شعرية التركيب اللغوي
من منظور النقد الغربي

أحمد محمد ويس

«يالَلشقاء الشاعر الذي لم يجرؤ يوماً على أن
يجمع بين كلمتين لم تلتقيا من قبل أبداً»

بايبي أنكلان

يحظى التركيب في فنِّ القول بمنزلة
رفيعة مردُّها إلى أنه مناط تألُّق الأديب

والشاعر، وهو كذلك سر تألق القنان؛ لأن كل فن فلابد أن يقوم على تشكيل ما يتلاءم وطبيعة هذا الفن. ومن ثم فإن هذه السمة هي ما تشترك به كل الفنون زمانية كانت أو مكانية.

وهذا البحث يروم النظر في الفكر النقدي عند الغربيين ليرى مقدر ما خصّ به هذه السمة الهامة في فن القول ولاسيما في الشعر، والحق أن الصورة - مع كل ما حظيت به من مكانة في الشعر - لا تبدو أهميتها أو يستبين جمالها حقاً إلا ضمن سياقها التركيبي الذي ترد فيه، بل لا يمكن للصورة أصلاً أن تقوم على مجرد كلمة مفردة. لا بل إن الكلمة المفردة - وهي «أهم الوحدات الدلالية»[1] - ليس لها في ذاتها معنى منفصل، «وإنما معناها في الجملة التي ترد فيها»[2] كما يرى نفرٌ من أهل الاختصاص، ولذلك عدّ هذا النفر «الجملة» من أهم وحدات المعنى، بل هي أهم من الكلمة نفسها[3]. وما الجملة إلا مجموع كلمات قد تركّبت فيما بينها على نحو ما.

وعلى الرغم من أن «الجملة» هي مناط الحديث هنا فإننا نود أن نلتفت قبل ذلك إلى «الكلمة» لنرى إن كان يمكن أن تُوصَف مفردة بأنها جميلة أو قبيحة، شعرية أو نثرية. ونبادر فنقول إن النقاد غير متفقين في هذا الشأن الذي يرتد فيه الخلاف إلى عصر أرسطو، وهو ما نجد عنده دعوة للشاعر كي يجتنب الكلمات السوقية والمبتذلة الدارجة، ليستعمل

بدلاً منها كلمات غير مشاعة من غريبة ونادرة ومجازية[4]، على حين أن ثمة في عصره من قد سخر من الشعراء التراجيديين لاستعمالهم تعابير مهجورة[5].

ويبدو أن الآراء في هذه القضية توزّعت فيما بعد بين هذين الرأيين، فقد مضى على رأي أرسطو كل من بن جونسون (1572-1637) حين رأى أن «الكلمات المبتذلة والحوشية تخذل غرض الشاعر»[6]. وكذا هيجل (1770-1831) حين قال: «هناك ألفاظ وتسميات خاصة بالشعر أو هو يؤثرها في الاستعمال على ما عداها... وفي مستطاع الشعر... إما أن يلجأ إلى مهجور الألفاظ، أي إلى ما يندر استعماله في الحياة اليومية، وإما أن ينحت ألفاظاً جديدة»[7].

وإذ يرى جراهام هو في استثناء نوع معين من الألفاظ من أن تُستَعمل في الشعر مبدأ كلاسيكياً فإنه لا يلبث أن يشير إلى أن الإجماع منعقد عليه[8]!... ولا يمكن أن يطمئن المرء إلى هذا القول بالإجماع؛ فمن المعروف أن وردزوورث (1770-1850) له مقولة مشهورة ترى أنه لا يوجد بين لغة النثر ولغة النظم أي فارق جوهري[9]، وهي مقولة حاول كولريدج (1772-1834) تفنيدها ولكنه مع ذلك وافق على شيء واحد قد يعنيه وهو «اشتراك الشعر والنثر في المفردات ذاتها والقاموس ذاته»[10]. وما سوى ذلك فالاختلاف جوهري. ومن ذلك ما بينهما من اختلاف في بنية التركيب.

ومن الممكن أن يركن المرء إلى ما جاء به ريتشاردز (1893-1979) في هذا الشأن حين قال: «وليس للكلمات في ذاتها صفات أدبية خاصة، ولا توجد كلمة قبيحة أو جميلة في ذاتها أو من طبيعتها أن تبعث اللذة أو عدمها. ولكنّ لكل كلمة مجالاً في التأثيرات الممكنة **يختلف طبقاً للظروف التي توجد فيها.** و[هكذا فـ] - كل ما نعنيه حينما نقسم

الكلمات إلى كلمات ملساء مشذبة وأخرى غير مشذبة... هو أن بعض الكلمات نتيجة لطول الاستعمال قد أصبح مجاله أضيق من مجال غيره، ولذلك يلزمه لكي يغيّر من صفاته أن يوجد في ظروف أكثر غرابة..»[11]. والنص هنا صريح في عدم الالتفات إلى جمال الكلمة في ذاتها، وإنما هو يتجه إلى جمال التركيب وإلى موقع الكلمة داخل التركيب، فالموقع هو ما يمنح الكلمة تأثيرها. والتصرف في نظم الكلمات نظماً جديداً هو ما من شأنه أن ينتشل بعض الكلمات مما أصابها من جمود وصدأ.

وعلى أن ما يقوله ريتشاردر هنا يلتقي مع رأي أرسطو قديماً حين أثنى على صنيع الشعراء التراجيديين لاستعمالهم عبارات لا ترد في أحاديث الحياة اليومية من مثل قولهم «عن البيت بعيداً» بدلاً من قولهم «بعيداً عن البيت». وهو تغيير من شأنه أن يُكسب الأسلوب صبغة مميَّزة تبعده عن المألوف[12]، بيد أننا لا نعثر عند أرسطو على ما يفيد بأن هذا التقديم والتأخير في العبارة قد صاحبته دلالة جديدة لم تكن لها من قبل، وليس ثَم إلا هذه الصبغة المميزة التي تنتج من مجرد الابتعاد عن المألوف أو من مجرد مخالفته، حتى لكأن الخروج عن المألوف قيمة مطلوبة في ذاتها.

وربما كان أرسطو مبتسراً بحيث لا يبدو معه الفارق الدلالي جلياً. فإذا ما تحولنا إلى جان كوهن وجدناه حائراً أو شبه حائر أمام بيت شعري شهير لعله من أشهر الأبيات في الشعر الفرنسي، وفيه يقول أبو لينير:

تحت جسر ميرابو يتدفق السين Sous le pont Mirabeau coule la seine

ولكي يبين كوهن ما جرى في البيت يعمد إلى تحويله إلى صيغة نثرية عادية:

السين يتدفق تحت جسر ميرابو[13].

ويتساءل بعد ذلك لم كان البيت شعرياً وتفسيره غير شعري..؟..[14].

وكان ينبغي - وقد أقرَّ بأن الصياغتين لا تملكان الدلالة نفسها[15] - أن يسعى إلى بيان الفرق الدلالي بينهما، غير أن ما قاله لا يشير إلى تبيّن فرق دلالي ما سوى ما يُستشف من كلامه بأن جمال البيت عائد إلى مجرد أنه قد خالف الاستعمال الشائع. ثم ما لبث أن أقر بأننا «لا نستطيع أن نرى جلياً كيف يكون الفارق الصوتي [؟] البسيط سبباً في هذا الفارق الشعري بين هاتين العبارتين، ولسوف نجد هذا الفرق عند تفسير كل الصور التي يعرفها البلاغيون»[16].

ويبدو أن الحيرة التي تبدّت لنا في كتابي كوهن إزاء تفسير شعرية التقديم والتأخير حيرةٌ لازمت البلاغيين والنقاد الغربيين قديماً وحديثاً، وأفصح عنها ناقد ألماني معاصر وهو برند شبلنر فأورد عبارات ثلاثاً من اللغة الألمانية تختلف فيما بينها من حيث التركيب، غير أن متحدثي الألمانية يرونها مرتبطة فيما بينها؛ لأنها تحمل محتوى دلالياً واحداً وتُوصِل المعلومات ذاتها[17]. وهذا ما لا يقتنع به شبلنر، بدليل تلك الأسئلة التي أتبعها.. فكان أن تساءل عن هذا المحتوى المتطابق في التعبيرات الثلاثة.. وكيف يوصف دلالياً وصفاً دقيقاً..؟.. وإذا ما وُجدت مطابقة دلالية فهل هي تحدث في كل السياقات والظروف..؟.. ثم ألا تتمايز هذه التعبيرات الثلاثة دلالياً..؟.. وأين تكمن الاختلافات فيما بينها..؟.. وهي أسئلة تبدو الإجابة عنها مخيّبة، أو فلنقل هي اعتراف بالقصور؛ إذ لم يتحرج شبلنر من أن يقول: «لا يمكن بالطبع إعطاء إجابة مُرضية تماماً في إطار الوضع الحالي لعلم الدلالة اللغوي»[18]. وحين يقول شبلنر هذا فينبغي أن نصغي إليه وهو الخبير(*) بما لدى الغربيين في هذا الشأن من تراث. وكثيرٌ هم الدارسون ممن نبّهوا على ضعف الاهتمام بالجانب التركيبي، وفي هذا الصدد نجد تودوروف

ودوكرو مثلاً يشيران إلى أن البلاغة قد اكتفت بالمحور الاستبدالي؛ أي بمحور الاختيار، وهو ما يعني وضع كلمة محل أخرى، ولم تُعن بالمحور التركيبي للنص[19]. ونبه على ذلك أيضاً جاكوبسون في قوله: «إن الأدوات الشعرية الخفية في البنية الصرفية والتركيبية للغة، وباختصار إن شعر النحو نتاجه الأدبي، أي نحو الشعر، نادراً ما اعترف بها النقاد، وقد أهملها اللسانيون تقريباً إهمالاً كلياً، وعلى النقيض من ذلك فإن الكتاب المبدعين غالباً ما عرفوا كيف يستثمرونها»[20]، وكذلك نبه على هذا الأمر جورج مونان حين ذكر «أن التركيبة تمثل القسم من النحو الذي تطور ببطء أكثر من غيره... والألسنية التاريخية لم تعالج إلا [في فترة] متأخرة البحوث المتعلقة بالتطور **فقط** في مستوى التركيبية. وقلة هم الباحثون الذين تعاطوا ذلك»[21]. وإذاً فإنما هو القصور والتقصير من قِبَل البلاغيين والنقاد واللغويين إزاء المحور التركيبي الذي عني به المبدعون في إبداعهم، ولكنه لم يجد من الدارسين من يلتفت إلى بيان جمالياته. فإذا ما جاز للمرء منا أن يوازن بين ما هو عند الغربيين وما هو عند العرب في هذا الشأن فسيجد أن الموازنة مظهرة تفوّق العرب في هذا، بل لقد حظي منهم هذا المحور التركيبي بعلم خاص هو علم المعاني، وإنما هو علم لأن له أصولاً يدركها المبدع ويستثمرها، ثم يستقبلها المتلقي ويعقل مراميها. ولئن أحس كوهن بجمال بيت أبولينير ولم يستطع أن يجد لشعرية التركيب فيه تعليلاً ولا أن يتبين ما يمكن أن يكون فيه من دلالة جديدة فإن علم المعاني العربي في مكنته، كما نحسب، أن يجد بين مثل ذينك التركيبين فارقاً لا يقف فحسب عند مجرد الخروج على المألوف. وإنما هو فارق يتضمن دلالات جديدة ما كان لها أن تكون لولا أن رُكِّب على هذا النحو.

وإذاً فمن المؤكد أن الالتفات إلى أهمية المحور التركيبي هو من الاكتشافات الحديثة عند الغربيين.. وإلا فما معنى أن تشتهر مقولة

جاكوبسون في تعريف الأسلوب بأنه إسقاط لمحور الاختيار على محور التوزيع[22] كل تلك الشهرة..؟..

ومن المؤكد أيضاً، أو ربما كان من تحصيل الحاصل أن نشير إلى أن المحور التركيبي ذو صلة وثقى بالنحو وذلك عند العرب والغربيين جميعاً؛ وحين عرض كوهن لهذه العلاقة أشار إلى أن الشعر الفرنسي في عمومه أبدى احتراماً لقواعد النحو، وانحرافاته التركيبية ترد على استحياء، حتى إذا جاء مالارميه (1842-1898) اتخذ له من الانحراف النحوي دعامة أساسية في كتابته الشعرية[23].

وقد التفت بول فاليري إلى طرف من الفرق بين الشعر والنثر من خلال هذا المحور فرأى «أن الشعر إذ يستعمل نفس الكلمات التي يستعملها النثر فإنما يمتاز من النثر في أنه يتناول الألفاظ على نحو من التركيب والتوجيه يخالف ما يتناوله النثر في أغلب الأحيان»[24]. وقبلاً كان رد كولريدج على صديقه وردزوورث حينما زعم هذا الأخير أن لا فرق جوهرياً بين الشعر والنثر؛ رد قائلاً: إنه «إذا كان يعني أن للشعر والنثر المفردات ذاتها أو القاموس ذاته فإنه يقول الحق، [لكن] كولريدج يستنتج أن وردزوورث كان يعني أن الطريقة الشعرية في ربط الكلمات لم تكن لتختلف عن طريقة النثر»[25]، وما كان كولريدج ليوافق على هذا، فرأى «أن لابد أن يكون هناك اختلاف بين تناسق التأليف الشعري وبين تناسق النثر أعظم مما يُتوقع أن يميز بين النثر وبين الحديث العادي»[26]. واختلاف الشعر والنثر قائم وإن استعملا الكلمات والألفاظ عينها؛ لأن مناط الأسلوب يعتمد على طريقة التركيب لا على الكلمات التي هي أشبه بمادة أولية تحتاج إلى من يشكلها. وتشكيلها هو ما يصنع الأسلوب. وقد كان كولريدج موفّقاً حين شبّه اختلاف الشعر والنثر رغم اشتراكهما في استعمال نفس الكلمات باختلاف أسلوب العمارة بين دير ويستمنستر وكاتدرائية القديس بولس على الرغم من أن كليهما قد بُني من كتل

حجرية قُطعت من المحجر عينه وبالشكل نفسه[27]. وهكذا خلص كولريدج إلى «أن لغة الشعر؛ أي التركيب الشكلي أو بناء الكلمات والعبارات، تختلف اختلافاً جوهرياً عن لغة النثر»[28].

ويخيل إلينا أن النقاد هم أقرب إلى الاتفاق على أن بنية الشعر التركيبية تختلف عن بنية النثر، فعلى حين تخلو أو تكاد البنية النثرية في درجتها القريبة من الصفر من كل ميزة جمالية، فإن العبارة الأدبية - والشعرية منها على نحو خاص - تحمل أو يُنتَظر أن تحمل في كل علاقة من علاقاتها قيمة أو قيماً جمالية؛ وذلك بأن من خصائص المبدع أن يمتلك القدرة على أن يشكل اللغة جمالياً على نحو يجاوز إطار المألوفات، وعلى نحو يجعل التنبؤ بما سيسلكه أمراً غير ممكن. وذلك من شأنه أن يجعل متلقي الشعر في انتظار دائم لتشكيل جديد.

وإذا كان المستوى التركيبي من اللغة مرتبطاً بالنحو ارتباطاً وثيقاً فإن جي. بي. ثورن لاحظ «أن الجمل التي تخرج على السلامة النحوية يكثر ورودها في الشعر إلى درجة كبيرة إذا قورن بالنثر. وتميل النسبة إلى الاختلاف بين شاعر وآخر، وأكثر من ذلك لفتاً للنظر أنها تختلف من عصر إلى عصر، ولكن الملاحظة تظل صادقة على الشعراء جميعاً وعلى العصور كلها بوجه عام. و[يظل] تعرُّف هذه الجمل المنحرفة... عنصراً جوهرياً في استجابتنا للشعر»[29]. وقد مرت بنا آنفاً إشارة كوهن إلى أن الشعر الفرنسي لم يُظهر ميلاً حقيقياً إلى الانحرافات التركيبية، وذكر في هذا الصدد أن الشعراء في عمومهم قد استجابوا لتعليمات هيغو: «لنسالم النحو»[30]، غير أن واحداً منهم وهو مالارميه رأى أن يخالف الوصية، فاتخذ له من محور التركيب دعامة أساسية لكتابته الشعرية، وطبّق من ثم مقولته: «أنا مركِّب»[31]. ولم يفت كوهن أن يشير إلى أن المبالغة في الابتعاد عن النحو أدت إلى أن يستعصي بعض قصائد مالارميه على إمكانية الفهم والتفسير[32]. ومن المعروف أن السرياليين

راق لهم بعد ذلك هذا الاتجاه فأوغلوا فيه إيغالاً كبيراً، وآمنوا بأن الشعر لابد له أن ينحرف «عن الكلام الإنساني العادي انحرافاً تتجاوز فيه الكلمات ويضغط بعضها على البعض الآخر في **تركيب غير مألوف**»[33]، ولذا رأوا «أن جميع المقاربات بين الكلمات جائز من دون استثناء، وأن قوتها الشعرية تتعاظم بمقدار ما تبدو مجانية ومزعجة للوهلة الأولى»[34]. ولعل هذا هو ما أوصل الشعر السريالي وما لفّ لفه إلى درجة من عدم الفهم حرجة كفّت معها القصيدة عن أن تكون لغة دالة[35]. وإلى هذا أعاد كوهن ما هو حاصل بين الشعر المعاصر والجمهور من انفصام[35]. وهنا قد يقال: إن ذاك الانفصام هو هدف لذلك الشعر وغاية في ذاته، ولكن للمرء أن يرى في ذلك الهدف وتلك الغاية ضلّة من السرياليين ودليل ضياع. وما إلى الضلة والضياع يسعى الشعر. وصحيح أن على الشاعر أن يركّب، بيد أن التركيب لا ينبغي أن يكون عشوائياً محضاً تختلط فيه خيوط النص وتشتبك على نحو جنوني منفّر يصدم المتلقي ويصرفه إلى شأن آخر غير شأن الشعر. وعلى الشعر كذلك ألا يصل تلك الدرجة الحرجة التي إن دخلها دخل مستوى من اللغو... وشتّان ما بين لغو وبيان.

وإذ نؤكد أن الحرية ضمن هذا المستوى التركيبي ليست مطلقة فينبغي أن نؤكد من طرف آخر أن تلك الحرية تختلف في مقدارها من لغة إلى أخرى؛ إذ إن من المعروف أن في كل لغة بنيات نحوية عامة ومطّردة وعليها يسير الكلام؛ فإذا كان الفاعل في العربية يكون تالياً لفعله وسابقاً مفعوله في الغالب، إن كان الفعل متعدياً فإنه في الإنكليزية يتصدر الجملة؛ أي أنه مبتدأ يتلوه فعل فمفعول وهكذا. ولئن كان موقع الكلمات هو مما يسهم في بيان المعنى فإن هذا الموقع تزداد أهميته حين لا تكون اللغة العربية معربة مثلما هو الحال في الإنكليزية. فأما في العربية - وهي لغة معربة - فإن الموقع لا ينفرد وحده في بيان المعنى، أو فلنقل

إن الإعراب هو الأساس في بيان المعنى وأعني به طبعاً المعنى النحوي. وبدهيّ أن مرونة التركيب في مثل لغتنا هي أكبر بكثير من تلك التي لا إعراب فيها، ذلك بأن من شأن الإعراب أن يسهم في تبين الدلالة وإن اختلفت مواقع أجزاء الجملة تقديماً أو تأخيراً بعض الاختلاف، لكن التقديم والتأخير - وإن لم يُفِد في توليد معنى نحوي - تظل له دلالات ثانوية وظلال معان، وتلك هي ما ينبري لبيانه علم المعاني ذاك الذي قلنا إن لغة الضاد تمتاز به، ولا يبدو أن غيرها من اللغات ينازعها فيه.

ولعل نظرة فاحصة في كتاب جان كوهن «بنية اللغة الشعرية» - وهو أوسع ما أتيح لنا أن نطّلعه في دراسة هذا المستوى - يمكن لها أن تكشف عن مدى ضآلة ما عند الآخرين بالقياس إلى مباحث علم المعاني. فلقد وقف كوهن عند حدود الإحصاء والوصف والتساؤل وإعادة ما بين الشعر والنثر من اختلاف في هذا الشأن إلى مجرد مخالفة المألوف والنأي عن الاستعمال الشائع.

وقف كوهن عند مبحث التقديم والتأخير hyperbaton، ولاحظ أن كل الشعراء يستعملونه بكثرة تسمح بتناولها إحصائياً، واختار أن يتحدث عن التقديم والتأخير من خلال أنموذجه المفضل وهو «النعت»، ولاحظ بداية أن لموقع النعت في الفرنسية أربع حالات وهي:

1 - الصفات المستعملة عادة بعد الموصوف (صفات العلاقة واللون... إلخ) إذ يقال: الانتخابات البلدية، ولا يقال: البلدية الانتخابات. ويقال: الكلب الأسود، ولا يقال: الأسود الكلب.

2 - الصفات المستعملة عادة قبل الموصوف. وهي قليلة. ويمكن بسهولة تقديم أمثلة محددة عنها مثل: جميل، كبير، شيخ، طويل.. إلخ.. يقال: un bean tableau ولا يقال: un tableau bean.

3 - الصفات المستعملة عادة قبل الموصوف وبعده، مع الاحتفاظ بالقيمة نفسها مثل: un accident terrible, un terrible accident.

4 - الصفات المستعملة قبل الموصوف وبعده بقيمتين: un sale gosse. un enfant sale[36].

ورغم ذلك يخلص كوهن إلى «أن الفرنسية تنزع، على نحو العموم، إلى استعمال الصفة بعد الموصوف»[37]. وهذا ما يتأكد عنده بالرجوع إلى النثر العلمي الذي أراده كوهن معياراً للسان الفرنسي. ومن ثم وجد من خلال الإحصاء أن قلب النعت (باستثناء الصفات المستعملة دائماً قبل الموصوف) لا يتجاوز 2٪ في اللغة العلمية، على حين يزداد في لغة الشعر بنسبة أعلى كثيراً وفي هذا الجدول تفصيل ذلك وبيانه[38]:

المؤلفون	العدد	المجموع	المتوسط
برتلو	2		
باستور	3	6	٪2
برنار	1		
كورني	62		
راسين	60	167	٪54,3
موليير	45		
لامرتين	42		
هيجو	32	100	٪33,3
فينيي	26		
رامبو	30		
فيرلين	35	91	٪30,3
مالارميه	26		

لكن كوهن ينبه على أنه ليس كل نعت مقلوب يعد فنياً؛ وذلك أن ثمة نوعين من النوعت: نعوت تقويمية تعبر عن الكمية والنوعية ونعوت

أخرى غير تقويمية، وهي كلمات لا تقلب في النثر أبداً، بل هي تقلب في الشعر فحسب. وهكذا نراه يصنع مرة أخرى جدولاً إحصائياً يظهر له من خلاله أن الصفات غير التقويمية منعدمة في النثر العلمي وأنها في شعر الكلاسيكيين تبلغ 11٪ وفي شعر الرومانسيين 52٪ وفي شعر المحدثين 49٪.[39]

وقد استقام لكوهن أن يرى في تقديم النعت أو قلبه امتيازاً للشعر من دون النثر، وإن استدرك بالقول: إن قلب النعت ليس إلا مثالاً واحداً على الانزياح النحوي إذا ما قورن بغيره من الصور بدا انزياحاً غير مثير[40]. ومهما يكن من أمر فإن للمرء أن يؤكد أن التقديم والتأخير «وسيلة شعرية شائعة جداً»[41]، بل لعله أهم ما يستعمله الشاعر والأديب ضمن هذا المستوى التركيبي. ولا يقلل من أهميته البتة أنْ لم يجد عند البلاغيين تعليلات شافية تكشف عن أسراره غير ما رأوه من أنه من قبيل مخالفة المألوف. والحق أن مخالفة المألوف - وإن تكن في بعض الأحيان قيمة في ذاتها - ليست تكفي وحدها في كشف شعرية الشعر.

وثمة بعد ذلك أنماط أخرى من التغييرات مما يقع ضمن هذا المستوى التركيبي في لغة الشعر أو في اللغة الأدبية عامة، ومن أهمها الحذف Ellepsis. ولئن شاركت لغة النثر اليومية الشعر في أن الحذف يوجد فيها أيضاً إنها لا يمكن لها أن تشاركه جمالياته ولا شعريته. وهكذا فإن الخلاف بين الاستعمالين خلاف كيفي يكمن في أن من وراء الحذف الشعري غايات جمالية وفنية. فأما غاية الحذف النثري الذي يقع في لغة الحديث فدافعها في الغالب رغبة في الاقتصاد اللغوي(**)، وكثيراً ما تقود إليه العادة، كما أن انعدام اللبس هو المسوّغ لوجوده في هذا المستوى من اللغة. على حين أن من أهم وظائف الحذف في لغة الشعر أو في اللغة الأدبية على نحو العموم ما يسهم به من توليد للغموض وجعل الشعر من ثَم قابلاً لكثير من أوجه التأويل.

وعلى أن مستوى التركيب لا يقف عند حدود تركيب الكلمات وإنما هو يجاوز ذلك إلى طريقة تركيب الجمل في النص الواحد. وهنا تبدو عند الشاعر أنفة من أن يركب جمله تركيباً منطقياً، بل لعل التركيب المنطقي لا يناسب الشعر بحال(***)، ولذلك فإنه كثيراً ما يبدو أن الشاعر يقدم جملة على أخرى تقديماً لو نظر إليه بعين النثر لما كان له إلا أن يُقلَب إلى ما يُظَن أنه الأصل، ولكنه إذ يُقلَب يحول جماله ركّة وابتذالاً. بيد أن حرية الشاعر في التصرف في تركيب الجمل فيما بينها ليست حكراً عليه وإنما يشركه فيها كثير ممن يستعملون الكلمة في إبداعاتهم ولاسيما الإبداع القصصي والروائي. وبالجملة فإن ما مضى لا يمكنه أن يستغرق كل أنماط التركيب، وإنما هي بعض أوجه ما بين الشعر والنثر من تشابه أو اختلاف ضمن هذا المستوى التركيبي.

بيد أن ثمة أمراً آخر لم نعرض له. ونحسب أن له بهذا المستوى صلة ما، ونعني به ما يكون بين الشعر والنثر من اختلاف من حيث الشكل الكتابي الظاهري. فمن المعروف أن للشعر طريقة معينة في الكتابة حين يسطّر في الورق أو حين يطبع، وهي طريقة يختلف فيها الشعر عن النثر حتماً، وتلك حقيقة لن نجد أشهر في التعبير عنها، من جرمي بنْتام (1748-1832) حين ماز بين الشعر والنثر بالقول: إن «السطور في النثر تصل إلى طرف الصفحة، أما في الشعر فلا تصل»[42]. وهو تمييز رأى فيه جراهام «تلميحاً ماكراً إلى أن أي تمييز آخر للشعر [هو تمييز] ليس واقعيا»[43]. وأما نورثروب فراي فرأى فيه ملاحظة ساذجة وإن لم يكن فيها قدر من الصحة يفوت بعض العارفين أحياناً، إذ إن في هذا التمييز التفاتاً إلى أن «إيقاع النثر مستمر غير متكرر. و[تلك] حقيقة يرمز لها ترتيب السطور [الآليُّ] الصرف على الصفحة المطبوعة»[44]. ولكنّ فراي يستدرك بالقول: «إن كل ناثر يعرف أن كتابة النثر ليست بمثل [آلية] طباعته؛ وإنّ من الممكن للطباعة أن تفسد إيقاع الجملة أو تخرّبه بوضع

كلمة هامة في نهاية السطر بدلاً من بداية السطر التالي، أو بقسمة كلمة شديدة النبر ما بين سطر وآخر، إلى آخر ما هنالك. [وهكذا فإن] الناثر أسير حظه إلى حد كبير»[45].

وقد عمدت سوزان بيرنار إلى اختبار ما بين الشعر والنثر من اختلاف كتابي، فكان أن أوردت جزءاً من قصيدة شهيرة للشاعر رينيه (1846-1936) عنوانها «الوعاء»، ثم نقلت هذا الجزء من القصيدة بكلماته بطريقة النثر، وخلصت إلى جملة نتائج كان منها: أن الكتابة النثرية تربط ما كان يفصله التقطيع بين أبيات الشعر. وهكذا تختفي بعض الوقفات التعبيرية التي ترد إثر بعض الأسطر الشعرية. ومنها استنتاجها أن بعض التأثيرات الشعرية تغدو مستحيلة في النثر؛ فما كان تكراره في الشعر يعطي تناسقاً يغدو في النثر خرقاً وحشواً. ثم إذا كان السجع موجوداً في الشعر وفي النثر فإن حذف التوقف في نهاية الأبيات الشعرية يمكنه أحياناً أن يقرّب السجع بعضه من بعض على نحو فجّ[46].

وكان ممن دعا إلى ضرورة الاهتمام بالشكل الكتابي للشعر باحث فرنسي هو جوزيف جراباك. والسر من وراء دعوته تلك كامن في رأي له مفاده «أن المضامين الجمالية لكل من النثر والشعر ذات علائق تبادلية»[47]. ولمّا كانت كذلك كان لابد أن تتوافر عناصر أخرى يستبين المتلقي من خلالها أنه إزاء شعر لا نثر. ولئن كان «ثمة أبيات من قصائد مكتوبة في إطار الشعر الحر يمكن إذا اقتُطعت وتنوولت بمعزل عن سياقها أن تتلقى بوصفها نثراً»[48]. فإن لهذا السبب وحده كما يقول لوتمان «ينبغي أن تكون الحدود الفاصلة بين الشعر الحر والنثر على أقصى درجة من التميز، ولهذا أيضاً فإن الشعر الحر يقتضي عناية خاصة [بـ] الشكل الكتابي كي يكون مفهوماً تماماً أننا بإزاء كلام شعري»[48].

ويحدثنا لوتمان بعد ذلك عما كان شاع في القرن الثامن عشر من

ضروب التمييز الطباعي التي اختص بها الشعر والتي كان استعمالها في النثر يضفي إحساساً بالأناقة المسرفة، كتأطير الصفحات، وابتدائها وإنهائها برسوم مصغرة. ولكن عندما اتضح في واعية جمهرة المتلقين عند نهاية القرن الثامن عشر ذلك الإحساس بالتقابل بين الشعر والنثر باعتبارهما جنسين من فن القول يختلفان فيما بينهما اختلافاً وظيفياً عند ذاك أخذت الحاجة إلى دعم هذا الإحساس تنحسر وإن بقي توزيع الشعر خلال الأسطر الشعرية مَعلماً من معالم الشعر الملهمة[49].

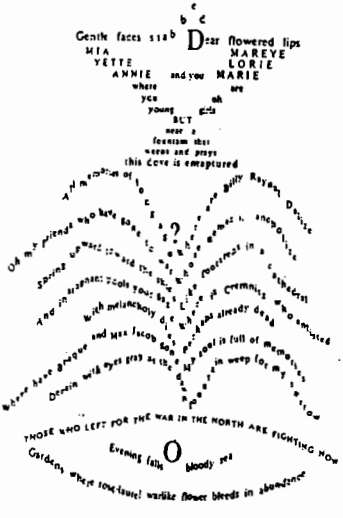
ثم يشير لوتمان إلى بعض التقنيات الكتابية التي راح بعض الشعراء الروس يستعملونها في شعرهم من مثل علامات الترقيم كالفواصل والتنقيط الثلاثي ومن مثل استعمال الأحرف المائلة بوصفها وسائل تنغيمية وما إلى ذلك[49]. ولكن الخطوة الهامة في تطوير ما يتعلق بالجانب الكتابي في النص الشعري إنما تحققت - على حد قول لوتمان - في القرن العشرين، فلقد نشأت طرائق خاصة ومختلفة في الكتابة الشعرية على قاعدة ما كان قد ترسخ في القرن التاسع عشر، ويعد أندريه بيلي رائداً في هذا المجال. وبرغم ذلك فإن لوتمان يشير إلى «أن البنية الكتابية للشعر لم تدرس بعد»[50]. ولعل السبب، فيما نقدّر، يعود إلى أن ثمة كثيراً من المشككين في الأثر الذي يؤديه الشكل الكتابي في اللغة، وهكذا «فكثيراً ما لقيت محاولات رصد النظام الخطي للقصيدة معارضة عنيفة من قبل التخصصيين الذين يحسبون البنية اللفظية وحدها هي الخاصية التي تعكس واقع القصيدة»[51].

لكن القصور الذي يشير إليه لوتمان ربما كان خاصاً باللغة الروسية فحسب، ذلك أن ثمة من الدارسين في لغات أخرى من قد التفت إلى أمر التفريق بين الشعر والنثر من هذا الجانب الشكلي. ومن هؤلاء باحث يدعى ناعومي. س. بارون كتب بحثاً عنوانه: «الخطاب والرؤية والعلامات؛ دور

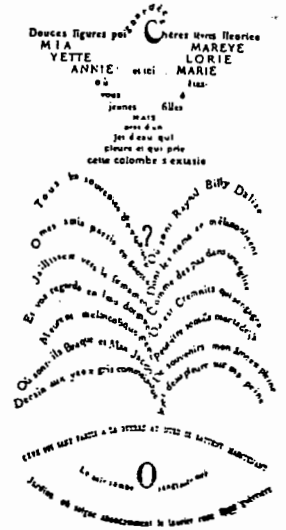
الأيقونية في اللغة والفن»، وما خلص إليه «أن اللغة الأدبية لغة أيقونية(****) بامتياز و[خاصة] حينما يتعلق الأمر بالخطاب الشعري»[52].

وإذا صح أن الشعر لغة أيقونية فإن من الشعر نوعاً تصل فيه الأيقونية درجة قصوى، وذلك ما سمي بـ «الشعر الفضائي» أو «الشعر المجسّم concrate poetry»[53]. وهنا يبدو الشكل متداخلاً مع الشعر أو جزءاً منه بحيث إن أي نقل لهذا الشعر من لغة إلى أخرى لابد له أن يراعي صورة الشكل الأصلية، وهو ما أورد له محمد مفتاح مثالاً من قصيدة فرنسية لأبولّينير ترجمت إلى الإنكليزية على نحو التزم فيه المترجم الشكل نفسه تقريباً. وها هو ذا النص الأصلي ننقله مع النص المترجم فلعل في نقله توضيحاً لهذا الشعر[54].

THE BLEEDING-HEART DOVE AND THE FOUNTAIN*



LA COLOMBE POIGNARDÉE ET LE JET D'EAU*



* G. Apollinaire, Calligrammes, Poemes of Peace and War, translated by Anne Hyde Greet, Berkeley : University of California Press, 1980.

* G. Apollinaire, Calligrammes, Paris, Gallimard, Coll. Poésie, 1966.

ومن الواضح أن العنصر الشكلي البصري في مثل هذا الشعر المجسد أمر مقصود في ذاته. ولابد أن ثمة علاقة ما يراها الشاعر بين مضمون قصيدته وهذا الشكل الذي جُسِّدت فيه.. وإلا فما معنى أن يحرص المترجم على نقل القصيدة بأيقونتها الأصلية..؟.. وبرغم ذلك فلا على المرء أن يرى أن حب الاستطراف والرغبة في الإتيان بالجديد قد تكون دوافع تقود الشاعر إلى مثل هذا النوع من الشعر. ولعل هذا هو مؤدَّى قول أحد العارفين بهذا الشعر وهو والتر أونج حين رأى فيه «نوعاً أدبياً ثانوياً كثيراً ما يعتمد على الحيلة لجذب الأنظار فحسب»[55]. ومع أن جذب الأنظار أمر ماانفك يمثل ضرورة في الفن عامة وفي الشعر بنحو خاص فإنه قد يخفي وراءه ههنا فقراً يحسه الشاعر في قدرته على تشكيل الكلمات تشكيلاً لغوياً فيهرب إلى مثل هذا التشكيل البصري.

الهوامش

1) مختار عمر، أحمد: علم الدلالة، ط 1، مكتبة دار العروبة، الكويت 1982، ص 33.

2) مختار عمر، أحمد: علم الدلالة، ص 34.

3) مختار عمر، أحمد: علم الدلالة، ص 34 وعلى هذا الرأي مدرسة لندن اللغوية التي يصرح زعيمها فيرث «أن المعنى لا ينكشف إلا من خلال تسييق الوحدة اللغوية: أي وضعها في سياقات مختلفة». علم الدلالة، ص 68.

4) انظر: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة عن الترجمة الإنجليزية لإنجرام باي ووتر، ط مكتبة الأنجلو المصرية 1989، ص 190.

5) انظر: فن الشعر، تر: حمادة، ص 192.

6) هو، جراهام: مقالة في النقد، تر: محيي الدين صبحي، ط المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق 1973، ص 130.

7) فن الشعر، تر: جورج طرابيشي، ط 1، دار الطليعة، بيروت 1981، 69/1.

8) انظر مقالة في النقد، ص 130.

9) مقدمة سنة 1800 لديوان الأقاصيص الوجدانية، تر: عبدالحكيم حسان، ضمن كتاب:

النظرية الرومانتيكية في الشعر: سيرة أدبية لكولريدج، ط 1، دار المعارف بمصر 1971، ص 440.

10) ويمزات وبروكس: النقد الأدبي: تاريخ موجز، تر: محيي الدين صبحي، ط المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق 1973-1977، 3/507-508 والقول بأنه لا يوجد كلمات شعرية وأخرى نثرية قول ذهب إليه تشارلتن. انظر كتابه: فنون الأدب، تعريب: زكي نجيب محمود، ط مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1945، ص 15.

11) مبادئ النقد الأدبي، تر: مصطفى بدوي، ط 1 المؤسسة المصرية العامة للتأليف 1962، ص 190-191 والتأكيد من عندي.

12) انظر: فن الشعر، تر: حمادة، ص 192..

13) بنية اللغة الشعرية: تر: محمد العمري ومحمد الولي، ط 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1986، ص 188 وقارن بـ: اللغة العليا: النظرية الشعرية، ط المجلس الأعلى للثقافة بمصر 1995، ص 113-140.

14) انظر: اللغة العليا، ص 140 وبنية اللغة الشعرية، ص 188.

15) انظر: بنية اللغة الشعرية، ص 188.

16) اللغة العليا، ص 140.

17) انظر: علم اللغة والدراسات الأدبية، تر: محمود جاد الرب، ط الدار الفنية، القاهرة 1991، ص 45.

18) المصدر السابق، ص 46.

*) نقول هذا اعتماداً على قائمة المصادر والمراجع التي أوردها في كتابه المذكور وقد جاوزت الستمئة.

19) انظر: نصر عاطف: جودة: النصر الشعري ومشكلات التفسير، ط الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - القاهرة 1996، ص 42.

20) قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك بن حنون، ط 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص 57.

21) مفاتيح الألسنية، عربه: الطيب البكوش، منشورات سعيدان، تونس 1994، ص 103 والتأكيد من عندي.

22) انظر: قضايا الشعرية، ص 33 وتحسن الإشارة هنا إلى أن غير واحد من النقاد نبّه على أن مقولة جاكوبسون ليست من ابتداعه أصالة وإنما هو استفادها من حديث دو سوسير عن المحور الأفقي والمحور الرأسي. انظر: عياد، شكري: موقف من البنيوية، فصول مج 1 ع 2 يناير 1981، ص 198 وناصف، مصطفى: خصام مع النقاد، النادي الأدبي الثقافي بجدة 1991، ص 282-284، وإيغلتون، تيري: نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، ط وزارة الثقافة، دمشق 1995، ص 172-173 وحمودة، عبدالعزيز: المرايا المحدبة: من البنيوية إلى

التفكيكية، ط المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت 1998، ص 414 الحاشية 87.

23) انظر: بنية اللغة الشعرية، ص 176.

24) في الشعر، ص 20.

25) ويمزات وبروكس: النقد الأدبي، تاريخ موجز 3/507-508.

26) النظرية الرومانتيكية في الشعر، سيرة أدبية، ص 291.

27) انظر: المصدر السابق، ص 292.

28) المصدر نفسه، ص 292.

29) النحو التوليدي والتحليل الأسلوبي، ضمن كتاب: اتجاهات البحث الأسلوبي، اختيار: شكري محمد عياد، وترجمته وإضافته، ط 2 أصدقاء الكتاب، القاهرة 1996، ص 164.

30) انظر: بنية اللغة الشعرية، ص 177.

31) انظر: المرجع السابق، ص 176.

32) انظر: المرجع نفسه، ص 176-177.

33) أبو ديب، كمال: في الشعرية، ط مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1987، ص 139 والتأكيد من عندي.

34) كاروج، ميشيل: أندريه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية، تر: إلياس بديوي، ط وزارة الثقافة بدمشق 1973، ص 127.

35) انظر: كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 179.

36) المصدر السابق، ص 180.

37) المصدر نفسه، ص 182 وقارن بـ: اللغة العليا، ص 107.

38) المصدر نفسه، ص 181. وقارن بـ: بناء الشعر، تر: أحمد درويش، ط دار المعارف بمصر 1993، ص 215، وفي الترجمتين بعض الأخطاء في الجمع أو في تحديد النسبة.

39) انظر: المصدر نفسه، ص 183.

40) انظر: المصدر نفسه، ص 183-185 وقارن بـ اللغة العليا، ص 112.

41) Cuddon, J.A: A Dictionary of Literary Tems, penguin Books, 1982 p 315.

وقارن بـ:

Baldick, Chris: The Concise Dictionary of Literary Terms, p 103.

**) انظر في فكرة الاقتصاد اللغوي: مارتينيه، أندريه: مبادئ اللسانيات العامة، تر: أحمد الحمو، وزارة التعليم العالي، دمشق 180-181.

***) يقول كوهن: «ابتداء من الرومانسية بدأ الشعر العظيم باستعمال الانقطاع مقوِّماً دائم الحضور. لقد لاحظ فاليري ذلك قائلاً: «لقد قررت الرومانسية إلغاء عبوديتها الخاصة. إن

جوهر الرومانسية يكمن في إلغاء هذا التسلسل في الأفكار» لكن هذا التسلسل للأفكار ليس عبودية خاصة وإنما هو خضوع للعقل الكلي» بنية اللغة الشعرية، ص 163.

42) هو، جراهام: مقالة في النقد، ص 120 وقارن بـ: فراي نورثروب: تشريح النقد، تر: محمد عصفور، ط الجامعة الأردنية عمان 1990، ص 342-343، وتر: محيي الدين صبحي، ط الدار العربية للكتاب، تونس، طرابلس الغرب 1991، ص 366 وتقول سوزان بيرنار: «... وبإزاء النثر الذي وحدته (الجملة) فإن الشعر المعزول طبوغرافياً، والمكوَّن (من سطر ومن بياض)، كما يقول كلوديل، يشكل وحدة منطقية أحياناً، ووحدة شاعرية في جميع الأحوال» قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر: زهير مجيد مغامس، ط 1 دار المأمون، بغداد 1993، ص 136-137 ويمكن أن نشير هنا إلى شيء يدخل في سياق الحديث هذا وهو ما كان من صنع الروائي إدوار الخراط الذي أصدر ديوان شعر بعنوان «طغيان سطوة الطوايا» ط الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 1996. ومعظمه نصوص نثرية من روايات سابقة له، قطّعها وأضاف إليها - على حد قوله - «إيقاعات جديدة» فصارت على هيئة الشعر. انظر: الخشاب، وليد: الصورة الشعرية وشعرية الصورة، فصول مج 15 ع 24 س 1996، ص 349.

43) مقالة في النقد، ص 120.

44) تشريح النقد، تر: عصفور، ص 342-343.

45) تشريح النقد، تر: عصفور، ص 343.

46) انظر: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر: مغامس، ص 137-139.

47) لوتمان، يوري: تحليل النص الشعري، ص 50.

48) المصدر السابق، ص 50-51.

49) انظر: المصدر نفسه، ص 107.

50) المصدر نفسه، ص 108.

51) المصدر نفسه، ص 109.

****) والأيقونة كما يقول والتر أونج «شيء يُرى ولا يسمع». الشفاهية والكتابية: تر: حسن البنا عز الدين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1994، ص 239.

52) مفتاح، محمد: التشابه والاختلاف: نحو منهجية شمولية، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء 1996، ص 193.

53) المرجع السابق، ص 139. ويسميه حسن البنا عز الدين بـ «الشعر المجسّد» في ترجمته كتاب والتر أونج: الشفاهية والكتابية، ص 234 وراجع ص 322 وقد ألف محمد نجيب التلاوي كتاباً عنوانه «القصيدة التشكيلية» ط الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998 ولم نطلع عليه.

54) المرجع نفسه، ص 204-205.

55) الشفاهية والكتابية، ص 234.

المصادر والمراجع

- **أبو ديب، كمال**: في الشعرية، ط مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1987.

- **أونج، والتر**: الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1994.

- **إيغلتون، تيري**: نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، ط وزارة الثقافة، دمشق 1995.

- **بيرنار، سوزان**: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر: زهير مجيد مغامس، ط 1، دار المأمون، بغداد 1993.

- **تشارلتن**: فنون الأدب، تعريب: زكي نجيب محمود، ط مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1945.

- **ثورن، جي. بي**: النحو التوليدي والتحليل الأسلوبي، ضمن كتاب: اتجاهات البحث الأسلوبي، اختيار: شكري محمد عياد، وترجمته وإضافته، ط 2 أصدقاء الكتاب، القاهرة 1996.

- **جاكوبسون، رومان**: قضايا الشعرية: تر: محمد الولي، ومبارك بن حنون، ط 1 دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1988.

- **حمودة، عبدالعزيز**: المرايا المحدبة؛ من البنيوية إلى التفكيكية، ط المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1998.

- **الخشاب، وليد**: الصورة الشعرية وشعرية الصورة، فصول مج 15 ع 24 س 1996.

ريتشاردز. آ. أ: مبادئ النقد الأدبي، تر: مصطفى بدوي، ط 1، المؤسسة المصرية العامة للتأليف 1962.

- **شبلنر، برند**: علم اللغة والدراسات الأدبية، تر: محمود جاد الرب، ط الدار الفنية، القاهرة 1991.

- **عياد، شكري محمد**: موقف من البنيوية، فصول مج 1 ع 2 يناير 1981.

- **فراي، نورثروب**: تشريح النقد، تر: محمد عصفور، ط الجامعة الأردنية عمان 1990 وتر: محيي الدين صبحي، ط الدار العربية للكتاب، تونس الغرب 1991.

- **كاروج، ميشيل**: أندريه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية، تر: إلياس بديوي، ط وزارة الثقافة بدمشق 1973.

- **كوهن، جان:** بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، ط دار المعارف بمصر 1993.

بنية اللغة الشعرية، تر: محمد العمري ومحمد الولي، ط 1 دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1986.

اللغة العليا: النظرية الشعرية، ط المجلس الأعلى للثقافة بمصر 1995.

- **مارتينيه، أندريه:** مبادئ اللسانيات العامة، تر: أحمد الحمو، وزارة التعليم العالي، دمشق 1985.

- **مفتاح، محمد:** التشابه والاختلاف: نحو منهاجية شمولية، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء 1996.

- **مونان، جورج:** مفاتيح الألسنية، عربه: الطيب البكوش، منشورات سعيدان، تونس 1994.

- **ناصف، مصطفى:** خصام مع النقاد، النادي الأدبي الثقافي بجدة 1991.

- **نصر، عاطف: جودة:** النص الشعري ومشكلات التفسير، ط الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - القاهرة 1996.

- **هو، جراهام:** مقالة في النقد، تر: محيي الدين صبحي، ط المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق 1973.

- **هيغل:** فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة عن الترجمة الإنجليزية لإنجرام باي ووتر، ط مكتبة الأنجلو المصرية 1989.

- **وردزوورث:** مقدمة سنة 1800 لديوان الأقاصيص الوجدانية، تر: عبدالحكيم حسان، ضمن كتاب: النظرية الرومانتيكية في الشعر: سيرة أدبية لكولريدج، ط 1 دار المعارف بمصر 1971.

- **ويمزات، ويليام وبروكس، كلينث:** النقد الأدبي: تاريخ موجز، تر: محيي الدين صبحي، ط المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق 1973-1977.

- Cuddon, J.A: A Dictionary of Literary Terms, penguin Books, London 1982.

- Baldick Chris: The Dictionary of Literary Terms, Oxford University press 1996.

* * *