مجلة أبوليوس
المجلد 10 العدد 2 – جويلية 2023
الصفحات: 10- 17

ثياب أباطرة الأدب: الاستعارة الملبسيَّة وأقنعة النَّرجسيَّة

Attire of Literary Luminaries: Metaphoric Vestments and the Masks of Self-Admiration

سعيد الغانمي*
ناقد ومـترجم عراقي (أسـتراليا) alghanimisaid@hotmail.com

تاريخ الاستلام: 2023/06/02 تاريخ القبول: 2023/07/29 تاريخ النشر: 2023/08/31

ملخص البحث:

في الفكر الحديث، تكون المقارنة بين الظاهر والباطن، أو بين الداخل والخارج، أو بين الملابس التي تغطِّي الجسد، والقوام الذي يختفي تحتها. وقد تكون بعض الملابس وسيلةً للعبور بين العوالم، أو أداة للتَّفاضل بينها. وفي جميع الأحوال تخفي الاستعارة الملبسيَّة فائضَ معنىً يزيد عن المعنى الصَّريح. وفي الحقيقة تنطوي الاستعارة الملبسيَّة دائماً على ازدواجيَّة من نوعٍ ما، تهرّبُها تهريباً، ولا تصرّح بها، إذ يمكن فيها قياس القوام على الملابس، أو الملابس على القوام، أو يمكن قلب الأمور بين لبس الزِّيّ ونزْعِهِ، أو لبس رداء التَّكبُّر، أو خفض جناح الذُّلِّ. ففي الاستعارة الملبسيَّة دائماً هناك وجهٌ ما غائبٌ، لأنَّها دائماً تصرّح بشيءٍ، وخلسةً تهرّب شيئاً آخر، ربَّما يلتبس.

الكلمات المفتاحية: الاستعارة؛ القناع؛ الاستعارة الملبسيَّة؛ الظاهر؛ الباطن.

Abstract:

In modern thought, comparisons are made between the visible and the hidden, the internal and the external, or between the clothing that covers the body and the figure that disappears beneath it. Some clothing may serve as a means to traverse between worlds or as a tool for differentiation among them. In all cases, metaphorical attire conceals an excess of meaning beyond the explicit meaning. In fact, metaphorical attire always involves a certain duality, evading it, and not explicitly declaring it. It can be used to gauge the body against clothing, clothing against the body, or to reverse the roles between wearing the garment and removing it, donning the cloak of arrogance, or lowering the wing of humility. In metaphorical attire, there is always a missing facet because it always states something while covertly concealing something else, perhaps to deceive.

Keywords: metaphor ; mask ; metaphorical attire; visible; hidden.

* المؤلف المراسل

في الحديث النَّبويّ استعارة ملبسيَّة من أجمل الاستعارات. كان النَّبيُّ يقبِّل الحسن والحسين، فاعترض أعرابيٌّ جلفٌ على هذه السَّماحة، فقال النَّبيُّ: "أو أملِكُ لكَ أن نزعَ اللهُ من قلبِكَ الرَّحمةَ"[1]. والمعنى: ماذا أفعل لك وقد نزعَ اللهُ الرَّحمة من قلبك. وهناك أحاديثُ أخرى عن "نَزْعِ الرَّحمة من القلب"، فيها جميعاً تصير الرَّحمة هبةً من الله، ودثاراً أو قميصاً يتدثَّر به القلب، ولا يكتسي به إلا بلمسة إلهيَّة، ولا ينزعُهُ إلا إذا أراد اللهُ له أن يجرِّد لابسَهُ من هذا التَّكريم وهذه اللَّمسة. فالرَّحمة دثارٌ إلهيٌّ يُطمئنُ القلبَ الذي يتدثَّرُ به، ويجعله يفيض بالرِّفق في معاملته مع الناس، ولا سيَّما الأطفال الأبرياء. ونَزْعُ هذه الرَّحمة من القلب عقابٌ من الله، يُقسِّي القلب ويجعله متوحِّشاً. وحين يتوحَّش الإنسان مع مَن يحيطون به، ولا سيَّما الأطفال الأبرياء، فإنَّ توحُّشه مع نفسه أقسى. في هذه الاستعارة الملبسيَّة، تدخل الرَّحمة إلى القلب، وتحيط به كالدِّثار، لكنَّها لا تلتصق بالقلب وحسبُ، بل لا بدَّ لها أن تخرجَ منه إلى الخارج، وتتَّضح في سلوك الإنسان الفعليّ. ومثلما أنَّ امتلاكها لا يكون إلا بلسمةٍ من الله، فكذلك خسرانها ونزع دثار الرَّحمة من القلب إنَّما هو عقاب من الله.

وفي الحقيقة تنطوي الاستعارة الملبسيَّة دائماً على ازدواجيَّة من نوعٍ ما، تهرِّبُها تهريباً، ولا تصرِّح بها، إذ يمكن فيها قياس القوام على الملابس، أو الملابس على القوام، أو يمكن قلب الأمور بين لبس الزِّيّ ونزْعِهِ، أو لبس رداء التَّكبُّر، أو خفض جناح الذُّلّ. ففي الاستعارة الملبسيَّة دائماً هناك وجهٌ ما غائبٌ، لأنَّها دائماً تصرِّح بشيءٍ، وخلسةً تهرِّب شيئاً آخر، ربَّما يلتبس، وفي كلمة "يلتبس" استعارة ملبسيَّة لا ننتبه لها، لدى الوهلة الأولى. وقد تفاجئنا بمقارنةٍ ظاهرةٍ أو خفيَّةٍ بين شيئين. قال بشّار بن بُرد، وقد خاط له خيّاطٌ كريمُ العينِ ثوباً قصيراً من جهةٍ، وطويلاً من جهةٍ أخرى:

خاطَ لي زيدٌ قباءْ ليتَ عينيهِ سواءْ

قلتُ شعراً ليسَ يُدرى أمديحٌ أم هجاءْ[2]

ويقارن المتنبّي بين "تمزيق ثوب الغيّ" و"إلباس ثوب الرَّشاد":

وقد مزَّقتَ ثوبَ الغيّ عنهمْ وَقَد أَلبستَهمْ ثوبَ الرَّشادِ[3]

ويقول آخر:

كسوتَني حُلَّةً تبلى محاسنُها وسوفَ أكسوكَ من حُسْنِ الثَّنا حُللا[4]

في الفكر الحديث، تكون المقارنة بين الظاهر والباطن، أو بين الداخل والخارج، أو بين الملابس التي تغطِّي الجسد، والقوام الذي يختفي تحتها. وقد تكون بعض الملابس وسيلةً للعبور بين العوالم، أو أداة للتَّفاضل بينها. وفي جميع الأحوال تخفي الاستعارة الملبسيَّة فائضَ معنىً يزيد عن المعنى الصَّريح.

لقد شرحنا ما نقصده بالاستعارة الملبسيَّة في مبحث طويل يتعرَّض لأشكال ظهور هذه الاستعارة في النُّصوص الفلسفيَّة والأدبيَّة، وبيَّنّا أوجه الاختلاف فيها عندما تُستخدم في مجال الفلسفة والتَّفكير النَّسقيّ، أو في الأدب والتَّفكير الخياليّ. وقدَّمنا نماذج متعدِّدة على ذلك، مبتدئين من أقدم النُّصوص التي تظهر فيها

الاستعارة الملبسيَّة، مركِّزين على النُّصوص الكبرى التي استعملتها، وأشكال التَّحوُّل الذي يمكن أن يطرأ عليها عند الانتقال من نصٍّ إلى آخر، أو من حقبةٍ إلى أخرى.

على سبيل المثال، نحن نصنِّف استعارة "الأجنحة الطائرة" ضمن مفهوم الاستعارة الملبسيَّة. ونستطيع أن نتصوَّر أنَّ استعارة "الأجنحة الطائرة" تظهر في عدد كبير من النُّصوص، بدءاً من "ملحمة جلجامش"، وليس انتهاءً بحكاية حسن الصائغ البصريِّ في "ألف ليلة وليلة"، أو في حكايات زوجة الملك سيف بن ذي يزن في "سيرته الشَّعبيَّة". وكما هو متوقَّع، فإنَّ وظيفة استعارة الأجنحة الطائرة هي تقليص المسافات البعيدة والسَّماح بالانتقال بين الأماكن النائية التي يعزُّ الوصول إليها. وهكذا توفِّر استعارة الأجنحة الطائرة آليَّة سرديَّة للانتقال فيما بين العوالم المتباعدة أفقيّاً، التي لا يستطيع الخيال أن يعبرَها إلا باستعمال وسيلة خارقة لتقليص المسافات فيما بين العوالم. غير أنَّ هذه الاستعارة لا تظهر في النُّصوص السَّرديَّة وحسب، بل تظهر أيضاً في النُّصوص الفلسفيَّة لدى أفلاطون وأفلوطين وابن سينا وغير هؤلاء من الفلاسفة. لكنَّها تختلف في النُّصوص الفلسفيَّة عن مثيلتها في النُّصوص السَّرديَّة. ففي حين تستعمل النُّصوص السَّرديَّة استعارة الأجنحة الطائرة للانتقال بين العوالم المتنائية أفقيّاً، تستعمل النُّصوص الفلسفيَّة هذه الاستعارة للانتقال بين العوالم المتنائية عموديّاً. على سبيل المثال، تحوِّل هذه النُّصوص النَّفس الإنسانيَّة إلى طائرٍ له جناحانِ، ينتقل من العالم الرُّوحيِّ المجرَّد إلى العالم الحسِّيِّ المجسَّد. وهكذا يجري الانتقال من العالم العقليِّ إلى العالم الحسِّيِّ عن طريق استعارة "الأجنحة الطائرة".

ومرَّة أخرى، فإنَّ الاستعارة الملبسيَّة لا تقتصر على النُّصوص السَّرديَّة أو الفلسفيَّة، بل هي يمكن أن تظهر في النُّصوص النَّقديَّة أيضاً. وقد تناولت الورقة في صيغتها الموسَّعة بمعزل عن هذا المقال دراسة واحد من أهمِّ المصادر الغربيَّة التي عُنيتْ باستعمال الاستعارة الملبسيَّة كوسيلة نقديَّة، ألا وهو كتاب "الخيّاط يُخاطُ من جديدٍ" (Sator Resartus) للفيلسوف والمنظِّر الإنكليزيِّ توماس كارلايل (Thomas Carlyle). وفي واقع الأمر فإنَّ كارلايل لم يستخدم مصطلح "الاستعارة الملبسيَّة"، بالرَّغم من أنَّ كتابه بأسره مكرَّس لها، ولبيان ظهورها في النُّصوص الفلسفيَّة، ولا سيَّما لدى الفيلسوف الألمانيِّ كانط. وقد أطلق أحد الدراسين المتأخِّرين على عمل كارلايل اسم "فلسفة الثِّياب". بالنِّسبة إلينا هنا سوف يقتصر بحثُنا على بيان موقع "الاستعارة الملبسيَّة" في عملٍ نقديٍّ عربيٍّ واحدٍ، هو كتاب "ثياب الإمبراطور" لفوزي كريم.

على النَّقيض من الرُّومانسيِّين الغربيِّين في القرن التاسع عشر، الذين وُصِفوا بالإغراق في الوعي للتَّعبير عن الذات، وُصِفَ السِّتِّينيُّون في العراق في القرن العشرين بالإغراق في النَّرجسيَّة للتَّعبير عن أنا مضخَّمة استغرقتْ في الآيديولوجيا أو في الأسطورة. وإذا كان الرُّومانسيُّون قد جعلوا الوعي الرُّومانسيَّ يتحدَّث عن "فلسفة الثِّياب"، فإنَّ السِّتِّينيِّين قد ضخَّموا ذواتهم حتى جعلوا "فلسفة الثِّياب" وسيلةً للإفصاح عن نرجسيَّتهم. وفي الواقع فإنَّ نرجسيَّة السِّتِّينيِّين كانت قد نمت نموّاً داخليّاً في الثَّقافة العراقيَّة بحيث تحتاج إلى أن نكرِّس لها عدداً من السُّطور.

سبق لي في مطلع التِّسعينات أن قدَّمتُ فرضيَّة حول علاقة الذات بالواقع في الشِّعر العربيِّ الحديث، رأيتُ فيها أنَّ علاقة الذات بالواقع لا تقلُّ أهمِّيَّةً في توصيف الشِّعر عن العلاقة بين الأشكال والمضامين،

وخلصتُ فيها إلى أنَّ الذات التي تحضر في الشِّعر تتَّخذ موقفاً من الواقع. "وفي جميع حقب التَّغيير يتزامن الموقف من الذات والواقع مع الموقف من الأشكال والأبنية المجرَّدة. ولقد كان أهمُّ تغييرٍ طرأ على "عمود" الشِّعر هو أنَّ الذات الشِّعريَّة لم تعدْ ذاتاً "جمعيَّة" مطابقة للواقع، بل تحوَّلت مع موجة قصيدة الشِّعر الحرِّ إلى ذات "فرديَّة" متعالية تريد أن تعيد رسم الواقع أُمثوليّاً، أي أنَّها تصنع لها واقعاً خاصاً من خلال الأمثولة أو الحكاية الرَّمزيَّة"[5].

في كلِّ عصرٍ من العصور الثَّقافيَّة يوجد نوعٌ من الذات يتجاوب مع الظَّرف التاريخيِّ ووعي العصر ويدلُّ عليهما. في العصر العثمانيِّ الأخير ظهر "الأفنديَّة" بوصفهم طبقة فكريَّة وثقافيَّة هجينة، كأنَّما هي مجرَّد جسرٍ يربط بين حقبتين متناقضتين. ومع نموِّ الوعي الثَّقافيِّ في مطلع القرن العشرين، كان لا بدَّ من وجود عددٍ من المثقَّفين الذين يعبِّرون عن الواقع النَّهضويِّ في عصرهم، حيث أسندوا لأنفسهم مهمَّة جمعيَّة تريد الارتفاع بواقعها من الخمول إلى النَّشاط، ومن الجهل إلى الوعي. ولقد كان لدى الجيل الأوَّل من شعراء العربيَّة، من أمثال البارودِيِّ والكاظميِّ وشوقي وحافظ والزَّهاويِّ والرُّصافيِّ، معرفة بمتطلَّبات عصرهم، وحاولوا استنهاضه والارتقاء به، فكانت الذات الحاضرة في أشعارهم هي "الذات الجمعيَّة"، التي تريد أن تكون تعبيراً عن مرحلة الإحياء والنُّهوض. فكان هؤلاء الشُّعراء لا يعبِّرون عن ذواتهم الفرديَّة، من حيث همومها الشَّخصيَّة، بل يعبِّرون عن ذات جمعيَّة نابعة من وضعهم الاجتماعيِّ ورغبتهم في الإعلان عن ذات جمعيَّة كبيرة تعيش في مرحلة تريد تجاوزها إلى ما بعدها.

في منتصف القرن العشرين، كان المجتمع بأسره قد بلغ درجة من الوعي الآيديولوجيِّ، وظهرتْ في الوقت نفسه "موجة الشِّعر الحرِّ"، الذي أراد بثَّ روحٍ جديدةٍ في الأدب. "ومن هنا أخرج الالتزام الأدبيُّ الجديد الذاتَ من حضورها الاجتماعيِّ الجمعيِّ ووزَّطَها في حضورٍ فرديٍّ مغايرٍ. وقد انقسم شعراء منتصف القرن العشرين بين ولاءين في موقفهم من الذات الفرديَّة؛ فقد آثر بعضُهم تبنِّي هذه الذات تحت عباءة الأسطورة، وهو ما أُطلِقَ عليه في حينه اسم "الشُّعراء التَّمُّوزيِّين"، الذين تفاعلوا مع الأسطورة، وصارت لديهم وسيلةً أدبيَّة للتَّعبير عن ذاتيَّتهم. وفي المقابل، جنح شعراء آخرون إلى الالتزام الآيديولوجيِّ الصَّريح، فكانت الآيديولوجيا هي القناع الذي اتَّخذه هؤلاء الشُّعراء للإعراب عن هويَّتهم الفرديَّة. وفي الحالتين فقد بدأ الشاعر يتبنَّى الذات الفرديَّة للإعراب عن أفكاره وهويَّتِهِ، وأهمل الذات الجمعيَّة، التي سادت قبل هذا الجيل لدى شعراء عصر الانبعاث والنَّهضة. على أنَّ شعراء حركة الشِّعر الحرِّ ظلُّوا يختلفون في الوسيلة التي يتقرَّبون بها من هذه الذات، فهي لدى بعضهم الالتزام الآيديولوجيُّ الصَّريح بالعقائد والتَّيّارات التي سادت حينئذٍ، في حين حبَّذ آخرون الأسطورة بوصفها قناعاً للإعراب عن هذه الذات. وحتّى بعد انفتاح الشِّعر العربيِّ الحديث على تقنيّات أدبيَّة جديدة، كاستدخال السَّرد والأسلوب الملحميِّ والمسرحيِّ والسِّينمائيِّ، فإنَّ الذات التي أصرَّ على تبنِّيها شعراء حركة الشِّعر الحرِّ كانت هي "الذات الفرديَّة" على امتداد النِّصف الثاني من القرن العشرين"[6].

لم تعد الآيديولوجيا أو الأسطورة اقتناعاً بقضيَّة فكريَّة يؤمن بها الشاعر ويدافع عنها، وربَّما يخفِّف من غُلَوائها، أو يعدِّلُها، وينتقد بعض الجوانب فيها، بل هي موقفٌ شخصيٌّ لإثبات الذات، وقهر الخصوم، وإعلان

النَّرجسيَّة المتسلِّطة. صارت الآيديولوجيا أو الأسطورة هي سلاح الذات المتضخِّمة للقضاء على غيرها، والانفراد بذاتها بوصفها الذات الوحيدة التي تصلح للبقاء، ولا يصلحُ له غيرُها. فالآيديولوجيا التي يقترحها الشاعر، أو الأسطورة التي يرائي بها، هي نهاية العالم، والخيار الوحيد المطروح للعيش فيه، وبطلها، الذي هو الشاعر نفسه، هو البطل الوحيد الخالد، الذي لا منافس له. وفي النِّهاية، فهذه الآيديولوجيا هي ضربٌ مطلقٌ من الوصاية الدِّينيَّة التي لا يوجد فيها سوى كهنوتٍ واحدٍ، ونبيٍّ مزوَّر واحدٍ، هو الشاعر الذي يدعو إليها نفسه.

وقد رأينا كتاباتٍ نقديَّةً ذات طابع آيديولوجيٍّ، لكنَّها لم تكن سوى نرجسيَّة مقنَّعة بشعارٍ آيديولوجيٍّ. على سبيل المثال، كتب يوسف الصائغ رسالة ماجستير بعنوان "الشِّعر الحرُّ في العراق منذ نشأته عام 1958". في ذلك الوقت كان يوسف الصائغ شيوعيّاً شديد الإخلاص للشُّيوعيَّة، وقد أصرَّ على جعل الشُّيوعيِّين روّاد الحركة الثَّقافيَّة في العراق، وقد عاش خصومهم من القوميِّين والبعثيِّين على موائدهم، بحيث صارت كتابته تحدِّياً لبقيَّة الحركات، ولا سيَّما لحزب البعث الحاكم حينئذٍ. كان المرحوم الدكتور علي جواد الطاهر المشرف على الرِّسالة، وقد ذكر أنَّ مناقشتها تأجَّلت ستَّ مرّات متعاقبة، وأنه هُدِّدَ بالطَّرد من الجامعة بسبب هذه الرِّسالة. ثمَّ نوقشت وأُجيزتْ، ونشرها الصائغ في بغداد، وصدرتْ عن إحدى دور النَّشر اليساريَّة.

لكنَّ يوسف الصائغ لم يحتفظْ بماركسيَّته، بعد كلِّ ما قدَّمه من تضحياتٍ في سبيلها، بل اعتنق آيديولوجيا البعث، وأعلن ذلك صراحةً في سلسلة مقالات كتبها ونشرها حينئذٍ في جريدة "الثَّورة"، الجريدة الرَّسميَّة لحزب "البعث" الحاكم، بعنوان "مقدَّمة إلى قصَّة حبٍّ فاشلٍ". وبعد أن ذاق الصائغ مغانم الآيديولوجيا الجديدة ورفاهيتها، بالمقارنة مع سجون الآيديولوجيا القديمة ومعاقلها، وعُيِّن مديراً عاماً يتمتَّع بنعم السُّلطة ومباهجها، صار الصائغ يفكِّر بإعادة كتابة رسالته من جديد. وبدلاً من إظهار الدَّور الرِّياديِّ للحركات اليساريَّة في الشِّعر الحرِّ، صار يريد إبراز دور الحركات القوميَّة. وهكذا تبدو الآيديولوجيا هنا في الحالتين مجرَّد "قناع"، أي استعارة ملبسيَّة لغطاءِ وجهٍ، يخفي تحته الذات الفرديَّة المضخَّمة التي يستطيع استبدادُها الانتقال من آيديولوجيا إلى نقيضها المباشر دون الإحساس بالتَّناقض على الإطلاق. فالمهمُّ في النِّهاية ليست الآيديولوجيا بذاتها، بل الوظيفة التي تقوم بها من حيث هي أداة للتَّغطية على "نرجسيَّة" مضخَّمة تمثِّل "الأنا الفرديَّة"، لا الاجتماعيَّة، للشاعر نفسه.

استناداً إلى هذه الخلفيَّة الثَّقافيَّة التي أوجدتْها السِّتِّينات في العراق، كتب الشاعر العراقيُّ فوزي كريم كتابه "ثياب الإمبراطور: الشِّعر ومرايا الحداثة الخادعة"[7]. كان فوزي كريم قد كتب مقالةً نشرها في مجلَّته "اللَّحظة الشِّعريَّة" بعنوان "ثياب الإمبراطور: مقالة في السِّياق الشِّعريِّ السائد". وفي الوقت نفسه، حدث أنَّ أحد أساتذة جامعة نيويورك كتب مقالةً فارغةً من المعنى وبعثها إلى إحدى المجلّات فنشرتها. فكتب مقالة فضائحيَّة أخرى يعترف فيها بأنَّ مقالته كانت لغواً مفرغاً من المعاني. وقد رفضت المجلَّة التي نشرت مقالته الأولى نشر مقالته الثانية، لكنَّ مجلّاتٍ أخرى سرعان ما تبنَّتْها ونشرتها. وقد ختم هذا الكاتب مقالته بالقول: "إنَّ الأموال التي وفَّرها ليصرفها على سنوات دراسته قد ذهبتْ هباءً على ملابس إمبراطور كان في حقيقتِهِ عارياً"[8].

لا ينبغي أن نستغرب إذا وجدنا بعض المشتغلين بالأدب أو العلم يتمرَّدون على حقلهم ويشهّرون به. يحدث ذلك في الشِّعر والنَّقد والعلم والفنِّ وغير ذلك من التَّخصُّصات. لكنَّ فوزي كريم وجد في هذه المقالة فرصةً استثنائيَّة للتَّشهير بالأدب العربيّ على امتداد تاريخه، استناداً إلى هذه الاستعارة الملبسيَّة عن "ثياب الإمبراطور". فأنجز هذا الكتاب بمثابة وثيقةٍ لفضح الأدب العربيّ، المفرغ من "الرُّوح" و"الخبرة الرُّوحيَّة" في تصوُّره، والمكتفي بالعبث على السُّطوح الشَّكليَّة. لم يكن فوزي كريم يعلم أنَّ أستاذ جامعة نيويورك لم يكنْ ناقداً، بل كان مجرَّد معلِّمٍ يبحث عن فضيحة. أمّا هو الذي أراد التَّشهير بخلوِّ الأدب العربيّ من الخبرة الرُّوحيَّة، فقد وقع ضحيَّة الاستعارة الملبسيَّة، كما سنرى.

يُكثِرُ فوزي كريم من الاستعارات الملبسيَّة على نحوٍ جليّ، فيستخدم مفردات مثل التَّعرية، والتَّجريد، والالتباس، والنَّزع، والخلع، والأقنعة الشَّكليَّة، واللُّبوس المزوَّرة..إلخ. فيبدو له الأدباء الذين يركِّزون على التَّجربة الشَّكليَّة عراةً، مثل الإمبراطور في ثيابه الوهميَّة، في حين يبرز الأدباء الذين يركِّزون على الخبرة الرُّوحيَّة، كما يقول، وكأنَّهم يتدثَّرون بجراحهم، فتكون هذه التَّجربة الفريدة هي الثَّوب الذي يغطِّي عريهم الشَّكليّ.

يعتقد فوزي كريم أنَّ تاريخ الأدب العربيّ بأسره كان يميل لصالح الشَّكل الشِّعريّ أكثر من ميله لتجربة الحياة الحيَّة. واستناداً إلى هذه الفرضيَّة غير المبرهن عليها، يذهب إلى وجود ثنائيَّة، وهوَّة لا تُردَم، بين الشَّكل والصَّنعة من جهة، والرُّوح والخبرة من جهةٍ أخرى: "لكنَّني غير معنيٍّ بالتَّقييم النَّقديّ بقدر عنايتي بالكشف عن جذور الظاهرة الشَّكليَّة وظاهرة الصَّنعة التي تلبس أكثر من قناعٍ طوال حياة الشِّعر العربيّ حتى اليوم. ولعلَّ آخر أقنعتها السِّياق الشِّعريُّ السائد الذي تبنَّى مفاهيم الحداثة المضطربة. بمعنىً آخر أجدُني معنيّاً بالكشف عن الجذور التي أعطت لهذه **الهوَّة** كلَّ هذا العمق بين **صناعة الفنِّ** وبين **الحياة**"[9].

يسمِّي فوزي كريم الاهتمام بالشَّكل والصَّنعة بـ"المذهب الشاميّ"، والاهتمام بالتَّجربة الرُّوحيَّة بـ"المذهب البغداديّ". وعلى ما في إسقاط اسم بغداد على الشِّعر الجاهليّ من مفارقة زمنيَّة، فقد نتساهل بهذه التَّسمية نوعاً ما. غير أنَّه لا يستطيع أن يعدِّد لنا أمثلة كثيرة عن المذهب البغداديّ باستثناء المعرّيّ والسَّيّاب وفوزي كريم نفسه. وفي المقابل يصبُّ جام لومِهِ مدراراً على نماذجَ مثل الأعشى والمتنبّي وأبي تمّام وأدونيس، لأنَّهم يهتمُّون بالشَّكل أكثر من اهتمامهم بالتَّجربة الرُّوحيَّة، كما يراها. وفي رأيه، "فإنَّ **المذهب البغداديَّ** هو انتصار للتَّيّار الهامشيّ، تيّار التَّجربة الرُّوحيَّة، الذي منحه على حياءٍ شيئاً من الحياة روّاد قدامى، من أمثال طرفة وعنتر والخنساء وعمر بن أبي ربيعة وجميل بثينة وبضعة آخرين"[10]. وعلى النَّقيض من ذلك فـ"الجدُّ الذي التزمه شاعر المذهب الشاميّ لم يكن جدَّ الحياة، بل جدّ **العرف الشِّعريّ** الذي تتَّسم لغته بالرَّصانة. وجدّ الأغراض الشِّعريَّة المؤسَّسة والقائمة في محراب **صناعة الشِّعر**، خارج جسدِهِ وروحِهِ. فهو يكتب في غرض الحبِّ حتى لو لم يكنْ عاشقاً، وفي غرض الفخر بالعرب حتى لو لم يكن عربيّاً، وفي غرض الفخر بشجاعته حتى لو كان جباناً. والأغراض القائمة في محراب الفنِّ، إذ خلت من الحياة، إنَّما تحتاج للتَّلميع بالمحسِّنات، تماماً شأن الزُّخرف، على أنَّ الزُّخرف وحدات مكتفية بذاتها كأشكال بصريَّة تختلف في جوهرها عن اللُّغة الشِّعريَّة"[11].

ما المعيار الذي يلجأ إليه فوزي كريم في تفضيل الخبرة على الصَّنعة، والرُّوح على الشَّكل الأدبيِّ والشِّعريِّ؟ نودُّ التَّنويه إلى أنَّ الرُّوح ليست بمقولة أدبيَّة أو لغويَّة على الإطلاق، بل هي مقولة ميتافيزيقيَّة يمكن أن يدرسها الفلاسفة، أو مقولة نفسيَّة يمكن أن يبحث فيها علماء النَّفس، أو مقولة أخلاقيَّة يتناولها الفكر الأخلاقيُّ بالتَّحليل. وهذه مسألة حسمها دارسو الأدب ونقّاده منذ مطلع القرن العشرين. ولعلَّ أندريه جيد هو الذي قال "إنَّ العواطف الجميلة لا تنتج إلا أدباً رديئاً". والمؤكَّد أنَّ الشاعر والناقد الكبير ت. س. إليوت قد ناقش هذه الموضوعة في مقالته التَّأسيسيَّة المبكِّرة "التَّقاليد والموهبة الفرديَّة"، المكتوبة سنة 1919. رأى إليوت أنَّ الحكم على الشاعر لا يصحُّ أن يكون حكماً فرديّاً، بل هو حكم يستند إلى التَّقاليد التي ينتمي لها الشاعر. وهكذا لا بدَّ من اختبار الزَّمن للكشف عن مواهب الشاعر الشَّخصيَّة. أمّا انفعالاته الشَّخصيَّة (أو الرُّوحيَّة، كما يحلو لفوزي كريم أن يسمِّيها) فلا علاقة لها بالأدب. لأنَّ "الأدب ليس تسريباً للانفعال، بل هو هربٌ من الانفعال، وهو ليس التَّعبير عن الشَّخصيَّة، بل هو هربٌ من الشَّخصيَّة"[12].

من المهمّ أن تجري مراجعة البديهيّات بين الحين والآخر. لكنَّ النَّقد الأدبيَّ في العالم كلِّهِ توصَّل إلى كون الأدب استعمالاً شكليّاً للُّغة منذ عشرينات القرن الماضي. وكلَّما استطاع الشاعر أو الكاتب استثمار الشَّكل اللُّغويِّ على مستويات متعدِّدة زاد إبداعُهُ. فإبداع الشاعر أو الكاتب يرتبط بالشَّكل اللُّغويِّ، الذي هو الوسيلة التي يتواصل بها مع القارئ أو المتلقِّي. ومن هنا يصحُّ ما قاله إليوت في مقالته المذكورة من كون "النَّقد النَّزيه والتَّقدير الحسّاس لا يتَّجه نحو الشاعر، بل نحو شعره"[13]. فلا يمكن ضبط مصطلحات منفلتة تنتمي إلى حقول أخرى غير الأدب، مثل الرُّوح والخبرة الرُّوحيَّة، وأنت تتحدَّث عن النُّصوص الأدبيَّة. بل يقتصر دور الناقد الأدبيِّ على الإكباب على تحليل النُّصوص لاستخراج مستوياتها المتعدِّدة. وكلَّما أفلح النَّقد في الكشف عن هذه المستويات انكشف إبداع الشاعر أو الكاتب بوضوح أكبر.

في ضوء هذه المقابلة الثُّنائيَّة الصارخة، ينتقد فوزي كريم المذهب الشاميَّ في الشِّعر، ويشهِّر بممثِّلِهِ في العصر الحديث؛ أعني أدونيس. في المقابل، يُعلي من المذهب البغداديِّ، ويزعم الانتماء إلى الشَّخصيَّة المثلى له، ألا وهو بدر شاكر السَّيّاب. ويشعر القارئ وكأنَّ فوزي كريم يريد أن يفرض هذه النَّتيجة فرضاً. فهي ليست بالقضيَّة القابلة للبرهنة أو النِّقاش، بل تُقدَّم هنا وكأنَّها عقيدة لا معدلَ عنها. لكنَّنا حين نصل إلى هذا الحدِّ من تهوين المذهب الشاميِّ، ومغامراته الشَّكليَّة، وتهويل المذهب البغداديِّ، ومطارحاته الرُّوحيَّة، نجد أنَّ الاستعارة الملبسيَّة قد مارست أخفى أدوارها في التَّمويه على الفكر النَّقديِّ. إذ سيظهر لنا في الحال أنَّ التَّجارب الشَّكليَّة، التي هي قوام الشِّعر والأدب في الأساس، إنَّما هي عند فوزي كريم دليلٌ على الفقر الرُّوحيِّ، وأنَّ أتباعها عراة، يلبسون ملابس الأباطرة. في حين أنَّ التَّجارب الرُّوحيَّة، التي لا ينبغي استحضار الانفعالات الكامنة فيها، كما رأينا، إنَّما هي دليل نجاعة الأدب، وأنَّ أتباعها العراة، من حيث الشَّكل، هم المستورون بجراحهم، المتدثِّرون بمعاناتهم. وهكذا لم يكن السَّيّاب عارياً، مثل أباطرة التَّجارب الشَّكليَّة، بل كان متدثِّراً بجراحه، التي كستْهُ بالملابس، مثلما يكتسي المسيحيُّون في التَّعميد بجسدِ المسيح: (وأنا المسيحُ يجرُّ في المنفى صليبَهْ).

هنا نلاحظ الدَّور الاستيهاميَّ والاستهوائيَّ الذي تقوم به الاستعارة الملبسيَّة في نقد فوزي كريم. فقد زيَّنت له إخراج جرحِهِ العاري على أنَّه اكتساء بالملابس، وفي المقابل، خدعتْهُ بتصوير الاكتساء بالأشكال بوصفه عُرْياً روحيّاً تنبغي البراءة منه. على أنَّ الاستعارة الملبسيَّة لا تقف عند تزيين العُري على أنَّه ملابس، أو تصوير الملابس على أنَّها عريٌ، بل تمضي إلى ما هو أبعدُ من ذلك، فتوحي له سرّاً أنَّه وريث السَّيّاب الذي حافظ على تراثه في الاكتساء بجراحه، وأنَّ السَّيّاب كان مبشِّراً به، كما بشَّر يوحنا المعمدان بالسَّيِّد المسيح. وهنا تتَّضح لنا حدود "النَّرجسيَّة" الكبرى التي مرَّرتها الاستعارة الملبسيَّة على فوزي كريم نفسه، حين جعلته يتصوَّر أنَّه إمبراطور الأدب، الذي ينفرد عن جميع الأباطرة السابقين بارتدائه جراحَهُ وخبرتَهُ الرُّوحيَّة.

الإحالات والهوامش:

[1] صحيح مسلم 77/7، صحيح البخاري، الحديث (5998).

[2] ديوان بشار بن بدر (طبعة دار صادر)، ص 433.

[3] ديوان المتنبي (طبعة دار صادر)، ص 87.

[4] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 1/ 29.

[5] سعيد الغانمي: منطق الكشف الشعري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، ص 18.

[6] سعيد الغانمي: أوراق على الهامش، مقالة "الشعر العربي الحديث ووسائل الاتصال وتحول القيم الرمزية".

[7] فوزي كريم: ثياب الإمبراطور، دار المدى، دمشق، 2000.

[8] المصدر نفسه، ص 51.

[9] المصدر نفسه، ص 72.

[10] المصدر نفسه، ص 92.

[11] المصدر نفسه، ص 93.

[12] T. S. Eliot; *Selected Prose*, Penguin Books, 1953, p. 30.

[13] Ibid, p. 26.