



الهيئة العامة السعودية للكتاب

أفضلُ معانٍ في أفضل ترتيب
مقالاتٌ في الشعر

المشروع الوطني للترجمة
العلوم الإنسانية

رئيس مجلس الإدارة
الدكتورة لبانة مشوح
وزيرة الثقافة

المشرف العام

د. نايف الياسين

المدير العام للهيئة العامة السورية للكتاب

رئيس التحرير

د. باسل المسائلة


الإشراف الطباعي

أنس الحسن

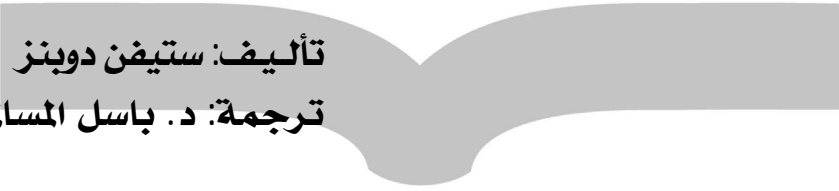
تصميم الغلاف

عبد الله القصير

الهيئة العامة
السورية للكتاب



**أفضلُ معانٍ في أفضل ترتيب
مقالاتٌ في الشعر**



تأليف: ستيفن دوينز
ترجمة: د. باسل المسائلة

الهيئة العامة
للسوريات الكتاب

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة - دمشق ٢٠٢٣م

العنوان الأصلي للكتاب:

Best Words in the Best Order: Essays on Poetry

الكاتب: Stephen Dobyns

الناشر: Palgrave Macmillan, 2013

المترجم: د. باسل المسالمة.

الآراء والمواقف الواردة في الكتاب هي آراء المؤلف ومواقفه ولا تعبر
(بالضرورة) عن آراء الهيئة العامة السورية للكتاب ومواقفها.

أفضل معانٍ في أفضل ترتيب مقالات في الشعر / تأليف ستيفن دوينز؛ ترجمة باسل
المسالمة - دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٢٣م. - ٤٣٢ ص؛ ٢٥ سم.
(المشروع الوطني لترجمة العلوم الإنسانية).

١- ٨٠٩ دوب أ ٢- العنوان ٣- دوينز ٤- المسالمة
٥- السلسلة
مكتبة الأسد

تمهيد

كيف ينشأ العمل الأدبي؟ يجادل بعض النقاد أنّ الكاتب لا يتدخل في العوامل التي تحدّد العمل الأدبي، في حين يدّعي آخرون أنّ العمل الأدبي محكوم بنية الكاتب. وما عليك سوى أن تفكّر في المواقف الكثيرة بين هذين الرأيين.

يجادل المنظّرون الأدبيون المتطرّفون أنّ تجربة الكاتب وسيكولوجيته وتعليمه وثقافته وتحيّزاته الجنسية والعرقية والسياسية لا تتحكّم بالكتابة فحسب، بل تتحكّم بالأفكار والدوافع أيضاً: كلتا الحالتين تجعلّ الكاتب مجرد دمية لا أكثر، ولكنّ ثمة عدداً كبيراً من الكتّاب الذين يعتقدون أنّ العمل محدد من خلال ذلك أيضاً. فعلى سبيل المثال، يعتقد النقاد الذين يؤيدون عبارة «الكلمة الأولى هي أفضل كلمة» أنّ العمل يأتي من مكان آخر مثل اللاوعي، أو الآلهة الملهمّة، أو الأثير.

بين هذين الجانبين المتطرّفين كتابٌ لديهم شغف بالمراجعة، ويؤمنون بنية المؤلّف، ولكنهم يعتقدون أيضاً أنّ عملهم يتأثر بثقافتهم وتعليمهم وتجاربهم وتحيّزاتهم، وما إلى ذلك. كما أنّ اللغة اختزالية، فلدى الفنان نجمٌ في عقله، واللغة هي خربشة عابثة تحاول إحياء هذا النجم. تُعدّ اللغة تقريبية أيضاً، ولكن حين يستخدم الشاعر لغة استطرادية وغير استطرادية، فإنه يحاول إنشاء حدثٍ ما أو إعادة إنشائه، ويجعل القارئ يختبر هذا الحدث. هذا هو الكاتب الذي أطمح أن أكون، وأتعبّب بفكرتي هذه مقدّمة الطبعة الثانية من كتاب «قصائد غنائية»، إذ كتب وردزورث أنّ الشعرَ «يحيي في القلب عن طريق العاطفة»^(١) وهذا يذكرني بملحوظة كافكا التي أحبّها وأخطى في اقتباسها دائماً: يجب أن يكون الأدبُ فأساً تحطّم بحرَ القلب المتجمّد.

(١) William Wordsworth, Preface to the Lyrical Ballads in Walter Jackson Bate, ed., Criticism: The Major Texts (New York, 1952), p. 340.

يكشف هذا عن تحييزاتي: العمل الأدبي هو شيء صنعه الكاتب، والهدف منه إثارة مشاعر القارئ. يُضاف إلى ذلك ملحوظة الشاعر وليم كارلوس وليمز (William Carlos Williams): «إذا لم تكن القصيدة مكتوبة من أجل المتعة، فلن تكون قصيدة على الإطلاق». وفي حين أنّ هذا القول يبالغ في تبسيط الأمر، لكنه بداية. يشير هذا الكلام أيضاً إلى أنّ الكتابة حرفة يمكن تعلّمها. لا يمكن لكل شخص أن يتعلّمها، ولكن إذا كان لدى المرء خيال وذكاء، وقدرة على صوغ الاستعارة، وشغف نحو اللغة والعالم والتواصل، فضلاً عن الشغف نحو الأداة التي يستخدمها، فإنّ ثمة فرصة عادةً لتعلّم هذه الحرفة. بعد ثلاثين عاماً من تدريس الكتابة الإبداعية، لا أزال أؤمن بهذه الفكرة.

بيد أنّ هذه الصفحات الأولى تتناول علم الجمال: ما الموقف الذي يكتب منه المرء؟ وما الذي يوجّه اختياراته الجمالية! لقد شرحتُ السؤال السابق، أما السؤال الثاني فيصعب شرحه.

ظهر في نهاية القرن مئآت الأفكار حول كيفية كتابة الشعر والنثر، وهذه نعمة ونقمة في آن واحد. ثمة كثيرٌ ممن يقولون: «إذا لم تُكتب القصيدة بهذه الطريقة أو تلك، فإنها ليست قصيدة على الإطلاق». ومع ذلك، إذا تتبّع المرء علم العروض الإنكليزي إلى تشوسر، أو تتبّع الشعر الفرنسي إلى قصائده الأولى التي كُتبت أبياتها بتفعيلة سداسية [نسبها «ألكسندرين» (Alexandrine)]، فإنه سيرى أنّ كل جيل قد أجرى تعديلات، بعضها جوهرية، وبعضها الآخر طفيفة، وأنّ علم العروض هذا لم يبق ثابتاً قط مدةً طويلة. نرى أمثلة كثيرة لشعراء من جيلي كتبوا مراجعات عن شعراء أكبر سناً منهم، أو أمثلة لشعراء من جيل الشباب كتبوا مراجعات عن نقاد من جيلي، فيقول المراجعون: «هذا لا يجدي نفعاً، وذلك ليس سيئاً فحسب، بل إنه غبي». رفض الناقد الفرنسي سانت بوف (Sainte-Beuve) قصائد بودلير بالطريقة نفسها. تتكوّن هذه الشكاوي من نزاعات إقليمية، وليس لها علاقة كبيرة بعلم الجمال.

أعتقد أنّ القصيدة بناءً عاطفي وفكري ومادي من المفترض أن يلمس قلب القارئ، ومن المفترض أن يُعيد القارئ حوض تجربتها. وأعتقد أيضاً أنّ القصيدة هي نافذة بين شخصين أو أكثر، ولولا هذه النافذة لعاش هذان الشخصان في غرفتين

مظلمتين. كما أعتقدُ أنَّ القصيدة ضجيج، وأنَّ هذا الضجيج اتخذ شكلاً، فصار قصيدة. ليست القصيدةُ كلاماً عادياً، بل إنها كلامٌ مصطنع. أعتقدُ أنَّ المرء إذا كان شاعراً رسمياً أو شاعراً حرّاً، فإنه سينخرط دائماً في العلاقة بين المقاطع المشددة وغير المشددة في الكلام. كما أعتقدُ أنَّ القصيدة لا تحاول أن تقدّم الواقع، بل إنها تقدّم استعارةً تمثّل جانباً ما من علاقة الكاتب بالعالم؛ إنها استعارة من المحتمل أن تُعاد تجربتها، لتصبح ذات مغزى للقارئ. في صفحات الكتاب القادمة سأتوسّع في هذه الأفكار، وستغدو من الناحية المثالية أكثر دقة.

بدأت المقالات الآتية في شكل محاضرات تحدّثت عن حرفة، وأُعطيت في الغالب في برنامج الماجستير في الفنون الجميلة في كلية وارن ويلسون في أشفيل، في ولاية نورث كارولينا. وفي هذا الوقت، أُلقيت المحاضرات كلّها في ستة أماكن، ونُقِّحت كلّها كثيراً على ما يبدو. كان أقدمُها محاضرة عن الاستعارة تعود إلى صيف عام ١٩٧٩ أُلقيت في برنامج الماجستير في كلية الفنون الجميلة في كلية غودارد في بلينفيلد، في مدينة فيرمونت؛ وأحدثها محاضرة عن نبرة الصوت، وتعود إلى خريف عام ١٩٩٣، إذ أُلقيتُها في جامعة سيراكيز. ولدى مراجعة المقالات مرة أخرى لضمّتها في هذا الكتاب، حاولت ربطها بجمالية آلية عمل الشعر وتحليله.

لستُ مُنظِّراً ولا أكاديمياً، وأنا ممتن لهذه الحقيقة، ولكنَّ الأفكار المطروحة هنا هي حصيلة أكثر من خمسة وثلاثين عاماً من الدراسة تقبع تحت شعري ونثري. إنَّ إيماني بنية المؤلّف، وأن أكون إنسانياً، وأن أوّمن بالتواصل، وأنَّ الأدب يمكن أن يكون امتداداً للتجربة الأخلاقية، وأن أوّمن بفهم الجمال، وأنَّ الأدب يثري حياتي، وأن أقدر كثيراً ما تُنتجه ثقافتنا التي لا تتمتع بالكمال - كلُّ أولئك يصنع سعادتِي. إنَّ الهوة بين معتقدات كثير من النقاد وكثير من الكتاب تبدو أعمق من هذا، فمن غير المعقول أن أسمع عن ناقد ماركسي في جامعة سيراكيز يُطلِّق على الإبداع صفة «رجعي».

بالنسبة إلى أيّ كاتب، غالباً ما يكون الناقد شخصاً يقف على الرصيف، ويحدِّق من خلال نافذة مطعم، محاولاً تحمين مذاق الطعام. أما بالنسبة إلى الناقد، فغالباً ما يكون الكاتب مخلوقاً يشبه الطفل يصنع على نحو أعمى أشكالاً بشرية من الوحل.

هذه الخلافات محزنة، لأنها تُضيف مزيداً من الانقسامات إلى عالم منقسم أساساً. لا يمانع المرء الخلافات، ولكنه يتردد حين يأتي الأمر إلى النبذ والرفض. ومع ذلك، حين يزداد علم الجمال والأخلاق تشابكاً، من الصعب ألا يُغيّر المرء أفكاره التي يؤمن بأنها صحيحة وصائبة، وأنها ليست هرطقة بالنسبة إلى معتقداته.

أرى المقالات الآتية بأنها مكتوبة للكُتّاب وطلّاب الكتابة والقراء، الذين يبحثون عن تقدير أكبر للكتابة. تتناول أربع مقالات كتباً محددين: راينر ماريا ريلكه (Rainer Maria Rilke)، وأوسيب ماندلشتام (Osip Mandelstam)، وأنطون تشيخوف (Anton Chekhov)، ويانيس ريتسوس (Yannis Ritsos). أنا معجبٌ بكتّاب آخرين بالقدر نفسه، وربما هناك كتّاب آثروا في أفكاري أكثر، لكنّ هؤلاء الأربعة يجمعون بالنسبة إليّ ما يعنيه أن يكون المرء كاتباً، فهو مزيجٌ من الحياة والعمل، والحرفة والخيال، والمسؤولية والحرية.

لم يتغيّر أيّ كاتب بقدر ما تغيّر ريلكه^(١)، ولم يعمل أحد بجهد أكثر منه ليغيّر عمله، وليجعله أعظم وأخطر، ويعمل دائماً بأقصى قدرته. ربما لا يوجد كاتب لديه تركيز أخلاقي مثل ماندلشتام^(٢)، فإحساسه بالطريقة التي كان عليه أن يعيش ويكتب بها أدّى إلى وفاته مباشرة. وما من كاتب لديه شعور بالحرية الشخصية مثل تشيخوف، ولم يتدخل شيء في داخله في كتاباته: لم تتدخل مخاوفه، ولا طموحاته، ولا غروره. ربما لم يكن لدى

(١) راينر ماريا ريلكه (١٨٧٥-١٩٢٦): شاعر نمساوي بوهيمي رومانسي حدائثي يُعدّ واحداً من أكثر شعراء الألمانية تميزاً. ركز في شعره على صعوبة التواصل في عصر العزلة والقلق العميق، وهي الموضوعات التي جعلته شخصية انتقالية بين الشعر التقليدي وشعر الحدائث. يُلقب بالشاعر الذي قتلته وردة، إذ بعد أن جرحته يده إحدى الأشواك، ظهرت لديه بوادر اللوكيميا، وتوفي بعد أقل من شهرين. (المترجم).

(٢) أوسيب ماندلشتام: شاعر وكاتب مقالات روسي وسوفيتي. كان زوجاً لناديشدا ماندلشتام وأحد أهم أعضاء المدرسة الشعرية الأكمية. قُبض عليه أثناء حكومة ستالين خلال قمع الثلاثينيات وأُرسل إلى المنفى الداخلي مع زوجته. (المترجم).

أيّ كاتب إحساس كبير بهذا الغموض الذي يحيط بنا مثلما أحاط بيانس ريتسوس^(١)، فقد كتب ما يقرب من مئة كتاب من الشعر الذي يشهد على وجود هذا الغموض.

إنّ مهمتي بوصفي كاتباً هي أن أجتهد لتحديد ما يعنيه أن يكون المرء إنساناً، ولمعرفة علاقته ومسؤوليته نحو البشر الآخرين. تُولِّفُ هذه الفصول جزءاً من هذه المهمة، في حين يحاول الفصل الأخير، وعنوانه «التواصل» (الذي كُتِبَ لتوضيح إحدى قصائدي لكتاب يضمُّ مقالات من هذا النوع، وعنوانه «أصوات فردية»، وهو من تحرير ستيفن بيرغ (Stephen Berg))، أن يُظهِرَ ما أحاولُ فعله في عملي عموماً.



الهيئة العامة

(١) يانيس ريتسوس (١٩٠٩-١٩٩٠): شاعر يوناني وشيوعي وعضو ناشط في حركة المقاومة اليونانية في أثناء الحرب العالمية الثانية، وعلى الرغم من أنه رفض أن يُوصَفَ بأنه شاعر سياسي، كان يُدعى «شاعر اليسار اليوناني العظيم». (المترجم).



الهيئة العامة
الاسبورية للكتاب

الفصل الأول أوجه الخداع

أحتفظُ على مكتبي بتمثالٍ من الطين يعود إلى القرن التاسع عشر، يبلغ طوله نحو قدم، أحضرته من سانتياغو في تشيلي. التمثال عبارة عن قزم يرتدي زيَّ مهرّج يحنى ظهره ويضحك، ولكن هذه الضحكة لا تبعث على السرور. رُكبتا القزم مثنيتان، وذراعه مشبوكتان خلف ظهره، ووجهه القبيح مدفوع نحو الأمام. يشبه حماراً ينهق أو حصاناً يسخر. أحتفظ به على مكتبي ليدكرني أنني أمارسُ خداعاً ما، ليس مع العالم فحسب، بل مع نفسي أيضاً.

أعتقدُ أنني أحاول في شعري وصف العالم. مهما كانت القصيدة رائعة أو نابضة بالحياة، فإنّ إحدى نواياها هي رسم العالم الذي كُتبت فيه. تأتي القصيدة إلى حيّز الوجود حين ترتبط العاطفة فجأة بالصورة والفكرة واللغة، وما جرى إنشاؤه هو استعارة تمثّل جانباً ما بالنسبة إلى زملائي والعالم من حولي. إنها بمنزلة وعاء من الكلمات التي تنقل المشاعر.

أما في رواياتي، سواء كانت روايات الغموض أم روايات الخيال الجاد، فأحاول خلق عوالم بديلة. قد تشبه هذا العالم، لكن كل عالم منها يخلق عالماً في مكان آخر. وهذه هي طبيعة الرواية إلى حدّ ما. أحد موضوعات الرواية هو المجتمع الذي كُتبت فيه. كتب كاتبُ القصة القصيرة الإيرلندي فرانك أوكونور^(١) (Frank O'Connor) في

(١) فرانك أوكونور (١٩٠٣-١٩٦٦): كاتب إيرلندي، قاص وناقد، له عدّة مجموعات قصصية في القصة القصيرة. هناك جائزة سنوية أنشئت عام ١٩٩٣ في القصة القصيرة تمنح باسم الكاتب فرانك أوكونور. (المترجم).

ذات مرة أنّ الروايات تصف مجتمعاً مثالياً، ثم تخلق مجتمعاً خاصاً بها، وهذا المجتمع يُوضَع، إذا جاز التعبير، جنباً إلى جنب مع المجتمع المثالي. يكمن تعليق الرواية على المجتمع في الاختلاف بين المثالية المطروحة والمجتمع المقدم في الرواية.^(١) وهذا جزء من قوة روايات كافكا: التناقض بين المجتمع المثالي والمجتمع الموجود في رواية المحاكمة (*The Trial*) أو القلعة (*The Castle*)، ولكن هذا ينطبق إلى حدّ ما على أيّ رواية، حتى الروايات الغامضة.

وهكذا، أعتقد أنني أتعامل في شعري مع العالم الحالي، وفي رواياتي مع عوالم بديلة. إذا شعرتُ بسوءٍ حيال العالم، وكرهتُ أهله، وشعرتُ بالتشاؤم بشأن مستقبله، فإنني لا أستطيع كتابة الشعر. أستطيع أن أكتب النثر في أيّ وقت، لأنه لا يرتبط بمشاعري المباشرة نحو العالم. لستُ في حاجة إلى أن أحب البشر لكي أكتب النثر.

يكتب المرءُ قصيدةً حين يتغلّب عليه مفهوم عاطفي مفاده أنّ المرء لا يستطيع أن يظل صامتاً. وهذا شيء يصفه الشاعر فيليب لاركن^(٢) (Philip Larkin) في مقال قصير بعنوان «مبدأ المتعة»، لكنه يذكرنا أيضاً بالوصفة التي وضعها الشاعر وليم وردزورث (William Wordsworth) في مقدّمة الطبعة الثانية من قصائد غنائية (*The Lyrical Ballads*). إنها الصيغة الرومانسية المعيارية لكيفية كتابة القصيدة. يكتب المرء حين لا يستطيع أن يبقى صامتاً، وما يفعله المرء هو صنع آلة صغيرة من الكلمات، التي تعيد خلق الشعور نفسه في إنسان آخر، في أيّ زمان ومكان، بمعنى أنه لولا القارئ لما كانت هناك قصيدة.

يمكن القول إنّ القارئ هو الذي يصنع القصيدة، لأنه إذا لم يستطع القارئ المثالي أن يعيد خلق العاطفة من كلمات الشاعر، فلا توجد هناك قصيدة. وبالمثل، يجب

(١) Frank O'Connor, *The Lonely Voice* (Cleveland, 1962).

(٢) فيليب لاركن (١٩٢٢-١٩٨٥): شاعر وروائي بريطاني. قدم إسهامات كبيرة في الدليل تيلغراف (*The Daily Telegraph*) بوصفه ناقداً لموسيقا الجاز منذ عام ١٩٦١ وحتى عام ١٩٧١. تلقى أوسمة عدّة من ضمنها ميدالية الملكة الذهبية للشعر، كما عُرض عليه منصب شاعر البلاط في عام ١٩٨٤، ولكنه رفض. (المترجم).

على القارئ أن يكون قادراً على جعل المشاعر مشاعره الخاصة به. فلا يكفي أن يفهم القارئ، بل أن يكون شاهداً على تجربة شخص آخر. لذا، يمكن القول إن القصيدة ليست عن الكاتب، بل عن القارئ، وإنه دون هذا الرابط مع القارئ لا تكون القصيدة إلا خليطاً من الكلمات فحسب.

تعالج الرواية هذا الأمر بصورة مختلفة، فثمة مساحة واسعة فيها، وتحتوي على وقت وفير. تُسرّد القصص، ويسافر الناس في رحلات. أكتب رواية حين تجتمع حادثة ما مع شخصية ولغة لتصنع سرداً. تخلق الرواية عالماً بديلاً، في حين تخلق القصيدة استعارةً لجانب من جوانب العالم الحالي. قد يكون العالم داخل الرواية استعارةً أيضاً، كما هي الحال في رواية كامو بعنوان الطاعون (*The Plague*)، لكنه لا يزال عالماً مكتملاً. لا يمكن للقصيدة أو رواية أن توجد دون القارئ، ولكن في الرواية يكون القارئ بعيداً أكثر. تدعو القصيدة القارئ إلى غرفتها، أما في الرواية فيتجول القارئ حول السياج المحيط بمنزلها. في القصيدة يخلق المرء غالباً تجربةً منفردة، أما في الرواية فيخلق المرء مجموعة تجارب. في القصيدة يكون التواصل مع القارئ مادياً أكثر، بسبب ضوضاء القصيدة وإيقاعاتها وموسيقاها، وبسبب شدة عواطفها، والتواصل مع القارئ الذي نشعر أنه حميمي أكثر.

غير أنني إذا شعرتُ بعداءٍ نحو العالم وبكره نحو أهله، فلن أستطيع كتابة الشعر، إذ ليس ثمة شيء أودُّ أن أقوله لهذا القارئ على الجانب الآخر من الصفحة إلا كلمة «ابتعد». إن كتابة القصيدة بالنسبة إليّ يعني الانخراط مع العالم، أما كتابة رواية فتعني الهروب من حالتها الفورية. ادّعى الشاعر ويستن هيو أودن^(١) (W. H. Auden) أن الناس يكتبون الروايات، لأنّ ليس لديهم حياة خاصة بهم، ولكن الروائيين ينكرون

(١) ويستن هيو أودن (١٩٠٧-١٩٧٣): شاعر بريطاني أمريكي. لوحظت روح أودن الشعرية من خلال إنجازاته الأسلوبية والفنية، وانخراطها في السياسة والأخلاق والحب والدين، وتنوعها من حيث الأسلوب والشكل والمحتوى. تناولت قصائده الحب وموضوعات اجتماعية وسياسية وفلسفية وثقافية. ولد في مدينة يورك، وفي عام ١٩٣٩ انتقل إلى الولايات المتحدة وأصبح مواطناً أمريكياً عام ١٩٤٦، ولكنه احتفظ بجنسيته البريطانية. (المترجم).

ذلك بطبيعة الحال. وفي حين أنني أنكرُ ذلك، أشعرُ أنني حين أكتبُ رواية، أخرجُ من حياتي لأدخل حياة أخرى، في حين أكتفُ حياتي في الشعر.

أجدُ من المستحيل أن أكتب دون أن أتصوّر القارئ، ذاك الشخص المثالي المستحيل الذي يمسك الطرف الآخر من الخيط، فهو الشخص الذي أتحدثُ إليه. يترتب على كتابة النثر والشعر تراكم معلومات شفوية تهدف إلى خلق تجربة عاطفية من المفترض أن تؤثر في القارئ. وهي ليست معلومات تتعلق باللغة فحسب، بل بالنبرة والإيقاع وبناء الجملة وطول بيت الشعر أيضاً، أي كل عناصر الكتابة. وما يفعله الكاتب بهذه العناصر هو ليس مجرد سرد قصة أو تقديم مفهوم عاطفي، فهو الذي يجعل القارئ يريد أن يعرف، ويجعله يريد أن يكتشف ما سيحدث بعد ذلك. يهتم الكاتب - من الجملة الأولى، بل من العنوان - بإشراك القارئ وتوجيه اهتمامه.

لدى الكاتب حدسه الأصلي، الذي قد يأتي بسرعة، ولكن حينئذٍ يجب فهمه. إنَّ أحد أسباب الكتابة، في واقع الأمر، هو اكتشاف طبيعة الحدس، ولكن بمجرد أن يبدأ الكاتب في جعل هذا الحدس ذا مغزى للقارئ، فإنه يبدأ حينئذٍ في الانخراط في المنطق والحساب، فعملية الكتابة والتنقيح هي العملية التي يصبح فيها الكاتب مدرّكاً حدسه. يحسب الكاتب أيضاً تأثير الكلمات في القارئ، ويسأل أيّ معلومة يجب وضعها أولاً؟ وما المعلومة الثانية والثالثة؟ بالتأكيد الحساب هو الذي قاد كافكا إلى بداية روايته القصيرة بعنوان *المسخ* (*The Metamorphosis*) بجملة: «استيقظ غريغور سامسا في صباح أحد الأيام من أحد أحلامه المزعجة ليجد نفسه قد تحوّل في سريره إلى حشرة عملاقة». لا بدَّ أن السيّد كافكا قد ضحك، وشفع ركبته من شدّة الضحك، فقد عرف أن بعد قراءة تلك الجملة، سيكون من المستحيل على القارئ ألا يقرأ الجملة الثانية والثالثة.

وصفت الكاتبة البريطانية الغامضة مارجري ألينغهام^(١) (Margery Allingham) ذات مرة كتابة روايتها الأولى. كانت مراهقة وكان والدها كاتبين. دخلت فجأةً مدبرة المنزل غرفتها وصاحت: «إنّ والدتك في الطابق العلوي تكتب الأكاذيب في إحدى الغرف.

(١) مارجري ألينغهام (١٩٠٤-١٩٦٦): كاتبة وروائية بريطانية. (المترجم).

ووالدك يكتب الأكاذيب في الطابق العلوي في غرفة أخرى، والآن أنت تكتبين الأكاذيب أيضاً. لن أحمّل هذا!» حينئذٍ مزّقت مدبرة المنزل المخطوطة.

كان هناك دائماً إحساس بأنّ الخيال والرواية ليس أكثر من مجموعة أكاذيب. وهذا هو السبب في أنّ كثيراً من الناس يفضّلون قراءة السير الذاتية أو التاريخ على قراءة الروايات، ويفضّلون القراءة عن المغنية مادونا بدلاً من شخصية أدبية مثل آنا كارنينا، فمادونا حقيقية، لكنّ آنا كارنينا ليست حقيقية. وبصورة مبسّطة، هذا هو السبب أيضاً في رفض أفلاطون أن يدخل الشعراء جمهوريته، فقد كانت قصصهم بعيدة أكثر مما ينبغي عن الحياة. غير أنّ الحجّة المضادة تقول إنّ الرواية تحاول استخلاص جوهر الحياة، بل إنها تقول إنّ الفن يخلق الحياة.

ومهما يكن، حين أكتب روايةً، فإنّ جزءاً مني يعرف أنني أنخرط في خداع ما. ليس الأمر أنني أكذب أو أنّ الرواية كذبة، بل أنني أخلق عالماً خيالياً أريد من القارئ أن يؤمن به. إنني أخلق وهماً لفظياً. في الوقت نفسه أودُّ أن أعرف إلى أيّ مدى يمكنني أن أنجح فيه. ولكن لا بدّ لي أيضاً أن أقدم شيئاً. إذا وعدت بتجربة رائعة، فلا بدّ لي من تقديم تلك التجربة. إنّ الجملة الأولى من رواية المسخ لكافكا ليست خدعة، بل إنها تتماشى تماماً مع طبيعة القصة. فالكاتب يجعل القارئ يريد أن يصدّق، ويجعل القارئ يريد أن يعرف ما سيحدث بعد ذلك، ولكن إذا خان الكاتب ذلك الوعد، فحينئذٍ يكون قد أخفق في مهمته. فهو فنان على أيّ حال من الأحوال. ومهما بلغت درجة الجلدية التي أخذ بها شعري ونثري، أعلم أنني أنحدر من مهرّج البلاط الملكي.

وهذا ما يُعيدني إلى قزمي التشيلي وضحكته الساخرة. أحد أسباب إبقائه على مكتبي هو تذكيري بارتباطي بالقارئ، وتذكيري بالمرسح، وأنني أخلق وهماً، وأنّ هذا الوهم خداع.

وهذا السبب لا يتعلّق كثيراً بالقزم، بل السبب الأهم هو أنه يذكّرني أنني أكذب على نفسي، فضحكة القزم الساخرة موجهة لي، وكأنه يقول لي: يا لحماقتك! يا لسخافتك!

لما بدأت الكتابة أول مرة، كنت مهتماً بأن أكون واضحاً ومنطقياً، وأن أتعلّم آلية الكتابة. ما أزال مهتماً بمثل هذه الأشياء، ولكنني بتُّ أفهم مؤخراً أنّ أكبر عدو لي

هو خداع الذات. بمعنى آخر، إنني أكذب على نفسي فيما أكتبه، فالكاتب مندمج دائماً في صنع الخيارات بناءً على فكرة السبب والنتيجة. ما يتعارض مع هذا الأمر، بقدر ما يتعارض مع أيّ نقص في المهارة، هو خداع الذات، أي إننا نكذب على أنفسنا بشأن ما يصلح وما لا يصلح، وما هو ضروري أو غير ضروري.

حين أكتبُ يكون لديّ رغباتٌ معيّنة. أريد للنص المكتوب أن ينجح وأريد أن أنهيه. ودون ذلك، قد أرغب في أن يعكس هذا النص المكتوب فضلاً عليّ، وأن يجعلني محبوباً أو محترماً، وأن يجلب لي مكافأة مالية. تنقسم أشكال خداعي لذاتي إلى فئتين: كيف أتعامل مع العمل، وكيف أتعامل مع نفسي فيما يتعلّق بذلك العمل: أيّ الأمور داخل العمل وخارجه. على مستوى ما، يجب أن يُكتب النص فقط من أجله وحده، وأن يحاول الإحاطة بتجربة عاطفية. وليكون ناجحاً يجب أن يفصل نفسه عن حياة الكاتب. إذا أردتُ للنص أن يعكس فضلاً عليّ أو يجعلني محترماً من الآخرين، فإنني سأكون منغمساً في خداع نفسي. الخداع هو أن النص يمكن أن يظلّ مرتبطاً بالكاتب، حتى لو كان يعبرُ عنه. نص الكتابة المنتهي يُخصّ القارئ وليس الكاتب. وإذا كان النص ناجحاً، فلا بُدَّ أن يكون الكاتب محبوباً عن الأنظار.

إنه لخداعٌ أيضاً أن نربط الكتابة بالمكافأة المالية، فالمرء يقلل من شأن رواية أو قصيدة ما بأن يكتب أولاً وقبل كل شيء من أجل النشر. إذا كان ثمة شيء ناجح ومثير للاهتمام، فسيُنشر. ولكن أن يكتب المرء وهو يتخيّل مستقبلاً لما يكتبه يعني أن بعض الخيارات الجمالية ستكون محكومة بأسباب خارج العمل. قد يؤدي هذا الأمر إلى اتخاذ خيارات متحفّظة خوفاً من الإساءة إلى محرّر ما في المستقبل، وسيجعل المرء يفكّر من حيث المشاهد والأبيات، ومن حيث المؤثرات الصغيرة بدلاً من التأثير الكلي. فليس الأمر فقط أن قطعةً من الكتابة يجب أن تتجاوز الكاتب، بل يجب أن تتجاوز نفسها. يجب أن تصل إلى أكثر من مجموع أجزائها. هذا هو الفرق بين الفن والصحافة. يمكن للكاتب أن يمنع أمراً ما من الحدوث من خلال عدم محاولة توجيه ما يكتبه نحو مستقبل معين، على سبيل المثال، من أجل تحقيق الشهرة والثروة.

سأل أحد المحاورين ذات مرة كاتباً يُدعى جون لوكاريه^(١) (John LeCarré) عن سبب استمراره في الكتابة، فقد كان ثرياً ومشهوراً، ويتمتع بصحة جيدة، فلم لا يتقاعد ويستمتع بحياته؟ أجاب لوكاريه: «حين تكون الكتابة على ما يرام، فإنّ المال لا يهم؛ وحين تسير الكتابة على نحو سيئ، فإنّ المال لا يفيد». هذه هي إجابة شخص يضع الكتابة في مكانة أعلى من النشر.

إذا كنتُ أريد كتاباً ليجعلني ثرياً ومشهوراً، فهذا خداع للنفس يقع خارج العمل. بعض الأسباب الأخرى هي أقل وضوحاً. فعلى سبيل المثال، إنه خداع للنفس أن نعتقد أنّ القارئ لا يهم. ومن خداع الذات ألا نصدّق، كما ذكر الشاعر كوليردج (Coleridge)، أنّ الشعر هو أفضل معانٍ في أفضل ترتيب. ينطبق الأمر نفسه على النثر الجيد. تغدو جميع النظريات الجمالية خداعاً للذات إذا احتضناها بقوة أكثر مما ينبغي. ليس ثمة نظرية يمكن أن تكون أهم من العمل نفسه.

توجد أصعب أشكال خداع الذات داخل العمل. عمّ يدور العمل في رأيك؟ لِمَ تعتقد أنه مضحك أو حزين أو صادق؟ لِمَ تشعر أنك قلتَ كلاماً قليلاً جداً أو كثيراً جداً أو كفايةً؟

قال الشاعر البولندي زيغنيو هربرت^(٢) (Zbigniew Herbert) ذات مرة في مقابلة معه: «إنّ مهمتنا الأساسية هي استخراج المعنى». لكن استخراج المعنى لا يكفي، بل يجب على الكاتب إيصاله. يؤثّر خداع الذات فيما يعتقد المرء أنه يشكّل المعنى، وكيف يستخرجه المرء وكيف ينقله. ماذا يعني أن يكون العمل ذا معنى؟ هل له مغزى ومعنى بالنسبة إليّ فقط؟ لِمَ يجب على أيّ شخص آخر أن يهتم به؟ لِمّا كنا بشراً لم نحتجّ إلى استخراج

(١) جون لوكاريه (١٩٣١-): كاتب بريطاني، وهو الاسم المستعار للكاتب ديفيد جون مور كورنويل. كتب رواية ركّزت على البيئات السياسية والتجسس من عصر الحرب الباردة. انضم إلى سلاح الاستخبارات في الجيش البريطاني في عام ١٩٥٠. (المترجم).

(٢) زيغنيو هربرت (١٩٢٤-١٩٩٨): شاعر وكاتب مقالات ودراما وأخلاقي بولندي. كان عضواً في حركة المقاومة البولندية وجيش الوطن خلال الحرب العالمية الثانية، وهو واحد من أشهر الكتاب البولنديين. رُشّح مرات عدّة لجائزة نوبل في الأدب، وتُرجمت أعماله إلى ٣٨ لغة. (المترجم).

المعنى فحسب، بل لدينا حاجة أيضاً إلى أن نكون على صواب. وهذه الحاجة ليكون للمراء ما يكفيه من الحقيقة هي مصدر قوي من مصادر خداع الذات.

يرتبط خداع الذات الشائع بالنسبة إلى الكتاب المبتدئين بالوضوح، ونظراً لأنّ الكاتب لديه أوضح فكرة عما يُكتب، فإنه غالباً ما يقع في خطأ التفكير بأنّ المعنى يصل إلى القارئ بالقدر نفسه من الوضوح. وهذا ليس صحيحاً أبداً، فالكاتب يعرف ما يُشار إليه وكل الارتباطات، في حين لا يعرف القارئ ذلك. يصعب على الكاتب جداً قراءة أعماله من وجهة نظر القارئ: أن يقرأ دون معرفة، إذا جاز التعبير. ومع ذلك، إذا كان الكاتب لا يستطيع فعل ذلك، فثمة أمل ضئيل في النجاح. في مثل هذه القراءة، يجب على الكاتب أن يتخلى عن كل النظريات، وأن يكون براغماتياً بالكامل. ويجب عليه أن يسأل باستمرار: ماذا أحاول أن أفعل؟ يجب عليه أن يقيس الكلمات مقابل النية، وأن يطالب كيف تسهم كل كلمة أو جملة أو صورة في العمل كلّ.

ثمة خداع آخر للذات سببته معرفة الكاتب العظيمة للعمل وهو الفشل في الاحتراز من المعاني البديلة. غالباً ما يعرف الكاتب جيداً ما يحاول أن يقول وهو الافتراض أنّ الكلمات تنقله، ولكن الكلمات غامضة ولها معاني عدّة. ففي كثير من الأحيان يقرأ الكاتب شيئاً ما في عقله، بدلاً من قراءته على الصفحة. أتذكرُ قصيدةً كتبها طالبٌ وصفت بعض الجنود الذين أرسلوا إلى الحرب. كانت الليلة الأخيرة من التدريب الأساسي، وجلس الجنود على مهودهم يشارك بعضهم بعضاً بضع سجائر، تنتقل من يد إلى أخرى. استخدم الكاتب بيت الشعر: «مرّنا أعقاب سجائرتنا من فم إلى آخر». وهكذا، من الواضح أنّ الكاتب يحمل المعنى المقصود في عقله إلى درجة أنه أخفق في قراءة ما كتبه.

يأتي شكل آخر من خداع الذات من خطأ الاعتقاد بما هو ضروري للعمل. متى يعرف المرء أنه قال كثيراً أو قليلاً؟ فأنيّ قطعة من الكتابة لها عدد مثالي من الكلمات. إذا تجاوزنا هذا العدد أو قللناه، ولو حتى بكلمة واحدة، فإنّ هذا يعني تقليل فرصة نجاح القطعة المنتهية. من الصعب حساب هذا الأمر، لكنه يعني بدقة تحديد ما يدور حوله النص المكتوب، وما يحاول المرء فعله. إذا قال الكاتب قليلاً جداً، فعادةً ما يكون ذلك بسبب

تحفظه الشديد، أو شعوره أنّ الفكرة واضحة تماماً. وإذا قيل كثير، فهذا لأنه يشعر أنّ الفكرة غامضة، أو لأنّ الكاتب يحبُّ اللغة كثيراً، أو لأنه منغمس في نفسه، أو ببساطة لأنه غير متأكد. إنه لخطأ شائع في الرواية الأولى أن يجمع الكتاب كل أنواع التفاصيل الدخيلة والرائعة، لأنهم يشعرون أن قصتهم الأساسية ليست مثيرة للاهتمام بما فيه الكفاية.

منذ نحو عشر سنوات عدتُ إلى روايتي الثانية بعنوان مغامرة ساراتوغا، وحررتها من أجل طبعة ورقية. مضت عشر سنوات، وكتبْتُ عشرة كتبٍ أخرى بعد نسخة الكتابة الأصلية. كنتُ دَهْشاً من المواد التي أدرجتها، لأنني اعتقدتُ أنها ضرورية: تفاصيل خارجية، تفسيرات ودوافع غير ضرورية. ودون إعادة الكتابة، قصصتُ عشرة في المئة منها، ولو اخترتُ إعادة الكتابة، لكان بإمكانني قص نسبة خمسة عشر في المئة. كان هذا اكتشافاً محبطاً. لم أتسرع في أمر ذاك الكتاب، وأمضيت عاماً أبحث فيه، وتابعته في أربع مسودات، وكان بأحسن أحواله جيداً في ذلك الوقت. غير أنني أفرطتُ في شرح نفسي باستمرار، واستخدمتُ تفصيلين حين كان تفصيل واحد يكفي، وأخفقتُ في تعريف كل جزء من خلال احتياجات الكل. كان الكتابُ ملاًنً بخداع الذات.

عندئذٍ بدأتُ في إبقاء قلمي التشيلي على المكتب حيث أعمل، كأنه يقول لي: أنت كاذب، ولم تفعل ما يكفي.

غير أنّ ثمة قضية ثالثة يرمز إليها القزم. يضحك المهرج من الملك، ولكن المهرج نفسه لا يملك شيئاً. يذكرني القزم بهذا المزيج من الحقد والتواضع، الذي يجب أن يكون لدى المرء ليكتب. إذن، خداع الذات ضروري أيضاً. إنه إحدى أدوات الكاتب الأساسية. يجب أن يكون لدى الكاتب ثقة بالنفس، وحقد، ليكسر الصمت، وليشعر أنّ ما يُقال يستحق السماع. وهذا هو السبب في أنّ من الأسهل بالنسبة إلى الشباب أن يكتبوا، فهم لا يقلقون أنّ ما يقولونه قد لا يكون مهماً. ولهذا السبب أيضاً كان كثيرٌ من الشعراء البريطانيين غرباءً يفتقرون إلى التعليم التقليدي، ولم يذهبوا إلى أكسفورد أو كامبريدج، إذ من الممكن أن يُقال لهم إنّ الشاعر إنسانٌ جاد جداً بالنسبة إلى أمثالهم. لم يخبر أحد جون كيتس (John Keats) أنه لن يكون شاعراً، لذا بقي حقه سليماً.

يميل الطلاب الخريجون في مرحلة الكتابة أن يكتبوا بحذر أكبر بكثير من الطلاب الذين لم يتخرجوا بعد. في تلك السنوات القليلة يتحمّل الطلاب الخريجون في مرحلة الكتابة عبء التاريخ، إذ يجلس دانتى وشكسبير وملتون على أكتافهم، وهم مهتمون بها لا يمكنهم فعله أكثر مما يستطيعون فعله. وهم خائفون من الظهور بمظهر غير لائق، لذا فإنهم يمارسون الرقابة على أنفسهم باستمرار، أو يدفعون عملهم إلى الغموض حيث لا يمكن فهم نواياهم.

وظيفة الحقد هي السماح للحدس الأصلي بالتعبير عن نفسه دون أن يتدخل فيه العقل الواعي. وبمصطلحات فرويد، فإنه يسمح للعقل غير الواعي بالتعبير عن نفسه دون تدخل الأنا العليا. إن التردد هو المدثر المؤكد للموهبة. لا يمكن للمرء أن يكون جباناً ومتحفظاً، بل يجب أن يكون مبدعاً وصاحباً. يمكن لاستعارات وإيقاعات وتعبير جديدة للمشاعر أن تنبع من حقد لا يعوقه شيء. ويجب ألا يتعارض شيء مع هذا الحدس، ولا حتى الخوف من الظهور بمظهر الغبي، ولا في الإساءة إلى أحد، ولا في المخاطرة في النشر، ولا في كون المرء تافهاً. يجب أن يكون الحدس دون عائق، مثل ضربة الكاراتيه الخاطفة.

ولكن بمجرد أن يمتد الحدس على الصفحة بكل قساوته، يجب أن يتحوّل من نَمٍّ إلى قصيدة أو قطعة نثرية. وهنا يأتي التواضع. إذا أردنا أن نجعل النص المكتوب ناجحاً، فيجب على الكاتب أن يضع احتياجاته ورغباته بعد احتياجات ما تجري كتابته. يجب أن يجدد الكاتب ما يقوله الحدس، وأن يوجهه في ذلك الاتجاه. ينتقل الكاتب من الناحية المثالية من الحدس الكلي إلى الوعي الكلي، ومن حالته الذاتية تماماً إلى حالته الموضوعية تماماً. وبعد الحدس الأصلي، لا يسمح الكاتب للنص المكتوب أن يدخل حيز الوجود. تحدّث الشاعر أوسيب ماندلشتام (Osip Mandelstam) عن عملية التنقيح بأنها تشبه عملية الذاكرة: أنّ لمحة عن النص كلّه تأتي في ومضة، ويقضي الكاتب شهوراً وسنوات وهو يحاول أن يتذكرها بدقة.

ولكن لفعل ذلك، يجب على الكاتب أن يُنحّي الأنا جانباً، وأن يستمع للعمل لا لنفسه، وأن يكون حريصاً ألا يتقدّر أو يحدّ من العمل لأسباب تقع خارج هذا العمل.

فالعَمَلُ الفني تعبيرُ الفنان عن نفسه كلَّها، وليس فقط عن نفسه المحسَّنة، فالاثنتان مختلفتان جداً. لا تمتلك القصيدة أو العمل الروائي مساحةً كافية لكل من «أنا» الكاتب والقارئ. فالعمل المنتهي، على أيِّ حال، ينتمي للقارئ، وهو المكان الذي يجد فيه القارئ انعكاساً لحياته. بعد الحدس الأصلي، يكمن دور الكاتب في التأكد من حدوث ذلك.

يقف العمل الفني شاهداً على معنى أن نكون بشراً، فيشهد على ذلك ويستخرج المعنى أيضاً. العمل الفني هو أيضاً أوضح طريقة غير مادية لتوصيل المشاعر من شخص ما إلى آخر. فالعاطفة لا يُشار إليها فحسب، بل يُعاد إنشاؤها. تُظهِر لنا العاطفة أن معظم مشاعرنا الخاصة هي في واقع الأمر مشاعر مشتركة بيننا جميعاً. وهذا ما يقدم لنا بعض الراحة من عزلتنا الوجودية.

لما بدأت الكتابة أول مرة، شعرت أنه لا بُدَّ لي من العمل أكثر من مجرد أن أتعلّم مهنتي لأكون ناجحاً. كان ما كنتُ أصفه بالنسبة إليّ اكتشافاً وقحاً، فعلى الرغم من أنني كنتُ أتعلّم، كنتُ أكذبُ أيضاً على نفسي بشأن ما تعلّمته، وأنّ طوال عملية التنقيح أو المراجعة بأكملها كنتُ أكذبُ بشأن ما نجح وما لم ينجح. سأكذبُ على نفسي دائماً - هذه هي طبيعة الوحش - لكنني لا أريد أن أنسى أنني أفعل ذلك. يمكنني ربما أن ألتقط بعض الأكاذيب وجعل العمل أفضل. لذا، تركتُ هذا التمثال الصغير يواجهني وأنا أعمل منكباً وعيناي مغمضتان، وفمي مفتوحٌ في حالة من الاستهزاء.

الهيئة العامة السورية للكتاب



الهيئة العامة
السورية للكتاب

الفصل الثاني

الاستعارة وتوثيق عمل الذاكرة

ثمة معضلة قديمة تسأل: هل يكون حوض الاستحمام حوض استحمام على كوكب المِرْيَخ؟ ينطوي هذا الأمر على فكرة أنّ شيئاً ما معرّف من خلال وظيفته. ومن ثمّ، إذا أطلقت صاروخاً يحتوي على حوض استحمام إلى المِرْيَخ حيث لا يمكن استخدامه، فسيتوقف عن كونه حوض استحمام.

يمكن تعريف الفن أيضاً من خلال وظيفته. بمعنى آخر، يسعى العمل الفني، كقصيدة على سبيل المثال، إلى التواصل مع القارئ. إذا لم يحدث هذا التواصل، فإنّ هذا العمل الفني قد أخفق في أداء وظيفته، على الرغم من أنّ هذا الإخفاق قد يكون خطأ القارئ، وليس خطأ العمل الفني.

لم تكن هذه الفكرة شائعة بوجه خاص في الشعر. شعر كثير من الشعراء الرمزيين الفرنسيين أنّ القصيدة تشبه ضوءاً ساطعاً. لم يكن مطلوباً من القارئ أن يفهمها أو لا يفهمها. في ذلك الشعر الذي تعامل مع ما لا يمكن وصفه، قلّم كان التواصل ذا صلة. كل ما هو مطلوب هو أن يكون القارئ في نطاق القصيدة ليشعر بآثارها المفيدة. أثرت هذه الأفكار في شعراء مثل إليوت وباوند وستيفنز وغيرهم من الشعراء الحدائين بنتيجة مفادها أنّ إحساسهم بالقارئ غالباً ما كان متسلطاً. إذا فكروا في القارئ على الإطلاق، فهذا سيكون للقول إنه كان محظوظاً أن يكون موجوداً، فالشاعر لا يخاطب القارئ، بل إنّ القارئ يسمع الشاعر مصادفةً.

كان صموئيل جونسون^(١) ضد هذه الفكرة، فكتب الآتي: «يجب أن تُحدّد أيّ مطالبة بالمقام الرفيع للشاعر من خلال التفكير السليم للقراء، الذين لم تفسدهم التحيزات الأدبية، على الرغم من سعي الشاعر نحو الدقة وتعصبه نحو التعلّم».^(٢)

بالنسبة إلى الدكتور جونسون، ليس القارئ المثالي ببساطة متفجعاً بل حكماً نهائياً؛ وجزءاً من الحكم مستمدٌ من مدى براعة القصيدة في التواصل. أثرت هذه الفكرة، بنسختها المعدّلة، في وليم بتلر بيتس ووليم كارلوس وليمز. درس بيتس، في الواقع، قصائد مالارميه، محاولاً تحديد الخط الفاصل بدقة بين التواصل والغموض، معتقداً أنّ تجاوز هذا الخط - إذ شعر أنّ مالارميه غالباً ما كان يفعل ذلك - من شأنه أن يدمر القصيدة.

يوجد هذان النقيضان في الشعر كلّهُ، ولا سيّما الشعر الأمريكي المعاصر. ولغرض هذا المقال، أودُّ أن أقدم تعريفاً يُعدُّ امتداداً لتعريف الدكتور جونسون: إنّ أنجح القصائد هي تلك التي تُعبّر عن مشاعر سامية، وتسعى إلى إقامة علاقة حميمة مع القارئ إلى حدٍّ ما يجعل القارئ مشاركاً في العملية الإبداعية. أما إذا لم تسع القصيدة إلى إقامة هذه العلاقة، أو لم تنجح في تأسيسها، أو لم تكن قادرة على تأسيسها، فإنها ستفشل، وفي أحسن الأحوال، يغدو القارئ متفجعاً من بُعد لا مشاركاً.

من خلال كلمة «سامية»، أودُّ فقط الإشارة إلى العلاقة الوثيقة بين الشكل والمضمون دون محاولة تعريفها. وبكلمة «أنجح» أودُّ الرجوع إلى الحكم: «القراء الذين لم تفسدهم التحيزات الأدبية».

علاوةً على ذلك، يتعامل هذا التعريف فقط مع مسؤولية القصيدة. يتحمّل القارئ أيضاً مسؤولية القراءة كلياً، وطرح الأسئلة والمطالبة بالإجابات، ليكون قارئاً نشطاً بدلاً من سلبي.

(١) صموئيل جونسون (١٦٩٦-١٧٧٢): رجل دين ومعلّم وعالم لغويات وموسوعي ومؤرّخ وفيلسوف في المستعمرات الأمريكية. كان أحد أكبر المناصرين للإنجليكانية، أسس كلية الملك الأنجليكانية، وهو شخصية بارزة في عصر التنوير الأمريكي. (المترجم).

(٢) Samuel Johnson, "Life of Gray" in Walter Jackson Bate, ed., Criticism: The Major Texts (New York, 1952), p. 240.

ما أريد مناقشته هنا هي الطرق التي تعزّز فيها القصيدة علاقتها مع القارئ. إحدى هذه الطرق استخدام الاستعارة، التي أُدرجُ تحتها التشبيه والمماثلة والرمز، وهي بوجه عام أشكال من المقارنة موجودة من أجل رفع مكانة الشيء الذي نقارنه. ثمة طريقة أخرى وهي توثيق عمل الذاكرة، الذي يعني أنّ على القارئ أن يكون قادراً على تعرّف عالم القصيدة والاستجابة له أيضاً عبر خياله أو تجربته الشخصية، الأمر الذي يتطلّب مزيداً من الوضوح فيما يتعلّق بالسياقات المادية والعاطفية والفكرية التي يجدها في القصيدة.

كتبت جيرترود شتاين^(١) (Gertrude Stein) ذات مرة عن صعوبة الكتابة في عصر كانت فيه اللغة حديثة، وكانت تقصد بذلك عصاراً اعتاد الناس فيه معاني الكلمات إلى درجة أنهم كانوا يميلون إلى عدّها أمراً مفروغاً منه، وعدّوها على أنها ليست أكثر من علامات. جادلت شتاين أنه حين كانت اللغة قديمة كان من الممكن للكاتب أن يقول: «أنا وحيد، أيها القمر!»، ولا يزال يجعل اللغة تعبر عن الشعور بالوحدة الشديدة. أما في اللغة الحديثة، فإنّ التطوّر اللغوي للقارئ يوقف الشاعر، فيفهم القارئ كلمة «وحيد» فقط على أنها علامة تدلّ على الحالة العاطفية للمتكلّم، ولكنه لا يسمح لها بنقل أيّ شعور بالوحدة. وبدلاً من أن تخلق الكلمات عاطفة على الصفحة، فإنها تشير إلى حالة عاطفية خارجها. ونتيجة لذلك، لا يغدو القارئ مشاركاً، لأنّ هذا التعبير البسيط عن الوحدة لا يكفي لإثارة تعاطفه.

كلّما ازداد تعقيدنا من حيث اللغة، قلّ تأثرنا بتعابيرها البسيطة. ولهذا السبب، يبحث الشعراء باستمرار عن طرق لتجديد المشاعر. إحدى الوظائف الواضحة للاستعارة هي زيادة المشاعر. في قصيدة سنناقشها لاحقاً، يستبدل الشاعر الأمريكي

(١) جيرترود شتاين (١٨٧٤-١٩٤٦): روائية أمريكية وشاعرة ومؤلفة مسرحيات. انتقلت شتاين إلى باريس في عام ١٩٠٣ وقضت ما تبقى من حياتها في فرنسا. استضافت صالوناً أدبياً في باريس حيث اجتمع رواد الحداثة في الأدب والفنون مثل بابلو بيكاسو، وإرنست هينغوي، وفرنسيس سكوت فيتزجيرالد، وسنكلير لويس، وعزرا باوند، وشيرود أندرسون، وهنري ماتيس. (المترجم).

و. س. ميروين^(١) (W. S. Merwin) جملة «أنا وحيد» بجملة «حين تغادرين، تُصدر الرياح أصواتاً في الشمال». ثمة استعارة أخرى للوحدة:

ما لم تكن المرأة التي
تبحرُ إلى الموت
كسفينة خالية.

تأتي هذه الاستعارة الضمنية، إضافةً إلى استعارات أخرى سأستخدمها، من كتاب ميروين «مجازاتٌ آسيوية»، وهي مجموعة من الأقوال والأمثال الشعبية المترجمة من ست دول آسيوية.

يمكن أن توجد الاستعارة لإبراز جزء صغير فقط من القصيدة، أو يمكن أن تكون القصيدة بأكملها استعارة. ولكن لتكون الاستعارة ناجحة، يجب عليها أن تؤدي وظيفة، لا أن تكون زخرفية، بمعنى أنها يجب أن تعزز الهدف العام للقصيدة، ويجب أن تكون ضرورية أيضاً لفهم القارئ ومشاركته في القصيدة. فأني استخدام زخرفي للاستعارة سيكون بلاغياً في جوهره، إذ يحاول المؤلف إقناع القارئ بما يرقى للتأثيرات التقنية بدلاً من إقناعه بالمضمون.

تتكوّن الاستعارة من الشيء الموصوف والصورة، وتنجح الصورة حين تكون نهايتها مفتوحة (أي تقبل أيّ إجابة بدلاً من أن تطرح إجابة محددة)، أو حين لا يمكن للعقل أن يحيط بها بالكامل، أي حين تخلق انطباعاً أنها يمكن أن تعطي معنى إضافياً في

(١) وليم ستانلي ميروين (١٩٢٧-٢٠١٩): شاعر أمريكي له أكثر من ثلاثين كتاباً بين شعر وترجمة ونثر. خلال الحركة المناهضة للحرب في فييتنام تميز شعره بسرده غير مباشر بلا علامات تنقيط، وفي ثمانينات وتسعينات القرن العشرين تأثرت كتاباته باهتمامه بالفلسفة البوذية وفلسفة الإيكولوجيا العميقة. تلقى جوائز عدّة منها جائزة بوليتزر الشعرية عام ٢٠٠٩، وجائزة الإكليل الذهبي عام ٢٠٠٥، وفي عام ٢٠١٠ سمّته مكتبة الكونغرس ملك شعراء الولايات المتحدة السابع عشر. (المترجم).

كل مرة يعود إليها القارئ. قارن، على سبيل المثال، بين الاستعارة التي لا معنى لها
«هادئ كالفأر» مع الآيات الآتية:

هادئ مثل منزل توقفتُ
الساحرةُ فيه لتوها عن الرقص.

حين تكون النهاية مفتوحة، تعمل الصورة كأنها رمزٌ يمثل في أبسط صورهِ شيئاً
أكثر من معناه الحرفي. لم تُوصَف رقصَةُ الساحرة. وعلى الرغم من أن لدينا فكرةً عنها، لا
يمكننا الإحاطة بها، ولا معرفة شكل المنزل من دونها، إلا أنه هادئ على نحو رائع.
وبطريقة ماثلة، يمكن أن يكون رمز الصليب إلى حدٍّ ما مفهوماً، ولكن لا يمكن الإحاطة
به، في حين أن معنى علامة «قف» للسيارات يمكن الإحاطة بها، مثل هدوء الفأر.

هذا الاختلاف هو اختلاف بين العلامة والرمز إلى حدٍّ ما، ومن الواضح أن
صورة الفأر التي تمثل الهدوء تقترب من كونها علامة. لذا، يبدو أن الصورة التي تشكّل
نصف الاستعارة لها احتمال أكبر أن تلمس القارئ كلّما أدّت من كذب وظيفية الرمز.
هذا ما كتبه بيتس في مقالته «رمزية الشعر»: «... ليست الاستعارات عميقة بما يكفي
لتؤثّر حين لا تكون رموزاً، وحين تكون رموزاً، فإنها أكثر الرموز كمالاً على الإطلاق،
لأنها الأكثر دقة...»^(١).

تسمح خاصية النهاية المفتوحة للصورة، التي تشكّل نصف الاستعارة، بأن
تصبح غامضة إلى حدٍّ ما. كلّما فكّرنا أكثر في الصفات المخيفة المحتملة لرقصة
الساحرة، وفيما يجعل المنزل صامتاً جداً حين تنتهي الرقصة، وفي الخوف الذي ينطوي
عليه ذلك الصمت، استقينا الفهم أكثر من الاستعارة كلّها.

وفي استعارة الساحرة، من الواضح أن الموضوع المهم هو كلمة «هادئ»، ولكن
في الاستعارات الأخرى، يمكن أن يكون الموضوع المهم موقفاً. وهذا صحيح في
المجازين الآسيويين:

(١) W. B. Yeats, "The Symbolism of Poetry," in Essays and Introductions (New York, 1961), p. 156.

تحدّث عن الغد

وسوف تضحك الفئران

تبصق إلى الأعلى

وتتعلّم شيئاً

يخبرنا كلا القولين المأثورين شيئاً عن الجهل، وهكذا يمكننا القول إنّ الجهل هو الموضوع الضمني. ولما كان الموضوع، الذي يشكّل نصف الاستعارة، يحاول توفير السياق للصورة، فإنّ الموضوع نفسه يجب أن يكون قابلاً للاكتشاف بسهولة. حين يتهم شخصٌ ما قصيدةً بأنها غامضة، فإنّ هذا يعني في كثير من الأحيان أنّ موضوع الاستعارة غير واضح، أو أنّ العلاقة بين الموضوع والصورة غير دقيقة. يُقصد بالغموض المعلومات المحجوبة، وعادةً لن يوفّر أيّ قدر من التفكير ما هو مفقود، أو إذا وفّر بالفعل المعلومات، فإنّ النضال من أجل توفيرها لا علاقة له بالقصيدة ولا يزيد من الاستعارة، مما يعني أنه يجب علينا أن نكون قد حصلنا على المعلومات في المقام الأول. فكّر في المجاز الآسيوي: «ملاًن بالخطر مثل هرم من البيض».

إذا أزيلت كلمة «خطر» وكان القارئ مجبراً على تخمينها، فلن يكسب شيئاً بهذا التخمين. فالغرض من الاستعارة هو زيادة إحساسنا بالموضوع. إذا لم نعرف الموضوع، فلا يمكن لهذه الزيادة أن تحدث.

من المحتمل أن يكون الغموض قابلاً للفهم، فما هو غامض يفسح المجال للبحث عن الفهم، لكن ما هو مبهم يؤدي إلى الارتباك. تستبدل قصائد ضعيفة كثيرة الغموض بالإبهام، وتحجب المعلومات المتعلقة بالموضوع في الاستعارة، وتقدّم صورةً فقط أو ما يبدو أنه صورة، مما يعطي القصيدة هالة من الغموض والمعنى، لكنّ الصورة دون الموضوع ليس لها وظيفة، ذلك أنّ التأمل فيها لن يزيد من فهمنا. ليس تأمل الصورة هو الذي يؤدي إلى الفهم، بل التفكير في العلاقة بين الموضوع والصورة. وهذا أمرٌ مهم جداً، فالصورة دون الموضوع تثير الذكريات، لكنها طريق مسدودة. ليس للصورة وظيفه دون الموضوع، في حين أنّ الغرض من الاستعارة هو لفت الانتباه إلى العلاقة بين أجزائها.

هذا لا يعني أن الموضوع يجب أن يكون مذكوراً دائماً، ولكن حتى إذا كانت الصورة تقف بمفردها، لنقل من أجل إنشاء مزاج ما، فإن لدينا بعض الإحساس بالموضوع، حتى لو كان فقط أقل استنتاج ممكن.

شعر كثير من شعراء المدرسة التصويرية (imagism) أن للصورة قيمة من تلقاء نفسها. وما أطلقوا عليها «صورة» كانت مشابهة لما أطلق عليه جيل سابق «رمزاً». تميل كلتا المجموعتين إلى الشعور بأن مجرد وجود الصورة أو الرمز نشط القصيدة، ولكن لدى التقليل من أهمية الجمهور، فإنهم يتجاهلون الحاجة إلى التواصل. حتى الرمز يجب أن يعطي فكرة عما يرمز إليه. غالباً ما كان التصويريون يمحون الدور المقارن للصورة، ولكن هذه المقارنة هي التي تجعل الصورة مهمة. نلجأ إلى الفن إلى حد ما لتعلم شيئاً عن العالم. وهذا العالم في الاستعارة يمثل الموضوع، في حين تعطينا المقارنة مع الصورة إحساساً جديداً بذلك العالم. إن إزالة الموضوع وتدمير المقارنة وتقديم الصورة فقط يعني تقليل اهتمام القارئ والحد من التواصل.

قدم غراهام هاف^(١) (Graham Hough) أيضاً هذا النقد للقصائد التصويرية في مقالته «تأملات في ثورة أدبية»، فكتب الآتي: «نجد فيها كلها مجموعة من الأمثلة التي يفشل فيها التواصل الفوري بين الشاعر والقارئ على مستويين: المستوى المرجعي، وكل ما نطلق عليه عادةً «معنى» القصيدة، ومستوى الشعور، وهو الموقف العاطفي نحو الموقف المطروح. ومهما يكن التقليد الذي يستحضره الشعر التصويري إلى ذاكرتنا، فإن أهم تقليد على الإطلاق، وهو تقليد التفاهم الطبيعي بين الشاعر والقارئ، قد ضاع»^(٢).

(١) غراهام هاف (١٩٠٨-١٩٩٠): ناقد أدبي وشاعر إنكليزي. عمل هاف أستاذاً للغة الإنكليزية في جامعة كامبردج من ١٩٦٦-١٩٧٥. (المترجم).

(٢) Graham Hough, "Reflections on a Literary Revolution" in Image and Experience: Studies in a Literary Revolution (Lincoln, 1960), p. 44.

ثمة أمثلة على الاستعارات، التي فيها يكون الموضوع واضحاً والصور ذات نهاية مفتوحة، وهي المجازات الآسيوية الآتية:

الفمُّ

بوابةُ جهنم

الإهمالُ كلبٌ

في منزل رجل ميت

إنَّ الوطاء على شوكة طويلة

بالنسبة إليّ كأنه منظرٌ شعرها

بُنِيَتْ كُلُّ استعارة على معلومات محجوبة، إذ تحاول المقارنة، التي قدّمته الاستعارة، كشفها. ما هو متضمن في كل استعارة هو مسألة كيف تشبه الصورة الموضوع الذي تصفه. في عملية الإجابة عن هذا السؤال يصبح القارئ مشاركاً من خلال توثيق المقارنة في ذاكرته و/ أو خياله.

وببساطة، كلُّ استعارة هي لغز، ذلك أنه إذا كان الموضوع واضحاً، فإنَّ القارئ يسأل دائماً كيف يكون (A) مثل (B). هذا النوع من السؤال والإجابة يكاد يكون غائباً عن وعي العقل، لأنَّ العقل، حين يُعرَض عليه سؤال ما، فإنه يحاول الإجابة عنه بصورة تلقائية. فقط حين يأمرُ العقلُ نفسه بالتوقف، تتوقف عملية الاستجواب. إذا سألتُ نفسي ما الجذر التربيعي للرقم (٨٥)، فإنني أدركُ أنَّ عقلي بدأ يتساءل، ثم يوقف نفسه، لأنني لا أستطيع حل مثل هذه المشكلة في عقلي، لكنَّ بداية التساؤل هذه هي عملية تلقائية.

إنَّ السؤال الذي تطرحه الاستعارة يجعل القارئ يحدّد العلاقة بين الموضوع والصورة، وهذا أولاً يجبر القارئ على المشاركة بنشاط في القصيدة، ويعطي ثانياً القارئ معرفةً بشيء غير معروف أو معروف إلى حدٍّ ما فقط بجعله مشابهاً لشيء يمكن

للقارئ أن يتصوّره. يزيد فعل التخيّل هذا من مشاركة القارئ من خلال إجباره على الاعتماد على الذاكرة لتوثيق الاستعارة.

حين أذكرُ التشبيه: «الكاذبُ كالبيضة في الهواء»، فإنني أحاول أن أُميّز إحساسك بالكذب من خلال ذكر مدى هشاشة الكذب وعدم دوامه. حين تسمع التشبيه، فإنّ عقلك يسأل بصورة تلقائية أسئلةً تتناول كيف ولماذا. وبغرض الإجابة عن هذه الأسئلة، يجلب عقلك معرفته بالبيض، ويتخيّل، بالقدر نفسه من الأهمية، سياقاً زمنياً. فالبيضة في الهواء موجودة في لحظة زمنية واحدة. ولفهم التشبيه، عليك أن تتخيّل الماضي والمستقبل.

إليك تشبيهاً آخر من «مجازات آسيوية»: «صامتٌ / كاللص الذي عضّه الكلب». مرة أخرى، يوجد الفعل في لحظة زمنية واحدة، ويجب عليك أن تتخّرع سياقاً زمنياً: سرداً له ماضٍ ومستقبل. ما أجده مذهلاً هي السرعة التي يصل بها العقل إلى المعلومات. فلو كنتُ سأكتب كيف يكون الكاذب كالبيضة في الهواء، لاستغرق الأمر صفحات، لكنني لن أقول أيّ شيء لم أدركه بالفعل في جزء من الثانية. نميل إلى عدّ هذه العملية أمراً مفروغاً منه، ولكن لولا قدرتنا على مقارنة شيء بشيء آخر، والحصول من ثمّ على المعرفة التي تبدو تلقائية من المقارنة، فإنّ الشعر سيكون مستحيلًا.

تعطي سرعة هذه العملية أيضاً الاستعارة مزية المفاجأة، كما يتضح من هذه المجازات الآسيوية:

تبدأ الهسهسة

في المقاعد الخالية

قريبة من الموت

انظر كم

العشب حنون

من ينظر إلى المرأة

لرؤية مرآة

الحياةُ

ضياء شمعة

رياحُ قادمة

في كل حالة، يكون فهمنا سريعاً جداً إلى درجة أننا نبدو متفاجئين. ووجود هذه المفاجأة يساعد على إقناعنا بدقة الاستعارة، وإن كان على نحو خاطئ في بعض الأحيان. تكاد المفاجأة تعمل على أنها أداة بلاغية، لأن إحساسنا بالدهشة يمكن أن يصرف انتباهنا، ويجعلنا نُغفلُ منطقَ الاستعارة.

لكي تنجح الاستعارة، يجب أن تكون منطقية، ويجب أن تتوافق مع معرفتنا بالعالم المعروف لنا. أتوقع أننا نستطيع أن نقبل هذا دون مزيد من الاستفسار، لكنّ المنطق في حدّ ذاته لا يكفي. يجب أن تكون الاستعارة دقيقة أيضاً. إن قولنا: «اسأل الفم، إنه يقول طعاماً» منطقي بالتأكيد، لكنه لا يتمتع بدقة التعبير: «اسأل الفم، إنه يقول كعكة». يقول التعبير الأول ما نعرفه مسبقاً، وما يمكننا تضمينه، لكنّ الثاني يقول شيئاً عن انغماس الذات، وكيف أنّ الجسد لا يعرف أو يهتم بالضرورة بما هو مفيد له. والآن، بمعنى أو بآخر، نعرف هذا أيضاً، لكنّ الأمر كما لو أننا لم ندرك حقاً أننا عرفناه إلى أن فاجأتنا الذاكرةُ به.

مجاز آسيوي آخر: «حيثما لا يوجد نمر / تختال الأرنب». إذا استبدلنا كلمة «تختال» بعبارة «تلفت الانتباه إلى نفسها»، فإنّ الاستعارة تُخفّفُ بكونها غير بصرية. وهي منطقية، لكنها مملة ورتيبة. تصبح الذاكرة نشطة أكثر من خلال الأفعال التي تُشرك الحواس. وفعل الإشراف هذا هو كيف توثق الذاكرةُ الاستعارة، وتوثيق الذاكرة هذا هو كيف يُعطى العقل الواعي المعلومات التي تبدو مسبقاً أنها موجودة في العقل اللاواعي.

قد لا يكون ما أسميه بـ «اللاواعي» أكثر من الذاكرة، وأفضل الاستعارات هي تلك المعقدة بما يكفي لتحتاج إلى التحقق من صحتها عن طريق العودة إلى المعلومات التي نسينا أننا نملكها. يمكننا، من ناحية أخرى، أن نأخذ تعريف فرويد للوعي واللاوعي لشرح هذه العملية، مع قبول احتمال أن يكون تعريفها نفسها استعارات لشيء ما نزال لا نفهمه. أودُّ أن

أقول بوجه عام إنَّ أفضل الاستعارات هي تلك التي تشغل العقل اللاواعي، وهو ذلك الجزء من العقل الذي يحتوي على مواد نفسية لا تدركها الأنا.

كلَّمَا اشتملت الاستعارة على العقل بأكمله، ازدادت فرصتها في النجاح. يفاجئنا المجاز: «حين يرسمُ نمراً فإنه يظهر كلباً» بإحساس جديد بعدم الفعالية. ومع ذلك، للتحقق منها، ثمة جزءٌ من الثانية حين أسأل نفسي عن معنى ذلك. إنَّ فعل الاستجواب هذا هو الذي يبدو أنه يقدّم ما هو واعي إلى العقل اللاواعي. اقترحت أحدث دراسات الدماغ الأيمن والأيسر تفسيرات أخرى لهذه العملية. تُفهم المادة غير المنطقية للاستعارة أولاً بواسطة الدماغ الأيمن غير التحليلي، ثم تأتي لحظة تواصل بين نصفي الدماغ، إذ يسأل النصف الأيسر عن المعنى ويوفّره النصف الأيمن. وهذا ما يعطي إحساساً بأنَّ استجابة التوثيق ليست متزامنة، وأنَّ جزءاً من الدماغ يفهم قبل الجزء الآخر. انظر إلى هذه التعبيرات المجازية:

لصّ الإبرة

يحلّم بالرماح

تحدّث عن الغد

وستضحك الفئران

ابدأ في الكلام

وستشعر الشفاهُ بريح الخريف الباردة.

هنا يبدو أنَّ جزءاً من العقل يفهم قبل جزء آخر. يمكن للمرء أن يرى هذا على أنه قسم الدماغ الأيمن أو الأيسر، أو ربما قسم الوعي أو اللاوعي. على أيِّ حال، يبدو أنني أفهم قبل أن أعرف لماذا أفهم. التأثير هو أن يفاجئني بنفسي. أجد نفسي فجأةً وجهاً لوجه مع وجهة نظري للعالم. وتحدث خاصية المواجهة وجهاً لوجه هذه في أثناء اللحظة التي يُصدّم فيها جزء مني بدقة الاستعارة، وجزء آخر لا يزال يحاول أن يفهم. أتوقع حدوث ذلك في معظم الاستعارات الجيدة: ثمة لحظة تجمع بين المعرفة والجهل

حين نواجه أنفسنا. فكّر مرة أخرى في المجازات: «أسأل الفم، إنه يقول كعكة»، أو «تبدأ المهسّسة / في المقاعد الخالية»، أو «ييصق مباشرة / ويتعلّم شيئاً ما». تأتي أولاً لحظة الاعتراف والجهل، ثم لحظة نسأل فيها عن الكيفية والسبب، ثم يتحوّل الجهل إلى معرفة. ولكن هذا الإدراك، وهو أيضاً معرفة، يبدو موجوداً هناك منذ البداية.

يأتي كثيرٌ من المعلومات إلينا بطريقة تراكمية، إذ يصل كلمةً كلمة، وجملة تلو أخرى. بنى البنى اللفظية من الجدل والإقناع. وهذه هي الطريقة التي يعمل بها القسم الأيسر من الدماغ، ولكنّ المعلومات تأتي أيضاً من خلال التصوّرات غير اللفظية. إذا سألت نفسي عما سيحدث إذا فجر إرهابيون الأمم المتحدة، فإنني أجيب بإدراك فوري غير لفظي يتراوح من الشعور بتأثير الانفجار على مدينة نيويورك، إلى كيف سيكون التأثير على السياسة العالمية. تشير الدراسات إلى أنّ نصفي الدماغ لهما طرائق مختلفة تماماً في استيعاب المعلومات، وأنّ الطريقة الأكثر فعالية هي جعل النصفين يعملان معاً. هكذا تعمل الاستعارة. في اللحظات الأولى بعد هذا الإدراك غير اللفظي، نختبر مدّة من الارتباك في الوقت الذي يبدو العقل أنه يشكك في نفسه، وعلى الفور نتفاجأ بكمّ كبير من المعلومات.

إنّ التصوّر غير اللفظي لهذه الطبيعة مقنع جداً، ولكن هذا لا يعني أنه صحيح. يبدو التصوّر أنه يأتي من الخارج، كرؤيا تقريباً، كأنه صوت خارجي يخبرنا بشيء مهم. وهذا له أثر جانبي غريب يتمثل في إخراجنا للحظة من عزلتنا، وضمّننا إلى فكرة أكبر عن العالم. أتوقع أن يكون هذا الإحساس بالإدراك صوتاً خارجياً ناتجاً إلى حدّ ما عن حقيقة أنّ العقل الواعي أو الجانب الأيسر من الدماغ (ولا أستخدم هذه المصطلحات على نحو مترادف) لفظي إلى ما لا نهاية. ونتيجة لذلك، يبدو أنّ الإدراك غير اللفظي يأتي من الخارج. وهذا بالتأكيد ما يبدو في كتابة الشعر، إذ «أفهم» فجأة في لحظة من الإدراك غير اللفظي كيف ستؤثر القصيدة في القارئ. كما أنه يساعد في شرح نظرية نجدها في حوار أفلاطون لـ «أيون»، إذ يجادل سقراط أنّ القصيدة لا تنشأ مع الشاعر، بل إنّ الشاعر هو الوسيط الذي تمرّ من خلاله القصيدة من مستوى أعلى إلى العالم.

تُعَدُّ قدرة الاستعارة على استحضار التصورات الكبيرة غير اللفظية من أعظم نقاط القوة في الشعر، وهي التي تجعل القصيدة مقنعة. أحبَّ وليم بتلر بيتس ربط الإدراك غير اللفظي الناتج عن الاستعارة بالحجة الفكرية للقصيدة. كان يجب أن يربط الحجة بالاستعارة بعناية في ختام القصيدة إلى درجة يمتص فيها تماماً الإدراك غير اللفظي الحجة اللفظية. هذه هي الإستراتيجية التي يستخدمها في إنهاء قصيدة «المجيء الثاني»، و«بين أطفال المدارس»، و«الإبحار إلى بيزنطة»، إذ يبدو أنه يغادر حجته، وينتقل إلى استعارة توضّح خاتمته. ما يساعد على إقناعنا بهذه النهايات هو ليس بالضرورة حقيقتها الجوهرية، بل طريقة تقديمها: أي من خلال إجبارنا على خوض تجربة الإدراك غير اللفظي الذي يواجها مع لحظة من المعرفة والجهل المشتركين، وأنا من خلال الاستفسار، نصل إلى المعرفة.

أشار ثيودور ريتكه^(١) (Theodore Roethke) إلى فكرة أن الناس لا يحبون الشعر، لأنه يطرح أسئلة عن حياتهم. ولكن ما يمكن أن يفعله الشعر حقاً هو أن يقدم لهم استعارات تجعلهم يطرحون أسئلة معينة عن أنفسهم. انظر في هذه التعابير المجازية: «إن كنت ستصبح كلباً، فكن كلب رجل ثري»، و«انتظر حتى يسقط، ثم ادفعه»، و«إذا كان عملاً فذراً فاستعر الأدوات». إن عملية الاستفسار التي يخضع من خلالها القارئ للاستعارة تجعله عرضة لاقتراحها، في حين أن الاستهزاء بهذه التعابير المجازية المعينة يمكن أن يجبر القارئ على فحص الطريقة التي يتصور بها العالم.

ذكرت سابقاً أن القصيدة تسعى إلى إقامة علاقة حميمة مع القارئ. أريد أن أتوسّع بهذا التصريح لأقول إن القصيدة تسعى إلى إقامة هذه العلاقة لتجبر القارئ على أن يصبح أكثر وعياً في علاقته مع نفسه، من خلال جعل القارئ على دراية بكيفية رؤيته للعالم.

(١) ثيودور ريتكه (١٩٠٨-١٩٦٣): شاعر أمريكي. كان والده من المهاجرين الألمان. أمضى معظم سنوات حياته في الطبيعة، ويتجلى ذلك في استخدام الصور الطبيعية في شعره. كان ثيودور مضطرباً في فترة مراهقته؛ نتيجة انتحار عمّه ووفاته بالسرطان سنة ١٩٢٣. أثرت هذه الحوادث بشدة في نفسه وإبداعاته في الحياة، وكان حينها في الخامسة عشرة من عمره. (المترجم).

ثمة جانب آخر من هذه العملية، وهو الطريقة التي تفاجئنا به استعارة ما بجزء من المعلومات التي نشعر أننا نعرفها، ولكن لم ندرك أننا عرفناها إلى أن كشفت لنا الاستعارة ذلك. إذا رأينا هذا من حيث الدماغ الأيمن والأيسر، فإن حقيقة فهم الدماغ الأيمن للسؤال قبل أن يفهمه الدماغ الأيسر تبدو أنها تقول إن هذه المعلومات موجودة مسبقاً في داخلنا. يعبر الدماغ الأيسر عن تصوراتنا مما يجعله يبدو أنه يتحرك على نحو أبطأ من الدماغ الأيمن. إضافة إلى أن السرعة الهائلة للإدراك غير اللفظي يمكن أن تخلق وهماً بأننا امتلكننا المعرفة مسبقاً. أو مرة أخرى يمكن رؤية هذا من حيث الوعي واللاوعي. هل المعلومات موجودة مسبقاً في اللاوعي، أم إنها تظهر بهذه الطريقة فقط، لأن اللاوعي أجاب عن السؤال أولاً؟

يمكن أن نفكر في اللاوعي على أنه نوع من الأمانة البراغماتية، وهو غير متحضر كلياً. لذا، حين تُقدّم لنا تعابير مجازية أسبوية غير صحيحة من الناحية السياسية مثل «انتظر حتى يسقط، ثم ادفعه»، فإنها تُقدّم لنا أيضاً مع الموانع والتبريرات الخاصة بالعقل الواعي الذي يتميز بصوابه من الناحية السياسية. أتوقع أن القدرة على الكذب هي قدرة الوعي، وكثيراً ما نكذب لحماية أنفسنا من أنفسنا بدلاً من حماية أنفسنا من أناس آخرين، ولكن اللاوعي لا يبدو أنه قادر على الكذب. قد يسيء التفسير، لكنه لا يخدع عمداً، يستوعب المعلومات ويفسرها وفقاً للمعرفة التي لديه. وبهذا المعنى فإنه يبدو صريحاً.

سيظهر حينئذ أن الاستعارة الناجحة تواجه جزءاً من العقل بآخر - إما الدماغ الأيمن والأيسر، أو اللاوعي والوعي - وهذا يؤدي إلى تصعيد علاقة القارئ مع نفسه. ومن ثم، فإن المدى الذي نُطلق فيه على الاستعارة أنها دقيقة هو ربما مدى موثوقية الاستعارة في هذه المواجهة بين جزأي العقل. علاوة على ذلك، إن وظيفة الاستعارة هي خلق هذه المواجهة.

أريد أن ألقى نظرة على ثلاث قصائد لأرى كيف تعمل الاستعارة بالضبط. كلّها أمثلة على استعارة بسيطة، ويأتي الفهم من استيعاب التراكم المتسلسل للصور تقريباً.

القصيدة الأولى هي «وجهاً لوجه» لتوماس ترانسترومر^(١) (Tomas Transtromer)، وهي من ترجمة روبن فولتون:

في شهر شباط توقفت الحياة.
طارت العصافير مجبرةً، وغضبَ العقلُ
من المناظر الطبيعية كالقارب الذي
يغضب من الجسر الذي يرسو قربه.
وقفت الأشجارُ وظهورها تتجه نحوي.
قيس الثلج العميق بالقشّات الميتة.
صارت آثارُ الأقدام قديمةً على القشرة.
تحت الغطاء القماشي اشتاقت اللغة.

ذات يوم اقتربَ شيء ما نحو النافذة.
نظرتُ إلى الأعلى بعد أن أسقطتُ عملي.
فتوهجت الألوان، واستدار كل شيء.
قفزتُ أنا والأرض بعضنا نحو بعض^(٢).

لدينا هنا مثال واضح على العلاقة بين الشيء الموصوف والصورة. يعلن البيت الأول مباشرة عن الشيء الموصوف - وهو العيش في شهر شباط، الذي سيكون في

(١) توماس ترانسترومر (١٩٣١-٢٠١٥): من أكبر شعراء السويد في القرن العشرين، ويُعدُّ واحداً ممن يشكّلون وجه الثقافة السويدية في العالم مع إمانول سفيدنبوري، وأوغست ستريندبرغ، وإنغمار برغان. حصل على جائزة نوبل في الأدب عام ٢٠١١ «لأنه من خلال صورته المركّزة الشافية يتيح لنا نظرة جديدة إلى الواقع». (المترجم).

(٢) Tomas Transtromer, Selected Poems, 1954-1986, ed. Robert Hass various translators (New York, 1987), p. 48.

هذه الحالة وطن المؤلف أي السويد - في حين أن بنية الفعل والظرف «توقفت بثبات» هي استخدام مجازي أيضاً. ثم يُرَقَى الشيء الموصوف بمثالين: الطيور التي تطير مجبرةً، والعقل الذي يغضب من المناظر الطبيعية. هذه الأوصاف واقعية حقاً، لكنها تحتوي أيضاً على استعارة. هل تطير الطيور مجبرةً حقاً أم تبدو أنها تفعل ذلك فقط؟ ثم يُعزَّز المثال الثاني أكثر من خلال صورة القارب الذي يغضب من الجسر.

المقطع الأول هو وصف مباشر إلى حدّ ما، لكن المقطع الثاني يصف حقيقة استعارية. الرابط بينهما هو التشبيه الذي يختم المقطع الأول: «أنّ العقل في الشتاء يغضب من المناظر الطبيعية الشتوية مثلاً يغضبُ القاربُ من الجسر الذي يُربط فيه. لكن إذا نظرنا من كُتب إلى البيت الثاني والثالث والرابع، فإننا نرى أنّ كلّ بيت يحتوي على درجة أكبر من الاستعارة إلى أن تصبح مجرد خطوة صغيرة للبيت الخامس، وهي استعارة خالصة. ودون تلك الزيادة التدريجية في الاستعارة، قد يبدو المقطع الثاني وصفاً فيه مغالاة أو مبالغة.

تتمتع الصور الأربع في المقطع الثاني بقوة تراكمية. فهي غريبة ولا يمكن الإحاطة بها، وتشير كل واحدة منها، من خلال كونها مثلاً على عدم الحركة، إلى «التوقف بثبات» في البيت الأول. إلى جانب الجمود، لدينا الإحساس بالحياة المحجوبة، وفي البيت الثامن، إذ يُقال إنّ اللغة تشتاق، فنرى أنّ ما يجري الحديث عنه هو علاقة الكاتب بعمله. فضلاً عن ذلك، فإنّ عبارة «تحت الغطاء» تعيدنا إلى القارب الراسي قرب الجسر، وربما نفكر في قارب مغطّى بقماش ومربوط في فصل الشتاء.

يبدو أنّ المقطع الثالث يعود إلى واقع موضوعي، لكن طبيعة «الشيء» في البيت التاسع محجوبة عنا. ما نجده في المقطع هو الحركة واللون اللذان لم يكونا موجودين سابقاً. ومن خلال الإجابة عن السؤال حول ما سبّب الحركة واللون، نعلم عن طبيعة ذلك «الشيء».

يأتي فهمنا للقصيدة من التفكير في العلاقة بين المقطع الأول والثاني، في حين تختلط الحقيقة المجازية مع الموضوعية وتتحد معها في المقطع الثالث. يمكن للمرء أن يبدأ كل بيت من الأبيات في المقطع الثاني بعبارة «كان الأمر كما لو أنّ»، ولكن هذا لا يمكن أن

يحدث بسهولة في المقطع الثالث. ومن خلال ترقية الواقع الموضوعي إلى نقطة التعالي يستطيع ترانسترومر إيصال إحساس القصيدة الختامي المتمثل بالتعجب والفرح.

القصيدة الثانية هي «حين تذهب بعيداً» للشاعر ميروين، التي كانت مهداة إلى زوجته دايدو:

حين تذهيبين بعيداً، تصدر الرياح صوتاً في الشمال
يعمل الدهانون طوال اليوم، ولكن عند غروب الشمس يتساقط الطلاء
فتظهر الجدران السوداء
وتعود عقارب الساعة لتدق الساعة نفسها
التي لا مكان لها في السنوات.

وفي الليل ألتفتُ في فراش من رماد،

ثم أستيقظُ في نَفْسٍ واحد؛

في الليل تنمو لحى الموتى

أتذكرُ أنني أسقط

وأنتي السبب

وأنَّ كلماتي ثوبٌ لما لن أكون أبداً،

مثل الكُم المطوي للداخل لصبي بذراع واحدة.^(١)

هذه قصيدة مجازية إلى حدِّ كبير، ولكن حين نفككها نجد موضوعاً مباشراً وغير معقد: أي حين تتركها فإنَّ هذا خطي، لأنني غير معصوم عن الخطأ، ولأنَّ كلماتي لا تعبر عن واقع حقيقي، بل عن واقع مثالي أتوق إليه، ولا أكون قادراً على تحقيقه.

(١) W. S. Merwin, The Lice (New York, 1967), p. 62.

يقدم ميروين هذا الموضوع مع بيانين واضحين للواقع الموضوعي - حين تذهبن بعيداً في المقطع الأول، وفي الليل أستيقظ وأتذكر أنني السبب في المقطع الثاني - وثماني صور. تستخدم ست صور العنوان موضوعاً لها. ثمة صورة أخرى، في بيت الشعر الثامن حول لحي الموتى، موضوعها الوقت الذي يستيقظ فيه المتحدث في الليل، في حين تستخدم آخر صورة «أنا السبب» و«كلماتي» موضوعاً لها.

تمثل الصور الثلاث في المقطع الأول الوحدة والعزلة. من الواضح أنها أكثر من هذا، ولكن الصور تعمل من خلال أخذ تلك المشاعر وتعميقها. الصورتان الرابعة والسابعة، فراش الرماد والسقوط، هما تنوعان لأول صورتين، في حين تمثل الصورة الأخيرة، «الكُم المطوي للداخل لسبي بذراع واحدة»، صراعاً بين الواقعين المثالي والفعلي. إن موضوع القصيدة بسيط جداً. إذا لم نتعرفه في حياتنا، فيمكننا تخيله. ولكن مع هذا التراكم من الصور، كان ميروين قادراً على أخذ شعور شائع نسبياً وجعله جديداً مرة أخرى، فجعلنا نخبره كما لو كان أول مرة. تشبه إستراتيجية القصيدة إستراتيجية المجاز نفسه، إذ يُقدّم لنا شيء موصوفٌ وسلسلة من الصور التي تُرقي هذا الشيء الموصوف وترفعه، فنصل إلى فهم للقصيدة من خلال التفكير في العلاقة بين الشيء الموصوف والصورة.

القصيدة الثالثة التي يجب النظر فيها هي «علامات» للشاعر الفرنسي جان فولين^(١) (Jean Follain)، وهي من ترجمة ميروين:

في بعض الأحيان حين يكسر زبونٌ ما في مطعم مظلل

لوزة

تأتي يدٌ لتوضع على كتفه الضيقة،

فيتردد في إنهاء كأسه.

(١) جان فولين (١٩٠٣-١٩٧١): كاتب وشاعر فرنسي. مُنح جوائز عدّة على إسهامه في الأدب الفرنسي. درس القانون في باريس وأصبح قاضياً. (المترجم).

تستريح الغابة البعيدة تحت ثلجها
أصبحت النادلّة القوية شاحبة،
يجب عليه أن يترك ليلة الشتاء تحل
ألم تُر الفتاة في كثير من الأحيان
على الصفحة الأخيرة
لكتاب متواضع التعلّم،
إذ طبعت كلمة نهاية
بأحرف كبيرة مزخرفة؟^(١)

نفهّم هذه القصيدة من خلال سؤالنا عن أهمية اليد في البيت الثالث. الإجابة التي تسمح القصيدة بكشفها ببساطة شديدة هي القول إنّ اليد هي يد الموت. وبمجرد أن نفهم ذلك، تصبح القصيدة مباشرة تماماً. لدى الرجل في مطعم إحساس باقتراب موته، والنادلة التي تراقبه تراه يختبر هذا الإدراك، وهي، أو الراوي، يروي ذلك برؤية كلمة «نهاية» على الصفحة الأخيرة من أحد الكتب.

ما يعجبني أيضاً في القصيدة وما يساعد في جعلها غامضة هو أنه إلى جانب الاستعارة الختامية التي تصدمنا مباشرة، ثمة استعارات غير مباشرة وخفية، توصل المعنى دون وعي تقريباً. وأفضل طريقة للكشف عن هذه الاستعارات الخفية هو الاستفسار عن اختيار الكلمات.

على سبيل المثال، لِمَ نجعل الجوزة «لوزة»؟ ولِمَ الكتف «ضيقة»؟ تقودنا هذه الأسئلة إلى إدراك أنّ الأشكال متشابهة، مما يقودنا إلى فهم أنّ الرجل أعظم بكثير من اللوزة التي يلمسها، والموت أيضاً أعظم بكثير من الرجل الذي يجري لمسه. ثم يقدم فولين للقارئ صورة أخرى: الثلج الذي يستقر على الشجر. لدى التفكير في الأمر،

(١) Jean Follain, The Transparence of The World, translated by W. S. Merwin, (New York, 1968), p. 111.

يمكننا أن نفهم أن أشجاراً كثيرة، مثل أشجار الصنوبر، لديها شكل اللوزة نفسها. علاوةً على ذلك، لما كانت لمسة الثلج باردة على الشجرة الحية، فإن لمسة الموت ستكون باردة أيضاً على كتف الرجل الحي.

ثم بعبارة «يجب عليه أن يترك ليلة الشتاء تحل»، نفهم أن هذه هي الطريقة التي يجب عليه أن يترك حياته تسقط، وهكذا أيضاً يترك قشور اللوز تسقط، إذ يُدفن في العبارة تشبيهُ مفاده أن مكان وجوده في حياته يشبه ليلة الشتاء. حين نعيد قراءة القصيدة، فإن كلمة «مظلل» في البيت الأول تأخذ مزيداً من المعنى ليس من خلال إلقاء الضوء المستقبلي على الغابة فحسب، بل من خلال وصف المكان أيضاً بين النور والظلام، وبين الحياة والموت.

تتكوّن القصيدة من مشهدين حول إدراك الموت، إذ يُنسجَن معاً بواسطة تلك الأبيات الغامضة حول الغابة وترك الليل يحل. كلا البيتين يعدّل المشهد الأول، ولكن بتفريقهما بين النادلة وفهمها المفاجئ، فإنهما يعدّلان أيضاً المشهد الثاني. وهذا ما يسمح للاستعارات بإجراء عمل إضافي. فعلى سبيل المثال، مثلما تستريح الغابة تحت الثلج الأبيض، كذلك يكون الزبون تحت نظرة النادلة ذات الوجه الشاحب. وبالطريقة نفسها أيضاً التي يجب أن يضع فيها كأسه، يجب عليه ترك ليلة الشتاء تحل.

ما يثير إعجابي هو الطريقة التي يجعل فيها فولين هذه الصور تتحوّل في القصيدة. في النهاية، يزيد الشاعر من إحساسنا بالحياة والموت من خلال التشبيه الذي يقارنهما بكتاب متواضع عن التعلّم والأحرف المزخرفة. حتى كلمة «متواضع» تصبح مزحة صغيرة عن الرجل، في حين تستحضر الصورة المرئية للأحرف السوداء لكلمة «النهاية»، المحاطة ببياض الصفحة، مرة أخرى الأشجار السوداء المحاطة بالثلوج. ما يجب أن يكون واضحاً هو أن فولين لن يكون قادراً على ترك صورته تفعل هذا النطاق الهائل من العمل إذا لم تكن موضوعات استعاراته مؤكدة، وإذا لم يكن السياق ووضع القصيدة مؤكّدين أيضاً.

غير أن الاستعارات لا تشكّل سوى جزءٍ من القصيدة. يجب أن نفهم أيضاً كيف تتعلّق الاستعارات بالقصيدة ككل. تستحوذ القصيدة على القارئ من الناحية

المثالية، وتجبره على الاستجابة لها بالعواطف، فالقصيدة هي المكان الذي يرى فيه القارئ نفسه من جديد، إذ يكون محرراً مدّةً وجيزة من زخارف العالم. ولكن ليحدث هذا الأمر، يجب أن يكون القارئ قادراً على إيجاد طريقه في القصيدة بوصفه مشاركاً. والاستعارة، من خلال عملية طرحها للأسئلة، هي إحدى الطرق لفعل ذلك، ولكن من الضروري أيضاً أن يوثق القارئ حدث القصيدة في ذاكرته؛ يجب عليه أن يشارك في عملية الإدراك.

يمكن تقسيم هذا الإدراك إلى فكري وجسدي وعاطفي. حين أقول $5 \times 5 = 25$ ، فإننا ندخل في فعل الإدراك الفكري. وحين أصف رائحة التفاح العفن، فإن الإدراك مادي، وحين أتحدث عن صعوبة الحب، فإن الإدراك عاطفي.

ولكن قلماً يكون هذا الأمر بهذه البساطة. يمكن أن يتكوّن أي إدراك من هذه الأجزاء الثلاثة كلّها، على الرغم من أنّ جزءاً واحداً منها قد يسود. غير أنّ الدرجة التي يصبح عندها القارئ مشاركاً في القصيدة هي درجة مشاركته في أعمال الإدراك هذه. ما نلاحظه أيضاً حول هذه الأنواع من الإدراك هو أنها تُشرك أجزاءً مختلفة من أنفسنا. يشمل الإدراك الجسدي الحواس الخمس. يشرك الإدراك الفكري بالدرجة الأولى العقل الواعي (أو، إذا كنت تفضّل، الدماغ الأيسر)، في حين يشرك الإدراك العاطفي اللاوعي (أو ربما الدماغ الأيمن). وكلّما زادت مشاركة القارئ بكيانه كلّ في عملية الإدراك، زادت عملية إشراك القارئ في القصيدة.

لكي يحدث هذا الإدراك، يجب على السياقات الفكرية والمادية والعاطفية للقصيدة أن تكون قابلة للاكتشاف. انظر إلى قصيدة «كنتُ أعرف أنني سأعني» بقلم هيذر ماكهيوي⁽¹⁾ (Heather McHugh):

بعضُ الرقصات وبعضُ الخداع.

بعضهم يصيح بصوت مرتفع، وبعضهم الآخر

(1) هيذر ماكهيوي (١٩٤٨-): كاتبة وشاعرة أمريكية درست في جامعة هارفرد. (المترجم).

يصيح بصورة معقولة. لكن معظمهم

يجلس القرفصاء. أقول لك هذا

هو ما أحبه

في أمريكا - الكلمات التي تضعها

في فمي، الفم الذي

فركته أمي ذات مرة

كلمة ابتعدت مع الصابون. كانت الكلمة

المهبل. وضعتُ أمي لوح الصابون

ذا الحجم العائلي داخل فمي

حتى لم يكن يُعد هناك فتحة للتحدّث منها،

هكذا أمّلت. لكنني ما أزالُ

ملآن به - المهبل،

الوخز، كلمة بهذا الحرف وكلمة بذاك،

الكلمات التي رمزت

لها وله. أحببتُ الشيء

الذي لا بُدَّ أنهما قد فعلاه، المطارحة التي لا بُدَّ

أنهما فعلاها ليجعلا مثلاً مني. بعد غدائي العاجي قلتُ

مهبل ليوم أو يومين، لكنني عرفتُ

منذ ذلك اليوم فصاعداً أي كلمة

كانت مألوفة مثل الجنس نفسه. كنتُ أعلم

أنني حين أكون كبيراً سأغني

أغنيةً تمدح المهبل، أريدُ

أن أحافظ على كلمتي، التي أستخدم فيها أسناني.

أقسمتُ إلى الأبد (وحتى بعد أن كبرت)

لا شيء، لا شيء البتّة، سيكون أقل مني.^(١)

تعطي الأبيات الستة والنصف الأولى سياقاً فكرياً: تُناقش اللغة هنا. وتعطي الأبيات الستة التالية سياقاً مادياً: لوحٌ من الصابون يُدفع في الفم. أما السياق العاطفي فهو موجودٌ في جملة: «لقد أحببت الشيء الذي لا بُدَّ أنهما فعلاه، المطارحة التي لا بُدَّ أنهما فعلاها، ليجعلوا مثلاً مني». ثمة أيضاً صدى عاطفي لكلمة «لا بُدَّ» التي توحى بالحزن: كما لو أننا يجب أن نسعى دائماً إلى إثبات الحب، كما لو كان الحب مجرد وهم لا يؤمن به المرء حقاً. ومع ذلك، حتى لو كان الحب موجوداً، فإنه عابر، وإذا كان عابراً، فهل يمكن القول إنه موجود؟

تجمع الأبيات الثمانية والنصف الأخيرة بين السياق الفكري والمادي والعاطفي، إذ تربطها وتحوّلها من سياق إلى آخر باستخدام التورية وخفة اليد اللفظية. تحتفي قصيدة «أغنية مديح» بالسياق الفكري والمادي والعاطفي. تلتقي تلك السياقات أيضاً في التلاعب اللفظي، الذي يجتم القصيدة: أقسمتُ أن ليس ثمة شيء - «لا شيء البتّة» سيكون أقل مني».

إذا كانت الأسيقة الفكرية والمادية و/ أو العاطفية محجوبة، فإن هذا سيقود القارئ إلى طرح أسئلة من أجل توضيح هذه الأسيقة. يحتاج القارئ إلى الأساس المادي للقصيدة الذي قدّمه لوح الصابون. فمن خلال تقديم هذه الأنواع الثلاثة من السياقات بوضوح، يستطيع ماكهيو المشاركة في التلاعب اللفظي المعقد الذي يجتم القصيدة.

(١) Heather McHugh, Hinge & Sign (Wesleyan, CT, 1994), p. 163.

يجب أن يكون الغموض أداةً في القصيدة، إذ يعمل على إجبار القارئ على طرح الأسئلة التي ستوجهه إلى فهم القصيدة. فالسؤال الذي لا يزيد من فهمنا للقصيدة يُنقص من فهمنا لها، ومن المؤلم أن يكون الشاعر غامضاً حول السياقات الفكرية والمادية و/ أو العاطفية للقصيدة بالطريقة المؤلمة نفسها حين يكون الشاعر غامضاً حول موضوع الاستعارة. من غير المجدي أن نجعل القارئ يطرح أسئلةً حول طبيعة السياق، فلا يمكننا أن نفهم القصيدة من خلال التفكير في السياق الذي نحن فيه، بل من خلال التفكير في العلاقة بين أنواع السياق الثلاثة وأحداث القصيدة.

حين يكون سياق واحد من هذه السياقات أو أكثر غير واضح في بعض الأحيان، تُنتقد القصيدة على أنها خاصة أكثر مما ينبغي، وهذا يعني عادةً أن الكاتب يجب معلومات أكثر مما ينبغي. والنتيجة هي أن القارئ لا يكون قادراً على فحص العلاقة بين سياق أو أكثر من السياقات الثلاثة والسرد، مما يحد من فهمه للقصيدة. يجب أن يكون هناك توازن أيضاً بين هذه الأنواع الثلاثة من السياق، على الرغم من أن واحداً منها قد يسود. ولكن إذا كانت هناك مبالغة في سياق ما على حساب الكل، فإن القصيدة تنهار. فعلى سبيل المثال، حين يكون السياق الفكري مبالغاً فيه، تميل القصيدة لأن تصبح قاحلة عاطفياً؛ وحين يُبالغ بالسياق العاطفي، فإن القصيدة تغدو انفعالية أو وجدانية، فالإفراط والزخرفة والإحساس العاطفي الزائد تحاول كلها العمل على نحو مستقل عن الكل، وأن تؤثر في حجة القصيدة بطريقة بلاغية في جوهرها.

أريد الآن أن أبحث في قصيدتين بوصفهما مثالين على التوازن بين الأسئقة الفكرية والمادية والعاطفية. الأولى بعنوان «سن صغير» لتوماس لوكس^(١) (Thomas Lux):

ينمو لطفلك سنّاً، ثم اثنتان،
ثم أربع وخمس، ثم تريد بعض اللحم
من العظم مباشرة. انتهى كل شيء.
ستتعلم بعض الكلمات وستقع في

(١) توماس لوكس (١٩٤٦-٢٠١٧): شاعر أمريكي. كتب أربعة عشر كتاباً في الشعر. (المترجم).

حب الأبله والمغفل ومعسول
الكلام وهو في طريقه إلى السجن. وأنتَ

وزوجتك تكبران في السن، وتصبحان قذرين، ولا تأسفان
على شيء. فعلتما ما بوسعكما، أحببتما، وصارت أقدامكما مُتقرّحة. إنه الغسق.
ابتتك طويلة. (١)

يعرّض المقطع الأول السياق المادي بوجه عام، ويقدم المقطع الثاني السياق
الفكري، في حين يقدم المقطع الثالث السياق العاطفي، ولكن باستخدام المفاجآت التي
أنشأتها الأبيات التي يتصل بعضها ببعض، يصبح لو كس قادراً على مزج جوانب
مختلفة من هذه السياقات وتأكيدهما. فعلى سبيل المثال، تبدو الكلمتان الختاميتان في
البيت الثالث أنهما تقدّمان سياقاً مادياً، ولكن الكلمة بعد الفاصل تغيّره إلى سياق
فكري («انتهى كل شيء»). تبدو الكلمتان الأخيرتان في البيت الرابع أنهما تقدّمان
سياقاً مادياً، ولكن أول كلمتين من البيت الخامس تغيّره إلى سياق عاطفي («سوف تقع
في حب...»). تبدو الكلمتان الأخيرتان من البيت السابع أنهما توحيان بسياق عاطفي،
ولكن الكلمة بعد فاصل البيت تغيّر العاطفة، وتُدخل عنصراً فكرياً: حقيقة أن لا أحد
يشعر بالندم.

فواصل الأبيات الشعرية: البيت الثاني والخامس والثامن تخلق مفاجآت أيضاً،
ولا سيّما «معسول الكلام، وهو في طريقه إلى السجن». تعمل ستُّ على الأقل من
فواصل الأبيات على إبهار توقعاتنا والتوسّع و/ أو الخلط بين أحد الأنواع الثلاثة
للسياق، مع نتيجة مفادها أن البيت الأخير، الذي يبدو أنه يقدم فقط سياقاً مادياً،
يعرض السياقات الثلاثة كلّها. توحى كلمة «متقرّحة» بأكثر من الألم. كما تشير عبارة
«إنه الغسق» إلى نهاية الحياة. توحى عبارة «ابتتك طويلة» بالإنسان الناضج، وأنها فتاة
ناجحة، وأنها أخذت مكان الأم.

(١) Thomas Lux, The Drowned River (Boston, 1990), p. 48.

تنتهي القصيدة على أنها بيانٌ عن التعقيد، وكيف تتكشفُ الأحداث بطرق تذهلنا، لكنها قد تكون مُرضية. تعمل المفاجآت في سبعة فواصل في الأبيات التسعة على أنها استعارات بسيطة لتلك الطرق التي تذهلنا. وربما تكون القصيدة مفاجئة أيضاً في شكلها: مقاطع شعرية مؤلفة من ثلاثة أبيات ذات تفعيلة رباعية عميقية (iambic) (أي مقطع غير مشدد يليه مقطع مشدد) ولها مخطط قافية على النحو (ABC-CBA-ABC). أحد موضوعات القصيدة هو كيف تبدو الأحداث خارجة عن السيطرة، لكننا نفهم في النهاية أن الأحداث لم تخرج عن السيطرة: الأمر وما فيه أن الأحداث تكشفت على نحو مختلف مما توقعناه. توضّح خاتمة القصيدة ومخطط القافية الترتيب الذي يجري إحداثه من الفوضى الظاهرية. وإحدى الطرق التي ابتكرها لوكس من أجل إحداث الاضطراب الظاهري هو طمس الفروق بين الأسئقة المادية والفكرية والعاطفية.

وها هي ذي قصيدة لجيمس رايت^(١) (James Wright):

خارج فارغو، شمال داكوتا

على طول الجسم مترامي الأطراف لسيارة الشحن التي خرجت عن مسارها في
المنطقة الشمالية،

أشعلُ عود ثقاب ببطء وأرفعه ببطء.

لا رياح هنا.

خارج المدينة، ثلاثة أحصنة بيضاء ثقيلة

تغوص حتى أكتافها

في ظل صومعة.

فجأة تترنح سيارة الشحن.

صُفَع الباب بقوة، رجلٌ يحمل مصباحاً يدوياً

(١) جيمس رايت (١٩٢٧-١٩٨٠): شاعر أمريكي كان يهتم بالصور الشعرية العميقة. (الترجم).

يقول لي مساء الخير.

أومئ برأسي وأنا أكتبُ مساء الخير، وحيداً

أتوق إلى منزلي.^(١)

في البداية تبدو القصيدة مجرد وصف مادي واضح يتبعه وصف عاطفي واضح مع سياق فكري قليل أو دون سياق. ولكن حينئذ نرى السياق الفكري يظهر في هذا البيت الغريب: «أومئ برأسي وأنا أكتبُ مساء الخير»، الذي يجعلنا ندرك أن التجربة برمتها قد تكون ذكرى يتذكرها الراوي وهو يكتب القصيدة. كما نرى السياق الفكري، وإن كان رمزياً، في البيت: «أشعل عود ثقاب ببطء وأرفعه ببطء»، الذي يرمز إلى الفهم أو الإدراك الفكري، مثل مصباح ضوئي فوق رأس شخصية كرتونية في الرسوم المتحركة.

هنا مرة أخرى يُذكر السياق العاطفي بوضوح في النهاية، ولكن حين ننظر إلى السياق المادي، نرى أنه يحتوي على استعارات مدفونة متعلقة بالحالة العاطفية للراوي. ندرك أن الراوي في وحدته وعزله يشبه عربة الشحن مترامية الأطراف، وأن الأحصنة الثلاثة البيضاء التي تغوص في الظل هي صورة الرفقة والحب في وجه المجهول، التي تخلق رمزاً لما يتوق إليه الراوي.

ما يحاول رايت فعله هو جعل العبارة الأخيرة: «وحيداً / أتوق إلى منزلي» تدفع القارئ إلى الإدراك، ولكن لكي تنجح، عليها أن تبني أساساً يبرر تلك العبارة، ولكنها تمنع القارئ من توقعها. يتقدم القارئ في القصيدة محاولاً تحديد سبب الوصف. ومن ثم، هذه العبارة الأخيرة، يصبح كل شيء واضحاً. لكن في هذه المرحلة يعود القارئ إلى القصيدة، ومن خلال النظر في العلاقة بين الأنواع الثلاثة للسياق وكيفية ارتباطها بالسرد الذي يتحدث عنه، يفهم القارئ ما يفعله الشاعر رايت.

قال الشاعر الفرنسي مالارمي: «التسمية تدمير، والإيجاء خلق»، وأنا أوافقه الرأي على الرغم من أنني قد كتبتُ بعض الصفحات، التي تقول إن على الشاعر أن

(١) James Wright, Above the River: The Complete Poems (New York, 1990), p. 158.

يسمى بوضوح، أي يجب أن يكون لدى القارئ معلومات كافية. فالإنجاز لن ينجح حتى يحصل القارئ على معلومات كافية للتأمل فيها. تُحدث القصيدة تأثيرها حين يتمكن القارئ من التأمل في العلاقة بين أجزائها. كلما زاد القارئ تفكيره في هذه العلاقة، من الناحية المثالية، تشعبت أكثر، وازداد ما تعطيه القصيدة. بيد أن القارئ لا يمكنه الانخراط في فعل التأمل إذا حُجبت عنه المعلومات الضرورية، أو إذا استمرَّ في مقاطعة هذا العمل بأسئلة حول المعلومات التي يجب أن يعرفها مسبقاً.



الهيئة العامة السورية للكتاب

الفصل الثالث

كتابة حياة القارئ

النص المكتوب هو مجموعة من المعلومات التي يحكمها غرض ما، وهذا الغرض يحدد كيفية ترتيب المعلومات. ثمة غرضان، في واقع الأمر، يحكمان أي نص مكتوب: الغرض من الكتابة لدى فئة معينة (قوائم الطعام، أو تذاكر المرور، أو القصائد) والغرض من مثال معين من الكتابة. يُحدّد الغرض من الكتابة لدى فئة معينة من خلال وظيفتها، التي قد لا تكون، في الفن، أكثر من مجرد إعطاء المتعة، التي تعني أيضاً أنه يجب إيصالها إلى الجمهور. تحكم تلك الوظيفة أيضاً المثال الفردي للكتابة.

توجّه الوظيفة الغرض. فعلى سبيل المثال، قد تحاول قصيدة معينة جعل القارئ يرى العالم بطريقة جديدة. وقد تحاول جذب مشاعر القارئ، وقد تحاول تسليته أو تخويفه أو تعليمه أو فعل كل ما سبق. هذه جوانب من هدف القصيدة العام. في الوقت نفسه، يوجد توتر معين بين الشكل كما هو محدد في أي لحظة داخل الثقافة والمثال الفردي للشكل. يقرأ القارئ القصيدة دائماً مستنداً إلى آرائه حول الشعر، وكذلك من خلال كل قصيدة قرأها سابقاً، ويكتب الكاتب القصيدة أيضاً مستنداً إلى آرائه ومن خلال كل قصيدة قرأها سابقاً. نسّمى عملاً ما أنه أصيل حين يفاجئ هذه الآراء، ويوسّع تصوراتنا المسبقة لحدود الشكل.

يُوصّل الغرض في الغالب من خلال البنية، التي يُقدّم من خلالها النص المكتوب معلومات للقارئ. البنية ببساطة شديدة هي إستراتيجية مفروضة على الزمن. وحقيقة أن النص المكتوب له غرض يجعل من الضروري أن يكون لها بنية، مما يعني، في المقابل، أنه يجب أن يكون لها بداية ووسط ونهاية. لكن لا يمكن للكاتب أن يكون لديه

إحساس حقيقيّ بالبداية والوسط والنهاية حتى يتعرّف الغرض من العمل. حتى أكثر الأعمال الأصيلة والرائدة يمكن رؤيتها على أنّ لديها بداية ووسطاً ونهاية، على الرغم من أنّ ذلك يكون ربما بعد مرور بعض الوقت فقط، وبعد خضوع العمل لتحليل صارم، وإلا فإنّ النص المكتوب لن يكون أكثر من قطعة مجزأة، وهذا لا يعني أنّ لا قيمة لها. لتأمل، على سبيل المثال، قصيدة «كوبلا خان» لكوليردج.

البنية هي شيئان في آنٍ واحد. إنها الترتيب الذي تُنشر فيه المعلومات، وهي أيضاً المعلومات بحد ذاتها. هذه الوظيفة المزدوجة للبنية تصبح أكثر أهمية في الفنون، إذ يمكن أن تحمل بنية القصيدة أو القصة أو الرواية كماً كبيراً من المعلومات بقدر ما يحمل المضمون الفعلي. يمكننا أن نعرّف البنية أيضاً على أنها العناصر الرسمية للغة والتركيب والسرعة والنبرة المفروضة على العناصر غير الرسمية كالعمل والعاطفة والبيئة والفكرة. ويصبح الشكل، وفق هذا التعريف، عنصراً من عناصر البنية، فتكون هذه البنية هي الترتيب والطريقة معاً التي تُطرح فيها المعلومات. تتكوّن هذه المعلومات من تلك العناصر، التي يشعر الكاتب بأهميتها، وتهدف إلى التأثير في القارئ، ومن الواضح أنها منتقاة من مجموعة أكبر من المعلومات. ومن ثمّ، يمكننا تعريف البنية بأنها اختيار لحظات زمنية مهمة وتنظيمها. إنّ تقرير ما هو مهم هو إحدى وظائف المهوبة التي عرّفها تشيخوف ذات مرة بأنها القدرة على التمييز بين ما هو أساسي وغير أساسي.^(١)

وصف أرسطو الحبكة بأنها أهم مبدأ يحكم العمل الفني.^(٢) ومهما كانت فكرة الكاتب رائعة أو مدى قوة العاطفة، إذا كانت الحبكة أو البنية ضعيفة، فإنّ كل شيء آخر يفشل. ليست البنية إذن ما يسمح للعمل أن يكون كاملاً في حد ذاته فحسب، بل ما يُمكن العمل أيضاً من الوصول إلى القارئ ليصبح مصدراً للمتعة.

للعمل الفني متطلبات معينة تجعله عملاً فنياً، وليس شيئاً آخر مثل قائمة الطعام في أحد المطاعم، أو تعليقات حول كيفية تشغيل سيارة. يجب أن يُشرك العملُ

(١) Anton Chekhov, Anton Chekhov's Life and Thought: Selected Letters and Commentary, ed. Simon Karlinsky, trans. Michael Heim (Berkeley, 1975), p. 104.

(٢) Aristotle, Poetics in Walter Jackson Bate, ed., Criticism: The Major Texts (New York, 1952), p. 23.

الفني العقل والمشاعر والخيال. ويجب أن يؤدي وظيفة الاستعارة، وأن يحتوي في داخله على تعريف للجمال. لماذا يجب أن يكون هذه الأشياء هو ربا أمر آخر، ولكنه يجب أن يكون هذه الأشياء بالنسبة إلى الكاتب، ويجب أن يكون هذه الأشياء بالنسبة إلى القارئ أيضاً. وهكذا، يجب أن تُشرك البنية العقل والعواطف والخيال أيضاً. ويجب أن تكون جميلة أيضاً، وأن تؤدي وظيفة الاستعارة. إن بنية قصيدة الشاعر بوب وعنوانها «اغتناب خصلة شعر» هي، فضلاً عن أمور أخرى، استعارة لتصور بوب للعالم آنذاك: عالمٌ منظمٌ وعقلاني. وبنية قصيدة أبولينير بعنوان «منطقة» هي استعارة أيضاً لتصور أبولينير للعالم: عالمٌ غير منظمٌ ومدهش.

لا يمكن أن تكون البنية عَرَضِيَّة. حتى لو جرى تحديد البنية عن طريق طرق المصادفة، فإنَّ استخدام المصادفة يشكّل طريقةً مختارة. إضافةً إلى ذلك، لا تنقل البنية المعلومات فحسب، بل إنها شيءٌ بحد ذاته أيضاً، شيءٌ جميلٌ ومجازيٌ وما إلى ذلك، على الرغم من أنها لا تشكّل شيئاً إذا عزلناها عن مضمونها. لا تحقق المعلومات من دون بنية انسجماً، والبنية من دون معلومات هي تجريد نظري. يمكننا التحدّث عن أشكال تقليدية معينة، مثل شكل السونيت، لكن هذا الشكل ما هو إلا جزء من بنية سونيت معينة. لكن حقيقة أن البنية نفسها قد تكون مفيدة وجميلة تتيح لنا الحصول على كثير من الروايات أو القصص أو القصائد حول موضوعات مماثلة. لدينا عددٌ غير محدود من الطرق لتقديم كمية محدودة من المعلومات.

يبدو أن العالم نفسه ليس له بنية أخرى غير تلك المعطاة له بمرور الوقت، في حين أن الفوضى والجاذبية وتعاقب الليل والنهار ودورات التكاثر تصبح عناصر شكله. يتطلّب البشرُ بنى، إذ يبحثون عنها إما في خطة أساسية لإله ما، وإما يفرضونها لحماية الحياة، وحماية الممتلكات وزيادتها. وبالنتيجة، فإنَّ إنشاء البنية وفرضها يحدث من أجل الحماية من الفوضى الظاهرية لما هو موجود والتصدي لها. إن فرض البنية يجعل البشر يشعرون أن لديهم نوعاً من السيطرة على الفوضى. فالحكومة هي بنية مفروضة، وكذا هي الوصايا العشر ووثيقة الحقوق. تتمثل إحدى وظائف هذه البنى في إعطائنا قدرة واضحة على تقسيم الأفعال والأحداث من حيث الخطأ والصواب، أو الخير والشر.

تسمح لنا البنية في نص مكتوب بتقسيم الأفعال ليس إلى خيرة وشريرة، التي قد تأتي فيما بعد، بل إلى أفعال محتملة وغير محتملة. فالمتطلب الأساسي لنص مكتوب هو الاحتمال. يجب أن تكون القصة محتملة. وحتى لو كانت الحكاية خيالية أو سريالية أو خرافية، يجب أن تكون محتملة ضمن الوضع السائد. لا يحتاج العالم نفسه إلى أن يكون محتملاً، وهذا من الأشياء التي نجدها مخيفة جداً عنه. قد تضرب صاعقةً البطل في العالم وهو يستعد للمعركة. أما في القصة، فإنّ هذه الصاعقة، إذا أردنا أن تكون موجودة، فيجب شرحها. إحدى وظائف الآلهة في ملحمة «الإلياذة» هي جعل صواعق البرق محتملة.

حين نقرأ عملاً ما فإننا نفترض أنّ لا شيء عَرَضِيّ، بل كل شيء هادف، سواء كان ذلك بوعي أم غير وعي، وهكذا فإننا نتحرّك عبر أيّ قصة أو قصيدة بطرح أسئلة عنها: لِمَ هذا، ولِمَ ذلك؟ من خلال التوصل إلى إجابات، نفصلُ الممكن عن المحتمل، ثم نتبع درب المحتمل. نحاول أن نفعل ذلك في العالم أيضاً، ولكنّ العالم لا تحكمه أيّ قواعد الاحتمالية من هذا القبيل، أو بالأحرى ثمة أشياء تؤثر في الأحداث أكثر بكثير مما يمكننا رؤيته، والنتيجة هي شعور بالعشوائية. إحدى الطرق التي يعمل بها النثر والشعر هي جعل القارئ يتوقع ما سيحدث لاحقاً، ثم جعل القارئ يريد معرفة ما سيحدث. ما يكون متوازناً مقابل توقع القارئ هو الإحباط المحتمل، والخوف من أن كل شيء سينهار.

غير أنّ القارئ سيتوقع ويريد أن يعرف ما سيحدث فقط إذا كان واثقاً من أنّ الأحداث التي تمتد أمامه محتملة بطريقة ما داخل الكيان الكلي، وأنها ليست دون سبب ولا تعسفية ولا ممكنة وحسب. وهذا يوحي بفكرة عن الفن: أننا نطلب منه ظروفاً معينة قد لا نجدها في الحياة، وهو أن يكون محتملاً. قد تكون نهاية قصة ما مأساوية أو مضحكة أو سريالية أو تافهة، وقد تفاجئنا وتصدمننا، لكنها يجب أن تكون محتملة أيضاً، وحتمية من الناحية المثالية. هذه إحدى مفارقات الكتابة، وهي أنّ خاتمة نص معين يجب أن تظهر على أنها حتمية ومفاجئة. هذه الحتمية هي شيء نجدّه مرضياً بوجه خاص، فهي توحي أنّ العالم له بنية جوهرية، وهذا أمر قد لا يكون محققاً في الواقع. فالفضيلة تكافاً، والمذنبون يُعاقبون، والحب يسود، وما إلى ذلك.

تُدْرَب القصيدة أو النص الثري الخيال وليس أشياء أخرى، فلا نتخيل المشهد الذي نقرؤه فحسب، بل نتخيل أيضاً ما قد يحدث، ومن ثم نقيس ما يحدث مقابل ما تخيلنا أنه سيحدث. وإذا جذبنا العمل إليه وأقحمنا فيه، فلدينا سلسلة من الرغبات والمخاوف حول ما قد ينتظرنا: الرغبات والمخاوف التي قد تصبح مؤلمة حقاً. علاوة على ذلك، حين نقرأ، فإننا نقيس ما نقرؤه مقابل كل ما قرأناه سابقاً. كلما قرأنا قصيدة، وضعنا هذه القصيدة أيضاً، على مستوى ما، مقابل كل القصائد الأخرى التي قرأناها في الماضي. لا نحكم بالضرورة على القصيدة الجديدة مقابل القصائد الأخرى، على الرغم من أننا قد نفعل ذلك، لكننا نستخدم قراءتنا السابقة لمساعدتنا على توقع ما قد يحدث بعد ذلك في القصيدة التي بين أيدينا حالياً. كل ما نقرؤه يُنقى دائماً من خلال ما قرأناه في الماضي، بالطريقة نفسها التي يُنقى فيها من خلال مكاننا في التاريخ، إذ يُنقى من خلال ثقافتنا وسيكولوجيتنا، وأيديولوجياتنا المتنوعة، وآرائنا المترعة. يعرف الكاتب المثالي هذا الأمر ويستغله. ليست البنية مسألة معرفة الكلمة التي يجب أن نضعها بعد كلمة أخرى فحسب، بل إنها مسألة معرفة كيف سيستجيب القارئ لتلك الكلمة، ومعرفة كيف تريد أن يستجيب القارئ ولماذا.

يرتبط أي عمل بحياة الكاتب، حتى لو لم يكن متعلقاً بسيرته الذاتية تحديداً. تعكس البنية دائماً وجهة نظر الكاتب للعالم وهي مرتبطة بسيكولوجية الكاتب. حين نكتب، فإننا نصف أنفسنا، فالكاتب لا يقدم لنا الواقع. كانت هذه الفكرة مغالطة نقدية انتقلت إلى ميدان الشعبية وخارجها منذ أفلاطون: أن الفن يحاول تقليد الواقع. بدلاً من ذلك، يعطينا الكاتب استعارة لعلاقته العاطفية أو النفسية أو الفكرية أو الجسدية مع ما يتخيل أنه الواقع، استعارة نقدتها إلى حد ما، لأنها إما أن تكون مشابهة لعلاقتنا بالواقع (أو ما نتخيل أنه الواقع)، أو ببساطة لأنها توظف علاقتنا بالواقع.

الواقع نفسه شيء خفي. تشكل الكلمة مفارقة، لأنها تمثل لغزاً عظيماً. ونحن نُؤكّد في هذا اللغز، ثم يحدث أمران: نجتمع المعلومات عنه ونعتاده. كلاهما ضروري، ولكن لأننا اعتدنا هذا اللغز، نشعر أن معلوماتنا عنه يجب أن تكون صحيحة. وهذا ليس

صحيحاً بالضرورة، فوظيفة معلوماتنا (بصرف النظر عن صحتها المحتملة) هو أن تجعلنا نشعر بالراحة في العالم المحيط بنا: تلك الوسيلة التي يُقَصَّى فيها وقتنا. لا يزال العالم، في الحقيقة، يمثّل لغزاً بقدر ما كان في البداية، ولكن بما أننا بالغون الآن، فقد صغنا الآراء واعتدناها، وهذا يعني أننا عملنا على تقليل غرابتها وخطرها ومفاجأتها.

يسمح لنا العُصاب، وَفَقَ رأي فرويد، بتصديق الأكاذيب التي نختلقها حول العالم من أجل تقليل تهديده، ولنكون قادرين على العمل داخله. يحمينا العُصاب من حقيقة فنائنا. نتكهن الواقع باستمرار، لكننا غير قادرين على رؤيته بدقة للأسباب الآتية:
أولاً: تكييفنا (الاجتماعي والثقافي والطبقي والخلفية الأسرية).

ثانياً: سيكولوجيتنا.

ثالثاً: منظورنا المحدود من حيث المكان والزمان.

رابعاً: ثقتنا المشكوك فيها في حواسنا (هل اللون الأزرق الذي أراه هو اللون الأزرق نفسه الذي تراه؟).

خامساً: درجة ذكائنا وخيالنا.

سادساً: مشاركتنا العاطفية.

سابعاً: اعتمادنا على اللغة، وهو اعتماد اختزالي وغير دقيق، وما إلى ذلك. ولكن على الرغم من جهلنا، فإننا نعرف بالتأكيد أموراً قليلة، وهذه المعرفة القليلة مدعومة بآراء لا نهاية لها.

ربما لن نهتم كثيراً إذا لم نكن نعرف أن الواقع يمكن أن يؤدينا. في حقيقة الأمر، سيقتلنا هذا الواقع يوماً ما. لذا، فإننا نجتمع المعلومات عنه. وهذا هو أحد الأسباب التي تجعلنا نقرأ الخيال والشعر. تعطينا القراءة معلومات عن حياتنا، ونقرأ إلى حد ما لنرى أنفسنا. نقرأ لنرى ما سيكون عليه مستقبلنا. نقرأ لنرى أن أكثر أفراحنا ومخاوفنا الخاصة هي في الواقع مشتركة داخل المجتمع البشري. ونقرأ لنضع آرائنا حول العالم موضع التحدي أو حتى لتصبح معززة. سؤالنا هو ما معنى أن نكون بشراً؟ وما معنى

أن أكون أنا نفسي؟ نجد على مستوى ما أن موضوع أي قصة أو قصيدة هو القارئ دائماً، والكاتب الذي يتجاهل هذا الأمر يفعل ذلك على مسؤوليته. بغض النظر عن مدى تعمقنا في قصة كونراد لورد جيم، أصبحت الرواية أخيراً استعارةً لكيفية تصرّف البشر في هذا العالم، ونحن نقرؤها لتعلّم شيئاً عن أنفسنا.

نقرأ لتعلّم شيئاً عن حياتنا ولنشتت انتباهنا عن قدرنا. كلّما جذب الكاتب انتباهنا وجعلنا نريد أن نقرأ أكثر، ازداد تشتت انتباهنا. من الواضح أن بعض الكتابات تقدّم إلهاءً أو تشتيتاً بدلاً من أن تقدّم معلومات، لكننا نقدّر المعلومات أكثر من الإلهاء، وإذا قدرنا المعلومات بدرجة كافية، فإننا ندعو الكتابة أدباً. تُعدُّ رواية الجريمة والعقاب لدوستوفسكي والسبات العميق لريموند تشاندلر^(١) روايتين بوليسيتين، لكننا نقدّر دوستوفسكي أكثر، لأنه أولاً يعطينا مزيداً من المعلومات عن العالم.

ثانياً: ليست روايته محدودة بمفهومها، وهذا الأمر في رواية تشاندلر هو ببساطة

مشكلة من قتل من.

ثالثاً: يخلق الكاتب استعارة تخبرنا شيئاً عن حياتنا.

يبدأ الشعر والنثر كلّهما باستعارة. ننسى في بعض الأحيان هذا الأمر في النثر، لأنّ السرد في أثناء فعل القراءة، يميل إلى أن يلقي بظلاله على الاستعارة، لكن العمل لا يزال كما هو استعارة، وإذا ظلّ مهماً بالنسبة إلينا، فإنه يظل مهماً بوصفه استعارة. بدأت رواية يوليسيس لجويس^(٢) على أنها استعارة ترمز إلى علاقة المؤلف ببعض جوانب

(١) ريموند تشاندلر (١٨٨٨-١٩٥٩): أديب أمريكي. ولد في الولايات المتحدة، ثم انتقل للعيش في بريطانيا العظمى عام ١٨٩٥ إثر طلاق والديه، وعاد للعيش في الولايات المتحدة عام ١٩١٢. كتب القصص البوليسية، ونُشرت روايته الأولى السبات العميق عام ١٩٣٩، ثم عمل في هوليوود في كتابة السيناريوهات. (المترجم).

(٢) جيمس جويس (١٨٨٢-١٩٤١): كاتب وشاعر إيرلندي، من أشهر أعماله رواية يوليسيس. أُصيب بأمراض مزمنة في عينيه قاده للعمى. يُعدُّ اليوم من أعظم كتاب اللغة الإنكليزية في القرن العشرين. (المترجم).

الواقع، الواقع الذاتي. وينطبق الشيء نفسه على رواية لورد جيم لكونراد^(١)، أو قصيدة «المجيء الثاني» للشاعر بيتس، أو رواية المبارزة لتشيوخوف، وهلم جرّاً.

أعتقد أنّ فعل الإلهام هو الاستيعاب أو الفهم المفاجئ للاستعارة. حين نفهم الاستعارة، فإنّ هذا الفهم يأتي في لمح البصر. ففي لحظة ما يكون العقل فارغاً، ويتساءل فقط، وفي اللحظة التالية توجد معرفة. انظر إلى هذه الاستعارات أو الأقوال المأثورة من «مجازات آسيوية» لميرون:

لصُّ

يخطط حتى لقيلولته

هادئ مثل

طائر اللقلق الذي يراقب

حفرة فوق الماء

الشجرة التي تنمو بالطريقة التي يريدونها

هي الشجرة التي يقطعونها أولاً

لا تلعن زوجتك

وقت الخلود إلى النوم.^(٢)

يبدو الانتقال من الجهل إلى المعرفة في هذه الأمثلة عفويّاً. في الواقع ما نفعله هو تحيُّل الماضي والمستقبل، وهذا ما يوفّر سياقاً لفهم لحظة واحدة قدّمها الجانب المجازي للقول المأثور. للاستعارة صورة (أو تناظر) وشيء موصوف. الإلهام هو الوصول إلى

(١) جوزيف كونراد (١٨٥٧-١٩٢٤): أديب إنكليزي بولندي الأصل عمل بالملاحة، ثم انتقل إلى إنكلترا واستمرّ في عمله بالبحر. كتب ١٣ رواية و٢٨ قصة قصيرة. أغلب رواياته لها علاقة بالبحر ويرويها رجل عجوز اسمه مارلو كما في رواية قلب الظلام، على سبيل المثال. (المترجم).

(٢) W. S. Merwin, Asian Figures (New York, 1973).

شيء سيعمل على أنه صورة لشيء موصوف معين. يبدأ فعل الكتابة عادةً بهذا الاكتشاف. حتى لو أن ما جرى اكتشافه ليس أكثر من صوت أو صورة أو كلمة، فإن انتباه الكاتب له أو لها هو بسبب حقيقة أنه يراها تؤدي ربما وظيفة الاستعارة.

نكتب إلى حد ما لاكتشاف السبب وراء رغبتنا في الكتابة. يبدأ العمل بالحدس، ومن خلال الكتابة وتعلم ما كتبناه، نحمل هذا الحدس باتجاه الوعي.

كانت الفكرة الرئيسة للرومانسيين هي أن الكاتب يسلم نفسه لعملية الكتابة. يجب على العمل أن ينبثق من شخصية الكاتب كلها (ربما حتى من خارجها)، وليس من الأنا فحسب. لا يستطيع الكاتب أن يجبر العمل ليدخل حيز الوجود، بل يجب عليه أن يُخضع نفسه للاستعارة من أجل اكتشاف معناها، وليس السعي للهيمنة عليها. تستمر هذه الأفكار بيننا، ولكنها حين تنقسم إلى نظريات مختلفة، فإن هذا يكون بمقدار السيطرة الواعية، التي يؤكد الكاتب في عملية المراجعة.

من ناحية، ثمة شعور أن الكاتب يجب ألا يفرض سيطرته، وأن العبث بالحدس يعني تقليله. «أول كلمة هي أفضل كلمة»، قال ألن غينسبيرغ (Allen Ginsberg). ومن ناحية أخرى ثمة اعتقاد بأن الحدس يوفر فقط كمّاً كبيراً من المادة الخام، التي تشكّلها وتصوغها عملية المراجعة، كالنحات الذي يعطي شكلاً لحجره. سخّر بودلير من هؤلاء الكتاب الذين «يصنعون عرضاً من الإهمال، ويهدفون إلى إنجاز تحفة فنية وعيونهم مغمضة، تملؤهم الثقة في الفوضى، ويتوقعون أن تُلقي الحروف نحو السقف، وأن تسقط ثانية في شكل قصيدة على الأرض». (١) كتب أيضاً: «كل ما هو جميل ونبيل هو نتاج العقل والحساب». (٢) يتأرجح الشعرُ ذهاباً وإياباً بين هذين الموقفين قبل هو ميروس.

أنا شخصياً أشعر أن البنية ليست بديهية بقدر ما تكون مختارة. هذا الإلهام الأصيل يعطينا استعارة، وقد يعطي أولوية لسلسلة من الصور، لكنه لا يوضح كيف ترتب الكلمات. إنه ببساطة يعطي معلومات، ويمكن تنظيم العمل فقط حين يكون للكاتب

(١) Charles Baudelaire, "Further Notes on Edgar Poe," in Selected Writings on Art and Artists, trans. P. E. Charvet (Cambridge, 1972), p. 206.

(٢) Charles Baudelaire, "The Painter of Modern Life" in ibid., p. 425.

درجة من الفهم حول معناه والغرض منه، وقد يتطلّب ذلك كثيراً من الكتابة والمراجعة. الكتابة نفسها هي عملية اكتشاف، اكتشاف لمعنى الاستعارة، لكن في النهاية يقرّر الكاتب ما ينوي كتابته، وفي ذلك الوقت يتطوّر العمل ليأخذ شكله النهائي.

في إشادة بودلير بسيطرة إدغار ألن بو على القصة القصيرة، كتب بودلير الآتي: «إذا لم تُكتب الجملة الأولى آخذةً في اعتبارها تحضيراً للانطباع النهائي، فإنّ العمل فاشل منذ البداية. في تأليف العمل بأكمله، يجب ألا يُسمح لكلمة واحدة بالانزلاق إلى ما هو غير مقصود، وألا تميل، على نحو مباشر أو غير مباشر، إلى إكمال التصميم المخطط له مسبقاً»^(١).
ما كان بودلير يمدحه هو البنية. كان يقول إنّ كل قصيدة أو قصة أو رواية لديها عدد مثالي من الكلمات، وهو العدد الأمثل من المعلومات، وأنّ ترتيبها يجب أن يُحدّد من خلال نية الكاتب، وأنّ تجاوز هذا العدد أو الإقلال منه، ولو بكلمة واحدة، يُضعفُ الكيان الكلي. في الواقع، جادل أنّ أي شيء لا يسهم في الكل ينتقص من العمل برمته. وكتب أيضاً: «ليس ثمة تفاصيل دقيقة في أمور الفن»^(٢).

غالباً ما يكون من نقاط ضعف الكتاب المبتدئين أن يروا البنية من حيث التسلسل الزمني: حدث هذا أولاً، ثم ذلك. لكن اختيار اللحظات الزمنية المهمة وتنظيمها لا يتطلّب من الكاتب اتباع الترتيب الزمني. يجب أن تكون الجملة الأولى مكتوبة، كما يشير بودلير، حين يكون لدينا انطباع نهائي في الحسبان. «كل شيء يسعى إلى التأثير النهائي!» كما اقتبس قوله من بو.^(٣)

شجّع تشيخوف الكتاب على أخذ القصة التي كتبوها، ورمي النصف الأول منها والبداية في المنتصف. كان يحثُّ الكتاب على البدء بالعمل وليس بخلفيته، لكن قول تشيخوف كان له غرض آخر غير مجرد البدء بشيء مهم؛ كان هدفه أن يبدأ بشيء من شأنه أن يجذب اهتمام القارئ بطريقة فعّالة.

(١) Baudelaire, "Further Notes on Edgar Poe," p. 200.

(٢) Ibid., p. 206.

(٣) Ibid., p. 202.

ينشأ الاهتمام إلى حدٍّ ما من خلال جعل القارئ يطرح أسئلة، وعن طريق خلق التوتر. جادل تشيخوف أنه إذا قدّم الكاتب مسدساً في بداية قصة ما، فيجب أن يُطلَق النار منه في نهايتها. يؤدي إدخال هذا المسدس إلى خلق توتر في شكل من أشكال التشويق. تُنجز القراءة إلى حدٍّ ما باستخدام ذكرياتنا: نعلم أنه المسدسات تطلق النار، والناس يُقتلون. يؤثّر وجود المسدس في توقعاتنا بصورة حتمية.

ليس للبنية معنى إذا لم تخلق في القارئ رغبةً لمعرفة ما سيحدث. وبمجرد أن تُنشأ هذه الرغبة، فإنّ انتباه القارئ يوجّه إلى الأمام عن طريق السرعة، التي تتحقق من خلال خلق أنماط من التوتر والراحة، ومن خلال جعل القارئ يتوقع، ثم إحباطه في بعض الأحيان ومكافأة هذا التوقع. إنّ الطاقة في العمل المكتوب - أي ما يجعلنا نقرأ - تأتي إلى حدٍّ ما أولاً من التوازن بين ما نعرفه وما لا نعرفه. ثانياً: إلى أي مدى جعلنا الكاتب نريد أن نعرف. يكمن الفشل في كثير من الكتابة، ولا سيّما الشعر، في أنّ الكاتب لم يخلق توتراً كافياً، ولم يفعل ما يكفي لجعلنا نريد أن نعرف. وإذا أخذ الكاتب اهتمام القارئ على أنه أمرٌ مُسلّمٌ به، فإنه سيفشل.

لقد جمعتُ حتى الآن الرواية والشعر معاً، لكن هنا تأتي إلى فصلهما. يتطلّب الخيال سرداً: أحداثاً تتحرّك من لحظة زمنية إلى أخرى، أو إلى لحظات زمنية أكثر، بل قد يكون السرد شرطاً أساسياً للخيال. نتوجّه إلى النثر من أجل القصة، ويخلق الكاتب التوتر لجعلنا نقرأ عن طريق خلق التشويق، وعن طريق جعلنا نريد أن نعرف ما سيحدث. وبمجرد أن يخلق الكاتب تشويقاً، فإنه يتحكم بانتباهنا من خلال تنويع مزج المعلومات الأولية والثانوية. المعلومات الأساسية هي: «أطلق بوب النار على أليس». والمعلومات الثانوية: «كان الصباح مشمساً في الأسبوع الثاني من شهر حزيران». المعلومات الثانوية ضرورية تماماً، فهي توفر الزمان والمكان، وتتحكّم في إحساسنا بهما، وتطوّر الشخصيات وقد تُقدّم الفكرة، لكنها تقف أيضاً في طريق ما نريد أن نعرفه أكثر: هل سيفلت بوب بإطلاق النار على أليس؟ هذا توازن صعب. لو كان هناك كثير من المعلومات الثانوية، فلن يهمننا ما فعله بوب؛ ولو كانت هناك معلومات أقل مما ينبغي، لكان الوضع عندئذٍ غير معقول، وكما أننا بوجود بوب وأليس. من الواضح أنّ ثمة أشياء أخرى تؤثر أيضاً في

التوتر الذي نجده في النثر، ولكنه يعمل في المقام الأول من خلال الكاتب الذي يجعلنا نريد أن نعرف، ثم يخلق التشويق عن طريق تأخير وصولنا إلى المعلومات الأساسية.

ما يهم في قسم كبير من الشعر هو اللحظة الغنائية، وهي نوع من التصعيد الشديد حين ينضم العالم العاطفي للكاتب إلى العالم العاطفي للقارئ. فوظيفة السرد الأساسية في الشعر هي إنشاء هذه اللحظات. نحن مهتمون بهذه اللحظات أكثر مما نكون مهتمين فيها في القصة. في القصيدة أيضاً، لا يوجد المزيج نفسه من المعلومات الأولية والثانوية، ومن الواضح أن القصيدة لا تحتاج إلى أي سرد على الإطلاق، أو ربما تحتاج فقط إلى أقل سرد ممكن، ذلك أن عنصر السرد موجود كلما كان لدينا لحظتان من الزمن. هذا التقليص أو غياب السرد يحدُّ من دور التشويق في الشعر. قد يحدث بعض التشويق، بطبيعة الحال، في أي سرد موجود، ويمكن إنشاء التشويق أيضاً بوسائل أخرى. لما أطلق فيليب لاركن عنواناً لقصيدته «الانفجار»، كان يخلق تشويقاً. لكن في الشعر، ما يستخدمه الكاتب غالباً من أجل إنشاء التوتر هو المفاجأة. في النثر، بسبب استخدامه للسرد، فإن العنصر الرئيس للتوتر هو التشويق، والعنصر الثانوي هو المفاجأة. ومع ذلك يميل التشويق في الشعر إلى أن يكون ثانوياً بالنسبة إلى المفاجأة.

يؤثر كل من التشويق والمفاجأة في توقعاتنا، ومرة أخرى أريد أن أؤكد أننا نقرأ على أربعة مستويات من الزمن. نقرأ في الوقت الحاضر كلمة بكلمة، ونقرأ في المستقبل متوقعين ما سيحدث، ونقرأ في الماضي ونحن نتذكر ما حدث سابقاً في أي لحظة، ونقرأ في الماضي البعيد من خلال معرفتنا بالكتب التي قرأناها سابقاً. غير أن توقعنا وفضولنا هو ما يبقينا نقرأ. دون ذلك فإننا سنتوقف. يسعى الكاتب إلى السيطرة على درجة توقعنا وفضولنا من خلال التشويق والمفاجأة. يتعامل كلاهما مع المستقبل، والتشويق هو حالة من عدم اليقين الذهني. إنه يعني الرغبة في حدوث أو عدم حدوث شيء معين. المفاجأة هي حدوث مفاجئ لحدث غير متوقع يخلق توتراً إلى حد ما عن طريق هزِّ إيماننا بتوقع عدم اليقين وإنتاجه. تتضمن كل الاستعارات الجيدة عنصر المفاجأة. فيها يأتي ثلاثة «مجازات آسيوية» أخرى من ميروين.

فجأة

مثل رمح من نافذة

أيامه المئة من العِظَات

ذهبت كلّها سدّي

ملأى بالمخاطر

كهرَم من البيض.^(١)

إنّ فهمنا في كل حالة مفاجئ وغير متوقع. تستخدم القصيدة الجيدة عنصر المفاجأة باستمرار. وحتى الأصالة هي شكل من أشكال المفاجأة. تؤدي القصيدة وظيفتها من خلال إنشاء أنماط مختلفة تزيد من توقع القارئ. أما القافية والوزن فهما المثالان الأكثر وضوحاً، ولكنّ ثمة كلمات متكررة وأنصاف قافية أيضاً، وجناس وأنماط أخرى أكثر تعقيداً. وحالما يُنشأ نمط ما، فإنّ أيّ اختلاف يخلق مفاجأة، في حين أنّ أيّ قافية غير متوقعة أو نصف قافية أو أيّ صدى سمعي تصبح مفاجأة أيضاً. ومن الواضح أنّ الفواصل بين الأبيات يمكن أن تخلق مفاجأة أيضاً. انظر إلى قصيدة فيليب لاركن بعنوان «الانفجار»:

في يوم الانفجار

أشارت الظلال إلى مدخل المنجم:

في الشمس نامت كومة النفايات.

في أسفل الممر جاء الرجال يرتدون أحذية المناجم

يسعلون في كلامهم ويُقسِمون ودخان الغليون،

وفوق أكتافهم صمّت متجدد.

(١) Merwin, Asian Figures.

طارد أحدهم الأرانب، ولم يمسك أياً منها

فعاد يحمل عشاً فيه بيوض طائر القبرة.

أظهرها لهم، ووضعها بين الحشائش.

وهكذا مروا يرتدون فرو الخلد وعلى وجوههم ظهرت لحي،

آباء، وإخوة، وألقاب، وضحك،

عبر البوابات الطويلة التي تقف مفتوحة.

في وقت الظهيرة، حدثت هزة أرضية، توقفت

الأبقار عن المضغ لثانية. صارت الشمس

محبوبة كما لو كانت في ضباب الحرارة، باهتة.

يمضي الأموات في طريقهم أماناً،

يجلسون في بيت الله مستريحين،

سنراهم وجهاً لوجه،

بوضوح كحروف في الكنائس

قبل ذلك، ولثانية

رأت الزوجات رجال الانفجار

أكبر مما كانوا عليه في الحياة،

مذهبين كما لو كانوا على عملة معدنية، أو يمشون

بطريقة ما من الشمس نحوهن،

وأظهر أحدهم البيوض غير مكسورة. (١)

(١) Philip Larkin, Collected Poems (New York, 1989), p. 175.

على الرغم من وجود تشويق في حقيقة أننا نشك أن انفجاراً سيحدث، يجمّ لاركن الانفجار الفعلي إلى حدّ كبير، إذ يقلّله إلى مجرد هزة جعلت الأبقار تتوقف عن المضغ لثانية. ما لدينا بدلاً من ذلك هو المفاجأة الكبرى المتعلقة بالبيوض: البيوض التي تحوّلت من قطعة معلومات ثانوية إلى استعارة أساسية للقصيدة، وهي استعارة تخبرنا شيئاً عن خلود الروح.

يطوّق لاركن هذه المفاجأة بمفاجآت أخرى. فعلى سبيل المثال، تتكوّن القصيدة من مقاطع شعرية، وكل مقطع يتألّف من ثلاثة أبيات، وكل بيت يتألّف من أربع تفعيلات تدعى (tetrameter)، وكل تفعيلة تتألّف من مقطعين الأول مشدد والثاني غير مشدد، وهذا ما نسميه في الشعر «الترويشة» (trochee). تستخدم قصيدة «هياوانا» للشاعر لونغفيلو^(١) الوزن نفسه على نحو يثير المفاجأة. في المقاطع الأربعة الأولى يكون الوزن منتظماً، وكل بيت فيها ينتهي بنقطة. في المقطع الخامس، وهو مقطع الانفجار، يتخلى لاركن كلياً عن الوزن ويوصل بعض الأبيات ببعض، مما يجعلها استعارة صغيرة للانفجار نفسه. يأتي المقطع الذي يليه أيضاً من كتاب الصلاة على أنه مفاجأة، ومرة أخرى يتخلى الشاعر عن الوزن، ويوصل البيت الأول بالثاني. يعيد البيت الأول من المقطع السابع تأكيد الوزن. أما البيت الذي يليه فيكسره والبيت الثالث يعيد تأكيده. يعيد البيتان الأولان من المقطع الأخير كلّ تأكيد الوزن، ثم يكسره لاركن مرة أخرى في البيتين الأخيرين، وهي مفاجأة في الوزن تتماشى مع مفاجأة البيوض، في حين يشكّل وجود البيت المنفرد في حدّ ذاته مفاجأة أيضاً.

ثمة مفاجآت إضافية. فعلى سبيل المثال، يستخدم لاركن سلسلة من التفعيلات التي تحتوي على مقطعين مشددين، وندعو هذا النوع من التفعيلة «سبوندية» (spondee)، أو التشديدات المزدوجة في النصف الأول من القصيدة، حين استخدم كلمات مثل مدخل المنجم (pithead)، وكومة النفايات (slagheap)، وأحذية المنجم (pitboots)، وكلام القسم

(١) هنري وادزورث لونغفيلو (١٨٠٧-١٨٨٢): شاعر وثرثوي أمريكي، وهو أول أمريكي يترجم الكوميديا الإلهية لدانتي. (المترجم).

(oath-edged)، ودخان الغليون (pipe-smoke)، وبيض طائر القبّرة (larks' eggs)، وفرو الخلد (moleskins)، وألقاب (nicknames)، وبوابات طويلة (tall gates)، وضباب الحرارة (heat-haze). إنها ليست موضوعة في أيّ نمط معين، ولكن بعد قليل نتوقعها، في حين أنّ مظهرها غير المنتظم يخلق مفاجأة. كما أنه يستخدم الجنس ليُحدث مفاجآت سمعية صغيرة، كما هي الحال في استخدامه لحروف (s) وحروف (p) في أول مقطعين. على الرغم من عدم وجود قافية منتظمة، ثمة كثير من القوافي غير المنتظمة. كل من هذه القوافي تخلق مفاجأة صغيرة. بعض هذه القوافي هو نسيج بسيط، ولكن كثيراً منها يوجّه انتباهنا أو يؤكد بوجه خاص أجزاءً مهمةً من القصيدة.

من حيث ترتيب المعلومات، يحدد المقطع الشعري الأول السياق، ويبدأ المقطع الشعري الثاني العمل. لدينا وقتان مختلفان، وقت الانفجار والوقت في الكنيسة. في الوقت الأول، هناك نوع من آلة التصوير الثابتة، ثم تختفي آلة التصوير في الصلاة، وتعود للظهور في النهاية. ثمة نوعان من اللغة: لغة القصيدة ولغة الصلاة. وثمة حقيقتان: الأحداث التي تدور حول الانفجار ورؤيا النساء في الكنائس. تخلق التحولات في الزمن واللغة ومستويات الواقع كلّها مفاجآت، أي إنها غير متوقعة. لم نتوقعها قط. تتركنا هذه المفاجآت غير متأكدين مما ينتظرنا، وهيئة للمفاجأة الأساسية، وهي ظهور بيوض الطائر.

تزيد هذه المفاجآت من التوتر. يتأثر التوتر أيضاً بفواصل الأبيات الشعرية، إذ يخلق البيت الشعري توتراً مع البيت الذي يليه، في حين يخفف البيت المنفصل عن البيت الذي يليه بالنقطة من حدّة التوتر. يؤثّر طول الجملة وبنائها في التوتر. ويؤثّر الإيقاع في التوتر. كما تؤثّر النبرة والوتيرة في التوتر. ويمكن أيضاً زيادة التوتر وتخفيفه عن طريق الانتقال بين الغموض والوضوح. يستخدم الشاعر التوتر لدفع القارئ عبر القصيدة، ولجعل القارئ يرغب في قراءة وتوقع ما سيحدث. وهكذا، يصبح التوتر عنصراً أساسياً في البنية، لأنه إذا لم يجعل الشاعر القارئ يرغب في القراءة، فلن يكون الباقي مهماً. التوتر هو الوقود الذي يدفع القارئ عبر المناظر الطبيعية التي يخلقها الكاتب.

يفعل النثر ذلك على نحو مختلف قليلاً. في البداية تُعطى أهمية كبيرة للسرد والشخصية والصراع. كتب فرانك أوكونور (Frank O'Connor) ذات مرة الآتي: «ثمة

ثلاثة عناصر ضرورية للقصة: العرض والتطور والدراما». يمكن أن نوضح العرض كأن نقول: «كان جون فورتسكيو محامياً في بلدة صغيرة تدعى X»، والتطور أنه: «ذات يوم أخبرته السيدة فورتسكيو أنها توشك أن تتركه من أجل رجل آخر». أما الدراما: «لن تفعل شيئاً من هذا القبيل»، هو قال.^(١)

في هذا التعريف يصبح التشويق جزءاً من الدراما: ماذا سيحدث بعد ذلك؟ يشكّل العرض والتطور والدراما جزءاً من الحبكة التي أطلق عليها أرسطو «المبدأ الأول»، وإذا جاز التعبير، فإنها روح التراجيديا.^(٢) أما الحبكة فهي ترتيب المعلومات وترتيب الأحداث داخل السرد لخلق نمط من السببية. يعرفها «كتيب الأدب» بأنها «سلسلة مخطط لها من الإجراءات المترابطة التي تتقدم، بسبب تفاعل قوة مع قوة أخرى، من خلال سلسلة من القوى التي تتعارض مع الذروة والخاتمة».^(٣) تشكّل الحبكة في الرواية جزءاً رئيساً من البنية. وهي ليست ضرورية للشعر، لأنّ الحبكة تتطلب سرداً، ولكن الشعر لا يحتاج إلى السرد. وكما أشرنا سابقاً، غالباً ما يعمل السرد في الشعر على إنشاء لحظات غنائية معينة، ليس لتحريكنا بالضرورة نحو الذروة والخاتمة، بل لأنّ الكاتب يعمل دائماً ضد توقعات القارئ. يجب عليه أن يجعل المستقبل غير مؤكد، والشاعر هو من يخلق عدم اليقين هذا من خلال عنصر المفاجأة. التشويق هو أهم طريقة لخلق التوتر في الشعر، والمفاجأة هي أهم طريقة لخلق التوتر في الشعر.

تأمل أيها القارئ في هذه القطعة السردية الصغيرة للكاتب لون أوتو (Lon Otto)، التي تدعى «قصة قصيرة جداً»:

«ثمة رجل في حفلة مع عشيقته السابقة وزوجها الجديد. تقف المرأة في أحد أجزاء الغرفة مع زوجها، وتتحدّث إلى بعض الأصدقاء القدامى. قطع شوطاً لا بأس به وهو يحكي قصة، ثم بدأ يقلّد صوت القطط الغريب، وصوت بكاء إيقاعي، ثم تابع قصته.

(١) Frank O'Connor, The Lonely Voice (Cleveland, 1962), p. 26.

(٢) Aristotle, Poetics, p. 23.

(٣) William Flint Thrall and Addison Hibbard, The Handbook of Literature (New York, 1936), p. 356.

لم تنظر هي وزوجها بعضهما إلى بعضٍ. إنه الصوت الذي تصدره هذه المرأة في أثناء مطارحة الغرام. لم يُعْرَهما أيُّ اهتمام، فالقصة ليست عنها. المسألة وما فيها هي أن المرأة في قصته تُحدِث الصوت نفسه في السرير كما تفعل هي. ثمّة توتر معين في الغرفة»^(١).

عرّف وليم تريفور القصة القصيرة بأنها «فن لمحة البصر»^(٢)، وهذا ما أعطانا إياه أوتو: لمحة البصر. لا بُدُّ أنه يمزح بعنوانه هذا، لكنه يضع أيضاً بعض التوقعات. تخلق الجملة الأولى تشويقاً بإعطائنا مثلثاً. يعتمد هذا التشويق إلى حدٍّ كبير على خبرتنا في الحياة. نعلم أن المثلثات ربما تكون خطيرة. تعطينا الجملتان الثانية والثالثة المشهد وبداية الحدث. أما الجملة الرابعة فنعطينا فعلاً مفصلاً جداً وغريباً: «صوت قطة تبكي على نحو غريب وإيقاعي». إنه مفاجأة إلى حدٍّ ما، ولكن ما نشعر به في الغالب هو الفضول.

يزيد أوتو من هذا الفضول في الجملة الأولى من الفقرة الثانية: حقيقة أن الزوج والزوجة يرفضان النظر بعضهما إلى بعضٍ. والجملة تؤخّرنا، ونحن أيضاً غير متأكدين سواء كانت المعلومات ثانوية أم أساسية. تحدد الجملة التالية الصوت الغريب، ثم يبدو أن أوتو يتعد عن المثلث. يبدو أن العاشق السابق لا يعي ما يفعله، على الرغم من أنه قد يعي ذلك، وهذا العموض في حد ذاته يخلق توتراً. يخرج أوتو في الجملة الأخيرة من قصته بملحوظة عن التوتر، التوتر الذي يشعر به الزوجان الجديدان بوضوح. يدرك الزوج أن زوجته كانت مستغرقة في قصة الراوي، وتدرك الزوجة هذا الوعي وربما تكون دَهْشة أيضاً من مدى خروجها تماماً من عقل عشيقها السابق، إلى درجة أنها تصبح غير مرئية بالنسبة إليه، ولعل الزوج أيضاً قد صُدم بزوجته التي أصبحت غير مرئية بالنسبة إلى عشيقها السابق، وأن هذه المرأة التي يجبها، أي زوجته الجديدة، هي في نهاية المطاف قابلة للنسيان جداً. علاوةً على ذلك، ثمّة احتمالية أن يكون العشيق السابق قد خلق هذا الموقف متممداً - للإشارة إلى أنه نسي ولكنه لم ينسَ - وربما كان يفعل ذلك بدافع الانتقام.

(١) Lon Otto, A Nest of Hooks (Iowa City, IA, 1978), p. 77.

(٢) William Trevor, "The Art of Fiction CVIII," The Paris Review, 110 (New York, 1989), p. 135.

يمكننا توسيع قصة أوتو وتحسيد الشخصيات وإعطاء المزيد من العمل، لكن هذا لن يغيّر «لمحة البصر» الموجودة في قلب القصة. لا يترك أوتو أيّ شيء ضروري للمحة البصر تلك، ويخلق التوتر في البداية، وهذا ما يدفعنا نحوها.

تتكوّن البنية، إذن، من جزأين، كما تتألف من العناصر الرسمية كاللغة والنسيج والوتيرة والنبرة المفروضة على عناصر غير رسمية للعمل والعاطفة والبيئة والفكرة. تتكوّن البنية أيضاً من خلق التوتر لجعل القارئ يريد أن يعرف ما الذي سيحدث: صنع التوقع والسيطرة عليه. كلا الجزأين يحكمهما الغرض، مما يعني أنّ الكاتب يجب أن يكتشف نيته، ويجب أن يكتشف معنى العمل. بعد هذا الاكتشاف تماماً يمكن أن يكون العمل منظماً بصورة صحيحة، ويمكن أن يحدث اختيار لحظات مهمة من الوقت وتنظيمها. يجب أن يعرف الكاتب ما المعلومة التي يجب وضعها أولاً ولماذا، وماذا نضع في المرتبة الثانية ولماذا، كي يكون العمل كلّه محكوماً بالبنية.

هذا الكمال في البنية هو الذي يسمح للعمل بتجاوز مؤلّفه، ويسمح للعمل أن يكتمل من تلقاء نفسه. إذا كانت البنية غير كاملة، فإنّ العمل سيظلّ مرتبطاً بكاتب ومعتدماً على علم النفس الخاص به من أجل الاكتمال والتفسير، لكن العمل ينتمي للقارئ، وموضوعه الخفي هو حياة القارئ. يحرك الكاتب العمل من خلال البنية، فينقل العمل من حياته إلى حياة القارئ، وتُنقل الاستعارة من الخصوصية المتتوية لحياة الكاتب إلى عالمية حياة القارئ العظمى. نكتب، أخيراً، لتحرر من الأشياء، وليس للتعبير عن أنفسنا، ولنكون واضحين، وألا نغمغم لأنفسنا، ولدفع المشاعر والأفكار الغامضة في الوعي والوضوح. البنية هي وسيلتنا الأساسية لتحقيق الوضوح، ومن ثمّ لإيصال اكتشافاتنا.

الهيئة العامة
السورية للكتاب



الهيئة العامة
السورية للكتاب

الفصل الرابع ملحوظات حول الشعر الحر

- الجزء الأول -

انظر في نظامين من الشعر. يتوقع القارئ في النظام الأول الاتجاه الإيقاعي للقصيدة، ويجد توقعه قد جرى التحقق منه من خلال تجربة القراءة، فيشعر بإحساس الإشباع. في النظام الثاني، لا يستطيع القارئ أن يتوقع، أو ربما يتوقع على نحو غير صحيح، في حين يتفاجأ باستمرار بالأنماط غير المتوقعة والتكرار. يُعدُّ النظام الأول، بوجه عام، نظام الشعر الموزون التقليدي. أما الثاني فهو نظام الشعر الحر. تُدعى دراسة «العناصر والبنى المشتركة في الجوانب الإيقاعية والدينامية للكلام» علم العروض (prosody).^(١) يوظف الشعر الحر نبرةً يحكمها ما هو غير متوقع.

لقد بدأنا بعملية التوقع حتى قبل أن نقرأ البيت الأول من القصيدة، فتتوقع شكل القصيدة على الصفحة وعنوانها وطول أبياتها، سواء كانت تلك الأبيات ذات أطوال متشابهة أم غير متشابهة، وهل تحتوي القصيدة على مقاطع شعرية أم لا، وهل كانت هذه المقاطع متشابهة أو مختلفة من حيث الطول أم لا، فكلُّها تؤدي وظيفة تقديم المعلومات، التي تسمح لنا بوصفنا قراء بتوقع طبيعة تجربة القراءة. كتب أيفور آرمسترونغ ريتشاردز (I. A. Richards) في العشرينيات من القرن العشرين الآتي:

«يعتمد الإيقاع وشكل الوزن الخاص به على التكرار والتوقع. حين يتكرر ما هو متوقع وحين يفشل أيضاً، فإنَّ تأثيرات الإيقاع والوزن تنبع كليهما من التوقع...»

(١) Alex Preminger, ed., Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics (Princeton, NJ, 1974), p.669. (Hereafter cited as Princeton Encyclopedia).

فالعقل، بعد قراءة بيت أو بيتين من الشعر، أو نصف جملة نثرية، يجهز نفسه مسبقاً لأي عدد من التسلسلات الممكنة، مضعفاً نفسه في الوقت نفسه على نحو سلبي من أجل العقول الأخرى. التأثير الناتج مما يلي يعتمد في الواقع على نحو وثيق جداً على هذا التجهيز غير الواعي، ويتكوّن إلى حدّ كبير من التطور الإضافي الذي يعطيه للتوقعات.»^(١)

عرّف ريتشاردز الإيقاع بأنه «نسيج من التوقعات، وأشكال الرضا، وخيبات الأمل، والمفاجآت، التي يحققها تسلسل مقاطع الكلام.»^(٢) قال عزرا باوند^(٣): «الإيقاع هو شكلٌ قُطِعَ إلى الزمن، مثلما يحدد التصميمُ المكان.»^(٤) وعرّف تشارلز و. هارتمان^(٥) (Charles O. Hartman) الإيقاع في الشعر بأنه «التوزيع الزمني لعناصر اللغة»^(٦)، لكنّ الإيقاع يعتمد أيضاً على التكرار، هكذا يمكننا أن نوسّع هذه التعريفات بتعريف أُحْدَ من «موسوعة برينستون للشعر وفنّه»: «إنّ إيقاع الكلام هو بنية الاختلاف المنظّم في الجوانب الكميّة لتدفق الصوت، الذي تجري فيه موازنة التباين من خلال تكرار دوري ذي هوية معينة.»^(٧)

إنّ الوزن، الذي يمكن تعريفه بأنه ترتيب مقاطع الكلام وفقاً لعددها و/ أو تشديدها (أو الطول كما هي الحال في الأوزان الكميّة)، هو أحد العوامل الكثيرة التي

(١) I. A. Richards, "Rhythm and Meter," in Harvey Gross, ed. The Structure of Verse (New York, 1979), p. 69.

(٢) Ibid., p. 71.

(٣) عزرا باوند (١٨٨٥-١٩٧٢): شاعر وناقد أمريكي مغترب، يُعدُّ أحد أهم شخصيات حركة شعر الحداثة في الأدب العالمي في أوائل وأواسط القرن العشرين. بدأت مشاركته الشعرية مع تطور التصويرية، وهي حركة مشتقة من الشعر الصيني والشعر الياباني، وتشدد على الوضوح والدقة مع الاقتصاد باللغة. (المترجم).

(٤) Ezra Pound, "Treatise on Meter," in ibid., p. 235.

(٥) تشارلز و. هارتمان (١٩٤٩-): مؤلف أمريكي وأستاذ الشعر الحديث والمعاصر في جامعة كونتيكيت في الولايات المتحدة. (المترجم).

(٦) Charles O. Hartman, Free Verse: An Essay on Prosody (Princeton, NJ, 1980), p. 14.

(٧) Princeton Encyclopedia, p. 670.

تؤثر في الإيقاع. تُعرِّفه «موسوعة برينستون» بأنه «مخطط ثابت لهوية متكررة دورياً في سلسلة إيقاعية»^(١) وهذا يعني أن أنواعاً معينة من الأصوات تتكرر بطريقة يمكن توقعها، وتؤدي إلى إنشاء نمط معين يمكن تعرُّفه. لدينا أربعة أنواع من الأوزان الشعرية: الوزن الكمي والمقطعي والمشدّد والمشدّد-المقطعي. ليس من الضروري لقصيدة ما أن تستخدم الوزن التقليدي، ولكن يجب عليها أن تحتوي على إيقاع، وإلا فإنها تنتقل في حيز النثر. لماذا تتطلب القصيدة إيقاعاً؟ إنه سؤال واسع الأفق. يمكن ببساطة أن نقول إن الإيقاع نسيج اللغة، غير أن بعض النقاد يجادلون أيضاً أن الإيقاع يحاكي إيقاعات القلب والرئتين ويردد صداهما، فيخلق بذلك صلة فيسيولوجية بين القارئ والقصيدة. والآن دعونا نعرّف القصيدة بأنها ضوضاء مرتبة إيقاعياً مدّة غير محددة؛ إنها صوت منحوت على نحو إيقاعي. وعلاوةً على ذلك، تؤثر هذه الخاصية السمعية على نحو مباشر في معنى القصيدة، فحقيقة أن القصيدة صوتٌ - وأن المقصود بها هو أن تُسمع - تعطي الإيقاع أهمية لا يمتلكها النثر.

يؤثر الوزن في الديناميات الإيقاعية للقصيدة. كتب ريتشاردز: «في القراءة التي تأخذ الوزن في الحسبان، يزداد ضيق التوقع ووضوحه إلى حدّ كبير، وهذا أمر لا نعيه كما هي الحال في معظم الحالات، ويمكن أن يصل في بعض الحالات، إذا استُخدمت القافية، إلى دقة عالية تقريباً... مع كل نبضة من الوزن ثمة مدّة من التوقع يدور ويتأرجح فينا، فيُنشئ بذلك أصداً غير عادية متعاطفة وواسعة النطاق»^(٢).

وعلى الرغم من أن المحترف الماهر المختص بالشعر الموزون سيضيق توقع القارئ بسبب أشكال الاستبدال في الوزن، وتجاوز الأبيات إلى ما يليها (enjambment)، وغيرها من الأدوات لزيادة التوتر، لا تزال السونيت التقليدية تريح نفسها من خلال شكلها المحدد. حين نبدأ في قراءة السونيت، نتوقع أن الشكل ولحظات التوتر أو عدم اليقين تزيد فقط من توقعاتنا ومتعتنا.

(١) Ibid.

(٢) Richards, "Rhythm and Meter," p. 72.

ينتقل القارئ من خلال القصيدة على مستويات مختلفة كثيرة. يتعلّق أحد هذه المستويات بتجربة أنماط التوتر والراحة. الشكل الأساسي للتوتر هو القلق الناتج في القارئ حين يُحْبِطُ الكاتبُ على ما يبدو ما يتوقّعه القارئ أن يكون اتجاه القصيدة من حيث الشكل والمضمون: كلّما ازداد القلق، ازداد التوتر. يمكن أن تُنشئ التوتر بطرق عدّة. إحدى هذه الطرق هي إنشاء نمط، ومن ثمّ أن نبذو أننا نبتعد عنه. طريقة أخرى هي تأخير النقاط الطبيعية من الراحة أو تجنّبها، أي مواضع علامات الترقيم أو التوقيفات النحوية المؤقّته، عن طريق تجاوز بيت الشعر إلى ما يليه، أو إحباط تطور الجملة من خلال كبح جزء معين من الكلام: على سبيل المثال عن طريق تأخير الفاعل أو الفعل أو المفعول به. يمكن أن يعمل التوتر أيضاً على توجيه انتباه القارئ إلى أجزاء معينة من القصيدة من خلال التهديد بإحباط ما بدأ يتوقّعه.

على الرغم من أن قصيدة «ليدا والبجعة» للشاعر بيتس هي سونيت^(١) لا تشبه أي قصيدة أخرى، تفرّدها هذا يزيد من تقديرنا لشكلها. نبدأ بتوقّع أنماط معيّنة، وننتهي بصورة أساسية بأن نكون على صواب، على الرغم من أن الشاعر بيتس قد تحدّى توقّعاتنا ومنحها رحلة عسيرة، ولكن في النهاية، صوابنا في توقّع الاتجاه الإيقاعي للقصيدة هو أحد مصادر المتعة التي نأخذها من تجربة قراءة هذه القصيدة.

يعمل الشعر الحر أو الشعر غير الموزون بصورة مختلفة. ومع ذلك، فإننا، كما كتب روبرت هاس^(٢) (Robert Hass)، «كائنات مُستنبِطة للأنماط»^(٣). وهكذا، فإننا نبدأ بقراءة قصيدة من الشعر الحر بالبحث عن توقّع لأنماط وتناظرات معينة. يتلاعب الشاعر في الشعر الموزون والحر بتوقّعات القارئ، غير أنّ الشاعر في كثير من الشعر الحر يحاول باستمرار منع القارئ من إجراء التوقّع الصحيح لاتجاه القصيدة. وهذا هو السبب إلى حدّ ما في أنّ «المفاجأة» باتت أداة رئيسة من أدوات الشعر في القرن العشرين.

(١) السونيت هي قصيدة مؤلّفة من ١٤ بيتاً من الشعر. (المترجم).

(٢) روبرت هاس (١٩٤١-): كاتب وشاعر ومترجم وأستاذ جامعي وناقد أدبي أمريكي. (المترجم).

(٣) Robert Hass, "Listening and Making," in *Twentieth Century Pleasures* (New York, 1984), p. 112.

ولفهم هذا علينا أن نتجاوز الشعر لننظر في المجتمع وكيف يرى المجتمع نفسه. تنعكس شخصية أيّ عصر تاريخي في فنّه، وهو، في واقع الأمر، صورة مصغّرة لذلك العصر. انظر إلى هذه الأبيات الاثني عشر من قصيدة بوب بعنوان «مقال في النقد»:

تأتي السهولة الحقيقية في الكتابة من الفن وليس المصادفة،
مثل الأشخاص الذين يتحرّكون بسهولة إذا تعلّموا الرقص.
هذا لا يكفي، وهذا التعنّت في الرأي لا يسبب أيّ إهانة،
يجب أن يبدو الصوت كأنه صدى للمعنى:
لئن هو الجهد حين يهبّ النسيم العليل بلطف،
ويتدفق التيار السلس بأعداد أسلس.

ولكن حين تضرب العواصف الصاخبة الشاطئ الرنان،

لا بُدَّ للشعر القاسي الحشن أن يُعجّب بزئير السيل:

حين يكافح أجاكس (Ajax) لرمي الصخرة الضخمة،
يغدو بيت الشعر مُجهداً أيضاً، وتتحرك الكلمات ببطء.

لكن ليس حينما تجوب كاميلا (Camilla) السريعة السهول،

وتطير فوق الذرة الشاخحة، وتمرّ فوق البحر بأكمله.^(١)

تعكس الإيقاعات المضبوطة، والشكل المتناظر، والتكشّف المنطقي للجدل، حتى بناء الجملة الهادئ والمنظّم، تعريفَ بوب للكون، وهو تعريف يشترك فيه مع الطبقة الاجتماعية والمجتمع الذي ينتمي إليه. لدينا مجتمع يؤمن بالكائن الأسمى ونظام الكون الخيّر، وهو مجتمع يؤمن بأنّ حياة الإنسان موجّهة بمجموعة واضحة من المبادئ

(١) Alexander Pope, "An Essay on Criticism," in William K. Winsatt, Jr., ed. Selected Poetry and Prose (New York, 1961), p. 73, lines 362-373.

والفضائل. هذا هو عصر العقل والتنوير، والوحدة الشعرية الرئيسة في ذلك العصر هي الثنائيات البطولية (heroic couplets)، التي تُعدُّ الأنموذج المصغَّر لذلك العصر.

من ناحية أخرى، تميَّز القرنُ العشرين بالاضطراب والسرعة المستمرة في الجانب المادي والميتافيزيقي لحياة الناس. وقد شهد عنفاً شديداً وعدم يقين وتفكك النظام الطبقي. وبدلاً من وجود نظام واضح القيم وكائن خيرٍ أسمى، لدينا مجموعة واسعة من القيم النسبية واللاأدرية العميقة. في الواقع، يمكن أن نسمي القرن العشرين، رغم جميع اكتشافاته، عصر الجهل.

لَمَّا كان «مقال في النقد» لبوب، من حيث الشكل والمضمون، عالماً مصغَّراً لعصر العقل، كذلك هي الحال بالنسبة إلى قصيدة «أعرف رجلاً» لروبرت كريلي، وهي صورة مصغَّرة لعصرنا.

كما قلتُ لصديقي،

لأنني أتحدَّثُ

دائماً: جون، قلتُ له،

الذي لم يكن اسمه،

يحيط بنا الظلام،

ماذا يمكننا أن نفعل حياله

أم ماذا، هل نشترى

سيارة كبيرة،

قُد، قال، بحق المسيح،

انظر أين تذهب.^(١)

(١) Robert Creeley, The Collected Poems of (Berkeley, CA 1982), p. 132.

على الرغم من أن شكل القصيدة، المؤلّف من أربعة مقاطع شعرية كل منها يحتوي على ثلاثة أبيات، يقدّم تناسقاً واضحاً ويضع توقعات معينة، تتقدّم القصيدة من خلال إحباط تلك التوقعات، ومن خلال مباغته القارئ بمنعطفات مفاجئة وغير متوقعة. ليست تلك المفاجآت في الشكل فحسب، رغم توصلها القوي من بيت إلى آخر والرسم الجديد للكلمات، بل تحدث في المضمون أيضاً، إذ يتبيّن أن الموقف الافتراضي، الذي يجري تمنيه في المقطع الثالث، موجود مسبقاً في المقطع الرابع. ما يحكم هذه المفاجآت هو عبارة «يحيط بنا الظلام»، التي توحى بحالة مسؤولة عن كل من الشكل والمضمون.

يعكس معظم شعر القرن الثامن عشر عالماً منظماً. كانت هذه إحدى متع الشعر، أي إنّ العالم المصغّر الذي قدّمته القصيدة يبعث على الطمأنينة. وربما أحد أسباب أنّ الشعر بات أقل شعبية في القرن العشرين هو أنه يعكس ارتباك العصر، بوصفه عالماً مصغّراً، وهو ارتباكٌ يجده الناس مقلقاً. ترمز نهاية قصيدة وليم كارلوس وليامز^(١) بعنوان «إلى إليزي» من مجموعته الشعرية «الربيع وكل شيء» إلى عدم اليقين هذا: «لا أحد / يشهد / ويعدل، لا أحد يقود السيارة»^(٢).

كتب روبرت هاس في مقالته «استماعٌ وصوغٌ» الآتي:

«تعلن كل قصيدة موزونة عن علاقتها بفكرة النظام في بدايتها، على الرغم من أنّ نطاق العلاقات مع هذه الفكرة وما يمكن أن توحى به واسع. لا تُلزم قصائد الشعر نفسها بهذه السرعة بنظام معين، ولكنها قصائد ولهذا فإنها تلتزم فكرة احتمالها، وبمجرد أن تبدأ التكرارات في التطور، يبدأ نظام معين بالظهور. الفرق في بعض

(١) وليم كارلوس وليامز (١٨٨٣-١٩٦٣): شاعر أمريكي ارتبط اسمه ارتباطاً وثيقاً بالحدائث والتصويرية من خلال صداقته مع عزرا باوند وهيلدا دوليتل، لكنه يتميز بأسلوبه في التعبير عن الحدائث من خلال بيئته المحيطة به. كما أنه كان طبيباً للأطفال وممارساً عاماً حصل على شهادة الطب من جامعة بنسلفانيا. كان طبيباً في النهار وأديباً في الليل. كان وليامز مولعاً بالرسم طوال حياته، وكان هذا واضحاً في أعماله. (المترجم).

(٢) The Collected Poems of William Carlos Williams, A. Walton Litz and Christopher MacGowan, eds., (New York, 1986), pp. 217-219.

النواحي كبير. تبدأ القصيدة ذات الوزن بافتراض وجود الحياة البشرية التي تحدث في نمط من التكرار المنظم، الذي يجب أن يتكيف معه الشاعر، ومع قصيدة من الشعر الحر، ومع افتراضها بالانفتاح نحو الفوضى، التي يجب أن يُكتشف فيها نظام معين»^(١). تخلق القصيدة الموزونة نظاماً قد يتخيل الشاعر بأنه يعكس نظاماً ما أعظم منه. وغالباً ما تُوضع قصيدة الشعر الحر مقابل فكرة الفوضى وفكرة الظلام. في كتابه «الوزن الشعري والشكل الشعري» يجادل بول فوسيل (Paul Fussell) أن المقاطع الموزونة المشددة هي أكثر شعبية في عصور كانت «ملتزمة بإحساس يُعبر عن قيود الإنسان وقلة تنظيمه»^(٢). وهذا لأن فكرة النظام داخل المقاطع الموزونة المشددة تعكس فكرة النظام الموجودة داخل المجتمع. يمكننا توسيع حجة فوسيل بالقول إنَّ المعتقدات السياسية والاجتماعية لأيِّ شاعر أو شاعرة تنعكس في شكل القصائد. ولما كان علم النفس يحدّد إلى حدٍّ ما المعتقدات السياسية للشخص، فإنَّ الطريقة التي يكتب بها شخص ما لا تعكس سياسته ونظراته إلى العالم فحسب، بل تعكس تكوين الكاتب النفسي بأكمله. ليست القصيدة مجرد صورة مصغرة للمجتمع الذي كُتبت فيه، بل إنها صورة مصغرة لعلم نفس الشاعر.

بدأت جذور التغييرات التي أثّرت في الشعر الحر في القرن العشرين منذ قرون عدّة، ولكن استخدام المفاجأة على أنها أداة، على الرغم من تنبؤ ویتھان بها، يبدو مرتبطاً مباشرة بسرعة القرن العشرين نفسه وتغيّره. يروي رافائيل ألبرتي^(٣) (Raphael Alberti) في سيرته الذاتية كيف تعلّم هو وشعراء إسبانيون آخرون في العشرينيات من القرن العشرين أشياء كثيرة عن شكل الشعر وإستراتيجيته من خلال «السرعة السينائية»

(١) Hass, "Listening and Making," p. 123.

(٢) Paul Fussell, Poetic Meter and Poetic Form (New York, 1979), p. 10.

(٣) رافائيل ألبرتي (١٩٠٢-١٩٩٩): شاعر إسباني يعد شخصية بارزة في الشعر الغنائي الإسباني. كان الشعر بالنسبة إليه تعبيراً عن المشاعر الإنسانية التي تجمع السعادة والألم، والهناء والعذاب، والسخط والإعجاب. (المترجم).

للأفلام الأمريكية، ولا سيّما الأفلام المضحكة لماكس سينيت^(١) (Max Sennett).^(٢) ولكن قبل عشر سنوات، أي في عام ١٩١٧، كان أبولينير يصف الشعراء، الذين أسماهم «المقدّمين الوحيدين لما هو حقيقي وجميل»^(٣) أنهم يأخذون مكانهم في طليعة العلماء والمخترعين، وأن كثيراً من اختراعات القرن العشرين قد تنبأ بها شعراء. ألم يكن شاعراً الذي روى قصة إيكاروس؟ سأل. وها هي ذي الطائرة التي أثبتت صحة كلامه. كتب أبولينير الآتي: «إنّ الروح الجديدة التي ستهيمن على شعر العالم بأسره لا يمكن أن ترى النور على نحو أفضل من فرنسا... ما هو جديد موجود دون أن يكون تقدّماً. كل شيء يقع تحت تأثير المفاجأة. تعتمد الروح الجديدة على نحو متساوٍ على المفاجأة، وعلى ما هو جديد وأكثر حيوية فيها. المفاجأة هي أكبر مصدر لكل ما هو جديد. إنّ عنصر المفاجأة والموقف المهم الذي أدّى إلى الدهشة هو الذي يجعل الروح الجديدة تميّز نفسها من كل الحركات الأدبية والفنية التي سبقتها»^(٤).

طوّر أبولينير فكرته عن المفاجأة من دراسته للرّسامين التّكعيبيين ومن شعر ريمبو. تعني هذه الفكرة، على أحد المستويات، التجاورات العنيفة والانتقالات غير المتسلسلة. وتعني على مستوى آخر التأثير العام للشعر الحر، وعدم السماح للقارئ بتوقع الاتجاه الإيقاعي للقصيدة بصورة صحيحة. أصبحت المفاجأة بالنسبة إلى أبولينير أداةً عروضية، فقد أبقّت القارئ بعيداً عن الراحة أو عن اكتساب توازنه، ذلك أنه أرسل في حالة تدحرج وتدهور عبر الصفحة. ظهرت نتائج تفكير أبولينير بشأن المفاجأة في كتابه الأول بعنوان الكولس (Alcools)، الذي نُشر عام ١٩١٢.

وفي الوقت الذي كان فيه أبولينير يطوّر المفاجأة على أنها أداة عروضية، كان الشعراء الآخرون يتوصّلون إلى استنتاجات مماثلة. في عام ١٩١٣ كتب أوسيب ماندلشتام

(١) ماكس سينيت (١٨٨٠-١٩٦٠): ممثل ومخرج ومنتج كندي أمريكي، عرف بلقب «ملك

الكوميديا». لم ينجح في الأفلام الناطقة وأعلن إفلاسه في عام ١٩٣٣. (المترجم).

(٢) Rafael Alberti, The Lost Grove, trans. Gabriel Berns (Berkeley, CA, 1976), p. 231.

(٣) Guillaume Apollinaire, "The New Spirit and the Poets," in Selected Writings, trans. Roger Shattuck (New York, 1971), p. 235.

(٤) Ibid., p. 233.

(Osip Mandelstam) في مقالته «صباح أكميزم (Acmeism) أو الذروة الروحية»^(١): «إنّ القدرة على الدهشة هي أعظم فضيلة من فضائل الشاعر». ^(٢) في العام نفسه في مقالته بعنوان «عن القارئ» كتب الآتي: «إنّ هواء الشعر النقي هو عنصر المفاجأة». ^(٣) في العام التالي قارن ماندلشتام في مقالته «ملاحظات حول تشينير» بين الأساليب الكلاسيكية والرومانسية في الشعر، وخلص إلى أنّ «الشعر الرومانسي يفترض مسبقاً انفجاراً ما، وحالة غير متوقعة... يؤكّد الشعر الرومانسي شاعرية ما هو غير متوقع». ^(٤)

على الرغم من أنّ من الممكن أن يكون عزرا باوند (Ezra Pound) قد قرأ ربما أبولينير، من المشكوك فيه أنه قرأ ماندلشتام. ومع ذلك، خلال هذه السنوات نفسها، من عام ١٩١٢ إلى عام ١٩١٤، كان هو أيضاً يطوّر حسّاً في الشعر يستند إلى حدّ ما إلى المفاجأة وعدم التوقّع. ومن قوله المأثور «اجعلوه جديداً» [أي الشعر]، إلى تعريفه بأنّ الصورة الشعرية «مركّبٌ معقد ثقافياً وعاطفياً في لحظة من الزمن»^(٥)، كان باوند يهتم باستمرار بإدهاش القارئ. كتب عن القافية يقول: «يجب أن تحتوي بين جنباتها على عنصر مفاجئ بسيط إذا أُريد لها أن تقدّم المتعة»^(٦). تعتمد الاستعارة، مثل الصورة، على المفاجأة. كتب باوند الآتي: «سيخبرك أرسطو أنّ «الاستخدام المناسب» للاستعارة، في حدّ ذاتها، والإدراك السريع للعلاقات، هو السمة المميزة الحقيقية للعبقرية... فمن خلال «الاستخدام المناسب»، يجب أن أقول إنّ من الجيد فهم السرعة، أو العنف تقريباً، والحيوية بالتأكيد»^(٧).

(١) أكميزم أو الذروة الروحية (Acmeism): مدرسة شعرية برزت في عام ١٩١٢ في روسيا قادها نيوكولا ي غوميليف وسيرجي غوروديتسكي. كانت تنادي بالإيجاز في الشكل وبوضوح التعبير. جرى صوغ المصطلح بناءً على كلمة (akme) التي تعني في الروسية «أفضل عمر للإنسان أو ذروته». (المترجم).

(٢) Osip Mandelstam, Mandelstam: The Complete Critical Prose and Letters, ed. Jane Gary Harris, trans. Jane Gary Harris and Constance Link (Ann Arbor, MI, 1979), p. 64.

(٣) Ibid., p. 70.

(٤) Ibid., p. 77.

(٥) Pound, Treatise on Meter, " p. 4.

(٦) Ibid., p. 7.

(٧) Ibid., p. 52.

ومع ذلك، فإنَّ الطريقة الرئيسة التي استخدم بها باوند المفاجأة على أنها أداة عروضية هي في رفضه للشعر الموزون. وعن طريق انتهاك وإيجاد بدائل للبيت ذي الوزن العمبقي^(١)، أكد باوند أنَّ النمط التقليدي لمكافأة التوقع والتحقق ستوضع جانباً، أو على الأقل سيتحداها هذا النظام الجديد من التوقع والمفاجأة.

في طرح تصريحات مماثلة عن الشعر عام ١٩١٢، كان أبولينير وماندلشتام وباوند يستجيبون لنقاط الضعف المتأصلة في الشعر الرمزي الأخير، لكنهم كانوا يستجيبون أيضاً لطبيعة القرن العشرين الأساسية. وهذا لا يعني أن نقول إنَّ القرن العشرين سبب في ظهور الشعر الحر، لكنه وفر مناخاً شجع فيه هذا الشعر على التطور. لا يمكن للشعر الحر أن ينشأ في عصر العقل أو عصر التنوير، فقد كان يتطلّب وقتاً من عدم اليقين والتغير السريع. يتطلّب الشعر الحر أيضاً تغييرات معينة في استخدام الشعر الموزون، ولفهم هذه التغييرات، نحتاج إلى إلقاء نظرة مختصرة على تطوره. في مقالته «تأملات في الشعر الحر»، كتب ت. س. إليوت (T. S. Eliot) أنَّ «تدهور الأنماط الرسمية المعقدة لا علاقة له بظهور الشعر الحر»^(٢)، ولكننا سنرى أنه كان مخطئاً في هذه الفكرة.

في الشعر الأقدم، كان للوزن وظيفة منفصلة عن المضمون. يقول كوليردج وآخرون إنَّ الوزن أداة تتعلّق بالذاكرة ساعدت المتحدث على حفظ المضمون عن ظهر قلب، الذي قد لا يكون شعراً بل تاريخاً أو قوانين المدينة. كانت الأوزان الكمية اليونانية أوزان مأخوذة من الرقص المقدّس، وفقاً لروبرت غريفز (Robert Graves)، الذي كتب الآتي: «ترتبط حرفة الشعر اليوناني بإيقاع النشوة في التفاعلات حول مذبح حجري قاسٍ لتقديس الإله ديونيسوس (أو هيرميز، أو إيروس، أو زوس كرونيداس)، ربما على صوت طبل تعزفُ عليه كاهنة أو كاهن... يمثل البيت الموزون في الشعر اليوناني الدور الذي يتخذه الراقص حول المذبح أو القبر، مع وجود وقفة تشير إلى نقطة المنتصف: لا يختلف الوزن أبداً حتى يسقط الراقصون من شدة التعب»^(٣).

(١) عمبقي أو يامبي هي تفعيلة شعرية تتألف من مقطعين الأول غير مشدد والثاني مشدد. (المترجم).

(٢) T. S. Eliot, "Reflections on Vers Libre," in Harvey Gross, ed., The Structure of Verse (New York, 1979), p. 233.

(٣) Robert Graves, "Harp, Anvil, Oar," in ibid. (New York, 1979), pp. 24-25.

ادعى غريفيز أنّ التفعيلة العمبقية الإنكليزية مشتقة من الأيرلندية، إذ قلّدت كيف يطرق الحداد، الذي يُعدُّ شخصيةً سحريةً وشبه متديّنة، الحديد الساخن. أما بالنسبة إلى ضربات الإيقاع الأربع في البيت الأنجلوساكسوني، فإنها «مرتبطة بسحب المجذاف»^(١). كان للشاعر، الذي أصله من شمال إسكندنافيا، عملاً يتمثل «بإقناع طاقم السفينة بسحب مجاديفهم على نحو إيقاعي دون كلل ضد الموجات القاسية لبحر الشمال، إذ كان يغني لهم القصائد وقت الإيقاع... ليس الشعر الأنجلو - سكسوني مقلّي، لأنّ صوت مسند المجذاف لا يوحى بالقافية»^(٢).

على الرغم من الحجج المضادة لهذه النظريات، لا تزال هناك نقطتان للنظر فيهما. النقطة الأولى هي أنّ للوزن وظيفة واضحة بصرف النظر عن المضمون. النقطة الثانية هي أنه لا يوجد اختلاف ضمن هذا الوزن، بسبب هذه الوظيفة. إذا كان الوزن أداة تتعلق بالذاكرة، فلا يمكنك السماح بالبدائل الموزونة. إذا كان لدينا مئة رجل يسحبون المجاذيف في ترويسة مؤلّفة من أربعة إيقاعات، فلا يمكنك إدخال ضربة إيقاع خامسة دون أن تخلق فوضى.

كان الغزو النورماندي لإنكلترا عام ١٠٦٦ وفرض اللغة الفرنسية على السكان الأنجلوساكسونيين الأصليين يعني الموت النهائي لبيت الشعر الأنجلوساكسوني ذي الإيقاعات الأربعة. كتب جورج سانتسبيري^(٣) (George Saintsbury) في تاريخه لعلم العروض الإنكليزي الآتي: «إنّ الاختلافات... بين الشعر الإنكليزي من عام ١٠٠٠ والشعر الإنكليزي من عام ١٣٠٠ هي اختلافات في الطبيعة والنوع. أما الاختلافات في الشعر الإنكليزي بين عامي ١٣٠٠ و١٩٠٠ فهي مجرد اختلافات في الممارسة والإنجاز»^(٤).

كان الشعر الفرنسي في عام ١٠٠٠ يحسب مقاطع الكلمة، أما الشعر الأنجلوساكسوني فكان يحسب التشديدات الواقعة على الكلمة. لمّا بدأ تشوسر في

(١) Ibid., p. 24.

(٢) Ibid., p. 24.

(٣) جورج سانتسبيري (١٨٤٥-١٩٣٣): ناقد ومؤرّخ أدبي ومحرّر ومدّرّس إنكليزي. يُعدُّ من أشهر النقاد في القرن التاسع عشر والعشرين. (المترجم).

(٤) George Saintsbury, A History of English Prosody (New York, 1968) vol. 1, 79.

الكتابة في السبعينيات من القرن الرابع عشر، كان على دراية جيدة بالبيت الفرنسي ذي المقاطع العشرة، وما طوّره باللغة الإنكليزية هو البيت الشعري ذو المقاطع الخمسة. قاد الإعجاب بالأوزان اليونانية في القرن السادس عشر، والرغبة في إضفاء الشرعية على الأوزان الإنكليزية، علماء العروض والشعراء إلى تطبيق المصطلحات اليونانية على الأشكال الإنكليزية الموزونة، وأصبح بيتُ تشوسر الشعري مؤلفاً من خمس تفعيلات عميقة. لم يكن هذا الأمر قط ملائماً تماماً. كانت الأوزان الكمية اليونانية تقيس المقاطع الطويلة والقصيرة - مقطع لفظي طويل يساوي مقطعين لفظيين قصيرين - وعلى الرغم من محاولة الشعراء الإنكليز كتابة الشعر الكمي، لم تجعل الطبيعة المشددة للغة الإنكليزية، إضافة إلى الاختلاف في طبيعة المقطع، هذه المحاولات ناجحة تماماً.

ربما كان التلاؤم غير المريح هو الذي أدّى إلى زيادة استخدام البدائل الموزونة فقط في الوقت الذي ازداد فيه بيت الشعر الفرنسي صرامة وتحديداً. ثمة احتمال آخر وهو أنّ اختراع المطبعة قلل من أهمية الوزن بوصفه عاملاً مساعداً للذاكرة. على أيّ حال، أصبح الوزن في القرن السادس عشر أقلّ جموداً. ومع هذا التغيير جاء تغيير آخر: لم يعد يُعتقد أنّ للوزن وظيفة أساسية منفصلة عن المضمون. ما تطور بدلاً من ذلك هو النظرية التي مفادها أنّ المضمون اختار الوزن، وأنّ بعض الأوزان مناسبة لبعض الموضوعات، وأنّ كتابة رثاء في شعر ذي تفعيلية سداسية من نوع الدكتيل (الذي يتألف من مقطع مشدد ومقطعين غير مشددين)، على سبيل المثال، سيكون فاضحاً. هذه الفكرة مهمة لتطوير الشعر الحر، فهي تربط الشكل مباشرةً بالمضمون، وتسمح للشكل أن يقع تحت سيطرة احتياجات المضمون. يمكن أن نجادل أنه لِمّا حدث أول استبدال للوزن، أصبح الشعر الحر محتوماً ولا مفرّاً منه.

شهد القرن السابع عشر مزيداً من التجارب في الشكل ودقة زائدة في الاختلافات في الوزن. وجد الشعراء أنّ البدائل في الوزن أثّرت في التوتر، وخلقت التنوع، وجعلت الإيقاع أكثر تعقيداً. يؤخذ استخدام ميلتون للأوزان غير المنتظمة في الجوقة في قصيدة «سامسون أجونيسيتس» أحياناً بأنه أول مثال على الشعر الحر في اللغة الإنكليزية، في حين كان استخدامه للتجاوز [أي تجاوز بيت شعري لبيت آخر]

يُستشهد به على أنه سابقة من أجل التجاوزات العنيفة بين الأبيات الموجودة في شعر القرن العشرين. غير أنّ القرن الثامن عشر جلب توفراً لهذا التجريب، فقد «دعا إلى انتظام صارم»^(١) بدلاً من ذلك. كتب بول فوسيل (Paul Fussell)^(٢) الآتي:

«تبدو هذه الرغبة الشديدة نحو الانتظام (أو «السلاسة» كما كان العصر مسروراً بتسميتها) أنها تشكّل أحد التعابير عن النبضات النظامية والعقلانية في ذلك العصر. فعلى الرغم من أن أفضل شعراء أوائل القرن الثامن عشر... حافظوا إلى حدّ كبير على تقليد عصر النهضة للتنوع المعبر، إذ لم يقدروا أن يتجنبوا الرد على المناخ النظامي، فإنهم لاحظوا بعناية تماثلاً في عدد المقاطع في كل بيت شعري... ورفضوا عموماً البيت الذي يمتد إلى البيت الذي يليه لصالح سلامة البيت الشعري الصارمة»^(٣).

بدأت ردّة الفعل ضد هذا الانتظام في منتصف القرن لَمّا جادل النقاد أنّ البيت العمبقي المنتظم أصبح رتيباً. كتب فوسيل: «تصدر حجج هؤلاء النقاد من جمالية جديدة وثورية، ومن دافع تفضيلي، وهو العفوية والمفاجأة بدلاً من قيم أوغسطس حول الاستقرار والقدرة على التنبؤ والهدوء»^(٤).

«طوّر الشعراء الرومانسيون الصاعدون نظريتين أثرتا بصورة مباشرة في مستقبل الشعر الحر. النظرية الأولى هي أنّ الأشكال الجامدة والأسلوب الراقبي في أوائل شعر القرن الثامن عشر شكّلت تحريفاً للواقع. جادل وردزورث أنّ هدف الشعر هو الحقيقة، والموضوع الرئيس... المقترح في هذه القصائد هو اختيار الحادثة، ومواقف الحياة المألوفة، وربطها أو وصفها طوال الوقت، بقدر ما كان ممكناً في مجموعة مختارة من اللغة التي يستخدمها الرجال بالفعل»^(٥).

(١) Fussell, Poetic Meter. p. 70.

(٢) بول فوسيل (١٩٥٦-): شاعر وروائي وكاتب قصة قصيرة أمريكي. (المترجم).

(٣) Ibid.

(٤) Ibid., p. 71.

(٥) William Wordsworth, "Preface to the Lyrical Ballads (1800)," in Carlos Baker, ed., The Prelude, Selected Poems and Sonnets, (New York, 1961), pp. 3-4.

هاجم وردزورث أيضاً فكرة وجود أيّ «فرق جوهري بين لغة النثر والنظم الموزون»، فكتب الآتي: «يفكّر الشاعرُ ويشعر بروح المشاعر الإنسانية، فكيف إذن يمكن لهذه اللغة أن تختلف بأيّ درجة مادية عن لغة جميع الرجال الآخرين الذين يشعرون بالحياة ويرون بوضوح؟»^(١)

لم يهاجم وردزورث الوزن، بل هاجم الاستخدام التعسفي له للمساعدة في إنشاء ما يسميه «الأسلوب الشعري». فالشاعر هو رجل يتحدث إلى رجال، ويتعارض الأسلوب الشعري مع فعل التواصل. باتت هذه الفكرة في القرن العشرين الحجة الشائعة ضد الوزن في الشعر: فمن خلال تشويه اللغة، يشوّه الوزن الحقيقة. غير أنّ هذه الحجة تحدث في الغالب حين ترتبط قيمة خاصة باحتمال الصدق. حين نزعّم أنّ قصيدة ما يجب الحكم عليها بالكامل وفق شروطها الخاصة، فإنّ هذه الحجة ضد الأوزان التقليدية والأسلوب الشعري الراقي تصبح حالة نادرة.

أما النظرية الثانية المستمدة من الشعراء الرومانسيين فهي أنّ المضمون يحدّد الشكل. وهذه عودةٌ نوعاً ما إلى أنّ الفكرة الأساسية (theme) تحدّد الوزن الشعري، الذي لم يعد محطّ التفضيل في مطلع القرن الثامن عشر. ومع ذلك، وسّع الرومانسيون الفكرة: إنهم يعتقدون أنّ المضمون يحدّد شكل القصيدة. كتب كيتس في إحدى رسائله بتاريخ ٢٧ شباط ١٨١٨: «إذا لم يأت الشعر بصورة طبيعية مثل أوراق الشجرة، فمن الأفضل له ألا يأتي على الإطلاق».^(٢)

صاغ أهم حجة لهذه النظرية كوليردج في مقالته بعنوان «حكم شكسبير يعادل عبقريته»، إذ واجه التهمة التي تقول إنّ جهل شكسبير الواضح في الشكل الكلاسيكي يعني أنّ مسرحياته كانت تفتقر إلى الشكل.

«يكنم الأساس الحقيقي للخطأ في الانتظام الآلي المربك الذي نجده في الشكل العضوي. فالشكل آلي، حين نوثر في أيّ مادة معينة بصورة محددة مسبقاً دون أن ينشأ

(١) Ibid., p.21.

(٢) John Keats, Selected Poems and Letters, ed. Douglas Bush (Boston, 1959), p. 267.

ذلك بالضرورة من خصائص المادة، كما هي الحال حين نعطي كتلة من الطين المبلل الشكل الذي نرغب أن يحتفظ به حين يصبح قاسياً. أما الشكل العضوي، من ناحية أخرى، فهو فطري، ويتخذ شكلاً حين يتطوّر من الداخل، واكتمال تطوره يتوافق تماماً مع الكمال الموجود في شكله الخارجي. هكذا هي الحياة، وهكذا هو الشكل»^(١).

على الرغم من أن كوليردج كان يتحدّث ربما عن شكسبير تحديداً، استُخدِم مصطلح «الشكل العضوي» منذ ذلك الحين لوصف الطريقة التي يمكن أن يتطوّر بها الشكل من المضمون، وكيف يمكن أن ينبع كلاهما من شخصية الشاعر. أدّت الحساسية الزائدة نحو الشكل بين الشعراء الرومانسيين إلى كثير من الابتكارات إلى جانب رفض الثنائية البطولية ببساطة لصالح الشعر غير المقفّي، وتخفيف بيت الشعر ذي التفعيلة العميقة. ومع ذلك، كان معظمها موجوداً على مستوى المقطع: ابتكار أشكال جديدة من المقاطع الشعرية، أو العودة إلى أشكال المقاطع الطويلة التي خرجت عن نطاق الاستخدام، مثل تلك التي استخدمها الشاعر سبنسر. وبصرف النظر عن بعض القصائد غير الموزونة لوليم بليك (William Blake)، لم يفكر الشعراء كثيراً في إمكانية التخلي عن الأوزان الشعرية بالكامل.

ولفهم تطور فكرة الشكل العضوي، يجب النظر إليها أيضاً في السياق الأكبر للثورتين الأمريكية والفرنسية والفكر السياسي لذاك العصر. كان وردزورث متحمساً جداً لبعض الوقت بسبب الثورة الفرنسية، وكان شيلي وبايرن متورّطين في الحرب اليونانية التي كانت تسعى لاستقلال البلاد. وفي أوائل القرن الثامن عشر، كانت الثنائية البطولية الشكل الذي اختاره الشاعر، لكنّ الأفكار الثورية حول حقوق الإنسان وما يعنيه أن يكون الفرد عملت بالتأكيد ضد عقيدة نهج واحد لجميع الشعراء. ولهذا السبب ربما تكون فكرة الشكل العضوي مستمدة كثيراً من توماس باين (Thomas Paine) كما هي مستمدة من كوليردج.

(١) Samuel Taylor Coleridge, "Shakespeare's judgement Equal to His Genius," in Walter Jackson Bate, ed., Criticism: The Major Texts (New York, 1952), p. 392.

شارك رالف والدو إيمرسون^(١) (Ralph Waldo Emerson) هذا الحماس لفكرة الثورة، وفهمَ الجذور السياسية للحركة الرومانسية. ففي مقالته بعنوان «الشاعر»، أخذ إيمرسون فكرة كوليردج عن الشكل العضوي وتوسّع فيها، لكنّ إيمرسون لم يرَ الشعر على أنه مسألة حرفية واختراع فارغ، «فقد كان الشعر كلّ مكتوباً قبل الزمن؛ وكلّما كنا منظمين بدقة أكبر بحيث يمكننا اختراق تلك المنطقة التي يكون فيها الجو موسيقياً، سمعنا تلك التغيرات البدائية، وحاولنا تدوينها، لكننا نفقد بين الفينة والأخرى كلمة أو بيتاً من الشعر ونستبدل به شيئاً من عندنا، ومن ثمّ نخطئ في كتابة القصيدة. فالرجال ذوو الآذان الحساسة أكثر من غيرهم يكتبون هذه الإيقاعات بأمانة أكثر؛ وهذه النصوص، على الرغم من عدم وصولها للكمال، تصبح أناشيد الأمم»^(٢).

تضع هذه الفكرة إيمرسون في رفقة أفلاطون وروبرت غريفز، اللذين قالوا إنّ الشعر يُتلقَى ولا يُبنى. حتى أوسيب ماندلشتام يعتقد أنّ كتابة القصيدة «تنطوي على ذكريات لشيء لم يُذكر من قبل»^(٣). هذا النهج شبه الصوفي للنظم الشعري يقع أيضاً في جذر كثير من النظريات الشعبوية حول الشعر: لا يصنّع الشاعرُ الشعرَ ولا يخلقه، بل إنه ينقله. يجد بعض النقاد هذا الأمر سخيفاً، لكننا يجب أن نراه أنه يرتبط ببيان كوليردج أنّ الشكل العضوي فطري. ربما يكون هذا هو الجانب المظلم لنظرية الشكل العضوي. حتى باوند قد يؤيد هذه النظرية إلى حدٍّ ما حين يقول: «الحقيقة الشعرية موجودة مسبقاً»^(٤).

(١) رالف والدو إيمرسون (١٨٠٣-١٨٨٢): كاتب مقالات ومحاضر وفيلسوف وشاعر أمريكي، قاد الحركة المتعالية في منتصف القرن التاسع عشر، وكان يُنظر إليه على أنه بطل للفردانية، نشر أفكاره من خلال عشرات المقالات التي تناولت موضوعات كثيرة، ولم يتبن قط مبادئ فلسفية ثابتة ولكنه طور أفكاراً معينة مثل الفردية والحرية وقدرة الجنس البشري على إدراك أي شيء تقريباً والعلاقة بين الروح والعالم المحيط. (المترجم).

(٢) Ralph Waldo Emerson, "The Poet," in Carl Bode and Malcolm Cowley, eds., The Portable Emerson (New York, 1981), p. 244.

(٣) Nadezhda Mandelstam, Hope Against Hope, trans. Max Hayward (New York, 1970), p. 187.

(٤) Pound, "Treatise on Meter," p. 54.

بالنسبة إلى إيمرسون، «الشاعر هو المسمّي أو صانع اللغة». إنه «الإله المحرّر». تعتمد جودة القصيدة على طهارة الشاعر وقداسته. وكتب أيضاً الآتي: «تأتي الرؤية السامية إلى النفس الطاهرة والبسيطة في جسد طاهر وعفيف»^(١).

على الرغم من أنّ الشاعر بالنسبة إلى إيمرسون شخصية شبه دينية، كان الرجال كلهم يجدون أنفسهم كذلك في قصائده. لذا كتب الآتي: «الشاعر ممثل. إنه يقف بين أشباه الرجال ليصل إلى الرجل الكامل، ولا يخبرنا عن ثروته، بل عن الثروة العامة»^(٢). لهذا السبب، لم يستطع الشاعر أن يُرضي نفسه بأشكال ثابتة وتعسفية. وهنا مرة أخرى يكشف المرء فكرة الشكل العضوي. «فليست الأوزان الشعرية، بل حجة صنع الوزن هي التي تصنع القصيدة - وهذه فكرة شغوفة وحيّة تشبه روح نبات ما أو حيوان، ولديها هندسة معمارية خاصة بها، وتزين الطبيعة بشيء جديد. الفكرة والشكل متساويان في ترتيب الزمن، ولكن في ترتيب النشوء فإنّ الفكرة تسبق الشكل»^(٣).

كتب إيمرسون أنّ فكرة الشاعر يُعبّر عنها «بطريقة جديدة كلياً». فالتعبير عضوي، أو النوع الجديد الذي تتخذه الأشياء نفسها حين يجري تحريرها.^(٤) نشأ شكل القصيدة من حيوية مضمونها، فالحجة تصنع الوزن الشعري، بدلاً من أن يكون الوزن شكلاً محددًا سلفاً، ويعمل على أنه قيد من القيود المفروضة على المضمون. فعلى الرغم من أنّ إيمرسون لم يقترح التخليّ عن هذا الوزن، كان يتعامل معه بحرية كبيرة، كما يتضح من قصائده «لحن رثائي» و«المحطة الأخيرة».

أنهى إيمرسون مقاله بالادعاء أنّ أمريكا لم تجد شاعرها بعد. «أبحث عبثاً عن الشاعر الذي أصفه... لم يتغنّ أحدٌ بعد بجذوع أشجارنا المتدرجة وبأناسنا البدينين وسياساتهم، وبمصائد أسماكنا، وبزنوجنا وهنودنا، وبتفاخرنا وسمعتنا، وبغضب الأسيقاء وجبن الرجال الشرفاء، وبالتجارة الشمالية، والزراعة الجنوبية، وبقطع الأشجار في المنطقة

(١) Emerson, "The Poet," p. 256.

(٢) Ibid., p. 242.

(٣) Ibid., p. 245.

(٤) Ibid., p. 254.

الغربية، وبأوريغون وتكساس. ومع ذلك أمريكا هي قصيدة في عيوننا. جغرافيتها الوفيرة تُبهر الخيال، ولن تضطر للانتظار طويلاً من أجل أشعارها»^(١).

لَمَّا ألقى إيمرسون محاضرته بعنوان «الشاعر» في مكتبة نيويورك المجتمعية في مانهاتن في ٥ آذار ١٨٤٢، كان والت ویتمان يجلس بين الحضور. كان يبلغ من العمر ٢٣ عاماً تقريباً، وكتب أنّ المحاضرة كانت «من أغنى المحاضرات ومن أجمل المقتطفات المؤلفة من حيث مادتها وأسلوبها، التي سمعناها في أيّ مكان وفي أيّ وقت»^(٢). كتب في مكان آخر: «كنتُ أعلي على نار هادئة، كنتُ أعلي وأعلي؛ لقد دفعني إيمرسون إلى الغليان»^(٣).

إنه لمن الرائع مقارنة مقالة إيمرسون بمقدمة مجموعة ویتمان الشعرية بعنوان أوراق العشب التي ظهرت عام ١٨٥٥. يبدو أنّ إيمرسون، في هذا العمل السابق، يصف بعناية نوع الشاعر الذي تحتاج إليه أمريكا. وفي العمل الأخير، يبدو أنّ ویتمان صمّم كلماته لتناسب مع كلمات إيمرسون. «قلّمَا يعرف أعظم شاعر التفاهة أو الحقدارة. إذا نفخ من روحه في أيّ شيء كان يُعتقد من قبل أنه تافه، فإنه يتمدّد ويتوسع من شدة العظمة وحياة الكون. إنه عرّاف، إنه فرد، إنه مكتمل في حدّ ذاته. الآخرون جيدون مثله، لكنه فقط يراه في حين لا يراه الآخرون. إنه ليس من الجوقة. ولا يتوقف من أجل أيّ لائحة قوانين. إنه رئيس لوائح القوانين»^(٤).

تناول ویتمان أيضاً في مقدّمته فكرة الشكل العضوي بطريقة تُدكرنا بإيمرسون وكيّس. «لا تظهر خاصية الشعر في القافية أو الاتساق... فالقافية واتساق القصائد المثالية تُظهر النمو الحر لقوانين الوزن والتبرعم منها على نحو غير مرغوب فيه وسلس كالليلك

(١) Ibid., p. 262.

(٢) Justin Kaplan, Walt Whitman: A Life (New York, 1982), p. 101.

(٣) John Townsend Trowbridge, My Own Story: With Recollections of Noted Persons (Boston, 1903), p. 367.

(٤) Walt Whitman, Leaves of Grass, ed. Sculley Bradley and Harold W. Blodgett, (New York, 1973), pp. 715- 716.

أو الورود على شجيرة، ويتخذ أشكالاً مضغوطة مثل أشكال الكستناء والبرتقال والبطيخ والكُمثرى، ويجعل العطر، الذي لا يمكن إدراكه، مرتبطاً بالشكل»^(١).

كان تفسير ويتمان لأسلوبه غير الموزون، وفقاً لجاي ألان ويلسون^(٢) (Gay Allen Wilson)، أن «الفكرة والشكل يجب أن يتطابقا دائماً تماماً»^(٣). وبهذا التصريح أصبح ويتمان أول من استخدم فكرة الشكل العضوي بوصفها سبباً للتخلي عن الأوزان التقليدية.

حين طوّر ويتمان شكل قصائده، كان متأثراً بالنشر الإيقاعي لكتّاب المقالات مثل إيمرسون وكارلايل، ولكنه كان متأثراً أيضاً بخطابة الدعاة، الذين سمعهم في طفولته، وتحديدًا واعظ منطقة كواكر الأب إلياس هيكس (Elias Hicks)، الذي نقلت «جاذبيته الإنسانية القوية شيئاً لا يمكن تسميته ما وراء الخطابة، مثل رأس المال داخله أو غلاف جوي خارجه، أعمق من الفن، وأعمق من البرهان»^(٤).

كان الشكل الذي عدّله ويتمان لاستخداماته هو المقطع الشعري (verset)، المشتق من نسخة الملك جيمس للكتاب المقدّس، وتحديدًا أغنية الترانيم والمزامير والأنبياء. يتجسّد ذلك من خلال البيت الطويل «المقابل تقريباً لزفرة واحدة من أعماق الرثتين»^(٥). يمكن أن تظهر من بيت الشعر القافية والسجع والجناس، إضافةً إلى «الجناس وأنواع أخرى من التكرار، والصور البلاغية كالطباق والتوازي»^(٦).

ما يستبدل إيقاع الوزن في بيت الشعر هو الإيقاع (cadence)، وهي كلمة محددة بطرق متنوعة، ولكنها تعني هنا الموازنة المتناسقة لوحداث العبارات ذات الطول

(١) Ibid., p. 716.

(٢) جاي ألان ويلسون (١٩٠٣-١٩٩٥): كان جاي ألان ويلسون أكاديمياً وكاتباً أمريكياً. بعد أن شغل منصب أستاذ مساعد ومشارك بين أواخر العشرينيات ومنتصف الثلاثينيات، عينته جامعة بولينج غرين في عام ١٩٣٥ أستاذاً مشاركاً. (المترجم).

(٣) Gay Allen Wilson, American Prosody (New York, 1935), pp. 217-218.

(٤) Kaplan, Walt Whitman, p. 69.

(٥) Princeton Encyclopedia, pp. 890-891.

(٦) Ibid., p. 890.

المائل. فعلى الرغم من أن العلاقة بين المقاطع المشددة وغير المشددة لا تزال مهمة، يحاول الإيقاع استبدال المقطع بوحدة العبارة بوصفها الوحدة الأساسية للشعر. ستعتمد الطبيعة الدقيقة لوحدة العبارة تلك على الصوت الفردي لكل شاعر.

غالباً ما تظهر فكرة الإيقاع بعد ويتمان على أنها شرح للشعر الحر وعقلنته. نجدها عند الرمزيين الفرنسيين وفي قاعدة باوند: «ألفوا في تسلسل العبارة الموسيقية، وليس في تسلسل بندول الإيقاع».^(١) كما نجدها أيضاً في جيرترود شتاين، ونجدها في وليم كارلوس وليمز، إذ يصبح الإيقاع أساس نظرياته التي تتعلّق بالتفعيلية المتغيّرة. نجدها أيضاً في شروحات تشارلز أولسن عن الشعر الإسقاطي (projective verse).

كما أصبحت جوانب أخرى من شعر ويتمان عوامل مؤثرة في الشعر الحر من القرن العشرين، مثل أسلوبه الخطابي ورفضه الوصف الرومانسي للشاعر بأنه دخيل حزين. كان الحماس مؤثراً أيضاً، وبه توقّع ويتمان المستقبل وإصراره أن شعر المستقبل يجب أن «يكيف نفسه لفهم حجم الناس كلهم... مع العصر الحديث، والقرن التاسع عشر المزدهم... ومع البواخر والسكك الحديدية والمصانع والبرقيات الكهربائية والمكابس الأسطوانية»^(٢)، وبفعل ذلك يمكنه أن يتولى في مجالات موضوعاته ما كان ينتمي في السابق للنثر. يمكن النظر إلى حماس ويتمان وطاقته الخطابية على أنها يؤثّران في شعراء متنوعين مثل أبولينير، وكارل سانديبرغ، ووليم كارلوس وليمز، وتشارلز أولسن، وفرانك أوهارا، وجيرالد ستيرن.

ثمة نقطة أخرى وهي أن جميع أبيات ويتمان لها وقفة في نهايتها. بدلاً من استخدام خاصية تجاوز البيت الشعري لبيت آخر للتأثير في الإيقاع، يطابق ويتمان الإيقاع مع بيت الشعر.

ومع ذلك، فإن ويتمان لا يختار عنصر المفاجأة في رفضه للوزن. وحتى من دون الوزن، يحاول ويتمان إنشاء أنماط التوقّع نفسها من مكافأة التحقق والتوقّع، ولكن بدلاً

(١) Pound, "Treatise on Meter," p. 3.

(٢) P. Mansell Jones, The Background of Modern French Poetry (Cambridge, 1951), p. 81.

من الوزن، فإنه يستخدم الإيقاع. يعتقد ويتان أن رفضه للشعر الموزون قد جعل هذا الشعر عتيق الديباجة وبالياً، فكتب الآتي: «برأيي لقد حان الوقت لكسر حاجز الشكل بصورة أساسية بين النثر والشعر. وأقول إن هذا الأخير هو الذي سيفوز من الآن فصاعداً ويحافظ على طبيعته بغض النظر عن القافية، وقواعد القياس للتفعيلات العميقة، والسبونية، والداكتيل، وما إلى ذلك، وأن... أعظم الشعر وأصدق... لا يمكن التعبير عنه أبداً في اللغة الإنكليزية بوزن تعسفي وإيقاعي... فقد ولّى ذاك اليوم الذي استخدم القافية التقليدية».^(١)

في إنكلترا، تناول سوينبرن^(٢) (Swinburne) قضية ويتان ووليم روزيتي شقيق الشاعرين كريستينا ودانتي غابرييل روزيتي. وبصرف النظر عن شعره، كان سوينبرن مهماً بسبب الشعراء الذين دافع عنهم. أما بليك، على سبيل المثال، فقد نُسي تماماً منذ وفاته في عام ١٨٢٧، وكانت مقالة سوينبرن النقدية عنه في عام ١٨٦٨ (إذ قارن بليك بويتان)، هي التي جعلت الجمهور يعيد الاهتمام به. نشر سوينبرن عن النظريات الجمالية والشعرية لشاعر آخر وهو بودلير، وقد وضع سوينبرن ويتان في المرتبة نفسها مع فيكتور هوغو، واشترك مع روزيتي في نشر مجموعة أوراق العشب الشعرية في إنكلترا. غير أن قوانين الفُحش الإنكليزية لم تسمح بنشرها بالكامل، فاضطرّ روزيتي للاختيار من القصائد، وإنشاء نسخة منقحة تحتوي على مقدمة عام ١٨٥٥، ظهرت كلّها في لندن في شباط ١٨٦٨. وعلى الرغم من ذلك فقد منحه ويتان الإذن، ودعا المجموعة المختارة: «بتّر رهيبٌ لكتابي».^(٣)

ترجم تيرجينيف، الذي كان يعيش في فرنسا آنذاك، بعضاً من قصائد ويتان إلى اللغة الروسية. وظهرت ترجمات أخرى في ألمانيا والدول الإسكندنافية، لكن دعونا نضع جانباً ويتان لبعض الوقت لمناقشة الشعر الحر حين تطوّر في فرنسا.

(١) Ibid., p. 80.

(٢) أَلْجْرْنُون تشارلز سوينبورن (١٨٣٧-١٩٠٩): شاعر وكاتب مسرحي وروائي وناقد إنكليزي. كتب العديد من الروايات والمجموعات الشعرية. (المترجم).

(٣) Kaplan, Walt Whitman, p. 325.

حين تفككت الإمبراطورية الرومانية، بدأت الأوزان الكمية اليونانية واللاتينية بالتغيير، وفي تطور اللغات الرومانسية، ما أصبح مهماً في بيت الشعر هو عدد المقاطع التي لها تشديد واضح واحد يقع في نهاية البيت، ومقطع مشدد آخر يقع على الأقل في مكان ما بداخله. المقاطع المشددة في اللغات الرومانسية أقل وضوحاً مما كانت عليه في اللغات الجرمانية، وكان وضعها محكوماً بصرامة قواعد النطق. علاوةً على ذلك، كانت الطبيعة متعددة المقاطع للغات الرومانسية تعني أن ثمة تشديدات أقل عدداً مما كانت عليه في اللغات الجرمانية أحادية المقطع. ومع ذلك، أحد الأسباب التي قدّمها كتّاب الشعر الحر الفرنسيين للإطاحة بالبيت الشعري الذي أنشئ في أواخر القرن التاسع عشر هو الحاجة إلى تعرّف أهمية المقاطع المشددة.

في فرنسا، ظهرت قصيدة «ألكسندرين»^(١) (Alexandrine) على أنها الشكل الشعري المثالي في القرن السادس عشر، على الرغم من أنها أخذت اسمها من قصيدة في القرن الثاني عشر كتبها الشاعر الفرنسي لامبرت لو تورت (Lambert le Tort) بعنوان «رواية ألكسندر»، التي تتعلّق بمغامرات الإسكندر المقدوني العظيم. ومثل الشعر الموزون الفرنسي الآخر، باتت القصيدة تخضع لقواعد صارمة. فعلى سبيل المثال، في قصيدة الكلاسيكية التي تأخذ شكل ألكسندرين، جرى التأكيد على المقطعين السادس والثاني عشر، وتبع المقطع السادس انقطاع. كان موضع و/ أو عدد التشديدات الأخرى يسمح بالتذبذب. غيّر الشعراء الرومانسيون الفرنسيون قصيدة ألكسندرين الكلاسيكية باستخدام التجاوز من بيت إلى آخر، وعن طريق إدخال «ألكسندرين الثلاثي»، إذ تبع الانقطاع مقطعي الكلمات الرابع والثامن.^(٢)

لما بدأ بودلير في الكتابة في أواخر الثلاثينيات من القرن التاسع عشر، كان شكل قصيدة ألكسندرين هو الشكل الشعري الذي استخدمه. كان شاعراً رومانسياً في جوهره، على الرغم من أنه ظهر في زمن ردّة الفعل ضد الذاتية المتطرّفة للرومانسيين

(١) قصيدة مؤلّفة من أبيات ذات تفعيلة سداسية ومكوّنة من ١٢ مقطعاً. (المترجم).

(٢) Princeton Encyclopedia, p. 11.

الفرنسيين. كان أنموذجه الذي يُتذى به هو تيوفل غوتيه^(١) (Theophile Gautier)، الذي يكبره بعشر سنوات، الذي نتذكره في الغالب بأنه نحت العبارة المترجمة «الفن من أجل الفن». وعلى الرغم من أنّ بودلير كان يكره سطحية هذه العبارة، كان يؤمن بأنّ العمل الفني يجب أن يُحكّم عليه بشر وطه الخاصة به فقط، فكتب الآتي:

«سُيُنظر إلى الشعر بأنّ ليس له جو آخر سوى نفسه. لا يمكن أن يكون له أي جو آخر، ولن تكون أيّ قصيدة عظيمة ونبيلة وجديرة بأن يُطلق عليها اسم «قصيدة»، كالمكتوبة دون غرض آخر سوى متعة كتابة القصيدة. لا تدع هنا مجالاً لأيّ سوء تفاهم: لا أقصد أن أقول إنّ الشعر لا يجعل الأخلاق نبيلة، وإنّ نتيجته النهائية هي ليست رفع الإنسان فوق مستوى المصالح القذرة، فهذا من شأنه أن يكون سخيفاً بوضوح. ما أقوله هو الآتي: إذا سعى الشاعر وراء هدف أخلاقي، فإنه سيكون قد قلّل من قوة شعره، ولن يكون غافلاً عن المراهنة بأن عمله سيء.»^(٢)

ربما كان تأثير بودلير الأساسي وأحد الأسباب التي يبدأ الشعر الحديث معه هو أنه في عمله تصبح الاستعارة والصورة ناقلتين أساسيتين للمعلومات، بدلاً من أن تؤدي دور الصفة بصورة أساسية، وتعديل أو إعطاء أمثلة للموضوع المذكور. تطوّر هذا الاستخدام للاستعارة بوجه عام من ثلاثة مصادر مختلفة: أولاً: استخدام الرمز والحكاية الرمزية في الرسم. ثانياً: نظريات الاشتراكي الطوباوي تشارل فورييه^(٣)

(١) تيوفل غوتيه (١٨١١-١٨٧٢): شاعر وروائي فرنسي وكاتب مسرحي رومانسي وصحفي وناقد أدبي. كان صديقاً لـ«نيرفال» و«بودلير» وهو من أنصار المذهب البرناسي وهو صاحب مقولة: على الشاعر أن يرى الأشياء الإنسانية، وأن يفكر فيها من خلال نظرتة الخاصة دون أيّ مصلحة اجتماعية أو مذهبية. (المترجم).

(٢) Charles Baudelaire, "Further Notes on Edgar Poe" in Selected Writings on Art and Artists, p. 204.

(٣) تشارل فورييه (١٧٧٢-١٨٣٧): رجل اقتصاد وفيلسوف فرنسي، صاحب نظرية اجتماعية واقتصادية عُرفت باسمه، تأثر في حياته بالأفكار الاشتراكية التي سبقت أفكار وأدبيات كارل ماركس، ولكنه لم يكن اشتراكياً بالمعنى الدقيق، فهو لم يطالب بإلغاء الملكية، بل كان يدعو إلى الاتحاد في الإنتاج بطريق المشاركة الاختيارية، وأن يتاح لكل شخص العمل حسب قابليته الشخصية وله الحق في تغيير نوع العمل. (المترجم).

(Charles Fourier)، الذي آمن بما أسماه «مبدأ التشابه»: أن الكون مبني على سلسلة من الأنماط المماثلة. إن إدراك هذه الأنماط يعني إدراك مبدأ «الترتيب الخفي»^(١). وهكذا، بدلاً من مجرد تعديل موضوع الاستعارة بالقول إن (أ) مثل (ب)، فإن الاستعارة في الشعر تصف في الواقع نسيج الكون. كان هذا مرتبطاً أيضاً بصورة مباشرة بأفكار سوينبورغ، الذي أعجب به بودلير.

كان المصدر الثالث لاستخدام بودلير للاستعارة مزيجاً من الأفكار المستمدة من إدغار آلان بو والشاعر المصاب بالفصام جيرار دو نيرفال^(٢) (Gerard de Nerval). بمعنى آخر، إن العالم المدرك هو استعارة تشير إلى الذات، وإن ما تقوله عما تراه يكشف عنك أكثر مما يكشف عن الشيء الذي تصفه ظاهرياً. وهذا ما يربط أيضاً ويعدّل نظام فورييه للأنماط المماثلة.

من حيث تطور الشعر الحر، شكّل بو تأثيراً أساسياً في بودلير، الذي عدّه بودلير مثالياً وكأنه صديقه الروحي المقرب، وصوّره على أنه ملاكٌ هابط، وأرستقراطيٌ أسّيء فهمه، ورائد الشعر الذي لم يضعفه شرب الكحول، بل كثرة البحث عن صور جديدة لكتابته. أطلق بودلير عليه لقب «أفضل كاتب عرفته»^(٣)، وتعلّم بودلير الإنكليزية ليتّرجم قصصه.

أخذ بودلير الأفكار التي وجدها في مقالات بو، مثل «المبدأ الشعري»، وصاغها وحوّلها إلى جمالية جديدة. وبعد رفضه لفكرة أن غاية الشعر هي الحقيقة، اتفق في الرأي مع بو أن غاية الشعر هي الجمال. ثم تابع هذه الفكرة: «الإيقاع ضروري لتنمية فكرة الجمال، وهي أعظم أهداف القصيدة وأنبهها. غير أن حيل الإيقاع تشكّل عقبة لا يمكن التغلّب عليها أمام ذلك التطور التفصيلي للأفكار والتعبير، التي يكون هدفها هو الحقيقة»^(٤).

(١) Alex de Jonge, Baudelaire: Prince of Clouds (New York, 1976), p. 118.

(٢) جيرار دو نيرفال (١٨٠٨-١٨٥٥): أديب فرنسي وشاعر وكاتب مقالات ومترجم، اسمه الحقيقي جيرار لابروني. يُعدُّ من الشخصيات المهمة في الرومانسية الفرنسية. (المترجم).

(٣) Baudelaire, "Further Notes on Edgar Poe," p. 185.

(٤) Ibid., p. 200.

في مكان آخر كتب الآتي: «لا علاقة للحقيقة بالأغنية، فالأشياء التي تجعل السحر
والنعمة والطبيعة الآسرة للأغنية من شأنها أن تسلب الحقيقة سلطتها وقوتها».^(١)

رفض بودلير فكرة وردزورث أنّ الشاعر رجلٌ يتحدّث إلى رجال. لم يكن
هدفُ الشعر خلق احتمال الصدق، ولم يقبل بودلير بنظرية إيمرسون القائلة إنّ الشاعر
ينقل الشعر من مكان ما في الأثير. فالشعر يُصنَع، إلا أنّ أول شاعر اقترب من تلك
الصناعة، واقترب من الجمال والمعرفة كان عبر الخيال. اتجه مرة أخرى إلى بو. «بالنسبة
إلى بو، كان الخيال أجمل ملكات العقل... الخيال ملكة إلهية تقريباً تترك على الفور، من
خلال الوسائل التي تقع خارج الأساليب الفلسفية، وحميمية العلاقات بين الأشياء
وسرّيتها، والمراسلات والتشابهات.»^(٢)

يجب أن يفهم الكون من خلال الخيال وليس العقل. ولأنّ الشاعر يمتلك أعظم
خيال، فإنه أكثر الرجال حكمة. أدّت مبالغة هذه النظرية إلى الانغماس الأناني لآخر
موجة من الفرنسيين الرمزيين، لكن بالنسبة إلى بودلير، بعد هذا الفعل التخيلي الأول
والحدسي، كان كل شيء عملاً شاقاً. كتب الآتي وهو لا يزال يناقش بو:

«... بعد أن خصص بو الحصة المستحقة للشاعر الطبيعي وفطرته، فإنه يمضي في
تقسيم حصة أخرى للمعرفة والعمل الشاق والتحليل، وهي حصة ستبدو باهظة بالنسبة
إلى كبرياء غير الأكاديميين... فقد أخضع الإلهام لأشد الأساليب والتحليل صرامة...
وهو يفكر ملياً ببلاغة مستنيرة في جعل الوسائل تتوافق مع التأثيرات، وفي استخدام
القافية، وفي إتقان اللازمة، وفي إحداث التكيّف بين الإيقاع والشعور... كل شيء من أجل
التأثير النهائي! كما كان يكرر في كثير من الأحيان. حتى السونيت تحتاج إلى تخطيط وبناء،
أما إطار، إذا جاز التعبير، فهو أهم ضمان للحياة الغامضة التي تثري أعمال الروح».^(٣)

ثمة فكرة أخرى وجدها بودلير في بو وهي رفضه للقصيدة الطويلة، وأنّ
القصيدة الطويلة كانت تناقضاً من حيث المصطلح. حاولت القصيدة «إثارة روح

(١) Ibid., p. 204.

(٢) Ibid., p. 199.

(٣) Ibid., pp. 201-202.

القارئ وإغواءها»، ولكن نظراً لأنّ أيّ إثارة من هذا القبيل يمكن أن تكون فقط «عابرة ومؤقتة»، فإنّ طول القصيدة يجب أن يقتصر على مطابقة هذه التجربة، ولكن القصيدة لا يمكن أن تكون قصيرة أكثر مما ينبغي. «ومهما كان التأثير لامعاً ومكثفاً، فإنه لن يستمر. لن تحتفظ به الذاكرة، فهو مثل الختم الذي يُطبَّق على نحو خفيف وعلى عجل، ولم يكن لديه الوقت لطبع صورته على الشمع».^(١)

إنّ الطول المثالي، كما كتب بودلير، هو نحو مئة بيت من الشعر. كانت النتيجة قصيدة قصيرة متقنة الصنع حاولت أن تُشرك القارئ عاطفياً، إلى حدّ ما من خلال التأثيرات الإيقاعية، وهذا ليس له غرض تعليمي. «وهكذا، فإنّ المبدأ الشعري»، كما كتب، «ببساطة وعلى نحو صارم توق الإنسان لشكل أرقى من الجمال».^(٢)

على الرغم من أنّ هذه الأفكار كانت في البداية أفكار بو، استغرقت مع بودلير بعض الوقت لجعلها مؤثرة. كتب جراهام هاف الآتي: «لا يزيّف بودلير ولا يضيف، بل يزيل فقط جماليات بو من سياقها الصحفي، ويتجاهل الخوف والشجاعة، ويحذف خطاب الأضواء».^(٣) حتى البيان الذي يقول إنّ القصيدة الطويلة عبارة عن تناقض من حيث المصطلح ليس غريباً كما بدا في بادئ الأمر. جادل هاف أنّ رفض بو للقصيدة الطويلة «... جعله يتنبأ بتغيير في وظيفة الشعر كانت تحدث حقاً. كانت وظائف السرد والتفسير تنتقل إلى أشكال أخرى، وكان الشعر يقترب من حالة النقاء الكيميائي أكثر من أيّ وقت مضى».^(٤)

يبدو أنّ هذا الحظر المفروض على القصيدة الطويلة هو إحدى نقاط الاتفاق بين بو ووالث ويتان. وعلى الرغم من أنّ ويتان لم يُعجَب بشعر بو، بحجة أنّ بو لديه «نزعة عنيدة نحو الأفكار الأساسية الليلية»، زعم أنه تعلّم كثيراً من مقالة بو بعنوان «المبدأ الشعري»، وتعلّم بوجه خاص «... أنه (على أيّ حال بالنسبة إلى سياقنا ويومنا هذا) لا

(١) Ibid., p. 203.

(٢) Ibid., p. 205.

(٣) Graham Hough, "Edgar Allan Poe," in Selected Essays (Cambridge, 1980), p. 142.

(٤) Ibid., p. 139.

يمكن أن يكون هناك شيء يُدعى القصيدة الطويلة. الفكرة نفسها كانت تطارد عقلي من قبل، ولكن حجة بو، على الرغم من قصرها، استخلصت النتيجة لي وأثبتتها»^(١).

أرشدت الأفكار، التي طوّرها بودلير من بو، كتابه أزهار الشر (*Les Fleurs du Mal*)، المؤلف كليا من قصائد رسمية مُتَقَنَّة تماماً. كتب بودلير في مقدمة كتابه «أن الإيقاع والقافية هما استجابة لحاجة الإنسان الخالدة إلى الرتبة والتماثل والمفاجأة»^(٢).

لكن على الرغم من التزام القصائد شكلاً معيناً، لا يزال بودلير يستخدم فيها بعض الابتكارات الإيقاعية، إذ استخدم على وجه التحديد مقاطع شعرية تحتوي على عدد فردي من المقاطع (*vers impair*)، ليكون بين أبيات القصيدة، التي تصنّف على أنها تأخذ شكل ألكسندرين، أي أبيات مكوّنة من ١١ مقطعاً. قد يبدو هذا تغييراً تافهاً، ولكن بالنظر إلى صلابة بيت الشعر ألكسندرين (الذي يحتوي على ست تفعيلات عميقة)، كان البيت المؤلف من عدد فردي من المقاطع (*vers impair*) مبتكراً إلى حدّ ما.

ولو لم يفعل بودلير أكثر من تعديل أقوال بو، ومن ثمّ كتابة أزهار الشر، لكان سيبقى له تأثير كبير في الشعر الحر. ولكن في نهاية الخمسينيات من القرن التاسع عشر، بدأت نظرياته حول الجمال تتغيّر. إنّ القيم التي أثّرت في النصف الأول من القرن التاسع عشر، والقيم الكلاسيكية التي عرّفت أفعال الرجال وثقافتهم ودينهم، والقيم التي وجّهت لوحات ديفيد وديلاكروا، بدت بالنسبة إلى بودلير أنها تختفي في عهد نابليون الثالث. بدلاً منها، وُضعت القيمة على النفعية والموضة والأزياء والمكافأة المادية. لقد بات العالم الأخلاقي والمنظّم عالماً يلهث وراء المتعة، فأفسح الدائم المجال للزائل. ولشرح هذه الفكرة، اضطرّ بودلير إلى إعادة تعريف مفهومه للجمال لتضمين الأسباب التي تجعل مقارنة الفنان للجمال يمكن أن تتغيّر إلى حدّ كبير من عصر إلى آخر. «يُصنَع الجمال، من ناحية، من عنصر أبدي وثابت... ويُصنَع، من ناحية أخرى، من عنصر ظرفي نسبي قد نرغب في تسميته... المعاصرة والموضة والأخلاق والعاطفة. ودون هذا العنصر الثاني، الذي يشبه ما نضيفه إلى الكعكة المثالية لتصبح

(١) Whitman, *Leaves of Grass*, p. 569.

(٢) Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (New York 1989), p. xix.

لذيذة ومثيرة للشهية، سيكون العنصر الأول غير قابل للهضم، ولا طعم له، وغير مهياً وغير ملائم للطبيعة البشرية»^(١).

في هذا المقال نفسه، «رسم الحياة الحديثة»، كتب يقول، «الحدائة (modernity) هي العابر والزائل والمشروط. إنها نصف الفن، ونصفه الآخر هو الأبدى والثابت»^(٢). ونتيجة لذلك، يجب أن يكون الفنانون أشخاصاً ينتمون إلى عصرهم، ويكتبون بلغة عصرهم، ويأخذون موضوعاتهم من العالم المحيط بهم. «ويل للرجل الذي يذهب إلى العصور القديمة لدراسة أي شيء آخر غير الفن المثالي، والمنطق والأسلوب العام!... تأتي أصالتنا كلها تقريباً من البصمة التي يتركها الزمن على حساسيتنا»^(٣).

كان الغرض الظاهري من هذا المقال الاحتفاء بقسطنطين غايز^(٤) (Constantin Guys) (١٨٠٥-١٨٩٢)، وهو رسّام فرنسي كان يعمل مراسلاً لصحيفة «أخبار لندن المصوّرة» في أثناء حرب القرم، التي ظهرت رسومها التوضيحية للحياة المعاصرة في الصحف كلها في جميع أنحاء أوروبا. كتب بودلير الآتي: «إنه يبحث عن ذلك الشيء الذي لا يمكن تحديده، الذي يمكن أن نسميه الحدائة... هدفه هو أن يستخرج من الموضوعة الشعر الموجود على غلافها التاريخي، وأن يستقطر ما هو أبدي مما هو عابر»^(٥). لم يكن غايز مجرد فنان، بل كان «رجل العالم»، الذي ينتمي إلى عصره كلياً. كان «رسم اللحظة العابرة»، وشغفه المسيطر هو فضوله لاستكشاف العالم الذي من حوله. نقل بودلير عن غايز قوله: «أيُّ رجل لا يكون مثقلاً بالحزن العميق الذي يلمس كل ما لديه من ملكات، ولا يزال يشعر بالملل وسط حشد من الناس، لهو أحق! أجل أحق! وأنا أحتقره»^(٦).

(١) Charles Baudelaire "The Painter of Modern Life" in Selected Writings on Art and Artists, p. 392.

(٢) Ibid., p. 403.

(٣) Ibid., p. 405.

(٤) قسطنطين غايز (١٨٠٢-١٨٩٢): رسام ألوان مائة فرنسي وصحفي عمل في صحف بريطانية وفرنسية. سماه بودلير «رسم الحياة الحديثة»، وكتب عنه مقالة طويلة يثني فيها على عمله. (الترجم).

(٥) Ibid., p. 402.

(٦) Ibid., p. 400.

تغطي الحجج في مقالة «رسم الحياة الحديثة» مجالات كثيرة، ولكن النقطة المهمة هي أن بودلير استخدم الحجج نفسها لتبرير الانتقال من الشعر الرسمي إلى القصيدة الثرية. لقد «ذهب غايز إلى كل مكان بحثاً عن أشكال الجمال الزائلة والعبارة في حياتنا اليوم»^(١)، لكي يجد موضوعات لرسوماته، التي كانت في حد ذاتها زائلة. بات بودلير يرى القصيدة الثرية على أنها شكلاً مكافئاً.

قد نتساءل لماذا لم يُرخ بودلير ببساطة قبضته على الأوزان الشعرية الرسمية، ويطوّر نسخته الخاصة من الشعر الحر؟ لكن هذا الأمر ربما يشير إلى اعتناق للواقعية، ولا يزال بودلير يشعر أن الفن يُخطئ إذا كان هدفه أن يظهر واقعياً (verisimilitude). قد تكون رسوم غايز السريعة عابرة، ولكنها كانت أيضاً تتصف بأسلوب منمق جداً؛ كانت قصائد بودلير الثرية تشبه عمل غايز، من حيث إنها كانت أعمالاً فنية مكتوبة بعناية.

بدأ بودلير يكتب قصائده الثرية في أواخر الخمسينيات من القرن التاسع عشر، وبدأ ينشرها في أوائل الستينيات من القرن نفسه بعنوان أحزان باريس (*Le Spleen de Paris*) أو قصائد صغيرة في النثر (*Petits Poemes en prose*). ظهرت أخيراً على أنها مجموعة شعرية في عام ١٨٦٩، أي بعد عامين من وفاته.

خطرت لبودلير فكرة القصائد الثرية من قراءة القصائد الثرية الأولى للشاعر لويجي برتراند^(٢) (Aloysius Bertrand) بعنوان خازن الليل (*Gaspard de la Nuit*)، الذي نُشر عام ١٨٤٢، لكن النتائج كانت نتائجه وحده تماماً. كتب الآتي: «منذ البداية، أدركت أنني لم أكن بعيداً عن أنموذجي الغامض فحسب، بل كنت حقاً أفعل شيئاً... مختلفاً على نحو استثنائي»^(٣).

(١) Ibid.

(٢) لويجي برتراند (١٨٠٧-١٨٤١): اسمه الحقيقي لويس جاك نابليون بيرتراند، المعروف باسمه المستعار لويجي بيرتراند، وهو شاعر وكاتب مسرحي وصحفي فرنسي رومانسي. اشتهر بتقديم شعر النثر في الأدب الفرنسي، ويُعدُّ رائداً للحركة الرمزية. (الترجم).

(٣) Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris. Petits Poemes en prose*, trans. Edward K. Kaplan (Athens, GA, 1989), p. 129.

ثمة تأثيرات أخرى مثل «اعترافات متعاطي الأفيون» للكاتب ديكوبنسي، الذي ترجمه بودلير، ونثر جيرار دو نيرفال.

أراد بودلير أن يجعل كل قصيدة نثرية «موسيقية دون إيقاع ودون قافية، ومرنة كفايةً ومتقطعة كفايةً لتناسب حركات الروح الغنائية، وتموجات الخيال، وصدّات الوعي». (١) كتب الآتي: «غدا الهوس نحو المثالي حيّاً قبل كل شيء من خلال التردد على المدن الضخمة، في تقاطع علاقاتها التي لا حصر لها». (٢)

إليك أول قصيدة نثرية لبودلير بعنوان «الغريب» (ترجمتها أنا والسيدة لور-آن بوسيلان):

«مَنْ تحبُّ أكثر، أيها الرجلُ الغامضُ؟ والدك، مثلاً،

أم والدتك، أم أختك، أم أخاك؟

- ليس لديّ أب ولا أم ولا أخت ولا أخ.

- هل تحبُّ أصدقاءك؟

- إنك تستخدم كلمةً يظنُّ معناها غير معروف بالنسبة إلي حتى يومنا هذا.

- وطنك؟

- لا أعرف على أيّ خط عرض يقع.

- المرأة؟

- سأحبها بكل سرور، إلهة وخالدة.

- الذهب؟

- أكرهه كما تكره أنت الله.

- أيها...! ماذا تحبُّ إذن، أيها الغريب الاستثنائي؟

- أحبُّ الغيوم... الغيوم العابرة... هناك

... وهناك... الغيوم الرائعة!«

(١) Ibid., p. 129.

(٢) Ibid., p. 1.

تلك المحاولة لالتقاط ما هو زائل، المتمثل بعدم وجود شيء يؤمن به المرء سوى القشور والمظاهر، والمتمثلة بقيم العمر المبكرة بعد أن مضت، والشعور بالضياح في عالم بلا قيمة. كل هذه الأشياء التي نجدها في «رسام الحياة الحديثة»، وكذلك في القصائد النثرية، تربط بودلير بالقرن العشرين. ليست قصائد صغيرة في النثر مجرد أنموذج أولي لقصائد النثر اللاحقة، فهي خطوة في تطوّر الشعر الحر. بعد أن شدّد بودلير على أنّ الشكل والمهارة يندرجان تحت اهتمامات الشاعر الأساسية (بعد أن يؤدي الخيال عمله) وبعد أن رفض شكل الشعر الذي يُدعى ألكسندرين، أطلق سلسلةً من الأفكار التي تقودنا مباشرة إلى الشاعر باوند.



الهيئة العامة
السورية للكتاب

- الجزء الثاني -

في عام ١٨٧١، أي بعد أربع سنوات من وفاة بودلير، كتب آرثر ريمبو البالغ من العمر ١٦ عاماً إلى أحد أصدقائه: «يَعُدُّ بودلير أوّل العرّافين؛ إنه ملك الشعراء، بل هو «إله حقيقي»! ومع ذلك فقد عاش في عالم فني أكثر مما ينبغي. والشكل الذي أشاد به النقاد بشدة فيه تافه، فاختراعات المجهول تدعو إلى أشكال جديدة»^(١).

إنّ شباب ريمبو وتمردّه وانحرافه وطموحه أعطته قليلاً من الاحترام للأعمال الأدبية السابقة. ففي غضون ثلاث سنوات، انتقل من شكل قصيدة ألكسندرين المتقنة إلى تطوير نوع جديد من القصيدة النثرية والشعر الحر، ثم توقف عن الكتابة. نُشرت بعض القصائد، وتُرك معظمها في عهدة الشاعر بول فيرلان^(٢) (Paul Verlaine)، ولم تنشر حتى وقت متأخر من ثمانينيات القرن التاسع عشر، لِمَا افترض معظم الناس أنّ ريمبو كان ميتاً، ولا يتنقل بالشاحنات في أرجاء إثيوبيا محاولاً بيع الأسلحة.

بين قصائده المنتظمة الأولى وقصائده النثرية، جرّب ريمبو مجموعة متنوعة من الابتكارات الإيقاعية، باستخدام عدد فردي من المقاطع، وتطوير مع بول فيرلان ما أصبح يُدعى «الشعر الحر» أو الشعر المحرّر، الذي سننظر فيه بعد قليل. إنّ قصيدته النثرية الأنموذجية، على حدّ تعبير كاتب سيرته الذاتية إنيد ستاركي (Enid Starkie)، «مجرّدة عموماً من كل محتواها السردية حتى الوصفي، وتصبح شديدة التركيز وقصيرة»^(٣). تبدو قصائد ريمبو النثرية تفتقر إلى المقاطع الانتقالية، كما لو كان قد كتبها في الأصل على أنها نبذات سردية أطول، ثم محا الروابط بينها. يشير ستاركي أيضاً إلى أنّ شكل إضاءات، مجموعة ريمبو الشعرية، تشبه الطريقة التي تُرجمت فيها القصائد

(١) Arthur Rimbaud, Complete Works, Selected Letters, trans. Wallace Fowlie (Chicago, 1966), p. 311.

(٢) بول فيرلان (١٨٤٤-١٨٩٦): كان بول ماري فيرلان شاعراً فرنسياً مرتبطاً بالحركة الرمزية والحركة المنحلة. يُعدّ من أعظم الممثلين لنهاية القرن في الشعر الدولي والفرنسي. (المترجم).

(٣) Cited in Jones, Background of Modern French Poetry, p. 107.

الصينية في نهاية الإمبراطورية الثانية - ذات العبارات القصيرة المنعزلة - ولا سيما النسخ التي كتبها جوديث غوتيه (Judith Gautier)^(١)، بنت الشاعر الرومانسي (٢).

ها هي ذا قصيدة ريمبو النثرية بعنوان «رحيل» بترجمتي:

«رأيتُ بما فيه الكفاية. التقت الرؤيا بنفسها في كل جو.

لديّ ما يكفي. أصواتُ المدن في المساء، وفي ضوء الشمس ودائماً.

عرفتُ ما يكفي. وقفات الحياة. آه! أصواتٌ ورؤى!

رحيلٌ إلى عاطفة جديدة وضوءاً».

بين مجموعته إضاءات نجد قصيدتين مكتوبتين بوضوح بالشعر الحر: «البحرية» و«الحركة»، وهما قصيدتان قصيرتان بأبيات تنتهي بوقفات، وهما على ما يبدو من أوائل القصائد الشعرية المكتوبة في فرنسا. وعلى الرغم من عدم نشر هذه القصائد حتى عام ١٨٨٦، فإن مظهرها، كما سنرى لاحقاً، كان مؤثراً.

ثمة سؤال شائع يطرح نفسه بخصوص ريمبو، وهو هل قرأ شعر ويتمان أم لا؟ على الرغم من وجود بعض الخلاف حول هذا الأمر، يبدو أنه لم يفعل. على الأقل لا توجد مؤشرات على ذلك. من ناحية أخرى، كان في لندن في عام ١٨٧٢ حين بدأ إضاءات، وكان من الممكن أن يرى بسهولة مجموعة مختارة من قصائد ويتمان التي حرّرها روزيتي، ولكن لا يوجد هناك تأثير لويتمان في عمله، ولا دليل على أنه حتى لو كان ريمبو قد قرأ ويتمان، فقد لا يعني هذا أيّ شيء بالنسبة إليه، أو أنه تعلّم شيئاً من هذه القراءة. على أيّ حال، في عام ١٨٧٢، على الرغم من أنّ عمره كان ١٨ عاماً فقط، انتهى ريمبو من تعلّم الشعر.

(١) جوديث غوتيه (١٨٤٥-١٩١٧): شاعرة و مترجمة وروائية تاريخية فرنسية، وهي ابنة تيوفيل غوتيه وإرنستا غريسي، أخت المغني الشهير وراقصة الباليه كارلوتا غريسي. (المترجم).

(٢) Ibid.

ثمة عنصر آخر في ريمبو جدير بالملاحظة وهو مجاورة عبارات وصفية لاذعة جداً، ولكنها متباينة على ما يبدو، بل ومتناقضة، بعد إزالة الروابط والصلات فيما بينها، وتجريد أيّ سرد لتترك صورة واحدة صارخة وثابتة إلى جانب صورة أخرى. في تفضيل ريمبو وفيرلان للاقتراح من أجل مقارنة غير مباشرة لموضوعهما، كانا متأثرين بشدة ببودلير. غير أنّ أنا بالاكيان^(١) (Anna Balakian) كتبت الآتي: «في حين أنّ فيرلان يسعى إلى الحصول على الاحتمالات اللانهائية للغموض وعدم التيقن من الفوارق الدقيقة، يقدّم ريمبو في مناظره الطبيعية تفاصيل صارخة وملموسة مفصولة ولكنها متجاوزة، حتى تبقى غامضة بصورة محيرة أكثر من اللغة المبهمة. وهذا صحيح حتى حين ينقل تجارب السيرة الذاتية... نقلت صور فيرلان بإيجاءاتها الهادئة إحساساً بـ«الحميمية»؛ أعطته الأجزاء العارية التي نقلها خصوصية تامة تقريباً للمعنى».^(٢)

بحث ريمبو في أرجاء باريس عام ١٨٧١، وسخر من معظم الشعراء المخضرمين وشكّل عداوات معهم، وبحث في أعمال فيرلان الذي أصبح صديقه المقرب، ثم حارب معه، وانتهت العلاقة بينهما لما أطلق فيرلان النار على معصم ريمبو، وقضى عامين في سجن بلجيكي. ثم هُرِعَ ريمبو مسافراً حول أوروبا، وحاول الالتحاق بالجيش في البحرية الأمريكية، وانضمَّ إلى الجيش الهولندي ثم تركه، وطُرد من النمسا، وعمل رئيساً للعمال في مقلع حجارة في قبرص، ثم ذهب إلى إفريقيا بصفة تاجر قهوة وبنادق في عام ١٨٨٠.

إذا كان لدى فيرلان أي ادعاء بأنه شاعر عظيم، فربما ريمبو هو الذي ينبغي أن يُشكر. بدأت الابتكارات الشعرية التي اشتهر بها فيرلان تحت وصاية ريمبو. وعلى الرغم من أنّ فيرلان كان موهوباً وذكياً بالتأكيد، كان منغمساً في نفسه أيضاً، ويبدو أنّ

(١) أنا بالاكيان (١٩١٥-١٩٩٧): كاتبة أمريكية. عملت رئيسة لقسم الأدب المقارن في جامعة نيويورك، ورئيسة لجمعية الأدب المقارن الأمريكية من عام ١٩٧٧ إلى عام ١٩٨٠، وكانت رائدة منذ مدة طويلة في الرابطة الدولية للأدب المقارن. (المترجم).

(٢) Anna Balakian, The Symbolist Movement: A Critical Appraisal (New York, 1977), p. 67.

تمردّه في بعض الأحيان يتكوّن من عدم قدرته على مقاومة الإغراء. كتب آرثر سيمونز (Arthur Symons) في وصف فيرلان الآتي:

«يصنع الأشخاص العاديون القواعد الاجتماعية للأشخاص العاديين، أما الرجل العبقرى فهو شخص غير طبيعي في جوهره. إنه الشاعر مقابل المجتمع، والمجتمع مقابل الشاعر، ثمة عداوة مباشرة، ولكن من الممكن تجنّب هذه الصدمة عن طريق التسوية غالباً. ثمة قدر كبير من الرخصة المسموح بها من ناحية، في حين يضيع قدر كبير من الحرية من ناحية أخرى. ليست العواقب هي الأفضل دائماً، والفن بوجه عام هو الخاسر، ولكن ثمة طبائع معينة تستحيل معها التسوية. وطبيعة فيرلان هي واحدة من هذه الطبائع»^(١).

كان سيمونز، الذي عرف فيرلان، يعطي تعريفاً لشاعر عفا عليه الزمن الآن. ومع ذلك، فهو أيضاً تعريف تنبأه فيرلان نفسه. تكمن أهمية فيرلان للشعر الحر في تطويره. وهذا شكل لا يحدث عادةً في اللغة الإنكليزية في المقام الأول، لأن القواعد التي تحكم الشعر الإنكليزي الموزون لم تكن صارمة مثل تلك التي كانت تحكم الشعر الفرنسي. والأقرب في اللغة الإنكليزية هو الشعر غير المقفى إلى حدّ ما. غالباً ما تبدأ قصيدة بالشعر الحر بتأسيس القاعدة، على سبيل المثال، بيت مكتوب بتفعيلات ألكسندرين الدقيقة، ومن ثمّ من خلال بيت ذي تفعيلات فردية وطرق أخرى يبدأ الشاعر في تنويع شكل القصيدة من نوع ألكسندرين. ومع ذلك، نجد في الخلفية دائماً بيت الشعر العادي، في حين يتحرّك البيت الفعلي بعيداً عن ذلك، ثم يقترّب منه، ثم يبتعد عنه مرة أخرى، فيخلق بذلك توتراً من خلال زيادة المسافة عن القاعدة وتقليلها.

كان الشاعر ت. س. إليوت مغرماً جداً بالشعر الحر، واستخدمه في قصيدته «أغنية حب ج. ألفريد بروفروك»، إذ أسس التفعيلات العميقة، ثم تخلّى عنها إلى حدّ ما لتصبح تقريباً بمنزلة صدى في الخلفية. كان فيليب لاركن أيضاً من الشعراء الذين

(١) Arthur Symons, The Symbolist Movement in Literature, intro. Richard Ellmann (New York, 1958), p. 44.

استخدموا الشعر الحر، إذ غالباً ما كان يبدأ قصيدته ببيت الشعر ذي التفعيلة العميقة الدقيقة، ثم يتعد عنها ببطء، ويعيد تأسيسها، ثم يتعد عنها مرة أخرى. في السبعينيات من القرن التاسع عشر، عدَّ الشعر الحر راديكالياً تماماً، وغالباً ما كان النقاد يسخرون من فيرلان لأنه استخدمه. ومن أواخر الستينيات في القرن التاسع عشر حتى الرمزيين في الثمانينيات من القرن نفسه، سيطرت على الشعر الفرنسي مجموعةٌ تسمى البارناسيين (Parnassians)، الذين كانوا بقيادة الشاعر لوكونت دي ليسلي^(١) (Leconte de Lisle). كان شعرهم يتسم بالتطرف في الشكل والرفض التام للموضوعات الشخصية، إذ غالباً ما كانوا يأخذون موضوعاتهم من التاريخ أو الفلسفة بدلاً من ذلك. كان ظهور الرمزية في أواخر الثمانينيات من القرن التاسع عشر بمنزلة ردّة فعل ضد البارناسيين، لأنها كانت ثمرة عمل بودلير وريمبو وفيرلان ومالارميه. كان الفن المثالي، بالنسبة إلى البارناسيين، هو فن النحت الكلاسيكي، أما بالنسبة إلى الرمزيين، فكانت الموسيقى.

هاجم ريمبو وفيرلان البارناسيين باستمرار. كتب ب. مانسيل جونز:

«يبدو أنّ الشعراء المشردين كلهم يهدفون إلى تقويض هيبة شكل ألكسندرين الشعري، فقد زادوا عدد الأشكال الشعرية المستخدمة، وأعادوا إحياء الأبيات الشعرية ذات الأعداد غير المتكافئة من المقاطع. كما هاجموا الوحدة الإيقاعية للشعر الكلاسيكي، وتجاوزوا الشعراء الرومانسيين في نزع الإيقاعات من مكانها، فمارسوا تجاوز البيت لبيت آخر، وتجاهلوا القدوم المنتظم للوقف الشعرية. كما بسّطوا القافية وجربوا السجع في مكانه، ووسّعوا قاعدة القوافي المذكّرة والمؤنثة البديلة من خلال قبول تسلسل القوافي من الجنس نفسه، وسمحوا بقافية بين الأصوات المتشابهة لتُهَجَّأ بطريقة مختلفة. أدّت كل هذه الأمور

(١) لوكونت دي ليسلي (١٨١٨-١٨٩٤): شاعر ومترجم وكاتب وأمين مكتبة وناقد أدبي فرنسي. ولد في سن بول ريبونيون، وكان عضواً في أكاديمية اللغة الفرنسية. توفي عن عمر يناهز ٧٦ عاماً. (المترجم).

إلى تدمير انتظام الشعر الفرنسي التقليدي ونوع الموسيقى المصاحبة له، وإلى إضفاء الحركة والسلاسة وموسيقا جديدة ذات طابع غير مؤكد»^(١).

غير أنّ ريمبو توقف عن الكتابة في عام ١٨٧٣، وعلى الرغم من أنّ قصائد فيرلان الأولى ظهرت في الشعر الحر في شكل كتاب عام ١٨٧٤، تجاهل النقاد هذا الكتاب. لم يكن فيرلان راديكالياً، على الرغم من كل تجاربه. لاحظ ب. مانسيل جونز أنّ فيرلان لم ينسَ قط عدّة المقاطع. ولما بدأ الشعر الحر بالظهور في وقت متأخر في الثمانينيات من القرن التاسع عشر، رفضه فيرلان، وكتب الآتي: «لم يعد هذا الشعر شعراً بعد الآن؛ إنه نثر، وأحياناً يكون هذا النثر مجرد هراء. وفوق كل شيء، إنه ليس فرنسياً، فنحن فرنسيون بحق الله!»^(٢)

ولكن إضافةً إلى استخدام فيرلان للشعر الحر، فإنه تأثر بتطور الشعر الحر في كتابه «الشعراء الملعونون»، الذي نُشر في عام ١٨٨٤. كان الكتاب عبارة عن مقالات عن شعراء مغمورين مثل ريمبو وكوربيير ومالارميه، الذين عدّهم فيرلان منسيين وضحايا مجتمع كان يخشى صفاتهم المتفوقة، فكتب الآتي: «أليس صحيحاً أنّ الشاعر الصادق يرى نفسه الآن وإلى الأبد ويشعر ويعرف بأنه ملعون بنظام المصلحة الذاتية الذي يسيطر على زمام الأمور؟»^(٣) ومن خلال تقديم جيل جديد من الكتّاب الفرنسيين إلى هؤلاء الشعراء غير المعروفين عموماً، حوّل فيرلان انتباههم بعيداً عن البارناسيين، ووضعهم على بداية طريق جديد من الابتكار الإيقاعي.

لم يكن دور مالارميه في تطوير الشعر الحر واضحاً تماماً، فبعض قصائده المبكرة تشبه قصائد بودلير في الستينيات من القرن التاسع عشر. وفي السبعينيات من القرن التاسع عشر ترجم مالارميه شعر إدغار آلان بو، الذي عدّه بودلير «غير قابل للترجمة». حافظ على علاقة القرابة (من جهة العم أو الخال) مع الكتّاب الرمزيين للشعر الحر في

(١) P. Mansell Jones, The Background of Modern French Poetry (Cambridge, 1951), p. 112.

(٢) Balakian, Symbolist Movement, p. 95.

(٣) Princeton Encyclopedia, p. 126.

الثمانينيات والتسعينيات من القرن التاسع عشر، قائلاً إنه «كلّما كان هناك جهد نحو الأسلوب، كان هناك شعر».^(١) كانت قصائده المكتوبة بالشعر الحر أقل إبداعاً بكثير من قصائد فيرلان، ثم في التسعينيات من القرن التاسع عشر بدأ يكتب قصائد نثرية، وفي عام ١٨٩٧ نشر قصيدته الأخيرة «رمية النرد» (Un Coup de des)، التي كانت أكثر القصائد الشعرية طموحاً في فرنسا.

على الرغم من أنّ مالارميه اختار العمل بأشكال منتظمة، كان الرمزيون، الذين كتبوا الشعر الحر، يستشهدون عادةً بما قاله عن الموسيقى وطبيعة الكلمة على أنه سابقة. كتبت آنا بالاكيان (Anna Balakian) في كتابها عن الرمزية الآتي: يمثل فيرلان الحركة الرمزية من الناحية العملية، في حين يمثل مالارميه الحركة الرمزية من الناحية النظرية.^(٢) واستشهدت بمالارميه عن الرمز: «حيثما يوجد الرمز، يوجد خلق أو إبداع... إنه الاستخدام الأمثل لهذا اللغز الذي يشكّل رمزاً: لاستحضار موضوع ما، شيئاً فشيئاً، من أجل إظهار حالة مزاجية ما أو، على العكس من ذلك، لتحديد موضوع ما وإخراج مزاج ما منه، عن طريق سلسلة من فك التشفير».^(٣)

غير أنّ مالارميه كان خاصاً ومميزاً جداً، لذا لم يكن راغباً في أن يُنظر إليه على أنه جزء من أي مجموعة، إلى درجة أنّ وضعه الدقيق صعب على الحساب. على الرغم من أنه شعر أنّ الشعر الحر له سحر معين وطاقات، كان ضد التخلي عن تفعيلة ألكسندرين كلياً، بحجة أنه يجب أن يظل بيت الشعر الرسمي، وأن يظهر في مناسبات خطيرة كالعلم الوطني.

وبحلول عام ١٨٨٦، قَبِلَ أكثر الشعراء الراديكاليين نسخة فيرلان للشعر الحر على أنها «وسيطهم القياسي». كتب جونز: «إنها لا تمثل ثورةً في نظم الشعر، بل ما يمكن تسميتها بمرحلة التفكك قبل الأخير».^(٤) كانت الثورة نفسها توشك أن تبدأ خلال صيف عام ١٨٨٦، ولكن قبل أن نناقشها، دعونا نعدّ بإيجاز إلى ويتان.

(١) Jones, Background of Modern French Poetry, p. 101.

(٢) Balakian, Symbolist Movement, p. 70.

(٣) Ibid., p. 82.

(٤) Jones, Background of Modern French Poetry, p.118.

كان الاهتمام الأول الذي منحناه لعمل ويتمان في فرنسا هو مراجعتان ظهرتا في عام ١٨٧٢: إحداهما مفضّلة والأخرى غير مفضّلة. كان يُنظر إليه على أنه ظاهرة أمريكية بوجه خاص وغريبة جداً بحيث لا يمكن عدّها مهمة. ظهر أول مقال مهم عن ويتمان في فرنسا في عام ١٨٨٤. وجد المؤلّف، واسمه ليو كويسنل (Leo Quesnel)، ويتمان بصورة أساسية غير قابل للترجمة و«ليس فناً بما يكفي ليعجب به الفرنسيين». جادل أنّ أوراق العشب لم تكن قصائد بل نثرًا شعرياً.^(١)

ومع ذلك، استقرّ شاعران أمريكيان، وهما ستيفوارت ميريل (Stuart Merrill) وفرانسيس فيل - غريفن (Francis Viele-Griffin)، في باريس وعرفا عمل ويتمان. قدّم فيل - غريفن أوراق العشب للشاعر الشاب جول لافورغ (Jules Laforgue)، الذي بدأ يترجم القصائد نحو عام ١٨٨٥.

ولد لافورغ في مونتيفيديو عام ١٨٦٠ لوالدين فرنسيين، ونشأ في فرنسا، ومن عام ١٨٨٠ إلى عام ١٨٨٦ كان قارئاً للإمبراطورة أوغوستا في برلين، يقرأ صحفها الفرنسية ورواياتها مرتين في اليوم. عاد إلى باريس في عام ١٨٨٦، وتزوَّج امرأة إنكليزية، وعاش في فقر مدقع، وتوفي السنة التالية بمرض السل. كتب آرثر سيمونز: «مات لافورغ عن عمر يناهز سبعة وعشرين عاماً: كان رجلاً يتحضر طوال حياته، وكان عمله يتميز بمراوغة قاتلة لأولئك الذين امتنعوا عن تذكّر الشيء الوحيد الذي لا يستطيعون نسيانه».^(٢) تجاهل باوند مالارميه، حسب ت. س. إليوت، ولم يكن مهتماً ببودلير^(٣)، وأعجب بلافورغ كثيراً، بل إنّ باوند قارنه بإليوت قائلاً: إنّ إليوت كان أفضل شاعر في إنكلترا أو فرنسا أو أمريكا منذ وفاة لافورغ.^(٤)

في عصر كان فيه الشعر البارناسي المتناثر من جهة والشعر الموسيقي الغني لفيرلان من جهة أخرى، يأتي لافورغ مباشرة بينهما بلغته العامية الواضحة والمباشرة

(١) Ibid., p. 71.

(٢) Symons, Symbolist Movement, p. 61.

(٣) Ezra Pound, Literary Essays, (New York, 1968) p. xiv.

(٤) Ibid., p. 418.

أحياناً، وهي لغة الكلام المشتركة المكتوبة بالأوزان الرسمية. وعلى الرغم من أنه كان ساخراً ولاذعاً وكوميدياً في بعض الأحيان، كانت نيته هي «تعليق توضيحي لحواسه على نحو مباشر قدر الإمكان».^(١) وصف نفسه بأنه «ينحني بطاعة أمام اللاوعي»^(٢)، وكتب عن «باطن إفريقيا في عالمنا غير الواعي».^(٣)

يَبْدُ أنَّ العقل اللاوعي في عام ١٨٨٥ لم يكن الكيان المحدد بعناية الذي أصبح تحت حكم فرويد. أخذ لافورغ كثيراً من أفكاره من كتاب إدوارد فون هارتمان (Eduard von Hartman) بعنوان «فلسفة اللاوعي»، الذي نُشِرَ عام ١٨٦٨. كان هارتمان طالباً عند شوبنهاور، وتعريفه للاوعي مشتق مما أسماه شوبنهاور إرادة الحياة. ساعد كل من هارتمان ولافورغ في تشاؤم شوبنهاور: «إنَّ مجمل مصيبة الحياة تفوق دائماً أيَّ سعادة يستطيع الإنسان تحقيقها، وإنَّ أيَّ متعة يمكن أن يشعر بها هي سلبية بحتة، لأنها تتكوّن فقط في توقف مؤقت للمعاناة».^(٤)

خلقت الإرادة أو إرادة الحياة وهماً بأنَّ الإنسان لديه فرصة للسعادة، لكن وظيفتها كانت ببساطة تكاثر العرق، فالطريقة الوحيدة لتحرير النفس من الإرادة هي «التخلي التام عن المشاعر».^(٥) ولدى تعريف اللاوعي، «حدده» هارتمان «بأنه العامل الأساسي في تكاثر الحياة غير المجدي وغير النهائي... وكان يرى أنَّ الجنس البشري، حين يكون مقتنعاً بعبثية الوجود، سيتخلى عن تكاثر الذات واستمرار بقائها بمحض إرادته».^(٦)

كانت هذه معتقدات شائعة بين الكُتَّاب الفرنسيين في الثمانينيات من القرن التاسع عشر، وغالباً ما أدَّت إلى اتهام الانحطاط الروحي. واحد من أكثر الأبيات المقتبسة في ذلك العصر مأخوذ من مسرحية الكاتب دي آيل آدم (de Isle Adam) بعنوان قلعة أكسل، إذ يقول البطل أكسل: «أما ما يتعلَّق بالمعيشة، فخدِّمنا سيفعلون ذلك من أجلنا».

(١) Jones, Background of Modern French Poetry, p. 123

(٢) Jean Pierrot, The Decadent Imagination, trans. Derek Coltman (Chicago, 1981), p. 121.

(٣) Ibid., p. 121.

(٤) Ibid., p. 56.

(٥) Ibid, p. 56.

(٦) Ibid., p. 57.

غالباً ما وجد لافورغ موضوعه في نظريات هارتمان: «عشية الوجود التي طال أمدتها دون سبب...، ووهم الحب، والقيود المفروضة على الفرد بسبب إرادة الأنواع، وتفوق الفراغ الذي يجب على البشرية العودة إليه طواعية»^(١).

يبدو عمل لافورغ معاصراً تقريباً كونه خالياً من البلاغة والزخرفة، ومكتوباً بلغة الوقت الحالي، وملاًن بالبيئات الحضرية. كتب آرثر سيمونز^(٢) عنه: «الإيقاعات القديمة، والبلاغة القديمة، والجدية البارعة للشعر، استبعدت كلها، بناءً على نظرية إنكار الذات مثل تلك النظرية التي سمحت لديغاس الاستغناء عن جمال معروف في شخصياته. لدينا هنا شعراً حديثاً، شعراً يستغني عن كثير من امتيازات الشعر من أجل مثالية خاصة به»^(٣).

لا يزال كتاب الحركة الرمزية في الأدب لآرثر سيمونز، الذي نُشر أول مرة عام ١٨٩٩، مهماً بالنسبة إلينا، غالباً لأنه أول كتاب يقدم كل من بيتس وإليوت وباوند والاس ستيفنز إلى هؤلاء الكتاب الفرنسيين الجدد، بنتيجة مفادها أن شعرهم لم يتأثر بالشعر الحر والشعر الحر الفرنسي فحسب، بل إن فهمهم للاستعارة والصورة والرمز قد تأثر بشدة بالأمثلة الفرنسية. وعلى الرغم من أن الأربعة كلهم انتهى بهم المطاف إلى حالة من مخالفة الرأي مع سيمونز وانطلقوا في اتجاهاتهم الخاصة، لا تزال أفكارهم حول الرمزيين ملوثة بكتابة سيمونز المبكرة حول هذا الموضوع.

إليك هذه القصيدة الثرية بعنوان «الشفق» التي ترجمها وليم جاي سميث.

«الشفق... من البيوت التي أمرُّ بها أشم رائحة الطهي ورنين الأطباق. يستعد الناس لتناول العشاء، ثم يخلدون إلى النوم أو يذهبون إلى المسرح... آه، يا له من وقت طويل مضى على منع نفسي من ذرف الدموع. يمكنني أن أكون جباناً رائعاً الآن في وجه

(١) Ibid., p. 121.

(٢) آرثر سيمونز (١٨٦٥-١٩٤٥): شاعر وكاتب وناقد أدبي ومترجم ومحرر مجلات بريطاني. تأثر شعره ببودلير وفيران، وتعكس كتاباته الميول الفرنسية من حيث الموضوعات والأسلوب ووضح التعبير. (المترجم).

(٣) Symons, Symbolist Movement, p. 57.

النجوم! وكل هذا بلا نهاية، بلا نهاية. الخيول المضروبة بالسياط تجرُّ عرباتها الثقيلة في الشوارع، والنساء يتجولن في المكان، والسادة يحيي بعضهم بعضاً بابتسامات مهذّبة... والأرض تدور كعادتها. وقت الظهيرة. أضواء الشمس نصف الأرض والنصف الآخر أسود ومرقّط بالنار أو الغاز أو الراتينج أو لهب الشمعة... في أحد الأماكن يقاتل الناس بعضهم بعضاً، وهناك مذابح. هناك إعدام في مكان ما، وسرقة في مكان آخر... في الأسفل، رجالٌ نائمون، يحتضرون... تتجه الشرائط السوداء من الموابك الجنائزية نحو أشجار الطقسوس... بلا نهاية. ومع كل هذا على ظهرها، كيف يمكن للأرض الهائلة أن تمضي مندفعة عبر الفضاء الأبدي بالسرعة الرهيبة كوميض البرق؟^(١)

ظهر أول كتابين للكاتب لافورغ في عامي ١٨٨٥ و١٨٨٦. كُتب كلاهما في الشعر الحر. في عام ١٨٨٦ بدأ بكتابة القصائد حصرياً بالشعر الحر. ونُشر أولها في مجلة «لا فوغ» (*La Vogue*) في ١٦ آب ١٨٨٦. كتب اثنتي عشرة قصيدة بالشعر الحر قبل وفاته في عام ١٨٨٧، وكانت كلّها مقفّاة. وفي عام ١٨٨٥ بدأ بترجمة ويتان الذي قرأه بشغف لآخر ستين من حياته. ثمة نوع من المفارقة في أنّ تشاؤمه وجد راحةً في تفاؤل ويتان. ظهرت ترجمات لافورغ لـ «كتابات» ويتان في مجلة «لا فوغ» بين ٢٨ حزيران و٢ آب ١٨٨٦.

صادف أن الشاعر ستيوارت ميريل (Stuart Merrill) عاد إلى نيويورك في عام ١٨٨٧، وحضر محاضرة عن أبراهام لينكولن ألقاها والت ويتان على مسرح ماديسون سكوير في الذكرى الثانية والعشرين لاغتيال الرئيس. وبعد ذلك قدّم ميريل لويتان ترجمة لافورغ لقصيدة ويتان «أبناء آدم». وفقاً لميريل، ابتسم ويتان وقال: «كنت متأكداً من أنّ فرنسياً سيتبته إلى هذا الجزء».^(٢)

في أيار ١٨٨٦، بدأ عمل ريمبو بعنوان إضاءات بالظهور في مجلة «لا فوغ». وظهرت قصيدة ريمبو بعنوان «البحرية» في عدد أيار ٢٩، وكان أول نشر لقصيدة من الشعر الحر في فرنسا. لاحظ تشابهها مع الشعر التصويري الذي ظهر لاحقاً. الترجمة لي.

(١) Angel Flores, ed., *An Anthology of French Poetry from Nerval to Valery in English Translation* (New York, 1958), p. 224.

(٢) Kaplan, *Walt Whitman*, p. 30.

عربات من الفضة والنحاس،

ومقدّمات العربات المصنوعة من الحديد الصلب والفضة،

تضرب الرغوة،

وترفع جذوع العوسج.

تيارات الأرض

والشقوق الهائلة للمد والجزر،

تندفق على نحو دائري نحو الشرق،

نحو أعمدة الغابة،

نحو أعمدة الرصيف،

التي تواجه زاويتها زوابع الضوء.

ظهرت قصيدة أخرى للشاعر ريمبو في الشعر الحر بعنوان «حركة» في عدد يوم ٢١ حزيران. وفي ٢٨ حزيران، بدأ محرّر مجلة «لا فوغ»، جوستاف كان، ينشر قصائده من الشعر الحر في المجلة. ادّعى في وقت لاحق أنه مؤسس الشعر الحر، وأقسم لثلاثين عام قادمة إنه لم يتأثر بأي شكل من الأشكال بقصائد ريمبو.

أما الشاعر اليوناني جان مورياس^(١) (Jean Moreas)، الذي استقرّ في باريس، وافتتح بيان الحركة الرمزية رسمياً في أيلول ١٨٨٦، فبدأ أيضاً ينشر قصائد من الشعر الحر في مجلة «لا فوغ». وادّعى هو أيضاً، في وقت لاحق، أنه مؤسس الشعر الحر، مضيفاً أنّ «كان» رفض نشر قصائد مورياس المكتوبة بالشعر الحر إلى ما بعد نشر قصائده.^(٢) على الرغم من أننا نتذكّر «كان» شاعراً ثانوياً، كان من خلال طاقته وحماسه أنّ كثيراً من الكتاب الذين رأوا أنفسهم رمزيين تبنوا الشعر الحر. في الواقع، إذا كان

(١) جان مورياس (١٨٥٦-١٩١٠): شاعروكاتب مقالات وناقد فني يوناني. كانت معظم كتاباته باللغة الفرنسية واليونانية في أثناء شبابه. (المترجم).

(٢) Jones, Background of Modern French Poetry, p. 117.

للمرمزين أيّ تراث فإنه لن يكون في استخدامهم للرمز، الذي بات في ظلهم غامضاً ومحكماً، بل في استخدامهم ودعوتهم للشعر الحر. وبين الرمزين تتوقف الصورة كونها ناقلة للمعلومات وتصبح مهمة بحد ذاتها، بل تصبح، في واقع الأمر، زخرفية. كانت أسبقية الرمز على كامل القصيدة هي التي رفضها إلى حدّ ما كل من باوند وأبولينير وماندلشتام في عام ١٩١٢.

نميل إلى التفكير في الرمزين مثل ريمبو وفيرلان ومالارميه، لكنهم بالأحرى كانوا أسلاف الحركة الرمزية. رفض مالارميه، في عام ١٨٩١، أي مفخرة تُعطى له لأنه بدأ الحركة، وكتب أنه «رجل مستقل ومنعزل»، بل أشار إلى فيرلان قائلاً: «إنه الأب، الأب الحقيقي للصغار، ذاك فيرلان الرائع».^(١)

كتبت أنا بالاكيان الآتي:

«يمكن للمرء أن يقول إنّ كل شاعر من شعراء الثمانينيات من القرن التاسع عشر، حتى العشرينيات من القرن العشرين، جرّب نفسه في أن يكون فيرلان... لقد زوّدنا فيرلان بالشكل والمفردات والموضوعات الأساسية، والرموز الرئيسة، والمصادر المحددة للروحانية في الطبيعة. لقد وضع مزاج الملل والحزن المر، واقترح الحاجة إلى جو من الغموض في البيئة الشعرية. كان خطؤه الكبير هو فشله في تزويدنا بالعمق وراء الغموض... استخدم كلمة «mourir» في الفرنسية التي تعني (الموت) مع شهوانية تجعل المرء يشك في أنه لم يشعر بتأثير الحدث بقدر ما يشعر بصوت الكلمة».^(٢)

لكن نظريات مالارميه عن علاقة الشعر بالموسيقا كانت مؤثرة أيضاً تأثيراً كبيراً في «كان» والرمزين الآخرين إلا لافورغ. تعقّب «كان» نفسه تطوّر الشعر الحر من قصائد بودلير النثرية الصغيرة إلى شعر فيرلان الحر ونظريات مالارميه لعمله، التي قال إنها «تطوّرت من تجاربه في النثر الشعري»^(٣) خلال أواخر السبعينيات من القرن التاسع عشر، ونشأت من رغبته في تقديم موسيقا جديدة.

(١) Balakian, Symbolist Movement, p. 72.

(٢) Ibid., pp. 70-71.

(٣) Jones, Background of Modern French Poetry, p. 121.

رفض «كان» في شعره البيت وأيد المقطع الشعري: «ما الشعر [الذي قصد به بيت الشعر الواحد]؟ إنه توقف لحظي في عملية التفكير. ما المقطع الشعري؟ إنه تطوير عن طريق الجملة في شكل شعري، حول نقطة مكتملة في الفكرة. ما القصيدة؟ إنها تركيز الفكرة كلّها عن طريق الجوانب الموشورية التي تصبح مقاطع القصيدة، التي تريد القصيدة أن تستحضرها. وبدلاً من أن يكون الشعر الحر أبياتاً من النثر، كما في الشعر القديم، مقطّعة إلى قوافي منتظمة، يجب أن يتماسك بعضه مع بعض عن طريق جناس الحروف المتحرّكة والحروف الساكنة ذات الصلة»^(١).

إحدى مساهمات «كان» الرئيسة، وفقاً لريمي دي غورمون (Remy de Gourmont)، هي التأكيد على تشديد مقطع الكلمة، والإصرار على أن ثمة فرقاً واضحاً في الشعر الفرنسي بين المقاطع الكلامية المشددة وغير المشددة، وأن هذه التشديدات لم يُعد تجاهلها ممكناً.^(٢) ميّز «كان» الإيقاع من الوزن، وجادل أن الوزن التقليدي كان فقط إحدى الاحتمالات الكثيرة للإيقاع. ثم تابع فيما أصبح أكثر أفكاره تأثيراً: «إنّ إيقاعات الشاعر الحقيقية هي شخصية دائماً»^(٣). يجب على الشعراء أن يكتشفوا مصدر إيقاعاتهم في أنفسهم، التي ستحددها سيكولوجيتهم وأنماط كلامهم. من خلال رفض بيت الشعر وتفضيل المقطع أو الأستروفية (strophe) (وهي جزء من قصيدة)، يستطيع الشاعر أن يطور إيقاعاً شخصياً تماماً. كتب «كان» مجادلاً لصالح نسخته الخاصة من الشكل العضوي: «تكمّن أهمية هذه التقنية... إلى جانب إبراز بعض التناغمات التي جرى إهمالها حتى الآن، في تمكين كل شاعر من إدراك نوع الشعر الخاص به، أو بالأحرى الأستروفية الأصلية الخاصة به، وكتابة إيقاع فردي، بدلاً من تبني الزي الجاهز، الذي يخزله إلى تلميذ لهذا السلف الممجّد أو ذاك»^(٤).

(١) Balakian, Symbolist Movement, p. 90.

(٢) Ibid., 91.

(٣) Jones, Background of Modern French Poetry, p. 127.

(٤) Ibid., p. 128.

دعونا نذكر الأنواع المختلفة من الشعر «الجديد» التي يمكن أن نجدها في فرنسا في التسعينيات من القرن التاسع عشر.

أولاً: لدينا تقليد القصيدة الثرية المشتقة من بودلير.

ثانياً: هناك إضاءات ريمبو. (ظهرت الطبعة الأولى من قصائد ريمبو عام ١٨٩١).

ثالثاً: هناك الشعر الحر لفيرلان.

رابعاً: كان هناك عمل مالارميه.

خامساً: هناك الشعر الحر الغني والموسيقي لـ «كان» والرمزيين. ادعى أحد

الشعراء أنّ «اللغة هي موسيقا من الناحية العلمية»، وجادل أنه ينبغي

ألا يطلقوا على أنفسهم شعراء بل «عازفي آلات»^(١).

سادساً: هناك شعر لافورغ الحر، المكتوب بلغة اليوم.

سابعاً: لدينا ترجمات لشعر ویتمان.

أخيراً: هناك مجموعة متنوعة من الترجمات الأخرى، التي خلقت، من خلال

كونها نسخاً من الأبيات غير الموزونة وغير المقفاة، أمثلة على الشعر

الحر الذي كان مؤثراً إلى حدّ كبير بالطريقة التي أثرت بها الترجمات

خلال الثلاثين عاماً الماضية، من خلال إظهار لغة وظيفية تحاول في

أفضل الأحوال عدم لفت الانتباه إلى نفسها.

تبقى المسألة الأخيرة حول تأثير ویتمان. على الرغم من ظهور شعر ویتمان في

المجلات الفرنسية، لم تُنشر ترجمة كاملة لمجموعة أوراق العشب حتى عام ١٩٠٩.

الأمريكيان اللذان قدّماه، وهما ميريل وفيل-غريفين، لم يكتبوا مثله ولم يترجماه. كتب

«كان» ورفاقه أيضاً نوعاً مختلفاً تماماً من الشعر. لا تزال هناك أوقات يبدو فيها ویتمان

شاعراً رمزياً إلى حدّ كبير. فعلى سبيل المثال، في مقدّمة طبعة ١٨٧٦ من أوراق العشب،

كتب ویتمان: «حين يخاطب الأسلوبُ الشعري الروحَ، لا يكون له شكل أو معالم أو

(١) Balakian, Symbolist Movement, p. 94.

نحت محدد، بل يصبح مشهداً وموسيقاً وشبه لون وحتى أقل من شبه اللون»^(١).
يرفض مانسيل جونز التشابه بين ويتمان والرمزيين، إذ كتب الآتي:

«على جانبي المحيط الأطلسي، يبدو أنه قد جرى إدراك أنّ الشعر يشبه الموسيقى، وأنّ القوة الأساسية لكل منهما هي الإيحاء. لكن مثل هذه المصادفات هي ذات طبيعة عامة أكثر مما ينبغي ليعطيا نفسها أيّ شيء محدد في دعم التأثير الأدبي. والتأثير، الذي يبدو أنهما يشيران إليه، هو ليس تأثير تجارب ويتمان وتأملاته بقدر ما هو التأثير الواسع لإدغار ألان بو. والسؤال الذي يطرح نفسه هو: هل انجذب الشعراء الفرنسيون من جهة، وويتمان من جهة أخرى، إلى حدّ ما في آنٍ واحد نحو مثال بو ونظرياته»^(٢).

تقترب قصائد لافورغ قليلاً من قصائد ويتمان، لكنّ التشابه لا يكاد يكون ملحوظاً. على الرغم من أنه يستخدم أحياناً الجناس والتكرار، لا يتكيّف لافورغ ولا أيّ شاعر فرنسي مع أسلوب ويتمان الخطابية. كما أنهم لا يشتركون مع ويتمان في تفاؤله. جرى تجاهل ترجمات لافورغ في الغالب. كان النقاد يعتقدون أنّ ويتمان غريب الأطوار وأمريكي أكثر مما ينبغي.

من الواضح أنّ شاعرين آخرين تأثروا بويتمان. الأول هو الصوفي موريس ميترلينك (Maurice Maeterlinck)، الذي بدأ بنشر قصائد ويتمان في عام ١٨٨٨، ولكنه كان مختلفاً تماماً عن ويتمان في نظريته وشخصيته. والثاني هو بول كلوديل (Paul Claudel)، الذي تبني صيغة الشعر، ولكنه لم ينسب الفضل إلى ويتمان، بل ادّعى أنه اخترعها بنفسه. على الرغم من أنّ ويتمان كان شخصية مؤثرة، كتب جونز أنّ «...أهميته بالنسبة إلى الفرنسيين يجب ألا تُثبت في تاريخ مبكر جداً. من الآمن أكثر أن نقول إنه حين كانت أول قصائد الشعر الحر تُكتب، كان الشعراء الذين عرفوا ويتمان، وكانوا قليلين آنذاك، منجذبين له بصورة رئيسة بسبب الانجذاب الذي خلقتة أصالته الفظة إلى ذوقهم الواضح نحو أشكال التجديد الأدبية»^(٣).

(١) Whitman, Leaves of Grass, p. 529

(٢) Jones, Background of Modern French Poetry, p. 79.

(٣) Ibid.p.149.

ثمة قصيدة أخيرة واحدة هي التأثير الفرنسي التاسع في الشعر الحر الحديث، إذا جاز التعبير، وهي آخر قصيدة للمارمييه بعنوان «رمية النرد»، التي ظهرت في مجلة «كوزموبوليس» (Cosmopolis) في باريس في أيار ١٨٩٧، أي قبل عام من وفاة مالارمييه. يأتي العنوان من العبارة الأولى: «لن تلغي رمية النرد الفرصة أبداً»، وهي أيضاً التصريح الذي يعطينا موضوعها الأساسي: أي، لا يمكن للعمل الإبداعي أن ينتصر على الموت أبداً. تظهر أربعة موضوعات في القصيدة، ويستخدم نوع خط مختلف لكل واحد منها. يجري تدمير البيت الشعري بالكامل، وبدلاً من ذلك تبدو الكلمات مبعثرة في الصفحة. كتبت ديزي ألدن^(١) (Daisy Aldan) في ملحوظاتها على مقدمتها، «تشكل كل صفحة من القصيدة (إذ هناك عشرون صفحة) «إيديوغرام» (ideogram) أو رمزاً تعبيرياً: وهو صورة بياض السماء والبحر، وموجات العاصفة، وقمم الجبال، والأحواض، والذكور والإناث، والطير وجناحه، والشرع والقارب، وطيور الدنقلة أو مناطق الشمال، إلخ. تعادل الموضوعات الأربعة التي قدّمها العنوان حركة سيمفونية ذات أربع مراحل. هذا الرقم - الذي يمثل مراحل كثيرة من الحياة والزمن، فهو ذو أربعة أقسام في اليوم، وأربعة فصول، وأربع مراحل من الزمن الكلي، وما إلى ذلك - هو جزء مهم من النمط الذي يوحد القصيدة»^(٢).

في ملحوظاته الخاصة عن القصيدة، قال مالارمييه إنه بوساطة وضع الكلمات على الصفحة وباستخدام المساحة البيضاء حولها، كان يأمل أن تكون الصفحة بأكملها مرئية في اللحظة نفسها. كان يحاول، في واقع الأمر، استبدال بيت الشعر بالصفحة. كتب مالارمييه الآتي: «تجنّب السرد. أضف أنّ هذا الاستخدام غير المزخرف للفكرة مع مضاعفتها، أو الاستمرار فيها، أو الهروب منها، أو تصويرها بحد ذاته، ينتج عنه مقطوعة موسيقية لأولئك الذين يقرؤون بصوت عالٍ. إنّ أنواع الخطوط المختلفة بين الفكرة الرئيسة والثانية والمجاورة لها تملّي أهميتها للنقل الشفوي والنبرة الموجودة على الصفحة»^(٣).

(١) ديزي ألدن (١٩١٨-٢٠٠١): شاعرة ومحرورة ومترجمة أمريكية ولدت في نيويورك. (المترجم).

(٢) Flores, Nineteenth Century French Poetry, p. 171.

(٣) Stephane Mallarme, The Poems (New York, 1977), p. 225.

كتب مالارميه أنّ القصيدة تحاول دمج كل من القصيدة النثرية والشعر الحر، مما يجعلها تحت تأثير «الموسيقا المسموعة في حفلة موسيقية». وبعد مقارنة قصيدته بسمفونية، كتب أنّ هذا النوع الذي اخترعه سيكون مناسباً في المستقبل للتعامل مع «موضوعات الخيال والفكر المحض والمعقد». وهذا لا يرفض أو يحل محل «بيت الشعر القديم الذي ما أزال أؤدي نذري له، وأعطيه سيادة الشغف والأحلام».^(١)

على الرغم من ادعاء «غوستاف كان» أنّ مالارميه قد كتب القصيدة بتحريض من «كان» نفسه، كانت قصيدة «رمية النرد» إلى حدّ ما ردّة فعل ضد «كان» والرمزيين، وتركيزهم المتطوّف على الموسيقا، التي رأى مالارميه أنها تقلّل من قيمة الكلمة من خلال التركيز المبالغ فيه على التأثير الموسيقي. بالنسبة إلى مالارميه، هذا يعني عدم فهم العلاقة بين الشعر والموسيقا، فالشعر بالنسبة إليه يهدف إلى النقاء، مما يعني تحريره «من كل إشارة إلى العالم الحقيقي».^(٢) كتب جراهام هاف الآتي: «يسعى مالارميه إلى جعل الشعر أنموذجاً للتجربة، دون المضمون الفعلي. ويحاول أن يعطي بدقة عالية بنية التجربة دون الخبرة الفعلية، وهي بنية يمكن ملؤها إذا أصّرنا على ملئها، بتجارب فعلية كثيرة، لكنّ القصيدة لا تُلزم نفسها أياً منها، ولا تهتم بها إلا بالحد الأدنى الذي لا مفرّ منه».^(٣)

يمكن تخيل الموسيقا على أنها أنموذج للتجربة، وقد شعر مالارميه أنّ الشعر يجب أن يتطلّع إلى ذلك. لكن «كان» والرمزيين كانوا يحاولون تأليف موسيقا خاصة بهم، منفصلة عن التجربة، وبذلك كانوا يرفضون الكلمة في نهاية المطاف. وبالاختلاف معهم، كتب مالارميه: «... ليس عن طريق الأصوات الجهورية الأساسية، والأوتار، وآلات النفخ - التي لا يمكن إنكارها - بل من الكلمة الفردية (المنطوقة) في أوجها يجب أن تنتج الموسيقا، بوفرة وأدلة، مثل مجموع العلاقات الموجودة في كل شيء».^(٤)

(١) Ibid, p. 227.

(٢) Graham Hough, Image and Experience: Studies on a Literary Revolution (Lincoln, NB, 1960), p. 52.

(٣) Ibid., p. 53.

(٤) Balakian, Symbolist Movement, p. 96.

من خلال كون القصيدة أنموذجاً للتجربة، فإنها تسمح للقارئ أن يرى العلاقات بين الأشياء كلها، لكن إحساس القارئ نفسه بهذه العلاقات يعتمد على الاستخدام الدقيق للكلمة. إذا جعلنا الكلمة ثانوية بالنسبة إلى التأثيرات الموسيقية فهذا ما يدمر الغرض من القصيدة.

حاولت قصيدة «رمية النرد» تقديم أنموذج للتجربة يجمع بين الشعر والموسيقا دون الخضوع للتأثيرات الموسيقية. كانت الكلمات التي اختارها مالارميه، في الواقع، حادة بوجه خاص و«مزعجة في صوتها»^(١).

كتبت أنا بالاكيان: «في هذا الحساب اللفظي... باتت الصورة أو الرمز أثراً، بل إنَّ الكلمات المختارة الآن هي صور قائمة بذاتها، لا تُستخدَم في العلاقات المنطقية، بل تُستخدَم على أنها ملحوظات تشكّل وترّاً في الموسيقى. يمثّل مالارميه بوجه عام تحديّ الإنسان للفراغ... مهما كانت الاستفزازات (التي قد نمتلكها شخصياً في قراءة قصيدة ما أو إلقائها) أبعاداً خاصة، ولا يشاركها الآخرون، حتى لو لم يعرف أحد كيف تبدو الأشياء في عيون أخرى غير عينيه»^(٢).

تُعَدُّ قصيدة «رمية النرد» إحدى أكثر أمثلة الشكل العضوي تطرفاً، من حيث الشكل والمضمون؛ إذ هما مرتبطان تماماً إلى درجة أن كليهما يصبح استعارةً للآخر. إنه أيضاً مثالٌ جليل على فكرة مالارميه القائلة إنه لا يمكننا مشاركة الخبرات المحددة لإخواننا البشر أو الاهتمام بها كثيراً، وإنَّ دور القصيدة هو ليس نقل مثل هذه التجارب، بل نقل شكلها حتى يستطيع كل قارئ أن يفرض على هذا الشكل هذا الأنموذج وتجاربه الشخصية.

من الواضح أنّ «رمية النرد» لها خصوصية وغموض. وبوصفها تأثيراً مباشراً، لا بُدَّ أنها أثرت في نصوص أبولينير المصوّرة (Calligrams) وتجارب الشاعر إي. إي. كمينغز (e. e. cummings) في أسلوب الطباعة. وهي على أيِّ حال قطعةٌ فنيةٌ شعرية أكثر من كونها قصيدة حيّة. إنها تتشابه بدقة كبيرة مع الشكل والمضمون إلى درجة أن وجودها يميل

(١) Ibid, p. 97.

(٢) Ibid., p. 98.

إلى إجبار الشعراء الآخرين على تبرير اختياراتهم الرسمية الخاصة بهم، بدلاً من قبول شكل محدد أو إعطاء بعض التفكير للشكل الذي ستتخذه القصيدة. ثمة نتيجة أخرى لقصيدة «رمية النرد»: من خلال كونها هجوماً مباشراً على موسيقا الرمزيين الخصب، فإنها تشدد على أهمية الكلمة وحدها مقابل الموسيقا المتراكمة لكلمات كثيرة.

ومع قصيدة «رمية النرد» لمارمييه، لدينا البند التاسع للتأثير في تطوّر الشعر الحر. ثمة تأثيرات بعيدة أيضاً، مثل قصائد هولدرلين الأخيرة التي كتبها في أثناء جنونه، وترجمات الشعر الآسيوي أيضاً، ولكن التأثير الأساسي هو فرنسي. ومع ذلك، يجب أن نفهم أنّ مفهوم الشعر الحر في فرنسا لم يكن كما كان في الإنكليزية. فلم يعد يعني عدّ المقاطع، بل يعني رفض تفعيلة ألكسندرين، وإلغاء الانقطاع وسط بيت الشعر، ورفض القافية الثقيلة لصالح السجع، وتجاهل تقسيم القافية إلى قافية ذكورية وأخرى أنثوية. هذه قواعد سلبية في أساسها. من الصعب أن نحسب ما إذا خلقت شعراً جديداً، وأثرت في الشعر الإنكليزي الحر أم لا.

لكن دعونا نجهّز قائمة أخرى.

أولاً: ساعد الشعر الفرنسي الحر في تعزيز روح التمرد والاستجاب شبه التلقائي للأشكال المعمول بها.

ثانياً: شدّد تشديداً كبيراً على مسألة الشكل.

ثالثاً: من خلال التركيز على الموسيقا، دفع الشعراء للبحث عن طرق جديدة ليكون موسيقياً. في كثير من الأحيان لم يكن هذا أكثر من محاولة لاستبدال نظام جديد بنظام قديم، ولكن على الرغم من فشل هذه الأنظمة في نهاية المطاف، ما تزال تجبر الشعراء على التجريب والبحث عن طرق جديدة.

رابعاً: من خلال تعطيل النظام القديم الخاص بمكافأة التحقق والتوقع، مهد الشعر الحر الطريق للمفاجأة لتصبح أداة عروضية رئيسة.

خامساً: لفتت انتباهاً جديداً إلى العلاقة بين المقاطع المشددة وغير المشددة. وحقيقة أن التشديدات لم تكن ثابتة بالكامل في كل من الشعر الفرنسي الحر والشعر الموزون جعلت بيت الشعر الفرنسي أكثر انسيابية وأكثر لحناً. خلق هذا أنموذجاً كان الشعراء الإنكليز يحسدونهم عليه. حتى بيتس قال في عام ١٩٢٤: «سنبحث عن تلك الإيقاعات العضوية والمتذبذبة والتأملية، التي تُعدُّ تجسيدا للخيال».^(١)

سادساً: غالباً ما قدّم الشعر الفرنسي الحر نظاماً تجري فيه إجراء المجموعات الإيقاعية للكلمات لتتوافق مع المجموعات النحوية. إن تأثير هذا الاستخدام الإيقاعي يعني أن جميع الأبيات تقريباً كانت ذات نهاية. حتى باوند كان يقلّد الفرنسيين الذين عدّهم قدوة له. كانت معظم قصائده السابقة تستمر إلى أسفل الصفحة من خلال تحقيق التوازن بين العبارات ذات الطول المماثل. وكان استخدام الفاصل في بيت الشعر على أنه أداة إيقاعية، كما سنرى لاحقاً، تطوراً أمريكياً.

وأخيراً، أعطى الشعر الفرنسي الحر تركيزاً مختلفاً قليلاً على فكرة الشكل العضوي، وأن إيقاعات الشاعر الحقيقية شخصية دائماً.

ذَكَرَ ريميه دي غورمون (Remy de Gourmont)، لدى انتقاده للرمزيين واستخدامهم للشعر الحر، أن مخترع الأداة هو عادةً ليس من يستخدمها على أعماله الخالدة.^(٢) إن أفضل الشعراء الرمزيين هو ربما لافورغ، ولم يحظ عمله بفرصة ليتطور. لم يصل أي من الرمزيين الفعليين إلى مستوى معلّمهم. كان أبولينير أول شاعر فرنسي عظيم يستخدم الشعر الحر، وأول قصيدة عظيمة بالشعر الحر في فرنسا هي «المنطقة» لأبولينير، التي نُشرت بعد ٢٦ عاماً من ظهور قصائد الشعر الحر في صيف عام ١٨٨٦. ما يلفت النظر بوجه خاص في شعر أبولينير الحر هو أنه يستخدم كل الخيوط

(١) William Butler Yeats, Essays (London, 1924), p. 201.

(٢) Jones, Background of Modern French Poetry, p. 135.

ويجمعها، حتى الشعر الحر والقصيدة الثرية. وما يبدو مدهشاً أيضاً هو أنه قلماً كان يستخدم تجاوز الأبيات بعضها بعضاً. النقطة الثالثة حول أبولينير هي أنه رفض صوت فيرلان، الذي سيطر على الشعر الفرنسي، وعلى قصائده المبكرة حتى، والتفت إلى أساليب ريمبو: التجاور المفاجئ للتفاصيل الحادة ولكن المتباينة على ما يبدو. ومن أبولينير فصاعداً، أصبح ريمبو قوة موجّهة، ليس للشعراء الذين أيّدوا السُّريالية والدادائية فحسب، بل للشعراء الواقعيين على ما يبدو مثل جان فولين (Jean Follain). النقطة الرابعة هي أنّ أبولينير عرف بوضوح عمل ویتمان؛ وقصيدته بعنوان «قصيدة في حفل زفاف أندريه سالمون»، التي نُشرت عام ١٩٠٩، في العام نفسه الذي ظهرت فيه نسخة أوراق العشب الكاملة باللغة الفرنسية، تُظهر تأثير ویتمان الواضح في إيقاعاته وتكراراته.

كان تأثير الرمزيين الفرنسيين في الشعر الإنكليزي قرب نهاية القرن التاسع عشر في المقام الأول في مجالات موضوع القصيدة العام والنظرية الجمالية. لم يتحدّث أحد عن الشعر الحر. وتجدد الإشارة، مع ذلك، إلى أنّ بيت التفعيلية العميقة، في شعر براونينغ وآخرين، بات أقل صرامة تدريجياً، وما كان يجري نشره في التسعينيات من القرن التاسع عشر غالباً ما كان نوعاً من الشعر الحر. وبعد ظهور كتاب سيمونز الحركة الرمزية في الأدب، ظهر اهتمام جاد للتركيز على الرمزيين وما قبل الرمزيين، إذا كان من الممكن استخدام هذا المصطلح لوصف بودلير وفيرلان وريمبو ومالارميه. كتب سيمونز واصفاً أهداف الحركة الرمزية: «إنها محاولة للارتقاء إلى المستوى الروحي، والتهرّب من الارتباط القديم للبلاغة، والارتباط القديم بما هو خارجي. ومن أهدافها أيضاً نفي الوصف بغية استحضار الأشياء الجميلة بطريقة ساحرة. يجب كسر إيقاع الشعر المعتاد حتى تتمكّن الكلمات من التحليق عالياً على أجنحة أسمي وأرق»^(١).

نتج عن ذلك في أسوأ الأحوال شعراً موسيقي غامض تراكمت فيه الكلمات من أجل إحداث التأثير. وفي أحسن أحواله، زوّد الشعراء مثل بيتس وإيوت وباوند

(١) Symons, Symbolist Movement, p. 5.

وستيفنز بنوع من التفكير والاهتمام في الكتابة، التي بقيت معهم طوال حياتهم. ومع ذلك، كان الإيقاع النظامي للشعر بطيئاً، وفي بداية القرن كان عددٌ كبير من الشعراء، الذين كتبوا باللغة الإنكليزية، يستخدمون أوزاناً تقليدية.

في عام ١٩٠٨، نشرت. ي. هيوم (T. E. Hulme) مقالاً عن الشعر الحديث ناقش فيه غوستاف كان. وبعد ادعائه أن «كان» هو مؤسس الشعر الحر، جادل هيوم أن استخدام الشعر الحر أشار إلى «الرغبة من أجل قدر أكبر من التعبير الفردي والعفوية»^(١). ثم تابع في إعادة صوغ مآلارميه حول وظيفة الشعر الموزون والشعر الحر. كتب غراهام هاف الآتي واصفاً نهج هيوم: «يساوي هيوم بين الشعر التقليدي والشغف من أجل البقاء والخلود والجمال المطلق، ويساوي بين الشعر الحر وما يصفه بأنه البحث الحديث عما هو سلس، وعن أقصى قدر من التعبير الفردي والشخصي. تتناسب الأشكال الثابتة مع موضوعات الشعر الأقدم كالعمل البطولي على سبيل المثال. الشعر الحديث، حسب رأي هيوم، حميم وذو نطاق صغير»^(٢). إن قصائد الشعر الحر هذه، ذات النطاق الصغير والحميمية والموسيقية التي كان هيوم يبحث عنها، قادته مباشرة إلى الحركة التصويرية، وشكّلت جزءاً من تأثيره في باوند. لكن في مطلع القرن، كان هيوم مجرد شاعر بين كثير من الشعراء الإنكليز، الذين كانوا يعبرون عن حاجة «إلى تعبير موسيقي جديد للشعر»^(٣).

يجب علينا أن ننظر، ضمن هذا النشاط، إلى بيان باوند التصويري لعام ١٩١٢. عرف باوند الكتاب الفرنسيين الحاليين، كما فعلت إيمي لويل وهيوم. من ناحية أخرى، تأثر إحساس باوند بالوضوح ومرونة اللغة أيضاً ببيتس وفورد مادوكس فورد. كان فورد هو الذي أصرّ على أن الشعر يجب أن يكون مكتوباً على نحو جيد، ومكتوباً بوضوح كالشعر الجيد. ثمة عنصر آخر أثر في باوند يحتاج إلى إلقاء نظرة عليه قبل أن نناقش عمله.

(١) Hough, Image and Experience, p. 89.

(٢) Ibid.

(٣) Ibid.

في عام ١٩١٠، صدر كتاب صغير عن الشعر الحر بعنوان ملحوظات على التقنية الشعرية، نشره في باريس الشاعران جورج دوهاميل (Georges Duhamel) وتشارلز فيلدراك (Charles Vildrac). بالنسبة إليهما، استمدَّ الشعرُ الحرُّ قوّته وإيقاعه من التلاعب النحوي للعبارة، التي يُقسّمها إلى ثلاثة أنواع: الثابت الإيقاعي، والتوازن الإيقاعي، والتناظر الإيقاعي. يستلزم استخدام الثابت الإيقاعي وضع عبارات مختلفة من عدد المقاطع نفسه في القصيدة كلّها. تأثيرها على القارئ يشبه اللازمة. يمكن أن يكون التناظر الإيقاعي استخداماً للتوازي. «لا يتحدد التوازن الإيقاعي فقط من خلال عدد المقاطع»^(١)، بل يُنشأ من خلال النحو والصيغ النحوية والاستراحات الصوتية. «يساعد النحو والاستراحات الصوتية إلى حدّ كبير في هذه الأمور. تحدّد الكلمات من النوع نفسه وجودتها النحوية توازن العبارة، وتعطي بعض العبارات المقابلة قيمة الصفات الملونة، أو وزن الأسماء أو الطاقة الدافعة للفعل»^(٢).

وضع دوهاميل وفيلدراك أفكارهما في سلسلة من العبارات القصيرة: «اليوم الناس الذين يدافعون عن نظم الشعر العادي بشيء من الدوغمائية والتعصب الثرثار هم عميان أو حمقى...».

«إنّ الإيقاعات القديمة تبالغ في تأكيد مثل هذه الأمور. والآن نحن قادرون على الرقص دون أحذية ثقيلة، ونحن قادرون على الغناء دون البندول الموسيقي»^(٣).

أعجّب كل من إيمي لويل وباوند بشعر دوهاميل وفيلدراك. وتأثر مقال باوند في عام ١٩١٢ بعنوان «بعض المحاذير» بوضوح بالأسلوب والمضمون لكتاب ملحوظات على التقنية الشعرية، الذي حثّ فيه باوند القارئ على الدراسة من أجل مزيد من التوضيح لموضوعه. وهذا لا ينفى دور باوند في تطوير الشعر الأمريكي الحر، بل يشير إلى أنه يجب أن يُرى داخل سياق العصر. فعلى سبيل المثال، يُعنى عددٌ كبير من

(١) Harvey Gross, ed., The Structure of Verse (New York, 1979), p. 104.

(٢) Ibid.

(٣) Ibid.p.107.

قواعده على وجه التحديد بأنواع الكتابة التي يمكن أن نجدها في أواخر القرن ومطلعه. دعونا نُلقِ نظرة على بعض منها.

«المعالجة المباشرة «للشيء» سواء كان ذاتياً أم موضوعياً».^(١) هنا كان باوند يستجيب للنهج غير المباشر الذي يفضّله الرمزيون، الذين جادلوا أنك لا تعرض الشيء ولكنك تُظهر تأثيره. لاحظ أنه حتى طريقة باوند في عرض هذه القواعد - باستخدام عبارات قصيرة ومباشرة - تشبه طريقة دوهاميل وفيلدراك.

«عدم استخدام أيّ كلمة على الإطلاق لا تسهم في العرض التقديمي».^(٢) كانت هذه ردّة فعل على ميل الرمزيين إلى تكديس الكلمات لإحداث تأثير موسيقي، واستخدام اللغة لا للتواصل، بل بوصفها غايةً في حدّ ذاتها. في الواقع يستجيب باوند للغة الثرية للرمزيين بالطريقة نفسها التي استجاب بها الرمزيون للغة المتناثرة للبارناسيين. «فيما يتعلّق بالإيقاع: نظم الشعر باستخدام تسلسل عبارة موسيقية واحدة، وليس في تسلسل البندول الموسيقي».^(٣)

إلى جانب أنّ باوند يبدو أنه يجمع بين ملامحه وكلمات دوهاميل وفيلدراك، فإنه يدلي بتصريح تکرّر في فرنسا مدّة ٢٦ عاماً، ويردد أصداً المقطع الأول من قصيدة فيرلان بعنوان «فن الشعر»، التي تُقرأ في ترجمتي على النحو الآتي:

الموسيقا قبل أيّ شيءٍ آخر،

تُفضّلُ الشعرَ المتفاوتَ ذا المقاطع الفردية

الأكثر غموضاً وسلاسة من الهواء

بلا ثقلٍ أو ادّعاء.

(١) Ezra Pound, "A Retrospect," in Literary Essays of, p. 3.

(٢) Ibid.

(٣) Ibid.

أما بالنسبة إلى الصورة، فكتب باوند الآتي: «الصورة» هي تلك التي تُقدّم عقدةً فكرية وعاطفية في لحظة من الزمن».^(١)

يبدو أن باوند يقصد بكلمة «عقدة» اللحظة التي تنضم فيها العناصر الفكرية مع العاطفية ربما من خلال استخدام البيانات الحسية أو الوصف المادي، كما هي الحال في قصيدته القصيرة «في محطة المترو»:

هذه الوجوه، التي تشبه الأشباح، تظهر في الحشد
كأنها بتلاتٌ على غصنٍ رطبٍ أسود.^(٢)

في مقدّمة كتاب الحركة الرمزية في الأدب، يأخذ سيمونز تعريفه الأساسي للرمز من توماس كارليل (Thomas Carlyle)، الذي كتب أن الرمز هو التجسيد المتميز والمباشر للإيماء اللانهائي والنهائي، أو بتعبير آخر، يُقدّم الرمز ما هو نهائي وغير نهائي في لحظة واحدة من الزمن.

على الرغم من أن هذه الكلمات ليست لباوند، فإنها تبدو قريبة جداً من كلامه. كتب غراهام هاف الآتي: «في شعر باوند ومدرسته، يصبح الرمز محبباً ويسمى صورة. ومن ثمّ من المفترض أن يكون فعالاً ببساطة بسبب تكوينه الخاص».^(٣)

كان هاف يشير على وجه التحديد إلى الفقرة التي كتب فيها باوند: «لا تستخدم تعبيراً مثل «أراضي السلام القائمة»، لأنها تجعل الصورة مملّة، وتمزج بين المجرد والملموس، وتأتي من إدراك الكاتب أن الموضوع الطبيعي هو دائماً الرمز «المناسب»».^(٤)

إن كلمة «سلام» غير ضرورية هنا، لأنّ الصورة في سياقها يجب أن تكون كافية لنقل السلام. بالنسبة إلى الرمزيين اللاحقين، بات استخدام الرموز نوعاً من الشيفرة، إذ يكون لكل شيء تقريباً مرجع رمزي محدد، ولكن هذه ليست الطريقة التي استخدمها ريمبو أو

(١) Pound, "A Retrospect," p. 4.

(٢) Ezra Pound, Personae, Collected Shorter Poems of (London, 1961), p. 119.

(٣) Hough, Image and Experience, p. 9.

(٤) Pound, Personae, p. 5.

لافورغ أو حتى فيرلان. يطالب باوند إلى حدٍّ ما بالعودة إلى تلك الطريقة السابقة، مع المطالبة أيضاً بتخليص الرمز من غشائه الذي أتى من تصوّف الكنيسة الجديدة (التي أسسها عمانوئيل سويدنبورغ). إنَّ ردّة الفعل هذه على الرمزية المشقّرة شائعة جداً في أوروبا الآن، وتظهر عند أبولينير، كما تظهر عند ماندلشتام الذي كتب في عام ١٩١٢: «لنأخذ على سبيل المثال الورد والشمس، والحمامة والفتاة. بالنسبة إلى الرمزيين، ليست أيّ صورة من هاتين الصورتين مثيرة للاهتمام في حدّ ذاتها: الورد تشبه الشمس، والشمس تشبه الورد، الحمامة والفتاة، الفتاة تشبه الحمامة، والحمامة تشبه الفتاة. يجب أن تُستخرج الصور كأنها فزاعات، وأن تُملأ بمضمون أجنبي... نشأت «الأكميزم أو الذروة الروحية» (Acmeism) من الشعور بالنفور: «فلتسقط الرمزية! ولتعش الورد الحية!»^(١). وفي الوقت نفسه، كان باوند يكتب: «الصقر هو صقر»^(٢).

كما أنّ تركيز باوند على الحرفة يشبه تركيز الفرنسيين، وفي هذا يفرض باوند عدداً كبيراً من الشعراء الإنكليز في التسعينيات من القرن التاسع عشر، الذين رأوا أنّ القصيدة شيء اختبره الشاعر مثل صاعقة من البرق. في الواقع، يذكّرنا إحساس باوند بالحرفة ببودلير، على الرغم من أنه في عام ١٩١٢ لم يكن لديه اهتمام ببودلير. فعلى سبيل المثال، من ناحية، لدينا بودلير الذي يناقش كيف ضاعف بو «متعة القافية بإضافة عنصر جديد إليها، والغرابة التي تشبه البهارات التي لا غنى عنها للجمال كلّها»^(٣)، بينما من ناحية أخرى، لدينا باوند الذي كتب: «يجب أن يكون في القافية عنصر المفاجأة الطفيف إذا أردنا منها أن تعطي المتعة». كان باوند يشبه بودلير أيضاً لَمّا كتب: «إنَّ حجر المحك الذي يكشف الفن هو دقته».

كان باوند يشبه الفرنسيين لَمّا ناقش الإيقاع. «لا تُقَطِّعْ شعرك إلى تفاعيل عميقة منفصلة. ولا تجعل كل بيت من الشعر يتوقف ويموت في نهايته، ومن ثمَّ تبدأ

(١) Osip Mandelstam, *Mandelstam, The Complete Critical Prose and Letters*, ed. Jane Gray Harris, trans. Jane Gray Harris and Constance Link (Ann Arbor, 1979), pp. 128-30.

(٢) Pound, *Personae*, p. 9.

(٣) Baudelaire, "Further Notes on Edgar Poe," p. 206.

كل الأبيات التالية من جديد. دع بداية البيت التالي تلتقط صعود موجة الإيقاع، إلا إذا كنت تريد وقفة طويلة مؤكدة».^(١)

يناقش باوند هنا الحركة الإيقاعية في أثناء محاولته تكييف أفكار دوهاميل وفيلدرارك فيما يتعلّق بالثابت الإيقاعي والتوازن الإيقاعي والتناظر الإيقاعي. تابع باوند قائلاً: «بطبيعة الحال ينبغي ألا يدمر هيكلك الإيقاعي شكل كلماتك أو صوتها الطبيعي أو معناها».^(٢)

في جزء من مقالته بعنوان «عقيدة»، كتب باوند: «أؤمن بوجود إيقاع مطلق»، وهو إيقاع في الشعر يتوافق تماماً مع العاطفة أو بعضاً منها المراد التعبير عنه. يجب أن يكون إيقاع الشاعر تفسيرياً، لأنه سيكون في نهاية المطاف تفسيره الصادق وغير القابل للتزوير».^(٣)

هذه هي فكرة «كان» عن الشكل العضوي كما التقطها ت. ي. هيوم: أن إيقاعات الشاعر الحقيقية هي دائماً شخصية، وأن لكل شاعر إيقاعاً خاصاً به، ثم تابع باوند ملحوظةً كان من الممكن أن يلحظها مالارمييه بسهولة: «أؤمن بالتقنية بوصفها اختباراً على صدق الشاعر». ثم أعاد صياغة كيتس، فقال: «أعتقد... أن بعض القصائد لديها شكل مثلما للشجرة شكل». ثم أعاد صياغة مالارمييه: «أعتقد... أن معظم الأشكال المتناظرة لها استخدامات معينة، وأن عدداً ضخماً من الموضوعات لا يمكن تقديمها بدقة، ومن ثم لا تكون في أشكال متناظرة على نحو مناسب».^(٤)

في مقال آخر، جمع باوند هذه الأفكار لِمَا كتب: «يجب أن تكون العواطف والعواطف المصاحبة لهذه «العقدة الفكرية والعاطفية» متناغمة، ويجب أن تشكّل بنية عضوية؛ يجب أن تكون مثل شجرة بلوط نبتت من بذرة البلوط».^(٥)

ولدينا هنا فقرة أخيرة جمع فيها باوند أفكاراً عدّة سبق ذكرها وأعاد صياغتها. «أعتقد أن على المرء أن يكتب الشعر الحر فقط حين «يجب» عليه ذلك، أي فقط حين

(١) Pound, "A Retrospect," p. 6.

(٢) Ibid.

(٣) Ibid., p. 9.

(٤) Ibid.

(٥) Pound, "The Serious Artist," in Literary Essays, p. 51.

يبني «الشيء» إيقاعاً أجملاً من إيقاع مجموعة الأوزان، أو أن يكون أكثر واقعية، أو أن يقدم جزءاً من عاطفة «الشيء»، أكثر وضوحاً وحميمية من المقياس العادي للشعر المشدد، وهو إيقاع يزجج المرء بالتفعيلة العميقة أو تفعيلة الأنابست»^(١).

في حركة باوند التصويرية، نجد شكل القصيدة هو استعارة لمضمونها. إن إيجاب القصيدة على بعض الترتيب الرسمي للكلمات يعني انتهاك تلك الاستعارة. ومن خلال فهم تلك الاستعارة يفهم القارئ القصيدة إلى حد ما. تتطور هذه الفكرة أكثر حين أصبح باوند منخرطاً في الشعر الصيني. على أي حال، فإن مثل هذه النظريات هي ثمرة الاعتقاد أن هذا المضمون يحدد الشكل والنظريات الخاصة بالشكل العضوي آنذاك في إنكلترا وفرنسا والولايات المتحدة.

يمكن للمرء أن يستمر في قراءة مقالات باوند، التي توضح كيف تأثر بكتّاب آخرين، لكن هذا يجب أن يكون كافياً للإشارة إلى مكانته في التيار السائد، كما كان للملارميه مكانة في التيار، مثل ريمبو أو بودلير أو ویتمان أو كوليردج، أو أي كاتب آخر. الأدب هو عملية ينتقل فيها كاتب ما إلى كاتب آخر ويؤثر فيه. إن رؤية باوند خارج سياقه التاريخي توقف هذه العملية، وتشيطان هذا الانتقال من كاتب إلى آخر.

كانت الحركة التصويرية حركة قصيرة العمر وذات نطاق صغير. حتى قبل أن يكتب باوند مقالته «بعض المحاذير»، كانت جيرترود شتاين تكتب ديوانها بعنوان براعم رقيقة، التي تأثرت بـ «غوستاف كان» في استخدام الفقرة على أنها وحدة إيقاعية. كتبت شتاين حين ناقشت ذلك الزمن: «أتذكر... أنني كنت أنظر إلى شيء ما إلى أن يخطر لي شيء ليس له اسم، ولكنه يغدو بطريقة ما الشيء الفعلي الذي سأكتبه. بطبيعة الحال، قد يقول المرء إن هذا هو ما جعل والت ویتمان طبيعياً، وهو ما صنع التغيير في شكل الشعر، وإننا نحن الذين عرفنا الأسماء مدة طويلة، ولم تُثرنا مجرد معرفتها... وهذا الذي وصفته للتو، أي إنشاؤه دون تسميته، هو ما كسر الشكل الجامد للاسم، الشعر ذلك الاسم البسيط، الذي كُسر الآن»^(٢).

(١) Ibid., p. 12.

(٢) Gertrude Stein, Selected Writings of, intro. and notes Carl Van Vechten (New York, 1990), p. 142.

كانت شتاين تبحث عن طريقة جديدة لجعل اللغة جديدة مرة أخرى، كما فعل غيرها من الكتّاب. بعد وقت قصير من كتابة «بعض المحاذير»، عرّف باوند عن استخدام الصينيين للصورة، وهذا ما غير استخدامه للصورة واللغة. ولكن بحلول ذلك الوقت كان الشعراء الآخرون يكتبون ليصبحوا أكثر نفوذاً. ومع كل حديثه الراديكالي عن الإيقاع والصورة خلال العقد الثاني من القرن، كان باوند لا يزال محافظاً من حيث الأسلوب وتجاوز بيت شعري لبيت آخر. إنّ استخدامه للأبيات ذات الوقفة في نهايتها، والأسلوب الذي عفا عليه الزمن، والشكل المألوف للضمير المخاطب كلّها فصلته عن الكتّاب الأمريكيين الآخرين، الذين كتبوا بلغة معاصرة وبدؤوا يستخدمون تعاقب الأبيات الشعرية لخلق التوتر في بيت الشعر الحر.

جمعت قصائد وليم كارلوس وليمز الأولى كيتس وويتمان معاً، ولكن تحت وصاية باوند الذي أصبح مهتماً بالشعر الحر. انظر في قصيدة «إلى مارك أنتوني في الجنة»، التي كُتبت في عام ١٩١٢.

عكس ضوء الصباح الهادئ هذا،

كم مرة دخل الضوء

من العشب والأشجار والغيوم

غرفتي الشمالية

ولمس الجدران

مع العشب والغيوم والأشجار.

أنتوني،

الأشجار والعشب والغيوم.

لماذا تبتعت هذا الجسد المحبوب

بسفنك في أكتيوم؟

أمل أن يكون ذلك بسبب

أنك عرفتها إنشاً إنشاً

من أخصص قدميها المائلتين

إلى جذور شعرها،

ثم إلى الأسفل مرة أخرى، وأنك

رأيتها أرقى من غضب المعركة،

الغيوم والأشجار والعشب،

فأنت إذن

تستمع في الجنة.

يبقى الأسلوب معاصراً، ويبدو تعاقب الأبيات جديداً، ولا سيما ٥ و ١٢ و ١٦. على الرغم من أن وليمز كان تقريباً أول من استخدم وقفة بيت الشعر لخلق التوتر في الشعر الحر، كان تطوّر وقفة بيت الشعر في هذا الوقت متأثراً بهاريان مور (Marianne Moore)، التي أدّى استخدامها للشعر المقطعي إلى كسر الأبيات بعد أدوات التعريف، وحروف الجر، وأجزاء الكلام كلها.

بسبب طبيعة المقاطع المشددة للغة الإنكليزية، فإن القصيدة المقطعية، كما تستخدمها مور، هي في الأساس شعرٌ حرٌ وُضِعَ تحت الضغط التعسفي لعددتها. ليس النظام المقطعي، كما استخدمته، ملحوظاً حين نقرأ القصيدة، ولا حين نسمعها تُقرأ بصوت عالٍ. إنها تخلق في بعض الأحيان تأثيراً بصرياً. كان التأثير الفعلي منصباً على مور نفسها، التي استخدمت نظام الأعداد هذا لضبط شعرها الحر.

الشاعر الثالث الذي أثر في استخدامنا المعاصر لوقفه البيت الشعري هو ي. ي. كمنغز، الذي تلاعب بقطع الأبيات ليُنشئ نوعاً من الإيقاع الموسيقي الخاص بوقفه الأبيات الشعرية لاستبدال الوزن المفقود. طوّر الشعراء الثلاثة - وليمز ومور وكمنغز - وقفة الأبيات كما هو معروف اليوم، وفي هذا الصدد كانت مؤثرة أيضاً مثل باوند في تحديد مسار الشعر المعاصر. على الرغم من أنهم لم يحترموا دائماً وقفات أبياتهم على أنها وقفات مصطنعة ضمن حركة الجملة، كان استخدامهم لتعاقب الأبيات هو الذي أدّى إلى الوقفة المؤقتة، التي فهمنا أنها موجودة في نهاية بيت الشعر مدّة تزيد عن ٥٠ عاماً.

في الواقع، كان باوند وعمله بعنوان كانتوس (Cantos)، إضافةً إلى إليوت، هما اللذان أوقفنا تطوّر هذا التيار، وأقاما سدّاً في مجراه. ولهذا السبب كرهَ وليمز إليوت. كتب وليمز، «لقد قضت قصيدة «الأرض اليباب»... على عالمنا وكأنّ قبلة ذرّية أُلقيت عليه... لقد أعادنا إليوت على نحو حاسم إلى الصف المدرسي في اللحظة التي شعرتُ فيها أننا نوشك أن نهرب إلى أمور أقرب بكثير إلى جوهر الشكل الفني الجديد نفسه... كان عليّ أن أشاهده يحمل عالمي معه، هذا الأحمق، إلى العدو».^(١)

بعد عام ١٩٢٠، تطوّر الشعر الحر بطرق عدّة أكثر مما نستطيع عدّها، لكنّ الفكرة السائدة كانت أنّ إيقاعات الشاعر الحقيقي شخصية. فالنظريات المتنوعة التي ظهرت - مثل تفعيلية وليمز المتغيّرة، وشعر أولسن الإسقاطي - كانت محاولات من جانب الشعراء لتحديد إيقاعاتها الشخصية وتحويلها إلى عروض لكل الشعراء. لا يمكن لهذا أن يحدث. ومع ذلك، فإنّ تأثيرها هو أن يستمرّ الشعراء في تعريف حرفتهم.

في كتابه بعنوان سيرة ذاتية، يحاول وليمز شرح التغيير في الشعر، الذي حدث نحو عام ١٩١٢، ويربطه إلى حدّ ما بمعرض الفن الدولي، إذ اكتشف الجمهور دور المفاجأة في الرسم وعلم الجمال الجديد. كتب الآتي: «كان ثمة انقطاع في مكان ما، كنا نتدفق بسلاسة، وكان لكل واحد منا أفكاره، ويدفع بنواياه نحو أهدافه الشخصية. وما إذا كان معرض الفن الدولي للرسم قد فعل ذلك أم إنّ ذلك كان أكثر من مجرد جانب - بيت الشعر، والصورة التي كانت ستوضع على الصفحة كانت شاغلنا المباشر... كنت متحمّساً جداً».^(٢)

يعيدنا هذا الأمر إلى بدايتنا: أنّ مع اكتشافات شعراء معينين، ترتبط التغييرات في الشكل الشعري بأحداث في العالم. كان كل شيء في مطلع القرن جاهزاً لظهور الشعر الحر، لكنه كان بحاجة إلى شيء آخر. كان على طبيعة القرن العشرين نفسها واندفاعها الثابت وعدم يقينها أن تُصرّح عن نفسها. ومهما حصل، بدأ عام ١٩١٢ العام المهم. قال وليمز: «كان ثمة انقطاع في مكان ما، وكنا نتدفق بسلاسة».

(١) William Carlos Williams, Autobiography (New York, 1967), p. 151.

(٢) Ibid., p. 138.

- الجزء الثالث -

كان يُنظر إلى الشعر الحر في كثير من الأحيان، منذ ظهوره الأول في فرنسا عام ١٨٨٦ وخلال معظم القرن العشرين، على أنه شكّل يقع في منتصف المسافة بين الشعر الموزون والنثر، وكان قادراً على الانغماس في أيّ منهما، لكنه كان أقلّ شأناً من كليهما. كان في الغالب يُعرّف على نحو سلبى، على أنه ليس نثراً أو شعراً، وأنّ له أبياتاً ذات أطوال غير منتظمة، وأنه بلا قافية. كتب تشارلز هارتمان في كتابه «الشعر الحر» أنّ «عروض الشعر الحر هو تنظيم إيقاعي بأنماط غير الأنماط العددية»^(١).

دعونا نحدد بعض الخصائص الجوهرية للشعر الحر، التي تُظهره على أنه شكّل في حدّ ذاته. يرفض الشعر الحر، كما هو موضّح سابقاً، النظام القديم لمكافأة التوقع والتحقق لنظام التوقع والمفاجأة. تختلف بالتأكيد درجة المفاجأة في كل قصيدة من الشعر الحر، ولكن غالباً بسبب ما تكون هناك محاولة لإحباط توقع القارئ، كان يُطلَق على المفاجأة الأداة العروضية الرئيسة للشعر الحر. لقد ناقشنا حتى الآن خلفية الشعر الحر، وكيف شجعت الحياة الاجتماعية والسياسية في نهاية القرن وبداية القرن الذي يليه. التغيير المفاجئ، وفيضان المعلومات، والطاقة الهائلة - ظلّت هذه الأمور شائعة في التسعينيات من القرن العشرين. لا يزال الشعر الحر يعكس عصرنا، على الرغم من أننا فقدنا معنى الوعد والحماس اللذين نجدهما في أوائل القرن. من ناحية أخرى، ربما كانت شعبية الشعر الموزون في الأربعينيات والثمانينيات من القرن العشرين تؤكد ادعاء بول فوسيل أنّ الشعر الموزون أكثر شيوعاً خلال المراحل المحافظة سياسياً.

ثمة جانبان آخران من جوانب الشعر الحر بحاجة إلى التأكيد قبل الاستمرار. بادئ ذي بدء، يتطوّر الشعر الحر من فكرة الشكل العضوي - أنّ إيقاعات الشاعر الحقيقي هي دائماً شخصية - وهي فكرة رأيناها تتطوّر من كوليرج إلى ويتمان

(١) Hartman, Free Verse, p. 24.

والرمزيين الفرنسيين، وتنتهي بفكرة باوند عن الإيقاع المطلق. إنَّ التأثير الأقصى هو تحقيق عَرَضٍ مختلف لكل شاعر، وهو ما يكرهه النقاد الشكلانيون. يحافظ هذا الأمر على الشعر الحر من أن يكون مسؤولاً كفايةً، كما يجعل الشعر الحر مستعصياً على التصنيف والتدوين. في الواقع، هذا النقص الواضح في المساءلة هو من الشكاوى الشائعة ضد الشعر الحر.

الجانب الثاني المهم في الشعر الحر هو أنه من خلال أسلوبه اللغوي وبنائه للجملة، غالباً ما يهدف إلى أن يكون واقعياً. على الرغم من أن الشعر الحر خطاب مصطنع بوضوح، فإنه يحاول التقاط الواقعية والعفوية الظاهرة للكلام الطبيعي. وأحد الانتقادات التي يطلقها دعاة الشعر الحر ضد الشعر الموزون هو أن اللغة ذات الأسلوب المعين هي تشويه للواقع. تذكر أن بودلير كتب أن «مظاهر براعة الإيقاع هي عقبة لا تُقهر أمام ذلك التطوير المفصل للأفكار والتعبير التي تهدف إلى الحقيقة»^(١). كان يحاول إثبات أن غاية الشعر هي ليست الحقيقة بل الجمال. لكن فيما بعد نجد تلك القيم معكوسة؛ ربما كان هذا إلى حدٍّ ما بسبب طبيعة المجتمع. وجد ويتمان وأبولينير العالم مثيراً للحماس جداً إلى درجة أنها أرادا أن يرسموا خارطة له إنشأ تلو آخر. وجد بودلير العالم قبيحاً جداً إلى درجة أنه أراد أن يضع شيئاً آخر في مكانه. على أي حال، غالباً ما نجد في الشعر الحر حجة بودلير موجّهة ضد الشعر الموزون: أن اصطناعية الشعر الموزون تجعله يبدو خاطئاً.

بعد أن تطرّقنا إلى هاتين المسألتين، دعونا نترك الشعر الحر جانباً. بالنسبة إلى إيوت، ثمة طريقتان فقط للتعامل مع الشعر الحر: البدء بالوزن المنتظم والابتعاد عنه، أو البدء من دون وزن والتحرّك نحوه. يشير جراهام هاف إلى أن هذه ليست طريقة الشعر الحر (*vers libre*)، بل طريقة الشعر المحرر (*vers libre*).^(٢) بالتأكيد يمكن أن يكون الفرق بين الاثنين دقيقاً جداً، ففي الشعر المحرر، نسمع دائماً صدى الشعر

(١) Baudelaire, "Further Notes on Edgar Poe," p. 200.

(٢) Hough, Image and Experience, p. 91.

الموزون، في حين يمكن أن يعمل الشعر الحر على نحو مستقل عن الشعر الموزون، على الرغم من أنه يتلاعب بالمقاطع المشددة وغير المشددة.

قد يُظهر الشعر المحرر أيضاً رغبةً في موسيقياً جديدة، وقد يعكس أيضاً البنية السياسية والاجتماعية للقرن العشرين، وقد يهدف إلى تحقيق شبه حقيقي - كما يفعل في أعمال فيليب لاركن - لكنه ليس شعراً حراً. وهذا لا يعني أنه ناقص، لكنه ببساطة ليس محور تركيزنا المباشر. بعدما استمرّ هاف في مناقشة إليوت، كتب الآتي: «لاحظ السيّد إليوت نفسه أنّ المهمة المميزة لشعر القسم الأول من هذا القرن هي تطوير مصطلح شعري حديث ومناسب، مرتبط بالخطاب الحي في ذلك الوقت، وليس مرتبطاً فقط، كما كان قسم كبير من اللغة الشعرية المعاصرة، بمجموعة متقاة كثيراً إلى حدّ ما من الأدب الأخير»^(١).

يحاول هاف أن يتبنى الاستنتاج القائل إنّ الشعر الحر ظاهرة مؤقتة يجب أن نضعها الآن جانباً. ولتسوِّغ هذه العودة إلى الشعر الرسمي، استمرّ هاف في اقتباس إليوت ليجادل أنه «حين أنشئ المصطلح الحديث تبع ذلك عصرٌ من الإسهاب الموسيقي»^(٢).

وهذا ما حدث بالفعل، لكن في الولايات المتحدة لم يكن هذا الإسهاب الموسيقي في معظم الحالات عودة إلى الشعر الرسمي، «الذي سيتعلّم كثيراً من ممارسة الشعر الحر»^(٣)، بل كان احتضاناً أكثر نشاطاً للشعر الحر. عموماً، يمكن القول إنه في حين أنّ الشعر البريطاني في القرن العشرين قد سلك طريق الشعر الحر، فإنّ الشعر الأمريكي قد ألزم نفسه على نحو متزايد بالشعر الحر. سؤالنا هو كيف أصبح الشعر الحر نتاجاً أمريكياً؟

أشار روبرت هاس إلى «... أننا مخلوقات قادرة على استنباط النمط، لأيّ سبب كان في تاريخنا التطوري. نحن نلتزم إيقاعاً غريزياً تقريباً... وهذه العملية مستمرة فينا دائماً، بطريقة أو بأخرى. إنها المرحلة الأولى (المتيقظة والحيوانية والمنتبهة) لتجربة الإيقاع. وهو المكان الذي دُعينا إليه بالكلمات الأولى من أيّ قصيدة أو قصة»^(٤).

(١) Ibid., p. 94.

(٢) Ibid., p. 94.

(٣) Ibid., p. 94.

(٤) Robert Hass, "Listening and Making," in Twentieth Century Pleasures (New York, 1984), p. 112.

المتعة التي نحصل عليها من استنباط الأنماط هي إحدى لذات الشعر. نظام المكافأة والتوقع والتحقق يهدّتنا في نهاية المطاف، لكنّ نظام التوقع والمفاجأة قد يهدّتنا أيضاً. تأمل المقطع الأخير من قصيدة الشاعر كريلي بعنوان «أعرف رجلاً»:

فُدّ السيارة، قال، بحق

المسيح، انظر أين تذهب.

وهذا يهدّتنا أيضاً، ولكنه يفعل ذلك من خلال الإشارة إلى العنف العشوائي للكون ويحذّرنا منه. نقرأ قصيدة كريلي ونتوقع باستمرار خروجها عن نطاق السيطرة ودفعنا إلى عمق الفوضى، لكنها لا تفعل ذلك، بل تدوّخنا، ثم تضعنا مرة أخرى على أقدامنا، بعد أن تطمئننا حول طبيعة العالم من خلال فرض النظام عليه. ثمة عملية مماثلة تجعل صناعة أفلام الرعب مشهورة جداً: من خلال وصف الهاوية، تُظهر هذه الأفلام نفسها بأنها متفوقة ومسيطرة. والمفارقة الأخرى التي نعرفها هي أنّ الهاوية، التي لا يمكن السيطرة عليها، تجعل مثل هذه الأفلام أكثر متعة. إنّ قطار الملاهي وأفلام الرعب والأشكال المتطرّفة للشعر الحر كلّها طرق للتعبير عن عدم اهتمامنا بمصيرنا الجماعي. وعلاوةً على ذلك، فإنّ المفاجأة هي جانب آخر من جوانب شبه الحقيقة. هكذا تبدو الحياة.

إنّ تأثير المفاجأة والعناصر العروضية الأخرى في الشعر الحر هي أنها تسمح للكاتب بالتلاعب بدرجة التوتر داخل القصيدة. فالتوتر إلى حدّ ما هو القلق. إنه الخوف من غرق البنية بأكملها في الفوضى، ومن الواضح أنه يمكن أن يجري إنشاؤها عن طريق إحباط نمط أو أكثر من الأنماط التي بدأ القارئ بتوقعها. يعمل التوتر أيضاً على توجيه انتباه القارئ إلى أجزاء مختلفة من القصيدة. ومن ثمّ، فإنه لا يؤثّر في الشكل فحسب، بل في المعنى أيضاً. تعمل العناصر العروضية الثلاثة الأولية كلّها التي سننظر فيها على زيادة التوتر أو تقليله.

أول عنصر من هذه العناصر هو كسر بيت الشعر. تحتوي القصيدة التقليدية الموزونة على إيقاعين واضحين: إيقاع الجملة وإيقاع بيت الشعر. كتب هاف الآتي: «من الشائع أنّ

أقوى تأثيرات الشعر التقليدي تتحقق من خلال التلاعب بالحركة النحوية مقابل حركة الوزن، مما يجعلها تتطابق على نحو وثيق كما في مقطع الأوغسطيني، أو جعلها يتباعداً على نطاق واسع جداً كما في الشعر غير المقفى لميلتون»^(١).

هذا المزيج من إيقاعات الشعر وبناء الجملة غالباً ما يُطلق عليه اسم المقابلة، ويشكّل فرقاً كبيراً بين القصيدة الموزونة والقصيدة النثرية، فمن خلال عدم امتلاك إيقاع بيت الشعر، لا تكون القصيدة النثرية قادرة على خلق المقابلة. جادل النقاد مدّة طويلة أنّ هذا فشلٌ أيضاً في الشعر الحر. حتى أحد كبار النقاد البريطانيين مثل جراهام هاف، الذي كتبت مقالته عن الشعر الحر في عام ١٩٥٧، يرفض أن يرى أنّ كسر بيت الشعر في قصيدة الشعر الحر يؤثّر في الإيقاع، ويدّعي أنّ بسبب هذا النقص الواضح في المقابلة: «تُغلق مجموعة قوية من التأثيرات أمام الشعر الحر نظراً لعدم وجود معيار وزن قياسي مثالي نتطلع إليه»^(٢).

حاول الشعر الحر من ويتمان إلى أبولينير وباوند المبكر مطابقة العبارة النحوية مع الإيقاعية لخلق الإيقاع الموسيقي. كانت النتيجة سلسلة من الأبيات ذات الوقفة والمتوازنة بعناية بعضها مقابل بعض. غير أنّ وليم كارلوس وليمز، وماريان مور وي. ي. كمنغز رفضوا الإيقاع ذا التوقف لصالح مقابلة معتدلة يوجد لها تعاقب الأبيات إلى أبيات أخرى. الفرضية الأساسية هي أنّ كسر بيت الشعر، كونه وقفة قصيرة، يقطع إيقاع الجملة. ليست المدّة مهمة كثيراً، فهي المدّة التي تستغرقها عينُ المرء للعودة إلى بداية بيت الشعر التالي. النظرية هي أنّ الشاعر قادر على التلاعب بهذه الوقفات المصطنعة لخلق قوة كافية لضبط إيقاع الجملة. ومن خلال الاستخدام المشابه لتعاقب الأبيات كان ميلتون قادراً على خلق مقابلة معتدلة داخل بيت شعره غير المقفى.

أحد أغراض المقابلة هو خلق التوتر. حين يُقطع بيت الشعر عند علامة ترقيم أو وقفة طبيعية، فإنّ هذا الفاصل يخلق استراحة. وحين يُقطع بيت الشعر بين الوقفات أو

(١) Hough, Image and Experience, p. 104.

(٢) Ibid.

علامات الترقيم، فإنّ هذا يخلق توتراً. يمكن أن يتأثر التوتر أكثر بجزء الكلام الذي يُستخدم كونه الكلمة الأخيرة في بيت الشعر، سواء كان بيت الشعر مقطوعاً قبل الفاعل أم الفعل أم المفعول به أم بعدها، وسواء قُطِعَ بعد أداة النكرة أم التعريف أم أداة الربط أم حرف الجر أم الصفة. ثمة عنصر آخر يؤثر في توتر الانقطاع وهو مقدار الوقت أو النَّفس الذي انقضى منذ آخر استراحة. ثمة عنصر آخر يتعلّق بما يسميه الفرنسيون الرفض (*rejet*) والرفض المضاد (*contre-rejet*): أي ما إذا كانت كمية أقل أو أكبر من وحدة الجملة النحوية تستمر بعد الانقطاع أم لا. (١) يتأثر التوتر في قطع بيت الشعر بالعلاقة بين المقاطع المشددة وغير المشددة داخل بيت الشعر، فضلاً عن طول بيت الشعر وطول الجملة وسرعة المقاطع داخل بيت الشعر: أي كيف يرتّب الشاعر الكلمات أحادية المقاطع ومتعددة المقاطع، وسواء كان يستخدم حروف العلة القصيرة أم الطويلة، أم الحروف الساكنة الحادة أم الناعمة، أم نهايات الكلمات المذكّرة أم المؤنثة. يتأثر التوتر أيضاً بالنبرة والقافية والإيقاعات الصاعدة والنازلة والسجع والجناس - في الواقع، بكل العناصر الشعرية التي اعتدنا رؤيتها، وكل العمل الذي يخلق إيقاعاً، الذي يقلقه بيت الشعر، وكل العمل الذي يؤثر في التوتر الناتج عن هذا الاضطراب.

عن طريق تحريك الشاعر لانقطاعات بيته الشعري بين التوتر والاستراحة، فإنه يخلق إيقاعاً ليواجه إيقاع الجملة. يتلاعب الشاعر أيضاً بدرجة توقعنا من خلال التلاعب بتدفق المعلومات. في قصيدة كريلي «أعرف رجلاً»، يجري إنشاء الإحساس بالفوضى الوشبكة إلى حدّ ما عن طريق التعاقب العنيف للأبيات الثمانية الأولى. وهذا يعطي جودة مذهلة لتدفق المعلومات التي تزيد من درجة توقعنا.

لا يقتصر تأثير البيت الشعري على الإيقاع فحسب، بل يؤثر في المعنى أيضاً. يمكن أن تعطي انقطاعات الأبيات تشديداً على الكلمات، التي لا تكون مشددة عادةً، ويمكنها أيضاً إزالة التشديد. يمكنها خلق السخرية والتشويق والفكاهة والشك ومعانٍ متعددة مختلفة. ويمكن أن تصبح أداة رئيسة في جعل الشكل استعارة للمضمون.

(١) Princeton Encyclopedia, p. 687.

تؤثر انقطاعات الأبيات في الإيقاع أيضاً. عن طريق قطع بيت الشعر خلال وحدة العبارة، يمكن للشاعر أن يغيّر السرعة أو التسارع ومرة أخرى للضغط على توقعاتنا من خلال التهديد بقطع الإيقاع أو إسقاطه جملة وتفصيلاً.

إنّ أضعف الشعر الحر هو ذلك التي لا يحاول وضع نظام إيقاعي مقابل إيقاع الجملة. كتب هارتمان أنّ كل بيت في القصيدة يجب أن «يبرر وجوده الفردي». (١) حين يقطع الشاعر بيت الشعر، فإنّ ذلك لا يمكن أبداً أن يكون مسألة حادث عَرَضي، ذلك أنّ فصل البيت هو جزء كبير من الشكل والمضمون. في الواقع، غالباً ما تكون هنا أكثر إيقاعات الشاعر شخصيةً هي الأوضح. تأمّل قصيدة جيمس رايت (James Wright)، «عريضة إلى طائر الخرشنة المائي»:

لقد عشتُ طويلاً بما يكفي لأرى

أجنحةً كثيرة تسقط

وأجنحةً كثيرة تُكسّر وتُدفع

إلى التمايل بعيداً

عن الريح. تهبُّ الريحُ حينما يملو لها أن تهب،

أو تتوازن،

دون محاسبة،

في حالة راحة. اليوم، أشرعة

لا تتحرّك.

في الماء،

أمام عينيّ

رجال الحرب القرمزيون المملون الضخمون غير المباين وغير المكترئين،

(١) Hartman, Free Verse, p 92.

يلوّثون كل الشواطئ الضحلة

التي قد يأمل الرجال أن يصبحوا

خضراً بينها.

البحر

غير ودي بالفعل.

طيور خُطاف البحر في رود آيلاند

انطلقت بعيداً عن القطط، وانقضّت على ضوء الشمس،

واستولت عليه، ثم هاجمت.

لا بُدّ أنهم يحصلون على دعمهم،

ضد الريح، لكن الريح ليست أكثر غضباً من أيّ جناح تدفعه بعيداً،

وأتمنى من طيور خُطاف البحر أن تعطيها وتعطيني استراحة.^(١)

أول أربعة انقطاعات في الأبيات والطريقة التي تَقَطَعُ بها الإيقاع الصاعد لا تعكس معنى الجملة فحسب، بل تعطي مثلاً صغيراً عن هذا المعنى. وبالمثل، في البيت الثامن، تعطي كلمة «دون محاسبة» مثلاً على وجود شيء ما على أهبة الاستعداد، دون محاسبة، في حالة استراحة. في البيت العاشر، يخلق وضع الجملة «لا تتحرّك» استعارةً لجمود الأشرطة. في البيت الثالث عشر، تنعكس الطبيعة المتلازمة والمتراخية لرجال الحرب من خلال طول بيت الشعر، وتزيد انقطاعات الأبيات من ١١ إلى ١٦ من التوتر الذي يُخَفَّفُ فقط من خلال الكلمتين «خضراء بين»، اللتين تحتتمان الجملة. تشير الكلمات إلى توق روعي لشيء لا يستطيع الناس الحصول عليه تقريباً، وانقطاعات البيت في مركز القسم تساعد في خلق هذا الشعور بالتوق والإحباط. فانقطاعات البيتين التاليين - ١٨ و ١٩ - تعطي مزيداً من التركيز على الإحباط، ثم

(١) James Wright, Above The River: The Complete Poems (New York), p. 331.

يبدو أنّ القصيدة باتت نوعاً من النكتة، نكتة مريرة عن عدم جدوى الاحتجاج. تحاكي انقطاعات الأبيات المتبقية هجوم خطاف البحر غير المجدي، في حين يبدو أنّ انقطاع البيت الأخير ونكته يؤكدان العملية برمتها.

بعيداً عن هذه التأثيرات، تسعى انقطاعات الأبيات إلى تكرار عملية التفكير، العملية التي يتساءل من خلالها رجلٌ، ويحدد البيئة المحيطة به: متردداً ومتأملاً وحزيناً. وحينما ندرك ذلك، ربما بسبب طريقة قطع الأبيات، أنّ «الأجنحة» في بيت الشعر الثاني ليست مجرد أجنحة طيور، بل تشير الكلمة إلى التطلع الروحي لإخوته البشر وأصدقائه وأخيراً نفسه. ليست نهاية القصيدة عن طائر خطاف البحر، بل عن محاربة شيء ما لا يمكن تغييره، وعن حقيقة أنّ المعركة نفسها، التي يمكن أن تعني ببساطة عدم الاستسلام للحياة، هو ما يسبب سقوط الأجنحة أو انكسارها أو تأرجحها. هذا هو استخدام الاستعارة بوصفها شكلاً أساسياً من أشكال التواصل؛ الرمز الذي قصده بودلير: إدراك أنّ العالم الذي نتصوره هو استعارة للذات.

إذا أُعيدت كتابة القصيدة في النثر، أو بسّطت الانقطاعات في الأبيات، فإنّ معناها سيتضاءل. ما نراه هنا، بعد أن نعود إلى القصيدة مرة ثانية وبعد أن دُفعنا من خلال عملية التوتر والراحة، هو أنّ ما بدا للوهلة الأولى يقودنا نحو التفكك والمفاجأة يقودنا في الواقع إلى التعريف والمكافأة: «المكافأة» بمعنى أنّ هذه القصيدة بالذات تشبه هجوم طائر خطاف البحر - وهي إيحاءة ترمّد ضد القاهر - وأنّ البيت الأخير لا يُوجّه إلى خطاف البحر فحسب، بل إنه الشاعر يخاطب نفسه.

الأداة العروضية الثانية التي يمكن أن نجدها في الشعر الحر هي التلاعب بالمقاطع المشددة وغير المشددة. ليس الشعرُ كلاماً طبيعياً، بل إنه كلام مصطنعٌ مُنمّقٌ بطريقة تستحضر إحساساً، وربما شعوراً جديداً، بما هو طبيعي. والتلاعب بالتشديدات هي إحدى الطرق التي يحدث بها الأسلوب.

اللغة الإنكليزية هي لغة مُشدّدة بنسبة عالية من الكلمات أحادية المقطع. ففي أيّ عشرة مقاطع، سواء بالمصادفة أم بالنية المسبقة، ثمة تباين بين المقاطع المشددة وغير

المشددة. وهذا هو أحد أسباب في أن المقاطع والشعر الكمي أقل نجاحاً في اللغة الإنكليزية: يميل صوت التشديد إلى تجاوز الاعتبارات الأخرى.

وفي أي عشرة مقاطع نثرية، يوجد هناك عددٌ مؤلف من أربع إلى ست تشديدات، اعتماداً على مدى استخدام أسلوب الكاتب اللاتيني أو الجرمانى. قد يكون لدى البريطانيين المتعلمين من ثلاث أو أربع تشديدات فقط لكل عشرة مقاطع لفظية، أما اللهجة الأمريكية غير الأكاديمية، التي تستخدم عدداً أعلى من الكلمات أحادية المقطع، فإنها تميل إلى أن يكون لديها ستة مقاطع. قد لا تكون هذه التشديدات قوية مثل التشديدات في الشعر، وقد تتغير من متحدث إلى آخر، ولكنها لا تزال تُسمع بوضوح داخل الجملة.

تأخذ التفعيلة العميقة الخماسية التشديدات الموجودة وترتبها وفقاً لنمط ما. وقد تزيد أيضاً من التوتر في بيت الشعر عن طريق إضافة تشديد إضافي؛ أي إذا كان المتوسط ثلاث أو أربع تشديدات، ويخلق الكاتب نمطاً بخمسة، ثم يضع توتر معين ضد قاعدة قائمة. كما يجادل النقاد بأن بيت الشعر المؤلف من عشرة مقاطع يتوافق مع طول العبارة المتوسطة أو متوسط الوقت بين الأنفاس.

إن اللغة الإنكليزية البريطانية التعليمية، خلافاً للغة الإنكليزية الأمريكية، هي لغة تصاعدية، ويُقصد بذلك أن إيقاعاتها ترتفع في أثناء الكلام. يكرر هذه العملية إيقاع التفعيلة الخماسية العميقة عن طريق الانتقال من الراحة إلى التشديد. وعلاوة على ذلك، ينبغي إدراك أن اللغة البريطانية التعليمية قد خضعت لتغيرات طفيفة خلال الـ ٤٠٠ سنة الماضية. تم الحفاظ على أنموذج اللغة البريطانية لأكسفورد وكامبريدج. أصبحت اللغة إلى حد ما أقل لاتينية والجملة أقصر، ولكن ثمة تغييراً أكثر جوهرية - وهو إزالة المقاطع غير المشددة من الأطراف - قد عزز من الإيقاعات التصاعدية للغة.

تأخذ التفعيلة العميقة الإيقاعات الصاعدة للبريطانيين المتعلمين، وتزيد من حركتها الطبيعية عن طريق ترتيبها في نمط محدد. غير أن اللغة الإنكليزية الأمريكية لا

يوجد فيها شكل نقي أو مميز، ومن ثمَّ فإنها خضعت لتغيرات كثيرة. إليكم فقرة اقتبسها تشارلز هارتمان: «أشار جون إرسكين (John Erskine) إلى أن ثمة حركات لغوية متباينة حتى الآن (١٩٢٩) في الشعر الإنكليزي. لم يُعد إيقاع الكلام الأمريكي إيقاع اللغة الإنكليزية، ولما كان أفضل الشعراء الأمريكيين قد تعلّموا من الأنماط الإنكليزية قبل خمسين سنة إيقاع كل من كلامهم وشعرهم، فلا عجب أن الأذن الأمريكية اليوم تكتشف نبرة غريبة إلى حدّ ما في هبوط أبيات شعراء مثل تينيسون ولويل ولونغفيلو»^(١).

ليس للغة الإنكليزية الأمريكية نموذج مثل إنكليزية أكسفورد-كامبريدج، التي تتخطى الاختلافات الإقليمية، وتفرض إيقاعاً متسقاً على اللغة. بيت شعر فيليب لاركن: «أعمل طوال اليوم، وأصبح ثملاً تقريباً في الليل»^(٢)، هو مزيج مثالي من أنماط حديث إنكليزي من أكسفورد وكامبريدج وخماسية التفعيلة العميقة. انظر إلى هذا المقطع الموسيقي رباعي التفعيلة العميقة من قصيدة لاركن «في العشب»:

لا تكاد العينُ تلتقطها

من الظل البارد الذي يحتميان به،

إلى أن تزعج الرياح الذيل والعُرف.

ثم يقوم أحد الخيول بقطع العشب ويتجول -

في حين يبدو الآخر وكأنه ينظر،

ويقف مجهولاً مرة أخرى.^(٣)

وإليكم مقطعاً آخر من شعر لاركن كُتِبَ بتفعيلة خماسية عميقة رخوة من

قصيدة «أتذكرُ، أتذكرُ»:

(١) Hartman, Free Verse, p. 104.

(٢) Philip Larkin, Collected Poems (New York, 1989), p. 208.

(٣) Ibid., p. 29.

لدى القدوم إلى إنكلترا من طريق خط حديدي مختلف
ذات مرة، في وقت مبكر من العام البارد الجديد،
توقف القطار، وراقبنا الرجال يحملون لوحات الأرقام
وينطلقون بسرعة عبر المنصة إلى بوابات مألوفة،
«آه، إنها كوفنتري!! هتفتُ. «لقد ولدتُ هنا»^(١).
ولدينا هنا بعض التفعيلات العميقة الأكثر مرونة من قصيدة لاركن «نوافذ عالية»:
«حين أرى بعض الأولاد والبنات،
وأحسُّ أن أحدهم يمارس الجنس مع إحداهن، وأنها
تتناول حبوب منع الحمل، أو ترتدي مانعاً مطاطياً أنثوياً،
أعلم أن هذه جنتهم...»^(٢)

الإيقاعات تصاعديّة، وهذا الجمع بين التفعيلات العميقة الخاسية وإنكليزية
أكسفورد وكامبريدج يجعل استخدام الشعر الحر ممكناً بنجاح.
تتألف لغة روبرت هاس، من ناحية أخرى، من إيقاعات تنازلية. انظر في المقطع
الأول من قصيدة «تشبيه بطولي»:

حين سقط المبارز في فيلم كوروساوا بعنوان «سبعة ساموراي»

تحت المطر الرمادي،

في عدسة الفيلم وسلالة توكيوغاوا،

سقط مباشرةً كأنه شجرة صنوبر، سقط

مثلما سقط أجاكس في هوميروس

(١) Ibid., p. 81.

(٢) Ibid., p. 165.

بتفعيلات الدكيتل ذات النغمة وكانت الشجرة ضخمة جداً

عاد الخطّاب بعد يومين

إلى ذلك المكان المحظوظ قبل أن ينتهي من نشر الخشب

وفي اليوم الثالث أحضر عمّة^(١).

يشبه المقطع الموسيقي زلّاقة طويلة، تسمح للقارئ بالنزول شيئاً فشيئاً. الاختلافات الإقليمية في اللغة الإنكليزية الأمريكية، وحقيقة أنها أقل لاتينية من لغة أكسفورد وكامبريدج الإنكليزية، وأنه لا يوجد معيار مسيطر في اللغة الإنكليزية الأمريكية، أسهم كل هذا في الانزعاج الذي شعر به كثير من الشعراء الأمريكيين حول استخدام الشعر الموزون. إنها ليست مجرد مسألة كسر التفعيلة العميقة. بالنسبة إلى كثير من الشعراء، لا يشعر الشعراء أنّ التفعيلة العميقة مناسبة. إذا كان الكاتب يبدأ بفرضية أنّ إيقاعات الشاعر الحقيقي شخصية، وأنّ أنماط حديثه تشكّل نفسها، على سبيل المثال، بين الإيقاعات الهابطة، فإنه، مثل هاس، قد يطور خطأً تنازلياً يعكس تلك الإيقاعات. ثمة بوضوح كثير من الشاعرات اللواتي يكتبن على نحو مريح بالتفعيلة العميقة الرخوة، شاعرات مثل هيدر ماكهيو (Heather McHugh)، وإلين براينت فويغت (Ellen Bryant Voigt)، وأخريات، ولكنّ رفض الشعراء الأمريكيين للشعر الموزون لا يمكن أن يُنسب إلى الانحراف أو الجهل، بل يجب أن يُنظر إليه على أنه انعكاس لاعتقادهم أنّ التفعيلة العميقة الحماسية الصارمة لا تظهر مريحة لصوتهم.

كتب وليم كارلوس وليمز الآتي: «كان لدينا خيار: إما البقاء ضمن قواعد العروض الإنكليزي - وهو مجال تُشكّلُه الطبيعة الإنكليزية وتحدُّ منه، وتميّزه تحفة فنية بارعة - أو الانفصال، كما فعل ویتمان، دون أن نكون مجهزين تماماً لفعل المزيد. إما العودة إلى القواعد، على نحو أكثر أو أقل تعسفية في ترسيم حدودها، أو المضي قدماً، من أجل اختراع أشكال أخرى باستخدام وزن جديد.»^(٢)

(١) Robert Hass, "Heroic Simile" from Praise (New York, 1979) pp. 2-3.

(٢) Princeton Encyclopedia, p. 95

كتب في مكان آخر، «إنّ اللغة... التي لا تتوافق مع قواعد العروض الصارمة تكون مجبرة على كسر تلك القواعد، إذا كان لا بُدَّ من الاحتفاظ بطابعها الخاص... إنها رفض الإنكليزية (ولاسيّما الإنكليزية الأمريكية) لتتوافق مع العروض القياسي، الذي أدّى إلى ظهور الشعر الحر»^(١).

كان حلُّ وليمز هو اكتشاف إيقاع شعري يطابق صوته. أطلق على وحدة القياس التي طوّرها لهذا الإيقاع اسم التفعيلة المتغيّرة، فكتب الآتي:

«إنّ جوهر المسألة هو الوزن. خُفِّفَ الوزن في الشعر الحر لإعطاء مزيد من التلاعب للمفردات والنحو، ومن ثمَّ للعقل في رحلاته. جرى توسيع قوس التفعيلة العرفية بحيث يمكن إدخال مقاطع أو كلمات أو عبارات إضافية ضمن حدودها. قد تُسمّى الوحدة الجديدة التي أُنشئت على هذا النحو «التفعيلة المتغيّرة»... وهي ترفض معيار التفعيلة الثابتة التقليدية، وتقرح أنّ الوزن يختلف باختلاف المصطلح الذي يُستخدم من خلاله ونبرة القصيدة الفردية. وهكذا، كما في الكلام، يُقيّم النمطُ الإيقاعي من خلال معايير الفعالية والتعبير بدلاً من عدد المقاطع الآلي»^(٢).

لا تبدو هذه الأفكار غريبة بوجه خاص، ولكن التفعيلة المتغيّرة، كما طوّرها وليمز، حددت إيقاعه الشخصي. وفي حين أننا قد نتعلّم منها، فإنّ استخدامها سيكون مثل استخدام نظارات طبية لشخص آخر. وهذا يعيدنا إلى فكرة موجودة في ویتمان، وهي أنّ السعي وراء الشكل العضوي يقودنا إلى الوضع الذي يمتلك فيه كل شاعرٍ عروضاً فردياً، وهو عروضٌ مقيّد بصوته الفردي.

لدى اللغة الإنكليزية الأمريكية، باختلافاتها الإقليمية وافتقارها معيار واحد واضح، إيقاعاتٌ تصاعديّة وتنازليّة وكل ما قد يقع بينهما. قد يجادل أحدهم بأنّ هاس، إذا رغب في استخدام إيقاعات تنازليّة، يمكنه أن يكتب في تفعيلة الترويشة الخماسية (التي تتألّف من مقطع مشدد يليه مقطع غير مشدد)، ولكن تفعيلة الترويشة (trochaic)

(١) Ibid., p. 289.

(٢) Ibid.

تظلّ مرتبطة بالعروض الإنكليزي، وهو ما ندرك أنه يعكس نظاماً معيناً من الفئة. حين يختار فيليب لاركن أن يكتب قصيدة عن عمال المناجم غير المتعلمين، فإن الشكل الذي يستخدمه هو تفعيلة الترويشة الرباعية:

في أسفل الممر جاء الرجال ينتعلون أحذية المناجم
يسعلون في كلامهم ويُقسِمون، ودخان الغليون،
وفوق أكتافهم الصمت المتجدد.^(١)

أحد الأسباب التي تجعله يكتب مستخدماً تفعيلة الترويشة الرباعية هو موضوعه، لأنّ تفعيلات الترويشة هي أفضل التفعيلات التي تلتقط الإحساس والشعور بجملته «يسعلون في كلامهم ويُقسِمون». وهذا أيضاً هو السبب في أنّ «هياواتا» كُتبت في تفعيلة الترويشة الرباعية: قد يكون الهنود نبلاء، ولكنهم ما يزالون همجيين.

تفتقر هذه الفروق إلى الصلاحية في اللغة الإنكليزية الأمريكية المعاصرة، ويرجع ذلك إلى حدٍّ ما إلى أنه لم يُعد لدينا شكل مثالي من اللغة وإلى حدٍّ ما بسبب نظريتنا عن المساواة. لطالما واجه البريطانيون صعوبة دائماً في فهم شعر وليمز. لقد حكموا على الإيقاعات واللغة وفق معاييرهم، ورأوها أنها أكثر قليلاً من مجرد حديث أناس أغبياء. وهم يزعمون أنهم لا يستطيعون سماع الإيقاعات. ليس لديهم طريقة لقياس مهارة أدائه المتعلّق بالوزن. يبقى بالنسبة إليهم غير خاضع للمساءلة، ويُنظر إلى ذلك الافتقار إلى المساواة - أنّ المقاطع المشددة وغير المشددة لا تطمح إلى أيّ مقياس محدد - على أنها ضعف.

فكّر مرة أخرى في قصيدة كريلي «أعرف رجلاً». تستخدم القصيدة إيقاعات تصاعديّة وعدداً كبيراً من تفعيلات الأنابست (المؤلّفة من مقطعين مشددين يليهما مقطع غير مشدد) التي نجدها غالباً في الشعر الهزلي البريطاني. على الرغم من أنّ الأمريكي قد يجد القصيدة مضحكة، ما يسليه هو الفطنة واستخدام المفاجأة وتأخير النبرة الموسيقية.

(١) Larkin, Collected Poems, p. 175.

وحقيقة أن أنماط الكلام والأسلوب تشير إلى شيء ما عن الطبقة الاجتماعية للمتحدث هي حقيقة لا صلة لها بالموضوع. بالنسبة إلى البريطانيين المثقفين، يمكن أن يكون أحد مصادر الدعابة. هذه المساواة الغامضة من جانبنا وحقيقة أن معظم شعرنا الحر لا يعكس نظاماً تصنيفياً تصبح مثلاً آخر على محاولة للحصول على شبه الحقيقة. يطمح الشعر ليس إلى تكرار الكلام العرّضي فحسب، بل الكلام المؤلف.

ومع ذلك، فإنّ بيت الشعر في اللغتين الإنكليزية البريطانية والأمريكية هو تراكم المقاطع المشددة وغير المشددة التي يقاطعها الفاصل في بيت الشعر. وفي كلتا اللهجتين، إذا جاز لنا تسميتهما، يظهر الإيقاع إلى حدّ ما بسبب العلاقة الدينامية بين المقاطع المشددة وغير المشددة. هذه العلاقة أيضاً هي عامل يساعد في تحديد مكان الانقطاع في بيت الشعر.

لا يزال دليلنا هو القسمة المتساوية بين المقاطع المشددة وغير المشددة. إذا كان عدد التشديدات متزايداً في بيت الشعر، فإنّ التوتر يزداد. وإذا كان عدد التشديدات ينخفض إلى أقل من النصف، فإنّ التوتر ينخفض. حين نصف بيت الشعر بأنه رخو، يقصد به عادةً المقاطع غير المشددة التي تفوق عدد المقاطع المشددة. حاول ويتمان إعطاء أبياته تدفقاً كالمسائل عن طريق إطالتها وتقليل نسبة عدد المقاطع المشددة. والنتيجة المؤسفة في بعض الأحيان هي إحساس بالترهل. غالباً ما قلّل جيرارد مانلي هوبكنز نسبة المقاطع غير المشددة، مما تسبب في كثافة باتت في بعض الأحيان غير قابلة للاختراق.

يضع القارئ في الحسبان توازناً مثالياً يعتمد على خبرة اللغة. كيف يتلاعب شاعر بهذا التوازن هو مصدر أساسي من مصادر التوتر الإيقاعي. يمكن خلق مزيد من التوتر من خلال عرقلة إيقاع بيت الشعر. في التفعيلة العميقة الخماسية، يمكن إعاقة الإيقاع التصاعدي باستخدام بدائل مثل الترويشة (المؤلّفة من مقطع مشدد يليه مقطع غير مشدد) والدكتيل (المؤلّفة من مقطع مشدد يليه مقطعين غير مشددين). في الشعر الحر تكون العملية أصعب، وتؤدي إلى سبب آخر لعدم شعبيته بين النقاد الشكلايين. إذا كانت العلاقة بين المقاطع المشددة وغير المشددة والإيقاعات الصاعدة

والهابطة مشتقة من صوت الكاتب الخاص، فيجب إذن أن يتعلّم طبيعة هذا الصوت من أجل التلاعب بإيقاعاته. وهذا ما فعله وليمز. حين يستخدم روبرت هاس إيقاعات تنازلية، فيمكنه الضغط على تلك الإيقاعات والتلاعب بالمفاجأة عن طريق عكس النمط بين الحين والآخر وإدخال الإيقاعات التصاعدية.

لكن ألا يخلق هذا نظاماً منفصلاً من العروض لكل شاعر وبذلك يخلق بلبلية؟ لا، لا يحدث ذلك. هذه ليست اختلافات أساسية، ولم تكن اللغة قط أداة دقيقة. ليس لدينا مشكلة جدية في تقدير إيقاعات ويتان أو جيرارد مانلي هوبكنز، في حين تظل اختلافاتهم أمثلة على تفرّدتهما. ما يجرّنا منه شعراء الشعر الحر هو شبكة موزونة يمكن وضعها فوق قصائدهم حتى نتمكن من رؤية كيف يقومون بعملهم الموزون على نحو جيد. وهذا ما يفتقده النقاد، لكن في اللحظة التي يعترف فيها المرء بما قاله كوليردج قبل ٢٠٠ عام فيما يتعلّق بالشكل العضوي، فإنّ الوضع الحالي يبدو لا مفرّ منه: «الشكل العضوي... فطري؛ يشكّل نفسه في أثناء تطوره من الداخل، واکتمال تطوره هو الشيء نفسه مع كمال شكله الخارجي. هذه هي الحياة، وهذا هو الشكل».^(١)

إننا نبحث في ثلاثة عوامل مختلفة: عدد المقاطع المشددة في كل بيت شعري، والعلاقة بين المقاطع المشددة وغير المشددة، ومسألة الإيقاعات الصاعدة أو الهابطة، إذ تؤثر كلّها في التوقع والمفاجأة والتوتر والإيقاع، وتؤثر في النهاية في المعنى.

بالنسبة إلى الشاعر، فإنّ عدم التحكم في العلاقة بين المقاطع المشددة وغير المشددة يعني تحمّل مسؤولية قليلة عن القصيدة. وهذا أيضاً يمكن أن يكون إستراتيجية محتملة لإنشاء إيقاعات عشوائية، ولكن عدم الوعي بها على أنها إستراتيجية يعني أيضاً تحمّل مسؤولية بسيطة. ولسوء الحظ، أثار انتشارُ الترجمات في هذه المراقبة الضعيفة. إنّ لغة الترجمة الجيدة عملية، ولا تلفت الانتباه إلى نفسها. ونتيجة لذلك، تفتقر حتى أفضل الترجمات إلى البُعد الذي يسميه غراهام هاف «الإشراق»، وهو «الشرط الذي يجب أن يفني به الأدب

(١) Samuel Taylor Coleridge, "Shakespeare's Judgement Equal to His Genius," in Bate, ed., Criticism: The Major Texts, p. 392.

وينير به سطحه اللفظي.»^(١) هذه خسارة كبيرة. إنَّ تقليد لغة الترجمات لهي هدر للأداة الرئيسية. لا تستخدم قصيدة الشعر الحر ببساطة وزناً أقل أو أكثر، وتختلف قصيدة الشعر الحر عن القصيدة الموزونة ليس في الدرجة فحسب، بل في النوع أيضاً.

إذا قارنا قصيدة جيمس رايت بعنوان «عريضة إلى طائر خطاف البحر» مع سونيت وقرأنا النصين بصوت عالٍ، فسنجد أنَّ كلاً منهما هو صوت يدوم نحو ٣٠ ثانية. لكن في حين أنَّ السونيت التقليدية تميل إلى التحرك إلى الأمام في ١٤ خطوة واضحة، تبدو قصيدة رايت وكأنها قطعة واحدة. وفي حين أنَّ الترددات الناتجة عن انقطاعات بيت الشعر، بدلاً من إيقافنا، فإنها تشكّل اتجاه التدفق، وتخلق إيحاءة أكثر مرونة. ستكون كل قصيدة مختلفة بالتأكيد. ثمة استثناءات بالتأكيد، ولكن قد يكون هذا أساساً جزئياً لتلك المقارنات بين الشعر الحر والموسيقا: كلا الشعر الحر والشعر الموزون يشكّلان صوتين متفاوتين في المدة، ولكن في معظم الأحيان لا تستخدم انقطاعات بيت الشعر في الشعر الحر على أنها تقسيات، بل على أنها استراحات، وأشكال الصمت، ضمن التدفق الكلي للصوت.

أدوات الشعر الموزون هي أكثر وضوحاً. تلك الرغبة من أجل شبه الواقع من جانب شاعر الشعر الحر تميل إلى جعل أدوات الشعر الحر أكثر دقة، مثلما يمكن للسجع أن يكون أكثر دقة من القافية. في الواقع، كما سنرى، لا تكاد تعمل التأثيرات الكثيرة عند عتبة الوعي.

دعونا نفكر في قصيدتين من الشعر الحر لنرى مدى استخدام المقاطع المشددة وغير المشددة لخلق التوتر. القصيدة الأولى هي بعنوان «قادمٌ» لفيليب لاركن، وهي إحدى قصائد شعره الحر القليلة:

في أمسيات طويلة،

يغمر الضوء والبرد والاصفرار

الجباه الهادئة للبيوت.

(١) Hough, Graham, An Essay on Criticism (New York, 1966), p. 19.

يفرّد طائرُ السمّنة

المحاط بالغار

في الحديقة العميقة العارية،

بصوته العذب الجديد

فيذهل البناء المبني بالآجر.

سيحلُّ الربيع قريباً،

سيحلُّ الربيع قريباً

وأنا، الذي كانت طفولته

عبارة عن ملل منسي،

يشعر وكأنه طفل

يأتي إلى مشهد

حول مصالحة الكبار،

ولا يستطيع أن يفهم شيئاً

سوى الضحك غير العادي،

ويبدأ في أن يكون سعيداً.^(١)

في الأبيات الأربعة الأولى نجد نمطاً أنشئ بين النهايات المذكّرة والمؤنثة، أو بين تفعيلة الترويشة (المؤلّفة من مقطع مشدد يليه مقطع غير مشدد) والتفعيلة العمبقية (المؤلّفة من مقطع غير مشدد يليه مقطع مشدد). البيتان الأوليان متماثلان من الناحية الإيقاعية، وكلاهما يحتتم بمقطع مشدد يليه مقطع غير مشدد: «أمسيات أطول» و«البرد والاصفرار». ومع ذلك، ليس من الواضح ما إذا كان هذا نمطاً إلى أن يقطعه بيت الشعر الثالث من خلال إقحام إيقاع تصاعدي: «يغمر الجباه الهادئة». يخلق هذا الأمر توتراً طفيفاً، الذي يُخفّف في الأبيات الأربعة من خلال العودة إلى إيقاع تنازلي،

(١) Larkin, Collected Poems, p. 33.

وهو إيقاع تفعيلة الدكيتيل (المؤلفة من مقطع مشدد يليه مقطعين غير مشددين) وتفعيلة الترويشة (المؤلفة من مقطع مشدد يليه مقطع غير مشدد) «جباه البيوت». تخلق هذه الأبيات الأربعة نمطاً سيتكرر طوال الوقت في القصيدة: أبيات متشابهة إيقاعياً يتبعها انحراف متبوع بالعودة إلى الإيقاع الأصلي. يخلق بيت الشعر الخامس مرة أخرى توتراً من خلال العودة إلى إيقاع تصاعدي، ولكننا نتوقع العودة إلى ما أصبح المعيار ونحن على حق. يكرر البيت السادس تفعيلتي الدكيتيل والترويشة من بيت الشعر الرابع، وتواصل الأبيات الثلاثة التالية هذا النمط. ومع تكرار بيت الشعر: «سيحل الربيع قريباً»، يغيّر لاركن الوتيرة، ويهدد بالتخلّص من الأنموذج عن طريق إدخال سبعة أبيات صاعدة. وهذا ما يزيد من التوتر إلى حدّ كبير، الذي يزداد بصورة أكبر عن طريق تأخير عبارة «مصالحة الكبار» من خلال المعارضة «الذي طفولته هي ملل منسي». لا نعرف ماذا سيحدث للطفل، هل سيكون بخير أم لا؟ وهذا الانتقال إلى الإيقاعات المتصاعدة لا يخلق توتراً وقلقاً فحسب، بل يخلق تشويقاً أيضاً. ومن دون معدّلاتها المختلفة تكون الجملة ببساطة «وأشعر كأنني طفل يبدأ بالسعادة». أو، من دون التشبيه، «أبدأ في أن أكون سعيداً». تخلق المعدّلات والتشبيه توتراً عن طريق تأخير الجملة النسبية، وتمنعنا من معرفة ما سيحدث للطفل.

إنّ إيقاع «مصالحة الكبار» لا يكاد يكون تصاعدياً. وإذا قرأناه وحده، فإنه تنازلي، ولكن قافية الكلمة الأخيرة في بيت الشعر التصاعدي السابق، وهي «مشهد»، يبرزها ويستمر التوتر. البيتان التاليان من الشعر («ولا يمكن أن نفهم شيئاً / سوى الضحك غير العادي») يستمران في الصعود، لأننا ما نزال ننتظر إبرام الجملة النسبية وبعض الأفعال. ثم يُطلَق لاركن التوتر مع بيت الشعر الأخير الذي ينزل: «ويبدأ في أن يكون سعيداً»، ويأتي في شكل زفير فعلي، وهو انفراج يزداد سموماً من خلال ظهور الفعل «يبدأ»، لأن كل شيء يقع بين الضمير «أنا» والفعل «يبدأ» هو في الأساس تشبيه، وبسبب النحو فإننا قد فهمنا أنّ الفعل يجب أن يأتي. إنّ تجربتنا لإيقاع ذلك البيت يشبه الإدراك المفاجئ للسعادة، وهو انفراج لهذا التوتر. نشعر بما يشعر به الطفل، ولكن لاركن قد خلق الإحساس الجسدي لهذا الشعور من خلال التلاعب بالإيقاع.

ليست هذه إيقاعات الشعر الموزون، وعلى الرغم من أننا نستخدم مصطلحات الشعر الموزون - كالتفعيلة العميقية وتفعيلة الترويشة - فإنّ هذا من أجل الفائدة، وليس الملاءمة التقنية.

تأمل في قصيدة مايكل رايان (Michael Ryan) بعنوان: «حينما كنتُ في رحم أمي»:

كان ذلك في عام ١٩٤٥، وكان الشهر أيار.

أزهر الزعفران الأبيض في سانت لويس.

استسلم الألمان لكن الحرب استمرّت،

وعاد والدي إلى المنزل من العمل في ذلك المساء.

متعباً، وغسل يديه

ولم يرَ الرجال ذوي النظارات السوداء

بأسائهم المشقّرة يصنعون قبلة ذرية.

ربما أحبّ زوجته في ذلك المساء.

ربما بعد الأكل قامت بتمسيد فكّه

براحة يدها حين كان ممدداً

على الأريكة ورأسه في حِضنها

في حين سخر بوب هوب من هيروهيتو عبر المذياع

وضحكا كلاهما. باع والدي سيارات مستعملة

في ذلك الوقت، ولم يعجبهم،

لذلك إذا اشتكى فربما احتجزته هذه السيدة

لحظة إضافية بين ذراعيها،

تضغط الحرارة في الهواء بينهما،

لذلك صعدوا إلى الطابق العلوي في وقت مبكر من ذلك المساء،

ذراعاً في ذراع دون أن تقول أيّ شيء.^(١)

إنّ التأثيرات الإيقاعية أقل وضوحاً من تأثيرات لاركن الإيقاعية، ولكن القصيدة لا تزال تبدأ بنمط أنشئ في البيتين الأولين. ينشأ من ثمّ التوتر عن طريق الاقتراب والابتعاد عن هذا النمط. في هذه الحالة، يُعدُّ مصطلح «نمط» إلى حدّ ما غير دقيق؛ ربما تكون الكلمات «محك» أو «منشط» ملائمة أكثر.

على أيّ حال، فإنّ تكرار كلمة «كان» يقرب هذين المقطعين في تشديد مزدوج طفيف. وهذا التشديد المزدوج يتضح من خلال تشديدين مزدوجين في بيت الشعر الثاني: «زعفران أبيض» و«سانت لويس». يشكّل هذا التشديد المزدوج نوعاً من نبرة واضحة، وفي نهاية بيت الشعر الثاني نتوقع تكراره. يعرض البيت الثالث تشديدين مزدوجين آخرين، ولكنه ينوعهما، مع إسقاط صوت الهسيس: «استسلم» و«استمرت الحرب». يجب أن نفهم أنّ هذه تشديدات نسبية. عادةً ما يكون «استسلم» عبارة عن تفعيلة ترويشة، ولكن إيقاع البيت يحولها إلى تشديد مزدوج. كتب أوتو جيسبرسن (Otto Jespersen) الآتي في كتابه «ملحوظات على الوزن»، «إنه التشديد النسبي الذي بات مهماً».^(٢)

في نهاية بيت الشعر الثالث، كان لدينا ستة تشديدات مزدوجة، ثم نبدأ في توقع نمط معين: توجد الآن نبرة مشددة سيتم الاقتراب منها والابتعاد عنها. في بيت الشعر الرابع، لقد «عدنا إلى المنزل»، وفي بيت الشعر السادس «أسود محض»، وفي بيت الشعر السابع «تشكيل الأسماء المشفرة». يضيف بيتا الشعر الثامن والتاسع عنصراً جديداً مع تكرار «ربما»، بينما يعطينا تشديداً مزدوجاً آخر باستخدام كلمة «الفك». وفي بيت الشعر العاشر، لدينا «امتدينا»، بيت الشعر الثاني عشر «بوب هوب»، بيت الشعر الثالث عشر «ضحك كلاهما» و«سيارات مستعملة». ثم تبدو الأبيات الأربعة التالية

(١) Michael Ryan, In Winter (New York, 1981), p. 25.

(٢) Otto Jespersen, "Notes on Metre," in Harvey Gross, ed., The Structure of Verse (New York, 1979), p. 112.

أنها تُسقط النمط، مما يزيد من التوتر، على الرغم من أننا نشعر بالارتياح من التكرار الثاني لكلمة «ربا»، وتشديد مزدوج خافت في «احتجزه» في بيت الشعر الخامس عشر، و«ضغط الهواء» في بيت الشعر السابع عشر. ونتيجة هذا التأخير هو التأكيد إلى حدٍّ كبير على النهاية، وهو تشديد لن يكون قوياً إذا كان هذا النمط من التشديدات المزدوجة موجوداً داخل القصيدة. في بيت الشعر قبل الأخير، تُقرأ عبارة «انتقل إلى الطابق العلوي مبكراً» على أنها أربعة تشديدات، ويرجع ذلك إلى حدٍّ ما إلى إزالة هذا النمط من التشديد المزدوج مدّة وجيزة، في حين يميل التكرار الثالث لعبارة «ذاك المساء» إلى تأكيد كلمة «ذلك». في بيت الشعر الأخير («ذراع في ذراع، دون قول أيّ شيء»)، يقودنا هذا الخروج عن القاعدة إلى تأكيد سبعة مقاطع من أصل عشرة. مرة أخرى هذا تشديد نسبي، ومن المحتمل أن يكون أكثر وضوحاً مع نظام ذي تشديد رباعي، ولكن في بيت الشعر الأخير، نجد الكلمات «في» و«مع» (دون) والمقطع الثاني من كلمة «أي» ضعيفة، في حين كل المقاطع الأخرى تبقى أقوى.

يمكننا أيضاً أن نقرأ هذه القصيدة بحثاً عن أنماط الصعود والهبوط، ولكن الفكرة يجب أن تكون واضحة: تخلق قصيدة لاركن وقصيدة رايان علاقةً بين المقاطع المشددة وغير المشددة، التي تبدو مختلفة من حيث النوع عن الطريقة التي تُستخدم فيها التشديدات في الشعر الموزون. يمكننا بالتأكيد أن نجد في الشعر الموزون استخدام التشديدات المزدوجة على أنها نوع من حجر المحك (قصيدة بيتس بعنوان «ليدا والبجعة» على سبيل المثال)، ولكن الطريقة التي يجري فيها استعمالها، والسبب وراء استعمالها، تبدو مختلفة في جوهرها.

ثمة أداة عروضية ثالثة تحكم قصيدة الشعر الحر، وهي التلاعب بالعناصر المتكررة. إنَّ رغبتنا في تكرار العناصر ترجع إلى كوننا «مخلوقات مستنبطة للنمط»، لأنَّ تأثير التكرار يعني تقديم نمط لنا، ونجد تكرار العناصر أمراً ممتعاً. وإضافةً إلى اقتراح نمط والسماح لنا بالتوقع على نحو صحيح، فإنَّ تكراراً واحداً حتى يقدّم لنا شيئاً مألوفاً، ومن ثمَّ يقدّم العالم المعروف لنا. وهذا أمر يريحنا.

ثمة طريقتان عامتان لاستخدام التكرار. الأولى هي لإعداد أنماط يتوقعها القارئ على نحو صحيح. وهذه هي طريقة الشعر الموزون من الناحية التقليدية. تتوقع بصورة صحيحة العديد من أنواع التكرار المختلفة الموجودة في السونيت التقليدي. الطريقة الثانية هي أن تُفاجئ القارئ بالتكرار، مثل القافية التي لا يمكن للقارئ أن يتوقعها، والجناس، والتكرار غير المتوقع في المقاطع المشددة وغير المشددة. أصبحت هذه الطريقة الثانية إحدى الأدوات الرئيسة في الشعر الحر، وهي إحدى الطرق الرئيسة للتلاعب بالمفاجأة. قد تحتوي أي قصيدة على عشرات العناصر المكررة في مواقف محددة سلفاً ومواقف تبدو عشوائية. ولكن في الشعر الحر، يبدو أن وضع هذه العناصر لا يمكن التنبؤ به، وهذا لا يعني أنه أمر تعسفي.

قد يكون تكرار العناصر جزءاً من المضمون أو الشكل، وفي حين أن العناصر المؤثرة يمكن أن تُقسَم إلى محتوى فكري وعاطفي وجسدي: أي توضع فكرة معينة أو وصف عاطفي أو مادي في علاقة متناظرة مع علاقة أخرى تكون نفسها أو مختلفة قليلاً عنها. يمكن لهذا أن يُشاهد في لازمة مثل لازمة بيتس «وُلِدَ جمالٌ رهيبٌ» أو لازمة إليوت «في الغرفة تأتي النساءُ وتذهب»، أو يمكن أن تكون تكراراً مختلفاً قليلاً، كما في قصيدة بيتس بعنوان «الإبحار إلى بيزنطة»، حيث يزاوج بين «معالم العقل الذي لا يشيخ» و«معالم روعتهم الخاصة». وأعني بالمضمون الفكري والعاطفي والجسدي أن المضمون الأساسي في تلك المرحلة تقريباً يمكن أن يوضع في إحدى هذه الفئات الثلاث من المعلومات.

يمكن أن يكون تكرار العناصر التي تؤثر بصورة أساسية في الشكل إما بصرياً وإما سمعياً. إحساسنا بالتكرار البصري مستمدٌ من ظهور القصيدة على الصفحة: شكلُ القصيدة وما إذا كانت هناك أبيات ومقاطع متساوية في الطول. غالباً ما تقدّم القصيدة الموزونة، مثل السونيت، شكلاً متناظراً، وهذا ما يقودنا إلى توقع صفات معينة حتى قبل أن نبدأ في القراءة. غالباً ما تحتوي قصيدة الشعر الحر على شكل متعرج وتعسفي على ما يبدو، على الرغم من أن الأشكال المتناظرة بعناية مألوفة أيضاً. فقصيدة كريلي «أعرفُ رجلاً» متناظرة تماماً من حيث المظهر: أربعة مقاطع مؤلّفة من

ثلاثة أبيات متساوية الطول تقريباً. وربما يكون أحد أسباب قبولنا لاندفاع قصيدة كريل و عنفها هو أننا كنا بالفعل مطمئنين بسبب تناظرها البصري.

غير أنّ العنصر المتكرر الأكثر شيوعاً هو العنصر السمعي. قد يكون هناك في الشعر الحر والشعر الرسمي عشرات العناصر السمعية المتكررة التي تتنافس على جذب انتباه القارئ. ولا تساعد هذه العناصر في تأليف موسيقا القصيدة، ودرجة إشراقها أو بنيتها، ولكنها تزيد التوتر وتطلقه وتؤكد المضمون. في الشعر الحر، قد يظهر موضع هذه العناصر تعسفياً، وأقل تحكماً بمخطط محدد مسبقاً. وبسبب تلك الرغبة العامة في التحقق من صحة هذه العناصر، فإنها تميل إلى أن تكون دقيقة جداً. علاوةً على ذلك، لأنّ القصيدة الموزونة تضع تركيزاً أكبر على البيت الفردي، فإنّ العناصر المتكررة، مثل نهاية القافية، تعمل عادةً على تأكيد بيت الشعر.

قد يستلزم استخدام العناصر المتكررة التوازن و/ أو تكرار المقاطع والكلمات والعبارات والجمل والأبيات والمقاطع ذات الأطوال المتماثلة. وقد تؤدي أيضاً إلى تكرار عناصر مثل النبرة والكمية والسجع والقافية، في الواقع كل جوانب الشكل التي يمكن استخدامها لمنح القارئ إحساساً بالتماثل أو التناظر. يمكن أيضاً استخدام المقاطع المشددة وغير المشددة، والإيقاعات التصاعديّة والتنازليّة في تكرار الأنماط.

تأمل قصيدة دونالد جستيس (Donald Justice) بعنوان «أشكال الغياب»:

إنها تثليج بعد ظهر اليوم ولا توجد أزهار.

لا يوجد سوى صوت السقوط هذا، الهادئ والبعيد،

مثل ذاكرة الموسيقى النازلة على المفاتيح البيضاء

لبيانو الطفولة - خارج النافذة، أشجار النخيل!

ورأس الصبار المثقل المائل،

سرعان ما تحذل لونها الأبيض أو الأبيض المصفر.

الآن، نجد فقط أزهار الثلج المسكينة في كومة،

مثل ذكرى فستان أبيض رُمي جانباً...

لقد سقط الكثير.

وأنا الذي استمع لخطوة

طوال ما بعد الظهيرة، أسمعها الآن، لكنها تبتعد بالفعل،

بالفعل في الذاكرة. والموسيقا الرهيبة التي تهبط على مفاتيح البيانو الصامت.

الثلج، والزهور الغائبة كثيرة.^(١)

لدى الاقتراب من القصيدة، نلاحظ أولاً تناظرها الشكلي: مقطعان مؤلّفان من ستة أبيات، أحدهما فيه انقطاع. تبدو الأبيات أنّ لها الطول نفسه، وبالنظر إلى أبعد من ذلك، نجد أنّ متوسط عدد المقاطع هو اثنا عشر مقطعاً. يوجد في بيت الشعر الأول عددٌ غير متناسب من أحرف العلة ذات التواتر المنخفض - ولا سيّما حرف (o) والحرف الطويل (oo) و(ow). يستمر استخدام أحرف العلة هذه في بيت الشعر الثاني الذي يؤسس نمطاً. هذا التكرار الطويل لحرف (o)، إضافةً إلى حرف (oo) وحرف (ow)، يستمرّ من ثمّ عبر القصيدة، وينخفض في بيت الشعر ١٠ و١١، ثم يعود بقوة في بيت الشعر الأخير. يستخدم جستيس نمطه الخاص من أحرف العلة إلى حدّ ما مثل لاركن الذي استخدم نمطه من الإيقاعات الصاعدة والهابطة، ورايان الذي استخدم تشديداته المزدوجة. يقدّم هؤلاء الثلاثة عنصراً سمعياً، ويستعملونه لإنشاء نمط ما، ويهددون بإزالته، ثم يرجعون إليه بقوة.

مثال آخر على التماثل أو التناظر في قصيدة جستيس هو الجناس في أول بيتين. يؤكد الجناس الكلمات الرئيسية: «صوت»، و«ثلج»، و«يتساقط»، و«أزهار»، في حين يستمر الجناس في القصيدة، ويحدث ثلاثين مرة. المكان الوحيد الذي لا يظهر فيه هو بيت الشعر ١٠ و١١، ثم يعود بقوة في بيت الشعر ١٢. في الواقع، حركته في القصيدة تشبه تقريباً صوت (o) الطويل.

(١) Donald Justice, Selected Poems (New York, 1979), p. 102.

إضافةً إلى ذلك، هذه الكلمات الرئيسة في البداية مؤكدة أكثر من خلال قافية «ing». تحدث هذه القافية خمس مرات أكثر في القصيدة، وهي قوية بوجه خاص في النهاية. تُستخدم القافية الكاملة أو الجزئية أيضاً لربط الكلمات النهائية: بعيد / أبيض (remote/white)، ومفاتيح / كومة / خطوة (keys/heap/step)، أشجار النخيل / هابطة (palms/down)، ويميل / تنازلي / وفيرة (inclining/descending/abounding). الكلمتان الأخيرتان غير الموزونتين - «أزهار» و«بعيداً» - هما موزونتان داخل بنية القصيدة. تحدث القافية أيضاً مع تكرار الكلمات الرئيسة: الثلج (snow)، والزهور (flowers)، وسقوط (falling)، وهابط (descending)، وأبيض (white)، وذاكرة (memory)، وبعد الظهر (afternoon)، وبيانو (piano)، وسلم موسيقي (scales)، ومسبقاً (already). تُستخدم كلمة «أبيض» أربع مرات، و«ثلج» و«أزهار» ثلاث مرات.

نجد أيضاً في القصيدة توازناً في المضمون، توازناً في أجزاء المعلومات التي تتعامل مع الفكرة، والاستحضار والوصف العاطفي. يمكننا أن نرى تماثلاً إضافياً في حقيقة أن الأبيات هي ذات وقفة في نهاياتها. توجد ثلاثة أبيات فقط: ٣ و ٩ و ١١ تتعاقب قليلاً مع الأبيات التي تليها.

إذا نظرنا إلى إيقاعات القصيدة، نجد أمثلة أكثر على التكرار. يتكوّن البيت الأول من أربع وحدات: (١) «السماء تثلج»، (٢) «بعد ظهر اليوم»، (٣) «ولا يوجد»، (٤) و«أزهار». هذا ما قصده وليمز بالفعيلة المتغيرة، إذ «يجري توسيع قوس التفعيلة العرفية بحيث يمكن إدخال المقاطع أو الكلمات أو العبارات في حدودها»^(١). لا يبنى جستيس بالتأكيد إيقاعه على وليمز، لكن المصطلح لا يزال قائماً. ومع ذلك، ما يجب ملاحظته حول هذه الوحدات هو أن الوحدات الثلاث الأولى تصاعدية، أما الأخيرة فتظهر على أنها إيقاع تنازلي. يكرّر البيتان ٢ و ٣ هذا النمط. أما البيت ٤ فيكسر النمط بإدخال وحدتين تنازليتين. يعود بيت الشعر ٥ إلى القاعدة مع وحدتين تصاعديتين ووحدة أخرى تنازلية. لدى بيت الشعر ٦ و ٧ ثلاث وحدات تصاعدية ووحدة

(١) Princeton Encyclopedia, p. 289.

تنازلية. يحتوي البيت ٨ على وحدتين تصاعديتين ووحدة تنازلية. يكرر البيت ٩ البيت ٤ مع وحدتين تنازليتين. أما الأبيات ١٠ و ١١ و ١٢ ففيها ثلاث وحدات تصاعدية والأخيرة تنازلية. أو ربما البيت ١٠ فيه أربع وحدات تصاعدية ووحدة تنازلية. يكرر هذا الترتيب النمط الذي رأيناه في تفعيلة الترويشة والتفعيلة العميقة، والتشديدات المزدوجة وتكرار أحرف العلة والحروف الساكنة: أُسِّسَتْ قاعدة ثم جرى الانحراف عنها مدَّةً وجيزة، وعدنا إليها مع بعض التركيز.

الإيقاعات في أبيات جستيس هي أكثر تعقيداً حتى. لدى الأبيات الثلاثة الأولى إيقاعٌ مماثل يقطعه بيت الشعر الرابع، ثم يعود البيتان ٥ و ٦ إليه. أما البيت ٧ فيقطعه، ثم يعود البيت ٨. يقطع البيت ٩ بشدة، ويدمر الإيقاع تماماً، لا يعود إليه أبداً. هذا التفكك في الإيقاع يطابق صدمة الظهور العاطفي الذي يُنهي القصيدة.

الإيقاع والوحدات الصاعدة أو الهابطة متشابهة تماماً، وتتحرك معاً في معظم القصيدة، ثم تنفصل في النهاية لتخلق شعوراً بالانفصال الذي يشهده الراوي. إذا نظرنا إلى العلاقة بين المقاطع المشددة وغير المشددة، فإننا نرى كيف يحقق جستيس هذا الانفصال. تحتوي كل الأبيات الأربعة الأولى على خمس تشديدات، وهذا يؤسس معياراً. ويحتوي بيت الشعر ٥ على أربع تشديدات، في حين يحتوي بيت الشعر ٦ على أربع أو ست. لدى البيت ٧ حتى ٩ ست تشديدات، والبيت ١٠ سبع، وبيت الشعر ١١ خمس، وبيت الشعر الأخير ست. مرة أخرى، جرى تأسيس المعيار، ثم ابتعد عنه وعاد إليه. ومع ذلك، إذا نظرنا إلى المقاطع غير المشددة، فإننا نرى عملية أخرى تحدث. يحتوي بيت الشعر ٧ على خمسة مقاطع غير مشددة، ويحتوي بيت الشعر ٨ على أربعة مقاطع، لكنها تزيد على نحو حاد بعد ذلك بحيث تحتوي الأبيات الثلاثة الأخيرة على تسعة مقاطع، ثم تسعة أخرى، ثم اثني عشر مقطعاً. وهذه الزيادة الحادة في المقاطع غير المشددة في الأبيات الثلاثة الأخيرة هي التي تعطل الإيقاع المعمول به، ثم تلغيه.

تتحكم كل هذه العناصر في إحساسنا بالتكرار والتناظر. ولأنها لا تبدو محددة سلفاً، بل إنها مفروضة على القصيدة، كما هي الحال في مخطط القافية التقليدي والوزن،

يمكن أن يبدو وجودها ووضعها تعسفياً، حتى لو لم يكن كذلك في حقيقة الأمر. ثمة أنواع كثيرة من أنماط التكرار، لكن التقنية الشعرية المألوفة، كما رأينا، هي أن تُفاجئ القارئ بالنمط وتؤسسه، ثم تهدد بإزالته، ومن ثمَّ تعود إليه. ما يجعل خاتمة بعض هذه القصائد قوية جداً، بصرف النظر عن المعنى، هو أنها تعيد فجأة تأكيد الأنماط المتماثلة، التي كان القارئ يحشى التخلي عنها.

لقد نظرنا بإيجاز إلى ثلاث أدوات عروضية في الشعر الحر: نقطة المقابلة التي أُشئت بوساطة البيت وبنية الجملة، والتلاعب بالمقاطع المشددة وغير المشددة، والتلاعب بالعناصر المتكررة. قد تكون هناك أدوات أخرى أيضاً، كالتجاور الحاد للتفاصيل الملموسة التي تبدو غير مترابطة، وهي طريقة ريمبو، وهي شائعة في كثيرٍ من أشكال الفن في القرن العشرين. غير أن الأدوات الثلاث المقدّمة هنا موجودة بدرجات متفاوتة في قصائد كثيرة في الشعر الحر، بعضها لا يكاد يستعمل أياً منها، وبعضها الآخر ملأنا بها. غالباً ما يكون العامل المحدد هو درجة المصدقية التي يسعى إليها الكاتب. غير أن ما تفعله هذه الأدوات هو التأثير في استجابتنا للقصيدة. يعرف تشارلز هارتمان العروض بأنه «طريقة الشاعر للسيطرة على تجربة القارئ الزمنية للقصيدة، ولا سيما اهتمامه بتلك التجربة»^(١). تحاول الأدوات الثلاث الموصوفة هنا كلها تحقيق هذا الهدف.

كتب أي. إي. ريتشاردز أن الوزن «هو الوسيلة التي تُصنع بها الكلمات ليؤثر بعضها في بعضٍ إلى أقصى درجة ممكنة»^(٢). لدى الشعر الحر أيضاً طرقته في صنع الكلمات ليؤثر بعضها في بعضٍ، وليست، كما ادّعى جراهام هاف وروبرت غريفز، ببساطة طمساً للحدود بين الشعر والنثر. إحدى الصعوبات، كما أشرنا سابقاً، هي أن استخدام العروض الفردية على ما يبدو لا يعطي النقاد شبكة موزونة لفرض المساءلة. يجب على كل قصيدة أن يكون تحليلها بشروطها الخاصة، ولكن ألم يكن هذا صحيحاً أيضاً في الشعر الموزون؟

(١) Hartman, Free Verse, p. 13.

(٢) Richards, "Rhythm and Meter," p. 72.

ثمة قاعدتان أيضاً ربما يمكن تطبيقهما على الشعر الحر، على الرغم من أنّ كليهما كانتا تُستخدمان في الأصل من أجل الشعر الموزون. تأتي الأولى من روبرت غريفز، الذي كتب، «يجب ألا يكون ثمة فرق بين صوت القصيدة ومعناها».^(١) أما القاعدة الثانية والأهم فتعيدنا إلى كوليردج، الذي كتب أنّ العمل الفني في حدّ ذاته يجب أن يحتوي «على سبب يشير إلى كونه عملاً فنياً، وليس خلافاً لذلك».^(٢)

يجب على الشعراء ألا يقيسوا باستمرار قصائدهم فحسب، بل أن يقيسوا كل كلمة أيضاً مقابل هذه القاعدة، فحسب هذه القاعدة يجري الحكم على أيّ قصيدة في نهاية الأمر.

الهيئة العامة
المصرية للكتاب

(١) Robert Graves, "Harp, Anvil, Oar," in Gross, ed., *The Structure of Verse*, p. 36.

(٢) Samuel Taylor Coleridge, from *Biographia Literaria*, in *Criticism: The Major Texts*, (New York, 1952), p. 378.

الفصل الخامس

سرعة الخطأ: الطرق التي تتحرك فيها القصيدة

العمل الفني هو شيء موجود ومستقل عن الناس كلهم وعن أنظمة القيم كلها، التي لا يحتاج إليها، أو ليست لها حاجة، ولها الأهمية الكبيرة نفسها كأنها صخرة تطفو في الفضاء الخارجي. وبطريقة معاكسة، فهو أيضاً قناة تمر بين الفنان والجمهور، وباب نصف مفتوح يقف بينهما. ومع ذلك فهو أكثر من مجرد وسيلة تواصل، إنه أيضاً ما يجري إيصاله. كما أنه يحتوي على الجوهر، وروح خالقه، ولكن إذا لم يستطع الجمهور أن يجد طريقه في داخله، فعندئذ سيفشل العمل الفني. يدور العمل الفني حول الفنان والجمهور، ولا شيء على الإطلاق في الوقت نفسه. إنه غير عقلائي وغامض ويحاول لمس العواطف والحواس والعقل وحتى روح جمهوره. وهو يفعل ذلك ليس مع ما ينقله وموضوعه الظاهر فحسب، بل مع شكله أيضاً. تتواصل القصيدة مع قرائها، على سبيل المثال، من خلال طريقة إخبارها ومن خلال ما تخبره أيضاً.

إنَّ اللحظة التي نكتب فيها عن الشكل بعيداً عن المضمون فإننا نشترك في حالة من الخداع: لا يمكن فصل الاثنين. وهذا لا يعني أنه لا يمكننا الكتابة عن الشكل والمضمون بصورة منفصلة، بل لنؤكد أننا نكتب عن شيء مستحيل. وبالنظر إلى هذا التحذير، أودُّ أن أقترح أنَّ الصفات اللغوية التي يتألف منها شكل القصيدة يمكن تقسيمها إلى أربع فئات.

أولاً: العلاقة بين المقاطع المشددة وغير المشددة.

ثانياً: الصفات السمعية للغة، أي أنواع مختلفة من القافية والجناس وحروف

العلة وخاصة الحروف الساكنة، وما إلى ذلك.

ثالثاً: سرعة تقدّم القارئ في القصيدة.

رابعاً: النبرة. إضافةً إلى العمل بصورة منفصلة، فإنّ هذه العناصر غالباً ما تتمزج في كثير من الأحيان وتتداخل، بينما تلعب بعض الأدوات مثل انقطاع البيت دوراً قوياً في العناصر الأربعة.

موضوعنا المباشر هو سرعة تقدّم القارئ في القصيدة، التي يمكن تعريفها بأنها اختلافات مسيطر عليها في قوة دفع القصيدة نحو الأمام. تتأثر سرعة تقدّم القارئ في القصيدة أيضاً بتوقع القارئ ورغبته في المعرفة، وكذلك بالحركة الأمامية الطبيعية للجملة الإنكليزية وسرعة تدفق المعلومات من القصيدة إلى القارئ. في كلٍّ من الرواية والشعر، يتلاعب الكاتب دائماً بما يعرفه القارئ مقابل ما لا يعرفه. نوقش هذا الأمر في الفصل الثالث، ولكنني أرغب الآن في التعامل معه بصورة محددة أكثر.

حين يجعل الكاتبُ القارئ يريد أن يعرف، يمكن للكاتب استخدام جهل القارئ على أنه طاقة للتحرّك إلى آخر الصفحة. ونظراً لهذه الرغبة في المعرفة، يوازن الكاتب دائماً توقعات القارئ مقابل إحباطه، فالأولى هي أنّ القارئ سيتعلّم الإجابات، والثانية هي أنه لن يفعل ذلك. إذا كان الإحباط يغلب على التوقعات، أو إذا أصبح القارئ غير مبالي، فإنّ الكاتب يكون قد فقد القارئ.

واحدة من أصعب المهام في حساب التوقع هي أن نتخيّل قارئاً، ولكن دون فعل ذلك، يُترك نجاح القصيدة للحظ. يجب على الشاعر أن يتخيّل القارئ وهو يلتقط القصيدة، وينظر إليها، ويقرأ بيتها الأول، ثم يقرّر ما إذا كان سيقراً البيت الثاني أم لا. يجب على الشاعر أن يتخيّل القارئ وهو ينتقل من اللامبالاة إلى الفضول والاهتمام والتوقع. كتب فيليب لاركن الآتي: «الشعر عاطفي بطبيعته ومسرحي بعمله»^(١). يجب على الشاعر أن يخلّق في القارئ رغبةً في المعرفة. وهذا يعني أكثر من أن يكون لديك موضوع مثير للاهتمام في جوهره، وأن تنقله بطريقة جادة وصادقة. إنها مسألة اختيار وترتيب اللغة بأكثر الطرق فعالية. إذا كتب الشاعر لأنه كان مدفوعاً للكتابة بالحاجة

(١) Philip Larkin, "The Pleasure Principle," in Required Writing (London, 1983), p. 80.

العاطفية، فلدينا تلقائياً درجة من الاهتمام، لأننا مهتمون بكل ما يثير الشغف لدى زملائنا البشر. ولكن حتى أكثر الاهتمامات حماسةً يمكن أن تصبح مملّة بالغموض والشكل التافه. على الرغم من أننا نتحدّث عن شكل القصيدة، فإنّ الفئات الأربع المذكورة سابقاً هي مسألة مضمون أيضاً. ما لم تكن لغة الشاعر دقيقة ومثيرة للاهتمام، فإنّ دقة سرعة تقدّم القارئ في القصيدة تكون مستحيلة.

يجب على الشاعر على الأرجح أن يضع في حسبانته قارئاً يشبه نفسه، أو أن يكون مركباً من الأصدقاء مجهول الوجه، ويجب أن يتعرّف الشاعر هذا القارئ المثالي مثلما يتعرّف أيّ أحد. نحن، بوصفنا قراءً، نلتقط القصيدة لتتأثر ونستمع بها، فلا نقرأها لنعرف شيئاً عن الشاعر، أو إذا فعلنا، فإنّ ذلك لأننا نلتقط مجلة «الشعب»، وهذه المجالات لا علاقة لها بالشعر كثيراً. قد تكون هذه الأسباب جزءاً من وسائل القصيدة، وجزءاً من المسرح، ولكن لا يمكن أن يكون لديها شيء لتفعله بغاياتها. بغض النظر عن موضوع القصيدة، نقرأ دائماً لتتعلم عن أنفسنا. حتى حين نقرأ لئتم إخراجها من أنفسنا، فإننا في الواقع نبحث عن وجهات نظر جديدة نحو أنفسنا. نقرأ إلى حدّ ما لاكتشاف أدوات وطرق جديدة لتعمّق في رؤية مستقبلنا.

أحد الأسباب في أنّ المضمون يجب أن يكون مساوياً للشكل هو أننا نحن، بوصفنا قراءً، يجب أن نكون واثقين من الاعتقاد بأننا نؤثّر في إنسان آخر يتحدّث بدافع الشغف أو على الأقل لأنه لم يكن قادراً على التزام الصمت. حين يكون الشكل أهم من المضمون، وحين يكون موجوداً للإقناع أو الإبهار أو الزخرفة أو صرف الانتباه، فإنّ الشكل لا يخرج من احتياجات المضمون، بل يُستخدَم بلاغياً، أي للإقناع من أجله وحده. سيكون التأثير النهائي هو إحباطنا، لأننا نتطلّع، في نهاية المطاف، إلى الخروج من أنفسنا، لنكون قادرين لثانية واحدة على الابتعاد والنظر إلى أنفسنا فيما يتعلّق بالعالم. حين تُستخدَم تأثيرات القصيدة بطريقة بلاغية، قد يكون ثمة شعور بالغبطة المؤقتة، في حين نشعر أننا نسير في طريق جديد نحو التفاهم، ولكن هذا يتبعه الإحباط أو اللامبالاة المطلقة حينما نكتشف أنّ الطريق لا يؤدي إلى أيّ مكان.

تجدر الإشارة بين قوسين إلى أنّ رغبة الكاتب الواضحة في الحصول على المعلومات تؤثر في رغبة القارئ. كلّما كانت تلك الرغبة أقوى، قلّت فرصة أن يصبح القارئ محبباً. إذا لم يشعر القارئ بشغف الكاتب، فلن يحظى بأيّ منه. وهذا جزء من مسألة الوضوح. يجب أن يصبح واضحاً للقارئ ما الذي دفع الكاتب إلى كتابة القصيدة، لكنها أيضاً مسألة تتعلق بكيفية تقديم المعلومات. من الخطر دائماً على القارئ أن يفكر في الشاعر بأنه يعطي إجابات بدلاً من البحث عنها. ما نبحث عنه إلى حدّ ما في نصّ مكتوب هو الاكتشاف. وهذا الاكتشاف لا يمكن نقله، بل يجب تفعيله. هذه قوة كبيرة في ویتمان ونيرودا ویتس، وضعف في كثير من قصائد وليم وردزورث اللاحقة. في الشعراء الثلاثة الأوائل، يجري تفعيل البحث؛ في شعر وردزورث اللاحق، تُمرّر نتائج البحث على أنها تحسّن العمل.

ما لم يكن لدى القارئ شعور مسبق عن الكاتب، فإنّ الاستعداد للثقة هو الشيء الوحيد الذي قد يمنحه القارئ للكاتب مجاناً، وهو مبني ليس على ما لم يفعله الكاتب، بل على علاقة القارئ كلّها بالأدب. لكن الجانب المظلم من الاستعداد للثقة هو الشك. إذا لم يكافئ الشاعر هذه الثقة في اللحظات القليلة الأولى من القصيدة، فإنه سيكون في مأزق، فكلّما طالت المدّة التي يستغرقها الشاعر لمكافأتها، كان من الصعب الاحتفاظ بها. معظم استعدادنا للثقة مبني على توقع أنّ القصيدة ستحدث إلينا عن حياتنا الخاصة. إذا لم تتمكن من إيجاد هذا الأمر، فيجب أن نجد شيئاً آخر: الفكاهة، وجمال البنية أو اللغة، أو الذكاء، أو الغرابة، وما إلى ذلك. ولكن بغض النظر عن قوة هذه العناصر، فإنها ستكون زخرفية في أساسها ما لم تتحدّث القصيدة أولاً عن حياة القارئ.

حين نجعل القصيدة مهمة للقارئ، فإنّ من الضروري أن يفكر الكاتب ليس في القصيدة فحسب، بل بما يقع خارج القصيدة، ويتنافس على جذب انتباه القارئ. نحن القراء نهتم دائماً بماضينا وحاضرنا ومستقبلنا، ونحن محاطون بموجة من وسائل الترفيه والأنشطة التي تسعى إما إلى تشتيت انتباهنا أو التحدّث إلينا عن اهتماماتنا الشخصية. وبسبب التنوع الكبير في الترفيه العام، وطبيعة صناعة الإعلان وحجم وسائل الإعلام، فإننا نعيش في زمن يقصفنا المشهد دائماً. يجب أن يأخذ الكاتب هذا الأمر في

الحسبان عند السعي لجذب انتباهنا، مع تجنب استخدام المشهد. قد يكون السبب أنّ القارئ يلجأ إلى الشعر بحثاً عن الارتياح من ضجيج الآخر، وقد يكون السبب أنّ الكاتب يجب أن يكون عدوانياً أكثر.

يمكننا أن نبدأ في قراءة قصيدة بحماس أو باهتمام هادئ، أو بالشك أو بعدم الإيمان الصريح. يتأثر هذا التوقع إلى حدّ ما بالمكان الذي نجد فيه القصيدة (جودة العمل المنشور أو طبيعته)، وبمعرفتنا بالكاتب، وبمظهر القصيدة على الصفحة، وتلك العناصر في العنوان والأبيات القليلة الأولى، التي تلفت انتباهنا و/ أو تجعلنا نفكر في أنّ ما يلي سيكون ذا مغزى.

يحتاج الكاتب إلى توخي الحذر عند محاولة التأثير في المكان الذي يجد فيه القارئ القصيدة. وفي حين أنّ من الضروري أن نتخيل قارئاً مثالياً، في اللحظة التي يبدأ فيها الكاتب بالتفكير في قارئ محدد، مثل محرر لمجلة ما، فإنّ اختياراته الجمالية تبدأ في تأثرها بأمور تقع خارج القصيدة. يمكن لهذا أن يكون مضرراً. يجب على الكاتب أن يكتب دون قلق، إذا أراد من القراء في المستقبل أن يُعجبوا أو ألا يُعجبوا بالنتيجة النهائية. قد يقلق الكاتب حول الوضوح، ولكن ليس حول المراجعات الجيدة أو السيئة. لِمَا سُبِّحَ الشاعر البولندي زبيغنيو هيربرت (Zbigniew Herbert) خلال مدّة الكبت عن دور الكاتب، قال: «أن يرى الأشياء بوضوح شديد، وإذا كانت بسيطة، عليه أن يصفها ببساطة، وأن يتعلّم كيف يعيش مع اليأس اليومي، قائلاً لنفسه إنه ربما يجب عليه أن يكتب، ولكن ليس من الضروري أن ينشر ما كتبه»^(١).

أما بالنسبة إلى معرفة القارئ المسبقة بالكاتب، فلا يمكن للكاتب أن يفعل كثيراً حيال ذلك. وأفضل ما يمكن أن يفعله هو ليس انتهاك رغبة القارئ في الثقة. إذا اقترب القارئ من قصيدة بثقة معدومة، فيجب على الشاعر أن يعمل بجهد أكبر لاستعادة تلك الثقة، ولا أتحدّث عن جودة شخصية الشاعر. على أيّ حال، ليس من الضروري للقصيدة أن يكون الشاعر إنساناً طيباً، بل إنساناً كاملاً. في لحظة ما،

(١) Zbigniew Herbert, interview in Antaeus.

سيسقط الشاعر، ويترك القصيدة فحسب، ولكن إذا كان الشاعر مخادعاً في كتابته، فلن تحظى القصيدة أبداً على فرصة لتجاوز الشاعر.

يتأثر نهج القارئ للقصيدة إلى حدٍ كبير بالشكل المرئي للقصيدة على الصفحة. إذا كانت القصيدة طويلة أو قصيرة، متناظرة أو غير متناظرة، أو كان فيها أبيات طويلة أو قصيرة، فهذا ما يؤثر في توقع القارئ. ولما كنا قراءً، فإننا لا ننتبه إلى القصيدة فحسب، بل نجلب أيضاً إحساساً بمدى الجهد المطلوب لقراءتها، فضلاً عن بعض الإحساس الممكن للمكافأة. إذا كانت القصيدة طويلة، فمن الضروري أن نجعلها ممتعة للقارئ بأسرع وقت ممكن. وإذا كانت القصيدة قصيرة وتبدو سهلة للقراءة، فعندئذٍ يكون لدى الكاتب مزيد من الوقت للعمل على توقعات القارئ.

ثمة طاقة معينة تدفع القارئ في الغالب عبر القصيدة. تأتي هذه الطاقة من مصادر عدة، ولكن أولها يأتي من اهتمام القارئ وإحساسه بالتوقع. قد لا يكون هذا عنصراً قوياً بوجه خاص، وقد يختار الشاعر عدم فعل شيء به، ولكن يجب عليه الاعتراف أو الإقرار به. تحتوي قصائد معاصرة كثيرة على شكل متناظر ممل إلى حدٍّ ما: تتقدم الأبيات المؤلفة من ٨ مقاطع إلى ١٢ مقطعاً إلى أسفل الصفحة بهامش متساوٍ من جهة اليسار. هذا هو شكل كثيرٍ من قصائدي. مهما كان شكل القصيدة، يجب أن يكون هناك سبب له. وعدم وجود سبب يعني ترك أحد آثار القصيدة للمصادفة أو الحظ.

بعد فهم الحجم والشكل، فضلاً عن تقدير الجهد المطلوب لقراءة القصيدة، يفهم القارئ العنوان. هذه بوضوح مخاوف في أجزاء من الثانية، لكنها تؤثر في شعور القارئ بالتوقع. من خلال الجمع بين المعلومات المقدمة من شكل القصيدة مع العنوان، إما أن يكون القارئ مدفوعاً إلى الأمام استعداداً منه للثقة أو أن يزداد شكوكاً. يمكن لعنوان ما أن يكون مجرد تسمية، أو يمكنه إنشاء نبرة، أو يمكنه تقديم معلومات تحدّد موقع القصيدة فوراً حين نقرأ بيت الشعر الأول، أو توضّح التركيز على نحو أكبر. يمكن لعنوان أن يوجّه القارئ ويُنشئ سياقاً، مما يعطي القارئ إحساساً بما هو مهم، أو يمكن أن يخلق توتراً باستخدام لغة مشحونة عاطفياً. إذا سُميت القصيدة «أغنية»، فإننا نبدأ بقراءتها بطريقة مختلفة مما لو سُميت «اغتصاب». أو فكّر في

هذه العناوين: «رثاء الأرملة في الربيع»، و«لماذا يجب على كبار السن ألا يكونوا مجانين؟»، «مكتئبٌ من كتاب شعر سيئ»، «أمشي نحو المراعي غير المستخدمة وأدعو الحشرات للانضمام إلي»، «تأكل الضفادعُ الفراشات، وتأكل الأفاعي الضفادع، وتأكل الخنازير الأفاعي، ويأكل الرجال الخنازير». استخدم بعض الشعراء، مثل ثيودور ريتكه (Theodore Roethke)، عناوين لا تكاد تكون أكثر من تسميات («السحلية»، «مخزن أرضي»، «الاستيقاظ»)، في حين لدى البعض الآخر، مثل جيمز رايت (James Wright)، عناوين تؤدي عملاً كثيراً، كأن تضع النبرة، وتحدّد مكان القصيدة، وتخلق التشويق. انظر في عناوين رايت «بينما أخطو فوق بركة في نهاية الشتاء، أفكرُ في حاكم صيني قديم»، و«رسالةٌ مخبأةٌ في زجاجة فارغة ألقيتها في وادٍ من أشجار القيقب في ليلة من الليالي في ساعة غير مناسبة».

إلى جانب المظهر البصري للقصيدة وعنوانها يجب تضمين بضع كلمات منها. إنَّ مزج هذه العوامل الثلاثة تؤثر في توقعات القارئ وقراره بالثقة. بعد ذلك، ينضم التوقع إلى لحظة الجملة لخلق ما يمكن أن يُطلق عليه حقاً سرعة تقدّم القارئ في القصيدة.

فكر في قصيدة بيتس «ليدا والبجعة». حين نقرأ القصيدة أول مرة نرى أنها سونيت (مؤلفة من ١٤ بيتاً). تخلق هذه المعرفة نوعاً معيناً من التوقعات، في حين يخلق العنوان توقعاً آخر. ثمة إحساس بأننا نتعامل مع موضوع تقليدي بطريقة تقليدية. ولكن بعد ذلك لدينا الكلمات الأولى: «ضربة مفاجئة: لا تزال الأجنحة العظيمة ترفرف...». إنَّ العنف في هذا البيت متباين في التوقعات التي أنشأها عنوان القصيدة وشكلها المرئي إلى درجة أنها تخلق طاقةً تدفع القارئ إلى المقطع الأول. يؤثر بيتس أيضاً في سرعة بناء الجملة التي تشكّل الأبيات الأربعة الأولى، باستخدام أحرف علة قصيرة وأحرف ساكنة صُلبة أو هوائية، وسلسلة من تفعيلات السبونية (المؤلفة من مقطعين مشددين) أو التشديدات المزدوجة. ثم يوقف الشاعر هذا الاندفاع في المقطع الرباعي الثاني حسب البناء المختلف للسؤالين المطروحين، وباستخدام حروف العلة الطويلة والحروف الساكنة الناعمة، حين تتحكّم اللغة بالقارئ وتوجّهه كلياً.

لدى القصيدة عاطفة وفكرة وبيئة مادية ولغة وصورة وإيقاع وتوتر. إنَّ الدرجة التي تكون عندها القصيدة ناجحة هي الدرجة التي تكون فيها كل هذه العناصر مهمة للقارئ، ويجب جعل عنصر واحد على الأقل مهماً في أسرع وقت ممكن، إما في العنوان أو في بيت الشعر الأول أو الثاني. وحتى أطف القصائد يجب أن تكون عدوانية. على الرغم من أن التوقع يقودنا إلى القصيدة بمجرد أن تبدأ الجملة الأولى، فإن زخم اللغة هو الذي يدفعنا نحو الأمام، في حين يخلق كلُّ من الشكل والمضمون مزيداً من الطاقة والتوقعات لدفعنا إلى آخر القصيدة. من أجل التحكم في سرعة تقدُّم القارئ في القصيدة، يجب أن يكون لدى الشاعر وعي بإحساس القارئ بالتوقع من ناحية والإحباط من ناحية أخرى، أي الثقة من جهة والشك من جهة أخرى.

بمجرد أن يخلق الشاعر في القارئ رغبة في المعرفة، فإنَّ سرعة تقدُّم القارئ في القصيدة تتطلَّب توتراً، ويجب ألا تتراخي اللغة أبداً. ولما كنا قراءً، وَجَبَ أن يكون لدينا إحساس بمحاولة اللحاق بالركب، والاستمرار في أن نوشك أن نفهم. يتطلَّب هذا الأمر فجوةً دقيقة بين اللغة وفهمنا. يجب أن تبقى القصيدة أمامنا ولا تدعنا نسترخي في وتيرتنا الخاصة. إذا كان لأي سبب من الأسباب الكثيرة (كالغموض والتعقيد والكثافة والسرعة) تخطو القصيدة أيضاً إلى الأمام بكثير، ونشعر أننا لن نفهم القصيدة ولن تكون ذات مغزى لنا، فيمكننا عندئذٍ أن نصاب بالإحباط، وأن نتخلَّى عن القراءة. إذا أحطنا بالقصيدة أو فهمنا بسهولة ما تحاول أن تقوله - لأنَّ الكاتب كان بطيئاً أو واضحاً أكثر مما ينبغي - فمن الواضح أن مستوى طاقتنا سينخفض وسنفتقد الاهتمام بها.

دعنا نركز بإيجاز على سرعة تقدُّم القارئ في القصيدة قبل النظر بوجه خاص إلى اللغة. يتحكَّم التوتر بهذه السرعة، والتوتر هو عبارة عن طاقة. تأتي هذه الطاقة من اللغة وتوقُّع القارئ. حتى ثقة القارئ هي شكل من أشكال الطاقة. والكاتب متوازنٌ بين جعلنا نريد أن نعرف وعدم السماح لنا بالشعور بأن آثار القصيدة موجودة في المقام الأول لخلق هذه الرغبة. تشبه سرعة تقدُّم القارئ في القصيدة يداً ضغطت على ظهورنا، ودفعتنا إلى الأمام. وعلى الرغم من أنه يجب أن يُسَمَّح لنا بالراحة أحياناً، يجب أن تكون أماكن الراحة هذه من اختيار الكاتب. يتحرَّك القارئ أيضاً إلى الأمام من

خلال عملية طرح الأسئلة وإيجاد الإجابات. نحن بحاجة إلى أن نتضابق قليلاً من جهلنا، ويجب أن يدفعنا الكاتب لمعرفة المزيد. حتى في نهاية القصيدة، من الأفضل أن نترك القارئ مع أسئلة لا يمكنه الإجابة عنها إلا عن طريق العودة إلى الصفحة. يجب على الكاتب أن يحذر من إعطائنا الإجابة أو حتى الكلمة التي نتوقعها، وغالباً ما يجب أن يحوّل المشهد أو الموضوع في الوقت الذي لا نزال فيه راضين، ونريد معرفة المزيد.

إذا حصلنا على إجابات عن أسئلتنا بسهولة أكثر مما ينبغي، بوصفنا قراءً، فإننا سنفقد الاهتمام. ومن ثمّ إحدى أكثر أدوات الكاتب فعالية في سرعة تقدّم القارئ في القصيدة هي المفاجأة، وهي تحوّل في الشكل أو المضمون لا يتوقعه القارئ. يمكن أن يكون هذا التحوّل مجرد تحوّل في الاهتمام أو تجاوز راديكالي زائد. ثمة متعة كبيرة في القصيدة التي تستخدم الشكل التقليدي وهي المفاجآت اللغوية، التي تحدث ضمن هذا الإطار المحدد. كل القصائد محدودة من الناحية البصرية، وجزء من لذة المفاجأة في أيّ قصيدة هي اقتراحها لما هو غير متناهي ضمن حدود المتناهي، حتى حين تكون كل الاحتمالات الظاهرة متوقعة، لا يزال التغيير ممكناً. غير أنّ ما هو حتمي في المفاجأة أو أي من هذه الآثار هو أنه يجب أن تنشأ من احتياجات المضمون. ولكي يعتقد القارئ أنها موجودة من أجلها نفسها، فهذا يعني تعريض ثقة القارئ للخطر.

إذا تمكّن الشاعر من إقناعنا بشيء صغير، ستزداد احتمالية تصديقنا للشاعر حول شيء كبير. وأحد أسرع الطرق لتأسيس ثقة القارئ هي من خلال دقة وصف البيئة المادية. الأمر الأصعب هو الوصف الدقيق للظروف العاطفية والروحية. هذه الأشياء الثلاثة كلّها تعني إعطاءنا مزيجاً من المألوف وغير المألوف، وما نعرفه وما لا نعرفه. تُنقل هذه الأنواع الثلاثة من الوصف على نحو أفضل بمساعدة الاستعارة. وربما من خلال نوعية الاستعارة يكتسب الشاعر ثقة القارئ بأسرع ما يمكن أو يخسرها.

حين نلتقط قصيدة أول مرة فإننا نشعر بمفارقة رائعة، فلدينا دفاعاتنا وآراؤنا وتميزاتنا، ولدينا رضا عن النفس. ومع ذلك فإننا نريد تحديها حتى الإطاحة بها، ونتمكن من جعلها أقوى ربها. يتكوّن لدينا رضا عن النفس من خلال سلسلة من الدفاعات اللغوية التي تقول إننا ما نحن عليه لأسباب وجيهة عدّة. تهدف هذه الدفاعات إلى

الوقوف ضد الحجج المضادة، لكن الاستعارة ليست تحليلية، بل تستخدم الكلمات لصنع شيء غير استطرادي، شيء ما قبل الكلمة (في هذا البيان المباشر قد لا تكون موجودة لوصفه). في كتاب مشكلات الفن، كتبت سوزان لانغر (Suzanne Langer)، «ليست الاستعارة لغةً، بل إنها فكرة تعبر عنها اللغة، فكرة موجودة تعمل بدورها على أنها رمز للتعبير عن شيء ما. إنها ليست استطرادية، ومن ثم لا تقدم في الواقع بياناً عن الفكرة التي تنقلها، لكنها تصوغ مفهوماً جديداً لفهمنا الخيالي»^(١).

ولأنّ الاستعارة تتسلل إلى ما وراء حواجز الجدل، فإنها أداة لخرق دفاعاتنا اللغوية وإسقاط الرضا عن النفس في داخلنا. وعلى الرغم من أنّ القصيدة قد لا تحتوي على استعارة، فإنها لا تزال استعارة في حدّ ذاتها، وتمثّل جانباً من جوانب علاقات البشر بين الذات والعالم.

أحد متطلبات الكاتب، ولا سيّما الشاعر، هو رؤية الأشياء من خلال علاقة بعضها ببعض، ومراقبة الظواهر من حيث كيفية ارتباطها بالظواهر الأخرى، وأن نبحث دائماً عن الاستعارة، لأنّ البحث عن الاستعارة يعني البحث عن النمط الأساسي. إنّ توقُّع النمط بين الظواهر العشوائية على ما يبدو هو جزء من الحالة الرومانسية، ذلك أنها تتطلب إيماناً إنّ لم يكن في الوحدة والانسجام، فإنه سيكون في التواصل. ولما كنا بشراً، فإننا أشخاص نحلّ المشكلات، نفرض الشكل (وجانبنا المظلم هو المدّمّر)، وجزء من متعة الشعر هو أنه يفرض نمطاً. الطريقة التي تُنشأ بها القصيدة هي استعارة لترتيب الفوضى، ليس من خلال استخدام النمط فحسب، بل من خلال البنية أيضاً، وهي وجود البداية والوسط والنهاية. النمط في الشعر هو تكرار عنصرين لفظيين لخلق توقُّع ثالث. في الواقع، إنّ تصوّر الجمال هو إلى حدّ ما تصوّر النمط فوق عشوائية العالم، إذ إنّ الثوابت الوحيدة هي عنف الإنسان وأنانيته، في حين أنّ الجمع التام بين الشكل والمضمون، إنّ لم يكن جميلاً في حدّ ذاته، قد يصبح استعارةً لطبيعة الجمال، الجمال الذي يُعدُّ دليلاً ملموساً على إمكانية الوصول إلى الكمال.

(١) Suzanne Langer, "Expressiveness," in Problems of Art (New York, 1957), p. 23.

إنها إلى حدّ ما المتعة المتوقعة لاكتشاف النمط، والشكل وما يسميه غراهام هاف «الإشراق» (المطلب هو أن الأدب... يجب أن يرضينا وينير عقولنا من خلال سطحه اللفظي»^(١))، الذي يقودنا إلى البدء بقراءة القصيدة. في ترتيب الفوضى، تقف هذه الصفات ضد العشوائية وعدم الشكل والنشاز. الصفات الإضافية هي الانسجام، وهي العمل مع هذه العناصر الثلاثة، وحالة النعيم التي تمزج هذه العناصر في شكل يساوي المضمون. تتأثر سرعة تقدّم القارئ في القصيدة باستمرار بهذا التوقع للنمط والشكل والتألق، لأنّ القارئ يخشى أن البنية بأكملها ستتهار مرة أخرى في حالة فوضى. إنها مهمة الشاعر الدائمة للسيطرة على هذا الخوف، مما يخلق توتراً لتسريع التقدّم في القصيدة أو إبطائه.

في تسجيلات البيانو الثلاثية للكونت باسي، يأتي جزءٌ من المتعة من سماع إلى أيّ مدى يمكن أن يبتعد باسي عن اللحن حتى يقوم ببعض الطقطقات في نبرة عالية. الخوف هو أن العمل برمته سينهار فقط حين يكون التوتر في أعظمه، يلتقط باسي اللحن مرة أخرى. قد تستخدمُ القصائد أداة مشابهة. بعد أن أنشئ موضوع في العنوان و/ أو الأبيات القليلة الأولى، يمكن للكاتب الابتعاد عنها، في حين كلّما تقدّم الكاتب، ازداد التوتر، ما لم يكن الرابط محطماً بالفعل. مرة أخرى، يتلاعب الكاتب بما نعرفه مقابل ما لا نعرفه. ما هو ضروري هو أنّ الكاتب يرتبط أحياناً بالموضوع وبالطبع يعود إليه في النهاية، أو يغيّر شروط القصيدة إلى درجة أنّ الموضوع الأصلي يصبح غير ذي صلة.

في القصيدة السردية، تتأثر سرعة تقدّم القارئ في القصيدة بوضوح السرد وتطوره. أما في القصيدة الغنائية، فإنه يتأثر بوضوح بكل ما دفع الشاعر إلى نظم القصيدة. بها أن كل القصائد تحتوي على عناصر غنائية وسردية، فإنّ الكاتب يتلاعب بهذين النوعين من الوضوح باستمرار للتأثير في سرعة تقدّم القارئ في القصيدة. يجب أن يكون الوضوح مصدر قلق دائم. إنه إحدى الأدوات التي يستخدمها الشاعر للتنقل ذهاباً وإياباً بين جهل القارئ ومعرفته، ولا يكاد يكون ذلك ممكناً دون سرعة تقدّم القارئ في القصيدة.

(١) Graham Hough, An Essay on Criticism (New York, 1966), p. 19.

لا بُدَّ أن تكون العوامل الداخلية لهذه العناصر التي تؤثر في سرعة تقدُّم القارئ في القصيدة، إن لم يكن واضحاً، قابلة للتخيّل على الأقل. فعلى سبيل المثال، إحدى آثار المفاجأة هي أن تبدو أنها تُعَرِّض إنشاء النمط والشكل والإشراق للخطر. وهذا ما يزيد من التوتر ومن ثمَّ يسرّع تقدُّم القارئ. وبالنظر إلى شعور القارئ الأصلي بالتوقعات، فإنَّ أيَّ شيء يفعلُه الشاعر لتغيير سرعة تدفق المعلومات سيزيد من التوتر أو ينقصه، وهذا بدوره يسرّع تقدُّم القارئ أو يبطئه.

يمكننا ملاحظة هذا الأمر في انقطاعات الأبيات. إنَّ قطع البيت عند علامة من علامات الترقيم، أو عند وقفة نحوية عادية يخلق استراحة. بتعبير آخر، إنَّ قطع البيت حيث لا توجد عادةً وقفة مؤقتة، وتعاقب البيت إلى بيت آخر يخلق توتراً، ومن ثمَّ يسرّع تقدُّم القارئ. يتأثر هذا التوتر بشكل أكبر بجزء الكلام المستخدم على أنه الكلمة النهائية في بيت الشعر، وما هو جزء الكلام الذي يتبع الانقطاع، وما إذا كان جزء أكبر أو أصغر من الجملة هو الذي يتبع الانقطاع، سواء كان الشاعر يستخدم إيقاعاً تصاعدياً أم تنازلياً أم وزناً، وسواء كان الشاعر يستخدم نوعاً من القافية، أم طول البيت، أم نوعاً من الحروف الساكنة والمتحرّكة المستخدمة، وما نوع الجملة المستخدمة إضافةً إلى بنيتها وبنائها النحوي. كلّما ازداد التوتر، ازداد تقدُّم القارئ في القصيدة، الذي يمكن أن يكون متأثراً أكثر باستخدام الكلمات التي تحتوي على أحرف أولية أو نهائية، التي تهرب من بعضها أو يصطدم بعضها ببعض. على أيِّ حال، إذا لم يُعطَ القارئ فرصةً للاستراحة، فسيشعر بالإحباط وبيتعد عن القصيدة.

ما هو أكثر أهمية من فواصل الأبيات في التحكّم في سرعة تقدُّم القارئ في القصيدة هو الزخم الطبيعي للجملة الإنكليزية. وهذا ما يؤثر بصورة مباشرة في تدفق المعلومات، ومن ثمَّ في توقُّع القارئ ورغبته في المعرفة. من المحتمل أن تكون أسرع جملة هي جملة بسيطة تهرب من الكلمات ذات المقطع الواحد التي تستخدم أحرف العلة القصيرة ذات النغمة العالية والحروف الساكنة الصلبة أو الانفجارية - (يحتاج تيم إلى الحب)، والكلمات متعددة المقاطع، وحروف العلة الأطول والأكثر مرونة والحروف الساكنة التي تبطئ تلك الحركة: «يتوق هاري للنساء».

يمكن أن تتحرك الجملة المركبة على نحو أبطأ من جملة بسيطة وجملة معقدة أبطأ من جملة مركبة. في أي جملة، يحمل الفاعل والفعل والأشياء المباشرة وغير المباشرة المعلومات الأساسية. تحتوي الجملة المعقدة أيضاً على كمية كبيرة من المعلومات الثانوية محمولة بوساطة الجمل الثانوية، وعبارات الجر، والعبارات بين قوسين، والتعجب، وما إلى ذلك. تتأخر لحظة المعلومات الأساسية أو تنقطع بسبب المعلومات الثانوية، وثمة فرصة للتأثير في حركة الجملة ومن ثم زيادة سرعة تقدم القارئ أو تقييدها. وعلاوة على ذلك، تتأثر سرعة تقدم القارئ بنوع الجملة المستخدمة سواء كانت تعجبية أم توضيحية أم استفهامية. كيف تتنوع هذه الجمل وكيف تتنوع الجمل البسيطة والمركبة والمعقدة، وكيف يتنوع طول الجمل في النص بأكمله؟ ينبغي أن نرى أيضاً أن المعلومات الأساسية والثانوية غير موجودة في الجملة فحسب، بل في بيت الشعر والمقطع والقصيدة أيضاً. من الأدوات الأساسية لتقدم القارئ هي معرفة كيف تُستخدم المعلومات الثانوية لتأخير المعلومات الأساسية.

دعونا نلق نظرة على هذه العملية في أربع قصائد معاصرة. الأولى كتبها فيليب لاركن عام ١٩٥٥.

الرد بالإشارة

كانت هذه جميلة بالفعل، سمعتك تنادي

من القاعة غير المرضية

إلى الغرفة غير المرضية حيث شغلتُ

أسطوانات الموسيقى واحدة تلو أخرى، باستخفاف،

أضيقُ وقتي في المنزل، الذي

كنت تتطلعين إليه كثيراً.

كانت الموسيقى لأوليفر بعنوان «ريفير سايد بلوز»، والآن

سأذكر دائماً، على ما أفترض، كيف

نفخ هؤلاء الزوج المسنون مجموعة النغمات

عبر هواء شيكاغو في

بوقٍ ضخّمٍ قبل مجيء الكهرباء

في السنة التي تلت ولادتي

بعد ثلاثة عقود صنعت هذا الجسر المفاجئ

من عمرك الذي لم ترضي عنه

إلى شبابي الذي لم أرض عنه.

حقاً، على الرغم من أنّ عنصرنا هو الوقت،

لسنا متوافقين مع وجهات النظر الطويلة،

المفتوحة في كل لحظة من حياتنا.

إنها تربطنا بخسائرننا: والأسوأ،

هو أنها تُظهر لنا ما كان لدينا كما كان من قبل،

دون نقص كبير، كما لو أنّ

من خلال التصرف على نحو مختلف كان بإمكاننا الحفاظ عليه كما هو.^(١)

يمكن إعادة صياغة الموقف السردي على النحو الآتي. يذهب الراوي، الذي نفترض أنه لاركن، إلى المنزل لزيارة أمه. لم تربطه بها إلا علاقة ضعيفة، فيجلس في غرفته يستمع إلى أسطوانات الموسيقى، وتحديداً إلى «ريفرسايد بلوز» للعازف كينغ أوليفر. تحاول والدته التواصل معه، وتستجيب للأغنية بقولها «إنها كانت جميلة بالفعل»، ويدرك لاركن أنّ الأغنية الآن ستذكّره دائماً بهذه العلاقة الفاشلة. علاوةً على ذلك، يعتقد أنه في أيّ لحظة يمكننا أن نرى ما لدينا الآن كما كان من قبل، وننظر إلى

(١) Philip Larkin, Collected Poems (New York, 1989), p. 106.

التغيير وندرك أنه ربما لو تصرفنا بطريقة مختلفة لكان بإمكاننا إبقاء العلاقة مشرقة ورائعة ولا تشوبها شائبة.

ليس من السهل أن نعطي هذه القراءة، إذ علينا استخلاصها من الصفحة. بالنظر إلى القصيدة، نرى شكلاً متوازناً إلى حد ما، وثلاثة مقاطع بأطوال مختلفة (سنة أبيات، وتسعة أبيات، وسبعة أبيات)، بمخطط قافية إنكليزي (AA, BB, CC)، وتفعيل عمقية رخوة في الأبيات التي لها ٦ إلى ١٢ مقطعاً، وعنوان غير واضح أو مفهوم. نسأل من خلال القصيدة أسئلة ونبحث عن إجابات لها، ويجذبنا بناء الجملة. تتكوّن القصيدة من خمس جمل، الأولى والثالثة والخامسة منها معقدة جداً إلى درجة أنّ سرعة تقدّم القارئ تتغير باستمرار. أما الجملتان الثانية والرابعة، ولا سيّما الثانية، فتؤديان وظيفة الاستراحة.

غير أنّ معنى بيت الشعر الأول في حدّ ذاته غامض، وقد نرى أنّ العبارة المنطوقة تشير في الواقع إلى شيء آخر، وبذلك فإنها ترتبط بالعنوان (الذي يصبح مثيراً للسخرية بمجرد أن نفهم المعنى الكامل للقصيدة، وأنّ كل شيء تقريباً في الحياة يصبح «إشارة لشيء سابق»). يتبع لاركن بيت الشعر الأول بعبارات الجر، وهي عبارة الاسم الموصول وشبهي جملة ظرفيين. البيتان الثالث والخامس مرتبطان بشدة والبيت الأخير فقط، وهو السادس، يصل إلى استراحة تامة. التأثير هو تغيير السرعة باستمرار، الذي يتأثر أيضاً بفواصل الأبيات والقافية وأسئلة القارئ فيما يتعلّق بما يتحدث عنه لاركن. التأثير النهائي هو مقطع متوازن تماماً يجمعه توتر داخلي، ويحكمه بناء الجملة في المقام الأول.

يؤدي المقطع الثاني حركة مختلفة ولكنها متشابهة. يوقف لاركن الزخم بجملة قصيرة، مما يفاجئ توقعاتنا بترتيب الكلمات العكسي، ويجيب عن أحد أسئلتنا من خلال إعطائنا الإشارة إلى «ذلك» (that) في بيت الشعر الأول. ثم يبدأ ببطء جملة الأطول، مستخدماً مرة أخرى التجاوز والقافية للتأثير في سرعة تقدّم القارئ في القصيدة، ولكنه في الغالب يتلاعب بالعبارات وخمس عبارات جر، مع إدخال ثلاث منها بين الفاعل والفعل «يصنع» لبناء التوتر.

أما المقطع الثالث فهو أبسط من الناحية التركيبية، وأقل الأبيات من حيث التجاور. يبدأ لاركن بالظرف «حقاً»، ويؤخّر الفعل والفاعل مع شبه الجملة الظرفية، ثم يعجّل الحركة ببيتين بسيطين إلى حدّ ما، ويتوقف على نحو مفاجئ عند كلمة «أسوأ»، التي توضع مقابل كلمة «حقاً» التي بدأت المقطع. تُبطننا كلمة «أسوأ» قبل أن نسقط مرة أخرى في النصف الثاني من الجملة المركبة. كما تبطننا عبارة «دون نقص كبير» مرة أخرى، ثم نتقدّم للأمام من خلال ثلاث عبارات تشكّل شبه الجملة الظرفية الأخيرة، التي تصل إلى الشعور بالتحرّر والاكتمال الإيقاعي مع قافية «على الرغم من ذلك» في الثنائية الأخيرة. ليس ثمة شيء ثابت في هذه القصيدة، ولا مكان للراحة لا يكون من اختيار لاركن. تدفعنا التغييرات والتجاورات باستمرار نحو الأمام. علاوةً على ذلك، فإنّ الجمل الثلاث الأطول كلّها تكدّس المعنى، مع إبقاء الكلمات الأهم حتى النهاية: «يتطلع إلى»، «شباب غير مُرضي» و«نحتفظ بها كما هي».

لنفكر في قصيدة شعرية من الشعر الحر بقلم لويس غلوك (Louise Gluck).

ظلّ الصقر

تعانقنا في الطريق

ولسبب ما لم أعد أتذكّر،

ثم تباعدنا، فرأيتُ

هذا الشكل أمامي - ما مدى قربيه؟

نظرنا إلى الأعلى حيث حام

الصقرُ مع فريسته. شاهدتهما

ينحرفان نحو ويست هيل، ملقيان

بظلهما الوحيد على الأوساخ، الشكل

الكامل كلياً للمفترس،

ثم اختفيا. وفكرتُ:
ظلُّ واحد، مثل الذي صنعناه،
حين عانقتني.^(١)

لدينا اثنا عشر بيتاً وخمس جمل، على الرغم من أنّ الجملة الخامسة هي من الناحية الفنية جزءٌ من الرابعة، وقد أعطت الجملةً وحدتها من أجل التشديد البلاغي. ثلاثة أبيات تعاقبت بعضها خلف بعضٍ بقوة، وثلاثة أبيات أخرى تعمل على أنها استراحات كاملة، والستة المتبقية عبارة عن استراحات جزئية. الجمل معقدة، فالأولى تضايقنا بأربع عبارات ظرفية قبل أن ندرك أننا نتعامل مع جملة استفهامية تعكس الحركة التي بدأت في الأبيات الثلاثة والنصف الأولى. إضافةً إلى أنّ أشباه الجمل الثلاث الأولى في الجملة الأولى لديها إيقاع أو انعطاف تنازلي، في حين تصبح الأبيات التي تتعاقب خلف بعضها بعضاً باستخدام كلمة «فرايتُ» تصاعديّة، كما تفعل شبه الجملة التي تليها والاستفهامية. ما يدفعنا أيضاً في الجملة هو الخوف المتزايد وسؤال القارئ عما يشكل التهديد.

الجملة الثانية هي جملة مركبة، ويعمل الجزء الأول منها على أنه استراحة؛ أما النصف الثاني فيسرع ويبطئ مع كل جملة ظرفية، وينتهي بعبارة مناسبة. تشكل الجملة الثالثة استراحة، ولكنها تجبر القصيدة على التعثر إلى نهايتها مع العبارات الأربع القصيرة التي تتبع (حين تتناقض مع العبارات الأطول في بداية القصيدة). وهذا التعثر يشير إلى القلق الذي نستنتجه أيضاً من الكلمات. يتخذ هذا القلق تأثيراً أكبر حين نعود إلى القصيدة ونفهم المعنى المزدوج للبيت الثاني («لسببٍ ما لم أعد أتذكر»)، مما يقودنا إلى رؤية الظل على أنه فآل، وأنّ القصيدة ليست عن عناق ما، بل عن فراق وشيك والسبب وراءه. مرة أخرى، ليست الحركة ثابتة أبداً. يمتلك المرء إحساساً بالمضي فُدماً ليس بمفرده، بل يجري سحبه من خلال بناء الجملة.

(١) Louise Gluck, The Triumph of Achilles (New York, 1985), p. 52.

القصيدة الثالثة هي لديفيد بوتومز (David Bottoms) «على جذع الصفصاف»:

البركة ساكنة الآن، وألطف التجديفات تُهدئ
القارب المتجه نحو الخليج. فوق النجوم العائمة
تنجرف أنت، والماء يستقرُّ حولك.
تتسع العيون حين يتذكرُّ الجسدُ،
وتضيء النجومُ فوق أشجار الصنوبر.
أسفل الخليج، تصطف ضفادعُ الشجرة الثلاثة مع ترانيمها المفضلة
ويستمعُ ذكرُّ البط.
في تناول يدك، يؤدي عابرُ الماء
معجزته الليلية.

ثم يُصدرُ جذعٌ خفيفاً فوق القارب الصغير كالتنفس
فتنظرين إلى الأعلى. لا شيء هناك،
ثم يبدأ الخفيف مرة أخرى، فتسلطن الضوء.
تلمعُ عيونُ حمراء على أوراق الصفصاف،
مضيئة، بلا كيان،
وفجأةً تخجلين من وحدتك.

تهبُّ الرياحُ بشدة على البركة، فيتأرجح الجذعُ
من شعاعك. يتأرجحُ القاربُ
بسهولة في صفيحة الموجة، ويتمسك الدماغُ المسن
بالعمود الفقري.^(١)

(١) David Bottoms, "On the Willow Branch" from Under the Vulture Tree (New York, 1987), p. 42.

تصفُ القصيدةُ شخصاً في الليل يجِدُّ بالقارب في بركة، ويدرك وجود حيوان على جذع شجرة الصفصاف - ربما حيوان الراكون - ويحوض لحظةً تَكشُف. لا أرغب في التعليق على المضمون، بل في الإشارة إلى أن التوتر في الشكل يأتي من انقطاع الأبيات، والصور المشحونة واللغة. إنَّ جمل القصيدة العشر كلُّها تقريباً جمل مركبة لها البنية نفسها، في حين أن الاستثناءات تبدأ بعبارات مقترحة وتصنع شكلاً مكافئاً. الجملة التي تحمل أعظم توتر هي في المقطع الرابع، وسبب هذا التوتر في المقام الأول هو البيت القصير «مضيئةً بلا كيان». الجمل العشر كلُّها متقاربة في الطول، وفي كل جملة مركبة يتحرَّك النصفُ الأول بسرعة ويتحرَّك النصف الثاني ببطء. التأثير هو شعور بالضجر. تبدو سرعة القصيدة وحركتها - وشكلها نفسه - متعارضة مع موضوعها. يمكن القول أيضاً إنَّ الصور المشحونة والأسلوب غير مناسبين. ليست مرتبطة باحتياجات المضمون، ولكنها موجودة لخلق توقعات غير راضية. ما هي تلك الضفادع الثلاثة التي تصطف لتؤدي ترانيمها المفضلة، وما هي معجزةٌ عابر الماء ليلاً؟ إنَّ خلق توقعات أكثر مما تُرضيه القصيدة من شأنه أن يحبط القارئ.

كتب بوتومز قصائد جميلة، ولكن ربما هذه القصيدة ليست واحدة منها. ما يجب ملاحظته هو أن الجمل العشر بهيكلها المتكرر تُنشئ أنموذجاً ليس متكاملًا مع محتوى القصيدة. لقد عرفنا سابقاً جمال القصيدة على أنه مزيج من النمط والشكل والإشراق في شكل يتساوى مع المضمون. في قصيدة «على جذع الصفصاف» يشعر المرء أن الشكل والمضمون يلاحقان غاياتهما الخاصة، وكل واحد منهما متحرر من الآخر.

وإليك هذا المثال الأخير على سرعة تقدُّم القارئ في قصيدة لجيمز رايت (James Wright):

أغنية صيد

لم أقتل أحداً قط

إلا سنجاب الغوفر، وبعض الأسماك.

أطلقتُ عليه النار ببندقية على جانب الطريق،

فتناثر شعره الذهبي الناعم على مساحة نصف فدان من الجحيم.
وسمكة واحدة بين أسماك كثيرة، سمكة الشمس، هي التي أحببتها.
قطعتُ حلقتها وأكلتها.

كل ما تبقى من وجه سنجاب الغوفر الصغير، الذي يشبه الجرد
حتى الآن هو أكثر حساسية من أغنية طائر أبو الحناء
ووجهه حين تراه من كذب،
يطير على المروج في مكان ما.
هناك حيوانات مينيسوتا الميتة الكثيرة، أكثر مما
يمكنني أن أتذكر.

ومع ذلك أعيشُ مع جسد سمكة الشمس وأداعبها.

واحدة من بين أجساد كثير،

لقد أمسكت بها بدافع الجراءة العرّضية

لما حاول الاختباء في ضوء الشمس.

قفز نحو سد بحيرة مارش،

وتظاهر بأنه مجرد شظية صغيرة في ظهر اليوم عموماً.

كنتُ أعرف أكثر عن حياته.

برقوق حلو، ظلُّ صغير، يطعم أخي،

إنه ظلي. (١)

على الرغم من أنّ بنية قصيدة رايت وأسلوبها أبسط من القصائد السابقة، نحن
على دراية بسيطرة رايت الدائمة على السرعة، بدءاً من التوقعات بسبب تجاوز العنوان

(١) James Wright, Above the River: The Complete Poems (New York, 1990) p. 357.

مع بيت الشعر الأول، إلى العنوان المباشر والمفاجأة في النهاية. يأتي كثيرٌ من التوتر من بناء الجملة. أبيات القصيدة الـ ٢٢ مقطوعة في الغالب على نحو طبيعي بوقفات، وبيتان فقط يتعاقبان قليلاً. من الجمل الإحدى عشرة، فقط الخامسة («ما تبقى...») والجملة الثامنة («واحد بين كثير...») لديها تعقيد حقيقي. الجمل الباقية بسيطة إلى حدٍّ ما وكلّها، باستثناء واحدة، تستخدم بناء الجملة والطول والإيقاعات. الاستثناء هو أول جملتين في الأبيات الأربعة الأولى. لدى هذه الجمل البنية نفسها تقريباً، ولكن حين نقرأ أنّ الجملة الثالثة مختلفة جداً («وسمكة واحدة بين أسماك كثيرة، سمكة الشمس، هي التي أحببتها»)، فإنّ النتيجة هي المفاجأة والزخم المتزايد.

كان لعازف الجاز بن ويبستر (Ben Webster) طريقة مختلفة في تنوع جودة وبنية كل مقطع موسيقي عَزَفَهُ تقريباً، مما أضاف لكل مقطع صفة المفاجأة. يستخدم رايت أيضاً مثل هذا التنوع المستمر. السرعة والطول والإيقاع: يختلف كل بيت شعر عن غيره، وكل واحد يحتوي على مفاجأته. إضافةً إلى ذلك، يستخدم رايت بناء الجملة وعلامات الترقيم والوقفات على أنها مؤشرات، لتُظهر لنا أولاً هذا الأمر، ثم ذاك، ولكي نستمر في المضي قُدماً.

لا يزال ثمة عنصر واحد آخر من السرعة لتتطرق إليه وهو النسبة. اللغة هي معلومات والمعلومات طاقة. إذا كانت سرعة تقدُّم القارئ في القصيدة هي قوة تلك الطاقة، فإنّ النسبة هي توزيعها. تتأثر النسبة بصورة أساسية بالفكرة الأساسية التي تطرحها القصيدة، كما تتأثر بحقيقة أنها تحتوي على بداية ووسط ونهاية، وهي أجزاء قد لا تُفهم على أنها كذلك حتى تنتهي القصيدة. تتأثر النسبة أيضاً بطول القصيدة وتحتاج إلى كل كلمة وصوت وتأثير، وما إلى ذلك للمساهمة في الغرض من القصيدة. «الغرض» هو بالتأكيد كلمة غير دقيقة، ولكن تكمن في داخلها فكرة أنّ أيّ قصيدة لديها عدد مثالي من الكلمات ذات صفة معينة، وأن تجاوز أو نقصان عدد المقاطع بمقطع لفظي واحد يعني انتهاك قوانين التناسب، ومن ثمّ إضعاف القصيدة. هذه الحاجة إلى النسبة تتحكم بالمكان الذي يبدأ فيه الشاعرُ القصيدة، وسبب تموضع كل

كلمة متتالية. إذا كانت القصيدة طويلة أو قصيرة أكثر مما ينبغي، فالإيقاع الدقيق مستحيل، لأنَّ حركة اللغة تصبح منفصلة عن متطلبات المضمون.

ليست النسبة تقنية، بل خاصية تؤثر ليس في سرعة تقدُّم القارئ في القصيدة فحسب، بل في الفئات الثلاث الأخرى أيضاً من الشكل وهي النبرة، والصفات السمعية للغة، والعلاقة بين المقاطع المشددة وغير المشددة. في ختام القصيدة يجب علينا ألا نشعر أنَّ توقعاتنا قد تحققت فحسب، بل أنَّ حياتنا قد ازدادت، ولو بدرجة قليلة. نقرأ إلى حدِّ ما من أجل أن نفقد الوعي بمحيطنا، وأن نكون أشخاصاً مختلفين حين نعود إلى أنفسنا. قلِّماً يحدث هذا الأمر، ولكن كيف تحرَّكنا القصيدة في أبياتها، وكيف تُدير توقعاتنا واهتماماتنا دون إحباطنا في النهاية، هو أمر يُبعدنا أيضاً عن الرضا عن النفس والهوس بالنفس. إنَّ تعلُّم كيفية التحكُّم في سرعة تقدُّمنا في القصيدة هو إحدى الطرق الكثيرة التي يتعلَّمها الشاعر للسيطرة على القصيدة. قال بودلير: «ليس هناك تفاصيل في أمور الفن.»^(١) إذا نجح شيء ما، يجب على الشاعر أن يجدد سبب نجاحه، أولاً ليثبت أنه لا يخدع نفسه، وثانياً حتى يمكننا فعل ذلك مرة أخرى.



الهيئة العامة السورية للكتاب

(١) Charles Baudelaire, "Further Notes on Edgar Poe," in Selected Writings on Art and Artists, trans. P. E. Charvet (Cambridge, 1972), p. 206.

الفصل السادس

وظيفة نبرة الصوت

أحد الأسئلة الأولى التي نسألها حين ننتقي قصيدة لنقرأها هو: ما الذي جلب هذه القصيدة إلى حيز الوجود؟ ليس هذا فضولاً من جانبنا. حاول معظم الشعر المكتوب على مدار مئتي عام الماضية إعطاء الانطباع بأنه كان مدفوعاً إلى حيز الوجود من قوى يستحيل للشاعر أن يقاومها. كتب راينر ماريا ريلكه (Rainer Maria Rilke) في رسالة إلى زوجته (بتاريخ ٢٤ حزيران، ١٩٠٧): «إن أعمال الفن هي دائماً بالفعل نتاج تعرُّض الفنان للخطر، أو نتاج الذهاب إلى النهاية في تجربة ما، إذ لا يمكن للمرء أن يذهب أبعد من ذلك... والعمل الفني، أخيراً... أفضل تعبير ممكن عن هذا التفرد.»^(١) وصف فيليب لاركن المرحلة الأولى من كتابة القصيدة على النحو الآتي: «حين يصبح رجلٌ ما مهوَّساً بمفهوم عاطفي إلى درجة أنه يكون مضطراً لفعل شيء ما حياله.»^(٢) ما يفعله هو كتابة قصيدة تحاول إعادة خلق المفهوم العاطفي نفسه في القارئ.

ونتيجة لذلك، فإن السؤال عن سبب كتابة القصيدة هو أحد أهم الأمور التي يمكن أن نسأل عنها، لأنه يوفّر الوصول إلى جزء من نية القصيدة. أقول «جزءاً»، لأن نية المؤلف تتحكّم في كل من وسائل القصيدة (كيف كُتبت) وغاياتها (لماذا كُتبت)، وسؤالنا الأول يتناول لماذا، وليس كيف.

يمكن أن نجد نية القصيدة ضمن معنى كلماتها وصوتها: أي في الصوت الفردي للكلمات وعلاقة بعضها ببعض. لنلق نظرة أولاً على معنى الكلمات.

(١) Rilke Letters, p. 286.

(٢) Philip Larkin, "The Pleasure Principle," in Required Writing (London, 1983), p. 80.

إنَّ الأنواع الثلاثة للمعنى هي دلالي وضمني ونغمي. الدلالة هي المعنى الأساسي للكلمة. فالخبز، على سبيل المثال، عبارة عن طعام يتكوّن من الدقيق والخميرة والماء، وما إلى ذلك. يتضمّن المعنى الضمني للكلمة معانيها الثانوية وأبعادها الرمزية والثقافية أيضاً. الخبز هو زاد الحياة وهو كلمة تعني المال. التنغيم (intonation) هو التظليل العاطفي الذي يعطيه تشديد الكلمة ونطقها. كما يشير إلى طبيعة الجملة: استفهامية أو توضيحية أو تعجبية. في أي نصّ مكتوب، كالقصيدة على سبيل المثال، يجب الاستدلال على التنغيم من السياق و/ أو من الأدوات الآلية أو الرسمية مثل نوع الخط، وعلامات الترقيم، وانقطاعات الأبيات، والوزن، والقافية، وقيم المحاكاة الصوتية وعلو الصوت وانخفاضه، وما إلى ذلك. ومن خلال التنغيم في النص المكتوب يمكننا أن نكتشف نية الكاتب. تتحكّم نبرة الصوت في كيفية قراءة الكلمات والقيم الدلالية والضمنية للكلمة.

نبرة الصوت هي إحدى الصفات اللغوية العامة الأربع التي تكوّن شكل القصيدة. أما الصفات الأخرى فهي العلاقة بين المقاطع المشددة وغير المشددة، والصفات السمعية للغة، وهذا هو التنوّع في القافية، والجناس، وحروف العلة، والخاصية الساكنة، وما إلى ذلك. الصفة الثالثة هي سرعة تقدّم القارئ في القصيدة، وهي التنوّعات التي يجري التحكّم بها في الحركة التقدمية للقصيدة.

تعدّ نبرة الصوت، بين هذه الصفات الأربع، الأصبغ من حيث التحليل، لأنها غير ملموسة، كالحالة العاطفية للشخص التي لا يمكن قياسها بدقة. ومع ذلك، إذا لم نتعرّف بصورة صحيحة نبرة الصوت في القصيدة، فلن نتمكن من اكتشاف معناها ومن ثمّ نيتها. علاوةً على ذلك، قد تكون نبرة الصوت في القصيدة وأسلوب المتحدث في القصيدة أمرين مختلفين، كما هي الحال في قصيدة ت. س. إليوت «أغنية حب ج. ألفرد بروفروك»، أو قصيدة روبرت براونينغ «دوقتي الأخيرة».

بين هذه الصفات الأربع التي تشكّل شكل القصيدة، يمكن أن نقول إنّ نبرة الصوت هي الطريقة التي تكون فيها «طريقة السرد متضمنة فيما قيل». يصبح أسلوب السرد جزءاً من الموضوع. تنصّ «موسوعة برينستون للشعر وفن الشعر» على أن نبرة

الصوت «التي تعتمد عليها فعالية الخطاب إلى حدّ كبير تتكوّن في الاختيار اللبق للمضمون، وفي تعديل الأسلوب من أجل التأثير في جمهور معين»^(١) أشككُ هنا في كلمة «معين»، لأنني أعتقدُ أنّ القصيدة يجب أن تتناول نطاقاً واسعاً من الجمهور قدر الإمكان، ولكن السؤال الأهم هو: ما الاختيار اللبق للمضمون؟

إنّ عملية الكتابة هي عملية اكتشاف. لا يبدأ المرء بالكتابة أبداً وهو يعرف ما سيكون المنتج النهائي. يُكتشف هذا المنتج في نهاية الطريق. المنتج النهائي هو نية القصيدة وكيف يتم إيصال هذه النية: ما دعاه كوليردج «أفضل معانٍ في أفضل ترتيب». كل الأشياء الأخرى كالوصف والفكرة وجمال اللغة هي جوانب من هذا الاختيار اللائق، لأنّ هذا الاختيار يؤثر في أكثر من المضمون، وهو أيضاً الطريقة التي تُلقى بها القصيدة: إنه الشكل. يسعى القارئ إلى اكتشاف ما دفع الكاتب إلى كسر حاجز الصمت. حين يعطينا الكاتب قصيدةً فإنه يقدم لنا الاستعارة التي تمثل جانباً من جوانب العلاقة العاطفية للشخص مع العالم، وهو ما أسمته سوزان لانغر «رؤيته لطبيعة الإحساس، وصورته للتجربة الحيوية: الجسدية والعاطفية والرائحة»^(٢).

الاستعارة هي اكتشافٌ رائع من جانب الكاتب، ونحن، بوصفنا قراءً، نريد أن نشارك في هذا الاكتشاف، لا لأننا نأمل في الترفيه فحسب، بل لأنّ هذا الاكتشاف أيضاً قد يكون مفيداً في حياتنا. قد تكون الاستعارة نَسْخاً لحدثٍ ما في الذاكرة، وقد تكون مُحْتَرَعَةً بالكامل، أو قد تقع في مكان ما بينهما. المهم هو حقيقة الاستعارة، وليس ما سببها.

يكتشف الشاعرُ، في مرحلة ما من عملية الكتابة، نبرة الصوت في حديثه، حتى ربما قبل أن يكتشف المعنى الضمني والدلالي للكلمات. في الواقع، إنّ نبرة الصوت هي التي تسمح لنا في كثير من الأحيان بتوسيع النطاق الخاص للمعنى الدلالي للكلمة إلى

(١) Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Alex Preminger and T. V. F. Brogan, eds., (Princeton, NJ, 1993), p. 1293.

(٢) Suzanne Langer, "Imitation and Transformation in the Arts," in Problems of Art (New York, 1957), p. 91.

المعنى الضمني الأوسع. مرة أخرى من «موسوعة برينستون»، نقول إن نبرة الصوت هي «الروح المسيطرة» للعمل أو «جوّه» أو «هالته»^(١) وبعيداً عن نبرة الصوت الفورية تكمن «الكلمات الوصفية الأكثر تعقيداً التي تحاول تحديد الكتل الأكبر الموجودة على النص التابعة لنسخة معينة من التاريخ الأدبي»: صفاتٌ مثل «عاطفي» و«كلاسيكي» و«رومانسي»^(٢).

ببساطة أكثر، إن نبرة الصوت هي المسافة العاطفية بين المتحدث والموضوع. كما يشير إلى المسافة العاطفية بين الكاتب والقارئ. وهذا ليس مجرد أسلوب بل إنه المظلة الأكبر للنية، التي تشمل الأسلوب والبنية، وكل هذه العناصر التي يريد منها الكاتب أن تؤثر في القارئ.

نذهب إلى عمل أدبي من أجل الحياة العاطفية في داخله، وتصبح نبرة الصوت دليلاً داخل تلك المتاهة. من الواضح أن نبرة الصوت في قائمة مطعم ليست مهمة كثيراً، ولكن في مقال صحفي تشير نبرة الصوت إلى وجهة نظر الصحفي الخاصة (أو المحرّر أو الصحيفة). يمكن أن تكون وجهة نظر شخصية تشير إلى أن المراسل يرغب في أن نرى هذه الأحداث بطريقة معينة (جيدة، سيئة، مرعبة، حميدة)، أو يمكن أن تكون وجهة نظر ثقافية، كما في مقال في صحيفة «نيويورك تايمز»، التي ترى الافتراضات الثقافية على أنها أمرٌ مسلمٌ به، ويمكن أن تكون صحيحة أو خاطئة.

حين ننظر فقط إلى معنى الكلمات، نجد أن لنبرة الصوت أربعة جوانب أساسية. حاول أن تتخيل مخطط لذرة. الموضوع هو نواتها. ويدور حولها، دعنا نقول، على المدار الشمالي الجنوبي، النطاق الكامل للعواطف الممكنة: الحب، والكراهية وكل ما بينهما، والازدراء، والحسد، والغيرة، والعشق. يمكننا أن نتخيل هذه الأمور متدرّجة، موضوعة جنباً إلى جنب وتشكّل دائرة، تماماً مثل الألوان المتدرّجة من درجة إلى أخرى. قد ندعو هذه التدرّجات الجوانب النوعية لنبرة الصوت.

(١) Princeton Encyclopedia, p. 1293.

(٢) Ibid.

والآن تخيّل دائرة أخرى، وهذه الدائرة تدور على محور الشرق والغرب. على هذه الدائرة، لدينا أنواع مختلفة من الأصوات: صوت التهكّم، وصوت الصدق، وصوت الساخر، وصوت الساذج، وهلم جرّاً. وهذه أيضاً يمكن ترتيبها مثل الألوان، ظل تلو آخر.

تخيّل الآن دائرة ثلاثة تقطع الدائرتين الأخرين، نسميها جوانب من الحالات: أشعر بالحزن فعلاً، ينبغي أن أشعر بالحزن، يمكنني أن أشعر بالحزن، قد أشعر بالحزن، وما إلى ذلك.

الجانب الرابع هو الشدة أو المسافة. هل العاطفة والصوت والحالة ضعيفة أم قوية؟ في أنموذجنا يمكن تمثيل هذا من خلال مدى بُعد هذه الدوائر عن النواة. في مقال صحفي قد تكون بعيدة، أما في افتتاحية رئيس التحرير فإنها أقرب. في قائمة المطعم قد تبدو غائبة، وفي قائمة وصفية (خلطة جذابة من سمك الأنشوفز ونبات الكبر والقشدة) تقترب دوائرنا أكثر.

العاطفة والصوت والحالة والشدة هي العناصر الأساسية التي تحدد نبرة الصوت في معاني الكلمات الدلالية والتضمينية. يجب على أيّ كاتب أن يتصالح مع الجوانب الأربعة قبل أن ينتهي النص الذي يكتبه. خذ اختيار الكلمات. كلمة مثل «حزين» لها عشرات المرادفات، بدءاً من تلميح العاطفة إلى التكلّف. وهذا ينطبق على جميع الصفات والظروف والأسماء والأفعال. يُحدّد المرادف الذي يختاره الكاتب إلى حدٍّ ما بوساطة نبرة الصوت، التي يرغب في توظيفها.

سيكون من اللطيف لو أنّ درجة العاطفة هي العامل الوحيد الذي يؤثر في المرادفات، لكنه ليس كذلك. لدى اللغة الإنكليزية مرادفات أكثر من أيّ لغة غربية أخرى، والسبب وراء ذلك هو تاريخي. لقد غزا وليم الفاتح، الدوق النورماندي، إنكلترا عام ١٠٦٦، وجلب معه عشرات الآلاف من الكلمات اللاتينية. ومن الواضح أنّ الفرنسيين كانوا الفاتحين، وأصبح الأنجلوساكسونيون المقيمون في المنطقة من الطبقة الدنيا.

بعد بضع مئات من السنين، اندمجت المجموعتان، لكن اللغة المدمجة حافظت على خصائصها الطبقية. الفرنسيون يتفصّدون (perspire)، أما الأنجلوساكسونيون فيعرقون (sweat). أكل الفرنسيون لحم البقر، أما الأنجلوساكسونيون فأكلوا اللحم. لدى الطبقات العليا مهنة، أما الطبقات الدنيا فلديها وظائف. كلهم يعملون. إذا عدنا إلى كلمة «حزين»، فلدينا بدائل مثل تعيس، وكئيب، وقاتم، وهي كلمات جرمانية. نحن لدينا مؤسف، وحزين، وبائس، وهي كلمات لاتينية. غالباً ما يشير الفرق بين اللاتيني والجرماني إلى الاختلاف في الصف المدرسي والتعليم. تميل اللاتينية لأن تكون أنقى. أشعر بالحزن الليلة. أشعر بالكآبة الليلة. في إنكلترا، مع نظام طبقي أكثر صرامة، تصبح هذه الاختلافات أهم من غيرها.

لذا، فإنّ ثمة عاملين يؤثران في الأسلوب: درجة العاطفة والعنصر اللاتيني الجرمانى، الذي يكون طبقياً ويمكن أن يقترح درجة ثقافة المتحدث. ويمكننا الحصول على جانب طبقي حين لا يكون لدينا جانب عاطفي، كما في جملة: اشترتُ سيارة جديدة، أو اشترتُ سيارة. يمكننا عاطفياً أن نعطي ظلاً للأسلوب مثلما نعطي ظلاً للصوت والحالة، وقد يكون التظليل عاملاً رئيساً في الشدة، كما في جملة: لا أطيعك، أكرهك، أمقتك.

حين نقرأ قصيدة ما، نحاول أن نجد مركزها العاطفي، ونكتشف سبب كتابة القصيدة. ومن خلال نبرة الصوت، فإننا نحقق هذه الاكتشافات. حين أقرأ اللغة الإسبانية، مع العلم أنّ لغتي الإسبانية ضعيفة، غالباً ما أفهم المعنى، ولكن لا يمكنني فهم نبرة الصوت. وهكذا، يمكنني قراءة صحيفة، ولكن ليس لديّ إحساس بالشعر، أو بالأحرى، أستطيع أن أقول إنّ القصيدة تدور حول حدث معين أو عاطفة ما، ولكن ليس لديّ فهم للسبب الذي جعل الكاتب يقرّر أن يكتب عن الحدث. إنّ نبرة الصوت هي التي تخبرنا بذلك.

فكّر في بيت الشعر الأول من قصيدة فيليب لاركن: «حديث في السرير»: «لا بُدّ أن يكون الحديث في السرير هو الأسهل». كلمة «لا بُدّ»، تعبّر عن حالة، وهي المؤسس

الأساسي لنبرة الصوت. إنها تحتوي على عناصر التعجّب، والرغبة، والندم، والقدّر. غير أنّ الجملة تتأثر أيضاً بالخاصية غير العاطفية للكلمات الأخرى، فالفعل «يتحدّث» هو أقل الأفعال العاطفية والوصفية في كلام الإنسان؛ لدينا: يروي، ويتكلّم، ويثرثر، ويهذر. «في السرير» هي أيضاً عبارة غير عاطفية، وكان من الممكن استبدالها بعبارة «بعد مطارحة الغرام». أما كلمة «الأسهل» فمن الواضح أنّ من الممكن استبدالها بمزيد من الكلمات الوصفية، ولكن الكلمة التي يريد لاركن تأكيدها هي «لا بدّ». ومن أجل جعلها تردد صدى ما، كان عليه أن يجعلها بارزة في البيت الأول.

يفعل لاركن ذلك من خلال جعل الكلمات الأخرى محايدة عاطفياً مع نصف قافية بكلمة «حديث». تصبح القصيدة في الواقع حول كيف يجب أن تكون الأشياء. عن طريق تخفيف حدة الكلمات الأخرى، يصبح لاركن قادراً على البدء في إصدار هذا الإعلان. وسيكون من الخطأ القول إنه يؤسس نبرة صوت القصيدة في هذا البيت، لكنه يقترح ما ستكون نبرة الصوت. نقرأ من خلال توقّع ما سيأتي لاحقاً، وكلمة «لا بدّ» تقودنا إلى توقّع نبرة صوت معينة. إذا تابعنا في القراءة، نرى أننا على صواب. في الواقع، إنّ نبرة الصوت هي التي تتيح لنا في كثير من الأحيان أن نتوقّع، لأنها تتحكّم في فهمنا العاطفي للقصيدة كلّها.

لذا، فإنّ نبرة الصوت لا تتعلّق بالقيمة العاطفية للكلمات الأساسية فحسب، بل بالقيمة العاطفية للكلمات المحيطة بها أيضاً. يمكن للمرء في كثير من الأحيان أن يجادل بأنه كلّما كانت معاني الكلمة الضمنية والدلالية عدوانية، ازدادت حيادية نبرة الصوت. والعكس صحيح، كلّما ازدادت حيادية المعاني الدلالية والضمنية للكلمات، ازدادت عدوانية نبرة الصوت. حين تكون الأنواع الثلاثة من المعنى عدوانية بالقدر نفسه، يصبح العمل صارماً. وحين تكون أنواع المعنى الثلاثة سلبية بالقدر نفسه، لا يمكننا اكتشاف النية، ونقرأ ببساطة لاكتشاف الحدث بدلاً من تدرّج العاطفة، ومرة أخرى، كما هي الحال في مقال صحفي. غير أنّ القصيدة ليست سلبية، ويُقصد بها نقل المشاعر. في «موسوعة برينستون» تُعرّف القصيدة بأنها «أداة تعبيرية وعاطفية: أي

قطعة خطابية تهدف إلى تحريك جمهورها»^(١). لا يُقصد من مقال صحفي في المقام الأول تحريك مشاعر الجمهور، ولكن هدفه الإبلاغ. حين يحاول المقال تحريك المشاعر، فإنه يصبح صحافة صفراء.

كتب أنطون تشيخوف ذات مرة إلى صديقة شابة، ليديا أفيلوفا، عن قصة أرسلتها إليه (١٩ آذار ١٨٩٢). «قرأتُ قصتك بعنوان «في الطريق». ولو كنتُ ناشراً لمجلة مصوّرة لشرتها بسرور كبير. لكن اسمحي لي أن أقدم لك نصيحة بوصفي قارئاً: حين تصفين البائسين والمعدمين، وتريدين أن تجعلي القارئ يشعر بالشفقة، حاولي أن تكوني باردة أكثر، فهذا يبدو أنه يعطي نوعاً من الخلفية لحزن شخص آخر، الذي يبرز على نحو أكثر وضوحاً، في حين في قصتك تبكي الشخصيات وأنت تتنهدين. أجل، كوني باردة أكثر»^(٢).

لم تُعجب ليديا أفيلوفا بتعليق تشيخوف، وبعد شهر كتب لها تشيخوف مرة أخرى (٢٩ نيسان ١٨٩٢). «كتبْتُ لك من قبل أن عليك أن تكوني باردة حين تكتبين قصصاً مؤثرة، لكنك لم تفهمي وجهة نظري. يمكنك أن تبكي وتنشجي على قصصك، وتعاني مع شخصياتك، ولكن أعتقد أن ذلك يجب أن يحدث بطريقة لا يلحظها القارئ أبداً. كلّمنا كنتِ موضوعية أكثر، كان الانطباع الذي تُحدِثينه أقوى. هذا ما أردتُ قوله»^(٣).

تقودنا ملحوظة تشيخوف عن الموضوعية إلى الوظيفة الثانية لنبرة الصوت. لا تؤسس نبرة الصوت الانخراط العاطفي للمؤلف في موضوعه فحسب، بل تُنشئ أيضاً مصداقية المؤلف. إذا كانت نبرة الصوت في الكتابة حادة أو متغيرة دون مسوّغ، فإننا نتوقف عن تصديق الكاتب. تستند المصداقية إلى الثقة. إننا نثق بأن ما سيأتي فيما بعد سيكون له معنى، ويسهم في التكوين الكلي للعمل. إذا لم نثق بالكاتب، فإننا

(١) Ibid.

(٢) Anton Chekhov's Short Stories, selected and ed. Ralph Matlaw (New York, 1979), p. 273.

(٣) Ibid., p. 273.

ستتوقف عن القراءة. مرة أخرى، قد يكون هنا نبرتا صوت: نبرة صوت النص المكتوب، ونبرة صوت متحدث النص المكتوب. ولأننا لا نثق في نبرة صوت المتحدث في قصيدة «دوقتي الأخيرة»، فإننا نكتشف نيّة براونينغ.

نبدأ قصيدة أو نصّاً سردياً باحثين عن نبرة الصوت. ونفعل ذلك حتى مع بعض القلق، لأن نبرة الصوت هي التي تسمح لنا بتوقع وفهم ما سيحدث بعد ذلك. وحتى نكتشف نبرة الصوت، نبقي، إذا جاز التعبير، معلقين في الهواء، لأن نبرة الصوت هي التي تشدنا إلى الأرض. حين نتحدث عن كلمة «لا بُدَّ» في بيت الشعر الأول من قصيدة لاركن، «لا بُدَّ أن يكون المتحدث في السرير هو الأسهل»، نختبر شيئاً مثل الراحة. لدينا شعور إلى أين ستذهب القصيدة.

داخل اللغة نفسها، تنفصل نبرة الصوت عن صوت اللغة أو الزخارف المفروضة للوزن والقافية وما إلى ذلك، ويمكن إنشاء نبرة الصوت بطريقة الإخبار، أي من خلال اختيار الأسلوب، وبناء الجملة، وسرعة تقدّم القارئ في القصيدة، والحالة، وما يُقال: أي المعاني الدلالية والتضمينية للكلمات. يمكن للمرء تقسيم الموضوع إلى وصفي وفكري وعاطفي. تؤسس هذه العناصر الثلاثة نبرة الصوت. فعلى سبيل المثال، تبدأ قصة تشيخوف القصيرة «غوسيف» بالآتي: «أوشك الظلام أن يحل؛ سيخيّم الليل قريباً». تتناول القصة جندياً روسياً سُرِّحَ من الخدمة، وسيعود إلى منزله بالسفينة وهو محتضر. لا توضّح الجملة الأولى فقط وقت اليوم، بل تقدّم لنا، كما ندرك لاحقاً، رمزاً يشير إلى حقيقة أن غوسيف محتضر.

لا نقرأ من خلال توقعنا ما سيأتي بعد ذلك فحسب، بل نقرأ من خلال عدسة ما قرأناه. توضّح لنا تجربتنا الحياتية أن للظواهر قيمةً مجازيةً، ومن ثمّ قيمةً تتعلق بنبرة الصوت: في الصباح والظهيرة والمساء والليل. ترتبط هذه الكلمات أيضاً بالأمل والطموح والحياة ونهاية تلك الأشياء. ينطبق الشيء نفسه على الربيع والصيف والخريف والشتاء. وسيلتنا هي الزمن، فلا نقوم بقياس الزمن باستمرار، ولكن كل شيء من حولنا يسهم في هذا القياس. انظر في القيمة العاطفية المعطاة للألوان: الأحمر والوردي والأزرق والأبيض والرمادي والأسود. لكل منها تدرّج لوني مشتق جزئياً

من العاطفة (الشغف باللون الأحمر، والبرودة باللون الأزرق)، ودرجة النقاء (الأبيض والأسود) والعمر (الوردي والرمادي). هذه هي القيم الضمنية لأي كلمة، تُنشأ من خلال تجربة ما، وقد تكون مختلفة تبعاً لثقافات أخرى وفي عصور مختلفة.

ونتيجة لذلك، فإن جملة: «أوشك الظلام أن يحل. سيخيم الليل قريباً» تجعلنا منتبهين لإمكانية وجود نبرة صوت معينة، تماماً مثل كلمة «لا بُدَّ» في بيت الشعر «لا بُدَّ أن التحدّث في السرير هو الأسهل».

تؤثر الحالة في نبرة الصوت، مثلما يؤثر اليقين والشك أيضاً. انظر إلى ما تفعله الكلمات التي تدعم الوصف والظرف في الجمل الأولى من رواية «الغريب» للكاتب ألبير كامو: «ماتت أمي اليوم. أو ربما، في الأمس؛ لا يمكنني أن أكون متأكداً». نعرف على الفور شيئاً مهماً عن المتحدث. وهذا أيضاً مثال كيف تكون نبرة الصوت لنص ما مختلفة عن نبرة صوت متحدّث النص. حين يضيف كامو «أو ربما في الأمس»، نعرف أنه يقول لنا شيئاً مهماً عن شخصية المتحدث.

اقرأ بداية قصة ريموند تشاندلر «ريح حمراء»: «هبّت ريح صحراوية في تلك الليلة. كان اليوم واحداً من تلك الأيام الحارة والجافة في «سانتا أناس»، التي تقع على ممرات الجبل، التي تجعلك تشعر بالملل، وتوتر أعصابك، وتصيب بشرتك بالحكة. في ليالٍ كهذه، تنتهي كل حفلة نبيذ بعراك. تشعر الزوجات الصغيرات الوديعات بحافة سكين تقطيع اللحم ويدرسن رقاب أزواجهن. يمكن أن يحدث أي شيء. يمكنك حتى الحصول على كأس كامل من الجعة في صالة الكوكتيل»^(١).

ثمة شيء سيء سيحدث، على الرغم من أنّ تشاندلر يقلل من احتمال حدوث ما هو رهيب من خلال النكته في النهاية. يعرض المتحدث أيضاً ذكاءً يتيح لنا أن نعتقد أنه سيبقى في السيطرة مهما حدث. تؤسس الفقرة تشويقاً. توجد احتمالات للعنف الشديد، ولكن العنف لم يحدث بعد. التشويق إذن هو عنصر يؤثر في نبرة الصوت. ما نعرفه عن الكاتب، وما نشعر به حين نجد القصة، وماذا نفكر في بدايتها: نستنتج أنّ هذه ستكون مغامرة فيها قتل وفوضى.

(١) Raymond Chandler, "Red Wind," in The Simple Art of Murder (New York, 1968), p. 333.

والآن فكّر في هذه البداية من «العم فريد في الربيع» للكاتب ب. ج. وودهاوس: «تأرجح بابُ نادي الطائرات دون طيار ثم فُتح، ونزل شابٌ يرتدي بدلة من التويد تناسبه على الدرج، وبدأ يمشي غرباً. نظر إليه عابراً سبيل، وإلى رأسه، وكان يتخيّل على وجهه نظرةً متوترةً شديدة، مثل نظرة صياد إفريقي يطارد فرس النهر. وكان من الممكن أن يكون محقّقاً. كان بونغو تويستلتون، فقد كان هو، في طريقه لمحاولة التواصل مع صديقه هوراس بيندلبري-دافنبورت من أجل مئتي جنيهاً»^(١).

تخلّق الفقرة توقعات معينة، ويُنشئ الكاتب تشويقاً، ولكن بسبب الفكاهة (في الأسماء، والتشبيه، والأوصاف، واللغة)، فإنّ توقعاتنا تختلف عن تلك التي تُنشئها قصة تشاندلر. في قصة تشاندلر، نتوقع أن نصبح قلقين، أما في قصة وودهاوس فتتوقع أن نضحك.

لذا، فإنّ نبرة الصوت هي أكثر من مجرد إقامة علاقة عاطفية مع المادة، فهي أيضاً تتوقع كيف أنّ تلك العلاقة ستتطور، سواء كانت مخيفة أم فكاهية أم رومانسية، وما إلى ذلك.

على أيّ حال، نجد بعض المناسبات حين لا تعلن نبرة الصوت عن نفسها بسرعة كبيرة. وبالطريقة نفسها نجد غموضاً في المضمون يمكن استخدامه على أنه أداة لجعل القارئ يسأل عن السبب، وأن يصبح مشاركاً في العملية الإبداعية، لذا قد تصبح نبرة الصوت غامضة. في مثل هذه الحالة نقرأ إلى حدّ ما لنبحث عن نبرة الصوت، التي تعني مرة أخرى أننا نقرأ لاكتشاف نية الكاتب. انظر إلى بداية كتاب كافكا بعنوان المسخ: «لَمَّا استيقظَ «غريغور سامسا» ذات صباح من أحلام مزعجة وجد نفسه قد تحوّل في سريره إلى حشرة عملاقة. كان مستلقياً على ظهره الصلب، وكأنه مكسو بالدرع، ولمّا رفع رأسه قليلاً كان بإمكانه أن يرى بطنه البني مقسماً إلى أقسام مقوّسة وفوقها لحاف السرير لا يكاد يبقى في موضعه، وكان يوشك أن ينزلق كلياً. أرجله العديدة، التي كانت نحيلة على نحو مثير للشفقة مقارنةً ببقية حجمه، لوّحت بعجزٍ أمام عينيه»^(٢).

(١) P. G. Wodehouse, Uncle Fred in the Springtime (London, 1939), p. 5.

(٢) Franz Kafka, "The Metamorphosis" in The Complete Stories, ed. Nahum N. Glatzer (New York, 1983), p. 89.

تشبه الكلمات كلمات التقارير، وتكاد تكون علمية. على الرغم من أننا نجد عناصر هزلية، لكنها ليست مضحكة. وعلى الرغم من أننا نجد عناصر فظيعة، لكنها ليست مخيفة. لا تحتوي الفقرة على اتجاه عاطفي واضح. ما نجده هو المفاجأة التي تزودنا بالطاقة لمواصلة القراءة. المفاجأة التي تقترن بواقعية اللغة (وهي نفسها نبرة الصوت) هي التي تدفعنا نحو الأمام.

نبرة الصوت، كما قيل من قبل، هي العنصر غير الملموس، في حين قد يشكّل الغياب الواضح لنبرة الصوت في حدّ ذاتها نسخة من نبرة الصوت. كما أنّ للشاعر الأمريكي تشارلز سيميك (Charles Simic) قصائد عدّة تتضاءل فيها نبرة الصوت. إليكم قصيدة بعنوان «انجذاب إلى وجهة نظر»:

على كتلةٍ طويلة

يمتد على طولها جدارٌ

سجن الإصلاح،

توقّف شخصٌ

ليصبح باسم

ابن له أو بنت.

كل شيء آخر في العالم يكمن

كما لو كان في حالة تعليق:

أمسية الصيف الحارّة،

الطفل على زلاجات دوّارة،

الزوجان اللذان يوشكان أن يتعانقا

عند لحظة الفراق. (١)

(١) Charles Simic, Selected Poems, 1963-1983, rev. and expanded (New York, 1990), p. 229.

تعمل كلمة «تعليق» على نحو رائع، لأنَّ ليس لها نبرة لا تشاركها بها مرادفاتهما: السكون، والجمود، والنسيان. من المحتمل أن تكون أفعال القصيدة وأوصافها («أمسية الصيف الحارّة / الطفل على زلاجات دوّارة») ملأى بنبرة الصوت، ولكن بسبب كلمة «تعليق» لم يُتخذ أيّ إجراء حتى الآن. لدينا إمكانات فقط. نحن على أعتاب عمل ما. ما يمكن أن تفعله هذه نبرة الصوت المتضائلة في القصيدة هو منحها مظهر الوجود من دون مؤلّف، وهو ما يمنحها بدوره مظهر الديمومة، كما لو كانت موجودة دائماً، بالطريقة التي يوجد بها الكتاب المقدّس أو القوانين. تحاول نبرة الصوت فصل نفسها عن صانعها البشري. أليست هذه نبرة صوت أيضاً؟ ألا تجعلنا نسأل لماذا اختار سيميك هذه الإستراتيجية؟

إنّ عدم وجود نبرة صوت ظاهرة لنصّ صحفي يحاول أن يشهد على موضوعية الكاتب. الحزن المعبرّ عنه في مرثية يخلق نبرة صوت تجعلنا نعتقد أنّ المادة صادقة حقاً، وأنّ الكاتب، مرة أخرى، مدفوعٌ للحديث بوساطة قوة مشاعره. نبرات الصوت التي كنا نناقشها تظهر كلّها من المضمون، ولكن يمكننا أيضاً أن نحصل على نبرة صوت فُرضت على المضمون بوصفها أداة بلاغية تهدف إلى إقناعنا بشيء ما. وهذه إستراتيجية أيضاً.

الحس العاطفي هو إحدى هذه الأدوات. لا نثق به لأنّ العواطف تبدو أنّها فُرضت من الخارج بدلاً من نشوئها من الداخل. نقول في مثل هذه الحالة إنّ العاطفة ليست مُستحقة. غالباً ما يكون هذا تلاعباً من جانب الكاتب، ولكن في بعض الأحيان لا يقوم الكاتب ببساطة بتحضير كافٍ لها. انظر في القصيدة «قبل الميلاد» بقلم وليم ستافورد (William Stafford)، وهو شاعر كتب عدداً من القصائد الجميلة.

قالت البذرة التي قابلت الماء اسماً صغيراً.

(كانت أزهراً عبّاد الشمس العظيم تستنشق الهواء في ذلك اليوم،

وكان هذا قبل المسيح، وقبل روما. وذاك الجو الآخر

كان يستعد لمئات السنين ليقول الأشياء

التي أنزلها المطرُ على الحجارة المكسورة
وترامت خلفنا بأكوام بالية كثيرة).

في هدوء الأرض جاءت قطرة ماء،

فقالَت البذرةُ الصغيرة: «سيكويًا هو اسمي».^(١)

نشعر أن الشاعر يتلاعب بنا من خلال الصفات، والقافية البسيطة، والحبكة التي تشبه حبكة قصة «البطة القبيحة» للكاتب هانز كريستيان أندرسن، ولكننا غالباً ما نشعر بالعاطفة في النهاية، ولكن نبرة الصوت ليست مستحقة. إنها ليست متكاملة مع الكيان الكلي، بل مفروضة.

نجد كثيراً من الأمثلة على نبرة الصوت التي تُفرض من خارج القصيدة. فعلى سبيل المثال، قد تكون القطعة مفروطة في دراميتها أو حساسيتها، أو قد يكون لديها إحساس غير مستحق من التشاؤم أو المزاح. بمجرد أن تُذكر هذه الإستراتيجيات الخاطئة، يصبح كثيرٌ منها واضحاً حينئذٍ، ولكن ثمة نبرة صوت مفروضة أكثر إغواءً يصعب تحديدها، وهذا ما أصبح شائعاً في الشعر المعاصر. أشيرُ هنا إلى الجديدة.

لا يمكننا أن نطلع على مجلّة شعر دون أن نصادف أمثلة على الجديدة. ما هي الجديدة؟ إنها نبرة الصوت التي تهدف إلى إقناع القارئ بصدق مشاعر المتحدث في حال عدم وجود أدلة كافية. إنها محاولة من خلال التلاعب بنبرة الصوت لإقناع القارئ بأنّ المادة موجودة ونشعر بإخلاصها حقاً، وأنّ الكاتب كان مجبراً بالفعل على الكتابة، لأنه لم يكن قادراً على التزام الصمت. إنها شكل من أشكال الدعاية، لكن إذا حللنا الحدث الذي وصفته القصيدة، وحللنا وصف الكاتب لمشاعره ونبرة صوته المفروضة على العلاقة بين الاثنين، فقد نعتقد من ثمّ أنّ نبرة الصوت غير مستحقة، بل إنها مفروضة من الخارج بدلاً من أن تكون ناشئة من الداخل.

(١) William Stafford, "B.C.," in *Traveling Through the Dark* (New York, 1962), p. 11.

انظر إلى قصيدة «من الطفولة» من «كتاب الصور» للشاعر راينر ماريا ريلكه، وهذه المجموعة نُشرت حين كان في العشرينات من عمره.

كان الظلامُ مثل كنوز في الغرفة،
حيث جلس الصبي، مختبئاً تماماً.
ولمّا دخلت أمه كما في حلم،
ارتجفت كأسٌ على الرف الصامت.
شعرتُ كيف كانت الغرفة تُبعدها،
وقبّلت ولدها: أنتَ هنا إذن؟...
ثم حدّق الاثنان بخوف نحو البيانو،
كان لديها أغنية لأمسيات كثيرة
استمع فيها الطفلُ بغرابة وعمق.

جلسَ بلا حراك. كان بصرُهُ الواسع مركّزاً
على يدها، التي كانت مثقلة بالخاتم،
كما لو كانت تشق طريقها عبر انجرافات ثلجية عميقة،
هكذا مرّت على المفاتيح البيضاء.^(١)

أدى الترجمة إدوارد سنو (Edward Snow)، وهو برأبي من أفضل مترجمي ريلكه المعاصرين. النبرة جادة ومنذرة بشيء. تبدو على هذا النحو من خلال الأسلوب والتشبيهات: مثل كنوز في الغرفة، كما في حلم، تشق طريقها عبر انجرافات ثلجية عميقة، وهناك تشبيهات من خلال الصفات والظروف: (بعمق، وصامت، وبخوف،

(١) Rainer Maria Rilke, "From a Childhood," in The Book of Images, tran. Edward Snow (San Francisco, 1991), p. 45.

وبغرابة وعمق، وبلا حراك، وواسع، وعميق، وأبيض). ومن خلال الأفعال: مختبئاً تماماً، جلس، دخلت كما في حلم، ارتجفت كأسٌ على الرف الصامت، حدّق بخوف نحو البيانو، الذي استمع إليه الطفل بغرابة، وتمسك بعمق، كان بصراً مركزاً على يدها، التي كانت مثقلة بالخاتم [خاتم الزفاف]، و[اليد] التي مرّت على المفاتيح البيضاء. تبدو هذه العناصر مضافة وليست ناشئة عن المضمون. ثمة تناقض بين الحدث ووصف الحدث. الغرض من هذا هو إقناعنا بشيء لا تعطينا عنه القصيدة أدلة كافية.

في كتابه فن الشعر، كتب أرسطو أنّ المأساة تتكوّن من ستة عناصر تحدد جودتها: الحكمة والشخصية والأسلوب والفكرة والمشهد والأغنية. من هذه العناصر الستة يسمّي أرسطو المشهد بأنه «الأقلّ فنيّةً وارتباطاً بفن الشعر»، لأنه مفروض من خارجه. نبرة الصوت المفروضة كالحس العاطفي أو الجدبية هي شكل ثانوي من المشهد. إنه أداة بلاغية مفروضة من خارجها لإقناع القارئ بقيمة ما بداخلها.

حتى الآن كان موضوعنا هو نبرة الصوت، لأنها تُتّجّع عن معنى الكلمات، ولكن نبرة الصوت تتأثر أيضاً بصوت الكلمات فضلاً عن العناصر المفروضة على اللغة. يمكن أن تُقسم هذه إلى الآتي:

أولاً: عناصر تؤكد كلمات معينة، كالقافية، والجناس، والسجع، والتناغم، والنبرة، وقيمة المحاكاة الصوتية للكلمات.

ثانياً: العناصر التي تؤثر في القصيدة كلّها مثل الوزن وطول البيت. من الواضح أنّ هذين العنصرين قد يتداخلان. فعلى سبيل المثال، تلفت تفعيلة السبونية الانتباه إلى كلمة معيّنة أو إلى زوج من الكلمات، في حين قد تكون أيضاً جانباً من جوانب الوزن. يمكن أن تؤكد انقطاعات الأبيات كلمة لم تُؤكّد عادةً.

يمكننا التخلّص من بعض هذه الأشياء بسرعة. من الواضح أنّ القافية يمكن أن تعطي الكلمة تأكيداً عاطفياً قد لا تتلقاه من قبل. تنتهي قصيدة ستافورد «قبل الميلاد» بقافية لكلمتين مثل (came) «جاء» و«اسم» (name). ويمكننا أن نتخيّل كيف

يمكن للجناس والسجع والتناغم أن تفعل الأمر نفسه. أما بالنسبة إلى انقطاعات الأبيات، يمكن قطع البيت بطريقة تجعل الكلمة الأولى من بيت الشعر التالي في حالة مفاجأة، بتعبير آخر، شيء غير متوقع. وهذا أيضاً هو تأكيد. علاوةً على ذلك، إن أقوى الأماكن في بيت الشعر هي البداية والنهاية، لذا يمكن قطع الأبيات من أجل وضع الكلمات الرئيسية في تلك المواضع. كل هذا بديهي إلى حد ما.

تتأثر نبرة الصوت أيضاً بشدة حرف العلة وقيمة المحاكاة الصوتية للكلمات. يبدأ حرف العلة من مستوى منخفض إلى مرتفع. يجادل بعض النقاد أن هذه الأصوات في حد ذاتها تحمل قيمة عاطفية، في حين يجادل آخرون أن الكلمات التي تستخدم هذه الأصوات تتلقى قيمتها العاطفية من خلال الارتباط التاريخي. (تناقش هذه الأمور بإسهاب في كتاب جورج شتاينر بعنوان «بعد بابل»). لكن يبدو صحيحاً أن أحرف العلة ذات النغمة المرتفعة مزعجة، في حين أن أحرف العلة منخفضة النغمة مهدئة. فعلى سبيل المثال، حرف العلة عالي النغمة والأصوات الساكنة اللينة والصلبة في كلمة «صرخة» (shriek) تبدو أنها تضاعف فعل الصراخ. ينطبق هذا أيضاً على الكلمات الإسبانية التي تشير إلى الفعل «يصيح» أو «يصرخ» (grita, chilla)، اللذين لهما درجة النغمة العالية نفسها. من ناحية أخرى، فإن كلمة «ريشة» لها صوت ناعم بسبب الشيء الذي تصفه. وينطبق هذا أيضاً على الكلمة الإسبانية «ريشة» (la pluma). مرة أخرى، السؤال هو ما إذا كانت استجابتنا فسيولوجية أو تاريخية. أفضل فقط أن أقول إن بعض الأصوات تُقرض نفسها حين تعبر عن بعض العواطف. في القصيدة الجيدة تأتي نبرة الصوت من الصوت والإحساس معاً. إذا أخذنا قصيدة سونيت ملأى بالعاطفة، واستبدلنا الكلمات بكلمات أخرى لا معنى لها ولكن لها الصوت نفسه، فإن نبرة صوتها تغدو مُحْفَضة إلى حد كبير. إذا أعدت كتابة السونيت نفسها في النثر، وأدخلت المرادفات التي تفتقر إلى قيمة الصوت للأصلية، فإن نبرة الصوت أيضاً ستكون مُحْفَضة جداً. انظر إلى سونيت بيتس بعنوان «ليدا والبجعة»:

ضربة مفاجئة: الأجنحة العظيمة لا تزال ترفرف
فوق الفتاة المذهولة؛ فحذاها يُدَاعَبَانِ
بالشبكات القاتمة، ومنقارُهُ يقبُضُ على مؤخِّرة رقبتهَا،
يمسكُ صدرها العاجز عن الحركة، وَيَشُدُّهُ إِلَى صدره.
كيف يمكن لتلك الأصابع الغامضة المرعوبة أن تدفع
المجد ذا الريش عن فخذيها المترخيتين؟
وكيف يمكن للجسد الذي يقبع في هذا الاندفاع الأبيض،
سوى أن يشعر بالقلب الغريب ينبُضُ في مكانه؟
رعشةٌ في الحقوين تُولِّدُ هناك
الجدار المكسور والسقف المحترق والبرج

وموت أغامنون.

وكونها تحت السيطرة،

تحت سيطرة هذا الدم الغاشم للهواء،

هل اتخذتِ عِلْمَهُ عبر قوته

قبل أن يتركها هذا المنقار اللامبالي لتسقط أرضاً؟^(١)

تسهم جوانب كثيرة من صوت هذه القصيدة في نبرة صوتها، ولكنني أريد فقط أن أنظر بإيجاز إلى حروف العلة والحروف الساكنة في أول مقطعين رباعيين. يصف المقطع الأول هجوم البجعة. الحروف الساكنة هي أصوات نفخية، وثمة صوت صلب تلو آخر حتى نهاية بيت الشعر الرابع. مدة حروف العلة قصيرة، وذات نغمة متوسطة إلى عالية. التأثير هو إنشاء استعارة للهجوم نفسه. إنه سريع وعنيف، وهذا ما يسهم إلى حد كبير في عنف نبرة الصوت.

(١) W. B. Yeats, "Leda and the Swan," in The Collected Poems of W. B. Yeats (London, 1963), p. 241.

أما المقطع الثاني فيتغيّر. الحروف الساكنة هي حروف احتكاكية ولينة أكثر. حروف العلة هذه طويلة المدة: «تلك الأصابع الغامضة المرعوبة تدفع» وقلب «غريب» «ينبض في مكانه». لدينا مزيد من أحرف العلة ذات الصوت المنخفض. ندرك من خلال صوت هذه الكلمات أنّ بيتس يريدنا أن نفكر في أنّ الهجوم توقّف عن كونه رعباً بالنسبة إلى ليدا، وأنها أصبحت أسيرةً من الناحية الجنسية والعاطفية. تخلّق حروف العلة والحروف الساكنة نبرةً حسية منوّمة.

يُظهِرُ التلاعب بأحرف العلة والحروف الساكنة في أول مقطعين رباعيين؛ كيف يمكننا استخدام القيمة الصوتية للكلمات للتأثير في نبرة الصوت، التي تتحكّم في إحساسنا بمعنى القصيدة. يساعدنا استخدام الحروف الساكنة وحروف العلة في المقطع الرباعي الثاني في الإشارة إلى أنّ التجربة لم تُعدّ مروّعة بالنسبة إلى ليدا. ومما لا شك فيه أنّ نبرة الصوت في هذين المقطعين الرباعيين تتأثر بعمق أيضاً بالوزن والوقفات أو الانقطاعات المفاجئة في الأبيات.

لدى كل شاعر جيد يعمل إما بأشكال تقليدية أو بالشعر الحر دائماً هذه النبرة من الانتباه لأصوات اللغة. ومن العوامل التي تجعل الترجمات سيئة جداً هي حين يفتقر المترجم إلى هذا الانتباه، ويستخدم أصواتاً تتعارض مع معنى القصيدة، مما يخلق نوعاً من النشاز. ولكننا نجد هذا الأمر أيضاً في قصائد كثيرة ذات أهمية أقل مكتوبة باللغة الإنكليزية: تتعارض نبرة الأصوات مع معنى القصيدة.

من الطرق الخفية أيضاً للتأثير في نبرة الصوت هي الوزن: إما الوزن الرسمي أو الإيقاعات التي تُنشئها العلاقة بين المقاطع المشددة وغير المشددة الموجودة في الشعر الحر. إذا سمعت بيت الشعر: «كانت هناك سيدة شابة اسمها كرانستون»، فإنك ستكون مستعداً للتسلية. يوحي البيت الرائع بوزنه المؤلّف من ثلاث تفعيلات بنبرة صوت بعيدة عن أيّ معنى للكلمات. وعلاوةً على ذلك، يمكنك تعرّف هذا الأمر عن طريق الصوت فقط، باعتبار بيت الشعر الأول هو «ليمريكية» (limerick) (وهي قصيدة خماسية فكاهية)، وهي شكلٌ خفيف من أشكال الشعر الذي ظهر أول مرة في عام ١٨٢١. يقدّم بيت الشعر الأول من ليمريكية الشخصية. أما بيت الشعر الثاني فيعطي الخلفية: «التي تعرّضت

للجنس ست مرات في عربة هانسوم». البيتان الثالث والرابع هما ثنائيا التفعيلة من الأنابست، التي تُدخل الفعل: «لما صرخت من أجل المزيد / نادى صوتٌ من الأرض...». يقدّم بيت الشعر الخامس والأخير الحل الهزلي: «قال، اسمي سيمبسون وليس سامبسون». بصرف النظر عن صوت الكلمات، إنّ الجمع بين الوزن وطول البيت والإستراتيجية يخلق توقعات عاطفية وتخلق بدورها نبرة الصوت.

من الشائع القول في علم العروض الإنكليزي إنّ كل وزن من الأوزان الرئيسة له موضوعات مناسبة وغير مناسبة له. يُعدُّ الوزن الدكّيل والأنابست ملائمين أكثر للشعر الهزلي. ويُعدُّ وزن الترويشة ملائماً أكثر للسرديات شبه الهزلية المتعلقة بطبقات المجتمع الأدنى، على الرغم من أنّ فيليب لاركن يتحدّى هذا الرأي حين يستخدم تفعيلة الترويشة الرباعية في قصيدته «الانفجار». أما التفعيلة العميقة فهي الوزن الذي يناسب الموضوعات الجادة في القصائد الرسمية، والطول المناسب هو الوزن العميق الخماسي، على الرغم من أنه قد يكون هناك داخل البيت بدائل من وزن الترويشة والأنابست.

يجادل عدد كبير من خبراء العروض أنّ بعض الأوزان تسبب تأثيرات فيسيولوجية محددة، كما لو أنّ صوت قصيدة الليمريكية الفكاهية يمكن أن يدغدغنا، في حين يجادل آخرون أنّ هذا الأمر تاريخي، وأنّ من خلال تجربتنا للشكل يمكننا أن نتوقع بعض المشاعر في بعض الأوزان. ومهما يكن، فإنّ من الصعب كتابة مرثية جادة باستخدام الليمريكية، فالوزن نفسه يجهزنا لنبرة صوت معينة. أضف إلى ذلك أنه يمكن أيضاً استخدام الوزن للتأكيد على بعض الكلمات. المقطعان الرباعيان في قصيدة «ليدا والبجعة» يستخدمان خمس تفعيلات (من السبوندية): «الأجنحة العظيمة»، و«الشبكات القاتمة»، و«القبض على مؤخرة الرقبة»، و«الاندفاع الأبيض» و«القلب الغريب»، التي تعمل كلّها على إبراز المحنة الغريبة التي تخوضها ليدا.

يمكننا أيضاً الحصول على حالات نعطي فيها على ما يبدو بيتاً مبتدلاً، ثم ندرك أنّ البيت مكتوب بالوزن العميق الخماسي المثالي. بيت الشعر الأول من قصيدة لاركن بعنوان «أغنية» هي مثال على ذلك: «أعمل طوال اليوم وأسكر قليلاً في الليل». يقودنا

المزج بين النثر والوزن إلى توقع تأثيرات معينة، وإلى توقع المشاعر أيضاً، ونشعر بأننا تحت سيطرة فنية ليست مبتذلة على الإطلاق.

بالنظر إلى هذه الفروق، من السهل رؤية مدى الاختلاف الذي يظهر في تأثير الأوزان في نبرة الصوت. ما يصعب رؤيته هو مدى تأثير إيقاعات الشعر الحر في نبرة الصوت. يستكشف الشعر كله العلاقة بين المقاطع المشددة وغير المشددة: هذه مجرد حالة من حالات اللغة الإنكليزية. يمكن لشاعر الشعر الحر أن يتجاهل الأوزان التقليدية وأن يستخدم مع ذلك العلاقة بين المقاطع المشددة وغير المشددة للتأثير في نبرة الصوت. لتأمل مرة أخرى قصيدة روبرت كريلبي بعنوان «أعرف رجلاً» (التي ذُكرت في صفحة سابقة من هذا الكتاب).

تؤكد الإيقاعات وانقطاعات الأبيات الكلمات الأولى والأخيرة من الأبيات، والاستثناء الوحيد هو «لِمَ لا، اشترِ سيارة كبيرة بحق الله»، التي تُظهر تطلّعات المتحدّث والرغبة في الهروب. إنّ العلاقات الإيقاعية بين الكلمات المرتبطة بالإيقاع الناتج عن أطوال الأبيات وانقطاعاتها تخلق إحساساً بالجنون واليأس والخوف إلى حدّ ما، الذي ينبع من الشعور بعزلة الوجود. وهذه نبرة صوت واضحة. إذا كتب أحدٌ ما هذه القصيدة بالنثر وبجمل كاملة، فإنّ نبرة الصوت المحمومة هذه ستتضاءل.

تأمل القصيدة الآتية بعنوان «المغازلة» لروجر فانيغ من كتابه الأول «الجزيرة نفسها» الذي نُشر عام ١٩٩١.

تخيّل فراشة متوازنة على خوذة من اللباد

الموضوعة على رمال متحرّكة، اختفى المناضل

تحتها (رئاه ملاًتان بدقيق الشوفان، دون أكسجين):

هكذا تتعايش الطبيعة الغنائية وعذاب الإنسان.

دع الفراشة تكون إيماءة مغرية معينة

من المستحيل نسيانها: ممللة من حزام حمالة الصدر

في الموعد الأول، والمحافظة على تواصل بالعين
كما يططق العداد الذي يحصي قبلة طويلة متوقعة.

دع الرمال المتحركة تكون القبر، صبرة
لكل واحد منا، فهي فم ماص
يتمم بالحقيقة: الموت، الموت. ماذا نحصل
في الوقت نفسه؟ أكاذيب والتفافات، لحظات فقط.^(١)

نبرة الصوت، التي نكتشفها في النهاية، هي استقالة رزينة مشوبة بشعور من
التناقض على حدود الكوميديا. تقدّم القصيدة تشبيهاً مفاجئاً: أنّ اللقاء الجنسي الأول
للشخص يقف على قمة فناء المرء مثل فراشة جاثمة على خوذة رجل غرق للتو في
الرمال المتحركة. هذا أمر غريب بالتأكيد، لكن بمجرد تقديمه لا يمكننا أن نتشاجر
معه. ماذا تعطينا الحياة؟ فقط خداع ولقاءات جنسية، وهذا الأخير يأخذ عقولنا بعيداً
عن الخداع، في حين نجد القصيدة نفسها، كما نفهم، نوعاً من الخداع أيضاً، لكنه خداع
ممتع: نكتة ساخرة. على الرغم من أنّ القصيدة تنتمي للشعر الحر، فإنّ الإيقاعات التي
تسببها العلاقة بين المقاطع المشددة وغير المشددة مفاجئة مثل مضمونها. في اثني عشر
بيتاً، نجد أربع عشرة تشديدات وأربع تشديدات ثلاثية. المقاطع المشددة هي مشددة
بقوة، في حين أنّ المقاطع الضعيفة تكون ضعيفة جداً. فعلى سبيل المثال، تستخدم
القصيدة أدوات النكرة والتعريف إحدى عشرة مرة، وتستخدم كلمات من حرفين
ثلاث عشرة مرة. إنّ الإيقاع الناتج عن العلاقة بين المقاطع المشددة وغير المشددة عالٍ
وحازم ومتغيّر ونشط باستمرار. تزداد هذه الطاقة من خلال القافية والجناس
والاستخدام العدواني للتناغم والسجع، الذي يبدأ ببيت الشعر الأول: «تخيّل فراشة
متوازنة على خوذة من اللباد». هذا الإيقاع القوي الصاخب لا يصنع نبرة الصوت،

(١) Roger Fanning, "Flirt," in The Island Itself (New York, 1991), p. 23.

لكنه يسهم إلى حدٍ كبير فيه. يعمل التشبيه الذي قدّمه المضمون وشكل القصيدة على إبهار القارئ وإشراكه، في أثناء تقديم إحدى بديهيات الحياة غير السارة بطريقة متميزة. إذا نظرنا مرة أخرى إلى قصيدة الشاعر سيميك، التي لها نبرة خفية، نجد إيقاعاً بسيطاً ناتجاً إلى حدٍّ ما عن أبيات ذات وقفات في نهايتها، وعلى نطاق أصغر من الاختلاف بين المقاطع المشددة وغير المشددة. ولأنّ نبرة الصوت صريحة، كذلك يكون الإيقاع صريحاً، في حين تكون نغمة حرف العلة في الغالب في النطاق المتوسط. في الحقيقة، نستطيع أن نجادل بأنّ صراحة الإيقاع تسهم في صراحة نبرة الصوت. وكما هي الحال في قصائد فانيغ وكريلي، ثمة اتساق بين طريقة الإخبار وما يُخبر عنه. هذا الاتساق هو أحد العناصر الأساسية التي تجعل القصيدة معقولة. إذا اختلفت طريقة الإخبار عما يُخبر عنه، فإنّ المصدقية ستضعف.

لا يمكن أن يكون أي عنصر من عناصر بناء القصيدة عَرَضياً، إلا إذا كان الشاعر يستخدم المصادفة على أنها إستراتيجية. ومثلما يؤثر المعنى في العاطفة والصوت والحالة والشدة، كذلك يمكن أن تتأثر هذه العناصر بالجوانب المادية للغة. إنّ عدم دمج صوت القصيدة مع معناها يعني تعريض مصداقية الشاعر مع القارئ للخطر. إذا كان المقصود من نبرة القصيدة هي الشهادة على إخلاص الشاعر، وأنّ الشاعر قد تأثر بالكتابة، لأنه لم يكن قادراً على السكوت، فإنّ نبرة المضمون ونبرة الشكل يجب أن تكونا متسقيتين على نحو متبادل.

يعيدنا السبب وراء ذلك إلى وظيفة القصيدة. كتبت سوزان لانغر الآتي: «كل الفن هو ابتكار الأشكال المحسوسة التي تعبّر عن المشاعر الإنسانية»^(١). نبرة الصوت في العمل الفني هي المؤشر الأساسي لتلك المشاعر. كتبت لانغر أيضاً:

«ما تفعله الرمزية الاستطردادية - أي اللغة وفق استخدامها الحرفي - لإدراكنا للأشياء المحيطة بنا ولعلاقتنا بها، تفعله الفنون لوعينا بالواقع الذاتي والشعور

(١) Suzanne Langer, "Deceptive Analogies," in Problems of Art, p. 80.

والعاطفة. إنها تعطي التجارب الداخلية شكلاً، ومن ثمَّ تجعلها قابلة للتصوّر. الطريقة الوحيدة التي يمكننا بها أن نتخيّل حقاً حركة حيوية، وتحرك العاطفة ونموها ومرورها، والإحساس المباشر بالحياة البشرية في النهاية، هي وفق المصطلحات الفنية... تتبع معرفة الذات، والبصيرة في جميع مراحل الحياة والعقل، من الخيال الفني. هذه هي القيمة المعرفية للفنون»^(١).

تجعلنا الفنون متحصّرين، وليس «مثقّفين»، ولكن بوساطة تثقيف مشاعرنا، ومساعدتنا على العيش في المجتمع البشري، وإدراك أنّ الآخرين لديهم حياة داخلية مماثلة لحياتنا. نذهب إلى الفن لأنه ممتع، وبسبب المشاعر الإنسانية المعبر عنها بداخله. تقول لانغر الآتي: «إنّ الهدف من الفن هو الوصول إلى البصيرة، وفهم الحياة الأساسية للشعور»^(٢). سؤالنا الأول: «لِمَ صنّعَ هذا الشيء؟» يجب أن نفهم نبرة الصوت في القصيدة حتى نتمكن من فهم أي معنى لنيّة الشاعر. ولنفهم معنى النيّة، يجب أن نفهم القصيدة بحدّ ذاتها. إذا ظلّت القصيدة غامضة، فلا يمكننا أن نهتم بها إلا بوصفها لغزاً أو قطعة زخرفية. لن يلمس العمل عواطفنا. سنلقي نظرة عليه، ثم نضعه جانبا وننساه.

الهيئة العامة السورية للكتاب

(١) Suzanne Langer, "Artistic Perception and 'Natural Light,'" in Problems of Art, p. 73.

(٢) Langer, "Imitation and Transformation in the Arts," pp. 92-3.

الفصل السابع

الأصوات التي يستمع إليها المرء

ثمة اقتباسان أعود إليهما باستمرار يتناولان القيود التي أضعها على نفسي بوصفي كاتباً. الأول هو لأنطون تشيخوف، الذي كتب رسالة إلى محرّره في ربيع عام ١٨٨٨: «وظيفتي الوحيدة هي أن أكون موهوباً، أي أن أعرف كيف أميّز الشهادة المهمة من غير المهمة»^(١).

يأتي الاقتباس الثاني من راينر ماريا ريلكه، الذي كتب إلى صديقه «لو أندرياس سالومي»، في صيف ١٩٠٣، واصفاً عدم قدرته على كتابة قصائد جديدة. لقد قرّ لتوّه من باريس، فذهب أصلاً ليجعل شعره أقوى، ولكن الارتباك قد غمره. كتب الآتي: «لعله فقط نوع من الحماقات التي تمنعني من العمل، أي من تراكم كل ما يحدث، لأنني في حيرة من أمري حين يتعلّق الأمر بأخذ ما هو لي من الكتب أو من جهات الاتصال... ولم أعد أعرف كيف أفصل ما هو مهمّ عمّا هو زائد، وأنا في حيرة وخوف بسبب كل ما هو موجود»^(٢).

يشير تشيخوف وريلكه إلى نوع من التعسفية، وهي أنّ الكاتب لم يتمكّن من التمييز في العمل الفاشل بين ما هو مهم وغير مهم، وما هو ضروري وغير ضروري. بالنظر إلى الاختيار بين كلمتين أو صورتين، يختار الكاتب بصورة عمياء.

(١) Anton Chekhov, Anton Chekhov's Life and Thought: Selected Letters and Commentary, ed. Simon Karlinsky, trans. Michael Heim (Berkeley, 1975), p. 104.

(٢) Rainer Maria Rilke, Letters of Rainer Maria Rilke, trans. Jane Bannard Greene and M.D. Herter Norton (New York, 1945), p. 124.

التعسف الحقيقي هو الاختيار دون قيود، والاختيار دون إحساس بالقيمة أو المعيار أو القيد، والاختيار بطريقة عشوائية. على الرغم من أن الكاتب قد يعاني من هذا الأمر، ما يشير إليه تشيخوف وريلكه على وجه التحديد هو ارتباك في القيمة، أن الكاتب لا يستطيع أن يقرّر ما الذي يجعل كلمة أفضل من أخرى، وما الأفكار أو العواطف التي توجه الكل، وهكذا فإن كل شيء يبدو تعسفياً.

ما الذي يجعل كلمة ما الكلمة الصحيحة لاستخدامها في سياق معين؟ قد نقول إن الكلمة الصحيحة يجب أن تكون جزءاً من نية المؤلف المنظم. وثمة جملة في مقال تشارلز بودلير عن إدغار ألن بو الذي أفكر فيه كثيراً: «في التكوين بأكمله، يجب ألا نسمح لكلمة واحدة أن تدخل لا تُظهر النية، ولا تميل، على نحو مباشر أو غير مباشر، لإكمال النية التي سبق التأمل فيها»^(١).

لكن ما الذي يؤثّر في إحساسنا بهذه النية؟ وكم من هذه النية يقع خارج العمل؟

نكتب في خصوصية، ونكتب ونحن متشابكون في العالم. هذا التناقض يجعل الأدب مفيداً، لأنه يعني أن أكثر الكتاب خصوصية يمكنهم أن يخبرونا شيئاً عن حياتنا. ولكنه أيضاً ما يجعل هذا السؤال مهماً مقابل الصعوبة غير المهمة في الحساب. إذا كتبنا فقط في خصوصية ولأنفسنا فقط، فإن اختيار الكلمات لن يكون مهماً. وأي كلمة يمكن أن تفني بالعرض، لكننا نكتب أيضاً ونحن نعلم أن شخصاً ما يستمع. فالعالم لا يستمع فحسب، ولكننا نستمع، الأنا العليا لدينا تستمع: أي الجزء من أنفسنا الذي يحكم على أفعالنا داخل المجتمع ويجدها مرغوبة. غالباً ما تكون معرفة شخص ما يستمع هي التي تتعارض مع قدرة الكاتب على حساب معنى القيمة الذي يتحكّم في عمله. بدلاً من رؤية العمل بمصطلحاته الخاصة أو محاولة اكتشاف تلك المصطلحات، لدى الكاتب بعض المعايير الخارجية التي تؤثر في خياراته.

لذا، لدينا كثير من الاعتبارات التي تؤثر في اختيارنا لكلمة واحدة. هل تتلاءم الكلمة بسلاسة مع الكل؟ هل ستتناغم مع الأنا العليا؟ هل ستتناغم مع العالم؟ ولكن

(١) Charles Baudelaire, "Further Notes on Edgar Poe" in Selected Writings on Art and Artists, trans. P. E. Charvet (Cambridge, 1972), p. 200.

حين نتخيّل الكلمة تتناسب مع الكل، فهل من الممكن فعل ذلك دون تدخّل من الأنا العليا؟ تحدّث كل من تشيخوف وريلكه عن قياس الكلمة مقابل الضمير، وبهذا يعينان الحياء والتحرّر من التحيّز. غير أنّ الضمير قريب من الأنا العليا، وهو ذلك الصوت في الرأس الذي يجبُ فرض القيمة الأخلاقية، وهذا مجال محفوف بخداع الذات. هل اختياراتنا جمالية بحتة، أم ثمة تحيّر نفسي؟ حين نتخيّل كلمة يقبلها العالم أو يرفضها - أي من جانب القارئ - فإننا نكون دائماً في منطقة التدخّل النفسي المحتمل. والارتباك الذي يأتي من مثل هذا القلق يؤدي إلى الشعور بالتعسف الذي وصفه ريلكه: نشعر بأننا غير قادرين على اختيار الكلمة الصحيحة أو حتى ما يُقصد بكلمة «صحيح».

إذا كنا نخشى أن يرفض القارئ كلمة، فهل ذلك بسبب أنّ الكلمة لا تنسجم مع الكل، أم لأنّ الكلمة تنتهك نظام القيمة أو فكرة القيد؟ هل الكلمة العاطفية محتملة أو صارخة أو قبيحة أو فاحشة؟ تؤثر تلك الفئات في نبرة الصوت. هل ثمة طريقة ما تجعل فيها الكلمة نبرة القطعة غير مقبولة؟ حين يرفض كاتب كلمة ما، فإلى أيّ درجة يحمّن القارئ وينخرط في الرقابة الذاتية؟ وما هو خوف الكاتب؟

ربما يكون الخوف ذا شقين. إنه ليس خوفاً ربما من أنّ العمل سيُرفض، بل إنه خوفٌ من أن تكون الذات مرفوضة. إلى أيّ درجة يخشى الكاتب أن ينقصه شيئاً ليس من صفات الكاتب فحسب، بل من صفات الإنسان أيضاً؟

لسوء الحظ، فإنّ الاعتبارات التي تؤثر في اختيار كلمة واحدة يمكن أن تحدث في جزء من الثانية. يختلط ما هو نفسي بما هو جمالي، ويصعب الفصل بينهما، وربما من ثمّ لا يمكن الفصل بينهما تماماً. على الرغم من أننا نناقش أيضاً الكلمة الفردية، يمكننا قول الشيء نفسه حول الصورة والفكرة والوصف والجمل الكاملة. ما الذي يتيح لنا أن نشعر بأنّ اختياراتنا صحيحة؟

حين نكتب، فإننا نتخيّل استجابة القارئ لما كتبناه. نفكّر في القارئ، لأننا نحكم باستمرار على الوضوح والتأثير المحتمل للغة والصورة والفكرة وما إلى ذلك. هل فهم القارئ؟ ما هي توقعات القارئ من حيثُ تطورُ القصة أم القصيدة؟ كيف تأثر

القارئ؟ بطبيعة الحال، نحن الكتاب نريد من القارئ أن يفهمنا. على أي حال، نحن نتشارك في التواصل، ولكن إضافةً إلى ذلك نريد أن تكون كلماتنا مقنعة. ودون ذلك - وهنا تأتي الرمال المتحركة - غالباً ما نريد الاتفاق مع القارئ والحصول على موافقته، أو ربما الأهم من ذلك أننا نريد أن نتجنب الخلاف معه ورفضه. يا لها من خطوة بسيطة! إنها حركة صغيرة من الرغبة في الإقناع إلى الرغبة في الاتفاق والموافقة، ولكن يا له من التباس موجود داخل تلك المساحة! تتحوّل داخلها اتهامات الكاتب من العمل إلى العالم خارج العمل، ومن الشيء إلى تأثيره.

في الرسالة نفسها من عام ١٨٨٨ إلى محرّره، كتب تشيخوف الآتي: «أنت تكتب أنّ الحديث عن التشاؤم وقصة كيسوتشكا بعنوان [«أضواء»] لا يساعدان في حل مشكلة التشاؤم. من وجهة نظري، ليست مهمة الكاتب حل مثل هذه المشكلات مثل الله والتشاؤم، وما إلى ذلك، بل إنّ وظيفته هي مجرد تسجيل من الذي قال، وتحت أي ظروف، ومن فكّر في الله أو التشاؤم. ليس المطلوب من الفنان أن يكون قاضياً يحكم على شخصياته وما يقولونه، بل إنّ وظيفته الوحيدة هي أن يكون شاهداً نزيهاً»^(١).

هذا مثال على ما يسمّى حرية تشيخوف. لم يكن بحاجة إلى موافقة، وأنّ ليس لديه توقعات أخلاقية أو سياسية أو اجتماعية للعمل. رأى نهجه نحو العالم وموضوعه على أنه تجريبي تماماً، أي «النهج العلمي» كما أسماه. بالنسبة إلى تشيخوف ما كان مهماً هو الإخلاص لموضوعه؛ كانت القصة أكثر أهمية مما فكّر الناس فيه حول القصة.

في مدح الرسام سيزان كتب ريلكه الآتي: «لم يُبدِ أحدٌ قبله بوضوح إلى أيّ مدى يكون الرسمُ شيئاً يحدث بين الألوان، وكيف على المرء أن يترك الرسامين وشأنهم تماماً، حتى يتمكنوا من تسوية الأمر فيما بينهم... كل من يتدخل ويرتّب ويحقن تفكيره البشري وذكاءه، ودعوته، ورشاقته الفكرية بأيّ شكل من الأشكال، يزعج بالفعل نشاط هذه الأمور ويعيقها»^(٢).

(١) Chekhov, Chekhov's Life, p. 104.

(٢) Rainer Maria Rilke, Letters on Cezanne, ed. Clara Rilke, trans. Joel Agee (New York, 1885), p. 75.

يصف ريلكه، فضلاً عن أمور أخرى، كيف يجب على الفنانين أن يتجاهلوا أناهم العليا، وطموحاتهم التي تكمن خارج العمل، ورغباتهم في الحصول على نوع من الاستجابة من العالم، فكلها مُدْمَرَة. كما ينبغي ملاحظة أن هذا التدخل يحدث في الغالب بعد قيام الملكات البديهيّة بعملها. يعتقد كل من تشيخوف وريلكه أن عناصر العمل - سواء كانت كلمات أم ألوان - تحتاج إلى إنشاء علاقة ديناميّة بعضها ببعض، وهي علاقة ستدمّر طموحات الخالق حول كيفية عملها في العالم.

دعونا نَعُدُّ إلى اختيار الكلمات البسيطة. يقيس الكاتب الكلمة مقابل العمل، ومقابل النية التي تأمّلنا فيها سابقاً. ويقيس الكاتب أيضاً الكلمة مقابل أناه العليا وطموحاته للعمل. ثالثاً: يقيس الكاتب الكلمة مقابل الاستجابة المحتملة للعالم. إليكم مثال على الكلمة التي يجري قياسها مقابل العمل: المثال الأول هو دون عنوان مأخوذ من قصيدة «أمارلس» لإلين براينت فويجت (Ellen Bryant Voigt)، تليها النسخة المنشورة التي ظهرت في كتابها أزهار اللوتس:



كونها بنت مزارع،

لم تُرد أن تكون زوجة مزارع، ولم تُرد

الذباب الدائم في مطبخها، والسماد

القديم في ثيابه كلّها، حوار

الأبقار على باب الحظيرة مرتين في اليوم،

جبهته ناصعة البياض فوق حافة القبعة

بيضاء كالوسادة. لذا دفعته هي نحو

وظيفة في المدينة، وعبست في طلبها

حين فتح سكين جيبه ليقطع جسماً

من كفه، فقفزت من أمام الطاولة،

تبكي حين شتم الأولاد
كان يخلل بين أسنانه. لو أنها تزوجت طبيباً،
لكانت متساحة، وهي ترتب
المجلات في غرفة الانتظار. أو محامياً،
فُتْحِر له الغداء إلى قاعة المحكمة، وهي ترتدي أحدث
الأحذية وثوباً أزرق ضيقاً. أو واعظاً
كانت رائحته طيبة، ورائحة زوجته طيبة،
وابتسمت مرّات ومرّات. كان من الممكن أن تعيش حياتها الخاصة،
ترتب الأزهار المبهجة و...

أيام الأربعاء وقت الغداء، ولكنها تخلد إلى النوم
حين يكون هو متعباً، وتستيقظ حين يستيقظ هو
حتى الآن، إنها مستيقظة تماماً وتستمع

إلى الرجل الذي يتنفس ممدداً
إلى جانبها وفوقها، وذراعه عليه،
ذراعه التي كانت، في ذلك الصباح، تعمل في المرعى
بمعول الثلج وتُغرّقه في البقرة المنتفخة،
في معداتها العديدة التي أخفقت، المملأى جداً
بالبرسيم الحلو الرطب.

وها هي ذي النسخة المنشورة من «أمارلس»:
كونها بنت مزارع

لم تكن ترغب أن تكون زوجة مزارع، لم تعجبها

رائحة السهاد الناضج في ثيابه كلّها،

الذباب الكثيف في مطبخها،

دلو تحت الحوض،

صندوق من الصيصان الصغار بجانب الموقد،

أنابيب تحت المصباح العاري، أبقارٌ تُصدرُ حُواراً عند البوابة

ليأتي، بقرات تقف تحت المظلة

وهو يقص قرونها بمقصاته الحادة الطويلة.

لذا، فقد ألحت عليه ليحصل على وظيفة في المدينة.

وقفت أمام المائدة باكية لِمَا حلفَ.

لذا، بعد العشاء، كانت منهمة في أعمالها

حين كان يكشف عن سكينه اللؤلؤية

لتقليم جساءة في راحة يده.

يقول إنها تشبه والدتها كثيراً، ولا يعرف

أي سبب آخر لماذا تفسد الأطفال،

أو حين يأتي من الحصادة يحمل مفاتيح الربط خاصته

فيجد البطاطس المسلوقة جافة في وعائهم،

زوجته في الصالون على المقعد

وأمام البيانو خاصتها المصنوع من خشب البلوط - لا تعزف

أفئهم، تجلس فقط مثل السرخس

في تلك الغرفة الرسمية.

ثمة كثير من الوقت للتفكير،

هذه الساعات الطويلة: مثل والدتها،

تذهب كل ليلة إلى الفراش حين يكون زوجها متعباً،
تستيقظ حين يستيقظ، وبين النوم والاستيقاظ تحاول
عدم التحرك، وتستمتع إلى نوم هذا الرجل الطيب
الذي يتمدد بجانبها وفوقها. تقضي وقتاً طويلاً وحدها،
لأن كل ما يعرفه هو أشياء عملية.
هذا الصباح فقط، أدخل معول الثلج
في الجانب المتضخم لبقرة غير قادرة على النهوض،
إذ كانت تحتضر حيث سقطت، وفشلت معداتها العديدة،
قال: إنها مألئى بالبرسيم الرطب الحلو.

نقاطٌ عدةٌ يجب طرحها قبل مناقشة هاتين النسختين.

أولاً: ليست إلين براينت فويجت مبتدئة. كانت تكتب الشعر بشغف لما يزيد على
٣٠ عاماً، وظهرت قصيدة «أمارلس» في مجلدها الثالث المنشور لها.
وأعني بهذا أنها قد أجرت بالفعل كما لا بأس به من الاختيار والرفض
حتى قبل أن تبدأ مسودتها الأولى.

ثانياً: لا نعرف مدى سرعة إنتاجها للمسودة الأولى، سواء استغرقت ساعات
أم جاءت بسرعة.

ثالثاً: ٣٤ مسودة كانت ضرورية قبل وصولها إلى القصيدة النهائية، ولكن ما
يذهلني في مسودتها الأولى هو أنها لا تحتوي على الأبيات الأولى والأخيرة
من أبيات القصيدة النهائية فحسب، بل على هيكلها أيضاً وعلى كثير من
إستراتيجيتها.

بعد أن أنهت فويجت المسودة الأولى، قرّرت في النهاية أن تحتوي على عدد من
الأفكار التي لم تكن بحاجة إليها. فعلى سبيل المثال، الأفكار حول الزواج من طيبب أو

محامي أو قسيس موجودة بالفعل ضمناً في الأبيات «لم تكن تريد أن تكون زوجة مزارع» و«لذا دفعته نحو الحصول على وظيفة في المدينة». الأبيات التي تذكر أزواجاً آخرين محتملين تكرر لفته قدّمتها القصيدة بالفعل. قد تكون جميلة ومثيرة للاهتمام ومتسمة بحدة البصيرة، لكنها لم تدفع القصيدة إلى الأمام، لذا فقد استغنت عنها.

ثمة تغيير آخر في وجهة النظر. لا تريد فويجت من المرأة أن تبدو ضحية المزارع، أو أن تقترح أن المزارع سيئ بأي حال من الأحوال. هذا غموض موجود في المسودة الأولى، وتصحيحه فويجت بإدراج هذه الأبيات الجديدة من وجهة نظر الزوج من خلال وصفه بـ «هذا الرجل الطيب»، وبيان أنه إذا كان لديه أي عيب، فهو أنه شخص عملي لا خيالي. والنتيجة هي معاملة عادلة بين الزوج والزوجة. من المخطئ؟ لا أحد منهما مخطئ. في النسخة النهائية لم يعد الفلاح يشتم الأطفال ويحلل بين أسنانه. في حين أن ما يُوسّع ليس وصفاً لعاداته الشخصية، بل تفاصيل حياة المزرعة، ولا سيما الأبقار، ذلك أن فويجت تحتاج إلى تجهيز الأبقار في نهاية القصيدة، إذ يجب عليها أن تضعها في ذاكرة القارئ.

لذا، تتعد فويجت عن تحيلات المرأة، وتبني شخصية الرجل. هل ترى ما الفرق الذي يحدث حين تصبح سكين الجيب «سكيناً لؤلؤية»، وكيف تشوّه كلمة «لؤلؤ» سكين الجيب، وتجعلها متحصّرة؟

ثم يأتي تغيير آخر في نهاية القصيدة. في الإصدار الأول يشير معول الزجاج إلى العضو الذكري. المرأة مستلقية ومستيقظة تماماً تستمع للرجل وهو يتنفس ويستلقي ممدداً بجانبها وفوقها، وتفكر كيف كان يرعى في ذلك الصباح، وكيف وضع معول الثلج في بقرة مريضة. لا تتخلّص فويجت من العضو الذكري كلياً، لكنها تضعفه. ثم تضيف الوصف بأن الزوج «رجل طيب»، وتبدّل الفعل «امتد» بالفعل الأقل وصفاً «يستلقي». كما إنها تُبعدُ ذراع الرجل عن صدر المرأة. وتدخل الشاعرة جملة: «كثيراً من الوقت وحده، إذ إن كل ما يعرفه هي أشياء عملية» بين الإشارة إلى جسد الرجل والإشارة إلى معول الثلج. في الإصدار الأخير يظهر معول الثلج أقل عدوانية، ويصبح الربط بينه وبين العضو الذكري ضعيفاً.

التغيير الأخير المهم هو في العنوان. لم يكن للمسودة الأولى عنوان، ولكن ربما يمكن للمرء أن يرى «أمارلس» في المساحة الفارغة بعد «مبتهج». أمارلس هي اسم الراعية في أناشيد الرعاة لفيرجيل. إنها حبيبة ريفية، لذا يصبح العنوان مثيراً للسخرية. المرأة عالقة بين المزرعة المثالية والمزرعة الفعلية بكل قبحها. وهذا ما يعيد إلى الأذهان مرة أخرى معول الثلج والإشارة إلى العضو الذكري.

في مراجعة «أمارلس»، نرى كيف استأصلت فويجت ما هو غير مهم، وشددت على ما هو مهم. إن السيطرة على هذه الاختيارات هي فكرة واضحة في النية كلها، التي توصلت إليها فقط من خلال عملية الكتابة: كانت العملية بوضوح عملية اكتشاف. لا تعطي القصيدة الأخيرة إجابات، كما فعلت ربما المسودة الأولى. لقد تركنا لننظر في استحالة الوضع: وهو وضع يكون فيه الجاني الوحيد خيال المرأة وأحلامها.

تحاول فويجت، حين تنقح «أمارلس»، إنشاء هيكل متوازن، وتهدف تغييراتها إلى تحقيق هذه الغاية. ولكن يمكننا أن نفترض أيضاً أن بعض التغييرات قد تأثرت بالأنا العليا لديها وكيف أرادت من القصيدة أن تعمل في عقل القارئ. في المسودة الأولى «يرعى» الزوج في المراعي ومعه معول الثلج. في التنقيح الثاني تغيرت كلمة «يرعى» إلى «يخطو خطأ واسعة»، ثم تجري إزالة الفعل بالكامل. تقترح كلمة «يرعى» وجود حيوان، أما «يخطو خطأ واسعة»، فتدلُّ على فعل ذكوري. إن إزالة كليهما يتماشى مع نية فويجت لإثبات خطأ الزوج في ظرف الزوجة. وفي مسودة مبكرة، أدخلت الشاعرة عبارة «ساقٌ ثقيلة فوق ساقها» بعد عبارة «ذراع على صدرها». ومن الواضح أن هذا يزيد من التلميح الجنسي، وهو بعد قرّرت فويجت التخفيف منه لاحقاً.

من الممكن التكهّن بأن فويجت قللت من أهمية الجنس لأسباب غير الأسباب الجمالية. ربما لم تكن مرتاحة للنشاط الجنسي العدواني جداً للآب، وقلقت حول تلقي القارئ لمعول الثلج، إذ يقع ضمن مجال المحرمات المحتملة، التي من المرجح أن ينخرط فيها الكاتب في خداع الذات، ويخلط بين القيود النفسية والقيود الجمالية. لا أقصد أن أقترح أن فويجت فعلت ذلك. على أي حال، يتماشى الزوج الصالح مع نية القصيدة العامة، وهي عدم إيجاد أي شخص مخطئ، وعدم الحصول على شخص شرير، لكننا نرى

مدى سهولة أن نجعل القصيدة توحى بأن الزوج حطّم طموحات الزوجة من خلال السيطرة عليها جنسياً، ومن خلال غرس معول الثلج في المعدة المنتفخة، عن طريق قص «قرونها بمقصات حادة طويلة». ومع ذلك، فإنّ اشتياق البقرة إلى «البرسيم الرطب الحلو» لا يزال يردد أصداء الزوجة التي تتوق إلى الحياة في المدينة.

لو كتبت فويجت تلك القصيدة، لكانت قد نظمت قصيدةً أصغر. كانت ستعطي إجابات بدلاً من صوغ السؤال بعناية وهو «كيف نعيش؟» كانت ستكتب قصيدة مناصرة تحاول فيها كسب تعاطف القارئ من أجل امرأة مسكينة تهيمن عليها طبيعة زوجها الوحشية.

كيف يُخمن الكاتب ما هو مهم وضروري للعمل؟ وكيف يتجنّب التدخل بحدسه أو بالقارئ؟ كيف يتجنّب هذا المعنى من التعسّف، وهذا الشك حول ما هو مهم؟ ما نظام القيمة أو الشعور بالحد الذي يوجّه اختيارات الكاتب؟

دعونا نلق نظرة على اقتباسين آخرين لتشخوف وريلكه. في كانون الثاني ١٨٨٧، كتب تشيخوف إلى صديقه الشابّة التي انتقدت قصته بعنوان «مستنقع» على أنها سيئة الذوق، بحجة أنها ينبغي ألا تكون موجودة، وستفسد الناس الذين يقرؤونها. «بالنسبة إلى الكيميائي ليس ثمة شيء غير نقي على وجه الأرض. يجب أن يكون الكاتب موضوعياً كالكيميائي، ويجب عليه أن يحرّر نفسه من النفس اليومية، ويعترف أنّ أكوام السباد تؤدي دوراً مهماً جداً في المناظر الطبيعية، وأنّ العواطف الشريرة جزء من الحياة بقدر ما تكون العواطف الطيبة»^(١).

مرة أخرى نرى رفض تشيخوف وخوفه مما قد يراه القارئ على أنه صحيح سياسياً. لم يستخدم هذا المصطلح بالطبع، بل يقول «النفس اليومية». ولكن هل هناك فرق بينهما؟ كتب تشيخوف في الرسالة نفسها: «تفتقر الطبيعة البشرية للكمال، لذا من الغريب أن أصف الأخير فقط». مرة أخرى، ما كان يطالب به تشيخوف هو أن يتحرّر الكاتب من بلطجة أنه العليا الخاصة به، وأن يتحرّر من خوفه من رفض القارئ له.

(١) Chekhov, Chekhov's Life, p. 62.

كان موقف ريلكه أقوى. في رسالة إلى زوجته في عام ١٩٠٧، وصف ما يدينه الكتاب لبودلير، الذي أظهر لهم أنّ الموضوع يجب أن يؤخذ من مجالات الحياة كلّها دون القلق بشأن ما قد يكون غير لائق. «كان على التّصوّر الفني أن يتغلّب على نفسه إلى درجة إدراك أنّ شيئاً فظيماً، شيئاً يبدو مثيراً للاشمئزاز، «موجوداً حقاً»، ويشترك بحقيقة وجوده مع كل شيء آخر موجود. مثلما لا يُسمَح للفنان المبدع أن يختار، ولا يجوز له أن يدير ظهره لأيّ شيء، فإنّ رفضاً واحداً يكفي لطرده من حالة النعيم التي يعيشها، ويصبح مُذنباً تماماً»^(١).

تأتي المادة إلى الفنان المبدع من خلال الحدس، وقلّمها يختارها بوعي. وحينما تأتي المادة، لا يجوز للفنان المبدع رفض جزء منها، لأنّ الأمر مروّع أو مقرف. لا يمكن للكاتب أن يرفضها من خلال فرض النفس اليومية عليها. إذا فعل المرء ذلك، فإنّ الكاتب يُصبح مُذنباً تماماً.

هذا العمل المتمثّل بإغفال موضوع معين أو اختيار الكلمات: ألا يأتي من القيم النفسية، وربما القيم السياسية، بدلاً من القيم الجمالية؟ ألا يخاف الكاتب من الأنا العليا ومن استجابة القارئ؟ من جانب آخر، قد يرغب الكاتب في إرضاء القارئ أو كسب تأييده أو إعجابه أو موافقته. هذه، أيضاً، مخاوف نفسية تدمّر العمل. وهذه ليست مسألة تتعلّق بالوضوح، سواء أكان القارئ يفهم أم لا، بل إنها مسألة أخلاق زائفة، سواء أكان القارئ يوافق على ذلك أم لا.

إنّ الأدب كلّ سياسي، سواء كان الكاتب يستجيب لغروب الشمس أم يعبر عن السخط بسبب مظالم العالم الكثيرة. وهو سياسي أيضاً لأنه لا يجعلنا على دراية بالعالم فحسب، بل يساعدنا على العيش في العالم. ولكن يمكن التمييز بين السياسي والمحزب، وهذا تمييز سمعتُ عنه أول مرة من الشاعرة جوان أليشاير (Joan Aleshire). يعطي فنُّ التحزّب إجابات، بدلاً من أن يطرح أسئلة، ويجبرنا كيف نفكر ونشعر. لقد رأينا قصائد مناهضة للحرب من هذا النوع، وقصائد مناصرة للنسوية الراديكالية، وقصائد

(١) Rilke, Letters on Cezanne, p. 67.

عن العرق الأسود، وقصائد المثليين، وقصائد ماركسية. كل عقيدة لها فنها المتحزب، الذي يتحدث إلى أولئك المقتنعين بحقيقته بالفعل، أو يتنمّر على أولئك غير المقتنعين به. تكمن الصعوبة في فكرة أنه في حين أن من السهل تحديد التحزب الشديد واكتشافه، إلا أن أشكاله الدقيقة يمكن أن تكون خبيثة. فأي نوع من التحيز هو شكل من أشكال التحزب، وإذا دخل العمل، فإنه يضعفه ما لم يكن الغرض المعلن للعمل هو أن يكون دعائياً أو تعليمياً أو متملقاً. ألا يحاول الكاتب أن يكون متملقاً حين يكتب شيئاً يحاول به، ولو جزئياً، الفوز بموافقة القارئ؟

إذا عدنا إلى سبب اختيار كلمة بدلاً من أخرى، فيمكننا التمييز بين القرارات الداخلية والخارجية حول ما هو مهم. أقصد بالداخل ما يعمل على الصفحة، وما يعمل ضمن التصميم بأكمله: النشاط الذي يحدث بين الكلمات نفسها. أما الخارجي فهو كل شيء خارج العمل، والفلسفات، والقيود الفكرية، وطموحات الكاتب من العمل، والنفس اليومية، وما يأتي بعد الكتابة والقراءة كالأوسمة والمكافآت. هل يختار الكاتب كلمة ما، لأنها صحيحة داخل العمل أو صحيحة خارجه؟

سيعترف أي مدرّس يدرّس الكتابة الإبداعية بأن قصائد الطلاب الجامعيين غالباً ما تكون أصيلة أكثر من الكتاب الخريجين، على الرغم من أنها قد تكون فظيعة في ألف طريقة وطريقة. لم يخبر أحد الكاتب الجامعي بعد بما يمكنه أو لا يمكنه فعله. ولا يكون الكاتب الذي لم يتخرّج بعد، في تواضعه الرائع، مدركاً أنّ أي شخص يستمع له، لكن الكتاب الخريجين طوّروا بدايات الحس النقدي، فهم عازمون على تعلّم القواعد وعدم محاولة القفز عن الحواجز. إنهم يبحثون عن نماذج يحتذون بها، ثم يصبحون متحفّظين، ويطوّرون معياراً خارجياً يؤثر في خياراتهم الجمالية. إنّ مسألة ما هو مهم وغير مهم تتأثر بمسألة كيف يرى الآخرون عملهم، ثم يصبحون خجولين ودفاعيين، ويغدو العمل مملاً.

ثمة فوائد يمكن الحصول عليها من ورش عمل الخريجين، فقد يساعدون الكاتب على اكتساب الموضوعية، وقد يساعدونه أيضاً على اكتشاف القراءات البديلة وغير المقصودة، أي إنهم يساعدون الكاتب على الكتابة على نحو أكثر وضوحاً. كما أنهم

يساعدون الكاتب في إخراج العمل من رأسه، وعلى جعله يشير إلى بعض الذاكرة غير المشتركة مع الآخرين، ووضعها على الصفحة، إذ يمكن أن تصبح تجربة يتقاسمها الكاتب والقارئ معاً. غير أن ورش عمل الخريجين هي أيضاً قوة محافظة في أنهم يمارسون ضغط الأقران ليكونوا منظمين وصحيحين. من أين يأتي هذا الشعور بالصواب؟

ليس من قبيل المصادفة أن الشعراء البريطانيين والأمريكيين الأساسيين في القرنين التاسع عشر والعشرين كانوا مغمورين. كيتس، ووردزورث، وويتمان، وديكنسون، وبو، وبيتس، وهاردي، ولورانس (كان ووردزورث الشخص الوحيد الذي ذهب إلى جامعة مرموقة، وكان الجميع يهزؤون من لهجته غير المتحضرة). نضج هؤلاء الكتاب دون أن يجربهم أحد بما يمكنهم وما لا يمكنهم فعله. كان ثمة كثير من الكتاب الآخرين الذين تخرجوا في الجامعات، وحاولوا الكتابة ضمن بعض التقاليد المفترضة. كانوا أذكاء مثل الكتاب الأشهر منهم، وربما كان لديهم إمكاناتهم، لكنهم كتبوا في ظل قيود فكرية ونفسية، وتعرضوا للمضايقة بسبب الشعور بالصواب. وفي الوقت الحاضر لا نكاد نعرف أسماءهم.

من الصعب جداً الحكم على جودة الكتابة المعاصرة. فمن ناحية، نحن محاصرون في النفس اليومية التي يحذر منها تشيخوف، وكل المذاهب والحركات الفكرية، وكل الأفكار الصائبة. تصبح هذه الأمور بمنزلة المنقي الذي يعطي معنى لكل شيء نقرؤه. ومن ناحية أخرى، نقرأ العمل من خلال سياقنا التاريخي. ندرك المراجع التي تكون صحيحة في زمننا: الاستخدامات الخاصة والسلوكيات وحتى أشكال الصمت. أحبُّ الكاتب ريموند كارفر (Raymond Carver)، لكن هل سيأتي وقت يبدو فيه حوار الدقيق غريباً كحوار في رواية من روايات السير والتر سكوت؟ نقرأ أحياناً في ورشة العمل قصيدة كتبها طالب، إذ لا بُدَّ أن تكون غامضة تماماً من جميع النواحي. دعنا نُقلُ إنها تشير إلى طلاق لم يرد ذكره في القصيدة. ولأننا نعرف الطالب وعمله الآخر، لدينا سياق يسمح لنا بفهم أن القصيدة عن الطلاق. ومن ثمَّ نخطئ في قراءة القصيدة مع أننا نفهمها جيداً. نرى في القصيدة شيئاً لا أحد يمكن أن يراه دون تلك المعرفة الخارجية.

نقرأ كتابنا المعاصرين من خلال معرفة ماثلة، ونشارك في الزمان والمكان. نفهم جوهم الخاص، ونستخلص عملهم من خلال تجربتنا الخاصة. يذهلني في بعض الأحيان كيف يمكنني تقديم قصائد من الخمسينيات والستينيات إلى طلاب الدراسات العليا الأذكياء - قصائد أثرت في أعماقي وما تزال تؤثر - وكان ردّهم يعبر عن عدم فهم. في كل حالة تقريباً ما ينقص الطالب المتخرج هو إحساس بالسياق التاريخي أو الاجتماعي أو الثقافي. تبدو القصائد غريبة بالنسبة إليهم. وهذا هو السياق الذي أفدّمه حين أقرأ قصيدة ما، سياق غير موجود في الصفحة. وهذا لا ينطبق على أفضل عمل لشعراء مثل إليوت أو وليمز أو بيتس أو نيرودا أو ريلكه، الذين يمكن أن تحتوي قصائدهم على كل ما يلزم لفهمها وتدوّقها.

هذا التدخل في العمل للتأثير على استجابة العالم يفرض معايير لا يمكن للعمل أن يدعمها، بل ويجب ألا يدعمها. ليس من المستغرب أن يكون بعض أفضل كتابنا مغمورين، وهم أناس ليسوا عرضة لضغط الأقران أو القلق حول ما يعتقد الآخرون. لقد دفع هؤلاء الناس بأدبنا إلى الأمام: ريمبو، وأبولينير، وويتمان، وديكنسون، وآخرون. نطلق على عمل ما بأنه أصيل حين يفاجئ آراءنا ويوسع تصوّراتنا المسبقة عن حدود الشكل. هذه الآراء والأفكار المسبقة هي تحيّزات، وكلّما قلّ ما يستمع إليه المرء من العالم والأنا العليا التي تسأل: «ألا تريد أن تكون محبوباً ومرغوباً بك؟» قلّ تأثر المرء بمثل هذه التحيّزات.

يجب على الكاتب التأكيد من أنّ الكتابة قابلة للفهم. ويجب أن يتأكد الكاتب من أنّ القارئ يمكن أن يجد طريقه داخل القصيدة، لكنّ الكاتب يجب ألا يحاول التأثير في القارئ فيما يتعلّق بما يفكر فيه القارئ داخل القصيدة، بل يجب أن يكون اهتمامه بالعمل نفسه، وليس بالعالم خارج هذا العمل.

كان الشاعر الأكثر أصالة في جيلي، بيل نوت (Bill Knott)، أعظم المغمورين.

تأمّل سونيت «النحت»، التي كانت مهداة لـ (Star Black):

وقفنا هناك عارفين نتعاقق بينما كان النحات
يدعك ويكتل نوعاً من المادة اللزجة بيننا،
إذ قلوب بسرعة كل الفراغات الموجودة
بينما حاولنا أن يمسك بعضنا ببعض بشدة.

تحت اندماج ثدييك وصدري
بقيت مساحةً فوق مكان التقاء
بطينا، ولكن سرعان ما كان ذلك الطين أو الجص
من باريس أو حالة فن البوليمر
تملأ كل فراغ نشتاك ليناسب بعضه بعضاً،

ثم قيل لنا أن نقبل بعضنا بعضاً بعناق شديد،
ومن ثمّ ستساعدُ حراتنا على تقسية المادة

وقفنا هناك مندمجين بطرق أكثر مما يعرفها العشاق
قبل أن يشدنا النحات بعيداً بعضنا عن بعضٍ
ويجبرنا على النظر إلى ما جعلنا متكاملين معاً.

تكمّن غرابة هذه القصيدة في أصالة فكرتها، فهي حكاية غريبة باتت منطقية بسبب
وضوح روايتها. المفارقة الأخيرة - وهي أنّ ثمة مسافة دائماً بين شخصين، ولكن هذه
المسافة نفسها تخلق الكيان بأكمله - تشكّل بياناً معقداً حول عزلتنا الجوهرية بوصفنا بشراً.
إليكُم سونيت أخرى للشاعر بيل نوت، «زائل وإلهه (بوليتيتش)»:

حين أنحني هكذا لأفرغ ما في يديّ
أبحثُ في صناديق القمامة البيضاء خلف

مكتب براءات الاختراع، فأجد نوعاً من السلام
هنا، في هذا الزقاق الدافئ والمضيء حيث لا يأتي أحد.

وحتى أدنى طبقات الناس يعرفون أن لا شيء جديد
سيُلقى الآن - لا توجد صيغة.

لن يظهر مخطط واحد أبداً في هذه

الصناديق اللامعة، مستقبليها كبير وأصيل.

يلفت انتباهي في بعض الأحيان نفايات مدخل الزقاق القديم،

فأرى العالم يضيء هناك، خفياً

كأبواب غرف التطهير

ثم أعودُ إلى بحثي الرتيب والممل، أبحث عن الطعام

بسبب الشعور الذي يمنحني إياه هذا الشيء الذي

اخترعني: هذا الفراغ الذي كانت فكرته الوحيدة هي أنا. (١)

إنّ فكاهة هذه السونيتات خادعة. ما تشير إليه القصائد هو أنّ الكاتب يمكن
أن يكون جاداً دون أن يكون صادقاً، ومع ذلك فإنّ الصدق هو الذي يبحث عنه النقاد
في كثير من الأحيان، إذ يخلطون بينه وبين الإخلاص، كما يفعلون في أحيانٍ أُخرى. حين
نغوصُ في هذه السونيت الثانية فإنها تصبح حزينة جداً. يشعر الراوي نفسه أنه مثل
شخص غريب تماماً إلى درجة أنّ الولادة البشرية يجب أن تكون، في حالته، استحالة.
ومن ثم، كان لا بُدَّ من اختراعه. وما الذي يمكن أن يخترع نوت (يستخدم نوت اسمه
تورية، لأنّ اسمه يعني عقدة في الإنكليزية)؟ الفراغ فقط يمكن أن يخترع عقدة.

(١) Bill Knott, Poems 1963-1988, (Pittsburgh, PA, 1989).

من حيث اللغة والتصوير والأفكار والإستراتيجية، يفاجئنا نوت بشعره الذي يملأنا حيويةً. لدى هذا الشاعر عشرات القصائد الغامضة، ولديه أيضاً عشرات القصائد الواضحة والمؤثرة جداً. ما يميّز نوت هو أنه خارج تقليد الشعر الأمريكي، إلا أنه لم يكن خارج تقليد الشعر العالمي. لا يعرف نقاد اليوم في المؤسسة النقدية كيف ينظرون إليه، إذ يأملون أن يغادرهم ويرحل.

منذ سنوات عبر الإذاعة الوطنية العامة في جنوب إفريقيا سُئِلت الكاتبة نادين غورديمر (Nadine Gordimer) كيف يمكنها الاستمرار في الكتابة إذا شعرت باقتراب الرقابة منها. كانت إجابتها أنّ المرء يجب أن يكتب كما لو كان ميتاً بالفعل. إذا كان ضرورياً أن يكتب المرء، فعليه أن يكتب بغض النظر عن العواقب، حتى لو كان ذلك يعني عدم النشر. هذا ما يفعله بيل نوت.

إنه لأمرٌ مخيف أن نرى قطعةً من الورق دون كتابة عليها، ومن الشائع أن تبدو خياراتنا في تلك اللحظة عشوائية. هذا الإحساس بالعشوائية غالباً ما يقودنا إلى اللجوء إلى أفضل ما نعرفه: التحيزات والآراء والنفس اليومية. ليس الموضوع فقط هو الذي يُظهر على ما يبدو طبيعة الكاتب، بل نبرة الصوت، التي تشير إلى المسافة العاطفية بين الصوت والذات. غالباً ما يجري الخلط بين الصوت والكاتب: أنّ صوت النص المكتوب هو صوت الكاتب. وهذا صحيح في بعض الأحيان، ولكنه ليس صحيحاً في أحيانٍ أُخرى. ولكن حين يقلق الكاتب من أنّ شيئاً ما قد يكون عاطفياً أو حاداً أو قبيحاً أو فاحشاً، فإنّ هذه الصفات ستُنسب، من قبيل الخوف، إلى صوته وفي النهاية إلى نفسه. أعرف روائياً لا يكتب إلا بصوت ساخر ليحجب نفسه عن كل الاتهامات الممكنة. كان لديّ مدرّس في الكلية، شاعر كان قادراً على إظهار المشاعر فقط في سلسلة المرثيات الجميلة. كان رجلاً عاطفياً جداً، لكنه كان قادراً على إظهار مشاعره للأموات فقط. هذا التحيز النفسي يضرّ بعمله، وكان هذا يعني أنه لا يمكن أن يكون محايداً.

كتب ريلكه في إحدى رسائله: «[على المرء] أن يأخذ حياته إلى الحد الذي يرفض فيه التحيز التفسيري حتى تجاه الذكريات العاطفية الغامضة والتحيزات

والمبول، التي تنتقل على أنها جزء من تراث المرء، ويأخذ بدلاً منها أيّ قوة أو إعجاب أو رغبة تظهر معها، ويطبّقها من جديد دون أن يكون له اسم على مهامه. على المرء أن يكون مغموراً حتى الجيل العاشر»^(١).

يقصد ريلكه بالمغمور الشخص المتحرّر من التحيز التفسيري الذي يُعدّ جزءاً من تكيّفنا الثقافي. كلنا نمتلك ذلك، ويجب أن نتعلّم كيف نتعرّفه. بهذه الطريقة فقط يمكننا أن نتحرّر من النفس اليومية. كتب ريلكه: «يجب على المرء أن يكون قادراً في كل لحظة على وضع يده على الأرض مثل الإنسان القديم»^(٢). ويقصد بهذا أن على الكاتب أن يكتب بحرية مطلقة، كما لو كان ميتاً بالفعل، أو كما لو لم يكن أحدٌ آخر موجوداً. حين توصل ريلكه إلى هذه الاستنتاجات بالضبط، كان قادراً على تجاوز خوفه بأنه لا يستطيع التمييز بين ما هو مهم وغير مهم، وكان قادراً على تجاوز تعسّفه أيضاً.



الهيئة العامة السورية للكتاب

(١) Rilke, Letters on Cezanne, p. 73.

(٢) Ibid., p. 74.



الهيئة العامة
الاسبورية للكتاب

الفصل الثامن

حركة المرور بين عالمين

إنّ العالم الذي نراه ونسمعه ونلمسه ونتذوّقه ونشمّه - العالم المنقول في الصحف - هذا ما نعتقد أنه حقيقة مشتركة بيننا. إنه عالم يجري فيه انتخاب السياسيين، عالم من الأدوات والبراميتية والعمل اليومي وتناول الطعام، عالمٌ نبصق فيه وتنفس وتتحرك فيه أمعاؤنا. هذا العالم يحيط بنا مثل صدفة، ينغلق أحياناً علينا ويمنحنا أحياناً آخر، إذا كان لدينا المال أو كنا ببساطة محظوظين، مساحةً صغيرة لنسلي أنفسنا. ومع ذلك، فإنّ الجدران موجودة دائماً هناك. إنه العالم الزمني المحدود والقابل للقياس، وهذا القياس نتلقاه بحواسنا الخمس.

لكنّ ثمة عالماً آخر نحاول قياسه ليس بحواسنا بل بعواطفنا. في الواقع، ليس للعواطف مكان في عالم الحقيقة المشتركة، ما لم تكن أدوات. للدموع قيمة براغماتية فقط بوصفها وسيلة للإكراه. وليس للحواس أيّ وظيفة في هذا العالم الآخر. يمكنها أن تقودنا إلى الحافة، لكن لا يمكنها أن تعبر بنا، ذلك أنه لا يمكننا أن نرى شيئاً في الظلام. هذا العالم الآخر ليس حرفياً، ولكنه غامض ولا يمكننا قياسه، بل إنه غير قابل للقياس، ولا يكون مؤقتاً بل غير محدود. ولأننا نرسم هذا العالم الآخر ليس بحواسنا الخمس بل بمشاعرنا وأفعال الإيثار، فإننا نجد كثيراً من الخلاف حول طبيعته. لقد خضنا حروباً عدّة حول هذا الخلاف، وثمره حجج لا نهاية لها.

نتيجة لهذا الخلاف، يمكننا تحديد هذا العالم الآخر فقط بمجموعة من الاحتمالات. من جهة هناك المكان الذي يوجد فيه الله، وكل أنواع الآلهة والأرواح والسحر وقوى الغموض. ومن جهة أخرى لدينا المكان الذي يكون فيه الجمال والحب ممكناً، إذ نرى

كائنات العالم الحرفي من خلال عنصر العاطفة. ولتقدير غروب الشمس، على سبيل المثال، أو وردة أو قوس قزح - شعاراتُ الجمال المتبدل تلك، التي يحاول عالم الصُّحف أن يحوّلها إلى سلع - علينا التعامل مع الأمر بالحواس، ومن ثمَّ يكون هناك ردّة فعل أخرى، أيّ ردّة الفعل العاطفي، الذي نَعُدُّه مهماً بوصفنا بشراً. وعلاوةً على ذلك، في تجربة الجمال أو أيّ جانب من جوانب هذا العالم الآخر، نفكّر في أنفسنا على أننا بشر. وبينما نأخذ تعريفنا المادي من الواقع المشترك، نستمدُّ تعريفنا الروحي من هذا العالم الآخر، ونأخذ إحساسنا بتقدير الذات في الغالب من هذا التعريف الروحي.

يجادل بعض النقاد أيضاً أنه لا يوجد واقع آخر، بل يوجد مظهر فقط واستعارة والتفكير بالتمني، ويبدو أنّ ثمة عالماً آخر فقط: الجمال مسألة ذوق، والحب مسألة غدد هرمونية، ولكن المهم ربما هو ليس ما إذا كان هذا الواقع الآخر موجوداً، بل ثمة إحساس آخر بالواقع، واقع يختلف عن الواقع المشترك حولنا، واقع تُقاس به عواطفنا. سواء كان هذا مظهراً أم حقيقة، فهذه مسألة أخرى. ما يهّمنا هو أنّ لدينا هذا التصرُّو، حتى لو كان هذا الإدراك خاطئاً. وسواء كان هذا الواقع الآخر حقيقة أم وهمًا، ما نزال نستجيب له.

بسبب الخلاف حول طبيعة هذا الواقع الآخر، علينا أن نضعه في الحسبان بوصفه مجموعة متنوعة من معتقدات الآلهة من جهة، وربما مفاهيم الجمال والحب من جهة أخرى. ولكن لدينا مزيد من المقارنات. تنتمي الأخلاق، التي تُعدُّ براغماتية بصورة أساسية، إلى عالم الواقع المشترك. وتنتمي فلسفة الحياة إلى هذا الواقع الآخر. لدينا عالم موضوعي وآخر ذاتي؛ عقلاني من جهة، وغير عقلاني من الجهة الأخرى؛ ذكي من جهة، وفكاهي من جهة أخرى؛ عملي من جهة، وتأملي من جهة أخرى؛ احتمالي من جهة، وممكن من جهة أخرى؛ زخرفي من جهة، وجمالي من جهة أخرى؛ تحليلي من جهة، وحدسي من جهة أخرى؛ فإن من جهة، وخالد من جهة أخرى.

لا يعني إجراء هذه المقارنات أنّ هذا الواقع الآخر أفضل من الواقع المشترك، على الرغم من أنّ بعض النقاد قد يجادلون ذلك. أعتقد شخصياً أنّ أحدهما على ما يبدو لا يمكن أن يكون موجوداً دون الآخر، وأنّ الانضمام إلى هذين الواقعيين هو ما يسمح

لنا أن نكون بشراً. «لكنّ الحب أنشأ قصره في مكان قذر»، كما كتب بيتس.^(١) الفكرة، على ما أعتقد، هي قبول كلا الواقعيين: الواقع الذي نقيسه بحواسنا على نحو موضوعي، والواقع الآخر الذي نرسمه بعواطفنا في أنفسنا، فمن أجل استكشاف وفهم هذا الواقع الآخر، نحن بحاجة إلى أن نكون مرتكزين جيداً على المجال الحرفي، ومن أجل العيش حياة مقبولة في المجال الحرفي، نحتاج إلى الحفاظ على إحساس دائم بالآخر. نقدّر كثيراً قيمة الشخص الذي يبدو أنه يعيش حياةً متوازنة بين هذين العالمين - الروحاني والجسدي - ونميل إلى نقد هؤلاء الناس الذين يميلون أكثر نحو العالم الجسدي (وهم بطريقة أو بأخرى أكثر وحشية وبلا روح، كما نقول)، وأولئك الذين يتكثرون أكثر على العالم الروحاني (في قولهم إنه أثيري أكثر مما ينبغي، وراهب أكثر من اللازم، ولا يوجد لحم فيه).

من الواضح أنّ اصطلاحاتي ناقصة، لكنني أريد تجنّب كلمات توحى بالروح أو النفس بسبب بعدها الديني، في حين تبدو مصطلحات كالواقع المادي، أو الواقع العاطفي، أو الواقع الموضوعي والذاتي مقيدة جداً. فعموم المصطلحات في حدّ ذاته مثل الواقع المشترك، والواقع الآخر، يجعلها كافية لهذه الأغراض.

في مسألة أنه لا يمكننا رؤية هذا العالم الآخر ولمسه، فإننا ننساها أحياناً، أو نشك فيها، أو نفقد تقديرنا لها. على أيّ حال، ليست لهذه الحقيقة قيمة مباشرة في سوق الواقع المشترك، وهي تميل لأن تكون مثل عطلة نهاية الأسبوع، أو عالم ما بعد ساعات العمل. ولكن دون الإحساس بهذا العالم الآخر، فإننا نتضاءل ويتركز اهتمامنا أكثر مما ينبغي على المجال البراغماتي، ومجال المتعة، والمجال الزمني. حين يصبح إحساسنا بالقيمة مادياً بالكامل، فإننا نتعامل مع الآخرين على أنهم سلع أساسية، ونعامل أنفسنا على أننا مستهلكون. نتيجة كوننا ننتمي لعالم أكثر من الآخر يعني أن نفقد الإحساس بالتباين، وأن نركّز أكثر على النفس، وأن نكون أقل قدرة على رؤية أنفسنا فيما يتعلّق بالعالم من حولنا، فنصبح منعزلين.

(١) William Butler Yeats, "Crazy Jane Talks with the Bishop," in The Collected Works of W. B. Yeats, ed. by Richard J. Finneran, vol. 1 (New York, 1989), pp. 259-60.

بينما تحاول الصحافة وصف هذا العالم الحرفي، يحاول الفن أيضاً أن يصف هذا العالم الآخر: ينتمي العالم الأول لليوم واللحظة، في حين يحاول الثاني أن يكون خارج الزمن. توثق الصحافة ومن ثمّ تساعد على إنشاء روابط مادية بين أولئك منا الذين يشقّون طريقهم من خلال واقع ثلاثي الأبعاد. تسمح لنا الصحافة أن نضع أنفسنا في العالم المادي. يخلق الفن روابط عاطفية بيننا من خلال وضع حدّ لأنفسنا، وإظهار أنّ أكثر مشاعرنا الذاتية قادرة على أن تُشارك. نحن في أسوأ حالاتنا في عزلة؛ نفقد قدرتنا على قياس الهدف والانجراف نحو الانغماس. وفي حين أنّ الصحافة تؤكّد وجودنا في العالم الحرفي، يؤكّد الفن وجودنا في هذا العالم الآخر. علاوةً على ذلك، لمّا كانت الصحافة معرفةً للأسس الحرفية التي تحمينا في تجوالنا عبر هذا العالم الآخر، كذلك يُوسّع الفن أيضاً إحساسنا بالواقع المشترك ويثريه. تساعد الصحافة والفن على خلق إحساس بالمجتمع، فهما يعرضان لنا أنّ أفعالنا ومشاعرنا جزء من عالم مجتمعي، وكلاهما يسمح لنا بتعريف أنفسنا فيما يتعلّق بالواقع المشترك، والواقع الآخر، وواقع الحواس، وواقع العواطف.

في مجموعة محاضراتها بعنوان «مشكلات الفن»، تُعرّف سوزان لانغر العمل الفني بأنه «شكل محسوس يعبر عن طبيعة المشاعر الإنسانية».^(١) يحاول الفن «أن يصنع صورة خارجية لهذه العملية الداخلية ليراها المرء والآخرين، أي لإعطاء الأحداث الشخصية رمزاً موضوعياً... إنه عرضٌ خارجي للطبيعة الداخلية، وعرضٌ موضوعي للواقع الذاتي».^(٢)

يساعد الفن على إخراجنا من عزلتنا من خلال إظهار المشاعر المشتركة بيننا، وإظهار حياتنا الروحية والعاطفية بدقة، وإظهار كيف نشبه بعضنا بعضاً، وخلق روابط بين البشر وربما أيضاً من خلال إظهار المسؤولية التي نشعر بها بعضنا نحو بعض. كما أنه يأخذنا خارج عزلتنا عن طريق تحدّي الرضا عن النفس - وهو ما أعرّفه

(١) Suzanne K. Langer, Problems of Art, (New York, 1957), p. 7.

(٢) Ibid., p. 9.

بأنه الميل نحو الانغماس الروحي، والركود المادي، والفراغ العاطفي. ولما كنا بشراً فإننا نسعى جاهدين للوصول إلى مكان دون القلق، ومكان للراحة نهتم فيه بكل احتياجاتنا، مكان بلا تهديد، مكان لم نعد بحاجة فيه إلى التفكير في أنفسنا أو تحسينها أو الحكم عليها. إن وظيفة الفن هي إخراجنا من هذا المكان من خلال إشراك عواطفنا، وإظهارنا فيما يتعلّق ببقية العالم وهذا الواقع الآخر، الذي سيقودنا بصورة مثالية إلى إعادة النظر في شروط حياتنا واستئناف أدوارنا في المجتمع الأوسع.

حتى الآن في مناقشتنا، يؤثّر الفن فينا بأربع طرق.

أولاً: يجعل الحياة الشخصية موضوعية.

ثانياً: يجبرنا على التفكير في حياتنا الخاصة.

ثالثاً: يساعدنا على رؤية حياتنا فيما يتعلّق بحياة الآخرين.

رابعاً: يساعد على إقامة توازن بين الواقع المشترك وهذا الواقع الآخر، الذي

نحدده على أنه امتداد من اللاهوتي إلى الغنائي.

ثمة طريقة خامسة لا يمكن نسيانها: يمنحنا الفن متعة كبيرة. إنه يُمدّنا، وهذا لا يعني القول إنه يجعلنا مثقفين أو أرقى ذوقاً، بل يعلمنا العيش داخل الحضارة - هذا المجتمع الأوسع الذي يعتني باحتياجاتنا الجسدية والروحية.

غير أنّ الفن لا يتناول المشاعر فحسب، بل يتناول العالم الحرفي أيضاً، ويتناول ما هو يومي، ويجعله جديداً مرة أخرى. يتطلّب الفن شيئاً اعتدناه كثيراً إلى درجة أننا لا نكاد نراه، ويجعله جديداً بالنسبة إلينا. هنا، مرة أخرى، علينا أن نضع في الحسبان مجموعة من المعتقدات التي تدفعنا إلى ميدان هذا الواقع الآخر. في نهاية المطاف نجده نوعاً من الأفلاطونية: أنّ كل شيء مادي، مثل كرسي أو سرير، له شكله المثالي أو الأبدي. قال شيلي عن الشعر إنه «يرفع حجاب الألفة عن العالم، ويكشف الجمال العاري والنائم، الذي يشكّل روح شكله»^(١). يبيّن لنا الشعر الأشكال الأبدية، وبذلك يسمح لنا أن نتسامح مع المعتاد واليومي.

(١) John Shawcross, ed., Shelley's Literary and Philosophical Criticism, (London, 1909), p. 155.

في الطرف الآخر من هذا المجال، توجد فكرة أبسط وهي أنّ القصيدة تجعلنا نرى العادي واليومي على أنه جديد بإعادة ترجمته إلى لغة ورموز واستعارات جديدة، وبإضافة درجة من العاطفة إليه. وهذا ما تفعله الألغاز، فهي تأخذ شيئاً مألوفاً أو فكرة، وتُنشئ صورة تجعلها جديدة مرة أخرى. إذا فكّرنا في تشبيه ما على أنه مكوّن من شيء وصورة، فإنّ ما يفعله اللغز هو أن يُقدّم لنا الصورة ويضايقنا في تخمين الشيء. فيما يلي بعض الألغاز الصربية مع إجاباتها: الأرض التي تحفر الأرض: الإنسان، عمودان يضربان السماء: العينان، ميتٌ يسحب مئة يعيشون في جبل: المشط. قفرتُ في حفرة وخرجتُ من بوابتين: السروال. تُعلّق على مسمار، وتفكر في الشر: البندقية. ميتٌ يحمل الأحياء بعيداً عن حقل من الاضطرابات: القارب. أهزُّ شجرةً هنا، لكن الفاكهة تسقط على بعد نصف ساعة: صوتُ الجرس.^(١) في كل حالة من هذه الحالات، تُوسّع الصورة إحساسنا بالشيء المادي. يبدو الأمر كما لو كان لدينا وميض مؤقت يُظهر لنا هذا العالم الآخر على نحو أضخم بكثير من مكان الظل الخاص بنا. يُقدّم أفلاطون هذه المقارنة في قصته عن الكهف في الفصل السابع من كتاب الجمهورية، وأنّ هذا العالم الأكبر يختلف عن عالمنا، مثلما يكون كرسي، على سبيل المثال، أكبر من ظلّه. قد يكون هذا وهم بالتأكيد، ولكن حينئذٍ تخلق الصورة على الأقل وهماً بأنها تصف مكاناً آخر؛ قد يكون مكاناً كبيراً - مكان وجود الله - أو مكاناً أصغر، أي المكان الذي يكون فيه الحب ممكناً.

بالطريقة نفسها التي يمكن للفن أن يأخذ بها أشياء من هذا العالم ويجدها مرة أخرى، يمكنه أن يفعل الشيء نفسه بالأفكار الكبيرة كالحقيقة والعدالة، أو الأفكار الأصغر كالضيافة والإحسان. ومرة أخرى نتعامل مع هذه العملية بمجموعة من المعتقدات ذات الأشكال الأبدية من جانب، وربما ليست أكثر من لغة جديدة ومبتكرة من ناحية أخرى.

يأخذ الفن بكل بساطة الأفكار والأشياء التي بهتت إلى اللون الرمادي العام للواقع المشترك، ثم يُضيئها بلغة جديدة من خلال غرس درجة من العاطفة في التعريف

(١) See Vasko Popa, The Golden Apple, trans. Andrew Harvey and Anne Pennington (London, 1980).

الجديد، ومن خلال إنشاء تعريف يساعدنا على رؤية الشيء أو الفكرة فيما يتعلّق بالشعور. تقول لانغر: «الفن كلّهُ هو خلق الأشكال المحسوسة التي تعبّر عن المشاعر الإنسانية».^(١) يصف اللغز: «ميتٌ يحمل الأحياء بعيداً عن حقل من الاضطرابات»^(٢) ما يفعله القارب من حيث الشعور. لا يوجد لعمل فني أن يقدم فكرة أو شيئاً في حدّ ذاته، بل يُقدّمه بدرجة أكبر أو أصغر عبر العاطفة، وكأنّ العاطفة هي حقل الاضطرابات الذي يسافر فيه الشيء والفكرة، الأموات الذين يحملون الأحياء، والقارب الذي يحمل الإنسان.

تقول لانغر في إحدى محاضراتها إنّ الغرض من الفن لم يعد أكثر من متعة.^(٣) وفي محاضرة أخرى تقول: «إنّ هدف الفن هو البصيرة، وفهم الحياة الجوهرية للشعور».^(٤) وتقول في محاضرة أخرى أيضاً: «تنبع معرفة الذات، والبصيرة في جميع مراحل الحياة والعقل، من الخيال الفني. هذه هي القيمة المعرفية للفنون».^(٥) لكنني أكرّر أيضاً أنّ الفن يساعد في إنشاء مجتمع، فهو يُخرجنا من عزلتنا ويساعدنا على رؤية أنفسنا فيما يتعلّق بالعالم المادي والعاطفي والروحي والفكري من حولنا. وعلاوةً على ذلك، يساعدنا في تحديد مسؤوليتنا تجاه ذلك العالم، ليس من خلال لوي أذرعنا أو فرض فلسفة ما علينا، بل من خلال تذكيرنا بتلك العلاقة وبكونها في حدّ ذاتها دليلاً على التوازن الضروري بين المجال الحرفي والآخر. يُقدّم لنا العمل الفني مثلاً على كيفية العيش ليس بما يقوله بل بما هو، فهو شكّل محسوس ومتوازن على نحو متساوٍ بين واقعين.

تتمثّل إحدى وظائف الشعر في رسم هذا العالم الآخر. يستكشف الشعر عالم المشاعر تماماً مثل مستكشف يرسم معالم العالم المادي. وكلاهما يرسلان الخرائط، فالأول يعطينا مسألة إحدائيات خطوط الطول والعرض، والآخر يعطينا مسألة العواطف

(١) Suzanne Langer, "Deceptive Analogies" in Problems of Art (New York, 1957), p. 80.

(٢) Popa, op. cit.

(٣) Langer, Problems of Art, p. 6.

(٤) Ibid., pp. 92-92.

(٥) Ibid., p. 71.

والاستعارات. على الرغم من أنّ القصيدة تحاول إقناعنا، فإنها ليست حجة. وعلى الرغم من أنها تحاول أن تكون دقيقة، فإنها ليست تحليلية. وعلى الرغم من أنها تحاول أن تكون متسقة، فإنها ليست منطقية، حتى لو كانت تحتوي على عناصر الجدل والتحليل والمنطق في داخلها. تقترب القصيدة من حقيقتها من خلال ما أسماه كيتس «التفكير المنطقي التعاقبي»، ولكن من خلال الاستعارة. كتبت لانغر: «إنّ مبدأ الاستعارة هو ببساطة أن تقول شيئاً وتقصد شيئاً آخر، ويُتوقع منك أن تُفهم على أنك تعني الشيء الآخر. ليست الاستعارة لغة، بل إنها فكرة تُعبّر عنها اللغة، وهي فكرة تعمل بدورها على أنها رمز للتعبير عن شيء ما. وهي ليست استطرادية، ومن ثمّ لا تُدلي حقاً ببيان للفكرة التي تنقلها، لكنها تصوغ مفهوماً جديداً لفهمنا الخيالي المباشر»^(١).

تقول لانغر في محاضرة أخرى إنّ الاستعارة تجعلنا نتصوّر «الأشياء في حالتها المجرّدة، واللغة المجرّدة التي تفتقر للحياة، التي نربطها عادةً بالأفكار المجرّدة، [تسمّيها] فقط بعد أن جرى تصوّرها مدّة طويلة، وباتت مألوفة»^(٢). وهذا يعطي قيمة مضافة للشعر، حتى إنه يسمح باكتشاف الأفكار أو المفاهيم أو العواطف التي ليس لها لغة بعد والتعبير عنها. كتبت لانغر الآتي: «يُنقل أحياناً فهمنا للتجربة ككل من خلال رمز مجازي، لأنّ التجربة جديدة، ولدى اللغة كلمات وعبارات فقط للمفاهيم المألوفة. ثمة توسّع تدريجي في اللغة سيتبع البصيرة الصامتة، وسيحل التعبير الاستطرادي محل الرمز الأصيل غير الاستطرادي. وهذا، في اعتقادي، هو التقدّم الطبيعي للفكر البشري واللغة في عالم المعرفة كلّ، إذ يكون الخطاب ممكناً جداً»^(٣).

تستخدم القصيدة الاستعارة، والقصيدة استعارةً بحدّ ذاتها. فمن خلال الجمع بين الكلمات والأصوات والأفكار والعواطف، تعطي القصيدة إحساساً بهذا العالم الآخر، لا من خلال وصفه، بل من خلال كونها استعارة له. تحاول القصيدة تفعيل الاستعارة، ولا تعمل اللغة فقط على إنشائها، ولكن الطريقة التي تُقدّم بها اللغة هي

(١) Ibid., p. 23.

(٢) Ibid., pp. 104-105.

(٣) Ibid., pp. 23-24.

أيضاً جزء من الاستعارة. في الشعر لا يقلُّ أسلوبُ الحديث أهميةً عما قيل. ليست اللغةُ غايةَ الشعر، بل إنَّ اللغةَ بالنسبة إلى الشعر كالضوء بالنسبة إلى الموسيقى، أو كالرسم بالنسبة إلى فنه. تقول لانغر إنَّ الاستخدام الشعري للغة ليس توالياً، بل إنه ما يشكّل الصيغة. «ليس الشعر في حدِّ ذاته خطاباً على الإطلاق، بل إنه خلق تجربة إنسانية محسوسة، تكون خادعة، من وجهة نظر العلم والحياة العملية»^(١).

لذا، فإنَّ الاستعارة هي التي ترسم هذا العالم الآخر، ليس بإخبارنا عنه بل بتفعيله، من خلال كونها أنموذجاً له. في عالم الواقع المشترك، يمكننا إجراء القياس والوصف والجدل والتحديد. نستخدم اللغة على نحو استطرادي كما تُستخدم في الصحافة، ولكن حين نتعامل مع هذا الواقع الآخر، الذي يمكننا استكشافه فقط بعواطفنا وليس لدينا معيار موضوعي له، يمكننا من خلال الاستعارة فقط قياسها ووصفها ومناقشتها وتحديدها، ذلك أنَّ الاستعارة، كما قالت لانغر: «تصوغ مفهوماً جديداً لفهمنا الخيالي المباشر». إضافةً إلى ذلك، ما يسمح به المجاز لنا هو إدراك أنَّ تجربة القصيدة هي تجربة مشتركة، لأنَّ ما تفعله القصيدة الناجحة هو التعبير لفظياً عن شيء قد شعرنا به، ولكننا لم نحاول أو لم نتمكن من التعبير عنه، وهو شيء ندرکه الآن، ولم يكن شعورنا الخاص، بل شعوراً مشتركاً، وبفعل ذلك فإنه يؤدي إلى إيجاد أحد هذه الروابط التي تساعد في إبعادنا عن عزلتنا.

في مقالته القصيرة «مبدأ المتعة»، يصف فيليب لاركن كيف تنشأ القصيدة:

«تتكوّن القصيدة من ثلاث مراحل: المرحلة الأولى حين يصبح الرجل مهووساً بمفهوم عاطفي إلى درجة أنه يكون مضطراً لفعل شيء حيال ذلك. ما يفعله هو المرحلة الثانية، وهي بناء أداة لفظية تعيد إنتاج هذا المفهوم العاطفي في أي شخص يهتم بقراءته في أي مكان وزمان. أما المرحلة الثالثة فهي الحالة المتكررة لدى الناس في أوقات وأماكن مختلفة يطلقون فيها هذه الأداة، ويعيدون في أنفسهم خلق ما شعر به الشاعر لِمَّا كتبها. المراحل كلّها مترابطة وضرورية. إذا لم يكن ثمة شعور أولي، فلن يكون

(١) Ibid., p. 151.

للأداة أي شيء لتعيد إنتاجه، ولن يختبر القارئ شيئاً. وإذا لم تتم المرحلة الثانية على نحو جيد، فلن تُوصل الأداة وظيفتها، أو ستوصل فقط الشيء القليل لعدد قليل من الناس، أو ستتوقف عن التواصل معهم بعد ذلك بمدّة قصيرة جداً. وإذا لم تكن هناك مرحلة ثالثة فلن تكون هناك قراءة ناجحة، ولن نتمكن من القول إن القصيدة موجودة في المعنى العملي على الإطلاق»^(١).

إنّ الجملة الأهم بالنسبة إلى بحثنا الحالي هي أنّ القصيدة الناجحة يجب أن تُعيد إنتاج المفهوم «العاطفي في أي شخص يهتم بقراءتها في أيّ مكان وزمان». لماذا؟ هل هذه هي الحال حينها نتعاطف مع الشاعر أو نفكر فيه بأنه صادق أو حنون أو مدرك أو شجاع أو مثير للإعجاب؟ لا، ليس بسبب هذه الأشياء، بل بسبب أنه يمكننا، بوصفنا قراءً، أن نأخذ المفهوم العاطفي وجعله خاصاً بنا. ندرك أنّ المفهوم العاطفي شيء يقع ضمن تجربتنا الخاصة، شيء شعرنا به، أو يمكننا أن نتخيّله أو نتعاطف معه، وحين يحدث مثل هذا الارتباط، فلم تُعد استعارة القصيدة تعبيراً عن مشاعر الكاتب ومشاعرنا أيضاً. في الواقع، إنّ مشاعر الكاتب مهمة فقط إلى درجة أنها تقودنا إلى مواجهة مشاعرنا. ما بدأ على أنه عرض رمزي للواقع الذاتي للكاتب يصبح عرضاً رمزياً للقارئ. إذن، إنّ حقيقة أنّ الكاتب قد عانى أو شعر بعمق لشيء أمرّ عرّضه بالنسبة إلى التأثير المحتمل للقصيدة، الذي لا بُدّ أن يكون تعبيراً عن مفهوم عاطفي حقيقي، وذا مغزى للقارئ. إذا نظرنا إلى هذه المسألة على هذا النحو، فإنّ موضوع القصيدة لا يكون الكاتب أبداً بل القارئ. لا تتعلق قصيدة «الإبحار إلى بيننطة» بتردد بيتس حول الشيخوخة، بل إنها استعارة تعبّر عن تردد القارئ. تدور القصيدة حول القارئ، ولو كان الكاتب موجوداً، لكان موجوداً فقط على أنه داعمٌ للقارئ أو ممثله.

ليس كل الشعر بالتأكيد سيرة ذاتية بصورة مباشرة. يفتقر كثيرٌ من الشعر إلى صوت الشاعر المتكلم، وفي كثيرٍ من الشعر يحرفُّ الشاعر أو يكذب أو يخترع، ذلك أنّ وفاء لعالم الواقع المشترك ليس من اهتماماته. ولكن بمجرد أن تكون القصيدة صورة

(١) Philip Larkin, "The Pleasure Principle," Required Writing, (New York, 1984), p. 80.

مصغرة لهذا الواقع الآخر، فإنها أيضاً صورة مصغرة للشاعر. لا تدور قصيدة «الفردوس المفقود» حول ميلتون، لكنها تعبير عن أعماقه كلياً، فلديها لحمه ودمه ونفسه وشخصيته وجوهره. وهذا أيضاً أمرٌ عَرَضِي بالنسبة إلى القصيدة. من المهم أن تكون القصيدة مصنوعة من مادة الحياة، ولكن لا يهم حياة مَنْ. إن مسألة ما إذا كانت قصيدة «ساعةُ الطربان» صادقة تماماً فيما يتعلّق بحياة روبرت لويل (Robert Lowell) أمرٌ قابل للنقاش. ولكن سواء أكانت القصيدة صحيحة أم لا، لا تزال القصيدة صورة مصغرة لحياة لويل، لكن حتى هذه المسألة لا صلة لها بالموضوع. ما يهم هو أنه كان «مَهُوساً بمفهوم عاطفي إلى درجة أنه [كان] مضطراً لفعل شيء حيال ذلك»، وأنّ لديه القدرة على «بناء أداة لفظية [يمكنها] إعادة إنتاج هذا المفهوم العاطفي في أيّ شخص [يهتم] بقراءتها، وفي أيّ مكان وزمان». تتوقف القصيدة، إذا كانت ناجحة، عن كونها استعارة حياة لويل العاطفية، وتصبح مجازاً لحياة القارئ العاطفية.

القصيدة الناجحة هي صورة مصغرة لهذا العالم الآخر وعالم مصغّر للشاعر. بالإضافة إلى ذلك، إنها أنموذج مصغّر للزمن والمجتمع الذي كُتبت فيه. ليست «الفردوس المفقود» عن القرن السابع عشر، لكنها نتاج ذلك القرن. ملحمة «الإلياذة» وقصيدتا «اغتصاب خصلة شعر» لبوب و«زجاجة» لجينيسبرغ كلّها عوالم مصغرة من الزمن والمجتمعات التي كُتبت فيها. تعكس هذه القصائد إحساس المجتمع بالكون والعالم المعروف والمجهول. تصف لانغر العمل الفني «على أنه مُنتَج وأداة لتحقيق البصيرة البشرية».⁽¹⁾ القصيدة هي نتاج المؤلف والوقت الذي أُنشئت فيه، فضلاً عن كونها أداة البصيرة البشرية في هذا العالم غير العقلاني من الشعور والروح، والتصوّر الجمالي والحدس، وما يسمى بالواقع الآخر في حجتني. إذن، يمكننا أن نطلق على القصيدة صورة مصغرة للزمن والمجتمع الذي كُتبت فيه، وصورة مصغرة للشاعر، وصورة مصغرة لهذا الواقع الآخر، الذي تحاول القصيدة التعبير عنه. وتتأثر درجة نجاح القصيدة بالدرجة التي تتداخل فيها هذه العوالم المصغرة الثلاثة، فكلمًا تتداخلت

(1) Langer, Problems of Art, p. 69.

أكثر بصورة مثالية، استطعنا، بوصفنا قراءً، إيجاد طريقنا على نحو أفضل داخل القصيدة واكتشاف حياتنا، وذلك المخلوق الذي ينتظر في نهاية المتاهة.

ما الذي يمكن أن يمنع هذا التداخل من الحدوث غير الموهبة المتدنية؟ ربما تفشل القصيدة في أن تكون صورة مصغرة لهذا العالم الآخر إذا لم يكن الشاعر «مهُوساً» بمفهوم عاطفي». من الواضح أن هذه فكرة رومانسية ولها أصداء في وردزورث، الذي كتب: «لقد قلتُ إنَّ الشعر هو التدفق التلقائي للمشاعر القوية، بل يستمد أصله من العاطفة التي نندكرها في أوقات الهدوء والسكينة: نتأمل العاطفة إلى أن يختفي الهدوء والسكينة تدريجياً، بوساطة نوع من ردة الفعل؛ فالعاطفة، المرتبطة بما كان من قبل موضوع التأمل، تُنتج تدريجياً، وهي موجودة بالفعل في العقل. في هذا المزاج، يبدأ التكوين الناجح عموماً»^(١).

نجد كثيراً من التصريحات مثل هذه قدّمتها شعراءٌ كثراً، وسأصححُ بيان وردزورث ببيان قدّمه سي داي لويس (C. Day Lewis)، الذي كتب أن مهمة الشاعر «هي تعرّف النمط أينما رآه، وبناء تصوّراته في شكل شعري، الذي بوساطته سيقنعنا الاستعجال والتماسك بحقيقته»^(٢). لدينا أيضاً كوليردج الذي كتب أن مهارات صنع الاستعارة لدى الشاعر «تصبح براهين على العبقرية الأصيلة فقط بقدر ما هي مُعدّلة بوساطة شغف سائد، أو عن طريق الأفكار المرتبطة أو التي أيقظها هذا الشغف، أو حين يكون لديها تأثير اختزال الحشد إلى وحدة، أو تتابع إلى لحظة ما»^(٣).

من المحتمل أن تفشل القصيدة إذا لم تكن صورة مصغرة للوقت والمجتمع الذي كُتبت فيه. وهذا ليس له علاقة بما إذا كان الشاعر يعيش داخل المجتمع أو خارجه. كان كل من ويتمان وريلكه طفلي عصرهما، ونحن نتنفس عالميهما من خلالهما. إذن، إنَّ مسألة ما إذا كانت القصيدة صورة مصغرة لزمن معين أم لا لا تتعلق بكيفية عيش

(١) William Wordsworth, "Preface to the Lyrical Ballads," in Carlos Baker, ed., The Prelude, Selected Poems and Sonnets, (New York, 1961), p. 58.

(٢) C. Day Lewis, "The Nature of the Image," in The Poetic Image (New York, 1947), p. 36.

(٣) Samuel Taylor Coleridge, Biographia Literaria (London, 1975), p. 177.

الشاعر، بل إنها مسألة موقف. العامل المسيطر لهذا الموقف هو التعاطف: ستكون القصيدة صورة مصغرة لزمان معين إذا كان الشاعر منخرطاً عاطفياً في زمنه، ويبدو أن هذا الارتباط هو التعاطف في أكثر أشكاله الموسعة. عبر بودلير، على سبيل المثال، عن ازدياد كبير نحو الزمن الذي عاش فيه، ولكن تحت هذا الازدياد ثمة تعاطف نحو الكائن البشري الأساسي المختق تقريباً تحت غطاء المادية والقيمة الزائفة.

من المحتمل أن تفشل القصيدة إذا لم تكن صورة مصغرة للشاعر. فهل أنا، بوصفي شاعراً، أتصور من أكون، أو كيف أرغب أن يراني الآخرون، أم ربما ليس لدي إحساس بنفسي؟ لكن لا يهم ما الجواب، ستظل القصيدة تعكسني، ولا تزال تنبع مني. وسواء كانت جيدة أم سيئة، ستبقى القصيدة دائماً صورة مصغرة للشاعر، ومع ذلك فقد تفشل القصيدة. قد تفشل حتى حين تُكتب بتألق وأصالة. لذا، يبدو أن ثمة عنصراً إضافياً، وقد يتعلّق هذا العنصر بالطريقة التي يرى فيها الشاعر نفسه، وكيف يرى جمهور القصيدة، ومرة أخرى، بدرجة تعاطفه.

قبل مناقشة التعاطف، دعوني أحدد نوعين من النرجسية: النرجسية الصغرى والنرجسية الكبرى. نرى دليلاً على وجود نرجسية صغرى حين توجد القصيدة بوضوح لتباهى بالشاعر كما نجد، على سبيل المثال، حين تُظهره ذكياً وحساساً ومدركاً وشجاعاً ولطيفاً وصابراً على المعاناة، وما إلى ذلك. نعرف هذه القصائد ولكنها لا تهمننا. لا يمكن أن نجد أنفسنا في داخلها.

أولاً: لا يوجد جمهور أو بالأحرى الدور الوحيد للجمهور هو التملق.

ثانياً: لا يوجد تعبير عن التعاطف (لا علاقة له بالغرض من القصيدة).

ثالثاً: لمّا كانت القصيدة تتكوّن من استيعاب ذاتي لشخص واحد، ثمة تمييز ضئيل أو معدوم بين الاحتمال والإمكان. تفشل قصائد كثيرة، لأنّ الكاتب قد فشل أو رفض أن يرسم خطأً فاصلاً بين المحتمل والممكن. ولكن بالنسبة إلى الأناني، فإنّ كل الإمكانيات محتملة - يصبح شيء ما صحيحاً، لأنّ الشاعر يريده أن يكون صحيحاً. ويريد من الاستعارة أن

تعمل، لذا فإنها تعمل. ويريد أن تكون القصيدة جميلة، لذا فإنها جميلة. يضع هذا الأمر حاجزاً بين القصيدة والقارئ، الذي يبقى، دون دليل كافٍ، غير مقتنع. النرجسية الصغيرة شائعة جداً في مدّة اليقين والقلق والشك الذاتي والاستبطان. حين لا يكون لدى الكاتب إحساس بنفسه داخل المجتمع، فإنه يستبدل هذا بالنرجسية والأناية. يصبح الكاتب كأنه مجتمعه الخاص به.

أما النرجسية الكبرى فهي المكان الذي تكون فيه النرجسية عظيمة جداً إلى درجة أن النظر إلى المرء نفسه والنظر إلى العالم يصبحان شيئاً واحداً. قد يشمل المرء العالم وأينما ينظر فإنه يرى نفسه. إنَّ حب العالم هو حب النفس، ومداعبة العالم تعني مداعبة نفس المرء. يستمدُّ كثيرٌ من الشعر الرائع من النرجسية الكبرى: ویتمان، ونيرودا، وحتى ريمبو. اتخذ هوسهم بأنفسهم شكلاً من كراهية النفس. بدلاً من التعاطف، هناك حب النفس، وعلى مقياس أوسع، فإنَّ حبَّ الجار يعني حبَّ النفس، لأنَّ الجار هو امتداد لنفس المرء.

لا يمكننا أن نفعل إلا قليلاً بالنرجسية الكبرى. إنها ظاهرة ولأنَّ الشاعر يرى نفسه على أنه العالم، فقد يكون هناك تداخل تام بين العوالم المصغرة الثلاثة. يميل النرجسيون العظماء أيضاً إلى الهجوم على العالم في سن مبكرة جداً أو بفجائية رائعة. على الرغم من أنَّ عملهم قد يُظهر حرفة رائعة، قد يكون ثمة شعور بالعمل والتحسُّن مدّة طويلة من الزمن. لكن في الوقت الحالي نفكر في هؤلاء الشعراء الذين لم يكونوا نرجسيون كبار، والشعراء الذين فكروا طويلاً في عملهم، الذين أصبح عملهم أفضل على نحو متزايد بسبب تعلّمهم حرفتهم، شعراء مثل بودلير وبيتس ووليم كارلوس وليمز.

من الصفات التي نراها في هؤلاء الشعراء العظماء التعاطف، وهي القدرة على الشعور وتجربة مشاعر شخص آخر وتجاربه كأنها مشاعرنا وتجاربنا. يساعدنا التعاطف على رؤية أنفسنا فيما يتعلّق بزملائنا ورسم خط بين الممكن والمحتمل. من خلال التعاطف نوعاً ما يمكن أن تكون القصيدة عوالم مصغرة متداخلة للمجتمع والنفس وعالم الشعور. التعاطف شيء يمتلكه الشخص أو لا يمتلكه، لكنَّ أشخاصاً مختلفين

لديهم درجات مختلفة منه، ويمكننا الحصول على درجات مختلفة منه تجاه أشياء مختلفة. بل إنَّ من الممكن عمل مقياس باستخدام الانتفاء والهوس بالنفس من جهة والتعاطف وعدم المبالاة من جهة أخرى. إنَّ التعاطف هو الذي يجعل الشاعر يأخذ موضوعات من العالم، ثم يتيح للقارئ أن يجد نفسه ضمن الموضوع، وأن يصبح مشاركاً في القصيدة؛ لأنه عالم القارئ أيضاً على أيِّ حال. لدى بعض الكتاب مثل هذه الوفرة من التعاطف إلى درجة أنهم غير مضطرينَّ أبداً للتفكير فيه؛ يجب على الآخرين أن يذكروا أنفسهم ذلك باستمرار.

ربما يتعلَّق الأمر بالعالمية، لكنني أعتقد أنَّ هذه فكرة مبالغ فيها. بالتأكيد الخوف من الشيخوخة هو خوف عالمي، ولكن تعاطف بيتس هو الذي يجعل الأمر ناجحاً، وهو ما يخلق الرابط بين الكاتب والقارئ، وليس مجرد التعبير عن العالمية. دون التعاطف يمكن أن يكون هناك إحساس ضعيف فقط بالعالمية، لأنَّ التعاطف لا يتحكَّم فقط بالموضوع، بل بألية تفاعل القارئ معه. قد لا يكون لدى النرجسيون الذين يكتبون عن فقدان مظهرهم، ويطلبون منا أن نحزن، الموضوع نفسه مثل قصيدة «الإبحار إلى بيزنطة» لبيتس، لكنَّ إحساسهم بالجمهور له منحى ذاتي إلى درجة أننا نصبح مستبَعدين من العمل. نحن موجودون لنشعر بالإعجاب، وليس للمشاركة. لا تتسع خشبة مسرحهم إلا لراقصة واحدة فقط، لذا فإنَّ مسرحهم لا يتسع إلا للمعجب واحد فقط.

إلى جانب التعاطف، يتأثر هذا التداخل المثالي بين العوالم الثلاثة بنظرة الشاعر للجمهور وبمعنى أن يكون شاعراً. هنا أيضاً نجد مجموعة من المعتقدات تمتد من الكلاسيكية إلى الرومانسية. يعطي الكلاسيكي أهمية أقل لهذا الواقع الآخر، ذلك أنَّ هذا الشعر، في حالات كثيرة (فكّر في ألكسندر بوب)، يحاول بالضبط تحديد الواقع المشترك، أو، حسب تعريف فريدريك فون شليغل (Friedrich von Schlegel)، النزعة الكلاسيكية هي «محاولة للتعبير عن الأفكار والمشاعر غير المحدودة في شكل محدود»^(١). غالباً ما تعني النزعة الكلاسيكية وصف الحقيقة المشتركة بلغة غير مألوفة على أمل أن يتجاوز الشيء

(١) Alex Preminger, ed., Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics (Princeton, NJ, 1965), p.140.

الموصوف ما هو حرفي ويأخذ مستوى من اللمعان، الذي بدوره يُشرك عواطفنا وإحساسنا بالجمال. يحدث الفشل حين لا يتجاوز الشيء الموصوف الواقع المشترك ولا يزال عادياً. وبدلاً من أن يكون جميلاً، فإنه يظل مزخرفاً؛ وبدلاً من أن يصبح عالمياً، فإنه يظل تافهاً؛ وبدلاً من أن يصبح ذا مغزى للقارئ، فإنه يظل مرتبطاً بذوق الكاتب؛ وبدلاً من أن يصبح ذا أهمية، يظل قصصياً؛ بدلاً من أن يكون قادراً على الاستجابة عاطفياً، يمكن للقارئ أن يستجيب فكرياً فقط.

تُرَكِّز الرؤية الرومانسية للشاعر، التي سادت قرونًا عدة، على هذا العالم الآخر، ويجب أيضاً التعامل معه على أنه مجموعة من المعتقدات. في أكثر الحالات تطرفاً نجد فكرة الشاعر على أنه بطل، فهو شخص وحيد يتجول في أرض العاطفة الملائى بالظلال؛ وهذا الشخص، بسبب حدسه المتفوق، يستطيع خياله وجوده شعوره أن يرسم مشهد القلب. لسوء الحظ، قد يكون مثل هذا الرأي ملائماً بالترجسية الصغيرة، إذ تكون وظيفة القارئ إلقاء التحية على الشاعر بدلاً من إيجاد حياته داخل القصيدة. غالباً ما تكون القصيدة، بكل غموضها، شيئاً مثل جلد الأسد أو قرن وحيد القرن - ليس شيئاً موجَّهاً للقارئ بل دليلاً على مغامرات الشاعر الخطرة.

كان آخرُ الرمزيين مثلاً على هؤلاء الشعراء وكثير من شعراء الحداثة. ولكن إلى حدِّ ما كان الشعراء مثل جون بيريمان (John Berryman)، وسيلفيا بلاث (Sylvia Plath)، وآن سيكستون (Anne Sexton)، وروبرت لويل (Robert Lowell) متأثرين بفكرة أنّ الشاعر بطل. وكونهم عانوا وكتبوا قصائد متميزة، فإنّ هذا لا يعني أن نجادل لصالح هذه النظرية. السبب الأساسي في أنّ هذا الشعور بالنفس يضرّ الشاعر هو أنه ينتهك علاقة الشاعر بالجمهور. بدلاً من أن يكون الجمهور والشاعر في القارب نفسه، فإنّ موقف الشاعر على أنه بطل يخلق وضعاً يكون فيه الشاعر في قارب خاص. هذا الموقف يمنع الشاعر من أن يكون ممثلاً للقارئ، ويقلل من فرصة القصيدة لخلق شعور بالمجتمع. كما أنه لا يعطي أهمية كبيرة للعاطف، فنحن، بوصفنا قراءً، نصبح متلقين وشهوداً ومتفرجين. فلا ننضم، بل نقبل ونقف في حالة من الرهبة. على الرغم من وجود درجات مختلفة من

هذا الموقف، حتى في أفضل قصائد لويل وييريان، قد نشعر أنّ الشعراء يريدون الاهتمام بأنفسهم ومشكلاتهم. هذه ليست قصائد نشعر فيها بالتشجيع على اكتشاف حياتنا الخاصة؛ وفي حين أننا قد نتحرّك ونشعر بالشفقة والخوف، فإننا لا نتأثر إلى الحد الذي سنكون عليه إذا شعرنا أنّ القصيدة تتحدّث عنا أيضاً.

يبدو أنّ أيّ تعريف بالشاعر يجعله مختلفاً بصورة جوهرية عن القارئ سيضعف العلاقة بين الشاعر والقارئ. هذا التعريف سيجعل الشاعر أقل قدرة على التصرف على أنه ممثل القارئ، لإضعاف هذا الشعور بالتعاطف وتقليل أيّ إحساس بالانتماء للمجتمع، وانتهاك ضرورة أن يكون ثمة توازن بين الواقع المشترك، وهذا الواقع الآخر. إنّ المفهوم العاطفي الذي جرّبه الكاتب بعمق لا يمكن استنساخه بالضبط في القارئ، إلا إذا كان الكاتب يشعر أنه هو والقارئ في القارب نفسه إلى حدّ ما، وربما يكون القارئ امتداداً للكاتب. بالنسبة إلى النرجسيين الكبار، بالطبع، هذه ليست مشكلة.

من وجهة نظري، إنّ أكثر الشعراء نجاحاً هم الذين يكونون بين الكلاسيكيين والرومانسيين، الذين يستنبطون من مجموعتي أفكار هؤلاء الشعراء، الذين يحاولون خلق توازن بين الحرفة والشعور، وبين الإحساس بالفنان والجمهور، وبين التعاطف والتأمّل، وبين الوعي والحدس: شعراء مثل كيتس وبودلير وبيتس وريلكه وماندلشتام ووليمز وإليزابيث بيشوب. فالتوازن بين الشاعر والعالم، ومحاولة الوجود على قدم المساواة في عالم الحواس وعالم المشاعر هو الذي يسمح للشاعر أن يؤسس الخط الفاصل بين المحتمل والممكن، وهو الذي يساعد الشاعر على تحقيق التعاطف اللازم، ويسمح له بالتفكير من حيثُ العلاقة، ومن حيثُ الجمهور، ويمكنُ الشاعر أن يكون وكيل القارئ أو ممثله.

يجب أن أقول بين قوسين إنه على الرغم من أنّ القصيدة قد تكون موجودة على أنها مثال على التوازن بين العالمين، نجد الفنان، ولا سيّما الفنان الرومانسي، مجبراً على انتهاك هذا التوازن من خلال التركيز باستمرار على المجال العاطفي. حتى الفنان الكلاسيكي يتعرّض للضرر بسبب الحاجة المستمرة لإخضاع العواطف للتدقيق. إنّ

تشرح حياة المرء العاطفية على نحو لا ينتهي، ودفعها إلى الوعي والالتفاف في تلك المناطق المظلمة التي لا توجد فيها لغة بعد، لا يؤدي بالضرورة إلى تحقيق السعادة. فالتحوّل من الواقع الموضوعي إلى الواقع الذاتي يقلل من قدرة المرء على رؤية نفسه مقابل العالم. يؤدي ذلك إلى الانغماس في الذات. قد لا يكون الشاعر بطلاً، لكنني أستطيع التفكير في شعراء كثر من الذين كانوا بطوليين، فمن البطولي بالتأكيد أن نضع الأنا في خطر. وما لم يكن الشاعر نرجسياً كبيراً، أن يكون المرء فناً فإن هذا يحدث ضرراً بالتأكيد. إنه يزيد من حساسية الجزء العاطفي من حياة المرء، مما يخل بالتوازن، ويصعب العيش في عالم الواقع الموضوعي.

بالنسبة إلى الموقف المتطرف للشاعر بوصفه بطلاً، لا يُقدّم الشاعر لمسات كبيرة، وتعدّ هذه اللمسات مهمة. لا يُعطى التواصل والفهم كثيراً من القيمة، في حين يتحسن القارئ ببساطة من خلال قربه من الضوضاء. لكن بالنسبة إلى الشاعر الذي يصفه لاركن، ثمة مَطْلَبٌ وهو أن يختبر القارئ المفهوم العاطفي. كتب لاركن أن الشعر «عاطفيٌّ من حيث طبيعته، ومسرّحيٌّ من حيث عمله»^(١).

قد تبدأ قصيدة ما بحدس وشعور غامض، ولكنها في النهاية تُنظّم، في حين أنّ حاجة القارئ إلى تجربة المفهوم العاطفي تتطلّب براعةً ودهاءً من جانب الكاتب، بالطريقة نفسها التي يتطلّب فيها المسرح براعةً ودهاءً. فلا تريد أنت فقط من قرائك أن يستمتعوا بما كتبت، بل تريدهم أن يقتنعوا به. فالشاعر، على أيّ حال، يحاول تقديم طبيعة هذا العالم الآخر، وإذا لم يكن القارئ مقتنعاً، وغير قادر على جعل التجربة شخصية، فإن القصيدة لن تنجح.

إنّ مهمة الشاعر، كما كتب سي داي لويس، هي تمييز النمط. يتطلّب هذا الأمر النظر إلى العالم مثلما يتطلّب النظر إلى النفس. كما يتطلّب بحثاً عن روابط بين البشر وبين هذا الواقع المشترك والآخر. كتب لويس أيضاً أنّ «حقيقة الشعر تأتي من تصوّر

(١) Larkin, "The Pleasure Principle," p. 80.

الوحدة الكامنة وراء كل الظواهر وربطها، وأنّ مهمة الشعر هي الاكتشاف الدائم، من خلال تصويرها، ومهارة صنع الاستعارة، في العلاقات الجديدة ضمن هذا النمط، وإعادة اكتشاف العلاقات القديمة وتجديدها»^(١).

لا يمكن للشاعر اكتشاف النمط إلا إذا كان مرتبطاً بالعالم المحيط به، أو لم يكن منفصلاً عنه. بالمثل، لا يستطيع الشاعر أن ينسى القارئ، ولكن يجب عليه أن يقيس دائماً تأثيراته ولغته مقابل استجابة القارئ. ليس الأمر أنّ الشاعر يغوي القارئ بالحيل الرخيصة، ولكن بمجرد أن نرى أنّ موضوع القصيدة هو القارئ في نهاية المطاف، فإنّ أيّ قصيدة تستثني القارئ (من خلال الغموض والشكل غير المبالي، والتفاهة، وهوس النفس، والنرجسية - وألف سبب آخر) سوف تفشل.

غالباً ما يشعر الفنان أنّ عمله مهم، لأنه يعبر عن المشاعر التي يشعر بها، ولكن في الحقيقة العمل مهم، كما كتبت لانغر، لأنه يعبر عن «المشاعر والعواطف التي يعرفها الفنان، ونظرته الثابتة في طبيعة الإحساس، وصورته للتجربة الحيوية، التي تكون مادية وعاطفية ورائعة»^(٢). قد تؤدي تجربة المشاعر إلى المعرفة، ولكن «امتلاكها» لا صلة له بهذه التجربة.

لكن بالنسبة إلى كثير من الشعراء، فإنّ امتلاك التجربة هو المهم، وهذا ما يخلق انقساماً بين الشاعر والجمهور. مثل هذا التقسيم يحطّم الشاعر، إذ يجعل المعرفة مُستمدّة من تجربة ذات أهمية ثانوية بالنسبة إلى التجربة نفسها. يتعلّم الشاعر إلى حدّ ما من خلال ملاحظة التأثيرات الناتجة لما كتبه، وإذا كان الشاعر غير مبالي بجمهوره، إذن لا يمكن ملاحظة أيّ تأثيرات. كتب لاركن أنّ نتيجة هذه اللامبالاة يمكن إيجادها في جميع أنحاء عمل الشاعر:

«سوف ينسى الشاعر أنه حتى لو وجد ما يقوله مثيراً للاهتمام، فإنّ الآخرين قد لا يجدونه كذلك. سوف يركّز الشاعر على القيمة الأخلاقية أو التعقيد في المعاني.

(١) Lewis, "The Nature of the Image," p. 34.

(٢) Langer, Problems of Art, p. 91.

والأسوأ من ذلك كله هو أن قصائده لن تُؤكّد بعد ذلك من التوتر بين ما يشعر بأنه غير قابل للتعبير وما يمكن التعبير عنه في الاستخدام الشائع للكلمات لشخص لم يحظ بتجربته أو تعليمه أو منحة سفره، وبمجرد إسقاط الطرف الآخر من الحبل، ما سيستج لن يكون غامضاً أو مبهماً جداً (على الرغم من أنه قد يكون غامضاً ومبهماً معاً) بقدر ما يكون تراخياً لم يُدرَك و«لم يُمثَل»، لأنّ الشاعر سيكون قد فقدَ عادةً اختبار ما يكتبه بهذا المعيار الخاص. إذا لم يكن هناك متعة، فلن يكون هناك شعر»^(١).

بالعودة إلى تعريف شليغل للنزعة الكلاسيكية بأنها «محاولة التعبير عن الأفكار والمشاعر غير المحدودة في شكل محدود»، يحاول الشاعر بناء شيء تدرّكه الحواس من شأنه أن يعبر عن جزء مما لا يمكن وصفه وغير قابل للنقل. القصيدة هي قناة بين عالم الواقع المألوف وغير المألوف، تمرّ عبر نفس الشاعر وطبيعته وشخصيته، وتنبع من الشاعر لكنها يجب ألا تكون عن الشاعر، ويجب ألا تكون مقيدة بنفسه. إنّ العمل الفني، كما تقول لانغر، «ليس اعترافاً ولا نوبة غضب متجمّدة. بل إنه استعارة مطوّرة، ورمز غير استطرادي يعبر عما هو لفظي لا يمكن وصفه؛ إنه منطلق الوعي نفسه»^(٢). والنتيجة، بصورة مثالية، هي ربطنا معاً في مجتمع مفهوم من المشاعر.

يزيد الفن من معرفتنا بهذا العالم الآخر، عالم الواقع غير المألوف، بجعله أقل غموضاً وسبراً. زعمتُ سابقاً أنّ الشعر حدّد معالم هذا العالم الآخر مثل مستكشف يحدّد معالم العالم المادي. ومن خلال الحد من جهلنا بهذا العالم الآخر وجعلنا أكثر وعياً لمشاعرنا، يزيد الشعر من المنطقة العاطفية التي نعيش فيها، ولكن لفعل ذلك، يجب أن يفكر الشاعر في القصيدة ليس على أنها وسيلة للتعبير عن الذات، بل للتعبير الجماعي، فهي ليست ملكية خاصة، بل ملكية عامة. إذا رأينا القصيدة من هذا المنطلق، فلن تكون القصيدة خادمة الشاعر أو ممتلكاته لتفعل ما يشاء، بل على العكس، يظهُر الشاعر أنه خادمُ القصيدة.

(١) Larkin, "The Pleasure Principle," p. 82.

(٢) Langer, Problems of Art, p. 26.

الفصل التاسع

تطور ريلكه بوصفه شاعراً

إنَّ الموهبة في الكاتب رخيصة، فكثير من الكُتَّاب يمتلكونها، كالقدرة على إنشاء الاستعارة، وأن يمتلك المرء خيالاً، وأن يكون شغوفاً باللغة، وأن يميل للعزلة. هل هي موجودة بالتساوي بين الأطفال؟ ولكننا نشجعها في بعض الأطفال أو نحبط فيهم مواهب أخرى، وفي النهاية قد يصلون إلى نقطة في سن المراهقة حين يقررون أنهم يريدون الكتابة أيضاً. لديهم وعد معين وطموح وجرأة. إذا كان بإمكان كيتس فعل ذلك، فلماذا لا يمكنهم فعل ذلك؟ بالطريقة نفسها التي قالها كيتس ذات مرة، إذا لم يستطع ميلتون فعل ذلك، فلماذا لا أستطيع أنا؟

لكن الموهبة إمكانات فقط. الكاتب الذي لديه وعد هو شخص لديه تلهّف. كيف يمكن تحقيق هذا الوعد؟ كان هناك جدل لنصف قرن من الزمن بأن نجاح الشاعر يمكن أن يُعطى دفعة إذا حضر برنامج الكتابة الإبداعية المخصص للخريجين، ومن الواضح أنّ الكُتَّاب الجيدين قد مرّوا بهذه البرامج. ولكن بعد أن لاحظتُ وتعلّمتُ مثل هذه البرامج، رأيتُ أنه حتى أكثر الموهوبين يمكن أن يفشلوا في تحقيق وعدهم، في حين أنّ المواهب الأقل لديها نجاح واضح.

لا تكفي الموهبة. ثمة حاجة أيضاً إلى العزيمة والطموح والطاقة والجرأة، فضلاً عن الحاجة إلى أن يُخدم غرورُ الشخص الكتابةً وليس العكس. المعرفة مطلوبة، ليست المعرفة العامة، بل المعرفة التي تكون في خدمة الكتابة. في الواقع، يجب أن يكون كل شيء في خدمة الكتابة، مما يعني البحث في حياة المرء والتخلّص مما هو غير ضروري للعمل. قلة قليلة قادرة على فعل ذلك، لكن ثمة مثلاً صارخاً على شخص فعل ذلك

بنجاح هو راينر ماريا ريلكه، الذي نجح في تحطّي حدود موهبته ليصبح ربما أعظم شاعر غنائي في القرن العشرين.

ظهر أول عمل رئيسي لريلكه، «قصائد جديدة [١٩٠٧]»، لمّا كان عمره ٣٢ عاماً. تبعه في العام التالي «قصائد جديدة، الجزء الآخر». على الرغم من أنّ ريلكه كتب كثيراً من القصائد الجميلة قبل هذه الكتب، تجاوزَ موهبته في كتابه قصائد جديدة. يمكن تقسيم تطوّره حتى ذلك الحين إلى ثلاث مراحل. تشبه المرحلة الأولى والثانية إلى حدّ ما أيّ شاعر شاب خضع لدورة دراسية مثل برنامج الماجستير في الفنون الجميلة. ولكن في المرحلة الثالثة أصبح ريلكه كاتباً فذاً.

ولد ريلكه في براغ في ٤ كانون الأول عام ١٨٧٥، وعُمدَ باسم رينيه كارل فيلهلم يوهان جوزيف ماريا ريلكه. كان أبوه، جوزيف، ضابطاً متقاعداً في الجيش، وكان يعمل مفتشاً، ثم رئيساً للعمال لسكة حديد في شمال بوهيميا. كانت والدته، صوفي، بنت تاجر من براغ وعضو مجلس إمبراطوري. وكان رينيه ماريا طفلها الوحيد، على الرغم من وفاة بنت لها بعد الولادة بقليل.

«كان منزل طفولتي عبارة عن شقة ضيقة مستأجرة في براغ [كتبَ ريلكه في رسالة في السابعة والعشرين من عمره]؛ كانت طفولة حزينة جداً، وكان زواج والديّ مضطرباً حين ولدتُ. وحين كنتُ في التاسعة من عمري اندلع الخلاف علانيةً، وتركت والدي زوجهما. كانت امرأة نحيلة ذات بشرة سمراء، وكانت تتميز بأنها عصبية جداً، لم تعرف ما كانت تريد من الحياة. وهكذا بقيت في زواجها... كان عليّ أن أرثدي ملابس جميلة جداً، وبقيتُ هكذا في سنوات الدراسة مثل طفلة صغيرة. أعتقد أنّ والدي لعبت معي كما لو كانت تلعب مع دمية كبيرة. بالنسبة إلى البقية، كانت فخورة دائماً حين كانوا يُطلقون عليها اسم «آنسة». أرادت أن تبقى شابة مريضة وغير سعيدة. وربما كانت غير سعيدة أيضاً. أعتقد أننا كنا جميعاً غير سعديين»^(١).

(١) Rainer Maria Rilke, Letters of Rainer Maria Rilke, trans. Jane Bannard Greene and M.D. Herter Norton (New York, 1945), pp. 98-99.

كانت براغ تنتمي إلى الإمبراطورية النمساوية المجرية، وشكّلت أسرة ريلكه جزءاً من ٧ في المئة من سكان المدينة الأصليين المتحدثين باللغة الألمانية: موظفو الخدمة المدنية والطبقة الوسطى العليا، الذين يعيشون في مقاطعة صغيرة محاطة بالتشيكين. قرأت والدته ريلكه الشعر له وجعلته يحفظه عن ظهر قلب وهو في السابعة من عمره. أشارت إليه على أنه شاعرها الصغير، وكتبت قصيدته الأولى تخليداً لذكرى زواج والديه لَمَّا كان في الثامنة من عمره. بعد انفصال والديه أُرسِل ريلكه إلى المدرسة الإعدادية العسكرية في سانت بولتن. كتب ريلكه الآتي: «بعد أسوأ دلال عشته، وجدت نفسي بين خمسين صبياً قابلوني جميعهم بالعداء نفسه الملائن بالاحتقار».^(١)

وعلى الرغم من بؤسه، فقد أبلى بلاءً حسناً في البداية في سانت بولتن، وتابع الكتابة. في الواقع، كان الشعرُ عزاءه الوحيد. في مرّات عدّة في بداية صف اللغة الألمانية، كان يعطي نسخاً من قصائده للمعلّم الذي طلب منه قراءتها بصوت عالٍ. كتب طالبٌ في وقت لاحق: «كنا نعرف بعض الشعر، وكنا صامتين، فقد كان بالنسبة إلينا علامة على احترام كبير، ولا أحد يسخر، فقد كان شخصية».^(٢)

بعد خمس سنوات في سانت بولتن، غادر ريلكه لأسباب تتعلّق بالصحة الجسدية والنفسية ودخل الأكاديمية التجارية في لينتر، حيث كان يعيش مع خالته. في هذه المرحلة كان يشبه أيّ شخص مراهق لديه رغبة قوية في الكتابة، لكن ما كان لدى ريلكه أيضاً هو درجة عالية من الطاقة والطموح وإرادة مركّزة ومكثّفة. كان معروفاً من الناحية الاجتماعية بقدرته على ارتجال قصائد مقفاة بعناية مثل لعبة صالون، وقد مدح نفسه بهذه القدرات واعتقد أنه يعرف شيئاً عن الحرفة. مثل الشباب الكُتّاب الآخرين، درّسَ المجالات المعاصرة ليرى ما كان رائجاً. وأرسل قصائده، وكتب رسائل لطيفة للمحرّرين. كما أرسل نسخاً من قصائده إلى كُتّاب معاصرين آخرين، إذ أطلق عليهم الأسياد، وطلب رأيهم. كان شعره مزهراً ورومانسياً وغامضاً. جرّب كل نوع من الأنواع الشعرية، وكانت

(١) Ibid., p. 99.

(٢) Donald Prater, A Ringing Glass: The Life of Rainer Maria Rilke (Oxford, 1986), p. 8.

قصائده مكتوبة بكل أسلوب: النزعة الطبيعية والرمزية، والشعر التاريخي، والشعر السردى. لقد جرّب كل شيء. كتب في ذلك الوقت: «[إنني] أؤمن... بأن كل فنّان يجب أن يكافح من خلال الضباب الذي يحيط بالأشياء المادية لتلك الإيماءات الروحية، التي تبني له الجسر الذهبي إلى الأبدية الخالية من الشوائب».^(١)

في عام ١٨٩٥ التحق بجامعة كارل فرديناند في براغ لدراسة القانون على ما يبدو، ولكن في الواقع كان يريد أخذ دورات تفيد كتاباته: تاريخ الفن والأدب والفلسفة. كان متعمّقا في التعبير عن الذات وعازماً على «أن يكون» شاعراً، وعلى أن يشبه الشاعر. كان في كثير من الأحيان يسير في براغ، «ويرتدي ملابس السوءاء بالكامل، ويحمل سوسنة طويلة الغصن».^(٢) حرّر المجلات ونشر كتبه الأولى: «حياة وأغانٍ»، و«قرايين للآلهة». ظهر على مسودة مدخله في نص معجم القرن التاسع عشر الخاص بالشعراء وكتاب النثر الألمان الآتي: «رينيه ماريا سيزر ريلكه... محرّر الآن «لألمانيا الشابة والنمسا الشابة». شعاري: أعاني من قدرتي. في الوقت الحاضر أسعى نحو النور. بالنسبة إلى المستقبل لديّ أمل واحد وخوف واحد. الأمل: السلام الداخلي وفرح الخلق. الخوف (مثقلٌ أنا بحالة عصبية وراثية): الجنون! أنا نشطٌ في مجالات الدراما... والرواية والرسم التخطيطي (كثير منها متناثرة في أكثر من عشرين مجلة، ستُجمع قريباً)، والشعر الغنائي، والدراما النفسية، والنقد، إلخ».^(٣)

في عام ١٨٩٦، انتقل ريلكه إلى ميونيخ ليكون في قلب المشهد الأدبي. كان منغمساً تماماً في نفسه ومشاركاً بعمق في دعايته لنفسه. وعلى الرغم من ثقته الواضحة، كان ملاناً أيضاً بالشك. وفي جزء من سيرته الذاتية، كتب: «حقاً، أستلقي مستيقظاً أحياناً طوال الليل، ويداي مطويتان، أعذب نفسي بالسؤال: هل أنا جديرٌ بما لدي؟»^(٤)

(١) Rilke, Letters, p. 25.

(٢) Prater, Ringing Glass, p. 19.

(٣) Ibid.

(٤) Ibid., p. 26.

جاء جزءٌ من شكّه من فصل نفسه عن رغبات أسرته. أرادت والدته منه أن يكون شاعراً، ولكن حتى رغبتها جعلته متشككاً، لأنه شعر أنّ والدته ينقصها المصادقية. حاول والده أن يتفهم الأمر، لكنه لم يفهم السبب في أنّ ريلكه لم يتمكّن من أن يكون كاتباً ويكتب الشعر أيضاً. ونتيجة لذلك، عدّ نفسه الابن الضال. لقد غادر العالم التقليدي. والآن إما أن يكون شاعراً أو لا شيء. وهذا ما زاد من نيته ويأسه. حين كان لا يزال في الواحد والعشرين من عمره، كتب إلى صديقه: «أشعر أنّ هذا هو إيماني: كل من لا يكرّس نفسه كلياً للفن بكل رغباته وقيمه لا يمكنه أن يصل أبداً إلى هدفه الأسمى. إنه ليس فناً على الإطلاق. والآن لا يمكن أن يكون هناك افتراض إذا اعترفتُ بأنني أشعر نفسي بأنني فنان، ضعيف ومتردد في القوة والجرأة، ولكنني أعني الأهداف المشرقة، ومن ثمّ فإنّ كل نشاط إبداعي بالنسبة إلي هو جاد ومجيد وحقيقي».^(١)

كان هذا ريلكه في نهاية المرحلة الأولى من تطوّره: المرحلة التي حدّدت نيته. بدأت المرحلة الثانية حين كان ريلكه لا يزال في الواحد والعشرين من عمره، لما التقى بفتاة تُدعى لو أندرياس سالومي. كانت سالومي آنذاك في الرابعة عشرة من عمرها، وجميلة جداً، وكانت قد نشرت ثلاث روايات، وكتاب عن إبسن وكتاب عن فريدريك نيتشه، الذي كان قد غازلها دون جدوى، واشتكى «أنانيتها التي تشبه الحيوان».^(٢) احتقرت الحب الجسدي، وادّعت أنّ «كل رجل، بغض النظر عن وقت مقابله في حياتي، بدا دائماً وكأنه يخفي أخاه».^(٣)

طاردها ريلكه وكان بينهما علاقة حميمة قصيرة، بدت أنها الأولى بالنسبة إليها، ثم قطعها خوفاً من أن تؤذي زوجها. بقيت هي وريلكه صديقين مقربين، وذهبا مرتين إلى روسيا معاً. كتبت في وقت لاحق أنّ الاثنين «طوّرا حياة خاصة كان فيها كل شيء مشتركاً».^(٤) وشعرت أنّ رحلته الأولى إلى روسيا حين التقى تولستوي كانت

(١) Rilke, Letters, pp. 27-28.

(٢) Prater, Ringing Glass, p. 37.

(٣) Ibid.

(٤) Lou Andreas-Salome, Looking Back, Memoirs, ed. E. Pfeiffer, trans. B. Mitchell (New York, 1991), p. 70.

«إنجازاً إبداعياً، ونقطة تحوُّله بوصفه شاعراً»^(١). في النهاية أبعده عنها، وشعرت أنه طغى عليها أكثر مما ينبغي، ولكنها التقيا طوال حياته من حين لآخر، وواصلت مراسلته. كتبت بعد وفاته: «لم تكن نصفين نسعى وراء بعضنا بعضاً، بل كنا كياناً متكاملًا نواجه هذا الكيان الذي لا يمكن تصوُّره بقشعريرة من الإدراك المفاجئ. كنا إذن شقيقين، ولكن ذلك منذ زمن قبل أن يصبح سفاح القربى تدنيساً للمقدسات»^(٢).

في صيف عام ١٨٩٧، عاش كلاهما في البلاد خارج ميونيخ والتقيا يومياً. كانت لو أندرياس سالومي منجذبة بشدة إلى ريلكه، لكنه شعر أن تأثيره «نشأ بصورة أساسية من صفاته الإنسانية، وليس من إحساس الشاعر العظيم الذي سيكون»^(٣). اعترفت حين كتبت إليه بعد وفاته، «لم أستطع تقدير شعرك المبكر، على الرغم من طابعه الموسيقي (كنت تواسيني حينئذٍ بقولك إنك ستكرره ببساطة شديدة في يوم من الأيام حتى أفهمه تماماً)»^(٤).

لكنها كانت تفهم أيضاً أنه كان مدلاً، وأنه «عانى إذا فُرضت أدنى الحدود على ما أراد»^(٥). شرعت في أخذ يده، وكان أحد التغييرات الأولى هو جعله يغيّر اسمه من رينيه إلى راينر. كما جعلته أيضاً يكبح عدم وضوح خط يده وأن يطوّر النص الألماني الإيطالي الذي أصبح سمة مميزة له. درساً فن النهضة الإيطالي معاً، ونهضاً عند الفجر للبحث عن الغزلان، ومشياً حافياً القدمين في الندى. حثته على السيطرة على جميع أجزاء حياته، فتوقف عن شرب الكحول، وأصبح نباتياً، وبدأ يستورد شوفان كواكر من كاليفورنيا. وهدف تحسين تداوله أثناء كتابته، اشترى مكتباً.

والأهم من ذلك، لو أندرياس سالومي جعلت ريلكه ينظر إلى شعره بطريقة منضبطة. انتقدت غموضه ولغته وكمالاته المنمّقة التي استُخدمت من أجل التفخيم أو التأثير. حثته ألا يهتم بإشادة النقاد، بل لتوجيه كل إجراء نحو العمل نفسه. توقف عن

(١) Ibid., p. 88.

(٢) Ibid., p. 85.

(٣) Ibid., p. 68-69.

(٤) Ibid., pp. 85-86.

(٥) Ibid., p. 70.

الشعور بالحاجة إلى «تحديد كل مرحلة من مراحل تطوره» مع كتاب جديد. (١) حثته على أن يأخذ وقتاً أطول مع الكتاب للتقليل من أهمية الإلهام، ولنكون أكثر دقة، أن يلتزم العمل الجاد، ليجعل العمل أهم من حياته. ما أصبح مهماً هو العمل نفسه، وليس النشر والنجاح المحتمل. كما حثته على العودة إلى الجامعة. في مذكراته التي بدأها من أجل سالومي، كتب الآتي: «... ما يصبح ضحكة أو دموع بالنسبة إليك، يجب على الفنان أن يشكّل بيديه ويرفعه فوق نفسه... مادته من هذا العالم، لذا يجب أن يؤسس أعماله في العالم، لكنها ليست لك. لا تلمس هذه الأعمال، وقف في رهبة». (٢)

هنا ما نزال نجد موقفاً نخبياً ورمزياً، ولكننا نجد أيضاً شعوراً بالعلاقة مع الوضوح والقارئ. ثمة تركيز أيضاً على العمل الجاد. كتب ريلكه من سانت بطرسبرغ بعد سنتين: «يبحث المرء في الأساس في كل ما هو جديد (سواء كانت دولة أم شخصاً أم شيئاً) عن مجرد تعبير يساعد البعض على الاعتراف الشخصي بمزيد من القوة والنضج. كل شيء موجود هناك من أجل أن تصبح، بمعنى ما، صوراً لنا. وهم لا يعانون منها، فطالما تعبر عنا بوضوح أكثر فأكثر، تقرب أرواحنا منها بالمقياس نفسه». (٣)

المهم هو «الاعتراف الشخصي»: أي العمل. كل التجارب تغذي هذا الاعتراف. يوجد العالم من أجل إنشاء صور للفنان. إنه موجود للتعبير عن الفنان، والفنان موجود للتعبير عن العالم. دراسات ريلكه الروسية، ورحلاته إلى روسيا (التي سمّاها موطنه الروحي)، دراسته للفن، كل شيء فعله من أجل العمل. وكان السبب الرئيس في ذلك هو لو أندرياس سالومي أنه كتب أفضل أعمال ذلك العصر: «قصص الله»، «كتاب الصور»، «كتاب الساعات».

يجد المرء أيضاً في هذا العمل المبكر أسس فكرة كان ريلكه سيطورها تماماً: الصور أو الصور العقلية. من يخلق هذه الصور أو العالم أو الفنان؟ وما هو دور الرؤية والملاحظة بدقة؟

(١) Prater, Ringing Glass, p. 47.

(٢) Ibid., pp. 46-47.

(٣) Rilke, Letters, p. 32.

في آب من عام ١٩٠٠، عند عودة ريلكه من رحلته الثانية إلى روسيا، زار الرسّام هاينريش فوجيلر (Heinrich Vogeler) في ورسويد، وهي مستعمرة فنية بالقرب من بريمن. أراد معرفة المزيد عن اللوحة، حول الرؤية بدقة، وشعر أنّ الفنانين في ورسويد يمكن أن يعلّموه. «كل ما يتم رؤيته حقاً يجب أن يصبح قصيدة!»^(١) أخبر لو في موسكو. في هذه الزيارة التقى بشابة نحّاتة، كلارا ويستهوف، التي كانت توشك أن تذهب إلى باريس للدراسة مع رودان. أخبرته عن تمثال رودان وعن سيزان أيضاً. في وقت لاحق، في فبراير، لمّا كان ريلكه يدرس الروسية في الجامعة في برلين، زارته كلارا. تزوّجا في نهاية نيسان وأصبحت حاملاً منه، لكن منذ البداية تضمّن إحساس ريلكه بالزواج انفصلاً. كتب في ذلك الصيف لزميله الشاعر: «ثمة مسألة في الزواج... لا تتعلّق بخلق مجتمع روحاني سريع من خلال هدم كل الحدود وتدميرها، بل إنّ الزواج الجيد هو الزواج الذي يكون فيه كل طرف يعين الآخر وصياً على وحدته... إنّ التآزر بين شخصين أمر مستحيل، وإذ يبدو موجوداً، مع ذلك، فإنه تضيق، واتفاق متبادل يسلب أحد الطرفين أو كليهما أقصى حرّيته وتطوره».^(٢)

نجد هنا رغبة ريلكه في حماية كتابته، ولكن ثمة أيضاً إشارة إلى علم النفس الخاص به، وهو علم النفس الذي قاده ليقول إنّ قصة الابن الضال - التي رآها بأنها قصته - كانت «أسطورة رجل لم يُرد أن يحبه الآخرون»^(٣)، وأنّ حب شخص ما يعني الاعتداء على حرية ذلك الشخص، وأنّ أسمى إشباع للحب هو الزهد: إنكار الحب. كتب الآتي: «أن يكون المرء محبوباً يعني أن يُحرق في النيران».^(٤) ومع ذلك، أسس ريلكه وكلارا منزلاً في ورسويد واستمرّ في الكتابة. في كانون الأول عام ١٩٠١، ولدت ابنتها روث. ولكن ما أضاف إلى مشكلاتها هو نقص المال. كتب ريلكه

(١) Prater, Ringing Glass, p. 68.

(٢) Rilke, Letters, p. 57.

(٣) Rainer Maria Rilke, The Notebooks of Malte Laurids Brigge, trans. Stephen Mitchell (New York, 1982), p. 251.

(٤) Ibid., p. 250.

مراجعات كثيرة، وكتب دراسة عن الفنانين في ورسويد، وأعاد النظر في العودة إلى المدرسة، وأعاد النظر في وظيفة موظف، وبدأ في التفكير في تأليف كتاب عن رودان.

كان يحاول أيضاً إنهاء «كتاب الصور»، ووضع المزيد من الجهد في هذا الكتاب أكثر مما بذله في أيّ كتاب من كتبه السابقة: عمل في التجليد والورق والمحرف، وقرّر أن يكون الكتاب مطبوعاً بأكمله بأحرف كبيرة. حتى أصغر الكلمات قال: «يجب أن تقف مثل نصب تذكاري». غير أنّ الكتابة لا تزال تعتمد على الإلهام، إذ كانت ذاتية وشخصية وممتعة. كتب ريلكه إلى زوجته بعد ست سنوات، حين تذكّر هذا الوقت، «... في تلك الأيام كانت الطبيعة لا تزال تحريضاً عاماً لي، استحضاراً، أداة موسيقية وجدت أصابعي نفسها على أوتارها مرة أخرى؛ لم أجلس أمامها بعد. تركت نفسي تنجرف بالروح المنبعثة منها... ذهبت معها ولم أر الطبيعة، بل الوجوه التي ألهمتني بها»^(١).

قرّر ريلكه وزوجته في نيسان عام ١٩٠٢ الانفصال من أجل حماية عزلتهما والعيش بتكلفة أقل. أراد ريلكه أيضاً السفر إلى باريس لتأليف كتاب عن رودان. وأراد أيضاً أن يتعلّم من رودان، وتدريب عينيه، وتعلّم كيفية النظر إلى الأشياء المادية في العالم. في الأول من آب، كتب إلى رودان، «فكّك يعرف... كيف يعطي الخبز والذهب للرسامين والشعراء والنحاتين: لكل الفنانين الذين يسلكون طريقهم في المعاناة ولا يرغبون في شيء سوى شعاع الخلود، الذي هو الهدف الأسمى للحياة الإبداعية»^(٢).

وصل ريلكه إلى باريس بعد شهر. كان في طريقه ليكون شاعراً، ولكن ما حققه في نهاية هذه المرحلة هو ما حققه كثيرٌ من الشعراء الشبان. لقد اكتشف حدود براعته، وطوّر أسلوباً، كما قال لاحقاً، يمكن أن يستخدمه بسهولة في بقية حياته، لكنه كان يعلم أنّ ثمة شيئاً خاطئاً. في رسالة ثانية إلى رودان في ١١ كانون الأول عام ١٩٠٢، كتب أنه ذهب إليه ليسأله: «كيف يجب على المرء أن يعيش؟ فأجاب: بالعمل. وأفهم ذلك جيداً. أشعر أنّ العمل يعني أن نعيش دون أن يموت»^(٣).

(١) Rilke, Letters, p. 310.

(٢) Ibid., p. 76.

(٣) Ibid., p. 88.

ما قصده رودان بكلمة «العمل» ومعانيها بالنسبة إلى ريلكه هو ما قاده إلى المرحلة الثالثة من تطوره، ولكن الطريق لم يكن سهلاً فأخذه إلى حافة الانهيار العصبي، الذي وصفه لاحقاً في روايته «دفاتر ملحوظات مولت لوريدز بريج». ما رآه في رودان هو أنه فنان عظيم حقق إمكاناته الكاملة، وما كاد يحطم ريلكه أنه لم يعرف كيف يجذو حذو رودان. كتب إلى لو سالومي بعد عام: «لقد عانيتُ من المثال العظيم جداً الذي لم يقدم فني أيّ وسيلة لأحذو حذوه»^(١). بعد ست سنوات، في سونيت بعنوان «جسم أبولو القديم»، ابتكر ريلكه استعارةً لهذه التجربة.

لم نعرف قط رأسه والضوء كلّه
الذي نضج في عينيه الخرافيتين. ولكن
جسمه لا يزال يضيء مثل شمعدان،
الذي انحدرت فيه نظرتَه إلى الأسفل،

سريعة ومضيئة. وإلا فإنّ اندفاع الصدر لا يمكنه أن يعميك، ولا ابتسامة
مرّت على التطوّر الطفيف للخصر

نحو ذاك المركز حيث ازدهر الإنجاب.

وإلا فإنّ هذا التمثال سيقف مشوّهاً وفضلاً
تحت غوص الكتفين غير المرئيتين،
ولا يتلأأ التمثال مثل فراء الوحوش البرية.

ولا يبرز من كل معامه

كالنجم: فلا مكان هناك

لا يراك. يجب عليك أن تغيّر حياتك.^(٢)

(١) Ibid., p. 123.

(٢) Rainer Maria Rilke, New Poems [1908] The Other Part, trans. Edward Snow (San Francisco, 1987), p. 3.

كان تمثال أبولو المكسور بالنسبة إلى ريلكه بمنزلة استعارة تعبر عن إمكانات الفن والفنان نفسه. لقد رأى التمثال في متحف اللوفر في خريف عام ١٩٠٢. كانت هناك قطع فنية كثيرة جاهزة إلى حد ما لها التأثير نفسه متناثرة بالقرب من أراضي وإستوديو رودان. رأى ريلكه أنّ صورة «النجم» مثلت قوة رودان نفسه وقوة الفنان، وهي قوة لم يحققها ريلكه بعد. وصف ريلكه رودان في رسالة إلى زوجته في ١٥ أيلول ١٩٠٥، فكتب الآتي: «إنه يتحرك كنجم. إنه يفوق كل المقاييس»^(١). كانت هذه الصورة بالنسبة إلى ريلكه مثل مواجهة وتحذّر حقيقي ليصبح فناناً، ومعها جاء مطلبه الوحيد: «يجب عليك أن تغيّر حياتك».

في رسالته الأولى إلى زوجته في ٢ أيلول، كان ريلكه وصفيّاً بصورة أساسية، إذ وصف مدى إعجابه برودان وصعوبة التحدّث بالفرنسية، والكم الهائل من العمل غير المكتمل الموجود على الأرض، لكن في رسالته الثانية بعد ثلاثة أيام تحدّث عن «درسين». كان الأول عن خلاف رودان بأن الموضوع غير مهم، وأن كل شيء يكمن في الأنموذج (le modèle)، أي، في «طبيعة سطوح» النحت، وفي «القانون والعلاقة بين هذه السطوح»، التي تتألف «من عدد لا نهائي من اجتماعات الضوء مع الشيء المادي، وبت من الواضح أنّ كل اجتماع من هذه الاجتماعات كان مختلفاً عن الآخر على نحو لافت للنظر».

ليس لقطعة من النحت سطح واحد فقط، بل سطوح كثيرة، وتأتي قوتها من العلاقة بين تلك السطوح وتلاعب الضوء عليها. تابع ريلكه: «ما الذي يجب أن يعنيه ذلك بالنسبة إليه لِمَا شعر أول مرة أنّ لا أحد سبق أن بحث عن هذا العنصر الأساسي من اللدونة! كان عليه أن يجده: ... قبل كل شيء [في] الجسد العاري. كان عليه أن ينقله، أي أن يجعله في تعبيره، وأن يعتاد قول «كل شيء» من خلال «الأنموذج» دون غيره. وهنا، كما ترى، النقطة الثانية في حياة هذا الفنان. الأولى هي أنه اكتشف عنصراً

(١) Rilke, Letters, p. 191.

أساسياً جديداً في فنه، والثانية أنه لم يكن يريد شيئاً من الحياة أكثر من التعبير عن نفسه بصورة كاملة وكل هذا من خلال عنصره»^(١).

استخدم «الأنموذج» الأسلوبَ والإستراتيجية والشكل على أنها وسيلة تساعد الفنان في أكثر تعابيره اكتمالاً. كان الموضوع مجرد ذريعة. حاول ريلكه إيجاد نظير للأنموذج في الشعر، وركّز اهتمامه على النحو واللغة. كانت لغة أعماله السابقة وظيفية، وغالباً ما كانت موسيقاها غير مرتبطة بالمضمون. وبغض النظر عن مدى تفصيل القصيدة الشكلي، كانت القصيدة وسيلة لنقل موضوع ما. بدأ ريلكه الآن في النظر إليها من كُتب، وبدأ يقرأ كتباً عن القواعد والنحو في اللغة الألمانية، لدراسة قاموس الأخوين غريم. بدأ يرى اللغة على أنها ليست مجرد وسيلة، بل شيئاً في حدّ ذاته: تفكيك المعلومات، والعلاقات بين الأصوات والتشديدات، وأنواع الإيقاع. وهنا يكمن التعبير الصادق عن النفس، ومعه الصورة الصادقة للعالم.

النقطة الثانية أو الدرس الثاني الذي وصفه رودان بقوله «أجل، يجب على المرء أن يعمل، لا شيء سوى العمل. ويجب على المرء أن يتحلّى بالصبر». وتابع ريلكه قوله: «ينبغي ألا يفكر المرء في الرغبة في فعل شيء ما، بل يجب أن يحاول فقط بناء وسيلة تعبير خاصة به وأن يقول كل شيء. يجب على المرء أن يعمل ويتحلّى بالصبر، وألا ينظر يميناً أو يساراً. ويجب أن يجذب الحياة كلّها إلى هذه الدائرة، وألا يترك شيئاً خارج هذه الحياة. هذا ما فعله رودان. قال: «لقد كرّست حياتي لهذا الأمر». كل ذلك يشير إلى الشيء نفسه: أنّ على المرء أن يختار إما هذا وإما ذاك، إما السعادة وإما الفن. «على المرء أن يجد السعادة في فنّه» [قال رودان]... لقد ترك الرجال العطاء حياتهم، فأصبحت مُهملة كطريق قديمة وعرة، وحملوا كل شيء إلى فنّهم. حياتهم ضعيفة مثل عضو لم يعودوا بحاجة إليه»^(٢).

(١) Ibid., p. 84.

(٢) Ibid., p. 84.

أما بالنسبة للإلهام، فقد رفضه رودان. لم يكن لديه وقت له، بل استبدله بعادة العمل اليومي. «وهكذا بات كل شيء حقيقياً دائماً. وهذا هو الشيء الأساسي - ألا يبقى مع الحلم، ومع النية، ومع كون المرء في الحالة المزاجية، بل أن يجوّها دائماً بقوة إلى أشياء. كما فعل رودان... يمكن للمرء أن يتخيل رجلاً شَعَرَ، وأراد كل ذلك بنفسه، وانتظر أوقاتاً أفضل لفعل ذلك. مَنْ سيحترمه. سيكون شخصاً أحمق مسناً ليس لديه شيء آخر ليتمناه. لكن أن يصنع المرء، أن يصنع المرء هو الشيء المهم... يقف عمل [رودان] بجانبه مثل ملاك عظيم يحميه».^(١)

وبعد أيام قليلة كتب إلى زوجته أنّ رودان «متوازنٌ إلى حدٍّ كبير»^(٢) في حياته وعمله. ولرودان كتب أنه الرجل الوحيد في العالم الذي «يبنى نفسه في تناغم مع عمله»، في حين أنّ العمل بالنسبة إلى ريلكه كان «مهرجاناً مرتبطاً بإلهام نادر، وكانت هناك أسباب لم أفعل فيها شيئاً سوى الانتظار بحزن لا ينتهي من أجل ساعة الإبداع. كانت حياتي مملأى بالمآسي. لقد تجنّبتُ بفارغ الصبر كل الوسائل المصطنعة الخاصة باستحضار الإلهام... ولكن في كل هذا الذي كان معقولاً بلا شك، لم يكن لديّ الشجاعة لإعادة الإلهام البعيد من خلال العمل. والآن أعلم أنّ هذا هو السبيل الوحيد للاحتفاظ بها».^(٣)

فهِمَ ريلكه ما كان عليه فعله، لكنه لم يكن قادراً على فعل ذلك على الإطلاق. يُضاف إلى إحباطه خوفه من باريس نفسها بأوساخها وضوضائها وحشود الناس فيها. كان يمشي مدةً طويلة ليُعلم نفسه كيف ينظر إلى الأشياء، ولكن ما رآه مملأه باليأس. لقد وجد باريس «مُكثّبة على نحو لا يُوصَف. لقد فقدت هذه المدينة نفسها كلياً؛ إنها تتمزّق مثل نجم يتعد عن مساره نحو تصادم مروع سيحدث».^(٤)

(١) Ibid., p. 85.

(٢) Ibid., p. 86.

(٣) Ibid., p. 88.

(٤) Ibid., p. 93.

إضافةً إلى ذلك، ثمة صعوبة في المهمة التي حدّدها لنفسه، وهي أخذ الخبرة وتحويلها إلى «شيء»، إلى قصيدة، بالطريقة التي حوّل بها رودان التجربة إلى نحت. وضع قوائم لموضوعات القصائد، وخصص وقتاً للكتابة كل يوم، ولكن معظم محاولاته باءت بالفشل. غير أنه في تشرين الثاني عام ١٩٠٢ كتب أول قصائده، على الرغم من مضي وقت طويل قبل أن يكتب قصيدةً ثانية. وقد اقترح رودان على ريلكه أن يذهب إلى حديقة الحيوان للبحث عن موضوعات، فوجد ريلكه في النمر صورةً لتكون بمنزلة استعارة لشعوره بأنه وقع في فخ في باريس، وأنه غير قادر على الكتابة. وكان ذلك مرتبطاً في عقل ريلكه بقالب جيس صغير لنمر احتفظ به رودان في الإستوديو الخاص به، وكان ذلك مثلاً رائعاً على «الأنموذج». «في هذا الحيوان، [كتب لزوجته في نهاية أيلول] أجد شعوراً بالحيوية نفسها في الأنموذج المصغر؛ لدى هذا الشيء البسيط... مئات الآلاف من الجوانب مثل كائن كبير جداً، مئات الآلاف من الجوانب الحية والمتحركة والمختلفة... ثم يصبح التعبير عن الخطوة المختلصة للحيوان مكثفة إلى حدّ كبير، والمخالب العريضة التي تغرس نفسها بقوة، وفي الوقت نفسه، ذلك الحذر الذي يعبر عن القوة كلّها، وذاك الصمت»^(١).

لا تحتاج القصيدة إلى هذا الشرح، لكنها مثلاً واضح أيضاً في ريلكه يظهر فيه الموضوع على أنه ذريعة، في حين تتحد اللغة وبناء الجملة والإيقاعات مع الطاقة العاطفية من هذا الموضوع الخفي الآخر للإحباط الشخصي لخلق شيء قوي، وهي صورة «النمر».

في حديقة النباتات في باريس

أصبحت نظرتَه المحدّقة حين نمرُّ بجانب القضبان
متعبة جداً، إلى درجة أنها لم تعد تركز على أيّ شيء آخر.

يبدو له أنّ هناك ألف قضيب حديدي

وخلف ألف قضيب حديدي لا يوجد عالم.

(١) Ibid., p. 90.

الحركة الرشيقة لخطواته القوية والهادئة،

تدور في أصغر دائرة ممكنة،

تشبه رقصة القوة حول مركزٍ

تكون فيه الإرادة العظيمة مخدّرة.

في بعض الأحيان فقط تُرفع ستارة التلاميذ

بلا صوت، ثم تدخل صورة،

وتمرُّ عبر سكون الأطراف المشدودة

وتتوقف عن وجودها في القلب.^(١)

للقصيدة إيقاع دقيق في الألمانية، في حين يؤدي الوزن العميق القوي خطأ الوحش. رودان هو النمر المحرّر، أما ريلكه، الذي لم يكن قادراً على الاحتذاء بمثال رودان في الفن أو الحياة، فيشبه النمر المحبوس في القفص. ومثلما شعر ريلكه أنّ باريس تسجنه، هكذا كان النمر مسجوناً داخل قفصه.

لكن هذه كانت القصيدة الوحيدة الجديدة التي كتبها في ذلك الخريف. كانت القصائد الأخرى هي «الصور المزاجية» القديمة، التي كان يحاول الابتعاد عنها. بمجرد أن أنهى ريلكه مقالته عن رودان، هرب إلى إيطاليا لإيجاد طريقة لتقليد مثال رودان العظيم، لكن شهور الإحباط استمرت، وجاء معها رفضه لعمله السابق. كتب لزوجته في نهاية نيسان عام ١٩٠٣ عن كتابه «قصص الله»: «لم يكن في داخلي صبرٌ كافٍ لِمَا وضعت، وهذا هو السبب في أنه يحتوي على أماكن كثيرة ضبابية وغير مؤكدة، لكن ربما سأعود مرة أخرى قريباً إلى مثل هذا الكتاب، وبعد ذلك سأبنيه بكل الاحترام الذي لدي، ولن أتخلى عن أيّ مقطع طالما أنه أقل مني، وسأجعل كل مقطع منه ملاكاً، وسأسمح له بالتغلّب عليّ، وسأجبره على التحكم بي على الرغم من أنني صنعته».^(٢)

(١) Rainer Maria Rilke, New Poems [1907], trans. Edward Snow (San Francisco, 1984), p. 73.

(٢) Rilke, Letters, p. 107.

وبالنسبة إلى شاعر شاب، مثل فرانز كابوس (Franz Kappus)، الذي بدأ يرأسله في ذلك الربيع، كتب ريلكه في اليوم نفسه أنه كتب لزوجته يقول: «كل شيء يشبه الحمل ثم الولادة. إنَّ ترك كل انطباع وكل بداية شعور أن يكتمل، وحده تماماً في الظلام، وفي نطاق ما لا يمكن قوله، وفي اللاوعي، بعيداً عن فهم المرء، وتواضع وصبر عميقين من أجل انتظار الساعة حين يُؤكّد وضوح جديد: هذا وحده هو معنى أن يعيش المرء فناً... «الصبر» هو كل شيء»^(١).

كانت إحدى مواهب ريلكه هي تحليل النفس الصارم، وتأمله في رودان وإخفاقاته قادتة إلى سلسلة من رسائل رائعة موجّهة إلى لو أندرياس سالومي في صيف وخريف عام ١٩٠٣. كتب وهو في حالة يأس واضح (في ١٨ تموز ١٩٠٣) بعد صمت دام عامين. «أودُّ أن أخبرك، عزيزتي لو، أن بارييس بالنسبة إلي كانت تجربة مماثلة للمدرسة العسكرية. ومثلما استحوذت عليّ حينئذٍ دهشة مخيفة، يهاجمني الرعب الآن مرة أخرى في كل شيء، كما هي الحال في ارتباك لا يوصف يسمّى الحياة»^(٢).

أخبرها أنه حاول أن يصنع الأشياء من خوفه، لكنه نجح مرة واحدة فقط (ربما في كتابة قصيدة «النمر») قبل أن تبدأ المخاوف مرة أخرى وتتغلّب عليه. كما أخبرها كثيراً عن رودان، وعن المثال المدهش الذي يشهد عليه عمله. «ويمكن أن يأتي هذا العمل فقط من العامل؛ ومن بناه يمكنه أن ينكر الإلهام بهدوء. لم يأت الإلهام إليه، لأنه موجود فيه، ليلاً ونهاراً، يتشكّل في كل مظهر، وهو بمنزلة الدفء الذي يتولّد بكل إيباء من يده»^(٣) (٨ آب ١٩٠٣).

لقد أعطاه رودان فكرة واضحة عن الطريق الذي سيسلكه، ولكن ريلكه لم يعرف كيف يتبعه. «فقط الأشياء تحدّث إلي. وجهتني أشياء رودان... إلى النهاج، إلى العالم

(١) Rainer Maria Rilke, Letters to a Young Poet, trans. Stephen Mitchell (New York, 1987), pp. 23-25.

(٢) Rilke, Letters, p. 108.

(٣) Ibid., p. 120.

الحي، الذي نراه ببساطة ودون تفسير على أنه مناسبات للأشياء. بدأت أرى شيئاً جديداً... لكنني ما أزال أفترق إلى الانضباط والقدرة على العمل». (١) (٨ أغسطس ١٩٠٣).

أجابت لو سالومي وأخبرته أنه عانى بالطبع من مثال رودان. كان رودان فناً ناضجاً حين كان ريلكه لا يزال صغيراً. حثته لو سالومي على كتابة مخاوفه وخلق عمل منها. هدأته رسالتها لكنها لم تقلل من نيته العاطفية. «بطريقة ما يجب عليّ أنا أيضاً أن أتمكن من فعل الأشياء. أشياء مكتوبة، وليست بسيطة، حقائق تنطلق من العمل اليدوي. بطريقة ما يجب أن أكتشف أصغر عنصر أساسي، خلية الفن الذي أصنعه، والوسيط الملموس لعرض كل شيء، بغض النظر عن الموضوع... لكن الموضوع سيفقد حتماً مزيداً من أهميته ووزنه، ولن يكون أكثر من مجرد ذريعة. ولكن هذه اللامبالاة الواضحة نحوها ستجعلني قادراً على تشكيل الموضوعات كلها، وإيجاد الذرائع لكل شيء، وتشكيلها بالوسائل الصحيحة وغير المبالية». (٢) (١٠ آب ١٩٠٣).

في المرحلة الثالثة من تطوّر ريلكه نما نجاحه من هذه الرسائل. وبعد شهرين عدّة، في شباط عام ١٩٠٤، بدأ ريلكه الكتاب عن المخاوف التي عاشها في باريس دفاتر ملحوظات مالت لوريدز بريج. كما عمّل على تغيير نفسه كيلا تطغى عليه أحداث الصدفة. احتفظ بأفكاره عن عمله، وتوقف عن استنزاف نفسه في المحادثة. تعلّم كيف يحرّر اللاوعي لديه، والسماح له بالاستقرار على صورة دون أيّ تدخل من عقله الواعي. في نيسان عام ١٩٠٤، كتب إلى صديق: «أعتقد أنّ أفضل الشخصيات هي تلك التي تأتي إلى خالقها دون دافع خفي، وأن تكون ببساطة مجرد شخصيات». (٣) وهذا لا يعني أنه لن يعمل عليها، ولكن بداياتها يجب أن تكون غير مُدرّكة بالوعي. كما تابع دراسته لقواعد اللغة الألمانية وبناء الجملة والقاموس الألماني للأخوين غريم «[وهو ما كتب عنه في ١٢ أيار ١٩٠٤]، إذ يمكن لكاتب أن يجني كثيراً من الثروة

(١) Ibid., p. 122.

(٢) Ibid., p. 124.

(٣) Ibid., p. 145.

والتعليم. يجب على المرء أن يعرف حقاً، وأن يكون قادراً على استخدام كل ما أُدخِلَ في اللغة وموجود، بدلاً من محاولة التأقلم مع ما تعرضه الفرصة الضئيلة جداً، التي لا تقدّم أيّ خيار»^(١).

ظهرت ببطء قصائد جديدة، وبدا ريلكه آمناً في طريقه. كتب إلى فتاة صغيرة: «المطلوب منا هو أن نحب الصعب، وأن نتعلّم كيف نتعامل معه»^(٢). وبعد سنوات عدّة، كتب قصيدة عن هذه العملية من التعلّم والاكتشاف، على الرغم من أنّ أصل المعنى، كما هي الحال في معظم «القصائد الجديدة»، مدفون في موضوع القصيدة الظاهري. تصف قصيدة «الصيد بالصقور» كيف زاد الإمبراطور فريدريك الثاني من مهاراته بوصفه حاكماً من خلال دراسة صيد الصقور:

أن تكون إمبراطوراً يعني الصمود أكثر من أشياء كثيرة دون أن تتأثر،
من خلال أفعال يخفيها المرء:

لَمَّا دَخَلَ الْمَسْتَشَارُ فِي اللَّيْلِ

إلى البرج وجده هناك، يخبرنا عن هذا المسلك الأميري الجريء في صيد الصقور

في عزيمة كاتب ظهرت في كلماته؛

فقد كان هو نفسه في تلك القاعة المعزولة

يسير الليالي طويلة ومرّات عدّة

مع المخلوق المضطرب على ذراعه،

لَمَّا كَانَ الْمَخْلُوقُ غَرِيباً وَجَدِيداً وَمَلَأَنَ بِالْأَضْطِرَابَاتِ.

وأياً كان ما جذبها آنذاك،

(١) Ibid., p. 161.

(٢) Ibid., p. 181.

خطُّ وُجِدَتْ طَرِيقَهَا إِلَى عَقْلِهِ،
أَوْ ذِكْرِيَّاتٍ لَطِيفَةٍ
وَعَمِيقَةٍ جَدًّا، وَلَحْنٍ دَاخِلِيٍّ عَمِيقٍ،
قَدْ رُفِضَ فِي الْحَالِ، مِنْ أَجْلِ ذَلِكَ الطَّائِرِ الصَّغِيرِ الْمَخِيفِ
مَنْ أَجَلَ الصَّقْرَ، الَّذِي كَانَ الصَّيَّادَ يَبْذُلُ مَا بَوَسَعَهُ
وَيَرْهَقُ نَفْسَهُ بِهَا هَوَادَةَ لِيَمْسِكَ فَرِيستَهُ.
فِي الْمَقَابِلِ، بَدَأَ أَيْضًا أَنَّهُ وُلِدَ عَالِيًّا،
لَمَّا انْطَلَقَ الطَّائِرُ، الَّذِي مَدَحَهُ السَّادَةُ،
مَقْدُوفًا مِنْ يَدِهِ
فِي ذَلِكَ الصَّبَاحِ الرَّبِيعِيِّ الْحَافِلِ

ويستقط مثل ملاك على طائر مالك الحزين.^(١)

درس ريلكه حرفته بالطريقة التي درس فيها فريدريك الثاني طريقة عمل الصقر. وبالطريقة التي عزل بها فريدريك نفسه عن كل ما يشتهه («الخطط التي وجدت طريقها إلى عقله») والاحتياجات العاطفية («ذكريات لطيفة وعميقة جداً، ولحن داخلي عميق»)، كذلك أهمل ريلكه جامعته وطموحاته في أن يكون ناقداً، وأهمل زوجته وابنته من أجل التركيز على نَظْمِ الشعر. وكما يسقط الصقر مثل ملاك على طائر مالك الحزين، كذلك تسقط القصيدة على القارئ. لا بُدَّ أنكم تذكرون الرسالة التي أرسلها ريلكه إلى زوجته، وكتب فيها أنه يأمل في أن يحوّل كل قصيدة «إلى ملاك وسأترك نفسي تحت رحمته وأجبره على ثنبي، على الرغم من أنني أنا الذي صنعته.»^(٢) ووراء هذا المسعى العظيم يكمن طموح عظيم: «أن تكون إمبراطوراً يعني الصمود

(١) Rilke, New Poems [1908]. The Other Part, p. 149.

(٢) Rilke, Letters, p. 107.

أكثر من أشياء كثيرة دون أن تتأثر، من خلال أفعال يخفيها المرء». وخلف ذلك يكمن طموح أكبر: «أن يكون مولوداً عالياً»، ليصبح كالملاك نفسه.

في خريف عام ١٩٠٥، عاد ريلكه إلى باريس على أنه سكرتير رودان. لقد أصبحا صديقين وفي الشهور الثمانية التي قضياها معاً، تعلّم ريلكه كثيراً من رودان. وفي صيف عام ١٩٠٦، عاش ريلكه وحده في باريس، وإذا لم يتبدد خوفه، كان على الأقل تحت السيطرة. علاوةً على ذلك، كانت القصائد الجديدة تأتي إليه بسرعة. اكتشف ريلكه أيضاً فان غوغ، الذي قاده عمله إلى سيزان. مكنته دراسته لهذين الرسّامين، ولا سيّما سيزان، من التعبير عما شعر به أنه تعلّمه عن عمله نفسه، وكيف كان قادراً على الماضي قُدماً بهذا العمل من التدفق الذاتي للنظرة الواضحة التي ميّزت كتابه قصائد جديدة. في الواقع، نجد في قصائد كثيرة أفعالاً مثل: ينظر، ويرى، ويحدّق. وهذا من أهم الأشياء التي شعر أنه تعلّمها من رودان: كيف ينظر إلى الأشياء. «إنّ التحديق شيء رائع [كتب إلى زوجته في ٨ آذار ١٩٠٧]، الذي ما نزال لا نعرف عنه سوى القليل؛ بالتحديق نتحوّل تماماً إلى ما هو خارجنا، ولكن حين نفعل ذلك، تبدو الأشياء أنها تجري في داخلنا، وأنا ننتظر بشوق ألا نلحظ؛ وبينما يحقق التحديق نفسه فينا دون مساعدتنا، فإنّ معناه ينشأ في الشيء خارجنا، اسم مقنع بالنسبة إلينا، وقوي، الاسم الوحيد الممكن للأشياء، الذي نتعرّف من خلاله، بسعادة ووقار، الحدث الموجود في داخلنا»^(١).

يصف هذا الكلام عملية كتاب قصائد جديدة. نحدّق في شيء ما وفي شدة تلك النظرة المحدّقة ننسى للحظة اهتماماتنا العاطفية. إنّ الشيء الذي نحدّق فيه في تلك اللحظة، لنُقل نمرأً يمشي داخل قفصه، يستحوذ فجأةً على انشغالنا ويصبح استعارةً لها. ومع ذلك، يجب أن يكون التحديق موضوعياً وخالياً من تدخّل الوعي. قد يجادل ريلكه أنّ الصفة الشخصية أو الذاتية تأتي من العقل الواعي، في حين يكون اللاوعي موضوعياً. أكمل هذا الموضوع لزوجته في رسالة لها بتاريخ ٢٤ حزيران ١٩٠٧:

(١) Ibid., p. 266.

«إن أعمال الفن في الواقع هي دائماً نتاج تعرّض المرء للخطر، أو خوض تجربة ذهابه إلى النهاية، التي لا يمكن للمرء أن يذهب أبعد منها. كلّما ذهب المرء أبعد من ذلك... كانت التجربة أكثر خصوصية، وباتت أكثر تميّزاً، وكان العمل الفني في نهاية الأمر أكثر تعبير ممكن وصحيح لهذا التفرّد... ليس لدينا بالتأكيد أيّ خيار سوى اختبار أنفسنا وتجريبها إلى أقصى حدود التطرّف، ولكن ربما لسنا ملزمين أيضاً بالتعبير... عن هذا التطرّف قبل أن يدخل العمل الفني: فكونه شيئاً فريداً لن يفهمه أي شخص آخر على أنه جنون شخصي، إذا جاز التعبير، يجب عليه أن يدخل العمل ليصبح مشروعاً وصالحاً هناك وليُظهر القانون، وكأنه تصميم متأصل يصبح مرئياً فقط من خلال شفافية المجال الفني».^(١)

يمكن طرح نقاط عدّة حول هذا الموضوع.

أولاً: إنه يُظهر استعداداً لمواجهة النفس ومسامحتها عن أيّ سوء يشعر به العقل



ثانياً: يجادل أنه يجب على المرء أن يذهب إلى نهاية العملية مهما كانت مؤلمة.

ثالثاً: يجادل أن المادة الخاصة التي جرى الحصول عليها من خلال هذه العملية

غير ذات صلة وربما لا تهم القارئ: إنه «جنون شخصي». كما نجد

الاستدلال على أن الشاعر يكتب دائماً عن نفسه، سواء كان يكتب عن

نمر أم عن إمبراطور ألماني.

رابعاً: يجب على «الجنون الشخصي» أن يدخل العمل، وأن يكون المدير المنظم له

(«ليُظهر القانون»)، وليصبح رسماً غير مرئي في العمل.

في هذه الرسالة المؤرّخة في الرابع والعشرين من حزيران يوجد وصف كامل

للقصائد التي كتبها ريلكه خلال هذه المدّة، وأحياناً كان يكتب قصائد يصل عددها إلى

(١) Ibid., p. 286.

٤٠ قصيدة في الشهر. كانت لغالبيتها - بغض النظر عن موضوعاتها الظاهرية - موضوعات خفية مُستمدّة من حياة ريلكه وجنونه الشخصي. وثمة كثيرٌ منها يهتم بالكتابة والطموح، وكثيرٌ منها أيضاً يتعامل مع الرغبة في التعالي الشخصي. تلك الموضوعات الخفية لا تهمنا في طبيعة الحال، وهي مثيرة للاهتمام الآن فقط حين نرى كيف نَظَمَ هذه القصائد، لكنّ شغفها - أي شغف القصائد نحو النмор والغزلان، والآلهة اليونانية، والشخصيات الإنجيلية - كان دائماً شغفاً شخصياً. تعطي كل قصيدة إحساساً قوياً بأنّ هذا الامتلاك في خطر، بعد أن وصل إلى النهاية، لكن الخطر هو الخطر الشخصي المتمثل في مواجهة جنون المرء الخاص به، وهو لا يساعدنا في تدوّق القصيدة ومعرفة أنّ جسم أبولو القديم هو لرودان وأمثاله، أو أنّ القفص المحيط بالنمر، بالنسبة إلى ريلكه، هو الطبيعة المثبّطة لمدينة باريس، لكنّ انخراطه العاطفي في هذه الموضوعات ينشّط الموضوع الظاهري، الذي يسميه ذريعة، كما تذكرون.

خلال صيف وخريف عام ١٩٠٧، أكمل ريلكه مجلّده الأول من قصائد جديدة، وكتب معظم قصائد المجلّد الثاني. كما أكمل دراسة فان غوغ واكتشف سيزان. تُوضّح رسائله التي كتبها إلى زوجته حول سيزان ما تعلّمه عن الكتابة، لأنه شَعَرَ أنه رأى في سيزان ما كان يسعى جاهداً ليحقّقه لنفسه. في كثير من الأماكن، صقل ببساطة الأفكار التي قدّمها في مكان آخر، لكنه أوضح أيضاً خمس نقاط لها علاقة بـ «التحديق» و«الجنون الخفي»، وهذا ما أوضح ما هو ضروري من أجل نظم قصائد من شأنها أن «تحقق الاقتناع وجوهر الأشياء».^(١)

الفكرة الأولى هي أنّ الفن ينشأ من الصراع. قال ريلكه: «دون مقاومة لن تكون هناك حركة».^(٢) كان هناك نوعان من الصراع. أولاً: الرغبة في تغيير حياة المرء أو تجاوز المرء حالته الحالية. ثانياً: الصراع الذي يحدث بين البحث والصنع: «... صراع متبادل

(١) Rainer Maria Rilke, Letters on Cezanne, ed. Clara Rilke, trans. Joel Agee (New York, 1885), p. 34.

(٢) Ibid., p. 42.

بين إجراءين. أولاً: النظر والتلقي بثقة، ثم الاستيلاء والاستفادة الشخصية مما جرى تلقيه، وأن الاثنين، ربما بوصفهما نتيجة للوعي، سيبدأان على الفور في معارضة بعضهما بعضاً، والتحدّث بصوت عالٍ، إذا جاز التعبير، والاستمرار في مقاطعة ومناقضة بعضهما بعضاً على الدوام»^(١).

وصف ريلكه هذا الصراع أيضاً - صراع الصنع - كما لو أنه صراع مع ملاك. يأخذ الشاعر الأشياء من العالم، ومن خلال الصراع، يصنع منها فناً - أو إذا اقتبسنا فان غوغ فإنه يصنع «قديسين» منها، أو، كما قال سيزان، «يجبرها على أن تكون جميلة، وأن تمثّل العالم بأسره»^(٢).

تتعلّق الفكرة الثانية بالحاجة إلى النظر إلى شيء ما دون فرض تحيّنات المرء، ودون أيّ دافع خفي. فعلى سبيل المثال، لكي ينجح العمل يجب أن يتجاوز الحب. كتب ريلكه أنّ من الطبيعي أن يجب المرء كل شيء من هذه الأشياء حين يصنعها، ولكن إذا أظهر المرء هذا الحب، فعندئذٍ «يصبح العمل أقل جودة، فيحكم المرء عليه بدلاً من قوله، ويتوقف المرء عن كونه محايداً. إنّ أفضل حب هو ذلك الذي يبقى خارج العمل، ويترك خارجه دون ترجمة»^(٣). قال ريلكه هكذا نشأ الرسم الحسي، والكتابة الحسية بطبيعة الحال. لديها ألوان، وأحب هذا هنا. بدلاً من الرسم: «ها هي ذا»^(٤). إنّ الاهتمام بإخبار الجمهور حول ما يجب المرء ويكره لا يعني صنع الفن، بل إنه دعاية في أسوأ أحواله، وفي أحسن أحواله إنه توقُّ لأذان متعاطفة. امتدح ريلكه سيزان على «هذا العمل الذي لم يُعد يعرف أيّ تفضيلات أو تحيّنات أو ميول شديدة الحساسية، التي جرى اختبار أدق مكوناتها على مقاييس الضمير غير المتناهي في استجابته، الذي اختزل الحقيقة إلى جوهرها اللوني»^(٥).

(١) Ibid., p. 36.

(٢) Ibid., p. 40.

(٣) Ibid., p. 50.

(٤) Ibid., p. 51.

(٥) Ibid., p. 65.

أصبح «الضمير» الفكرة الثالثة، فأنت تقيس العمل مقابل ضميرك. هل أنت صادق فيما تحدّق؟ هل تتلاعب فيه؟ هل تتأثر باهتئات خارجية كالشهرة أو المال أو الحب؟ هل يمثّل العمل مجمل حرفتك؟ هل تكذب على نفسك حين تتخيّله مكتملاً؟ كانت حيادية سيزان مثلاً على الضمير العظيم. «من المؤكد أنّ على المرء أن يأخذ حياده إلى النقطة التي يرفض عندها التحيز التفسيري حتى للذكريات العاطفية الغامضة والأحكام المسبقة والميول المنقولة على أنها جزء من تراث المرء، مع الأخذ في الحسبان القوة أو الإعجاب أو الرغبة التي تظهر معها، وتطبيقها على مهام المرء الخاصة جديدةً ودون اسم. على المرء أن يكون مغموراً حتى الجليل العاشر»^(١).

يقصد ريلكه بكلمة مغمور أنّ الشاعر يجب أن يكون متحرراً من التحيز التفسيري، ولا سيّما التحيز الذي هو جزء من التكيف الثقافي. يجب على الشاعر أن يدرك أن التكيف يكمن في لغة الشاعر، ونظام القيمة، واختيار الموضوع. «يجب على المرء أن يكون قادراً في كل لحظة على وضع يده على الأرض مثل الإنسان القديم»^(٢).

حتى لو كان ذلك مستحيلاً، يمكن للشاعر أن يقترب من البراءة من خلال كونه غير واعٍ في عملية الصنع، ومن خلال كونه بلا طموح أو قيود. هذه الحاجة إلى فقدان الوعي هي الفكرة الرئيسية الرابعة لريلكه، ثم اتجه مرة أخرى إلى سيزان. «لم يسبق لأحد قبله أن أظهر بوضوح إلى أيّ مدى تُعدُّ اللوحة شيئاً يحدث بين الألوان، وكيف يجب على المرء أن يتركها وشأنها تماماً، وهكذا يمكنها أن تحسم الأمر فيما بينها... فكلُّ من يتدخّل ويرتّب ويحقن تفكيره البشري وذكائه ودعوته وخفة حركة الفكرية بأيّ شكل من الأشكال يزعج نشاطها ويجعلها مبهمّة بالفعل. يجب ألا يكون [الفنان] من الناحية المثالية مدرّكاً لرؤاه... ويجب على تقدّمه كلّهُ أن يدخل العمل بسرعة إلى درجة أنّ الفنان لا يكون قادراً على تعرّف هذه الرؤى في لحظة الانتقال»^(٣).

(١) Ibid., p. 73.

(٢) Ibid., p. 74.

(٣) Ibid., p. 75.

لم يكن ريلكه واضحاً كلياً بشأن هذه الحاجة إلى عدم الإدراك، لكنه ميّز في أماكن أخرى بين الصنع والتنقيح، فنظر إليهما على أنهما نشاطان منفصلان، وأنّ الصنع هو الجزء الذي لا يعيه الفنان. كان عدم الوعي هذا ضرورياً أيضاً في عملية التحديق، إذا أردنا «للجنون الشخصي» أن يدخل العمل. قاد الوعي إلى اختراع الفن، و«إلى قدر كبير من القصد والتعسف - والزخرفة باختصار»^(١)، لكنّ الوعي ضروري أيضاً في عملية التنقيح.

كانت الفكرة الخامسة والأخيرة لريلكه، وهي أنّ الفنان يجب ألا يدير ظهره لأيّ موضوع. كتب عن قصيدة بودلير بعنوان «الجيفة»، التي يقول فيها المتحدث عن حبيبته التي ستكون يوماً ما جثة متعفنة شاهداها معاً على جانب الطريق: «كان على الإدراك الفني أن يتغلّب على نفسه إلى درجة إدراك أنه حتى الشيء الفظيع، الشيء الذي يبدو مثيراً للاشمئزاز كثيراً، «موجود حقاً»، ويشارك حقيقة وجوده مع كل شيء آخر موجود. مثلما لا يُسمح للفنان المبدع أن يختار، لا يجوز له أن يدير ظهره لأيّ شيء: رفض واحد، ويُطرَد الفنان من حالة النعيم، ويصبح مُذنباً تماماً»^(٢).

مثلما لا يستطيع الفنان أن يقمع أيّ شيء في داخله، فإنه لا يستطيع أن يقمع أيّ موضوع يصبح محور تركيز نظرتة المحدّقة. إنّ كل تحييز يدمّر العمل ويجعله زخرفياً. تخرج هذه التحييزات من العقل الواعي، في حين يأتي العمل الحقيقي من لقاء بين العالم والعقل اللاواعي، ومن فعل التحديق اللاواعي، حين تدخل النفس - أو إحباط الشاعر على سبيل المثال - شيئاً في العالم مثل نمر في قفصه. يختبر الفنان نفسه ويُجرّبها، كما قال ريلكه، مع أقصى الأشياء، وأقصى هذه الأشياء هي تفرّد الفنان، تفرّده «الذي لا أحد يفهمه أو حتى يجب أن يفهمه»، الذي يدخل العمل، ويجب أن يدخله، بوصفه ضرباً من الجنون الشخصي، وهكذا فإنه يصبح التصميم الخفي للعمل.

(١) Ibid., p. 76.

(٢) Ibid., p. 67.

كتب ريلكه عن هذا الصراع مع ضروب الجنون الشخصي للمرء في قصيدة «الإغراء» في الصيف نفسه من عام ١٩٠٧. تبدو القصيدة ظاهرياً عن القديس أنتوني، الذي ادعى أنه لا يمكن أن يتعرّض للإغواء، وهكذا اختبر. لكن في الواقع القصيدة تدور حول تحويل أشكال الجنون الشخصي للمرء إلى فن:

لا، لم ينفع، أنه غرس أشواكاً
حادّة في لحمه الفاسد.
ظهرت كلُّ حواسه الدفينة
وسط العمل الصاخب، تصرخ

بولادات شبه مكتملة: غير متوازنة ومتصوّرة بقوة
أطياف زاحفة وطائرة،

أشياء غير محددة، حقدتها ينصبُّ عليه وحده،

متحدة بعضها مع بعضٍ ومستمتعة معه.

وكان لحواسه أحقاداً بالفعل:

فقد كانت المجموعة مלאى بالخصوبة في الليل

وفي البقع البرية تماماً

أظهرت نفسها وتضاعفت بالمثلثات.

من هذا المزيج الكامل صنع مشروب:

أمسكت يداه المقابض نفسها،

وانفتحت الظلال مثل فخزين

دافتين وجاهزتين للاحتضان.

ثم صرخَ للملاك، صرخ:
فجاء الملاكُ إلى هالته
وكان حاضراً: وقادهما
مرة أخرى إلى داخل القديس،
قد يتصارعُ داخل نفسه
مع الوحوش والشياطين لسنواتٍ الآن،
ويصنع فكرة الله، الذي ما يزال بعيداً عن الوضوح،
من التقطير الداخلي المتخمر.

الملاك هو القدرة على تحويل الجنون الشخصي إلى فن، ليصنع فكرة الله. إنه الفن أيضاً في حدِّ ذاته. لا بُدَّ أنك تتذكَّر الرسالة المبكرة التي قال ريلكه فيها: إنَّ عمل رودان «يقف مثل ملاكٍ عظيم بجانبه ويحميه».^(١) يناضل القديس أنتوني مع شياطينه ليصنع فكرة الله، ويصنع طقساً من طقوس العبادة. يقطُر الخميرة. هكذا يصنعُ الفنانُ أعمالاً فنية من شياطينه الشخصية. كان استخدام ريلكه لهذه الحقيقة هو الذي قاده إلى المرحلة الثالثة من تطوُّره الفني، وإلى ما بعد براعته في بعض أعظم إنجازاته.

غير أنَّ ريلكه في النهاية عرف أنه لا يستطيع العيش مثل رودان أو فان غوغ أو سيزان: حياة كان يعمل فيها دائماً، إذ يعني العيش العمل. كانت «ذكريات العطاء عميقة، لحن عميق داخلي» وكانت صاحبة جداً بالنسبة إليه. «آه [كتب إلى زوجته]، ليت المرء لم يكن لديه ذكريات مُطمئنة لأوقات قضاها دون عمل. ذكريات الاستلقاء وأخذ قسط من الراحة. ذكريات ساعات قضاها وهو ينتظر فحسب، أو يتصفَّح رسوماً توضيحية قديمة، أو يقرأ روايةً ما».^(٢)

(١) Rilke, Letters, p. 85.

(٢) Rilke, Letters on Cezanne, p. 23

أنشأت هذه الذكريات بالنسبة إليه عالين كانا دائماً في حالة صراع دون أي أمل في تحقيق السلام بينهما. وقد تعلّم ريلكه أنّ قصائده نشأت من هذا الصراع، ومن كثرة التعمّق في نفسه. كان يفكر كم هو جميل التخلي عنه، على الرغم من معرفته أنه لم يستطع ذلك. ما أجمل شراء محل لبيع الكتب المستعملة، واقتناء كلب، والجلوس خلف المنصة عشرين عاماً، وأن يكون لديك أسرة، بدلاً من الحاجة إلى «مواجهة كل الهموم الكبيرة والصغيرة»، ثم أضاف: «أنت تعرفين ما أعني: دون شكوى. على أيّ حال، لا بأس في الوضع كما هو الآن، ولا شك أنه سيصبح أفضل.»^(١)



الهيئة العامة السورية للكتاب

(١) Ibid., p. 24.

الفصل العاشر

ماندلشتام: القصيدة بوصفها حدثاً

أريد أن أفكر في هرطقة رمزية صغيرة حدثت في الشعر الروسي في عام ١٩١١ على أنها وسيلة للنظر في جماليات أوسيب ماندلشتام (١٨٩١-١٩٣٨) لمعرفة ما قد يكون مفيداً في أفكاره عن الشعر لمن يكتب منا اليوم.

كان عقدا الأدب الروسي قبل الحرب العالمية الأولى معروفين بالعصر الفضي لتمييزهما من العصر الذهبي قبل ستين سنة، الذي كان عصر بوشكين. بدأ العصر الفضي نحو عام ١٨٩٣ مع ظهور أول شعر روسي تأثر بشدة بالشاعر بودلير، وريمبو، وفيران، ومالارميه والرمزيين الفرنسيين والرمزيين الألمان، أي شوبنهاور ونيتشه وإيسن.

كان أفضل الرمزيين الروس فاليري برايسوف (Valery Bryusov)، ثم، في الجيل الثاني، ألكسندر بلوك (Alexander Blok)، وأندريه بيلي (Andrei Bely) وفياتشيسلاف إيفانوف (Vyacheslav Ivanov). كان وراء هؤلاء الأربعة العشرات ممن عدوا أنفسهم رمزيين، واحتوى عملهم مزيجاً متنوعاً من الرمزية الفرنسية والرومانسية الألمانية.

كانت العصر الذي سبق ذلك عصراً ميثاقاً في الشعر الروسي، إذ غلب عليه الاعتقاد بأن الغرض من الشعر هو جعل الناس بشراً ومواطنين أفضل وفقاً للأفكار الليبرالية في الستينيات من القرن التاسع عشر. في الواقع، كانت القصيدة جيدة فقط بقدر ما كانت «تخدم أهدافاً خارجة عن نطاقها»^(١) غير تأثير بودلير والرمزيين

(١) Nikolai Gumilev, "The Life of Verse" in On Russian Poetry, ed. and trans. David Lapeza (Ann Arbor, MI, 1977), p. 12

الفرنسيين هذا الأمر. يجادل سيمون كارلينسكي، إضافةً إلى ذلك، في كتاب حياة أنطون تشيخوف وفكره، أنّ هؤلاء النقاد التعليميين قد فقدوا مصداقيتهم حين حاولوا إظهار أنّ قصص تشيخوف غير صحيحة من الناحية السياسية. جعلت شعبية تشيخوف الكبيرة هذه الأحكام موضع تساؤل، وتقلّصت قوة النقد.

كان تشارلز بودلير هو الذي طرح فكرة أنّ العالم المدرك هو استعارة للنفس، ووجد أيضاً رابطاً في فلسفة عمانوئيل سويدنبورغ (Emanuel Swedenborg)، الصوفي السويدي الذي عاش بين ١٦٨٨ و ١٧٧٢. وتعدّ سونيت بودلير «مراسلات» اعتناقاً لمعتقدات سويدنبورغ وإيماءةً لصديقه إلفاس ليفي (Eliphas Levi)، الساحر والمؤرّخ الغامض والشاعر الذي كتب قصيدةً تحمل العنوان نفسه. ها هي ذي قصيدة بودلير بترجمتي وترجمة لور-آن بوسيلار:

الطبيعةُ معبدٌ تتممُ فيه الأعمدةُ الحيّة

بلغة غامضة في بعض الأحيان

حين يمرُّ الإنسانُ عبر غابة الرموز

التي تراقبه بشيء من الألفة.

مثل أصداء بعيدة، تندمجُ من بُعد

في وحدة عميقة وسحيقة،

بوسع الليل والوضوح،

كذا تتوافقُ الأصواتُ والألوانُ والروائحُ.

ثمّة روائح حلوةٍ مثل رائحة بشرة الطفل،

هادئة كالمزمار، خضراء كالمرج،

وروائح غيرها، فاسدة، وغنية، ومنتصرة،

تمتلك اتساع الأشياء غير النهائية
مثل العنبر والبخور والبلسمينة والمسك
التي تصرخ طرباً للعقل والحواس.

تصفُ القصيدة نظاماً من المراسلات المدركة بحدس الشاعر، الذي يوصل الحدس للقارئ عن طريق الاعتماد على «غابة الرموز» هذه. تأثر بودلير أيضاً في هذه الأفكار بالشاعر الأكبر سنّاً، وهو زميل سويدنبورغ، جيرارد دي نيرفال (Gerard de Nerval)، الذي أُدخل أكثر من مرة إلى مستشفيات الأمراض العقلية، وعانى من ذهان المرجع، أي إنه شعرَ بأنّ الأحداث العشوائية كلّها لم تكن عشوائية، بل تحتوي على معلومات رمزية يمكن فهمها. ها هي ذي سونيت نيرفال «أبياتُ شعرٍ ذهبية» كُتبت قبل قصيدة بودلير «مراسلات» بعشر سنوات، وهي من ترجمتي وترجمة لور-آن بوسيلار:

كلُّ شيء حسّاس!

فيثاغورس

أيها المفكر الحر، هل تتخيّل أنّ الإنسان وحده هو الذي يستطيع التفكير
حين تنبجس الحياة من كلّ شيء في هذا العالم؟
حريتك تتخلّص بخفّة من القوى التي تمتلكها،
لكنّ الكونَ غائبٌ عن نواياك.

في كل حيوان يحترم الروح النشطة،
في الطبيعة، تصبح كلّ زهرة روحاً مزهرة،

يسكنُ سرُّ الحب كلّ معدن،

كل شيء له سلطة عليك. «كل شيء حسّاس!»

الخوف، في الجدار المصمت، العين التي تراقب:

حتى بالنسبة إلى المادة نفسها يُرْفَقُ صوت.

لا تسمح له أبداً أن يخدم حاجة غير جديرة به.

في أحيانٍ كثيرة، في كائناتٍ غامضة، يكمنُ إلهٌ خفي،

ومثل عين ناشئة مغطاة بجفنها،

تنتفخُ روحٌ نقية تحت جلد الحجارة.

يمكن الجدول إنَّ كل الشعر الأوروبي والأمريكي وشعر أمريكا الجنوبية مستمدٌ من هذه القصيدة. وعلى الرغم من أن نيرفال شاعر رومانسي، كان واقعياً أيضاً، فقد وصفت قصيدته العالم كما عرفه. كان يؤمن تماماً بالعين التي تراقب من الجدار المصمت. لقد رآها في كثير من الأحيان.

لكن ما أدركه بودلير هو أن العين الموجودة في الجدار هي إسقاط للنفس. توصل إلى هذه الفكرة إلى حدٍّ ما من خلال دراسته لإدغار آلان بو. نتذكر في قصة بو «القلب الواشي» أن القاتل يتخيل أنه يسمع ضربات قلب ضحيته، ويتساءل لماذا لم تسمعها الشرطة أيضاً. هذا القلب، وأمثلة كثيرة مماثلة لدى بو، تشبه العين في الجدار المصمت. ولكن في أعمال بو الرمز هو إسقاط من النفس.

بالنسبة إلى بودلير، يعكسُ العالمُ النفس. لَمَّا كتب بودلير «كل الطبيعة في معبد واحد»، كان هذا المعبد دماغ الإنسان إلى حدٍّ ما، لكن بودلير لم يكن شاعراً رمزياً، بل كان شخصية انتقالية مزجت بين النزعة الكلاسيكية والنزعة الرومانسية. ما ميّزه أيضاً من غيره من الشعراء في ذلك العصر هو تركيزه على الحرفة، واعتقاده أننا يجب أن نحكم على القصيدة وفقاً لشروطها الخاصة. وعن الحرفة كتب الآتي: «إنَّ كل ما هو جميل ونبييل هو نتيجة المنطق والحساب».^(١)

(١) Charles Baudelaire, "The Painter of Modern Life" in Selected Writings On Art And Artists, trans. P. E. Charvet, (Cambridge, 1972), p. 425.

كتب أيضاً: «الموت أو الإبداع هو العقوبة إذا أصبح الشعر مشابهاً للعلم أو الأخلاق. ليست غاية الشعر الحقيقية، بل غاية الشعر هي الشعر نفسه»^(١). ولكن على الرغم من أنه جادل أنه ينبغي ألا نخلط بين الفضيلة وحب الطابعة، لم يقبل فكرة «الفن من أجل الفن»، التي طرحها الرومانسيون الفرنسيون سابقاً، فكتب الآتي: «كانت اليوتوبيا الصيانية في فكرة الفن من أجل الفن عقيمة لا محالة حين استبعدت الأخلاق وفي كثير من الأحيان العاطفة أيضاً»^(٢).

شعر بودلير أنه إذا كتب الشاعر بوضوح عن العالم وعن علاقته بالعالم، فإنّ الشاعر يصف حقائق هذا العالم، لكن هذا لا يعني أنّ غاية الشعر هي الحقيقة. من قراءته لسويدنبورغ، كان يؤمن أيضاً بإيقاع وانسجام عالمين. ومن خلال وعيه للرمز وللتطابقات التي تربط الأشياء كلها، يصوّر الشاعر هذا الانسجام والتناغم. كتب بودلير: «لا أعتقد أنّ من الصادم النظر في كل شيء ينتهك الأخلاق، وكل ما هو جميل أخلاقياً، على أنه نوع من الإساءة ضد الإيقاع والعروض العالمين»^(٣). غير أنّ أخلاق القصيدة يجب أن تكون ضمنية لا صريحة، ولما كتب ألجيرنون سوينبيرن لبودلير ليقول إنه دافع عنه بأنه شاعر أخلاقي، أجاب بودلير بشيء من الغضب: «ومع ذلك، اسمح لي أن أقول إنك بالغت في الدفاع عني أكثر مما ينبغي، فأنا لست شخصاً «أخلاقياً» كما تتظاهر بأنك تؤمن بقوة. أعتقد ببساطة (مثلاً تعتقد أنت بلا شك) أنّ كل قصيدة وكل عمل فني «مصنوع جيداً» بصورة طبيعية وبحكم الضرورة يوحي بالأخلاق. يعود الأمر للقارئ ليحكم، حتى إنني أشعر بكرهية شديدة تجاه كل «نية» أخلاقية حصرياً في القصيدة»^(٤).

أعطت نظرية التطابق شعر بودلير تركيزاً هائلاً على الاستعارة والرمز. وإذا كان كل شيء مرتبطاً ببعضه بعضاً، والطريقة لفهم العالم هي بفهم هذه الروابط، فإنّ

(١) Charles Baudelaire, "Further Notes on Edgar Poe" in *ibid.*

(٢) *Ibid.*

(٣) *Ibid.*, p. 204.

(٤) Charles Baudelaire, *Selected Letters of Charles Baudelaire, The Conquest of Solitude*, trans. And ed. Rosemary Lloyd (Chicago, 1986), p. 198.

التشابه يصبح أحد أعلى أشكال التعبير. من وجهة نظر بودلير، يمكن استخدام هذه التشابهات في قصائد رمزية تصف العالم. أما من وجهة نظر الرمزيين اللاحقين، فإنَّ القدرة على تكوين هذه التشابهات جعلتهم كهنة راقين، وفي كثير من الأحيان، خلافاً لبودلير، لم يعطوا قيمةً تُذكر للتواصل. فقصيدة بودلير بعنوان «القطرس» [طائر بحري] هي مثال على هذا التشبيه. القصيدة من ترجمتي وترجمة بور-آن بوسيلار.

بدافع التسلية كثيراً ما يصيدُ البَحَّارَةُ
طائر القطرس، ذاك الطائر البحري المنتشر،
مرافق كسول لرحلة البَحَّارة، الذي يطير
فوق السفينة المناسبة على اللَّجج المريرة.

وما إن يصيد البَحَّارَةُ الطائر ويضعونه على سطح السفينة،

حتى يرفرف ملك السماء هذا، بطريقة حمقاء وخائبة،

بجناحيه الكبيرين البيضوين ويجر جر

على جانبيه كأنها مجذافان ضخمان.

كم هو أخرق وضعيف هذا المسافر المجنَّح!

ومجرّد أن يكون ملآن بالجمال، يغدو الآن قبيحاً وضعيفاً!

يُقحِمُ أحدهم غليونه مشاكساً في منقاره،

وآخر يُقلِّده وهو يعرج عاجزاً بمجرّد أن يطير!

يشبه الشاعر أمير الغيوم هذا،

الذي يهزأ بالسهام ويحابه العواصف،

منفياً إلى الأرض وسط صيحات الحشود الساخرة،

لا يمكنه السير، مسحوباً على الأرض من جناحيه العملاقين.

نلاحظ العظمة الهائلة التي أُعطيت للشاعر، التي نجدها فيما بعد في الرمزيين، ولكن في شعر بودلير لا يزال الشاعر صلة الوصل بين «كل الأشياء الراقية» والبشر، الذين غالباً ما كانوا غير قادرين على تقدير هذه الأشياء الراقية. في أوساط آخر الرمزيين، توقفت صلة الوصل هذه عن كونها مهمة.

درس ستيفان مالارمي أفكار بودلير عن الشعر، إذ لم يرَ مالارمي العالم أكثر من «سراب وحشي». أُصيب بانهيار عصبي في عام ١٨٦٦ لَمَّا فَقَدَ إيمانه الديني، ووقع في قبضة النزعة العدمية (nihilism). ثم كتب في رسالة: «بعد أن وجدتُ العدمية وجدتُ الجمال»^(١) وفي عام ١٨٦٧، في رسالة أخرى قال: «الحقيقة الوحيدة هي الجمال، وتعبيرها المثالي هو الشعر. الباقي كله مجرد كذبة، إلا لأولئك الذين يؤمنون بالجسد أو الحب أو الحب العقلي، الذي تكوّن الصداقة»^(٢) طوّر من هذه الأفكار فكرته أن كل «التجارب يجب في نهاية المطاف أن تكون في كتاب»^(٣) بعد ثلاثين عاماً في محاضرة في أكسفورد، كرّر مالارمي هذه الفكرة: «أجل، الأدب موجود فعلاً، يمكنني أن أضيف، وهو موجود وحده فقط»^(٤) قال أيضاً في تلك المحاضرة: «أقترح، على مسؤوليتي الجمالية، الاستنتاج الآتي: أن الموسيقى والأدب يشكّلان الوجه المتحرك الآن، الذي يلوح في الأفق نحو الغموض؛ تتألق الآن على نحو لا يقهر تلك الظاهرة الوحيدة الحقيقية التي أسميتها الفكرة»^(٥).

يجعل الشعرُ العالمَ قابلاً للفهم من خلال التشابه والاستعارة، ويقطع مظهر السطح ليصل إلى ما هو مهم، وإلى معنى الرمز. نفهم هذا المعنى بحدسنا. ومن خلال الحدس نفهم التشابهات التي تصف التناغمات العالمية. إنَّ الشاعر سيّد الحدس

(١) Letter to Henri Cazalis, July 1866 in Mallarme: Selected Prose Poems, Essays & Letters, trans. Bradford Cook (Baltimore, 1956), p. 89.

(٢) Letter to Henri Cazalis, May 14, 1867, in *ibid.*, p. 94.

(٣) Stephane Mallarme, "The Book, A Spiritual Instrument," in *ibid.*, p. 24.

(٤) *Ibid.*,

(٥) *Ibid.*, p. 50.

والشخص الأكثر قدرة على فهم هذه التناغمات، لكن الحرفة لا تزال مهمة جداً. كما قال مالارمييه لديغاس: «لا يصنع المرء القصيدة بالأفكار، بل بالكلمات».^(١)

يتمثل خطر الانتقال من بودلير إلى مالارمييه في الأهمية المعطاة للحركة الرمزية التي لا تحتاج إلى ارتباط منطقي بالعالم. في الواقع، إنّ الغرض الوحيد من العالم المادي، ذلك السراب الوحشي، هو تزويد تلك التطابقات التي قادت الشاعر إلى العالم الروحي. كان الضعف هو أنّ كل شيء عاد إلى الذات الشعرية، التي لم تكن بعيدة عن جنون نيرفال.

كتب جراهام هاف الآتي:

«تتحرك المدرسة الرمزية في اتجاه الفن المستقل، الذي قُطع عن الحياة والتجربة بهوة لا يمكن سدّها. يتشارك الرمزيون مع الرومانسيين في الاعتماد على التجلي، أو لحظة الإيحاء، لكنهم يختلفون كلياً حول مكانتها في الطبيعة وعلاقتها بالفن... بالنسبة إلى الشاعر الرمزي ليس ثمة جدل في ضرورة وصف تجربة ما. تحدث لحظة التجلي والوضوح فقط في تجسيدها في شكل فني معين. ليست ثمة جدل في ربطها بتجربة العمر، لأنها فريدة وموجودة في القصيدة وحدها... لذا، لدى المدرسة الرمزية إيحاءات تتجاوزية قوية. الشاعر هو ساحر، فهو يجلب الواقع إلى حيز الوجود. أو إنه الناقل الوحيد لنظام غامض من التطابقات التي تسود الكون في واقع الأمر، لكنه يصبح واضحاً فقط في الفن. أو إنه قادر على الاستدلال من رموز «روح العالم» (Anima Mundi) ومن أعمق الأنواع، ولكن لا يمكن تفسيرها تماماً، لأنّ مضمونها غير قابل للفصل عن أول شكل يعبر عنها».^(٢)

كان فاليري برايسوف أحد مؤسسي الحركة الرمزية الروسية، وقد حرّر مختارات من الشعر الرمزي الروسي، ونشرها في أوائل التسعينيات من القرن التاسع عشر، كما حرّر مجلة تُدعى «ذا سكيلز» (The Scales)، التي نشرّت لأفضل الرمزيين الروس

(١) Anna Balakian, The Symbolist Movement: A Critical Appraisal (New York, 1977), p. 87.

(٢) Graham Hough, "Reflections on a Literary Revolution," in Image and Experience: Studies in a Literary Revolution (Lincoln, NB, 1960), p. 10.

والترجمات من الرمزيين الفرنسيين. كانت قصائده تقليداً للشعر الرمزي الفرنسي، وربما فعل أكثر من أيّ شخص آخر لإنشاء ما يتبع الحركة الرمزية في روسيا. كان برايسوف أيضاً رمزياً أرثوذكسياً إلى حدّ ما، وأكد أهمية استقامة الكلمة، وآمن، مع بودلير، أنّ هذا الشعر ليس له غاية إلا نفسه. ولكن، مثل مالارمي، فكّر في الشعر على أنه واجب مقدّس، فأصبح الشاعرُ كاهناً وعرفاً. هنا مرة أخرى كانت إمكانية توسيع النفس إلى العبيية؛ ولكن من خلال تأكيد قيمة القصيدة بوصفها قصيدة قبل كل شيء، كان برايسوف قادراً على الحفاظ على الشعور بالاحتراف. كان يجب أن يقتبس من غوتيه أنّ الشاعر «قبل كل شيء عاملٌ وبنّاءٌ وجرّفي»،^(١) وقال: «يمكن تقييم الشعراء من خلال القيمة والعيوب في شعرهم، ولا شيء آخر».^(٢)

وسّع الجيل الثاني من الرمزيين الروس - بلوك وبيلي وإيفانوف وآخرون - دور النفس، وبدلاً من الاعتقاد بأنّ الشعر لا غاية له إلا نفسه، عدّوا الشعر مهماً فقط بقدر ما كان له روابط مع الميادين الدينية والصوفية والميتافيزيقية. جادل إيفانوف أنّ «أسمى نداء للشاعر هو أن يخدم الله، ويساعد القارئ في اختبار إحساسه بالاتحاد مع الروح الإلهية».^(٣) ادّعى أنّ أولئك الذين شعروا أنّ «الشعر لا غاية له إلا نفسه»، لم يكن لديهم ببساطة «معرفة بالمدرسة الرمزية».^(٤)

تضاءلت بسرعة، بين الرمزيين الروس في عام ١٩١٠، فكرة الشاعر على أنه صانع حُرّفي. بدلاً من ذلك، كان الشاعر عرفاً، «وكان يسعى ويسجّل رؤى الحقيقة الميتافيزيقية الأبدية بدلاً من الاهتمام بالشكل الفني».^(٥) ولأنّ الشاعر سيّد الحدس، ولأنّ من خلال الحدس اكتشف الشاعر التشابهات التي يمكن من خلالها إيصال التطابقات الإلهية، وأكثر الأفكار ذاتية جري تقديمها على أنها تمثّل الانسجام العالمي.

(١) Osip Mandelstam, Stone, trans. and intro. by Robert Tracy (Princeton, NJ, 1981), p. 16.

(٢) Ibid.

(٣) Osip Mandelstam, Mandelstam: The Complete Critical Prose and Letters, ed. Jane Gray Harris, trans. Jane Gray Harris and Constance Link (Ann Arbor, MI, 1979), p. 608.

(٤) Ibid.

(٥) Mandelstam, Stone, p. 16.

سَخَرَ هؤلاء الرمزيون اللاحقون عموماً من العالم المادي، بحجة أنه ليس هناك سوى المجال الروحاني. وانتقلوا إلى الأديان الأخرى وأنواع التصوّف، بدءاً من الثيوصوفيا^(١) (Theosophy) إلى الاعتقاد بأنّ الحاضر يمكن تقديمه من خلال العودة إلى الوثنية. بالنسبة إلى بعض النقاد، كان هذا يعني عبادة بيرون القديم، إله الرعد الروسي، ولكن حتى إيفانوف «اعتقد أنّ مزيجاً من المسيحية وعبادة ديونيسوس يمكن أن يكون مفيداً في أساطير جديدة ستخلقها البشرية جمعاء»^(٢).

نشأ كل شيء من شخصية الشاعر، وكان المعنى يتبع رغبة الشاعر. وهكذا، فإنّ معنى الكلمة يمكن تحريفه للتأكيد على صوتها واستعمالها موسيقياً. وهذا ما زاد إلى حدّ كبير من غموض القصائد الغامضة مسبقاً، لكنّ آخر الرمزيين الروس ادّعوا أنهم لم يكتبوا ليفهم القارئ ولم يكن فهمه هو المقصود، بل أن يكون شاهداً. في واقع الأمر، كانت القصيدة مهمة فقط بقدر ما كانت تسجّل تجربة كائن بشري راقٍ. ما يمكن أن يأمله القارئ هو تحقيق تجربة متسامية من خلال وجوده بالقرب من القصيدة. في كتاب الأمل المهجور، كتبت ناديشدا ماندلشتام الآتي:

«كان الرمزيون كلّهم تقريباً تحت تأثير شوبنهاور ونيتشه، لذا إما رفضوا المسيحية وإما حاولوا إعادة تشكيلها، مضيفين عناصر من العصور الكلاسيكية القديمة، أو بعض الوثنية، أو الآلهة الروسية القديمة، أو أشياء أخرى من اختراعهم. حتى بلوك، الذي كان فذاً بلا جدل أكثر من معاصريه المتهورين، وتجسيداً حياً لتراجيديا المثقفين الروس، كان مقيداً بالعصر الذي عاش فيه. ولكن الأشخاص المغربين والمغوين الأساسيين كانوا برايسوف وفياتشيسلاف إيفانوف من خلال عبادة

(١) الثيوصوفيا أو الحكمة الإلهية تتكون الكلمة من مقطعين هما (ثيو) بمعنى (إله أو إلهي)، و(سوفوس) التي تعني الحكمة. وهو مصطلح ديني فلسفي ظهر بوصفه ممارسات روحية، ويؤكد أن معرفة الله يمكن أن تتحقق من خلال النشوة الروحية أو الحدس المباشر أو العلاقات الفردية الخاصة، ولا سيّما الحركة التي تأسست عام ١٨٧٥ باسم الجمعية الثيوصوفية بوساطة هيلينا بلافاتسكي وهنري ستيل أولكوت (١٨٣٢-١٩٠٧). (المترجم).

(٢) Nadezhda Mandelstam, Hope Abandoned, trans. Max Hayward (New York, 1981), p. 645.

الفن والفنان. دوّن بلوك شيئاً قاله إيفانوف في إحدى محاضراته: «أنت حر، أيها الشخص المحبوب. كل شيء مسموح به، فقط تحلّ بالجرأة!»^(١)

من خلال الاعتقاد بأن كل شيء مسموح به للإنسان الذي يتحلّى بالجرأة، حرّر آخر الرمزيين الروس الشاعر من المسؤولية الأخلاقية نحو المجتمع، وجعلوه مسؤولاً فقط عن نظريته الحالية. كتبت ناديشدا ماندلشتام: «أعلن فياتشيسلاف إيفانوف فكرة الفن على أنه ثيورجيا (theurgy)، أي تدخل إلهي في الشؤون الإنسانية، فدعانا إلى اتباعه... ووعد بالبدء عن طريق الرموز، إلى «عالم يقع ما وراء هذا العالم». أو إذا اقتبسنا من بيرديايف [وهو فيلسوف روسي ومفكر ديني]، الذي كان قريباً من الرمزيين: «ينكشف هذا العالم الذي يقع ما وراء هذا العالم للفن فقط في إسقاطه الرمزي». بالنسبة إلى بيرديايف كان الرمز رابطاً بين العالمين، وجسراً بينهما.»^(٢)

بدأت القطيعة مع آخر الرمزيين بكل بساطة. أقام إيفانوف أمسيات الأربعاء العامة في سانت بطرسبرغ (مثل أمسيات مالارميه أيام الثلاثاء تماماً) في شقته في الطابق الخامس المعروفة باسم البرج. كانت تسمى مجموعة إيفانوف «أكاديمية الشعر»، وخاطبه أتباعه باسم فياتشيسلاف العظيم. التقى أوسيب ماندلشتام مع نيكولاي غوميليف وزوجته آنا أخماتوفا في البرج، وكان غوميليف محرراً لمجلة تسمى «أبولو» (Apollo)، التي كان قد بدأها في عام ١٩٠٩.

في أحد أمسيات الأربعاء من عام ١٩١١، دُعي غوميليف لقراءة قصيدة بعنوان «الابن الضال»، التي هاجمها إيفانوف وأتباعه بشراسة إلى درجة أن غوميليف وآخرين استقالوا من «أكاديمية الشعر» وأنشؤوا نقابة الشاعر بدلاً منها. سخر الكاتب الرمزي بيبي منهم لحساسيتهم المفرطة، ومن قبيل المزاح أطلق عليهم اسم أكميست (Acmeist). قبل غوميليف هذا المصطلح لمجموعته، قائلاً إن كلمة «acme» في اليونانية تعني أعلى درجة لشيء ما.

(١) Ibid., p. 43.

(٢) Ibid., p. 44.

كان هناك ستة منهم. لم ينجح ثلاثة منهم قط، لكن غوميليف كان شاعراً واعداءً، مثلما كانت أنا أختاتوفا، التي كانت قد بدأت تكتب للتو. كانت سكرتيرة النقابة، ثم حثَّ غوميليف صديقه ماندلشتام على الانضمام (كان عمره ٢١ عاماً في ذلك الوقت وكان غوميليف ٢٧)، وسرعان ما أصبح، كما قالت أختاتوفا، «الكمان الأول». كتبت ناديشدا ماندلشتام: «لديَّ شعور بأنَّ ابتعاد غوميليف عن الرموز كان مدفوعاً بنواح نفسية، وباندفاعه بأن تكون له مدرسته الخاصة. وبصفته مشاركاً مع الرمزيين، كان نفسه في موقع الطالب، ومع ذلك تزايدت شعبيته طوال الوقت، فقد بيعت كتبه في الحال؛ وكان ظهوره بين عامة الناس نجاحاً كبيراً دائماً، وبكلمات أختاتوفا، كانت الفتيات معلّقات حول رقبتة مثل أكاليل الزهور».^(١)

تُجادلُ ناديشدا ماندلشتام أيضاً أنَّ السبب الحقيقي للانفصال عن المجموعة لم تكن قصيدة «الابن الضال»، أو الخلافات حول تقنية الشعر، بل لأنهم «أدركوا الفرق الأساسي بين فهمهم للحياة وفهم ناصحيهم أو أسيادهم لها».^(٢) إضافةً إلى ذلك، وجد غوميليف، بوصفه مسيحياً أرثوذكسياً، أفكار إيفانوف حول الثورجيا تجديفية، مثلما وجدتها أختاتوفا أيضاً. وحتى ماندلشتام، وهو يهودي لعب دور الروماني الكاثوليكي، كره محاولات إيفانوف لتنقيح الديانة المسيحية.

كانت أفكار غوميليف تبتعد عن أفكار إيفانوف بعض الوقت. في عام ١٩١٠، نشر غوميليف مقالاً في مجلة «أبولو» بعنوان «حياة الشعر»، التي تحدّث الرمزيين بالبيان المهرطق: «إنَّ القصائد التي كتبها حتى أصحاب الرؤى الحقيقيين في لحظات النشوة لها معنى فقط إذا كانت جيدة».^(٣)

اعترف غوميليف أنَّ الشعر مدينٌ للرمزيين الفرنسيين، بحجة أنَّ الرمزية «كانت نتيجة نضج الروح البشرية، التي أعلنت للعالم عن تصوّرنا الخاص»^(٤)، لكنه سخرَ من المدافعين الذاتيين عن الفن من أجل الفن بجعلهم يقولون: «بالنسبة إلينا،

(١) Ibid., p. 49.

(٢) Ibid., p. 42.

(٣) Nikolai Gumilev, "The Life of Verse" in On Russian Poetry, p. 15.

(٤) Ibid., p. 20.

أمراء الأغنية، ملوك قلاع الحلم، الحياة هي مجرد وسيلة للهروب: كلما ازدادت ضربات الراقص بقدميه على الأرض، حلق أكثر إلى الأعلى»^(١).

أحد انتقادات مجموعة «أكميست» للرمزيين الروس، الذين أطلق عليهم ماندلشتام «الرمزيين الزائفين» هو أنه بالنسبة إليهم لم تكن القصيدة شيئاً في حد ذاتها، بل أخذت أهميتها من الإشارة إلى شخصية الشاعر السامية. هاجم غوميليف هذه الفكرة في مقال «حياة الشعر»: «في أي موقف تجاه أي شيء، سواء تجاه الأشخاص أم الأشياء أم الأفكار، نطلب أولاً أن يكون الموقف عفيفاً. وهذا أعني حق كل ظاهرة أن تكون ذات قيمة في حد ذاتها»^(٢).

تبدو كلمة «عفيف» غريبة هنا، لكن غوميليف استخدمها في مكان آخر لتعني الحق في تعريف شيء ما وفقاً لشروطه الخاصة. كان لدى غوميليف معرفة جيدة بالشعر الإنكليزي والأمريكي. وفي مهاجمة الرمزيين للمبالغة في جودة الكلمة وتجاهل سلامتها، استند إلى هؤلاء الكتاب الإنكليز مثل أوسكار وايلد وكوليردج، مقتبساً من كوليردج قوله إنَّ الشعر هو أفضل معانٍ في أفضل ترتيب.

بعد عام من الاجتماع معاً، هاجم غوميليف وأصدقاؤه من مجموعة «أكميست» رسمياً الرمزيين في سلسلة من المقالات والقصائد في مجلة «أبولو». كتب ماندلشتام مقالاً أيضاً، لكن غوميليف رفض طباعته، ولم يظهر المقال إلا بعد ست سنوات. لم يكن السبب واضحاً، على الرغم من أن غوميليف، الذي ربما رأى نفسه على أنه زعيم المجموعة، وشعر بضرورة انتقاد أفكار ماندلشتام، الذي اختلفت أفكاره إلى حد ما عن أفكار غوميليف.

بدأت مقال غوميليف، «الأكميزم (Acmeism) وإرث الرمزية»، بالادعاء أن الرمزية الروسية كانت تحتضر، وأن مجموعة «أكميزم» قد وصلت لتحل محلها، ثم اعترف غوميليف بأنه مدين للرمزية الفرنسية:

(١) Ibid., p. 11.

(٢) Ibid., p. 11.

«الرمزية الفرنسية، وهي سلف كل الرمزية بوصفها مدرسة، نقلت القضايا الأدبية البحتة إلى المقدمة، كالشعر الحر، والأسلوب الأصيل والمتذبذب، والاستعارة المرفوعة فوق كل اعتبار و«نظرية المراسلات...» ذات الصيت السيء. ومثلما سعى الفرنسيون إلى إنشاء شعر حر جديد، سعى أفراد «أكميست» إلى كسر قيود الوزن. وقد درّبتهم دوامة الاستعارات الرمزية على تحوّل الفكر في الكتابة الجريئة، ودفّعهم عدم استقرار المفردات... إلى البحث في الحديث القومي الحي عن محتوى أكثر استقراراً؛ وقد حلّت السخرية الواضحة... الآن محل تلك الجدبة الألمانية اليائسة التي احتفى بها الرمزيون. وأخيراً، بينما نقدّر كثيراً الرمزيين، لأنهم أوضحوا لنا أهمية الرمز في الفن، لا يمكننا أن نوافق على التضحية للرمز بأساليب أخرى من التأثير الشعري، ونسعى إلى التنسيق الكامل فيما بينها كلّها»^(١).

أكد غوميليف أنّ استخدام الرموز كان أسلوباً وليس غاية الشعر، وكتب غوميليف أنه لا ينبغي لأيّ ظاهرة أن تأخذ أهميتها من الإشارة إلى شيء آخر، وأنه يجب أن نكون مدركين للقيمة الجوهرية لكل ظاهرة. ثم هاجم الرمزية الروسية بسبب تركيزها على المجهول والتصوّف والتنجيم.

«أول شيء يمكن أن يجيب عنه أفراد مجموعة «أكميست»... هو الإشارة إلى أنّ المجهول، بالمعنى الحقيقي للكلمة، لا يمكن معرفته. والنقطة الثانية هي أنّ كل المساعي في هذا الاتجاه تفتقر إلى العفة... إنّ مبدأ حركة «أكميزم» أو الذروة الروحية هو أن نتذكر دائماً ما هو غير قابل للمعرفة، ولكن ليس لإهانة فكرة المرء عنه بطرح بعض التخمينات المحتملة»^(٢).

اختتم غوميليف الحديث عن الأركان الأربعة لحركة «أكميزم». وبعدما أخذ استعارةً من ماندلشتام، قال إنّ أفراد حركة «أكميزم» يحاولون بناء كاتدرائية، في حين كان الرمزيون يبنون برجاً فقط (وهذا استهزاء بشقة إيفانوف في الطابق الخامس). ثم

(١) Nikolai Gumilev, "Acmeism and the Legacy of Symbolism" in On Russian Poetry, pp. 21-22.

(٢) Ibid., p. 23.

سمّى الأركان: «أظهرَ لنا شكسبير العالم الداخلي للإنسان، أما رابليه فأظهر لنا الجسد وأفراحه. أخبرنا فيلون عن حياة إنسان لم يشعر بأيّ شك في أعماقه، على الرغم من أنه يعرف كل شيء: الله، والخطيئة، والموت، والخلود. وجد ثيوفيل غوتيه (Theophile Gautier) في الفن ملابس جديدة بهذا الشكل من أشكال الحياة، التي لا يمكن إصلاحها. وأن يوحد المرء في نفسه هذه اللحظات الأربع، فهذا هو الحلم الذي يوحد الناس الآن الذين يطلقون على أنفسهم بجرأة اسم «أكميست»^(١).

كان التركيز على العالم: يجب على الشعر أن ينتمي للعالم، وأن يُظهر العالم. في مقالات لاحقة، كتب غوميليف عن دور القارئ، فجادل أن القارئ اختبر أفعال الشاعر من أجل اكتشاف نفسه في القصيدة. كما ناقش حاجة الشاعر إلى أن يكون صانعاً حراً. وكتب نقلاً عن الرسام الفرنسي ديلاكروا: «من الضروري أن يدرس الفنان بلا كلل أسلوب الفن الخاص به، حتى يتمكن من تقديم ما هو جديد في لحظات الإبداع»^(٢).

على الرغم من أن أفكار غوميليف لها قيمة في حدّ ذاتها، فإنها مهمة أيضاً بسبب تأثيرها في ماندلشتام وأخواتها. من الخطأ أن نجادل أن غوميليف صنع ماندلشتام، ولكن غوميليف ساعد ماندلشتام في مرحلة حرجية من مراحل حياته على تشكيل أفكاره. لم يغيّر ماندلشتام تلك الأفكار قط، بل طوّرها، وبسبب تلك الأفكار مات في معسكر اعتقال روسي بالقرب من فلاديفوستوك في عام ١٩٣٨. كتبت زوجته، ناديشدا، لاحقاً في مذكراتها بعنوان «أملٌ مقابل أمل»: «مثلما تؤدي التجربة الصوفية إلى ظهور النظرة الدينية للعالم، كذلك تحدّد خبرة الفنان العملية وجهة نظره للعالم المادي والروحي من حوله. ربما تكون هذه التجربة على أنه فنان هي التي تفسّر وجهة نظر ماندلشتام في الشعر، ودور الشاعر في المجتمع و«الدمج الفكري والأخلاقي» في ثقافة متكاملة (وكذلك في كل من ممثليها الفرديين)، التي لم تخضع قط لأيّ تغييرات جوهرية»^(٣).

(١) Ibid., p. 24.

(٢) Nikolai Gumilev, "The Reader" in On Russian Poetry, p. 29.

(٣) Nadezhda Mandelstam, Hope Against Hope, trans. Max Hayward (New York, 1970), p. 262.

«كتبت في مذكراتها أيضاً: «الشعرُ قوة»، قال لأخواتها ذات مرة في فورونيج [قبل عامين تقريباً من وفاته]، وأحنت رأسها على رقبتها النحيلة. على الرغم من أنهما كانا منفيين ومريضين ومفلسين ومطاردين، لم يتخليا عن قوتيهما. تصرّف ماندلشتام مثل رجل واعٍ لقوته، وهذا ما كان يحرض أولئك الذين أرادوا تدميره»^(١).

ثمة اقتباس آخر من «أمل مقابل أمل»: «كيف يمكن لهذا الرجل الذي يعيش في عزلة وفراغ وظلام أن يفكر في نفسه على أنه «صافرة المصنع في المدن السوفيتية؟»... لا يمكن تفسيره إلا من خلال الشعور بأن المرء على حق، ومن المستحيل أن يكون المرء شاعراً من دونه. إذا كان على المرء أن يسمي الموضوع السائد في حياة ماندلشتام كلها وعمله، فيمكن أن يقول إنه إصراره على كرامة الشاعر ومكانته في المجتمع، وحق الشاعر في جعل صوته مسموعاً»^(٢).

غوميليف، الذي سرعان ما انفصل عن أخواتها بالطلاق، لم يحظَ بفرصة كبيرة ليصبح شاعراً، فقد قلبت الثورة حياته، كما قلبت حياة كل فرد من المجموعة، ثم أُعدِمَ بتهمة النشاط المناهض للثورة في عام ١٩٢١.

على الرغم من أن ماندلشتام تعلّم كثيراً من غوميليف، كان شاعراً قبل أن يلتقيا معاً. وقد ذهب إلى مدرسة تقديمية في سانت بطرسبرغ يديرها شاعرٌ رمزي مبكر (وهي المدرسة التي ذهب إليها نابوكوف بعد بضع سنوات)، ولما غادر في السادسة عشر من عمره كان يكتب الشعر منذ سنوات عدّة. ثم زار أوروبا الغربية، وحصّرَ دروساً في باريس وهايدلبرغ، وسافر في جولة إلى إيطاليا وسويسرا. في تلك المرحلة، رأى نفسه شاعراً رمزياً. كان يعرف إيفانوف وأرسل له قصائد من فرنسا، ولما بلغ الثامنة عشرة من عمره، كتب ماندلشتام إلى إيفانوف الآتي:

«اسمح لي أولاً ببعض التأمّلات في كتابك. يبدو من المستحيل أن نختلف، فالكتابُ أسرٌّ ومقدّرٌ له أن يفوز بقلوب القراء».

(١) Ibid., p. 170.

(٢) Ibid., p. 196.

حين يمشي المرء تحت قناطر نوتردام، هل يتأمل حقاً في حقيقة الكاثوليكية؟ ألا يصبح كاثوليكياً بمجرد كونه تحت هذه القناطر؟

كتابك رائع في جمال إبداعاته المعمارية العظيمة وأنظمتها الفلكية. سيكتب كلُّ شاعر حقيقي مثلما كتبت لو استطاع أن يكتب كتباً على أساس قوانين عمله الدقيقة والثابتة»^(١).

ثم قدّم ماندلشتام بعض النقد. «على أيِّ حال، يبدو لي أنّ كتابك - كيف أصفه؟ - دائري أكثر مما ينبغي وتنقصه الزوايا. وبغض النظر عن الاتجاه الذي يأخذه المرء في الاقتراب منه، من المستحيل أن يسبب الضرر لنفسه أو للقارئ، لأنه يفتقر للحواف الحادة»^(٢).

في هذه المرحلة، أطلق ماندلشتام على إيفانوف «عدويّ اللطيف»، لكنه وقّع بكلمة «تلميذك». وبعد ثلاث سنوات، في «صباح أكميزم»، لم يكن لطيفاً كثيراً، إذ كتب: «يجذبُ عملُ الفن الغالبية العظمى فقط إذا أضاء على نظرة الفنان للعالم. ومع ذلك، يُعدُّ الفنّانُ نظرتَه للعالم أداةً ووسيلةً، مثل مطرقة في يد بناء، وحقيقته الوحيدة هي العمل الفني نفسه»^(٣).

رأى الرمزيون أنّ التعبير عن نظرتهم للعالم هي غاية الشعر. وجادل ماندلشتام أنّ نظرتَه للعالم مهمة فقط إذا ساعدته في تشكيل القصيدة. كان واقع القصيدة «الكلمة بحدِّ ذاتها»^(٤). استخدم الشاعر الكلمة ليرفع «ظاهرة إلى قوتها العاشرة؛ وغالباً ما نجدعنا المظهر الخارجي المتواضع للعمل الفني فيما يتعلّق بالواقع المكثّف الرهيب في داخله»^(٥). أطلق على «الكلمة بحدِّ ذاتها» اسم «اللوغوس»، التي لا

(١) Osip Mandelstam, Letter No. 3. to V.I. Ivanov [August 13/26, 1909] in Mandelstam, Mandelstam, p. 477.

(٢) Ibid.

(٣) Osip Mandelstam, "Morning of Acmeism" in ibid., p. 61.

(٤) Ibid.

(٥) Ibid.

تعن المعنى فحسب، بل عناصر الكلمة كلّها. واختتم مناقشته للكلمة بمجادلة الآتي: «بالنسبة إلى أتباع مجموعة «أكميزم»، فإنّ المعنى الواعي للكلمة، أي اللوغوس، هو شكّل رائع مثل الموسيقى بالنسبة إلى الرمزيين»^(١).

«كان أفراد مجموعة «أكميزم» بنّائين، وكانوا يسعدون ويشعرون بالمرح لجاذبيتهم. احتفوا بالعالم المادي وفيزيولوجيته. يقول المهندس المعماري: أنا أبني، وهذا يدلُّ على أنني على حق. إنَّ وعينا بصحة ما نفعل أعزُّ إلينا من أيِّ شيء آخر في الشعر... أيُّ مجنون سيوافق على بناء شيء إذا لم يؤمن بحقيقة مادته، التي يجب عليه أن يتغلَّب على من يقاومها؟ يتحوّل الحجر المرصوف في يد مهندس معماري إلى مادة أساسية، ولكن الرجل لا يُؤلِّد لبني إذا لم يسمع دليلاً ميتافيزيقياً في صوت شق الإزميل الصخري»^(٢).

مثلاً كان الحجر أساس الكاتدرائية القوطية، كذا كانت الكلمة أساس القصيدة. ومثلاً تشكّل هذا الحجر ووُضِعَ في توازن دقيق مع الأحجار الأخرى، كذا كانت الكلمات مرتبةً في القصيدة. وليرمز إلى هذه العملية أطلق ماندلشتام اسم «حجر» (Stone) على كتابه الأول، وأدرج قصائد تحفني ببني عظيمة مثل نوتردام وجامع آيا صوفيا. كتب في مقاله: «كأنَّ الحجر تعطّش لوجودٍ آخر. كشف عن إمكاناته الدينامية الخفية داخل نفسه، كما لو كان يتوسّل دخول «القوس المتوترة» من أجل المشاركة في العمل المفرح لرفاقه»^(٣).

شعر ماندلشتام أنّ الرمزيين الروس رفضوا ديناميّة العالم الضخم، فلم تكن الكلمة بالنسبة إليهم حجراً، بل عطراً ما، ونعمةً موسيقية، في حين لم تكن القصيدة غايةً في حدِّ ذاتها، بل وسيلة لتحقيق تجربة صوفية. كان الرمزيون يكرهون العالم، ويشعرون بعدم ارتياح في أجسادهم، ويزدرون الفراغ ثلاثي الأبعاد. هاجم ماندلشتام هذه الفكرة: «التقوى الحقيقية أمام أبعاد الفراغ الثلاثة هي الشرط الأول لبناءٍ ناجح، أن نرى العالم ليس على أنه عبء أو حادث مؤسف، بل على أنه قصرٌ منحه الله للمرء. في الواقع، ما الذي

(١) Ibid., pp. 61-62.

(٢) Ibid., p. 62.

(٣) Ibid.

يمكنك قوله عن ضيفٍ جاحد يعيش على حساب مضيفه ويستغل ضيافته، بل ويحتقره طوال الوقت حتى أعماق روحه، ولا يفكر إلا في خداعه؟»^(١)

كانت القصيدة، بكونها «مكثفةً على نحو رهيب»، مثل كاتدرائية صغيرة، ومثل الكاتدرائية، التي احتوت على المثقف والأخلاقي، والجسدي والروحي، والاجتماعي والفردية:

«ندرك ما هو خاص في الإنسان، أي ما يجعله فرداً، وندرجه في مفهوم النظام المهم جداً. يتشارك أفراد مجموعة «أكميست» في حب النظام والمنظمة التي ظهرت في العصور الوسطى الرائعة فيزيولوجياً... ما ظهر في القرن الثالث عشر على أنه تطوّر منطقي لمفهوم النظام - أي الكاتدرائية القوطية - لديه الآن التأثير الجمالي لشيء وحشي: نوتردام هي انتصار علم الفيزيولوجيا، أو عريضة ديونيسيوس. لا نريد أن نشنت انتباهنا بنزهة عبر «غابة الرموز»، لأن لدينا فيزيولوجيا أنقى وأغنى، والتعقيد اللامتناهي لنظامنا المظلم»^(٢).

مثلما كانت القصيدة تشبه الكاتدرائية، كذلك كان الإنسان في تعقيده مثل الكاتدرائية. لِمَا كان لدى المرء ثروة من المادة، يسأل ماندلشتام، لماذا ينبغي للشاعر أن ينتقل إلى غابة رموز بودلير لتفسيرها؟ كانت الكاتدرائية نفسها مسبقاً مجموعة من الرموز.

كانت الكاتدرائية مثالية. قبل بضع سنوات في مقال عن فرانسوا فيلون، كتب ماندلشتام الآتي: «في العصور الوسطى، عدَّ الإنسان نفسه لا غنى عنه تماماً ومرتبطاً بصرح عالمه كأنه حجر في بناء قوطي، يحمل بكرامة ضغوط جيرانه ويدخل تلاعب القوى المعروف على أنه ركيزة لا مفرّ منها. لا تعني الخدمة فقط العمل من أجل الصالح العام. في العصور الوسطى، ميّز الإنسان دون وعي حقيقة وجوده الواضحة على أنها خدمة ونوع من العمل البطولي»^(٣).

(١) Ibid., p. 63.

(٢) Ibid.

(٣) Osip Mandelstam, "Francois Villion" in Mandelstam, Mandelstam, p. 59.

إنَّ تبرير ماندلشتام للمجالين الفكري والأخلاقي في قصائده أعطاه إحساساً بالحق والكرامة العظيمة. وقد تكون شيئاً لا يستطيع الستالينيون تحمّله. في «صباح مجموعة «أكميزم»»، اختتم ماندلشتام القسم المتعلّق بمفهوم النظام عن طريق الآتي: «عليك أن تحب وجود الشيء أكثر من الشيء نفسه، وأن تحب جودك أكثر من نفسك: هذه هي أسمى وصية لمجموعة «أكميزم»»^(١).

يمكن أن نجد هذه الأفكار أيضاً في قصيدة ماندلشتام «نوتردام»، وهي بترجمة روبرت تريسي:

في كل مكان أطلقَ فيه قاضي روماني قوانين على قوم غرباء
تُقام بازيليكا^(٢) بأصالتها وبهجتها،
تُبهر الناظر وتجعل كل عصب مشدود على طول القنطار الممتد،
وتحرّك كلّ عضلة، مثل آدم لَمَّا استيقظ أول مرة.

إذا نظرتَ من الخارج، فإنك تفهم الخطة الخفية:

أقواس قوية تشبه السرج تمنعُ بحذر
الكتلة الهائلة من تحطيم الجدار
وتلفت النظر إلى رأس الكبش الجريء على القنطار.

إنها متاهة أساسية، غابةٌ تفوق فهم الإنسان،

إنها الهوة العقلانية للروح القوطية،

(١) Mandelstam, "Morning of Acmeism," p. 64.

(٢) بازيليكا أو باسيليكّا هي إحدى المباني المهمة في حياة سكان المدن الرومانية. أخذ الرومان عن الإغريق كثيراً من المظاهر الحضارية ولا سيّما في مجال الفنون بوجه عام والعمارة بوجه خاص، ومما أخذوه عن الإغريق الباسيليكّا، إذ بُنيت أول باسيليكّا في روما في العصر الجمهوري، أما معنى كلمة بازيليكا فهو اصطلاح كان الإغريق يستعملونه بمعنى صالة الملك أو العرش أو القاعة الملكية. يقال إنها ترجع إلى عصر الماليك في مصر القديمة. (مقتبس من ويكيبيديا). (المترجم).

قوة مصر الغاشمة ووداعة مسيحية،

قصة رقيقة بجانب شجرة بلوط، وبيت الشعر الصحيح ملكي في كل مكان.

معقل نوتردام، كلما درست عيناى المتبتهتان

أضلاعك العملاقة وإطارك

يأتي أكثر هذا التفكير:

من ثقل كبير، أنا أيضاً سأبرز الجمال يوماً ما.^(١)

إنّ ذكر آدم في بيت الشعر الرابع هو إشارة إلى «أكميزم». أصرّ أحد أفراد «أكميسيت»، سيرجي غوروديتسكي، على أن يسمّوا أنفسهم آدميين «Adamists» بدلاً من أفراد «أكميسيت» (Acmeists)، إذ كتب في بيان أفراد «أكميسيت»: «ينبغي للشاعر أن ينظر إلى العالم بعين آدم الجديدة، فقد خلق آدم الكلمات حين سمّى الأشياء».^(٢) في المقطع الشعري الثالث نجد إشارة إلى «غابة الرموز» لبودلير، «إذ يجادل ماندلشتام أنّ المناهضة الأساسية للكاتدرائية هي أكثر تعقيداً وإثراءً».

كان ماندلشتام في الواحد والعشرين من عمره لهما كتب قصيدة «نوتردام»، لكنها احتوت أفكاراً احتفظ بها لنفسه طوال حياته. من المثير للاهتمام مقارنة هذه القصيدة بقصيدة ريلكه «جسم أبولو القديم»، التي كُتبت قبلها بسبع سنوات. احتفت كلتا القصيدتين بالنماذج التي آمن ريلكه وماندلشتام بأنها مكنتهما من الكتابة. يرى ماندلشتام أنّ القصيدة تُصنع: بيت الشعر الصحيح ملكي. ليست القصيدة موجودة لتجادل فكرة، ولا لتشير إلى مهندسها، بل تقف، مثل كاتدرائية، بمعزل عن بانيتها. تتطلّب القصيدة توتراً ثابتاً وتوازناً دقيقاً لتحافظ على تماسكها. مثلما تكون الكاتدرائية متماسكة بفعل الجاذبية، كذلك تكون القصيدة متماسكة بعضها مع بعض من خلال العلاقة بين أجزائها.

(١) Osip Mandelstam, "Notre Dame," in Mandelstam, Stone, p. 121.

(٢) Ibid., p. 29.

حاولت القصيدة الرمزية تحقيق التوتر بالإشارة إلى حياة الشاعر، ولكن بصفته أحد أتباع مجموعة «أكميست»، شدّد ماندلشتام على أنّ القصيدة يجب أن تكون حدثاً كاملاً في حدّ ذاتها، وليست تابعاً لأيّ شيء خارجها. ولمّا كانت قصائده في بعض الأحيان غامضة وترابضية، بدا ماندلشتام أنه يناقض نظرياته، لكنني أتوقع أن يجادل أنّ القصيدة ليست حقيقة، بل حقيقة جرى «تكثيفها على نحو رهيب»، ومن الخطأ أن نتوقع أن تبدو واقعية. وعلى أيّ حال، لم يكن يهدف ماندلشتام إلى شيء حقيقي أو شبه واقعي. لم يهتم الرمزيون الروس قط بفهم القارئ، غير أنّ ماندلشتام أصرّ على أنّ القصيدة يجب أن تكون قابلة للفهم، وإلا لا يمكن عدّها حدثاً مستقلاً.

«غالباً ما كانت القصائد الرمزية تُكتب بالشعر الحر، ويأتي قسم كبير من توترها بسبب إشارتها إلى الإنسان السامي، على الرغم من أنّ هذا الأمر قد حوّل القارئ إلى متفرّج. لكن لكي تكون القصيدة حدثاً في حدّ ذاتها، وفقاً لماندلشتام، يجب أن يتحقق توتر القصيدة من خلال اعتباراتها الشكلية. تُعدّ القصيدة الرمزية رومانسية في جوهرها. كانت القصيدة المثالية بالنسبة إلى ماندلشتام عبارة عن مزيج من النزعة الكلاسيكية والرومانسية. كتبت جين غراي هاريس (Jane Gray Harris) في مناقشتها لعمل ماندلشتام: لمّا كان ماندلشتام فرداً من أفراد مجموعة «أكميست»، ومعجباً بنزعة بوشكين الكلاسيكية والتقليد الرمزي الفرنسي...، ولمّا كان مؤيداً لمبادئ الكلاسيكية الجديدة الأساسية مثل بساطة المخطط وتعقيد الفكرة الرئيسة، سعى ماندلشتام إلى «دينامية» شعرية لتحقيق التوازن والانسجام من خلال التجاورات اللافتة للنظر في الصور الإنسانية أو المعمارية أو الطبيعية وفي التراكيب اللفظية، التي تذهل عقل القارئ وحواسه»^(١).

كتب ماندلشتام في مقالته بعنوان «الكلمة والثقافة» أنّ «الثورة في الفن تقودنا حتماً إلى النزعة الكلاسيكية، ليس لأنّ ديفيد حصد ما أنتجه روبسبير، بل لأنّ هذا ما ترغب فيه الأرض... الشعر هو المحراث الذي يُظهر الوقت»^(٢).

(١) Mandelstam, The Complete Critical Prose and Letters, ed. Jane Gray Harris, trans. Jane Gray Harris and Constance Link (Ann Arbor, MI, 1979), p. 606.

(٢) Ibid., p. 113.

في مقال عن أندريه تشينير، الشاعر الفرنسي الذي أُعدم خلال عهد الإرهاب، جادل ماندلشتام من أجل الخلط بين النزعة الكلاسيكية والرومانسية: «ينتمي تشينير إلى جيل الشعراء الفرنسيين الذين كانوا يرون بناء الجملة قفصاً ذهبياً لم يلموا بالهروب منه.»^(١) لا يمكن للشعر أن يخرج بالكامل من العقل، ولكن لا يمكنه أيضاً أن يعتمد كلياً على ما هو غير عقلائي. كتب ماندلشتام أن «الشعر الرومانسي يؤكد شعرية ما هو غير متوقع».^(٢) كان تشينير، مثل بوشكين، قادراً على الجمع بين النزعتين، وكان ماندلشتام يؤيد صيغة بوشكين القائلة إن الشعر يجب أن يوحد بين العقل والغضب.

أعجب ماندلشتام بشينير طوال حياته، وأعجب بوجه خاص «بتأكيد تشينير على المثل العليا للبطولية والرواقية في مواجهة الشدائد». كتبت جين غراي هاريس الآتي:

«لم يرغب عن تشينير قط حقيقة أن الكاتب فردٌ له قدراته الفردية الخاصة، ومخلوق اجتماعي أيضاً يستجيب لمجتمعه. علاوةً على ذلك، كان حريصاً على عدم السماح لآرائه عن المجتمع المعاصر والفنون بتزييف معناه التاريخي، إذ رأى دور الفنان في المجتمع على أنه يتعلّق بصحة مؤسساته أو فسادها، التي تكون متوازنة من خلال الوعي الأخلاقي للفنان نفسه. وهكذا، يُنظر إلى دور الفنان على أنه قوة نشطة في المجتمع من خلال معارضته للقيم والمؤسسات الاجتماعية وإبرازه لها.»^(٣)

أصبحت هذه الأفكار أفكار ماندلشتام نفسه، وكان تشينير أحد أبطاله. في منتصف العشرينيات من القرن العشرين، توقف ماندلشتام عن كتابة الشعر مدة خمس سنوات. شعرت زوجته أنه توقف، لأنه أدرك أن أفكاره ستؤدي إلى تدميره. ولكن لما تذكر مثال تشينير، وافق أخيراً على كل ما يمكن أن يحدث. كتبت زوجته: «عاد الشعر إليه لما عرف مرة أخرى أنه كان على حق، وأنه اتخذ الموقف المناسب».^(٤) كتب

(١) Ibid., p. 77.

(٢) Ibid.

(٣) Ibid., p. 588.

(٤) N. Mandelstam, Hope Against Hope, p. 177.

ماندلشتام مقالاً لم يكمله نحو عام ١٩١٥: «أودُّ أن أتحَدَّث عن موت سكريبين كونه الفعل الأسمى لنشاطه الإبداعي. يبدو لي أنّ موت الفنان يجب ألا يُستثنى من سلسلة إنجازاته الإبداعية، ولكن يجب عدّه رابطاً ختامياً»^(١).

هكذا رأى ماندلشتام موت تشينير. في عام ١٩٣١، لمّا استأنف ماندلشتام الكتابة، كان هذا أيضاً الموت الذي قَبِلَه لنفسه. وبالإشارة إلى الجزء الموجود عن سكريبين، كتبت ناديشدا ماندلشتام: «لا يمكن أن يكون موت الفنان حَدَثاً عشوائياً على الإطلاق، بل عملاً أخيراً من أعمال الإبداع، التي يبدو أنه يضيء حياته كلّها من خلالها بشعاع نور قوي. قاد ماندلشتام حياته بيد قوية نحو الهلاك الذي ينتظره، نحو الشكل الأكثر شيوعاً للموت، «مع القطيع»، الذي يمكننا جميعاً أن نتوقعه»^(٢). وكتبت: «كان لديّ انطباع بأنّ الموت بالنسبة إليه لم يكن غاية، بل نوعاً من التبرير لحياة المرء»^(٣). في الجمع بين النزعتين الكلاسيكية والرومانسية وتأكيد الشكل والصوت الشخصي، جادل ماندلشتام أنّ القصيدة يجب أن تذهلنا. كتب: «إنّ جو الشعر المنعش هو عنصر المفاجأة»^(٤) من خلال التحوّلات والتجاورات السريعة، منعت القصيدة القارئ باستمرار من توقع اتجاهها. كتب ماندلشتام أنّ هذه الممارسة تأتي من رغبة الشاعر «في أن تذهله كلماته، وتأسره أصالته وعدم توقعه»^(٥). كتب في مكان آخر: «القدرة على إبهار القارئ هي أعظم فضيلة عند الشاعر»^(٦). من خلال القدرة على أن يكون مذهولاً، يغدو الشاعر قادراً على إبهار قارئه، لكن هذه الدهشة ليست بسبب ما هو سخيّف أو خيالي. في نهاية مقال «صباح مجموعة «أكميزم»» كتب ماندلشتام الآتي:

(١) Mandelstam, Mandelstam, p. 90.

(٢) N. Mandelstam, Hope Against Hope, p. 157.

(٣) N. Mandelstam, Hope Abandoned, p. 17.

(٤) Osip Mandelstam, "On the Addressee," in Mandelstam, Mandelstam, p. 70.

(٥) Ibid., p. 72.

(٦) Ibid., p. 64.

«المنطق هو مملكة ما هو غير متوقع، فالتفكير بصورة منطقية يعني أن يكون المرء مندهشاً على الدوام. لقد أصبحنا نحب موسيقا الإثبات والدليل. الارتباط المنطقي بالنسبة إلينا هو ليس أغنية شعبية عن عصفور ما، بل سيمفونية كورالية صعبة جداً ومستوحاة إلى درجة أن قائد السيمفونية يجب أن يبذل قصارى جهده وطاقته لإبقاء فناني الأداء تحت سيطرته.

كم هي مقنعة موسيقا باخ! يا لها من قوة من حيث الإثبات والدليل! يجب على الفنان إثبات ما لا نهاية له. الفنان الذي يستحق دعوته لا يقبل أي شيء عن الإيمان وحده، فهذا سهل جداً، وممل جداً... لا يمكننا الطيران، يمكننا فقط صعود تلك الأبراج التي نبنيها بأنفسنا»^(١).

لدينا ههنا مرة أخرى الكاتدرائية القوطية. يمكن التلاعب بالمفاجأة على نحو أفضل في سياق منطقي. القوس القوطية وسقف الكاتدرائية الذي يبدو عديم الوزن مذهلان فقط بقدر ما يكونان منطقيين.

لا يستطيع الشاعر أن يذهل القارئ إلا إذا كان قادراً على الشعور بالذهول. ولا يستطيع الشاعر التأثير في القارئ إلا إذا كان قادراً على التأثر. شعر ماندلشتام أن إحساس الشاعر بأنه على حق مُستمد من إحساسه بالاتحاد مع أصدقائه من بني البشر. كتب في مقالته عن فيلون أن الإنسان بالنسبة إلى المجتمع هو كالحجر بالنسبة إلى الكاتدرائية. وارتباط الشاعر المستمر بالعالم المادي هو الذي يتيح له أن يكون مصدر الحقيقة، وهو الذي خلق إحساسه بالحق. في «عن المخاطب»، كتب: «على أي حال، أليس الشعر هو وعي المرء بأنه على صواب؟»^(٢)

لفهم هذه الفكرة، يجب أن نتذكر بيان ماندلشتام بأن «العمل الفني يجذب الغالبية العظمى فقط بقدر ما يضيء نظرة الفنان للعالم». نحن، بوصفنا قراءً، نلجأ للقصيد لنجد أنفسنا، وكلما اقترب الشاعر من الاتحاد مع أصدقائه من المخلوقات،

(١) Ibid.

(٢) Ibid., p. 69.

كنا قادرين على نحو أفضل أن نجد أنفسنا داخل القصيدة. هذا هو السبب في أن الشاعر يجب أن يأخذ في الحسبان نظرته للعالم على أنها أداة «مثل مطرقة في يد البناء»، فمن خلال تلك النظرة للعالم يصبح الشاعر متحداً مع القارئ. كتبت ناديشدا ماندلشتام: «إن عمل الشاعر، بوصفه وسيلة للتناغم العالمي، له طابع اجتماعي، أي إنه يهتم بأفعال إخوانه من الشعراء الذين يعيش بينهم، وأولئك الذين يشاركونه المصير. فهو لا يتكلم «بالنيابة عنهم»، بل يتكلم معهم، ولا ينأى بنفسه عنهم: وإلا لن يكون مصدر الحقيقة».^(١)

من أجل الحفاظ على القدرة على الإدهاش، لا يمكن للشاعر أبداً أن يتوقع هوية القارئ. بمجرد أن يعرف الكاتب لمن يكتب، فإنه يصبح مدركاً أيضاً لمحاولة التأثير في ذلك الشخص والتدخل في عملية الحدس. كتب ماندلشتام في مقالته «عن المخاطب»: «إن كاتب الشر يخاطب دائماً جمهوراً محدداً، والممثلين الديناميين لعصره. وحتى حين يقدم النبوءات، فإنه يضع في الحسبان معاصريه المستقبلين».^(٢) أما الشاعر، من جهة أخرى، فهو «مرتبط فقط بالمخاطب الإلهي».^(٣) كتب لاحقاً في المقال: «وهكذا، على الرغم من أن القصائد الفردية كالرسائل أو الإهداءات، يمكن أن تُخاطب أشخاصاً ملموسين، يُوجّه الشعر دائماً لمخاطب بعيد إلى حد ما وغير معروف، إذ لا يشك في وجوده الشاعر، ولا يدخل الشك إلى أعماقه».^(٤)

ما وظيفة الشعر بالنسبة إلى ماندلشتام؟ نجد إجابة عن هذا السؤال في أفكاره عن الكاتدرائية القوطية، وفي أندريه تشينير وصدق الكلمة. وما دون ذلك، تعبر القصيدة عن الحقائق الأبدية. وهذا لا يعني أن غاية الشعر هي الحقيقة، فلا يزال يعتقد أن غاية الشعر هي الشعر نفسه، ولكن يجب على القصيدة أن تحتوي الحقائق تماماً مثلما تحتويها

(١) N. Mandelstam, Hope Against Hope, p. 188.

(٢) Mandelstam, The Complete Critical Prose and Letters, edited by Jane Gray Harris, translated by Jane Gray Harris and Constance Link (Ann Arbor, 1979), p. 71.

(٣) Ibid, p. 71.

(٤) Ibid., p. 73.

الكاتدرائية. إضافةً إلى ذلك، يزيد الشعر من الروابط بين البشر، إذ يُدكّرهم ويجعلهم يفكّرون فيما يعنيه أن يكون المرء إنساناً، وما يعنيه الانتماء إلى مجتمع مثل الكاتدرائية تماماً.

«استهزأ ماندلشتام بفكرة التقدّم في الأدب، وشعّر أنها انتحارية، ومنع الكتاب من التفكير في كيفية إنجاز مهامهم الخاصة. في مقال «عن طبيعة الكلمة» كتب الآتي: تمثل نظرية التقدّم في الأدب أقسى أشكال الجهل الأكاديمي وأبشعها. فالأشكال الأدبية تتغيّر، ولدينا مجموعة من الأشكال تتنازل عن مكانها لمجموعة أخرى. ومهما يكن، فإنّ كل تغيير، وكل مُكتسب، يتحقق بخسارة ومصادرة. لا شيء في الأدب «أفضل»، ولا يمكن إحراز التقدّم، لأنه ببساطة لا توجد آلة أدبية ولا خط نهاية يمكن أن يتسابق إليه الجميع بأسرع ما يمكن»^(١).

في هذا المقال، «عن طبيعة الكلمة» المكتوب في عام ١٩٢٢، وسّع ماندلشتام تعريفه السابق لأفراد مجموعة «أكميزم». كان قد تأثر بشدة بالفيلسوف الفرنسي هنري بيرغسون (Henri Bergson)، الذي وصف طريقتين مختلفتين لمعرفة العالم: العقل البسيط الذي يحلّل منطقياً، والحدس الذي يعبر عن نفسه بالاستعارة. يجب على الأول أن يقسّم الوقت، ولكن الثاني يشارك فيه، ويتصوّر المدّة، وهكذا يكون قادراً على فهم تدقّق الحياة أو إيقاعها. نذكر تركيز الرمزيين على الحدس، فمن خلال الحدس يدرك المرء الحقيقة. حافظ ماندلشتام على إيمانه بقوة الحدس عند الشاعر، لكنه برّر إيمانه بحجة برغسون. كتبت جين غراي هاريس: «باتباع نظريات برغسون الجمالية، يرى ماندلشتام أنّ الشاعر هو سيّد «الحدس». يسعى الشاعر إلى إدراك وحدة الحياة واستمراريتها والحفاظ على تلك الوحدة والاستمرارية من خلال تشكيلها وإعطائها شكلاً فنياً. ومع ذلك، لا يمكنه فعل ذلك إلا من خلال إتقان حرفة الشعر. بهذه الطريقة يتصرّف الشاعر بعفوية، وبما يتماشى مع نظريته الحدسية في آن واحد، ويتصرّف عقلاً وفقاً لمطلب الحرفة الشعرية ليعطي شكلاً لأشياء حدسه العفوي»^(٢).

(١) Mandelstam, Mandelstam, p. 119.

(٢) Ibid., p. 616.

لقد نوقشت سابقاً الأفكار ذات الصلة في مقال «عن طبيعة الكلمة»، ولكن المثير للاهتمام هو أنّ ماندلشتام اختار كتابة المقال على الرغم من وفاة غوميليف، وانتهت حركة «أكميزم» قبل سبع سنوات. في عام ١٩٢٢ أيضاً، لم يتقبّل السوفييت هجوم ماندلشتام على التقدّم والشعر المدني، وقد أنهى هذا المقال بقوله إنّ الشعر يجب ألاّ يثقف المواطنين فحسب، بل «الإنسان» ويقصد البشر كلّهم. كان لدى ماندلشتام مشاعر مختلطة جداً تجاه روسيا السوفيتية، وتعرّض للهجوم لقوله إنّ البشر أهم من الأفكار. كان الرمزيون يؤمنون بنظرية «الرجل القوي»، وحتى غوميليف أكد مفهوم القوي والرجولي. قد يبدو أنّ ماندلشتام كان يقدم حجة مماثلة. بدلاً من ذلك، كان يجادل بفكرة صبر الإنسان مقابل النظريات والفلسفات. «يوفر الأسلوب والمطالب العملية لعصرنا مثالية الرجولة الكاملة. أصبح كل شيء أثقل وأضخم، لذا يجب أن يكون الإنسان أقسى، لأنه يجب أن يكون أقسى الأشياء على وجه الأرض. يجب أن يكون بالنسبة إلى الأرض ما يكون الماس بالنسبة إلى الزجاج. تنشأ المهيرواطيقية، أي الطبيعة المقدّسة للشعر، من الاقتناع بأنّ الإنسان أقسى من أيّ شيء آخر في العالم»^(١)

كتبت ناديشدا ماندلشتام في كتاب «أمل ضد أمل»:

«ليست الثقافة، على أيّ حال، شيئاً يُولّده المستوى الراقي من المجتمع في وقت معين، بل إنها عنصرٌ يمرُّ من جيل إلى جيل، وهي نتاج الاستمرارية التي من دونها ستفكك الحياة إلى حالة من الفوضى. يبدو أنّ ما يُنقل غالباً عبر الأجيال في المجتمع مجهزٌ على نحو لا يطاق في شكل تقليدي، ولكن ليس في مقدوره أن يكون بهذه الرهبة إذا مكّن الجنس البشري من البقاء على قيد الحياة. إنّ التهديد الذي يخوضه الجنس البشري لا يأتي من الأخلاق المشتركة، بل من الابتكارات المسرفة لعناصرها المتقلّبة. عرّف ماندلشتام الشاعر بأنه الشخص الذي «يزعج المعنى». ولكن ما كان يدور في ذهنه هو ليس التمرد على النظام الموروث، بل رفض الصورة الشائعة والعبارة المبتذلة التي تحجب المعنى. كانت هذه طريقة أخرى لجذب الفن، الذي سجّل بأمانة الحياة والأحداث الحية، في مقابل كل ما كان يشبه الموت»^(٢).

(١) Ibid., pp. 131-32.

(٢) N. Mandelstam, Hope Against Hope, p. 266.

في أوائل العشرينيات من القرن العشرين، جادل ماندلشتام بأن الهدف من مجموعة «أكميزم» «هو أن تكون ضمير الشعر، فهي التي كانت تحكم على الشعر، لكنها لم تكن شعراً بحدّ ذاتها»^(١). وفي وقت آخر، قال للجمهور إنّ مجموعة «أكميزم» كانت «توقفاً للثقافة العالمية»، وبهذا كان يقصد أنها لم تكن مدرسة للشعر، بل معياراً كانوا يتطلعون إليه.

على الرغم من تفكّك الحركة في عام ١٩١٥، أطلق ماندلشتام على نفسه طوال حياته صفة أكميست (Acmeist)، كما فعل غوميليف، وكما فعلت أنا أختاتوفا أيضاً، التي توفيت في عام ١٩٦٦. في الذكرى السابعة لإعدام غوميليف، كتب ماندلشتام إلى أختاتوفا: «حواري مع كوليا [أي غوميليف] لم يتوقف قط، ولن يتوقف أبداً»^(٢).

كتبت ناديشدا ماندلشتام: «يمكنني أن أؤكد أنّ ماندلشتام كان يتذكّر دائماً ما قاله غوميليف عن إحدى قصائده أو عن قصائده الأخرى، أو يتساءل عما قد يكون قد صنعه من قصائد جديدة لن يكون قادراً على قراءتها. كان يحبّ بوجه خاص تكرار بعض كلمات المديح التي قالها له غوميليف ذات مرة: هذه قصيدة جيدة جداً يا أوسيب، ولكن حين تنتهي، لن تبقى كلمة واحدة من الكلمات الحالية»^(٣).

اقترحت ناديشدا ماندلشتام أنّ ماندلشتام وغوميليف وأختاتوفا كانوا مرتبطين معاً ليس بنظريات الشعر، بل بفهم مشترك للحياة. لقد شكّلوا مجتمعاً تمكّنوا فيه من اختبار أفكارهم بعضهم على بعض، وأن يُظهروا قصائدهم لبعضهم لبعض، وأن يتطوّروا بوصفهم شعراء بسبب هذا التأثير الحماسي المشترك بعضهم في بعض:

«أعتقد أنّ ماندلشتام كان محظوظاً، لأنه قضى لحظة في حياته حين رُبط بالضمير «نحن» مع مجموعة من الأشخاص الآخرين. إنّ صداقته الموجزة مع بعض «الرفاق والباحثين المشتركين، والمكتشفين» (إذا اقتبسنا عبارة من «محادثات مع دانتي») أثرت

(١) Mandelstam, Hope Abandoned, p. 42.

(٢) Mandelstam, Mandelstam, p. 539.

(٣) Mandelstam, Hope Abandoned, p. 47.

فيه حتى آخر حياته، مما ساعده على صقل شخصيته. في «محدثات حول دانتى» يقول: «إنّ الوقت هو مادة التاريخ، وإنّ جوهر التاريخ، بالمقابل، هي الحياة المشتركة للوقت» من طرف الناس الملمزين أن يكونوا معاً بكلمة «نحن». إذا أدرك المرء حقيقة أنه يعيش في التاريخ، فإنه يعلم أنه يتحمّل مسؤولية أفعاله، التي تُحدّد، بدورها، من خلال أفكاره.^(١)

كتبت ناديشدا ماندلشتام فيما بعد في «الأمل المهجور» أنها شعرت أنّ نظرية «الإنسان القوي» التي آمن بها الرمزيون وغوميليف كانت مضحكة وطموحة إلى حدّ ما. وعلى الرغم من فهمها لفكرة ماندلشتام أنّ «الرجل يجب أن يكون أقسى شيء في العالم»، ضحكت من قوله: «فقط في المعركة نجد دورنا المخصص لنا». هذا القول جعلها تفكّر في «مراوغة الفرسان القدامى» في أفلام آيزنشتاين:

«لم يكن لدى ماندلشتام أدنى فكرة عن كيفية التعامل مع البندقية، فقد كره الأسلحة النارية من أعماقه، ولم يرتد زياً عسكرياً قط. كيف لي أن أعرف أنّ المعارك الحقيقية التي فيها إراقة حقيقية للدماء... يمكن أن نجدها في مثل هذا المجال غير الحربي كالشعر، فضلاً عن كل الأشياء الأخرى. لحسن الحظ لم يشعر ماندلشتام بالإهانة، ولم يتوقع الإطراء من زوجته. الرجال «الأقوياء» في عصرنا البطولي يتطلّبون دائماً ثناءً من نساءهم. وكان ذلك على سبيل التعويض عن كل ما لحق بهم من إهانات في حياتهم العامة. لم يكن لدى ماندلشتام أيّ حاجة لهذا الأمر، لسبب واضح تماماً بالنسبة إليّ، فارتباطه أيام الشباب بأفراد مجموعة «أكميزم» قد منحه شعوراً حقيقياً الشعور بالانتماء للمجتمع، مما ساعده على تحقيق شعور بـ «الذات»، الذي لم يكن مجرد إيمان باستقلال الفرد، ولا تحتاج من ثمّ إلى التأكيد المستمر».^(٢)

في تشرين الثاني من عام ١٩٣٣، أي بعد عامين من بدء كتابة الشعر مرة أخرى، تلا ماندلشتام قصيدة عن ستالين على مجموعة من أصدقائه. ها هي ذي بترجمة كلارنس براون و.و.س. ميروين:

(١) Ibid, p. 25.

(٢) Ibid., p. 31.

لم تُعد حياتنا تشعرُ بأرضٍ تحتها.

بعد عشر خطواتٍ لا يمكنك أن تسمعَ كلماتنا.

ولكن حينما تكون هناك فرصة لحديثٍ عابر
لا بُدَّ أن يُذكرَ جَبَلِيَّ الكرملين،

أصابعه العشر الغليظة تشبه الديدان
وكلماته مثل مقاييس الأوزان،

وشاربها يضحكان مثل صرصورين على شفته العليا
حذاؤه يلمع عند الحواف.

تُحيطُ به حثالةٌ من القادة بأعناقٍ نحيلة
وهو يتلاعب بثناءات أشباه الرجال.

واحدٌ يصفّر، وآخر يموء، وثالث ينوح
يدفع بإصبعه في الهواء ولا يقصف إلا نفسه.

يصوغ مرسوماً إثر مرسومٍ مثل حدوات الحصان
واحد للفضح وآخر للجبين وثالث للجبهة ورابع للعين.

يُدحرج الإعدامات على لسانه مثل حبات التوت،
ويتمنى لو يتمكّن من معانقتها مثل أصدقاء من وطنه.^(١)

أبلغ أحد الأصدقاء السلطات عن القصيدة، فاعتقَلَ ماندلشتام على الفور، ثم
أرسلَ إلى منفي داخلي. ضايقته السلطات باستمرار، فكان عليه أن يغيّر مكان إقامته

(١) Osip Mandelstam, Selected Poems, trans. Clarence Brown and W. S. Merwin (New York, 1983), pp. 69-70.

دائماً. استمرَّ هذا الأمر أربع سنوات، ثم قُبِصَ عليه مرة أخرى، وأُرْسِلَ شرقاً إلى معسكر اعتقال ومات فيه.

«كان استئناف الكتابة بالنسبة إلى ماندلشتام في عام ١٩٣١ يعني إعادة الانضمام إلى مجتمع البشر، بغض النظر عن العواقب. وخلال تلك السنوات المخيفة بعد أن كتب قصيدة «أبيغرام ستالين»، سأل زوجته: لماذا تتذمرين؟ لا أحد يحترم الشعر إلا في هذا البلد، والناس يُقتلون من أجله. ليس ثمة مكان يُقتل فيه الناس من أجل الشعر أكثر من هذا المكان»^(١).

قرب نهاية «أمل مقابل أمل»، كتبت ناديشدا ماندلشتام، «ما الفكرة التي جعلت من الضروري إرسال هذه القافلة من السجناء التي لا حصر لها، بمن فيهم الرجل الذي كان عزيزاً علي، للأشغال الشاقة في شرق سيبيريا؟ قال ماندلشتام إنهم كانوا يعرفون دائماً ما كانوا يفعلونه: لم يكن الهدف تدمير الناس فحسب، بل تدمير عقولهم أيضاً»^(٢).



الهيئة العامة السورية للكتاب

(١) N. Mandelstam, Hope Against Hope, p. 165.

(٢) Ibid., p. 363.

الفصل الحادي عشر

إحساس تشيخوف بالكتابة كما نراه في رسائله

في السابع من كانون الثاني ١٨٨٩، أي قبل أسابيع قليلة من عيد ميلاد أنطون تشيخوف (Anton Chekhov) التاسع والعشرين، كتب تشيخوف إلى صديقه وناشره، المحافظ أليكسي سوفورين (Alexei Suvorin) الآتي:

«ما يحصل عليه الكتاب الأرسقراطيون من الطبيعة دون مقابل يجب أن يدفعه أولئك الأقل تميزاً شبابهم ثمناً له. حاول واكتب قصة عن شاب - ابن عبد، أو بقال سابق، أو فتى جوفة، أو تلميذ، أو طالب جامعي، تربى على احترام المرتبة، وتقبيل أيدي الكهنة، وعبادة أفكار الآخرين، والشكر على كل قطعة خبز، وتلقي العقاب المتكرر بالجلد، وإجراء الجولات كما يفعل المدرّس دون حذاء مطايطي، والشجار، وتعذيب الحيوانات، والاستمتاع بالعشاء في بيوت الأقارب الأغنياء، والنفاق الذي لا داعي له أمام الله والإنسان لمجرد الاعتراف بعدم أهميته؛ اكتب كيف يعصر هذا الشاب العبد قطرة تلو أخرى، وكيف وجد، حين استيقظ في صباح جميل، أن الدم الذي يجري في عروقه لم يعد دم عبد، بل دم إنسان حقيقي»^(١).

إنّ الشاب الموصوف هنا هو تشيخوف نفسه، وما يصفه هو كيف طوّر «إحساساً بالحرية الشخصية»، التي كان يقصد بها القدرة على العيش والكتابة دون قيود، وعدم وجود ما يثبّط الدافع الإبداعي باستثناء إحساسه بالواجب والمسؤولية،

(١) Anton Chekhov's Life and Thought: Selected Letters and Commentary, trans. Michael Henry Heim in collaboration with Simon Karlinsky, selection, introduction and commentary by Simon Karlinsky (Berkeley, CA, 1975), p. 85.

وتعريف ما كان من المفترض أن يكون إنساناً. كما كان يعني أيضاً شغفاً بتحرير نفسه من كل المعتقدات والفلسفات. وفي رسالة مكتوبة قبل ثلاثة أشهر كتب تشيخوف للكاتب أليكسي بليشيف (Alexei Pleshcheyev) الآتي:

«إنّ [النقاد] الذين أخافهم هم الذين يبحثون عن المغامرة بين السطور، وهم مصمّمون على أن يروني إما ليبرالياً وإما محافظاً. لست ليبرالياً ولا محافظاً ولا متدرجاً ولا راهباً ولا غير مبال. أوّذ أن أكون فنّاناً حرّاً ولا شيء غير ذلك... أكره الكذب والعنف بكل أشكالهما... أنظر إلى العلامات والمسمّيات على أنها تحيّزات. إنّ أقدس الأشياء لدي هي الجسد البشري والصحة والذكاء والموهبة والإلهام والحب، وأكثر حرية مطلقة يمكن تخيلها، والتحرّر من العنف والأكاذيب، بغض النظر عن الشكل الذي يتخذه هذان الأخيران»^(١).

بيد أنّ الحرية بالنسبة إلى تشيخوف تتطلّب عملاً شاقاً. في كتاباته المبكرة، ميّز تشيخوف بعناية بين الحرية والرخصة، فالرخصة تعني افتراس العالم ورفاق المرء، وتدميرهم دون تردد، وأن يكون المرء أنانياً تماماً. أما الحرية فتعني رؤية الذات دون خداعها، وفهم واجب المرء نحو العالم ونحو رفاقه من المخلوقات، والعمل على ممارسة إمكانيات المرء بوصفه إنساناً، وتحسين جودة الحياة ليس للأشخاص الذين يعيشون الآن فحسب، بل لأولئك الذين لم يُولدوا بعد.

كانت الحرية بالنسبة إلى تشيخوف مكاناً يصعب الوصول إليه. ولد تشيخوف في ٢٩ كانون الثاني ١٨٦٠ في تاغانروغ الواقعة على بحر آزوف في جنوب روسيا، وكانت طفولته بائسة. قال ذات مرة: «لم تكن هناك طفولة في طفولتي». كان الطفل الثالث بين ستة أطفال، وشقيقه الأكبر سنّاً، اللذان كانا مُدمني كحول، لم يكونا قادرين قط على تحرير عقليهما من المعاملة السيئة التي تعرّضا لها في شبابهما.

وُلِدَ والدهم، بافل تشيخوف، عبداً، وقد اشترى والده حرية الأسرة في أوائل الأربعينيات من القرن التاسع عشر. كان بافل تشيخوف متعصباً دينياً، ولديه متجر

(١) Ibid, p.109.

صغير في تاغانروغ. كان المتجر يفتح في الخامسة صباحاً، ويغلق في الواحدة صباحاً. طُلب من تشيخوف وأخويه الأكبر سنّاً إدارة المتجر، والغناء أيضاً في جوقة والدهم، وحضور الكنيسة مرّات عدّة في الأسبوع، والتزام الهدوء.

إليكُم شخصية لابتيّف في قصة تشيخوف بعنوان «ثلاث سنوات»، التي تصف طفولته. يُعتقَد أنّ الوصف يشير إلى طفولة تشيخوف. «يمكنني أن أتذكر والذي الذي بدأ يعلمني، أو بعبارة أكثر بساطة، بدأ يضربني، حين لم أكن قد بلغت خمس سنوات من العمر. جلدني بقضبان نبات البتولا، وشدّ أذنيّ، وضربني على رأسي، وحين أستيقظُ كل صباح، كان أول شيء أفكر فيه هو: هل سأعرّضُ للضرب اليوم؟»^(١)

في رسالة إلى كاتب من أصدقائه بتاريخ ٩ آذار ١٨٩٢، وصف تشيخوف طفولته: «تلقيتُ تعليماً دينياً... وغنيتُ في جوقة، وقرأتُ الرسائل الإنجيلية والمزامير في الكنيسة، وحضرتُ بانتظام صلوات الصباح، وعملتُ صبيّ مذبج، وأديتُ واجب قرع الجرس في الكنيسة. وما النتيجة؟ حين أفكرُ مرة أخرى في طفولتي، يبدو كل شيء كئيباً تماماً بالنسبة إليّ. ليس لديّ دين الآن. كما تعلم، حين كنا نغني أنا وأخوأي ترنيمة ثلاثية بعنوان «دع صلاتي ترتفع»، أو «صوت ملك الملائكة»، كان الجميع ينظرون إلينا ويتأثرون. كان الناس يحسدون والديّ، في حين كنا نشعر بأننا مُذنبون صغار».^(٢)

بيدَ أنّ طغيان بافل تشيخوف امتدَّ إلى أكثر من الدين. كتب تشيخوف في رسالة إلى شقيقه الأكبر ألكسندر: «دعني أسألك إن كنتَ تذكر أنّ الاستبداد والكذب هما اللذان أفسدا أمك في شبابها. الاستبداد والكذب شوها طفولتنا إلى درجة أنها جعلها مقرفة ومخيفة حين نفكرُ فيها. هل تذكر الرعب والاشمئزاز اللذين شعرنا بهما في تلك الأوقات حين عبّر أبونا عن نوبة غضبه على العشاء بسبب الإفراط في وضع الملح في الحساء، وحين نعتُ أمنا بالحمقاء».^(٣)

(١) Anton Chekhov, Three Years, in Seven Short Novels, trans. Barbara Makanowitzky (New York, 1971), p. 228.

(٢) Chekhov's Life and Thought, pp. 217-18.

(٣) Ibid., p. 129.

كان تشيخوف يكتب لأخيه في هذه المناسبة، لأنه صُدِمَ من طريقة تعامل أخيه مع أسرته، إذ كان يصرخ في وجه زوجته الشرعية وأبنائه بسبب وقاحتهم مع الخدم، إذ كانوا يشربون الخمر كل يوم، ويحولون الناس من حولهم إلى عبيد. ألقى ألكسندر اللوم على حياته بسبب سلوكه السيئ، ولكن تشيخوف لم يشعر بأيّ لوم. «إنَّ وضعك الصعب وتصرّفك السيئ نحو المرأة يقع على عاتقك وعليك أن تتعايش معه؛ حماقة طبّاخيك، وعملك القسري والبغيض وما إلى ذلك لا يمكن أن تسوّغ استبدادك. من الأفضل أن تكون ضحية بدلاً من أن تكون جلاًداً»^(١).

كان ذلك القرار - أن من الأفضل أن تكون ضحية بدلاً من الجلاد - هو الذي قاد تشيخوف نحو الإحساس بالحرية الشخصية. وما ساعده أيضاً هو إفلاس والده عام ١٨٧٦، ورحيل الأسرة إلى موسكو، تاركة تشيخوف وحده في تاغانروغ مدة ثلاث سنوات لإنهاء دراسته الثانوية. أعاد تشيخوف خلال هذه المدة تعليم نفسه. لم يقتصر الأمر على قضاء معظم وقت فراغه في المكتبة العامة، بل عمِلَ على إبعاد العبد من داخله، ونبت العنف والكذب والكسل والغرور، وكل تلك العيوب التي صنّفها تحت الكلمة الروسية (*poshlost*)، التي تعني إلى حدّ ما الابتذال، وسوء التربية وقلة الحشمة.

لا يُعرَف الكثير عن هذه السنوات الثلاث، لكن في نهاية هذه المدة، أرسل تشيخوف رسالةً إلى أخيه ميخائيل البالغ من العمر ١٤ عاماً يمتدح فيها خط يد أخيه وقواعده، لكنه قال بعدئذٍ إنَّ ثمة شيئاً واحداً لم يعجبه. «لماذا تشير إلى نفسك على أنك أخي الصغير الذي لا قيمة ولا أهمية له». إذن، أنتَ تدرك عدم جدارتك، أليس كذلك؟... هل تعرف أين يجب أن تدرك عدم قيمتك؟ ربما أمام الله أو أمام الذكاء البشري، أو أمام الجمال أو الطبيعة، ولكن ليس أمام الناس؛ يجب أن تكون على علم بقيمتك بين الناس. لستَ غشاشاً، بل أنتَ رجل أمين، أليس كذلك؟ حسناً، احترم نفسك لكونك شخصاً طيباً وصادقاً. لا تخلط بين «التواضع» و«عدم القيمة»^(٢).

(١) Ibid.

(٢) Ibid., p. 36.

يتطلب الشعور بالحرية شعوراً بالقيمة، والشاب الذي كتب هذه الرسالة كان شخصاً مختلفاً عن الذي تركته عائلته قبل ثلاث سنوات. لَمَّا جاء إلى موسكو للتسجيل في كلية الطب بعد بضعة شهور، وضع محاولات والده للسيطرة عليه جانباً، وقاد الأسرة، من حيث التعليم والتغذية وملابس إخوته الأصغر منه وأخته. القواعد الوحيدة التي أصرَّ عليها هي أنه يجب ألا يكون هناك مزيد من العنف، ولا مزيد من الأكاذيب.

ما هو مهم أيضاً في رسالة تشيخوف إلى أخيه الشاب هو أن الذي كتبها هو ابن عبد، وابن صاحب متجر صغير مفلس. في عام ١٨٦١، حرَّر الإسكندر الأول ٥٢ مليوناً من الأقتان، الذين يشكّلون خمسة أثمان السكان. كانت روسيا في القرن التاسع عشر مجتمعاً صارماً جداً، إذ كانت الخدمة المدنية مُقسّمة إلى ١٤ درجة تسمى «جدول المراتب». طبقة النبلاء ورجال الدين يشكّلون ٢% فقط من السكان. وبالنسبة إلى تشيخوف البالغ من العمر ١٨ عاماً حين يقول لأخيه «يجب عليك أن تكون على علم بقيمتك بين الناس»، فهذه عملياً ملحوظة مُدمّرة.

ولكن في السنوات الثلاث هذه، طوّر تشيخوف ازدياداً نحو الفروق الطبقيّة، وعرفها على طبيعتها: إنها محاولة الأقلية للسيطرة على الأغلبية. ما كان لديه بدلاً من ذلك هو الشعور بالسلوك الصحيح. أولئك الذين تصرّفوا على نحو سيئ كانوا متهمين بالابتذال وسوء التربية والرفاهية. كان الشعور بالحشمة هو الذي يتحكّم بتصرّفات تشيخوف لبقية حياته. ما كان يهم هو ليس الذكاء أو الثروة أو المكانة الطبقيّة، بل كيف يتعامل شخصٌ مع رفاقه. في الرسالة إلى أخيه ألكسندر التي اقتبسناها مبكراً، كتب تشيخوف الآتي:

«خلال زيارتي الأولى، شعرتُ بنفور بسبب معاملتك الصادمة غير المسبوقة لتاليا أليكساندروفنا [زوجة الإسكندر الشرعية الثانية] والطباخ. ساعمني من فضلك، ولكن معاملة النساء بهذه الطريقة بغض النظر من يَكُنُّ، لا تليق بإنسان محترم. ما القوة السساوية أو الأرضية التي أعطتك الحق في جعلها عبيداً لك؟ اللغة النابية المتكررة هي من أبشع الأنواع، والصوت المرتفع، والعتاب، والنزوات المفاجئة وقت الإفطار

والعشاء، والشكاوى الدائمة حول حياة ملؤها العمل القسري البغيض - أليست كل هذه تعابير عن استبداد صارخ؟»^(١)

ما يتحدّث عنه تشيخوف هو ليس الأخلاق التقليدية، بل حاجة الناس إلى معاملة بعضهم بعضاً بلطف واحترام. في كتاباته هذا هو الحكم الوحيد الذي يصدره: حين يعامل شخصاً ما أولئك الذين من حوله معاملة سيئة. هذا أهم بكثير من المكانة الطبقيّة وما إلى ذلك. بالنسبة إلى تشيخوف، من الأسوأ أن يكون المرء قاسياً على أن يكون بلا أخلاق.

ما ينبغي فهمه هو أنّ هذا السلوك بالنسبة إلى تشيخوف هو سلوك يتعلّمه المرء. بعد أن نشأ في تاغانروغ، كان شخصاً آخر. كانت أمثله قبله حين كان طفلاً أمثلةً تعبّر عن ابتذال، عرّفها فلاديمير نابوكوف بأنها «مهمة وجميلة وذكية وجذابة على نحو زائف». ^(٢) شخصيات كثيرة لدى تشيخوف مُدانة بالابتذال، لكن ناتاليا واحدة من أكثر الشخصيات المذنبّة، التي تزوّجت أندريه في مسرحية «الأخوات الثلاث».

يقود «الابتذال» الناس إلى معاملة الآخرين معاملة سيئة. إنها أنانية الرضا عن النفس التي تجادل أنّ المكان الذي نحن فيه الآن هو أفضل مكان. إنه ضد التغيير، وضد التعليم، وضد الطب، وضد الفن وضد الاعتقاد بأنّ الناس متساوون. إنه الميل إلى إلقاء اللوم في مشاكلنا على القوى الخارجيّة، وليس على ما في داخلنا. كان الابتذال بالنسبة إلى تشيخوف هو الانجراف الطبيعي لكل سلوك بشري.

حين كان تشيخوف في السادسة والعشرين من عمره، كتب رسالة قاسية إلى أخيه الأكبر سنّاً، نيكولاي، الذي كان يعامل أسرته معاملة سيئة. شرح سلوك أخيه بقوله: «إنه جانبك البرجوازي الذي يبرز؛ إنه جانبك المرفوع الذي يتعرّض للضرب بقضبان خشب البتولا بجانب قبو النبيذ؛ من الصعب أن تتغلّب عليه، من الصعب جداً». ^(٣)

(١) Ibid., p. 127.

(٢) Vladimir Nabokov, [A Definition of Poshlost] in Anton Chekhov's Plays, trans. and ed. Eugene K. Bristow (New York, 1970), p. 322.

(٣) Chekhov's Life and Thought, p. 50.

لمساعدة أخيه، أعطاه تشيخوف ثمانى قواعد من السلوك، التي وصفها بأنها موجودة في الأشخاص ذوي التربية الجيدة، وهي أنهم:

١. يحترمون الفرد، ومن ثمّ فإنهم متسامحون ولطيفون ومتحمسون ومذعنون...
٢. يمتد تعاطفهم إلى ما وراء المتسولين والقطط، ويتأذون حتى من الأشياء التي لا تستطيع العين رؤيتها...
٣. يحترمون ممتلكات الآخرين، ومن ثمّ يدفعون ديونهم.
٤. صريحون ويخافون الكذب كأنه الطاعون. لا يكذبون حتى في أبسط الأمور. الكذب يهين المستمع ويحقّره في عينيّ الكاذب. لا يتصنّعون الأجواء، بل يتصرّفون في الشارع كما يفعلون في المنزل، ولا يُبهرّون من هم أقلّ منهم. يعرفون كيف يحافظون على أفواههم مغلقة، ولا يجبرون الناس على الثقة غير المرغوب فيها. احتراماً لأذان الآخرين غالباً ما يكونون صامتين.
٥. لا يستخفون بأنفسهم لإثارة تعاطف الآخرين، ولا يلعبون على أوتار قلوب الناس ليحملوهم على التهنيد وإثارة الجلبة. ولا يقولون «لا أحد يفهمني»، أو «لقد أهدرت موهبتي على تفاهات!»...
٦. لا ينشغلون بالأمر التافهة، ولا تستهويهم الجواهر المزيّفة مثل الصداقات مع المشاهير... حين يعملون بأجر بنس واحد، فإنهم لا يحاولون جني مئة روبل منها، ولا يتفاخرون بدخولهم أماكن مغلقة أمام الآخرين. تسعى المواهب الصادقة دائماً نحو الغموض. يحاولون الاندماج مع الحشد ويتجنّبون التباهي كلّ...
٧. إذا كان لديهم موهبة، فإنهم يحترمونها. يضحّون بالراحة والنساء والخمر والغرور من أجل الموهبة، وهم فخورون بموهبتهم...
٨. يصدقون حساسيتهم الجمالية، ولا يطبقون النوم بملابسهم الكاملة، أو يرون شقاً في الجدار يعجّ ببق الفراش، أو يتنفسون الهواء الفاسد، أو يمشون على أرضٍ ملاءى بالبصاق، أو يتناولون الطعام الذي جرى طهيه على موقد كيروسين. إنهم يبذلون قصارى جهدهم لترويض وإبراز الغريزة الجنسية

لديهم... لا يسرفون في شرب الفودكا في أي مناسبة قديمة، ولا يتجولون وهم يستنشقون الخزائن، لأنهم يعلمون أنهم ليسوا «خنازير»^(١).

على الرغم من أن هذه الرسالة موجّهة إلى شقيقه نيكولاي، لكنها تصف أيضاً برنامج إعادة التعليم الذي وضعه تشيخوف لنفسه خلال تلك السنوات الثلاث التي قضها وحده في تاغانروغ. هذه القواعد لا تحكم حياة تشيخوف فحسب، بل تحكم كتاباته أيضاً. هاجم النقاد تشيخوف في أثناء حياته، لأنه لم يكن تعليمياً بما فيه الكفاية، بل لأنه كان تعليمياً دائماً. كان يكتب دائماً ضد الابتذال والفحش وسوء التربية: ليس بالوعظ ضدها، بل بخلق مواقف في قصصه يجب على القارئ فيها أن يحكم عليها بنفسه.

حين انتقل تشيخوف إلى موسكو للتسجيل في جامعة موسكو عام ١٨٧٩ بوصفه طالب طب، كان بحاجة إلى كسب المال. لم يعطه إخوته الأكبر سناً أي دعم مالي، إلا بعض السنوات قبل أن يعرضوا عليه مجلات موسكو الفكاهية. كان ألكسندر ونيكولاي ينشران في هذه المجلات منذ عام ١٨٧٦، ألكسندر بوصفه كاتباً ونيكولاي بوصفه رسّاماً. شجع الأخوان أخاهم تشيخوف على الكتابة وساعده في جهوده الأولى.

بعد سنوات عدّة من المحاولة، نشر تشيخوف مقاله الأولى في مجلة «دراغون فلاي» (*Dragonfly*) في ٢٣ كانون الأول ١٨٧٩. في السنوات الخمس التالية نشر مئات المقالات في مثل مجلات مثل «دراغون فلاي»، و«سبيكتيتور» (*Spectator*)، و«فراغميتس» (*Fragments*)، و«الآرم كلوك» (*Alarm Clock*)، وهو عمل يتراوح بين التعليقات ذات السطر الواحد للرسوم الكرتونية إلى روايتين كاملتين. وقّع معظمها باسم مستعار، أنطوشا تشيخونت (*Antosha Chekhonte*)، وهو لقب حصل عليه في المدرسة الثانوية. أصبح عمل تشيخوف لهذه المجلات مشهوراً، وسرعان ما تفوّق على شقيقه ألكسندر في قدرته على النشر. في ١٧ نيسان ١٨٨٣، كتب إلى ألكسندر يخبره كيف يكتب قصة لمجلة «فراغميتس».

(١) Ibid., pp. 50-51.

«أولاً: كلّمَا كانت أقصر، كان ذلك أفضل.

ثانياً: قليل من الأيديولوجيا والتحديث مناسب أكثر.

ثالثاً: لا بأس بالكاريكاتير، ولكن الجهل بمرتبّات الخدمة المدنية والمواسم ممنوع منعاً باتاً»^(١).

كانت لهذه المجالات متطلّبات صارمة من حيث الطول والموضوع، ومن خلال التزامه قواعدها، تعلّم تشيخوف كثيراً عن الكتابة. ولكن بحلول عام ١٨٨٤، بدأ يستاء من هذه القيود. لقد سئمَ من الصور النمطية والرسوم الكاريكاتورية. أراد أن يكتب قصصاً أطول ويخلط الفكاهة بشيء آخر، فبدأ يغيّر عمله. في ١٠ أيار ١٨٨٦، أرسل ألكسندر وصفتةً جديدةً لكيفية نشر القصة. كان ينتقد مرة أخرى إحدى قصص ألكسندر، ويخبره أنّ قصته ستكون ناجحة:

«فقط في ظل الشروط الآتية:

أولاً: غياب الحديث المطوّل ذي الطابع السياسي والاجتماعي والاقتصادي.

ثانياً: الموضوعية الكلية.

ثالثاً: الصدق في وصف الشخصيات والأشياء.

رابعاً: الإيجاز الشديد.

خامساً: الجرأة والأصالة، وتجنّب العبارات المبتذلة.

سادساً: التعاطف».

أعتقد أن وصف الطبيعة يجب أن يكون قصيراً جداً ومناسباً دائماً... وعليك أن تختار تفاصيل صغيرة...، وتجمعها بحيث إذا أغمضت عينيك بعد قراءتها يمكنك تصوّر كل شيء. فعلى سبيل المثال، ستحصل على صورة ليلة مقمرة إذا كتبت أنه على سد الطاحونة تومض قطعة من قارورة مكسورة مثل نجم ساطع وظل أسود لكلب أو ذئب مثل كرة، وما إلى ذلك. ستصبح الطبيعة حية إذا لم تزدّر مقارنةً مظهرها بالأفعال البشرية، إلخ.

(١) Ibid., p. 87.

إنك بحاجة أيضاً إلى تفاصيل عن عالم علم النفس. حفظك الله من الملاحظات المتذلة. والأفضل من كل هذا، تجنّب كل الأوصاف التي تشير إلى الحالة الروحية للشخصيات. يجب أن تجعل تلك الحالة تظهر بوضوح من أفعالها. لا تحاول مع الشخصيات أكثر مما ينبغي. يجب أن يوجد مركز الجاذبية في اثنين: «هو وهي»^(١).
على الرغم من أن عمل تشيخوف أصبح مكتملاً في ١٨ عاماً بعد هذه المدّة، بقيت هذه الوصايا معه طوال حياته: رفض التحيز، والصدق والإيجاز والأصالة، وهذا التناقض الذي يجسّد عمله والموضوعية والتعاطف.

وكما أخذ تشيخوف كتاباته على محمل الجد، كذلك كان الأمر مع الكتاب الذين أخذوها على محمل الجد. وقد حثّوه على التوقف عن الكتابة لمجلات الفكاهة وتطوير المزيد من المسؤولية تجاه موهبته الخاصة. أذهلت هذه الرسائل تشيخوف، وبات واضحاً أنه لم يرقّ قط موهبته على أنها شيء مهم، بل كانت مجرد موهبة وحسب.

وفي رسالة للكاتب ديمتري غريغوروفيتش (Dmitry Grigorovich)، الذي أشاد به، كتب تشيخوف في ٢٨ آذار في عام ١٨٨٦:

«صدمتني رسالتك... كالصاعقة. كنت مرتبكاً إلى درجة أنها جعلتني أوشك أن أبكي، وحتى الآن أشعر أنها تركت بصمة عميقة في أعماقي...»

إذا كانت لديّ موهبة تستحق الاحترام، فلا بدّ لي من الاعتراف أمام نقاوة قلبك أنني أخفقت حتى الآن في احترامها. شعرت أن لديّ موهبة، لكنني بدأت بعبادة عدّها لا قيمة لها... كل أصدقائي وأقاربي قد احتقروا عملي بوصفي مؤلّفاً، ولم يتوقفوا قط عن إعطائي نصيحة ودية للتخلي عن عملي الحقيقي في الحياة [وهو الطب] من أجل خريشاتي...

حتى الآن تعاملت مع عملي الأدبي بطريقة تافهة جداً وعرضية، ولا مبالية، ولا أتذكر العمل على قصة واحدة لأكثر من يوم. أما قصة «الصيداء»، التي استمتعت بها

(١) Anton Chekhov's Short Stories, selected and ed. Ralph E. Matlaw (New York, 1979), p.269.

كثيراً، فكتبتها أثناء ذهابي للسباحة. كتبتُ قصصي بالطريقة التي يكتب بها المراسلون عن الحرائق: «على نحو آلي، بطريقة شبه واعية فقط، دون أيّ اهتمام بالقارئ أو بنفسني»^(١).

إنّ الرسالة التي كتبها غريغوروفيتش غيّرت تشيخوف. بدأ يكتب بجدية أكثر وتجريب مقالات أطول، أولها «السهب» التي نُشرت عام ١٨٨٧، ولكنّ الرغبة في التغيير لن تكون كافية دون عاملين آخرين. الأول هو إحساس تشيخوف بالحرية الشخصية، التي سمحت له بالكتابة دون قيود، وأنّ ما يحكم القصص هو القصص نفسها بدلاً من بعض الأفكار الخارجية أو الخوف أو الظلم أو الطموح. والعامل الثاني هو دراسات تشيخوف الطبية وعمله طبيياً، الذي أخذه على محمل الجد، على الرغم من أنه لم يكن مجزياً كالكتابة. كان يمزح حول الطب والكتابة، واصفاً الطب بأنه «الزوجة الشرعية»، والأدب بأنه «عشيقتة»، ولكن اتضح له أنّ كتاباته استفادت من عمله في مجال الطب. لقد وصف هذا بدقة أكبر في بيانٍ عن سيرته الذاتية كتبه في ١١ تشرين الأول ١٨٩٩ لصالح لَمَّ شمله مع زملائه بعد خمسة عشر عاماً. «ليس لديّ شك في عقلي أنّ دراستي للطب كان لها تأثير خطير على نشاطاتي الأدبية. وقد وسّعت إلى حدّ كبير من نطاق ملحوظاتي وأثرتني بالمعرفة، التي لا يقدر قيمتها إلا الطبيب، لكنني أفدّرها لأنني كاتب. كما كانت بمنزلة تأثير إرشادي أيضاً. ربما ساعدتني علاقتي الحميمة بالطب على تجنّب أخطاء كثيرة. وإلمامي بالعلوم الطبيعية، وقد أبقنتني الطريقة العلمية دائماً على أهبة الاستعداد»^(٢).

يصعب على الكتّاب النظر إلى عملهم بدرجة عالية من الموضوعية، لكن الدراسات الطبية التي أجراها تشيخوف ساعدته على تحقيق ذلك. علّم نفسه أن يوجّه الأسلوب التجريبي نفسه، الذي أرشد عمله الطبي، نحو كتاباته، وأن يزيل من الكتابة أي اعتبارات شخصية. بمجرد اختيار الموضوع، كانت كيفية كتابة القصة أو المسرحية محكومة بالكامل

(١) Chekhov's Life and Thought, pp. 58-59.

(٢) Ibid., p. 367.

بما نجح وما لم ينجح. وَثَقَ أيضاً في هذه البراغمية. وحتى بعد التلقي السيئ لمسرحية «النورس»، لم يغيّر طريقته لكنه دفعها نحو الأمام باستخدام الأدوات التي طوّرها. كان تشيخوف أكثر الكتاب أصالة وأكثرهم تجريبية في زمنه. وعلى الرغم من الهجمات المستمرة من النقاد وكثير من الشك الذاتي، لم يخفف من أحكامه الجمالية أو يغيّر عمله.

من الكتاب الذين أثروا فيه؟ على الرغم من أنّ تشيخوف مقروء على نطاق واسع، لا يوجد كاتب يمكننا الإشارة إليه على أنه أثر تأثيراً جوهرياً فيه. كان معجباً بروايات تيرجينيف، لكنه لم يقرأ القصص إلى أن أصبح في الثلاثينيات من عمره. كان يحبّ دي موباسان باعتدال، ثم أصبح يكرهه، وكان يحبّ شكسبير. لم يعجبه دوستوفسكي وفوضويته العاطفية. كان لديه إعجاب كبير بتولستوي، وفي رسالة إلى كاتب آخر في ٢٨ كانون الثاني ١٩٠٠، حين كان تولستوي مريضاً، وصف تشيخوف مشاعره.

«أخافني مرضه وجعلني متوتراً جداً. أخشى وفاة تولستوي. سيرك موته فراغاً كبيراً في حياتي.

أولاً: لم أحب رجلاً بالطريقة التي أحببته بها. لست مؤمناً، لكنني أعدّ معتقده من المعتقدات الأقرب إلى معتقدي والأنسب لي.

ثانياً: حين يكون لدى الأدب تولستوي، فمن السهل والمرضي أن يكون المرء كاتباً. حتى لو كنتَ مدركاً أنك لم تنجز أيّ شيء قط، فلن تشعر بالسوء الشديد، لأنّ تولستوي ينجز ما يكفي للجميع. تُقدّم أنشطته تبريراً للآمال والتطلّعات التي عادةً ما توضع على الأدب.

ثالثاً: يقف تولستوي حازماً، وسلطته هائلة، وطالما أنه على قيد الحياة، فإنّ الذوق السيئ في الأدب، وكلّ الابتذال بتنوعاته الوقحة أو المبكية، وكلّ الغرور اللفظي والمحتقر سيقى بعيداً في الخلفية. سلطته الأخلاقية وحدها كافية للحفاظ على ما نعتقد أنها اتجاهات أدبية ومدارس على مستوى أدنى معين. لولا ذلك لكان الأدب قطعاً بلا راعٍ أو خليطاً لا يُسبر غوره»^(١).

(١) Ibid., p. 374.

على الرغم من إعجاب تشيخوف بتولستوي، كان الكاتب الروسي الذي وصفه تشيخوف بأنه الأعظم هو نيكولاي غوغول. ما أعجبه في غوغول هو جزالته وأصالته، ودقة وصفه وكيف يمكنه المزج بين الجاد والغريب والهزلي. يمكن أن نجد كل هذه الخصائص في تشيخوف أيضاً، ولكن لهما بدأ تشيخوف يقرأ غوغول، كان قد بدأ الكتابة قبل ذلك بسنوات عدة.

على الرغم من إعجاب تشيخوف بأعمال عدد قليل من الكتّاب الروس المعاصرين، لم يكن لديه ما يقوله عن الكتّاب أنفسهم. في رسالة إلى سوفورين (١٥ أيار ١٨٨٩)، كتب الآتي: «الكتّاب الروس مملّون أكثر من قرائهم، وأبطالهم شاحبون وغير مهمّين، والحياة التي يصوّرونها هزيلة ورتيبة. يعيش الكاتب الروسي في مجرور الصرف الصحي، ويأكل البق، ولديه علاقات حب مع المومسات وعاملات المغاسل، ولا يعرف شيئاً عن التاريخ أو الجغرافيا أو العلوم أو دين بلده أو إدارتها أو إجراءاتها القانونية... باختصار، إنه لا يعرف شيئاً البتّة».^(١)

كان النقد الأدبي الروسي في ذلك الوقت قوياً جداً، وكان تشيخوف يكره كيف كان معاصروه يخضعون له. كتبوا بأمان وكانوا سريعين في انتقاد بعضهم بعضاً في حال عدم الامتثال. بالنسبة إلى تشيخوف، كان هذا يعني الكتابة دون حرية. كما أنه لم يفكر كثيراً في المثقفين عموماً. في رسالة إلى طبيب زميل في ٢٢ شباط ١٨٩٩، كتب الآتي: «لا أوّمن بطبقة المثقفين. إنها طبقة منافقة، وغير شريفة، وهستيرية، وذات تربية سيئة، وكسولة. لا أوّمن بها حتى حين تتألم وتشكو، لأنّ ظالمها يخرجون من وسطها. لديّ إيمان بالأفراد، أرى الخلاص في الأفراد المنتشرين هنا وهناك، في جميع أنحاء روسيا، سواء كانوا من المثقفين أم الفلاحين».^(٢)

ارتبط إحساس تشيخوف بما يجب أن يكون عليه الكاتب بإحساسه بالحرية واللياقة. في ١٠ نيسان ١٨٩٠، كتب تشيخوف رسالةً إلى محرّر كان قد اتهمه بأنّ كتاباته لا تلتزم بالمبادئ.

(١) Ibid., p. 146.

(٢) Ibid., p.341.

«صحيح أن مسيرتي الأدبية تألفت من سلسلة من الأخطاء غير المتقطعة، وبعضها أحياناً أخطاء صارخة، ولكن يمكن تفسير ذلك بأبعاد موهبتي، وليس من خلال ما إذا كنتُ شخصاً جيداً أو سيئاً. لم أخض في الابتزاز قط، ولم أكتب هجاءات أو أشكال الشجب، ولم أتملق لأحد، ولم أكذب. باختصار، كتبتُ قصصاً كثيرة وافتتاحيات صحفية، وسأكون مسروراً جداً لرميها بسبب عدم قيمتها، لكنني لم أكتب سطرًا واحداً جعلني خجلاً اليوم...»

«كنتُ دائماً أ طرح فكرة تجنب الأسميات الأدبية، والحفلات والمؤتمرات، وما إلى ذلك. لم أظهر وجهي قط في مكاتب التحرير دون دعوة، وكنتُ دائماً أحاول أن أجعل أصدقائي يفكرون بي أكثر على أنني طيب أكثر من كاتب، وباختصار كنتُ كاتباً متواضعاً، والرسالة التي أكتبها لك الآن هي أول عمل غير متواضع في السنوات العشر من مهنتي كاتباً.»^(١)

شعر تشيخوف بأن النظريات الأدبية تقيّد الكاتب. ما أرشده في كتاباته هو البراغماتية التي أرشدها إحساسه بالاحتشام والأدب. بعد بضعة أسابيع قبل الرسالة الغاضبة التي كتبها للمحرر، كتب رسالة مشابهة إلى صديق انتقد وجهات نظره حول المشكلات الفنية والأخلاقية، مدّعياً أن كتابات تشيخوف لم تكن فنية على النحو المناسب. أجاب تشيخوف: «حين يتحدث الناس إلي عما هو فني وغير فني، وما هو فعال درامياً، وما يتمتع بخاصية الموالاة والنزعة الواقعية وما إلى ذلك، فإنني أكون في حالة ضياع مطلق. أومئ برأسي لكل شيء دون تأكيد، وأجيب بأشبه حقائق مبتذلة، ليس لها أيّ ثمن. أقسم كل الأعمال إلى صنفين: تلك التي أحب وتلك التي لا أحب؛ ليس لديّ أي معيار آخر.»^(٢)

يمكن أن نجد هذه البراغماتية في النقد النصي الذي أعطاه تشيخوف لكتّاب آخرين، وتعود إلى تلك النقاط التي فصلها لأخيه ألكسندر في عام ١٨٨٦. وعلى

(١) Ibid., pp. 165-166.

(٢) Ibid., p. 163.

الرغم من أنه كتب لكتّاب كثيرين، أريد أن أنظر إلى الرسائل التي أرسلها إلى أحدهم: مكسيم غوركي، الذي بدأ يرأسله في عام ١٨٩٨. كان غوركي مصراً جداً على رؤية تشيخوف على أنه نقطة انطلاق معقولة لفهم أعماله. كان تشيخوف معجباً بغوركي، لكنه كان سريعاً جداً في انتقاده. في ٣ كانون الأول ١٨٩٨، كتب الآتي:

«سأبدأ بالقول إنك، برأيي، تفتقر إلى ضبط النفس. أنت تشبه متفرجاً في المسرح يعبر عن صورته الفرحة مع قليل من ضبط النفس إلى درجة أنه يمنع نفسه والآخرين من الاستماع. هذا النقص في ضبط النفس واضح على نحو خاص في أوصاف الطبيعة التي تستخدمها لتفكيك حواراتك. حين أقرأها... أشعر أنني أرغب في أن تكون أقصر، وأكثر إحكاماً، نحو بيتين أو ثلاثة فقط. والإشارة المتكررة للكسل والغموض والعظمة وما إلى ذلك تعطي أوصافك جودة بلاغية وتجعلها رتيبة. إنها تثبط عزيمة القارئ وتصبح مملة تقريباً. إنَّ عدم ضبط النفس نفسه واضح في أوصافك للمرأة... ومشاهد الحب. وهذا ليس اكتساحاً مهيباً ولا ضربات جريئة للفرشاة، بل إنه ببساطة عدم ضبط النفس. ثم كثرة استخدام الكلمات التي لا تنتمي إلى نوع القصص التي تكتبها... مزعج... في وصفك للمثقفين أشعر بتوتر يشبه إلى حد ما الحذر. وهذا لا يأتي من عدم ملاحظة المثقفين بها فيه الكفاية. أنت تعرفهم، لكنك لا تعرف بالضبط من أي زاوية يمكنك الاقتراب منها»^(١).

يشبه نقد تشيخوف وصف الطبيب للمريض. ما هو مهم هو اكتشاف المرض وكيف تجعل المريض يشعر بتحسن. بعد أسبوع أو نحو ذلك، كتب غوركي رداً يعبر عن حزن بسبب النقد ويطلب إسهاباً. في ٣ كانون الثاني ١٨٩٩ كتب تشيخوف يقول: «إنَّ خطئك الوحيد هو عدم ضبط النفس وقلة الحسن». حين يبذل شخص ما أقل قدر من الحركة على العمل المعطى، فهذا حسن. إنك تميل إلى إنفاق أكثر مما ينبغي. أوصافك الطبيعية فنية، وأنت رسامٌ حقيقي للمناظر الطبيعية، لكن تجسيداتك المتكررة [للطبيعة]... تجعل أوصافك رتيبة بعض الشيء، ومتخمة في بعض الأحيان

(١) Ibid., pp. 323-332.

وغير واضحة في أحيانٍ أُخر. يتحقق اللون والتعبير في أوصاف الطبيعة من خلال البساطة وحدها، ومن خلال عبارات بسيطة مثل «غروب الشمس»، و«حلّ الظلام»، و«بدأ المطر يهطل»، إلخ...

«لا تكتب أبداً عن قباطنة الأرض. فليس ثمة شيء أسهل من الكتابة عن الرجال البغيضين في السلطة، والقراء يحبون ذلك، ولكنهم من نوع القراء البغيضين جداً وغير الموهوبين»^(١).

في ٣ أيلول ١٨٩٩، أرسل تشيخوف مزيداً من الانتقادات لغوركي.

«ثمة نصيحة أخرى: حين تقرأ دليلاً أو إثباتاً، اشطب أكبر عدد ممكن من الكلمات التي تدعم الأسماء والأفعال. لديك كثير من هذه الكلمات، التي يصعب على القارئ فهم ما يستحق اهتمامه، وهذا ما يتعبه. إذا كتبتُ: «جلس رجلٌ على العشب»، فهذا أمرٌ مفهوم، لأنه واضح، ولا يتطلب قراءة ثانية، ولكن سيكون من الصعب متابعته، وسيكون مرهقاً عقلياً لو كتبتُ: «جلس رجلٌ طويل القامة، ضيق الصدر، ذو لحية حمراء، جلس بلا ضوضاء ينظر حوله بخجل وخوف إلى رقعة من العشب الأخضر الذي مشى فوقها المازّة». لا يمكن للدماغ استيعاب كل هذا دفعة واحدة، ويجب أن يكون فن الرواية قابلاً للفهم على الفور»^(٢).

ما يجب أن يكون واضحاً، إلى جانب البراغمية، هو انتباه تشيخوف للقارئ، وأنه لا يكتب كلمة واحدة دون حساب تأثيرها في القارئ.

وأخيراً، في ٢٢ تشرين الأول ١٩٠١، كتب تشيخوف إلى غوركي عن مسرحيته «الفلسطينيون» (The Philistines)^(٣). وبعد الثناء عليه قال تشيخوف: «وجدتُ حتى

(١) Ibid., p. 338.

(٢) Ibid., p. 362.

(٣) الفلسطينيون (Philistines): هم أبناء شعب قديم استقروا في مدن كنعانية مثل غزة وعسقلان، وشيدوا حضارة قديمة مذكورة في الكتاب المقدس على أنهم من شعوب البحر التي هاجرت من كريت أو الأناضول، واستقرت في المنطقة الساحلية الجنوبية من أرض كنعان. (المترجم).

الآن [خطاً] واحداً؛ إنه خطأ لا يمكن إصلاحه مثل الشعر الأحمر على الرأس الأحمر: إنها نزعة العمل المحافظة على الشكل. لديك أناس جدد وأصيلون يغنون أغاني جديدة من مجموعة لها مظهر ثانوي»^(١).

بالنسبة إلى تشيخوف، كانت النزعة المحافظة في الشكل خطيئة ثلاثية.

أولاً: ضجر القارئ أو الجمهور مما جرى فعله مسبقاً.

ثانياً: تدلُّ هذه النزعة على أنَّ الكاتب كان يكتب بتكاسل.

ثالثاً: تدلُّ أيضاً على أنَّ الكاتب كان يحاول إرفاق عمله أو عملها بنوع الكتابة التي تلقت بالفعل موافقة نقدية، التي أشارت إلى أنَّ الكاتب لم يكن يكتب بحرية كاملة.

يشكّل الانتقاد الذي وجهه تشيخوف إلى غوركي نوعاً من النقد النصي الموجود في رسائل تشيخوف. أما النوع الآخر فيتعامل مع علاقة الكاتب بعمله وبالقارئ. كان تشيخوف هنا مبتكراً أيضاً. وهنا تلقى أعظم إساءة من نقاد عصره.

كانت يلينا شافروفا (Yelena Shavrova) إحدى الفتيات تحت رعاية تشيخوف الأدبية، وكانت شابة بدأت تروي له القصص حين كانت في الخامسة عشرة من عمرها. في إحدى القصص، تصوّر شافروفا طبيبة نسائية ساخرة وبدينة وغبية ترتدي تنورة متأرجحة تصوّرها بأنها شريرة، وتثقل كاهل الشخصية بالنمط الطبي السائد. انتقد تشيخوف الشخصية (في ١٦ أيلول، ١٨٩١)، ثم أخبرها عن نوح وابنه حام. «كل ما رآه حام هو أنَّ والده كان سكيراً، وتجاهل كلياً حقيقة أنَّ نوح كان عبقرياً، وأنه بنى السفينة وأنقذ العالم. يجب على الكتّاب أن يتجنبوا تقليد حام. فكّري ملياً بهذا لبعض الوقت. لا أجرؤ على أن أطلب منك أن تحبي الطبيبة النسائية...، ولكنني أجرؤ على تذكيرك بالعدالة، وهي أضمن من الهواء بالنسبة للكاتب الموضوعي»^(٢).

(١) Ibid., p. 409.

(٢) Ibid., p. 206.

كان تشيخوف يتهم شافروفا بمهاجمة أفراد الجيل الأكبر سنّاً لأسباب شخصية. أبقته هذه التحيزات بعيدةً عن الكتابة بحرية، الأمر الذي منعها بدوره من الكتابة على نحو عادل. في رواية المبارزة، يجعل تشيخوف شخصية تقول: «النقد هو فعل يفعله عبد»، بمعنى أن الشخص الذي ينتقد مرتبطٌ ذاتياً دائماً بما ينتقده.

بعد سنوات عدّة (٢٨ شباط ١٨٩٥)، انتقد تشيخوف مرّة أخرى شافروفا على قصة كتبها عن مرض الزهري. «السيدات في قصتك يعتبرن مرض الزهري وكأنه نار جهنم وكبريت. إنهن مخططات في الواقع. ليس مرض الزهري رذيلةً، وهو ليس نتاج النية السيئة، بل مجرد مرض، والأشخاص المصابون به يحتاجون إلى رعاية إنسان حنون. من الخطأ أن تتخلّى زوجة عن زوجها المريض بحجة أن المرض مُعدٍ أو مثير للاشمئزاز. إنها حرّة في الرد على مرض الزهري كيفما تشاء بالطبع، ولكن يجب على المؤلف أن يظّل إنسانياً حتى النهاية»^(١).

كان موضوع تشيخوف دائماً هو كيف يجب أن نعيش، وكيف يجب أن نعامل إخواننا البشر. في ١٤ كانون الثاني ١٨٨٧، كتب تشيخوف إلى صديقته ماريا كيسيليوفا، التي انتقدت قصته «المستنقع» بأنها تتميز بذوق سيئ. وجادلت بأنّ الأدب يجب أن يقدم فقط شخصيات أنموذجية، وليست شخصيات قبيحة، وأنّ تشيخوف أخفق في أداء واجبه. اتهمها تشيخوف بمناصرة الرقابة، واستخدام الأدب على أنه منبر للأفكار العصرية في ذلك الوقت. كتب الآتي: «كل شيء في هذا العالم نسبي وتقريبي، وثمة أشخاص يمكن أن يصبحوا فاسدين حتى من أدب الأطفال»^(٢).

ثم قال:

«تصريحك بأنّ العالم «يُعجُّ بالأشرار والأوغاد» صحيح، فالطبيعة البشرية ينقصها الكمال، لذا من الغريب أن تصف الصالحين والأخيار فقط. إنّ مطالبة الأدب باستخراج «لؤلؤة» من مجموعة أشرار هو بمنزلة إنكار الأدب كلياً. فالأدب مقبول

(١) Ibid., p. 269.

(٢) Ibid., p. 61.

بوصفه فناً، لأنه يصوّر الحياة كما هي في الواقع. هدفه هو الحقيقة، غير المشروطة والصادقة... «اللؤلؤة» شيء جميل، أوافق على ذلك، لكنّ الكاتب ليس طاهي معجنات، وليس خبير تجميل ولا فناً كوميدياً. إنه رجل مُلزم بالعقد بسبب شعوره بالواجب وبضميره. وبمجرد أن يضطلع بهذه المهمة، يكون قد فات الأوان للأعذار، ومهما كان مذعوراً عليه أن يخوض معركة مع قذارة الحياة...»

«بالنسبة إلى الكيميائي، لا يوجد شيء غير نقي في الأرض. يجب أن يكون الكاتب موضوعياً مثل الكيميائي تماماً؛ يجب عليه أن يحوّر نفسه من الذاتية اليومية، وأن يعترف بأنّ أكوام السهاد تؤدي دوراً محترماً جداً في المناظر الطبيعية، وأنّ العواطف الشريرة جزءٌ كبير من الحياة مثل العواطف الخيرة تماماً.»^(١)

ثمّة قاعدة تقول إنّ المرء يجب أن يكون موضوعياً. هذه القاعدة قادت تشيخوف إلى الجدل بأنّ الكاتب يجب ألا يطلق الأحكام أو يتلاعب بها أو ينحاز إليها. من الواضح أنّ الكاتب لا يمكن أن يكون موضوعياً ١٠٠ بالمئة. كتب تشيخوف قصصاً، مثل قصة «الجنّاد»، أخفق فيها في مسألة الموضوعية، لكن محاولته لمعاملة شخصياته بالتساوي هو ما يميّز عمله. كان أيضاً ما أدّى إلى رفض النقاد له، ولا سيّما أولئك الذين طالبوا بأن يكون الفن تعليمياً.

كتب تشيخوف في رسالة إلى المحرّر بليشيف في ٩ تشرين الأول ١٨٨٨: «ألا يوجد حقاً أيّ «أيديولوجيا» في القصة الأخيرة؟ أخبرتني ذات مرة أنّ قصصي تفتقر إلى عنصر الاحتجاج، وأنّ ليس لديها تعاطف ولا كراهية، ولكنّ ألا تحتج القصة على الكذب من بدايتها إلى نهايتها؟ أليست هذه أيديولوجيا؟ أليست أيديولوجيا؟ في الواقع أعتقد أنّ هذا يعني إما أنني لا أعرف كيف أعض أو أنا برغوث.»^(٢)

يرى تشيخوف أنّ كون المرء موضوعياً ورحيماً ورافضاً للحكم هو أيديولوجيا. كان يعمل في مجال الأعمال يُظهر لقراءه طبيعة العالم. ألم يكن هناك بعض الأيديولوجيا في ذلك؟ في رسالة إلى سوفورين في ٣٠ أيار ١٨٨٨، كتب تشيخوف الآتي:

(١) Ibid., p. 52.

(٢) Ibid., p. 112.

«أنت تكتب أنه لا الحديث عن التشاؤم ولا قصة كيسوشكا [في قصة «الأضواء»] تساعد في حل مشكلة التشاؤم. ليست مهمة الكاتب في رأيي حل مشكلات مثل الله والتشاؤم وما إلى ذلك. وعمله هو مجرد تسجيل مَنْ، وتحت أيّ ظرف، قال أو فكّر عن الله أو التشاؤم. ليس مقدراً للفنان أن يحكم مثل قاضي على شخصياته وعلى ما يقولونه. إنّ عمله الوحيد هو أن يكون شاهداً محايداً. سمعتُ روسيين في محادثة مشوّشة عن التشاؤم، وهي محادثة لم تحل شيئاً. كل ما عليّ فعله هو إعادة إنتاج تلك المحادثة تماماً كما سمعتها، واستخلاص النتائج أمرٌ يعود إلى هيئة المحلفين، أي القراء. وظيفتي الوحيدة هي أن أكون موهوباً، أي معرفة كيف نميّز الشهادة المهمة من الشهادة غير المهمة»^(١)

في رسالة أخرى كتبها إلى سوفورين في تشرين الأول في العام نفسه، استمرّ تشيخوف في السياق نفسه. «أنت محق في طلب أن يجري المؤلّف تقييماً واعياً لما يفعله، لكنك تخلط بين مفهومين: الإجابة عن الأسئلة وصياغتها بطريقة صحيحة. فقط الأخير هو المطلوب من المؤلّف»^(٢).

من أجل صياغة الأسئلة بطريقة صحيحة، للمؤلّف متطلبات معيّنة: الإحساس بالإنسانية والعدالة، والموضوعية والتعاطف، والشعور الشخصي بالحرية، وهذا الإحساس بالحشمة والتربية التي أوجزها لإخوته. مقابل هذا هو الابتذال والجهل والأناية والرضا عن النفس. لم يكن لدى تشيخوف ثقة كبيرة في الكلام البشري بوصفه وسيلة للتواصل، لأنّ الكلام ملآن بالمعاني الخفية والنوايا المقنعة. يكمن كلامنا في شكوانا وأثانتنا. ومن خلال الفن فقط، شعر تشيخوف أنّ العاطفة والمعاناة وما يعنيه أن يكون إنساناً يمكن التواصل معه. يوضّح هذا على نحو جيد جداً في قصص مثل «كمان روتشيلد» و«الطالب». يساعدنا الفن على العيش من خلال المساعدة في تعليمنا ما يعنيه أن نكون بشراً، ولكن لفعل ذلك، يجب على الكاتب أن يدافع عن كل الناس، الخيّرين والسيئين.

(١) Ibid., p. 104.

(٢) Ibid., p. 117.

في رسالة إلى سوفورين حول محاكمة دريفوس (٦ شباط ١٨٩٨)، امتدح تشيخوف زولا على مهاجمة الحكومة الفرنسية، التي ادّعى أنها أوقعت بدريفوس. «دعونا نفترض أنّ دريفوس مذنب، ومع ذلك فإنّ زولا على حق، لأنّ وظيفة الكاتب ليست الاتهام أو الاضطهاد، بل الدفاع عن المذنبين بمجرد أن تجري إدانتهم ويخضعون للعقوبة. «ماذا عن السياسة ومصالح الدولة؟» قد يسأل الناس. ولكن يجب على الكتاب والفنانين الرئيسيين الانخراط في السياسة فقط بما يكفي ليحموا أنفسهم منه. ثمة عددٌ كافٍ ممن يلقون الاتهام، ويمارسون الاضطهاد والشرطة السرية من دونهم، وعلى أيّ حال يصبح دور بول دورهم، أكثر من دور شاول»^(١).

على الرغم من تعرّض تشيخوف للانتقاد لعدم كونه سياسياً، ربما لم يكن أيّ كاتب في عصره سياسياً أكثر منه. أليس السؤال الأول: كيف يجب أن يعيش المرء؟ والسؤال التالي، كيف يجب أن نعامل جيراننا؟ بالنسبة إلى تشيخوف، استندت هذه الأسئلة إلى أفكار الحشمة والتربية التي وجّهت سلوكه طوال حياته. في رسالة متأخرة إلى أحد محرريه (١٧ كانون الأول، ١٩٠١)، كتب الآتي: «ليست الكلمات المنسية أو المثالية هي المهمة، بل الوعي بنقائك، أي الحرية الكاملة لروحك من كل الكلمات المنسية وغير المنسية، والمثاليات وكل ما تبقى من تلك الكلمات غير المفهومة. يجب على المرء إما أن يؤمن بالله، أو إذا كان الإيمان ينقصه، يجب عليه أن يفعل شيئاً آخر غير ملء الفراغ بالإثارة؛ يجب عليه أن يسعى، من تلقاء نفسه، لا يساعده شيء إلا ضميره»^(٢).

هذا البحث هو الذي وجّه حياة تشيخوف. وما أثرى هذا البحث هو معرفته بنقائه الداخلي؛ هذا لا يعني أنه كان قديساً، لكنه سعى جاهداً لتحديد التحيزات العالمية والتحرّر منها. ذلك النقاء وتلك التحيزات التي اكتشفها من خلال إخراج العبد من نفسه، من خلال تطوير الشعور بالحرية الشخصية سمحت له أن يكتب

(١) Ibid., p. 317.

(٢) Ibid., p. 414.

ويتجاهل الضغوط الخارجية، ويتجاهل الضغوط من نفسه أيضاً. تابع حرفته كعالم يتابع أبحاثه. ما معنى أن نكون بشراً؟ لم يكن من المفترض أن تجيب قصصه عن هذا السؤال، بل كانت القصص السؤال نفسه، الذي صاغه بدقة. كان الأمر متروكاً للقارئ ليحجب عن السؤال، وليمثل القارئ هيئة المحلفين، فحياة القراء وصحتهم، على أي حال، هي التي كانت موضع اهتمام تشيخوف أكثر من أي شيء آخر.



الهيئة العامة السورية للكتاب

الفصل الثاني عشر

ريتسوس واللحظة الميتافيزيقية

انظر في القصيدة الآتية للشاعر يانيس ريتسوس (Yannis Ritsos).

ثلاثية

حين يكتب، دون أن ينظر إلى البحر،
يشعرُ بالقلم الرصاص يرتجف في رأسه،
إنها اللحظة التي تضيء فيها المنارات.^(١)

انظر في القصيدة دون أن تفكر بها على أنها مترجمة من اليونانية، ودون أن تنظر في مزاياها بوصفها قصيدة. الشخص الذي تحدّث عنه القصيدة هو الشاعر، ريتسوس نفسه ريباً، وما تقدّمه لنا هي علاقة ميتافيزيقية بين الشاعر والعالم. تُضاء المنارات، ويشعر الشاعر، بسبب حقيقة كونه شاعراً، بقلم الرصاص يرتجف في يده. رجفة تسببها إضاءة المنارات. نسمّي هذه اللحظة ميتافيزيقية، وهي ليست عقلانية ولا علمية، وليست محكومة بما قد نعتقد أنها أنظمة منطقية تتناول السبب والنتيجة، بل تقترح سلسلة من الصلات المتعاطفة، وحساسية نحو هذه الصلات من جانب الشاعر. تأمل قصيدة أخرى لريتسوس:

العلامة

في بعض الأحيان في الغابة كلّها توجد شجرة واحدة فقط

كل أوراقها تتحرّك، دون وجود نسيم على الإطلاق.

وعلى الفور تتحوّل إلى رخام متيبس مرة أخرى كثيراً غير مضاءة

(١) Yannis Ritsos, "Triplet," from Parentheses, 1950-61 in Repetitions, Testimonies, Parentheses, trans. Edmund Keeley, (Princeton, NJ, 1991), p. 177.

وسط الليل، تُسرَّعُ

تنفّس الرعاة والخيول والنجوم.^(١)

إنَّ تحرُّك الأوراق لحظةً ميتافيزيقيةً أخرى، شيء من المستحيل أن نفهمه من خلال عمليات التفكير العقلاني، أو يمكن القول عمليات الفكر الأرسطية. في واقع الأمر، تناقضُ القصيدة فكر أرسطو، إذ تفترض عالماً يتخطى القياس العلمي. مرةً أخرى لدينا عالمٌ، أو كون، من الصلات المتعاطفة: تسرَّع تنفّس النجوم نفسها. وقد حدّث لغزٌ، وهذا اللغز يتواصل مع تأثير تموج حجر سقط في بركة ماء. لا تشرح القصيدة اللغز، بل تقف شاهدةً عليه، وتشهد هذه الصلات والروابط والمراسلات. يحاول التشبيه («كثيراً غير مضاءة وسط الليل») توسيع نطاق هذه الصلات خارج العالم الحالي إلى العالم المتخيّل. والأهم من ذلك هو أنه يطمس الحدود بين ما هو موجود وما يمكن تخيُّله. يمكن للمرء أن يقول: إنه يمتد إلى متغيّرات العالم الحالي إلى ما لا يمكن تخيُّله.

ههنا قصيدةٌ أخرى لريتسوس:

يوم رجل مريض

طوال اليوم، تفوح رائحةٌ متعفنة، أرضيات مبللة،

تجفُّ وتتبخّر في الشمس. تنظرُ الطيورُ

سريعاً من قمم الأسطح، ثم تطير بعيداً.

في الليل، في الحانة المجاورة، يجلس حفّارو القبور،

يأكلون الأسماك البيضاء الصغيرة، ويحتسون الخمر، ويغنّون

أغنيةً ملامى بثقوبٍ سوداء؛

يبدأ نسيمٌ بالهبوب من الثقوب

(١) "Marking," in *ibid.*, p. 166.

وأوراق الشجر، فترتجفُ الأنوار، وترتجفُ الورقة على
رفوفه أيضاً.^(١)

لدينا لحظةٌ ميتافيزيقية وسلسلة من الصلات المتعاطفة، ولكن هنا قد تبدو
الروابط منطقية. يرى المريض من حوله دليلاً على أسوأ نتيجة محتملة لمرضه: رائحة
التعفن، والطيور التي تطير بعيداً، ونسيمُ الموت - أو رياحه - التي تهبُّ من ثقب
الأغنية التي يغنيها حفارو القبور. يسمع الرجل المريض الأغنية ويتذكر محتته،
فيرتجف، ويرتجف معه كل شيء. يمتزج العالم الحقيقي مع المتخيل. وإذا قلنا إنَّ
الأغنية ملأى بثقوب سوداء، فهذا يعني أننا نصنعُ استعارة. فمن الناحية الفنية، قد
تكون الثقوب هي القبور التي يحفرها الحفارون. ومن الناحية المجازية، قد تكون
إشارات للموت والدمار، ولكن في بيت الشعر التالي: «يبدأ النسيمُ يهبُّ من الثقوب»،
الثقوب موجودة، يُقدّم النسيم على أنه حقيقي.

ثمة قصيدة أخرى: «نزهة في منتصف الليل». كما هي الحال في المثال الأول،
يمكننا أن نفترض أنّ الشخص الذي تتحدّث عنه القصيدة هو ريتسوس نفسه. تصف
القصيدة لحظة إحباط وعدم يقين بشأن عملية كتابة القصائد، ثم تحتتم ببيان عن
الغموض، والسبب وراء كتابة القصائد، أي الشهادة، أو تقديم ما تشهد عليه.

«في النهاية بعد أن كان خائفاً من القصائد والسجائر الكثيرة،

خرج في منتصف الليل إلى الضاحية في مشي بسيط وهادئ

بين متاجر الفاكهة المغلقة، وبين

الأشياء الجميلة بأبعادها الحقيقية الغامضة.

وبعد أن أصيب بزكام من القمر، مسح أنفه

بين الحين والآخر بمنديل ورقي. تباطأ

(١) Yannis Ritsos, "The Day of a Sick Man," from Testimonies B (1966), in Yannis Ritsos:
Selected Poems, trans. Nikos Stangos, (London, 1974), p. 62.

هناك أمام الرائحة النَّفاذة للآجر الجديد،

وأمام الحصان المربوط بشجرة سرو

وأمام قفل الحظيرة. آه، هكذا، قال

بين الأشياء التي لا تطلب منك شيئاً،

وشرفة صغيرة تتحرّك في الهواء

مع كرسي منفرد. على الكرسي

تُركُ غيتار المرأة الميتة مقلوباً.

تتألّق الرطوبة على ظهر الغيتار سرّاً،

فشرارات مثل هذه هي التي تمنع العالمَ من الموت.»^(١)

وُلِدَ يانيس ريتسوس في مونيمفاسيا، في لاكونيا، على الطرف الجنوبي الشرقي من بيلوبونيسوس في ١ أيار ١٩٠٩، وتوفي في أثينا في ١١ تشرين الثاني ١٩٩٠. تألّف كتابه الأول، بعنوان *جرّار (Tractor)*، الذي نُشر عام ١٩٣٤، من قصائد مكتوبة بوزن وقافية، كما فعل كتاباه التاليان، ولكن بحلول أواخر الثلاثينيات من القرن العشرين انتقل إلى الشعر الحر. وأخيراً، كان إنتاجه الإبداعي ثلاثة وتسعين ديواناً من الشعر، وثلاث مسرحيات، وتسع روايات، وكتاب مقالات، وأحد عشر مجلداً مترجماً. وقد رسم اللوحات، وألّف الموسيقى، وعمل راقصاً وممثلاً. تُرجم شعره إلى نحو خمسين لغة، وتلقّى عملياً كل جائزة قدّمها العالم إلا جائزة نوبل، التي كان من الممكن أن يتلقاها لو لم يكن شيوعياً ملتزماً. قاده معتقداته السياسية إلى السجن نحو اثني عشر عاماً وإلى النفي، أولاً بعد الحروب الأهلية اليونانية، ثم خلال الحكم العسكري في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات من القرن العشرين. على الرغم من أن كثيراً من عمله الأقصر يشبه ما رأيناه سابقاً، لديه أيضاً كثير من القصائد الطويلة، وكثير من القصائد التي تتحدّث عن التاريخ اليوناني والأساطير، إضافةً إلى قصائد سياسية

(١) Yannis Ritsos, "Midnight Stroll," from *Scripture of the Blind* (1972), trans. Kimon Friar and Kostos Myrsiades (Columbus, OH, 1979).

كثيرة. عادةً ما تكون القصائد القصيرة سلسلة من الصور المقدّمة بدقة، التي تقف من تلقاء نفسها أحياناً، وتُعطي سياقاً موحّداً أحياناً أخرى. حدّد بنفسه هذه العملية.

تقريباً

يحمل في يديه أشياء لا تتطابق: حجر،
لوحة مكسورة من سقف، وعودان محترقان من أعواد الثقاب،
ومسارٌ صدئ من الجدار المقابل،
وورقة شجر دخلت من النافذة، وقطراتٌ
تساقطت من أواني الزهور المروية، وتلك القطعة من القش
التي قذفتها الرياح على شعرك أمس. أخذ كل هذه الأشياء
وبنى منها شجرةً تقريباً في فناء منزله.

الشعرُ في كلمة «تقريباً» هذه. هل تستطيع أن تراه؟^(١)

مرة أخرى، غالباً ما يكون الشخص الذي تتحدّث عنه هذه القصائد هو ريتسوس. تعني عملية كتابة القصيدة ضم الأشياء التي لا تتناسب عادةً بعضها مع بعضٍ لإنشاء تمثيلٍ لشيءٍ جديد، أي تقريب الغموض. بالنسبة إلى ريتسوس، لا يمكن أن يحدث هذا إلا إذا كان هناك احتمال وجود صلات متعاطفة بين كل ما هو موجود.

إليك قصيدة أخرى: «معنى البساطة»:

أختبئ وراء أشياء بسيطة لكي تجديني.

إذا لم تجديني، فستجد الأشياء،

وستلمس ما لمستته يدي،

وستتداخل بصمات أيدينا.

(١) Yannis Ritsos, "Approximately," from Testimonies B (1966), in Yannis Ritsos: Selected Poems, trans. Nikos Stangos (London, 1974), p. 78.

يلمعُ قمرُ شهرِ آبِ في المطبخ

مثل وعاء مطلي بالقصدير (يحدث هذا بسبب ما أقوله لك)،

وهذا ما يضيء المنزل الخالي والصمت الجاثي للمنزل.

يبقى الصمتُ جاثياً دائماً.

كل كلمة هي مدخل

إلى اجتماع، غالباً ما يجري إلغاؤه،

وهذا ما يحدث حين تكون كلمة صحيحة: حين تصرُّ

على اللقاء.^(١)

إذا فكّرنا في ريتسوس على أنه ماركسي ملتزم، فيمكننا أن نرى في هذه القصيدة نوعاً من الجمالية الماركسية، أي التركيز على بساطة التفاصيل التي يمكن لأي شخص أن يفهمها بغض النظر عن تعليمه أو ثقافته. ثمة تأكيد للعلاقة بين الكاتب والقارئ، ومسؤولية الكاتب تجاه القارئ لخلق لغة «حقيقية» ليتم التواصل. ليست الكلمة صحيحة ما لم تكن موجودة للتواصل، حتى تكون موجودة من أجل القارئ. ولكن في المقطع الثاني، نرى أيضاً مسؤولية الكاتب تجاه الغموض، لتشهد له وتقدّمه من خلال اللغة «الصحيحة». يقول: «يحدث هذا بسبب ما أقوله لك». هذا هو مسعى الشاعر: أن يصنع شيئاً حقيقياً بالكلمات. اللغة قناةٌ ينتقلُ عبرها اللغزُ إلى القارئ.

إليكم قصيدة أخرى. مرة أخرى، ما تتحدّث عنه القصيدة يشير إلى الكاتب:

ربما، يوماً ما

أريدُ أن أريكَ غيومَ الورودِ هذه في الليل.

لكنك لا تراها. لقد حلَّ الليلُ، فهاذا يمكن للمرء أن يرى؟

(١) Yannis Ritsos, "The Meaning of Simplicity," from Parentheses, 1946-47 in Repetitions, Testimonies, Parentheses, trans. Edmund Keeley, (Princeton, 1991), p. 125.

الآن، ليس لدي خيار سوى أن أرى بعينيك، قال،
لذا فأنا لست وحدي، وأنت لست وحدك. وحقاً،
لا يوجد شيء هناك حيث أشرتُ.
تتجمع النجوم فقط في الليل متعباً
مثل أولئك الأشخاص الذين عادوا في شاحنةٍ من نزهة،
بخيبة أمل، جائعين، لا أحد يغني،
مع زهور برية ذابلة في راحات أيديهم المتعركة.
قال، لكنني سأصّر على رؤيتك وأريك،
لأنه إذا كنت لا ترى أيضاً، فسيكون الأمر كما لو لم أفعل أنا أيضاً،
وسأصّر على الأقل على عدم الرؤية بعينيك،

وربما في يوم من الأيام، من اتجاه مختلف، سنلتقي.^(١)

ينظر الشاعرُ إلى النجوم المكتظة المتعبة، أي إلى شيء حقيقي، ويرى «هذه الغيوم الوردية في الليل»، أي الغموض. إنَّ وظيفة الشاعر هي استخدام اللغة لجعل القارئ يرى ما رآه هو، أولاً لتقليل العزلة الأساسية للشاعر والقارئ من خلال إنشاء جسر بينهما. ثانياً: للتحقق من صحة ما رآه الشاعر، لأنه إذا لم يرَ القارئ ما رآه الكاتب، فربما كان الكاتبُ يهذي وحسب. ثالثاً: ليشهد على الغموض. السبب الأول اجتماعي، والثاني نفسي، والثالث أخلاقي. إنَّ ما يغوي الشاعر هو تقليص الغموض، وجعله دنيوياً ومألوفاً أكثر من خلال النظر بعيون القارئ لضمان التواصل. ولكن في حين أنَّ هذا قد يعني التقليل من عزلته الأساسية، فإنه يقلل طبيعة هذا الغموض، وهو في حقيقة الأمر خيانة للغموض. يقرّر الشاعر في المقطع الأخير أن يواجه التقليل، ويصّرُ

(١) "Maybe, Someday," in *ibid.*, p. 129.

على الرؤية بأَم عينيه ويجعل القارئ يرى ما رآه. يرفض الاجتماع المحدود الذي قد يقلل من الوحدة على أمل لقاء مستقبلي مكتمل أكثر يحدث فيه الفهم الصحيح.

يناقش هنا ريتسوس مرة أخرى عملية الإبداعية:

شرحٌ ضروري

ثمة مقاطع شعرية معيّنة - وأحياناً قصائد كاملة -

لا أعرفُ حتى معانيها. إنَّ ما لا أعرفه

هو الذي ما يزال يُبقيني. كنتَ محقاً في سؤالِي، لكن لا تسألني.

لا أعرف، أقولُ لكَّ.

الأضواء المتوازية

من المركز نفسه. صوت الماء

يسقط في الشتاء من أنبوب تصريف ملآن،

أو صوت قطرة الماء وهي تسقط

من وردة في حديقة مروية

ببطء، ببطء في مساء الربيع

مثل عصفور ينحب. لا أدري

ما يعنيه هذا الصوت. ومع ذلك، أعتزُّ به.

لقد شرحتُ لكَّ كل ما أعرفه. لم أكن

مُهملًا.

لكن حتى هذه الأمور تضيفُ إلى حياتنا. سألاحظُ،

وهي نائمة، كيف شكَّلتُ رُكبتها زاويةً على

الملاءة.

لم يكن الأمر مجرد حب. هذه الزاوية

كانت قمة الحنان، وعطرُ

الملاءة والنظافة والربيع هو الذي يُكْمِلُ

هذا الشيء الذي لا يمكن شرحه، وسعيتُ عبثاً مرة أخرى إلى

شرحه لك. (١)

لا يحلّل الشاعر ولا يُعرّف ما يقصد، بل يصف ويقف، يشهد ويصادق. لا تصف التفاصيل «الشيء الذي لا يمكن تفسيره»، بل الفضاء من حوله، كما أنها تُظهر آثارها، وهو دليلٌ على عبورها. يرسم الشاعر اللغزَ بإعطاء مخطّطه. وهو، في مواجهة اللغز، متواضع وملائنٌ بالإحباط. ربما لا يفهم الشاعر اللغز، لكنه يعترفُ به. ولكن ما وراء هذا نجد غرضاً أخلاقياً، فهذه الشهادة تشكّل إضافةً إلى حياتنا. ليست هذه الإضافة ماركسية، بل إنها جزء من تعريف وظيفة الشاعر، التي كانت موجودة منذ فجر التاريخ.

في المثال الآتي، يقدم ريتسوس هذه العملية الإبداعية ببساطة أكثر. يبدو أنّ «الشيء المشار إليه» في بيت الشعر الأول هو عملية كتابة القصيدة.

الأكثر كفاءة

يمكنك إنجازها بسهولة إلى حدّ ما - يكفي

عدم الرغبة في الإقناع أو الخداع. وحيدةٌ

هي الطيور، والأطفال، والموسيقا، والأريكة، والستائر.

تكوي المرأة المريضة الثياب. ذبابةٌ أخيرة

تكاد تكون جاهزة للموت تتجول على طول الورقة الدافئة.

وثمة تسلسلات سرّية مع وفيات معتدلة

(١) Yannis Ritsos, "Necessary Explanation," from Exercises (1950-1960), trans. Kimon Friar in Yannis Ritsos: Selected Poems 1938-1988, ed. and trans. by Kimon Friar and Kostas Myrsiades, (Brockport, NY,) p. 88.

وراء موتنا المشترك، ووراء تماثيلها
المهذّبة والمديح ضمن تلك المعجزة العابرة،
في ضوء هذه المرأة التي تعرف كيف تنسخ
(مهما كانت خاطئة ومتشظية) مجدّ جسدين عاريين.^(١)

أن تكون شاهداً يعني أن يسلم المرء نفسه لما تجري شهادته: «المعجزة العابرة». إن تدخل الكاتب من خلال محاولة الإقناع أو الخداع تعني إتلاف الشهادة. ومن الصعب عدم العبث بها. لدى المرء آمال وتوقعات. يريد المرء أن يكون محترماً ومحبوباً ومؤمناً. ويريد المرء أن ينشر، ويريد المنصب، ويريد الترقية. وقد يطلق ريتسوس على هذه الرغبات غير المهمة كثيراً شكلاً من أشكال العبث، وهي تدمر أيّ فرصة للنجاح. يخضع الكاتب للغموض، وفي أحسن الأحوال يرفع مرأةً كاذبة ومتشظية نحو الغموض، وفي الغالب يفشل الكاتب. ولكن ما تأثير القصيدة الناجحة؟ نُخرجنا القصيدة التي تنجح من عزلتنا مدّة وجيزة، ونُخرجنا من حياتنا العادية، وتتحدى أفكارنا عن السبب والنتيجة، وأفكارنا حول ما هو حقيقي وما هو غير حقيقي، وتتحدى رضانا الذاتي. يوضّح ريتسوس هذا الأمر في قصيدة «تأرجح بلا حراك»:

لما قفزت لتفتح الباب،

أسقطت السلّة التي تحتوي على بكرات الخيوط،

فتبعثرت تحت الطاولة، وتحت الكراسي،

في زوايا غير محتملة. دخلت إحدى البكرات البرتقالية الحمراء

المصباح الزجاجي، وأخرى بنفسجية

في عمق المرأة، أما تلك الذهبية،

لم يكن لديها قط بكرة من الخيوط الذهبية - من أين أتت؟

(١) Yannis Ritsos, "The More Sufficient," from The Distant, 1975 in Repetitions, Testimonies, Parentheses, trans. Edmund Keeley, (Princeton, NJ, 1991), p. 208.

كانت توشك أن تحشو لتلتقطها واحدة تلو الأخرى، لترتيبها
قبل فتح الباب. لم يكن لديها وقت. طرقت الباب
مرة أخرى. وقفت بلا حراك، بلا حول ولا قوة، وقد أنزلت يديها إلى جانبيها.
لما تذكرت أن تفتح الباب، لم يكن هناك أحد.
هل هذه هي الحال مع الشعر إذن؟ هل هذا بالضبط ما يحدث في الشعر؟^(١)

لا يواجه القارئ فقط معجزةً عابرة، بل يواجه العجز أمامها. وباختصار حتى
القارئ يصبح مشاركاً في المعجزة. لكن ما هي المعجزة؟ إنها شيء موجود خارج
التجربة المعروفة، شيء لا معنى له في الطرق التي تعلمنا بها كيف تكون الأشياء
منطقية. إنها دليل على النسيج الخفي للكون. وفي وجودها كل تعريفاتنا أُلقيت جانباً.
تُخفّض المرأة في القصيدة إلى تارّجح بلا حراك، ولا يمكنها أن تقول ما حدث، فقط
إنّ شيئاً قوياً قد حدث.

يحاول ريتسوس إحداث هذا التأثير من خلال ضم سلسلة من التفاصيل
المقدّمة بدقة، «الأشياء التي لا يتطابق بعضها مع بعض»، كما يقصد بكلمة «تقريباً»،
حين يقترب مما قد نفكر فيه بأنه سُرياليّ، على الرغم من أنه يرفض هذه الكلمة. ما
يجعل التفاصيل قوية لريتسوس هي فكرة الصلات المتعاطفة: فكرة أنّ كل الأشياء
مترابطة. تأخذنا هذه الأفكار إلى التعريفات المبكرة جداً للشعر، وهي المنطقة التي
يتداخل فيها الشعر تاريخياً مع السحر. دعوني أناقشها أولاً من حيث السحر. إليكم
كيف يُعرّفها جورج لك (George Luck) في كتابه أركاننا مندي:

«أحد المفاهيم المهمة في السحر كلّهُ هو مبدأ التعاطف الكوني، الذي لا علاقة له
بالرحمة، بل يعني شيئاً مثل «الفاعل وردّة الفعل في الكون». ترتبط كل المخلوقات
بعضها ببعضٍ برباط مألوف. إذا تأثر أحدها، فإنّ شخصاً آخر، مهما كان بعيداً أو غير
مرتبط على ما يبدو، يشعر بالتأثير. هذه فكرة عظيمة ونبيلة، ولكن في السحر جرى

(١) Yannis Ritsos, "Motionless Swaying," in *Gestures and other poems 1968-70*, trans. Nikos Stangos (London, 1971).

تطبيقها بصورة أساسية من أجل الحصول على السيطرة. يفكر العلماء من حيث السبب والنتيجة، في حين يفكر السحرة من حيث «أشكال التعاطف» أو «المراسلات» بالمعنى المحدد أعلاه. إن مواقع الكواكب في علامات الأبراج، وجوانبها أيضاً التي يرتبط بعضها ببعض، تحكم طبيعة البشر ومصائرهم، ليس من خلال نوع من التأثير التلقائي المباشر، بل من خلال «اهتزاز» خفي»^(١).

سوف نتذكر أنه في معظم قصائد ريتسوس التي بحثنا فيها ثمة اهتزاز أو ارتعاش أو إثارة أو ارتجاف، أو شرارة، أو تارجح، أو حركة تشهد على وجود الغموض.

بالنسبة إلى اليونانيين، أهم ثلاثة سحرة أو كهنة شامانيين^(٢) هم أورفيوس (Orpheus) وفيثاغورس (Pythagoras) وإمبيدوكليس (Empedocles). كان أورفيوس أسطورياً أكثر من تاريخي، لكن فيثاغورس وإمبيدوكليس عاشا في القرن الخامس قبل الميلاد. في كتابه الإغريقيون والمفهوم غير العقلاني، كتب ي. ر. دودز الآتي:

«يمكن وصف الشامان الكاهن بأنه شخص غير مستقر نفسياً تلقى دعوة إلى الحياة الدينية. ونتيجة لهذه الدعوة، يخضع لمدة من التدريب الديني، التي تشمل عادة العزلة والصوم وقد تنطوي على تغيير نفسي في الجنس. من هذا «التراجع» الديني يخرج الشامان بقوة، سواء كانت قوة حقيقية أم مفترضة، للانتقال براحة إلى حالة من التفكك العقلي. في هذه الحالة... يُعتقد أن روحه ستغادر جسده وتساfer إلى مناطق بعيدة، غالباً إلى عالم الأرواح. يمكن في الواقع رؤية الشامان في أماكن مختلفة في آن واحد، فلديه قوة الوجود الثنائي. من هذه التجارب التي رواها الشامان في أغنية مرتجلة، يكتسب مهارة العرافة والشعر الديني والطب السحري، مما يجعله مهماً من الناحية الاجتماعية. كما يصبح مخزناً لحكمة تفوق الطبيعة»^(٣).

(١) Georg Luck, Arcana Mundi (Baltimore, MD 1985), pp. 3-4.

(٢) الشامان (shaman): هو شخص يرى أن لديه القدرة على الوصول والتأثير في عالم الأرواح الخيرة والشريرة، ولا سيما بين بعض شعوب شمال آسيا وأمريكا الشمالية. عادة ما يدخل هؤلاء الأشخاص في حالة نشوة أثناء الطقوس، ويهاسون العرافة والإشفاء. (المترجم).

(٣) E. R. Dodds, The Greeks and the Irrational (Berkeley, CA, 1951), p. 140.

هكذا وَصَفَ فيثاغورس وإمبيدوكليس نفسيهما، وكذا وُصِفَ أورفيوس. لم يكونوا مجرد سحرة، بل كانوا شعراء. يُضاف إلى ذلك الإيمان بعلم التنجيم، وفي حالة فيثاغورس، الإيمان بعلم الأعداد السحرية. كما كتب فيرنر جايجر في بيديا، «كان الرقم يعني أكثر بكثير بالنسبة إلى [فيثاغورس] مما يعنيه لنا، فلم يستخدمه لتقليل كل الظواهر الطبيعية إلى علاقات كمية قابلة للقياس، بل عدَّ الأرقام جواهر نوعية لأشياء مختلفة جداً، مثل الجنة والعدالة وما إلى ذلك»^(١).

استمرت هذه الأفكار حتى العصر الهيليني، وظلَّت حيَّة بوساطة عبادات أورفيوس وفيثاغورس، وأُعطيت مكانة مضافة حين انتبه لها أفلاطون وأرسطو. غير أنه في أواخر العصر اليوناني الروماني وبداية القرون المسيحية تدفقت أفكار جديدة: الرواقية، والأفلاطونية الجديدة، والزرادشتية، والطوائف المسيحية وغير المسيحية الغنوصية، وعبادة ميثرا، وإيزيس، وأتيس وسيبيل، ودراسة القبلاية اليهودية، إضافةً إلى النصوص المنسوبة إلى هرمس الهرامسة (Hermes Trismegistus). كان هناك أيضاً إحياء كبير لممارسة السحر الأبيض والأسود والخرافات والإيمان بعلم التنجيم. في هذا المزيج من الأفكار، يمكننا تحديد بداية ما أصبح يسمى بعدئذٍ تقليد السحر والتنجيم. ومع ذلك، في القرن الخامس الميلادي، مع وحدة الإيمان المسيحي التي فرضها أوغسطينوس وبعد تفكك الإمبراطورية الرومانية، بدت هذه الأفكار أنها تختفي أو تتلاشى.

ومع ذلك في أواخر القرن الخامس عشر في فلورنسا، بدأ كوزيمو دي ميديسي (Cosimo de Medici) يوظف الرهبان للبحث في إيطاليا واليونان والشرق الأدنى عن المخطوطات القديمة. هذه هي الطريقة التي حُفظ بها عمل أفلاطون وأعمال كثير من الناس. بين هذه المخطوطات التي حُفظت كانت النصوص السحرية للأفلاطونيين الجدد، وأفلوطين والكتب المنسوبة إلى هرمس الهرامسة. أُعطيت هذه الكتب إلى مترجم ميديسي، واسمه فيتشينو (Ficino)، وهو كاهن وطبيب وساحر أبيض طموح. علاوةً على ذلك، تُرجمت المتون الهرمسية أو هيرميتكا (Hermetica) من اللغة العربية.

(١) Werner Jaeger, Paideia; The Ideal of Greek Culture, trans. Gilbert Highet, vol. 1, (Oxford, 1939), p. 162.

نجد أيضاً في هذا الوقت تجدد الاهتمام بالقبلائية، التي انتشرت لما طُرد العلماء اليهود من الجامعات الإسبانية في عام ١٤٩٢، ووجدت طريقها إلى الجامعات في إيطاليا وفرنسا وألمانيا وإنكلترا. تبع ذلك أكثر من ١٠٠ عام من الدراسة الشغوفة للتنجيم والخييمياء والسحر لدى مفكرين عظماء مثل فيتشينو، وبيكو ديلا ميراندولا، وباراسيلوس، ووكورنيلوس أغريبا، وجيوردانو برونو. في مركز هذه الدراسة نجد الإيوان بالسحر الودي^(١) (sympathetic magic). كتبت فرانسيس بيتس في كتابها «جيوردانو برونو والتقليد الهرمسي» الآتي:

«تفترض أساليب السحر الودي مسبقاً أنّ التدفق المستمر للتأثيرات يأتي على الأرض من النجوم... وكان يُعتقد أنّ هذه الرواسب والتأثيرات يمكن أن يتحكم بها ويستخدمها الساحر الذي يمتلك المعرفة المطلوبة. كان كلُّ شيء في العالم المادي ملانّ بأشكال التعاطف الغامض التي تنهمر عليه من النجم الذي تعتمد عليه. الساحر الذي رغب في تحديد، على سبيل المثال، قوة كوكب الزهرة، يجب أن يعرف ما هي النباتات التي تنتمي إلى كوكب الزهرة، وما هي الحجارة والمعادن، وما هي الحيوانات، وأن يستخدمها فقط عند مخاطبة آلهة الزهرة. يجب أن يعرف صور الزهرة، وكيف يدونها على التعويذات المصنوعة من مواد الزهرة الصحيحة وفي اللحظة الفلكية المناسبة. تلتقط مثل هذه الصور روح النجم أو قوته، وتمسكها أو تخزنها لتستخدمها. لم ترتبط بالكواكب علومٌ غامضة وزائفة ومعقدة من حيث التعاطف وصنع الصور فحسب، بل ارتبطت بها أيضاً علامات الأبراج الاثنتا عشرة، وكان لكل منها نباتاتها وحيواناتها وصورها وما إلى ذلك، وكل الأبراج والنجوم في السماء أيضاً. فمن أجل الكل كان ثمة كيان واحد متحد بنظام معقد من العلاقات ليس له حدود»^(٢).

(١) السحر الودي هو السحر القائم على افتراض أنّ الشخص أو الشيء يمكن أن يتأثر على نحو خارق للطبيعة من خلال اسمه أو كائن يمثله. وهو الأساس لمعظم أشكال العرافة. يُعتقد أنّ الأشكال والخطوط والأنماط المرتسمة على راحة اليد مرتبطة بصورة سحرية بالعالم التجريبي: الماضي والحاضر والمستقبل. (المترجم).

(٢) Frances Yates, Giordano Bruno and the Hermetic Tradition (Chicago, 1964), p. 45.

نُقلت هذه الأفكار نحو القرن العشرين عن طريق المجموعات المختلفة المؤمنة بالقوى الخارقة، بما في ذلك الصليبيون الورديون (Rosicrusians) والماسونيون (Freemasons). ثم، في منتصف القرن التاسع عشر، ظهر إحياء فرنسي للسحر والتنجيم بقيادة إيفاس ليفي، وستانيسلاس دي غويتا، وسار بيلادان. اختلط مع هذا الإحياء فلسفة عمانوئيل سويدنبورغ، العالم الصوفي السويدي الذي عاش من عام ١٦٨٨ إلى عام ١٧٧٢. عدَّ كل من بليك وبلزاك وبودلير أنفسهم أتباع سويدنبورغ. في سيرتها الذاتية لبودلير، كتبت إنيد ستاركي الآتي:

«يقتنع أتباع سويدنبورغ بوجود أشياء مادية في هذا العالم فقط، لأنَّ أصلهم يأتي من عالم الروح والعلاقة الخفية بين الأشياء هنا في العالم الدنيوي وفي العالم غير المرئي الذي يسمونه «مراسلات». لا يمكننا رؤية الأشياء في عالم الروح إلا بصورة غير مباشرة من خلال «مراسلاتهم» الدنيوية، ومن خلال رموزهم. كل شيء في هذا العالم هو مجرد رمز، وهذه الرموز هي لغة الطبيعة، وهي لغة هيروغليفية يعبر فيها كل شكل مادي عن فكرة ما، وهذه اللغة موجودة قبل أن تتطور اللغات التي يتحدث بها الإنسان الآن بمدّة طويلة. الفيلسوف هو الرجل الذي يستطيع أن يرى ما وراء الصور الملموسة - وما وراء الشكل الخارجي المجرد - وأن يرى قلب الأشياء. سيكون المفكر الحقيقي هو الرجل الذي يستطيع فك شيفرات كتابات الطبيعة الخفية، وتفسير الكتاب الغامض للكون»^(١).

تأثرت أفكار سويدنبورغ بدراسة عصر النهضة للسحر الودي، وكان لها تأثير كبير في الأدب الرومانسي والرمزي الفرنسي. وكان الشاعر الفرنسي جيرار دي نيرفال (Gerard de Nerval) منخرطاً في هذه المجموعات، فقصيدته «أشعار ذهبية»، وزعمها أنَّ الحياة كلّها واعية، هي اعترافٌ بالسحر الودي. تأثر بودلير بنيرفال وبحركة السحر الغامض والخفي. نقلت قصيدته «مراسلات» معتقدات سويدنبورغ، واعترفت بصديقه إيفاس ليفي الساحر والمؤرّخ الغامض والشاعر، الذي كتب قصيدة تحمل العنوان نفسه. أصبحت قصيدة «مراسلات» بياناً للرمزيين الفرنسيين، الذين درسوا أيضاً أفكار سويدنبورغ والتقليد الهرمسي. أثر هؤلاء الكتاب وترتيب الفجر الذهبي

(١) Enid Starkie, Baudelaire (New York, 1958), p. 228.

الذي كان مرتبطاً به جداً. كان الشاعر مجوسياً عبر التاريخ، وهذا ما كان يطمح إليه بيتس، مثلما كان يطمح إليه بودلير كونه فيلسوفاً متأثراً بسويدنبورغ. في كتابه «الدين الغامض لدبليوي بيتس»، كتب جراهام هاف الآتي: «كل ادعاء محدد تقريباً قدمته هذه المجموعات الأخوية التنجيمية الحديثة للسلطة القديمة مشكوكٌ فيها أو خاطئة، أو ببساطة غير صحيحة، لكنّ ادّعاءها الضمني بارتباطها بالنسب القديم - وأنها تنتمي إلى سلسلة من الإيمان والممارسة التي تعود إلى أبعد ما يمكن أن يصل إليه التاريخ الرزين - صحيحٌ، بل صحيحٌ وواضح تماماً»^(١).

إنّ القول إنّ سويدنبورغ أو الإيمان بالسحر الودي يكمن وراء كثير من أعمال شعراء القرن العشرين هو قول خاطئ تماماً، ولكن فكرة الترابط بين كل الأشياء أصبحت فكرة أساسية لدى الرومانسيين الفرنسيين والرمزيين الفرنسيين، وقد تأثرت بعمق بسويدنبورغ وإعادة إحياء السحر في منتصف القرن التاسع عشر. لدى بعض الشعراء، مثل بيتس، ارتباط واضح بهذا السحر والعلوم الخفية. ومع الآخرين نجد فقط تأثيراً وإحساساً جديداً للاستعارة، وطريقة جديدة لاستخدام الرمز. بالنسبة إلى ت. س. إليوت، تطوّرت الأفكار التي لها جذورها في السحر الودي في نظريته عن المكافئ الموضوعي (objective correlative). وبحلول القسم الأول من القرن العشرين، كانت هذه الأفكار موجودة في شعر أبولينير، وألكسندر بلوك، وروبن داريو، وأنطونيو ماتشادو، وكذلك الشعراء الإيطاليين والألمانيين واليونانيين. حتى حين تُركت الرمزية، استمرّ الإيمان بالصلات الودية. ونجدها أيضاً في شعراء مثل ريلكه، وسيزر بافيز، وتوماس ترانسترومير، وريتسوس، وبابلو نيرودا، حتى في الشعراء الأمريكيين مثل ماري أوليفر - وهو اعتقاد في الترابط بين الأشياء كلّها، واعتقاد شعّر الإغريق أنه نشأ في أورفيوس، وعُثِرَ عليه أيضاً بين مجوس عصر النهضة في كتابات سويدنبورغ. يُعدُّ هذا الترابط بالنسبة إلى بعض الشعراء حقيقة لا تقبل الجدل. وهي بالنسبة إلى الآخرين استعارة مفيدة. يمكن أن يشير المرء أيضاً إلى أنه لولا سويدنبورغ والتقليد الهرمسي، لما كان لهذا الشعر وجود.

(١) Graham Hough, The Mystery Religion of W. B. Yeats (Brighton, Sussex, 1984), p. 28.

لكن دعونا نُلقِ نظرةً قريبةً على ممارسة عصر النهضة السحري. كتبت فرانسيس بييتس الآتي: «بين روح العالم وجسده هناك روح العالم الجماعية (*spiritus mundi*)، التي تملأ جميع أرجاء الكون، ومن خلالها تهبط التأثيرات النجمية إلى الإنسان، الذي يتشربها في روحه وفي كل جسد العالم (*corpus mundi*)... الذي يهدف إلى جذب «روح» كوكب معين تُستخدم فيه الحيوانات والنباتات والغذاء والروائح والألوان، وما يرتبط بذلك الكوكب. تُحمَل «الروح» في الهواء والرياح، وهي نوع من الهواء اللطيف جداً والحرارة الرائعة جداً. ومن خلال أشعة الشمس والمشتري «تشرب» روحنا روح العالم»^(١).

تُعيد فرانسيس بييتس صياغة فيتشينو، وهذا بالتأكيد غريب بالنسبة إلينا، على الرغم من أننا قد نتعرّف مصطلح «روح العالم» من قصيدة بييتس «المجيء الثاني». كان فيتشينو نفسه يستخدم النصوص المنسوبة إلى هرمس الهرامسة، وهي نصوص كان يؤمن بأنها معاصرة لموسى، ولكنها مكتوبة بالفعل في القرنين الثاني والثالث الميلادي، إذ كتبت بييتس: «... تعتمد نظرية السحر... على سلسلة من العقل (*intellectus*) والروح (*spiritus*) والمادة (*materia*). ترتبط مادة الأشياء الدنيوية ارتباطاً وثيقاً بالمادة الروحية للنجوم. ويتمثل السحر في توجيه تدفق الروح إلى المادة والتحكّم بها، وأحد أهم طرق فعل ذلك هو من خلال التعويذات، لأنّ التعويذة شيء مادي تدخل فيه روح النجم وتُخترن فيه»^(٢).

نتذكر من السير الذاتية لبييتس تجاربه مع التعويذات والصور الراسخة للتأثير في أفكار الآخرين ومشاعرهم. في عمله بعنوان «بيكاتريكس» (*Picatrix*)، وهو نص منسوب لهرمس الهرامسة. ثمة قائمة بالتعويذات، إليكم بعضها التي ناقشتها فرانسيس بييتس:

صورتان لكوكب زحل.

«شكل رَجُل له وجه غراب وقَدَمَاهُ، يجلس على عرش ويمسك بيده اليمنى رمحاً وباليسرى حربة أو سهماً».

«شكل رَجُل يقف على تِنين، يرتدي ملابس سوداء، ويمسك بيده اليمنى منجلاً وباليسرى رمحاً».

(١) Yates, Gioradano Bruno, pp. 68-69.

(٢) Ibid., p. 69.

صورتان لكوكب المشتري.

«صورة رَجُل يجلس على نسر ويرتدي ملابس جميلة وهناك نسر تحت قدميه...».

«صورة رَجُل له وجه أسد وأقدام طائر، وتحت تَيْنين له سبعة رؤوس، ويحمل

سهماً بيده اليمنى...».

صورة القمر.

«شكل امرأة لها وجه جميل تقف على تَيْنين، ولها قرون على رأسها، وثعبانان

يلتفان حولها... ثعبان يلتف حول كل ذراع من ذراعيها، وفوق رأسها تَيْنين، وتَيْن آخر

تحت قدميها، وكل تَيْنين من هذه التنانين له سبعة رؤوس»^(١).

أعطى استخدام هذه التعويذات قوةً للساحر أو المشعوذ. أخذ فيتشينو

التعويذات من نص (بيكاتريكس) وطبقها. «من أجل حياة طويلة وسعيدة، كما يقول

فيتشينو، يمكنك أن تضع على حجر أبيض واضح صورة للمشتري على أنه «رجل

متوج على نسر أو تَيْنين، يرتدي ثوباً أصفر...». ومن أجل علاج الأمراض ينصح

فيتشينو باستخدام هذه الصورة: «ملك على عرش، يرتدي ثوباً أصفر، وغراب وشكل

الشمس...». ومن أجل السعادة وقوة الجسم، ينصح فيتشينو بصورة لإلهة الحب

اليافعة، وهي تحمل التفاح والأزهار، وترتدي الأبيض والأصفر»^(٢).

لكن دعونا ننظر إلى هذه العملية على نحو مختلف قليلاً. إنها تفترض وجود

حكمة ومعرفة وقوة، و«روح عالمية» موجودة بعيدة عن حياة الإنسان. وهذا يعني أنه

بالتركيز على التعويذة الصحيحة، أو صورة أو رمز معين، نقل تلك الحكمة من خلال

أنفسنا إلى العالم المادي. هذا في الواقع نشاط الشاعر كما وصفه اليونانيون. نجد هذا في

هسيود (Hesiod) وبندار (Pindar) وحتى أفلاطون (Plato). بالنسبة إلى اليونانيين، كما

يقول دود: «يحتوي الإبداع الشعري على عنصر لم يختره أحد، بل إنه «معطى»؛ تدلُّ

التقوى اليونانية «المعطاءة» على «المعطى الإلهي»^(٣). غير أن الشاعر لم يتلقَ هذا الإلهام

(١) Ibid., pp. 52-53.

(٢) Ibid., pp. 70-71.

(٣) Dodd, Greeks and the Irrational, p. 80.

إلا بعد تدريب شاق وبتهيئة الظروف المناسبة لفعل الخلق، الذي غالباً ما يعني التركيز على تعويذات معينة قد لا تكون أكثر من صورة الملهمة. طلب بندار من المهمة: «أعطني وحيًا، وسأتحدث باسمك». علاوةً على ذلك، كما يكتب جايجر، «يرى بندار النسر على أنه رمزٌ لوعيه للمهمة الشعرية. إنها ليست مجرد صورة زخرفية. يشعر أنه يعطي خاصية ميتافيزيقية للروح، حين يقول إنَّ جوهرها هو العيش في عوالم لا يمكن الوصول إليها، والتحرُّك بحرية عبر ممالك الهواء، أعلى بكثير من المجال السفلي التي تبحث فيها المخالب الثرثرة عن طعامها»^(١).

كان هذا النسر بمنزلة تعويذة بالنسبة إلى بندار، واستحضارها كان لاستحضار الشروط اللازمة للخلق. إنَّ وصفة الكتابة هذه شائعة: للتركيز على الصورة إلى أن يتراكم عليه شيء آخر، حتى يُفتح الباب لشيء أكبر، لشيء يبدو أنه يأتي من الخارج. وهذا ما آمن به بيتس، وآمن به بودلير والرمزيون، ولكن المرء يجدها أيضاً، على نحو مختلف قليلاً، في راينر ماريا ريلكه. كتب ريلكه لزوجته في ٨ آذار ١٩٠٧: «التحديق شيء رائع... معه نكشف تماماً ما بداخلنا، ولكن فقط حين نكون كذلك، تبدو الأمور التي تجري بداخلنا أنها تنتظر بشوق كي لا تُلاحظ، وفي حين... أنها تحقق نفسها في داخلنا «دون مساعدتنا»، فإنَّ معناها ينمو في الشيء الخارجي، وهو اسم مقنع وقوي، والوحيد الممكن لها، الذي نتعرّف من خلاله بسعادة ووقار الحدث في داخلنا»^(٢).

يفتح التركيزُ على الصورة العقلُ على مجموعة جديدة من المعلومات، التي تبدو أنها تأتي من الخارج، أو ربما تأتي من اللاوعي. الإلهام - الذي قد لا يكون أكثر من الفهم المفاجئ للاستعارة - يشكّل القصيدة. وقد بدأت القصيدة بسبب هذه الصلات الودية، وهذا الترابط الكوني، وهذه المراسلات التابعة لسويدنبورغ. أو ربما تكون خدعة اللاوعي، أو التداعي الحر، أو ربط الرموز أو اكتشاف الاستعارة أو فكرة يونغ عن اللاوعي الجمعي. لا يكاد يهمننا هذا الأمر. المهم هو إنجاز المهمة، على الرغم من أنه لولا سويدنبورغ والتقاليد الهرمسية، لكان سنكتب بطريقة مختلفة تماماً. بالنسبة إلى

(١) Jaeger, Paideia, p. 221.

(٢) Rainer Maria Rilke, Letters of Rainer Maria Rilke, trans. Jane Bannard Greene and M. D. Herter Norton (New York, 1945), p. 266.

ريتسوس، يؤدي التركيز على الصورة إلى ظهور صور أخرى. ثمة شيء يُعطى، ويرى الشاعر نفسه أنه متلقٍ. انظر إلى قصيدته «نقطة»:

هديرٌ عميق يدور حول كل نجم.

قوةٌ ما، سرّيةٌ، حزينة،

جعلت الأشجار مظلمة.

نقطةُ التوجه الوحيدة في الظلام:

دقيقتان من الضوء،

رُكبتا المرأة الصامتة.^(١)

يمكن أن تكون المرأة الصامتة بسهولة تعويذة مُحكّمة من تعويذات بيكاتريكس. قد يكون الهدير العميق هو روح العالم، ولكننا لا نحتاج إلى قراءته بهذه الطريقة. ومع ذلك، ندرك وجود بعض أوجه التشابه الموجودة أيضاً في السحر الودي. توجد في القصيدة قوةٌ ما تربط النجوم والعالم الطبيعي والمرأة الصامتة معاً. نعلم أيضاً أنّ ريتسوس يرى القصيدة على أنها شيء ما مُتلقّى، إذ ينقلها على أنها شهادة على المعجزة الزائلة، التي لا يكاد يفهمها. ليس لديّ دليل على أنّ ريتسوس كان من أتباع سويدنبورغ، ولكنه كان قارئاً متحمساً لبودلير، وترجم كثيراً من قصائده. يبدو إحساسه بالصلوات الودية أنه مشتق من بودلير والرمزيين على حدّ سواء، ومن إحساسه بنفسه بوصفه وريثاً للتقليد اليوناني.

في اليونان قبل القرن الخامس، حسب جايجر، «كان الشاعر لا يزال القائد لشعبه بلا منازع... شعر اليونانيون دائماً أنّ الشاعر بمعناه الأوسع والأعمق هو معلّم شعبه».^(٢) ليس بسبب هويته، بل لأنه يصل إلى هذه الحكمة، التي تكمن خارج نفسه. يرى ريتسوس أنّ التاريخ اليوناني هو تاريخ حي: بقيت آلهة اليونان معنا. كانت إحدى

(١) Yannis Ritsos, "Point," from Parentheses, 1950-61 in Repetitions, Testimonies, Parentheses, trans. Edmund Keeley, (Princeton, NJ, 1991), p. 158.

(٢) Jaeger, Paideia, p. 35.

وظائفه بوصفه شاعراً إعادة سرد هذه القصص، حتى على الرغم من عدم عبادة الآلهة،
فإنها تظلُّ قوية.

من بوسيدون

تتفككُ منازلُ الشاطئِ يومياً،

يأكلها الملحُ والشمسُ والرياحُ. في الغُرفِ

خَلَدتْ مصاريحُ النوافذِ للنومِ منذَ مدَّةٍ طويلةٍ ووجهها للأسفلِ.

من حينٍ لآخر

عند الظهيرةِ أو عند غروبِ الشمسِ يدخلُ بعضُ الصيادينِ أو الرعاةِ هناكِ

للتغوّطِ. وفجأةً ثمةُ صوتِ صريرِ

في خزانةِ الملابسِ. قبلَ أن يتمكّنَ الصيادُ من إيهاءِ الصليبِ

تُفتَحُ خزانةُ الملابسِ من تلقاءِ نفسها. في الخلفِ،

وهو يميلُ على الخشبِ المتعقّنِ

هناكِ مذراةٌ لامعةٌ مؤلّفةٌ من ثلاثِ شعبٍ كلّها من الذهبِ.

صيّاد السمكِ

يخرجُ من هناكِ وحزامه لا يزالُ مفكوكاً. في كلِّ مكانِ

يلمعُ البحرُ بلا حدودٍ وبإشراقةٍ لا مباليةٍ.^(١)

كان لدى ريتسوس إحساس عميق بالهدف الثقافي، وقد شعر بأن عمله يمكن أن يُبقي في الوقت الحاضر ما كان مهماً في الماضي حياً. إنّ إيمانه بالصلوات الودية له تقليد لا يدركه معظم الكتاب، على الرغم من أنهم قد يقلّدون خصائص هذا التقليد. كان الشعراء اليونانيون القدماء سحرة أيضاً، لأنّ الشعر والسحر يستخدمان اللغة والصور ليجعلا شيئاً ما يظهر من لا شيء. كلاهما يقدم شهادة على العالم بعيداً عن قدراتنا على التفسير. كلاهما

(١) Yannis Ritsos, "From Poseidon," from Repetitions, 1963-65 in Repetitions, Testimonies, Parentheses, trans. Edmund Keeley, (Princeton, NJ, 1991), p. 5.

يستخدم التعويذات لاستنباط الحكمة التي تظهر جديدة بالنسبة إلى العالم. بالنسبة إلى ريتسوس، قد تكون التعويذة صورة بسيطة جداً كما هي الحال في قصيدته بعنوان «ارتباط»:

قال: «المرساة»، ليس بمعنى التثبيت
أو بعلاقة مع قاع البحر - لا شيء من هذا القبيل.
حمل المرساة إلى غرفته وعلّقها
من السقف كالثريا. والآن، بعد الاستلقاء،
في الليل،
نظر إلى هذا المرساة في منتصف السقف
وهو يعرف أنّ سلسلته استمرّت على نحو عمودي وراء السقف
تحمل رأسه عالياً، على سطح هادئ،
قاربٌ كبير مظلم مهيب، أنواره مطفأة.
على ظهر هذا القارب، ثمة موسيقي فقير
أخرج كمانه من علته وبدأ يعزف.
في حين كان هو يستمع بابتسامة
للحن المتّقى بالماء والقمر.^(١)

قد نقول إنّ تعويذة المرساة تعطي الضمير «هو» في القصيدة وصولاً لروح العالم وتسمح له بسماع لحن الموسيقي المسكين المصقّى بالماء والقمر. أو قد نسميها كلّها استعارات، لكن لا يمكننا إنكار أنّ شيئاً سحرياً يحدث: سحرٌ يبدأ بالتعبير عن كلمة تؤدي إلى استحضر مرساة حقيقية، حقيقية بما فيه الكفاية لتُعلّق من السقف مثل ثريا. ماذا تفعل المرساة للضمير «هو» في القصيدة؟ إنها تذكّره بوجود المجهول. إنه يعلم أنّ السلسلة تؤدي إلى اللغز، وهذا الاعتقاد، وهذه المعرفة، تسمح له بسماع الموسيقي التي

(١) Yannis Ritsos, "Association," from Testimonies A (1963), in Yannis Ritsos: Selected Poems, trans. Nikos Stangos, (London, 1974), p. 54.

تثبت صدق إيمانه، وتوقظ فيه ابتسامة منتبهة. لا «تعني» القصيدة ما تقوله بمعنى أنها تحتوي على شيء يحتاج إلى تفسير، بل تقف شاهدةً عليه. يعطي العنوان نفسه شعوراً بالصلات الودية مع توضيح كيفية عمل اللغة: حيثما هناك مرسة، يجب أن يكون هناك قارب؛ وحيثما يوجد قارب، يجب أن يكون هناك راكب، وحيثما يوجد راكب، يجب أن يكون هناك نشاط. هذه السلسلة من الارتباطات تسمح للضمير «هو» في القصيدة بالاستماع إلى النشاط. دعنا ننظر إلى قصيدة أخيرة بعنوان «مصغرة»:

وقفت المرأة أمام الطاولة. بدأت يداها الحزيتان
تُقَطَّعان شرائح رقيقة من الليمون من أجل الشاي
فبدت كأنها عجلات صفراء لعربة صغيرة جداً
مصنوعة من أجل قصة خيالية لطفل. الضابط الشاب الذي كان يجلس
في المقابل

مدفون في الكرسي القديم. لا ينظر إليها.

يشعل سيجارته. تمسك يده عود الثقاب وترتجف

تلقي الضوء على ذقنه الصغيرة ومقبض فنجان الشاي.

تحمل الساعة

نبضات قلبه للحظة. كان شيء ما مؤجلاً.

لقد ولّت اللحظة. أصبح الوقت متأخراً جداً الآن. لنشرب الشاي.

هل من الممكن، إذن، أن يأتي الموت في هذا النوع من عربة القطار؟

وأن يمرّ ويذهب بعيداً؟ وتبقى فقط هذه العربة،

بعجلات الليمون الصفراء الصغيرة

المتوقفة سنوات عدّة في شارع فرعي بمصاييح غير مضاءة،

ثم هناك أغنية صغيرة، ضباب خفيف، ثم لا شيء؟^(١)

(١) Yannis Ritsos, "Miniature," from Parentheses, 1946-47 in Repetitions, Testimonies, Parentheses, trans. Edmund Keeley, (Princeton, NJ, 1991), p. 137.

يمكننا أن نفرض سرداً هنا. يمكننا أن نرى إما امرأة بيديها الخزيتين مثل الأم والضابط الشاب بيديه المرتعشتين وذقنه الرقيقة مثل ابنها، أو يمكننا أن نراها على أيهما عاشقان. على أي حال، يمكننا أن نتخيل أن الرجل يوشك أن يغادر إلى المعركة وكلاهما يشعر بقلق، خوفٌ يريدان أن يُعبّرَا عنه ولكنهما لا يفعلان ذلك. «شيء ما جرى تأجيله / وقد ولّت اللحظة». الضابط الشاب خائف مما سيحدث، وثمة علاقة ترابطية مع شرائح الليمون التي تقوده إلى موضوع لم يُعبّر عنه قط. لن تكون هذه قراءة غير قابلة للتصديق.

ولكن من حيث التعويذات، شرائح الليمون الصفراء تصبح صورة تستحضر الصورة الإضافية للموت القادم في عربة. وبعد ذلك، بالانتقال إلى الاستفهام، تنزلق القصيدة نفسها بعيداً، وتأخذنا بعيداً عن الضابط الشاب. لا تزال العربة واقفة في شارع فرعي سنوات عدّة، أغنية صغيرة، ضباب صغير، ثم لا شيء. تعطينا القصيدة صورة: صورة مصعّرة من هذه الأحداث. سنتعرض لضغوط شديدة للتوضيح كيف تمسنا أو ما تعنيه بالضبط. تثير القصيدة كآبةً، وحنناً يبدو أنه موجه ليس إلينا، بل إلى عقولنا غير الواعية. نشارك في لحظة ميتافيزيقية تقاوم التفسير، ولكن هذا يظلّ مرضياً. تعطينا القصيدة إحساساً بعالم أكبر بكثير مما تخيلناه سابقاً. بالنسبة إلى ريتسوس، المهم هو أن ثمة اتصالاً بين البشر، وأنّ حياتنا قد ازدادت. هذا هو عمله بوصفه شاعراً: لمساعدتنا على العيش من خلال إيقاظنا لشيء ما وراء المؤلف، من خلال محاولة ربطنا بالغموض الذي تحتفي به القصائد.

الهيئة العامة السورية للكتاب

الفصل الثالث عشر

ليالي المقبرة

أحلامٌ سعيدة، وذكرياتٌ حلوة، وطعم الأرض الحلوة:
إليكم كيف يتخيل الموتى أنهم ما يزالون على قيد الحياة،
أحدهم يشدُّ كرسيًا، أو مصباحًا، ويفتح
صحيفةً من قمامة شخصٍ آخر،
ثم يجلس ممسكاً الصحيفة ويقربها إلى وجهه.

لا يهتم إذا انكسر المصباح وأخفقت عيناه.

أو تجمّع بعضهم الآخر

معاً أمام التلفاز، يضحكون

ويصفعون على ما تبقى من ركبهم.

لا يهتم إذا كانت الشاشة مظلمة. ثمة أربعة منهم

يجلسون إلى طاولة عليها كؤوس وصحون،

يرفعون شوكاتهم إلى أفواههم ويمضغون. لا يهتم

إذا كانت صحونهم فارغة، وما إذا كانوا يمضغون الهواء فقط.

يتدحرج ميتان على الأرض،

يصطدم بعضهما ببعض ويفر كان جسديهما بعضهما ببعض

كما لو كانا في حالة عشق أو جنون. لا يهتم إذا تلاشى

جلداهما، وأن أعضاءهما التناسلية مجرد ذكرى.

كبيرُ فئرانِ المقبرة يدعو فئرانِ المدينة كلَّها

الذين يدفعون له ما يجده الفئران قبيماً

جناحُ حمامة أو أذن كلب.

تجثمُ الفئرانُ على شواهد القبور وتماثيل

الملائكة رخيصة الثمن، آه، إنها تمسك بطونها

وتضحك، تضحك إلى أن تتقطع أحشاؤها بعض الشيء،

في حين تُطلق النجوم ضوءها البارد نفسه،

الذي خطَّ كلُّ هؤلاء الموتى حياتهم من خلاله،

وفي فناء أحد الأشخاص ينبحُ كلبٌ، ينبحُ

فقط ليعرف ما إذا كان حيوانٌ غيبي مثله

سيستيقظُ من نومه وربما ينبحُ له في المقابل.^(١)

التواصل

أعتقدُ في بعض الأحيان أنَّ التواصل هو كل ما لدينا. إنه صوتٌ يشبه سلكاً فضياً يمتدُّ عبر الظلام، أو قطعة من اللحم تضغط على قطعة أخرى. في بعض الأحيان لا أفكرُ في ذلك.

ولكن حين أوَّمن بالتواصل، أعتقد أنَّ هذه هي أفضل طريقة للخروج من الانغماس في الذات ومن العزلة. لا أعني بالتواصل مجرد تبادل لفظي مقصود بوعي من الأفكار و/ أو المشاعر، بل الانفتاح أيضاً على إمكانية هذا التبادل. ثمة بالتأكيد كثيرٌ من التواصل غير المتعمَّد أو غير الواعي، لكن هذا ليس تبادلاً بقدر ما يكون شكلاً من أشكال النباح. الهواء ملآن دائماً بالنباح، وهذا جزء من المشكلة.

(١) Stephen Dobyns, "Cemetery Nights" from Cemetery Nights in Velocities, New and Selected Poems, 1966-1992 (New York, 1994), p. 81.

يبدو لي أنَّ العمل الفني لديه القدرة على أن يكون أعلى شكل من أشكال التواصل، إذ يمكنه أن يُبعدنا عن العزلة الأساسية، ويجعلنا ننضم إلى مجتمع من التجربة الإنسانية المشتركة. يمكنه أن يُظهر لنا أن أكثر مشاعرنا خصوصية هي في الواقع مشاعر مشتركة. الفن هو تزيُّق الجنون، إذ يسمح لنا بتعريف أنفسنا بدقة إلى حدٍّ ما فيما يتعلَّق بأبناء جنسنا من البشر. علاوةً على ذلك، يُظهر لنا الفن العظيم، من خلال إظهار شعورنا المشترك، مسؤوليتنا المشتركة، ويُظهر لنا كيف نعيش.

إنَّ التفكير في أنَّ الفن لديه القدرة على أن يكون أعلى شكل من أشكال التواصل يتيح لي كتابة القصائد. فهو يشكِّل مثاليةً أسعى إلى تحقيقها. وحين أتوقف عن الإيمان بإمكانية هذا التواصل، فإنني لا أكتب. لِمَ العناء؟ إنَّ بناء القصيدة فقط من أجل القصيدة لا يعطيني أيَّ سرور، بل يحوِّل القصيدة إلى نوع من الزخرفة، وإلى شيء ما أقرب إلى ورق الجدران.

أعتقدُ في الغالب أنه لا يوجد تواصل. حينما أتحدَّثُ إلى شخص ما، ما أسمعه غالباً هو «أريد، أريد المزيد، أنا وحيد، أنا متألِّم، أنا حزين». إلى جانب ذلك، قد يكون ثمة حاجة أيضاً إلى المنافسة، أو السيطرة، أو التصغير. وأنا أيضاً أعتقد أنه يجب عليَّ أن أفعل الشيء نفسه. لديَّ انطباعٌ هنا أنني أتحدَّثُ عن الفن أو الحقيقة أو الجمال، وبدلاً من ذلك أتسابق إلى منصب بينما أبذلُ قليلاً من الجهد من أجل الحاجة.

هذه هي التدخلات النشطة في التواصل. قد يكون ثمة تدخلات سلبية أيضاً: لامبالاة أو عدم القدرة على الاستماع. هناك تلك اللحظة في قصة تشيخوف بعنوان «السيدة صاحبة الكلب» ("The Lady with the Dog") حين يريد ديميتري أن يجبر شخصاً ما عن هذه المرأة، التي لا يعرف حتى الآن أنه يحبُّها. لذا، يقول لصديق يلعب معه الورق حين يغادران ناديهما، «ليتكَ تعرف كم هي ساحرة هذه المرأة التي قابلتها في يالطا». أجاب صديقه، بعد ركوب مزلجته: «كنتُ محقاً تماماً، يا ديميتري، لقد أكل جزءٌ من سمكة الحفش».

إذن، لديّ معتقدان متعارضان موجودان جنباً إلى جنب. الأول هو أنّ التواصل ممكن، والثاني هو أنه مستحيل، وأتأرجحُ ذهاباً وإياباً بين الكتابة وعدم الكتابة. ولكن حتى حين يكون التواصل صعباً، فإنّ الفن طريقة لجعله مستساغاً. بدلاً من قول «ليتكَ تعرف كم هي ساحرة هذه المرأة التي قابلتها في يالطا»، فإنك تُدخلها في قصة قصيرة أو قصيدة أو سوناتا. وما وجدته هو أنه في حين أنّ القصيدة قد تبدأ باهتماماتي البسيطة، إلا أنها تتجاوز اهتماماتي أخيراً، إذا نجحت. هذا ما يشعرني بالتحرّر تماماً. وحتى لو لم يتم التواصل، فقد عبّرتُ عن مخاوفي. وهكذا، يصبح هذا الأمر أحد الأسباب الكثيرة التي تجعلني أكتب.

يقودنا هذا الأمر إلى قصيدة «ليالي المقبرة»، التي بدّتها في تشرين الثاني عام ١٩٨٢. كانت هذه أول قصيدة كتبتها منذ نحو عشرة شهور. وبدلاً من كتابة قصائد جديدة، كنتُ أنني كتابي الرابع من القصائد بعنوان «كلبٌ أسود، كلبٌ أحمر»، الأمر الذي يعني أنني أجريتُ كثيراً من إعادة الكتابة. كنتُ أعمل أيضاً على روايات عدّة.

يبدُ أنني شعرتُ أيضاً بخيبة أمل إلى حدّ ما من حيث الشعر، وأقصد شعري الخاص وشعر الآخرين. في «كلب أسود، كلب أحمر»، حاولتُ أن أكتب سرداً واقعياً، وأن أستخدم في الغالب بيتاً مكوّناً من ١٢ إلى ١٤ مقطعاً أثناء التلاعب بفواصل الأبيات للحفاظ على التوتر، ولكن بحلول أوائل عام ١٩٨٢، كنتُ قد وصلتُ إلى نهايته. علاوةً على ذلك، أمضيتُ ستة شهور في سانتياغو، في شيلي، وبدأتُ أعتقد أنّ الواقعية هي طريقة غير كافية للتعامل مع التجاوزات في العالم؛ أو بالأحرى نصادفُ نهجاً واقعياً على أنه رائع، ما يسمّيه الأشخاص الذين لا يعرفون شيئاً عن النزعة السريالية سريالياً. شعرتُ أيضاً (بسبب تشيلي ربما) أنه كان عليّ أن أبذل جهداً أكبر لكتابة قصائد تتفاعل مع العالم. بدا واضحاً أننا كنا سنُفجّر أنفسنا، وأردتُ أن يكون كل ما كتبه متشابكاً مع هذا الإحساس بمستقبلنا. كما أنه يجرّني شعور الأوروبين والأمريكيين اللاتينيين بازدراء لا نهاية له للشعر الأمريكي، ولا سيّما تلك القصائد التي لا يفعل فيها الكاتب أكثر من القول إنه يعاني بعض الألم.

ما أردته هو أن أبدأ كتاباً جديداً من القصائد، وأردته أن يكون مختلفاً عن كتاب «كلب أسود، كلب أحمر»، لأن ذلك الكتاب كان من مجموعة «قصائد بولنباس» (The Baltbus Poems). كان النموذج الذي خَطَر لي، على الرغم من أنني لم أعد لألقي نظرة على عمله، هو رسومات جورج غروس (George Grosz) وألوانه المائية في كتاب الرسومات بعنوان (Ecce Homo)، ففي نظرية الأنا الأمريكية، التي ظهرت في الثمانينيات من القرن العشرين، تخيلت أنني رأيت أوجه التشابه مع برلين في العشرينيات من القرن العشرين، إضافةً إلى أنني أحببت الطريقة التي شوّه بها غروس كل ما هو واقعي ليصبح خيالياً، مع الحفاظ بالطبع على انطباع النزعة الواقعية.

كنتُ أقرأ أيضاً أعمالاً كثيرة لبودلير، مقالاته وقصائده أيضاً، وبدا أن من العوامل التي سمحت له بتفادي قسوة موضوعه هو الصرامة الشديدة للشكل الذي استخدمته. لقد جربتُ قليلاً شكلاً أكثر إحكاماً في كتاب «كلب أسود، كلب أحمر»، ولا سيما في قصيدة «النازف»، التي تعالج الرغبة في إحداث نزيف ناعوري. كنتُ قد استخدمتُ في القصيدة شعراً غير موزون قليلاً، وأحببتُ كيف ازداد التوتر، على الرغم من أنه ساعد في السيطرة على المشاعر. ومن ثمّ، في الانتقال إلى كتاب جديد، قررتُ أن أستخدم شعراً حراً⁽¹⁾ غامضاً بدلاً من الشعر الحر الخالص، للانتقال جيئةً وذهاباً بين بيت الشعر المؤلف من عشرة مقاطع شعرية عميقة وحرّة. إلى جانب ذلك، أريد أن أستخدم أدوات تقليدية أكثر، ولكن أن أستخدمها على نحو غير متوقع بحيث يمكن للاتجاه الإيقاعي والسمعي للقصيدة ألا يتوقع بصورة صحيحة.

(1) يميّز علم العروض الفرنسي بين الشعر المحرر (vers libre) والشعر الحر (vers libre)، أي بين الشعر الذي يكون حراً تماماً، والشعر الذي يكون حراً جزئياً، ولكنه لا يزال يحتوي على عنصر الوزن. الشعر المحرر (vers libre) هو ما كان يدافع عنه ت. س. إليوت (T.S. Eliot) حين قال إن: «شبح الوزن البسيط يجب أن يحتبئ خلف الهالات حتى في أكثر الشعر «حرية»، لنمضي قدماً على نحو مهدد حين ننام، وننسحب حين نستيقظ. أو الحرية هي الحرية الحقيقية فقط حين تظهر على خلفية القيد المصطنع».

(T.S. Eliot, "Reflections on Vers Libres" in Selected Prose of T.S. Eliot, intro. Frank Kermode [New York, 1975], pp. 34-35).

إذن، كانت هذه مخاوفي. ومع ذلك، لم يكن لدي قصيدة، ولم أكتب قصيدة جديدة مدّة عشرة شهور، وكنتُ أمرُّ بمرحلة من التفكير إلى درجة كان التواصل فيها مستحيلًا. كلُّ ما كنتُ أعرفه هو ما أردتُ فعله، في حين كنتُ أرغب في التخلّص من الشعور بعدم الجدوى.

جاءت القصيدة نتيجة قراري بجعل هذه الفكرة - وهي الإيوان بعدم جدوى التواصل - موضوعاً للقصيدة، وهي مفارقة متقنة. تطوّرت القصيدة الفعلية من جمع ثلاث مجموعات من الصور. تُشتق صورة الموتى في المقطع الأول من لوحات ستانلي سبنسر ليوم القيامة، إذ يُشاهد الموتى وهم يزحفون من توابيتهم في قرية إنكليزية. جاءت صورة الفئران إلى حدّ ما من استعارة وجدتها في كتاب «مجازات آسيوية» لـ و. س. ميروين: تحدّث عن الغد وستضحك الفئران. أما بالنسبة إلى الكلب، فأعتقد أنّ صورة العواء (أو غالباً ما يكون نباح الكلب) هي صورتي، وأستخدمها مرّات كثيرة. إنها تدلُّ هنا على هذا الشعور بعدم جدوى التواصل، الذي منعني من الكتابة. الكلب الذي ينبح في بيت الشعر الثالث حتى البيت الأخير هو القصيدة نفسها. إذا كان الشاعر موجوداً في القصيدة بأيّ حال من الأحوال، فإنه ربما يكون «الشخص» الذي يملك الفناء أو الساحة. لا يريد الكلب إجابةً، بل يريد أن يعترف الآخرون بوجوده. ما فائدة القول: «أنا، أنا، أنا» إذا لم يسمعك أحد؟

كانت هذه الصور الثلاث تدور في رأسي مع صور أخرى. إلى جانبها كانت فكرة أنه مهما كانت الحياة قبيحة، فإنها لا تزال حلوة. وإلى جانب ذلك أيضاً كانت ثمة رغبة في صنع صوت معين: لبدء إيقاع التفاعيل مرّات عدّة، ثم كسره. هكذا أكتبُ القصيدة بكل بساطة. أملك عدداً من الاهتمامات السمعية والعاطفية والفكرية التي تطفو مع سلسلة من الصور كالذباب الذي يحوم وسط الغرفة. أكرّر الإيقاعات والأصوات في رأسي، وأمرُّ عبر الصور كما لو أنها مجموعة من الشرائح (slides)، وأتكئ على مخاوفي كما يتكئ المرء على باب مغلق.

تأتي القصيدة حين أتمكن فجأة من الانضمام إلى هذه الاهتمامات كلّها تحت رعاية فكرة أو شعور واحد. نجد هنا عدم جدوى التواصل، وأفترض على أبط

المستويات أنَّ القصيدة تدور حول تعاملي مع «قفلة الكاتب» (writer's block). بمجرد أن تُجمَع العناصر بعضها مع بعض، فإنَّ الشكل الخام للقصيدة يأتي بسرعة جداً، ثم أفضي شهوراً في تقويمها ومحاولة أن يكون المرء مدركاً تماماً للمعنى، في أثناء إبعاد القصيدة عن مخاوفي الشخصية (أي قفلة الكاتب) إلى خوف أعم، وهو الحاجة إلى التواصل والرغبة فيه.

إنَّ بيت الشعر الأول من القصيدة كان في الواقع البيت الأخير الذي كُتِب. بيت الشعر الثاني (وهو في الأصل البيت الأول) هو بيت خماسي التفعيلة من الوزن العمبقي، الذي يبدأ بها يكاد يكون تفعيلة سبوندية. بيت الشعر الثالث الحالي هو أيضاً خماسي التفعيلة، على الرغم من أنَّ البيت الأول غير المشدد قد أُسْقِطَ. يتعد البيتان الرابع والخامس عن الوزن العمبقي، في حين أنَّ عبارة «مهما يكن» في بيت الشعر السادس تعطلّ كلياً الحركة العمبكية. كان من المقرر أن تكون هذه حركة المقطع الأول، وهي تلاعب مستمر مع التفعيلة الخماسية لكسرها أربع مرّات مع تكرار عبارة «مهما يكن»، التي تصبح نفسها أداة إيقاعية.

كان الخطأ الأساسي في إصداري الأول هو افتراض أن سبب أفعال الموتى واضح: من خلال محاكاة الأفعال اليومية في حياتهم كانوا يحاولون استعادة قليل من عذوبة الحياة. ولحسن الحظ، عرضتُ القصيدة على صديق، فقال لي الآتي: «ولكن لماذا يفعل الموتى ذلك؟» فأضفتُ بيت الشعر الأول، الذي مكّني من زيادة التوتر الإيقاعي بجعل بيت الشعر مؤلفاً من خمس تفعيلات. ومع ذلك، فإنَّ ثلاث تفعيلات عمبكية هي سبوندية تقريباً، ووضعها هناك أعطاني فرصة للتأكيد على حدوث نمط من السبوندية أو ما يقاربها في المقطع الأول: ست عشرة تفعيلة تحدث في تلك الأبيات الستة عشر الأصلية. من خلال بناء نمط من التشديدات المزدوجة، أردتُ التحضير لسلسلة من التشديدات الثلاثية التي ستُنهي القصيدة. تتضمن الأنماط الأخرى في المقطع حركة بين أحرف العلة عالية التردد (ee) وحروف العلة منخفضة التردد (ou)، وحركة بين الحروف الساكنة (t, p, g, d, b)، والحروف الساكنة الخفيفة (ch, f, th).

لا تدرك الفئران حقاً ما يحدث. أفترض أنها تمثّلني بأقصى قدر من السخرية، وأؤمن بأنّ التواصل مستحيل، وأنّ الفوضى برمتها لا طائل منها. لا تهتم هذه الفئران أنّ الموتى يحاولون فقط تذوّق عذوبة الحياة. إنّ الفعل نفسه هو المهم، وليس ما ينتج عنه. الفئران، على أيّ حال، من القوارض وتنش القمامة، وتفكر فقط في الكسب. لا يمكنها تخيّل التحديق في شاشة تلفاز فارغة فقط من أجل الذاكرة التي تثيرها، ولا الحصول على بعض العذوبة من الوهم. تقول القصيدة: لا يهم ما إذا كان التلفاز مظلماً. صورة النجوم في البيتين السابع والثامن من المقطع الثاني هي اكتشافٌ عن طريق المصادفة، على الرغم من أنّ النجوم هي صورة أخرى أميلُ إلى الإفراط في استخدامها. على أيّ حال، كنتُ بحاجة إلى جسر للوصول إلى الكلب وفكرت كيف خطط الموتى، حين كانوا صغاراً، لحياتهم تحت ضوء النجوم نفسه الذي يلمع الآن فوق قبورهم. غير أنني رأيتُ أنّ هذا لا يهم، وأنّ المهم هو أن نحيا حتى لو كانت حياة غبية. إنّ ما يمكن المرء من العيش هو أكثر الأشكال البدائية من الأمل. الكلب النباح بكل حماقته هو رمز لهذا الأمل.

يشبه المقطع الثاني المقطع الأول من الناحية الإيقاعية، ولكن نمطه المؤلّف من عشر تفعيلات سبونية تظهر بوضوح من خلال ست تشديدات ثلاثية. التشديدات الثلاثية الأكثر وضوحاً هي تلك الأبيات النهائية ٦ و٧ و١١، في حين يُكثّف البيت الأخير من خلال إيقاع عمبقي قوي. يتناقض طول البيت في هذا المقطع بوجه عام إلى تسعة مقاطع، وهناك عددٌ أكبر من الحروف الساكنة الصلبة. يهدف كل هذا إلى جعل المقطع الموسيقي أكثر إحكاماً، ويتحرّك على نحو أسرع، ويبدو أكثر يأساً، في حين أنّ تكرار التشديد الثلاثي في النهاية يهدف إلى إنشاء استنتاج مشابه لقطعة موسيقية.

وتغيراً عن العمل السابق، ما أعجبني جداً حول القصيدة هو نبرتها، التي تتعامل مع الخيال بطريقة واقعية جداً، باستخدام تأكيد واضح ووصف واضح تماماً. كنتُ أحاول أيضاً استخدام هذه النبرة في خيالي، وعلى الرغم من انجذابي إليها في أبولينير، اعتقدتُ أنني رأيتها بأفضل ما تُستخدم في روايات غابرييل غارسيا ماركيز. ومع ذلك، فإنه قد تعلّم إلى حدٍّ ما من فولكنر، ولدى التفكير في تلك النبرة عدتُ إلى

فولكنر لمحاولة إعادة خلق الأحداث الرائعة البطيئة والمفصلة، على سبيل المثال،
حصانٌ يركض عبر منزل.

يبدو أن كل قصيدة ناجحة يجب أن تتحدّى رضا القارئ وتتغلب عليه. قبل أن
أبدأ هذه القصيدة، كان لديّ عدد من المخاوف التي جرى تأكيدها بصورة أكبر من
خلال رغبتني في تغيير اتجاه عملي. أصبحت راضياً عن الأساليب والإستراتيجيات
التي استخدمتها في كتاب «كلب أسود، كلب أحمر»، وشعرتُ أنّ الوقت قد حان
لتحريك القدر، فالرغبة في استخدام نبرة صوت جديدة، وروح الدعابة، وعناصر
رائعة، وشكل أكثر إحكاماً، واستخدام مواد شخصية أقل، واستخدام الكلام المباشر،
والتجاور المفاجئ وعنصر المفاجأة لكتابة قصيدة أكثر عدوانية - كل هذه كنت قد
حددتها لنفسي في ستة شهور قبل كتابة القصيدة. ثم كل ما يمكنني فعله هو انتظار كل
ذلك لتصبح صورة وفكرة وعاطفة ولغة. كما استغرق الأمر أيضاً تحولاً في الموقف:
الاعتقاد بأنّ التواصل ممكن. ومع ذلك، لا يكاد الناس يتحدّث بعضهم إلى بعض،
وحقيقة أننا نظلُّ على شفا محرقة نووية يبدو أكثر الأدلة وضوحاً على ذلك.

أعتقد أنّ القصيدة لديها القدرة على توعية الناس تجاه أنفسهم والعالم من
حولهم. تقول سوزان لانغر: إنّ العمل الفني هو تجسيد للحياة الذاتية، فهي تعطي
شكل الخبرة الداخلية وتجعلها قابلة للتصوّر. كما تساعد الشخص على تعريف نفسه أو
نفسها فيما يتعلّق بالعالم وحتى التنبؤ بمسار هذا العالم. بالنسبة إليّ، هذا ما يجعل كل
قصيدة عملاً سياسياً، وعلى الرغم من أنني لا أتوقع أي نتائج من هذه الأعمال
السياسية، فإنها تجعلني أكتب. ثمّة مجاز آسيوي آخر أقتبسه كثيراً لنفسي: «إذا كانت
الأحزاب السياسية تهدد، فمن سيتوقع ذلك؟» لكن كتابة القصائد هي ما أجيده، ولذا
أستمرُّ في فعله. وهو أيضاً ما أحبُّ أن أجيده. من الواضح أنّ تعريفاتي لوظيفة الشعر
مرتبطة بسلسلة من التعريفات التي تسمح لي أن أتحمّل نفسي، وتسمح لي بالاستيقاظ
كل صباح دون أن أطلق الرصاص على رأسي. وهذا في النهاية هو السبب في أنني أعود
إلى التفكير في أنّ التواصل ممكن، فهو لا يسمح لي بالكتابة فحسب، بل ييقيني على قيد
الحياة أيضاً.



الهيئة العامة
السنورية للكتاب

الفصل الرابع عشر تلاعب الصانع بالوقت

إنَّ وسيلتنا هو الوقت. إنه التجريد الذي نتفاوض من خلاله حول عبورنا من لحظة إلى أخرى، ولكننا لا نعيش في الوقت الحاضر، فكلُّ انتباهنا مركَّزٌ على اللحظة التي تلي هذه اللحظة: متى سنهاجم، ومتى سنتحدَّث، ومتى سنضرب كرة التنس. تعتمدُ مهارتنا في العيش إلى حدٍّ ما على كيفية تحيُّلنا لتلك اللحظة التالية. وإذا تجاهلناها، فإننا نصبح ضحية للأحداث. وإذا وضعنا تلك اللحظة التالية بعيداً جداً في المستقبل، فإننا ندمر حاضرتنا: ساعاتنا وأيامنا في الحياة الحالية. نحن بحاجة إلى أن نعيش عقلياً في اللحظة التي تتجاوز تلك اللحظة التي نعيش فيها جسدياً، ولكن لا تتجاوزها بعيداً جداً. يوم واحد في كل مرة، كما تقول البرامج المكوّنة من ١٢ خطوة. في الواقع، يمكن تعريف القوة على أنها سيطرة اللحظة التالية، والقدرة على توجيه العواقب أو التأثير فيها أو آثار الأسباب التي تحدث الآن أو حدثت في الماضي. غير أنَّ هذه القوة ليست سوى قوة جزئية. كل يوم، عند مغادرة بلمونت بارك، نجد مجموعة من الفاشلين الكئيبين، الذين طوّر نظامهم المعصوم عن الخطأ حول اختيار الخيول الفائزة خلافاً ما. كل يوم تطبع أعمدة النعي أسماء لرجال ونساء متفاجئين كانت لديهم خطط أخرى.

نميل إلى أخذ قسم كبير من مشاركتنا مع اللحظة التالية على أنها مفروغ منها. ونفعل هذا بأيّ سلوك مكتسب. يحدث ذلك دون كثير من التفكير الواعي. حين أصل إلى الكأس التي عند كوعي، فإنَّ ذلك لا يستغرق أكثر من لحظة، فالتنسيق بين يدي وعيني جيد جداً. يمكنني إطلاق النار على سلّة أو رمي قطعة مجمّدة من الورق في سلّة المهملات. يمكنني قيادة سيارتي بسرعات عالية عبر حركة مرور مزدحمة، وأشعر بالثقة حيال فعل

ذلك، وأخطط بالفعل لمسائي في المنزل، على الرغم من مقتل أكثر من ٤٠.٠٠٠ شخص في حوادث المرور كل عام. كان لدى هؤلاء الناس أيضاً خطط أخرى.

إنَّ التنسيق بين العين واليد هو سلوك مكتسب. فالرضيع الذي يتلوى على ظهره لا يريد أن يتلوى، بل يريد أن ينتزع ويمسك شيئاً ما. وهو أيضاً يضع خططاً، وشيئاً فشيئاً يجعل الأمور تحت السيطرة. ومن الواضح أنَّ اللحظة التالية ستأتي بغض النظر عما نفعله، لكن الناس يخططون لها أو يتعاملون معها بدرجات مختلفة.

منذ فجر التاريخ، حاول الفلاسفة تعريف علاقتنا باللحظة التالية أو تحذيرنا بشأنها. وفقاً لبلوتارك، قال هيراقليطس، «لا يمكن للمرء أن ينزل مرتين في النهر نفسه، ولا يمكن لأحد أن يمسك بأيِّ مادة مميّنة في حالتها المستقرة، لكنها تتشتت، وتتجمّع مرة أخرى، فتتشكّل وتذوب، وتقرب وتبتعد»^(١). وهذا تحذير بشأن التغيير ولدينا صعوبة في توقُّع ما سيحدث بعد ذلك. وبالنسبة إلى كتابي «ليالي المقبرة» استخدمتُ عبارة مقتبسة من ماركوس أوريليوس: «الخسارة هي تغيير، والتغيير هو بهجة الطبيعة». كان هذا صحيحاً منذ البداية، وسيكون صحيحاً حتى النهاية. إذن، كيف يمكنك أن تقول إنه خطأ إلى الأبد، إلى درجة أنه لا توجد قوة في السماء يمكنها إصلاحه، وأنَّ العالم يغدو محكوماً عليه بعبودية العلل بلا هوادة»^(٢).

سيحدث ما هو غير متوقَّع بغض النظر عما نفعله، وهو إعصار سيزيل سقف منزلك، والمنزل نفسه سيسقط في البحر، أو، على العكس، ستفوز باليانصيب. التغيير هو بهجة الطبيعة، فكيف إذن تقول إنه غير عادل؟ ألا يأتي ذلك من الخلط بين المنطق والرغبة؟ يتأثر تركيزنا على اللحظة التالية بصورة أساسية بعدد من الظروف الجسدية والعاطفية والروحية. فعلى سبيل المثال، يُعدُّ الانزعاج حالةً جسدية تسعى إلى إحداث بعض التصحيحات لتحقيق عودة الراحة. حين يبُلُّ الطفل نفسه ويبدأ بالبكاء، ثم

(١) Heraclitus, The Art and Thought of Heraclitus, ed. and trans. Charles H. Kahn (Cambridge, 1979), p. 53.

(٢) Stephen Dobyns, Cemetery Nights (New York, 1987), p. vii.

يأتي أحد الوالدين لتغيير الحفاضة، يتعلّم الطفل أنّ البكاء يجلب الراحة. أو حين يكون الطفل جائعاً، وهو أيضاً شكل من أشكال عدم الراحة، فإنه يبدأ بالبكاء مرة أخرى، وهلم جرّاً. بعد الانزعاج بوصفه بادئاً للتغيير قد تظهر الرغبة، ونعلم جميعاً مدى تعقيد ذلك: الطموح والجشع والجنس والرغبة، والرغبة في أن يحظى المرء بالإعجاب والثناء واسترضاء غرورنا، ولكن في الحقيقة هذه الرغبات هي أيضاً شكل من أشكال الانزعاج، فهي بمنزلة ما يثير الحكمة وتحتاج إلى حك. ما الأمل سوى الرغبة في القضاء على بعض الانزعاج الحالي، والرغبة في تحسين شيء ما في الوقت الحاضر؟ في الواقع، يمكن للمرء أن يجادل بأن كل مشاركتنا مع المستقبل، جسدياً وعاطفياً وروحياً، هي محاولة لتحقيق حالة مثالية من الراحة. ما يثير شهواتنا، وما يجزنا، وما يدفعنا لمعرفة الدين والله، كلّها أمور تحتاج إلى استجابة منا.

بيد أنّ انخراطنا في المستقبل يمكن أن يكون أقل بكثير من هذا. حتى وأنت تقرأ، فإنّ معظم انتباهك ينصبّ على المستقبل، إذ يتراوح بين محاولة توقع اتجاه جملتي وطبيعة حجتي، وأمور منفصلة تماماً عن كلماتي: كم جميل أن ترتدي زوجاً معيناً من الأحذية، وما تأمل أن تأكله لوجبتك القادمة، والتخيّلات الجنسية، ومجموعة كبيرة من المواد التي تهتمك أنت والعالم بأسره، على سبيل المثال، هل ستمطر غداً؟

من الواضح أنّ قدرتنا على التحكم في الأحداث في المستقبل محدودة، ولكن أيّ سيطرة قد نمتلكها تعتمد على الخبرة وعلى ما تعلّمناه من تلك التجربة. فعلى سبيل المثال، إنّ تصوّر المسبق هو حكم خاطئ على المستقبل بناءً على تجربة واحدة أو أكثر في الماضي. تتكوّن التجربة من تجربة مباشرة وغير مباشرة. يقدم القيل والقال تجارب غير مباشرة، وكذلك تفعل صحيفة ما، وكذلك يفعل الفن. يوسّع فعل قراءة الخيال والشعر تجربتنا للعالم. وبمجرد أن تصبح هذه التجربة، أو أي تجربة غيرها، جزءاً من ذاكرتنا، فإنها تصبح شيئاً نتطلّع إليه حين نحاول تحديد ما سيحدث لاحقاً. كما أنها تؤثر في كيفية رؤيتنا للمستقبل. حين يأسرنا التشويق في رواية ما ونسأل كيف ستنتهي، فإنّ جزءاً من المعلومات التي نعتمد عليها لإثراء تساؤلنا هو تجربة القراءة

بأكملها. يعيش البطل دائماً، كما نقول لأنفسنا، أو يعيش دائماً تقريباً. نقرأ رواية ما من خلال نافذة جميع الروايات التي قرأناها سابقاً. وإذا حاولنا في حياتنا معرفة سبب تصرف شخص ما بهذه الطريقة أو تلك، وما قد يفعله هذا الشخص فيما بعد، فإنَّ تجربة القراءة والفن لدينا تغدو جزءاً من المعلومات التي نأخذها في الحسبان.

نحن دائماً في مرحلة انتقالية، إذ نتقل من الماضي إلى المستقبل، وبغض النظر عن مدى اعتبارنا للماضي، فإنَّ معظم انتباهنا مركزٌ على المستقبل. نفعل هذا لأسباب موجودة على مستويات مختلفة في الأهمية، ولكن ببساطة نفعل ذلك من أجل تجنُّب عدم الراحة، لإدراك ما هو قادم وتجنُّب اقتراب نهايتنا لأطول مدَّة ممكنة. هذا القلق يشغلنا بالكامل، فهو غريزي وفكري ونفسي وروحي. وهو موجود إلى جانب الاهتمامات الأخرى كلها، لذا حتى حين نقرأ رواية ما، فإنَّ إحدى مخاوفنا هي: ما الذي يمكنني أن أخذه من هذا ليساعدني في مقابلة أو تجنُّب نهايتي القريبة؟ ربما سنتعلَّم كثيراً أو قليلاً، وسيتأثر كلُّ ما سنتعلَّمه بتكويننا العاطفي والنفسي والفكري والروحي، الذي يؤثر في درجة الذاتية أو الموضوعية لدينا، مما قد يؤثر أيضاً في قدرتنا على تعلُّم أي شيء على الإطلاق.

ولأنَّ شاغلنا الشاغل هو كيف سنقابل موتنا الوشيك أو نتجنَّبه، فإننا نحيط أنفسنا بإعادة تمثيل مجازي لهذه العملية. يُستخدم التلاعب لخلق مثل هذه الاستعارات. كل حدث رياضي هو استعارة إلى حدِّ ما لتكشف عن مصيرنا الشخصي. وهذا لا يخبرنا بشيء عما يتعلَّق بأهمية لعبة كرة القدم أو تفاهتها، فالاستعارة موجودة إضافةً إلى لعبة كرة القدم. وقد جادل بعض الناس بأنه في أوقات عدم الاستقرار الاجتماعي والثقافي، ثمة تركيز كبير على هذا النوع من التلاعب، وهذه التشريعات الخاصة بمصيرنا. من المؤكد أنَّ الفنون تشهد تغييراً وتطوراً أكبر في مثل هذه الأوقات. لم يُطلَق على عصر النهضة عصر ولادة جديدة إلا بعد مدَّة طويلة من هذه الحقيقة. لِمَا كان هذا العصر في قمته، كان يُنظر إليه على أنه تغيير هائج ومحمووم في اتجاهات لا يمكن تحيُّلها.

الفن أيضاً هو تشريع كهذا، فهو يحدّد ما هو معروف، أي تجربتنا، مقابل ما هو غير معروف. كما أنه يُشرك توقعاتنا، وقدرتنا على التوقّع. في الحدث الرياضي نشاهد فريقين يتنافسان على النصر، ولدينا في معظم الأحيان مرشح مفضّل، ونتعاطف مع أحد الفريقين. لدينا في العمل الفني، في المقابل، مُشاهد أو قارئ أو مستمع أو جمهور أو صانع. وبمجرّد أن اشترك فريقان في صراع، يشترك معهما الجمهور والصانع أيضاً. ما يحاول الجمهور تحقيقه هو أكثر من الفهم العادي، بل إنه نوع من المكافأة، ذلك النوع الذي يسمح به الفن سواء كان من خلال التنفيس الكامل أم بعض المتعة. ولكي يكون هذا الأمر فعّالاً، يجب أن يشارك الجمهور، ويجب أن يصبح نوعاً من المنافسين. يجب إشراك عقل الشخص، ولو في الحدود الدنيا، وأن يتساءل، ولو في الحدود الدنيا، عما سيحدث بعد ذلك. في معظم مشاهدات التلفاز، تُعدُّ هذه عملية سلبية إلى حدّ ما. أما في الفنون المختلفة فتصبح هذه العملية أكثر تفصيلاً. كما كتبت في مكان آخر، يفهم المرء القصيصة بطرح الأسئلة بقوة عنها. ومن عادة المرء أن يتوقّع، وأن تكون لديه توقعات. أما الفريق الآخر، أي الصانع، فيعمل ضد توقعاتنا من خلال التلاعب بالأحداث. والأمور لا تسير كما نتوقّع، بل تسير على نحو مختلف، ولكن من الناحية المثالية نشعر بالمفاجأة والرضا، حتى لو كانت النهاية مروّعة، كنهاية مسرحية «الملك لير» لشكسبير.

كتب يوهان هوزينغا (Johan Huizinga) في كتابه هومو لودنز (*Homo Ludens*) الآتي: «يُولدُ الشعورُ كلّهُ من التلاعب، التلاعب المقدّس للعبادة، والتلاعب المرح للمغازلة، والتلاعب العسكري للتنافس، والتلاعب المولع بالجدال للغرور والاستهزاء والقدح، والتلاعب الماهر للذكاء والاستعداد».^(١) وأيضاً، «ما تفعله اللغّة الشعرية بالصور هو التلاعب بها، فترتّبها بأسلوبها، وتغرس الغموض فيها بحيث تحتوي كل صورة على إجابة عن لغز ما».^(٢) إنَّ القول إنَّ الشعر ينشأ من التلاعب لا

(١) Johan Huizinga, *Homo Ludens, a Study of the Play Element in Culture* (Boston, 1955), p. 129.

(٢) *Ibid.*, p. 134.

يعني أنه ينبغي ألا يؤخذ على محمل الجد، ونقيضُ التلاعب هو ليس الجديدة بل الصدق. في الواقع، يُعدُّ اللهو مهماً جداً. كتب هوزينغا: «الرعونة والنشوة هما القطبان اللذان ينتقل التلاعب بينهما»^(١).

إنَّ مجال التلاعب الذي ينخرط فيه الجمهور والصانع هو الوقت نفسه، وهو المستقبل الذي كنا نناقشه. إنَّ الأدب والموسيقا متعاقدان، ويتطلَّب الفن المتعاقب تلاعباً بلحظات المستقبل. نقترُبُ منها لحظة تلو أخرى، والصانع هو الذي يتلاعب بهذه اللحظات لتحقيق غايات محددة. حتى الفنون التشكيلية تستفيد من التسلسل والزمن. لا يمكننا أن نتصوّر فن النحت ثلاثي الأبعاد دفعة واحدة، في حين يعمل أيُّ رسام على ترتيبه وتصميمه بحيث يُرى شيء واحد أولاً (سواء كان شكلاً أم خطأً أم لوناً أم ملمساً أم مجموعة من تلك العناصر)، ثم شيء ثانٍ وهلم جرّاً. غالباً ما كان برويغل يجذب جوانب الصورة بشخص أو شجرة، ثم يخلق نمطاً متعرجاً ليقود عين المشاهد إلى الصورة من أجل خلق إحساس بالتسلسل. في لوحته «سقوط إيكاروس»، فإنَّ أرجل إيكاروس التي تختفي في الماء هي ربما ما نكتشفه أخيراً، في حين أنَّ ما نراه أولاً هو الفلاح غير المبالي والغافل الذي يحرث حقله.

يحاول الشعر الغنائي، سواء في الشعر أم الموسيقى، خلق تجربة شخصية عاطفية قوية في لحظة من الزمن، ولكن لأنَّ لديه مدّة، فإننا نختبر القصيدة الغنائية على مدى سلسلة من اللحظات. أما السرد، من ناحية أخرى، فهو موجود في لحظتين أو أكثر من الزمن: حدث هذا، وحدث ذلك. كان يُنظر إلى هذا عبر التاريخ على أنه يتطلَّب تقدُّماً، لكونه سببياً، لكنَّ السُّرياليين وضعوا حداً لذلك. من الممكن تماماً أن تحتوي السرديات الحديثة على حدثين أو أكثر غير مرتبطين البتّة. تتطلَّب هذه السرديات مدّة فقط، إلى أن تصبح المدّة نفسها جزءاً من تعريف السرد؛ والشعر الغنائي، الذي نعتقد بأنه عكس السرد، له مدّة أيضاً.

(١) Ibid., p. 21.

كان كل هذا مقدّمة. موضوعنا هو تلاعب الصانع بالوقت، وتلاعبه بالأحداث ضمن التسلسل لخلق التوتر والتشويق والقلق والخوف بأنّ ما نتوقعه خاطئ أو مختلف على الأقل، ولا نتوقّع، أخيراً، معرفة النتيجة أو أيّ سيطرة. غير أنّ النتيجة قد تكون مجزية. يتلاعب الصانع بالأحداث، إلى حدّ ما، ليجعل الجمهور مشدوداً إلى العمل، ولحث القارئ على القراءة. وفقاً لهذا التعريف، الكلمة هي حدث، والصوت حدث، والفاصل في الأبيات حدث، والصمت أو التوقف حدث. وكل هذا هو شكل من أشكال التلاعب توجد فيه علاقة بين الجمهور والصانع، التي تشبه في بعض الأحيان المنافسة الموجودة بين فريقين مشاركين في لعبة: لدى الجمهور توقعات معيّنة؛ يحرف صانع اللعبة تلك التوقعات أو يتجنّبها أو يحبطها، ولكنه لا يترك القطعة تنهار، فيبقى لدى الجمهور أمل.

بين خصائص التلاعب، كتب هوزينغا الآتي:

«نفكر في التوتر وعدم اليقين. ثمة سؤال دائماً: «هل سيؤتي ثماره؟» يتحقق هذا الشرط حتى حين نظاهرها بالصبر ونحلُّ أحجية الصور المقطّعة، والقصائد المرتبة ترتيباً معيّناً، والكلمات المتقاطعة، ولعبة ديابولو، وما إلى ذلك... كلّما ازدادت اللعبة صعوبة، ازداد التوتر في الناظرين. قد تُبهرُّ لعبة الشطرنج المتفرّجين، على الرغم من بقائها غير مثمرة للثقافة وخالية من السحر المرئي، ولكن بمجرد أن تكون اللعبة جميلة للنظر إليها، فإنّ قيمتها الثقافية تكون واضحة. ومع ذلك، فإنّ قيمتها الجمالية لا غنى عنها في نظر الثقافة. يمكن للقيم الجسدية أو الفكرية أو الأخلاقية أو الروحية أن ترفع التلاعب إلى المستوى الثقافي بالقدر نفسه من الأهمية. وكلّما كان مناسباً أكثر أن نرفع النبذة، وشدة الحياة في الفرد أو المجموعة، باتت جزءاً من الحضارة نفسها»^(١)

كتب هوزينغا: «ثمة شيء يحدث هنا؛ يكمن جوهر التلاعب في تلك العبارة، ولكن هذا «الشيء» هو ليس النتيجة المادية للمسرحية... بل الحقيقة المثالية أنّ اللعبة

(١) Ibid., pp. 47-48.

هي نجاح أو جرى استنتاجها بنجاح»^(١). يبدأ المرء بقراءة قصيدة أو قطعة نثرية وهو يتساءل عما إذا كانت التجربة مجزية أم لا، وما إذا اكتملت فكرتها البسيطة أم لا، وما إذا كانت ستعطينا تلك الومضة من المتعة أم التنفيس الكامل. يوجد أمامنا إحباط أو إشباع، حتى اللامبالاة هي شكل من أشكال الإحباط في أن الراحة لم تتحقق. يأتي التوتر الذي يشعر به المرء من الموازنة بين الأمل والقلق، الأمل في أنه سيكون مجزياً والخوف من أنه لن يفعل ذلك. هذا التوتر هو أحد أهم أدوات الفنان.

يميل الكتّاب المبتدئون إلى ترتيب عملهم زمنياً، ويبدوون بالحدث الأول من حيث الوقت، ويتحرّكون خطوة خطوة إلى أن يصلوا إلى الحدث الختامي، الذي غالباً ما يكون الموت، وهو أكثر الأحداث قطعياً بينها كلها. كان التنقيح الذي اقترحه تشيخوف لمثل هذه القصص هو قطعها إلى نصفين والبدء في المنتصف، وبذلك فإنه يحثُّ الكاتب على إجراء العمل وليس العرض، لكن الأمر معقد أكثر من ذلك. يفكر كثيرٌ من الكتّاب المبتدئين في الموضوع وليس في الأداة الوسيطة؛ إذ يرون القصيدة أو القصة أو الرواية بأنها ليست أكثر من وسيلة للتعبير عن الذات. يصبح شكل القصيدة، أو الأداة الوسيطة، مثل الغلاف حول قطعة حلوى: شيء يجب التخلص منه للحصول على الأشياء الجيدة. قد يكون للرسم في بداية الرسم إحساس كيف يريد أن تكون الصورة، لكنّ الرسام لا يفكر بالضرورة في الأبقار والأشجار والحقول على أنها موضوع رسمه، بل يفكر في اللون والخط والشكل والملمس والضوء، التي يمكن التلاعب بها كلها في أشكال تمثيلية، أو يمكن تركها مجردة. وبالطريقة نفسها قد يأخذ الشاعر أو الملحن في الحسبان مدةً زمنية معينة ملأى بأحداث معينة: أصوات وإيقاعات وسرعة الإيقاع وتغيّرات في نبرة الصوت وتوقفات الصمت، وما إلى ذلك. قد يأتي الموضوع لاحقاً، أو قد ينشأ من التفكير في هذه الأحداث، وفي حالة الملحن، قد لا يحدث ذلك على الإطلاق، فقد لا يكون الشعور الذي أدى إلى التأليف الموسيقي معبراً عنه شفهيّاً. وخلال ٤٠ عاماً من التدريس، عرفتُ المئات من النساء والرجال

(١) Ibid., p. 49.

الأذكياء الذين لديهم رغبة جامحة في الكتابة، وفشلوا لأنهم يرون الشكل بأنه ليس أكثر من وسيلة لما يريدون قوله. لديهم قصة ليسردوها لها الأسبقية على الأداة الوسيطة التي يستخدمونها في السرد، لكن الشعر لا يعمل بهذه الطريقة.

يمكن القول ببساطة إنه بالطريقة نفسها التي تُنظَّم بها اللوحة المساحة، كذلك تُنظَّم قطعة من الكتابة أو الموسيقى الوقت. ولما كانت قطعة من الكتابة تستخدم كلمات، والكلمات لها معانٍ محددة، فإن ذلك المعنى يُنظَّم أيضاً، لكنه لا يزال محكوماً بالزمن وبالتسلسل والمدّة. ثمّة مدّتان: مدّة الحدث أو السرد التي يجري سرده، ومدّة قطعة الكتابة. لدى رواية الحرب والسلام لتولستوي وغزو نابليون لروسيا مدد زمنية مختلفة تماماً، ولكن إحدى قواعد أرسطو للمأساة أنّ وحدة الزمن - التي أصرت على حدوث العمل ضمن دورة واحدة للشمس [أي يوم واحد] - هي محاولة لتوحيد مدة الحدث ومدّة الشكل من أجل إيجاد مظهر الواقع، إضافةً إلى أشياء أخرى.

شرط آخر يعقّد العمل هو أنّ العمل الفني يجب أن يكون مؤثراً؛ يجب أن يلمس المشاعر. مهما كان العمل - رواية الحرب والسلام، أو سقف كنيسة سيستين، أو سيمفونية بيتهوفن التاسعة - فإنه أولاً وقبل كل شيء صورة مجازية لوعي الإنسان وإحساسه بالحياة. يجب على الفن أن يلمس المشاعر؛ لأنه استعارة للشعور الإنساني، ويجب أن ينقل هذا الشعور. تبدأ القصيدة بتجربة عاطفية، وفي عملية صنعها ومراجعتها، يحدد هذا الشعور كل جانب من جوانب القصيدة، حتى الفواصل - إلى أن تحاول القصيدة بأكملها (إذ يصبح الشكل والمضمون متشابكين) التعبير عن هذا الشعور. في الواقع، تحاول القصيدة أن تكون هذا الشعور، وأن تُعيد إنشائه من أجل السماح لإنسان آخر بخوض تجربته. أريد ببساطة أن أتطرق إلى هذا الأمر وأتابع، لكن هذا هو السبب في أن أحداث القصيدة يجب أن تكون مؤثرة، ولماذا لا يمكن أن تكون القصيدة ببساطة تعبيراً عن أرقام أو كلمات غير مبررة أو حتى حكاية بسيطة. لا يكفي أن تحاول القصيدة أن تشغلنا بذكائها أو حتى بشكلها، بل يجب علينا أيضاً أن نهتم بها. قد تكون رائعة، لكنها ستكون تافهة أيضاً.

ثمة نقطة أخرى أريد أن أوضحها، ثم أتركها ورائي وهي أن الفنان لا يملك عادةً نهاية عمله في الأفق حين يبدأ العمل. يكتب الشاعر ليكتشف سبب كتابته. كما كتب جون غاردنر (John Gardner) في كتاب حول الرواية الأخلاقية، «ما يفهمه الكاتب - على الرغم من أن طالب الأدب أو ناقده لا يحتاج إلى هذا الفهم - هو أنه يكتشف أفكاره ويعالجها ويختبرها في عملية الكتابة. وهكذا، تُعدُّ الرواية، في أفضل حالاتها، كما قلت، طريقة تفكير، وأسلوباً فلسفياً».^(١) «توصل الرواية الأخلاقية المعاني التي اكتشفتها عملية إنشاء الرواية».^(٢)

يتضمّن في هذه الفكرة الاقتناع بأنّ القصيدة أو القطعة النثرية هي شيء مصنوع. ولا يجري استلامها من الخارج، أو تخرج انطلاقاً من حساسية الفنان وتفوّقه. يجري العمل عليها، والمعاناة معها، وقد يكون المنتج النهائي أشياء كثيرة، لكنه أيضاً شكل من أشكال المسرحية. كتب هوزينغا الآتي:

«إنّ التقارب بين الشعر والمسرحية ليس خارجياً فحسب، بل يظهر في بنية الخيال الإبداعي نفسها. في تحويل العبارة الشعرية، وتطور الفكرة الرئيسة، والتعبير عن الحالة المزاجية، ثمّة عنصر من التلاعب ينشط هنا. وسواء في الأسطورة أم القصيدة الغنائية أم الدراما أم الملحمة، أم أساطير الماضي البعيد أم الرواية الحديثة، فإنّ هدف الكاتب، الواعي أو غير الواعي، هو إنشاء التوتر الذي «سيسحر» القارئ ويجعله مذهولاً. يقبع تحت كل كتابة إبداعية موقف بشري أو عاطفي، قوي بما يكفي لنقل هذا التوتر للآخرين، ولكن لا يوجد كثير من هذه المواقف، هذا هو بيت القصيد. وبوجه عام، تنشأ مثل هذه المواقف إما من الصراع أو الحب أو كليهما معاً... الفكرة الرئيسة في الشعر والأدب بوجه عام هي الصراع».^(٣)

ما أريد أن أنظر إليه هو القصيدة الأخيرة، والتلاعب المكتمل للأحداث خلال مدّة زمنية محددة. يبدأ المرء قراءة قصيدة بإحساس متزايد من التوتر الناشئ عن الأمل

(١) John Gardner, On Moral Fiction (New York, 2000), p. 107.

(٢) Ibid., p. 108.

(٣) Huizinga, Homo Ludens, pp. 132-133.

والقلق، الذي يأتي أيضاً من الإحساس المتزايد بالمخاطر. ينشأ هذا التوتر بالتساوي من الشكل والمضمون. ويؤثر الشكل والمضمون بالتساوي في بعضها بعضاً. بمعنى آخر، يؤثر التلاعب في الشكل في التوتر المحيط بالمضمون والعكس صحيح. تأتي القصيدة إلى القارئ، لحظة بلحظة، من وقت المستقبل، ويتطلع القارئ إلى هذا المستقبل من خلال توقُّع ما سيأتي بعد ذلك، بوساطة سلسلة من التوقعات التي تكوِّنت في حياة القارئ كلّها وتجربة القراءة. إذا لم يقرأ القارئ قصيدةً قط، أو خاض تجربة قراءة قصائد سيئة أو مربكة فقط، فإنّ التوقع سيكون منخفضاً نوعاً ما، ولن يكون التوتر موجوداً تقريباً، ولكنّ الفضول شكّل من أشكال التوتر.

يسعى الشاعر إلى التأثير والسيطرة على تجربة القارئ الزمنية من خلال التلاعب بالوقت، أي بالدهشة والتشويق. تحدث المفاجأة حين يحدث شيء لم تكن تتوقعه، ويمكن أن تكون صغيرة جداً. يمكن أن تكون القافية مفاجئة، ويكون المطلب في الواقع مفارقة: أن يكون الشيء مفاجئاً بالكامل، ومع ذلك تشعر بأنك محقّ تماماً.

يحدث التشويق حين يخلق الكاتب رغبةً في القارئ لمعرفة أكثر، فيغدو القارئ مُستثمراً عاطفياً وفكرياً في النتيجة. يجب أن يكون لكل جملة وبيت سبب في داخلها لقراءة الجملة التالية أو بيت الشعر. ومرة أخرى، هذه مسألة تتعلق بالشكل والمضمون. لقد كتبتُ عن هذا الأمر في الفصل الذي تناول موضوع «السرعة»، ولا أرغب في تكرار ما قلته، ولكن السرعة ببساطة هي الاختلافات التي نتحكم فيها في الزخم المستمر للقصيدة، وتعتمد على جعل القارئ يريد أن يعرف، باستخدام جهل القارئ على أنه طاقة لدفعه إلى آخر الصفحة، وثمة توتر بصورة متزايدة: هل سينجح ذلك أم سينهار؟ من الواضح أنّ المرء يقرأ القصيدة أكثر من مرة، ومن الناحية المثالية، يكتشف أموراً جديدة في كل مرة، في حين أنّ إحدى خصائص الصورة هو أنها لا يمكن تضمينها، وأنها تستمر في إشراك العقل من حيث تقديمها لنا مزيداً من المواد، ومن خلال ظهورها بأنها تحتوي على الإجابة عما يبدو لغزاً غامضاً.

نبدأ في توقُّع اللحظة التي نمسك فيها الكتاب، نفتح الصفحة، ونشاهد شكل القصيدة وطولها، ونقرأ العنوان، ونقرأ بيت الشعر الأول وننظر في العلاقة بينها.

تحدث هذه الأحداث واحدة تلو الأخرى، ومن سمات هذا التسلسل هو إما أنه سيؤدي إلى تحقيق الذات أو يجعلنا نبتعد. تأمل قصيدة جون دن «ولاء المرأة». يخلق العنوان بحد ذاته توتراً من خلال تحفيز بعض التوقعات المرححة. لدينا كلنا أفكار أو تصوّرات مسبقة حول ولاء المرأة.

والآن بعد أن أحببتني يوماً كاملاً،

حين تغادرين غداً، ماذا ستقولين لي؟

هل ستحتشين عندئذٍ بوعدك الجديد الذي قطعته؟

أو تقولين إننا الآن

لسنا هؤلاء الأشخاص كما كنا في سابق عهدنا؟

أو تقولين إن هذه الوعود التي قُطعت خوفاً من الحب

وغضبه يمكن لأي إنسان أن يحنثها؟

أو مثل الموت الحقيقي، الذي يُنهي الزواج الحقيقي

هكذا تكون عقود زواج العشاق صوراً للموت،

تربط العشاق حتى النوم، الذي هو صورة الموت غير الصادقة؟

أو، نهايتك الخاصة لتبريرها،

ولأنك اتخذت التغيير والزيف،

لا يمكن أن يكون هناك طريق لك سوى الزيف ليكون صادقاً؟

سأكون مجنوناً وعبثياً إذا جادلتُ، وانتصرت ضد هذه الأفكار

وهو ما أمتنع عن فعله،

لأنني بحلول الغد، قد أؤمن بها أيضاً.^(١)

(١) John Donne, The Complete Poetry and Selected Prose of John Donne and the Complete Poetry of William Blake (New York, 1941), pp. 4-5.

تصنع القصيدة شكلاً كاملاً في البداية والوسط والنهاية، وهو شكل حجتها وصيغتها. لا أريد أن أقول كثيراً عن صيغتها، على الرغم من أن المفاجآت التي نجدها في قصيدة شكلية قد تكون مختلفة عن تلك الموجودة في قصيدة من الشعر الحر. يمكن للتوتر أن ينشأ، ويمكن أن تحدث المفاجأة حين ينشأ نمط ما ثم يُنقل بعيداً. يمكن استخدام أي قافية أو مخطط وزن في مثل هذا النمط. يسمح الإيقاع القوي في بيت الشعر الأول للشاعر (جون دن) بمفاجآت صغيرة فيما بعد حين يستخدم البدائل. يحتوي بيت الشعر الأول على أربع تفعيلات، وتحدث المفاجأة حين ينتقل إلى خمس تفعيلات في البيت الثاني. وأقصد بالمفاجأة أنها لم تكن متوقعة. تصبح الأبيات القصيرة مفاجأة، وفي ظهورها الثالث لديه بيتان قصيران. جرى إسقاط نمط القافية (AA, BB, CC)، وفي بيت الشعر السابع حين يعطينا ما هو خارج القافية من نمط (C) (حتى القوافي الأخرى هي مفاجآت). ثم يعطينا الشاعر (D, E, E, D) قبل العودة إلى الشائيات. تأتي مفاجآت كثيرة في القصيدة الرسمية من التوترات الموضوعية مقابل الشكل: استبدال الوزن، وما هو خارج القوافي، وتوقفات غير متوقعة أو قيصرية، تغيير في طول البيت، وطول المقطع، والسجع، والجناس، والتشديد. ويحدث كثيراً أيضاً في قصيدة الشعر الحر. يشير هوزينغا إلى أن كل ثقافة في كل عصر من عصور التاريخ قد طوّرت الشعر قبل أي شكل فني آخر، وأن في كل حالة استُخدمت فيها هذه العناصر الرسمية نفسها. كما كتب أيضاً: «الترتيب الإيقاعي أو المتماثل للغة، أي وصول القافية أو السجع إلى العلامة، والتمويه المتعمد للحس، والبناء المصطنع والماهر للعبارات، كل ذلك قد يكون عبارة عن أقوال كثيرة لروح التلاعب»^(١).

تبدأ قصيدة (جون دن)، من حيث السياق، بالمتحدث وهو يقدم بياناً، ثم يسأل حبيته سؤالاً بناءً على ذلك البيان. يوجد عنصر الصراع في احتمال يمكن أن يطرحه الحبيب على المتحدث، على الرغم من وعودها بأن تكون مخلصه له. ثم يقدم المتحدث خمس إجابات محتملة، كل منها أكثر تعقيداً ومفاجأة من سابقتها، وتصل إلى نتيجة

(١) Huizinga, Homo Ludens, p. 132.

خاطئة أو ما قبل الأخيرة بالقول إنه يستطيع هزيمة كل هذه الحجج بحجج من عنده. ثم تتحوّل القصيدة إلى نهايتها الحقيقية، المفاجأة الأخيرة: أنني قد لا أحتاج إلى تقديم أيّ حجة، لأنني غداً قد أشعر بالطريقة التي تشعرين بها.

يبدو عنصر التلاعب واضحاً: أي جدال هو منافسة، والحجة الزائفة لها عنصر إضافي من الفكاهة. يبدو المتحدث أيضاً أنه يتنافس مع نفسه؛ لأنّ كل إجابة من إجاباته تصبح أكثر تعقيداً وتناقضاً. في الاحتمال الأخير نصل إلى أخطر مستوى في القصيدة: منذ أن اقترحتِ أنتِ بنفسك الزيف، أي الزنا، لماذا أعتقد أنكِ ستكونين مخلصه لي؟ في الواقع، إذا كان الزيف هو طبيعتك، فعندئذٍ ستكونين صادقة في زيفك فقط. المرأة مجنونة عشية، ويعتمد نظام قيمتها كلياً على رغباتها وليس على أيّ نظام من السبب والنتيجة. ومن ثمّ، فإنّ ولاء المرأة زيف، لكن مفاجأة القصيدة الأخيرة هي أنها قد لا تختلف عن ولاء الرجل.

تبلغ مدة قراءة القصيدة نحو ٤٥ ثانية، وخلال ذلك الوقت يجري فيه تحدي توقعات القارئ المختلفة وإحباطها حين يأتي عنصر إلينا تلو آخر. ومثلما يكون المعنى محفوراً، إذا جاز التعبير، كذلك يكون الصوت من خلال أسلوب القصيدة وإيقاعاتها وبناء جملها. لا ينفصل الصوت عن المعنى. وبالذخول إلى اتجاهات لم نتوقعها، تزيد القصيدة من قلقنا من أنّ كل شيء قد ينهار، فتمشي على حبل مشدود من المعنى. ولكن حينئذٍ يجلُّ الشعر (دَن) التوتر من خلال التوصل إلى نتيجة نشعر بأنها مفاجئة وصحيحة تماماً.

من المؤكد أنّ أكثر التطبيقات فعالية لدى الكاتب، من حيث التلاعب بتوقعات القارئ، هي الجملة الإنكليزية نفسها. حين نسمع اسماً، نتوقّع فعلاً؛ وحين نسمع فعلاً نتوقّع مفعولاً به، فتعقيدات القواعد والنحو هي من أقوى أدوات الكاتب. إنّ كلمة «الآن»، التي يبدأ بها الشاعر (دَن) بيته الأول، تقودنا إلى نوع مختلف من التوقّع من كلمة «غداً»، التي يبدأ بها بيته الثاني. الخيارات الأربعة في كلمة «أو»، التي تُبدئ الإجابات البديلة تعمل على أنها نُذُرٌ مصغّرة تعلن عن خيارات جديدة. يُشار إلى

الأنماط المحدودة للجملة الإنكليزية بقواعد نحوية محددة العناصر. لدى سماع أحدها، ننخرط في نوع معين من التوقعات. ولا نعرف ما سيقال بعد ذلك، لكن لدينا فكرة جيدة عن الشكل القواعدي الذي سيتخذه، مما يوفر لنا شكلاً يدلّ على المعنى.

انظر إلى قصيدة ماري أوليفر (Mary Oliver) في مجموعتها رياح غربية:

لقد هَرَبَ الكلبُ مرةً أخرى

ويجب أن أبدأً بمناداة اسمه

وأصقّق بيديّ، لكنّ السماء كانت تمطر طوال الليل

وارتفع جدولُ الماء الضحل،

صريراً مضطرباً يندفع فوق

الحجارة الطحلبية

يتقدّم نحو الأمام

مع موسيقا حلوة عذبة

ومن ثمّ لا أريد أن أجعلها

متشابكة مع صوتي

أناذي وأستدعي كلبتي الصغير ليعود علي عجل،

وأنظر إلى ضوء الشمس والظلال تطارد بعضها بعضاً،

وأستمع كيف تدور الرياح، وتقفز، وتغوص إلى الأعلى والأسفل؛

من أنا لأستدعي جسده الصُّلب والسعيد

أقدامه الأربع البيضاء التي تحب الالتفاف والدوس

من خلال الأوراق الداكنة

ليأتي ويمشي بجانبني، مطيعاً.^(١)

(١) Mary Oliver, West Wind (New York, 1997), p. 6.

هذه قصيدة من الشعر الحر ولها خصائص كثيرة. تبدو جملة واحدة، ولكن بداخلها أمرين تعجبين واستفهاماً. وبغض النظر عن المدة الموجودة في نهاية القصيدة، فإن علامة الترقيم الوحيدة هي الفاصلة التي تسبق الكلمة الأخيرة. تنص القصيدة على حالة في عنوانها، وتعطي بقية القصيدة سلسلة من ردات الفعل على هذه الحالة. وهي حالة شائعة، فمن الصعب أن نمضي حياتنا دون مطاردة كلب هارب ذات مرة. سيظهر الصراع الضروري في العنوان: كلبٌ قد هرب. لكن هذه ليست القضية، ونشعر بالدهشة لاكتشاف أن الصراع الحقيقي يأتي مع السؤال الخفي: «من أنا لأستدعي جسده الصلب والسعيد». إن تركيب تلك الجملة الطويلة مُشار إليه بالكلمات التي تبدأ بمعظم الأبيات: (و، لكن، هو، انتهى، مع، لذا، مع، أنظر، أسمع، من أنا).

تستخدم القصيدة تركيبها لتقليد جدول الماء الذي «يتدفق» في بيت الشعر الخامس. وتدفع القصيدة أيضاً نحو الأمام، وتحاكي ضيق تنفس المتحدثة التي تطارد الكلب. وهذا يستمر ١٢ بيتاً إلى أن تقطع المتحدثة الحركة باستخدام أمرين موجّهين إليها، تليهما لحظة تفكير: من أنا! تُقرّ المتحدثة بأنّ ثمة عالمين: العالم الحر والعالم المقيد، العالم الطبيعي والعالم المتحصّر. هذه هي العوالم المقدّمة في القصيدة، وهي مفصولة بفاصلة واحدة، الطاعة من جهة وكل الاندفاع من جهة أخرى. يا له من تلاعب عظيم! لدى قراءة القصيدة، نظاردها حتى يوقفنا أمران - انظر، اسمع - اللذين يفاجئانا ويؤدباننا. ألا يقول أوليفر إننا لا نفعل ما يكفي من ذلك في هذا العالم، وإن في اندفاعنا الشخصي نجهل العالم من حولنا؟ من نحن جميعاً لنفرض إرادتنا على ما نجهله؟ ثم يتوقف اندفاع القصيدة مع تفعيلتين من الوزن العميق، اللتين تُبدئان بيت الشعر الأخير.

تفاجئنا قصيدة أوليفر أيضاً في اختيارها للكلمات، وموسيقاها الحلوة العذبة، والجسم الصّلب والسعيد، والعجلة والدواسة من خلال الأوراق الداكنة، في حين يضيف ضيق التنفس في اندفاعها نوعاً آخر من التوتر إلى توتر اللعبة، هل سيبقى زخم القصيدة تحت سيطرتها؟ التشويق قليل جداً - هل ستعيد كلبها؟ - ويتضاءل أكثر مع

بيت «كلمي الصغير ليعود بسرعة». لسنا قلقين من أن كلباً دانهاركياً مسعوراً قد بات طليقاً. لقد نَظَّم أوليفر مدّة القصيدة لإنشاء عدد من التأثيرات المحددة. يُعَيَّر تسلسل لحظات القصيدة السرعة والتركيز، ويعيد توجيه التركيز ويصبح شعاراً لما يجده أوليفر رائعاً عن العالم الطبيعي - طاقته وعدم قابليته للتأقلم. إنها تفعل ذلك عن طريق التلاعب بالوقت، من خلال صياغة التسلسل، وما يدفع هذا، إلى جانب أشياء أخرى، هو الشغف بالتلاعب. القصيدة نفسها هي لعبة الوسم التي يفوز بها المؤلف، لكن هذا الفوز بالذات يحاول تحديد التمييز بين العالمين الطبيعي والمتحضّر. يوجد أكثر من ١٢٠ كلمة على جانب واحد من الفاصلة، وواحدة فقط على الجانب الآخر، لذا يقول أوليفر إن العالم الطبيعي أهم من العالم المتحضّر.

إليك قصيدة لروجر فانيغ (Roger Fanning): «رباط الحذاء» من مجموعته الحنين إلى الوطن:^(١)

يجب أن يكون رباط حذاء زوجها المتوفي مفكوكاً.

الأرملة، التي أغرقت وجهها عند أسفل النعش،

جعلت أسنانها تفعل ذلك. تغييرات طفيفة: منذ زمن بعيد

اعتقدت بعُض القرى أن الروح ستقلق من مثل هذه العقدة

ومن ثمَّ تُبعد عن رحلتها، في حين اعتاد الآخرون (المرعوبون

من غروب الشمس) ثني شباك الصيد على موتاهم

لمنعهم من النهوض والتجوال مثل مصاصي الدماء.

أما الأرملة التي يومض فولكلورها، أفكار

تتكوّن من عدم تسلسل، لا تكاد تستطيع التركيز

على أظافرها لتخفيف العقدة. يشعر باقي جسمها

(١) Roger Fanning, Homesick (New York, 2002), p. 8.

بأنه يطفو، مستيقظة مثل شخص يحاول الوقوف

في زورق. وهي تعرف الآن: نعيش فوق خليج

يصعد منه، ضباب ضخم، وكوايس (مرض، حطام سيارات،

إلى ما لا نهاية) التي تشمُّ اللحم المضيء الذي نحبه.

تربطُ رباط حذائه. أملنا الغافل والعميق

بحاجة إلى عرض احتفالي في هذا القوس الأسود الأنيق.

يخطف فانيغ انتباهنا على الفور بصورة امرأة تُغرق وجهها في نعش زوجها لتفكَّ رباط حذائه بأسنانها. ويقدِّس الشاعر هذا الفعل من خلال اختيار الكلمات والنحو الذي يكون معقداً بحد ذاته. الوضع غريب إلى أقصى الحدود، ويتابعها بمزحة: «تغييرات طفيفة»، كما لو كان فعل الأرملة عادياً. إنَّ استخدام فانيغ للمقاطع المشددة وغير المشددة، والجناس، والقافية، والسجع، وفواصل الأبيات، واختيار الكلمات، والكلمات الجديدة، كلّها أدوات الشعر اللفظية، تُفقدنا توازننا، أي نحن غير قادرين على التنبؤ باتجاه القصيدة. تُحبِّط توقعاتنا ويزداد التوتر. لاحظ كيف أنَّ القوافي الجزئية والكاملة لكلمات مثل: مفكوك، في، قدم، يعمل، عقدة، بقي، إلخ تحدد بنية المقطع الأول. لا يسعنا إلا أن ننظر إلى هذا على أنه تلاعب، والتلاعب يحيط بموضوع جدي وعميق: تحاول المرأة التعامل مع حزنها الشديد، وتواجه إدراك أنَّ الكوايس يمكنها أن «تشم اللحم المضيء الذي نحبه». يبدو أنَّ هذا البيت اختتم القصيدة، ولكن بعد ذلك تأتي النتيجة الثانية بأنَّ الحزن يمكن أن يُوازَن ويُخفَّف إلى حدِّ ما بالحفل: القوس الأسود الأنيق.

إنَّ التلاعب الذي يحدث هنا هو سمة من سمات الشعر، ويجب أن نرى أنَّ التلاعب بالشكل متشابك تماماً مع المضمون إلى درجة أنَّ المضمون سيكون معدوماً أو غير موجود تماماً لولا ذلك التلاعب. ليست إعادة الصياغة إلا ظل كل شيء. إنَّ الكشف عن القصيدة ليس وسيلة لتحقيق نهاية، لحظة تجسيد، بل إنها نهاية في حدِّ

ذاتها. لا يقرأ المرء قصيدة من أجل نواة الحقيقة أو من أجل قصتها، بل من أجل تجربة قراءة القصيدة. نواة الحقيقة، إذا جاز التعبير، هي العاطفة التي تؤدي إلى صياغة القصيدة، وتخرج من الكل، تُدمج في العملية برمتها. إنَّ طريقة الحديث توصل المعنى. لا يمكن فصل معنى فانيغ عن تسلسل القصيدة الزمني. تتعامل الأرملة في القصيدة مع صراع صغير، وهو رباط الحذاء المعقد، على أنه طريقة لحماية المرأة نفسها من صراع أكبر، وهو حزنها. ولما كانت هذه العقدة في قصيدة فانيغ هي رمز للحالة العاطفية للأرملة، كذلك تكون القصيدة رمزاً لحالة الإنسان، في حين أن التلاعب الذي يكون أسلوب عملها يصبح أيضاً طريقة للتعامل مع العالم.

كتب هوزينغا: «في الثقافة القديمة»

«لا تزال لغة الشعراء أنجع وسيلة للتعبير، إذ لها وظيفة أوسع وأكثر حيوية من إرضاء الطموحات الأدبية. إنها تضع طقوساً في كلمات، وهي الوسيط في العلاقات الاجتماعية، ووسيلة الحكمة والعدالة والأخلاق. تفعل كل هذا دون تحييز لطابعها التلاعبية... ولكن مع زيادة الحضارة في الاتساع الروحي، فإنَّ المناطق التي يكون فيها عامل التلاعب ضعيفاً، أو لا يكاد يكون محسوساً ستتطور على حساب المناطق التي لديها تلاعب حر. تصبح الحضارة كلها أكثر خطورة، يفقد القانون والحرب والتجارة والتقنيات والعلوم اتصالها بالتلاعب، وحتى الطقوس، بمجرد أن يبدو المجال بامتياز أنه يعبر عن مشاركة عملية التفكك. وأخيراً، يبقى الشعر فقط على أنه معقل التلاعب الحي والنبيل»^(١).

يبدو أنَّ للتلاعب قدرة على صرف انتباهنا وإرشادنا بشأن قدرنا، ولكن مع ازدياد جدية الحضارة، يأتي الإلهاء ليأخذ الأسبقية على إعطاء التعليمات. لم يعد التسلسل الزمني للأحداث في الفنون رمزاً لحالتنا. يصبح التشويق والمفاجأة ذا قيمة من أجل مصلحتها، ولم تعد مُدمجة في الكل. يحلُّ المشهد محل الفكر. تعمل الأحداث الرياضية والأفلام والتلفاز على تحويل انتباهنا عن مظاهر القلق، بدلاً من أن تقودنا إلى

(١) Huizinga, Homo Ludens, p. 134.

تحليلها. والنتيجة، للأسف، هي زيادة العمى الثقافي، وتراجع الأهمية المعطاة للشعر، ويصبح العمى الثقافي إحدى الزخارف التي ينتقدها السياسيون، فهو لا يؤخذ، كما يقولون، على محمل الجد.

هذه هي خسارة الحضارة، لكنني أسأل ما المسؤولية التي يتحملها الشعراء أنفسهم لإحداث هذا الأمر؟ تعتمد جوانب التلاعب في الشعر على التواصل وعلى حاجة الشاعر إلى التفكير في كل لحظة من عملية المراجعة، إذ يكون القارئ في علاقة مع العمل من أجل «إبهار القارئ وسحره»، كما كتب هوزينغا. من الناحية الفنية، يحقق الشاعر ذلك من خلال السيطرة على التجربة الزمنية لقارئ القصيدة. ولكن على أي حال، بمصطلحات أوسع، يحتاج الشاعر إلى أن يُعرّف لنفسه ما يعنيه بالتواصل، وحتى وظيفة الشعر داخل الثقافة. ربما يكون عدم الاكتراث لهذه الأمور من جانب الشاعر جزءاً من السبب الذي يفسّر عدم اكتراثه المتزايد للشعر في العالم على نطاق أوسع.



الهيئة العامة السورية للكتاب

الفصل الخامس عشر

عابر الطريق في الشارع الخالي من الطيور

ضع في الحسبان نظامين نستقي من خلالهما معرفتنا عن العالم. العالم الأول استطرادي ويتميّز بالتفكير التحليلي. نراه بسهولة في القياس المنطقي الآتي:

كل الرجال فانون

سقراط رجل

سقراط فانٍ.

يتكوّن القياس المنطقي من فرضيتين واستنتاج؛ لكل فرضية مصطلح مشترك مع الاستنتاج ومصطلح مشترك مع الفرضية الأخرى. يعرفه قاموس ميريام وبستر بأنه «مخطّط استنتاجي لحجة رسمية تتكوّن من فرضية أساسية وثانوية واستنتاج». ويعرّف الاستدلال بأنه «اشتقاق استنتاج من خلال التفكير المنطقي، وعلى وجه التحديد: استدلال يكون فيه الاستنتاج حول التفاصيل يأتي من الفرضيات العامة أو العالمية». يعطي المثال الآتي: «كل فضيلة جديرة بالثناء. اللطف فضيلة. لذا، فإنّ اللطف جدير بالثناء».

تأخذ العلوم أصلها من هذا الفكر الاستطرادي. ينصّ قانون زيروث للديناميكا الحرارية على الآتي: «حين يكون نظامان في حالة توازن مع نظام ثالث، يجب أن يكون هذان النظامان في حالة توازن بعضهما مع بعض»، وفي الهندسة نعلم أنه إذا كانت زاوية (A) تساوي الزاوية (C)، والزاوية (B) تساوي الزاوية (C)، فإنّ الزاويتين (A) و (B) متساويتان.

تعتمد تكنولوجيا الحاسوب والمحاكم القضائية والشركات التجارية كلها على التفكير الاستطراذي، الذي يستخدم مزيجاً من التجريبية وتقديراً للسبب والنتيجة، وقدرةً على افتراض ما لا يُعرَف مما هو معروف وفق قواعد المنطق والتحليل.

النظام الثاني الذي نستقي من خلاله المعرفة هو نظام غير استطراذي، ويقوم على التشابه أو القياس بدلاً من التطوير المتتالي والمزيد للفكرة. وغالباً ما يعتمد على صورة يمكن تحويلها إلى صورة بيانية. إليكم إحدى قصائدي المفضلة من و. س. ميريون «مجازات آسيوية»:

الحياة

لهب الشمعة

رياحٌ قادمة. (١)

تبدأ الصورة البيانية على أنها تشبيه يتطوّر إلى تشابه: تشبه الحياة لهب الشمعة، ويشبه الموتُ الرياح. ومثلما ينطفئ لهب الشمعة بفعل الريح، كذلك ستطفئ الحياة بالموت. وهنا نجد هذا الأمر منطقياً أيضاً. إنه مشتقٌّ من تجربتنا، وكيف وسّعت تلك التجربة إحساسنا بالسبب والنتيجة. يجري افتراض نقطة تشابه، وهذا يكون الاستنتاج، وهو ليس بالضرورة صحيحاً، أنّ ما ينطبق على أحدهما سينطبق على الآخر.

وعلى أيّ حال، في حين أنّ النظام الاستطراذي قد يصنع كثيراً من الحركات المتتالية قبل الوصول إلى نتيجة، فإنّ النظام غير الاستطراذي يمكن أن يوضّح وجهة نظره بطريقة تبدو فورية. يبدو فهمنا عفويّاً، ولا تكاد صفحات الشرح تعطينا فهماً للصورة البيانية أكبر مما فهمناه في ذلك الفهم الفوري على ما يبدو، لكن دعونا نلاحظ ما يحدث. حصلنا على ثلاثة أجزاء من المعلومات، ويطلب منا أن نتخيّل جزءاً رابعاً. يُقدّم جزآن من تلك الأجزاء الثلاثة من المعلومات على أنها تشبيهان: الحياة مثل لهب الشمعة، ثم يُنشأ تشابه محتمل بوساطة الجزء الثالث من المعلومات: رياحٌ تقترب من

(١) W. S. Merwin, The Asian Figures (New York, 1973), p. 87.

لهب الشمعة. السؤال الذي طرحته المعلومات المفقودة هي أنه إذا كانت الحياة مثل لهب الشمعة، فما الذي يمكن مقارنته بالريح؟ علينا فقط أن نسأل السؤالين كيف ولماذا لنعرف الإجابة. في الواقع، تبدو محاولة السؤال آلية وتفتقد للوعي.

ولكن من أجل الوصول إلى إجابة، يجب علينا أن نقدّم بُعداً زمنياً. تُعطي الصورة لحظة واحدة فقط في الوقت المناسب، ولكي نفهمها، يجب أن نتخيّل الماضي والمستقبل. علينا أن نوَفّر سرداً بسيطاً لتخيّل العاقبة. تجري تصفية هذه المعلومات من خلال تجربتنا، ونعرف تأثير الرياح على لهب الشمعة، ويمكن اختبارها تجريبياً.

لنعد إلى النظام الأول، نظامنا الاستطراذي. ينص القانون الأول من الديناميكا الحرارية على أنه حين نحضر جسماً ما ليحتك بجسم أكثر برودة، تحدث عملية تسبب تعادلاً في درجات حرارة الجسمين. يحدّد القانون الحرارة على أنها شكل من أشكال الطاقة، التي يمكن تحويلها إلى عمل ميكانيكي وتخزينها، لكنها ليست شيئاً مادياً. الحرارة، التي تُقاس بالسرعات الحرارية والعمل والطاقة، ومقاسة بوحدّة الإِرع (erg)، ظهرت بوساطة التجربة أنها مكافئة. هذا القانون مشتقّ من شيء ما لوحظ أول مرة في الطبيعة: على سبيل المثال، الصخور التي أدفأتها الشمس. ثم جرى اختبار القانون، ووُضِعَ وطُبّق. وعلى نحو مبسّط، بات من الممكن لأيّ شخص أن يتخيّل ما يمكن أن يحدث إذا أشعلنا ناراً تحت خزان ماء، وتلاعنا بقوة البخار. قادت هذه الفكرة إلى المحرّك البخاري. كان هذا الفعل التخيلي تشابهاً: إذا كانت الفكرة أنّ هذا يشبه ذاك، وذاك يشبه هذا. لكن القانون، وهو حقيقة أنّ وضع جسمين جنباً إلى جنب يجعلهما متساويين من حيث درجة الحرارة (قدماك، على سبيل المثال، على زجاجة ماء ساخن)، هو مجرد بداية. لكن هذا ليس صحيحاً تماماً. لم تكن الحقيقة هي البداية، بل كان التعبير الرسمي لها.

دعونا نعدّ إلى الصورة الأخرى:

الحياة

لهب الشمعة

رياح قادمة.

هذا أيضاً تشابه مع العنصر الرابع المفقود وهو الموت. بسؤالنا كيف ولماذا نكتشف العنصر الرابع. توضّح صورة كهذه أحد العناصر الرئيسة للقصيد. إنها بناء لغوي يجمع ثلاثة عناصر متباينة، وتقودنا إلى أن نستنتج عنصراً رابعاً في الصورة، وهو ما يمكن أن نطلق عليه «استعارة». إليكم قصيدة من قصائد إميلي ديكنسون (Emily Dickinson):

يمكن أن يموت الضفدع من الضوء!

الموت هو الحق المشترك

بين الضفادع والرجال -

بين الإيرل والإنسان البسيط

ثمة امتياز.

لِمَ التباهي، إذن؟

سيادة البعوضة

كبيرة مثل سيادتك.^(١)

تُقدّم هذه القصيدة أيضاً مقارنة: الموت هو الحق المشترك للضفادع والرجال، والأشخاص الذين يحملون لقب إيرل والأشخاص البسطاء، أنت (أو ربما المتحدث) وبعوضة. ثمة عنصر رابع جرى إغفاله: إنَّ الضفادع بالنسبة إلى الرجال تشبه بعض التجريد المجهول بالنسبة إلى الغطرسة. حين نسأل أسئلة مثل كيف ولماذا، ندرك أنّ ديكنسون تكتب عن التواضع. لِمَ يجب عليّ التباهي؟ لِمَ يجب أن أشعر أنني أستحق كثيراً جداً؟ ما الأجر العظيم الذي سأحصل عليه من مستقبلي؟ الموت فقط، ويأتي إلى البعوض والذباب والضفادع أيضاً. ومن ثمّ، لِمَ أكون مغروراً؟

(١) Emily Dickinson, Selected Poems & Letters of Emily Dickinson, ed. Robert N. Linscott (New York, 1959), p. 88.

إنَّ عملية القصيدة - ذات العناصر الثلاثة والعنصر الرابع الذي نستدل عليه من خلال التشابه - تشبه استخدام التشابه الموجود في تطبيق القانون الأول للديناميكا الحرارية. وهذا لا يعني التركيز بوجه خاص على القانون الأول للديناميكا الحرارية، بل يعني إظهار أنه يوجد فيه وفي القصيدة أيضاً عمل قريب من التشابه. معظم التطبيقات العلمية هي عمل من التشابه، ومعظم القصائد تستخدم التشبيه، إما في مجملها أو من خلال استخدام استعارة معينة في جزء من القصيدة أو كليهما.

الإجراء الآخر المطلوب عند محاولة فهم استعارة ما - مثل تحيّل بنية سردية - تحقّقه ديكنسون في بيت الشعر «لِمَ التباهي، إذن؟» الذي هو في حدّ ذاته استعارة لبيت «لماذا تعيش بالطريقة التي تعيشها؟» وهذا السؤال بالذات يأخذ القصيدة من لحظة واحدة، وبصورة مثالية، يقود القارئ إلى تحيّل قسم كامل من حياته.

انظر إلى قصيدة للشاعر الفرنسي جان فولين (Jean Follain) بعنوان «النساء اللواتي يخطنَ كسوة الخدم». الترجمة بقلم و. س. ميروين.

حين يجلُّ الليلُ

تتوقفُ النساءُ اللواتي يخطنَ كسوة الخدم

وينتظرن حتى يحصلن على الضوء الذي يرغبن فيه.

البلدة مغطاة بالثلوج،

وحينئذ يغنين

ويسمع عابراً الطريق في الشارع الخالي من الطيور

ترتفع الأصوات الدافئة الواضحة

من هؤلاء الفتيات اللواتي يصنعن ملابس الخدم

ويذهب حزيناً وحيداً

إلى عشاء وهمي.^(١)

(١) Jean Follain, *Transparence of the World*, trans. W S. Merwin (New York, 1969), p. 15.

الوضع بسيط. رجلٌ يمشي وقت حلول الظلام في فصل الشتاء، ويسمع مجموعة من الفتيات اللواتي يبدأن في الغناء. في القصيدة الأصلية، كان الكلمة الفرنسية لهؤلاء النساء هي (*les couseuses*)، التي لا تعني الخياطات، بل النساء اللواتي ينجزن أعمال الخياطة الوضيعة، وخياطة الأزرار وحواشي الثياب. هؤلاء بنات فقيرات جداً، فتيات متواضعات جداً. إنهن لا ينجزن الخياطة لأيّ شخص مهم، بل يَحْطُنَ الأزياء الرسمية للخدم الذين يعملون إما في ركن السيارات أو في الفنادق أو في منازل الأثرياء. وهنا لدينا مقارنة ضمنية. لَمَّا كان الخادم حتى الآن أدنى من الأشخاص الذين يخدمهم، فإنَّ هؤلاء الفتيات أقل بكثير من هذا الخادم.

«يسمع الرجلُ أصواتَ الفتيات، وهذا يزيد من إحساسه بالحزن والعزلة. لاحظ أنَّ القصيدة لا تقول إنه ذاهب إلى منزله، بل إنه مغادر.» على الأرجح أنه سيأكل بمفرده في مطعم. في الفرنسية، بيثُ الشعر الأخير من القصيدة هو (على جالسي طاولات الأشباح) (*à des tablées fantômes*). تعني كلمة (*tablées*) مجموعة من الأشخاص الذين يجلسون إلى طاولة. على سبيل المثال، طاولة المسيح تشير إلى العشاء الأخير. لا يمكن للمرأة أن يكون لديه جالسين إلى طاولة بمفرده، وهكذا لدى الرجل أشباح يجلسون إلى طاولات. وحتى كلمة «أشباح» ليست مماثلة بالضبط. عشاؤه هو وجبة يتناولها أشباح، شيء من الفنتازيا أو الخيال. وسينضم إليها أناس اخترعوا أو عاشوا في مكان آخر أو ماتوا.

يحمل هذا التشبيه بعض التماثل مع التشبيه في قصيدة ديكنسون. يُوضَع الأشخاص المتواضعون جداً إلى جانب الرجل، وليس لدينا أيّ فكرة حقيقية عن مكانته أو مركزه، ولكنَّ الجالسين إلى الطاولات يمكن أن يوحوا أيضاً بتجمّع فكري. تغني النساء، والرجل صامت والشارع بلا طيور، أي دون أغنية. أصوات النساء دافئة، وكل شيء في الخارج بارد. النساءُ أفقرُ الفقيرات، ويبدو أنَّ ليس لديهن سبب للغناء. ومع ذلك فهن يغنين. في سؤالنا أسئلة حول كيف ولماذا، تنتقل التفاصيل الأخرى إلى السطح. نقرأ البيت الأول - حين يأتي الليل باللغة الفرنسية - حرفياً أولاً،

ثم تتخذ القراءة معاني مجازية - العزلة والموت - التي يركّز عليها ميروين مع اختيار كلمة «يقع». ثم لدينا بناء الجملة الغريب في بيت الشعر الثالث: توقّف وانتظر لتعطى الضوء الذي يرغب فيه. إنهم يغنين في الظلمة، ويغنين لأنهن ينتظرن. ليس لديهن شك في أن النور سيأتي. تقف النساء، والرجل الذي في الشارع، في المكان نفسه: الظلام. لكنّ النساء يؤمنن باقتراب النور، في حين لا يؤمن الرجل بذلك، فليس لديه إلا التخيلات والتصورات.

لدى فولين قصائد أخرى عن حظ الملحدّين: الرجل «الذي يرى الفراغ في أعماق السموات»^(١) ربما يقترح شيئاً مشابهاً هنا، وهو معنى مدفوع إلى تمييز أكبر بالإشارة إلى قدوم الليل، أي المدينة المغطاة بالثلج مثل تابوت مغطى بالأرض والشارع الخالي من الطيور. غير أنّ أصوات الفتيات دافئة وواضحة ومتصاعدة، ولكن أكثر ما يريده فولين هو التناقض: هذا بالنسبة إلى ذاك يشبه ذاك بالنسبة إلى هذا. وهو يريد سخرية التناقض. فالفتيات شبه الفقيرات لديهن الفرح والأمل. لدى الرجل حزن ووحدة وشيء آخر، وهو العنصر المفقود في التشابه. إنه شخص بلا أمل. تدور القصيدة حول يأس الرجل في مواجهة الظلام الوشيك، فهو لا يؤمن بالنور القادم. والآن ليست هذه القصيدة، ولا أيّ قصيدة أخرى، قانوناً فكرياً أو لغزاً. إنّ الهدف من قصيدة فولين هو الإتيان بإجابة قاطعة: رجل يقرب من نهاية حياته، ولا يشعر بأيّ أمل. ليست الإجابة غاية القصيدة، بل إنها جزءٌ من وسيلتها.

إنّ إحدى وظائف القصيدة هي أن تجعل القارئ مشاركاً. ومن خلال استبعاد أحد عناصر التشبيه يزيل فولين روايته من مستوى الحكاية، ويفرض على القارئ طرح الأسئلة حول كيف ولماذا. من الناحية المثالية، يفرض القارئ إطاراً زمنياً للقصيدة، ويُخرجُ القصيدة من لحظة ثباتها وتخيّل الماضي والمستقبل: من أين أتى الرجل وإلى أين سيذهب. إنّ المنطق المتضمّن هنا معقول مثل استخدامنا للقانون الأول للديناميكا الحرارية لإنشاء محرك بخاري. لم يُعدّ القارئ متفّرّجاً، بل بات مُستثمراً من الناحية

(١) Ibid., p. 27.

العاطفية. إذا قرأ المرء القصيدة بعناية ووصل إلى هذه النقطة، فإنه لا يحصل على الإجابة ببساطة، مثلما يكون خمسة ضرب خمسة يساوي خمسة وعشرين؛ يدرك المرء فجأة حالة الرجل الذهنية في الشارع الذي لا طير فيه: لن أذهب إلى أي مكان، ولا أحد ينتظرنني، أصل إلى نهاية حياتي في حالة عزلة وانفصال عن الكتلة البشرية، وحين أموت، وهو أمر وشيك، أعتقد أنني سأتوقف، ولن أكون أكثر من قطعة من الظلام. يمرُّ المرء، في تلك اللحظة، بشعور عميق من التعاطف. وهذه ليست مسألة تعاطف مع الرجل، لأننا لا نعرف شيئاً عنه. نتعاطف مع ما يشعر به، وليس مع من يكون؛ نتعاطف مع مأزقه الوجودي. نشعر ونشعر بقوة ولو لبرهة وجيزة - لأنه لحسن الحظ يمكننا الابتعاد - ما يختبره هذا الرجل حين يسير في الشارع الثلجي في ظلمة متزايدة، إذ يسمع فجأة الفتيات يغنين، ذلك أنهن بشرٌ متواضعات جداً يصعب تحيّل وجود أي سبب للغناء.

«البلدة مغطاة بالثلج، وحينئذ يغنين». لاحظ كيف تخلق كلمة «حينئذ» إحساساً بالسبب والنتيجة، إذ تشير إلى أن غناءهنَّ استجابةً للبرد والظلام. وبسبب الثلج فإنهن يغنين. وهو الذي يجعلهن يغنين. هل تعتقد أن الأمر مصادفة، وأن ثمة إيجاءً لأصوات ملائكية؟ إنه ليس كذلك. ولا هو من قبيل المصادفة أن تحمل العبارة الفرنسية (الجالسون إلى الطاولة) في طياتها تلميحاً للعشاء الأخير؛ إنها ببساطة الطريقة التي يمكن أن يعمل بها الشعر في يد سيده.

كلّمنا تعمّق المرء في القصيدة، فهمّ على نحو أكثر وضوحاً أنه لا توجد كلمة لها أيّ عنصر تعسفي. حتى كلمة «أمنية» في بيت الشعر الثالث تتخذ معنى أكبر. لا يتوقعن ببساطة أو يُردن أو يطلبن هذا النور، بل يرغبن فيه وحين يرغبن فيه يغنين، على الرغم من أنه سيبدو في حياتهن أنه ليس لديهن ما يسعدن به. ما يسعدن به هو ما ينتظرهن: إيمانهن بالحياة المستقبلية بعد الموت؛ إذ لديهن أمل.

يطرح فولين سلسلة من الألغاز لإشراكنا. بمجرد أن نصبح مشاركين في القصيدة، يقودنا الرجل إلى لحظة التعاطف مع حالة الرجل. ما هي حالته؟ حين نحاول تسميتها، نرى، في الواقع، أنه لا يوجد اسم دقيق لها. يأس؟ شعور بالوحدة؟ عزلة؟ قلق روحي؟ كل هذه المصطلحات هي تقليل لحالة الرجل العاطفية التي تكاد تكون مضحكة.

ثمّة عنصرٌ آخر ههنا. يسير الرجل في الظلام ويسمع فجأة الغناء. هذه هي اللحظة الحالية للقصيدة التي يشير إليها فولين بكلمة «حينئذٍ»، وهي اللحظة التي تُبدئُ السرد حين يكاد الرجل يتوقف ويسأل: ما هذا الصوت؟ رداً على ذلك، يتدفق إحساسٌ بالاعتراف به في نفسه، ويزداد وعيه بموقفه إلى حدٍّ كبير. العملية التي يمرُّ بها القارئ هي بالضبط العملية التي يمرُّ بها الرجل. حين يسأل الرجل سؤالاً، نسأل نحن سؤالاً أيضاً. وحين يُفاجأ الرجل، نُفاجأ نحن أيضاً. يُعطى الرجل وميض البصيرة حول وظيفته، ويخرج من لحظته الوحيدة التي يضع فيها قدماً تلو أخرى على المسار الزلق، وفجأة يدرك منحى حياته ككله، ونظام الإيمان الكامل الذي يرى حياته من خلاله. وماذا عنا، ألا نحظى بتجربة مماثلة؟

هنا نتعقب حياتنا في لحظة معينة، إذ نفكر قليلاً في أقدامنا على البقعة غير المؤكدة، حين يكون لدينا فجأةً هذه اللحظة الأكبر. تواجهنا باختصار بنيتنا التحتية الروحية كلها، في حين يوجد الرجل على أنه نقطة تباين. ويؤمن بهذا، لكن بَمَ نؤمن نحن؟ ومهما يكن ما نؤمن به، فإننا نفهم أيضاً ما يؤمن به الرجل، ومن المحتمل جداً، أن نرى أن معتقداتنا لا تميّزنا بصورة مستحيلة، ولكنها تربطنا بالأسرة البشرية. ومثلما يرتبط الرجل فجأةً بالفتيات اللواتي يغنين، كذلك نرتبط نحن بالرجل. في تجربة القصيدة، يعمل كل شيء لِيُسهِمَ بالآتي: إنَّ اختيار الكلمات وكيف تُرتَّب، والاستعارات، وعنصر السرد، الذي نتناوله بالتسلسل، كلها تعمل على إنشاء شيء يحدث في لحظة واحدة من الزمن: لحظة اعتراف القارئ المفاجئة، التي يمكن مقارنتها بلحظة اعتراف الرجل المفاجئة.

حسناً، تحدث أشياء كثيرة هنا، كأن تتكشف القصيدة بمجملمها التي نختبرها على أنها عمل فني. ونغدو مشاركين في هذه العملية. في واقع الأمر، لن تنجح القصيدة إلا إذا جعلنا الشاعر مشاركين. يريدنا فولين أن نشعر، لا أن ندرك فحسب، لكنه لا يريدنا بالضرورة أن نشعر بالتعاطف أو الشفقة، بل أن نفهم مشاعره: أن نشعر، ولو برهة وجيزة، بما يشعر به الرجل في القصيدة. والحصول على تلك اللحظة لا يمنحنا

إحساساً بتقدير حياة الرجل فحسب - رجل فرنسي يعيش في بلدة صغيرة في شمال فرنسا في مطلع القرن تقريباً - بل بتجربة شعورٍ بالوعي لحياتنا الخاصة. يسهم كل شيء في القصيدة في ذلك حتى الصوت. لذا، عليك أن تنسى للحظة أن هذه ترجمة. كان ميروين، في أحسن أحواله، يحاول إيجاد صوت مشابه أو، على الأقل، يحاول إيجاد صوت لا ينتقص من العناصر الأخرى للقصيدة. نشعر بسرور من هذا الأمر، ونختبر أيضاً إحساساً بالتواصل والاعتراف والمعرفة، فنُعطي بناء لغوياً يحدد عاطفةً مُحكَّمة لا توجد كلمات لوصفها، وتحدد عاطفةً لم تكن موجودة في مفرداتنا، فكل ما لدينا أفكار مجردة: حزين، ووحيد، ويأس.

تحاول كل قصيدة ذات مركز عاطفي أن تُنشئ ارتباطاً عاطفياً وفكرياً وروحياً وجسدياً مع القارئ. يؤدي بعض القصائد ذلك ببساطة، وبعضها الآخر بطريقة أكثر تعقيداً. كلها تقريباً تفعل ذلك من خلال إغفال المعلومات التي يكتشفها القارئ من خلال إجراء التشابه والمثالة - اللغز - الذي يقود القارئ إلى خوض تجربة القصيدة. لا تشير القصيدة فقط إلى حدث ما، بل تعيش الحدث من خلال تقديم إجابات عن أسئلة القارئ حول كيف ولماذا.

ما نتيجة هذا الأمر؟ من السهل أن نقول: لا يوجد للفن دور أخلاقي، وهذا، في الأساس، جزء من تعليقات صانعه. ولكن بمجرد أن ينظم الشاعر القصيدة ويقرؤها عامة الناس، من المستحيل أن ننكر هذا الجانب الاجتماعي والأخلاقي. لا يحاول الشاعر أن يعلمنا شيئاً، ولكن القصيدة، مع ذلك، تعلمنا شيئاً.

وهكذا، نعود إلى قانون الديناميكا الحرارية: «حين يكون نظامان في حالة توازن مع نظام ثالث، يجب أن يكون هذان النظامان في حالة توازن بعضهما مع بعض». لوحظ هذا الأمر في البداية ثم جرى صوغه. وبمجرد صوغه، يصبح من الممكن تطبيق مبادئه. بُني محركٌ بخاري، ثم تطوّرت السيارات، ونحن نستخدمها فعلياً، وما إلى ذلك.

في قصيدة «النساء اللواتي يَخِظُنّنّ ملابس الخدم» نصل إلى نقطة خوض تجربة عاطفة قوية لم نخبرها من قبل، أو لم نخبرها من قبل بهذه الطريقة بالذات. بمجرد أن

نختبرها في القصيدة، تصبح العاطفة جزءاً منا، نعرفها وندركها، وتصبح العاطفة واحدة من الأدوات الكثيرة التي نستخدمها لفهم العالم. وهذا ما يشير إلى أحد وظائف الفن: يقودنا العمل الفني إلى خوض تجربة عاطفية أو أكثر من العواطف المعقدة، التي ليس لدينا لغة محددة لها، أو لدينا ربما لغة محدودة جداً لها. بهذه الطريقة تُعلّمُ الفنونُ عواطفنا وتُهدِّبُها - فتنحَرّر من قيود كلمات مثل «حزين»، و«سعيد»، و«وحيد»، و«غاضب». إضافةً إلى ذلك، من خلال جعل هذه التجربة عاطفية، فإنها تأخذنا للحظات من عزلتنا الوجودية وتربطنا ببشر آخرين. ومن خلال إيقاظ إحساسنا بالارتباط بالآخر، فإنها توقظ إحساسنا بالمسؤولية. يشعر ذاك الآخر كما أشعرُ، ويشعر جاري كما أشعر أنا.

لا يُولّد الأطفالُ بهذا الإحساس: بالنسبة إلى الطفل ليس هناك سوى أنا. في المرة الأولى التي يؤذيك فيها طفلك، فإنه يشعر بالدهشة من إمكانية تعرُّضك للأذى. كان الطفل يعتقد، حتى ذلك الحين، أنه وحده القادر على الشعور بالألم. وبمجرد أن يدرك الطفل أن ثمة انفصلاً بينه وبين الآخرين، فإنه يبدأ بتطوير اللغة لمعاودة التواصل معك. يتعلّمُ الطفلُ اللغة في محاولة منه لإعادة تكوين الوحدة، التي بدت كأنها موجودة عند الولادة وفي بضعة الشهور تلك. ولكن بالطبع مع تطور لغة الطفل، فإن الانفصال يزداد. اللغة، إذن، محاولةٌ لخلق تواصل والاعتراف بالمسافة.

يساعدنا التعاطف على سدّ فجوة هذه المسافة، ويسمح لنا أن نعيش في مجتمع أكثر من قوة الشرطة، مجتمع موجود من أجل أسباب أكثر من الحفاظ على الذات. الفن هو الذي يعلمنا - من خلال السماح لنا خوض تجربة - أن البشر الآخرين لديهم البنية العاطفية المعقدة نفسها التي لدينا، وأنه يمكنهم أن يتأذوا مثلنا يمكن أن تتأذى، وأن يكونوا سعداء بقدر ما نستطيع أن نكون سعداء. تبدأ هذه الاكتشافات في طفولتنا مع أسرنا، ولكنها بعد ذلك تبدأ في التبدد أو البقاء دون تطور. كيف يتعلّم المرء العيش في مجتمع وأين يتعلّمه؟

إذا ادّعى أحدهم أن قوانين الديناميكا الحرارية ينبغي ألا تُدرّس في المدرسة، لأنها رفاهية وترفّ، فإن الناس سيعتقدون بأنه مجنون. ومع ذلك، فإن للفنون دوراً

تربوياً كبيراً كالدور الذي تؤديه العلوم والرياضيات واللغات والتاريخ، وما إلى ذلك. لا أعني أن طلاب الصف السابع يجب أن يكتبوا الشعر. قد يكون هذا الأمر ممتعاً، لكنه لن يفيد كثيراً في تثقيف عواطفهم. تتحرك قصيدة فولين خطوةً خطوةً إلى أن تنشأ لحظة تاريخية حين تكون الحياة العاطفية للقارئ والحياة العاطفية للرجل في القصيدة - آلية فولين - واحدة. ما هو معطى، إذن، فضلاً عن أمور أخرى، هو جزء من المعرفة المهمة والمفيدة مثل أي معلومة نأخذها من العلوم: المعرفة حول عاطفة معينة قد تؤثر في سلوكنا وسلوك الناس من حولنا. لا أؤكد أفضلية الشعر على الفيزياء، بل أقول إننا بحاجة إلى كليهما بدرجة متساوية. إذا جرت إهانة أي من النظامين، فإننا إذن لا نضمن الجهل فحسب، بل نُضعف قدرة الإنسان على الحياة داخل المجتمع. إننا نضمن بقاء الناس دون نمو أو تطور من الناحية العاطفية. هل نمتنع عن السرقة والقتل لأننا نخاف القانون، أم بسبب إحساسنا بالمسؤولية التي تتطور من تعاطفنا، بما يتيح لنا أن نفهم كيف تشعر ضحيتنا وكيف تعاني؟ يؤدي الفن أشياء كثيرة، ولكن إحدى أكثر وظائفه أهميةً هي تثقيف عواطفنا، فهو يعلمنا كيف نعيش في المجتمع.

قد يقول بعض النقاد: لا يهم ما تأخذه من قصيدة ما (أو أي عمل فني). إذا كان الفنان يكتب قصيدة عن الحمر الوحشية، ويظن أحدهم أنها قصيدة عن الأبقار، فهذا أمر مقبول. ولكن الناس الذين يطرحون هذه الحجة يستبعدون ١٠٠٠٠ سنة من الإنتاج الفني. لم تكن هذه الطريقة التي يعمل بها الفن على الإطلاق. بمجرد أن نجادل أن الفن لا يحتاج إلى تواصل، وأنه ليس تبادلاً للمعلومات، فضلاً عن أمور أخرى، فإننا نحول العمل إلى قطعة زخرفية. إنه يعمل على أنه إلهاء ويخلق تجربة ليست مشتركة - مع كل قارئ يعيش تجربة مماثلة من القصيدة - بل تجربة خاصة ومميزة. ثم تصبح التجربة أنانية. إنها تصرف العقل عن مآزق الإنسان دون غرض آخر سوى صرف الانتباه نفسه. وبالمثل، إذا قلنا إن الفن لا يحتاج إلى أن يكون عاطفياً، وأنه لا يحتاج إلى مركز عاطفي، فإننا نختار مرة أخرى الزخرفة: شيء قد يسلي، ويشتت، ويوجه حتى، لكنه يفتقر إلى هذا الارتباط العاطفي الذي نراه ممكناً في أفضل ما في الفن. الزخرفة البحتة بالنسبة إلى الفن هي كالعادة السرية بالنسبة إلى الحب: شيء حيوي قد جرى استبعاده.

لنلق نظرة على قصيدة أخرى من قصائد فولين: «خواطر أكتوبر». الترجمة هي لميرون.

كيف يحبّ المرء
هذا النيبذ الرائع
الذي يشربه المرءُ وحده
حين ينير المساء تلالها النحاسية،
لن يجوب صياداً الآن
أراضي الصيد المنخفضة،
تبدو أخوات أصدقائنا
أجمل

في الوقت نفسه ثمة تهديد بالحرب،
توقفت حشرة،

ثم تابعت طيرانها.^(١)

نتعلّم هنا أن نقرأ شاعراً. بعد قضاء الوقت مع فولين، نرى كلمة «أكتوبر» أو بيت شعر مثل «حين ينير المساء تلالها النحاسية»، الذي يوحي بالخريف أو المساء أيضاً من حياة المرء. تحدّد الأبيات التسعة الأولى من القصيدة عاطفة الرضا الخريفي، حتى إنّ ثمة لمسة من الفكاهة حين يسخر المتحدث من نفسه باعتدال: «تبدو أخوات أصدقائنا أجمل». ولكن ما يجعل الطبيعة العاطفية للقصيدة مقنعة هو تأكيدها الزوال. العاطفة عابرة، وهي على هذا النحو إلى حدّ ما بسبب تدخل العالم الخارجي: «في الوقت نفسه ثمة خطر الحرب». يضع هذا الوعي حداً للشعور. كما يشير أيضاً إلى صغر حجمنا، ففي النهاية، الحرب واسعة جداً، وتشكّل الصورة الأخيرة، وهي

(١) Ibid., p. 65.

تشبيهه: «توقفت الحشرة، ثم تابعت طيرانها». المتكلم هو الحشرة، أنا الحشرة، أنت الحشرة. تُختبر هذه القناعة من خلال شيء ضعيف على نحو لا يُوصف. حتى لو كان الشخص قوياً، فإنه لا يزال يخضع لقوى أقوى منه بكثير. نختبر القناعة وبعد ذلك، في بيتي الشعر الأخيرين، ثمة شعور غريب الأطوار تقريباً بالرضا. نخطو خارج أنفسنا، إذا جاز التعبير، ونصبح مدركين لما كنا نشعر به: «توقفت الحشرة، ثم تابعت طيرانها». لا يوجد حكم. تعمل القصيدة، فضلاً عن أشياء أخرى، على تحديد عاطفة معقدة تأخذ قيمتها إلى حد ما من زواها وإلى حد ما بسبب ذلك الشعور بالرفاهية، الذي يمرُّ به مخلوق صغير جداً، وضعيف جداً، وقصير العمر جداً، إلى درجة أنه حتى لحظة الرفاهية هذه، لا شيء يبدو أقل من معجزة.

ربما شعرنا بشيء كهذا، أو يمكننا أن نتخيّله، أو ربما سنشعر به قريباً. ومثلما يؤخذ المتحدث بعيداً عن اللحظة، حين يشير إلى تهديد الحرب، كذلك نُخرِجُنا القصيدة من اللحظة لرؤية حياتنا بأكملها. تتيح لنا القصيدة الاستمتاع بلحظة من المتعة العابرة والمؤقتة، التي تظهر في طعم هذا النيذ الرائع الذي نرتشفه، على سبيل المثال، في حين تجعل الشمس التلال المشجرة حمراء، وهي لحظة بين النور المتلاشي والظلام: الساعة بين الكلب والذئب، كما يكتب فولين في قصيدة أخرى.^(١) يتمثل هذا الشعور بالهدوء العابر في طعم النيذ على اللسان في وقت معين من اليوم وفي موسم معين، غير أن القصيدة تسمح لنا بخوض تجربة شعور سريع الزوال، يجب أن تمرّ اللحظة: «توقفت الحشرة، ثم تابعت طيرانها». نسأل أنفسنا: «ماذا تفعل تلك الحشرة هناك؟» ثم ندرك أننا نحن الحشرة. ووجود القصيدة حتى يقترح الزوال من خلال عدد أبياتها: أحد عشر بيتاً قصيراً.

لا يمكن فصل الفن عن قدرته على التعليم، فنحن نختبر شيئاً لم نشهده من قبل. ونتيجة لذلك، يتوسّع عالمنا. ستعطينا القصيدة في كثير من الأحيان تجربة لسنا قادرين على إعادة صوغها، وهي موجودة بوصفها صورةً نفكر فيها ونستمدُّ الحكمة

(١) Ibid., p. 27.

منها، ولكننا لا نستطيع تسميتها. أو ربما ليست حكمة، ربما تكون مجرد صوت طحن تروس الدماغ المسننة في أثناء محاولتها التعامل مع المسألة.

إليك قصيدة للشاعر يانيس ريتسوس بعنوان «المجنون»، التي كتبها ريتسوس في سن الثامنة والسبعين، وترجمها مارتن ماكينزي:

ما الأكاذيب التي نختلقها لنحافظ
على مكانتنا الصغيرة في العالم! في الليل
يذهب رجالُ شرطة المرور إلى منازلهم، وتُغلق المتاجر،
تزدادُ النجومُ وضوحاً باتجاه الغرب. ولاحقاً،
في الشارع الموحل، تسمعُ
في الجوار مجنوناً يرتدي قبعةً حمراء

يغني شيئاً لنفسه، للأسف،

أغنية أطفال ملأى بالتجاعيد.^(١)

يعطينا ريتسوس أربعة عناصر، مثل تمرين في المنطق. لدينا جملة افتتاحية، متبوعة بأجزاء من الأدلة، يليها استنتاج لا يبدو استنتاجاً. وكما هي الحال في القصائد الأخرى، يُقدّم لنا الشاعرُ بنى متوازية مع رجال الشرطة وأصحاب المحلات مقابل الرجل المجنون. ما الذي يقابل الكذبة التي نختلقها لنحافظ على مكانتنا في العالم؟ ألا يصبح هذا الشيء الذي نسأل عنه؟ يجب أن يوضع مقابل «أغنية الأطفال الملأى بالتجاعيد». لذا، فإننا نسأل أنفسنا: لِمَ الرجل المجنون مجنوناً؟ ربما لأنه لم يتجاوز عالم الطفل، أو يرتدي قبعة حمراء، أو يتجول في الشارع الموحل بعد أن ذهب الجميع إلى منازلهم. ومَن الذي يصفه بالمجنون؟ إنهم ربما رجالُ شرطة المرور وأصحاب المحلات.

(١) Yannis Ritsos, Late into the Night: The Last Poems of Yannis Ritsos, trans. Martin McKinsey, FIELD Translation Series 21 (Oberlin, 1991), p. 29.

لاحظ أن رجال شرطة المرور يجوبون شوارع موحلة. ولمّا كنا قراءً مثقفين، فإننا نعتاد القيمة المجازية الممنوحة للشوارع.

إن حقيقة أن النجوم موضوعة على قدم المساواة مع الرجل المجنون - التي تزداد وضوحاً بعد ذهاب الآخرين - تشير إلى تعاطف ريتسوس مع الرجل. غير أن أغنية الرجل التي يغنيها بحزن لنفسه، لا تُقدّم لنا على ما يبدو استنتاجاً يمكن إعادة صوغه. من المفترض أن تعود التجاعيد للرجل المجنون، فقد تقدّم جسده في السن، ولكنه حافظ على عقل الطفل. ما لدينا في النهاية هو تجاوز: الجملة الأولى: «ما الأكاذيب التي نختلقها لحافظ على مكانتنا الصغيرة في العالم»، وغناء الرجل المجنون، الذي يغني أغنية أطفال تعبّر عن تجاعيده. السؤال المطروح لنا هو لماذا نقدّر ما نقدّره، ولماذا نتظاهر بما نتظاهر به؟ وهناك اقتراح ريتسوس: هل نحن أفضل حالاً من هذا الرجل المجنون؟ أنظمتنا المعقدة من السبب والنتيجة، التي نبنيها لنحدد من نحن وماذا نستحق، هل هي أفضل حالاً من أغنية الأطفال التي تعبّر عن تجاعيده؟ وهذه الأكاذيب، ألا تنبع من الأنا؟ وهذه الأنا، أليست هي الطفل الذي بداخلنا؟ وهكذا، من خلال هذا التأمل في الصورة، نرى أنه ليس ثمة فرق: شرطي المرور والرجل المجنون هما واحد، إلا أن الأخير على الأقل لديه إخلاص من جانبه. في حين أن الأغنية - أغنية الأطفال التي تعبّر عن تجاعيد الرجل المجنون - تصبح شعاراً للفن وكيف تتلقاه في كثير من الأحيان. في الواقع، هذه القصيدة - التي كتبها ريتسوس حين بلغ ٧٨ عاماً - هي أغنية للأطفال، في حين أن الكذبة في بيت الشعر الأول قد لا تكون أكثر من إنكار للفن، التي من المفترض أنها لا صلة لها بعالم رجال شرطة المرور وأصحاب المحلات.

نظامان: الاستطراذي والتحليلي

كل البشر فانون

سقراط رجل

سقراط فان.

النظامان: غير الاستطرادي وغير التحليلي

الحياة

لهبُ الشمعة

رياحُ قادمة.

المثال الأول هو أنموذج، والثاني صورة. كتبت سوزان لانغر: «الصورة مختلفة عن الأنموذج، وتخدم هدفاً مختلفاً. باختصار، تُظهر الصورة كيف يظهر شيء ما، ويوضح الأنموذج كيف يعمل شيء ما. لذا، فإنَّ رمز الفن يحدّد في الإسقاط الرمزي كيف تظهر التوترات الحيوية والعاطفية والفكرية، أي كيف نشعر بها»^(١).

إنَّ عدونا هو الجهل. والفكر الاستطرادي وغير الاستطرادي هما طريقتان لتقليله. إذا تجاهلنا أحدهما أو الآخر، فإننا نقلل من قدرتنا على تقليل الجهل بمقدار النصف. يذهلني أنَّ ثمة أناساً يواصلون تصنيف الفن على أنه زيادة لا مكان لها في التعليم. ويدهشني أنَّ النقاد ذوي السمعة الكبيرة يرون فقط الألبان المتوفرة في الفن، ويتجاهلون طبيعته العاطفية، وموهبته لتطوير إحساسنا بالتعاطف، ولتوسيع قدرتنا على الحدس (الذي يُعدُّ نوعاً من التفكير بحد ذاته)، ودوره في مساعدتنا على تعلّم كيفية العيش. وأنا مندهش من أولئك الشعراء الذين يُعرفون بأسماء كثيرة: شعراء اللغة، وما بعد المحدثين، والشُّرياليون الجدد، الذين يختارون استبدال طبيعة الشعر العاطفية بشيء آخر: الصوت، والذكاء، والشكل، وما إلى ذلك، فيختزلون الشعر إلى مستوى الزخرفة.

أخيراً، هناك فرحة القصيدة. ماذا يدعوها المرء غير ذلك؟ تلك اللحظة حين تتوافق أجزاءها معاً ونرى أخيراً ما يفعله الشاعر، حين نكون قادرين على خوض تجربة هذا الشعور الذي يحاول الشاعر الإحاطة به، وحين يُخرِجنا الشاعرُ برهَةً

(١) Suzanne K. Langer, Mind: An Essay on Human Feeling, Volume I (Baltimore, 1967), p. xix.

وجيزة من عالمنا، ونسكن عالم القصيدة. هذه هي تجربة الفن، سواء كانت في قصيدة، أم رواية، أم فرقة بيتهوفن الرباعية أم لوحة لسيزان. نخرج من الجانب الآخر ونحن نشعر أن آفاقنا قد توسّعت بطريقة ما. ما أخذنا من التجربة يبقى معنا، ويصبح جزءاً من المصفاة التي نرى العالم من خلالها.

تكاد هذه أن تكون مفارقة: التجربة هي ارتياحنا من العالم، وتشكّل إحدى الأدوات التي نتعامل من خلالها مع العالم. يعمل كلا النظامين - نظام الأنموذج ونظام الصورة - على تنمية إحساسنا بالسبب والنتيجة من أجل تحسين مفهومنا عما سيحدث فيما بعد. أي ماذا ستكون نتيجة إجراء واحد أو أكثر من الإجراءات التي حدثت، التي ستحدث قريباً أو يمكن تخيلها. إنَّ تجربتنا، وما تعلّمناه وما واجهناه في الفنون والعلوم أيضاً، يصبح الزجاج الذي نحلّل من خلاله ما ستكون نتيجة الأحداث التي تملأ أيامنا. إنَّ قدرة البشر على التنبؤ بالمستقبل من العواقب المترتبة على الأفعال الحالية هي إحدى أدوات البقاء الأساسية بالنسبة إلينا، فضلاً عن كونها أداة للنمو. فالشخصية في قصيدة فولين تشقُّ طريقها في الشارع المغطى بالثلوج مع حلول الظلام، وفجأة تسمع أصوات فتيات تعلقو في أغنية، فيسأل: ما هذا الصوت؟ وعلى الفور كان لديه تصوّر للارتباك والظل الذي يمتدُّ أمامه في حياته. ما شَعَرَ به في تلك اللحظة يمكنك أن تشعر به الآن.

الهيئة العامة السورية للكتاب

الفصل السادس عشر مشكلة الجمال ومتطلبات الفنّ

لقد دَخَلَ الجمالُ، بوصفه قيمةً في الفنّ، حالةً من الاستياء. يبدو هذا أنه ينطبق بوجه خاص على الفنون الأدبية. بمقدور عمل ما أن يكون ممتعاً وعاطفياً ولامعاً، ولكنَّ «الجمال»، بوصفه كلمة للمدح، قد تحوَّل إلى مصمّمي الأزياء والديكور المنزلي. ومهما يكن، فإنَّ هذه الكلمة لا تكفي لتجعلك تريد أن تكتب قصةً أو رواية أو قصيدة؛ يجب على الكاتب أيضاً أن يرغب في صنع شيء جميل، حتى لو كان ذلك قد يعني جعله قبيحاً. فكَّر في الأمر بالطريقة الآتية: إنه مطلبٌ فني أن يضيف العمل أكثر من مجموع أجزائه. وهذا ليس صحيحاً، على سبيل المثال، في الصحافة. إذن لدينا المجموع مضافاً إليه (X). وقد يكون لـ (X) هذا عددٌ من مكونات مختلفة، ولكن لا بدَّ أن يكون الجمال أحد مكوناته.

لدينا ههنا ثلاثة اقتباسات: الأول من راينر ماريا ريلكه، الذي رأى في الجمال وصعوبات التعبير عنه موضوعاً أساسياً. اعتقدَ ريلكه أن «مرثيات دوينو العشر» هي عمله الفني الفذ، وهذه هي الطريقة التي يبدأ بها، وهي من ترجمة إدوارد سنو (Edward Snow):

إذا صرختُ من سيمعني من معشر الملائكة؟

حتى لو ضغطني أحدهم

فجأةً نحو قلبه، سأفنى

في وجوده الأقوى مني، فالجمال لا شيء

سوى بداية الرعب، الذي يمكننا تحمّله بصعوبة،

نقف مشدوهين أمامه وهو يحتقرُ ببرودة

لُيدمّرنا. (١)

الجمالُ هنا هو عملية، كالنشوة الجنسية، وتجربتنا له ترتفع إلى لحظة لا تُطاق تقريباً. نتصوّر الشيء الجميل، ونلتقط أنفاسنا ونشعر بالخوف والدهشة، أو يزداد الشعور ويُدمّرنا. ومهما يكن، فإنه لا يزال غير مبالٍ لوجودنا.

يأتي الاقتباس الثاني من مقال لسيمون ويل (Simone Weil) بعنوان «شخصية الإنسان»، كتبت في ١٩٤٢-١٩٤٣، قبل وفاتها بوقت قصير:

«الجمالُ هو الغموض الأسمى في هذا العالم. إنه البريق الذي يجذب الانتباه، ولكنه لا يفعل شيئاً ليحافظ عليه. يعدُّ الجمالُ دائماً، لكنه لا يعطي شيئاً أبداً، يحفّزُ الجوع، ولكنه لا يحتوي على غذاء للروح التي تبحث في هذا العالم عن القوت. يغدّي الجمالُ فقط ذلك الجزء من الروح الذي يحدّق. وفي حين أنه يثير الرغبة، يوضّح أنه لا يحتوي على شيء نرغب فيه، لأنّ الشيء الوحيد الذي نريده هو أنه ينبغي ألا يتغيّر. إذا لم يسع المرء لتجنّب الألم الشديد الذي يسببه الجمال، فإنّ الرغبة تتحوّل تدريجياً إلى حب. ويبدأ المرء في اكتساب ملكة الانتباه المحض والنزيه... يمكن للجمال أن يُدرك (على الرغم من أنه يُدرك على نحو مبهم، ويختلط بكثير من البدائل الزائفة) داخل الزنانة التي يكون فيها التفكير البشري كلّ مسجوناً في البداية. وعلى الجمال ترتكز جميع آمال الحقيقة والعدالة بصعوبة بالغة. ليس للجمال لغة، فهو لا يتكلّم، ولا يقول شيئاً، بل لديه صوتٌ يساعده على الصراخ. يصرخ الجمالُ ويشير إلى الحقيقة والعدالة الصّماوين، كالكلب الذي ينبج ليحلب الناس إلى سيّده الممدد على الأرض بعد أن فقد وعيه في الثلج». (٢)

(١) Rainer Maria Rilke, The Duino Elegies, trans. Edward Snow (New York, 2001), p. 5.

(٢) Simone Weil, "Human Personality" in Simone Weil, An Anthology, ed. Sian Miles (New York, 2000), pp. 72-73.

بالنسبة إلى ويل، يُعدُّ الجمال صفةً مثالية لها القدرة - من خلال «الأم الرائع» الذي يسببه ومن ثمَّ من خلال الحب - على مساعدتنا لنخلق في أنفسنا «ملكة الانتباه الخالص وغير المبالي». هذه القدرة هي الصوت الذي يصرخ، والكلب الذي ينبح، الأمر الذي يقودنا إلى وعي أو إدراك (وربما اكتشاف) الحقيقة والعدالة، وصفات كاملة أخرى، في حين تشير لنا هذه القدرة أيضاً إلى مسؤوليتنا تجاه هذه الصفات. إنَّ إحساس ويل بالجمال يخضع لمعتقداتها الدينية الراسخة. كتبت في نهاية المقال أنَّ الجمال والحقيقة والعدالة «هي الصورة في عالمنا لنظام الكون الإلهي والمجهول».^(١)

يأتي الاقتباس الثالث من دوستويفسكي، والترجمة هي لكونستانس غارنيت:
«الجمال شيء فظيع ورهيب! إنه فظيع لأنه لم يُسبَر غوره، ولا يمكن سبر غوره، لأنَّ الله لا يضع أماننا سوى الألبان. وهنا تلتقي الحدود، وتوجد كل التناقضات جنباً إلى جنب... الجمال! لا أطيع فكرة أن رجلاً له عقل وقلب فريدان يبدأ بالمثل الأعلى لمريم العذراء (Madonna)، وينتهي بالمثل الأعلى لمملكة سدوم^(٢) (Sodom). بل ما هو أفظع من ذلك هو أن الإنسان المثل الأعلى لمملكة سدوم في روحه لا يتخلى عن مثله الأعلى المتمثل بمريم العذراء... هل هناك جمال في سدوم؟ صدقني، لأنَّ الكتلة الهائلة لجمال البشرية موجودة في سدوم... الشيء الفظيع هو أن الجمال غامض ورهيب أيضاً. الله والشيطان يتقاتلان هناك، وساحة المعركة هي قلب الإنسان. أحببت الرذيلة، أحببت عار الرذيلة. أحببت القسوة، ألسْتُ حشرة، حشرة ضارة؟ ألسْتُ في الحقيقة مثل كارامازوف!»^(٣)

(١) Ibid., p. 78.

(٢) تبدو الإشارة هنا إلى سدوم وعمورة، وهي مجموعة من القرى التي خسفها الله بسبب ما كان يقترفه أهلها من مفاسد حسب ما جاء في النصوص الدينية. ذُكرت القصة على نحو مباشر وغير مباشر في الديانات الإبراهيمية الثلاث الإسلام والمسيحية واليهودية. (المترجم).

(٣) Fyodor Dostoyevsky, The Brothers Karamazov, trans. Constance Garnett (New York, 1929), pp. 130-131.

يطرح دوستوفسكي فكرة الجمال التي طرحتها ويل إضافةً إلى شيء آخر، جمال الهاوية، الجمال الذي يصبح رعباً، حتى الجمال الذي نجده في القبح.

إنَّ كلمتي «جمال» و«حقيقة» في اليونانية مترادفتان تقريباً، في حين أنَّ كلمة «حسن» مرادفة لكلمة «فاتن». في كتابه «فن الشعر»، كتب أرسطو الآتي: «ليكون الكائن الحي جميلاً، وليكون كل شيء مكوّناً من أجزاء جميلاً، يجب ألاّ يقدم هذا الكائن نظاماً معيناً في أجزائه فحسب، بل أن يكون أيضاً ذا قدر معين ومحدد. الجمال مسألة حجم وترتيب»^(١) ويعني بعبارة «قدر معين» أنَّ الشيء الجميل يجب أن يكون ذا أهمية. ويشير بـ «ترتيب منظم... لأجزائه»، إلى الانسجام، والعلاقة المتوازنة بين العناصر كلّها.

من متطلبات الفنون أنها تمثّل الجمال. كتب أرسطو أنَّ الفنون هي أنماط التقليد، وفي الفنون الأدبية ما يُقلد هم الرجال في أثناء عملهم:

«من الواضح أنَّ الأصل العام للشعر كان بسبب أمرين، كل منهما هو جزء من الطبيعة البشرية. التقليد أمر طبيعي للإنسان منذ الصغر، وإحدى مزاياه على الحيوانات الأدنى منه هي هذه الخاصة: أنه أكثر المخلوقات تقليداً في العالم، ويتعلّم في البداية عن طريق التقليد. ومن الطبيعي أيضاً أن يتهجّ الجميع بأعمال التقليد... فقد كان التقليد طبيعياً بالنسبة إلينا (مثل التناغم والإيقاع، والأوزان التي من الواضح أنها أنواع من الإيقاع. فمن خلال أهليتها الأصيلة، وبوساطة سلسلة من التحسينات كانت في معظمها تدريجية في جهودها الأولى، خلّقت الشعر من ارتجالاتها»^(٢).

أطلق أرسطو على الحبكة المبدأ الأول أو روح المأساة (أو التراجيديا)، تليها الشخصية، «التي تكشف عن الغرض الأخلاقي للعناصر الفاعلة، أي نوع الشيء الذي يسعون إليه أو يتجنبونه»^(٣).

(١) Aristotle, "De Poetica," trans. Ingram Bywater, in The Basic Works of Aristotle, ed. Richard McKeon (New York, 1941), p. 1462.

(٢) Ibid., pp. 1457-1458.

(٣) Ibid., p. 1462.

ثالثاً: الفكرة، التي تظهر في كل ما قالته الشخصيات «عند إثبات نقطة معينة أو دحضها»^(١) المبدآن الرابع والخامس هما الأسلوب والأغنية.

من خلال كونها تقليداً للطبيعة، تُعدُّ كتابة المأساة أو إنشاء عمل فني، بالنسبة إلى أرسطو، عملية موضوعية إلى حدٍّ ما. ليس ثمة مكان لشخصية الكاتب. إذن، من خلال طلب موضوع ذي اتجاه معين يحكمه مبدأ هارمونيا^(٢)، لا يستطيع الكاتب ببساطة نسخ الطبيعة. يختار الكاتب، وتحدد قدرته بمدى حسن اختياره بين المهم وغير المهم، ثم يرتب المادة ويقدمها. علاوةً على ذلك، فإنَّ العمل له غرض أخلاقي داخل المجتمع والمدينة. لِمَا دَفَعَ الشخص الأثيني ضرائبه، كان بإمكانه أن يشير ما إذا كان يريد أن ينفق أمواله على عربة ذات ثلاث عجلات ليضيفها إلى الأسطول، أو على كتابة مأساة، أو على بعض الأغراض المدنية الأخرى.

كتب أرسطو أنَّ البشر لديهم غريزة المحاكاة، التي قد نسميها تقليداً وتناسقاً، أي البنية والتوازن والتناغم. من خلال مناقشة هذه الغريزة، ومن خلال حث الجمهور على التعاطف مع حالة البطل التراجيدي، وجعل البطل يتصرّف وفقاً لقوانين الاحتمال والضرورة، يمكن للكاتب إحداث لحظة من الاعتراف وقلب النية من جهة البطل: يدرك أوديب أنه قتل والده وتزوَّج والدته، ثم يطعن عينيه، وهو في حدِّ ذاته عمل من أعمال الغطرسة التي يُعاقب من أجلها. هذه العناصر من الاعتراف وعكس النية يجب أن «تنشأ من هيكل الحبكة نفسها، بحيث تكون نتيجة (ضرورية أو محتملة) لسابقتها»^(٣). ونتيجة لهذا الاعتراف والانعكاس «ستثير إما الشفقة أو الخوف، فالأفعال من هذا النوع هي ما يفترض للمأساة أن تمثلها، وستعمل أيضاً على جلب

(١) Ibid.

(٢) هارمونيا هي إلهة التوافق والانسجام والتناغم والإيقاع في الميثولوجيا الإغريقية. وهي بنت أريز وأفروديت، جسدها الفن بامرأة عارية يلتف حولها ثعبان أسود. تمثّل هارمونيا المثل الأعلى للجمال، ومزيجاً من التناقضات. (المترجم).

(٣) Ibid., p. 1465.

خاتمة سعيدة أو تعيسة»^(١) إنَّ الشفقة في المأساة «سببها سوء الحظ غير المستحق، والخوف من هذا بالنسبة إلى شخص مثلنا... والسبب في ذلك يجب ألا يقع في أيّ فساد، بل في خطأ كبير من جانبه»^(٢).

أطلق أرسطو على هذه التجربة من الشفقة أو الخوف مصطلح «التنفيس» (catharsis)، الذي يعني التطهير، تطهير العواطف. بتطهيرنا من الشفقة والخوف، تخلصنا المأساة - ولو مدّة وجيزة - من العنصر الذاتي أو الشخصي، وتُجبرنا على النظر إلى خارج الذات. كتب الناقد والتر جاكسون بيت (Walter Jackson Bate):

«تكمُنُ تحت نظرية التنفيس الفرضية الإغريقية العامة التي تقول إنَّ الفن، لدى تقديمه «محاكاة» عالية ومتناسقة للواقع، أي توسيع مشاعر المرء وممارستها وصقلها؛ ومن خلال دفعها إلى الخارج، يمتلك الفن قوةً فريدة لتشكيل «الإنسان الكلي»، الذي يجري فيه التوفيق بين العاطفة والذكاء والتصالح معها بانسجام»^(٣).

من الواضح أنَّ ثمة اختلافاتٍ كثيرةً بين أرسطو وسيمون ويل، ولكننا نجد أيضاً أوجه تشابه. نجد في كليهما أنَّ الجمال والحقيقة والعدالة صفاتٌ مثالية، ويكاد يكون التناغم مرادفاً للعدالة. هارمونيا هي بنت إلهة الحب، أفروديت (Aphrodite) وإله الحرب، أريز (Ares)، وهي توفيق للأضداد بين كل الأشياء الموجودة في أماكنها الصحيحة، وفي علاقة بعضها ببعض. الفوضى أو الظلم هو تنافر في الأصوات (cacophony)، وهي كلمة لها جذورها في كلمة (kakos) التي تعني سيئ أو شرير. لدى الجمال عند ويل وأرسطو قدرة على جذب اهتمامنا بالحقيقة والعدالة، الكلب الذي ينبح. وفي كليهما نرى أيضاً أنَّ للجمال هدفاً أخلاقياً. يرى ويل أنَّ الفن يؤدي إلى الجانب الإلهي، في حين يعود الأمر بالنسبة إلى اليونانيين إلى فكرة الحياة المدروسة: ما وصفه فيرنر جايغر في كتابه بيديا (Paideia) بأنه «البحث الفكري عن طبيعة الإنسان

(١) Ibid, p. 1467.

(٢) Ibid.

(٣) Walter Jackson Bate, ed., Criticism: The Major Texts (New York, 1952), p. 19.

الحقيقية والاهتمام بها»^(١) بالنسبة إلى اليونانيين، كتب الآتي: «إنَّ العامل الحيوي هو الجمال بوصفه مثلاً محددًا». تتمثّل وظيفة التعليم الثقافي في تحقيق «مثال الرجل كما يجب أن يكون»^(٢) ما يعني، العودة إلى فكرة «بيت»: «لإكمال نفسه، ولإجراء، إلى أقصى حدّ ممكن، ما هو أفضل ما فيه والأكثر تميّزاً»^(٣). وهذا تناغمٌ أيضاً، يتصالح فيه الحب والحرب، وكل أجزاء المرء في حالة توازن. يقدّم الفن العظيم، كونه «تقليداً لما هو أساسي في الطبيعة، [أي] المعني بالأشكال الموضوعية المستمرة»^(٤) مثلاً على هارمونيا، التي تعني ما هو حقيقي وجميل أو المثالية البشرية. في الوقت نفسه، قد يكون الفن أيضاً أشياء أخرى كالترفيه، وما إلى ذلك، ولكن هذه العناصر موجودة تحت مسؤولية المحاكاة والهارمونيا.

ظلتّ المثل العليا اليونانية وتعريفات الجمال هي التأثيرات الرئيسة على الفن لأكثر من ألفي عام، إذ بدأت أكبر التعديلات في أواخر القرن الثامن عشر بالرومانسية، التي أكّدت الذات بصورة متزايدة، ثم أصبحت تشك في أن الغاية كانت ممكنة. نشأت من الرومانسيين فكرة الشكل العضوي - أن العمل يحدد شكله الخاص به بدلاً من أن يكون الشكل مفروضاً على العمل من الخارج - وهم أيضاً الذين أدخلوا تغييرات في أنواع الموضوع. لكن هذه الأفكار لم تتغيّر كثيراً بقدر ما أصلحت ربما المثل اليونانية، ولم يكن ذلك حتى جاء ماركس وفرويد وجرى تحدي المثل اليونانية العليا على نحو جاد. ومع ذلك، ظلتّ نظرية الجمال خلال معظم القرن العشرين على أنها علم ما هو جميل في الفن.

لكن منذ أواخر السبعينيات، أصبح مصطلح «الجمال» تحقيراً في النقد. ناقشت إيلين سكاراي (Elaine Scarry) «نفي الجمال من العلوم الإنسانية» في كتابها «عن الجمال والعدل»:

(١) Werner Jaeger, *Paideia: The Ideals of Greek Culture*, trans. Gilbert Highet (Oxford, 1965), p. 280.

(٢) *Ibid.*, p. 30.

(٣) Bate, *Criticism*, p. 6.

(٤) *Ibid.*, p. 7.

«يتكوّن النقد السياسي للجمال من حجّتين متميزتين. تحثُّ الحجة الأولى على أنّ الجمال، من خلال شغل انتباهنا، يصرف الانتباه عن الترتيبات الاجتماعية الخاطئة، وتجعلنا غافلين، ومن ثمّ غير مباليين اجتماعياً، بمشروع إنجاز الترتيبات الاجتماعية العادلة. تقول الحجة الثانية إنه حين نحدّق في شيء جميل، ونجعله موضوعاً للاحترام المستمر، فإنّ عملنا يكون تدميراً لهذا الموضوع. غالباً ما تجري المطالبة بهذه الحجة حين تتوجه النظرة نحو وجه أو شكل بشري، ولكن من المفترض أن تنطبق الحالة بالتساوي على أيّ شيء جميل... وقد أدّت الشكوى إلى إضعاف الثقة عموماً بفعل «النظر» المشحون بـ «تجسيد» الشيء نفسه، الذي يبدو أنه موضوع الإعجاب»^(١)

تؤكد سكارى أنّ الحجج يتعارض بعضها مع بعض. تنصّ الحجة الأولى على أنّ الانتباه الشديد، أي النظر والتحديق، يجب ألا يتركز على الأشياء الجميلة، بل، على سبيل المثال، على «الظلم في الحاجة أو الإصلاح». و«تفترض» الحجة الثانية «أنّ الاهتمام السخّي لا يمكن تصوّره، وأنّ أي كائن يحظى باهتمام مستمر سيعاني بطريقة ما من فعل الانتباه البشري»^(٢) في كلتا الحجّتين، تُرى القيمة الموضوعية على الجمال على أنها خاطئة من الناحية الأخلاقية. في الحجة الأولى، قد يصرفنا اهتمامنا بالجمال عن الاهتمام الضروري بالظلم والباطل. وفي الثانية، لإسقاط فكرتنا عن الجمال على شخص آخر، على سبيل المثال، فإنّ هذا يعني تغيير هذا الإنسان إلى شيء آخر وانتهاكه. تناقش سكارى، إضافةً إلى ذلك، «مشكلة التجاهل الجانبي». أي حين تركّز على ما يسمّى الشيء الجميل، فأنت لا تولي انتباهاً إلى شيء آخر، وهذا ما يوسّع نطاق الخطأ^(٣). وهكذا، بالطبع، فإنّ القول إنّ هذا شيء جميل يعني ضمناً القول إنّ شيئاً آخر قبيح، وهذا خطأ آخر.

(١) Elaine Scarry, On Beauty and Being Just (Princeton, NJ, 1999), p. 58.

(٢) Ibid., p. 59.

(٣) Ibid., p. 65-66.

إنني أُشيرُ هذه القضايا، لأنَّ ما تتطلبُه الحجة السياسية هو أنَّ العمل له غرض أخلاقي. وهذه ليست فكرة جديدة، فقد طرحها أفلاطون في كتابه «الجمهورية»، ثم توصل إلى استنتاج مفاده أنَّ الشاعر يجب استبعاده من الجمهورية كلياً. وهذا هو السبب في أنَّ بعض النقاد اتهموا تشيخوف بكتابة مواد إباحية، وأنَّ قصصه لم تقدِّم أمثلة أنموذجية لحياة الطبقة الوسطى. ولكن من الواضح أنَّ عنصراً آخر مفقود. في حجة سكاربي السياسية الأولى، فصلَّ الجمال عن الحقيقة والعدالة. لم يُعدِّ التناغم والمحاكاة نظريتين موثوقتين. إذا نَبَحَ كلبٌ ويل، فإنه ينبُح لتسليته نفسه فحسب.

ومهما يكن، يمكن طرح نقطتين حول الفن الأخلاقي. النقطة الأولى هي أنه لم يُنتج عملاً يتميَّز بأيِّ قيمة تُذكر. ولا أُشيرُ هنا إلى أعمال مثل أوديب ريكس، أو حتى رواية مثل ديفيد كوبرفيل، التي نرى فيها رجلاً يسير في طريق معقدة، إما أن يقع ضحية الشدائد وإما أن ينتصر عليها. فعلى الرغم من أنَّ هذه الأعمال قد يكون لها غرض أخلاقي، يُعدُّ هذا الغرض ثانوياً بالنسبة إلى شيء آخر. يمكن رؤية الاختلاف في بيان أدلي به تشيخوف في رسالة إلى محرِّره: «أنت على حق في مطالبة المؤلِّف بأن يكون واعياً لما يفعله، لكنك تخلط بين مفهومين: الإجابة عن الأسئلة وصياغتها على نحو صحيح. فهذا الأخير هو المطلوب من المؤلِّف»^(١). يحاول الفن الأخلاقي الإجابة عن الأسئلة. ومن خلال التلاعب بالشخصيات للتأكد من الإجابة عن هذه الأسئلة، يضمن الكاتب أنَّ شخصياته ستضطر إلى انتهاك قوانين الاحتمال والضرورة. إضافةً إلى أنَّ الكتابة بشعور سياسي صائب يعني إنتاج نسخة من الفن الأخلاقي.

ثمة أيضاً بيان يعجبني في بودلير. بعد أن جادل بأنَّ القصيدة لا يمكن أن يكون لها «جو آخر غير جوها»، كتب الآتي:

«يجب ألا يكون هناك سوء فهم: لا أقصد أن أقول إنَّ الشعر لا يرقى بالأخلاق والآداب، وأنَّ نتيجته النهائية ليست لرفع الإنسان فوق مستوى المصالح القذرة، فهذا

(١) Anton Chekhov's Life and Thought, Selected Letters and Commentary, trans. Michael Henry Heim in collaboration with Simon Karlinsky, (Berkeley, CA, 1975), p. 117.

سيكون سخيفاً بكل وضوح. ما أقوله هو: إذا سعى الشاعر وراء هدف أخلاقي، فسوف يقلل من قوته الشعرية، ولن يكون من الحكمة الرهان على أن عمله سيء»^(١).

يجب أن نرى أن الجزء الأول من بيان بودلير يحمل تشابهاً مع تعريف «بيت» للأنموذج اليوناني المثالي المتعلق بإكمال الذات، «لإجراء، إلى أقصى حدٍّ ممكن، الأفضل والأكثر تميزاً» في الإنسان، على الرغم من أن بودلير، ذاك الدخيل البارع، سيرفض فكرة أن المثل الأعلى لإكمال الذات يعني أن يكون المرء مشاركاً داخل المدينة.

النقطة الثانية حول الفن الأخلاقي هي أنه لن يحقق أبداً حالة الجمال، على الرغم من أنه قد يكون زخرفياً وجميلاً ورشيقاً، مثلما قد يكون ورق الجدار كل هذه الأشياء أيضاً. يعرف ريلكه الحساسية العاطفية بأنها الفنان الذي يُقدّم شيئاً كما لو كان يقول «أحبُّ هذا» بدلاً من «ها هو ذا الشيء»^(٢). يستخدم الفن الأخلاقي الجمال بطريقة مشابهة (إذا حاول استخدام الجمال أساساً). يقول الكاتب: «هكذا ينبغي أن يكون». يُعطى الجمال وظيفة، ويُستخدم على أنه أداة.

لكن الخطأ الأساسي في الفن السياسي أو الأخلاقي هو إنشاؤه من الذات المحسّنة، أي ذات الإنسان الخاضعة للرقابة. من أجل أن يكون الفن ناجحاً وأن تذوق الجمال، يجب أن يُنشأ من خلال كليّة المرء: جوانبه المضيئة والمظلمة، دون حجب أيٍّ منها. وهذا لا يعني أن الظلام يجب أن يظهر في كل سونيت وقصة، بل يجب أن يكون متاحاً. جادل ريلكه هذه النقطة، وعلى سبيل المثال، ناقش قصيدة بودلير بعنوان «الجيفة». وقد كتبتُ عن هذا من قبل في فصلي عن ريلكه، لذا دعونا نلتي نظرة على قصيدة أخرى لبودلير بعنوان «بالنسبة إليها تلك المغتبطة كثيراً». الترجمة لوليم هـ. كروسيبي.

(١) Charles Baudelaire, "Further Notes on Edgar Poe," in Selected Writing on Art and Artists, trans. P. E. Chavert (Cambridge, 1972), p. 204.

(٢) Rainer Maria Rilke, Letters on Cezanne, ed. Clara Rilke, trans. Joel Agee (New York, 1985), p 51.

رأسك وإيائك وجوك
جميلة كلها مثل بقعة مضاء بنور الشمس،

ترتسم الضحكة على وجهك
مثل رياح تهب فتجعل السماء صافية.

يمر زميلٌ محبط في الجوار
وينهر بنورك البديع
الذي يسكبُ جدولاً من البريق
من ثديك وعينك كالمنارة.

تنافر الألوان الواضح
الذي تؤكدين به كلَّ فستان

يوقظ في وعيي

حلماً، ومجموعة راقصة من الأزهار.

التصاميم المجنونة للأشياء التي ترتدينها
هي شعارات لمزاجك المتنافر،
أنت مجنونة، لأنك جعلتني مجنوناً.

أكرهك حتى وأنا أحبك.
حين أجزُّ عدم مبالاتي في

حديقة جميلة ملاءى بأحواض النباتات،
أشعرُ - ويبدو هذا سخرية -
أنَّ الشمس تمزق صدري.

وهناك وقت الربيع ونباته

يذلُّ قلبي تماماً،

أريد أن أمزق زهرة

لأعاقب وقاحة الطبيعة.

وهكذا ذات ليلة حين تكونين نائمة،

في ساعة النشوة تماماً،

بالقرب من خزانة جسدك،

سأزحفُ مثل جبانٍ صامتٍ

لأعذبَ لحمكِ المفعم بالحوية،

وأقتلُ هذين النهدين، اللذين أغفرُ لهما،

وسأغرس في جانبيك المذهل

طعنة جرح عميق وسخي.

أختاه! يا لها من دوامة حلوة!

بين هاتين الشفتين المتباعدين حديثاً،

والمرصعتين بأجل الجواهر،

لأسكب سُمِّي في داخلك!^(١)

لما ظهرت القصيدة في عام ١٨٥٧ في مجموعته «أزهار الشر»، اقتيد بودلير إلى المحكمة بتهمة نشر مواد فاحشة عن طريق الكتابة. في قرار المحكمة اللاحق، حُظرت

(١) Charles Baudelaire, The Flowers of Evil & Paris Spleen, trans. William H. Crosby (Brockport, NY, 1991), p. 279.

هذه القصيدة وست قصائد أخرى، ولم تُنشر في فرنسا حتى أواخر الأربعينيات من القرن العشرين.

ظَهَرَ النقد السياسي الثاني للجمال الذي وصفته سكارى (وهو أن «ملاحظة الجمال تُلحق الضرر بالشيء الملحوظ»^(١)) بوضوح في قصيدة بودلير. لا شك أن الراوي، الذي سنسميه بودلير، يحوّل المرأة إلى شيء ولا ينوي أي نوايا خيرة نحوها. يمكن أن تكون فتاة متجر في وقت استراحة غدائها، أو امرأة عاملة شابة تمشي بعد ظهر أحد أيام الأحد - ذلك أن هجة زيبا توحى بطبققتها - لكن حقيقتها تُمحي تحت أنظار الشاعر، وطبيعة ذلك التحوّل الذي جرى تحديده من خلال حالة الشاعر النفسية.

لكن لا شيء متروك للمصادفة. مها كانت بدايات القصيدة، فقد جلبت سنوات من المراجعة تحت سيطرة بودلير. في مقالته الثانية عن إدغار ألن بو، أشاد بودلير ببو لإخضاع «الإلهام لأشد الأساليب والتحليل صرامة»^(٢)، وكما كتب بودلير في مقالته بعنوان «رسام الحياة الحديثة»: «كل شيء جميل ونبيل هو نتيجة العقل والحساب»^(٣).

وبعد قول ذلك، نرى أنه في حين ينجذب الراوي إلى جمال الفتاة في المقطع الأول، تربط التشبيهات في القصيدة جمالها بالجمال الطبيعي، بمساحة مضاءة بنور الشمس و«الرياح التي تهب لتجعل السماء صافية». إنها ليست فرداً، بل تمثل جمعاً. بودلير هو الزميل المحبط المار بالجوار، ويشعر فجأة بأنه مُهاجم بهذه الرؤية التي توقظ الآخرين، «حلم، طاقة من الأزهار». كان ردّه غاضباً: «أكرهك حتى وأنا أحبك»، ويقدمُ مقطعين على أنها السببان: أن جمال الحديقة يجعل تجربته الخاصة من البؤس والفشل أسوأ، وأنه يسخر منه ويهينه ويذكره بوضعه، مما يقوده إلى الغضب. «أريد أن أمزق زهرة / لأعاقب وقاحة الطبيعة». لذا، فإنه يتخيّل بأنه يُعاقب الفتاة: سيتسلّل إلى غرفتها في الليل. يبدو أنه سيطعنها، ولكن لدينا معانٍ مزدوجة. «الجرح العميق

(١) Scarry, On Beauty and Being Just, p. 64.

(٢) Baudelaire, "Further Notes on Edgar Poe," p.202.

(٣) Charles Baudelaire, "The Painter in Modern Life" in Selected Writing on Art and Artists, p. 425.

والسخي» و«تلك الشفتين المتباعدين حديثاً» تشيران أيضاً إلى عضوها الأنثوي، في حين أنّ سَمَّهُ (إذ كان بودلير مصاباً بمرض الزهري) يشير إلى نطافه المنوية. وهكذا، فإنه يُعاقبُ جمالها، لأنه يذكره بقبحه، فيجعلها قبيحة أيضاً. إذن، كان هذا الوصف كثيراً بالنسبة إلى القضاة الفرنسيين، إذ شعروا أنه أظهر طبيعةً بشريةً سيئةً.

ولكن إذا عدنا إلى ريلكه في رسالة إلى زوجته في عام ١٩٠٧، كتب أنّ قصيدة بودلير «الجيفة» (كما تفعل قصائد بودلير الأخرى أيضاً) هي علامةٌ فارقة في الشعر، لأنها تعني أنّ بعد ظهورها، كان الشاعرُ غير قادر على إدارة ظهره لأيّ موضوع:

«كان على الإدراك الفني أن يتغلب على نفسه إلى حدّ إدراك أنه حتى الشيء الفظيع، الشيء الذي لا يبدو أكثر من مثير للاشمئزاز، موجود بالفعل، ويشاركة حقيقة وجوده مع كل ما هو موجود. مثلما لا يُسمح للفنان المبدع بالاختيار، فإنه لا يُسمح له أيضاً بإدارة ظهره لأيّ شيء: رفض واحد، ثم يُطرد من حالة النعيم ويصبح مُذنباً تماماً»^(١).

هذا بيانٌ قوي وأكبره كثيراً: يجب ألاّ أتئمّر على الآخرين، بل لأذكر نفسي. ما يجعل قصيدة «بالنسبة إليها تلك المغتبطة كثيراً» قصيدةً عظيمة هو التجسيد نفسه الذي يجده كثيرٌ من النقاد مرفوضاً.

ولكن دعونا نلقِ نظرة على قصيدة أخرى من قصائد «أزهار الشر»، تلك التي تبدأ في الكتاب، وتؤسس نبرة القصائد كلّها. أريد فقط أن أقتبس أجزاءً منها. أدّى الترجمة ستانلي كونيتز. وهنا أول مقطعين منها.

الجهل والخطأ والنهب والذنب

تمتلك أرواحنا وتمارس لحمنا:

نزرعُ عادةً الندم

مثلما يُرفّه المتسولون قملهم ويعتنون به.

(١) Rilke, Letters on Cezanne, p. 67.

ذنوبنا عنيدة. نحن جبناء عند الندم،

نبالغ في الاعتراف بآلامنا،

وحين نعود مرة أخرى إلى الوحل البشري،

نعتقد أنّ الدموع الحقيرة ستغسلُ أوساخنا.

والمقطع الخامس:

مثل مجرفة منهكة تأكل وتمضغ

يظهرُ الصدر الشهيد لموس مسنّة مُعْتَصِرَة.

نسرق، على نحو عابر، كل الأفراح التي نستطيع الحصول عليها،

ونضغط أكثر على البرتقالة الجافة جداً.

ثم يتطرق إلى أسوأ الجرائم ولدينا صعوبة. تُستخدم كلمة «ملل» (ennui) في النص الأصلي والكلمة نفسها مستخدمة في الترجمة. لكن كلمة «ملل» في اللغة الإنكليزية ليست مرادفاً دقيقاً. في الفرنسية، للكلمة معنى أعمق وأكثر تعقيداً، كونها نوعاً من اللامبالاة الوجودية واليأس، مع احتمال وجود لمسة حقد. نورد هنا آخر مقطعين:

ثمة شخص بشع جداً وغير نقي!

كلامه رقيق، وليس من النوع الذي يتسبب في مشهد،

يريد أن يجعل الأرض أنقاضاً عن طيب خاطر

ويبتلع الخلق في تناؤب.

أعني الملل الذي يُنتج في أحلامه

الجلادون والدموع الحقيقية معاً.

ما مدى معرفتك بهذا الوحش شديد الحساسية، أيها القارئ،

أيها القارئ المناق، أيها المزدوج! يا أخي!^(١)

هنا يخاطب بودلير الظلام والنور والجلاد والدموع الحقيقية معاً، والإنكار الذي يمتزج مع القوة من أجل الاعتراف. علاوةً على ذلك، فإن الأمر الأهم هو ادعاء بودلير بأنه ممثل القارئ: «أيها المزدوج! يا أخي!» هذه ليست خطاياها الخاصة به، بل تنتمي لنا جميعاً. ويدّعي العالمية، على الرغم من أنها رومانسية وذاتية، لكنها تحتضن شكلاً منحرفاً من المحاكاة والهارمونيّا. في الوقت نفسه، كان والت وبيمان (Walt Whitman) ينشر مجموعته أوراق العشب. ثمة عام واحد يفصل بين الكتابين. على الرغم من اختلاف الشعراء بطرق شتى، كانوا أول من أعلنوا عن تمثيلهم للقراء وموقفهم الأساسي. بالنسبة إلى وردزورث، الشاعر هو رجل يتحدث إلى رجال. أما بالنسبة إلى بودلير، فإن الشاعر والقارئ واحد.

في قصيدة بعنوان «بالنسبة إليها تلك المغتربة كثيراً»، تبدو الفتاة ضحية والمتحدّث ضحية أيضاً. لقد وقع المتحدّث ضحية غضبه وشغفه. في المقطع الأخير، دعا الفتاة «أخته»، مما يعيدنا إلى بيت الشعر الختامي للقصيدة التي تبدأ في الكتاب: «أيها المزدوج! يا أخي!» نرى أنه حين يطعن أو يغتصب الفتاة، فإنه يطعن أو يغتصب نفسه. لا تتأذى الفتاة الحقيقية، في الواقع، على الإطلاق، فقد أنقذت من خلال تحويلها إلى رمز.

ثمة مصادر عدّة للجمال في القصيدة. فعلى الرغم من أن الترجمة هي في أحسن الأحوال ظلٌّ للأصل، يحاول كروسبي الحفاظ على القافية والوزن والجناس وما إلى ذلك، ومن الواضح أن جمال الشكل موجود في تناقض صارخ مع عنف المضمون. نرى شخصاً يُعبّر عن مجمل طبيعته، وبهذه الكلية نتعرّف مأساته، ففي حين أنه يدّمّر الفتاة في مخيلته، فإنّ فعل التخيل نفسه يسهم في تدميره. وهو ضحية مثلما كان دانتي ضحية (وهو مثال

(١) Baudelaire, "To the Reader," in *The Flowers of Evil*, trans. Stanley Kunitz, ed. Marthiel and Jackson Mathews (New York New Directions, 1989), pp. 3-4.

استشهدت به سكارى)، الذي تغيّرت حياته تماماً من خلال النظر إلى بياتريس. إنَّ تجربة بودلير لهذا الجمال تجرّده من أيّ رونق، إذ يستخرج من الجمال الهاوية والهوس واليأس والجنون وتدمير الذات، ونرى كل هذه الأمور أيضاً في أعمال دوستوفسكي. إضافةً إلى أنّ بودلير يُنشئ استعارةً لتعقيد الجمال، وكيف أنّ فعل التحديق والرغبة في امتلاك الجمال وتدميره يجعل الناظر ضحية. ويقول هذا أنت والمخلوق الذي تتمنى تدميره، أختك، هي أنت أيضاً. يقول ريلكه إنه بالنسبة إلى الكاتب، فإنَّ الابتعاد عن هذه المشاعر، ولوم الكتابة، سيدمّر العمل ويدمّر الكاتب أيضاً.

إنَّ طبيعة المواجهة في قصيدة بودلير تجعل من الصعب علينا الحفاظ على الرضا عن النفس. فدخلنا الأكثر شيوعاً في القصيدة يعني أن نسأل أنفسنا ما الذي دفع الشاعر لكتابة القصيدة، وما الذي يحاول الشاعر أن يفعله وكيف. لذا، فإنَّ ما يسمّى معنى القصيدة لا يشكّل إلا جزءاً من الإجابة. إذا لم نرفض القصيدة بسبب خروجها عن السيطرة، فإنها ستجبرنا على مناقشتها، وربما بعد ذلك نأتي لمناقشة موضوع الجمال. وهذه هي إحدى نوايا بودلير: توسيع تعريفنا للجمال. إذا نجح في ذلك، فإنَّ شيئاً آخر يحدث، وهو أنّ القصيدة قد حققت هدفاً اجتماعياً، لأننا سنأخذ هذا الإحساس الموسّع بالجمال ونطبّقه على الأشياء خارج القصيدة. في الواقع، سيوسّع ذلك إحساسنا بالعالم. ومع ذلك، إذا كانت قصيدة بودلير هي فقط مثالنا على الجمال، فإنَّ فكرتنا عن الجمال ستكون منحرفة إلى حدّ ما. بدلاً من ذلك، نضيفها إلى المزيج، وإذا فكرنا في الفكرة اليونانية عن وحدة العمل، وكلب سيمون ويل الذي ينبج، فإنَّ هذا الفهم المتزايد للجمال قد يوسّع أيضاً إحساسنا بالحقيقة والعدالة، ببساطة بسبب ترابطها.

أما في مسألة الجمال والتجسيد، فكل تحديق إلى حدّ ما عملٌ إبداعي. إنَّ نظرة بودلير للفتاة في القصيدة يجعلها رمزاً لرغباته وخيبة أمله وأمنيته في نسيان الذات وتدميرها، في حين تختفي الفتاة نفسها. هل هذا انتهاك لها؟ إذن، تحوّل الرغبة موضوعاً. إنَّ إدراك المرء لشيء بأنه جميل يغيّر الشيء قيد النظر، في حين أنّ إدراك الناظر للجمال يتأثر بحالته

الجسدية والنفسية والروحية، وغيرها من قوى اللاوعي والقوى الخارجية، التي تحرّم الإدراك - وربما كلّ التصوّرات - أيّ إمكانية للموضوعية.

تظهر هذه الفكرة، في الواقع، في شعر بودلير، إذ صاغها من خلال قراءة أعمال إدغار آلان بو والشاعر المصاب بالفصام، جيرار دي نيرفال. ببساطة، تجادل الفكرة أنّ ما يقوله الكاتب عما يراه يعطي معلومات عن الكاتب - إما قليلة أو كثيرة، حسب مَنْ تقرأ. يكتب المرء دائماً من خلال سيكولوجيته، وما إلى ذلك. والآن، بعد فرويد، تبدو هذه الفكرة واضحة تماماً إلى درجة أنها لم تعدّ جديدة بالذكر، ولكنها في الأدب من أهم الأشياء التي يُوظّفها بودلير على نحو واعٍ (إنها الجزء الواعي والمهم). وهذا أحد الأسباب في أنه يُشار إليه بأنه من أوائل الشعراء الحديثين.

ما علاقة هذا بالجمال؟ إذا أشار كل شيء إلى الذات، فإنه يجعل من الذات سجنًا. وإذا رأينا العالم من خلال مرشح نفسيّك وماضيّك وتكيفك الثقافي، فلن ترى العالم بل ستري نسخاً عدّة من ذاتك، أو بالأحرى لن تعرف أبداً مدى انعكاس الشيء المدرك في الذات أو «الشيء الحقيقي». وهذا موضوع كان الوجوديون بليغين فيه بلاغة مقنعة وكئيبة.

وصف بودلير الجمال بأنه «أعظم هدف للقصيدة وأنبه»^(١)، وفي بحثه عن الجمال كان يحاول تجاوز نفسه الوجودية. حين أقف في منتصف غرفة محاطة بأربعة جدران من لوحات مونية العملاقة التي تُظهر زنايق الماء، فإنني سأشعر بأنني أرتقي فوق نفسي. ثمّة أمثلة أخرى: يغني شاليابين أوبرا بعنوان «بوريس غودونوف»، وبعض رباعيات بيتهوفن، و«في الوادي» لتشيوخوف، وبعض قصائد بيتس! أبحث عن اللحظات التي تقدّمها هذه الأعمال، وفي متابعة تجربتي للفن، أحاول أن أجعل هذه التجربة واسعة قدر الإمكان، ولهذا أطلب بأن يعطيني الفنان كليته الإنسانية. ما نراه في الجميل - بعكس الحسن أو الزخرفي - هو شيء أكبر من الذات. والمفارقة المدهشة حول الجمال في الفن - على الأقل أجدها مدهشة - هو أنّ هذا الشيء الأكبر بكثير من كائن بشري

(١) Baudelaire, "Further Notes on Edgar Poe," p. 200.

واحد - أو المخلوق المسجون - صنعه إنسانٌ في واقع الأمر. كان موسورجسكي مدمن كحول فظيلاً، ومات بمرضه عن عمر يناهز ٤١ عاماً، ولم يُنه قط أيّاً من مقطوعات الأوبرا الخاصة به، ولكن «بوريس غودونوف» هي إحدى أعظم مقطوعات الأوبرا في مخزون الموسيقى. يتكوّن الجمال من أشياء كثيرة، وما هو جميل لشخص واحد قد لا يكون جميلاً لآخر، لكننا ندرك الجمال إلى حدّ ما من خلال الرهبة التي يلهمنا إياها. تذكّر سكارى هذا الأمر، وكذلك ويل، ونراه في فكرة التنفيس اليونانية. حتى زهرة الليلك قادرة على إلهام الرهبة.

إذن، هذه وظيفة اجتماعية أخرى للفن، وهي قدرته على رفع شخص من نفسه، حتى لو كان ذلك لبرهة وجيزة. ولأنّ ذات المرء تتلاشى في ذلك الوقت، فإنّ مخاوف المرء الشخصية تنزلق، وتعاطف المرء يزداد، فيرى المرء العالم من وجهة نظر مثالية. وما نراه يصبح جزءاً من البنية التحتية الميتافيزيقية. نلحظ العالم من خلال تجربتنا، وهذا يشمل الكتب التي نقرأها.

تدعى سكارى أنّ ردّة فعل المرء على الجمال هي الرغبة في «تكراره»، وهي كلمة أكبر من كلمة «ينسخه»، ومختلفة إلى حدّ ما عن كلمة «يقلده» أو «يحاكيه». وبوصفي كاتباً، لستُ على وفاق تام، أو بالأحرى، ليس التكرار إلا أحد اهتماماتي. لديّ عدد من تعريفات الجمال: بعضها قد أسميه دائماً، وبعضها الآخر متقلّباً. تشغل هذه مستودعاً عقلياً أعتد عليه حين أبدأ الكتابة.

لديّ أيضاً مجموعة متنوعة من الاهتمامات الفكرية والنفسية والعاطفية والروحية. كان بعضها معي دائماً، ونما بعضها الآخر على مرّ السنين، وظهر بعضها حديثاً أيضاً. تشكّل تلك مخزوناً أيضاً، ثم طوّرت عناصر حرفتي على مدار ٤٠ عاماً من الكتابة، التي تشمل بعض الانتباه وانتظاراً صبوراً، وتوتراً بلا حراك، كما أطلق عليه أحد أسياد ديانة الزن، مخزوني الثالث. ثم لديّ تجربتي الحالية في العالم إضافةً إلى خيالي وتخيّلاتي وروح اللعب.

أقوم باستمرار بفرز هذه العناصر، محاولاً بدء العملية. فعلى سبيل المثال، قد أبدأ بفكرة الرجل القوي، الذي قرّر تقسيم ممتلكاته بين بناته الثلاث، لكنه قرّر أولاً أن يسأل أيهما تحبّه أكثر. ماذا حدث بعد ذلك؟ تحدث معظم الكتابة هكذا، بضرب الكرات مع بعضها لمعرفة ما يحدث، لكن هذه الكرات يمكن أن تكون مجرد كلمات وصور وأصوات. في البداية، يكتب المرء لمعرفة سبب الكتابة. يتعلّق الأمر بقواعد اللعبة، ولكن الاتجاه الذي يتخذه المرء تحدده اتهامات الشخص الضرورية جداً. حين تأخذ شكلها، ينتقل المرء إلى مستودعاته المتنوعة. تقتبس سكارى من فيتغنشتاين الذي قال إنّ العين حين ترى شيئاً جميلاً، فإنّ اليد تريد رسمه. وحتى التحديق، كما كتبت، هو محاولة إقناع أو نسخ الشيء الجميل في العقل.^(١) لكنّ الفنان لا يُنتج ببساطة نسخة من الجمال. كيف يمكنك أن تصنع نسخة نقيّة إذا لم تكن قادراً على منع رؤيتك لها من خلال المرشح الخاص بمزاجك والعواطف وعلم النفس وما شابه؟ وكيف يمكنك تقديم أيّ شيء اختبرته أنت ولم يجتبره أحد من قبل؟

تناقش سكارى عدداً من العناصر الأخرى التي يمكن إيجادها في الجمال. تسمّي العناصر الثلاثة الأولى السمات الرئيسة: «الجمال مقدّس... الجمال غير مسبوق»^(٢)، والجمال ينقذ الحياة. تعطي مثلاً على هذا في اللحظة التي زحف فيها أوديسيوس مؤخراً خارج البحر، ويشاهد نوزيكا وهي تلعب الكرة مع بعض الفتيات الأخريات، ويندهش بجمالها ويؤمن بأنّ ليس لها سابقة. ثم يبدأ أوديسيوس في تذكّر سابقاتها المماثلة، ولكن في تلك اللحظة الأولى من المفاجأة يبدو أنه لا توجد واحدة.

أدلى بودلير ببيان مماثل عن الجمال الذي لم يسبق له مثيل، على الرغم من أنّ ذلك يكون مع تطوّره الخاص، في مقالته «المعرض العالمي، ١٨٥٥».

«الجميل غريبٌ دائماً. لا أقصد أنه غريب على نحو بارد ومتعمّد، لأنّه في هذه الحالة سيكون كالوحش الذي قفز عن قضبان الحياة، بل أعني أنه يحتوي دائماً على لمسة

(١) Scarry, On Beauty and Being Just, p. 3.

(٢) Ibid., p. 23.

من الغرابة والغرابة البسيطة وغير المدروسة وغير الواعية، وهذه اللمسة من الغرابة تمنحه صفة الخاصة مثل الجمال. إنها مصادقته، إذا جاز التعبير، على صفة الرياضية. دعونا نعكس الاقتراح، ونحاول أن نتخيّل «جمالاً مألوفاً!»^(١)

في وصف صفات الجمال المنقذة للحياة، كتبت سكارى أنّ «هوميروس ليس وحده الذي يرى أنّ الجمال ينقذ الحياة، فقد وصفه أوغسطينوس بأنه «لوح خشبي وسط أمواج البحر»... والجمال يسرّع القلب، ويجعل الجسم يفرز الأدرينالين. كما يجعل القلب ينبض على نحو أسرع، ويجعل الحياة أكثر حيوية وتستحق العيش».^(٢) والجمال يجلب لك السعادة أيضاً. كتبت سكارى: «في اللحظة التي يقابل فيها المرء شيئاً جميلاً، فإنه يرحّب بك. كما أنه يبرز من الخلفية المحايدة كما لو أنه يتقدّم ليرحّب بك، كما لو كان الشيء مُصمّماً ليناسب تصوّرك».^(٣)

تجادل سكارى أنّ للجمال مزيّة رابعة: «إنه يجرّض على النقاش».^(٤) لقد ناقشت شيئاً مشابهاً عند وصف كيف يمكن للجمال أن يُبعدنا عن الرضا عن النفس، ويجبرنا على نقله للعالم. نرى شيئاً مفاجئاً أو غريباً، وننخرط في النقاش ونحن نبحت عن السوابق. هذه النقاشات تقودنا بعيداً عن الشيء نحو العالم.

تتحوّل سكارى في النهاية إلى الجمال داخل الفن، فتقول إنّ لديه هدفاً أخلاقياً، ويبدو أنّ بعض نقاطها متأثرة بويل، إذ تجادل أنّ «السمة الوحيدة المعترف بها دائماً»^(٥) للجمال هي العدالة، التي توصف إلى حدّ ما بأنها «تناسق في علاقة كل فرد بالفرد الآخر»^(٦)، وهي أيضاً هارمونياً. ثم كتبت: «الجمال مسالم: تحيته المتبادلة لاستمرار

(١) Charles Baudelaire, "The Exposition Universelle, 1855," in *The Mirror of Art, Critical Studies of Charles Baudelaire*, ed. and trans. Johnathan Mayne (New York, 1956), pp. 196-197.

(٢) Scarry, *On Beauty and Being lust*, pp. 24-25.

(٣) *Ibid.*, pp. 25-26.

(٤) *Ibid.*, p. 28.

(٥) *Ibid.*, p. 96.

(٦) *Ibid.*, p. 97.

الوجود، ميثاقه، لا يمكن تمييزها من كلمة السلام. تقف العدالة ضد الأذى: كلمتي «ظلم» و«جرح» هما كلمتان متشابهتان»^(١). بعد صفحات عدّة تقتبس من ويل بأنّ الجمال يتطلّب منا «التخلّي عن مكانتنا التخيلية بوصفها المركز... ثم يحدث التحوّل في جذور الإحساس نفسه، وفي تلقّينا الفوري لانطباعات الإحساس والانطباعات النفسية»^(٢). وهذا أيضاً هو تأثير الرهبة، وهو السبب في أنّ بودلير يجعل الجمال غاية الشعور، فهو يرقّي المرء عن نفسه، ويقود المرء للنظر إلى العالم.

ولكن لدى تأكيد مضامين المارمونيا، تتعد سكارى عن حاجة الكاتب إلى أن يكون مستعداً للتعبير عن كليته، وعن الخير والشر. إذا كان الجمال هادئاً و«لا يمكن تمييزه من كلمة السلام»، فأين نضع قصيدة مثل «بالنسبة إليها تلك المعتبلة كثيراً»، أو «الجيفة»، أو عدد كبير من قصائد بودلير الأخرى؟ أين نضع روايات جينيه أو سيلين أو لوحات فرانسيس بيكون؟ سأل شخص ذات مرة بارتوك: «لِمَ موسيقاك قبيحة جداً؟» فأجاب: «لأنّ العالم قبيح». تقدّم سكارى رؤية كلاسيكية للفن، ولكن أين العواصف الرعدية والأعاصير والأبراج المكسورة والصخور الجبلية التي راقت للرسامين الرومانسيين؟ أين الشياطين الداخلية التي قال ريلكه بأنّ المرء يجب ألا يتعد عنها؟ أين معنى الجمال الموجود في الاقتباس السابق من دوستوفسكي.

في كتابها الشعور والشكل وصفت الباحثة في علم الجمال سوزان لانغر نوعاً آخر من الجمال، فقالت:

«كلُّ عمل فني جيد جميل. طالما نجده هكذا، فإننا نكون قد أدركنا خاصيته التعبيرية، وحتى نفعل ذلك لم نعدّه فناً جيداً، على الرغم من أنه قد يكون لدينا سبب فكري للاعتقاد بأنّ الأمر على هذا النحو. قد تحتوي الأعمال الجميلة على عناصر بشعة، إذا ما أخذت منفردة، كالبذات المقززة التي كدّسها عزرا باوند في عمله الكانتو الرابع عشر والخامس عشر، ولكن وظيفتها في القصيدة هي التنافر العنيف... مثل هذه

(١) Ibid, p. 107.

(٢) Ibid., p. 111.

العناصر هي قوة العمل، التي يجب أن تكون كبيرة لاحتوائها وتحويلها. إنَّ الشكل الناشئ كلّه حي، ومن ثمَّ جميل، مثلما يمكن أن تكون الأشياء الفظيعة جميلةً كالتماثيل ذات الوجه البشع، والأقنعة الإفريقية المخيفة، والتراجيديات اليونانية التي تعرض سفاح القربى والقتل. لا يتطابق الجمال مع ما هو طبيعي، وبالتأكيد لا يتطابق مع السحر وجاذبية الشعور، على الرغم من أن كل هذه الخصائص قد تدخل في صنعه. الجمالُ شكلٌ معبرٌ... ما يفعله [الفن] بنا هو صوغ مفاهيمنا عن الشعور، وتصوُّراتنا عن الواقع المرئي والحقيقي والمسموع معاً. يعطينا الفن أشكالاً من الخيال وأشكالاً من الشعور معاً على نحو لا ينفصل، وهذا يعني أنه يوضِّح الحدس نفسه وينظِّمه»^(١).

في عمل لانغر الأخير والأساسي بعنوان «العقل: مقال في الشعور الإنساني»، ناقشت الكاتبة نظرية جورج سانتايارنا (George Santayana) للجمال بأنه «المتعة المجسّدة على نحو موضوعي»: وأنه بدلاً من تحديد موطن الجمال في شخص أو شيء ما، يُسقط الناظرُ استجاباته الذاتية على العمل بحيث يكون «الشعور المسقط هو الذي يخوضه الناظرُ للشيء الجميل حين يرى أو يتصوّر ذلك الشيء»^(٢). ومن ثمَّ، فإنَّ تفسير كل شخص للعمل سيكون مختلفاً رُبما، وهذا ما لا يجعله أقل صحة من غيره.

لم تتفق لانغر مع هذا الرأي، وجادلت ضد «خطأ فهم شيء ما بأنه ذاتي، الذي يحدث في عقل المرء، لصالح امتلاك الشيء له»^(٣). وهذا ما يقلل من إحساس المرء بالجمال ويوسّع شكل الذوق: إسقاط ذاتي يتكوّن من قيم الناظر العاطفية والجسدية والنفسية والروحية، وكذلك قيمه الثقافية الحالية. في الواقع، وفقاً لهذه النظرية، لا يمكن لشيء أن يكون أجمل من غيره. إنها فقط متعة الناظر المجسّدة موضوعياً التي تجعله يبدو أجمل. في السنوات الخمس والعشرين الماضية، عادت مجالات معينة من التفكير النقدي إلى الأفكار نفسها القائلة إنَّ أحد أشكال الترفيه (مثل مباراة ملاكمة)

(١) Suzanne Langer, *Feeling and Form* (New York, 1953) pp. 396-397.

(٢) Suzanne Langer, *Mind: An Essay in Human Feeling*, (Baltimore, 1967), p. 108.

(٣) *Ibid.*, p. 110.

ليس أفضل أو أكثر جمالاً من غيره (مثل مسرحية «هاملت» لشكسبير)، وذاتنا فقط هي التي تجعلها تبدو على هذا النحو.

من المستحيل عدم إسقاط استجابة المرء الذاتية على عمل ما، ولكن هذا لا يعني أنّ العمل يفتقر إلى خصائص معينة. انظر مرة أخرى إلى بودلير. في مقاله عام ١٨٥٩، «رسام الحياة الحديثة»، وهي دراسة للرسام قسطنطين جاي (Constantine Guy) كتب الآتي:

«الجمال تكوينٌ مزدوج دائماً وحتماً، على الرغم من أنّ الانطباع الذي ينتجه هو واحد... يتكوّن الجمال من عنصر أبدي ثابت من الصعب تحديد جودته، ومن عنصر نسبي وظرفي سيكون، إذا أردت - سواء كان منفرداً أم دفعة واحدة - العمر وأساليبه وأخلاقه وعواطفه. من دون هذا العنصر الثاني الذي يمكن وصفه بأنه مسلٌّ ومغرٍ وماتع، ويثير شهية المرء للكعكة الإلهية، فإنّ العنصر الأول ستيجاوز قدراتنا على الهضم أو التقدير. أتحدّى أيّ شخص يشير إلى قطعة واحدة من الجمال لا تحتوي على هذين العنصرين... ازدواجية الفن هي نتيجة قاتلة لثنائية الإنسان. خذ في الحسبان، إذا أردت، الجزء الموجود إلى الأبد على أنه روح الفن، والعنصر المتغيّر على أنه جسده»^(١).

ثم اقتبس من شتندال، الذي قال: «ليس الجمال أكثر من وعد السعادة»^(٢)، الذي كتب عنه بودلير أنه صحيح جزئياً فقط، مشيراً إلى حدّ ما إلى العنصر النسبي والظرفي للجمال، وهو ما يسميه في مكان آخر «الحداثة» (modernity). يجب أن نرى أنّ تعريف شتندال يشبه تعريف الجمال لدى سانتيانا بأنه «متعة مجسّدة على نحو موضوعي»، في حين أنّ ما أسماه بودلير «العنصر النسبي والظرفي» يشبه الإسقاط الذاتي الذي طرحته لانغر.

إنّ هذا «العنصر النسبي والظرفي»، وهذه الحداثة، هي التي تجعل التعبيرات المعاصرة للجمال في الفن في متناول أيدينا، في حين أنّ في هذا العنصر الأبدي الثابت يمكننا ربما أن نرى، بدرجات متفاوتة، الهارمونيا والمحاكاة وغيرها من العناصر التي تحددها

(١) Baudelaire, "The Painter of Modern Life" in Charles Baudelaire, the Painter of Modern Life and Other Essays, ed. and trans. Johnathan Mayne (New York, 1964), p. 3.

(٢) Ibid.

سكاري. تكمن صعوبة الحجج السياسية التي ذكرتها سكاري في أنها تمنع العنصر الأبدي الثابت أو تتجاهله. إضافةً إلى ذلك، فإنَّ تأثير الحجج السياسية في الكاتب هو أنَّ بمقدورها وضع الكاتب تحت قيود نفسية. وهذه الحجج تعيق الالتزام غير المشروط الذي يجب أن يوجد حين يبدأ المرء بالكتابة، وتقدّم الوعي والاهتمام النقدي في وقت مبكر جداً من عملية الكتابة. كما أنها تقود الكاتب ليسأل منذ البداية كيف سيتلقى القارئ عمل الكاتب. وتؤكد أنَّ الجمال سيكون موجوداً بوصفه أداةً أو سيجري استبعاده عمداً. لا بُدَّ أنك تتذكّر كلمات ريلكه عن الفنان الذي يبتعد عما يعتقد بأنه غير صحيح من الناحية السياسية: «لقد طُرد من حالة النعيم، وأصبح مذنباً تماماً».

بدلاً من ذلك، يحتاج الكاتب إلى إعادة تعريف الجمال في كل مرة يبدأ المرء في الكتابة، مع الأخذ في الحسبان أنَّ الجمال يمكن أن يكون عنيفاً وبشعاً. إنَّ محيطنا، وزمننا المعاصر، والوقت الذي نتنفس فيه، هو مدخلنا إلى عملنا، وهو الباب الذي نفتحهُ للوصول إلى الجمال الذي يشكّل هدف العمل وغايته، كمثال الكلب الذي ينبج. لا يمكننا أن ندع ما هو معاصر أن يصبح باباً موصداً من خلال خضوعه لأسلوب مهيمن، إذا أصغينا إليه، فإنه سيقبّل من أهمية العمل، ويجعله مبتدلاً.

الهيئة العامة السورية للكتاب

فهرس

الصفحة

٥	تمهيد
١١	الفصل الأول: أوجه الخداع
٢٣	الفصل الثاني: الاستعارة وتوثيق عمل الذاكرة
٥١	الفصل الثالث: كتابة حياة القارئ
٧١	الفصل الرابع: ملحوظات حول الشعر الحر
١٦٥	الفصل الخامس: سرعة الخطأ: الطرق التي تتحرك فيها القصيدة
١٨٧	الفصل السادس: وظيفة نبرة الصوت
٢١١	الفصل السابع: الأصوات التي يستمع إليها المرء
٢٣١	الفصل الثامن: حركة المرور بين عالمين
٢٥١	الفصل التاسع: تطور ريلكه بوصفه شاعراً
٢٧٩	الفصل العاشر: ماندلشتام: القصيدة بوصفها حدثاً
٣١١	الفصل الحادي عشر: إحساس تشيخوف بالكتابة كما نراه في رسائله
٣٣٣	الفصل الثاني عشر: ريتسوس واللحظة الميتافيزيقية
٣٥٧	الفصل الثالث عشر: ليالي المقبرة
٣٦٧	الفصل الرابع عشر: تلاعب الصانع بالوقت
٣٨٧	الفصل الخامس عشر: عابر الطريق في الشارع الخالي من الطيور
٤٠٥	الفصل السادس عشر: مشكلة الجمال ومتطلبات الفن
٤٣٠	الفهرس

ستيڤن دوڤنز (١٩٤١ - ٢٠٠٠)

- شاعر وروائي أمريكي ولد في مدينة أورانج في نيو جيرسي في الولايات المتحدة. تلقى تعليمه في كلية شيمر، وانتقل إلى جامعة واين ستيت وتخرج فيها في عام ١٩٦٤.
- حاصل على درجة الماجستير في الفنون الجميلة من جامعة أيوا في عام ١٩٦٧. وعمل مراسلاً لصحيفة ديترويت نيوز.
- درّس في مؤسسات أكاديمية عدّة، بما في ذلك كلية سارة لورانس، وجامعة أيوا، وجامعة سيراكيز، وجامعة بوسطن.
- كتب دوڤنز أربع وعشرين رواية، إضافةً إلى أربع عشرة مجموعة شعرية وعملين نقديين حول مهنة الشعر. كما كتب العديد من القصص البوليسية.
- نال شعره العديد من الجوائز.

الهيئة العامة
السورية للكتاب

د. باسل المسائلة

- مترجم سوري؛
- درجة الدكتوراه في الشعر الحديث من بريطانيا؛
- * من أعماله المترجمة:
- فن قراءة الشعر - المؤلف هارولد بلوم ٢٠٠٩ - دار التكوين.
- النظرية الأدبية - المؤلف ديفيد كارتر ٢٠١٠ - دار التكوين.
- الحدائث - المؤلف بيتر تشايلدز ٢٠١٠ - دار التكوين.
- نظرية التناص - المؤلف جراهام آلان ٢٠١١ - دار التكوين.
- ما بعد الحدائث - المؤلف سيمون مالباس ٢٠١٢ - دار التكوين.
- الكولونيوالية وما بعدها - المؤلفة أنيا لومبا ٢٠١٣ - دار التكوين.
- ما بعد النظرية - المؤلف تيري إيغلتن ٢٠١٥ - الهيئة العامة السورية للكتاب.
- الثقافة والواقع - المؤلفة كاثرين بيلسي ٢٠١٧ - الهيئة العامة السورية للكتاب.
- صديق عابر - المؤلفة نادين غورديمر ٢٠١٨ - الهيئة العامة السورية للكتاب.
- قبضة ملح - ترجمة لمختارات شعرية ٢٠١٨ - دار التكوين.
- كيف نقرأ القصيدة - المؤلف تيري إيغلتن ٢٠١٨ - دار التكوين.
- الأمواج - المؤلفة فيرجينيا وولف ٢٠١٩ - دار التكوين.
- غرفة تخصّ المرء وحده - المؤلفة فيرجينيا وولف ٢٠١٩ - دار التكوين.
- الجمال والتسامي - المؤلف باتريك كولم هوغان ٢٠٢١ - الهيئة العامة السورية للكتاب.
- نصف شمس صفراء - المؤلفة شياماندا نغوزي أديشي، ٢٠٢٢، الهيئة العامة السورية للكتاب.
- العلم للجميع، المؤلفان: جيمس رذرفورد وأندرو ألغرين، ٢٠٢٢، الهيئة العامة السورية للكتاب.

٢٠٢٣ م