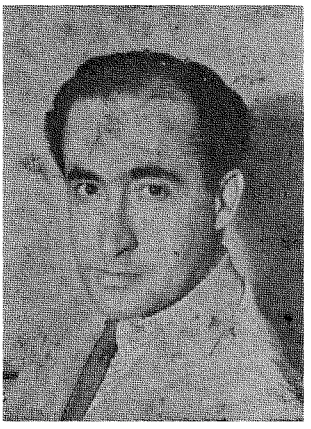
من أوجه الحداثة في الشعر العربي المعاصر

المونولوغ، المونتاج، التضمين

بقلم جبرا ابراهيم جبرا



لا احسب ان الشعراء والنقاد تحدثوا يوما في تاريخ الادب العربي عن « الحداثة » في الشعر ، كما فعلو في السنين العشرين الماضية . ومنذ ان غامر الشعراء العرب بايجاد اشكال جديدة للقول ، وقاموا بتجارب جريئة في العروض والخروج على العروض ، اصبح الكلام على الحداثة ، والمعاصرة والجدة ، من لوازم النقد ، قبل المضي الى المعاني الابعد .

ولقد مر على التجارب والاشكال المستحدثة في الشعر العربي الان زمن كاف يبرر لنا التريث والتمعن في ما جرى . ولكن ما جرى كثير جدا ، وهو يشمل ناحيتين اثنتين : الطريقة ، والحصيلة . واذا افترضنا ان الحصيلة هي « المضمون » فان الطريقة المتصلة بالشكل تتعدى الشكل اللفظي نفسه الى ما قد ندعوه بميكانيكية القصيدة . ما الذي يسير القصيدة الحديثة من الداخل ؟ ما الذي يتصل بالخوافي الذهنية والنفسية التي وراء القصيدة فيجعل لها هذا الشكل ، وبالتالي هذه الحصيلة ؟ فمن الظاهر ان الذي يفرق الشعر « الحديث » عن التقليدي ليسن مجرد الشكل الخارجي ، على اهميته . انه الجو النفسي والوسيلة التي توجده ، كلاهما معا . وليست القضية اذن قضية خمر قديمة تصب في دنان جديدة :ان الخمر نفسها في هذه الدنان على الاغلب جديدة . وللخمر مذاق الخشب الذي تخمر فيه .

من ابرز سمات الشعر اليوم انه اقرب الى المونولوغ ـ الى صوت الفرد يحدث نفسه،بينما كانت السمة البارزة للشعر فيما مضى انه شعر مخاطبة ، او حوار ـ صراحة او ضمنا . فالشعر القديم يتمثل في معظمه في حالة يرى فيها الشاعر نفسه يخاطب اخرين : من « قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل » الى « دع عنك لومي فان اللوم اغراء » . ومهما دنا الشاعر حتى من التجريدات الحكمية، ومهما بدا انه يحدث نفسه كقول المتنبي :

لا خيل عندك تهديها ولا مال

فليسعد النطق ان لم يسعد الحال

فهو في النهاية يخاطب اناسا ماثلين امامه او في ذهنه، يتوقع منهم استجابة آنية : انه يتوقع الحوار ، او الفعل من نوع ما ، ولو كان هذا الفعل صيحة اعجاب من السامع . فالشاعر القديم كان يعرف « المونولوغ » بمعنى مخاطبة النفس . ولكن الفرق بين مونولوغه ومونولوغ الشاعر في الشعر المعاصر هو الصفة « الدرامية » المتوترة التي نجدها في الشعر المعاصر ، والتي قلما توجد بهذا التوتر في شعرنا السابق . فالشاعر في الماضي يخاطب نفسه على تقطع ، متسائلا ، متشكيا ، متفاخرا ، ثم يعود الى الموضوع الذي هو فيه ، والذي هو على الاغلب خطابي، يستهدف جمهورا يستمع اليه . وصيغة المتكلم تتحول بسهولة من « انا » المفرد الى « نحن » الجمع .

غير ان الشاعر المعاصر يتحدث الى نفسه (حتى اذا ستعمل لهجة الخطاب ، فان الخطاب عنده غير حقيقي يجعل منه وسيلة لتحويل النظر الى داخليته)، ويسترسل بتواصل وبناء تصاعدي . في مونولوغه ازمة يحسها لانفسيا فقط ، بل فنيا ايضا . وهو اذ يصر على توجيه صوته الى الداخل ، يجعل من القارىء لا شخصا ثانيا يجابهه ـ كما كان يفعل الشاعر من قبل ـ بل متفرجا تفصل بينه وبين الشاعر ما يفصل بين المشاهد والممثل من عدة المسرح واضوائه .

هذا المونولوغ الدرامي يوحي الينا بأن الشاعر يضع نفسه فعلا موضع البطل من مسرحية لم تحدد . وحالما يفعل ذلك ، فانه يكتسب (دون وعي منه) ابعادا لعلها ليست مما نراه في حياته اليومية الظاهرة : انها ابعاد يضفيها عليه قناع الممثل ، وهو قناع رسمت عليه الازمة والمأساة ، لان مسرحية الشاعر على الاغلب تراجيدية ـ من نوع ما . ونحن لو اخذنا مثلا نموذجا او اثنين من المونولوغ من مآسي شكسبير ، لوجدنا ان كثيرا من الشعر العربي الحديث ، لا سيما الجيد منه ، يوازي طريقة هاملت مثلا ، او مكبث ، او الملك لير ، عندما يحدثون انفسهم وهم في حالات التأزم ، او يصيحون في وجه السماء . يقول هاملت في مونولوغ له ، وقد ادهشه ان امه تزوجت عمه ، بعد موت ابيه بشهر واحد :

« اه يا ليت هذا الجسد الصلد يذوب
وينحل قطرات من ندى ،
يا ليت الازلي لم يسن شريعته
ضد قتل الذات . رباه ، رباه ،
ما اشد ما تبدو عادات الدنيا هذه
مضنية ، عتيقة ، فاهية ، لا نفع منها . . »

وفي مكان اخر يسائل هاملت نفسه :

« البقاء ام الموت ، ذلك هو السؤال .
امن الانبل للنفس ان يصبر المرء على
مقاليع الدهر اللئيم وسهامه ،
ام يشهر السلاح على بحر من المكاره ،
ويصدها وينهيها ؟ »

ان هاملت ، في كلتا الحالتين ، في تأزم شديد لا يستطيع ان يفصح عنه الا لنفسه . وبما ان حالته تطالبه بالفعل ، بل بالفعل العنيف ، الذي قد يبلغ اقصى حدته فيكون انتحارا ، لا بد له من ان يستقصي حالته بالتساؤل، ويستوضحها لنفسه عن طريق الكناية والاستعارة . فالمجابهة هنا تتم عن اكثر من طريق : انها اولا مجابهة نعرفها من سير المسرحية بين البطل وبين الاخرين، وهي ثانيا مجابهة بينه وبين نفسه ، وهي ثالثا مجابهة بين فعله المحتمل والنتيجة الحتمية . والمجابهة على هذه المستويات هي التي تعطي المونولوغ صفة التوتر الدرامي ، فتجعل للمونولوغ قوة حركية ، تسير المأساة وتمنحها اكثر من معنى واحد .

وهذه الصفة ، بوجه خاص ، هي التي تبرز في كثير من الشعر الحديث ، مع فارق هام . وهذا الفارق هو ان البطل في المأساة جزء من شمول الحدث الكبير : اي ان له مكانا في نظام دقيق التركيب ، يكون فيه البطل اللولب الرئيسي . واللولب لن يؤدي الى حركة الا ضمن نظام الفعل الشامل ، والفعل المسرحي كله . اما الشاعر فقد جعل من نفسه ، بمونولوغه المتواصل ، بطلا لم يتحدد مكانه ضمن فعل معين . فالتأزم لديه متصل باعماق قد تكون اعماق المجتمع كله ، بكل ما في المجتمع من غنى وتناقض . والغنى والتناقض كلاهما موجودان في نوازع المجتمع وافعاله الممكنة والمحتملة ، والنتائج المجهولة التي لا يستطاع التنبؤ بها . والغنى والتناقض هذان يعطيان تأزم الشاعر بعض الوقود لحركته الذهنية نفسها . ولكنها حركة محصورة في داخلية الشاعر ولا تؤدي بالضرورة الى فعل معين . فتصبح الازمة ازمة فرد قد يستجيب او لا يستجيب لها الاخرون . ولا يستبعد اخر الامر ان يكون مؤداها المباشر هو الرفض : فيصبح الرفض وسيلة البطل، الذي اقحم نفسه في دور مشتت مخلخل ، في التأكيد على انه طرف في نزاع عريض يجعل الطرف الاخر فيه المجتمع كله ، او الحياة كلها .

اذن ما عاد الشعر ، والحالة هذه ، صوت العشيرة، او القبيلة ، او المجموع ، كما هو في الشعر الكلاسيكي .

وما عاد الشاعر يتوخى « الهاب العواطف » كما كنا نقول عنه فيما مضى ، بل جعل ينشد تجريح العواطف ، والاستدلال بها على صلة اخذت تتقطع بين القائل الذي يتأزم الى حد اليأس احيانا في بحثه عن المدينة الفاضلة، وبين السامع الذي هو جزء من واقع يريد الانسجام معه. ولعل ذلك هو السبب في ان الصور في الشعر الحديث صور غير مألوفة ، توحي بحالات ذهنية توصف بالغموض، بينما كان الشعر في القدم يتوخى الصور المألوفة، بل حتى المبتذلة احيانا ، في شكل منغم جذاب، لانه شعر «جماعي» يريد التوكيد على الصلة القائمة بين الشاعر وعشيرته* .

***

الشعر سحر. والقول المأثور «ان من البيان لسحرا»، قد يعتبر تعريفا هاما للشعر . والسحر يعتمد على غوامض تثير النفس او تهزها ، دون ان يحاول المرء استكناهها . وقد يثير السحر اللفظي الذهن ايضا ، دون ان يستطيع تحليل السر في هذه الاثارة . فالشعر يتصل بالهزة النفسية او الذهنية ، وبالتالي بالدهشة والعجب .

ولكن الشعر ، بالاضافة الى ذلك ، نوع من الكشف. انه بعبارة شلي ، « رفع الحجاب عن الجمال الكامن في الدنيا » . ولكنه يرفع الحجاب عما هو اكثر من الجمال . فالغوامض الكامنة في « ميكانيكية » الشعر تكشف عن رؤية للحياة اوضح : لتعقيدها ، او غزارتها ، او جمالها ، او حزنها ، او قبحها ، او مأساتها — او كل ذلك معا . ولعل هذا التناقض الظاهر هو مصدر السحر الكامن في الشعر . فالشعر لا يعمل في النفس عن طريق الذهن (المنطق) ، بقدر ما يفعل عن طريق الحدس — ذلك الحس الداخلي الفجائي الذي يمتاز به الخلاقون، ويحاولون اثارته في انفس الاخرين بابداعهم .

وقد حاول النقاد — ومعهم الفلاسفة — منذ افلاطون وارسطو التغلغل في مجاهيل القول لمعرفة « الميكانيكية » التي يتصل فيها الحدس بالشعر وهزة النفس وحد الرؤية . ويمكننا القول ان الخلاصة كانت بعد اكثر من الفي سنة من نقد للشعر هي ان « الصورة » او « الكتابة » او « الرمز » من اهم اسرار الشاعر الموفق .

فالشاعر ، في نهاية الامر ، يعطينا صورة حسية ، مرئية ، وعن طريق تشبيه الشيء بشيء اخر ، يشير الى قرائن خفية تعمق المعنى — والتالي ابعاد الصورة . وقد يلجأ الى رمز لا يستطيع المرء تعيين ابعاده ليبالغ في التعمق والهزة وحس الكشف .

والشعر الحديث ، على اجوده ، قد انتبه الى ذلك ، بحيث جعل الشاعر من الكناية (التي كان شعراؤنا القدامى يتقنون استخدامها) نوعا من الصورة بحد ذاتها — كما فعل الصوريون (الايماجيون) . على ان هذا لدينا

* الامثلة التي يمكن الاستشهاد بها على المونولوغ بهذا المعنى اكثر من ان تحصى . فهو يمثل جزءا كبيرا من معظم مجموعات شعرائنا المحدثين .

نسبيا قليل ، رغم انصراف الغرب بين ١٩١٠ و ١٩٣٠ الى هذا النوع من الشعر بحماس كبير ، من ازرا باوند الى مایاکوفسكي وسان جان بيرس . كأن يقول تي. اي. هيوم في قصيدة عنوانها « الشمس الغاربة » ، جاعلا منها كلها كناية واحدة للعنوان :

راقصة طمعت في التصفيق
لا تريد مغادرة المسرح
رفعت ، في شيطنة اخيرة منها ، الاخمص عاليا
لتعرض سراويل قرمزية من غيوم مخضبة
وسط همهمة معادية من القاعة .

وفي شعرنا يجد المرء نماذج من هذا القبيل لدى نزار القباني وانسي الحاج ، وان يكن (لحسن الحظ) لكل منهما غراره الخاص في خلق الصورة .

غير ان معظم شعرائنا قد ادخلوا الصورة ، والكناية والرمز معا في خلق الجو في قصائدهم ، مازجين بينهما دون التأكيد على اي منهما بنوع خاص . وهذا ما أسميه بالتضمين في الشعر الحديث .

ان التضمين في الشعر القديم من ميزات المتصوفين من الشعراء بوجه خاص . ولكنه اليوم من اهم وسائل الشاعر المعاصر في بلورة رؤاه . فشعرنا الحديث يخلق صورا جديدة لعالمنا المعاصر : وحياته هي في هذه الصور. انه يخلق اسطورة لزماننا ، تنكشف فيها الرموز ثم تنطلق علينا بمعانيها المتكسرة كالنور في كل اتجاه . واهمية الاساليب الجديدة هي انها تجعل خلق هذه الاسطورة الشاملة امرا ممكنا . وما هذه الاسطورة في النهاية الا قصة « المدينة » العربية المثلى التي نتحرق الى بنائها من جديد .

تقع الكناية ، في قصائد شعرائنا ، بين طرفي الصورة والرمز . أي ان الكناية ، التي هي من اولى مقومات الشعر منذ القدم ، اصبحت هدفا للصورة واحدى وسائلها في آن واحد ، كما أن الرمز ــ عن خطأ او صواب ــ أصبح ايضا من وسائل الكناية حين تكون اوجه الشبه التي يبغي الشاعر ابرازها على تعقيد خاص او ذات معان مجردة يسهل الرمز تجسيدها . وسنرى ان شاعرنا ، في بحثه عن الرموز قد لجأ لاول مرة الى الاساطير اليونانية والعربية ، يجد في اشخاصها تجسيدات لافكاره . واللجوء الى الميثولوجيا واشخاص التوراة في الشعر الغربي أمر قديم جدا ، ولم يعتبر يوما من وسائل الترميز . اي ان التضمين الميثولوجي توكيد ، هو اقرب الى الكناية منه الى الرمز بمدلوله السيكولوجي . ودارس الشعر الغربي يجد ان من اول ما عليه ان يقتني ، اذا اراد فهم هذا الشعر على وجهه الصحيح ، هو قاموس للميثولوجيا . بل ان شاعرا كملتون مثلا يكاد يستحيل فهمه حتى على شباب الانكليز اليوم لكثرة ما يشحن شعره بالاسماء والمواقف الاسطورية . وفي الوقت الذي انصرف فيه الشعر الغربي المعاصر عما يسمى في النقد « بالاشارات » الميثولوجية ــ فيما عدا النزر اليسير جدا منها ، نجد ان شاعرنا اليوم ، اذا انتشى بهذا المنهل الثر الجديد ، يقبل على الاسماء الميثولوجية باهتمام . وبينما يكتفي الشاعر الغربي بتضمين شعره ، على مستوى محجوب مقصود ، بالشحنة الاسطورية ، مستفيدا منها استفادته من الرمز ، ما زال شاعرنا ، الا فيما ندر ، يضع اشاراته الميثولوجية على السطح البارز من شعره . ومن هنا ترد الاشارات الى اسماء كسيزيف وبروميثوس وتموز ، ولا سيما في نظم الشعراء الذين هم من الدرجة الثانية او الثالثة ، بكثرة رتيبة افقدت الاشارات غناها الحقيقي .

ولكن هذ كله ما هو الا جزء من المنحى الجديد صوب خلق الجو ، او تجسيده ، عن طريق الدمج بين الصورة والكناية والرمز ــ اي عن طريق التضمين . ولكن قبل ان نبحث في ماهية الرمز الحقيقية ، يجب ان نفرز عنه لا الاسطورة وحسب ، بل الصورة الجزئية التي يجعل الشاعر من تراكمها الواحدة على الاخرى في النهاية صورة واحدة كبرى تعطي القصيدة بعض جوها ومذاقها .

هذه الصورة « الجزئية » ، عندما نجدها في الشعر القديم ، اذا لم تكن كناية صريحة ، نجدها صورة تبتغي من أجلها هي ، على غرار قريب من اسلوب التصوريين . من أجمل هذه الصور التي تحضرني الان مثلا :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالاركان من هو ماسح
اخذنا بأطراف الاحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الاباطح

هذا شعر كأروع ما يكون الشعر . فالصورة هنا ليست مجسدة فقط ، بل هي دينامية تظل حية في خيال القارىء وتبقى متحركة في نفسه . غير أن الشاعر المعاصر ، عن وعي ، لعله تعلم الكثير من تجربة « الايماجيين » ، ولكنه ولا ريب تعلم الكثير كذلك من الاسلوب السينمائي. انه يستخدم ما يسمى في الافلام بالمونتاج . والمونتاج هو تعاقب الصور على نحو خاص مستهدفا نتيجة عاطفية معينة . وهذا بالضبط ما يفعله الشاعر المعاصر ، اذ يلحق الصورة بالصورة ــ احيانا على نهج سريالي (والسرياليون تعلموا الكثير من المونتاج السينمائي ، عندما كانت الافلام الجادة في اوائل عهدها ــ ويكفي هنا ان نشير الى فيلم آيزنشتاين « البارجة بوتومكين » وخصوصا سياقه المشهور عن « ادراج اوديسا » ، الذي ظهر في اواسط العشرينات .)

خذ مثلا أبيات صلاح الدين عبد الصبور :

مطر يهمي وبرد وضباب
ورعود قاصفة
قطة تصرخ من هول المطر
وكلاب تتعاوى
مطر يهمي وبرد وضباب
واتينا بوعاء حجرى
وملأناه ترابا وخشب
وجلسنا

نأكل الخبز المقدد
وضحكنا لفكاهة
قالهـا جدي العجوز
وتسلـــل
من ضياء الشمس موعد
وبأقدام تجـر الاحذية
وتدق الارض في وقع منفر
طرقوا البـاب علينا ...

ولعل ابرع من يستخدم المونتاج بسخاء تلقائي كأنـه لا يستطيع كبح صوره المتعاقبة ، محمد الماغوط :

كانوا يكدحون طيلة الليل
المومسات وذوو الاحذية المدببه
يعطرون شعورهم
ينتظرون القطار العائد من الحرب ،
كان قطارا هائلا وطويلا
كنهر مـن الزنوج
يئن في احشاء الصقيع المتراكم
على جثث القياصرة والموسيقيين
ينقل في ذيله سوقا كاملا
من الوحل والثياب المهلهلة
ذلك الوحل الذي يغمر الزنزانات
والمساجد الكئيبة في الشمال
الطائر الذي يغني ، يزج في المطابخ
البندقية سريعة كالجفن
والزناد الوحشي، هادىء امام العينين الخضراوين،
ها نحن نندفع كالذباب المسنن
نلوح بمعاطفنا واقدامنا
حيث المدخنة تتوارى في الهجير
واسنان القطار محطمة في الخلاء الموحش
الطفلة الجميلة تبتهل
والاسير مطارد على الصخر .

طبعا ، كما ان المخرج السينمائي ، يستهدف النتيجة النهائية ـ التي هي بدورها جزء من فعل الفيلم الدرامي ـ هكذا يستخدمها الشاعر المعاصر لتحقيق مبتغاه «الفكري» او الحدسي . ونحن لو اخذنا ديوانا مبكرا نسبيا لبـدر شاكر السياب ، كديوان « اساطير » ، نجده يعتمد علـى « المونتاج » اعتمادا كبيرا . وقد كان بطريقته هذه اثـر عميق في الشعراء العراقيين الذين برزت اسماؤهم فـي أوائل الخمسينات . ولكن لا ندحة من الاشارة هنا الى ان معظم صور المونتاج التي نجدها فـي شعرهم ، مظلمة ، كئيبة ، تتردد فيها كلمتا « حزن » و « حزين » لدرجـة الاملال . في حين ان المونتاج ، علـى أروعه ، يتوخـى الطريقة التي دعاها اليوت « بالترابط الموضوعي » : وهي ان الشاعر ، دون ان يذكر كلمة « حزن » مثـلا ، يعطينا الصور المترابطة ضمنا والتي توحي الينا فـي النهايـة بالحزن ، وبذا تنتقل الينا الشحنة العاطفية دون افسادها مسبقا بالنص الصريح . ومعظم الشعر الضعيف هو هـذا الذي يعمل عن قيمه المونتاج والترابط الموضوعي ، لضعف في حيال الشاعر وفقر في رؤاه ، فيلجأ الى ذكر العواطف باسمائها ويعجز عن ايصالها الى القارىء . والامثلة علـى ذلك كثيره جدا .

ورغم ان المونتاج يبقى من الخصائص البارزة فـي شعر الكثير من المحدثين ، فقد انطلق منـه بدر شاكـر السياب الى البحث عن وسيلة يجعل بها للمونتاج اطـارا يصغي عليه تركيبا هندسيا يمنع المعاني مـن الانفـلات والتسنت . وكانت وسيلته الاسطورة ـ ولا سيما اسطورة تموز وعستار التي حشد فيها ، على مر السنين ، رمـوزه الاصيلة التي تتصل بمعاني الجدب والموت والبحث عـن الايناع والخلاص ، كبويب ـ وهو نهر يمر بقرية الشاعر ، وجيدور ـ وهي قريه طفولته ، جامعـا اليهما عددا مـن اشخاص الاساطير الاغريقية ، مع المسيح والصليب ، وجعل منها جميعا عدة شعرية في تصوير حسه للصراع بين الخير والشر ، بين النور والظلام ، بين الحياة والموت .

وقد شاركه في هذا المسعى عـدد مـن الشعراء ، وقلدهم كثيرون وجدوا الرموز جاهزة كمتكآت لافكارهم . غير ان الذي حدث هو ان التضمين الذي يجب ان يعتمد على المغلقات التي تنطلق منها معان لم تكن فـي الحسبان لتناوش حدس المرء بعنف متفاوت ، جعـل يعتمد علـى الجهر بالمعنى جهرا ينال من روعته ، وينحط بـه شيئا فشيئا ، الى ان يغـدو والتضمين وسيلة فقدت ديناميتها وما عادت تطلق شحنات من الرؤية والعاطفة على مستويات متباينة ، وبذا تقضي على غرضها بنفسها .

ان الجهر عكس التضمين . انه من سائل الشعـر الخطابي ، والنثر المنطقي . والمونولوغ ، حين يجهر بكل ما لدى الشاعر ويوحي بتبديد كل ما في نفسه مـن حـزن متوتر ، يفقد على الاغلب قوته علـى خلق الحيرة والقلق والتساؤل ، وهي من عناصر الحيوية فـي الشعر الدائم القيمة . والتضمين لا يكـون تضمينا ان راحت اجزاؤه تتناثر بالجهر بحيث تستنفد طاقتها باستنفاد قراءتها .

وهو لا يحافظ علـى قوته الايحائية الا بالرمـوز والكنايات المطولة التي لا يسهـل الاتيان عليها بقرائتها بسرعة . ولعل ابرع من يحافظ على التضمين فـي شعره على هذا النحو ، توفيق صايغ . ففي شعره ، في دواوينه الثلاثة ، صور غزيرة لا تتكرر ، قد يجهد المرء نفسه فـي استكناه رموزها وفضح غوامضها ، غير انـه ينتهي حتما الى الدهشة والانبهار لمعانيهـا المتراصة . فـاذا اعتبرنا الشعر الخطابي الطرف القصي الواحد مـن خط الشعر الجيد، فان شعر توفيق صايغ يمثل الطرف القصي الاخر منه : انه التقابل بين الجهر المطلق والتضمين المطلق .

نحن هنا اذن معنيون بقضية الرمز ، فما هو الرمز ، ومتى يحق لنا ان نسميه كذلك ؟

***

يقول كارل يونغ في كتابه « الانماط السيكولوجية »:
« يجب التمييز بين الرمز وبين الاشارة . فالتأويلات « الرمزية » تختلف كل الاختلاف عن التأويلات «الاشارية» .. فالفكرة التي تؤول تعبيرا ما كتعبير مواز أو موجز لشيء معلوم ، فكرة اشارية . والفكرة التي تؤول تعبيرا ما كافضل تكوين لشيء غير معلوم نسبيا ، ولا يمكن تمثيله على اي نحو اخر اوضح منه ، فكرة رمزية ..

« والرمز حي ما دام مفعما بالمعنى . ولكن اذا وجدنا تعبيرا يقدم لنا معناه على نحو افضل ، كان الرمز ميتا ...

« وكل نتاج نفساني ، ما دام هو افضل تعبير ممكن في تلك اللحظة عن حقيقة لم تعلم بعد او ما زالت نسبيا غير معلومة ، يمكن اعتباره رمزا ، شريطة ان تكون مستعدين لقبول التعبير على انه يدل على شيء يحدس المرء به فقط ولم يعه بعد وعيا واضحا » .

ان ما يريد يونغ التوكيد عليه هو ان الرمز لا يضعه المرء (او المجتمع) وضعا شعوريا واعيا لكي « يوازي » او « يوجز » فكرة معلومة مسبقة . مثل هذا « الرمز » انما هو اما ميت فاقد النبض ، او انه « اشارة » لها مدلولها المحدود المؤقت . بل انه يقول فيما بعد : « والرمز الذي يقحم علينا طبيعته الرمزية قد لا يكون حيا . فأثره لن يكون الا ذهنيا او جماليا . غير ان الرمز لا يعيش فعلا الا عندما يكون ارفع تعبير ممكن لشيء يحدس به ولكنه ما زال مجهولا حتى لدى المراقب . حينئذ يستثير المشاركة اللاواعية : انه يخلق الحياة ويتقدم بها . ويلمس وترا صميما في كل نفس .

« ولما كان الرمز افضل تعبير عما هو مجهول حتى تلك اللحظة ، فلا بد له من ان يصدر عن الجو الذهني المعاصر المعقد جدا ...

« والرمز الحي لن يولد في ذهن خامل او قليل النمو لان صاحب مثل هذا الذهن سيكتفي بالرموز الموجودة سلفا في التراث الثابت . ولن يستطيع خلق رمز جديد الا من كان ذا ذهن شديد النمو ، شديد التوق والتحرق ، فما عاد يرى في الرمز الملى عليه ارفع تناغم وتركيز في التعبير » .

في هذه الفقرات القليلة اجد افضل تعريف للرمز وقيمته السحرية ــ والمعنوية ــ في الشعر . لقد عني شعراؤنا بالرمز منذ اوائل القرن ، غير ان المحدثين منهم فقط اقتربوا من فهمه على حقيقته . قارن مثلا بين شعر ايليا ابو ماضي وشعر خليل حاوي ، تجد ان اساس الفرق بينهما (فيما عدا الشكل) هو مفهوم الرمز كقوة تضمينية هائلة . فالاول يستعمل « الاشارات » والثاني، على الاغلب، الرموز . يكاد الياس ابو شبكة ، بين شعراء النصف الاول من هذا القرن ، يكون الوحيد الذي استعمل الرمز بشيء من قوة استعماله اليوم . ومع انه لجأ في الاغلب الى الرموز التقليدية المستقاة في معظمها من مصادر دينية ، فانه أتاها ايضا بحرارة وزخم و « ظلمة » من عنده ، مازجا اياها برموزه الشخصية (التي ما زالت مجالا للدراسة والاستقصاء) ، بحيث يستثير فينا المشاركة العنيفة اليوم كافضل ما في الشعر المعاصر . ومما لا ريب فيه هو انه من اكبر الممهدين لاستعمال الرموز الدينية المسيحية في نظم شعرائنا المحدثين » . فرموزه رغم كونها دينية ، كان من اول من استخدمها في الشعر العربي حركيا ، جاعلا منها وسيلة يقول بها ما لا يتوقع القارىء منها .

من اهم وامتع واجبات الناقد ان يأخذ نماذج مفصلة لتعيين الرموز واستقصاء مداليلها عند الكثيرين من شعرائنا ، غير انني اوثر هنا أن ابقي همي محصورا في « ميكانيكية » الشعر ذاتها ، تاركا مجال التأويل ونبش الاغوار لنقاد اخرين . ولكن ينبغي عليهم ان ينتبهوا الى ان شعراءنا ، على دنوهم من استعمال الرمز على وجهه الحقيقي ، كثيرا ما ينشطون عنه ، واذا هم يحولون الحدس الى منطق ، والصورة التي قد تأتيهم رمزيا دون وعي واضح الى تقرير يموت فيه الرمز . انها ناحية ضعف شديد في الشعر الحديث .

لن نجعل هذا مأخذا ، بالطبع ، على الشعراء الصغار . انما هو المأخذ الذي نراه احيانا في المهمين من الشعراء . في بدر شاكر السياب وخليل حاوي مثلا .

فشاعرنا ما زال يخشى الا يفهمه القارىء فيتورط في أمر او اكثر من عدة امور تنال من روعة ابداعه في النهاية . اسهلها ان يجعل معناه ، عن قصد ، على درجة من الوضوح لا تقتضي اي تفكير جاد من القارىء ، او اية اعادة نظر منه بين الاول والوسط والاخر . وهذا ما كان يفعله المرحوم السياب بكثرة . يكتشف الاسطورة ، فيعيدها ويكررها ، ولا يتردد في اقحام اجزاء منها في القصيدة بعد القصيدة . ثم انه قد يضعها بالتفصيل ، ويشرح كل اشارة اليها في الهوامش ، وبذا يحول الرموز الى اشارات : ويتحول التضمين الى جهر عريض . لم ينقذ شعر السياب من التردي الا مقدرته العجيبة على دفق الصور دفقا مليئا كالمطر الغزير الذي تمتلىء قصائده بذكره ــ والا حرارته الانسانية التي لا توازيها حرارة في شعرنا العربي في هذا القرن .

امر اخر اصعب من هذا بقليل هو ان يترك الشاعر قصيدته على حالها من « الغموض » ، ولكنه يقدم لها بمقدمة تشرح الرموز التي سيستخدمها ، كما يفعل خليل حاوي في العديد من قصائده . ولاهمية هذه الناحية في تناول الرمز ، لنتأمل ما الذي يفعله في احدى قصائده من ديوانه الاخير « بيادر الجوع » .

يقول خليل حاوي في مقدمته لقصيدة « جنية الشاطىء » :

« في خيمة الفجر المشرعة للريح ، والمبحرة مع الريح، تعرى الذات عن حيوية الفطرة والبراءة الاولى ... والبراءة حال الانسان الاول في ظل شجرة الحياة قبل ان تغريه

حلاوة المعرفة ومرارتها في شجرة الخير والشر فيطرده سيف النار من الجنة » .

بهذا يكاد الشاعر ، وهو يحاول التوطئة لاقتحام موضوعه ، يفسد علينا محاولة القراءة بذكر ما يشبه البديهيات ، واضعا اياها في قالب يترنح بين الشعر والنثر . ثم يقول :

« لذلك كانت ذات الفجرية خير رمز للحيوية المندفعة ولشجرة الحياة : « تفاحة الوعر الخصيب » ، ولقدرة الانسان في حال البراءة على الاندماج بعناصر الحيوية في الطبيعة » : « وعول الجبل وخيول البحر » .

وهنا يستشهد الشاعر حتى بعباراته ، كأنه ناقد يعلق ويفسر ، ونحن لم نبدأ الخوض في القصيدة بعد . فهو كمن يوقفنا بالباب ليقول : « عندما تدخل هنا سترى مواضيع كبيرة لا تقل عن انها الحياة والبراءة والطبيعة ، الخ » . ولئلا تتصور انك مقبل على قصيدة رومانسية كقصيدة « المواكب » لجبران ، يستشهد الشاعر ببعض ما عليك ان تعتبره رموزا جديدة ، كتفاحة الوعر الخصيب ، ووعول الجبل ، الخ .

ولا يكتفي بذلك ، بل يفضح (او يحاول ان يفضح) عملية الخلق نفسها : « ويسبغ الشاعر على الفجرية اوصافا رحبة معممة ترمز الى الارض في تجدد حيويتها وفي بكارتها الدائمة .

« وفي المدينة يعصى على الفجرية فهم الشريعة وشجرة المعرفة : « اتعب غير رطوبة الحمى وتعقدها ثمر؟ » وتلتقي الكاهن الموسوي حارس تلك الشجرة فيمتحنها بالنار وبشريعة لا تسري عليها .

« والكاهن رمز الذات والحضارة معا في حال الاحتقان الذي يحول الحيوية الى كبريت ونار مجرمة . لقد رمى الفجرية بالاثم والمنفى الى حيث اصيبت بالجنون، فظنت ان حكمه صدق وعدل وانها بالفعل جنية وروح شريرة . وكان في جنونها براءة موجعة » .

انتهت المقدمة ، وكأنها ليست مقدمة . لعلها كانت تغتفر لو وضعت كتأويل قدمه احد النقاد (غير الشاعر) لدى قراءة القصيدة . فهي حينئذ تأويل واحد من عدة تأويلات ممكنة . فالخلق الشعري يجب ان يكون مجالا للعديد من التأويلات اذا كان عبقريا موحيا باكثر من نصه . اما ان يشرح لنا الشاعر نفسه الرموز والمعاني والخلاصة والنهاية ، فهو يشعرنا بأنه مقدم على عملية آلية تكون فيها الاشخاص او الفكر مساوية لاشخاص او فكر اخرى ، اي ان أ = ج ، ب = أ الخ . ما الذي يبقى للقارىء ان يفعل ؟ ان يمسك بيده هذه المسطرة المسبقة ويقيس كل قول سيقرأه في القصيدة . ولكن هل سيفهم اي جديد ، اي غامض ، اي معنى غير متوقع ، وقد حصره الشاعر سلفا ضمن اطاره الاول ؟ هل يبقى ثمة اي تضمين ، وقد جهر الشاعر بالسر والرمز من اول كلمة ؟ فالشاعر هنا لا يسبق الناقد فحسب (مانعا عنه الكشف الذي قد لا يكون في الحسبان ، وهو الاهم) ، بل جعل من « رموزه » لا رموزا ، بل اشارات . فالرمز هو الذي يكون مشحونا بالدلالات ، ولا يمكن تعيين معناه بالفاظ قليلة . اما الاشارة فهي هذه الاشارة الجبرية التي لا تتعدى المدلول المباشر . الرمز شعري . والاشارة لا . انها علمية وحسب .

وهكذا ، في محاولة الجهر ، يفسد الشاعر قصيدته علينا من اولها . ولكن شعر خليل حاوي بالذات ، لحسن الحظ ، يتخطى تأويلاته هو . فالقصيدة افضل مما يظن . لولا اننا نشعر انه قد فرض عليها رياضيات فكرية تمنعها من النمو في الاتجاه الطبيعي لها . ولذا فهي تبقى ، في النهاية قصيدة مجزأة لا تلتئم اجزاؤها في وحدة كبيرة ، وتبقى بادية الجهد والاعياء .

ويتبادر الى الذهن ، عند قراءتها ثانية ، هذا التساؤل : هل من الضروري ان تجعل الفجرية « رمزا » لشيء غير ذاتها ؟ الا تكفينا صورتها الحسية « .. صبية سمراء في خيم الفجر ... تحط من عيد لعيد في الطريق ... » لم هذا التشبث بالرمز حين لا تكون للرمز ضرورة ؟ يجب الا نفكر رمزيا الا عندما نعجز عن استقطاب المعنى الفسيح المنسرح الا بالرمز نفسه . والا ، فاننا نحسن فعلا بالتشبث بالصورة الحسية نفسها ، بالصورة المباشرة التي هي هي . و « جنية الشاطىء » لا يستقيم جمالها الا حين تؤخذ على انها هي هي . انها تجهر بمعناها ، وكل محاولة من الشاعر لشرحها محاولة غير واردة .

بغداد — **جبرا ابراهيم جبرا**

صدر حديثا :

« چومبي »

قصة طويلة بقلم

اديب نحوي

الثمن ١٢٥ ق. ل. — منشورات دار الاداب