مدارج المجاز
في نماذج من الشعر العربي الحديث

أمين البرت الريحاني
(لبنان)

لئن كثرت الدراسات حول الشعر العربي الحديث، فقليلة تلك التي التفتت نحو جوهر الصورة الشعرية وعنصرها الرئيس المبني على المجاز وضروبه. فالخوض في هذا المضمار عملية شاقة تستوجب الوقوف على فلسفة الصورة الشعرية والمنظور النقدي لطبيعة بنائها وتطورها.

غير أننا في هذا المبحث سنحصر الكلام في عنصر بارز من عناصر الصورة الشعرية، وهو المجاز وسنقتصر على دراسة أنواعه من خلال نماذج متباينة استقيناها عشوائياً من نتاج الشعراء اللبنانيين منذ الخمسينات وما بعد.

قد يحدد المجاز في العلاقة الخفية القائمة بين فكرة ما والصورة المعبرة عن تلك الفكرة، أو قد يكمن في الاحتمال القائم بين معنى معين وما يعادل ذلك المعنى من مدلول مماثل أو مخالف، لكنه في كلا الحالين أكثر حيوية، وأبعد غوراً، وأغنى رمزاً لأنه في حقيقة أمره المنحى الثوري الذي بواسطته تبنى العلاقات الشعرية الداخلية.

من المفاهيم المتداولة للمجاز أنه التحول الذي بموجبه يصبح المجهول معروفاً، أو المعروف جزئياً معروفاً كلياً، أي أن يصبح المبهم واضحاً واللامحدود محدوداً. ومن المجاز التقليدي المبتذل قولك مثلاً «الرعب ثعبان منتصب أمامي».

أما المجاز الخلاق ففي تعديلك للمثل السابق بحيث يقول «طاحونة الرعب تطحن عظامي والمفاصل».

ويبدو أن المجاز، على قدمه، قد شغل النقاد المعاصرين تحديداً وتحليلاً وتصنيفاً، بحيث أن البحث في المجاز بات كالبحث في احدى الظواهر الأساسية للوعي كما يقول مدلتون موراي Middleton Murry[1] ذلك أن «المجاز مطلق كالكلام ذاته»[2]. من هنا ان الطاقة اللغوية لم تعد لتستمد ذاتها من ذاتها بل من خارج عناصرها وكأن فعل التحول بات شرطاً من شروط الابداع. فالطاقة الخلاقة للغة عند فاغنر Wegener مثلاً لا يعول عليها في اللغة نفسها إنما في الوجه الشعري للحياة.

وبما أن الوجه الشعري للحياة لا يمكن أن يحصر أو يحدد فالمجاز بدوره لا يأتي على صيغة واحدة. وهذا ما دفع ماكس بلاك Max Black إلى أن ينظر إلى المجاز من زوايا ثلاث: الرديفة والمقارنة والمتفاعلة.

ويهمل الأوليتين ليشرح الثالثة مستعيناً بريشاردز I. A. Richards[3] القائل ان المجاز في حده الأدنى هو فكرتان متفاعلتان ومختلفتان لكنهما تلتقيان عند اللفظة أو العبارة التي تحمل مدلولاً ناتجاً عن ذلك التفاعل.

غير أن ادراك المجاز لا يعني بالضرورة فهمه فهماً عقلانياً منطقياً، لأن العلاقة المجازية قد تكون علاقة خارجة عن حدود المعقول. فالمجاز بالنسبة للشعر كالفرضية بالنسبة للمنطق. وموضوع «التفاعل» (INTERACTION) في المجاز كما يطرحه ريتشاردز قد يعني «المواجهة» (confrontation) وعليه فالعناصر بتواجهها أو تفاعلها تبقى محتفظة بسماتها المميزة لها دون ذوبانها في متحد جديد.

على ضوء هذه المفاهيم الحديثة للمجاز، وعلى ضوء ما آل اليه الشعر العربي المعاصر عدت بقراءة نقدية أخرى لنماذج من نتاجنا الشعري منذ الخمسينات حتى اليوم وقارنته بنتاج مماثل من الشعر الأوروبي والأميركي وكذلك من الشعر السوفياتي والأفريقي المترجم وخلصت من هذا الطواف العسير إلى ضروب من المجاز الشعري أدرجتها على خمسة مستويات من البسيط إلى المركب، ومن اللغوي البلاغي إلى العبثي السريالي فالأسطوري المتشابك. ويمكن بعد هذا أن أوجز مدارج المجاز المعاصر على الوجه الآتي:

١ ـ المجاز البلاغي: الذي يبني علاقات جديدة بين الألفاظ. هذا المجاز قديم قدم الجاهليتين العربية واليونانية. لكن الجديد فيه أنه راح يبحث عن علاقات اخرى غير مألوفة بين الألفاظ. الأمر الذي حول اللفظة من شكل ميت إلى كائن حي يزخر بالعديد من احتمالات المعاني الظاهرة والباطنة، المعلنة والخفية.

٢ ـ المجاز الذهني: الذي يتحمل عبء اكتشاف العالم بقدر ما يعاني من اكتشاف اللغة. هنا لا تعود اللغة مفتاحاً جمالياً قدر ما تستحيل بديلاً فكرياً أو رديفاً ذهنياً. ترتدي حلّتها الحضارية وتعود إلى ذاتها الانسانية لتفجر طاقاتها التراثية والدينية والاجتماعية من منظور ابداعي معاصر.

٣ ـ المجاز الرمزي: الذي يعيد هندسة الكون وفق أسس خارجة عن كل الأسس، حيث تتداخل معالم الأشياء ووظائفها وسماتها تداخلا يضفي على الوجود حلة تخترق قشرة المتداول. الرمز يثير احتمالات لا متناهية من المعاني الطالعة من خلف هذا التداخل غير المتوقع بين العناصر المتباينة.

٤ ـ المجاز العبثي: الذي يضفي على شيخوخة الوجود فتوة متقدة، فيبني ضروب المجاز على أصول اللا أصول، معاكساً المنطق، مناقضاً كل قاعدة، مستلهماً عناصره من «الأرض اليباب» فتتدفق العبثية عبر «نهر الرماد» لتنبت جذوراً في السماء ولتمتد سنابل النار فوق «بيادر الجوع». في المجاز العبثي نزوع انقلابي تحريضي. إذ تنقلب المفاهيم رأساً على عقب ويتم تحريضك على قبول ما لم يكن مقبولاً، وتولد بذلك ذائقة شعرية مغايرة.

٥ ـ المجاز الأسطوري: الذي ينقب عن الروح الحضارية من منجم الخيال الشعبي. انه نفخ في رماد المجامر. وعبر توقدها الجديد تبين لك اشكالاً والواناً من الصور والمعاني والأخيلة تنطلق من القديم لكنها قد تفلت من بين يديك مارداً يخرج من قمقم الكلمة ليمتطي صهوة الشعر.

على ضوء ما تقدم يمكن العودة إلى نماذج من الشعر العربي الحديث للوقوف الى مدارج المجاز فيه. لكن المجال واسع جداً إذا لم نضع حدوداً تاريخية ونقدية لاطار البحث. لذا عمدت الى حركة شعرية جماعية بدل المحطات الفردية، واخترت من ضمن الحركة تيارين متناقضين يمتدان من أقصى الواقعية الملتزمة إلى أقصى السريالية العبثية. وعليه سأتناول بعض النماذج من شعراء مجلة شعر في الخمسينات والستينات، وبالتحديد من خليل حاوي وفؤاد رفقة إلى انسي الحاج وشوقي ابي شقرا. وسأقف على ضروب المجاز الشعري عند هؤلاء، عبر مدارجه المتطورة من البسيط إلى المركب، من البلاغة إلى العبثية.

المجاز البلاغي:

لم تتفلت حركة الشعر الحديث من معطيات البلاغة العربية إذ أفات من طاقاتها الابداعية خاصة من باب الاستعارة. فراحت تبحث عن رؤيا جديدة تعبر عنها من خلال استعارة معيارها الأول ليس التصنيف التقليدي إلى مكنية أم تصريحية، بل تصنيف مغاير يسعى إلى خلق صورة شعرية مستحدثة أو حديثة.

يقصد بالاستعارة المستحدثة أن تستوحي الرؤى القديمة وتعيد بناءها في تصور جديد. كأن تأخذ صورة الكهف القديمة قدم الفلسفة الأفلاطونية وتصوغها صوغاً مغايراً للقديم مستعيراً مثلاً لفظة «الاشداق» إلى لفظة «الكهوف» في قصيدة «البحار والدرويش» لخليل حاوي[٤]. أو أن تأخذ صورة «الجسر» القديمة قدم الحضارة الرومانية فتتحول إلى أضلع ممتدة إلى المقبل من الايام: «اضلعي امتدت لهم جسراً وطيد»[٥]. هذا التجسيد أو التشخيص الابداعي لاشياء الوجود كالكهوف والجسور، نصادفه أيضاً مع «خنادق» فؤاد رفقة وإذا عناصر الكون تستحيل بشراً سوياً، «وإذا الخنادق لم تزل عطشى تحن إلى الدماء»[٦].

وتتدرج الاستعارة في مجازها البلاغي لتنتقل من الصورة الشعرية المستحدثة إلى الصورة الشعرية الحديثة، فتنشأ بالتالي شبكة علاقات بلاغية استعارية بين الألفاظ إثر مزاوجة جديدة لم تألفها من قبل. فـ «لهاث الشمس»[٧] يجعلها فتى يسعى وراء الكون، عاشقاً يسعى وراء عشيقته، أو عداء يحمل شعلة الأولمب يطوف بها من أقصى الأرض إلى أقصاها. غير ان بناء الصورة الشعرية على تجسيد أو تشخيص الأشياء لا يقف عند حدود المنظور أو الملموس بل يتعداه إلى التجريد في محاولة لبناء جسر رؤيوي بين الواقعية وفوق الواقعية عبر صرخة حاوي: «رباه كيف تمط أرجلها الدقائق»[٨].

ولا تقتصر الحداثة على الاستعارة دون سواها، بل تصل إلى أشد ضرورب البيان اغراقاً في الطقسية البلاغية كالتشبيه الذي يحاول اختراق جدار المألوف والمتداول لتقتحم مناطق الرؤى غير المتوقعة على بساطتها الشفافة. فإذا ما سمعنا «أنشودة المطر» للسياب، ورأينا هذا المطر «كرجل الأطفاء جزمته طويلة» عند شوقي أبي شقرا[٩]، ننتقل من استعارة رومنسية إلى تشبيه مادي ملموس لكنه غير متوقع. وهنا يكمن سر الابداع الشعري فيه: من الدفء إلى الدهشة، من الحنان إلى الغرابة، من العاطفة النابضة إلى الرسم الكاريكاتوري الساخر، ومن الصورة الشعرية المنشدة إلى الصورة الشعرية المتأملة. هذا ما يدفعنا إلى مدرجة أخرى من مدارج المجاز، إلا وهي:

المجاز الذهني

في هذا الضرب من المجاز تتحول الرؤيا الشعرية من علاقة بين الألفاظ إلى علاقة بين الأفكار. من احتمالات متعددة تفيض من اللفظة الواحدة إلى احتمالات أخرى تفيض من الفكرة الواحدة. وكثيراً ما تستوحي هذه الفكرة صوراً من البنى الاجتماعية والتاريخية موجهة اصابع الاتهام لواقع مرفوض وداعية لنماذج بشرية تتمثل بأناس يرسمهم الشاعر بصوت أنسي الحاج: «ها هم الذين ثلجوا الحلم. ها هم الذين يرشحون الوحل. ها هم الذين وقتوا الدرع. هاهم الذين يحصون الحرس.. هاهم الذين نتنوا العهد دربوا شوك التوتياء... هاهم شعوب الرعد والمطر»[١٠].

ولا يقف المجاز الذهني عند حدود البنية الاجتماعية أو التاريخية في بناء صوره الشعرية، لكنه يرتد احياناً إلى خلفياته التراثية مستوحياً معالم الطقسية الصوفية مثلاً مع خليل حاوي:

«أه لو يسعفه زهد الدراويش العراة
دوختهم «حلقات الذكر» فاجتازوا الحياة
حلقات حلقات
حول درويش عتيق
شرشت رجلاه في الوحل وبات
ساكناً، يمتص ما تنضجه الأرض الموات»[١١]

ويبدو أن المجاز الذهني يطرح ذاته من ضمن دائرة الصراع الفكري بين المرفوض والمقبول، بين الماضي والآتي، بين الواقع والمرتجى فالدرويش الصوفي الذي امتص ثمار الأرض الميتة تجده ساعياً خلف التجلي الجديد سائلاً مجوس القرن العشرين:

يا مجوس الشرق، هل طوفتم
في غمرة البحر إلى أرض الحضارة
لتروا أي إله
يتجلى من جديدة في المغارة؟»[١٢]

هذا السؤال القديم قدم التوق البشري الى الله، والحديث حداثة التطلع المعاصر نحو هوية روحية متجددة ومستحدثة، قد يتحول في عمق حقيقته التصادمية إلى ضرب من الجنون

المكابر، والعبثية الذهنية التي ترفض الواقع حتى معانقته وتصعد في طريق الجلجلة البشرية حتى التقهقر الابدي. هذه المعاناة المأساوية نصادفها مع يوسف الخال حيث يقول في صورة مجازية ذهنية:

«يلدني الجنون
والموت صفحة جميلة
تكتبها السنون
كأنني والكون في عناق
كأنه لحافي
وجهي على الآفاق
أصعد حيث ينبغي النزول
تطول رحلتي
أو لا تطول»[١٣]

ويلاحظ الباحث أن المجاز الذهني في أقصى توغلاته الفكرية، إنما يبتعد عن المدلولات المباشرة ملامساً التعبير الايحائي، مستعينا باللمح ومتحولاً إلى الدلالة الرمزية. من هنا نتوقف عند مدرجة مجازية تنتقل من الفكرة إلى فن التعبير الشعري عنها، أي إلى:

المجاز الرمزي:

إن التعبير الوسيط بين ما هو فرضي في الأدب وما هو تقريري، كامن في جوهر الرمز الذي نما مع رمبو وفاليري في فرنسا، وريلكه في المانيا، وباوند واليوت في بريطانيا. وهذا ما سمي «بالشعر الخالص» بعد أن تمكنت الرمزية إلى حد ما من عزل الجرثومة الفرضية في الأدب[١٤] تم معادلتها مع العمل الابداعي المتكامل[١٥].

ولئن كان الرمز مبنياً على مبدأ تداخل الحواس فيمكن تعميم هذا المبدأ وتركيزه على فكرة تداخل العناصر غير المتداخلة أصلاً سواء كانت من الحواس أو المشاعر أو الحالات النفسية امتداداً إلى مظاهر الطبيعة والكائنات الحية. فالمجاز هنا يبحث عن صوره الشعرية عبر مد جسور لابين الألفاظ المغايرة وحسب، بل بين العوالم التي لا تعرف اصلاً علاقة فيما بينها، فيأتي الرمز ليخلق لها علاقات لم تكن قائمة لها من قبل، ولا يمكن لها أن تقوم بغير الشعر وبغير المجاز الرمزي. ويتخذ هذا المجاز لنفسه ضروباً متعددة فإذا ما استعار صوتاً للون مثلاً لا يكتفي بالصوت بل يتصرف في طبقاته علواً أو انخفاضاً على تواتر ظلاله اللونية المتشعبة. فإذا «رماد الايام الصغار» عند شوقي أبي شقراً تلتفت الى نفسها مدركة أن «بح اخضراري في النهار»[١٦]. هذا الأخضرار المبحوح، على تمايزه وقدرته الشعرية البراقة، يتحول مع خليل حاوي إلى رمز للخصب الذي يستعيره لآلة النزال: «كان سيفاً مورقاً»[١٧] وإذ بالحياة تورق فوق سلاح الموت عبر رؤيا الشاعر التفتقات الرمزية التي يركن اليها.

غير أن المجاز الرمزي لا يقتصر على عناصر المادة في أخذه بسر التداخل، إنما يسحب على مسافة التجريد، وبدلاً من كسر الحدود بحدة يبتدع حدوداً لغير المحدود على ايقاعات رمزية متفاوتة فنلتقي مع فؤاد رفقه:

و «نمر في ثيابنا غيم...
اقدامنا نهرية المجرى
... وخطونا ريح...»[١٨]

كذلك قد يطال المجاز الرمزي ابعاد انتساب الكائنات الحية إلى غير خلاياها الطبيعية آخذاً، مرة أخرى، بمنطق التداخل فإذا ما «ترك» خليل حاوي «خيل البحر»[١٩] يستوقفنا بعد حين كيف «يرسب في دمي» سمك موات...[٢٠]

تتعرى الألفاظ هنا من قشرتها القديمة لترتدي حلة مختلفة تتفاوت شفافيتها وطاقة الكشف فيها بتفاوت عناصر الصورة الشعرية وبناء علاقات مغايرة فيما بينها، متوغلة في أشكال الرمزية وضروب المجاز الايحائي.

وعملية التوغل هذه قد تصل إلى مداها الأقصى بحيث ينقلب السحر على الساحر وتقفز الصورة فجأة من الواقعية إلى فوق الواقعية عبر خط بياني تتضح بمعالمه مدارج المجاز في الشعر العربي المعاصر ابتداء من المجاز البلاغي، فالذهني فالرمزي وصولاً إلى:

المجاز العبثي:

العبثية انعتاق من انضباطية الوعي المنطقي، للتطواف في مناطق الوعي والحلم بحيث يلتقي عالم الواقع بعالم

اللاواقع. أنها ملامسة للسريالية التي تأخذ بمبدأ الصدمة الذهنية من اجل اختراق المتوقع إلى غير المتوقع، والانتقال من المصادفة إلى المفاجأة، ومن التعبير الواقعي إلى التعبير غير الواقعي. وقد تكون هذه العبثية توغلاً مداوراً في منعرجات المنطق المركب، أو امعاناً في واقعية خلفية أو تحتية غير مكشوفة[٢١]. غير أن المجاز العبثي يحمل في طياته روحاً ساخرة تهزأ بالقائم والمشيد لتهدمة ضاحكة ضحكة الأطفال ساعية إلى تشييده من جديد ولكن على غير ما ألفناه. من هنا يبرز عنصر الغرابة في عملية بناء العلاقات المغايرة بين العناصر في الصورة الشعرية العبثية.

هذه الغرابة تبقى ميزة رئيسة من مزايا المجاز العبثي رغم الابعاد الاجتماعية التي يحملها احياناً، أو الاطار الانساني الشمولي الذي يحيط اللغة الشعرية:

«كلنا مستنقع نؤوي تماسيح صغاراً
نفتح الأجفان للوحل ونحشوها غباراً»[٢٢].

نلاحظ هنا أن المجاز يجاوز اللفظة إلى التركيب، ويتجاوز الفكرة الى الصورة التي تحل محلها. فإذا بعالم الأفكار يتحول إلى عالم من الصور الغريبة بقصد احداث الصدمة الفنية المرجوة. عند ذاك يستساغ ما لم يكن مستساغاً، ويقبل ما لم يكن مقبولاً، وتترجم فكرة الرفض بصورة الرفض ونفهم عندئذ كيف يأوي الانسان تمساحاً، وكيف يحشو اجفانه غباراً. لا يقف شوقي أبي شقرا عند مجال العبثية الرفضية بل يتخذ من هذه المدرجة المجازية أسلوباً ونهجاً شعريين. فنجده عبثياً في لغته الشعرية الوصفية:

«التتر الذين
حتى الموت
يطاردون النسر عن خدي»[٢]

كما نجده عبثياً في لغته الشعرية السردية:

«فدخلت عاصمة المرايا
عاصمة الشموع والأخبار»[٢٤]

هذا الشاعر لا يطرح مسألة المجاز الشعري طرحاً مستقلاً، بل يثير مسألة اللغة الشعرية ككل واحد موحد. معه تتحول لغة الشعر من حيز التداول، قديماً وحديثاً، إلى حي الفتوة اللغوية غير المتداولة. معه نعود إلى لغة الأطفال، إلى لغة اللسان الشعبي، إلى لغة الطرافة والغرابة حتى العبثية، فيقطف منها، على عبثيتها، أكسيراً كأسير الحياة، ويستل منها نسغاً كنسغ الصنوبر المضمخ بعطر المسك:

«حلمت أن لغتي
حروف
عصفورة
أو رجل
يسجد عند جبل القوقاز
وينقل الثمار للضيوف
من شجر الأسطورة»[٢٥]

لغة الشاعر هاهنا تستحيل وليمة للحرية وقرباناً على مذبح التعاطي المغاير مع اللغة التي تتحول مع انسي الحاج إلى مواكب ملونة من الصور العبثية المتراكمة، حيث:

«تنهمر على ظهرك أقواس القزح...
ها هم شعوب الرعد والمطر...
فلتسبح الهوة بيننا...
ونحت الصبر حذاء الحمى
فالجنس طرواده»[٢٦]

قد نجد علاقة منطقية بين أقواس القزح وشعوب الرعد والمطر، والهوة السابحة بيننا، ولكن ما هي العلاقة بين الصبر والحذاء، وبين الحذاء الحمى، بين هذه جميعاً والجنس، أو بين الجنس وطروادة.

إنها تفتح الأبواب أمام خيال القارىء ليستكمل تلك المجازات العبثية مكتشفاً العلاقات غير المنظورة أو غير المتوقعة فيما بينها.

خلاصة القول، إن المجاز العبثي يجعل من القارىء شاعراً ويحرضه على متابعة العمل الابداعي. إذ لا يمكن لقارىء تقليدي مواكبة هذا الضرب من المجاز. فكما نتحدث عن الشاعر في مراحل ابداعية متطورة، كذلك يمكن الحديث عن القارىء في مراحل مماثلة عبر متابعة العملية الشاقة لنمو الذائقة الفنية الأدبية لديه، بوجه عام، والشعرية بوجه خاص.

ويلمح الباحث أن مدارج المجاز، في أقصى مراميها، ذهبية كانت، أم رمزية، أم عبثية، تستعين بالأسطورة مغذية بها صورها الشعرية، وبانية عليها بعض عناصر التقويم فيها الأمر الذي يحملنا على التوقف عند المدرجة المجازية الرئيسة، إلا وهي:

المجاز الاسطوري:

قد يختلف هذا الضرب من المجاز الشعري عن سواه من حيث تركيبه اللغوي، فهو قلما يستكمل عناصره بلفظة أو لفظتين، بل يتطلب نسيجاً متكاملاً من الألفاظ التي تبني عناصر الصورة الشعرية في مناخها الأسطوري. وهنا لا بد من الاشارة إلى أن بعض الباحثين والنقاد المعاصرين وقعوا في التباس منهجي حين حددوا الأسطورة المعاصرة بمجرد البناء الدرامي المنفصل عن خوارق المخيلة الشعبية التراثية[٢٧] في حين أن الأسطورة المعاصرة هي استعادة بناء تلك الخوارق بناء درامياً حديث الأسلوب والمضمون والابعاد الشعرية الكامنة خلفهما.

قد تكون استطورة تموز من أغنى المصادر الايحائية التي أفاد منها الشعر العربي المعاصر، خاصة وأن النسيج الشعري الذي بني حولها قابل لأن يحمل ابعاداً فكرية وقومية وانسانية تدور جميعاً حول معنى البعث والقيامة وهزيمة الموت أمام انتصار الحياة الجديدة:

«شهوة. . . . للاله البعل، تموز الحصيد، . . .
إن يكن، رباه، لا يحيي عروق الميتينا
غير نار تلد العنقاء،
نار تتغذى من رماد الموت فينا
فلنعان من جحيم النار
ما يمنحنا البعث اليقينا. . .»[٢٨]

المجاز الاسطوري هنا يختار ألفاظاً اسطورية كالبعل، وتموز، والعنقاء ويبني حولها نسيجاً عنكبوتياً يشكل خامة الصورة الشعرية المركبة التي تكتمل عناصرها بلفظة أو مجموعة ألفاظ بل ببناء كلي واحد موحد، عبر تداعي الصور المتلاحقة:

احياء عروق الميتينا، نار تلد العنقاء، وأخرى تتغذى من رماد الموت حتى تكتمل صورة القيامة التي يحتاجها عصرنا كما كانت تحتاجها العصور الغابرة، والحاجة تصح بمعناها الفردي وبمعناها الانساني والقومي.

غير أن المجاز الأسطوري ينحو منحى مأساوياً إذا ما التفت الشاعر المعاصر إلى واقع أليم يصفه بوجع وحرقة، فتتداخل المجازات الآتية إلينا من التوراة وألف ليلة وليلة لتبني مناخاً أسطورياً متماسكاً يتشابك والواقع تشابكاً شعرياً مميزاً:

«امطرت ملحاً وكبريتاً وجمرا. . .
وجرى السيل جحيماً مستحرا. . .
ز وإذا نحن عواميد من الملح. . .
مسوخ من بلاهات السنين. . .»[٢٩].

ويبلغ المجاز الاسطوري مستواه الاغريقي حيث النفس المأساوي يرتدي ثوب الخارق ويقتحم دروب المستحل. هنا تتداخل الاسطورة والرمزية والفوق واقعية بحيث تتفاعل معالم المدرسة الواحدة بمعالم سواها، تتلاحق الأقنعة، تتساقط الحدود، تتشابك المجازات وتتكون الصورة الشعرية الخارجة من هذا الاحتفال الطقسي اللغوي، عندئذ:

«يحكون: لي جسد عجيب
ترتد عنه النار، ترتد
الخناجر والنبال»[٣٠]

يلوح للباحث أن الجسد العجائبي للقصيدة المعاصرة تقابله لغة شعرية عجائبية، وفعل ارتداد الموت عن الجسد الشعري يقابله ارتداد التعبير المباشر عن التعبير غير المباشر، وارتداد التقريرية عن الرمزية والواقعية عن الفوق واقعية، والسردية العقلانية عن الأسطورة اللاعقلانية. بذلك نبلغ مع الشاعر أرقى درجات المجاز وفق ما تجلى في شعرنا العربي الحديث.

ويلوح أيضاً أن الرحلة المجازية الشعرية طويلة وشاقة تبتدىء بالمجاز البلاغي وتنتهي بالمجاز الاسطوري مروراً بكل من المجاز الذهني والرمزي والعبثي، الأمر الذي يبدو

مشتركاً بين جميع اللغات، ومميزاً في اللغة الشعرية الواحدة ضمن كل لغة.

فالمسألة مسألة تمايز بين لغة الشعر ولغة النثر، بين لغة المجاز واللغة المباشرة، بين لغة مستحدثة في قلب اللغة واخرى متداولة مألوفة. انها كما يقول ماكس مولر (Max Muller)[٣١] مسألة لحاق اللغة بالحاجات الانسانية ونموها باتجاه المجاز عبر توقها إلى الدقة والتأثير.

أمين البرت الريحاني ـ لبنان

الهوامش

(١) لا بد من مراجعة أعمال موراي للوقوف على آرائه النقدية، لاسيما فيما كتبه عن كيتس وفي مؤلفاته الآتية: (١٩٣٥) Between Two Worlds (١٩٤٤)، Katherine Mansfield ومجموعة رسائله التي نشرت عام ١٩٨٣.

(٢) Metaphore is as ultimate as speech itself.

(٣) يوسع ريتشاردز هذا المفهوم في نظريته النقدية «معنى المعنى» ضمن كتابه الذي يحمل العنوان عينه (١٩٢٣) The Meaning of Meaning ويستكمل نظريته النقدية في كتابية الآخرين: (١٩٢٤) Principles of Literary و(١٩٢٩) Practical Criticism.

(٤) حاوي، خليل، «نهر الرماد» منشورات مجلة شعر، ط ١، بيروت ١٩٥٧، صفحة ٢٤.

(٥) م. ن. من قصيدة «الجسر»، ص ٩٨.

(٦) رفقة، فؤاد، من قصيدة العائد: مجلة شعر العدد ٩، السنة ٣، ك ٢ ١٩٥٩، ص ٣٠.

(٧) من قصيدة «بعد الجليد» لخليل حاوي، نهر الرماد، ص ٧٢.

(٨) من قصيدة «الكهف»، «بيادر الجوع»، دار الآداب، ط ١ بيروت، ١٩٦٥، ص ٩.

(٩) من قصيدة «عاش المطر»، مجلة شعر، العدد ٩، السنة ٣، ك ٢ ١٩٥٩، ص ١٤.

(١٠) من قصيدة «الخنزير البري»، مجلة شعر، العدد ١٩، السنة ٥، صيف ١٩٦١، ص ٢٥.

(١١) من قصيدة «البحار والدرويش». «نهر الرماد»، ص ٢٥.

(١٢) من قصيدة «المجوس في أوروبا». «نهر الرماد». ص ٦٤.

(١٣) قصيدة «يلدني الجنون»، مجلة شعر العدد ١٩، السنة ٥، صيف ١٩٦١، ص ١٢ ـ ١٣.

(١٤) Hypothetical germ of literature

(١٥) راجع بهذا الصدد كتاب الناقد Northrop Frye الذي بعنوان Ana-tomy of Criticism وبخاصة فصلاً في الكتاب بعنوان: Ethical Cri-ticism: Theory of Symbols

(١٦) مجلة شعر، العدد ٩ السنة ٣، ك ٢ ١٩٥٩، ص ١٢.

(١٧) من قصيدة «لعازر»، «بيادر الجوع»، ص ٥٧.

(١٨) من قصيدة «الرحيل». مجلة شعر، العدد ١٢، السنة ٣، أيلول ١٩٥٩، ص ١٤، ١٥.

(١٩) من قصيدة «الكهف»، «بيادر الجوع»، ص ٧.

(٢٠) م. ن.، ص ٨.

(٢١) يعتبر المانفيست السريالي الذي أصدره الشاعر اندريه برتون عام ١٩٢٤، العمل التأسيسي الأول للحركة السريالية الشعرية التي انتشرت في أوروبا ما بين الحربين العالميتين وأخذت طريقها إلى الوطن العربي منذ الخمسينات.

(٢٢) من قصيدة «الثعلب» لشوقي أبي شقرا، مجلة شعر، العدد ٩، السنة ٣، ك ٢، ١٩٥٩، ص ١٦.

(٢٣) من قصيدة «هيلانه»، مجلة شعر، العدد ١٩، السنة ٥، صيف ١٩٦١، ص ١٨.

(٢٤) من قصيدة «التلميذة» مجلة شعر، عدد ١٩ سنة ٥، صيف ١٩٦١، ص ١٩.

(٢٥) من قصيدة «Fugue»، مجلة شعر العدد ١٩، السنة ٥، صيف ١٩٦١، ص ٢٠.

(٢٦) «الخنزير البري» مجلة شعر، العدد ١٩، السنة ٥، صيف ١٩٦١، ص ٢٣ ـ ٢٥.

(٢٧) راجع الدكتور عز الدين اسماعيل في كتابه «الشعر العربي المعاصر» دار الثقافة، بيروت. ففي الفصل الذي بعنوان «المنهج الأسطوري في الشعر المعاصر» ص ٢٢٢ ـ ٢٣٧، يعرض المؤلف لآراء شورر ويونغ واليوت حول المنهج الاسطوري في الشعر ثم يخلص خطأ إلى اعتبار كل تركيبة درامية في الشعر المعاصر، ضرباً من الشعر الاسطوري. ويقيس قصيدة لصلاح عبد الصبور بهذا المقياس معتبراً اياها نموذجاً للشعر الاسطوري في حين أنها أقرب إلى الرمزية لاكتنازها بالمجاز الرمزي وخلوها من المجاز الاسطوري.

(٢٩) من قصيدة «سدوم» لخليل حاوي، «نهر الرماد» ص ٦٢ ـ ٦٣.

(٣٠) من قصيدة «جنية الشاطىء»، «بيادر الجوع»، ص ٢٨.

(٣١) ماكس فريديرك مولر من المستشرقين واللغويين الألمان الذين أفادوا من علم الاديان والحضارات المقارنة. والأثر الفكري البارز الذي تركه يحمل عنوان «كتب الشرق المقدسة» في ٥١ مجلداً، بالاضافة إلى دراسات حول الفلسفة الهندية واللغات الأندو ـ أوروبية وآدابها.