مشكلة المعنى في النقد الحديث

تأليف

الدكتور مصطفى ناصف

الأستاذ المساعد بكلية الآداب

جامعة عين شمس

مكتبة الشباب

٢٦ شارع إسماعيل سري بالفجالة

مشكلة المعنى في النقد الحديث

تأليف

الدكتور مصطفى ناصف

الأستاذ المساعد بكلية الآداب

جامعة عين شمس

مكتبة الشباب

٢٦ شارع إسماعيل سري بالمنيرة

مطبعة الرسالة
٣ شارع حمدوده المقاول - عابدين

بسم الله الرحمن الرحيم

فى كتاب « الصورة الأدبية » حاولت أن أشرح فكرة الرمز والاستعارة ، ثم بدا لى أن أتم دراسة المعنى . ولذلك فرغت لهذا الموضوع مدة غير قصيرة . وإنى الآن أقدم خلاصة أرجو ألا تكون غامضة ، شرحت فيها المبادىء التى يدور عليها بحث هذا الموضوع الشاق فى النقد الحديث . ولا أحب أن أصف الكتاب فى هذه التقدمة . حسبى أن أزكى الموضوع وأترك ما كتبته للقارىء .

الفصل الأول

الوضعيون ولغة الشعر

من أجل تقدمة المسائل التى سوف تعرض للقارىء يكفى أن نلم ببعض الملاحظات الأساسية التى تتردد فى الكتاب من زوايا مختلفة . إن بعض النقاد لاحظوا ما يتميز به العصر من تركز حول العلم ، وأثره فى إعطاء مفهوم خاص للثقافة . وفى ظل هذه العناية البالغة بالعلم ، والاعتقاد التام بسلطانه وطريقة تصوره نشأت نظرة خاصة إلى الشعر ، وبعبارة أخرى لم يستطع الشعر أن يظفر وسط هذه الموجة — باستقلال واضح ، وأثر الفهم العلمى فى أمور أخرى بعيدة عنه ، أى أن النظام العلمى فى التصور كان هو نقطة البدء التى اتخذها بعض الباحثين فى النظر إلى شئون الشعر . هذه المسألة أثارت بعض النقاد ووجهتهم إلى مسائل جدية تدور حول لغة الشعر ومعناه .

لقد هوجم الشعر أكثر من مرة ، وكانت نقطة الهجوم ذات أثر فى تحديد طريقة الدفاع . هاجمه الوضعيون ، ونظامهم الفكرى ينبغى أن يكون واضحاً كل الوضوح فى ذهن قارىء هذا البحث — وخلاصة هذا النظام إنكار كل ما وراء المدرك الحسى ؛ فكل ما لا يرمز إلى شىء تقع عليه الحواس فهو باطل ، ومن ثم كانت الميتافيزيقا والشعر معا خرافة . وكانت الأحكام الأخلاقية والجمالية تعبيراً عن انفعال المتكلم دون أن تدل فى العالم الواقعى على شىء ، ومن ثم لا يجوز أن تكون موضعاً للجدل[1] . إن العالم الخارجى — عالم الأشياء — ليس فيه خير ولا جمال ، ولا شر فيه ولا قبح ، فهذه كلها كلمات دالة على شعور الحب والكراهة لا أكثر .

ومن ثم لا نستطيع أن نقف من هذه القضايا موقف التصديق أو التكذيب[٢]. وكيف السبيل إلى مراجعة الشاعر وهو لم يقل شيئاً عن العالم المشترك بيننا، إنما نطق بشيء يشبه الصراخ أو قهقهة الضحك[٣]. وعلى هذا يرون أن العبارات في عالم الشعر لا تدل على غير ميول وأهواء، وأن الشعراء لا يعبرون عن أشياء موضوعية خارجية بمعزل عن حالاتهم النفسية، فالشعر إذن عالم لا ينطوي على رأى أو معنى، وإنما يعبر عن رغبات أو أغراض أو انفعالات خاصة بما يقبله الشاعر أو يرفضه. وحينئذ تكون عباراته مرفوضة عند المنطق، لأن المنطق لا يقبل إلا عبارة يجوز وصفها عند سامعها بالصدق أو الكذب[٤]. وبالطبع لا يكون هذا الوصف بالصدق أو الكذب لعبارة إلا إذا كان هناك مرجع موضوعي نرتد إليه في الحكم. أما إذا أراد الشاعر أن يصف ميول الناس وأهواءهم فعندئذ نستطيع أن نرجع إلى علم من العلوم الطبيعية وهو علم النفس لنرى هل تدل نتائجه، التي وصل إليها في بحثه عن ميول الناس وأهوائهم، على مزاعم الشاعر أو لا تدل على ذلك. وفي هذه الحالة الثانية يخضع الصدق أو الكذب كما نرى لحكم خارجي، وننظر إلى الشعر على أنه تعبير عن أشياء أو معان ليس هو صاحب الكلمة المفضلة في تقريرها. وبذلك نرى أن الشعر مجرد انفعال قد يخلو من المعنى، انفعال يجده المتكلم أو المخاطب أو هما معا — ولذلك لا يؤدي وظيفة أكبر من تفريغ الانفعالات والإيهام وتزويق معلومات يمكن أن يؤديها علم من العلوم بصدق ونقاء أكبر.

يقول الوضعيون[٥]: إن الشعر عبارات لا تشير إلى عمل يمكن أداؤه للتحقق من صدق معناها المزعوم، ولا تكون الجملة ذات معنى إلا إذا أمكن تحويلها إلى عمل؛ فكل جملة لا تدل بذاتها على ما يمكن عمله، بحيث يكون هذا العمل هو معناها الذي لا معنى لها سواه، تكون صوتا فارغا من المعنى مهما قالت لنا القواميس. الفكرة الواضحة هي ما يمكن ترجمته

إلى سلوك ، وما لا يمكن ترجمته على هذا النحو لا ينبغى أن نقول عنه إنه فكرة[٦] غامضة وكفى ، بل ليس هو بفكرة على الاطلاق ؛ فالصلابة فى الجسم فكرة واضحة لأننى أعرف نوع السلوك الذى أسلكه حين أريد ترجمة الفكرة إلى عمل ، أما إذا وصفت شيئاً بأنه خير أو جميل فلست أعرف ماذا أعمل فيه بحيث يكون عملى هذا هو نفسه ما أسميه فى الشىء بالخير أو الجميل . وإذن فهاتان الكلمتان لا تدلان على شىء إطلاقا لمجرد أنهما لا تدلان على سلوك محدد واضح[٧] يعمل ليتبين منه المراد . فإذا قال الشعراء إن حقائق الشعر كامنة وراء الظواهر الحسية ، وليست بالتى يمكن أن يدركها الحواس كان هذا فى رأى الوضعيين كلاما فارغا من المعنى . فالحقائق الكامنة هذه تعتبر فى رأى المناطقة الوضعيين مجرد شعور ذاتى خاص بالشاعر وحده . وهكذا يصطرع المدافعون عن الشعر ومهاجموه ؛ فهؤلاء يقولون إن الشعر لا ينطوى على معرفة بل هو حالة وجدانية محضة . ذلك أن المعرفة الإنسانية ، كما يقول برتراند رسل فى آخر فصل من كتابه تاريخ الفلسفة الغربية ، هى معرفة العالم الخاضع للتجربة الحسية[٨] . فأن جئت لنا أيها الشاعر بعباراتك وقصائدك التى لا تشير إلى شىء من أشياء هذا العالم المحسوس فأقل ما يقال فيها هو أنها خارجة عن الحدود المشروعة للعلم . إن القصيدة إذن ليست معرفة مما يمكن أن يتناقله الناس ويتبادلوه . القصيدة قيمة . ولكن القيمة ليست جزءاً من المعرفة الإنسانية . يقول رسل إن شعورنا بجمال شىء لاسلطان له على من لا يشاركنا فيه ؛ فالميدان الشعرى إذن خلو من المعرفة ، ذلك أنه ليس من المستطاع إقامة الدليل على صحته . صحيح أن العبارات فى الشعر تشبه فى تركيبها النحوى أية عبارات أخرى علمية ، ولكن الوضعيين يرون أن هذا التركيب خداع لأن هناك فرقا كبيراً إذا نظرنا إلى تحليلهما المنطقى . فعبارات الشاعر معناها وجود علاقة بينى وبين س ، وهذه العلاقة هى علاقة القبول والرضا ، على حين أن قولنا س أصفر معناه اتصاف شىء بصفة ما . إن الشعراء كالفلاسفة ، فى رأى المناطقة

الوضعيين ، وقعوا فريسة خداع لغوى ، فاللغة تضع كثيراً من الألفاظ التى توهمنا أن فى العالم بعض الحقائق الثابتة لمجرد أن لها أسماء فى اللغة نتحدث عنها ونصفها بمختلف الصفات؛ فهناك فى رأيهم شىء ثابت اسمه الخير أو الجمال ما دامت هاتان الكلمتان موجودتين نتحدث عنهما كما نتحدث عن المناضد والمقاعد(٩) .

الشاعر يحدثنا عن أشياء لا تراها العين ولا تحسها الأيدى ، وهو بذلك يخلق خرافات أو قيما ، ولا يصف شيئا أو يعرفنا به . إن الشاعر حين يعبر عن انفعاله يستطيع أن يثير انفعالا شبيها به فى نفس السامع كما يصيح حيوان من الذعر فتثير الصيحة ذعراً شبيها به عند سائر أفراد الفصيلة . وهذا معناه(١٠) بعبارة أخرى أن العبارة الشعرية قد يكون لها القدرة على إثارة الانفعال على الرغم من أنها خالية ، فى ذاتها ، من كل معنى خارجى تشير إليه . ويمضى هؤلاء فيقولون إن الألفاظ لها وظيفتان : وصفية وشعورية . والكلمات فى الشعر ليس لها مهمة وصفية بحال ما . صحيح أننا ندافع عن الشعر أو نعتز به ، ولكن هذا لا يعنى إلا شيئا واحداً هو تجاوبنا المشترك فى الانفعال . وعلى هذا أصبحت النظرية الانفعالية فى معنى الشعر كالكابوس الهائل .

قد يقول خصوم الوضعيين إن لدينا إلى جانب الإدراك الحسى إدراكا عقلياً مباشراً أو عيانا عقلياً أو بصيرة . وإن الشعراء يستعملون عبارات تشير إلى صفة لا طبيعية ، بمعنى أنها لا تدرك بإحدى الحواس الخمس ، ولكنها تدرك بحاسة سادسة مفروضة نسميها الحدس الأخلاقى أو الجمالى . ومن ثم يرى هؤلاء الحدسيون أن هناك معانى كثيرة لا تطابق الصفات الطبيعية المألوفة كاللون والشكل والوزن . وتبعا لذلك فليست معانى العبارات الشعرية مرادفة لأى وصف نأتى به مركبا من هذه الصفات

الطبيعية . وبعبارة أخرى يرون أن كثيراً من العبارات الشعرية لا يمكن تحليلها أو تعريفها بغيرها من المدركات الحسية .

وليس من حق الوضعيين . فيما يقول هؤلاء الخصوم ، أن يطالبونا بترجمة الإدراكات الحدسية فى الشعر إلى مدركات تنم بالحواس الأخرى .

وعلى هذا يدور تمييز حاد بين أنماط الإدراك ؛ فهناك الإدراك الحسى المباشر ، وما لا يستقيم معه فليس بذى معنى كما يقول الوضعيون ، وهناك استنتاج مباشر من مسلمات . والشعر معانيه لا يمكن وصفها بأحد هذين الأسلوبين . وهناك الحدس الذى يطالبنا به فريق من الباحثين المدافعين عن الشعر . فهؤلاء إذن يرون أن هناك فى الشعر معنى موضوعياً يصلح للاختبار بطريقة غير طريقة التطابق الحسى أو العلمى .

والحقيقة أن نظرية الحدس ألحت فى التمييز بين ملكات الشاعر وملكات العالم والمنطقى . وقد صارع الاستاطيقيون الجدد وكثير من فلاسفة اللغة هذه النظرية . وهب أننا نسلم بالحدس ، فهل فى وسعنا أن نميز فى داخل اللغة بين التعبير الحدسى والفهم المنطقى ؟ الحدس نظرية تعنى بالملكة الذهنية ولا تقدم إلينا يداً فى تحليل لغة الشعر .

وهناك مناقشات أخرى كثيرة للوضعيين . وهذه المناقشات كلها تجتمع حول إيجاد صلة ضرورية بين الانفعال والإشارة ؛ ففى مجال الشعر نستطيع أن نستعير بعض الاعتراضات التى وجهت إلى النظرية الانفعالية فى الأخلاق فنقول[١١] : يستحيل على الإنسان أن يقبل من الناحية الانفعالية أية عبارة شعرية دون أن يرى لها معنى جديراً بالقبول ، أو دون أن يرى لمعناها صلاحية ما تجعلها جديرة بهذا القبول العاطفى . ولو كنا ننفعل بالأشياء قبولا ورفضا دون أن يكون فيها معنى ما يجعلها جديرة بذلك

لكان هذا الرضا الانفعالى عملا غير مفهوم أو بغير معنى على الإطلاق . فالعبارة الشعرية تثير الانفعال لصفة فى الشىء ذاته ، وإذن فهى ذات معنى ، ولا ينفى ذلك أن تكون أيضا مثيرة للانفعال . صحيح أن من الصعب أن تجرد العبارة الشعرية من البطانة الشعورية لتدرك عناصرها الموضوعية أو الإشارية ، ولكن هذه الصعوبة لا تؤدى إلى الشك فى وجود هذه العناصر .

على أن المهم فى هذه التقدمة هو أن نلاحظ أن الشعر تعرض بفضل هذا المنطق الفكرى لهجوم سنلح فى الإشارة إليه . وهو فى الواقع هجوم العلم . والكتاب دائر حول إثبات وجود معنى أبعد من التعبير الانفعالى . والحقيقة أن المناطقة الوضعيين أدوا ، كما سنقول ، خدمة غير مباشرة ، إذ نبهوا النقاد إلى تأثير الانفعال فى تعقيد مشكلة المعنى ، ومن ثم أصبح شغل النقاد والاستاطيقيين هو إعطاء الانفعال معنى . وقد يتوهم القارىء الخالى الذهن أن هذا الأمر ليس فيه صعوبة : إنه يقول : الشاعر رأى الجو الملىء بالغيوم والمنذر بالمطر ، فانفعل بهذا المنظر ، وعبر عن انفعاله بما رأى . وهو يستعمل فى هذا المقام كلمتى انفعال وتعبير ، وهما كلمتان أدتا من الأضرار بقدر ما تؤديان من خدمات على أقل تقدير . أما التعبير فكلمة يمكن أن تقال عن أى شىء[١٢] ، ولذلك فهى لا تصلح لتخصيص شىء بعينه ، فهى فى الحقيقة ليست تصوراً علمياً بالمعنى الصحيح . وأما الانفعال فقد تشبث به المناطقة الوضعيون كما تشبثت به بيئات أخرى لم تسد فيها النزعة العلمية واستعملت كلمة الانفعال فى الذود عن كراهة العلم وعدم الاطمئنان إليه كما استعملت عند هؤلاء الوضعيين لتعبر بطريق غير مباشر عن الإيمان المطلق بالمعرفة العلمية دون سواها . وفى كلتا الحالتين ضاق مفهوم المعرفة .

لقد احتاج مفهوم الانفعال فى بعض البيئات إلى مساندة الحقائق والملاحظات الصلبة المحددة كما احتاج مفهوم المعرفة إلى عناصر تحلل صلابة الإشارة وفقاً لأغراض إنسانية لا يمكن استبدالها والاستغناء عنها . ومهما يكن فقد تشعبت الطرق المختلفة التى سلكها الباحثون من أجل إيضاح العلاقة بين الانفعال والمعنى . وقد عنينا فى هذا البحث بجهود جماعة « النقاد الجدد » وهم يختلفون فيما بينهم اختلافات كثيرة ، ولكنهم يؤلفون ما يمكن تسميته باسم مدرسة النص الأدبى . والواقع أن هؤلاء النقاد دافعوا عن المعنى بطرق نظرية وعملية . فمن الناحية العملية حللوا الشعر تحليلات رائعة من أجل أن يثبتوا أن ما نظنه انفعالات أو تأثرات أو أهواء هو قضايا مضمرة كثيرة يحتاج استخراجها إلى صبر ومرانة وثقافة . ومن الناحية النظرية قام رتشاردز فى هذا السبيل ، أكثر من أى ناقد آخر ، بجهود ضخمة رأينا أن نستعرضها . وهذا العرض لا يمكن إلا أن يكون موجزاً فقد تحدث رتشاردز عن هذه القضية بطرق مختلفة فى كل كتبه وفى مقالات أخرى هامة .

رتشاردز سيكلوجى إلى جانب كونه أحد علماء الدلالات الثقات . وقد بدا له باختصار أن المعنى الموجود فى الانفعالات هو أحياناً ضرب من المعنى الموجود فى العلم الذى ذاده المناطقة الوضعيون عن الشعر . ولكن يتبين لنا فى موقفه توضيح سيكلوجى للموضوع ، إذ عرض للانفعال فى فصل خاص فى مبادىء النقد الأدبى . وهذا التوضيح السيكلوجى لم ينل عناية نقاد آخرين يهتمون بالدلالات أيضا . ولا بأس فى أن نشير فى هذا التمهيد إلى تفرقة رتشاردز بين الحالات الانفعالية والإحساسات البسيطة ، فهذه تعتمد أغلب ما تعتمد على طبيعة المؤثر . الإحساسات أشد صلة بقدرة الإدراك لأنها أشد اتصالا بمعرفتنا للشىء منها برد فعلنا عليه أو سلوكنا نحوه (١٣) ، أما الانفعال فيعرفنا بموقفنا من المؤثر . وهذه الطريقة المبنية

على الانفعالات تعتبر ، على الرغم من ظاهر هذه التفرقة ، طريقة غير مباشرة فى إدراك العالم الخارجى ، لكنها مع ذلك ذات قيمة كبيرة . الانفعالات فى الحقيقة تعطى معرفة من وجهين . فرتشاردز لا يتردد فى أن الانفعالات تعطى أحياناً حكما يكون عادلا دقيقاً إلى حد غريب . ولكن هناك أيضاً تغيرات فى الوعى تنتج عن رد الفعل . ويظهر ، لذلك ، أن هذه الانفعالات تجعل التعرف ، كما يرى رتشاردز ، معقداً ذا لون خاص : وهو يعتبر أن الحاجة إلى انفعال أمارة على وجود موقف مركب لا موقف بسيط ، أمارة على الحاجة إلى مزيد من المدركات التى ربما لانحتاج إليها فى حالات أخرى أبسط . وهذه المدركات بعضها ذو صلة بالوضع الطبيعى . وبعضها الآخر ليس له هذه الصلة ، بل نشأ فى الحقيقة عن إحساسنا بأننا نمارس تجربة خيالية على لوحة مثلا ، لا تجربة واقعية .

وإذا كنا فى مقام عمل فنى لا يحتاج إلى القيام بنفس النشاط العملى الذى نحتاج إليه حين نمارس التجربة العادية (١٤) فذلك يعنى - بوضوح - أن إدراكات جديدة قد اقترنت بانفعالاتنا أمام الفن . فإذا استعملنا لفظ الإشارة قلنا إن العمل الفنى يخلق إشارات لحسابه . ويجب على كل حال أن نتذكر أن التوضيح السيكلوجى للمعنى - عند رتشاردز - لا يتميز تماماً من نظريته فى القيمة . يقول رتشاردز إن العمل الفنى القيم يشبع فى الإنسان رغبة دون أن يتضمن هذا الإشباع وأداً لرغبة أخرى . ومعنى هذا أن العمل الفنى ينظم الانفعالات تنظيما يحرر كثيراً من الإدراكات من الضياع أو الذبول . لماذا لا نصيح فى المسرح ، ولا نقفز من كرسينا ، ولا نطلب النجدة ، ولا نندفع إلى القاتل لنوقفه عن جريمته ؟ إن هذه التغيرات الانفعالية التى تحدث فى المسرح نشأت عن العثور على مدركات كانت خافية . وهكذا نجد أن الانفعال فى الفن يخلق مجالا أوسع من الإشارة أو المعنى أكثر جدا مما يحتمله الموقف الانفعالى المعتاد البسيط .

وهكذا نجد أن العمل الفنى يقوم بمهمة شاقة ؛ فهو ، فى آن واحد ، (يعبث) ببعض الانفعالات التى يمكن أن توجد فى عملية حقيقية مقابلة ، وهو يوسع ، من أجل ذلك ، دائرة التعرف . وبعبارة أخرى يخلق انفعالات أخرى جديدة . ولكن هل هذا كله يعنى أن رتشاردز يرى أن الانفعال يغير العالم ، وأن تغيير العالم مهمة ذات كرامة مستقلة . إن الموقف العلمى حافل بعمليات حتمية ولكن الموقف الاستاطيقى حافل بأبعاد وجدانية تعطى معرفة تتسامى على الخضوع لمثل هذه العمليات الحتمية : رتشاردز إذن يرى أن الانفعال يغير نفسه كما يغير الموضوع . ولكن هذا القول يحتاج إلى مزيد من التدقيق ؛ فالانفعال يغير الموضوع تغييرا لازما لاستيضاحه . هذا هو الموقف المعقد الذى ذهب إليه رتشاردز . رتشاردز لا يرى فى الانفعال مايسميه سارتر مثلا الموقف السحرى . الانفعال عند رتشاردز بعيد عن صفة الهرب . بل هو - على العكس - شحذ لقدرة الفنان على المواجهة : ولكن ذلك لا يعنى أن الانفعال هو محرك المعنى أو باعثه دائماً . إن لدينا فكرة الإشارة التى تقوم بدور أساسى . وبعبارة أخرى إننا نبحث عن معنى . وهناك صفات خاصة فى المعنى أو الإشارة تجعلنا نتهم - فى بعض الحالات - انفعالاتنا ونشاطنا الوجدانى . والفنان يبحث عما ينظم الانفعالات ويحرر كثيرا من المدركات من معوقاتها المألوفة . العمل الفنى بفضل الانفعال أحيانا يعلو - كما قلنا - على الهرب ، ويعطى للعقل الواسع المنظم فرصة النشاط ، ولا علاقة ضرورية بين المعنى الانفعالى والعجز عن مواجهة الأشياء .

حاول رتشاردز أن يسند إلى الانفعال وظيفة الرؤية أو المعرفة . والحقيقة أنه حور نظرية الانفعالات متأثرا بالهجوم الذى شنه الوضعيون ؛ فالعمل الفنى أو الانفعال فيه ليس وليد صعوبة فى تفهم شىء بطريقة علمية أو عملية ، أو لا يمكن أن يشرح بهذه الطريقة . نفى رتشاردز أن يكون الانفعال مصدره وجود عوائق من ناحية الفهم أو السلوك . ورأى أن

الدفاع عن الشعر لا يمكن أن يستند إلى فكرة الموقف السحرى الذى يغير من العالم ، أو صورة الرفض أو الملاذ الخيالى من حقائق صعبة . كان رتشاردز على وعى جم بمخاطر التحليل السيكلوجى لموضوع الانفعال وبخاصة حين يؤدى إلى تعزيز موقف الوضعيين بطريقة ما . ولذلك أخذ رتشاردز موقفاً متميزا مبنياً على خبرة استاطيقية ومحبة عميقة للشعر .

والنقد الجديد ، إذا استثنينا رتشاردز على الخصوص ، ضعيف فى لمساته السيكلوجية فيما يقال . ولكن النقاد اقتفوا خطة رتشاردز ، ولم ينظروا إلى المعنى فى الشعر على أنه نوع من التبرير الانفعالى ، ولم يسلموا بهذا الذى نسميه منطق العواطف تسليما مطلقاً ، وجروا فى نفس الميدان ، فلم يكن المعنى أو التصور الشعرى ـ عندهم ـ شيئاً خاضعاً فى بنيته لأهواء الانفعال أو نزوات الفنان . وبعبارة أخرى سلموا بأن تنوير الشعر لا يمكن أن يتم فى ضوء النظرة العتيقة إلى التقابل بين الفهم العقلى والعاطفى .

إن النقاد الجدد لم يمحصوا الموضوع من الناحية السيكلوجية تمحيصاً أكبر مما فعله رتشاردز ، ولكنهم قالوا مثل قوله إن الانفعال قد يمكن من الرؤية أو الإشارة أو الإدراك الموضوعى . لنفرض مثلا أن هناك عاطفة حزن خاصة ذات علاقة ما بالجو الملبد بالغيوم . فى هذه الحال لا نستطيع أن نقول إن الجو فى الشعر مجرد إفاضة أو امتداد لوجدان الشاعر . إن الشعر ليس نمطاً من العدوى الانفعالية ، وليس يقوم فى رأى هؤلاء على ما قد يسمى باسم الإستاط . إن الإسقاط ، على هذا الوجه ، لا يفسر الكثير . إنه يخرجنا من الشعر ؛ ويجعلنا ننظر اليه على أنه مجرد ترجمة عن نفس قائله . والشعر ليس ترجمة : إن الحزن مثلا عامل قد يساعد على إدراك الغيوم والتلبد الموجود . ومهمة المفسر هى أن يبحث عن الحزن من حيث هو رمز . إننا إذا جعلنا عاطفة الحزن هى قبلتنا

الأولى فى البحث ألحقنا بها كل ماعداها بسرعة ؛ وجعلناها هى خالقة المعنى كله . وهذا غير دقيق ولكننا إذا اهتممنا بالدلالة الإشارية أخذنا نقف عند ظاهرات خاصة فى السحب وألوانها وعلوها فوق أعيننا ، وعدم رغبتنا فى أن ننظر إليها طويلا ، وبدأنا ننظر إلى وجوه الناس وهى مظللة بالسماء . والناس يسيرون مع هذا الجو أو على الرغم منه . وربما رأينا أن ثياب الناس تغيرت عما كنا نعهده بالأمس فى الشمس المشرقة ، وهكذا .

تصبح القصيدة على هذا الوجه شيئاً أكبر من مجرد موضوع نسقط عليه عاطفة شخصية . وهذا الإسقاط معناه أن هناك تحكما خاصا للانفعال ، ومن أجل ذلك لم يستطع الشاعر أن يفر من قبضته . وليس الأمر على هذا النحو ، فالجو له علاقة بالحزن ، ولكنه ليس ذا علاقة مباشرة بحزن الشاعر وظروفه الخاصة فى هذا اليوم . إن الحزن قد يعتبر رمزاً ، ومعنى كونه رمزاً أنه نقى من علاقات كثيرة شخصية ، وأصبح له كيان متميز . أخذ الحزن معنى غير شخصى : فالحزن فى القصيدة ليس منسوبا إلىّ ، أو ليس ملكا لى أنا . إذا اهتممنا « بالتعبير » فلن يكون للحزن رصيد خارجى موضوعى ، إننا نريد أن نقرأ فى الحزن شيئاً أكبر من حالة فردية . فالحزن استخلص من أحزان فردية كثيرة وأضيف إليه مادة جديدة . وبعبارة أخرى يلتبس الحزن فى التعبير بمظاهر وارتباطات خارجية كثيرة متداخلة ومعقدة . فالجو الملبد الغائم منفصل عنا بوجه ما ، وكذلك يكون الحزن فى القصيدة عالما آخر غير عالم الشاعر الشخصى .

ولذلك نجد أنفسنا بصدد ثورة كبيرة فى تفهم الشعر ، مصدرها أن المعنى الانفعالى يتغذى ويغذى إشارة حقيقية ، وأن الانفعال يستند إلى مجموعة روابط ممكنة أو واقعة يكشفها الشاعر بأدواته الخلاقة . ونحن نقرأ فى الشعر شيئا عاماً ، ولن يستطيع القارىء أن يفهم القصيدة معتمدا

على تجربة مارسها من قبل فى حياته العملية . إنه محتاج — أولا — إلى أن ينقب فى المعنى أو الإشارة التى يعتمد عليها الشعور فى وجوده .

لنفرض أننا نقرأ قصيدة فى الغزل : هنا نستطيع أن نقرأها عدة قراءات . معظم الناس يقرأونها على أنها تعبير عن حب صاحبها . ولذلك لا يعثرون بغير أمارات تدل فى رأيهم على هذا الانفعال الشخصى ، وكل شىء فى القصيدة هو إثبات لحالة شخصية . لكن هذه القراءة لا تستطيع أن تستوعب القصيدة ، لأننا ننظر بحسب إلى حب إنسان معين أكثر جداً مما ننظر إلى هذه العاطفة الشخصية كمناسبة أولى يعبرها الشاعر إلى نوع من الملاحظات الخاصة بالحب فى نفسه كشىء يشارك فيه كثيرون ، وربما لا يكون الفنان واحدا منهم . ولأضرب للفرق بين قراءتين مثلا بسيطا فى خارج الشعر . هناك مثل عربى يقول « لا تجادل الرؤساء ولا الجهلاء » . مثل هذا القول يعنى فى نظر المهتم بتجربة شخصية أنه لا فائدة من مجادلتهم ، وأنك لن تجنى من وراء هذا الجدل إلا الشر . مثل هذا الفهم يعتبر نوعا من الدفاع عن المسالمة والمهادنة . ولكننا قد نحتاج إلى أن ننظر إلى جوانب أخرى من المعنى ربما لا تتصل بكاره الجدل اتصالا وثيقاً على نحو ما رأينا الآن . وحينئذ قد يقال إن الرؤساء قد يتصرفون تصرفا غير محمود، ومن واجبهم أن يترفعوا على انفعالاتهم ؛ فعطف الجهلاء على الرؤساء أو جد ضربا من التداخل الغريب بينهما . فهنا إذن مفارقة ضخمة . وكذلك نجد أن طلب الكف عن الجدل ليس مطلقاً بالقدر الذى يتوهمه الناظر إلى التعبير على أنه دفاع عن سلوك خاص ، بل ربما ينتقل الثقل إلى التناوش أو التداخل بين فكرتى الانفعال والتحكم .

ونريد من وراء ذلك أن نقول إن إعطاء التعبير استقلالا ما عن موقف خاص معناه بوضوح أننا نريد أن نفتح من مغاليقه ، وأن نمد من أطرافه ، أو أن نجرب من معانيه ما لا نعثر عليه بغير هذا الاستقلال

المعقول . ولأضرب أيضا مثلا آخر بسيطا يرد على كل لسان . يقول المتنبي في كافور :

ولله سر في علاك ، وإنما كلام العدا ضرب من الهذيان

هنا قد تقول المتنبي يتهكم بكافور تهكما واضحا ، وهو لا يمدحه وإنما يذمه . ولكن هناك قراءة أخرى لهذا البيت . إننا نقول أحيانا إن الله يضع سره في أضعف خلقه ، ولا نريد بهذا أن نغض من الضعف . وإنما نريد أن نقول إنه يلتبس بقوة غريبة غامضة . ومن الجائز إذن أن يعنى بيت المتنبي أن كافورا غامض لا يمكن أن تفهم شخصيته فهما دقيقا . ربما يكون كافور أكثر تعقيداً من سيف الدولة .

وهكذا نجد أن الإغضاء عن البيت كتعبير قد يؤدى إلى فتح باب أو أبواب من المعنى . فبيت المتنبي على بساطته الظاهرية ، إذا أغضى النظر عن فكرة التهكم الشخصى ، قد يستحيل إلى تعقيد بحيث لا يستطيع المرء أن يذم كافورا دون أن يمدحه . إنه نمط غريب ، ولكننا تعودنا أن نقرأ في قصائد المتنبي لكافور تعبيرا عن السخرية الهشة أو الملق أو النفاق . ومن المحقق أن بعض هذه القصائد يمكن أن يقرأ بمعزل عن كثير من هذه المشاعر ، وحينئذ نعرف عن كافور أكثر مما نردده ، بل نعرف عن المتنبي الفنان أكثر مما نقول عادة . ومهما يكن من شيء فأننا نفتح في الشعر مرامى لم تكن تخطر لنا على بال .

إنك إذا نظرت إلى الشعر على أنه تعبير لم تكن قد عنيت به هو عناية كبيرة . وهذا ما يلح عليه هؤلاء النقاد ، للشعر معنى بمعزل عن صاحبه ومجتمعه .

وإذا تحدثنا عن المعنى هنا فأنما نتحدث عن قصيدة مستقلة . واستقلال القصيدة ليس من اليسير فهمه والاقتناع به . قد يصعب على القارىء أن يتصور للعمل الفنى وجودا مجردا من هذه الصلات الشخصية التى تعطى لكثير من الدارسين فرصة القول « النافع » المفصل . وقد يتصور القارىء أن هذا هو موقف الفن من أجل الفن ، وأننا ، على خلاف ما نتوهم ، نريد أن نقرأ القصيدة قراءة ضامرة عارية مما يكسبها قوة وحياة . وهذا كله خوف لا مبرر له ؛ فهؤلاء النقاد لا يعزلون الفن عن الحياة ، ولكنهم يشرحون لنا كيف يرى الشاعر الحياة رؤية جديدة فريدة . ذلك أن الصلة التى تربط الشعر بالحياة ليست صلة تلقائية مباشرة على نحو ما نجد فى أشكال الحديث التى تعتبر ، بالقياس إلى الشعر ، أكثر حظاً من الإشارة . وهنا يلح النقاد الجدد على صفتين متناقضتين ، كما سنقول . فهم يقولون إن الشعر ينبغى ألا يشير . هذا ما قاله رتشاردز فى معنى المعنى . وإذا كان الوضعيون يتصورون فى هذا ونحوه هجوما على الشعر فقد أخطأهم التوفيق . إن الشعر ليس إشاريا على نحو ما نجد فى الخبر والعلم والمنطق . لقد أسدى الوضعيون إذن يدا إلى فهم الشعر من حيث أرادوا العبث بمعناه والتقليل من أهميته . الشعر لا إشارى . إذا نظر إليه كسياق قد يبدو مقفلا مكتفيا بنفسه متميزاً مما عداه . إنه أشبه بحصن منيع لا يسهل اغتصابه والتعرض له من الخارج . ولكن هذه الحصانة ليست تامة ؛ فالشعر إشارى بمعنى واسع غير المعنى الذى ألح عليه الوضعيون . هذا هو التناقض الذى يجب كثير من النقاد أن يحتفظوا به . الشعر لا إشارى لأنه شكل رمزى ، فالعلاقة بين الشعر والعالم الخارجى هى علاقة الرمز بموضوعه . فهى إذن ، كما سنقول ، ليست من باب التطابق أو التلازم بين عدة أطراف على نحو ما نجد فى المنطق أو العلم .

إن كثيراً جداً من خصب النقد الجديد فى تناوله لمسألة المعنى يكمن

فى تبيان هذا التناقض، فاللاإشارية فى الشعر ليست تامة . الشعر ، كما نعلم ، يتكون من اللغة ، واللغة شكل رمزى . ولكننا كثيراً ما نذكر « إشارة» الشعر قاصدين من ذلك كل ضروب الإدراك الحسى وغير الحسى ، وننسى المظهر اللاإشارى فيه . ولن يكون فى وسعنا أن نفهم المعنى فهما جيداً إلا إذا تعمقنا صعوبة الإشارة فى الشعر ، وعرفنا كيف اضطر النقاد الجدد إلى الحديث عن أشياء كثيرة تجانب المنطق والإشارة المباشرة أو تعلو عليهما . الشعر يحتوى على دلالات متضاربة ولكن هذا التضارب مصدر خصب لا مصدر ضعف وعجز : الشعر يهذب ما يعتبر من وجهة نظر المنطق والإشارة والعلم عيباً ، وبعبارة مختصرة إن الناس درجوا على النظر إلى الشعر من حيث هو منطق عقلى متهافت ، أو منطق انفعالى بجانب مواقفنا الطبيعية ، وفى الحالتين معا لم يستطيعوا البصر بمنطق فوق العقل النظرى . ومن هنا كان للأسطورة مدخل كبير ؛ فلم تعد فى نظر كثيرين صورة دنيا من صور التفكير ، لم تعد هى الخرافة التى يعوضنا العلم عنها خيرا ، ولم تعد أداة يستشهد بها الشاعر على إثبات شىء سابق فى نفسه . من الممكن أن تستخدم الأساطير فى الشعر استخداما منطقيا ، ولكن هذا ما ينبغى أن نكافحه لأننا بصدد منهج آخر فى التفكير يبدو أول وهلة أن الهدف المحدد المعين لم يضبطه ولم يستول عليه .

وكثير من مظاهر ثراء الفكر البشرى يرتبط بالتعالى على هدف واحد متميز . إن الهدف الواحد المتميز يرجع بنا إلى بساطة الإشارة السابقة . وهذا ماعَنىَ الباحثين الجدد أن يعزلوه عن الشعر . والحقيقة أن النقاد الجدد تطلعوا ، إجمالا ، إلى صورة معينة للثقافة بشكل عام . وكلامهم فى الشعر نفسه يمكن أن يعنى الباحثين الذين يهتمون بغير الشعر من شئون الإنسان . إنهم شاركوا فى إرساء طريقة خاصة فى الفهم . إن الذهن ، حسب منطقهم مثلا ، ربما لا ينتقل من خطوة إلى خطوة بل ينتقل من مجموعة احتمالات إلى مجموعة أخرى .

الذهن مدين فى أحوال كثيرة إلى خصائص يصح أن تسمى على التقريب خصائص شاعرية . وتتضح هذه الخصائص قليلا قليلا إذا نظرنا فى العلاقات التى تربط بين ضروب مختلفة من النشاط فى الشعر والفلسفة والأساطير والاعتقادات . وسنزيد هذه النقطة وضوحا فى بعض الفصول القادمة .

إن النقاد الجدد يتصورون الشعر جزءاً جوهريا من الثقافة ، ولاريب أن البحث فى الصلة بين الأشكال الثقافية قد أهمهم ، وأن « وحدة » الثقافة كانت مطلبا أساسياً لدى باحثين كثيرين فى ميادين مختلفة ، ونحن عادة مفتونون بتصور أسباب الخلاف أومظاهره ؛ فما أحوجنا إلى هذا الدرس .

ولا أخفى على القارىء القلق الذى يساورنى حينما أرى شيئاً مصطنعا من التوتر بين مظاهر الثقافة المختلفة فى بيئاتنا . هذا التوتر يعنى بصراحة أن الوقت قد حان لكى نفهم العلاقة بين مظاهر الثقافة فهما أفضل .

ولا شك أن البحث عن صورة متكاملة للثقافة الإنسانية المتمايزة فى بعض ملامحها ، إلى حد ما ، يعنى كل مشغول بخدمة العلم والثقافة للمجتمع . إن مفهوم هذه الخدمة يتحدد تحددا أفضل إذا نظرنا إلى المعنى واشتباكات الصداقة المستمرة بين ما يشغلك وما يشغل الآخرين .

المراجع

(١) زكى نجيب محمود خرافة الميتافيزيقا ص و .

(٢) نفس المرجع ص ١١٤

(٣) نفس المرجع والصفحة .

(٤) نفس المرجع ص ١١٨

(٥) نفس المرجع ص ١٢٢

(٦) نفس المرجع والصفحة

(٧) المرجع نفسه ص ١٢٣

(٨) نفس المرجع والصفحة .

(٩) المرجع نفسه ص ١٢٥

(١٠) نفس المرجع ص ١٢٨

(١١) نفس المرجع والصفحة .

(١٢) سيجموند فرويد : تفسير الأحلام . ترجمة مصطفى صفوان انظر المقدمة ص ١٥ .

(١٣) محمد النويهى : محاضرات فى طبيعة الفن ومسئولية الفنان (تلخيص لفصول من مبادىء النقد الأدبى لرتشاردز) ص ٤١

(١٤) المرجع السابق ص ٤٧

الفصل الثانى

المعنى واللغة والأداء

— ١ —

إن تحليل كلمة المعنى ذو تاريخ شاق ؛ فقد استعملت فى أوجه عدة متباينة . وثارت مناقشات كثيرة حول ما ينبغى أن يكون عليه مفهوم المعنى أو الاستعمال الصحيح لهذه الكلمة : لقد خيل إلى بعض الباحثين أن المعنى هو خاصية منطقية فى الكلمات تحدد وفق أسلوب معين من البحث والتعريف . ولكن هؤلاء يجدون أمامهم فيضا من الاستعمالات اللغوية المعاكسة . وهم يتخلصون من هذه المعاكسات بأن يقولوا إن الكاتب لم يجر على المتعارف أو المعترف به من الخصائص ، ولكنه تركها تحت تأثير ملابسات أو دوافع . هذه الخاصية المنطقية تعنى قدرة الكلمة على حمل الدلالة دون أن ننظر إلى ارتباط الكلمة بشخص معين . فكلمة مثل القاهرة تعنى مكاناً معيناً . والمقصود إذن من الوجه أو الخاصة المنطقية أن يكون الرمز قادراً على حمل المعنى المنوط به . يجب أن يكون هو الرمز الذى يصلح للاستعمال فى هذا الموضع . وهنا ننظر إلى كفاءة الرمز وحده ونغض النظر عن مستعمله[1] .

ونستطيع أن نميز وجها ثانيا من المعنى هو الوجه السيكلوجى . والمقصود بالوجه السيكلوجى ما يجده المتكلم ، أى أن كلمة القاهرة تعنى شيئاً معينا عندى أو عند غيرى من الناس .

ولكن كلا الوجهين موجود فى كل مساق تقريبا . يتفاعل الوجه المنطقى والوجه السيكلوجى تفاعلات جمة مضنية . وبعبارة أخرى المعنى ليس وجها منطقيا أو سيكلوجيا بحتا . وإنما هو علاقة .. وفكرة العلاقة

تحتاج إلى توضيح . ذلك أن المعنىّ بالوصف المنطقى يتصور العلاقة على أنها صلة بين حدين معلومين هما ا ، ب[٢] . ولكن هذا التصور غير كاف ، فالعلاقة بين هذين الحدين مثلا تتغير بتغير الإطار الذى يدخلان فيه . وهكذا نجد أننا بصدد علاقات متغيرة على الدوام . فالمعنى باستمرار إطار من العلاقات — وهذا الإطار متغير كما قلنا ؛ ذلك أننا ننظر من زاوية بعض الأجزاء ، وكلما تغيرت الزوايا تغير نظام العلاقات جميعاً . وهكذا نجد فكرة المعنى وثيقة الصلة بعدم ثبات مفهوم الإطار[٣] .

— ٢ —

المعنى علاقة . ولدينا على الإجمال ضربان اثنان من نظام العلاقات : أحدهما يمكن تسميته وفقا لبعض الباحثين باسم الإشارة أما الثانى فيسمونه رمزا . والعلاقة الإشارية معناها باختصار وجود شىء أو حدث أو حالة فى الحاضر أو الماضى أو المستقبل . فالشوارع المبتلة إشارة إلى نزول المطر ، ورائحة الدخان تشير إلى وجود النار ، وتعطل المرور إشارة إلى حادثة فى الطريق . ويستطيع من يلاحظ هذه الإشارات أن يستخلص سائر أجزاء الموقف التى تكون الإشارة جزءاً هاماً منه . فالإشارة إذن علامة أو عرض دال على وجود حالة معينة[٤] . والعلاقة بين الإشارة وموضوعها بسيطة جداً . أى أن مع الإشارة شيئاً أو موضوعاً واحدا هو الذى ندل عليه . فالعلاقة بينهما هى علاقة شىء بشىء آخر وجودا وعدما دون تعقيد . وكل ما تعطيه لنا الإشارة هو الجزء الثانى من الموقف الذى يعد أكبر منها . ويهمنا أن نلاحظ أن الإشارة وموضوعها لا يمكن أن يحل أحدهما محل الآخر ؛ فكل منهما محدد لا يلتبس بصاحبه . وعلى هذا النحو من الإشارات الإجابة عن جرس الباب ، وإطاعة إرشادات الخطر ، والنظر فى الساعة . وواضح أن المعرفة المرتبطة بهذا النوع من العلاقات هى أبسط أنواع المعرفة ، وهى المعرفة المشتركة بين الإنسان والحيوان .

أما الرمز فيختلف اختلافاً أساسياً عن الإشارة(٥)، فالكلمة المستعملة استعمالا رمزياً لا تتطلب العمل المناسب لموضوعها على نحو ما يوجد فى الإشارة . فمثلا إذا ذكر حسن الذى نعرفه فأننا نأخذ فى الإخبار عنه بشىء ما . الرمز هنا أى حسن لا علاقة له بالاستجابة نحو شىء ما ، ولا علاقة له بأدراك وجود هذا الشىء . الرمز أداة لتفهم الأشياء . وفهم شىء أو موقف يختلف عن الاستجابة لهذا الموقف أو التنبه إلى وجوده . ونحن حين نتكلم عن الأشياء فأنما نتكلم عن أفكارنا ونوع إدراكنا لها . ولا نتكلم فى الحقيقة عن الشىء فى ذاته . فالكلمات من حيث هى رموز لا تعنى الأشياء بقدر ما تعنى الأفكار الخاصة عن هذه الأشياء . إننا إذن نتجاوز الشىء الذى ترتبط به الإشارة ، ونتعلق بمفهومات عنها . إن الكلمات قد تستعمل كأشارات . ولكن هذا النوع من الاستعمال ليس هو الدور الأساسى الذى تقوم به الكلمات . الدور الأساسى للكلمات هو أن تستعمل كرموز لا إشارات ؛ فالكلمات فى العادة تصحبها أفكار ولا ترتبط بحدث أو شىء . والفرق الجوهرى بين الرمز والإشارة مرده إلى نوع الارتباط بالكلمة ، وما يترتب على ذلك من خلاف فى نوع الوظيفة المعنوية . الإشارة تنبىء عن موضوعها على حين أن الرموز تقود المتكلم إلى أن يتفهم هذا الموضوع ويفكر فيه .

ولتوضيح الموقف بأكثر من ذلك قليلا علينا أن نذكر مثل الكلب . يقال عادة إن الكلب يفهم الأسماء ، يفهم اسمه واسم صاحبه . ولكن هذه العبارة ملتبسة ، فالكلب لا يفهم من الاسم إلا كونه إشارة . لنفرض أنك ذكرت أمام الكلب اسم صاحبه ، فالذى يفعله الكلب هو أن يتلفت بحثاً عنه . ولكن إذا ذكرت أمام صديق لك اسم هذا السيد صاحب الكلب فلن يلتفت على هذا النحو بل سيبادر بقوله ما شأنه . ما حكايته . فهذا السؤال البسيط البديهى بالنسبة لنا شىء وراء فهم الكلب . الاسم عند الكلب إشارة كمثل رائحة هذا السيد ووقع أقدامه ودقته

الخاصة على الباب . ولكن سماع الإنسان للاسم يعد لتصوره . والواقع أن اتخاذ (العلم) مقياسا وموضحا للرمز يعنى على حقيقة هامة ، ويخيل إلينا أن العلاقة بين تصوراتنا والعالم الخارجى علاقة بسيطة ومباشرة[٦] .

— ٣ —

والسؤال الآن ما معنى قولنا إن الرموز لا تعنى الأشياء ، وإنما تعنى الأفكار . الواقع أن هناك تجاذبا مستمرا بين عالم الأشياء وعالم الأفكار والمشاعر[٧] ؛ فالمعنى اللغوى يعطينا باستمرار صوراً متنوعة للتجاذب الموجود بين الداخلى والخارجى . وبعبارة أخرى إن المشار إليه أو موضوع الكلمة ليس هو معناها . المعنى يوجد فى داخل تعلق الأفكار بالأشياء والربط بينهما ربطا لا ينتهى فى أكثر الأحوال إلى انعدام أحد الطرفين تماما . فما تعبر عنه اللغة ليس شيئاً خارجياً صرفا ولا هو عنصر داخلى أو ذاتى صرف ، بل هو مزاج بينهما . ليس من المستطاع مواجهة أحدهما بمعزل عن الآخر . هناك دائما جهد ذو طابع خلاق ينظم العلاقة بينهما . فالرموز أو الكلمات ليست مجرد أدوات لحمل محتويات تأتى من الخارج .

الذى يأتى من الخارج هو طائفة من الإحساسات التلقائية البسيطة ، ونحن نحدث فى هذه الإحساسات حدثا جسيما أى ننتقل إلى عالم الأفكار . والمعنى إذن ليس حكاية ساذجة لمنبه فى الخارج ، وليس مجرد تفريغ لعاطفة أو انفعالات . اللغة أو المعنى ليس مرآة لأحد هذين الجانبين من دون الآخر[٨] .

هذا هو معنى قولنا إن اللغة نظام من الرموز التى تعبر عن موقف إنسانى نشيط من الطبيعة . أما الشىء فى ذاته فلا يمكن التعامل معه ، إنما نستطيع أن نتعامل مع الشىء فى مجال الإنسان وحوزته . ولذلك كانت سريرة العالم — كما يقال — سريرة إنسانية . وهذا ما يعبر عنه كاسيرر باسم الموقف الرمزى الضرورى .

وهنا يلاحظ بعض الباحثين أن عبارة الموقف الرمزى واسعة بحيث تشمل أشكالا كثيرة . بعض هذه الأشكال يسمى فى الاستعمال المألوف باسم المعنى الحرفى تمييزا له من مستويات أخرى . ولكن لا غبار فى أن نطلق كلمة الرمز للدلالة على أن الكلمات أشياء نفكر بها ونفكر فيها . فاستعمال هذا المصطلح فى وصف اللغة لا يعنى إهمال الاختلافات القائمة أو محوها . وإنما المراد من إطلاقه أننا نفكر بواسطة الأساطير والأمثال والحكايات كما نفكر فى الأوصاف (الحرفية) وبواسطتها *(٩)

— ٤ —

إن حدود الرمزية وإمكانياتها مبنية على طبيعة اللغة . والكلمات مثلا ذات نظام زمنى وهى تختلف عن اللون وقدرته . الرسم باعتباره شيئاً ثابتاً ليس فى وسعه أن يقدم إلينا تاريخا للشىء . وواضح أن معظم اهتمامنا يدور على الحدث أكثر مما يدور على الأشياء فى علاقاتها المكانية الثابتة .

فالارتباط العلى والنشاط والزمن والتغير كل أولئك يؤلف معظم ما ندركه وما نريد أن نؤديه إلى الآخرين .

أضف إلى ذلك أننا نعبر عن العلاقات فى الرسم بواسطة علاقات أخرى . ولكننا فى اللغة نسمى هذه العلاقات . نحن نسمى الأشياء ، ونضع كلمات تدل على العلاقة بينها . نقول قتل بروتس قيصر فتدل هذه العبارة

---

* يحتاج المهتم بدراسة الشعر إلى ملاحظة الفرق فى استعمال كلمة الرمز بين المجالات المختلفة ؛ فالمنبهات الترابطية بحسب استعمال سوزان لنجر الذى أشرنا إليه — تسمى رمزاً . لنضرب مثلا على ذلك منظر الأرض التى يتطلع إليها المسافر من خلال نافذة القطار ؛ فقد تثير فى ذهنه بعض ذكريات الطفولة لأنها قد تشبه مكاناً عرفه المسافر طفلا أو لغير ذلك من الأسباب . فى مثل هذه الحال نجد أن الأرض تصبح مجرد باعث على الاسترجاع ، ولكن قد تكون الأرض أداة خلق المعنى ، وبعبارة أخرى يصبح موضوع تفسير وإضافة ، وتكون الطفولة فكرة متسامية تغطى فكرة الأرض إلى حد ملحوظ ، وهذا ما نسميه فى الاصطلاح رمزاً (١٠) .

على حادثة القتل المشار إليها . وهذه الطريقة التى اختصت بها اللغة من حيث أنها بدلا من أن تصور العلاقات تسميها أعطت لها مجالا هائلا من القدرة على استيعاب الكثير فى كلمات قليلة . إن كلمة واحدة فى وسعها أن تدبر أمر موقف عريض لو أريد رسمه لاحتاج إلى رقعة كبيرة . اللغة ضرب من الرمز يعتمد على القصد بالنسبة للحركات والصور .

وهناك مزية أخرى للكلمات ؛ فالكلمات رموز شفافة لاتجبرنا على العناية بها فى نفسها . ولذلك نعبرها بسهولة خارقة إلى المدلولات . قارن مثلا بين كلمة كثير ورسم يؤدى هذا الرمز فسوف نجد مصداق هذا القول . وكلما أصبح الرمز واسعا قويت قدرته على الدلالة . إننا إذا دللنا على الكثرة بالخوخ وجدنا أننا نهتم بالخوخ فى نفسه ، ومن ثم كان أعجز من أن يؤدى وظيفة الكلمة المعروفة . ولكن هذه الأصوات القليلة نموذجية من حيث قدرتها على نقل المعنى دون عائق . وهذا يؤكد شفافية اللغة التى ألح عليها كثير من الدارسين[١١] .

ولكن أكبر مزية للرموز الملفوظة أو اللغوية هى قابليتها الهامة للدخول فى تجمعات وتنظيمات . ولا يوجد حدما للتنظيمات والارتباطات التى يمكن صناعتها منها وهذا يعزى إلى خاصة الاقتصاد التى لاحظها برتراند رسل ، كما يعزى إلى ضآلة الزمن الذى تحتاج إليه كل كلمة . الكلمة تبدأ وتفنى فى غمضة عين ، وهذا يساعدنا على أن ندرك مجموعات كاملة من المعانى فى وقت واحد كما يعين على أن نكون تصورا كليا جديدا عن هذه المفهومات المتتابعة والمختفية بسرعة .

— ٥ —

كذلك ساعدتنا اللغة — بوجه خاص — على دقة المنطق والدلالة الواضحة والتوصيل الناجح الفعال . وبعبارة أخرى إن الاستعمال الإخبارى للغة مكن الإنسان من أن يوسع رقعة المخاطبين . وهذا التوسع يرتبط

بمعنى (بسيط) أو سلس منقاد. وبعبارة أخرى إن اللغة تستعمل كثيراً فى شكل رموز مختصرة وحيدة المعنى. وهنا تؤدى مهمة الاتصال أداء حسنا.

ولكن الانسان ربما لا يعنيه تحقيق هذا النوع من الدقة أو الأداء؛ فهو مهتم فى هذه الحال بالثراء أو الكمال الموجود فى اللغة نفسها، ومن أجل ذلك يقصد إلى استعمال رموز متعددة الجوانب.

وقد ساءت العلاقة بين هذين النوعين من الاستعمال، وظن كثير من الباحثين أن لغة الإخبار المختصرة ذات دقة وموضوعية أكبر من دقة الشعر والكشف الخيالى. وحجتهم فى ذلك أن الاستعمال الأول يحقق معنى التوصيل أو الأداء تحقيقاً تاماً. واللغة تؤدى هذه الوظيفة إذا كان فى وسعها أن تنقل المعنى نفسه إلى أكثر من فرد واحد، فالموضوعية والدقة هنا معناهما عدد الناس الذين يشتركون فى فهم خاص متحد.

ونستطيع أن نقول إنه كلما زادت قدرة اللغة على إبلاغ شىء معين إلى عدد كبير من الناس كان ذلك أدل على أنها أحفل بالمعنى الثابت. إننا جميعا نفهم كلمة شجرة وقطة لأن معناهما من المعانى التجريدية ذات الطابع العام الذى لا يتصل بأدراك فردى. كذلك سعة رقعة المخاطبين المتفقين على معنى من الأمارات الدالة على نوع الاستعمال اللغوى فيه. أى أن هذه الظاهرة تدل على أن الكاتب يستعمل اللغة استعمالا إخباريا، ويفكر فى حدود القوالب الجماعية المشتركة، ويتخير زوايا المعنى التى ترتبط بالإبلاغ.

أما اللغة الكثيفة الفياضة بالكثير فتتميز بعكس هذه الظاهرة، وليس فى وسعها أن تؤدى للقراء شيئاً واحداً متفقا عليه. إنها تخاطب

كثيرين . ولكن الكثيرين يتلقون - غالبا — أشياء متباينة غير متفقة تماماً . على أن من الأفضل أن نلاحظ أن الفن العظيم كله يتميز بميزة خاصة ؛ فهو ينقل إلى كثيرين معنى سطحيا واضحا، ولو نسبياً ، بينما يحتفظ للقليلين بمجموعة أكمل من الأعماق ، وهذه الثنائية كانت وستظل سمة كل فن عظيم .

إننا فى هذا العصر نميل إلى أن نعلى من قدر المعنى المشترك بين القراء ونعتبره المعنى الحق . وربما حدا بنا التطرف إلى حد أن ننكر الدلالات غير المشتركة التى لا يقدرها إلا ذوو حساسية أرفع وعقول أكثر ثقافة . والنظرة العادلة تقتضينا ألا نجعل من سعة مجال التبليغ معيار الدقة فى كل مجال عقلى . وعلى العكس من ذلك ينبغى أن نلاحظ الفوارق الضخمة فى هذا الشأن . وينبغى أن نربط بين ضيق مجال الإبلاغ أو التوصيل وقدرة اللغة على الإهابة بأعماقها ، ومن الخطأ أن نسوى بين مفهوم الدقة واتفاق عدد من الناس ، فلا نستطيع أن نقول إن بعض المجالات الإنسانية ، كالشعر، محروم من الدقة . فالدقة أو الموضوعية ليست ذات معنى واحد يخضع له كل نشاط الإنسان[١٢] .

المراجع

(1) Susanne Langer : Philosophy in a New Key p. 58 .

(2) Ibid p. 55.

(3) Ibid p. 56.

(4) Ibid p. 57.

(5) Ibid p. 60.

(6) Ibid p. 61 — 62.

(7) I. R. Kantor, An Objective Psychology of Grammar. p. 114.

(8) Ernest Cassirer : Philosophy of Symbolic Forms. Part I page p. 93.

(9) H. H. Price : Thinking & Experience p, 146—147.

(10) Philip Wheelwright : The Burning Fountain p. 23,

(11) Susanne Langer : Philosophy in a New Key p. 75.

(12) Philip Wheelwright : The Burning Fountain p. 33 .

الفصل الثالث

فكرة الإشارة

مشكلة تصنيف الاستعمالات اللغوية وعلاقتها بنظرية المعنى فى الشعر مشكلة معقدة . وقد تنوعت أهداف الدارسين ، فبعضهم يبذل محاولات خصبة ، ولكنهم يبدأون من وجهة نظر التعبير العلمى ، ومن ثم تبدو مصالح النظرة الأدبية معطلة أو ضيقة . وخير سبيل لبيان هذا التفاوت فى الرأى هو أن نبدأ بنظريات أوجدن ورتشاردز المشهورة ، وأن نتعقب باختصار بعض المناقشات التى دارت حولها . ولا حاجة إلى الإشارة إلى أن هذه النظريات تعتبر بوجه ما نقطة الانطلاق فى هذه الدراسات ، وأن من العسير أن نفهم حق الفهم الآراء المعاصرة فى هذا الموضوع ما لم نكن على خبرة بما قاله هذان الرائدان .

كتب أوجدن ورتشاردز كتابهما المشهور فى معنى المعنى ، ودرسا تأثير اللغة على الفكر ، وأقاما نظرية خاصة فى علم الرمزية . والقارىء المثابر لهذا الكتاب يخرج ببعض النتائج الأساسية المتعلقة بالمعنى ؛ فوظائف اللغة فى نظر المؤلفين يمكن أن تنقسم على الإجمال قسمين كبيرين هما الوظيفة الرمزية والوظيفة الانفعالية ، وتبدو أهمية هذه القسمة على الخصوص حين تنشب مجادلات رديئة فى نطاق العلوم ، مجادلات مصدرها الخلط — دون وعى — بين وظيفتين متميزتين . ومن أجل الدفاع عن التفكير العلمى وتثبيت دعائمه يقيم المؤلفان علم الرمزية الذى يعنى بتأثير اللغة والرموز بكل أنواعها فى شئون الإنسان ، ويعنى — كذلك — ببحث الطرق المختلفة التى تستطيع الرموز بواسطتها أن تساعدنا أو تعوقنا عن التفكير الصحيح .

الرموز لها قدرة على توجيه أفكارنا وتنظيمها فضلا على تسجيلها وتوصيلها. وها هنا نبادر فنقول إن كلمة الأفكار فى الكتاب تستعمل استعمالا خاصا يجب التنبه إليه ، فالمؤلفان يقصدان بالتفكير مصطلحا خاصا سوف نراه يتردد — بمعان مختلفة — فى كل مجالات السيمانطيقا الشعرية ، ونعنى به مصطلح الإشارة . فكلمة التفكير فى الكتاب إذن لا تعنى كل أنواع النشاط العقلى ، وإنما تعنى حسب معرفة العلم للأشياء واتجاهه إليها ، وتعلقه بها . وبعبارة أخرى إن التفكير والإشارة ومعرفة العلم توشك أن تكون مترادفة . والتفكير إذن وفقا لهذا الاستعمال متوقف على عملية الإشارة وما يصحبها من مرجع يشار إليه . ووفقا للمنطق العام فى الكتاب يصبح قولنا نفكر فى الأشياء ونشير إليها سواء . مصطلح الفكر فى الكتاب إذن لا يتسع لنشاط الشعر والأساطير والفن والاعتقادات . ففى جميع هذه الصور لا نستطيع أن ندعى أننا نشير إلى أشياء خارجية . وها هنا نتذكر كلمة بدء هذا الفصل ، فقد بدا لغير قليل من الدارسين أن تصنيف أوجدن ورتشاردز اتخذ التعبير العلمى رائده فى البحث ، وأن التعبير الأدبى — من أجل ذلك — بدا وصفهما له أقل من أن يحوز القبول .

وظاهر من الكتاب أن الاستعمال الإشارى أو العلمى هو السيد أو الحكم ، وأن الوظائف الانفعالية تؤدى — كما قلنا — إلى مشاكل جمة فى المناقشات العلمية ، فتأثير الكلمات الانفعالى إذن أمر يعنى الباحث الذى يهتم بتنقية المجال العلمى من التأثيرات الطفيلية الرديئة . ومن أجل ذلك يتقدم المؤلفان إلى تحليل الاستعمال الرمزى أو الإشارى للغة ، ويشيران إلى الاستعمال الانفعالى فى الشعر والفلسفة والتصوف وغيرها ، ويتوليان تأثير هذا الاستعمال فى تعقيد مسألة الإشارة ببيان مفصل .

« الرمز » إذن فى مصطلح مؤلفى معنى المعنى ليس هو مجرد كلمة عرفنا كيف نؤولها على حسب ما قلنا فى الفصل السابق على لسان سوزان

لنجر . إن هذا يؤدى إلى أن يكون التعبير الأدبى كالتعبير العلمى رمزاً . ولكن كلمة الرمز ذات مدلول ضيق فى الكتاب . ذلك أنها ترتبط بفكرة الإشارة أو الرجوع إلى مدرك خارجى ، فإذا تحدثنا عن النفس أو الجمال أو الخير فلن نشير إلى شىء إشارة مباشرة ، وإنما نعبر تعبيرا انفعالياً لا يفترق فى جوهره عن تمنياتنا الطيبة فى نحو قولنا « رافقتك السلامة » . وهكذا يكون فعل الإشارة الماثل فى العلم مركز الدائرة ، ويصبح تحليل المعنى فى الشعر منبثقا عن فكرة الإشارة العلمية ، أو الرجوع إلى شىء فى الخارج[١] . وإذا أمكن أن نطابق بين العملية الذهنية وهذا الشىء كنا بصدد رمز أو إشارة أو « تفكير » ؛ فالرجوع إلى الشىء هو باستمرار طريقة المؤلفين فى التمييز بين استعمالات اللغة ؛ التعبير العلمى وفقاً لتحليل الكتاب هو عملية إشارة لا تختلف فى ذهن الكاتب عنها فى ذهن السامع أما التعبير الشعرى فلا يمكن أن يخضع لفكرة الإشارة خضوع زميله[٢] . تصور مثلا استعارة بسيطة وقارن بينها وبين قانون علمى . هنا نجد أن الاستعارة لا يمكن أن تحمل على إشارة محددة منضبطة . الاستعارة أو التعبير الشعرى إجمالا ليس من مهمته الإشارة الموجهة المحددة . إن القصيدة لا تخبرنا عن شىء خارجى معلوم بل ينبغى أن يكون هذا دأبها[٣] .

والسؤال الأساسى الذى يلخص الكتاب كله هو أنشير أم لانشير؟ أنبحث عن مستوى المطابقة أوالإشارة أوالصدق أم لا نبحث[٤] . فإذا كنا لا نبحث عن هذا الصدق أو هذه المطابقة فنحن نقول شعرا أو نستخدم اللغة استخداماً خاصاً انفعالياً . وهنا يستطيع القارىء أن يسأل هل استطعنا أن نصف العبارة فى الشعر وصفا إيجابياً ؟ إننا اكتفينا بأن نقول إن الإشارة أو المطابقة لا تعنى الشاعر وقارىء الشعر ، حقاً إن المؤلفين يقولان إن الشاعر يعبر عن انفعالات أو اتجاهات[٥] ، واستعماله للغة يحمل طابع ذاته ، ولذلك فهو غير مقيد بالإشارة ولا يخضع نفسه لمطالبها .

إنما الشاعر مشغول بشيء آخر يسميه المؤلفان اتجاهات أو مواقف . والاتجاه فى كلام رتشاردز خاصة هو دافع أو نزوع خفى إلى الفعل (٦) ، ولهذا الاتجاه علامات هى التى نسميها انفعالات . على أن الموقف طبعاً لا يخلو من الدلالة الإشارية ، فكل موقف هو موقف من شيء ؛ فالشعر نفسه لا يمكن أن يخلو من الإشارة . والقصيدة تحتوى فى داخلها بطرق مختلفة شديدة الغموض أحيانا عناصر عقلية أو رمزية أو إشارية . وهذا ما يؤكده رتشاردز فى مبادىء النقد الأدبى ، وظل رتشاردز حريصاً بعد ذلك على أن يذكر القراء أن القضية أو الإشارة لا تتميز عن الموقف السيكلوجى على هذا النحو القاسى الذى يتوهمه جمهور الكتاب فى هذه المسألة الدقيقة . هناك دائماً تفاعل وتبادل فى الأثر كثيرا ما تشوهه مصطلحات محبوبة على رأسها الروح والإلهام والانفعالى . وهذا المصطلح الأخير واضح الرداءة (٧) .

والحق أن رتشاردز عاف تصور كثيرين للتضاد الفج بين الاستعمالات اللغوية ، وبدا له أحياناً أن مصطلح الإشارة نفسه قد يكون رديئاً رداءة مصطلح « الانفعالى » ، وأن العلاقة بين استعمالات اللغة تحتاج بصراحة إلى كلمات أو أساليب أكثر توفيقاً فى بيان التداخل الموجود بينها .

— ٢ —

والذى يصبر على تتبع كتابات رتشاردز الكثيرة ، ويقارن بين المصطلحات المختلفة التى يستعملها يتبين مدى اهتمامه المستمر بالمشكلة ، ثم يتبين حرصه على أن يعطى للاستعمال الشاعرى خصائص لغوية إلى جانب الخصائص السيكلوجية المضمرة فى لفظ الانفعالى : إننا حين نقول هذا استعمال انفعالى نقول ، ببساطة ، إن المتكلم لا يخبر عن شيء يمكن أن يحققه العلم ، وتظل مسألة التعبير الانفعالى محتاجة إلى مزيد من الجهود

وبخاصة بعد أن استقر فى أذهان كثيرين أن ما هو إشارى فهو أفضل . وليس يكفى تماما أن نقول إن الشعر فيه قدر من الإشارة التى يشوهها الموقف الانفعالى .

إن اعتبار الشعر إشارة مشوهة تعديل طفيف سطحى لموقف الوضعيين. وقد تخلى رتشاردز تماما عن هذا الموقف منذ وقت مبكر . وراح ينظر إلى الشعر على أنه إشارة قائمة بنفسها ، ومن ثم ينبغى ألا توصف بالتشويه . الإشارة إلى مدرك حسى كانت تغرى مؤلفى معنى المعنى بأن ينظرا إلى ضيق مجالها فى الشعر . ولكن العدول عن هذا الفهم للإشارة جعل رتشاردز يلح على سعة مجالها فى الشعر . أصبح رتشاردز مولعا بأن يقول إن لغة العلم لغة إشارات اصطلح عليها أما لغة الشعر فهى لغة متحررة سيالة . هذا ما يقوله فى فلسفة البلاغة وبصدد حديثه عن نظرية التفسير . وبعبارة أخرى إن كثيرا من تفكير الإنسان فى خارج العلوم الدقيقة يحمل معانى متضاعفة كثيرة . وبعد أن كان رتشاردز يقول إن تفكير الإنسان فى خارج العلم لا يعبر عن غير نفسه أخذ يقول إن الميتافيزيقا والقبح والدراسات الجمالية ومباحث الحرية والعدالة والحب والصدق والمعرفة والشعر — كل أولئك يحفل « بإشارات » متعددة ، فتطعة من الميتافيزيقا ووصية فى الأخلاق وبكاء للصداقة العزيزة المنال كل أولئك لا يمكن أن يعطى معنى واحدا كما نصنع فى عبارات العلم وقضاياه . ولا شك أن الموقف الآن يعتبر أكثر إشراقاً . ولا أعتقد أن هناك تناقضاً حقيقياً بين ما قاله رتشاردز فى معنى المعنى وما آل إليه فى مبادىء النقد الأدبى وفلسفة البلاغة ونظرية كولردج فى الخيال . ذلك أن مصطلح الإشارة تغير معناه دون شك ، فإذا قال رتشاردز الشعر يحمل معانى متضاعفة فليس يقصد من ذلك فيما أفهم أن الشعر يحمل « إشارات » علمية . ولا شك أن رتشاردز ارتاب بحق وعمق فى صلاحية مفهوم الإشارة لوصف العلم نفسه على نحو ما جرى عليه فى معنى المعنى .

ومهما يكن فقد كثر ترديد مصطلح الانفعالى بشكل لا يثبت حقا ولا يمحو باطلا، وتوهم قراء رتشاردز أن الشعر يولى ظهره لكل ضرب من الإشارة، وفاتهم إذن ما ينبغى أن يعلموه ؛ فالتعبير الشعرى كما يقول رتشاردز يتمتع بتعقيد جم نظراً لكثرة إشاراته وتداخلها وغموضها. فى العلم نجد الإشارة الحاسمة الواضحة السهلة التحدد والمراجعة ، ولا كذلك الشعر . هنا نجد اللغة الغامضة المتدفقة المعنى التى يصعب تحديدها واختبار صلاحيتها(٨) . وإذا حاولنا أن نعرف كل تفصيلات هذه الملاحظة فسوف نحتاج إلى تلخيص كتب رتشاردز ومقالاته جميعا . ويكفينا ، على أى حال ، لمتابعة هذا الفصل أن نقول مع رتشاردز إن الشعر يحتوى على عدة أصناف من المعنى(٩) ، ولكن الذى يحدث عادة عند شرح القصيدة أن القارىء يميز المدلول النثرى أو ما تعطيه العبارات النثرية التى تتخلف عن وصف القصيدة والتعبير الإجمالى عنها . ويسمى هذا باسم المعنى ، وما عدا ذلك أى العناصر المعقدة التى تجعل من القصيدة نشاطا متميزاً فتدرج فى قالب غامض هو الانفعالات . وفى هذا كله يتضح ضعف القدرة على مواجهة الشعر ، والتشابك المحير(١٠) بين جوانب المعنى وتلاقى تيارات كثيرة ظاهرة وباطنة. والحقيقة أن مسألة الإشارة فى الشعر لا تزال من المسائل الشائكة . يقول الناقد مثلا أسقط الشاعر وجدانه على الطبيعة . ويقول أيضاً نفذ الشاعر إلى الطبيعة ، وعرفها من خلال مشاعره . هنا يضطر القارىء إلى أن يسأل هل هناك فرق بين القولين ؟ أهما يعنيان شيئا واحداً أم يعنيان شيئين اثنين . هل نستطيع أن نقول إن هذا ينتمى إلى الطبيعة أو الشىء الخارجى ، وهذا ينتمى إلى موقفى منه ؟ .

— ٣ —

إننا نميز بين الحقيقة والوهم ، بين العقل والعاطفة ، بين الإشارى والانفعالى . صحيح أن من مصلحة العلم أن يبحث فى الأساليب الضارة به ،

وصحيح أيضاً أن النظرة الأدبية لا يمكن أن تفيد من الخلط بينها وبين النظرة العلمية . ولكن نستطيع أن ندرك أن هذه المصطلحات تتجاوب ، وأن تجاوبها يعني التطلع إلى مستوى كلى موحد[١١] ، فالمعرفة تتم بعدة طرق متباينة منها التمييز ومنها الجمع والربط ، وإذا كنا فى مقام ما نرى من الواجب أن نفرق بين الحقيقة والوهم فليس معنى ذلك أن هذا التمييز ضرورى فى كل مجال آخر . إذ من الممكن أن يتفاعل الأمران ليكونا وحدة جديدة . وفى حالات كثيرة تنشط مستويات متباينة أو طاقات مختلفة للعقل البشرى . ولذلك كان من المناسب أن نراجع فهمنا للوظائف اللغوية فى ضوء هذه الملاحظة . ولبيان ذلك يشير رتشاردز ، وكثيرون من بعده ، إلى أن مصطلح الانفعالى صحبه تصور ساذج للمعنى أو الشعر ، واقترن بتقابل غريب بينه وبين الإشارة . ولكن الأقرب إلى الصواب أن نقول إن ما نسميه انفعاليا ليس فى حقيقته وظيفة واحدة ، بل هو جملة وظائف متنوعة تدخل فيها الإشارة إلى الأشياء ووصفها وتقديرها ونوع التأثر بها والتأثير فيها . كلمة الانفعالى إذن لا تعنى فى رأى رتشاردز أن الشعر مجرد تعبير عاطفى ، بل هى تعنون ، فقط ، لجانب كبير من نشاط الإنسان الذى يشترك فى بنائه العقل بكل قواه .

وليس الأمر إذن على نحو ما يقول المناطقة الوضعيون من أن العبارة الشعرية فارغة من المعنى . الأولى بالاعتبار هو ما فى العبارة الشعرية من معنى كثيف . إننا حين نقرأ نصاً علمياً صرفا أو لغة إشارية إخبارية خالصة نستطيع أن نترجمها ، وأن نعيد التعبير عن معناها ، ولا كذلك العبارة فى الشعر . وسبب ذلك أن التفكير الإخبارى أو العلمى يتم بواسطة التخلى عن عناصر غير قليلة ، فالعلم يؤدى وظيفته الهامة فى الكشف والمعرفة من خلال إهمال جوانب من الأشياء . هذه الجوانب يستدركها الإنسان فى مجالات النشاط الأخرى .

أما الشعر فيعتمد على قدر أقل من التجريد . صحيح أن العقل لا يمكن أن ينهض بأية مهمة إلا من خلال التجريد ، ولكن الشعر بالقياس إلى العلم أقل اختصارا للموقف الإنسانى ، وأكثر قدرة على استيعاب جوانبه . ولذلك يستحيل إعادة التعبير عنه . الشعر تعبير مركب وليس تعبيرا بسيطاً ، الشعر يقوم على الجمع وتجسيم الموقف فى صورة أو استعارة ، ولا يقوم على التجريد والتصنيف والقسمة كما هى الحال فى العلم . الشعر إذن لا يقصر فى وصف الأشياء والتعرض لها ، ولكنه يثبت لها على العكس خصائص لا يحققها القانون العلمى بوسائله[١٢] ، ويضيف إليها أبعادا أكثر لا يحتملها الوصف العلمى ولا يقصد بطبيعته إليها[١٣] . وهذا ما فعله رتشاردز فى حديثه عن المعنى كسياق ، فالكلمات فى الشعر ، على خلاف العلم النقى ، تعتمد على الاستعمالات الماضية ، وتكتسب من السياق الحاضر الذى تسهم بدورها فى تكوينه ، والشعر أو معناه إذن لا يطرح عناصر وراء ظهره كما يصنع العلم ، بل يحاول أن يجمع عناصر كثيرة بعضها مستقى من الماضى وقد تفاعل مع السياق الحاضر . نظرية المعنى كسياق تبين لنا صعوبة تقريره أو شرحه ، فالإشارة والخبرات وأزمنتها تتداخل تداخلا غريبا فى الشعر على حين نجد التفكير العلمى رهينا بزمن معين وإشارات محددة ، أما الخبرات فليست من همه .

علينا إذن بدلا من أن نضل الطريق بواسطة التقابل غير الحقيقى بين الإشارة والشعر أن نفكر فى الموضوع من زاوية إمكانيات المعنى . العلم يكتفى بأن يأخذ فى الاعتبار ، حين يبحث ظاهرة ما ، شيئاً قليلا مفيداً ، وفى مجالات أخرى نحاول تكوين العناصر التى تجاهلنا وجودها فى الحالة الأولى . ومن هذه العناصر ما يتكون من اللغة ونشاطها نفسه . فالتفكير الإشارى أو العلمى يبنى نفسه من خارج اللغة ، أما الشعر فيعتمد

فى الحصول على المعنى أو بعض أجزائه على اللغة ذاتها[١٤] .

— ٤ —

لم يكن رتشاردز ، فى أى موقف عقلى ، يعنى بالانفعالى التعبير العاطفى الخالى من الإشارة ، وإنما يعنى فيما يظهر الصفة الدينامية . وهذه الدينامية كما لاحظ غير قليل من الباحثين قد تتوفر مع المعنى الانفعالى وقد تستغنى عنه[١٥] . ولكن عامة القراء خاصة ظنوا حين قرأوا بعض مؤلفات رتشاردز الأولى أن ما عدا الإشارى هو العاطفى الذى يحرك نفوسهم ويمتعها .

ولما كان العلم أو سلطانه قويا عميقا فى النفوس فإن هؤلاء الذين يحبون الشعر قد توجسوا منه ، ذلك أن الفهم العلمى أضفى على مصطلح الانفعالى تبسيطاً غير مشروع ، واستعمل غير مرة استعمالا لا يخلو من تحقير أو تهوين . وقل أن تجد عند المتحدثين عنه وعيا كافيا بالعناصر الجمة المسئولة عن المعنى . وكثير من الناس يقتنعون بالعمل الخطير الذى يؤديه الشعر والدين مثلا . ولكن هذا العمل لا يتحدد عندهم من خلال مفهوم المعنى فى هذين المجالين . وقد ظل رتشاردز يذكرنا بأن مفهوم المعنى فى مساحات ضخمة من النشاط البشرى مركب من عناصر متقاطعة . والذى يصرفنا عن تقدير هذا التعقيد إصرارنا على أن نتصور وظائف اللغة متفرقة أو متخاصمة . وحيثما توجد الحرب يبحث الناس عن معنى النصر أو الهزيمة . فلنبحث إذن عن نصرة الإشارة أو العلم أو نصرة المفهوم البائس أعنى « الانفعالى » .

والحقيقة أن المصالحات أو أساليب التوافق الخافية بين وظائف اللغة لم تنل من العناية ما تستأهله . لقد ثبت أننا محتاجون إلى هيئة متحدة

للأمم ترعى مصالحها متفرقة ومجتمعة . ونحن بحاجة ، كما يقول رتشاردز ، إلى أن نفكر فى وظائف اللغة المتحدة من أجل أن تتضح الروابط والاشتباكات بينها . ذلك أن مشكلة الوظائف اللغوية ارتبطت فى الأذهان بصورة خاصة للعلاقات أقرب ما تكون إلى التضاد والمجاذبة . ونحن محتاجون إلى نمط آخر من البحث بحيث ننظر إلى علاقات المودة الكامنة بين أفكارنا . إننا نهتم بالتناوش ، ونتجاوز عن العلاقات الإيجابية بين الخرافة والحقيقة ، بين الأسطورة والتاريخ ، أو بين الشعر والعلم ، بين الإشارة والانفعال ؛ فقد استقر فى أذهان كثيرين أن ماهو انفعالى ينبغى ألايكون إشاريا ، وأن هناك جفوة حادة بين هذين الجانبين ، وبعبارة أخرى إن الوظيفة اللغوية يندر أن توجد معزولة عن سائر الوظائف . لنأخذ الإشارة مثلا[١٦] ، قل أن توجد هذه الإشارة معزولة عن التحسين أو التقبيح ، إنها كثيرا ما تشتبك بموقف أو تقييم . إننا فى الشعر والفن والأساطير نؤدى وظائف متعددة دفعة واحدة . وكثير جدا من العبارات التى نستعملها وصفى وانفعالى ، إشارى وتأثيرى[١٧] . ولكننا فى العادة نهمل التيارات الداخلية المتنوعة فى قلب العبارة ، ونكتفى بظاهرها فنقول إنها عبارة إشارية أو عبارة انفعالية .

— ٥ —

إن فكرة التيارات الداخليـــة أو علاقات السلام المنشيط بين الاستعمالات اللغوية تحتاج إلى مزيد من التوضيح . ذلك أن كثيرين من الناس يعتقدون أن الفهم العميق الواضح مرتبط بوحدة الإشارة وتحددها . ومن الصعب عليهم أن يوافقوا على أن العقل البشرى ينمو من خلال لغة تؤدى مع الإشارة أشياء أخرى غير قليلة فضلا عن

كونها جميعا ملتبسة إلى حد ما . إن نمو العقل يتميز - فى رأى كثيرين من كارهى الشعر ومحبيه جميعا - بالبساطة والتجريد والمطابقة والتحديد . ولكن الشعر لا ينحو نحو هذه المطالب . الشعر تعبير استعارى . وهذا الوصف أدل على جوهر المشكلة حسبما رأى رتشاردز فى كتاباته المتأخرة خاصة . إننا فى الحقيقة نعالج الفرق بين الإشارة أو التحليل المنطقى من جانب ومفهوم الاستعارة من جانب آخر . إن الكلام فى الوظائف اللغوية من حيث علاقاتها بالشعر يعتبر عودا إلى موضوع الاستعارة . وهو موضوع شاق خطير . والحاجة إليه واضحة من أجل مواجهة التفكير العلمى وتفسير الغموض الرهيب الذى يسيطر على معنى العبارة فى الشعر . إننا فى الاستعارة لا نعبر عن شىء يمكن التعبير عنه بدونها[٨] . إننا إذن لا نستطيع أن نقول إن الشاعر عدل عن الإشارة أو الحقيقة أو المعنى الحرفى ؛ فنقطة البدء إذن هى الاستعارة . .

نظام التفكير فى الشعر يعتمد على أسلوب الاستعارة ، وأى بحث لمسألة الشعر ومعناه لا يستغنى بحال ما عن التعرض لهذه المشكلة ، فضلا عن أن مشكلة الصدق قد تنوولت كثيرا فى ضوء الإشارة ، ولكن حان الوقت لكى تتناول فى ضوء فكرة الاستعارة . « والاستعارة » التى يقصد إليها رتشاردز فى هذا المقام ليست هى ذلك النمط الخاص المحدد بوجه ما ، ذلك أن رتشاردز يقول إن التاريخ والشعر والدين وكثيرا من نشاط الإنسان هو عمليات استعارية تتضح بعض أركانها . ونحن نتجاهل هذه الحقيقة لأن نموذج الفكر الذى نعتد به هو ذلك الماثل لدينا فى الرياضة والعلوم البسيطة ، وننسى أسلوباً فكريا آخر ، أسلوبا يقوم على جمع عناصر متشابهة وغير متشابهة ، فالطريق إلى

التخلص من البساطة المقرونة بالإشارة هو طريق الاستعارة ، المعنى فى الشعر هو ضرب من العلاقات التى يشتبك فيها توتر وسلام . وبدلا من أن نقول يعبر الشاعر عن انفعاله ينبغى أن نقول فى إصرار إن الشاعر يعبر عن علاقات استعارية . إن نظام الأخذ والعطاء بين الدلالات المختلفة يمكن أن يسمى نظاما استعارياً .

وخلاصة هذا كله أن التجربة أو التحقيق الحسى ليس هو الطريق الوحيد إلى المعنى أو المعرفة[١٩] ، وأن المرء عليه أن يضع رجله فى زورق العلم مرة وزورق الشعر أخرى[٢٠] ، وإذ ذاك يتبين له أن « الإشارة » ذات مدلولات متعددة ، فقد تستعمل فى مقام الشعر كما تستعمل فى وصف العلم ، وأن الإشارة فى الشعر ذات طابع استعارى ؛ فالعلاقة بين المواقف والأشياء التى لم تبحث بحثا مفصلا ، كما يقول ماكس بلاك[٢١] ، تؤدى بنا إلى الاعتراف بحتمية الاستعارة أو دخول الإشارة كعنصر فى موقف مركب متبادل بين الشاعر والقراء .

— ٦ —

وفتح رتشاردز الطريق واسعاً أمام تلاميذه ومريديه والثائرين عليه . وأصبح تبين « الإشارة » فى الشعر أهم مشكلات النقد الأدبى والاستاطيقا فى القرن العشرين . وكان إمبسون أكبر فارس فى هذا الميدان . أخذ على عاتقه توضيح ما أجمله أستاذه ، واتجه فى دراساته العميقة إلى إعطاء الأهمية الأولى للإشارة بمعناها العام أى القضية التى يمكن تحقيقها من عدة طرق متفرقة ، ومن ثم استخدم إمبسون ثقافات خصبة متنوعة . والذى يقرأ إمبسون فى صبر لابد أن يلاحظ ما يستهدفه هذا الناقد الكبير من تسخيف فكرة التعبير الانفعالى ، قال إن الانفعالات التى تستهدف نشاط كثير من القراء لا يمكن أن تفهم دون الرجوع إلى الإشارات التى تسببت

فى إحداثها ، فضلا على أن المشاعر تعتبر ، إلى حد بعيد ، محاولات لتفسير معان محتفى بها يتصل بعضها ببعض . ومن الممكن حين نجرد هذه المعانى من مساقاتها المعبرة فى الشعر أن نحصل على بعض القضايا المتعلقة باعتقادات ومعلومات معينة . ويمضى إمبسون فيذكر أن الانفعال فى الكلمة يستند على الدوام على حكم يقره المتكلم ، ولا يستطيع التأثير الانفعالى أن يكتسب وجوداً صلبا مالم يرتكز على ما يمكن تسميته باسم المعنى العرفانى(٢٢) .

وفى ظل هذه المبادىء جعل إمبسون همه بيان أصالة المعانى أو الإشارات الضمنية فى الشعر ، فالشاعر صانع للإشارة بأسلوبه الخاص ، وإذا كانت لغة الشاعر انفعالية بمعنى ما فهى تعتمد فى قوتها على غزارة هذا النوع من الدلالة وتماسكه .

وكما فتح ريتشاردز الطريق واسعاً لاستجلاء الإشارات الكامنة أوحى إلى الباحثين بضرورة التمييز بين صنوف من المعانى ، وكشف العلاقات بينها . وقد أسلفنا أن لدينا صنفين من المعنى يختلف الباحثون فى التعبير عنهما . فإذا سلمنا بوجودهما معا فقد بقى علينا أن نعرف كيف يعيشان معا أو كيف يتفاهمان . علينا أن نعرف نوع العلاقة بينهما . لنفرض أن أحدا يصيح « النار النار » . هنا نرى المتكلم يشير إلى واقعة النار أو الاحتراق ، ويعبر كذلك عن فزعه وخوفه ويطلب النجدة من سامعيه والمحيطين به . ولكن العلاقة بين هذه المعانى علاقة خارجية ، فالمعنى الإشارى ، الذى نهتم به خاصة ، يمكن أن يؤدى بعبارة أخرى دون أن يفقد شيئا ما . وحين نقبل على الشعر نجد المعانى تتوثق وتلتحم بطريقة خاصة تستعصى على التحليل أو التفكيك . ففى عبارة شعرية نجد إشارة معينة ، ولكن هذه الإشارة

لا يمكن أن نعيد التعبير عنها تماما فى خارج هذه العبارة . ذلك أن الصورة والفكر أو الشكل والمعنى ، أو حيوية اللغة والإشارة تتعانقان وتنمى إحداها الأخرى .

« الإشارة » فى الشعر إذا عبرنا عنها فى النثر وجدناها أحيانا ضامرة ، وبعبارة أدق « الإشارة » تتغير فى القصيدة عنها فى الشرح النثرى المتخلف ، ونحن نعبر عن ذلك كله حين نشير إلى مسألة الشكل فى الشعر ، والذى يهمنا فى هذا المقام هو أن نمضى فى ذكر بعض الملاحظات الخاصة بتفاعل جوانب المعنى فى الشعر فى ضوء العناية بفكرة الإشارة . قد تكون الإشارة غامضة ، فهل يستلزم ذلك أن يكون التعبير الشعرى الذى تدخله غامضا فى ذاته ؟ والجواب عن هذا بسيط ، فالإشارة فى الشعر ، على اختلاف مناهجه ، تتأثر وتؤثر فى مصادر أخرى المعنى ، ومن ثم قد نقبل التعبير الشعرى على الرغم من غموضه أو بفضل هذا الغموض . إذا قال الشاعر « لم يطل ليلى ولكن لم أنم » بدا أن الإشارة فيه غير واضحة ، ولكن التعبير الشعرى ككل أقل نصيبا من الغموض . وكذلك الحالة المقابلة حيث تكون الإشارة واضحة إلى حد ما . تقول الشاعرة :

راح يبغى نجـوة من هـلاك فهلك

فوضوح المعنى المشار إليه لا يستلزم أن يكون هذا التعبير الشعرى المثير مقصورا على حادثة معينة أو محددا بحدودها .

وإلى جانب الوضوح والغموض المتعلقين بالإشارة هناك متسع لملاحظات أخرى كثيرة عن التعارض والتوافق بينها وبين « التعبير » أو المعنى الانفعالى . فليس من الضرورى أن يكون بين الإشارة والتعبير تفاهم مشترك ، فأغراض الشاعر متنوعة . وقد يكون من غرضه إذكاء

هذا التوافق ودعمه ، وذلك فى مثل موقف المديح والمراثى وإطراء البطولات . ففى كل أولئك يبحث الشاعر عن الإشارات التى تقوى وتلائم سائر عناصر المعنى . فإشارة ابن الرومى مثلا إلى لعب أولاده فى ملعب ولده المتوفى تذكى الشعور بالحزن . ولكن قد يكون هناك من جانب آخر توتر أو تعارض بين الإشارة والتعبير كالذى يحدث فى حالة السخرية والهجاء والكوميديا . قال المازنى فى خيوط العنكبوت : فدخل الناظر على عادته أحيانا ، ووقف هنيهة ، ورأى المكتوب على السبورة ، ثم التفت إلينا وقال :

المسألة رأسها غلط .

. . . . . أيوه غلط لأنها كدب . منين نعرف أن محمد أعطى على الفلوس دى . تؤتؤ . ده كدب وعيب . ما تبقاش يا فلان أفندى تعلم العيال الكدب . حرام .

وخرج .

فالعلاقة بين المسألة الحسابية المعروضة أمام التلاميذ والانفعال الأخلاقى الساذج لدى الناظر يشوبها ما يسميه النقاد باسم التوتر . أى أن الانفعال الأخلاقى لا علاقة له واضحة بمثل هذه المسائل الافتراضية . وهذا لا يعنى أن العلاقة بين الإشارة والتعبير أو بين المعنى الحرفى والمعنى الانفعالى من اليسير أن تضبط فى تصنيفات عامة على هذا النحو ، أى أن التوافق قد يستتر فى قلب المخالفة ، والمخالفة قد تكمن فى قلب التوافق الظاهر ، ومن الممكن أن يكون المعنى المشار إليه بؤرة مواقف ومشاعر متعددة . ولا يمكن فهم المعنى فى الشعر — غالبا — فى ضوء نقطة بدء أو مركز معلوم يدور حوله كل شىء .

إن التنازع بين أنصار الإشارة وخصومها ما يزال يترك صدى كبيرا فى النقد الأدبى ، من الناس من يعطى لبعض عناصر المعنى أولية مطلقة

وينظر إلى كل ما عداها نظرته إلى التابع الأمين . فإن تحقق العنصر الذى يؤمن به رضى ، وإن أعوزه ذلك عاند وغضب . من الناس من يحفل بالإشارة أو يطلب الدلالة الواضحة المحددة فإن لم تستقم هذه الدلالة صاح عم يتحدث الشاعر ؟ وكأن الشاعر عليه أن يتحدث دائما عن شىء واحد يمكن تمييزه من غيره . فإن كان فى التعبير قدر لا بأس به من الإشارة حول انتباهه إليها وخرج من العمل الفنى جملة ، وخيل إليه أن الشاعر يعنى بطائفة محددة من القضايا ويعالجها . وبعبارة أخرى تصبح الإشارة ضربا من ضروب الأفكار السابقة التى تستولى على الذهن وتعوقنا عن ملاحظة الوسائل التى تم بها التعالى على الإفادة العادية .

إن الشعر عالم واسع ، وبعضه يقوم على معنى ذى صبغة إشارية محددة نسبيا ، ولكن هناك نماذج كثيرة تحتمل دلالات متعددة لا يمكن ترجيح إحداها ترجيحا فعالا أو حاسما . هنالك يغضب القارىء الذى دخل عالم الشعر مزودا بفكرة أولية أو طالبا لمفهوم الإشارة . هناك شعر كثير لا تقوم فيه معتقدات واضحة ، ولا يتحيز تحيزا ظاهراً لشىء ، ولكن الباحث عن الإشارة ينكر هذا كله لأنه لا يجد غذاء مناسبا لعقله ، وبعبارة أخرى إنه يسرف فى تقدير مكانتها على حساب غيرها من الدلالات : إننا نعلم أن الشاعر يستفيد من خبرات الإنسان فى حقول كثيرة كالسيكلوجيا وعلم الاجتماع، وأن التجربة الانفعالية ذات حقائق تقوم عليها ، ولكن الشعر ، من حيث هو شعر ، يرتبط بإعلاء هذه الحقائق حتى تبدو نابعة من باطنه(٢٤) .

وكما يتشيع كثير من القراء للإشارة نجد من يتشيع ، دون احتراز ، للقوة الانفعالية حينا والاستثارية حينا آخر . وإذا لم يكن الفن طائفة من المعلومات أو الإشارات المحلاة فليس هو ، فى الوقت نفسه ،

مجرد قوة أو انفعال . إن القيمة الاستاطيقية لا يمكن تسويتها بهذه القوة . حقا إننا نتخفف من الغلو فى الإشارة ، ولكننا لا نقتلها ، ولا نجعل همنا — مثلا — استغلال الأصوات المجردة على نحو ما صنع الرمزيون . كان الرمزيون يريدون من الإشارة أن تتحلل وتذوب فى الغموض الذى يكبرونه . ولكن النقاد الجدد يبحثون عما يكمل الإشارة ويعدلها ويضيف إليها ، يبحثون عما يجعل الأنظمة الخلقية والفلسفية والعلمية شعراً .

إن القصيدة من حيث هى كل متميزة من الإشارات المتعلقة بالسياسة أو الأخلاق أو غيرهما ، وهى متميزة — كذلك — من تاريخ عقل منشئها ومشاعره ومواقفه السيكلوجية فى لحظات التكلم (٢٤) . إن أحدا لا ينكر أن الشعر يعبر — بشكل ما وإلى حد ما — عن مشاعر صاحبه ، ولكن معنى القصيدة ليس هو تاريخ عقل صاحبها . والمعنى الانفعالى لا يراد به دائماً جانب من هذا التاريخ ، معنى القصيدة ليس هو الأثر الذى وجده الكاتب . وقد يبدو هذا الأثر بالنسبة لفهم القصيدة ثانويا أو غير مناسب تماماً : إن معنى القصيدة كثيرا ما يستغنى عن مشاعر المنتج المتوهمة استغناءه عن الأثر الذى تحدثه القصيدة فى نفوسنا عند قراءتها .

ولكن فكرة المعنى الانفعالى نسبت إلى النفوس فساداً ؛ فمشاعر المنتج كثيرا ما اعتبرت هى القصيدة نفسها ، وكثيرا ما سمعنا أن المرء لا يستطيع أن يفسر قصيدة إلا إذا أحس بالانفعال الذى وجده الفنان فيما يظن . يقول بعض الباحثين إن المرء قد يفسر قصيدة عن حب الكلاب دون أن يدخل فى اعتباره حب مؤلفها للكلاب ودون أن يضطر إلى وجدان هذا الحب من جانبه . فالصفة التعبيرية الانفعالية الخاصة بالمؤلف والمتلقى يمكن فى كثير من الأحيان إهمالها ، بل إن مورس يذهب صراحة إلى حد الشك فى اعتبارها جزءا من الدلالة الخاصة بالعمل الفنى (٢٥) .

المراجع

1) I. A. Richards, C. K. Ogden : The Meaning of Meaning p. 101—102.

2) Ibid Page 200.

3) Ibid Page 157—158.

4) Ibid Page 150

5) Ibid Page 149.

6) I. A. Richards : Principles of Literary Criticism p. 261.

7) I. A. Richards : Interpretation in Teaching p. 160.

8) I. A. Richards : Philosophy of Rhetoric p. 65, Interpretation In Teaching Page 199., 257.

9) I. A. Richards : Practical Criticism Part III, Ch. 1.

10) J. C. Ransom : The World's Body p. 55, 164.

11) I. A. Richards : Emotive Meaning Still 108 — 109. Yale Review, 39, September 1949.

12) J C. Ransom : The World's Body p. 159.

13) Joshua Whatmough : Language ; A Modern Synthesis p. 101.

14) I. A. Richards : Emotive Meaning Still p 110—111 Yale Review, 39 September 1949.

15) Karl Britton : Communication : A Philosophical Study Page 10.

16) Philip Wheelwright : The Burning Fountain p. 49.

17) I. A. Richards : Emotive Meaning Still p. 110. Yale Review 39, September 1949.

18) I. A. Richards : Speculative Instruments p. 41 46.

19) W. M. Urban : Language & Reality p. 213—214.

20) I. A. Richards : Speculative Instruments p. 51.

21) Max Black : Some Questions on Emotive Meaning, The Philosophical Review. VII No 2 March 1948.

22) William Empson : The Structure of Cocmplex Words p. 57.

23) Karl Pearson : Grammar of Science p. 35.

24) Philip Wheelwright : The Burning Fountain p. 36.

25) C. W. Morris : Signs, Language & Behaviour p. 67 , 68.

الفصل الرابع

التعبير والخلق

— ١ —

أخذت مسألة المعنى فى الشعر عند النقاد المحدثين أهمية بالغة لأسباب عدة نذكر منها تغير مفهوم الشكل فلم يعد الشكل مجرد الصفات الصوتية للغة بل أصبح المفهوم الحديث له بحيث يستوعب إلى جانب ذلك الخصائص المعنوية ذاتها . وكلما أمعنا فى مسألة الشكل بدا لنا أن القصيدة بنية ذات كيان مستقل .

حقاً إن القصيدة قد تكون ذات صلة بالأخلاق أو الاعتقادات أو السياسة ، ولكن ينبغى ألا تختلط بواحد من هذه الألوان أوغيرها[١]؛ فالشعر ليس إعادة تعبير عن قيم يمكن استنتاجها من حقول أخرى : ولا يمكن تبعاً لذلك أن تؤدى هذه القيم فى نفسها إلى فهم الشعر كنشاط متميز . فالشعر لا يحل محل الأخلاق أو الاعتقادات ، كذلك الأخلاق والاعتقادات لا تنوب مناب الشعر . لدينا مطالب كثيرة متنوعة ، وإذا استعصى علينا أن نحقق بعض هذه المطالب من الطريق الطبيعى فليس فى وسعنا أن نحصل عليها من سبيل آخر : كان بعض الباحثين يظن أن عهد الاعتقادات الدينية ولى ، وأن الشعر يستطيع أن يقوم فى حياة الانسان الحديث بما يحتاج إليه من الاعتقادات . ولكن فى هذا إسرافا ، فلكل نشاط قدرة لا يمكن أن ينافسه فيها غيره ، ولا نستطيع أن نحصل على الشىء المرجو من غير معدنه الأصلى ، أو أن نعثر عليه فى أكثر من جهة أو تحت أكثر من عنوان[٢] . يشك بعض الباحثين فى فكرة التعويض ،

ويرى ضرورة المحافظة على الفوارق بين ألوان النشاط البشرى حرصاً على حياة الثقافة كى لا تتحلل أو يذوب بعض عناصرها فى بعض . هذا التحلل الذى يعنى عدم إدراك كافة العلاقات المميزة لمظاهر الثقافة . ومن أجل ذلك يستبعد إليوت على الخصوص ما يسمى المطالب الخاصة المرجوة من الشعر . هذه المطالب التى توحى ـ إلى حد ما ـ أننا نتجاهل التمييز الدقيق بين الشعر وغيره . ومع ذلك فإن هذه المطالب وردت أحيانا على ألسنة أعلام النقد الأدبى مثل شلى ورتشاردز .

شاع بين النقاد الجدد التمييز بين الشعر وغيره من النشاط البشرى . فالفلسفة مثلا قد تدخل فى بنية الشعر ، ولكنها إذا دخلت مدخلا صحيحاً لا يستطاع تمييزها منه [٣] ، وبعبارة أخرى إن الفلسفة من حيث هى ليست شعراً ، وإن كانت قابلة لكى تستحيل إلى عنصر من عناصر الشعر . كذلك الحال فى غير الفلسفة . وليس يعنى ذلك ـ بداهة ـ أن الشعر ينفصل عن النشاط الإنسانى فى صوره الكثيرة . لا أحد ينكر أن الشعر قد يعتمد على أفكار ومثل اجتماعية وأخلاقية . ولكن الناقد الحديث مولع بالإشارة إلى تحويل هذه المواد وتمثلها بطريقة خاصة بحيث لا تطفو على سطح القصيدة . لا بد إذن ـ كما يقول إليوت ـ من قدر واف من التناسق بين انفعالات الفنان العميقة وهذه الأفكار العميقة التى يستخدمها . إن الشعراء يختلفون ، فمنهم من يسخر المذاهب لشخصيته ، ومنهم من يسخر شخصيته المذاهب . وقليلون هم الذين يستطيعون هذا التوازن ، فلا هو يمزق شخصيته بمطالب التكيف مع المذهب ، ولا هو يشوه روعة بعض الأفكار بأن يجعلها أداة شخصية [٤] .

ومغزى ذلك أن النقاد الجدد لا يفصلون بين الشعر وسائر القيم ولكنهم يؤكدون ـ فحسب ـ أن القصيدة قيمة بادية الاستقلال . وبعبارة ثانية يمتص الشعر النشاط البشرى ولكنه يصل بعد ذلك إلى شىء ليس هو واحداً من ألوان النشاط المعروفة . تذوب الأخلاق والسياسة

والفلسفة والاقتصاد والسيكلوجيا أيضا فيما نسميه الشعر . وكأن القيمة الشعرية تتحدد ، بطريقة سلبية إلى حد ما ، بأن نلاحظ استعصاء دخول الشعر من حيث هو شعر تحت الحق أو الخير أو الجمال . وهذا الأخير يشنع عليه بعض النقاد مثل ت . س . إليوت .

— ٢ —

القصيدة ليست انعكاساً لأشياء تأتى من الخارج . كذلك ميز النقاد بين المعنى والتعبير الشخصى . تعودنا أن نقول إن الشاعر يعبر فى قصيدته عن أحاسيسه الشخصية (٥) ، وأحاسيس الشاعر الشخصية لا تعنينا فى شىء . لندع الآن الافتراض الساذج حول إمكان معرفتها ووصفها وصفاً مناسباً فى اللغة . واللغة ـ كما تعلم ـ لا تستطيع أن تؤدى ذلك بطريقة مقنعة . وإنما يعنينا ـ فى هـذا المقام ـ أن نقول إن العاطفة التى تنتمى إلى القصيدة ليست هى العاطفة التى يمكن أن تعزى إلى صاحبها . وبعبارة أخرى إن عاطفة القصيدة لا تنتمى إلى إنسان معين ؛ فهى ـ بحق ـ لا شخصية فى طابعها . عاطفة القصيدة ذات طابع إنسانى ، ولكن الشاعر يبدع القصيدة ، ويخلق عاطفتها التى لا ترتبط بتاريخه أو حياته الشخصية (٦) . إن عواطف الشاعر الشخصية ليست أثيرة لديه على خلاف مانتوهم أول وهلة . وكثيراً ما ضحى الشاعر الممتاز بها أو ربطها بعاطفة أخرى من أجل أن يخلق عاطفة فنية جديدة . الشاعر يخضع عواطفه لشىء قيم من الوجهة الفنية . وقد أصر إليوت على أن نمو الفنان يرتبط ـ دائماً ـ بانكار الذات وإفناء الشخصية . فعواطف الشاعر لا تعدو ـ إذن ـ أن تكون نقطة بدء ، والقصيدة الجيدة فى عبارة إليوت المشهورة ليست انطلاقا للشعور ، ولكنها ضبط وكبح ومعالجة لذاك الشعور ، وأقوى الكتاب هم أولئك الذين يخلقون من مشاعرهم عالما خارجيا متميزاً بنفسه عن تلك المشاعر .

ويتضح من هذا العرض أن مشكلة المعنى فى النقد الأدبى الحديث وثيقة الصلة بدحض الإسراف الموجود فى نظرية التعبير . ويزعم أصحابها أن التجربة حقيقة هامة فى حياة الشاعر أو شعره ، وأن عملية التعبير ليست إلا نقل هذه التجربة فى مادة كاللغة ؛ فيحدث بين التجربة والمادة اللغوية توحد واندماج. وقد أشرنا الآن إلى أن بعض المنبهات المؤثرة التى تتألف منها القصيدة ربما لا يوجد لها أصل فى حياة الشاعر ؛ فالتعبير إذن يحتفظ لنفسه بحقيقة أنطولوجية خاصة مستقلة عن التجارب السابقة وما يشبهها . وما تؤديه إلينا القصيدة لم يكن له وجود قبل تمام إنشائها : وهذا هو الفرق بين نظرية التعبير ونظرية الخلق . ولكننا كثيرا مانجرى فى بحث شئون المعنى وراء أحاسيس الشاعر تاركين وراء ظهورنا المهمة الصعبة التى يجب أن نوليها كل عناية . وبدلا من أن نقصر عملنا على القصيدة نتحول الى شىء خارجى عنها ، دون أن يكون لدينا دليل كاف عليه : لا أحد ينكر أن القصيدة تتضمن إشارات إلى العالم الخارجى ، وقد تتضمن تعبيراً عن عالم الشاعر الداخلى ، ولكن الإشارة والتعبير أصبحا ذوى موضوعية قائمة بذاتها . وهب أن بعض الشعراء يستغرقون فى التعبير عن الذات فليس هذا فى نفسه مسوغاً لنسيان ما يؤديه الفنان الناضج ، فقد لوحظ أن النضوج الفنى يقترن بكبح المشاعر واستبعاد الترجيحات الشخصية الطارئة(٧) ، والاتجاه إلى عمل شىء يشبه من وجوه كثيرة صناعة كرسى أو تكوين آلة من الآلات ، ومن واجب المتلقى أن ينظر إلى القصيدة على نحو ما ينظر إلى عمل مادى تام قائم بذاته من هذا القبيل ؛ ففى تكوين كرسى أو آلة يستغنى الصانع عن عواطفه الشخصية ، ويخلق شيئاً يمكن تأمله لذاته متميزاً من صاحبه الذى أبدعه .

— ٣ —

إن فكرة التجربة الشخصية عزيزة عند بعض النقاد والقراء ، وليس من اليسير أن يظفر المرء بكثير من الناس الذى يوافقون على

التهوين منها أو تنقيحها تنقيحاً مفيداً : إن التجربة الشخصية لا تكفل تكوين قصيدة جيدة ، فلا بد أن تمتد وتكمل فى نطاق شىء لاشخصى[٨]. التجربة الشخصية كالمادة الأولية التى يشكل منها الفنان مخلوقا جديداً . الفنان يعدل هذه التجربة تعديلا جوهرياً فى بعض أجزائها على الأقل ، الفنان لا يرضخ لأهوائه وأحلامه ، ولا يبقى دائما على المشاعر كمشاعر ، فكثيراً ما أحالها إلى موضوعات فكرية مع بقائها فى الوقت نفسه فى منطقة الشعور ، وعلى هدا النحو أيضا الأشياء التى تتناول عادة من خلال الأفكار يحيلها الشاعر إلى انفعالات ومشاعر دون أن تفقد صفتها الفكرية الدقيقة .

وإذا صحت هذه الملاحظة وصح أن القصيدة ليست تجربة الشاعر ألا يجوز إذن أن نقول لمن يتحدث عن صدق الإحساس وصدق التعبير والولاء للتجربة والإخلاص للذات إنك تتحدث بما يشبه اللغو .

نعم فاللغة ليست مجرد أداة للتعبير ، أو توصيل رسالة مجهزة من قبل[٩] : اللغة تولد معانى لم يكن لها من قبل وجود . اللغة لها فاعليتها المقررة . وهذه الفاعلية تعنى ، بعبارة أخرى ، أن التمييز البسيط بين الإشارة والتعبير أقل من أن يوضح مشكلة المعنى فى الشعر خاصة . ولنحاول الآن أن نصف هذه الفاعلية وصفاً موجزاً : ونحن هنا مضطرون إلى أن نشير الى مسائل ذات صبغة فلسفية ولكنها قوية الأثر فى الاستطيقا الحديثة ، ذلك أن ثنائية الإشارة والتعبير ، التى يطول حديثنا عنها ، تعتبر صياغة أخرى لثنائية مشهورة فى الفلسفة بين العقل والمادة . وقد انهالت الضربات عليها ، فاللغة التى ندرك بها شئون العقل والمادة أعقد مما تصور أصحاب الثنائية ، الثنائية معناها أن اللغة أداة سلبية ، فطورا نشير إلى الخارج ، وطورا نعبر عن أنفسنا . ولكن اللغة ليست مجرد مستودع للمعانى التى تأتى من قبل الذات أو الشىء الخارجى . اللغة عنصر فعال فى تكوين المعنى نفسه . والمعنى

هو حصيلة عملية مركبة تتكامل فيها عناصر ثلاثة ، المعنى يشترك فى تكوينه الشخص المدرك ، والرمز اللغوى والشىء المعلوم . فالشىء المعلوم هنا ليس مادة (وهمية) منفصلة عن العقل ، والشخص المدرك ليس عقلا منفصلا عن الأشياء الخارجية . المعنى على هذا التصور « رمز » ، وبعبارة أخرى المعرفة أيا كان نوعها رمزية بالضرورة . المعرفة عملية خلاقة وليست عملية إشارة أو عملية تعبير . وأعتقد أن القارىء لا يمكن أن يستغنى عن هذه الإشارة فى مقام الحديث عن موضوعية العمل الأدبى أو فاعلية لغته أو استقلاله عن مشاعر صاحبه وإشارات العالم الخارجى : وما أدركه الفلاسفة بوسائلهم الخاصة شارك فيه الشعراء . هذا ما لارميه يعترف بفاعلية اللغة ، وهؤلاء الرمزيون يقولون إن اللغة فى وسعها أن تكون معانى أو ارتباطات لم تكن مألوفة من قبل .

وكلما أمعنا فى فاعلية اللغة ضربنا فى أعماق النقد الأدبى فى حركته الجديدة ، وعرفنا كيف ينفى النقاد الاعتقاد الذائع أو الخلط الساذج بين مفهوم القصيدة وصياغة بعض الأفكار الموجودة لدينا ، فضلا على الخلط بين القصيدة وترجمتها النثرية . القصيدة ليست عبارة عن أفكار صيغت شعرا ، لقد كان هذا هو الاعتقاد المندثر الشائع المرتبط بفكرة البلاغة ونظرية التعبير . وكان الاعتقاد سائداً بأننا نستطيع أن نحصل على هذه الأفكار إذا نثرنا القصيدة .

القصيدة كما يعلمنا النقاد ليست مجرد تصوير لموضوع[١٠] . القصيدة صورة بالمعنى الأرسطى الدقيق . وبعبارة أخرى اشترك عقل الشاعر والإشارات الخارجية واللغة جميعاً فى تكوين شىء جديد . من أجل ذلك نستطيع أن نفهم ما قاله رتشاردز حين اعتبر الشعر أسمى استخدام للغة ، فالعلم كما هو معلوم لا يسمح للغة بالنشاط ، أما الشعر فيعتبر بحق نشاطاً لغوياً خالقاً للمعنى .

— ٤ —

وقد بذل النقاد الجدد طاقة خصبة فى تصوير هذا النشاط ، والتقوا فى معظم الأحيان عند معالم معينة من أهمها المعنى المتعدد كما رأينا . والحقيقة أن هجوم الوضعيين وجه الباحثين إلى ما ينبغى ، فالانفعالية التى يزعمها هؤلاء الخصوم أغرت بتقصى فاعلية اللغة ـ كان الوضعيون يرون الشعر شيئا مجانباً للمنطق ، وهذا ما جعل النقاد يحللون هذا الجانب ويستخرجون منه كنوزاً . التركيب المنطق والتركيب الشعرى المتميز من المنطق أصبحا موضوعا محبباً فى هذه الظروف ؛ فالتركيب المنطقى مثلا يتألف من عناصر مضمومة متميزة ، أما التركيب فى الشعر فيتألف من عناصر متفاعلة أو متناوشة كمثل ما نرى فى الاستعارة التى أخذت أهمية ضخمة فى علم الدلالات (١١) والنقد الحديث . ذلك أن الاستعارة تعتبر المظهر الأساسى الواضح لقدرة العقل على خلق موقف متميز تماما من كل مناهج المعرفة العلمية والمنطقية .

وقد ضربنا فى كتاب الصورة الأدبية مثلا على ذلك عبارة مارفل بوابات الحياة الحديدية . هذه العبارة لا تشير إلى تشابه قائم من قبل بين عناصر منطقية أعنى الحياة والبوابات الحديدية . قال تشارلز فدلسون فليس يكفى أن نقول مثلا إن العلاقة بين الفكرة والصورة تدين للاختلاف أكثر مما تدين للتشابه بينهما . فالعبارة إذا أخذت ككل تدعم فكرة الحياة فى ضوء البوابات الحديدية ، والبوابات الحديدية فى ضوء الحياة . وإذا عنينا عناية خاصة بفكرة البوابات الحديدية فمعنى ذلك أن عبارة الحياة قد وضعت تحت ضوء خاص . وإذا أمعنا النظر فى عبارة الحياة وجدنا البوابات الحديدية تؤدى ـ لا محالة ـ إلى فهم خاص لها . ومن هذه الوجهة يبدو ـ فيما يقول فدلسون ـ أن التشابه والمخالفة بين الفكرة والصورة غير ملائمين .

وإذا نظرنا إلى كل من الكلمتين فى ضوء الأخرى فإن « الفكرة » الحقيقية هى معنى تولد من تفاعل بين الكلمتين اللتين تكونان ـ معا ـ الصورة . الفكرة هى نوع خاص من الحياة نتلهى به فى ظل البوابات الحديدية ، ونوع خاص من البوابات الحديدية جدير بالتأمل فى ضوء الحياة .

ومن جهة أخرى لا نستطيع أن نفهم عبارة مثل بوابات المتنزه الحديدية على هذا النحو . فالعلاقة بين الكلمات هنا ثابتة سواء أكنا ننظر إلى البوابات الحديدية أم ننظر إلى المتنزه . ولا يستطيع اهتمامنا الخاص بإحدى الكلمتين أن يغير العلاقة القائمة بينها وبين الكلمة الأخرى .

الفرق واضح بين بوابات الحياة الحديدية وبوابات المتنزه الحديدية ، ولكنه فرق نسبي . يعنى أن معنى المتنزه يتغير قليلا إذا نظرنا إليه فى ضوء البوابات الحديدية . فى وسعنا أن نقول مثلا كيف يكون هذا متنزها حقيقياً وقد جعلنا له بوابات حديدية ؟ . تصور بوابات عالية مصنوعة من الحديد وقد أحاطت بمكان أنشىء من أجل الغدو والرواح والحركة التى لا يحدها عائق . كذلك لنفرض أننا نواجه ونهتم بفكرة المتنزه . هنا نجد أن الأبواب الحديدية قد تفقد بعض دلالتها . بوابات لا تعوقنا عن الهرب أو أحلام اليقظة أو الراحة الخالية من التوتر .

قد تقول إن مثل هذا الفهم يعتبر ـ فى الواقع ـ خلقاً لسياق فكرى معين . وهذا صحيح . ولكن تفاعل الكلمات أو تغير معانيها بتغير مناطق اهتمامنا على نحو ما شرحنا ليس موقوفا على ما نسميه العبارات الاستعارية . والمسألة قد تنتهى إلى أن التركيب المنطقى يعتبر فى كثير من الحالات تصوراً محصورا فى نطاق ضيق جدا . ومن الممكن فى مساقات كثيرة خالية من الاستعارة الواضحة أن نطبق المبادىء التى نعنى بها فى شرح الاستعارة . وبذلك تصبح الاستعارة ـ كما أسلفنا ـ رمزا لنشاط اللغة فى مجالات

يبدو ـ لأول وهلة ـ أنها شديدة التمايز . والحقيقة أن تمييز الاستعارة من التعبير الحرفى ، إذا استخدمنا هذا المصطلح ، يبدو فى بعض الأحيان على الأقل عملا يخل بنشاط المعنى أو لا يوفيه كل حقوقه الممكنة .

ومهما يكن من أمر التلابس الموجود بين المنطق و « ما بعد المنطق » أو غير المنطق فى كثير من الشعر فضلا على نشاط آخر نسميه بأسماء مختلفة فإن من واجبنا فى مقام الإشارة إلى فاعلية اللغة أو مفهوم الخلق اللغوى أن نتابع بعض الخصائص التى ثبتت فى الأذهان تحت تأثير التمييز المستمر بين هذين الاستعمالين . لنغض النظر الآن عن مدى وجود هـذا المنطق بصورة نقية .

ولنحاول توضيح بعض الملامح المميزة للنشاط اللغوى فى الشعر من خلال هذه التفرقة التى أسهم فى توضيحها كثيرون . لدينا التركيب المنطق الذى ينكر ـ كما وضحنا ـ الغموض وسعة الاحتمالات . ولكن الشاعر على نقيض ذلك ينظم المعانى المتعددة أو المتباعدة . وبعبارة مختصرة بحث النقاد عن مظاهر التعبير الشعرى التى تميزه من المنطق وجعلوا منها أسساً لسبر القيمة والمعنى واللغة : إن التفكير المنطق ينطوى على حل نهائى لموضوع أو يقوم على رفض بعض الحقائق أو الاقتناع بشىء أو يتجه إلى بلوغ منتهى ما يدركه المرء بصدد بعض العناصر . ومن الحق أن هناك قصائد تأخذ من هذا التفكير ونحوه بنصيب ، هناك قصائد تنطوى على موقف حاسم من المجتمع أو الذات أو العالم . ولكن رتشاردز يشك فى قيمة هذه الأنواع جميعاً ؛ فكل القصائد التى تحقق مدلول القصد المعين ليست ذات قيمة أصيلة فى باب الشعر . فإذا سألت رتشاردز كيف يتم هذا السمو على مفهوم القصد أجابك قائلا إن جميع عناصر المعنى تشترك فى تكوين العمل الأدبى ، ويتفاعل بعضها مع بعض تفاعلا

واضحا فى الكتابة أو الإنشاء الجيد على حين أن الكتابة الرديئة أو الوهمية، بمصطلح كولردج ، لا تعطى كثيراً من جوانب المعنى الممكنة حريتها أو فرصة اكتمالها . ويعتمد الكاتب على عدد محدود من الجوانب يبتسره من سائر العلاقات (١٢) .

وليس يؤدى هذا كله إلى أن الشاعر وفقاً لرأى رتشاردز ، أو غيره من النقاد الجدد ، يتخلص من « المنطق » تماماً . إن المنطق كالإشارى لا خطر على الشعر الجيد منه ، فقد يستطيع الشاعر أن يمزج بين جوانب مختلفة منطقية وغير منطقية . ولكن الشكل العام للقصيدة ليس هو شكل الرحلة إلى مكان مطلوب . الرحلة فى حد ذاتها هى الغاية وليست وسيلة الوصول إلى نقطة الانتهاء . الشاعر يفكر وكأنه لا يجرى نحو نقطة معينة . الشاعر يفكر متمتعا بالتفكير ذاته : إنه لا يشرح ولا يوضح مسألة ولا يدور حول فكرة . وكأن القصيدة رسم دائرى يصعب أن تقرر فيه نقطة البدء ونقطة النهاية (١٣) .

المراجع

1) Costello : Between Fixity & Elux : A Study of the Concept of Poetry in the Criticism of T. S. Eliot p. 39.

2) T. S. Eliot : The Use of Poetry & the Use of Criticism p. 113—114.

3) T. S. Eliot : Selected Essays p. 322.

4) Literature & the Modern World, American Prefaces, I, 1935 p. 20.

5) Miss Dorothy Walsh : The Cognitive Content of Art p. 436 : The Philosophical Review 11, 1943, Costello : Between Fixity & Flux p. 55.

6) T. S. Eliot : The Use of Potry. p. 30.

7) T. S. Eliot: Selected Essays. page 22, 41, Rudolf Arnheim: Artistic Symbols, Freudian & Otherwise p. 96 Journal of Aesthetics & Art Criticism Sept 1953.

8) T. S. Eliot : Selected Essays. p. 137.

9) Selomon Fishman : Meaning & Structure of Poetry. p 458. Journal of Aesthetics and Art Criticism No. 4, 1954.

10) Ibid p. 453.

11) Susanne Langer : Philosophy in a New Key. p. 114—115.

12) I. A. Richards : Coleridge on Imagination. p. 88—89,92.

13) I. A. Richards : Coleridge on Imagination. p. 213.

الفصل الخامس

نقد النظريات التأثيرية

— ١ —

ارتبطت فلسفة الفن منذ القدم بالعواطف ، هذا أفلاطون يقول إن الشعر يغذى العواطف ويرويها ، وأرسطو نفسه يذهب إلى التطهير[١].

ولما جاء القرن التاسع عشر ، وهو العصر الذى شهد النمو الهائل فى العلوم الطبيعية ، أسبغ على النظريات المتعلقة بالتأثرات العاطفية أهمية جديدة . وأصبحت هذه المسائل تتناول تناولا تجريبياً استقرائياً . ولكن هذا التناول التجريبى الاستقرائى لم يتح له أن يظفر بالمكان الذى كان للتناول الاستبطانى على أيدى تيودر لبس Theodor Lipps ، والمهتمين بسيكلوجية الشواذ مثل فرويد وكارل يونج .

أما فرويد فذكر القضايا الأساسية عن الفن فى كتابه محاضرات تمهيدية، يقول إن الفنان شخص انطوائى ، وعنده دوافع غرزية ملحة ، وهو فى الوقت نفسه لا يقدر على التوافق مع مطالب الواقع العملى . ولذلك يتجه إلى عالم الوهم من أجل أن يشبع هذه الدوافع السابقة . هو يحول مطالبه غير الواقعية إلى أهداف محققة بواسطة قوة التسامى التى تحول الدوافع الغرزية تحويلا روحيا . هذا التحول يحمى الفنان من العقاب والمرض : الفنان فى نظر فرويد ليس إنسانا مريضاً أو محصوراً فى عالم وهمى . يتميز الفنان بمرونة واضحة ، فهو يبعد عن الواقع ويقترب منه ، ولا يعيش على مسافة واحدة منه . ومهما يبعد فإنه يظل يحتفظ بالصلة التى تربطه بعالم الحقائق .

لم يبحث فرويد فى شأن هذه المرونة ولكنه أكد أهميتها ، فهى الشىء الذى لا يستطاع فهم الخلق الفنى دونه . اهتم فرويد أولا بالتخلص من المطالب الغرزية ، فهناك طريق يتحول فيه النشاط الإنسانى من مجرد الصور الوهمية إلى ذلك العمل الفنى الذى يحقق نوعا من التكامل مع المجتمع ، أى أن عالم العمل الفنى ليس مجرد العالم الشخصى عند الفنان المبدع ، ألا ترى أن الآخرين يستطيعون أن يتلقوه ويشاركوا فيه ويجدوا فى قراءته متعتهم . إن معظم الناس يعانون إلى حد ما من هذا الكبت الذى يعانى منه الفنان ، ويلتمسون عنده طريق الإنقاذ والراحة لأنهم لايستطيعون إلا أن يحلموا فى يقظتهم . وأحلام اليقظة ، بالنسبة للعمل الفنى ؛ تعتبر إنتاجاً ضعيفا غير قابل للنقل ، وليس لهـــا أهمية العمل وقدرته ، لذلك يشتاقون إلى عزاء أكثر تأثيراً . والفنان يشارك الحالمين إحساسهم بالعزلة ، ويقدم إليهم وإلى من يشبهونهم إنتاجه ، يستطيع الفنان أن يحول التهويم وأحلام اليقظة العادية إلى عمل فنى أو حقيقة ملموسة ، ولكن فرويد لم يشرح لنا كيفية هذا التحول .

إن المسافة واسعة بين العمل الفنى وهذه الأحلام السابقة ، وكل ما يقوله فرويد هو أن الفنان ينمى الأحلام ، وبفضل هذه التنمية يفقد الحلم صفته الشخصية ، ويصبح قابلا لإحداث المتعة عند كثيرين ، والفنان يعرف كيف يشكل هذه الرغبات بحيث يصعب كشف المنابع المحرمة أو الممنوعة التى نشأ منها العمل الفنى . الفنان يعرف كيف يربط الأفكار والصور المتخيلة بتيار قوى من المتعة بحيث يطرد إلى وقت ما على الأقل الكبت ويتفوق عليه . وبهذا كله يفتح الفنان الطريق أمام الآخرين ليجدوا راحة وعزاء . جعل فرويد من المتعة وسيلة وغاية ، وسيلة يستخدمها الفنان فى خلقه ، فهو يربط أفكاره فى ضوء هذا المبدأ ، وهو يسعى ،

فى الوقت نفسه ، إلى إيجاد هذا المبدأ فى نفوس المتلقين . لكن فرويد لم يميز المتعة التى يمكن أن يؤديها الفن ، ولم يدع أنه صنع هذا ، بل على العكس قدر ، أكثر من مرة ، أن مهمة الناقد والاستاطيقى هى هذا التمييز . ولم يبحث فرويد إذن فى نوع المتعة أو طبيعتها[٢] ؟

وقد شدد بعض الباحثين النكير على هـــذا التفسير ، قالوا إن الإشباع الوهمى للرغبات قد يكون مصدراً لبعض القصص والأعمال الفنية . ولكن هذه الأعمال تعتبر فناً رديئاً . الباعث على العمل الفنى ليس هو الإخفاق أو الكبت أو الرغبة فى إحداث ضرب من التعويض ، ولا يمكن أن يرتد عمل فنى قيم إلى مثل هذه الرغبة[٣] ، فالفنان يبدع متأثرا بالرغبة فى الإبداع ذاته ، ولا يمكن توضيح عمل فنى — تبعاً لذلك — فى ضوء التفرقة بين رغبات مشبعة وأخرى ممنوعة ، أو فى ضوء الإبدال والتعويض . حقاً إن هناك أعمالا قصد بها تسلية الجمهور ولكن مايصدق على هذه الأعمال لاينطبق بحال ما على الأعمال الكبرى التى أنتجها الفنانون الكبار طوال التاريخ ؛ فالمحقق وغير المحقق من الرغبات لايقدم ولا يؤخر فى توضيح مغزى العمل الفنى بل قد يؤدى فيما يقول هؤلاء المعترضون إلى تشويهه . وليس بصحيح أيضاً أننا نستمتع بالعمل الفنى لأننا نرى مطالبنا قد تحققت فيه .

ومغزى ذلك كله أن فرويد فى نظر هؤلاء المعترضين أخفق فى تحديد تأثير العمل الفنى وبواعثه والمتعة الخاصة به . فالفنان شخص عادى ، وموقفه ليس هو الحرمان دائماً . ثم إن المتعة الخاصة بالعمل الفنى من الممكن أن تنفصل عن معناه ، حقا إن فرويد لاحظ التحول الطارىء على

البواعث الشخصية ، ولكن مهمته وقفت عند هذا الحد ، ولفت نظرنا، على كل حال ، إلى نقطة جوهرية عن الفرق بين البواعث ونتائجها المشكلة فى عمل فنى .

وانتقلت النظريات التأثيرية وفقاً لهذا الهجوم من مجال التسامى وفكرة الإنسان الذى لا يحقق تكاملا عملياً إلى فكرة الإنسان العادى دون الارتباط بالتسامى على البواعث غير المحققة . فالفنان لا يتجه إلى الذين لم يستطيعوا تحقيق بواعثهم فحسب ، بل يتجه أيضاً إلى الذين حققوا هذه البواعث فى حياتهم . فالتأثير الخاص بالعمل الفنى ليس من وادى ما زعمه فرويد . وإنما هو تأثير آخر اشتدت الحاجة إليه تحت وطأة العناية المتزايدة بالعلم ، أى أن النظريات التأثيرية يرجع الإلحاح عليها كما يتوقف فهمها على هذه العناية المشار إليها :

لدينا العالم المجرد المحايد من الناحية العاطفية الذى يصفه العلم . ولكن هذا العالم غير كاف تماماً . فالأشياء تثير عواطف فى داخل نفوسنا . أى أن إدراكنا الطبيعى المعتاد للدنيا تدخل فيه عناصر عاطفية أو تأثيرية . ونحن نحتاج إلى الإحساس الجمالى الذى لا يتجاوز إعطاء شكل خارجى محسوس لهـــذه العواطف ، ونرتكز على التمثل الأسطورى القديم الذى لا يفرق بين الكون والإنسان تفرقة العلم ، ونعطى الحياة لعناصر غير حية . وكأن الأنسان بعد تحضره وأخذه بأسباب العلم ما يزال محتاجاً إلى إحياء البقايا البدائية فى تكوينه . إن هذه البقايا اختفت من العالم بفضل العلم البحت . كما اختفت من مجال الحياة اليومية أو السوقية بتأثير العلم الميكانيكى[٤] ، ولكن الإنسان لا يقنع — دائماً — بالمفهوم الذى يقدمه العلم . فالعلم تجريد عظيم واستخلاص جانب واحد من مجموعة الإدراكات وردود الأفعال التى يحدثها هذا

الشيء . والانسان يحاول من خلال الفكرة الاستاطيقية أن يجعل فهمه أقل تجريدا ، وأن يحتفظ برد الفعل العاطفي ومتعة الإدراك الحسى ، وأن يعتبر هذا كله جزءا مكملا للشيء المدرك(٥) .

ولم يسلم سانتيانا من الاعتراضات الأساسية . لقد عاب رتشاردز على سانتيانا إهمال التمييز بين قوة الانفعال مطلقة ، والعمل الفنى القيم .

سمعنا سانتيانا يفسر العمل الفنى بأنه من باب تجسيم الانفعالات ، أو إعطاء شكل خارجى للعواطف ، ورأيناه يجعل هذه الانفعالية والتأثرية محك الفرق بين الشعر والعلم. ولكن رتشاردز تساءل منذ وقت مبكر عن الفروق الكثيرة التى يمكن أن تقع فى داخل هذا المجال الانفعالى أو التأثرى الواسع . وهاجم هو وزميلاه فى أسس الأستطيقا تعلق كثيرين بما يثير العواطف : فإثارة العواطف التى تترجم فى أشكال مختلفة مسألة فضفاضة(٦) ، ولا يمكن أن تبصرنا بأعمال الفنانين فضلا عن أن من العسير أن نعزو قيمة إلى العواطف فى ذاتها ؛ فقد تمارس العواطف والانفعالات دون أن يكون لها مغزى خاص . حقاً إن هناك مؤلفين غير قليلين لاحظوا القصور الشديد فى مفهوم إثارة العواطف ، وحاولوا تحديد العواطف التى يعبر عنها العمل الفنى ، فمثلا بل وروجر فراى يؤكدان أن الفن يعطينا عاطفة معينة ، أو عاطفة أستاطيقية . ولا يمكن أن يعرف العمل أو يدرك إدراكا استاطيقيا دون الرجوع إلى هذه العاطفة الخاصة غير الشائعة التى يحدثها . ولكن رتشاردز يقول إن كل تعريف لهذه العاطفة لا يمكن إلا أن يكون دائرياً ؛ فالعمل الفنى قيم أو جميل لأنه يثير فينا عاطفة مخصوصة ، فعلامة جماله هى هذه العاطفة ، والعاطفة الخاصة تنبىء مرة أخرى عن جمال العمل . وتلك إذن حلقة مفرغة لا تؤدى إلى تنوير حقيق فى الموضوع .

وهاجم رتشاردز وزميلاه كل المحاولات التى بذلت فى شرح عاطفة الفن على الرغم من كثرتها وتنوعها . ويظهر أنهم رأوا فيها سذاجة مسرفة، وإذا أخذت مأخذ الجد وجدناها تشيد ببعض أعمال خاصة تتصف بعنف الدوافع الغريزية أو الإسراف العاطفى أو الشكل الردىء من الرومانتيكية ، ويظل أمامنا قدر كبير من الأعمال الناضجة التى تخضع لانسجام العقل الأسمى .

كذلك عارض رتشاردز صورة أخرى من النظريات الانفعالية ، قال هناك من يقول إن الجمال هو كل ما بعث المتعة . ولكن التعريف فى نظره ضيق ، فمبدأ المتعة لايقدم إلينا ـ مثلا ـ التفسير المناسب لطبيعة المأساة أو الواقعى المنفر . وأصحاب هذا المبدأ قد يضطرون إلى الشطط ، فيفترضون وجود عدالة دائمة فى المأساة حتى حين يعاقب البطل لأسباب غير معلومة ، أو يقولون إن المحاكاة تمتعنا ولو كان الموضوع الذى نحاكيه منفراً . وهم يضطرون أيضا إلى أن يعتبروا الممتع فى المأساة ليس هو بداهة موت جوليت . ولكن الممتع فى رأيهم هو إثراء مشاعرنا ، أو هو الفهم الأعمق والمجال الواسع من التجارب التى نخوضها حين نقرأ المسرحية أو نشاهدها(٧) . وهذا قد يؤدى إلى نتيجة أخرى متميزة من المتعة لكنه يجعل التجربة الاستاطيقية تجربة عاطفية ثرية لا أكثر ، وبذلك يلحقها مايلحق سائر النظريات الانفعالية من قصور أو عموم .

— ٢ —

إن النظريات الانفعالية تقيس العمل بآثاره ، ومن ثم تثنى عليه وتغض منه دون سبب مشروع . النظريات الانفعالية تقيم العمل الفنى تقييماً خاطئا ، فهى ترجع باستمرار إلى تجربة المتلقى وتهمل فى كثير من الأحيان تركيب العمـــل ذاته . طورا نهتم بالمتعة وطورا نهتم

بأشياء أخرى مثل «التعاطف» بين الإنسان والأشياء الخارجية، وطورا نسأل هل حل الشاعر فى الأشياء ، وحلت هى فى نفسه أم عاش معها دون هذا الاندماج. كل هذه الأسئلة فى نظر رتشاردز غير ذات موضوع أو هى أدل على العجز عن مواجهة النص الأدبى ، بل هى مضللة . لنفرض مثلا أن المتلقى قد «اتحد» بما قرأه فهل يدل هذا على أن العمل قيم حقاً . لقد خدعنا أصحاب النظريات الانفعالية فى حديثهم عن الإحلال أو الاستشعار والعدوى أو التواصل بين الحياة الوجدانية لكائنين ، ذلك أن العمل الأدبى يقوم على جانب نقدى من التمحيص والتمييز . كذلك مانسميه إدراكا جماليا عند القارىء لا يمكن أن يهمل هذا الجانب الهام فى تكوينه . إن الإحلال وما إليه لا يمكن الفنان من أن يرى الأشياء رؤية قيمة ، الفنان يريد أن يتمتع بإدراك موضوعى فكيف يستقيم ذلك فى ظل إضفاء الحالات النفسية أو الوجدانية على الأشياء واستعارتها منها كما يحدثنا هؤلاء الباحثون(٨) ؟

ثم إن النظريات الانفعالية أصبحت أعجز من أن تصف التصور الدرامى . التصور الدرامى(٩) ليس من قبيل الاعتراف الشخصى الساذج أو التأثرات الذاتية ، إنه على العكس من ذلك لقاء بين اثنين لا يندمجان . التصور الدرامى قلب الشعر . هناك دائماً ما يشبه الصدع الذى يتسع . وهل يمكن أن يستقيم التصور الدرامى مع التحيز والارتباط العاطفى الكامل بشىء ؟ التصور الدرامى محتاج إلى قوة التركيز بأكثر مما يحتاج إلى قوة الانفعالات . وبفضل هـذا التركيز يستطيع الفنان أن يواجه العالم ، فالفنان أحوج إلى المواجهة والتركيز منه إلى جاذبية المشاعر والارتباط بها .

حقاً إن هناك شعرا تبدو قيمته مرتبطة بالتعبير عن شخصية منشئه ، ولكن هذا أولى بأن يجعلنا نتردد فى الحكم له ، فالحماسة والحساسية والرقة

والإخلاص وما إليها ليست أشياء هامة على نحو ما كان يتردد فى التفكير الرومانسى . ولم يعد يجوز وفقا لهذه الاستطيقا الجديدة أن نعزو تقدير الفن إلى مشاركة شخصية الشاعر فيما يجد ؛ فقد خامر الشك عقولا كثيرة فى أهمية هذه المشاركة أو صلاحيتها لبناء حكم سليم ما لم تدعم بأشياء أخرى . وبعبارة موجزه رأى النقاد الجدد أننا نهتم كثيرا بالمرسل لا بالرسالة ، وأن هذا الاهتمام يؤدى أحيانا إلى خطأ أساسى فى التقدير ، لذلك حاولوا أن يشتقوا قيمة العمل الفنى من الموازنة الدقيقة بينه وبين أعمال أخرى . ومن خلال الموازنة تبين ارتشاردز أن الخاصية الأولى للشاعر ليست هى التعبير عن الانفعال ، أو الطموح نحو الجمال ، أو إبلاغ المعنى الممتع ، أو محاكاة الحياة الإنسانية ، وإنما هى الجمع بين التجارب المنفصلة والمتباعدة . إن الإنسان العادى يتعرض للحب ويقرأ سبينوزا ولكنه لا يجد علاقة بين هاتين التجربتين[١٠] ، ولا يستسيغ ـ مثلا ـ علاقة بين رائحة الطهى وصوت الآلة الكاتبة وقراءات فلسفية . لكن عقل الشاعر يستطيع أن يكتشف التركيب الكلى الذى يضم هذه المتباعدات . إن العمل الفنى الأصيل يستفيد من تداخل هموم العقل الإنسانى وتأثير بعضها فى بعض مما نحسب ، أول وهلة ، أنه موجه إلى خدمة أغراض أخرى متميزة .

ميز رتشاردز بين نمطين اثنين من الشعر[١١] ، فربما لا ينتبه الشاعر من تجربته إلى العناصر المتنافرة أو المتضادة ، ولكنه قد ينظر ، أحيانا ، نظرة استيعابية تشمل هذه المتنافرات ، فيقر العلاقة بينها ويشيع بينها التفاهم ، ويعتمد عليها فى بناء وحدة كبيرة أوضح تعقيداً . فى بعض الشعر يبسط المعنى وفى بعضه الآخر يتعقد ، وبعبارة أخرى يدرك الشاعر وجوه تعقيده الطبيعى . إن الفروق اذن ليست فى الموضوع ولكن فى نوع العلاقات ومداها ، ففى قصائد النمط العالى من الشعر

تكون السمة البارزة هى التفاوت الملحوظ غير المعتاد بين الدوافع المتميزة ، ويخلص من ذلك رتشاردز إلى أن الإنسان العادى يضطر إلى أن يكبت عديدا من الدوافع من أجل أن يفسح السبيل لنمو قليل منها ، وعلى خلاف ذلك الشاعر فى النمط العالى يستطيع أن يطلق سراح ما يكبت فى الأحوال العادية بحيث تنشط الدوافع التى لا يتهيأ لها الحرية فى التجارب الحقيقية .

ولكن نشاط الدوافع نشاط تخيلى لا عملى ؛ فالأعمال الفنية التى تنتج حدثا فعليا أو ظروفا نفسية تؤدى إلى ذلك الحدث لا يمكن أن تعتبر قيمة ، وإن جاز أن نعتبرها مثيرة[١٢] . الأعمال الفنية المثيرة تقوم على صفات خاصة أهمها الصفة الشخصية وإطلاق العنان لموقف واحد ، على حين أن الأعمال الفنية الجيدة بفضل التوازن بين الدوافع الجمة المشتركة فى بنائها تتصف باللاشخصية ، وإن تكن هذه لا تنفصل - بحال - عن اشتراك كل جوانب العقل فى الإدراك والتفهم ، وعلى هذا النحو أشاد رتشاردز وكثيرون من بعده ، بطرق مختلفة قليلا ، باستيعاب الشاعر كل سياق المعنى ، ورأوا فى هذا الاستيعاب مظهر التركيب والثراء . ولو قد اكتفى الشاعر بخلاصة هينة أو قصد إلى الإثارة أو عنى بتقرير فكرة ، كما يصنع الباحث ، لما بلغ من هذا الوصف شيئا ، إذ لابد له من أن يتخلى عن العناصر التى تقع من الفكرة السابقة أو الشعور المرجو موقع المجافاة ، فيبسط تصوره من أجل أن يبلغ الهدف الذى يملأ عليه ذهنه .

ويظهر أن رتشاردز أفاد إفادة كبيرة فى نظريته هذه من تصور كولردج للخيال[١٣] : ومن المعلوم أن النقد الجديد بعث التفكير الأستاطيقى عند كولودج بحيث تعتبر كتابات هذا الباحث مصدرا هاماً

من مصادر إلهامه . يقول كولردج إن الشاعر يحقق التوازن بين الكيفيات المتناقضة ؛ فهو يخلق عالما يأتلف من انسجام الوحدة والتنوع ، وتوافق الكلى العام والمجسم الخاص ؛ فالفكرة والصورة والفردى والتمثيلى كل أولئك يعيش بعضه مع بعض فى وئام . الشاعر يعطى إطارا من النظام العقلى الواضح لحالات عاطفية ، إنه لا يضحى بالشعور العميق الحاد أو الحكم الذهنى اليقظ ، بل يعرف كيف يلتمس السلام بينهما . ولا يسع من يقرأ هذه المعانى إلا أن يذكر وصف رتشاردز للأعمال الفنية التى لا يمكن أن تنتسب إلى شىء معين واحد كالحب أو الطعام أو التدين أو الجنس بل تستوعب مستويات عديدة وخبرات متضاربة فتؤلف منها وحدة كبيرة متعددة الأجزاء .

إن رتشاردز وكولردج متفقان إجمالا على مفهوم التناسق ، والذى يقرأ آثارهما معا يخرج إلى رأى خاص فى هذا الموضوع ، وهو أن التناسق رهين بقبول العناصر المتخالفة والتأليف بينها . وهناك - كما يقول رتشاردز[١٤] - جانب كبير من الشعر يهتم بخبرات خاصة ضيقة أو عاطفة محدودة مثل الأسف والبهجة أو موقف محدد مثل الإعجاب والحب والشوق . وفى كل هذه النماذج لا يقوم الشاعر بعملية تنسيق ما وفقا لرأى هذين الباحثين . وكأننا إذن لا نستطيع أن ننظر إليها بتقدير خاص . والواقع أن هناك باحثين غير قليلين ، مثل سانتيانا ، يعترفون بمثل هذه الطريقة التى تقوم على إفساح الطريق لعناصر دون أخرى ، ويرون أنها خليقة بأن يفرد لها مصطلح يدل على منزعها وتميزها من النماذج القليلة التى تعارضها من حيث مبدأ تركيبها[١٥] .

— ٣ —

لقد أثارت هذه النظرية بعض الاعتراضات ، ولكنها تركت أيضا

تأثيراً كبيراً نسمع صداه فى تفكير نقاد ذوى مكانة مثل ت. س . إليوت حيث يلاحظ أن الشاعر حين يعرب عن تجربة مايدخل فى أثنائها ضروبا من التجارب الأخرى(١٦) . ويعنينا بوجه خاص فى مقام الإشارة إلى تأثير رتشاردز أن نتذكر صفة الخلق الدرامى ، فقد ميزها من الغناء البسيط ، وجعلها جوهر القيمة الفنية . وبعبارة أوضح قال رتشاردز إن هناك صفة مأسوية تشكل إدراك الفنان ، والتراجيديا إذن أوضح مثال لما نسميه التجربة الأستاطيقية ، فالتراجيديا حافلة بالتصارع والتضارب والتوتر ، وكل أولئك يكون أجزاء جوهرية من بنائها . لكن رتشاردز يرى أن التنسيق والتأليف بين الجوانب المتنافرة أو المتغايرة لا ينحصر فى شكل واحد ، وإنما يمكن أن يتخذ أشكالا كثيرة لا تفترق فيما بينها افتراقا جوهريا . ولذلك يقول صراحة إن التراجيديا ليست هى الصورة الوحيدة لتلك القيمة الأستاطيقية .

لقد اعترض رانسوم على نظـــرية رتشاردز ، كما اعترض فيفاس . قال رانسوم إن رتشاردز حدثنا عن شىء فى استجابتنا ، ولكنه لم يحدثنا عما يقابل هذه الاستجابة فى معنى القصيدة وتركيبها اللغوى(١٧) ، ويبدو فى هذا الاعتراض إهمال غير قليل من لفتات رتشاردز الهامة عن لغة الشعر ؛ فهو فى حديثه عن الاستعارة ـ الذى يعتبره النقاد أكبر ثورة فى تاريخ هذا الموضوع ـ يرى أن التشابه والخلاف يلعبان دوراً موحداً ، ويعزو الأثر الاستعارى إلى ما بين هذين العنصرين من علاقة التفاهم والمناوشة اللذين نتجاهلهما فى التعبير العلمى ، وهو يقول ، كذلك ، إن لغة الشعر لغة سائلة فيها احتمالات كثيرة ولكن الإيقاع وسائر الصفات الموسيقية والمعنوية تمكننا من أن نلتقط من بين طائفة كبيرة من الممكنات أفكاراً خاصة

أو دقيقة[١٨] . ومثل هذه الملاحظة تعتبر ، فى حدود مقتضيات المقام ، مظهرا من مظاهر التأليف أو التنسيق الذى يتحدث عنه رتشاردز . وقد ألح رتشاردز على عنصر المفارقة الذى يقوم على تذكر العناصر المتضادة والبواعث المتكاملة . كذلك يقول رتشاردز إن الشعر لا يستخدم القضايا ، فالقضايا ذات معنى خاص معلوم ، ومفهومها يرتبط بالهوية والتضمن والتداخل على حين أن ما فى الشعر عبارات من نوع آخر يشبه القضايا فى المظهر ولكنه يختلف عنها فى الحقيقة لأنه يقوم على التوتر الذى يعبث بالهوية ، والعلاقة المحددة المفردة . وقد استخدم رتشاردز مصطلح التناقض الظاهرى من أجل أن يمزج بين مبدئى الهوية والتناقض . كل أولئك يعتبر على الأقل بعض سمات النوع الممتاز من الشعر .

وقد أنكر رانسوم[١٩] إمكان تصالح المتقابلات ، وأنكر التوتر الذى ينتظم العلاقات بينها فى اصطلاح رتشاردز . قال إن قصيدة من النوع الذى وصفه رتشاردز هى قصيدة لا قوام لها ولا شكل . أى أن مفهوم الوحدة يقتضى دائما أن نكون أمام تجربة من نوع واحد ، ثم مضى فأنكر الإدماج ، وقال إن المتقابلات التى يزعم رتشاردز وأتباعه إدماجها لا تنتج إلا تأثيراً غير حاسم أقرب إلى السلب . ويظهر ، فيما يقول بروكس وومزات ، أن رانسوم نسى أن رتشاردز يفرق منذ البدء بين شعر التوازن أو التعادل والتنسيق وحالة الإخفاق فى اتخاذ موقف بشكل يلتبس بالتردد أو الاضطراب[٢٠] .

لقد أثار رتشاردز بنظريته فى النشاط المركب الذى يسيطر عليه التوازن عناية النقد الجديد . والواقع أن رتشاردز أراد أن يستعيد الترابط بين الحساسية والخيال والفهم ، وأنه ترجم ، بطريقة ما ،

فكرة المقاومة . ذلك أن الاندفاع فى طريق مستقيم تماما خرافة لا حقيقة ، وبعبارة أخرى إن النمو أو التحقيق كلاهما لا معنى له دون نظر إلى المقاومة والتوتر . وكل عملية سيكلوجية لاتخلو من هذا العنصر . ولم يعد هذا شيئا غامضا ، فقد أعطانا التحليل النفسى صورة الصراع المستمر بين الوعى الظاهر والوعى الباطن ، والتعارض بين الذات الفردية والعالم الذى تعيش فيه . وكل شاعر يعبر بطريقته الخاصة عن التوفيق والمسالمة بين هذه المتعارضات . ولكن الشعراء كثيراً ماجنحوا إلى العكوف على عنصر واحد ، وهؤلاء بحسب نظرية رتشاردز ليسوا أمناء لحقيقة وجودهم ، فالتفاهم التام أو التعاطف الذى أكدته الفلسفة الرومانسية يحتاج إلى تعديل غير قليل . فالتعاطف كثيراً ما اقترن بأعمال فنية ساذجة . حقا إن التعاطف فيه تحقيق لإمكانيات كثيرة ، وإثراء للذات . ولكن الذات فى محاولة إغناء نفسها لابد أن تصطدم بما لا يريد الدخول فى حوزتها ، فالكراهية إذن طابع ضرورى . هذه الكراهية أو المقاومة هى التى تحوج إلى التوازن ، وبعبارة أخرى تهدينا إلى مفهوم التركيب أو التعقيد الذى ألح عليه رتشاردز .

وسار غير قليل من النقاد فى الدرب الذى سار فيه رتشاردز ، وأخذوا يشرحون فكرة المقاومة والتوتر . قال وارن إن التوتر ليس صيغة مجهزة ، وإنما هو ضروب متعددة من التكنيك من بينها إيقاع الحديث المتبادل بين الناس والعلاقات بين عناصر الاستعارة فى أشد حالاتها سذاجة ، والتوتر بين الجميل والقبيح ، التوتر بين العبارات النثرية والتعبير الشعرى فى القصيدة . كذلك يمكن أن تضاف مظاهر كثيرة أخرى مثل العلاقة بين التكرار والتنويع ، والتوتر بين

الصورة الشديدة الوقع وأجزاء أخرى من القصيدة ، فضلا على التوتر بين المعانى الأولى والإيحاءات الرمزية ، أو بين المعنى الظاهر والدلالات الكامنة(٢١) .

ولكن التوتر يعيش فى إطار عام موحد ، وقد قال رتشاردز منذ البدء إن التجربة الاستاطيقية بمعزل عن التوقف الذى يصاحب الحيرة والتردد والضياع إزاء الظروف المضطربة ، إنما هى توازن ، وكيف يتحقق التوازن فى إطار بسيط خال من مظاهر المناوشة أو التوتر ؟

المراجع

1) W. Wimsatt, C. Brooks : Literary Criticism : A Short History p. 611.

2) Ibid p. 612.

3) R. Collingwood : Principles of Art p. 136—138

4) George Santayana : The Sense of Beauty p 47.

5) G. Santayana : The Sense of Beauty p. 48.

6) I. A. Richards, C. K. Ogden, J. Wood : Foundation Aesthetics p. 56.

7) Pepitta Haezrahi : The Contemplative Activity p. 44.

٨) شارل لالو : مبادىء علم الجمال ترجمة مصطفى ماهر ص ٦٦ .

9) I. A. Richards : Coleridge on Imagination, p. 208, The Personal Heresy p. 5.

10) Cleanth Brooks : Modern Poetry & The Tradition p 33.

11) Ibid p. 41.

12) I. A. Richards, C. K. : Ogden, J. Wood : Foundations of Aesthetics p. 77.

13) Cleanth Brooks : Modern Poetry & The Tradition p. 40.

14) I. A. Richards : Principles of Literary Criticism p. 249-250.

15) G. Santayana : The Sense of Beauty p. 235 — 236, W. Wimsatt & C. Brooks : Literary Criticism : A Short History p. 619.

16) T. S. Eliot : Selected Essays p. 263. W. Wimsatt, C. Brooks : Literary Criticism p. 613.

17) J. C. Ransom : The New Criticism p. 32–62.

18) I. A. Richards : Science and Poetry p 33.

19) J. C. Ransom : The New Criticism p. 95.

20) W. Wimsatt & Cleanth Brooks : Literary Criticism p. 622.

21) W. V. O'Connor : Sense & Sensibility in Modern Poetry p. 143, 146.

الفصل السادس

أبعاد المعنى

ذكرنا أن الوضعيين أنكروا وجود المعنى فى خارج لغة المنطق والعلم. لقد بهرهم الاستعمال المنطقى حيث يكون الرمز ذا معنى واحد فى مناسبة واحدة. والحقيقة أن الراغب فى الإقناع والتعليم يحتاج إلى الاحتفاظ بمعان ثابتة للكلمات التى يستعملها. ولكن الشاعر لايحفل بالإقناع، أو ينبغى ألا يكون هذا هدفه الأول. ولذلك نرى رتشاردز وغيره من الباحثين فى الربع الأول من هذا القرن يذهبون إلى أن هناك وظيفة أخرى أساسية لا تقل أهمية بحال ما عن مطلب المنطق والإقناع الذى يشيد بمبدأ وحدة دلالة الألفاظ. وإذا كان السبيل إلى الإقناع هو المدلول الواحد فإن السبيل إلى الفهم المتسامى على الإقناع - إن صح هذا التعبير - هو تعدد المدلول. وتعدد الدلالة ظاهرة واضحة فى كثير من مجالات النشاط البشرى. نحن عادة نميل إلى الموافقة على ما فى الشعر من «تخطر» أو عدم ثبات المدلول أحيانا. ولكننا نحتاج - كذلك - إلى أن نتذكر أن غير قليل من النصوص الفلسفية والمعارف الخلقية والكتابات الدينية يحمل هذا الطابع نفسه. ومن الممكن إذن أن نقول إن الغرض من هذه الكتابات ينبغى أن يتحدد فى ضوء دلالاته المتعددة.

ومهمتنا فى هذا الفصل مقصورة على بحث الشعر. لقد لاحظ النقاد - كما أسلفنا - أن الشاعر قد يهتم أحيانا بالمنطق العادى والقضايا الصريحة وقد يهتم أحيانا أخرى بالتفكير الاستيعابى الشامل، ولذلك يبتهج بالأدوات التى تمكنه من هذا اللون، ويستنكف - تبعا لذلك -

من التوكيدات الحارة والحلول السهلة السريعة والاعتقادات العاطفية . الشاعر ـ هنا ـ لا يطمئن إلى الأفكار الصريحه ، ولا يكثر من استخدامها لأنها تعوقه دون بلوغ غاية أخرى . وبعبارة أوضح يرى أن « الأفكار » تفتح عليه طريقا ، ولكنها فى الوقت ذاته تسد طريقا آخر ، تثير جانباً على حساب جانب . إنها ـ كنظام ـ لا تمد يدا كبرى فى سبيل تحرير العقل من التحيز . ولذلك كانت الأعمال التى تقوم على هذا النحو من الاقتناع تلقى معارضة شديدة .

ولكن هناك أعمالا أخرى قليلة نسبياً أعطت الأجيال المتعاقبة أضواء متعددة ، ولم يستطع فهم واحد أن يستنفدها ، هذه الأعمال تعيش مع قيم كثيرة لأنها ليست مرتبطة بقيمة واحدة ، وتغذى كل جيل بغذاء لأنها حافلة بأمكانيات كثيرة . مثل هذه الأعمال تقوم على مبدأ يصح أن نسميه المعنى المفتوح . وهنا لا يلتزم الشاعر « التدقيق » الذى يلتزمه المنطق أو المعلم . ولكنه ـ بداهة ـ يرتبط بنوع آخر من التفكير ، ويؤلف قواما أو شكلا يوجه ـ بدقة مختلفة ـ إلى مجموعة أو مجموعات من المعانى الممكنة المناسبة .

ومن الواجب بصدد بحث الدلالات وتنوعها أن نلاحظ أشياء ، من أهمها أن الاستجابة الشخصية أو أهواء القارىء لا تؤلف جزءاً من معنى القصيدة . فليس من المعنى فى شىء علاقة القصيدة أو أجزاء منها بالسامع أو القارىء . وكل قول عن تأثيرها فى توجيه السلوك ينبغى ألا يعد ـ بسهولة ـ جزءاً من المدلول . وبعبارة أوضح إن تحويل العمل الأدبى إلى بلاغة مؤثرة عمل غير مشروع ، ولكنه يرتكب ـ دائماً ـ تحت ضغط بواعث مختلفة .

كذلك ينبغى أن نلاحظ الشكل الذى يوجه الباحث إلى اختيار طائفة دون أخرى من المعانى . والقارىء هنا قد يحتاج إلى تذكر الطريقة

المتوارثة فى الكتابات العربية القديمة ، فقد كان المتقدمون يدققون النظر فى الشعر أحيانا ، ولكنهم لا يفكرون فى حدود إطار مناسب . أى أن الكاتب هنا لا يفكر فى حدود اتجاه المعنى العام ، ولا يتقيد بأطار . ولذلك كان كثير من الجهد الخاص بكشف أبعاد المعنى موضع اعتراض ، ومن الواضح أن المعنى علاقة بين الجزء والكل ، وأن الكل سابق على الأجزاء ، يعطيها معانيها أو وجودها المتميز .

والواقع أن تركيب هذا السياق أشق مما يبدو أول وهلة ، لأن المعنى فى الشعر لا يتألف من جزئيات بسيطة متتابعة تتابع جزئيات العبارة المنطقية وتميزها . فى النثر نستطيع أن نميز بسهولة التركيبات والحلقات لأن الحقائق يتلو بعضها بعضا فأقول مثلا أعطيت له تفاحة فأكلها ، ولكن مجال المعنى فى الشعر يختلف عن حركة الإضافة هذه ، فى الشعر يبنى المجال بواسطة التكاثر أو التضاعف ؛ فالتفاح مثلا يذكر من حيث تفاعله مع عواطف معينة ، ومن حيث خضوعه لعمل الخيال ونشاطه .

وفى الشعر ينمو المعنى بطريقة مختلفة ، والمجال أو السياق يحتاج إلى جهدنا نحن فى تحديد « قلبه » أو لبابه . معانى القصيدة تبدأ من نقطة ما فى الوسط ، ثم تتسع وتنمو يمينا وشمالا على كلا الجانبين ، ومن أجل هذا قلنا إن مجال المعنى فى الشعر ذو صفة معقدة ؛ فهو مبنى على غير نظام المنطق ، وفيه تقاطعات مستمرة ، وما إن ننظر إلى جانب من جوانبه حتى نضطر إلى أن نكون صورة خاصة للكل المؤلف . فإذا بدأنا الوقوف عند الوحدات الجزئية وأمعنا النظر فيها غاب عنا المجال أو الصورة التشكيلية العامة . ولكننا إذا أخذنا أهبتنا لمواجهة المجال كنا أقل استعدادا للعثار ، وأمكن ـ بعبارة صريحة ـ أن نستبعد ما نراه دخيلا غير مناسب . ذلك أن مبدأ الدلالات المتعددة هو فى خدمة القصيدة ككل . والعبرة ليست بالأجزاء الثرية ، فالقصيدة الثرية أهم . وقد كان هذا أحد الاعتراضات الأساسية التى وجهت إلى عمل إمبسون

العظيم فى سبع ألوان من الغموض . وقد يتاح الثراء لقصيدة دون أن يكون بعض أجزائها ثريا . ومن المعلوم أن الأجزاء الثرية هى التى أهمت أجدادنا فى تفسير النصوص الأدبية ، أما النقاد المحدثون فيحفلون ، إلى جانب ذلك ، بالنظر فى ثراء المجال الكلى الذى يجعل العمل شكلا مرناً لا جامدا مغلقاً[١] .

ونستطيع الآن أن نسأل عن بعض الظروف التى ساعدت على هذا النوع من التفكير : هنا لا بد أن نضيف إلى الأسباب التى عددناها من قبل مفهوم الحياة من حيث هى فيض مستمر أو انسياب لا ينقطع . إن النظرة المنطقية ليس فى وسعها أن تتمثل هذا الفيض . ولكن النظرة الأستاطيقية فى وسعها أن توحى بهذه الصفة بوساطة «تداخل» الدلالات . فطريقة الإضافة والوحدات الراكدة التى كان يعتز بها المناطقة أصبحت وفقاً لمبدأ التيار المستمر للشعور طمسا أو تشويها للحياة . لقد غفل المناطقة عن كثير ، وفرقوا بين الجزئى والكلى ، ولم يلاحظوا التداخل بينهما ؛ فالجزئى له بعض قوى المعنى الكلى وفاعليته ، وليس هو ، كما يقول هويتهد ـ مجرد حد يتوسط ليعين على التفكير ، بل له على العكس من ذلك أصالة متينة .

المناطقة ذهبوا إلى فكرة التسلسل والتسلسل ليس هو العلاقة الوحيدة بين الأفكار . التسلسل صفة النثر والمقال والخبر ، ولكن الشاعر يثب دائما من الجزء إلى الكل وينتقل باستمرار بينهما بطريقة لا وجود لها فى خارج الشعر[٢] . ومن أجل ذلك لم تكن الخبرات موزعة بين الماضى والمستقبل ؛ ولم تكن الفوارق الزمنية والمكانية أشياء يصعب التغلب عليها . القصيدة على العكس تؤلف ما يشبه الحاضر المستمر . أليس الشاعر قادراً على أن يبنى الجزء والكل فى وقت واحد . مثله كمثل الحية التى تحدث حركة فى بطنها فتنفذ فى كل الأجزاء فى نفس الوقت .

ولكن من الناس من تستهويه على عكس ذلك فكرة المستوى المغلق، ويرى أن الوضوح المرتبط به أكرم مطلب يمكن أن ينال. وهؤلاء لا يقبلون الغموض ولا يحبون «الفيض»، ويسألون دائما ماذا عنى الشاعر؟ ويرجع هذا الإعزاز للوضوح إلى أسباب من أهمها أن تسعة أعشار ما كتبه الشعراء الكبار من اليسير أن يفهم ما دمنا نحتفل فحسب بالمستوى الظاهر مما يقولون (٣). ولكن هذا المستوى ضئيل الصلة بمعنى العظمة الفنية، وما يظهر على سطح الكتاب ربما لا يكون الجزء الجوهرى من قيمته. إن روح المعنى وروح الشعور قد يكون صعب المرام. لكن ما يدركه القارىء دون مشقة يخدعه فلا ينفذ إلى شىء وراءه.

ومن الغريب أن يعتقد كثير من القراء أن القصيدة أوضح أو ينبغى أن تكون أوضح من بحث فى الاجتماع أو الأخلاق أو الفلسفة أو علم النفس. والعكس أصح فكثيرا ما بدت القصيدة أغمض. القصيدة ليست واضحة وضوح الإشارات الخالصة، فاللغة فى القصيدة تحمل — حقاً — مبدأ الإشارة إلى شىء فى خارجها، ولكنها أيضا تنعكس على نفسها. القصيدة ليست واضحة وضوح القلم أو شكل الكتاب أو الكوب أو القياس أو الدليل.

ومع ذلك فالوضوح أو المستوى الواحد كامن فى عقولنا الباطنة، ويترجم عن نفسه كثيرا. ترانا — مثلا — نسوى بين العمل والتعبير النثرى عنه، ونحن — كل يوم — نختصر القصائد فى نثر ونتخيل أننا نحصر معناها، فضلا على أن قصائد لا عدد لها من السهل أن تغرينا بهذا النثر. ولدينا ما نسميه العبارات التقريرية: تلك العبارات التى يضيف إليها النثر بعدا مصطنعا من الوضوح يجافى آثار الغموض والالتباس فى بعض منعطفاتها.

ولكن المدلول النثرى أصيل أو راسخ فى الأذهان ، أى أننا دون وعى نميز الشىء من طريقة التعبير عنه ، وهـذا التمييز يزكى التعلق بالوضوح . وقد نال المدلول النثرى ضربات شديدة . قال ما كايش الشاعر والناقد : إن القصيدة ينبغى ألا تعنى شيئاً . ومؤدى ذلك أن الشاعر لا يفصح عن شىء . وإليوت يعبر عما يشبه هذه الملاحظة فيقول إن الفكرة أو المناقشة ـ فى القصيدة ـ تجعل القارىء يحتفظ بهدوئه ، فلا يثور بينما تفعل القصيدة فعلتها فى نفسه . مثل هذه الفكرة كمثل قطعة لحم فى يد اللص يلقيها إلى الكلب ، فيلهو بأكلها حتى يتفرغ هو للقيام بمهمته(٤) . فى هذه الفقرة أخذ المدلول النثرى شكلا ثانوياً ، وأصبحت القصيدة فى جوهرها مدينة لشىء وراء الفكرة أو المنطق . ومن ثم نرى أن المعنى فى الشعر ليس له الحدود الصلبة التى كنا نتوهمها من قبـــل حين نأخذ العبارة الصريحة أو القضية مأخذ السيادة ، ومع ذلك فإن كثيرا من العبارات « الصريحة » يبدو فى النظرة الثانية أو الثالثة أكثر تركيبا مما تصورنا لأول وهلة . ولا بأس هنا أن نستوقف القارىء عند قول المتنبى مثلا :

الخيل والليل والبيداء تعرفنى والسيف والرمح والقرطاس والقلم

ظاهر الأمر أن المتنبى « يعرف » أشياء كثيرة يعتز بمثلها الشاعر الفارس المغامر . ولكننا نعود فنلاحظ هذا التتابع الكثيف لتلك الألفاظ ، ومن ثم نبدأ فى مجاوزة الموقف الأول . نبدأ فى الشك فى مدى ما يعلمه المتنبى علما واضحاً مرضياً . إن لدينا محاولة للاستيعاب المقرون بالسيطرة ، ولكن نتائج هذه المحاولة غير مستقرة تماما . فقدت الألفاظ فى البيت جانبا من صفة الإشارات ، وأخذت جانباً من القوة الغامضة التى يحاول المتنبى مواجهتها . لدينا أشياء ذات طابع تخيلى غير طبيعى تماما .

وليس هـذا هو كل ما يستوقف الناظر المدقق . لقد ارتبطت « معرفة » الخيل والليل والبيداء بمعرفة الشعر . ومعنى ذلك أن الشعر مغامرة فى داخل اللغة وتركيب الـكلمات تتجاوب مع مخاطرة الفارس فى قلب الليل المظلم والبيداء الواسعة . مثل هذه المقارنة بين الشعر والفروسية قد تعبث بمفهوم المغامرة الحقيقية أو تجعلها ضربا من أعمال دون كيشوت التى لا تتسم بذكاء عملى هادف . ومن المؤكد أن هذا الترابط يشرح أيضاً نظرة المتنبى إلى الشعر وحبه لتركيب الـكلمات بطريقة اختيارية ، فضلا على أنه يفصح عن مشكلة المتنبى الأساسية ، مشكلة الانفصال الذى يرمز إليه بلفظى الليل والبيداء خاصة .

ومغزى ذلك كله أن ما ظنناه صريحا قريبا مفهوما أول الأمر قد كمنت فيه قوة التعارض أو التوتر . من الحق أن بعض الشعر أوضح من بعض ، ولـكن النقد الجديد لم يتردد فى البحث عن الغموض فى مظان الوضوح . وبعبارة أخرى دعم النقاد الجدد فـكرة التمرد على معنى الإثبات الصرف ، وأنـكروا القوة الوهمية المنسوبة لما نسميه الفهم المشترك ، وأفادوا من كشوف التحليل النفسى فقبلوا التناقض وبحثوا عنه فى شعر ظاهر أمره الاستقامة والاعتدال .

وهاجم النقاد الشعر الذى قرنه الرومانسيون بلحظات القداس الجنائزى والقمم العاطفية والقسم الصادق وما سوى ذلك من لحظات ننطق فيها بكلمات ونغم لا يمكن أن يؤول إلى أفـكار واضحة . قالوا إن الرومانسية ـ فى بعض مظاهرها ـ تخاف من الأفكار . يرى النقاد الجدد أن الشعر ليس ذا معنى مفرد وأن وفرة التأويلات مقوم أساسى له . ولـكن هناك حالات أخرى من الغموض يكون فيها المعنى مظللا أو مضطربا أو متموجا يذاق أكثر مما يدرك . مثل هذا التفكير لم يكن

موضع رضاء النقاد الجدد فى تعريفهم للغموض وتعدد الدلالات . فالمعانى الهاربة التى لا تنطوى على إشارة بقدر ما أقرب إلى الرداءة (*) . وهنا يعود آخر كلامنا إلى أوله ونرى مرة أخرى كيف تكون الإشارة جزءا مما بعد المنطق . وبذلك يختلف هذا المفهوم عن الصور الرومانسية والرمزية المسرفة والسريالية . إن كثيراً من المذاهب التى أهملت فكرة الإشارت انحازت إلى اللاوعى بشكل غير مألوف ، إن لم يكن مرضيا ، أو انحازت إلى مطلق غير متجسد فى صورة محسوسة ، أو نفرت من المعنى متشبثة بما أطلقوا عليه لفظ الصرخة ، وزعم الرمزيون أن هذا ونحوه خير من الإشارة .

إن النقاد الجدد لهم فهم خاص لما بعد المنطق ، رأوا أن التفكير الكلاسيكى وامتداداته يبحث عن الخاص من أجل العام ، ويضع الخاص والعام أو الصورة والموضوع الواحد بجانب الآخر . أى أن التفكير الكلاسيكى مخلص لطرف واحد هو هذا « العام » . والعام طريقه هو المناقشة العقلية . التفكير الكلاسيكى فى تمسكه بالعام أو الكلى لا بد أن يعلى الوضوح والعقل .

ثم جاءت الحركة الرومانسية ، وعظمتها تتلخص فى إعادة كشف طبيعة الشعر ؛ فقد فطنت إلى المبدأ الأساسى فى الفن ، وقدرت العمل الفنى تقديرا آخر من أهم جوانبه إبطال فكرة التوضيح والتحشية على بعض الأفكار ، ولكن الرومانسيين لم يأخذوا فى الاعتبار مواجهة الشاعر للعالم ، وبعبارة أخرى هربوا من وجه النهار ، وخلقوا أفكارا ترتفع إلى نقطة

(*) فى وسعنا أن نشير هنا إلى الجدل الذى ثار حول شعر على محمود طه ، فقد ذهب بعض الباحثين إلى ما يكتنف هذا الشعر من حاسة سحرية لا تخضع للتدقيق والإشارة . وكأنما يريد على طه أن يكون لغة خاصة قوية التأثير بواسطة تنويم العقل وإشاعة جو سار غير محدود .

عالية تستحيل عندها إلى أشياء أخرى . يستوقفنا لوس فى كتابه الصورة الشعرية عند قول كيتس(٥) .

المياه المتحركة فى عملها الكهنوتى .

فى وضوئها النقى حول شواطىء الأرض الإنسانية .

فالبحر يطهر الأرض وينقيها تنقية مادية . ولكن هذا الشرح بادى الهوان ، وحينئذ نخشى على الشعر مغبة التوضيح والنثر . حقا إن الشعر يظل دائما أكبر من أى معادل نخلقه له ، ولكن هذا التوضيح يجدى أحياناً دون أخرى ، ذلك أن بعض الشعر الغامض ربما لايستطاع معه التحليل أو ربما لا يساعدنا تحليله على استعادة تذوقه بشكل أكثر نضوجاً ، ولكن هذا أدل على رداءة العمل الفنى أو رداءة الغموض على الخصوص . هناك فرق هام بين مايؤول الى إشارات كامنة كثيرة وما لا يؤول إلى شىء .

تعليق : كان التفكير الكلاسيكى مقتنعا — فيما يظهر — بأن العاطفة أو الشعور القوى ينبغى أن يروضه الفنان ويستأنسه كما يستأنس الحيوان المتوحش ، ينبغى أن يحذف منه الجانب الشخصى إلى حد ما ، وأن يخضعه لأسلوب معين أكثر مما يخضعه للطبيعة . وكان التشبيه فيه يقوم بوظيفة كبيرة ، فهو يزين الحدث الموصوف ، ويعطى له حقيقة واسعة . وكانت التشبيهات ينظر إليها من حيث قدرتها على التحديد ، وكلما حازت قصب السبق ضعفت قدرتها على إثارة خيال القارىء . التفكير الكلاسيكى تشبه الصور فيه علامات على طول الطريق الذى رسمته المناقشة أو الفكرة(٦) .

أما الرومانتيكيون فأدركوا أن الشعر ينبغى أن يترك شيئا غير قليل لخيال القارىء ، وأن يعطى للذهن فرصة العمل . وهناك علامات أساسية للصورة الرومانتيكية ، تلك هى صعوبة نثرها بالقياس إلى الصورة الكلاسيكية . نثر الصورة أكثر إمكانا واستساغة بالنسبة للتفكير

الكلاسيكى الذى يتسم بالوضوح . أما الصورة الرومانسية فهى — دون شك — صورة مظللة تدرك بخفة ، يتطلع الذهن إلى فحواها ولا يستطيع أن يقبض عليها .

ولكن كلمة تحذير واجبة فى هذا المقام ، فالاختلاف بين الوضوح الكلاسيكى والغموض الرومانسى كثيرا ما يكون اختلافا فى الدرجة ، وليس من الصحيح أن يقال إن صور الكلاسيكية كانت دائما مجرد زينة لأن مثل هذا الحكم معناه أن الشعر لم يكن صالحاً لأداء الأغراض المرجوة . وربما يكون من المستحسن أن ينظر إلى الشعر الكلاسيكى فى ضوء الواقعية ، فهذا المصطلح قد يكون أكثر ملاءمة لمزاياه(٧) .

المراجع

1) R. Colingwood : Principles of Art p. 311.

2) W. V. O'Connor : Sense & Sensibility in Modern Poetry p. 143.

3) J. W. Krutch : On the Difficulty of Modern Poetry p. 283, Nation, 142 March 4, 1936.

4) Cleanth Brooks : Modern Poetry & The Tradition p. 89-90.

5) C. D. Lewis : Poetic Image p. 58.

6) Ibid p. 57.

7) Ibid p. 60.

الفصل السابع

قراءة الرمز

فى القسم الأول من هذا الباب حاولت أن أعرف إجمالا بفكرة الأبعاد . والآن أنتقل إلى أهم مظاهر هذه الفكرة . وأعنى بها الرمز . والقارىء حينما يجد صورة ثرية فى المدلول يقول عادة إننا بصدد رمز . ويجب أن نتذكر أن الحد الفاصل بين الرمز وأية صورة أخرى لا وجود له ، وأن المهمة الحقيقية هى كشف قدرة الصورة على تنوير العمل الأدبى من حيث هو كل من خلال ثرائها فى المدلول ، وترابط هذا المدلول بسائر الجوانب . والعمل هنا يتسع لإمكانيات لم تحقق بعد بشكل كاف فى النقد العربى . لنفرض مثلا أننا نواجه إبراهيم الثانى للمازنى . هنا نجد أن الصور تضيف إضافة هامة إلى المعنى ، وبعبارة أخرى إنها جزء أساسى من الحدث . ولا وجود للحدث بمعزل عن الدلالات الرمزية المتشابكة لهذه الصور . فى أوائل القصة نجد إبراهيم يعرف فتاة اسمها ميمى ، يستأجر لها سيارة تاكسى ويمضيان فى الطريق الزراعى . . . ولكن انثقبت إحدى العجلات ، وضاقت ميمى بهذا الحادث ، وأصرت على أن تعود وحيدة إلى بيتها . ثم ذهب إبراهيم إلى العزبة ليزور ابن خالته حامدا ، وركب الزورق إلى الجزيرة ، وكان مقبضا المجدافين يقطر منهما الماء [1] . والزورق يسبح على غير هدى ، ثم راح يتمشى وأشرف على مزرعة بطيخ فنزع واحدة صغيرة ودقها على ركبته فإذا هى حمراء مغرية . وكانت الكلاب تنبح على الناحية الأخرى من النيل . . . وأبصر ذهبية [2] يقطرها زورق بخارى كبير . وإذا بأحد ركابها يصيح يا اولاد الكلب . واستغرب أن يحسد ركاب الذهبية الأنيقة سكان جزيرة ليس فيها سوى البطيخ . . .

وجلس ابراهيم بجانب الماء فرأى السمكة التي نطت فى الماء وغطست . . .
وحار ابراهيم فى أمر عواطفه بين كريمة وتحية المخطوبة إلى ابن خالته . .
ووصف تفكيره قائلا إنه كالشرر المنبعث من وقع حوافر الجياد على أرض صلبة (٣) .

ونحن نستطيع أن نربط بين معظم هذه الصور برباط واحد هو الجنس. والجنس فكرة لا أثر لها كبير فى ظاهر الأحداث ولكن جوهر الحدث يحتاج إلى كشف البعد الرمزى الخاص بهذه الصور . العلاقات الباطنية غير الواعية بين ابراهيم وميمى صورت بطرق أساسية من بينها الرمز . حينما نقابل الصورة الأولى الخاصة بانثقاب العجلة نحار قليلا فى المعنى ثم نمضى تسوقنا الرغبة فى تعرف ما صار إليه الحدث ، وحينئذ نجد أن بعض الصور أوضح من بعض. بعضها يكشف عن الجنس بسهولة ، ولذلك نعاود النظر فى أمر بقية الصور وترابطها . البطيخة الحمراء مثلا قريبة من فكرة الجنس أو المرأة . وهنا نجد موقف ركاب الذهبية أوضح . العلاقات الجنسية هى سبب التوتر الناشىء بين الأفراد فى المجتمع . وكفاية الجنس أبلغ من أية كفاية أخرى مادية ، أو هى أهم بواعث الحسد ، وهكذا نستطيع أن نأخذ فى هذا الفرض فنجد فكرة الكبت تلعب دورا كبيرا فى تفهم صورة انثقاب العجلة وما صاحبها من تنافر وقع بين ابراهيم وميمى . ويعود هذا الكبت فيتمثل بطريقة أخرى فى موقف ابراهيم من الزورق وحوله المجدافان «وغيمت الدنيا فى عينيه» ، وكذلك الجواد ووقع حوافره فى أرض صلبة .

ونصبح فى مثل هذا العمل إزاء مستويين من المعنى أحدهما الرغبة المستمرة فى التجربة العقلية وحب التأمل والملاحظة . والمستوى الثانى هو ما يمكن أن نقرأه بواسطة تأويل الصور السابقة وما يشبهها على الخصوص . يستطيع القارىء أن يفرق بين هذين المستويين ، وأن يجمع

بينهما ، فيقول - مثلا - إن دوافع الجنس تحتاج إلى إشباع أو ضرب من التسامى : وقد تسامى ابراهيم الكاتب ، فى القصة ، بتغذية شعوره بتفوقه العقلى وتأملاته التى تستوقف نظر صديقاته .

الرمز فكرة متعددة المظاهر ، طورا تستوقفنا دلالات الصور على هذا النحو ، وطورا تستوقفنا القوة الناشئة عن العمل الفنى من حيث هو كل . ولننظر فى مثل آخر بعنوان فى سبيل كتاب (٤) من خيوط العنكبوت :

قال المازنى إن الدكتور زكى مبارك أهدى إليه كتاب النثر الفنى فبعث به إلى التجليد وذهب ليحضره . وهنا تبدأ قصة مغامرات مسلية تشغل ما يزيد على عشر صفحات . زلت قدمه فى الطين ، وأمطره بعض السكان بما بقى فى السلطانية من مرق الفول النابت . وكان الطريق ضيقا . صده جدار وألقاه فى أحضان جدار آخر ، ورمى به هذا على صدر رجل : فاكر نفسك ايه . سكران حضرتك ؟ ثم لم يكد يقطع ثلاثة أمتار حتى صك ظهره حجر ، فالتفت إلى الولد الذى ضربه ليؤدبه . وتعقبه شاب : عمل إيه الولد حتى تضربه ؟ واختفى المازنى فى بيت خوفا من سفه هذا الشاب ، ودخل صاحبه فعجب من جرأة هذا اللص الذى قعد يدخن سيجارة . وعرف صاحب الدار أن شابا يتعقب المازنى بعد أن قذف النافذة بحجر . وهكذا تنتهى القصة ، واشترى المازنى طربوشاً بعد الذى فقده ونسى « النثر الفنى » . مثل هذه القصة ليست ذات بدء ووسط ونهاية ولكن أجزاءها تنتظم لتكون معنى أو رمزاً . إن أى تعريف للحدث لا يعنى بفكرة الرمز يعتبر إخلالا بالفن وتقصيراً فى كشف قيمة مثل هذا العمل الذى يبدو فى ظاهره طرائف مسلية . من الجائز أن تكون هذه المغامرة كلها ضربا من السخرية بفكرة البطل ، ومن الجائز أن تكون هذه المغامرات تعبيراً عن « الجدل » أو انطباعا خاصا فكاهيا

عن المرحوم الدكتور زكى مبارك ومناقشاته من أجل إثبات نظريته فى النثر الفنى فى العصر الجاهلى .

والمهم هو أن الرمز يحتاج إلى هذه التفصيلات الكثيرة التى لا نستطيع إيرادها . والقارىء حين يجد المعنى الرمزى لا يستغنى به عن القصة أو العمل الفنى . كل ما فى القصة يعتبر إعطاء أو إثراء ضرورياً . وبعبارة أخرى إن الفنان لا يقصد إلى معنى يخفيه ثم يحاول أن يعبر بطريقة أخرى تنوب عنه . فإذا وجدنا المعنى المقصود استغنينا به عن العمل نفسه. إن الرموز لا تصنع بهذه الطريقة . إننا لا نريد ا من وراء ب ، وبذلك تفقد ب أهميتها . إن القارىء إذن لا يسعه فى التعبير الرمزى الناضج أن يلتفت إلى ا ويتجاهل ب . مثل هذا التجاهل ممكن إذا كنا بصدد حيلة أو براعة فى الإخفاء والتكنية . وهناك فرق واسع بين خلق معنى وضرب من الإخفاء . لابد لنا ـ إذن ـ من مراجعة معنى الرمز من خلال هذه التفرقة . فالتداخل الوثيق بين ا ، ب لا غنى عنه . وبعبارة أخرى إن المستوى الحرفى أو الظاهر لا يسخر بطريقة مصطنعة واضحة للتعبير عن معنى آخر . المعنى الثانى ينمو نموا باطنيا من المعنى الأول . ونستطيع أن نلخص الموقف فنقول إن عملية تكوين المعنى أو الرمز ليست هى عملية الإنابة . يجب أن نشعر أن المستوى الأول هام وضرورى وأنه أحسن طريقة للتعبير عن المستوى الثانى . والعقل يعكف على هذا المستوى الأول إذا هو أراد أن يتمثل كل ما سواه . ولذلك يجب أن يتعانق المعنيان .

ويصح الآن أن ننتقل إلى قصيدة من أجل توضيح هذه الملاحظات :

طفلنا الأول قد عاد إلينا (٥) .

بعد أن تاه عن البيت سنينا

جاء خجلان . حييا وحزينا

فتلمسنا بكف نبضت فيها عروق الرعشة الأولى الجبين

وتعرفنا عليه

وبكى لما بكينا فى يديه

وارتمى بين ذراعينا ، وأغفى مطمئنا ، وغفونا

وتكسرنا على عينيه ظلا

وتهدجنا على مبسمه المزموم أنفاسا نديات ، وطلا

واستدرنا حوله

شفقا أسمر من حول هلال نائم فى قلبنا .

كان طفلا عندما فر عن البيت وولى

منذ سنين عشرة ذات مساء . . كان طفلا

وافتقدناه ، وناديناه فى أحلامنا

وانتظرنا خطوه الخضر فى كل ربيع

وشكونا جرحه خلاننا

وتسلينا بكأس مرة من يأسنا

وتناسيناه إلا رعدة تجتاحنا أول أيام الربيع

عندما نشعر بالشوق إلى طفل وديع

عندما تلقى بنا وحدتنا فى وهمنا

عندما يعصر قلبينا ضنى مر ، وجوع للفرح

لائب يسأل عن فرحتنا

نعمت بين الليالى ليلة عاد إلينا فى دجاها

وتعرفنا عليه

وبكى لما بكينا ذلنا عشر سنين فى يديه

ذلنا عشر سنين ، شيبت منا الجباها

جعلت منا عبيدا للأسى

وهو ما زال صغيرا ، وإلها

نحن لم ننس ، ولكن طويل الجرح يغرى بالتناسى

عندما يخلع صيف ثوبه بعد شتاء مكفهر الوجه قاسى

وعلى عقبيهما يأتى خريف مجدب دون نداوة

وتعرى كفه العالم من كل بهاء وحلاوة

عندما ينقلب التذكار عبئا وعذابا وقصورا

وبكاء أخرس النبرة وحشيا ضريرا

عندما يلجئنا الحزن إلى بطن جدار

ليسقى فوقنا مثل تراب الموت زهرة

زهرة ميتة طال عليها الاحتضار

لا نرى إلا التناسى مهربا من موتنا

موتنا القادم فى ضوء النهار .

فإذا قرأت هذه القصيدة فعليك أن تتناسى أن للشاعر قصيدة أخرى عنوانها طفل وهى تدور على فكرة الحب الضائع . وبعبارة ثانية يجب أن يفرغ القارىء تماما للقصيدة التى تواجهه الآن حتى يستطيع أن يعيش من أجلها وقتا كافيا . وحينئذ نرى أن كثيرا من تفصيلات القصيدة قد يسلم لمعنى الطفل الضال العائد ، وأن من الصعب أن نتجاهل قوة المعنى الحرفى فى الدلالة . أى أن لعب الشاعر على المستويين يستمر طويلا

فى القصيدة : البيت خال من الطفل وقد غاب عشر سنين ثم عاد حييا . والطفل العائد هنا صغير وإله : وقد ظل غائبا مدة طويلة ثم عاد طفلا كذلك . هذا الصغير الإله قد يستقيم بطريقة ما على المستوى الأول . ولكنه ذو دلالة هامة على المستوى الثانى من المعنى . ذلك أن مفهوم الحب مركب لا بسيط ، وهو ينطوى على أبعاد نفسية متعددة ومتوازنة . والسمة العامة له هى البهجة بالحياة لذاتها وممارستها بروح الطفل النقى البرىء. الصغير الإله رمز يستوعب الأحياء بطريقة خالية من السيطرة أو التحكم أو الشعور بالسيادة ، يحتضنهم كما يحتضن الأب أطفاله . الحب إذن ينقصه فى كثير من المفهومات المتداولة أحد طرفى هذا التناقض . طورا يخلص لمعنى الصغير وطورا يخلص لمعنى من معانى الإله . وقد غاب الطفل عشر سنين وهى مدة تكفى لإنضاجه وليكون فى عرف المصرى من نسميه باسم العريس ، وهو لقب يدل على أن ابن عشر سنين قد كمنت فيه قوة كبيرة . والعشرة على كل حال من الأعداد المقدسة . ولكن نمو هذا الطفل الذى غاب لم يحل دون أن يعود طفلا ، أى أن النمو لا يعنى التغلب على معنى الطفولة وكبت كل جوانبها .

هذا الطفل الصغير الإله ليس يعنى مجرد الحب ، ولكنه يعنى فكرة الإنسان أيضاً . إن الشاعر لم يتركنا حيارى تماماً . لقد تلمس الأبوان طفلهما بكف تنبض فيها عروق الرعشة الأولى . الإنسان إذن يبحث عن نفسه حين يبحث عن جانب الحب . وهو لا يعرف الحب أو نفسه بطريقة المنطق والاستدلال ولكن يعرفها بطريقة الحدس والشوق والمكابدة . وهو موقن بأصالة وجوده وإمكان إثراء هذا الوجود .

مفهوم الحب أو معرفة الذات فى هذه القصيدة يأخذ كثيرا من تفصيلات المعنى الأول . لقد ظل الأبوان أو لنقل ظل الإنسان الذى يظن أنه ناضج منتج للحياة عبدا للأسى ؛ فالإنسان يظل عبدا للشعور

الأليم بالانفصال حتى يجد نفسه ولا يجدها إلا فى الحب والاتصال . فالإنسان يعيش فى وسط طبيعة قاسية : وسط الشتاء المكفهر ، والخريف المجدب ، والصيف العارى . كل هذه رموز الانفصال . ولا بد إذن من أن يجد الربيع أو حب الحياة . ولكن الحب المقترن بالربيع لم يكن وحيد الصورة على أقلام الشعراء . لقد أطلت منه كثيرا البهجة بالجنس خاصة . ولكن الطفل الوديع فى هذه القصيدة عبارة ليس من السهل التجاوز عنها . الوداعة هنا قد تعنى البراءة من الأسى ، وعبادة الأحزان فكرة شغلت غير قليل من الشعراء المعاصرين كما شغلهم البحث عن مفهوم ناضج للحب يثقف الشعور الدينى والاجتماعى والفهم بوجه عام . والذى يعنينا الآن خاصة ، ونحن بصدد الدراسة العملية لفكرة الرمز ، أن الطفل العائد هنا هو المنقذ الوحيد من الأسى الغامض المكنون . هذا الأسى ما هو ؟ وما مصدره ؟ هل هو شعور بالكراهة أو الانفصال يثقل كاهل الإنسان ؟ هل يعنى الشاعر أن ما عدا منهج الحب فى التعرف على طبيعة الإنسان لا يمكن أن ينتهى إلى سلام مع النفس ومع الآخرين ومع الطبيعة ومع الله . والمهم هو أن من الصعب أن يحتفظ المرء بهذا الحب . الإنسان معرض باستمرار لعوامل النسيان ؛ فالجرح غائر طويل العمر ، وقد ألفه المرء كما يألف كل ألم ويسهو عن كل نقص . ولكن علينا أن نقاوم ذلك . وقد شاء صلاح أن ينسق بين المستويين تنسيقا خاصاً لا يخلو من التنافس أو مايشبهه . وذلك واضح — بوجه خاص — فى الجزء الأخير من القصيدة حين يستبين لنا أن أمر الطفل رمزى معقد ، وأن شيئا وراء المستوى الحرفى قد شغل الشاعر منذ البدء ، يستبين لنا أن الحب هو النجاة الوحيدة من الشعور بالتذكار أو الماضى . الماضى ينسلخ منا بقوة مالم نجد الطفل أو الحب أو الصلة . يصبح الماضى شيئاً آخر لا علاقة له بالعبء والقصور والعذاب . ويفقد التغير كل المشاعر المرهقة التى تنجم عن

الانفصال بين الإنسان والأشياء . ولا شيء أوضح فى شعر صلاح عامة من الطفل والأم والأب .

الحب الذى يتحدث عنه الشاعر لا يخلو من التوتر . ولكنه يخلو من « البكاء الضرير » . إن لدينا تفرقة بين أحزان المنفصلين الفاقدين وتوتر الواجدين المتصلين . المرء محتاج إلى مبدأ الاتصال. فإذا وجده فليس يعنى ذلك أنه خلص من الشعور بالذات المختلفة عن الآخرين ، وإنما يخلص من الشعور بالذلة أو القهر . إن عملية الحب عملية نامية والمرء يتطلع إليها على الدوام — فى بهجة ومحبة وإحساس بصير بالذات . إن الصورة المقابلة لمفهوم عودة الطفل هى — فيما أعتقد — صورة الحزين وراء جدار يسفو زهرة ميتة محتضرة . هذه صورة الحب الزائف الذى يظل يختلط بعنصر الخوف من الجدار . الجدار الذى يخافه المرء ويلجأ إليه ليحتمى منه به . وما يتساقط عليه فى ظل هذا الخوف هو الشعور بالموت أو التفكك . الحب يحفظ على الإنسان شعوره بالوحدة الطبيعية .

وفى آخر القصيدة يخيل إلينا أن المحبة التى أوشكت أن تتحقق أفلتت من بين أيدينا . المحبة لا توجد مـــرة واحدة ، وإنما تبزغ وتغيب كالنجوم . والمرء يظل دائما باحثا عنها فإذا وجدها غفا أو استراح. والإنسان ظل لهذا الحب أو أنفاس وندى على وجهه . نحن البشر من خلق هذا الرمز ؛ يجب أن نكون كالشفق الأسمر من حول الهلال . إن شعوراً كامنا فى أنفسنا يجب أن يستيقظ . نحن غرباء ما لم نجد أنفسنا فى الحب والصلة . نحن صغار ما لم نجد هذا الصغير الإله ، ما لم نجد الحب الذى يعلو بنا على التناقض . كل هذه التفصيلات إنما نشأت عن المزاوجة بين مستويات التعبير وتعاونها وظهور فكرة الرمز مرة واختفائها مرة أخرى . الشاعر يريد أن يتحدث عن أفكار لا تنال بغير هذا الطريق ،

وهو حريص على ألا يقرر شيئاً منطقياً بحتا عن المحبة وصلتها بالمعرفة . ومن أجل ذلك يلجأ إلى طريقة خاصة أوضح جانب فيها هو الانتفاع بفكرة العائد أو قراءة المعنى الكامن فيها .

العلاقة بين الرمز والمرموز اليه إذن ليست علاقة خارجية أو بسيطة ، وليس من السهل استيعابها فى مقولة محددة تماماً . والتعميم مطية الزلل . ولكن أحب أن أؤكد فكرة الإظهار والإخفاء المتلاحمين اللذين أشار إليهما كارليل . ففى الرمز توجد صلة غريبة معقدة بين المشابهة والمغايرة ، أولا يغيب مستوى من المعنى فى مستوى آخر تماما . ولعلى أوفق حين أقرأ معك قصيدة أخيرة لصلاح أيضاً :

لترتفع ، لترتفع يأيها المجيد[٤٦]
ياأجمل الأشياء فى عينى ، أنت ياخفاق
يا أيها العظيم ، يامحبوب ، يارفيع ، يا مهيب
ياكل شىء كان فى الحياة أو يكون
ياعلمى ، ياعلم الحرية
فداء تلك اللحظة المجيدة الثرية
مضى إلى السكون من أحبابنا ألوف
كى يجعلوا قلوبهم تلا من التراب
يقوم فوقه العلم
ليفتلوا عروقهم سارية مجيدة
يزين فرعها العلم
لينسجوا أيامهم ديباجة خضراء

ترف فى الهواء
كوجهك النبيل . يا علم .
ومن بياض المقلتين حين تشخصان للسماء
تستمطران فى ليالى اليأس بسمة الرجاء
هلالك الوسيم . . يا علم
فلترتفع يا أشرف الأشياء
أفديك صاعدا إلى العلاء
كطائر من الجنان ينقر السحاب والأجواء
برفة نبيلة من ذلك الجناح
يهز قلبنا الحنين . . . يا علم
فى سحبة صغيرة من طرفك المعقود
يموج حبنا العميق . . . يا علم
لقد ملكتنا بوجهك النبيل
ورفة الوشاح
وخفقك النبيل
ورقة الجناح
وما اكتوينا فى سبيل أن ترف يا علم
ليسترح على وساد الشمس خدك الرقيق
إلى الأبد
لتضحك السماء لك
سحابة سخية تظللك

والقمر الزاهى يقبلك

والشفق المخضوب بالدماء يغسلك

لتحترق على المدى جسومنا

لكى تنير أنت

تغوص فى جوف الثرى عظامنا

لتستطيل فى قلب السما ساريتك

وترتفع

وما تزال ترتفع

يا أشرف الأشياء .

من المعروف أن العلم ليس مجرد علامة — فالعلاقة فى العلامة علاقة خارجية ، ولكن العلم رمز يرتبط بفكرة الوطن ارتباطاً داخليا ويأخذ نصيبا واضحا من قوة الأمة التى يمثلها وكرامتها . ولكن الشاعر يجعل العلم فى القصيدة عبارة عن التقاء مستويين اثنين من المعنى . العلم — كما قلنا — يشارك فى المعنى الذى تتمتع به الأمة ولكنه فى حدود القصيدة أصبح ذا وجود متميز إلى حد ما . وكأن القارىء أو الشاعر يتجه إلى شيئين اثنين . العلم يعبر عن محبتنا للوطن ولكن العلم أيضا كائن نبيل نستغرق فى تأمله لحظات . وبعبارة أخرى إن وعينا لتعبير العلم عن الوطن يختلط أيضا بما نعيه فى القصيدة من استقلال العلم استقلالا مؤقتا . مرة نرى الوطن والعلم شيئا واحداً ومرة يلفتنا العلم إلى ذاته . ولولا ذلك لما استطعنا أن نفهم كل ما فى القصيدة من تركيب أو ثراء . إن العلم والوطن يندمجان مرة وينمو العلم فى القصيدة نموا متصلا حتى يصح أن ينزع إلى ما يشبه التفرد بنفسه . وقيمة القصيدة لا تنفصل — بوجه خاص — عن هذه

النقطة الأخيرة . والآن لا معدى لنا عن أن نحلل — ما استطعنا — بعض جوانب القصيدة لعلها تفصح عما نقصد إليه :

استعان الشاعر بالإحساس الدينى ، فأول خطاب للعلم يأخذ صورة الصلاة والدعاء والشعور بأن العلم ليس حقيقة جزئية تتعلق بزمن معين بل هو حقيقة كلية تسرى فى الزمن كله . هذا الشعور الدينى يتغلغل فى أرجاء القصيدة ؛ فقد جعل الشاعر التضحية بالنفس قربانا لهذا العلم (الإله) . مضوا إلى السكون تعبير يجعل الموت أعمق لحظات الحياة بالنسبة لمن يفتدى وطنه فضلا على العابد . ظل الشاعر يواجه هذا العلم كما يواجه العابد صورة أو أيقونة . والعابد يعرف أنه جزء من المعبود ولكنه يعرف أيضا أنه متميز منه . ومن أجل ذلك كنت حريصا على أن أقول الشعور الدينى لا الشعور الصوفى . وكل ما فى القصيدة مناجاة عبادة على هذا النحو ، ولكنها عبادة تقوم على فكرة المحبة التى أشرنا إليها من قبل . وبعبارة أخرى تلاحظ أن أهل الوطن يمضون إلى النار التى توقد من أجل تحية المعبود . والنار يتخلف عنها تلال من تراب . هذه التلال ليست هى أنقاض الموتى بل هى أقرب إلى عملية بناء الحياة ذاتها من أجل أن يقوم فوقها العلم أو المعبد المقدس الذى يقام عادة على جزء مرتفع من الأرض . القصيدة مليئة — كما قلنا — بكل شعائر العبادة كمحبة نشيطة حافلة أحيانا بأنواع العذاب . وبعبارة أخرى يصبح الموت فرضا محبوبا من أجل إرضاء (المعبود) ، وذلك لأن الناس يعلمون أنهم يشاركون فى حياته ، فالموت فى القصيدة يأخذ شكل العودة إلى هذا المعبود والرجوع إليه أو شكل إعادة تكوينه من جديد ، فالعبادة فى القصيدة ذات طابع مزدوج : مرة يوجد المعبود بمعزل عن عابديه . ومرة يمارس الشعور بالموت كنوع من الشعور الدينى الخلاق ، وعلى هذا تفهم الديباجة الخضراء والعروق والسارية . وقد أدخل الشاعر اسما آخر المعبود هو النيل وهو اسم طارىء ، ولكنه

استعمل استعمالا متكرراً فى القصيدة . وعبر به فى داخل هذا الإطار عن طائفة من المشاعر التى تلتقى عند فكرة التقارب والتباعد أو الوحدة والثنائية .

وظل الشاعر يعبر عن محبة العلم كعبادة أو عملية نامية مستمرة ، فالعلم يرف جناحه دائما ، ويصعد إلى العلا ، ويتغذى بإزالة الحجب ، ويخف الفرق بين العابد والمعبود ، ويتاح للإنسان أن يرى فى نفسه إمكانيات روحية عبر الحياة الضيقة وبخاصة حين يلم الشاعر بما يسميه النقر فى السحاب والأجواء . هذا النقر تعبير عن الوداد . ولكنه ود مصحوب بكشف مستمر ومحاولة للصعود والبلوغ .

ومن الواضح أن هذه العبادة التى تكون المحبة لبابها لا تنفصل عن التأمل الجمالى للمعبود . لوجهه الجميل . ورقة الوشاح . وخفقه النبيل . فالعابد يرى وجه معبوده ولكنه يعلم أنه محفوف بالأسرار الكامنة . هذا المعبود المقدس الغامض يصور بصورة متعالية وكامنة ، صورة ساكنة ومتحركة . فالمعبود لا يخضع لنظام المنطق المألوف .

كذلك الإنسان فى القصيدة موقفه مزدوج . الإنسان يخلق العلم كرمز والعلم يخلق الإنسان . فى الجزء الثانى من القصيدة يدعو الشاعر للعلم دعاء متميزا من دعائه الأول فيقول :

ليسترح على وساد الشمس خدك الرقيق
إلى الأبد
لتضحك السماء لك .
سحابة تظللك .
والقمر الزاهى يقبلك .

حينئذ يصبح العلم آخذا للحياة لا واهبا لها فحسب . لقد صنعه الإنسان بمثل ما صنع هو حياة الإنسان . هاهو الإنسان يعيد خلق الرمز ويرى أنه لابد أن يعكف على وعيه . وهذا الوعى يأخذ صورة فعل نشيط فى هذا الشعر . ولكنه وعى أوفعل كونى ، فالذى يصنع رمز العلم يدرك أنه محتاج إلى إدماجه فى عالم أوسع من السماء والسحب والقمر ، حتى يستمد كل منابع الحياة الإنسانية من مصدر أعلى يرعى فكر الإنسان .

كل هذه الملاحظات تعنى شيئا واحدا هو أن مايميز الشاعر يؤدى دورا مزدوجا ؛ فهويلفت إلى حقيقة أخرى متميزة ولكنه فى الوقت نفسه يلفت إلى ذاته . وهكذا نلاحظ أننا لاندمج الرمز والمرموز إليه . لاندمج العلم والوطن فى القصيدة الناضجة . المعنى يتسع لشىء آخر وراءه ، ولكنه يظهر فى الوقت نفسه وكأنه يحجب هذا الشىء الآخر الذى لم يصرح به . وهذا كله من الممكن أن يعبر عنه بعبارة أخرى فنقول إن الرمز فى الفن يختلف عن الرمز الصوفى . ففى الرمز الصوفى نلاحظ هذا الاندماج بين العالم والمعلوم . وفى الرمز المنطقى نجد التميز تاما بين الرمز اللغوى ومفهومه المشار إليه . وليس هناك أدنى شبه بين الرمز ٢ وفكرة الاثنينية . أما فى حالة التفكير الاستاطيقى فأن العلاقة بين الرمز والمرموز إليه شديدة التعقيد . هناك على النقيض ضرب من الشبه والتسوية يتخللها ضرب من الاختلاف أو التنوع . وقارىء القصيدة كثيرا ما يلاحظ ظهور أحد المستويين مرة واختفاءه مرة ، ويرى أن المعنى ينتج عن التشابك بين الظهور والخفاء .

المراجع

(١) إبراهيم المازنى : إبراهيم الثانى ص ٢٨

(٢) المرجع نفسه ص ٤٢

(٣) المرجع نفسه ص ٤٥

(٤) إبراهيم المازنى : خيوط العنكبوت ص ٤١٢

(٥) صلاح عبدالصبور : أقول لكم ص ٦٧

(٦) صلاح عبد الصبور : الناس فى بلادى ص ٤٢

الفصل الثامن

الأسطورة والشعر

— ١ —

إن ما يميز اللغة ذات الأعماق من اللغة ذات البعد الواحد هو حيوية الخيال الذى يشترك فى تكوينها . وقد لقى الخيال منذ أيام كانت تغييراً كبيرا فى مفهومه . لم يعد ضرباً بسيطا من اللعب أو تعفنا فى الإحساس كما يذهب هوبز ، أو تعليقا على عالم أعطيه المرء من قبل ، تعليقا لا يركن إليه . نجا الخيال على يد كانت من هذين الوهمين ، وأصبح عنصراً يساهم مساهمة أصيلة فى تكوين هذا العالم . وجاء كولردج فاستعمل مصطلحات خاصة به ، وجدد مذهب كانت ووثقه ، ودعا هو الآخر إلى أن العقل أكبر من أن يكون ناظرا إلى أشياء سابقة . العقل يكون إلى حد كبير العالم الذى نعرفه .

إن إدراك ما نسميه الشجرة ممكن لأن العقل — بنشاطه — يدمج الإحساسات العابرة فى كل ذى معنى قابل للمعرفة . إن الطائر والكلب وأنا — كل منا له علاقة خاصة بالشجرة . وكل منا يستجيب لها بطريقة متميزة . كل منا يدركها ويعرفها بطريقة قد تكون ، إلى حد كبير ، مغلقة منيعة لا ينفذ إليها الآخرون . وسمى كانت عملية الإدراك الخلاق هذه — الوحدة الإعلائية للترابط الحسى . وسماها كولردج باسم « الخيال الأولى » . كذلك قال كولردج إن هناك مستوى ثانيا للنشاط الخيالى أو العقلى ، ويعنى بذلك الأنواع التخيلية التى يحتاج إليها خلق الشعر ،

وتعتبر استمرارا وانعكاسا لهذه القوة الحية التى توجد فى كل إدراك إنسانى . فالخيال الثانى يكرر عمليات الخلق الأبدية التى تنطوى عليها إمكانيات الإنسان اللانهائية . والمتأمل فى هذه الفقرة بدقة يرى ما يمكن أن تنبثق عنه من اعتبار الفن واقعا متعالياً . وهى الفلسفة التى اعتنقها النقاد الجدد ، وقال بها من قبل كانت وكولردج . ولكن هذا الواقع المتعالى يأخذ صورا عديدة لا صورة واحدة . من هذه الصور وصف كولردج المشهور حيث يقول إن الخيال قوة تركب الأشياء المتفرقة ، ومن المعلوم الآن بعد أن قرأنا معاً الفصل السابق أن النقاد الجدد أولوا هذه الطريقة عناية كبرى . وواضح أنهم رأوا أن هذا النشاط المركب هو أقرب سبيل وأوضحه من أجل الدفاع عن الشعر أمام المعرفة البشرية المتزايدة فى سائر المجالات . وكما يكون لكل اتجاه رد فعل فقد هاجم بعض الباحثين هذا التصور المفضل للشعر . وقد ذهب رتشاردز نفسه إلى أن الشعر لا يمكن أن يستوعبه مفهوم واحد . وإذا نحن قرأنا كثيرا من الشعر القديم خاصة وجدنا الشعراء لا ينهجون فى معرفة الأشياء هذا النهج ؛ فطريقة التركيب والإدماج ليست هى الطريقة الوحيدة فى اللقاء بين الإنسان والعالم الخارجى .

إن قوة الخيال فيما يقول هويليريت ربما لا تكون من باب ربط العناصر المتباعدة أو المتنوعة وتقريبها وإدماجها ؛ فهى قد تتخذ مظاهر أخرى . وحيوية العقل أو إلهاماته وإضافاته ذات قوالب متنوعة ، فقد تكون أقرب إلى تقوية التجربة التلقائية ذاتها من أجل أن يدرك الفنان الجانب الفردى أو الخاص . وهذا الإدراك يحتاج فحسب إلى ضرب من « الانحناء نحو الأشياء » إذا جازت هذه الاستعارة . الفنان لا يدرك

الأشياء جمادات أو غائبة أو متميزة أو محايدة . ولذلك نجد النظرة الاستاطيقية مبنية على ضرب من التناقض فى جوهرها . ومهما يكن فالشاعر قد يكون مشغولا بإبراز هـذه المواجهة الفردية فى صورة قوية نافذة .

— ٢ —

وهناك ضروب أخرى من النشاط الخيالى . هناك ما يسميه بعض الباحثين باسم تكوين المسافة التخيلية . فالعلاقة بينى وبينك قد يشوبها مسافة ضيقة أو واسعة . ولكن المسافة الصحيحة فيما يقولون هى العامل الأول فى تكوين أسلوب الحياة وأسلوب الفن . وليس المقصود هنا مجرد المسافة المكانية التى يحتاج إليها الرسام أو المسافة الزمنية التى تحدث عنها أرسطو حين قال إن المأساة يقوى تأثيرها إذا هى قامت على حوادث قديمة(١) . هناك ضرب آخر من المسافة حين نحاول أن ندرك الأشياء على بعد مناسب من أجل أن تظهر موضوعيتها . فالقرب الشديد كالبعد الشديد لا يمكن من رؤية الأبعاد المختلفة بوضوح وتميز . ولكن هذا كله لاينفى الحاجة إلى المرونة فى تقدير النماذج ؛ ففى المرائى وإحياء البطولات يميز الشخص المتحدث عنه تمييزاً ملحوظا من الأشخاص العاديين ، وينقى من كثير من الارتباطات العادية . وتعتبر هذه الطريقة هى المثلى فى مثل هذه الظروف . كما نلاحظ أن مدى المسافة يختلف باختلاف الاتجاهات الفنية نفسها . وقد بولغ ، فى الفن الحديث ، فى إظهار المسافة البعيدة الرائعة هذه ، واعتبر تفكيك الظاهرة من كثير من ارتباطاتها ذا صلة وثيقة بخلق إدراك من نوع جديد حتى أصبحت كلمة الصورة باعتبارها تشير إلى شىء خارجى لامعنى واضح لها . كذلك يمكن أن نمضى فى تتبع بعض الفروق الأخرى الخاصة بالاتجاهات الفنية : فالشاعر

الكلاسيكى فيما يقال لا ينسى أنه مشدود إلى الأرض . ولكن الإنسان يعيش دائما بين أطراف ، ونحن نريد الآن على الخصوص أن تحتفظ مدركاتنا بأبعادها ؛ فالذى يرى طرفا واحداً لا يرى كل شىء بل لا يرى هذا الطرف الواحد على حقيقته . ولكن من الممكن أن نرى عدة أطراف وأن نجمع بين مدركات مختلفة دون أن يكون المظهر العام لنشاط الذهن هو مظهر الإدماج والتوازن بين العناصر الواضحة الاختلاف . ولكل عصر ولكل مدرسة إذن إدراكها الخاص للبعد الاستاطيقى والمواجهة والرؤية الفردية .

ومن وسائل الإدراك الخيالى الاستعارة . والشعر كله ملىء بالاستعارات . والاستعارة تعبر عن ملاحظات متنوعة بطريقة خاصة متميزة من التحليل والبيان المباشر ، تعبر بوساطة إدراك مفاجىء لعلاقات موضوعية . وهى تتميز فى الشعر عنها فى البلاغة والخطابة حيث تقوم على تشابه بسيط أو معرفة منطقية واضحة . كذلك يميز النقاد بين التعبيرات التى يقوم الربط فيها على التحليل والمقارنة المحتفى بها والتعبيرات التى تقوم على الإدراك الحسى المثير لعلاقات موضوعية . وقد اتخذ النقاد الجدد من موضوع الاستعارة مجالا لشرح وجهة نظرهم فى الموقف الدرامى والعناصر غير المتجانسة والتغاير بين الأشياء . ولكن التوافق والتناسب القلبى قد يكون هو الطريقة البارزة على نحو ما أشرنا من قبل . ومن الضرورى أن نلاحظ إلى جانب عدم التجانس ما يبذله الفنانون دائماً من أجل الاستمتاع بإدراك التجانس فى وسط عالم ملىء بالاختلاط والتضاد والمباغتة[٢] .

— ٣ —

والآن ننتقل إلى مظهر آخر من مظاهر المعنى فى الشعر ونعنى به التفكير الأسطورى . والأسطورة كانت تعتبر فى رأى بعض الباحثين ضربا من المرض العقلى نشأ عن عجز الإنسان عن التعبير عن الأفكار المجردة بغير طريق الاستعارة[٣] ، فالأسطورة عندهم ظل قاتم تلقيه اللغة على الفكرة . قالوا ولن تختفى هذه الظاهرة المرضية حتى تصبح اللغة مطابقة للفكر بدقة . ولن يكون ذلك أبداً . كذلك نظر فرويد إلى الأسطورة فى ضوء الأمراض العصابية والتعبير عن الرغبات المكبوتة ، ونقل الدافع النفسى من موضوعه الأصلى إلى موضوع ظاهرى ، أو من ظروفه إلى ظروف يبدو غريبا فيها[٤] .

وهذان الرأيان يتفقان فيما بينهما على شىء حاربه مفكرون كثيرون منهم العالم النفسانى والفيلسوف والناقد والباحث فى الأنثروبولوجيا . والواقع أن تغير النظرة إلى الأسطورة يرجع على الخصوص إلى باحثين اثنين هما كارل يونج وارنست كاسيرر . يعتقد يونج أن اللاوعى يؤدى وظيفة تركيب خلاقة ، وأن الأساطير كخيالات الليل والنهار ليست مجرد اضطراب نفسانى ، بل هى تنظيم ينطوى على الأقل من حيث المبدأ على الذكاء والقصد . وبهذا حدثت الثورة الكبرى فى تغير مفهوم الأساطير ، وانتقلت من عالم الانحراف إلى وسائل الخبرة والمعرفة ، ولم يعد ينظر إليها على أنها مجرد تطهير ، كما كان يقول فرويد ، فهى حافلة بإشارات إلى اتجاهات جديدة ووسائل تكيف قد تتخذها الذات الفاحصة الواعية .

وقد تأكد معنى المعرفة فى الأساطير أيضا على يد كاسيرر ، قال كاسيرر إن اللغة والأسطورة ولدتا من أب واحد هو التكوين الرمزى

أو تركيز التجربة الحسية البسيطة وإعلاؤها(٥) . وقد كانت هذه الملاحظة هى نقطة انطلاق أخرى مضادة فى بحث عالم الأساطير ، قال كاسيرر ومن ورائه سوزان لنجر إن الأسطورة هى الوجه الأولى أو البدائى للتفكير فى الميتافيزيقا . الأسطورة هى التجسيد الأول للأفكار الكلية(٦). وقضيا على رأى فرويد وموار اللذين زعما أن جانباً هاماً من حياة الإنسان البدائى والمتمدين ضرب من الانحراف الذى لا يمكن من رؤية الأشياء على حقيقتها . الأسطورة على العكس أحد أنواع المعرفة الرمزية .

وتولت سوزان لنجر تفصيل هذه المعرفة الرمزية ، وفرقت بينها وبين قصص الجان . والتفرقة بينهما شائقة ومفيدة ، فالقصص الأخير يسيطر عليه اللامسئولية ، ويلعب فيه الوهم الصريح أكبر دور ، والغرض منه إشباع الرغبات التى حرمناها ، وأبطال السحر والجان ، ذكورا وإناثاً ، يتمتعون بمكانة عالية من الثراء أو الجمال الخ ، ولكنهم مع ذلك مجرد أفراد . أميرهم هو أمير ما . والأميرة أميرة ما محبوبة . والغرض من القصة هو إرضاؤنا وإشباع مطالبنا . ولكن هذا الإشباع ليس أخلاقياً على الدوام ، بمعنى أن بطولة البطل قد تكون مجرد حظ ، وقد تكون بطولة مكر وخبث . والفكرة التى تستبطن هذه الحكايات — عامة — هى نصرة إنسان بائس أو سيء الحظ على من هم أكبر منه وأرقى سواء أكان هؤلاء ملوكا أو جنيات خبيثات أو حيوانا قوياً أو إخوة أكبر سناً . وفى عبارة مختصرة تعتبر قصص الجان أو قصص الحور هذه صورة من تفكير إنسان راغب فى شىء(٧) .

أما الأسطورة ، سواء أكانت موضع اعتقاد حرفى أم لم تكن ، فإنها تتناول بجد واضح من حيث هى حقيقة تاريخية ، أو من حيث هى صدق صوفى ، وفكرتها الأساسية ذات طابع مأسوى . أى أن الأسطورة

ليست ذات طابع متفائل بكمال البشر ، ولا تتعلق بهذا المستوى الوهمى للكمال ، والشخوص فيها يندمج بعضها مع بعض لتكون شخصيات ثابتة فوق المستوى الطبيعى ، فشخصان إلهيان مثلا يولدان مولداً معجزاً ، ولهما قوة رهيبة ، يهزمان ويندمجان فى صراع بطولى ، ويندمجان معاً فى إله واحد تحت اسمين مختلفين . وقد يصبح هذان الاسمان مجرد صفتين تربطان هذا الإله بطقوس أو نظم دينية مختلفة . أما قصص الحور والجان فلا تجرى على هذا المنطق ، ولا تلتقى فيها الشخوص لتكون وحدة ذات جانبين ، الشخوص قد تتشابه فى قصص الخرافة والجان ولكنها لا يمكن أن تندمج(٨) .

وهذا المعنى يؤدى إلى فرق آخر ، هو أن الأساطير يتداخل بعضها مع بعض فى نسيج واحد ، وكأنها تكون دورات مختلفة فى عجلة واحدة . وشخصياتها الدرامية تترابط ترابطاً وثيقاً ؛ إن لم تكن تندمج . الواقع أن الأسطورة تفترق عن قصص الجن من هذا الوجه ؛ فأشخاصها يشتركون معاً فى خلق دراما ، ومسرح هؤلاء الأشخاص هو العالم الطبيعى مثل جبال الأولمب أو البحر أو السماء . وليس مسرح الأساطير أرضاً لا وجود لها فى الجغرافيا كمثل مانجد فى النوع الثانى من القصص .

مثل هذه الفروق الأساسية تجعلنا نفكر فيما لها من وظائف مختلفة اختلافاً أساسياً ، الأسطورة فى الحقيقة ذات غرض شاق وجدى معاً بالقياس إلى قصص الجان وأشباهها . إن العناصر التى تكونهما قد تتشابه ، ولكن قصة السحر والجان كما قلنا تعويض عما فى الحياة الواقعية من نقص ، وهرب من الإخفاق والصراع الحقيقى . ولما كانت وظيفتها شخصية على هذا الوجه فإن بطلها إنسانى وفرد إلى أقصى حد . صحيح أنه يملك قوى سحرية ، ولكنه لا يعتبر إلهياً . قد يكون شاذاً ، ولكنه ليس شيئاً فوق

الطبيعى . ومن أجل هذا السبب نفسه ، من أجل أن رسالته هى تمثيل الذات فى حلم يقظة ، فإنه ليس منقذاً ولا معينا للإنسانية .

إذا كان البطل فى حكايات الجان خيراً فإن خيره ذخيرة شخصية يكافأ عليها بسخاء ، فضلا على أن النزعة الإنسانية الخيرة عنده ليست هى معقد القصة ، إنها على أحسن تقدير البيئة التى يؤدى فيها انتصاره الاجتماعى الكامل . ولا تعود الفائدة من أعماله الذكية وفضيلته على الجنس البشرى من بعده ، وإنما تعود عليه وحده . وعلى هذا نفهم كيف تتم قصص السحرة والجان بوساطة النهاية السعيدة دائماً . البطل هنا ينتهى دوره حين يحصل على انتصار وهمى سخيف .

أما الأسطورة فتعترف بالصراع الطبيعى ، وتعترف بالرغبة الإنسانية التى تحبطها قوى غير إنسانية معادية أو مضادة . الأسطورة ليست تشويها للعالم متأثراً برغبات معينة كما نرى فى القصة السابقة ، ولكنها مواجهة جدية لحقائق إنسانية أساسية . الأسطورة ليست هربا ، وإنما هى قصد واتجاه ذو طابع أخلاقى . ولهذا السبب الهام نفهم كيف أن الأسطورة لا تستنفد وظيفتها الكلية فى عملية القص ذاتها ، ونرى كيف أن الأساطير المتمايزة لا تنفصل تماما . ذلك أن الأسطورة تقدم ، بطريقة استعارية ، صورة للعالم تنطوى على نفاذ وخبرة ، ولا تقدم تاريخا وهمياً لحياة شخص معين . لذلك فإن الصور ذات المعنى الشعرى الواحد تندمج(٩) فى صورة واحدة ، والشخوص المختلفة الأصل تدخل فى علاقات موحدة . وإلى جانب ذلك فإن بطل الأسطورة أسمى من أى فرد ، لذلك ينظر إليه على أنه أسمى من الإنسان ، وإلم يكن إلهيا تماما . ذلك أن البطل هنا يختلف عن بطل حكايات الجان . هذا البطل متركز حول نفسه فى حلم يقظة ، لكن بطل الأسطورة سليل الآلهة أو هو شىء أكبر من الإنسان . ومجال نشاطه هو هذا العالم الحقيقى مهما يكن مظهره وهمياً .

وهذا يختلف تماما عن صنعة قصة الجن التى تنقل إنسانا طبيعاً إلى عالم وراء هذا العالم الحقيقى .

ولكن أليس هناك من تشابه ما بين الأسطورة وما اصطلح على تسميته بخرافات السحر والجان . الجواب عن ذلك أن الأسطورة ورموز الحلم وحكايات الجن تستعمل جميعا مادة واحدة ، كل منها يستخدم رموزاً للأب والابن والأم والملكية والعاطفة والمولد والممات والزوجة والفتاة العذراء . ومع ذلك فهناك اختلاف هام فى طريقة استخدام هذه الرموز ينتج عن الخلاف الوظيفى بينها . فالأسطورة فلسفة بدائية أو سلسلة من المحاولات لفهم العالم وتفسير الحياة والموت والقدر والطبيعة والآلهة والطقوس ، أما القصة المتناقلة فهى تاريخ بدائى تكون تكونا ساذجاً فى حدود المحبة والكراهة اللتين بسطتا تبسيطاً غير واع . أما حكايات الحور والجن فهى لم تنبع من باعث آخر سوى المسلاة ولا تخدم غيرها(١٠) . إن سوزان لنجر لاتنكر شبه باعث أسطورى يحدث فى أحلام اليقظة وأحلام النوم ، وأن عنصر التعويض الوهمى قد يوجد فى أكمل الأساطير وأكثرها شمولا ، فهذا أمر لا يمكن تجنبه إذ أن الأسطورة نبتت من بعض مراحل قصص الجن والسحرة على نحو ما نجد التفكير الواقعى كله ينبع من الوهم المتركز حول الذات .

علينا إذن أن نقول إنه لا يوجد حد فاصل نقى تماما ، ولكن النموذج الأسطورى وقصة الحور والجان مختلفان اختلاف النهار والليل : إننا لانعرف تماما فى أى منزلة من منازل التطور الفكرى بدأت صناعة الأساطير ، ولكننا نعرف أنها بدأت فى منزلة ما مع التنبه إلى مايمكن أن يسمى المغزى الواقعى للقصة . وفى كل الصور والتخيلات والتهويمات ،

مهما يكن مظهرها التفاؤلى وتعلقها بالكمال ، توجد عناصر تمثل العلاقات الإنسانية والحاجات والمخاوف الحقيقية ، والصراع الذى تحسم أموره النهاية السعيدة . والواقع أن الخطوة الكبرى التى نقلت حكايات الخرافة إلى الأسطورة هى إدخال القوى الكونية المحيطة بالإنسان فى الأسطورة ، وإضافة العلاقات بين الإنسان والطبيعة إلى جانب العلاقة بين الإنسان والقوى الاجتماعية التى تنفرد بنفسها فى القصة الأولى . كما أن من الملاحظ أن الأسطورة بالنسبة لقصص الجان تعتبر نموا فى العملية الرمزية . هذه العملية الرمزية النامية معناها النقلة من القصة الدائرة حول الذات المنفصلة المنطوية على نفسها إلى مواجهة دراما العالم مواجهة منظمة متماسكة ، وذلك باستهداء رموز واضحة أمدتنا بها الطبيعة مثل الأجرام السماوية واختلاف الليل والنهار والفصول . العملية الرمزية فى الأسطورة تثرى الصورة العقلية لأفكارنا على حساب قدر من الوضوح تخلت عنه الأسطورة ، وكان هذا الوضوح أكثر ظهوراً فى قصص الجن . وهذا معناه أن الرمزية الأسطورية أخذت على عاتقها مواجهة الإنسان للكون بشكل أرقى وأنضج .

— ٤ —

ولعل القارىء بعد هذه النبذة عن معنى الأسطورة يستطيع أن يرى وجاهة فى قول بعض الباحثين إن الأسطورة أدب ، ويجب أن نعتبرها خلقا استاطيقيا من صنع الخيال الإنسانى . ويبدو هذا الحكم مناسبا حينما نعنى — خاصة — بتشابه المبادىء التى تقوم عليها كلتا النظرتين الشاعرية والأسطورية فى بعض الأحيان . لقد قلنا إن التفكير النظرى يبدأ من تصور واحد يجليه العقل بواسطة إدخاله فى علاقات تتكون وتنمو شيئا فشيئا . ولكن هذا التصور لا يفقد هويته فى مجموع هذه العلاقات أو الكل الناتج عنها . كل فكرة تتسق مع الكل دون أن يضحى بذاتيتها . وهكذا تتكون عملية التفكير النظرى من عنصرى الإضافة والتوسع .

أما المعنى فى الأسطورة فلا ينظر إليه باعتبار الانبساط والتوسع بل ينظر إليه بحسب تركز عناصره بعضها مع بعض ، العناصر متميزة فى القالب النظرى ، وتظل تحتفظ بفرديتها وطابعها. ولكن عناصر القالب الأسطورى تفقد جانبا من طابعها الشخصى أو تتحلل من بعض صفاتها الذاتية؛ ففى كل أسطورة نجد مبدأ الجزء من أجل الكل يسود الارتباط بين أجزائها(١١).

ولذلك تجد العلاقات فى النظام الأسطورى أكثر تعقيدا من هذا الوجه ، ففيه ترى المطابقة والمفارقة كلتيهما بين الجزء والكل ، بين الرمز والمرموز إليه ، بين التعبير والمعبر عنه ، بين التجسيم والمجسم(١٢). ونمضى فى ضرب المثل لهذا المظهر الهام بالإشارة إلى نصوص الأهرام الخاصة بالترانيم التى كانت تغنيها الرعية المخلصة فى الاحتفال بدفن فرعون الذى ينتقل إلى حياة غير فانية : فأذا نظرنا فى هذه الترانيم بطريقة الحقائق الأرضية القريبة قلنا إن المحتفلين بدفن الملك يحيون المروءة الإلهية للملك الميت وإن هؤلاء المحتفلين أحسوا بوحدتهم جميعا من خلال مشاعر البهجة المشتركة إزاء أمجاد هذا الملك . وعلى أساس النظرة الأسطورية المتعالية يمكن أن ينظر إلى نوع آخر من الاتحاد ، وأعنى به اندماج الملك الميت مع أوزريس الإله المختص بإعادة الحياة ، ومع الإله رع إله الشمس . صحيح أن التميز الناشىء من الاحترام ملحوظ بين هؤلاء العابدين وذاك الملك الذى تحل فيه روح أوزريس ، ويحتفل هؤلاء العابدون بتأليهه . ومع ذلك فإن الجماعة تشارك كلها فى إحساس إلهى تستمتع به نظراً لأن فرعون ما يزال ممثلا للعابدين ورمزاً لتماسكهم الجماعى على نحو ما كان على ظهر الأرض.

ونستنتج من هذا المثال الذى يتضح فيه كل من الاندماج والتميز والإحساس المتناقض بأن الفرد عابد ومعبود أو إنسان وإله — نستنتج أن منطق الأسطورة يمكن أن يشبه من قريب منطق الشعر . ولنضرب مثلا آخر من الشعر بالإشارة إلى الملكية كرمز بؤرى فى الفردوس المفقود. وكلمة الملك تتكرر فى عدة مستويات تعتبر من الوجهة المنطقية الخالصة غير

متسقة : فى الفردوس المفقود نرى الله ملكا ، ونرى الله الملك بحيث لا يلتبس بملوك هذه الأرض ، ولكن نرى أيضا أن الله يشبه تماما هؤلاء الملوك ، ثم نمضى فنجد أن الله ليس ملكا على الإطلاق ، وأن الملكية هى طغيان الأشرار على الأشرار ، فكيف يستقيم ذلك مع القول بأن الملكية هى قدرة الله ، وأن الملكية ليست مرغوبة فى نفسها ، وأنها لا توجد ، حتى بالطرق الاستعارية ، فى منازل الأرواح المباركة .

هذه القضايا كلها تؤلف عالما من عدم التناسق ، ومع ذلك فإنها لا تضير المعنى الرمزى شيئا . فالملكية من حيث هى رمز ليس لها قيمة إشارية ، فالله والشيطان فى الفردوس المفقود ، بحسب وجهة نظر بعض الباحثين على الأقل ، ينظر إليهما معا فى ضوء فكرة الملك . وهى فكرة ذات طابع متناقض ، فلها بالشيطان والإله معا صلة ما . والذين يقولون إن الملكية فى الفردوس المفقود هى ببساطة الله ، والذين يقولون إنها مجرد طغيان الأشرار على الأشرار — هؤلاء وأولئك يجدون فى النص كلا المعنيين . فالله الملك والشيطان الملك ينتميان معا إلى مقولة الأشياء الملكية التى تخدم أغراض الشاعر .

وخلاصة هذا كله أن مبادىء تحليل الأسطورة ومبادىء تحليل القصيدة تتشابه إلى حد غير قريب ، فهى تدور حول تداخل الدلالات وتنافسها ، وإعطاء الجزء أو بعض الأجزاء أهمية الكل ، والتناقضات التى تجتمع فيما بينها على سنة الرموز التى تتأثر بتاريخ العلاقات التى دخلت فى حياتها .

— ٥ —

إن الشعر والأسطورة معا موقف إنسانى من الوجود ، بمعنى أننا لا نقرر هوية الأشياء ، بل نوجد علاقة بين الذات والموضوع . وكثيرا ما قرأنا فى هذه العلاقة أنماطا عامة . يقال إن الحياة الإنسانية لا تتكرر ،

وإنها تيار متغير دائما . ولكن كل موقف يعتبر ، من بعض الوجوه، قديما وجديدا . وهذا مانبه إليه — خصوصا — يونج حين أشار إلى وجود صور أولية أو رموز فطرية ذات دلالات عامة .

وقد شغل النقاد منذ أرسطو بكيفية تعبير الشعر عن المعانى العامة أو الكلية . يفرق أرسطو بين الشعر والتاريخ . ويقول برونتيير إن الشعر ميتافيزيقا من خلال الصور الحسية ، ويرى نقاد آخرون أيضا أن من الخطأ أن نسوى بين الشعر والميتافيزيقا ، فقد ينطبق هذا الوصف . وربما لاينطبق . ومن حقنا الآن إذن أن نناقش طريقة استخدام الأفكار الكلية فى القصيدة ؛ فقد يعبر الشاعر عنها تعبيرا سافرا متكررا . وهذا التعبير موضع ريبة . ولكن لايوجد تناف أساسى بين الشعر الجيد والعبارة الكلية . وبعبارة أخرى يجب أن نقدر صلاحية أى عنصر من العناصر بحسب تكامله مع سائر العناصر فى خلق القصيدة .

ثم إن هناك طريقة ثانية لدخول الأفكار الكلية ، وذلك بأن تأتى تلميحا وتضمينا فى القصيدة ، وأن تأتى بطريقة مجسمة لامجردة ، ومن ثم يصعب انتزاعها من السياق الذى يحتويها على عكس القضايا التجريدية الظاهرة . فعالمية المعنى هنا لاتتم بالتعريف أو التحديد ، وإنما تتم بواسطة التجسيم . وقد اعترف كولردج بأهمية طريقة « العالمى المجسد » أو الكلى المحسوس . وقد امتدح فن شيكسبير الذى يجمع ويوحد بين المعنى الكلى أو العالمى والجانب المادى الخاص . وهذه الطريقة متميزة من التشبيه الذى ينزل فيه الخاص المجسم منزلة الشاهد ، وينظر إليه على أنه نموذج لهذا الجانب الكلى أو العام . أما الطريقة الثانية فتظهر لنا الشعر فى جوهره الحقيقى ، تقدم إلينا الخاص المجسم دون أن يفكر الشاعر تفكيرا مستقلا فى المعنى الكلى . ولكن الشاعر من خلال إدراكه للخاص فى طابعه الحيوى يدرك إدراكا ضمنيا هذا العنصر العالمى الذى يسايره ويجرى

فى دمه . نحن هنا أمام رمز .

وقد وضح هذا العنصر العالمى فى شكله الرمزى وضوحا شديدا ، بعد أن أذاع كارل يونج دراساته فى مفهوم الصور الأولية . وقد ميز يونج بين اللاشعور الشخصى واللاشعور الجمعى . اللاشعور الشخصى يتكون من الذكريات المنسية والمكبوته والأفكار المؤلمة ، والترابطات الغائمة أو الناقصة التى لم تنضج نضوجا كافيا يصل بها إلى مستوى سطح الشعور . واللا شعور الجمعى يتكون من الصور الأصلية ، وهى أقدم الأفكار التى عاشت عليها الإنسانية وأكثرها عموما . إن هذه الصور الأولية تؤثر فى نفوسنا من حيث هى أشياء وثيقة الصلة بنا ، ولكنها فى الوقت نفسه تؤثر فينا من حيث هى أشياء مستقلة لها حياتها الفردية الخاصة . فنحن ندرك اختلاطها بذواتنا ، واستقلالها عن هذه الذوات .

هذه الصور مدفونة فيما وراء الذكريات الفردية المكبوتة أو الناقصة ويستطيع المرء أن يصل إليها إذا نقيت الذكريات الفردية من بعض العناصر الشخصية المعوقة .

ولكن ليس هناك تعارض بين اللاشعور الشخصى وهذه الرموز الجذرية ، بل هى ـ على العكس ـ تكسب تصوراتنا للأشياء ما يصح أن نسميه بعداً سلفيا .

وبعبارة أخرى تصبح أفكار الشاعر فى ضوء هذه الرموز قديمة وجديدة ، وتصبح صوره أليفة وغريبة . فالدنيا الجديدة تصبح على يد إليوت جزءاً من قصة بالغة القدم عن الأرض الخراب ، وإليوت نفسه يرى أن الشاعر أكثر بدائية من معاصريه ، ولكنه أيضاً أكثرهم ثقافة . والمزاج الحديث يبدو متبلرا فى هذه الكلمات ؛ فنحن نتصل بالأشياء اتصالا أسطوريا من أجل أن نؤكد ما فى حياتنا الحديثة من ذكاء وثقافة .

فى حياتنا المعاصرة غنى فكرى هائل ، ولكنه يكتسب بعداً آخر من خلال ارتباطه بالرموز الأولية .

لدينا إطارات قديمة للتفكير الإنسانى (١٣) ، للأب الإله ، والأرض الأم ، وشجرة العالم ، والإنسان الحيوان ، وبطل الثقافة مثل بروميثيوس ، وخيانة البطل ، وموت الإله تضحية . كل أولئك نماذج موروثة . ومن الممكن ، بل من المطلوب أن يجمع الشاعر بين ذكائه الشخصى الفاحص والتقاط هذه الرموز . وبذلك يجعل الثقافة الحديثة خمراً معتقة جد قديمة .

والحقيقة أنه لا تناقض بين النظريات الحديثة وكشوف العقل المثقف وهذه الرموز ، فتوغل العلم فى أسرار الحياة ما يزال يمكن للتصور الميثولوجى . والإشارة هنا ، خصوصاً ، إلى العلم بالإنسان الذى ينتهى إليه كل علم ، لأننا لا نعلم شيئا إلا من خلال علمنا بأنفسنا . وكلما أفدنا من وسائل الملاحظة والتحليل الموضوعى تحققنا من أن هذه المعرفة وضحت من قبل فى أساطير قديمة (١٤) . وحين نقرأ فرويد ـ مثلا ـ نتبين أن الأساطير القديمة عادت إلى الحياة فى شكل جديد .

— ٦ —

ومن المعلوم أن استبصار الحقيقة بواسطة الاستعارة يعد أكبر علامات الطريقة الأستاطيقية . لذلك نجد النقاد يكتشفون الاستعارات الأساسية التى يقوم عليها العمل الأدبى . وليس المهم كما يقول بيرك أن نبحث عن تاريخ الفنان ومزاجه . وإنما المهم أن نبحث ما يعطيه تكرار بعض الصور فى أعمال الشاعر من أضواء نكشف بها التحول الأساسى الذى يدور عليه شعره . ويمكن أن نعثر على دلالات خصبة إذا عرفنا الأشياء التى يرتبط بعضها مع بعض فى تفكيره ، أى نوع من الصور والمشاهد والمواقف يساير فكرته عن البطولة واليأس والإجرام والعزاء وما إلى ذلك (١٥) .

بنية الاستعارة إذن تعتبر مفتاحا هاما لشعر الشاعر . ومن أجل ذلك درست فى تفصيل رائع ينبغى أن نفيد منه . ويعنينا الآن أن نقول إن بعض الاستعارات تبدو عقلية أو سيكلوجية ، وقد تكون بلاغية ، وربما تكون رمزية . أى أن دراسة الاستعارة تحتاج إلى بحوث عدة متقاطعة هى ، على الترتيب ، سيكلوجية الإدراك ، وقصة اللغة ، والاشتقاق ، وعلم الجمال ، وعلم الدلالات الشعرية ، على حين أن القسم الثالث يحتاج خاصة إلى الأنثروبولوجيا ودراسات الميثولوجيا المقارنة . وقد يحتاج المرء إلى أن ينهض بعدة دراسات فى وقت واحد ، وكثير من الاستعارات التى تبدو عملا بلاغيا مألوفا يكتسب عمقا جديداً إذا نظرنا فى أفق الميثولوجيا . وقد ردت هذه الميثولوجيا إلى كثير من الصور التى كانت تعتبر ساذجة أو قريبة الغور أهميتها ، واتضحت جوانب من الشعر ظلت تعتبر ، إلى وقت قريب ، عملا منطقياً أو شكلياً . واتسعت كشوف البحث فى الصور الأولية حتى ظهرت أصالتها فى التعبير عن عالم الحقيقة والتهويم ، والتناقضات الأساسية التى تهم الإنسان (١٦) . مثال ذلك الدلالات المتناقضة التى يعطيها الماء والنار . الماء يرمز إلى القبر والرحم . الماء يغرق ويطهر . الماء يفيض ويخصب الأرض ، وهذه النار تهلك وتخلق . وهكذا أصبح من المجازفة الساذجة أن تفهم أمور الاستعارة دون علم بما أضافه علم الأساطير إلينا من تنوير .

— ٧ —

وفى ختام هذا الفصل يحسن أن نلم ببعض النماذج التى توضح الملاحظات الأخيرة . يقول ابن الرومى :

تبرجت بعد حياء وخفر تبرج الأنثى تصدت للذكر

وهنا قد نشير إلى مظاهر التفتح والنضوج والجمال الذى تلتذ بمرآه

العين . ولكن هذه المقارنات وغيرها لا يمكن الاكتفاء بها ، فذكاء الشاعر الذى نعجب به فى البيت قد غذاه تفكير أسطورى قديم . والأساطير تحدثنا عن الأم المؤلهة ، وهى أول إله اخترعه الإنسان . ورمزيتها واضحة فيما سجل من آثار العالم القديم . ويرتبط الزواج المقدس بهذه الأم ارتباطاً واضحاً فى التاريخ الأسطورى للشرق الأدنى القديم (١٧) . ويتضح فى هذه الأساطير بصور مختلفة أعضاء التناسل وأحوال الحمل وميلاد الطفل أحيانا . والغرض من هذه الأساطير هو تفسير الحياة على ظهر الأرض ، والرجوع إلى العشق الفطرى من أجل تفسير النمو .

كذلك يقول الشاعر :

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنفع

ويسأل كثير من الباحثين ماذا يقابل الأظفار وما الرباط بين التميمة والموت . وكيف قال الشاعر إن المنية أنشبت أظفارها ؟ ولا جواب يشفى عن بعض هذه الأسئلة دون أن تشير إلى أن الجماعات البدائية كلها تفسر الموت بطريقتها الخاصة : يقول ليفى بريل (١٨) إذا مات شخص عزا البدائيون موته إلى ساحر قد حكم عليه بالموت . ويستطيع الشخص المقصود أن ينطلق كعادته إلى رحلة صيد . وفجأة يشعر بشىء ما فى قدمه أوساقه ويرى حية تنهش جسمه . ومن الغريب أن هذا النوع من الحيات يختفى على الفور . ويدل هذا الاختفاء السريع على أن الشخص الذى لدغته الأفعى قد وقع تحت تأثير سحر عدو ، وأنه لا مفر من موته ، والواقع أنه لا يقوم بأية محاولة للعلاج بل يستولى عليه اليأس ، ويضطجع فى انتظار الموت . ومن الجماعات البدائية من يظن أن الساحر يستطيع ان يعهد إلى حيوان مفترس بإهلاك من يشاء . ففكرة الموت أو صورته فى البيت ذات جذور قديمة .

ومن القراء من ينفر من هذه الجذور بحجة واهية ، يقولون إن

المرء يقرأ ويفهم ولا يخطر بذهنه شيء مما يسمى البعد السلفى . وهؤلاء — مع الأسف — يشجعون الحلقة السلبية ، ويعتبرون التذوق لمعا خاطفة دون عناء ، وفاتهم أن العلم بهذه الأبعاد والأفكار القديمة يضيف إلى التذوق قوة غريبة .

يقول الشاعر :

وبدت تخطر فى رفق ودل
كانسياب الماء فى ضوء القمر
يشفق الأفق عليها أن تولى
فيهاديها تهاويل السحر(١٩)

ويخيل السياق إلينا أن الرفق والدل هما كل شيء فى الماء المنساب فى ضوء القمر . فالقمر رمز مكثف للمرأة والأنوثة . ومن الطبيعى أن تجتمع المرأة والقمر فى الذهن ، ففيهما معا الغموض والسحر . وقد أعطى تغير مظاهر القمر التعبير عن تبدل أهواء المرأة ، وارتبطت دورة الحمل ودورة القمر(١٩) . كذلك ارتبط القمر بحركة المد والجزر فى الذهن . وربما نستطيع الآن أن نرجع إلى الصورة وأن نضيف إلى حركة المشى الهادئة كالماء الذى يتحرك بنفسه ، والذى يقرأ الشعر متأملا قد يدرك معنى ثانيا قريبا من علاقات الزواج . ولكنه ليس اختلاطا أو زواجا محفوفا بتقاليد صنعها المجتمع من أجل الحفاظ على كيانه . إننا على الأدق إزاء صلة طبيعية : الماء ينساب فى ضوء القمر . ولكن لنتذكر أن القمر يبدو كالجالس على عرش الماء . وقد يكون للصورة معان أخرى مثل السكينة ودفء العاطفة الخالى من المكابدة ، ولكننا هنا نتحدث عن هذه العلاقة الطبيعية التى لم تفصح عن نفسها بطريقة ساذجة مباشرة فى أى جانب من جوانب القصيدة .

ولكن القصيدة — مع ذلك — حافلة بالدلالات الرمزية التى تلتقى مع الفكرة التى زعمناها : يقول الشاعر[٢٠] :

وعلى الريح جناح خافق
يضرب الآفاق للعش الحبيب
وبجنبيـــه حنين سابق
يرتمى فى لحنه السارى الطروب

وفى مقطوعة أخرى يقول[٢١] :

كان لى فى مطلع العمر غدير
مائس الأعطاف فى واد نضير
موجه لحن على الماء يسير
ناعس الأنغام وسنان الخرير

فالطير يؤوب إلى عشه ، وهذا غدير يجرى فى واد نضير . والصورة هنا تلتقى مع الماء المنساب فى ضوء القمر . الغدير رقيق متمايل ولكنه صنع واديا نضيرا ، ومع ذلك فهو ناعس وسنان . هذا هو الحلم المتكرر لدى الشاعر ، حلم الخلق والروابط الاجتماعية بين الرجل والمرأة فى صورة نادرة لا تعرف أساليب التنظيم والمجتمع والصراع ، وإنما تخضع لمفهوم الفطرة أو الحياة الحرة الطبيعية . كل شىء يمكن أن يندفع بما فيه من قوى ذاتية غير محتاج إلى قيود تأتيه من الخارج .

حينما نقلب فى القصيدة نجد هذا الماء المنساب فى مكان آخر طروبا قد ضحكت له الجرات :

تضحك الجرات للماء الطروب

وحينئذ يمكن أن نعرف على التقريب وظيفة الماء الرمزية ، لقد ضاحك الجرار مرة وغازل القمر مرة أخرى ، ولكن الشاعر حريص على أن يجعله « منسابا » . وانسيابه يمكنه من أداء هذا النشاط .

وفى القصيدة المشار إليها — إذا دققنا — صور متقابلة ، فالماء المنساب والأنغام الناعسة وضوء الصباح الذى تسكن إليه النفس ، كل أولئك تقابله صورة الريح .

كلما هبت أثارت فى الحنايا(٢٢)
عاصفا ينزو من الشوق المريد
فمضى اللحن بأهواء الصبايا
سامى الأنفاس محلول القيود

والعاصفة تتردد بأشكال مختلفة فى قصائد كثيرة من قصائد ذكريات شباب الذى نشير إليه . ونمضى فنجد هذا العاصف يقترن بعذاب الروح . وقد استخدمت الريح للتعبير عن هذا المعنى الميثولوجى فى مواطن كثيرة . ويمكن أن نستوضح الموقف كله إذا قرأنا سويا قول الشاعر :

نحن نبعان حبيســـا صخرة
من تقاليد السنين الغـابرات
فلنذدها ، ولنفض فى ربوة
رحبة الآفاق من ماض وآت

أظن أن فى هذه المقطوعة شيئا مما ألمعت إليه من خلال الصور السابقة . هذا التوتر بين الفرد والمجتمع الذى يمكن أن يزول إذا اقتنعنا بالنظام الطبيعى ؛ فحيـــاة المجتمع ليست صورة صادقة لحياة الطبيعة : لقد ضيقت على النفس الشاعرة إمكانياتها الخصبة القادرة على

النمو المستمر ، وحرمتها من أن ترى حياتها وحدة متصلة منسابة يتسرب فيها الماضى من خلال المستقبل . ولقد ذكر النبع هنا بعد أن ذكر الغدير هناك ، وليس أوضح من اعتبار النبع صورة انبثاق الحياة القوية النابعة من دفء الانتماء إلى الأرض والمادة . لذلك تجد مفهوم العودة إلى الطبيعة الذى يتضح فى أعمال كثيرة فى الأدب العربى الحديث فى الشعر والنثر والقصة . هذه العودة ترادف شعور الفرد باختياره ورغبته فى ممارسة حياة حافلة بالتحقق والإنتاج وخالية من آثار الكبت والقهر وآلام الضياع .

لذلك نقول إن ثورة الرياح وانسياب الماء ليسا ، فى الحقيقة ، إلا تعبيرين رمزيين عن صعوبات هذا الحلم وتحققه . أى أن فكرة انسياب الماء تؤدى دورا أساسياً فى التعبير عن مفهوم الحياة بلا عوائق . ولكن هذه الحياة ليست — فى القصيدة — ضربا من الكسل والسلبية . الماء المنساب هو مسير الحياة فى ظل ظروف مناسبة فى طريقها الطبيعى دون أن تتعرض النفس الشاعرة لضغط التقاليد الخارجية التى تفقدها الشعور بالدفع الذاتى . الماء المنساب هو صورة علاقات اجتماعية من طراز خاص قوامها العودة إلى مفهوم الانطلاق الطبيعى الذى يقترن فى ذهن كثير من الباحثين والأدباء بفكرة الخلق والفاعلية .

ومعزى ذلك أن الشعور الأولى الموروث بالحب الكامن بين مظاهر الطبيعة ، هذا الحب الماثل فى أساطير العالم كله قد استنبته الشاعر من أجل التعبير عن وجهة نظر خاصة . وبذلك لم يعد معنى هذه الرموز شيئا يستقى من منابع قديمة فحسب بل أصبحت المنابع القديمة فى خدمة مشاعر وأفكار أخرى خاصة بالحياة الأخلاقية والوجدانية . ولكن جزءا هاما من تأثرنا بالماء المنساب والنبع وما إلى ذلك يرجع إلى النسب العريق لمثل هذه الصور ، وما يحتف بها من عمليات خيالية بدائية باقية أكسبتها وقار القدم وثراءه .

المراجع

1) Philip Wheelwright : The Burning Fountain p. 76.

2) Ibid p. 96.

3) E. O. James : Myth & Ritual in the Ancient Near East p. 15.

٤) شكرى عياد : البطل فى الأدب والأساطير ص ٧٨ .

5) Ernest Cassirer : Language & Myth trans by Susanne Langer p. 88.

6) Susanne Langer : Philosophy In a New Key p. 201.

7) Ibid p. 174.

8) Ibid p. 175.

9) Ibid p. 177.

10) Ibid p. 178—180.

11) W. V. O'Connor : Sense & Sensibility in Modern Poetry p. 37.

12) Harold Osborne. : Aesthetics & Criticism p. 287.

13) Kenneth Burke : Philosophy of Literary Form p. 20, 38—39. A Grammar of Motives Appendix A. Rhetoric of Motives p. 10, 13, 48—90.

14) Herbert Read : Collected Essays in Literary Criticism p. 101.

15) Kenneth Burke : Permanence & Change p. 118—127.

16) Norman Friedman : Imagery from Sensation to Symbol p. 25 — 37. Journal of Aesthetics & Art Criticism Sept 1953.

17) E. O. James : Myth & Ritual in the Ancient Near East p. 118.

١٨) ليفي بريل : العقلية البدائية ترجمة محمد القصاص ٢٤/٢٦ .

18) Susanne Langer : Philosophy in a New Key p. 193.

١٩) عبد القادر القط : ذكريات شباب ص ٥٣ .

٢٠) نفس المرجع ص ٦٢ .

٢١) نفس المرجع ص ٦٣ .

الفصل التاسع

السياق

— ١ —

كان برجسون ينعى على اللغة قصورها الشديد . يقول إن اللغة ذات الألفاظ وسيلة اضطرارية تغير حقيقة الحياة النفسية ؛ فالحياة تحول مستمر خال من السكون والجمود والثبات . الحياة ديمومة . ولكن اللغة لا تمكننا من إدراك التحول إلا فى نطاق ضئيل عندما نجتاز العتبة بين الأحوال الواضحة التباين ، أى أننا نغفل التطور الذى يوجد دائما فيما تسميه اللغة حالة واحدة .

وفضلا عن ذلك فإن هذا الاستمرار كيفى لايخضع لمنطق الكم[1] . ولكننا فى اللغة نحول هذا الكيف إلى كم ونعقد مقارنات « زائفة » ، فنقول مثلا فى التعبير عن الحزن حزن زيد حزنا أكبر أو فرح فرحا أكثر من أخيه . مثل هذه المقارنة لاتفصح عن حزن زيد أو فرحه ، وإنما هى عنصر دخيل ، فحياتى النفسية ـ مثلا ـ مستقلة الذات . واللغة ليس فى وسعها أن تدرك هذا الاستقلال ، وليس فى وسعها أيضا أن تدرك الحياة على وجهها الكيفى الصحيح . اللغة تتنكب الصدق وتحول الحياة عن جوهرها ، وتوهمنا وجود تشابه بين صورها . بل إن اللغة تقوم أساساً على افتراض التكرار ، وإدماج حالات ومواقف لانهائية فى رمز واحد . ولكن عالم الباطن كالنهر لاتنزله مرتين ، فالمياه الجديدة تجرى من حولك دائماً .

نحن إذن لا نرى الأشياء ذاتها ، بل نكتفى بأن نقرأ عناوين لها ،

فالكلمات تذكر من الشيء وظيفته العامة ، وجانبه المبتذل ، وبدلا من أن تصلنا بالأشياء تحدث بيننا وبينها قطيعة . فالأشياء ذات طابع فردى متغير أبدا . واللغة ـ كما قلنا ـ ليس فى وسعها أن تعبر عن الفردية ، وتبعاً لذلك لا تصل إلى حقائق الحياة . وكل ما تستطيعه هو أن تخلق عالماً وسطاً بيننا وبين الأشياء ، نحن إذن لا نعيش فى الأشياء ولا نحيا فى أنفسنا . والفن إذن ـ وفقا لهذه التأملات ـ لا يعطينا إلا صورة تقريبية فيها أثر من التشويه والتعديل الكمى لوجداننا .

هذه نظرة عداء إلى اللغة ، وإنكار لإمكانياتها الكثيرة التى يستخدمها الفنان . ففى اللغة ، خلافا لبرجسون ، جانب شاعرى . ولكننا نفترض مستوى تجاريا أو ضرباً من المعاملات المادية الضيقة . وهذا المستوى لا يمكن أن يتخذ نقطة بدء فى بحث اللغة فضلا على علاقتها بالشعر . قال برجسون إن الفنان عبقرى على الرغم من اللغة وطبيعتها ، ولكن الأسلم أن نقول إن الفنان يكشف مافى اللغة من خصائص نافعة . وبعبارة أخرى من الممكن أن تدرس الحياة النفسية من خلال وظائف اللغة ذات الألفاظ ، إذ لا معنى للفصل بينهما . حقاً إن اللغة تظهرنا على التلابس بين الكم والكيف والتقاء التغير والمشابهة واختلاط التكرار والجدة ، وتشابك الخلق المستمر بدوافع الدوام والثبات . ولكن هذه هى شواغل الإنسان . كان برجسون يتصور أن التناقض فى حلول المشاكل الفلسفية مصدره اللغة ذات الألفاظ ، وكأن المرء يبغى ـ حقاً ـ التخلص من هذا التناقض .

رأى برجسون أن اللغة تضر إدراكنا . ولكن كثيرين ذهبوا إلى عكس ذلك تماما . فاللغة نشاط هام فى نمونا العقلى والروحى . تجاهل برجسون خصوبة مغزى التراكيب اللغوية ، وفاعلية الذهن فى تسمية الأشياء ؛ فتسمية الأشياء ضرب من النشاط الخيالى لانفطن إليه ،

واللغة فى أى مظهر من مظاهرها ضرب من الشعر الراكد . والذى نحرص عليه هنا هو أن البحث فى الدلالات نشط متأثراً بالثقة فى اللغة واعتبارها رمز معرفتنا للحقيقة ، ومن ثم تهيأ السبيل لتحويل عيوبها الظاهرية إلى مزايا . وبعبارة أدق اعترض كثير من الباحثين على مبدأ الفصل بين اللغة والحقيقة ، فالكلمات ليست علامات تحكمية ، والتضاد القديم بين الكلمات والأشياء لا محل له . ليست الكلمات مجرد علامات كما يذهب برجسون وغيره ، ذلك أن الحقيقة كما يستطيع الإنسان أن يعرفها ليست إلا تفكيرا وبنية رمزية . والعالم هو نسيج من الكلمات أو المعانى . وهذا ما يناقض فكرة الستار اللغوى الذى أقامه برجسون بيننا وبين الحقيقة . فالكلمات أو اللغة ليست حاجزا ولا ستارا وإنما هى الأشياء والأشياء الحية . وبهذا نستطيع أن نفهم ما يوصف به الشعر عادة إذ يقال إنه يعطى الأفكار والعواطف والانفعالات كثافة الأشياء . ولو كانت اللغة فى ذاتها مجرد إشارات وعلامات منفصلة لما استطعنا أن نتصور كيف يحقق الشعر هذه الخاصية .

اللغة موقف الإنسان من الوجود ، واختلاف الكلمات الدالة على الشىء الواحد فى لغات مختلفة يمثل إدراكات مختلفة . فاللغة موقف إيجابى وتوجيه روحى متصل ، اللغة جذوة الحياة وإمكانياتها الثرة . ومن أجل توضيح هذه النقطة علينا أن نأخذ العون من كاسيرر[٢] . يقول إن اللغة ليست مقارنة هادئة واضحة بين الانطباعات الحسية المعطاة وتجريد صفات معينة منها . تلك هى النظرة الاستاتيكية القاصرة عن تفهم العملية الدينامية التى تنتج لنا ذلك الصوت اللفظى من الباعث الداخلى . وبعبارة أخرى إن المفهوم الشائع الساذج للتجريد يغض النظر عن قدرات الذهن المستمرة . ووظيفة التصورات اللغوية ليست هى مقارنة التجارب واستخلاص صفات عامة ، بل هى تركيز هذه التجارب وتقطيرها فى نقطة واحدة . ويعتمد هذا

التركيز على اتجاه اهتمام الذات ، ويتأثر بمضمون التجربة تأثره بالغاية المقصودة . وعلى ذلك نجد أن الجانب الهام من رغباتنا وأملنا وقلقنا وتصرفاتنا هو الذى نطبعه بطابع اللغة ، أو هو الذى يحمل بطاقة لغوية . فالكلمات إذن تفترض وجود تمييزات معينة فى المعنى ، وهذه التمييزات هى التى تعطى للإحساسات صورة صلبة متماسكة .

وبعبارة ثانية إننا نختار من فيض الانطباعات الحسية الجوانب الهامة فى تكوين حياتنا ونشاطنا ، وهى الجوانب التى استحقت الملاحظة فاستحالت إلى رموز لغوية . وهذه اللمحة النافعة ذات مغزى خطير ؛ فاهتمامات فرد أو شعب لا يطلع عليها فحسب من خلال مباحث فى حالته الاجتماعية والاقتصادية ، وإنما يطلع عليها أيضا بواسطة تأمل معانى الكلمات . فالكلمات هى إدراكات مختصرة مركزة ربما لا نجد فى وسائل البحث الأخرى عوضاً عنها ، إنها تعطى من معالم النشاط الروحى ما قد تعجز عنه المصادر الأخرى إلى حد ما .

وهنا لا نشير فقط إلى المعانى الاستعمالية بل نشير أيضا إلى ما نسميه المعانى الاشتقاقية . وهى معان صعبة الكشف . ولكن تطور الدلالات فى داخل الكلمات يعكس على العموم وظائف حيوية هامة فى تاريخ الشعوب .

والواقع أن التراث العربى نفسه شهد نوعاً من الهجوم على اللغة ، ويتمثل هذا الهجوم فى قول بعض الباحثين إن المعانى لا حصر لها ، ولكن اللغة محدودة ، فكيف يستطاع التعبير عن هذه الحالات العقلية اللانهائية . هذا يرجع بنا مرة أخرى إلى برجسون ، ويجعل الحديث عن مغزى النشاط اللغوى هاماً بالقياس إلى الشعر نفسه . إن الملاحظة السابقة تنطوى على خطأ فى إدراك هذا النشاط . وبعبارة أخرى يخيل إلينا أن الباحثين فى اللغة العربية توهموا أن

المعنى ضرب من المفهوم الثابت أو القوة النوعية . والقوة النوعية معناها أننا نعطى أولية غير مشروعة لعدد محدود من المواقف ، ونسمى هذه القوة النوعية باسم المعنى الحقيقى أو الأساسى . ويصبح المعنى — على هذا التصور — فردا بسيطا يتفق عليه . وهذا المفهوم مايزال هو شعارنا فى دراسة النصوص ، وإن بدا ساذجا من الناحية النظرية .

المعنى فى نظرنا خاصة أو قوة من نوع خاص، ومن ثم نتحرك باستمرار فى حدود ضيقة مقررة ، ولا نألو جهدا فى البحث عنها. والموقف هنا مناقض لحقيقة النشاط اللغوى ، فالكلمات الشائعة التى تؤلف بنية تفكيرنا ليست ذات معنى مفرد . لدينا مثلا سبب ، وكل ، ونفس ، ومختلف ، ويتضمن ، ومهم ، وفكرة ، وارتباط ، وتركيب إلخ . كل هذه الألفاظ يبدو لأول وهلة أنها ذات معان معلومة أو محددة تماما والحقيقة على خلاف ذلك ، فالكلمات تنهض بعبء عقولنا وحياتنا من خلال التنوع الجم الذى تتمتع به .

وإذا صحت هذه الملاحظة عرفنا كيف تؤدى اللغة وظائفها دون عجز ، وبعبارة أخرى أدركنا أن الهجوم على اللغة ينم عن خطأ فى تمثل طبيعتها وقدراتها .

— ٢ —

والآن وبعد هذه الملاحظات الإجمالية عن مغزى النشاط اللغوى وأهميته ننتقل إلى إثارة مشكلة المعنى فى الشعر على التخصيص . هنا يقول رتشاردز إن كل نوع من الدراسة يفهم المعنى فهما خاصا ، ويعتبر هذا الفهم بالقياس إلى مطالب الشعر فهما بسيطا اذ يلاحظ المعنى من زاوية واحدة . فالدراسات اللغوية والسيكلوجية لها تحديداتها الخاصة التى لا تفيد قارىء الشعر ومتفهمه . ولذلك كان إدخال هذه التحديدات أو بعضها عملا غير مفيد .

وخير محاولة فى تفهم المعنى لحساب الشعر خاصة هى محاولة رتشاردز حين يقول إن معنى الكلمة هو مجموعة من الإمكانيات تغذى وتتغذى بإمكانيات أخرى(٣) . وهذا يعود بنا إلى فكرة المعنى كعلاقة متبادلة بين مجموعة من الإمكانيات لا بين حدود ، والذى يحدد هذه الإمكانيات هو السياق . فالسياق هو الإطار الذى يوجهنا إلى نوع الإمكانيات الملائمة ، وبعبارة أخرى إن مفهوم السياق لا يقضى على فكرة الإمكانيات ، ولكنه يساعدنا ، فحسب ، على تحديد عالمها الإجمالى .

ومبحث السياق من أهم المباحث وأكثرها تشويقا . السياق يبدأ من الاستعمالات الماضية . ولذلك كان فهم قدر كبير من المعنى فى القصيدة رهينا بتنوير المساقات الماضية لنفرض أن الشاعر يقول « أجافيكم لأعرفكم » هنا نجد أن قراءة هذه المجافاة أو سياقها فى قصيدة صلاح عبد الصبور تحتاج إلى أناة ، لقد حدث تعديل أساسى فى مفهوم المجافاة ، ألا ترى أنها عنصر ضرورى لمواجهة الآخرين ومعرفتهم . هذه المجافاة ليست عبارة عن موقف واحد يتداوله الشعراء بالاستعمال ، وإنما هى مواقف كثيرة إذا ما أخذنا فى تأملها فقد عنينا بأمهات المشاكل التى أهمت شعراء كثيرين متقدمين ومحدثين ومعاصرين . ولكن تاريخ هذه المجافاة فى الشعر يحدد وفقا لما يقوله النقاد الجدد بطريقة مزدوجة . لقد فهم الشاعر المعاصر أن هناك علاقة خافية بين المجافاة والمعرفة . ومعنى ذلك أن المجافاة تكمن فيها قوى أو إمكانيات غير واعية ، إن صح هذا التعبير . إننا نقرأ قول الشاعر أجافيكم لأعرفكم فنشعر أن ثم تخلخلا فى علاقاتنا السابقة بفكرة المجافاة . وبعبارة أخرى إن الشاعر عدل من فهمنا للمجافاة ودعانا من طريق غير مباشر إلى أن نبحث عن العلاقة بين المجافاة والمعرفة فى إطارات وسياقات ظاهر أمرها هو الانفصال والتركز حول الذات بطريقة خالية من رؤية الاخرين . كل تغير يلفت النظر فى استعمال لفظ ينتج عنه رد فعل غريب . وبعبارة أخرى نشعر لأول مرة أنه كان هناك نوع من الصراع الكامن بين المعرفة والجهل فى منطقة المجافاة هذه .

وبعبارة ثالثة كانت المعرفة عنصرا مبهما يقع فى طرف ما من أطراف الإطار ، فإذا به يقع الآن فى وسطه . وقد يقال إذن إن العنصر « القديم » الذى يصعب التعبير عنه بلفظ أقل حدة قد انتقل إلى زاوية مامن زوايا المعنى ، وكأن الجدة تستحيل إلى كشف . وهنا لاشك نذكر ما قاله اليوت فى مقاله المشهور عن العلاقة بين التقاليد والنبوغ الفردى. فأذا ترجمنا هذه العبارات إلى مصطلحات مناسبة لنا فى هذا المقام قلنا إن العلاقة بين المجافاة والمعرفة قد غيرت من فهمنا للمجافاة والمعرفة معاً ، وحلقت حول الانفصال الكامن فى موقف الصلة كما حلقت أيضا حول الصلة المطلوبة الضرورية فى موقف الانفصال ، وهذا كله يؤدى بنا الى أن نعود فنقرأ المجافاة القديمة قراءة « أفضل » ، وكأننا نقرأ الشعر القديم دائما بعيون الشعر المعاصر ، أو نبحث عن العلاقة « السائلة » المتجددة بين نسب المعنى وزواياه فى ظروف مختلفة. وهكذا يصبح من مهمتنا الكشف عن السياق المعاصر فى السياق القديم بطريقة تحفظ تمايزهما ولا تعفى بداهة على مضمون الخلق. ولكنها على العكس تكسبه أصالة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، وتعطى لبعض الأبعاد الكامنة فى الكلمات فرصة الوضوح والنمو على نحو ما يجعلنا الاستعمال المتقدم فى مثل هذا المقام نفطن إلى حدود المعرفة الممكنة وصعوبتها . وهذا ينتهى بنا إلى سؤال شاق عن معنى التطور ، ولكن حسبنا أن نقول إن الاستعمال الماضى نفسه قد أذكى فى عبارة الشاعر بعدا يمكن أن نغفله لو فصلنا بين تصورات الشعراء وتجاهلنا قوة مفهوم السياق الواحد المتحرك (٤) .

— ٣ —

تتميز لغة الشعر من غيرها بأنها تحمل من المعنى أكثر ، والشاعر يستخدم أدوات كثيرة من أجل بلوغ هذا الغرض ، ومن أهم هذه

الأدوات لغة الحديث . إن الشاعر قد يجد كفايته فى كلمات نادرة أو مهجورة أو لهجات محلية، ولكن الكلمات الشائعة تحرز أجمل الانتصارات فى الشعر، وقد يرجع ذلك إلى قدرتها على تنشيط المعنى. وإلى جانب طبقات المعنى ميزة أخرى هى الصفة الدرامية أو الصوت المتحدث ، والإشارة الديناميكية .(٥) وفى هذا تختلف لغة الحديث عن لغة الكتابة التى تهتم اهتماما واضحا بالعلاقات المنطقية بين الكلمات على حين تهتم اللغة المنطوقة فحسب ـ بإبراز الخط الأساسى للفكرة . ومن المعلوم أن الحذف قد يؤدى إلى التركيز . يقول إليوت إن حذف بعض(٦) أجزاء الكلام ربما ينتج لغة متماسكة . والحقيقة أن بعض التفكك الذى يباعد بين العبارة الشعرية والنسيج العادى للكلمات كان أداة صالحة فى يد الشعراء المحدثين خاصة من أجل الحصول على هزة أقوى .

والعناية بلغة الحديث لا تعنى التغافل عما فيها من تكرار وحشو ولا تعنى أيضا أن عالم الشعر يمكن أن يختصر فى مستوى تعبيرى واحد . ولكن كل هذه الاحتياطات لا تجعلنا نغض النظر عن العلاقة بين لغة العصر المهذبة والشعر المنسوب إليه ، إذ يبدو أن التغيرات التى تحدث فى اللغة تترك أثرا فى الكتابة الخيالية . على أن وصف هذا التأثير من الصعوبة بمكان وخاصة فى اللغة العربية التى يوشك أن يكون تاريخ استعمالها الحقيقى مجهولا ، فقد خدع القدماء باستمرار الظواهر الإعرابية الأساسية ، ولم يعنوا بالتنظيم الداخلى للكلمات فى العبارة إلا نادراً ، فضلا عن أن تطور المعجم العربى ما يزال حلما غير محقق . وكلما لاحظ القدماء ظاهرة ليست جزءا من نسيج اللغة الكلاسيكية أو الفصيحة حملوها على الخطأ أو جوازات الشعر أو آثار العجمة ، وبذلك خرجت من مجال العناية الحقيقية . ومن أجل ذلك كله كان بحث العلاقة بين لغة الشعر العربى ولغة الحياة المعاصرة له غامضاً .

إن لغة الحياة أو النثر تعنون للصلة الوثيقة بين العقل والقلب ، ونقد المجتمع وتجنب الغموض الحالم المشع دون كثافة أو تركيز . والهجوم على استخدام النثر يصدر ـ فى الحقيقة ـ عن خلط هذا المفهوم بلغة الصحف السيارة . والواقع أن النثر المهذب يؤدى وظائف مزدوجة من الإدراك والمعاناة ، من قوة التحليل وقوة الصلة بالعالم الطبيعى . وقد ازدهر النثر فى القصيدة المعاصرة لأن الشاعر يحب أن يقف على أرض صلبة مطمئنة . كذلك نمت الروح العلمية ، ومن ثم كان النثر أداة التمحيص بشكل أقرب إلى الموضوعية وعدم التحيز .

إن الاستعمال أو التنظيم النثرى فى القصيدة لا يناقض إعطاء العبارة أو الكلمة معانى أخرى جديدة ، ولا يناقض التقاط الدلالة الكامنة فى استجابتنا الفطرية للأشياء . كذلك النثر المنشود يتضمن ـ دائماً ـ الخبرة الدقيقة بمزايا الانتظام ومضاره .

النثر يناقض النشاط الخيالى المقصود لذاته ، ولكنه لا ينافى الخيال الباعث على التفكير فيما وراءه . يفيد النثر من الإيقاع المناسب فائدة جليلة ، بفضله يرتفع النثر إلى رتبة التفكير الشعرى العالى ، ويستطيع أن يستوعب التكرار والجمل ذات الطابع المفكك .

لذلك كانت النظرة الحديثة إلى النثر نظرة تعاطف أو تقدير لوظائفه . ولكن الحرية التى يتمتع بها الشاعر لا وجود لها إلا فى مقابل القيود التى يتغلب عليها دون أن يظهر فى زى غير المكترث بها الضعيف فى مواجهتها .

ومع ذلك فإن قيمة الكلمات لا يمكن أن تنحصر فى أبواب معينة ، ولا شك أن لغة الشعر من التنوع بحيث تستوعب فى أثنائها الصفات المتضادة ، وليس مقياس سلامة اللغة هو خضوعها لهذا المبدأ أو ذاك ، فلا وجود لمبادىء فى خارج السياق . لذلك كانت الوحدة هى المقياس

الحقيقى للغة ، فإذا تمت هذه الوحدة فلا اعتراض على اللغة الداخلة فى تكوين العمل الفنى . إن عددا كبيرا من الاختلافات على معنى القصيدة ولغتها ينبع من طريقة نظرنا إلى السياق ومدى رعايتنا له . اختلافنا فى تقدير النثر فى القصيدة راجع إلى اختلافنا فى فهم السياق نفسه ، وليس المهم إذن أن نتبع طائفة من الوصايا ، ولكن المهم هو أن نخلق وحدة موفقة . وحين نشعر أن اللغة أو البناء ليس عنه محيص نرضى عن العمل الفنى . يجب إذن أن تكون العناصر المتعددة من التداخل بحيث نشعر أننا أمام ضرورة باطنية . المهم فى الرضا عن لغة الشعر هو ألا توحى اللغة المستعملة أن وسيطا آخر كان ينبغى أن يوجد . وبعبارة أخرى ألا تضطرنا اللغة إلى تصور حالة أخرى مقابلة ، ومن الممكن أن نستقبح اللغة تحت تأثير التحلل من الوحدة وإغفالها دون وجه مقبول .

— ٤ —

ولكن السياق — كما هو معلوم — ذو صفة إيقاعية . ومن الواجب أن نختم هذا الفصل ببعض الملاحظات عن الإيقاع . والإيقاع أقل عناصر الشعر احتمالا للتحليل . وقد وصفه هويتهد وصفاً بارعا فى كتاب « مبادىء المعرفة الطبيعية » ، فقال ما خلاصته إن الإيقاع يتضمن بالضرورة إطارا أو قالباً . ولكن هناك إطارات لا إيقاعية كإطارات العلوم المنظومة . فالصفة الايقاعية تعتمد أيضاً على الاختلافات الموجودة فى أثناء ذلك القالب المتكرر . وجوهر الإيقاع هو إدماج الجدة والتشابه . فالكل الذى ينجم عن هذين العنصرين المندمجين هو الوحدة أو الإيقاع . إن الأجزاء المختلفة تعبر عن التباين النابع من التفصيلات (٧) . وعلى هذا فإن مجرد التكرار يقتل الإيقاع كما تقتله الاختلافات المتصلة المختلطة . ويضرب هويتهد المثـــل فيقول إن البلور لا إيقاع له لفرط القالب المتشابه المكرر فيه . ثم إن الضباب هو الآخر يعوزه الإيقاع لأنه عبارة عن

اختلاط تفصيلات لا قالب لها . الإيقاع حركة مقوسة توحى لنا أنها تكرر نفسها . ولكن الحقيقة على خلاف ذلك ؛ فالإيقاع هو انطلاق طائر مغرد فى أغنية لا تعود أبداً . الإيقاع هو الطابع الخاص لباعث داخلى متعين بذاته ، ولا يمكن أن يصنف أو يقاس بطريقة دقيقة ، لأنه حركة الشعور فى جيشانه وتحويمه ثم زواله(٨) .

الإيقاع - كما يفهم من كلام هويتهد - ربما لا يقوم على صيغة معلومة فى حركته لتمتعه بحرية ظاهرة . ولكن الشعر كثيرا مايعتمد على صورة خاصة للإيقاع نسميها الوزن . والحقيقة أن الوزن قالب مجرد لا يوجد وجودا كاملا فى القصيدة لأن الحركة الحقيقية تختلف تبعاً للنبرة الطبيعية ، وتعلقها بكلمات أو مجموعات من الكلمات الفردية الخاصة .

وحين نجد أن الحركة الموسيقية الحقيقية لا تختلف اختلافا ذا مغزى عن الوزن المجرد فإن هذا يعد دليلا مؤكدا على أن القصيدة تنبع من مستوى عقلى ضحل . ومعنى ذلك أن الوزن باعتباره قالبا معلوما ينبغى ألا يتكرر تكررا عنيدا مسرفا يحول دون النهوض بأعباء المعنى والإيقاع . إن هذا التكرر معناه أننا نفقد بعض عناصر الإيقاع اللازمة لحمل المعنى . ذلك أننا هنا بصدد جانب واحد هو التشابه أو التكرار دون الجانب الثانى وهو الاختلاف أو التمايز .

والذى يعنينا الآن أن نعرفه هو علاقة الإيقاع بالمعنى ، ومن الواضح أن المعنى يشكل الإيقاع ويلون استجابتنا له ، كذلك الإيقاع يوسع ويوضح المعنى ويخرج ما فيه من مفارقات لا يمكن أن تظهر بغير هذا الطريق (٩) . وبهذا نفترض التفاعل الناجم بين العناصر الإيقاعية والمعنوية . إذ من الواضح أن الإيقاع أو التنظيم الصوتى الخاص فى القصيدة يعطى

ما لا يعطيه المعنى النحوى المباشر . ولكننا إذا ما حاولنا تحديد هذا المعنى الذى يفرزه الإيقاع اللفظى أو اللغوى بدا عجزنا أو لجأنا إلى استعمال ألفاظ انفعالية لا ننال من ورائها شيئاً محدودا ؛ فهناك آلاف من الحالات الانفعالية ليس لها تصنيف لغوى ، ولكن هذا الموقف غير المشجع لا يجعلنا نتشكك فى « المعنى » الذى يعطيه الإيقاع فى القصيدة . وربما لا يكون الموقف مظلما إلى هذا الحد . فقد حاول بعض كبار الشعراء بطريق استبطانى وصف ما يعطيه الإيقاع للمعنى فقال إن الإيقاع يرتبط بتأمل لا زمنى ، ويعطى للأفكار والمشاعر قوة طويلة المدى. فالتجربة الشخصية البحت لا إيقاع لها . وما له إيقاع فهو لا شخصى ، وهذا ما يجعلنا نفهم لمحة بيتس حين يقول إن الإيقاع يتميز بقدرته على بعث الذكريات ذات الرموز العميقة ، هذه الرموز التى تؤلف عالما متميزا من ذواتنا الضيقة وتتسم بطابعها الكلى . وقريب من هذه الملاحظة ما قاله ت . س . إليوت فى قوله إن موسيقى الشاعر تساعد المعنى على النفاذ إلى ما وراء المستويات الواعية للتفكير والشعور ، وتساعد على الغوص إلى الطبقات البدائية الباقية فى حياتنا النفسية . ويعبر إليوت عن ذلك المعنى فيقول إن « الخيال السمعى » يعتمد على المعانى من غير شك ، ويعيش من خلالها فيدمج القديم المطموس بالجديد المثير ويربط العقلية البدائية بالعقلية المتحضرة(٩) .

والحقيقة ـ إذن ـ أن التفسيرات المستخلصة من القصيدة ليست وليدة النشاط النحوى وحده إذا استعملنا هذا المصطلح ، فقد لعب فى تكوينها أيضا الصفة الإيقاعية لذلك النشاط . ولكن ليس فى وسعنا أن نفرد كلا منهما بآثار معينة فى بعض الحالات على الأقل . ويعبر رتشاردز عن ذلك فيقول إن الإيقاع حركة المعنى . وتفاعلات المعانى تتداخل مع تفاعلات الإيقاع . لذلك يسخر رتشاردز من الدراسة العروضية (١٠)

التى تجرد الصوت من المعنى وتهتم بقوالب افتراضية غير حقيقية وتتصور ـ ضمنا ـ وجود فاصل بين الكلمات والأشياء ؛ فالمعنى والوزن يتقاسمان شيئاً واحدا . ولذلك يصبح الحديث عما نسميه الشكل حديثاً عن موقع المعنى فى كل مستوياته . وقد يكون من الخير لنا أن نتذكر هذا الهجوم الذى يصبه أحد أعلام النقد الثقات على الفصل بين التنظيم الصوتى والنشاط المعنوى ، فكثيرا ما ذهبنا إلى امتداح تنظيمات موسيقية واعترفنا ـ صراحة ـ بفقر الشعر من حيث معناه . ومثل هذا الموقف ـ فى نظر رتشاردز ـ يعتبر خطأ فى تفهم الموسيقى والشعر جميعا . أليس التنظيم الموسيقى يعبر عن نقط التقاء علاقات متبادلة بين عناصر التعبير بحيث يصبح المعنى شيئا يتخطر بين التفكير الثابت فى نسق محدود والفيض السيال الذى يجرى على الدوام ؟

تعليقات عن معنى الموسيقى فى الشعر :

يقول البحترى :

يتأبى منعا ، وينعم إسعا فا ، ويدنو وصلا ، ويبعد صدا

يرى الدكتور طه حسين فى كتابه من حديث الشعر والنثر أن فى البيت جمالا يأتى من التقسيم والنغم الموسيقى ، وأننا إذا أردنا تحليل هذا البيت فلن نجد فيه شيئا . فهو يقول إن حبيبه يتأبى أحيانا ، ويصل أحيانا ، وهو معنى شائع .

وقد أصبح من المألوف فى وصف شعر البحترى أن يقال مثل هذا الكلام ، أعنى أننا نمتدح فى شعر البحترى موسيقى أو تقسيما أو جمالا فى الألفاظ ، ونصر فى الوقت نفسه على أن شعره سطحى لا تعمق فيه . وأعتقد أن فهمنا للموسيقى أو الجمال الصوتى يحتاج إلى غير قليل من المراجعة .

وليس كل ما يسر الأذن موسيقى ، وليس كل تقسيم ذى تأثير حسى جزءا هاماً من الإيقاع ، فضلا على أن إثارة المشاعر أو التأثير فى الجهاز العصبى ليس هو كل ما نريد . وإنما نحن نبغى من وراء الموسيقى الشعور بأننا نتصل بروح عظيم . لقد ارتبطت فكرة الموسيقى بفكرة التعبير والإحساسات السارة . والإحساسات السارة أبعد الأشياء عن وصف الموسيقى . وكذلك الحال فى الاستجابة العاطفية . الاستجابة العاطفية التى تؤدى أحيانا إلى فعل معين لا وزن لها : الموسيقى ليست باعثا على تحريك مشاعرنا ، و « معنى » الموسيقى ليس من قبيل المنبه الذى يثير العواطف . الموسيقى فى الشعر ينبغى أن تساعدنا على الفهم ولو بطريقة غامضة . ولو افترضنا جدلا أن مثل هذا التقسيم يعطى ضربا من التدلل أو التثنى وحركة الجسم لما كان فى هذا ومثله كفاية ، لأن النشاط الموسيقى ليس مجرد تحسين لحدث من الأحداث .

المراجع

١) كمال يوسف الحاج : فلسفة اللغة ص ٤٤ — ٥٠ .

2) Ernest Cassirer : Language & Myth Translated by Susanne Langer p. 31, 34.

3) I. A. Richards : The Interaction of Words in Language of Poetry edited by Allen Tate. p. 65—72.

4) I. A. Richards : Interpretation in Teaching p. VIII.

5) T. S. Eliot : Sacred Wood Pix.

6) T. S. Eliot : Selected Essays p. 38.

7) George Whalley : Poetic Process p. 203.

8) John Press : The Fire & The Fountain p. 59.

9) T. S. Eliot : Points of View p. 55.

10) I. A. Richards : Coleridge on Imagination p. 119—127.

الفصل العاشر

المقصد

« لو أنك سألت المتنبي نفسه عن هذه الليالى المتشابهة فى الطول والعقم ، وعن هذا البدر الخفى لما أجابك بغير ما يقول الناس ؛ فهو شاعر يتغنى ، وهو إنما يجيد الغناء ويبرع فيه لأنه يتغنى بما لا يحققه ، ولا يحيط به علماً » .

طه حسين « مع المتنبي »

— ١ —

تنصرف كلمة « المعنى » إلى عدة أشياء : (١) ما تشير إليه الكلمات (٢) اللزوم أو التعبير عن النتائج المترتبة على أسباب معينة كأن تقول مثلا هذا يعنى الحرب ؛ فهناك ظواهر تلاحظ ويرتب عليها حدوث الحرب (٣) وهناك أيضا فكرة التضمين كأن تقول إن هذا معناه أن طولى هو متر ونصف متر . (٤) ولدينا الإحساس بأهمية خاصة . هذا البيت القديم يعنى — بالنسبة لى — شيئا كثيراً . (٥) وهناك أيضا فكرة المقصد[1] كأن تقول إننى لا أعرف ماذا يعنيه هذا الرجل بعمله هذا .

وهذا القسم الأخير موضوع اهتمامنا الآن . وبعبارة أخرى هل نستطيع أن نقول إن للفنان مقصداً . الواقع أن كلمة « المقصد » من أشد الكلمات مراوغة فى حديث النقاد . وقد تجد بعض الذين ينكرون هذا المقصد والذين يعترفون به متفقين فيما بينهم لأنهم يستعملون الكلمة فى معان مختلفة ليست موضع تناقض حقيقى . أضف إلى ذلك أن الدراسات

السيكلوجية أضفت على فكرة المقصد غموضا وتعقيدا، وبخاصة حين فرقت بين الوعى والوعى الباطن، بحيث أصبح الوعى الباطن بابا يدخل فيه افتراضات كثيرة قد ينكرها الفنان إنكارا صريحا إذا واجهته بها . فالوعى الباطن زاخر بمخزونات كثيرة تتصل بالجوانب البدائية والمحرمة التى يحرص الفنان على إخفائها من أجل أن يعيش فى سلام مع المجتمع والتقاليد والنظم الأخلاقية .

هناك إذن « مقصد » يعيه الفنان وآخر لا يعيه . هناك أشياء يسعى الفنان إلى تحقيقها عالما بها ، وأشياء أخرى تختلط بها دون أن يفطن الفنان إلى وجودها . ومعنى هذا أن العمل الفنى يعيش على أكثر من مستوى ، وأنه ينبغى ـ وفقا لهذا الفرض ـ أن نبحث فى داخل المستوى الذى نتعلق به عن بذور هدمه أو التقليل من شأنه أو الانحراف عن جادته . فإذا أخلصنا لاتجاه عقلى ما اقتضى ذلك منا أن نلتمس فى ثناياه بعض العناصر الكامنة التى تؤدى به إلى غيره . وهكذا يوشك الخط المستقيم أن يكون خرافة .

لقد تعودنا أن ننظر إلى القصيدة فنقول إن غرضها هو كذا لا كذا ، وتعودنا أن ننصر رأيا على رأى بصددها ، ولكن الدراسات السيكلوجية ماتزال تعلمنا الشكوك المفيدة فيما نعتز به وفيما نرفضه . كذلك أسهم النقاد فى الميدان بتوضيح كبير . قالوا إن القراء يربطون بين القصيدة وعنوانها ، والعنوان جزء خارجى ، وفوق ذلك فإنه نوع من التلخيص أو التضليل عن حقائق القصيدة .

قد يكون العنوان تعبيراً عن الغرض الواعى ، ولكن الغرض الواعى عنصر واحد من بين عناصر أخرى تهمنا . وينبغى أن نقرأ العناصر التى تفتت هذا الغرض أو تكسر حدته أو تعطيه شكلا خاصاً .

ومع ذلك ففى وسعنا أن نسأل هل يوجد ـ للفنان ـ غرض واع

دائما ؟ قد يقول الشاعر إنه لا يقصد إلى شيء خلا إنشاء القصيدة . ومعنى هذا أن الشاعر ليس يشبه العالم الذى يبدأ مع بعض الفروض يحققها ويختبر صلاحيتها . الشاعر ليس أمامه مثل هذا الفرض ؛ الشاعر لا يحمل رسالة[٣] . إن الرسالة تصدر عن الرغبة فى إبلاغ شيء معين إلى الناس . صاحب الرسالة يصوغ معنى سبق فى ذهنه ، ولكن القصيدة تخلق جملة مواقف ليس لها من قبل التعبير وجود . الرسالة يراد بها الوصول إلى نقطة هامة . ولكن القصيدة قد تعطى طائفة من المعانى المتنافسة ـ إلى حد ما ـ دون أن تنتهى عند نقطة واحدة . وهنا يبدو أن الأمور آخذة فى التعقد قليلا فلنتمهل : لقد قلنا إن المعنى فى الرسالة وجد قبل أن تكتب الرسالة . ولكن القصيدة الفعلية لم توجد قبل كتابتها . الشاعر ـ بعبارة أخرى ـ لا يعرف ما يقوله قبل أن يعبر عنه . قد يحس شيئا غامضا ولكنه لا يعرفه قبل خلق العبارة اللغوية . الشاعر إذن لا يبدأ من نقطة محققة أو خطة ثابتة ؛ فالصانع هو الذى يرسم الخطة ثم يتولى تنفيذها ، ولكن القصيدة ليست تنفيذا ، وليست ملء إطارات سابقة بالكلمات[٣] . القصيدة ينبغى ألا تبدأ من مضمون مستهدف . مثل هذا المضمون يجعل العمل الشعرى شيئا نسميه تمثيلا أو شرحا ، على حين أن الشاعر لا يبدأ من قضية ، بل إن القضية بمعناها الصريح قد تكون عدوا لعقله[٤] . وهى التى جعلت الشاعر إنسانا يتشبه بالعلماء أو المناطقة ولكنه لا يرقى إليهم .

فأذا لم يكن الشاعر يبدأ بقضية معلومة فهل نستطيع أن نقول إنه « يصور » عاطفة ما ، يريد أن ينقلها إلينا حتى نستجيب لها . من الواضح أن « التعبير » إجمالا ليس مجرد نقل عاطفة تظهر على الوجه أو فى بعض الإشارات . وكثيرا ما يكون الانفعال فى حد ذاته ثانويا وعرضيا . على أن اللغة ـ كما قلنا ـ تكشف مشاعر وتخلق أفكارا جديدة . وهذه المشاعر

الجديدة أهم ، فالشعر نشاط ينبت من اللغة أكثر مما ينبت من العواطف . ولكن كثيرين يتوهمون أن وراء كل قصيدة عاطفة أو تجربة أصلية(٥) عنى الشاعر بأبرازها . وهذا خطأ . ومن الشعراء من صرح بأن ما يسمونه التجارب الحقيقية لم يكن يوما من همه(٦) وإذا افترضنا وجود التجربة الأصلية فمن الواجب أن نميز بينها وبين العمل الذى يقدمه الشاعر . العمل الذى يقدمه الشاعر ليس تذكراً لشيء ، ولكنه كشف وخلق عن طريق تركيز عناصر كثيرة بوساطة النشاط اللغوى . الشعر إذن ليس عبدا لعاطفة أو تجربة ؛ فالتجربة بهذا الوصف قل أن تشبع المطالب العليا له ؛ وبعبارة أخرى إن الغرض الموجه — فى شكل عاطفة أو فكرة — لا يشرح الفن شرحا مناسبا . الغرض موقف غائى ، والموقف الغائى متميز من الموقف الاستاطيقى .

وهذا الموقف الغائى قد يأخذ شكلا آخر يسمونه التوصيل . نحن نقرأ القصيدة فى الصحف فلا نشك فى أن الفنان كتبها من أجلنا ، وبعث بها إلى المطبعة لنقرأها ونفيد منها شيئا . وهذا تعبير غير دقيق ، فربما لا يفكر الفنان فى الجمهور . وإذا فكر فيه فقد تستهويه مطالبه ويضربه حرصه على إرضائه ، وإذ ذاك يفقد التكامل الخاص به . وخليق بالعقل الموهوب ألا يضيع موهبته القيمة فى تملق العقول صماء كانت أم غير صماء . ومع ذلك فالجمهور يدعى دائما أنه هو المقصد وأن الفن « يؤدى » إليه شيئا . وهذا الأداء أو التوصيل سرعان ما يتضمن أكاذيب أساسية . منها أن الشاعر مسئول عن التيسير والتوضيح ، ومنها بسط سلطان ما يسمونه التفكير المشترك . والتفكير المشترك عبارة فارغة من المعنى ، ومنها السؤال عن الغرض ، واعتباره مدار العمل الفنى ، فإن لم يستقم غرض بهذا المعنى القاسى اتهم العمل الفنى أو اعتبر فاقداً

لمقوم أساسى فى زعمنا . يقول رتشاردز إن فكرة الغرض أو الهدف ينبغى أن توضع فى نطاقها الصحيح ؛ فهناك شعر تنحط قيمته إذا سألنا عن « أغراض خارجية » له . وبعبارة أخرى هناك شعر كثير يؤلف عالما مستقلا كاملا حاكما لنفسه بنفسه(٧) .

وكلما توغل مبدأ التوصيل فى عقولنا أنكرنا الشعر الذى لا يبلغنا شيئا معينا ، وتجاهلنا حقوق أعمال كثيرة ، وألقينا على الشاعر أعباء أكثر مما نلقى على القارىء ، ثم عجزنا عن أن نستمتع بشعر كثير لانستطيع أن نستوعبه بالفهم تماماً . وهل يستقيم مبدأ « الأداء أو البلاغ » مع المعانى الضمنية الكثيرة التى يدعى النقاد وجودها فى العمل الفنى(٨) ؟ إن البلاغ يتضمن العناية بشىء دون شىء ، أما المعانى المتجاورة النشيطة فتفقد أهميتها ، بل هى تنقض فكرة الأداء نقضا ظاهراً .

— ٢ —

ولكن مبدأ الأداء أو التوصيل قد يكون هاما حين يرغب الشاعر فى الدعوة لمذهب دينى أو فلسفى أو اجتماعى ، أى أن الشاعر قد يحرص على إثارة قرائه من أجل أن يتخذوا موقفا خاصا . وقد يشتغل بدروس أخلاقية ، أو يحتفل بنقل مادة هامة . مثل هذا الشاعر ينبغى أن ينقد بحسب مبادىء لاتجا فى أغراضه . إن النقاد الآن يميلون إلى أن الفن ينبغى ألا يخدم غرضا وراءه . ولكن هذا الرأى لايمكن أن يتخذ معيارا يقاس به الشعر كله . وقد كان لبعض الشعراء الكبار أغراض محدودة لايراعون فيها . وقد تركت هذه الأغراض أثرا فى تلوين قصائدهم بحيث تصبح هذه القصائد فاقدة القيمة إذا لم نعر « الأغراض » اهتماماً .

من الشعراء من يعيش فى داخل اعتقادات خاصة ، ومنهم من يستعصى

عليك إخراج أغراض شعره . الشاعر قد يقصد إلى بعض القضايا وربما لا يقصد إلى شيء من ذلك . وإذا سألنا أنفسنا ـ مثلا ـ ما الغرض الذى يسعى شيكسبير إلى إبرازه فى مسرحية الملك لير بدا لنا أن كل إجابة عن هذا السؤال تشبه السخف . فما يصح لنا أن نقول إن شيكسبير يعطى درسا يحذر فيه من خداع النفس وغرور الشيخوخة . مثل هذا القول أهون من أن يوقف عنده .

ولكن ليس معنى هذا أن فكرة الغرض الحيوى باطلة فى ذاتها ، فقد يستطيع الفنان أن يؤدى هدفاً دينيا أو فلسفياً أو سياسياً دون أن يؤذى ذلك فنه . وحرصنا على الفن إذن لا يتنافى مع مقصد من هذا النوع أو ذاك . والحق أن هذه الملاحظة تؤدى بنا إلى سؤال شاق عن ماهية القيمة نفسها . ولكن من الممكن أن يقال — إجمالا — إن الفن ربما يخدم غايات دون أن يكون على ذكر بها . فالشعر يؤدى وظيفته أداء حسنا بأن يظهر بمظهر من لا يكترث بالغايات . ولا تكاد توجد شبهة بين من يعول على آرائهم فى أن الفن ينبغى ألا « يستبد » به هدف . ومن شأن هذا التحكم أن يضر بالشعر ، وإذ ذاك لا تنفعه رسالة ما مهما يكن خطرها ودورها فى حياة المجتمع . فليكن للشعراء أغراضهم . فهذا من حقهم لا يستطيع أحد أن يحرمهم إياه . ولكن حقوق الفن الصعبة ينبغى أن تتذكر أيضا ، وحقوق الفن فيما يقول العارفون أن يؤثر الشاعر المبادىء ويتجنبها معا ، أو أن يلعب فى داخل الإطار وخارجه ، أن يصادق ما يشاء دون جور على الشعور بحرية الرؤية . ذلك أن الشاعر موزع بين عدة مطالب ، وتلتقى هذه المطالب أو تتفاعل فتجعل الشعر — فيما يقول سارتر[٩] — (وليس بداهة أحد النقاد الجدد) أشبه بزجاج النافذة الذى لا يوضح منظر الأرض الخارجية تماما . والحقيقة أن هذا يعنى أن الشعر يكبر على فكرة الموقف الواحد ، ولا يواجه غرضا مواجهة سافرة . وبعبارة أخرى إن « النثر »

بمعناه العام ينفصل عن الغرض الذى يؤديه . ولا كذلك الشعر الذى تتوحد فيه الكلمات والأشياء . وهذا التوحد يعطل مفهوم الإشارة ، ويؤدى بنا إلى بحث طبيعة اللغة فى الشعر . فاللغة فى الشعر غاية وليست وسيلة . وفى حدود اهتمام النقاد الجدد ونظرياتهم تصبح « خدمة اللغة » غاية كبرى . وهذا ما يصرح به إليوت ، وما يفهم من كلام رتشاردز . يقول إن الشعر أحسن استخدام للغة ، وينص إليوت على أن وظيفة الشاعر — فى المجتمع — هى خدمة اللغة (١٠) . فاللغة تدين للشعراء أكثر مما تدين لطائفة أخرى من الناس . فالشعراء يعطون لنا أساليب فى التفكير والإحساس ، ومن ثم يدأبون على تكوين شعب عظيم ، فالتغيرات الجوهرية التى يحدثها القلائل من المؤلفين الكبار هى قنوات جديدة فى الإحساس وأحداث جسيمة فى حياة العقل . والشاعر بعبارة أخرى يخلق الثقافة ، ونعنى بذلك أنه يجعل العناصر الخارجية صورة من باطن أنفسنا ، وتستحيل الأفكار جزءاً من تكويننا الذاتى .

— ٣ —

الواقع أننا استخدمنا كلمة المقصد فى الملاحظات الأخيرة بمعنى تقييمى يتعلق بما ينبغى . ولكن أمامنا — بعد ذلك — شرح العمل الفنى نفسه من حيث علاقته بمقاصد الشعراء . وقد اتضح لدينا أن الشاعر لا يسأل عن معنى ما أبدعه ، وبعبارة أخرى إن الشرح الذى يقدمه الفنان لعمله ليس يقدم على سائر الشروح التى يقدمها النقاد بحجة أن الشاعر أبصر وأدرى بما صنع . الشاعر يتحدث عن قصيدته من حيث هو ناقد يخطىء ويصيب ، فإذا تولى توضيح عمله فإننا نعتبر هذا التوضيح مجرد فرض نستعين به على مواجهة العمل الأدبى . وبعبارة أخرى إن الشاعر الذى يتحدث عن شعره هو القارىء وليس المنتج . هو المتذوق أو الناقد وليس المبدع . ومع

ذلك فكثيرا ما خطر للقراء أن يسألوا المؤلفين عما عنوه بشعرهم أو إنتاجهم .

والناقد إذن هو المسئول عن تفهم هذا المقصد و تكوينه . ومن الممكن أن يقال إن شخصية الفنان تبصرنا بمقصده . وكلمة الشخصية كلمة موهمة يختلف مدلولها باختلاف المدارس السيكلوجية . والخطأ الشائع هنا ، على كل حال ، هو اعتقادنا أن العمل الفنى صورة صادقة من شخصية صاحبه . وقد بذلت ما وسعنى فى الصحف الماضية من أجل أن أقول — مع النقاد — إن هناك شخصية فنية ربما تكون ألصق بالقصيدة التى تهمنا . ولا نعنى من هذه التفرقة بين العمل وصاحبه أن نغفل أى مصدر من مصادر الضوء الذى يمكن الاستفادة منه ، وإنما نعنى — فحسب — أن معنى العمل الفنى ربما لا يكون متعلقا بنجاح المؤلف فيما ادعى هو لنفسه أو فيما تدعيه دراسة شخصيته .

وبعبارة جامعة إن العمل الفنى له أسبقية على كل لون آخر من الأخبار والظنون الموثقة . ولكن هذا العمل قد يحوجنا فهمه إلى أن نتركه إلى غيره . يقول بعض النقاد إن العمل الذى يضطرنا إلى تركه من أجل أن نكشف معناه ناقص من حيث هو فن . ولكن تكامل العمل الفنى فيما يقول أيكن [١١] — ليس معناه الانفصال التام بينه وبين أشياء أخرى وراءه . والحقيقة أن عبارة مثل الخروج عن دائرة العمل الفنى عبارة خداعة أو ملتبسة ، وكلنا يعلم أن من الضرورى فى كثير من الأحيان أن نذهب إلى خارج العمل الفنى من أجل أن نحصل على مادة تمكننا من تفهم قيمه أو معانيه الباطنية ؛ لذلك لا تعتبر مجاوزة العمل الفنى فى حد ذاتها جيدة أو رديئة . وإنما السؤال المهم هو هل عدنا بعد هذه المجاوزة بما يجعل العمل الفنى أوفر معنى وأوضح دلالة .

إن مبدأ مجاوزة العمل الفنى إذن ينبغى أن يفهم بدقة ؛ فمن الخطأ أن نقصر معنى النص على الظروف التى تحيط به ، وأن نظن ـ بسذاجة ـ أنه وليد هذه الظروف . وقد أدى هـذا الاعتقاد إلى الإضرار بدلالات الأعمال الأدبية أو أفقدها غير قليل من غناها . لنفرض مثلا أننا أمام فقرة من كتاب دينى . حينئذ نتوهم أن المقصد هو العظة والاعتبار . أليس كل دين ضربا من التعليم ؟ مثل هذا الفهم يستطيع — إذا أخذ مأخذا حرفيا ضيقا — أن يقتل غنى النص . فالباحث خليق إذا استبد به هذا الفرض ألا يتذكر سوى طائفة من المعانى التى تساند ـ فى رأيه ـ مبدأ العظة ، وما لا يساندها مساندة صريحة قل أن يخطر له . وهذا هو العيب الأساسى الناجم عن الخلط بين النص وفكرة الأغراض . فالغرض هو كل ما يؤخذ من النص بغض النظر عن ملابساته الحقيقية .

وليس البحث عن الملابسات مقصودا به عـــزل النص عن بعض إمكانياته ، أو إخضاع النص لطائفة من الفروض المستقاة من خارجه دون سواها . وبعبارة أوضح ينبغى أن نشغل أنفسنا ـ كثيرا بفكرة التمييز بين العمل الأدبى وملابساته ؛ فالعمل الأدبى له أولية بهذا المعنى . وكثير جدا من الشعر العربى يوشك أن يضيع معناه لأننا نسىء تصور الصلة بينه وبين الظروف المدعاة . فظروفه متواضعة أو منكرة ، ومن أجل ذلك نسوى خطأ بين الشعر وهذه الظروف . وبعبارة أخرى نقول إن الشاعر أنشأ قصيدته استجابة لها وتحقيقا لما تمليه عليه . وهذا هو الخلط الذى أشرنا إليه بين المقصد والمعنى ، فالنشاط الإنسانى يخدم على الدوام أغراضا لم تكن فى ذهن الفنان .

ولكن «المقصد» يسيطر علينا بحيث نحرم كثيرا من التراث من أبعاد ممكنة بحجة أن الشعراء لم يستهدفوا إلا ما توحيه ظروف حياتهم العاديه المعلومة .

فإذا شرحت العمل الأدبى شرحاً قيما صاح فى وجهك بعض القراء قائلا هل هذا ما قصد إليه الشاعر ؟ هل هذا ما توحى به ظروفه ؟ هل هذا ما فهمه عنه معاصروه الذين كانوا أكثر خبرة بهذه الظروف منا . هؤلاء جميعا عاشوا فى رق المقصد . وهل أستطيع أن أقول إننا ـ جميعا ـ على الأقل فى بعض الحالات ما نزال صرعى هذا المبدأ . إن القصيدة تفسح صدرها لكثير ، ولكننا لا نراه لأننا نتوهم أن ظروف العمل تؤدى إلى كشف معناه . القصيدة ـ على العكس ـ مجموعة قوى وخالقة قيم كثيرة . يقول پول فاليرى إن النص مثل الآلة يستخدمها كل إنسان بطريقته الخاصة[١٢] ، ولا شىء يقينى يجعلنا نحكم أن استعمال هذا يقطع الطريق على استعمال ذاك .

المراجع

1) John Hospers : Meaning & Truth in the Arts p. 47.

2) W. K. Wimsatt & M. C. Beardsley : The Intentional Fallacy, Sewanee Review, 1946.

3) R. P. Warren : The Rime of the Ancient Mariner p. 113–115.

4) J C. Ransom : The New Griticism p. 224—226.

5) M. Belgion : What is Criticism p. 128, Criterion, 10 October 1930.

6) D W. Gotshalk : Art & The Social Onder p. 74—75.

7) I. A. Richards : Principles of Literary Criticism p. 74—76.

8) Cleanth Brooks : What does Modern Poetry Communicate? p. 23—24. American Prefaces, Autumn, 1940.

9) Jean—Paul Sartre : What is Literature? p. 4—8 translated by Bernard Frechtman, John Hospers : Meaning & Truth in the Arts p. 125—126.

10) T. S. Eliot : The Social Function of Poetry. p. 111—113 in Critiques & Essays in Criticism ed by R. Stallman.

11) H. D. Aiken : The Aesthetic Relevance of Intentions p. 745, Journal of Philosophy No. 24 November 1955.

12) Paul Valery : Concerning the Cimetiere Marin p. 195. Southern Review, 4, Summer 1938.

الفصل الحادى عشر

المفارقة بين المعنى والمقصد

أشرنا إلى أن مفهوم المقصد قد يشتق من ظروف الشاعر وملابسات حياته وبخاصة حين تكون أعماله واضحة ؟ شديدة الصلة ـ لأول وهلة ـ بتلك الملابسات . والآن ننظر فى بعض النماذج العملية . ولنتخير شعر ابراهيم ناجى . هنا يحدثنا العارفون بحياة ناجى حديثا مستفيضاً عن علاقته بالمرأة . كثيراً ما كان ينتهى من قصيدة وأحيانا من قصيدتين أو ثلاث فى جلسة واحدة مع حسناء فى مقهى أو ملهى أو فى ترام . ومن لطافته أنه كان ينظم الشعر لملهماته عفو الخاطر ، ويسجله لهن تارة على منديل وطوراً على مشط من أمشاط الشعر ، وثالثة فى أوتوجراف.. كان عشاقا كعمر بن أبى ربيعة لا يرى حسناء أو نصف حسناء فى الطريق إلا أرضاها بشىء من شعره[1] . ويطول الحديث عن غراميات ناجى حتى يحدثنا هؤلاء العارفون الأصدقاء أن ناجياً عاش أياماً حلوة فى المنصورة ثم زحف إلى القاهرة ، ومر بديار أحبائه الذين تغيرت مقاديرهم فرآها مهجورة فنظم قصيدته المأثورة « العودة » . وكأن الشاعر أبى إلا أن يغير قدره ، كما تغيرت أقدار أحبائه[2] فودع أيام العزوبة ، وخطب لنفسه سامية كريمة اللواء محمد سامى أمين محافظ العاصمة . ولولا أن هذه السيدة كانت واسعة الأفق لما استطاع ناجى أن يواصل رسالته كشاعر ، وهو يطالعها كل يوم بجديد من غزلياته ؟ . مرة فى راقصة وأخرى فى سمراء المحفل وثالثة فى هند ورابعة فى سونيا وخامسة فى زازا الخ . ويمضى العارفون فيقولون إن الشاعر أهدى ديوانه[3] ليالى القاهرة إلى صديقه ع.م.

« الذى ندى الزهر الذابل من خمائل الماضى ، وأنبت فى روض الحاضر زهورا ندية مخضلة بالأمل والحياة » . وقد حاول الكثيرون من أحباب ناجى أن يعرفوا من يكون صديقه ع . م الذى آثره بشرف الإهداء . ورجم بعضهم بالغيب فقال لابد أنه صديق صباه على محمود طه الذى عاش معه أحلى أيام العمر فى المنصورة ، وترددت أسماء أخرى . أما الحقيقة التى كتمها ناجى عن أقرب المقربين[٤] إليه فهى أن ع . م ليس صديقا بل صديقة بل حبيبة العمر .

مثل هذا التعريف يؤلف فى كثير من الأحيان صورة المقاصد التى اهتم بها ناجى . وليأذن لى القارىء فى أن أقول إن مثل هذه المقاصد لاتوضح أعماق شعر ناجى . وأرجو أن أقف وقفة قصيرة عند قصيدة له مشهورة عنوانها العودة . وموضوعها فى ظل المعلومات السابقة يصور كما يلى : كان ناجى كثير الحديث عن هذه الدار ، دار ملهمته الأولى ، وكانت بشارع قصر العينى بالقاهرة . وقد غاب ناجى عن القاهرة حينا وعاد فوجد أهل الدار قد هجروها منذ حين[٥] . ولابد لنا أن نستمع معاً إلى القصيدة فقد تكون من أروع الشعر .

هذه الكعبة كنا طائفيها ... والمصلين صباحا ومساء
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها ... كيف بالله رجعنا غرباء

دار أحلامى وحبى لقيتنا ... فى جمود مثلما تاقى الجديد
أنكرتنا وهى كانت إن رأتنا ... يضحك النور إلينا من بعيد

رفرف القلب بجنبى كالذبيح ... وأنا أهتف يا قلب اتئد
فيجيب الدمع والماضى الجريح ... لم عهدنا ليت أنا لم نعد

لم عدنا أولم نطو الغـرام وفرغنا من حنين وألم
ورضينا بسكون وسلام وانتهينا لفـراغ كالعدم

أيها الوكر إذا طار الأليف لا يرى الآخـر معنى للهناء
ويرى الأيام صفرا كالخريف نائحات كرياح الصحراء

آه ممـا صنع الدهر بنا أو هـذا الظلل العابس أنتا
والخيال المطرق الرأس أنا شد مابتنا على الضنك وبتا

أين ناديك وأين السمر أين أهلوك بساطا وندامى
كلما أرسلت عينى تنظر وثب الدمع إلى عينى وغاما

موطن الحسن ثوى فيه السأم ومرت أنفاسه فى جـوه
وأناخ الليـل فيه وجثم وجرت أشباحه فى بهوه

والبلى أبصرته رأى العيان ويداه تنسجان العنكبوت
صحت ياويحك تبدو فى مكان كل شىء فيه حى لا يموت

كل شىء من سرور وحزن والليالى من بهيج وشجى
وأنا أسمع أقـدام الزمن وخطى الوحدة فوق الدرج

ركنى الحانى ومغنى الشفيق وظلال الخلد للعانى الطليح
علم الله لقـد طال الطريق وأنا جئتك كيما أستريح

وعلى بابك ألقى جعبتى كغريب آب من وادى المحن
فياك كيف الله عنى غربتى ورسا رحلى على أرض الوطن

وطنى أنت ولـكنى طريد أبدى النفى فى عالم بؤسى
فإذا عدت فللنجوى أعود ثم أمضى بعدما أفرغ كأسى

ولنفترض أن هذه الدار قد جرت فى ذهن الشاعر وأن صورتها ماثلة عنده قبل خلق القصيدة أو فى أثناء كتابتها . لنفترض أن الشاعر لديه مقصد محدد واضح وأننا نعرفه من خلال أحاديث أصدقائه وأحاديثه هو أيضاً . فهل يفيدنا ذلك حقاً فى فهم القصيدة ؟ المقصد المشتق من ظروف الشاعر ينبغى أن تقلم أظفاره ، وألا نسرف ـ على أقل تقدير ـ فى الاعتماد عليه . القصيدة أثرى من المقصد ، ولكن الاهتمام بظروف حياة الشعراء قد أدى إلى أفكار غير ملائمة عن فنهم . وإذا لزمنا فكرة الدار والمحبوبة الحقيقية فسوف ندرك القصيدة إدراكا أيسر . سوف نتناول فكرة الكعبة والصلاة على أنها ضروب من الظرف كما كان يزعم بعض النقاد أو على أنها حلى وتصاوير بالمعنى البلاغى المندثر . ولكن القصيدة من حيث هى تجعل تحديد معنى هذه الشعائر عملا أساسياً لايخلو من صعوبة . قام ناجى بشعائر العبادة فى صلته بهذه المحبوبة « الخيالية » . ولكننا إذا قرأنا القصيدة — أكثر من مرة — وجدنا ناجيا يقوم بشعائر أخرى لا تقل أهمية وهو يواجه تجربة الموت أو البلى . وبعبارة أخرى نرى الموقف مركباً ؛ فناجى لايتذكر ما فقده فحسب ، بل يحب هذه التجربة الأليمة ويعشقها أيضاً . ظاهر القصيدة ـ إذن ـ أن صلاة الشاعر كانت مظهر الاتصال الروحى بمحبوبة حقيقية . ولكن ربما تنطوى القصيدة على صلاة أخرى يحيى بها الشاعر فكرة الانفصال والاغتراب ، فالموقف مزدوج حقاً . ولكن فكرة المقصد تنتهى ـ كما يظهر لى ـ إلى موقف واحد لا يشرح المفارقة الموجودة بين مطلع القصيدة وسائر أجزائها ككل ذى قوة ودلالة جمعية . القصيدة إذن ليست حركة مباشرة لا يعوقها عائق دون بلوغ هدف معين . إن العملية الخلاقة تتضمن ضروبا من المراجعة والتجريب وتتبع قيادات جديدة توحى بها اللغة وما إليها . فإذا كان هناك

مقصدها فقد تغير حينما تقدم الشاعر فى عملية البناء(٦) . ومن أجل ذلك نستطيع أن نعيد النظر فى معنى القصيدة فنرى السكون والسلام والفراغ والعدم يأخذ بعضها برقاب بعض . يتعانق السلام والعدم تعانقا لا يمكن أن نفطن إليه ونحن نشرح القصيدة شرح من يرى أن لها مقصداً هو بكاء دار فى شارع من شوارع القاهرة . والقصيدة تشير إلى هذا العناق المتناقض مرة بعد أخرى . لنرجع إلى حديث ناجى عن البلى . هذا البلى ـ بحسب المقصد السابق ـ لا يعانق الحياة . ولكن البلى فى القصيدة ذاتها له وظيفة أخرى . فكرة البلى لا تنفصل عن فكرة الحياة . فالشاعر لا يرى ـ فحسب ـ أمارات قديمة بافية الأثر فى ذهنه ، وإنما يحيي إلى حد ما فكرة البلى التى تقاوم وتعضد وظيفة الحياة . وحينما نصر على هذا الموقف يصبح السؤال عن الراحة التى يلتمسها الغريب أحد الأسئلة التى تلقيها القصيدة ولكنها لا تستوعبها جميعاً ؛ فالقصيدة تومىء إلى جانب هذا المعنى الظاهر إلى معنى آخر أقرب إلى ألفة الاغتراب والبهجة به . وهذا ما عبرنا عنه حين قلنا إن الشاعر عاد إلى صلاته وتسبيحه .

إذا صح أن الشاعر كان ذا مقصد ، وأن محبوبة له كانت تعيش فى شارع قصر العينى قد شغلته فإن القصيدة لا تشير إلى شىء فى حياة الشاعر الشخصية . القصيدة تؤلف استعارة أحد أطرافها المرأة وباقيها الزمن والوحدة فى بيت آخر . وكأن الشاعر يناوش فكرة الزمن المتغير ، ويوحى إلينا أن نفهم الطلل القديم فهما غير حرفى . هذا هو موقف الإنسان أمام قوة غامضة يسميها الزمن أو المرأة أو الطبيعة أو الأم . الإنسان يقف أمامها موقفاً لا يخلو من تناقض ؛ فيه تفكك النفس ورغبتها فى أن تذوب فى هذا الروح الكلى ، وفيه إلى جانب ذلك إصراره على أن يظل منفرداً منفصلا يعانى على الدوام تجربة النفى الأبدى . ولقد عاد ناجى إلى الدار المهجورة وجعلها أرض الوطن ، أما القارىء المشغول

بالمقصد أو الواقف عند الدار فلا يسيغ أن تكون الدار المهجورة وطنا يؤوب إليه الغريب ويستريح . ولكن القصيدة متميزة من العودة إلى دار سكن فيها أحباء ناجى . الشاعر يؤوب إلى الوحدة . يحبها وينكرها ، ولا داعى إذن لأن نغض النظر عن بعض التيارات الداخلية التى لايحس أثرها بوضوح على السطح . إن مرامى الشعر فى قلب الشعر لا فى صدر الشاعر أو صدور أهله وأصدقائه .

إن المعنى القريب للمقصد لا يصلح لمواجهة القصيدة ، بل قد يوجد تباين غير قليل بينهما يقول ناجى :

دين وهـذا اليوم يوم وفاء كم منة للميت فى الأحياء

إن لم يكن يجزى الجزاء جميعه فلعل فى التذكار بعض جزاء

يا ساكن الصحراء منفردا بها مستوحشا فى غربة وتناء

هل كنت قبلا تستشف سكونها وترى مقامك فى العراء النائى

فأتيت والدنيا سراب كلها تروى حديث الحب فى الصحراء

ووصفت قيساً فى شديد بلائه ظمآن يطلب قطرة من ماء

هيمان يضرب فى الهواجر حالما بظلال تلك الجنة الفيحاء

فإذا غفا فلطيفها ، وإذا هفا فلوجهها المستعذب الوضاء

يا للقلوب لقصة بقيت على قدم الدهور جديدة الأنباء

هى قصة الطيف الحزين وصورة ال قلب الطعين ، مجللا بدماء

هى قصة الدنيا ، وكم من آدم منا له دمع عـــلى حواء

كل به قيس إذا جن الدجى نزع الإباء وباح بالبرحاء
فإذا تداركه النهار طوى المدا مع فى الفؤاد، وظن فى السعداء
لا تعلم الدنيا بما فى قلبه من لوعة ومرارة وشقاء
كل له ليلى ، ومن لم يلقها فحياته عبث ومحض هباء
كل له ليلى يرى فى حبها سر الدنى وحقيقة الأشياء
ويرى الأمانى فى سعير غرامها ويرى السعادة فى أتم شقاء
الكون فى إحسانها ، والعمر عنـــد حنانها ، والخلد يوم لقاء
يا للقلوب لقصة محزونة لم ترو إلا بوحت ببكاء
خلدت على الدنيا وزادت روعة بما كساها سيد الشعراء
خلدت على الدنيا وزادت لوعة من جودة التمثيل والإلقاء
من فن زينبها ومن علامها زين الشباب ، وقدوة النبغاء

ما المقصد من هذه القصيدة ؟ العنوان هو دين الأحياء ؛ فناجى يحاول أن يبنى بدين على جمهور المتذوقين لشاعر كبير . وقد اتخذ مثلا لهذا الدين قصة قيس وليلى التى كتبها شوقى . ومثلت هذه المسرحية فى الحفل الذى أقيم لتكريم ذكراه(٧) . ولكن هذا كله لا يفصح عن شىء ذى قيمة من القصيدة . والراجح أنه يصرف النظر عن أعماقها . وبعبارة أخرى إن فكرة الإشادة بقصة مثلت أمام الشاعر واستمع إليها الحاضرون فكرة مضللة . إن تصوراتنا المقصد تؤدى بنا إلى نتيجة جدلية ، فإذا اقتنعنا بالمقصد اقتناعا حقيقياً قلنا إن ناجيا يرى أن شوقى شاعر يجيد الدراما فقد صور قصة ليلى وقيس تصويراً خليقاً بالإعجاب . وهذا الحكم موضع ريبة ؛ فقد ذهب أستاذنا الدكتور طه حسين إلى أن شوقى برع فى الغناء دون المسرح . ألف شوقى مسرحيات كثيرة ، ولكن هذه المسرحيات

ـ فى حقيقة أمرها ـ ليست إلا قصائد جيدة نظمها شاعر برع فى الغناء والتعبير الذاتى . ومن أجل ذلك ندخل دون وعى فى مأزق لانخلص منه إلا إذا قلنا إن ناجيا أراد أن يرفع ذكر شوقى على عادة الشعراء فى رثاء العظماء من الناس .

ولو قرأنا القصيدة لوجدناها متميزة من هـذا المقصد العام الذى ذكرناه ، فقصة قيس وليلى لا تعنى فى القصيدة ديناً يستحق الوفاء فحسب ، وإنما تعنى شيئاً آخر يتضح خاصة حين سأل ناجى شوقى الراقد فى الصحراء قائلا :

هل كنت قبلا تستشف سكونها وترى مقامك فى العراء النائى

فأتيت ، والدنيا سراب كلها تروى حديث الحب فى الصحراء

فى هذا الشعر ضرب من المفارقة الساخرة الباطنة بين التجربة الحقيقية وتجربة الفن ، فإن كنت فى شك من هـذا فاقرأ القصيدة كلها فستجد أن ناجيا قد برع فى الحديث عن قيس وليلى . ظل قيس هائما يطلب سر الدنيا وحقيقة الأشياء حتى يفىء إليها . هذه الحقيقة هى التى ملأت عقل قيس وقلبه . ولم يكن قيس إذن فتى شاذاً غريب الأطوار هارباً من الحياة بل كان يواجهها فى صميمها . ولـكن حقيقة الأشياء قريبة وبعيدة ؛ كلما ظن أنه أدرك منها جانباً تذكر أن وراء ذلك جوانب أخرى . وما زال قيس إذن يلهث فى طلب هذا السر المجهول الذى رمز إليه ناجى وقيس أيضاً . وقيس أو ناجى واجه الحقيقة مواجهة الشعراء . ومن أجل ذلك لا يقنع بالمحسوس والواقعى أو الحقيقى أو يراه ظلا لشىء آخر وراءه . ما علاقة هذا كله بشوقى ؟ إنما أراد ناجى أن يقول إن شوقى وقيساً وناجياً كلهم سواء . أرادوا أن يستريحوا من الشعور بالغربة فى هذه الحياة ولـكنهم لا يستطيعون إلا الفن . وهذا الفن يبدو فى القصيدة كفاء الحقيقة المرجوة

آنا ويبدو عاجزاً عن إدراكها آنا آخر . شوقى إذن شاعر خليق بالإشفاق من هذا الوجه . شوقى شاعر يبحث عن حقيقة فى دنيا مليئة بالسراب ولكنه لا يجد شيئاً إلا الفن ثم الموت والرقود فى الصحراء . وتصبح الصحراء رمزاً للحياة الميتة يبحث فيها الشاعر عن حقيقة مؤنسة أو حلم أليف أو بقاء مطمئن ولكنه لايستطيع إلا أن يكون شاعراً . فإذا مات بدا الموت أروع من كل ما أحس به وتمثله فى خاطره وشعره الرائع . ومن أجل ذلك رأيت أن أستوقفك عند سؤال ناجى هل كنت تستشف سكون الصحراء ؟ هل عرفت كنه الحياة التى قضيت العمر تثقف عقلك وقلبك بالشعور بها ؟ وهكذا سخر ناجى آخر الأمر من نفسه ومن شوقى ومن الشعر جميعاً . ولكنك إذا ظننت أن الإشادة بقصة قيس أهم عناصر القصيدة كنت قد تعجلت قراءتها . إن فكرة المقصد هنا تجعل القصيدة هيكلا عاريا . وليس من اليسير أن يوقف عند هذه الدلالات الضمنية السابقة ونحن نتداول فكرة الوفاء والدين والتكريم وجودة الشعر وما إلى ذلك .

فكرة المقصد توحى بنسيان التناقض الذى يمكن أن يقرأ فى الشعر على نحو ما نجد فى النماذج السابقة وفى أمثلة أخرى كثيرة من الشعر . ومادمنا قد تخيرنا شعر ناجى فقد يحسن أن نشير هنا إلى كثرة ترديده لصورة الفراشة . ويكفى مثل واحد هو قوله(٨) :

كنت فى برج من النور على قمة شاهقة تغزو السحابا
وأنا منك فراش ذائب فى لجين من رقيق الضوء ذابا
فرح بالنـــور والنار معا طار للقمة محموما وآبا
آب من رحلته محترقا وهو لا يألوك حبا وعتابا

لا أقول إن الفراش هنا رمز ، ولكنى أقول إنه يكتسب الصفة الرمزية من خلال تكرره فى قصائد كثيرة . وفائدة هذه الملاحظة تتجلى

حينما نواجه أعمالا لايبدو عليها التضارب . وبعبارة أخرى كل شاعر — كما قلنا من قبل — يعيش فى فنه على رموز أساسية تعطى فى اتجاهاتها المختلفة الكل المركب الذى يعنى الشاعر من وراء تأليفه . فقراءة الرموز الأساسية بمعزل عن المقصد ينبغى أن نوليها كل طاقتنا . وهنا نجد أن الفراشة تومىء إلى موقف الشاعر المزدوج الذى يواجه من خلاله الحب والشعر والحياة .

وفى ضوء هذا الرمز نواجه شعرا ظاهره البساطة مثل قول ناجى :

شوقى على رغم التفـــرد والتفوق والعلاء
ذاق الرقاد بساحة كل الرجال بها سواء
وبرغم ذهن كالفراشة حول مصباح أضاء
مثواك لا تشك السكون ولا تمل من الثواء

هنا نجد أن الوجه المباشر أو المقصد هو أن شوقى ذاق الموت على الرغم من نبوغه ، ولكن الوجه ، عبر المنطق ، إن صح هذا الوصف ، هو أن نبوغ الشاعر وموته صديقان . ومن ثم بدا ناجى قلقا إلى حد ما فى البيت الأخير . وما كنا نستطيع أن نضرب فى هذا المعنى لولا إدراكنا لتكرر صورة الفراشة وفهم الشعر من خلال صورة متكررة مفضلة تكتسب كلما ذكرت قوة وأصالة وتكشف على توالى الاستعمال عن كل طاقاتها .

والرمز الأساسى بهذا المعنى يوضح سياقات خالية من ذكره إلى حد ما. لنقرأ معا ما نسميه مرثية الشاعر محمد الهراوى[٩] :

عد إلينا نسمة حائرة ذات نجوى وحنين وولاء
ثم حلق بجناحين . . إلى عالم نحن له جد ظماء
طر مطار النسيم واترك قدما ثقلت بالشوك فى أرض الشقاء

فهل يسعنا أن نقرأ هذه الأبيات الثلاثة دون أن نكترث تماما بهذا الموقف المتعارض الذى يتمثل فى صورة الفراشة . كثير من الشعر يقرأ فى ضوء ؟ فكرة المقصد ومن ثم يستحيل إلى ضرب من الرغبة فى الوصول أو السعى والانتهاء . وبعبارة أخرى إن وحدة المبدأ كثيرا ما تكون دخيلة مجافية لروح الشعر .

المراجع

صفحة

(١) ديوان ناجى : تحقيق الدكتور أحمد هيكل وزملائه ٥

(٢) ديوان ناجى ١٧

(٣) المرجع نفسه ٢٦

(٤) نفس المرجع والصفحة

(٥) نفس المرجع ٣٩

(٦) Jerome Stolnitz : Aesthetics & The Philosophy of Criticism. p. 479.

(٧) ديوان ناجى ٤٦

(٨) ديوان ناجى ٧٠

(٩) ديوان ناجى ٤٦

الفصل الثانى عشر

شرح القصيدة

— ١ —

من المعلوم أن النقاد الجدد يعزفون عن إصدار أحكام تقييمية مقارنة . ذلك أن موقفهم هو أن الشكل هو الذى يجعل العمل الأدبى شعراً . والذى يحتفل بالتقييم يضطر — فى الحقيقة — إلى أن يعنى بشئون أخرى متميزة من الشكل . وهذا الشكل وما ينطوى عليه من مظاهر يصح أن نسميها جميعا باسم فوق المنطق موضع عناية هذه الطائفة من النقاد . وقد انتهت هذه العناية إلى إثارة نظرية الشرح وفنه . إن فن الشرح سابق على نظريته. ولكن نظرية الشرح فى نفسها ظلت ـ وقتا طويلا ـ مهملة . ونحن نقصد بالشرح هنا شيئا مناقضا لما يمكن أن نسميه باسم التفسير . لنصطلح على أن التفسير هو فهم الشىء فهما ناتجا من ملاحظة الأسباب والدوافع ، وأن الشرح ـ على العكس من ذلك — محاولة لفهم إمكانيات الشىء فى ذاته . وبعبارة أخرى الناقد الجديد إذا قرأ قصيدة منسوبة إلى عصر قديم لم يكلف نفسه رد هذه القصيدة إلى ظروف عصرها ومنشئها ، وإنما يهدف إلى تفهمها من حيث هى . وموضوع الجدل بين الشرح والتفسير لا يمكن إيفاؤه حقه فى مقام مختصر . وقد أفردنا له بحثا مستقلا ، وحسبنا الآن أن نتابع بعض ملاحظات النقاد الجدد عن شرح القصيدة .

ولعل النقطة الأولى فى هذا الصدد هى التفرقة بين كلمتى الشرح والنثر : لقد قلنا إن القصيدة ليست فى جوهرها تقريراً حادا ، وإننا إذن لا نتعامل

مع قضايا واضحة . نحن نتعامل مع عالم خاص مرهف يتأثر بأقل تغيير . ويتجلى هذا الإرهاف إن صح أن نسميه كذلك فى التفرقة بين العبارة الشعرية والعبارة المنطقية . العبارة الشعرية ربما لا تستند على نفس الأسس الصلبة التى توجد فى العبارة المنطقية . لذلك نلاحظ أن نوع الإثبات فيها متميز . بعض الشعر يحمل طابع الوحدات أو العبارات الواضحة المتينة . ولكن هذا ليس مألوفا الآن . ولذلك يثور السؤال الهام عن طبيعة العبارة فى الشعر . وبعبارة أخرى هل هناك فرق فى طريقة الإثبات بين الشعر والعالم النثرى ؟ هذا هو السؤال الذى واجهه النقاد الجدد من خـــلال ملاحظة الفروق الممكنة بين العبارة فى الشعر و « نثرها » . لنضرب مثلا على بعض هذه الفروق :

يقول الشاعر :

فكرة
عصفور الكناريا

يغنى فى الظلام
من أجل بذور التفاح والشعر [1] .

إذا حولنا هذا الشعر إلى قضايا حرفية منثورة بدا لنا الفرق . وهنا نجد أن كلمة واحدة مثل كانت أو سوف تكون أو استعمال لفظ آخر مثل يشبه أو يحكى من شأنه أن يحدث تغييرا كبيرا فى نوع المدلول المستعمل . بل إن مثل هذه الكلمة المعبرة عن الكينونة توشك أن تقضى على نوع الإثبات الأصلى فى الشعر . لنقل مثلا كانت الفكرة تشبه عصفور الكناريا الذى يغنى فى الظلام باحثا عن الشعر وبذور التفاح . هنا نجد استجابة القارىء قد تغيرت ، وهبط مقدار المتعة التى يجدها إبان قراءة الشعر . وفضلا عن ذلك فإن طبيعة الإسناد هى الأخرى أصابها تغيير . ذلك أن الترجمة النثرية تسرف ـ فعلا ـ فى إيضاح المعنى المماثل

أمامنا . وبعبارة أخرى تحفل الترجمة النثرية بالتشديد فى الإثبات وتوثيقه بحيث تجعل الارتباط بين الفكرة والعصفور أقوى أو أمعن مما هى الحال فى الشعر . إذا نظرنا فى الترجمة النثرية بالقياس إلى الشعر قدرنا العلاقة التى زادها النثر إيغالا ونفاذا . وبعبارة بسيطة نحاول فى النثر أن نزيد قوة العناصر الإشارية المتضمنة على حين أن الشعر يكتفى بأن يضع العناصر الإشارية فى حالة أقرب إلى السكون أو الغموض . الارتباط بين العصفور والفكرة ارتباط رقيق . ولكن الارتباط فى النثر غليظ بفضل الإضافات التى استحدثت . وهكذا نفهم لماذا لا يصدم شعر كهذا أفكارنا واعتقاداتنا السابقة ، ونستطيع أن نقبله وأن نعترف بصدقه دون عناء . ولكن إذا مضت الترجمة النثرية تذكر العناصر التى تفترض أنها محذوفة وتوضح الأشياء التى يتصور الناثر أنها ضرورية لإزالة الغموض فسوف نرى أن درجة الكثافة تغيرت وأن قوة إضافية فى الإسناد أو الإثبات قد استحدثت .

الواقع أن المقارنة بين العبارة فى الشعر ونثرها أفادتنا كثيرا . فالشاعر الحديث ـ خاصة ـ لا يميل إلى توكيد دعاواه توكيدا صريحا . لذلك نجد أن الإثبات فيه قدر من الرقة . القصيدة الحديثة فيما يقال لا تهتم بثقل الارتباط بين الإشارات . ولكن عملية النثر ـ بطبيعتها ـ تغير المعنى تغييرا يتفاوت بتفاوت الأنظمة الشعرية . إذا مضينا فى النثر وجدنا أنفسنا نستعمل دون وعى منا العبارات الدالة على السببية والألفاظ الموافقة لها « من ثم ، من أجل ذلك ، وهكذا » . ونستحدث علاقات محددة يتميز بعضها من بعض . كل أولئك يعنى أن القصيدة حين تنثر تدخل فى نظام عقلى من نوع آخر . لنفرض مثلا أن الشاعر يستعمل عبارة استفهامية . حينئذ نحول هذا الاستفهام فى النثر عن طبيعته . العبارة النثرية يتميز فيها الإثبات من الطلب والانتفاء وهكذا . ولا كذلك العبارة

فى الشعر . العبارة فى النثر تضيف فى كثير من الحالات إلى المعنى ثباتا أو تقريراً وتعصف بحاسة التموج والاهتزاز .

نثر القصيدة ـ إذن ـ عمل ينبغى الاحتراز منه. إنه يعدل المعنى أو يحوله إلى اتجاه قاصد مستقيم ثابت تماماً . عملية النثر تقوم على أسس مختلفة ، فهى تعطى للإثبات كل فاعليته ، وتخلص لفكرة التقدم المستمر فى المعنى بطريقة تختلف عن طريقة الشاعر فى تقدمه وتراجعه المستمرين [٢] . ولكن الشعر لا « يشل » ـ بداهة ـ حركة المعنى ، وإنما يؤلف نظاما خاصا يمكن أن نسميه باسم التوازن القلق .

— ٢ —

الواقع أن خلط القصيدة بالمدلول النثرى لها استرعى نظر النقاد الجدد ، ومن مآثر هؤلاء النقاد إذن تبين الفرق الضخم بين العبارة فى الشعر ومقابلها النثرى . ويتجلى هذا خصوصا فى مقام الاستعارة . وبعبارة أخرى هل توجد ترجمة نثرية للاستعارة ؟ حينما نقول مثلا صاحبنا هذا ثعلب يمكن أن نترجم الاستعارة فنقول ماكر قاس خطير خبيث . هذه الترجمة مختلفة عن العبارة الأصلية . العبارة الأصلية ذات معنى مركز مضغوط وهنا تفصيلات محددة تامة الخلقة . ولكن المسألة أعمق من هذا الفرق . فالباحثون يقولون إن الاستعارة تتجاوز الدلالات الموجودة فى اللغة الحرفية . ولولا حاجتنا إلا دلالات لم يكن لها وجود من قبل فى العبارات المعتادة والألفاظ المستعملة لما تجشم الناس مشقة الاستعارة . الاستعارة إذن لا توضح معنى موجودا لدينا . ومن الممكن أن يستشهد على ذلك بنثر العبارة الاستعارية . لنقل مثلا نابليون ذئب . معنى هذا أنه قاس أو متوحش . حينئذ نفقد النقطة الأساسية ، ذلك أن الافتراس المتحدث عنه افتراس ذئب ، والقسوة قسوة ذئب . فلسنا إذن نعزو إلى نابليون الافتراس

والقسوة مجملين عامين . ومن ثم ينبغى علينا من أجل الدقة أن ندخل فكرة الذئب هذه فى كل أجزاء النثر . وها هنا لا نصطنع لغة حرفية ، بل نمد الاستعارة الأولى ونجعل منها سلسلة جديدة من الاستعارات . وكان من الحق أن نقول نابليون قاس وقسوته تشبه قسوة الذئب [٣] . وبعبارة أخرى لا يوجد معادل للتعبير الاستعارى ، وقد كشفت لنا عمليات النثر أيضا عن سماتها الأساسية ، فهى تقول أكثر مما ينبغى وتؤكد العناصر التى ينبغى ألا تؤكد ، فإذا نظرنا إلى نثر الاستعارة البسيطة السابقة : نابليون ذئب بدا لنا صدق هذه الملاحظة فليس الفرق بين الاستعارة ونثرها مقصورا على فرق القوة الانفعالية ، ولكنه يتجاوزها فى الحقيقة إلى مضمون المعرفة أو الإشارة نفسها [٤] .

ولكن هذه الفروق جميعا لا تعنى سد الباب أمام شرح الاستعارة . فالشرح أو تفصيل أساس الاستعارة إذا لم يعتبر معادلا للتعبير الاستعارى فى المعرفة يمكن أن يكون قيما ومثمرا إلى أقصى حد . إذا قلنا حاتم بحر فهذه الاستعارة لا تقبل النثر وإنما تقبل الشرح . حاتم يعطى فيستوعب الآخرين استيعابا يفهم على عدة طرق ، بعضها احتضان وإنتاج وبعضا إلغاء لقدارت الآخرين . وكل التوتر القائم بين الإنسان الفاضل والمجتمع موجود فى ذلك الرمز . التوتر ليس مقصورا على العلاقة غير المحمودة ؛ فكل علاقة تنتج ردود أفعال كثيرة متعارضة . مثل هذه الأسس لا تضر الاستعارة ولا تساويها أيضا ، ولكنها قد تكشف بعض الجدة الحقيقية الناتجة عن استعمال الكلمات فى هذا السياق الاستعارى الخاص .

— ٣ —

ولننتقل الآن إلى فكرة شرح القصيدة . هناك مبادىء عامة يقوم عليها النقد الجديد فى شروحه يمكن أن نجملها فيما يلى : النقد الجديد لا يميل إلى الاهتمام بالتعبير عن الاستجابة الانفعالية للقصيدة . الناقد يتحاشى [٥]

التعبير القوى عن أحاسيسه ، ولا يريد أن يخلق من الشرح عملا فنياً جديداً ، ولا يسجل فيه مغامراته النفسية بأسلوب جميل ، وإن كان ـ طبعا ـ يريد أن ينافس بطريقة ما موضوع الشرح الأصلى .

الناقد لا يحول انتباهنا عن القصيدة ، بل هو على العكس من ذلك يريد أن يوجد طائفة من العمد التى يقوم عليها بناؤها . وهذه العمد لا يتطلع إليها القارىء العادى . فمهمة الناقد الحقيقية هى أن يدلنا على أشياء لانستطيع بلوغها إن تركنا وقدراتنا العادية القريبة . حقا إن القصيدة عمل يشارك فيه طبقات كثيرة من الناس ، من بينهم من نسميهم الجمهور . للجمهور أو القارىء العادى خبراته وطريقة فهمه للأشياء . ولكن الناقد الجديد قارىء[٦] ممتاز مدقق . وقراءاته تنطوى على ذكاء وصبر وكمال . الناقد الجديد يوسع الثغرة بين قراءة الهواة المحبين وقراءة المختصين ، الهواة يقولون إننا نتذوق القصائد ، والنقاد الجدد يقولون إن التذوق ليس هو الوقوف عند السطح ، أو إطلاق العنان للمشاعر الشخصية أو التلذذ بالعجز عن الرؤية النافذة . كل أولئك يحاربه الناقد الجديد . الناقد الجديد يقول إن القصيدة يمكن أن تكون عدة أشياء ولكن الشىء الذى يهم الناقد لا يهم القارىء العادى أو الجمهور أو أوساط الناس أو الذوق العام . الشرح ينبغى أن يتمتع بأرستقراطية حقيقية . فإن لم يكن هذا شأنه فمن الواجب أن نشك فيه . القصيدة يحيط بها سياج عال منيع ، ولا يجسر على اقتحام هذا السياج إلا مغامر مدرب خبير ، ومن ثم كانت الثقافة الواسعة العميقة ضرورية . هذه الثقافة الخصبة سمة رتشاردز وبروكس وولك ووارن ورانسوم وومزات وغيرهم . ومن أجل ذلك عنوا بأن يجعلوا الكلام عن الشعر دقيقا دالا على حساسية خاصة ، وعنوا ـ كذلك ـ بتناول أعمال أدبية مفردة أو قصائد معينة . الناقد يقدم إلينا قصيدة من خلال فهم نافذ بصير ، ويظل على الدوام يضرب بثقافته فى أعماقها ، لا يتحول عنها ، ولا يجعلها مجرد تكأة بسيطة للعبور عليها إلى

أحكام أخرى . القصيدة هدفه الأصلى ، ولا يجب أن يراها مجرد نقطة فى بحر من المعلومات الخارجية .

ولنضرب المثل على ذلك بقول وردزورث :

الصباح فى أبهته التى لا تنسى .

أروع مما رأيت فى أى وقت مضى .

والبحر يضحك غير بعيد .

والجبال الراسيات وضيئة مثل السحاب .

الناقد لا يحكى موقع العبارات من نفسه ، ولكنه يهدف إلى تحديد المعنى ويراه دائما أروع مما يرى العاديون من الناس الناقد يعمل — كما قلنا — ثقافته ويجعل هذه الثقافة نقط ارتكاز لبحث الشعر من حيث هو شعر . لنسمع مثلا ما يقوله إمبسون(٧) بصدد هذه الأبيات: النهار يبدو قويا مثل حاكم يؤدى خدمات طيبة ، والشاعر ينتقل من هذه الفكرة إلى فكرة أخرى هى ظهور الملك فى تلك العظمة أو الأبهة ، ولكننا لا نضيق بالحكام أو ولاة الأمر ولا نضيق بطرق تعبيرهم عن أنفسهم . ذلك أن الصباح كان مضيئا مشرقا عليه هالة من البهاء والبحر لم يكن مهما فى نفسه ؛ لقد كان مشغولا بالضحك . فى الشعر نوع من التجاذب بين الفكرتين : سلطة الحاكم الخير والحرية الطبيعية الخيرة أيضا . ونتيجة هاتين الفكرتين أن الصباح الجميل أمارة على سر طيب يكمن فى التجربة ؛ وهكذا نجد عند وردزورث فكرة العبادة غير الواضحة تماما .

وفى البيتين الأخيرين نحس إحساسا غريبا أن الرسوخ والوضاءة صفتان متضاربتان . الجبال راسخة لأنها ثقيلة جاسية تسبب لنا الأخطار ، وهى فى العادة يحتف بها الظلام ، الجبال ذات قوة مستقرة قاسية ، وترتبط

بتجاربنا الحزينة على ظهر الأرض . ولكن هذه الجبال خلصت من هذه المعانى كلها ، وهى الآن وضيئة مثل السحاب فى الهواء . كل أجزاء هذا النهار : البحر والجبال والسحب تعمل متعاونة ، وتشير ـ جميعا ـ إلى سرخير . هذا السر الخير يصدق على كل شىء . وفى البيتين الأخيرين والبيت الرابع خاصة نجد أننا بصـــدد نفس التجاذب بين فكرة السلطة والحرية . الحقيقة أن الارتباط اللافت بين فكرتى الرسوخ والوضاءة كان مستقرا بصفة ما فى الكلمات التى عبر عنها الشاعر من قبل فى كلمة التى لاتنسى وكلمة أروع . إن الحاكم يجعلنا نرى قوته حين يظهر أما منا ، إنه قوى متمكن ، ولكنه مع ذلك خير سيجعلنا سعداء ، وهو إنما يريد أن يشعرنا بهذا المعنى من وراء ظهوره علينا وتأثير قوته فى النفس . وأصبحت هذه القوة لاتفترق عن إدراكنا لجماله ومشيته وزينته . هكذا نجد أن ورد زورث يأخذ الأمور مأخذا جديا عميقا ، ويرى المنظر الجميل علامة على وجود خير عظيم .

— ٤ —

فكرة التجاذب بين المعانى كمثل مارأيت بين القوة والخير أو السلطة والحرية عريقة فى شروح النقاد الجدد . هذا التجاذب ذو مظاهر مختلفة ، بعضها يسميه النقاد باسم التناقض الظاهرى . التناقض سمة تتكرر كثيرا ، وهو ثمرة الإلحاح على الدلالات الضمنية عموما . والمقصود با لتناقض الظاهرى أن العبارة تبدو أول النظر متناقضة مع نفسها ومضادة لما تعارف الناس على صدقه ، وعلى الرغم من ذلك فأنها ـ عند النظر تحمل حقيقة هامة(٨) . ورد فى الإنجيل ماذا يفيد المرء إذا هو كسب الدنيا ثم فقد روحه . أو مثل الموت والحياة إذا تخلصنا من أحدهما تخلصنا من الآخر ؛ ففى الموت ميلاد وفى الميلاد موت . ونحن على الدوام نموت ونولد من جديد . ونقول إن الإنسان يولد ليموت . وهذا تناقض لأننا نعتقد أن الإنسان يولد ليعيش ، ونحن نأمل فى أن نعيش

زمنا طويلا ، ونقول أيضا القلم أقوى من السيف . ربما يبدو لنا أن القلم ليس أقوى من السيف ، ولكن هذا التناقض بين ضعف القلم وقوة السيف لا يهمل فى مثل هذه العبارة السابقة. إن المستوى الأول من المعنى هو أن القلم أداة يسجل بها الإنسان تفكيره ، وقد يكون قويا ومؤثرا فى مجرى التاريخ . ولكن هذا كله لا يجعلنا نغض النظر عن ضعف القلم من ناحية أخرى عن السيف صحيح أن العبارة صريحة فى التفضيل ولكن هذه الصراحة لا تخدع الناقد كثيراً . وحينما نقول إن الأشياء الطيبة تأتى فى صندوق صغير يمكن أن يثير هذا تساؤلنا ، فالسيارات وأجهزة التليفزيون وما إليها لا تأتى فى صناديق صغيرة . ولكن جوهرة ثمينة أو قرطا جميلا يمكن أن يرسل فى حيز صغير . وهكذا نجد أن العبارة ذات التناقض الظاهرى يجتمع فيها الخطأ والصواب فتظفر بمزيد من الانتباه ، ونستطيع ، على هذا النحو ، أن نقول الكثير فى عبارة موجزة قليلة .

يقول تينسون :

الدموع . الدموع العقيمة لا أعلم ماذا تعنى .
الدموع من أعماق يأس مقدس .
تنبع من القلب ، وتجتمع فى العين .
حين أنظر إلى حقول الخريف السعيدة .
وأفكر فى الأيام التى ولت .

يسأل بروكس[٩] أهى دموع عقيمة حقا ؟ أليست من باب أولى دموعا ذات مغزى كبير ؟ إن وصف الدموع فى البيت الأول بأنها عقيمة يشهد فى نفسه على أنها تنبع من بواعث أعمق وأعم . الدموع عقيمة يعنى أنها لا تصدر عن سبب مباشر معلوم ، ولكن لها أسبابا أخرى أبعد غورا وأكثر شمولا . فى هذا المعنى يكمن التناقض الظاهرى ، ويدل البيت الثالث على أنه

لاشك فى أن يأسا مقدسا هو مصدر تلك الدموع : لقد افتتح الشاعر القصيدة بطريقة درامية جريئة ، إن لم يكن قد سوى بين العقم والنبوع من أعماق يأس مقدس .

الدموع تبزغ فى القلب حين ينظر المتكلم إلى مشهد جميل هادىء. وهل تستدعى حقول الخريف السعيدة إلى الذهن الأيام التى ولت ؟ الشاعر لا يصرح بشىء من هذا. يقول الشاعر إن الدموع تصعد إلى العين حين تنظر إلى حقول الخريف وحين تنظر إلى الأيام التى ولت . وبعبارة أخرى ليس فى القصيدة رابطة دقيقة موثقة بين هذه الأحداث ، وقد يرغب معظم القراء فى علاقة أكثر دقة وصراحة . إن الحقول حقول خريف وهى تشير على الرغم مما فيها من سعادة أو بهجة إلى شىء انقضى ، فكأن الحقول ـ إذن ـ تربط المتكلم بالماضى ، وتوحى ـ بحق ـ بطائفة من الأفكار عنه . وينبغى أن نلاحظ أن الوحدة فى هذه المقطوعة لا تجد من منطق اللغة العادية سندا واضحاً .

المقطوعة توحى بضرب من لعب الذهن ، فالدموع تبدأ غير متوقعة ، الدموع التى لا يجدلها المتكلم سببا كافيا ، وحين يتحدث عن تفسيرها لا يملك إلا أن يسميها دموعا عقيمة . ولكنه حين يقول لا أعلم ماذا تعنى يثق أو يؤكد أنه لا بدلها من منبع آخر فى أعماق وجوده . ومن ثم يربط بينها وبين يأس مقدس . وفضلا عن ذلك فإن سبب الدموع الحقيقى ، ولو أن المتكلم لا يحققه الا عند منتهى المقطوعة ، هو تذكر الماضى . وعلى ذلك يمكن من الوجهة السيكلوجية والدرامية أن نصوب مجىء السبب الحقيقى فى البيت الأخير من المقطوعة .

دافع النقاد الجدد عن التناقض الظاهرى أو التناقض الصحيح ، وقالوا

إن التفكير الذى يكشفه يصلح كثيرا فى اختبار تعقيدات الحياة ، واختبار حقائقها وما فيها من تباين كثير . ولكن هذا التناقض الصحيح واجه هجوما شديدا ؛ فهناك طائفة من الباحثين ترى أنه أقل شأنا من كثير من أنماط التفكير وقوالبه . يقولون إننا لا نعيش فى تناقض ، ولكننا نتخلص منها وننتهى إلى قرار معين . كذلك يرون أن استناد النقاد الجدد فى توكيد مشروعية هذا النوع من التفكير إلى فقرة كولردج المشهورة فى الخيال استناد باطل ، فالتناقضات التى احتشدها كولردج لا تعنى فى النهاية النتيجة الأخيرة التى يسعى إليها أصحاب الهوى فى التناقض : فالعام فى مكان والحسى فى آخر ، والانفعال يستبد بمنطقة والنظام يسيطر على منطقة أخرى ، وهكذا .

ويهمنا فى هذا المقام أن نلاحظ أن النقاد الجدد مصيبون ، على الأقل ، من حيث مبدأ البحث عن أسس تجافى البساطة المنتشرة بين كثير من القراء . وقد حاول النقاد الجدد نظراً وعملا كشف القصور الفكرى الذى يتمثل فى الدفاع عن هذه البساطة ، العبارات (البسيطة) المألوفة ليست متسقة تماما ، فقد يكون فيها صدع أو اختلاف .

كذلك اهتم النقاد بالمفارقة . والمفارقة أسلوب رائج فى الشعر الحديث وقد عبر كينيث بيرك عن الاهتمام بهذا الأسلوب قائلا : إن العلوم النسبية مثل الأنثروبولوجيا والسيكلوجيا قوضت القيم الثابتة ، ولم يعد من اليسير أن يرجع الإنسان الحديث فى التعليل إلى عدالة مطلقة أو مصدر لا اعتراض عليه[١٠] . وإنما يقيس كل شىء بما يجده هو ، وبدلا من أن يقول هذا تحرمه الأخلاق وتنهى عنه العدالة يقول لا أميل إلى هذا الشىء ، ولكنه لا يكتفى بذلك بل يتجاوزه إلى تمحيص الأشياء ونقدها بطريقة يمكن أن يلمسها الجميع . لهذا كانت المفارقة المعتدلة المتسامحة خليقة بأن تجنبه الالتزامات التى لا تقبل التعديل . فى المفارقة نقول أقل مما يحتمله المقام . اقترح سويفت

اقتراحا متواضعا من أجل تخفيف العذاب الذى يعانى منه الناس فى إيرلنده : أن يبيع الناس أطفالهم إلى الإنجليز كغذاء لهم . فهنا نقول شيئاً خلاف ما يتوقع ، وقد تكون المفارقة فى الموقف ، فنرى الفرق بين ما يحدث وما ننتظر حدوثه ، كمثل ما نرى فى Maggie لمؤلفها ستيفن كرين حين تسوق الأم المتحشفة ابنتها إلى الانتحار ، فأذا ماتت أرسلت جثتها إلى المنزل وسامحت هذه المذنبة فى سكر شديد . وقد ينتظر الرجل عاماً كاملا عطلة أسبوعين ويظل يفكر فى المشروعات التى ينوى القيام بها من أجل متعته ، لكنه يمرض ويلزم الفراش وبدلا من أن يقضى أسبوعين فى سعادة يقضيهما فى مرض وألم . إن الكاتب يرتاد بعقله الواقع الذى يهتم به ، ويميز بين الظاهر والحقيقة ، بين ما يوجد فعلا وما يتوهم وجوده . فى المفارقة يرى الكاتب الشىء فى حدود آخر أو يرى الشىء مجاورا لضده . وعلى هذا النحو نجد المفارقة تمس المجال الاستعارى ، ففى المفارقة مقارنة ضمنية بين الموجود الحقيقى والظاهر المخيل ، ويؤدى التعبير حالات معقدة ثرية دقيقة ويتعلق مستويان اثنان من المعنى معا ، أحد المستويين يذكر صراحة والثانى هو النقيض الذى ينتقل إليه القارىء . يقول الشاعر :

إن الثمانين — وبلغتها قد أحوجت سمعى إلى ترجمان .

منطق الناقد الجديد هنا أن إنسانا ضعيفا يدعو بالقوة لغيره ، يبتسم إزاء هذا المعنى ويرى أن الضعف يعبث بمعنى الدعاء . يقول لنا انظروا هذه المفارقة . لقد كنتم تتوهمون الدعاء صرفا غير ممزوج بكدر . ويقول الشاعر :

وأعلم علم اليوم والأمس قبله ولكننى عن علم ما فى غد عم

أما الناقد القديم فيقول هذا صحيح ، والمعنى على فهمه مستقيم لا ينحرف وإن كان يثنى على ذلك فيقول — أحيانا — ما كان أغناه عن استعمال قبله ،

فإنها لا تزيد المعنى ولا تنقصه . وأما الناقد الجديد فمنطقه أن الاستقامة فى المعنى سذاجة . يقول إن لدينا مفارقة . أما كان يصح أن يؤدى علم اليوم والأمس إلى علم الغد . أما وقد بان جهلنا بشئون الغد فما أحرانا أن نشك فى مفهوم علمنا باليوم والأمس أيضا . لم يعد البيت ـ وفقا لهذا الفهم ـ مسطحا ، وظهر فيه شىء من النتوء . هناك التضارب الضمنى بين مفهوم العلم ومفهوم الجهل . هذان المفهومان يتداخلان ويصبح التمييز الحاد بينهما صعباً ، هناك توتر غاب من القدماء ، وما كانوا يرونه حشوا يراه المحدثون توترا . هناك فكرة التجاذب بين الماضى والمستقبل . الماضى الذى علمه المرء أفلت من يده ، وما يفلت ولا يعود يصبح العلم به أشبه شىء بالعلم بالمستقبل الذى لم يعرف شىء عنه حتى الآن . نلاحظ ، بناء على هذا الموقف ، أن الشعر حافل بقضايا ضمنية متضاربة . والوقع أن فكرة المفارقة لا حدود لصورها . وهى نافذة فى شعر كثير ظل منظورا إليه على الدوام على أنه تعبير جامد على وجه معين . يقول الشاعر مثلا .

سيأتيك بالأخبار من لم تبع له بتاتا ، ولم تضرب له وقت موعد

يقول الناقد القديم هذا حق وهذه حكمة . ولكن الناقد الجديد يقول إن لدينا مفارقة بين الصورتين ، ما نتوقعه هو أن يأتينا بالأخبار من ضربت له موعداً ، ولكن الشاعر يقول ليس هذا هو كل الحق ، فالأخبار قد تأتيك عن غير هذا الطريق ، والبيت عنده لا ينفصل معناه عن هذه المفارقة بين الموجود الحقيقى أو الغالب والحالة الأقل حدوثا وتجددا . وبعبارة أخرى إن حساسيتنا بالبيت تقوم على مواجهة حالة أخرى مواجهة لا تخلو من السخرية أو العبث .

المراجع

1) Philip Wheelwright : On the Semantics of Poetry p. 270, The Kenyon Review, Summer, 1940.

2) J. C. Ransom : Poetry : The Formal Analysis, Kenyon Review, 9, Summer, 1947.

3) Monroe. C. Beardsley : Aesthetics p. 433—435.

4) Max Black : Metaphor p. 234 in Philosophy looks at The Arts edited by Joseph Margolis.

5) C. Brooks : New Criticism. A Brief for the Defence p. 293, American Scholar. 3, Summer 1944.

6) D. Daiches : Critical Approaches to Literature Page 299.

7) William Empson : Basic English & Wordsworth. Kenyon Rtview, Winter, 1940.

8) James. R. Kreuser : Elements of Poetry. p. 148.

9) Cleanth Brooks : The New Criticism : A Brief for the Defence, American Scholar, 13, Summer, 1944.

10) W. V. O'Connor : Sense & Sensibility in Modern Poetry p. 123.

الفهرس

صفحة

الفصل الأول : الوضعيون ولغة الشعر ٥

الفصل الثانى : المعنى واللغة والأداء ٢٢

الفصل الثالث : فكرة الإشارة ٣١

الفصل الرابع : التعبير والخلق ٥٠

الفصل الخامس : نقد النظريات التأثيرية ٦١

الفصل السادس : أبعاد المعنى ٧٧

الفصل السابع : قراءة الرمز ٨٨

الفصل الثامن : الأسطورة والشعر ١٠٤

الفصل التاسع : السياق ١٢٧

الفصل العاشر : المقصد ١٤٢

الفصل الحادى عشر : المفارقة بين المعنى والمقصد ١٥٣

الفصل الثانى عشر : شرح القصيدة ١٦٥