الوعى فى الشعر

هل يستمد العمل الفنى عناصره كلها من الوعى ومعين الذهن ؟ أم هل يستمد عناصره كلها من « وراء الوعى » وينابيع الإلهام ؟ أم هل يزاوج بين الوعى وما وراء الوعى ويستعين بهذه القوى وتلك على السواء ؟

للإجابة على هذه الأسئلة يجب ألا نستشير القواعد النظرية وحدها ، فهذه القواعد قد تقودنا إلى منطق ذهنى بعيد عن الواقع العملى ، إنما يجب أن نستشير كذلك التجارب العملية التى عاناها بعض رجال الفن ، فلا نقضى فى الأمر فى غيبة عن شهوده المجربين .

وحين نقول « عناصر العمل الفنى » لا نعنى أن هذه العناصر منفصلة ، أو أنه يمكن البحث عن كل عنصر منها على انفراد . ولا نقع فى الغلطة التى وقع فيها القدماء كما وقع فيها كثير من المحدثين ، حينما راحوا يقسمون الكلام الفنى إلى لفظ ومعنى ، ثم راحوا يتجادلون : أيهما يكون فيه الابتكار ، وبه يكون تقويم الكلام .

ذلك جدل لا يؤدى إلى شىء ؛ فالعمل الفنى كله وحدة لا يقوم احد عناصرها بذاته ، ولا يرى منفصلا عن بقية العناصر .

فإذا نحن تحدثنا عن العناصر المختلفة ، فذلك مجرد فرض يسهل علينا الفهم والتصور . تلك حقيقة أودُّ تقريرها بقوة ؛ وعندئذ لا يصبح من الخطر أن نتحدث عن عناصر العمل الفنى المسمى بالشعر .

كل من عانى نظم الشعر يعرف أن هناك مراحل يتم فيها هذا النظم . وسرد هذه المراحل قد يساعدنا على تبين العناصر التى تبرز فى كل مرحلة منها بروزاً خاصًّا .

فهناك فى أول المراحل مؤثر ما يقع على الحس أو النفس فيسبب انفعالا على وجه من الوجوه . هذا المؤثر قد يكون حادثا ماديا ، أو حالة شعورية ، أو شيئاً ما بين هذين الطرفين المتباعدين : فقد يكون منظراً تقع عليه العين ، أو صوتاً يتسرب إلى الأذن ، أو تجربة نفسية تمر بالشاعر ، أو حكاية تجربة وقعت لسواه ... إلى آخر المؤثرات المادية والمعنوية التى يتعرض لها الفرد ، وتتعرض لها الإنسانية فى جميع الأزمان .

وهناك فى المرحلة الثانية استجابة لهذا المؤثر فى صورة انفعال . وهذه الاستجابة تتكيف بعوامل كثيرة ، منها طبيعة المؤثر ، ومدى حساسية المتأثر به ، وطبيعة مزاجه ، وتجاربه الشعورية الماضية ، وعدد ضخم من العوامل التى تجعل كل فرد يستجيب للمؤثرات المتحدة نوعا بطرق مختلفة كل الاختلاف عن استجابة الأفراد الآخرين .

هذا الانفعال الشعورى ينصرف معظمه إلى طاقة عضلية وعصبية عند غير الفنانين وينصرف أقله عن هذا الطريق عند رجال الفنون بينما معظمه ينصرف على صورة أخرى ، هى الصورة الفنية التى نسمى لونا منها بالشعر ... فكيف يتم هذا فى الشعر خاصة ؟

إن هذا الانفعال يتبلور فى صورة لفظية وإيقاع موسيقى يمتزج أحدهما بالآخر تمام الامتزاج ، ويؤديان فى اتحادهما إلى كلام ذى موسيقية خاصة ، يرمز إلى الخواطر والمشاعر التى صاحبت ذلك الانفعال فى النفس ، ويصور كذلك الجو الشعورى الذى عاش الانفعال فيه . وإذا نحن سمينا جانبا من هذه الخواطر والمشاعر « معانىَ » فإن جانبا منها لا تشمله هذه التسمية ولا تدل عليه ، وذلك هو جانب الجو الشعورى الذى عاشت فيه هذه المعانى ، واكتسبت منه ألوانها ودرجة حرارتها ، ومقدار اندفاعها ، ومدى ما ترمز إليه فى النفس من انفعال مبهم ليست الألفاظ إلا رموزاً له ، تشير إليه ولا تعبر عنه ؛ إنما يعبر عنه ذلك الإيقاع الموسيقى العام ، كما تعبر عنه الظلال الخاصة التى تلقيها الألفاظ بجرسها أو بالصور التى تنبعث منها والتى هى زائدة فى الحقيقة على معناها اللغوى الذى يفهمه الذهن منها .

وكثير من هذا الذى نقول يحتاج إلى تفسير . والمثال هو أقرب أدوات التفسير .

ونبعد مؤقتاً عن الشعر لندل على أن أوزان الشعر ليست وحدها هى التى تحدد موسيقيته ، وأن الإيقاع الموسيقى الذى يعبر عن الجو العام قد يكون ناشئاً عن بناء الألفاظ ذاتها وطريقة توالبها فى النص الأدبى ، ولو لم توجد التفعيلات والأوزان .

نأخذ مثالا من القرآن :

« كلا إذا دُكّتِ الأرضُ دكًّا دكًّا ، وجاء ربُّك والملَك صفًّا صفًّا . وجيء يومئذ بجهنم يومئذ يتذكر الإنسان وأنّى له الذكرى ؛ يقول يا ليتنى قدمت لحياتى فيومئذ لا يعذِّب عذابَه أحدٌ ، ولا يوثق وثاقه أحدٌ . . .

« يا أيتها النفسُ المطمئنة ارجعى إلى ربك راضية مرضية ، فادخلى فى عبادى ، وادخلى جنّتى » .

ففى الفقرات الأولى إيقاع موسيقى قوى شديد ، وفى الفقرات الأخيرة إيقاع موسيقى رخىّ مديد . وبينهما إيقاع متوسط كأنه يهيئ للانتقال ! وفى كل مرة يشترك بناء الألفاظ ذاتها ، وبناء التعبير عند اجتماعها فى تلوين ذلك الإيقاع ، الذى يصور الجو الشعورى المصاحب للمعانى . وهذا الجو الشعورى زائد بطبيعة الحال عن المعانى التى تدل عليها الألفاظ والعبارات ؛ ولكنه جزء لا يتجزأ من العمل الفنى الذى تمثله هذه الآيات .

ومثال آخر نضربه للظلال التى تلقيها الألفاظ ، وتؤلف جزءاً من العمل الفنى زائداً على المعنى اللغوى والذهنى :

« أذلكَ خيرٌ نُزُلاً أم شجرةُ الزَّقُّوم ؟ إنا جعلناها فتنةً للظالمين ، إنها شجرةٌ تخرجُ فى أصل الجحيم ، طلعُها كأنه رءوسُ الشياطين » .

فليس هناك مدلول ذهنى لرءوس الشياطين ، التى يشبه بها طلع شجرة الزقوم . ولكن هناك ظلالا خيالية تلقيها الألفاظ وتشترك فى رسم الصورة التى يعنيها النص . وهناك كلمة الزقوم . وهى تلقى بجرسها فى الأذن صورة خشنة شائكة تخز الحلق والبلعوم ! وهذه الصورة المتخيلة من جرس اللفظ زائدة بطبيعة الحال عن المعنى اللغوى ، ولكنها جزء أصيل من العمل الفنى الذى يمثله النص .

ومثال ثالث من الشعر فى هذه المرة :

للعقاد قصيدة فى الجزء الأول من ديوانه أسماها « سباق الشياطين » تخيل فيها أن شياطين الكبرياء . والحسد . واليأس . والندم . والحب . والكسل والرياء . قد اجتمعت كلها فى حضرة الشيطان الأكبر « إبليس » فى مباراة ؛ وقام كل منها يعدد ما ثره ويعرض مزاياه . والجائزة فى النهاية هى « مقاليد الجحيم » تسلم للفائز العظيم !

وفى هذه القصيدة ، وهى من بحر واحد وقافية متعددة ، يبدو تناسق الإيقاع الموسيقى وجرس الألفاظ ، مع الدلالة اللغوية والمعنوية للمفردات والنصوص ، مع الجو الخاص لكل مقطوعة يقولها شيطان ، فيتم فيها التناسق الفنى بين الجو الشعورى والتعبير اللفظى ، والإيقاع الموسيقى . ولكن شاهدنا فيها هو أن الإيقاع فى ذاته ، وجرس الألفاظ كذلك ، عنصر زائد على المعنى المتعارف للنص ، وهو داخل فى البناء الفنى للقصيدة .

وتبدأ القصيدة هكذا :

يا شياطين الدجى حىّ هَلا ... وتغنى الآن بالفعل الذميم
أيّكم فى الناس أعلى منزلا ... فله عندى مقاليد الجحيم

فتحس فى الإيقاع الموسيقى كله وفى بعض مفردات الألفاظ تراقص الشياطين وتواثبها عن الشمال واليمين ! والشطر الأول « يا شياطين الدجى حىّ هلا » بمثل إيقاعه « شقلبة » شيطان رشيق !

ثم يتقدم شيطان الكبرياء — وفى تقدمه تناسق فنى مع طبيعته . ولكن هذا لا يعنينا هنا ، إنما يعنينا الرنين والضجيج والامتداد والتهويل الذى نلمسه فى التعبير على النحو التالى :

رنّ فى الندوة صوت الكبرياء ... رائع الصيحة مرهوب الصدى
قال : إنى أنا داء الأعلياء ... أنا دائ لهمو فيه الردى
مالئٌ بالغيظ قلب الضعفاء ... تاركُ النابهِ فيهم أوحدا

. . . الخ

ثم يتمشى شيطان الحسد ، فنلمح فى الإيقاع كما نلمح فى المعانى صورة أخرى متسقة مع تلوى الحسد وتثنيه :

ومشى الشيطان شيطان الحسد ... مِشيةَ الأفعى إلى وكر القطا
شاحب السحنة مهضوم الجسد ... خائفاً فى جبنه قد أفرطا
قال : لو شئت لما جاز أحد ... منكم السبق وإن جد الخطا

... الخ

ثم يستوى للقول شيطان اليأس ، فنلمح فى الإيقاع والمعانى صورة ثالثة فيها التلكؤ والتراجع ، تتفق مع صورة اليأس فى الخيال ، ويساعد سكون القافية على تمثل الوقوف ثم الارتماء !

واستوى للقول يأس مُعضل ... كلما همّ تولاه الضجرْ
قال : ما لليأس فيكم مأمل ... لا ولا يرجو مقاليد سقرْ
بيد أنى قاتل لا يعقل ... ومن القتل حياة للبشر

ثم يبدى الليل شيطان الندم ، الذى لا يتقدم بنفسه ، ولكن يبديه الليل ، فإذا صورة راجفة منزوية لشبح دقيق الكيان مرضوض ، ويبدو ذلك كله فى الايقاع كما يبدو فى المعانى على السواء :

ثم أبدى الليلُ شيطانَ الندم ... ضارعا يفرق من خفق الهواء
أخرسَ المقولِ من غير بَكمْ ... ولقد ينطق حينا بالبكاء
يمقت الإثم ويغرى من أثم ... بذنوب ماله منها وقاء !

... الخ

ثم يمشى صوت من جانب شيطان الحب يبدو فى أوله لينا وجيعا ولكنه يلفح كالشواظ ويثير الفزع والصراخ . فنلمح فى الايقاع الموسيقى ، وفى جرس الألفاظ

ما يتسق مع خطوات الحب فى النفس ، من مبدئه اللين الخفى ، إلى نهايته اللاهفة الملهبة :

ومشى من جانب الحب أنين ... كشواظ النار يرمى بالشرار
لفح القومَ فهبوا صارخين ... وهمُو فى الخلق من مارج نار
أنا شيطان الهوى أفرى الوتين ... كل من أغشاه مسلوب القرار
. . . الخ

ثم يدعو الداعى بشيطان الكسل ، فما ينهض وحده وما يتقدم بنفسه ، وما يلبى أول دعاء ! وسنلمح فى الايقاع والمعانى ذلك التناسق الذى ذكرناه ، كما نلمحه فى جرس الألفاظ وظلالها المتخيلة :

ودعا الداعى بشيطان الكسل ... فتمطّى ساعة لا ينطق
قال : لو راودتُ نجما لأفل ... وثوى فى أفقه لا يشرق
آفة القول جميعاً والعمل ... وبلاء الله فيما يخلق

ثم يرى شيطانُ الكسل شيطانَ الرياء فيتنحى له ، ويهتف النظارة : ما أجمله ! وهو يزوى عنهم الوجه الدميم . فإذا تحدث لمحنا ذلك التناسق الذى أسلفناه :

قال : إنى أنا شيطان الرياء ... صاحب الوجهين أملود اليد
وأميت النفس فى طى الخفاء ... فهى تحيا كالرفات الملحد
. . . الخ

وهذا المثال يفيدنا — فوق بيان وظيفة الصور والايقاع — فى إيضاح حالة خاصة . فقد لا يكون الانفعال الشعورى ناشئا عن مؤثر خارجى غير إرادى . بل يكون هذا المؤثر صورة استحضرها المؤلف وعاش فى جوّها ، حتى انقلبت كالمؤثر الخارجى . وعندئذ تأخذ طريقها إلى الظهور فى عمل فنى كما لو كانت ناشئة عن مؤثر غير إرادى .

وهذه الحالة تفسر لنا طريقة العمل الفنى عند شعراء الملحَمة والتمثيلية ، وعند شعراء المدح والرثاء ، وسائر الأغراض التى يبدو أن المؤثر فيها ليس ذاتيًا . مما تقدم نستطيع أن نحدد — على وجه التقريب — عمل الوعى وما وراء

الوعى فى الشعر . فنستطيع أن نقول إن الشعر يستمد معظم مؤثراته وانفعالاته من وراء الوعى ، وأن الوعى إنما يبدأ عمله عند مرحلة النظم التى لا بد فيها من اختيار ألفاظ خاصة تعبر عن معان خاصة ، وتنسيقها على نحو معين لتنشئ وزنا معينا وقافية معينة .

ولكن هذا القول لا يمضى على إطلاقه . ففى حالات شعورية خاصة ، يبلغ فيها التأثر والانفعال درجة عالية ، قد تتم عملية النظم ذاتها بلا وعى كامل ؛ لأن الانفعال يستدعى الألفاظ والعبارات بطريقة شبه تلقائية . وهذه هى أجمل لحظات الشعر بلا جدال .

ولا معنى لأن ينكر أحد هذه الحالة الواقعة لمجرد بناء نظريات منسقة ، ولدينا من التجارب العملية عند الشعراء المعاصرين ما نستطيع الارتكان إليه . فالصنعة على النحو الذى يفسره بها بعض من كتبوا فى الموضوع تكاد تنتفى فى حالات شعورية كثيرة ، وإغفال هذه الحالات لا يكون إلا مجرد انسياق وراء رأى مفتعل لا يتفق مع حقائق التجارب العملية .

ثم إن الايقاع الموسيقى الذى يتألف جانبه الظاهرى من الوزن الخاص - وهو البحر — وجانبه الباطنى من جرس الألفاظ ومن الايقاع الناشئ من توليها على نحو معين، يستقى فى حالات كثيرة من وراء الوعى ؛ فكثيراً ما يجد الشاعر نفسه ينظم من بحر معين ، وينسق ألفاظه فى تعبير معين ، دون وعى كامل ؛ لأن هذا كله يتسق مع الحالة الشعورية للقصيدة .

وهذا يجعلنا نعيد تقديرنا على أساس جديد لقيمة الإيقاع الموسيقى فى الشعر. بوصفه جزءاً من العمل الفنى يصور أجمل جانب فيه وأصدقه ، وهو تسجيل الجو الشعورى الذى عاش فيه الشاعر حين كان ينظم قصدته ، وتأديته إلى القارئ أو المستمع بعد ذلك بعشرات السنين أو بآلافها !

ولا شك أن هذه النظرة إلى الإيقاع الموسيقى تختلف عن نظرة المدرسة العقلية فى الشعر العربى ، كما تختلف عن نظرة المدرسة الإيقاعية على السواء . فالمدرسة العقلية أصغرت من قيمة الإيقاع الموسيقى جملة ، فى سبيل تحقيق المعانى ودقة الأداء الذهنى . والمدرسة الإيقاعية عنيت بحلاوة الإيقاع وسهولته ، دون أن تنظر إلى التناسق بين لون الإيقاع والجو الشعورى العام للقصيدة ؛ وهو الجو الذى نحدس أنه كان يحيط بنفس الشاعر

وهو ينظمها ، والذى صاحب الانفعالات التى دفعته إلى النظم للتعبير عنها .

ثم إن لما وراء الوعى دخلا كذلك فى اختيار الألفاظ ؛ فكثيراً ما يجد الشاعر الملهم كلمات وعبارات تقفز إلى منطقة الوعى فى نفسه من حيث لا يدرى وقد لا يكون واعياً لمعانيها بدقة وهو ينظمها ، وقد يعجب بعد انتهائه من النظم ، وعودته إلى الحالة الشعورية العادية كيف انثالت هذه الألفاظ والعبارات عليه انثيالا — كما يقول الجاحظ بحق — ثم قد يدرك فيما بعد أو لا يدرك أن لهذه الألفاظ أو لهذه العبارات ظلالا فى نفسه ، تتسق مع الجو الشعورى الذى نظم فيه قصيدته ، سواء كان هذا الجو من صنع مؤثر خارج عن إرادته ، أو بسبب استحضاره هو له . وحقيقة أن للوعى فى الحالة الأخيرة نصيباً أوفى . ولكن الوعى قد يقف عمله نهائياً عند استحضار الجو وتخيل المؤثر . لأن نفس الشاعر سريعة التأثر بالإيحاء والتخييل ، حتى لينقلبان فيها إلى مؤثرات حقيقية فى كثير من الأحيان ، وبذلك يتحقق الصدق الفنى ، ولو لم يتحقق الصدق الواقعى !

وهذه الظلال المصاحبة للألفاظ والتعبيرات كامنة فيما وراء الوعى لملابسات خاصة بالشاعر ، أو خاصة بهذه الألفاظ والعبارات ذاتها . فللألفاظ أرواح ، ولكل لفظة تاريخ ، وليست الألفاظ إلا رموزاً لملابسات شتى متشابكة فيما وراء الوعى . وقد يختلف هذا بين شاعر وآخر ، ولكن تبقى اللفظة رمزاً على الظلال والمعانى التى حملتها فى تاريخها الطويل . والشاعر الملهم هو الذى يستوحى الألفاظ رموزها العميقه ، ويستدعيها فى اللحظة المناسبة . وإن يكن هذا العمل يتم غالباً فى غيبة عن الوعى عند الشعراء الملهمين .

وهذه الحقيقة تجعلنا نعيد تقديرنا على أساس جديد لقيمة الألفاظ والعبارات ، فنرد إليها اعتبارها الذى أهدرته المدرسة العقلية والمدرسة اللفظية على السواء . فالأولى كان رائدها دقة الأداء المعنوى دون نظر إلى الظلال التى تلقيها الألفاظ بجرسها أو بتاريخها فى عالم اللغة وعالم الإحساس ، مما يفسد الجو الشعورى الذى تعيش فيه القصيدة ، ويحدث نوعاً من « النشاز » الموسيقى أو التصويرى فى السياق . والمدرسة الثانية كان همها عذوبة اللفظ أو جزالة العبارة ، بدون نظر إلى هذه الملابسات التى تختلف فى قصيدة عن قصيدة ، وفى حالة شعورية عن حالة . . . وهكذا .

هذه القضية ليست جديدة فى النقد العربى ، فلقد أثيرت فى العصر القديم . فكان الأصمعى يقول عن زهير وأصحابه إنهم « عبيد الشعر » لأن صناعة النظم والتجويد فيه واختيار الألفاظ وتعديل العبارات قد استغرقتهم وأبعدتهم عن الطبع الذى ينظم فى سهولة ويسر . وكان « الآمدى » يقول عن أبى تمام « شديد التكلف ، صاحب صنعة ومستكره الألفاظ والمعانى ، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ، ولا على طريقتهم ، لما فيه من الاستعارات ، والمعانى المولدة » بينما كان يقول عن البحترى : « أعرابى الشعر مطبوع على مذهب الأوائل ، وما فارق عمود الشعر المعروف ، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ » .

ومن الحق أن نقول إن القضية لم تعرض لهم إلا من ناحية الكد فى تجويد النظم ، أو اليسر فى الأداء . ومن ناحية الاعتماد على التصورات الحسية ، أو الغوص وراء المعانى الذهنية . وهذا جانب من القضية لا كل جوانبها . ولكننا بهذه المناسبة لا نتردد فى إيثار الصور فى الشعر على المعانى ، وفى إيثار الانطلاق المستمد مما وراء الوعى على التعقيد الذى يصنعه الوعى فى أغلب الأحيان .

ثم عرضت هذه القضية مرة أخرى فى العصر الحديث ، فى معرض الجدل بين مدرسة شوقى وحافظ المعنية بالإيقاع الموسيقى والجمال اللفظى ، ومدرسة العقاد وشكرى ، المعنية بالصدق الشعورى ، والتدقيق المعنوى .

وقيل كلام كثير فى معرض الجدل ليس كله صوابا بطبيعة الحال !

ونحن فى هذه المناسبة لا نتردد فى أن نردّ إلى الإيقاع الموسيقى والجمال التعبيرى اعتبارهما — ولكن على أساس آخر غير الأساس الذى يفهمه الشوقيون والتعبيريون على العموم ، وأن نقول إن الصدق الشعورى لا يبدو كاملا فى الشعر إلا إذا اكتمل فيه الإيقاع الموسيقى ، وإلا إذا اتسقت ظلال الألفاظ والعبارات مع هذا الإيقاع ، وتناسقت جميعاً مع الجوّ الشعورى للقصيدة . وذلك هو الكمال الفنى الذى يختل حين ينهار أحد أركانه .

وكلما فاض الشعور فطغى على الوعى وانطلق يستمد من الرواسب النفسية ، ويستوحى الظلال الشعورية ، كان يجرى فى ميدانه الأصيل ، وينشئ أجمل آثاره ، وذلك مع عدم إغفال مقوّمات الشعر الأخرى من عمق وسعة واتصال بالحياة ونفاذ إلى الأسرار الكونية المخالدة .

قطب