

كُتَابَاتٌ تَقْدِيمِيَّةٌ ٣



بناء لغة الشعر

جون كوين

www.library4arab.com

ترجمة وتقديم وتعليق

د. أحمد درويش

١٥ أكتوبر ١٩٩٠



الهيئة العامة للقصور الثقافية
The Council of Higher Education of Egypt

www.library4arab.com

كُتَابَاتُ تَقْدِيمِيَّة ٣

بِنَاءُ لُحَّةِ الشِّعْرِ

www.library4arab.com

ترجمة وتقديم وتعليق
د. أحمد لؤي

١٥ أكتوبر ١٩٩٠

www.library4arab.com

هذه هي الترجمة الكاملة لكتاب

Structure Du Langage Poeique

Jean Cohen

Paris æ Flammarion æ 1966

كُتَابَاتُ نَقْدِيَّة

سلسلة شهرية
تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة ورئيس التحرير

حسين عبدالمنعم

www.library4arab.com

مدير التحرير

فؤاد قنديل

الإشراف الفني

سعيد عباس

المراسلات، باسم رئيس التحرير على العنوان التالي:
١١ شارع أمين سامي - قصر العيني - القاهرة

www.library4arab.com

هذا كتاب عايشته سنوات متتالية ، وقراته على مستويات مختلفة من القراءة ، ثم أتبع لي أن التقى بمؤلفه مرارا وأن أناقش معه كثيرا من أفكاره القيمة وأن ترتبط في ذهني كثير من قضاياها بقضايا مماثلة في الشعر العربي وأن يدفعني كل ذلك إلى ترجمته للعربية .

قرأت عنه في بادئ الأمر حين كنت أتعرف أفكار النقاد الفرنسيين المعاصرين ، فلم أجد أحدا تعرض للنقد اللغوي ، أو للبنائية ، أو لتطبيق « المناهج العلمية » السائدة في فروع المعرفة الانسانية الأخرى ، على الشعر ، إلا أشار إلى « بناء لغة الشعر » ، ثم سعيت إلى الكتاب فقلبتة بادئ الأمر بغية استكشاف النقاط التي أعنى بها في بحوث لي آنذاك والتي تستحق وقفة متأنية أمامها ، ولكن ذلك التقليل كشف لي أنني أمام كتاب متميز ينبغي ألا يؤخذ مجزءا وألا ينظر فيه على عجل ، فعدت إليه مرة ومرات ، وحاولت أن أفهم منه أولا شيئا عن هذه النظرية البنائية الغامضة التي كان يجري تقديمها إلينا دائما في صورة تتشابه فيها الخطوط والرسوم والبيانات والاحصاءات والعبارات البعيدة التي تتحرك في دروب مجردة يكل الذهن عادة عن متابعة السير فيها ، فيعود من منتصف الطريق متعبا مشبعا بمحاولات مجهزة تقنع من الاستكشافات بصورة غائمة الأبعاد ، ولا بد من القول هنا بأن اللون من الكتابة عن البنائية لا يشيع فيما يكتب عنها بالعربية أو يترجم إليها فحسب ، ولكنه يشيع كذلك في اللغات الأجنبية التي نشأ فيها هذا المذهب والتي قد يعثر القارئ فيها على كتاب صغير يريد أن يبسط فكرة هذا المذهب للقارئ العادي فإذا بالكتاب المبسط شديد التكثيف بعيد المنال . وقد يعثر القارئ في المقابل على كتاب مفصل يتناول جوانب مختلفة من المذهب البنائي ، في الدراسات اللغوية أو الشعرية أو دراسات الأنثروبولوجي أو التحليل النفسي والدراسات الفلسفية ، ويقدر ما تصبح ثمرة القارئ مع

هذا النوع من الكتب أكثر ثراءً واتساعاً ، فإنها تتعرض في الوقت ذاته لأن تصبح أكثر تهويماً إذا أعوزتها النماذج التطبيقية الحية .

ان جانباً من الصعوبة في مثل هذا اللون من الكتابات ، يكمن فيما يبدو لي ، بالنسبة للقارئ العربي ، في اعتماده كثيراً على سرد جزئيات تاريخ المذهب ، وهو تاريخ ينتمى بالضرورة إلى مناخ حضارة مختلفة ويصعب في كثير من الأحيان تصور جدوى جزئياته في غياب المعرفة الكافية بتاريخ هذه الحضارة ، ويكمن الجانب الثاني من الصعوبة في الاعتماد على التنظير المجرد وهو تنظير تغري جذوره عادة بالتشعب وقد تغيب مسار الخطوط فيه عند افتقاد النماذج التطبيقية أو امكان استحضارها في ذهن القارئ المتخصص .

لكن الكتاب الذي بين أيدينا يتلافى هذا اللون من بواعث الصعوبة في التأليف ، فهو يحل محل التاريخ العام للمذهب ، التاريخ الخاص للفكرة التي يثيرها ، وهي إثارة يتأتى إليها المؤلف عادة بطريقة غير مباشرة ، ومن خلال « تهية » القارئ ، وجعله - عن طريق إثارة موجة من الافتراضات العلمية - يبحث هو عن تاريخ الفكرة قبل أن تقدم إليه ، فلا يحس حين يتلقاها بأنها غريبة عنه أو مفروضة عليه ، ثم ان هذا الكتاب أيضاً يستعيز عن فكرة التنظير المجرد بفكرة المفهوم المحدد ، وهو لا يبخل على مفهومه بكل ما يتطلب تحديده من تأصيل فلسفي ، وامتداد في جوانب علم اللغة وفي النقد الأدبي وفلسفة الجمال ، ولكنه ان يقدم ذلك لا يقدمه من منظور عام ولكن من منظور خاص يتصل بالمفهوم موضوع المعالجة ، ودون أن تغيب عينه عن قارئه الذي يستكشف معه في خبرة وتواضع أسرار متحف كبير مليء بالكنوز الغنية دون أن يزحمه مع ذلك بالمعلومات التي لا يحتاج إليها في اللحظة التي يتكلم اليه

www.library4arab.com

ثم قرأت الكتاب من زاوية أخرى ، هي زاوية « طريقة التأليف » ولاحظت كيف تعامل المؤلف مع العناصر الثلاثة التي شكلت « المواد الخام » للكتابة ، وهي العناصر : « المنهج والقضية والنماذج » بطريقة المراوحة بين الانصهار والانفصال ، مما أعطى للكتاب قيمة كبرى ويجعله صالحاً - من هذه الزاوية - لأن يكون نموذجاً للتأليف ، يصلح من خلال عالميته أن يترجم ، ويصلح من خلال عموميته أن يكون مفيداً حتى في غير المجال الدقيق الذي يكتب عنه . لقد تعامل المؤلف مع الشعر بلغة العلم وأخضع المشاعر التي

تستعصى أحيانا على مقاييس التأمل الذاتى لصرامة الجداول الاحصائية وعرف كيف يواجه التحدى الدقيق الذى يولد من التعارض الدقيق الظاهرى بين طبيعة الشعر - وهى فى جزء منها ذاتية خاصة - وطبيعة الدراسة البنائية وهى فى جوهرها موضوعية عامة ، ثم الطموح إلى الصلاحية للترجمة ليتسع مجال التعميم فيقترب من جوهر نظرية الشعر فى عالميتها وثباتها مع ان الدراسة قائمة على الجانب اللغوى وهو جانب يتسم بالمحلية والتغير ، هذا الطموح شفت عنه بعض عبارات المؤلف العابرة ، ولكن التجربة العلمية أثبتت جدارته به حين ترجم إلى الانجليزية والايطالية والاسبانية والبرتغالية ، ثم أيضا من خلال هذه الترجمة العربية له .

وفى زاوية « طريقة التأليف » لفت نظرى كذلك ما يمكن ان يسمى « بالعلاقة بين العلم والعالم » وأعنى بذلك مدى السيطرة التى يمكن ان تتم من خلال المواجهة التى تحدث بين ذات الباحث وموضوع البحث ، والخطوة الأولى فى هذه المواجهة دون شك فى تجرد الباحث وذويانه فى موضوعه بالقدر الذى يسمح لهيكل المعرفة أن يتجسد فى بناء منطقى تسلم وحداته فيه بعضها إلى بعض وقد تخفى الأعمدة التى أقامها الباحث لكى يقوم هذا البناء ويبدو الهيكل وكأنه مستقل بذاته ينتمى إلى قواعد الفن الدقيقة أكثر مما ينتمى إلى بصمات فنان بعينه ، وإلى هذا النوع تنتمى كثيرا من الأعمال العلمية الجادة والجيدة ، لكن بعض المؤلفات العالمية ، تضيف إلى هذه القواعد لمسة الباحث

الذاتية فتبدو هذا القواعد الموضحة وكأنها انصهرت فى نفس مجال واحد

وميزة هذا اللون أن القارئ يحس بألفة حميمة بينه وبين الكاتب ، وكأنما يتوجه بالحديث إليه وحده ، وكأن موضوع « العلم » ليس شيئا منفصلا ، وإنما هوهم مشترك بينهما . هذه النبرة التى تعطى للعلم مسحة من الفن دون أن تفقده موضوعيته ، توجد فى بعض المؤلفات العالية الجودة واعتقد ان قدرا طيبا منها يوجد فى هذا الكتاب .

ولقد تأكدت لى هذه السمة فى شخصية المؤلف حين أتيت لى فرصة التعرف عليه أثناء اقامتى فى باريس ، كنت اقيم فى ضاحية فونتاني أودوز وأجاور فيها البروفيسور « جون لود » أستاذ تاريخ الفن بجامعة السربون وكانت لنا لقاءات كثيرة ، وذات مرة حدثته عن اهتمامى بجون كوين وكتابه بناء لغة الشعر ، فقال : يالها من مصادفة سعيدة ! إنه من اعز أصدقائى ،

دعني أرتب لقاء بينكما ، وتم اللقاء في منزله والتقينا بعد ذلك مرات عديدة ، وتابعت جزءا من محاضراته وحلقات البحث التي كان ينظمها ، وهناك تعرفت على جزء من سر هذه السمة ، إن « كوين » ليس باحثا جيدا فقط ، ولكنه أيضا « مدرس » جيد ، يولى قضية الافهام والتوصيل جزءا كبيرا من عنايته ولعل ذلك قد قاده في بعض الأحيان في الكتاب الذي بين يدينا إلى لون من التكرار والاسهاب ، وعندما تحدثت إلى المؤلف عن عزمي على نقل كتابه إلى العربية أعلن موافقته وسعادته ، وقاده ذلك إلى أن يحدثني عن بعض ذكرياته مع العربية ، قال : « ان بيني وبين الفن العربي والشعر العربي نسبا خفيا ، فأنا أطرب اليه وأتذوقه دون أن أقهمه ، ومرد ذلك أنني ولدت في الجزائر في فترة الاحتلال الفرنسي ، وولدت لأم كانت تشغل بتاريخ الفن الشعبي ، وكانت تجيد اللهجة الجزائرية ، وتعنى بجمع الاغنيات الشعبية ، وتغنيها لنا في البيت في كثير من الأحيان بصوتها وعلى عودها ، ولقد أورثني ذلك منذ الطفولة ميلا غريزيا إلى هذا الفن وان كانت فرصة تعلم العربية لم تتح لي » .

وقلت له : ان جزءا من الأسباب التي تدفعني لترجمة كتابه إلى العربية أنه يوجد قدر غير قليل من التشابه في الاطار العام بين طريقة نظره إلى الشعر والطريقة التي اختطها من قبله بنحو ألف عام أحد علماء البلاغة العربية في النظر إلى الشعر وهو عبد القاهر الجرجاني في كتابه « دلائل الاعجاز » ، ونظريته في النظم وتحدثنا في هذا الأمر كثيرا ، ثم قادتنا جلسات أخرى إلى الحديث عن جذور نظريته هو في بناء لغة الشعر في الفكر الأوربي ، وحديثي عن الجذور اللغوية التي تمتد إلى نظرية فرديناند دي سوسير وكتابات التي افاد منها مجمل دارسي اللغة ودارسي النقد اللغوي من بعده وأشار على نحو خاص من بين هؤلاء الدارسين الذين افاد منهم إلى رومان جاكوبسون الذي تعد دراساته جسرا حقيقيا بين الدراسات اللغوية والدراسات النقدية ، منذ كتب تحليله الشهير لقصيدة « القط » لبودلير سنة ١٩٦٢ ثم دراساته عن « قواعد الشعر وشعر القواعد » ، Grammaire De La Poesie Et Poesie De grammaire ، مجموعة دراساته التي نشرها بالانجليزية وترجمت إلى الفرنسية سنة ١٩٦٣ بعنوان : Essais De Linguistique Generale

ويثور الحديث كذلك حول علاقة منهج النقد والتحليل المتبع في « بناء لغة الشعر » بهذه الموجة التي سادت فرنسا في النصف الثاني من القرن العشرين

وعرفت باسم « النقد الجديد La nouvelle critique » وضمت تحتها كثيرا من المناهج التي تنظر إلى العمل الأدبي من زاوية جديدة في مقابل الزوايا الكلاسيكية للنقد في القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين ، والتي كانت تمثل في التحليل التاريخي ، أو التحليل البيوجرافي ، أو التحليل الاجتماعي أو النفسي الخالصين ، أو استنباط المواهب الانسانية من خلال النصوص ، أما اهتمامات النقد الجديد فتنوعها ميادين أخرى مثل ميادين « علم ظواهر المعنى » عند دوبروفسكي ، وعلم النقد النفسي عند شارل مورون (وهو مخالف للتحليل النفسي) وعلم الاجتماع الأدبي عند لوسيان جولدمان ، ثم علم التحليل اللغوي البنائي اللغوي ، عند شارل جينيت وتودروف ودولان بارت وجاكوبسون ، وبين هؤلاء يأتي جون كوين وكتابه الذي بين أيدينا ، ولا أريد أن أتوسع هنا في هذه النقطة أكثر من ذلك ، كما لا أريد كذلك أن أستجيب للاغراء الذي تفرضه المناقشة في هذه النقطة عادة من الإشارة إلى علاقة البنائية بالفلسفة ووضعها الذي تحتله في درجات سلم (الذات - الوجود - البناء) ولا ما اذا كانت من هذه الزاوية تبشر بالمستقبل العلمي المنظم للفكر الانساني أو تهدد بالقضاء على دوره وجعله مجرد ترس في آلة كونية تدور في « بناء » ونظام واحكام ، لا أريد كما قلت أن أتوسع هنا في هذه القضايا استجابة لمنهج مؤلف هذا الكتاب الذي اشرت اليه من قبل ، والذي يقضى بالا يقدم للقارئ الا الجرعة المناسبة التي يتطلبها المقام ، والتي يكاد يطلبها هو بنفسه ، واعد بالعودة إلى تفصيل هذه القضايا في دراسة مستقلة^(١)

(١) يمكن الإشارة هنا إلى بعض المراجع التي تناولت هذه القضية :

1. Les Nouveaux philosophes : Günther Schiwy Paris - 1979.
2. La philosophie au XX siècle : François Châtelet Paris - 1973.
3. Qy'est - ce que le Structuralisme ? ?Paris 1974.
4. La linguistique structurale : G.C. Iepachy Paris 1976.
5. Comprendre le structuralisme : I.B. Fage, Paris 1968.
6. Essais de linguistique générale : Jakobson Paris 1963.
7. Semantique de la Poésie : T. Todrov Paris 1979.
8. L'analyse structurale du récit : R. Barthes Paris 1981.

٩ - مشكلة البنية (مشكلات فلسفية) د. زكريا ابراهيم - القاهرة ١٩٧٦

١٠ - نظرية البنائية في النقد الأدبي : د. صلاح فضل - القاهرة ١٩٧٨

ولكننى أود أن أعود مرة أخرى إلى ذلك اللون من حوار الذى اقمته مع المؤلف حول كتابه ، والذى كان يساعد أحيانا على حل بعض مشاكل الترجمة العربية ذاتها ، وأذكر هنا على نحو خاص تلك المشكلة التى اعترضتني أثناء التمهيد للترجمة عندما وجدت المؤلف يشير في الباب الخامس عند معالجة قضية « الربط » إلى أن الرومانتكين إذا كانوا قد آثروا من ادخال الجمل الغربية على السياق (المنطقي) في مجرى البناء الشعرى ، فإنهم ليسوا أول من ابتدع ذلك ، ثم اضافة : (الدليل على ذلك هذه القصيدة العربية الجميلة من القرن الثالث عشر . والتي نقلها « برنز شفنج » في كتابه « ميراث الكلمات وميراث الأفكار » ، والتي لا نستطيع مقاومة متعة اقتباس بعض منها هنا) ثم بدأ المؤلف في ايراد جزء من النص ، ووجدت ان هناك مشكلة تعترض الترجمة العربية على نحو خاص ، فالترجمة الدقيقة تقتضى الهدية إلى نص القصيدة العربية ، والمؤلف ومن نقل عنه لم يشيرا إلى اسم الشاعر ولا حتى إلى موطنه ، واكتفيا بأنه من شعراء القرن الثالث عشر ومن الصعب تقلب دواوين الشعراء على امتداد مائة عام بحثا عن ثلاثة أبيات ، ثم ان المؤلف نفسه لم يشر إلى الصفحة ولا إلى الطبعة التى رجع إليها في كتاب « برنز شفنج » ، وهو بالاضافة إلى ذلك كتاب طبع في اوائل هذا القرن ونفذت طبعته . وشكوت إلى المؤلف هذه الصعوبات جميعا فاهتم بالأمر ، وبحث في مكتبته حتى عثر على نسخة من الكتاب عنده فأهداها إلى ، وقرأت الكتاب حتى وصلت إلى الموضع الذى اقتبس فيه برنز شفنج القصيدة ، فإذا به يقول في مقدمتها : « انها قصيدة شرقية جميلة » دون أن ينص على أنها عربية ، وحين أطلعت « جون كوين » على النص ، قال لى : انك لم تجد فقط حلا لمشكلتك ، ولكنك اهديت لى أيضا تصويبا لنص نقلته بالمعنى وسوف أثبت ذلك في طبعتي التالية .

إذا كانت بعض مشاكل الترجمة يساعد على حلها الحوار بين المؤلف والمترجم فإن هناك مشاكل أخرى لا غنى عن أن يدير المترجم فيها الحوار بينه وبين نفسه ولغته حينما وبينه وبين قارئه الذى ينتمى إلى تراثه الثقافى حينما آخر ، وأول هذه المشاكل يتصل بالهدف والجدوى اللذين يتم على أساس منهما اختبار عمل بعينه لكى يقدم للقارئ العربى ، ثم تأتى مشاكل أخرى تتصل بالوسائل التى يراها المترجم كفيلة بتحقيق الهدف وتقريب الجدوى ونود أن ندير معا حوارا حول كل من هاتين القضيتين .

وفيما يتصل بالنقطة الأولى فإن قضية جدوى الترجمة في ذاتها - ودورها الهام في انعاش بل ايجاد ألوان رئيسية من الفكر والفن والأدب - قد حسمتها الحضارة العربية حين اختارت هذا الطريق في نهضتها القديمة والحديثة ، وأكدتها ظواهر التطور في تاريخ الفكر عندنا والتي أثبتت أن كلما أغلقت النوافذ فسد الهواء الداخلى واعتل الجسد . لكنه في اطار هذه المسلمة تبقى هناك درجات كثيرة على سلم اختيار ما نترجمه وعلى اساس منها تتفاوت درجات الجدوى العاجلة أو الأجلة الثابتة أو الطارئة وتزداد المسافة قريبا ودقة وخفاء فيما يتصل بالأدب الحديث على نحو خاص ، فنحن من ناحية ، نستمد أو نحاول أن نستمد الهيكل الخارجى والقواعد النقدية لمعظم أجناسنا من مثيلتها في الآداب الأوربية ، المسرح والرواية والقصة القصيرة والمقال وحتى الشعر ، الذى أصابه تطور هائل فى الشكل والوظيفة ووسائل الأداء ، ولكننا من ناحية أخرى نحاول أن نحتفظ لهذه الأجناس بمذاقها الذى يربطها بقارئ معين ويصلها بتراث معين ، ومن خلال القدرة على تحقيق التوازن بين هاتين الناحيتين تتفاوت درجات الجدوى فى اختبار المترجمات الأدبية .

ما الذى يجعل ترجمة كتاب يتناول « بناء لغة الشعر » أقرب إلى تحقيق الجدوى من خلال هذا التصور ؟

أن الدخول إلى عالم الشعر من خلال لغته ، يبدو أقرب مدخل يقود إلى جوهر الشعر وإلى جوهر الشعر الغنائى على نحو خاص ، وإذا كان شعرنا العربى ينتمى فى مجمله إلى هذا اللون الأخير ، فإن أبحاث « لغة الشعر » تبدو حميمة الصلة به ، والذى يؤكد هذا أن النقد العربى القديم ، انتهى فى قمة تطوره إلى اعتناق نظرية لغوية خالصة فى تفسير الشعر وهى نظرية النظم التى نادى بها عبد القاهر الجرجانى فى القرن الخامس الهجرى أى بعد فترة طويلة من محاولات النقاد مع مناهج أخرى لم تكن لغوية خالصة وان كان دور اللغة فيها واضحا ، وعندما نقرأ فى هذا الكتاب الذى بين أيدينا بعض العبارات التى تقدم مفتاح النظرية مثل قول المؤلف فى مفتتح الباب السادس : « نحن لم نتوقف .. عن الحديث عن النحو حيث تحددت كل الصور موضع الدراسة من خلال علاقتها به ... ان القوة الشعرية للنحو قد لاحظها من قبل كل من اللغويين والشعراء هكذا كتب « جاكويسون » : ان المصادر الشعرية الكامنة فى البناء الصرفى والتركييبى للغة ... لم يعترف بها من قبل النقاد الا نادرا

وإهمالا أهمل يكاد يكون تاما من قبل اللغويين وعلى العكس فإن الكتاب المبدعين عرفوا غالبا الاستفاده بجانب عظيم منها .

عندما نقرأ عبارة كهذه ترد على الذهن عبارة عبد القاهر المشهورة في دلائل الإعجاز : « اعلم ان ليس النظم الا ان تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه » علم النحو ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التى نهجت فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التى رسمت لك فلا تخل بشيء منها ، (١) . بل ان مواطن التقارب قد تمتد إلى أبعد من هذا قليلا حين نرى « جون كوين » يحتفى أثناء مناقشة بناء الجملة الشعرية ، بقضية الاسناد وزوايا الاسناد الخبرى ودور الصفة حين تتحول إلى خبر أو تبقى صفة أو تتحول إلى ما أسميناه بالنعته المقطوع على النحو الذى سيراه القارئ مفصلا في ثنايا الكتاب ، هذا الاحتفاء يذكر - وأقول فقط يذكر - باهتمام مقابل أقامه عبد القاهر في دلائل الإعجاز لمباحث الاسناد والخبر والصفة ودورهما في النظم : (مثلا : فصل في القول على فروق في الخبر : خبر جزء من الجملة ، وخبر ليس بجزء من الجملة ، ولكنه زيادة في خبر آخر سابق له كالحال والصفة . ص ١٧٢ وما بعدها) وأيضا (مقالة في الخبر والاسناد ص ٥٢٥ وما بعدها) وقد تذكر بعض مسائل الكتاب الباب الخامس الذى عقده المؤلف هنا تحت عنوان « الربط » بما عالجه عبد القاهر تحت عنوان (القول في الفصل والوصل : ص ٢٢٢ وما بعدها) .

اننى لا أريد بالطبع أن أعقد هنا مقارنة بين كتابين يفصل بينهما ما يقرب من ألف عام وينتمى كل واحد منهما إلى حضارة مختلفة ، وينطلق أولهما في الأصل من باعث دينى وينطلق ثانيهما من بواعث علمانية بل ولا يقتصر الأول على الشعر وان تعرض له على حين يكرس الثانى هدفه ومنهجه ونماذجه للشعر ، ولكننى مع ذلك أردت ان أشير إلى أن معالجة الشعر من خلال « بناء لغته » تدخل في نسيج اهتمامات الناقد العربى منذ ألف عام وقد يكون مجديا ان يقرأ الباحث والناقد والمتذوق العربى المعاصر صورة عصرية من هذه المعالجة مضافا إليها خلاصة التقدم الرهيب الذى عرفت

(١) دلائل الإعجاز : تحقيق محمود شاكر ، مكتبة الخانجي : ص ٨١

الدراسات اللغوية وكادت به تلحق بالعلوم التجريبية في صرامة قوانينها تقدم بذلك نموذجا لبقية ألوان الدراسات الانسانية ، وكيف أمكن استغلال حصاد هذه الدراسات هنا ، ثم كيف أمكن الاعتماد على مناهج علم الاحصاء في قياس ظواهر « علم الشعر » ورصد درجات التطور فيها وهو رصد بلغ في دقته حدا يجعله صادقا للتطبيق على آداب أخرى مثل أدبنا كما حاولنا أن نثبت ذلك في كثير من الهوامش والتعليقات التي صاحبت هذه الترجمة .

يتصل بقضية الجدوى كذلك منهج هذه الدراسة في استخدام المصطلحات ، وهو منهج قد يسهم في تعديل فكرة بعض نقادنا عن « الحداثة » والحد من التطرف الذي يحدث غالبا في هذا المجال ، فالمؤلف هنا يعتمد على امتداد الدراسة على مصطلحات البلاغة القديمة « والنحو القديم » وأكثر المصطلحات شيوعا عنده تنتمي إلى هذين الحقلين ومن أمثلة ذلك :

Methaphore	استعارة	Ecart	مجاورة
Redondance	اطناب	Elips	ايجاز
Enjambement	تضمين عروضي	Inversion	قلب
Disjonction	فصل	Conjonction	وصل
Alliteration	جناس	Determination	تعريف

ومن الحق هنا أن يقال أن هذا ليس اتجاه المؤلف وحده ولكنه نزعة تشيع عند البنائين بصفة عامة ، فيكثر عندهم العودة إلى المصطلحات البلاغية التقليدية ، مصطلحات أرسطوحتى ليتمكن أن تسمى البنائية من هذه الزاوية بالأرسطية الجديدة neo - aristotelisine (١) ، ومن الممكن لنا من خلال رؤية تجربة انعاش المصطلحات القديمة واعادة الحياة اليها ، أن نفكر بدورنا في اعادة النظر في الكم الهائل من المصطلحات البلاغية والنقدية والنحوية الموجودة في تراثنا والذي لا يجرى على السنة نقادنا المحدثين الا قليلا ويستبدلون به مصطلحات تظل في الغالب غامضة وغير محددة ، وعند

(1) voir. j. B. Fages. Comprendre Le Struc. P. 103 .

إعادة النظر لن يقف الأمر عند قضية المصطلحات بل ينبغي أن يتعداها إلى طرح التساؤلات حول مدى امكانية الاستفادة العميقة من التراث وعلاقة ذلك بتحقيق معنى الحداثة .

ما الوسائل التي يمكن أن يتبعها المترجم لكي ينقل جدوى العمل من لغة إلى لغة أخرى ؟

هذه قضية شائكة فالمترجم الدقيق غالبا ما يقع بين فكي « الأمانة » و « الافهام » وعليه أن يحفظ التوازن بينهما ، وهذا التوازن تزداد دقته في ترجمة الشعر على نحو خاص ، والكتاب الذي بين أيدينا مليء بنماذج الشعر الفرنسي التي قامت الدراسة العلمية عليها ، وكان لابد لكي يفهم القارئ العربي « مغزى » القاعدة ان تنقل اليه بطريقة أو بأخرى « خاصة » النموذج الذي تقوم عليه القاعدة ، وكان ذلك يدفعني في بعض الأحيان إلى أن اترجم الشعر شعرا ، فعندما يورد المؤلف مثلا أبياتا للشاعر فرلين يتهم فيها على القافية ومع ذلك تجيء - الأبيات موزونة مقفاة بدقة ، فان الترجمة ينبغي أيضا أن تكون موزونة مقفاة ، وعندما يورد المؤلف بيتا يعتمد على الجناس وتكرر حرف معين فيه فلا بد أن تشف الترجمة أيضا عن ذلك ، وكذلك عندما يتعلق الأمر ببعض قواعد القافية وتفصيلاتها ، لكن العثور على ترجمة شعرية دقيقة موحية ليس متاحا دائما . ومن هنا فقد كنت الجأ عندما يتعذر ذلك إلى أن أثبت الترجمة الحرفية والنص الأصلي وأن أشير في الهامش إلى بيت من الشعر العربي يقرب تصور القاعدة ، على أن الترجمة الشعرية لم تكن ضرورية في كل الأحوال فعندما يتصل الأمر ببناء الجملة الشعرية - لا بموسيقاها الداخلية أو الخارجية - تبدو الترجمة النثرية كقيلة بافهام القاعدة .

في كثير من الأحيان كنت الجأ إلى اثاره قضايا موازية في هوامش الدراسة تتصل بالشعر العربي ، وتصلح هذه الدراسة - فيما أرى - لتكون منطلقا لاثارة بعض الاسئلة حولها ، ولاشك أن هذه التعليقات لم تستنفد الاجزاء قليلا مما يمكن أن يثيره دارسون آخرون من خلال قراءاتهم لهذه الترجمة أولنص الكتاب الأصلي ، ولقد اردت فقط أن ابين أن ذلك المنهج

صلح للتطبيق على شعرنا العربي ، وقد يساعد في إيجاد مخرج لبعض المآزق التي تحيط بناقده الشعر العربي الحديث ودارس التراث على سواء .

ثم رأيت أن هناك اشارات كثيرة في النص الأصلي إلى أسماء أعمال فينية أو كتب أو شخصيات أسطورية أو حقيقية لم يعلق عليها المؤلف ربما لعدم حاجة القارئ الأوربي إلى ذلك التعليق وقد لا تكون لدى القارئ العربي درجة الألفة نفسها بهذه الأعمال فعلقت عليها في هوامش الصفحات .

على أن أكثر هذه الأشارات أهمية كان يتصل بأسماء الأعلام وقد وقفت أمام هذه الأسماء من زاويتين ، الأولى تتصل بطريقة كتابتها بحروف عربية ، والثانية تتصل بقدر المعلومات الواجب توافره لدى القارئ حولها لكي يتمكن من فهم ما يثار من قضايا تتصل بها ، وبالنسبة للزاوية الأولى فالملاحظ أن اللغات الأوربية ، وربما الفرنسية على نحو خاص ، لا يتوافق فيها النطق دائما مع الحروف المكتوبة ، فكثير من الأسماء تهمل أو تبدل فيها حروف أثناء النطق وفي مقدمتها اسم المؤلف نفسه Jean Cohen الذي ينطق « جون كوين » دون أي نطق لحرف H وكذلك Lislo دي ليل دون إشارة إلى s وايضا Barthes بارت الذي لا يشار فيه إلى Es الا في لهجة جنوب فرنسا أو Billy بايي الذي ينطق بالياء مع كتابته Li وهكذا .. وكان السؤال هل يكتب الاسم بحروف عربية تتوافق مع الحروف الفرنسية أو مع النطق الفرنسي ؟ واخترت في النهاية أن اكتبه أقرب ما يكون إلى النطق حسب تصوري ثم أن أضع مع ذلك في المرة الأولى التي يرد فيها اسم العلم حروفه الفرنسية مع كتابته العربية حتى يكون ذلك عوناً على تصحيح بعض ما يمكن أن يقع فيه من خطأ ، أو من تقدير شخصي لتقصير حركة أو تطويلها أو امالتها نحو إحدى الحركات العربية المألوفة والتي لا تتفق بالضرورة مع نظام الحركات الفرنسية .

أما من الزاوية الثانية فقد رأيت أن الأعلام لا تتساوى جميعاً في أهميتها بالنسبة للقضايا الرئيسية الواردة في الكتاب ، ومن ثم فقد اخترت نحو خمسين علماً يمثلون الصلب الرئيسي الذي تتصل به فكرة المؤلف في « بناء لغة الشعر » وقدمتهم للقارئ العربي في شبه معجم صغير للنقد الأدبي الحديث ، ولم أشأ أن أثقل بهم هوامش الصفحات فافردت لهم ملحقا خاصا في نهاية الكتاب .

وبعد .. فانتى مدين بتقديم هذا الكتاب إلى القارىء العربى ، لكثير من
أساتذتى الذين تعلمت على يديهم أو قرأت لهم فى مصر أو فى فرنسا ، ولأسرتى
الصغيرة التى توفر لى أكبر قدر من الرعاية يعين على العمل ، ولأصدقائى
الذين لا نكف معا عن إثارة النقاش المبدع المثمر حول كثير من قضايا الفكر
وعموم الثقافة ، إلى كل هؤلاء أقدم خالص عرفانى ..

واسأل الله أن يهدينا جميعا سواء السبيل

احمد درويش

www.library4arab.com

مدخل

في ميدان البحث ومنهجه

الشاعرية :

www.library4arab.com

علم موضوعه الشعر . وكلمة الشعر كان لها في العصر الكلاسيكي معنى لا غموض فيه . كانت تعنى جنسا أدبيا هو « القصيدة » التي تتميز بدورها باستخدامها لأبيات . ولكن اليوم وعلى الأقل عند جمهور المثقفين ، أخذت الكلمة معنى أكثر اتساعا على أثر تطور ، يبدو أنه بدأ مع الرومانتيكية ، ويمكن تحليله بصفة عامة على الطريقة الآتية : بدأ المصطلح أولا يتحول من السبب إلى الفعل ، من الموضوع إلى الذات وهكذا أصبحت كلمة « الشعر » تعنى التأثير الجمالي الخاص الذي تحدثه « القصيدة » ومن هنا أصبح شائعا أن نتحدث عن « الشاعر » أو « الانفعالات الشعرية » . بعد هذا ومن خلال تردد استخدام هذه المصطلحات ، أصبحت كلمة « الشعر » تطلق على كل موضوع يعالج بطريقة فنية راقية ويمكن أن يثير هذا اللون من الشاعر ، أطلق أولا في الفنون (شعر الموسيقى ، وشعر الرسم - الخ) ثم على الأشياء الطبيعية كتب فاليري Valery : نحن نقول عن مشهد طبيعي : أنه شاعري ، ونقول أيضا عن بعض مواقف الحياة ، وأحيانا نقول عن شخص ما : انه شاعري^(١) ولم يتوقف المصطلح عن الاتساع منذ هذه اللحظة ، وهو يغطي اليوم لونا من ألوان المعرفة بل بعدا من أبعاد الوجود .

(١) Propos sur la Poésie Pléiade, P. 1362

ونحن لا نريد على الاطلاق أن نعترض على الاستخدام المعاصر لكلمة « الشعر » ، ولا نعتقد ان الظاهرة الشعرية محصورة داخل حدود الأدب ، وأنه من غير الجائز البحث عن مسبباتها في مظاهر الطبيعة أو مواقف الحياة ، بل ان من الممكن تماما معالجة « شاعرية عامة » ، يمكن تلمس أسبابها المشتركة في كل الموضوعات الفنية أو الطبيعة التي يمكن أن تثير انفعالات شعرية (١) .

لكننا لأسباب منهجية بحتة نعتقد انه من الأفضل ان نحدد في البدء حقل البحث وأن لا نعالج الا الجوانب الأدبية - بالمعنى الحقيقي للمصطلح - من الظاهرة الشعرية ، وهذا يعنى بالنسبة لنا تحليل الاشكال الشعرية في اللغة ، وفي اللغة فقط ، فإذا استطعنا أن نحصل على نتائج ايجابية من هذا التحليل ، فسيكون من الجائز محاولة الامتداد بها فيما وراء المجال الأدبي ، ويبدو لنا من الناحية المنهجية أن من المعقول البدء بالخاص قبل معالجة العام ، وأن نبحث عن الشعر (في المكان الذي يبدو أنه - أفضل اماكنه ان نم يكن مكانه الوحيد) في الفن الذي ولد فيه والذي اعطاه اسمه ، في ذلك النوع من الأدب المسمى بالقصيدة . ومع ذلك فكلمة « القصيدة » ذاتها ليست خالية من الغموض ، فقد أصبح الآن شائعا ان يقال : « قصيدة النثر وهو تعبير ينزغ في الحقيقة عن كلمة القصيدة ذلك التحديد الواضح الذي كانت تتمتع به حين كانت متميزة بانها الشكل المنظوم وبما أن النظم كان شكلا من أشكال اللغة ، تقليديا ، ومقننا ، بدقة ، فإن القصيدة كان لها لون من الوجود « القانوني » غير قابل للمعارضة ، فقد كان يُعد (قصيدة) ما وافق قواعد النظم ، و « نثرا » ما لم يوافق هذه القواعد ، لكن التعبير الذي يبدو متناقضا لكن التعبير الذي يبدو متناقضا « قصيدة الشعر » يجبرنا ان نعيد تعريف « القصيدة » .

www.library4arab.com

(١) هكذا فعل على سبيل المثال - ميكيل دوفرين في كتاب « جذاب اسماء » الشاعرية ،
La Poétique' Paris. P.U.F.1963.

نحن نعلم ان اللغة تحلل على مستويين صوتي ومعنوي^(١) ، والشعر يخالف النثر في خصائص موجودة على المستويين ، أما خصائص المستوى الصوتي فقد قننت وسميت ، ونحن نسمى « الشعر » كل شكل من أشكال اللغة يحمل جانبه الصوتي هذه الخصائص ، فهي تلاحظ للوهلة الأولى ، وهي محددة بدقة وما زالت تمثل اليوم في أعين الجمهور معيار الشعر ، لكن الواقع ان هذه الخصائص ليست هي وحدها خصائص الشعر ، فعلى المستوى المعنوي أيضا توجد سمات خاصة تمثل رافدا ثانيا للغة الشعر ، وهذه السمات كانت بدورها موضع محاولات للتقنين على يد « البلاغيين » . ومع ذلك فانه لأسباب ينبغي تحليلها ظل « قانون » البلاغة اختياريا ، على حين كان « قانون » الوزن اجباريا ، وظلت صفة « شاعري » لمدة طويلة مواجهة لصفة « بلاغي » ، وظل الحجم الهائل للكلام « الموزون » والموزون فقط ، يشهد بالتميز الكبير الذي حظيت به بصفة عامة الخصائص الصوتية الخالصة للفن الشعري .

وايا ما كان الأمر فان القضية الرئيسية ، هي ان اللغة لديها سبيلان للاداء الشعري ، وان هذين السبيلين ظلا مستقلين . واذا كان « الكاتب » الذي يهدف إلى اداء شعري دقيق يظل حرا في ان يجمعهما معا أو على العكس في أن يستخدم أحدهما دون الآخر ، فانه نتيجة لذلك يمكن أن نميز ثلاثة أنماط من القصيدة :

الأول : يعرف تحت أسم « قصيدة النثر » ، ويمكن ان نسميه « قصيدة معنوية » فهو في الحقيقة لا يلعب الا على وجه واحد من اللغة الشعرية ، ويترك الوجدان الآخر من هذه اللغة غير مستغل ، وإلى هذا النمط تنتمي مؤلفات مقدسة من الناحية الجمالية مثل Les chanson de maldorn^(٢) أغنيات مالدرن

(١) المستوى المعنوي Semantique يطلقه اللغويون عادة بمعنى الدراسات المعجمية dexical لكننا نعطيه هنا مؤقثا معنى أوسع يشمل أيضا الدلالة النحوية .

(٢) ملحمة نثرية للكاتب الفرنسي ايزيدور دوكلاس المعروف بكونت لوتريمون (١٨٤٦ - ١٨٧٠) طبعت في ست أغنيات (١٨٦٨ ، ١٨٦٩) في شكل كابوس سادي ، تنفجر منه الثورة المطلقة على كل نظم المجتمع . (المترجم)

او Une Saison en enfer^(١) فصل في الجحيم مما يؤكد أن الراقد المعنوي الكافي وحده يمكن أن يخلق الجمال الشعري ، ويبدو الأمر على العكس بالنسبة للنمط الثاني ، الذي يمكن أن نسميه « قصيدة صوتية » لأنها لا تستغل الا الراقد الصوتي للغة الشعرية ، حيث لا يمكننا ان نصنف تحت هذا النمط أى إنتاج أدبي مهم ، وكل ما ينسب اليه هو إنتاج النظامين من الهواة قليلي الخبرة الذين يقنعون بإضافة القافية والوزن إلى كلام يخل من الناحية المعنوية نثرا . ومن هنا جاءت التسمية الازدرائية لهذا النوع « النثر الموزون » وهي تسمية يبدو انها تحدث في مراتب العطاء الشعري تمييزا ليس في صالح الجانب الصوتي « الوزن » .

لكن القصيدة بالنسبة لنا ليست في تقييم جوانب العطاء الشعري من خلال مقارنة أحد مستوييه بالآخر ، فأيا ما كانت قيمة كل منهما على حدة فان الواقع انهما ظلا يستخدمان معا من خلال التراث الشعري الفرنسي ، وانهما عندما يجمعان معا روافدهما ينتجان ذلك اللون الذي يرتبط على الفور في نفوسنا باسم « الشعر » كما نجده في « أسطورة القرون » La Legend des Siecles^(٢) أو أزهار الشر Les Fleurs du Mal^(٣) وهذا هو مايمثله النمط الثالث من القصيدة وما يمكن أن نسميه بالشعر « الصوتي - المعنوي » أو بالشعر الكامل .

هذا التصنيف يمكن أن نتصوره بسهولة في الجدول التالي :

معنوي	صوتي	النمط
+	-	قصيدة النثر
-	+	النثر الموزون
+	+	الشعر التام
-	-	النثر التام

(١) مجموعة مقالات للشاعر الفرنسي رامبوا . (المترجم)

(٢) فيكتور هيجو .

(٣) بودلير .

لقد ادخلنا في هذا الجدول النثر التام الذى يستحق وحده اسم النثر في مواجهة الشعر الكامل او « الشعر » فقط ، ومع هذا فاننا لكى نشير إلى اللغة غير المنظومة ، حتى ولو كانت من الناحية المعنوية « شعرية » فسوف نحافظ على كلمة « النثر » متابعة للتقاليد معتمدين على المواجهة السياقية بين المنثور والمنظوم وبين النثر والشعر لكى نبدد كل غموض .

اذا كنا قد حصرنا هنا مجال تحليلنا في « قصيدة الشعر » فان ذلك يأتى امثالاً لقاعدة منهجية تتطلب تناسق المادة المطروحة للملاحظة ، ولا يبدو لنا ونحن نفعل هذا اننا نخاطر بتضييق النتائج ، ففي « قصيدة النثر » في الواقع يوجد بصفة عامة نفس الخصائص المعنوية التى توجد في قصيدة « الشعر » ليس هناك شك في ان الشاعر في قصيدة النثر متحرر من قيود الوزن وهو من ثم طواعية لك لكى يلعب على رافد المستوى المعنوى ، فليس من السهل - وخاصة في اللغة الفرنسية - أن يطوع الشاعر اللغة تماما كما يريد مضحياً بقيود الوزن والقافية - وهكذا اخذ فاليرى على بودلير (Baudelaire) انه دفن « خادمته ذات القلب الكبير »^(١) في « مكان معشوب حقير »^(٢) لكى تتسق القافية مع كلمة « غيور »^(٣) في البيت التالى ، مفضلاً بهذا « القافية » على المعنى . ومع ذلك فانه يبدو لنا انه في اغلب الحالات عرف كبار شعرائنا أن يطوعوا وينسقوا بين جانبي القوة الشعرية ، واننا لن نفقد شيئاً حين نحاول أن ندرس المستوى المعنوى عند هؤلاء الذين قبلوا العبودية القاسية للنظم لكيلاً ينقصوا شيئاً من امكانيات ادواتهم .

كل اختيار للمادة موضوع الملاحظة (في أى بحث) يحمل في ذاته جانبا من المجازفة لا يمكن تلافيه ، و « العينات » ينبغى أن تستجيب لقاعدتين متناقضتين : أن تكون « ضيقة » بطريقة كافية بحيث لا تحبط همة الباحث ، وأن تكون « واسعة » بطريقة كافية بحيث تسمح باعطاء مؤشرات . ونحن حين حددنا دراستنا في « قصيدة الشعر » وضعنا حداً أول ، وسوف نضع حداً

1- Sa Servente au grand Coeur.

2 - Hamble Pelouse.

3 - jalouse.

ثانيا حين نخصص ذلك الشعر بالشعر الفرنسى ، وليس من شك فى انه لكى نبينى نظرية « لشاعرية النص الادبى ، جدير بهذا الاسم ، ينبغى ان نعزل الخصائص المشتركة فى كل القصائد ، فى عدة لغات ، او عدة ثقافات ، لكنه فى مثل هذا المجال الذى لم يكد يطرق ، يبدو مبدأ تناسق المادة الملاحظة اكثر الحاحا ، وتبدو وحدة لغة هذه المادة مهمة فى المقام الاول فاذا خلصنا الى نتائج من دراسة على الشعر الفرنسى ، فسوف يكون هذا فى ذاته نتيجة عظيمة القيمة ، يمكن ان يمتد طموحها بعد ذلك الى محاولة الاتساع بها الى قصائد اخرى فى لغات او ثقافات اخرى .



لقد حددنا الان بالدقة موضوع بحثنا - وهو « قصيدة الشعر » فى اللغة الفرنسية من جانبها الصوتى والمعنوى وبقى ان نحدد الان منهجنا .

هناك - كما قال ايتين سوريو (Etienne Souriau) نمطان من الجمال احدهما يسمى « الجمال الفلسفى » والاخر يسمى « الجمال العلمى » (١) ، وفى داخل هذا النمط الثانى ، تأمل محاولتنا هذه ان تجد لها مكانا ، وكلمة « العلم » تبدو بالتاكيد لونا من « الزهو » لكنها تكون كذلك حين يقصد بها الحكم مسبقا بقيمة النتائج ، ولا تكون كذلك حين يراد بها فقط الخضوع لقوانين المنهج ، ونحن نعنى بكلمة « علمى » فقط الاهتمام بان يعتمد التحليل الى ابعد حد ممكن على ملاحظات واقعية .

هناك حقيقة مبدئية ينبغى فى رأينا الانطلاق منها وهى وجود قسمين هما النثر والشعر وإلى أحدهما بالضرورة ينتمى - باتفاق الآراء - أى نص مكتوب فى اللغة . هدف الدراسة الشعرية انن يمكن ان يصاغ فى عبارات بسيطة . معرفة الأسس الموضوعية التى يعتمد عليها تصنيف نص ما فى هذا القسم أو ذاك : هل هناك خصائص توجد فى كل ما يدخل تحت « الشعر » ولا توجد فى كل ما يدخل تحت « النثر » ؟ واذا كان الرد بالإيجاب فما هى تلك الخصائص ؟ هذا هو السؤال الذى ينبغى ان تجيب عليه أى دراسة « للشعر » تطمح ان تكون علمية .

(1) Propos Préliminaire in Scéine de L, Art. n - 1. 1965 .

ان الطريقة التي طرحنا بها القضية تستلزم اتباع منهج معين ، فمادة البحث عندما تكون متعددة الروافد تستلزم بالضرورة اتباع منهج مقارن ، وبالنسبة لنا فان الأمر متعلق بمواجهة القصيدة بالنثر ، وبما أن النثر هو المستوى اللغوي السائد فاننا يمكن ان نتخذ منه المستوى العادي^(١) ونجعل الشعر - مجاوزة - يقاس درجته إلى هذا المعيار ، ومصطلح « المجاوزة »^(٢) Ecart هو الذي اختاره شارل برينو Ch. Bruneau وفاليري عند الحديث عن الأسلوب ، وهو ما يستعمله أيضا معظم المتخصصين اليوم . وفي الحقيقة فانه مصطلح لا يحمل الا معنى سلبيا ، وأن نعرف الأسلوب بأنه « مجاوزة » فنحن لا نحدد ما يوجد فيه ولكن نحدد ما لا يوجد فيه ، فنقول الأسلوب هو ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مصوغا في « قوالب » مستهلكة . لكن يبقى أن الأسلوب على النحو الذي يستخدمه الأدب ، له قيم جمالية ، وهو « مجاوزة » بالقياس إلى المستوى العادي ، واذن فهو خطأ ، ولكنه كما يقول برونو « خطأ مراد » . فالمجاوزة اذن نقطة شديدة الاتساع ، وما ينبغي عمله هو التخصيص ، بأن نقول : لماذا تعد الوان من « المجاوزة » جمالية والوان أخرى لا تعد كذلك .

ومع ذلك فان مصطلح « المجاوزة » يحتفظ بقيمة عماية مؤكدة ، وهو لا يمكن احلال غيره محله في هذه العملية التمهيدية التي يقوم بها علماء الأسلوب والتي سماها شارل باي Charles Bailly مؤسس هذا العلم « رسم الحدود » لظاهرة الأسلوب . قبل ان نعرف ما هي « المجاوزات » لابد ان تكون لدينا القدرة أولا على تجسيدها باعتبارها تجاوزات وهذا لا يمكن ان يتم الا من خلال المقارنة مع « المستوى العادي » . سوف نعتبر اذن اللغة الشعرية ظاهرة اسلوبية بالمعنى العام للمصطلح ، والقاعدة الأساسية التي سيبني عليها هذا التحليل هي أن الشاعر لا يتحدث كما يتحدث كل الناس ، وأن لغته « غير

(١) لا يقصد هنا بالمستوى العادي norme اعطاء معنى القيمة . ولكن فقط يقصد جعله الشيء المقارن به في مقابلة المقارن وهو الشعر .

(٢) ترجمنا هنا مصطلح Ecart بمصطلح « المجاوزة » واضعين في الاعتبار المصطلحات المقابلة في البلاغة العربية ، وأولها كلمة « المجاز » بمعنى طرق التعبير التي تجرى على نسق غير النسق العام ، كما استعملها أول كتاب يحمل عنوانه هذه الكلمة في التراث العربي وهو كتاب « المجاز » لأبي عبيدة معمر بن المثنى (متوفى ٢٠٨ هـ) قبل أن يتحول المصطلح إلى دائرة علم البيان وحدها فيما بعد . (المترجم)

عادية ، وان الشيء غير العادى فى هذه اللغة يمنحها أسلوبا يسمى « الشعاعرية » وهى ما يبحث عن خصائصه فى علم الأسلوب الشعرى .

وحقيقة فان الأسلوب يعتبر غالبا « مجاوزة فردية » طريقة فى الكتابة خاصة بمؤلف واحد ، وقد عرفه يابى نفسه بأنه « تحول فردى فى الكلام » وعرفه ليوسبىتز Leo Spitzer بأنه تحول فردى بالقياس إلى المستوى العادى وقد فسرت عبارة بوفون Buffon المشهورة « الأسلوب هو الرجل » غالبا فى هذا الاتجاه ، ودون شك فان احدا لا يستطيع ان يرفض تطبيق المصطلح على اللغات الشخصية لكل شاعر وعلى طريقته التى يتفرد بها ويعرف بها بيتاننا ، لكننا نستطيع ان نعطى لكلمة الأسلوب مفهوما أكثر اتساعا ، وذلك المفهوم كان - من الناحية أخرى - المعنى الأول لها . نحن نعتقد - على الأقل كفرض منهجى - بأنه يوجد فى لغة كل الشعراء قدر مشترك غير متغير يبقى دائما من خلال التغيرات الفردية ، لنقل ان هذا القدر هو سبيل موحدة للمجازة بالقياس إلى المستوى العادى ، أو قاعدة كامنة فى هذه المجوزة ذاتها ، وهل « الوزن » فى الواقع الا « مجاوزة » مقننة ، قانونا للتحول بالقياس إلى المستوى العادى الصوتى للغة المستعملة ؟ وعلى المستوى المعنوى يوجد أيضا بنفس الطريقة قانون للتحول مواز لقانون الوزن ، وإذا لم يكن هذا التحول قد قنن بنفس الدقة ، فان ذلك لا يعنى ان وجوده أقل ، منبثا فى المضامين المختلفة ، وعلى هذا الأساس فان الشعر يمكن ان يعرف على انه نوع من اللغة ، وان « الشعاعرية » هى حدود الأسلوب لهذا النوع ، وهى تفترض وجود « لغة الشعر » وتبحث عن الخصائص التى تكونها .

وتعريف كهذا يحمل مزايا كثيرة ، فهو فى الواقع يسمح للشعاعرية « ان تبنى نفسها كعلم » ، « كمى » فقضية « المجاوزة » تؤكد تقاربا ملحوظا بين « الأسلوبية » و « الاحصاء » ، للأسلوبية باعتبارها علم المجاوزة اللغوية ، وعلم الاحصاء باعتباره علم المجاوزة بصفة عامة ، وهذا يسمح بأن نطبق على العلم الأول نتائج العلم الثانى ، والظاهرة الشعاعرية اذن تتحول إلى ظاهرة يمكن قياسها وتقديمها على انها متوسط التردد لمجموعة من المجاوزات التى تحملها اللغة الشعاعرية بالقياس إلى لغة النثر . يقول ب . جيرو P. Guiraud ان الأسلوب هو مجاوزة تتحدد بطريقة كمية القياس إلى المستوى العادى للغة (1) .

(1) Problemes et méthodes de le Statistique linguistique P.U.F. 1960. P. 19.

وهذا التعريف ينطبق على الأسلوب الفردي لكنه ينطبق أيضا على الأسلوب النوعي ، والأسلوب الشعري سيكون هو «متوسط المجاوزة» لمجموعة من القصائد يمكن انطلاقا منها من الناحية النظرية قياس «معدل الشاعرية» في قصيدة ما .

ان الدراسة الاحصائية للأسلوب تتطلب خطوتين ، احدهما تبين خصائص الظاهرة والثانية قياسها ، فليست كل المجاوزات ناتجة من الظاهرة الأسلوبية فاذا لاحظنا مثلا شيوعا كبيرا للكلمات ذات المقطع الواحد في الشعر عنها في النثر ، فليس معنى هذا بالضرورة ان الكلمات القصيرة تتميز بخصائص اسلوبية معينة ، بل ان هذا الشيعوع يمكن ان يكون سببا عن طواعية «الوزن» لهذه الكلمات القصيرة ويكون الشيعوع إذن نتيجة محتملة لظاهرة عروضية ، ينبغي إذن قبل ان نحصر ان نعلم ماذا سنحصى ، ونحن نعتقد ان المشكلة الحقيقية للأسلوب ذات طابع كفي و ليس كمي⁽¹⁾ . ومن هنا فان الخطوة الرئيسية في دراسة «الشاعرية» هي تحديد خصائص الظاهرة ، وهو تحديد تم دائما على أساس المناهج العادية القائمة على الحدس ، بل اننا نجد حتى في بعض الأحيان - كما هو الحال عند ليوستنر - دعوة إلى ضرورة وجود «تعاطف» بين المحلل والنص الذي يدرسه ، لكن المنهج الذي نطرحه هو منهج اكتشاف وليس منهج استدلال ، فحين تنتج من خلال الملاحظة الظاهرة المفتاح نبدا في التأكد من اننا لم نخطئ ، واننا حقيقة امام بلمح خاص لمؤلف ما لنوع أدبي ما ، من خلال المقارنة الاحصائية بين هذا المؤلف ومؤلفات أخرى ، وبين هذا النوع وأنواع أخرى ، وانطلاقا من وجود «مجاوزه» ذات تردد له معنى من الناحية الاحصائية ، يمكن فقط ان نحول إلى حقيقة - ما لم يكن الا فرضا على مستوى الحدس أو المشاعر . لقد أطلق موريس جرامون Maurice Grammont الذي ليست حساسيته الشعرية موضوع شك ، مصطلح «التناسق الشعري» على الشعر الذي توجد علاقة فيه بين الصوت والمعنى ، لكن المراجعة الاحصائية لهذا الفرض أثبتت

(1) A. J. GREIMAS. Statistique linguistique et linguistique Structural. Octobre. 1962 (in La Francais moderne).

عدم اطراده ، وهذا بالتأكيد لا يهدم نظرية جرامون ، ولكنه يجعلها فقط مجرد فرض قابل للمراجعة والتحقيق (١).

وفيما يخصنا فان العون الذي نطلبه من علم الاحصاء ليس متمثلا في أن يعطينا هو نفسه مفاتيح الشعر ، ولكن في أن يمحس فرضا يبدو لنا من خلال التأمل في مجموعة من الامثلة المنتقاة ، لكن المثل في ذاته لا يدل على شيء ، فحين تكون الظاهرة الملاحظة كبيرة إلى حد ما ، فانه من الممكن دائما وجود امثلة على نظرية ما ، واذا اخذنا مثلا ظاهرة القلب L'inversion البلاغية ، فان لنا الحق أن نظن انها ملمح من ملامح الاستعمال الشعري ، لكن كيف يمكن أن نؤكد ذلك اذا لم نتحقق من ان « القلب » يتمثل في قصيدة الشعر بلون من « المجاوزة » ذي تردد يعتد به من الناحية الاحصائية ؟

ان تطبيق المنهج الاحصائي يثير المشكلة - الشائكة دائما - حول تجميع « عينات » تصلح لأن تكون ممثلة لمجمل الظاهرة المدروسة ، والمجمل هنا ، هو كل القصائد التي طبعت أو عرفت (منسوبة إلى الفترة المدروسة) ويبقى اختيار النماذج الممثلة من بين هذا الكم ، وكلما كانت النماذج المختارة أكثر ، كان حظ تمثيلها المجموع أكبر ، لكننا ينبغي أيضا أن نضع في الاعتبار الضرورات التطبيقية فان تحصى ظاهرة سهلة الملاحظة ولا خلاف عليها كالفافية فهذا امر سهل ، لكن الامر يبدو مختلفا عند احصاء الاستعارات حيث ينبغي في كل حالة اجراء تحليل معنوي ، ولهذا السبب فاننا حددنا اختيارانا في تسعة شعراء .

واذا وضعنا في الاعتبار الثراء الواسع للشعر الفرنسي ، والمحدودية النسبية للنماذج المختارة ، فان احتمال المجاوزة الذي يصاحب كل اختيار للنماذج ، يزداد هنا بطريقة ملحوظة ، ولكي نبعد مخاطر هذه المجاوزة إلى أبعد حد ممكن فاننا اتبعنا هنا المبدأين التاليين :

(١) تنطبق نفس الملاحظة على تحليل جاكوبسون وايلى ستروس لقصيدة بودلير « القط » فحول هذه السونيتا تنطبق بعض هذه الملاحظات بالتأكيد ، ولكن البعض الآخر ربما كان صدقويا ، وكيف يمكن معرفة ذلك إذا لم يكن لدينا منهج للمراجعة والتحقيق .

(1) Prencipes D, esthétique. Paris. 1911. p. 11.

المبدأ الأول هو كل منظور معياري ، ان علم اللغة أصبح علما بدءا من اليوم الذي توقف فيه عن فرض قواعد مسبقة يلاحظ على اساسها الظواهر وعلم الجمال لا بد ان يتخذ الموقف ذاته ، ينبغى ان يصف لا ان يحكم ، لكنه في مجال الجماليات يتحتم التقدير ، مادمننا لا نعترف للعمل بأنه عمل فنى الا اذا كان جميلا ، والعمل الذى يفقد هذه الصفة ، او يكون قبيحا لا يدخل في دائرة الجماليات وعلماء الجمال لا يستطيعون ان يلاحظوا الا الاعمال التى حكم عليها بأنها جميلة ، ويبدو ان هذا العلم قد دخل في حلقة مفرغة وهو لا يستطيع الخروج منها فيما نرى الا اذا فصل بين « الحكم ، و « الوصف » . وكما يقول بيوسرفيان Pieu Servien فان الدراسة الجمالية تستلزم خطوتين هما « الانتقاء ، و « الملاحظة » ، ولكى تتم الموضوعية المطلوبة فان « المنتقى ، ينبغى الا يكون هو « الملاحظ ، وما دام عالم الجمال يقوم بدور الملاحظ فانه يتبغى ان يترك مهمة « الانتقاء ، إلى شخص آخر .

نتيجة لذلك فاننا تركنا هذه المهمة للجمهور العريض او ما اصطلح على تسميته بالأجيال ، وفي بعض المراحل فان جانبنا من هذا الجمهور يمكن ان يخطئ ولفترة معينة ، لكن لا يمكن ان تخطئ الأجيال كلها خطأ متواصلا ومادام الجمال ليس قيمة خاصة بالعمل الادبى في ذاته ، ولكنه صفة نطلقها على قدرته على ايقاظ المشاعر الجمالية في النفس ، فان من الممكن ان تكون هناك كثير من الاعمال الادبية الجميلة لم تكتشف ، لكن الاحتمال قليل في ان يكون كثير من الاعمال التى اشتهرت بأنها جميلة ليست كذلك . لقد اخترنا اذن شعراءنا بين الذين تأصل مجدهم في تاريخ الأدب الفرنسى وهذا الاختيار ليس اختيارنا فنحن ككل الناس لنا تذوقنا وشعراؤنا المفضلون ولو أننا حكمنا ذلك فلربما اختلف الاختيار ، لكنه بدا لنا من الأدق الاعتماد على الذوق العام الذى يبقى المعيار الوحيد الموضوعى في مجال القيمة .

المبدأ الثانى في الاختيار هو التناسق بين « العينات ، الملاحظة ، فكما كانت المادة المدروسة متناسقة ، ازدادت فرصة التعرف على الملامح المشتركة وبما ان خامة الشعر هي اللغة ، فينبغى تناسق اللغة في المقام الاول ، ولهذا السبب فاننا حددنا تحليلنا في الشعر الفرنسى ، واذا كان هناك خصائص شعرية للغة الشعر ، فينبغى بالتأكيد ان تكون موجودة في شعر كل اللغات ،

لكن البدء باستخلاص هذه الخصائص المشتركة من خلال شعر غنى ومتنوع كشعرنا سوف يشكل في ذاته نتيجة طموحة .

من المفروض أن يستلزم تناسق المادة « تزامنها » والعينات كما يقول رولان بارت Rolland Barthes ينبغي أن تستبعد إلى أقصى حد العناصر القتابعية وينبغي أن تتوافق مع حالة نظام ، مع « لحظة من التاريخ » (١) ومع ذلك فإنه يبدو لنا أن من المهم ملاحظة الحالة التطورية للشعر الفرنسي في فترات مختلفة من تاريخه ، وهنا نطرح قضية تناسق اللغة نفسها ، فإن لغة ما لا توجد - بصفة رئيسية - الاخلال لحظة من الزمن ، ومن الممكن أن توجد « مروحة » زمنية تتابع فيها اللحظات لكن بشرط أن يكون التغيير الذي حدث في اللغة قليلا بصفة نسبية خلال الفترات المدروسة ، كل هذه الاعتبارات المختلفة جعلتنا في النهاية نقرر تناول ثلاثة عصور بينها قدر من التشابه من حيث اللغة ، وقدر من التفاوت من حيث الجمال الخاص بكل منها ، وهي العصور التي عرفت في تاريخ الأدب بالتسمية العامة الكلاسيكية والرومانتيكية والرمزية ومن داخل كل عصر اخترنا ثلاثة شعراء .

Corneille Racine Moliere	- كورنى ، راسين ، موليير
Lmarmartine Hugo Vigne	- لا مارتين ، هيجو ، فينى
Rimbaud Verlaine Mallame	- رامبو ، فيرلين ، مالارميه

ونحن نعتقد أننا بهذا نغطى ، ليس فقط مدارس وحركات شعرية شديدة التنوع ، وإنما أيضا « أجناسا » شديدة التنوع ، الشعر الغنائى ، المأساوى ، الملحى ، الهزلى ، ... الخ وأنا نجمع بذلك « مادة » تعتبر في وقت واحد ، متناسقة تصلح للبحث ، وواسعة لكى تسمح باعطاء الدلالات (٢) .

هذه المادة يمكن أن تقدم لنا مزية أخرى ، ذلك أنها تمتد على ثلاثة عصور متتابعة وتسمح بأن يقارن الشعر بنفسه من خلال تاريخه ، وأن يلاحظ التحول من خلال ذلك . وسوف نرى أن هناك لك ظاهرة تتضح خلال الدراسة وهي في

(1) Elements de Semiologie « Communication » N. 4.

(٢) هذه المادة بها كثير من أوجه النقص ، ويبقى على الباحثين الذين يستخدمونها أن يضيفوا إليها لكى يصلوا الى الغاء النتائج الجمالية أو تأكيدها .

رأينا ذات مغزى هام وهي ان خصائص لغة الشعر تزداد نسبتها بطريقة مطردة في كل عصر بالقياس إلى سابقة في أغلب الحالات ، كيف ينبغي أن تفسر هذه الظاهرة ؟ فيما يتصل بنا نحن نرى أن ذلك تأكيد لصحة « الخاصة » المكشفة .

إذا كانت المجاوزة هي الشرط الضروري لكل شعر ، فانه من المؤكد أن المفهوم الجمالي للكلاسيكية لم يكن شديد التحمس لاستغلالها ، ففي عصر كمصرنا ، تعد الأصالة والتفرد قيمة جمالية في ذاتها وفي العصر الكلاسيكي كان العكس صحيحا . ، المستوى العام كان هو « القية » والمجاوزة لم يكن مسموحا بها الا في حدود ضيقة معترف بها من قبل التقاليد ، وجرأة اللغة كانت تقمع بحدة وغالبا ما يكون ذلك من خلال الصوت الرسمي للاكاديمية ولناخذ على هذا مثلا أورده ج انطوان⁽¹⁾ G. Antoine خاصا بحروف العطف فانه يقال : « بول ، بيير وجاك » لكن اللغة الأدبية تقول « بول وبيير وجاك » وهنا لون من المجاوزة يعد في وقت واحد محدودا ومتوقعا ويصنع أسلوب لغة خاصة في اطار اللغة العامة لكن المجاوزة الحقيقية في هذا المثال هي التي تقطع تماما تصور « المستوى العادي » حين تقول : « بول وبيير ، جاك » وإذا سمح الشاعر لنفسه بمجاوزة كذلك كما قال دي بورت Des Portes

وجهي الشاحب وصوتي ، عيني التي تبكي بلا انقطاع

جری تذکیره علی الفور بأنه جاوز النظام . والأدهى ان يذكره بذلك شاعر آخر هو مالارمي ، وفي مثل هذه الظروف يمكن الذهاب إلى حد القول بأن التصور الجمالي الكلاسيكي كان ضد الشاعرية ، وأنه اذا كانت عبقرية مبدع مثل راسين أو لافونتين Lafontaine قد استطاعت ان تزحزح قليلا هذه العقبة ، فان فن الشعر لم يستطع حقيقة أن يتضح الا في جو الحرية التي كان للرومانتيكية جدارة ادخالها في الفن .

ونضيف إلى ان كلمة « الشعر » بالمعنى الحديث للمصطلح ، وهو الذي يقصد منه الاشارة إلى طبقة محددة من الجمال (الشعري) لم تكتسب هذا

(1) La Coordination. p. 64.

المعنى الا يدها من العصر الرومانتيكى بالتحديد ، ان الرومانتيكية لم تبتدع الشعر ولكن يمكن القول بانها اكتشفته ، كتب جون وال Jean Wahi لقد أصبح الشعر أكثر فاكثرا ذا وعى بنفسه وبجوهره ، كانت الكلاسيكية شعرا غير واع بنفسه لكن الشعر الرومانتيكى تعرف على نفسه كشعر (١) . ومن هذه اللحظة ، لحظة اكتشاف الخواص الجمالية الدقيقة للشعر ، كان من الطبيعي أن يزداد التلاؤم بين الوسائل الشعرية والوظيفة الشعرية شيئا فشيئا ، من الرومانتيكية تطور الشعر نحو ما أسماه فاليرى وبيرييمو Bremond « الشعر الخالص » وفي الحقيقة أمام شعورنا المعاصر نجد ان كلمة « شاعر » أكثر التصاقا بالتأكيد برامبو او مالارميه أكثر منها بكورنى او موليير ، والتزايد الذى يؤكد الاحصاء للخصائص التى لم تكن مباحة يعيد تأكيد ذلك الاحساس الشعورى ، ان الشعر يبدو أكثر فاكثرا « شعريا » كلما تقدمنا مع تاريخه ، وهى ظاهرة ربما أمكن تعميمها ، وربما سادت على تحديد المفهوم الحديث للجمال ، حيث يلاحظ ان كل فن يشهد لونا من الاستقطاب خلال لون من الاقتراب التى يتزايد دائما نحو الشكل الخالص المميز لذلك الفن . الشعر نحو الشاعرية الخالصة ، والرسم نحو الفن المجرد وخصائص الرسم الخالصة ، لكن هذا تصور نظرى لانريد أن نربط به تحليلنا ، فالمنهج الاحصائى الذى أثبتناه هنا أيا كان التفسير الذى يعطى له - يؤكد التطور المتزايد لبعض الخصائص اللغوية خلال ثلاثة عصور فى تاريخ الأدب ، وهى ظاهرة تعد فى ذاتها نتيجة مهمة .

تبقى أمامنا مشكلة منهجية أخيرة نحن نريد مقارنة الشعر بالنثر ، ونحن نعنى بالنثر - مؤقتا - اللغة المستعملة ، أى مجموع الأشكال ، الأكثر ترددا من الناحية الاحصائية فى لغة جماعة ما ، ومن هذه الزاوية فإن الاستعمال هو الحكم الجيد على ما هو نثر وما ليس بنثر ، ويكفى أن يترك المرء على سجيته لكى يقول نثرا كما فى هذا النص (٢) .
مسيو جوردان : وعندما نتكلم ماذا نسمى هذا؟
مدرس الفلسفة : نسميه « نثرا » .

(1) Poesie' Pénsee' Perception. Paris. 1918 p. 24.

(٢) النص مقتبس من مسرحية البرجوازي النبيل لموليير .

مسيو جوردان : ماذا! عندما أقول لنيكول : اعطني شيشبى واعطني طاقيتى الليلة ، يكون هذا نثرا ؟ .
مدرس الفلسفة : نعم ياسيدى .

لكن مبدأ التناسق يلزمنا ان نقارن الشعر المكتوب بالنثر المكتوب ، واذن فان الترك على السجية لا يصلح معيارا هنا ، وفي الواقع فان احدا لا يكتب على سجيته فالكتابة تقتضى دائما حدا أدنى من الاعداد ومن الجهد ، وكتابة رسالة صغيرة تجعلنا نتجه قليلا نحو الأسلوب وكل لغة « مكتوبة » تسعى لأن تكون « كتابة » واشتقاق المعنى الاستعارى الثانى من الاصل الاول ، ذو دلالة ، وبالتأكيد فان هناك أنماطا متعددة من الكتابة مثل كتابة الروائيين ، وكتابة الصحفيين وكتابة العلماء ، اذا اكتفينا بالإشارة إلى أشهر الأنماط ، أيها يمكن ان نختاره لكى يكون « المستوى العادى » الذى يقاس اليه ؟ بالتأكيد ينبغى الاتجاه إلى الذى يكتبون بأقل قدر من الاهتمام الجمالى أى إلى العلماء ، ولانقول ان « المجاوزة » فى لغتهم لا وجود لها ، ولكننا نقول انها تمثل الحد الأدنى .

تعريف الأسلوب بأنه مجاوزة ، تخرج به فى الواقع من دائرة الأنماط التى يحكمها قانون « الوجود التام أو العدم المطلق » نثر أو لانثر . فاللغة الطبيعية واللغة الفنية هما قطبان يستقر بينهما على درجة تتفاوت بعدا وقربا من احد القطبين أو من الآخر ، الانتاج المكتوب المحمل بالمشاعر ، والنثر الأدبى له دون شك وسائله الخاصة . لكننا سوف نرى أنه يستخدم استخداما واسعا الوسائل الخاصة بالقصيدة . بين النثر والشعر الرومانتيكى تحسب الفروق من الناحية الكمية أكثر من الناحية الكيفية ، حيث يتميز كل لون بكمية تردد للخصائص « المجاوزة » وكمية التردد يمكن أن تكون قليلة جدا بين قطعة نثر لشاتوبريان Chateau Briand وبين مقطوعة مما اصطلح على تسميته بقصيدة النثر ، والحدود هنا شديدة الغموض ، لكن الشعر التقليدى وحده هو الذى يمكن ان يخضع لقانون الوجود التام أو العدم المطلق (شعر أو لا شعر) فهذا النص اما ان يكون مقفى أو لا ، موزونا أو لا لكننا سنرى أن صرامة هذا القانون نفسه ليست الا صرامة ظاهرة للوهلة الاولى ، وأن قوانين الوزن نفسها توجد فيها درجات مختلفة وعلى المستوى المعنوى لم تتحقق المجاوزة التامة أبدا فى أى مجال عمل شعرى ، ولا يمكن أن تكون

القصيدة « شعرية » ، مائة في المائة ، والطريقة التي نصنف بها نصنا إذا ملامح أسلوبية قوية في اطار النثر الادبي او اطار قصيدة النثر طريقة لا تخلو من مجازفة بدرجة او بأخرى ، فهذان النوعان الادبيان يستخدمان نفس وسائل « المجازة » ، ويكمن الفرق في « معدل التردد » وهو مقياس دائم التغير .

يمكن ان نتصور ظاهرة الأسلوب في شكل خط مستقيم ، يمثل أقصى طرفيه قطبين ، قطبا نثريا تنعدم فيه كل مظاهر « المجازة » ، وقطبا شعريا يتحقق فيه الحد الأقصى منها ، وبين القطبين تتوزع الأنماط المختلفة المستخدمة في اللغة الشعرية ، بالقرب من القطب الشعري توجد القصيدة وبالقرب من القطب الآخر توجد اللغة العلمية ، والمجازة في هذه اللغة ليست منعومة ، ولكنها تتجه نحو الصفر^(١) .

ولنذكر على أي حال ان المطلوب هو مزيد من الصرامة والدقة ، فكل مستعمل للغة من أبنائها قادر على أن يحكم على ما يستعمله حكما حدسيا ، ويبقى بعد ذلك أنه ينبغي أن يحتكم إلى الأدلة التي تثبت صحة حدسه الذاتي كما حرصنا نحن دائما على أن نفعله .



اعتبار الشعر ظاهرة كالظواهر الأخرى ، قابلة للملاحظة من الناحية العلمية ، وقابلة للتحديد من الناحية الإحصائية . اعتبار يصطدم بالتأكيد مع الشعور العام ، فالشعر اليوم له درجة من التقديس ، يخشى أن تبدو معها أي محاولة لاختراق نظام الميكنة داخله وكأنها محاولة للتدنيس .

« علم الشعر » ؟ ان التعبير يبدو وكأنه يحمل من التجديف قدر ما يحمل من التناقض ، مادام الشعر كما اعترفنا فن يوجد في القطب المقابل للعلم . لكن ينبغي أن نزيل مرة أخرى اللبس الذي يحدث دائما بين « الملاحظة » و « المادة » ، موضوع الملاحظة ، ان الشعر يقابل العلم باعتباره « مادة » ، لكن ذلك التقابل لا يفرض سلفا على منهج الملاحظة المتبع .

(١) لنذكر ان « بلي » ، كان يعد اللغة العلمية ، القطب المقابل للغة الأسلوبية .

ان الفرق بين المنجم وعالم الفلك لا يوجد في النجوم ولكن في روح الانسان الذي يلاحظ ، ولا يوجد على الاطلاق في المادة الشعرية نفسها ما يمنعها من حيث المبدأ من أن تكون موضوعا للملاحظة أو الوصف العلمي ، ودون شك فان مادة الملاحظة هنا على وجه خاص معقدة وغامضة . وعلى حد تعبير فاليري : شيء غير قابل للتعريف تضع له تعريفا . لكن لبسا آخر يمكن أن يحدث هنا ، فاذا كان الغموض خاصة ضرورية للشاعرية باعتبارها شاعرية فهذا حقيقى بالنسبة « للمستهلك » للموضوع الجمالى ، مكمل للحظة التأمل لكن هذا الغموض كظاهرة ليس بالضرورة غموضا على مستوى التحليل ، ومعرفة ميكنة ظاهرة ما لا يمنع على الاطلاق هذه الميكنة من أن تحدث تأثيرها الفورى المباشر ، فهناك مسلمات للأدراك الحسى لا تستطيع المعرفة التحليلية أن تصنع شيئا ضدها ، فالارض مازالت ثابتة في أعيننا منذ أن عرفنا أنها تدور .

هناك صعوبة أخرى تكمن في أن « الشاعرية » تشرح عناصرها من خلال لغة « نثرية » ، فالنثر هنا لغة تعقيدية موضوعها « الشعر » وهذا التناقض الاساسى يدين « الشاعرية » في انها تفتقر إلى جوهر موضوعها ذاته . فهي تعلن « تذليل » الشعر للنثر بدءا من اللحظة التى تتحدث فيها عن الأول بوسائل الثانى ، لكننا ينبغى هنا أن نفرق بين تلقى الشعر أو استهلاكه وهو حدث جمالى وبين تحليله وهو حدث علمى ، فالتأثر بالقصيدة شيء ومعرفتها شيء آخر ، ومن الطبيعى أن يتم التعبير عن هذين الحدثين المختلفين بوسيلتين مختلفتين من وسائل التعبير .

وعلى أى حال فانه ينبغى الاختيار اما اعتبار الشعر موهبة قادمة من قوة عليا ينبغى استقبالها فى صمت والترحيب بها ، أو اعتبار أنه شيء ينبغى أن نتكلم عنه واذن فيجب أن نحاول التكلم بطريقة ايجابية ، وهناك اكثر من النقاد يعتقدون أنه لا ينبغى التحدث عن الشعر الا بطريقة شعرية ، ومن هنا لا تكون تعليقاتهم وشروحهم الا قصيدة مركبة على قصيدة أخرى ، غنائية على غنائية ، ويقدم جورج مونان George Mounin بعض امثلة على هذا حين يقول (١) :

(1) Poesie et Société Paris. P.U.F. 1962. P. 53 - 54.

« في الشعر ، يتعلق الأمر بتوضيح بعض خلجات النفس بطريقة جلية ،
وبإعادة بناء معدل لها يمكن تلقيه من خلال جسد الكلمات ، أو المهمة
الخالصة للشعر هي ان يقدم مكانا تلتقى فيه اوضح الكلمات بأغراض
المواقف ، . مثل هذه التعبيرات لا قيمة لها لأنها ليست واضحة وليست قابلة
للمراجعة وعندما تقابل مشكلة تحولها إلى شيء غامض ، مع انه - على العكس -
ينبغي أن تطرح المشكلة بطريقة يمكن معها البحث عن حل يمكن فهمه ، وهناك
احتمال قوى أن تكون الفروض التي تقدم خاطئة ، لكنها على الأقل سوف يكون
لها فضل ان تثير من النقاش ما يثبت أنها كذلك ، وفي هذه الحالة سوف يكون
من الممكن تعديلها أو استبدالها أخرى بها حتى نصل إلى الفرض الجيد . ومن
ناحية أخرى فليس هناك ما يؤكد لنا أن الحقيقة يمكن الوصول إليها في هذه
المادة أو أن الاستقصاء العلمي يمكن في النهاية أن يعطينا نتائج لا قيمة لها .
ولكن كيف يمكن معرفة هذا أو ذاك قبل أن نجرب المحاولة .

* * *

الباب الاول

المشكلة الشعرية

نحن نتخذ اللغة الشعرية موضوعا لدراستنا ، مع اننا لم نحددها بعد بالوضوح الكافي ، فاللغة هي تلك الحقيقة المتناقضة التي تتكشف من خلال عناصر ليست لغوية في ذاتها ، وهناك طريقتان لتصوير القصيدة احدهما لغوية والاخرى غير لغوية .

ان اللغة تتكون - كما يقولون - من جوهرين ، أى من حقيقتين تواجد كل منها في ذاتها ومستقلة عن الأخرى وهما الدال والمدلول *Signifiant et Signifie* كما يقول دى سوسير *De Saussur* والتعبير والمحتوى *Expression et Contenu* كما يقول جيلمسليف *Hjemslev* ، فالدال هو الصوت المنطوق ، والمدلول هو الفكرة أو الشيء^(١) . والدلالة حسب التعريف المدرسي القديم يرد لها اعتبارها اليوم وتعنى وجود مصطلحين يرسل احدهما إلى الآخر ، ومنهج الارسال هو الذى يكون ما نسميه الدلالة *Signification* .

ومع ذلك فان ايا من هذين العنصرين ، اذا نظرنا اليه في ذاته ، لا يعتبر لغويا بالمعنى الخالص للمصطلح . على مستوى كل من عنصرى التعبير والمحتوى ينبغي كما يقول جيلمسليف أن نفرق بين « الشكل » و « الجوهر » فالشكل هو مجموع العلاقات التي يستقطبها كل عنصر من العناصر الداخلية للتنظيم ، ووجود هذا « المجموع » هو الذى يسمح لكل عنصر بأداء وظيفته اللغوية .

(١) اللغويون المعاصرون يطابقون بين المدلول والفكرة أكثر من مطابقتهم بينه وبين الشيء . لكن بما أن كل فكرة هي فكرة لشيء ما كما تردد ذلك كثيرا الفلسفية الظاهرية فان لنا الحق أن نتابع سياق « الدلالة » حتى الوصول إلى الشيء ذاته ، وعندما يتعلق الأمر بجوهر المدلول فان الأنسب في الغالب استخدام مصطلح « الأشياء » .

على مستوى التعبير مثلا يوجد طريقتان في اللغة الفرنسية لتطلق الحرف
فهناك « R » الملقوفة^(١) و « R » المنغمة^(٢) ، والفرق بينهما من ناحية
« جوهرهما » أى من الناحية السمعية والنطقية . يتساوى في الأهمية مع الفرق
بين حرفين مختلفين مثل « R » و « L » اذن من الناحية الصوتية تمثل
طريقتا نطق حرف « R » صوتين متميزين ، لكن هذا الفرق الصوتي ليس
فرقا لغويا ، لأنه لا يوجد في الفرنسية كلمتان تتقابلان من خلال هذا الفرق
وحده ، كما يمكن ان يحدث التقابل بين « Rampe » و « Lampe » لوجود
« R » في احدهما و « L » في الأخرى .

ويمكن بنفس الطريقة ان نميز أيضا في عنصر المحتوى بين جانبي
« الشكل » و « الجوهر » فالجوهر هو الحقيقة الذهنية أو الكائنة والشكل هو
تلك الحقيقة ذاتها كما شكلها التعبير . وكلمة ما لا تأخذ معناها الا من خلال
لعبة علاقات التقابل التي تربطها بكلمات اللغة الأخرى ولنأخذ هنا المثال الذي
أورده يلمسليف : « ان جزءا من درجة اللون التي يعبر عنها في الانجليزية
بكلمة اخضر يدخل في منطقة لونية يعبر عنها في لغة ويلز بكلمة يمثل جزء منها
المساحة التي تغطيها كلمة « أزرق » في الانجليزية ، بينما درجة اللون المائلة
بين الاخضر والأزرق لا توجد كلمة عنها في لغة ويلز »^(٣) .

هذه النظرية « الشكلية » التي يطبقها البنائيون على اللغة ، سنطبقها
نحن على مستوى من اللغة أى على « التوصيل » ، ففي داخل مستوى لغوي
وأحد يمثل الشعر والنثر وسيلتين مختلفتين للتوصيل ، وهاتان الوسيلتان
بدورهما يمكن ان تتواجه سواء من خلال جوهرهما أو من خلال شكلهما ،
وهذا التواجه يظهر على مستوى كل من التعبير والمحتوى ، وسوف نبحث نحن
عن جذور هذا التواجه على مستوى التعبير ، ونحن بهذا نفصل عن الدراسة
الشعرية التقليدية التي ظلت تكاد تقصر بحثها حتى عصر قريب على جذور هذا
التواجه في جانب المحتوى .

(١) تنطق كالراء في العربية .

(٢) قريبة من حرف الفين في العربية .

(٣) Prolegomena to theory of Language. trad. du donois, Baltimone. 1953. (٢)

ولنأخذ في الاعتبار أولا مستوى التعبير أى هذا التفرع الثنائى « شعر - نثر » ، والتصوير « الجوهري » للشعر هنا يبدو نابعا من تعريف الشعر ذاته فنظام الوزن في الواقع ، يعتمد على كم هائل من تقاليد تتمثل الخصائص المشتركة بينها في وحدات غير ذات معنى لغوى ، وإذا قصرنا النظر على الشعر التقليدي الفرنسي ، فإنه يعتمد على البحر والقافية ، أى على المقطع والصوت ، والمقطع والصوت هما وحدتان اصغر من الكلمة أو المونيم أى من أصغر وحدة ذات معنى ، ولا يدخل على الاطلاق في تحديد معنى الكلمة عدد مقاطعها ولا قابليتها لأن تشكل قافية مع كلمة أخرى .



فالبحر والقافية ان لا يبدو ان لهما خصائص لغوية مقنعة ، وهما يظهران كقطاعا خارجي يؤثر فقط على الجوهر الصوتي دون ان يكون له تأثير وظيفي على المعنى ، و « المقال » المنظوم يبدو اذن من وجهة نظر « علم اللغة » مثل وحدات اللغة غير المنظومة ، وإذا كان هناك بين النوعين فرق « جمالي » فذلك لأنه يضاف إلى الأول ، من الخارج لون من التزيين الصوتي قادر على احداث تأثير جمالي خالص ، واللغة الموزونة اذن تتمثل في انها : نثر موسيقي ، والموسيقي تضاف إلى النثر دون ان تغير من بنائه .

ولنأخذ هنا مقارنة دي سوسير بين اللغة ولعب الشطرنج ، والمقال الموزون هنا سوف يشبه هنا بوحدات الشطرنج المتركشة بطريقة فنية ، والتي يمكن أن تمثل زركشتها قيمة فنية في ذاتها ، ولكن هذه الزركشة لا علاقة لها على الاطلاق بقيمتها في اللعب ذاته ، بمكانتها ووظيفتها .

هذا التصور للشعر ، ليس زائفا كله بلا شك ، فالاعتبارات الجمالية الصوتية مثل التنغيم والترخيم ليست بالتأكيد غريبة على الشاعر ، فهناك « موسيقى للشعر تثير الاعجاب في ذاتها ، كما يؤكد ذلك المتعة التي يمكن حدوثها عند سماع شعر من لغة غير معروفة ، ولقد اعلن الناقد الانجليزي س . م فالنتين C. M. Valetaine انه كان يجد لونا من اللذة في ترديد جملة مثل Barbara celarent dariiferio مما يؤكد ان ايقاعا منتظما كهذا يأتي على نسق ٣ - ٣ - ٣ - ٣ قادر على ان يداعب الأذن . ومن نفس القبيل فان

تكرار ترديد الأصوات نفسها ينتج عنه لون من المتعة ذات النمط الواحد كما هو الشأن عند الأطفال لكننا لا نعتقد أن القيمة الموسيقية تمثل وظيفة الوزن الوحيدة ولا حتى أكثر وظائفه أهمية .

هذا التصور يمكن أن ترد عليه اعتراضات . أولها الفقر النسبي للمصادر النغمية لموسيقى الكلام ، فالشعر كان في الأصل - كما هو معروف - « مغنى » لكنه بالتحديد توقف عن كونه كذلك ، و « القصيدة » التي ندرسها هنا هي قصيدة « مقولة » أو حتى « مقروءة » ، وهي إذ تتحول إلى هذا فإنها تتخلى بإرادتها عن جزء هام من روافدها الموسيقية ومن الخصائص التي كانت تكتسبها ، لقد أثبت جورج لوت Georges Lote أنه خلال فترة زمنية موحدة (يستمع فيها إلى خطبة وإلى أغنية) تتفاوت العلاقة في الخطبة نطقا بين القصر والطول من ١ إلى فقط ، على حين أنه في الأغنية تمتد هذه العلاقة بين المربع La Quadruple croche والمدور La ronde من ١ إلى ٦٤ ، وبنفس الطريقة فإنتا حين ننتقل من التغنى إلى التكلم فإن الصوت ينخفض بدرجة ملحوظة على مستوى الكثافة وينخفض بدرجة أكثر على مستوى العلو ، ولقد لاحظ هنري بريمون Henri Bremond بحق « أن الموسيقى يهن معناها بدءا من مقارنتها بالواقع (موسيقى بودليير وموسيقى فاجنر Wagner مثلا) .

اعتراض آخر من نفس اللون يمكن أن تثيره المحاولة التي قام بها من يسمون بالحرفيين (Lettriste)^(١) ومحاولاتهم مفيدة من ناحية أسباب فشلها ذاته - فلقد كان للمحاولة ميزة تطوير منطق فلسفة الجوهريين Substantialisme حتى نهايته ، فإذا كان هناك في الواقع قيمة جمالية خالصة للصوت المنطوق في القصيدة فلم لا تظهر هذه القيمة ظهورا حرا دون أن تشغل نفسها بالمعاني المتعلقة بهذه الأصوات . ولماذا تظل هذه الأصوات محتقظة بينها بالترتيب الوحيد الذي تبيحه اللغة ؟

(١) الحرفية حركة في الأدب الفرنسي تزعمها الشاعر الفرنسي الرومانى الأصل ايزيدور اينو الذى اصدر ١٩٤٧ قانون حركته وكتابه « مدخل إلى شعر جديد » وتتابع كتاباته وأشعاره في هذا الاتجاه الذى يبنى على رفض المدلولات المتعارف عليها لكلمات اللغة ، واعتبار « الحرف » هو الحقيقة الواحدة الثابتة . ولم تتجح الحركة كثيرا ، ويمكن اعتبارها امتدادا لحركة الدادية التى ظهرت في الربع الأول من هذا القرن . (المترجم)

لقد بدأ الحرفيون أولا باختراع كلماتهم الخاصة ، ثم ذهبوا إلى أبعد من ذلك فاخترعوا وحدتهم الصوتية الخاصة أو على نحو أدق عناصرهم الصوتية وهم بهذا قدموا لونا من الموسيقى الواقعية ، ربما كان لها قيمة من الناحية الجمالية ، لكنه لا يمكن بأي حال أن يعد بين ألوان الفنون اللغوية ، فاللغة في الواقع هي معنى ، ولا ينبغي أن يفهم من هذه الكلمة - من الناحية الاستعارية - كل ما هو قادر على الابداع أو التعبير ، ولكن ينبغي أن يفهم منها كل ما هو قادر على « الاحالة إلى » وهو يتضمن تصاعد المحتوى أو وجود ثنائية بين شيئين بينهما تراسل اشارى .

من هذه الزاوية ، فإن ما اراده الحرفيون أن يسموه « قصيدة » قد ادانوه هم أنفسهم ، فقصيدة لا تحمل معنى لم تعد قصيدة لأنها لم تعد لغة^(١) ، وإذا أردنا أن نثبت ذلك بطريقة تجريبية ، فينبغى أن نقارن بين نصين متحدين في الصوت مختلفين في المعنى وهو شيء مستحيل ، ومع ذلك فقد تقدم ريموند كينو Raymond Queneau خطوة على هذا الطريق من خلال تجربته الذكية في « التشابه الحركى » وهي تجربة تعتمد على تقديم معادل صوتى مصغر لبيت ما ، من خلال التشابه في الحركات فقط ، مثل بيت مالارميه .

« العذراء والحيوية واليوم الجميل »

مقارنا ببيت على نفس موسيقاه وحركاته :

« الفلين ، والحديد ، واليوم المالح »

والتجربة فيما يبدو لنا في غير حاجة إلى تعليق .

(١) ج . روسيلو ، ضمن بعض قصائد « الحرفيين » في مختارات له عن الشعر الفرنسى ولكنه أضاف إليها هذا الملاحظة « نحن لا نقر بخصائصها الشعرية » .

J. Rousselot. Anthologie de la poésie française. Paris 1962. p. 112.

(*) يمكن أن تتضح المحاولة أكثر لو أردنا تطبيقها على شطر من الشعر العربى مثلا :

الماء والخضرة والوجه الحسن

فانه يمكن أن يتحول إلى :

الداء والكدره والوجه الأشمل

(المترجم)

إلى هذه الاعتراضات التطبيقية - التي ليست بباطلة - يمكن أن تضاف بعض الأدلة النظرية المنتزعة من وظيفة نظام الوزن ذاته ، ولنأخذ حالة القافية لقد قلنا انها تقوم على مصوتات Phonemes اذن على وحدات لغوية غير ذات معنى ، لكن هذا ليس الا في الظاهر للوهلة الأولى ، فالقافية ليست في الواقع مجرد تشابه صوتي ، فهناك في اللغة نمطان من التشابه الصوتي ، تشابه ذو معنى مثل تشابه اللواحق النحوية ، مثلا Facteur acteur وتشابه غير ذي معنى مثل Douceur Soeui واذن فكما يقول جاكوبسون Jakobson ، كل قافية لا بد ان تكون اما ذات معنى نحوي أو غير ذات معنى نحوي ، اما القافية التي لا تهتم بالنحو أى بالعلاقة بين الصوت والبناء النحوي فهي تنتمي ككل ألوان التعبير التي تحذو هذا الحدو إلى مجرد تخلخل ذهني ،^(١) ، وهكذا فان القافية تتحدد تبعا لعلاقتها بالمحتوى وهذه العلاقة قد تكون ايجابية أو سلبية ، ولكن على أى حال هناك علاقة داخلية وبناءة للسياق وفي داخل هذه العلاقة ينبغى دراسة القافية .

وينفس الطريقة فان من الشائع الان بكثرة في الشعر الفرنسى استعمال « التضمين » وهو يعرف بأنه عدم التوافق بين البحر والنحو ، واذن فهناك مرة أخرى علاقة داخلية بين الصوت والمعنى ، فالوزن اذن ليس عنصرا مستقلا عن القصيدة يضاف إلى محتواها من الخارج لكنه جزء لا ينفصل من سياق المعنى ، وهو بهذه الصفة لا ينتمى إلى علم الموسيقى بل إلى علم اللغة .

(*) اللاحقة eur في الكلمتين تدل على اسم الفاعلية . ويمكن مقارنة هذا بالقوال التي تنتهى بالواو والنون في العربية التي تدل على جمع المذكر السالم أو الالف والفاء التي تدل على جمع المؤنث .. الخ .
(المترجم)

(١) . Essais de linguistique - Paris 1963 (Trad. de l'anglais) .

(*) عدم تمام المعنى بتمام البيت ، وهو معروف كذلك في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي مثل قول النابغة :

فأقسمت بالبيت الذى طاف حوله

رجال بنوه من قريش وجرحهم

يمينا ...

وسوف تطور بحث هذه الجزئية في الشعر العربي مقارنة بما أشار اليه المؤلف في الشعر الأوديبى في موضع لاحق من ترجمة هذا الكتاب . (المترجم) .

ان هذا التفريع السابق (الذى طبق على الدال) يمكن ان يطبق على الوجه الآخر من المقال الشعري أى على المدلول ، وللنظرة الاولى ، فانه اذا كانت القصيدة عملا لغويا كما قلنا ، فان وظيفتها ان تحيل إلى مدلول يعد جوهرها أى يعد شيئا قائما بذاته ومستقلا عن كل تعبير كلامى أو غير كلامى ، فالكلمات ليست الا جواهر الأشياء وهى هنا لكى تؤدي « معلومة » عن الأشياء ، كان يمكن للأشياء ذاتها ان تؤديها بطريقة اوفى لو أننا كنا نستطيع فهمها ، اذا لم يكن معنى ساعة وسألت واحدا : كم الساعة فان اجابته : « الثانية والنصف » سوف تعطينى معلومة مطابقة لما كان يمكننى الحصول عليه لو اننى نظرت أنا إلى ساعته .

اللغة اذن ليست الا مؤديا مقننا عن التجربة ، وهكذا فان كل اتصال كلامى يفترض عمليتين متواجهتين ، أولاهما تذهب من الأشياء إلى الكلمات وهى التقنين ، والثانية تذهب من الكلمات إلى الأشياء وهى فك التقنين ، اليس فهم النص معناه الادراك الجيد لما يختفى وراء الكلمات ، الذهاب من الكلمات إلى الأشياء وبالأجمال فصل المحتوى عن التعبير الخاص به ؟

وسوف يعترض بأن هناك حالات لا يستطيع التفكير فيها ان يتصور الأشياء خارج الكلمات التى تعبر عنها ، ولقد ردد علماء النفس كثيرا انه ليس هناك تفكير بدون لغة ، وان اللغة ليست ملبسا للتفكير وانما هى جسده وهذا يبدو حقيقيا خاصة بالنسبة للأفكار المجردة التى لا توجد الا من خلال التسمية . لكن شدة الترابط لا تعنى التطابق ، وكون التفكير لا يستطيع الاستغناء عن التعبير ليس دلالة على أنه مرتبط بتعبير محدد ومن الممكن دائما ربط التفكير وخاصة التفكير المجرد بتعبيرات مختلفة ، وقابلية ذلك اللون من التفكير « للترجمة » ، سواء إلى لغة أخرى ، أو داخل اللغة ذاتها ، وهى الدليل على أن المحتوى يظل منفصلا عن التعبير .

الترجمة معناها ان نعطي للمحتوى الواحد تعبيرين مختلفين ، والمترجم يتدخل فى دائرة الاتصال على النحو التالى :

المرسل ← الرسالة الثانية ← الرسالة الأولى ← المترجم ← المستقبل .

والترجمة تتم عندما تتطابق الرسالة الثانية مع الرسالة الأولى من الناحية المعنوية ، أى اذا كانت المعلومة المنقولة واحدة ، والترجمة مهمة شاقة

تتجمع ضدها الاتهامات التي يلخصها المثل الايطالى المعروف ،^(١) لكن المترجم لا يخون ابدا الا النص الادبى ، اما اللغة العلمية فهي تبقى قابلة للترجمة وحتى في بعض الحالات للترجمة الشديدة الدقة مما يبرهن أنه كلما ازداد تجرد الفكر ، قل ارتباطه باللغة^(٢) .

يحق لنا اذن ان نفترض استقلال المحتوى على الاقل فيما يخص اللغة العلمية وعلى هذا الفرض تبنى تبعية التعبير للمحتوى ، فاللغة ليست الا وسيلة نقل الفكر ، فهي الوسيلة وهي الغاية ، وليس هناك على الاطلاق تأكيد مسبق بأن هذه اللغة الغاية لا يمكن التوصل اليها بطريقة مماثلة ، وربما بطريقة افضل ، من خلال وسائل أخرى . واذن فسوف يحق دائما أن نترجم « الرسالة » ذاتها بكلمات أخرى سواء لجعلها أكثر قابلية للوصول ، أو كما يفعل الأستاذ ليتأكد من أن التلميذ قد فهم ، وهنا تأتي المهمة التعليمية الدقيقة والتي تسمى « شرح النصوص » والتي يطبقها الأستاذ في مدارسنا على السواء بالنسبة للنصوص الأدبية على اختلافها ، النص الفلسفى أو الشعرى أو الفنى ، وهنا فان مشكلة استقلال المحتوى الذى يؤكد قابليته للترجمة مسلم بها بالنسبة للنصوص غير الأدبية فهل كذلك فيما يتعلق بالنص الأدبى وعلى الأخص الشعر ؟

ان قابلية الترجمة ربما كانت بالتحديد المعيار الذى يسمح بالتفريق بين زمطين من اللغة ، وتلك حقيقة اكدتها « الآلة المترجمة »^(٣) والمشكلة الرئيسية تكمن في معرفة أسباب عدم قابلية الترجمة للغة الشعرية .

(١) يشير إلى مثل ايطالى يقول : المترجم والخائن ليسا الا وجهين لعملة واحدة ، وهو مثل يعتمد على ان أصل الكلمتين : مترجم Traducteur وخائن Traître متقارب في اللغة اللاتينية . والمثل الايطالى هو : Traduttore traditore (المترجم)

(٢) لمزيد حول هذه المشكلة انظر :

Problemes thtoriques de La tradution. Paris. 1962 .

(٣) نشرت مجلة الدراسات الفلسفية ١٩٦٢ : « أجريت تجارب للترجمة على الآلة المترجمة ونشرتها الصحف وكانت نتيجتها ان نصين وضعنا في الآلة المترجمة ، فترجم أحدهما ولم يترجم الآخر ، النص الذى لم يترجم بالطبع كان لصيدة .

وللإجابة على هذا السؤال ، لابد أن نفرق ، هنا أيضا ، بين شكل المحتوى وجوهره ، فترجمة الجوهر ممكن وترجمة الشكل هي فقط غير الممكنة ، يقول أحد كبار المتخصصين في هذه القضية : « الترجمة تهدف إلى أن تنتج داخل لغة الوصول (اللغة المترجم اليها) معادلا طبيعيا أقرب ما يكون إلى الرسالة في لغة القيام (المترجم منها) من ناحية المعنى أولا والأسلوب ثانيا ،^(١) ونحن هنا مع المستويين ، فجوهر المحتوى هو المعنى وشكله هو الأسلوب ، وعندما تكون لغة القيام ولغة الوصول نثريتين ، فإن المستوى الشكلي تنتفي عنه صفة اللزوم ، حيث أن النثر هو درجة الصفر في الأسلوب ، يمكن ترجمة نص عس ترجمته دقيقة من لغة إلى أخرى أو داخل نفس اللغة ، وذلك بالتحديد لأن التعبير هنا ، يظل خارجيا بالنسبة للمحتوى ، فنفس الشيء بالضبط أن تقول : « الساعة اثنا عشر بعد الظهر ، أو « الساعة الرابعة عشرة ، Il est Quatorze Heures أو تقول (بالانجليزية) It is tow o'clock لكن الأمر يتغير عندما يتدخل الأسلوب ، فالتعبير يعطى عندئذ للمحتوى بناء خاصا يكون من الصعب أو المستحيل أداؤه بطريقة أخرى ، ومن هنا فإنه يمكن (في ترجمة قصيدة) أن نحتفظ بالمعنى (في جوهره) ولكن نفقد الشكل ونفقد معه في الوقت ذاته الشعر .

ولكى نصل إلى فهم أوضح ، لنأخذ مثلا ثلاثيا ولنقارن هذه الصيغ الثلاثة :

Cheveux blonds	(أ) شعرات شقراء
Blonds cheveux	(ب) شقراء شعرات
Cheveux d'or	(ج) شعرات من ذهب

هناك فرق بين الصيغ الثلاثة ، فالأول ينتمي إلى النثر ، والثاني والثالث (رغم استهلاكهما) يمكن أن يحملوا إلى الشعر . من أين يأتي الفرق ؟

كل القضية التي يطرحها علم الشاعرية تكمن هنا .

هذه الصيغ الثلاثة لها نفس جوهر المحتوى مما يعنى أنها ترسل نفس

(١) Nida. principles of translation. Harvard Univ. Presse 1959 .

المعلومة في الاجابة على السؤال : « ما لون الشعرات » ثلاث إجابات تحمل كل منها واحدة من « الرسائل » الثلاثة وتجيب بنفس الطريقة « شقراء » فالفرق إذن بين الشعر والنثر ليس هنا ، فهو لا يتعلق بالمدلول في جوهره ، وهو أيضاً لا يعتمد على جوهر الصوت ، ولو كانت هذه الصيغ غير متطابقة من الناحية الصوتية ، إنه في الواقع يبني على أساس شيء ما هو علاقة المدلولات فيما بينها ، فنوع العلاقة بين مدلول « شقراء » ومدلول « شعرات » يتغير ، تبعاً لاحتلال « دال » الصفة قبل « دال » الاسم أو بعده ، وهو أيضاً يتغير تبعاً للتعبير عنه بالبدال « أشقر » أو « من ذهب » ، ولأن الأمر يتصل بالعلاقة ، فنحن نتحدث عن البناء أو الشكل ولأن هذه العلاقة هي بين المدلولات فسيحق لنا أن نتحدث عن شكل المعنى .

هكذا تكون « أ » ترجمة « ب » و « ج » إذا أردنا بالترجمة الاحتفاظ بالجوهر لكنها لا تكون ترجمة إذا أردنا بالترجمة الاحتفاظ بالشكل ، ولأن الشكل هو الذي يحمل الشعر فإن ترجمة القصيدة إلى نثر يمكن أن تكون دقيقة إلى الحد الذي نريده دون أن تكون مع ذلك شعراً ، هكذا قدم لنا هنري بريمون مثلاً دقيقاً لهذه الملاحظة حين ترجم بيت مالرب : *Marlherbe* .

(أ) ستتجاوز الثمار وعد هذه الزهور

Et Les Fruits Passeront La Promesse des Fleurs.

(ب) ستتجاوز الثمار وعود الزهور

Et Les Fruits Passeront Les Promesses des Fleurs.

وهو تغيير يكفى من وجهة نظره أن يتلف البيت إتلافاً كاملاً .

وهذا المثال دقيق على نحو خاص ، من حيث أن الوزن والايقاع لكنتا الصيغتين واحد ومن هنا فإنه لا يمكن أن يكون الدال هو السبب ، ويبقى المدلول موضع التساؤل ، فإذا كان هناك تلف للبيت فإنه يعود إلى المدلول وحده ، وحيث أن جوهر المدلول واحد في الصيغتين إذ يحمل كل منهما نفس المعلومة ، ويمكن مراجعة ذلك - كما يقول جاكوبسون - بالنظر إلى علاقة كل من الصيغتين بالحقيقة فمن الواضح أنه لا يمكن إثبات « أ » أو نفيها دون إثبات « ب » أو نفيها فإذا كان صحيحاً أو غير صحيح أن « الثمار ستتجاوز

وعود الزهور ، ، يبقى إذن أن نرجع الفرق الجمالى إلى الفرق الوحيد اللغوى الجوهري بين « ا ، و » ب ، وهذا الفرق كما سنرى يمكن فى شكل المدلول ، فنحن حين ننتقل من « وعد الزهور ، إلى « وعود الزهور ، فقد غيرنا العلاقة بين جزئى كل جملة ، ونحن إذ نفعل فإننا نغير بناء المدلول ذاته كما سنبين ذلك .

إن الدراسات التقليدية تواجه دائما بين الشكل والمعنى ، جاعلة من الشكل المستوى الصوتى الوحيد . والحقيقة أنه ينبغى التمييز بين درجتين فى الشكل ، الأولى على مستوى الصوت والثانية على مستوى الفن ، فهناك شكل أو بناء للمعنى يتغير عندما ننتقل من الصيغة الشعرية إلى ترجمتها النثرية . فالترجمة تحتفظ بجوهر المعنى لكنها تفقد شكله ومن هنا فإنه يبدو أن ما لرميه كان لديه الحدس الدقيق ، إذا أخذنا بعبرة فاليرى : « يمكن القول بأنه أراد للشعر - الذى ينبغى أن يتميز بصفة أساسية عن النثر من خلال الشكل الصوتى والموسيقى - أن يتميز أيضا من خلال شكل المعنى ،^(١) :

مم يتكون هذا الشكل ؟ كل التحاليل التالية محاولة الاجابة على هذا السؤال .

فى هذه المرحلة من التحليل ينبغى فقط أن نمهد الارض من خلال توضيح ما ليس بالشكل .

لقد واجهنا بين الشكل والجوهر ، أى بين هذه الحقيقة اللغوية والشئ بالمعنى اللغوى العام ، والشئ فى حد ذاته ليس شعريا ، وهذا لا يعنى أنه نثرى ولنقل إنه محايد بالنسبة للشعر والنثر وإن اللغة هى التى تجعله ينتمى إلى احدهما . لكن تناقضا يكمن لنا هنا ، فالمصطلحات التى استخدمناها الآن ليست ادلة لصالح فكرة وجود لون من الواقعية فى الأسلوب ، واقعية تكتسب الكلمات من خلالها وحدها قوة جمالية ليست للأشياء .

ومرة أخرى فإن اللغة تحيل إلى الأشياء بعيدا عن موسيقاها الخاصة التى لاحظنا محدوديتها وهى لا تملك على الاطلاق إلا ما تعيره لها الأشياء

Mallarmé. Pléiade. p. 668. (١)

وما ينبغي أن يقال هو أن الأشياء ليست شاعرية إلا بالقوة ، وأن على اللغة أن تنقل هذه الشاعرية من القوة إلى الفعل ، وبدءاً من اللحظة التي تتحول فيها الحقيقة إلى شيء متكلم فإنها تضع مصيرها الجمالي بين يدي اللغة : سوف تكون شعرية من خلال القصيدة أو نثرية من خلال النثر .

هذه الشاعرية بالقوة في الأشياء ربما لم تكن موزعة بالتساوي وربما وجدت أشياء ذات نزعة شعرية ، القمر مثلاً ذلك الموضوع الذي لم ينفذ أمام الشعراء في كل العصور وكل الأمم ينبغي أن تكون له خصائصه المميزة في هذا الشأن (مالا رمية نفسه الذي مل من سيطرة فكرة القمر ، وأقسم أن يبعده ، اضطر يوماً إلى الخضوع هاتفا : يا له من شاعري فاتن !) ومشكلة كتلك ، تثيرها شاعرية الأشياء تظل دائما في حاجة إلى معالجة ، ولنقل - عابرين هنا - إنه ربما كان من الضروري أن نفرق هنا أيضا ، داخل الجواهر ذاته بين مستوى شكلي يوضع في درجة أدنى بالنسبة للمستوى الجوهرى ، ويمكن أن يرتبط به بناء الإدراك في مواجهة الشيء المدرك ، ولكننا في مستوى القصيدة نتعامل لا مع الأشياء ذاتها ولكن مع الأشياء المعبر عنها من خلال اللغة ، ومن هنا فإنه توجد هيمنة للغة على الأشياء ، ويظل التعبير سيّدا يتحقق من خلاله أو لا يتحقق الكمون الشعرى في المحتوى فالقمر شاعرى مثل « ملك الليالى » أو « منجل من ذهب » ولكنه نثرى بوصفه كوكبا يدور حول الأرض . ونتيجة لذلك فإن من البديهي أن تكون المهمة الخاصة لعلم « الشاعرية » في النقد الأدبى التساؤل لا عن المحتوى الذى يظل دائما هو هو ، ولكن عن التعبير حتى نعلم أين يكمن الفرق .

يجب إذن الإقرار بهذه الحقيقة التى عبر عنها ايتين سوريو عندما أدان « التشدد في البحث عن عالم الحديقة ، والغابة ، والبحيرة ، والوجه الأنتوى الجميل ، عن رقة الضوء القمري أو كآبة الضباب الصباحى ، عن الورد والبلبل ، والأساطير الاغريقية والبريطانية ، وأن نتحاشى على نحو خاص ذكر السيارات ومداخل المصانع ،^(١) ثم أضاف « أنهم يخطئون بالطبع أولئك الذين يعتقدون أن بإمكانهم تصنيف الأشياء الواحد بعد الآخر إما في جانب

La Correspondance des Arts. Paris. 1947. p. 259. (١)

الشاعرية وإما بعيدا عنها ، ولقد أوضح تاريخ الأدب موقفه من قاعدة كتلك ، فالشعر قد تابع تطور المجتمعات ، وهو لم يتوقف عن توسيع قاعدته العريضة ، كان في البدء مقصورا على الآلهة وهو اليوم يفتح أبوابه للامة ، بدءا من الحديث عن « الجيفة » عند بودلير إلى « المترو » عند بريفيير Pfevert .

اثبتت هذه الكائنات وتلك الأشياء التي كان يعتقد انها مبعدة عن الشعر من خلال لون من اللعنة الطبيعية ، أنها جديرة بأن تخرق عالم الشعر ، بدءا من اللحظة التي اجتازت بها الكلمات إليه .

لكن دراسة الشعر تبدو متأخرة عن الشعر ، فالغالبية العظمى من النقاد والمعلقين ظلت وفية للتقاليد البلاغية القديمة التي تقسم « الأجناس » تبعا للمواضيع التي تعالجها ، فالتصنيفات الأدبية تتلاقى مع تصنيفات الأشياء هكذا فرض بوزيدنيو Posidonios على الشاعر أن يعيد معالجة « القضايا الانسانية والالهية » أما ماتيودي فنوم Mathieu de Vendome فقد ألزم بأن يكون « المحتوى جادا وخطيرا » وفي القرن السابع عشر كان يمكن أن تكتب المهابة بالنثر بينما كان شرف المساة يفرض أن تكتب بالشعر .

هذا « المحتوى الجاد والخطير » يصر نقادنا اليوم بأن يبحثوا عنه عند الشاعر ، كما لو أن القيمة الجمالية للقصيدة تكمن فيما تقول وليس في الطريقة التي تقوله بها ، أن القصيدة تحلل فقط على المستوى الفكري ، أما المستوى اللغوي فهو يأتي في شكل إشارات وبطريقة عرضية ، أن الاهتمام ينصب على الشاعر أكثر مما ينصب على القصيدة ، والتحليل الأدبي يمر بطريقة غامضة ، فالنص « شيء » يسمح للنقاد بالبحث عن أسبابه ، وعندما تحول علم الأدب إلى علم تحليل نفسي أو اجتماعي ظل في العمق محافظا على نفس المشكلة القديمة في البحث عن السبب أو المصدر ، فالنقد القديم كان يبحث عن المصادر الأدبية للنص ، ويعتقد أنه قال كل شيء عن الانتاج عندما يكتشف خيطه التاريخي ، والنقد المعاصر يبحث عن المصادر النفسية أو الاجتماعية ، ويعتقد أنه حل النص عندما يربطه بطفولة أو بوسط اجتماعي ، وهو يستقصى وراء محتوى حقيقي يختلف عن المحتوى الظاهر الذي يعطى النص مفاتيحه ، وهو إذ يفعل هذا فإنه يفقد موضوعه الحقيقي ، وهو يبحث فيما وراء اللغة عن مفتاح يوجد في اللغة ذاتها من حيث كونها وحدة لا تنقسم بين الدال والمدلول .

ونحن لاننازع على الاطلاق في قيمة التفسيرات النفسية او الاجتماعية ، فهذان العلمان لهما الحق تماما في مناقشة الانتاج الادبي بنفس الدرجة التي يناقشان بها اى مظهر من مظاهر الحقيقة الانسانية . يدخل في قضاياهما ونحن نود فقط أن ننازع في القيمة الجمالية التي يدعيها أحيانا وربما بطريقة غير إرادية .

فعندما تناقش لغة الشاعر بطريقة عرضية او وثائقية فإنها تفقد ما يميزها وهو الجمال ، وحول المشكلة التي يؤهل ناقد الشعر وحده لطرحها وهي ما الذى يفرق الشعر عن النثر؟ ليس لدى عالم النفس او الاجتماع اى شيء يقوله . فاستعارة ما يمكن أن تكون دلالة على وسوسة ، وليس هذا سببا لكونها شعرا ، وإنما السبب في ذلك يكمن في أنها استعارة ، اى طريقة معينة للتعبير عن محتوى ، كان يمكن أن يعبر عنه ، دون أن يفقد شيئا ، من خلال لغة مباشرة .

حين يقول بودلير :

لكنها الجنة الخضراء للعشق الطفولي

Mais Le vert paradis des amours enfantines

فإن علماء التحليل النفسى لهم الحق في أن يروا وراءه لونا من الاسقاط لظل عقدة أوديب تجاه مدام أوبيك ، لكن نفس الاستنتاج كان يمكن أن يخرجوا به من وراء عبارة نثرية بسيطة مثل : « الأطفال العشاق سعداء جدا » ، وهي عبارة يمكن أن تحتفظ بمدلول البيت ، لكنها تفقد الشكل ، وتفقد معه في نفس الوقت الشعر .

إن علم اللغة ، أصبح « علما » منذ أن اعتنق مع سوسير وجهة النظر الحلولية . إن عناصر تحليل اللغة كاملة فيها ، والشاعرية ينبغى أن تعتمد نفس المبدأ . فالشعر كامن في القصيدة ، وذلك مبدأ ينبغى أن يكون أساسيا فالشاعرية كعلم اللغة ، موضوعها اللغة فقط ، والفرق الوحيد بينهما هو أن موضوع الشعاعرية ليس اللغة على وجه العموم وإنما شكل خاص من أشكالها ، وإنما يعد الشاعر شاعرا لا لأنه فكر أو أحس ولكن لأنه عبّر ، وهو ليس مبدع أفكار وإنما هو مبدع كلمات ، وكل عبقريته تكمن في اختراع الكلمة ، فوجود

حساسية غير عادية لا يخلق شاعرا كبيرا ، لقد أمكن تعريف الشعر الغنائى من خلال سذاجته ذاتها ، فنفس القائمة من المشاعر الكبرى التى تمثل رصيذا مشتركا للمشاعر الانسانية ، هى التى تمدّه بموضوعات للالهام لا تنفد ، لكن السذاجة تكمن فى الموهوع وليس فى التعبير ، فبحيرة لا مارتين و « حزن أوليمبو » لفكتور هيجو و « ذكريات دى موسيه Musset ، تقول نفس الشيء ، لكن كل عمل منها يقوله بطريقة جديدة ، وبنسج فريد للكلمات يظل ثابتا دائما فى الذاكرة لأنه من خلاله وحده يتحقق الجمال .

كان أبولونير Appolinaire يقول : « لقد أحب الفرنسيون خلال فترة طويلة أن يتلقوا الجمال فى شكل معلومات ، وليس أدل على صحة هذا الحكم من هوس الشرح والتأويل الذى يدور حول بعض شعرائنا ، وخاصة حول مالارميه . ففى إنتاج هذا الشاعر المشهور بالغموض يتفنن الشارحون فى اكتساب هوى ميتافيزيقية ، وربما كانت هناك ، ولنؤكد هنا مرة أخرى أننا لا نريد على الإطلاق أن ننفى وجود محتوى للغة الشعرية ، لكن أن يقتصر توجيه النظر على هذا المحتوى أيا كانت قيمة حقيقة الأعمدة ، أو التما فإننا نخاطر بذلك أن نحمل على الاعتقاد أن هذا المحتوى هو وحده الذى يحمل القيمة الشعرية للقصيدة^(١) ، وهو حكم يبدو متناقضا على نحو خاص مع شاعر مثل مالارميه الذى كان هو أيضا ناقدا وأجرى تحليلات شديدة الدقة على شعره وقيمه الجمالية ، وإم يكن هناك أحد أوضح منه فى وعيه بالطبيعة اللغوية ، لفنه ، وهو الذى قال : « إن الشعر لا يصنع من الأفكار ولكن من الكلمات ، وعرف نفسه بهذه العبارة المدهشة : « أنا تركيبى » ، ومع ذلك فإن الاهتمام ما زال مستمرا بالأفكار أكثر منه باللغة ، بما قاله الشاعر أكثر من الطريقة التى قال بها^(٢) ، وهكذا فإنه فيما يتعلق بهذا البيت :

وهربت من الانتحار الجميل منتصرا

(١) انظر فى هذا الموضوع مقالتنا : « الغموض عندما مالارميه »

Revue d'Esthétique janvier 1962.

(2) Voir : Jacques Scherer, L'expression Littéraire chez Mallarmé. Paris 1949

تنازع الشراح في معنى كلمة الانتحار Suicide فأخذ بعضهم (مودون ، جنجو) المصطلح بالمعنى الحرفي ، وآخرون (تيبودي ، دافي جاردي) رأوا فيه معنى غروب الشمس ، وهذا النقاش يخاطر بإخفاء الحقيقة الرئيسية فنفس المعنى كان يمكن أن يقال نثرا دون أن ينقص منه شيء مثلا على التفسير الأول :

تغلبت على محاولة لانتحار جميل

وعلى التفسير الثاني :

وأدرت عيني عن مشهد جميل لغروب الشمس

فهاتان صيغتان مختلفتان من حيث المعنى ، لكنهما متفقتان من حيث أنهما تواجهان معا باعتبارهما نثرا ، الصيغة الأساسية التي هي شعر ، والفرق يكمن أولا في الإيقاع ، لكنه ليس في الإيقاع وحده فهو يكمن أيضا في مستوى شكلي من خلال علاقة المفردات بالتركيب وهي الخاصية التي يحقق بها خاصيته الشعرية .

والمشكلة التي يطرحها الشراح ، ليست مع ذلك دون موضوع ، فالقصيدة لها معنى وهذا المعنى يجب معرفته ، فإذا أخذنا بيت فاليري :

سطح هادئ تمشي عليه اليمامات

Ce toit tranquille ou marchent des Colombes

ولم نفهم أن « السطح » يعنى البحر و « اليمامات » تعنى السفن ، فإننا نبتعد عن مقصد الشاعر . لكن هذا المعنى في جوهره أي « وجود سفن تسير على سطح بحر هادئ » ليس في ذاته شعريا وعلى الأقل ليس شعريا من خلال حق طبيعي ، كما يشهد بذلك إمكانية وضعه في صيغة شديدة النثرية كتلك التي أوردناها ، لكن الحدث الشعري يبدأ بدءا من اللحظة التي نسمى فيها البحر « سطحا » والسفن « يمامات » فهنا خروج على قانون اللغة ، مجاوزة لغوية يمكن تسميتها مع البلاغيين القدماء صورة Figure وهي وحدها التي تمد الشاعرية بموضوعها الحقيقي .



عرفت البلاغة منذ العصور القديمة « الصور » على أنها وسائل للكلام بعيدة عن الوسائل الطبيعية والعادية ، أى على أنها مجاوزات لغوية ، وهو تعريف يمكن أن يغطى مجمل ظواهر الأسلوب وأن يمدّها بلافتات مناسبة ، وحقيقية فالمصطلح - شأنه في ذلك شأن كل المصطلحات الواردة من البلاغة القديمة - قد قلَّ من شأنه اليوم ، وهو تقليل غير عادل فيما نرى ، فالأسباب التي قللت من شأن هذا العلم الذي كان مقدرا فيما مضى ، أسباب متعددة ، سوف نكتفى بتناول واحد منها لأنه يتصل اتصالا مباشرا بالموضوع الذي نناقشه .

يمكن التمييز بين نوعين من الصورة هما - تبعا لمصطلح فونتاني - « صور الابتداء » و « صور الاستعمال » ولكى نفهم هذا التقسيم ، ينبغى أن نعيّن في الصورة ذاتها بين الشكل والجوهر ، فالشكل هو طريقة الربط بين الوحدات ، والجوهر هو الوحدات ذاتها ، ولناخذ حالة الاستعارة ، فهي مبنية في الأساس على علاقة معقدة ، سوف نحللها فيما بعد ، بين الوحدة وسياقها . هذه العلاقة التي يمكن أن نسميها « منطقية » توجد هي هي داخل استعارتين تختلف وحداتهما اختلافا جذريا ، ففي « ليلة خضراء » عند رامبو أو « فكرة منتجة » عند مالارميه ، لدينا زوجان من الوحدات ومن ثم محتويان مختلفان اختلافا كاملا ، لكن العلاقة التي تربط داخل كل صيغة الاسم بالصفة (خضراء بليلة أو منتجة بفكرة) هي هي علاقة واحدة ، والبناء التركيبى متطابق ، وهذا البناء هو الذى جعل من كل صيغة منهما استعارة .

ويمكن توضيح ذلك رمزيا من خلال العرض التالى (الرمز م يشير إلى مدلول كل وحدة والرمز ع الى العلاقة) .

$$\begin{array}{l} \text{النظرية الجوهرية} : \text{نثر} = 1 \text{ م} + 2 \text{ م} \\ \text{شعر} = 2 \text{ م} + 4 \text{ م} \\ \text{النظرة البنائية} : \text{نثر} (1 \text{ م}) \text{ ع} (2 \text{ م}) \\ \text{شعر} (1 \text{ م}) \text{ ع} (2 \text{ م}) \end{array}$$

الفرق بين (ع ١) و (ع ٢) هو فرق « شكلي » يمكن أن يوجد في حد ذاته متطابقا بين مدلولين مختلفين ، أو مختلفا بين مدلولين متطابقين .

عندما يخلق الشاعر استعارة مبتكرة ، فإن الذى ابتدعه إنما هو الوحدات وليس العلاقة ، هو يجسد فى شكل قديم جوهرًا جديدًا ، وابتكاره الشعرى يكمن هنا فالوسائل قد قدمت وبقي استخدامها ، ودون شك فإن الفن الشعرى على امتداد تاريخه لم يتوقف عن خلق صور مبتكرة ، أى عن خلق أشكال جديدة لكنه هنا - كالشأن فى فنون أخرى - ليس كبار الفنانين دائمًا هم الذين ينحتون الأشكال الجديدة ، ولكنهم فى معظم الحالات يستثمرون الرصيد الفنى الموجود بالفعل . صورة الابتداع إذن ليست مبتكرة فى شكلها ، ولكنها فقط فى الوحدات الجديدة التى تستطيع عبقرية الشاعر أن تتجسد من خلالها .

لكنه يحدث أن بعض هذه التعبيرات تكون معادة ، ومن ثم مستعملة وفى هذه الحالة يكون معنا ما يسمى « صور الاستعمال » حيث نجد الشكل والجوهر ، العلاقة والوحدات مطروقة من قبل ، هكذا فى صورة راسين « شعلة شديدة السواد » نجد معنا صورة فى ظاهر الأمر مقتحمة ، لكنها فى الواقع لا تحمل أى اثر للابتداع ، ف « الشعلة » للتعبير عن « الحب » والسوداء للتعبير عن « المدنس » كانت شديدة الاستعمال فى ذلك العصر ، والربط فى ذهن الجمهور المثقف كان بديهيًا ، ومن هنا فإن المجاوزة تختفى وتختفى معها الظاهرة الأسلوبية .

إذا كانت الصورة مجاوزة ، فإن التعبير « صورة الاستعمال » يحمل التناقض فى الفاظه ، حيث أن الاستعمال هو نفي المجاوزة ، وفى الحقيقة فإنه إذا كان هناك للتعبير معنى ، فلأن هناك نوعين من الاستعمال ، الاستعمال العام الذى يشيع بين مجموع أفراد الجماعة اللغوية ، والاستعمال الخاص الذى تخص به طائفة فقط من هذه الجماعة ، وداخل اللغة كما هو معروف توجد لهجات مثل اللهجات الريفية ولهجات الحرفيين والمصطلحات الشعبية ، ومن خلال مميزاتها الخاصة ذاتها ، تنفرد بخصائص أسلوبية ، ومجموع « صور الاستعمال » التى يستعملها الشعراء لها خصائص « نبيلة » وهى تتميز بجدارة الاستعمال الأدبى ، وأن نقول : « الشعلة » فى التعبير عن « الحب » فإن هذا يسمُ المفهوم « بأنه شعر » ، يضاف إلى هذا أن البلاغيين القدماء قننوا استخدام بعض المفردات ؛ فتبعًا لكتاب خصائص الأسلوب

لموفيون Mauvillon نجد سلسلة من المترادفات بعضها يحمل صفة « مبتذل » بينما يعد الآخر « أسلوبيا » مثلا كلمة « طلعة » تدخل في « الأسلوب السامى » ، بينما تدخل « سحنة » في الأسلوب الساخر ، وصور الاستعمال عند الشاعر لا تصنع إلا أن تضيف إلى هذه القائمة مترادفات جديدة ، تحمل من خلال كونها استعمالا خاصا سمات « الأسلوب الشعري » . لكن قدرتها هنا تنحدر ولا تلبث أن تتحول إلى أسلوب أكاديمى أو متحذلق ، لقد خلطت الدراسات الشعرية القديمة بين الصورة وصورة الاستعمال ، ويمكن أن نفرق مع ج انطوان بين نمطين أسلوبيين أحدهما يسمى « الاختيار » والثانى يسمى « الإبداع »⁽¹⁾ واستخدام « صور الاستعمال » ينسب إلى أسلوب الاختيار ، فدور الشاعر ينحصر في الاختيار بين عدة صيغ تقدمها له اللغة ، صيغ قليلة الاستعمال وذات صبغة أدبية ، وليس في هذا أى إبداع ، بالاضافة إلى تضاؤل الحدث الشعري وهنا نفهم لماذا حرص المحدثون والرومانتيكيون على التخلص من هذا البهرج البالى ، وكلمة هيجو : « الحرب على البلاغة » ليس لها معنى إلا هذا ، إنها تعنى البلاغة المتجمدة والصيغ التى تترجم لغة بلا فائدة ، وليست البلاغة الحية الفعالة التى بدونها لم يكن من الممكن أن يوجد الشعر .

إن معركة الاستعارة تتجدد بتجدد العصور وقد أجاب أندريه بريتون Andre Breton في هذا العصر أحدهم بقوله : « لا يا سيدى . إن سان بول رو Saint Pol Roux لم يرد أن يقول (هذا الشيء) ولو كان قد أراد أن يقوله لقاله ، وهنا تبدو حاجة العودة إلى اللغة الطبيعية ، استنارة « للصيغة الأدبية » ، يعتقد الشاعر من خلالها أنه يقزود درجة من الجدارة أكثر سماوا . إن الشعر لا يستريح إلى كونه صيغة لغوية فقط ، مجرد طريقة في التعبير ، ويريد أن يكون كالعلم أو الفلسفة تعبيرا عن حقيقة جديدة ، اكتشافا لجانب موضوعى مجهول من العالم ، وهو إذ يفعل هذا - وينبغي أن تكون لدينا الجرأة للقول - يرتكب خطأ قاتلا ، فالشعر ليس علما وإنما هو فن ، والفن شكل وليس إلا شكلا ، فإن يفشى الشاعر حقيقة جديدة ليس هذا سبيله لأن يكون شاعرا ، واللغة الطبيعية هى النثر ، والشعر لغة الفن أى اللغة

(1) La Coordination en français. Paris 1958. P. 64.

المصنوعة ، وبعض شعراء اليوم الذين يعتقدون أنهم يتحدثون لغة طبيعية سوف تشتد دهشتهم إذا راوا تحليل إنتاجهم ووجدوا فيه هذه الصور التقليدية مثل الاستعارات والقلب والتعاقب اللفظي للعبارات وهي أشياء عرفت وصنفت في البلاغة القديمة ، إن « الصور » ليست زينة لا معنى لها ، وإنما هي تشكل جوهر الفن الشعري ذاته ، إنها هي التي تحرر الطاقة الشعرية المختبئة في العالم والتي تبقى أسيرة في يد النثر .

من هنا يبدو مالارمييه - كما يقول فاليري - مسددا تماما « في تنظيم اللغة ، فالصور - التي تلعب دورا ثانويا تزيينيا ، ويبدو أنها لا تأتي إلا لكي تحسن أو تقوى فكرة ، ومن ثم تبدو عرضية ، مثل لون من الزينة ، يمكن لجوهر العمل أن يتجاوزه - هذه الصور تصبح في فكر مالارمييه عناصر أساسية ،⁽¹⁾ وأيضا « فإن القافية والمجانسة الصوتية من ناحية والصور والاستعارات من ناحية أخرى لم تعد هنا تفاصيل ولا زينة العمل يمكن إلغاؤها وإنما هي خصائص جوهرية للإنتاج ، ولم يعد المحتوى هو السبب في الشكل وإنما أصبح أحد عنصرى الحدث ،⁽²⁾ .

ويمتد فاليري بالفكرة قائلا : « إذا قررت الآن أن أكون فكرة عن هذه الاستعمالات أو بالأحرى عن هذه التعسفات اللغوية التي تتجمع تحت المصطلح الغامض « صور » ، فأننى لن أجد على الإطلاق أكثر من آثار مبتورة لذلك التحليل الشديد الروعة الذى حاول القدماء تقديمه لهذه الظاهرة البلاغية . »

وإذن فإن هذه الصور التي أهملها نقد المحدثين تلعب دورا شديدا الأهمية في الشعر ، ويبدو أن أحدا لم يحاول حتى إعادة النظر في ذلك التحليل ، ولا أن يجرى اختبارا دقيقا لعناصرها الاستبدالية ، ولا لمصطلحاتها الشائعة ، ولا لوسائلها التي حدد البلاغيون بغموض الحقول التي تغطيها⁽³⁾ .

(1) je disais quelquefois .. Pletde, p. 658.

(2) Mallarme. pl.p. 709-10.

(3) Question de poesie. Pl. p. 1289 - 90.

من الحق ان يقال انه منذ كتب فاليرى هذه السطور ، تغيرت قليلا الروح العدائية للبلاغة وعلى الاقل عند علماء اللغة ، واعترف علم الاسلوب الحديث بديته ، تجاه هذا العلم القديم في نفس الوقت الذي حاول فيه تجديده ، ودراستنا هذه التي تقدمها تطمح أن تدرج داخل هذا الاتجاه الأخير .

لقد شيدت البلاغة القديمة من خلال منظور تصنيفي بحت ، لقد كانت تبحث فقط في تعريف وتصنيف وترتيب الألوان المختلفة للمجازات ولقد كانت تلك مهمة مملة ولكنها مع ذلك ضرورية ، وكل العلوم بدأت بنفس الطريقة ، لكن البلاغة توقفت عند هذه المرحلة الأولى - وهي لم تبحث عن البناء المشترك للصور المختلفة ، وهدف تحليلنا نحن هو بالتحديد ذلك ، هل يوجد بين القافية والاستعارة والقلب ملمح مشترك يضع في الاعتبار فعاليتها المشتركة ؟ . إن كل واحد من هذه الأدوات يمكن أن يعد « عاملا » شعريا ، يؤدي مهمته على طريقته ولحسابه الخاص ، لكن إذا كانت جميعها تنتج نفس الظاهرة الجمالية ، وتكون جميعها مخزون الوسائل المستخدمة في جنس أدبي محدد ، فإن لنا الحق أن نفترض وجود طبيعة متشابهة بينها ، أن البلاغة التقليدية تعد في مستوى دراسات « الشكل » ما دامت كل صورة شكلا ، لكن عندما ينظر إلى الفوارق بين الصور تكون البلاغة قريبة من دراسات « الموضوع » الذي تتجسد فيه كل صورة وتجد فيه خواصها ، والبنائية الشعرية تعد في درجة أعلى من مستوى الشكل ، فهي تبحث عن شكل للأشكال ، عن محرك شعري عام تكون كل الأدوات بالنسبة له تحقيقا خاصا لغرض ما ، خاصا تبعا للمستوى والوظيفة اللغوية التي تحققها الأداة . وعلى هذا فالقافية (عامل) - صوتي في مواجهة الاستعارة بوصفها عاملا معنويا ، ولكنها - على مستوى داخل - عامل تنويعي في مواجهة الوزن بوصفه عاملا تجميعيا ، على حين أنه في تقسيم داخل للمستوى المعنوي ، تواجه الاستعارة باعتبارها عاملا تجميعيا ، الصفة باعتبارها عاملا تخصيصيا .

تحليلنا إذن سوف يتوزع تبعا للمستويات والوظائف ، وهو لن يدرس في كل حالة إلا أداة ممثلة لوظيفتها تمثيلا خاصا ، وذلك يعني أن عددا محدودا من الأدوات فقط سوف يحلل هنا ، وليس من الوارد بالطبع دراسة نحو مائتين

وخمسين أداة تحدثت عنها البلاغة القديمة ، فهدفتنا تركيبي ، ونحن نعتقد أن ما يعد حقيقة لبعض الأدوات يمكن أن ينسحب على بقيتها ، ومرة أخرى لن ندرس أيًا من هذه الأدوات دراسة شاملة ، فالاستعارة وحدها تحتاج إلى مجلد ضخم ، وماذا نقول عن قواعد الوزن ! لكنه بدلا من أن نضل في التفاصيل ، يبدو لنا من الأفضل بالنسبة لمنظور كالذي اخترناه ، أن نبحث عن استخلاص السمات الكبرى وأن نقارن الأدوات المختلفة فيما بينها وهذا وحده كفيلا بأن يوضح كل واحدة بالنسبة للآخرى ، وأن نبحث عن خصائص البناء الداخلي : فالمقارنة مع الاستعارة تسمح بفهم أفضل للقافية أو للقلب ، فكل أداة تلقى ضوءها على كل الأخرى ، وليس من الوارد بالطبع أن نرصد في هذه الصفحات مجمل « علم الشاعرية » ، لكن أن نخطط للعناصر الرئيسية الضرورية لبناء فرض يمكن أن يسهل بحوثا أخرى في المستقبل .

من ناحية أخرى ، نحن لم ندرس هنا إلا العنصر الأول من عملية تتضمن من وجهة نظرنا عنصرين ، الأول سلبي ، وهو يتشكل على أنه خروج منظم على قواعد اللغة ، فكل أداة تختص بكسر واحدة من هذه القواعد التي تشكل القانون اللغوي ، والشعر فيما نرى ليس هو النثر مضافا إليه شيء ما ، ولكنه هو « المضاد للنثر » ، ومن هذه الزاوية فإنه يبدو شيئا سلبيا تماما كأنه شكل « معتل » للغة ، لكن هذا العنصر الأول يتضمن عنصرا ثانيا إيجابيا هو أن الشعر لا يهدم اللغة العادية إلا لكي يعيد بناءها وفقا لتخطيط أسمى ، فالهدم الذي تحدثه « الأداة » يتلوه بناء على نمط آخر ، هذا العنصر الثاني لن نتناوله إلا في الخاتمة ، وسوف تتركز دراستنا في العنصر « السلبي » باعتباره شرطا ضروريا للعنصر « الإيجابي » ، وباعتبار أنه حتى الآن لم يحظ - فيما نعلم - بأي دراسة منظمة ، وإذن فهذه الدراسة ذات فائدة بالنسبة للدراسات اللغوية والنفسية خاصة ، فقانون اللغة الذي حدد الشعر تبعاله لم يجر على الإطلاق تحليله ، وهو لا يختلط لا باللغة ولا بالمنطق ، ولكنه يمس كليهما ، وعلم الشاعرية يسمح لنا بالتحديد بمعرفة أفضل لهذا القانون حين نعزل في كل أداة القوانين التي تعد خروجا على القانون العام ، ولأن هذه الدراسة هي دراسة للأشكال غير الطبيعية في اللغة فإنها يمكن أن تسمح لنا بمعرفة أفضل لكيفية عمل الأشكال الطبيعية .



الباب الثاني

المستوى الصوتي : نظم الشعر

١ - الوزن :

ما زال يشيع في أيامنا وحتى في أوساط المثقفين الخلط بين الوزن والشعر ، وهو خطأ ينبغى رفضه والاحتراس منه . لكننا مع ذلك ينبغى أن لا نقع في الخطأ المضاد كما يفعا أولئك الذين يرون في الوزن زينة لا فائدة لها أو حتى قيودا تضايق حرية التفكير الشعري ، فالوزن ليس ملبسا يغلف ، دون ضرورة ، لغة يتحدد قدرها الشعري على مستوى آخر ، والدليل على ذلك ندرة قصيدة النثر ، فرغم نجاحها الذي لاخلاف عليه ظلت في أدبنا ظاهرة استثنائية . كتب بودلير : « من منا الذي لم يحلم يوما بمعجزة النثر الشعري ، نثر يكون موسيقيا بلا وزن ولا قافية ، طبعاً غير متصلب لكي يتوافق مع الحركات الغنائية للروح ، ومع تموج أحلام اليقظة ، ورجفات الوعي ؟ ولقد حقق بودلير هذا الطموح حين كتب « قصائد نثرية صغيرة » التي تؤكد مع ذلك أننا لسنا مع بودلير الكبير صاحب « أزهار الشر » وبرغم التنقيحات العميقة التي عرفتتها قصيدة النثر طوال تاريخها ، فإن « قصيدة الشعر » ظلت حتى يومنا المركب الطبيعي للشعر ، وينبغي الاعتقاد بأنها أداة فعالة له .

والتصوران السابقان - كما يحدث غالباً - محقان فيما يثبتانه ، مخطئان فيما ينفيانه ، ذلك أن الوزن في الواقع ليس هو الشعر ، وليس قيوداً يحد منه ، لأن حدث « التشعير » يتم على مستويين في اللغة ، صوتي ومعنوي ، والمستوى المعنوي دون شك مميز والدليل أن قصيدة النثر موجودة من الناحية الشعرية ، في حين أن الشعر الحرقي (المعتمد على تناسق الكلمات فقط)

Lettriste لا وجود له إلا من الناحية الموسيقية ، فالشعر يمكن أن يستغنى عن الوزن ، ولكن لماذا يستغنى عنه ؟ ان فنا كاملا ينبغي أن يستخدم كل روافد أدواته ، ولأن قصيدة النثر لا تستعين بالجانب الصوتي من لغة الشعر فانها تبدي دائما كالشعر الأبتقر . إن الوزن هو وسيلة لجعل اللغة شعرا ، وينبغي أن ندرسه على أنه كذلك . ينبغي أن نحدد هنا ، أننا عندما نصنف الوزن في المستوى الصوتي ، فاننا لا نقع في الخطأ الجوهري الذي أشرنا إليه من قبل ، فالوزن كما سنرى لا وجود له الا باعتباره علاقة بين المعنى والصوت ، وهو اذن بناء صوتي - معنوي ، ومن هنا فإنه أحيانا يتميز من بعض وسائل الشعر الأخرى كالاستعارة مثلا التي تصنف في المستوى المعنوي فقط . مقتضيات التحليل إذن تقتضى تصنيف الوزن (هنا) ومع ذلك سوف نرى أن الوزن في عميق بنائه « صورة » ، مشابهة للوسائل الأخرى . فالوزن والاستعارات بناءان متجانسان والفرق بينهما لا يعتمد الا على العناصر التي يستخدمها كل من البنائين . إن معالجة الوزن كظاهرة صوتية منعزلة تجيء في مواجهة الشعرية هو السبب الذي ترجع إليه كل المشاكل في هذه القضية ، وإذا تفحصنا حتى الفهارس المدهشة للمراجع المتخصصة للوزن نشعر بالاحباط ، ونتساءل هل يوجد حقيقة شيء يسمى الوزن .

فإذا أخذنا في الاعتبار بصفة عامة العلاقة (صوت - معنى) فسوف نرى هذه المشاكل تتضائل إن لم تختف ، وفي الوقت ذاته سوف تجد بعض المسائل غير المعقدة حتى الآن ، مثل قضايا الترقيم ، تسويقاتها .

ما هو الوزن في الشعر الفرنسي ؟ سؤال يبدو في الظاهر ساذجا ، فالوزن يخضع لقواعد تقليدية ، وهذه القواعد تعطيه سلفا تعريفه .

كل وزن هو « دائري » في مواجهة النثر الذي هو « امتدادى » ، الوزن يدور دائما حول نفسه ، لقد قدم جيرارد هوبكن Gerard Hopkins هذا التعريف للوزن الذي أخذه عنه جاكوبسون⁽¹⁾ : « مقال يردد بصفة كلية أو جزئية نفس الصور الصوتية » . و « الدائرية » تبني على عناصر صوتية تتغير من لغة إلى أخرى ، وفي الفرنسية كما هو معروف تعتمد على « المقطعية » ،

(1) Essais. p. 221.

أو تكرار عدد متساو من المقاطع ، وحيث أن كل المقاطع متساوية فسوف يسمى كلاما موزونا كل كلام يمكن تجزئته إلى وحدات معدودة ، على الأقل وحدتين وحدتين ، يتساوى فيها عدد المقاطع ، ويضاف إليه التطابق ، بين وحدتين وحدتين على الأقل في الصوت الأخير أو القافية ، ولنقل أن الشعر الفرنسى هو أولا تجانس البحر وثانيا تجانس الصوت .

وتعريف كهذا يثير كثيرا من المشاكل التى سنعود إليها بالتفصيل ، وسنرى أن كثيرا من علماء الأصوات ومنهم جورج لوت G. Lote يعارضونه . وسنكتفى الآن بأن نعارضه بقضية أولية : التعريف الجيد ينبغى أن ينطبق على كل أجزاء المَعْرِف وإلا ينطبق على غيرها (أن يكون جامعا مانعا) وهذا التعريف لا ينطبق إلا على الوزن التقليدى ، لكن ما هو الشأن بالنسبة « للوزن الحر » أى الوزن الذى لا يلتزم لا بالبحر ولا بالقافية ؟ هل ينبغى أن تمنع عنه صفة الوزن ؟

ان وسيلة كهذه لا ينبغى أن توجد فى منهج علمى ، وأمام تعريف لا يغطى مجمل الظواهر الملحظة ، نعتقد أن من القائدة المنهجية أن نعبد صياغة التعريف بدلا من أن نقضى الحالات التى لا تتفق معه .

ان الشعراء الذين يستخدمون الوزن الحر فى الواقع يعتبرونه وزنا صحيحا وفى الواقع أن شعراء لهم مكانتهم نذكر منهم كلوديل Claudei أوسان جون برس S. J. Perse على سبيل المثال ، يستخدمون هذا الوزن ، وأن الشعر الفرنسى الحديث يكاد يقصر استخدامه عليه عندما يقول كلوديل فى قصيدته « المدينة » :

كنت أبداع ذلك الشعر الذى لا بحر له ولا قافية
هل نسلبه نحن الحق فى أن يسمى « شعرا » مالا بحر له ولا قافية ؟ لا .
أو على الأقل « ليس مسبقا » وليس قبل أن نحاول أولا أن نجد تعريفا يغطى فى وقت واحد الوزن التقليدى والوزن الحر .

خاصية أو خواص التعريف لا بد أن تنطبق على كل ما يسمى بالوزن ، وأن تنطبق عليه وحده ، وهذا يعنى أنه لا ينبغى - ما أمكن ذلك - أن توجد هذه الخصائص فيما يسمى بالثر ، ولهذا فإن الإيقاع المبنى على « الفكر

الزمى ، (فى تعريف الشعر) كما عرفه لوت لا يبدو لنا قادرا على الاستجابة للتصور الذى نراه . ذلك أن الايقاع يوجد فى النثر . وبين النثر الايقاعى والوزن الايقاعى لا يوجد أى فرق على الاطلاق ، بل ربما كان الايقاع أوضح عند بوسويه Bossuet (الناثر) منه عند كلوديل (الشاعر) حيث الايقاع ضعيف غالبا . وهذا لا يعنى على الاطلاق أننا ننازع فى وجود وأهمية الايقاع الرتمى فى الشعر ، بل أن موقفنا على عكس ذلك كما سنرى .

لكننا نود فى الهداية أن ندقق إلى أبعد مدى وأن نجد - إذا أمكن - خاصة تظهر عند هيجو (الشاعر التقليدى) وكلوديل (الشاعر الحر) ولا تظهر عند بوسويه وشاتوبريان (الناثرين) وحتى لكى نرضى متطلبات منهج ايجابى دقيق - نود أن توجد هذه الخاصة فى الانتاج المكتوب فقط .

الشعر فى الحقيقة كتب لكى يلقى ، لكن كل القصائد لا تقال بنفس الطريقة والفرق بين الطرق شاسع فى الغالب ، وعلماء الأصوات أنفسهم ليسوا متفقين على الطريقة التى يقال بها بيت . من أين يأتى اختلافهم ؟ الاجابة سهلة . أن الشعراء لم يسجلوا على الاطلاق فى « دفاترهم » أقل اشارة إلى هذا الموضوع ، وفيما يتصل بالايقاع على وجه الخصوص ، كان من السهل وضع علامة على مكان النبر ، ولكن الشعراء لم يفعلوا هذا اطلاقا ، وإذا اراد الباحث أن يحدد نفسه فى المعطيات الموضوعية التى لا خلاف عليها ، فينبغى أن يقتصر على ما حدده الشاعر بوضوح أى على النص المكتوب ، وإذن فإن المعطيات الخطية هى التى نأمل أن نجد فيها الخاصة المطلوبة .

وإذن فإن تعريفنا ، على الاجمال ، ينبغى أن يستجيب لثلاثة شروط :

- ١ - أن ينطبق على كل شعر تقليدى أو حر .
- ٢ - ألا ينطبق على أى لون من ألوان النثر .
- ٣ - أن يكون مبنيا فقط على المعطيات الخطية .

هل توجد إذن خاصة قابلة للاستجابة لهذه الشروط الثلاثة ؟ نعم نحن نعتقد أن ما يمكن أن يسمى بتقطيع d'écoupage المقال الموزون قادر على أن يمدنا بالخاصة المميزة التى نبحث عنها .



عندما نلقى نظرة أولى على صفحة من الشعر نجدها تتميز عن صفحة من النثر من خلال طريقة « الطباعة » فبعد كل بيت تعود القصيدة إلى أول السطر ، وكل بيت يتفصل عن البيت التالي له بفراغ يبدأ من الحرف الأخير حتى نهاية الصفحة (عرضا) وهذا الفراغ هو رمز (خطى) للوقف أو الصمت ، رمز طبيعي أن يرمز بغياب الحروف إلى غياب الصوت ، ونقاد الشعر لم يعطوا حتى الآن أهمية كبيرة للوقف ، وهو اهمال مدهش إذا علمنا أن الشعراء لم يعطوا أبدا أى اهتمام لتسجيل القيمة الموسيقية لمقاطعهم ، لكن أى واحد منهم لم يخالف اللجوء التقليدى إلى أول السطر بعد كل بيت .

والوقف في الأصل هو توقف للصوت ، ضرورى لكى يتنفس المتكلم ، فهو في ذاته اذن ليس إلا ظاهرة فسيولوجية خارجة عن « المقال » لكنها بالطبع محملة بدلالات لغوية .

كتب دى سوسير « أن السلسلة الصوتية هي أولا شيء ممتد . وإذا اعتبرت في ذاتها فإنها ليست الا خطأ لا تلمح الاذن فيه أى تقسيم كاف أو محدد »⁽¹⁾ وفهم المقال أولا يقتضى تقسيمه ، أى ملاحظة علاقات « التشابك » المتنوعة التى تجمع عناصره المختلفة ، وهو تشابك يعد في وقت واحد منطقيا ونحويا ويقسم المقال إلى اجزاء مترابطة : أبواب ، فصول ، جمل ، كلمات ، وهذا التقسيم تم بالطبع على أساس المعنى ، لكنه متأثر بدرجة ملحوظة بالصوت ، فإذا كان التقسيم معنويا فإنه يضاف أن حدوده صوتية ، والمتكلم يجد أن من الطبيعي أن يوقع توقف الصوت على توقف المعنى ، وبهذا يأخذ الوقف معنى محددًا ، أنه يشير إلى الاستقلال المعنوى لوحدات يحددها .

وهكذا فإن التقسيم المعنوى يزدوج من خلال تقسيم صوتى مواز ، ومعنا هنا مثال على ظاهرة عامة تشيع في اللغة تحت اسم « الاطناب Redondance » فاللغة هنا تقيم دائما أو غالبا ضعفا ما تريد أن تفهمه .

وبنفس الطريقة فإنه يمكن أن يقال أن كل مشهد يقسم مرتين ، مرة من خلال المعنى ومرة من خلال الصوت ، هكذا لو أخذنا مشهد « الجوجميل - سأخرج » فإنه قابل للتقسيم إلى مجموعتين متميزتين في نفس الوقت ، من

(1) Cours de Linguistique générale. 5e. ed. Paris P. 15,

خلال الصوت المتمثل في الوقف بين المجموعتين ، ومن خلال المعنى الذي يتأثر - على الأقل في مشهد بسيط هكذا - من اختلال التقسيم ويكفى لصنع التجربة أن يكتب المشهد على النحو التالي :

« الجو جميل سأخرج »

فغياب الوقف لم يمنعنا من أن نربط المجموعتين المنفصلتين - مجموعة « الجو جميل » ومجموعة « سأخرج » .

لكن يبقى أن تنظيم المعطى اللغوي سهل من خلال اتفاق نوعي التقسيم وإذا أردنا هنا أن نستخدم مصطلحات مدرسة « الدراسات النفسية الشكل » فلنتكلم عن « شكل قوى » في حالة ما إذا كان نوعا التقسيم يعملان في اتجاه واحد و « شكل ضعيف » في حالة ما إذا كان أحدهما يعمل ضد الآخر .

في « المقال » العادي يكون مجموع الأجزاء المختلفة ، شكلا قويا ، ويتمثل توازي الصوت والمعنى على كل مستويات التقسيم ، واستقلال الوحدات المؤلفة للمقال هو في الواقع استقلال نسبي ، فالاستقلال بين الفصول أوضح من الاستقلال بين المقاطع واستقلال المقاطع عن بعضها أوضح من استقلال العبارات ، والوقف يتعهد بالتعبير عن هذه النسبية من خلال تناسق مدته مع درجة الاستقلال ، فعلى مستوى الجملة حيث التماسك النفسى للعناصر يضاعف منها تماسك تركيبى ، لجأت اللغة المكتوبة إلى تحميل « علاقات الترقيم » مهمة التعبير عن هذه العلاقات ، وفي اللغة الفرنسية يوجد منها علامتان رئيسيتان : النقطة والفاصلة ، وهما العلامتان اللتان سماهما داموريت Bamourette علامات « وقفية »^(١) . ليست هما وحدهما اللتين تدلان على الوقف ، ما دامت كل مساحة بيضاء (في الصفحة) تؤدي نفس الوظيفة ، لكنهما ترمزان إلى فاصل نفسى وتركيبى في وقت واحد ، وبين العلامتين يوجد تدرج ، فالنقطة تشير إلى نهاية الجملة أى إلى مجمل يمكن أن يوجد مستقلا لأنه يمثل معنى كاملا في ذاته ، أما الفاصلة فانها تفصل بين

(١) في مواجهة علامات أخرى هي « العلامات التنغيمية » مثل علامات الاستفهام والتعجب .. الخ .
Traité moderne de Ponctuation, Paris 1939. P. 10.

مجموعتين لا يمكن لكل منهما أن توجد مستقلة ، لكن لكل منهما مع ذلك كيان نسبي ، والفأصلة كما يقول داموريت « تقدم لنا وقفات قصيرة ، تفصل داخل جملة واحدة ، عناصر معينة ، يربط بينها جميعا وبين الهدف رابطتين » (٢) .

هذا إذن هو نظام ترتيب « المقال » السائد في النثر ، والآن ما هو الشأن بالنسبة للغة الموزونة ؟ لناخذ في الاعتبار البيتين التاليين :

ذكريات ، ذكريات ، ماذا تريدني مني ؟ الخريف
كان يُطير السمان عبر الريح الواهنة

Souvenir, Souvenir, que me veux - tu ? l'automne
Faisait voler La grive `a travers l'air atone.

(فيرلين)

بين البيتين توجد وقفة تسمى « الوقفة العروضية » ، لأن وظيفتها الإشارة إلى أن البحر قد تم والبيت قد انتهى ، وإذن فالوقف هنا ليست له قيمة معنوية ، أنه يفصل في الواقع وحدتين بينهما ترابط شديد . المبتدأ (الخريف) والخبر الفعل (كان يُطير) . لكن كيف نفرق بين الوقف العروضي والوقف المعنوي ؟

من ناحية النطق يتصف كل منهما بالصمت وليست هناك أى وسيلة للتمييز بين الصمتين ومن هنا فإنه ينبغي أن يعطى لنوعى الوقف قيمة واحدة ، صوتية أو عروضية أو الاثنان معا ، وعلى أى حال فإن البناء العروضي والمعنوي للأبيات تم اختراقه بالصمت من خلال ثلاث مجموعات :

- ذكريات ، ذكريات ، ماذا تريدني مني .

- الخريف .

- كان يُطير السمان عبر الرياح الواهنة .

معنا إذن ثلاثة أبيات وثلاث جمل ، في الوقت الذي لا يوجد فيه في الحقيقة الا بيتان وجملتان .

(١) المرجع السابق ص ١٢ .

ولتلاقى هذا ، فإن الأبيات لها الخيار بين امكانيتين : أما ان تتجاهل الوقف العروضي ، أو أن تلتقى الوقف المعنوي ، ولنختبر الامكانيتين الواحدة بعد الأخرى .

في الحالة الأولى ، سوف يتفق الالتقاء مع المعنى ، ويجعل الوقف بعد ماذا تريدين منى ؟ ويربط دون انقطاع « الخريف » مع « كان يطير » .
ذكريات ، ذكريات ، ماذا تريدين منى ؟

الخريف كان يطيرى السمان عبر الرياح الواهنة

وهنا يراعى الالتقاء المعنى لكنه يتجاهل البيت ، وإذا يغفل هذا فإنه يخالف مبدأ أشار إليه جرامون Grammont حين قال : « إذا وجد صراع بين البحر والتركيب فإن البحر دائما هو الذى ينتصر ، وينبغى أن تخضع الجملة لمتطلباته ، وكل بيت بلا استثناء نعقبه وقفه طويلة إلى حد ما »⁽¹⁾ وفى الحقيقة فإن الحس الجيد البسيط يقول : أنه لا يمكن تجاهل متطلبات الوزن ، ومن ثم فإن الالتقاء بالطريقة التى أشرنا إليها غير ملائم من الناحية الشعرية وينبغى أن يستبعد كلية .

تبقى إذن الامكانية الثانية : الغاء الوقف المعنوي ، والقاء البيت على النحو التالى :

ذكريات ذكريات ماذا تريدين منى الخريف

كان يطير السمان عبر الرياح الواهنة

وهذا الالتقاء يمكن أن يبدو شاذا ، فتجاهها علامة الاستفهام يضعف بناء العبارة ، وكلمة الخريف ترتبط بلا واسطة مع الكلمة السابقة عليها والتى ليست لها بها أى علاقة تركيبية ، وعلى العكس فإنها تفصل عن الكلمات التالية لها مع أنها متصلة بها من الناحية التركيبية . وإذن فإن هنا لونا من انقطاع التوازى بين الصوت والمعنى وهو تواز يؤكد عادة قوة بناء العبارة .

(1) Le vers Franjais. Paris. 1954. P. 35.

واللجوء - من أجل تسجيل هذا النوع من الالغاء - إلى الغاء علامات الترقيم ، موقف ذو دلالة قوية ، ونحن إذ نعمل هذا فإننا نتبع طريقة للكتابة يطبقها الشعر الحديث بكثرة منذ أواخر القرن التاسع عشر ، ولقد أراد البعض أن يرى في رفض الشعراء لاستخدام علامات الترقيم لونا من الدلال ، ونحن نرتاب في تفسير كهذا عندما يتعلق بظاهرة على هذا النحو من الاتساع . لقد فهم الشعراء أن الصراع بين البحر الشعري والتركيبي صراع متعلق بجوهر الشعر ذاته ، وأن نظامي الوقف بينهما تنافسي وحين نريد انقاذ البحر فلا بد من التضحية بالتركيب بل ربما كان الهدف الغامض الذي يتبعه الشعر هو فك ترابط التركيب ، لكن علينا ألا نتعجل ، ويكفى في هذه اللحظة أن نضيف إلى « ملف » بحث الشعر ، قضية لم تحظ أبدا بالاهتمام الذي تستحقه .

لقد فسر ابولينير ترك الترقيم على أنه تجديد وأضاف : « يبدو لي أن الترقيم يثقل بدرجة ملحوظة تطبيق القصيدة ، تلك التي تتابع (بدونه) في انطلاقة واحدة رحلتها المجنحة ، وبالطبع فإن الفهم لا يتحقق ، ولكن ليس لذلك أية أهمية . »

هكذا تبعا لأبولينير : يتَّسِمُ الشعر الخالي من الترقيم بأنه ذو انطلاقة واحدة أي أنه يخلو من الوقف حتى الوقف الذي يتطلبه المعنى ، ولناخذ على سبيل المثال هذين البيتين لأراجون :

أصبح أصبح شففتك هي الكأس التي
شربت منها الحب الطويل والخمر الحمراء

Je Crierai Crierai ta l'évre est Le verre où

J'ai bu le Long amour ainsi que du vin rouge

فهما لا يمكن أن يقالا إلا على النحو الذي كتبنا عليه ، حين يأتي الوقف العروضي بعد « الكأس التي » أي بين البيتين ، وعلى العكس لا يأتي الوقف بين « أصبح » و « شففتك » أي بين الجملتين ، وهكذا يبدو أن الوزن في هذين المثالين يأخذ الاتجاه المضاد لقاعدة المقال العادي : فهو يضع الوقف حيث يرفض المعنى ، ولا يضعه حيث يقتضيه .

والواقع أن المثالين اللذين أوردناهما يمثلان لونا خاصا يعرف باسم « التضمين » والتضمين هو الجملة التي تنتهى في وسط البيت ، وهذه الطريقة كما هو معروف كانت محظورة في القرن السابع عشر مع أنها كانت مستعملة في القرن السابق عليه .

كتب رونسار Ronsard في مقدمة « الثريا » ، « كنت في شبابه أرى أن التضمين بين البيتين ليس جيدا في شعرنا ، ولكنى غيرت رأيت بعد قراءتى للأشعار اليونانية والرومانية » ولكن أخيرا جاء مالرب Malherbe ومعه كما يقول بواللو Boilleau :

لم يعد البيت يجرؤ أن يتضمن مع بيت آخر

ولنسجل هنا أن التضمين بدأ يعود للظهور بدءا من الرومانتيكية بل وأحيانا يظهر بطريقة مطردة ، مثلا عند مالرميه في l'hérodiade لكن القضية الرئيسية ليست هنا ، فالتضمين بمعناه الدقيق ليس الاحالة خاصة للصراع بين البحر الشعري والتركييب يمكن أن يلاحظ في كل الأبيات .

هذا الصراع يعتمد على المنافسة بين نظامى الوقف الغامضين ، ولكى يزول هذا التنافس نهائيا فلا بد من مطابقة تامة بين الوقف العروضى والوقف المعنوى وليست هناك أى قصيدة فرنسية معروفة تتحقق فيها هذه المطابقة .

لنأخذ هذين البيتين المشهورين :

أريان ، يا شقيقتى ، من أى حب جريح

مت على الشواطىء التى تركت عليها

Arian, ma Sœur de quel amour blessée

Vous mourutes aux bords ou vous futes Laissée

فالبيت الاول يتضمن ثلاث وقفات معنوية متساوية عبر عنها بالفاصلة ، وكل واحدة منها تقع مطابقة لوقف نغمى ، ويبدو اذن أن المطابقة موجودة هنا ، لكن لتعيد النظر فإن الوقفات النغمية الثلاث ليست متساوية ، فالاول يمثل نهاية تفعلية ، والثانى نهاية شطر ، والثالث نهاية بيت ، فمعنا اذن وقفات معنوية متساوية تقابلها وقفات نغمية غير متساوية ، ويأتى العكس في البيت

الثانى ، حيث لا تتميز الوقفات النغمية بعلامات ترقيم ولا تتقابل مع وقفات معنوية .

إن ما فعله الكلاسيكيون هو محاولة التقليل من الصراع بين الصوت والمعنى إلى أبعد مدى ممكن ، فاهتموا من ناحية بتلافي التضمين أى تلافي الوقف القوى في وسط البيت ، ومن ناحية أخرى بانتهاء البيت بوقفة معنوية أى بنقطة أو فاصلة ، وهم إذ يفعلون هذا فانهم قللوا من الصراع ولم يلغوه ، فليضمن تقارب تام بين النظامين فلا بد من موازاة بين الوقف العروضى والوقف المعنوى أى أن يكون آخر البيت مثلا نهاية للجملة وأن يكون هناك تناسب على النحو التالى :

آخر الشطر = نهاية جملة فرعية (أو فاصلة) .

آخر التفعلية = نهاية محور الجملة الفرعية .

وإذا أخذنا في الاعتبار نهايات الأبيات فقط فإننا نلاحظ عند الكلاسيكيين شيوع الفواصل بنفس الدرجة التى تشيع بها النقط ، وهذا يكفى لابعاد فكرة الموازاة .

والحقيقة أن الكلاسيكيين بتقنينهم في انهاء الأبيات بعلامات ترقيم اذ قللوا صراع الوزن والتركيب ، لكن ينبغى أن نلاحظ أنهم لم يحترموا دائ هذه القاعدة ، كما ستظهر لنا الاحصاءات ذلك قريبا ، وعلى سبيل المثال

منذ أن أرسلت الآلهة على هذا الشاطيء

ابنة مينو وبازيفا

Depuis que sur cer bords les Dieux out envoyé

La fille de Minos et de Pasiphaé

نلاحظ أن نهاية البيت الاول ليست فيها علامة ترقيم وبالتالي فان الوقف النغمى القوى لا يقابله وقف معنوى ، والالقاء اذن يقود إلى نوع من الصمد لا يريده المعنى . غياب علامة الترقيم اذن في نهاية البيت يمثل ظاهرة لقط التوازي بين الصوت والمعنى ، وهو تواز يؤكد في العادة البناء القوى للمقال وهذه الحقيقة تسمح لنا بايراد حجتنا الثانية المستخلصة من مقارنة الشعر بنفسه خلال تاريخه .

وهذه المقارنة سوف نجربها من خلال وجهتى نظر : محدودة وموسعة .
العبارة هي كُـلُّ - تركيبى ، لكن هذه الكلية عضوية أى أنها قابلة للتجزئة إلى وحدات أصغر ، جمل فرعية ، وحدات تركيبية ، وكلمات ، وفروع الدراسات اللغوية المسمى بعلم التركيب (syntagmatique) وظيفته الدقيقة هي التحديد الصارم للوحدات المكونة للعبارة ، ولن ندخل في تفاصيل هذه القضية التي يظل باب النقاش حولها مفتوحا ، لكن ما يكفيننا معرفته هو أن التلاحم التركيبى له درجات مختلفة ، وهذا يعنى أن عدم الموازنة بين البحر والتركيب الذى لاحظناه في الشعر قابل لأن يحتل أيضا درجات مختلفة تبعا لوقوع الوقف العروضى في آخر البيت بين جملتين فرعيتين ، أو مجموعتين تركيبيتين أو وقوعه داخل مجموعة واحدة ، يمكن إذن أن نقارن من وجهة نظر « محددة » مستوى الخلاف بين الوزن والتركيب في فترات مختلفة للشعر الفرنسى .

ومن هذه الزاوية فإن تاريخ الشعر يظهر التزايد المطرد لهذه الظاهرة فمن الكلاسيكية إلى الرومانتيكية إلى الرمزية نرى آخر البيت يخترق دائما درجة أكثر صلابة (من العصر السابق) من الالتحام التركيبى .

عند الكلاسيكيين ، عندما لا يقع آخر البيت على علامة ترقيم فإنه يخترق درجة ضعيفة نسبيا من الالتحام التركيبى ، فهو أما أن يفرق بين جماتين فرعيتين منفصلتين بحرف عطف :

عيناي يخطفهما ضوء النهار الذى اراه
وركبتاي المضطربتان تختفیان تحتی

أو بين الجملة الرئيسية والجملة التابعة :

سألت عن « تيسى » سكان هذه الشواطىء
حيث نرى « الأكرون » يتلاشى أمام الكلمات

أو يفصل بين مجموعات تركيبية مختلفة مثلا الظرف عن بقية العبارة :

مع أى أمل جديد ، فى أى مناخ سعيد
تعتقد اكتشاف آثار أقدامها ؟

أو فصل الفاعل عن المفعول كما في البيتين اللذين أوردناهما من قبل حيث يفصل نهاية البيت بين « أرسلت الآلهة » وبين المفعول « ابنة مينون » .

لكن لا نرى أبدا في الشعر الكلاسيكي حدود البيت تخترق بناء مجموعة تركيبية واحدة ، أي مجموعة لا يسمح فيها بالوقف المعنوي ، إنما يحدث هذا مع الرومانتيكية حيث نرى حدود البيت تخترق أعلى درجات التلاحم التركيبي صلاية .

هكذا مثلا يقول هيجون :

كما لو كنا نرى وقفات المسافر

الغامض تمسحها خيوط الفجر البيضاء

فالوقف هنا يفرق بين الصفة والموصوف أي بين وحدتين شديدي التلاحم ومع ذلك فإن الفصل هنا يتعلق بكلمتين معجميتين ، أي بوحدين لكل منهما لون من الاستقلال اللغوي ، لكن الكلمات القاعدية (الأدوات) مثل حروف الجر والعطف ، هي كلمات خالية ، ولا يمكن بأي حال أن تنفصل عن الكلمة المتعلقة بها ، لكن الرمزيين لم يترددوا في أن يختموا البيت بكلمات من هذا النوع مثلا .

قدماء في سيف الغراب ينام ، مبتسما مثل

ابتسامة طفل مريض

(رامبو)

أما فرلين فقد فصل بين أداة التعريف والكلمة المعرفة :

وذهبت

في الريح السيئة

التي تحملني

من هنا إلى هناك

مثل الـ

ورقة الميتة

ففى البيت الخامس يفصل الوقف بين أداة التعريف « آل » والكلمة المعرفة « ورقة » والتلاحم بينهما قوى لدرجة أن بعض النحاة يعتبرهما وحدة صرفية واحدة^(١) .

وأخيرا يقول أراجون :

وكنت أصبح أصبح عيناى اللتان أحبهما اين أنتُ

ما اين أنت يا قبرتى يا نورسى

فمعنا هنا مثال نموذجى حيث يقع الوقف العروضى على وحدة متماسة ، بينما لا يأتى أى وقف فى البيت الثانى بين جمل مختلفة ، وباستثناء قطع الكلمة من وسطها ، نصل هنا إلى الحد الأعلى للتفريق فى هذه الطريقة^(٢) .

سوف نحاول الآن دراسة الناحية الكمية من الظاهرة^(٣) ، وفى سبيل هذا الهدف سنتتبع وجهة النظر التالية : بما أن وقفة نهاية البيت هى أطول الوقفات النغمية ، وبما أنها الوحيدة التى لا بد أن تلاحظ فى كل الحالات ، فإنه ينبغى إذا أريد تقليل الخلاف بين البحر الشعرى والتركيب ، أن تتطابق مع وقفة معنوية قوية ، أى مع « نقطة » أو على الأقل مع « فاصلة » ، وينبغى إذن لملاحظة التغير التاريخى للظاهرة ، حساب التردد النسبى خلال العصور المختلفة لنهايات الأبيات غير المتطابقة مع علامات ترقيم .

(١) يورد المؤلف هنا مثلا آخر للفصل بين أداة التعريف والكلمة المعرفة التى تبدأ بحركة مثل L. Editeur وهى حالة تعتبر فيها أداة التعريف أشد التصاقا بالكلمة .

(٢) الشاعر الانجليزى ديون توماس تجاوز هذه الحدود ، حين كتب كلمة
So F هكذا ،
T

(٣) ويبدو هذه المرة أنه لا يمكن الذهاب الى أبعد من هذا .

(*) الظاهرة التي يشير اليها المؤلف وهي ظاهرة التضمن وتطورها لم تلق دراسة كافية في الشعر العربي باعتبارها عنصرا متطورا في بناء لغة الشعر ، والحقائق التطورية التي اهتمت اليها المؤلف من خلال دراسة الشعر الفرنسي والتي تتلخص في ازدياد شيوع الظاهرة جيلا بعد جيل وازدياد درجة اختراق اللغة الشعرية للتلاحم الطبيعي الذي يوجد في الجملة النظرية . سواء على مستوى الكتابة الخطية أو مستوى التركيب النحوي ، هذه الحقائق يمكن ان تلتقى في عمومها مع ما يمكن استخلاصه من تطور الشعر العربي أيضا من هذه الزاوية . ومع أن هذه القضية تحتاج كما قلت إلى دراسة مفصلة ، فأننى سوف أكتفى في هذا المقام بالإشارة إلى بعض الخطوط العريضة التي تربطها بقضية البناء الشعري التي يثيرها المؤلف :

أولا : كانت السمة العامة للشعر العربي هي الاستقلال المعنوي لكل بيت بحيث يبدو البيت صالحا للترديد وحده غير مفتقر في معناه النحوي إلى البيت السابق أو اللاحق . وهذه السمة كانت تتمشى مع ما عرف بمبدأ « وحدة البيت » وترتبط بظواهر أخرى مثل شيوع الاستشهاد بالشعر ، سواء على المستوى المعنوي في شعر الحكمة مثلا . أو على المستوى اللفظي في مجال الاستشهاد على النموذج اللغوي ، وهي ظواهر تميل غالبا إلى اقتناص البيت المفرد المتكامل .

ثانيا : هذه القاعدة العامة لم تمنع من ظهور استثناءات تخرج عليها بقدر ما تؤكدها . ومن هنا وردت أبيات من الشعر الجاهلي والاسلامي والاموي تلجأ إلى التضمن ، ويكتمل معنى البيت التركيبي والنحوي في البيت التالي له ومن امثلة ذلك ما روى من قول النابغة الذبياني :

وهم وردوا الجفان على تميم وهم اصحاب يوم عكاظ انسى
شهدت لهم مواطن صدقات شهدن لهم بصديق السود منى

فقد وردت جملة « انى شهدت لهم مواطن صدقات » موزعة بين البيتين .. فجات ان واسمها بن
بيت وخيرها في بيت نال .

وكذلك قول زهير بن ابي سلمى :
فانقسمت بالبيت الذي طاف حوله رجال بنوه من قريش وجرم
يمينا لنعم السيدان وجدتما على كل حال من سحيل ومبيرم

فقد وردت كذلك جملة : « اقسمت بالبيت يمينا » موزعة بين بيتين متتالين وجد المسند والمسند اليه في اولهما والمكمل في ثانيهما .

وكذلك ما ينسب إلى مجنون ليل من قوله :

كان القلب ليله قيل يغدى بليل العامرية أويراح
قطاة غيرها شوك فباتت تجاذبه وقد علق الجناح
فإن جملة « كان القلب قطاة » جاءت كذلك موزعة بين البيتين .

ثالثا : يبدو أن هذه الاستثناءات ظلت محصورة حتى جاء الشعراء المحدثون في العصر العباسي الأول ومع تعدد وتنوع أغراض الشعر ، بدأ البيت وحده يضيق عن المعنى الذي يريده الشاعر أحيانا ، وبدأ ذلك الصراع بين قوانين الصوت والمعنى التي أشار لها جون كوين ويبدو أن اللجوء إلى التضمين قد كثر ، وهناك عبارة يوردها أحد علماء العروض وهو الدمهوري في كتابه « المختصر الشافي على متن الكافي في العروض والقوال » أثناء حديثه عن التضمين ، وتبدو ذات مغزى هنا ، حيث يقول : « والتضمين - مفتر للمولدين ، (ص ٢٨ من كتاب الوافي في العروض والقوال تحقيق الحساني عبد الله) .

بل أن هذا الصراع وحله لصالح القانون الصوتي الشعري كان يبدو أحيانا تعسفا ، ويتم اللجوء اليه كلون من الترويض ، وتحدي القاعدة التقليدية .

ويتضح هذا جيدا في مقطع شعري يرد في ديوان أبي العتاهية ، ويتكون من ستة أبيات متتالية تقوم كلها على التدوير لا بين الأبيات المتتالية فقط بل بين الاشطر أيضا ، يقول :

يا ذا الذي في الحب يلحى أما والله لو حملت منه كما
حملت من حب رخيما لما لمت على الحب فذرنى وما
أطلب انى لست أدرى بما قتلت الا انسى بينما
أنا يبسب القصر في بعض ما أطلب من قصرهم إذ رمى
شبه غزال بسهام فما أخطأ سهماه ولكنما
عيناه سهمان لي كلما أراد قتلى بهما سلما

وواضح أن ابا العتاهية هنا يريد أن يحل مذاقا جديدا محل مذاق قديم وان يشعر بإمكانية كسر القاعدة القديمة أو تخطيها والمحافظة على أن يوفر اتساعا كبيرا سواء على مستوى الشيوخ الكمي أو على مستوى تعدد درجات المتعة الشعرية بدونها ، على أنه إذا نظر إلى تجربة أبي العتاهية من ناحية تركيبه لمعرفة درجة اختراق قوانين التلاحم في الجملة ، تظل التجربة - على عكس ما يوحي به ظاهرها محدودة ، فالمحالات الاحدى عشرة للاختراق هنا ، إذا ادخلنا التضمين على مستوى الشطرات ، تتم في مرة واحدة بين الفعل وفاعله (إذ رمى شبه غزال) .

رأيها : مع العصر الحديث في الشعر ، اتسعت ظاهرة التضمين اتساعا كبيرا سواء على مستوى الشبوع الكمي أو على مستوى تعدد درجات اختراق التلاحم بين أجزاء الجملة ، وإذا أخذنا على سبيل المثال شاعرا رائدا مثل خليل مطران الذي طبع الجزء الأول من ديوانه سنة ١٩٠٨ وجدنا نحو خمسين موقفا يلجأ فيها الشاعر إلى التضمين وتتنوع درجات اختراق الالتحام التركيبي ، مثل الفصل بين الفاعل والفاعل في بيت والمفعول به في بيت آخر كقوله :

بل حبتين بزهره نمتا وتساقنا لما تماشقنا
نار الفرام مع الندى العذب

أو بين الفعل في بيت والفاعل في بيت آخر كقوله :

لا شيء بعد الحب يطعمنا لا نبتغي أمرا فيوجدنا
إخفاقنا في المطلب الصعب

أو بين الجار والمجرور مثل قوله :

فضامر ليل الخوف ثم تحولا إلى غيرة ، والغيرة انقلبت إلى
غرام فماتلوى على أهد ولا

وتوجد شواهد كذلك للتضمين بين الموصوف والصفة والمبتدأ والخبر والموصول والصلة ومن الالاف للنظر أن التضمين كان عند مطران أكثر شبوعا في الشعر القصصي منه في القصيدة التقليدية الموضوع أو البناء .

خامسا : مع ظهور الشعر الحر تغير الموقف فلم يعد الشاعر مضطرا إلى الوقوف عند نهاية التفعيلة الرابعة في المجرؤات أو السادسة أو الثامنة في الأبحر التامة ، ومن ثم يضطر إلى التضمين في البيت التالي عندما لا يكتمل المعنى له . بل أصبح في أمكانه أن يمتد « بالسطر » الشعري ، العدد الذي يريده من التفعيلات بولكان من المنطقي أن تختفي ظاهرة التضمين في هذا اللون من الشعر ، ولكنها مع ذلك وجدت بل شاعت كثيرا عند بعض الشعراء وأصبحتا نلتقي بالأبيات المدورة ، وهي تلك الأبيات التي لا تمثل فيها نهاية « السطر » الشعري ، نهاية لتفعيلة ، وإنما تمتد التفعيلة غالبا لتمثل جزءا من الكلمة الواقعة في أول السطر التالي ، وكثيرا ما تمتد هذه الظاهرة عند بعض الشعراء المحدثين حتى نجد القصيدة كلها تتحول إلى « بيت » .

ونستطيع أن نجد أمثلة كثيرة لهذه الظاهرة في شعر الأجيال التي تعاقبت في إنتاج الشعر الحر منذ أواخر الأربعينات حتى الآن وفي انتظار أن نتم دراسة مفصلة حول هذه القضية ، سوف نكتفي الآن

بالإشارة إلى ثلاثة نماذج لثلاثة شعراء ينتمى كل واحد منهم إلى جيل مختلف زمنيا في إطار عصر الشعر الحر .

من الجيل الأول نختار « بدر شاكر السياب » ، حيث تشيع هذه الظاهرة عنده شيوعا ملحوظا يقول في قصيدة عنانها « عكاز في الجحيم » .

- ١ - لو كان الدرب إلى القبر .
- ٢ - الظلمة والدود الفراس بألف فم .
- ٣ - يمتد أمامي في أقصى أركان الدنيا .. في بحر .
- ٤ - أو واد اظلم أو جبل عمال .
- ٥ - لسعيت إليه على رأسي أو هديني أو ظهري .
- ٦ - وشققت إلى سفر دربي ودحوت الابواب السودا .
- ٧ - وصرخت بوجه موكلها .
- ٨ - لم تترك بابك مسدودا .
- ٩ - ولتدع شياطين النار .
- ١٠ - تقتص من الجسد الهاري .
- ١١ - تقتص من الجرح العاري .
- ١٢ - ولتأت صفورك تفترس العينين وتنتهش القلبيا .
- ١٣ - فهنا لا يشمت بي جاري .

فالقصيدا قائمة على بحر المتدارك « فاعلن » ، والشاعر يكرر في كل سطر عددا متفاوتا من التفعيلات دون نظام ثابت ، ونهاية السطر ليست محكومة بالضرورة لا بنهاية المعنى ولا بنهاية التفعيلة فالتداخل موجود بين المعاني والتفعيلات في الأسطر المتتالية ، وإذا أخذنا مثلا حدود جملة نحوية وردت في صدر هذا المقطع وهي جملة الشرط ، لوجدنا أن فعل شرطها يتوزع بين السطر الأول (كان) والسطر الثالث (يمتد) وأن فعل جوابها يقع في السطر (الخامس) وإذا قسنا مسافة التفعيلات التي تغطي سطور جملة الشرط لوجدناها تبلغ نحو ثلاثين تفعيلة وهو عدد كان ينبغى في البناء التقليدي لبحر المتدارك (الذي يستلزم الوقوف الصوتي والمعنوي مرة على الأقل كل ثمانى تفعيلات) كان ينبغى أن يتوافر لنا هنا نحو أربع وقفات مستقلة صوتيا ومعنويا ، ولعله ينبغى الوقوف عند دراسة هذه القضية في الشعر العربي عن الدوافع الحقيقية ، والتابعة من طبيعة بناء الجملة الشعرية ، والتي جعلت الشاعر يغير - اختيارا - قاعدة التوازي الصوتي - المعنوي ، وهو تغيير يبدو اختياريا بعد أن أعفى نفسه من الالتزام من نظام التكرار العدي لتفعيلات البحور التقليدية . هل توجد دوافع حقيقية لدى الشاعر المعاصر ، تجعله لكي يبنى جملة على هذا النحو يضحى بهذه القواعد ، أم أن الأمر لا يتجاوز في بعض الحالات الرغبة في التحرر من القيود أو في المخالفة الشكلية ؟

إذا أخذنا نموذجا من الجيل الثاني من « الشعر الحر » واختيار هذه الظاهرة عنده ، نستطيع أن نأخذ مثلا من الشاعر فاروق شوشة ، في قصيدته « قطار الجنوب » يقول :

- ١ - في عيون المحطات يرقد بوح انتظار .
- ٢ - ويقطع برق انخفاف .
- ٣ - تستطيل المسافة بين المودع والمترجل .
- ٤ - بين المفامر والمتوجس .
- ٥ - بين الشجاع الحاذق والفرد . . ذاك الذي لا يخاف .
- ٦ - والصبايا افترشن المساء .
- ٧ - وأشعلت أشواقهن دخانا صعد .
- ٨ - جنن ، هيآن كنز الصدور الخبيء .
- ٩ - لحلم جرىء تدثرته .
- ١٠ - ولوعد تنظرته .
- ١١ - وليال مجهزة للقطاف .
- ١٢ - يا قطار الجنوب المسافر ، مخترقا صبوات المدى
- ١٣ - طائرا بالرشد
- ١٤ - لا الوجوه الحبيبة عادت
- ١٥ - ولا الشوق منطفىء في عيون البلد
- ١٦ - الصبايا احتشدين .
- ١٧ - انتظرن
- ١٨ - انطفأن
- ١٩ - وأوشكن يبكين
- ٢٠ - أوشكن يرحلن
- ٢١ - مازال خيط رفيع
- ٢٢ - وصبر وجيع
- ٢٣ - ودائرة من شعاع بعيد
- ٢٤ - يلوح فيها ولد !

وظاهرة التدوير تبدو هنا واضحة ، فخلال هذه الأسطر الأربعة والعشرين لم يتم الوقوف على نهاية تفعيلية فيها إلا في نحو عشرة فقط ، وإذا استثنينا الأسطر الأربعة الأخيرة التي يتم فيها جميعا الوقوف على نهايات التفاعل وجدنا أن معنا نحو عشرين سطرا يتم مراعاة قاعدة التوازي التقليدية فيها في نحو خمسة فقط وهو ما يمثل حوالي ٢٥٪ وقد يلفت النظر أن الأسطر التي تم فيها الوقوف على نهايات التفعيلية استغلها الشاعر في بناء نظام القافية (الاختياري) في القصيدة ، حسب ما تم التعارف عليه في

الشعر الحر ، فالسطر الثاني ، ويقطع برق انخفاف ، ينتهى بنهاية تفعيلية ، وهو يحدث قافية مع السطر الخامس (ذاك الذى لا يخاف) ومع السطر الحادى عشر (وليال مجهزة للقطاف) وهما سطران ينتهيان بدورهما مع نهاية تفعيلية ، أما السطر السابع (وأشعلن أشواقهن دخانا صعد) والذى ينتهى بدوره بنهاية تفعيلية ، فهو يحدث قافية مع السطر الثالث عشر (طائرا بالرشد) وكذلك مع السطر الخامس عشر (لى عيون البلد) والسطر الرابع والعشرين (يلوح فيها ولد) وهى جميعا تنتهى إلى نفس الظاهرة . ولا يخرج عن هذه القاعدة السطران التاسع والعاشر ، ولا السطران الحادى والعشرون والثانى والعشرون ، وهكذا يبدو استخدام الظاهرة هنا ذا مدف موسيقى يرتبط بفكرة ترسيخ الوقوف المعنوى بوقوف صوتى قوى يتمثل فى القافية التى تعد فى الشعر التقليدى رمزا لاجتماع الوقفين المعنوى والصوتى معا .

فاذا انتقلنا إلى الجمل الثالث فى الشعر الحر نستطيع أن نختار نموذجا للشاعر حامد طاهر .

يقول فى قصيدة بعنوان « من السجلات العسكرية » :

الريح تعزف فى ضلوعك غنوة الأفق البعيد ..

وانت منكفىء .. تعد رصاص مدفك العنيد ..

وقد تألق فى محارك ابريق البريق ..

وأطرقت أنفاسك المتلاحقات إلى المدى ..

تشتم رائحة العدو ..

وتستشيط أسى إذا مر المساء بغير زاد ..

ويمر قائدك الحبيب عليك تسأله ..

متى تتحركون ؟

وانت نار للجواب ..

فلا يجيبك منه غير أشلرة خرساء تعلن الانتظار ..

« الأهللكا لانتظرك » ..

ثم يخطرك الزميل بأن نوبتك انتهت ..

ففى المقطع الأول لا ينتهى البيت العروضى الطويل الا فى نهاية الشطر الرابع وفى خلال الأسطر الثلاثة الأولى ينتهى السطر عند جزء من التفعيلية ، أما فى المقطع الثانى فإن « البيت » المدور الطويل يستمر ستة أسطر . يتم خلالها دائما الوقوف على جزء من التفعيلية .

أن هذا العرض الموجز السريع لظاهرة « التضمن » فى الشعر العربى ، يؤكد صدق نظرية كوين ، فى ضرورة دراسة ظواهر العروض مرتبطة بالتطور الشعرى من ناحية ، ويؤكد من ناحية أخرى أن خط سير التطور العام فى الشعر واحد حتى وإن اختلفت اللغات والظروف الدافعة إلى هذا التطور .
(المترجم)

لقد أخذنا إذن بالمصادفة ، عينة من مائة بيت ، تتكون من عشر مجموعات كل منها عشر وحدات ، عند الشعراء التسعة الآتين :

٣ كلاسيكيين ، كورنى ، راسين ، مولبير .

٣ رومانتيكيين ، لامارتين ، هيجو ، فينى .

٣ رمزيين ، رامبو ، فيرلين ، مالارميه .

والنتيجة الاحصائية نبينها في الجدول التالى :

الجدول رقم (١)

وقفات عروضية غير متقابلة مع علامات ترقيم (١٠٠ بيت)

المؤلف	العدد	المجموع	المتوسط
كورنى	١٢	٣٣	%١١
راسين	١١		
مولبير	١٠		
لامارتين	١٨	٥٧	%١٩
هيجو	١٥		
فينى	٢٤		
رامبو	٢٩	١١٧	%٣٩
فيرلين	٣٦		
مالارميه	٥٢		

حساب س

المجموعة	القيمة	القيمة المحددة	المعدل	الفرق
٢ - كلاسيكيين	٠,١٦	٣,٢٢	%١٠	غير ذى دلالة
٣ - رومانتيكيين	١,٩٣	٣,٢٢	%٥٠	غير ذى دلالة
٣ - رمزيين	٢٢,٥٥	٦,٤٤	٠,٠١	ذو دلالة
كلاسيكيين - رومانتيكيين	١٣,٢٢	٤,٨٧	٠,٠١	ذو دلالة
رومانتيكيين - رمزيين	٢٢,٥٥	٤,٧٨	٠,٠١	ذو دلالة

(١) اتبعنا في الاحصاء طريقة الانسة باش (طبعت في BLNOP رقم ١٩٥٧٠١ والأرقام السفلى

تعطى قيمة N.R وللحصول على س يكفى الضرب في ١,٢٨ .

كيف يمكن أن نفسر هذا الجدول :

الفرق كما يؤكد جدول حساب القيمة المجهولة س ذو دلالة هامة ، فهو يصعد من ١١٪ عند الكلاسيكيين إلى ١٩٪ عند الرومانتيكيين ويصل إلى ٣٩٪ عند الرمزيين ، وعند مالارميه وحده يصل المعدل إلى ٥٢٪ ، أى أن أكثر من نهايات نصف شعره غير متوافقة مع علامات الترقيم ، ويبدو أننا هنا أمام خط تطورى أمام قانون ذى نزعة معينة فى الشعر الفرنسى . ففى خلال هذه العصور الثلاثة من تاريخه ، لم تتوقف طريقة الوزن عن الاتساع بهوة الخلاف بين البحر الشعرى والتركيب فى اتجاه الخروج على قواعد التركييب .

ولنلاحظ مرة أخرى أن هذه الخاصية ليست صدفوية ، ومن المهم أن نلاحظ أن الكلاسيكيين والرومانتيكيين ، يشكلون ، كما تؤيد ذلك الاحصاءات ، عائلتين متجانستين ، وإذا لم يكن ذلك صحيحا بالنسبة للرمزيين فإن مسئولية ذلك راجعة إلى مالارميه وحده الذى قهر الوسائل سواء فى هذا المجال أو غيره ، لكن التجانس يوجد مع فرلين ومالارميه ، وهذه على أية حال نتيجة أسلوبية مهمة تفتح الباب لتصنيف الشعراء من خلال خاصية كانت مهمة حتى الآن ، لكنها تظهر على وجه خاص إن الاختلاف ليس صدفويا وبقي اذن البحث عن مدلوله .

ليس هناك شك فى أن الكلاسيكيين حاولوا - دون يصلوا - إلى الغاء الاختلاف لكن الرومانتيكيين وأكثر منهم الرمزيون حاولوا العكس كما دللنا على ذلك من وجهة نظر محددة وموسعة . ما الذى ينبغى أن نستخلصه من هذا ؟ هل نحن مع تصورين متعارضين للشعر ، أم أن الشعر أكد بالتدرج طبيعته الخاصة ؟ هل الخروج عن قواعد التركييب هو مصادفة أو هو جوهر الكلام الموزون ؟

والذى يقنعنا بأن نختار الفرض الثانى هو أن خاصية الخروج على قواعد التركييب هى الخاصية الوحيدة التى يتفق فيها الشعر التقليدى والشعر الحر وإذن فهى الخاصية الوحيدة « التعريفية » لأنها توجد فى كل أجزاء المعرف . لنلاحظ هذه الأبيات لكلوديل .

البحار ولا

السمك الذى سمك آخر على

وشك ان يأكله ، لكنه الشيء ذاته والبرميل كله

والوريد الحى ،

والماء نفسه والعناصر . اننى العب . اننى أتألق

نحن نرى هنا مرة اخرى أن نهاية البيت ونهاية الجملة لا تلتقيان والشاعر لم يتردد في أن يعبر إلى أول السطر بعد حرف النفى « لا » مع انه وضع في البيت الأخير جملتين مستقلتين ، مع أن الشعر هنا حر لا يخضع لقيود البيت والقافية ، ولا يمكن اذن الاعتقاد بأن الوقف تابع لعدد المقاطع أو لمتطلبات القافية ، وقطع التوازي الصوتى / المعنوى في هذه الحالة متعمد ، انه يمثل هدفاً يبحث عنه لذاته واذن يمثل عنصراً ايجابياً في الكلام المنظوم ، بل إن هذا العنصر هو الوحيد الذى يتحقق في النظم فقط ، وما يسمى « بقصيدة النثر » لا يختلف في الواقع عن الشعر الا من خلال مراعاته لقواعد الموازاة في الوقف ، ولناخذ على سبيل المثال أى مقطع من « قصائد نثرية قصيرة » لبودلير :

الانسان يمكن أن يكون شقياً ، لكن الفنان الذى تمزقه الرغبة سعيد

اننى استعين برسم تلك التى ظهرت لى مرات نادرة ، واختفت بسرعة خارقة كشيء جميل يندم عليه وراء المسافر المحمول ليلاً ، كأنها اختفت منذ عهد بعيد وكل ما توحى به فهو ليل وعميق .

عينها مغارتان يتلألا منهما في غير وضوح اسرار غامضة
ونظرتها تومق كالبرق ، انها في قلب الظلمة

لماذا تسمى هذه القصيدة نثرا و قصيدة كلوديل شعرا ؟ وما هي ملامحها المميزة ؟ فقط هذا الملح . قصيدة بوداير تقف دائما على آخر الجملة

وتحترم التوازي بين البنائين الصوتي والمعنوي ، وهو ما لا يوجد في قصيدة كلوديل .

وهنا اذن يكمن المعيار الوحيد الذي يفرق بين قصيدة النثر والشعر الحر والخلاصة تفرض نفسها اذن : الشعر ليس موافقة قواعد التركيب agrammatical وانما هو مخالفة . هذه القواعد antigrammatical انه مجاوزة بالقياس إلى قواعد توازي الصوت والمعنى التي تسود كل ألوان النثر ، مجاوزة مطردة ومتعمدة ، ما دامت تتزايد في مجرى العصور على الرغم من القواعد العروضية المشتركة (بين هذه العصور) وتظل باقية في الشعر الحر على الرغم من سقوط هذه القواعد . ومن ناحية البنائية البحتة يمكن اذن تعريف الشعر تعريفا سلبيا بأن نقول : الشعر هو المضاد لتركيب العبارة antiphrase ما هي العبارة الحقيقية ؟ سؤال شديد الصعوبة ولم يتوقف الجدل حوله كما يدل على ذلك المائتا تعريف المختلفة للعبارة التي جمعها ا . ليرش E. Lerch ومع ذلك فإن اللغويين يتفقون على تعريف العبارة على مستويين :

١ - مستوى معنوي : يتفرع بدوره إلى :

(أ) تصور نفسى : العبارة هي الوحدة التي تقدم معنى كاملا في ذاته ولقد أقر ج . أنطون بعد تحليل طويل تعريف هاس Haas التالى : « العبارة » هي الترابط اللغوي الممثل للمجموع .

(ب) مستوى قواعدى : العبارة هي مجموع الكلمات المتلاحمة من

التركيبية ولقد عرفها مارتينييه على النحو التالي « ملفوظ يتصل
عناصره بمحمول أو أكثر بينهما ترابط »^(١)

ونظرية « الأشجار » Stemmas^(١) التي تحدث عنها تسنير
Tesniere جسدت هذه السلسلة من الإضافات المتدرجة التي
تكون الوحدة التركيبية للعبارة .

٢ - مستوى صوتي : وتعرف العبارة هنا في وقت واحد من خلال التنغيم
والوقف لكن التنغيم متغير على حين أن الوقف ثابت ، فالعبارة
الاستفهامية تنتهي بصوت صاعد ، والعبارة الاخبارية تنتهي بصوت
هابط ، لكن لا مفر من أن تنتهي كلتاهما بوقف ، والاشارات النغمية هي
في نفس الوقت دائما اشارات وقفية .

ويمكن اذن في النهاية أن نعطي للعبارة تعريفا مزدوجا ، من ناحية على
أنها تقدم معنى كاملا ، ومن ناحية أخرى على أنها واقعة بين وقفين ، والعبارة
اذن تشكل وحدة من خلال الصوت ومن خلال المعنى ، لكن هذا التعريف
المزدوج لا يمكن أن يتحقق إلا إذا ضمنت اللغة موازاة دقيقة بين الابنية
الصوتية والمعنوية ، وهو إذن تعريف لا يصلح إلا للنثر ، أما في الشعر فإن
التعريف المزدوج يتوقف عن التطبيق .

(1) Eléments de linguistique générale. Paris 1961.

• يشبه تسنير سلسلة العلاقات التي تحكم مفردات العبارة فيما بينها بنوع من الأشجار اسمه
Stemma ، حيث يجيء المكمل دائما متعلقا بالمكمل (بفتح الميم) ويربطه اليه ، وهو يضع رسما يوضح
فيه العلاقة بين أجزاء عبارة مثل : اليوم يشترى بيير لابنه قطارا كهربائيا واحدا ، على النحو التالي :

يشترى

بيير

اليوم

قطارا

ابن

واحدا

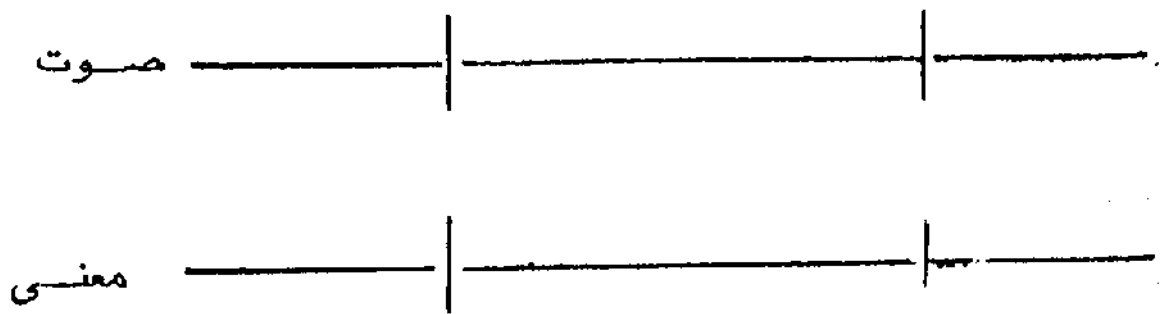
كهربائيا

والمصطلح الاعلى الذي ليس مكملا لشيء ، والذي يستخدم كمفتاح لبقية العبارة هو الفعل انظر :

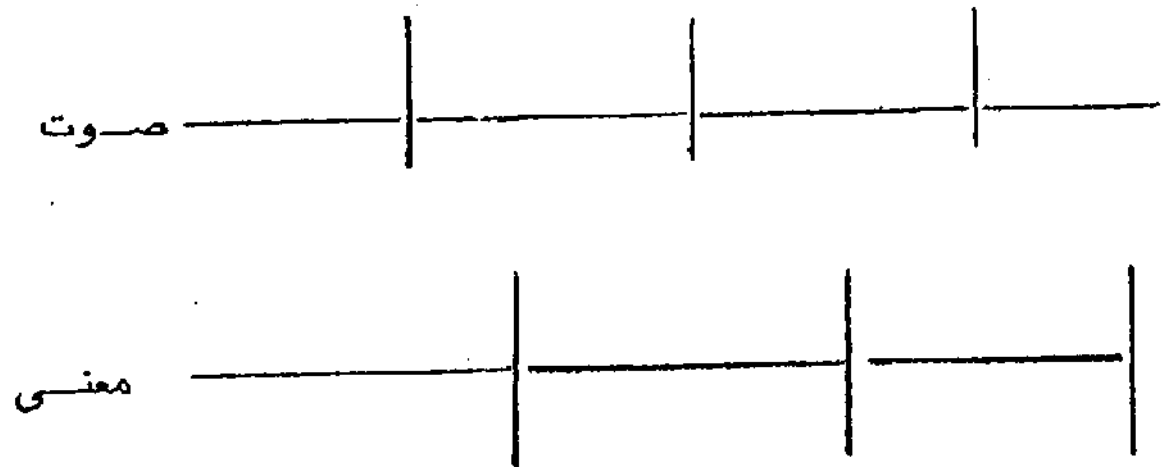
Dictionnaire encyclopédique des science du langage

لكى يكون التعريف صالحا للتطبيق ، ينبغي ان تسمح « السلسلة الكلامية » بأن تتجزأ على المستويين في نفس الموضع ، وهذا هو ما يحدث في النثر ، أما في الشعر فإن الموازاة تنصرم ، فيحدث أن نجد معنى كاملا أى عبارة غير واقعة بين وقفين ، ووحدة واقعة بين وقفين أى بيتا ، دون أن تقدم معنى كاملا ، وهو ما يمكن أن يتضح من خلال رسم يمثل فيه المعنى والصوت من خلال خطوط أفقية ، والوقفات من خلال خطوط رأسية :

النثر



الشعر



هكذا نرى الشعر يباعد بين عناصر البنائين (الصوتى والمعنوى) فى حين أن النثر يجمعهما ودون شك فإنه عندما يحمل رمزان معنى واحدا ، فإن واحدا منهما يبدو بلا فائدة ، لكن هذه اللافائدة أو الزيادة ليست فى الواقع

هكذا - غالباً - الا في الظاهر ، فتقارب الرمزين يؤكد في الواقع تأمين « التوصيل » ، ومن خلال الزيادة تسعى اللغة إلى تشييد أبنية قوية ، وهو هدف رئيسي للاستراتيجية اللغوية ، وهذا الهدف بالتحديد هو الذى يسعى « الوزن » إلى مخالفته ، وتتم الامور كما لو كان الشاعر يسعى إلى اضعاف ابنية المقال ، كما لو كان هدفه النهائى هو « تشويش » الرسالة المراد توصيلها ، وهذا يقودنا إلى خلاصة متناقضة ، ففي الوقت الذى يعتبر فيه الشعر من الناحية التقليدية متضمنا شيئاً زائداً (عن النثر) ننتهى نحن إلى اعتباره يتضمن شيئاً ناقصاً ، ويبدولنا على أنه شيء سلبي خالص . أما أن هناك سلبية نسبية فهذا مؤكد ، وبين المستويين اللذين معنا هنا ، فإن المعنى أى مجموع العلاقات « المعجمية » النحوية تظل باقية وتكفى في معظم الحالات لبناء المقال وسوف نعود إلى هذه النقطة في نهاية هذا الفصل ، وإذا لم تكن الوقفات ضرورية لتبيين « الرسالة » التى تحملها الكلمات ، فإنها بلا منازع تقدم عوناً ايجابياً في سبيل ذلك ، ومما لا شك فيه أن عدم التلاحم في نظام الوقفات له تأثير تقويضى - محدود لكنه فعال - على الرسالة الشعرية ، ويبدو أن الهدف الذى يتابعه الشاعر بوعى أو بلا وعى يكمن هنا .

إن تصوراً غير متوقع كهذا يمكن أن تثيره قراءة رائد كبير مثل مالارميه الذى تتجمع عنده عادة فكرة الغموض ، ومع ذلك فإن الغموض في الشعر ليس الا منهج مدرسة خاصة ، والشعر الرمزي ليس هو كل الشعر ، وقبل أن ننتهى إلى نتيجة لا بد من رؤية ألوان أخرى من الشعر تؤيدها .

وأيا ما كان الأمر ، فإن هذه الخاصية لو كانت الوحيدة التى تتأكد عبر كل أنواع الشعر ، فأننا لن نخلص إلى أنها أهم الخصائص ، ونحن على العكس نعتقد أن الشعر بالمعنى الخالص للمصطلح هو الشعر التقليدى ، فالبحر والقافية هما بالتأكيد أكبر الأدوات . لكن « عدم التوازي » كأداة شعرية - التى يمكن أن نسميها التضمين بالمعنى العام - أداة موجودة كذلك . ولكي نختبر هذا ، يمكن أن نطبق التجربة التالية :

لنأخذ مثالا نثريا شديد الشبوع ، مثلا أى خبر في صحيفة يومية :

« أمس ، على الطريق الزراعى ، سيارة كانت تسير بسرعة مائة كيلو متر

في الساعة ، اصطدمت بشجرة ، وركابها الأربعة لقوا مصرعهم ، ولنحطم الآن
التوازي ونكتب العبارة هكذا :

أمس على الطريق الزراعي

سيارة

كانت تسير بسرعة مائة كيلومتر في الساعة اصطدمت

بشجرة

ركابها الأربعة لقوا

مصرعهم .

وهذا ليس بالطبع شعرا ، مما يظهر أن هذه الوسيلة وحدها ، دون
اللجوء إلى وسائل و « صور » أخرى عاجزة عن أن تصنع الشعر ، لكن لنؤكد
أيضا أن هذا الكلام لم يعد نثرا ، فالكلمات تنتعش ، والتيار يجري ، كما لو أن
العبارة من خلال تقطيعها وحده ، أصبحت مستعدة لأن تصحو من نعاسها
النثري .



٢ - القافية والترصيع

لنعتبر الآن إلى الشعر التقليدي ، وهو يعرف كما نعلم بالوزن والقافية
ولنبدا بالقافية التي هوجمت كثيرا . ومع ذلك فإن الشعر الأبيض^(١) (الخالي
من القافية) لم يستطع أبدا أن يفرض نفسه على لغتنا ، وهناك تناقض مشهور
يكمن في الأبيات التي هاجم فيها فيرلين القافية حتى يقول :

(*) يطلق مصطلح الشعر الأبيض في الفرنسية على الشعر الخالي من القافية . ويطلق كذلك على النثر
الموقع الذي تصل درجة التوقيع والتنظيم فيه إلى اثني عشر مقطعا وهو يشيع في بعض الكتابات الفنية
الفرنسية .

من سيعذب كل عيوب قوافينا
أى غلام أبكم ، أو أى رقيق مجنون
صاغ لنا من معدن زيف هذا الحل المأفون
يخدعنا بدوى أجوف إذ تصقله أيدينا

O qui dira les torts de la Rime !
Quel enfant sourd ou quel négre fou
Nous a Forgé ce bijou d'un son
Qui Sonne Creux et faux sous la Lime ?

ولقد جاءت أبيات فيرلين نفسها مقفاة بدقة ، ومع ذلك فليس من الغريب أن يرفض فيرلين القافية في حديثه عن « الفن الشعري » الذى يعتمد على مبدأ « الموسيقى قبل كل شيء » باعتبار إن التردد الممل لنفس الصوت يعد مصدرا موسيقيا ضعيفا . ما هى اذن وظيفة القافية ؟ لقد أراد البعض أن يرى فيها مساعدا للبحر ، فهى التى تشير إلى نهاية البيت . وهكذا فإن كتابا معاصرا يؤكد لنا أن « خلود القافية وسلطانها » وكذلك البحر ذى التردد العدى النمائل يعود إلى طبيعة اللغة ذاتها ، فالقافية هى النتيجة الطبيعية لأبيات مبنية على نفس عدد المقاطع ، وهذا البناء المتساوى خاصة غير كافية في ذاتها لإقامة الشعر^(١) . وانسجل هنا اتفاق الشعراء على هذه النقطة ، كتب أراجون « إن القافية هى التى تـرـى على البيت مساره »^(٢) .

وفى الواقع فإن تصورا كهذا ، حوط بالتناقض ، فالقافية ليست مجرد تردد لصوت ، ولكنها تردد لصوت نهائى « والموقع النهائى » للقافية متضمن في تعريفها فهى « تجانس صوتى للحركة الأخيرة وللحرف المحتمل وقوعه بعدها »^(٣) ، وهكذا فليست القافية هى التى تشير إلى نهاية البيت ، ولكن نهاية البيت هو الذى يشير إليها ، والقافية وحدها ليست قادرة على أن تلخص

(1) P. Guiraud. langage et versification. paris. 1953. P.107 .

(2) Preface á les yeux d'Elsa. paris. 1946.

(3) Henri Morier : Dictionnaire de Rhetorique et de Poétique. Paris 1961.

البيت ، بل لا تلحظ على انها قافية إلا إذا وقع عليها النبر^(١) ، ونضيف إلى هذا وإذا لم يعقبها وقف وإلا فإنها لا تتميز عن التجانس الداخلى للبيت ، أن الوقف هو الذى يجعل بيت مالارميه التالى بيتا واحدا :

ينام فى الأشجان ذلك الكمان

Tristement dort une mandore

فالقافية والنبر يمكن فى الواقع أن يجزء البيت إلى بيتين :

ينام فى الأشجان
ذلك الكمان

والحقيقة إن القافية ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر ، انها عنصر مستقل ، صورة تضاف إلى الصور الأخرى ، ووظيفتها الحقيقية لا تظهر إلا إذا وضعت فى علاقة مع المعنى .

علاقة المعنى بالصوت ، كما هو معروف ، علاقة صدفوية ، لكن هذا الحكم لا يصدق إلا على الرموز المعزولة ، وما أن نتجاوزها إلى النظام حتى يظهر التعليل ، فالعلاقة بين الدوال هى نفس العلاقة بين المدلولات ، وهنا يكمن مبدأ رئيسى لا تستطيع أى لغة بدونها أن تكون لغة وظيفية ، وكما يقول دى سوسير « بما أن الميكنة اللغوية قائمة على التوافق والتخالف ، فإن هذا المبدأ يمكن أن يرسم فى شكلين » :

١ - س ١ ١ = س ٢ ١ س ١ ١ # س ٢ ١

↓

↓

٢ - س ١ ١ = س ٢ ١ س ٢ ١ # س ١ ١

فالدوال المختلفة لها مدلولات مختلفة والدوال المتشابهة كليا أو جزئيا ، لها مدلولات متشابهة كليا أو جزئيا ، وعلى هذا المبدأ يبنى التعليل النسبى للأعراب والتصريف .

(١) كما اثبت ذلك تجربة أجريت فى الكوليج دى فرانس وقام بها اندرى سبير : أنظر :

Plaisir Poétique et Plaisir musculaire. Paris. 1949. P. 150.

ومع ذلك فإن هذا المبدأ ذاته لا يخلو من نقص ، فلكي تعبر اللغة عن مدلولات مختلفة يجب أن تستعمل دوال تختلف باختلاف المدلولات ما أمكن ذلك ، لكن هذه الوسيلة كما كتب مارتنيه « لا تتفق مع القدرات النطقية والحساسية السمعية للإنسان ، وهكذا فإن كل لغات العالم وجدت أن من الأوفر أن نستخدم مبدأ الازدواج النطقي الذي يسمح بالتعبير عن عدد غير متناه من المعنى ، من خلال نحو أربعين صوتاً مبدئياً فقط ، ونتيجة لهذا النظام نرى التجانس الصوتي في اللغة ، فنجد مدلولات مختلفة يعبر عنها بدوال بينها تشابه جزئي أو كلي كالجناس (والسياق عليه أن يفرق بين تشابه الصدفة وتشابه الربط ، وفي الحقيقة ، - وتلك نقطة أساسية - أثبتت التجربة ميل كل مستعمل اللغة إلى « الربط » فالتشابه الصوتي بين كلمتين يفترض دائما « قرابة » بين معانيهما ، وفي اتجاه مضاة لهذا الميل يلجأ الكلام بطريقة عفوية إلى قاعدة « تعويضية » فهو يتجنب أن يجمع المتشابهات أو المتجانسات في عبارة واحدة ، وعندما لا يستطيع تجنبها فانه يؤكد على نواحي الفرق بينها . وهكذا يقال مثلا : Je ne peux ni ne veux^(*) اننى لا أستطيع ولا أريد ، واضعين النبر على الحرفين المختلفين في صدر الفعلين (P.V) واللذين يفرقان بين تجانسهما الكامل ، ومبدأ التعويض هذا هو بالتحديد الذي تعمل القافية في اتجاه مضاة له .

إن القافية في الواقع جزء من موقعها فهي توضع في نهاية قبل الوقف مباشرة ، وتتلقى من خلال وضعها نبرا خاصا ، والتجانس الصوتي يستحوذ على اهتمامنا وفي الوقت نفسه ينصرم التوازي ، فهنا تشابه في الصوت حيث لا يوجد تشابه في المعنى ، ومدلولات مطروحة على أنها مختلفة تظهر من خلال دوال ملموحة على أنها متشابهة . والقافية تقلب قانون توازي الصوت والمعنى الذي يبني عليه قانون « تأمين الرسالة التي تحملها الكلمات » ومرة أخرى فإن كل شيء يتم ، كما لو أن الشاعر يبحث - على عكس ما تقضى قواعد التوصيل الطبيعي - عن زيادة نسبة مخاطر الغموض .

(*) يتضح هذا أكثر عندما نقول في العربية مثلا : « أننى لم ولن اذهب » . واضعين النبر على كل من الميم والنون .

وعلى ضوء من هذه النتيجة ، يمكن أن نثير هنا تطور القافية من خلال تاريخ الشعر الفرنسى .

هنالك ظاهرتان فيما يبدو متناقضتان تسودان تاريخ القافية .

أولا : هناك ازدياد تطورى للتطابق الصوتى ، ففي العصور الوسطى كان يكتفى بتجانس محدود يتم على مستوى الحركة الأخيرة فقط ، وبدءا من القرن الثالث عشر بدأ يحل محل هذا التجانس ، القافية الحقيقية ، ثم ظهر بعد هذا فى القرن التاسع عشر ضرورة وجود القافية الغنية أى القافية التى تشتمل على حرف السناد مع الحركة الأخيرة .

وهذه الضرورة جعلت القافية صعبة ، ففي الفرنسية على وجه خاص ، يبدو عدد القوافى الممكنة محدودا بطريقة لافتة ، وإذا أخذنا فى الاعتبار ضرورات المعنى ، فإن امكانيات القافية الفرنسية ستستنفد بسرعة^(١) . ومن هنا فإنه يبدو طبيعيا أن يتم إرضاء ضرورات القافية على حساب الاغتراف من جانب التجانس المعنوى ، وهناك فى الواقع لونا من التجانس الصوتى ، أولهما وقد تحدثنا عنه ، يتم بين الكلمات البسيطة ، وهو قائم على الامكانيات اللغوية ولا علاقة له بالمعنى مثل : « نور » و « صور » ، « عبارة »^(٢) . ثانيهما : تشابه له صلة بالمعنى ، وهو تشابه بسيط فى الظاهر فقط ، حيث يتم بين كلمات ذات جذر واحد مضافا إليه سابقة أو لاحقة مثل : « كتاب واستكتاب »^(٣) ، وعلى نحو أخص القوافى المعروفة بالقوافى النحوية ، مثل « يغنون » و « يرقصون » وهنا نرى التجانس ذا معنى ، ولكن فى نفس الوقت تزداد فرص وجود القافية ، ومن هنا فإن هذا اللون سمي بحق « القافية السهلة » .

(١) يمكن أن نجد كتاب فى جيرو الذى سبقت الإشارة اليه من صفحة ١٠٨ إلى ١١٦ احصاءات مهمة فى هذا الصدد ، فعول مليون ونصف قافية يمكن الخروج بعد الاستجابة لمتطلبات القافية الغنية من ناحية والقواعد من ناحية ثانية بما لا يزيد على أربعين ألفا .

(٢) المثل الذى قدمه المؤلف هو : Saison - Maison وقد غيرناه إلى ما يحقق تصور القاعدة فى الترجمة .

(٣) مثال الاصل هو : Malheur - bonheur

ونظام القافية في الشعر الفرنسي بدءا من القرن السابع عشر يرفض رفضاً قاطعا هذه « القوافي السهلة » وقد كانت شائعة عند شعراء عصر النهضة فمثلا يجرى بياى Bellay قافية في ضمير الغائب (عنده ، له مثلا) يستخدم رونسار نهايات الأفعال (يزهون ، يهلكون ، يذبلون ، يضحكون) قوافي في مقطوعة واحدة .

وبدءا من القرن السابع عشر لم يعد يسمح بالقوافي السهلة . إلى أى شيء استند هذا المنع ؟ الرغبة في التصعيب ؟ هكذا يفسره النقد المبني على اعتبارات اجتماعية ، لكن الفن ليس مهارة بهلوانية ، وهو ليس جميلا لأنه صعب ولم يقس أحد قيمة العمل الفني بالمشقة التي كلفها لصاحبه ، وإذا كان منع القافية السهلة قد جعل الشعر ينقاد لمهمة أصعب ، فإن دوافع أشد صلابة هي التي فرضت عليه ذلك ، ودوافع مرتبطة بالوظيفة العميقة للقافية .

إن القافية المعنوية تحترم قانون الموازنة ، ففيها يستجيب تجانب الصوت لتجانس المعنى ، والمبدأ الذي بنيت عليه هو ما سماه دي سوسير « الصدوقية النسبية »⁽¹⁾ حيث يرد التعليل الداخلي ، والحد الأدنى للتعليل الداخلي معجمي ، والحد الأعلى له نحوي ، والقافية النحوية إذن معللة ، والمتشابهات الصوتية دوال ، وهذا التجانس الدال هو الذي حظرت قواعد الشعر في القرن الخامس عشر ، كتب بانفيل Banville عبارة واضحة في كتابه « دراسة قصيرة عن الشعر الفرنسي » : ينبغي أن تجعل القافية ما أمكن بين كلمات شديدة الاتفاق فيما بينها في الصوت ، وشديدة الاختلاف فيما بينها في المعنى ، وهذا ما تحققه تماما القوافي القائمة على « التجانس » وهنا يتضح تماما التعارض بين الشعر والنثر ، فالنثر يتلاقى ما أمكن أن يقترب من التشابه الصوتي التام بين الكلمتين ، والشعر على العكس ، لا يقترب منه فقط ولكن يضع الكلمات المتشابهة في مكان متشابه ، وهو بهذا يزرع الغموض ، ولقد عرف القرن الخامس عشر ولعا حقيقيا بالقافية الغامضة وكتب قصائد كاملة على هذا اللون :

ولنقل - عابرين - أن « الغموض » هي أنسب كلمة يمكن أن تستعمل

(1) Cours de linguistique générale. p. 180.

هنا للتعبير عن الهدف الغامض الذي يسعى إليه الشاعر ، وهو هدف يتعلق بدفع التوازي الصوتي - المعنوي في عكس اتجاهه من خلال جعل التماثل يلعب دورا غير دوره العادي . وإذا كان الأمر كذلك ، فإننا ينبغي أن نرقب - تأكيدا لمبدأ التأثير التداخلي - إلى أي حد يمكن أن يتطور تأثير مبدأ عدم التوازي وهذا هو ما سنحاول أن نتبعه .

تترتب الكلمات كما هو معروف في تصانيف صرفية : الاسم ، الفعل ، الصفة .. الخ وتلك التصانيف الصرفية تقابلها تصانيف معنوية ، فالاسم تبعا للتفسير التقليدي يُعبر عن الجوهر ، والصفة عن الكيف والفعل عن الحديث .. الخ ، والكلمات التي تنتمي إلى نفس التصنيف ، أيا كان معناها ، تحتفظ إذن في العمق بمعنى مشترك ومن هنا فإن الشعر إذا كان يخضع حقيقة لمبدأ عدم التوازي فيمكن أن نتوقع أنه سيتلاقى أن يجرى القافية بين كلمتين تنتميان إلى تصنيف واحد : اسمين أو فعلين .. الخ ، والتاريخ يؤكد هذا الفرض .

ولنأخذ عصورنا الثلاثة ، ونختار من كل عصر مائة قافية ، ونعد نسبة القوافي المصنفة ، ونرى النتيجة في الجدول التالي :

قواف غير مصنفة (١٠٠ بيت)

العدد	المؤلف	المتوسط	المجموع
%١٨,٦	٥٦	١٦	كورني
		٢٢	راسين
		١٨	موليير
%٢٨,٦	٨٦	٢٥	لامارتين
		٣٢	هيجو
		٢٩	فييني
%٣٠,٦	٩٢	٢٥	رامبو
		٣٥	فيرلين
		٣٢	مالارمييه

جدول حساب القيمة المجهولة س

المجموعة	القيمة	القيمة المحددة	المعدل المحتمل	الفرق
كلاسيكيين	١,٨٦	٣,٣٢	٠,١٠	غير ذى دلالة
رومانتيكيين	٠,٨٨	٣,٣٢	٠,١٠	غير ذى دلالة
رمزيين	١,٨١	٣,٣٢	٠,١٠	غير ذى دلالة
كلاسيكيون / رومانتيكيون	٣,٠٤	٢,٧٧	٠,٠٥	ذو دلالة
رومانتيكيون / رمزيون	٠,٠٨	١,٩٥٢	٠,١٠	غير ذى دلالة

إن النتائج هنا ذات معنى ، فالقوافي غير المصنفة صرفيا تزداد نسبتها ازديادا كبيرا من الكلاسيكيين إلى الرومانتيكيين ، فهي ترتفع من ٥٦ إلى ٨٦ والفرق كما يؤكد جدول حساب المجهول ذو دلالة كبيرة ، وعلى العكس يبدو التطور ضعيفا من الرومانتيكيين إلى الرمزيين ، فهو يرتفع من ٨٦ إلى ٩٢ والفرق غير ذى دلالة ، لكننا هنا ينبغي أن نأخذ في الاعتبار صعوبة القافية في اللغة الفرنسية وإذا لم نرد التضحية بالمضمون فينبغي أن نقنع بمخزون ضئيل من القوافي ووجود قافيتين غير مصنفتين من كل ثلاث قواف ربما يعد معدلا محدودا ، على الأقل بالنسبة للانتاج ذى النفس الطويل ، لكن ما أن نستدير نحو الانتاج الأقصر ، والأكثر تنفيما مثل السونيتة حتى نرى ظواهر ذات دلالة ، وإذا أخذنا سونيتة مالارمي المشهورة « الأوز » :

العذراء والحيوية واليوم الجميل
 سديمزقنا بقربه من جناح سكران
 والبحيرة الجامدة المنسية تتمتع تحت الندى الفضى
 والانعكاس الشفاف على الجليد لأشعة لم تهرب
 وأوز من الزمير القديم يذكر أنه
 جميل لكن ليس لديه أمل للخلاص
 ولأنه لم يتفنن بجمال الاقليم الذى كان يعيش فيه
 عندما تشر عقم الشتاء الضجر
 سوف تهز رقبته هذا الاحتضار الأبيض

من خلال قضاء مفروض على طائر ينكره
وليس من خلال رعب أرض نزع ريش جناحه
يا أيها الشبح الذي يشهد هذا المكان صرخته الخالصة
يجمد دم التقزز الباردة
منذ انذرى رأى في المنفى العقيم ذلك الأوز

إن صعوبة القافية داخل السونيتية تتضاعف من خلال اقتضائها تعانق
القافية المربعة ، ولقد أضاف مالارديه هنا إلزاما آخر حين فرض على نفسه أن
تنتهى كل قوافيه بحركة الكسر (i) ورغم هذه الصعوبة فإننا لا نجد هنا قافية
واحدة مصنفة ، ونسبة القوافي غير المصنفة إذن هو ١٠٠٪ .

وهنا تحول قوى لا نجد له مثيلا عند الشعراء السابقين ، ونحن لا نرى
في هذا مجرد براعة في استخدام الكلمة ، ولكن شاهدا على الحدس العميق
الذي كان يملكه هذا الرائد العظيم بطبيعة فنه .

يشكل الترصيع^(١) أو التجنيس الداخلي وسيلة مشابهة للقافية ، وهو
مثلا يلعب على الاحتمالات اللغوية ليستخلص منها تجانسا صوتيا ، والفرق
بينهما أن الترصيع يعمل داخل البيت ، ويشابه بين كلمة وكلمة ، على حين أن
القافية تعمل بين بيت وبيت ، ويمكن إذن أن نتحدث عن تجانس صوتي داخل
في مواجهة تجانس صوتي خارجي تحدثه القافية ، والترصيع وسيلة
استخدمت عبر كل العصور ، وتبدو أعم من القافية ، واللغات التي لا تستخدم
القافية تتوسع في استخدامه ، ولقد استخدمه الشعراء الفرنسيون جميعهم
ومن أمثله المشهورة هذا البيت :

لمن هذه الحيات التي تفح حلوقها الصغير حول رؤوسنا
Pour qui Sont Ces Serpents qui sifflent sur ons tetes

(١) اللون البلاغي الذي يتحدث عنه L. allitération يعتمد على تشابه الحروف بين الكلمات في داخل
البيت الواحد ومن الأمثلة التي يمكن أن تنطبق عليه في الشعر العربي قول البحتري :
ليس يدري أضعف أنس لجن سكتوه أم صنع جن لانس
حيث تتكرر السين والصاد هنا ست مرات في بيت واحد .

ومع ذلك فإن هذا البيت لا يرصع فيها إلا خمسة أصوات من تسعة وعشرين لكن قاليري ضرب الرقم القياسي حين قال :
 توشوشين يا شعور هذه الأشجار لي .. أية خشخشة
 Vous me Le murmures, O rumeurs

فهنا ترصيع في ١٥ صوتا من ٢٢ حيث تتكرر (R) ست مرات
 و (M) خمس مرات و (U) ٤ مرات .

(*) التنوع الذي أشار اليه المؤلف في القافية الفرنسية من حيث السهولة والصعوبة ، ومن حيث التقسيم إلى قواف يمكن تصنيفها في صيغ صرفية ونحوية واحدة ، أو تستعمل على ذلك التصنيف ، ثم خط التطور الذي أشار اليه ، والذي بمقتضاه تحرك الشعر الفرنسي ، من القافية السهلة إلى القافية الصعبة ، يمكن أن يدفع إلى الذهن بعض الملاحظات في إمكان قيام دراسة للشعر العربي وتطوره من حيث القافية :

لولا : نجد أن العروضيين ، فرقوا بين أنواع من القوافي ، منها تلك القافية التي تلتزم بحرف الروي ولا تزيد عليه وهي شديدة الشبوع في دواوين الشعر ، مثل قول بشار :

لم يطل ليلى ولكن لم أنم ونفى عنى الكرى طيف الم
 وإذا قلت لها جودي لنا خرجت بالصمت عن ولا نعم
 خفى يا عبد عنى وأعلمى أننى يا عبد من لحم ودم
 أن في جسمى بردا ناحلا لو توكت عليه لانهدم

فالحرف الوحيد الذي التزم في هذه الأبيات هو الميم ، لكن في مقابلة هذا الالتزام بحرف روي واحد ، وجد من الشعراء من يلزم نفسه (مالا يلزم) مثل أبي العلاء في لزومياته حيث كان يلتزم أحيانا بإجراء الروي في خمسة أحرف كقوله :

تقلدت الماتم باختيار أوانس بالفريد مقلدات
 إذا عوتبن في جنف وظلم ابت إلا السكون مبلدات

ثانيا : في الوقت ذاته نبه العروضيون إلى عدم صلاحية بعض الأحرف لكي تقوم بدور الروي ، والحروف التي أشاروا إليها تدور في إطار الحروف اللينة الألف والواو والياء ، وبعض منها يؤدي وظيفة نحوية كالف المثني في كتبنا وشربا ويا المتكلم في « كتابي » وواو ضمير الجمع في (فهموا) .

ثالثا : بين منطقة الجواز بدرجاته والمنع ، تكمن منطقة السهولة أو الضعف وهي التي يندرج تحتها إمكانات كبيرة لدراسة الصيغ الصرفية والنحوية وعلاقتها بالقافية وعلاقة ذلك كله بنظرية البناء الشعري وأهدافها العميقة التي أشار لها المؤلف ، وهذه المنطقة فيما نرى تحتاج إلى دراسة في الشعر العربي على ضوء النظريات الحديثة ، وقد تقدم النظرية البنائية التي يعرضها هذا الكتاب عونا أساسيا في هذا المجال .

رابعا : يلفت النظر أن خط التطور في الشعر الفرنسي الحديث يتجه إلى التشدد في استخدام نوعية القافية والغنى الذي يلحق بالشعر من وراء ذلك ، وإذا قورن ذلك بالترخيص والضعف الذي يسود الشعر العربي الحديث (والحر منه على نحو خاص) يمكن أن نفهم إلى حد ، ألبس مفهوم الحدثة والحرية على بعض شعرائنا ، وأمكن أيضا أن نقف على سبب ربما يكمن وراء بعض مظاهر الضعف وهبوط القيمة الفنية ودرجة الإيقاع الشعري في كثير من شعرنا المعاصر . (المترجم)

وتشكل سونيتة الأوزة في هذه القصيدة نموذجا فريدا ، حيث تلعب القافية والترصيع على نفس الصوت ، قصوت واحد خمسا وثلاثين مرة في القصيدة ، وهكذا تعمل الوسيلتان ، التجانس الصوتي الخارجى يلحق بالتجانس الصوتى الداخلى ، من بيت لبيت ومن بيت لكلمة ، ومن كلمة لكلمة .

وتطابق حرف القافية وحرف الترصيع تطابق ذو دلالة من الناحية الوظيفية فنقاد الشعر كما رأينا حددوا وظيفة القافية في أنها تحدد نهاية البيت ، لكننا لا يمكن بالتاكيد أن نعطي نفس الدور للترصيع .. ماذا يمكن أن تكون وظيفته إذن ؟ تأثير موسيقى ؟ لكن ما أضعف المتعة التى يمكن أن تلتقطها الأذن من ذلك التكرار ؟ أو هل ينبغى أن نسند إليه وظيفة تعبيرية ؟ إن قضية التعبيرية هذه كتبت حولها مباحث كثيرة يمكن أن يخرج منها القارئ في نهاية الأمر بشعور الشك . وفيما يتصل بنا فنحن لا نريد أن نتخذ موقفا من هذه القضية ، ولنقل فقط أن الترصيع باعتبارها تجانسا صوتيا كالقافية ، ينبغى أن يسند إليه نفس وظيفتها ، وهل يمكن أن نطمع بجدية في أن يكون للقافية في كل الأبيات التى لاحظناها قيمة تعبيرية ؟ ومن السهل أن نجيب بالنفى من خلال واقع بسيط هو أن نفس القافية توجد في أبيات يختلف معناها اختلافا كليا .

إن وظيفة التجانس الصوتى لا تظهر في الواقع إلا إذا قارنا بين الشعر والنثر ، فالنثر لا يكمل وظيفته الاتصالية إلا من خلال اختلاف الصوتيات وهو لا يسمح بتشابهها إلا لأسباب اقتصادية ، وهكذا يعدل الكلام ما أمكن من المشاكل التى تطرحها أمامه اللغة ، وفي المقال النثرى التوصيل تضايق كل قافية وكل ترصيع .

والكاتب يبذل جهده بالطبيعة لتلافئها ، لكن الشعر بالعكس يبحث عنها ، بل أنه يجعل من القافية قاعدة بنائية ، والخلاصة الوحيدة التى يمكن استنتاجها من هذه الظاهرة هى أن النظم ليست له إلا وظيفة سلبية ، فالعادى عنده هو عكس العادى في اللغة الطبيعية ، ولغته تؤدى وظيفتها من خلال حد أعلى من المفارقة ، والبيت يبدو محملا بعملية انتفاء للمفارقة ، والصوت الذى لا يستخدم في اللغة إلا على أنه ملمح تمييزى ، يستخدم في الشعر في الاتجاه المعاكس تماما .

يلحظ نفس الاتجاه في الخاصية التي تعد رئيسية في الشعر التقليدي وهي البحر ، والبحر (في الشعر الفرنسي) هو عدد المقاطع التي يتضمنها البيت ومع ذلك فإن ما يعتد به ليس هو العدد في ذاته ، ولكنه تكريره من بيت إلى بيت ، وهو بهذا يؤكد خاصية « النظمية » . ولقد أقر « النظم » التقليدي بصفة عامة عدة بحور ثابتة كلها ثابتة المقاطع ، لكن الشعراء استطاعوا أن يستخدموا إمكانات البحور دون عقبات ، وكان الرئيسي عندهم أن يكون عدد المقاطع المختار ، مكررا نفسه في بيت أو أبيات أخرى ، فالقصيدة ليست من بحر ما إلا لأن هناك تجانسا في استخدام هذا البحر في أبياتها ، وإذا كان البحر ثابت المقاطع مفصلا فلأننا حين نقسمه إلى شطرين تمثل كل شطرة تجانسا « بحريا » داخليا ، أى تساويا كليا بين جزئى البيت أو بين الشطرين ، والبحر السكندري يمثل من هذه الزاوية ميزة خاصة ، فهو قابل للتقسيم إلى أربعة أجزاء ، أى أن كل شطرة قابلة لأن تكون جزئين متساويين .

والبحر كما نعلم هو الملح الرئيسي التقليدي للشعر الفرنسي ، ومع ذلك فإن مؤلفين كثيرين شككوا في حقيقته ، وحول هذه النقطة يمكن أن نقسم المتخصصين إلى فريقين ، فريق يقف إلى جانب البحر ، وفريق يقف إلى جانب الايقاع ، وفي الفريق الأول يمكن أن نعد الأب سكوبا Scopa ومعظم عروضى القرن التاسع عشر ، وقد كتب بانفيل في دراسة موجزة : « الشعر الفرنسي لا يتميز بالايقاع كثنان شعر كل اللغات الأخرى من خلال تضافر بعض المقاطع القصيرة والطويلة ، إنه فقط يقوم على تجميع عدد مطرد من المقاطع ، يقطعها في بعض الأوزان استراحة تسمى وقفة خلال البيت .

بين النوع الثانى من المتخصصين ينبغي أن نذكر في المقام الأول جورج لوت مؤلف « البحر السكندري أمام علم الأصوات التجريبي » ، والذي لاحظ أن الالتقاء الانفعالي للبحر السكندري على يد بعض الملقين مثل كوككن وسارة برنار ، أثبت أن معظم أبيات هذا البحر لا تشتمل حقيقة على ١٢ مقطعا (كما هو معروف) وإنما تتراوح بين تسعة وأربعة عشر مقطعا ، ويعقب جورج لوت قائلا : إن المقطعية خدعة ، فالأذن لا يطرقتها التحول الذي يوقعه الكلام

بالنص ، وليس هناك ما يعترض به على الذين أهملوا التعددية (المقطعية) تلك الظاهرة الكتابية البحتة^(١) .

ونحن لا نوافق على هذه النتيجة لسببين : أولا أن الأبيات التي لا تستقيم مع القاعدة العامة ليست هي الاغلبية ، وحتى عندما تكون ، فإن الفرق في معظم الاحوال يكون مقطعا واحدا وهذا يمثل في حالة البحر السكندري عدم تساوى بنسبة $\frac{1}{11}$ من متوسط طول البيت وهو فرق ضعيف لا يمكن أن يلغى الانطباع الكلي بالتساوى الذى يعطيه الشعر بالقياس إلى النثر .

فالنثر في الواقع يجمع بين عبارات تختلف نسبة الطول بينها اختلافا كبيرا ، فجملة من ستين مقطعا يمكن أن تتلو أخرى لا تتجاوز خمس أو ست مقاطع ، وهو تغير لا يخضع لقاعدة ، فالمدلولات المختلفة تبدو في شكل دوال ذات أعداد مقطعية مختلفة ، ويضاف إلى هذا قاعدة ضمنية في المقال تميل إلى أن تعاقب بين الجمل الطويلة والقصيرة . ومرة أخرى فإن الشعر يشكل قلبا لقواعد الكلام ، فهو يعبر عن جمل مختلفة من الناحية المعنية ، بجمل متشابهة من الناحية الصوتية .

وهذا الانطباع الكلي بالاطراد ، يأتي الايقاع ليعيره سندا ، فالايقاع كما يقول بيوسرفيان : « دورة ملحوظة » وهذه الدورة في الشعر الفرنسى تتأكد على مستويين :

١ - من خلال العدد المتساوى للنبرات ، فالنبر الصوتى ، كما هو معروف ، يقع في الفرنسية على المقطع الأخير من التركيب النحوى ، والبحر السكندري سواء عند بودليير أو راسين يتكون دائما من أربعة تراكيب أى من أربعة نبرات .

Cheveux blés pavillon de teneberes tendues

فالبهر السكندري يمكن أن يعرف على أنه تقسيم القصيدة إلى ذبذبات يمكن أن تدور حول صيغة قاعدية تتألف من ١٢ مقطعا و ٤ نبرات .

(1) Alexandrin. P. 401.

٢ - التوزيع العام للنبرات على البيت : هناك نبران ثابتان أحدهما في القافية والآخر في نهاية الشطر الأول ، واثنان متحركان ، وتلك الحركة أراد البعض مثل جرامون أن يجعل منها خاصية للشعر الفرنسي ، والحق أن شعراينا استغلوا هذه الامكانية الطيبة وفي معظم الحالات - وكان ينبغي أن يجرى إحصاء بهذا - فإن توزيع النبر يجرى على نظام ٣ - ٣ - ٣ - ٣^(١) كما هو الشأن في البيت الذي أوردناه ، أو يلاحظ نبرة المصراع الأول فيأتى على نظام ٢ - ٤ - ٢ - ٤ أو ٤ - ٢ - ٢ - ٤ - ٤ مثلا :

Voici des fruit, des fleurs. des feuilles et des branches

ويظل في هذه الحالة الخروج على القاعدة محدودا ، فتشكيل مثل ٢ - ٤ - ٣ - ٣ مثلا :

Sois sage o ma Douleur et tiens-ton plus tranquille

يبقى مطردا نسبيا إذا قارناه بالنثر كما فعل ذلك « لوت » نفسه الذي واجه بين التساوى النسبى في الوزن الشعري والفضى الواضحة في النثر الذي يشيع فيه وجود « تفعيلات » من خمسة أو ستة أو سبعة مقاطع بل وأكثر من ذلك .

ما الذى ينبغي ان نستخلصه من ذلك ؟ الخلاصة ببساطة أن إيقاع الشعر يجرى من تردد زمنى يمتع الأذن ، كما يقول بول فريس Poul Fraisse « لا يسمى البناء إيقاعيا إلا إذا اشتمل على تردد ولو بالقوة ،^(١) والانطباع ببقاء التردد يمكن أن يوجد حتى ولو لم يكن الجزء المتردد شديد التطابق ، وإذن فإذا كان يسمح بالتأرب في الإيقاع فلماذا لا يسمح بالتقارب في البحر ؟ بين فقرة من اثني عشر مقطعا وأخرى من أحد عشر أو حتى من عشرة لا تلمح الأذن فارقا ، وإذا تتبعت فإنها تلاحظ فارقا ولكنه صغير نسبيا ، والبحر السكندري يبدو « بالتقريب متعادلا » بنفس الطريقة التى تبدو تفعيلاته « بالتقريب متشابهة » فالتجانس « البحرى » والتجانس الإيقاعى يمكن دخولهما تحت لافتة واحدة ويمكن اعتبارهما عنصرين من عناصر بناء « النظم » .

(*) أى على المقاطع الثالث والسادس والتاسع والثانى عشر .

(1) Les structures rythmiques. 1956,

إن هذه « التقريبية » ولنقل حتى « الفجة » في النظم ذات دلالة فإن كان النظم في الواقع يؤدي وظيفة خاصة ذات طابع موسيقى ، فإن هذا النقص سيفسحها ، فإن أى أذن لا يمكن أن تتمتع بالايقاع « التقريبي » لكن ليست هذه في الواقع وظيفته ، إن وظيفته فقط أن يؤكد التشابه الصوتى في مواجهة التخالف المعنوى ، والتخالف كما رأينا ليس كليا ، واللغة تسمح بوجود بعض المتشابهات ، وإذا كان « الكلام » يعدل منها أو يمنع لبسها فإنه لا يحوها أبدا محوا كليا . إن التخالف الكلى محور يقع المقال النثرى التام على قرب شديد منه لكنه لا يدركه أبدا . والكاتب النثرى يتلافى بطريقة عفوية القوافى والترصيعات ، ويأتى بعد الجمل الطويلة بأخرى قصيرة ، ويغايير بين الأبنية التركيبية المتتابة ، لكنه لا يستطيع أن يحو تماما كل ألوان التشابه بين الوحدات اللغوية المتتالية .

أما الشعر فإنه وهو يتجه نحو محور التشابه التام ، لا يستطيع هو على الاطلاق أن يدركه ، أنه فقط يجاهد للاقتراب منه إلى أبعد مدى .

والشاعر يصنع ما يستطيع من خلال الوسائل التى يملكها ، وليس هو الذى يصنع اللغة ، ولو كان فى يده أن يعيد صنعها للجأ الشاعر الفرنسى على سبيل المثال إلى صنع قائمة للقوافى أكثر اتساعا ، ولضاعف أيضا من عدد الكلمات ذات المقاطع القصيرة لسهولة استخدامها الايقاعى ، وأيا ما كان الأمر فإن الشاعر يجد نفسه أمام التزام مزدوج : من ناحية ، أن يقول ما يريد هو أن يقوله ولكى يفعل فإن عليه أن يستخدم كلمات من معجم متاح للجميع . ومن ناحية ثانية ، فإن صنع الشعر معناه توفير أكبر قدر من التشابه بين وحدات المقال ، والشاعر يقسم عناصر المقال التى بين يديه إلى قسمين :

أولا : الأصوات ، وهى التى تشكل من خلال تناسقها المعجم ، أى أنها هى التى تحمل المعانى ، والشاعر هنا لا يمكن أن يلعب إلا على التشابه المحتمل الكامن فى اللغة ، وهو جزء صغير بالضرورة ، والقافية والترصيع لا يؤثران إلا على جزء ضئيل من الأصوات المستغلة ، وحقيقة يمكن الذهاب

بالتشابه الصوتى إلى امد بعيد (فى ابیات القائمة على الجناس التام فى جزء كبير منها)^(١) مثل :

Gal, amant de la Reine, alla, tour magnanime
Galamant de l'arene a la tour Magne a Nimes

لكن المحتوى فى مثل هذا اللون من الشعر يضحى به ، والأبيات تصنع كلها من أجل التجنيس والتفقيه ، بل أنه يحدث لكبار الشعراء أنفسهم أن يزحزحوا قليلاً المعنى فى سبيل إرضاء متطلبات « النظم » وكما رأينا فإن فاليرى أخذ على بودليير أنه « دفن » خادمته ذات القلب الكبير تحت مكان « معشوب حقير » لكى تتسق القافية مع كلمة « غير » فى البيت الثانى^(٢) .

وحقيقة فإن الدفن لا يتم عادة فى مكان معشوب ، لكن التضحية هنا محدودة ويبقى المعنى بصفة عامة ، وبنفس الطريقة فإنه يتسامح فيه بوضع « الزوائد » التى تكمل العدد على أن لا يبالغ فيها .

ثانياً : مجموعة من الخصائص يمكن تسميتها بالخصائص « العروضية » المقطع والنبر ، البحر السكندرى اثنا عشر مقطعا وأربع نبرات ، فالمقطع والنبر هنا هما الدعامتان اللتان يرتكز عليهما « الدوران » الدائم الذى يأتى فى مواجهة « الامتداد » الذى يميز النثر ، وعلى الرغم من أنه توجد من ناحية ، تقريبية فى التشابه المقطعى كما أشرنا ، ومن ناحية أخرى لا يوجد اطراد لموضع النبر ، فإنه يبقى دون شك أن الأذن تلتقط التشابه الناتج من الموجات الترددية الصادرة دون كلل عن وحدات البحر السكندرى ، وهنا يكمن الجوهر الذى يضع الشعر مباشرة فى منظوره الحقيقى البنائى والوظيفى .

يؤخذ على الشعر أنه رتيب ، وهو مأخذ متناقض ، لو كانت هناك رقابة ، فالشعر موحد الصوت بطبيعته ، وهى وحدة قد لا تسر الأذن ، وليس لهذا

(١) من أمثلة ذلك فى الشعر العربى الشعر القائم على الجناس التام مثل قول الشاعر :
لا تعرض على الرواة قصيدة ما لم تبلغ قبل فى تهذيبها
فمتى عرضت الشعر غير مهذب عدوه منك وساوسا تهذى بها
وقوله :

ناظراه فيما جنى ناظراه أو دعانى امت بما اودعانى
(٢) انظر النص فى « مدخل » هذا الكتاب .

أهمية كبيرة هنا ، لأن الصوت في القصيدة يظل دالا من جزء إلى جزء ، ووحدة الإيقاع تظل دوال في الأصل على « وحدة المدلول ، لكن وحدة المدلول هذه لا وجود لها في الشعر ، ومن هنا جاء انقطاع التوازي بين الصوت والمعنى ، ومن خلال هذا الانقطاع يؤدي الشعر وظيفته الحقيقية .

وإذا كانت هذه بالفعل وظيفة الشعر ، فإنه يمكن منها استنتاج نتائج هامة تتعلق باللقاء ، ولنسجل مرة أخرى أن الشعراء أهملوا تسجيل الطريقة التي يودون أن تلقى بها قصائدهم ، وربما اعتمدوا على ما تمليه طبيعة المقال ذاته ، ولكنهم في ذلك يخطئون ، لأن التجربة تثبت أن طريقة اللقاء تتغير تغيرا كبيرا في مجرى العصور .

ويمكن أن نميز هنا بصفة عامة طريقتين للقاء ، وربما كان من المستحسن أن نتحدث هنا عن محورين للقاء ، محور تعبيرى ، ومحور غير تعبيرى . فاللقاء التعبيري هو الذى يشكل الصوت تبعا للمحتوى الذهني والشعورى للقصيدة ، فتنوعات الصوت تؤثر على السرعة والتركيز وخاصة على العلو ، فالتنظيم أى الخط البياني الذى يحدثه الصوت ، يتنوع في الحقيقة بطريقة ملحوظة تبعا لمعنى المقال ، التنظيم إذن دال أى أنه يركز درجاته المختلفة لكى تزيد وضوح اختلاف المدلولات ، ومن هنا فإن الاستفهام يواجه الأخبار ليس فقط على مستوى بناء العبارة ولكن أيضا على مستوى تنعيمها .

واللقاء في القرن السابع عشر لم يكن تعبيريا ، كان كل الممثلين يلقون البحر السكندري بنغمة موحدة ، يرتفع الصوت في الشطر الأول وينخفض في الشطر الثانى . ومن هنا كان يتولد انطباع واضح بالرتابة . لكن الرومانتيكيين فرضوا اللقاء التعبيري ، وبدءا من هذه اللحظة بدأ تنعيم كل بيت يتغير تبعا لمعناه ، ومن هنا فإن راشيل Rachel يقول لنا⁽¹⁾ : « لا تقف إلا عند الفاصلة ، أو النقطة عليك أن تهتم كثيرا بمعنى الجملة وقليلًا بنهايات التفاعيل فهذا يصنع من البيت خطأ يسهل على الأذن أن تتقبله بدلا من أن تلاحظ الشطر والقافية » .

(1) L. Barthou. Rachel. Akar. P. 40.

وهكذا كان يؤخذ على توفيل جوتيه Theopile Goutier أنه
يضحي في الالتقاء بالمواصفات العروضية .

في عمق هذه القضية يمكن أن نلمح ازدواجية المتطلبات الشعرية ا
تشكل ما يمكن أن يسمى « تناقض الالتقاء الشعري » فمن حيث كون القص
تحمل « رسالة » فهي تؤدي وظيفتها التوصيلية مثلما يؤديها النثر عن ط
« التخالف » ، ومن حيث كونها شعرية ، فهي تعتمد على « التشابه » ا
الملقى أن يختار ، فإذا كان النص دراميا أكثر منه شعريا ، كما هو الشار
المسرح الكلاسيكي ، فإنه يمكن التضححية بالمواصفات العروضية ولكن ل
تضحية كاملة ، وعلى الملقي في هذه الحالة أن يتناول العصا من وسطها ،
ينقل الاحساس بالشعر مع تركيزه على المعنى ، لكن الامر عندما يتص
بقصيدة غنائية ، أى بقصيدة شعرية خالصة ، فإن العلاقة سوف تنعكس
وينبغي أن يكون الالتقاء غير تعبيرى ، وهو ما يميل إليه الالتقاء اليوم . إر
« الالتقاء الطبيعي » يترك المكان اليوم « للالتقاء المسطح » ويمكن الاستناد إلى
شهادات الشعراء أنفسهم ، فهذا أبولينير يسجل قصيدته « قنطرة ميرابو »
وعنها يقول اندرى سبير Andre Spire « كان لدى انطباع برتابة متشابهة
لتلك التى نحسها من خلال انشاء بعض اغانى الطفولة » (١) وحتى مالارميه ،
كما يقول فاليري كان يلقي إحدى قصائده « بصوت منخفض متعادل ، دون
أقل مجهود ، وكأنه يكلم نفسه » ويضيف فاليري معلقا : إننى لا أتحمل
المنشدين المحترفين غالبا ، أولئك الذين يحاولون أن يعطوا قيما تفسيرية ، (٢)
تفسير قصيدة مالارميه هو بالتأكيد مستحيل ، ويمكن أن يقال نفس الشيء
بالنسبة لكل قصيدة حديثة ، وفي هذه الحالة فإن الالتقاء المسطح هو المناسب ،
وهناك دليل على هذا من طريقة « الكتابة » فالشعراء المحدثون عندما يلغون
علامات الترقيم ، فإنهم يلغون أيضا الرموز النغمية ، وعندما لا نجد علامة
تعجب في قول الشاعر :

(1) Ouvrage Cite. P. 476.

(2) Le Coup de des. Pleiade. p. 24.

يجيء الليل تدق الساعة

فينبغي الاعتقاد بأن الشاعر لا يريد أن يضع هذه العلامة . وهكذا يبدو لون من التناقض إلى حد ما هنا حين يكتشف أن الإلقاء الشعري الحقيقي غير تعبيرى ، وهو ينبغي أن يتجه إلى الاطراد ، ومن خلال نفس الاتجاه ربما وجد في بعض ألوان الإلقاء ما يسميه جرامون Grammont بالتساوى الزمني أو تساوى الديمومة .

من خلال قياس ثلاثة أبيات من الشعر ، وجد جرامون^(١) أنها تستغرق المدد التالية : ٤,٥٢ ، ٤,٧٩ ثانية ، أى أنها مدد متساوية تقريبا . تساوى زمني اذن من بيت إلى بيت ومن وزن إلى وزن ، فالأوزان الاثنا عشر لهذه الابيات الثلاثة تستغرق كل منها ثانية ، وقد عارض جورج لوت هذه النتيجة معارضة تامة ، فمقياسه الخاص وجد أن بيتا من الشعر يتنوع (من حيث الاستغراق الزمني) بين ١,٧٥ و ٦,١٢ ثواني ، لكن لوت اعترف أن المدة تتغير تبعا للمعنى ، وهو ما يعنى ان المنشدين الذين أجرى عليهم التجربة كانوا يطبقون طريقة الإلقاء التعبيري ، فهم يبطئون أو يسرعون تبعا لما يعبرون عنه من حزن أو اندفاع ، لكن ماذا يمكن أن يكون الأمر بالنسبة للإلقاء غير التعبيري ؟ ينبغي قياسه لكي نقرر ، وإن كان يبدو أنه من المحتمل جدا ، أن يميل الشعر الملقى بهذه الطريقة إلى الاقتراب من التساوى الزمني .

سوف يكون لدينا اذن الاطراد في أعلى درجاته ، يؤثر في كل العناصر الصوتية للشعر . وهذا الإلقاء المسطح ذو الوتر الواحد ، الذى يكاد يكون رتبيا هو الذى يعطى للإلقاء « صوت الحطم » صوت « السحر الرقى » ، يقد من بعيد ، ويظن ان مهمته ، ليس فقط أن يحمل معلومة بسيطة ، أو أخبارا ذات فائدة نظرية أو عملية ، لكن أن يحمل شيئا مختلفا جذريا عن ذلك كله ، هو الشعر .



(1) Lezvers francouis.. P. 85.

من كل هذه الملاحظات نستخلص نتيجة واحدة . الشعر لا يختلف فقط عن النثر ، وإنما يواجهه ، هو ليس فقط « اللانثر » وإنما هو المضاد للنثر . المقال النثرى يعبر عن التفكير « المنطقى » أى الذى ينتقل من فكرة ، وديكارت Descartes شبه التفكير بسلسلة ، وهو تشبيه صحيح ، مع تحفظ واحد ، هو ان حلقات السلسلة متعائلة بينما عناصر التفكير وعناصر الكلام عنه مختلفة فيما بينها ، فمقال يردد نفس الكلمات أو نفس الجمل لن يكون مقالا وإنما سيكون خشخشة كلامية .

الشعر - مثله فى ذلك مثل النثر - يشكل مقالا ، أى يجمع سلسلة من المصطلحات الصوتية المتخالفة لكن على خط التخالف المعنوى يبقى الشعر على سلسلة من الكلمات ذات التماثل الصوتى ، وهو من خلال هذا يعد شعرا . ولنحاول أن نعبر عن هذه الفكرة من خلال رسم ، ولنرمز إلى كل عنصر من عناصر المقال بحرف أبجدي يمثل الدال ، وبنفس الحرف بين قوسين ليمثل المدلول .

النثر						
و	هـ	د	ح	ب	ا	صوت
(و)	(هـ)	(د)	(ح)	(ب)	(ا)	معنى

الشعر						
ا	ا	ا	ا	ا	ا	صوت
(و)	(هـ)	(د)	(ح)	(ب)	(ا)	معنى

وهذا الرسم ليس بالتأكيد دقيقا حيث ان الشعر يستخدم اصواتا كلامية مختلفة وربما كان الرسم التالى أكثر وفاء :

ا	ب	د	ا	ح	ب	ا	صوت
ح	و	هـ	د	(ح)	(ب)	(ا)	معنى

وهذا الرسم يمثل اذا اردنا المحور الذى يحاول النظم ان يتحرك نحوه وهو تثبيت أكبر قدر من التجانس بين الدوال .

ولنقترب الآن بهذا الرسم من ذلك الذى وضحنا به التجزئة الخاصة بالشعر ، فبين الرسمين ملمح مشترك ، فكلاهما يخرج على التوازي الصوتى المعنوى الذى تعتمد عليه الوظيفة اللغوية ، فالنظم يجمع الأجزاء التى يفرقها النثر ويوجد المصطلحات التى يميز النثر بينها ، وتلك وسيلة سلبية اذن تنزع إلى اضعاف بناء « الرسالة » .

وهذه النقطة رئيسية ، فلنعد مرة أخرى إلى تحاليلنا مع مخاطرة التكرار .

علماء اللغة يسمون الأصوات « وحدات مميزة » ، وهى تسمية ذات دلالة . فالمهم فى الصوت ليس طابعه الخاص ، أى جوهره ، ولكن المهم قدرته على التمييز من غيره من الأصوات ، فالطابع ليس الا حاملا للفرق وقد يحدث حتى أن يكون جوهره الصوتى غير ملحوظ ، فهناك بالتأكيد درجات لنطق الصوت الفرنسى (A) (ولكن علماء الأصوات هم وحدهم القادرون على التعرف عليها ، لكن الاستعمالات تخلط بينها من حيث ان هذه الدرجات جميعا تشترك فى خاصية واحدة ، وهى انها جميعا تواجه) e (او) i (... الخ وكما قال بوضوح سوسير : « ان مصطلح مثل) A (و) B (عاجزة تماما عن أن تصل كما هى إلى الوعى ، ذلك الوعى الذى لا يلحظ دائما الا الفرق بين) A (و) B (، (١) .

اذن ماذا يفعل الشاعر ؟ انه من خلال القافية والترصيع اللذين يشكلان وسيلتين رئيسيتين فى الشعر التقليدى ينزع إلى أن يحد من الفروق فالصوت يستخدم لا باعتباره « وحدة مميزة » ولكن على العكس باعتباره ، اذا استطعنا أن نقول ذلك « وحدة مشوشة » ويبدو اذن أنه يهدف إلى « مضايقة » وظيفة الوسيلة اللغوية ، كما لو انه يريد ان يخلط ما ينبغى أن يكون مميزا .

ولننتقل الآن إلى « النبر » ، والنبر فى اللغة الفرنسية ليس « عنصرا مميزا » أى أنه لا يوجد فى الفرنسية ، كما هو الشأن فى الانجليزية

(1) Cours de linguistique général. P. 163.

والأسبانية ، وحدات صوتية متشابهة ، يختلف معناها فقط باختلاف موضع النبر ، لكن النبر مع ذلك له في الفرنسية قيمة دلالية ، فوظيفته التركيز أولفت النظر . فالكلمة أو المقطع الذى عليه النبر يتميز بالنبر عن المجموعة التى ينتمى إليها . ماذا يصنع البيت ؟ انه يوزع النبرات بطريقة مطردة ، فكل الأجزاء مركز عليها بالتساوى وفي نفس الوقت غير مركز عليها . فالأجزاء المختلفة تنزع إلى أن تنصهر في الشكل المطرد . ، وبنفس الطريقة فان الوقف وظيفته أن يقوى التجزئ الناتج من قواعد التركيب ومن المعنى ، لكن الشعر يغير من مواضع الوقفات بطريقة تجعله يربط صوتيا ، ما هو منفصل معنويا .

الوسائل الثلاثة اذن لها وظيفة واحدة ، وهذه الوظيفة المتناقضة هي « المضاد للوظيفة » انها كما قلنا من قبل « التشويش على توصيل الرسالة » لكن لنتفق على معنى هذه العبارة ، فهي ليست متعلقة بهدم الرسالة ، وقد رأينا ان ابولونير لا يتراجع أمام هذه النتيجة ، ولن نتابعه في هذه رسالة النقطة . فرسالة غير مفهومة لم تعد رسالة والمقال إن لم يكن قابلا للادراك فهو لم يعد مقالا ، والشاعر يستخدم اللغة لأنه يريد أن يوصل ، أى أن يكون مفهوما ، لكنه يريد أن يكون مفهوما بطريقة معينة ، أنه يهدف إلى أن يوقظ عند المتلقى لونا خاصا من الفهم مختلفا عن الفهم الواضح التحليلي الذى تثيره الرسالة النثرية العادية .

ولنأخذ مثلا يسمح لنا بأن نلمس عمق معنى هذه الوسيلة ، لنأخذ
الابيات الأولى من قصيدة قنطرة ميرابو :

تحت قنطرة ميرابو يجرى « السين »

وأمواؤنا

هل ينبغي أن أذكر بها نفسى

المتعة تأتي دائما بعد الألم

Sous Le Pont Mirabeau Coul La Seine

Et nos amours

Faut - il qu'il m'en Souvienne

La joie venait toujours apres la peine

فهناك غموض تعاني منه الوظيفة النحوية لكلمات « أهواؤنا » هل هي فاعل ليجرى ؟ ان حرف العطف « الواو » يسوغ ذلك ، لكن تذكير الفعل « يجرى » برفضه ^(١) ، ولو أن جملة « وأهواؤنا » الصقت بالبيت الأول أو الثالث ، لكان يمكن أن يخفى الغموض ، وفاصلة في نهاية البيت الأول أو الثاني كان يمكن أن تحسم الأمر ، لكن كتابة ابولونيير لها على هذا النحو جعل المسألة لا تحل ، ومن هنا فإنه لا يمكن أن يقال الا أن هذا النص غير قابل للإدراك ، لكن هل هو غير مفهوم كلية ؟ بالطبع لا ، وهو اذا شئنا في منتصف الطريق بين الفهم واللافهم ، وهذا بالضبط المستوى الذى يحاول الشعر أن يقع فيه .

ولنبق الآن هنا ، فتحليل هذا المستوى لا يتصل في الواقع بعلم اللغة وانما بعلم النفس وتحليلنا يدور حول « الرسالة » والرسالة وحدها ، كيف يستقبل المتلقى هذه الرسالة الخاصة التى يتشكل منها الشعر ؟ سوف نلمس هذه المشكلة في نهاية تحليلنا لكن مهمتنا الآن أن نحلل اللغة الشعرية على مستوى معنوى ، وسوف نرى أن الشعر في هذا المستوى يستخدم وسائل لا يوجد من الناحية المادية على الإطلاق ما يربطها بالشعر ، ومع ذلك فإن التحليل يظهر أنها تتطابق معه من الناحية البنائية والوظيفية وسوف يعطينا ذلك الدليل على أن الشعر على عكس ما يعتقد ليس خاصة « جسدية » للغة ، فالصوت في الشعر (شأنه في ذلك شأن النثر) هو « رمز » لكن معناه هنا صعب الإدراك لأنه رمز سلبي ، فالشعر يصنع من رموز تؤدي وظيفتها بطريقة عكسية .

الشعر دائرى والنثر امتدادى ، وجانب التناقض بينهما يفرض نفسه على العين ، ومع ذلك فإن علم الشعر لم يضع هذا التناقض على الإطلاق في الاعتبار ، لقد جعل من حقيقة « الدوران » خاصة منعزلة ، تضاف من الخارج

(١) في النص الأصلي كانت المفارقة قادمة من أن الفعل يجرى جاء بصيغة الأفراد على حين أن كلمة « أهواء » جاءت بصيغة الجمع ، ولكن النص حين يترجم إلى العربية لابد أن يكون الفعل فيه مفردا على أى حال ما دام قد تقدم على فاعله ، ومن هنا فقد لجأنا إلى أن تأتى المفارقة في النص المترجم بين التذكير والتانيث وهي مفارقة لا توجد في النص الأصلي ، ولكنها تحقق المطلوب من مناقشة النص الشعرى الذى أورده المؤلف .

إلى « الرسالة » اللغوية لكي تكسبها بعض القيم الموسيقية ، والواقع ان هذا التناقض هو الذى يشكل الشعر ، فالشعر ليس كله « دورانا » ولو كان كذلك لم يكن من الممكن أن يحمل معنى ، ولأن له معنى فهو يظل « امتداديا » والرسالة الشعرية هي في وقت واحد شعر ونثر ، فجزء من عناصرها المكونة يؤكد الدوران ، بينما يؤكد جزء آخر الامتداد الطبيعي للمقال ، والجزء الأخير يعمل في اتجاه « التخالف » بينما يعمل الجزء الأول في اتجاه « التجانس »

وتاريخ النظم الفرنسى على مدى قرنين يظهر لنا الارتفاع التدريجى لظاهرة « التجانس » وهذا في الواقع يمكن أن يشير إلى نزعة في الشعر الفرنسى ، فهذا التطور يمكن أن تثبت حدوده سلفا ، فلو أن هذا التطور كان في اتجاه « التخالف » لفقدت الرسالة معناها ولما أصبح الشعر لغة ونحن نعلم أنه لغة بدرجة رئيسية ومن ثم فانه يمكن تثبيت الحدود بالنقطة التي يبلغ فيها التشابه حدا أعلى ولا يتعارض مع ضرورات المعنى .

وعلى هذا النحو تطورت ظاهرة التشابه الصوتى ، فقد انتقلت من السجع إلى القافية ، ومن القافية العادية إلى القافية الغنية ، لكن القافية حتى الغنية لا تلعب إلا على أقلية ضئيلة من الأصوات وثلاثة أو أربعة في أحسن الحالات من متوسط ستة وعشرين أو سبعة وعشرين صوتا في البحر السكندرى ، وهي نسبة لا تزيد على ١٢ ٪ وفي الحالة القصوى في « سونيتة الأوز » ، حيث يعبر الصوت (I) عن القافية والترصيع ، وفي الحقيقة في وقت واحد ، لا يمثل الا حوالى ١٠ ٪ من مجمل الأصوات ، وفي الحقيقة ان تاريخ النظم عرف « القوافى المبهمة » Les rimes equivoques وايضا الشعر الذى تقوم قافيته على التجانس الكامل كما اشرنا إلى ذلك ، لكن هذه الانماط لم يقدر لها النمو ، وذلك بالتحديد لأنها تجاوزت الحدود المسموح بها من خلال ضرورات المعنى ، فاللبس هنا لا يتم التخفف منه الا على مستوى العين ، أما على مستوى الأذن ، فان شعرا كهذا يظل غير قابل للفهم ، وهناك ظاهرة أخرى ذات دلالة في هذا الصدد ، وهي أن التجانس في العصر الحديث ظل مسموحا به في حالة ما اذا وقع بين كلمات ذات مقطع واحد مثل قول هيجو :

Telle en plein jour parfois un soleil un soleil feu

La Lune astre des morts blanche au fond l'un ciel bleu

فالقافية بين الكلمات ذات المقطع الواحد ، يمكن أن تتغلب على الغموض بين الكلمات النهائية . وهكذا فإن التجانس الصوتى - كما ترى - يعرف كيف يتوقف عندما تهدد القدرة على الفهم بالاختفاء دون عودة .

أما البحر والايقاع فانهما يلعبان على عناصر غير دالة فى الرسالة فالتجنيس الصوتى اذن لا يؤثر على الرسالة ، ولكن يبقى مع ذلك اننا عندما نسمع قصيدة واضحة الايقاع ، مع ذلك اللون من الالقاء « التعزيمى » نحس ان الرسالة يضعف بناؤها ، وان الكلمات والجمل تميل إلى تفقد محتواها . لكى تذوب فى كل لا يتجزأ ، كما لو ان البيت والقصيدة كلها لا تشكل الا جملة واحدة ، بل لا تشكل الا كلمة واحدة . يقول مالارميه « ان البيت الذى يتكون من مفردات متعددة يشكل كلمة واحدة فى النهاية » .

وتلك حقيقة يسهم فى دعمها التضمين حين ينزع من الصمت كل قيمة تركيبية وهو ينزع إلى أن يذيب كل مقطع فى الذى يليه ومعه لم يعد المقال جزئيات مرتبطة ايا كانت درجة الفصل او النهاية ، ومع ذلك فان الوقفات ليست الا علامات ثانوية فى المقال ، والدليل على ذلك أننا نستطيع أن نقرأ نصا مكتوبا خاليا من علامات الترقيم ومن الفراغ بين الكلمات ، ولنلاحظ ايضا اننا اذا كنا قد قدرنا فى الطباعة أن من الضرورى الفصل بين الكلمات ، فان الصوت على العكس من ذلك يصلها وصلا تاما دون أن يتأثر الفهم بذلك ، فالانطباعات التى تتركها الكلمات على الأذن قوية إلى الحد الذى يسمح لنا بالتعرف عليها من خلال فواصل الصوت .

ونفس الشيء يقال بالنسبة للجمل ، فالتلاحم التركيبى المعنوى لعناصرها هو من الرسوخ بحيث يسمح بمقاومة الاذابة التى يحدثها الالقاء الشعرى .

وعلى الجملة اذن فان « النظم » لا يصل إلى هدم الرسالة ، انه يحترم العلائق الحية ، ويتدرب على احترامها ، الا فى بعض الحالات التى يتجاوز فيها الشاعر حدود الوسائل كما فى قصيدة مالارميه Coub de des جولة الفرد .

فى هذه القصيدة ، لا يوجد بحر ولا قافية والايقاع لا يلعب الادورا

ضئيلا ولا يبقى من وسائل النظم الا استخدام « المساحات البيضاء » وقد الح المؤلف ذاته على هذه النقطة في تعليقه على واحد من أعماله فهو يقول : « المساحات البيضاء » في الواقع تضطلع هنا بدور هام ، فهي تضرب أولا قواعد النظم حتى تضرب الصمت حولها ، بطريقة طبيعية ، لدرجة ان مقطعا غنائيا ، او عددا قليلا من التفاعل ، تكتب في الصفحة ولا تشغل الا نحو ثلثها ، أنتى لا انتهك قواعد النظم ولكننى فقط أبعثرها .

هكذا تعد « المساحات البيضاء » كما يقول مالارمييه ، عنصرا أساسيا في قصيدته ، ليس في كميتها ولكن في « مواقعها » من خلال مده « البعثرة » في الواقع ، ينحل المقال كلية ، والتلاحم المعنوى بين الوحدات ، الذى يتأكد عادة من خلال التقارب الموضوعى ، يفقد هنا بلا هواده ، والجزئيات المختلفة لم تعد تشكل مقالا قابلا للفهم ، على الأقل بالنسبة للقارئ المتوسط (١) . على حين أنه هو الذى توجه اليه القصيدة ، ويمكن اذن أن نتساءل اذا كان مالارمييه لم يتجاوز الحدود الممنوعة إلى المنطقة التى ضاعت فيها ، مع المعنى ، اللفظ أى ضاع الشعر . وأيا كانت الاجابة على هذا السؤال تبقى المحاولة جديرة بالقيام بها ، لأنها تكشف القناع بالنسبة لنا ، وتظهر في ضوء كامل عمق ميكنة النظم وهى اننا نواجه بين « الرسالة » و « الأداة » لكى تضطر الأداة - كما سنرى - إلى أن تتحول .

يقول مالارمييه : « ان الشعر يجبر نقص اللغات » وهو تعبير عميق لكن ينبغى ان نحدد أن الشعر لا يتناول جزءا من نقص اللغة الا اذا جسده أولا .

(١) انظر محاولة اعادة بناء هذه القصيدة التى قام بها جاردينى داف .

G. Davies. vers une explication rationnelle du « coup de des » Paris 1953 .

www.library4arab.com

الباب الثالث

المستوى المعنوي : الإسناد

لو أنه كان يجب علينا أن نخترع الكلمات في كل مرة نتكلم فيها لكانت « اللغة المتميزة » مستحيلة ، ولو كان الكلام معناه أن نحدد أنفسنا في ترديد جمل قيلت من قبل لكانت « اللغة المميّزة » لا فائدة لها ، فكل فرد يستخدم هذه اللغة ليعبر عن فكره الخاص في لحظة ما . وهذا يتضمن حرية الكلام ، وكما يقول سوسير « خاصية الكلام هي حرية التأليف » وجاكوبسون يعيد تناول هذه العبارة مع توضيح الفروق الدقيقة . فحرية تأليف الكلمة بدءا من الأصوات محصورة ، وهي محدودة في المواقف الهامشية التي تخلق فيها الكلمات ، وحرية تأليف المقال بدءا من العبارات ، ينتهي دور قيود قواعد التركيب وتبدأ حرية المتكلم في النمو الجوهري ، بدرجة لا يمكن معها تقدير عدد الأنماط الممكن تواجدها ⁽¹⁾ .

ومع هذا فإنه يجب إضافة تعديل إلى مبدأ الحرية هذا ، فكل إنسان حر في أن يقول ما يشاء لكن بشرط أن يكون مفهوما ممن يتوجه إليه بالكلام ، فاللغة توصيل ، وإذا لم يكن المقال مفهوما فإن التوصيل اذن لم يتم ، والبديهية الرئيسية في قانون الكلام تقول « ان كل رسالة يجب أن تكون قابلة للفهم » وكل القواعد ليست الا طرائق لتطبيق هذه البديهية ، و « قابلة للفهم » تعنى محملة بمعان وأصوات قابلة لأن يصل المتلقى اليها ، ومن أجل هذا فإنه لا يكفى احترام قانون اللغة فقط ، بل ينبغي أيضا ان يكون حل رموز الرسالة ممكنا ، وهذا يدخل حرية الكلام في دائرة مجموعة من القوانين سواء الوافدة من القواعد أو من طبيعة الكلام ، ولقد تحدثنا في الفصل السابق عن واحد من هذه القوانين المتصلة بالبدال وهو قانون التوازي بين الصوت والمعنى الذي

(1) Essais. P. 479.

يفرض على المتكلم أن يتلاقى العبارات الملبسة (المشتمة على كلمات متشابهة الصوت مختلفة المعنى) مثل (١) .

Cinq moines Sains de corps et d'esprit, Ceints de Leurs ceintures, Portaient dans leur seint le signe du Saint - Pere .

فهذه الجملة مسحية من وجهة نظر اللغة ، لكن تعدد التشابه الصوتي ، يقلل فرص القابلية للفهم ويعارض بذلك البديهة الرئيسية للمقال (١) ، وكما لاحظنا فان هذه الطريقة بالتحديد يتسم بها النظم ، الذي يشكل من هذه الناحية انتهاكا لقانون الكلام ، وبما أن النظم نفسه مقفى ، فانه يمكن أن يقال أنه يشكل قانونا ينتهك القانون .

سوف ندخل الآن في معالجة المستوى المعنوي ، وسوف نعالجه بالطريقة التي عالجنا بها الشكل أى من خلال علاقات المدلولات فيما بينها ، وهنا أيضا سوف نستخلص قواعد القانون التي تنتهكها اللغة الشعرية .

لكي نبني جملة مجملة بالمعنى ، لا يكفي أن نستخرج كلمات من القاموس ونضعها الواحدة بعد الأخرى ، واحتمال أن يؤدي وضع كلمات متجاورة مستخرجة بالصدفة من القاموس إلى تكوين جملة ، باطل من الناحية

(١) المثال الذي أورده المؤلف هنا يدور حول العبارات الملبسة الشديدة التشابه في الصوت والمختلفة في المعنى والتي يحسن تلافئها في الشعر ، وترجمة المثال بالطبع لا تمثل خصائصه اللغوية . فهو يتحدث عن : « خمسة من الرهبان ، طاهري الجسد والروح ، يضمنون حول خصورهم أهزمتهم ، ويحملون في صدورهم بركة الأب » ، ولكنه يمكن لنا تصور الظاهرة من خلال ايراد شاهد من الشعر العربي مما أشار به البلاغيون العرب في باب التجنيس ، حول التشابه الشديد في الصوت والاختلاف في المعنى ، مثل قول الاعشى :

لقد غدوت إلى العانوت يتبعنى شاور مضل شلول شلشل شول

فكلمات الشطر الأخير شديدة التشابه في صوتياتها ولكنها تحمل معاني متغايرة بالشاوي الذي يشوى ، والمشل المطرد ، والشلول الخفيف ، والشلشل والشول ، القليل الحجم ، ويقول الأمدى في التعليق على هذا البيت « وهو عند أهل العلم من جنون الشعر » . (انظر على الجندي : فن الجناس ص ٢٢) . (المترجم)

(١) طريقة الكتابة تتل من اللبس السمي ، ومعلوم أن هذه هي الحجة الرئيسية للذين يدافعون عن هذا اللون .

العملية كما أظهر ذلك شانو Channon (١٩٤٨) ومحاولة كتلك يمكن أن تعطينا العبارة التالية) : « معركة خسنة تأثرية مهاجر فاسد زمنى ثرثار للأسف مفضوح ملاحى ، ^(١) فكل عنصر من العناصر جملة ، لابد أن تتفق مع لونين من القواعد ، فلكى تكون الكلمات جملة ، لابد أن الأول مقنن والثانى غير مقنن ومع ذلك فسوف نحاول أن نثبت وجوده .

ولتأخذ هذا المثال الذى قدمه ف بريسون F. Bresson ^(٢) الأفيال

تجرها الخيول

أو مثال شوومسكى Chomsky ^(٣)

أفكار باهتة خضراء تنام فى غضب

فهاتان العبارتان صحيحتان من الناحية النحوية ، فالقانون النحوى هو فى الواقع قانون شكلى خالص ، يوزع الكلمات فى مراتب وتصنيفات شكلية ، ويبيع أو يمنع اجتماع الكلمات انطلاقاً فقط من تصنيفاته ، وكل مقطع مطابق « للنماذج » التى يسمح بها النحاة هو اذن صحيح من الناحية الشكلية ، كما هو الشأن بالنسبة للمثالين اللذين أوردهما ، لكن هل هما مع ذلك قابلان للفهم ؟

يرى جاكوبسون ان العبارة تكون ذات معنى اذا كان يمكن عرضها على معيار الحقيقة ، وفى رأيه ان العبارات « النحوية » ينطبق عليها ذلك ، فمثال شوومسكى ذو معنى ، لاننا نستطيع ان نتساءل اذا ما كان صحيحاً أو غير صحيح وجود أفكار باهتة خضراء تنام فى غضب وأن تكون الاجابة (.. هذا غير صحيح) . وبنفس الطريقة يمكن أن نجيب بالنفى عن السؤال « هل الأفيال تجرها الخيول » . ومع ذلك فانه يبدو أن المنطق لا يوافق على ذلك ، أو على الأقل ذلك ما يراه أحد المناطقة الذى يبدو أنه أعطى اجابة محددة على هذه النقطة اللغوية .

« بعض الوظائف المعينة مثل « ببيض » هل يمكن أن نسندھا إلى كرسى

(1) Miller. Langage et Communicatin. 1956 P. 117.

(2) La Signification. P.U.F. 1973.

(3) Syntactic Structures. S'Gravenhage. 1957.

أول زلزال أو عدد أو نقطة زمانية أو مكانية؟ بالطبع يمكن أن نفعل هذا معتبرين بكل بساطة أنه اسناد خاطيء وأن المقولة الناطقة عنه كذلك. ومع ذلك فإن من الواضح أن الاسناد لن يرتكب نفس اللون من الخطأ حين نقول « كلبتي تبيض » فإن تبيض أو لا تبيض (تلد مثلا) امكانية لا يمكن في الواقع أن يكون لها معنى إلا بالنسبة للكائنات القابلة « للامومة » وبالنسبة للأشياء الأخرى فإن من الطبيعي دون شك أن نعتبر السؤال غير ذي معنى، وهكذا فقولنا « رقم ثلاثي يبيض » وقولنا « رقم ثلاثة لا يبيض » يحملان بالضبط نفس القدر من قيمة الحقيقة أي انهما لا يحملان أي قدر منها، لا يزيد الصحيح منهما عن المخطيء، مع أنه في الجمل ذات الاسناد الحقيقي يمكن التعرف بالدقة على قيمة جانب الحقيقة من خلال النفي، وإذا كنا نحكم على هذه المقولات المضحكة بأنها خالية من المعنى فإنه ينبغي - لئلا تفقد الأداة المنطقية قيمتها - ألا يكون لها امكانية بنائه، وينبغي حين استخدامها أن نبين في أي عالم من «عوامل المقال» نحدد أنفسنا، عالم الحيوانات، عالم الأعداد، عالم الكواكب... الخ. أو بعبارة أخرى أن نستقي لكل متغير يضاف إلى وظيفة ثابتة، تحولا في المعنى أوسع من مجرى الحقيقة، لكنه أضيق من الكل غير المحدد للذوات والأنواع، (1).

واذن فعبارات مثل « الأفيال تجرها الخيول » أو « أفكار باهتة خضراء تنام في غضب » ليست ببساطة عبارات غير صحيحة، وإنما هي غير معقولة وهي صحيحة من حيث التركيب كما قال ف. بريسون، وغير صحيحة من حيث المعنى. والفرق بين عبارة غير صحيحة وعبارة غير معقولة هو فرق معنوي لكن يظل مع ذلك شكليا فالعلاقة بين المدلولات ليست نفس الشيء في كلتا الحالتين، فالجملة غير الصحيحة يمكن أن تتحول إلى جملة صحيحة لأن المسند فيها واحد من اسنادات يمكن أن يقبلها المسند اليه أما الجملة غير المعقولة فهي لا يمكن أن تكون جملة صحيحة لعكس السبب السابق، وسوف نسمى الحالة الأولى حالة الإسناد الملائم والثانية حالة الاسناد غير الملائم.

من نفس الموقف سوف نخلص بقانون عام يتعلق بتأليف الكلمات في العبارة. هذا القانون يقضى بأنه في كل عبارة اسنادية ينبغي أن يكون المسند

(1) R. Blanché. Introduction à la Logique Contemprain Paris. 1957.

ملائما للمسند اليه ، والاسناد في الحقيقة ليس الا واحدا من الوظائف النحوية التي يمكن ان تشغلها وحدة كلامية ، وسوف ندرس وظائف أخرى وسنرى فيها التمييز بين ملائمة لوظيفتها وأخرى غير ملائمة لها . ويمكن ان نعطي لهذه القاعدة صيغة أعم ، بما ان كل العبارات مكونة من وحدات معجمية مخصصة بوظيفة نحوية معينة ، فان القاعدة التي معنا تقضى بأن تكون كل وحدة في العبارة قادرة - من الناحية المعنوية - على أداء وظيفتها النحوية ، وهذه القاعدة ليست الا الصيغة المعبرة ، على مستوى المعنى - عن بديهة « القابلية للفهم » (التي اشرنا اليها) ومن خلال انتهاك الكلام لهذه القاعدة ، سوف نحاول على هذا المستوى أيضا أن نبين خصائص اللغة الشعرية .

يمكننا أن نتساءل ما اذا كانت قاعدة ما هي حقيقة ذات طبيعة لغوية أو انها تعود إلى قيم منطقية تظل فوق اللغة ، وفي الواقع فان المنطق واللغة شديدا الارتباط ، ونحن نعلم ان القدماء كانوا يعبرون عنها بكلمة واحدة ، ومع ذلك فانه يمكن أن يعطى لهذه القاعدة صيغة لغوية خالصة ، ويكفي لتحقيق ذلك أن نقدر - تبعا لاقتراح شومسكى - وجود « درجات نحوية » وما نسميه نحوا في الواقع ، يعكس اجتماع الكلمات فيما بينها ، تبعا لأشد قيمها عمومية ، نقدر أن فعلا يمكن أن يكون مسندا لاسم دون أن نحدد أى فعل أو أى اسم ، لكن يكفي أن نخصص هذه الأجناس العامة ، بتصنيفات أضيق منها لكي نغطي أنماط المجاوزات المعنوية ، وكما قال س. سابورتا Saporta تعليقا على شومسكى ان صيغة مثل « الأشجار تهمس » ليست من الناحية النحوية الاطبقة عامة لأنها خاضعة للصيغة العامة « جملة من اسم + فعل » ، لكن فقط عندما نقسم الاسم الى اسماء ما بأفعال ما ، نكتشف ان تلك الصيغة تخترق بعض هذه القيود ، وهكذا فان صيغة تنتهك قاعدة عامة يمكن أن تكون أقل « نحوية » من صيغة تنتهك قاعدة خاصة ، وكل مقال اذن يمكن أن يوصف من وجهة نظر نحوية⁽¹⁾ .

ولكيلا نقع في الغموض ، فانتا لن نستخدم مصطلح « نحوي » وانما سنستخدم مصطلح « ملائمة معنوية » أو اختصارا « ملائمة » لتمييز به

(1) The applications of linguistics to the Study of Poetic Language. 1960. P. 92.

الجملة الصحيحة من حيث المعنى ، لكن تحليلنا سيتم من خلال المنظور المستخلص من العبارة الأخيرة في النص الذي اقتبسناه .

سوف نحاول وصف المقال الشعري على أنه مقال ذو سمات نحوية أخص من سمات المقال النثري تبعا لضيق دائرة الدرجة النحوية التي يقدمها التلاؤم المعنوي وسوف يكون علينا بعد ذلك أن نضع في الاعتبار الدرجة الأعم ، أي النحو بالمعنى الكلاسيكي للكلمة .

حقيقة يرتبها النحو بعلائم شكلية ، وهذه العلامت تختفى شيئا فشيئا كلما نزلت درجات السلم التصنيفي ، فليست هناك أي علامة تفرق في الفرنسية بين أسماء الذوات وأسماء الجوامد وهما طبقتان يعتمد على الخلط بينهما نسبة كبيرة من العبارات الشعرية . وغياب هذه العلامت اذا كان ينفذ عن بعض الصيغ دقتها الشكلية في بعض السياقات الخاصة فانه لا يجعل التعرف عليها مع ذلك مستحيلا .

وتبعا للنظرية التي تعرف « بالسياقية » أو « الوظيفية » للمعنى والتي تشيع عند علماء اللغة الانجلو-سكسون ، فان معنى الكلمة هو مجمل السياقات التي يمكن أن تنتمي اليها ، والمعنى هنا يلحق بالتركيب والمدلول ليس الامجموع التنسيقات المسموح بها لكلمة ما ، والعلاقة السيمانتيكية (دال - مرجع) تمتص اذن داخل العلاقة التركيبية (دال - دال) : اليس القاموس الا قائمة لعلاقات بين دال ودال وهو في نهاية الامر فهرس لعبارات يمكن تشكيلها انطلاقا من كلمات محددة ؟ بل ان بعض القواميس مثل Le Littré تواجه التعريف نحو عبارات اصطلاحية نموذجية تدخل الكلمة فيها كواحد من عناصرها ، وفهم معنى الكلمة معناه معرفة أي عبارة يمكن أن تبني انطلاقا منه ، وهذا حقيقي على الأقل في مستوى العبارات البسيطة مثل التركيب المزدوج اسم - فعل ، اسم - صفة ... الخ وفهم كلمة « القط » معناه أننا نستطيع أن نقول القط يموء ، القط ينام ، ولا نقول « القط ينبع ، القط يطير ، أو معناه ان كلمة « قط أسود ، مباحة وقط متساوي الزاويتين غير مباحة .

لنا الحق اذن أن نفترض وجود فهرس بعبارات بسيطة ممكنة تشكل

قائمة حقيقية بالمتلائم صالحة على الأقل في اطار ثقافة معينة ، واذا صح وجود قانون ضمنى للكلام كهذا ، فانه يعدنا بمعيار موضوعى لاكتشاف انتهاك الشعر وفي غياب هذه القائمة فاننا نستطيع الاعتماد على حسنا اللغوى الخاص ، واذا كان فهم لغة ما معناه معرفة مجمل امكانيات التناسق المسموح به بين كلماته فانه ينبغى افتراض ان هذا القانون موضوع في ذاكرة كل متكلم ومستخدم للغة ، وان نتحدث في الواقع ، ليس معناه ان نبني عبارة وانما ان نختار من بين نماذج العبارات التى تقدمها الذاكرة ما يبدو لنا انه يناسب الموقف ، وتبعاً لهذا التناسب مع الموقف تدخل قيم الحقيقة ، فتعبير زائف هو كذلك لانه لا يطابق الموقف ، وهو يظل كذلك الا في الحالات الاستثنائية (كالعاطفة والسكر .. الخ) وعبارة « ممكنة » هى كذلك لانها تتفق مع قائمة المتلائمات وبما ان تلك مقبولة من كل أفراد الجماعة ، فاننا سنطلب اذن من شعورنا اللغوى الخاص ان يقول لنا ما هو صحيح داخل القصيدة وما هو غير صحيح . وكان يمكن بلا شك لكى نكون أدق ان نلجأ إلى « محكمين » لكن غزارة المسائل موضوع الملاحظة جعلت ذلك المنهج صعباً . نحن اكتفينا اذن بأن نصفى بطريقة مطردة كل الحالات المشكوك فيها ، والا نبقى في قائمتنا الا ما كان عدم الملائمة فيه واضحاً ، مثل :

الذكريات ابواق الصيد (ابولينير)

السماء ماتت (مالارميه)

فكل منهما يقدم « عدم ملائمة » اسنادية ذات خصائص ، فلكى تكون الجملة « س مات » ذات معنى ، ينبغى ان يكون « س » داخلاً في دائرة معنى المسند ، أى ان يكون منتبهاً إلى طائفة الأحياء ، وليست هذه حالة « السماء » .

وينفس الطريقة فان الأدوات الموسيقية وحدها هى التى تستطيع ان تمدنا بمسند اليه تكون « ابواق الصيد » مسندا ملائماً له ، وليست هذه حالة الذكريات . واذن فنحن لدينا انتهاكاً للقانون أو مجاوزتان ، وليس هذان كما سيظهر لنا الاحصاء ، الا مثالين على ظاهرة عامة تشيع داخل لغة الشعر ...



ومع ذلك فقبل أن نشرع في تحقيق ذلك ، علينا أن نقف عند اعتراض قد تقودنا مناقشته إلى بعيد ، وهو الاعتراض الذي يطرح مشكلة الاستعارة وهي في الواقع تشكل الخاصية الرئيسية للغة الشعرية على الأقل في رأى ت . س اليوت T . S . Eliot عندما عرف « الكوميديا الالهية » بأنها « استعارة ضخمة » وكلوديل عندما قابل بين الشعر والنثر بأن الأول منهما « منطق الاستعارة » والثاني « منطق القياس » وكما عرف باحث في كتاب خصص لهذه القضية الشعر بأنه « استعارة معمقة (راسيا) معممة (أفقيا)⁽¹⁾ ولسوف نحتفظ بهذا التعريف الذي نعتقد بأنه دقيق ، لكن بشرط أن ترد الاستعارة إلى طبيعتها الحقيقية وأن توضع في مكانها .

ان من الواضح أن العبارات التي أوردناها من قبل لا توجد فيها مجاوزة الا اذا أخذنا الكلمات بمعناها الحرفي ، وعلى العكس فانه يكفى لتقليل المجاوزة أن نغير معنى احدى هذه الكلمات .

ولنأخذ مثلا بسيطا فالعبارة التي تقول « الانسان ذئب للانسان » الخبر فيها ليس مجاوزة الا عندما نأخذ كلمة الذئب على انه « الحيوان » لكن هذا ليس الا معناها الاول الذي يرسل إلى المعنى الثاني « الانسان ذئب للانسان » أى « الانسان قاس » وهذا يرد العبارة إلى عدم المجاوزة وما يطلق عليه « تغير المعنى » في الصورةويمكن أن يرمز اليه بالتخطيط التالي وسوف نرمز إلى الدال بالرمز س ، وإلى المدلول بالرمز ص .

س — ١ — ص ٢

وتغير المعنى ليس بالتأكيد عفويا فهناك بين « ص ١ » و « ص ٢ » علاقة متنوعة يتولد عن أنماطها المختلفة ، ألوان المجاز المتعددة ، فيمكن أن تكون استعارة اذا كانت العلاقة هي المشابهة ، أو كناية اذا كانت المجاوزة . أو مجازا مرسلا اذا كانت علاقة الجزء بالكل ... الخ . ومع ذلك فان

(1) H. Adank. Essais sur les Fondement Linguistique et Psychologiques de Le metaphore affective Ceneve. 1939 .

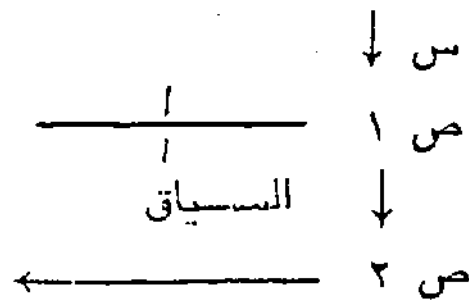
الاستخدام الشائع يطلق كلمة الاستعارة على تغير المعنى بصفة عامة ، وهو الاستعمال الذي سوف نتابعه هنا^(١) .

ولنطرح الآن سؤالاً ساذجاً : لماذا نقول أن هناك تغييراً في المعنى ؟ لماذا لا نلزم بقانون اللغة الذي أعطى لدال ما مدلولاً معيناً ؟ لماذا نلجأ إلى قانون ثانٍ لكي يطرح مدلولاً جديداً ؟

الإجابة على هذا السؤال بديهية ، لأن الكلمة المستعملة في عبارة المجاز في معناها الأول غير ملائمة ، لكن المعنى الثاني يجعلها ملائمة والاستعارة تأتي لكي تقلل من سعة المجاوزة الناتجة عن « عدم الملائمة » والعمليتان لأنهما بالتحديد لا تتمان على نفس المستوى اللغوي فعدم الملائمة انتهاك لقانون « الكلام » وهو اذن مصنف في المستوى التركيبي ، والاستعارة انتهاك لقانون « اللغة » وهي اذن مصنفة في المستوى التصوري . وهناك لون من الهيمنة يفرض الكلام على اللغة ، فاللغة تقبل التحول لكي تعطى معنى للكلام ، ومن هنا فان العملية تتم على مرحلتين :

- ١ - تحولية : من خلال فرض المجاوزة وهي مرحلة « عدم الملائمة » .
- ٢ - تكميلية : من خلال تقليل المجاوزة ، وهي مرحلة « الاستعارة » .

ويمكن الرمز إلى ذلك بالرسم التالي الذي يشير فيه السهم إلى « الملائمة » والخط المتقاطع إلى ط د م الملائمة .



(١) هناك استعارة الاستعمال و « استعارة الابداع » ، وسوف تقتصر دراستنا على الثانية حيث الأولى من خلال طبيعتها ليست جزءاً من المجاوزة الشعرية .

عندنا اذن مرحلتان مختلفتان ، اولاهما تركيبية والثانية تصويرية والثانية وحدها هي التي تستحق اسم الاستعارة ، ويمكن ان يلحظ في نفس الوقت انه اذا كانت الاستعارة « صورة » فانها لا تنتمي إلى نفس النمط الذي تنتمي له صور أخرى مثل الايجاز أو التفقية أو القلب ، فهذه الصور في الواقع ذات مجازات تركيبية ، لكن الاستعارة على العكس من ذلك مجاز تصويري ، وهي ليست فقط منتمة إلى نفس التصنيف اللغوي ولكنها مكملة لكل الصور الأخرى ، وكل الصور كما سنرى هدفها التهيئة للسياق الاستعاري ، واستراتيجية الشعر لها نهاية واحدة هي تغيير المعنى .

والشاعر يلجأ إلى (الرسالة) الموصلة لكي يغير اللغة ، واذا كان الدوران ضرورياً فذلك لأن الطريق المباشر الذي يصل بين « س » و « ص » مغلق ولا بد بينهما من « ص ١ » الذي لا بد من تفحيته في مرحلة أولى ، ليأخذ مكانه « ص ٢ » ، واذا كانت القصيدة تنتهك قانون الكلام فانها تفعل ذلك لكي تأتي فتعيد ترتيب القانون من خلال تحولها هي ، وهنا يكمن هدف كل شعر : احداث تحولات في اللغة ، وهي في نفس الوقت - كما سنرى - تحولات في التفكير .

ان العملية الاستعارية تقتضى ان يوجد بين المدلولين فرق لكنه ليس فرقاً متعلقاً بالمحتوى ، فلو ان الفرق بين « ص ١ » و « ص ٢ » ليس الا فرق احالة لما كانت « الدورة » الاستعارية ضرورية ، لكنه يوجد في الواقع - كما سنرى - بين المدلولين فرق في « الطبيعة » وليست كل استعارة بشعرية وهي لا تكون كذلك الا اذا كان المدلول الثاني ينتسب إلى مجال معنوي معين ، سوف نحدد طبيعته في الفصل الأخير من هذه الدراسة .

لنكتف هنا بملاحظة المكانة التي تحتلها الاستعارة في صدارة « الصورة » فهي المرحلة الثانية لكل صورة ، وهي الخطوة الثانية من عملية ميكانيكية موحدة في كل الصور بل كان من الأفضل التحدث عن مسار عام « للصورة » يتألف من دورين ، دوره الأول متغير بينما الثاني ثابت دائماً (وهو الاستعارة) وهكذا فان تنوع الصور ليس كما تعتقد البلاغة القديمة ، كامن في كونها تفقية ، وقلبا ، واستعارة ... الخ ، ولكن في كونه :
تفقية - استعارة - وقلبا - استعارة ... الخ

قابليظة لم تعرف التمييز بين المستوى التركيبى والمستوى التصورى ، ولم تر الا ان المستويين يتكاملان دون ان يتقابلا ، وهذا الخطأ مسنول إلى حد كبير عن المأزق الذى حوصرت فيه الدراسات الشعرية .

المجاوزه على المستوى المعنوى لا تختلط اذن بالاستعارة ففى هذا المستوى توجد مجاوزه تعبيرية موازية للمجاوزه الصوتية فى القافية ، وللمجاوزه النحوية فى « القلب » وينبغى أن يعطى اسم لهذه المجاوزه ، وقد سميناهما نحن « عدم الملاعة » ومع هذا فلكى نفرق بين أنواع المجاوزات المعنوية حسب الوظائف فسوف نحتفظ بهذا الاسم للمجاوزه الاسنادية (أو الاخبارية) ولنطلق على الأنواع الأخرى المدرسة هنا : الاطناب وعدم المطابقة .

واذا كان المستويان قد خلط بينهما فذلك لأن « عدم الملاعة » يشكل مجاوزه شديدة الوضوح لدرجة ان محاولة تقريبها تقفز أمام العين وعلى العكس من ذلك فان الصور الأخرى مثل التقفية والقلب هى مجاوزه ضعيفة نسبيا ومن ثم فان محاولة تقريبها تبدو مقنعة ، والبلاغة قد اطلقت مصطلح « الصورة » على حالة تبدو فيها المجاوزه تعبيرية ، وعلى أخرى تبدو فيها المجاوزه « تصورية » ووضعت بذلك فى مستوى واحد لحظتين مختلفتين ومتكاملتين لصورة واحدة .

ومع ذلك فانه فيما يتصل بالجملة الاسنادية (أو الاخبارية) فان القاعدة الوظيفية للملاعة تقابلها مشكلة . كيف يمكن فى الواقع أن تتمشى هذه القاعدة مع الامكانية المتاحة للغة لكى تعبر عن حقائق جديدة ، عن اكتشافات العلم مثلا التى تغزو فيها سندا جديدا أو خبرا إلى موضوع ما ؟ وكيف سيتم التعبير فى الادب الخيالى : القصصى الأسطورى والخيال العلمى والمستقبلى الخ الذى يواجه نفس الحالة ؟ اذا كانت « الأشجار تهمس » مجاوزه لغوية تدخل فى التفسير الاستعارى ، فكيف نفرق بينها وبين « الأشجار تتكلم » فى القصص الأسطورى والتى تلزم تفسيراً حرفياً وتبعد التفسير الاستعارى ؟

ان السؤال صعب ولا يمكن تقديم اجابة مرضية عنه الا فى اطار نظرية للرموز لم تتوافر بعد ، وينبغى لها أن تنطلق من مجموعة الرموز التى يتشكل

بدءا منها الكلام في جنس ما علمى أروائى... الخ وانطلاقا من قياس « التردد » يسجل « المعدل » الذى يقبله هذا الجنس ، وفي غياب هذه النظرية فان القانون الذى يعول عليه هو قانون « الاستعمال » لنرى ما اذا كانت العبارة لا تتمشى مع هذا القانون ، أو عدلت من خلال تغيير المعنى ، أو طرحت خارج اللغة كعبارة غير معقولة ، على أن نميز المقولات التجديدية التى تخرج بطبيعتها على هذا القانون .

ولنقل هنا فقط ان مهمة كتلك ينبغي أن تهتم بالتوافق مع الاشارات الخاصة التى من خلالها يتم اخطار المتلقى بأن عدم الملاءمة انما يحسب بالقياس إلى الأشياء وليس بالقياس إلى الكلمات فان نقول « كان يا ما كان » فى مفتتح حكاية أسطورية ، فتلك اشارة خاصة لهذا النوع من الحكايات ، وهى فى الوقت ذاته اخطار للقارىء بأن المتقابلات العادية قد تم تعليقها ، وأنه نتيجة لذلك فان عدم الملاءمة الظاهرى ليس متعلقا بالكلمات . فالشجرة التى تتكلم والحصان الذى يطير تؤخذ هنا بالمعنى الحرفى ، والسياق اللغوى للاجراء الاستعارى يكبح هنا ، ومن هنا فانه من وجهة النظر الأدبية لا يعد القصص الأسطورى فى ذاته جنسا شعريا بل نثرى ، وهذا لا يعنى بالطبع أنه ليس « شاعريا » لكن الشاعرية كواقع جمالى صادرة من هنا عن الأشياء لا عن الكلمات و « الأسطورية » اذن هنا درجة من درجات الوجود لا من درجات اللغة وهى تتعلق بالمحتوى وليس بالشكل ، وبالطبع فانه يمكن التعبير عن حدث أسطورى فى لغة شعرية ويتم بذلك تجميع مصدرين مختلفين فى عمل جمالى واحد .

لكن العلاقة ليست حتمية كما تشهد بذلك الأعمال الكبيرة فى الشعر الغنائى الفرنسى والتى لا يرجع الفضل فى نجاحها - الا نادرا - إلى انتمائها إلى عوالم أسطورية غربية . ان القصيدة ليست هنا تعبيرا وفيما عن عالم غير عادى ولكنها تعبیر غير عادى عن عالم عادى . ان القصيدة هى « كيمياء الكلمة » التى تحدث عنها رامبو والتي من خلالها تلتحم فى العبارة كلمات تعد متنافرة فى قانون الاستعمال العادى للغة .

تبقى بداة المقولات التجديدية بالمعنى الكامل للكلمة ، وهى تلك التى تعبر عن اكتشافات علمية حقيقية ، والتي تكتسب فيها الأشياء صفات

اسنادية جديدة مثل اكتشاف (نبات يأكل الحشرات مثلا) وهنا توجد مشكلة صعبة يمكن أن تذهب بنا مناقشتها المتعمقة إلى بعيد . ولنقل أنه في معظم الحالات تأتي هذه المقولات مقترنة بما يدل في السياق على أنها شيء جديد مثل أن تصدر بعبارة : « أثبتت التجربة أن ... » أو « فلان اكتشف أن ... » ومثل هذه العبارات تعلن أن هناك تعديلا في القانون اللغوي ، وهي عبارات تنتمي إلى ظاهرة « التعميد » ولا تلتقى بها في الشعر ، فالشاعر لا يقول : « لقد اكتشفنا أن هناك أسماكاً تغنى » ولكنه يقول كما قال رامبو :

كنت أود أن أرى الأطفال هذه البلطيات
والموجة الزرقاء ، وسمكا من ذهب ، وسمكا يغنى

ان عدم الملامة التي تصاحب التحول في العبارة يلحظ على التو ، وهو يطلق عقاب « دورة ميكانيكية » للتحويل اللغوي . وهذه الدورة ، كما سنحاول أن نبين في الخاتمة ، تدفع بقيم معنوية تنتمي إلى نظام آخر هو الذي يبنى المعنى الشعري .



في وجود قاعدة الملامة المعنوية فإنه ينبغي أن نواجه بها اللغة الشعرية وسوف نتبع في تحقيق ذلك ، كما اتبعنا من قبل ، الطريق الاحصائي ، وسوف تكون خطواتنا هي نفس الخطوات التي اتبعناها من قبل . مقارنة المجموعات الثلاثة للمؤلفين (الكلاسيكية ، الرومانتيكية ، الرمزية) بواقع مائة وحدة لكل مؤلف ، وليس من الممكن أن نعطي مجموع أنماط العلاقات التركيبية ، ولكننا مع ذلك وفي سبيل أن نوسع إلى الحد الأقصى حقل التحليل ، فسوف نتناول الوظائف الرئيسية الثلاثة : الاسناد والتعريف والربط ، وهذا الفصل سوف يخصص لأهمها وهو الاسناد ، والاسناد يتحقق في لغتنا في شكلين رئيسيين : اسمي (مبتدأ وخبر) أو فعلي (قاعل - فعل)^(١) ولكن لتسهيل التحليل

(١) حرصنا هنا على إيراد الترتيب الذي ورد في النص ، وواضح أن ترتيب العربية في هذا النوع الأخير سوف يكون معكوسا (فعل - فاعل) . (المترجم)

سوف ندرسها تحت شكل الصفة ، فالصفة كما نرى في الفصل التالى تقوم بدور رئيسى ، لكنها لا تستطيع أن تقوم بهذا الدور الا اذا ظهرت كخاصية للاسم الذى تتطابق معه ، ويمكن اذن دراسته من خلال الصفة ، « فالثوب الأحمر » يمكن بسهولة ان يتحول إلى جملة خبرية من خلال تغيير بسيط « الثوب أحمر » فالملازمة واحدة في الحالتين ، وفي المقابل ، فهناك عدم ملازمة في « الوحدة الزرقاء » أو « الوحدة زرقاء » (مالارميه) .

واختيار دراسة الصفة هنا يعلل بشيئين ، فالصفة تشيع في كل القصائد مما يسهل إلى درجة كبيرة العملية الاحصائية ، ومن ناحية أخرى ، فانه ذات تأثير لا نظير له في اللغة ، ويكفى للتدليل على ذلك أن نحاول الغاءها من بعض التراكيب ، قارن مثلا :

الريح المتشججة في الصباح (فرلين)

الريح في الصباح	مع
لقد صعد السلم الوعر (هيجو)	أو
لقد صعد السلم	مع

والدراسة النحوية للصفة سوف يعاد تناولها في الفصل التالى ، ولكن نسجل هنا أن وظيفة الصفة ذات طابع نحوى ملحوظ وهو الطابع الذى يجعلها تشكل خبرا للاسم ويبقى أن يتم التوافق بين هذا الطابع وبين الدلالة المعجمية ، فاذا لم يتم فسوف نعد ذلك « عدم ملازمة » .

ولنسجل أن التقابل بين (ملازمة - عدم ملازمة) يبقى على مستوى الشكل ونحن لن نحلل معنى التركيب ولكننا سنتساءل فقط عما اذا كان يحتوى أولا على شكل مقبول لغويا . فلن نبحث عما كان يريده فرلين « بالريح المتشججة » ولا هيجو « بالسلم الوعر » ونستطيع الآن أن نعبر الى الاحصاء .

يقدم لنا الجدول الأول نتيجة مقارنة النثر بالشعر في خلال فترة زمنية واحدة (القرن التاسع عشر) .

جدول رقم (٣)
الصفة غير الملائمة (١)

النوع	المؤلف	العدد	المجموع	المتوسط
نثر علمي	برتلو	صفر	صفر	صفر %
	كلودبرنار	صفر		
	باستير	صفر		
نثر روائي	هيجو	٦	٢٤	٨ %
	بلزك	٨		
	موباسان	١٠		
	لامارتين	٢٢		
شعر	هيجو	١٩	٧١	٢٣,٦ %
	فيني	٢٩		

في اللغة العلمية كان نصيب « عدم الملائمة » كما رأينا لا وجود له ، كان العلماء في بعض الأحيان يستخدمون بعض الاستعارات الشائعة ، ولكنهم لم يخلقوا استعارة واحدة ، ودون شك فما دامت اللغة العلمية تعد مرجعا معياريا فان عدم الملائمة لا يمكن أن يكون تردده الا ضعيفا ، لكنه لم يكن من المؤكد مسبقا أن هذا التردد لا وجود له ، فالمعدل في الغالب هو قطب يمكن أن يقترب الواقع منه دون أن يمسه . لكن الواقع هنا لم يسمح بأي مجاوزة فمؤلفونا الثلاثة لم يستعملوا على الاطلاق الا اللغة العادية .

اللغة الروائية تستخدم المجاوزة لكن نسبتها ٨٪ تعد ضعيفة إذا قيست بالنسبة التي قدمها الشعر ٢٣,٦٪ فالفرق يكاد يبلغ ثلاثة أضعاف وهو ذو دلالة كبيرة في العمل الاحصائي ، ونحن لم نقدم احصاءات عن شعر القرن التاسع عشر الا من شعر المجموعة الرومانتيكية ، وكان يمكن للشعر الرمزي - كما سنرى - أن يجعل الفرق أكثر . ومن ناحية أخرى ينبغي أن نذكر بأن النثر الروائي ، لا يمثل تمثيلا حقيقيا « النثر » إذا كنا نريد بهذه الكلمة « اللغة المستعملة » فكل لغة أدبية هي ذات طابع « أسلوبى » بدرجات متفاوتة . وهذا الفرق الكمي - ولنضع ما يتصل بالوزن جانبا - هو الذى يفرق بين ما يعتبر نثرا ، وما عرف بأنه شعر . وحقيقة أن الكم يتحول جدليا إلى « كيف » واللاطبيعية تختفى إذا لم تصل إلى معدل معين وهذا يوضح لنا كيف يمكن أن تبدولنا لغة كبار ناثرينا في القرن التاسع عشر وكأنها لغة طبيعية . وسوف يمدنا مبحث « التعريف » بأمتة أكثر دقة في الإشارة إلى هذا الغموض .

ان من المهم هنا ملاحظة أن المجموعتين الأدبيتين ، الناثرين والشعراء تشكلان مجموعة متجانسة كما يظهر من التحليل الاحصائي التالى :

النوع	القيمة	القيمة المحددة المعدل	الفرق
نثر روائى	٠,٧٨٪	٣,٣٢٪	غير ذى دلالة ١٠٪
شعر	٠,٦٤٪	٣,٣٢٪	ذو دلالة ١٠٪

أن كل شيء يجرى كما لو أن المؤلف ، في جنس ما ، يحدد لنفسه عفويا ، معدلا للمجاوزة ودرجة أسلوبية لا يتعداها ، وهناك حقيقة تؤكد ذلك ، فمؤلف واحد هو هيجو يظل في اطار المعدل الكمي للجنس الذى يكتب فيه تبعا لكونه ناثرا ، أو شاعرا . فهو يستخدم ٦٪ من الصفات « غير الملائمة » عندما يكتب رواية ، وينتقل إلى ١٩٪ عندما يكتب قصيدة ، وهكذا يثبت أن الجنسين الأدبيين أيا كانت الفروق بينما في المحتوى يمكن أن يدرسا من خلال خصائص مشتركة على المستوى البنائى .

ونستطيع الآن أن نقارن الشعر بنفسه ، وأن نأخذ دليلا ثانيا على تطوره ، ولنحصى الصفات عند شعراء مجموعتنا الثلاثة العادية الكلاسيكيين والرومانتيكيين والرمزيين وتردد « عدم الملائمة » يقدمه لنا الجدول التالي :

الجدول رقم (٤)
الصفة غير الملائمة (ب)

متوسط	مجموع	عدد	مؤلف
		٤	كورنى
٣,٦ %	١١	٤	راسين
		٣	موليير
		٢٣	لامارتين
٣٣,٦ %	٧١	١٩	هيجو
		١٩	فينى
		٤٤	رامبو
٤٦,٣ %	١٣٩	٤٢	فرلين
		٥٣	مالارميه

ولنسجل أولا أن الكلاسيكيين والرمزيين يشكلون مثل الرومانتيكيين مجموعات متجانسة وهي نتيجة تعدد في ذاتها - على مستوى الدراسات الأسلوبية - مهمة ، إذ أنها تؤكد أن التقسيمات التى قدمها مؤرخو الأدب تتأكد على مستوى الشكل ، فالكلاسيكيون أو الرمزيون لا يتقاربون فقط من خلال المحتوى ، من خلال الموضوعات ، من خلال الأفكار ، من خلال المشاعر .. الخ . ولكن أيضا على مستوى الشكل من خلال معدل المجاوزة الذى يمارسونه ، وعلى سبيل المثال فقد أحصينا عدد الصفات غير الملائمة عند بودلير ، وكانت النتيجة التى وجدناها ٣٩ ، وهى متناسبة مع متوسط المجموعة الرمزية ٤٦,٣ % مما يسمح بربطه من الناحية الأسلوبية بهذه المجموعة ، وليس هذا الامثالا يقدم لنا قاعدة دقيقة لتبين خصائص أسلوب ما .

لكن النتيجة الأهم بالنسبة لنا تكمن في الفرق الذي يحمل معنى كبيرا والذي يوجد بين مجموعة وأخرى ، كما يظهره ذلك التحليل الاحصائي Xe التالي :

مجموعة	قيمة	قيمة محددة	معدل	فرق
كلاسيكية - رومانتيكية	١٤,١٥	٤,٧٨	٠,٠١	ذو دلالة
رومانتيكية - رمزية	٧,٢٨	٤,٧٨	٠,٠١	ذو دلالة

والتطور من مجموعة إلى أخرى شديد الوضوح ، وهو يتسق مع التطور بين المجموعات في الوزن والتطور يأخذ خطأ واحدا في التأكيد على الخروج على المعدل اللغوي العادي . فعند الرمزيين تكاد تكون الصفات « غير مناسبة » ونحن نشير هنا إلى التطبيق المتعمد لعدم احترام المعدل كما كتبه فرلين في « فن الشعر » ولكن هذا المبدأ لم يعد خاصية للمدرسة الرمزية وحدها ولكنه أصبح يشكل وعيا تفرضه الداخلية للشعر .

* * *

أن التحليل السابق عالج « عدم الملازمة » باعتباره ظاهرة كلية يحكمها قانون « الوجود التام أو العدم المطلق » فالصفة ثلاثم أولا ثلاثم المسند اليه ، ولكن يمكن أن نتساؤل الآن عما إذا كان من الممكن وجود درجات للملازمة ، توسيع لمعنى « عدم الملازمة » ذاته يسمح بأن ندخل إلى التحليل تمييزات أكثر دقة . وسوف نرى أن ذلك ممكن وأنه سيسمح بقياس درجة « المجاوزة » تبعا لما تقدمه من مقاومة لتقليل المسافة بين المعنيين .

التشابه تطابق جزئي ، فهناك استعارة إذا كانت (ص ١) و (ص ٢) يحتويان على جزء مشترك بينهما^(١) ويمكن أن نصور هذه العلاقة كما يلي :

(١) المثال الذي يقدمه المؤلف هنا هو Faire La queue وقف في صف انتظار ، حيث توجد علاقة مشابهة بين كلمة queue في معناها الأصلي وهو الذيل ، ومعناها المجازي وهو الخيط والجزء المشترك بينهما هنا هو الامتداد . (المترجم)

ص ١ (ا ب ح) ← ص (ا د ه)

حيث تمثل (ا) الجزء المشترك ، وهنا يلحظ على الفور ان تصورا كهذا تجزئة للمعنى إلى جزئيات مكونة ، وهذا التجزئى الذى كان لفترة طويلة مشكلة كبرى من مشاكل الفلسفة بدأ الآن يدخل حقل الاهتمامات اللغوية ، وتبعاً لمبدأ « المشاكلة » الذى طرحه يلمسليف^(١) فان هناك توازياً تاماً بين خطة التعبير وخطة المحتوى . فمن ناحية التعبير يمكن تجزئة الكلمة لوحدات أصغر هي الأصوات ومبدأ المشاكلة يقضى بإمكانية حدوث نفس التجزئة على مستوى المحتوى أى ان مدلول كلمة يمكن ان يتجزأ بدوره إلى وحدات أصغر ، وهكذا فان كلمة « فرسة » يمكن ان تتجزأ إلى وحدتين معنويتين هما « خيل + أنثى » .

سورنسون Sorenson بدوره يقسم كلمة « أب » إلى :
سلف من الدرجة الأولى + مذكر

وهذا التحليل يضعفه كما قال مارتينييه « ان هناك صعوبة محاولة تجزئة الحقيقة المعنوية ، دون ان يكون هناك رافد واقعى مع هذه الجزئيات الصوتية أو الخطية للكلمة »^(٢) فالدال « فرسة » فى الواقع لا يحمل أثراً لجزئياته المعنوية ، وهو لا يمكن تجزئته من الناحية الشكلية كما نعمل مثلاً مع « مواطنون » فنقسمها إلى « مواطن + ون » حيث يلتقى كل عنصر من عناصر الدال مع عنصر من عناصر المدلول ، فان تحليل مدلول « فرسة » ليس اذن عملية لغوية ، ولكنه يدخل فى إطار مباحث أصول العلوم أو المباحث النفسية وهنا تصعب رؤية المعيار الموضوعى الذى يبنى عليه تحليل كهذا .

ولكن ايا كانت القيمة التى تعطى لمثل هذه التجزئة فانها ضرورية إذا أردنا ان نضع فى الاعتبار العملية الاستعارية ، فمن المؤكد ان الكلمة إذا كانت تعطى مدلولاً غير قابل للتجزئة فان استخدامها الاستعارى سيصبح مستحيلاً فكلمة « ثعلب » لا تعنى « مكار » الا لأن المكر كان فى عقل المتكلم واحداً من المكونات المعنوية للكلمة ، فيحق لنا اذن ان نقسم كلمة « الثعلب » إلى « حيوان + مكار » .

(1) La Stratification du Langage. 1954. n. 2 - 3.

(2) La Stratification du Langage 1954. n. 2 - 3.

لكن القسم الثاني احتفظ به للاستعمال الاستعاري ، وتبعاً لرأى ونكسر Winckler الذي طور به موضوع « السمة » عند وند Wund فان سمة « الماكر » تعد هي القسم الوحيد الذي يبني المعنى الذاتي ، والدليل على ذلك انه في بعض اللهجات يطلق على الثعلب « المكار » (١) .

ومع ذلك فان هذه النظرية تؤدي إلى بتر المعنى ، فعندما نقول « معطف من ثعلب » فاننا نتحدث من خلال المجاز المرسل عن « الفراء » الذي يشكل جزءاً آخر من مكونات المعنى ، وتعدد تغيير المعنى بدءاً من لفظ واحد هو الدليل على تعددية السمات التي تبني المدلول . وربما كانت دراسة الاستعارة - ولنقل هذا عابرين - هي التي يمكن أن تقدم المعيار اللغوي اللازم لعلم المعنى البنائي .

يمكن إذن أن نقبل - على الأقل - بالنسبة لبعض الكلمات التي تسمى « محسوسة » امكانية تحليل المعنى إلى وحدات معنوية أصغر ، وهذه الامكانية هي التي سوف تمدنا بوسيلة تحويل « عدم الملازمة » إلى « كم » .

(لامارتين)	ضفيرة من ابنوس
(فيني)	عشب من زمرد

وإذا نحن وفقاً للمنهج الذي تحدثنا عنه جالنا « المسانيد » كما يلي :

ابنوس	=	خشب	+	أسود
زمرد	=	حجر	+	أخضر

فاننا سنرى أن عدم الملازمة لا ينطبق الا على جزء واحد من وحدتي المعنى ، ويكفي أن ننتزعه لكي تعود الملازمة ، فعدم الملازمة إذن ليس جزئياً هنا ، والاستعارة التي تقلل درجة المجاوزة ليست الا مجازاً مرسلًا ، حيث أن القسم الملائم اياً كانت درجة تجرده هو جزء فعال من المعنى الكلي . وسوف نسمى ذلك النوع من المجاوزة « مجاوزة الدرجة الأولى » وهي المجاوزة المحددة بوقوع عدم الملازمة في أحد عنصري المعنى والتي من الممكن ردها من خلال اختلاس هذا العنصر .

(1) Arbitrair Linguistique et double articulation Cahiers F. de Saussur. no 15. P. 107.

ولنأخذ الآن تعبيراً مثل هذا التعبير :
صلاة زرقاء (مالارميه)

هل يمكن أن نطبق عليها نفس المنهج السابق ؟ هل يمكن تجزئة الصفة الاسنادية غير الملائمة « زرقاء » إلى وحدات أصغر ؟ ان العملية تبدو بالتأكيد صعبة ، أننا مع مصطلح يدل على معنى محسوس يستحيل من الناحية الموضوعية تجزئته ، ونحن لا نرى جيداً كيف يمكن بناء تعريف لكلمة « أزرق » وفيما يتعلق بالألوان وبصفة عامة بالمعطيات الحسية ، لا يمكن أن يكون الاحالة بالقياس إلى الموضوع المعالج « هذا الشيء أزرق » أو ينبغى اللجوء إلى تعريف حشوي فنقول « الأزرق هو اللون الذي تتصف به كل الأشياء الزرقاء » . مع كلمات الألوان يبدو أننا نلمس « هذه العلاقات المعنوية الأولية » أو « البدائية » كما يسميها « سورنسون » والتي يتضمن تحليلها المعنوي وجودها ، أما تحليل يلمسليف وتحليل بريتو Prieto فإنه يقسم المعنى إلى وحدات أصغر وهذه الوحدات تقدم معاني تستطيع بدورها أن تتجزأ . فإذا كانت « الفرسة » تشمل (الخيل + الأنثى) فإن الخيل بدوره يمكن أن يقسم إلى « حيوان + ثديي + حافري + أليف .. الخ » . وشيئاً فشيئاً لابد أن نصل إلى عناصر أخيرة ، تكون غير قابلة للتجزئة ، وتكون حقيقة « ذرة معنوية » ومن بدهيات البحث المعاصر - كما هو معلوم - ضرورة التسليم بوجود ذرات كذلك تكون في ذاتها غير قابلة للتعريف ، ولكن يمكن بدءاً منها بناء كل التعريفات الأخرى .

فإذا كانت كلمات الألوان فعلاً تشكل « عناصر أخيرة » في المعنى ، فإن النتيجة المنطقية أنها يستحيل أخذها كعناصر في الاستعارة المعلقة ، والمسند من أسماء الألوان سيكون (ملائماً) أو « لا معقولا » وهو في الواقع لا هذا ولا ذاك ، كما تدل على ذلك الاستعارات الشائعة مثل :

« أفكار سوداء » و « حياة وردية »

بقي أن نبحث عن الدافع وراء تلك الاستعارات ، ومن الواضح أنه مادام يستحيل وجوده في « داخل المدلول » فلا بد من البحث عنه في « خارجه » .

وفي حالة « صلاة زرقاء » ينبغي أن نلجأ إلى ما يسميه النفسيون بعملية « التداعي » أي تقابل محسوسات تنتمي إلى حواس مختلفة ، فلدينا هنا محسوس بصري يلتقى بمحسوس سمعي ، وعملية « التداعي » مبحث ينتمي إلى التحليل النفسي ، وليس من شأننا هنا البحث عن طبيعته ، وسوف نعود فيما بعد إلى عملية « التداعي » لكن في هذه المرحلة من تحليلنا نهتم بالتداعي فقط كظاهرة لغوية وباعتبارها علاقة بين مدلولين .

ولقد اعترف اللغويون بالتداعي باعتباره « نمطا » من أنماط الاستعارة ونحن هنا نتناوله باعتباره « درجة » من درجاتها . وحيث أن اللون في الواقع غير قابل للتحليل فإن تناول المعنى لا يمكن أن تتم عملية من خلال الخصائص الجوهرية للون ، وفيما يخص اللون الأزرق فإن الملمح الذاتي الذي يمكن استخلاصه هو معنى « الهدوء » وهو شيء يمكن أن يسهم في تقليل « عدم الملازمة » فعبارة « صلاة زرقاء » تقودنا إلى الاحساس بالسكينة الناتج عن نغم الصلوات ، وإيا كانت الموافقة أو المخالفة لهذا التفسير فقليلة هي الأهمية التي تعطى للقيمة الذاتية التي تمنح لكلمة « زرقاء » فالأساس ليس هنا ، ولكنه الآن في حقيقة أن هذه القيمة الذاتية الخالصة - لا يمكن أن تعد جزءا من مكونات مدلول كلمة « زرقاء » وهي لا تشكل بأي طريقة ملمحا ملائما في المعنى . وبين المدلول الخالص لكلمة زرقاء الذي هو لون موضوعي ما ، وهذا الانطباع الذاتي ، يكمن فارق كبير ، وهو أكبر على حال من الفارق الذي يفصل « مكار » عن « ثعلب » أو « أسود » عن « أبنوس » فالمكر خاصة موضوعية للثعلب ، وكذلك اللون الأسود بالنسبة للأبنوس ، ويكفي لكي نعبر من أحد المعنيين إلى الآخر أن نعتمد على قدر قليل من التجريد ، ولكننا لا يمكن بأي حال أن نعبر مع قليل من التجريد من « الأزرق » إلى « السكينة » وبناء على هذا فإننا يمكن أم نفرق بين درجتين من الاستعارة ، وترتيباً على ذلك بين درجتين من « عدم الملازمة » تبعا لنوع العلاقة بين المدلولين ، فهناك « عدم ملازمة » من الدرجة الأولى ، إذا كانت داخلية و « عدم ملازمة » من الدرجة الثانية إذا كانت العلاقة خارجية .

التداعي ليس هو المثال الوحيد على « عدم الملازمة » من الدرجة الثانية ، فالتفريق الذي قدمه هـ . أدانك H. Addank بين « استعارة توضيحية »

و « استعارة عاطفية » يؤيد وجهة نظرنا ، فتعد استعارة عاطفية « كل استعارة ترتكز على توازن لقيم تنتج عن مشاعرنا أو ذاتيتنا لكن ما يعده « أدانك » فرقا « كينيا » نعطفية نحن فرقا « كنيا » وتوازي القيم بالنسبة لنا هو حد أدنى من التشابه ، والاستعارة العاطفية تمثل حدا أقصى من « عدم الملائمة » خضوعا للمبدأ الذى طرحناه ، والذى تتناسب فيه عدم الملائمة تناسبيا طرديا مع اتساع الدرجة اللازمة لتغيير المعنى أى مع اتساع المسافة التى تفصل المعنى الحقيقى عن المعنى المجازى .

وفكرة المسافة التى تسمح بتحويل الصورة إلى « كم » ليست جديدة فالبلاغة القديمة تتحدث عن استعارة « قريبة » واستعارة « بعيدة » حسب تعبير بارى Barry او استعارة « واضحة » واستعارة « غامضة » حسب تعبير « فونتاني » لكنها لا تمدنا بمعايير للقياس ، ونحن نعتقد أن ضرورة الرجوع إلى « أوليات » المعنى كما يحدث فى كلمات الألوان ، يبين لنا خاصة « البعد » فى الاستعارات التى تبني عليها ، وبالتالي الدرجة العالية من عدم الملائمة فى التركيبات التى تقع فيها واحدة من هذه الكلمات مسندا ، وهذا يقودنا إلى الهدف الذى من أجله أوردنا هذا الحوار الطويل وهو مقارنة الشعر مع نفسه بالقياس إلى « عدم الملائمة » من الدرجة الثانية ، فالبلاغيون - تبعاً للمقاييس الجمالية لعصرهم - نهوا عن الاستعارة البعيدة وسوف نرى ما إذا كان الشعر فى تاريخه قد امتثل لهذا النهى .

المحاولة الاحصائية سوف تكون محدودة هذه المرة بصفات الألوان فقط ، وسنختار - تبعاً للمنهج الذى نتبعه - مائة وحدة من كل مؤلف من الصفات « غير الملائمة » .

١ - صفات لونية تختلف عن تلك التى ترتبط بالموضوع من خلال طبيعته

مثل :

(رامبو)	ليلة خضراء
(مالارميه)	شفق ابيض

٢ - صفات لونية أسندت إلى أشياء ليست ملونة بطبيعتها مثل :

رائحة عطرية سوداء (رامبو)
احتضار ابيض (مالارميه)

وإذا كان الشعراء الكلاسيكيون لم ترد لهم أمثلة هنا ، فذلك لسبب بسيط وهو أن كلمات الالوان عندهم من الندرة بحيث يصعب أن يجمع منها العدد الذي يفرضه الاحصاء (مائة) ومع ذلك فإن بعض الأمثلة التي جمعناها تظهر أن المجاوزة عندهم في هذا المجال تكاد تنعدم ، فكل صفات الالوان تستعمل أما في معناها الحقيقي أو في « استعارة الاستعمال » وهكذا فإن الصفة « سوداء » لم ترد في « افيجيني »^(١) إلا ثلاث مرات :

يرضى بجنون هذه التضحية السوداء

من يجرؤ على أشد ألوان الشهور سوادا

تمت اسم مستعار قدره الأسود

وكما نرى هنا فالكلمة تستعمل في المعنى المجازى « سوء » أو « مدان » وهو استعمال كان شائعا في اللغة الأدبية للعصر .
وفي مثل هذه الحالة ، كما هو الشأن في حالة « التضمين » يبدو نفس الصراع بين احترام قواعد جماليات العصر أو الاستجابة لمتطلبات الشعر المضاد لها ، وقد حل الكلاسيكيون الصراع من خلال « حل وسط » يتمثل في « الاستعارة المستعملة » وهي أضعف درجات المجاوزة ، وقد كانوا يكثرون من استخدامها .

أما المحدثون فعلى العكس من ذلك ، فقد أسقطوا « الاستعارة

(١) مسرحية لراسين (١٦٢٩ - ١٦٩٩) مأخوذة عن أسطورة الفيجيني اليونانية وهي ابنة أجا ممنون التي أصرت الآلهة على أن يضحى بها لكي تسهل الريح طريق أبحاره إلى طروادة وقد عولجت مسرحيا في الأدب اليوناني القديم على يد أوريبيد في أكثر من مسرحية ومن قبل راسين كتب عنها في الأدب الفرنسي بون دي روترو (١٦٠٩ - ١٦٥٠) وظلت من بعدهما تعالج في أشكال أدبية وموسيقية مختلفة . (المترجم)

المستعملة ، ، وقد نجد بعضا قليلا منها عند الرومانتيكيين ، ونكاد لا نجد شيئا منها عند الرمزيين والاستعارة الوحيدة التي تدخل فيها كلمات الالوان هي « الاستعارة المبتكرة » وعند المحدثين تتسع الهوة بين المجموعتين ، كما يبين الجدول التالي :

الجدول رقم (٤) صفات الالوان غير الملائمة

لا مارتين	٤	١٢	٤,٣٪
هيجو	٥		
فيني	٣		
رامبو	٤٢		
فرلين	٣٦	١٢٦	٤٢٪
مالارمي	٤٨		

- أن مجاوزة الدرجة الثانية ظهرت مع الرومانتيكيين ، ولكنها لم تؤت ثمارها الا مع الرمزيين ، لقد فتح الرومانتيكيون الطريق ولكن الرمزيين هم الذين جرموا على اجتيازه . اننا باختيارنا للالوان ، قد اخترنا خاصية ذات صعوبة معينة في معالجتها شعريا ، فاللون من اكثر انواع المعطيات التجريبية جلاء في عالمنا من خلال ارتباطه بالأشياء ، فإن نعطي شيئا لونا ليس له ، وأن نزيد فنجعل هذا اللون « خيرا » له ، يبدو كل ذلك وكأنه تحد متعمد للعقل ، فالعالم الرمزي عالم محير ففيه « القمر » و « وردى » و « العشب أزرق » و « الشمس سوداء » و « الليل أخضر » وأغرب من هذا « الذهول أحمر » و « الوحدة زرقاء » و « النعاس أخضر » وهكذا الوان لم ترقط تتمازج في اشكال غريبة وضوضاء خارقة لكي تشكل عالم الشاعر الذي يبدو خارقا .

مع الرمزية بدا الفراق الحال بين الشعر وجمهوره ، لكن هذا الفراق يعتمد على سوء فهم ، مسئولة عنه جزئيا بعض المفاهيم النظرية التي يرفضها الشعراء أنفسهم . ومع السرياليين على نحو خاص وصل سوء الفهم إلى أقصى مدى ، من خلال تأكيدهم الذي ورثوه عن « المثالية الألمانية » بوجود عالم « ما فوق الواقع » الذي يفرض نفسه كعالم ثان يختفى وراء العالم الاول الذي ليس الا خداعا ظاهريا وهم إذ يقولون هذا فانهم يؤكدون الخطأ الجوهرى

الذى ينسب إلى الأشياء ما ينبغى أن ينسب إلى الكلمات فليس هناك عالم شعري وإنما هناك طريقة شعرية للتعبير عن العالم ، أن الشعر لا يتكلم لغة حرفية ، فالقمر ليس وردياً والشمس ليست سوداء والليل ليس أخضر ، ولو كانت كذلك لنسب إليها الشاعر صفات أخرى ، عبارة « بريتون » التى اقتبسناها من قبل يمكن أن يعاد فهمها ، فالشاعر لا يعبر مباشرة على الإطلاق عما يريد أن يقوله ، ولا يسمى الأشياء على الإطلاق بأسمائها ، فاللون الأخضر فى « ليلة خضراء » ليس هو اللون الموضوعى ، فهو ليس هنا الا مدلول أول يعمل باعتباره دالا لمدلول ثان ، والاصرار على الحرفية يوقف دورة التوليد فى مرحلتها الأولى وينزع فى الوقت ذاته عن اللغة الشعرية معناها الحقيقى .

وإذا كان الشعر يمارس بانتظام عدم الملامة ، وإذا كان لا يستطيع أن يتشكل بصفة عامة الا من خلال انتهاك قواعد اللغة ، فذلك كما قلنا لأن الطريق المباشر بين (س) و (ص ٢) مُغلق ، وبينهما دائماً يوجد (ص ١) وهو المعنى الأول ، وتلك حقيقة تنبع من بناء اللغة ذاته ، ولذلك فإن هذا البناء ينبغى فكّه أولاً .

الإستعارة أو تغيير المعنى هو تحويل « النظام » إلى « التصور » فالصورة هى صراع بين قواعد التركيب وبين التصور المجرد و « المقال » هو « النظام » والمقال العادى يدخل فى دائرة النظام الذى تمشى مع القاعدة ، وهو ليس الا تحقيقاً للإمكانية الكامنة فيها . أما المقال الشعرى فهو يسير فى اتجاه مضاد للنظام ويبدأ صراع يستسلم خلاله « النظام » ويقبل أن يتحول .

والشعر تبعاً لتعبير فالبرى الدقيق هو « لغة داخل اللغة » نظام لغوى جديد مبنى على أنقاض نظام قديم ، وهى أنقاض تسمح لنا بأن نرى كيف يتم بناء نمط جديد للمعنى . أن اللامعقولية الشعرية ليست قاعدة مسبقة ولكنها طريق لا مفر منه ينبغى أن يعبره الشاعر إذا أراد أن يحمل اللغة على أن تقول ما لا يمكن أن تقوله أبداً بالطرق العادية .

ويمكن أن تأتى دلائل الإثبات العكسية على ذلك عندما نرى أنه يكفى فى أى تعبير شعري أن نمحو أو نقلل من درجة المجاوزة لكى لا يبقى معنا شعر ، ولا نستطيع أن نختار نموذجاً على ذلك أحسن من الجدل الذى جرى حول ترجمة بيت فرجيل المشهور : *Ibant obscuri Sola nocte*

وترجمته الحرفية : لقد رحلوا مظلمين في الليالي الوحيدة

وعدم الملامة هنا يقفز في العين والصفات يبدو أنها انتقلت من مكانها كما لو كانت خطأ كتابيا ، ولهذا فان بعض المترجمين أعادوا وضع الصفات في مكانها (العادى) فأصبح البيت :

لقد رحلوا وحيدين في الليالي المظلمة

وهم إذ فعلوا ذلك فقد أنقذوا قواعد التركيب ولكنهم قتلوا الشعر ، من الذى لا يرى على الفور أن هذه الصورة الاخيرة (للبيت) هى نثر وليست الا نثرا ؟

لقد ولد الشعر من « عدم الملامة » والشاعر كان يعرف ذلك جيدا ، وأبدا فقد قال مضادا لقانون التعبير : الرجال المظلومون والليالي الوحيدة .

ونفس التصور يسمح لنا بأن نجيب على تحدى « بريمون » الذى نعيد هنا ذكر كلماته : « فلننظر في النهاية حتى يفسر لنا فلاسفة (الشعر العاقل) أولا ، لماذا كان بيت مالرب » :

ستجاوز الثمار وعد هذه الأزهار

واحدا من المعجزات الأربعة أو الخمسة في الشعر الفرنسى . كيف يتأتى أن الانسان لا يستطيع أن يغير أى حرف من هذا البيت الا إذا هدمه كله ، ولنصف زجاجة صغيرة من نديف الثلج على التفعيلة الثالثة فنغير « وعد » إلى « وعود » وسوف نرى ان البيت يتحطم .

ولكن الانتقال من المنرد إلى الجمع هنا أقل من نديف الثلج ، انه في الواقع يشكل ببساطة تقييما للمجازة ، « فالعود » هى « استعارة استعمال » فالمصطلح يشيع استعماله في معنى « دلالات واعدة » ويتمشى مع قانون التركيب أن نعطي الأزهار دلالات واعدة ، وعلى العكس من ذلك فان « وعد » يحتفظ بمعناه الاصلى وهو « عهد » وهو شيء لا يمكن أن ينسب الا للانسان . فالفرد الانسان أسند إلى الموضوع صفة غير ملائمة ، وانتهاك القانون الذى لم ينتهك اجمع ، فاذا كنا قد زحزحنا المجازة (من خلال استخدام الجمع) فانكسر التمثال ، فذلك معناه أن المجازة هى قاعدة التمثال .



www.library4arab.com

الباب الرابع المستوى المعنوى : التحديد

ما معنى حدد ؟ معناها قبل كل شيء - كما تدل الكلمة - عيّن الحدود ،
أى فى إطار المجموع ميز موضوعا وفصله من غيره ، وبكلمة شديدة البساطة
عندما تكون الكلمة تتضمن عدة احتمالات أن نبين أيها مراد هنا (1) .

أن وظيفة كذلك لن تكون ضرورية فى لغة تتكون فقط من أسماء الذات .
فهذه الأسماء فى الواقع (نابليون ، فرنسا والقمر .. الخ) هى محددة بذاتها .

لكننا نرى أن وجود لغة كذلك يقتضى أن تتكون من عدد من المصطلحات
يزيد على طاقه وامكانيات قوة الذاكرة ، ولهذا فإن « اللغة » وجدت أن من
الأسهل أن تحتفظ بأسماء الذات لعدد محدد من الموضوعات المألوفة
(الأشخاص ، المدن ، منتجات الفن .. الخ) وفيما يتصل بمجمل الموضوعات
الباقية ، فإنه من البديهي أن تصنيفها هو أكثر اقتصادا ، على أن نجعلها
حسب خصائصها المشتركة ولا نعطى الأسماء إلا لهذه التصنيفات . ومع ذلك

(1) G. et R. le Bidois, Syntaxe du Français moderne 2 vol.
Paris. 1930-38.

فاننا عندما نبدأ في ارادة الكلام عن جزء فقط مما يدخل تحت هذه التصنيفات ، عن نوع او عن فرد ، فانه لابد من تهيؤ وسائل لغوية خاصة ، محملة على وجه الدقة بإمكانية التحديد ، وهذه الوسائل تجمع عدة أدوات هي التي سنسميها أدوات « التحديد » مثل الوسائل التي تسمى « بالصفات المحددة » (كالأشارة والاضافة ، والتذكير ، والدلالات العددية) .

هذه الوسائل لا تضيف إلى المصطلح الذي تحده أي صفة جديدة ، ففي عبارة « هذا الرجل ذكي » في الوقت الذي نجد فيه الخبر يوضح المبتدأ ، فان اسم الإشارة على العكس لا يفعل إلا ان يشير إلى من يتعلق الخبر به ، فاذا كان المصطلح الاسنادي اذن يزيد من امكانية فهم المسند اليه ، فان المصطلح الاشاري لا يفعل إلا تحديد الامتداد ، وبهذا المعنى يمكن ان يحيل الوسيلة « التحديدية » إلى مجرد وسيلة « كمية » وهذا ما أخذ به جماعة من اللغويين مثل (برينو ، ايفون ، وكريسو) ولكننا مع هذا يمكن ان نلاحظ انه يوجد فرق بين صيغة « هذه الكلاب » و « عدة كلاب » ففي الحالتين يبدو اتساع الموضوع محددًا ، ولكن في الوقت الذي يقتصر فيه التذكير في « عدة كلاب » على الإشارة إلى ذلك ، فان الإشارة في الصيغة الأخرى تسمح - إلى جانب أشياء أخرى - بتعيين أي كلاب يتعلق بها الموقف . ولهذا فان بعض اللغويين مثل « بايي » فرق بين وظيفتين مختلفتين هما « التحديد الكمي » و « التحديد الموضوعي » فالتذكير والصفات العددية تنحصر مهمتها في « التحديد الكمي » أما الإشارة والاضافة فهي تجمع إلى جانب ذلك أيضا « التحديد الموضوعي » وسوف نأخذ بهذه التفرقة ، التي تلتقى كما سنرى ، مع نمطين مختلفين من أنماط الصورة .

ان الوظيفة التحديدية تتحقق من خلال طائفة من الأدوات المخصصة لذلك ولكنها يمكن ان تتحقق من خلال صيغ أخرى مثل الاضافة إلى اسم (كتاب على) او اسم الموصول (الكتاب الذي يوجد على المائدة) وأيضا من خلال الصفة (الكتاب الاسود) وللأسباب المنهجية التي تحدثنا عنها في الفصل السابق ، فاننا سنقتصر هنا في تحليلنا على الصفة ، وسوف يكون من لسهل بعد ذلك تعميم نتائجها على الصيغ الأخرى .

كلمة الصفة ليس لها اليوم الا قيمة نحوية ، اما في الماضي فقد كان لها

معنى مزدوج نحوي وبلاغي^(١) فالنعت بالمعنى البلاغي كان يميز « صورة » ، اعطاها « فونتاني » التعريف التالي في مقابلة الصفة العادية التي سماها « الصفة » : في أى شيء تفترق الصفة عن النعت الخالص ، هذا الفرق يظهر إلى حد ما من خلال التعريف ذاته ، فالصفة والنعت تلحقان كلاهما على التساوي بموصوف أو منوعات ، ومهمة كل منهما أيضا هي اضافة فكرة ثانوية إلى الفكرة الرئيسية لكن الصفة ضرورية لا غنى عنها حتى لتحديد وتكميل

(١) سوف نترجم هنا مصطلح Epithète بالنعت ومصطلح Adjectif بالصفة ولقد واجهنا في البدء مشكلة التحديد في ترجمة المصطلحين ، وكان ذلك نابعا من الفرق في استخدام المصطلحين بين العربية والفرنسية ، فالمصطلحان يستخدمان في علم النحو العربي وفي كتبه السائرة استخداما مترادفا ، فالنحاة دائما يذكران في أبواب التوابع « باب النعت » الذي تحدد شروطه الصرفية وعلامته الاعرابية تبعا للمنوعات السابق عليه ، وهم أحيانا يتحدثون عن الصفة والموصوف ، دون أدنى فارق بينهما وبين النعت والمنوعات ، لكن الفرنسية تستخدم المصطلحين في المجال البلاغي إلى جانب المجال النحوي ، وذلك يعهد بالضرورة فروقا دقيقة بينهما على نحو ما يوضحه المؤلف في هذا البحث ، فمصطلح Epithete اقرب بصفة عامة إلى الصفة الجمالية ، على حين أن مصطلح Adjectif اقرب إلى الصفة التحديدية ، وكان لابد من أن يختار لكل واحد منهما واحد من المصطلحين (المترادفين) في العربية ، على أنه عند التأمل في كتب النحاة القدماء لا يبدو المصطلحان على درجة واحدة من التساوي في المعنى ومن ثم فهما ليسا مترادفين ، فابن يعيش يقول في شرح المفصل « الصفة والنعت واحد ، وقد ذهب بعضهم إلى أن النعت يكون بالحلية نحو طويل وقصير والصفة تكون بالأفعال نحو ضارب وخارج ، فعل هذا يقال للبارئ سبحانه ، موصوف ولا يقال له منوعات وعلى الأول هو موصوف ومنوعات ، والصفة للفظ يتبع الموصوف في اعرابه تحلية وتخصيما له بذكر معنى في الموصوف أو في شيء من سببه ، وذلك المعنى عرض للذات » . شرح المفصل لابن يعيش ، الجزء الثالث ص ٤٧

أما صاحب حاشية الصبان فيقول : « النعت ويقال له الوصف والصفة ، وقيل النعت خاص بما يتغير كقائم وضارب ، والوصف والصفة لا يختصان به بل يشملان نحو عالم وفاضل ، وعلى الثاني يقال صفات الله وأوصافه ولا يقال نعوتة ، والذي في القاموس أن النعت والوصف مصدران بمعنى واحد وأن الصفة تطلق مصدرا بمعنى الوصف وأسا لما قام بالذات . حاشية الصبان على الأشموني الجزء الثالث ص ٥٦ .

والذي يتضح من هذين النصين أن الصفة في كليهما أعم من النعت ، وأن النعت أضيق منها ودأخل في مفهومها ، وذلك في الحقيقة هو شأن العلاقة - على وجه التقريب - بين الصفة الجمالية والصفة المحددة . ومن ثم أردنا ونحن في مجال استخدام هذين المصطلحين استخداما بلاغيا نقديا ، أن نشير إلى الفروق الدقيقة بينهما عند علمائنا الأقدمين في محاولة لبعث الروح الجمالية في المصطلح من جديد وليكونا معددين في مناقشاتنا النقدية عندما نحاول تطبيق منهج « بناء الشعر » على شعرنا العربي والنعت والصفة يلعبان فيه دورا رئيسيا كما نرى .

(المترجم)

المعنى ، ولا يمكن أن نقول بأن علاقتهما « طائرة » ، أما النعت فعلى العكس من ذلك لا يأتى غالبا الا أداة لتقوية الحجة او لتثبيط المقال ، وقد نجد علاقتها بالمعنى غالبا « طائرة » او اطنابا .

ولتنزع في عبارة ما الصفة ، فانها ستصير ناقصة او تقدم معنى آخر ، ولتنزع في عبارة ما النعت ، فان معنى العبارة سوف يظل كاملا ولكنه قد يجزأ او يضيف ، هكذا عرف فونتانيي الصفة والنعت متابعا « روبو » وسوف تطبق هذا التعريف معهما على هذين المثالين « أن الروح الحزينة تضيء حزنا من لون ما على أكثر الموضوعات بهجة » ، « الموت الشاحب يركل بقدميه أبواب الفقراء والملوك على التساوى » ولتبلغ من الجملة الاولى صفة « الحزينة » ولن يكون للجملة معنى ولتبلغ من الثانية صفة الشاحب فسوف يبقى المعنى كما هو ، لكن سينزع اللون عن الصورة فكلمة الحزينة ليست اذن الا صفة خالصة في الجملة الاولى ، وكلمة شاحب نعت في الجملة الثانية (١) ، لكن فونتاني لم يوضح لنا مع ذلك لماذا يكون الوصف أحيانا « طائرا » او اطنابا ، وأحيانا ضروريا ولازما ، لماذا يمكننا أن نلقى بدون عقاب « شاحب » في « الموت الشاحب » ، ولا نستطيع أن نلقى « حزينة » في « الروح الحزينة » . فلنحاول أن نجيب على هذا السؤال وسوف نرى حينئذ البناء الحقيقي للصورة يظهر .

إذا كنا من خلال الغاء الصفة قد حولنا عبارة « الروح الحزينة تضيء حزنا على أكثر الموضوعات بهجة » ، إلى « الروح تضيء حزنا على أكثر الموضوعات بهجة » ، مما يقودنا إلى صيغة لم يعد لها معنى « على حد تعبير فونتاني » ، فنحن قد غيرنا فقط قيمة حقيقة الجملة ، فالقيمة الاولى كانت حقيقية اما الثانية فهي زائفة لماذا ؟ لأننا حين ألفينا الصفة قد حولنا درجة امتداد المسند اليه وتبعها لذلك حولنا حقل تطبيق المسند وانتقلنا من الجزء إلى الكل ، على حين أن المسند حقيقة بالنسبة للبعض ، و« زائف » بالنسبة للكل . فصحيح أن الروح الحزينة تضيء حزنا على أكثر الأشياء بهجة ، لكن هذا ليس صحيحا بالنسبة لـ « كل روح » ، ومن هنا تؤكد الصفة قيمتها التحديدية الخالصة .

أن وظيفتها أن تجيب على السؤال « أى » وهى وظيفة تؤديها من خلال تحديد نوع داخل الجنس .

ولكى يلعب الوصف هذا الدور ، فإنه لابد أن يكون صالحا للتطبيق على جزء من مساحة امتداد الاسم ، وهذا ما يمكن أن نوضحه من خلال لغة رمزية بالطريقة التالية :

فلنعتبر كل الكلمات على أنها جداول ، والعلاقة بين الصفة والاسم هى عمليات ضرب منطقية . فإذا كان « أ » هو الاسم و « ب » هو الصفة ، فلكى تكون العملية التحديدية صحيحة فينبغى أن يكون معنا

$$1 \times ب = س \text{ أو } س > 1 .$$

وهكذا فإن جدول الانسان مضروباً في جدول الابيض يعطى لنا جدولاً اصفر وهو الانسان الابيض .. (لكن إذا كانت الصفة على كل امتدادات الاسم ، فإن ذلك سيعطينا) :

$$1 = ب \times 1$$

وهكذا فإن جدول الانسان مضروباً في جدول الفانى ، يعطى جدول الانسان الفانى وهو معادل لجدول الانسان ، وهكذا عملية الضرب يصبح لاهمى لها وتصير الصفة اطناباً .

الحالة الأولى : إذن هى حالة « الروح الحزينة » التى تكون جدولاً اصفريندرج تحت « الروح » والثانية على العكس هى « الموت الشاحب » وهى من حيث الامتداد مساوية « للموت » والوصف ينطبق على الموت بعامه . وهنا نشير إلى أنه يوجد بين الصفة والخبر فى وقت واحد فارق نحوى ، ومنطقى ، فمن الناحية النحوية تختلف الصفة عن الخبر من حيث كونها تتصل مباشرة بالاسم ، على حين يرتبط الخبر به بواسطة ^(١) . ومن الناحية المنطقية ، فإن

(١) يشير المؤلف هنا بالطبع إلى الفروق النحوية فى اللغة الفرنسية بين الاسم والصفة وهى خصائص تختلف من لغة إلى لغة ، وتلجأ كل لغة إلى وسائلها الخاصة لظهار هذه الفروق ، وفيما يتصل بالعربية ، فإن الفرق بين الصفة والخبر تكمن فى مكانة كل منهما فى الجملة حيث يأخذ الخبر دوراً رئيسياً فيها فهو أحد ركزى الاسناد على حين تأخذ الصفة دور التابع المكمل . وكذلك فى المطابقة تنكيراً وتعريفياً مع العنصر النحوى المرتبط منهما (المبتدأ أو الصفة) حيث يكون الخبر عادة من هذه الزاوية غير مطابق على حين تكون الصفة غالباً مطابقة . (المترجم)

الفرق يأتي من القاعدة التي تكلمنا عنها انفا ، وهي ان الخبر يمكن ان ينطبق على كل اجزاء الاسم ، لكن الصفة لا يمكن ان تنطبق الا على جزء منه فقط .

وهكذا نجد بناء موازيا لبناء الصورة السابقة (في الفصل السابق من هذه الدراسة) وسوف نستخدم هنا مصطلح « عدم ملائم » للمسند الذي يكون غير قادر من الناحية المعجمية على ملء وظيفته الاسنادية ، وفي الحالة التي معنا ، فان الصفة التي سنسميها صفة « اطناب » يتضح أنها هي بدورها عاجزة عن ملء وظيفتها التحديدية ، وفي الحالتين ، فاننا نجد أنفسنا امام كلمات تجعلها معانيها غير كفاء لاداء وظيفتها التي تحددها لها القواعد .

ويمكن ، إذا وضعنا في الاعتبار الصفة وحدها ، ان نعتبر عدم الملائمة والاطناب نمطين لصورة واحدة ، فاذا كانت الصورة في الواقع عادية حين تكون :

$$1 \times b = s$$

فان هناك حالتين غير عاديتين هما :

$$1 - 1 \times b = \text{صفر وهي حالة عدم الملائمة .}$$

$$2 - 1 \times b = 1 \text{ وهي حالة الاطناب .}$$

ولكى تؤدي صفة وظيفتها فانها يجب :

$$1 - \text{ ان تنطبق على جزء من الاسم .}$$

2 - الا تنطبق الا على جزء فقط ، وهي تعد غير عادية إذا لم تكن تنطبق على أي جزء أو كانت تنطبق على الكل ، فهي لا تنطبق على أي جزء في مثل « رائحة العطر السوداء » وتنطبق على الكل في مثل « الزمرد الأخضر » .

وسوف نبين الآن من خلال التحليل الاحصائي ان صفة « الاطناب » هي خاصة من خواص اللغة الشعرية ، ولكن قبل ان نبين علينا ان نبعد اعتراضا محتملا إذا كانت « رائحة العطر السوداء » تعبيرا تقفز عدم ملاءمته في العين ، فان الامر يبدو مختلفا في « الزمرد الأخضر » فالمجاوزه هنا تبدو لنا اضعف بكثير ، ومن هنا فان من غير المفيد ان نحدد ان الزمرد أخضر ما دمنا

نعرف هذا سلفا ، ولكننا إذ نفعل هذا فاننا فقط نتمرد على مبدأ اقتصادى فى التعبير يقضى بتلاقي ايراد الكلمات التى لا فائدة منها ، لكن مبدأ كهذا ، مبينا على قاعدة الجهود الاقل ، يبدو بالتاكيد اقل خطرا من مبدأ التناقض الذى تنتهكه عدم الملاعة ، فالاطناب وعدم الملاعة لا يبدوان فى نهاية الامر ، وكأنهما يحتلان نفس المرتبة الوظيفية (١) .

والواقع أن القضية هنا تتعلق بنظام واحد للمجازة ، ولناخذ هذا التعبير لكونت دى ليل :

الافعال الخشنة تذهب لأرض الميلاد

فالمجازة هنا لا تأتى فقط من أن الصفة لم تقدمنا شيئا على الاطلاق ، فنحن نعلم بالتاكيد أن كل فيل له جلد خشن ، لكن لو أن الصفة كانت خبرا ، لو أن التعبير كان « الافعال خشنة » لما كانت لدينا أية مجازة ، كان التعبير سبعاير ساذجا ، لكن السذاجة ليست خطأ من ناحية النظام اللغوى ، إن نظرية « الافادة بالمعلومات » عندما اخذت كلمة « الاطناب » إلى البلاغة ، اعطتها معنى السذاجة (٢) ، فهو لا يحمل من المعلومات الا المسند الجديد غير المتوقع ، لكن مرة أخرى ، ليست هناك أى قاعدة لغوية خالصة تجبر اللغة على الافادة بمعلومات ، أن نظرية المعلومات توضع فى مستوى خارج اللغة ، وهو مستوى الاتصال كوسيلة اجتماعية ، والاتصال بهذه المثابة محمل بغاية ذاتية

(١) ١ - يقصد هنا الاطناب الخارجى المتعلق بالمخاطب .

(٢) يمكن تتبع الصور الثلاث التى اشار المؤلف لها فى الشعر العربى ويمكن كذلك أن تقوم دراسة ترصد تطور الظاهرة على أساس احصائى وسوف نحاول أن نقدم بعض التمازج التى قد تساعد على توضيح الصورة .

أشار المؤلف إلى الصفة التى لا يمكن حذفها بمعادلتها الأولى $1 \times ب = س$ ، (الروح العزينة) فالصفة هنا تقدم جزئية أساسية يتغير المعنى أو يفسد عندما تحذف وهذا اللون شائع فى الشعر العربى ، يقول امرؤ القيس فى وصف فرسه :

يطير الغلام الخف عن صهواته ويلوى بأثواب العنيف المقل

وحذف الصفة فى أى من الموضعين يغير المعنى أو يبيته ، ويقول أبو العلاء المعرى :

أرأتى فى الثلاثة من سجونى فلاتسأل عن الخبر النبىث

تجاوز الخطة البنائية الخالصة للرسالة ، وهي الخطة التي نلقزم نحن بحدودها هنا .

إذا كانت كلمة « خشنه » في البيت الذي أوردناه مجاوزة ، فذلك لأنها مكلفة بوظيفة تحديدية تعجز عن أدائها ، وهي باعتبارها « صفة » كان عليها أن تحدد صنفا من أصناف نوع « الفيل » لكنها وظيفة لا تستطيع تأديتها ، فالصفة إذن لا تعمل هنا كصفة ، وتلك مجاوزة ذات طبيعة لغوية خالصة ، ويمكن من ناحية أخرى أن نصوغ القضية في أسلوب منطقي فنقول أن

الفدى ناظري وأزوم بيتي وكون النفس في الجسم الخبيث

فالصفة في البيت الثاني خاصة تنتمي إلى المعادلة الأولى ، لأن السجن يتحقق من تصوره كون النفس في جسم خبيث لا في مجرد جسم . ومع أن صفة البيت الأول أقل أهمية وأزوما في توضيح الموصوف ، وتكاد تقترب من دائرة المعادلة الثانية الاطنابية ، إلا أنها واقعة من حيث البناء اللغوي في إطار المعادلة الأولى .

أما المعادلة الثانية وهي معادلة الاطناب (الموت الشاحب) والتي أشار لها المؤلف بمعادلة 1 x ب = 1 فيمكن أن يكون من نماذجها قول أحمد شوقي في قصيدة تون عنخ أمون :

صور	تريك	تصركا	برقائق	الذهب	الفتيسن
ويمر	رائع	صمتها	بالص	كالنطق	المبين
أكلان	وشي	فصلت	والأصل	في الصور	السكون

وكذلك أيضا قول علي محمود طه :

دنا	الليل	فهي	الآ	ن	يارية	أحلامى
دعانا	ملك	العجب	إلى	محرابه	السملى	

أما اللون الثالث وهو صفة عدم الملامة فهو واحد من مفاتيح الاستعارة الرئيسية ونماذجه كثيرة مثل قول المتنبي :

مللت مقام يوم ليس فيه طعان صلتق ودم صبيب
أو قول إبراهيم ناجي :

رفرف القلب	يجنبى	كالذبيح	وأنا	اهتف	يا قلب	اتشد			
فيجيب	الدمع	والماضى	الجريح	لم	عدنا؟	ليت	أنا	لم	نعد

عل أن الطريقة التي درس بها المؤلف القضية في الشعر الفرنسى تصلح أساسا لدراسة مفيدة عن دور الصفة في بناء الشعر العربى .

(المترجم)

« الأفعال الخشنة » ، تعبر في وقت واحد عن الكل وعن الجزء ، فعلى المستوى النحوي تشير الأفعال الخشنة ضرورة إلى صنف من أصناف الفيل ، لكنها على المستوى المعجمي تشير إلى كل أصناف الفيل ، فالجزء اذن هنا مساو للكل ، وتلك كما ترى مجاوزة ذات طبيعة منطقية .

وبالنسبة كذلك لتعبيرات مثل « الزمرد الأخضر » ، أو « العقيق الأزرق » (مالارميه) فإنها صور ابتكارية ، ونفائس خالصة تنسب إلى الشاعر والقول أنها ابتكارية واطنابية أو زائدة في وقت واحد يبدو متناقضا لكنه لن يكون كذلك الا إذا تحولت الصفة إلى خبر . فالتعبير بأن « الزمرد أخضر » ليس بالتأكيد شاهدا على انعدام الابتكار ، وإنما يكمن الابتكار بالتحديد في جعل الصفة تؤدي وظيفة ليست معدة لأدائها . ومن هنا فإن الصورة تحولت إلى صورة شعرية وهو ما سندلل عليه من خلال الاحصاء . لكن الحدس لدى كل منا سيدله على أن نفس الصفة سوف تفقد سلطاتها حين تستخدم استخداما عاديا فقول « القماش أخضر » وتنتمي بذلك إلى « النثر » لأن الصفة هنا تؤدي دورها التحديدي للاسم بفعالية حيث أن كل قماش ليس أخضر ، ولو أنه كان يوجد للزمرد لونان ، كما هو الشأن بالنسبة للماس لما كان « الزمرد الأخضر » أكثر شاعرية من « الماس الأزرق » .

كل هذا على افتراض أن الوظيفة الطبيعية للصفة هي « التحديد » وحول هذه هذه النقطة يتردد النحويون كثيرا ، فبعضهم مثل « دامورت » و « بيشون » يرى وجود نمطين من الصفات ، صفات « مقيدة » أي محددة ، وصفات « مصورة » أي تلك التي ترسم لكنهما لم يحددا الخصائص البلاغية لهذا النمط الثاني من الصفة مما يمكن أن يدفعنا إلى الاعتقاد بأنه نمط ينتمي إلى اللغة السائدة ، ومن هنا نرى من أين يأتي التردد ، فالنحويون يعتبرون اللغة الأدبية لغة سائدة وهي لغة لا تندرج فيها الصفة غير المحددة ، وهم إذ يفعلون ذلك لا يلحظون أن الصفات غير المحددة تشكل مجاوزة بالقياس إلى المعدل ، لكن على العكس لو أنهم أخذوا اللغة العلمية معدلا للقياس كما هو مفروض ، لظهرت لهم المجاوزة .

رأى نرى في جداولنا الاحصائية أن الصفة غير المحددة في اللغة العلمية لا تتجاوز نسبتها (٢,٦٦٪) وحتى في الحالات التي تظهر فيها ،

يمكن أن تكون حالات يتوقف فيها المؤلف عن الحديث بلغة رجل كما يدل على ذلك محتوى النص ، وهكذا وهكذا فإنه في العبارة التالية لكلود برمار : « لكي أنقل رأيا من أكثر الآراء التي يعتمد عليها في مثل هذه المادة ، فسوف أنقل ما كتبه في هذا الموضوع زميلي وصديقي العلامة ج . برتو » . « فالعلامة ، صفة زائدة غير محددة . لكن كلود برنار وهو يتحدث عن صديق وزميل لم يعد يستعمل اللغة العلمية ، وهو هنا قد أستعار « منحى أدبيا » وفيما عدا هذا تأتي كل الصفات محددة ، كما يظهر هذا النص من « مقدمة في الطب التجريبي » : « أن العلم لا يتدعم إلا من خلال المقارنة الحقيقية ، فمعرفة الحالات المرضية ، أو غير العادية لا يتأتى دون معرفة الحالات العادية » .

ولنسجل هنا زيادة على ذلك أن الحالات الأخرى التي ورد فيها في اللغة العلمية في المادة الملاحظة صفات زائدة ، تنتمي جميعا إلى درجة منخفضة من الصورة وسوف نوضح قريبا ما نعنيه بهذا .

يحق لنا إذن أن نستنتج أن الصفة تحديدية في الأحوال العادية ، وأن كل صفة ليست كذلك ، تشكل مجاوزة أو صورة ، وكما سنرى فإن هذه المجاوزة تظهر مع النثر الأدبي وتتطور مع الشعر .

وقد أظهرت تحاليل النصوص أن هناك نمطين من الصفة الزائدة تبعاً لكون الاسم اسماً مشتركاً أو اسماً ذاتاً .

١ - الاسم المشترك وقد اعطينا له أمثلة من قبل :

الأفيال الخشنة ترحل في بطن وغلظة
تذهب لأرض الميلاد عبر الصحراوات
(لكونت دي ليل)
زمردة خضراء توجت رأسها
(فيني)
والفم المرتعش واللازورد الأزرق النهم
(مالارمييه)

فالاسم هنا يحدد نوعاً ، والصفة تنطبق على كل مساحة امتداد ذلك

النوع ، فليس هناك « فيل ليس خشنا ، ولا زمردة ليست خضراء ولا لازورد
ليس أزرق .

٢ - اسم الذات :

تتهوى أوفليا البيضاء مثل زنبقة كبيرة

فاسم الذات يميز « فردا » لا يقبل بطبيعته التجزئة ، والتحديد غير
مفيد ، لأن الاسم قد حدد من قبل ، والصفة تعد اطنابا لأنه لا توجد أوفليا
أخرى غير بيضاء .

ونفس الأمر ينطبق على أسماء الذوات التي تعين حقيقة لا يتعدد
أفرادها مثل القمر والشمس .. الخ وهكذا فإن الصفة تعد اطنابا في :

القمر الأبيض يتلالا في الغابة

(فرلين)

ومع ذلك فينبغي الإشارة إلى حالات تتجزأ فيها الحقيقة المفردة في المكان
تجروا زمنيا مثل « القمر الكامل » في مقابلة « القمر الوليد » فالصفة هنا ليست
اطنابا وهي ليست كذلك أيضا عندما نقول : « روما القديمة » في مقابلة « روما
الحديثة » . لكننا مع حالة اطناب في قول « بودلير » :

والجواهر الضائعة في تدمير القديمة

فليس هناك « تدمير » الا القديمة .

وفي هذا القسم الخاص بأسماء الذوات ينبغى أيضا أن ندخل الأسماء
المشتركة المزودة سلفا بعناصر تحديدية والتي أسماها « بايي » بحق « أسماء
ذوات الكلام » .

وهكذا فانه في قول « هيجو » :

لكي ترفع رأسك الأشقر

تأتي صفة الأشقر اطنابا ، مادام الطفل الاغريقي (الذي يتحدث عنه)

لا يحمل رأسه الا الشعر الأشقر ، ونفس الشيء في بيت فرلين :

لا تمزقيه بيديك البيضاءوين

هذه الحالة من حالات اسم الذات مهمة لأنها تبين أوضح مما يبين الاسم المشترك ، المفهوم الرئيسي الذي ينبغي أن نربطه بكلمة « الاطناب » ، فنفس الصفة هنا لو استعملت خبرا لعادت لها هيئتها العادية مثل « أوليفيا بيضاء » ، و « رأسك أشقر » ، لما كانت هناك أى مفاجأة تعبيرية لنا ، ولما دخلت تحت مفهوم الزيادة أو الاطناب ، وهي لم تدخل في اطار عدم العادى الا لأن الشاعر أراد أن يجعل منها صفات ، أى أن يفرض عليها وظائف ليست معدة لشغلها .

وما دما قد عرفنا الأنماط الرئيسية للصفة الزائدة ، فاننا نستطيع أن نجرى عليها الاحصاء المقارن تبعا لمنهجنا العادى ، أى أن نحصى عدد الصفات الزائدة في عينة من مائة صفة تختار اختيارا عشوائيا ، عند كل شاعر من الشعراء موضوع الدراسة .

لقد أردنا أولا أن نقارن بين معدل ورود الصفات في كل من اللغة العلمية والأدبية والشعرية ، ولتحقيق هذا فقد درسنا ثلاثة علماء وثلاثة روائيين وثلاثة شعراء من القرن التاسع عشر . وقد سجلنا النتائج في الجدول التالى رقم (٦) والفرق فيها شديد الوضوح والدلالة الاحصائية فهو يتحرك من معدل ٢,٦٦٪ عند العلميين إلى ١٦,٦٦٪ عند الروائيين و ٣٥,٦٦٪ عند الشعراء .

جدول رقم (٦)

الصفات الزائدة (من بين ١٠٠ صفة)

			٣	برتلو	النثر العلمى
			٥	باستير	
٢,٦٪	١١		٣	ك. برنار	
			٢١	هيجو (البؤساء)	النثر الادبى
			١٣	بلزك (الزنينة في الوادى)	
١٦,٦٪	٥٠		١٦	موياسان (قوى كالموت)	
			٤٥	هيجو	الشعر
			٢٩	بودلير	
٣٥,٦٪	١٠٧		٣٣	مالارميه	

لقد أجرينا هذا الاحصاء على الصفة « الخام » بصرف النظر عن قضية الملائمة وفي هذا الصدد فاننا عددنا الصفة غير الملائمة مثل الصفة العادية ، لكننا على العكس لو استبعدنا الصفات غير الملائمة ، واخذنا في الحسبان فقط الصفات الملائمة ، فان النتيجة سوف تصبح أكثر دلالة من النتيجة السابقة ، وفي الحقيقة فان الامر لن يتغير كثيرا بالنسبة للغة العلمية ما دام العلم لا يعرف الصفات غير الملائمة . وسوف يتغير الامر قليلا بالنسبة للنثر الأدبي الذي يتضمن قليلا من هذه الصفات ، لكن النسبة سوف ترتفع كثيرا من الشعر ، حيث تغزر الصفات غير الملائمة ، والنتيجة المصححة على الاعتبار الأخير هي التالية :

جدول رقم (٧)

نثر علمي	٣,٦ %
نثر أدبي	١٨,٤ %
شعر	٨٥,٥ %

يحق لنا إذن ان نستنتج ان الزيادة أو الاطناب هي وسيلة تميز اللغة الشعرية ولنسمح لنا هنا بوقفة قصيرة تخص النثر الأدبي ، فنحن نرى أنه يطبق هذه الوسيلة بدرجة ما من الشيوع وهنا يظهر أنه من الناحية الأسلوبية لا يفترق عن الشعر الا في الكم ، فالنثر الأدبي ليس الا شعرا معتدلا ، أو إذا شئنا فان الشعر يمثل الشكل « المتطرف » في الأدب ، أو النوية الحادة في الأسلوب ، والأسلوب وحدة تضم عددا محدودا من الصور هي دائما في النثر أو الشعر ، ومن حالة شعرية إلى حالة شعرية أخرى ، والفرق يكمن فقط في الحميا التي تستخدم بها اللغة وسائل كامنة بالقوة في بنائها .

ولننتقل الآن إلى الخطوة الثانية من خطوات منهجنا الاستدلالي ، ونعنى بها مقارنة الشعر بنفسه في عصور مختلفة من تاريخه ، ولنعمل هذا سوف نأخذ شعرا من التسعة المعتادين في مجموعاتهم الثلاثة . وهنا لن نحصى معدل الاطناب أو الزيادة الا من خلال الصفات الملائمة ، فغزارة الصفة غير الملائمة في الواقع سوف تزيد من هوة النتيجة إذا لم تبعدها ، وقد رصدنا النتيجة في الجدول التالي رقم (٨) ، والتطور يظهر فيه بوضوح ، ومع ذلك فهو أقل

وضوحاً من حالة عدم الملائمة ، وحتى الكلاسيكيون يبلغون معدلاً عالياً استخدام «الصفات الزائدة» على عكس «الحياد» الذي أظهره استخدامهم للصفات غير الملائمة . لكن لابد أن نضع في الاعتبار أيضاً درجات الصورة ، ففي الدرجات الدنيا من الصورة نجد أن درجة «الزيادة» مر السهل جداً التقليل منها حتى تبدو المجاورة خافتة ، والغالبية العظمى من الصورة الكلاسيكية تنتمي إلى الدرجة الدنيا من «الزيادة» .

جدول رقم (٨)
(الصفات الزائدة)

المؤلف	العدد	المجموع	المتوسط
كورنى	٤٢		
راسين	٤٨	١٢١	٪٤٠,٣
موليير	٣١		
لامارتين	٥٥		
هيجو	٥٦	١٦٢	٪ ٥٤
فيثي	٥١		
رامبو	٦٣		
فيرلين	٦٧	٢٠٠	٪ ٩٩
مالارميه	٧٠		

ويتضح أن الأرقام تبدو ذات دلالة خاصة عندما نضيف داخل عينة هـ مائة صفة ، الصفات غير الملائمة إلى الصفات الزائدة ، وهنا يكون معنا المعد

الاجمالي للموقف اللغوي غير العادي عند شاعر ما فيما يتعلق بالصفة ،
والنتيجة (التي يسجلها الجدول رقم ٨) تظهر أذن فرقا ذا دلالة من مجموعة
إلى الأخرى فبينما تظل الوحدات غير العادية اقلية عند الكلاسيكيين (٤٢٪)
فانها تصبح اغلبيية واضحة عند الرومانتيكيين (٦٤,٦٪) لكي تمتص عند
الرمزيين ما يكاد يقترب من المجموع (٨٢٪) وهذا معناه أنه في كل ١٠٠
صفة في الشعر الرمزي يوجد ٨٢ صفة إما غير ملائمة أو زائدة و ١٨ فقط هي
الصفات العادية . ومالارميه يأتي هنا كالعادة على رأس القائمة (٨٦٪)
ويمكن حتى أن تتسائل إذا كان هناك مؤلف آخر قد تجاوز هذه النسبة .. هل
يوجد مؤلف وصل إلى ١٠٠٪ من اللاعادية اللغوية ؟ أن هذا سؤال يمكن أن
تجيب عليه بحوث قادمة ويمكن في هذه الحالة أن نجد انفسنا مع المعنى
الحرقي لمصطلح « الشعر الخالص » .

جدول رقم (٩)

صفات غير عادية (غير ملائمة وزائدة) من بين ١٠٠ صفحة

المؤلف	عدد	المجموع	المتوسط
كورنى	٤٣		
راسين	٥٠	١٢٦	٤٢٪
موليير	٣٣		
لامارتين	٦٥		
هيجو	٦٤	١٩٤	٦٤,٦٪
فينى	٦٥		
رامبو	٧٩		
فرلين	٨١	٢٤٦	٨٢٪
مالارميه	٨٦		

حساب المجهول س (الصفات غير العادية)

مجموعة	القيمة	القيمة المحددة الحد	الفرق
كلاسيكيين	٦,٤٥	٦,٦٤	٠١ غير ذى دلالة
رومانتيكيين	٠,٠٢	٣,٣٢	١٠ غير ذى دلالة
رمزيين	١,١٦	٣,٣٢	١٠ غير ذى دلالة
كلاسيكيين - رومانتيكيين	٧,٧٤	٤,٧٨	٠١ ذو دلالة
رومانتيكيين - رمزيين	٥,٤٠	٤,٧٨	٠١ ذو دلالة

وأكثر ما يلاحظ في هذه الأرقام وجود التجانس بينها والفرق الداخلية بين المجموعتين الرومانتيكية والرمزية كما يتبين من جدول حساب (س) فروق يمكن الايعتد بها . لكن درجة التجانس عند الكلاسيكيين أقل ولكن الفرق هنا قادم من الفرق بين جنسى الملهاة والمأساة وبالنسبة للشعراء الذين يمكن أن يسموا بالشعراء الغنائيين والذين هم في الواقع « الشعراء » بالمعنى الخالص للمصطلح ، يلفت النظر ملاحظة أن معدل « اللغة غير العادية » عندهم متطابق بالنسبة للشعراء الذين ينتمون إلى عصر واحد ، وليس هناك أفضل من ذلك للدلالة على الجوهر التعبيري للشعر ، وأنه قائم على مجاوزة تبقى من الناحية الكمية متشابهة في جنس أدبى ما ، ومتطابقة في داخل عصر واحد ، وذلك بالنسبة لوظائف بينها من الاختلاف ما بين الأسناد والتخصيص .

أن كل شاعر يقول ما يريد وهو في هذا لا يشابه أحدا ، ولكن إذا كان ما يقوله يظل شيئاً خاصاً به ، فإن طريقة القول لا تنتمى إليه وحده ، وسوف تظل من الناحية الكيفية طريقة متصلة بجنس ما ، ومن الناحية الكمية منتمة إلى عصر ما ، وليس هناك ما يسمى باللغة الشعرية إذا كنا نريد باللغة مجموعة من الكلمات . ولكن هناك لغة شعرية إذا كنا نريد باللغة تناسق الكلمات أى العبارات ، فلدينا إذن عبارة شعرية لا من خلال محتواها ولكن من خلال بنائها .

ان التقارب البنائى بين « الزيادة » و « عدم الملازمة » يظهر مرة أخرى من خلال محاولة التخفيض (لما بين المجاوزة والخط العادى) ولنكرر مرة أخرى ان اللغة الشعرية مزودة بمعنى ، وان « الزيادة » تقود إلى اللامعنى ، فهى تجعل الجزء مساويا للكل ، وإذا أخذنا التعبير « زمرد اخضر » أخذنا حرفيا ، فإنه يخصص نوعا من أنواع جنس « الزمرد » ولكى يجد التعبير معنى ، لابد أن يكون تخفيض المجاوزة ممكنا ، وسوف نبين امكانيته ، لكن هنالك موانع بدرجة أو بأخرى تسمح لنا بأن ندخل فى الصورة درجات مختلفة من الكثافة . وحين تكون الصفة زائدة فانه يبدو للوهلة الأولى انه لى نحقق تخفيض المجاوزة فإنه يكفى الفاؤها ، لكن تصرفا كهذا سوف يكون فى ذاته اسرافا ، فالصفة الموجودة فى النص جزء منه ولا بد أن تبقى ، لكن يمكن تحويلها عن طريق « لف » الصيغة أى تحويل أحد عناصرها وما دامت المجاوزة ناتجة عن التعارض بين المعنى المعجمى والمعنى الوظيفية فإنه ينبغى أن نغير هذا أو ذاك ، أما معنى الكلمة أو وظيفتها .

والدرجة الأولى من درجات « التخفيض » تكمن فى تغيير الوظيفة ، وهى فى الواقع أسهل ألوان التخفيض ، ويكفى لاجرائها أن تحول الصفة إلى بدل أى أن نفصل عنها معنى الوصفية .

إن الفرق بين الصفة والبدل (أو الصفة المنفصلة^(١)) كما يسميه « جريفس » يعود إلى وجود أو عدم وجود وقفة قصيرة بين الاسم والصفة . فعندما نقول : « فلان المريض لا يستطيع أن يجىء » فإن هذا النص يمكن أن يأخذ أكثر من معنى فمثلا « فلان » المريض ، لا يستطيع أن يجىء ، فى هذه الصيغة لم تعد الصفة تحديدية أو تخصيصية ، ولكنها اسنادية وهى فى

(١) إذا قلنا « زمردة ، خضراء » فإن التركيب فى العربية سوف يحقق ما يتحدث عنه المؤلف ، حين يعرب النحاة مثلا « خضراء » على انها خبر لابتداء محذوف . والنحاة العرب يتحدثون عن « القطع » فى باب الصفة وهو قريب من هذا .

وعبد القاهر الجرجاني يشير فى دلائل الاعجاز فى باب الحذف ، إلى ما يسميه بالحذف على سبيل القطع والاستئناف وبين أثره فى البناء الشعرى انطلاقا من الخاصية النحوية لاستخدام الصفة منعزلة عن موضوعها .

(المترجم)

الواقع اسناد ثانوى يأخذ هنا معنى السببية ، فالصفة الخبرية هنا معناها بالتحديد « لان فلانا مريض ، فانه لن يستطيع الحضور » .

لكننا هنا نرى أن ذلك التحول ليس ممكنا إلا إذا كانت الصفة قابلة لذلك من الناحية المعجمية وهكذا فإنه عندما يقول كورنى :

وحبيب مجامل أقنعنى

اننى ابصره جالسا فوق عروش قرطبة

فالتحويل هنا سهل ، ويمكن من الناحية الفعلية ملاحظة الوقف ،
وقراءة :

وحبيب ، مجامل أقنعنى

والذى سمع معنى الصفة هنا بتحويله هو « لانه مجامل فقد أقنعنى »
ومعنى الصفة يسمح بهذا التحول وكذلك أيضا قول « مولير » :

« وهذه المعرفة اللامجدية التى سوف نذهب بعيدا جدا للبحث عنها ،
فالصفة هنا يمكن بسهولة أن تتحول إلى اظهار التناقض ، هذه المعرفة التى
سوف نذهب بعيدا جدا للبحث عنها على الرغم من أنها غير مجدية . ومن مثل
هذه الامثلة تتكون الدرجة الاولى من درجات الصورة .

لكن هناك - على العكس من ذلك - حالات لا يقبل فيها المعنى المعجمى
للصفة بالتحويل ، فهو لا يستطيع أن يغطى أى لون آخر من العلاقات ، مثل
حالة « الأفيال الخشنة ترحل لارض الميلاذ » ، فليس ممكنا تصور أنها ترحل
لارض الميلاذ لأنها خشنة ، ونفس الامر بالنسبة للزمرد الذى لم يتوج الرأس
لمجرد كونه أخضر . ويبقى إذن تحويل معنى الصفة بطريقة تجعلها قابلة
لمسايرة العملية اللغوية أى جعلها قابلة لتكوين استعارة تضاف إلى التغيير
الوظيفى ، وسوف تحتوى العملية اللغوية فى هذه الحالة على مجاز معجمى
ومجاز نحوى ، وهنا يكون معنا بالطبع عملية أكثر صعوبة وهى تشكل الدرجة
الثانية من درجات الصورة .

وهكذا فإننا إذا أعدنا وضع « الأفيال الخشنة » فى سياقها ، فإننا

سنلاحظ امكانية ان نفسر الخشونة كرمز للقوة والصلابة ، وهو ما يفسر عندئذ ، انه في هذه الصحراء القاسية التي « لا يتحرك فيها شيء » تظل الافيال وحدها هي المسافرة ، وكذلك في قول « هيجو » :

قد تسلقنا يوما حتى ذلك الكتاب الأسود

فالصفة لا يمكن ان تأخذ معنى سببيا او تناقضيا ... الخ إذا ظل معناها حرفيا لكن إذا أضفى عليها المعنى الاستعاري ، فإنها يمكن أن تكسو القيمة التناقضية . فالأطفال تسلقوا حتى ذلك الكتاب على الرغم من جانبه المرعب .

والغالبية العظمى للصفات الزائدة التي توجد في النثر الأدبي وعند الشعراء الكلاسيكيين تنتمي إلى الدرجة الدنيا من الصورة ، ومن هنا يأتي - دون شك - أن الصورة الزائدة استطاعت الظهور على أنها « عادية » ، ولقد عُدت بالطبع صفات كتلك ، على أنها لون من الاسناد الثانوي ، ولكن لم يتم التنبيه إلى أن الاسناد الثانوي ، ينبغي من ناحية أن يفصل عن الاسم ومن ناحية أن يسوغ وجوده من خلال معناه ، وفي الحالة الأولى فإن الفرق خفيف ، ويمكن أن يمر دون ملاحظة ، لكنه يظهر بوضوح في الحالة الثانية ، وهي حالة تلاحظ بالتحديد عند الرومانتيكيين ويزداد وضوحها عند الرمزيين ، وفيها تسود الدرجة العليا من الصورة ، ولن نأخذ الامثالا واحدا :

القم المرتعش واللازورد الأزرق النهم (مالارمييه)

فاللازورد يعنى الأزرق ، ونحن هنا في حالة « الحشو » الصافي ، وهو حشو يمكن أن يختفى لو أن « الأزرق » أخذت بفضل الاستعارة معنى آخر زائدا على المتعارف عليه .

وهكذا فانه من ناحية الكثافة سواء فيما يتصل بالزيادة أو عدم الملاممة يبدو تاريخ الشعر وكأنه مجاوزة لا تتوقف عن الاتساع والنمو .

المتحولات : الضمائر والظروف والاعلام :

نمط الصورة الذي سوف نقرب منه الآن لم يكن - على قدر علمنا - من بين الانماط التي درستها البلاغة ، وإن تكون مهمتنا إذن توضيح طبيعته

فقط ، بل ستكون أيضا تأكيد وجوده . انه صورة من نمط جديد ، لا تعتمد مثل النمطين السابقين (الزيادة وعدم الملامة) على تباعد الطرفين ولكنه يعتمد على عدم وجود أحدهما ، وبهذا المعنى يمكن أن نقرب به من الايجاز لكنه مع ذلك يختلف معه في نقطة وهي أن الايجاز هو غياب عنصر مطلوب لذاته في داخل الجملة .

لكن الصورة التي نتحدث عنها ، على العكس من ذلك ، تتمثل في غياب عنصر يُصنّف ، بالطبيعة خارج العبارة ، في السياق أو الفحوى ، وهذا هو السبب الذي من أجله تختفى هذه الصورة بسهولة . ولناخذ في الاعتبار عبارة منعزلة مثل « لقد جاء بالأمس » وهي تبدو عبارة طبيعية تماما ، ومع ذلك فإن أداء وظيفتها على وجه الدقة يقتضى وجود عنصر خارجها . وهو عنصر يظهر دائما في النثر ، ولكن الشعر يهمله غالبا من خلال نقص متعمد ، وهو ما يشكل بالتحديد الصورة التي نتكلم عنها .

ان عملية « التوصيل » ترتكن على وجود « رسالة » وعرف لغوى ، وهما يعملان منفصلين ، لكن يمكن أن تنشأ بينهما وفي داخل « الرسالة » ذاتها علاقات معقدة ، حلها « جاكوبسون » على النحو التالي :

« الرسالة » (م) والعرف اللغوى المؤدى لها (س) يعتمد كلاهما على دعائم الاتصال اللغوى ، لكن كليهما يؤدي وظيفته بطريقة مزدوجة ، فكلاهما يمكن أن يعامل إما على أنه موضوع يمكن أن يستخدم أو يمكن أن يحتكم اليه ، وهكذا فإن « رسالة » ، ما يمكن أن تقودنا إلى « العرف » أو إلى رسالة أخرى ، وأنه من ناحية أخرى ، يمكن للنعنى العام لوحدة من وحدات « العرف » أن يتضمن اشارة إما إلى « العرف » أو إلى « الرسالة » ونتيجة لذلك فإنه ينبغى التمييز بين أربعة أنماط مزدوجة :

١ - نمطان دائريان ، رسالة تقود إلى رسالة (م/م) أو عرف يقود إلى عرف (س/س) . ٢ - نمطان متشابكان ، رسالة تقود إلى عرف (م/س) أو عرف يقود إلى رسالة (س/م)^(١) .

(1) Essais - Chap. IX. P. 176.

من هذه الأنماط الأربعة ، سوف نهتم باثنين لأنها يولدان صورا شعرية هامة ، وكلاهما يأتيان من « العرف » ويتجهان إما إلى « الرسالة » وإما إلى « العرف » ، ولكن أكثر دقة ، فما دامت الرسالة هي دائما النبع ، فإن هاتين العلاقتين يمكن أن يأخذا الرمز (م.س.م) و (م.س.س) ولكن يمكن أن يختصر الرمز إلى (س.م) و (س.س) .

توجد في اللغة طبقة خاصة من الوحدات سماها جيسبرسن « المتحولات » ، والتي عرفها بأنها « طبقة من الكلمات يتغير معناها تبعا للسياق⁽¹⁾ والنموذج النمطي هنا هو « الضمائر الشخصية » . فمثلا « أنا » تعنى تبعا للعرف اللغوي الشخص الذي أرسل « الرسالة » ، لكننا نرى أن هذا التحديد يترك بعض الفجوات فعلى العكس من الاسم الذي يعين شخصا محددًا ، فإن « أنا » يمكن أن تنطبق على كل شخص ولكي « يقع الغموض لأبد أن نعرف من هو المرسل « للرسالة » ، وفي اللغة المتكلمة نحصل على هذه المعلومة من خلال الموقف ، فالمرسل هو الذي يصدر عنه الصوت .

لكن القصيدة تكتب ، واللغة المكتوبة تعد « خارج الموقف » ، ومن هنا فإن « الرسالة » ذاتها عليها أن تزودنا بالمعلومة الضرورية ، وفي النص المكتوب يحل حقيقة الضمير محل الاسم ، لكنه لا يستطيع أن يفعل ذلك إلا إذا كان الاسم نفسه موجودا في السياق ، واللغة المكتوبة بهذا تقدم لونا من « الزيادة » بالقياس إلى اللغة المتكلمة ، فالخطاب يحمل توقيعا وكتاب الترجمة الذاتية يحمل اسم المؤلف وفي الرواية المكتوبة على لسان الشخص الأول تشير « أنا » إلى ذات دون شك خيالية ، ولكنها ليست أقل حضورا وتميزا داخل السياق .

فماذا يمكن أن يقال إذن عن القصيدة ؟ وما معنى « أنا » في قول الشاعر :

أنا المعتم ، أنا الأرملة ، أنا اللا مواسي
أنا أمير « قلعة » ، راكنتين ذات البرج الملقى

(1) O. Jespersen. Langage. Londres. 1932.

إن القصيدة ذاتها لا تمدنا بإجابة على هذا السؤال ، والضمير يبقى دون مرجع سياقي ودون شك فإن القصيدة تحمل توقيعا ومؤلفها هو شخص محدد اسمه جيرار لبروني المعروف بـ جيراردي نرفال .. وهذا فيما يبدو يحمل لنا المرجع المطلوب لكن كشف الهوية بهذه الطريقة يعد تبسيطا . فالقصيدة ليست اعترافات عاطفية ، ولا هي تسجيل للحالات النفسية لفرد ما ، والا كانت تهم فقط أصدقاءه أو المحللين النفسيين .

ولكى ندعم دليلا كهذا ، فإنه يكفي التوجه نحو « الشخص الثاني » نحو هذا النداء الشعري الموجه إلى « المخاطب » لكن بطريقة تحمل أيضا بعض الفجوات .

يا طفلتى ، شقيقتى

فلتحلمى باللحظات الناعمة

لمن تتوجه هذه الكلمات ؟ بالتأكيد إلى امرأة ، لكن هذا كل ما تقدمه القصيدة عن هويتها فالطفلة الأخت تظل امرأة بلا اسم وبلا وجه ، انها غير محددة ، كما أن الذى يخاطبها غير محدد . والمعنى المعقد والصعب التصور الذى ينتج عن هذه الفجوات ، تضيئه اجابة يقترحها « ايتين سوريو » على السؤال : « من أنا » « أنا هي نحن » : في وقت واحد شاعر رئيسى ومطلق ، وأيضا صورة شاعرية عن ذلك الشاعر يريد أن يقدمها للقارئ ، بل هي حتى القارئ نفسه باعتباره قد دخل في القصيدة إلى مكان قد أعد له لكى يسهم في مشاعر قدمت له ، (1) .

فكما نرى لم تعد « أنا » مجرد مرسل لرسالة ، فالضمير هنا يعود إلى معنى جديد ليس مدونا في قانون العرف اللغوى وهو مع ذلك منبعث منه ، وكون الرسالة ذاتها خالية من المرجع الذى يحولنا إليه قانون العرف ، فإن ذلك يمنح ذلك القانون قوة جديدة . فليس هناك في القاموس كلمة تعنى « الشاعر الرئيسى والمطلق » والصورة نجحت في خلق كلمة بهذا المعنى ، وهذه الصيغة توضح - في التقعيد اللغوى - معنى صيغ من حدث الصورة ذاته باعتباره كقوانين اللغة العادية .

1) Corres Pondance. des Ants. p. 149.

القصيدة مكتوبة ، لكنها تتظاهر بأنها متكلمة ، وهي من خلال ذلك تخرق قاعدة عامة لاستراتيجية « المقال » ، فالمقال من شأنه أن يمد القارئ أو السامع بمجموعات من المعلومات اللازمة له ، لكن المتكلم حرصا على الاقتصاد يلقي المعلومات التي يعلم أن محادثه يستطيع أن يستخلصها من الموقف ، والقصيدة تفعل نفس الشيء مع قارئ واحد هو أن الموقف لا وجود له ، ومن هنا فإن كل الكلمات التي صنعت لكي تحدد ، تصبح عاجزة عن أن تملأ وظائفها ، فهي تعين دون أن تعنى ، وتصبح بذلك كلمات اشارية . إن الكلمات بالنسبة للغة المتكلمة تؤدي وظائفها داخل الموقف باعتبارها « فهارس » على حد تعبير « بيرس » ، وهي تصاحب الايحاءات والاشارات التي تزود بالمراجع ، وفي داخل اللغة المكتوبة تقود الكلمات إلى شيء تم حدوثه من قبل الرسالة ذاتها ، لكنها في داخل القصيدة تفقد هذا وذاك .

ترى فوق تلك القنوات
تمام هذه السفن

في غياب الموقف ، ينبغي أن تكون القنوات والسفن ، توميء إلى شيء في الرسالة لكن القصيدة لا تحتوى على أي شيء كهذا ، وليس هذا بالتأكيد بدافع الاقتصاد في التعبير ، فالشعر حين يشاء يمارس « الاطناب » :

هنا كل شيء الا نظاما وجمالا
رفاهية ، مهدوء ، وليذة

فالمعلومة هنا تتكرر أكثر من مرة ، ومن ثم فالفجوة هناك مقصودة ، لقد جاءت لكي تسم « بعدم التحديد » الذوات والأشياء التي تغمر العالم الشعري ، وهذا الانطباع بالغموض النسبي (بالنجوم البعيدة المشبعة بأسرار لانهائية) ينبعث أساسا من هذه الصورة التي ترتبط بدرجة اللغة الشعرية ذاتها .

إن الغموض الذي تعاني منه الأشياء ليس غموضا مبعثه الخاصة الاحتمالية الناتجة من عدم معرفة الظروف ومن ثم يمكن ازالته بمعرفتها ، ولكنه غموض في ذاته تقتضى طبيعته أن لا يعرف من أحد ، وأن لا يعرف إلى الأبد .

إن المعالجة الشعرية لظروف « الزمان » و « المكان » يمكن أن تكون أيضا موضوعا لنفس الملاحظة بل أن هذه القضية تستحق تحليلا طويلا ، لكننا سنكتفى هنا بإعطاء بعض المؤشرات .

إن ظروف الزمان مثل (غدا) و « أمس » و « قديما » أو ظروف المكان مثل « هنا » و « هناك » تدخل أيضا في الطبقة التي تسمى بالمتحولات Shifters وهي أيضا تخرق قانون العرف حول الرسالة . « غدا » مثلا معناه اليوم الذي يتلو يوم « بث الرسالة » و « أمس » اليوم الذي يسبقه .

لكن هنا في غياب الموقف ينبغي أن يكون السياق هو الذي يمدنا بالمعلومات الضرورية ، وتلك قاعدة لا تلتزم بها القصيدة ، فمع أن هذه الكلمات صنعت لكي تشير إلى يوم محدد فانها تشير الى كل الأيام أولا تشير إلى أي يوم ، ومن خلال استعمال الشاعر لها تنقلب وظيفتها التحديدية فتصبح « عدم التحديد » .

ويمكن أن يقال نفس الشيء عن الأزمنة الفعلية ، فكلها تعتمد على القياس إلى الحاضر كوسيلة توضيحية وفي اللغة المتكلمة يكون الحاضر مؤرخا من خلال الموقف وفي اللغة المكتوبة من خلال السياق . لكن القصيدة ليست مؤرخة ، وتحديد تاريخ في بعض الأحيان في آخر النص ، هو في الواقع تحديد لصناعة القصيدة والقصيدة تتسم هنا مرة أخرى بسمات اللغة المتكلمة ، فهي تفترض محورا مرجع الزمن الذي يقدمه الاتصال ذاته ، لكن الاتصال المكتوب ، ليس مصنفا تحسيفا زمنيا باعتباره حدثا ، وينبغي له هو بدوره أن يشير إلى محور مرجعه الزمني والحكاية الكلاسيكية تقول : « كان هذا في عام النجم » لكن هذا المرجع يفقد في القصيدة فالحكاية تخرج فجأة من ماض غير محدد .

« لم تكن الحقول سودا على الاطلاق ، وإم تكن السموات معتمة » والماضي يفقد هنا هذه النسبية التي تحدد معناه ، كما نراه إذا استطعنا أن نقول كان ماضيا منذ الأزل ، والقوة المتناقضة للصورة تأتي من أنها تجابه النسبية ذاتها بقيمة مطلقة .

وفيما يتصل بالتحديد المكاني ، فإن نفس الصورة تحمل نفس القيمة التحويلية فعندما يقول الشاعر :

هناك اذهبوا ولتعيشوا معا

فهو يشير إلى « هناك » ولأنه ليس معنا « هنا » في السياق لكي يقاس عليها ، فإن « هناك » تعني كل مكان أولا تعني أي مكان ، حيث تشاد خارج العالم في مكان « آخر » . ثم بالطبع غير هذا المكان من خلال لون من العدم الذي لم يعد دائرة محيطة بالوجود .

انها قوة متفردة لصورة تصنع من مجرد الفجوة ، لكنها عطاء لتحول الوجود إلى جوهر والنسبي إلى مطلق . وهكذا فإن كل كلمة (آخر) تفترض وجود (نفس)^(١) التي هي آخر بالقياس لها . لكن في التخصيص ، يكفي أن نفعل (نفس) لكي تعبر الصفة المقابلة لونا من خصائص الطبيعة ، هكذا صنع (جار سيادي لافيجا) :

فلنبحث عن انهار أخرى

فلنبحث عن أجيال أخرى وسهول أخرى

عن وديان أخرى للزهر وللظل

فهنا تتكرر كلمة « أخرى » أربع مرات وتصبح هي الاسناد الوحيد الذي يكفي أن نصف به الأشياء لكي تصبح (أخرى غيرها هي نفسها) ، وهكذا يتحول اللامحدد إلى محدد .

النمط الثاني من البناء المزدوج (س / س) يولد نفس النوع من الصور ، وهذا البناء يتعلق أساسا بأسماء الأعلام التي - كما يقول جاكوبسون - لا يمكن لمعناه أن يتحدد الا من خلال الرجوع إلى العرف اللغوي ، ففي العرف الانجليزي Jerry يعين اسم علم لشخص يسمى Jerry وبديهي اننا هنا امام دائرة فالاسم يحدد أي واحد يحمل ذلك الاسم^(٢) .

(١) كلمة (نفس) في مثل (نفس الشيء) ، وكلمة (آخر) في مثل (شيء آخر) .

(2) Essais. p. 177.

ومن هنا فإن اسم العلم لا يمكن أن يكتمل معناه إلا إذا كان الذى يجعله (حاضرا) أما حضورا حقيقيا من خلال الموقف وأما بمساعدة الوصف بالمعنى المنطقى للمصطلح المتضمن فى الرسالة ذاتها .

وهنا أيضا لا تقوم القصيدة بهذا الالتزام ، فالوصف يتعذر ، واسم العلم من خلال ذلك لا يعين أحدا :

قولى لى « آجات » قلبك أحيانا يطير

بعيدا عن المحيط الأسود عن المدينة المدنسة

نحو محيط آخر تتفجر فيه الروعة (بودلير)

فمن هى (آجات) ؟ القصيدة لا تقول عنها شيئا ، ومحاولات البحث لا تعطى الا افتراضات ، ونحن إذ نفعل هذا فانما نجيب على سؤال غير مطروح و (آجات) ليست اسما مستعارا وليست اسما متخيلا كاسماء الكوميديا الكلاسيكية ، هو اسم امرأة ولأنه لا ينطبق على امرأة بعينها ، فإنه يقودنا فى وقت واحد إلى الكل وإلى الاشياء من بين الاسماء (آجات) ليست امرأة محددة معروفة من المؤلف يريد أن يلبسها علينا وليست هى أيضا (أى امرأة) ولكنها يمكن إذا أخذنا كلمات (ايتين سوريو) أن نقول انها امرأة (رئيسية ومطلقة) هذه الصيغة كغيرها من الصيغ المنتمة الى نفس النمط والتي استعملناها هى ماضية ودائما ماضية وغائبة دائما بلا وجود ، هى تشكل محاولة للتعبير لما (يفوق التعبير) ونحن لا نريد أن نربط بهذا المصطلح معنى الغموض الذى يرتبط به أحيانا .. (فما يفوق التعبير) يعنى فقط عندنا أنه يستحيل التعبير عنه من خلال النثر وبدون الصورة ، والشعر وحده من خلال الصورة هو القادر على التعبير عنه .

إن المحتوى الشعرى ليس مما (يفوق التعبير) ما دام الشعر نفسه قد عبر عنه ولكن الحقيقة أنه يستعصى على النثر ، لأنه يتجاوز العالم التصورى الذى تحدد فيه اللغة المعنى .

إن الشعر ليس « لغة جميلة » ولكنه لغة كان لابد أن يخلقها الشاعر ليقول مالم يكن من الممكن أن يقوله بطريقة أخرى .



الباب الخامس

المستوى المعنوى : الربط

مع دراسة الربط ، سوف نقرب من دراسة صورة لم تحظ بكثير من الدراسة حتى الآن ، مع انها تشكل واحدة من أكثر الوسائل تميزا ، ليس فقط في الشعر وانما ايضا في الرواية ، وحتى في الرسم وفي الافلام المعاصرة ، وإذا كان الاسناد والتخصيص وظيفتين لغويتين خالصتين فإن الربط تقيض به كل حقول الكلام . و « الربط » يدل على أكثر معانيه اتساعا في أن « نضع معا » وهو ما يمكن أن يحدث في خارج المقال أو في داخله ، وعلى سبيل المثال في توالي الصور داخل الفيلم أو على امتداد اللوحة أو حتى في الحيز المكاني الحقيقي ، وليس اللقاء المتخيل الذي أجراه « لوتريامون » Lautreamont بين مظلة وماكينة خياطة على خشبة تشريح الا تحقيقا لصورة ترابطية على مستوى الأنطولوجيا (علم الكائن) .

ومع ذلك فلن نركز للربط الا دراسة مختصرة ، فهو تربطه بالاسناد علاقة وثيقة ، ومن الممكن إذن أن نطبق على احدهما كل ما قلناه على الآخر ، ولكي نتلافى التكرار ، فلن ندرس من الربط الا النقاط الخاصة به وحده .

ولنؤكد دائما على نقطة : في الوقت الذي كانت الوظائفان السابقتان تشداننا إلى داخل العبارة فإن دراسة الربط سوف تسمح لنا على العكس بأن نلقى نظرة على هذا التوالي المترابط للعبارات والذي نسميه « المقال » .

في اللغة السائدة يتم الربط في صورتين ، احدهما واضح ، ويجرى من خلال وسائل تركيبية قوية يمكن أن تكون حرف عطف (الواو ، لكن ... الخ) او ظرف (مع أن .. الخ) . والثاني تضمنى ويتم من خلال تجاور بسيط ،

وعلى هذا النحو يمكن أن نقول « السماء زرقاء والشمس تتلألأ أو السماء زرقاء . الشمس تتلألأ .

ونحن نرى أن العبارة الثانية خالية من حرف العطف وهي مساوية - مع ذلك - في المعنى للعبارة الأولى .

وفي الواقع فإن التجاور أكثر وسائل الربط شيوعا ، فوجود حرف الواو في صدر كل جملة يثقل المقال بدرجة ملحوظة والكلام المكتوب يفضل اللجوء إلى مجرد التجاور ، وإذا كان التجاور إذن وسيلة شائعة ، فإنه لا يمكن أن يعد « صورة » ومع أن البلاغة القديمة سمعت الغاء الرابط « فصلا » فإننا نعتبر أن التجاور هو الشكل الطبيعي للربط وهذا ما فعله ج . انطوان ، عندما عرف المقال بأنه (ربط ضمخ)⁽¹⁾ وهو تعريف يعلق عليه فيما بعد قائلا (حيث يوجد كلام ، مقال متتال ، يوجد بالضرورة تتبع ، تسلسل ، وبالاختصار يوجد « ربط للعبارات » ، ولنلاحظ من ناحية أخرى أنه في معظم العبارات ، تشير الجملة التالية إلى كلمة في الجملة الأولى ، أما مباشرة ، أو بواسطة الضمير ، وهذه ليست قاعدة ، ومع ذلك فإنها مفروض ضمنيا من خلال ضرورات المعنى .

وكل الوظائف ، يخضع الربط لضرورات نحوية مقننة ، ويمكن أن يقال على الأجمال أنه يتطلب التناسق على المستوى الصرفي والوظيفي للكلمات التي يتم الربط بينها ، وتلك الكلمات - على الأقل في الفرنسية الحديثة - ينبغي أن تنتمي إلى تصنيف واحد ، ومن ناحية أخرى تؤدي نفس الوظيفة ، فلا يمكن أن نقول : أنه يعاني من البرد والأسبوع الماضي فالجوران لا يؤديان هنا نفس الوظيفة المعنوية .

هل توجد من ناحية أخرى قواعد تحكم وظيفة الترابط ؟

لنأخذ الصيغتين التاليتين :

انها تمطر واثنان واثنان تساوي أربعة .

« بول » أشقر وأمين .

(1) La Coordination. T. I. p. 10.

من الناحية النحوية الصرفية لا يمكن أن نأخذ أى شيء على المثاليين ،
فحرف العطف هنا وصل بين كلمتين متناسقتين من حيث القواعد النحوية ،
جملتان في المثال الاول ، وصفتان في الثانى ، ومع ذلك فإن هاتين الصيغتين ،
تماما كالأمثلة المشابهة التى أوردناها فيما يخص الاسناد ، تولد لدينا انطبعا
محددا بالمخالفة ، لدينا هنا ، وهذا مما لا ينبغى الشك فيه ، انطباع بمجاوزة
القياس إلى قاعدة غير مصوغة لكنها مع ذلك موجودة ، والدليل على ذلك أن هذا
النمط من المجاوزة له « لقب » فى الكلام العام فى الحقيقة يسمى « القفز من
ديك إلى حمار »^(١) الانتقال من فكرة إلى فكرة ليس بينهما رابط . وهذا ما فعلته
الصيغتان اللتان معنا ، فهما تجمعان أفكارا لا نرى بوضوح العلاقة المنطقية
التى تجمعها ، وليس من شك فى أنه من الصعب أن نحدد ما هى العلاقة
المنطقية التى ينبغى أن توجد بين الأفكار المتتالية ، ومع ذلك فنحن لا نتردد
تحت شعار التفكك أو عدم « التلاحم » أن نرفض مقالا تبدو لنا أجزاءه
المتتالية موسومة بهذه الصفات ، وهنا ، كما يحدث غالبا ، يتولد لدينا شعور
بمجاوزة دون أن نعرف مفهوم القاعدة التى قيست المجاوزة إليها ، هذه
القاعدة سوف نحاول هنا أن نبنيها على الأقل فى صورة اجمالية .

إذا كنا سنكتفى بصيغة عامة ، فإننا إذن يمكن أن نعطى قاعدة تقول إن
كل ربط يستلزم وحدة إلى حد ما ، وحدة فى المعنى بين الأجزاء التى يربط بينها
ونحن معنا هنا المبادىء السينمائية للقاعدة النحوية ، فى مقابل التناسق
الشكلى الذى يفرضه النحو ، يأتى تناسق معنوى يفرضه المنطق ، ولقد عبر
نحوى بارز عن هذه القاعدة بهذا القدر من التعميم حين قال : « لا يوجد هنا
ربط الا بشرط أن تكون التعبيرات المتتالية فى هذه الجمل تشكل مجموعا ،
كلا ، وحدة تفكير »^(٢) ..

وحقيقة أن وحدة التفكير هذه يمكن أن تكون وحدة زائدة لجزيئات
مختلفة جرى لمعها فى وقت متزامن ، لكن الإدراك الطبيعى لا يجمع فى العادة

(١) التركيب بالفرنسية هو Saute de Coq - a - L'anc وهو قريب مما يطلق عندنا فى الكلام الشائع
على هذا النمط من الكلام حين يقال عنه « سمك . لبن . تمر هندي » . (المترجم)

(2) C. de Bore. syntaxe du Français moderne Leiden. 1947. p. 90.

في الموقف التفكيرى الواحد بين جزئيات متغايرة ، فنحن لا نفكر في وقت واحد في حالة الطقس ونظرية فيثاغورس .

لقد حاول « شارل بايى » مع ذلك أن يعطى لهذا المبدأ صيغة أكثر تحديدا فعنده « إن جملتين تعدان مترابطتين عندما يكون موضوع الثانية هو الأولى^(١) » وهذا ما يعود بنا إلى جعل الجملة الثانية « مسندا » نفسيا للأولى . وقد قدم بايى هذا المثال :

« الثلوج تنزل ، لن نخرج »

وهى عنده معادلة لـ « الثلوج تنزل (وبمناسبة نزول الثلوج) أضيف : اتنا : لن نخرج . ولقد نقد م . انطوان وجهة النظر هذه من الناحية النحوية ، ولكنه أضاف من الناحية النفسية لا يوجد الا ربط اسنادى » .

وإذا سمح لنا هنا بأن نقدم رأينا ، فإنه يبدو لنا أن الاسناد لا يتم بين جزئية وأخرى ، ولكن بين جزئيتين وموضوع ضمنى ، وهكذا فإنه في جملة « السماء زرقاء والشمس تتلالا » يبدو أن من الصعب جعل الجملة الثانية مسندا للأولى ، وأسهل من ذلك أن نجعل الاثنتين مسندا لموضوع ضمنى هو « حالة الطقس » ولنتذكر أن الموضوع النفسى هو سؤال مطروح يجيب عنه المسند ، وعن السؤال « ما حالة الطقس » تجيب هاتان الجملتان اجابة منطقية ، وعبارة « السيد جوردان »^(٢) « نيكول .. اعطنى شيشبى .. واعطنى طاقتى الليلية » تربط بين عبارتين لا شك في وحدتهما الموضوعية^(٣) .

وإذا نظرنا إلى « الربط » من وجهة النظر هذه ، فإنه لن يصبح إلا لونا من الاسناد ، والقواعد التى تنطبق على احدهما سوف تنطبق على الآخر ، والجزئيات المربوط بينها ينبغى تبعا لذلك ، أن تكون منتمية إلى نفس المستوى فى المقال ، وينبغى وجود فكرة يمكنها أن تشكل الموضوع المشترك ، والعنوان يودى غالبا هذه الوظيفة فى المقال ، فهو فى الواقع يشكل الموضوع أو المحور

(1) Linguistique G'enerale. p. 56.

(٢) فى مسرحية « البرجوازي النبيل » لموايير .

(٣) بما أن كل مقال يتركب من روابط متتالية فهو يوضع بالضرورة تحت النظام الاسنادى الخالص وموضوع المقال يكون متضمنا أو مسندا فى عنوانه .

العام التي تكون كل أفكار المقال مسندة إليه ، يكون هو الكل وتكون هي جزئياته ولنلاحظ على الفور ، انه إذا كان كل مقال نثرى علمى أو أدبى يحتاج بالضرورة إلى حمل عنوان ، فإن القصيدة وحدها هي التي تسمح لنفسها بعدم حملة مع اننا في هذه الحالة نضطر إلى تمييزها من خلال كلماتها الأولى^(١) ، وما تفعله القصيدة ليس اهمالا وليس تدللا فإذا كانت القصيدة تلغى العنوان فلانها لا تتضمن - كما سنرى - هذه الفكرة التركيبية التي يعبر عنها العنوان .

تلاحم الأفكار ، نجده بالتأكيد في التفكير العلمى ، وليس هناك داع لايراد أمثلة ، فكل جملة تقود بالضرورة الى التالية ، وإذا لم يكن بينها وسائل ربط ولا تنسيق ، فلان المؤلف بداهة يفترض أن قراءه لديهم القدرة على تحقيق ذلك . وليس الامر كذلك في الشعر وعلى الأقل في الشعر الحديث ، لأنه في هذه النقطة يوجد بين الكلاسيكيين والمحدثين فرق جذرى .

الشعر الكلاسيكى وعلى الأقل عند الشعراء الذين نتحدث عنهم هنا ، يظل في جزئياته نمطا للمقال المتلاحم ، فأدوات الربط النحوية ، تربط دائما بين جزئيات بينها تناسب منطقى ، وكل أمثلة جمل الربط التي اخترناها كانت في احكام هذه الجمل الأولى من « فيدر » لراسين :

لقد جرى القضاء وسوف أرحل يا عزيزتى تيرامين

وأترك الإقامة في أرض الحبيبة تريزين

« أرحل وأترك ، الوحدة السيمانتكية بين الفعلين اللذين جرى بينهما الربط لا يمكن أن تكون أكثر كمالا .

في اللحظة التي تنفجر فيها اعترافات فيدر عن الحب العنيف ، الذى تغذيه عاطفة قوية يمكن أن تكون تبعا لذلك مبررا لتفكك التفكير ، هذه اللحظة يأتى الكلام المعبر عنها متلاحما بدرجة ملحوظة ، بل انه يمكن أن يمارس فيه بسهولة هذا التمرين الذى تقتضى به مبادئ التربية القديمة ، والذى يستخلص (خطة المقال) من خلال عناصرها المتتالية :

(١) هذه واحدة من الحقائق التي لم يتعرض لها علم الشعر على الإطلاق فيما نعلم .

١ - اللقاء مع « هيبوليت » .

٢ - مولد الهوى .

٣ - الصراع ضد الحب .

٤ - فشل هذا الصراع .

أربعة أقسام اذن تعبر عن أربع مراحل في هذا الحب الذى أمد « المقال » بعنوانه . ومع ذلك فهناك استثناء في « فيدر » تجدر ملاحظة على نحو خاص لأنها تقدم نموذجاً جرى تخفيضه من خلال « المقال » ذاته ، وينبغى أن نقتبس هنا قطعة « كاملة » عندما تعلن فيدر لتابعيها عزماً على الانتحار :

أنسون

ماذا ... لم تفقدى هذه الرغبة المرعبة
أما زلت كما أرى ترفضين الحياة
وتريدين أن تجعلى من موتك مركب النخس

فيدر

يا الهى ... لا أتمنى أن أجلس فى ظل غابة
متى أستطيع من خلال غبار نبيل
أن أتابع بالعين هذه العجلة التى تخترق الميدان

أنسون

ماذا يا سيدتى ؟

فيدر

(فى غيبوبة) أين أنا ؟ وماذا قلت ؟
وأين تركت أمانى وروحى تضل

فالفقرة الأولى تثير سؤالاً : هل ستصر فيدر على فكرتها المنحوسة ؟ لكن فيدر لم تجب على هذا السؤال ، ولكنها رحلت في حلم داخل ، والفقرة هنا لا تترايط مع سابقتها وقد قطع الربط ، وانكسر تسلسل المقال ، فهنا اذن لون من عدم التلاحم ، ومع ذلك فإن بقية النص يشير ضمناً إلى ما حدث من « مجاوزة » ويقوم هو ذاته بالتقليل منها ، فتعجب « أنسون » « ماذا يا سيدتى ؟ » يوضح مفاجأة طبيعية لروح تعودت على تلقى كلام متلاحم ، واجابة « فيدر » حيث اللا معقولية تبدو في وقت واحد محتوى وغير مسلم به كما هو ، تعيد التسلسل الطبيعي للمقال من خلال ادماج « المجاوزة » في المحتوى : في غيبوبة . ماذا قلت ؟

وهكذا كما نرى فإن « المجاوزة » خفضت منذ ان ولدت ، لكنها احتفظت مع ذلك ببعض الفعالية ، فصورة العجلة التي تخترق الميدان كانت ستكون أقل بريقاً ، إذا لم تكن قد قدمت على انها شهاب مر في عالم مقال لم يكن ينتظره .

ونوع « الصورة » القائم على قطع التسلسل المنطقى للتفكير ، لم تعطه البلاغة - على قدر معرفتنا - اسماً معيناً ، فعند « فونتانيى » نجد تحت اسم التحويل صورة يعرفها بأنها « انتقال مفاجئ » غير متوقع ، وتعريف « التحول » على هذا النحو يبدو أنه يجعله يدرج تحته المجاوزة التي نحن بصدد دراستها هنا ، ومع ذلك فإن « فونتانيى » يقدم مثالاً للتحول على أنه « الغاء عبارات مفاتيح المجاوزة مثل قال ... و « أجاب ... » ونحن نرى مع هذا المثال اننا بعيدون عن الحقل ولا نستطيع أن نحتفظ بهذه التسمية للمجاوزة التي معنا .

وسوف نطلق نحن مصطلح « عدم الاتساق » على نمط المجاوزة التي تقوم على الربط بين أفكار ليس بينها في الظاهر رباط منطقى .

بدءاً من الرومانتيكية بدأ الشعر في استخدام « عدم الاتساق » كوسيلة مطردة ، وقد عبر عن ذلك فاليرى حين قال : « لقد قرر الرومانتيكيون ابطال عبودية الذات ، وكان جوهر ذلك الغاء الخضوع « لتوالى الأفكار »⁽¹⁾ لكن

(1) Lettre sur Mallarmé. Pléilade p. 646.

التوالى فى الافكار ليس عبودية فى ذاته فهو اذعان « للعقل العام » وبدءاً من اللحظة التى لا تسلسل فيها الافكار ، يحكم على الروح بأنها غير عقلانية ، ولقد حكى Lévy - Bruhl « ليفى برل » ان الذى وجهه إلى دراسة التفكير البدائى هو قراءة كتاب صينى قديم لم تكن تسلسل فيه الافكار ، إن العقل هو قبل كل شيء « اتساق » . ومن أجل هذا فإن الكلاسيكيين لم يجرؤا أبداً ان يستخدموا « عدم الاتساق » ، لكن الرومانتيكيين كانت لهم جراءة قطع نظام المقال ، ولكنهم لم يفعلوا ذلك الا بطريقة شديدة الاعتدال . لكن الرمزيين بدون شك مع فكرة « الالهامات » يتحملون مسئولية القفز النهائى فوق الحدود التى تفصل بين العقل واللا عقل ، ومن هذه الزاوية فإنهم أول من يمكن أن يتحدثوا عن « اللغة الحديثة للشعر » . لكن الرومانتيكيين كانوا هم الذين خطوا الخطوة الأولى ، ولنقرأ هذا المقطع من « بوعاز نائما »^(١) .

بينما كان نائما كانت روت المائية^(٢)
تنام تحت قدمى بوعاز .. الصدر كان عاريا
تطم لا تدرى بأى شعاع مجهول
حين أتى فى اليقظة هذا الضوء المتكابد
لم يكن بوعاز يعرف ان امرأة كانت هنا
ولم تكن روت تعرف ماذا يريد الله منها

هنا فى اللحظة الحاسمة من القصة ، فروت تنام تحت قدمى بوعاز ، وسوف تكمل معجزة الالتقاء ، لكن هاهى القصة فجأة تنقطع :

عندما كان العطر الطازج ينبعث من طاقات الزئبق
كانت ريح الليل تتهادى فوق جبال الجليل

هنا يحق للعقل المنطقى أن يتساءل : كيف تتسلسل الافكار هنا ؟ الزئبق تنبعث منه رائحة طيبة والليل هادىء ولكن أى علاقة مع ما سبق ؟ أى صلة منطقية تصل هذا الوصف بحكاية القصة ؟ ما الذى تأتى الأشياء لتفعله فى

(١) قصيدة ليفكتور هيجو من ديوانه أسطورة القرون تتحدث عن شخصية « بوعاز » وهو احدى شخصيات الكتاب المقدس وهو زوج روت وجد داود .
(٢) Moab جنس يتحدث عنه الكتاب المقدس كان يعيش حول البحر الميت .

« الحدث » الذى يحياه الانسان ؟ منطقيا وصف الاشياء لا يتكامل مع حكاية الحدث الا إذا كان لهذه الاشياء تأثير على مجراه . ونحن لا نرى على الاطلاق هنا أن رائحة الزئبق أو هدوء الليل يمكن أن يكون سببا أو عقبة امامه فيما يجرى .

ربما استطعنا في هذه المناسبة أن نحدد معيارا عمليا لعدم الاتساق ، في كل الوحدات الوظيفية لا يمكن أن نلقى أو أن ننقل، عنصرا دون اخلاص بالوظيفة . وبنفس الطريقة نستطيع أن نقول أن أحد عناصر « الرسالة » يبدو « غير متسق » ، إذا كان يمكن الغاؤه أو نقله دون أن يقطع الوحدة أو الاستمرار ذهنى للرسالة ، ومن الواضح في المثال الذى معنا ، أن البيتين الوصفيين يمكن أن يقطعا أو ينقلوا دون أن يحدث أى فساد في معنى القصة ، وإذا ألفينا كل المقاطع الوصفية المتخللة للحكاية ، لوصلت القصة مجراها . ونلاحظ أن نفس الوسيلة سوف تظهر فيما بعد داخل البيت الشعرى نفسه :

روت تفكر ، وبوعاز يحلم ، وكانت الاعشاب سوداء

فهناك ملاحظتان متجاورتان لا نرى بوضوح الوحدة المنطقية بينهما .

إن التداخل غير المنتظر للطبيعة في سياق الحدث الانسانى واحد من أكثر الوسائل شيوعا لتحقيق « عدم الاتساق » ، انه يشكل كما ترى ، المقابل الربطى لعدم الملاممة . وقد رأينا أن أكثر صور عدم الملاممة ترددا يتم من خلال اسناد خواص مادية إلى ذوات روحية أو العكس ، وفي الحالتين فإن الشعر يمزج الأناسى بالأشياء .

أن من السهل ايراد أمثلة كثيرة لهذا النوع من الاتساق . وإن نفعل هذا لنلا نفع في التكرار ، لكننا نريد أن نسجل أن الرومانتيكيين إذا كانوا قد أكثروا منه ، فإنهم مع ذلك لم يبتدعوه . والدليل على ذلك هذه القصيدة الشرقية الجميلة من القرن الثالث عشر ، والتي نقلها « برنزشفنج » في كتابه (نبرات الكلمات ونبرات الافكار) والتي لا نستطيع أن نقاوم متعة اقتباس بعضها هنا :

اقنع بما اوتيته : ابتسامة رقيقة ، وكلمات ونظرة
لا ينبغي أن تحن اليها كلها ، تمتع بشذاها الطيب
وانظر إلى جمالها الرائع ولكن لا تحن إليها كلها
روح الانسان ليس موضعا للمتعة ، والشفق هادىء والعالم صامت
اطفىء نار المتعة في الدموع .

فمن خلال تتابع سريع للصور ، عبر الشاعر عن فلسفة الرفض :
فلا يمكن احتواء الذات ولكن فقط مظهرها ، وعبارة « الشفق هادىء والعالم
صامت » تأتي غريبة هنا ، لماذا هذا الوصف الفجائى للطبيعة ، قطع غير
معلل ، ودخول عالم الاشياء إلى عالم الاناسى . ومع ذلك فانه في اللحظة التي
دخلت فيها العبارة « الطفيلية » بلغت القصيدة اعل درجات قوتها ، ولنلغ
العبارة ، فإن المحتوى لن يفقد كثيرا من جوهره ، ولكن القصيدة ستفقد كثيرا
من سلطانها .

لنسمح لانفسنا هنا بأن نفتح قوسين (نعالج بينهما نقطة جانبية) إن
هذه الوسيلة هي وسيلة كل العصور وايضا كل الفنون ، فقد خلقها الشعر ،
ولكن في العصر الحديث اخذتها الرواية والسينما بطريقة شديدة الاطراد
جعلتها تكاد تفقد تأثيرها ، فالصورة المخترعة تهددها الصورة الشائعة ،
فكثيرة هي الافلام ، التي نرى فيها - مثلا - الكاميرا تبتعد فجأة عن الحدث
والاناسى ، لكي تتركز لحظة على شجرة أو منزل ، أو زاوية في الافق ، وهذا
التكتيك المسمى « الأزمنة الميتة » ليس الا اعادة تناول لصورة شعرية قديمة .
نستطيع كذلك أن نخاطر فندفع المقارنة إلى مجال الموسيقى حيث كانت
الموسيقى الكلاسيكية قائمة على وحدة النغم ، بينما تدخل الاصوات غير
المتناسقة في الموسيقى الحديثة ، وليست هذه هي الحالة الوحيدة التي يمكن
الحديث فيها عن الأسلوب المقارن في الفنون المختلفة والذي يمكن ارجاع
جذوره بسهولة إلى الشعر ، ولنفلق الآن القوس حول هذه المشكلة التي يمكن
أن تقود الى المشكلة الواسعة التي سماها م. سوريو « تلاقى الفنون » والتي
لا نستطيع معالجتها هنا .

عدم الاتساق ليس ناتجا دائما عن تداخل الذوات والاشياء ، وإن كانت

تلك أكثر الوسائل التي تتجسد فيها هذه الوسيلة ، ولكن هناك وسائل أخرى وهذا هو أحد الأمثلة :

كان لحنا أودعته كل الحان « روسيني » و « موزار » و « وبير » ،

لحنا شديد القدم ، جنائزيا حزينا

لكن له عندي أنا وحدي عذوبة سرية

في كل مرة اسمعه يتجدد شباب روجي مائتي عام

هذا عهد لويس الثالث عشر وأنا أعتقد بأني أبصر

سكيننا خضراء تمتد وخنزيرا يصفر

فالبيت الأخير هو خاتمة المقطع السابق ، والجملة التي يتضمنها مقترنة بأداة ربط واضحة به وهو يتحدث عن الرؤيا التي أثارها هذه الموسيقى المفضلة عنده على كل ما عداها . ولكن هذه الرؤيا لا تتفق مع ما كان ينتظر منها ، عندما نقرا « كان هذا في عهد لويس الثالث عشر » نستعد لآثاره شيء يرتبط ارتباطا خاصا بالعصر المشار اليه ، أو على الأقل بماض بعيد ، يستطيع من خلال انعكاسه على الروح أن يثير الحنين لكن ما نراه هو « سكين خضراء تمتد وخنزير يصفر » وهذا شيء ليست له علاقة خاصة بعهد لويس الثالث عشر ولكنه يحدث في كل زمن ، وليس شيئا تاريخيا كما انه ليس حدثا شديد التالق ، كما جعلنا مقدمة النص نتوقع ، وذلك لا يسوغ التضحية بكل ألوان الموسيقى التي يمكن أن تثير الذكريات .

ينبغي أيضا أن نفسح موقعا للربط المعنوي ، ونحن نعلم انه باستثناء « الواو » و « لا المكررة » اللتين تعبران عن الربط الخالص تحتفظ كل حروف الربط بقيم معنوية محددة . فحرف « لكن » مثلا يعبر عن التضاد ، ومن هنا فإن المجاوزة يمكن أن تنشأ لا من خلال مجرد التباين بين المعطوفين ، ولكن من خلال انهما لا يتباينان ، لقد كان « اندريه برييتون » يفضل من بين أبيات « رامبو » هذا البيت « ولكن النسيم مفيد للبدن » ، وقد اقتبس في أحد نصوصه :

كل طريق يحفه الغموض الثائر

غموض الريف في الزمن الغابر
قلاع تزار، جقائق هامة
في مثل ذلك المكان، يمكننا ان نسمع
العواطف الميتة القديمة، لفارس جوال
ولكن النسيم مفيد للبدن !

فإفادة النسيم للبدن ليس عليها اعتراض ، على الأقل في ظاهر علاقتها
بما سبقها فالتعجب هنا غير منتظر ، ولكنه من خلال وروده على هذا النحو
يعطى مرة ثانية سلطانا لمعنى أن « النسيم مفيد للبدن » .

إن عدم الاتساق لا يلاحظ فقط في الشعر في علاقة الجمل بعضها
ببعض ، ولكنه يلاحظ أيضا مع أن ذلك نادر - في داخل الجملة ذاتها .

ونفس القانون يحكم الربط بين جمل أو بين كلمات ، فعبارة « بول »
أشقر وطويل « متسقة » ، لكن عبارة « بول أشقر وغير خائن » تبدو غير
متسقة ، لأنه في العبارة ينصرف المسندان إلى مسند إليه واحد هو « بول »
بينما في العبارة الثانية ينصرف أحدهما إلى شخصه الحسى والآخر إلى شخصه
المعنوى ، وإلى هذا النوع الأخير من عدم الاتساق ينتمى بيت هيجو في بوعاز
نائما :

مغطى بالبراءة الصادقة والكتان الأبيض

وهنا أو هناك ، يبدو عدم الاتساق شديد الوضوح لو أننا ترجمنا بيت
الشعر إلى نثر ، فكل قارئ سيفاجأ حين يجد في نص النثر العادى عبارة كتلك
« كان بريئا ويلبس الكتان الأبيض » .

ونجد نفس المزج غير المتسق لخصائص جسدية وروحية عند
« فرلين » :

هذه فواكه وأزهار وأوراق ، وأغصان
ثم هذا قلبي الذى لا يبيض الالك ،
ولنأخذ أخيرا هذا المثال الجميل لجارسيا لوركا :
قذارة من خداعات ورمال

حيث يربط العطف هنا بين الانساني واللائساني .
كل هذه الامثلة تقترب من « عدم الاتساق » و « عدم الملازمة » ، ففي
الحالتين تنشأ المجاوزة من عدم انتماء الجزئيات إلى عالم واحد في المقال ،
ولكن ربما كانت هنالك حالات يقترب فيها « عدم الاتساق » من « الزيادة » ،
وذلك مثل الامثلة التي يتم فيها الربط بين جزئيات يكون احدهما متضمنا
للآخر ، مثل تضمن الجنس للنوع والكل للجزء . فلا يمكن أن يقال « أوروبا
وفرنسا » أو « الحيوان والكلب » لكن الشعراء مع ذلك لا يخافون من
استخدام هذا اللون من الصيغ ، مثلا :

لون المرجان ولون خديك

صبغا العربة الليلية ومحاورها الصامئة

(فيني)

تخفيض المجاوزة الربطية تثار من خلال المجاوزة نفسها ، فبين
الجزئيات غير المتجانسة يجب اكتشاف التجانس وهذا ما يتم من خلال
الاستعارة ، كالشان تماما في قضية الاسناد فتغيير في المعنى يلحق أحد
المعطوفين ويعيد التجانس إلى المعدل .

الرمزيون يرون في مثل « مغطى بالبراعة والكتان الأبيض » البياض الذي
هو رمز البراعة ، ولنلاحظ في هذا الصدد أن الرمز دائما قريب من الاستعارة
ما دام هو أيضا مبنيا على المشابهة ، لكن النبع الرئيسي لكل شعر وصوره ،
هي الاستعارة القائمة على تداخل الحواس Synesthesiqu أو التشابه
الفعال ، وكل الامثلة التي درسناها ، تركز عليها ولنكتف باظهار ذلك في حالة
واحدة في بيتين :

عطر حقيقي ينبعث من باقات الزنبق

وانفاس الليل تتموج فوق جبال الجليل

وعلى هذا النحو يتتابع الوصف الطويل (الذي يتلو البيتين في
القصيدة) ليقدم انطبعا خاصا ، خصوصية نوعية ، من الصعب بالتأكيد أن
تحددها المفردات الشائعة ولنقل لتقريب الأفكار أن هذا الخيط من الرقة
والفخامة والبساطة والعظمة يخلق جو « المتاب المقدس » وهذا الجو يقدم

للقصيدة وحدة كاملة ، وإذا حاولنا ترجمة « الانطباع » من خلال صورة فإن البعض قد يقول أن الكون كله يسكن ويتراجع في اللحظة التي سوف تكتمل فيها معجزة الحب ، فالحدث وإطاره هما في ذاتهما غير متناسقين ، ولكنهما على هذا النحو يلتقيان من خلال تناسق « انطباعي » فروح السلام المنبعثة من « النص المقدس » تغلف الذوات والأشياء وتمحو الفروق الموضوعية بينهما ، لكي تترك الروح التي تسكنهما تشف وحدها . فالوحدة التي افتقدت على المستوى الفكري تمت استعادتها على المستوى العاطفي ، وهنا تكمن الطاقة العميقة لكل شعر .

لكن هذه الوحدة العاطفية التي يجهلها النثر ويثيرها الشعر ، هذا المعنى المخاض الذي هو جوهر كل قصيدة ، لنحترس من أن نجعله القيمة الوحيدة في المحتوى ، نهى تظهر مع عدم التناسق ومن خلاله وبدون الصورة فإن نفس الكلمات لم تكن تحمل إلا معناها التوصيلي الموضوعي أو الفكري ، لكن الوحدة العاطفية هي الوجه المقابل لعدم الاتساق الفكري .

هل نستطيع الآن أن نميز بين درجات مختلفة في هذه الصورة كما فعلنا مع الصور السابقة ؟ هل توجد درجة دنيا ودرجة عليا لعدم الاتساق ؟ يبدو أن الأمور تسير هنا بنفس الطريقة التي سارت بها في حالة الاسناد ، ودرجات المجاوزة تتفاوت تبعا لدرجات عدم اتساق المتعاطفين ، ومع ذلك فهناك وسيلة أخرى للملاحظة التدرج في هذه الصورة وهي « الأصالة » فالتباين يمكن في الواقع أن يتم بين جزئيتين ليست لهما نفس درجة الأهمية في المقال ، أحدهما يمكن أن تكون رئيسية ، والأخرى ثانوية ، وعدم الاتساق يقطع تسلسل المقال ، لكن الخيط يمكن أن يتصل فيما يلي الجزئية غير المتسقة ، ويبدأ تشابكها من جديد ويستمر . وفي هذه الحالة فإن عدم الاتساق لن يكون الاخلية غريبة داخل جسم يحتفظ رغم كل شيء بوحده .

وتكاد تكون تلك حالة معظم القصائد الرومانتيكية وما بعد الرومانتيكية حتى « رامبو » و « لوتريامون » فلقد كان الوصف مثلا يقطع الحكاية . لكن الحكاية تعود للاتصال بعد الوصف ، وظلت القصيدة مقالا مترابطا وتتابع الأفكار ظل كأنه نسيج شفاف يمر تحت خيط عدم الاتساق ، وفي سونية نرفال ، تأتي هذه الأبيات الوصفية :

ثم قصر من الطوب الأحمر زواياه من الأحجار
وزجاج نوافذه مضبوغ باللون المحمر
ثم سيدة في شرفتها العالية
شقاء سوداء العيون ، في ثيابها القديمة

وهي عبارات تصف موضوعات تتضمن في وقت واحد الجمال والنكهة
التاريخية .

لكن الأشياء مع « رامبو » تغيرت تماما ، وفي قصائده النثرية على نحو
خاص يتلاشى الحاجز بين الموضوعات الرئيسية والموضوعات الثانوية ، وعدم
الاتساق يظهر من عبارة إلى عبارة وخيط المقال لا يعود أبدا إلى الاتصال ،
وهذه واحدة من قصائد رامبو النثرية عنوانها « أغنية ليلية عامة » .

ريح فتحت ثغرات أوبرالية في الحواجز - تضطرب جذور الأسطح
الحمراء - تتبعثر حدود البيوت - تنخسف مفترقات الطرق .

على طول امتداد أشجار الكروم استند على أقدام مزارب - نزلت في عربة
الجياد تلك التي يشير إلى عصرها التقريبي زجاجها المحذب واللافقات
المنتفخة ... عربة موتى في نومى - وحدة ، منزل راع من بلاهتى العربية تنحرف
على خضرة الطريق الكبير المحر ، ومن ثغرة في أعلى زجاج النافذة اليمنى
كانت تدور الصور القمرية الشاحبة ، الأوراق ، الشهود - خضرة وزرقة
شديدة القتامة تغزوان الصورة - دواب يفك وثاقها وتنطلق إلى بقعة من
الخصباء في السهول المجاورة - هنا سوف نصفر للعاصفة وللسد ومين
وسالوميات والحيوانات الضارية والجيوش . ونرسل منهكين عبر المياه الهادرة
والأسماك المنتشرة ، تتدحرج فرق عواء الكلاب - ريح تبعثر حدود البيوت .

في مثل هذا النص لم يعد من الممكن تمييز الأفكار الرئيسية من الأفكار
الطفيلية وإعادة المقال إلى اتساقه من خلال محو أو تحريك مالا يتكامل مع
السياق ، ولا يمكن كذلك تلخيص هذا المقال من خلال « النصوص الصغيرة »
التي تحدث عنها فاليرى وحتى العنوان نفسه « أغنية ليلية عامة » لا يعبر عن
الفكرة الرئيسية ، وفي الواقع فإن هذه القصيدة لا يمكن أن يوضع لها

عنوان ، لأنه ليس لها موضوع يمكن تعيينه ، فهي تحريك لموضوعات متباعدة ، ولاحداث متنافرة ، وهذا النص يتجاوز حدود المقال المتماusk ، ولقد قلت من قبل أن لحظة تفكيرية واحدة لا يمكن أن تضم جزئيات بينها تنافر كلي وعلى الأقل فيما يتصل بالتفكير العادي ، والتباين الموضوعي الذي تقسم به هذه القصيدة يذكر بعالم الأحلام ، وتفكير الحلم يشكل عدم تلاحمه الداخلي دائما أبرز جوانبه ظهورا والسرياليون كما هو معروف كانوا يؤمنون بالتشابه بين الشعر والحلم والهديان ، على الأقل فيما يتصل بجانبها السلبي المشترك ، وليست الكتابة « العفوية » التي وجدت فيها السريالية سبيلا أساسيا للإبداع الشعري إلا انصراما عفويا متجددا بين الانسان ونفسه يتحقق من خلال فكر ذي درجة ضغط منخفضة .

ومع ذلك فإنه في نظام الاسناد وكذلك في نظام الربط يجد السرياليون لونا من الوحدة العليا على مستوى يتجاوز مستوى الواقع و« الصدفة الموضوعية » وهي مبدأ من مبادئ ما فوق الطبيعة التي يعزو إليها « بريتون » دوافع اللقاء الذي يبدو في الظاهر عشوائيا ، بين الصور التي تنتجها « الكتابة العفوية » ومن المعروف كذلك إن السرياليين كانوا يطلبون أحيانا من عدم الوعي النفسي أن يمدهم بالدوافع التي يبحثون عنها من خلال التردد بين التحديد الجزئي النفسي والتحديد الكلي الميتافيزيقي ، لكننا لا نستطيع إلا أن نرفض مثل هذا التفسير .

ولنؤكد المبدأ الذي قلناه أن الشعر شأنه شأن النثر هو مقال يؤديه مؤلفه لمتلقيه وليس هناك مقال إذا لم يكن هناك اتصال ، ولكي تكتمل القصيدة كقصيدة ينبغي أن تفهم ممن وجهت إليه ، الاضفاء الشعري سبيل ذو وجهين تبادل وتزامني تجاوز وتخفيض للمجازة ، هدم وإعادة للبناء ، ولكي تؤدي القصيدة وظيفتها من الناحية الشعرية ينبغي « للمعنى » في وعي المتلقي أن يفقد وإن يتم العثور عليه في أن واحد .

هذه الحركة من ضياع ووجود ، ذهاب ومجيء من المعنى إلى اللامعنى ثم من اللامعنى إلى المعنى ، تشكل الملامح المشتركة لمنهج الأنماط الثلاثة الكبرى للصورة التي درسناها .

و بدون شك فإنه إذا كانت حركة الذهاب والمجيء تلك هي التي تعطى للقصيدية خاصيتها الشعرية فذلك لأن خطوات المنهج تأخذ اتجاها واحدا غير قابل للعكس ، فالوعى لا يجد في طريق عودته ما كان قد تركا في طريق ذهابه ، والمعنى يتعرض في خلال هذه الحركة لتحور داخلي والشكل لم يعد كما كان ، وإذا كان يقصد من « شكل المعنى » بناء العناصر الممتلئة ، فإن على علوم أخرى مثل علم النفس أو علم الظواهر أن تحدد طبيعة هذا التحور ، وسوف نتعرض لهذه المشكلة في الخاتمة ، وسوف نرى في حينه . إذا يعد كل تأويل للنص الشعري صوابا وخطأ في أن واحد ، فعلى حين يعد هـ وأيا من وجهة نظر جوهر المعنى فهو يعد خطأ من حيث أنه ينقل معنى الجريئات في لغة نثرية تخون من خلال ذلك النقل شكل المعنى الخالص للشعر .

إننا نستطيع أن نقرا الترجمة النثرية لقصيدية ما ، لكر بشرط أن ننسى هذه الترجمة حين نعيد قراءة القصيدة . إن النصين لا يمكن أن يتزامنا في الوعى ، وهناك مشقة في رؤية احدهما ، وهو النثر ، يفمر الآخر ويفرقه . إن الشعر له جوهر ملكى فإما أن يسود وحده أو يعتزل .



www.library4arab.com

الباب السادس نظام الكلمات

نحن لم نتوقف خلال التحليلات السابقة عن الحديث عن النحو حيث تحددت كل الصور موضع الدراسة من خلال علاقتها به . فالتضمنين هو عدم توافق بين البحر الشعري وقواعد التركيب والقافية الحقيقية هي قافية غير نحوية ، وعدم الملاءمة يبني على قواعد الوظيفة الاسنادية . والزيادة على قواعد الوظيفة التخصصية أو التحديدية .. الخ . ومع ذلك فنحن هنا سوف نضع أنفسنا في مستوى نحوي صِرف ، فالبناء الذي سوف ندرسه لن يستخدم العناصر الصوتية أو المعجمية للغة ولكن سيستخدم فقط العناصر النحوية الخالصة : الصرفية والتركيبية .

أن القوة الشعرية للنحو قد لاحظها من قبل كل من اللغويين والشعراء هكذا كتب « جاكوبسون » أن المصادر الشعرية الكامنة في البناء الصرفي والتركيبى للغة ، أى شعر النحو ونتاجه الأدبي ، ونحو الشعر ، لم يعترف بها من قبل النقاد الا نادرا وأهملت أهمالا تاما من قبل اللغويين ، وعلى العكس فإن الكتاب المبدعين عرفوا غالبا الاستفادة بجانب عظيم منها (1) .

وهذا الرأي هو رأى شاعر أيضا ، ففي مقدمة ديوانه « عيون السا » يعترف اراجون : « كنت في العمر التي نتعلم فيها حب الشعر وقد شدنى على نحو خاص بيتان لرامبو هما :

لكن اغنيات روحية / ترفرف في كل مكان فوق العناقيد

(1) Essais. p. 224.

هكذا كانتا تحت عنوان : « عاطفة صيف » في إحدى الطبقات ، واليوم
نجدها في طبقات أخرى :

ترفرق بين العناقيد

ولا شك أن الطبعة الثانية أصح ، لكني لا أستطيع أن أعود راکضاً كل
الطريق الذي سرتة ، وبالنسبة لي ما دمت حياً ، فسوف أقرؤها « ترفرق في كل
مكان » وقد يقال لي هذا خطأ ، ولكني أصر على اعتباره جمالاً .

ثم يضيف الشاعر معلقاً « ليس هناك شعر ما لم يكن هناك تأمل في
اللغة ، وفي كل خطوة إعادة خلق لهذه اللغة ، وهو ما يتضمن تحطيم الأطر
الثابتة للغة ، وقواعد النحو ، وقوانين المقال » .

لقد حاولنا أن نبين خلال التحليلات السابقة كيف « يحطم » الشعر على
طريقته « قوانين المقال » وسوف نحاول الآن أن نرى موقفه من « قواعد
النحو » .

وهنا أيضاً يتميز الشعر بأنه « مجاوزة » منتظمة بالعلاقة إلى معدل النثر
لكنه يمكن من البدء ملاحظة محدودية هذه « المجاوزة » وفي الواقع فإن الشعر
الفرنسي في مجمله يبدو محترماً للقواعد النحوية ، والمخالفات تبدو دائماً حية
إلى حد ما ، حتى « مالارمي » الذي يبدو أنه كان يبحث متعمداً في « المجاوزة »
النحوية عن المصدر الرئيسي لكتابته الشعرية ، وليذكر عبارته « أننى تركيبي »
ولقد كانت بعض قصائده من خلال خرقها لقواعد التركيب تتحدى المعقولة ،
وعلى سبيل المثال قصيدته « قبر شارل بودلير » وهذا اقتباس منها :

أى ورقة جافة في المدائن دون مساء
منذور يمكن أن يبارك مثلها تعيد الجلوس
أمام الرخام بلا جدوى بودلير

أن واحدة من الوظائف الرئيسية للنحو هي أن يحدد داخل القتابع
الامتدادى للرسالة ، بأى جزئية تتصل تلك الجزئية ، وبالنسبة لهذه الأبيات
فإن الشراح أنفسهم اعترفوا بأنهم غير متأكدين .

أن هذه الفوضى التركيبية ، تبقى مع ذلك استثنائية في الشعر الفرنسي ،

أن السرياليين أنفسهم ، الذين أخذوا الحرية التي نعرفها في مواجهة المنطق ، ظلوا في الغالب خاضعين لقواعد النحو . وهذه عبارات من « أندريه بريتون » يقتبسها أحد النحاة دليلا على عمومية مبادئهم (١) .

هذا اليوم الممطر ، يوم كالأيام الأخرى ، وأنا وحيد أنظر من خلال نافذتي إلى القطيع على حافة هاوية مدت عليها قنطرة من الدموع الاحظ يدي اللتين هما أقنعة فوق وجوه ، ذئاب تقنع تماما بدانتيل حواسي .

هذا النص الذي يبدو أنه يتحدى المنطق لا يؤخذ عليه على الأقل من الناحية النحوية شيء ، والشعراء الفرنسيون يبدو أنهم في مجموعهم استجابوا لنصيحة هيجو : « اتركوا النحو في سلام » والسبب في ذلك مفهوم .

النحو هو الركيزة التي يرتكز عليها المعنى ، فبدءا من درجة معينة في المجاوزة بالعلاقة إلى قواعد الترتيب والموافقة ، تتهاوى العبارة ، وتختفى القابلية للفهم وجاكوبسون يقدم مثلا ممتازا على ذلك مع العبارة التي اقتبسناها من قبل .

افكار لا لون لها خضراء تنام هادئة في غضب

ولقد كتب معلقا : « إذا فككنا العبارة فسوف نجد لدينا مسندا اليه في صيغة الجمع « افكار » ينسب له حدث « تنام » وكل من المسند اليه والحدث له وصف ، فالافكار « لا لون لها » وخضراء و « النوم الهادئ » في « غضب » .

وأيا كانت عدم معقولية هذه الجملة فإنها تبقى مع ذلك جملة ، وتحتفظ بوضعها هذا بطبقة أولى من المعنى ، لكنها إذا كانت تحترم العرف النحوي هنا ، فإنها في المقابل تنتهكه إذا كتب « غضب في هادئة خضراء لها تنام لون لا افكار ، فلن يكون معناها جملة ولكن مجرد تجاور كلمات ، وكما يقول جاكوبسون فإن « نغم العبارة وحده هو الذي يستطيع أن يحول كلمات حرة إلى مجموع (٢) .

(1) Fisher et Hacquard - A La découverte de La grammaire Francaise. Paris 1959.

(2) Essais p. 204.

« كلمات حرة » ، أن التعبير ينطبق تماما على بعض صيغ الشعر المعاصر حيث تبدو الكلمات وكأنها فقدت مؤشرات ترابطها التريكيبي ، وغياب العقل على نحو خاص ، يرفع المفتاح من قبة المبنى اللغوي والكلمات تتوالى دون أن نعرف أيها له علاقة بأياها ، وحقيقة فإن مجرد تجاوز كلمتين يمكن أن يوحى بارتباط تركيبى بينهما ، وليس من الصعب إعادة تشكيل جملة بدءا من المشهد التالي :

القطعة العصفور الأسود تأكل

لكن إذا كان بالاضافة إلى ذلك ، يوجد في العلاقة المعجمية عدم ملاءمة ، أى إذا كان الشاعر قد جمع في وقت واحد إلى المجاوزة المنتظمة ، المخالفة النحوية ، فإن قابلية الفهم تختفى على الأقل بالنسبة للقارئ المتوسط ، وهذا هو الشأن مثلا مع هذه الأبيات لفردي :

التراجع وضجيج الخطو

يوم عيد

العين السوداء

الراس

الاسم البربرى لقادم جديد

ومثل هذه القصائد يظل الشراح وحدهم هم القادرون على تحمل اعطاء معنى لها ، لكن جمهور الشعر ليس الشراح وحدهم ، أن هناك نقطة حرجة للمجاوزة ، نوع من الحد لقابلية الفهم ، متنوع دون شك من قارئ لآخر ، لكنه يمكن أن تسند له من الناحية الاحصائية قيمة « المتوسط » الذى تتوقف بعده القصيدة عن التأثير كلفة ذات دلالة وربما لأن الشعر المعاصر تجاوز هذا الحد طواعية فقد حدث الانفصال بينه وبين جمهوره ، وهو انفصال يشكوه منه شعراء الشباب اليوم .

ومع ذلك فانه داخل العينات التى جمعناها ، تظل المجاوزة النحوية باستثناء بعض قصائد مالارميه ، غير متجاوزة لهذه النقطة الحرجة ، والمخالفة النحوية تظل محدودة ، لكنه ينبغى الاشارة كذلك إلى أن استخلاص نحو للشعر هو بالتأكيد مهمة تفرض ، وليس فى نيتنا هنا الشروع فى ذلك ، نحن

نريد فقط طرح فرض عام يكون صالحا لكل مستويات اللغة ، وللتأكد من أن هذا الفرض تمتد فعاليته إلى المستوى النحوي يكفى أن نطبقه على نمط واحد من أنماط المجاوزة ، وقد اخترنا « القلب » وهي صورة تتصل بقاعدة ترتيب الكلمات ، ولهذه الصورة مزية هي أن كل الشعراء مارسوها بدرجة من التردد تسمح لها بالوقوع في دائرة العمل الاحصائي .

نحن نعلم أنه في الفرنسية على خلاف اللغات الاعرابية كاللاتينية تتحدد العلاقة بين الأجزاء من خلال الموقع لا من خلال حركة آخر الكلمة ، وترتيب الكلمات يخضع في الفرنسية لقاعدة سماها « بايى » « المشهد المتطور » وهو يضع أداة التعريف قبل المعرف ، والفاعل قبل الفعل والفعل قبل مكمالاته .. الخ . وكل خروج على هذه القاعدة يسمى « قلبا » ونحن نقترح دراسته بالعلاقة إلى نموذجنا المفضل أى الصفة .

أن موضع الصفة واحد من أكثر القضايا تنقيا ومناقشة في النحو الفرنسى ، ويمكن أن نميز على الاجمال أربع حالات :

١ - صفات تأتي عادة بعد الموصوف (مثل صفات العلاقات والالوان) فنحن نقول دائما « الانتخابات البلدية » وليس « البلدية الانتخابات » و « الكلب الأسود » وليس « الأسود الكلب » .

٢ - صفات تأتي عادة قبل الموصوف ، وهي صفات قليلة ويمكن حصرها في مثل جميل كبير ، طويل .. الخ فنحن نقول « جميلة مائدة » ولا نقول « مائدة جميلة » .

٣ - صفات يمكن أن تأتي قبل الموصوف أو بعده مع احتفاظها بنفس القيمة مثل : « حادثة مروعة » أو « مروعة حادثة » .

٤ - صفات تختلف قيمتها حسب موقعها ، مثل « طفل قذر » و « قذر طفل »^(١) ومع ذلك فإذا أريد ملاحظة الأشياء في عمومها ، فإنه يمكن القول بأنه باستثناء عدد صغير محدد من الصفات تأتي دائما متقدمة ، فإن

(١) تقديم الموصوف في هذا المثال في الفرنسية يعطى معنى القدرة الجسدية ، لكن تأخيره يعطى معنى القدرة المعنوية والخلقية .

الفرنسية تميل إلى تأخير الصفة إذا تم الرجوع ، كما ينبغي في تصورنا ، إلى النثر العلمي ، باعتباره معدلا للغة . ولكي نقتنع بهذا فيمكن الرجوع للاحصاء الذي يقول انه باستثناء الابداع تأتي الصفة دائما متأخرة ، ويلاحظ أن « القلب » في الصفة لا يتجاوز في اللغة العلمية ٢٪ (انظر الجدول رقم ١٠) ويحق لنا في هذا أن نستخلص أن الصفة في الفرنسية موضعها العادي هو التأخير بعد الاسم وأن تقديمها عليه يعد مجاوزة أي خاصة أسلوبية .

جدول رقم (١٠) الصفة المقطوبة

المؤلف	عدد	مجموع	متوسط
برتلو	٢		
باستير	٣	٦	٢٪
ك . برنار	١		
كورنى	٦٢		
راسين	٦٠	١٦٧	٥٤,٣٪
لامارتين	٤٢		
موليير	٤٥		
هيجو	٣٢	١٠١	٣٣,٦٠٪
فينى	٢٦		
رامبو	٣٠		
فرلين	٣٥	٩١	٣٠,٣٪
مالارميه	٢٦		

وعلى هذا فاننا إذا استدرنا الآن نحو اللغة الشعرية ، تبين لنا بطريقة قاطعة أن درجة « تردد القلب » أكثر . وأذن فهذه الصورة هي ملمح خاص للشعر ، وفي المستوى النحوى كما في المستويات الأخرى يتشكل الشعر باعتباره مجاوزة منتظمة بالقياس إلى اللغة العادية .

ومع ذلك فهذا الجدول يتميز بشيء خاص ، فتعدد المجاوزة ينخفض من الكلاسيكيين إلى المحدثين ، بينما كنا قد لاحظنا دائما حتى الآن أنه كان يرتفع فهل يوجد نقص في فرضنا حول تطور الشعر ؟

ولكى نفهم هذه النتائج يجب أن نضع في الاعتبار عاملين : الأول ذو طابع تاريخي ، فإن تقديم الصفة كان أكثر استخداما في القرن السابع عشر مما هو عليه في العصر الحديث وكما يقول أ. بلنكنبرج : A. Blinkenberg ، إذا كانت الحرية الموجودة في اللغة الفرنسية لموضع الصفة ليست حرية حقيقية إلا من خلال مقياس محدد فقد كانت في بعض مراحل تطور الفرنسية أكبر مما هي عليه اليوم ، لأنه في تلك المراحل كانت هناك حرية أكثر في أن تقول : طاقية بيضاء ، أو بيضاء طاقية ؟ (١) .

والعامل الثاني أكثر أهمية فهو يظهر لنا العلاقة الوثيقة بين التركيب وعلم المعنى ، فالاتجاه إلى تأخير الصفة اتجاه طبيعي في الفرنسية كما قلنا ، لكنه يقوى أو يضعف تبعا لمعنى الصفة ، ويقول بلنكنبرج : « كلما ازداد اقتراب معنى الصفة من الجودة أو السوء ، الكبر أو الصغر (الكيفية ، العدد ، الدرجة) كان تقديم الصفة أكثر طبيعية ، وكلما ابتعد معنى الصفة عن هذا المحور كان التقديم أكثر استثنائية ، وكانت المخاطر الأسلوبية أكبر ، (٢) وهكذا فلن يكون هناك خروج حقيقي على المعدل إلا إذا جرى التقديم في صفة ليست كيفية ولا كمية وما عدا ذلك فلن يكون القلب إلا مجاوزة ضعيفة ، ومن المهم إذن أن نعرض على الاحصاء هذا النوع من الصفات التي سنسميها « الصفات غير المقدرة ، * (كما أو كيفا) .

ويمكننا في البدء عرض النثر العلمي على قاعدة بلنكنبرج ، والنتائج هنا ذات مغزى ، فلا توجد صفة مقدمة عند مؤلفينا الثلاثة ، وحالات القلب المعدودة تنتمي إلى النمط المقدر .

وعلى العكس فقلب الصفة في الشعر مع الصفات غير المقدرة تشيع عند كل الشعراء وخاصة - وتلك ملاحظة رئيسية بالنسبة لنا - يتزايد بوضوح من الكلاسيكيين إلى المحدثين (انظر الجدول رقم ١١) .

(1) L'ordre des mots en Français moderne. p. 40.

(2) Ibid. p. 100.

جدول رقم (١١)
القلب في الصفات غير المقدرة

المؤلف	العدد	المجموع	المتوسط
برتلو	صفر		
باستبير	صفر	صفر	صفر%
ك. برنار	صفر		
كورنى	٦		
راسين	٨	١٩	٦,٣
موليير	٥		
لامارتين	١٩		
هيجو	١٨	٥٣	١٧,٦%
فينى	١٦		
رامبو	١٧		
فيرلين	١٥	٥١	١٧%
مالارميه	١٩		

وهذا التطور كان يمكن أن يكون أكثر قوة لو أننا لم نضع في الاعتبار
الا علاقة الصفات غير المقدرة بالصفات المقلوبة فقط ، ففي هذه الحالة يزيد
المتوسط من ١١,٥% عند الكلاسيكيين إلى ٥٢,٤% عند الرومانتيكيين أى أنه
يزداد بنسبة تكاد تبلغ ١ إلى ٥ ، وهنا نجد قانوننا العادى للتطور .

أن الكلاسيكيين يطبقون كثيرا تقديم الصفة ، ولكنهم في معظم الاحوال
يقدمون الصفات غير المقدرة ، مثلا :

فضيلة سامية ، عار قاتل (كورنى)
مناخ سعيد ، حب شنيع (راسين)

وعلى العكس عند المحدثين فان أكثر من نصف حالات القلب تمس
الصفات غير المقدرة ، أى الجزئيات التى لا يقبلها النثر ابدا ، مثلا :

ممر منحرف ، فوطة حمراء (هيجو)
زجاج شفاف ، زهرة غريبة (مالارميه)

على أنه في الحقيقة لم نلاحظ درجة التطور ، العادية بين الرومانتيكيين والرمزيين والفرق في المتوسط ليس ذا مغزى من الناحية الاحصائية والنتائج متعادلة ، وقد سبق من قبل أن لاحظنا نفس الشيء بالنسبة للقافية ، ويمكن أن نتصور هنا نفس النمط من التفسير للظاهرة ، وينبغي في الواقع أن يوضع في الاعتبار ذلك التلاقى بين ترتيب الكلمات وضرورات النظم ، فالشاعر المضطر لمتابعة القافية والبحر لا يستطيع - في وقت واحد - أن يرتب الكلمات وفق ما يريد .



أن تقديم الصفة ليس الامثالا للمجاورة النحوية وهي مجاوزة ذات طابع خاص إلى حد ما حيث أن بعض للصفات في الواقع تأتي دائما مقدمة ، فتقديم الصفات الأخرى وأن لم تكن في العادة مما يقدم ، لا يبدو لنا شديد الغرابة ، وقد يكون من المهم دراسة صور نحوية أخرى ورؤية ما إذا كانت قد مرت بتطور تاريخي مماثل لما رأيناه في الصفة ، وفيما يتصل بنا فاننا سنكتفى باظهار وجود المجاوزة المتزايدة على المستوى النحوى .

وتدعم من خلال ذلك فكرة التحليل التي أجريناها على المستويين الآخرين ثم بعد التأكد من وجود المجانسة في العناصر ، نرى ما إذا كان التشابه سيستمر من وجهة النظر البنائية ، وكما سنرى فإن الهيكل البنائي هو نفس الهيكل ، فالصورة النحوية كالصور الصوتية أو المعجمية تُبرز (في لغة الشعر) تدافعا في عناصر التركيب البنائي التي يجمعها النثر .

(*) واضح أن مبحث الصفة على هذا النحو يتصل بخصائص التركيب في الفرنسية وهي خصائص تختلف عن خصائص اللغة العربية ولهذا أثرنا أن نكتب الامثلة مع تأخير الصفات على أن يتصور القارئ نطقها مع تقديم الصفة فمن خلال هذا النطق تتحقق في الفرنسية الظاهرة التي يشير اليها المؤلف .

ما هي الصفة ؟

أن كتب النحو المدرسية تعرفها بصفة عامة بأنها كلمة تحدد حالة أو خاصية في مقابلة الاسم الذي يحدد ذاتا أو شيئا ، لكننا هنا مع تعريف معنوي ، ولكن من وجهة النظر النحوية الخالصة تتميز الصفة عن الاسم من خلال عاملين رئيسيين :

١ - الاسم قائد والصفة مقودة أو تابعة أى أنها تأخذ خصائصها النوعية والعددية لا من ذاتها ولكن من الاسم الذي تتعلق به .

٢ - يقبل الاسم دخول أدوات التعريف عليه وأشهرها « ال »^(١) .

هذا العامل الأخير هام لأنه كما تعرف (في الفرنسية) يكفي أن تدخل على الصفة حتى تتحول إلى « اسم » مثل « الأزرق » و « الأبيض » . وأن غيابها يكفي لتحويل الصفة إلى اسم مثل *une robe citron* فستان ليموني ، وهذا المثال له أهمية خاصة ، فهنا اسمان وأحدهما له قيمة وصفية .. أيهما ؟ ذلك الذي يأتي متأخرا أى « ليموني » وعلى العكس فإن الأول فستان الذي وقع مباشرة بعد أداة التعريف (في الفرنسية) احتفظ بخاصته الأسمية . وهنا يبدو الدور الهام الذي تلعبه الموقعية^(٢) وبالتأكيد فإن التغيير الذي يلحق بطبيعة كلمة « ليمون » هنا ليس إلا تغييرا جزئيا . فهي لم تشكل تذكيرا أو أفرادا وجمعا كما تشكل الصفة العادية لكي توافق الموصوف وتحقق بذلك معنى التبعية . واذن فإن العاملين النحويين اللذين يتم من خلالهما تعرف على الموصوف وهما التبعية والتأخير يدخلان هنا في تعارض والنتيجة أننا نجد معنا صفات « جزئية » للاسم .

(١) هذا العامل الثانى لا تشارك فيه اللغة العربية اللغة الفرنسية حيث تقبل الصفة في العربية أيضا أداة التعريف إذا كان الموصوف معرفا .

(٢) يمكن في العربية الاستشهاد على قضية الموقعية والصفة مثلا يقوم الشاعر صالح جودت « العيون الخضراء والشعر الذهب » . فالذهب ليست صفة (من حيث القواعد النحوية التي تشترط في الصفة أن تكون مشتقة على حين أن كلمة ذهب جامدة ولكن وقوعها متأخرة بعد الاسم هو الذي يعطيها هذا التفسير . (المترجم) .

ويمكن في حالات أخرى أن نجد اسما « جزئيا » للصفة في مثل Les
Blonds cheveux « الشقراء الشعرات » (١) .

ومعنا هنا وهناك مصطلحات منهجية فقدت بشكل جزئى شخصيتها
النحوية وفي نفس اللحظة فإن الفرق بين الجزئيات المتكاملة في العبارة ، الاسم
من ناحية والصفة من ناحية أخرى يتضائل ، ونجد أنفسنا تجاه حالة من
اللافرق بين الأجزاء التي تشكل العبارة ، ويقابلنا هنا الخطوات التي تقع في
مستويات التحليل الأخرى ، فهناك انعدام الفرق بين الأجزاء المكونة للرسالة ،
وهناك أضعاف البناء الذي يحرص المقال العادى على أن يؤكد بقوة من خلال
تلاحم عنصرين أو أكثر . واذن فتدافع العناصر المترابطة عادة ، يبدو أنه
يشكل في النهاية الوسيلة اللغوية العامة للشعر في كل مستوياته .

وإذا قارنا صورة تقديم الصفة بالصور الأخرى ، فإننا سنجد صورة
الصفة ذات عائد ضئيل ، فموقع الصفة في الفرنسية ليس دائما موحدا
بالنسبة لكل الصفات وعندما نجد صفة متقدمة على الاسم نحس بموقعية غير
عادية بالقياس إلى جزئيات العبارة الأخرى ، ويضاف إلى هذا أن وجوب تأخير
الصفة في معظم الحالات ليس قاعدة إلا في الفرنسية الحديثة ، وقراء الشعر
هم عادة يتغذون بالأدب الكلاسيكى ومن ثم فهم متعودون على قراءة الصفة
مقدمة ، والتقديم يبدو غير طبيعى بوضوح في اللغة المتكلمة وسوف تكون
مفاجأتنا شديدة إذا سمعنا في أحد المطاعم من يطلب « كأسا من أحمر نبيذ »
لكن الموقف يتغير إذا اتصل بالأدب ، فالمعدل لم يعد معدل اللغة التي تعودنا
أن نسمعها . ولكن تلك التي تعودنا أن نقرأها ، وقضية « المجاوزة » قضية
معقدة ومتغيرة ولا يمكن معالجتها إلا بكثير من الحذر ولهذا فقد تحملنا دائما
مشقة أن نقيم المعدل على أساس قاعدة « وضعية » عندما نطلب من اللغة التي
يكتبها العلماء أن تمدنا بالمرجع .

لكى يتيح تقديم الصفة أقصى فاعليته فينبغى أن نعطيه تلك الأهمية
التي أعطاها البلاغيون لما سموه التقديم والتأخير وإذا قارنا مثلا بيتا مثل :

(١) الصفة هنا واجبة التقديم في الفرنسية .

(أ) تحت قنطرة ميرابو يجرى السنين
مع ترتيب كلماته العادى (فى الفرنسية) فاعل ، فعل ، مكمّل .

(ب) السنين يجرى تحت قنطرة ميرابو .

نستطيع اذن أن نقيس فعالية التقديم ، وبالتأكيد نحن غيرنا البحر والقافية لكن أحدا لا يستطيع أن ينكر أن التقدم يلعب دورا رئيسيا فى جوهر هذا البيت الذى يعد من أشهر أبيات الشعر الفرنسى .

ونود فى هذا الصدد أن نؤكد على الأهمية الشكلية للصورة ، ويمكن من هذه الحالة أن نلاحظ أن الصيغتين اللتين قدمتا للبيت لا تحملان نفس المعنى بالضبط ، إذا كنا نريد بالمعنى سلسلة الأحاديث النفسية التى تثيرها الرسالة اللغوية ، فالصيغة الأولى تقدم لنا القنطرة قبل النهر ، وفى الصيغة الثانية النهر قبل القنطرة ، لكننا يمكن أن نتساءل لماذا كان الترتيب .. قنطرة - نهر ، أكثر شاعرية فى ذاته من الترتيب العكسى ، على هذا التساؤل يجيب الأسلوبيون من خلال إثارة الحقيقة النفسية للترتيب المعكوس ، فالقلب يقدم لنا المحتوى الذهنى بالترتيب الذى ورد به ، والبلاغيون عرفوا مبحث « التقديم والتأخير ، باعتباره الصيغة الخاصة بالعاطفة .

ولكى نقنع بأن هذا التفسير ليس جيدا ، يكفى أن نلاحظ أن « الخاصة الأسلوبية » تختفى حين نلجأ إلى ترتيب عادى ، أيا كان نوع ذلك الترتيب ، فى الإنجليزية مثلا ، تقديم الصفة شئ عادى ومن هنا فإنه لا ترتيب عليه أية خصائص أسلوبية ، وحتى فى الفرنسية فليست هناك خصائص أسلوبية تتعلق بتقديم الصفات التى تقدم عادة ، فعندما نقول : un jeune homms شاب رجل لا يترتب على ذلك خاصة أسلوبية ، وأذن فليست موقعية الصفة فى ذاتها هى المسئولة عن الخاصة الأسلوبية المنتجة ، ولكن كونها « غير عادية » فعندما تكون الصفة فى الأحوال العادية تأتى « بعد » الاسم فمن الممكن استنتاج خصائص أسلوبية لها إذا أتت « قبل » الاسم . وهذا للسبب الذى قلناه من أن الموضع الأول فى الفرنسية يأتى عادة للاسم ، وكل جزئية تحتل ذلك الموقع تصطبغ بطريقة أوتوماتيكية فى الوعى بقيمة اسمية ، والموقعية من هذه الناحية درجة من درجات الوضوح فى العبارة . والقلب اذن هنا يؤثر بنفس الطريقة التى يؤثر بها التجانس أو القافية ، ويأخذ نفس الاتجاه أى الغاء

الفوارق بين الوحدات التي تشكل العبارة ، وهكذا فان صوراً بينها هذا القدر من الخلاف في طبيعة مادتها ، أى في طبيعة العناصر التي تطرحها ، تكشف عن تطابق بنائى ، حيث نجد ان العناصر في كل حالة تحمل نفس النمط من العلاقات .

وبصفة أهم من هذا ، فان مجمل الصور الشعرية اياً كان المستوى التحليلى الذى تنتمى اليه يكشف عن بناء متجانس ، وفي كل الحالات وجدنا في الحقيقة ، نفس اللون من التدافع بين العناصر البنائية ، وهى تقود إلى نفس الهدف : هدم الرسالة ، وكل الوسائل التي يستخدمها الشاعر تظهر نفس الطبيعة السلبية ، نفس وظيفة اضعاف عدم الوضوح على المقال .

لكنه في كل هذه المستويات ، ليست هذه السلبية الا مؤقتة فهى تبنى ايجابية مقابلة سوف نحاول في نهاية التحليل ان نحدد طبيعتها .

الصفة المقدمة غير العادية ، تصطبغ من هذا المنطلق بصفة نوعية ، فالصفة وظيفتها التمييز وهى حين توضع قبل الاسم تفقد هذه الوظيفة ، فهى لم تعد تحدد نوعاً داخل جنس ، لكنها تحدد الجنس ذاته ، وكما يقول « ب. جيرو » الصفة في موضعها العادى لها قيمة تخصيص وتحدد ذات معينة ، لكنها حين تقدم تكون وظيفتها نوعية تحديدية لطبقة لغوية معينة (1) وقد اعطى المؤلف هذا المثال : عندما نقول « رجل كبير » ، un homme grand فمعناها فرد كبير ، لكن « كبير رجل » ، homme un grand هو فرد يحمل قدراً كبيراً من الانسانية .

ومع ذلك فالمؤلف لم يشر إلى هذه الحقيقة التي هى رئيسية بالنسبة لنا فان نعطى للصفة هذه القيمة الجنسية ندخلها في تعارض مع معناها ، فاذا كانت « شقراء شعرات » تصف « شقراء » الجنس وليس النوع فاذن ينبغي التسليم بأن كل شعر أشقر وهذا يتعارض مع ما نعرفه ، فالشعر الأشقر نوع من الشعر ، فهناك اذن تعارض بين القيمتين النوعية والجنسية اللتين تحملهما الصفة في وقت واحد .

(1) Syntaxe du Français.

وهذا التعارض يمكن أن يحل إذا غيرت الصفة معناها ، بطريقة سوف يحاول الباب التالي في الدراسة القاء الضوء عليها ، وسوف نرى عندئذ أن هذا التغيير في المعنى الذي يقلل من المجاوزة يشكل في الوقت ذاته الهدف النهائي الذي تبحث عنه هذه المجاوزة ذاتها . أن كل الصور على كل المستويات تكمل وتنتهي من خلال الاستعارة والقلب ، أو عدم الملازمة أو القافية ليست الخطوة زمنية أولى من عملية ميكانيكية تشكل الاستعارة خطورتها الثانية ، ولقد كنا نبحث خلال هذا التحليل عن الخطوة الأولى فقط ، ولهذا فإن اللغة الشعرية لم تبد لنا إلا من الزاوية السلبية ، لكن هذه السلبية ليست إلا الالتفاف الضروري الذي يبلغ الشعر من خلاله معناه الخاص .

ملاحظة قبل الختام ، لقد الجأتنا ضرورة التحليل على امتداد هذه الدراسة ، إلى دراسة كل لون من ألوان الصورة على حدة ، ومن خلال سماته الخاصة ، بقي أن ألوان الصور المختلف يمكن أن تؤدي وظائفها في نفس النقطة من المقال وأن تجمع مجهوداتها . وهذا مثل لتجمع ثلاث صور في ثلاث كلمات : ففي جملة *un Frais Parfum* « عطر طازج » .

١ - القلب (من خلال تقديم الصفة طازج وحققها التأخير) .

٢ - عدم ملازمة « من نمط تبادل الحواس » .

٣ - تجانس (تشابه ٦ أصوات من ٩) .

أنه من خلال لعبة التشابه والتباعد للصور يتغير وجه اللغة ، والتحليل الأدبي للقصيد لا يستطيع إلا أن يلقي الضوء على ميكانيكية هذا التغيير .



الباب السابع الوظيفة الشعرية

الفرض الذى حاولنا أن نحدد ملامحه فى خلال هذه الدراسة يمكن تلخيصه فى نقطتين :

١ - الفرق بين الشعر والنثر فرق ذو طبيعة لغوية أى شكلية ، وهو فرق لا يوجد فى جوهر الرنين الصوتى ولا فى الجوهر الفكرى ، ولكن فى نمط العلاقات الخاص الذى توجده القصيدة بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات بعضها البعض من جهة أخرى .

٢ - هذا النمط الخاص للعلاقات يتميز من خلال جانبه السلبى ، وكل وسيلة من وسائله ، أوكل « صورة » تشكل خاصة من خواص اللغة الشعرية ، لها طريقة مختلفة تبعا للمستوى فى انتهاك قانون اللغة العادية .

لقد حاولنا أن نعرض النقطة الثانية على معايير احصائية من خلال المقارنة الاحصائية بين الشعر والنثر من ناحية ، وبين الشعر ونفسه خلال ثلاثة عصور من تاريخه . وهذا النمط من الاستدلال لا يعدم أن يثير اعتراضين ، يمكن تلخيصهما فى صيغة واحدة هى أن تردد المجاوزة فى قصيدة لا يدل على أنه يشكل الشروط التى تعد فى وقت واحد ضرورية وكافية للحدث الشعرى ، فلكى ندل على أنه ضرورى ينبغى أن نبين أنه لا يتم الشعر بدون « مجاوزة » ولكى ندل على أنه كاف ينبغى أن نبين أنه لا توجد مجاوزة بدون شعر .

وعلى الاعتراض الأول ليس من الممكن بالنسبة لنا أن نرد بطريقة مرضية إلى الغاية ، ويجب لكى يكون معنا هذا الرد أن نكون قد انتهينا من دراسة كل جوانب فن الشعر ، ونحن بعيدون عن هذا ، فنحن لم ندرس

الا عينة صغيرة من « الصور » وهى دون شك أكثر ألوان الصور نمطية وشيوعا ولكنها لا تمثل الاقسما ممكنا من أقسام الصور . ومن الممكن تماما لاي أحد أن ينتج نصوصا لا توجد فيها أى من الصور التى درسناها . نصوصا دون بحر أو قافية أو عدم ملاءمة أو زيادة أو قلب ويكون مع ذلك نصا شعريا أصيلا ، لكن مثل هذه الحجة لن تكون بدورها مقنعة الا إذا كنا قد استنفدنا ترسانة الوسائل البلاغية التى يمتلكها الشعر ، ولنذكر هنا أن البلاغة القديمة تضم أكثر من مائتى صورة مختلفة دون أن تدعى مع ذلك أنها تستوعب كل وسائل التحليل ، ولقد اكتشفنا نحن أنفسنا ، من خلال التحليل المزدوج صوراً لم تعالجها البلاغة القديمة ، والتسليم بأن مجرد اسم علم يمكن أن يخفى صورة ينبغى أن يجعلنا نحترس من الحكم على نصوص تبدو في الظاهر بريئة .

والواقع أن تحليلنا ، استجابة لدوافع عملية بحتة ، ظل محصورا في أقصر أجزاء المقال ، وهى أجزاء مزدوجة في معظم الأحوال ، وهكذا فإن الجملة الجزئية تدخل في العبارة ، وتلك بدورها تدخل في المقال ، وهناك وحدات كثيرة تتركز داخل قوانين تنظيم الكلام وهى معقدة ولم يكشف عنها بعد كاملا ، وإن نستطيع أن ندرك كل زوايا الشاعرية ، الا إذا عرفنا القانون الكلى الذى يتحكم في الاتصال الكلامى ، وفي انعدام هذا القانون نظل برينين أمام هذا الاعتراض مدعين أن نصا شعريا لا يبدو من الناحية اللغوية مماثلا للنثر الا نتيجة لانعدام تحليل لغوى كاف ، وكما يقول « فاليرى » لا يوجد معنى ولا توجد فكرة دون أن تكون معرضا لصورة يمكن أن نلاحظ .

ولنضيف إلى هذا أننا استطعنا في بعض المرات أن نعتمد على الدليل المضاد مظهرين أنه يكفى في بعض الحالات أن نعيد إلى الكلام ترتيبه العادى لكى يبطل ما فيه من شعر ، على سبيل المثال عند الحديث عن بيت فرجيل (لقد رحلوا مظلمين في الليالى الوحيدة) ولقد اعتمدنا هنا على تذوقنا الجمالى الفردى ، والمترجمون الذين حولوا البيت على الرغم من الأصل إلى (لقد رحلوا وحيدين في الليالى المظلمة) فضلوا أن يضعوا الصفة في مكانها العادى ، هؤلاء المترجمون لهم بالتأكيد مذاق للشعر يختلف عن مذاقنا .



بقى الاعتراض الثاني ونحن لن نحاول أن نردده بل أننا على العكس سنتبناه ، فنحن نعتقد بكل تأكيد أنه لا يكفي انتهاك القانون اللغوي لكي تكتب قصيدة ، أن الأسلوب انتهاك ولكن ليس كل انتهاك أسلوبيا ، وخطأ السرياليين أنهم كانوا في بعض الأحيان يعتقدون هذا . يقول بريتون قوى الصور بالنسبة لي هي تلك التي تقدم أكثر قدر من العشوائية ، وأنا لا أخفي هذا وهو اتجاه يعتمد على الكتابة العفوية باعتبارها منهجا للكتابة الأدبية .

ولقد وجد السرياليون كما هو معروف نصيبا من الفشل في تحقيق ذلك ، وهو نصيب كان يمكن أن يكون أكثر خطرا لو أن العفوية لم تخضع خلسة للمراقبة .

وكذلك « لعبة » الجثة الشهية التي توكل بحق إلى المصادفة مهمة انتهاك القانون والاطاحة به ، ولكن لأن اللعبة تعتمد على هذا فانها تنتج من اللا معقول أكثر مما تنتج من الشعر ، فعبرة مثل « أن محار السنغال يأكل العيش ذا الألوان الثلاثة » ليست شعرية الا إذا قررنا منذ البدء الخلط بين الشعر واللا معقول ، ولكن بين الحالتين يوجد فرق أشرنا اليه نحن من قبل ، فالعبارة الشعرية والعبارة اللا معقولة يقدمان معا نفس اللون من عدم الملازمة لكن عدم الملازمة في العبارة الأولى قابل للتخفيض ، وغير قابل لها في العبارة الثانية ، واذن فالتشابه بينهما من الناحية البدائية ليس الا من الزاوية السلبية مع أنهما ينتهكان معا قانون العرف اللغوي ، لكن هذا الانتهاك ليس الا الخطوة الأولى من ميكانيكية كلية ، تفتقر العبارة اللا معقولة إلى خطوتها الثانية ، والفرق يكمن بالتحديد هنا وهو فرق كبير ، فالمجازة بالنسبة للشعر ليست الا خطأ مقصودا للوصول عن طريقه إلى التصحيح الخاص بالشعر .

أن ميكانيكية التصنيع الشعري يمكن أن تتجزأ إلى مرحلتين :

١ - موقف المجاوزة .

٢ - تخفيض المجاوزة .

والمرحلة الأولى فقط هي المرحلة السلبية ، وإذا كنا قد قصرنا تحليلنا على هذه المرحلة فلأنها مع كونها ضرورية لفهم المرحلة الثانية قد أهملها المتخصصون ، لكنها من الناحية الوظيفية ليست الا طريقا تشكل المرحلة

الثانية نهايته ، والشعر أيا كان ما يقوله « بو » ليس مشمولاً لا بدوح النفى فانه لا يهدم الا لى يبنى ، وحاصل مجمل العملية اذن ليس هباء ، ولكنه يغفل نتاجا محددًا ، ولا منطقية القصيدة شيء أساسى لكنها ليست مجانية ، أن ثمنها الذى لا بد أن تدفعه هو أن تولد نظاما أو منطقا آخر ، من خلال ومن داخل الصورة يتم فى وقت واحد ضياع المعنى والعثور عليه ، لكن المعنى لا يخرج من هذه العملية كما كان ، أنه يتعرض خلالها لتحورات تحدثنا من قبل عن طبيعتها .

ينبغى أولا تحديد معنى كلمة « المعنى » ومشكلة « معنى المعنى » هى من أكثر المشاكل مناقشة بين اللغويين المعاصرين ، ونحن لا نريد أن نخاطر بالضياع فيها ، ومع ذلك فلكى نفهم الخطوات التالية لا بد أن نحدد احدى النقاط : كلمة « المعنى » تشير بصفة عامة إلى ما يرسلنا اليه الدال ، لكننا هنا يمكن أن نحدد مع « أوجدن » Ogden و « ريتشارد »⁽¹⁾ Richards عنصرين مختلفين :

- ١ - الموضوع الحقيقى معتبرا فى ذاته .
- ٢ - العملية الذهنية التى من خلالها يفهم الموضوع .

ومعظم اللغويين يحتفظ بكلمة المعنى للعنصر الثانى ، ونحن مع هذا نعتقد أن الاول ينبغى أن يوضع فى الاعتبار ، فوجوده فى الواقع هو وحده الذى يجعل ممكنا فهم هذه الحقيقة : من النثر إلى الشعر يظل المعنى فى وقت واحد متطابقا ومختلفا .

فهما متطابقان فى مثل « كوكب الأرض » و « هذا المنجل الذهبى » إذا أخذنا فى الاعتبار العنصر الأول حيث يحملان نفس الاتجاه ويرسلان إلى نفس الموضوع وهو الكرة الأرضية ذاتها ، وهما مختلفان (إذا أخذنا فى الاعتبار العنصر الثانى) فالنمطان التعبيريان يرسلان إلى نفس الموضوع ، لكنهما يسلكان طريقين مختلفين للتقاطه ، وسيلتين متميزتين (للوعى به) ، فاذا كنا اذن نعى بكلمة المعنى ، الموضوع ، فإن « كوكب الأرض » و « هذا المنجل

(1) Meaning of meaning. Londres. 1949.

الذهبي ، يكون لهما نفس المعنى . لكننا إذا كنا نريد به الطريقة الذاتية لفهم الموضوع فإن التعبيرين سيكون لهما معنيان مختلفان ، يمكن أن نسميها « المعنى النثرى » و « المعنى الشعري » .

بقى أن نوضح طبيعة هذه التفرقة ، لكننا نرى أن المشكلة تتجاوز بكثير الاطار الضيق للدراسات اللغوية ، فلم يعد الأمر يتعلق بالرسالة ذاتها باعتبارها نظاما من الرموز ولكن بالحقيقة الذاتية التي تتولد لدى المتلقى ، ولم تعد المشكلة مشكلة البناء ولكن مشكلة وظيفة اللفظ ، وهي مشكلة أقرب إلى علم النفس اللغوي منها إلى علم اللغة بمعناه الخاص وهو ما نريد أن تسند دراستنا إليه إذا كنا أذن نمس هنا المشكلة الأساسية فاننا نعمل لكي لا نتوقف عند مرحلة سلبية من عملية تضم مرحلة ايجابية ، ليست المرحلة السلبية الأولى الا أدائها ، ونحن نأمل أن نخصص لهذه المرحلة الثانية بحثا مستقلا في المستقبل ، ولكننا فقط نريد هنا أن نتأكد من وجودها .

يتفق معظم اللغويين كما هو معروف على أن يعترفوا للغة بتعددية الوظائف وهم بلا شك يختلفون في عدد وقيمة هذه الوظائف المختلفة ، لكنهم يتفقون جميعا على الأقل على وظيفتين تتقابلان مع القسمين الكبيرين النفسيين للحياة حسب التقسيم الكلاسيكي : الحياة العقلية والحياة العاطفية ^(١) ، الأول هو الوظيفة العادية للغة المكتوبة ، وهي الوظيفة التي تختلف تسميتها باختلاف المؤلفين : « ذهنية » أو « ادراكية » أو « تقديمية » ووراء هذه الأسماء المختلفة من السهل أن نلمح محتوى معنويا واحدا وبدون شك فإن المفردات هنا توحى بانطباع مختلس فليس من السهل أن نقول ما هي الفكرة ، أو ماهو التصور ، أو التقديم ، لكن يمكننا على الأقل أن نعرفها ، وهذا هو كل ما يهمنا هنا في مقابلة الوظيفة الأخرى المسماة « العاطفية » والتي يراد بها تأثير فعال بدون الفكرة ، فالفكرة في الواقع محايدة فهي تعطى معلومة لكنها لا تلمس .

ولكى نميز هذين النمطين من المعنى سوف نستخدم المصطلحين البسيطين « الاشارة » و « الایحاء » ، والمصطلحان بالتاكيد لهما مرجع واحد

(١) تميز البلاغة القديمة بين وظيفتين رئيسيتين هما « الاعلام » و « تحريك الشعور » .

ولكنهما يتعارضان فقط على المستوى النفسى ، فالأشارة تميز رد الفعل الإدراكى والايحاء يميز رد الفعل العاطفى اللذين يثيرهما تعبيران مختلفان عن موضوع واحد ، ووظيفة النثر ادراكية ووظيفة الشعر ايحائية (١) ، والنظرية ايحائية للغة الشعر ليست جديدة ، وفى الحقيقة فاننا نجدنا اليوم فى كل مكان ، فقد تحدث عنها من قبل فاليرى : « هناك مظهران للتعبير اللغوى ، نقل حقيقة ، وتوليد عاطفة ، والشعر هو حل وسط أو نسبة معينة بين هاتين الوظيفتين » (٢) .

ريتشارد كان أكثر تحديدا ، فقد أعلن فى « مبادئ النقد الأدبى » الشعر هو الشكل الأسمى للغة العاطفية و « كارناب Carnap أعلن بدوره فى « فلسفة ومنطق التركيب » أن هدف قصيدة من الحديث عن « أشعة الشمس » و « السحاب » ليس هو أن تنبئنا بحالة الطقس لكن أن توضح لنا بعض عواطف الشاعر وأن تثير فينا عواطف مماثلة » (٣) .

هذه الاقتباسات الأخيرة توضح تماما مفهومنا ، ومع ذلك فسوف نضيف اليه تحديدا أن « العاطفة » التى تثيرها قصيدة تستحق هذا الاسم حيث أنها تجربة فعالة يمكن أن نصنفها فى الأقسام الكبرى للحياة : الفرح ، الحزن ، الخوف ، الأمل .. الخ . لكن بين هذه العواطف الحقيقية كما نحسها فى الحياة اليومية وبين العواطف الشعرية يوجد داخل التجربة ذاتها فارق هام ووطبيعة يحددها علم الظواهر ، فعلى حين أن العاطفة الحقيقية عاشتها الذات كواحدة من حالاتها الداخلية ، فإن العاطفة الشعرية تضاف إلى حقل الموضوعات ، فالحزن الحقيقى تجربة تخوضها الذات ، على طريقة « أنا أكرن .. » وعلى أنها تغيير فى حالاتها هى يبقى العالم سببا خارجيا لها ، لكن الحزن الشعرى على العكس من ذلك يلتقط على أنه خاصية للعالم ، فسماء الخريف « حزينة » كما أنها « رمادية » ويمكن أن يقال عن الصفة الأولى أنها

(١) مع تحفظ هو أن هذا تمييز محورى ، فالنثر العلمى أقرب إلى محور الإدراك ، بينما الشعر أقرب إلى محور الايحاء .

(2) ie disais quelquefois. p. 650.

(٣) انظر أيضا س . لاجر الذى يمتد بالنظرية إلى الفن كله « الجمال هو شكل تعبيرى » ص

« ذاتية » ، وعن الثانية أنها « موضوعية » ، ولقد اختار ميكيل دوفون Mikel Dufenne لكي يفرق بينهما جيدا كلمة « الشاعر » فهو يقول « الاحساس هو أن أجرب مشاعر لا باعتبارها حالة من حالات ذاتي ، ولكن باعتبارها خاصة متصلة بموضوع »^(١) فهو اذن وسيلة للوعي بالأشياء ، طريقة متفردة وخاصة لالتقاط العالم ، العاطفة الشعرية اذن لا تضاف من الخارج إلى صورة الموضوع أنها ماثلة في الأشياء ، وتشكل ما يمكن أن نسميه « الصورة الفعالة » للموضوع فبدءا من موضوع واحد يمكن أن يكون لدينا صورتان أو تقديمان نفسيان متميزان وهما يشكلان نمطى المعنى اللذين يعبر عنهما نمطا للغة .

والصورة الفعالة موجودة دون شك خارج اللغة ، وقد أعلن هيجل Hegel بحق « ما دامت الكلمات ذاتها ليست الا رموزا للتقديم (او للصورة) فان الأصل الحقيقي للغة الشعرية لا ينبغي أن يبحث عنه لا في اختيار الكلمات ولا في الطريقة التي تجمعت بها لكي تشكل جملا ولا في رتبته في الايقاع والقافية .. الخ . لكن في نموذجية الصورة أو التقديم »^(٢) .

ويبقى حقيقيا مع ذلك أن هذه « النموذجية » تثار هي أيضا من خلال لون من اللغة والصورة الفعالة لا تقتصر على الشعر وحده فالفنون الأخرى بل والطبيعة ذاتها قادرة على حملها . ومن أجل هذا فاننا في المقدمة تحدثنا عن امكانية وجود شاعرية للأشياء ، ولكن القصيدة على الأقل هي أكثر هذه الأشياء فعالية في حمل الشعر ، ومن هنا يمكن أن نطلق صفة الشاعرية على طريقة « الوعي الشعري » التي تعد القصيدة وسيلتها المفضلة ، ولنقل أن ما يسمى قصيدة هو بالتحديد تكنيك لغوي لحصاد نمط من الوعي لا تغله مشاهد العالم في الأحوال العادية .

إذا كانت حقيقة هذا النمط من التقديم لا يمكن أن توضع موضع الشك باعتبارها قاعدة المعنى الشعري ، فانها تمثل مع ذلك عقبات خطيرة إلى حد ما ، وخاصة بالنسبة لدراسة جمالية تريد أن تكون علمية . نبصفا عامة

(1) Phénoménologie de l'expérience esthétique Paris. P.U.F. p. 544.

(2) Esthétique. trad Janklevitvh. p. 50.

كل تعريف عقلي للمعنى أصبح اليوم موضع ارتياب وتزداد دواعي الارتياب إذا كان الأمر متعلقا بالظواهر الفعالة فهي تترك جانبا كبيرا للذاتية ، بالمعنى السيء للمصطلح ، هذه الخصائص الفعالة أو التعبيرية للأشياء هي خصائص حقيقية بلا شك ولكن من الصعب وصفها أو تصنيفها ، فعندما نتكلم عن « حزن » السماء الرمادية ، هذه الكلمة هل هي أكثر من استعارة ؟ ودون شك فالتجربة أقرب إلى الحزن منها إلى الفرح أو إلى الغضب ، لكنها تبقى في ذاتها أدق من أن توصف ، نعمة متميزة لا تقارن ، ولا تستطيع المصطلحات النوعية للمفردات الفعالة أن تحدها ، وينبغي تسمية هذه الخصائص من خلال علاقتها بموضوعاتها ، كما نفعل مع الروائح فإن نقول مثلا « شعور السماء الرمادية » كأننا نقول « رائحة الورد » ومع انعدام التعريف ، يبقى لنا من خلال التصنيف ، أن نقرب من الأشياء دون أن نستطيع على الإطلاق بلوغها ، كما أشار إلى ذلك ايتين سوريو « من بعض الزوايا يحمل كل نتاج ، جدير بالاهتمام الجمالي ، مذاقا خاصا به ، والنقد يحاول من خلال تجميع الخصائص أن يصف ذلك المذاق ، فهو يثير حنيننا رقيقا أو غربة وحشية ، أو عظمة غنية ومجلجلة ، لكن هذه الخطوات التحليلية لا ينبغي أن تضع قناعا على الخصائص التي لا توصف للمذاق ، للمناخ ، للحياة التي مهما حاولنا أن نعد الصفات الكلامية لتحديدها ، لن نستطيع أن نلتقط ملامح وجهها الخاصة في تفردا الأصلي ،⁽¹⁾ ولنحتفظ بهذا التنبيه في الذاكرة ، مع قدر من التحفظ على محتواه ، فنحن سنستعمل هذه الصفات المتداخلة التي أن لم تستطع أن تحدد المذاقات فهي على الأقل تستطيع أن تثيرها عند من يمر بتجربتها .

هناك عقبة ثانية تنبعث من التنوع الذي لا جدال فيه للصور الفعالة ، أن كل العالم يرى رمادية السماء ، لكن هل هي حزينة بالنسبة لكل العالم ؟ أن هناك - حتى في الأوساط المثقفة - أناسا يبقون بلا عيون أمام تعبيرية الأشياء وحتى عندما يتجاوبون معها فإن النعمة الفعالة الخاصة للصور والمنبعثة من نفس المصدر تبقى متنوعة إلى حد كبير تبعا للزاوية وللحظة ، وعندما نعبر من المعنى النثري إلى المعنى الشعري ، ألا تخاطر اللغة بفقدان صلابتها

(1) La Categories esthétique. p. 4.

المعنوية ؟ إننا عندما نتجاوز درجة من احتمالية تعدد المعنى لا نستطيع اللغة أن تؤدي وظيفتها .

لكن حجة كتلك يمكن أن تكون قد انتقلت بطريقة مفتعلة .

ولنعبر أولا بالتنفيذ على النقطة الأولى ، فالذين لا يرون فعالية الأشياء لا يستطيعون أن يقولوا شيئا ضد حقيقة هذه الفعالية ، كما لا يستطيع مرضى عمى الألوان أن ينكروا حقيقة الألوان ، فالقصيدة أكثر من أى فن آخر تتوجه إلى أولئك الذين سماهم الانجلوساكسون Rhe right reader القارئ المنتقى ..

فاذا كانت القصيدة لم يفهما البعض فليس هذا خطأ القصيدة بنفس القدر الذى يبقى به نص علمى غامضا بالنسبة للكثيرين ، فهناك « ذكاء شعري » هو « القلب » (إذا استعملت كلمة تجوزت لكنها تظل موحية) أو القدرة على تلقى الاجابة العاطفية لمشاهد العالم .

اما بالنسبة للتنوع فيبدو أنه - تبعا لتجارب حديثة - أقل مما يتصور للوهلة الأولى ، بالأرتباط بين « اللون - الشاعر » و « الموسيقى الشاعر » على نحو خاص ، يؤكد فى الموضوعات التى تم اجراء الاختبار عليها وجود ارتباط صلب لا جدال فيه . ونفس الشيء يقال بالنسبة لظاهرة تبادل الحواس كما عرفها وارين Warren⁽¹⁾ .

إن الربط بين اللون والصوت على نحو خاص يبدو أنه متسع إلى حد كبير وأن التغيير فيه قليل من فرد لآخر على الأقل فى داخل جماعة متجانسة اجتماعيا وثقافيا ، لقد رأينا الدور الذى تلعبه تداعى الحواس فى العملية الاستعارية وتداعى حواس مختلفة هو بالتأكيد راجع إلى تشابه مصادرها الفعالة ، فهناك لون من « حسية الوجود الخارجية » يعطى لكل محسوس « تعبيريته » وزغمته العاطفية ، وهذه النغمة يمكن أن تكون متطابقة أو متشابهة مع محسوس ينتمى إلى طائفة مختلفة ، ولقد أثبتت التجربة أن الذوات الانسانية تتجه إلى أن تجمع من ناحية كل ما هو مضى ، مدبب ،

(1) Dictionary of Psychology. Boston. 1934.

جامد ، عال ، خفيف ، سريع ، حاد ، ضيق وتوابع هذه الاشياء في سلسلة طويلة ، وعلى العكس من ذلك ، كل ما هو مظلم ، حار ، رخو ، لين منهك ، منخفض ، ثقيل ، بطيء عريض ، واسع .. الخ . في سلسلة أخرى طويلة ،^(١) .

وفيما يخص الحيوية الكلامية فان قدرتها العاطفية هي نفس قدرة الاشياء التي تشير اليها ، فالكلمات كما يقول هيجل هي « رموز الاشياء المقدمة » وليس لها من قوة الادعوة هذه الاشياء لوعي المتلقى ، لكنه يوجد ، كما رأينا ، نعتان من تقديم الاشياء ، وكل كلمة تكمن فيها قوة اثارة هذا النمط أو ذلك ، تبعاً لبناء الرسالة التي تأخذ مكانها فيها ، كل كلمة أذن لها بالقوة معنى مزدوج اشاري أو ايحائي ، والمعنى الاشاري هو الذي يوجد في القواميس فالكلمة تعرف حسب خصائصها الادراكية ، والخصائص العاطفية لا تجد لها في القاموس مكانا الا من خلال « المعنى المجازي » عندما تكون الكلمة مستعملة في استعارة شائعة ، لكن يمكن أن نتخيل وجود « قاموس ايحائي » والكلمات فيه ستحدد بدءاً من خصائصها الانطوائية ، وسوف يكون معنى « احمر » فيه « مثير » أو « عنيف » ومعنى « أزرق » هادئ أو « مسكن » .. الخ ، وبالتأكيد فان قاموسا كهذا سوف يعتمد على قاعدة لم تعد بعد صلبة ، والتعريفات تخاطر بأن يكون فيها تنوع كبير من قاموس لآخر . ومع هذا فانه مع منهج « قياس المعنى »^(٢) الذي وضعه « أو سجاد » ومعاونوه ، يمكن أن نأمل في أن نحمل إلى هذه المعاني أساسا تجريبيا بل وأن نحدد لها قيمة كمية .

أن هذا المنهج قائم على نظرية « التكامل في المعنى » المعتمدة على سلم ذي قطبين وسبع درجات يحدد القطبين صفتان متعارضتان حس - قبيح قوي - ضعيف ، حار - بارد .. الخ ، والموضوعات ترتب على هذا السلم حسب درجة قياس المعنى ، والتحليل الاحصائي لعدد كبير من الاجابات ، يسمح بأن نبني « تضادا معنويا ثلاثة ابعاد » يمكن أن يجد فيها كل تصور موضعاً له ،

(1) Whore. language. thought and Reality. cit. Par. jakobson. Essais. p. 242.

(2) Osgood Suci et Tannenbaum. Measurement of meaning. Univ. of Ellions. 1958.

وهذه الأبعاد تسمى « القيمة » و « القوة » و « النشاط » ويبقى بالتأكيد ملاحظة أن هذه الأبعاد الثلاثة تحدد المعنى لا في عمومه ولا في مركباته الإيحائية كما لاحظ ذلك « أولمان » .

واعترافات المؤلفين أنفسهم تذهب إلى أن هذه الأبعاد الثلاثة لا تعطى إلا تحليلاً ابتدائياً لكن يبقى أنها تمد الذاتية بقاعدة موضوعية ، وكما يقول المؤلفون فإن « الموضوعية » تتعلق بدور الملاحظ لا بالموضوع الملاحظ (١) .



نستطيع الآن أن نعود إلى مرحلتنا الثانية ، لقد كنا قد عرفنا الصورة بأنها صراع بين الوظيفة والمعنى ، والجملة الشعرية تعطى لجزئياتها وظيفة ليست معانيها مؤهلة لأدائها . وهذا التعريف يمكنه الآن أن يكتمل فيكفى أن تحل في هذه الصيغة كلمة « إشارة » بدل كلمة « معنى » فالمعنى الإشاري يجعل الجزئيات غير قادرة على أداء الوظيفة التي تحددها لها الجملة ، لكن « الإيحاء » يأخذ المكان الذي خلا بهروب « الإشارة » ومن هنا فإن توافق الجزئيات يتم على المستوى الإيحائي ، وهناك لون من « المنطق العاطفي » يخلع معدله على الجملة الشعرية ، واللغة تغير قانونها ، ودون شك تبقى البدييات الضرورية لأي اتصال كلامي فالرسالة لا بد أن تكون قابلة للفهم لكن هذه القابلية لم تعد على نفس النمط الذي كان ، والدال يرسلنا إلى مدلول آخر (س ٢) الذي يأخذ مكان (س ١) والمدلولان (س ١ ، س ٢) لهما مرجع واحد مما يؤكد تلاقي القانونيين لكن قواعد التطابق لم تعد كما كانت .

أن قانون اللغة العادية يعتمد على التجربة الخارجية ، لكن قانون اللغة الشعرية يعتمد على التجربة الداخلية أنه يلخص مثلث التقابل والتعارض والكيف كما تعكسه حساسيتنا ، فالصلوات التبشيرية زرقاء لأن انطباعتنا الكيفي يتقابل مع ذلك اللون ، لنقل أن « هادي ، مسكن » يتطابق مع ما تنتجه الأجراس التي تدق لهذه الصلوات ، ومن نفس المنطق فإن بوق الصيد هو أداة موسيقية لكن في دعوته شيئاً ، من « الحنين والبعد » يتقابل بالتحديد مع

(1) Osgood. op. cit., p. 25.

ما يمكن أن تقوله الحساسية عن الذكريات ، ففي الشعر كما في النثر يتناسب المسند مع المسند اليه ، والجملة الشعرية هي من الناحية الموضوعية خطأ ولكن من الناحية الذاتية حقيقية ، والشعر كما كان يقول هيجو : « هو السر الخاص الكامن في كل شيء » أو كما يقول مالارمييه : « الشاعرية الجديدة يمكن أن أحدها في كلمتين فهي « الرسم » لا للأشياء ، ولكن لما تنتج الأشياء » .

ودون شك فإن شاعرية كتلك تترك جانبا كبيرا للتأمل الشخصي ، ونحن نفتقد القاموس الإيحائي الذي يمكننا أن نراجع فيه صلاحية الأسناد الشعري لكن الشاعر هنا يمكن أن يسأل التجربة لكي تعطيه ضمانها ، وعلى سبيل المثال فإن منهج « أوسجود » يسمح بقياس المسافة التي تفصل داخل « الفضاء المعنوي » بين الموقعين اللذين يشغلهما كل من المسند والمسند اليه ، فإذا كان هذان الموقعان متطابقين أو شديدي التقارب (مع مكانهما في الجدول الموضوعي) فإن ذلك يعد دليلا أو على الأقل مؤشرا على أن حدس الشاعر يلتقى مع حدس جمهوره ، ويمكن أيضا أن نحلم بتطبيق المناهج الكلاسيكية للجماليات التجريبية فمنهج الاختيار مثلا ، عندما نعطي لموضوع ما ، من بين قائمة من الصفات مسندا يتناسب ذاتيا مع موضوع معين ، فإن هذا يسمح بعرض الحقيقة الشعرية على معيار كلاسيكي للحقيقة الموضوعية ، مع فرق ، هو أن المطابقة في هذه الحالة لن تكون بين عقول ولكن بين حساسيات ، وأيا كانت نتائج هذا التقارب فإننا لا ينبغي أن نخلط بين « الذاتية » و « العشوائية » . ولنأخذ هنا عبارة بريتون : « أن الشاعر يستجيب في لغته إلى وضوح في الشاعر بالنسبة له في قوة الوضوح التجريبي »^(١) ولأجل هذا فإنه يمكن الحديث عن « قانون » فالشاعر لا يترك نفسه لكي تحمله الكلمات ، أنه يتحدث عن حقيقة ليست خالية من المعنى الا في نظر القانون الموضوعي ، وهي ينبغي أن تكون كذلك في نظره لكي يترك المكان لقانون آخر ، لقد قال « إلوارد » Eluard .

الأرض زرقاء مثل برتقالة

لا يوجد على الإطلاق خطأ فالكلمات لا تكذب .

(١) هذا الوضوح بالنسبة إلى البعض راسخ ، والذاتية مرتبطة بالموضوعية العميقة للذات ، لكن هذه قضية تعود إلى الميتافيزيقيا وليس إلى علم الشعر .

وهو تأكيد يمكن الموافقة عليه بشرط أن نعطي للكلمات معناها الايحائى
وفى غياب ذلك سوف يتهاوى البيت الأول فى اللامعقولية .

أن الشعر يتحدد بالقياس إلى قانونين ، وهو سلبى بالقياس إلى
أحدهما ، ايجابى بالقياس إلى الآخر وهو لهذا يمكن أن يكون له مقابلان :

- ١ - النثر الذى يحترم القانون الاشارى .
- ٢ - اللامعقول الذى لا يحترم لا القانون الاشارى ولا الايحائى .

والجملة الشعرية وحدها هى التى تستجيب لمطلب مزدوج تتحدد على
اساسه فهى لا تطيع جانبا وتطيع الآخر ، وهو ما يمكن أن نتصوره من خلال
الجدول التالى :

الملازمة		الجملة
اشارية	ايحائية	
+	-	نثرية
-	-	لا معقولة
-	+	شعرية

إن هذا الجدول كما نرى لا يشتمل على كل الاحتمالات ، فهو يفتقر فى
مقابل الجملة اللامعقولة التى تشتمل على السلب مرتين ، إلى جملة تشتمل
على الايجاب مرتين ، لكن جملة كذلك لا وجود لها فإذا كان الشعر فى الواقع قد
صنع من الصور ، وكانت الصور انتهاكا للقانون الاشارى وهى النظرية التى
يقوم عليها تحليلنا ، فإن نتيجة ذلك أن السلبية الاشارية هى شرط أولى
للايجابية الايحائية ، فالايحائية والاشارية متنافسان والاجابة العاطفية
والاجابة الذهنية لا يمكن أن يولدا فى وقت واحد فهما متناقضان . ولكى
يستمر بقاء الأولى لابد أن تختفى الثانية ، ففى جملة مثل « سماء زرقاء » ليس
هناك تناقض بين الايحائيات والصيغة يمكن أن تعد ايجابية من خلال الملازمة
المزدوجة لكن لى تتطابق الايحائيات لابد أن تتحقق وهو ما لا يمكن إلا إذا
ترك « المعنى الاشارى » لها المكان ، وليست هذه هى حالة الجملة التى معنا
والتى هى ملازمة من الناحية الاشارية ولهذا تبقى جملة نثرية .

إن الاستعارة كما فلنا هي هدف الصورة ، والمجازة التركيبية لا تأتي الا لكي تثير المجازة الجذرية ، لكن الاستعارة الشعرية ليست مجرد تغيير في المعنى انها تغيير نمط أو لطبيعة المعنى ، مرور من المعنى الذهني إلى المعنى العاطفي ، ولهذا فإنه ليست كل استعارة شعرية فإذا كان (ص ٢) جزءا من (ص ١) فإن تغير المعنى يظل على المستوى الاشاري . لقد تغير المعنى ولكن لم تتغير اللغة ، والاجابة تبقى ذهنية ، ومن هنا فإنه توجد استعارات علمية ، فعندما نسمى الإلكترون « الكوكبي » فإن المعنى الاستعاري لهذا المصطلح يتبين من خلال خصائص تنتمي إلى المعنى الاشاري للكلمة ، فبدءا من المعنى الاشاري العام لكلمة « كوكب » وهو « جسد فضائي يدور حول الشمس » اخذنا جزئيات « جسم ... يدور حول ... » . فالملاءمة في العبارة لكن في اطار نفس المحيط المعنوي وهو المحيط الاشاري أي محيط النثر . ولكي يظهر الايحاء أي الشعر لا بد الا يكون بين (ص ١) و (ص ٢) أية عناصر مشتركة ، وهنا ، وهنا فقط ، وفي غياب كل تشابه موضوعي يظهر التشابه الذاتي ، ويظهر المدلول العاطفي بالمعنى الشعري .

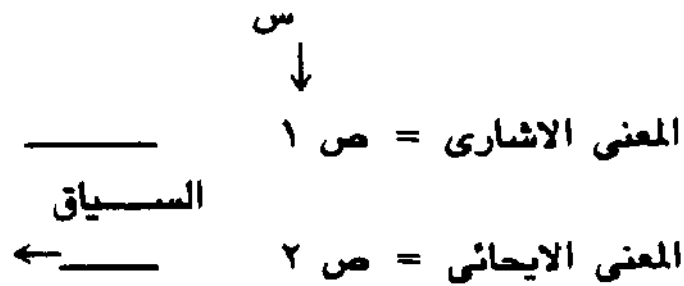
وهذا يفسر لجوء الشعر الحديث - كما بينا - على نطاق واسع إلى « الاستعارة البعيدة » ولكي يفعل هذا اقام عدم الملاءمة على « اوليات » اللغة فهذه « الاولى » من خلال بساطة مفهومها تستبعد أية امكانية للتطابق أو التوازي مع مصطلح آخر ، ولا يمكن أن يتم التسابه الا بطريقة عرضية وعلى مستوى الاجابة الذاتية العاطفية .

إذا كان الشعر الحديث يوسع إلى حد كبير مجال استخدام الكلمات الحسية وعلى نحو خاص كلمات الألوان ، فليس هذا - أو لنقل فليس هذا فقط - كما يعتقد البعض لادخال المحسوسات إلى عالم الشعر ، فلقد نسب طويلا إلى الاستعارة وظيفة العبور من المجرى إلى المحسوس^(١) ، والواقع إن هناك استعارات كثيرة تتم بين محسوس ومحسوس مثلا : « شعور زرقاء » (بودليير) عيون شقراء (رامبو) سماء خضراء (فاليري) ... الخ . والحقيقة إن كلمات الألوان لا تحيل إلى الألوان ، أو بمعنى أدق لا تحيل إليها

(١) عرف « ماروزو » الاستعارة بانها « وسيلة تعبيرية تعد نقلا لنقطة مجردة إلى عالم المحسوسات » .

إلا في مرحلة أولى ، وفي مرحلة ثانية يصبح اللون ذاته دالا على مدلول ثان ذي طبيعة عاطفية ، فعندما يقول « مالارميه » « صلاة زرقاء » فليس هنا أية « صورة » والواقع إن من المستحيل التخيل ، لكننا فقط أمام وسيلة لاظهار استجابة عاطفية لا يمكن الحصول عليها بطريقة أخرى . إن الشاعر لا يريد أن « يرسم » والاستعارة لم تعد « رسما » كما لم يعد الشعر « موسيقى » . الاستعارة الشعرية هي عبور من اللغة الاشارية الى اللغة الايحائية ، عبور تم من خلال استدارة كلام فقد معناه في المستوى اللغوي الأول لكي يعثر عليه في المستوى الثاني .

إن مجمل العملية الشعرية يمكن أن يرمز اليها من خلال الرسم الذي قدمناه في الباب الثالث ومن خلال اعطاء المدلولين قيمهما الرمزية .



إن النظرية الايحائية للشعر كما قلنا من قبل ليست مبتكرة ، لكن الذين يؤيدونها ، يعتبرون عادة أن المعنيين مستقلان ، وهو ما يظهر بوضوح خلال الفقرة التالية لريتشارد : « في الاستعمال العلمي للغة .. ينبغي أن تنتمي الروابط والعلاقات الاشارية الى النمط الذي نسميه « منطقيا » لكن بالنسبة للاستعمال العاطفي ، لا تعد العلاقة المنطقية ضرورية ، بل إن هذه العلاقة يمكن أن تكون - كما يحدث غالبا - عتبة لأن المهم هو أن يكون لسلسلة المواقف الناتجة عن الاشارات تنظيمها الخاص والتشابك العاطفي الخاص فيما بينها وهذا لا يتبع غالبا العلاقات المنطقية للاشارات التي تولد تلك المواقف ،^(١) .

(1) Princip. p. 268.

وما يسميه المؤلف هنا « علاقات منطقيه » نسميه نحن « ملاءمة اشارية » يمكن تصاحب أو لا تصاحب « الاستعمال العاطفي » هي كما يقول لنا « تشكل غالبا عقبة » وهو ما يعنى انها ليست بالضرورة عقبة .

حول هذه النقطة الرئيسية نختلف مع التصور الذى تقرره غالبا النظريات العاطفية للشعر . إن المعنى العاطفى هو خصم مضاد للمعنى الذهنى ، وينبغى نتيجة لهذا بالضرورة وضع « عقبة » أمام هذا لكى ينتصر ذلك .

يبقى إن المنافسة بين المعنيين ، وهى التى تتولد منطقيا عن تحليلنا لا تشكل مع ذلك قضية بديهية فى ذاتها ، فنحن لا نرى سلفا لماذا لا يمكن ظهور هذين التمطين من الاستجابة فى وقت واحد ، وهنا تكمن مشكلة يمكن أن يلقى حلها بعض الضوء على الطبيعة العميقة للوظيفة اللغوية .



نحن حتى الآن لم نفكر الا فى اطار العبارة الاسنادية ، وبقي أن نختبر كيف تؤدى المرحلة الثانية وظيفتها فى انماط الصورة الأخرى ، وسوف يبقى المبدأ الرئيس كما هو : استبدال المعنى الايحائى بالمعنى الاشارى يلائم المبدأ الذى تؤدى على أساسه الوظيفة صورتها .

ففيما يتصل « بالتخصيص » بينا من قبل إن المجاوزة هى تخفيض من خلال تغيير مزدوج نحوى أولا ومعجمى ثانيا ، والصفة الزائدة ، تعد زائدة لأنها غير قادرة على ملء الوظيفة المخصصة للصفات ، ولكى نقلل المجاوزة ، لابد أن تتحول الصفة إلى « نعت مقطوع » يؤدى وظيفة استثنائية ، وهو ما لا يمكن إلا إذا كان معناها يسمح بذلك ، وقد بينا أنه إذا كانت تلك هى الحالة عند الكلاسيكيين ، فإنها تكاد ألا تكون كذلك على الاطلاق عند المحدثين ، ففى مثل :

الأقبال الخشنة .. تذهب إلى أرض الميلاد

لا يمكن للصفة أن تلعب دور التحديد المكانى أو السببى أو الاضرابى ... الخ لكن هذا العجز لا يتصل الا بالمعنى الاشارى ويأتى

الايحاء إذن ليحتل المكان ويعيد للصفة وظيفتها ، والصورة العاطفية « للخشونة » هي لون من « الشدة الغليظة » والصفة اذن يمكن أن تؤدي وظيفة سببية ، فهي توضح السير العتيد القاسى للأفيال في ذلك العالم الجامد الميت ، عالم الصحراء كما يراه الشاعر .

والمجاوزه النحوية يجرى تخفيضها بنفس الطريقة ، فقلب الصفة^(١) كما راينا يعطيها معنى الجنس ، ففي « شقراء شعرات » توضح الصفة نوعا بين أنواع ، أما في « شعرات شقراء » فإن الصفة تنطبق على كل أفراد الجنس كما لو أن كل الشعر بطبيعته أشقر ، وهو ما ليس بصحيح إذا احتفظت « شقراء » بمعناها الاشارى ، صحيح إذا أخذت عن طريق المعنى الايحائى معنى « درجة دقيقة من الجمال الواضح الرقيق » المعبر عن جوهر الأنوثة ذاتها والتي يأتى الشعر رمزا لها ، كما لو أن المرأة السمرء ليست مليئة بالأنوثة ، أو أكثر من هذا كما لو أن شعرها يخفى وراءه لونا من « الشقرة » السرية ، وهى أشياء تبدو خالية من المعنى أمام عيون العقل ، ولكن تبدو على العكس بديهية في قلوب الشعراء ، على الأقل في قلوب الشعراء الذين يتعبدون في محراب « الشقرة » وهم عديدون .

ولنعبر في النهاية إلى « النظم » لقد بينا أن الملامح العروضية : القافية والبحر والتضمين ... الخ ليست مجرد صور صوتية وإنما تمارس وظيفة معنوية ، فالقافية إذا بدأنا بها ، هي دال ، وتبعا لمبدأ توازى الصوت والمعنى فإن التشابه الصوتى يعنى وجود التشابه المعنوى ، والكلمات التى تتشابه حروفها ينبغى أن تتشابه معانيها ، وهذا الجانب المعنوى من القافية أشار إليه الدارسون مرات عديدة^(٢) . هكذا كتب جاكوبسون « ما دمنا نقيم تعريف القافية على أساس تردد منتظم لصوت أو لمجموعة أصوات ، فنحن نرتكب تبسيطا مخلًا لمعالجتنا لها من الناحية الصوتية فقط ، إن القافية تتضمن

(١) يشير المؤلف هنا إلى امكانية تقديم الصفة على الموصوف أو تأخيرها عنه في بعض التراكيب في اللغة الفرنسية ، وهى امكانية لا تسمح بها طبيعة اللغة العربية .

(٢) انظر على نحو خاص :

بالضرورة علاقات معنوية بين الأجزاء التي تربط بينها،^(١) ويبقى توضيح طبيعة هذه العلاقة المعنوية . وقد رأينا من قبل انها علاقة « سلبية » وأن القافية قد أصبحت في معرض تطورها تزداد غنى من فترة إلى أخرى ، ويقل اعتبارها قافية « نحوية » ، في نفس الوقت ، تزداد قوة التشابه في الأصوات وتقل درجة التشابه في المعاني ، ولقد وقفنا في خلال الفصل الذي خصصناه للنظم عند المرحلة السلبية في علاقة الصوت بالمعنى ، وانتهينا إلى أنه يوجد نتيجة لذلك عزم متعمد على تقليل درجة الوضوح في الرسالة ، لكن هذا العزم لا تقتصر نتائجه على الجانب السلبي فقط فهو ليس مجانيا ، فالنظم لا يقلل درجة الوضوح ، يتحقق في المستوى الإيحائي ، فاللا وظيفة في لغة الشعر ليست دائما إلا الوجه الآخر لوظيفة لها نظام آخر . والقافية تمثل بدورها حركة ميكانيكية تتم على مرحلتين ، ويمكن أن نتصورها من خلال الرسم التالي .

وسوف نشير للمعنى الإشاري بالرمز س د وللمعنى الإيحائي بالرمز

س ح

١ -	س ١	س ١
	↓	↓
٢ -	س د	س د
	↓	↓
٣ -	س ح	س ح

فنحن نرى التوازي يتحطم بين الدور الأول والدور الثاني ، لكن يعود بين الأول والثالث والمرور الثاني ضروري ، لأنه كما قلنا ، لا يمكن أن يتحقق (س ح) إلا إذا ترك له المكان (س د) .

ولنرى الآن كيف تعمل الحركة الميكانيكية للقافية من خلال مثال من شعر بودلير :

Mon enfant, ma Seour
Songe `a la douceur

يا طفلي شقيقتي
فلتحلمي بالرقّة

(1) Essais. P. 233.

فقدنا كلمتان في القافية ليست بينهما أية قرابة معنوية ، الرقة صفة معنوية ، والشقيقة عضو في الأسرة ، وليس هناك أى تضمين متبادل في النقطتين ، والتشابه الصوتي بينهما ليس الا مصادفة لغوية ركز عليها خداع القافية ، لكن هذه المرة تأتي الحقيقة العاطفية لكي تصحح الخطأ الاشاري ، فإذا كانت « الأخوة » توحى بقيمة تحس على انها علاقة مودة وحب ، فإن من الصحيح إن كل أخت « رقيقة » وحتى على سبيل التبادل كل رقة هي « أختية » إن سيمانتنيكية القافية استعارية^(١) ، فالتوازي الصوتي يلعب نفس الدور الذي تلعبه العلاقة الاسنادية ، ويمكن الحديث عن عدم الملازمة بالنسبة للقافية التي تتطلب نفس خطوات التقليل ، وفي المثال الذي معنا ، سوف نرى تقريبا ملحوظا بين الصورتين (الاسناد والقافية) المعادلة المطروحة من خلال القواعد (طفلة = شقيقة) هي خطأ وكذلك المعادلة المطروحة من خلال القافية (شقيقة = رقة) لكن تغيير المعنى يعطى لهذه الجزئيات الثلاثة معادلاتها المعنوية ويبرر المعادلة المزوجة .

لكي نقيس الصعوبة الاستثنائية لقافية كتلك لايد أن نعرف انها تستجيب لثلاثة مطالب : ١ - الموازة الصوتية ٢ - التغير الاشاري ٣ - التناسق الايحائي . والقافية التي تنتمي إلى هذا النمط والتي يمكن تسميتها « بالقافية المعللة » لا توجد في كل الابيات ، بل انها ذات ندرة نسبية ، والقافية تقع غالبا بوظيفتها الصوتية وبتقوية البحر ، لكن القافية النادرة حين توجد تمارس دورا لا تقارن اهميته . في المقطع الاول من سونيتا « الاوز » تأتي هذه القافية التي تتفق في ثلاثة اصوات Ivre (مثل) delivre (ينقذ) vivre (يعيش) فهي إلى جانب كونها قافية غير نحوية وغنية ، وتشتمل على تقارب ايحائي ملحوظ ، ومبدأ بانفيل : « عليك أن تضع القوافي ما أمكن ، بين كلمات شديدة التقارب الصوت ، شديدة التخالف في المعنى ، يعارضه مبدأ بوب Pope الذي يقول « إن الصوت لايد أن يبدو وكأنه صدق للمعنى » . والتعارض يمكن أن يحل لو اننا رجعنا إلى مبدأ وجود نمطين للمعنى ، فمبدأ بانفيل يتعلق بالمعنى الاشاري ومبدأ بوب يتعلق بالمعنى الايحائي ، والقافية المعللة تستجيب في وقت واحد للمبدأين ، فالذي بينهما ليس تعارضا وانما

(١) هنا تجد عبارة مالارمي « الشعر يصحح أخطاء اللغة ، معناها .

علاقة تضمينية ، والقافية لا يمكن أن تستجيب للمبدأ الثاني إلا إذا كانت قد استجابت للمبدأ الأول .

البحر والايقاع لهما نفس وظيفة القافية ، تأكيد الدورة الصوتية التي هي جوهر الشعر ، ووحدة الايقاع ليست غالبا الا تقريبية ، لكن المهم أن « المقال » يكون قابلا للتجزؤ إلى وحدات « تتذبذب » حول عدد ثابت من المقاطع والاذن تتلقى انطبعا بانتظام صوتى يكفى لكى يوجد تقابلا جذريا بين الشعر والنثر .

هذا الانطباع بالانتظام ، تأتي مهمة الايقاع لكى تدعمه ، فالوحدات التفعيلية تشتتل على عدد متساو من النبرات ، وفى أحسن الأحوال يتساوى توزيع أماكن هذه النبرات من بيت إلى آخر ، والايقاع كما قلنا هو فى وقت واحد بناء ودورة ، وقليلة هي أهمية البناء والايقاع الذى يجرى عليه البيت فى أن تكون قاعدة الصيغة هي مقطعين أو ثلاثة أو أربعة والأهم أن تكون نفس الصيغة هي التي تتردد من بيت إلى آخر لكى تتم الحركة الميكانيكية على المرحلتين اللتين تشكلان الطاقة العميقة لكل شعر ، وهكذا إذا نظرنا مثلا إلى هذين البيتين :

Un Frais parfum sortait des touffes d'asphodele.

Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala.

عندما كان العطر الطازج ينبعث من طاقات الزنبق .

كانت ريح الليل تتهادى فوق جبال الجبل .

يتأكد التطابق الصوتى ثلاث مرات من خلال :

١ - تكرار حرف

٢ - عدد المقاطع الثابت (١٢)

٣ - وجود الايقاع (٤ / ٢ / ٢ / ٤ و ٤ / ٢ / ٢ / ٤)

وهذا التطابق الصوتى يتضمن تطابقا معنويا وهو تطابق لم يظهر من خلال المعنى الاشارى ، فالبيتان يشيران إلى معنيين متجاورين لكن مختلفان

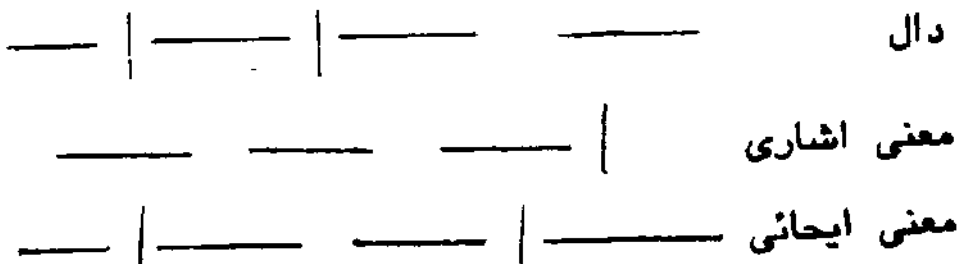
(الزنبق تنبعث منه رائحة طيبة ، ونسيم الليل يهب على الجبل) وإذن فانه لتحقيق مبدأ التوازي ، يأتي المعنى الايحائي لكي يأخذ مكانه ، فالبيان في الواقع يوحيان بنفس « جو ، المعنى (الوهية ، رقة ، سلام ، حب) واللغة اذن قد أدت وظيفتها الشعرية وهي أن تدفع الروح الى أن « تشم » ما لم تتعود إلا على « التفكير » فيه .

وعدم التوازي ، ليس بدوره مجاوزة بلا مقابل ، فهو في بعض الحالات يلعب دورا مساعدا في خدمة البحر أو القافية ، وفي بعض الحالات يقوم بدور القاء الضوء على كلمة ولكن ليست هذه وظيفته الأساسية ، واطراد استخدام الشعر الحديث لعدم التوازي يظهر أن هذا الأسلوب له خصائصه الذاتية ، إن المجاورة بين البحر والتركيب مقصودة لذاتها ، وهي يراد منها معارضة التقسيم العروضي بالتقسيم التركيبي . وانتهاك مبدأ الموازنة من خلال ذلك وفي البيت الذي أخذناه كنموذج :

ذكريات ، ذكريات ماذا تريد مني ؟ الخريف

تتعارض التقسيمات التركيبية مع الوحدات العروضية ، فالبحر دال يحيل إلى مدلول ، « والخريف » هنا ، لم يعد فاعل العبارة التي تتلوها ، لكنه مكمل للعبارة التي تتلوها ، كما أنه يقدم الاجابة على السؤال المطروح على الذكريات لكن تلك وظيفة يرفضها المعنى الاشاري ، ويقبلها المعنى الايحائي إذا كانت كل الذكريات « خريفية » .

في اطار ذلك « التلاقى » العاطفي الذي يعطى قانونه التنظيمي إلى عرف المقال الشعري ، يمكن إذن أن نكمل هنا ، كما فعلنا في الرسم الذي قدمناه من قبل من خلال دور ثالث تلجأ إليه المجاوزة التي يقدمها الدور الثاني .



إن الدور الايحائي يعتمد على موازاة الصوت والمعنى ، لكن هذه موازاة من النمط التجانسي والتقارب الذى ارتابت فيه الدراسات الشعرية دائما بين وجهى الرمز ، ليس تقارب الصوت والمعنى ، لكنه تقارب العلاقة بين الدوال والعلاقة بين المدلولات ، وتلك العلاقة مزدوجة فهي سلبية على المستوى الاشارى ، ايجابية على المستوى الايحائى .

إن التقابل بين المعنى الاشارى والمعنى الايحائى يعطى المفتاح لكل الصور ، فالشعر كما يقال هو استعارة كبيرة ، وفي كل الحالات فإن المقصود كما بينا هو « تغيير المعنى » والمجازة دائما قابلة للتخفيض من خلال ذلك الطريق لكن المشكلة الوظيفية تطرح هنا : لماذا لا نسمى الاشياء بأسمائها ؟

لماذا نقول « هذا المنجل الذهبى » ، ولا نقول ببساطة « هذا القمر » ؟ إن الاجابة توجد فى التقابل بين النمطين ، فالمعنى الادراكى والمعنى العاطفى لا يستطيعان أن يعيشا معا فى وعى واحد ، والادال لا يمكن أن يشير فى وقت واحد الى مدلولين يتطاردان ، ولهذا السبب فإن الشعر لابد أن يستخدم طريق الدوران ، لابد أن يقطع العلاقة الراسخة بين الدال والفكرة لكى يحل محلها العاطفة ، على أن يوقف وظيفة القانون القديم لكى يتيح لقانون جديد أن يعمل ، الشعر ليس « شيئا آخر » غير النثر ، كما قلنا من قبل أنه « المضاد للنثر » والاستعارة ليست مجرد تغيير للمعنى ولكنها تحوير له ، والكلام الشعري هو فى وقت واحد موت وبعث للغة .

لكن الاستعارة ضرورية ، فإذا كان الشعر فنا أى صناعة ، فذلك لأن القانون ذهنى هو القانون العادى والادال يحيل المتلقى منذ البدء إلى المعنى الادراكى ، إن الشاعر لا يستطيع أن يقول ببساطة « القمر » لأن هذه الكلمة تنير فينا بطريقة عفوية « الشكل المحايد » للوعى ، ومن أجل هذا كان النثر « نثرى » ومن أجل هذا كان الشعر فنا . لكى يثير الصورة العاطفية للقمر ، لابد أن يلجأ الشاعر إلى « الصورة » لابد أن ينتهك القانون اللغوى ، لابد أن يقول : « هذا المنجل الذهبى فى حقل النجوم » لأنه بالتحديد لا تستطيع هذه الكلمات فى اطار القانون العادى أن تتجمع .

لكن هذه العلاقة بين الدال والاشارة ، ليست بالضرورة علاقة طبيعية ، انها يمكن أن تكون نتيجة لتعمق ثقافى ، اولترتيب اجتماعى تم منذ العصر

الأول وأثر على وعى الإنسان المتحضر ، انها تتبى - كما سنحاول أن نبين ذلك يوماً ما - لبناء اللغة ، التى هى فى ذاتها انعكاس ثقافتنا ، وليس هناك ما يمنع سلفاً من امكانية تخيل ربط مضاد ، علاقة مباشرة بين الدال والمعنى الايحائى ، لكن فى هذه الحالة كان الشعر هو الذى سيصير طبيعياً والنثر هو الذى سيصير فنياً ، وكان ينبغى أن تستخدم « الصور » لكى تثير الصورة المحايدة للأشياء ، بينما كان يكفى على العكس أن تسمى الأشياء بأسمائها ، أن أقول (زهرة) لكى أخفض الصورة العاطفية ، لكن الأمر ليس كذلك فى حضارتنا ، فقانوننا اللغوى قانون اشارى ، ومن أجل هذا فإن الشاعر يحرص على أن ينتهكه ، إذا أراد أن يكشف عن الوجه المثير للعالم الذى يثير ظهوره فينا هذا الشكل المحدد من المتعة الجمالية الذى سماه فاليرى « الافتتان » .



www.library4arab.com

ملحق تعريفى باهم الاعلام

١ - لويس أراجون (L. Aragon)

كاتب وشاعر فرنسى (١٨٩٧ - ١٩٨١) ساهم مع بريتون وسويولت فى انشاء المجلة الادبية سنة ١٩١٩ . ونشر ديوانه « نار المتعة » سنة ١٩٢٠ والحركة الخالدة سنة ١٩٢٥ وساهم فى انشاء حركة الدادية وحركة السريالية فى اوائل العشرينيات . والتحق بالحركة الشيوعية الفرنسية سنة ١٩٢٦ . والتقى بالادبية « إلسا » فى اوائل الثلاثينيات فأثرت كثيرا فى مجرى حياته وحولها أصدر ديوانه « أغنية إلى إلسا » سنة ١٩٤٢ و « عيون إلسا » سنة ١٩٤٢ . وتنوع انتاجه الأدبى ليشمل كتابة القصة والرواية والسيناريو والمقال الأدبى والمقال السياسى الملتزم إلى جانب الشعر حتى عد واحدا من اواخر الكتاب الموسوعيين فى القرن العشرين .

٢ - تيودور دى بانفيل (T.D. Banvill)

كان من شعراء فرنسا فى القرن التاسع عشر (١٨٢٣ - ١٨٩١) وكان مع استاذة تيوفيل جوتيه من زعماء مدرسة البرناسية التى اهتمت بالشكل الأدبى اهتماما كبيرا . وكانت بذلك تقف فى مقابل كل من « الماديين » و « الرومانتيكيين » فى القرن التاسع عشر . وكان يرى أنه ينبغى أن يصاغ الشعر بنفس القدر من العناية الذى كانت تصاغ به التماثيل اليونانية القديمة . ويؤكد على الاهتمام بالقافية ويقول « القافية هى الشعر كله » وفى سنة ١٨٧٢ ، كتب كتابه « معالجة قصيرة للشعر الفرنسى » وكانت آراؤه التى أوردها فيه موضع تقدير بودلير ومالارميه وكان يرى أن أنبل ما فى الشاعر أنه يستطيع أن ينعش عاطفة نبيلة فى قالب مكتمل ومحدد .

٣ - جيوم دى بلاى Blay

أمير وفارس وكاتب فرنسى من القرن السادس عشر (١٤٩١ - ١٥٤٣) .

٤ - نيكولا بوالو Boileau. (N.)

كاتب فرنسى من زعماء الحركة الكلاسيكية (١٦٣٦ - ١٧١١) بدأ كتاباته بمهاجمة من أسماهم أصحاب الذوق الهابط (شابلان وكوتان وسكودرى) ثم ساند كتابات « الجيل الجديد » موليير ولافونتين ورأسين . وكتب « فن الشعر » الذى لخص مبادئ المذهب الكلاسيكى .

٥ - هنرى بريمون Bremond (H)

ناقد ومؤرخ فرنسى (١٨٦٥ - ١٩٣٣) كتب « التاريخ الأدبى والمشاعر الدينية فى فرنسا » وقف إلى جانب أدب التعبير عن المشاعر الفردية ومن ثم إلى جانب الرومانتيكية فى مقابل الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة وكانت له مناقشات خصبة مع فاليرى حول جوهر الشعر والشعر الخالص طبعت ١٩٢٦ .

٦ - رولان بارت Barthes (R.)

ناقد فرنسى (١٩١٥ - ١٩٨١) بدأ حياته الثقافية بالدراسات الكلاسيكية وكون وهو طالب بالسربون سنة ١٩٣٦ جماعة أنصار المسرح القديم . ولكنه تأثر بعد ذلك بكتابات ماركس وسارتر وقد قادت قراءته مستأنية لرواية الغرباء لالبير كامى إلى أن يصل إلى اكتشاف نمط من الكتابة يتجاوز رموز الأسلوب الأدبية لكى يصل إلى لون من الكتابة « المحايدة » أو « البيضاء » وكتب فى سنة ١٩٥٣ : « درجة الصفر فى الكتابة » ويحاول من خلالها أن يفسر كيف أثر تمزق العالم المعاصر وموقف الكاتب من ذلك التمزق على مفهوم الكتابة فى الأدب الحديث ، وقد طبق بارت مناهج النقد النفسى الفرويدى فى دراساته حول ميشلين سنة ١٩٥٤ ورأسين ١٩٦٣ ، ثم اقترب من مناهج النقد اللغوى متأثراً بفرديناند دى سوسير على نحو خاص وذلك من خلال دراسته عن الأساطير والحياة اليومية سنة ١٩٥٧ ، وكتابات عن عناصر

السيمولوجى سنة ١٩٦٤ ثم كانت دراساته التحليلية لاحدى روايات بلزك بعنوان slz سنة ١٩٧٠ وهو من خلال هذه الدراسات وكثير غيرها أسهم فى انعاش حركة النقد الجديدة فى أوروبا وفرنسا خاصة وأسهم كذلك فى تقدم بحوث المدرسة البنائية .

٧ - جورج بوفون (G) Buffon

كاتب فرنسى وعالم نبات من القرن الثامن عشر (١٧٠٧ - ١٧٨٨) ، اشتهر فى تاريخ التفكير الأدبى بخطابه الذى أعده عندما رشح فى الأكاديمية الفرنسية سنة ١٧٥٢ بعنوان : « مقال فى الأسلوب » وجاءت فيه عبارته الشهيرة : « الأسلوب هو الرجل » بعد أن كان شائعا من قبله أن الأسلوب هو « الطبقة » أو « الجنس الأدبى » أو « الترتيب البلاغى » وقد أحدث هذا المقال أثرا كبيرا فى تاريخ الدراسات الأسلوبية . (انظر ترجمة كاملة لهذا المقال إلى العربية قمنا بها ونشرت فى مجلة البيان الكويتية إبريل سنة ١٩٨٠) .

٨ - شارل بودلير (ch.) Baudelaire

شاعر فرنسى (١٨٢١ - ١٨٦٧) تذوق قسوة الوحدة الحادة منذ صغره عندما تزوجت أمه وهو طفل فى السابعة والحق هو بمدرسة داخلية ولم يكن على وفاق مع أسرته فى فترة طفولته ومراهقته ولعل ذلك يكمن وراء نظرتة التقريرية إلى العالم المحيط به طوال فترة حياته القصيرة التى لم تتجاوز ستة وأربعين عاما وكان بودلير ذا تأثير كبير على الانتاج الشعري والنثري والنقدى ، من خلال كتبه ومقالاته ودواوينه المتعددة ، من خلال ديوانه « قصائد نثرية قصيرة » جرب محاولة انشاء نثر موسيقى دون ايقاع أو قافية ولكنه فقط يملك ايقاعا غنائيا يتفق مع حركة الروح ومن خلال مقالاته النقدية التى جمعت تحت عنوان « الفن الرومانتيكى » و « المذكرات الخاصة » و « مقالات » درس انتاج فنانين آخرين رسامين مثل دى لاكروا أو موسيقيين مثل فاجنر ، ثم كان اكتشافه واعجابه بادجار آلان بو الذى ترجمه إلى الفرنسية ترجمة لا تقل ابداعا عن الأصل . لكن انتاجه الشعري هو الذى وقف به شامخا فى القرن التاسع عشر فى مقابلة البرناسيين أصحاب الشكل

الخاص والواقعيين أصحاب الفن الايجابي ليكون مبدعا للشعر الرمزي
وواحدا من اكبر من حولوا مسار الشعر في القرنين التاسع عشر والعشرين .

٩ - اندريه بريتون (A) Br`eton

اديب فرنسي (١٨٩٦ - ١٩٦٦) بدأ حياته بدراسة الطب ولكنه سرعان
ما اتجه إلى الشعر وبدأ اتصاله بأبولونير في مارس سنة ١٩١٧ وفي حلقاته
تعرف بسوبولت ثم بأراجون وساهم الثلاثة في إصدار مجلة أدبية ثم في تكوين
الحركة السريالية ، صدر ديوانه الشعري الاول سنة ١٩١٩ ، ثم ساهم هو
ومجموعة السرياليين مع تزارا في قيام حركة الدادية سنة ١٩٢٠ ولكن
السرياليين عادوا للانفصال مرة اخرى سنة ١٩٢٢ وفي سنة ١٩٢٣ صدر
الديوان الثاني لبريتون يحمل بوضوح ملامح الحركة السريالية ، كان يحلم
باحداث انقلاب في عالم الشعر من خلال عالم ما وراء الواقع وغزو طبقات
جديدة في اللغة ، واتكأ كثيرا على الحلم وعلى الكتابة العفوية ، وقد لخص
بريتون كل ذلك في « اعلان السريالية الاول » سنة ١٩٢٤ .

١٠ - كلود برنار (C.) Bernard.

عالم فزياء فرنسي (١٨١٢ - ١٨٧٨) شغل منصب استاذ الطب
التجريبي في الكوليج دي فرانس سنة ١٨٥٥ ، واشتهر في عالم الطب ببحثه
حول « وظيفة جديدة للكبد باعتباره منتجا للمواد السكرية عند الانسان
والحيوان » سنة ١٨٥٢ ، واشتهر في مجال الفكر بعامة بمقدمته في الطب
التجريبي سنة ١٨٦٥ من خلال تحديده للخيط الرئيسي لمنهج البحث
التجريبي .

١١ - بيير كورني Cornelle

شاعر مسرحي فرنسي (١٦٠٦ - ١٦٨٤) درس القانون وعمل بالمحاماة
في بدء حياته لكنه سرعان ما اتجه إلى الشعر ، وبدأ كتابة مسرحيته الشعرية
الاولى « ميلت » سنة ١٦٢٩ وتابع انتاجه المسرحي الكوميدي ولقتت موهبته
نظر الوزير الكاردينالي ريشيليو فضمه إلى مجموعة الكتاب البارزين الذين
ترعاهم الدولة ، ثم كتب « السيد » مسرحيته الشهيرة سنة ١٦٢٦ التي اثارت
جدلا حادا في عصره حول جدوى واحترام قانون الوحدات الثلاث الكلاسيكية

في المسرح ، ثم قدم بعد ذلك « هوراس » و « وسنا » و « بوليوكيت » وقد ترجمت كثير من مسرحياته إلى العربية ترجمات متنوعة ، ومن أبرز هذه الترجمات ما قدمه الشاعر خليل مطران في الربع الأول من هذا القرن . وانتخب عضواً بالأكاديمية سنة ١٦٢٧ ، وشكل مع راسين وموليير وعمدة المذهب الكلاسيكي في فرنسا .

١٢ - شاتوبريان Chateaubriand

أديب فرنسي (١٧٦٨ - ١٨٤٨) عاصر الثورة الفرنسية وكان ضابطاً في الجيش واضطر إلى الهجرة إلى أمريكا وإلى إنجلترا في بدايات الثورة ، ثم عاد إلى فرنسا سنة ١٨٠٠ لكي يتفرغ للأدب والفكر فكتب « عبقرية المسيحية » سنة ١٨٠٢ مركزاً على فلسفة الرومانتيكية الدينية في مقابلة فلسفة الكلاسيكية الاغريقية الوثنية ، واختلف مع نابليون فرحل إلى بيت المقدس وهناك كتب ملحمة « الشهيد » ثم عاد إلى فرنسا من جديد لكي يسهم في الفكر والسياسة معاً فواصل إنتاجاً أدبياً قصصياً وشعرياً أو مزجاً بينها في قصائد من النثر من ناحية ومن ناحية أخرى واصل نشاطه السياسي وتدرج في مناصب الدولة حتى شغل منصب وزير الخارجية في إحدى فترات الصراع بين الملكيين والجمهوريين في فرنسا في نهايات النصف الأول من القرن التاسع عشر .

١٣ - بول كلوديل (Paul) Claudel

شاعر مسرحي فرنسي معاصر (١٨٦٨ - ١٩٥٥) ، تأثر أولاً بالاتجاهات العلمية والواقعية التي سادت في نهاية القرن التاسع عشر . لكن قراءته لرامبو الذي كان يطلق عليه : « السحر في حالته المتوحشة » قادت تفكيره إلى الاتجاه إلى عالم ما فوق الواقع ، كان يتردد على صالون « مالارميه » الأدبي وهو في الرابعة عشرة وبدأ إنتاجه بمسرحيتين : رأسى من ذهب ١٨٨٩ والمدينة ١٨٩٠ ، ساعده العمل في السلك الدبلوماسي على الانتقال إلى أمريكا والشرق الأقصى ثم إلى معظم بلاد أوروبا وساعد هذا كله على سعة أفقه وكتب « التعرف على الشرق : تقرير شعري حول الفن : (من ١٨٩٥ - ١٩٠٩) وكتب كذلك فن الشعر سنة ١٩٠٤ وواصل إنتاجه الشعري واختير عضواً بالأكاديمية الفرنسية ١٩٤٦ .

١٤ - رودلف كارناب (Rudolf Carnap)

فيلسوف ألماني معاصر (١٨٩١ - ١٩٧١) كان واحدا من أبرز ممثلي جماعة فيينا وقد هاجر الى أمريكا حيث عمل في جامعة شيكاغو سنة ١٩٣٦ وساهم هناك في التعريف بمبادئ « الوضعية الجديدة » أو « الوضعية المنطقية » وفي ادارة « دائرة المعارف العلمية » ومن مؤلفاته : البناء المنطقي للغة سنة ١٩٣٤ ومن خلاله اقترح امكانية توحيد المعرفة العلمية من خلال بناء لغة شديدة الدقة قائمة على المنطق الشكلى حتى يمكن تصفية المشكلات التى تخلو من معنى حقيقى وقد كتب بعد ذلك عدة مؤلفات فى اللغة ، منها المعنى والضرورة سنة ١٩٤٧ والمدخل الى دراسة السيمانتيك سنة ١٩٤٨ والمدخل الى المنطق الرمزي سنة ١٩٥٤ .

١٥ - توماس ستيرن اليوت (Thomas Stearns Eliot)

شاعر وناقد ومؤلف مسرحى انجليزى من اصل اميركى (١٨٨٨ - ١٩٦٥) بدأ دراسته فى جامعة هارفارد ودرس كذلك فى السربون وفى اكسفورد ، وكان ديوانه الاول : « اغنية حب الفريدبر فرول » سنة ١٩١٧ خروجا على التقاليد الشعرية التى كانت سائدة فى القرن التاسع عشر . ومن خلال لقائه بأزرا باوند فى هذه الفترة تعرف على المدرسة الايطالية الجديدة والتقى كذلك بهولم الذى ساعد فى تشكيل شخصيته النقدية ، وكانت قصيدة الأرض الخراب سنة ١٩٢٢ تمثل قمة انتاج الشاعر ، ثم كانت « أربعماء الرماد » سنة ١٩٣٠ تجسيدا لازمة العلاقة بين الظاهر المادى والحقيقة الروحية ، ثم كتب بعد ذلك : جريمة قتل فى الكاتدرائية سنة ١٩٣٥ وحفل كوكتيل سنة ١٩٥٠ ، وحصل على جائزة نوبل سنة ١٩٤٨ .

١٦ - (اوجين جرنال) إلوارد (Eug`en Grindal)

شاعر فرنسى معاصر (١٨٩٥ - ١٩٥٢) عانى من الآلام منذ طفولته واضطر الى أن يقطع دراسته ويقضى فى المصحة عامين وهو فى السابعة عشرة وخرج لكى يكون أعلى الأصوات فى محاربة الألم والدعوة إلى السلام ونشر فى سنة ١٩١٨ ديوانه « الواجب والقلق .. قصائد للسلام » لكى يقف فى وجه الحرب العالمية الأولى والتقى بعد الحرب بجماعات السرياليين والداديين

(أراجون ، بريتون ، تزارا) وساهم في انتاج المدرستين وازداد تعلقه بالسريالية التي ولج فيها إلى عالم اللاوعي وإلى التجديد في التكنيك اللغوي .
وصدر له دواوين : عاصمة الألم سنة ١٩٢٦ ، والشعر والحب سنة ١٩٢٩ والحياة الحالية ١٩٣٢ ، لكن إلوارد بدأ يعيد النظر في التجربة السريالية وكتابة شعر يمكن أن تصل إلى التمتع به كل الطبقات وكان ذلك عن طريق المحافظة على نفاذ اللغة وبناء الصور بطريقة واضحة ، وأصدر في هذا الاتجاه « العيون الخصبة سنة ١٩٣٦ ، و « مشوار طبيعي سنة ١٩٣٨ ، و « أعطنى شيئاً أراه سنة ١٩٣٩ وأخرج ، « مختارات من الشعر القديم » سنة ١٩٥١ .

١٧ - لافونتين La fontain

شاعر فرنسي من أعلام المدرسة الكلاسيكية (١٦٢١ - ١٦٩٥) كان أبوه مديراً لشئون المياه والغابات في إحدى المقاطعات الفرنسية وقد أتاح له ذلك فرصة للاقترب الشديد من الطبيعة والحيوانات ، وأتاحت له معرفته بأحدى أميرات مقاطعة أورليون فرصة الحماية والتفرغ والاطلاع في مكتبات الامارة على كتب التراث اللاتيني والاعريقي وعلى ما ترجم إلى الفرنسية من مؤلفات أخرى . وكان من بين ما قرأ إحدى ترجمات كتاب كلية ودمنة إلى الفرنسية وهي الترجمة التي قام بها سيد داود الأصفهاني الفارسي في حياة لافونتين وكانت ذا أثر واضح على قصصه التي كتبها على لسان الحيوانات وقد اعترف لافونتين نفسه بهذا التأثير في مقدمة الجزء الثالث (انظر كتابنا : الادب المقارن ، النظرية والتطبيق القاهرة ، مكتبة الزمراء ١٩٨٤) .

١٨ - جارسيلاسو دي لافيرجا Garciaso de la Verga

شاعر أسباني من المنطقة الأندلسية (١٥٠٣ - ١٥٣٦) كانت أشعاره تمثل النمط النموذجي الانساني في عصر النهضة ، وكانت رواقده الأولى تتمثل في « الحب » الذي تأثر في تصويره بمناجح أسطورية وتاريخية كان أهمها أعمال فرجيل وقد ساهم في تطوير موسيقى الشعر الأسباني عن طريق ثقافته الإيطالية الواسعة .

١٩ - جيرارد هوبكنج Gerard Hopking

شاعر انجليزي من القرن التاسع عشر (١٨٤٤ - ١٨٩٩) تلقى تعليما دينيا في جامعة اكسفورد ودرس اللغات القديمة ثم حاضر في جامعة برلين حول اللغة اليونانية ولم تطبع مؤلفاته الا بعد وفاته سنة ١٩١٨ على يد روبرت برديج وكان هوبكنج يرى ان العنصر الاول في الشعر هو الموسيقى وان الكلمات والتراكيب تأتي تابعة لهذا العنصر وكان يؤمن بالقصيدة القصيرة ومن خلالها استطاع ربط التقاليد الدينية المسيحية بالاساطير العالمية . وقد اثر كثيرا في الشعر الانجليزي من بداية الربع الثاني من القرن العشرين .

٢٠ - فيكتور هيجو V. Hugo

أديب فرنسي كبير عاش في القرن التاسع عشر (١٨٠٢ - ١٨٨٥) كان أبوه قائدا في جيش نابليون وقضى جزءا كبيرا من طفولته في ايطاليا واسبانيا قبل أن يعود إلى فرنسا ، وكان يحلم منذ صباه بأن يكون كاتباً كبيراً ويقول : « أريد أن أكون مثل شاتوبريان أو لا أكون شيئاً على الاطلاق » كان انتاجه الاول : « الاغانى » سنة ١٨٢٢ ، جسرا بين الكلاسيكية والرومانتيكية ولكنه بدءا من المقدمة التي كتبها لديوان « كرومويل » سنة ١٨٢٧ ظهر على أنه مُنظّر وقائد الحركة الرومانتيكية ، وناقش في مقدمة أعماله قضايا رئيسية مثل الحرية في الفن التي كانت قد اثارتها مسرحيته هرمانى سنة ١٨٣٠ وتمتد شهرته ليصبح واحداً من أبرز ممثلى عصره سياسيا وفلسفيا وأديبا وفى سنة ١٨٣١ يصدر روايته الشهيرة « نوتردام دى باريس » وخلال هذا العقد (١٨٢١ - ١٨٤٠) يصدر أربعة دواوين شعرية تمثل قمة الانتاج الرومانسى عنده وتقدم فكرة ما يسمى بالشعر الكلى ، وبتدءا من الأربعينات في القرن التاسع عشر يعلو الصوت السياسى لهيجو ويصبح داعية للديمقراطية السياسية الحرة وللنزعة الانسانية ويصدر سنة ١٨٥٢ ديوانه « العقاب » موجها ضد نابليون الثالث ، ثم يهتم بقضايا صراع الخير والشر في المجتمع وعن هذا الاهتمام تصدر « أسطورة القرون » و « البؤساء » سنة ١٨٦٢ و « عمال البحر » سنة ١٨٦٦ في شكل أعمال روائية ، وكان هيجو يعتقد جيدا انه صاحب رسالة انسانية كبرى ويرى ان الفن لا ينبغي أن يقف عند البحث عن « الجمال » وإنما يمتد إلى البحث عن « الخير » أيضا .

٢١ - ج. و. هيغل G. W. Hegle

فيلسوف الماني (١٧٧٠ - ١٨٢١) تتلمذ على يد شبلنج وهولديرلن وعنهما تلقى الاعجاب بالثقافات الاغريقية القديم وشاركهما في التحمس للثورة الفرنسية . كان استنادا للفلسفة وقد شكل تصوره من خلال احتكاكه بالغليان السياسي في عصره ومن خلال دراسته للتاريخ الديني والروحي للشعوب . وقد عمق ونقد فلسفة كانت وعلى نحو خاص فكرته عن الذاتية ، وكانت فلسفته تستهدف الانسان في كليته ، حريته الحقيقية وسعادته وتهدف على التناقض بين الفكر والواقع وقد أصدر « دائرة المعارف الفلسفية » سنة ١٨١٧ وحاضر في جامعة برلين حول فلسفة القانون وفلسفة التاريخ وفلسفة الدين وتاريخ الفلسفة واعتبر في مقدمة فلاسفة عصره .

٢٢ - لويس يلمسليف Louis Hjelmslev

عالم لغة دنمركي (١٨٩٩ - ١٩٦٥) تلقى دراسته في باريس على يد عالم اللغة الفرنسي « مييه » وكون مع برونزال « الحلقة اللغوية » في كوبنهاجن سنة ١٩٢١ ، ومن خلال هذه الحلقة شكل يلمسليف نظريته العامة والبنائية للغة وقد طور وناقش في مجموعة من المقالات الدقيقة أفكار دي سوسير ، وجمع هذه المقالات في كتاب طبع سنة ١٩٥٩ بعنوان « مقالات لغوية » ويصنف يلمسليف بين اللغويين باعتباره رائد الاتجاه العلمي في بحوث « السيمانتيك » .

٢٣ - رومان جاكوبسون (Roman) Jakobson

عالم لغة أمريكي من أصل روسي ولد سنة ١٨٩٦ ، تلقى دراسته في موسكو ، وبها أنشأ حلقة اللغوية ، وكان على اتصال بحركة « الشكليين » في الأدب ، وانتقل إلى تشيكوسلوفاكيا حيث عمل أستاذا بجامعةاتها ، وهناك أنشأ مع « تروبتسكوي » « حلقة براغ للدراسات اللغوية » وقد هرب من وجه النازي سنة ١٩٣٩ فلجأ إلى اسكندنافيا ، ثم إلى أمريكا سنة ١٩٤١ وفي نيويورك التقى بليفى شتراوس وطورا معا دراستهما اللغوية والأدبية ، وقد غطت دراسات جاكوبسون كثيرا من الميادين فمن علم اللغة العام إلى نظرية الأدب إلى دراسات في الفلكلور وفي التحليل النفسي ووسائل التوصيل

الاعلامى ، وقد اثر في كثير من اعلام العصر ويذكر من هؤلاء على نحو خاص شومسكى .

٢٤ - لوتريامون Lautreamont

من ادياء فرنسا في القرن التاسع عشر (١٨٤٦ - ١٨٧٠) عاش حياة خاطفة لم تتجاوز اربعة وعشرين عاما . واصدر خلالها مجموعة من الدواوين الشعرية لم تلتف النظر كثيرا في حينها ولكنها حين أعيد طبعها في سنة ١٩٢٠ لقيت اهتماما كبيرا من اندريه بريتون زعيم السرياليين ، وكثرت الاشادة بلغة لوتريامون باعتبارها لغة طبيعية ، تمردت في وقت مبكر في القرن التاسع عشر على النزعة العقلانية التي كانت تسود الشعر آنذاك .

٢٤ - جارسيلوركا Garcia Lorca

شاعر ومؤلف مسرحى اسباني (١٨٩٩ - ١٩٣٦) عاش في الاندلس وتلقى ثقافة دينية وتأثر كثيرا بالتراث الفلكلورى ، وانتج اشعارا غنائية تمتد حقولها من موضوعات التراث التقليدية إلى الموضوعات السريالية ، واعطى جهدا كبيرا للمسرح في الفترة الاخيرة من حياته . فكتب كثيرا من المسرحيات كان أشهرها ثلاثيته : عرس الدم سنة ١٩٣٣ ، وأيرما سنة ١٩٣٥ ، وبيت بيرناردا سنة ١٩٣٦ ، حيث يمتزج الحب بالموت وموضوعات التراجيديا الاغريقية بالسياسة المعاصرة ، وقد اعدم برصاص حرس فرانكو في الايام الأولى للحرب الاهلية الاسبانية .

٢٦ - لامارتين Lamartine

شاعر وكاتب وسياسى فرنسى (١٧٩٠ - ١٨٦٩) اشتهر منذ شبابه المبكر بشاعرية الروح ، واصدر ديوان « التأملات الشعرية » سنة ١٨٢٠ وهو الذى كان مفعما بغنائية اعتبرها الشباب الرومانتيكيون وحيا كما كان يقول سانت بييف وقد زار الشرق وحج إلى « الاماكن المقدسة » ، وعاد ليواصل اشتغاله بالفن والسياسة معا ، فشرع في كتابة « ملحمة الروح » وقد ظهر منها جزءان : « جوسلين » سنة ١٨٣٦ « وسقوط أحد الملائكة » سنة ١٨٣٨ ثم اشتغل بالكتابات السياسية الثورية ووصل في احدى الفترات إلى شغل منصب وزير الخارجية في حكومة احدى الثورات التي سادت فرنسا في هذه الفترة سنة ١٨٤٨ ، وحين قضت الامبراطورية الثانية على هذه الحكومة ترك لامارتين

السياسة للانتاج الادبي المكثف في مجال الشعر والرواية والترجمة الذاتية وهو الانتاج الذي جعله يصنّف في كبار شعراء الحركة الرومانتيكية وادباء القرن التاسع عشر .

٢٧ - مالارميه (Stephane) Mallarme

من كبار شعراء فرنسا في القرن التاسع عشر (١٨٤٢ - ١٨٩٨) مر بطفولة حزينة بعد أن فقد أمه في وقت مبكر وقضى معظم دراسته بعيدا عن أسرته ، درس الانجليزية واشتغل بتدريسها فترة طويلة في اقاليم فرنسا ، ولم ينتقل إلى باريس الا بعد الثلاثين من عمره وظل غير معروف بها حتى قارب الخمسين وكان خلال هذه الفترة ذا نزعة دينية انكماشية ، اتجه إلى الشعر منذ فترة مبكرة من خلال تأثره بالبرناسيين وبودلير وادجار بو . يتميز شعر مالارميه بصعوبة خاصة ناتجة عن الثراء والتعقد الفلسفي للمحتوى ودعوته إلى أن تعود الذات إلى توحيدها الطفولي وإلى ليلها الداخلي الذي يسمح للروح أن تتوغل بعمق في النزعة الحسية وكان يرى أن الشاعر لا ينبغي أن يعنى برسم الاشياء بالقدر الذي يعنى فيه برسم تأثيراتها وتفاعلاتها ويتخذ من الكلمات وسيلة للبحث عما اسماء بالعدم الذي هو حقيقة واصبح مالارميه زعيما لجيل الرمزيين واصدر مجمل أشعاره في طبعة كاملة سنة ١٨٨٧ .

٢٨ - مالرب Malherbe

شاعر فرنسي عاش في القرن السادس عشر والسابع عشر (١٥٥٥ - ١٦٢٨) لعب دورا هاما في الانتقال بالشعر الفرنسي إلى المرحلة الغنائية ، وذلك من خلال انتاجه الشعري وكتابات النظرية ، وكان يرى أن الشاعر الجيد هو الذي ينجح في التعبير عن الافكار الخالدة في قالب محكم وصاف يسوده الايقاع والقافية المطردان وتساندهما الصور ومن خلال هذه الافكار اسدل الستار على مبادئ جماعة « الثريا » في العصور الوسطى ، ومهد الجول ظهور الشعر الكلاسيكي .

٢٩ - موليير Moliere

مؤلف مسرحي فرنسي (١٦٢٢ - ١٦٧٣) بدأ حياته بدراسة القانون واشتغل فترة بالمحاماة ولكنه ما لبث أن تركها وتفرغ للمسرح . وبعد عدة

محاولات فاشلة لتكوين فرق مسرحية مستقلة بباريس ، قدم موليير أولى مسرحياته في مدينة ليون سنة ١٦٥٥ ، ثم قدمت فرقته إلى باريس حيث قدمت أعمالا ناجحة ، وكانت مسرحية « المتحذلقات المضحكات » سنة ١٦٥٩ هي بداية الشهرة الواسعة لموليير ، وتتابع أعماله وشهرته تحت رعاية ملك فرنسا : مدرسة الزوجات وزواج بالأكراه وتارتوف ، وطبيب رغم أنفه . وقد تعدى تأثير موليير الأدب الفرنسي إلى حركة المسرح العلمي ، وكانت مسرحياته المترجمة إلى العربية من أكثر المسرحيات رواجاً في بداية حركة المسرح العربي في مصر .

٣٠ - موسيه (Alfred de Musset)

كاتب وشاعر فرنسي في القرن التاسع عشر (١٨١٠ - ١٨٥٧) ، كان ذا موهبة قوية منذ صباه وقد التحق بجامعة الرومانتيكيين منذ سن الثامنة عشرة وكان صديقاً لالفريد دي فيني ، وسانت بيف ، وفي سن العشرين كتب : « قصص من أسبانيا وإيطاليا » وهي مجموعة جسدت كثيراً من ملامح الأدب الرومانتيكي في هذه الفترة ، ثم قدم للمسرح الفرنسي مجموعة من المسرحيات ، تعد لدى النقاد أعرق ما قدمه المسرح الرومانتيكي لتاريخ الدراما ، وقد عاش تجربة حب مريرة مع الكاتبة الرومانتيكية جورج صاند وعبر عنها في قصته الشهيرة : « اعترافات فتى العصر » وتركت ظلها كذلك على تأملاته : « الليالي » ، وقد جمعت أشعاره كاملة في طبقات وشروح كثيرة باللغة الفرنسية ، وترجم بعض منها إلى العربية .

٣١ - باستير (Louis Pasteur)

كيميائي وعالم حيوان فرنسي عاش في القرن التاسع عشر (١٨٢٢ - ١٨٩٥) وهو مؤسس علم الجراثيم ورائد فكرة التعقيم ، وقد أثرت نظرياته في الميكروب ، تأثيراً جذرياً على مسار علمي الطب والجراحة ، وعلى الأفكار العلمية عامة في القرن التاسع عشر .

٣٢ - ادجار الن بو (Edgar Allan Poe)

شاعر وروائي وناقد أمريكي عاش في القرن التاسع عشر (١٨٠٩ - ١٨٤٩) فقد في سن مبكرة أبويه اللذين كانا يعملان بالتمثيل ، فظل الحزن

وفكرة الموت يسيطران على حياته القصيرة ونتاجه الكثير ، كتب أولى قصائده المشهورة « إلى هيليني » في سن الرابعة عشرة ، وأصدر ديوانه الأول في الثامنة عشرة وقد قام الزن بو برحلة إلى الشرق العربي واطلع على جانب من الفكر الروحي فيه وترك ذلك أثارا عليه ، ويرى النقاد الفرنسيون أن عبارة بو الشهيرة : « كل ما نراه أو يتراءى لنا ليس الا حلما في حلم » متأثرة بروح القرآن ، وقد تتابع انتاج بوني مجالات كثيرة في القصة والرواية والصحافة الادبية والشعر ، وتأثر ادياء القرن التاسع عشر في فرنسا كثيرا به وعلى نحو خاص مالارمييه وبودليير الذي أعجب به وترجم بعض انتاجه القصصي والشعري إلى الفرنسية ، وكان لتقديم بودليير لآلن بو أثر كبير جدا في شهرة بو العالمية .

٣٣ - بوب (Alexander) Pope

الكسندر بوب من شعراء القرن الثامن عشر في انجلترا (١٦٨٨ - ١٧٤٤) عرف طريقه إلى الشعر مبكرا فكتب في سن الثانية عشرة : « انشودة الوحدة » وكان بوب قصير القامة محروما من الوسامة وأثر ذلك على نغمة اشعاره العاطفية فكتب قصيدته : « ذكريات امرأة تعيسة » وقصيدة : « إلى هلويز الراهبة العاشقة » وقد ثقف بوب نفسه ، فتعلم وحده ، الفرنسية والايطالية واليونانية واللاتينية وقد ترجم الاثيائة شعرا سنة ١٧٢٠ واعتبرت ترجمته من روائع القرن الثامن عشر ، وقاد حملة الصراع بين « القدماء والمحدثين » وقد كان كتابه « مقال في النقد » والذي كتبه سنة ١٧١١ يمثل نقطة تحول في النقد الانجليزي يقابل ما فعله « بوالو » في الفرنسية عندما كتب « فن الشعر » حيث وضع القواعد المحددة التي ينبغى على الناقد اتباعها .

٣٤ - بريفيير (Jaques) Prevert

جان بريفيير واحد من أشهر شعراء فرنسا في القرن العشرين (١٩٠٠ - ١٩٧٧) بدأ حياته بالاتصال بالسرياليين وانهاها بشيوع اشعاره لدى كل طبقات الأمة ولدى الاطفال على نحو خاص ، وقد عمل بالاضافة إلى ذلك في حقل السينما . فكتب السيناريو لمجموعة من الأفلام الشهيرة منذ سنة ١٩٣٧ ، وتتابعت دواوينه فأصدر « الكلمات » سنة ١٩٤٦ و « حكايات » سنة ١٩٤٦ و « مشاهد » ١٩٥١ و « الأمطار والزمن الجميل » ١٩٥٥ وأشتهرت

مجموعة من اغنياته على نحو خاص في أوروبا وأمريكا مثل أغنية « باربارا »
ومثل قصيدة « لكى ترسم لوحة لعصفور » .

٣٥ - كينو (Reymond) Queneau

ريمون كينو ، أديب فرنسي معاصر (١٩٠٣ - ١٩٧٦) ، ساهم في
الحركة السريالية بين عامي سنة ٢٤ و ٢٩ ، ثم أهتم بفروع التحليل النفسى
وعلاقتها بالأدب ، واتسم انتاجه بالمزج بين الشاعرية والتهكم وقد جعله ذلك
يقف من نظم العالم المعاصر والظروف التى يوضع فيها الانسان موقفا نقديا
وقد مارس تصويره النقدى هذا من خلال تصويره لبناء جديد للغة الحرة استفاد
فيه من تجربته السريالية ومن اهتماماته بالتحليل النفسى ، ودعوته إلى ادخال
عناصر من اللغة المتكلمة في بناء اللغة الادبية وقد كتب في هذا الصدد
« تدريبات على الأسلوب » سنة ١٩٦٣ ، وكتب كذلك تحليلا للوسائل الفنية في
شعره سنة ١٩٦٢ ورواية ترجمة ذاتية شعرية بعنوان « السنديان والكلب » .

٣٦ - ريفردى (Pierre) Reverdy

بيير ريفردى ، شاعر فرنسي معاصر (١٨٨٩ - ١٩٦٠) كان من رواد
الحركة السريالية بمقالاته التى نشرها بمجلة الشمال والجنوب سنة ١٩١٧ ،
لكنه سرعان ما أثر الوحدة والتفكير المستقل والتأمل الميتافيزيقى ، وصدرت
دواوينه من خلال عزلته تنم عن العطش للصفاء والرغبة في الانفلات ، وقد
صدرت له دواوين ، « الجيتار النائم » سنة ١٩١٩ ، و « رسم النجوم » سنة
١٩٢١ و « منابع الريح » سنة ١٩٤٥ و « أغنية للموتى » سنة ١٩٤٨ .

٣٧ - راسين (Jean) Racine

شاعر مسرحى عاش في القرن السابع عشر « ١٦٣٩ - ١٦٩٩ » ، تلقى
تعليمه الأول في مدارس دينية ثم عكف على دراسة عميقة للغة اليونانية
والفلسفة ، وقد قدم بداية انتاجه المسرحى سنة ١٦٦٣ ، وقدم رائعته
اندروماك سنة ١٦٦٧ وفيدرا سنة ١٦٧٧ ولكنها أخفقت بطريقة جعلت الشاعر
يترك الكتابة المسرحية فترة طويلة ، وكان معاصرا ومنافسا للشاعر المسرحى
كورنى ولقد تمكن راسين من أن يعيد للمسرح أبعاده القديمة التى تصور لها

التراث الكلاسيكي اليوناني وأن يعطيها دفعة احيائية جديدة ربطت اسم راسين بمولد التراجيديا الكلاسيكية في فرنسا .

٣٨ - رامبو (Arthue) Rambaud

ارتير رامبو من كبار شعراء فرنسا في القرن التاسع عشر (١٨٥٤ - ١٨٩١) بدأ انتاجه الشعري متأثرا بفكتور هيجو وبالبرناسيين ، ولكن سرعان ما تميز صوته في قصيدته « الموسيقى أولا » سنة ١٨٧٠ أى في سن السادسة عشرة وقصيدة « الرواسخ » بعدها بعام واحد وبدأ تأثرا في اتجاهات كثيرة ضد القواعد التقليدية من خلال شكل انتاجه ، وضد النظم السياسية من خلال الاحتجاج على حرب السبعين التي اندلعت في شبابه وضد العقيدة المسيحية من خلال قصيدته « القرابين الأولى » سنة ١٨٧١ ، ثم كتب قصيدته المشهورة « السفينة السكرى » سنة ١٨٧١ من خلال تأمل داخلي عميق وكتب بعدها « الشرط الاول لمن يريد ان يكون شاعر ان يكون شديد المعرفة الداخلية ثم ان ينجح في وصل الذات الداخلية بأسرار النظام العليا للكون » ، وتتابع انتاجه الشعري ومحاولاته لبناء عالم سحري تستطيع فيه ان تتجسد المشاعر والأفكار في صور لونية ، وتتابعت دواوينه وقصائده : « الدموع » و « البحار » و « الأزهار » و « العبارات » و « فصل في الجحيم » (وهي مقالات في الترجمة الذاتية صاغها في نثر شعري ، وكان من دوافع كتابتها الخلاف الحاد الذي وقع بينه وبين صديقه الشاعر فيرلين وأدى إلى القطيعة بينهما وفيها حل تجربته الثورية في الأدب) ، وقد كان انتاجه مقوما هاما من مقومات المذهب الرمزي ، ومقدمة من مقدمات السرياليين الذين وجدوا في أفكاره بذرة « الثورة الدائمة للروح الانسانية » .

٣٩ - رونسار (Pierre de) Ronsard

بيير دي رونسار شاعر فرنسي عاش في القرن السادس عشر (١٥٢٤ - ١٥٨٥) وكان زعيما لجماعة « الثريا » ومتحمسا للدفاع عن صفاء اللغة ، وقد حاكى في أناشيده الشعرية « هوارس » و « بندار » ثم أصدر مجموعة شعرية ذات استلهام داخلي وحاول كتابة الملحمة الشعرية في أخريات حياته ، وترك ملحمة ناقصة ، وقد اختير في حياته « اميرا للشعراء » ، ومن خلال تعرض انتاجه لنقد « مالرب » خفت اسمه لمدة قرنين ولكنه عاد للظهور مرة أخرى على

يد الناقد الرومانتيكى « سانت بيف » الذى أعاد اليه مكانته كزعيم لمدرسة وكشاعر غنائى كبير .

٤٠ - سان جون برس (John Perse - Salint)

شاعر فرنسى معاصر (١٨٨٧ - ١٩٧٥) ينحدر من أسرة فرنسية تقيم فى جزر الأنتى فى المحيط الهادى منذ نهاية القرن السابع عشر ، اتجه منذ شبابه إلى العمل فى الحقل الدبلوماسى ولكنه كان على صلة وثيقة بأذريه جيد ويول فاليرى ، وأصدر ديوانه الأول سنة ١٩١١ وقد سعد فى السلك الدبلوماسى حتى كان سكرتيراً عاما لوزارة الخارجية فى بداية الحرب العالمية الثانية ، وعند دخول النازى إلى فرنسا ، هاجر إلى أمريكا سنة ١٩٤٠ وهناك عمل مستشارا لمكتبة الكونجرس ، وتولى من موقعه الدعم الأدبى والدعوة لمساندة المقاومة الفرنسية ضد الألمان ، وقد تميز الانتاج الشعرى لبرس بالغنى الشديد سواء فى مصادر الصور والأخيلة أو فى مفردات اللغة أو فى القدرة على استخدام الأسطورة مما عد معه « خالقا حقيقيا » لعوالم شعرية جديدة ومن دواوينه : « المنفى » سنة ١٩٤٢ ، و « الأمطار » سنة ١٩٤٤ و « الرياح » سنة ١٩٤٦ و « حوليات » سنة ١٩٦٠ ، وقد حصل على جائزة نوبل فى الأدب سنة ١٩٦٠ .

٤١ - سبيقتزر (Leo) Spitzer

ليو سبيتزر عالم نمساوى معاصر (١٨٨٧ - ١٩٦٠) تلقى ثقافة ألمانية وتخصص فى اللغة الفرنسية وكتب بعض دراسته بالانجليزية ، يعد رائدا للاتجاه المسمى « بالأسلوبية الأدبية » من خلال كتاباته التى أرسى فيها منهجا لقيام الدراسات النقدية على أساس من مبادئ علم الأسلوب ، وطبق هذا المنهج فى دراسات أعدها حول سرفانتس ودييرو وكلوديل .

٤٢ - فينى (Alfred) Vigny

الفريد دى فينى من شعراء القرن التاسع عشر بفرنسا (١٧٩٧ - ١٨٦٣) ، ينحدر من أسرة عريقة وقد تلقى تربيته الأولى حسب تقاليد النبلاء والفرسان ، وكان يحلم بتحقيق أمجاد عسكرية ولكنه اتجه إلى الشعر فنظم قصيدته الشهيرة « موسى » سنة ١٨٢٢ ، كتب ملحمة « أخت الملائكة » التى

لقيت نجاحا كبيرا وانضم إلى « نادى » الرومانسيين وانعقدت أوامر صلته
بفكتور هيجو . وبالإضافة إلى الشعر الذى جمع فى طبعات كاملة وإلى الملحمة
كتب فينى الرواية ، فأصدر رواية « الخامس من مارس » سنة ١٨٢٦ ، وتتابع
بعد ذلك ازدواج الانتاج الروائى والشعرى عنده ، وكتب سيرته الذاتية بعنوان
« مذكرات الشاعر » وقد تميزت أشعاره بأحياء كثير من قصص الكتاب

المقدس .
www.library4arab.com
٤٣ - فيرلين (Paul) Verlainé

بول فيرلين من شعراء القرن التاسع عشر بفرنسا (١٨٤٤ - ١٨٩٦)
ساهم فى الحركات الشعرية الشهيرة فى عصره ، فكان ديوانه الاول الذى صدر
سنة ١٨٦٦ يحمل ملامح الاتجاه البرناسى . وصدر له ديوان « الاغنية
الجميلة » سنة ١٨٧٠ يحمل طابعا غنائيا متفائلا ثم كان لقاؤه مع رامبو سنة
١٨٧١ الذى اثر كثيرا فى حياته من خلال اقترانهما معا فى باريس وبروكسل
ولندن ، وقد عرف فيرلين حياة السجن حيث قضى به عامين كتب خلالهما
ديوانه « حكايات دون كلمات » واتجهت أشعاره بعد ذلك إلى خليط من
الغموض والتصوف واستخدام الرمز على نحو مكثف جعله واحدا من اعلام
المدرسة الرمزية ، فى إطار هذا الاتجاه أصدر « فن الشعر » سنة ١٨٧٤ وفيه
يعلن أن الفن هو « أن يكون الانسان هو ذاته كينونة مطلقة » وكان يعرف
شعره بأنه « شىء يذوب فى الهواء » وأنه لا يبحث مطلقا عن « اللون »
الخالص ، ولكن عن الفروق الطفيفة بين الألوان ويعتمد اعتمادا كبيرا على
موسيقى الكلمات لدرجة جعلت بعض قصائده يستلهمها الملحنون ليصنعوا
منها قطعا موسيقية خالصة .

الفهرس

صفحة

٥	مقدمة الترجمة
١٧	مدخل فى ميدان البحث ومنهجه
٣٥	الباب الاول المشكله الشعرية
٥٧	الباب الثانى المستوى الصوتى : نظم الشعر
١١١	الباب الثالث المستوى المعنوى : الاستناد
١٣٩	الباب الرابع المستوى المعنوى : التحديد
١٦٥	الباب الخامس المستوى المعنوى : الربط
١٨٣	الباب السادس نظام الكلمات
١٩٧	الباب السابع الوظيفة الشعرية

www.library4arab.com

رقم الايداع بدار الكتب

www.library4arab.com

مطالعة الأعراس بكونزيس انليل
www.library4arab.com

www.library4arab.co

www.library4arab.com

الشمس جنيه واحمد

طابع الاعراب كوريش انبيل