الفصل السابع

تحليل البنية السطحية للنّصّ الأدبي

1- تحديد المصطلح

الألسنية هي الدراسة العلمية للغة الإنسانية الصوتية كما تتحقق من خلال لسان ما. واللسان هو نظام إشارات، أو نظام قواعد، ويشمل نظاماً وظيفياً للأصوات، ونظاماً تركيبياً للمفردات.

واللسان Language هو الإمكانية النوعية التي يتمّيز بها النوع البشري، لكي يتصل أفراده فيما بينهم بوساطة علامات صوتية، مستخدماً تقنية جسدية معقدة، تفترض وجود وظيفة رمزية، ومراكز عصبية متخصصة، ويشكل نظام العلامات الصوتية الذي تستخدمه مجموعة بشرية محددة، اللغة الخاصة.

و(اللغة) Langue هي أداة الاتصال بين البشر، وتتكون من مجموعة من العلامات الصوتية النوعية، لمجموعة بشرية ما، تعيش في مكان ما.

أما (الكلام) Parole فهو الموهبة الطبيعية. وهو فعل كالمشي والأكل، يرتكز على أسس بيولوجية خاصة بالنوع الإنساني. وقد ميّز سوسير بين اللغة والكلام: فاللغة نتاج اجتماعي لقدرة اللسان. ومجموعة من الاصطلاحات الضرورية المتخذة من قبل الهيئة الاجتماعية، لكي تسمح بممارسة هذه القدرة لدى الأفراد، بينما الكلام فردي، لأنه الجانب التنفيذي للسان.

وأما (الحديث) Discours فهو المنطوق الذي يزيد على الجملة. ومن هنا فإن تحليله يتعارض مع القول بأن الجملة هي الوحدة اللغوية النهائية. ويتميز الحديث بوجود عملية منطق تفترض وجود متحدث ومتلق. ويهدف الأول إلى التأثير في الثاني. وهكذا يختلف الحديث عن الكلام، وهما يختلفان عن اللغة...

وتحليل الحديث الأدبي يعني الدراسة اللغوية للوحدات القائمة بين الجمل، من وجهة نظر قواعدية دقيقة، دون الرجوع إلى شروط إنتاج الحديث.

ورغم أن مصطلح (البنية السطحية) قد استعمل، لأول مرة، في علم النحو التوليدي، فإنه نُقل إلى ميدان الأبحاث والدراسات الأدبية، وقُصد به النحو والصرف والنظم... إلخ. وأصبح البحث عن البنية السطحية في النّصّ الأدبي يعني تفكيك الوحدات الدالة المركبة للنصوص. وهذه الوحدات الدالة تتركب من بنيات جزئية تشكل، عند إعادة دمجها بالبنية العامة، البنية العميقة للعمل الأدبي. ولا يمكن النفاذ إلى البنية العميقة دون فتح مغاليق البنية الأولى، السطحية.

وفي البنية السطحية سنبحث قضايا: الألفاظ اللغوية، والتراكيب المعجمية، والصور البلاغية...

2- اللغة الشعرية

كان اكتشاف الإنسان للغة أعظم إنجاز حققه في تاريخه، ولا يدانيه إلا الاكتشاف الثاني: اختراع الكتابة، الثورة الثانية في عالم العقل البشري.

وقد اهتمت مذاهب الأدب باللغة، لكونها العنصر الهام، والمادة الأساسية في العمل الأدبي، فركّزت (الكلاسية) على الشكل والصورة، وحرصت على جودة الصياغة اللغوية وفصاحة التعبير. معتمدة على العقل الواعي المتزن الذي ينفر من كل عنف أو إسراف عاطفي. ولم يكن هذا العقل فكراً بارداً، وإنما هو عقل حار، يلتقي فيه الخيال والتفكير والإحساس في مزاج متزن، وكأن صاحبه يفكر بقلبه، ويحس بعقله.

ولكن (الاعتدال) الكلاسي انتهى إلى مغالاة وإسراف في الزينة الشكلية والزخرف اللفظي، وتمّت العناية بالشكل على حساب المضمون، في ظل الحياة

الأرستقراطية الراكدة.

وعندما تجددت الحياة في العصر الحديث، بتأثير العلم، وصعود البورجوازية الجديدة إلى السلطة. جاءت الثورة (الرومانسية) في الحياة الأدبية رداً على العناية بالشكل وإهمال المضمون. ومع أن الرومانسية لم تهمل الشكل تماماً، واعتنت بالمضمون، فإنها أدخلت الفردية والذاتية إلى الأدب، واعتبرت القصيدة نمواً عضوياً صادراً عن ذات الشاعر، وموازياً لحركته الانفعالية...

ثم جاءت (البرناسية) ردّ فعل على (الميوعة العاطفية) التي انتهت إليها الرومانسية في التفكير والتعبير، فأعادت للجماليات الكلاسية اعتبارها، وقصّت أجنحة الخيال في الشعر، حين تمسكت بتفضيل الشكل، وأفقدت الكلمات قدرتها على الإيحاء، حين دعت إلى الدقة في التعبير، واعتبرت الشعر غاية في ذاته، لا وسيلة للتعبير عن الذات... وأبرز عَلَميْن تركا بصماتهما على الشعر الرومانسي ونقده هما: وردزورث W. Wordsworth (1770-1850)، وكولريدج S. T. Coleridge (1772-1834) اللذان نظما موضوعات مستمدة من الحياة اليومية، بلغة سهلة واضحة.

ثم جاء الناقد الإنجليزي رتشاردز I. A. Richards فعالج النقد اللغوي، واشترك مع أوغدن في وضع كتاب (معنى المعنى) 1923، ولخّص وظائف اللغة في أنها تعبير عن أصوات لها دلالات منفصلة عن المعاني المصطلح عليها. وهذه الدلالات هي: الإيقاع، والإيحاء الصوتي. كما درس المعاني المختلفة التي تنطوي عليها اللفظة الواحدة. ورأى أن هناك ألفاظاً أساسية هي (مفاتيح) تمثل أكثر من معنى، مثل كلمة (الحب) مثلاً التي تعني الحب العاطفي، والجنسي، والصداقة، والأخوة... إلخ.

ثم أعلن الناقد الأمريكي بلاكمور R. P. Blackmur أن غاية النقد اللغوي هي دراسة لغة الشاعر ليتخذ منها نوع هادياً إلى نوع المعنى الذي يؤديه استعماله للكلمات. ولدى تطبيقه منهجه النقدي هذا على شعر كمنجز، جمع قائمة بالكلمات التي يكثر الشاعر من استعمالها، ولحظ أن كلمة (زهرة) هي أحبها إلى نفسه، واستنتج أن هذه الكلمة هي المسيطرة على خيال هذا الشاعر...

ولعل (المدرسة الرمزية) في الأدب هي التي كان لها الدور الأكبر في (انزياح)

الألفاظ عن دلالاتها، فقد فرض الرمزيون على القراء قراءة واعية، ودعوهم إلى كشف المعاني الخفية. فلم يعد المطلوب من القارئ اكتشاف مدلول الصورة أو الرمز، بل أصبح مطلوباً منه اعتبار العمل الأدبي رمزاً حقيقياً في تعدّد معانيه، واعتبار الشعر مجموعة من الرموز تجعل الذهن مهيأ لقراءة اللامرئي. وهكذا يحيل الشاعر الجديد العالم إلى شعر حين يخلق عالماً يريده أن يكون العالم الحقيقي.

وقد رأت الرمزية أن الألفاظ إذا كانت رموزاً اصطلاحية تشير إلى موضوعات معينة إشارة مباشرة، فإن تحطيم هذه المصطلحات، وتدمير الروابط اللغوية المتعارف عليها، وإعادة ترتيب اللغة، هو من أهداف الرمزية في الأدب. وهكذا جعلت الرمزية اللغة الشعرية (تحيد) عن معناها العادي لتقول مالم تتعلم أن تقوله. ومن هنا بدأ صراع الشاعر الحديث مع اللغة، من أجل إبداع (لغة رمزية) يتحول فيها الشعر إلى مغامرة تتوخى (التعبير عن حقيقة) أو انفعال لم تخلق اللغة للتعبير عنهما. وبهذا يصبح الشعر تمرداً وانفعالاً - كما يقول ألبيريس - ضد اللغة. ويصبح الشعر ثورة مستمرة على اللغة على حد تعبير أدونيس.

ومن هنا نشأ اضطراب معطيات الحواس (أو تراسلها) في الشعر الرمزي، فصارت العين تسمع قدوم الظلام، والأذن ترى جمال الغيوم، وصار رامبو مثلاً يرى مسجداً في دروب السماء، وصالوناً في قاع بحيرة، وجعل مالارميه هدف الشعر أن يكون لغزاً على الدوام، ورأى أدونيس أن الشعر نقيض الوضوح الذي يجعل القصيدة سطحاً بلا عمق، وكذلك نقيض الإبهام الذي يجعل الشعر كهفاً مغلقاً... وقد تسربت هذه الآراء الرمزية إلى شعراء الحداثة العرب، فآمنوا بها، وعملوا على تطبيقها في شعرهم الجديد. وإذا كانت الرمزية قد انتشرت في الولايات المتحدة بفضل مجلة (شعر) عام 1912، التي أسهمت في نشر الشعر الجديد، فإن مجلة (شعر) اللبنانية التي ظهرت في مطلع الخمسينيات من هذا القرن، قد ثبّتت هذه الآراء في اللغة والشعر، وعملت على إشاعتها.

وقد بذل الشعراء المعاصرون جهداً ملحوظاً في ما يختص باللغة الرمزية. ووجدوا أن الرموز اللغوية تنقسم إلى قسمين: ما يرتبط بعناصر طبيعية كالمطر

والبحر والناي والريح، وما يرتبط بالأماكن ذات المدلول الشعري كجيكور وكربلاء ودنشواي وبور سعيد. وقد حاول الشاعر المعاصر، في تعامله الشعري مع عناصر الطبيعة، أن يرتفع باللفظة الدالة على العنصر الطبيعي (كلفظة المطر مثلاً). من مدلولها المعروف، إلى مستوى الرمز، لأنه يحاول، من خلال رؤيته الشعورية أن يشحن اللفظ بمدلولات شعورية خاصة وجديدة[1].

هذا (الانزياح) الذي ازدهر مع الرمزيين، تمّ معه أيضاً (انفصال) الشعر عن جمهوره، بسبب (الغموض) وعدم التواصل. وإذا كانت الدادية ثم السيريالية قد بدأتا بالانقطاع، فإن الرمزية قد أكملته، حين فصلت الشاعر عن الآخرين، وجعلت العالم الشعري غير موجود، وإنما الموجود هو الطريقة الشعرية في التعبير عن العالم، حيث لا يسمّي الشاعر الأشياء بأسمائها، ولا يقول ما يريد قوله بطريقة مباشرة.

وهذه (اللامباشرة) أو (الانزياح) هي التي تجعل الشجرة تتكلم، وتضحك، وترقص، ذلك أن الشعر ليس تعبيراً عادياً، وإنما هو تعبير (غير عادي) عن عالم عادي. وتراسل الحواس الذي يرى (السماء الناعمة)، و(اللحن الأزرق)، و(الليلة البيضاء) إنما هو (انزياح) اللغة عن دلالاتها المعروفة. فقد كان ينبغي أن يصف السماء مثلاً باللون المرئي، لا بالنعومة الملموسة، ويصف اللحن بالمسموع، لا بالمرئي. ومثل هذا (العدول) عن الدلالات المعروفة أحدث اضطراباً وتشويشاً في تلقي هذه الجماليات الجديدة في الشعر، ذلك أن القارئ العادي لم يكن قد اعتاد مثل هذه (الانزياحات) أو تراسل معطيات الحواس وتبادلها. ومن هنا اتهام بعض القراء الذين عسر عليهم التواصل مع الشعر الجديد. فاتهموه بالغموض والإبهام...

ويُعَدّ بدر شاكر السياب من أوائل الرمزيين في شعرنا المعاصر. وقد حاول ابتداع رموز عديدة من الطبيعة: بلدته (جيكور)، ونهرها (بويب)... إلخ. كما إن قصيدته (أنشودة المطر) كانت تعبيراً عن الإحساس بالعقم، والحاجة إلى المطر والخير والخصب، كما كان ابنه (غيلان) رمز البعث واستمرار الحياة في الطبيعة،

---

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة - بيروت 1967، ص 218.

شأنه في ذلك شأن (عشتار) آلهة الخصب، و(تموز) إله الربيع وبعث الحياة من جديد.

وإذا كانت اللغة (الإبلاغية) تكتفي بتوصيل الكلام العادي المباشر إلى المتلقي، فإن اللغة (البلاغية) تهتم بالكلام نفسه قبل أن تهتم بتوصيله إلى سامع أو قارئ. ومن هنا تعريف النّصّ الأدبي بأنه خطاب تغلّبت فيه (الوظيفة الشعرية) للكلام، وهو خطاب تركّب في ذاته ولذاته. ومن هنا - أيضاً - كان الاهتمام بالكلمات (المعبّرة) التي لها مدلول خاص، أو لها أكثر من مدلول واحد، والتي تشيع حولها جواً من الإيحاء والظلال، حتى لقد أصبح هذا الاهتمام بالكلمات (المفاتيح) منهجاً في التحليل الألسني للأدب. وهو منهج تجريبي يعتمد على البحث عن الكلمات ذات الأهمية الخاصة في النّصّ الأدبي، أو التي يصل معدّل تكرارها في عمل أدبي ما، أو لدى كاتب ما، نسبة أعلى مما هي عليه في اللغة العادية.

والواقع إن شاعر الحداثة العربي قد وجد نفسه أمام لغتين: الأولى تراثية مرتبطة بالشعر القديم، والثانية عامية مستعملة في التعامل اليومي، وكلتاهما بعيدة عن أن تكون المعبّر الحقيقي عن الذات والعصر، فرفضهما، واعتمد عليهما في الوقت نفسه. رفضهما كمعبّر، واعتمد عليهما كمنطلق. واستفاد من جهود الشعراء الرومانسيين الذين استحدثوا لغة جديدة هي وسط بين تقعّر الفصحى، وابتذال العامية، لغة مبسطة، مفهومة، موحية، معبّرة عن العصر والذات. ذلك أن لغة امرئ القيس أو البارودي أو حتى شوقي لم تعد قادرة على التعبير عن مشاعر الشاعر المعاصر وقضايا الإنسان الحديث. وهو إن فعل أخضع تجربته الشعرية لجو غريب من المصطلح اللغوي والتراكيب الجاهزة، في حين يريد أن ينقل رؤياه وتجربته إلى معاصريه، على غير أسلوب القدماء والتقليديين، ذلك أن رؤياه الشعرية تختلف فكرياً وتقنياً عن الرؤيا التاريخية للشعر.

ومن هنا كانت خطورة مهمة الشاعر المعاصر في غربلة التراث، واستيحاء إيجابياته، وانتشال ألفاظ الواقع المعاش من استعمالها (الروتيني)، من أجل إبراز إشعاعها الموحي.

وقضية (الصدق الفني) تتطلب من الشاعر المعاصر العبارة المبدعة، كبديل

عن العبارة المتوارثة المستهلكة. ومن هنا تصبح لغة الشعر هي غير لغة الناس، وهي لغتهم في آن. وقد استطاع الشاعر الجديد حلّ هذا التناقض الظاهري حين عاد إلى اللغة النابضة بروح العصر، والمجسمة للتجربة والوجود. وصار الحل الوحيد هو خلق معجم شعري جديد يتناسب والتجربة الحياتية الجديدة. ومن هنا تميزت لغة الشعر المعاصر عن لغة المعجم القديم، بل وتميزت لغة كل شاعر على حدة. وليس غريباً أن تتميز لغة الشعر المعاصر عن لغة الشعر القديم، بل الغريب ألا تتميز عنها. ذلك أن اللغة عنصر من عناصر الحياة، وهي تتطور تبعاً لتطور الحياة. وتختلف مفرداتها حسب كل عصر ومكان.

والإنسان مطالب في كل عصر بأن يواجه الحياة بما يلائمها من سلوك. ومن خلال هذه المواجهة تترسب قيم العصر وتتبلور مثله. واللغة بوصفها ترجماناً لكل فعل، تتكيف وفقاً لكل فعل وموقف، وتحمل الجديد من الشحنات التعبيرية كلما تجددت المواقف والأفعال. ومن ثم تظل اللغة دائماً أوضح وأقوى ظاهرة تتجمع فيها كل سمات الوجه الحضاري الذي تعيشه الأمة. وليس مبالغة أن يقال: إذا أردت التعرّف على الإطار الحضاري لشعب من الشعوب، في زمن من الأزمان، فادرس لغته. ففي عروق اللغة يعيش نبض العصر. ولغة عصرنا تختلف بالتأكيد عن لغتنا في أي عصر مضى، وهي لا تختلف عنها من حيث هي لغة مجردة، فما زالت عربيتنا الأدبية أو الكتابية بعامة هي العربية الفصحى، وإنما تختلف من حيث علاقتها بظروفنا المعاشية الراهنة، بأفكارنا وتصوراتنا وآرائنا، بمشكلاتنا وقضايانا، وبكل ما يمثل الجوانب الروحية والمادية في حياتنا. وكل هذا من شأنه أن يشكل اللغة تشكيلاً جديداً يتناسب وواقع هذه الحياة، حتى يكون للشعر دور فعال في نفوس متلقيه[1].

وقد تأثر شعراؤنا الجدد بجسارة ت. س. إليوت T.S.Eliot، فأخذوا عنه في الشكل والمضمون، وآمنوا معه بأن الشعر ليس له قاموس خاص به، فمفرداته قطع نقدية متداولة في عالم الناس والواقع، وليست قطعاً ذهبية مكنوزة في بطون

---

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة - بيروت 1967، ص 178.

المعجمات والقواميس. يقول الشاعر صلاح عبد الصبور مثلاً:

حنينـــــــي غريـــــــب
إلـــــــى صـــــــحبتي
إلـــــــى إخـــــــوتي
إلـى حفنـة الأشـقياء الظهـور
ينامون ظهراً على المصطبة
وقـد يحلمـون بقصـر مشـيد
وبـــــــاب حديـــــــد
وحوريـة فـي جـوار السـرير
ومائـدة فوقهـا ألـف صـحن
دجـاج وبـط وخبـز كثيـر[1]

ولم يقبل النقاد المحافظون هذه اللغة العادية، لبعدها عن (جزالة الألفاظ)، و(فخامة التراكيب)، متناسين أن تطبيق جماليات الشعر القديم على التجربة الشعرية الجديدة إنما هو تعسف نقدي، ذلك أن جماليات شعر كل عصر إنما تنبع منه.

وقد كانت قصيدة (الحزن) لصلاح مثار استياء المحافظين وتندّرهم، لأنه شرب فيها شاباً في الطريق، ورتق نعله البالية، والشاي والنعل ليسا - عندهم - من الألفاظ الشعرية. وكان عليه أن يستبدلهما - حسب ما يرون - بالحساء والحذاء. وقصور النظر اللغوي هذا يغمض العين عن مستحدثات العصر الجديد، ويمنع الأديب من استعمال مفردات المنجزات الحضارية في الأدب، بحجة عدم استعمال هذه المفردات في الشعر القديم. وهذا إغلاق لأبواب حياتنا في وجه حضارة العصر، وإفقار للغتنا وأدبنا وحياتنا.

إن لغة الشعر ذات مدلول ذهني مجرد، ومدلول شعوري يشعّ بالإيحاء والصور والذكريات التي يثيرها اللفظ. أما لغة العلم والفلسفة فإنها لا تؤدي إلا دلالتها الذهنية المجردة. ويؤكد رتشاردز هذه الوظيفة الانفعالية للغة، إلى جانب وظيفتها الرمزية، فيقرن الوظيفتين معاً، مؤكداً أنه لا غنى عنهما، وأن من يريد أن يقصر اللغة على الوظيفة العلمية أو العاطفية هو أشبه بمن يريد أن يقصر فم الإنسان على

[1] صلاح عبد الصبور: قصيدة: الملك لك - ديوان: الناس في بلادي.

الأكل وحده، أو الكلام وحده.

وهذه الوظائف الثلاث للغة لا تكتمل إلا إذا وردت في سياق ما. فالسياق هو الذي يحدد للكلمة معناها. ولكن ليس معنى هذا أن الكلمة المفردة لا قيمة لها، فمن تضامّها مع غيرها تتكوّن الجملة. ومثلها في ذلك مثل الإنسان في حياته الاجتماعية، له وظيفته وقيمته الفردية، وله وظيفته وقيمته الاجتماعية.

وإذا كانت إيجابية الشعراء الرومانسيين، في مجال اللغة، هي تطويعها لتسع مشاعر الشاعر، وإيجابية الشعر الحر، في المجال نفسه، هي الاهتمام بإيحاء اللغة والبعد الرمزي لها، فإن شعراء قصيدة النثر رغبوا في إحداث (الثورة في اللغة)، وهذا حق كل مدرسة أدبية تنوي التجديد. وقد حاول شعراء قصيدة النثر تكسير بنية التركيب اللغوي القديم، وإبداع تركيب جديد للجملة، كما اعتمدت على الإيحاء الرمزي، والارتباط غير المتوقع للكلمات. وتعدّ مغامرة أدونيس الشعرية لغوية إلى جانب كونها رؤياوية. فاستعماله للكلمات بعيد عن الاستعمال المألوف. وقد توصّل إلى أسلوب شعري خاص به، واتجاه مميز ضمن قصيدة النثر، له تلامذته على امتداد الوطن العربي، وفرض على الشعر كلمات لم يسبق لها أن استعملت فيه. وهكذا غدت الألفاظ، بين يديه، متوهجة، مثيرة، فجائية، جديدة، غريبة، تبعث الهزّة والصدمة، ذلك أن الشاعر الجديد - عنده - هو الفارس الذي ينتشل الكلمات من نسيجها القديم، ويفرغها من شحنتها القديمة، ومن دلالاتها وتداعياتها، ليملأها بشحنة جديدة.

3- التراكيب المعجمية

(علم التراكيب) هو ما ينتمي إلى علم الصرف، من حيث توزيع الكلمات إلى أصناف تسمى (أقسام القول). وتنقسم التراكيب إلى نوعين: تراكيب عادية تتبع القواعد النحوية، وتراكيب بلاغية تخرج على القواعد النحوية أحياناً.

وفي التراكيب النحوية يتمّ الاهتمام بالتقديم والتأخير، وبالزيادة في المبنى التي تعني زيادة في المعنى، وبالمتعدي واللازم... وفي التراكيب البلاغية يتم البحث في

الاستعارات، والكنايات، والتشبيهات... إلخ.

والمعجم مكوّن أساسي وجوهري تتأسس عليه بنية الجملة النحوية، ويتحدّد معناها، ولذلك فإن صياغة قوانين مجردة تقي من الزلل اللغوي، وتضبط صحة التراكيب النحوية، أمر ضروري للمحلل الأدبي.

وإذا كان المعجم قائمة من الكلمات المنعزلة التي تتردّد بنسب مختلفة في النّصّ الأدبي، مكونة حقولاً دلالية، فإن لكل خطاب أدبي معجمه الخاص به، إذ للشعر الصوفي مثلاً معجمه، وللشعر الخمري معجمه، وللشعر الغزلي معجمه، وللشعر الحماسي... إلخ. وهذا المعجم منتقى من كلمات هي (مفاتيح) النّصّ أو (محاوره) التي يدور حولها.

و(المستوى التركيبي) يعني دراسة تراكيب معينة، تنطلق من الظواهر اللغوية النحوية، من أجل الكشف عن القوانين الداخلية التي تساهم في ضبط الممارسة الكلامية. ولعل تودوروف Todorov من أبرز النقاد الذين حاولوا دراسة المستوى التركيبي في القصة. فقد عمد إلى تلخيص القصة في جمل قصيرة. ثم درس هذه الجمل، واعتبر الشخصيات مجرد فواعل، والحوادث مجرد أسانيد. وردّ نظام القصة إلى مقطوعات صغيرة تتراكب داخل مقطوعات كبيرة.

كما ركز جاكوبسون R. Jakobson اهتمامه على مبدأ (التضامّ) أو (النظم) في اللغة، وأوضحه بأنه اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة، ثم تركيبه لها تركيباً تقتضي بعضه قوانين النحو، وتسمح ببعضه الآخر سبل التصرّف في الاستعمال، مما أوصله إلى تحديد الأسلوب بأنه تطابق لجدول الاختيار على جدول التوزيع. كما درس صامويل ليفين S. Levin (الأبنية اللغوية في الشعر) معتمداً على نظريات شومسكي في اللغة، ومطوراً مبدأ جاكوبسون، ومحاولاً وصف الوحدة التأسيسية في اللغة الشعرية، وقد سماها (الازدواج التبادلي)، وهو التوافق بين زوجين من العناصر يترابطان دلالياً، ومعتبراً اللغة الشعرية (انحرافاً) عن قواعد اللغة العادية.

وقد ازدهر الاشتغال بالمستوى التركيبي في أساليب الأدباء والشعراء،

مؤخراً، فبعد أن كان نقادنا القدامى قد انتبهوا إلى هذا المستوى من التحليل، واشتهر عبد القاهر الجرجاني بنظريته في (النظم)، والتي ليست سوى «معرفة الوضع الذي يقتضيه علم النحو»، فإن الباحثين العرب، في مطلع عصر النهضة، قد اهتموا بالأساليب الأدبية، وبالمستويات التركيبية، كما نجد لدى الزيّات، والشايب، وأحمد أمين، وغيرهم...

ولكن الازدهار الحقيقي حدث اليوم، حيث اطلع الباحثون على أحدث المنجزات الغربية في الحقول الألسنية والدلالية. وفي دراسة المستوى التركيبي يختار الباحث الملامح النحوية في أسلوب كاتب ما. وعملية الاختيار هذه تظل خاضعة لإلهام الناقد وشعوره الداخلي، إلا أن هذا الاختيار يظل مقتصراً على الملامح التي تتكرر في أسلوب الكاتب، بحيث تكوّن أنماطاً مميزة لهذا الأسلوب. وعلى سبيل المثال فإن تقديم الخبر على المبتدأ يعتبر أحد المميزات الشائعة في شعر صلاح عبد الصبور، حيث يتقدم الخبر (شبه الجملة = الجار والمجرور)، ثم يتبعه الفعل والفاعل، كما في قوله:

وفي ليلة عاد من حقله[1]

ومن موته انبثقت صحوتي[2]

وهذه السمة النحوية ليست موجودة لدى شعراء آخرين كالبياتي مثلاً، الذي قلّ أن نجد مثل هذا التقديم في شعره، فمعظم أبياته يتبع الترتيب العادي لأجزاء الكلام في الجملة العربية. ولكننا نعثر في شعره على خصيصة أسلوبية جديدة هي استخدام الأسئلة البلاغية، كما في قوله:

ماذا تقولين إذا عدنا إلى الوطن

ماذا تقولين أيا عصفورة الشجن[3]

4- الصور البلاغية

اهتم الباحثون الألسنيون بالتراكيب البلاغية، ورأوها نتاجاً للتخيّل، وجعلوها

---

(1) ديوان: رحلة في الليل، القاهرة 1970، ص 104.
(2) نفس المصدر، ص 106.
(3) ديوان: كلمات لا تموت، ص 67.

في أربعة أنواع: التشبيه، والاستعارة، والمجاز، والمماثلة. واعتبر الباحثون المعاصرون المجاز (انحرافاً) عن الكلام العادي، أو (عدولاً) عن اللغة العادية، من أجل خلق لغة شعرية سامية.

والواقع أن (الانحراف) أو (الانزياح) إنما هو التعبير غير العادي عن العالم العادي، وكسر المألوف من الصيغ والقواعد اللغوية، من أجل إحداث المفاجأة، أو الصدمة، أو (هزّة) الشعر، أو (سجدته) عند القدماء. ومن هنا تظهر أهمية التجربة الشعرية المعاصرة، واختلافها عن الشعرية التقليدية، لأنها ارتكزت على ضرورة قول المختلف، وخلق بنية تعبيرية جديدة قادرة على الانتماء إلى العصر الجديد.

ومن البديهي أن الاختلاف بين الشعرية الجديدة والشعرية التقليدية إنما هو اختلاف في العمق: في بنية الأنظمة الصورية، والقوانين اللغوية... ومن هنا جنوح (شعراء الحداثة) نحو الاختلاف مع التعبير الماضوي، من أجل خلق تعبير جديد وطازج، يحمل سمة العصر، وسمة صاحبه أيضاً. وهذا ليس لمجرد (الجدّة)، وإنما لأن المفهوم الشعري الجديد يستدعيه. المفهوم المتمثل في صياغة العالم وفق رؤيا الشاعر الجديد، بخلاف المفهوم الشعري التقليدي الذي كان الشاعر فيه ينسّق رؤياه وفق العالم الجاهز.

وإن تفكيك اللغة الجامدة، وكسر نظامها الترميزي، لا يعني مجرد الهدم، بل الرغبة في البناء: بناء نظام تعبيري آخر، يعبّر عن رؤيا شعرية بديلة، لعالم ينتمي إلى هذا العصر.

وبيان هذا (التحديث) لن يتم إلا على يد قارئ - ناقد، يستطيع أن يكتشف رؤيا الشاعر، ويتعمّق الخاص المميّز الذي يفرده عن غيره، من حيث تقديمه صورة جديدة عن العالم، ويحلل بنيته التعبيرية الجديدة بالقياس إلى موروثه، ويبيّن تأسيسه الشعرية الجديدة... وبهذا تؤدي (القراءة النقدية) دورها في (إعادة إنتاج النّصّ)، وحوارها المنهجي مع النّصّ. وفي هذا توجيه للأدب، وكشف عن الاحتمالات الغائبة فيه.

ولكن هذا يستدعي (قارئاً - ناقداً) مشبعاً بالثقافة الأدبية المعاصرة، لكي

يتقبل مثل هذه (المفاجآت) أو (الصدمات) التي تحدثها التراكيب غير الجاهزة. ومن هنا كان (التواصل) مع القصيدة أمراً نسبياً، يختلف من قارئ إلى آخر، حسب ثقافة كل منهما، رغم أن إمكانية التواصل ليست محكومة بثقافة القارئ الأدبية فحسب، بل وببنية النّصّ ونظامه. فالنّصّ ذو البنية العادية المباشرة مقبول بحكم إلفته وتماثله مع بنية القارئ الذهنية. يبرز دور النّصّ المتسلط الذي يجترّ، ويكتفي بإبقاء القارئ مجرد متلق وعاجز عن الوصول إلى إعادة تركيب النّصّ، أو إنتاجه وفق رؤيته.

هكذا تبدو قضية (الغموض) مسألة نسبية أيضاً، وتختلف باختلاف القرّاء والمتلقين، فقد يكون الغموض شفافاً عند قارئ، وقد يكون إبهاماً عند آخر. وهكذا فإن النّصّ الأدبي، في بنيته الجمالية، يحدّد موقف المتلقي، وبالتالي حكمه عليه، بل وعلى الأدب عامة.

والتحوّل الدلالي يعتبر إحدى الطاقات الإبداعية في الأدب، ولا يكتسب قيمته بوساطة اللفظ وحده وإنما بوساطة السياق أيضاً. فإذا كانت الوظيفة المرجعية للكلام تقتصر على المباشرة، وتتضمن الإبلاغ والإفهام، فإن الوظيفة الإنشائية تخرق قواعد الكلام، بوساطة البلاغة والتصوير، أو عن طريق الرمز والإيحاء. وهذا ما عبّر عنه النقاد العرب القدماء (بالاتساع) في المعاني، وتمخّض عند البلاغيين بمصطلح (المجاز)، وهو الطريق والممر.

و(الصور البلاغية) هي خرق لقانون اللغة، فهي سلب مطلق. وبهذا يبدو الشعر نقيضاً للنثر. ولكنه لا يحطم اللغة العادية إلا ليعيد بناءها. وهذا هو جوهر نظرية (الانزياح) التي جاء بها جان كوهن في كتابه (بنية اللغة الشعرية) حيث حصر مظاهر الانزياح في أربعة أمور، هي:

1- تسعى اللغة إلى ضمان سلامة الرسالة بوساطة الاختلاف (الفونيماتي)، فيعمل التجنيس والقافية على عرقلة هذا الاختلاف بإشاعة التجانس الصوتي وتقويته.

2- تعمل اللغة على تقوية الجمل بالترابط الدلالي والنحوي، وتدعم هذا

الترابط بعنصر صوتي هو الوقفة (النقاط، والفواصل). ويعمل النظم (الوزن، والترصيع) على خرق هذا الترابط بوساطة التضمين بمعناه الواسع (اختلاف الوقفة الدلالية والنظمية).

3- تعمل اللغة على ضمان سلامة الرسالة بترتيب الكلمات حسب مقتضيات قواعد اللغة، ويعمل الشعر على تشويشها بالتقديم والتأخير.

4- تسند اللغة العادية إلى الأشياء صفات معهودة فيها بالفعل أو بالقوة، ويخرق الشعر هذا المبدأ حين يسند إلى الأشياء صفات غير معهودة فيها، مثل: السماء الميتة، وشجرة الكلام...

ولكي تصبح الجملة ذات معنى ينبغي أن تخضع لنوعين من القواعد: الاطراد، والدلالة. فجملة من مثل: «الرجل خيول اللون ورق»، لا معنى لها، وإن تتابعت. ولا بد لها من دلالة في مفرداتها، وفي تراكيبها. وقد توافرت الدلالة في كل كلمة بذاتها في الجملة السابقة، وتوافر الاطراد، ولكن ظلت دون معنى، لأنها فقدت الدلالة النحوية في التركيب، وإن توافر فيها القانون النحوي.

وجملة مثل: «رقصت الشجرة»، توافرت فيها الدلالتان: المفردة، والمركّبة. وتوافر فيها القانونان: الاطراد والنحوية. ولكن الذي أعطاها «اختلافها»، أو (شعريتها)، هو دلالتها المركبة المختلفة، أو بالأحرى (انزياحها) عن موقعها الدلالي العادي، إلى الموقع الدلالي الشعري، ومن هنا يمكن القول إن هذه الجملة، وإن كانت تقيدت بكل قوانين النحوية والدلالية، فإنها (خرقت) قاعدة (العادية)، حين تحولت بالخطاب من (المباشرة) إلى (الشعرية). وهذا (الانحراف) أو (المفاجأة) أو (الانزياح) هو (الشعرية). وهنا يصحّ القول إن اللغة نوعان: عادية إبلاغية تعتمد المباشرة، وبلاغية تعتمد الصور والمجازات والتشبيهات والاستعارات، وتفهم بشكل غير مباشر، وهي (خرق) لقانون اللغة العادية، و(انزياح) عنه.

وهكذا تصبح اللغة الشعرية تعبيراً (غير عادي) عن العالم العادي. وتصبح القصيدة الشعرية (كيمياء) الفعل التي تحدث عنها رامبو، تلك الكيمياء التي تجمع، داخل الجملة، كلمات لا تجتمع من وجهة نظر المقاييس الاستعمالية العادية

للغة، فالليل الأبيض، والشمس السوداء، والسماء الناعمة... إلخ. ليست الأوصاف المطابقة لموصوفاتها، وبالتالي فإن فيها (انزياحاً) عن معانيها الأصلية. وهذا (الانزياح) هو (خرق) لقواعد اللغة.

وهكذا فإن الصور البلاغية المعروفة ما هي إلا خرق لقانون اللغة: (فالاستعارة) مثلاً هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له، لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي.

فعندما أقول: رأيت أسداً في المدرسة، وأنا أعني ليثاً حقيقياً بالفعل. فهذا يعني أنني لم أنقل المعنى من صورة إلى أخرى. وإنما كل الذي حدث هو (استبدال) لم يحوّل الألفاظ عن معناها الاصطلاحي. ولكن عندما أقول (رأيت أسداً) وأنا أعني رجلاً يشبه الأسد في الشجاعة والقوة. فهذا يعني (تحويل) اللفظ من معناه الاصطلاحي إلى معنى أعمق وأبعد. هو (الاستعارة). والاستعارة هي تشبيه حذف فيه المشبّه (الرجل)، وأداة التشبيه (الكاف)، ووجه الشبه (الشجاعة)، وألحقت به قرينة (المدرسة). وهكذا تبدو الاستعارة تشبيهاً مختصراً، ولكنها أبلغ منه.

و (الكناية) هي ما يتكلم به الإنسان. ويريد غيره. أو هي لفظ أريد به غير معناه الذي وضع له، مع جواز إرادة المعنى الأصلي، لعدم وجود قرينة مانعة من إرادته، فعندما أقول: (فلان نقي الثوب). فهذه الجملة تدل على معنيين: الأول قريب مباشر، وهو نقاء الثوب من الأوساخ، والثاني غير مباشر، وأعمق: وهو مدح الرجل بنقائه من العيوب والأخطاء. وكذلك عندما أقول: (هو كثير الرماد). فهذه الجملة تدل على كثرة إحراقه للحطب. ولكن المعنى الأعمق أو (الكناية) هو أنه كريم يطعم الضيفان ما يطهوه على النار، فلذلك كثر رماده. ومثل ذلك: جبان الكلب، طويل النجاد، وبعيدة مهوى القرط... إلخ. وهذه كلها (كنايات) عن معاني أعمق نستخلصها من البنية السطحية لكل جملة. وهذا ما أشار إليه الجرجاني حين قال: «فلكي تصل إلى الغرض المقصود ينبغي مراعاة علاقة مزدوجة، فاللفظ يدل أولاً على معناه الذي يوجبه ظاهره، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى، على سبيل

الاستدلال، معنى ثانياً، هو غرضك»[1].

وإذا كانت (العلاقة) الأولى تؤدي إلى (المعنى)، فإن (العلاقة) الثانية تؤدي إلى (معنى المعنى). وهنا يميّز الجرجاني - أيضاً - بين المعنيين بقوله: «فالمعاني الأولى المفهومة من نفس الألفاظ هي المعارض والوشي والحلي وأشباه ذلك، والمعاني الثواني التي يومأ إليها بتلك المعاني هي التي تكتسي تلك المعارض وتزيّن بذلك الوشي والحلل».[2]

ولكن ليس باستطاعة أي متلق أو قارئ أن يصل إلى المعاني الثواني أو (معنى المعنى) بسهولة، لأنها لا تتكشف بسرعة، بل لا بد لها من ذكاء وثقافة فنية وبلاغية. ومن هنا قول الجرجاني: «فما كان أحد يفلح في شق الصدفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة، كما ليس كل مَنْ دنا من أبواب الملوك فتحت له»[3].

ولكن هذه (الصور البلاغية) أو (المحسنات الكلامية) ينبغي أن تكون كملح الطعام: الإكثار منه يؤدي إلى ارتفاع ضغط الدم، والإقلال منه يجعل الطعام دون (طعم). وكذلك الأمر في (المحسّنات) في الشعر، فالإكثار منها يجعل القصيدة سمجة متكلفة، والإقلال منها يُفقدها الشاعرية والصور الجميلة.

---

(1) دلائل الإعجاز، ص 203.
(2) نفس المصدر، ص 204.
(3) أسرار البلاغة، ص 128.