# الباب الأول

## فى المنهج

- من عالم الأدب إلى عالم الفكر وبالعكس
- الإطار الفكرى
- ثنائية الواقع الأدبى والواقع الموضوعى
- فى الصورة الشعرية والنماذج الإدراكية

obeikandl.com

obeikandl.com

# من عالم الأدب إلى عالم الفكر وبالعكس

عادة ما يُطْرح علىّ السؤال التالى: كيف تأتّى لمتخصص مثلى فى الأدب والشعر الرومانتيكى الإنجليزى والأمريكى أن ينتقل من تخصصه الأكاديمى إلى تخصص آخر تمامًا، أى اليهودية والصهيونية؟ وقد واجهنى السؤال بشكل شخصى وحاد، حين وجدت نفسى أبتعد تدريجيًّا عن الدراسة الأدبية (حبى الأول)، وأتوجه خطوة خطوة نحو دراسة الصهيونية، إلى أن استقر بى المقام فى حقل الدراسات الصهيونية واليهودية والإسرائيلية، فهُمِّشت الدراسات الأدبية فى حياتى، وانتهى بى الأمر أن استقلت من الجامعة لأتفرغ لكتابة **موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية**. وكان من أهم أسباب استقالتى هو إحساسى أن ثمة شكلاً من أشكال الازدواجية الحادة يَسِمُ حياتى الفكرية. فحَسب المقاييس الأكاديمية فى العالم العربى، كنت أعتبر غير متخصص فى حقل الدراسات اليهودية والصهيونية؛ لأننى لم أحصل على شهادة الدكتوراه فى ذلك التخصص؛ ولذا لم يكن يسمح لى بتدريس مواد تتعلق بالصراع العربى الإسرائيلى والفكر الصهيونى والعقيدة اليهودية. أذكر مرة أننى كنت منتدبًا فى إحدى الجامعات العربية لتدريس الأدب الإنجليزى، وكان كتابى **الأيديولوچية الصهيونية: دراسة حالة فى علم اجتماع المعرفة** مقررًا فى قسم الاجتماع فى هذه الجامعة، ومع هذا لم يسمح لى بتدريس مقرر عن الأيديولوچية الصهيونية فى الجامعة نفسها؛ لأننى لم أحصل على الدكتوراه فى العلوم السياسية.

كل هذا جعلنى أواجه السؤال عن انتقالى من تخصصى الأكاديمى إلى الدراسات الصهيونية واليهودية. ولكننى حينما تأملت فيه وجدت أنه يخبئ إشكالية منهجية حقيقية تتجاوز مشكلتى الشخصية، وهى عدم إدراك الأوساط الأكاديمية أهمية الدراسات التى تتبع المنهج البينى interdisciplinary فى تناول الإشكاليات المختلفة. فكثير من الدراسات التى يقال لها أكاديمية فى العالم العربى لا تزال تعانى من عيب خطير، وهو استخدام المضمون

المباشر الواضح، وليس المنهج أو الموضوع الكامن كأساس تصنيفى. فهذه دراسة تاريخية؛ لأنها تتعامل مع أحداث التاريخ، وتلك دراسة أدبية؛ لأنها تتعامل مع الأعمال الأدبية، وهذه دراسة نفسية؛ لأنها تتعامل مع الحالات النفسية، وهكذا. وقد أدى هذا إلى فصل فروع المعرفة بعضها عن بعض. ولكن ماذا لو استخدم مؤرخٌ مناهج التحليل الأدبى والنفسى لتحليل نصوص سياسية واجتماعية للوصول إلى الدوافع الحقيقية التى حركت الفاعل التاريخى فى مرحلة تاريخية ما؟ فهل المنهج الذى اتبعه المؤرخ ليصل إلى نتائجه أقل أم أكثر أهمية من المضمون التاريخى لهذه الدراسة؟ وقد أدى هذا التركيز على الموضوع المباشر إلى إضعاف مقدرتنا التحليلية والتفسيرية؛ لأن الصورة الكلية تفلت من أيدينا.

أذكر مرة أننى كنت فى أحد أقسام الأدب الإنجليزى فى إحدى الجامعات المصرية، وحاولت أن أشرح لأعضاء القسم أهمية المنهج قياسًا إلى المضمون. وأخبرتهم أننى بدلاً من أن أدرس أعمال الشعراء واحدًا تلو الآخر، قصيدةً تلو قصيدة، قررت أن أتبع منهج دراسة النصوص الأدبية وتصنيفها من خلال رصد وتحليل الموضوعات الأساسية الكامنة فيها. كما أننى قررت استخدام منهج يجمع بين الجمالى والتاريخى والأخلاقى، بحيث تكون كل قصيدة عملاً قائمًا بذاته، ولكنها فى الوقت ذاته تظل تعبيرًا عن لحظة تاريخية محددة، أى أننى قررت أن أركز على النقطة التى تتقاطع فيها بنية العمل الأدبى مع اللحظة التاريخية مع منظومة القيم الأخلاقية، بحيث تصبح البنية الأدبية الجمالية ليست مجرد شكل متناسق جميل وإنما تعبير عن بنية اللحظة التاريخية وعن القيم الأخلاقية التى وردت فيها، بحيث يمكننى استخدام آليات تحليل الخطاب لتكشّف التاريخ، سواء تاريخ الأفكار أم تاريخ المجتمع ومنظومة القيم السائدة فيه دون إهمال العناصر الشكلية. وبعد أن جهدت (وجاهدت) فى شرح وجهة نظرى، أخبرتنى إحدى الأستاذات (بلهجة تنم عن كثير من السخرية من جهلى الشديد) أن تحليل الخطاب جزء من علم اللغويات ولا علاقة له بالنقد الأدبى. هذه الأستاذة لم ترَ منهج تحليل الخطاب بوصفه منهجًا، وإنما رأته كمضمون وحسب، وهذا المضمون مرتبط فى ذهنها تمام الارتباط بعلم اللغة.

وتجربتى مع دراسة الأدب مختلفة تمامًا، فمنذ أن بدأت دراستى الأدبية لم أفصل قط بينها وبين سائر اهتماماتى الفكرية الأخرى (الفلسفية والسياسية والاجتماعية والأخلاقية).

فرؤيتى للصهيونية هى نتاج عملية المزج هذه. أذكر أننى قرأت أثناء دراستى للدكتوراه بعض الأعمال النقدية فى حقل الدراسات الرومانتيكية لكُتَّاب يهود (ظهر فيما بعد أنهم صهاينة)، وقد استخدم أحدهم (هارولد بلوم Harold Bloom) تراث القَبَّالاه الحلولى الغنوصى لتفسير الشعر الرومانتيكى. ثم قرأت دراسة أخرى لبلوم هذا عن الشاعر الرومانتيكى شللى بعنوان **شللى وإبداع الأسطورة Shelly and Myth-Making** استخدم فيها فلسفة مارتن بوبر Martin Buber (العضوية الحلولية الصهيونية) عن الأنا والأنت فى مقابل الأنا والهو، الذى يذهب إلى أن الشعب المختار هو الأنا الأزلى الذى يتجاوز التاريخ. وقد بيّن كل هؤلاء (بما فى ذلك جفرى هارتمان، الذى عارضتُ أعماله فى رسالتى للدكتوراه) أن الرومانسية تحاول تأسيس علاقة مباشرة بين الإنسان والطبيعة دون أى تدخل أو وساطة، وخارج إطار المجتمع الإنسانى والتاريخى، أى أن جوهر الوجدان الرومانسى من وجهة نظرهم هو شكل من أشكال المباشرة الوثنية؛ حيث يدرك الشاعر الطبيعة بحواسه مباشرة، مثلما كان الإنسان الوثنى الأول يفعل، بمعنى أنه يعيش فى وَحْدة وجود مادية، ومن ثم لا توجد مسافة بين الذات والموضوع، أو بين الإنسان والطبيعة، أو بين العقل والمادة. فكأن الإنسان يعيش خارج الزمان والتاريخ. وهى رؤية للرومانسية مختلفة تمامًا عن رؤيتى لها (كما هو مبين فى الدراسة التى يضمها هذا الفصل). ولكن رغم هذا الاختلاف، أو ربما بسببه، كشفت لى هذه الرؤية الكثير عن الفكر الصهيونى الذى يذهب إلى أن علاقة اليهودى بصهيون لا بد وأن تكون علاقة مباشرة لا يوجد مسافة فيها بين الذات والموضوع، مما يجعل صهيون كائنًا خارج حدود الزمان وداخل الذات اليهودية، وبالتالى على الصهيونى أن يرفض تواريخ الجماعات اليهودية باعتباره انحرافًا عن المسار الطبيعى اليهودى الذى لا يمكن أن يتحقق إلا فى صهيون، كما أن عليه - فى الوقت ذاته - أن يرفض تاريخ العرب فى فلسطين التى تتحول إلى صهيون، كيان مطلق لا تاريخ له.

وقد وجدت أن اتجاه وولت ويتمان (موضوع رسالتى للدكتوراه) الحلولى المعادى للتاريخ وإيمانه الساذج بمقدرات العلم والتكنولوچيا نابع من استيطانية المجتمع الأمريكى. فالمجتمعات الاستيطانية مجتمعات بطبيعتها معادية للتاريخ، وتتصور أن العنف واستخدام التكنولوچيا يمكن أن يحلا جميع المشاكل. وتحولت الحلولية وإشكالية نهاية التاريخ إلى نماذج تحليلية. وحينما بدأت فى دراسة الصهيونية بشىء من العمق وجدت أن هذه النماذج التحليلية تصلح لدراسة الفكر الصهيونى والممارسات الصهيونية.

ودراستى للأدب تطلبت دراسة تاريخ الفكر الغربى والمؤسسات الحضارية الغربية المختلفة، وقد أفادنى هذا كثيرًا فى دراسة تواريخ الجماعات اليهودية، إذ إن كثيرًا من سماتها، التى يظن البعض أنها «يهودية» وتعبر عن الخصوصية اليهودية، هى فى جوهرها غربية. ولا يمكن أن يعرف الدارس ذلك إلا بمعرفة التاريخ الغربى، بكل نتوءاته وتعرجاته.

ولعل كل هذا ساعدنى على إدراك أن الصهيونية - على عكس ما يتصوره الكثيرون - لا تنبع من التوراة أو التلمود، وإنما هى إحدى إفرازات التشكيل الحضارى الغربى فى القرن التاسع عشر، وهو التشكيل الذى أفرز كذلك ظاهرتى الإمبريالية والعنصرية، وكثيرًا من الأنساق الفلسفية العدمية التى تنكر التاريخ، بل وتنكر فكرة القيمة نفسها وكلَّ المطلقات والثوابت المعرفية والأخلاقية.

ولم يكن من الصعب علىّ أن أطبق مناهج الدراسة الأدبية (خاصة تحليل النصوص) على دراساتى فى مجال الصهيونية وتاريخ الفكر. وقد عمقت الدراسة الأدبية من فهمى للصهيونية، فهى دراسة تجعل الدارس يهتم بخصوصية الظاهرة (فما يميِّز عملاً أدبيًّا عن آخر ليس موضوعه العام [الحب - الموت - الاغتراب... إلخ]، وإنما طريقة تناوله هذا الموضوع، وما يقوله عنه بشكل محدد)، أى أن الدراسة الأدبية تعلم احترام الخصوصية وتراها بحُسبانها تبدِّيًا محددًا لما هو عام. ومن هنا اهتممت بالمفهوم الخاص «بالمنحنى الخاص للظاهرة» الذى تأثرت فيه بمقال «ت. إى. هلم T. E. Hulme» عن الرومانتيكية والكلاسيكية، وهو أمر مهم جدًّا لدراسة الظاهرة الصهيونية. فمعظم دارسى هذه الظاهرة يتأرجحون بين العام المغالى فى العمومية (الدولة الصهيونية إن هى إلا قاعدة للاستعمار الغربى)، والخاص المغالى فى الخصوصية (الدولة الصهيونية إن هى إلا تعبير عن المؤامرة اليهودية العالمية الأزلية، التى تعبر عن الشر المتأصل فى النفس اليهودية).

والدراسة الأدبية هى فى نهاية الأمر تدريب على قراءة النصوص قراءة نقدية لتحديد ما هو هامشى عَرَضى فى نص ما، وما هو مركزى وجوهرى. وهذه مهارة أساسية مطلوبة للتعامل مع كلٍّ من النصوص والظواهر، الأدبية وغير الأدبية. وكثير من النصوص الصهيونية قد يكون بسيطًا، ولكنها نصوص ماكرة مراوغة تحاول أن تخبئ أطروحتها الأساسية، ويحتاج دارسها إلى الإلمام بآليات تحليل النصوص. فهذه الآليات قادرة على كشف كثير من الموضوعات

الأساسية الكامنة فى النصوص (والتصريحات) الصهيونية، وهى موجودة بشكل واعٍ أحيانًا وبشكل غير واعٍ أحيانًا أخرى، كما أنها تمكّن الدارس من أن يحلل النص ويحصر ما جاء فيه من أكاذيب، ويضاهيه بما يحدث فى الواقع بالفعل.

هذه هى بعض التأملات فى مسألة الانتقال من تخصص إلى آخر، ولعلها دعوة إلى الأساتذة الجامعيين ألا يقعوا فى فخ ما يسمى بالتخصص الدقيق، وأن ينفتحوا على الدراسات البينية، ولعل كتابى **فى الأدب والفكر** هو تطبيق عملى لهذه الدعوة؛ فالدراسات التى يضمها هذا الكتاب دراسات نقدية لنصوص أدبية تتناول قضايا فلسفية وسياسية وإنسانية. وتبين الدراسات أنه لا يمكن الوصول إلى المضمون الفلسفى والسياسى والإنسانى للنصوص إلا من خلال القراءة النقدية المتمعنة للنصوص ومن خلال استخدام آليات التحليل الأدبى مثل تحليل الصورة الشعرية.

obeikandl.com

## الإطار الفكرى

الدراسات التى يضمها هذا الكتاب (وكل دراساتى الأخرى) تنطلق من الإيمان بأن ثمة فارقا جوهريا كيفيًّا بين عالم الإنسان المركب، المحفوف بالأسرار، وعالم الطبيعة (والأشياء والمادة)، وأن الحيز الإنسانى مختلف عن الحيز الطبيعى المادى، مستقل عنه ، وأن الإنسان يوجد فى الطبيعة ولكنه ليس جزءًا عضويًّا منها، لأن فيه من الخصائص ما يجعله قادرا على تجاوزها وتجاوز قوانينها الحتمية، وصولاً إلى رحابة الإنسانية وتركيبيتها (وهذا هو مصدر ثنائية الإنسان والطبيعة التى تسم كل الأنساق المعرفية الهيومانية الإنسانية Humanistic).

والطبيعة - فى تصورى - هى نظام يتحرك بلا هدف أو غاية، نظام واحدى مغلق مكتفٍ بذاته، توجد مقومات حياته وحركته داخله، يحوى داخله ما يلزم لفهمه، لا يشير إلى أى هدف أو غرض خارجه، وهو نظام ضرورى كلى شامل، تنضوى كل الأشياء تحته.

ولكن صفات الطبيعة التى أدرجناها هى ذاتها صفات المادة بالمعنى الفلسفى؛ ولذا فنحن نرى أن كلمة «المادة» يجب أن تحل محل كلمة «الطبيعة» أو أن تضاف إحداهما للأخرى، وذلك لفك (شِفْرة) الخطاب الفلسفى الذى يستند إلى فكرة الطبيعة، ولكى نفهمه حق الفهم وندرك أبعاده المعرفية المادية.

والفكر الذى يرى أسبقية الطبيعة / المادة على الإنسان يستوعبه فيها ويختزله إلى قوانينها ويخضعه إلى حتمياتها بحيث يصبح جزءًا لا يتجزأ منها ويختفى ككيان مركَّب متجاوز للطبيعة وللمادة، منفصل نسبيًّا عما حوله، وله قوانينه الإنسانية الخاصة، أى أن الحيز الإنسانى يختفى ويبتلعه الحيز المادى، وبدلاً من ثنائية الإنسانى والطبيعى تظهر الواحدية الطبيعية / المادية.

ومن الأفكار التحليلية الأساسية الأخرى فى هذه الدراسة فكرة وحدة الوجود، وفكرة

الثنائية. والثنائية هى الإيمان بوجود أكثر من جوهر فى العالم، والثنائية الأساسية (فى النظم التوحيدية) هى ثنائية الخالق (المنزه عن الإنسان والطبيعة والتاريخ) والمخلوق. وهى ثنائية فضفاضة تكاملية إذ إن الإله مفارق للعالم إلا أنه لم يهجره ولم يتركه وشأنه. وينتج عن هذه الثنائية ظهور الحيز الإنسانى الذى يتحرك فيه الإنسان بحرية ومسئولية. وينتج عن هذه الثنائية الأولية ثنائيات تكاملية عدة من أهمها ثنائية الإنسان والطبيعة، التى تفترض انفصال الإنسان عن الطبيعة، وأسبقيته عليها، واستحالة رده إليها، وتفسيره فى إطارها؛ لأن الإله خلقه وكرمه واستخلفه فى الأرض، ووضعه فى مركزها. ولكن هذا لا يعنى أنه مالك الطبيعة فهو خليفة فيها وحسب، استخلفه الله فيها لإعمارها من قبل خالقها (أى أن ثمة حيزًا طبيعيًّا مستقلاً عن الإنسان، وإن كان من حق الإنسان أن يتحرك فيه). والثنائية هى جوهر الفكر الإنسانى (الهيومانى) إيمانيًّا كان أم غير إيمانى. والثنائية الفضفاضة غير الاثنينية أو الثنائية الصلبة، ففى الثنائية الفضفاضة ثمة عنصران قد يكونان متكافئين أو غير متكافئين ولكنهما مع هذا يتفاعلان ويتدافعان، أما فى الاثنينية والثنائية الصلبة فهما عنصران مختلفان تمام الاختلاف؛ ولذا يدخلان فى صراع أزلى. وقد يكونان عنصرين متعادلين تمام التعادل فلا يتصارعان، ولكن فى كلتا الحالتين لا يوجد تفاعل أو تكامُل.

ووحدة الوجود أو الحلولية هى المذهب القائل بأن كل ما فى الكون (الإله والإنسان، والطبيعة) مكوّن من جوهر واحد، مكتفٍ بذاته، يحتوى على مركزه وركيزته الأساسية داخله. ومن ثم فإن العالم متماسك بشكل عضوى لا تتخلله أية ثغرات، ولا يعرف الانقطاع أو الثنائيات، خاضع لقوانين واحدة كامنة فيه لا تفرِّق بين الإنسان وغيره من الكائنات (وهذه كلها صفات الطبيعة / المادة). ومن ثم ينكر هذا المذهب وجود الحيز الإنسانى المستقل، كما ينكر إمكانية التجاوز. وفى إطار وحدة الوجود يمكن رد كل الظواهر - مهما بلغ تنوعها وعدم تجانسها - إلى مبدأ واحد كامن فى العالم، كما أن الجزء يذوب فى الكل، ويتم تسوية الإنسان بالكائنات الطبيعية وتُلغَى كل الثنائيات وتسود وحدة الوجود التى تتسم بالواحدية الصارمة التى تنزع القداسة عن كل الأشياء وتصبح كل الأمور نسبية.

والرؤية التى تنطلق منها هذه الدراسات تذهب إلى أن التصور الحلولى المادى الواحدى للإنسان يختزله إلى عنصر واحد أو اثنين، بينما ترى الرؤية الإنسانية الكائن البشرى باعتباره

ظاهرةً مركبةً تحتوى على عناصر وأبعاد عدة متداخلة، لا يمكن رصدها فى كليتها، وإنما يمكن رصد أو استكشاف بعض أبعادها وحسب. وهذه التركيبية الإنسانية لا تختلف كثيرًا عن تركيبية النص الأدبى؛ ولذا فالقراءة النقدية للنصوص فى هذه الدراسات تتبع منهجًا يحترم حدود النص ولا تهمل سياقه الاجتماعى والحضارى والشخصى.

❁ ❁ ❁

obeikandl.com

## ثنائية الواقع الأدبى والواقع الموضوعى

يواجه الناقد الأدبى ثنائيةً أساسيةً وهى ثنائية الواقع الموضوعى فى مقابل الواقع الذاتى أو الأدبى، أى الواقع كما يصوره الأديب. فأى نصٍّ أدبىٍّ له حدوده المستقلة عن الواقع، فهو ينتمى إلى عالم الأدب قدر انتمائه لعالم الواقع. فرؤية الأديب لا تخضع لقوانين الواقع وحسب، وإنما تخضع - وبالدرجة الأولى - لقوانين الأدب وتقاليده. بل إن الأديب يضطر أحيانًا إلى أن يحور الواقع الخارجى حتى يضمن للنص الأدبى الاتساق الفنى الداخلى؛ ولذا حين ندرس أى نص أدبى لا بد وأن نفترض انفصاله عن الواقع، وننظر إليه باعتباره مجموعة من العلاقات المتداخلة داخل حدوده الأدبية.

واحترام حدود النص فى الدراسات التى يضمها هذا الكتاب يتبدى فى استخدام مصطلحات مثل «الراوى» و«المتحدث»، وهى مصطلحات تميز بين النص ومؤلفه. فالأقوال التى ترد فى النص الأدبى ليست أقوال الأديب، وإنما أقوال شخصية خيالية توجد داخل النص وليس لها وجود خارجه. فحينما يرد فى قصيدة ما عبارة مثل «آه! كل هؤلاء الذين يشعرون بالعزلة، من أين يأتون؟!» فالقائل هنا ليس الشاعر وإنما «المتحدث» الخيالى الذى يوجد داخل القصيدة. كما يتبدى احترام حدود النص - باعتباره نصًّا أدبيًّا - فى الاهتمام ببنية النص والعناصر الشكلية الأخرى.

ولكن مثل هذه النظرة - رغم أهميتها وضرورتها - ليست كافية. فالنص الأدبى فى نهاية الأمر تعبير عن واقع إنسانى، ورغم أنه تعبير غير مباشر، إلا أنه ليس نصًّا مجردًا مغلقًا، معلقًا فى الهواء، وإنما هو نص متعين، جذوره فى الواقع، يوجد فى عدة سياقات. فهو أولاً يوجد داخل سياق أدبى يتكون من كل النصوص الأدبية السابقة واللاحقة التى كُتبت باللغة نفسها. وفهمنا لنص أدبى ما لا يمكن أن يكتمل دون معرفة وإدراك كاملَيْن لهذا السياق، فمن خلاله يمكننا

تحديد توقعاتنا بالنسبة للنص، ومعرفة بعض التقاليد الأدبية التى تتحكم فيه. كما أن النص الأدبى يوجد داخل سياق حضارى وتاريخى واجتماعى أيضًا، وهى كلها سياقات متداخلة تؤثر على العمل الأدبى وتترجم نفسها إلى عناصر أدبية. ويمكننا أن ندرس نصًّا أدبيًّا ما داخل هذه السياقات، أو ندرسه داخل إحداها وحسب، حسبما تمليه طبيعة الدراسة والهدف منها. كما أن حياة الأديب من ناحية انتمائه الطبقى والاجتماعى، والبيئة الجغرافية التى يعيش فيها، وتركيبته النفسية لا بد وأنها تؤثر، وأحيانًا بشكل عميق، على مضمون العمل الأدبى وبنيته.

ولكن مع هذا يجب أن يدرك الناقد الأدبى أن النص الأدبى ليس مجرد وثيقة فكرية أو اجتماعية، لا تختلف عن أى وثيقة اجتماعية أخرى، بحيث يُنظر للرواية أو القصيدة باعتبارها مجرد وثيقة اجتماعية أو فكرية، تشبه أخبار الناس أو صفحة الوفَيات فى الصحف اليومية، أو كتاب عن تاريخ الفكر. فهذا التسطيح ينطوى على إنكار لخصوصية النص الأدبى التى تعبِّر عن نفسها من خلال شكل محدد. فالنعى الذى ينشر فى صفحة الوفَيَات يختلف عن مرثية كُتبت عن نفس الشخص المتوفَّى. فالنعى يُكتب بلغة «تلغرافية» اصطلاحية ليس فيها تنويع أو تنغيم. فكاتب النعى يحاول أن يذكر أكبر عدد ممكن من الأسماء، وأن ينوه بأكبر عدد ممكن من فضائل الفقيد فى أقل حيز ممكن. والغرض من النعى واضح لكاتبه وقارئه، وهو أن يعلن عن وفاة شخص ما، وأن يخبر أقاربه وأصدقاءه بمكان المأتم وما شابه من تفاصيل عملية. فالهدف عملى واضح، وما الكلمات سوى أداة، وما الشكل سوى الإطار الذى تم الاصطلاح عليه، ولا يوجد أى مجال للإبداع أو الخلق فيه؛ ولذلك يمكن للباحث الاجتماعى أن يدرس إعلانات الوفاة هذه على أنها وثائق اجتماعية، فيمكنه مثلاً أن يدرس الطبقة الاجتماعية للمتوفَّى أو لأقاربه، أو أن يدرس انتماءه الدينى أو الجغرافى بناءً على ما جاء فى النعى من معلومات تكون فى أغلب الأحوال دقيقة. ويمكنه أن يدرس تطور أسلوب مثل هذه الإعلانات، ولكن لا يمكن أن يكون موضوع الدراسة فى هذه الحالة هو أسلوب هذا الكاتب أو ذاك.

ولكن إذا درسنا مرثية كُتبت عن نفس الشخص، فسنكتشف أن المرثية لا تهدف لتحقيق أى نتائج عملية مباشرة، وإنما الهدف منها أن يفصح الشاعر عن مشاعره ويعبِّر عنها. وهو لا يفصح عن هذه المشاعر بطريقة «تلغرافية» تحشد أكبر عدد من الكلمات فى أقل مساحة ممكنة، وإنما يجتهد فى البحث عن الصورة الملائمة للتعبير عن أحاسيسه، ويختار الكلمات التى

تجسِّد مشاعره. والكلمات والصور - فى هذه الحالة - ليست مجرد أدوات تستخدم للوصول إلى «المضمون» العاطفى أو الفكرى، بل هى مهمة فى حد ذاتها، فهى كشكل، تجسِّد مضمونًا، بل إنها كشكل تكون فى غالب الأمر هى المضمون ذاته. فإيقاعات الكلمة وجرسها وأصداؤها وعلاقاتها بالكلمات الأخرى، هذه كلها قيم جمالية، ولكنها فى الوقت ذاته تحدد المعنى داخل المرثية، وهى قيم تختلف اختلافًا بينًا عن تلك التى تسود النص الذى ينشر فى صفحة الوفَيَات. (ولكن لكل قاعدة استثناء، فمن المرات النادرة التى فَقَد فيها النعى الصحفى عموميته، واكتسب دلالة خاصة، نعى المؤرخ المصرى شهدى عطية الشافعى الذى استشهد أثناء تعذيبه فى السجن عام ١٩٦١م، حيث بدأ أبوه النعى الذى نُشر عنه فى **الأهرام** بالبيت الشعرى المشهور «فتًى مات بين الطعن والضرب». وبالتالى أخذ النعى شكلاً خاصًّا وتحول من مجرد كونه وثيقة اجتماعية إلى أن أصبح شهادة ذات ملامح خاصة. ومما له دلالته أن الحكومة وضعت صفحة الوفَيَات تحت الرقابة منذ ذلك التاريخ!).

مما تقدم يمكننا أن نتذكر دائمًا أن العمل الأدبى ليس مجرد وثيقة فكرية أو اجتماعية ذات مضمون فكرى أو اجتماعى عام ومجرد، وإنما هى بناءٌ له حدوده المستقلة ومنطقه الخاص وقوانينه المحددة وشكله وبنيته ولغته. وهو بناءٌ يوجد فى السياق الفكرى أو الاجتماعى يتأثر به، ويؤثر فيه فى الوقت ذاته، ولكنه يتخطاه ويستقل عنه.

ويمكننا أن نضيف أنه حينما يعود الناقد إلى الدراسات الاجتماعية والتاريخية للفترة التى يعالجها النص وإلى المعلومات الخاصة بحياة المؤلف فإنه يمكنه أن يفسر بعض التفاصيل التى قد يكون من العسير تفسيرها إذا ما بقى الناقد داخل العمل وحسب. كل هذا يعنى أننا نرى أن ثنائية الواقع الأدبى فى مقابل الواقع الموضوعى ثنائية فضفاضة تفاعلية؛ إذ يمكننا أن نعمق من رؤيتنا للواقع الموضوعى من خلال دراستنا للواقع كما صوره الأديب، كما أنه يمكننا أن نعمق من رؤيتنا للعمل الأدبى من خلال دراسة سياقه الاجتماعى والاقتصادى والتاريخى.

ودراسة السياق الاجتماعى أو الفكرى للنص الأدبى يمكن أن نسميها الدراسة ما قبل الأدبية pre-literay. ومع هذا حينما نتعمق فى دراسة هذا الجانب سنجد أنفسنا فى صميم الدراسة الأدبية؛ فالسؤال عما إذا كان نصًّا أدبيًّا عربيًّا مصريًّا كتب فى أواخر القرن الثامن عشر قبل وصول نابليون أم بعده هو سؤال تاريخى، ومع هذا، الإجابة عليه تنير كثيرًا من

جوانب النص الأدبى موضع السؤال. وثمة أمثلة كثيرة توجد فى طيات هذه الدراسة تبين أن الأسئلة ما قبل الأدبية تصب إجابتها فى صميم الدراسة الأدبية النقدية، فهى تلقى الضوء على مضمون النص وشكله وبنيته.

ولا يمكننا تجاوز ثنائية الواقع الإنسانى فى مقابل الواقع الأدبى (وثنائية الموضوع والذات) إلا من خلال ما يسمى فى الخطاب النقدى «شرح النص» والتى يشار لها بالفرنسية explication de texte وبالإنجليزية explication كما يشار لها بعبارة close reading، الإنجليزية، أى «القراءة النقدية المتمعنة». ولكنى أفضل استخدام العبارة العربية «استنطاق النص» للإشارة إلى نفس المنهج ولكن بشكل أعمق. والعبارة مأخوذة من كلمة «نطق» والتى تعنى حرفيًّا «وضع مخارج الحروف» كما تعنى «تحدث، تكلم»، وكلمتا «منطق» و«نطاق» مستمَدتان من نفس الفعل. ويلاحظ وجود بعدين متناقضين: واحد موضوعى (حدود - منطق)، والآخر ذاتى (نطق - تحدث). وكلمة «استنطق» والتى تعنى حرفيًّا «يجعله يلفظ وينطق بوضوح» تحوى البعدين الموضوعى والذاتى. فنحن إذا قلنا «استنطق الناقد النص» فإننا نقول فى واقع الأمر: «إن الناقد قد جعل النص يبوح بمعناه وشكله». فالنص بدون الناقد لا يمكنه أن يقول (أو ينطق) بشىء. ولكن العكس أيضًا صحيح، فالناقد لا يمكنه أن ينطق أو يقول أى شىء بدون النص. إن الناقد الأدبى لا يمكنه أن يقول ما يود أن يقول دون عودة للنص، والنص لا يمكنه أن يبوح بمعناه بدون الناقد الأدبى. فكلمة «استنطق» تحل إشكالية الذات والموضوع والنص والواقع، فهى تقع فى المنطقة التى تلتقى فيها الذات (الناقد) بالموضوع (النص)، (كل هذا يقف على طرفى النقيض من المقولات ما بعد الحداثية التى تتحدث عن موت المؤلف وموت النص، بحيث لا يبقى سوى الناقد وكأنه الذات المطلقة، أو سوبرمان نيتشه الذى يفرض رؤيته على النص).

وعملية استنطاق النص ومحاولة تجاوز ثنائية الواقع الفنى والواقع الموضوعى عادة ما تأخذ شكل محاولة الوصول إلى النمط المتكرر أو الموضوع الأساسى المتواتر الكامن الذى يضفى الوحدة على العمل، ويربط عناصره بعضها بالبعض، دون أن يكون موجودًا بشكل مباشر، والذى يسمى بالإنجليزية «ثيم theme»، وهو مفهوم وثيق الصلة بمصطلح «نموذج» (النموذج الإدراكى والنموذج التحليلى) والذى أرى أنه يحل كثيرًا من المشكلات التى تواجه الناقد الأدبى

ودارس الظواهر الإنسانية والاجتماعية الذى يود اكتشاف المضمون الاجتماعى أو الفكرى أو الإنسانى للنص، دون أن يتجاهل خصوصية النص.

ويمكننا تعريف النموذج بأنه بنية تصورية يرى الباحث فى أى فرع من فروع العلوم الإنسانية أنها هى جوهر الظاهرة التى يدرسها وهى ما تمنحها وحدتها، ويدونها تصبح الظاهرة مجموعة من التفاصيل التى لا يربطها رابط. وحيث إننا نتعامل فى هذه الدراسات مع الأدب فأكتفى بالحديث عن «الناقد» بدلاً من «الباحث» وعن «النص الأدبى» بدلاً من «الظاهرة». هذا النموذج يجرده الناقد من تفاصيل النص ومن علاقات هذه التفاصيل بعضها بالبعض فيهمش بعضها لعدم دلالتها (من وجهة نظره)، ويستبقى البعض الآخر، ثم يرتبها ترتيبًا خاصًّا وينسقها بشكل معين بحيث تصبح (من وجهة نظره) مترابطة بشكل يماثل العلاقات والعناصر الموجودة بالفعل فى النص. وسنسمى النموذج الذى نقوم بتجريده «بالنموذج الإدراكى» أى أنه يجسد إدراك كاتب النص للعالم.

والنموذج الإدراكى ليس له وجود مادى، وهو ليس حقيقة تجريبية ولا قانونًا علميًّا فهو كامن -كما أسلفنا- فى كل ثنايا النص أو الظاهرة، ويقوم الباحث باستخلاصه وتجريده من خلال قراءته المتمعنة. فالنموذج إن هو إلا أداة تحليلية تهدف إلى الوصول إلى جوانب الواقع الجوهرية وإبرازها، وإلى هذا الواقع فى كليته وتكامله. ويجب أن نذكّر أنفسنا أننا حيثما نتحدث عن «الرأسمالية» أو «الحضارة الغربية» أو «القومية العربية» أو «العلمانية» أو «الحب العذرى» فنحن لا نتحدث عن حقائق مادية أو تجريبية، وإنما نحاول إدراك هذه الظواهر من خلال نموذج نتصور أنه يحتوى على علاقات تشاكل العلاقات الموجودة فى الظاهرة (أو النص) موضع الدراسة، وأن هذا النموذج قادر على تفسير هذه الظاهرة (أو النص) أو معظم جوانبها، لا كمضامين متناثرة، وإنما ككل متكامل.

ويمكن تصور العلاقة بين النموذج الإدراكى الذى تم تجريده والنص موضع الدراسة على أنها علاقة حلزونية، إذ إن الباحث يولد هذا النموذج الإدراكى، لا من بنات أفكاره، وإنما عن طريق تعايشه وتفحصه للنص. وحينما يجرد الناقد النموذج الإدراكى يجب ألا يكون النموذج على مستوى عال من التجريد بحيث يفقد الصلة مع خصوصية النص وتعينه أو مع **سياقه الإنسانى والفكرى والإنسانى**.

حينئذ يمكن للناقد أن يقف على أرض صلبة نوعًا، ويتحرك داخل إطار بلغ قدرًا معقولاً من التجريد والتحدد، فيحول النموذج الإدراكى الذى قام بتجريده إلى نموذج تحليلى، يقوم بتكثيفه وصقله وتنسيقه من خلال عمليات عقلية. ثم يعود إلى النص الذى قد يتحدى النموذج ويبين ضعف مقدرته التفسيرية، فيضطر الناقد إلى تعديله ويزيد من صقله وتكثيفه. فالحركة هى من النص إلى النموذج ومن النموذج إلى النص، وأثناء هذه العملية يزداد النموذج التحليلى كثافةً ومقدرةً على التفسير، ثم يحاول الناقد تفسير مضمون النص وشكله وبنيته وكل عناصره، فإن استطاع النموذج تفسير عدد كبير من التفاصيل والعناصر والعلاقات وشكل النص وبنيته فإنه أثبت أن مقدرته التفسيرية عالية، وإن عجز فلا بد من تغييره أو تعديله.

والنموذج التحليلى يوضح البعد المعرفى (الكلى والنهائى) فى النص، وهذا البعد يتسم بأنه على مستوى معقول من التجريد يسمح بأن يربط الباحث من خلاله بين حقل من المعرفة (الأدب) وحقل آخر (تاريخ الأفكار – العقائد الدينية). هذا على عكس التناول السياسى والاقتصادى للقضايا، والذى يتسم بالمباشرة ويميل نحو المعلوماتية.

ولهذا السبب نجد أن النموذج التحليلى يحل بعض المشاكل الأساسية التى تواجه الناقد مثل علاقة الفكر بالعمل الأدبى. فالنموذج أداة تحليلية – كما أسلفنا – تصل إلى مستوى معقول من التجريد بحيث يمكن تفسير عدد كبير من العناصر وشبكة العلاقات التى تربط هذه المتغيرات معًا؛ فلذا يمكن الانتقال من «الخلفية التاريخية» إلى العمل الفنى نفسه أو من التحليل الجمالى إلى التحليل الاجتماعى (أو من البناء الاجتماعى الاقتصادى «المفتوح» إلى العمل الأدبى الأقل انفتاحًا). إن دراسة النموذج الكامن فى رؤية عصر ما إلى الإنسان تجعل هذا الانتقال من الخلفية التاريخية إلى العمل الفنى مسألة يسيرة، فالنموذج الكامن يبيِّن الوحدة التى تربط بين الفنان وعمله من ناحية، وبينه وبين الخلفية التاريخية من ناحية أخرى. إذ يمكننا افتراض تماثل النماذج الكامنة فى النص الأدبى وفى السياق الاجتماعى، فهى تضرب بجذورها فى نفس التشكيل الحضارى والاجتماعى وفى نفس الحقبة التاريخية. لن يكون هذا التماثل – بطبيعة الحال – كاملاً (بسبب الاستقلال النسبى للنص عن الواقع الاجتماعى)، ولكن سيكون هناك من التماثل ما يكفى لإصدار تعميمات تنير لنا البنية الاجتماعية استنادًا إلى البنية الأدبية وبالعكس.

ولكى نضع هذا الكلام فى صياغة مختلفة وربما أكثر ألفة، فإننا نقول إن دراسة النموذج الكامن فى نظرة عصر من العصور إلى الإنسان هى - فى الحقيقة- محاولة لدراسة روح العصر Zeitgeist، ليس فقط بوصفها الروح العامة لذلك العصر، ولكن أيضًا بوصفها شبكة من العلاقات الملموسة التى تشكِّل الإطار العام لذلك العصر وكل آثاره الإنسانية، سياسية كانت أو فلسفية أو أدبية. فبذلك ربما نستطيع أن نؤلف بين الفهم الحدسى للكل وبين الدراسة التجريبية للتفاصيل. إن ذلك كفيل بأن يضع حلاً للمشكلة التى تواجه العلوم الإنسانية، أى الإفراط فى تصديق الحدس الذاتى المنفصم عن أى واقع، أو العكس، أى الإفراط فى الاهتمام بالتفاصيل والجزئيات المنعزلة عن أى مفهوم للكل (وهى تَبدٌ متطرف لإشكالية الذاتية والموضوعية). إن ذاتية الحدس ليست كافية، كما أن موضوعية التجريبية ليست دقيقة، إذ لا بد أن يكون هناك تفاعل بين الذات والموضوع وبين الكل والجزء، وبين الحدس المباشر والتحليل العقلى والرصد الصارم.

ويلاحظ أنه بعد أن يجرد الناقد النموذج الكامن فى النص ويتفهم قوانينه الخاصة يكون بذلك قد توصل أيضًا إلى رؤية الكاتب ذاته التى تشف عن خلفيته الفكرية وربما عن تركيبيته النفسية وعن الواقع الذى يحاول النص محاكاته. ولكنه حينما يصل إلى هذا الواقع لا يصل إلى واقع إحصائى مجرد، وإنما يصل إلى واقع اجتماعى عبَّر عن نفسه من خلال لحظة أدبية خاصة، وهى العمل الأدبى نفسه.

ويساعدنا النموذج - كأداة تحليلية - على تخطى الرؤية الاجتماعية الواعية المحدودة لكاتب ما، وعلى «نيته» المعلنة وهدفه الواعى من كتابة النص الأدبى. فالنموذج قد يوجد على مستوى الوعى، ولكنه قد يوجد أيضًا على مستوى اللاوعى، وبالتالى تصبح مسألة «نية» الأديب المعلنة وهدفه الواعى مسألة هامشية بالنسبة لعملية التحليل والتفسير. فالنص الأدبى، باحتوائه على عناصر عديدة مركبة، قد يقدم مضمونًا اجتماعيًّا وإنسانيًّا كامنًا أكثر نضجًا وأكثر تركيبًا من الرؤية الاجتماعية الواضحة التى يعتنقها الكاتب فى حياته العامة. وكثيرًا ما يكتب مؤلف ما رواية أو قصيدة «تقدمية» ثورية، وحينما يقوم الناقد بتحليلها يكتشف أنها تنطوى على عناصر «رجعية» ينكرها الكاتب أو ينكر دلالتها، ولكن النموذج الكامن يتخطى نية المؤلف ومقصده، إذ إن لها وجودًا مستقلاً عن إرادته. كما يساعدنا النموذج عن تكشف لا وعى صاحب النص، (أو كما يسمونه الآن «المسكوت عنه»).

## فى الصورة الشعرية والنماذج الإدراكية

الصور المجازية - كما أسلفنا - وثيقة الصلة بالنماذج الإدراكية والتحليلية، وكثيرًا ما نجد أن النموذج الإدراكى يتبدى فى صورة أو صورتين، ومن ثم يمكن القول إن من أهم الآليات فى تحليل النصوص - الأدبية وغير الأدبية - تحليل الصور المجازية التى ترد فى هذه النصوص. وابتداءً لا بد أن نميز بين الصورة المجازية والجانب المرئى. فالصورة ليست بالضرورة مرئية، بل إنه يمكننا أن نجد صورًا لا يمكن للعقل الإنسانى تخيلها ولكنه مع هذا يمكنه أن يحسها ويدركها. كما أن الصور يمكن أن تكون سمعية، بل إن الصمت نفسه يمكن أن يكون صورة. ولكن يلاحظ أن لفظة «صورة» سواء فى اللغة العربية أم الإنجليزية (إيميج image) تستدعى الجانب المرئى، ومن ثم فإن إيحاءات الكلمة تفرض على الإنسان جانبًا واحدًا من معناها. فليست مهمة الصورة المجازية كما قد يتبادر إلى الذهن لأول وهلة أن تصور لنا واقعًا ما بشكل فوتوغرافى وحتى كاللوحة، بل هى شىء يعلو على هذا الفهم ويختلف عنه. «فمهمة الصور المجازية هى تحديد الصفات الروحية [أى النفسية] غير المحددة، إنها الوسيلة التى تمكّن العقل الإنسانى من تكشف عالم الماهيات [النماذج الإدراكية الكامنة فى مصطلحنا] إذ إنها تساعد على إعطاء شكل محسوس لهذه الماهيات»، كما يقول الناقد البريطانى جون مدلتون مرى. ولكن هذا لا يعنى البتة أننا فى الصورة المجازية سنجد مشبهًا مجردًا ومشبهًا به محسوسًا، بل إن المشبه والمشبه به فى الصورة الشعرية يمتزجان تمامًا بحيث يشكلان كلاً واحدًا متماسكًا متناسقًا. أو كما يقول الدكتور محمد مصطفى بدوى فى كتابه **دراسات فى الشعر والمسرح**: إن إدراك الشاعر للحقيقة إدراك صورىٌ مجازى فى جوهره، فتطور فكره هو ذاته تتابع الصور التى تتألف منها رؤيته. إن الشاعر المبدع يفكر على هيئة صور مجازية حتى إنه لا يمكننا أن نقسم صوره إلى جزأين صورة وفكرة.

والصور المجازية ليست مجرد زخارف وإنما هى وسيلة إدراكية لا يمكن للمرء أن يدرك واقعه دونها، أو حتى أن يعبر عن مكنون نفسه إلا من خلالها. كما أن الصورة المجازية هى وسيلة لإدراك ما لا يمكن إدراكه بشكل مباشر نظرًا إلى تركيبيته، ونظرًا إلى أنه ينتمى إلى عالم غير المحسوس؛ (ولذا فأنا أربط بين المجاز والتجاوز).

إن الصور المجازية هى جزء أساسى من عملية الإدراك، وهى بالتالى مرتبطة تمام الارتباط بالنماذج المعرفية والإدراكية ورؤية الكون، وخير وسيلة للتعبير عنها. ويوجد داخل كل نص - مكتوب أو شفهى، نموذج كامن يستند إلى ركيزة أساسية، عادة ما تترجم نفسها إلى صورة مجازية، استخدمها صاحبها (بوعى أو بدون وعى) للتعبير عن هذا النموذج. ويتجلى النموذج الإدراكى (المجرد) من خلال الصور المجازية بشكل متعين مباشر، وبالتالى تتضح مرجعيته النهائية، وقد لا يمكن إدراك طبيعة النموذج وبنيته دونها.

وللتوصل إلى النموذج الكامن فى نص ما - أدبيًّا كان أم غير أدبى، شعرًا كان أم نثرًا - من خلال تحليل الصور المجازية، يقوم الدارس بقراءة النص عدة مرات حتى يضع يده على الصور الأساسية المتواترة، ويحاول أن يربط بينها، ويعرف دلالتها من خلال السياق التى ترد فيه، ثم يجرد منها نموذجًا معرفيًّا، وبالتالى تتحول أجزاء النص التى قد تبدو مبعثره إلى كل متماسك.

ولكى تأخذ هذه الأفكار المجردة التى أوردناها شكلاً واضحًا متعينًا فى أذهاننا قمت بتطبيق منهج تحليل النصوص من خلال الصور المجازية على بعض النصوص الأدبية وغير الأدبية (سياسية وتاريخية ودينية) لأبين مقدرته التفسيرية. ولنبدأ بنص دينى. يصف القرآن الكريم الله سبحانه وتعالى بأنه ﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِۦ شَىْءٌ.....﴾، [الشورى: ١١]، أى أنه لا توجد لغة مباشرة يمكنها أن تساعدنا على إدراك كنه الله عزوجل، ولكن مع هذا ينقل القرآن الكريم مفهوم الله إلى عقل الإنسان القاصر عن طريق الصورة المجازية المركبة: ﴿ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ ۚ مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشْكَوٰةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ .....﴾، [النور: ٣٥] ويا لها من صورة مجازية متواضعة، ولكنها تعكس لعقل الإنسان القاصر فكرة اللامتناهى. ثم ينطلق القرآن من هذه الصورة المجازية فيكثفها: ﴿ٱلْمِصْبَاحُ فِى زُجَاجَةٍ ۖ ٱلزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّىٌّ .....﴾، [االنور: ٣٥]. وهكذا خرجنا من الصورة المجازية المتواضعة فى عالم الحدود إلى صورة أخرى تكاد تكون لا متناهية، فعقل الإنسان حينما ينظر إلى الكوكب الدرى، فإنه يشعر

بالرهبة، ولكن الرهبة هنا لا تزال رهبة أمام المخلوق، ولكنها مع هذا تصلح كإشارة إلى الرهبة التى يجب أن يمارسها الإنسان أمام الخالق: صورة مجازية وحسب، إذ يظل الله وحده هو اللامتناهى. ثم بعد اقتراح اللانهائى والإيحاء به نعود مرة أخرى لعالم المألوف: ﴿ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَـٰرَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ ....﴾ [النور: ٣٥]. ما زلنا فى عالم النور الإلهى، ولكننا انتقلنا من المشكاة إلى الكوكب ثم نعود إلى وقود المشكاة، إلى تلك الشجرة المباركة التى أخذ منها الزيت، ثم نصل إلى الزيت نفسه: ﴿ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِىٓءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ﴾ [النور: ٣٥]. وهكذا تزداد الصورة المجازية كثافة بإضافة الأبعاد لها. ولا يمكن أن ندعى أننا ندرك الذات الإلهية إدراكًا كاملاً فى نهاية الآية، فهو عز وجل ليس كمثله شىء، وإن كنا قد اقتربنا فى إدراكنا بعض الشىء.

ويمكن أن نطبق المنهج نفسه على نصوص فلسفية وفكرية، وسنكتشف أن ثمة رؤية كاملة للكون يتم التعبير عنها من خلال صورة مجازية أو أكثر. فالفكر المادى -على سبيل المثال- يرد كل شىء - بما فى ذلك الإنسان وكل منتجاته الحضارية - إلى المادة وقوانينها. فالمفكر الفرنسى الاستنارى كابانيس يؤكد أن «الدماغ يفكر كما تهضم المعدة، وكما تفرز الكبد الصفراء». فالتفكير الإنسانى عملية كيميائية بسيطة، ولا يوجد فارق جوهرى بين العملية الفكرية والعملية الهضمية (أى بين الفكر والمادة وبين الجسد والروح). أما توماس هوبز فقد قال: إن الإنسان فى حالة الطبيعة (وهى حالة الإنسان بعد انسحاب الإله من الكون) هى حالة حرب الجميع ضد الجميع، فالإنسان كالذئب يلتهم إخوته إن سنحت له الفرصة. ويستخدم هوبز صورة مجازية أخرى، صورة التنين، ليصف الدولة. فالبشر يبرمون عقدا اجتماعيًّا فيما بينهم لا بسبب فطرة خيرّة فيهم، وإنما من فرط خوفهم، وبسبب حب البقاء، فينصبون الدولة التنين حاكمًا عليهم، حتى يمكنهم أن يحققوا قدرًا ولو قليلاً من الأمن.

وقد استخدم الفلاسفة والمفكرون الغربيون مجموعة من الصور المجازية تبين - فى تطورها وتنوعها - تطور رؤية الكون الغربية داخل الإطار المادى. فقدم إسبينوزا ونيوتن عالمًا آليًّا تمامًا، تنحل فيه الذات الإنسانية فى الحركة الآلية للكون. فشبه إسبينوزا الإنسان بقطعة حجر قذفت بها يد قوية، وبينما تدور الحجرة المسكينة فى الفضاء تظن أنها تتحرك بكامل إرادتها. ثم قام نيوتن بمقارنة العالم كله (بما فى ذلك الإنسان) بآلة دقيقة: ساعة تدور دائمًا

وعلى نفس الوتيرة دون تدخل إلهى أو إنسانى. وقد اكتشف لوك أن الآلة التى توجد خارجنا توجد داخلنا أيضًا، فقارن العقل بالصفحة البيضاء التى يتراكم عليها كل ما يصلنا من معطيات حسية، ثم تتحدد هذه المعطيات آليًّا من تلقاء نفسها حسب قانون الترابط، فتتكون الأفكار البسيطة ثم تتلاحم الأفكار البسيطة لتصبح مركبة. وقد أدى كل هذا إلى ظهور الصورة التى يطرحها آدم سميث للإنسان الذى يعيش فى عالم تنظمه قوانين العرض والطلب الآلية التى قارنها باليد الخفية، تنظم كل شىء، ولا يراها أحد.

وشهد القرن التاسع عشر انتقالاً تدريجيًّا من الرؤية الآلية إلى الرؤية العضوية؛ ولذا تحل الصور المجازية العضوية (أى المستمدة من عالم الحيوان والنباتات) محل الصور المجازية الآلية (المستمدة من عالم الآلات). فبيّن الماركيز دى صاد، ومن بعده فرويد، أن ذئب هوبز كامن داخلنا. وبيّن داروين أن جنة روسو الطبيعية هى فى واقع الأمر غابة تصل إلى حالة التوازن من خلال اليد الخفية للصراع من أجل البقاء والبقاء للأصلح. وإذا كان نيوتن قد جعل من العالم ساعة ومن الإله صانع ساعات ماهر، ففى عالم داروين تعود أصول الإنسان - حسب تصوره - للقردة العليا والزواحف. ثم جاء فرويد وأثبت علميًّا وموضوعيًّا (حسب تصور البعض) أن الغابة تقع - فى واقع الأمر - داخل الإنسان على شكل لا وعى مظلم ولبيدو متفجرة. وقد أجرى بافلوف تجاربه على الكلاب، ثم طبق نتائج تجاربه على الإنسان، فقد كان يفترض أن الإنسان كالكلب، وأنه لا توجد فروق جوهرية بين الواحد والآخر، فكلاهما تحكمه ظروفه المادية. وهكذا يتم تفكيك الإنسان تمامًا، وهكذا يتحقق الوعد ما بعد الحداثى أن الإنسان لن يعبد شيئًا ولا حتى نفسه، وأنه سينزع القداسة عن كل شىء، حتى نفسه. ويحتفى فوكوه بكل هذا من خلال صورة لا هى بالعضوية ولا بالآلية، إذ يقارن الإنسانية ببعض الأشكال التى خطت على الرمال، ثم تمحوها الأمواج!

ويبدو أن الإنسان الغربى - بعد أن انغمس فى التجريب المتحرر من القيمة والغاية - بدأ يمارس أحاسيس غامضة بالخوف من هذا الجنّى الذى أخرجه من القمقم. وقد عبر عن أحاسيسه هذه من خلال مجموعة من الصور المجازية والأساطير (والأسطورة هى صورة مجازية تأخذ شكل قصة). وأولى هذه الأساطير هى أسطورة بروميثيوس الذى سرق النار من الآلهة وأعطاها للإنسان بهدف الاستنارة بطبيعة الحال، (وهذه هى الأسطورة العلمانية الكبرى)

فعذبته الآلهة بسبب الجريمة التى ارتكبها. ثم تلتها أسطورة فاوستوس الذى باع روحه للشيطان فى سبيل المعرفة الكاملة التى تمكنه من التحكم فى الواقع والزمان (أو هكذا كان الظن). ومع بداية القرن الثامن عشر، تظهر أسطورة فرانكشتاين، هذا الكائن القبيح الذى خلقه عالم «مستنير» يؤمن بالعلم وبمقدراته ليسخره فى خدمته. ولكن المخلوق يقتل خالقه بعد قليل وينطلق حرًّا ليعيث فى الأرض فسادًا وفى الناس قتلاً، أى أن ثمرة العلم الإنسانى هى قتل الإنسان، ونتيجة العلم الإنسانى لا إنسانية، ففرانكشتاين إنسان طبيعى آلى يتحرك فى إطار قوانين الطبيعة الآلية. ثم تظهر بعد ذلك أساطير مثل دكتور جيكل ومستر هايد وغيرهما لتدل على خوف الإنسان على ذاته الإنسانية المتعينة من عقله المجرد، الذى يتحرك فى إطار القوانين العلمية والمعادلات الرياضية اللاإنسانية. وهكذا، بعد أن سرق بروميثيوس كرة النار من الآلهة بثقة بالغة لينير للإنسان طريقه وعالمه، وقف حائرًا لا يعرف ماذا يفعل بها بعد ذلك، وبدلاً من الاستفادة من النار، بدأت حرق أصابعه، إذ رأى ثقوب الأوزون والتلوث وتآكل الأسرة واجتثاث أشجار غابات المطر الاستوائية وازدياد غاز ثانى أكسيد الكربون، فاكتشف أنه لا يساعد الإنسان وينير طريقه، بل على العكس وجد أنه يساهم فى هلاكه وحرقه وتصفيته.

ومن أهم المفكرين العرب الذين وظفوا الصور المجازية للتعبير عن رؤيتهم المركبة المفكر المصرى جمال حمدان. فحينما يريد أن يتحدث عن عروبة مصر (وهى عروبة لا تنفى ماضيها الفرعونى) يقول: «إن مصر فرعونية بالجد... عربية بالأب... فالأب والجد من أصل، وجد أعلى واحد مشترك». هذه هى الصورة المجازية الأولى، ولكنه يعدلها بعد ذلك إذ يقول: «غير أن العرب هنا وقد غيروا ثقافة مصر، هم «الأب الاجتماعى» فى الدرجة الأولى، وليسوا «الأب البيولوچى» إلا فى الدرجة الثانية. فالتعريب والإسلام... هما أعظم حقيقة فى تاريخ مصر الثقافى والروحى ويمثلان انقطاعا حضاريًّا، ونقطة تحول حاسمة وخطًّا مستقيمًا فى وجودنا اللامادى». وبالنسبة لجمال حمدان يُعد هذا الوجود اللامادى هو العنصر الأهم فى ثنائيته التكاملية «فبعد التعريب... أصبحت [مصر] جزءًا لا يتجزأ من العالم العربى وعاشت ... فى ظل وحدته القومية».

والاستعارات أو الصور المجازية التى يستخدمها جمال حمدان تشى بولائه العربى على حساب جذوره «المصرية». فنحن نحب الجد ونتذكره، أما الأب فنحن ننتمى إليه ونسير معه،

خاصة وإذا كان الأب العربى هو آخر انقطاع فى الاستمرارية المصرية. وينقل جمال حمدان رؤيته من خلال مجموعة من الصور المجازية، فالجد - على حد قوله - ابتعد كثيرًا، فمصر الفرعونية «لم تعد إلا مكدسة فى المتحف أو معلقة كالحفريات على سفوح الهضبتين، أما فى الوادى فقد انقرضت كما انقرضت من قبل تماسيح النيل من النهر. ولهذا فنحن ننتهى إلى أن الحضارة الفرعونية قد ماتت فى مجموعها، دون أن ينفى ذلك الاستمرارية المحورية فى حضارتنا المادية».

وفى وصفه لتوزيع اليهود فى العالم يستخدم مجموعة من الصور المجازية المترابطة بعضها مع البعض، ولكنها فى الوقت ذاته مستقلة الواحدة عن الأخرى. فيقول: «إنه ليس صحيحًا أن تحت كل حجر فى العالم يهوديًّا». ويأخذ صورة الحجر المجازية ويقترح صورة أخرى مشتقة منها ولكنها تقف على طرف النقيض منها: «الأصح أن نقول إن توزيع اليهود العالمى توزيع رشاش متطاير فى معظمه يتحول أحيانًا إلى تراب رمزى بحت». وهكذا يتحول الحجر الصلب إلى «رشاش متطاير» ثم إلى «تراب». وفى مكان آخر يتحدث مرة أخرى عن توزيع اليهود فيقول: «الصورة المجازية ليست نهر مجرة مرصعة عالميًّا بمستعمرات اليهود، ولكنها يمكن أن تكون منثورًا من النوى والنويات السديمية هناك وهناك». لقد استخدم هنا الآلية نفسها تقريبًا، فقد أخذ صورة «نهر المجرة» ليحوله إلى «منثور من النوى والنويات السديمية»، بدلاً من النور الذى له مركز وقوام.

والآن لنطبق منهج التحليل نفسه من خلال الصور المجازية على بعض النصوص السياسية. ولنضرب مثلاً بالكاتب البريطانى توماس أديسون فى القرن الثامن عشر (فى مجلة **سبكتيتور**) حيث استخدم صورةً مجازيةً ليصف علاقة أعضاء الجماعات اليهودية بالحضارة الغربية، فقال: إنهم أصبحوا الأداة التى تتحدث من خلالها الأمم التى تفصل بينها مسافات شاسعة، والتى تترابط من خلالها الإنسانية. ثم تتعمق الصور المجازية وتزداد تبلورًا حتى يبيّن أديسون أنهم أصبحوا مثل الأوتاد والمسامير فى بناء شامخ. وهذه الصور المجازية تبيّن أن الحضارة الغربية ترى أن اليهود بغير قيمة فى حد ذاتهم، غير أن أهميتهم مطلقة لاحتفاظ هيكل البناء بتماسكه، أى أنهم وسيلة مهمة إلى أقصى حد، ولكنهم مع هذا ليسوا غاية لها أهمية فى حد ذاتها، (وقد استمر هذا الموقف حتى الوقت الحاضر، فالدولة الصهيونية هى

مجرد أداة فى يد الغرب، لا قيمة لها فى حد ذاتها، ولكن تكمن أهميتها فى الدور أو الوظيفة التى تقوم بها، أى حماية المصالح الغربية فى العالم العربى).

والصور المجازية يمكن استخدامها كوسيلة لتمرير التحيزات وفرضها بشكل خفى، فالمجاز يقوم بترتيب تفاصيل الواقع لنقل رؤية معينة. وإذا ما درسنا الخطاب السياسى الغربى، وجدنا أنه يستخدم صورًا مجازية كثيرة تعبر عن الرؤية الغربية للعالم، ولكنها تبدو كما لو كانت محايدة. فحينما يشيرون إلى العالم العربى باعتباره «الشرق الأوسط» أو حتى «المنطقة»، وحينما يتحدثون عن «الفدائيين» باعتبارهم «إرهابيين» وعن «الاستشهاديين» باعتبارهم «انتحاريين» فإنهم فى واقع الأمر يفرضون صورًا مجازية تجسد مفاهيمهم. فبدلاً من «العالم العربى»، المصطلح الذى يستدعى التاريخ والتراث والهوية، نجد أن مصطلح «المنطقة» ينقل إلى وجداننا صورة أرض ممتدة بلا تاريخ أو تراث.

واستخدام الصورة المجازية قد يكون واعيًا، فيحاول المتحدث أن يتحكم فى الصورة المجازية، ولكن بدلاً من ذلك تهزمه الصورة، بل تفضحه، إذ إن منطقها الداخلى قد يعبر عن عكس ما يرمى المتحدث إليه. ولنضرب مثلاً: استخدم الصحفى الأمريكى توماس فريدمان فى حديثه عن العولمة صورتين مجازيتين للتعبير عن رؤيته للمجتمع التقليدى ومجتمع العولمة الحديث. فاستخدم صورة شجرة الزيتون ليرمز بها إلى المجتمع التقليدى (باعتبارها رمز الجذور الثقافية)، واستخدام صورة سيارة التويوتا المعروفة باللكسوس ليرمز بها لمجتمع العولمة (باعتبارها رمز الحركة والتجديد المستمرين).

ويؤكد لنا فريدمان أنه يمكن الجمع بين الاثنين. ولكن منطق الصورة - إن أخضعناه للتحليل الدقيق - يقول غير ذلك. فشجرة الزيتون ثابتة، أما السيارة اللكسوس متحركة، وشجرة الزيتون تم استيعابها فى المجتمع الإنسانى، فالإنسان هو الذى يزرعها ويرعاها ويستخدمها ويوظفها لصالحه، أى أنها اكتسبت بُعدًا إنسانيًّا من خلاله. أما السيارة اللكسوس فلم يذكر فريدمان شيئًا عن الهدف من استخدامها، أو عن المكان الذى تتوجه إليه، فهى تشبه مفهوم التقدم الغربى، الذى لم يخبرنا أحد حتى الآن عن غايته أو هدفه. ويمكن أن نذكر فى هذا السياق كيف حوَّل المنتفضون عام ١٩٨٧م شجرة الزيتون إلى رمز للحياة والهوية، فهى تمد الفلسطينيين بزيت الزيتون الذى يعد مكونًا أساسيًّا لطعامهم، كما أنها - كما يقول

المثل الشعبى الفلسطينى - يمكن للمرأة أن تتعرى تحتها، أى أن الشجرة تستر الإنسان ولا تعريه (كما تفعل منظومة الحداثة!).

وفى الكتاب نفسه الذى وردت فيه الصورتان السابقتان أشار توماس فريدمان إلى أنه «لم يحدث أن خاضت دولتان يوجد بهما مطاعم ماكدونالدز حربًا فيما بينهما». ويدلل على حجته بالإشارة إلى حالة الشرق الأوسط: «انظر إلى الشرق الأوسط: فى إسرائيل الآن [توجد] محلات ماكدونالدز كوشير، وفى السعودية محلات ماكدونالدز تغلق خمس مرات فى اليوم فى أوقات صلاة المسلمين، ومصر بها محلات ماكدونالدز، كما أصبحت لبنان والأردن من الدول التى توجد بها محلات ماكدونالدز، لم تحدث فى أى من هذه الدول حرب منذ دخول الأقواس الذهبية [علامة ماكدونالدز] إليها».

وفى المقابل، يتساءل: أين يوجد اليوم التهديد الكبير بالحرب فى الشرق الأوسط؟ ويشير إلى الدول الثلاث التى لا يوجد بها «ماكدونالدز»، أى سوريا وإيران والعراق؛ ولذا فهى - فى تقديره - الدول المؤهلة لخوض الحروب. وإذا وصلت دولة ما إلى مستوى التنمية الاقتصادية الذى يؤدى إلى وجود طبقة وسطى تكفى لنجاح شبكة من «محال ماكدونالدز» بها، فإنها تصبح إحدى «دول ماكدونالدز»!

الماكدونالدز هنا تحول إلى رمز على شىء يؤدى - فى تصور فريدمان - إلى حالة من الهدوء، هذا الشىء ليس شيئًا ماديًّا (قطعة من اللحم المفروم يوضع فى الساندوتش)، وإنما هو شىء معنوى. ولكن لم يبيّن فريدمان طبيعة هذا الشىء، وإن كان يلمح له حين يقول: «إن الشعوب فى «دول ماكدونالدز» لم تعد تحب خوض الحروب، بل تفضل الانتظار فى طوابير البيرجر». كما يروى قصة أحد دعاة الإصلاح فى إندونيسيا وابنه اللذين كانا ينتقمان من عهد سوهارتو مرة كل أسبوع بتناولهما الغذاء فى مطاعم ماكدونالدز. إن دققنا النظر وقمنا بتحليل الصور سنكتشف أن الإنسان الذى يتردد على مطاعم ماكدونالدز - كما يتصور فريدمان - إنسان ضمرت هويته ولم يعد تهمه مسائل مثل الوطن والكرامة، فهو إنسان طبيعى، اقتصادى، جسمانى كامل. ومن مزايا العناصر الاقتصادية والجسمانية أنه يمكن قياسها وحسابها، وبالتالى يمكن تسوية أية خلافات قد تنشأ بشأنها (على عكس الخلافات التى تنشأ بشأن مفاهيم غير مادية مثل الوطن والأرض والكرامة والعِرْض).

وفى حديث شمعون بيريز عن السوق الشرق أوسطية يظهر النموذج نفسه والصور نفسها. فيقول: إنك حين تشترى بضائع يابانية فإنك تصوت لصالح اليابان، فالسلعة هنا ليست مجرد شىء (تمامًا كما أن ساندوتش الماكدونالدز ليس مجرد ساندوتش)، وإنما هى رمز لليابان، واليابان هنا هى بلد يُعرّف باعتباره منتجًا للسلع، وطن اقتصادى (على غرار إنسان اقتصادى). ويقترح بيريز أن نبنى الشرق الأوسط باعتباره « منطقة اقتصادية » لا يوجد فيها مجال للخلافات غير الاقتصادية، من خلال تعاون الأموال الخليجية مع العمالة المصرية مع المياه التركية مع العقول الإسرائيلية! ورغم أن كل العناصر « اقتصادية مادية » إلا أن هناك صورة مجازية كامنة (عالم الأشياء فى مقابل عالم الإنسان) تم ترتيب العناصر حسبها، فالأموال والعمالة والمياه تنتمى إلى عالم الأشياء، أما العقول فتنتمى إلى عالم الإنسان. أكان بيريز يقصد ذلك، أم أن المضمون الصهيونى العنصرى الذى حاول أن يغلفه بغلاف اقتصادى محايد قد ظهر دون إدراك منه؟ لا تهم الإجابة عن هذا السؤال؛ لأن المهم هو منطق الصورة. ولعل بيريز لو أدرك أن رؤيته العنصرية الكامنة ستظهر من خلال الصورة المجازية لحاول تغييرها.

وفى دراستى لليهودية اقترحت تشبيه اليهودية لا بالنبات (الصورة المجازية العضوية) ولا بالآلة (الصورة المجازية الآلية)، وإنما بالتشكيل الچيولوچى المكوَّن من طبقات متجاورة غير متفاعلة. واقترحت أن الصورة المجازية التى أطرحها لها مقدرة تفسيرية عالية، وقد استخدمتها فى تفسير كثير من الظواهر الصهيونية والإسرائيلية، مثل إشكالية « من هو اليهودى؟ ». ثم استخدمت منهج تحليل الصورة المجازية فى **موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية** فى محاولة الغوص فى مكنون الوجدان الإسرائيلى، فوجدت أن ثمة إحساسًا بالعبث وفقدان الاتجاه، والسوداوية والحتمية والإحساس بأن حالة الحرب دائمة. يظهر هذا بشكل شبه مباشر فى كلمات موشيه ديان فى جنازة صديقه روى روتنبرج، الذى قتله الفدائيون الفلسطينيون: « إننا جيل من المستوطنين، ولا نستطيع غرس شجرة أو بناء بيت دون الخوذة الحديدية والمدفع! علينا ألا نغمض عيوننا عن الحقد المشتعل فى أفئدة مئات الآلاف من العرب حولنا. علينا ألا ندير رءوسنا حتى لا ترتعش أيدينا. إنه قدر جيلنا وخياره، أن نكون مستعدين ومسلحين، أن نكون أقوياء، وألا نعرف الرحمة، حتى لا يسقط السيف من قبضتنا فنلاقى حتفنا ».

والصورة المجازية الكامنة، المستوطن المسلح الذى يمسك سيفًا بيده والذى يرتعد خوفًا من الحقد المحيط به، تتحول إلى صورة واضحة فى كلمات الشاعر الإسرائيلى حاييم جورى حين تحدث عما سماه « مركب إسحاق » وهو أن الإنسان الإسرائيلى يُولد « وفى داخله السكين الذى سيذبحه ». كما بين جورى أن « هذا التراب (أى إسرائيل) لا يرتوى »، فهو يطالب دائمًا « بالمزيد من المدافن وصناديق دفن الموتى »، كما لو كانت أرض إسرائيل آلهة ثأروثنية بذيئة، لا مجرد قطعة أرض أو إقليم. كما لاحظ الكاتب الإسرائيلى بن عيزر أن الإسرائيليين الشباب، الذين يخدمون الجيش، يشعرون أن أهلهم - بالاشتراك مع الدولة - يضحون بهم دون تعويض أو عزاء من عقيدة دينية تؤمن بالحياة بعد الموت؛ ولذا فهم يشعرون أن هذه الحروب هى « تضحية علمانية بإسحاق »، أى أنها تضحية بشرية لا هدف لها ولا معنى.

والإحساس بالعبث يظهر فى الأغانى الإسرائيلية، فهى مليئة بالعدمية والحديث عن الدمار والفقدان والضياع والعزلة. ففى أعقاب انتصار عام ١٩٦٧م لاحظ أفنيرى أن من أكثر الأغانى شيوعًا أغنية تقول، وبفرح شديد: « العالم كله ضدنا ». والفرح هنا تعبير عن إحساس المستوطن الصهيونى بمفارقة موقفه، فهو بعد انتصاره (الذى يعبر عن « اختياره ») يجد نفسه معزولاً عن العالم، فالأغنية تشبه تلك العبارة : « الحمد لله.. فنحن مكروهون تمامًا من كل الناس »!

وقد ازداد الإحساس بالضياع بعد عام ١٩٧٣م، ولنأخذ على سبيل المثال أربيل زلبر، الذى فَقَد ساقه وهو يلعب بقنبلة يدوية حين كان صبيًا. وأهم أغانيه « هوليخ باطل » (حرفيًا : « صار - أو راح - باطلا »، أو: « أصبح غير مجد »، أى بالعامية المصرية: « مافيش فايدة »!) التى تتحدث عن متشرد يبحث عن المخدرات والجنس وقطع غيار السيارات المسروقة.

ومن أشهر الأغانى فى إسرائيل فى الثمانينيات أغنية مائير باتاى، وهى أغنية جميلة حزينة تعبر بشكل دقيق عن تساقط الشرعية الصهيونية وإحساس المستوطنين بذلك:

« كلهم ذاهبون إلى مكان ما،
يرنون للمستقبل العذب،
أما أنا، فأستيقظ فى الصباح
وأركب الحافلة رقم ٥ المتجهة للشاطئ،

الحافلة مليئة بالدخان،

وعجوزين،

والكمسارى.

وهناك كتابة على حائط أسمنتى:

ماذا حدث للدولة؟

انظر إلى الدولة.. انظر إلى الأسمنت!

تغنى الطيور «صباح الخير»

لعله يمكننى أن أطير معها بعيدًا، ولا أسقط».

إن فراغ الحافلة رمز جيد لأزمة المستوطن الصهيونى السكانية، فليس فيها سوى عجوز (لعلها رمز «للشعب اليهودى» المسن). ويتساءل المغنى عما حدث للدولة المكتوب اسمها على الأسمنت، وهو رمز للجمود والموت. مقابل كل هذا هناك غناء الطيور التى تبشر ببداية جديدة، خارج الحافلة الفارغة والأسمنت الصلب. ويود المغنى أن يطير بعيدًا عن كل هذا، ولكن الأغنية مع هذا تعبر عن عدم اليقين من إمكانية الفرار، فالسقوط احتمال وارد! أى أنه لا مجال للتقدم إلى الأمام، أو التراجع إلى الخلف!

ومنهج التحليل من خلال الصور المجازية منهج معروف فى الدراسات الأدبية. فعلى سبيل المثال، حين ندرس مسرحية **مكبث** لشكسبير، يمكن أن نلاحظ تواتر صور عديدة، من أهمها صورة الدم التى يستخدمها كل من مكبث وزوجته بشكل متكرر. وبعد دراسة السياقات المختلفة التى ترد فيها صورة الدم، سنلاحظ ارتباطها بالإحساس العميق بالندم الذى يشعر به البطلان بسبب الجريمة التى اقترفاها، ومحاولتهما إخفاء هذا الشعور دون جدوى. وينتهى الأمر بأن تنتحر الليدى مكبث، أما مكبث فيلقى بنفسه فى أحضان الحتمية والقدرية، ويرتكب الجريمة تلو الأخرى، ومع هذا يظل إحساسه بالندم قويًّا حتى وهو يخوض فى «بحار الدم».

وتداخل الصور المجازية بل وتناقضها الظاهر يمكن أن ينقل لنا أحاسيس الشاعر المتداخلة المبهمة. وقصيدة «على جسر وستمنستر» للشاعر الإنجليزى وردزورث (والتى قام بترجمتها أستاذى الدكتور محمد مصطفى بدوى) هى مثل جيد على ذلك، وهى من طراز

السونت الملتونى، أى قصيدة غنائية قصيرة من أربعة عشر بيتًا مقسمة إلى قسمين: الثمانى (الأوكتيف) والسداسى (السيستت):

ليس لدى الأرض جمال أروع مما تبديه لنا الآن:
إنه لجامد الروح، ذلك الذى يمر دون اكتراث،
بهذا المشهد الذى تمس روعته شغاف القلوب.
إن المدينة ترتدى الآن جمال الصباح وكأنه الثوب،
بينما السفن والأبراج والقباب والمسارح والمعابد
ترقد عارية فى صمت وسكون،
منفتحة على الحقول، وعلى السماء،
وكلها ناصعة تتألق فى صفاء الهواء الخالى من الدخان.
لم يحدث قط أن فاضت أشعة شمس البكور
بجمال أبدع من هذا، على الوديان والصخور والتلال،
لا ولم أر أو أحس أبدًا هدوءًا بهذا العمق!
النهر ينساب عذبًا على هواه:
يا إلهى! إن العيون نفسها تبدو ناعسة،
وهذا القلب العظيم قد غفا فى صمت وسكون.

تبدأ السونت بعبارة تقريرية تكاد تكون خالية من الصور المجازية، ومع هذا ثمة صور مجازية كامنة للغاية لا نكاد نلحظها مثل « جامد الروح » و« تمس شغاف القلوب ». ولكن فى البيت الرابع تظهر صورة مجازية واضحة تمامًا حينما يقول المتحدث إن المدينة « ترتدى .. جمال الصباح وكأنه الثوب ». هل يريد المتحدث أن يقول إن جمال الصباح هو مجرد ثوب وليس جزءا أصيلا من المدينة، وإنها سرعان ما ستخلعه مع بزوغ الشمس بشكل كامل؟ وإذا كانت المدينة « مرتدية » هذا الثوب، فكثير من مبانيها ترقد « عارية » فى صمت وسكون. فهل ثمة تناقض هنا بين الثوب والعرى، أم أنها مجرد محاولات من المتحدث أن ينقل لنا من خلال صور مجازية إحساسه بهذه المدينة فى الصباح؟ فالثوب الذى ترتديه (جمال الصباح) لا يختلف كثيرًا عن عرى مبانيها، فهى كلها صور مجازية تفيد الطهر والإشراق. ومن هنا نجد أن



obeikandl.com

صور الضوء تربط بين جميع هذه الصور، فالمبانى التى ترقد عارية، تظهر « ناصعة، تتألق فى صفاء الهواء الخالى من الدخان ». وجمال هذا المنظر هو ثمرة أشعة شمس البكور التى « فاضت » بكل هذا الجمال « على الوديان والصخور والتلال ».

ويربط المتحدث كل هذا بإحساسه بالهدوء العميق. وهذا الإحساس بالهدوء هو فى واقع الأمر تعبير عن شعوره بأنه بدل أن يفقد نفسه فى المدينة بكل ضخامتها، فإنه فى هذه اللحظة أمكنه أن يستوعبها فى كليتها. وهنا يأتى المتحدث بتفصيلة ليست صورة مجازيةً (كذا مثل كذا) ولكنها مع هذا وجودها فى هذا السياق يجعلها بمثابة صورة مجازية « النهر ينساب عذبًا على هواه ». إن انسياب النهر هنا، هو امتداد لصور العرى والتألق والانفتاح والطهر، وتعبير عن نجاح المتحدث فى إدراك بانوراما المدينة الشاسعة، التى تستعصى على المرء فى وضح النهار. ويختتم المتحدث القصيدة ببيتين يضعان حدودًا على هذه التجربة الفريدة فعيون المدينة (فى النص الإنجليزى « بيوت المدينة ») « تبدو ناعسة ». فالمتحدث يعرف أنها ستستيقظ بعد قليل، فلحظات الهدوء والصفاء هى لحظات وحسب. وتختتم القصيدة بهذا البيت:

« وهذا القلب العظيم قد غفا فى صمت وسكون ».

إن قلب المدينة النابض الذى لا يتوقف، قد توقف للحظات، ولكن حينما يغفو القلب ألا يعنى هذا نوعًا من الموت؟ هل يفضل المتحدث المدينة نائمة، بل وميتة أو نصف ميتة؟ القصيدة مبهمة، ولكن رغم كل هذا فهى تنقل لنا روعة اللحظة.

ولنطبق نفس المنهج على شعر الشاعر المصرى إبراهيم ناجى. وقد اخترت الصورة التالية من شعره (رغم أنها تشكل استثناءً لبنية الصورة عنده):

إن غـــدا هـــوة لناظرهـــا ... تكـاد فيهـا الظنـون ترتعـد

أطـل فـى عمقهـا أسـائلها ... أفيـك أخفـى خيالـه الأبـد

(« أين غدى »)

فى هذه الصورة لا يمكننا أن نجد مشبهًا أو مشبهًا به، أو نعثر على طرفى الصورة، فالإحساس بالمجهول لا يمكن بتاتًا فصله عن صورة الهوة، فهما قد اتحدا اتحادًا كليًّا حتى

أصبحتا كيانًا جديدًا ليعمق من فهمنا ومعايشتنا لتجربة الإحساس بالمجهول ويضعها أمامنا بشكل ملموس.

ولكن لماذا لا يمكننا أن نعد صور ناجى الشعرية مجرد حيلة من تلك الحيل البلاغية التى نجدها فى الشعر العربى القديم، والتى لا تنقل لنا موقفًا عاطفيًّا؛ لأن الشاعر لا يأتى بها للتعبير عن تجربة ذاتية بل لزخرفة شعره، أو لاتباع التقاليد الشعرية السائدة؟ فالشاعر قد يصف أنين الريح وعيون الزمن، ولكن هذا لم يكن لإحساسه بوحدة كونية وإنما جاء ذلك عن طريق اللغة ووسائلها البلاغية المعروفة، كما يقول الدكتور محمد مندور فى **محاضرات عن خليل مطران**.

يوجد فى شعر ناجى حقيقة أساسية تؤكد لنا المضمون العاطفى الصادق لصوره الشعرية. فكل صورة ترتبط بموقف عاطفى، وبتكرار الصورة نفسها مع الموقف العاطفى نفسه، تكتسب الصورة مضمونًا عاطفيًّا تؤكد لنا صدق الشاعر فى التعبير. هذا إلى أن التغيير الذى يطرأ على الصورة ينبع من تغير مقابل يطرأ على حالاته النفسية. فإذا ما تحدث شاعرنا عن إيمانه بالحب وجدناه دائمًا يستخدم صورة القمة للتعبير عن إيمانه، وإذا ما تحدث عن الأرض وانهيار القيم يستخدم صورة الثرى والهوة، فثمة تناسق وتوافق. فصوره تنبع الواحدة من الأخرى، وهى خاصية نفتقدها فى مثل هذا البيت من قصيدة ابن المعتز عن «السحابة»:

باكيــة يضــحك فيهــا برقهــا  موصــولة بــالأرض مرخــاة الطنــب

إن هذا الانتقال الفجائى من البكاء إلى الضحك، ومن عالم الإنسان إلى عالم الأشياء يؤكد لنا أن الشاعر لا يعبر عن حقيقة نفسية بل هو على حد قول الدكتور مصطفى ناصف فى كتابه **الصورة الأدبية** «مفتون بالتشبيه النادر فى حد ذاته، يجرى وراءه لاهثًا».

وقد حاولت أن أدرس شعر ناجى مستخدمًا دراسة الصور الشعرية (سواء من ناحية تركيبها أو تطورها) ولكننى أخفقت واضطررت أن أغير من هذا المنهج، وهذا يرجع بالطبع إلى الفروق الأساسية بين شاعر مثل شكسبير وشاعر مثل ناجى. فشكسبير يستخدم فى مسرحية **هاملت** صورًا مستمدة من عالم المرض ويستمر فى استخدامها إلى أن يصبح جو المسرحية مشبعًا بفكرة المرض والتعفن، فعالم مسرحية **هاملت** لا يمكننا أن نفصله عن فكرة المرض. أما فى قصائد ناجى فإننا نجد أكثر من صورة تسيطر على جو القصيدة، إلى جانب أنه يوجد

انفصام بين الفكرة والصورة فى شعره؛ لهذا السبب بدلاً من الحديث عن الصورة الشعرية فى قصائد ناجى أتحدث عن النغمات الأساسية فيه، وهى ثلاث:

**أولاً:** نغمة الفرح، وفيها نجد إقبال الشاعر على الحياة والحب وثقته بالقيم الإيجابية فى العالم، وفى هذا القسم نجد صورة القمة وصورة مثول الحبيبة، والصور المستمدة من عالم الضياء.

**ثانيًا:** نغمة اليأس، وفيها يعبر الشاعر عن إخفاقه المستمر فى تحقيق ذاته وعن يأسه المطلق وعن إحساسه بسقوط هذا العالم، وفيه نجد صورًا معارضة لصور القسم الأول مثل صورة الهوة والثرى والصحراء، وصورة الإحساس بالعطش.

**ثالثًا:** النغمة القلقة، وفيها نجد شاعرنا سالكًا الطريق الذى يؤدى به حينًا إلى دار الحبيبة، وفى أكثر الأحايين إلى العدم، والصورة الأساسية فى هذا القسم هى صورة الطريق.

وقبل أن أنتقل إلى تحليل هذه الصور، أجد أنه قد يكون من المفيد أن أذكر هنا بعض الملاحظات عن طبيعة الصورة عند ناجى. فلقد وجدت استخدام ناجى للصورة الشعرية يتسم بعدم الاطراد. فالشاعر ينتقل أحيانًا من صورة إلى أخرى، كما أن الصور غير مرتبطة بوشائج قوية، بالإضافة إلى انفصال الجانب الفكرى عن الحسى فى كثير من الأحيان. ولن يتسنى لنا فهم هذه الجوانب السلبية إلا بمعرفة ما يقابلها من خصائص إيجابية. ولهذا الغرض اقتبست قصيدة كيتس « أيها النجم المتلألئ »:

أيها النجم المتلألئ، كم أود أن أكون ثابتًا مثلك،
لا لأكون معلقًا فى الظلام، وحيدًا فى مجدى،
أرقب بجفنين لا يغمضان أبدًا
-كناسك الطبيعة، الساهر الصبور-
المياه الجارية.. تمضى فى مسارها الرهبانى
حول شواطئ بنى البشر - تطهرها،
أو أحدق فى قناع الثلج الجديد
الذى تساقط فى هدوء... فوق البرارى وفوق الجبال،
لا - بل أود الثبات ... وألا أحول،
ولكن برأسى متوسدًا .. صدر حبيبتى الحسناء

ناهدًا، أحس أبدًا لينه واستدارته،
وأظل يقظان على حلو القلق
ساكنًا ساكنًا .. أو أروح فى غيابة الموت.

والتحليل السريع لهذه القصيدة يبين لنا أنها نتاج التفكير الصورى أو التفكير من خلال الصور. الشاعر يبدأ بمخاطبة النجم ويصف وحدته، فتأتى صورة النجم الذى يشبه الراهب، والصور كلها - كما نرى - تدور حول معنى واحد هو الوحدة والوحشة، ورغم تعدد هذه الصور إلا أنها تنبع الواحدة من الأخرى، كما أنها مرتبطة كلها بالنجم الذى يشبه المركز فى الصورة المرسومة المتكاملة، والذى يجبر العين على الرجوع إليه بعد أن تنظر إلى أية زاوية أو ناحية من زوايا تلك الصورة. وبانتهاء هذا الجزء من القصيدة ينتقل الشاعر إلى عالم البشر، إلا أن هذا الانتقال لا يبغتنا إذ إنه توجد بعض المقدمات والإشارات فى النصف الأول. فهنالك الراهب، وشواطئ بنى البشر، والتطهر، كما أن النجم نفسه قد شخص. وهذه كلها عناصر إنسانية تعدنا نفسيًّا لتقبل الانتقال وتجعله شيئًا طبيعيًّا لا تعسف فيه (على العكس من بيت ابن المعتز الذى اقتبسناه سابقًا). هذا، وتظل فكرة النجم سائدة فى مخيلتنا رغم اختفاء الصور الفعلية، إذ إن الشاعر قد أفلح فى أن يربط بين فكرة الثبات وبين صورة النجم. وهكذا نجد أن صورة النجم قد سيطرت على جو القصيدة فساعدت على ربط الجانب الفكرى بالجانب الحسى وأضفت عليها قدرًا كبيرًا من الوحدة، كما أن ارتباط الصور المختلفة الواحدة بالأخرى ساعد على متانة نسيج القصيدة.

أما فى شعر ناجى فإننا نجد الأمر مختلفًا، ففى هذه الأبيات:

بعدمـــا غـــوَّر نجمـــى ودليلـــى ... مـــا مصـيرى دون حبـى وخليلـى
فـى طريـق الشوك والصـخر وفـى ... شُـعَب الإرهـــاق والكـد الوبيـلِ
مـــا انتفـــاعى بحيـــاتى بعدمـــا ... ساقـــكَ التيـارُ فـى غيـر سبيـلِ

تتضح ظاهرة عدم الاطراد فى استخدامه ثلاث صور متتابعة، هى النجم والطريق والتيار. وقد تكون هنالك وحدة موضوع بين هذه الثلاث، إلا أنها تفتقر إلى الوحدة التى تفرض نوعًا من

الحتمية الفنية على تتابع وتلاحق العصور. هذا بالإضافة إلى أن الجانب الفكرى فى الصور منفصل عن جانبها الحسى. فطرفا الصورة مستقلان عن بعضهما، حتى إنه يمكننا القول إن الصورة فى شعر ناجى يمكن تقسيمها فى معظم الأحيان إلى مشبه ومشبه به. فالشاعر لم يكتف بالتعبير عن إحساسه بالحيرة عن طريق صورة النجم وحدها، بل لجأ فى الشطر الثانى من البيت إلى التقرير النثرى المباشر، مما يؤكد الانفصام بين طرفى الصورة ويجعل فكرة الحيرة مجردة أكثر مما ينبغى وجعلها تعانى من عدم التحدد الذى تعانى منه القضايا العامة المجردة، مما يجعلنا نميل إلى القول بأن الفكرة ولدت أولاً ثم ألبست ثوبًا بعد ذلك.

وإخفاق ناجى فى المزج بين طرفى الصورة يتضح فى هذين البيتين أيضًا:

حينما لاح شهاب فى سمائى ... أسمرُ اللون رفيعُ الخيلاء

هو شطر النفس لا توأمها ... هو منها، وهو فيها كلَّ آنْ

(« ظلام »)

فى هذه الصورة نجد أن الحبيبة قد شبهت بالشهاب. فللحبيبة وجودها المستقل وما الشهاب إلا شىء محسوس يحاول الشاعر أن يقرنه بالحبيبة ليوضح الفكرة فى ذهننا. ولكنه بدلاً من أن يخلق صورة متكاملة خلق فكرة وصورة. وهذا بالطبع يرجع إلى طبيعة الإبداع الشعرى عنده، فهو لا يفكر فى صور، بل يفكر ثم يأتى بالصورة التى يراها مناسبة بطريقة إرادية واعية مما يجعلها تبدو مفروضة وتظل منفصلة عن الفكرة.

بعد هذه الملاحظات السريعة عن طبيعة الصورة عند ناجى ننتقل إلى الصور نفسها. فمن الصور السائدة فى نغمة الفرح فى شعر ناجى الصور المستمدة من عالم الضياء، فالشاعر يتسامى بخياله ويحلّق فوق عالم الظلام والضياء حتى يصل إلى عالم الضياء المطلق:

فيا منتهى فنى إلى منتهى الهوى ... على ذروة بيضاء فى النور والطهر

(« رحلة »)

أو حينما يقول:

أين ذلك الوجه الذى يرسل النور ... ويوحى إشراقه بالصفاء

(« أيها الغائب »)

ويقول أيضًا:

أيكـــــــون ذنبـــــــًا أن أراك  لخـــــاطرى قبســـــًا أضـــــاء

(« ذنبى »)

من كل هذه الأمثلة نجد أن للضوء سحرًا خاصًّا عند الشاعر، وأن عالم الضياء يمثل له ما يشبه عالم المثل. ولكن نفس الانفصام بين الصورة والفكرة -والذى سبق أن أشرنا إليه- نجده فى صور الضياء. فالذروة البيضاء هى ذروة النور والطهر معًا، النور ينقل إلينا أحاسيس الشاعر مباشرة، وبشكل محسوس يخاطب عقل الإنسان وخياله وعواطفه. ولكن ربط الصورة المحسوسة بصفة مجردة كالطهر، ويؤكد الفكرة التى وراءها، ويفقدها كذلك كثيرًا من حرارتها ويصيبها ببرود الفكر وجموده. وتسترعى انتباهنا صورة دار الحبيبة فمن التقاليد المعروفة فى الشعر العربى القديم البكاء على دار الحبيبة؛ ولذا فاختيار ناجى لهذه الصورة محفوف بالخطر؛ لأن لتلك الصورة إيحاءات معينة تجعل من الصعب استخدامها. ولكن شاعرنا ينجح فى ذلك؛ لأنه نجح أولاً فى تخليص تلك الصورة من إيحاءاتها التقليدية القديمة الباكية. فبيت الحبيبة فى عالم ناجى هو المكان الذى يفر إليه الشاعر إذا ما آلمته الدنيا ليجد فيه العزاء والسلوان، وهذا على العكس مما نجده فى الشعر القديم، فهو فى معظم الأحوال يبعث الأسى والأشجان. وهكذا نجد أن ناجى قد منح صورة بيت الحبيبة محتوى عاطفيًّا ذاتيًّا جديدًا جعل منها جزءًا عضويًّا ينتمى إلى عالمه الشعرى. يتضح هذا المحتوى الذاتى فى مثل هذا البيت:

وطنـــى علـــى طـــول الليـــالى داره  مهمـــا نـــأى وهـــواى حيـــث أقامـــا

(« حلم الغرام »)

أو حينما يقول:

فتلفَّـــتَ الســـارى لعـــل لعينـــه  يبـــدو صـــباحٌ أو يلـــوح دليـــلُ

فبـــدا لـــه نـــور وأشـــرق منـــزلٌ  ألـــق ورَفَّـــت جنـــةٌ وخميـــلُ

(« بقية القصة »)

ولعل لاستخدام الصور المستمدة من عالم الضياء دلالته، حيث تساهم فى إحاطة المنزل

بجو من الفرح النفسى، كما تسهم كذلك فى تخليص الصورة من أية إيحاءات تقليدية. بل إن الشاعر يذهب إلى الحد الذى يخاطب فيه حبيبته بـ « يا مرفأ الروح »، ثم يخبرها:

إن أنـــت أخلفـــت وعـــد حبـــى  لـــم تـــؤونى فـــى الـــديار دارُ

(« خاطره »)

من كل هذه الأمثلة نجد أن صورة بيت الحبيبة تنقل إلينا حقيقة نفسية خاضها الشاعر وعاناها، وأن الحقيقة النفسية هى التى تعلو على كل شىء، وما بيت الحبيبة سوى الصورة التى تعطى شكلاً محسوسًا متعينًا لهذه التجربة الوجدانية الذاتية.

ولعل من أهم صور هذا القسم على الإطلاق صورة الماء، وخاصة إذا ما وضعت فى مقابل صورة الإحساس بالعطش. كان ناجى يشعر أن عصره لا يمكن أن يروى غُلَّته، فذاته مترعة بالحياة، تبحث عن الحق والخير والجمال، ولكنه كان يعود من بحثه حزينًا كئيبًا، إذ إن العصر الذى كان يعيش فيه عهد « كسيح » و« زمان أعرج »، على حد قوله، لا توجد فيه قيم أو مثل. وكعادته حينما يبوء بالإخفاق، يولى وجهه شطر الحبيبة، فالحبيبة هى مصدر الرى؛ ولذا فالماء يصبح فكرة ذاتية تعبر عما فى قلبه:

وأسكب نـدى الحـب فـى أفواهنـا  كـــم مـــن بكـــى ونـــدى طَلـــيح

(« القمة »)

وحينما يقول:

أأمـــوت ظمآنـــًا وثغـــرك جـــدولى  وأبيـــت أشـــرب لهفتـــى ودمـــوعى؟!

(« الفراق »)

وارتباط صورة الماء بالحب يتضح بشكل مباشر فى هذا البيت:

أجـــل أحـــب كـــأن نبعًـــا  سماويـــًّا تفجـــر فـــى دمـــائى

(فى « الباخرة »)

وإحساس الشاعر بابتذال القيم وبانهيار المثل يجعله يتشبث فى إصرار بحبيبته ويعاتبها إذا ما جفته، أليست هى ماء حياته؟:

بـورْدكِ أستسـقى فكيـف تركتنـى لهـذى الفيـافى الصُّمِّ والكُثُـبِ والجُـرْدِ؟!

(« أطلال »)

ولعل من أهم الصور الأخرى التى تقابلنا فى هذا القسم صورة القمة، والقمة مرتبطة دائمًا فى خيال الشاعر بعرش الحبيبة متربعة فوقه، وهو يحاول أقصى جهده أن يصل إليها:

يـا أيهـا العـالى الغفـور الصـفوح هـل تـرحم القمـة ضـعف السـفوحْ

تاجـك فـى النـور غريـق وفـى عرشـك غنـى كـل نجـم صـدوح

(« القمة »)

والجو نفسه الذى يحيط القمة نجده فى هذا البيت:

وأحـس وحيـك مـن عَـلٍ لى دون أهـل الأرض جـاء

(« ذنبى »)

القمة هى التعبير المباشر عن رغبة الشاعر العميقة فى الانعتاق من القيود الأرضية وفى التحليق فوق مستوى البشر. ويؤكد الشاعر الدلالة الرمزية لصورة القمة بأن يجعلها مجاورة للنجوم ويجعل الضياء يغمرها:

إنـا هجرنـا القـاع والليـل إلى قمـم شُـمٍّ وعشـنا فـى السَّـنا

(« ظلام »)

بل إن القمة تصبح هى الجنة التى يهرب إليها شاعرنا من العالم الأرضى:

وفـى القمـم الشماء حلقـت حائمًـا وأثبـتُّ فـى العلـى شـواهقها وَكْـرى

ولم يبـق إلا أنـت والجنـة التـى زرعنـا وكللنـا بيانعـة الزهـر

(« رحلة »)



obeikandl.com

وهنالك صورة شعرية أخرى مثل صورة الروض والظلال لا تقل فى الأهمية عن الصور التى ذكرناها، ولكن لا مجال لتناولها فى هذه الدراسة المختصرة، ولكن لا بد من أن أذكر أن هذه الصور هى الأخرى جزء لا يتجزأ من عالم ذاتى متكامل هو عالم ناجى الشعرى، وأن كثيرًا منها تعانى من نفس الانفصام بين الصورة والفكرة الذى ذكرناه آنفا.

والنغمة الثانية فى شعر ناجى هى نغمة اليأس، ومن الصعب العثور على أية صور مجازية فى هذا القسم، إذ إن ناجى عبر عن يأسه من الحياة بشكل مباشر ولم يلجأ للصورة الشعرية إلا لمامًا. وقد بلغ التناقض بين التعبير من خلال الصور المجازية عن الإحساس بالفرح والتعبير عن اليأس من الحياة أقصاه فى قصيدة « رحلة » فى ديوان **الطائر الجريح**. فالاختلاف بين المستويين واضح إذ تضمهما قصيدة واحدة.

ولكننا لا بد وأن نعالج بعض صور هذا القسم رغم ندرتها؛ لأنها تلقى ضوءًا على الصور التى تعبر عن نغمة الفرح، إذ إنه لا يمكن للإنسان أن يحس نغمة الفرح دون أن يسمع ويعايش نغمة اليأس، فتحليق الشاعر ورغبته فى الصعود إلى القمة النورانية مرتبط تمامًا بخوفه من الهوة التى لا قرار لها، ومن الصحراء الجرداء الممتدة وبإحساسه المستمر بالعطش.

إن صور هذا القسم تعبر عن سخط شاعرنا على سطحية عصره الذى حد من تحليقه وربطه بالأرض. ولعل أهم صور هذا القسم هى صورة الثرى والهوة، وهى المقابل السلبى لصورة القمة. ولأن ناجى يؤمن إيمانًا عميقًا بالقمة أو عالم مُثُله فهو فى رعب دائم من الثرى:

أعيذكِ بعد التاج والعرش الذى ... تألق من ماس وشعشع من تِبْرِ
أعيذكِ من ردى إلى سفة الثرى ... وحطته بين الأكاذيب والغدرِ

(« رحلة »)

أو حينما يقول:

عشت وامتدت حياتى لأرى ... فى الثرى من كان قبلاً فى القمم

(« الأطلال »)

بل إن الشاعر يقرر ارتباط الأرض بالشر والحزن بشكل مباشر فى هذا البيت:

برئت من هذى الوهاد التى نغدو على أعتابها أو نروح

(«القمة»)

وتعد صورة الصحراء هى الأخرى إحدى الصور المهمة فى هذا القسم، وهى تعد المقابل السلبى لصورة الروض والربيع. ويبدو أن الصحراء قد تركت أثرًا عميقًا فى نفس ناجى، فهو يحس إحساسًا متوترًا بضخامتها ويغمره إحساس بالضآلة أمامها. بل إن الصحراء تصبح فى عالم ناجى رمزًا لعالم القيم المادية الذى نعيش فيه والذى يستغرق الإنسان ويبتلعه، فالشاعر قد يستريح بعض الوقت ولكن عليه فى الغد أن يتابع المسيرة فى الصحراء الممتدة:

أدَّعى أنى مقيمٌ وغدًا ركبى المضنى إلى الصحراء سائر

(«ظلام»)

والصحراء قاسية لا ماء فيها ولا زرع:

فهذه الصحراء عريانة ممتدة خانقة كالمَلال

(«الأطلال»)

ومما يزيد قوة صورة الصحراء وحيويتها أن الشاعر يربط بينها وبين إحساسه الدائم بالعطش، فالشاعر فى عطش دائم ومستمر يبحث عن الرى:

رحمةً يا سماء إن فمى جف وحلقى من الموارد صائم

فاض نبع المنى ولم يبق حتى ومضة الحلم فى محاجر نائم

(«زازا»)

وصورة الماء كما قلت آنفًا تعبر عن رغبة الشاعر فى الهروب إلى عالم جميل وفى تحقيق ذاته؛ ولذا فنحن نجد أن صورة العطش تعبر عن يأس الشاعر وإحساسه بالظلمة المحيطة به، فهو يتخيل الماء أينما يسير ولكن الجفاف فى كل مكان:

أنـــا ظمـــآن لم يلمـــع ســـراب  علـــى الصـــحراء إلا خلـــت مـــاء

(«كبرياء»)

وهذا الظمأ هو ظمأ إلى الحب إذ إن الحب هو القيمة الأساسية الإيجابية التى يؤمن بها الشاعر:

إن تظمئـــى كـــم ظمئـــت إليـــك  جمـــع الوفـــاء شقيـــةً وشـــقيًّا

(«ليالى القاهرة»)

وهو لذلك السبب ظمأ روحى يسرى إلى الذات:

رحمـــة أنـــت فهـــل مـــن رحمـــة  لغريـــب الـــروح أو ظامئهـــا

(«الأطلال»)

وهكذا تصبح الصورة ذات دلالة روحية تشير إلى أحد أحاسيس شاعرنا.

والنغمة الثالثة والأخيرة هى نغمة القلق، وصور هذا القسم لا ترتبط إلا بقلق الشاعر وبحثه الدائب عن مهرب. هذا البحث وهذا القلق عبر الشاعر عنهما من خلال صورة الطريق والرحلة، فهو قد عاش زمانه قلقًا فى رحلة دائمة قاطعًا طريقه الطويل:

عشـــــت زمـــــانى لا أرى  لخافقـــــــــى منقلـــــــــبا

مسافـــــرًا لا قـــــوم لـــــى  مبتعـــــــــدًا مغتـــــــــريا

(«الطائر الجريح»)

والرحلة قد تنتهى بالفرح وببيت الحبيبة وبوارفات الظلال:

يـــا مـــن بواديـــه حططـــت الرحـــال  ورحبـــت بـــى وارفـــات الظِّـــلالْ

(«ليالى القاهرة»)

وقد لا يحالفه النجاح فيضرب فى بقاع الأرض بلا هدف ولا غاية:

فتلفـــت الســـارى لعـــل لعينـــه  يبـــدو صبـــاح أو يلـــوح دليـــلُ

(«بقية القصة»)

وقد تتسامى صورة الطريق والرحلة حتى تصبح ذات دلالة رمزية، فالرحلة هى رحلة الإنسان فى الأرض والطريق هو العالم! وهكذا ننتقل من المستوى العاطفى العادى إلى المستوى الفلسفى الشامل، فالشاعر يسير:

فى طريق الشوك والصخر وفى ... شُعَب الإرهاق والكد الوبيل

الغريبانِ عليها التقيا ... يستعينان على الدرب الطويل

(« ظلام »)

وبعد أن عرضنا للنغمات الثلاث الأساسية فى شعر ناجى والصور التى وردت فيها، أود أن أبدى تحفظين على تعميماتى النقدية، أولهما أنه قد يتبادر إلى الذهن أن لكل الصور الشعرية عند ناجى وجودها المستقل، وهذا ليس صحيحًا. ففى شعر ناجى لا توجد كل صورة على حدة، بل تختلط الصور بعضها مع بعض وتختلط النغمات كما هى الحال - على سبيل المثال - فى هذه الأبيات الأربعة:

آهِ يا قِبلة أقدامى إذا ... شكت الأقدامُ أشواكَ الطريقْ

وبريقًا يظمأ السارى له ... أين فى عينيك ذيَّاك البريقْ

لست أنساك وقد أغريتِنى ... بالدُّرَى الشُّمِّ فأدمنت الطموحْ

أنت روح فى سمائى وأنا ... لكِ أعلو فكأنى محضُ روحْ

(« ظلام »)

ففى هذه الأبيات نجد صورة القبلة وصورة الطريق وصورة الظمأ والصور المستمدة من عالم الضياء ثم صورة القمة، بالإضافة إلى التقرير المباشر. فالصور المجازية المختلفة التى عرضنا لها بالتحليل توجد فى هذه الأبيات الأربعة ممتزجة متناسقة مكونة كيانًا شعريًّا مستقلاً. بل من النادر أن نجد صورة مستقلة عن بقية الصور، فكل الصور تساهم فى خلق نغمة معينة، والنغمات الثلاث مجتمعة تساهم فى خلق عالم شعرى، والعالم الشعرى كائن متماسك مركب.

والتحفظ الثانى الذى أود أن أنبه إليه، هو أننى بتقسيمى صور ناجى الشعرية إلى ثلاث

نغمات أساسية، ثم تقسيمى كل نغمة إلى عدة صور، وتحليلى دلالة كل صورة لا يعنى البتة أن هذا التقسيم والتحليل قاطع ونهائى، فقد نجد صورة ما بينت دلالتها وأتيت بالشواهد على ذلك، ولكن الشاعر استخدمها فى سياق آخر للتعبير عن دلالة تختلف عما بينت، وقد تناقضها كلية. ولكن هذا يرجع إلى أن عملية النقد الأدبى تنطوى على نوع من التعميم بشكل أو بآخر. فنحن حينما ندرس شاعرًا ما نحاول أن ندرس التيار الأساسى فى شعره وسماته الرئيسية، وهذا يستلزم بالضرورة تجاهل بعض التيارات والسمات الفرعية. كل ما ينبغى أن يحاوله الناقد الأدبى هو ألا يصبح التعميم تشويهًا واختزالاً، وأن يساهم التعميم فى توضيح بعض جوانب العمل الفنى، وأن يطلق الناقد تعميماته النقدية وهو يعرف أنها مجرد تعميمات، وأن التعميم بطبيعة الحال لا يتطابق تماما مع الواقع، وهذا ما حاولت جاهدًا أن أفعله.

إن تحليل الصور المجازية كمدخل للوصول إلى النموذج الكامن فى النصوص، أدبية كانت أم سياسية، وإدراك مستوياتها الواعية وغير الواعية، ومحاولة تفسيرها واستنطاقها منهج لم يستخدم بما فيه الكفاية فى عالمنا العربى، مع أن مقدرته التحليلية والتفسيرية عالية إلى أقصى حد.

ولكن تحليل الصور المجازية ليس هو المنهج الوحيد، فثمة مناهج أخرى يتبناها الناقد حسبما تمليه طبيعة النص الذى يدرسه، وإن كنت أرى أن منهج الصور المجازية هو من أهم هذه المناهج.