

الكلام والفن

بقلم
محمد الأسعد

لم نعد نعتبر حصول ملكة السماء « أنا » السومرية على الكلام المشروع والكلام البديع من سيد الحكمة « أنكي » غير أسطورة جميلة (١) .

وأصبحنا نعرف الكلمات بوصفها أصواتا ومعاني وروابط نحوية وصرفية ، وبوصفها نتاجا تاريخيا لجدل المجتمعات والطبيعة . الا ان هذه المعرفة التي فتحت آفاق الخروج من الاسطورة لا تعطيني من الانفمار في مشكلة اللغة ومعاناة صياغتها مجددا .

فأنا كإنسان شاعر أعاني من عدة ازدواجيات . الكلمة بالنسبة لي جزء من اللغة التي تؤديها ، بالإضافة الى أجهزة النطق والكتابة ، الالوان والخطوط والكتل والحركات . وكل هذه الجوانب اللغوية تدخل في اطار وعيي كصاحب تجربة يحاول أن يكون منها شيئا ما بحدود الكلمات المؤسسة على قواعد مجردة .

والكلمة بالنسبة لي تبدو أحيانا ، وفي أشد حالات الوعي توهجا ، شيئا من الأشياء ، شيئا متفردا يعجز تنظيمها المنطقي عن أدائه . انني أحسّ الكلمات أشياء خسرها تطور الوعي البشري ونموه باتجاه استخدامها كرموز اصطلاحية .

والكلمة بالنسبة لي وعي بخصوصية الأشياء . كشف أنفرد به وأحاول الوصول به الى نهايته رغم ان المجتمع حولي يصرّ على ان تحسن كلماتي تصرفيا . أي أن تظل في نطاق حساسيتها العامة المشتركة . والكلمة بعد كل هذا موروث قبلي لم أشارك في صياغته . وعليّ أن اكتسبه ، وأن أخضع لهذا الاكتساب ، وأن أزدوج بين اللهجة الراضة للاعراب واللهجة المعربة .

ان علم القواعد يقدم احكام تحويل الكلمات ليس بالرجوع الى الكلمات الحسية ، بل الى الكلمات بشكل عام دون أن يتناولها حسيا . ويقدم الاحكام لصياغة الجمل دون الرجوع الى الجمل المحسوسة الخاصة .

اي بدون فاعل محسوس أو فعل محسوس ، وانما بالرجوع الى الجمل كلها بشكل عام . ودون النظر الى الشكل المحسوس لاية جملة بشكل خاص . وهو بتجريده نفسه سواء بالنسبة للكلمات أم الجمل عن الخاص والحسي يأخذ ما هو عام وأساسي في تحويل الكلمات وتركيبها في جمل . وقيم ذلك وفق أحكام علم القواعد وقوانينه . فعلم القواعد هو حصيلة عملية تجريدية صاغها الفكر البشري عبر حقبة طويلة من الزمن . ان ما يتغير هو معجم اللغة نظرا لارتباط اللغة بنشاط الإنسان الانتاجي في كل مجالات عمله دون استثناء . اما نظام القواعد فلا يتغير الا ببطء شديد نحو تحسين القواعد وأحكامها مجددا (٢) .

ويشارك هذا الجانب القواعدي في جانب واحد من التكوين اللغوي للقعيدة . فهو تعبير عن البناء المنطقي الذي تقيمه الكلمات سواء كانت بنائية أم منطقية، الى جانب النغم الذي يحدده الايقاع ، وجانب الصورة الذي تحدده جملة الاحساسات غير الكلامية . وخاصة تلك الاحساسات الكامنة في العلاقات بين الصور (٣) .

وعادة يطالب واضع القاعدة بأن تحسن الكلمات تصرفها . أي ان تنتظم في الجملة وفق حساسيتها المعروفة . ولكن مع استثناء بسيط أحيانا يبيح الحرية بما يناسب المقام . وهو استثناء مصدره الشذوذ الذي لا يمكن تطويمه لقاعدة ولكنه يفرض نفسه بقوة استخدامه في الموروث . ويختلف ترتيب الكلمات من

ان ما تقدم يدفعا الى القول بأن الكلمات ليست موروثا قريبا يسبق وجود الشاعر فقط، بل هي موروث اشكالي يعبر عن اكثر جوانب المشكلة الشعرية حدة ، وخصوصية. لانها في الوقت الذي تلقي فيه بثقل مطلقا على الشاعر ، تعجز عن الاستجابة لوعيه كفرد أمام اللحظة المعاصرة . وهذا شأن كل أداة فنية ، رغم محاولة « بول فاليري » (٧) تشبيه الكلمة بالآلة الموسيقية ، والقول بأن الاخيرة أداة كاملة التهذيب . وناجحة في أداء وظيفتها كمطلق للموسيقى . فما يناظر الكلمات في الموسيقى ليس الآلات ، وإنما قائمة من التكوينات المختلفة والمتغيرة عبر العصور مثل الهارمونية والميلودية والمقامية والايقاع (٨) .

معنى هذا أن الانحراف الكلامي يقف ضد التطابق الكلامي ، ويشكل سمة من سمات التكوين الشعري . ولكن هذا التناقض هو في النظر الى الكلمة كشكل مجرد بحث ، والنظر اليها كوسيط بين النفس والعالم . وهو تناقض خصب يشكل أحد عوامل جدلية الابداع الشعري حين يمنحنا معيارا للتفريق بين اللغة والكلام .

اننا نتلمس ميلا نحو ايجاد هذا التفريق بين اللغة والكلام ولكن بمصطلحات مختلفة . فثمة احساس مبهم بالفرق بين النثر والشعر في الحساسية النقدية . وثمة اشارات واضحة تقيم وظيفة للكلمة في الشعر غير وظيفتها في النحو (٩) .

ووصل البعض الى استخدام كلمات مثل « الجرس » و « الايحاء » و « الظلال » لوصف ما يتفرد به الكلام في الشعر من صفات (١٠) .

ولكن هذه المحاولات لم تمس إلا مساهمات خفيفة ما يمكن أن نطلق عليه البحث عن الاساس المادي لجماليات الشعر في خبرة الكائن البشري .

وتمثل جهود الشاعر الفرنسي « بول فاليري » لتحديد مصطلح الشعر الصافي وجهود الحركة السيربالية لتفجير التناقض الكامن في الكلمات ، اكثر المحاولات أهمية في نظرنا ، لانها تناولت الكلام كمادة أولية وأساسية في تكوين القصيدة (١١) .

لقد شغل « فاليري » نفسه في البحث عن الخصائص الشعرية التي اذا اجتمعت وضمت أمامنا شعرا خالصا . وهو يعتقد « أن الكلام عندما ينحرف انحرافا معينا عن التعبير المباشر ، أي عن أقل طرق التعبير حساسية ، وعندما يؤدي بنا هذا الانحراف الى الانتباه بشكل ما الى دنيا من العلاقات متميزة عن الواقع العملي الخالص ، فاننا نرى امكانية توسيع هذه الرقعة الفذة ، ونشعر اننا وضعنا يدنا على معدن كريم نابض بالحياة قد يكون قادرا على النمو والتطور « وهو اذا تطور فعلا واستخدم ينشأ منه الشعر من حيث تأثيره الفني » (١٢) .

لغة الى اخرى ، فهناك اللغات الحرة التي لا يخضع فيها نظام الترتيب لقواعد لازمة بل تحدد هذا النظام قوانين الاسلوب والمفاضلة بين اسلوب وآخر . فيخصص اسلوب معين بمجال من مجالات القول لا يصح استعمال غيره في نفس المجال ، كما هي اللغة الاغريقية واللغة اللاتينية . وواضح ان اساس التنظيم اساس بلاغي وليس اساسا نحويا .

وهناك اللغات المستقرة التي تتبع نظاما معينا في ترتيب الكلمات لتأليف الكلام . ولا يستطيع المتكلم في هذه اللغات أن ينتقل بالكلمة من مكانها المعين في الجملة ، كما هي اللغة الانكليزية واللغة الفرنسية ، أما في لغتنا العربية ، فقد جاء نظام ترتيب الكلمات على ثلاثة اضرب :

١ - ما عينه الواضع وحكم به على سبيل الوجوب ، فيعد مخالفه مخطئا ويخرج الكلام الخالي من مراعاته عن الاسلوب العربي ، كتأخير التمييز عن المميز ، والمضاد اليه عن المضاد .

٢ - ما عينه الواضع أيضا ولكنه قضى به على سبيل الاصاله وباعتبار ما هو الاولى . ولا تخرج العبارة بمخالفته عن حدود العربية كتقديم اسم من مصدر الفعل على اسم الذات الواقع عليها .

٣ - ما لا يقتضيه الواضع على اتعيين ، وجعل امره دائرا على رعاية ما يناسب المقام وتعيينه بحسب التراكيب المخصوصة موكول الى المعية المتكلم ، وحسب تصرفه ، كتقديم اسم المفعول على الفعل لافادة اختصاصه به وعدم تعلقه بغيره (٤) .

وواضح ان هذه الحرية النسبية في التصرف لم توضع الا باستقراء الاستعمالات الموروثة . وهو ما نبه اذهان الكثيرين الى التفريق بين الفصاحة والبلاغة وبين قواعد النحو .

يقول ابن الاثير (٥) : « ينبغي لك أن تعلم أن الجهل بالنحو لا يقدح في فصاحة ولا بلاغة ، والدليل على ذلك ان الشاعر لم ينظم شعره ، وغرضه منه رفع الفاعل ونصب المفعول ، أو ما جرى مجراهما ، وإنما غرضه ايراد المعنى الحسن في اللفظ الحسن ، المتصفين بصفة الفصاحة والبلاغة ، ولهذا لم يكن قادحا في حسن الكلام » .

ويقول ابن خلدون (٦) : « ان الاعراب لا دخل له في البلاغة ، فالدلالة بحسب ما يصطلح عليه أهل الملكة . فاذا عرف اصطلاح في ملكه ، واشتهر ، سحت الدلالة . واذا طبقت تلك الدلالة المقصود ومقتضى الحال سحت البلاغة ، ولا عبرة بقوانين النحاة » .

وتشف هذه الآراء عن اختبار عميق للفاعلية الشعرية .

القدمين والمسافات بينهما أو تني الساقين ووضع الركبتين والجسد والذراعين والراس في وحدة تامة متارزة الأجزاء لقول شيء ما أو عدة أشياء تحمل المعنى (١٥) .

فما هي هذه اللغة التي تحاول النفاذ الى المحيط، مستخدمه شتى الوسائط من حركته وإيماءة ولون وصوت ومعنى ؟

ان الاجابة على هذا السؤال ترجعنا الى جزء من الصورة غارق في العتمة . هو أكثرها أهمية . نعني به فاعلية الانسان في بيئته . لان دراسة الفن كنشاط عقلي منفصل عن الحركة المادية في المكان والزمان لن يؤدي الا الى اجوبة كاذبة ، بينما دراسته في ضوء النشاط العصبي ستؤدي الى اجوبة صادقة .

ويقدم لنا « بافلوف » في نظريته عن الصلة بين العالم الخارجي والجملة العصبية أساسا قويا للربط بين النشاط العقلي والحركة المادية ، دون أن يعنى ذلك احالة الفكر والوعي الى نشاط عصبي محض .

فقد دأبت الدراسات التقليدية لظاهرة الفن على النظر الى النفس الانسانية كوجود مستقل لا مادي . وقوة حيوية لا تخضع لمبدأ العلية (١٦) .

وكانت مهمة بافلوف البرهنة تجريبيا على ان النفس الانسانية تخضع لمبدأ العلية وان الحياة العقلية وظيفة لمادة لها بنية عضوية منظمة نظاما دقيقا للغاية هي المخ (١٧) .

يبدأ بافلوف من الاحساس باعتباره انعكاسا ذاتيا للواقع الموضوعي ، أي الصلة المباشرة بين الوعي والعالم الخارجي . بمعنى انه توجد خارجا عنا وبصورة مستقلة موضوعات وأشياء وأجسام ، وان احساساتنا صور عنها .

يكتب « غارودي » مفسرا : « ان التسلسل العصبي الذي يحركه فعل الوسط الخارجي يتعلق بالجملة العصبية ، لكن محتواه ليس محدودا بالتسلسل العصبي ذاته بل بطبيعة الموضوع الذي يمارس تأثيره فنيا ، فالاحساس ذاتي بشكله ، موضوعي بمحتواه ، والاحساس ليس انعكاسا سلبيا بل احساس فاعل يتضمن رد فعل على العالم المحيط . هنا ننقل من الانعكاس الى المنعكس ، من الاحساس الى المعرفة » . فالاشياء المادية تتمتع لا بخاصة واحدة بل بخصائص متعددة من حجم ولون ووزن وشكل ، وتنقل أعضاء حواسنا الى الدماغ تأثيرات متنوعة في وقت واحد ، صادرة عن تلك الخصائص . وعلى هذا الاساس يتشكل في الدماغ ادراك واحد كامل للاشياء . ان الادراك هو مجموعة الاحساسات المرتبطة فيما بينها ترابطا متلائما مع ترابط خصائص الشيء المثير فيها ، الادراك . ولدى

وينصرف من ثم الى البحث عن ظواهر هذا الانحراف وضروراته لخلق نظام مصطنع ومثالي اي تمييز عن الواقع العملي الخالص ، وذلك باستخدام مادة من أصل سوقي هي الكلام . أما السريالية فهي لا تنطلق من هذا التمييز بين الحساسية المشتركة والحساسية العامة ، بل من التمييز بين الأنا والذات . وتعتبر الأنا الأولى وهمية . ذلك اننا نتعلم ان نولد الكلمات بطريقة آلية مصطنعة ، عاملين بصورة واعية بليدة ، مساوين بذلك بين المبدع والمحترف . وهكذا يتوجب على العبقرى حين تحسين اللحظة المناسبة للإبداع أن يصير نفسه غريبا عن الأرض التي تضج به ، وعليه أن يرفض المجتمع والعائلة اللذين نشأ فيهما ولم يكن لديه الخيار في ذلك . وهذا الرفض طقس مهم في أسطورة الفنان ، وهو وثيق الصلة بنظام التنسك عند الكاهن الى حد بعيد . وعلى الشاعر ، انسجاما مع طقس التغرب هذا ، أن يصير غريبا عن لغة قومه ، عن اللغة المألوفة التي يسمعها ويستخدمها عادة . وأن يكتشف اللغة الأخرى الكائنة في الذات الحقيقية أو الأسطورية . وهذه هي اللغة التي يوقظ بها الشاعر كلية الحكم الكبير على حد تعبير « رامبو » (١٣) .

ان تحليل فاليري وتحليل السريالية يهنا من ناحية واحدة فقط ، هي التأكيد على خاصة انحراف الكلام عند الاول ، وخاصة ارتباط هذا الانحراف بتأكيد ذات الشاعر عند الثانية . وما هو مهمل هنا هو تفسير هاتين الخاصتين بالعودة الى تاريخ الكلام . وهو تاريخ يحلنا الى اللغة البدائية . باعتبار ان الكلام مرحلة من مراحل ولادة صورة من صور اللغة ، لان كل الاضافات الانحرافية لا تأتي من ضرورات نظام متصور بعديا ، وانما تأتي من أصول الكلام بوصفه احد اجزاء اللغة .

ذلك الصوت الذي يعتقد « مورغان » انه جاء أولا كعماون للإشارات والإيماءات والحركات ، ثم اخذ يكتسب بالتدرج معنى متعارفا عليه ، بحيث أصبحت له السيطرة والسيادة والقلبة على لغة الاشارات أو على الأقل أصبح جزءا مهما فيها .

وكلما نزلنا في سلم التدرج اللغوي الى الصور الدنيا للغة وجدنا عنصر الإشارة يزداد وضوحا ليس فقط من حيث العدد والكم بل وأيضا من حيث تنوع الاشارات ، الى أن نصل الى اللغات التي تعتمد على الاشارات لدرجة يصعب معها فهم ما يقال ان لم يكن مصحوبا بالاشارات والحركات والإيماءات المناسبة . وفي هذا السياق أيضا يمكن اعتبار صوت الطبول الأفريقية واشارات الضوء والدخان نوعا من اللغات (١٤) .

ويعتبر « كولنجوود » الرقص التقليدي في الهند لغة على جانب كبير من الدقة والصرامة . فهو رقص تستخدم فيه تعبيرات الوجه وحركات الايدي ، ووضع

« بافلوف » ما يطلق عليه المنعكس باعتباره الجواب المنتظم للجهاز العضوي على عمل الوسط الخارجي . وهو الظاهرة الأولية والاساسية في الفاعلية العصبية . وتعريفه انه الارتباط بين تحريض آت من العالم الخارجي ، وعمل جوابي يرتد الى العالم الخارجي . وفي الحالات الاكثر بدائية ، في غير الاحياء مثلا ، او في الاحياء الدنيا ، يكون هذا المنعكس حركة ميكانيكية او رد فعل . وهو في اكثر اشكاله خشونة انعكاس للعالم الخارجي يجد تعبيره في عمل ، وتركيب بين احساس وفعل محرك او افرازي .

انه الوحدة التاريخية لاحساس وفعل ، وحدة تشمل بالضرورة الفرد والعالم الخارجي . ان عددا معيننا من هذه الارتباطات موجود لدى الكائن الحي منذ ولادته . وتسمى الانعكاسات اللاشرطية ، وتعريفها انها رد فعل مباشر دون وسيط من قبل الجهاز العضوي على العمل الخارجي . ويمكن ان تتجمع بعض المنعكسات بفعل الشروط الخارجية في سلاسل معقدة من افعال منعكسات السلوك وان تثبت بالوراثة ، وتلك هي الفرائز ولكن ثبات هذه المنعكسات يتعلق بشروط حياة الكائن . ان هذه المنعكسات اللاشرطية تشكل أدنى اشكال سلوك الكائن الحي وتبنى عليها منعكسات أكثر تعقيدا كلما صعدا في سلم التطورات للكائنات . حيث يجيئنا المنعكس الشرطي . والفرق بين هذا المنعكس والمنعكس اللاشرطي يكمن في تدخل عنصر جديد هو الاشارة ، حين توفر الاشارة تآلفا اكمل بين الجهاز العضوي والشروط الخارجية للحياة . والاشارة تحريض غير مباشر يحرك الجملة العصبية . ويمكن احداث هذا المنعكس وفق تجارب « بافلوف » ، حين تلمب ظاهرة موضوعية دور المنبه ، فتنبه الجهاز العضوي الى ظاهرة ذات مغزى بيولوجي . ومن الضروري ، لاحداث منعكس شرطي ، ان يوجد تزامن بين مدة عمل الظاهرة الموضوعية غير الموجودة سابقا وعمل عامل لاشرطي .

وينقسم المنعكس الشرطي الى نظامين وفق الاشارة المستخدمة :

وينقسم المنعكس الشرطي الى نظامين وفق الاشارة المستخدمة :

وينقسم المنعكس الشرطي الى نظامين وفق الاشارة المستخدمة :

ولكن هذا الاختزال الذي يعتبر طريق الانسان نحو تكوين المفاهيم ونحو ارقى اشكال المعرفة لم يمنع الكلام من ان يتخذ عدة صور ، فهو مرئي ومسموع ومنطوق ومكتوب . أي انه ، في كل حالة من حالاته ، يميل الى الخروج على نطاق التجريد ، ليدخل مجددا في صيرورة الفعل الانساني عبر الزمان ، بالابتعاد عن صورته الشكلية والتطابق مع الظاهرة النفسية . وهذا الجانب يأخذ حيزا كبيرا من اهتمام علم اللغة الحديث ، ذلك الذي يقيم وزنا كبيرا للجوانب النفسية في دراسة اللغة ، فيلاحظ تذبذب اللغة باستمرار بين مثل الانسجام الرياضي ومثل الانسجام التخيلي .

وينقسم المنعكس الشرطي الى نظامين وفق الاشارة المستخدمة :

وينقسم المنعكس الشرطي الى نظامين وفق الاشارة المستخدمة :

وينقسم المنعكس الشرطي الى نظامين وفق الاشارة المستخدمة :

وينقسم المنعكس الشرطي الى نظامين وفق الاشارة المستخدمة :

وينقسم المنعكس الشرطي الى نظامين وفق الاشارة المستخدمة :

وينقسم المنعكس الشرطي الى نظامين وفق الاشارة المستخدمة :

وينقسم المنعكس الشرطي الى نظامين وفق الاشارة المستخدمة :

وينقسم المنعكس الشرطي الى نظامين وفق الاشارة المستخدمة :

وينقسم المنعكس الشرطي الى نظامين وفق الاشارة المستخدمة :

وينقسم المنعكس الشرطي الى نظامين وفق الاشارة المستخدمة :

وينقسم المنعكس الشرطي الى نظامين وفق الاشارة المستخدمة :

وينقسم المنعكس الشرطي الى نظامين وفق الاشارة المستخدمة :

وينقسم المنعكس الشرطي الى نظامين وفق الاشارة المستخدمة :

وينقسم المنعكس الشرطي الى نظامين وفق الاشارة المستخدمة :

الاسلام . وهذه الحقبة هي ما يصحّ أن يحتج بكلامها ، فلم يجيزوا الاحتجاج بلفة الاحقاب التالية . . « (٢٠) . وهو نفسه ما قام به النحاة الرومان حين جمعوا استعمالات اللفة بين عصور شيشرون واغسطس وما قبل ذلك ، وهو نفسه ما فعله النحاة الاغريق الذين بنوا نحوهم على اللهجة الايتيكية .

وليس شيء من هذا عند علماء اللفة في العصر الحديث . فعلم اللفة عند هؤلاء يصف طرق الاستعمال اللغوي في مرحلة خاصة من مراحل تاريخ اللفة المدروسة (٢١) . ولعل سوء الفهم الذي تلقاه حركات التجديد الشعرية ينبع من هنا من النظر الى لفة الشعر بوصفها الابجدية نفسها ، بكل حدودها من معان وروابط ووسائل بناء تشكل ثوابت في الثقافة الموروثة .

واي بحث نقدي لا يمتلك هذا التمييز بين الابجدية واللفة سيمجز عن تنسيق الفاظ تستخدم كثيرا مثل « سحر الشعر » و « اسره » او « جماله » وما الى ذلك لانه سيظل دائرا في الثابت الموروث الذي جعل الشعر نوعا من انواع الكلام مضافا اليه النظم والمعنى ، بينما تعبر الملامح المميزة للتجارب الشعرية الكبيرة والمؤثرة عن احتفال كبير بأحد جوانب اللفة . فالشاعر الفرنسي « رامبو » يتعامل مع الكلمات على أساس قدرتها السحرية على التغيير . ولذا يحاول أن يكشف فيها ألوانا وأصواتا تفجر أحلاما ليست من هذا العالم . وأبو تمام يركز طاقته على حرفيات الصورة من استعارات وتشابيه أصبحت من علامات تجربته . أما الشاعر الانكليزي ت.س. اليوت فينصرف الى التوليف الصوري بوصفه معادلا محايدا للعواطف والمشاعر والأفكار . ويهتم شعراء آخرون بصوت الكلمات دون معانيها أو جوانبها الصورية . وكل هذه الاهتمامات تنبع من كل أكبر من الكلمات ، ذلك هو « اللفة » ، لاعطاء القصيدة كيانا موضوعيا فاعلا شبيها بكيان كائن من الكائنات .

ان هذه الشبكة المعقدة التي تجمع مظاهر حركة المادة في الزمان والمكان ، تلك التي يطلق عليها الوعي ، لا تعرف فصاما بين الوظائف ، أي بين الكلمة كشكل والكلمة كحقيقة نفسية ، بين الجانب العقلي للوعي والجانب الانفعالي .

كتب فيجوتسكي (٢٢) ان من النقائص الاساسية لعلم النفس التقليدي الفصل بين هذه الجوانب . فالتفكير في هذه الحالة لا بد أن يتحول الى تواتر ذاتي مستقل للأفكار وينفصل عن التكامل الخلاق للحياة وعن الاهتمامات والميول الحية للانسان المفكر . وفي هذه الحالة يصبح التفكير اما ظاهرة لاحقة غير ذات معنى لا يستطيع أن يغير شيئا في حياة الانسان أو سلوكه الشخصي ، أو يتحول الى قوة بدائية تؤثر على الحياة الشخصية بطريقة غامضة .

ويضرب الباحث ل.س. فيجوتسكي مثلا يخص المبتدأ والخبر ، والتباعد بين الناحية النحوية والنفسية في الاستعمال ، أي بين الجانب «السيمانتكي» والجانب الصوتي . ففي جملة مثل « وقعت الساعة » قد يتغير التأكيد والمعنى في المواقف المختلفة . ولنفترض اننا لاحظنا ان الساعة توقفت ونسأل كيف حدث هذا ؟ تكون الاجابة « وقعت الساعة » . هنا يتلاحم المبتدأ النحوي والنفسي ، فالساعة هي الفكرة الاولى في الوعي ، أما وقعت فهو ما يقال عن الساعة . ولكن اذا سمعنا صوت قرعة وتحطيم في الحجرة المجاورة ووقفنا على ما حدث وتلقينا نفس الاجابة ، فان المبتدأ والخبر ينعكسان من الناحية النفسية ، فنحن نعلم ان شيئا ما قد وقع ، وهذا هو ما نتحدث عنه . وتكمل الساعة الفكرة . ولا يوجد هذا التباعد بين التنظيم النحوي والنفسي في المبتدأ والخبر فقط ، بل يشمل أيضا التذكير والتانيث والعدد والحال والفعل وزمن الفعل وما الى ذلك . وقد يكون التلغظ التلقائي خاطئا من وجهة النظر النحوية ولكن قد تكون له قيمة ابداعية وجمالية (١٩) .

ويكشف الشعر كيف ان الشاعر حقيقة لا يتعامل مع الابجدية وحدها ، أي الصوت وحده ، بل يتعامل مع جماع المؤثرات التي يتلقاها جهازه العصبي ، اللون والحركة والصوت والحجم والفراغ ، بالاضافة الى المعنى . وفي هذه النقطة يبدو الشاعر متعاملا مع اللفة بمفهومها الشامل أي بوصفها جماع مظاهر حركة المادة في الزمان والمكان .

ان الدلالة في الشعر أو المعنى الذهني ، ليست بالضرورة نفس دلالة الكلمة وفق النظام النحوي والقاموسي . فالدلالة هنا ترتبط بما يدل عليه التوليف بين معطيات شخصية وخارجية ليس المعنى القاموسي الا أحدها ، وقد يكون أكثرها تعرضا لتغيير دلالاته واكتساب غيرها من مجمل التوليف في لفة القصيدة .

وما النظر الى لفة الشعر ، سواء باعتبار مصدرها الكلام أو باعتبارها مساوية للكلام ، الا افتراض سيء ظهر في عهود التقنين حين جاءت اللفة مختزلة في الابجدية ، فجرى تثبيت هذه الاخيرة عند حدود الدلالات المعروفة ، سواء في الشعر أو الخطب أو الحديث أو القرآن . أي أعطيت صفة الاداء المطلقة الخالدة فوق مستوى المكان والزمان على نسبتيهما .

ولم تفت هذه الحادثة بعض المفكرين ، فقد كتب د. ابراهيم السامرائي يقول : « ان الذين اقاموا أنفسهم حماة للربية في جميع اطوارها لم يفهموا سنة التطور ، ولم يقبلوا الجديد . فاللغويون والنحويون من العرب يحرصون الفصيح من اللفة بعصور معينة لا تتعدى صدر

التغرب الذي يعشقه السرياليون أو تداخل وظائف الوعي الذي يشير إليه « بورا » الا ظاهرة انصراف الشاعر الى تلك اللغة . بحيث كان الدفاع عن الشعر وعن فهمه ينطلق من شيء أكثر عمومية وشمولا لدى غالبية الشعراء (٢٦) .

إشارات :

١ - اكتسب التفسير الاسطوري لنشأة الكلام تسميات مختلفة عبر العصور . وكل عصر يروي القصة نفسها بمصطلحات مختلفة . في الاسطورة السومرية « انا ملكة السماء وانكي اله الحكمة » (... ق.م .) تحصل « انا » ضمن ما تحصل عليه من فنون الحضارة على « الكلام المشروع والكلام البليغ » بمنحة من اله الحكمة انكي في لحظة نشوته .

ويتحدث اطلاقون على لسان هيراقليطس عن الاسماء التي تعطي بقوة الهية ، ولذا جاءت وفقا على التسميات .

ويروي العهد القديم حادث الحصول على الكلام هكذا : « وجبل الرب الاله من الارض جميع حيوانات البرية واتى بها آدم ليرى ماذا يسميها . فكل ما سماه آدم من نفس حية فهو اسمه » .

أما القرآن فقد اشار الى ما فهم على انه اصل الكلام بقوله « وعلم آدم الاسماء كلها » .

وشرح احمد بن فارس فعل التعلیم بأنه فعل منح اللغة فكتب « اعلم ان لغة العرب توقيف أي وحي . ودليل ذلك قوله تعالى : وعلم آدم الاسماء كلها » .

الا ان من الملاحظ ان ثمة تفسيراً مضطرباً لهذا التفسير الاسطوري كان يقبول بالتواطؤ أي بالاصل البشري للكلام منذ العصور المبكرة .

فمقابل نظرية هيراقليطس يضع افسلاطون نظرية ديمقريطس القائلة بان منشأ اللغة عملية تواطؤية لان الشيء ذاته كثيراً ما يقبل عدة أسماء . ولان الشخص الواحد ذاته يظل هو رغم تطوره او تنازله عن اسمه . والتسمية وليدة التكرار والعادة عند الذين زاولوا فعلها .

ومقابل تفسير ابن فارس يكتب ابن جني الموصلي : « أكثر أهل النظر على ان أصل اللغة إنما هو تواضع واصطلاح لا وحي وتوقيف .

ذلك بان يجتمع حكيمان أو ثلاثة فصاعداً فيحتاجوا الى الابانة عن الاشياء الى الطومات ، فيضموها لكل واحدة فيها لفظاً اذا ذكروا عرف به مسماه » .

وتوجد فئة ثالثة اتخذت موقفاً وسطاً مثل القاضي ابو بكر وغيره ، فقالت ان من الممكن وقوع كل من هذين النهجين ، فالقول « وعلم آدم الاسماء كلها » يعني ان التعليم قد حصل بالالهام . بالقوة . لقد وضع الله في الانسان ملكة الخلق ثم تركه يخلق على هواه . وتبنى ابن خلدون نفس هذا الموقف الوسطي .

* الاساطير السومرية - صمويل توح كريمر - ترجمة يوسف عبد القادر - بغداد - ١٩٧١ .

* في فلسفة اللغة - كمال يوسف الحاج - دار النهار للنشر - طبعة ١٩٦٧ - اشارة الى محاورات اطلاقون .

* العهد القديم - سفر التكوين - الاصحاح الثاني - اصدار جمعية الكتاب المقدس في الشرق - ١٩٧٠ .

* الاتباع والتواضع - احمد سعد بن فارس - نشرة المستشرق رودولف رو - ١٩٠٦ .

* الخصائص والنحل - ابن جني الموصلي - دار الكتب المصرية - القاهرة ١٩٥٦ .

* مقدمة ابن خلدون - دار احياء التراث العربي - بيروت - بلا تاريخ .

فمن يفصل التفكير منذ البداية عن الوجدان يفلق امامه والى الابد الطريق الى تحديد اسباب واصل التفكير ذاته ، لان التحليل العلمي للتفكير لا بد وان يتطلب الكشف عن الدوافع المحركة للفكرة والحاجات والاهتمامات والحواجز والميول التي توجه حركة الفكرة من هذا الجانب أو ذاك .

وكذلك من يفصل الكلام عن الانفعال يجعل من المستحيل سلفاً دراسة الاثر العلمي للتفكير على الجانب الانفعالي والارادي من الحياة النفسية ، لان المعالجة العلمية للحياة النفسية تستبعد نسبة التفكير الى قوة غامضة تحدد سلوك الانسان بنظامه الذاتي ، كما تستبعد تحول الفكرة الى اضافة غير لازمة للسلوك أو الى ظلال واهية عديمة الجدوى . ان هذه الوحدة بين الوظائف العقلية تجد تعبيرها لدى الشاعر برفض التعامل مع الكلمات بمعانيها الحرفية ، فليست الكلمة هي وحدة الجملة الشعرية بل ان وحدتها هي الصورة .

وسيرى س.م. بورا « ان التعبير بالصورة لا يروي فقط ما يدور في رأس الشاعر ، بل يعكس كل ما يحس به من تداخل بين الفكر والعاطفة . ويرجع سبب تأثير الكلمات التي خلقها لحالة من الفكر يلعب فيها الادراك دوراً كبيراً (٢٣) .

وسيرى « شارل لالو » ان بيت الشعر الجميل هو متقابلات موسيقية مركبة من اربعة أو خمسة اجزاء . ايقاعات ورتينات وروابط منطقية أو نحوية أو معان حرفية وايحاءات شخصية (٢٤) .

وسيرى فيه مخرج سينمائي كسيرجي ايزنشتاين (٢٥) نوعاً من التوليف بين اللقطات لمشاهد انسانية وطبيعية . ولعلاقات التعجب الثنائية أو الثلاثية دلالتها الكبيرة . فهي توحى بزيادة حجم اللقطات . ويتحقق هذا عند لقاء الشعر بوساطة نغم الكلام ورفع الصوت . وسيرى ان نجاح التعبير الصوتي للصور في اثاره العاطفة المطلوبة يعتمد على التوليف بحيث يحقق التوليف الصورة الذهنية المعادلة للعاطفة المطلوبة . ويمضي التوليف الى ابعد من ذلك عندما يستخدم أسلوب القطع . ففي هذا النوع من البناء يصبح الايقاع على أساس تتابع الجمل الطويلة والجمل التي تقتصر على كلمة واحدة وسيلة من وسائل رسم الشخصيات رسماً حركياً . والمثير للانتباه في هذه الملاحظات وغيرها انها لا تتحدث عن تأثير متبادل بين الفنون بقدر ما تكشف عن عناصر لغة تبدو مشتركة بين الفنون .

ولا شك ان هذه اللغة ترجع في اصولها الى ذلك الزمن الذي كانت فيه اللغة الشعرية شيئاً آخر غير مجرد الكلام .

وما هذا الانحراف الذي اهتم به فاليري أو

٢ - الماركسية وقضايا علم اللغة - ستالين - دار دمشق للطباعة والنشر - بلا تاريخ .

٣ - يستخدم ارشيبالد ماكليش افنية انكليزية الاشارة الى هذا النوع من الاحساسات . تقول الاغنية :
يا ربح الغرب متى تهين
فينزل المطر الخفيف على الارض
يا الهي ... ليت حبيبي كان بين ذراعي .
وانا هي فراشي مرة اخرى .

فالعاطفة هنا موجودة ولكنها ليست هي مشهد الريح والطقس من جهة ولا هي الحب والفراش من جهة اخرى ، ولكن في العلاقة بين المشهدين (الشعر والتجربة - ارشيبالد ماكليش - ترجمة سلمسى الخضراء الجبوسي - دار اليقظة العربية ١٩٦٣) .

٤ - مجلة « اللسان العربي » - مقال « اللغة الانسانية » - احمد عبد الرحيم السايح - المجلد التاسع - الجزء الاول يناير ١٩٧٢ .

٥ - التمثل السائر في ادب الكاتب والشاعر - ضياء الدين ابن الاثير - القاهرة ١٢١٢ - الطبعة البهية .

٦ - مقدمة ابن خلدون - دار احياء التراث العربي - بيروت - بلا تاريخ .

٧ - الرؤيا الابداعية - مجموعة مقالات جمعها هاسل بسلولد وهران سالتجر - ترجمة اسعد طيم - الادارة العامة للثقافة بوزارة التعليم العالي - ١٩٦٦ .

٨ - تمثند « جيزيل بروليه » مثلا ان الشكل الرومانتيكي في الموسيقى حمل طابع الابتكار في جوهره . فهو ينكر الهارمونية والياودية والمقامية والايقاع ، وكلها تحدييدات الشكل الكلاسيكي التي تنخل المعقولة في الصورة الموسيقية . وتذكر ان النزعة اللامقامية التي نبعت من فاجنر والتي سمت الى تحقيق موسيقي للسيرورة الغائصة هيارة عن شكل سلبي في الاصل وضع طريق نفي الشكل المقامي نفسه . وقد اتعدت هذه النزعة حديثا عند ليوفتس بالنزعة اللالاحنية التي تعبر هي ايضا عن شكل مؤسس بصورة مفارقة على سبب مفهوم الشكل نفسه . (جماليات الابداع الموسيقي - جيزيل بروليه - ترجمة فؤاد كامل - مكتبة غريب - القاهرة ١٩٧٠) .

٩ - يقول يحيى بن المنجم : « ليس كل من عقد وزنا بقافية فقد قال شعرا ، الشعر ابعاد من ذلك مراما واعز انظاما » . ويحسن حاول « ابن طباطبا » ان يضع للشعر اساسا فكتب : « اذا اراد الشاعر بناء قصيدة مخضى المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نشرا واعد له ما يليه اياه من الالفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلسل له القول عليه ... » ، رد عليه ابو سليمان المنطقي بالتركيز على العواطف والاحاسيس فكتب : « ان النظم ادلهى الطبيعة لان النظم من حيز التركيب والنثر ادل على العقل لان النثر من حيز البساطة . ومع هذا ففي النثر قل من النظم وفي النظم قل من النثر .. » .

ومن المحاولات الحديثة لتحديد الفاصل بين النثر والشعر معاولة « ادونيس » التي يقول فيها ان النثر اطراد وتتابع الافكار ما ، في حين ان هذا الاطراد ليس ضروريا في الشعر . والنثر يطمح لان ينقل فكرة محدودة ولذلك يطمح لان يكون واضحا . اما الشعر فيطمح لان ينقل شعورا او تجربة او رؤيا ، ولذلك فان اسلوبه غامض بطبيعته ، والنثر وصفي تقريرى ذو غاية خارجية معينة محدودة ، بينما غاية الشعر هي في نفسه ، فمعناه يتجدد دائما بتجدد قارئه .

وهناك معاولة لمجموعة من الشعراء صدرت تحت عنوان « البيان الشعري » ترى ان « المنطق يشكل جوهر التركيب النثري بامتباره

اداة ايصال وتفاهم بين الناس .. ولكن اللغة تظل عاجزة عن نقل الشعور الحقيقي بالكلمة . والمنطق الشعري هو غير المنطق النثري .
ماذا يسمى النثر الى مزيد من التفاهم يحاول الشعر اختراق ما هو يومي الى ما هو غير يومي ، ما هو مكشوف السى ما هو غير مكشوف .. » (مجلة « الاداب » - مقال « نظرة جديدة في النقد القديم » - د. احسان عباس - يناير ١٩٦١ - زمن الشعر - ادونيس - دار العودة ١٩٧٢ - مجلة « شعر ٦٩ » - البيان الشعري - مايو ١٩٦٩) .

١ - يتساءل « سيد قطب » : « كيف تعل الالفاظ .. اولا على معانيها اللهنية ، وثانيا على الصور واللكلال المصاحبة » . ويجيب : « بالعودة الى المؤثرات الحسية التي كانت تقع على الانسان البدائي » . ويكتب : « لقطب الفن ان شيئا ما في جرس الالفاظ الاولسي ، ذلك الجرس الناشء من مخارج حروفها كان له صلة ما بالمشاهد او الحالات التي اطلقت عليها .. وشبه آخر ذلك هو صورة المشهد او الحادث الذي صاحب اطلاق اللفظ .. ومن هنا ترى المسافة كبيرة بين المدلول الذهني المجرد للفظ والمدلول الشعوري الذي يشمل هذا المدلول الذهني ويضيف اليه تلك الذكريات القامضة والواضحة وتلك اللبسات المتنوعة وتلك المشاعر والصور التي لا تحصى ، كما يضيف اليه الايقاع الموسيقي للفظ وهو جزء من دلالاته ، وقد كان هذا الجزء ملحوظا غالبا عند اطلاقه للمرة الاولى » . (مناهج النقد الادبي - سيد قطب - دار احياء الكتب العربية - عيسى الجابي الطبسي وشركاه - بيروت ١٩٦٥) .

١١ - هنالك دعوة تناولت الكلام كمادة اولية في التكوين الشعري تقوم على اساس استخدام « لفة الحياة اليومية في الشعر » . وتنطلق هذه الدعوة من ان لفة الشعر هي « الكلام » في الشعر ، ولذا وجهت انتظار اصحابها الى ازدواجية الكلام اليومي والكلام الموروث واعتبرت هذه الازدواجية لب المشكلة الشعرية . ورغم ان هذه الدعوة تنطلق نحو حل اشكالية حقيقية ، الا ان وجهة نظرنا تقوم على ان حل مشكلة استخدام الكلام في الشعر لا يقوم على المفاصلة بين « لفتين » بل على التفريق بين الكلام سواء كان يوميا ام موروثا واللفة كما سننظر اليها في الصفحات التالية .

١٢ - الرؤيا الابداعية - المرجع السابق ذكره .

١٣ - اندريه بروتون والخطيات الاساسية للحركة السيربالية - ميشيل كاروج - ترجمة الياس بديوي - منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٧٣ . وكذلك : عصر السيربالية - والاس غاولي - ترجمة خالدة سعيد - منشورات نزار قباني - بيروت ١٩٦٧ .

١٤ - Morgan .Iwis .H, Ancient Society

١٥ - Collingwood, the principles of art Oxford, Clarendon press, 1938 .

١٦ - اعتمد الفيلسوف الفرنسي « هنري برجسون » على الذاكرة للبرهنة على لامادية النفس الانسانية في وقت مبكر من هذا القرن . واتهام فلنماته على لامكانية الذاكرة وعلى بصفة اسئلة لم تتوفر الاجابة عليها في وقت لم تتطور فيه دراسات المخ بصورة كافية ، ولكن التجارب التي تجري منذ ما يقارب العشر سنوات على المخ اظهرت ان الذاكرة مركب من المركبات الكيماوية في خلايا الدماغ . وتوصل بعض الخبراء بجراء تجارب على الحيوانات الى نقل الذاكرة من حيوان الى آخر بواسطة استخلاص هذه المركبات وحفظها . (المادة والذاكرة - هنري برجسون - ترجمة د. اسعد درقاوي - وزارة الثقافة - دمشق ١٩٦٧ - مجلة « عالم الفكر » - مقال « مستقبل المخ ومصير الانسان » مجلد ٤ عدد ١ - ١٩٧٣) .

منصور - مكتبة الانجلو المصرية - ١٩٧٦ . والجدير بالذكر ان التمييز بين التنظيم النحوي للجملة والتنظيم النفسي الذي هو موضوع بحث علم المعاني الحديث ، قد استرعى انتباه الكثير من الكتاب العرب ، مثل ابن الاثير وعبد القاهر الجرجاني وابن خلدون في حديثهم عن الشعر ، وخاصة في تمييزهم الذي مر ذكره بين النحو والبلاغة ، اذ يبدو واضحا ان البلاغة تعنى بالعلاقة بين الكلمة والتجربة ، بينما يعنى النحو بالعلاقة بين الكلمة ونظام القواعد .

٢ - فقه اللغة المقارن - ابراهيم السامرائي - المكتبة المصرية - ١٩٦٨ .

٢١ - المصدر السابق .

٢٢ - التفكير واللغة - المصدر السابق .

٢٣ - التجربة الخلاقة - س.م. بورا - ترجمة سلافه حجاوي - وزارة الاعلام - بغداد ١٩٧٧ .

٢٤ - مبادئ علم الجمال - شارل لالو - ترجمة مصطفى ماهر - وزارة التربية والتعليم - القاهرة ١٩٥٩ .

٢٥ - مذكرات مخرج سينمائي - سيرجي ايزنشتاين - ترجمة انور المشرى - المؤسسة المصرية العامة ١٩٦٣ .

٢٦ - دفاع « كولردج » عن الشعر ينطلق من الدفاع عن الخيال الثانوي في مقابل الخيال الاولي ، لان الخيال الاولي وسياسة ادراكه للمحدود بينما الثاني يعكس الاستخدام الارادي للخيال حيث يخلق مركبات جديدة . وهذا الاستخدام بالمعنى الواسع يعتبر استخداما شعريا ، وكذلك ينطلق دفاع « شيللي » عن الشعر من دفاعه عمن الاستعمال البدائي والبكر للغة ، لدى اولئك الذين يكتشفون لانفسهم طبيعة الحقيقة الواقعية بوساطة اللغة . (مناهج النقد الادبي بين النظرية والتطبيق - ديفيد دنتشس - ترجمة د. محمد يوسف نجم - دار صادر - بيروت ١٩٦٧) .

١٧ - رغم كل التقدم الذي احرزه علم النفس التجريبي وعلم الفسيولوجيا وخاصة فسيولوجيا الاعصاب يصير ناقد بريطاني معاصر هو « غراهام هو » في كتابه « مقالة في النقد » في معرض كشفه عن الاساس المشترك لوحدة الوجوه الخلقية والشكلية في العمل الادبي على ان « العقل ليس عرضة لتفتيتنا ونحن لا نعرفه الا من خلال المشروعات التي يتمهدا ، رغم انه يعترف بان الوجوه الخلقية والشكلية في العمل الادبي نتاج العقل . (مقالة في النقد - غراهام هو - ترجمة محيي الدين صبحي - المجلس الاعلى لرعاية الفنون - دمشق ١٩٧٣) .

١٨ - * النظرية المادية في المعرفة - روجيه غارودي - ترجمة محمد عيتاني - دار المعجم العربي - بيروت - بلا تاريخ .

* بافلوف وفرويد - هاري ويلز - ترجمة شوقي جلال - الهيئة المصرية العامة ١٩٧٥ .

* المادية والفهم التجريبي النقسدي - لينين - ترجمة د. هؤاد أيوب - دار دمشق - ١٩٧٥ .

* العمل والنخ - يودي فرولوف - ترجمة د. شكري عازار - دار الكتاب العربي - بلا تاريخ .

* ضرورة الفن - ارنست فيشر - ترجمة اسعد حليم - الهيئة المصرية العامة ١٩٧١ .

* من الميثولوجيا السى الفلسفة عند اليونان - د. حسام الالوسي - جامعة الكويت - ١٩٧٢ .

* الواقعية في الفن - سيندي فنكلستين - ترجمة مجاهد عبد النعم مجاهد - الهيئة المصرية العامة - ١٩٧١ .

١٩ - التفكير واللغة - ل.س. فيجوتسكي - ترجمة د. طلعت

صدر حديثا :

الطريق الى الخيمة الاخرى

دراسة في اعمال غسان كنفاني

تأليف الدكتورة رضوى عاشور

دار الآداب