

الصُّوَرَةُ الشَّجَرِيَّةُ

تأليف
سيسل دي لويس

ترجمة
د. أحمد نصيف الجنابي
مالك ميري
سلمان حسن ابراهيم

مراجعة
د. عناد غزوان اسماعيل

دار الرشيد للنشر

الجمهورية العراقية

مطبوعات وزارة الثقافة والاعلام

سلسلة الكتب المترجمة

١٩٨٢


(١٢١)

الصُّوَرَةُ الشَّجَرِيَّةُ

تأليف
سيسل دي لويس

ترجمة
د. أحمد نصيف الجنابي
مالك ميري
سلمان حسن ابراهيم

مراجعة
د. عناد غزوان اسماعيل

**مؤسسة الخليج للطباعة والنشر**
تلفون ٨٤٣٦٩ - صندوق بريد ٢٧٣٧ الصفاة - الكويت

« المحتوى »

المقدمة الكتاب ومؤلفه	٧
أولاً : الكتاب	٧
ثانياً : المؤلف	١٤
١ . طبيعة الصورة الشعرية	١٧
٢ . مجال الصورة الشعرية	٤٣
٣ . أنماط الصورة الشعرية	٧٣
٤ . الصورة الحية	١٠١
٥ . الصورة المهشمة	١٢٩
٦ . اللهو الخالد للروح الخالدة	١٥٩



بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الكتاب والمؤلف

أولاً : الكتاب

(١)

يحتل هذا الكتاب أهمية كبيرة في النقد الأدبي المعاصر لأكثر من سبب .

فهو من المصادر الأساسية في النقد الحديث . فالأستاذان « ويليك » ، و « وارين » اعتمداه مصدراً في الفصل الخامس عشر من كتابها الرائد « نظرية الأدب » . والأستاذ « فرانك كيرمود » اقتبس منه عبارة جعلها مصدر كتابه (الصورة في الأدب الرومانسي) Romantic Image .

وهو مهم لأن مؤلفه ناقد وشاعر . وما أبدع أن يكون ناقد الشعر شاعراً !

أما كونه ناقدًا فيتمثل في مؤلفاته : « أمل للشعر » و « ثوزة في عالم الكتابة » ، و « الشعر لكم » وغيرها .

أما كونه شاعراً فيتمثل في نشره بين سنة ١٩٣٤ ، و ١٩٥٤ أكثر من عشر مجموعات شعرية - أولاً مجموعة قصائد سنة ١٩٢٩ - ١٩٣٦ ، ثم مجموعة قصائد بين ١٩٤٣ - ١٩٤٧ ثم مجموعة قصائد سنة ١٩٥٤ . ونشر خلال تلك السنوات مجموعات أخرى أشهرها « الكلمة فوق الجميع » .

وهو « شاعر ثرّ » كما يصفه الناقد « كنت آلوت » ولذلك لا يخلو كتاب من كتب اختيارات الشعر الانجليزي المعاصر من شعره . وكتابه يعالج قضية من قضايا الشعر المهمة، إنها قضية « الصورة الشعرية » ، التي ازداد الاهتمام بها في مطلع القرن العشرين ، وإن كان النقاد العرب قد أعاروها شيئاً من اهتمامهم في كتب البلاغة والنقد .

ولهذه المزايا وغيرها ، طبع الكتاب (بين سنة ١٩٤٧ وسنة ١٩٦٩) ، احدى عشرة مرة . وعلى طبعة (كيب : Cape) الحادية عشرة كان اعتمادنا . (وهي دار للطباعة معروفة في لندن) .

(٢)

تناول سي . « دي لويس » قضية الصورة الشعرية في ستة فصول :

الفصل الأول : طبيعة الصورة الشعرية .

الفصل الثاني : مجال الصورة الشعرية .

الفصل الثالث : أنماط الصور الشعرية .

الفصل الرابع : الصورة الحية .

الفصل الخامس : الصور المهشمة .

الفصل السادس : اللهو الخالد للروح الخالدة (ويتناول بحث عالم الشعور واللاشعور واثره في مكونات الصورة الشعرية ، ولكن المؤلف اختار له هذا العنوان) .

(١) ويعالج في هذه الفصول كثيراً من المشكلات النقدية المتصلة بالصورة

مثل : ما هي الصورة الشعرية ؟

أنواع الصور الشعرية : سمعية ، وبصرية ، وذهنية . وما هو النوع السائد

المألوف منها ؟

ما هي العلاقة بين الصورة الشعرية والعاطفة ؟

(٢) وفي موضعين من الكتاب (صفحات ٣٩ وما بعدها ، صفحات : ١٣٥ وما بعدها) ، يدرس موضوع « اللاشعور » واثره في تكوين الصورة الشعرية . ويستشهد بأقوال علماء النفس لاسيا فرويد Freud ويونج Jung ، ولستعمل مصطلح الأخير « اللاشعور الجمعي » Collective Unconscious كما يشير إلى مسرحية « فاوست » للشاعر الألماني جوته Goethe (١٧٤٩ - ١٧٣٢ م) يستفيد من كتاب « الوهم والحقيقة » من تأليف الأستاذ : « كرستوفر كروويل » ، ومن « كتاب السبت » للشاعر : « ستيفان سبنسر » (حيث يصف الشاعر نهجه الشعري الذي اطراه الأستاذ « لويس نفسه ») . (صفحة ١٣٦) .

ويشني بحرارة على كتاب السيد « دالاس » E. S. Dallas الموسوم بـ « العلم بالسائر » Gay Science ، لأنه الرائد في استعمال مصطلح « اللاشعور » ومنه اخذه « فرويد » كما يرى مؤلف (الصورة الشعرية) (صفحة : ٣٩) .

ويستفيد من كتاب الأنسة « مود بودكن » : « النماذج المثالية في الشعر » (نظر صفحة : ١٤٣) .

(٣) وفي الفصل الرابع يعالج خصائص الصورة الحية .

والشعراء الذين ينالون الخطوة في هذا الفصل هم :

شكسبير ، مارفيل ، كولردج ، ميردث .

والشاعر الأخير ينال استحسان الناقد « لويس » كثيراً لأنه (يرتفع - من وقت لآخر - فوق مستوى الصراعات الشخصية ليقدم لنا أشياء عظيمة تمتاز بالشمول فوق أنها مفعمة بالاستعارات الشعرية ولاسيا قصيدته : « الحب الحديث » (صفحة ٧٤) * .

* الإشارة هنا إلى الصفحات في النص الانجليزي .

ويستشهد كذلك بزميليه أودن وسبتدر والثلاثة ، ورايهم لويس
ماكليس ، يمثلون جماعة شعرية تعرف بـ « شعراء الثلاثينات » ، لأنهم برزوا في
الفترة الممتدة بين سنة ١٩٣٠ وسنة ١٩٤٠ م .

ويستشهد باستاذ المجموعة ت . س . اليوت ، الذي اثر في شعر هؤلاء
من ناحية « الشكل » وإن كانت الجماعة قد ثارت عليه من ناحية « المضمون » !!
(تنظر صفحة : ٩٥ وغيرها) .

(٤) وفي الفصل الخامس يبين صفات « الصورة المهشمة » ولكننا نجد
شواهد الشعرية في هذا الفصل قليلة نسبياً على الرغم من أنه اطول من سابقه .
ولكننا نلتبس له العذر لأنه اعتمد في هذا الفصل على الصور الشعرية كما
تبدو من خلال تجارب الشعراء وآية ذلك أنه اقتبس نصاً « قوامه » عشرون سطرأً
تحدث فيه الشاعر المعاصر ديLAN توماس (المولود سنة ١٩١٤) ، عن تكوين
الصورة الشعرية من خلال تجربته العملية .

(٣)

أما مصادر كتاب « الصورة الشعرية » فهي : إما أن تكون مصادر
متخصصة في الصورة الشعرية وإما أن تكون غير متخصصة ولكنها تعالج جزئيات
العملية الشعرية .

أما بالنسبة لمصادره المتخصصة في موضوع الصورة الشعرية والخيال
الشعري فقليلة جداً فهو لم يشر إلا إلى كتابين هما :

(١) « الخيال عند شكسبير » ، تأليف الأنسة « كارولين » . (صفحة

٤٧) .

(٢) « العقلية الشعرية الانجليزية » ، تأليف السيد : جارلس وليامز

(صفحة ٣١) . مع أنه مسبق بأعمال نقدية متخصصة أهمها :

(١) « الصورة الشعرية في أعمال شكسبير المسرحية » ، المنشور في مدينة
(بون) بالمانيا سنة ١٩٣٦ ، وهو تأليف الأستاذ « فولفجانج » Wolfgang .

(٢) « الصورة في الشعر » Das Bild in der Dichtung . وظهر الجزء الأول
سنة ١٩٢٧ والثاني سنة ١٩٣٩ وكلاهما ظهر في مدينة « ماربورج » Marburg ،
من تأليف الأستاذ « هيرمان يونجز » Herman Pongs

(٣) « الخيال الشعري » . المنشور في مدينة « نيويورك » سنة ١٩٢٤ ، من
تأليف الأستاذ هنري ويلز Henry Wells .

(٤) الخيال في شعر وردزورث : دراسة في الرؤية الشعرية » . وظهر بمدينة
لندن سنة ١٩٥٢ Wordsworth's Imagery: A Study in Poetic Vision

وإلى جانب هذه المصادر توجد كتب أخرى متخصصة في هذا الميدان المهم .
ولكننا أعرضنا عن ذكرها . فما اردنا إلا التمثيل . . .

ولا ادري لم اهمل هذا الناقد الممتاز هذه المصادر المهمة !؟ أما الكتب غير
المتخصصة في ميدان الصور الشعرية ، فنصيب الكتاب منها أكبر نسبياً .

فهو قد اعتمد على كتاب : « الوهم والحقيقة للأستاذ كودويل (صفحة
(٣٠) . وعلى مقتطفات من دكتور جونسون (صفحة ٣٤) ، ومذلتون مري
(صفحة ٧٤) ، وتريفليان (صفحة ٨٢) ، وديلان توماس (صفحة ١١٢) ،
وستيفان سبنسر (صفحة ١٣٦) .

وأشار إلى ريتشاردز ، صاحب كتاب « مبادئ النقد الأدبي » وإن لم يشر
إلى كتابه ! وأشار إلى الشاعر الالماني رلكه Rilke (١٨٧٥ - ١٩٢٦ م) ، وإن لم
يسم له كتاباً .

وهذه صفة من صفات منهج « دي لويس » في هذا الكتاب .

تأليف أما الشعراء الذين اقتبس من شعرهم فيمتدون من شكسبير إلى اودن

وسبندر المعاصرین للأستاذ لويس . وأهمهم من غير الثلاثة المذكورين :

وردزورث وكولردج وييتس وكيتس واميلي دكسون ودون ودرايدن وروبرت
فروست وشيللي وميردث وهوبكنز ومارفل .

واطول مقتطف كان من شعر (براوننج) Browning ، إذ استشهد بخمس
مقاطع من قصيدة له ، وكل مقطع مكوّن من خمسة اسطر . (تنظر صفحة :
٧٨) .

(٤)

أما أسلوب الكتاب فيغلب عليه الطابع العقلي واسلوب المناقشة المعتمدة
على اللوحة الذكية والايجاز الدقيق . ويمتاز أسلوبه باثارة الأسئلة التي يفتح بها
المناقشة كقوله : ماذا نفهم من قولنا : الصورة الشعرية ؟ وهل يمكن أن نرضى بهذا
القول ، تعقياً على قول السيد جارلس وليامز في كتابه السابق : العقلية
الشعرية ؟!

ولا ينسى أن يختم المناقشة بما يشبه القاعدة ، أو بشيء يمكن أن يستفيد منه
الشعراء الذين ما زالوا في اول الطريق مثل قوله : « يجب أن تحتوي القصيدة على
شيء ما مثلما يجب أن تكون هي شيئاً ذا بال » .

أو كقوله : « لا يجوز للشاعر أن يأخذ حقائق الصورة التي تنال عليه ،
مسلمات ، إلا بعد أن تنتظم في قصيدة » . (تنظر صفحة : ١٠٨) .

(٥)

واخيراً . . . وليس آخرأ ، فهذا العرض الموجز لا يغني عن قراءة
الكتاب ، والتمتع بأسلوبه الشائق ومناقشاته الثرة ، لأنه لا يشير إلا إلى الخطوط
العامة . وشتان بين أسلوبه المتكامل الذي يأخذ بالمقدمات إلى النتائج وبالجزيئات

إن الكلمات ،فضلا عن كونه أسلوب شاعر يتناول الشعر بالتحليل والرصد
الناثقة ...

فما أروع أن يقرأ الإنسان كتاباً جديراً بالقراءة !!

ثانياً : المؤلف

إنه « سيسل دي لويس » ، الذي شكّل مع « اودن وسبندر » ، الثالث
السياسي الشعري ، لجيل الثلاثينات ، في انكلترا .

ولد في ايرلندا سنة ١٩٠٤ م ، واصل كتاب « شعر اكسفورد » ،
بالاشتراك مع صديقه « اودن » سنة ١٩٢٧ .

واشتغل في وزارة الاعلام خلال أيام الحرب العالمية الثانية .

ومنذ ذلك الحين شغل بالكتابة والمحاضرات واصبح استاذ الشعر في جامعة
اوكسفورد سنة ١٩٥١ م ، وهو مركز مهم !!

واصدر سنة ١٩٦٠ ، كتاب « اليوم المخفي » ، وهو يكشف عن سر حياته
المبكرة ولكنه أقل شأناً من كتاب زميله : « ستيفن سبندر » « عالمان
متداخلان » ، ودونه في نفاذ البصيرة وعمق التحليل .

والسيد « دي لويس » شاعر قبل أي شيء آخر وانتاجه الشعري غزير ،
لكنه كتب روايات وقصصاً بوليسية تحت اسم : « نيكولاس بليك » ، وهو اسم
مستعار . وكتب قصصاً للأطفال ، وكتب كثيراً من النقد ، أهمه محاضراته
المعروفة في كمبردج بمحاضرات كلارك (وهي تمثل كتابه « الصورة الشعرية » ،
موضوع بحثنا) . .

وله كتاب نقدي صغير عنوانه (أمل للشعر) . وكتاب آخر موسوم بـ
« الشعر لكم » .

أما انتاجه الشعري فأوله « قصائد مجموعة » (١٩٢٩ - ١٩٣٦) ، وتحتوي على أعماله المبكرة التي يظهر فيها شاعراً سياسياً ، وربما عدها بعض النقاد افضل مجموعاته حتى مجموعة « الكلمة فوق الجميع » الصادرة سنة ١٩٤٣ ، وله مجموعة اخرى « قصائد » (١٩٤٣ - ١٩٤٧) وهي مجلد من قصائد غنائية شخصية تجمع بين تأثيرات توماس هاردي وادوارد توماس .

أما « قصائد مجموعة » سنة ١٩٥٤ ، فهي تفوق الطبعة السابقة ، وتغطي جميع شعره من سنة ١٩٢٩ - ١٩٥٣ .

وقد لاحظ « س . سبندر » أن « دي لويس » شاعر قليل التأكد من نفسه مما يكتب عن مشاعره الآنية .

ويمكن أن تقبل هذه الملاحظة إذا اتخذنا قصيدته الغنائية « زواج اثنين » قصيدته « المرأة الوحيدة » مثلاً للتطبيق وهما من مجموعة قصائد (١٩٤٣ - ١٩٤٧) . ويمكن أن يكونا تأكيداً لوجهة النظر المطروحة . أما فيما عدا ذلك فلا يصح الملاحظة ، وهو حين يكتب قصائد غنائية يتعثر ويعطي نتائج غير واضحة جداً غامضة . وتظهر قابليته في الترجمة أيضاً . فقد ترجم للشاعر الروماني « لورجيل » ، وترجم للشاعر الفرنسي فاليري : « المقبرة البحرية » وقد استشهد بها في كتابه « الصورة الشعرية » (ص : ٨٣) .

وديووانه « زيارة ايطاليا » ، مثال واضح على السلاسة الشعرية المذهلة ، والمحافظة على المستوى الشعري الجيد ، وهو اعلى مستوى من قصائد ديووانه الموسوم بـ « بيكاسو وقصائد اخرى » .

وتلاحظ الناقدة « آن رايدر » إن هذا المجلد الأخير يحتوى على قصائد كتبت بحماس فاطر .

ويرى ناقد آخر ، إن هذا النقد يمكن أن يكون صحيحاً إذا ما طبق على قصائده المنشورة في الثلاثينات والأربعينات ، والفتور يتعلق « بالاحتراف » الذي

ادركته الناقدة نفسها .

ونرجو أن نكون قد ادينا خدمة لقراء العربية ، بهذا الكتاب الذي يسد فراغاً
في ميدان نقد الشعر الحديث ، وما اعظم هذا الفراغ !!!

والله نسأل أن يوفقنا إلى ما فيه الخير والحمد لله رب العالمين .

المترجمون

الفصل الأول

طبيعة الصورة الشعرية

هناك دائماً شيء ما يرهب الشاعر حول فكرة النقد ، وهو شيء استطيع القول إنه غير حقيقي .

إنه يكتب قصيدة ثم يتحول إلى تجربة جديدة في قصيدة أخرى . وحين يقرأ له ناقد يبرز له ما هو صحيح وما هو خطأ في القصيدة الأولى ، يستغرب الموضوع ، ويتساءل : هل كتبت ذلك ؟ نعم لقد فعلت ذلك . يا له من شيء غريب . ولكن المشكلة تتغير الآن ، فالتعليقات الرائعة التي اوردتها حول تناولي للمشكلة السابقة قد اربكتني في محاولتي لحل المشكلة الجديدة لأن كل محاولة هي بداية جديدة تماماً ونوع مختلف من الفشل .

(لأن الشخص قد تعلم الحصول على كلمات أفضل للشيء الذي لم يعد يقوله أو للطريقة التي لم يعد يميل إلى التفوه بها) ، وليس ذلك فحسب ، بالشاعر ، وقد انقلب إلى ناقد ، قد جوبه بخطر غير مألوف لمناقضة نفسه . وليست ثمة قصيدة تناقض أخرى أكثر مما توجد تجربة واحدة يمكن أن تناقض أخرى .

إن التناقض يأتي فقط عندما نبدأ باستنتاجات من تجاربنا الذاتية أو بإحكام حل الشعر .

وخروج الشاعر من العالم المريح الدافئ حيث تكون الكلمة الشعرية قانوناً ، والنفاذ من خلال المرآة إلى عالم النقد الشعري يزجّه في عالم يثير الاهتمام والفضول اثارة فائقة ، وربما يبدو ذلك عادياً بما فيه الكفاية وكأن العالم الجديد نسخه من العالم الذي تركه ، ولكنه سوف يجد اختلافاً بعد ذلك بوقت قصير فالفراشات مثبتة فوق الزهور ، وكل زهرة قد وضع لها اسم والجداول التي استحم فيها ببراءة قد توسعت فاصبحت انهاراً مندفقة - إنه قد تعلم بأنها في هذا العالم تدعي تأثيرات ، والعوائق أصبحت منسقة أكثر ، بالتأكيد ، ولكن ما تلك اليافاطة هناك : (ابتعد عن الحشائش ! لا تقطف النرجس البري ! إنها ممتلكات وورد زورث) إن رفاقه القدامى الذين كانوا في يوم ما يسرون الهوينى بمفردهم أو يتبادلون شريكاتهم في الرقص قد جعلوا الآن يقفون في كفة الميزان ، أو يمرون على المناظر الطبيعية في مجموعات ، بمشية المسافرين الهادفة ، والكثير من الهوامش في أعقابهم ، كل شيء غدا في الوقت نفسه أكثر بساطة وأكثر تعقيداً ، أكثر وقاراً ومع ذلك أقل جدية . وحالما يفتح فمه للتعليق على المشهد ، يتصدى له مكبر الصوت قائلاً :

لا شيء من تلك اللغة العاطفية هنا ! تذكر إنك الآن ناقد .

حسناً إنه مقدم على عالم يسود فيه القانون والمنطق ، وعليه أن يحاول التحدث بلغتهما . وفي هذه اللغة الجديدة لا يتم حل التناقضات بالعواطف التي تمّ الاحساس بها وكتب بها . إن الناقد سيدوّن الآن ، وما يتم تدوينه ليس تجربة شعرية بقدر ما هو تعبير عن سلسلة افكار تجريدية مستقاة منها . ومن اجل أن تكون ذات قيمة ، فإن هذه الأفكار التجريدية يجب أن تضيء بشكل ما مصدرها ، وسوف تفشل في اضاءته ما لم يعتمد الناقد إلى التأمل الطويل في القصيدة ويستسلم لها بصورة مطلقة ويصغي إليها بتأمل لا لتقاط حتى أبعد الأصوات ، بنفس التأمل الذي اعطاه الشاعر للتجربة التي صيغت بها .

والناقد الذي يفرض افكاره التجريدية على الشعر يمكن أن يكتب كتابة

جهداً في التعبير أو في علم الاجتماع أو علم النفس ، ولكنه لن يكتب فيه نقداً أدبياً بالمرّة .

وللتعبير عن ذلك ببساطة ، فإن للناقد مهمة واحدة ، هي تبسيط أو توسيع الأفق العقلي استجابة للشعر . لا شك في أن هنالك طرقاً عديدة لانجاز هذه المهمة ، ولكن ليس هناك من أسلوب نقدي يمكن صياغته بطريقة مقنعة إذا لم يكن هناك إلمام لكل من القصيدة والقارئ . ولا يحتاج هذا إلى مزيد من القول ، ومع ذلك فإننا غالباً ما نجد في النقد اليوم مقاطع تتضمن جدالاً غير أمين ونرجسية بديهة وكلاماً مهماً مضطرباً يكشف عن موقف تجاه قارئه الازدراء التعسفي .

الكتاب المخطئ : Arnorld, Shelly , Coleridge, Dryden درايدن وكوليردج
الكتاب الخاطئ : ثوارنولد لم ينسوا ذلك النوع من الأخلاق الجيدة التي نسميها اسلوباً .

ولقد فكرت في أنه من الضروري أن اذكر نفسي بهذا في البداية لأنني زائر لا يتردد كثيراً على مرآة الأرض التي وصفتها توأ . وسيستغرب القارئ لما كان يتوقعه مني لأنني سأورد إشارة للاعتراف . يقول الشاعر : (أن الكتاب هو دم الحياة للجنس لروح عالية) ونحن نعرف أين مكاننا منه . ويقول شخص آخر : (الكتاب هو ماكنة يتم التفكير بها) . حقاً إننا نعرف أين نحن ، على أية حال ، هنالك شيء بطولي حول مبدأ التعميم العام في النقد ، ويبدو أن موضوع - الصواب والخطأ - هو الذي ينال النجاح ، إننا ونحن في غمرة الصواب ننسى ما يحمله هذا الموضوع من أخطاء وتأخذنا الخيبة في ملاحظة أن الصواب لم يكن موضوع الحظ مطلقاً . وسوف اغامر في طرح تعميم متواضع أو اثنين . ولكنني ، سأسال شخصاً آخر ليقدم موضوعي . (في العصر الحديث يبدو أن الشاعر يقترح لنفسه صوراً أخاذة وجديدة كهدف رئيس في فنه ، ومميزات مهمة في شعره أما في الأسلوب والوزن فإنه عديم الاهتمام ، نسبياً . فالمقياس إما أن يكون غير مبني على نظام أو نسق سابق وإما أن يكون قد بني على مبدأ غير مبرر إلا بما يلائم الكاتب فقط ، أوئمة حركة ميكانيكية تمّ تبنيها ، حركة يكون المقطع منها أو الفقرة

الشعرية نموذجاً ملائماً لها ، وإن تلك الاختلافات العرضية تبدو وكأنها تنشأ من الصدفة ، أو من مميزات اللغة ذاتها ، ولا تنبع من التأمل والغرض الفكري) .

إنني في الحقيقة لم أقصد أن ادع كوليردج يتجاوز (أو يفيض) إلى ما وراء الجملة الأولى ولكن المقطوعة كلها ملائمة للشعر المعاصر أكثر مما هي ملائمة للشعر الذي كان يتحدث عنه مما حدا بي إلى عدم ايقافه . لذلك السبب لم يستطع أحد أن يصد « كولردج » عن قوله . « صور جديدة وأخاذة » يبدو إنني وجدت الصورة الشعرية لأنني راغب في تناول الموضوع الذي يمكن أن يلقي ضوءاً على الشعر في زمننا هذا ، مع الاعتقاد في الوقت نفسه بأن هناك نقصاً في النقد الحديث لأنه لم ينظر إلى هذا الشعر باعتباره مترابطاً ومعروفاً من خلال الأعمال العظيمة للتراث الشعري الانجليزي . يبدو أنني قد وجدت ما أردته حول الصورة الشعرية فالابداع والجرأة والخصوبة في الصورة ، كلها تعد « نقطة قوية » أما الروح التي تسيطر على القصيدة المعاصرة ، ومثل أية روح أخرى فهي معرضة للافلات من اليد . إن كلمة (الصورة) قد تم استخدامها خلال الخمسين سنة الماضية أو نحو ذلك كقوة غامضة ، وهذا ما فعله (بيتس) بها ومع ذلك فإن الصورة ثابتة في كل القصائد ، وكل قصيدة هي بحد ذاتها صورة فالاتجاهات تأتي وتذهب ، والأسلوب تغير ، كما يتغير نمط الوزن ، حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير بدون ادراك ، ولكن المجاز باق ، كمبدأ للحياة في القصيدة ، وكمقياس رئيس لمجد الشاعر .

يقول السيد هربرت ريد : Herbert Read يجب علينا أن ننتهي دائماً للحكم على الشاعر . . . بقوة المجاز في شعره واصالتها) . والناقد الآخر ارسطو Aristotle الذي لا يلتقي دائماً وجهاً لوجه مع السيد ريد ، كان متهاياً لأن يقول في تحد : (إن الشيء العظيم هو إلى حد بعيد قابلية التحكم في المجاز . وهذا وحده لا يمكن ابانته من جانب شخص آخر ، فهو علامة النبوغ) . ويقول درايدن : (إن الصور بحد ذاتها هي سمو وحياة القصيدة) . نرى أن هذه لا تُعد دائماً وجهة نظر

مقبولة . وبالرغم من أن ممارسة الشاعر كثيراً ما تدحض ذلك ، فإن نقاد القرون
السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر كانوا معرضين لأن يتحدثوا عن الصورة
وكأنها زينة وتزييق مثل ثمار (الكرز) اللذيذة الموضوعة بعناية فوق كيككة .
وفكرة أن التصوير الشعري هو في قلب القصيدة بحيث أنها تستطيع بذاتها أن
تكون صورة تم تنسيقها من جملة صور لم تكن رائجة إلى زمن الحركة
الرومانتيكية . فماذا نفهم إذن من الصورة الشعرية ؟

إنها في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات ، إن الوصف والمجاز والتشبيه
يمكن أن تخلق صورة ، أو أن الصورة يمكن أن تقدم الينا في عبارة أو جملة يغلب
عليها الوصف المحض ، ولكنها توصل إلى خيالنا شيئاً أكثر من انعكاس متقن
للحقيقة الخارجية . إن كل صورة شعرية لذلك هي إلى حد ما مجازية . إنها تتطلع
من امرأة لا تلاحظ الحياة فيها وجهها بقدر ما تلاحظ بعض الحقيقة حول وجهها .
إني أعلم بأن هذا القول قابل للجدل ، لذا دعنا نعود لحظة إلى تعريف الصورة
الشعرية بأنها رسم قوامه الكلمات . إن الطابع الأعم للصورة هو كونها مرئية ،
وكثيراً من الصور التي تبدو غير حسية ، لها مع ذلك في الحقيقة ترابط مرئي باهت
ملتصق بها ، ولكن من الواضح أن الصورة يمكن أن تستقي من الخواص الأخرى
أكثر من استقائها من النظر .

إن كلير Clare يخاطب السمع وكذلك النظر عندما يصف (طائر الكركي)
بقوله :

[تغير صرختها الحزينة المتقطعة ،

خلال رحلة طويلة إلى السماء الكثبية] .

ويلامس (جونسون) حاسة اللمس في :

[هل شعرت بصوف السمور ،

أوسبق أن احسست بريشة البجعة ؟]

(وتينسون) يداعب أحاسيس الشم والسمع في :

[وكثيراً ما تغذي الوردة القرنفلة

بطيب الصيف نسبات الهواء المترنمة] .

ومع ذلك فإن كلا من الصورتين الأخيرتين تحمل أهمية مرئية معينة لنا عند استقطابها شعوراً أو صوتاً أو رائحة الأشياء .

واعتقد أنه من الممكن الجدال بأن كل صورة حتى أكثرها عاطفية أو عقلية فيها بعض الأثر الحسي :

[اكمل ، ايها السيدة الجميلة ، فقد انقضى النهار المضيء

وقد خيم علينا الظلام] .

تلك صرخة كبيرة وذروة العاطفة ، ولكن رغم أنها لا تقدم صورة إلى العين ، فإنها تتحدث بلغة النظر .

إذن هل نتقن التعريف إذا قلنا إن الصورة الشعرية هي رسم قوامه الكلمات ، وقد لامسته صفة حسية ؟ من الواضح جداً أن الصحفي وكاتب الاعلانات كثيراً ما يخلق صورة حسية بالكلمات .

(في منتصف الصيف تفيض الحقول بالأزهار ! آه سعادة الساعات المليئة بالشمس عندما تكونه القدم في حذاء « باندا » تحت سماء زرقاء صافية ! إن صورة الجمال في الشكل والظل هي ما يصممه الفنان أو الحرّفي ، والتي تبغي زيادة اناقتها في الصيف تختار العمل الفريد « باندا ») . ذلك في الواقع اعلان حسي للغاية ، بل إنه قد كتب بالقافية والوزن ، ولكننا لا ينبغي أن ندعوه بالصورة الشعرية . (كلا بالطبع ، لأنه يخلو من العاطفة والاحساس) كما يقول صوت منفعل . لقد كنت اخشى من أن ذلك سوف يظهر . ونحن عندما رفضنا فكرة التصور كزينة قابلة للانفصال وضعت فوق سطح القصيدة ، فاننا بذلك قد ادخلنا انفسنا في البحث العقيم القديم للحصول على تعريف الشعر ذاته ، ذلك البحث الذي يلقي الضوء دائماً ، عاجلاً أو آجلاً على العاطفة والاحساس ويقضي عليها بصرخة نصر . إنني شخصياً غير مهتم كثيراً بتعاريف الشعر ولكن نظراً إلى أن الآراء

المجديثة عن الصورة الشعرية قد طفحت بأوضاعنا العامة نحو القصيدة ومعناها
والثراها وطبيعتها ، لذلك فإن بعض التعاريف تبدو مرغوباً فيها . فهل نحن
الربوب منه إذا قلنا إن الصورة الشعرية هي رسم قوامه الكلمات المشحونة
بالاحساس والعاطفة ؟ وهل قال (كولردج) الكلمة الأخيرة عن ذلك ؟

(إن الصور مهما تكن جميلة . . . فإنها لا تميز الشاعر . إنها تصبح فقط أدلة
للنبوغ الأصيل حين تلتطف بالعاطفة السائدة أو بالأفكار ذات العلاقة أو الصور
التي توظفها العاطفة) .

والآن ، كان ذلك ايضاحاً قيماً للغاية . إنه موازنة وليس مناقضة لقول
(أرسطو) المأثور « بأن السيطرة على المجاز هي علامة النبوغ الشعري » . إن
اهتمامها الأساسية لنا تكمن اليوم في اصرارها على وصف الصور ومزجها بالعاطفة .
وسوف أكرّس حيزاً كبيراً لهذه النقطة في فصل قادم ، أما الآن فأود فقط أن اذكر
كيف أن كوليردج بمزاجه المستشرف لحالة الشعر المعاصر ، تكلم عن (المعاصرين
وهم يضحون بالعاطفة والتدفق الشعري) من أجل (اللمعان والبريق في الصور
الأزلية المهشمة وغير المتجانسة أو بالأحرى لشيء معمول بشكل مزدوج ، نصفه
صورة شعرية ونصفه معنى مجرد) . إن ما ينبغي أن نقرره الآن هو هل إن هذه
الايضاحات قد ساندت تعريف الصورة بأنها رسم قوامه الكلمات المشحونة
بالاحساس والعاطفة . ليس عندي شك في رأيي الخاص بأن (كولردج) عندما
تحدث عن العاطفة السائدة وعن الفيض العاطفي في الشعر ، فإنه قد قال : إن
القصيدة يجب أن يكون لها موضوع موحد يدرك بشكل عاطفي ويتطور بشكل
عاطفي . وإنه ينبغي أن لا يفسر ليعني أن الصور الشعرية هي دلائل النبوغ
الأصيل ، أكثر من كونها ناقلة للعاطفة وللخوف والرغبة والكرهية والأسى . إنني
أود أن أميز في الحقيقة بين العاطفة الانسانية والعاطفة الشعرية .

هل يبدو هذا تمييز واضح ؟ ربما ، ومع ذلك فالنقاد يجربوننا دائماً أن
نصوب أو موضوع الشعر الرئيس هو نقل العاطفة للقارئ ، وهذا واحد من

التبسيطات التي نجد فيها الصدق الكافي لجعلها حية ولكن يجب أن نكون أكثر يقظة فدعنا نأخذ بعض الصور ونراقب بدقة طبيعة استجابتنا لها .

ومرة أخرى :

[اكمل ايتها السيدة الجميلة ، فقد انقضى النهار المضيء

وقد خيم علينا الظلام .]

إن المضمون مأساوي ، ومشاعر المتكلم حزينة ، والعاطفة أعمق من اليأس لأنها قبلت التجربة المأساوية . وبسماع هذه الأسطر نشعر أيضاً بالحزن ولكن بصورة ضعيفة . إنه الخط المعتم الذي يلون الاشعاع . ذلك الذي لا يكون ظله سوى تابع ، هو العاطفة السائدة التي نخرج بها من الصورة الشعرية . نحن نشعر بها مثل السعادة والفرح كنوع من الحقيقة التي لا يمكن أن نحصل عليها من أو خلال أية واسطة أخرى .

ولنأخذ مثلاً ابياتاً من توماس هاردي : Thomas Hardy

[بعد الآن ، لا أعدّ ،

الشائع نادراً ،

ولا قطرات الليل ندى الصباح ،

ولا المساء الرمادي ، صباحاً ذهبياً ،

ولا الرياح صرخة شوق ،

ولا الزيف عدلاً ،

ولا الأشياء التي أحلم بها ،

أجمل من الأشياء التي أراها] .

إن الصيغة هي زوال الوهم والأفكار تتحول إلى سخرية في الجوهر لتشير إلى عدم وجود حقيقة فيها . ولكن القاريء لا يحصل على زوال الوهم أكثر مما هو ضروري للتهيو وتجسيد العاطفة الشعرية ، إنه لا يزول وهمه بل يبتهج ، ومرة

المرادى عندما نسمع بعض أبيات قصيدة من العصر الاليزابيثي تعزى إلى موندي :

Mundie

[ومع ذلك فهي ألين من الدب نوعاً

واقسى قلباً من شجرة البلوط المعمرة

واكثر زلقاً من الزيت ، واكثر ثقلماً من الريح

واصلب من الفولاذ ، ولكن ما تكاد تثنيها حتى تنكسر] .

بالمعنى ندرى بأنه يعبر عن شعور انساني طبيعي ، غيظ الرجل ضد فساد المرأة ، ولكننا ندرى أيضاً بأن هذا ليس هو المهم بالنسبة لهذه الأسطر . وكما هو الأمر بالنسبة للشاعر ، فإن الشعور الأولي بالغضب يصبح ثانوياً بالنسبة للعاطفة الشعرية . ويظهر القاريء بهذا الغضب تطعماً لا ذعماً تم التعبير عنه بصورة الدب والبلوط والرياح والفولاذ التي تساهم في العاطفة الشعرية ، والسرور والفرح والتسليمات الأخرى التي يمكن أن تثيرها الأبيات لقد أسهبت في مناقشة هذه النقطة لأنها مهمة في أية مناقشة حول الشعر إذ لا بد أن يكون هناك بعض الاتفاق حول استجابتنا .

ولا بد من الايضاح بأنني لا افترض وجود نمط واحد من الاستجابة لقصيدة معينة ، وإنما وجود عامل مشترك في الاستجابات لقصيدة معينة لدى القراء الذين يحمل القصيدة لهم معنى ما، فلنندفع ولنسم هذا العامل المشترك سروراً . اعلم أن كلمة سرور تبدو هذه الأيام قديمة وغير ملائمة لوصف تأثير الشعر . وأنا اعرف بأن السايكولوجيين يغضبون كثيراً إذا وجدوا أي واحد يتحدث عن العاطفة الجمالية . استطع فقط أن اتمم دفاعاً عن النفس بالقول : إنني عندما تحركني قصيدة ما ، فالاحساس العاطفي الذي ينتابني يبدو مختلفاً من أي احساس انساني آخر . ولكن إذا فضل السايكولوجيون التحدث عنه كجلب « لحالة الوعي ذات الجانب الواحد ، غير الاعتيادية أو الخطرة إلى التوازن » فلا يسعني الاعتراض على ذلك

فمن الحماقة أن اتجاهل الأعمال البارزة التي جاء بها (يونغ) (وريتشاردز)
والآنسة « مودبودكن » Miss Bodkin, J.A. Richard, Jung بخصوص تحليل
الصورة الشعرية واستجابتنا للشعر . ولكن يجب أن نحذر من مساواة القصيدة مع
العناصر النفسية التي يفرزها كل قارئ بصورة منفردة عليها إلا إذا كنا نتعامل مع
الأدب بتلك المصطلحات التي استخدمها البروفسور ل . سي . مارتن L. C. Martin
عندما تحدث عن « تلك السلسلة » من الأحداث في عقولنا التي من أجل
الراحة وأحياناً الاستكانة ندعوها - شعر ملتن - (اليس من الاستكانة أيضاً أن
نقلب القول كما يريد لنا البروفسور وندعو - شعر ملتن - سلسلة من الأحداث في
عقولنا ؟)

بدأنا نلاحظ أن الصورة الشعرية هي صورة حسية في الكلمات وإلى حد ما
مجازية مع خط خفي من العاطفة الانسانية في سياقها ، ولكنها مشحونة بحساس أو
عاطفة شعرية خاصة تناسب نحو القارئ . - كلا ، إن هذا التعريف لا ينفع
أيضاً . دعنا نبدأ من جديد ونسأل انفسنا السؤال البسيط : لماذا يثير عواطفنا
التشبيه أو المجاز ؟ ولماذا يوحي لنا بالمتعة ، أن نتصور جبيناً كالوردة الحمراء ؟ أو
لماذا يُعاد بناء توازننا النفسي عندما يلاحظ الشاعر (أن الوادي يزداد ظلاماً ،
والنسيان يزداد أكثر فأكثر ؟) .

لقد اخترت التشبيه والمجاز اللذين يقفان دائماً على الطرف المعاكس من
الصور الشعرية ، (إن حبي هو اشته بالوردة الحمراء) . والحمراء تشبيه تقليدي ،
أكثر بقليل من الرمز وإن غناه مستقى بصورة كبيرة من سياقه وخصوصاً الأبيات
الثلاثة التي تلي ذلك ، رغم أن تكرار كلمة « حمراء » يعطي التعبير حياة خاصة .
أما بيت ميردث Meredith من الناحية الأخرى فلا يمثل مجرد صورة كاملة بحد ذاته
ولكن جزءاً كاملاً وتاماً من التجربة ، جزءاً من تجربة كاملة يمكن إعادة تركيبه : إن
عبارة (النسيان يزداد أكثر فأكثر) ، لا تعتمد في قوة اثارها على معرفتنا بـ (الحب
في الوادي) كما أن غموضها المدروس يوحي بمدى واسع من الارتباطات الممكنة ،

وضع ذلك فهي تترك انطباعاً رافقاً مثيراً للفضول . تبدو هاتان الصورتان مختلفتي
 الشئ ولكنهما مع ذلك تؤثران فينا بنفس النوع من السرور . (إن درجة السرور
 تختلف في طبيعتها على القاريء وإنما لا نستطيع أن نشرحها هنا بالتفصيل) ما هي
 الآن العملية الخفية التي تخلق بها الصورة الشعرية السرور ؟ إن السيد مدلتون
 مري Middleton Mrry قد قال (جرب أن تكون دقيقاً فتكون بالضرورة مجازياً)
 كما قال في مقاله الثمينة عن الاستعارة (ما نطلبه بصورة رئيسية هو أن التشبيه يجب
 أن يكون تشبيهاً صادقاً ، ويجب أن يكون غير ملاحظ أو يلاحظ بشكل ضعيف من
 قبلنا كي يكتسب تأثير الاكتشاف) . تلك هي نقطة البداية على الأقل : الكشف
 والدقة . وهي بطبيعة الحال دقة الشاعر لا يمكن أن يدعي احد بأنه حتى وصف
 لهنسون المضبوط :

الشرق [تشرق زهرة عباد الشمس بجمال

مشعة الذهب حول قرص حبوبها] .

يعتبر دقيقاً من وجهة نظر علماء النبات وإن وصف الشاعر يكون أكثر ضبطاً
 من وصف عالم النبات . إن ابداع الشاعر يتضمن كلا الموضوع والأحاسيس التي
 ترتبط بالموضوع ، كلا الحقائق ونغمة التجربة . أن تزوج الموضوع والأحاسيس
 بحيث صورة تظهر بينها شبه كل منهما ، وهكذا تكتسب تأثير الكشف بالنسبة
 للمتلقي .

كان ت . إي . هيوم T. E. Hulme على حق في هذه النقطة رغم أنني اجد
 المكاره شنيعة وطريقته في التعبير عنها اشنع . وقد لا نتفق معه في أن هدف الشعر
 الأول هو (الضبط والدقة والتحديد في الوصف) فإنه يصنف في عداد التعميمات
 اللغوية المفيدة أكثر مما هي حقيقية . ولكننا نتفق أكثر بأن « النشاط الخلاق للفنان
 هو ضروري فقط بسبب التحديدات الموضوعية في الادراك الحسي الداخلي
 والخارجي والتي تملئها ضرورات العمل) . وبعبارة أخرى فإن الشخص العادي
 متفكر جداً بالنظر باستقامة وعمق وإن ادراكه الحسي مضطرب بمشاكل مسبقة .

إن مهمة الشاعر كما يقول (هيوم) هي « رؤية الأشياء كما هي عليه » وإن يمرّ نفسه على « تفكير مركز وسيطرة على النفس لأنها ضرورية في التعبير الفعلي عما يراه » . فالشعر (يختار النعوت الجديدة والاستعارة الجديدة لا لكونها جديدة بل لأن القدماء توقفوا عن إيصال الأشياء الطبيعية واصبحوا عدادين تجريدين) .

(عندما نرى هذه الاستعارات والنعوت الجديدة مستخدمة نحصل على قناعة حية بشكل العاطفة والجمالية الصافية التي يمكن الحصول عليها من التصوير الشعري) . يجب أن ننثني على الاحساس السليم في هذه القطعة وتذكر بأنها مأخوذة من دفتر مذكرات هيوم عندما غمر بأسلوبها ولكن هل أننا مقتنعون بأن الدقة هي الهدف العظيم حتى عندما تكون الصورة الشعرية هي المقصودة . أو أنها بالدرجة الأولى الجدة والدقة في الصور والتي تعطينا القناعة الجمالية أو الاكتشاف أو السرور الشعري ؟ قبل فترة قصيرة كنت انظر في كتاب بصور ملونة اعتقدت بأن الألوان صارخة ومبالغ فيها وتبدو هذه الصور ذات موضوعات سطحية وغير حقيقية . لقد دافع الناشر عن كتابه حين قال لي بأن الألوان كانت في الحقيقة مضبوطة جداً وإن الجهاز الذي التقط الصور وانتجها كان حساساً وصادقاً أكثر من عين الإنسان . لم اقتنع بهذا الرأي بل كنت على شك ويجب أن اثق بعيني لا بعين الجهاز وحتى عندما اصدق واقتنع بأن الجهاز ذو موهبة وعظمة أكثر مني فإنني لا احب ما يرى . فما تزال تلك الصور سطحية وغير حقيقية بالنسبة لي . إنها كانت مضبوطة (جداً) .

إن الدقة هي ليست كل شيء وربما ليست الشيء الرئيسي في التطور الشعري . فهناك مقاطع في مذكرات جيرارد مانلي هوبكنز Gerard Manley Hopkins Journals وصف فيها موضوعاً بتفاصيل دقيقة ومضبوطة جداً بحيث أن الموضوع قد اختفى تماماً وهذا خطأ نجده في بعض الأحيان حتى في صورة الشعرية . بالطبع يجب أن (يرى الشاعر الأشياء كما هي) ولكن لا شيء يمكن أن يؤخذ منعزلاً ومتفرداً ومكتفياً ذاتياً . إن الواقعية تتضمن العلاقة . وحالما تملك

البيان بالنسبة للبشر فستكون عندك العاطفة فلذلك لا يتمكن الشاعر أن يرى
الشيء كما هي على حقيقتها . ولا يستطيع أن يكون دقيقاً اتجاهها ما لم يكن دقيقاً
في الشاعر التي تربطه بها . إنها الحاجة إلى التعبير عن العلاقة بين الأشياء ثم بين
الأشياء والمشاعر ، تلك الحاجة هي التي تدفعه للاستعارة . وهي الحاجة نفسها
التي اقترحها والتي تتطلب وبضمن القصيدة ميل للكلمات للانتظام في انماط . وقد
أشار ازراباوند Ezra Pound مرة إلى (أنه من الأفضل أن تقدم صورة شعرية واحدة
كروال الحياة من أن تنتج كتباً عديدة) . قد يكون ذلك احسن ولكنه لا يزال لا
يُصَف بالكفاية ، وأكثر من ذلك فهو غير ممكن وفي أي حس ادبي . إن الصورة لا
تُتبع من الجدل (الفراغ) . ومع أن (الوادي يزداد ظلاماً والنسيان يزداد أكثر
فأكثر) ، هي من الناحية الجمالية مكتفية ذاتياً فإنها ليست ذاتية التوليد وكان من
الضروري بذل عمل كبير لانتاج تلك الصورة المشهورة (مدينة حمراء كالورد إنها
بصفتها عمر الزمن) . نعم فالعديد من الصور يجب أن تولد أو تموت ، لتعيش
واحدة فقط .

أنا اكدت هذه النقطة الواضحة كل الوضوح لسببين : الأول هو أنه هناك
خطراً في مناقشة جانب واحد من الشعر وبأننا نفصله ونكبّه بصورة هائلة
التي ميل لرؤية صور معينة في القصيدة كأضواء متسلطة ، ولكن مستقلة عن
الصور الأخرى بدلاً من رؤيتها كنجوم عظيمة وكبيرة في مجموعة شمسية ثابتة
مخاضة لنظام وقوانين غير نابعة من ذاتها . والسبب الثاني أننا سنصل خلال هذه
العلاقة واعتماد الصور الشعرية على بعضها إلى جواب لسؤالنا لماذا نتحمس بصورة
كبيرة للتشبيه والمجاز؟ وبالحفاظ على هذا المؤشر بأيدينا دعنا نرجع قليلاً . فإن
المجاز هو بداية الحكمة وهو الأسلوب العلمي المبكر . إنه « بيتس » الذي قال
(الحكمة تنطق أولاً بالصور الشعرية) . وقال السيد جارود H. W. Garrod :
(كان العالم نقياً وللتكلم فيه كان يجب أن نكون شعراء ولتسمية الأشياء نحتاج إلى
الأنام . والمجاز يتدفق من أفواه الناس المبدعين مثل الرشع الطبيعي للأحاسيس
هنا) .

١٧ إن السيد (هيربرت ريد) في مناقشته لبحث الشعر عن (الدقة المطلقة للغة والفكر) - الدقة التي تتطلب بأن (يتجاوز حدود التعابير السائدة ، ومن ثم يدع) يعود بنا إلى فيكو : (الشعر . . هو الفعالية النظرية لعقل الانسان . فقبل أن يتوصل الانسان إلى مرحلة تشكيل العموميات ، صاغ فكراً خيالياً . قبل أن يفكر بذهن واضح ادرك الأشياء بمقدرة مشوشة ، وقبل أن ينطق استطاع أن يغني : قبل أن يتكلم بنثر استطاع أن يقول الشعر : قبل أن يستعمل المصطلحات الفنية استطاع أن يستعمل الاستعارة ، وكان الاستعمال المجازي للكلمات لديه طبيعياً مثل كل شيء ندعوه طبيعياً) .

وكنتيجة منطقية ، فإن عبارة كهذه قد توصلنا إلى المركز الذي يحتله بيكوك وإلى الهجوم المضاد الذي شنه شيلي في (دفاعاً عن الشعر) ، وذلك أن الشعر قد حكم عليه أن يكتسح من جانب العلم ، وإذا لم يكن الخيال سوى بديل للمعرفة ، وإذا لم يكن التعبير المجازي سوى الشكل الفطري للأساليب العلمية ، عندئذ يكون من الأفضل لنا جميعاً أن نترك كتابة الشعر وقراءته ، ونستقر في المختبرات . وأتمنى أن اعالج قضية الشعر - العلم بصورة تفصيلية فيما بعد . أما في الوقت الحاضر فدعنا نسترجع في ذاكرتنا عبارة (فيكو) القائلة : (قبل أن يفكر الانسان بذهن واضح ادرك الأشياء بمقدرة مشوشة) ولنضم إلى جانب هذا القول القطعة الآتية من كولردج : (جميع انتاجات القدرة التأملية المجردة انتابها الموت وهي شبيهة بخشخشة الأغصان ورش الرذاذ في موسم الشتاء ، حيث يصعد النسغ من جذور لم استطع سبر غورها ولستوفر لروحي الغذاء والمسكن) . ليس هذا النسغ هو أساس الحياة الذي بالنسبة للشاعر ، يكسي شجرة المعرفة بالأوراق والثمر ، منشطاً بالعاطفة تجريد الفكر بحيث أن الحقيقة كما يقول وردزورث Wordsworth (ستحمل حبة إلى قلب العاطفة) وبصدد قضية الحقيقة هذه ، فأنا غير مستعد للتراجع بوصة واحدة . إن الحقيقة الشعرية ((ليست فردية أو محلية بل عامة وفعالة)) ، هي كما جاءت في تعريف (وردزورث) لها يجب أن يسلم بها كلازمة وتاج للمتعة الشعرية . وهي ليست حقيقة يمكن اثباتها

الحقائق العلمية . ليس هناك اثبات على عبارة ويلفريد أون Wilfrid Owen

[لن تمجد جراحي القديمة

ولا تحف بحار دموعي الغزيرة] .

ولربما نذهب مزودين بزواج من النظارات الزجاجية الحقلية وكتاب
علم الطيور ، إلى البحار التي غنى لها شيلي :

تخضن طيور الماء فراخها في الجزر الخالية من الزبد] .

ولكن ليس بإمكاننا أن نتوصل إلى حقيقة معنى البيت السابق لو أننا لاحظنا
المتغيرات التي تتكاثر فيها هذه الطيور بصورة عامة ، ولا ينقص من حقيقته إذا
لم نجد طيراً مائياً واحداً ووجدنا كميات كبيرة من الزبد . نحن نحكم على الحقيقة
الشعرية لأنها فعالة فهي تعمل على ادخال نوع من أنواع المتعة إلى النفوس ، المتعة
التي تشكل بالمفهوم الكانتي امتداداً للحياة . فليس كافياً أن نقول : إن الشعر
يجعلنا نلتذنا النفسي ، وذلك لأن الشعر هو ما يجعلنا سعداء ولو أن ذلك افضل ما
يمكن أن يقال عن الفن . ونحن ملزمون أيضاً بالتساؤل عن كيفية عمل الشعر لهذا
الغرض وكيف أنه طوال العصور كان قد أثر على الانسان بهذا الاحساس بامتداد
الحياة والذي ندعوه الحقيقة الشعرية . نحن نعرف أنه يحصل بصورة طبيعية . فإن
الشعر يقنعنا بحقيقة كونه لا يقاوم مثل نغم امرأة جميلة ويبدو أنه يقنع الانسان بأنه
مريب حقاً . فالطابع السامي للكلمات والتناسق الواعي والتشكيلة النادرة والمنطق
المنظم هي السمات التي نتعرف بها على الشعر : ولكن ما هو الشيء الذي يتغلغل في
لحمنا فيلمس القلب كما لو أن زراً كهربائياً قد وضع هناك يضيء النور في كافة
الزوايا ومنازل التجربة التي خططت بصورة ضعيفة والتي تمت زيارتها بعدم
السلام ، وكأننا ادركنها من قبل ولكن بغموض . قال كيثس Keats : (قد يقارن
الإنسان مع حلم آدم - حين استيقظ ليجد حقيقته) . وهناك ايضاً (بليك) حيث
يقول : (إن أي شيء ممكن تصديقه يمثل صورة الحقيقة) . إن هاتين العبارتين

الحكيمنتين متتامتان : وهما أيضاً متطرفتان - فقد جهد كيتس ليشير إلى مجمل العمل المعقد للخلق الشعري في صورة واحدة . لاحظ إلى أي حد يصل تعبير هذه الصورة فهي تقول بأن الخيال هو نشاط استلامي يعمل بصورة لا واعية ، بدون أن يدرك أن في حلمه ومن مادته تخلق الحقيقة . وسوف اتناول هذا الموضوع بصورة اوسع في الفصل الثالث ، حيث نناقش العملية الشعرية ، وحركة التخيل التي تشكل وتنشأ من خلال الصور الشعرية وذلك من وجهة نظر الشاعر .

إن اهتمامي الرئيس في الوقت الحاضر منصب على الصور الشعرية وتأثيرها على القاريء الذي توجه اليه حكمة بليك في المركز الأول . وفيما لو أولينا هذه الحكمة اهتماماً كافياً وتأملناها جيداً ، فإنها حسب اعتقادي تساعد في حل أو تسهيل مشكلة الايمان بالشعر ، فهي تصل إلى اعماق من قول كولدرج (تعليق الشك) لأنها اكثر ايجابية منه . (كل شيء ممكن أن يصدق) ، كل شيء يستطيع الشعر بقوة عاطفته أن يقنعا به (هو صورة للحقيقة) ، وذلك لأن الحقيقة تكمن في العاطفة . والاعتقادات الفكرية يجب أن توقف ، وذلك ليتسنى لأسلوب مختلف ولكن ليس أقل حيوية أن يستحوذ على عقولنا لفترة معينة . وكما ذكرت سابقاً ، فلا يمكن أن يكون هناك في الشعر تناقضات غير تلك التي تنتج من عدم الثبات فنياً أو من تنافر الصور الشعرية مع الموضوع . وإذا كان (كل شيء حقيقياً يكون عكسه حقيقياً أيضاً) : فباستطاعة الشاعر أن يخاطب القمر كحبيبة مخلصه أو كفتاة مغناج متقلبة الأهواء باستطاعته أن يقول في نفس واحد (كراهية وحب) وعندها سنكون في عالم حيث تتحطم التناقضات وتجتمع لتؤلف واحداً بفعل العاطفة التي تمّ الشعور بها والشكل الذي ربطت به .

وبالطبع فإن هذا العالم الشعري هو عالم مفتعل ولكن له معنى مثل معنى أية قصيدة شعرية التي بفضل غمط الصورة الشعرية تمتلك علاقات مع ما ندعو بنمط العالم الحقيقي . والاستعارة هي الوسطة التي من خلالها يتعرف القاريء على هذه العلاقات . ولكنها تعمل اكثر من ذلك : فالصورة الشعرية (وهذه هي

البقعة التي اتجهت إليها في مناقشته) تخبرنا بأنه حتى العالم الحقيقي له نمط . قال
Blake : (لو فتحت أبواب الإدراك فلن كل شيء سيظهر للإنسان لا نهائياً
وغيره) . وهذا يتكرر في قول بيتس : يمسخ الرجل انفاسه من على لوح النافذة
ويعتصمك في مرج لجميع المشاهد المتغيرة) . هل هذا هو الإدراك الذي يطلبه
الشاعر : (أن يرى الأشياء على حقيقتها) ربما ، ولكنه يتضمن شيئاً
أكثر هيوماً . وقد شكوا من الشعراء الرومانسيين لأنهم دائماً (ينجرون إلى
اللا نهاية) ، ومن القاريء المعاصر (لعجزه في أن يقدر أي شعر لا تظهر فيه
اللا نهاية) . وقد اعترض على « المفاهيم التي لا تعد القصيدة قصيدة ما لم يكن فيها
الغريب أو عويل لشيء أو آخر) . والآن بمغزل عن الخشونة والغطرسة
اللا نهاية ، فإن هذا النوع من الأشياء هو بحق هراء . إنه لشيء سخيف أن نرتاح
لشاعر ، كما يفعل هيوماً ، حين يستمد بهجة من حركة « تنورة » امرأة حين
تسير ، ولا نرتاح له حين يبكي من أجل القمر ، وهي نزعة انسانية مماثلة ،
بالإضافة إلى أن الشعر الرومانسي مليء بالصور الشعرية ذات الدقة الكلاسيكية في
حين أن الشعر الكلاسيكي الصعب والجاف الذي شاء هيوماً أن يحيه هو دائماً
مليء بالجاف ومركز على الأشياء المحدودة كما أشار : لا نستطيع أن ندين فيرجيل
أو Virgil ، إذا استخدمنا تعابير كهذه بالانجرار إلى اللانهاية » والنحيب على هذا
الشعر أو ذاك في قصيدته : (الدموع المنهمرة) .

والآن مع ذلك علينا أن نسلم بأن حكمة « بليك » هذه متطرفة من جانب مثلاً
لعل عليه فلسفة « هيوماً » النقدية في الجانب الآخر . وعلى أن لا اذهب بعيداً كما فعل
هيوماً وأعلن أنه طبقاً للرومانسيين يكون لنا في اصغر عنصر من عناصر الجمال
أحدس كامل بالعالم كله وحتى « بليك » فانه بالكاد ادعى بأن أبواب الإدراك
الجهري يمكن أن تفتح إلى هذا الحد . ولكن كلمات هيوماً قد تكون حكماً عادلاً على
وجهة نظر الشعراء الرومانسيين لو أننا غيرناها إلى (لنا في اصغر من عناصر الجمال
أحدس جزئي بالعالم كله) . إنه لشيء جوهري أن نحكم رأينا ونعرف فيما لو كنا
نعتقد بأن هذه المفاهيم تحمل الحقيقة بالنسبة لجميع أنواع الشعر ، أو نعتقد من

جهة أخرى بأن هناك أكثر من فعالية واحدة للاستعارة . وفي اعتقادي ، تعتبر المفاهيم جيدة إلى درجة أن كل صورة لا تفيد خلق موضوع فحسب ، بل موضوعاً ضمن محتوى التجربة ، وهكذا توجد موضوعاً كجزء من علاقة ، والعلاقة هي من طبيعة الاستعارة ، فإذا ما اعتقدنا بأن الكون هو جسم يكون فيه جميع البشر والأشياء (عبارة عن أجزاء يكمل بعضها بعضاً) ، يمكن أن نسمح للاستعارة بأن تعطي « حدساً جزئياً بكل العالم » وبإمكانني أن أؤكد أن كل صورة شعرية ، بكشفها عن جزء يسير من هذا الجسم ، تشير إلى امتداده اللانهائي ، دعنا نترك هذا قليلاً ، ونصل إلى قصدنا من زاوية أخرى . إن مفهوم الشعراء الكلاسيكيين يختلف عن مفهوم الشعراء الجدد كما يقال في ناحيتين : فهو يعتبر القصيدة الشعرية تقليداً أو نسخة من الحياة أكثر من اعتبارها ترجمة أو إعادة خلق لها : وينظر إلى الشعر رائداً ومحفزاً للعمل . لا شك في أن هذه الأحكام تعسفية ، يتداخل فيها الشعر الكلاسيكي مع الحديث في نقاط عديدة جداً بحيث أن فصلهما في عالمين يخلق انشقاقاً مفتعلاً . ويتحدث الشاعر الرومانسي « شيلي » عن الخيال « كأداة عظيمة للخير » . ويخبرنا سيدني الشاعر الكلاسيكي في عباراته الأكثر رومانسية كيف أن الشعر (يخضع لسلطان العقل صورة من تلك التي يستعمل فيها الفيلسوف التعبيرات الكلامية التي لا تؤثر ولا تنفذ إلى مشهد الروح ، بالقدر الذي تفعله في الشعر) . علينا أن نقاوم عادة النقاد الآن بقوة ، كما كنا سابقاً ، في تقسيم الشعراء إلى فرق وجعلهم يلعبون بعضهم ضد بعض . واحسرتاه ؟ مساكين هم النقاد إذ عليهم أن يحكموا سابقاً يتآخى فيه اللاعبون فيما بينهم باستمرار مستبدلين القمصان ، راكضين في الاتجاه الخاطئ وقلبين الأحكام إلى فوضى .

ولا تزال هناك تمييزات معينة مفيدة . فلا يمكننا أن نزعم بأن بن جونسون Ben Jonson قد قصد شيئاً آخر عندما كان يدعو الشعر بأنه « فلسفة عذبة ولطيفة تؤدي بنا وتقودنا إلى العمل » ، وكذلك لا نستطيع أن نزعم بأنه كان لا يدعو الشعر نوعاً من أنواع الرواية المقلدة حين قال ان الشاعر « يخلق ويشكل خرافة

ويكتب اشياء أشبه ما تكون بالحقيقة . الرواية والخرافة يجب أن تترك الى اشعار
الذين ولكن الشعر كمحفز للعمل يتصل بالموضوع الخيالي ، طبيعة الصورة
الشعرية كما تفرض نفسها على القارئ . وبمعزل عن الشعر التعليمي ، حيث
يكون المستوى الاستعاري عادة سطحيا ، فانه من الصعب علينا أن نفهم كيف أن
الشعر بمقدوره أن يجعلنا نعمل . وقد نتفق على أن قصيدة جونسون (سيانوس)
التي قرأها بذكاء بعض السياسيين الانجليز في الثلاثينات من هذا القرن قد غيرت
من انهم تجاه الدكتاتوريين وحتى انه من المحتمل أن تكون بصورة غير مباشرة ، قد
أدت الى بعض الاعمال من جانبهم ، ولكن ما الذي يتوقع منا جونسون ان نعمل
من قراءتنا لشعره الغنائي ؟ أوضح كريستوفر كادويل Christopher Caudwell
هذا دراسته الشعر في ذلك الكتاب الشهير (الوهم والحقيقة) Illusion and
Reality : (ان صورة الواقع التي وضعها الأولون في كلماتهم هي عبارة عن
صورة العوبة سحرية كتلك التي يضعها لعدوه . وعن طريق تحكمه بها يمكن
الإنسان ان يتحكم بالواقع) .

ولكن قدر تعلق الامر بالعمل فان هذا قد يقطع كلا الطريقتين . لقد خلق
بصورة العوبة سحرية من عدوله في أسطر قالها بخصوص سبورس ومع ذلك
فانه من السهل مناقشة ذلك بما ينسجم مع ما تبدو فيه الاسطر بالنسبة له مرضية
والمنجزة بالعاطفة ، بان رغبة القارئ في أن يذهب ويكسر نوافذ اللورد هارفي قد
تفعل في الخيال . ان مدى تأثير الصورة الالعوبة على اللورد هارفي Lord Hervey
للعبة هي قضية أخرى . لقد كانت فرضية كارويل تفيد بأن شعر الاولين قد خلق
الزخرفا خيالية مفضلة للعمل : ان تقديم موسم الحصاد بصورة خيالية اعطى موسم
الحصاد واقعا حيا وهكذا حفز القبيلة على بذل جهود أعظم من أجل الحصاد . وفي
الواقع كان شعر الاولين عبارة عن تهذيب للغرائز من خلال الخيال ، وقد نتفق
جميعا على ان هذه الوظيفة لا تزال احدى الوظائف المهمة للشعر . ولكن من
الواضح أن هناك بعدا أوسع اليوم بين الصورة الشعرية وعمل الانسان وان الروابط
بينهما هي روابط أكثر وهنا وأكثر رقة : فالدعاية ، وهي استخدام الفن كواسطة

للحث على العمل ، قد وجدت وسائل أخرى غير الشعر . وكما قال السيد
ماكيس Mac Neice بفظاظة (يستطيع الآخرون أن يكذبوا بكفاءة عالية ولكن
ليس هناك من احد بمقدوره أن يعطينا الحقيقة الشعرية غير الشاعر نفسه) .

ومن أجل تفسير آخر لنهج عمل الصورة هذه نعود الى قطعة من كتاب
بعنوان (العقل الشعري الانكليزي) The English Poetic Mind كتبه جارلس
وليامز Charles Williams . لقد استشهد بهذين السطرين :

دع هذه الحياة الخالدة أينما حلت
تمشي في سحابة من الحب والاستشهاد .

ويقترح بأن هذه الصورة :

(نحيسي في انفسنا ... احساساً بأننا قادرون على الحب والتضحية .
وتذكرنا بتجربة معينة وهي توقظ بأسلوبها قدرة معينة لتلك التجربة . لقد قيل لنا
شيء جعلنا نشعر كما لو ان هذا الشيء ممكن لنا ، وجعلنا نشعر به - بغض النظر
 عما يكون هذا الشيء فرحاً وآساً او غير ذلك فان معرفتنا هي قناعة فعالة بالنسبة
لنا) .

هل يمكننا أن نتقبل ذلك كلياً ؟ ربما كان ذلك صحيحاً عندما كنا مراهقين في
تلك الايام كنا نقرأ واحياناً نكتب الشعر بسبب شكوكنا في قدرتنا العاطفية ولأن
مشاعرنا كانت متلبكة وغير موجهة ، فكان الشعر عندئذ تمرينا لعواطفنا غير
المجربة ونموذجاً مريحاً لمنطقه ستكون عن قريب ساحة معركة بالنسبة لنا . ولكني
لا أستطيع التعميم بأن قدرة الرجال او النساء الناضجين على الحب والتضحية
يمكن أن توقظها هذه الأسطر وليس أسلم من أن ندعي بأن الأسر تزودنا بقناعة تامة
لأنها تمكنا من أن نكون شهداء في الخيال لتجنب الاستشهاد الحقيقي ، ماذا
نستخلص من الصورة المشهورة الآتية التي تختلف عن الصورة السابقة في
اللهجة ؟

[أراهم يمشون في جو المجد
الذي يشع ضوءه على أيامي] .

رَفَعَهُ وَلِيْدَ

نتلقى في البدء الهزة الشعرية ، وثانيا ليس الاحساس بأننا جديرون بالرهبة
الدينية وادراك الخلود ولكن فقط الرهبة والادراك نفسه . ان الأساطير التربوية
العظيمة التي استألت الانسان منذ القدم بوصة بوصة وأبعدته عن همجيته ،
وحولت الرعب والفرح من كل ما يحيط به الى تيار مفيد وجعلت الأرض العدائية
والأرواح الخطيرة سهلة الانقياد بواسطة السيطرة عليها في الخيال وجعل الديانة
سبيل على الخرافة ثم التحدث بشكل مقنع الى الانسان عن الخير والشر ، مجسدا
هذه اقله المنقسم ، مهذبا وحشيته مستعيدا الأرض التي فقدت، هذه الأساطير هي
الشعر من حيث العمل . أما اليوم فقد ماتت تلك الأساطير لأنها أدت مهمتها
الطوبوية ولم يعد العالم بحاجة اليها . انطلاقا من العمل الجماعي وتنويرا له عبر
القرون عندما لم يكن هناك ضوء آخر ، فان مهمتها كانت أن تجعل الانسان
معتادا على نفسه ، وتعلمه السير وحده والتفكير والشعور بنفسه ليس كوحدة في
جسم حي وانما كوجود انساني متفرد . وهكذا فإن الأساطير الشعرية انقرضت في
حين لا تزال الصورة الشعرية ، التي هي اسطورة الفرد ، تحكم الانسان . وهي
لحكم مملكة محدودة حيث استسلم الشعر كثيرا للفنون الحديثة والعلوم . ولكن بقاءه
غير قابل للنقاش . فالأسطورة الشعرية خلقت عن وعي جماعي وترجع الصورة
الشعرية الى ذلك الوعي في مشروعيتها . وليس مجرد صدفة أن نرى في الصورة
الشعرية الحديثة أشكالا ونبضات مشتقة من الأساطير ولكن من طبيعة الصورة
والخبر في جانبه الاستعاري أن تستحضر ذلك الوعي ، وكأن الانسان حتى في
فردية لا يزال يبحث عن الضمان العاطفي في احساسه بالانتماء الى الجماعة ، ليس
الانتماء الى الكائنات المشابهة وانما الى كل من يحيا في العالم وحتى مع الأموات .

وأخيرا عمّ يجبرنا الشعر ؟ يقول الشعر ، اذا رمينا عصفورا فسنجرح
اللسان . وهذه حقيقة اكتشفتها قصيدة « البحار العجوز » . وقد وردت هذه

الحقيقة عند توماس هاردي Thomas Hardy الذي كتب في مفكرته : (ان الجنس البشري يبدو كشبكة عظيمة واحدة تهتز كلها عندما يهتز أي جزء فيها وهي كنسيج العنكبوت عندما يلمس) . وهو ما عبر عنه جورج هيربرت Georges Herbert في مصطلح علم لم يزل فطريا :

الانسان كله تناسق

مملوء بالنسب ، كل عضو مع الآخر ،

وكلها تناسب بالاضافة مع العالم :

كل جزء قد يدعو أبعد جزء ، أخاً :

اذ بين الرأس والقدم علاقة خاصة

ولكليهما علاقة مع الاقمار والمد والجزر .

وما أدركه وردزورث خلال تأملاته المضنية هو :

مع اننا من تراب الا ان الروح الخالدة تنمو

مثل المتناغم في الموسيقى ، وهناك

صناعة خفية لا يسبر غورها تشد

العناصر المتنافرة وتجعلها يتعلق بعضها ببعض

في مجتمع واحد . . .

ولنذكر هاوسمان Housman الذي قال : (ان مهمة الشعر هي تنسيق

أحزان العالم) . ففي كلمة « تناسق » توجد رابطة بين وجهتي النظر الكلاسيكية

والحديثة فالأولى تجعل من الاشياء المفزعة مدعاة للفرح والثانية تتقبل الأشياء

المفزعة كجزء من نظام عام .

هربرت وردزورث وهاردي وهاوسمان يجدون ضرورة في الكلام عن هذ

النموذج بالصورة الشعرية نسيج العنكبوت ، الاطار البشري ، التناسق

الموسيقي . وهذه طريقة الشعراء الطبيعية في الكلام . ولا يحتاج الشاعر للاعتذار

والصور الشعرية هي أشياء مراوغة ، انها تتجنب الحصار الممل للغة النقد
 بغير بساطة . وقد نحصل على نتائج افضل عندما نرسم صورة لندرك صورة
 ولكن هؤلاء الشعراء الأربعة في كلامهم عن التناسق والشبكة العظيمة
 الافتراضات يفهمها ويؤيدها كل شاعر . وهناك أهمية كبيرة واستدلالات
 الشعر والكتابات النقدية للشعر الانكليزي . وتأتي هذه الحقيقة الشعرية
 الوحدة التي تربط كل الظواهر وان مهمة الشعر هي الاكتشاف المستمر ،
 الصور والقدرة على الاستعارة ، لعلاقات جديدة ضمن هذا النموذج
 اكتشاف وتجديد العلاقات القديمة ولان النموذج يتغير باطراد فليست
 الصورة شعرية تحقق الحقيقة المطلقة لأنها لا محدودة وللشاعر دائما احساس
 وشك أن يكون » . وان أردت فادع ذلك وهماً . ولكنك يجب أن لا
 وهم رومانسي فقط . انه ليس (وردزورث) ولكن « اليكساندر بوب »
 Alexander الذي كتب :

الذي يستحث التنهد الخالد
 الذي من أجله نتحمل الحياة ونجرؤ على الموت
 الذي يبقى قريبا منا ولكنه يقع بعيدا عنا] .

والدكتور جونسون Dr. Johnson عن عبقرية
 () انها تنقب دائما وتستلهم دائما وفي أوسع أبحاثها تظل تتطلع الى أمام ،
 مكانة تبقى تتوق الى ما هو أعلى وتتصور دائما أشياء أعظم مما تعرف)
 كل ذلك كانت مناقشتي تفيد أن الصورة الشعرية باعتبارها أجنحة لهذا
 العالي وتبحث عن علاقات على ضوء التجربة ، تكشف الحقيقة وتجعلها
 عندنا ، وتتطلب هذه المناقشة حسب ما اعتقد سؤالا خطيرا : أي برهان يؤكد
 الهادة خلق العاطفة الشعرية تحمل أية صلة بطبيعة الواقع ؟ ليس لدينا بالطبع
 ولكننا نشعر به : نضرب الحجارة فتأذى قدمنا ، عندئذ نعرف أنها حجارة
 ان الناصر المعاصر للشعر قد يعتقد بأن الصورة الشعرية كانت تعطي بعض

رؤوس الأفلام والتفكيرات للحقيقة عندما لم تكن هناك طرق علمية لتدقيق اكتشاف احاسيسنا ولكننا نستنتج الآن أن لنا وسائل قياس منطقية فلماذا كل هذا التساؤل حول أحاسيس القرويين بالجو الرائع ؟ الجواب عن ذلك يجب أن يكون بأن هنالك حقائق تفتقر الى البراهين وهناك عناصر لا يمكن البرهنة عليها في الشعر هي التي تحمل قناعة الحقيقة . من المؤكد اننا قد نتفهم الصورة الآتية (الاشراف يسقط من الهواء والملكات يمتنّ في ريعان الشباب والجمال) ويمكننا الاستعانة بالمؤرخين لنؤكد ان السطر الثاني متقن تاريخيا وبعلماء الأنواء الجوية ليؤكدوا لنا أنه عند غروب الشمس يعم الظلام حقا . وكل هذه الدلائل لن تجعل الصورة أكثر اقناعا لنا ولو بدرجة واحدة . بين (الاشراف الساقط من الهواء) و (الملكات اللواتي يمتن في ريعان الشباب) هنالك فراغ عقلي ولكن هناك شرارة تقفز لتملا الفجوة ، لتشع لا لتنطفئ . وهكذا فان حزن المساء وحزن الموت المبكر يضيء بعضهما بعضاً ، انه ضوء يتسع ليصل الى الحالة الانسانية . ولا ترتبط هاتان الصورتان بما يمكن أن أدعوه (المنطق العاطفي) فحسب ، وانما ترتبط اجزاؤهما المتكاملة (أفكار الاشراف والسقوط والهواء) حيث يستفيد كل جزء من الآخر ويسهم في تكوينه تماما مثلما تستفيد الصورة الشعرية من ، أو تسهم في بناء القصيدة ككل . ذلك هو النموذج الشعري الذي يزودنا بالمتعة لأنه يشبع حنين الانسان الى النظام والكمال . ونجد وراء المتعة والموسيقى المتبقية الروابط الحسية للتشبيه والاستعارة حيث تكمن أعمق المتع لادراك التشابه . إنها تدعى الادراك الحسي للتشابه في عدم التشابه : وذلك سيفيد كثيرا ولكن الادراك الحسي لا يسبب متعة مالم يرغب العقل البشري في رؤية النظام في العالم الخارجي ، وما لم يكن للعالم نظام لاشباع هذه الرغبة وما لم يستطع الشعر أن يتخلل هذا النظام ويصوره لنا قطعة قطعة . فالصورة الشعرية هي العقل الانساني الهادف لايجاد صلة مع كل ما هو حي او كان حيا . وبذلك توجد خلال كل استعارة تطابقا بين الموضوعات الخارجية . يجب أن ندرك أن الاستعارة هي علاقة ذات ثلاث زوايا . عندما دعا بن جونسون Ben Jonson الزنبقة (نبتة وزهرة النور) كان يخبرنا

صورة رئيسة شيئا عن الزنابق وبصورة ثانوية عن النور . ولكنه قالها بطريقة بحيث أن لمهربتنا الخاصة مع الزنابق تغتني اذا الفنا الصورة . ان الاستعارة هنا مركزة بحيث أن العناصر الثلاثة : المعنى الذي يعطيه النور للزنبقة وما تعطيه الزنبقة للنور ومعنى علاقة الزنبقة - النور لكل قارئ في سياق القصيدة ، قد لسجت معا في كل موحد . هناك علاقة أخرى أدركت خلال الادراك الخلاق للشاعر ، حجر آخر أضيف الى البناء الذي وصفه ورد زورث :

الاستعارة الأغنية

من البناء اللامتناهي الذي يدعمه

الأشياء بالموضوعات المتطابقة

حيث لا توجد اخوة

الشيء السلبية .

يدل ما الذي يستنتجه من كل ذلك الرجل الميتافيزيقي او العالم او رجل الدين ؟
 لهذا موضوع بحثي الان . ولكن اذا استصعب القارئ هضم ذلك فليتذكر
 ان الطبيب الدانماركي نيلزبور : Niels Bohr (ان الدافع الملح في كل انسان هو
 البحث عن النظام والتناسق وراء الحجب والتغيرات في العالم)

الاستدلال كما قال (هامبولت) Humboldt

H.V. عند دراسة الظواهر الطبيعية ، نجد ان نتائجها الأكثر نبلا وأهمية هي في
 معرفة السلسلة التي ترتبط بها كل القوى الطبيعية التي جعلت حيث يعتمد
 بعضها على بعض ، وان ادراك هذه الروابط هو الذي ينير وجهة نظرنا ويجعل متعتنا
 لينة . إن مهمة الشاعر أيضا هي فهم النموذج أينما يراه وبناء احساسه الفني
 بشكل شعري بحيث يمكن من خلال نظراته الشمولية أن يقنعنا بحقيقته ويمكننا أن
 نقول بأنه وجد ليشهد مبدأ الحب باعتباره الخير الذي تمتد به يد الانسان الى كل
 الأشياء . كما أنه مصدر وعاطفة أغنيته فالحب بالنسبة له هو هذا وأكثر منه . إنه
 يظهر اليه كضرورة ترتبط بها كل الأشياء وبواسطته يمكن رؤية الكل نموذجاً

وتناقضات الأشياء تتناسق . ولقد حاولت أن أقول ذلك في الأبيات الآتية :

الحب هو القائد الكبير الذي يسترخي بجانبه
ظل الرجل المسلح ، انه المدفع والمتفجرات
رثم وبركة ماء ، لكن النمر يزحف أيضا
لذلك كن حكيما ، في الساعة الظلماء ، ولا تخضع
لمنطق زناد الرجل المسلح
احتضن العنصر المتفجر ، تعلم حاجة النمر
الى الرثم ، وحاجة الرثم الى النمر .

.....

ربما يكون من الأفضل أن لا نقول ذلك ونكون مقتنعين بتناقض الكلمات
التي يتداخل فيها الفن والحياة ، الواقعي والمتخيل بصورة رائعة بحيث يصعب
حتى على الشاعر أن يميز بينهما .

آه يا شجرة البلوط ذات الجذور هل أنت أوراق أم زهر أم ثمر؟
أيها الجذع المهتز للموسيقى ، أيتها النظرة المشرقة
كيف نعرف الراقص من الرقصة .

(و . ب . بيتس)

W.B.Yeats

الفصل الثاني

مجال الصورة الشعرية

كتب (إي . س . دالاس) E.S. Dallas ، وهو أحد صغار الكتاب في العصر الفكتوري ، كتاباً شائقاً بعنوان (العلم الممتع) وهو ، على ما اعتقد ، أول ناقد انجليزي يستخدم تعبير « اللاوعي » على النحو الذي عرفه فرويد . لقد كتب يقول : « إن الفنان يخاطب جانب اللاوعي فينا » ، ثم كتب مرة أخرى يقول : « إن إنتاج الصورة الشعرية يرجع بشكل عام إلى عمل العقل في عتمة اللاوعي » . الذي العاطف مع دالاس بسبب حماسه الشديدة للفكرة القائلة بأن غاية كل صنف الفن هي الامتاع . ففي الوقت الذي كان النقاد يحطرون القراء بوابل من النظريات الإحصائية والجمالية ، دعا دالاس إلى مبدأ المتعة وكان في هذا على جانب كبير من الشجاعة والفتنة . لقد سمى كتابه (العلم الممتع) لأنه اعتقد بأن النقد ، بصفته علم الأدب ، لا بد أن يكون مجلبة للمتعة أيضاً . وحين نتطلع إلى الاديب المرموق السيد (س) والمفكرة الضليعة السيدة (ص) نفكر كم يكون نقدهما أروع لو ألما أصفها عليه شذرات من البهجة والجمال ، لو فعلا ذلك لكان نقدهما أجمل وأمتع .

إن ما يُعنيني الآن هو دعوة دالاس التي لم يطلق عليها مبدأ المتعة بقدر ما استلهم منها من أفكار نقدية تعتمد التحليل النفسي . لذا يتعين علي أن أكرر تحذير دالاس من استقصاءات كهذه وذلك في فصل يهدف استعراض مجال الصور

الخيالية في الشعر كم كان محقاً في ذلك ! لقد قرأت كتاباً لأستاذ امريكي حدّد وصنّف فيه ما يقرب من اربع وعشرين صورة شعرية في الشعر الاليزابيثي ويجب أن اعترف بأنني لم استفد منها كثيراً ، فذلك النوع من الأداء كثير الشبه بدرس في التشرّيح إن لم تكن المادة امامك جثة قبل أن تبدأ بتشريحيها ، فإنها سرعان ما تصير كذلك . إن التصوير الشعري هو جزء من النمو الحسي . فالصور سواء التقليدية منها أو المزوقة لا يمكن وضعها تحت الفحص والاختبار الدقيق دون أن تفقد جاذبيتها وروعيتها . زد على ذلك انه من المستحيل عملياً ، أن نحدد أنواعاً من الصور البلاغية يمكن أن تتطابق معها صورة شعرية معينة وذلك فيما عدا الصور الأساسية كالتشبيه والاستعارة والتشخيص . إننا عندما نريد أن نتعمق في الصور البلاغية ونحن مزودون بأفكار تجريدية وتأثيرات حسية نجد أن الصور تملص منا . إن الشاعر يبتدع الصور لنظم قصائده وليس لخدمة الأساتذة الامريكيين من الباحث . ومع ذلك فإن المحاولة يجب أن تبذل إذا كنّا نريد أن نتجنب ما يوجهه دالاس من تهمة (العبث المعقد) . ربما كان أقوم منهج نتبعه في هذا الصدد ، هو أن نسأل انفسنا : ماذا نقدره نحن في الصورة وكيف نرى اهميتها في شعر تلك الأيام وما الفكرة النقدية عنها . إن ما يتطلع إليه النقاد المحدثون في الصورة ينصب ، في اعتقادي ، على جدتها وإيجازها ، وقوة إيجازاتها ، فإن جودة الصورة وقوتها والأسلوب المستخدم ، ومادتها ، أو كليهما ، لتكشف عن شيء لم ندركه من قبل - وهذا ما تطرقت اليه في الفصل الأول . إن ما اعنيه بلفظة الإيجاز ، هو تركيز ماله أهمية كبيرة في حيز صغير .

ومن الجدير بالملاحظة أن الاستعارة في الشعر الحديث ، لها الغلبة على التشبيه ، وعظم التركيز لا يحقق عن طريق صورة بلاغية مستقلة بذاتها ولكن خلال ارتباط النمط الذي ترتبط به الصور الشعرية . إن قوة الصور الشعرية تكمن في إثارة عواطفنا واستجابتنا للعاطفة الشعرية . ولا تحتاج الصورة إلى أن تكون جديدة لأحداث هذه الاستجابة فهناك كلمات أكل عليها الدهر وشرب كالقمر ، والورد ، والجبل ، والغروب ، وهي صور عظيمة التركيز ، يذكرها السيد (ج -

رايلاندز وهذه الصور بمقدورها دائماً خلق هذه الاستجابة ، وعلى النقيض من ذلك يمكننا أن نستحسن صورة بسبب جدتها بدون أن تهز مشاعرنا ذلك لأن اثاره المشاعر رهينة بالفرد ذاته ، وكذا جدة الصورة البلاغية وشدة تركيزها يمكن لهما حسب معايير نقدية موضوعية . والصورة البلاغية هي عكس الرمز ، الرمز دلالي ، وهو يعني واحداً فقط كما يمثل الرقم (١) وحدة واحدة . إن الصور الشعر قلما تكون رمزية بحتة حيث أنها تتأثر بالاختلاجات العاطفية للمضمون بحيث يستجيب لها كل قارئ حسب تجربته الشخصية : خذ مثلاً كلمة (أبيض) مثلاً فهي مستعملة دائماً كرمز للبراءة أو العفة ولكن ماذا عسانا أن نقول عن أبيات (أودن) Auden هذه :

[يا اعزائي الأطفال الأبيض كعصافير تلهو غير آبهة .
تلهو بين آثار (متحدثي) الألسن الدارسة] .

فالبراءة ليست الشيء الفوري الذي توحيه كلمة « أبيض » في هذا المقام . لقد تلقى ذهني صورة للحمام الأبيض ينقر الأعمدة المخطمة في نور الشمس وذلك بنقل هذا النعت اليه ، وهي الصورة التي استوحيتها من البيت الثاني . والآخر العاطفي العام الذي احسسته بالصورة يوحي ببعد الزمان المكان وبحزن مبعثه الحنين إلى الأيام الخوالي . ويخيل إلي أن هذا الأثر قد ثبت بكلمة « ابيض » في الأبيات الآتية أيضاً :

[ابتها الممرضة ، لقد ذبح حبي ، ورأيت يذهب
فوق جبال الألب « البيضاء »]
(جون دون)

[هنالك يتوارى القمر الأبيض خلف الموجة « البيضاء »
كذا الأيام تنسل وتولي الأدبار ، واحزنه !]

(بيرنز)

[ويمتد الطريق الطويل أبيض في ضوء القمر
ذلكم الطريق الذي يباعد بيني وبين حبيبتي] .

(هاوسمان)

كل من هذه الصور الثلاثة تعني الفراق عن الحبيب والشباب ، بل وستعني الشيء ذاته حتى لو استخدمت صفات أخرى غير كلمة « ابيض » ولكن بتأثير أقل ، وفي كل حالة مما سبق ذكرها ، فإن لفظة « ابيض » هي التي تعطي الصورة لونها ، وتثبت بؤرتها العاطفية وكلمة « ابيض » - في كل منها - في الكلمة المحورية التي تنقل لنا الصورة الحسية . ويبدو أن هناك ارتباطاً بين العنصر الحسي في الصورة وقوة إحيائها وما تثيره من مشاعر . لا أريد مناقشة ذلك بشكل أوسع في هذا الموضع ، بل دعنا نرجع إلى أبيات الشاعر « اودن » (أيها الأطفال البيض الأعزاء) . وقد اخترتها لأنها نموذج حديث للصورة البلاغية ، على الأقل ، وهي بالنسبة لي على جانب كبير من قوة الإحياء ولكن كما قلت ليس هنالك سوى القياس الفردي لذلك ، وليس لديّ ثمة مبرر يدفعني إلى افتراض أن الصورة التي توحىها إليّ هذه الأبيات صورة (الحمام الأبيض وضوء الشمس ، والأعمدة المحطمة) وقد تخطر ببال قاريء آخر أو أنها دارت بخلد الشاعر نفسه . أنها تفرض فكرة جديدة وصور جسورة تحدد عبارة (غير ابنة) للتي تلقي ضوءاً يتساوى فيه « الأطفال » « والعصافير » ، وفي هذا إيفاء بمطلب أرسطو - وجود وجه شبه - وثمة أمر آخر ، ذلك التركيز الشديد الذي نلاحظه في تلك الأبيات حيث تحمل الصورة شيئاً أكثر من هو العصافير والأطفال ، شيئاً نستطيع أن ندركه فقط إذا فهمنا معنى الكلمات (الألسن ، واللغات ، والدارسة) ومغزاها هذه الكلمات المجردة المقترنة عنوة ، على نهج الشعر الميتافيزيقي ، ببعض كلمات حسية ، هي التي تعطي بصورة رئيسة عنصر شدة التركيز بالمقطوعة ، وإن كنت غير متأكد على الإطلاق من أنني أدرك معناها : فالفكرة العامة التي تنقلها إليّ هي براءة الأطفال وهم يلعبون ، وقد نسوا الدنيا من حولهم كالعصافير وسط حطام الحضارات الغابرة . ورب شاعر آخر قد

يصور هذه الفكرة على نحو مشابه ولكن بصورة اكثر واقعية لأطفال يلعبون في منطقة صيرها انفجار قبلة قاعاً صفصفاً خالياً . ومهما يكن من أمر ، فهناك نقطتان يجدر بنا ملاحظتهما هنا : الأولى : هي أن النغمة العاطفية للصورة - شعور البعد والفراق - لا تتفق تماماً مع الفكرة التي تصورها، وثانياً : إن شدة التركيز قد تتحقق على حساب التوضيح بعنصر الوضوح فإن كلمة (السن أو لغات) ، تسربل المعنى لغموض وإبهام ، وهذان العيبان ، كما سنرى قد ينشآن من الطريقة الحديثة في استخدام الصور الشعرية . وإن المغالاة في تركيز المعاني في الصور تؤدي إلى لغموض وهذا ليس عيباً حديثاً ، إذ نجده كثيراً في الشعر الاليزابيثي الميتافيزيقي . تأمل هذه الأبيات لتشاپمان Chapman :

[ويتوتر منهما العقل في بدنيهما الساكنين
مجهذان ، يتصببان عرقاً ، كأنهما يخزان الضباب والغيوم ؛
يتحفظان ، في انتصابه ثم يندفعان معتدلين ، يحاولان أن يفهما
سرحاتهما المتضاربة في ارتقاب نهاية الغريم] .

إنها قطعة تتسم بقوة غريبة وتفنن عبقرى . لاحظ كيفية الانتقال من صورة الشمس أو القمر إلى صورة المتصارعين التي كان يمكن أن نجىء مبتسرة ؛ ولكن هذا لم يحدث بفضل المعنى المزدوج لكلمة (يتوتر) . المتوتران يصرهما بدنهما كنور الشمس أو القمر يطبق عليه الضباب والغيوم ، فإذا به ينتشر خلاهما وهنات هتنتقه ولكن هنالك أيضاً المعنى الايجابي لكلمة (يتوتر) ، ذلك المعنى الذي يؤدي طبيعته إلى التشبيه الخاص بالمصارع . ناهيك عن أن البيت الأخير يعطي صورة قوية موحية . أما تعبير في (سرحات متضاربة) ، فهو صورة حسية تعكس رغم تلك المجموعة من الأسماء المجردة وعلى نحو رائع آخر مرحلة من المعاناة التي يتلاحم فيها جسد المتصارعين فتزاولهما غشية اشبه شيء بالسبات ، فلا حراك ، وكأنهما في عالم التأملات .

إنها صورة عظيمة في حد ذاتها ، وإن كانت قوة الصورة تطغي على معنى

القطعة فلا تجلوه بل تحيطه بغموض لا مجال لانكاره وهذا غالباً ما يحدث في حالة قوة الصورة البلاغية ، وإن لم يكن هذا بالأمر الحتمي . كتب « كلير » عن القوقعة ، قائلاً :

[. . . « اخت » الصباح الواهنة .

التي خلال المنعطفات الدقيقة والأوراق الندية

تسحب مجساتها بوجل

وتتلوى زائغة النظرات] .

إن روعة البيت الأخير تكمن في أنه يعطي كشفاً مفاجئاً دون أن يخرج القوقعة من الصورة كما فعل « تشابمان » في وصفه المصارعين ، إذ ابرز كلمة العقل التي تصور الروح الانسانية فعندما يزول بريق القوقعة ولمعائها بطلوع النهار ، فإنها لا تزال هناك : حقاً ، نحن ندرك أنه بدون هذا البريق الأخاذ فإن القوقعة ، ما كان لها ذلك الانطباع الكبير في حواسنا . وخليق بنا أن نلاحظ التشابه في تصوير كلير و (تتلوى زائغة النظرات) وتصوير تشابمان (السرحات المتضاربة في ارتقاب نهاية الغريم) ، فكل من هذين البيتين يعطي اللمسة الأخيرة لصورة طبيعية بصورة بلاغية محسوسة ، فكلمتا (سرحات) و (نظرات) تدمج المعنيين الفكري والحسي وهذا كما يعرف شكسبير جيداً ، هو اقوى عامل يمكن به ابتداع الصور المركزة . لقد قارنت بين صورتني تشابمان وكلير لشرح هذه النقطة ولست ادعي أن تشابمان بالضرورة هو الأدنى لأنه فقد رونق مادته الأصلية : فنحن لا نحتاج عندما يفرض هومير وس تشبيهاً مفصلاً لأمر بسيط فيطغى بذلك على المعنى الأصيل ، ولا افترض أن تصوير كلير لا بد أن يكون ادنى من تصوير تشابمان لأن القواقع اقل اهمية من روح الانسان ، فالشعر لا شأن له بهذا النوع من العجرفة ، واخيراً ، رغم أنني اعتقد أن تصوير كلير هو اكثر إيجاءً فإني استطيع أن اتصور أنه قد لا يكون كذلك في نظر الكثيرين فلا شك أن فكرة (القواقع على الأشواك) بالنسبة لبستاني لا ينساق وراء الخيال ، غير مقنعة في حوارها بأن كل شيء هو على ما يرام

هذا العالم لذلك فرما كان لنا أن نترك قوة إيماء الصورة البلاغية ، ونلتزم
المنصرين الآخرين : الجدة وشدة التركيز . لنعد قليلاً إلى الوراء ونحصل على
كرة الفضل في هذا المجال . دعنا ، أولاً ، نتحدث عن الصور الشديدة التركيز ،
لم نتطرق إلى الحديث عن الرموز . ولنبدأ بالعنصر الأول ، فنسوق هذين
البيتين :

[الاتجاه غرباً يبدو

نوعاً من القدر السماوي] .

(ورد زورث)

إن كلمة (غرباً) كالحصاة الملقاة في مستقع ، تحدث حلقات من المعاني لا
تطبع ادراكنا أن يدلنا أين ستختفي تماماً ، أما من الوجهة الأخرى ، فيمكننا أن
نلاحظ البيتين من شعر هيربرت Herbert .

... اهجر قفصك ،

حبالك الرملية] .

تصويراً جريئاً قوياً يزخر بمعنى كبير ، ولكنه معنى واحد لا أكثر توجه اليه
الكلمات . أو فلنقارن هذين المثليين :

[وما هي الأرض تمتد ، وكأنها الحسناء داني تتطلع نحو النجوم] .

[وانزوت داني في برج نحاسي ،

حيث لا يوجد حب ، فراحت تعشق الأمطار] .

هنا نجد نوعين مختلفين لداني Danäes ولكن نظرنا في حقل لغة المجاز

فإن تستوعب تصوير فليتشر Fletcher كما تستوعب تصوير تينسون

Tennyson ويجب أن نتفهم فكرة بليك Blake (آه يا زهرة عباد الشمس التي

تأكلها الزمن) وكذا صورة (دراموند) Drummund الفاترة التي ليس لها صدى

للملحمة « أتمنى أن أكون في يدها » ، ثم هنالك عنصراً « الجدة » و « الجسارة » .

فبعد كل هذه القائمة التقليدية من محاسن خليلاتهم ، التي سار عليها الشعراء الرومانسيون فجعلوا من حبيباتهم سيدات من طراز واحد ، طراز تافه كالكثيرات من نجيمات هوليود ! انظر جمال جدة نظرة تشوسر Chaucer إلى سيدة يقول :

[رشيقة كالمهر الجميل

ممشوقة كالسارية ، قويمة كالرتاج] .

فهو ينظر اليها بصدق وهذا سر اصالة الصورة المراثية - صورة العين المدركة والخيال المفسر . كُلُّ يستطيع أن يخلق صورة جديدة ولكن ما لم تكن له عين بصيرة وما لم يضع فيها قلبه فإن الصورة تأتي رديئة شوهاء كتلك الحلي التي اعتدنا رؤيتها في موسم الميلاد ومن هنا فكلنا متفق على أن صور تشوسر ذات جدة اصيلة ، ما علينا إلا أن نقرأ لاحسن النقاد الامريكيين من أمثال جون ليفينكستون لوس عن معالجة تشوسر وسلفه « زهرة الربيع » لادراك مدى ما اصفوه على الصور البلاغية . ويجب أيضاً أن ندرك أن نوع اصالته عنصر كامن دائماً في الشعر الانكليزي :

[وجاء من سكون

إلى حيث جلست امه

وكأنه ندى « الربيع »

المساقط على الأعشاب] .

إن هذه الترنيمة تعطينا سلسلة من الصور تلفت النظر لما فيها من جسارة ، وحس عاطفي مرهف الأمر الذي يجعلها تتميز بقدرتها الایحائية .

إن نقيض هذا التفنن في استحداث الصور ليس هو التجديد الرخيص ولكنه شيء يمكننا أن ندعوه بالصور المألوفة الشائعة وهذا الشيوع يمكن أن نجده في الصور المركزة التي ذكرتها ككلمات (الازهار والجبال والغروب والقمر) التي ابتذل استعمالها في المجالات العاطفية فضعف صداها في قلوبنا . ويمكن أن توجد

أيضاً في الحيل البلاغية التي تستخدم فيها النعوت التقليدية كالصفات الكلاسيكية ، التي تعتمد في تأثيرها ، مرة بعد أخرى على متعة التذكير ، هنالك الكثير الذي يمكن قوله حول مزج الصور الشائعة والغريبة في الشعر : إن ما يهدفنا أحياناً إلى قراءة شعر الصائغ الشعراء المتأفزيقيين أو الشعراء المعاصرين ، هو ذلك الاستدماج الدائم ، المرة تلو المرة ، للصور المركزة تركيزاً مشوباً بالعاطفة ، ولكن غالباً ما يكون في حقيقة امره ، تزييفاً للعاطفة ، أو ما يسميه كولريج Coleridge : الجنون المتعمد في نظم الشعر الزائف ، أو المستعيرها المخيفة للضعف الذي يُغني (اته) ، ولكننا نبدأ بالحنين إلى بعض الأسس الشائعة التي من خلالها نحدد اتجاهنا .

كم عظيم هو تأثير التشبيه الشجاع في السطر الأخير لـ جون فليتش نتيجة للصور المهادنة والتقليدية التي تقودنا إلى هذا في القطعة المختارة الآتية :

[أنها النوم الذي يسمى المهموم ،
انت الذي تخفف من الأحزان
أخا الموت ، انشر نفسك برقة
على هذا الأمير المعذب : انزل كالسحابة ،
برذاذ ناعم ، ولا تأتي بأمر صاخب
أو مؤلم يقلق نومه ؛ بهدوء ورقة
ومثل الجدول المترنم ، أتت ابن الليل
طف باحاسيسه المضطربة وهدد آلامه
مثل نسمة هامسة جوفاء أو مطر فضي
تسلل بهدوء . بهدوء إلى الأمير
وقبله لينام كالعروس] .

الجرأة اذن ليست أساسية في تكوين الصورة . (فالفكر الانساني) كما يقول ورد زورث (يمكن أن يثار دون استعمال المحفزات الكثيرة والعنيفة) .

والأكثر من ذلك يمكن أن تكون الصورة جديدة بالنسبة لمعاصري الشاعر وتبقى جديدة إلى الأبد دون أن تكون جريئة بشكل ملحوظ . إن بيت فليتش : (مثل نسمة هامسة جوفاء ، أو مطر فضي) هو المثال على ذلك . كما أن التكثيف ليس أساسياً أيضاً . لأنه إذا كان أساسياً فيمكن اعتبار قول اميلي دكنسون Emily Dickinson :

[وبدت الخليقة كصدع عظيم
لتجعلني مرثياً] .

هو الأفضل لأنها قالت في سطرين ما قيل في (سفر التكوين) وفي (الفردوس المفقود) حول مفهوم الذنب في الغضب الإلهي . ولو كان هناك أي شيء أساسي في التصوير فليس هو الشجاعة أو التكثيف ولكنه التوافق ، فالصورة يجب أن تكون متوافقة مع الحوار العاطفي وكذلك مع شكل القصيدة . والتشبيه الموسع مثلاً يتوافق مع الملحمة والشعر الروائي ولكن ليس مع الشعر الغنائي . إنها ببساطة مسألة موازنة وبمجرد ادراكنا لهذه النقطة سنفهم لماذا استخدم الشعراء الاليزابيثيون واليعقوبيون المغامرة في صور مسرحياتهم ولم يستخدموها في مقطوعاتهم الغنائية .

إنه من المعروف أن شعراء العصر الاليزابيثي استمدوا الصور المجازية من مصادر غير مطروقة سابقاً ووسعوا مجال الصور الشعرية كما وسعوا المجال الذي يمكن أن يمتد إليه الشعر . إلا أن هذا ينطبق بشكل رئيس على أعمالهم الدرامية فإن حاجة المشاهدين إلى أعمال عنيفة على المسرح غدت هذا النوع العنيف من المجاز مما يبرر مثل هذا العمل بالنسبة للشاعر والمثقفين من المشاهدين . إن مآسي شكسبير تجيب عن تعريف كولردج بأن : يصبح التصوير مميزاً أكثر بالعبقريّة الشعرية عندما يمزج ويلون نفسه بالظروف والعاطفة والشخصية الحاضرة والأزلية في الذهن .

لا تحتاج المسرحية الشعرية إلى اختيار دقيق أو متأسك للصور كما هي الحال

في الشعر الغنائي . فالاستعارات المختلطة مثلاً هي أكثر قبولاً ما دامت المناقشات الدرامية لها الامكانية بأن تتجاوز الفجوات بينها . وهذا لا يعني أن كل شيء جائز في المسرحية الشعرية ، فالعنف في صور مسرحية وبستر (دوقة مالفى) The Dochess of malwebsta مثلاً يبدو ضرباً في الهواء لأن هذه المسرحية ينقصها البات الملامح المميزة وعظمة الموضوع الذي يمكن أن يرتفع بمثل ذلك التصور إلى عمل مسرحي كامل . إنها مرة أخرى مسألة توافق وتناسب كقول الأنسة اليزابيث هولمز Miss Elizabeth Holmes : (في معرفة التناسب تكمن الشخصية الأساسية للصورة العظيمة التي لا تبدو عظيمة حتى تتجسد مفاهيم مناسبة مثل جبل عملاق على جسم قزم كما قارنه أحد المتحدثين في (ماكبث) بالادعاء الفارغ لمغتصب) . ولا أريد مناقشة المصادر التي استمد منها شكسبير والاليزابيثيون صورهم فقد تمّ ذلك من قبل الأنسة كارولين سبارجيون Miss Caroline Spurgeon في كتابها الكلاسيكي (الصور الشعرية عند شكسبير) . Shakespeare's Imagery ولكن اكتشافنا أن الصورة ذات الموضوع التي توجد في مسرحية ما تكرر نفسها بأشكال متعددة ، سيكون ذا أهمية عظيمة عندما نفحص الطريقة التي ينظم فيها الشاعر صورة . إن الصورة ذات الموضوع في الشعر المسرحي تتطابق مع الصورة الرئيسة التي ينسج منها نموذج القصيدة الغنائية أو التأملية .

إن موقف الاليزابيثيين الناقد من التصوير ليس موقفاً مشتقاً من النقد الشكلي الكلاسيكي . فقد يتحدث النقاد الاليزابيثيون عن التزييق والبديع كشيء ثانوي النسبة لغرض الشعر أو كشف خارج عن القصيدة ، فانهم يكونون شهود الممارسة الشعرية في عصرهم وعندما قال سدني : (إن ما يصنع الشاعر ليس القافية والتقطيع الشعري وإنما ابتداع صورة بارزة للفضيلة أو الرذيلة أو أي شيء آخر) . . . فإنه كان يوجه ضربة في حملته ضد القافية . ولذلك أكد أهمية التصوير إلى درجة لم تكن اعتيادية بالنسبة لمعاصريه . ولكن إذا وضعنا هذا جانباً فإنه كان يفكر بالصورة كأداة فقط ، كدليل تشبيه ، أو كما وضعها هو (كصورة

ناطقة تهدف إلى التعليم والامتع) . لقد عبر عن الموقف الاليزابيثي الطبيعي بقوله : (إن الأساليب المجازية كالأزهار والألوان يستخدمها الشاعر في لغة الفن) . ووصف التزويق قائلاً : (إنه نوعان أحدهما لامتاع وراحة الاذن والآخر خاص بأحاساس أو ميل معين ، يتكون من كلمات تثير الذهن داخلياً) . وقد يبدو ذلك نقداً ساذجاً الآن ولكنه ليس في غير محله .

لن نكون مخطئين إذا طبقنا الجزء الثاني من هذا القول (كلمات تثير الذهن داخلياً) ، على التزويق في الشعر المسرحي أو الامتع وراحة الاذن على الشعر الغنائي . ويجب أن لا ننسى عند قراءتنا للشعر الغنائي للاليزابيثيين أن نرى أن أغلبه قد كتب للموسيقى وكله تقريباً متأثر بها : إن الكتابة للموسيقى تتطلب تفتناً مختلفاً تماماً عن كتابة الشعر الغنائي الذي نفهمه نحن الآن فكلمات تكتب للموسيقى هي مثل « الأعشاب المائية التي تعيش في جداول وموجات الألمان ») وعندما نبعدها عن عناصرها تفقد لونها وجمالها وتدققها الحيوي . وقد تبدو رقيقة على الورق إلا أنها مسطحة وغير هامة .

وبصورة عامة فإن العكس صحيح أيضاً ، فالصور الجريئة أو المكثفة المرسومة باتقان لا تناسب الشعر المكتوب للموسيقى ما دامت تميل لتحطيم الموازنة بين نموذج الكلمة والسطر الموسيقي . وهذا صحيح بشكل خاص بالنسبة للمصطلح الموسيقي الاليزابيثي وهناك بالطبع استثناءات فإن بيل مثلاً في (صفائره الذهبية) افتتح المقطع الثاني بالصورة الجريئة (ستصبح خوذته الآن خلية نحل) والمرتبة في « سيمبلن » مثال آخر على ذلك . حقاً إن الأشعار التي تحتوي على كمية من التكثيف والصورة الأخاذة وضعت في الواقع للموسيقى . ولكن عندما تكتب الكلمات من أجل لحن موجود فعلاً أو تكتب بالتعاون مع الموسيقيين أو كما في العصر اليزابيثي تكتب في زمن ينظر إلى القصيدة الغنائية كشعر يغنى فإن القصائد تكون سطحية وضحلة وجافة بعيداً عن الموسيقى . إن أكثر شاعر واصل النجاح ككاتب أغاني ، بمعنى من يكتب لأجواء موجودة فعلاً هو

بالمس مور . ولا يوجد كاتب انكليزي اكتسبت قصائده جمالاً أكثر في الغناء أو
مع في القراءة . ونادراً ما تكون صوره أكثر جرأة من :

[سأذوي حالاً

هندما تنتهي روابط الصداقة

وتسقط البراعم

من دائرة الحب المشرقة] .

إن فصل الشعر الغنائي عن الموسيقى ربما كان اعظم ثورة حدثت في الشعر
انكليزي . لقد حدث ذلك خلال فترة سيطر فيها عاملان مؤثران في الأدب
انكليزي : احدهما زوال الوهم الذي اجتاح انكلترا في عصر اليزابيث بعد
الحدا والآخر هو تحريم المسرح من قبل البيورitan . إن تعميم التاريخ على الأدب
يؤدي إلى التبسيط الساذج دائماً ويثير استثناءات في ذهن الفرد ولكني مقتنع بأن
من العاملين هما اللذان احداثا ذلك التطوير غير الاعتيادي ، فالشعر الميتافيزيقي
الذي شكل من (دون) Donne و (كولي) Cowley دفعة ذهبية من المنقبين
على المجانين ونصف الملهمين ، تدفق على مجالات الخبرة الانسانية الأكثر الفة
أكثر بعدا والأكثر سحراً . والأكثر امتناعاً في بحثها عن شرايين جديدة للتصوير
معري . قال دكتور جونسون بطريقته القاطعة (من يفكر من غير « دون » بأن
نسان الجيد يشبه التلسكوب) ؟ فالجواب هو أن أي شاعر من القرن السابع
م تقريبا قد يفكر بذلك . وحتى كتابة اللمحة الفطنة لم تبدأ عند الشعراء
الانكليزيين ، فهناك الكثير منها في أعمال الذين سبقوهم ، وإلا فماذا يقال عن
سطر الآتية من فليتشر :

[داني في البرج النحاسي

حيث لا يوجد هناك حب ، تعشق المطر] .

أو هذه الكتابة الحقيقية في اللمحة الفطنة كما هي عند وولر .

[اذهبي أيتها الوردة]

اخبريها أن ذلك يضيع وقتها ويضيعني] .

وكذلك المقطع الآتي من أغاني الصخب الحديثة (الجاز) :

[لا تستطيع أن ترى ذبابة على جبل]

فالمسافة تحول دون ذلك

ولكن كل انسان يمكنه أن يرى بنصف عين

أنني مجنون بك] .

إن المجازات الظرفية لدى الميتافيزيقيين هي من نوع كتابة اللمحة الفطنة ولكن النكته أكثر غموضاً ، أو لثقل أكثر جدية .

فعلى ايديهم غدت القصيدة الغنائية الاليزابيثية الشفافة مبعثمة مع مسحة من الفكر . يجب أن يعزى ذلك بصورة رئيسية إلى زوال الوهم في حينه ، ذلك المزاج الذي حول خيال الشعراء إلى داخل الفرات بحثاً عن قناعة لا يجدونها في العالم الخارجي مما جعل شعرهم أكثر صعوبة ولكنه في الوقت نفسه أكثر جرأة من الناحية الفنية . وليس من الخطأ الإشارة إلى أن وفرة الصور الجديدة لدى الميتافيزيقيين وشعراء ما قبل الرمزية وشعرائنا المعاصرين مستمدة من اوضاع تاريخية معينة . لأنه إذا كانت الصورة هي طريقة لكشف النموذج القابع تحت الظاهرة فمن الطبيعي القول أنه عندما يتغير النموذج الاجتماعي ، وعندما يتفكك بناء المجتمع أو معتقداته فإن الشعراء يذهبون إلى أبعد من ذلك وأكثر جرأة بحثاً عن صور تكشف نماذج جديدة ، عن شيء متماسك تحت السطح ، أو ربما لتعويضهم عن التشتت في العالم الخارجي بواسطة التأكيد المستمر على ضرورة النظام في عالمهم الخيالي .

وكان من الطبيعي أن يسمح لهذا الشيء بالعمل بكلتا الطريقتين ، فعندما يسقط المركز جانباً ، علينا أن لا نتوقع في الصور الشعرية ميلاً للابداع فقط وإنما ميلاً للانتشار من المركز . إن كلمات ادموند ويلسون الآتية تصف شعر

المتافيزيقيين وتنطبق على شعراء ما قبل الرمزية : (المزيج الصوري ؛ الاستعارات المتداخلة عن عمد ؛ ربط العاطفة بالعقل ، الرائع والشري ؛ الخلط الحريء بين الاشياء المادية والروحية) .

وكم هو قريب هذا القول من تعريف الدكتور جونسون لكتابة اللوحة اللفظية باعتبارها : (نوعاً من الانسجام المتنافر ، ربطاً بين الصور غير المتشابهة ، واكتشاف التشابه الخفي بين الأشياء التي تبدو كأنها غير متشابهة) .

ولكننا لا نستطيع أن ننكر أن الصور الشعرية غالباً ما تبقى خليطاً مجرداً ، بحيث أن التنافر ليس بإمكانه أن يصبح انسجاماً ، ويزداد الخطر أكثر لو استخدمت الصور الشعرية البعيدة المدى او المختلطة من أجل الصور فقط ، وبهذا لن تكون هناك قوة تضبط الدفع المركزي فيها . إن بإمكان العرض المسرحي والشكل المسرحي توفير هذه القوة . ولكن الشعراء المتافيزيقيين كانوا يكتبون خلال فترة من الزمان وصلت فيها المسرحية الاليزابيثية قمة عالية ، وكان المسرح إما مهدداً أو محرمًا . لذا كان عليهم أن يكتنزوا في القصيدة الغنائية والقصيدة ثروة كبيرة ومتنوعة من الصور الشعرية التي يصلح قسم منها بصورة أفضل للوسط المسرحي . وبالطبع فقد حدث هذا لأجل التكثيف . وفوق ذلك كانت الثورة هي التي حطمت قيود الموسيقى وغيّرت شكل القصيدة الغنائية مبدعة ذلك النوع من الشعر الذي هو غنائي وتأملي والذي وصل الى ذروته في زمن الرومانتيكيين ولم يسقط تاجه منذ ذلك الوقت . وكما تفعل الثورات ، فقد أوجدت هذه الثورة مقداراً كبيراً من الارتباك المباشر وكان على المتافيزيقيين إيجاد بديل للسيطرة ، للقوة الشكلية التي مارسها الأغراض المسرحية او الورائية او الموسيقية على الصور الشعرية . وكان كل ما عملوه هو انهم نظموا قصائدهم من خلال منطق خيالي . وقد تطور عوضاً عن الجدال المسرحي او الروائي ، نوع من النقاش استند على أساس التفاعل بين العقل والخيال .

وقد تابع المتافيزيقيون هذا الجدل بلا هوادة موجهين القصيدة الشعرية من

صورة الى أخرى خلال سلسلة من الخيال ، وأحيانا بصورة مضحكة وسخيفة .
وقد كان التصور كما عرفوه هو المعالجة الخيالية للمادة العقلية المهيمنة . وبسبب
كونهم ينتقلون بسرعة كبيرة جدا من صورة الى أخرى ولأن الاثارة الفكرية في
صورهم تنزع الى تظليل العامل الحسي ، فإن تصورهم لم يكن في الغالب مثيرا
للعواطف : وهو يقارن بقرع ظفر الاصبع على قدح خمر ثم يوضع الاصبع على
القدح بسرعة ليوقف الرنين .

وإذا تحدثنا بدقة ، فإن الكثير من تصوراتهم لا تقع ضمن حقل الصور
الشعرية نهائيا وكما قال جونسون Johnson شارحا هذه النقطة مستعينا بأسطر
كولي Cowley حول قابيل وهابيل :

رأيته يقذف الحجارة ، وكأنه يقصد
مقتله ونصبه التذكاري مرة واحدة .

إنه يعطي الاستدلالات عوضا عن الصور ، ويرينا ليس ما يفترض أنه
مرئي بل ما يمكن أن يطرحه المشهد من أفكار .

والآن هل صحيح أنه لا توجد هناك صور شعرية ؟ ألا نستطيع أن نلتقط
شعاعا من خلال التلاعب الذكي بالكلمات لا حجار طائرة وحجارة الذكرى
المتصاعدة ؟ باستطاعتنا أن نلاحظ الفرق أكثر وضوحا في هذه القطعة للشاعر جون
دون :

لا تدعي قلبك المقدس

يضمّر لي أيّ سوء

فقد ينوب عنك القدر بذلك

وقد تتحقق مخاوفك

ولكن فكري باننا فقط

نتقلب جانبا لننام ؛

فأولئك الذين يحافظ أحدهم على حياة الآخر
لا ينفصلون أبدا . . .

وتتضمن الأسطر الأربعة الأولى مجازاً ظريفاً وصرفاً ، ادراكاً فكرياً يخلق مع الخيال : وفي الأسطر الأربعة الأخيرة يتسع المجاز الظريف الى صورة (تنقلب جانباً للنم) وبهذه الصورة الشعرية الملموسة تكشف رقة المقطوعة كلها عن نفسها .
لأما وتدخل مباشرة الى قلوبنا : مرة أخرى أثبت العامل الحسي قوة فاعليته .
ندتد علينا أن لانضع التصور في جانب وشيئا آخر في الجانب المقابل لكي نتعقب حدود هذا المجال الصوري المتعدد الجوانب . وعلينا أن نميز بين الصور المشحونة الفكر وتلك الصور ذات التكثيف الفكري المخفف ؛ واضعين نصب أعيننا أنه لما تضعف القصيدة الحسية العالية فان شدة تكثيف الأفكار تشلها .

لقد ربط الشاعر الايلزابيثي الذي كتب (اقدام الحب في عينيه) الحب في عقدة مناسبة من عقد الكاتب الذي يحرف معنى الكلمات : وبالطبع فإننا نفهم ما يعنيه ، ولكننا نرى ما يقصده درايدن Dryden حيث يقول ، على النمط نفسه :

اشهدي ، أيتها الأيام والليالي ، أيتها الساعات
التي رقصت برقة على قدميك .

وتستخدم عبارات مثل (الادراك العاطفي للأفكار) غالبا للتعبير عن الاسلوب الشعري للشعراء الميتافيزيقيين . وأنا لست متأكدا أبدا من أنهم يقصدون شيئا ما عدا أنها توفر للميتافيزيقيين المتعة للعب بأفكارهم . لو فهمنا بواسطة عبارات كهذه ، الأفكار المشوشة بواسطة المشاعر وأدركنا الفكر بواسطة العاطفة والعاطفة بواسطة الفكر ، لكانت هذه العبارات ملائمة جدا للمسرح اليعقوبي والايلازيبتي الذي (كما أشرت سابقا) استمد منه الميتافيزيقيون طريقتهم . وما يتعلق بموضوعنا الحالي هو أن البحث عن الصورة لدى الميتافيزيقيين ، ونستطيع تسميته بالاعجاب الأعمى تقريبا ، لا يميل الى تحميل الصور أكثر مما تستطيع أن تتضمنه من الأفكار فقط بل إنه يوقف تدفق الأفكار

أيضا . لقد انتقد جونسون الميتافيزيقيين لخرقهم أفكارهم قليلا ومتابعتهم إياها الى أبعد الحدود . سأل بوب نفسه : -

(إلى أي حد يستطيع شاعر ، في متابعة وصف او تصوير عمل ، أن يشغل نفسه بقضايا صغيرة بدون فظاظة او تفاهة ؟ ما هي الخصوصيات الملائمة التي تجعل الصورة الشعرية مفعمة بالحياة) ؟

وفي مناقشة رد الفعل الاوغسطيني ضد الميتافيزيقيين قال و . ب . كير W.P. Ker بحكمة انه : (ليس بإمكان الأفكار أن تفكر » اذا تحطمت باستمرار الى اجزاء صغيرة ، وصور خيالية متألقة) . ولقد انتقد ماثيو آرنولد الشعر الذي لا يزيد عن كونه (وابلاً من الصور والأفكار المعزولة) ، ودعم الاسلوب القديم عندما قال عن الاغريق :

(السمة الشعرية للعمل نفسه وادارته تحتل لديهم المكان الأول . اما نحن فنركز انتباهنا بصورة رئيسة على أهمية الأفكار والصور المنفصلة التي ترد في معالجة العمل . هم يتطلعون الى الكل ، ونحن نتطلع الى الأجزاء) .

إذا كان الاوغسطينيون يريدون شيئا فإنهم يريدون أفكارهم أن تفكر ، وكانوا شعراء يتطلعون الى الكل ، واليوم عندما يكون جمال الصور المعزولة مقنعا وتعتبر الصورة اساسا أكثر من أن تعتبر لباسا للأفكار الشعرية ، فمن الصعب على العديد من الناس اعتبار الشعر الاوغسطيني شعرا على الاطلاق . لقد اهتم الاوغسطينيون بالأفكار وفي صياغة الأفكار شعرا : وهم يعتبرون وظيفة الاستعارة والتشبيه هي توضيح الأفكار وليس خلقها . وعندما قال جوته : (هناك اختلاف كبير بين الشاعر الذي يبحث عن الخصوصيات من أجل العموميات والشاعر الذي يفتش عن العموميات في الخصوصيات) وأضاف بأن (الأخير هو الأسلوب الحقيقي للشعر) فكان في الواقع يدين الطريقة الاوغسطينية ، وهذا هو الاتجاه العام للنقد الحديث . وبالنسبة لشعراء مثل كولرج ، وجوته ، Goethe ، وكيتس Keats ، قال السيد ميدلتون موري :

(كان الخاص هو العام ، والحقيقي هو المثال) . ونادرا ما نسمع صوتا يعلو في الجانب الآخر يقول : عندما نسمع ، تكون العملية خفية ومفيدة في الوقت نفسه ، كما يعلق الشاهد السيد ماكليس Mac Neice : بقوله : (إن هؤلاء الذين يمارسون التصوير الشعري بالاسلوب الرمزي سوف يحسنون صنعا احيانا في ملاحظة كيفية استخدام الصور في سياق الكلام الاعتيادي فعلى سبيل المثال : جعل المعنى مألوفاً ، توضيح نقطة معينة ، تخطيط صورة (التخطيط يختلف عن الإشارة) . إن هذا الشيء مهم لأن توضيح نقطة معينة أو تخطيط صورة كشيء يتضاد مع الإشارة الى الصورة الشعرية التي هي هدف الشاعر المعاصر كما كانت هدف الشاعر الرومانسي وفي الغالب هدف المسرحيين الاليزابثيين ، هو مفتاح تصوير الشعري الاوغسطيني . لقد قيل لنا إن أكثر الصور الاوغسطينية هي رقيق فقط . ولكن لفظ (تزويق) يجب أن يكون فقط لفظ استخفاف عندما يعني شيئاً تافهاً وتعتبر الصورة تافهة فقط عندما لا تسهم بأي شيء جديد تضيفه الى معنى القصيدة بصورة عامة : ليس للاوغسطينيين احتكار في هذا النوع السامي من التصوير . فباستطاعتنا أن نجد الكثير منه في (انديميون) على سبيل المثال ، كثيرا ايضا ، كما سأشير بعدئذ في مكان آخر من الكتاب ، في القصيدة المعاصرة .

الفروق بين الصور المزخرفة والفعالة هي فروق عديمة الأهمية تماماً بالنسبة لأشياء المجردة . علينا أن نتساءل أولاً عما يجب أن يفعل الشاعر بالقصيدة . ومن ثم نتساءل هل استخدم صوراً جيداً لتوصل إلينا غرضه ؟ فإذا كانت مستخدمة جيداً فإنها بحق فعالة مهما تبدو تزويقية أو ضحلة أو حتى مفتعلة . وهي مرة أخرى ، قضية توافق . فقد استخدم الاوغسطينيون التصوير المتوافق مع أغراض شائدهم وانماطها ، سواء اكانت هذه القصائد هجائية ، أم ملحمة هازلة ، أم ملية : ولذلك فإن صورهم الشعرية ، على الرغم من كونها في الغالب سطحية ، هي صور منسجمة على الأقل فيما بينها. لتفحص برهة وجيزة ذلك الشيء غير شعري ، لعبة كرة القدم ، من خلال زوايا شعرية مختلفة . والآتي في السطر الأخير من مقطع للشاعر كراي Gray معالجة جريئة للموضوع :

من ذا الذي يسره الآن أن يشق
موجتك الزجاجية بذراع واو ؟
أهو طائر الزقيقية الحبيس ؟
وأية ذرية عقيمة ستخلف
لتطارد سرعة العجلة الدائرة
او تحت الكرة المحلقة ؟

ثم قال وردزورث :

... لو انه يلمسها
لصعدت كرة القدم المغمورة الى علو
يضاهاى طيران القبرة - او شكل منحنى قوس قزح عاليا
مطلا على الحقل المفتوح .

وهذه أيضا بعض الأسطر التي كتبها شاعر فيكتوري مغمور يدعى جيمس
رودس وهي مقتبسة من ترنيمة مدرسية يقول فيها :

يا لتلك الفقاعة الجلدية الشجاعة التي تضحك من ضرباتنا
انظر كيف تتوق روحها المتمردة لأن ترتفع وتسمو
وتنزل من بين أطراف اصابعنا ، لترتفع فوقنا
انها تزدرى الخضوع وتسمو الى الأعالي .

ولو تطلعنا الى سطر الشاعر جراي القائل : (او تحت الكرة المحلقة) بمعزل
عن القصيدة ، فقد يبدو فاقدا للحياة بشكل كبير . ولكننا نكون على خطأ بعزل
هذا . فان كل هذه الأسطر عبارة عن قطعة واحدة قريبة من الصور الاساسية
الساخرة وغير الشاقة لسباحة (مدرسة) وتدريب الطيور ولعبة الكرات . وان
المقطوعة هي جزء من القصيدة ككل من أسلوبها في التأمل الناضج الذي يشبه
صور مناظره وتدل على نضج فيها صور مشاهد الشباب وهي تشبه الاوتار

التي تصمت من أجل أن تسمح لأفكار الشاعر وصوته أن يسموا فوقها . ويا
للكارثة لو أن كرة وردزورث كانت قد ركلت الى قصيدة جراي . ان العيب في كرة
وردزورث هو أنها نفخت أكثر من اللازم ، وفجرت نفسها في محاولتها التنافس مع
القبرّات وأقواس قزح وإن الأسطر هي عبارة عن صور تخيل أكثر من كونها صورة
ويمكن أن تصنف على أنها تقع ضمن نطاق ما يدعوه جونسون (اغراق رهيب
وكريه) ولم تكن عند وردزورث تلك اللمسة الخفيفة اللازمة للانسجام مع عبارة
مجازية كهذه ، لا يمكن أن تكون ناجحة الا في أسلوب الملحمة الساخرة التي كتبت
بها عبارة (الفقاعة الجلدية الشجاعة) . ان صورة كرة (جيمس رودس)
James Rhoads مهياة بصورة تتناسب والوزن الأدبي لموضوعها ، وكذلك كرة
جراي ، أما كرة وردزورث فهي بالغة الثقل ، ولذلك فهي متنافرة مع
موضوعها .

نقد أشار بوب . بشكل يعوزه الذكاء الى ضعف نوع الشعر الذي كان
سيتبعه ، في هذين البيتين :

وكما تبدو الأشياء كبيرة عند النظر اليها خلال الضباب
فان التعقيم حرى بان يعظم ابدا .

لو ان الشعراء الرومانسيين خرجوا عن الشكل المألوف ، كما فعل
وردسورث في كرة القدم ، فان عدم دقتهم في التصوير تعظم موضوعا بعيدا عن
ؤرة العمل ويصبح الانطباع مبهماً . ان هذا ضعف لم يكن الشعراء
الاوغسطينيون يعانون منه فقد كانوا في الغالب يتسمون بالغرور ولكن نادرا ما
كانوا غير مقبولين . وذلك لأن صورهم كانت أقل تأملا من صور الرومانسيين -
يهدف الى تفسير نقطة او تخطيط صورة ، اكثر مما تهدف الى اطلاق القصيدة الى
عالي الجو لتمخر في متاهات المعاني . كان عندهم مجال أوسع للسقوط . ان
استخدامهم للتصوير المستمد من الشعراء الكلاسيكيين امثال ملتون ، Milton ،
ودرايدن Dryden يتسم بالبحث عن الخاص من أجل العام . وكما قال جوته ،

فان هذه الطريقة في الكتابة تؤدي الى المعاني المجازية : وبعبارة أخرى فان الخاص والعام ، الصورة والموضوع توضعان جنبا الى جنب ولا يخلط بينهما أبدا . إن التكثيف ليس الهدف من الكتابة على الرغم من كونه يتحقق أحيانا كما في أسطر درايدن المشهورة حول شافتسبري : Shaftesbury

روح متقدة تعمل خارج سبيلها
تخطم الجسم القزم الذي يحتويها
وتملأ البيت الطيني فوق طاقته .

او بيتي بوب : Pope (couplet)

تكشف الابتسامات الابدية عن ضحالته
كما تجري الجداول الضحلة محدثة التموجات في طريقها .

إننا نسمع صوت خفقات عاطفية وراء لحظة تكثيف كهذه واذا كانت قليلة فان ذلك يعود الى أن العاطفة ، من وجهة نظر هؤلاء الشعراء ، كانت قوة يجب أن تروض أو تجعل القصيدة منطبقة على أسلوب معين ، قبل أن تقدم الى المجتمع الرسمي انذاك .

ولقد قال بول فاليري Paul Valéry بعد مائتي عام . (ان الحماس ليس حالة فنية للعقل) ، ويحتمل أن يكون هذا هو السبب لأن تكون الصور البلاغية في قصائدهم الهجائية أكثر جراءة وجدة من صور شعرهم التأملي ، حيث بالامكان السماح لكمية أكبر من العواطف الانسانية لأن تظهر في مجال الهجاء . ولكن هذا التهور يكون أيضا خاضعا للانسجام . فقد انتقل التشبيه الكلاسيكي الذي كان يفضل ملتون ، وبصورة طبيعية الى الشعراء الاوغسطينيين : وهدفه ، بالمقارنة مع هدف اغاني الأغريق الشعبية ولما جاء عند شكسبير ، هو تحويل الفكر قليلا عن العمل الرئيس . والتعليق على أو تزويق هذا العمل ، ومن ثم يمكننا من النظر اليه بأفق أوسع ، وتبحث تشبيهاتهم عن التحديد ، ولذا فإنها كلما كانت أكثر نجاحا تركت مجالا أقل لمخيلة القارئ .

وبعكس الصورة البلاغية الميتافيزيقية التي غالبا ما تخلق جدالا حول القصيدة أو على الأقل توجه خط سيرها ، فإن صور الشعراء الاوغسطينيين تشبه علامات مضيئة في الطريق الذي تخطط فيه المناقشة الشرية للقصيدة . وكما يحدث في أغلب الأحيان ، عندما تصبح صورهم البلاغية قديمة او تقليدية ، فذلك يعني أن أفكارهم مألوفة وغير جريئة .

لقد كانت عظمة الشعراء الرومانسيين تكمن في اكتشاف او ادعاء اكتشاف أو تفجير طبيعة الفكرة الشعرية . وعلى أية حال فعندما يستخدم شعراء اليوم أحيانا عبارة (الفكرة الشعرية) عذراً لعدم تفكيرهم على الاطلاق ، يجدر بنا أن نتذكر مدى المفهوم الرومانسي للشعر لنمط الصور البلاغية المرتبطة فقط بطبيعة الصور البلاغية او قوة الشعور الكامن خلفها .

ولقد قال كيتس في نهاية حياته في رسالة له : (ارجو ان أكون أقرب للفلسفة كما كنت عليه سابقا وبالنتيجة فاني أقل نظماً للشعر الأثير) .

وبهذا صح قول ارسطو الذي صرح (بأن الشعر هو ليس الفن الأكثر تكميلاً فحسب بل هو أيضا الفن الأكثر فلسفة) ، ولو سلمنا بالوهم القائل إن الشاعر الرومانسي ، كما قال جورج دارلي Georges Darley عن نفسه : (يؤطر فوضى الحساسية) * ، فما علينا والحالة هذه سوى أن نتطلع ثانية ، نتطلع على سبيل المثال الى أسطر كيتس المعروفة : (مياه الضوء تجري في مهامها ، التي تشبه مهام الكهنة في تطهير الشواطئ الانسانية للارض) . ليس هناك سوى كلمة واحدة تكفي تماما كما احتاج الشاعر كولردج الى كلمة حسية واحدة ليجعل الصورة تفيض بالضوء في بيته (لقد ارتفع القمر الدائر الى أعلى السماء) ، ولكن القضية تكمن في أن الحسي في صورة كيتس البلاغية قد أخضع الفكري تماماً مثل أي صورة بلاغية من صور الشعراء الاوغسطينيين : « مثل (الكهنة) (الضوء النقي) ، (الانساني) » ، التي لم توجد لتكون مرئية ، على الرغم من أن تخيلتنا قد تنتج صورة لمسيرة كهنوتية

framed the fool of sensibility

في طقوس النضج بالماء المقدس .

إنهم يجهدون لاعطاء الفكرة حياة شعرية ، ولتصعيد الفكرة الى مستوى تكون فيه شيئا آخر ، يدخل ضمن حالة الجمال التي ندعوها الشعر : لاننا ما أن نحاول وضع هذه الفكرة في عبارة أخرى ، كان نقول إن كيتس على سبيل المثال ، يتكلم عن تنقية البحار الطبيعية للأرض ندرك كم يعجز أي شرح للقصيدة في الوصول الى المعاني الشعرية الواسعة ، لقد حولنا الصورة الشعرية الى مجرد شرح مشكلة التخلص من المياه القذرة . ومع ذلك وعلى الرغم من أننا غير قادرين على أن نصوغ الفكرة في عبارة أخرى ، فنحن ندرك حضورها وبصورة واضحة وصحيحة . وهذه هي طبيعة الفكرة الشعرية كما اتضحت في صور الشعراء الرومانسيين . أي إنها تتراءى شيئا لمخيلة القارئ لتقوم بتحليله وبأنها لا يمكن أن تحلل بواسطة أي عملية تستوجب ارجاعها ثانية الى الأصل الذي تكونت منه . وبإمكاننا أن نجد الشيء نفسه يحدث في صورة مريدث Meredith البلاغية العظيمة المصوغة ، مثل صورة كيتس ، من اللقاء الشعري الايمائي للمتنافرين : الأرض والماء :

انظر هنا في الايماءات المأساوية

ما يدفع الظلام دائما كقوة المحيط تلك في منتصف الليل

مرعدا مثل حشد الجياد الحربية

ليلقي ذلك الخط الرفيع الواهن على الساحل .

إن الصورة البلاغية الرومانسية هي عبارة عن صيغة لاكتشاف الحقيقة التي بواسطتها يريد الشاعر ان يكشف عن معنى تجربته الشخصية ، وبالنسبة للشاعر الرومانسي فان قدرة البحث عن الصورة البلاغية هي قدرة غير محدودة ، ولها مطلق الحرية للتجول على نطاق واسع المدى في حين انها بالنسبة للشعراء الكلاسيكيين مقيدة بفكرة أو معنى وغرض شعري موضح ، وهكذا فان مجال عملها يكون محدودا جدا ، ولنقارن صورة مريدث الشعرية بصورة ماتيو آرنولد هذه المأخوذة

بدورها أيضا من العلاقة التي ترتبط بين البحر واليابسة :

بحر الايمان

كان ذات مرة مليئا حول سواحل الارض

مستلقيا مثل طيات حزام براق

لكنني لا أسمع الآن سوى

زئيره المتراجع الطويل والحزين

الريح الليلي ينسحب الى أنفاس

أسفل الحافات الواسعة الكثيبة

وسقوف العالم العارية .

إن اللغة هنا هي لغة رومانسية بحتة ، ولكن البناء لا يزال كلاسيكيا .
وبرغم أن الصورة البلاغية هي صورة قوية بعيدة المدى ، فهي مقيدة بقوة الى
المفهوم الأولي للايمان بحيث إن تأثيرها لا يعدو كونه مجازيا ومعناها بسيطا جدا
ببساطة معنى كلمات هربرت على سبيل المثال : (إن هذه البحار هي دموع المرفأ) .
وتختلف صورة ارنولد البلاغية عن الأسلوب الكلاسيكي في الفعالية العاطفية
للغة : فهذه تأسرنا بادارتها للنقاش نحو النتيجة المنطقية المتفائلة التي تفيد بأن
الايمان بعد أن يعاني من الجزر لا بد وأن يوافقه المدّ من جديد .

إن صورة مرديث البلاغية هي اكثر الصورتين اثارة للعواطف لأنها تفسح
مجالاً اوسع للتفسير . ما هو الشيء الذي (يدفع الظلام دائماً كقوة المحيط تلك في
منتصف الليل) ؟ أهو الموت ؟ أهو الحقيقة التي كان الشاعر قد اوضحها توأ بكونها
محيمة للروح (متلهفة للحقائق الموجودة في حياتنا) ؟ اليس هو شيئاً ما يصف
الاثنين معاً - المطوق بالمجهول المكتنف بالغموض الذي يضغظ بكتاب غرائبه على
القلب الخالد ويتوقف هناك تاركاً (خطأ ضعيفاً واهناً) فقط من التجربة التي يمكن
التحسس بقوتها وتفهم طبيعتها . ولو أن هذه الصورة البلاغية تعاني من عدم

الكمال ، فلا يعود السبب إلا أنها تفشل في اعطاء دليل للنمط الذي تكشف عنه ، ولكن ذلك يعود إلى أن غمطها السطحي هو غاية في التعقيد : (حشداً مندفعاً من الجياد الحربية) هو تشبيه ضمن تشبيه ، يجذبنا بواسطة اشارة حية لقوة مضادة في الموضوع الرئيس . وهذا في الواقع ضعف متوارث في اسلوب الصورة الرومانسية ، ولو أننا نرسل الصور البلاغية كأفراد وكشافة إلى المجهول ، فهناك دائماً خطر أنهم قد يفقدون الصلة التي تربطهم بالمصدر الرئيس وكذلك الصلة التي تربط فيما بينهم .

من المستحسن في هذا المجال تصحيح الانطباع الذي يفيد بأنه من الضروري أن تختلف الصور الشعرية الرومانسية عن الكلاسيكية في نوعيتها . إن الاختلاف لن يتعدى في الغالب كونه اختلافاً في الدرجة - في درجة الكثافة والادراك الحسي ، وبالنسبة لأغراض الشعراء الأوغسطينيين التي غالباً ما تكون وصفية أو تعليمية أو غمطية أو هجائية ، فإن شعرهم تضمن صوراً بلاغية ذات وزن نوعي ملائم تماماً لمثل هذه الأغراض . إن القول بأن صورهم البلاغية هي ليست سوى صور مزخرفة يتضمن في معناه بأن الشعر لم يكن أبداً واسطة مناسبة للوصف أو الوعظ أو الهجاء . وعلى أن لا اجزم بهذا كما لا اجزم بأن الشعر هو ما كان الشعراء الأوغسطينيون الأقل موهبة قد حولوه : فن زخرفة فحسب ، وأنا نفسي أكثر ميلاً لأن اتقبل تعريف لاسيل ابركرومبي للرومانسية كعامل من عوامل الصحة الكلاسيكية التامة التي يجب أن تكون الواقعية عاملاً آخر فيها . ولو تأملنا الشعر الأوغسطيني على ضوء الواقعية وليس الكلاسيكية فسنحصل على وجهة نظر أكثر عدلاً عن جدارته والأكثر من ذلك أننا قد تمكنا من رؤية الخيط الذي يربط بين درايدن وبوب وكراي ووردزورث ، ولا تختلف الصورة البلاغية الأولى لورد زورث كثيراً عن صور كريبيل أو كوبر أو كولينز أو جراي Crabble, Cowper, Jeray, Collins, : أن الاختلاف هو في الدرجة وهو يعكس تنوعاً ومدى اوسع في الموضوع الذي كان عصر وردزورث قد أوجده في الشعر .

لقد كان الشعراء الرومانسيون الأوائل يبحثون عن الصدق لأحياء أو

تعويض عن المسيحية التي كانت بالنسبة إلى بوب حقيقة اجتماعية مقبولة ،
وبالنسبة إلى كوبر عبارة عن مصدر شخصي عميق . ولقد وسع هذا البحث مجال
موضوع الكتابة لأنه حمل غيلاهم بعيداً في عالم الطبيعة أبعد مما كان اسلافهم
يفعلون ، واعمق قليلاً في قلب الانسان .

فلقد اصبحت كلمات بوب (الانسان هو الموضوع المناسب لدراسة
الانسان) عند وردزورث :

[اليست الفوضى ، كلا

ولا اظلم جزء في اسفل اورباس

ولا شيء من البطالة العمياء والمجروفة خارجاً

أو بمساعدة الأحلام يمكنه أن يحدث خوفاً مزعجاً كهذا

الخوف الذي يملأ قلوبنا عندما ننظر

في عقولنا وفي عقل الانسان

أنه مأوى واصل اغيتي الرئيس] .

إن هذه الأسطر هي بحق بشارة بالشعر الحديث ، تماماً كما تجمعت احداث
التاريخ لتنفجر في عاصفة الثورة الفرنسية ، كذلك بالنسبة للشعر فإن أيام الشعراء
الأوغسطينيين الصريحة والرائعة كانت متلبدة بالغيوم وكما قال شيلي (غيوم الفكر
فرسل البرق المتجمع فيها) .

إن الصورة البلاغية ذات الرؤية الشخصية المكثفة ، والمكيفة للتأمل
الشعري التي كانت ضرباً من ضروب العذاب الروحي تحل الآن محل الصورة
الأكثر سطحية ووقاراً في الأزمنة الغابرة . ويمكننا أن نرى على جميع الجوانب توسعاً
في العاطفة سواء في صورة كليز عن الحقل : (حيث تكون الأرنب المتوحشة وكأنها
خائفة متحفزة مثل حجارة بنية اللون فشلت المجرفة في أن تكسرها) . أو في صورة
وردزورث البلاغية الجريئة الممتازة (العواصف الموضعية للشلالات) التي تمر

خلال مر جبال الألب حيث تختلط عواطف الشاعر العنيفة مع عنث الطبيعة وتؤدي إلى : (المشهد المرضي والمنظر المذهل للجدول الهائج) .

ولا تختفي نبرة الوعظ عن الشعر أبداً : ولكن مثل فكرة القصيدة ، فهي تفترض نبرة أكثر بعداً وأقل وضوحاً وتميل إلى خلق صورة بلاغية يكون فيها العنصر المعنوي ممثلاً بالعنصر الحسي وتتحدث بصورة استعارية من خلالها . لقد استمر هذا التطور إلى أيامنا هذه ونجد ذلك في اسطر ادوارد توماس :

[احب التراب على نبات القراص^(١) الذي لا يجتفي
إلا ليثبت حلاوة المطر] .

أو اسطر روبرت فروست :

[قد يبدو ضعيفاً كل شيء أكثر من الحقيقة
بالنسبة إلى الحب الحقيقي الذي بسط ارض المستقع صفوفاً
وليس بدون سنابل الأزهار الواهنة
(السحاب الشاحبة) ، تخيف الأفعى الخضراء المشرقة
والحقيقة هي احلى حلم يعرفه العمل
لقد همس لي منجلي الطويل وانطلق للحصاد] .

وفي بعض الأحيان نرى حالة مناقضة للمظهر المعنوي كنوع من أنواع الزخرفة للمظهر الحسي وإن أسطر تنسون Tennyson هذه عن الشلال هي مثال على هذا :

[ألف من الأكايل المتدلية من بخار الماء
التي تشبه هدفاً محطماً خائفاً في الهواء] .

والحديث عن المنطق العاطفي كدليل فقط في الشعر الرومانسي هو تقليل بالغ من أهميته . إن تدفق العاطفة إلى الخارج في عالم الطبيعة وتعمقها في عقل

(١) القُرَاص : بضم القاف وتشديد الراء : نبات ذو وبر سائك . (المترجمون) .

الانسان هو كشف عن الروابط المعقدة بين الانسان والطبيعة واغناء عام للنموذج الذي يشكله الاثنان . والمنطق العاطفي بعد هذا كله ليس اكثر أو اقل من طريقة شعرية للتعبير عن الاعتقاد بأن (أي شيء حي هو شيء مقدس) . والتشخيص العزيز جداً إلى قلب الشعراء الاوغسطينيين هو قريب إلى المنطق العاطفي : - فالأخير يعطي الحياة والعاطفة للمخلوقات الجامدة في حين يعطي السابق الأنفاس للأشياء المجردة . ناقش هذه الأمثلة على التشخيص المأخوذة من القرن السابع عشر إلى القرن العشرين :

[إن حبي هو حب نادر الوجود
مثل الأشياء الغريبة والسامية
لقد انجبه اليأس] .

(مارفل)

[هناك يأتي الشرق زائراً اشيب
ليبارك الحميلة التي تغطي الأرض
وسوف تصلح الحرية فترة
ليبقى هناك ناسكاً باكياً] .

(كولينس)

[إنها تعيش مع الجمال . . . الجمال الذي لا بد أن يذوي
والفرح الذي ترتفع يدهاء أبداً إلى شفثيه
مودعة والفرح الموجه قريب
متحولاً إلى سم وهو يرتشف فم النحلة] .

(كيتس)

[سيكون الصوت على منحدر الحياة المظلم
دوران اوراق الأمل الداوية

ورياح جناح الموت الخالد] .

(د . ج . روزيتي)

[تلك الأشياء المزاحة حيث تثبت الاذلالات الخجلة

على اوقات ما بعد الظهيرة المشمسة، وثقب الماء الذي

يأتي اليه الحزن المتشرد الخائف مسرعاً في الساعات القصيرة] . .

(و . هـ . اودن)

يختلف العنف العاطفي من صورة تشخيص لأخرى ، حسبما يتطلبه السياق ، ولكننا لا يمكن إلا أن نلاحظ تصاعداً ثابتاً في اللون وفي الجانب الحسي وكذلك في التكثيف من اسطر مارفل التي لا تقدم لنا سوى اضعف الصور ، إلى اسطر روزيتي واودن التي تكون الأشياء المجردة فيها قد صورت في حياة جديدة وشخصية وملزمة .

وربما نقرب من تلك الدلائل الصورية الرسمية الجافة التي تفتحت واكتسبت الحياة ، وقد حاولت أن اتناول مجال الصور البلاغية في هذا الفصل ، كما كان قد طور خلال اربعة قرون من الشعر الانكليزي ، لتثبيت حدوده وقد اختتم الفصل بالعصر الرومانسي لأن الجدة والتكثيف . والاثارة في مورهم (التي نتمناها كثيراً في ايامنا هذه) وصلت إلى مستوى لم يبلغه القدامى ولم يتجاوزه أحد إلى الآن .

الفصل الثالث

أنماط الصور الشعرية

تركز اهتمامنا حتى الآن ، بما لا مناص منه ، على الصور من حيث كونها اشياء مفصولة عن السياق . ولكن الصور ليست اشياء مفصولة أو كاملة ، إلا إذا اردنا أن القصيدة الكاملة هي صورة مركبة . فسواء أكانت الصور منضدة سوية ، كما في الشعر الكلاسيكي في خيط من التفكير المنطقي مصوغ من محور الموضوع ، أم كانت ، كما في الشعر الرومانتيكي ، مشدود بعضها إلى بعض بروابط أكثر مرونة بالتزامها بالاستكشاف العاطفي وكشف التجربة التي يتطلبها مثل هذا الشعر ، أو كانت ، كما في كثير من الشعر المعاصر ، تبدو وكأنها تخلق من مادتها نفسها الوسط الذي يشدها الواحدة إلى الأخرى : - وإن اردنا قصيدة كاملة لا مجرد سلسلة من المعروضات الحادة الخاوية ، استوجب خلق نمط من الصور ، أو علاقة تعادل تلك التي تستر وراء كل حقيقة حية أم جادة . وما اريد بحثه الآن هو طبيعة هذا النمط الذي يجب معالجته من نقطتين متعاكستين : من عملية الخلق الشعري من ناحية ومن القصيدة المنتهية من ناحية اخرى .

والخيال هو المملكة التي تخلق وتبث الصور الشعرية ، واحسب أن لا ملكة عقلية اصعب على التعريف من هذه ، ولا ملكة كالخيال جمعت من حولها شتى التعاريف الطنانة والمنوعة وعلى ما يبدو متضاربة . كان الخيال عند الشاعر « شيللي » الها هو رسوله .

[الخيال هو الاله الخالد الذي

يجب أن يتخذ جسداً لانقاذ

العاطفة الفانية] .

رَفَعَهُ وَلِي

ولا بدّ من أن يتكلم شيللي عن الخيال مجازاً بلغة الرسول لأنه فقط من خلال تصميمات سامية كهذه يمكن أن يعالج صفته الشعرية اساساً . ولكن فكرة « شيللي » عن الخيال تشمل وتقوم على التعريف العام للكلمة - أي ببساطة - المقدرة على أن يضع المرء نفسه موضع الآخر . ومن هذه المقدرة ينبع التعاطف الانساني الذي يدفع شيللي لأن يقول عن الخيال : « إنه أداة الخير الخلقي العظيمة » إذ أنه يعتقد بأن الخيال يُعنى بادراك القيم :

[العقل هو تعداد الكميات المعروفة مسبقاً ، أما الخيال

فهو ادراك قيمة هذه الكميات منفردة أو متكاملة] .

ومن المفيد علمياً أن نضع إلى جانب تعريف شيللي تعريفاً لأحد النقاد المحدثين هو السيد سيريل كونولي Cyril Connolly الذي دعا الخيال « التوق للعودة إلى الماضي أو إلى أمر لا وجود له » . ويا له من انحدار في « أداة الخير الخلقي العظيمة » إلى التوق ، وإلى تلك العاطفة الطريفة والشاحبة والعليلة نسبة إلى بقية العواطف . ولكنه انحدار ذو دلالة سيماء وحقل الشعر يضيف منذ عهد قريب : ولكن قبل أن نصرف الذهن عن عاطفة التوق ، لتذكر أن « النعت الهوميري » باللغة الاغريقية للجمال ينطوي على ذلك المعنى نفسه من التوق والشوق إلى أمر لا وجود له والذي تنطوي عليه الكلمة الانكليزية كذلك .

وعندما نتحدث عن الخيال الشعري نتحدث عن المشاعر التي نعم كل الناس - ولو أن هذه المشاعر تكون في الشاعر اكثر ثمناً وتركيزاً وتخصّصاً ، كما نتحدث عن محاولة هذا التعاطف للوصول إلى اشياء لا يمكن بلوغها بوسيلة اخرى - إلى الماضي ، والمستقبل ، وما هو غير موجود ، وكل ما يقع خارج التجربة الحالية ، والتي يصبح معنى هذه التجربة - بدونها - اقل وضوحاً وأقل كمالاً .

لمشاعر الشعرية تنكشف في الصور ، ولا اعلم أية طريقة اخرى لتعريفها
سار صور جسّد فيها الشاعر هذا التعاطف وختمها بطابعه . فلقد رأينا
سُد الشاعر كلير Clare ،

[التي خلال المنعطفات الدقيقة والأوراق الندية
تسحب مجسّاتها بوجل
وتتلوى زائغة النظرات]

فتتذكر أبيات شكسبير

[مشاعر الحب اكثر رقة واحساساً
من المجسات الناعمة للبراقة المتروية] .

وكذلك ابیات « توماس هاردي » Thomas Hardy :

[إن امرّ في اثناء سواد الليل ، وهو بفراشاته ودفته
عندما ينتقل القنفذ وجلاً على وهدة العشب
قد يقول احدهم إنه سعى كي لا تصاب كائنات بريئة كهذه باذى
ولكنه لم يقدم لها إلا القليل
، والآن قد رحل] .

وهناك الشاعر « كيتس » Keats :

[الشمس المائلة للغروب تقوّمني وإن اتى عصفور
إلى نافذتي فاني اشارك وجوده فانتقل على الحصباء] .
وكذلك الشاعر « بليك » :

[افريقي ابته الطيور الرانية وانشدي افراحك الوليدة !
افريقي وانجلي هنيئة ، فكل ما يحيا يفيض قدسية] .
ويكتب « هوبكنز » Hopkins في مذكراته :

[قطعت شجرة الدردار النامية في
زاوية الحديقة . شذبت أولاً :
سمعت الصوت فنظرت لأراها
ومعوقة فانتابني في تلك اللحظة
الم عظيم وتمنيت أن اموت
ولا ارى انفاس العالم تنحق ، بعد الآن] .

ويتحدث السيد ماكينس عن أيام حادثته في برمنكهام ، فيقول :
(الأصابع القصيرة العريضة وهي تملأ الغليونات لم تكن كصورة بيكاسو
أشياء شاعرية رومانتيكية مجردة ، بل اصابع حية لأناس حقيقيين - كانت ، بوجه
ما اصابعي أنا) .

وبيئنا نحن نتفحص هذه الصور ، نحس :

[. . . بذلك الحب الدائم
الذي ، من خلال الشباك المحركة عن عمى
من سابق الانسان والحيوان والأرض والهواء والبحر ،
يضيء متوهجاً أو خافتاً ، وكأنما كل منها مرآة
للنار التي يتعطش اليها الجميع] .

(شيلي)

فأول خطوة في خلق الصور هو أن يقرن الشاعر نفسه إلى الأشياء التي
تستهوي حواسه . وكلنا نعرف مقولات « كيتس » عن « القدرة على السلبية » -
الحالة العقلية « عندما يكون الانسان قادراً على أن يبقى في حيرة وغموض وشك ،
دون المحاولة المفرطة للوصول إلى الحقيقة والسبب » . وهكذا يكون الشاعر مستعداً
لتلقي الانطباعات مكتسباً خاصية عقلية تبتعد عن أن تفرض على العالم الخارجي
أي نمط أو صيغة أو تصور سابق ، فهو اذن قادر على رؤية الأشياء كما هي حقيقة .

وليست هذه صفة لشاعر فقط إذ أن رساماً معاصراً هو السيد « لورنس كاونك »
Lawrence Gowing قال عن الفنان إنه :

(بتجريد نصف ارتباطات ، الغرض والألفة والاستعمال التي تشدنا إلى الأشياء من حولنا ، يستطيع الفنان وحده أن يتقبلها كأشياء موجودة وبالمقارنة ، فإن غير الفنان لا علاقة له بالأشياء التي ينظر إليها بتأتاً) .

وفي هذا شيء من المغالاة المتعمدة بطبيعة الحال فليس غير الفنان شخصاً دون مشاعر نحو الأشياء في العالم الخارجي ولكن مما لا شك فيه أنه يتقبل الأشياء على علاقتها ويرى تلك الأشياء في ضوء علاقات أكثر نفعية وإن حالته الذهنية أشبه بحالة شخص يحب شخصاً مألوفاً لديه وهي تختلف عن ذهنية الشاعر العاشق المرهف الاحساس .

والقابلية على تقبل الانطباعات هي جانب واحد من الخيال ، ولو كان الخيال الشعري سلبياً تماماً لوجب على الشاعر عند كتابة القصيدة تسجيل احساسه فقط والانحناء كما يقول وردزورث « لعاصفة الارتباط » (وهي عند الغالبية ربح خفيفة متقطعة) ولترك القصيدة تكتب نفسها . ولكن القصائد ويا للأسف لا تكتب نفسها . وقد نتحدث عن الخيال الشعري بأنه الروح القدس جاتياً فوق فوضى الكون ، وتبقى الفوضى كذلك ما لم يكن ذهن الشاعر ثاقباً ليكشف عما يكمن وراء ذلك . أو قد نشبهه بالحمامة التي ارسلها نوح وعادت تحمل بمنقارها ورقة شجرة اشارة إلى الحياة . ولكن ما زال امام نوح الوصول إلى الأرض ، إلى النار التي سيوقدها ، إلى الدار التي سينبئها ثانية ، إلى تسوية الخلافات العائلية القديمة . لأن كل قصيدة جديدة ، كما يقول السيد « البيوت » هي بداية جديدة وفي مستوياتها العليا ليست إلا بديلاً مقبولاً لقصيدة لم يفلح احد في كتابتها .

وعليه فإن الشاعر يبدأ بانطباع أو قطرة من نهر التجربة ، قد تكون متبلورة في صورة أولي نقل هذا هو شأن الشاعر اليوم لأنه مرت ازمته كما لاحظنا كان الشاعر يبدأ بفكرة مجردة ويشرع في تحويلها إلى شعر ولكن الطريقة الحديثة ومدى اختلافها

عن الطريقة التقليدية ، مشار إليها في كلمات « جوته » :

(لم تكن على وجه العموم طريقتي كشاعر ، محاولة تجسيد الأشياء المجردة ؛ فإني تلقيت الانطباعات في داخل نفسي - انطباعات من ماث الأنواع ، جميلة وحية ، ومحبة ، ومتعددة الألوان - كما قدّمتها الطاقة الخيالية اليقظة) -^(١)

هذه هي الرحلة الأولى ولقد شهد بيتس W.B. Yeats عندما استشهد بقول جوته Goethe : (إننا يجب أن ندع الصور تشكل بكل اصداثها قبل أن نتقّد) وتحدث عن حالة اشبه بالغيوبة التي فيها « تمر الصور خاطفة امامنا » وأضاف أنه من الضروري « أن نضبط العقل والارادة لنخرج من اللاشعور كل جزء نحن في حوزته » . ذلك الانتباه المركز الذي يرقب ميلاد القصيدة من اللحظة التي يشعر فيها بمفاجأة الخلق - وهو تركيز لا ارادي طبعاً رغم أنه مكثف ، ولكونه سلبياً ، يساعد العملية الطبيعية التي تخرج القصيدة كاملة إلى النور ، ويمكن أن يدعى بعملية « ضبط العقل » . ولكنها تتداخل مع المرحلة الثالثة ، عندما يصبح انتباه الشاعر أكثر حيوية ، (دعاملبرانس Malebranche الانتباه « بصلاة العقل ») . فتبدأ عملية النقد أو اختيار الصور المترابطة أو رفضها بما يتناسب والنمط الجديد للقصيدة . وأن عملية الخلق قبل ظهور الصور المشكلة من اللاشعور وضعها الشاعر . « درايدن » في مقدمة مسرحية « النساء المتنافسات »* حيث يتحدث عن الفترة التي كانت فيها المسرحية عبارة عن كتل مرتبكة من الأفكار يتساقط بعضها فوق بعض في الظلام : عندما كان الخيال في بداية عمله يحرك هذه الصور الراقدة نحو النور . لتمييز هناك ، ومن ثم ليختارها العقل أو يرفضها . وإن العبارة المقتبسة من « لوكريس » : « يحرك الصور الراقدة نحو النور » يمكن وضعها إلى القطعة الآتية من « أي . اس . دالاس » :

(قوافل من الأفكار تمر دوماً ، جيئة وذهاباً من النور نحو الظلام ، ومن

(١) قارئة بقول شيللر : « الادراك الحسي عندي يكون اولاً دون هدف واضح وعدد ، هذا يشكل نفسه بعدئذ ، فحالة نفسية موسيقية معينة تسبق ذلك وبعد هذا فقط تأتي الفكرة الشعرية عندي » .

The Rival Ladies*

الظلام نحو النور ، وعندما يمرّ تيار الفكر من داخل مخيلتنا إلى خارجها فإنه يزول وينسى . . . وبعد حين ، يعود الينا متغيراً متطوراً وكأنه فكرة جديدة) .

ولا اعلم إن كان بمقدور علم النفس الحديث أن يعبر عن هذا بأفضل مما قاله « لوكرييتس » « اودرايدن » فان « دالاس » يقول :

(لا يعد الخيال ملكة منفصلة عن الفكر ولكنه الفكر نفسه في عملية « تلقائية » أو لا شعورية وتصور الوعي حلقة مضاءة من الادراك محاطة بالظلام) .

دعنا نتصور صياد سمك جالسا في جزيرة يتأمل وهو في شبه غيبوبة ، البحر وخبوطه المختفية فيه وان هذه الخيوط تحمل طعاما جديدا يعد مبعث القصيدة أو مزاجها الأولي أو فكرتها أو صورتها الأولى : ويمس الشاعر بين فترة وأخرى بهزة في أحد خيوطه ، شيء ما قد التقط الطعم ، فيبدأ السماك بتحريك الخيط بلطف ساحبا اياه بحذر ، لأن الاسماك في هذا البحر مخلوقات تحسن التملص ، وعندما يخرج الخيط ، قد لا يجد الصيد المطلوب ، وعليه ما لم يكن صيادا يرضى بأي شيء ذي زعانف - يعود ليرمي الصيد في اليم . وهناك نقاط معينة نلاحظها في هذه الصورة . فمن الواضح ، أن الصياد لن يحصل على لقمة إن لم تتوفر الأسماك في محيطه ، وليس من شيء يرغب السمكة على التقاط الطعم ، فعليه الانتظار بصبر ، مؤملا أن في شصه الطعم المناسب . ولا يستطيع التدخل الا أن تشعره الهزة في الخيط بأن شيئا قد جهز ليستخرج من اللا شعور وان الهزة ، طبعاً ، قد تعني أنه التقط عشبا بحريا أو علة صفيح ، او حذاء قديما قد القى على الساحل لا يكاد يغطيه الماء الضحل .

وما يخرج من العقل الباطن عندما يغوص الخيط عميقا هو صورة ، لان من خاصية هذا البحر ان يحول كل تجربة الى صورة ليظهر أهميتها العاطفية بوصفها في محيط الخيال . فالصورة حقيقة مرت بتغيرات بحرية .

وعندما يظهر مبعث القصيدة « الطعم » على شكل صورة كما يحدث غالبا فان الشاعر يتفحص هذه الصورة محاولا اكتشاف معناها ومغزاها . وقد تكون دليلا الاول نحو الموضوع ونحو شكل القصيدة الجديدة وخلال عملية التمحيص او التساؤل تبدأ صور أخرى تقترن بالصورة الأصلية وفي هذه المرحلة بالذات تنشأ أعقد مشكلة عند الشاعر ، فمن ناحية عليه أن ينتبه الى الصور المتزايدة لأنه ان توقف جريانها فان القصيدة تنضب بمادتها ، ومن ناحية أخرى عليه أن يتحرك تدريجيا ، بينما القصيدة تأخذ شكلها ، من الوضع الذي يتقبل به الصور الى الوضع الذي يبدأ فيه بالنقد ، وذلك ليصبح غط الصور تدريجيا تحت سيطرته الفنية . وهذه السيطرة صعبة من البداية حتى النهاية بسبب السلوك غير الانضباطي للملكة - مهما كانت - التي تأتي بالصور الى ميدان الوعي . ويمكن مقارنة هذه الملكة بكلب متحمس يتراقص نحو الغابة ليرمي تحت اقدام سيده صيدا قد لا يكون الصيد الذي يبتغيه - ربما طيراً أهمله شاعر آخر ، او شيئا لا علاقة له بالمطاردة بتاتا .

ولكن كيف يميز الشخص الصيد الذي يريده ؟ كيف يعرف المرء أية سمكة يبتغي وأية سمكة يرمي الى اليم ؟ فأحيانا تكون نشوة التمييز في الشاعر واضحة جليلة كما هي عند القارئ بعدئذ . وغالبا ما تؤخذ الصورة دون انفعال بعد ترو واع لأنه يلاحظ أنها تناسب جيدا مكانا معيناً من النمط ، وتؤدي بنجاح الى التطور المثالي . ومع ذلك فلا يمكن القول غالبا بأن الشاعر لا يعرف ما هي القصيدة التي ينظمها الى أن ينتهي من كتابتها^(١) . وهذا ينطبق كذلك على الأمثلة النادرة لقصائد تكتب من الوحي ، من ناحية ، ومن ناحية على قصائد غاية في الوعي والصناعة المضنية الا إن المتطلبات الضيقة لشكل الشعر تخلق صعوبات بحد ذاتها قد توجه تطور القصيدة قال بول فاليري : « لاني أعتقد أن الحاجة الى قافية معينة غيرت (١) قارنه هذا القول : غالبا ما يكون الشاعر غير متأكد تماما مما يحاول قوله الى أن يتم ذلك . وهو يسير نحو معناه بطريقة جدلية التطهير » .

(لويس ماك نيس)
(Louis Mac Neice)

المجرى العام لاحدى قصائدي.وتحدث كوفنتري باتمور Coventry Patmore في
احدى مقالاته عن وليم بارنز W. Barnens بذكاء عن :

(الحظ السعيد لمن يحاول استعمال الكلمات العديدة وله الفطنة ليعرف
ذلك عندما تزوده الذاكرة او ضرورة القافية والوزن بتلك الكلمات التي ربما قد
تكون أفضل مما كان يرغب فيه) .

وما ينطبق على الكلمات يسري كذلك على الصور وفي أية لحظة - خلال
النظم الحقيقي للقصيدة - قد تظهر صورة جديدة في مخيلة الشاعر إما تلقائيا أو كأنها
تقذف من الذاكرة أو كأنه قد جيء بها عمدا لتخدم معنى القصيدة في هذه النقطة
ولتوسع من غمط الصورة .وعندما يتأمل الشاعر الصورة الجديدة ، يرى أنها زودته
بشيء « أفضل مما كان يبتغيه » وخلالها يتكشف المعنى الذي لم يفهمه كليا قبل أن
يكتب القصيدة . وفي ضوء هذا الاكتشاف يجب إعادة النظر ومراجعة النمط
الصوري ، وعندما يتم هذا تكون القصيدة قد أعطت لنفسها زخما فاندفعت في
اتجاه مغاير عارفة الآن بوضوح ، الهدف الذي تجري وراءه .

فما هو اذن المبدأ العامل وراء أنماط الصور ؟ لقد استعملت تعبير « تطابق
الصور » وهذا يتطلب الان فحصا أكثر دقة ، لأننا بين حين وآخر نجد الحقيقة
الشعرية تتعرض للتصادم أكثر من التلاؤم ، فكل استعارة ممزوجة مثلا تبدو وكأنها
لقاء متفرقات . ولكن لماذا تتفاعل بعض الاستعارات المختلطة ويتنافر غيرها ؟
دعنا نستشهد بمثالين بسيطين احدهما من الشاعر « كلير » :

البركة القديمة بأعشابها المائية

وشجرة الصفصاف التي تتحدى المخاطر .

والتي تتكوى كمريض عجوز

فوق حفر مائية عميقة الأغوار .

من الواضح أن هناك شيئا خاطئا في ذلك وليس من الصعوبة ملاحظته .

فالشاعر « كلير » يصف شجرة الصفصاف بأنها تتحدى المخاطر . « ولكن
المرضى المسنين لا يتحدون المخاطر ، مثل الصغار بانحنائهم الى الامام نحو المياه
العميقة » ، فالصورتان اذن متنافرتان . ولكن ما الذي نقوله عن مقطع من
« مارفل » Marvell حين يقول :

دعينا نكُور كل قوتنا وكل

حلاوتنا في كرة واحدة .

وندفع بمسراتنا بجهد مرير .

خلال بوابات الحياة الحديدية .

لقد تقبلنا هذه الأسطر دائما مع أن في صورتها شيئا من الغرابة . ولو حاولنا
تصورها فلا نرى سوى عاشقين يحاولان بمرارة ضغط كرة مطاطية خلال قضبان
بوابة حديدية .

واعتقد ان هناك أسبابا عدة تجعلنا نتقبل صورة « مارفل » وأن نرفض صورة
« كلير » . أولا إننا لا نشجع على تصورها بتاتا ولا يسعنا إلا أن نشكل صورة عن
شجرة « كلير » . ولكن استعارات « مارفل » الكرة والبوابات - هي مجردة نسبيا
إذ انها لا تحمل لونا أو تفصيلا يمكن أن يفرضا على حواسنا ، وعليه فيمكن القول
من حيث المبدأ : إن الاستعارات المزوجة والصور غير المتطابقة تبدو موفقة نسبة
الى ما تفتقر اليه من استجابة حسية . وثانيا أماننا موضوع اللياقة العاطفية .
فلاستعارتان في صورة « مارفل » تعبران تماما عن العنف العاطفي في موضوعه في
هذه النقطة : ولوجود عاطفة انسانية كهذه ، فالعاطفة الشعرية يمكن أن تتولد
لتنصهر فكرة الكرة مع البوابة الحديدية . ففي صورة « كلير » لا يوجد توتر
عاطفي ، لذا فان الصورتين عن شجرة الصفصاف بتيان متنافرتين . ولتأكيد هذه
النقطة دعنا ننظر في أسطر « براونك » Browning :

الزئبقية البرية ، تفجر في اعلى ساقها ، جرسها الأحمر الكبير

مثل فقاعة من الدم رقيقة صافية ، يقطفها الأطفال للبيع .

فلا بد من أن نعجب بالمهارة التي صب بها الشاعر « براونك » فكرة الزجاج المتفجر في صورة حسية بحيث أصبح المجاز صورة . ولكن هذه الصورة تنهار بعد فقاعة من الدم رقيقة صافية : اذ حالما يأتي الأطفال أشعر بعدم تطابق عاطفي ، إنني شخصيا اشمئز من فكرة الأطفال يبيعون فقاعات الدم ، لأن الصورة أصبحت واضحة كما ان فكرة الزجاج المهشم قد خفتت بحيث أصبحت وما مجردا لا فقاعة من زجاج ولا حتى زنبقة سيأخذها الاطفال للبيع . ولكن هذا الانطباع يسمو عندي فجأة اذ ان كلمة « يبيع »^(١) باللغة الانكليزية متوافقة في قايبتها مع كلمة : « يَشْم »^(٢) وتذكرني بترنيمة « في - في - فو - فم - اشم دم شخص انكليزي » .

وأخيرا فان هناك موضوع النص . ففي أوقات كثيرة عندما نتفحص نص استعارة مركبة أو صورة اعتيادية اكتسبت استحسانا الخيالي ، نجد أن أفكارنا قد استعدت لقبولها الى حد ما ، فالاسطر التي تسبق مقطع : مارفل : تقول :

دعينا نلهو كما يحلو لنا
كطيرين جارحين عاشقين
نهب الوقت نهباً ، وهذا خير
من أن نذبل تحت سطوة الزمن البطيئة الظالمة .

يخيل الى ان كلمة « نلهو » ، والاشارة الى السجن في السطر الاخير ، التي اوحت للشاعر بالاستعارتين التاليتين « الكرة » و « البوابة الحديدية » تهيئان ذهن القارئ ليتقبل هاتين الاستعارتين مع انها متضادتان وذلك عن طريق بناء مسبق لعلاقة دقيقة بينهما. وسأعود الى هذه النقطة لأنها حساسة بالنسبة الى نظريتي بأن أنماط الصورة يجب أن تكون أنماطا وليست مجمعات عفوية من صور لفظية . فما الذي يحركنا الى حد كبير في صورة « كولردج » ؟

(١ ، ٢) لاحظ الكلمتين على التوالي : (Sell) ثم (Smell) ، نجد أنها ينتهيان بالأحرف الثلاثة (ELL) .

(المترجمون)

توقفت ، ولكن الأشرعة اندفعت

وصوت جميل حتى الظهيرة

صوت يشبه صوت جدول هادئ

في شهر حزيران المورق

طوال الليل ، للغابات الراقدة

يغني لحنا هادئا .

فليس جمال الصور في الوصف الحسي فقط بل إن كل تفصيل في الصورة يطابق ويتعارض بنعومته مع جزء من المعاناة الجسمية التي مرّ بها البحار العجوز: الهدوء المमित الظمأ ، والحرارة والحاجة الى الظل ، والأرق ، وخلف كل هذا يسري المبدأ نفسه الذي يعمل في جميع المزايا الفنية للشعر - في الوزن والقافية ، والتجنيس اللفظي ، الردة مبدأ التكرار الذي يبتهج له الفكر بادراكه شيئا مألوفاً يتكرر بحلة جديدة .

وعندما نتحدث عن تطابق الصور فلا بد اذن ان نعني شيئا يختلف عن التشابه السطحي ، وقد يوجد تشابه كهذا ولكن على الأغلب وبصورة ملحوظة في الشعر الحديث، فشبكة الاتصال بين صورة تتواجد تحت سطح القصيدة ، وما يهدف اليه الشاعر أو أي فنان هو تناغم الانطباع لأنه بدونه لا يمكن توصيل الحقيقة الشعرية فالسيد إ . أ . ريتشاردز؟ كرنا بصورة مفيدة بأن :

(. . . .) تلك القابلية المذهلة عند الشاعر لتنسيق الكلام ، ليست الا جزءا من قابلية اكثر اذهالاً لتنسيق التجربة (١) .

تناغم الانطباع في القصيدة هو نتيجة التنسيق الموفق للتجربة التي تستقي منها القصيدة . ويجب أن نتذكر بأنه ولو أن موضوع أية قصيدة قد ينشأ من تجربة

(١) « البحار العجوز » قصيدة مشهورة للشاعر الانجليزي « كولردج » . (المترجمون) .
(٢) قارنه بقول مدلتون مري : (الاستعارة تظهر كعمل ذهني غريزي وضروري تكتشف الواقع وتنظم التجربة) .

مفردة إلا أن صورها تستقي من حقل أكثر سعة - من التجربة الكلية لحياة الشاعر - بحيث أنها بمساعدتها في خلق القصيدة تنوء كذلك بوجود تنظيم متناسق ، تحت كل الأشياء يظهر تأثيره العام في كل موضوع منفصل . ولتعريف « تناغم الانطباع » علينا أن نسأل انفسنا ما الذي نقصده « بالقصيدة الكاملة » وبالتأكيد اننا لا نقصد « قصيدة منتهية » : فشذرة من سافو أو هيريون ، تبدو كاملة أكثر مما تبدو واحدة من ملاحم سوتي أو إحدى القصائد الغنائية المعاصرة Southey's epics . فالكمال نشأ في عبارة خيالية تخلق استجابة خيالية صرفة تتخطى حدود الموضوع الى التجربة الانسانية في جميع الجوانب ومع ذلك فانها مكتفية تماما في نطاق هذه الحدود . وسأعود الى نقطة الكمال في الفصل السادس ، ودعنا الان ندرس الناحية الفنية فقط .

ولكن كيف يحقق الشاعر هذا الكمال او هذا التناغم في الانطباع من الناحية الفنية ؟ لقد ذكر الشاعر « كيتس » ، وهو يتحدث عن قارئ الشعر ، قائلا :

(نشؤ الصور وتقدمها ووضعها يجب أن تأتي للقارئ بصورة طبيعية - شرق فوقه وتغرب بهدوء وروعة تاركة اياه في ترف الضياء الهادي) .

ونحن نتفق معه في أن الصور ، ولو انها غير مذهلة لاول وهلة ، إلا أنها يجب أن تترك لدى القارئ انطبعا بأنها اللغة الطبيعية للموضوع . وهذا لا يعني أنها تكون بسهولة أو بصورة طبيعية عند الشاعر . فتصحیحات كيتس في السطور الأولى من « هيريون » Hyperion خير دليل على ذلك . ولو انها أصبحت الشاهد الكلاسيكي للنقد إلا أنها تتحمل المزيد من ذلك . ولناخذ الصيغة النهائية :

بعيداً في ظلال الوادي الحزينة
غائرا بعيدا عن أنفاس الصباح المنعشة
بعيدا عن الظهيرة الملتهبة ، ونجمة السماء الوحيدة
جلس « ساتزن » الأشيب ، هادئا كالجرجر ،

Hyperion : قصيدة معروفة للشاعر « كيتس » . (المترجمون)

بلا حراك كالصمت المحيط بعربته ،
غابة داخل غابة تشابكت فوق رأسه
مثل سحب من فوقه سحب . بصيص من الضوء هناك
ولا حياة نشطة كما في يوم الصيف
لا تسقط حبة خفيفة واحدة من العشب الكثيف
ولكن حيثما تسقط الورقة الميتة ، تبقى هناك بلا حراك .
ولكن محاولته الأولى ، في السطرين (٨ - ٩) كانت :
لا حياة نشطة كجناح نسر صغير
ينتشر فوق حقل من القمح مخضوضر السنابل .

وما اعطاه فكرة النسر كان ربما المنظر الجديد لساترن الموحى بـ « غابة
داخل غابة تشابكت فوق رأسه مثل سحب فوق سحابة » ، مع فكرة الموت - ركود
الاله المتنازع ، والطير الجراح يحوم حوله - ينتظر النهاية . واظن أن كيتس فطن
ببساطة الى وجود تنافر بين فكرة النسر وفكرة « حقل من القمح مخضوضر
السنابل » ، فالنسر عادة يحوم فوق صحراء ، أضف الى فلك ان « ساترن » كان
الها ، وان كرامته تهان باقتراانه بطائر يأكل الجيف : لذا فان السطر ٨ بدّل الى « لا
حياة نشطة كجناح نسر » . فادخل طيرا مناسباً يتقرن بالاله أي النسر المقدس لدى
خصم « ساترن » ، وقد يكون « كيتس » قد حمل في مخيلته صورة غامضة فظهرت
بعد ذلك في الأسطر التي حذفت بعدئذ .

هكذا النسر المسن يقلبه نعاس الحزن العميق
جلس يطرح ريشه الضعيف الذي لن
يعود ، ولن يقوى على التحليق عند الشمس .

ولكن كيتس لم يقتنع ونستطيع أن نتخيله متراجعا عند الصورة يسائل نفسه
عما فيها من خطأ ، فتقع عينه على « الحقل المخضوضر السنابل » . فيا ترى ، ما

مكانة هذا الحقل في صورة تعكس الشيخوخة والسكون والكآبة والعقم ، وعليه
فان رمز الشباب والخصوبة المتنافر أزيل وحل محله :

لا حياة نشطة كما في يوم الصيف
لا تتساقط فروع الھندباء البرية

وأخيرا حقق تناغم الانطباع : الھندباء البرية بدون بذور هي اقتران مناسب
باله اصابه الھمن ، انه واهن دون ذرية ، وبلا مستقبل . وهكذا أنت النسخة
الآخيرة لتشد من أزر القطعة كلها مؤكدة انعدام الحياة في هذا المشهد مع التبرات
الثقيلة على الكلمات الخمس في السطر الثاني :

ولا حياة كثيرة كما في يوم الصيف
تسقط حبة خفيفة واحدة من العشب الكثيف^(١) .

وما رأيناه هناك هو شاعر يهدف الى قوة التعبير . ويترك نقاطا معينة نراه
بالنتيجة يحقق تناغم الانطباع . فالتغيرات في المسودة الأولى تبين وعي العملية
كلها ، ونستطيع أن نتبع المراحل التي مر بها الشاعر وهو يتوغل عميقا في معنى
قصده وهو ينقاد بهذا القصد ويتوجه كما ينقاد النحات بتركيب شكل الكتلة
الاساسية التي منها يستخلص الشكل النهائي .

ولكن العملية ليست دائما وعيا تاما . فالتعاطف مع العالم الطبيعي الذي
قدمت عنه أمثلة في بداية الفصل، تزود الشاعر أحيانا بصورة لذهنه - تأتي بحرية
دون اكراه بحيث لا يشعر بما أخذه . وهذا ما حدث حسب اعتقادي ، ولو اني لا
أملك الدليل على ذلك ، في تلك القطعة في الكتاب الأول من « المقدمة » حيث
يصف الشاعر « وردزورث » كيف وهو يتمشى في الغابة شعر بالومضات الأولى :

... عمل ما

(١) بيت شعري ، بالمناسبة ، يفيد تعليق السيد هربرت ريد على بيت شعر لهربرت : (الجماد السابق
المتأخر يجلب معه هدايا من السرور) لا شاعر آخر حتى قدوم هوبكنز جازف بوضع أربع كلمات
منبورة ناجحة في بيت واحد .

من المجد هناك لا بدأ به حالا
ربما أنجز هناك أيضا . هكذا فكرت طويلا
ولم أهمل النظر فيما فكرت فيه
الا في وسط خيلة البلوط .

مرة هنا وتارة هناك ، تسقط بلوطة من كأسها فيسمع حفيفها بين الأوراق
اليناسبة أو أنها تسقط فجأة نحو الأرض العارية بصوت مفرع . ولكن هل
البلوطات المتساقطة جعلت الشاعر حقا يهمل النظر الى ما ركز عليه ؟ انها تبدو
لنا رموزا طبيعية مباشرة لبذور الوحي التي عند سقوطها على ارض الشعر تكون
عملا مجيدا ، وان قوة تفوق الوهم اعطت تأكيدها للشاعر انذاك .

وقد يكون هذا مثالا جليا جدا وسنجد مثالا أفضل وهو الطريقة التي يمكن
للنمط الصوري أن يهيء ذهن القارئ لاستلام التأثير المباشر للموضوع . ففي
قصيدة براوننك « اثنان في الكمبانيا »* تأتي المقاطع الخمسة الأولى كما يأتي :

أتساءل هل تشعرين اليوم
كما شعرت ، وقد جلسنا ، يدا بيد
على العشب ، لنهيم
بروح أفضل في الفلاة
هذا اليوم من أيار في روما ؟
وقد ، خطرت لي فكرة ، كما أظن ،
حفزتي مرات عديدة ،
(مثل الخيوط التي يحوكها العنكبوت
مستهزئا عبر طريقنا) عن القوافي
ألمسها ثم تزول .
ساعديني على الامساك بها . فلأول وهلة تركت

* Two in the Campagna - وكامبانيا - هنا - سهل منخفض يحيط بمدينة روما . (المترجمون)

نبات الشبّار المعصفر^(١) يتحول الى بذور
هناك ، ذا شعب خلال الشقوق في البناء
او بقايا قبر قديم ، ذلك العشب
اختطف النسيج الطليق ،
حيث تجمعت في كأس ثمر البرتقال
خمس خنافس تتلمس طريقها وهي عمياء بلونها الأخضر
بين الأزاهير وأخيراً
في كل مكان من المنحنى المعشوشب
تتبعتها . وأمسكت بها بقوة !
والسهل بوبره اللامتناهي
من الأعشاب المنتشرة وفي كل مكان !
سكون وعاطفة ، مرح وسلام
ونغمة دائمة في الهواء
وروح روما منذ اندثارها .

وبعد أن تقف القصيدة عند هذه الايضاحات الطبيعية تتحرك بسرعة أكثر
وبما يبدو وكأنه اتجاه جديد . فالمقاطع ٧ - ١٠ موجهة الى الحبيبة سائلاً إياها الا
تكون خجولة ومتشكياً من أنه برغم حبهما فليس كل واحد منهما ملكاً للآخر ولا
يكونان وحدة : يتعانقان ، (ويعبران عن حبهما بأكثر مما يعبر عنه اللسان ثم تزول
اللحظة السعيدة) .

فالحيط الذي كان الشاعر يحاول تتبعه في المقاطع الأولى يبدو وكأنه منسّي
أكثر مما هو مقطوع . وفي هذه النقطة بالذات وخاصة إذا علمنا أن براوننك يمكن
محاسبته كشاعر سائب لأسلوب كثير الحشو ، قد تتوهم عند ملاحظة التفكك في
التركيب بأن تلك التفاصيل الطبيعية الدقيقة في المقاطع الأولى : نبات الشبّار ،

The yellowins fennel (١)

والحنافس ، والأعشاب ، ليست إلا خلفية ملموسة للمشهد تهبطنا إلى مقطع الحب
الذي يأتي ، ولكننا تأتينا بعدئذ إلى القطعتين الأخيرتين :

[الآن كم أنا بعيد جداً
عن تلك اللحظة ؟ هل يجب أن اذهب
مثل كرة الشوك البري ، لا حاجز ،
إلى الامام ، حينما تهب الريح الخفيفة
ولا ترمقني نجمة حبيبة ؟
وتماماً عندما اوشكت أن اتعلم !
أين هو الخيط الآن ؟ ذهب ثانية !
اللعبة القديمة ! والاحظ فقط -
عاطفة لا متناهية ، والم
القلوب المحدودة التي تصبو] .

وعلى الفور عند اهتزاز المنظر السحري يظهر غمط جديد فترى القصيدة في
تناسقها الجديد . فمقطع الطبيعة ليس كما نتصور مجرد قطعة تلوين محلي لمقطع
الحب بل إن كلاً منهما صورة متغيرة تمت للموضوع نفسه وكلاهما يذوبان في
السطرين الأخيرين . فنرى في عبارة « يجب أن اذهب مثل كرة الشوك ، لا
حاجز ، إلى الامام ، حينما تهب الريح الخفيفة . . . » صدى للصورة السابقة
« نسمة دائمة من الهواء » : فالصورة المغطاة أولاً في ما « يشبه الخيوط التي يحوكها
العنكبوت مستهزئاً عبر طريقنا » ، تتكرر : وفوق كل ذلك نلاحظ أن العبارة
المجردة « عاطفة لا متناهية ، والم القلوب المحدودة التي تصبو » ، قد توقعناها
وأثرت بصورة السهل بوبرها اللامتناهي من الأعشاب المنتشرة في كل مكان ،
وصورة الحنافس تتلمس طريقها بعمى بين وجبتها الشهية ، وبصورة الموقوف
العاطفي للعاشقين .

فالصورة في القصيدة تشبه سلسلة من المرايا موضوعة في زوايا مختلفة بحيث

تعكس الموضوع ، وهو يتطور في اوجه مختلفة . ولكنها صور سحرية وهي لا تعكس الموضوع فقط بل تعطيه الحياة والشكل ففي مقدورها أن تجعل الروح مرئية للعيان .

ولكنني لا اميل إلى الاعتقاد بأن براونتك بنى صالة المرايا ممثلة في قصيدته : « اثنان في الكامبانيا » من مجرد كلمات . فإنه لم يسأل نفسه أية صورة هي افضل تمثيلاً (لآلم القلوب المحدودة التي تصبو) ، وبعد التأمل الطويل يقرر بأن خمس خنافس في كأس نبات الشمار ستفي بالغرض . وإني اتخيله وهو يتأمل موضوع الحب اللامتناهي وطموحاته وخيبته ، وفجأة تقذفه الذاكرة أو تدفعه الملاحظة الآنية ، فتظهر الخنافس وهي تشد على اكمامه وهي تهمس (نحن في غاية الأهمية ، وأنت بحاجة إلينا) وعلى هذا المنوال (السهل بفروته اللامتناهية) لم يقع عليها الاختيار كرمز (للعاطفة غير المتناهية) ولكنها ادخلت في الحقل المغناطيسي للموضوع الذي كان ادراكه واضحاً تماماً عند ظهورها .

وإني لا اقصد بأن القصائد لم تنظم في اسطر من الصور وضعت مسبقاً . فالشاعر « جورج هربرت » كرر ذلك مراراً في قصيدته الشهيرة « الباقية » تبيين بأن هذه الطريقة ناجحة ، فهي مثل للاستعمال النفعي للصور ، أي أن فائدتها هي الاشارة إلى الموضوع الذي سبق تحديده ، فالصورة المركزية وهي الخيط الروحي الذي يوصل بين الله والشخص المسيحي قد يمثل فكرة مألوفة عند معاصري هربرت بحيث أن أي ايضاح لا يزيد من عمق ادراكهم للموضوع . ففي البداية يشير هربرت Herbert بمهارة إلى العلاقة بالتظاهر بعدم وجودها :

[ضربت اللوح وصرخت ، كفى

ماذا ؟ هل سألني دائماً اتحسر واهزل ؟

اشعاري وحياتي طليقة ، طليقة كالطريق

سائبة كالريح ، كبيرة كمستودع .

هل سألني مُسَمِّراً مقيداً ؟]

وبعد هذه الاشارة الرقيقة ، يظهر الشكل الآخر للموضوع . فـصوت
الاغراء في داخله يستمر

[اليس لي من حصاد غير شوكة
لتجعلني انزف ، وألاً استعيد
ما فقدته بالشراب المسكر ؟
وإني متأكد من وجود الخمر
قبل أن تحففها حسراتي ، ووجود البذور
قبل أن تفرقها دموعي] .

وما زالت الصور تقليدية ، مجرد رموز : ولكن نلاحظ كيف يستعمل عنصر
الاغراء الصور الحسية بدهاء : صورة الشوكة والدم والخبز والخمر ، لأغراضه
الدنيئة . ثم يظهر الموضوع الكامل ، ولكن الخيط بين السيد المسيح Christ
والشخص المسيحي يلتوي بطريقة شيطانية :

[اترك جدلك البارد
في أمور ملائمة وغيرها ، أهجر نخذك ،
وخيطك الرملي
الذي نسجته الأفكار الهزيلة ، فلقد نسجت لك
حبلاً جيداً ، ليقويك ويسمو بك
وليكن قانونك
بينما انت تطرف عينك وتأبى أن ترى] .
ثم بضربة ماهرة من التهكم ، فالشيطان المغربي يعطي فتلة اخرى للحبل :
[تذكر الحياة الزائلة : واضبط مخاوفك] .

ولكن للسيد المسيح الكلمة الأخيرة وهي تتماشى مع المهارة الجدلية البارة
والدقة الدرامية للمقصد بحيث أن هذه الكلمة الأخيرة رغم الصوت الناعم الهاديء

تستوقفنا كنهاية نبيلة مثيرة وهادئة :

[ولكن عندما هديت واصبحت عنيفاً وشرساً
لدى كل كلمة

ظننت أن احداً يدعوني ، « يا بني » .

واجبت ، « يا إلهي » .]

فالصورة النفعية - أو استعمال الصور لتوكيد الأفكار العامة وتوضيحها -
تنتج غطتها من الصور ؛ إنه غط محدد واضح لأن الصور تخدم الأفكار على خير وجه
إن كانت مرتبة بصورة تختفي فيها جميع الأصداء عدا الضرورية منها . والخطر في
مثل هذا التنظيم هو أنه ما لم تكن الأفكار مستوعبة عاطفياً عند الشاعر فإنها تميل
إلى إعطاء زخرف كلامي كما حدث أحياناً في شعر عصر التنوير ، وإذا لم تكن
الأفكار مقبولة عموماً ، فإنها تأتي بمجازات ظريفة خاوية . والنقص الأخير يمكن
مشاهدته في كثير من الشعر المكتوب من جانب ما يدعى بالمدرسة السياسية في
الثلاثينات . فالأفكار التي حاولوا ترويحها في اشعارهم ، سواء كانت ماركسية أو
فرويدية أو هما معاً ، لم تكن مقبولة عموماً ، لهذا فإن الصور المعطاة مسخها
الخيال الغريب ، والضحالة العاطفية التي نُقِرْناها « بالمجاز الظريف » ، وكرّد فعل
على هذا ، فالشعراء المحدثون اليوم ابتعدوا عما يسمونه (كلاسيكية) اسلافهم
الغربيين . وعلى العموم فإن شعرهم أكثر امتاعاً للحس ، وهذا امر حسن ، وأكثر
ذاتية ، ولكن من الناحية الأخرى يبتعد عن الأفكار كلياً ، أو أنه يتخذها
كمسامير مناسبة يعلق عليها تطريزات صوره . وهذا ليس حساً ، لأنه حتى في
الفترة عندما يكون الاتجاه الطبيعي للشعر نحو الذاتية أو الحسية الممتعة أو الإيماء أو
الغموض فلا بد من وجود حاجة إلى نوع آخر من الشعر ، ربما كتصحيح ، فبدون
نوع آخر من الشعر المباشر الغني بالأفكار لا يصل النوع الأول إلى ذروة النضوج .

فإذا اخذنا هذه الحاجة بنظر الاعتبار ودرسنا الشعراء المحدثين ، فلا يمكن
أن نختار الشاعر اليوت Eliot أو (بيتس) بل جورج ميرديث G. Meredith .

ففي افضل قصائده (الحب الحديث) أو (سوناتة لوسيفر) أو جزء من قصيدته (اغنية إلى روح الأرض في الخريف) اظهر « ميردث » قوة غير عادية في كسوة الأفكار بالصور . فلقد كان بعد « براونتك » اعلى قمة في الذكاء أثرت في الشعر المعاصر ، كما أنه آمن بالذكاء بحماس كبير ، واعتقد أنه كان اعظم شاعر للصورة بعد شكسبير . ومع هذا فان شعره يعاني من نقص فظيع لغموض مفرداته ويظهر هذا الغموض عندما يفترق تفكيره إلى السلاسة ، وشعره إلى الحركة ، أو يعاني من نقص لكثرة الصور إلى ما يفوق الاشباع . فقبل ربع قرن كتب ج . م . تريفليان G. M. Trevelyan عن « ميردث » قائلاً :

(عندما يفشل فليس لافتقاره إلى الخيال بل لكثرتة . فاستعاراته تجاهد أحياناً الواحدة تلو الأخرى ، مثل حيوانات في حفرة يجرح بعضها بعضاً في كفاحها من اجل البقاء) .

ومرة أخرى يقول :

(يتوقع منك أن ترى الشعاع الأول ، من الغبار الذي يتطاير من الاستعارة وهي ثمر ، ولكنك إن امسكت بها وتعلقت ، وأنها دعامة ، فانك ستغرق في فيض من الاستعارات الجديدة ، وهي تجري امامك) .

ويمكن نقل هذين التعليقين لتطبيقهما على نمط الصورة ، في كثير من الشعر المعاصر . ولكن ميردث قد يجهد الاستعارة إلى ما وراء الحدود المألوفة أولاً لكونه شاعراً درامياً من حيث المبدأ ، وكما ذكرت فإن الدرامي يغطي فجوات بين الصور أكثر مما يفعله الشعر الغنائي أو التأملي ، وثانياً ، إن صوره فكرية أكثر مما هي حسية ولكن انماط صوره - في الواقع - ليست دائماً مجهدة أو لا مركزية كما تبدو ظاهرياً . ففي قصيدة (الحب الحديث) مثلاً تتوفر صورة أساسية معينة تتواتر في فترات لتشد القصيدة وتعطي اشارات متكررة إلى الصورة الأساسية عما في قصيدة (المقبرة البحرية) للشاعر الفرنسي فاليري Valery :

[هكذا أنهى الحبّ بحرارة ما كان قد حصل عليه :

وحدة هذين الزوجين المختلفين أبداً

هذان الاثنان كانا صقيرين خاطفين في مصيدة

حكم عليهما بالطيران كالحفّاش

غاشقان تحت سماء ميس المترنمة

تجولا مرة ، متصافين كقطرات الندى على الأزهار :

ولكنهما لم يتغذيا على الساعات الآتية :

قلباهما يحملان الحشرات على الأيام المولية .

ثم كل منهما اعمل في الآخر ذلك السكين القاتل

تساؤل عميق ، لا يُسَبّر غوره .

آه ، يا للسؤال يحير الذي تجابهه الروح

وهي تتلهف للحقيقة في حياتنا هذه

وباشارات محزنة ترى هنا إلى الأبد ،

يتحرك معتماً كقوة ذلك البحر في سواد الليل ،

ترعد كجحافل خيول الحرب المتزاحمة

لترمي بذلك الخط النحيف على الساحل] .

ولهذا فان قصيدة (الحب الحديث) ، وهي آخر ما ورد في ديوان (حب

حديث) ، تبدو لأول وهلة مفصولة ، عن كل السياق ، وكأنها تملأ المكان كله :

« صقور ، وخفّاش ، وقطرات الندى ، وسكاكين واجوبة معتمة ، وموجات

متلاطمة - هنا بان مقام نرى استعارات تجاهد « الواحدة وراء الأخرى » كحيوانات

مترسة في حفرة الحلبة : ولكنها لا تفتك بالأخرى . فنستطيع أن نتقبل الصورة

(هذان الاثنان كانا صقيرين خاطفين في مصيدة ، حكم عليهما بالطيران

كالحفّاش) ، لأن البصيرة منعت من الوقوف طويلاً على الصورة الغريبة من

الصقور الحبسة في المصيدة والتي لا تستطيع الطيران حتى كالحفّاش . فالإيقاع

الدرامي يشدّ العقل إلى ما يليه فيتجنب الوقوف على هذه الصورة بهذا الإيقاع

وبكون هذه الصورة تخضع وقعها الحسي إلى الوقع العقلي . وهذا الابقاع الدراسي نفسه والعاطفة الفكرية تحافظان على الانتقال من صورة إلى صورة خلال القصيدة . ويجب أن نلاحظ كذلك كيف أن قطعة تتحلّى بالعمق النفسي ، (ذلك السكين القاتل ، والتساؤل العميق الذي لا يسبر غوره) ، رغم كونها مجازية في مظهرها ، تؤثر فينا كعبارة مباشرة وتبدو كأنها تخفف من وقع الصور بدلاً من أن تثقله . وهذه القوة على التعبير العاطفي هي صفة لا يملكها الشعراء المعاصرون أو أنهم لا يمارسونها خوفاً من وقوعهم في مغالطات منطقية ولكن هذا ما يحتاجون اليه في شعرهم لكي يتمكن القاريء وهو مغمور في صورة تلو صورة ، أن يصعد إلى سطح الماء لحظة ليتنفس الصعداء، ولكن القصيدة الأخيرة من (حب حديث) تفلح كذلك في المحافظة على استمرارية الانطباع لأن غط الصور فيها مركب بمهارة من صور تحمل في طياتها موضوعات نجدها في القصيدة ، فالصقور المحبوسة في مصيدة تذكرنا بـ :

[الحب قبل أن ينزف ، نسر في اعالي السموات
والأرض تحت جناحيه : من الأمسية الحمراء
يرى الشفق المورّد ، وعبثاً ينسجون
الشرك القاتل تحته وهو يطير بعيداً] .

(فالعاشقان تحت سماء أيار المترنمة) اللذان (تجولا مرة : متصافين
كقطرات الندى على الأزهار) تذكرنا بالسعادة :

[هناك في المروج الصفراء ، حيث النحل
يترنم حولنا ، بعسل الربيع
وزخات من الايقاعات الحلوة من الهداهد الطائفة
تهبط علينا مثل قطرات الندى في الظهيرة ونحن نتجول
وقدم أيار الذهبية على الأزهار] .

والتشبيه الأخير للأمواج ، « ترعد مثل خيول الحرب المتزاحمة لترمي بذلك

الخط النحيف على الساحل « توقعناه في القصيدة السابقة (وجدها على شفا البحر
النائح ، لا أثر عليها من تغيير رديء) وفي الأسطر الأولى من قصيدة :
[انظر حيث الريح العاتية برماحها
وظلها الخفيف على الموجة المنبسطة
فهنا بقعة مناسبة لحفر قبر الحب ،
هنا حيث الأمواج الثقيلة تغطس وتضرب ،
وترسل السنتها المهسهسة إلى أعالي الرمال
على مسمع من المحيط ، وعلى مرأى
من تلك الخيوط الريحية المضلعة المتغيرة إلى بياض] .

وبدورها تلك (الألسنة المهسهسة) في الأمواج تأتي بصدى من بعيد :
[البكاء الغريب المنخفض الذي هز فراشها المشترك
أتى إليها بدهشة حادة ،
وبصمت مخنوق ، مثل افاعي صغيرة فاغرة فاها
بسمومها الرهيبة ، عليه . . .]

وراء « المهوبة الواعية » التي تخلق أنماط الصور نرى القوة العميقة لتنظيم
التجربة . كتب ريلكه Rilke مالا يُنسى في (ملاحظات مولته لوريدي برج) :

Natebook of Malthe Laurids Brigg

(ليست الأشعار ، كما يتصور الناس ، ببساطة ، مشاعر - قلنا هذه بما
يكفي - إنها تجارب . ولكتابة بيت واحد ، على المرء أن يرى مدناً عديدة ، واناساً
وأشياء . على المرء أن يتعرف على الحيوانات ، وأسرار الطيور ، والاشارات التي
تعملها الأزهار الصغيرة عندما تفتح للمصباح . على المرء أن يتمكن من الرجوع
لفكره إلى طرقات في اصقاع مجهولة ، إلى مصادفات غير متوقعة ، وإلى انفعالات
اثوقها منذ حين ، إلى ايام الطفولة التي ما زالت غير واضحة ، وإلى الأبوين
اللذين جرحنا شعورهما عندما حاولا أن يقدموا لنا بعض السرور الذي لم

نفهمه . . . لا بدّ من وجود ذكريات من ليالي الحب ، تختلف الواحدة عن الأخرى ، وعويل النساء في المخاض ، والنساء في الطفولة ، منعزلات في خفتهنّ وشحوبهنّ ونومهن . ولا بدّ أن يكون المرء قد صاحب اناساً يحضرون ، وجالس الموتى في غرفة مفتوحة النوافذ والأصوات تتردد بنوبات . ومع هذا فلا تكفي الذكريات فالإنسان ينسى هذه الذكريات عندما تكون كثيرة وعلى المرء أن يملك الصبر لاستعادتها . وعندما تتحول إلى دم في داخلنا ، لنرى ونشير ، لا يمكن أن نميز من انفسنا - آنذاك فقط قد يحدث أنه في ساعة نادرة جداً تشرق الكلمة الأولى من القصيدة ، في وسطها وتنطلق منها) .

لا اعلم موضعاً وصفت فيه طبيعة التجربة الشعرية وضبطها ، افصح واكثر حقيقة من هذا . إنها نصيحة الكمال يقدمها (ريلكه) ، بطبيعة الحال : والشعر كبقية الفعاليات الانسانية الأخرى ، يجب أن يكون عملية توفيق بين الكمال وبين ما هو ممكن . ولكن بتوضيح العلاقة التي يجب أن يهدف إليها الشعر ، ولو أنها بعيدة المدى ، فإن « ريلكه » يعطي الشاعر على الأقل الفرصة ليسير على هدى .

« وفقط عندما تتحول إلى دم في داخلنا » - أولاً التعاطف الذي يجعل الشيء يستحق الذكر ، ثم انفاس التجربة لتجميع شتى الذكريات ، ثم الصبر الذي يجعل الذكريات تنضج في داخلنا ، ولتكون اصداؤها ولتتخذ طبيعة الصور ، واخيراً ، ذلك « الجدل التطهيري » الذي به يعالج برقة وبجهد النمط الجديد مهملات فائض النفايات ، مستخدماً هذا النمط بصورة يظهر فيها بعض النمط على الأقل نقياً لا شائبة فيه - أي قصيدة لا تصور التجربة أو الذكرى ولا رقصات الكلمات المجردة ولكن حياة مكونة من هذه العناصر الثلاثة كلها .

وليس الشاعر فقط : بل أن كل الكتابات الخيالية إلى حد ما ، تمر خلال هذه التجربة . وإن نكراننا لوجود الصورة الشعرية ، لأننا نرى امثال هذه الصور في

* رينرماريا (ريلكه) : شاعر المانيا في الربع الاول من القرن العشرين ، ولد في سنة ١٨٧٥ وتوفي

١٩٢٦ م (المترجمون) .

النثر ، هو بمثابة الادعاء بوجود حد مشترك بين النثر والشعر الذي لا وجود له اليوم على الأقل وبما أن الشعر قد قلّص من حقله ، تاركاً الشكل القصصي تدريجياً للرواية ، فالروائي شرع ، طبيعياً باستعمال الصور التي استخدمها الشاعر ليضفي لونها ومعنى على قصصه .

ولكن الصورة الشعرية من القوة بحيث نراها عند بعض الروائيين تسيطر على المشهد الذي تتوقع فيه أن تقوم الصورة بتوضيحه أو تقديمه . ففي روايات « جيمس جويس » James Joyce و د . هـ . لورنس « D. H. Laurence » و « فرجينيا وولف » Virginia Woolf نجد حركة مستمرة ذهاباً وإياباً فوق حدود النثر والشعر . « فرجينيا وولف » قالت إن روايتها (الأمواج) The Waves انفتحت في الحقيقة كقصيدة من صورة اساسية - صورة (الزعنفه تنقلب في امتداد الماء) . وكذلك الحوت الأبيض في رواية « موبي ديك » Moby Dick فالروائي كالشاعر ، قد يستعمل الصور بدرجات مختلفة من الشدة لتزويق حكاية ، أو للاسراع بحبكة القصة ، أو للرمز إلى الموضوع ، أو لكشف حالة ذهنية معينة . والتمييز بين الرواية الشعرية والقصيدة القصصية هو شكلي تماماً ، وكل ما نستطيع قوله للفائدة هو أنه كلما ازداد اهتمام الروائي بالشخصية التي تعبر عن نفسها عملياً ، كلما اصبحت صورة ثانوية وتوضيحية بينما في روايات « تيار الشعور » ، أو التي تحتوي على شخصيات في صورة تورية ، نرى مجالاً أوسع للصور الحسية وللرمز . وبصورة عامة ، اصبحت الرواية اقرب إلى الشعر في النقاط التي نراها فيها موضوعية .

وإنني اعتقد أن الحد الذي استعملت فيه الصورة الشعرية في الروايات النثرية دون تجاوز حدود الشعر ، تحقق على يد توماس هاردي ، فالصور الطبيعية التي نراها في قصصه ، ساحرة متكاملة الشكل ، متغلغلة خلال رواياته ، لا تظهر لمجرد تقديم نفسها ، ولا لتوصي بحالات عقلية فقط ، بل لتضيء العمل الفني في القصة . فمناظره الأرضية هي دائماً مناظر لشخصيات ، عندما تتأملها ، تستطيع أن تتصور لماذا هذا الشخص هو على حقيقته ، يفعل ما يقدم عليه ، أو لنرى

الشخصيات الانسانية بمنظار نرى فيه القدر والكون يلوحان من بعيد . ومع ذلك فان هذه الصور متطورة من الناحية الشعرية ، فحقل الحصاد في رواية Tess (تيس) الفصل الرابع عشر ، يعدّ مثلاً جيداً لذلك . وبهذه الطريقة المفضلة لدى (هاردي) : طريقة سينمائية غريبة ، تمر العين ببطء امام ضباب الصباح ، والحقل والحاصد (ينقر مثل الجرّاد الصغير وهو يغازل بعضه بعضاً) و (النجم النحاسي اللامع) على جبين حصان (صورة تنعكس بعدئذٍ من الأزرار اللامعة للعمال) ، والحيوانات تتراجع بسرعة بين حقول القمح نحو نساء الحقل - ثم احدها تنسى نفسها ، تبدأ بفتح صدرها لارضاع طفل ، عرفنا أنها تعرضت للغدر ، ولكن هذا أول لقاء مع طفلها . وفي مشهد بديع محزن ، تنجح كل الصور الأخرى في هذه النقطة بما توحيه من حتمية الحياة واستمراريتها ، شاملة القمح الناضج والحيوانات المأسورة فيه كلاهما يعبر عن حنان الحب وقسوته التي تبدو غريبة عند « تيس » .

وسواء أكان في النثر أو الشعر فالمبدأ الذي ينظم الصور هو التوافق بين الموضوع والصورة ، الصور تضيء الطريق للموضوع وتساعد على كشفه ، خطوة خطوة ، للكاتب ، والموضوع ينمو مسيطراً تدريجياً على انتشار الصور . فإن كان الشعر خير وسط للصورة الشعرية فإن ذلك يعود إلى كون جميع أنماط الشعر بحدوده المرسومة وبصفة التكرار فيه ، يستطيع أن يخلق قوة اكبر ضمن أنماط الصور - واصداء اوضح ، وعلاقات اكثر تعقيداً .

الفصل الرابع

الصورة الحية

أصغى شاعر ، بين الغفوة والصحوة مضطجع على ساحل ديفون الشمالي North Devon ، الى صوت العاصفة ، وكان بالامكان تمييز ثلاثة أنواع من الأصوات : هدير متوافق الأنغام ثابت تماما وهو صوت الريح ، ولكنه حمل معه هدير البحر المستمر ، وزججرة عالية متغيرة النبرات والسعة لكنها لا تقل ثباتا واستمرارية عن الصوت الأول ، وهذه تصدر عن التيار المتلاطم بامتداده وانسياحه فوق الرمال ، ووراء هذين الصوتين ضربات صوت موسيقي ، يقل انتظاما عن الصوتين الآخرين - ضربات الأمواج على الساحل . وعندما كان الشاعر يصغي الى هذه الأصوات انتقل بخياله الى أيام طفولته ، حيث وقف مرة على رصيف لندن بجانب قاطرة ، تتميز بسرعتها فرأى أن صوت القاطرة كان مشابها لصوت العاصفة . فقد سمع صوت البخار يزجر عاليا ، وبغير انتظام ، وهدير التيار المنطلق من المرجل بعنف ، والضربات الموسيقية نفسها ، وكلها ممتزجة في صوت واحد .

ومرة أخرى ، كان الشاعر ينظر من غرفة النوم نحو لندن في غمار الحرب الخاطفة وكانت السماء غارقة بالأضواء الكشافة لغرض التدريب ، ورأى حزم الضوء ، تدور في السماء ، ثم تتجمع سوية على شكل كوخ بيضوي . وهناك في القمة ظهرت طائرة فضية تشبه الفراشة ، وهي تخلق ببطء ، والأضواء الكشافة

تسلط عليها تارة ، ثم تحتفي تارة أخرى . وكان هذا مشهدا مألوفاً آنذاك ، من حيث كونه حقيقة واقعة او تدريباً مؤقتاً . ولكن الشاعر رأى المشهد بصورة مختلفة الآن ، اذ رآه تناقضاً في مشهد مسرحي ، أو بدا له ، وكأن أضواء الشموع كانت تبحث عن الفراشة .

وكما يحدث غالباً ، فالشاعر لم يستخدم هذين التشبيهين : الأول وما يحمله من طابع حسي بحث والآخر وما يوحيه من أفكار ميتافيزيقية ، ويمكن القول : أن المشهدين ما زالا ينتظران تجسيد كل واحد منهما في قصيدة . فهما يمثلان - دون شك - الحقيقة التي عبر عنها إي . س . دالاس E.S. Dallas بايجاز في كتابه : (فن القريض) Poetico ، حيث يذكر : « ان (حب الشيء يدفعنا الى التشبيه) . فالتشبيه والاستعارة من علامات التعاطف والحب ، ويجس بهما الشاعر نحو الاشياء خارج نفسه ولكن ما أقصده هنا هو قضية الصور العصرية بالذات .

فإلى أي مدى يستطيع الشاعر أن يستخدم بنجاح أشياء مثل الطائرة والقاطرة ، في استعارته ؟

والجواب المتوقع اليوم هو : لا يوجد شيء غير شعري ، وموضوع خلق الصورة من أي شيء ، يعتمد على القوة الخيالية لاستجابة الشاعر اولاً ، وعلى المدى الذي استوعب به وعي الشاعر هذا المشهد آخر^(١) . وهذا الجواب يحتاج الى دراسة دقيقة . فدعنا نتناوله خطوة بعد خطوة . وهناك أشخاص مجددون كثيرون ، مع انهم متحIRON ، يعترفون - نظرياً - بعدم وجود شيء غير شعري ، ولكنهم يشعرون بأن التطبيق المعاصر يقتصر على أشياء ليست بكثيرة . وعندما تواجههم الصور المتناقضة غير المترابطة في قصائد من الشعر المعاصر ، تصيهم الدهشة ، وقد يميلون الى الضحك الساخر ولا شك في أن التناقض هو مصدر هذا

(١) يقارن ما جاء أعلاه بقول كريسون H.J.C. Crieron : (. . . ومع هذا فإن عظمة الشاعر يمكن أن تقاس بالأهمية الحقيقية للتشابه الذي عليه يبني ، وعلى عمق التشابه في تراكيبه ، ان لم يكن في مجال العالم الملموس لطبيعة الانسان الخلقية والعاطفية) .

الضحك ، وبذلك يكون آفة في جلّ أنواع الشعر . ولكن ليس كل تناقض أمرا مضحكا . فقد نتصور أنفسنا أمام شخص يكتسي قبعة ، وقميص لاعبي كرة القدم ، وحالات لجوربه ، فهل نضحك منه ؟ كلا ، لأننا لاحظنا بيده سكيننا كبيرا ، وفي عينيه بريق المجرم القاتل . وهذا البريق ينسجم مع هذا الزبي المسوخ ، بل يعطيه لياقة خاصة . ولكنني لا أريد أن أدفع بهذا التشبيه بعيدا . فعندما رأى الشاعر شيلي صورة امرأة وفي ثدييها عينان ، أغمي عليه . ان السرياليين يختلفون عنه بمعدنهم الصلب . والنقطة الأساسية هي أنه سواء واجهنا قصيدة سريالية أم شخصا بقبعة وقميص لاعبي كرة القدم ، وحالات لجوربه ، فهل نرى ذلك البريق في العيون ؟ وهل نشعر بتلك العاطفة الخيالية التي تعطي وحدها - أهمية لما هو متناقض ، او غير متوقع ، أو على ما يبدو بعيدا عن الموضوع ؟ فهل من الانصاف أن نقول : إن الشاعر يستطيع أن يخلق صورة من أي شيء ، شرط أن تكون استجابته الخيالية لهذا الشيء قوية ، بما فيه الكفاية ؟ فالشاعر اهتز عاطفيا بصوت العاصفة وبمشهد الطائرة ، تسبح في الاضوية الكشفية . فالجهاز اللاقط ، كان يتلمس طريقه من تجربة الى أخرى فالتقط ذكرى القاطرة السريعة ، وفكرة اضواء الشموع ، وهي تبحث عن الفراشة . وقد تقول : إن هذين المثالين كانا استجابة خيالية . ومع أن الصور قد تكونت ، الا أنها لم تولد بعد . فالشاعر لا يعرف - بصورة كافية - ما هي النقطة بالذات ، ولا يعرف معنى هذين التشبيهين ، ولن يعرف ذلك ما لم يرهما في قصيدة يحتاج موضوعها اليهما ، وبذلك يستطيع الشاعر تفسير الصورتين . ويجب أن يكون واضحا - تماما - أن الصورة لا تصور نفسها !

وقد تبرز صعوبة أخرى قبل أن تجد القاطرة والطائرة القصيدتين اللتين تبحثان عنهما وماذا عن دور الاستيعاب في الوعي العام ؟ والعبارة - عندي - تعني أن الأشياء لا يمكن استخدامها مجازا إلا إذا أصبحت مألوفة بصورة كافية بتجربة اعتيادية ، لتتخذ لها جلودا في ميدان الوعي . ولكن الى أي شخص يجب أن يكون

الشيء مألوفاً ؟ إلى الشاعر نفسه أم إلى القارئ ؟ وإلى أي عدد من القراء ؟
فالشعراء قد ينفرون من فكرة قيام الرأي العام بصنع مادتهم واعدادها لهم قبل أن
تمثل على شكل صور . وقد يشير القارئ بأصبعه إلى صورة خاصة توميء إلى شيء
ما ، في القصيدة ، ثم يعترض قائلاً بأنه لا يستطيع استيعاب الفكرة أو الشيء ،
ولو أنهم قد يكونان عند الشاعر أمرين واضحين . ومع ذلك فإنني أتميز للشاعر .
فإن لم يكن الشاعر أكثر يقظة واحساساً من معاصريه ، فهو لا شيء . وإن كان
أكثر احساساً فآنذاك يرى علاقات غير مرئية الآن رؤية معاصرة . وكما الطلاوة
والجرأة في الصورتين اللتين تثيران الإعجاب يصعب تحقيقهما ، إن قيد الشاعر في
استخدامه الانحاءات التي تلمع في ذهنه جديدة ، بفعل انطباعات حواسه .

وباستعمال الشاعر هذه الانطباعات ، يتعرض لخطرين : فقد يخطئ في
تقدير عمق انحاءاته الخاص ، فينتج من ذلك مجازاً ذهنيًا ضحلاً وعرضياً ، بدلاً من
الصورة الشعرية . وهذا خطر يجب أن يهابه الشاعر لأن الصور تلعب دوراً بارزاً في
شعره ، وإن رغبته في التركيز والانحاء تلقي الضوء على أية استعارة ضحلة أو أي
تشبيه ضحل . . . هذا أولاً . أما ثانياً فإن الشاعر يجابه خطراً يجعل مادته بالية
بفعل الزمن . فقريباً ستحتل القاطرات السريعة مكانها في المتاحف ، وسيأتي يوم
تكون فيه الطائرة وسيلة سفر قديمة ، كالمنطاد الآن . فماذا سيكون وقع قصائد ،
مثل (القطار السريع) و (المنظر الأرضي قرب المطار) ، للشاعر سبندر Spender ؟
وهي قصائد ليست فقط وصفاً لقاطرة أو طائرة ، ولذلك فإنها لن تبقى قطعاً تمثل
اهتمامات فترة معينة ، بل تحاول من خلال مثل هذه الموضوعات ، أن تركز على
حالات ذهنية معينة ، وهي تستعمل الأشياء استعمالاً مجازياً ، في الحقيقة ؟

وسواء دخلت القاطرة أم الطائرة في الوعي العام ، فإن ذلك لا يمس جوهر
الموضوع .

وإذا نظرنا إلى الصور العلمية في القرن السابع عشر ، رأينا الشاعر
« مارفل » Marvell يقول :

[لكي يتصل بعضنا ببعض ، فليكن العالم
مرتبطا مثل خارطة سماوية] .

أو وجدنا هربرت يقول :

[ثم احرقوا دوائركم الفلكية ، أيها الحمقى ،
واكسروا كل كراتكم وحافظوا على رؤوسكم] .

ولعل منضدة المثقف ، في القرن السابع عشر ، لم تكن تخلو من خارطة
سماوية ، أو من دائرة فلكية ، ولكن الأسطر الشعرية - السابقة - ما زالت تحمل
معها هذه الأشياء وهي أوزان ميتة اليوم . والشاعر لا يلتقط صوره وهو ينظر الى
الأجيال القادمة ، فحسبه سعادة إن وفق إلى ادخال السرور الى قلوب معاصريه .
وليكن متفائلا ومؤملا أن يسعفه الحظ الذي يتمتع به جون دون Donne في صورته
الشهيرة « الفرجال » ، فالناس ما زالوا يستعملون هذه الآلة ، ولو أنهم استغنوا
عن الخارطة السماوية والدوائر الفلكية . ومثل هذا الخط يتجه الى ناحيتين ،
فالكلمات التي كانت في الأصل اشارات الى أشياء وإلى أفكار غير مألوفة ، قد
تكتسب - في الشعر - رونقا واصداء ذات طبيعة شاعرية ، ولكنها عندما كتبت
اولا ، كما في السطر الثاني من أبيات « شكسبير » ، الاتية :

[الرياح العاتية تعبت بزهورات الربيع الجميلة
وفرة الصيف ، لا يدوم تاريخها طويلا]

لم تحمل معها أي رونق .

فوضع استعارة الى جانب أخرى ، او وضع لغة قانونية متحذقة ، مع
صورة طبيعية ساحرة ، لا بد أن تبدو للقارئ المعاصر ، سمجة وعنيفة ، كما تبدو
انتقالات صورية عديدة في الشعر الذي أعقب الفترة الرمزية ، لقارئ الشعر
اليوم . ولكن الزمن قد لطف من وقع الكلمتين : (« فترة » و « تاريخ ») ، فعندما
نقرأ السوناتة ، لا يخطر ببالنا الاشتقاق القانوني للكلمتين ، وإذا خطرت بأذهاننا

أية ارتباطات فانها تأتي فيها عبارة (فترة الحياة) . وهذا يؤيد - بشكل ما - ما قاله شيلي : (القصيدة هي صورة واسعة للحياة ، معبر عنها بحقيقتها الخالدة . والزمن يطور - ابدا - تطبيقات جديدة وعجيبة ، للحقيقة التي يتضمنها الشعر) . وعلى العكس ، فالصورة التي يصوغها الشاعر من مواد جديدة ، او معاصرة ، قد تحمل اصداً لا يفتن اليها القارئ ، ولكنها توفر مدخلا أسهل الى ذهنه وأظن أن أكبر شاعر يمثل الصور الحديثة في الشعر ، هو السيد « ت . س . اليوت » T.S.Eliot . القائل :

[دعينا نذهب اذن ، انا وانت

عندما ينتشر المساء ، في السماء ،

كمريض مخدر بالأثير على طاولة التشريح] .

وإن هذه الصورة لا تزيد حسية على « فترة الصيف لا يدوم تاريخها طويلا » . فلا نستطيع القول أن هناك تشابها محسوسا بين سماء المساء والمريض الملقى على طاولة التشريح ، فالصورة عاطفية ، وصورة مزاجية ، شيان شاحبان مرتحيان ، وضعا جنبا الى جنب ، والعلاقة بينهما تنعكس في الكلمة المعاصرة لفظة : (مخدر بالأثير) . ولكن هل هذه الكلمة فظة لدرجة كبيرة ؟ ألا تلتطف عند بعض القراء - على الأقل - بأصدائها الكلاسيكية ، في كلمة (الأثير) ، أي : الطبقة العليا للهواء ، التي تحول اتجاه الكلمة الى فكرة (سماء المساء) ؟

ولكننا قد نتصور - هنا - جيدا ، الزمن الذي يصبح فيه مخدر « الأثير » شيئا قديما وعندها لا نسمح الاصداء الكلاسيكية للكلمة فتفقد صورة اليوت لونها تماما . وقد نتنبأ باندثار الصور المعاصرة ، من الظروف الشعرية التي نعيش فيها ، وعندما تكون هذه الصور غير عملية - أي : عندما لا تكون مهمتها في القصيدة توضيح الحوار ، أو الإشارة اليه ، بل تكون ، في الحقيقة ، مولدا مع كونها موجهة للتيار الشعري - فإنها لا تحتاج الى دعم من النص ، الذي بإمكانه إعادة هذه الأهمية ، أو على الأقل يعطي دليلا اليها ، بعد أن تزول الأهمية الأصلية

للصور . فالنص الدرامي يعطي مدى أوسع لاستعمال الاستعارة الجريئة والصور الجديدة ، من النص الغنائي أو التأملي . وفي حدود الشعر التأملي فان قوة الصور قد تزداد كثيرا بعبارة عرضية أكثر وضوحا ، أي : عبارة بلاغية ، أو مأثورة . ولكن الميل الحديث للابتعاد عن الأسلوب البلاغي افقدنا الثقة بأنفسنا في استعمال التعميمات الشعرية ، وأبعدنا عن الوسيلة التي تساعد على توضيح صورنا الشخصية الجديدة ، وسردها وإدامة حياتها .

ودعني أوضح مرة أخرى ، ما أقصده بهذا . ففي قصيدة (عيد الفصح عام ١٩١٦) للشاعر « ييتس » Yeats ، يتحرك الشاعر خلال سلسلة من الصور الشخصية : وجوه في شارع بـ « دبلن » وصور أصدقاء واعداء وقلوب تؤمن بمبادئ سياسية متطرفة ، وهي بشرائها ، تبدو متعلقة بصخرة لتغير مجرى النهر ، وخلال صور الحياة الطبيعية ، والطائشة (الحصان ، والراكب والسحب ، وطيور الهضاب) وحتى في هذا التعبير المباشر :

التضحية الطويلة الأمد

تجعل من القلب صخرة !

إن هذا التعبير المباشر الذي قد تهيأت له أذهاننا : صورة الصخرة في مجرى النهر الجاري ، أو صورة شيء ثابت جامد ، وسط شيء متحرك متغير يعطينا مرتكزا نفق عنده ، لنستعرض تسلسل الصور التي مرت علينا ، ولنذكر معناها .

وهناك في قصيدة (الحب الحديث) للشاعر « ميردث » Meredith ، وهي ترتفع بين فترة وأخرى فوق المراجعة الشخصية الى تعميمات شعرية عظيمة متدافعة ، كقوله :

[بارد كالجلبل في خيمته المرصعة بالنجوم

وقفت الفلسفة عاليا ، عدوة أكثر من كونها صديقة :

والعاطفة حبيسة الاقفاص ، بقضبان سجنها ،
ترقبها دائما ، ببغضاء حائرة .
وإلى أن تحبوا النار في الموقد
نبحث - آنذاك - عن علاقتنا بالنجوم .
آه ، إن الحكمة لا تأتي عندما تكون ذهبا
والثمن الغالي الذي ندفعه من أجلها كاملا :
تملك الحكمة عندما نكون نصف أموات
وقلما تفيد الحكمة من بلغ من الكبر عتيا] .

والقطعة مليئة بالاستعارات : ولكنها - مع ذلك - تعبير مباشر ، بل تفصيل
لصراع شخصي ، يشوبه شيء عام ، وغير شخصي . وهذه وسيلة لجعل الصور
ذات الطابع الشخصي ، تبدو ذات علاقة صحيحة من وجهة النظر النسبية .

وفي الشعر المعاصر حيث نكون معرضين لرذاذ مستمر جميل من الصور ،
فمن الصعوبة الحصول على هذه النظرة النسبية . فاقحام العبارات العامية النثرية
المقصودة على طريقة الشعراء الذين أعقبوا الحركة الرمزية لا يعطي بالضرورة ما
نبتغيه لأن هذه العبارات غالبا ما تكون شخصية يصعب تفسيرها كالصور التي
يجب أن تقوم هذه العبارات بتوضيحها . وتعمل هذه العبارات - كذلك - على
تقليل انتقاد العاطفة الى حد يشل فيه الخيال أنيا بدلا من تنشيطه وتحريره .

ويمكن القول : إن كل تعميم شعري يجب أن يكون ارتفاعا عما هو
شخصي ، الى ما هو غير شخصي ، فالموضوع يتعلق بالانتقال او التعديل ، غير ان
التعديل في الشعر بالتحول من موضوع اساسي الى موضوع أقل أهمية منه أمر ليس
بسهل ، وان الانتقال من الخاص الى العام ، وإن كان نزولا من صورة ذات شحنة
عالية الى عبارة نثرية خالية من هذه الشحنة ، فهو يفتح ثغرات في بناء القصيدة .
وقد حاول السيد «البوت» أن يجد حلا لهذه المشكلة بتحويلها الى نظرة نسبية ، ولا
سما في قصائده المتأخرة . فقصيدته : (الأرض اليباب) أعطتنا صورا شديدة

الانفعال ، موضوعة جنبا الى جنب ، بمستويات مختلفة من الشدة ، وأعطينا صورا على شكل عبارات مبتذلة مبهرجة ، ولكن الانتقال في (الرباعيات الاربعة) ليس صارخا بدرجة واحدة ، فبين حين وآخر يلقانا تعميم على شكل عبارة مكرورة ، غير بلاغية ، ترتفع الى مستوى الصور بفعل مفرداتها المهذبة ، غير الشخصية ، ولكون هذه العبارة تتكرر قرارا (او لازمة) ، فتكتسب صبغة ايجائية . ولكن تنوع الأوساط الشعرية المفتوحة أمام الأسلاف ، أخذ يقلص أمام الشعراء المعاصرين ومن الواضح أن جهدا كبيرا يصرف على الفن الشعري عندما يحاول الشاعر تجميع ثروة من الصور ذات نمط واحد ، أو الوسيط شبه الغنائي وشبه التأمل الذي ينحصر فيه معظم الشعر الحديث . وهذا الجهد يزداد بسبب عدم ثقة الشاعر المعاصر بالبلاغة ونفوره من المفردات الشعرية المصطنعة وبشعوره بأنه مكره على أن يركز معنى القصيدة في صدرها ، أكثر من تركيزه في الخيط الشعري أو الحوار الذي يربطها .

ويمكن رؤية أثر هذا الاكراه في ناحيتين : تكثيف الصور وتكديسها .

والنموذج الآتي من شعر السيد « جورج باركر » Mr George Barker يعد مثالا ، للصور الشعرية المكثفة المعاصرة :

الجرف الساحلي المتساقط ، كوجه منصهر

يتهاوى بكل تقاطيعه ، تاركا نظرة حادة .

وكذلك قول سبندر :

[وداعا ، الآن ، وداعا للتلال المستيقظة والحزينة

المصابة بالدوار ، ببيتوتها ، مثل الم نصفي خفيف في الرأس]

فتشبه السيد « باركر » - وهو بدقة الوصف في شعر « تينسون » Tennyson -

- تشبه معاصر ، دون شك في تركيز التفصيلات ، وبالطريقة التي يكتسب بها قوة من الموقف المعاصر : وصورة الانحدار الأرضي توحى لنا ، ايماء مباشرة ، بفكرة

الانحدار في الحضارة المعاصرة ، وهي فكرة - مع أنها غير مكشوفة التعبير - توحد النمط الصوري المتهاوي في هذا المقطع من قصيدة (الرعب المفجع) . أما في مقطع السيد « سبندر » فنجد شدة عاطفية ، أكثر مما نجد تكثيفا لصورا حسية ، نحن نرى شيئا ، ولكن ما نراه محاط بضباب الذاكرة ، ويلوح لنا مع ذكريات الماضي ، بصورة غير مباشرة . ففكرة (الألم النصفى الخفيف في الرأس) وصورة التلال (المصابة بالدوار ببيوتها) ، وضعت جنبا الى جنب لتعطي انطباعا حاداً قد يكون غير مركز تماما ولكنه ينسجم مع ذكريات الماضي ، وما تجلبه من آلام .

وفي النهاية الأخرى نرى تكديس الصور في أسطر السيد « اودن » : Mr. :

Auden

[يحملون معهم الرعب ، مثل حقيبة ،
وينهبون الافق ، مثل بندقية ،
وجميع الانهار والسكك الحديدية ، تجري
بعيدا عن المحلة ، وكأنها تتعد عن لعنة] .

ولا يمكن أن نجد من الناحية الفنية شيئا أبعد من هذا عن التركيز الذي وجدناه في صور سبندر ، وباركر . ففي مقطع أودن نجد تشبيهات مفككة ، ذيلية ، مثل : (حقيبة وبندقية ، ولعنة) ولا يمكن تسميتها صورا البتة . وهي مثل تشبيهات عديدة للسيد اودن ، ليست الا احكاما وهي ليست انطباعات حسية ، بل ولا خيالية ، فالفكرة لا تضيف شيئا خياليا الى فكرة الذين (يحملون معهم الرعب) ، والتشبيهات التي هي حشوليس غير ، نراها مبعثرة هنا وهناك في الشعر المعاصر . وقد نشعر بأن مصدرها ، في حالة السيد اودن على الأقل ، طاقة عصبية فياضة ، وإنها انعكاس لعادة غير مستحبة ، مثل قضم الأظافر بالضم . وقد نفضل أن نرى فيها الفائدة العملية للصور ، أي : الإشارة وتأكيد الفكرة ، وكصورة ذات فائدة ، يستعملها « السيد اودن » بطريقة مشروعة لأن في شعره فكرا ، ولكننا نراها غالبا في مواضع أخرى عند شعراء آخرين بارزة في قصائد لا

تحمّل فكرًا يمكن أن يشار إليه ، وهنا تصبح هذه الصور عقيمة او علامات عجز شعري .

فعندما يكتب الشاعر « ج . سيمونز » : J. Symons

[... الزائل

من الايام المحبوبة ، يقطع اوصالي مثل السكاكين] .

فرد الفعل الوحيد عندنا هو السكاكين القاطعة للاوصال ومثل هذه الصور التي نستخدمها في نص عاطفي ، لا تجلب غير العاطفة المفرطة او الكاذبة . والتشبيه الذي هو حشو مجرد لا يكون في الضرورة ، امرا زائدا غير مفيد . فعندما يقول كولردج :

[والخوف في قلبي ، كما في كأس ،

بدا وكأنه ينهل من دم الحياة] .

نرى هذا الحشو يكتسب قوة من الارتباط بين (الكأس) و (الخوف) و (دم الحياة) ، او ربطا ما هو تافه بما هو هام ، وهي قوة ايجابية مؤثرة .

إن السيد أودن ينجح في استخدام الصور العملية ، بشكل عام ، لا لأنه يبحث في مجال القيم الأخلاقية والتهذيبية فحسب ، بل لأن سيطرته على الموقف المعاصر الواسع ونفاذ بصيرته الى أعماقه ، تخلق مواضع للقوة بحيث تستطيع أن توضح وتربط الصور ، ولولا ذلك لبدت فاترة :

[الخسارة هي الزوجة المزيفة ، والقلق

يستقبلهم كفندق ضخم] .

وهكذا فإن الفندق الضخم بانفصاله يبدو تشبيها غامضا ومزيفا . ولكنه بارتباطه بالنص يسجل شيئا عن الفكرة القلقة للطفل المشرّد ، في عصرنا ، وبذلك يكتسب التشبيه تميزا ، والفندق الكبير يفقد اصداؤه الواضحة في الثروة

والراحة ، ويصبح رمزا للزوال ، وعدم الطمأنينة ، ونراه مثل سجن ضخم حيث تتجمع حشود من المنفيين ، وهم يتدافعون حول منصة الاستقبال وأناس بدون مكانة أو هوية ينتظرون بقلق الرسالة المتوقعة التي لن تصل ، وجواز السفر ، الذي لو وصل فهو جواز سفر الى سجن آخر ، في قطر آخر ، وهكذا فإن صور السيد اودن غالبا ما تكون رمزية مثل شخصياته ، كالتماذج الثابتة في المسرحية الخلقية ، اذ هي نماذج غير متغيرة ، ولا متطورة ، وساذجة بسيطة ، لكنها مليئة بالحياة ، وتفيض قوة . وبالإضافة الى ذلك فانها صور حديثة . وبالرغم من ، (او ربما بسبب) ، شعوره التأريخي الاصيل فان هذا الشاعر منغمس في العالم المعاصر ، ومشكلاته المعاصرة بكل جوانبها المتعددة . وعند قراءة شعره ندرك كيف ان التفاصيل المحسوسة الجديدة ، القاطرات ، والطائرات ، والمعامل ، وما شابهها ، هي مصدر من مصادر الصور الجديدة ، كما نرى أفكارا جديدة بدونها تصبح هذه التفصيلات ، غير مرنة عند الشاعر .

ولكن الى أي مدى يجب أن يكون الشاعر معاصرا ؟ فالناقد أي . سي . برادلي ، A.C.Bradley ، الذي لا يستطيع أحد أن يشك في نزعة المفرطة نحو الحداثة ، قال :

(إذا أردنا للقصيدة أن تكون شيئا عظيما ، فيجب أن تكون ذات علاقة بالحاضر . ومهما يكن موضوعها فيجب أن تعبر عن شيء حي في الذهن الذي تصدر عنه ، والأذهان التي تتلقاها . وأينما يكن جسمها فيجب أن تكون روحها)^(١) .

وإلى جانب هذا أود أن أضع كلمات ماثيو آرنولد Mathew Arnold ، الذي يدعو مثل هذا الشعر مقبولا لأنه يحقق استيعابا كاملا ، للعصر ، حين يتحدث عن : (تلك الاثارة القلقة التي نشعر بها في الذهن عند وجود مشهد

(١) يقارن هذا بقول الناقد ماثيو آرنولد : (عند خلق قطعة أدبية فذة ، لا بد من توفر قوتين : قوة المرء ، وقوة اللحظة) .

كبير ، ومثير ، ومرتبك ، حيث يحرك حُب استطلاعنا باستمرار ويحبط مساعي استيعابنا على الدوام .

وفي هذين المقتطفين نرى تأكيد الحاجة والصعوبة ، معاً ، فالقصيدة يجب أن تكون ذات صلة بالحاضر ، ويجب أن تعكس استيعابها للعصر . ومع ذلك فإن الحاضر يعدّ مسرحاً مربكاً يحبط مساعي الاستيعاب ، وحاضرنا - أيضاً - مربك لدرجة لم يألّفها الشعراء . فالكتلة الصرفة من التفصيلات المحسوسة ، قد ازدادت حجماً في المائة والخمسين سنة الماضية ، والاكتشافات والنظريات العلمية تزداد باستمرار ، ولكنها تفتقر الى توحيد يضيف عليها النظام والعلاقة النسبية الصحيحة . ودرجة التفسير ازدادت سرعة ، وهناك وسائط عدة جديدة من الاتصالات التي تعرض - دون ريب - كل هذه التطورات على ذهن الشاعر .

وإذا كان للقصيدة أن تعبر عن شيء حيّ في ذهن الذي تصدر عنه ، والأذهان التي تتلقاها ، فيجب أن تفعل ذلك بفضل حقيقتها ، من حيث كونها صورة حية . وإذا كانت أنماط الحقيقة التي تعطي ذلك الشيء الحي للشاعر والقارئ ، معقدة وجديدة ومتغيرة بسرعة ، فستوقع أن تكون الصور التي تتكون منها القصيدة جديدة في نوعيتها ، ومعقدة في غمطها كذلك . وليس من باب الصدفة في عصرنا ، ونحن نرى قائمة الأشياء المتوفرة في الحياة تزداد باطراد ، أن يكون الشعر زاخراً بالصور . ولكن المسألة لا تتعلق بالكمية فقط ، او حتى بالتجديد او التعقيد . أعتقد أن انشغال الشاعر بالصور يعد علامة تشير الى جهد الشاعر ليوضح ، ويسيطر على العالم المعاصر ، والموقف المعاصر . والاستعارة هي اللغة الطبيعية للحالات المتوترة وللاثارة ، لأنها تمكّن الانسان بعنف مركز من التعبير عن الارتفاع في مستوى الموقف العنيف الذي يشهده . والصور هي ، كما كانت دوماً ، وسيلة لازالة التوتر الشديد في الحياة بحيث يمكن أن يعطي هذا التوتر ضوءاً ينير الدرب للانسان ، ودفعاً لقلبه .

ويجب أن نتذكر - هنا - (اسطورة برسيوس وميدوزا) ، وكيف أن (أثينا)

أعطت (برسيوس) - مع أشياء أخرى درعا وأمرته أن يركز فيه صورة (ميدوزا) ، فلم يستطع أحد أن ينظر إليها وجها لوجه ويبقى بعد ذلك حيا ، وبهذه الوسيلة البدائية الشبيهة بالرادار الحديث استطاع ان يهاجمها دون أن يلقي النظر إليها . الحقيقة اليوم ، تعطي الشاعر (مشهدا كبيرا ومثيرا ومضطربا) أكثر مما أعطت الشاعر « ماثيو آرنولد » ، ولذلك يستعمل الصورة درعا يستطيع أن يقي الحقيقة فيه امام طعنات سيوف خياله : وهذه هي النقطة في المقطع الآتي من شعري :

[الآن ، في يوم الوحوش ، وصحراء من الحجارة الخسيسة ،
حيث رعبها الظاهر يشل الارادة ،
أنظر الى تلك الحلقة المشعة الى أن تتكشف لك ،
نظرات الموت ، وهي تتحول الى مقاييسك
محسوبة الى أعلى ، رقم ممكن من مجموع الأمراض ،
دع الدرع يحمل تلك الصورة ، فالصورة تحميك] .

✓ الصورة هي انسحاب عن الحقيقة ، من أجل التفاعل الأفضل معها .
ولذلك فإن كل صورة ناجحة هي علاقة لقاء ناجح مع الحقيقة . وعندما تفشل
احدى الصور الشعرية فإننا قد نرى العيب فنيا وقد نراه تعارضا مع الفكرة
المطروحة ، أو أنها أقوى أو أخف منها . ولكن أساس المشكلة بالنسبة للشاعر
المعاصر - في أية درجة كانت - قد أشارت اليه عبارة ماثيو آرنولد القائلة : (إن
الاثارة المتعجلة للذهن ، هي التي نشعرنا بوجود المشهد المشوش المتحرك
الضخم) . وقد وضع ريلكه ، الصبر في المقام الأول ، بين المؤثرات الشعرية .
وإنه لم يكن أبدا شيئا أساسيا مثل الآن ، حين تكون هنالك زيادة غير مرغوب
فيها ، بين عوامل الاثارة ، العنيفة والكثيرة ، بحيث تثير حُب الاستطلاع وتهيج
النوع السريع الانفعال . والشاعر يرغب في أن يرى المعنى في كل شيء . واغراؤه
المهني هو أن يقطف الثمرة قبل نضجها ، ويستعمل كل الاشياء البراقة التي لفتت

نظرة ، قبل أن تكون صورة شعرية ناضجة تماما .

والشيء الوحيد المؤكد هو أن الشاعر لن يكون معاصراً حقاً ، برغبة منه ، بل يجب أن تظهر المعاصرة (الحداثة) في أسلوبه ، أو في صوره ، أو في أفكاره . وإذا نظرنا الى الشعر القديم ، ادركنا كيف أن لغة هذا الشاعر تختلف عن الذين سبقوه ، ونذكر أن فيها أشياء تختلف عما كان لدى معاصريه ، وإنما قد نكتشف باللغة الشعرية العامة لأية فترة محددة تقترب قليلاً أو كثيراً من الإيقاع المعاصر ، سمة الكلام الاعتيادي ونلاحظ - أيضاً - كيف أن شعراء قدامى معينين ، كانوا مبتكرين باختيارهم اللغة المجازية ، واستخدامهم لها ، في حين كان الآخرون يشتقونها اشتقاقاً . وليس من الصعوبة التمييز بين الشاعر الذي يطرح موضوعاً قديماً بمعنى معاصر فيخلق فكرة جديدة والشاعر الذي لم يحدث سوى تغييرات لبقية في موضوع قديم ، والشاعر الذي يتناول موضوعاً جديداً ، ولكن لا يقدم شيئاً ذا بال . وبهذا التباين يمكن التمييز بسهولة بين القديم والجديد . وهذا ما نستطيع أن نضعه لأنفسنا بسهولة ، فان قصائد معينة لازالت تعيش وتؤثر في أنفسنا والآخري تدغدغ خيالنا فقط ، والآخري قصائد ميتة . وقد أبدع الأستاذ لفنكستون لويس حين قال : (ان الشعراء ذوي الحيوية الضعيفة هم كالسرطانات ، يخفون أنفسهم جيلاً بعد جيل بقشرة أسلافهم المهملة) ، ان الذي يبقى هو الحيوية . والشاعر ذو الحيوية الكبيرة ، وهو وحده له قوة كافية تمكنه من أن يعيش في الحاضر ، يتصارع مع الطبيعة ، ويستخرج منها صيغاً أصيلة ، ولأن صوره الشعرية تصوّر الأغماط التي تمثل عصره ، فعمله أيضاً يحمل الخير للأجيال المقبلة ، ولو أن صوره الشعرية قد تحمل في الحقيقة معاني للعصور المتأخرة أكثر مما تحملها لعصره . وهذه الحيوية الشعرية لا يمكن تطويرها بالتعمد ، مثل العضلات في (اعلان ساندو) ، لذلك لا يمكن لشاعر أن يكون معاصراً برغبة مجردة منه .

وبالطبع ، فهو قد يجلس متعمداً الكتابة بلغة العصر ، وقد يكتب - على سبيل المثال - قطعة نثرية طويلة ، أو قصيرة ، أو يملأ شعره بالصور الشعرية عن

المكانن او يتحدث عن (ارادة الموت) ، ولكن ، لا شيء من هذه الأشياء يجعل الشاعر معاصرا ، لأن الحقيقة المتناقضة هي أن المرء لا يستطيع أن يعرف ما هو الشيء المعاصر الا بالمعنى الأكثر سطحية حتى يصبح قديما . ان المشهد المشوش المتحرك الضخم لعصرنا لا بد أن يترك أثرا على الشكل الخارجي لما يكتب . والأجيال القادمة - وحدها - هي التي تستطيع أن تحكم مَنْ مِنْ شعرائنا يمثلنا حقا ، وذلك بالدخول بعمق كبير في مجالات حياتنا مسجلين القيم التي تحكمها ، بحساسية دقيقة ، وهذا ما يمثلنا حقا !!

هذه هي الحجة التي يتذرع بها النقاد اليوم ، النقاد الذين يلزمون الشعراء بالرجوع الى الموضوعات الشعرية القديمة غير المتغيرة ، مثل الحب ، والموت ، والطبيعة ، وبهذا يرتكبون خطئين : فهم يخلطون الموضوع بالفكرة اولا ، ويتجاهلون التاريخ ، ثانيا . قال برادلي : (مهما يكن موضوع القصيدة « فانها يجب أن تعبّر عن شيء حيّ) . والموضوع المطروح أمامنا هو (قصيدة تينونس) للشاعر تينسون وموضوعها هو (اسطورة تينونس وآلهة الغجر) ، ان تينسون قد روى هذه الأسطورة ، كما حول (أناشيد الملك الريفية) الى شعر ولقد قيل عن القصيدة : (إنها شيء حيّ في العقل الذي صدرت عنه والعقول التي تتلقاها) غير أن تينسون قد وضع في القصيدة صراعه الشخصي ، الصراع بين خوفه من الموت وخوفه من الخلود ، وهذا الارتباط بين المعنى الذاتي والموضوع المحدد ، خلق فكرة ، وبفضل هذه الفكرة أصبحت القصيدة صورة شعرية حية ، وإنها تظهر في عقولنا ، شيئا حيا . وقوة القصيدة - على أية حال - لم تأت من صراعات تينسون الفكرية فحسب ، بل من نزعات معينة أيضا ، نزعات كانت موجودة في عصره ، مثل ضمانات الفكتوريين المادية ، التي جعلت الموت ، باعتقاد الكثيرين منهم ، أكثر اخافة ، بسبب ضعف الاعتقاد بخلود الانسان ، ولا نستطيع أن نتخيل شاعر القرن السابع عشر يخلق مثل هذه الصور الشعرية من أسطورة (تينونس) ولا نستطيع أن نتصور ان قارئ القرن السابع عشر ، يتقبل هذا ، وقد نعتقد ، على النقيض من ذلك ، بأن شعر بيدوس ، يفشل في الوصول الى القمة التي يتوقعها

المراء من خيال بهذه القوة ، لأن موقف الشاعر من الموت كان مفارقة تاريخية ، وكان اليزابيثا صرفا . وعلى أية حال ، فان قصيدة (تيثونوس) ، حديثة تماما ، أما قصيدة (الكتاب الساخر للموت) ، فليست حديثة . وهذا يصدق تماما على كل موضوع من الموضوعات ، التي نخبرنا أولئك النقاد بأنها الموضوعات المناسبة للشعر ، لأنها لا تتغير أو لأنها خالدة أو عالمية ، والشئ الوحيد غير المتغير والعالمي فيها ، هو حقيقة وجودها فحسب . فعلى سبيل المثال ، تتغير الأوضاع الاجتماعية ، ومعها تتغير العلاقة بين الجنسين ، ومعها تصبح مسؤ وليتنا تجاه الحب ليست بمظاهره الخارجية ، وإنما في ميل العقل كله للحب ، فقصائد حب سيليا ، أو قصائد الحنين الى الماضي ، أو قصائد الحب المقعم بالندم في العصر الفكتوري المتأخر ، لا تزال تبعث السرور في أنفسنا حتى يومنا هذا ، ليس لأن الحب شيء ثابت ، وإنما لأن كل نوع من هذه الأنواع من الشعر ، كان تعبيرا صادقا عن علاقة الحب في زمانها ومكانها ، ولو كان الحب متغيرا لما وجد هناك ، مثل هذا التناقض بين أسلوب قصائد الحب في القرن السابع عشر وأسلوبها في القرن التاسع عشر ، ولنعد ثانية فنقول : كلنا يعرف ما فعلت الغيرة بـ (عطيل) وماذا كان يراها هو ، فإذا ما بررت الغيرة ، فإن هذا التبرير يعطيه الحق في أن يعمل . ثم نتناول ، بعد ذلك ، موضوع الزوج الغيور في قصيدة (الحب الحديث) :

[نجم بأشعة متوهجة ، بدا كأنه يتوج
مكان العار ، وبعد ذلك
تضعف رغبته في الانتقام ، ويحاول بجهد
أن يقلد شهامة الحب
حتى يغدو ركاما ، مرتعدا من الأسى] .

لم يكن باستطاعة أي شاعر أن يكتب مثل هذه التعابير ، الى أن جاءت الحضارة حيث شعر الزوج المخطيء ، بأنه يجب ، وبعبارة خاطئة ، أن يتصرف

بحكمة ، ولا يتهور فيلجأ الى العنف ، وأن يكبت هذا العنف في نفسه ، ان الحب بالنسبة لـ (ميردث) يعني تلك العلاقة الانسانية التي يجب أن يتمتع بها الرجل والمرأة ، بحقوق متساوية ، وان جهد الرجل هو الذي يحافظ على المثل الأعلى العسير والجديد الذي يساعد على خلق الصراع في قصيدة (الحب الحديث) - ويصب فيها الشعر ويجعلها - فوق كل ذلك - قصيدة حديثة .

ولهذا فإن ذلك التاريخ لا يعطي الشاعر موضوعات جديدة من الأحاسيس ، مادة للغة المجازية فحسب ، بل يغير - أيضا - أنماط السلوك الانساني في استجابته للحب والموت ، والطبيعة^(١) ، ويجبر الشاعر على إيجاد صور شعرية جديدة حتى لهذه المواضيع الأكثر تقليدية والأقل نضوجا . ان الأغراض الجديدة ، والأفكار الجديدة ، والأنواع الجديدة للسلوك تولد صورا شعرية جديدة ، وهي تستلزم أساليب جديدة . وهناك - بطبيعة الحال - انحرافات كبيرة في الشعر المعاصر . ونحن نستطيع أن نجد ما يكفي من الحجارة والعظام لتجهيز مقبرة ، فوق الأرض أو تحتها . ولكن الجميع صادقون مثل وبستر عندما قال : (نحن ملك للموت) . وانه من الصحيح - أيضا - والمهم - ان شعراءنا لا ينظرون الى الموت ، بطريقته الدينية الشخصية ، من حيث كونه : (عاصفة شنيعة من الرعب) ولكنهم ينظرون اليه بالتعبيرات النفسية العامة ، مثل (ارادة الموت) . والتقدم السريع للحضارة الحديثة وتسلف فكرة (ارادة الموت) جعلنا أنواعا معينة من الصور الشعرية هي الغالبة في شعرهم . فإن الخوف من الحرب في العقد الأخير جعل قصائدهم مليئة بالمجازات الشعرية عن الجواسيس والحدود والنفي ، واراقة الدماء . وكما قال السيد امبسون Empson : (نحن نتعلم الاسلوب من اليأس) .

وقد اقترحت - في الفصل الثاني - وجود صلة معينة بين غزارة التصوير

(١) في محاضرات «واتسن» التي القاها (ج . م . يونغ) ، أرجع الدقة والضبط في خيال تيسون اشعري ، ومعاصرتة القرن التاسع عشر ، الى دراسة طبيعته المدققة واحتجاجه ضد نمو الميل الى سخى ضواحي انكلترا) .

الجديد عند شعراء القرن السابع عشر الميتافيزيقين ، وشعراء اليوم ، وهذه الصلة تعزى الى الظروف التاريخية. ومقالة ويجوود C.U.Wedgwood الممتازة الخاصة بـ (شعر الفرسان وسياستهم) ، تعطي فكرة جيدة عن هذه النقطة ، فهي تقول : (ان القلق في القرن السابع عشر هو قلق جماعي ، ينعكس في الطيات الهائلة لصخر التماثيل ، وربما كان هذا القرن في غرب أوروبا أنعس قرن حتى يومنا هذا ، وهو أكثر صلة بقرننا من أي قرن آخر ، بسبب تلك التعاسة . لقد أتى هذا القرن بين النزعة التجريبية الممتعة في القرن السادس عشر ، والهدوء الفكري ، في القرن الثامن عشر فترة مليئة بالحيرة . وهو (مثل وقتنا) ، حيث نشاطات الانسان تسبق قدراته على السيطرة) .

تعتقد الأنسة (ويجوود) ان مصدر هذا القلق ، وهذه التعاسة ، لا يعود في المقام الأول ، الى صراع القرن السابع عشر ، بين الدولة والفرد ، وليس الى التطور الاجتماعي من مبدأ امتلاك الارض الى مبدأ امتلاك المال ، ولكنه (الصراع بين العقل والالهام) . وانّ الصراع الذي يجعل عقل الفرد ضد نفسه ، في يومنا هذا ، هو الصراع بين العقل والغريزة (وهذا الصراع هو الذي أوجد العذاب ، وانتج العصاب ، وهو المسيطر على الصور في قصيدة ميردث « الحب الحديث ») . ان الغريزة موجودة في عمل السيدين : « د . هـ . لورنس » و « اودن » . الأول ييكى على الحياة الغريزية ، وينتقد بعنف الحضارة التي شوحتها بسوط العقل الفولاذي . والآخر يلحّ على أن العقل يجب أن يسير جنباً الى جنب مع الغريزة ، ولكن مثل الموجه الناجح . الاثنان يعتقدان - على الاقل - ان عمل الانسان العقلي واليدوي قد سبقا سيطرته وفهمه الروحي ، وكل منهما يوضح انجيله بغنى ملحوظ وبصورة شعرية مليئة بالحياة ، وتتضمن هذه النقطة الأخيرة ما كنت أقوله عند الاشارة الى (اسطورة بيرسيوس) ، وهو أن الصورة الشعرية في العصر الحاضر هي - كما في الماضي - تؤكد أو تعيد تأكيد السيطرة الروحية على المادة . لذلك فعندما نجد أن شاعر القرن السابع عشر يضمّن شعره تعابير مجازية مأخوذة من الاكتشافات العلمية ، والمجالات الفكرية الجديدة ، فان ما نلاحظه

هو محاولة الشاعر التوفيق بين العقل والالهام . وإذا هاجنا شاعر القرن العشرين بالمكائن والمركبات الفضائية ، وإبراج إرشاد الطائرات ، والمنطق ، والتحليل النفسي ، والقنابل والبنادق ! وجرذوك وكيركيغارد ، فيجب أن نتحملة لأنه مهما كان كلامه في غير محله ، يقرب من الشاعر القديم ، حيث يريد أن يستنبط العاطفة من الفوضى الفكرية والمادية .

وهو لا يدري أنه يفعل ذلك بطبيعة الحال ، اعني أن تلك القضية ، لا تكون ماثلة في ذهنه عندما يكتب القصيدة ، لأنه من الصعب والمستحيل - تقريباً - لاغلبيتنا أن يكتب قصيدة ناجحة في وقت يكون فيه شعوره ، مسؤلاً - أيضاً - عن حل مشكلة حديثة وكبيرة ، تشبه عن عزمه . ونحن قد نشعر بأن بعض معاصرنا لا يعون هذا جيداً . وهناك افتقار كبير للابتهاج في الشعر الانجليزي الحديث ، ولذلك فإن كثيراً من القصائد تبدو كأنها تتهاوى تحت وطأة مقاييس الجنس البشري كلها ، وهذا النوع من الابتهاج الذي اغفلناه ، لا تكون له عودة على يد أولئك المعلمين الذين نجبرونا بأسلوب ناظر ثقافة الدولة ذي النبرة الحادة والمهددة حيث يظهرون في حفلة تدشين حملة (القوة من خلال البهجة) فيخبرونا كيف تكون الأشعار الخفيفة ويجعلوننا نكتب قصائد ذات بهجة ، عن الرجل العادي ، في تراث انكلترا العريق .

أن مناظرتي السابقة التي ناقشت فيها الصور الشعرية ، لا يمكن أن تكون مقصورة على المفهوم الرائع عن التصور وقد تمّ التسليم - مرة - بأن الخيال هو الوسيلة التي يستطيع الشاعر أن يستكشف بها أنماطاً من الواقع ، وأن الصورة الشعرية في شعره ، هي الضوء الساطع الذي به يُظهر لنا هذه الأنماط . ثم يصبح الموضوع والمعنى اللذين يتحدث عنهما الشاعر وتبقى الصلة بمناقشة الصور الشعرية .

والآن نلاحظ بعض الصعوبات التي تواجه الشاعر الذي يرغب في أن يكون معاصراً :

أولاً : أن الصورة الشعرية الحديثة على وجه الخصوص قد تصبح بدون معنى ، وغير مرغوب فيها بسبب التغيرات السريعة الحادثة في هذا العصر .

ثانياً : ولكون هذه الصور الشعرية غير مألوفة ، فانها تكون ضعيفة في سوير العواطف ويكون تأثيرها الشعري قليلاً .

ثالثاً : أن الشاعر الحديث ، يفتقر إلى ذلك التنوع في البيئة الشعبية ، وإلى ثدياها الشعرية ، وإلى القصيدة الهجائية أو الناقدة التي تستطيع أن تعطي مجالاً واسعاً لمثل هذا التنوع في مادة الصور الشعرية الجديدة .

رابعاً : وسواء صحّ الشك في أن ذلك النوع من التعبير البلاغي ، ذي الفائدة المضاعفة الذي استعمله أسلافه من الشعراء ، لتأكيد المناظرات الشعرية ، توضيحها ، أم لم يصح ، فإن الشاعر مجبر على أن يواكبه من خلال الصور الشعرية وحدها ، وعليه أن يحكم بناء نسيجه الشعري .

خامساً : من أجل أن يستعمل الشاعر صوراً شعرية حديثة بنجاح عليه أن يكون حديثاً ، بشكل حقيقي ، ولا يكفيه أن يفهم الأفكار الحديثة وإنما يجب أن يكون لديه القوة التي تمكنه من أن يعيش في الحاضر ذي الفوضى والتعقيد الغريب بتعاطف وتفتح .

وعند هذه النقطة تظهر مشكلة أخرى . قد يواجه الشاعر الحديث عالمه بذهن متفتح فهو من جهة يتعهد بأنه لا يوجد شيء غير شاعري متأصل في داخله . أما من الجهة الأخرى فانه محتاج إلى وجود أية قوة خارجية توجهه في اختيار الموضوع أو العمل ، كمحرك لاظهار قيمة صوره الشعرية .

دعني استشهد بـ (برادلي) ، مرة أخرى ، حيث يقول : (الشاعر الذي يعرف كل شيء قد يكتب عن أي شيء يخطر بباله ، وبعد ذلك تكون مهمته شاقة) .

أما بالنسبة للشاعر الكلاسيكي ، فيقول : (ما دام موضوعه يحيا بالخيال

العام ، فإن هذا الموضوع شاعري إلى درجة كبيرة . . . وعالمه بدون انفعالات ، وأفكار غير عادية وأهم شيء فيه ، أنه يعيش في وحدة مع موضوعه . وموضوعه يحتكم إلى دينه واحاسيسه العقلية ومعتقداته) . ويوسع برادلي هذه النقطة في مكان آخر فيقول :

(إن خطيئة الانسان هي في الحقيقة ، موضوع مفضل أكثر من رأس الدبوس وبعبارة أخرى : إنها تقدم فرصاً للتأثيرات الشعرية اوسع مدى وأكثر نفاذاً في التطبيق ، والحقيقة أن مثل هذا الموضوع الذي يحيا بالخيال العام ، هو موضوع له اهمية جمالية قبل أن يتناوله الشاعر . إنه قصيدة ناقصة ، أو بقايا قصيدة ، إنه ليس فكرة تجريدية أو حقيقية صريحة معزولة ، بل هو تجميع للصور والمشاهد والأفعال والأحداث ، التي ترجع إلى التخيلات العاطفية . وهي الآن بدرجة من التنظيم والترتيب) .

كيف نتناول مثل هذا الموضوع ؟ يجب أن لا نختلف في أن الشاعر الاغريقي الذي كان يعيش في عالم زاهر بالتراث الشعبي ، كان يعيش ايضاً متعاطفاً مع التراث والاكتشاف ، ومسرّفاً في افكاره الدينية والعقلية ، وكان الشاعر الاغريقي أكثر حظاً من شاعر اليوم . يجب أن نوافق على أن الأساطير الكلاسيكية والمسيحية العظيمة ، مثل قصة « عقدة اوديب » و « قصة خطيئة الانسان » - لكونها تحيا في الخيال العام - كانت جميعها منتصف الطريق إلى الشعر . ولكن تلك الأساطير المتحضرة - كما ادعيت في الفصل الأول - ميتة وربما ذهبت إلى أبعد من ذلك ، فقلت : إنها مدفونة . وفي الفصل الأخير ، سأبين أنها قد دفنت وهي حية . ولكن النقطة الأساسية في هذه اللحظة ، هي أن الحقائق التي جسدها تلك الأساطير لم تعد مقبولة بصورة واعية من خلال الأسطورة . والشاعر المعاصر يبحث في هذه الأساطير ، عن معان جديدة ، وقد يجدها ، ولكن هذه المعاني لن تسعفه بأي نص للاستشهاد ، من خلال هذا اللباس الأسطوري وهي بالنسبة للأغلبية العظمى من معاصريه - تعد شيئاً خارجاً من المتحف ، وأنها - في الواقع - مجرد لباس

وهي . أو قد يرجع إلى الصورة الشعرية (اسطورة الفرد ، كما اسميها) .
ولكن ، استناداً إلى هذا التعريف فإنّ صورته الشعرية لا تحيا في الخيال العام .
ولكن ما دامت كل صورة شعرية هي ، بمعنى ما روحانية ، وتدّعي بوجود نظام
روحي داخل عالم المادة ، في عالم لا يوجد فيه اتفاق عام على هذا الجوهر
الروحي ، فستكون هناك مقاومة سلبية مضادة للصور الشعرية . ويمكننا أن نوجز
هذه السلسلة من الأفكار بقولنا : لا يوجد شيء - بالنسبة للشاعر المعاصر - غير
شاعري بطبيعته ، لأنه بالنسبة للرجل العصري ، لا يوجد شيء شاعري
بطبيعته . وستعدل هذه النتيجة قريباً . ومع ذلك دعونا نتطلع إلى فكرة الروحانية
في جميع الأشياء وهذه نراها في مصدر للصور الشعرية . من الطبيعي ، أنه ليس
بإمكان الصور الشعرية أن تصور روح الأشياء . وما يجب أن تفعله هو أن تقنعنا
عن طريق قوة نابغة من حيويتها الخاصة ، ومن إحاسيسنا الخاصة في الاستجابة
للوعي بأن تلك الروح يجب أن تكون (وإذا كنت تكره كلمة الروح) ، فيجب أن
تقنعنا بأنه يوجد تحت المظهر الخارجي للأشياء حياة ، لا تفهم صفاتها باتصالنا
اليومي بالأشياء ولا تقاس بالأجهزة العلمية . وبالرغم من اختفاء العادات البدائية
المتعلقة بالأمور الروحانية ، فإن الشعر ما زال يحتفظ بدوافعها حية . والتشخيص
هو بقايا الروحانية ولذلك يخلع المشاعر أو الصفات البشرية على الطبيعة الجامدة ،
ولكنها أكثر من كونها بقايا اثرية غير فعالة . وهي أيضاً تكييف للحافز الروحاني
الذي يحتاج إلى شعراء من نوع خاص ، وإلى فترات تاريخية خاصة . أما في العصر
الحاضر فنجد محاولات « كبلنك » Kipling ، وهي بالرغم من كونها غير ناضجة ،
فإنها محاولات أصيلة في التعاطف مع المشاعر المعاصرة التي تعطي الشخصية
للأحداث ، وتجعلها تتحدث عن نفسها ونحن نرى مبادئ العملية الروحانية ،
أيضاً ، من خلال جميع القصائد المعاصرة التي تبحث عن صور شعرية في حياة
شوارع المدينة ، وفي المعامل ، والمختبرات ، وساحات اللعب وساعات العمل .
وذلك كله مقبول قبولاً تاماً عند الشاعر ، فهو قد يحمي المادة حسب قناعته ، أو
يعطي الأشياء المجردة صبغة أو اسماً محلياً . ولكن هذا كله ليس مفضلاً لدى

قراءته . ومن الضروري أن نفرق - هنا - بين مصطلح الخيال العام ، كما يستخدمه برادلي ، والشعور العام الذي اشرت اليه ، في بداية هذا الفصل . وموضوعات الحس الجديدة ، قد تكون مفهومة فهماً جيداً عن طريق استخدام الشعور العام ، ولكن قد تظل خارج نطاق الخيال العام ، الذي لا يزال ، اليوم يحتل مجالاً ضيقاً . ولناخذ مثلاً بسيطاً : فقد اصبحت (الأعمدة السلوكية) جزءاً من الوعي العام ، عندما اصبحت جزءاً مألوفاً من الصور الطبيعية وعندما علمنا جميعاً ، بسبب وجودها هناك وسبب قبولنا بوجودها ؛ ولكن عندما تدخل في مجال الخيال العام ، يجب أن نكون قد جربناها شعرياً مثل رؤية شجرة في غابة ، وكأنها عمود متجرد . وكذلك مثل سماع الأصوات عبر الأسلاك ، من أماكن متازمة وأماكن اعتيادية . وعمل الشاعر اليوم هو أن يجعل الأعمدة السلوكية ، تبدو لنا ، مادة شعرية بهذه الطريقة . ولكن هذا العمل الخاص هو أكثر صعوبة لشاعر اليوم ، من شاعر الأمس ، لأن شاعر اليوم لا يتلقى أية مساعدة من جانب الخيال العام ، ولذلك فإن صورته الشعرية ، يجب أن تبدأ من الصفر . كان من المحتمل أن يرى الأغريقيون الأعمدة السلوكية من زاويتين : زاوية نغمية ، وأخرى شعرية ، من حيث كونها وسيلة للاتصال ، أو كشيء خشبي منتصب مع اسلاك مرتبطة به ، كما أنها جهاز استلام وإرسال للروح . والإنسان المعاصر لا يمكن أن يرى الأشياء بتلك الطريقة . ولقد احتشدت حوله الأعاجيب ، بصورة كبيرة وسريعة . وها هو قد فقد إحساسه بالأعاجيب . وإذا كان عند الإنسان المعاصر شعور بالروح ، أو شعور بجوهر الأشياء - الذي يجعله في سجن انفرادي - فهو إحساسه بمنفعتها المادية . وهنا قد فصل العقل عن الغريزة .

وتوجد في العصر الحديث - مقاومة ضد الصور الشعرية (وأنا لا ادعي أنني فعلت شيئاً أكثر من زخرفة الحقيقة البسيطة القائلة : إن جُلَّ الناس اليوم لا يرون فائدة في الشعر) - وهذه المقاومة تعود إلى نضوب الخيال العام عندهم - وإذا لم يعد الناس يحسون بأن الصور الشعرية وسيلة ممتعة لاكتشاف الحقيقة ، أو هي ممتعة في حد ذاتها ، وإذا كانوا لا يصدقون ولا يرغبون في الحصول على الفائدة من ذلك

النوع من الحقيقة التي لا يمكن أن تكتشف إلا من خلال الصورة الشعرية ، فإن الشاعر ليس له قدرة على مراجعة القيم الكامنة في صوره الشعرية ، أكثر من كونها فردية ، وفنية . ففي الوقت الحاضر يستعمل الشاعر صوراً بغزارة لا يسندوها الخيال كثيراً . وهذا قد يكون سبب الغموض واللمسة الخاطئة والتشتت اللامركزي .

وأمامنا مسألة موضوع القصيدة ، فالشاعر الحديث كما قد رأينا يحتاج إلى قوة خارجية من نوع ما لتوجهه في عملية اختيار الموضوع . وهذا الموضوع قد يبدو لمن يمارس النقد الشعري ، وكأنه فكرة من طراز قديم ولكن القصيدة - بعد كل هذا - يجب أن تتحدث عن شيء ما ، كما يجب أن تكون هي شيئاً في ذاتها . والشاعر لا يستطيع أن يتسلم حقيقة صوره الشعرية كاملة ، وحقيقة الصور التي تخطر بباله ، إلا بعد أن تتشكل في قصيدة . وموضوع القصيدة الآن - كما كان من قبل - هو الدعامة التي تستند إليها فكرة القصيدة ، نابذة أوراق الخيال التي اخذت بالنمو . وعندما تنمو القصيدة نمواً متكاملأً ، تبدو الدعامة وقد أصبحت غير ضرورية ، وربما طرحت جانباً . وسواء اخذت القصيدة بالنمو من البداية ، بدون هذه الدعامة ، أم نمت مستندة إلى دعامة ، غير ملائمة ، فهي واقعة تحت تأثير عائق . والشعر الكلاسيكي يمتلك عدداً هائلاً من هذه الدعائم : كالحرافات والأساطير . وشكسبير كان يملك مجموعة من القصص والروايات التاريخية التي كانت مألوفة لدى أبناء جيله . وملتون Milton كانت دعامته (العهد القديم) . The old testament أما في العصر الحديث فالأمر مختلف تماماً ، فأسطورة (سقوط الانسان) تصلح موضوعاً للشعر الحديث ، أكثر من صلاحية رأس الدبوس . مادامت تعمل بصورة فعالة ضمن عملية الخيال العام . وقصة آدم وحواء بالنسبة للرجل الانجليزي المعاصر ، هي قصة من قصص النساء العجائز ، أو مزحه من مزح سمسار البورصة ، ولذلك فإن الشعراء اليوم غالباً ما يفضلون البحث عن موضوعاتهم الشعرية في الأشياء المبتذلة . ولناخذ توماس هاردي Thomas Hardy

مثالاً على ذلك ، فنحن نعرف تلك القصائد الباعثة على الأسى ، ذوات العناوين المحببة إلى النفوس ، مثل قصيدته : (عند تاجر الألبسة) ، وقصيدته : (نزهة على ارض مستوية) ، وفيها استغل هاردي ، بعض الحوادث العرضية التافهة ، فسَلَطَ عليها كل قواه الخاصة مطيلاً التفكير في حماقة البشر والمصير اللانساني . والنتيجة أن بعض قصائده تتحطم تحت تأثير تلك القوى ، ولكن المدهش ، أن جُلَّ قصائده ظلَّ بمنأى عن تأثيرها . وروبرت فروست ، Robert Frost هو الشاعر الآخر الذي استطاع ، بأفكاره الشخصية المشرقة ، وإدراكه الواسع ، أن يوسع من فكرة رأس الدبوس . وكان من الممكن ، أن يسير كل شيء على ما يرام ، ولكنه ليس من الظواهر الصحية للشعر أن لا يصنع شيئاً آخر . والعصر الحديث ، الذي أصبح فيه مجال الاختيار واسعاً ، يسير على غير هدى في الظلمة الحالكة ، وليس معه دليل سوى خارطة غير دقيقة وهي على الأرجح موسومة بـ (ارادة الموت) هنا ، و (وقت الفراغ المتصل) ، هناك ومن الصعوبة أن يكون هذا أكثر تمكيناً لمثل هذه المفاهيم الباهرة ، كما هي عليه الآن ، ولا أكثر اهمية لها ، كما يمكن أن تكون عليه ، بدون حاجة إلى أن تُغذَّى بالخيال أو تتوشح بوشاحه أو تحتاج إلى سلطة شعرية . هذا من جهة ، أما من الجهة الأخرى فإن الأساطير الشائعة في عصرنا ، مثل اسطورة الرجل العادي ، لا علاقة لها (بأحاسيس ومعتقدات الشاعر الدينية والأخلاقية) . والسيد ماكنيس ، اوضح في قصيدته : (صحيفة الخريف) ، ما كنت حاولت أن اقله ، إذ قال :

[تبدو الأشياء مختلفة عندما يحس الرجال منهجهم
في اعماقهم ونبض شعورهم ، وليس بعقولهم وحدها
يولدون من اجل مهنة أو عقيدة أو مجموعة ميول ؛
ويبرعم ثانية ، ذلك الميل الغريزي ، إلى العقيدة ،
وهناك أناس لا يفقدون تلك العقيدة أبداً
وبعضهم يرعاه ، أو يجبرها على النمو
ولكن معظمنا يفتقر إلى السخط الحقيقي ، وهم قانعون

ولا يستطيعون شيئاً سوى اعتراضات تافهة . والكسل الروحي
يدب دبيب الاشنات ، أو يتسلق تسلق اللبلاب ، فوق
مفاصل الأبواب التي لا تتحرك ؛
ونحن لا نستطيع أن نتذكر تماماً ، من هو الفاعل ،
ولا نستطيع في الوقت نفسه ، أن نملك فرصة للبرهان
بأن هناك من يقف خلف هذا العمل
الحسن النائم ، أو الروح المقدسة
أو السعادة العظمى لأكبر عدد من الناس ؛
وكل ما نستطيع أن نقدمه للآخرين
إن ذلك كله يهز الأذان التواقة للسماع من ثقب المفتاح
لتسمع نفثات المستقبل [.

لقد كتبت قصيدة (صحيفة الخريف) قبل نشوب الحرب بسنة . ومنذ ذلك
الحين ، ونحن سائرون مع الزمن ، عندما يحس الرجال منهجهم في أعماقهم
ونبض شعورهم ، وليس بعقولهم وحدها وعندما (احسوا بالسخط الحقيقي)
اضرمت الحرب جذوة الخيال العام من جديد ، ليس بجعل الناس كلهم شعراء ،
أو محبين للشعر ، بين عشية وضحاها ، ولكن باجبار الجميع على المشاركة في
التجارب العادية ، بكل ما يستطيعون من قوة ، ليتخلصوا من المراوغة الروحية
المعتادة ، ومن اطلاق الشعارات المهدئة للنقمة ، فخلقت تلك التجارب العادية
الباعث نحو المشاركة الاجتماعية ، الباعث الذي يعده الرجل العادي اضافة جديدة
أو مشاركة وجدانية بارعة ، ولذلك يصبح هادئاً تماماً وأكثر تعاوناً وأكثر ميلاً إلى
الصداقة وأكثر وقاراً ، وهذا كله ذو تأثير على الشاعر . فقد لونت الحرب شعره
وشكلت صورته الشعرية ، وذلك قبل سنة ١٩٣٩ ، بطبيعة الحال . أما في الوقت
الحاضر فإن الحرب اصبحت موضوعاً يوحى اليه بكل قوى المعاناة العامة ، وكل
مباهج الرجال في المقاومة ، وقدرتهم على التكيف مع الظروف الطارئة . ونستطيع
أن نرى النتيجة المباشرة لهذا النوع ، في قصائد الأنسة اديث ستويل Miss Edith

Sitwell التي تتحدث فيها عن الحرب ، حيث نجد النغمة والخيال ، في وقت واحد ، اكثر عمقاً واكثر انسانية . وإذا حكمنا حكماً عاماً ، فان الشعر الذي كتب خلال الحرب ، هو اقل احكاماً ، وقل توتراً وقل شذوذاً ، وكأنّ الشعراء لم يعودوا - كما كانوا - يحسون بضرورة الوقوف ضد التيار ولا بامكانيته . ومع ذلك ، فاننا سنكون حمقى عندما نأمل من هذا اللون من تجديد الخيال العادي أن يستمر في العطاء ، جنباً إلى جنب مع التجارب التي كانت سبباً في ايجاده . لقد تخلصت الحرب من « اشنات الكسل الروحي ولبلايه » ، ولكنها لم تخلق طرازاً جديداً من التطور الروحي . وعندما تسقط راية الجندي ، وعندما يرجع الانسان إلى الشارع المقصوف ، وقد عاد اليه الأمن ثانية ، وعندما تخوننا الذاكرة ، ولا نبالي بما قد رأيناه ، وراء تلك الأبواب التي سرعان ما تتجمع الطحالب على مصاريعها ، كرة أخرى ، فأين يجب على الشاعر اذن أن يبحث عن الشعور بالمشاركة والدعم ؟ وهل يستطيع أن يبقى على قيد الحياة في العالم المعاصر ، إلاّ مثل قروى ابله ، يتحمل ولكنه مجهول ، يتحدث إلى نفسه ، يتسكع في الحانات ، وعند محطات البنزين ، يسير ورأسه يعجّ بالصور الشعرية المهشمة ، يحاكي حركة الحياة التي لا يساهم فيها بشيء ؟

،

الفصل الخامس

الصور المهشمة

انتهى الفصل السابق على شكل سؤال ، وهو اسلوب مناسب لمناقشة القضايا المعاصرة مهما كان غير مستحب عند المناقشين العارفين أو التواقين إلى المعرفة الأكيدة . وقد حاولت أن اشير إلى المعنى الذي يكون به الشاعر عصرياً ، وإلى بعض المصاعب التي تواجه الشاعر في محاولته ليكون كذلك . وتساءلت : هل يستطيع الشاعر أن يبقى ويستمر في العالم الحديث ؟ وهو سؤال سيبقى حالياً معلقاً في الهواء . لأنني لا اعرف له جواباً . ولكن السؤال نفسه ليس سؤالاً جامعياً ، إلا إذا اعتقدنا أنه ليس مهماً في حياتنا أن نخنق أم لا نخنق صوتاً عميقاً لشخص طموح ، انساني ، متنوع التعبير . وعندما ننظر مباشرة إلى الشعر الحديث ونسأل انفسنا عما يفعله الشعراء لانقاذ انفسهم ، نسارع إلى القول : إنهم باستسلامهم إلى موضوع ما ، نراهم يخسرون التنويع والانسانية لمصلحة الطموح والعمق .

[دعنا نوجد إن استطعنا

الانسان العمودي

ولو أننا لا نؤمن احداً

سوى الانسان الأفقي] .

هكذا ينشد السيد اودن . ولا شك في أن الشعراء عموديون لا افقيون .

فتحت ضغط الحضارة الحديثة اخذ الشعر يضيق ويتغير لتصبح هامته في السحاب وقلبه في اللاشعور . وقد يشبه العسكريون وضع الشعر اليوم بحالة من الدفاع العسكري . فالقوة الرئيسة تنسحب وراء عدد من الحواجز تاركة نفراً جريئاً من الجنود معرضين انفسهم عملياً للموت . فلقد كتب الشاعر تينسون في سنة ١٨٩٨ قائلاً إن (شعراً جديداً ، يقلص حدوده باستمرار ، قد ظهر في ظل الشعر القديم) ، وكان في حينه متحمساً كل الحماس اليه .

(إن كان الناس يتقبلون النظرية القائلة بأن الشعر يحركنا لما فيه من رموزها هي التغييرات التي يجب أن يبحث عنها المرء في اسلوب شعرنا الجديد ؟ فعودة إلى طريقة الاسلاف ونبد وصف الطبيعة من اجل الطبيعة والقانون الخلقي من اجل القانون الخلقي ، ونبد كل الأفاقيص وكل ما يخيم فوق التفكير العلمي الذي كثيراً ما أخذ اللهب الرئيس عند « تينسون ») .

وما كان يريد يبتس طبعاً هو شعر نقيّ - الشعر من اجل الشعر . وعندما نتحدث عن مثل هذا الشعر (كالرجوع إلى اسلوب الأسلاف) ، يعدّ خطأ ، على أية حال ، وليس الرجوع رجوعاً إلى اسلوب اسلافنا البدائيين الذين كان الشعر عندهم سحراً يهدف إلى ما هو أبعد من الاشباع الجمالي . ولكن قول يبتس له أهمية تاريخية لأنه يسبق موقفاً معيناً نحو الشعر ، شاع في عصرنا الحاضر واصبح مصدراً للجدل بين الشعراء الانكليز . فالتمييز بين الشعر الرومانسي والكلاسيكي يعني اليوم التمييز بين الشعر النقي وغير النقي : ونستطيع أن نتبع التطور الواعي للشعر النقي من المدرسة الجمالية في العقد الأخير من القرن الماضي والشعراء التصويريين (ولو أنهم عدّوا مدرستهم كلاسيكية) ومروراً بالسريرية في عصرها . ولا يمكن أن نتجنب الملاحظة أن المحتوى الرئيس لشعر القارة الأوروبية - باستثناء انكلترا - والشعراء الفرنسيين بعد الحركة الرمزية ، ريلكه ، وجورج ، ولوركا - توجهوا نحو الشعر النقي بقوة أكثر مما فعله الانكليز ، ولا اريد أن اتخذ موقفاً في هذه المناقشة . ولكنني اعتقد كما يتفق معي شعراء آخرون بأن كلا

النوعين من الشعر بكل درجاته العديدة والممنوعة جيد لسلامة الشعر ، ولكن ذلك غير ممكن في الوقت الحاضر وإن الأمل الوحيد لبقاء الشعر هو في التنظيم المستمر لنوعه النقي ، وما يتعلق بموضوعي هو أن الصورة الشعرية هي المصدر الرئيس للشعر النقي وهي بحد ذاتها الحواجز القوية التي انسحبت وراءها القوة الرئيسية من الشعر .

ويمكن رسم مقارنة بين العلاج المقترح اليوم لمريض لم يعد نافعاً والعلاج المقدم لاهياء الشعر . فمن ناحية ، قد نسير على خط « الخدمات الالامعة » والاعلان التجاري والخروج إلى الأسواق ومشاكل الحياة المعاصرة ، ومن ناحية اخرى ، قد نسير على خط التأكيد على العقيدة ، والتخلص من الخطيئة ، والخلاص الشخصي ، وحكمة الله . وكذلك مع الشعر ، نرى بعض الناس ينسحبون إلى اعماق قدسية ، والآخرين - ولا يقلون وعياً كذلك - يبحثون عن الوسيلة ليجعلوه مقبولاً جماهيرياً من جديد . فالدين والشعر يتداخلان والحضارة المعاصرة تؤثر بقوة على كل منهما . وكما ذكرت في نهاية الفصل السابق نرى ظاهرة الانفصام بين القيم الروحية والمادية ، وليست الظاهرة مجرد تدهور الطموحات الروحية ، التي اصابت الخيال عامة ، فلقد ذكر روبرت كريفز ، Robert Graves في كتاب ظهر قبل خمسة وعشرين عاماً ، أن :

(. . . الجمهور المثقف المتبع اكتسب قوى تحليلية لا يضاهيها التطور المماثل لفنون الشاعر المتوافقة . . . فالروح التحليلية ، كما اعتقد ، هي المسؤولة عن الموت الحاضر للدين بين الطبقات المثقفة ومسؤولة عن فقدان الاحترام الذي يجابهه الشعر وتجاوبه الفنون الأخرى) .^(١)

(١) قارن هذا بقول هازلت : لا يمكن الاخفاء على أي حال ، أن التقدم في المعرفة والذوق يميل إلى تضيق حدود الخيال وتشذيب أجنحة الشعر . فحق الخيال هو أساساً بصري وهو عالم المجهول ، وما هو غير محدود ، فالفهم يرجع الأشياء إلى حدودها الطبيعية ويمردها من المظاهر الوهمية . وعليه فإن تاريخ الدين والحساس الشعري يتشابهان ، وكلاهما وقعا تحت تأثير هزة محسوسة من جراء تقدم الفلسفة التجريبية .

وقد تتساءل فيما لو أن الزيادة في الوعي الذاتي هي التي ولدت هذه المقاومة للشعر أكثر مما ولّده التطور في القوى التحليلية عند الإنسان المثقف ، وإلا فإن القول مقبول تماماً ، وإلى جانب هذا دعنا نضع مقتطفاً من كتاب « ج . م . تريفلين » G. M. Trevelyan : (التاريخ الاجتماعي الانكليزي) English Social History حيث يكتب في بحثه عن القرن السابع عشر عن تلك :

(...) القصائد القصصية الشعبية القديمة في الشعر الانكليزي ، والأساطير وقصائد النقد اللاذع التي كانت آنذاك شائعة بين سواد الناس بدلاً من المعلومات الصحفية الدقيقة التي قتلت الملكة الشعرية في العصر الحديث ...) .
في تلك الأيام كان الناس وحدهم مع الطبيعة ، ومع انفسهم ، ومع الله ، وكما قال الشاعر بليك :

[امور عظيمة تتحقق عندما يتقابل الناس والجبال ،
امور لا تتحقق بالتدافع في الشوارع] .

فالشاعر الحديث اذن يجابه صعوبة التغيير وهي صعوبة كبيرة في طريقه كالصعوبة التي تكونها مادة الموضوع ، فليست الساحة المعاصرة شائكة بتعقيداتها وتغييراتها ، وإنما سواد الناس فقدوا ذلك النوع من ملكة الخيال التي كونت اصول الشعر الرفيع مستبدلين إياها إما بالرغبة الإيجابية للوصول إلى المعلومات الدقيقة أو التقبل السلبي لغرائب السينما والرواية المثيرة . واكثر الناس ثقافة ، وهم آخر ما بقي للشاعر ، فشلوا كذلك لأنهم اصبحوا متشككين وواعين ذاتياً فلا يؤثر فيهم بعد الآن الوسط الشعري ، ومع ذلك فان كان قصارى القول : إن الشاعر يكتب لجميع الناس ، فان الشاعر الانكليزي اليوم يكتب للطبقة المثقفة جداً فقط .
فالتكلف الضعيف والمبالغة ، وحب الظهور كثيرة في الشعر الحديث ويمكن تفسيرها برغبة الشاعر الواعية ليؤثر في مثل هذه الطبقة من الناس ، فالضعف والتنافر في صورته تعد من ناحية هزة متعمدة يحاول بها ضرب المقاومة المتحضرة عند القاريء .

وعليه عندما ندرس الاستعمال الحديث للصور ، يجب أن نتذكر شيئين يحاولهما الشاعر . فهو يحاول بمساعدة هذه الصور أن يجد طريقة ، عاطفياً وعقلياً في فوضى هذا العالم ، ويحاول أن يترك أثراً قوياً على القاريء المثقف . ويعد الشعر السريالي اعنف شكل من الهزات التي تهدف نحو هذه الغاية . ولكن ، خلال المدى الكامل للشعر الحديث ابتداء بالسريالية نجد ميلاً نحو ما هو غير منطقي ، بعيداً عن تسلسل الصور المنطقية داخل القصيدة . فقد حذر (بن جونسون) وهو يؤيد ما قاله كوتيليان Quintilian :

(يجب أن لا نحيد في أي نوع من الترجمة أو الاستعارة أو التورية عما بدأناه ، وكأننا عندما نأتي بالأصيل من الاستعارة من البحر والأمواج ، يجب ألا ننتهي باللهيب والرماد . إنه منطق غير مقبول) .

ولكننا سرنا طويلاً ، فاصبح المنطق غير المقبول هو الأسلوب المقبول اليوم واصبح الرديء جيداً ولكننا يجب ألا ندين هذا النوع من عدم التنسيق والمنطق غير المقبول دون محاكمة : فقد يكون الشاعر محقاً في رفضه مجابهة القاريء المثقف في ساحته نفسها ، وأن يكرهه إلى دخول ساحة غير المعقول حيث تنعدم القواعد المتمدنة لتقوى من مقاومته ، لأنه ، كما قال السيد كريفز Graves : إن القابلية التحليلية للقاريء الحديث تعزله عن الشعر ، وعليه إن اعطيناه الفكر والاستمرارية المنطقية أو الترابط ، فهذه العملية الفكرية تشجع تلك الملكة التي تقاوم الانطباع الشعري .

ورغم أن الحركة نحو شعر نقى غير عقلاني تعد ضرورية ، لكنها خطوة إلى الوراء ، فجزء من الشحنة قد قذف به إلى البحر للمحافظة على السفينة عائمة . فما هو عقلاني ليس أساس التفكير الشعري ولكننا يجب أن نقول أن التفكير الشعري يكون غير كامل بدونه أن نظرننا إلى الخيال كقوة تستطيع أن توحد الفكر والشعور في وحدة شعرية اكبر من الأجزاء . وسنجد أن ما يضحى به الشاعر المعاصر خلال استعماله غير المنطقي والضعيف للصور ليس ترابط الانطباع بقدر ما

هو التكامل أو هيمنة الموضوع على الزخرف والتفصيلات ، فقصائد الشاعر اليوم ، إن استعملنا عبارة من النقد الموسيقي للسيد كونستانت لامبارت ، (قصيرة الأنفاس) وهناك دون شك موازاة بين الموسيقى الحديثة والشعر الحديث . فلقد بين « السيد لامبارت » أنه (بتعليق وتر في الفضاء ، كما هو الحال ، فان دبوسي Debussy يعيد اساليب الأدباء الرمزيين) . فلو أننا استعضنا بالصورة عن الوتر في القطعة الآتية ، أصبحت الموازاة واضحة جلية :

(. . . التجديد في طريقة دبوسي الموسيقية يرجع إلى استعماله وترأ كهذا ، وليس كوحدة في شكل من الحوار العاطفي والموسيقي) .

ويستعمل السيد لامبارت Lambert عبارات مثل (الاستعمال الانطباعي للألوان) ، و (تستهوي الأعصاب الموسيقية أكثر مما تستهوي الفكر الموسيقي) ، و (صفات تفتقر إلى الحيوية) ، وكل هذه يمكن تطبيقها على الشعر الحديث .

وإلى الحركة الرمزية ترجع كذلك الممارسة الحديثة في استعمال الصور الشخصية الخاصة واعني الصور التي تعد بمعناها وتطبيقها سراً بين الشاعر وخبرته الخاصة - سراً قد يفقهه القاريء أو قد يستنتجه من النص العاطفي ، مستمداً ربما متعة خاصة من طريقته التضمينية ، كما قد يحدث لغريب سمح له بالأصغاء إلى محادثة بين صديقين حميمين ، ولكنه قلر لا يفهم المعنى المقصود كلياً . وكما قال ادموند ولسن :

(رموز المدرسة الرمزية يتم اختيارها عادة عفويّاً من جانب الشاعر لتمثل افكاراً خاصة به وهي نوع من الغطاء التكريي لهذه الأفكار) .

وهذا ينطبق على صور عديدة لشعراء معاصرين ، ويبين الناقد نفسه النقص في هذه الطريقة عندما يقول :

(كانت رموز الشعراء الرمزيين استعارات مفصولة عن مواضيعهم - لأن المرء لا يتمكن من التمتع باللون والصوت من اجل نفسها فقط : فالواحد منا يجب

أن يفقه الشيء الذي تنطبق عليه هذه الصور) .

وهذه المقتطفات توضح ما نقصده بالصور أو الرموز الخاصة وهي ليست في معنى الصور الشخصية : وفي الحقيقة أن أية صورة ، عدا الصور التقليدية الصرفة التي تتكون من وصف كلاسيكي وموصوف ، تعد لحد ما صورة شخصية ، إنها تُشكّلُ وتختار بتجربة الشاعر الشخصية . ولكن الصور الخاصة هي تلك الصور التي تكون علاقتها بمواضيعها وبتجربة القاريء ، بعيدة وغامضة بحيث تصبح عبثاً ثقيلاً على القصيدة . ثم أن الصورة الخاصة لا تقابل الرمز الخاص ، لسبب واحد هو أنها لا يمكن أن تكون خاصة بالدرجة نفسها . فلا يوجد شيء يوقف الشاعر عن استعمال كلمة « جزمة » لترمز إلى فكرته الخاصة عن الحب الذي يقود إلى الزواج ، في حين لا يجد الفرويديون صعوبة في القول لماذا استعمل الشاعر هذا الرمز : ولكن ، من الناحية الشعرية يبقى الرمز اختياراً عشوائياً صرفاً ، وإن رغبتنا في مثل هذا الشعر تتكسر على هذه « الجزمة » كما تفعل في مالمارميه بكلمة (أزرق) . ولكن الصورة الخاصة لا تكون بهذه الدرجة من العشوائية ، لأن الصور يجب أن يتوفر فيها مصدر عاطفي أو حسي خارج الشاعر نفسه ، وهذا مهما كان غامضاً ، سيعطي القاريء مستقراً عاماً كامناً .

دعنا نتحول الآن عن موضوع التعبير ولندرس الاستعمال الحديث للصور من وجه آخر - كاستجابة الشاعر إلى الفوضى والتعقيد في العالم الحديث . وفي الفصل السابق اقترحت وجود علاقة بين جرأة وغزارة صور الشاعر ووضاع العالم الذي يعيش فيه . ولكنني لا أرغب في جعل آخيل مجموعة من الانعكاسات المشروطة تستجيب تلقائياً للانطباعات في الساحة المعاصرة ليس غير . وهي مغالطة قد تنشأ بسهولة على أية حال وذلك بتفسير ساذج لفكرة الشخصية السلبية ، وفي شكلها البسيط تقود هذه المغالطة إلى حالة لا يبني فيها الشاعر سلسلة من الصور المهشمة فقط ليدعوها داراً ، ولكنه في الحقيقة يدعي أن العملية هي عملية بناء حديث أو أن النتيجة هي الشيء الوحيد الذي يستحق أن يدعى داراً اليوم . ولكن إقامة خربة جميلة - وهذا ما تقود اليه العملية - يُعدّ مجرد حماقة . فحضارة معقدة

جداً تبرر انماطاً من الصور اكثر تعقيداً داخل القصيدة ، والفكرة التي تقذف بكتل من الأفكار الجديدة أو التوضيحات الحسية تستدعي استجابة على شكل صور جريئة جديدة : ولكن لا يعني هذا أن الجواب الصحيح لحضارة مفككة هي قصيدة مفككة . لأن الخيال ليس مجرد مرآة ، وليست الصور مجرد انعكاسات في هذه المرآة ، فالخيال يتميز بالفعالية وهو الوسيلة التي يكتشف بها الشاعر الحقيقة ، والصورة ، كما ذكرت ، هي طريقة الشاعر لتقليص العالم الحقيقي إلى نسب واضحة وكشف انماطه . وهذا صحيح عندما يكتشف الشاعر العالم الخارجي أو كما هو الحال الآن غالباً ، يكتشف ذلك العالم الداخلي لعقل الانسان الذي سماه الشاعر وردزورث (الماوى والخير الرئيس لاغيتي) .

فعالنا وعقولنا في حالة من الفوضى . ولكن مهمة العقل الشعري هي خلق النظام من هذه الفوضى : حتى لو كانت مهمته مجرد تقديم الفوضى بصورة خيالية ، فلا بدّ من أن يستعمل غمطاً شكلياً لتحقيق ذلك . فالرسم قد يعطينا صورة لليل الأسود بتغطية اللوحة كلها بسواد المصاييح . فالشاعر يبتس لم يساير اعتقاده في أن (المركز ينهدم اشتاتاً عندما يدع الشاعر القصيدة تسقط من يده ليقدم لنا قطعاً مشتتة) .

ولكن بعض الشعراء يحاولون اليوم - بشكل غير بارع - تبرير الفوضى الظاهرة في شعرهم . وقد يقال إن هناك تخطيطاً وتنظيماً في شعرهم من نوع لا يستطيع الناقد تمييزه . فالناقد غالباً ما يفتح نفسه لملاحظة قدمها الشاعر بليك عن السير جوشوا رينولدز Sir Joshua Reynolds - (إن هذا الرجل مأجور ليكد من عضد الفن) . ومع ذلك فما زلنا نحولن لنسأل الشاعر الحديث : ما هو التخطيط وراء ذلك « الوهج والهريق من الصور الدائمة ، مع أنها مهشمة وغير متجانسة ؟ . كيف يبرر جمع الصور التي تبدو لنا وكأنه لا علاقة بينها ، فكرية كانت أم عاطفية ، وما الذي وصفه الشاعر الحديث بديلاً لذلك المنطق الشعري الذي كان يربط الصور سابقاً ؟ . وقد نخرج عن حدود المجاملة لنرمي للشاعر

بعبارة من كولردج - (العبارات العفوية وغير المنطقية ، مبتذلة ورائعة في آن واحد ، تحتل مكاناً بارزاً في فنون الشعر الاعتيادي) . ولو سألنا الشاعر لنوضح له ما نقصده بالمنطق الشعري ، فلنجيبه بمقتطف من و . ب . كير W. P. Ker :

(يمكن التوصل ، عن طريق المنطق الشعري ، إلى استنتاجات شعرية خلال تغيير المزاج أو الموقع . . . وهذا هو المنطق الشعري ، لا اثبات موقع بواسطة الحديث أو الشواهد بل تغيير الموقع بحيث تصبح كل مرحلة مرضية لذهن السامع ، والانتقال يكون مفهوماً والانسياب لا يكون تفصيلاً للمراحل السابقة) .

وما ذكره (كير) ، في الواقع ، هو أن المنطق الشعري هو تصوير للموضوع ويمكن مقارنته بما يحدث في الموسيقى . وإن الشاعر المعاصر قد يدعي بأنه يلبي هذه الحاجة ، ولكن نقاده يحاسبونه على (تبديل الموقع) : فانتقاله من صورة إلى صورة أو من فكرة إلى صورة هي أمور غامضة عندهم - واقصد أنها غير متتابعة منطقياً (ليتقبلها الخيال) وبالنتيجة ، في انسياب القصيدة يبدو غالباً أن هناك (تفصيلاً للمراحل السابقة) . دعني اعطي مثلاً بسيطاً . ففي المزمور ١٢٦ نرى السطر

المألوف

(بدل الأسر ، يا إلهي : كأنها الجنوب) .

فالانتقال من فكرة الانعتاق من الأسر إلى صورة الأنهار في الجنوب انتقال غير عقلاني : عند أغلبنا على أي حال قد انمحق الأصل الجغرافي (أو الجغرافي السياسي) ، ومع ذلك فالصورة واضحة ، وإنني لا اعتقد بأننا نقبل السطر خيالياً لمجرد كونه مألوفاً لدينا . والآن دعنا ننظر إلى هذا المقطع من قصيدة حديثة للسيد روي كامبل :

[سرعان ما أصبحت تلك الصلاة ترنيمة

وذلك بالتغذية على نفسها : السموات

زخرفتها الملائكة الساروفيم*
بشهب من القيثارات المعتمة
وعلى أوتارها تسير كالبهلوان
نجوم الصباح راقصة منقّرة [.

فالانتقال هنا هو من صورة السماء المزركشة بالشهب إلى صورة القيثارات التي تعزف للرقص . على أي حال فالانتقال لا يختلف عن سطر المزمور غير المنطقي : ومع ذلك فانه غير مقبول في الخيال : فالصورتان شدّ بعضها إلى بعض بفظاظة بحيث أننا نرى الاتصال في (شهب من القيثارات المعتمة) . ولا نرى أكثر من ذلك ، فالخيال يحفل مرتباً من فكرة القيثارات تقذف الشهب - ولماذا كانت القيثارات معتمة على أي حال ؟ ولكن النقطة هي هل باستطاعة هاتين الصورتين ، حتى بأمهر طريقة للوصل ، أن تتزاوجا ؟ اليسا بالتبادل غير منسجمتين ؟

ولقد اخذت متعمداً مثالين بسيطين متطرفين من الانتقال الشعري . فأبي جواب يعطيه الشاعر الحديث لهذه الانتقادات العديدة ؟ أولاً . قد يقول إن مقطع السيد روي كامبل لا يثبت شيئاً سوى أن الصور المتنافرة هي متنافرة بالتبادل : وقد يضيف بأن المقطع ليس نموذجاً حديثاً ، لأن صوره هي زخرف ليس إلّا - زخرف من اجل المظهر لعبارة بلاغية صرفة تكمن تحت قشور هذه الصور . وفي موضع المنطق الشعري قد يقول شيئاً كهذا : الحديث المجرد حول تغيير الحالة الفعلية أو الموقع والانتقالات المفهومة لا يخدم شيئاً سوى زيادة المسألة غموضاً ، وهي في الأصل مسألة بسيطة : فأما أن تربط الشعر سوية في قصيدتك بربطك الصور والعبارات الممتعة ، وذلك بواسطة قطع شعرية محضة تقوم بمهمة الربط ، وأما أن لا تفعل ذلك وأمثال هذه القطع ضرورية في القصائد الطويلة ، ولكنني

* الساروفيم : ملك من ملائكة الصفوة الأولى ، الموكلين بحراسة العرش الرباني ، حسب المعتقدات اليهودية (المترجمون) .

لا اقوم بكتابة ملحمة ، وقد يعطون القاريء الانطباع بأنه يفهم القصيدة ، ولكنهم في الحقيقة يضعفون الانطباع الشعري فيه . إنني اتمنى أن يكون الاتصال بين الصورة والقاريء مباشرة دون تدخل أي معلق نثري : وإن اخفقت أحياناً في ذلك ، فذلك هو خطئي وإن هذا لا يدحض المبدأ . المنطق الشعري اسم وهمي ابتدعتموه لاختفاء خطأ اساسي وذلك أن القصيدة يمكن أن تتطور فقط خلال مراحل واضحة من المسببات ونتائجها . فلقد استشهدت بكولردج ضدي . والآن دعني اتكلم عن نفسي من حيث كوني شاعراً يكتب لـ

(قراء اعتادوا على مراقبة فيضان وانحسار طبيعتهم الداخلية ، ليغامروا برحلة أحياناً إلى عالم الوعي المبهم ولشعروا باهتمام عميق بأنماط من الكائنات الداخلية يعرفون عنها أن صفات الزمان والمكان تعد غريبة عنها ولا يمكن تطبيقها ولكن مع ذلك لا يمكن أن يعبر عنها إلا برموز الزمان والمكان) .

ونستطيع أن نتفق مع جلّ هذا الكلام بشرط ألا نرفض امكانية وجود (شعر نقّي) ، ونستطيع أن ندرس الشاعر في نقاط عديدة : فالسينما ليست مجرد تشبيه مثلاً لأن اغلب الأفلام تقدم قصة دراماتيكية من القوة بحيث تملأ المسافة بين الصور المرئية ، بينما شاعرنا استغنى عن هذه الوسيلة . ولكن لب الموضوع يكمن في موضع آخر فإن اهتم الشعر بأنماط من الكيان الداخلي بصورة أكثر تمييزاً ، لكون هذا الكيان (لا تنطبق عليه خصائص الزمان والمكان) ، فلا بدّ من إيجاد طريقة للتعبير عن هذه التجربة لا (برموز الزمان والمكان) حسب ، ولكن بشكل تتميز طبيعته بالترباط . فالقصيدة - ودعنا نكون صرحاء في ذلك - لا بدّ أن تكون فيها بداية ووسط ونهاية ، وإلا فإنها لا تكون شيئاً كاملاً . ويجب أن يكون لها ايقاع أي مجموعة من التعبيرات الصوتية التي لا يلي بعضها بعضاً ، بل يؤدي بعضها إلى بعض ويسببه، وصورها مستمدة من عالم الزمان والمكان ، ويجب أن تطور موضوعها ، أو تتطور من الموضوع ، بنسق معين وترباط معين : صورة تولد صورة

أخرى كما يوحى اليوم باليوم التالي بكل يقين أضف إلى ذلك أن القاريء لن يستوعب القصيدة بأكملها مرة واحدة : فعنده كذلك تعد القصيدة سلسلة من التجارب . ومهما تفعله الفلسفة الحديثة ، فالشاعر لا يستطيع الاستغناء عن المترابط والاستغناء عن السبب والنتيجة ولا يستطيع الوصول إلى الحاضر المستمر .

ولذلك وجب علينا أن نرجع إلى شاعرنا لنسأله بالحاح أكثر : كيف يسر استعماله الصور ؟ وما هو التنسيق وراءها ؟ . وإن كان لا بدّ من وجود علاقة بين أجزاء القصيدة ، بعد أن رفض الطريقة القديمة للمنطق الشعري الذي ربطها بوضوح ، وللتعويض عن عدم وجود هذا المنطق ، لا بدّ من وجود علاقة وثيقة مخفية بين الصور ، ولكن هذا هو ما لا نستطيع العثور عليه . فصوره تبدو كأنها تدور في فراغ شعري ، منظوية على نفسها ، كثيفة خشنة ، مندفعة بعيداً عن المركز وكأن القصيدة مستوحاة من حفلة تنكرية لأطفال انطوائيين . وقد يجيب الشاعر مستعملاً كلمات ادموند ولسن Edmund Wilson عن الشعراء الرمزيين :

(العالم والشاعر يتداخلان دائماً ، ويتفاعل بعضهما مع بعض كما يفعلان في قصيدة رومانتكية ، ولكن الشاعر الرمزي لا يحاول . . . أن يجعل هذه العلاقة ثابتة ، فتقاليد صور القصيدة تتبدل بسرعة مثل مرور الصور في ذهن الشاعر) .

وهذا كله حسن ما دام الشاعر لا يتخذ ذلك عذراً ليدعي بأن تسلسل الصور بمرورها في ذهنه يستطيع خلق قصيدة . طبعاً سيوجب شاعرنا بأنه لا يدعي أمراً كذلك . « وما اهدف اليه » ، كما يقول : « أن القصيدة تنمو طبيعياً من الصور وتأخذ شكلها من هذه الصور ، بدلاً من أن تفرض هذه الصور في نمط يمليه الفكر أو التقليد » . وبعد أن رسمنا مقارنة مع الرسم فلندرس تشابهاً آخر - فالرسم (سيزان) Cézanne الذي رأى علاقة أساسية بين الشكل واللون في الطبيعة لم يكن قادراً على تأمل هاتين الصفتين منفصلتين في الأشياء الطبيعية ، ولذا شرع « بالتصميم بالألوان » . وهناك عامل مشترك بين الثورة في الفن بهذا الشكل

المذكور عند سيزان والثورة في الشعر التي تهدف إلى كشف شكل التجربة من خلال اللون أي من خلال الصورة والاستعارة :

وهذه الطريقة تعد مسؤولة عن الغزارة أو (الوهج والبريق في الصور الدائمة مع أنها مهشمة ومنوعة) والتي كما يرى الشاعر ، يؤخذ عليها .

فالشاعر رسم هنا مشابهة توحى بأشياء أخرى كما اعتقد ، وسندرس إلى أي حد عند التطبيق يمكن أن تعد هذه الطريقة ناجحة . من الناحية النظرية يمكن تقديم اعتراض عبّر عنه الناقد الأمريكي السيد روبرت هيلر Robert Hillyer بقوله :

(الأصرار على الصورة الحسية بكونها معاكسة للفكرة المجردة . . . نتج عنه شعر صوري حيث الصورة هي كل شيء . وإن هذه الصورة وجدت دون الرجوع إلى التجربة الانسانية . وهذه كانت الخطوة الأولى في الانقسام الخاطيء بين الكينونة والمعنى) .

دعني اوضح هذا قليلاً . فإن ميل الشعر النقي قيد البحث ، هو إلى التعويض عن الفكرة المجردة بصور (ولو أنها ليست دائماً صوراً حية) ، أي الاستعاضة عن العبارة الشعرية المجردة التي لا تحمل صوراً . ونتيجة لذلك ، لا يرى القاريء غير سلسلة من الصور ولا يستطيع أن يرى الموضوع الذي يكمن وراءها ، وكلما كانت هذه الصور عشوائية وشخصية تقلصت الصورة الكلية للقصيدة وفقدت القصيدة (الاشارة إلى التجربة الانسانية العامة) ، لأن الشاعر أهمل تلك المقاطع غير الصورية التي يمكن بواسطتها ربط الصور وتوضيح الموضوع . وهكذا يقول السيد هيلر بأن (الكينونة) فصلت عن (المعنى) . إنني أفهم هذا كطريقة حذرة للقول بأننا الآن يتوقع منا أن نحب القصيدة من اجل نفسها لا من اجل ثروتها . وبدلاً من أن تتورط في بيان معنى المعنى ، باستطاعتنا

أن نبين في هذه المناقشة وجود خطأ على اعتبار أن هذه المناقشة تتضمن اعطاء الاختيار للشاعر بين التعبير عن الفكرة بكلمات مجردة أو التعبير عن الفكرة على شكل صورة ؛ ولكننا رأينا أن الشاعر لا يؤدي ذلك ، فلا يأتي الشاعر بفكرة ليبحث عن صورة مناسبة لها ، ولكنه يأتي إلى شكل وكمال الفكرة من خلال الصورة .

والآن دعنا نترك هذا الشاعر المعاصر الذي يقدم الفرضيات ولنستشهد بشاعر حقيقي يتكلم عن نفسه . وهذا بحث مفيد للعملية الخلاقة كتبه السيد ديLAN توماس :

(القصيدة التي اكتبها تحتاج إلى عدد كبير من الصور لأن مركزها هو غزارة الصور . إنني ابتكر صورة واحدة - ولو أن الابتكار ليس الكلمة المناسبة ، إذ ادع الصورة تتكون عاطفياً في داخلي ثم اطبق عليها القوى العقلية والنقدية التي املكها ، ثم ادع هذه الصورة تولد صورة أخرى ، وادع هذه الصورة تناقض سابقتها ، ومن الصورة الثالثة التي ولدتها الصورتان الأولىان ، آتي بصورة رابعة متناقضة ، ثم ادعها كلها تتعارض ضمن حدودي الشكلية المفروضة عليّ . فكل صورة تحرك في داخلها بذرة الانبيار ، وإن كل طريقة جدلية ، كما افهمها ، هي بناء وتهديم دائمين للصور التي تنبعث من البذرة الرئيسة ، التي هي بحد ذاتها هدامة وبنّاءة في الوقت نفسه ، فالحياة في أية قصيدة من قصائدي لا تستطيع الحركة مركزياً حول صورة مركزية بل إن الحياة يجب أن تنبع من المركز ، فالصورة يجب أن تلد وتموت في الصورة الأخرى ، وأي ترابط في صوري يجب أن يكون ترابطاً في الخلق واعادة الخلق والتهديم والتناقض . . . ومن الصراع الحتمي للصور - وهو حتمي بسبب الخلق واعادة الخلق والتهديم والتناقض وهي من طبيعة المركز المحرك ومحور الصراع - احاول خلق ذلك السلام الأنبي الذي يمثل القصيدة ذاتها) .

ولا بدّ من ملاحظة نقطتين هامتين ، هما : أولاً ، أن (الحياة في أية قصيدة من قصائدي لا يمكن أن تتحرك مركزياً حول صورة مركزية ، فلا بدّ أن تأتي الحياة من المركز) : وهذا - كما يتضح - اتجاه متطرف واحد نرى عكسه في طريقة جورج هربرت التي تنبع قصائده من صورة مركزية وتتحرك في مركز مشترك حول هذه الصورة وترجع إليها باستمرار ، ولكن في وسط قصائد السيد توماس لا نرى صورة واحدة مفردة ، ولكن (مجموعة من الصور) . وقد تترك في القاريء انطباع تسرب الغاز من تحت الماء - وإني لا اذكر هذا من باب الانتقاص - مكوناً فقاعات عشوائية فوق السطح كله : وهذه الفقاعات عند الشاعر هي قلب القصيدة ، .

ثانياً ، أن العملية التي تخلق هذه المجموعة من الصور في القصيدة هي عملية صراع - الصورة الثانية سوف (تناقض الأولى) ، وهكذا . والآن ، بأي معنى يمكن لصورة واحدة أن تناقض الأخرى ؟ إننا لا يمكن أن نجادل المنطق ، إننا مهتمون بصورة رئيسة بذلك النوع من العداء الملموس بين الصورة والفكرة التي تقود إلى المجاز الظريف الغريب ، ولو أن مثل هذا المجاز يمكن وجوده أحياناً في شعر « السيد توماس » Mr. Thomas ، كما في البيت الثاني من هذا المقطع الذي يذكرنا بالشاعر الميتافيزيقي كراشو Krashaw .

[يد تتحكم في الشفقة كما تتحكم يد في السماء

وليس للأيدي دموع لتسيل] .

وأقول مرة أخرى ليس الموضوع هو أن يدع الشاعر الصورة تتلو الأخرى في القصيدة بصورة تلقائية بمجرد مرورها في الذهن لأن السيد توماس يتحدث عن تطبيق (القوى العقلية والنقدية) على صورة ، وعن (حدود شكلية مفروضة عليه) . والتناقض ، اعتقد أننا يجب أن نفهم الجميع على شكل صور بين اشياء لا توجد بينها علاقة طبيعية ، وربما يصح القول أكثر إن قلنا : بين اشياء لا يبدو ظاهرياً أنها تؤدي إلى استمرارية الانطباع . ولكن افضل طريقة لأن نجد ما

يقصده الشاعر بتعمياته النقدية هو أن ندرس إحدى قصائده . فهنا مقطع من قصيدة (بعد الجنازة) للسيد « توماس » :

[ولكني أنا ، شاعر « آن » ، على مدفأة مرتفعة ، ادعوا جميع
البحار إلى الصلاة لتتطق بفضيلتها الساكنة اللسان
لتتطق كجرس عائم فوق الأمواج المترنمة
فتتحنى اسوار غابات السرخس البنية المصفرة
فينشد حبها ويترنح عبر الكنيسة الداكنة
وتتبارك روحها الفائضة بأربعة طيور عابرة ،
فجسدها كان لنا كالحليب ، ولكن تمثالها الذي يعانق السماء
ذا الصدر الثائر ورأسها المبارك الضخم
نحت في غرفتها ذات النافذة الرطبة
في بيت الموتى الموحش في سنة مشؤومة
إنني اعرف يديها المفتولتين والمتواضعتين
تضطجعان بوقار في قيودها ، وهزيلة
همساتها بكلمة كثيبة ، وقدراتها العقلية خاوية ،
وقبضتها تعكس وجهاً مات ماسكاً بالأم حاد ،
وآن المنحوتة قضت سبعين عاماً بشكلها الحجري .
هاتان اليدان المرمريتان بلون السحاب ، هذا الصرح
وحديث الصوت الصلد يوميء ويترنم
تعصف بي إلى الأبد فوق قبرها أن
الادواج المفوحة للعشب تهتز وتصرخ الحب
والسرخس المتبختر يضع بذوراً على حافة النافذة السوداء] .

فأساس هذه القطعة صورتان تنسجم الواحدة مع الأخرى . فهنا امرأة ميتة

حقيقية تحمل اسم « آن » وهي ريفية بسيطة ، ثم هناك التمثال الذي نحتة شاعر
آن من مادة حياتها وموتها (ولو أن هذه الصورة مضخمة منحوتة من مديح اعمى
كاله الشاعر ، كما يقول في مكان سابق من القصيدة) . ولقد جعل الشاعر هاتين
الصورتين تتعارضان أو تتناقضان فالقصيدة تتحرك كالمكوك بين آن الحقيقية الحية
وآن الأسطورية الميتة

فجسدها سائب كالحليب ولكن تمثالها الذي يعانق السماء
ذا الصدر الثائر ورأسها المبارك الضخم
قد نحت في غرفتها ذات النافذة الرطبة
في بيت الموتى الموحش في سنة مشؤومة

والتناقض يتكرر في العبارتين بين (يديها المفتولتين والمتواضعتين) ، و
(هاتين اليدين المرمريتين بلون السحاب) ، وفي داخل هذا الهيكل المتطابق ،
نرى أزواجاً من الصور الثانوية يتضارب بعضها مع بعض . فمثلاً نرى في الأسطر
الستة الأولى تعارضاً بين المرأة الأرضية الطبيعية والفكرة الدينية التي تقترن بها ،
وهو تعارض لا نجد له توضيحاً ولكن يمكن ادراكه من بين الصور المتعارضة -
(المدفأة وغابات السرخس) من ناحية ، و (دعوة البحار إلى الصلاة) و
(الرؤوس المترنحة) ، وأحياناً تتعارض الفكرتان وتذويان في عبارة (الفضيلة
الساکنة اللسان) ، أو فكرة الحرية الطبيعية والتواضع المسيحي في « وتبارك
روحها الفائضة بأربعة طيور عابرة » أو (فينشد حبها ويترنح عبر الكنيسة
الداكنة) ، بصداها من الأجراس العائمة تمتاز ترانيمها مع أصوات أجراس
الكنيسة ، والكنيسة الداكنة تذكرنا بغابة السرخس واعشابها . وفي نهاية القصيدة
تمتاز رموز الغابة بعضها مع بعض بطريقة جدلية يتحول كل رمز إلى ما يناقضه ،
فأصبح العشب مثل السرخس (الأوداج المفتوحة للعشب تهتز وتصرخ الحب) ،

والسرخس يتحرك مثل العشب (والسرخس المتبختر يضع بدوره على حافة النافذة السوداء) .

يبدو لي أن القصيدة (بعد الجنازة) ، قصيدة جميلة رائعة تساعدنا على ادراك ما يقصده السيد توماس بعبارة (بناء وتهديم دائم للصور التي تنمو من الحركة المركزية) كما نلاحظ تهديماً للفروق بين الحواس بحيث أن الصفات السمعية والبصرية والحسية تنصهر دوماً داخل سلسلة الصور وحتى داخل الصور المنفصلة ، كما هو الحال في شعر هوبكنز واديت سيتول . اضف إلى ذلك أنه عندما يقرأ احدهم القصيدة كلها ، يدرك أنها لا (تتحرك متركزة حول صورة واحدة مركزية) وهو انطباع قد يأخذه القاريء من قوة الصورة المنحوتة ، لأن في القطعة التي تمّ بحثها ، ومع أن غمط الصور شديد جداً ومحبوك بدقة فإنّ الصور تعد ذات قوة مندفعة بعيداً عن المركز . ومع ذلك فلإنها قصيدة كاملة . فما الذي اوقف الجهد غير المركزي أو القوة الطاردة من تفكيك تركيب القصيدة كما تتفكك القصيدة المعاصرة من نفس النمط عندما تعطينا حفنة من القطع المكسورة ؟

وللاستشارة دعنا ندرس شاعراً يمتاز بفنّ ثوري له علاقة بما ابحثه حالياً ؛ فدعنا ننتقل من السيد توماس والأمرأة (آن) الريفية إلى « جيرارد مانلي هوبكنز Gerard Manley Hopkins في قصيدة (هاري الحارث) :

[صلباً كذراعي السياج ، بحساء من مسحوق ذهبي اللون
يبعث ببخاره حوله ، مشجب من الضلوع الحديدية ، خاصرة مقوسة :
طويل

فخذه مفتول كالحبل ، ركبة كالصحن ، وساق اسطوانية -
رأس وقدم ، وكتف وساق -

وبحذر عينه الرمادية وهي موجهة باستقامة ، كربان واحد ، يراقب ؛
يقف متوتر الأعصاب . كل اطرافه عضلات قوية ، وقسوة متماسكة ،

تتوتر تارة وترتخي تارة اخرى

ولو أنه ثابت كخشب الزان ، نجده ، كما في قائمة الأسماء ، منظماً
واوصال جسده وكل منها يقوم بعمل -

تؤدي خدمة فعالة .

أنه يتكبيء عليه ، وهاري ينحني ، وينظر ، ظهره ومرفقه ، وخاصرته
فيه ، كلها تتلوى مع حركة المبررات :

وفخذاه القرمزيتان ، تتجعدان

يتحرك بشموخ في ريح عاتية ، وهو يتحدى الرياح -

ونرى خصلات شعره معقوفة كالزئبق

وبرشاقة الفلاح الريفى ، كذلك ، وهو ابن القوة الانسانية ، نراه يقف
ويندفع

إنهما قدماه العابستان تضربان الأرض بنعليهما العريضين وتندفعان

وبهما ، وبقوة الصخر ، يلتوي

كالتواء تدفق الماء من ينبوع [.

وإنني اخشى أن تكون هذه اساءة لأشخاص يغمضون عيونهم ويحنون
ركبهم امام أية قطعة لهوبكنز ، ولكنني لا اعتقد أن (هاري بلاومان) هي قصيدة
جيدة ، فاني لا اجد معنى في هذا الاضطراب من الصور ولا ارى صوره واضحة
موضوعية لهاري ولا يتالكني شعور بأنني افهم الأعماق الخفية لصاحب المحراث ،
ولا ارى شخصاً رمزياً ضخماً مثل شخصية « آن » التي يخلقها توماس . إن كان
هاري شخصاً بارزاً ، فاني لا ارى منه غير صورة عابرة أو سلسلة من لقطات
غامضة . كأنني ازحف بجهد فوق سطح تمثال خشن غير معبر .

فالقصيدة مكونة من سلسلة من الصور بعضها واضح وبعضها غامض ،
وغالباً ما نراها متناقضة وضعيفة في هدفها اكثر مما هي ايجابية ، صور بصرية

ومكثفة لدرجة كبيرة . وعبثاً نحاول أن نعثر على التركيب الذي تخلفه هذه الصور . ولا نرى إلا صورة قد اضيفت إلى صورة أخرى - حساء وحاجز ، مسحوق وحساء ، (مشجب من الضلوع ، وخاصة مقوسة ، وفخذ مفتول كالخيل ، وصحن الركبة ، والساق الاسطوانية) ، كلها مضافة الواحدة إلى الأخرى ، بعين واسعة الخيال تحديق بامعان في كل تفصيل ملموس ولكن هذه العين لا ترى الجسم كاملاً ، وبذهن يبحث بدقة عن الكلمة الدقيقة فيفقد كمال التجربة . وهذه التجربة الانطباع الذي يتركه صاحب المحراث على هوبكنز - تنقل الينا في سلسلة من الصور مشلود، بصورة مفككة، بعضها إلى بعض يتفكك بواسطة الايقاع والقافية والتجانس الصوتي الداخلي في القصيدة ، وإن تركنا الاستعارات في الأسطر الأولى التي تذكرنا بالبخار وصانع البراميل وصانع العجلات ، فجميعها صور مفككة ، وهذه تختلف كلياً عن قصيدة ديLAN توماس التي نجد فيها التطابق الموسيقي والترافق في الصور . فلماذا اخفق شاعر رفيع في نظم قصيدة متكاملة ؟ ولم هذه القوة المنبعثة من المركز والتي تفكك القصيدة بأكملها ؟ اقول ، إن القصيدة مبنية على معارضة لا نرى نتيجة لها ، والمعارضة قائمة بين حماس الشاعر لجسم صاحب المحراث (وللقارئ أن يرى إلى أي مدى نرى في الصور الممتعة الجمالية البحتة والجاذبية والشذوذ الجنسي) وبين القمع الشديد من جانب القسيس اليسوعي (الشاعر هوبكنز) لمثل هذا الشعور الجنسي الشاذ » . (وهوبكنز وهنا استشهد برسالة من السيد ر . أ . مارشال يوجه عين العاطفة الضعيفة نحو جسم هاري ، وهنا تتكسر الموجة العارمة من العاطفة المكبوتة ، مثل موجة ، على صخرة الكنيسة الرادعة فتشتت القصيدة إلى اجزاء غير مترابطة) .

ويمكن معارضة هاري بلاومان مع السوناتات (المربعة) حيث الصور المكثفة والجريئة (صرخاتي تنهد ، متجمعة طويلة) والنفثات غير الارادية من

اليأس تنبع من صراع روحي عميق كما يمكن معارضتها مع قصيدة (فيليكس راندل) . ففي هذه القصيدة علاقة واضحة بين الشاعر وموضوعه ، بين القسيس وشخص على فراش الموت يؤنبه الضمير ، إنها علاقة حب ، حب ديني مقبول ، وعليه فهو عند الشاعر حب حيوي اكد نجده هنا اكثر مما نجده في (هاري بلاومان) : وهذه العلاقة تعطي القصيدة دلالة ونظاماً وترابطاً بحيث لا نشعر بوجود تناقض في العبارات الواضحة التي تتكون منها غالبية القصيدة - وهي بمعناها لا تتجاوز حدود الحقيقة البسيطة : إن الجسد يبلى ويزول - إذ تتجمع فجأة في السطرين الأخيرين في صورة رائعة .

[وأنت عندما تكون على الكورة الحجرية الداكنة قوياً بين اقرانك
تنحت لحصان العربدة الرمادي اللون نعله اللماع المرنان] .

ولا بدّ من التأكيد أنه إلى حد هذين السطرين الأخيرين كانت القصيدة سلسلة من العبارات الواضحة مع استعارات نادرة وخفية . ونستطيع التأكد من صحة هذا لأن هوبكنز ، ببساطة ، بفضل مركزه الديني . كان مهتماً (بفليكس راندل) Felix Randall أكثر من اهتمامه بمشاعره تجاه فلكس راندل : بينما ديLAN توماس كان أكثر اهتماماً بموت آن كما اثر فيه - والتأثير ملحوظ على كيانه الداخلي - أكثر من اهتمامه بأن نفسها ، وهكذا فاننا لا نشعر ، بخلل في التركيب المعقد في الصور النقية التي يرفعها تخليداً لها . ويبدو أنه كلما كانت التجربة شخصية وذاتية بحتة كانت القصيدة المبتكرة نقية . ولكن مثل هذه التجربة لا بدّ أنها كانت من الشدة الايجابية الكبيرة لتكون الصور مترابطة لا تتطاير شططاً ، فلا نرى اجزاء مهشمة في أيدينا ، بل قصيدة كاملة .

ومن الفائدة أن ندرس قصيدة اخرى وهي سوناته للشاعر جورج بيركر George Barker التي يدين الشاعر بشيء منها إلى هوبكنز كما يظهر من مفرداتها

اللغوية . وموضوع القصيدة تجربة حقيقية للشاعر وهي منظر رجلين دفعتهما الحياة من على ظهر سفينة إلى البحر الأبيض المتوسط :

[طائر النورس ، كالنسر الناشر جناحية ، انبسط في الريح ،
يطير متراجعاً وهو يزعق ، وصدره يواجه السماء ،
طار عائداً وفي فؤاده المثقب
ليرى الشابين يعومان يداً بيد
في اللانهاية الخضراء . فلقد دفعتهما المياه من السفينة
ولم تفرقهما افواه الأمواج العظيمة
ولا المياه المتلاطمة التي غطتها
لم تفرق ما أكد الموت أنه الحب .
رأيتهما واليد ترفرف كالعلم .
والأخرى مثل الدولفين مع صغيره
وهو يسنده . هل كنت كالمنسيح
عندما شخصت اعينهم متشبثة بالأمل ،
ورأسي واقفاً وقفة خاوية
وسط الرعب ، مشلولاً لا املك غير سلام الحسرة ؟)

إن صورة النورس التي تبدأ بها هذه السوناتة رائعة جداً من الناحيتين
الرمزية والايحائية ، والكلمات تؤثر فينا كالنسيم البارد ، والايقاعات التي استنبطها
الشاعر ببراعة في القصيدة تقاوم الريح أولاً ثم تستسلم لها في السطرين التاليين .
وانطباعنا الأولي هو انطباع ملموس بحث - صورة النورس منحرفاً نحو الوراء في
اعقاب السفينة وهو مشهد مألوف لدينا رغم أن الشاعر تمكن من التصرف بخياله
بحرية . وعندما يزول الانطباع الأولي نجد معنى آخر وراءه : النورس ، الذي
يطير متراجعاً وهو يزعق ، وصدره نحو السماء « يهيننا عاطفياً إلى الرجلين وهما

يطوفان بعيداً عن السفينة . وفي هذه النقطة ، فان العبارة (طار عائداً وفي فؤاده المثقب) تفتح امامنا الموضوع الدال الثالث وهو لا يحوي الاقتراح السابق عن القوة التي لا تشعر بالذنب والتي تدفع بالطير إلى الوراء ولكن فكرة الألم كذلك - الم شخص يرى « الشابين يعومان يدا بيد في اللانهاية الخضراء » وليس بيده حيلة - الألم في الحقيقة ، في الشاعر نفسه واقفاً وقفة خاوية وسط الرعب ، (مشلولاً لا املك غير سلام الحسرة) وإن الكلمة الدقيقة الحادة (المثقب) تشير ببراعة إلى هذا المعنى المزدوج .

وبعد هذا فإن القصيدة ربما لا تصبح مرضية تماماً . فيبدأ انتباهنا بالانحراف ، ليس بواسطة الصور التي لا تتصل مع الموضوع بشكل دقيق ولكننا نعجب بالطريقة التي يتحول فيها الايقاع السلس عند رجوع النورس إلى ايقاعات متلاطمة في :

[فلقد دفعتهما الحياة من السفينة
ولم تفرقهما افواه الأمواج العظيمة
ولا المياه المتلاطمة التي غطتهما
لم تفرق ما أكد الموت أنه الحب] .

ولكن صور الأمواج - افواه الأمواج العظيمة - هي صور غير متناغمة لا علاقة لها بصورة النورس ثم أنه في النصف الأول من السوناتة ، نرى صورتين آخرين ، تندفعان بقوة نافرة كذلك - (اليد ترفرف كالعلم) و (الدولفين مع صغيره وهو يسنده) . وإن مصدر عدم رضانا يكمن - كما اعتقد - في فشل الشاعر في الاحتفاظ بتكافؤ الضدين كما وجدنا في الأسطر الأولى . فهو يحاول أن يكون في مكانين مرة واحدة ، في وعي الشخصين الغارقين اللذين يريانه كالسيح ، وفي قلب تجربته ، شاهداً لمصيرهما . والقصيدة بمحاولتها النظر إلى الخارج والداخل معاً ، تصبح غير مركزة عاطفياً : ولا نشك في قوة تجربة الشاعر ، ولكننا نجد أن

الصور النقية الذاتية التي تنشأ داخل تجربة الشاعر لا تنصهر مع الصور التي تهدف إلى نقل المسبب الخارجي . وإن قصيدة السيد بيركر تقف بين الشعر النقي الذي حاولت بحته والشعر غير النقي . وهي - على الأقل - غير نقية لدرجة تسمح بتعليق مباشر أو بنقاش شعري ، أن الأمواج لم تستطع أن (تفرق ما أكد الموت أنه الحب) .

ولقد رأينا كيف يتواجد في الشعر النقي اليوم خطر ينطلق من القوة الطاردة من المركز والكامنة في الصور . والآن دعنا ننظر إلى خطر ممكن آخر . فالشاعر ولتر رالي Walter Raleigh وهو يحاضر عن كريستينا روزيتي Christina Rossetti قال :

(واسوأ ما في الموضوع هو أنك لا تستطيع أن تحاضر عن الشعر النقي إلا كما تحدث عن مكونات الماء النقي - إن الشعر الذي يغذي المحاضرات الجيدة هو الشعر المزيف والمشوش والمלוث) .

وهذه نصيحة جيدة يبدو أنني أهملتها أهملها خطيراً في هذا الفصل . ولكني دعنا نأخذ رأياً آخرأ : السيد هربرت ريد قال :

(الشعر هو الجوهر الذي يجب أن يشاب بعناصر غير صافية لتجعله قابلاً للنمو والتطبيق . فالقصيدة هذه هي مجرد صور بحتة تبدو كتمثال من البلور - شيئاً بارداً جداً وشفافاً لحواسنا الجسدية) .

ونلاحظ أنه المضمون هنا هو أن (الشعر النقي) هو جوهر الشعر . ولكن ريدورالي لا يتحدثان على أي حال عن نفس الشيء، رالي كان يتحدث عن الشعر الغنائي النقي ، القصيدة التي فيها الكلمات تتحول ، بطريقة مبهرجة وغير متوقعة ولا يحكي السيطرة عليها ، إلى قطرات من الزئبق يرافق بعضها بعضاً بخفة ثم تلتحم في كل متكامل قصائد مثل (خذي أو اه خذي تلكم الشفتين بعيداً) أو (آه يا زهرتي إنك مريضة) ، أو قصيدة كريستينا روزيتي :

[عندما اموت ، يا اعزائي ،
لا تنشدوا لي أغاني حزينة
ولا تضعوا الزهور عند رأسي ،
ولا شجرة السرو ذات الظلال :
وليكن العشب الأخضر فوقني
تبلة زخات المطر وقطرات الندى :
وإن شئتم ، فتذكروا ،
وإن شئتم ، فانسوا] .

وأمثال هذه القصائد الخفيفة الحركة تنزلق من لمسة النقد ، فلا تقدم فاتحة
تمكن الناقد من النفاذ ليطبق نظرياته المتطفلة ، ولذا - وهذا مضمون قول رالي -
فمن الأفضل أن نتوقف عن الكلام حولها ولنكتف بالتمتع بها .

ولكن نوع الشعر النقي الذي يعلق عليه السيد ريد ، يعطي للنقد موضعاً ،
لأنه واع لذاته ، أو ربما - ولا أريد أن استعمل الكلمة للاستخفاف - لأن تركيبه
مصطنع . إنه شعر مركب بكل وعي ، من صور ، فهو شعر يتوجه بتعمد لازالة أي
اثر من المعنى الثري . وهو شعر لا يرضى بعبارة واضحة مثل (إن شئتم
فتذكروا ، وإن شئتم فانسوا) ولا يحقق ، كما قد يضيف بعضنا مجادلاً ، عبارة
شعرية كهذه . ولكن الفرق الرئيس هو بين قصيدة مثل انشودة كريستينا روزيتي
التي ينهى فيها المقطع الأخير « الردة » تناقضاً بطريقة الافصاح الغنائي عن هذا
التناقض ، وبين الشاعر الذي يشرع ، قبل السيد اليوت في قصيدته (تيريسياس)
أو السيد ديفيد كاسكويني في قصيدته (فينوس اندروكايني) في (صهر توأمين
متناقضين بنار واحدة) . لأن هذا الشعر المعاصر النقي لا يعني فقط السماح للصور
بأن يولد بعضها بعضاً بطريقة التصادم ، كما عبر السيد توماس ، بل يوجد غالباً
كما نجد فيها بحثاً واعياً عن حقيقة ما يظن أنها تقع في جذور التناقض - الحقيقة
التي كان ينشدها بيتس في مبدأه (ضد النفس) :

[. بمساعدة الصورة انا دي

ما هو ضدي ، وادعو جميع ما
لم اهتم به كثيراً ، ولم انظر اليه
طويلاً) .

وإن الشعر الذي ينتج من هذا الاستكشاف الصوري المضيء في قلب
التناقض يمكن أن يدعى في الأحرى ميتافيزيقياً وليس غنائياً بنوعه . ولا يقرب من
الشعر الغنائي اكثر مما نفعله قصيدة (حديقة الشتاء) للشاعر كاسكويين
Gascoyne التي يدرجها ضمن قصائده الميتافيزيقية :

[ألم الموسم ، والريح الصرصر العاتية ، والثلوج
انساحت وصقلت الطرقات المذلة
التي كساها البستانيون بتعايا الشجر
وافلاك السماء الحديدية
ابقتها العاصفة ؛

ولكن في هذه الحديقة لا اثر للصراع :
فسكين الشتاء قد طمرت في الأرض .
والموسيقى الصافية هي الصرخة التي تمزق
الغصون التي هجرتها الطيور وسط الريح .
والزهيرات لا تولد ثانية . وزرقة
نظرات البركة قد عميت
ولا احد يرى
غريباً قلقاً تائهاً في الصباح
عبر العشب المخضل وعيناه
تعبه من البكاء ، وفي صدره
شمس قاسية تحرق نهارها المخفي .

لا شيء واضح هنا . وما يظهر من سلسلة صور الألم ، والتطهير والسلام والألم ثانية يوازي بين الطبيعة والانسان - وهي موازاة تشمل التشابه والتناقض . « الغريب المتقل » يشبه الحديقة لأنه مرّ خلال عاصفة من الألم ، وهو يختلف عن الحديقة لكونه متنقلاً مليئاً بالحياة في حين نجد الحديقة قد قتلت بسكين الشتاء في قلبها : والنظرة الزرقاء للبركة تبدو عمياء وعيناً الغريب تعبتان من البكاء ، وفي الحديقة لا يوجد صراع ، ولكن في صدر الغريب شمس تلتهم النهار الخفي : في هذا السطر الأخير ينصهر التشابه والتناقض ، لأن الطبيعة كالانسان تحتوي على التناقض ، فللطبيعة كذلك شمسها التي تلتهم الآن وهي غير مرئية ولكنها ما زالت تقود الأرض خلال دورانها لأزلية من التفسخ والتطهير ، والهدوء والعاصفة و « الموت والحياة من جديد .

وإن قارنا (حديقة الشتاء) بقصيدة من قصائد الفترة السريالية للسيد كاسكويوني مثلاً بالأسطر الأولى من قصيدته (دفاعاً عن الانسانية) :

[وجه المنحدر قد عتمه العشاق ؛
والشمس فوقهم حقيقة من المسامير ، والربيع
بانهاره الأولى يخفي بين شعرهم .
وكوليات يغطس يده في البثر المسمومة
ويجنى رأسه ويشعر بأقدامه تسير عبر رأسه] .

إننا نجد القطعة الأولى أوضح من هذه - بدون ريب - إنني لا اقصد أنها مفهومة أكثر ، ولو أنها تفهم بسهولة . ولكننا لو جعلنا الشمس تعني الشمس المعروفة ، فإننا ندفاً وتنور روحنا (بالشمس الشرسة تلتهم النهار المخفي) ، لكننا نبقى نشعر بالبرد في (الشمس فوقهم حقيقة من المسامير) ، واستطيع أن اقول ، إن الصورة الثانية اتت من اللاشعور بكل تأكيد : ولكن ذلك ليس كافياً للشعر أو للتأثير الشعري . (القصيدة التي تتكون من صور مجردة تبدو كتمثال من الكريستال - شيئاً بارداً جداً وشفافاً بالنسبة لحواسنا الحيوانية) . إن (حديقة

(الشتاء) هي كذلك قصيدة مكونة من صور كما في قصيدة « دفاعاً عن الانسانية » ،
بمعنى أن ما تقوله يُعبّرُ عنه بالصور . ولكن الصور نفسها ليست نقية ، إنها ممزوجة
(بشوائب) فاصبحت (قابلة للحياة أو التطبيق) . ولكن ما هي هذه الشوائب ؟
اعتقد أنها العاطفة والاحساس والمعنى الثري .

فالانحيازات الحسية للصور تحدد درجة العاطفة فنشعر بحالة ذهنية خاصة :
والتطور العاطفي للصور يتبع خطاً متصلاً غير مرئي فنشعر بوجود معنى ، والخيوط
غير مرئية لأن الصور منتظمة باتقان ، ولكن الخيوط موجودة وإنه خيوط الحوار والمعنى
الثري . ولو لم يكن كذلك فلم يكن في الامكان العثور على التطور في التشابه
والتناقض اللذين يجريان في القصيدة ، لأن صورة واحدة يمكن أن تصبح نقيضة
الأخرى فقط بعلاقة كليتهما بشيء داخل العقل أو بفكرة يمكن أن يحددها العقل .

وقد اقترحت في مقدمة هذا الفصل اقتراحاً يقول : إن الشعر الحديث يميل
إلى التضحية بالتنويع والانسانية في محاولته استكشاف اعماق التجربة الفردية .
والشعر الأنقى الذي تحدثت عنه هو في الحقيقة استكشاف لمشاعر الشاعر نفسه .
ولكن كما قال هازلت Hazlitt :

(والشعر المثير والمحرك للعواطف هو فيض من الجانب الخلفي والعقلي
لطبيعتنا ، اضافة إلى الجانب الحسي - وهو نتيجة للرغبة في المعرفة ، والرغبة في
العمل ، والقوة للشعور ، وعليه فلا بد أن يستهوي الأجزاء المختلفة من تكويننا
ليكون شعراً كاملاً) .

وإن الشعر الذي يترك العقل جانباً ، ويترك بحثه الدقيق وحوافز الشعور
الخلفي يكون اقل اثاراً وأقل تنوعاً وأقل انسانية ، وقل انعكاساً للانسان بأكمله
وفي ذروة خياله . وصور هذا الشعر ستكون صوراً متكلفة نابعة من تربة ذات
سماد صناعي من الاحساس. إنها غريزة الانتاج لكنها قصيرة العمر وغريبة
الاطوار . وإن افتقرت القصيدة إلى خيط التفكير الشعري الذي هو (فيض من
الجانب العقلي لطبيعتنا) ، فصور هذه القصيدة ستكون مهشمة ، وفوضوية ،

وصعبة الفهم بعلاقة صورها بعضها ببعض . وإن كانت القصيدة غير مثيرة ، قصيدة مكونة من صور صرفة ترسبت منها (الشواذب) العاطفية والحسية ، فتصبح (باردة وشفافة بالنسبة لحواسنا الحيوانية) ، اضافة إلى افتقارها إلى تلك القوة الموحدة - قوة الشعور التي وحدها ، كما رأينا في قصيدة « ديلان توماس » ، تستطيع أن تحل محل التفكير الشعري في صهر الصور التي تعكس الادراك النقي وضبطها ، اصف إلى ذلك ، إن هذه الصور قد تبدو عشوائية سمجة دون قوة متناسبة من الشعور لتشد بعضها إلى بعض . والنتيجة لا يمكن تجنبها ، بأن الخطرين اللذين يهددان الشعر النقي ، أو جميع الشعر الذي يتركز معناه بتعمد في الصور ، هما في الحقيقة خطر واحد . فسواء أكانت الصور قوية بمعناها وبصراع بعضها مع بعض تمزق النص ، أو كانت منقاة من الارتباطات الانسانية العامة بحيث لا يقرب منها خيالنا البسيط : في كلتا الحالتين ، تكون النتيجة واحدة - قصيدة لامعة بتفصيلاتها ، تنفذ عميقاً بإيجاءاتها الآنية ، ولكنها غير مقنعة على وجه العموم ، قصيدة ناقصة : وكتلة من الصور المهشمة .

رَفْعَةُ وَلِيدِ الطَّائِي

الفصل السادس

اللهو الخالد للروح الخالد

يبين السيد مدلتون مري في مقالته عن المجاز « إن البحث في المجاز قد لا يمكن تتبعه بعيداً دون أن نقاد إلى حافة السلامة العقلية ». وهي فكرة لا بدّ أنها خطرت أكثر من مرة للقاريء الصبور لهذا الكتاب . وعندما ننغمس في الحياة الغامضة للصورة الشعرية فذلك عقوبة لمحاولتنا سبر غور الصورة بامعان والطوف على سطحها ، والعزاء الوحيد لنا هو أن الشعراء كانوا هناك قبلنا . ولكن ألا يزالون هناك ؟ أو بالأحرى ، كم منهم لا يزال هناك ؟ وكم يصح القول بأن لبّ القصيدة وقيمتها هما في مصدرها اللاوعي وفي تأثيرها على المستويات اللاواعية للقاريء ؟ إنني اتردد في الولوج إلى هذا المجال - المجال الذي ما زال قيد التخطيط ولا يستقر حتى الآن ، ولكن لا بدّ من ولوجه ، إن اردت أن اثبت حجتي بأن القصيدة الكاملة هي صورة كاملة ، أو قد تكون كذلك .

قبل أن ننزل في البئر يحسن أن تتأكد من شد الحبل بقوة إلى شيء ثابت في اعلاه ، وسأستشهد بكلمات البروفسور لفنكستون لويس Livingston Lowes لأشد نفسي إليها بقوة :

(قد ننسى ، ونحن نتبرم بالحقائق البديهية الدائمة عن التشبيه والمجاز كزخارف شعرية ، الحقيقة الحافلة بالمعاني عن حتمية الصور ، الحتمية المغروسة والثابتة في طبيعة وسيلة الشاعر ، - اللغة - مثلما يلزم الزمن المسرحي ضروريات الوسط الدرامي أو مثلما يلزم الشكل المنظور قيودَ السطح المستوى .)

هذه مقولة تتسم بالانزان الجيد وذات اثر لأنها تأتي من ناقد تتبع بذكاء في كتابه (الطريق إلى زانارو) كيف أن اللاشعور استلم وامتص وجمع واعطى الصور في قصائد كولردج . فالصور كما يقول ليست مجرد زخرف بل هي جزء لا يتجزأ من الشعر . ولكن لماذا تجعل طبيعة وسيلة الشاعر . أي اللغة ، الصور محتومة لا يمكن تجنبها ؟ إن اللغة المجردة من الصور كما اظن غير وافية للتعبير عما يريد الشاعر قوله . ولكن ما الذي يرغب الشاعر في قوله ؟ وبسؤالنا هذا ننتقل من المفهوم الحقيقي ولو أنه جزئي إلى التصوير كصفة ملازمة للغة نحو مفهوم هذه الصور كدالة من دالات الفكر الشعري . فالشاعر لا يستطيع الوصول إلى حقيقة تجربته الخاصة إلا بطريق دائري . بالاستعمال غير المباشر للغة ، يريد أن يتخلص من شيء في ذهنه (ودفعه فطبع حول قلبي ، اشبه بعبد الخلود) . وليس هذا العبد مملأ ميتاً من ذكريات مفككة ، ولو كان كذلك لتخلص منه بمراجعتة لطبيب نفساني أو بكتابة سيرة حياته : إنها ذكريات معقدة تراكمت لا شعورياً وتحتاج إلى أداء فعال لأنه بتراكمها خلقت أو ساعدت على خلق حقيقة أكثر شمولية مما تقدمه كل من هذه الصور على انفراد .

وفي مقالة ظهرت في (كتاب السبت) The Saturday Book ، ١٩٤٥ ، اعطى السيد ستيفن سبندر Stephen Spender وصفاً قياً لطرائفه الشعرية . وهذه القطعة منها تصور ما كنت اقله . فبعد أن يرينا الخطوط العريضة الأولى لقصيدته (منظر بحري) يعلق قائلاً :

« من الواضح أن هذه الأسطر هي محاولات لرسم الخطوط العريضة لفكرة متواجدة بوضوح تام في أحد مستويات الذهن حيث تتملص من محاولة الشاعر للتعبير عنها . في هذه المرحلة تكون القصيدة كوجه قد تستطيع تصويره بوضوح في عين الذاكرة ، لكننا بامعان النظر فيه أو بمحاولة استخراج سمة بعد سمة يبدو كأنه قد اختفى » .

« فكرة هذه القصيدة هي تخيل للبحر . ويعتقد الشاعر بأنه إن تمّ

التعبير عن هذه الرؤيا بوضوح ، فستكون لها أهمية ما . الرؤيا هي البحر الممتد تحت منحدر صخري شامخ . وفي أعلى المنحدر تتواجد حقول واسيجه نباتية وبيوت . خيول تسحب العربات في الطرقات كلاب تنبح بعيداً في الداخل ، اجراس تدق على بعد ، والساحل يبدو مثقلاً بالاسيجة النباتية والورود والبيوت والناس ، عالياً فوق البحر في يوم صيف جميل جداً عندما يبدو البحر كأنه يعكس أو يمتص الساحل . ثم الأمواج الصغيرة المنسوجة المتألثة في البحر مضطجعة تحت الساحل وكأنها أوتار فيثارة تسحر اشعة الشمس . بين هذه الأوتار يجم انعكاس الساحل . الفراشات تتطاير فوق الأمواج وهي تحسبها حقولاً من منظر طبيعي ارضي ، من حجر الكلس تبحث فيها عن الأزهار .

وفي يوم كهذا تبدو الأرض وهي منعكسة في البحر وكأنها تدخل في البحر أو ترقد تحته ، مثل قارة الاطلانطي . اسلاك الربابة تبدو وكأنها موسيقى مرثية تمزج المنظرين الأرضي والبحري .

هكذا يصف السيد سبندر مراحل الصور التي بها تنشأ القصيدة مع نبرتها الحسية ، ثم يستمر قائلاً :

وإن نظرنا إلى هذه الرؤيا بطريقة أخرى ، نرى جلياً أنّ لها قيمة رمزية . فالبحر يمثل الموت واللانهاية ، والأرض تمثل حياة الصيف القصيرة وحياة جيل انساني واحد يعبرُ إلى البحر اللانهاية . ولكن دعني اقول هنا وعلى الفور إنه وإن كان الشاعر واعياً لهذا الجانب من الرؤيا فإن هذا تماماً ما لا يريد الشاعر أن يعبر عنه ، ولا أن يكون مهتماً به كثيراً . إنّ عمله اعادة خلق رؤيته تاركاً اياها لتعبر عن مغزاها بنفسها) .

وكان السيد سبندر Mr. Spender في هذا الحقل واعياً تماماً من هذا ليسمح لنفسه بهذه الرؤية : (الأرض منعكسة في البحر) ، والساحل . . . مصور (فوق الرمال المتضلعة) - لم اجد هذه الظاهرة الطبيعة الملموسة بنفسى على الأقل ولكنني اقبلها في القصيدة برحابة صدر .

إن الصور المعينة التي تكون الرؤيا - الساحل ، الأمواج ، كأوتار القيثارة والأشعة والأوراد والفراشات - كلها راقصة من حركتها المتوافقة ببرز الرقص نفسه ، الرقص هو « القيمة الرمزية » للرؤيا المقابلة بين البحر والأرض ، الموت والحياة ، الخلود والزمن : إنها حقيقة ، إن الانسان لا بد أن يموت - وهي إحدى الحقائق العامة التي تخصب الشعر باستمرار والتي يجازيها الشعر بحياة جديدة . هذا هو المعنى الذي اقصد به أن القصيدة قد تكون صورة كاملة مكونة من عدة صور ثانوية . والسيد سبندر يدافع عن الممارسة الشعرية الحديثة وهو يقول إن على الشاعر أن يتجنب الافصاح أو الاهتمام الكبير بالحقيقة العامة أو المغزى . رأينا أن الشاعر الحديث غامض وضمني في طريقته : وعقيدته هي أنه (إن افصح عن الرؤيا بوضوح فستكون ذات أهمية) - إذا كانت الصور المعينة في القصيدة صادقة التعبير عن الرؤيا فحقيقتها العامة ستثبتها كصور اساسية . وإن قبلنا هذا ، فنكون مخولين للحكم على القصيدة بالدرجة التي بها تظهر فيها حقيقتها العامة ، وهل سيكون هذا آخر اختبار - اختبار ذاتي - كما ادرك تماماً - لتكامل القصيدة ؟ وبهذا السؤال في ذهننا ، يكون من المفيد أن نغمن النظر في النسخة النهائية للقصيدة التي بحث السيد سبندر خطواتها الأولى بوضوح :

[في بعض الأيام يضطجع البحر السعيد
كقيثارة لم تمسها الأصابع ، تحت اليابسة
والأصيل يذهب كل الأوتار الصامتة
فتحول إلى موسيقى تخطف الأبصار !
وعلى الممرات كالمرايا ، بين تلك النيران المنسوجة بدقة ،
الساحل محمل بالأوراد والبيوت وابراج الكنائس
في المياه ، ينعكس فوق الرمال المخططة .
النشوة اللازوردية للهواء تتعب ،
وتنهدة ، كتنهدة النساء ، من داخل اليابسة
تمسد الأوتار المهترزة بيد ظلييلة

مرسلة فوق الأمواج صرخات طير حادة ،
جرس ، لهاث ، من مناطق مخفية بعيدة :
وهذه عميقة كالمرساة ، تطمرها الموجة المذهبة

ثم ، من الساحل ، فراشتان ، متايلتان ،
كوردتين ضاليتين متلازمتين ، تمران فوق الساحل الدافيء
وعلى وجه المحيط تبحثان في اقبية الملح
عن ازهار الزبد تنمو في السماوات المنعكسة
انهما تفرقان . الشهود يدركون
اجنحة كهذه تتمزق في تضحية طقوسية .

يتذكرون البواخر - الكنوز والمدن
ابطال اسطوريون ، مريشون باللهب كأكداس محترقة ،
والذين يومهم المجنح الجسد كان تلك الجزيرة الحائرة
التي ابتلعها البحر الأزلي . ونقودهم وعيونهم
التوت بتيارات رغبات الأمواج ،
خلال المياه القوية المحبة قلما ترى
حيث ، تجد فوقهم ، يتنهد القيثارة مع تنهداتهم [.

والآن قد يقول القاريء البسيط (نعم ، إنها قصيدة جميلة : صورها
تبهجني وتحركني : ولكن اين هودور الرمزية ؟ - لا ارى أية حقيقة عامة عن الحياة
والموت فيها ، لا ارى إلا الساحل ، والأمواج ، والأوراد والأجراس
والفراشات) .

وهذا مفهوم تماماً كما يجب أن نجيب : ولكن يصدق القول بالمثل إنك لا
تستطيع رؤية الريح ، وما تراه هو عدد من المؤشرات - ترى قمم الأشجار
والدخان والأعلام وهي تؤثر كلها إلى الاتجاه الذي تسير فيه الريح . بالطريقة

نفسها تكون - صور القصيدة الجيدة موجهة لخدمة حقيقتها العامة - حقيقة قد لا يفصح عنها بوضوح في القصيدة ، وقد لا يستوعبها الشاعر نفسه . وقصيدة (منظر بحري) للسيد سبندر تعد مثلاً لذلك . فعندما نفحص صورها نراها تؤثر كلها إلى طريق واحد : الساحل منعكساً (يتيه في المياه) : تنهده من الهواء تحمل معها من داخل اليابسة جلية (تتلاشى في الأمواج المذهبة) ، والفراشتان تنجذبان نحو البحر . فإن هناك قلوب المشاهدين تتجه نحوها ، فيتذكرون « البواخر ، والكنوز والمدن ، أبطال اسطوريون » ، الذين (يومهم المجنح الجسد) طواه البحر . كل هذه الصور اللفظية - وهنا قد تكتشف قانوناً للصور - ليست إلا شيئاً أكثر من صور لفظية وإنها تصبح صوراً بلاغية ذات علاقة بالحقيقة العامة .

هنا القاريء البسيط - وهو انسان عاقل - قد يقاطعني قائلاً : (نعم ، ذلك حسن من الناحية النظرية . ولكن في التطبيق - كما في قصيدة سبندر - لا ارى إلا صوراً تتحرك في اتجاه واحد ، وكل شيء يتحرك نحو البحر ولدى كلمة سبندر عن ذلك إذ إن البحر يمثل الموت والخلود وحكمتك محصورة في أن هذه هي إحدى الحقائق الشعرية العامة) .

ويبدو أنه لا بد من تأييد هذا الاعتراف . فلا نستطيع أن نجزم بالاخلاص بأن حقيقة عامة تظهر من هذه القصيدة في شكل يميزه القاريء ، ومع ذلك فاني مقتنع بأنها قصيدة جيدة . هل تفرض حقيقتها العامة نفسها علينا بطريقة أخرى غير طريقة خروجها إلى حيز الوجود تحت ضوء الادراك الواعي ؟

عند هذه النقطة علينا أن ننزل بأنفسنا بحذر إلى الأعماق في البشر حيث الظلمة وحدث القاريء البسيط قد يكون بجودة حدسي أنا . فالصور ، كما قيل لنا ، عبارة عن ذكريات اثمرت في الظلام . إن قسماً من الشعراء قالوا لنا ذلك . وقسم منهم ذهبوا إلى أبعد من ذلك ، فقال كيتس بأن الشعر (يجب أن يكون بالنسبة للقاريء تعبيراً عن افكاره العليا ويظهر قريباً من التذكر) .

وقال كوفنتري بامثور :

(اعظم مهمات الشعر أن يثير في قرائه الصرخة ، صرخة الطبيعة
وصرخة الدين : « لا تدع قلبي ينسى الأشياء التي رأيتهما رأي العين) .

وفي المقالة التي اشترت اليها في اعلاه ، يكتب السيد سبندر :

(قد يصدق القول إن قلنا إن الذاكرة هي ملكة الشعر لأن الخيال
نفسه يعد ترويضاً للذاكرة . فلا يمكننا أن نتصور شيئاً لا نعرفه مسبقاً
وقابليتنا للتخيل هي قابليتنا لتذكر ما خبرناه مسبقاً ونطبقه على موقف
مختلف) .

ويجب ملاحظة العبارة الأخيرة لأن خبرة الشاعر يجب أن تطبق بخيال على
موقف مختلف وفي الشعر تعد الذكريات مجازات يعطى لها وزن الصور ،
وعمقها .

فما هذا (الموقف المختلف) عند الشاعر الذي يطبق عليه تجربته ؟ أولاً ،
إنه موضوع القصيدة - موضوع قد يعرض نفسه في شكل خبرة معينة ملموسة - أو
بغموض أكثر في عبارة جنينية معطاء ، كما رأينا هي البداية الواعية للقصيدة . وفي
كلتا الحالتين فالموضوع في هذه المرحلة كامن ليس غير وما يعطيه التحديد والوجود
المادي هي الطريقة التي بها تنجذب اشتات خبرة الشاعر الكلية والذكريات الخاصة
به إلى مجال الموضوع الكامن وبعد أن تنقل هذه الذكريات من نصها الأصلي وتعديل
حسب مقتضيات الموضوع تستعمل مجازاً وتظهر لنا على شكل صور والعملية
توضح من ناحية السبب الذي تصبح به الصور الخاصة والفريدة عند الشاعر
صالحة لدى القاريء . وكيف يرتبط هذا بالحقيقة العامة للقصيدة ؟ إن الموضوع
كما اعتقد هو التفسير الفردي للشاعر لحقيقة عامة - أو بالأحرى ، بما أننا اتفقنا على
أن الشاعر لا يكون واعياً للحقيقة العامة في قصيدة ما ، أو لا يكون مرتبطاً بها ،
ارتباط وثيقاً فيمكن القول : إن الموضوع هو حقيقة عامة تفسر نفسها خلال لغة

خبرة الشاعر . ومن الناحية النظرية ، إذاً ، يمكن أن يكون هناك مستويان من الصور في القصيدة : صورها المنفصلة التي لها علاقة بالموضوع ، وموضوعها الذي يصور الحقيقة العامة .

وأخيراً يبدو أننا قد وصلنا إلى قعر البئر ، وبجانبا القاريء البسيط يكرر (حسناً ، ما هي هذه الحقائق العامة ؟) . ويجب أن نقر بأنها مجرد أمر مُسَلَّم به . ويجب أن اكرر القول : أننا لا نقصد بالحقائق ما يقصده العالم أو الفيلسوف ، لأن الحقائق الصادقة ، أو المقولات المجردة المقنعة للذكاء - وهناك كثير منها يمكن وجودها في الشعر - يمكن تمييزها على حقيقتها هناك ، والحقائق الشعرية العامة من الناحية الأخرى يمكن تمييزها فقط من تأثيراتها العاطفية ، ومواضيع معينة تبقى مكررة في الشعر والشعر الذي نجده فيها يعد أجود أنواع الشعر وهو يحرك مشاعر عدد اكبر من القراء بعمق اكثر مما يحركه شعر آخر قد يكون بالجودة الفنية نفسها ، ويمكن تحليل ذلك بأن نفترض بأنه تحت كل موضوع ترقد حقائق ذات قوة غير اعتيادية ، وذات شمولية .

يمكننا أن نقدم النظرية مع ما سرده الدكتور يونك Jung عن التأثير النفسي للشعر كما لاحظتها الأنسة مود بودكن :

(الأهمية العاطفية الخاصة التي تملكها قصائد معينة - هي أهمية تمتد إلى ما وراء أي معنى معين منقول - تعزى إلى الاثارة في ذهن ، في أو وراء استجابته الواعية لقوى غير واعية يسميها « الصور البدائية ذات الطراز البدائي » وهذه الصور البدائية يصفها بأنها ترسبات نفسية لخبرات لا تخص من نفس النوع ، ، خبرات حدثت لا للفرد ولكن لاسلافه ونتائجها موروثه في تركيب الدماغ ، عوامل محددة مسبقة لخبرة فردية) .

(« آه ! ») يقول القاريء البسيط ، وهو بالأحرى خائب (ترسبات نفسية لخبرات من نفس النوع) ، التي حدثت لأجيال من اجدادنا . وإن ترجمت حتى إلى لغة بسيطة استطيع فهمها ألا يعني ذلك أن المواضيع الشعرية المكدسة -

الولادة ، والحب ، والطبيعة ، والموت ، هي افضل المواضيع للشعر ؟ حقاً ، من الأفضل للمرء أن يكون صريحاً تماماً ويعترف بأن ذلك هو بالضبط ما نعني . ولكن النقد يجب أن يعيشوا ، ونقاد الشعر يعيشون بصورة واضحة بالشروحات والتصنيف والتهديب والتحويل أو الانتقال بكياسة من هذه الحقيقة الأساسية الصريحة .

حاولت أن اوضح في الفصل الرابع الحاجة إلى العصرية والمطالب المتغيرة الملقاة على عاتق الشاعر من جانب التغييرات المتبدلة لهذه الحقائق أما الآن فسأقدم بعض الملاحظات للشاعر والقاريء . يوجد نوعان من الذاكرة ، فلك ذكرياتك الخاصة عن الطبيعة ، مثلاً - مناظر ارضية معينة ، واضواء معينة - وقسم منها متشابك بحالات نفسية عاطفية لا تسببها الطبيعة كما كان التطهير الريفى عن الشاعرة روسيتي مقترناً بساعة الألم : تحت تلك الذكريات الخاصة حسب هذه النظرية عندك أنماط بدائية معينة من الاستجابة للطبيعة مورثة عن اجيال لا تحصى من الأسلاف الذين راقبوا الفصول بحب وصبر وبأمل وخيبة .

وكما ذكر السيد جي . إم . تريفلان G. M. Trevelyan بكل وضوح :

(وجه أمنا الحية ، الأرض ، له لغة تستهوي ما في اعماقنا « اشياء غير مُعبّر عنها وقديمة » تبعث ذكريات عنصرية منسية وتنفتح وعداً غير واضح الشكل إلى نسل الانسان) .

والنماذج البدائية تبدو للشاعر بغموض وراء تجربته الحالية وذكرياته الشخصية وتؤثر بغموض فيه كما تؤثر عند وردزورث تلك :

[. . . الأشكال الكبيرة والعظيمة ، التي تعيش

مثل الناس الأحياء ، متحركة ببطء في مهب الريح

في اثناء النهار ، وكانت مقلقة لاحلامي] .

هذه النماذج في البداية لا يمكن أن تصبح مقالة في أية قصيدة إلا من خلال

رؤية الشاعر ، كما عند جيرارد دي نرفال Gérard de Nerval :

(الذي رأى صوراً بلاستيكية قديمة وهي تتحول بغموض واندفاع إلى شكل ما وقد رسمت نفسها واصبحت محدة وبدت كأنها تمثل رموزاً استطعت أن اتمسك بفكرتها بصعوبة) .

إنها بصمات محفوظة في الذاكرة العظيمة لاعداد لا تحصى من أنماط التجربة . مثل تلك الأعمال الخزفية المطمورة منذ عصور ما قبل التاريخ ، والتي لا يراها الانسان الواقف فوقها ومع ذلك فإن هياتها قد تلاحظ من الطائفة من الأعلى وهي لا تفهم إلا بواسطة رؤية فنية جمالية بعيدة وموضوعية .

وقد يبحث الناقد ليوضح تشكيل الفكر الذي به بايع الشاعر الذاكرة العظيمة والذكريات الشخصية العليا كما في صورة يرسمها هربرت ريد :

(قد نتصور اصقاع الفكر كمستويات ثلاثة بعضها فوق بعض فيها ظاهرة مشابهة لتغير في طبقات الأرض . وبالنتيجة تصبح الطبقات غير متصلة ومكشوفة بعضها على بعض في مستويات غير مألوفة وإن الاحساس بالذات يتصل مباشرة بـ « الهذا »* ، فيخطف من ذلك : « الرجل المؤثر » : شكلاً بدائياً أو بعض الترابط الغريزي بين الكلمات والصور أو الأصوات التي تشكل الأساس في العمل الفني) .

يذهب يونك هنا إلى درجة التمييز بين نوعين من الخلق الفني يسميها (النفسي والتخيلي) . والأول يستعمل (مواد مكتسبة من مملكة الوعي الانساني) ويبحث في التجربة الاعتيادية (مرفوعة من المستوى الاعتيادي إلى المستوى الشعري) ، والثاني ينبع من (خلفية الفكر البشري ولا يفهم كأول) ، وعن هذا الفن التخيلي يقول : (ينشأ من الأعماق اللازمية ، إنه غريب وبارد ومتعدد

* الهذا أو (id) : مصطلح في علم النفس ، يعني « الجانب اللاشعوري من النفس الانسانية ، الذي يعد مصدراً للطاقة الغريزية أو البهيمية عند الانسان ، وهو يقابل في المصطلح الاسلامي : « النفس الأمارة بالسوء » . (المترجمون) .

الجوانب ، شيطاني ومشوه) . ويجعل القسم الثاني من فاوست(*) وقصائد بليك في هذا الصنف . وأنا شخصياً لا اعتقد أن هذا التمييز يمكن قبوله أو الافادة منه لأن المرء غالباً ما يجد قصائد تتعلق ظاهرياً (بالتجربة الاعتيادية) ، ولكن هنا وهناك نرى شقوفاً خلال هذا الغلاف القشري لا تكشف اعماقاً لا يسبر غورها بمقاييس التجربة الاعتيادية ، لمحات من (تصوف لا يمكن للانسان الاتصال بها) .

وقد يكون من المفيد أن نقرب من هذا المجال (مجال اللاوعي الجماعي) كما يسميه يونك حيث البدثيات تخزن منه جهة اخرى . وفي الفصل الأول بينت أن هناك وجوداً لعاطفة جمالية تتميز عن عواطف اخرى لا علاقة لها مطلقاً قد تبعثها فينا القصيدة ، وقلت بأنها تنشأ من اشباع رغبة الانسان عن الأنماط من الكمال . والرغبة تستجاب كما يظهر في احدى المستويات ، بأحكام شكل القصيدة نفسها والآن يظهر سؤال من جانبي : إلى أي مدى ، في الحقيقة ، يعتبر ذلك من عمل اللاوعي التركيبي ؟ وثانياً إلى أي مدى يمكن أن تعزى العاطفة الجمالية لدى القارئ إلى احتواء القصيدة لاحدى تلك الحقائق التي نكون قد افترضنا وجودها في قعر البشر ؟

دعنا نأخذ المشكلة الثانية أولاً . الأنسة مود بودكن في كتابها (الأنماط البدئية في الشعر) وهو كتاب قيم في مجال هذه الدراسات ، تقول وهي تتحدث عن تجربة المأساة الشعرية :

(ما هي هذه القوة الروحية التي تتعلق بالشخص أو بمعنى آخر ما القوة الكاملة التي تجعل الشخص وأجزاء وتعابير ومنتجات منها ؟ ، إنني افترض (حسب وجهة نظرية اف . ام . كورنفورد) الفرضية النفسية،إن هذه القوة هي الطبيعة العامة التي يعيشها ويختبرها اعضاء المجموعة أو

* Faust : مسرحية شعرية مشهورة للشاعر الالماني كوتة (المتوفى ١٨٣٢ م) Goethe ، وتقع في طبعتها الالمانية في جزأين . (المترجمون)

الزمرة - والعاطفة الجماعية لدى المجموعة وفعالية هذه المجموعة) .

والآن لنضع إلى جانب هذا مقطعاً من (الوهم والحقيقة) Illusion and Reality للكاتب كرسنوفر كوديل حيث يدعي أن :

(. . . العواطف المتولدة سوية تستمر في انفراديتها بحيث أن شخصاً واحداً وهو يغني أغنية لا يزال يشعر أن عاطفته تهتز بالصورة الجماعية . فهو يظهر سلفاً ذلك التناقض الظاهري في الفن انسحاب الانسان من اقرانه إلى عالم الفن ، ليدخل فقط بعمق أكثر في اتصال مع الانسانية) .

كلا الناقلين يؤكد التجربة المشتركة أو العاطفة الجماعية وهما يؤشران إلى عالم الجماعة ، وهي غير متميزة بعد إلى افراد شعرت أنها واحدة واعطت نفسها في شكل اساطير خرافية . هذه العواطف الجماعية والمطمورة عميقاً في لا شعور القاريء المعاصر قد يثيرها الشعر إذا استطاعت القصيدة أن تضرب على الوتر الحساس : ولكن ، لأنها كانت مغموسة لقرون عديدة في بحر اللاشعور فقد كل منها نوعيته الغرزية فلا تظهر كرهية ، وكراهية ، وحب ولكن كاستجابة غالباً ما تتضمن مشاعر الادراك ، وهكذا تجعل القصيدة (تظهر تماماً كذكرى) .

هذه الاستجابة تسجل اشباعاً لرغبة الانسان للكمال فالفرد يصبح عن بعد على اتصال بالتجربة الجماعية ، وحقائق عامة شددت الانسانية سوية إلى الأبد . إنه (ينسحب من اقرانه إلى عالم الفن ، ليجد نفسه أكثر اتصالاً بالانسانية) - كلمات كودول التي تردد مقولة كوته (ننهزم من عالم الفن ، والفن هو حلقة الوصل مع هذا العالم) وبطريقة أخرى كذلك الكمال قد يحقق في الفن . فالأنسة بودكن تجد في النمط العاطفي للمأساة صورة الموقف الممزوج لكل انسان نحو نفسه :

(تجربة المسرحية المأساة ، تقدم في شخصية البطل شكلاً موضوعياً إلى نفسية الطموح الخيالي ، أو إلى النفس المحبة للقوة ومن خلال موت

البطل ، كذلك تشبع ما يقابلها من حركة المشاعر نحو استسلام
الادعاءات الشخصية وانصهار الذات في قوة اكبر هي « الوعي
الجماعي » .

وإلى هذا الحد إذاً ، ثم إن المأساة توفق بين العناصر المتنازعة في شخصية
المتفرج ، جامعة شكلها من ذلك النزاع مع نفسه الذي منه كما يقول ييتس يصنع
الشاعر شعره ، تأتي ثانية إلى فكرة الكمال - كمال فيه الصورة التي هي صورة الفن
ككل تندفع إلى ما يقابلها من صورة مطمورة عميقاً تحت وعي القاريء . فعندما
يقول ت . س . البيوت إن :

(. . . غاية كل اكتشافنا هي الوصول إلى حيث بدأنا ولنعرف
المكان لذلك الزمن الأولي) .

أو عندما يقول ييتس « كل السعادة تقوم . . . على ولادة جديدة بشيء لا
يشبه الشخص نفسه » ، ألا يقدمان أوجهها مختلفة للحقيقة نفسها - الانسان وهو
يتوق إلى الاشباع الانساني الذي يقابل الكمال في الفن ، ويقترب منه خلال
سلسلة متجددة من التجربة ؟

والقصيدة تجعلنا سعداء لأنها كشيء كامل يقدم لنا صورة جوفاء لرغبة
مستجابة ، فإنها تخلق فينا وهم الكمال . وخلال تجربتنا في القصيدة نولد من
جديد - لا ولادة كاملة حقاً ، لأن الكمال هو من امتيازات الفن في هذا العالم -
ولكن ، لأن وهم الشعر هو شيء خصب ، درجة أو درجتين اقرب نحو الكمال
الذي تطمح اليه نفوسنا . الأشياء الكاملة ، كما يقول نيتشه Nietzsche ، تعلمنا
الأمل .

دعنا الآن نلتفت إلى المشكلة أي كيف أن الكمال الشكلي في القصيدة يعزى
إلى شيء غير المهارة الفنية عند الشاعر وإلى أي حد قد يقوم على عمل اللاشعور.
الشاعر لا يستطيع أن يدفع اللاوعي إلى مسوى عمل الحرفة الفنية . ولكن إن

اعتقدنا ، كما يجب أن نفعل أن المهارة الفنية هي خاوية لا طائل تحتها ما لم تطابق تكاملاً أعمق في الشعور والفكر والصورة والموضوع ، فإننا ملزمون أن نستفسر عن طبيعة التعاون بين الوعي واللاوعي ولحسن الحظ - فالتحقيق في ذلك مهمة صعبة جداً - علينا أن نعطي دراستين نقديتين لهما علاقة بقصيدة انكليزية مشهورة من هذه الناحية .

تتبع لفنكستون لويس في (الطريق إلى زانادو) وعدداً كبيراً من الصور في (البحار العجوز) إذ تتبع هذه الصور في مصادرها في كتب الرحلات والعلوم التي قرأها كولردج ، فهو يظهر أن اجزاء معينة متفرقة من المعرفة ، ذكريات من قراءات كولردج ، أصبحت ذات علاقة في اللاوعي لتظهر كصورة (للماء المسحور) في خيال السفينة مثلاً ، أو صورة افاعي الماء التي تلاعبت حولها . والآن نستطيع أن نقول بكل ثقة إن تكامل هذه الصورة يجب أن يُعزى إلى مهارة الشاعر في اختياره الواعي (لأحسن الكلمات في افضل ترتيب) ، فلا يمكن لأية مهارة فنية أن تنتج بنفسها هذه الصور ، إن صوراً كهذه هي صور قوية لأنها تمثل كما تقول مس بودكن ، « أهمية بعيدة المدى مركزة كقوة وراء أي مقطع أو سطر معين » ، وهذا التركيز في المعنى العاطفي يبدو أنه يحتاج إلى عملية تنسيق بها تعد المهارة الشعرية آخر مرحلة واعية .

ونسأل انفسنا إذاً كيف تجتمع الذكريات نفسها في اللاوعي ؟ فإن كان اجتماع هذه الأجزاء من المعرفة في ذهن كولردج لم يكن محض صدفة ، فهل نستطيع التوصل إلى مبدأ فعّال يؤدي إلى الترابط الشعري ؟

وعندما نتفحص (البحار العجوز) نرى أولاً موضوعاً - قصة سفينة تبحر من الأطلسي إلى الجنوب حول امريكا فتنساق نحو اكاداس الثلج في المنطقة القطبية الجنوبية ، وتسيرها الرياح التجارية نحو الباسفيك وتهدأ أخيراً في المنطقة الاستوائية وهكذا . هذا الموضوع لم يكن كما هو واضح غير هيكل يمكن اهماله بعد أن ساعد في اعطاء القصيدة التركيب من حيث الشكلي الخارجي . فان كانت

قصيدة (البحار العجوز) مجرد قصة حول سفرة بحرية ، مع أننا نفهم كيف أنها جذبت مواد صورها من مصادر متفرقة عديدة لاستحالة تفسيرها لعمق استجابتنا لهذه الصور . ولكن تحت موضوعها يوجد موضوعاً هادفاً ، ولقد اشرت إلى هذا الهدف في الفصل الأول : جريمة ارتكبت بحق احد مخلوقات الله - جريمة نكراء لأن طير النورس كان يبحث عن ملاذ في السفينة وكان ضيفاً لدى البحار . والنتائج المترتبة على هذه الجريمة لا تقع فقط على مرتكب الذنب ولكن لدرجة ادنى على زملائه . وبلي الجريمة فترة قاتلة ومقرفة ، فالبهار لا يستطيع أن يبدأ التكفير عن جريمته ضد الحب إلى أن يشعر بالحب ثانية - والتكفير يبدأ عندما يشعر بأنه واحد لا يتجزأ مع افاعي الماء ، ولكن الجريمة لا يمكن ازالتها بل يمكن التكفير عنها بمعاناتها خيالياً . والآن ماذا يمكن أن يتساءل ؟ ولكن هذا يعني أنه عندما يرمي شخص واحد طيراً فإنه يصيب كل الخليقة ، وإن المسؤول لى لكل عمل ونتائجها تقع لحد ما على كل فرد ، إننا نحن جميعاً - الأحياء والأموات - اعضاء مرتبطة . كولدج نفسه يعطي شاهداً عندما يقول : إنه (من أحب الانسان والطير والوحش كثيراً ، فقد صلى صلاة حقيقية) . والحقيقة أنه بعدئذ ندم على هذه الأسطر ولكن ذلك يفندنا كشاهد على موضوعه ، وإنها فقط تعني أنه شعر بارتكاب خطأ فني عندما افصح عن الموضوع كمغزى ادبي واضح .

وأرى أن حاجة الشاعر لادراك الموضوع ادراكاً كافياً بالصور التي ينبعث منها ادراك يعمل أولاً خلال اللاوعي - ثم خلال مراحل الوعي - هي التي تؤدي إلى ترابط الصور . ولكننا إذا لم نقبل هذا ، أو جعلنا الموضوع المعين الذي نسب إلى (البحار العجوز) موضوعاً بعيداً جداً عن تفسير القوة البدائية التي بها يعطي صورة تهزنا ، فسنبعث آنذاك عن مصدر ما تحت الموضوع أو عن حقيقة عامة اقدم واكثر جاذبية واكثر شمولية .

الآنسة مود بودكن تقترح أن هذا المصدر في (البحار العجوز) يعد ولادة جديدة للموضوع القديم البدائي . فلنوجز رأيها باختصار : من بين الارتباطات

الشخصية التي رأت بها (بودكن) القصيدة اعتقادها بأن أكثر الحلقات وضوحاً هي الحلقة بين المقاطع التي تصف الريح تهب بعد الهدوء دافعة السفينة نحو الوطن وبعد (لحظات من الفعالية العقلية المتشوقة الآتية بعد فترات من جهود مبشرة متوترة) نرى في القوة الخاصة لهذه المقاطع رمزاً للخبرة الروحية لدى الشاعر ، لأنه (بامتلاك هذا الميل نجد في الأشياء الطبيعية تعبيراً عن الحياة الداخلية ، أحسن كولدرج في الريح وهدوئها الرمزي رموزاً للحالات المتضادة التي عرفها بحدة من النشوة والخمول الممل) . والربط السحيق في القدم بين الريح وانفاس الحياة والروح هو مغروس كما هو الحال في اللغة ، لا يحتاج إلى توضيح أكثر من هذا . وإن صور الركود والكساد في القصيدة ليست أقل وضوحاً ولكن ، كما تبين هذه الناقدة أنها تمثل عنصراً ضرورياً في محنة البحار وفي نغمات المد والجزر الروحي التي ترمز إلى هذه المحنة : الأشياء القذرة التي زحفت سيقانها نحو البحر القذر ، ولأول وهلة تبدو صوراً منفرة عن الركود تحمل معها بذرة الحياة الجديدة . إنهما أفاعي الماء ، عندما يلتفت قلب البحار إليها ، فإنه يشفي غليله والريح تستيقظ والسفينة تتحرك وتحت هذا النمط من الصور ترى (الأنسة بودكن) عملية شاملة لها مجموعة كبيرة من الشواهد في الطقوس البدائية وفي الكتابات الخيالية وفي التجربة الدينية - العملية التي بها تنسحب الروح إلى حالة من الخيبة الواهنة ، أو حالة من الفتور ، كبداية حياة جديدة مارة بفترة من الانطواء قبل الانفتاح ، كرة أخرى بحيوية جديدة أو نازلة إلى الجحيم لتصعد مرة أخرى إلى السماء . هذا هو المولد الجديد للموضوع البدئي الذي تجده هذه الناقدة في (البحار العجوز) .

واحِب أن اضيف بعض الملاحظات الخاصة . أولاً عندما كنت أتأمل موضوع الكتاب هذا ، خطرت لي صورة عابرة كرمز للصورة الشعرية نفسها : كانت دوارة أو دوامة على سطح البحر الهاديء ، وكان انطباعي أن هذه الدوارة ستقودني إلى كهف تحت البحر ثم سيلفظني البحر ثانية إلى السطح ولا حاجة إلى تأكيد كيفية تطابق هذه الصورة بقوة مع مولد الرمزية التي تتبعها الأنسة بودكن

في مقالاتها التي ما كنت قد قرأتها أو عن كيفية تصويرها للنظرية التي لم تشكل بوعي آنذاك في ذهني والقائلة بأن القصيدة قد تكون بحد ذاتها عملية ولادة جديدة للشاعر وللقاريء على السواء . ثانياً ، يجب أن اضيف إلى دليل الأنسة بودكن القوي الذي يتمثل في قصائد فرهارن، النمط الصوري في قصيدة فاليري (المقبرة البحرية) هنا مرة أخرى يدفع الشاعر مقطوعته الروحية خلال العدم وخلال الجحيم ، إلى حالة فعالة من الحياة الثانية ولأول وهلة فان فاليري يخضع إلى تأثير الموتى ويضطرب للعدمية ويشعر ب :

[أن الحياة واسعة عندما يكون الانسان سكران من العدم] .

ثم يرى أن مجرد التفكير بالموت كرحم ومسكن هو وهم ، الموت هو الموت ، « جمجمة خاوية ، ابتسامة دائمة » ، وإن الدودة تقتات على الأحياء لا الأموات فتراه يثور على وهمه ، وهذه الثورة ، هذا الرجوع إلى الحياة ، يشار اليه بأهمية بصورة الريح العاصفة :

(تهب الريح ، يجب علينا أن نحاول أن نعيش) .

إن نظرية البدئية طبعاً تحتاج إلى التأمل أكثر من هذا . ولكن نستطيع على الأقل أن نتفق بأنه إن كان أي شيء في فكرة الخلق فان محفزاتها كان لها استجابة خاصة عند كولردج ، لأن التجمع العاطفي لهذه الفترة يطابق الايقاعات العاطفية للطبيعة الجنوبية الكثيفة وإني شخصياً اجازف لأقول : بأن وجود النموذج البدئي أو الأصلي يحول خيال الشاعر نحو مجموعات عامة معينة وأشكال من الصور وقد يرمز إلى حقيقة عامة تكشف عن نفسها خلال موضوع (البحار العجوز) فتعطي صور القصيدة إسناداً عاطفياً أكبر . نظرية النموذج البدئي أو الأصلي طبعاً تضلل الشاعر ، لأننا إذا كنا نرث (الذاكرة العظيمة) حقاً ، وهذه الأنماط العاطفية الكامنة فيها ، فعمل الشاعر سيكون دائماً أكيداً لأن جزءاً من فكر الانسان يتغذى دوماً على الشعر ، ومن المناسب أن نجيب عن هذا السؤال : - أيستطيع الشاعر أن يعيش في العالم المعاصر ؟ ولكن الناقد يجب أن يقاوم الأغراء

لينفخ في نظرية محبة إلى مقاييس لا معقولة ثم يتركها سائراً إلى داخل الغرفة .

فدعنا نلتفت إلى موضوع القصيدة كصورة كاملة . ولعدم وجود صورة تصور نفسها فإن اردنا القصيدة أن تكون صورة كاملة فإنها يجب أن تمثل شيئاً كاملاً من نوع ما، والآن توجد بوضوح قصائد عديدة يعزى كلها إلى وجود غمط كامل من خبرة نفسية ، ترجع جذورها إلى مولد النموذج البدئي . ويمكن أن نوسع حقل الحقائق العامة لتشمل كل نموذج عام من الاستجابة العاطفية للتجربة . وقد نشيز إلى قصيدة غنائية محظة :

[خذي ، أواه خذي بعيداً هذه الشفاه

التي اقسمت قسماً كاذباً

وتلك العيون ، فجر النهار -

أضوية تخفي الصباح

ولكنّ قبلاتي تعطي ثانية

شواهد للحبّ ولكنّ دون جدوى] .

وقد نقول إن هذا الكمال فيها يأتي من احتوائها التام على حقيقة عامة :
لآلاف السنين. كان العشاق وهم يغدر بهم من جانب عشاقهم ، يتمزقون بين
الرغبة ليتخلصوا كلياً من العذاب ، والرغبة لاسترجاع ذلك الجزء منهم الذي
اعطي دون استرجاع كما يظهر إلى الحبيب ، فنسمع في انشودة شكسبير صرخة كل
انسان اقعده الحب الفاشل وهو يأمل أن يصبح سليماً ثانية . وفي قصائد مثل
هذه حيث التجربة الانسانية اصبحت غير شخصية ، من السهولة أن نرى كيف أن
حقيقة عامة يمكن أن تعمل . ولكن ماذا نقول عن قصائد إن وجدت فيها حقيقة
عامة فإنها على ما يظهر مغلفة بخبرة الشاعر الفردية واستجابته وهي خاضعة لهما ؟
ماذا ، إن خصصنا بجعل قصيدة توماس هاردي (إلى طفل فقير غير مولود) قصيدة
كاملة :

[لا تتنفس أيها القلب المخفي ، توقف بصمت ،

وقبل أن تدعوك ساعة ميلادك ،
نم النوم الطويل :
كتلة من الموت
عذاب يحيط بنا وسنون ،
وشبح الزمن يَقلب اغانينا إلى مخاوف .
اسمع كيف أن الناس يتزاحون ويتنهدون ،
والضحكات تخفت والتحيات تموت :
الآمال تتضاءل ؛ نعم
والايمان يزول ،
الحب والحماس يتخدران ؛
إنك لا تستطيع اصلاح هذه الأشياء إن انت اتيت .
ولو اصغت اذن الأرواح في الرحم ، إلى
قبل أن تفتح خارطتهم الأرضية ،
وكانت لك الحرية
لتكون أو لا تكون ،
لقلت لك كل ما اعرفه ،
واعطيته لك : فهل تقبل حياة كهذه ؟
وعد لا جدوى فيه ! لا تلميح مني الآن
يطير اليك : إلى ادراكك المغلق
لا استطيع التوضيح
خطة الحياة القادمة .
إنك ستقوم بالمجيء جاهلاً
حتى لو أن السماء تتساقط ناراً ودماً والأمم تهتز .
يا ليتني يا عزيزي اجد بقعة مغلفة

من سهول الأرض الواسعة حيث لا
دمعة واحدة ، ولا ألم ،
تعكر صفو الهدوء .
ولكنني ضعيف مثلك ، وأعزل ،
لا شخص يمكن أن يغير النصيب العام لأمر خاص .
فيجب أن تأتي وتذعن وكذلك نحن -
غير المتعقلين ، المتفائلين ، غير العاملين -
وإني آمل لك
الصحة والحب والأصدقاء والفرص
كاملة لك ؛ تستطيع أن تحلم بأنك ستجد
افراحاً قلما نالتها الانسانية .

من الصعب أن تأتي قصيدة أكثر اختلافاً في نوعيتها عن تلك التي بحثناها في
هذا الفصل : من (الملاح العجوز) أو قصيدة شكسبير الغنائية أو قصيدة سبندر
(المنظر البحري) . هذه القصيدة لها ردي قلما تحتوي على صورة مفردة واضحة
لتهز مشاعرنا وتجعلها تتحرك . إنها سلسلة من المجردات ومع هذا فالمجردات تحوي
كل القوة للصور الشعرية العميقة فتلمس القلب وتوسع من تعاطفنا . وتطورها
يبين في كلا الجانبين فوهات فاعرة من الابتذال والاحتمالات لا تنحدر إليها القصيدة
للمحظة واحدة . فما هي هذه القوة التي تخلق الصورة حيث لا صور والتي تطغى
بتفوق على ما هو واضح وعاطفي ؟ يمكن أن نقول إنها قوة الحقيقة العامة - التعبير
الانساني الآني لشعر يستسلم له الجميع أحياناً :

[إني أقدر نصيبك عالياً
يا من لم تولد ابداً ؛
فنصيبك ما هو آت : ما أن تولد ، تموت
وتختفي ثانية على النور] .

(سوفوكليس - ترجمة « هاوسمان » إلى الانكليزية) .

ولكن هذا قد يكون توضيحاً جزئياً فان حقيقة عامة تستطيع أن تنتج شعراً بهذا التنوع في خياله واتجاهه الخلفي كما هو الحال في كورس سوفوكليس .
وقصيدة هاردي تعد ذات فائدة عملية ضئيلة للنقاد .

ودعنا نعبر عنها بهذه الطريقة . الكورس في سوفوكليس يتأمل شخصاً
مأساوياً أوديب رجل متهم غلبته الأيام الشريرة وعصفت به رياح القدر الأربع .
رجل وصل - (العمر الذي تتضاعف فيه الأحزان تحت السماء) . من هذه
الكلمات تأتي صورة حالة الانسان ، وتشاؤم كامل في الطبيعة البشرية مشدوداً إلى
ذلك الشخص الذي يمثلها رغم وقوفه دائماً خارجاً عنا وبعيداً فوقنا . ولكن ما هي
الصورة التي تشكلها قصيدة هاردي ؟ إنها بكل تأكيد ليست صورة طفل فقير لم
يولد ولا هي صورة حالة الانسان ، ما نأخذه من هذه القصيدة ولا شك في ذلك
ابداً ، هي صورة توماس هاردي نفسه ، أو إن اردت أن تصفها هكذا : صورة
لشهامه تكشف لنا اعماق الرقة (يا ليتني أنا يا عزيزي اجد بقعة منعزلة في الأرض
الواسعة) شعر بها هاردي دون كثير من الناس والشعراء . إنه التعاطف مع كل
المخلوقات المسحوقة والمهجورة سواء أكانت حيواناً أم انساناً والتي تميز بها هاردي
دون غيره من الناس وكذلك تصور تدفق طوعي للأمل فوق الأرض الخالكة والذي
يظهر كذلك ما يكمن في ذهن هاردي . حقاً في شعر هاردي ، لا يمكن فصل الشعر
والخيال عن الشخصية . في شعره نفحات من الحلاوة الفريدة من تنوع الطبيعة
والبساطة والدفء والشهامه التي شهد بها كل من عرفه .

والأمانة هي دائماً تعبير خطر في النص الأدبي ، ولكنني لا اعرف اية كلمة
اخرى للقوة التي وفقت في شعر هاردي بين المشاعر المتضاربة ووحدت المادة الثرية
الميتة التي استعملها غالباً . قد لا نجد السذاجة المألوفة في شعره محببة ومقنعة لولا
أنها تُبعث مباشرة من البراءة في شخصيته . قصائده متكاملة لأنها قصائد انسان
متكامل . قصائد خيال لا يمكن فصله عن الشخصية ككل . فقصيدة مثل (طفل

فقير لم يولد) هي قصيدة شخصية خاصة لا لأن صفات هاردي Hardy الشعرية مطبوعة في كل سطر منها بل لأنها صورة تامة لشخصيته .

والآن ، إن تقبلنا كل هذا فيجب أن نعدل نظرتنا للشعر الشخصي وفكرتنا عن الصورة الشعرية . ويبدو أنه يوجد نوع من الشعر لا يبحث فيه الشاعر في جذور تجاربه ولا يغلف فيه نفسه بأحاسيسه المتنوعة ، ولكنه ينظر بحرية إلى الامام نحو الوضع الانساني ، فيعطينا دون أن يدري صورة خلاقة عن نفسه من غير وعي طبعاً ، لأن صفة مثل هذا الشعر هي الموضوعية التامة - وهاردي كان متواضعاً جداً فلم يتصور الطفل الفقير كشاشة بيضاء يرى عليها تجاربه الخاصة ، صورة ابداعية لأنها تخلق فينا فهماً أوسع للفضائل الانسانية التي تلد منها هذه الصورة واستجابة عاطفية معها . ولدى توماس هاردي فضائل تجلب حقاً إلى ذهننا الشاعر بليك Blake في أبياته :

[إلى الرحمة والحسرة والسلام والحب
كلها تبتهل في احزانها ،
وإلى تلك الفضائل من البهجة
يقدمون شكرهم
لأن للرحمة قلباً إنسانياً
وللحسرة وجه إنسان
وللحب الشكل الانساني المقدس
وللسلام الكسوة الانسانية] .

هذا النوع من الشعر الشخصي هو عكس ذلك الذي تعودناه الآن - الشعر الذي ينظر إلى الداخل ، ليجد صوراً نافعة للعالم الخارجي وقوية بالكفاية لتضيء امامنا الطرق الملتوية . الثاني هو في الواقع اكثر شيوعاً واكثر قرباً ، نوع من الشعر غير الشخصي ، باستثناء المعنى المحدود الذي فيه اية قصيدة يمكن أن يقال إنها تقدم شيئاً عن الشخص الذي نظمها . النوع الأول - الشعر الشخصي الحقيقي - قد

خيمت عليه سحابة الآن : فأننا ندين الشعراء الجورجيين ، مجتمعين ، على أساس انهم كتبوا عن علاقاتهم الشخصية بالأشياء التافهة وعليه فان قصائدهم هي تافهة^(١) . ولكن الحكم يفتقر إلى المنطق اكثر مما يفتقر إلى التلطف في الحكم على الآخرين فلا موضوع يبقى تافهاً عندما يدخله الخيال الشعري . فالسؤال هو ألا يجب أن يوجد اليوم شعر ينظر إلى الخارج موجهاً عينيه بامعان نحو الشيء في العالم الخارجي ومتأملاً بعاطفة هذا الشيء ليرى اخيراً قيمته ودوره الضروري في نظام الأشياء ، فيعكس عليه صورة من الفضيلة الانسانية بصورة موضوعية ؟

فإن كان للشعر أن يقوم بعمله الحضاري فهذا النوع من الشعر هو ضروري لأنه بدونه ، تبقى العواطف الخلقية والعقلية التي تميز الانسان كحيوان اجتماعي ، تفتقر إلى الصور ، والشعر نفسه عندما يكون مفصلاً عن العواطف يبقى ناقصاً ، ويشعر بعضنا أن عالمنا ليس عالماً يجدر بالشاعر أن يتأمله .

ولكن السيد امپسن Mr. Empson كتب مرة :

[كل هذه الأحلام الكبيرة التي يعيش فيها الناس طويلاً جداً
هي كفوانيس سحرية في دخان الجحيم
هذا إذاً هو حقيقي - كما عانيت
زجاجة مصبوعة صغيرة شفافة] .

والحقيقي هو الزجاجة المصبوغة وهي المثل الأعلى الذي نتصوره : ولكنها واقعية تعمل عندما نرى الصورة معكوسة على لمحات الرعب في عالمنا ، الصورة في الزجاجة - لأنه يجب أن نحمل خيال الشاعر إلى النهاية :

[هؤلاء المبدعون يستطيعون أن يرسموا كما يشاؤون
وإلا فان الأسواق ستخزن كل مقاييسنا ،

(١) عندما يخفق الشعر الشخصي ، فان ذلك بسبب التجربة الشخصية التي يستمد منها هذا الشعر والتي تسيطر على عقلية الشاعر بحيث لا يستطيع ان يرى خلالها التجربة الشعرية . انه غير راغب في ان يضحي بالمعنى الشخصي من اجل المعنى الشعري ونقول مرة اخرى انه اخفاق في الصبر .

ونحن نحتفل في ظلها الظليل
يجب أن ننسى كيف أنها تصنع] .

ولكن كيف تصنع ؟ اعتقد ، إن كانت من انتاج العبقريّة الابداعية أو اتت من متاجر الأفكار الجاهزة المعدة فانها ترجع إلى عالم الواقع فالصورة على الشريحة الزجاجية قد تكون مثالية ولكنها ليست مجردة أو صوراً ذاتية نقية ، فالأحلام التي يعكسها حلم الانسانية الكبير مثلاً الذي عاش به على الأقل بعض الناس حسنة نوعاً ما - ولو انها تسمو على العالم الواقعي كما نعرفه ، مع ذلك فالأحلام هي هكذا لأنها تحمل قالب وطابع حاجة الانسان وظروفه وفضائله . وهكذا مع الشعر ، ولو كانت لي اذن الشعراء في الرحم ، لقلت لهم شيئاً مثل هذا سَتَحْطُونَ بثقة اكثر خلال عالم كان مظلماً وصعباً عندنا ، ولكنكم وانتم تكتشفون متاهة الفكر البشري لا ترفعوا قبضتكم عن الدليل الذي سيقودكم إلى الصور . كل قصيدة تخلق من السفر خلال الظلام والرجوع إلى الضوء والمفر من الضوء إلى الضوء لا يمكن أن تقوم به إلا خلال الظلام والقصيدة المنتهية هي صورة هذه السفرة . إنك تولد من جديد في القصيدة ، إنها خلق جديد ، قيام الجسد الذي به تتجسد تجربتك . والانسان الذي يتأثر بالقصيدة سيكون انساناً مختلفاً بعد ذلك ، فالأفراح التي تنبثق من حقيقة القصيدة الكاملة هي مقنعة وسارية ولكن لأن القصيدة تستطيع أن تعمل في قلب الانسان فان عليك مسؤولية امام الناس وامام الجنس البشري في داخل نفسك . قد تغني نفسك وحدك ، ولا تستطيع أن تغني من اجل نفسك وحدك . الشاعر هو طفل الوحدة الوحيد . يجب أن يحرس وينمي هذه الوحدة ولكن عندما يقوم بعمله هناك ، يجب ألا ينسى مسؤوليته الأخرى فعندما يكشف المتاهة يجب ألا يضيع الدليل .

والدليل هو الجنس البشري نفسه ، والتعاطف مع الناس ومع الطبيعة التي بتكيفها حاجة الشاعر تعطيه الصور . وقد تكون قد تجمعت في اعماق الفكر البشري انماط بدئية من التجربة التي يتغذى بها الخيال - حقائق تمكن الخيال الابداعي من أن يجد طريقه خلال الظلام وكأنما بغريزة خاصة . ولكن الشاعر قد

لا يستسلم بدون شرط إلى الموتى : ودعه يأخذ النصيح والقوة منهم ، ولكنه آنذاك يكون في طريقه نحو الضوء والأحياء .

انتم الشعراء غير المولودين منفصلون عنا بالاكشاف العملي الذي قد يغير وجه العالم أو يحطمه . إننا نتكلم اليكم عبر صحراء خلقها جيلنا - وسماها السلام . مع ذلك ، فإننا اقرب اليكم من الأخوة : لأن الشعراء قادرون أن يجعلوا الصحراء تزدهر ، إنهم اكثر المخلوقات حظاً لأن الخيبة والحزن وحتى اليأس محفزة وخاضعة لأيديهم الخلاقة . قد تنظر عبر الزمن إلى الانسان قبل عصر الذرة كما تصورناه . ستري مستر بروفرك^(١) يقيس حياته بملاعق القهوة متمنياً لو كان زوجاً من المخالب المسننة تتراكم عبر باحات البحار الساكنة) ، ستري أو ستدرك الرجال والنساء الذين قال عنهم احدنا :

[هؤلاء متواضعون

ومتكبرون في آن واحد ، يعملون ضمن حدودهم

ومع ذلك يتسامون عليها . هؤلاء هم الناس

الذين يثبتون الأصناف ، وهم عديدون . ولأجل أن تذهب «

اذهب حيثما تشاء بين البيوت الأنيقة أو فظائع

الأحواض والنفايات والحفر بين الهضبات المرصعة

أو بين الطرقات المتعرجة الضعيفة للسفن العظيمة

أو في تلك البلدان التي لا نعرف عنها إلا القليل

في كل مكان ستكشف رجال المملكة

مخلصين بالفطرة ، ولدوا ليهاجموا ، وهم ابرياء] .

(لويس ماركيس)

ستدرك كيف أن السيد بروفرك وتلك « السلالة من المتساوين - مملكة

الأرض » التي يحتفي بها السيد ماركيس ، كل منهم صورة مزدوجة متحدة باحكام

(١) شخصية رئيسة في قصيدة ت . اس . البيوت التي تحمل اسم هذه الشخصية نفسها .

في صورة واحدة : أنهما يمثلان ما ينظر اليه الشاعر في الانسانية وما كان ينظر في قلبه الخاص ، مركزة سوية لتصنع حقيقة كاملة .

وما زالت مهمتك أن ترى الناس الجُوف في حفنة من التراب والخلود في ذرة من الرمال والفن كما قال أي . أم . فورستر يطيلنا بأن يجعلنا نشعر بصغرنا .
وحيثما تشرع بهذا العمل في عالم قد لا يكون اقل ارباكاً وتعقيداً من عالمنا ، فأية اشكال تعمل فيها ، وأية اجزاء من النمط العالمي تظهرها للنور ، لك ولنا فالفصول ستأتي وتذهب ، والرياح ستذهب فوق حقول القمح واليابسة تحتلك أمام البحروفي المساء فالأضوية ستظهر واحدة بعد الأخرى في المدن حيث تعسكر الانسانية متجمعة سوية للدفع - الأضوية التي مثل قصائدك هي اشارات البقاء وسط الاستمرارية ، وعلامات الحب في وادي الظل . ولكوننا شعراء ، فلا حاجة للقول بأن التركيز هو كل شيء - تركيز عميق (صلاة العقل) التي ، سواء أكانت موجهة نحو هجرة الناس أو القنفذ وهو يعبر الحقول تجد هناك اخيراً صورة تفسر فيها الحقيقة الزائلة وتبقى بعدها .

ولو تمنيت شيئاً لكم فاني أريد نجاحكم حيث فشلنا ونحن السابقون .
أعني لكم القوة والحظ لنعطي جيلكم صوراً من الفضيلة - طبيعية ، ومسلية ، وعفوية ، فالمشهد الانساني ليس تماماً كما عكست ، دائماً ، تمثيلية لغزية أو دمية متحركة ، وليست الروح الانسانية مصدراً للجبن وسط ادغال غير مطروقة . انظر إلى الداخل إذاً ، ولكن إلى الامام كذلك بنفس الثبات ، لأن الفضائل التي تربط الانسانية في اسر ومجتمعات هي نفسها صور متغيرة لذلك الموضوع الواحد الذي يوحد ذكرياتكم المنشئة وامزجتكم المتضاربة لتصنع قصيدة ، إن منبعاً من الشعر قد يكون جافاً - المنبع الذي اعطانا (الملاح العجوز) لأنه ما دامت الاصقاع والقوانين في ارضنا تكتشف شيئاً فشيئاً فإن حزام العالم المجهول حولنا والذي كان غامضاً للانسان الأول يزول ، وعلى الخيال أن يلتفت إلى ناحية اخرى للمادة الخام ولكن هناك منبعاً آخر ، منبعاً لا ينضب . فالشعر يستسهل ما هو مألوف كما أنه لا


يستسهل ما هو غريب لأنه عند الشعراء لا يمكن أن يكون شيئاً مبتدلاً . ففي اعمال
سواد الناس و ايامهم ، يجد الشعراء دائماً سحراً وراء لمعان زنادو أو الدورادو
Xanadu or Eldorado وفي كفاح الانسان الدائم مع القدر تكمن اسطورتهم
الدائمة . والوحي يأتي للشاعر كما اتت الرؤيا إلى الياز الثرنايت :

[الآن شيء جلب اليّ سرّاً ، واذني استوعبت قليلاً منه
ثم مرت روح امام وجهي في شعر حسي
ولا يزال واقفاً ، ولكن لم استطع أن ارى الشكل لذلك :
كانت صورة امام عيني ، وكان سكوتاً وسمعت صوتاً] .

إنها رؤية محجوبة ، وابعاء حزني ، أتاه من اعماق القلب البشري . فان
احتاج إلى الغموض ، فالغموض الأخير هو هناك وكل ما يأتي من قلب الانسان لا
يوجد شيء أكثر غموضاً من الفضيلة - الحركات النزيهة في الحماس الخلقي وحب
الاستطلاع الذهني ، الينابيع التلقائية من الرحمة ، والشفقة ، والسلام والحب .
عندما يتجاوب مع كل هذه الأمور بعاطفة وبصورة مبهجة يجعلها أكثر حقيقة لنا ،
فانه يقوم بدوره الفريد في عالم حيث لا الشعراء فقط وكلماهم ولكن كل الناس
وجميع اعمالهم هي لعب لـ :

[اللهو الخالد للروح الخالدة -
تشكل وتعيد التشكيل حيناً بعد حين] .

رقم الابداع في المكتبة الوطنية - بغداد
(٨٩٧) لسنة ١٩٨٢ م


مؤسسة الخليج للطباعة والنشر
تلغون ٨٤٣٠٦ - صندوق بريد ٢٧٣٧ الصفاة - الكويت