تكرار التكرار

قراءة معرفيّة في مفهوم النموذج

عند نازك الملائكة

سعيد الغانمي

«إنّ الناقدة فيَّ ترفض، والشّاعرة تتقبّل»
نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ١٢٧

في عام ١٩٤٩ وفي مقدّمة ديوان **شظايا ورماد** كان رأي نازك الملائكة يتّفق مع رأي برنارد شو في أنَّ «اللّاقاعدة هي القاعدة الذهبيّة في الشعر»[١]. غير أنَّ تكرار القاعدة سيكون صلب تصوّرها للمفاهيم الشعريّة عام ١٩٦٣ كما سنرى. فكيف تتحوّل شاعرة وناقدة مثل نازك الملائكة من النقيض إلى النقيض خلال خمس عشرة سنة؟ وهل كان هذا التحوّل مقصوراً على مفهومها عن القاعدة أو النموذج؟ لقد درس كثيرون تطوّر فكر نازك الملائكة الناقدة، وقسّموه إلى مراحل (الرومانسيّة، الانطباعيّة، الطبيعيّة.. إلخ). ونظر آخرون إلى تطوّرها النقدي متماثلاً مع تطوّرها الشعري. لكنّ أحداً لم يلاحظ الأساسَ المعرفي الّذي يغذّي هذا التحوّلَ من التطّرف إلى نقيضه المتطرّف في خلال فترة وجيزة كهذه. وتحاول هذه القراءة أن تضع يدها على المولّد الأساس لفكر نازك الملائكة نقديّاً، وهو مفهوم «النموذج».

* * *

تعي نازك الملائكة تماماً أنَّ صياغة القانون تحتاج إلى استقراءٍ واعٍ لنماذجه قبل أيّ شيء آخر. ولا تتردّد في القول بأنَّ من «الطّبيعي تماماً أن تظهر الأنماطُ أوّلاً ثمَّ تعقبها القواعدُ الّتي يُقاس بها الفاسدُ منها، وهذا لأنَّ النمط خَلْقٌ تندفع به طبيعةُ فنّانٍ تلهمه روحُ العصر، وأمّا القواعد فهي مجرّد استقراءٍ واعٍ»[٢]. وحين تشخّصُ السيّدة الملائكة غيابَ النظريات والمذاهبِ النقديّة العربيّة تجد أنَّ الناقد العربي لا تسعفه غيرُ أحاسيسه الداخليّة المبهمة و«أنّه وهو يسلك مسلك الناقد، إنّما يضع بنفسه خططاً وقوانين وأسساً، ذلك لأنّه لا يملك حتّى نماذج رديئة يقيس عليها»[٣].

النماذج إذن في تقدير نازك هي ما يضفي على القانون شرعيّتَهُ. فالقانون ليس سوى تجميعٍ للنماذج والأنماط. إنَّ قوانين اللّغة على سبيل المثال ليست سوى عدد لا يتناهى من الجمل الفعليّة والشواهد الكثيرة الّتي تختفي لصالح ظهور القانون. ويصحّ الشيء نفسه على الأوزان الشعريّة والصرفيّة وغير ذلك. أمّا وحدة القانون فهي النموذج أو النمط. فما هو النموذج؟

تعرّف نازك النموذجَ بأنّه «اتخاذ شيءٍ ما وحدةً ثابتة وتكرارها بدلاً من تغييرها وتنويعها»[٤]. وترى أنَّ من طبيعة الفكر المعاصر أنّه يجنح إلى النفور من هذا النموذج القائم على أساس تكرارِ وحدةٍ تجريديّةٍ ثابتةٍ أو مجموعةِ وحداتٍ متضمّنة في وحدة أكبر، على أن تُراعى في التكرار النسبُ المضبوطة ضبطاً دقيقاً. وتجد أنَّ النموذج موجودٌ في الزخرفة والشعر العمودي ونظام المباني العربيّة الإسلاميّة. فالشعر مثلاً يقوم على تساوي وحداته الإيقاعيّة المتكرّرة تكراراً منتظماً بحيث لا يزيد عددُ تفعيلات الصدر على عدد تفعيلات العجز. وتنبّه نازك إلى أنَّ من خصائص الفكر المعاصر أنّه «يكره

(١) نازك الملائكة، شظايا ورماد، الدّيوان ٢ : ٧.

(٢) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٧٣.

(٣) نفسه ص ٣٢٠.

(٤) نفسه ص ٥٨.

النسبَ المتساويةَ ويضيق بفكرةِ النموذج ضيقاً شديداً، فما يكاد يقع على اتساقٍ متعاقبٍ منتظمٍ في جهة من جهات حياته حتّى يشتاق إلى أن يُحدث فوضى صغيرة فيربكَ النموذجَ ويخرج على الرتابة.. ولم تكن حركةُ الشعر الحرّ إلاّ استجابةً لهذا الميل في العصر إلى الخروج على فكرة النموذج المتّسق اتّساقاً تامّاً»[٥]. وهذا يعني أن ينجو الشعر الحرّ من حدود النموذج كما تعرفه، فهل ينجو؟

تُصرّ نازك على أنَّ الشعر الحرّ هو «ظاهرة عروضيّة قبل كلّ شيء». ومن هنا فإنَّها لا تحفل بدراسة البنى اللّغويّة والأسلوبيّة والبلاغيّة التي استحدثها الشاعرُ الحرّ، إلاّ حين تكون ذات علاقةٍ بالعروض والوزن.

تُصرّ نازك على أنَّ الشعر الحرّ هو «ظاهرة عروضيّة قبل كلّ شيء»[٦]. ومن هنا فإنَّها لا تحفل بدراسة البنى [أو الهياكل كما كانت تسمّيها] اللّغويّةِ والأسلوبيّةِ والبلاغيّةِ الّتي استحدثها الشعرُ الحرّ، إلاّ حين تكون ذات علاقةٍ بالعروض والوزن. صحيح أنَّها تستخدم كلمة «أسلوب»، لكنَّها لم تكن تعني بها المظاهر اللسانيّةَ الخاصّة التي يستعملها النصّ، كما هي عندنا الآن، بل كانت تأخذ هذه الكلمةَ بمعناها اللّغوي كطريقة، أو طراز. وحين كتبت: «إنَّ الشعر الحرّ ليس وزناً معيّناً أو أوزاناً ـ كما يتوهّم أناسٌ ـ وإنّما هو أُسلوبٌ في ترتيب تفاعيل الخليل»[٧]، فإنَّ عبارة «أُسلوب ترتيب» إنّما تعني في الأساس «عدد مرّات التكرار». بل إنَّ بحثها كلّه في الشعر الحرّ، بعد أنْ حوّلتْه إلى مجرّد ظاهرة عروضيّة، يتحوّل إلى بحث في النموذج الّذي نفرتْ منه، أي إلى بحث في تكرار وحدة ثابتة. تقول: «يمكن نظم الشعر الحرّ بتكرار أيّة تفعيلة مكرّرة في الشعر العربي المعروف». وإذْ تتكرّر التفعيلة في الشعر العمودي تكراراً ثابتاً لا يتغيّر، فإنَّ الشعر الحرّ يكرّرها بحسب ما يحتاج المعنى من مرّات. فأسلوب الشعر الحرّ ليس له طول ثابت، وإنّما يصحّ أن يتغيّر فيه عددُ التفعيلات من شطرٍ إلى شطر، وإنَّ أساس الوزن فيه يقوم على وحدة التفعيلة. والتفعيلة هي أصغر وحدة عروضيّة نستطيع أن نقول عنها إنَّها ثابتة. والشعر العمودي تكرار لهذه الوحدة عدداً ثابتاً من المرّات. ومن هنا فهو نموذجي. أمّا الشعر الحرّ، سواء أكان مكتوباً على البحور الصافيّة أم البحور الممزوجة، فيقوم على وحدة عروضيّة صغرى هي التفعيلة، وتتكرّر التفعيلة بوصفها الوحدة الصغرى في الحالتين. ولكن ألسنا هنا أمام فكرة النموذج الّتي رفضتها نازك؟ لقد حدّدت نازك النموذجَ بشرطين: الأوّل اتخاذ شيء ما وحدةً ثابتة، والثاني تكرار هذه الوحدة الثابتة بدلاً من تنويعها. وها هي تعدّ الشعر الحرّ ـ وقد ردّته إلى ظاهرة عروضيّة ـ قائماً على وحدة ثابتة التفعيلة، وأنَّ هذه التفعيلة تتكرّر. فكيف ستنجو من التناقض؟

والحقّ أنَّ النموذج عند نازك ليس مجرّد تكرار وحدة ثابتة، بل هو أيضاً تكرارٌ ثابت ليس فيه تنويع. هناك في البداية وحدة أولى، ولا تكون هذه الوحدة وحدة ثابتة إلاّ بتكرارها. ثمَّ حين تتكرّر تكون وحدة ثابتة، فالثبات يفترض التكرار قَبْلياً. والوحدة الثابتة، عند نازك، ليست نموذجاً ما لم تتكرّر تكراراً ثابتاً. أي أنَّ التكرار يتكرّر، ويكون بالتالي تكراراً للتكرار. وتعريف النموذج، كما تقترحه، يفترض وجودَ التكرار مرّتين: تكرار الوحدة، لتكون وحدة ثابتة، ثمَّ تكرارها بعددٍ محدّد. وبهذا المعنى للنموذج، يكون الشعر العمودي تكراراً للتكرار، بينما يبقى الشعر الحرّ تكراراً واحداً فقط.

* * *

لكنّ مفهومها عن النموذج لا يقتصر على الوجود في داخل تعريفها للشعر وحسب، بل في كثرةٍ من المفاهيم الّتي تقترحها كذلك. وسنأخذ هنا مفهومين آخرين هما «الرنين» و«الأُذن».

كانت مقدّمة **شظايا ورماد** تهديداً لكلّ قاعدة ونموذج. وقد مثّلَتِ القافيةَ الموحّدةَ في هذه المقدّمة بإحدى «الإلاهات المغرورة» الّتي ينبغي الاستخفافُ بسلطانها والخروج عليها. ذلك لأنَّها (أي القافية) «تضفي على القصيدة لوناً رتيباً يملّ السامع فضلاً عمّا يثير في نفسه من شعور بتكلّف الشّاعر وتصيُّدِهِ القافية»[٨]. ولكنّها عادت في مقدّمة **شجرة القمر** المكتوبة عام ١٩٦٧ إلى القول: «وممّا أُحبّ أن أعلن أسفي له أنّني في شعري الحرّ لم أُعنَ عنايةً أكبرَ بالقافية؛ فكنت أغيّر القافية سريعاً وأتناول غيرها. وهذا يُضعف من الشعر الحرّ، لأنّه يقوم على أبيات تتفاوت أطوال أشطرها وبذلك ينقص

(٥) نفسه ص ٦٠.

(٦) نفسه ص ٦٩.

(٧) نفسه ص ٧٤.

(٨) نازك الملائكة، **شظايا ورماد**، **الدّيوان** ٢ : ١٨.

رنينها وموسيقاها. . ولهذا بتُّ أدعو إلى أن يرتكز الشعر الحرّ إلى نوع من القافية الموحّدة ولو توحيداً جزئياً، فبذلك نزيده موسيقى وجمالاً ونحميه من ضعف الرنين وانفلات الشكل»[٩]. وتصرّ على مقولة الرنين: «حين تأتي [القافية] في آخر الشطر بعد شطرين من قافية أخرى تعود بذاكرتنا إلى الشطر الأوّل الّذي جاءت فيه قبل ثلاثة أشطر. وهذا الرنين يشعرنا بأنّنا مازلنا سائرين على الخطّ، ويسعدنا بإثارة إحساس فينا يخبرنا أنّ طريقنا مسلوك مألوف. القافية اكتشاف جديد للوحدة الصوتيّة في القصيدة»[١٠]. إنّ نصوص نازك تساعدنا كثيراً. فما الرنين سوى اسم آخر للتكرار الّذي يعتمد «وحدة صوتيّة» في القصيدة. وتؤكّد نازك ذلك بقولها: «ما القافية لو دقّقنا النظر إلّا تكرارُ صوتٍ معيّن في نهايات الأشطر. وهذا الصوت المتكرّر يوحي بأشياء، وتكرّرُه يعمّق الإيحاءات. فالقصيدة السائبة تفقد شيئاً مهمّاً»[١١].

القافية إذن ليست سوى نموذج عند نازك. فهي تتخذ صوتاً ما (هو الرويّ) وحدةً ثابتةً، ثمّ تكرّرُ هذه الوحدة أو تنوّعها. فهل يجنح الفكرُ المعاصر إلى النفور ـ على حدّ تعبيرها ـ من نموذج القافية الّذي تدعو إليه؟ إنّ الاحتيال على تسمية النموذج باسم الرنين لا يُخفي التناقضَ في طرح نازك. لا بل إنّ «القاعدة الذهبيّة» عندها ترجع هذه المرّة إلى أبعد من الخليل الفراهيدي لكيّ تمتدّ منذ سقراط وأفلاطون: «هذه قاعدة الفن الأصيل دائماً، وقد قرّرها سقراط في جمهوريّة أفلاطون منذ زمن بعيد»[١٢].

وكذلك مفهوم الأذن الّذي تدعو إليه نازك، وتعدُّه عصارةَ القوانين الإيقاعيّة الّتي مرَّ بها الشعرُ العربي. تقول: «إنّ الشعر الحرّ ليس خروجاً على قوانين الأذن العربيّة والعروض العربي، وإنّما ينبغي أن يجري تمامَ الجريان على تلك القوانين». وتقول أيضاً: «إنّ ما تقبله أُذُنٌ شاعرةٍ مدرَّبةِ السَّمع مثلي لا يمكن أن يكون فوضى لا ضابط لها، وإنّما يتحكّم فيه ذوقُ الشّاعر القائم على التدريب البطيء عبر سنين طويلة من قراءة شعرنا القديم والحديث»[١٣].

ماذا تقصد الناقدة بمفهوم الأُذن؟

لقد فهم الدكتور محمّد النُّوَيْهي أنّ نازك تعتبر نفسها معياراً ونموذجاً كليّاً شاملاً، وتساءل: «لماذا تريد الناقدة أن تجعل من أُذنها قانوناً عامّاً يجب أن تخضع له جميعُ الآذان؟»[١٤]. ويبيّن النويهي أنّ نازك «فيما تضع من قوانين للشكل الجديد قد اعتمدت على حسّها الشعري وذوقها وما تحفظ من الشعر العربي، لا يعرض لها أنّ الحسَّ الشعري للشعراء الّذين تنقدهم وما لهم من ذوق ربّما يقبلان ما تمجُّه هي من إجازات. وليس مردّ هذه الإجازات إلى قلّة مران أو ضآلة معرفة بالشعر العربي، ولا إلى كسل وإهمال، وهذه هي تهمها المفضّلة حين تعرض لهم غير مدركة إلى أيّ مدى تريد أن تجعل من ذوقها الخاصّ دكتاتوراً قاسياً يتسلّط على الشعر الجديد»[١٥].

ويوضح عبد الجبّار البصري أنّ مفهوم الأُذُن عند نازك يعني عدمَ تنويعِ الأضرب في القصيدة الواحدة. ويعلّق عليه بقوله: «حين نحاول معرفة هذه الأُذن العربيّة على حقيقتها نجد أنّها ليست أُذناً عربيّة، وإنّما هي أذنٌ سلفيّةٌ تحاول أن تفرضَ ذوقَ القدماء على أحفادهم المعاصرين. وإنّ وجودَ أُذُن عربيّة معاصرة تستسيغ قواعد الأذن السلفيّة لا يعني خلودَ تلك القواعد وإطلاقها وإنّما يعني أنّ بعض المجدّدين لم يتخلّصوا من رواسب القرون الماضيّة الّتي كيّفَتْ أسماعهم»[١٦].

يقف مفهوم الأُذُن كما طرحته نازك أمام طريقين في الفهم والتفسير: الأوّل أنّه مفهوم فردي أو ذاتي مطلق، والثاني أنّه مفهوم جمعي مطلق. ويشترك كلا الفهمين في الإطلاق والتسلّط: الأوّل يتسلّط باسم الذات على غيرها، والثاني يتسلّط باسم الماضي على الحاضر. لكنّنا ما إنْ نحاول قراءة ما بين السطور حتّى نجد أنّ مفهوم الأذن يتسلّط على نازك نفسها. فقد قرنت الأُذُنَ بالقانون والمعيار والتدريب والضبط. ومن هنا فإنّ الأذن العربيّة تعني قوانين الأُذُن الّتي جرتْ عليها منذ البدء. والأُذُن هنا ليست الجهاز السمعي الّذي يستقبل الأصوات والنغمات ولا أُذُنَ نازك الملائكة أو الخليل الفراهيدي. إنّها الأذن «المدرّبةُ» الّتي تختزن النماذجَ العروضيّة والموسيقيّة والصوتيّة، وبالتالي فهي ليست أُذُنَ هذا أو ذاك من النقّاد أو الشعراء. إنّها أُذُنٌ «متعالية» لا توجد في زمانٍ أو عند أحد؛ فهي اختزان القانون وتكراره. وإذا كنّا قد بيّنّا أنّ النموذج عند نازك هو تكرار نسب معيّنة، فإنّ مفهوم الأُذُن عندئذٍ سيكون اختزان التكرار

(٩) نازك الملائكة، شجرة القمر، الدّيوان ٢: ٤١٨.

(١٠) د. عبد الرضا علي، نازك الملائكة، مختارات، ص ٢٥٥.

(١١) نفسه ص ٢٦٠.

(١٢) نفسه ص ٢٦١.

(١٣) قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٧.

(١٤) د. محمّد النويهي، قضيّة الشعر الجديد، ص ٢٥٨.

(١٥) نفسه ص ٢٦٤.

(١٦) عبد الجبّار البصري، نازك الملائكة: الشعر والنظرية، ص ٢١٨.

وتكرارَه. وهذا ما يجعل نازك قبل غيرها ضحيّةَ هذا التسلّط ـ على حدّ تعبير النويهي ـ في القانون المتكرّر.

إنَّ أخطر ما في النموذج هو كونه محكوماً بالتسابق بين مبدئه وغايته، أو بين ما يحقّقه وما يطمح إلى تحقيقه. ذلك أنّنا لا نستطيع التفكير بفكرة النموذج دون أن نستعين بفكرة النموذج نفسه. وبذلك يكون ما نزعم أنّه غايةُ بحثنا والمفهومُ الّذي نفترض صناعته إجرائياً لاختبار الأفكار، مولّدَ هذه الأفكار نفسها. ومن هنا فإنَّ النموذجَ محكومٌ أصلاً بالدائريّة: نصنع النماذج لتكون مفاهيمَ إجرائيّة ندّعي أنّها تأتي في آخر المطاف، ولكنّنا بصنعنا إيّاها نضعها أصلاً هادياً لصنعنا إيّاها. وهذا ما يجعلنا، نحن خالقي هذه الفكرة أو هذا المفهوم، خارجَ الزمن الإنساني وفوقه؛ أي بعبارة أخرى يجعلنا في زمان سرمدي يتعالى على الزمان من جهة، ويضفي على النموذج نفسه نوعاً من العلوّ القيوّمي الّذي يتعالى على الواقعات من جهة أخرى. إنَّ النموذج هنا يكتسب حضوراً مثالياً مطلقاً أشبهَ بحضورِ فكرة «الأعيان الثابتة» عند المعتزلة أو «المعدومات» عند ابن عربي، الّتي هي موجودة وغير موجودة، حاضرة وغائبة، هنا وفي غير هذا المكان في الوقت نفسه.

> مُنذُ عام ١٩٤٧ حتّى عام ١٩٦٧ تحوَّلت نازك من رفض تأليه النموذج القديم، إلى النفور منه، والدعوة لتلطيفه وتطويعه عام ١٩٦٣، إلى القبول بتأليه الذات الإنسانيّة الخالقة للنموذج.

إنَّ اتّهام النويهي لنازك بالدكتاتوريّة والتسلّط مردّه في الأساس إلى فكرة النموذج لديها. فبقول نازك بهذا النموذج تتحوّل، كما يتحوّل كلّ من يقول به على طريقتها، إلى موجودٍ متعالٍ فوق العالم، وإلى ذاتٍ سرمديّة تخلق كتاب العالم في اللّحظة نفسها الّتي تقرأه فيها. وهي بالطّبع لا تريد ولا تفكّر إطلاقاً في أن تفرض على أحد ذوقَها الشخصيَّ أو انطباعَها الخاصّ عن أيّة ظاهرة. لكنّها إذا قالت إنَّ الأُذُن العربيّة تمجّ هذا الإيقاع مثلاً، فإنَّ مفهومها عن الأُذن يضعنا في قلب مفهوم النموذج، ويضعنا النموذجُ، كما تصوّرتْه، في سرمديّة كتاب العالم من وجهة نظر إلهيّة. ولقد أشارت هي نفسها في مقدّمة شظايا ورماد إلى تأليه النموذج، وكان قد اتّخذ حينئذٍ صوراً مختلفة منها القافية الّتي وصفتها بأنّها «إلاهة مغرورة»، منتقدةً صفة التأليه فيها. ولم يكن بحسبان أحد أن يأخذ هذا التعبير حينئذٍ مأخذَ الجدّ والحرفيّة. كان تعبيراً مجازياً جميلاً للإعلان عن سخطها من سلطويّة القافية. ولكنّه في الحقيقة كان أيضاً ضيقاً بتأليه النموذج المتكرّر تكراراً ثابتاً، أي ضيقاً بتكرار التكرار. ومُنذ عام ١٩٤٧ حتّى عام ١٩٦٧ تحوّلت نازك من رفض تأليه النموذج القديم، إلى النفور منه، والدّعوة لتلطيفه وتطويعه عام ١٩٦٣، إلى القبول بتأليه الذات الإنسانيّة الخالقة للنموذج.

* * *

يبقى إذن السؤال: هل هناك تعريف آخر للنموذج؟ هل هو ما يُقاس به أم ما يُقاس عليه؟ وما أنواع النماذج الممكنة؟ هناك تعريفات كثيرة للنموذج. وإذا كان يقاس به، فلأنّه أصلٌ يقاس على أصل. ومن العبث أن نتصوّر أنَّ النموذج أصغر أو أكبر من أصله، سواء أكان هذا الأصل حقيقيّاً أم خياليّاً. ويقدّم «ماكس بلاك» تعريفات كثيرة لأنواع كثيرة من النماذج، منها «النموذج المعياري»، وهو يغطّي أوجه الشبه في الموضوعات الماديّة أو النظم أو العمليات الّتي تشترك بخواصّ نسبيّة مع الأصل. وفكرة النموذج المعياري فكرة نسبيّة دائماً لأنّها قياس شيءٍ على شيءٍ آخر. والمقصود منه أن يكون وسيلة تؤدّي إلى نتيجة أو غاية معيّنة. وهو نموذج تمثيلي لإبراز خواصّ الأصل. وهذا يعني أنَّ بعضَ خواصّ النموذج تختلف عن الأصل لأنّها عارضة؛ فلا يمكن أن يتطابق النموذج المعياري مع الأصل إلّا إذا كانا من طبيعة واحدة. وحين نريد أن نكوّن نموذجاً معيارياً من شيءٍ ما فإنّنا ننتقي بعض خواصّ الأصل النسبيّة ثمَّ ندّعي أنّها الكيفيّة الّتي عليها الأصل.

وهناك أيضاً «النموذج التمثيلي»، وهو موضوع ماديّ، أو نظام، أو عمليّة يُراد منها أن تعيد إنتاجَ بنية الأصل، أو شبكةَ العلاقات السائدة فيه، إنتاجاً مخلصاً قدر الإمكان، وبوسيلة جديدة. ويشترك هذا النموذج مع سابقه في مزاياه، لكنّه يختلف عنه في أنَّ الأوّل يعتمد على مبدأ الهوية والتطابق مع الأصل، في حين يحاول الثاني أن يعيد إنتاج الأصل. أي أنّه يشترك مع الأصل بخواصّ تجريديّة معيّنة هي البنية ونظام العلاقات المجرّد، لا الهويّة والتطابق.

أمّا «النموذج الرياضي» فهو بديل زائف عن النظريّة أو المعالجة الرياضيّة. النموذج هنا أصغر أو أكثر تجريداً من الأصل، ولا يقدّم إلّا تفسيراً شكليّاً. وأمّا تفسير الحقل النظري فيقدّمه «النموذج النظري» وهو نموذج يوصف ولا يشكّل. ويكون هذا النموذج حين يكون لدينا حقلُ بحثٍ أصلي يتمّ فيه تأسيس الوقائع أو الوحدات المتكرّرة في صورة تعميمات، أو موادَّ مبعثرةٍ أو قوانين منظومة في

نظرية، ثمَّ تكون هناك حاجةٌ لتفسير هذه الوحدات المتكرّرة والوقائع بما يوجد في الأصل. فنحن نصف هذه الوحدات بما فيها من بنى وعلاقات ونظم وآليات عمل. هكذا يكون لدينا هنا حقلان: حقل أصلي وحقل ثانوي. وتكون هناك قوانينُ ضمنيّةٌ أو صريحة لترجمة المفاهيم الّتي تخصّ الحقلَ الثانوي بما يتطابق مع المفاهيم الّتي تخصّ الحقل الأولي، دون استناد إلى مبدأ الهويّة والتطابق أيضاً. فالنموذج النظري لا يفسّر الوقائع الخارجيّة، بل الحقول النظريّة فقط. إنَّ هذا النموذج يقوم على أساس «التشاكل» لا«التطابق». وفي رأي «بلاك» فإنَّ استعمال النماذج النظريّة يشبه استعمال الاستعارات؛ فكلاهما يعتمد على استبدال المفاهيم كطريقة إدراك لا يمكن فصلها عن الصّورة الّتي تتمّ بها[١٧]. إنَّ فكرة النموذج تتسلّل إلى تعريف كلمة نموذج وبذلك تصير نوعاً من الاستعارة الّتي لا تنجو من حِيَل الاستعارة واستعمالاتها.

وأمَّا تعريف نازك للنموذج فهو تعريف انتقائي يجمع بين مختلف أنواع النماذج. والأخطر من ذلك أنَّها لا تتصوّر أنَّ للنموذج أصلاً، وأنَّ من طبيعة النموذج أن يختلف عن أصله. هكذا تنتقل بسهولة من تقديم نموذج نظري وصفي إلى نموذج معياري، أي ممَّا يُقاس به إلى ما يقاس عليه. أعني أنَّها ترى النموذج ـ وهو أداة تأمّليّة نظريّة ـ في الأشياء الخارجيّة الرتيبة، فتجعل التطابقَ قانوناً يرتبط بموجبه النموذجُ بأصلٍ، سرعان ما تستغني عنه. ومن هنا ترى أنَّ النموذج موجود في الزخرفة وشعرِ الشطرَيْن ونظام المباني. إنَّها توحّد بين هذه الأشياء ونماذجها، فتنتقل من التشخيص المحايد إلى الانطباع الشخصي. ولكن أليست كلمة «نموذج» هنا بديلاً عن كلمة «رتابة»؛ وبذلك يتبيّن أنَّ هذه الكلمة تمارس حيلة أخرى إذ توحي بمفهوم بينما تُستعمل بمفهوم آخر؟.

لقد أدّى حصر نازك الملائكة الشعر بالعروض والوزن إلى جملة من النتائج اللازمة، منها رفضُها الصريحُ لقصيدة النثر، ومنها عدم تأمّلها في علاقة العروض باللّغة ـ نقدياً ـ . لكنْ ألا يمكن أن يكون العروض نفسه، منظوراً إليه من وجهة نظر سيميائيّة أحدث، جزءاً من شفرات المخطّط الاتّصالي؟ وإذا ما نظرنا نظرةً لا تتمركز حول الذات العارفة أو اللّغة المعروفة، فإنّنا سنرى بوضوح أنَّ لكلّ نصّ اتّصالي عناصرَه، وأنَّ من بين هذه العناصر الشفراتِ الّتي يتّفق على إنتاجها وتلقّيها كلٌّ من المتلقّي والمرسِل. وتشمل هذه الشفرات نحوَ اللّغة وأنظمتها الصوتيّة والصرفيّة والدلاليّة، وفي لغة الأدب بخاصّة، تضاف إلى ذلك عناصر أخرى، مثل الأبنية السرّديّة أو الإيقاعيّة أو البلاغيّة أو التمثيليّة، بحسب قرابة النصّ المكتوب من الأعراف النوعيّة لجنسٍ أدبيٍّ ما. وفي هذه الحالة فإنَّ العروض ـ الّذي اعتبرته نازك جوهرَ الشعر الحرّ ـ لن يكن سوى جزءٍ من شفرة من الشفرات الّتي يستثمرها الشعر الحرّ، بل إنَّه لن يختلف عن أيّة وسيلة بلاغيّة من الوسائل الكثيرة، شأنه شأن التكرار أو الحذف أو الاستعارة. وستقتصر أهمّيةُ الوزن على إضفاء التماسك ـ وهو شرط من شروط الهيكل الجيّد عند نازك ـ في البناء، أي أنَّه لن يعود شرطاً على الإطلاق. الشرط هو التماسك، أمَّا الوزن فعنصر بنائي وحسب.

إنَّ تراجع نازك المتواصل يعود في جوهره إلى مفهومها عن النموذج. فالنموذج استعارة نَسَقية[١٨]. ومثلما تخدعنا الاستعارةُ دائماً بالتظاهر بمعنى حرفي، يخدعنا النموذج بمعياريّته. وكما لا يمكن التفكير بالاستعارة إلاَّ من خلال الاستعارة نفسها، لا يمكن التفكير بالنموذج إلاَّ من خلال نفسه. إنَّ النموذج لا يقتصر على العروض أو أنماط التمثيل الخارجيّة كزخرفة، بل إنَّه الجوهر الخادع لكلّ شفرة. وقد لاحظت نازك نفسها أنَّ قواعدَ اللّغة النحويّة ما هي «إلاَّ عصارة الألسن العربيّة الفصيحة عبر مئات السنين»[١٩]. أفلا تخضع اللّغة بكلّ أنظمتها إذن إلى النموذج؟ إنَّ نازك لم تحطْ بهذه المسألة نقديّاً رغم ملاحظتها إيّاها.

(١٧) Black, **Models and Metaphors**, p.p. 219 - 243

(١٨) Philip Pettit, **The Concept of Structuralism**, p. 106

(١٩) **قضايا الشعر المعاصر**، ص ٣٢٩.