الشكل والمضمون *

الدكتور جودت فخر الدين

لقد شغلت قضية الشكل والمضمون والعلاقة بينهما حيزاً كبيراً من النقد الحديث ، لما اثارته من جدل حول طبيعة النص الادبي ، التي تتصف بالتناقض والوحدة في الوقت نفسه ، فالشكل والمضمون بالنسبة الى هذا النص قد يعنيان شيئين متناقضين ، وشيئاً واحداً في آن .

وفي هذا الفصل ، سنعرض للقضية في المفهومات الغربية الحديثة اولاً ، وفي النقد العربي ثانياً ، بعد ان نضع مقابلاً للمضمون في هذا النقد كما فعلنا سابقاً بالنسبة الى الشكل ، ذلك ان المضمون ، كالشكل ، لم يستعمل كمصطلح نقدي لدى النقاد العرب القدامى .

ترفض جميع النظريات الفنية الحديثة قسمة العمل الفني التقليدية الى شكل ومضمون ، مع ان ذلك يبقى في هذه النظريات ضرور منهجية ، لان الكلام على العناصر المكونة للعمل يفرض مثل هذه القسمة ، الا ان هناك على مستوى الادب ، من ينتبه الى امكانية التضليل الذي يشيعه القول بتطابق الشكل والمضمون . « ان جملة (تطابق الشكل والمضمون) في الادب ، ولو ان الجملة تجذب الانتباه الى الصلات الداخلية الوثيقة في العمل الفني مضللة لكونها مفرطة في السهولة فهي تشجع الوهم القائل بان تحليل اي عنصر من عناصر النتاج الفني في الشكل او المضمون، يحمل الفائدة ذاتها، ومن ثم يحلنا من الالتزام بأن نرى العمل في مجموعة. ان «المضمون» و«الشكل» مصطلحان يستعملان لمعان مختلفة اختلافاً شديداً مما يجعل مجرد الوصل بينهما غير ذي نفع ، وبالفعل فهما يؤديان - حتى بعد التعريف الدقيق - الى ازدواجية في العمل الفني بالغة التبسيط . ان التحليل الحديث للعمل الفني يجب ان يبدأ باسئلة اكثر تعقيدا ، طريقة وجوده ونسث تنضيده »[1].

ولكن هل يعفينا من التبسيط هذا الاستعمال : طريقة الوجود ونسق التنضيد ؟ الا يرجعنا الى نقطة البحث في شكل العمل الفني ، اي في كل ما له علاقة بهذا العمل ، طالما ان الشكل متحد كما مر بنا بمادته ؟ أو لنقل : الا يرجعنا الى نقطة البحث في مضمون هذا العمل اذا سلمنا بتطابقه مع الشكل ؟ هنا لا شك في وجود مأزق مزدوج حول علاقة الشكل بالمضمون ، على مستوى العمل الفني ذاته ، وعلى مستوى تناوله في محاولة فهمه او تذوقه .

في المستوى الاول ، اي في المستوى الكياني او الانطولوجي للعمل الفني ، نستطيع تسجل اعتراضات كثيرة على الفصل بين الشكل والمضمون اللذين يشبهان عادة بوجهي الورقة الواحدة . « فقد اعترض الشكلانيون الروس ، مثلاً اشد الاعتراض على القسمة الثنائية القديمة (المضمون ضد الشكل) التي تقسم العمل الفني الى نصفين : مضمون فج وشكل خارجي تماماً مفروض من فوق . من الجلي ان المفعول الجمالي للعمل الفني

(١) فصل من أطروحة الشاعر جودت فخر الدين ، التي قدمت الى جامعة القديس يوسف في بيروت لنيل شهادة الدكتوراه (إختصاص) في اللغة العربية وآدابها ، وتحمل عنوان « شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري »، وقد نال صاحبها - بنتيجة المناقشة - درجة « جيد جداً »، تصدر هذا الشهر عن دار الآداب . وقد نوقشت الأطروحة من قبل لجنة ضمت كلاً من الاستاذ المشرف الشاعر أدونيس والدكتورين متري بولس ووليم الخازن .

يكمن فيما يسمى عادة مضمونه ، فقلة هي الاعمال الفنية التي لا تبدو عديمة المعنى او مثيرة للسخرية بعد تلخيصها (وما من تبرير لذلك الا بانه وسيلة تربوية) . غير ان التفريق بين الشكل كعامل فعال من الناحية الجمالية ومضمون غير فعال من الناحية الجمالية يلاقي صعوبات لا يمكن تجاوزها »[1].

اما في المستوى الثاني ، اي المستوى التفسيري او النقدي للعمل الفني ، فان تعدد المناهج بتعدد الجوانب التي تتقدم من خلالها للكشف عن خصائص ذاك العمل ، يوحي بامكانية ايجاد الفروقات ما بين شكل ومضمون او على الاقل ايجاد مميزات لكل منهما ، هذه التعددية او التنوع في مقابل الوحدة التي اشرنا اليها في كلامنا على المستوى الاول ، تجعل العلاقة بين الشكل والمضمون مليئة بالتناقضات مما يدفع احياناً الى القول ان المضمون هو الشكل وليس هو في الوقت نفسه .

وهنا ايضاً ، تخرج المسألة الى حيز فلسفي اكثر تعقيداً ، ليختلط المستويان الآنفا الذكر ببعضهما بعضاً ، مما يدفع بالباحثين ودارسي الفن او الادب خاصة الى الاعتماد على تعريفات مؤقتة تسمح باستئناف الدراسة . يقول هربرت ماركوز في كتابه « البعد الجمال » : « يسعنا مؤقتاًتعريف (الشكل الجمالي) بانه نتيجة تحويل مضمون معطى (واقعة حاضرة او تاريخية ، شخصية او اجتماعية) الى كلية مكتفية بذاتها : قصيدة ، مسرحية ، رواية . . الخ »[2]ولكي يتجاوز اشكالية العلاقة بين الشكل وذلك المضمون ، يستدرك بالقول «ان الشكل الجمالي لا يناقض المضمون ، ولو جدلياً ، ففي العمل الفني ، يغدو الشكل مضموناً ، والعكس بالعكس »[3]، ثم يورد نقلاً عن نيتشه (ارادة القوة) : « يكون المرء فناناً متى ما احس بما يدعوه اللافنانون الشكل وكأنه هو المضمون ، كأنه هو (الشيء ذاته) . وبذلك ينتمي الى عالم معكوس ، لأن كل مضمون يبدو لنا الآن شكلياً صرفاً بما فيه حياتنا بالذات »[4].

وهكذا تختلف النظرة الى قضية الشكل عند غير الفنان ، تصبح المضمونات بالنسبة اليه اشكالاً ، ويتحول الفن الى تشكيل صرف كما يبين فينوغرادوف : « ان الفكرة تبدو كمضمون للصورة ، والصورة كشكل ، كشكل داخلي للعمل الادبي ، يبدو هو في حد ذاته كمضمون بالنسبة الى الشكل الخارجي (الصياغة اللفظية) ولهذا كانت القاعدة النظرية : (الفكرة : مضمون ، وكل ما تبقى هو شكل صوري) »[5].

يجعل فينوغرادوف الشكل الادبي شكلين : الاول داخلي والثاني خارجي ، الاول هو الصور او المضمون الصوري ، والثاني هو السرد اللفظي ، الا انه يبقي على الفكرة خارج تقسيماته الشكلية ، يجعلها المضمون الصرف ـ اذا صح التعبير ـ معتمداً في ذلك على بوسبيلوف : « المضمون هو فكرة العمل ، وصورة مطابقة للحياة في صور عاطفية ، الشكل هو التفصيلات المتصلة بالموضوع وبالتفصيلات التركيبية واللفظية ، والتي تؤخذ منها الصور ، والتي تتجلى الفكرة من خلالها »[6].

لا نجد فيما تقدم سوى محاولة اخرى للتبسيط ، خاصوإن ما حاول فينوغرادوف جعله مضموناً صرفاً (الفكرة) يتداخل مع خصائص شكلية (الصورة) في كلام بوسبيلوف (المضمون هو فكرة . . . وصورة . الخ) مما يرجعنا الى الاقرار بشكلية الافكار .

على اية حال ، يمكننا القول ان معظم الاتجاهات الفنية والنقدية الحديثة تلح على تقديم الشكل على اي مصطلح آخر في ما يتعلق بالعمل الفني حتى تلك الاتجاهات التي تعطي اهمية بالغة للمضمون او المحتوى لا تكف عن رؤية الشكل علة لوجود العمل الفني ، يقول فيشر : « ان تركيز انتباهنا على المحتوى وارجاء الشكل الى مرتبة القضايا الثانوية لضرب من العبث ـ ذلك لان الفن يقوم على تقديم الشكل ، والشكل وحده هو الذي يجعل من الشيء المنتج اثراً فنياً . ان شكل الاثر الفني ليس عارضاً ، كيفياً ، او غير ضروري اكثر مما هو شكل الجسم البلوري ـ فقوانين الشكل وشروطه هي تحقيق سيطرة الانسان على المادة ، ففيها تنحفظ التجربة المنقولة ، ويجد كل تحقيق عملي صيانته فيها ، فهي النظام الضروري للفن والحياة »[7].

لقد نقل الالسنيون النقاش حول الشكل والمضمون الى مستوى آخر مشابه هو الصوت والمعنى son et sens الا ان في هذه النقلة تركيزاً اكبر على طبيعة اللغة الادبية في مقابل اللغة (اللا ادبية) او العادية كما ان فيها حلاًمن مشكلة المادة الادبية ، تلك التي تصبح لدى الالسنيين اللغة ذاتها طالما ان منطقهم في البحث هو النص قبل كل شيء .

قبل تناولنا للعلاقة بين الصوت والمعنى من وجهة نظر ألسنية نعرض في ما يلي لآراء الرمزيين حول الشكل والمضمون اولاً ، والصوت والمعنى ثانياً ، كما مثّلها فاليري افضل تمثيل .

بالنسبة الى فاليري ، الشكل هو خالق المحتوى ، هو السابق له والشاعر من تنبعث الافكار من اشكاله وليس العكس ، ومن هنا مثلا تقديره للقافية التي

(١) نظرية الادب ، ص ١٨٠ .
(٢) ماركوز ، هربرت البعد الجمالي ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٩ ، ص ١٩ .
(٣) المرجع نفسه ، ص ٥٥ .
(٤) المرجع نفسه ص ٥٥ .
(٥) فينوغرادوف ، اي ، مشكلات المضمون والشكل في العمل الادبي ، ترجمة هشام الدجاني ، د ت ، ص ١٤٣ .
(٦) مشكلات المضمون والشكل في العمل الادبي ، ص ١٤٣ .
(٧) ضرورة الفن ، ص ١٨٥ .

يفضل ان تعطي الفكرة لا ان تأتي وفقها »[1]. وعندما يتكلم فاليري على المضمون فانه يعني المحتوى او الافكار او الموضوع او كل ذلك مما يعده ـ كما هي الحال عند مالارميه ـ نتيجة للشكل وليس سبباً له »[2].

هكذا يجعل فاليري من الشكل مكوناً حقيقياً للعمل الفني مقللاً من اهمية العناصر الأخرى ذات الصفات المضمونية ، اذا صح التعبير ، فعنده مثلاً ان موضوع القصيدة sujet غريب عنها ، او انه بالنسبة اليها ، كما هو اسم الرجل بالنسبة الى الرجل »[3].

كما ان فاليري قد يستعمل ، في معرض كلامه على الشكل ، كلمة (الهيكل)، او (البنية) . يقول مثلاً : « بنية التعبير حقيقة ليس المعنى او الفكرة بالنسبة اليها الا ظلاً »[4]، كما يقول : « الشكل هو هيكل العمل الفني ، الاعمال التي ليس لها هياكل تموت كلها ، ولا تبقي سوى تلك التي تملك الهياكل »[5] .

تقوم ثورة فاليري الشكلية على تقويم كل ما يتعلق بالعمل الفني على انه شكلي اي انه يحمل خصائص شكلية ، لذلك فقد جعل المضمون شكلاً من الدرجة الثانية ، جعل الشكل منطوياً على مضمون اكثر مما هو منطو عليه المضمون نفسه »[6]، وعلى الشاعر في نظره ان يكون ذا احساس بالضمون كشكل ، يقول فاليري : « ما هو شكل بالنسبة الى الآخرين ، هو محتوى بالنسبة ليّ »[7].

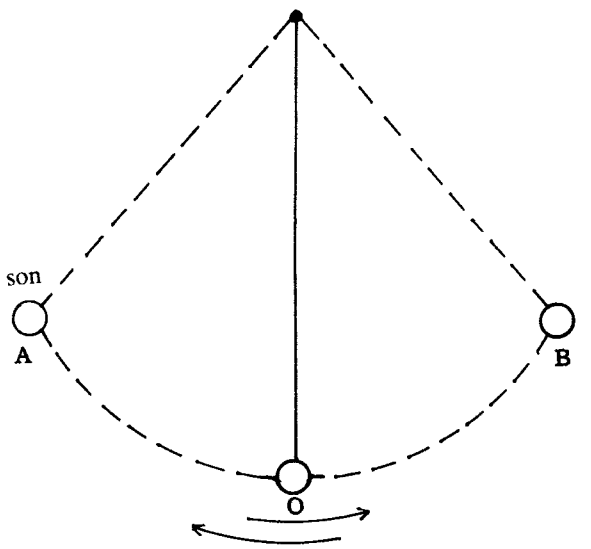
وهكذا نرى ان المضمون بالنسبة الى فاليري ليس الا شكلاً ناقصاً او بالأحرى غير صاف ، تمتزج فيه المشاعر والصور من كل نوع والكلمات المعزولة والجمل والمقاطع . . . وغير ذلك . ولكي ينبعث من هذا السديم من العناصر غير المتجانسة خطاب dis-cours او نص ، فان على تلك العناصر ان تتمثل في نظام لغوي موحد . وهذا يعني الانتقال من شكل الى شكل اكثر نقاء.

قضية الصوت والمعنى بالنسبة الى فاليري هي قضية اكثر تحديداً وأقل شمولية من قضية الشكل والمضمون . لقد رأى الى القضية الاولى في معرض كلامه على اللغة الشعرية حيث يتطرق الى الكلام على الطريقة في البناء او التأليف . هذه الطريقة التي تسعى الى النهوض بالصوت والمعنى معاً ـ بما لا قبل للغة العادية به ـ والتي تتجلى من خلالها صورة العمل الشعري حيث تتقاطع الاصوات والتزيينات والمحسنات بغية توليد عالم ايقاعي[8] .

يؤكد فاليري على صفتي الاستقلالية والتلازم بين المعنى والصوت في الشعر مشيراً الى طبيعة العلاقة الحميمة ، الغامضة ، التناقضية بينهما اذ يقول : « قيمة القصيدة تكمن في اتحاد الصوت والمعنى ، وهذا الشرط يبدو وكأنه يقتضي المستحيل ، فليس هناك اي رابطة بين الكلمة (كصوت) ومعناها ، في حين ان مهمة الشاعر بعث الاحساس بالاتحاد العميق بين الكلام والمعنى »[9] .

لهذا ، رأى فاليري ان عملية التأليف الشعري غير قابلة للتجزئة عندما قال : « ليس للمحتوى زمن ، وللشكل زمن آخر »[10]. وهذا ، في مستوى التأليف كعملية واعية ، لا يتعارض مع ما تقدم بنا من كلام حول مرحلة من اللاوعي ، ينشأ خلالها الشكل من تكامل شروط معينة تخص تجربة الشاعر من هذه الناحية او تلك .

الا ان القول بتطابق الصوت والمعنى او باتحادهما ، تبسيط كالقول ، بتطابق الشكل والمضمون على مستوى الكلمة او الجملة او النص ، فالكلمة قد تكون في الوقت نفسه عدة اصوات وعدة معان تبعاً لاستعمالاتها المختلفة ، حيال ذلك رأى فاليري الى القصيدة كتردد دائم بين الصوت والمعنى ، فشبهها بالرقاص او البندول pendule الذي يتأرجح بين حدين اقصيين يمثلان عنصري القصيدة (الصوت والمعنى) ، الا ان فاليري قد ألحق بكل منهما سلسلة من المكونات . من ناحية : الخصائص الحسية للغة ، الايقاع ، النبرات ، الرنات ، الحركات ، او بكلمة كل ما هو صوتي ، حسي ، ومن ناحية ثانية : الصور ، الافكار ، المشاعر ، التخيلات . . . الخ ، او بكلمة كل ما يشكل المحتوى او مضمون النص ، كما انه ماثل كل ما هو حسي بالحضور pre-sence وكل ما هو معنوي بالغياب abnsence



Pendule poétique

(١) La poétique de Valery. p.78.
(٢) La poétimuede valery, p. 82.
(٣) المرجع نفسه ، ص ٨١.
(٤) المرجع نفسه ، ص ٨١.
(٥) المرجع نفسه ، ص ٨١.
(٦) La poétique de valery , p . 82.
(٧) المرجع نفسه ، ص ٨٢
(٨) المرجع نفسه ، ص ٨٤.
(٩) La poétique de valery, p. 86
(١٠) المرجع نفسه ، ص ٨٥.

واصبح جهازه يعمل على الشكل التالي : « مع كل بيت ، يتطلب المعنى ، المرتبط بشكل موسيقي ، شكله من جديد ، فيتحرك الرقاص نزولاً من طرف الصوت باتجاه الطرف الآخر (المعنى) متطلعاً في كل لحظة الى الصعود ثانية الى نقطة انطلاقه الاولى (الحسي) وكأن المعنى نفسه لم يكن متحدراً من تعبير غير تلك الموسيقى نفسها التي تمنحه مع كل بيت دفعاً جديداً[١] .

يلخص فاليري رؤيته الى العلاقة بين الصوت والمعنى ، او الشكل والمضمون ، كما يلي : « المبدأ الأساسي للحركية الشعرية Mécanique Poétique اي شروط انتاج الحالة الشعرية بالكلام - هو التبادل التناغمي بين التعبير والانفعال ، بين الصوت والفكرة ، بين الحضور والغياب ، حيث يتأرجح الرقاص الشعري »[٢] .

الا ان هذه العلاقة بين الصوت والمعنى تبقى حسب فاليري خفية وغامضة ، بل يجب ان تبقى كذلك[٣] .

ركز الالسنيون على قضية الصوت والمعنى انطلاقاً من دراساتهم اللغوية حيث يصبح الادب لديهم عبارة عن « انساق » او « نظم » او « بنيات » لغوية ، فالشعر كما يعرفه جاكوبسون « هو اللغة موظفة جمالياً »[٤] ، واللغة هي التي تمنح الادب تميزاً (مادياً) عن بقية الفنون والنشاطات الانسانية ، لذلك وجب على العلم بالادب ، او العلم الادبي ، « ان يقوم بدراسة الخصيصات النوعية للموضوعات objets الادبية التي تميزها عن كل مادة اخرى »[٥] ، او كما يعبر جاكوبسون « فان موضوع العلم الادبي ليس الادب وانما الادبية Littérarité اي ما يجعل من عمل ما عملاً ادبياً[٦] .

حدد جاكوبسون مراحل البحث عن خصائص النص الأدبي كعمل متميز موضحاً أهم الأسس التي قامت عليها آراء الشكلانيين الروس ، مضيفاً الى ذلك مفهومه الخاص حول (القيمة المهيمنة La dominante) في الادب . نجد شيئاً من ذلك في ما يلي : « يمكن للمراحل الثلاث الاولى للبحث الشكلي ان تتلخص كالآتي :

١ ـ تحليل المظاهر الصوتية للعمل الادبي .

٢ ـ تناول مشكلات التعبير .

٣ ـ النظر الى تكامل الصوت والمعنى في كلٍّ لا يقبل التجزئة .

وفي المرحلة الاخيرة بالأخص ، يصبح مفهوم « القيمة المهيمنة خصباً »[٧] .

ولكن ، ماذا يقصد جاكوبسون بالقيمة المهيمنة ؟ . « انها العنصر المركزي للعمل الفني ، يسود باقي العناصر ويحددها ويحولها . انه الذي يضمن تماسك البنية . القيمة المهيمنة تميز العمل ، فالصفة المميزة للغة الشعرية الموزونة مثلاً هي بكل وضوح ، صورتها العروضية ، شكلها (كابيات) »[٨] .

رأى جاكوبسون في هذه (القيمة) مدخلاً مهماً للبحث عن الأدبية او الشعرية poéticité لنص ما ، لا بل وسع مفهومه لها ليشمل الحقب او العصور الادبية ، تلك التي تتصف بسمات عامة محددة ، نجدها ماثلة في جميع او معظم نصوص المرحلة المعينة ، لا تلبث ان تبدأ بالتغير ايذاناً بحلول مرحلة جديدة .

كان جاكوبسون من مؤسسي الالسنية البنيوية Structurale Linguist-que كما يؤكد كلود ليفي ستراوس - Claude Lévi strauss في تقديمه[٩] لكتاب جاكوبسون (ستة دروس في الصوت والمعنى) . تلك الالسنية التي رأت الى اللغة كنسق او نظام من العلامات او الاشارات ، وصرفت جل اهتمامها الى الجانب الفونولوجي للغة ، اي الى دراسة الدالات Signifiants حيث تتمايز اللغات ، فيما هي متشابهة من ناحية المدلولات Signifiés[١٠] .

ينطلق جاكوبسون من العلاقة الخفية التي توفرها اللغة الشعرية بين جانب صوتي يتكامل مع جانب دلالي ، لا يكف واحدهما عن تحويل الآخر واغنائه ، ويمثل على ذلك بلازمة ادغار ألن بو (Poe) « Nevermore » في قصيدته (الغراب) ، تلك اللازمة التي ترينا من خلال عدد قليل جداً من الحركات الصوتية الاهتزازية Vibratoires مخزوناً لا يستهان به من الدلالات المتصلة بالغراب ، وما ينطوي عليه لفظه من مضمون نظري وجمالي وانفعالي (النحس والشؤم والحزن والكآبة . . الخ) اذ تجدنا مباشرة امام سر الفكرة المتجسدة بالمادة الصوتية »[١١] .

لذلك يشير جاكوبسون الى تحول الالسنيين منذ نهايات القرن الماضي نحو الاهتمام بالجانب الصوتي (الشكلي) اكثر من الجانب الدلالي (المضموني او الوظيفي) للغة[١٢] . ويحاول من جهته البحث عن الوحدة Unité الصوتية للغة : « نعرف ان

---

(١) La Poétique de valery, p. 87- 88.

(٢) La poetique de valery , p . 88 r

(٣) المرجع نفسه ، ص ٨٨ .

(٤) Jakobson, Roman, Huit questions de poetique , éditions du Seuil, Paris 1977 ,p .16 .

(٥) نظرية المنهج الشكلي ، ص ٣٥ .

(٦) المرجع نفسه ، ص ٣٥ .

(٧) Huit Questions de poétique, p . 77 .

(٨) المرجع نفسه ، ص ٧٧ .

(٩) Six leçons sur le son et le sens, p.8.

(١٠) راجع ، زكريا ، ابراهيم ، مشكلة البنية ، دار مصر للطباعة ، الفجالة ط (غ . م)، ١٩٧٦ ، الفصل الثاني ، ا البنيوية اللغوية ، ص ٤٧ ـ ٧٨ .

(١١) Six leçons sur le son et le sens, p. 22.

(١٢) Six leçons sur le son et le sens, p' 25.

سلسلة الاصوات تبدو كسناد support للمعنى ، ولكن ينبغي معرفة كيفية اداء الاصوات لهذه الوظيفة ، ينبغي البحث عن Quanta ، أي استخراج أصغركم صوتي (ذي قيمة دلالية)لها»[1]. ينتقل بعد هذا phonème اعتمادا على العالمين اللغويين سوسير Qaussure وبدوان دي كورتناي Baudouinde courtenay فبالنسبة لسوسير ما يهم في الكلمة ، ليس الصوت بحد ذاته ، بل الفروقات الصوتية التي تسمح بتمييز الكلمة عن غيرها من الكلمات ، والفونيمات حسب سوسير هي قبل كل شيء كمات متعارضة Oppositives نسبية Relatives وسلبية Négatives[2]. لذلك فانها تصلح للقيام بدور التمييز بين الكلمات كما يعبر جاكوبسون في تعريفه لها : « سميت الاصوات القادرة على التفريق بين الكلمات باسم خاص في علم اللغة هو الفونيمات »[3].

الا ان جاكوبسون يناقش سوسير في ما يتعلق بصفة التعارض بين الفونيمات معترضاً على ما قاله الأخير ، من ان الفونيم وحدة صوتية غير قابلة للتجزؤ الى وحدات صوتية ابسط واصغر . اذ لا يرى جاكوبسون في ذلك ما يمنح الفونيمات مقومات التعارض المنطقي ، لذلك فانه يحل هذه الاشكالية بجعله الفونيم حزمة Faisceau من الصفات التباينية Differentielles[4]. ويرمي بذلك الى ان دور الفنيم الفونيم لا يعزى الى شخصيته كصوت ، بل الى علاقاته داخل النظام ، اي وفق استعمالاته وتبعاً لمواضعه .

يتابع جوكوبسون دراسة الفونيم قائلاً : « إنه يختلف عن بقية القيم اللسانية بانه لا يكتسي اية دلالة خاصة »-[5] ، فالكلمة هي وحدة الكلام الدلالية Unité semantique ، اما القيمة اللسانية للفونيم فهي في قدرته على تمييز كلمة تحتويه عن بقية الكلمات الشبيهة بها الا انها تحتوي فونيما آخر محله[6].

اذن ، ما المحتوى الذي يتصل بهذا الشكل الصوتي (الفونيم)؟ يلخص جاكوبسون اجابته كالآتي : « الفونيم هو وحده علامة للتمييز ، صافية وفارغة ، المحتوى الوحيد اللغوي Linguistiue او بعبارة اشمل المحتوى الوحيد السيميائي Semi-otiue للفونيم هو اختلافه او عدم تشابهه Dessimilitude مع بقية الفونيمات في النظام المعني ، فالفونيم لا يعني الشيء نفسه لفونيم آخر يوضع مكانه ، هذه هي قيمته الوحيدة»[7].

يميل جاكوبسون الى تسمية اللغة « لغة الفونيمات» لالحاحه على دور لفونيمات في تمييزها عن بقية نظم العلامات Systèmes de signes وفي جعلها اهم تلك النظم واقصرها وايسرها ، مشدداً على الصفة التناقضية لمكوناتها الاساسية اذ يقول : « تختلف اللغة عن نظم العلامات الأخرى من ناحية مبدأ تكونها نفسه . فاللغة هي النظام الوحيد الذي يتكون من عناصر دالة وفارغة من الدلالات في الوقت نفسه »[8].

يخلص جاكوبسون الى تصور خاص حول علاقة الصوت بالمعنى على مستوى الكلمة ، التي تعد في رأيه وحدة دلالية للكلام متجاوزاً فيه وجهتي نظر العالمين سوسير وبانفينيست Ben-veniste او بالاحرى موفقاً بينهما . ففي حين يرى سوسير ان تلك العلاقة عشوائية ، اذ يشبه اختيار ألفاظ اللغة ، بلعبة الشطرنج ويراها بانفينيست ضرورية ، يجعل جاكوبسون هذه العلاقة سلاقتين : خارجية وداخلية ، الاولى علاقة تجاوز وتماس Con-tiguité والثانية علاقة تماثل وتشابه Ressemblance[9]، وفي ذلك ما يعكس طبيعتين متناقضتين للغة : طبيعة التناسب بين الالفاظ ومعانيها تناسباً اشبه ما يكون بالمصادفة وطبيعة التلازم بين الالفاظ والمعاني تلازماً يبلغ درجة الاتحاد الذي تتعذر معه كل امكانية للفصل .

شكلت دراسات جاكوبسون وغيره ، من رواد الالسنية البنيوية اساساً لغوياً ـ اذا صح التعبير ـ للكشف عن خصائص الادب والشعر ، بتطبيق مبدأ النوعية الذي هو المبدأ المنظم للمنهج الشكلي كما يقول ايخنباوم (احد الشكلانيين الروس) مضيفاً « انه كان من الضرورة ، من اجل تدعيم مبدأ النوعية هذا ، دون اللجوء الى علم جمال تأملي ، مقابلة المتوالية Serie الادبية بمتوالية اخرى من الواقع يتم اختيارها من بين عدد كبير من المتواليات الموجودة ، نظرا لتداخلها بالمتوالية الادبية مع قيامها بوظيفة مختلفة . ان مقابلة اللغة الشعرية باللغة اليومية هو ما كان يمثل هذا النسق المنهجي »[10].

وهكذا غدا تناول اللغة الشعرية ، رصداً للانحراف ، الذي تحققه حيال اللغة العادية (او النثر بمعنى من المعاني) ، وقد فصل جان كوهين في كتابه « بنية اللغة الشعرية»، الكلام حول هذا الانحراف وشدد على فعالية الوسائل الاحصائية Statisti-ques في تقدير مداه .

ففي مقابل اللغة العادية التي لا تشكل سوى اداة للتوصيل ، يرى الشكلانيون على لسان جاكوبسون ان « الامر في اللغة الشعرية متعلق بتبدلجوهري في العلاقة بين الدال والمدلول »[11] لذلك فان تعريفه للفونيم كرزمة ، من الخصائص المميزة سيكون اساسياً في رؤيته الى اللغة الموظفة شعرياً ، وحيث يمكن للدلالات ان تتعدد تبعاً لتوالي الاصوات وفقاً لاستعمالات خاصة للكلمات .

---

(١) المرجع نفسه ، ص ٤٠ .
(٢) المرجع نفسه ، ص ٥٥ .
(٣) المرجع نفسه ، ص ٤٤ .
(٤) Six leçons sur le son et le sens, p. 55
(٥) المرجع نفسه ، ص ٧٣ .
(٦) المرجع نفسه ، ص ٧٤ .
(٧) المرجع نفسه ، ص ٧٨ .
(٨) Six leçons sur le son et le sens , p . 78.
(٩) المرجع نفسه ، ص ١١٧ ـ ١١٨ .
(١٠) نظرية المنهج الشكلي ، ص ٣٦ .
(١١) المرجع نفسه ، ص ٢٧ .

يقول جاكوبسون : « تقوم اللغة الشعرية على نهج اولي هو التقريب بين وحدتين Unités من المؤلفات .

أ ـ لمؤلفات الدلالية : كالتوازي parallélisme والمقارنة (حالة خاصة من التوازي) والاستعارة .

ب ـ المؤلفات الصوتية : كالقافية ، والسجع ، والمجانسة . . الخ»[1] .

وتنزع اللغة الشعرية ـ حسب جاكوبسون ـ الى تحقيق الوحدة بين هذه المؤلفات فالظاهرة الصوتية Euphonie وما تنطوي عليه من ترخيم وتطريب « ترتكز على تمثلات صوتية قادرة على الاتحاد بتمثلات دلالية »[2] .

يطرح جاكوبسون السؤال التالي : اين نعثر على الشعرية ؟ على ذلك الذي يجعل من النص الشعري شعراً . ويجيب كالآتي : « نشعر بشعرية النص عندما نحس بالكلمة ككلمة ، لا كبديل لشيء Objet او تفجيراً لانفعال ، عندما لا تقتصر الكلمات بتركيبها ودلالاتها ، بشكلها الداخلي وشكلها الخارجي ، على كونها علامات مطابقة للحقيقة ، بل تكتسب وزنها الخاص وقيمتها الخاصة »[3] ، ويعقب على ذلك بسؤال آخر : لماذا يجب الا تطابق العلامة الشيء في الشعر ؟ ويجيب ايضاً كما يلي : « لانه الى جانب الوعي المباشر بتطابق العلامة والشيء (أ = ب) هناك الوعي المباشر باختلافهما (أ≠ب) . لا مفر من هذا التناقض»[4] .

هكذا يرى جاكوبسون في اللغة الشعرية تناغماً بين عناصر متناقضة هناك من جهة القيم الدلالية (المعنوية) ومن جهة ثانية القيم الصوتية (الشكلية) ولنقل المضمون من جهة ، والشكل من جهة ثانية . وكما ان العلاقة بين الصوت والمعنى في مستوى الكلمة علاقة استقلال واتحاد في آن ، اذ لها وجهان : خارجي (تماس وتجاور) وداخلي (تشابه وتماثل) ، كذلك هي بين المضمون والشكل على مستوى العبارة ومستوى النص ، هنا يؤدي الاستعمال الشعري للكلمات التي تعدد احتمالاتها المعنوية نظراً الى تعدد الخصائص المميّزة المرتبطة بالمكونات الصوتية الاصلية للغة (الفونيمات) مما يجعل من المضمون الشعري مضموناً متحولاً يتحد بشكله الديناميكي .

هذا ما اخذ به الشكلانيون الروس ، ينقل تينيانوف عن ايخنباوم : « ان وحدة العمل الادبي ليست كياناً مغلقاً ، ولكنها تكامل ديناميكي . ان عناصره ليست مرتبطة فيما بينها بعلامة تساو او اضافة ، بل بعلامة التلازم والتكامل الديناميكية ، ولذا ، يجب الاحساس بشكل العمل الادبي كشكل ديناميكي »[5] .

قضت النظريات الحديثة والمعاصرة على مفهوم الشكل كوعاء يصب فيه المحتوى او المضمون ، وبات فيها ان علاقة الشكل بالمضمون ديناميكية ، تناقضية اتحادية ، كما هي علاقة الدال بالمدلول في مستوى الكلمة ، اذ « هما كوجهي الورقة الواحدة كما عبر سوسير »[6] .

لم يعرف المضمون في النقد العربي ـ كما لم يعرف الشكل ـ كمصطلح نقدي . ولكن ، اذا قلنا انه بالنسبة الى قول فحواه ، او ما يؤدي اليه القول من افهام او ايحاء ، استطعنا ان نجعل له مقابلاً في النقد العربي هو المعنى الخاص الذي لا يوجد الا في الظاهر ـ وفقاً لعمود الشعر ـ اي انه ليس الا وشياً للمعنى العام الباطني . عندئذ يمكن القول ان النقاد العرب باستثناء عبد القاهر الجرجاني ـ قد جعلوا ثنائية اللفظ والمعنى مقابل ثنائية الشكل والمضمون في النظريات الحديثة ، وجعلوا اللفظ وعاء للمعنى اي الشكل وعاء للمضمون ، وذلك مرتبط ـ في مستوى المفردة او الجملة ـ بموقف النقاد من اللغة واقرارهم بالعلاقة الوضعية بين اللفظة ومعناها ، كما مر بنا في الفصل الاول من الباب الثاني . ومرتبط ايضاً ـ في مستوى القصيدة ـ بجعلهم مادة الشعر معطى ثابتاً ، وباتخاذهم من مبنى القصيدة الجاهلية مبنى ثابتاً ، سابقاً لكل كتابة شعرية ، ولذلك ـ كما سنرى ـ ابعاد حضارية تاريخية وفكرية .

كانت القصيدة الجاهلية ، كما يعبر ادونيس ، قصيدة اليقين والطمأنينة ، كانت تنويعاً على رتابة الحياة البدوية ، والمعاني الشعرية كانت معاني حسية : « فالشاعر الجاهلي لم يكن ينظر الى الاشياء بأفكار مسبقة ، كان يحسها ويراها بسيطة واضحة ، لا تخبىء بالنسبة اليه ، اية دلالة متعالية او اي معنى ميتافيزيائي »[7] ، وكان مبنى القصيدة مبنى حسياً اذا صح التعبير ، فقد رأينا كيف ماثل حازم القرطاجني بين البيت الشعري والخباء . اضافة الى ذلك لم يكن الشعر الذي هو تشخيص لتجربة فردية سوى ترجمة لتجربة عامة : « انه شعر ممتزج بقدر الانسان ومصيره ، بأيامه واشيائه الاليفة ، شعر شخصي لكنه لجميع الأشخاص»[8] . كانت القصيدة الجاهلية نقلاً للحياة العربية فالشاعر الجاهلي «لا يقصد ان يغير حياته ، بل يريد على العكس ان يؤكدها »[9] .

لقد وجد الاسلام في هذه القصيدة شرعة ملائمة للشعر ، فالوحي عندما رأى الى العالم رؤية جديدة ، وقدم للحياة مفهوماً جديداً ، تجاوز كل شكل سابق في التعبير ، ارسى شكله الذي يضم المعاني كلها ، لذلك فهو متجاوز لكل شكل لاحق ايضاً . لقد كان الوحي ترجمة حية وفاعلة لوحدة المضمون والشكل ـ لانه

(١) Huit questions de po tique , p . 25 .
(٢) المرجع نفسه ، ص ٢٦ .
(٣) Huit questions de poétique , p.46.
(٤) المرجع نفسه ، ص ٤٦ .
(٥) نظرية المنهج الشكلي ، ص ٥٩ .
(٦) مشكلة البنية ، ص ٤٩ .
(٧) ادونيس ، مقدمة للشعر العربي ، بيروت ، دار العودة ، ص ٣ ، ١٩٧٩ ، ص ٢٥ .
(٨) المرجع نفسه ، ص ٣٢ .
(٩) المرجع نفسه ، ص ٣٣ .

ينطوي على جميع القيم الاخلاقية ، التي على المجتمع ان يتمثلها ، فلتكن هذه القيم مادة للشعر ، لتكن معانيه « العامة » يعمل على ترسيخها ، ولا يسعى لتوليد غيرها ، لان في مثل هذا التوليد ، نقضاً لحقيقة إلهية ، نقضاً لمعنى يتجاوز الانسان وقدراته .

لقد شرّع الاسلام للشعر ، فيما كان يشرع لكل مظاهر الحياة ، فبتبنيه الشكل الجاهلي ، قطع على الشعر امكانية افتتاح آفاق جديدة للتعبير ، جعله في خدمة الدين ، وحال دون تشكله المستقبلي في رؤية جديدة ، كما اوضح ادونيس : « يمكن القول ان الاسلام كان نفياً للشعر ، ليس لأن القرآن تجاوزه لغة وبياناً وحسب ، بل لانه ايضاً ، اصبح بعد القرآن ، مصدر معرفة ثانية ، بطل ان يكون مصدر معرفة أولى . ويعني ذلك ان الشعر صار اناء للافكار والقيم الاسلامية ، شأنه في ذلك ، شأن الكلام عامة . ومن هنا ، اكتسب ، بتعبير آخر بعداً لا زمنياً . لقد اقترن بمضمون مطلق ، فاصبح كقالب يحتويه ، مطلقاً مثله »[1] .

لقد احدث الوحي النقلة من المحسوس الى المجرد ، من الحياة الى مفهوم مطلق للحياة . لقد كان في تجريده للمعاني ضمن تصور كلي ، ان قدم للشعر مادة تناقض شكله ، فالمبنى الحسي الجاهلي ، اصبح مدعواً لاحتواء معان مجردة . عندها لا بد لهذا المبنى من ان يكون وعاء ، ان يصبح منفصلاً عن محتواه . لقد اصبحت ثنائية الشكل والمضمون قائمة فعلاً في الشعر بعد ظهور الاسلام ، فالمضمون المطلق الذي هو عبارة عن مجموعة من المعاني الثابتة مع مرور الزمن ، والتي تشكل جزئيات لمعنى كلي ، هو ذاك المغزى المختفي وراء الطبيعة ، وعلى المجتمع ان يتمثله . هذا المضمون عليه ان ينضوي في وعاء شكلي ، هو اساساً وليد الحس والتجربة العملية . هو اساساً نقيض للمفهومات ولصيق بالطبيعة . ان في ذلك ما افقد الشعر قيمته الاساسية في الخلق ، وجعله في خدمة الدين « بل ان الاسلام لم يؤثر كرؤيا جديدة في نفوس شعرائه الاوائل : حسان ابن ثابت ، وكعب بن زهير ، وعبد الله بن رواحة ، وعباس بن مرداس ، وقيس بن الخطيم ، وابو قيس بن الاسلت ، فقد كان الاسلام في شعرهم ، موضوعاً خارجياً ، لا تجربة داخلية . كان فخراً او هجاء للمشركين ومجادلة معهم ، او تضميناً لبعض الآيات ، او مدحاً للرسول والمسلمين . وعبروا عن هذا كله بالاسلوب الجاهلي سواء من حيث بناء العبارة او من حيث طريقة التعبير »[2] .

لم يعد للشعر من قيمة سوى قيمته الاعلامية ، وبات النص يقاس على ما هو سابق له ، بات على الشعر ان يجسد المضمون ـ اليقين ، الذي يتمثل بمادة معرفية هي مجموعة المعاني العامة المقتبسة من الوحي ، او ما ينتج من تنويعات عليها ، هي تلك المعاني الخاصة التي تنسب الى الشعراء او الكتاب والمتكلمين عامة .

فالقصيدة عند النقاد اصحاب « عمود الشعر » تجمع بين ثباتين منفصلين أصلاً : ثبات المعنى ، وثبات المبنى ، وكل ثبات هنا او هناك انما هو قياس للأدب على الدين ، من شأنه أن يؤدي الى ثنائيات كالقديم والمحدث ، اللفظ والمعنى ، الطبع والصنعة . . . الخ .

ويمكن القول ان الفصل اساساً بين اللفظ والمعنى هو نوع من قياس الادب على الدين[3]، ادى الى قصور النقد عن فهم الاعمال الادبية المبدعة حقاً ، ففي الشعر لا سبيل الى ازدياد في المعاني ، الالفاظ وحدها في تزايد ، تلك هي النظرة التقليدية التي تفهم التزايد اللفظي تنويعاً في المظهر الخارجي للكلام ، والتي جابهها عبد القاهر الجرجاني انتصاراً للمعنى ، فاكد ان التزايد في صور المعاني (التراكيب اللفظية) هو بالضرورة تزايد في المعاني نفسها .

لقد تفرد عبد القاهر ـ من بين النقاد العرب جميعهم ـ في قوله بالوحدة بين المعنى والتركيب النحوي ، فقارب بذلك القول بالوحدة بين المضمون والشكل في مستوى العبارة ، وانما توصل الى ذلك من ناحيتين :

اولاً : لم يقر بالقيمة المعنوية للفظة مفردة ، بل انه قوّم اللفظة معنوياً داخل السياق المنظوم . لقد رفض المفاضلة بين المفردات استناداً الى معناها القاموسي كما اراد المرزوقي ، وبذلك ترك للمعنى (الخاص) ان يتبلور تبعاً للوجه النحوي المتوخى في النظم .

ثانياً : لم يقل بظاهرية المعنى الخاص او بثانويته بالنسبة الى المعنى العام ، ذلك انه لم يوافق على وجود المعاني عارية من الالفاظ ، مع انه قد اقر بوجود معان عامة راسخة في الاذهان ، اذ وافق على وجود اصول للمعاني سماها الاغراض . وما دامت الاغراض عنده قد تكون مشتركة بين الشعراء او الكتاب عامة ، بينما لا بد للمعاني الخاصة من ان تختلف باختلاف الطرق النحوية ، وقد تؤثر بالتالي على الاغراض ذاتها ، فقد اقر عبد القاهر بالتفرد المعنوي للشاعر ، ذاك الذي لم يعترف به « عمود الشعر » جوهرياً .

ننتهي الى القول ان عبد القاهر هو الناقد العربي الوحيد الذي استطاع ان يكون سباقاً في رؤيته الى قضية اللفظ والمعنى رؤية متقدمة ، وذلك بالمقارنة مع ما تضمنته النظريات الحديثة حول ثنائية الشكل والمضمون . الا ان عبد القاهر قد عالج القضية في مستوى العبارة دون ان يتجاوزه الى مستوى النص او القصيدة ، وقد وقف في ذلك موقفاً مغايراً لعمود الشعر ، حيث يعد اللفظ وعاء لمدلوله ، وشكل القصيدة اللفظي ـ الايقاعي قالباً للمعاني ، خلافاً للنظريات الحديثة التي توحد بين الشكل والمضمون .

---

(١) الثابت والمتحول ، الكتاب الاول ، ط ٣ ، ص ١٥٨ .

(٢) الثابت والمتحول، الكتاب الاول ، ط ٣ ، ص ١٥٨ .

(٣) المرجع نفسه ، الكتاب الثالث ، ط ١ ، ١٩٧٨ ، ص ٥ .