النظرية النقدية
في عصرما بعد الحداثة

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية
(٢٠١٦/٦/٢٦٨٥)

هوار، عبد الله
النظرية النقدية في عصر ما بعد الحداثة// عبد الله هوار
عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع٢٠١٦
( ) ص
ر. ا. : (٢٠١٦/٦/٢٦٨٥)
الواصفات: الادب العربي// النقد الادبي
يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعتبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية آخرى.

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-96-٢٤١-٨

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدماً.

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس : 5353402 6 962+ خلـــوي : 95667143 7 962+
ص.ب : 520946 عمّان 11152 الأردن E-mail: darghidaa@gmail.com

النظرية النقدية
في عصر ما بعد الحداثة

ترجمة

عبدالله هوار

الطبعة الأولى

2017م - 1438 هـ

الفهرس

تقديم ٧
١. النظرية السردية والخطاب السردي..... ١١
٢. مابعد الحداثة: سلبياتها وايجابياتها ٢٩
٣. النظرية النقدية في عصر ما بعد الحداثة ٤١
٤. الرؤية والمعنى..... ٥٧
٥. درس في الحداثة الشعرية ٦٥
٦. الشعر والرؤية ٨١

تقديم

" ما بعد الحداثة " postmodernism مصطلح معقد ومنظومة من افكار واسعة، ظهرت في الحقل الدرسي خلال العقود الثلاثة الاخيرة من القشرة العشرين، وعرفت بأنها صعبة القبض، عسيرة التعريف، فهي تظهر في مجال واسع من التخصصات بما في ذلك الفن، العمارة، الموسيقى، الادب، السينما، علم الاجتماع، الازياء، التكنولوجيا، والاتصالات، فضلا عن مجالات التسويق والتجارة، وفي قراءة التاريخ، القانون، الثقافة، والدين. وقد اسهم في صك مفهوم ما بعد الحداثة مجموعة من الباحثين في مجال النقد الادبي والفلسفة وعلم الاجتماع، ومن بينهم الناقد (ايهاب حسن) الذي يعد من اشهر اقطابها المعتمدين في كتابه (التحول ما بعد الحداثي: مقالات في نظرية ثقافة ما بعد الحداثة) نشره عام ١٩٨٧. ويعد الفيلسوف الفرنسي (ليوتار) من اصدر المانفستو الخاص لما بعد الحداثة، والذي نعى من خلاله الحداثة في كتابة ذائع الصيت (الوضع ما بعد الحداثي: تقرير عن المعرفة) المنشور عام ١٩٧٩. وحقيقة، ليست النصوص الجديدة جميعها هي (مابعد حداثية)، ربما تكون حداثية او جديدة، فسمات ما بعد الحداثة ربما وجدت في نصوص اكثر قدما، ولكن ليست الى حد ان يطلق عليها ما بعد حداثية. ولمابعد الحداثة مالها، وعليها ما عليها، كباقي

الظــواهر والنظريــات، آمــلاً ان يجيــب كتــابي المتواضـع هـذا علـى بعـض ممـا يكـن فـي ذهـن المتسائل.

المترجم

اسطنبول ٢٠١٥

النظريات السردية
والخطاب السردي سلافا توماشيكوفا

النظريات السردية والخطاب السردي
سلافا توماشيكوفا

الخلاصة

السرد في فترة التسعينيات من القرن المنصرم كان موضوعة مركزية للدراسات الادبية والثقافية والاجتماعية والتواصلية. وبما ان التلفاز يعد واحدا من الرواة الرئيسين للقرن الحادي والعشرين، فانه من غير الممكن للدراسات الاعلامية تجاهل هذا السرد في الخطاب ما بعد الحداثي الذي يطمس عادة الحدود بين المعلومة والتسلية. فالتلفاز سردي في مادته، والسرد حاضر في الفيلم التخيلي و غير التخيلي، والوثائقي و برامج الاخبار و الاعلانات التجارية، و عروض الواقع والرياضة التي يقدمها التلفاز. يهتم البحث اولاً بالنظريات السردية المطبقة بحثياً على السرد الاعلامي.

لقد وجد السرد منذ خُطت الالواح الصخرية الاولى في الكهوف، وحُكيت القصص الاولى في الذيران القبلية. و يحاط المرء في حياته اليومية بالسرد منذ الوقت الذي يكون فيه قادراً على فهم الكلام. فالحكايات و النكت والروايات و الافلام وافلام الكرتون و الصحف و البرامج الاخبارية التلفازية و النعي الشعبي كلها و غيرها سنحت للمرء بمعرفة احداث التاريخ و الحاضر والمستقبل. ومهما كانت السرديات بسيطة او معقدة، يحتاج المرء ان يكون قادراً على فهم وظيفتها بغية فهم العالم المحيط.

والسرد، من المفردة اللاتينية narre (إخبار) او نقل المعلومة، هو تقديم اداة لتعليم وتدريس الاخرين العالم. واستخدم الباحثون (السرديات) ايضاً كلغة فوقية تمكنهم من وصف بحثهم ومقاربة هدف دراستهم كخطاب سردي.

حمل علم السرد narratology منذ ايامه المبكرة ملامح متعددة المجالات. وفي تسعينيات القرن المنصرم، وبسبب زيادة الاهتمام بملامح سردية متنوعة في العلوم الانسانية، وعلى نحو واضح، فأن المؤلفات المقدمة كشفت الدور السردي الواضح في العلوم الانسانية. فلم يعد مجال السرد المجال الخاص بالدراسات الادبية. و يمكن ايجاد مفهوم السرد في غالبية اعمال الباحثين في العلوم الانسانية والاجتماعية، سواء أكانت تتركز في السرد، او او مع عنصر اخر معه، قصدياً او دون قصد.

وبالنتيجة، فان علم السرد narratology منفتح، اكثر من اي وقت مضى، على جميع المناهج المختلفة في المجالات المختلفة: الفلسفة، علم الجمال، التاريخ، علم الاجتماع، علم النفس، الدين، الانثروبولوجية الوصفية، علم اللغة، التخاطب، والدراسات الاعلامية. ولأنه تمت دراسة السرد من مجموعات مختلفة ومن وجهات نظر مختلفة، فان الدراسات السردية اختلفت على نحو ملحوظ. فانه قد يُدرس كطريقة للانتاج، او كنظرية للبحث، او كممارسة اجتماعية، او سياسية استراتيجية. الا انه، في غالبية الحالت، ثمة نظريتان

رئيستان يتم من خلالهما دراسة العلاقات السردية: النظرية الوظيفية والنظرية البنيوية، تركز الاولى على الدور الذي يلعبه السرد، والثانية على كيفية انتاجه.

يمثل باول ريكور Paul Ricoeur و بيتر بروكس Peter Brooks منهجاً وجودياً للسرد كظاهرة تمنح معنى لحياة الاشخاص. وان المنهج المعرفي الذي قدمه مارك تيرنر Mark Turner وجيروم برونر Jerome Bruner يدرس السرد كأداة جوهرية للفكر الانساني والادراك. وعلماء الجمال، مثل فيليب سترغيس Philip Sturgess، اذ كانت سرديتهم: النظرية والتطبيق المنشورة في عام ١٩٩٢، يمكن اتخاذها كنموذج اولي، وكسردية مدمجة و تخييلية وادبية، وكملامح ملازمة.

يركز علماء الاجتماع على السياق الذي يُبدع فيه السرد. وتُفضل المناهج الفنية تحاليل السرد المؤسسة على اللغة، وتشتمل على: علم السرد، البنيوية، علم اللغة، وتحليل الخطاب، وقصدهم هو ايجاد مكان للسرد ضمن نظرية الخطاب (مثلا في اعمال باربرا هيرنستين سمث Barbara Herrnstein Smith او دان بن اموس Dan Ben-Amos). حتى انه يتم تصنيف السرد كمفهوم، تصنيفاً تحليلياً، ونوعاً خطابياً، ونوعاً نصياً، وجنساً ادبياً كبيراً macro-genre. ومع هذا التنوع في السياقات والمناهج، يتسع علم السرد الى مجال معقد جدا.

تـم تقـديم مصـطلح (علـم السـرد) فـي عـام ١٩٦٩ مـن قبـل تـودوروف Todorov، فـي الترجمـة الفرنسـية narrtologie مـن حيـث الاصـل. ويعـد بعـض المنظرين علم السرد جزءا من السيميوطيقا semiotics.

يعد ارسطو، الفيلسوف، صاحب المحاولة الجدية الاولى لتحليل السرد، وهو واحد من اكثر المنظرين تأثيرا في السردية. ففي (فن الشعر)، المكتوب حوالي ٣٣٠ ق. م، يعرِّف الاعمال الادبية بانها تقليد للواقع (وعُرفت في علم المصطلحات المقدم فيما بعد بـ (المحاكاة)). وحدد ارسطو ثلاثة مجالات تتعلق بالمحاكاة: الوسيط (اللغة والصوت والموسيقى. . . الخ)، والموضوع (اعمال الناس، سُمي متأخراً الحبكة)، والطريقة (السرد او اسلوب العمل). وحسب ارسطو، ان الفن مرآة عاكسة للواقع. وتحليل الخبر السردي التلفازي في هذا العمـل يسـتخدم محاكـاة ارسـطو كواحـدة مـن العناصـر المهمـة فـي الخطـاب السردي.

وتطورت النظرية السردية (علم السرد) بوساطة النقاد الادبيين على قاعدة تقاليد الشكلانيين الروس والبنيويين الفرنسيين. وعموماً، تقسم النظريات السردية، بعد الحرب العالمية الثانية، الى ثلاثة تيارات. يفهم التيار الاول السرد كسلسلة من الاحداث، ويركز المنظرون على السرد بذاته مستقلا عن الوسيط المسـتخدم. وهـم اتبـاع الشـكلاني فلاديميـر بـروب (١٩٦٨)، واتبـاع العلمـاء البنيويين كلود ليفي شتراوس، تودوروف (١٩٧٧)، و رولان بارت (١٩٧٧).

ويـرى الاتجـاه الثـاني السـرد خطابـا. وان ممثلـي هـذا التيـار هـم خلفـاء جيرارد جينيت وميكي بال (١٩٨٥)، وسيمور تشاتمن (١٩٧٨). ويقدم الاتجاه الاخير السرد كحقيقة جميلة معقدة، صادق المتلقي على معناها. وان مؤيدي المنهج ما بعد البنيوي هذا هم رولان بارت (٢٠٠٤)، امبرتو ايكو (١٩٧٩)، وجين فرانسوا ليوتارد (١٩٩١).

يصـور مخطـط والاس مـارتن (١٩٨٦) ادنـاه، تنـوع نظريـة السـرد فـي النصـف الثـاني مـن القـرن العشـرين. يـرى البنيويـون الفرنسـيون (محـور ١، واحيانا محور ٥ ايضا) السرد بأنه عرض للتنظيم الاجتماعي. وانهم يستخدمون علـم اللغـة فـي تطـوير النظريـات المتعلقـة بـالأدب والانثروبولـوجي وعلـم الاجتماع.

يركز النقاد الماركسيون وعلماء الدلالة على المحور الخامس. ويساهم الشـكلانيون الـروس بالمثلـث رقـم ٢. وتـدرس احـدى وجهـات النظـر المحـور الثالث لبرهنة ان القراء هم نتاج السياقات الاجتماعية الثقافية التي تؤثر في قراءتهم. وفي النهاية، يركز نقد استجابة القارئ على المحور الرابع لدراسة كيفية فهم القارئ للسرد.

يمثل المحور الاول والخامس الاطار النظري للبحث، ويكمن اساسه في علم اللغة الاجتماعي والدراسات الاعلامية ودراسات الاتصال والسيميوطيقا. ويمثـل فلاديميـر بـروب، جنبـا مـع فكتـور شلوفسـكي، مـن اعضـاء جماعـة

الشكلانيين، و يعد كتاب بروب (مورفولوجيا الحكايات الفلكلورية) المنجز في عام ١٩٢٨ كلاسيكيا لمنظري السرد جميعهم منذ الخمسينيات من القرن الماضي، اذ لم يهمل اي كتاب في السرد ذكره. وتم تحليله ونقده باستمرار من قبل عدد من منظري الاعلام، واتفق الكثير على حقيقة ان الحكاية الخرافية هي السرد المهم الاول لدى كثير من الشعوب، وقد وجدت عناصرها في كثير من الاجناس الشائعة (مثل، افلام الخيال العلمي). وبالمورفولوجيا، عنى فلاديمير بروب (١٩٦٨) البذية، شكل ومكونات نظام ما، وكشف تحليله بذية السرد الموجود في الحكايات الفلكلورية الروسية.

يقدم بروب قائمة من وظائف تُعزى الى الشخصيات التي يسميها منظرو الديوم narratemes، والتي تبدو الديوم باشكال معدَّلة، و مختلفة في النصوص الاعلامية. ويساعد عمل بروب في توضيح بذية الحبكة وادوار الشخصيات، مثل الملامح السياقية للسرد. ويميز عمله بين القصة fibula، التي هي ما يحدث في الحياة في ترتيب وحبكة زمانية، الطريقة التي يقدم بها المؤلف القصة الى القارئ /الجمهور، أكانت مقروءة، مسموعة او مرئية. علاوة على ذلك، تأثر بعمل بروب (١٩٦٨) كل من العلماء، امثال كلود بريمونت و الغيرداس غريماس و فكتور شكلوفسكي و ميخائيل باختين و رومان ياكوبسن (١٩٦٠) و بوريس ايشنبوم و بوريس توماشيفسكي و، الذين أثروا بصورة كبيرة في البذيويين الفرنسيين الذين تمكنوا من الحصول على اعمالهم في الخمسينيات من القرن المنصرم.

أُستخدمت طريقة التحليل البنيوية في كثير من العلوم الاجتماعية في القرن العشرين. وهي تدرس علاقات وظائف العناصر في انظمة مختلفة. ففي علم اللغة، يمثل البنيوية فردناند دو سوسير، وفي الانثروبولوجيا تمثلت بـ كلود ليفي شتراوس. وان علم السرد البذيوي، المؤسس على نظريات فردناند دو سوسير ودراسات الشكلانيين الروس، يبدأ كجزء من التقليد الفكري الفرنسي في الخمسينيات الماضية، وبلغت اوجها في السبعينيات. وتماما بعد ذلك، في السبعينيات والثمانينات من القرن الماضي، عرفه العالم المتحدث باللغة الانكليزية. ويدرس البنيويون، الملامح السردية المشتركة، و تحليل طبيعة السرد، و شكل ووظيفة الانواع السردية المختلفة. و هم يركزون على مستوى القصة، ويستخدمون السرد الادبي بصورة رئيسة بغية دراسة النحو السردي. ومثال هؤلاء، يحاول تودوروف (١٩٧٧)، البنيوي البلغاري، الكشف عن البنية السردية المجردة. ولم يدرس مستوى الخطاب الا وليم وليم لايوف (١٩٧٢) و دراسات اخرى تبعته، مثل دراسات جوشوا والتزكي.

درس فردناند دو سوسير، عالم اللغة السويسري واحد مكتشفي السيميوطيقا، معنى العلامات، ونتجت نظريته اللغوية البنيوية ما يسمى الدور اللغوي linguistic turn في الانسانيات في فترة الخمسينيات الماضية. واثر عمله في الفترة اللاحقة التي ركزت على التفكيك. ودرس بعض اتباعه التمثيل السردي، واهتموا ايضا بدراسة النصوص الاعلامية مثل تشارلز س. بيرس و

رولان بـارت (٢٠٠٤)، وجـين بـودريلارد (١٩٩٤)، جيلـيس ديلـوز، وجـاك ديريدا، وامبرتو ايكو (١٩٧٩).

ساهم كلود ليفي شتراوس، العالم الانثروبولوجي والبنيوي، في الستينيات المنصـرمة، فـي التحليـل الافقـي السـائد بتحليلـه العمـودي للـنص. وان تعامـل التحليل الافقي بما يحدث في النص (بذية الحبكة وادوار الشخصيات كما في عمـل فلاديميـر بـروب)، فـان التحليـل العمـودي يكشـف معنـى الـنص. وتلتقـي الثنائيات الضدية لرومان ياكوبسون (١٩٦٠)، والحركة والافكار وسيميوطيا فردناند دو سوسير في منهج ليفي شتراوس، الذي يحدد وجود الثنائيات الضدية في النص كعنصر يساعد القارئ في فهم معنى النص.

يبين كلود ليفي شتراوس في عمله (دراسة بنيوية للاسطورة) (١٩٦٣) كيف يمكن استخدام علم اللغة البنيوي في التحليل المنهجي للمحتوى الثقافي.

ان اسـهامة سـيمور شـاتمن Seymour Chatman (١٩٧٨) الرئيسـة فـي النظرية السردية هي في (القصة والخطاب). ووضح ان القصة هي محتوى السرد (ما يريده السرد)، وان الخطاب هو الشكل السردي (الكيفية). وحسب المؤلـف، تـذكر النظريـة البنيويـة للسـرد ان للسـرد (الـنص السـردي، البنيـة السردية) جزءان: الاول، القصة، ويتكون من المحتوى (سلسلة الاحداث) و الموجودات (الشخصيات و موضوعات البنية). والجزء الثاني، الخطاب، وهو الطريقة التي بوساطتها يتم التعبير عن المحتوى.

بوصفه ظاهرة سيميوطيقية، ينقل السرد معناه الخاص، ويحتوي على شكل ومادة التعبير السردي فضلاً عن شكل و مادة المحتوى السردي. فالتعبير السردي هو الخطاب السردي، وبينما تكون القصة مادة التعبير السردي، يكون الخطاب شكلها المختلف ماديا (الكلمات، الصور وغيرها). وللمحتوى السردي ايضا مادته وشكله. والمادة هي مجموعة الاحداث الممكنة والاعمال التي يمكن تقليدها من قبل المؤلف وتنتج شكلا خاصا.

يرى البنيويون السرد بأنه شكل اتصالي. فالكاتب الفعلي ينقل القصة (عنصر المحتوى الشكلي للسرد)بوساطة الخطاب(العنصر التعبيري الشكلي) الى متلقٍ فعلي عبر مؤلفين ضمنيين وجمهور ضمني.

يحدد جيرار جينيت، العالم الفرنسي في علم السرد البنيوي في السبعينيات والثمانينيات الماضية، المكونات والتقنيات الاساسية للسرد العاملة بثلاثة اصناف رئيسة، هي: الزمن(متضمنا، النظام والمدة والتواتر)، والصيغة (متضمنة، التبئير والمسافة)، والصوت (متضمناً، السارد والكلام).

يعد ميكي بال (١٩٨٥) من بين اكثر المنظرين اهمية في السرد بسبب كتابه (علم السرد: مقدمة للنظرية السردية)، المنشور في عام ١٩٨٥. فقد عرَّف النص بأنه كلٌّ محدد و منظم من علامات لغوية. والنص السردي هو نص يرتبط فيه القائم بالفعل بالسرد. والقصة خرافة (حكاية خرافية) يتم تقديمها باسلوب معين. والخرافة سلسلة من الاحداث المرتبطة منطقيا و زمنيا يسببها او

يمارسها ممثلون. ان ميكي بال واحد من علماء السرد الاوائل الذين انتقلوا من البنيوية الى ما بعد البنيوية في فترة الثمانينيات الماضية.

خلاصة ما فات، يمكن القول ان البنيويين حاولوا الكشف عن اللغة السردية، اي، البنية السردية الكاملة وبعض المبادئ الاساسية التي تتعامل مع البعدين الافقي والعمودي للسرد. يربط البعد الافقي الاحداث منطقيا، على اساس علاقة السبب والنتيجة او التداعي. ويسمح البعد العمودي للاشخاص والحيثيات في خلق بنية اخرى ضمن السرد. وكلاهما ينتجان ترتيبا محسوساً للاشخاص، الحيثيات، الاحداث، والزمن في (كُلٍّ) معقد واحد.

في مقاله (التحليل البنيوي للسرديات) في عام (١٩٧٧)، يضع بارت السرد في مستوى الخطاب محاججا بأن " لغة السرد هي لغة واحدة (واحدة فقط) من المصطلحات المأخوذة باعتبار علم لغة الخطاب. . . "، عندئذ، يمثل السرد هرما من الحالات، ومن اجل فهمه، على الشخص معرفة تركيب السرد في مستوى الوظائف الفردية (التي حددها فلاديمير بروب (١٩٦٨)) و بوساطة كلود بريموند، مستوى الاعمال (بوساطة غريماس)، ومستوى السرد (مستوى الخطاب لـ تيودوروف (١٩٧٧)). ويحدد بارت وجود التوصيل السردي، ذاكرا انه لا يوجد سرد دون سارد ومستمع او قارئ. ويتضمن هذا التحديد، على نحو واضح، عناصر المنهج ما بعد البنيوي، ما بعد الحداثة. وخطى رولان بارت

الخطوة الرئيسة من البرنامج البنيوي الى ما بعد البنيوي في اعماله الاخيرة (S/Z مثلاً).

يحلل ما بعد البنيويين البنيوية للسرد (وليست البنية). فبالبنيوية، يفهمون العملية التي من خلالها يتم بناء المعنى في السرد بوساطة المؤلف والقارئ. وبينما تركز الاختبارات البنيوية للسرد على النص كهدف للدراسة، فان المنظرين ما بعد البنيويين وما بعد الحداثيين يفككون السرد (مصطلح التفكيك تبناه الفيلسوف الفرنسي جاك ديريدا)، ويشددون على دور المسند (القارئ، المستمع، او الناظر) في عملية تفسير المعنى / semiosis، فضلا عن فهمهم للسرد كتوصيل. وبالاخذ بعين الاعتبار منظور الذاتية في التفسير و، بالنتيجة، الفرد الذي يفسر السرد، لأن معنى ما بعد البنيويين او عملية الدلالة يتم سياقها اجتماعيا وثقافيا.

عندما شدد فلاديمير بروب (١٩٦٨) على البعد الافقي للسرد في الحكايات، وصف ستة اجزاء للبنية السردية (الإعداد preparation، التعقيد complication، النقل transference، الصراع conflict، العودة return، و الادراك recognition) متضمنة معها (٣٢) وظيفة سردية .

تعمق كلود ليفي شتراوس و رولان بارت اكثر في البعد العمودي. ويحلل ليفي شتراوس الثنائيات الضدية، موضحا انها تمثل البنية الاعمق. و درس رولان بارت (١٩٧٧)، الاسطورة كمبدأ سردي كوني.

ليس ميكي بال (١٩٨٥) لوحده، بل رولان بارت (١٩٧٧) ايضا، وسع مجال النظرية السردية بتوظيف طرائق علم اللغة البنيوي والانثروبولوجيا، وانتقل من المنهج البنيوي نحو الفهم بعد البنيوي للسرد.

في فترة ما بعد الحداثة، يفقد السرد مكانته الهامشية، ويصبح تحليله عنصرا حاسما في المجالات التي ترتبط بدراسة المجتمع، والثقافة، والفرد.

يدرك المنظرون والباحثون حضور السرد في الخطاب الاعلامي، ودوره في بناء احساس الفرد بالواقع. والتحليلات المتأخرة للنصوص الاعلامية تظهر ان الاجناس التخييلية و غير التخييلية في الخطاب الاعلامي يتم عرضها للمتلقي بهيئة سرد. وليست افلام الرعب لوحدها، بل ايضا برامج الاخبار التلفازية، تقدم للجمهور اما واقعا متخيلا او مختلقا من خلال اخبارهم قصصا. وانه تجاوز للواقع الطبيعي، لان الانسان منذ بداية وجوده رسم وقص قصصا عن حياته الخاصة وتجربته بهيئة سرد. وتتم رؤية السرد الحالي ليس كوسيلة لفهم تجربة الاشخاص الماضية فحسب، بل ايضا التوضيح الممكن، وكوسيط في المعرفة والتجربة الحالية.

لا يمكن للدراسات الاعلامية اهمال السرد بسبب الحدود المشوشة عادة بين المعلومة والتسلية. وتذكر هيلين فلتون (٢٠٠٥)، ان الافلام الروائية والوثائقية تخبرنا قصصا عن انفسنا والعالم الذي نعيش فيه. يتحدث التلفاز الينا، ويقدم لنا الواقع على شكل مبالغة ومحاكاة ساخرة. و تحول الصحف المطبوعة

الحياة اليومية الى قصة. وتسرد الاعلانات لنا تصوراتنا و رغباتنا. وتواصل المؤلفة قولها انه في المجتمع ما بعد الحداثي، يتم ادراك السرد كبنية داخلية طبيعية عادية لجميع البشر.

في الوقت ذاته، يلعب السرد احد اكثر الادوار اهمية في الربح الاقتصادي، فهو يبيع المنتوج. ومن وجهة النظر التسويقية، يتوسط السرد البيع مقدما المنتوجات الاعلامية لزبائنها المحتملين.

بهذه الطريقة، يتم تطبيق الستراتيجيات السردية في الافلام، الاعلانات، الاعلانات التجارية، نشرات الاخبار المتلفزة، الرسوم الهزلية، او الصحف.

ان الوظيفة الاولية للسرد الاعلامي ليس لاخبار المتلقي او تسليته فحسب، بل ايضا، وعلى نحو اهم، لدعم الصناعة الاعلامية الضخمة بتعزيز مبيعات منتوجاتها.

يرى ليوتارد (١٩٩١) السرد نسقا معرفيا، وفي الوقت نفسه، وسيطة لشرعنة الرسالة الاعلامية. وضمن اللعبة السردية، يتم نشر المعرفة والمعلومات في المجتمع بهيئة سرد. وهكذا، يحدد السرد شروط نشر المعلومات ويؤثر في الاداء المجتمعي.

السرديات هي وسائط عن طريقها يشرعن المجتمع، الدولة، المؤسسات، المنتجون، و الافراد كشوفاتهم، و يكونون اجماعا عاما لنشاطاتهم.

يـدعم السـرد العلامـي المطابقـة والانطبـاق بتقـديم اراء مسـيطرة، وايديولوجيات مفضلة، ونماذج متفق عليها. وان الموقف الادراكي، الاتفاقي، والعام ممكن فقط ضمن هذه اللعبة السردية.

انعكست ما بعد الحداثة وتعدديتها في تنوع وسائط التعبير والمناهج والعمليات الابداعية. فليس الشكل ولا الجنس يحدد مسبقا ملاءمة المميزات، المناهج، او العناصر المختارة.

التلفاز مثال نموذجي لمجموعة ما بعد الحداثة، فيه تُبدع النتاجات الفردية، الاجناس والاشكال البنية البرامجية. والنظرية السردية المستخدمة في البحث في الخطاب الاعلامي تتأسس على النظريات السردية العامة المذكورة في اعلاه. وتشتمل النظرية السردية المعاصرة على النظريات البنيوية وما بعد البنيوية والطرائق والمناهج السيميائية المستخدمة في التطور الوظيفي. ويكون التركيز على تكوين المعنى في عملية الدلالة، وعلى قضايا ايديولوجية. وما تذكره ماري لور ريان (٢٠٠٤) عن السرد في الاعلام يلخص العوامل المتضمنة في المناهج المعاصرة. وهي ترى ان السرد ليس حقيقة جميلة مبنية على اللغة، بل هو بناء ادراكي ذهني يُبتدع بالعلامات. وهو يتكون من قطع من الواقع، وبوساطة الشخوص/الوكلاء الذين يؤدون ادوارهم في الاعمال / الاحداث، ويغيرون في العالم السردي. وحسبها، فان السرد تمثيل ذهني لحالات واحداث مرتبطة سببياً تتخذ شريحة من تاريخ عالم ما واعضاءه.

تكشف دراسة السرد في الاعلام وظائفه المتعددة من كونه فناً في اجناس متباينة (ليس فقط في الحكايات والنكت)، من خلال العمل كمنظومة توضيحية في الحسابات والمواصفات، في الإخبار والاعلام في الأخبار، والحكايات، . . . الخ. و يُرى السرد ايضا كمؤشر هوياتي مهم.

يبتدئ التقليد الملحوظ في التحليل السردي في الدراسات الاعلامية والاتصالية بـ فراي وكتابه (تشريح النقد)، المنشور في ١٩٥٧. ومؤلف واين بوث (بلاغة الخيال)، المنشور في ١٩٦١. ويلاحظ تكامل النظريات السردية الروسية والفرنسية مع الاخذ بالاعتبار النقد الانكليزي والامريكي في اعمال در ست الاعلام، اعمال رولان بارت (١٩٧٧)، جان بودريلارد (١٩٩٤) و امبرتو ايكو (١٩٦٦). ومنذ الستينيات الماضية، تضمن علم اللغة الاجتماعي سرديات شفاهية، تصميمها، تلقيها، وظيفتها، محتوا ها، ونظامها. و من بين المهتمين بملامح السرد الاعلامي ذي الصلة بالبحث اللغوي الاجتماعي، نجد جوانا ثورنبور (٢٠٠٥)، وجنيفر كواتز، الرايك ج. مينهوف (١٩٩٤)، نيكولاس كوبلاند (١٩٩٩)، بيتر غاريت (١٩٩٨)، مارتن مونتغمري (٢٠٠٥)، ثردغولد (٢٠٠٥) واخرين.

يبين الذقد الامريكي في السبعينيات الماضية لجوناثن كولر و روبرت سكولز، على نحوواضح، القاعدة متعددة التخصصات، والعالمية، للنظرية السردية التي يمكن استخدامها في تحليل الخطاب الاعلامي.

المساهمة الاحدث للقص، لاسيما انها الاقوى في تحليل الكلام لدراسة القص في الاعلام، كانت لـ ديبورا تانين، ديبورا شيفرن، هارفي ساكس، و ليفي بولاني. وتجمع المنظرة المعاصرة مونيكا فلدرنك دراسة السرديات الادبية بالشفاهية في عملها (نحو علم سرد طبيعي)، المنشور في ١٩٩٦.

يذكر ارثر اسابيرغ (١٩٩٧) استجابة القاريء. ويدعو منظرو التلقي الى انه على القارئ فهم مقاربة السرد بخبراتهم الخاصة ومعرفتهم، وبذلك قد يقرأ القاريء الفرد النص الاعلامي بطريقة مختلفة. وهو يضع السرد في سياق التوصيل الاعلامي آخذا بالحسبان عناصر السياق الاجتماعي، المؤلف / المبدع، النص، الوسيطة والجمهور. وان التخصصات الفردية المذكورة في اعلاه توظف نماذج السرد المختلفة، ويركز الباحثون تحليلهم على الملامح المختلفة للخطاب السردي.

ما بعد الحداثة
سلبياتها وايجابياتها؟
اندرياس سوغستاد

ما بعد الحداثة: سلبياتها وايجابياتها؟

اندرياس سوغستاد

غالباً ما تُسمى الفترة التي نعيش في غضونها" ما بعد الحداثة ". وحسب نانسي مورفي، مؤلفة "ما بعد الحداثة الانكلواميركية "، ان "ما بعد الحداثة " في العالم الانكلو اميركي بدأت في حوالى سنة ١٩٥٠. وربما يقول اخرون انها الامر الذي تطور بعد عام ١٩٦٨. ولكن، على اي حال، نشر جين فرانسوا ليوتارد كتاباً عنوانه " حالة ما بعد الحداثة Postmodernism Condition ". تم تعريف " ما بعد الحداثة " في هذه المرحلة، وتمت مناقشة طروحات " ما بعد الحداثة " كثيراً في العالم الغربي خلال السنوات العشرين الاخيرة.

المعنى الاصطلاحي

ليس يسيراً تعريف " ما بعد الحداثة ". فالمصطلح يُستخدم في الفلسفة والادب والعلوم الاجتماعية وفن العبارة. وربما يمتلك مُنظّرو "ما بعد الحداثة " المختلفون رؤى مختلفة. وقد يمتلك الاشخاص في مختلف المجالات تعاريف متباينة بعض الشيء لـ "ما بعد الحداثة ". وأنه تم تحديد اي شيء لا يميل اليه " ما بعد الحداثيين " معيارا او وجهة نظر ثابتة. لذا فأنه ينبغي ان نكون حذرين في اعطاء تعريف نهائي للمصطلح.

في هذا المقال، سأركز في " ما بعد الحداثة " كما يتم استخدامه في الفلسفة. مع ذلك، فأن بعض المحاور التي اشدد عليها قد تكون متداولة ايضاً في

الثقافة الشعبية. وان "ما بعد الحداثة " تتكون من جزأين " ما بعد Post " و " حداثة modernism". وان " Post " المفردة اللاتينية لـ " بعد" و "modernism " الحداثة هي الفترة الحديثة. وفي الفلسفة، ابتدأت الفترة الحديثة بـ ديكارت (١٥٩٦-١٦٥٠) الذي اعتقد بالعلوم الدقيقة والمعرفة الهادفة. واعتقد بوجود مبادئ بديهية محددة قد توفر اساساً لأنواع اخرى من المعرفة. كان ديكارت عقلانياً – فقد اعتقد بالمنطق وقدرة الانسان على فهم الحقائق بعيداً عن الزمان والمكان. الا انه، دعنا لا نركز كثيراً على ديكارت، والاساس الاصطلاحي لـ " ما بعد الحداثة ". فبينما نتجه الان نحو بعض مميزات " ما بعد الحداثة "، سنكون قادرين على معرفة كيف انها تختلف مع ديكارت، وليس مجرد التطرق الى "ما بعد الحداثة " كظاهرة تاريخية، بل فهمها فلسفياً.

النسبوية Relativism

ترتبط " ما بعد البنيوية " بالمذهب النسبي. والمذهب النسبي هو فكرة ان " كل شيء مباح ". هو المكان الذي يغادر منه المرء الايمان بالحقيقة المطلقة، وعوضاً عن ذلك يحتضن فكرة ان المعرفة تعتمد على وجهة نظر المرء. وبينما في العصور الوسطى، آمن الناس بالله، اعلن نيتشة (١٨٤٤-١٩٠٠) " موت الاله ". ولسبب ما، تقبل كثير من الناس هذه الفكرة، واعتقدوا اننا تُركنا مع حقيقة جوهرية ملازمة، وليس ثمة حدود ابدية ثابتة للحياة، وهذا ما يعتقده كثير من اتباع نيتشة الحداثيين.

لا سردي طويل

السرد هو التاريخ – القصة. ففي كتابه لعام ١٩٧٩، شدد ليوتارد على ان في " ما بعد الحداثة " يترك المرء فكرة السرد الطويل. وفي حركة التنوير، امتلك الانسان افكاراً محددة تقود الثقافة والمشروع الموحد، بينما كانت المعرفة والمعلومة مهمة. وفي العصور الوسطى، اعطى الايمان بالله والانجيل للمجتمع سرداً طويلاً. وان مظاهر الحياة جميعها يمكن ان تفسر من وجهة نظر دينية، وان عددا كبيراً من الاشخاص امن بالله والمسيحية.

الا انه في " مابعد الحداثة "، تجزء المجتمع اكثر. وقد أُستبدل الايمان بالحقيقة الواحدة، او المعيار الكوني، بعدد من " القصص القصيرة " وتنوع في المعايير. اعتقد، على سبيل المثال، ان اوربا او اميركا اليوم اكثر تعددية من اوربا في العصور الوسطى.

البنائية الاجتماعية Social Constructivism

من الافكار الاخرى لـ " ما بعد الحداثة " هي البنائية الاجتماعية. واذني احسب هذه الفكرة ممكن ان تظهر في اصدارات مختلفة. وفي حدها الاقصى، انها قد تكون بما يشبه: " الحقيقة يصنعها الواقع الاجتماعي ". الا ان الفكرة الرئيسة هي عدم وجود معرفة موضوعية او تمثيل مطلق للواقع. وان الكثير من مفاهيمنا وصنوفنا تأسست على الواقع الاجتماعي، وليس بسبب قدرتنا على تمثيل الواقع المادي بشكل حقيقي. وقد قاد عالم اللاهوت النرويجي الى القول

بأن التمييز بين الذكر والانثى عشوائي، انها بنية اجتماعية. حتى ان البعض قد يؤمن بأن النتائج العلمية بُنى – وذكر الفيلسوف دانييل دينيت عن شخص يعتقد بأن علم حياة – DNA ما هو الا مجرد مسألة اخرى في هذا الفكرة!.

سمات اخرى

نركز الان في ثلاث سمات مهمة في " ما بعد الحداثة ": الذسبوية، لا سرد عام، والبنائية الاجتماعية. وتوجد ايضا مفردات رئيسة ذات علاقة، مثل التركيز على الطاريء، وان اللغة تشكل رؤانا للواقع. وعلى سبيل المثال، ذكر دون كوبت " ان اللغة تخلق الواقع ". و" الواقع لا يحدد اللغة، اللغة تحدده ". وربما يسمى هذا الموقف المثالية اللغوية، و هي فكرة جذرية مكتملة مفاد ها ان اللغة تبني الواقع.

مثالب "ما بعد الحداثة "

حان الوقت لتقييم "ما بعد الحداثة " والنظر في بعض الحجج النقدية. هل انها فلسفة مقبولة؟ وماهي الحجج المضادة ضد هذه الرؤى؟

اذني اعتقد ان "ما بعد الحداثة " يمثل قوة مهمة، و هذه القوة تكمن في التعددية. انه في " ما بعد الحداثة " يترك الشخص فكرة السرد الطويل. وتوجد تواريخ وطرائق وتنوع اراء حول الواقع في المجتمع المعاصر. و هذا يمكن ان يكون جيدا. انني لا اعتقد ان النماذج المختلفة جميعها والمقاربات الى الواقع في المجتمع العالمي اليوم يمكن ان تكون اليوم جميعها صحيحة. واذا كانت التعددية

تبتعد عن الحقيقة فلها اثر سلبي جدا. الا انني ما زلت اعتقد ان للتعددية فضائل محددة. وان التفاعل بين الثقافات المختلفة، والاحتمال الذي يرتبط احيانا بالتعددية، يمكن ان يكون قوة ايجابية. وكما قال فولتير: قد لا يتفق المرء تماما مع شخص اخر، الا انه يدافع حتى الموت عن حقه في امتلاك وجهة نظر خاصة مختلفة. وعلى الرغم من ان التعددية امر جيد، فانني ارى ان المظاهر المحددة للتعددية يجب رفضها. دعنا ننظر في بعض الحجج المضادة.

الذسبوية: هل الذسبوية اطروحة مستدامة؟ اشك في ذلك. فاذنا احياناً ندرك ذسبية وجهات نظرنا الخاصة، ونحن لاندرك هل نحن على حق في امتلاك وجهات نظرنا. الا ان هذا لا يعني ان الذسبوية يتوجب قبولها. فأنها احياناً صحيحة واحيانا اخرى خاطئة. لنأخذ العلوم الطبية انموذجاً: فالعلاج الكيميائي قد يعالج السرطان، في حين، عادة ما نقول ان تعاطي الكوكا كولا قد لا يعالج السرطان. هذا صحيح!. كان مرة مسيحي يناقش تلميذا اخر. اخبر التلميذ الشاب المسيحي انه لا توجد مبادئ اخلاقية. وكانا جالسين في غرفة التلميذ، فأخذ المسيحي غلاية الماء ومسكها فوق رأس التلميذ. وقف الثاني الذي فوق رأسه الماء المغلي ثم ابعده. بيان بارع لحقيقة وجود قيم اخلاقية يجب على الجميع القبول بها. سيكون من الخطأ سكب الماء المغلي على الشخص الاخر. توجد مطلقات، وعلينا الاستمرار في الايمان بها. الا ان الاحتجاج الرئيس ضد النسبوية هو انها تؤدي الى تناقضات منطقية. واذا حاولت الدفاع عن النسبوية، فأنك تحاول ان تقول شيئاً مثل: ليس ثمة حقيقة مجردة. حسن، ماذا عن

الفرضية؟هل تنكر انها صحيحة على نحو مطلق؟فحسب مابعد الحداثة نفسها، عليك ان تنكر هذه الحقيقة، الا انه لماذا تقبلها بعد ذلك؟.

لا سردي كبير

كوصف للثقافة المعاصرة، فأن فكرة غياب السردية الكبيرة مؤشر جيد. لا توجد نظرية موحدة تقود المجتمع اليوم. بالرغم من ان العلم والتكنولوجيا متقدمان للغاية، فلا يؤمن الجميع بالعلم كمفتاح لادراك مظاهر الحياة جميعها. فالبعض، على سبيل المثال، يفضل الدين، بينما لا يعير اخرون اهتماماً له لأنهم يركزون على الشعر والموسيقى. ولكي تعيش في مجتمع تعددي، يمكن ان يعلمك اشياء كثيرة. وبالرغم من انني لا اعتقد ان الثقافات جميعها والجماعات تمتلك الكم نفسه من الحقيقة. من المفيد اللقاء باشخاص ذوي اراء وخلفيات مختلفة، اشخاص من الشرق الاوسط واوربا والولايات المتحدة وامريكا اللاتينية. على سبيل المثال، لدي مسألة تخص الفتيات النرويجيات، فمن المفترض ان تكون الفتيات النرويجيات جميلات جدا، الا ان شيئاً ما يتعلق بالثقافة المختلفة والتعددية الثقافية يجذبني. تعلم الثقافات المختلفة امر ممتع، واذا كان تدفق المعلومات المعاصرة يمكن ان يؤدي الى هذا التمتع، فالامر جيد. الا انه، توجد نقطة مهمة ينبغي الاشارة اليها، فأذا كان هناك شيء كالحقيقة، فعلى المرء ان يتمنى ان يعترف بها ويفهما اكثر عدد من الاشخاص. فالثقافات حيث يكون العلم غير مقبول، ستستفيد ربما من تغيير انموذجها. لذلك،

فانني اود القول اذني اعتقد انه من المهم ملاحظة امكانية الايمان بأن بعض المعتقدات افضل من غيرها، ويجب قبولها على نحو عالمي اكثر من غيرها. وهذا يجب ان لا يؤدي الى الشوفينية، الا انه مازال هناك شيء مهم يجب اخذه بعين الاعتبار.

البنائية الاجتماعية

تقود البنائية الاجتماعية احياناً الى ارتباك معرفي. فعندما يقول شخص ان التمييز بين الذكر والانثى عشوائي، فأنني اشير ببساطة الى حقيقة ان الانثى مقابل الذكر صنفان وجدا في الطبيعة. الحقيقة منظمة، وان الاستخدام العقلاني للمفاهيم والصنوف غالبا ما يكون قادرا على تمثيل هذه الحقيقة. وتفرض مثل هذه الصنوف نفسها على الخطاب المؤسس اجتماعياً، لا العكس. اذني اعتقد تماما ان الاعضاء الجنسية البشرية كانت موجودة قبل ان بدء المجتمع الحديث عنها. فالطبيعة تسبق الثقافة فعلاً، وليس العكس. وبينما تم تعلم مصطلح " ذكر " في مجتمع من مستخدمي اللغة، فأن الصنف الذي يشير اليه المصطلح موجود سابقاً للغتنا والوضع الاجتماعي.

اذا كان الاعتقاد بأن البنائية الاجتماعية دخلت في العلوم الطبية وابحاث ناسا، فالفكرة ستربك الباحثين. وان الاعتقاد بأننا لا نمتلك وصولاً حقيقياً للحقيقة الخارجية قد يكون امراً خطيراً. الا انه مازالت هناك فكرة يجب ملاحظتها. بعض المفاهيم بنى اجتماعية، وبعض الشيفرات الاخلاقية يتم

ممارستها بسبب الانسجام. نمضي احيانا الى ماوراء ثقافتنا العميقة ونتحدى اراء التيار الرئيس. ففي نسختها المعدلة والسليمة، يمكن ان تعطينا البنائية الاجتماعية رؤى، الا انه في نسختها الراديكالية، فأنها يجب ان تُنتقد وتُرفض كأي بنية اجتماعية غير منطقية.

خاتمة

عندما يتعلق الامر بـ "مابعد الحداثة "، فثمة ايجابيات وسلبيات على حد سواء. الا ان السلبيات كثيرة، وانه من الضروري ان لا نتبع الاتجاهات بين الاكاديميين او في الثقافة الشعبية بصورة مجردة. وكما اكد الفيلسوف النرويجي Dagfinn Follesdal، فالمنطق التحليلي حيوي من اجل الديمقراطية. وان المهارات التحليلية مهمة للحضارة بالرغم من الحاجة الى العديد من الصفات البشرية الاخرى تحديدا. ولايبدو ان بعض ما بعد الحداثيين يحملون التفكير المنطقي محمل الجد، وبدل الاصغاء للمنطق والحجة، فأنهم يميلون الى التركيز على النسبوية والبنائية.

كما تم ذكره سلفا، قدم البروفيسور Daniel Dennett توضيحاً جيدا لماهية الاستنتاجات المحددة لما بعد الحداثة. قال احد زملاء Dennett الذي حضر مؤتمرا ادبيا ان الحوار توجه ليناقش موضوع الـ DNA، وقال احد المشاركين: "هل مازلت تؤمن بتلك القضية؟"ان تؤمن بأن DNA بناء اجتماعي او اي قضية اخرى يمكن ان يكون امرا خطيرا. واذا قوض ما بعد الحداثيين احترام العلم المفيد والمباديء الاخلاقية، فأنهم يعززون الافكار غير القابلة للتصديق ويجب رفضها بقوة. وان الافكار التي مفادها ليس ثمة حقيقة مطلقة والايمان بالبنائية الاجتماعية، قد تنتهي بالعدمية وعدم احترام لما يمكن ان يساعد الحضارة البشرية في التقدم.

وقد اعطانا مابعد الحداثيين افكارا كثيرة، علينا ان نحاول استيعاب الفكر مابعد الحداثي وتعلم ما يمكننا من المنهج ما بعد الحداثي.

النظرية النقدية في عصر ما بعد الحداثة
-وعد الابستمولوجيا –
الفي وتاكر

النظرية النقدية في عصر ما بعد الحداثة
-وعد الابستمولوجيا –
الفي وتاكر

خلاصة

يستقصي هذا البحث الامكانات الابستمولوجية التي اقترحتها "ما بعد الحداثة "، وظهور الخطاب ما بعد الحداثي في الانثروبولوجيا من حيث التنافس على الشرعية النظرية. فبذريعة ان البدعة الانثروبولوجية الحالية سياسية بوضوح، يدَّعي المؤلف ان للاسئلة الفلسفية قيم اخلاقية وسياسية. وتحديداً، تقترح تفكيكية الثنائيات التي تميزت بالواقعية الاثنوغرافية امكانية تقديم وسيلة لتحرير ذواتنا من المفاهيم المرهقة للعصر السابق.

توطئة

بقدر ما يخص الامر " الانثروبولوجيا "، فأننا تعلمنا ان الثقافة ليست هي المقدرة على مناقشة شعرية غوتفريد بن او عبقرية ديغليف. والواقع انه سرعان ما يتضح ان الثقافة ليست لها علاقة بالانجازات والتطوير، بل تم وضعها في ما هو غير مرئي وشامل. وما ان تم القبول بهذه الفكرة، حتى انتقلت الثقافة من " البعيد" الى ما هو " امام الناظر "، واذها يمكن ادراكها حسب اذا اختار الناظر التصريح بها. وبدوره، عندما يصبح هذا معقولاً وبديهياً، تنتقل الثقافة

لتسكن القلم وعلى الصفحات المكتوبة لعلماء الانثروبولوجيا. اذ تبقى هناك كمفسَّر، ينتظر ان يُعاد تفسيره. واليوم، في عصر ما بعد الحداثة، تبدو انها تنتقل مرة اخرى، وفي هذه المرة، قد تختفي البنية الانثروبولوجية للثقافة تماماً.

لقد دخل الخطاب الجديد الحقل المفاهيمي للدراسة. فالمناخ يعج بمفردات جديدة شاملة – المعارضة الادبية، الحذلقة، الفن التصويري (الكولاج)، المونتاج، الفن الحواري، اللغة استعمالاً، تعدد الاصوات polyphony، الصوتية المتعددة polyvocality، التعالق النصي، عدم التحديد، الانزياح، الفصام، المجاز، المحاكاة الساخرة، الاختلاف، التشظي، البنية التجاورية، التقديس، الغيرية، التمثيل، السلطة، وPMC.

علاوة على ذلك، وتماشياً مع هذا التصور الجديد، ثمة مجموعة اخرى من الشخصيات: كليفورد، ريكور، سعيد، وهابرماس قد يمكن استبدالهم بـ فردريك جمسن، ميخائيل باختين، جان فرانسوا ليوتارد، جان بودريلارد وجوليا كريستيفا. وقد كانت هناك نقلة كوهينية نوعية، او تحول فوكالدي في المعرفة. لذا فأن رؤى وخبرات ما بعد الحداثة في كل مكان.

لا يمكننا التعامل مع "مابعد الحداثة" كمعرفة مستقبلة، لأن غالبيتنا حاضرون في ظهورها، فهي، كما تفعل النظريات او الخطابات الجديدة جميعها، تدخل في اقليم مطلوب مسبقاً. لذلك، عليها ان تتعامل مع مخاوف حدوثها. وان نداءات العقيدة التي تسببها تتراوح بين اعادة توكيد فضائل بعض

المنظرين، و رفض اعادة التفكير او التخلي عن المفاهيم القديمة، او ببساطة، الاحتجاج بالطاقة الهائلة المطلوبة للسيطرة على وجهة نظر اخرى.

من المتوقع تماماً، ان مثل سياسات المِلكية تبعث ماركس الوثير و شوتز المألوف، وتتجاهل ديريدا او لاكان باعتباره تكلفاً غير ناضج. وفي الوقت ذاته، كان زملاء اخرون متشوقين لذقل الاشاعات بأن اكتشافاتنا الحديثة ستدخل التاريخ. ويومياً، وفي ابتهاج نوعا ما، يخبروننا ان " ما بعد البنيوية " فقدت رونقها، وانه كان للسردية والتمثيل يومهما، وانه ليس ثمة من يعمل بما بعد الفينومينولوجي، لأن سادة هذه الموجة الجديدة، الفرنسيون، يذشقون اليوم عن ديريدا، اذ ان السيميوطيقا تلاشت، والفلسفة الوصفية توشك ان تعود، وان ما بعد الحداثة هي دغدغة عابرة وضعت للتأكد من ان الانسان يقظٌ. وفي مكان ما بين هذه الحجج المعارضة تبدو ثمة فتحة ما.

وبتحديد التحرر الابستمولوجي، حينه ربما الوقت لأعادة تقييم وجهات النظر للتأكد من ان بناء المعرفة الانثروبولوجية يبقى سليماً لاولوياتنا الاخلاقية والجمالية والسياسية. ومع انه حسب قادة الانثروبولوجيا الحديثة، انها تمر في غياهب النسيان دون تغير امام اعيننا، فأننا ندرك مدى صعوبة نبذ الالتزامات القديمة.

اننا نتحد هنا، على سبيل المثال، تحت راية النظرية النقدية. وسيتم بالتأكيد الاشارة الى ان نظرية الحداثة النقدية هي واحدة من النظريات العالمية

الواسعة النطاق، والتي يعزى اليها ما يسمى ماوراء السرد meta-narrative، وسرعان ما انقلبت الى اندفاع مستمر نحو ما بعد الحداثة. وربما تجدر الاشارة هنا الى ان التأكيد على المعرفة السياسية والايديولوجية من حيث الاساس امر قديم، يرجع الى ايام الرومانسية والتمرد اواخر الستينيات واوائل السبعينيات.

الا انه للبعض اقتراح غرامسسي (نسبة الى Antonio Gramsci) مفاده ان كل امر سياسي يبقى حقيقة بدهية لا يرقى اليها الشك، هي الحقيقة التي نرفض التخلي عنها. وبالنتيجة، فان الكتابات مابعد الحداثية لجيمس كليفورد وجماعة الثقافة الكتابية Writing Culture Company كانت مخيبة للأمال جزئياً، الامر الذي شاركه امثال بوب شولتي Bob Sholte و روجر كيسنغ Roger Kessing من بين اخرين في ان الخطاب الجديد يبدو سياسياً على نحو دقيق.

اعلن منظرو الادب النسوي مسبقاً انها فقيرة في قدرتها لمخاطبة الاهتمامات الانثوية. وفيما يخص الامر الذي يناصرونه "الوعي النقدي" والروح الفاعلة للنظرية النقدية، يصبح التساؤل عندئذٍى"كيف اضع نفسي في الخطاب الجديد، واحتفظ بالواجب النظري لمساءلة الممارسات الايديولوجية في المشهد الكندي؟ "، فيما يخصني، فان الجواب على هذا التساؤل يكمن في الامكانات الابستمولوجية المقترحة من قبل ما بعد الحداثة.

السياق السياسي لما بعد الحداثة

ربما يكون من الضروري في هذه المرحلة العودة الى الجدل ما بعد الحداثي: اولاً، لوضعه في السياق السياسي والاقتصادي، وثانياً، لكشف طبيعة متطلباته في الدراسة.

وقد ادرك الانثروبولوجيون تقليدياً ان الخطابات النظرية جميعها نشأت في المجالات الاجتماعات الحية. والثقافة، بحد ذاتها، تبدو مفهوماً منمطاً ليمثل وعي الانثروبولوجي بالتنوع غير المحدود للانسانية. فالثقافة التي تشمل وتجسد الفرد، الفكرة التي بدأتُ بها هذه الورقة القرائية، تبدو انها تبزغ من الذهنية الاستعمارية واهتمامات المستعمِر. وان التحليل البنائي – الوظيفي الذي تماشى معها، يبدو انه ملائم على نحو مميز لدراسة الطرائق التي تشتمل على العناصر المختلفة لوظيفة النظام، واي المناسبات والبنى الاجتماعية الاخرى يجب ان تؤخذ بالحسبان، مؤيدة ومفندة بالتناوب. ان النسخة الذهنية للثقافة، او الثقافة في ذهن الفرد، تجد قوتها الدافعة في مفاهيم الوعي الوجودي، والظاهراتية، والماركسية. اصبح العالم بسرعة ما بعد استعماري مع ايمان راسخ بالخيار والارادة الحرة والشعور الماركسي للنضال ضد الظلم. ان الفرصة لمثل هذه الارادة الحرة، للجهود المتفق عليها لانتاج التغير السياسي، الملائم تماماً لروح نظام ما بعد الحرب و لمتطلبات الحرية السياسية التي ميزت مرحلة الستينيات

الفاتنة. اصبحت هذه الفترة " حديثة " تعريفياً. ووسعت الخطابات النصية والتفسيرية والتأويلية هذه الفترة لتمتد الى فترة ما بعد الحداثة.

يرى بعض المؤلفين مثل ما بعد الحداثيين، امثال فريدرك جيمسون Fredric Jameson، الحرب للحفاظ على اجزاء من الرسالة الماركسية المبكرة، غير راغبين ان تصبح مذكِّر تصنيفي - مرضي لماضٍ بسيط. يقولون بأن مرحلة الستينيات، مع الثورة الخضراء Green Revolution، والاستعمار الجديد، و ظهور الحاسوب، كانت وبوضوح مرحلة انتقالية الى عصر ما بعد الحداثة. واصبح الثاني، عصر ما بعد الحداثي، ممكناً لأنه صدى ترجيع و تعزيز للاستعمار الاستهلاكي، الاستعمار العالمي ومتعدد القوميات، وانه" التعبير الباطني والبنائي الفوقي للموجة الجديدة من الهيمنة العسكرية والاقتصادية الامريكية على العالم ".

بتحديد هذه الرؤى، فليس من المدهش معرفة ان جميسيون تأثر بمدرسة فرانكفورت للنظرية النقدية. و فضلاً عن هيمنة المعرفة والمساعدة الحاسوبية، انسحب الكثير من سيطرة الفرد و تم تأمينه حاسوبياً وان القوة العاملة بيضاء الياقة امتلكت السيطرة المتزايدة وصولاً الى هذه المعرفة المقترحة والمنتجة موضوعياً. هي، دون شك، نتاج غربي. و هي تعتمد، حسب البعض، على وجود ما يسمى الطبقة الادارية الحِرَفيةPMC . وفعلاً، ربما يتم اختيارها

كخطابٍ مترف. ومن غير المقنع ان يتم انتاجها في محيط اقتصادي غير محيط الغرب المعاصر.

فبماذا يُحدِّث ما بعد الحداثي؟

من الجليّ، ان الاهتمامات التنظيرية السالفة اصبحت موضع شك. فما بعد الحداثيين يشككون بجميع الفلسفات والنظريات العالمية، التي يسمونها الميتاسردية meta-narrative، وان اي" علم يُشرعن نفسه استناداً على الميتا-خطاب meta-discourse يؤدي الى مناشدة صريحة لسرد رفيع، مثل: ديالكتيك الروح، وتأويلية المعنى، واعتاق الموضوع العقلي او العامل او خلق الثروة، واقتراحات ليوتارد، يكون هذا العلم خطاباً حداثياً.

يرفض ما بعد الحداثيين الماركسية والبنيوية وجميع النُظُم التنظيرية الكبيرة، ووضعوها في خانة الماضي مثل العصور السياسية التي غذتها. واصبحت الكونية، حسبهم، مفهوماً اجمالياً مستبداً. فتم بطلان الكفاح الطبقي والبنية الطبقية بحدة. وتم رفض الماهيَّوية essentialism والموثوقية authenticity و الدلالية signification و البنى الفوقية والتحتية. فاصبح الاعتاقemancipation والتحرر تأكيدات مهجورة. وفقدت العقلانية rationality والشمولية totalization قدرتيهما على الاقناع. وان الاجماع النظري صار قضية ميتة، وباتت الفِعلية actuality امراً ماضياً.

"موت الموضوع "، او نهاية الفردانية. ومفارقةً، يحدث هذا في الوقت الذي يكتشف الانثروبولوجيون الذات و عدّوها شيئاً مادياً. ويوضح جيميسون: ان فكرة الفردانية كانت ممكنة في الايام المبكرة، قبل الرأسمالية العالمية، عندما تم الاعتقاد بالعائلة النووية في اعتبار عالٍ و سادت هيمنة البرجوازية. انها كانت نوعاً من التعمية المستنبطة لأقناع الناس بأنهم امتلكوا فردانية وموضوعية وهوية فريدة.

ختاماً، اصبحت الواقعية للمشروع الاثنوغرافي ethnographic project مجرد خيال رومانسي. وكما يوضح بودريلارد Baudrillard، انه لا توجد واقعية، فالواقع لم يعد واقعاً، ما يوجد هو الوهم فقط. وان اي شيء قد يشبه فكرة " الواقع " يُصنف تحت بند اشكاليات التمثيل والسلطة الاثنوغرافية.

في العصر السابق، عززت الظاهرية المفهوم المادي للواقع، لأن الحقيقة في مقدمة الموضوع. اما الان، فالواقع شكل فقط، خلال التقديم الذي دعا العلم الانثروبولوجي حقائقه. علاوة على انه فضلاً عن استكناه الحقيقة، او الحقائق، فثمة ستراتيجيات نصية، نحن محذرون من كوننا " لا نرغب بالعودة الى خطأ الاصرار على وجهات نظر ستاتيكية في بيان الحقيقة " المميزة.

الامكانات الابستمولوجية

ان اخـذنا الابسـتمولوجيا بعـين الاعتبـار، ولا سـيما ماقـد تقدمـه للحجـاج الابستمولوجي الذي يشغل الناقد، فان ابستمولوجيا ما بعد الحداثة تعد بتوفير تبصرات نقدية.

الاعتبـار الاول: كـأدوات: تصـبح الحيـاة الواقعيـة فـي الخطـاب مـا بعـد الحداثي وجوداً خرافياً، "واقعاً" معلنا من قبل عالم الانثروبولوجيا. وخلال الخطاب ما بعد الحداثي، كثير من الافكار الانثروبولوجية عِرضة للتساؤل. وفيما يخص غالبية الانثروبولوجيين، الذين عاشوا جزءاً كبيراً من اهتماماتهم في عالم ايجابي، فالبحث التقليدي ملائم تماماً ولا يرقى اليها الشك. وبالنسبة لهم، انها تميز العمل الجيد من الرديء، وهي المقيِّم النهائي. الا انه بالنظر الى الرؤية التفكيكية الجديدة، فالجنس، الطبقة، الغرباء، والبدائيون كلها واضحة و محكوم عليها بالماضي، او بما يسميه كلفورد Clifford "التخيلات الموضعية للحياة الجمعية ". مثال ذلك، تم ابعاد الهندي المثالي الزائل الى النتاج التخيلي للعصـر السـابق. وامتـدادا الـى اليـوم، لـم لـم يهـتم الانثروبولوجيـون بمسـؤولية التجسيد كأداة. ان فكرة الواقع اهتمت بذلك على نحو سحري. الا ان الخطاب المثالي (الاصولي) تحت التحقيق اليوم. واصبح "الواقعي" محض سراب من صـور وايقونـات. واصـبح التطـور الانسـاني مجـرد سـرد، قطعـة مـن الخيـال. واصبح الناس الواقعيون متخيلين مجمدين في سرد لخيال خاص ينتجهم. لذا فان التحرر الموعود يحدث عبر الاثار المجسدة التي على المرء تحطيمها لعمل اي جديد. لذا، فان التوسع في التجسيد كأداة يمكن ان تُسرق سلطته الى مدى

كبير. وان يتحول الى غير فاعل بوساطة الادراك البسيط بأن التجسيد اداة. لا يمكن للمرء ان يفكر بمفاهيم نيادرتالية عن "الحقيقة " او عن هبة الله لأي نظام بنائي. وبأقتضاب، لم يعد ذلك القياس التقييمي الجبار للواقع يُناشد / يُستغاث به في اعلان اي تحليل بأنه ملائم او غير ملائم. عندئذٍ، لا يكون عمل الانثروبولوجي حارساً للتصورات الدقيقة للواقع، بل كمدير للتخيلات او السرديات، مما يقترح ان النقد الجبار، الرابح للقوى الدافعة لهذه الابستمولوجيا ما بعد الحداثية، يمكن ان يزيف اي خطاب، حتى ذلك الذي يبدو انه يمتلك " واقعاً وحشياً " او " حالة حقيقة وحشية " مثل: الخطاب العرقي، العمري، او الجنسي. وبعد كل ذلك، هو الان ليس خطاباً ايديولوجياً، بل مجرد اتفاقات/ اعراف بلاغية، لذا يبدو ان الاقتراح غير مأخوذ بجدية كالحقائق الطبيعية. هذا يؤدي، تماماً وعلى نحو ملحوظ، الى اعتبار الثنائيات الضدية التي لا يرقى اليها الشك مسبقاً، فهي جزء من الواقعية التقليدية، الخطاب الذي، بعد كل ذلك، يمتلك تاريخاً طويلا شاخصاً. كما نعرف، ان الكثير من الخطابات الانثروبولوجية اعتمدت على الطبيعة المطلقة و الاكيدة للواقع. وان الثنائيات مثل: الذكر والانثى، الشيخ والشاب، التي بدت ما وراء النقد، تمتلك الان مستقبلاً كمجازات وايقونات.

تأمل الغياب المقترح للذات / الاخر، الفكر /الجسد، القبلية / المدنية، المحلي/ العالمي، العام / الخاص، الخيالي/ الواقعي، الكبير/الصغير في

الخطاب الانثروبولوجي. وربما ما يقدم مادة اقوى للناقد، الثنائيات المقترحة في: الجنس، العمر، او العرق.

ففي اول وهلة، تبدو مثل هذه المفاهيم القانونية كالجنس، العمر، والعِرق افضل ان تُترك بعيدا كحقائق بايولوجية صلبة. مع ذلك، التحرر في الاقتراح بأن كل شيء يشتمل على العلم هو خطاب اساسي، وان هذه الثنائيات الضدية تبدو اكثر صالحة منتجة كأمر غير قابل للنقاش تصبح نوعاً من البنيوية الفلكلورية. وعلى سبيل المثال، خذ بعين الاعتبار مجهوليات تكنولوجيا الحاسوب و حقيقة ان انجاب الاطفال، وهي بعد كل ذلك من الحقائق البيولوجية الاكثر ثباتا، في تحدٍ مع الممارسات الجديدة للتخصيب المختبري. ان الضدين " الطبيعيين" (الذكر / الانثى) يصبحان محل تساؤل. و من الواضح الان، انه يمكن انجاب الاطفال بوساطة حيوانات منوية مجهولة وبويضات مجهولة في رحم امرأة مجهولة على حد سواء. وعلى نحو قريب، تم استبدال الرحم وازالة تجنيسه، فالبويضة المخصبة يمكن ان يتم ازالة تجنيسها ايضا في رحم صناعي لا تجنيسي. هذه من الممارسات الايديولوجية المستقبلية الممكنة، فضلا عن انها ممارسة بايولوجية. انها جعلت من ثنائيات ضدية للذكر والانثى فارغة ايضا، المحفوظة من الماضي لانجاز عمل ايديولوجي و قمعي في كثير من الاحيان.

مقارنة بما سلف، ان جوهر العِرق ظاهرة طبيعية عسيرة التحدي نوعا ما. وان الخطابات التي يمكن انتاجها في عالم ما بعد الحداثي حيث كل شيء

خطاب، ستكون دون اي شك خطابات ما بعد البايولوجي، مابعد الجنس، ما بعد العصر، وما بعد التكوينية (الوراثية).

لقد بذل ادوارد سعيد مسبقا جهودا بليغة وموسعة في تبيانه ان المشرق خطاب. وبالتالي، قد نفَّذَ نبوءة فوكو التي مفادها ان " الخطابات الحقيقية تعمل كأنظمة حقيقية ". ومن الواضح، ان الكتابات الانثروبولوجية جميعها يجب ان تأتي تحت هذا العنوان. وهذا ما لايمكن الجدل فيه. الا انه من المهم اكثر للناقد، الكثير من "الواقع " اليومي والاولويات الايديولوجية التي تقترحها هذه الوقائع، يجب ان تأتي على نحو مشابه تحت البند النقدي. وقد يعد الانثروبولوجيون خلق خطاب لتدشين ذلك، ربما هو الخطاب الذي يفترض "اختلاف دون معارضة "، كما يقترح كريج اوينز Craig Owens. او على قدير اقل، انه يمكن تفكيك التضادات العاملة اليوم.

ويقيناً، كما يوضح جيمس كليفورد James Clifford، ان بعض الثنائيات مثل التمييز بين نحن / هم يمكن ان يكون مفيدا بالقدر الذي يكون فيه مؤذياً. انه بعد كل ذلك، يسمح للقوى المتصارعة مثل: مضاد للامبريالية، حركات التحرر الوطنية، التي لا يخطؤ ها اي ناقد. يمكن ان يتبع المرء اتجاها اضافيا اخر واضحا في ابستمولوجيا ما بعد الحداثة، اي ما يرتبط بعدم التجانس، الهتروغلاسيا، التجزئة، المضاد للشمولية. هذا التحرر من ظلم التجانس والاتساق القسري يوحي ان الخطابات يمكن اثارتها، غالبا في الارادة، لدعم

تمكين ملائم. تتحرر فيه من متطلبات تصديق انفسهم بالرجوع الى خطاب الماضي ومتطلبات الاتساق. ومما لا شك فيه، ان مثل هذا التحرر له مشاكله الخاصة.

" ما بعد الحداثة"، في رفضها للتجانس، والشمولية، والكونية، تستدعي اصواتا كثيرة في الذتاج الانثروبولوجي. ففكرة الحوار، التي تقود اليوم الى النموذج الانثروبولوجي، تبدو غير كافية. عوضاً على ان النقاش مقترح. لم يعد يكفي ان نرى الخطاب، او المعرفة، منتوجاً حوارياً. ثمة اصوات صامتة و خفية. فالخطاب القادم من ابطال الرواية (او شخصية البطل في المسرحية)، طبيعة مختلفة عن طبيعة الجمهور المستقبِل والحاضر. والحوار الذي يتم ادراكه بيسر، يمكن تماماً ان يميط اللثام، الا انه يمكن ايضاً ان يخفي ويشوه. انه، ببساطة، يمتلك" يوتوبيا التأليف الجمعي التي تتفق من الحضور، و هي ليست مجرد بيانات مستقلة، بل تخص المؤلفين". وهو يوحي بأن العلم الانثروبولوجي ليس وحيدا، بل يشاركه كل من صاحب و شارك في العمل الانثروبولوجي. الجماهير والمحفزون الكثيرون هم نوع من الكيان المشترك لدراسة " الاخر". وبوساطة ادراك ذلك فقط، يمكن الاحتفاظ بغنى و تعقيد الخطاب كله.

توجهت اصوات ما بعد الحداثة الى اعتبار اخر لعالم الانثروبولوجي والناقد. اذ يتم تجريد السلاسل الطبيعية لسلطتهم. فالمناطق الجغرافية او

الثقافية، بطبيعتها، جزء من الشيء الانثروبولوجي، يمكن ان يعاد تقييمها. لذا، فان هذا الفرع من الدراسة، يمكن ان يحيل مثل هذه الانقسامات الى الماضي الاستعماري، وان يتجه، بدلا من ذلك، الى مناطق (مجالات) مثل المسيحية، الرأسمالية، الاستعمارية، والنسوية. و سيُجبر الانثروبولوجيون الى البحث في مثل هذه القناعات التقليدية، فضلا عن اي قناعات اخرى.

ختاماً، يمتلك الناقد امكانية اجندة قوية للاضافة الى الاجندة الماركسية في " كفاح جماعي لانتزاع عالم الحرية من عالم الضرورة ". ربما، توجد يوتوبيا نقدية لكتابة – اعادة النظر بالشرائع القديمة "، تقديم تبصرات نقدية، دون ارتباك و في سياسة مباشرة.

ان الكتابة الجديدة لاعادة اختراع الانثروبولوجيا، قد يتضمن تماماً افتراض ان المهمة الانثروبولوجية الرئيسة ليست خلق خطاب قابل للحياة حسب، بل ايضاً ادارة الخطابات و التزامن التام المهم مع المصداقية. وكما الامر عليه للنقاد في الماضي، ستكون القضية على الغالب اخلاقية. ان القلق يجب ان يفتح الطريق لبعض الفتون الكامنة لما بعد الحداثة لتصبح ابستمولوجية بغياب الوعي الذاتي منخرطة في عمل مستمر في البنية الابستمولوجية.

الرؤية والمعنى
باتريسيا ماير سباكس

الرؤية والمعنى
باتريسيا ماير سباكس

مدخل

يُعدُّ العمل الادبي للشعراء الخمسة جميعهم ضمن هذه الدراسة ليس على سوية واحدة الى حد كبير. ففيما يخص كرستوفر سمارت، يكون التعليل الرومانسي مغرٍ: فقد كتب شعراً عظيماً عندما تحرر بالجنون من قيد التقليد المعاصر، وشعراً اضعف عندما تكلف بالأشكال المعترف بها في عصره. إلا ان هذا التفسير على الاطلاق مقنع تماماً عندما يستدعي المرء، على سبيل المثال، التلاعب العبقري في " الاسلوب الشعري " في قصيدة (اغنية الى ديفد)؛و ما من تعليل مكافئ تماماً في الدقة يقدم نفسه بسهولة لـ (طومسون) و (كولنز) و (غراي) و (كوبر).

مهما كانت دواعي التفاوت الكبير للمنجز الذي يعرضه هؤلاء الشعراء، فقد كان من تأثيراته فعلاً تشجيع الاستخفاف النقدي بقدراتهم. فالقارئ الذي يتذكر قصيدة (المَهَمّة) او (الفصول) بوصفهما تجربتين مطولتين، فانه من غير المحتمل ان يكون مدركاً بالفقرات الرائعة التي تحتويها مثل هاتين القصيدتين. فان تجربة براعة (غراي) الشديدة ربما تجعل من الصعب ادراك ملاحظته المدوية؛ فتشخيصات (كولنز) الضعيفة ربما تختلط في الذهن مع تشخيصات (جويس كلمر)، الامر الذي يجعل من الصعب فهم الطاقة الرؤيوية لافضل

تشخيصاته. وللكشف عن مصادر القوة والضعف الفنيين لدى هؤلاء الشعراء الوجدانيين الخمسة، فقد ارتأيت دراستهم في ضوء النظرية النقدية والتقاليد الشعرية في عصرهم مع الاشارة الى توقعات القارئ القريب الحديث. عرض هؤلاء الشعراء نظاماً معقداً من المسائل الجمالية، والحلول، والحلول الجزئية، والاخفاقات التي يمكن تحليلها بالتركيز على المعنى في اعمالهم ذات المنحى المرئي و الرؤيوي.

يعرض قاموس صاموئيل جونسن (١٧٥٥) اربعة تعاريف للرؤية. يتعلق اثنان منها بادراك المرئي، واثنان بأنواع "الرؤية" الأكثر تعقيداً.

١-الرؤية؛ مَلَكَة النظر.

٢-فعل النظر.

٣-المظهر فوق الطبيعي؛ خيال؛ شبح.

٤-حلم؛ شيءٌ يُعرَض في حلم ما. حلم يحدث لنائم، رؤية قد تحدث لإنسان يقظ. حلم يُفتَرَض ان يكون طبيعياً، رؤية يُفتَرَض ان تكون اعجازية؛ الا ان جميعها مشوشة.

يصف التعريفان الاخيران انماط التوسع الادراكي: ادراك لما هو غير المرئي في الحالة العادية (فوق طبيعي) او تركيب المظاهر الجديدة التي ربما تُفتَرَض ان تكون اعجازية، ولكنها من الممكن ايضا ان تكون، كالاحلام، نتاجاً

للخيال. فالرؤيوي، حسب بيان جونسن، يعني " التخيلي؛غير الواقعي؛و ما يُدرَك بالخيال فقط. "

هذان المفهومان للرؤية، بوصفها قوة لادراك الحقيقة او توسيعها، لهما اهمية حيوية لشعر القرن الثامن عشر. كان نقاد و شعراء هذا القرن على حد سواء مؤمنين بان الصور الشعرية المرئية جوهرية للشعر المؤثر. و نبَّه (ارنست تومسون) عن التشابه بين الاستغراق الشعري و الفلسفي و صورة الرؤية من خلال طبيعة العقل، كما يصفها لوك، يمكننا ان نتوقع شعراً جديداً في الطبيعة مرئياً الى حد بعيد، لان قدرة النظرة جاءت لتهيمن على تحليل الفعاليات الذهنية. وبما ان الافكار هي صور، و حتى ان الافكار المعقدة هي صور مضاعفة، وان الفهم ذاته شكل من اشكال الادراك، فان المرئي والذهني يميلان لان يندمجا معاً. وكان التصوير المرئي المميز في الغالب سمة محددة للشعر الناجح في معظم انواعه.

ولكن، ما الطبيعة المحددة للصورة الشعرية المرئية؟

عندما يصف ثومسون و كوبر الظاهرة ذاتها بمفردات متشابهة تقريباً، فان وصفيهما متباينان على نحو مدهش. فها هنا تفسيران لسقوط الثلج، تضمنت التفسير الاول الطبعة الثانية لقصيدة "الشتاء"، ولكنه هنا مقتبس من شكل القصيدة الاخير المغير على نحو طفيف، اما الاخر، فمن قصيدة "المَهَمَّة " بعد (٦٠) عاماً تقريباً:

خلال الهواء الصامت، يهبط وابل ابيض

في البدء مرتعشاً خفيفاً حتى تتكون الرقائق اخيراً

تتساقط عريضة و واسعة و سريعة، معتمة النهار

بانسياب مستمر. والحقول المدللة

ترتدي ثوبها الشتوي من البياض الانقى

نقاؤه كله باق حيث يذوب الثلج الجديد

بمحاذاة المجرى الملتوي. وفي الاسفل، الغابات

تحني هامتها الشيباء، و قبل ان تخفت الشمس

الواهنة غرباً تبعث شعاعها المسائي،

وجه الارض الكبير، المختبئ عميقاً و المرتعش،

ضرب من الخراب الرائع الوحشي، الذي يدفن

واسعاً اعمال البشر.

("الشتاء " ٢، ٢٢٩-٢٤٠)

غد يجلب تغييراً، تغييراً عظيماً

اذ حتى الان، رغم أدائه بصمت،

وببطء، وعلى نحو غير محسوس، وجه

الطبيعة الكونية يخضع سريعاً لتساقط زخة ناعمة.

الرقائق المتساقطة

هابطة، بسقوط لا ينتهي ابداً،

تنزل برقة على كل ما هو ادنى

محاكية الاشياء كلها. تستقبل الارض

برحابة العباءة السميكة، والورقة الخضراء

الواهنة التي تخشى العصفة الباردة

تهرب بلا اذى تحت ستار دافئ جداً

("المهمة "، ٤، ٣٢٢-٣٣٢)

ان وصف ثومسون اكثر تحديداً من وصف كوبر. فمشهده متخيل حسياً: حقول، و نهر، و غابات؛بينما مشهد كوبر، من الناحية الاخرى، يصف الثلج كغطاء يعم الأرض او حتى انه – على نحو اكبر - يعم الطبيعة الكونية. يرغب ثومسون ان نرى العملية التي من خلالها يحصل سقوط الثلج بكثافة؛ وانه يستدعي انتباهنا لأنماط مختلفة من التناقض: بين التأثير "المعتم " للثلج الساقط و "اشراقة، الثلج الساقط؛وشبيه ذلك، بين عتمة "الشمس الواهنة" و روعة الثلج الذي تشرق عليه. ثمة تناقض ايضاً في وظيفة الثلج بوصفه زينة للحقول و

عبئاً على الغابة؛ تناقض مرئي بين بياض الثلج و سواد ذوبانه على المياه؛ تناقض المفارقة في " اليباب الرائع "، مع تضمينه للجمال في العزلة.

يعد كوبر التناقض من نوع اكبر و أوسع. فقبل وصف العاصفة، تؤكد سطور عديدة (٣١١-٣٢١) على الاختلافات في الألوان التي يمكن ملاحظتها في المشهد قبل ان تغلفه الثلوج. وان التناقض المعنوي بين التنوع و التماثل؛ وبالنتيجة، تأكيد وصف سقوط الثلج فعلياً يكون بالضرورة على وحدانية التأثير. و لايختلف هذا الثلج من حيث معدل السقوط؛ " لاينتهي ابداً "، ولا يرحم، انه ببساطة يغطي كل الاشياء. ليس من الضروري تحديد هويتها؛ فالقمسألة تكمن في " احتوائه كل الاشياء ".

درس في الحداثة الشعرية
توماس هولم

درس في الحداثة الشعرية
توماس هولم

اود البدء في عرض الموقف الذي اتخذته تجاه الشعر، واقوم بذلك لتوقع النقد. سوف اتحدث عن الشعر من مستوى منخفض نوعا ما، ولكنه واضح تماما. اعتقد على النقد ان يكون محصورا في هذا المستوى. وجهة النظر هي ان الشعر ببساطة وسيلة تعبير لاغير. وسأعطيكم مثالا على موقف نقيض تماما للذي اتخذته. تتحدث مقالة منشورة في The Saturday Review عن الشعر بوصفه وسيلة بوساطتها تسمو الروح في مناطق اكثر علوا، وبوصفه وسيلة تعبير تندمج من خلالها الروح في نوع عال من الواقع. حسنا، هذا هو نوع من التصريحات التي امقتها تماما. اود الحديث عن الشعر بطريقة واضحة. قال الرئيس الاسبوع الماضي: ان الشعر اقرب الى الدين، انه لاشيء من هذا القبيل. فهو وسيلة تعبير كما النثر. فان لم تستطع تبرير ذلك من وجهة النظر تلك، فانه من غير الجدير الاحتفاظ بها.

كنت دائم اشتبه بكلمة (روح) عندما يتم احضارها في المناقشة. وهي تذكرني بالطريقة التي تحدث العلماء في القرون الوسطى عن الله، وعندما كانوا يجهلون تماما سبب اي شيء، قالوا فعل الله ذلك. واذا استخدمتُ كلمة (الروح)، او تحدثتُ عن الحقائق العليا في سياق خطابي، ستعرف بأنه في تلك المرحلة

الدقيقة، لم اكن مدركا اي سبب فعلي وانني احاول خداعك. فهناك كم هائل من الهراءحول معظم مناقشات الشعر. وان النقاد الذين يحاولون شرح الالية، يضعون ممرات غامضة وثرثرة في المطلق وفي القلب البشري، وكأنهم يبيعون براءات اختراع في السوق.

يوجد نوعان من الطرائق يمكن بوساطتها المرء من النظر في هذا الامر. الطريقة الاولى كالتغلب على معضلة، والثانية كأداة.

في الحالة الاولى، ونحن ننظر الى الشعراء كما ننظر الى عازفي البيانو، ونتحدث عنهم باعتبارهم سادة الشعر.

والطريقة الاخرى هي اعتبار الشعر اداة مجردة نريد استخدامها بانفسنا لاغراض محددة.

قارنتنا احدى الصحف اليومية بنادي "حورية البحر"، الا اننا لسنا كذلك. نحن عدد من الناس الحديثين، ويجب ان يكون الشعر مبررا بوصفه وسيلة تعبير لنا. لا امتلك ذائقة كاثوليكية، بل شخصية عنيفة ومتحاملة. وليس لدي اي تقديس للتقليد. انني جئت لموضوعة الشعر من الداخل وليس من الخارج.

هناك بعض الانطباعات اود تحديدها. انني قرأت الشعر لايجاد نماذج، لكنني لم اجد اي نموذج مناسب للتعبير عن ذلك النوع من الانطباع، عدا ربما عدد قليل من الايقاعات المتشنجة ل هنلي Henley، حتى بدأت قرأءة الشعر الفرنسي الحر الذي يبدو مناسبا للحالة على نحو تام.

لذلك، لا اود اي نقد ادبي من شأنه ان يكون الحديث فيه على مستوى اخر. لا ار غب ان أُقتل بالهراوة، باحالات الى دانتي Dante، ملتون Milton واخرين.

المبدأ الذ اعتمد عليه في ورقتي هذه، هو ان هناك صلة وثيقة بين شكل الشعر وحالته في اي فترة زمنية. يعطي النقاد انواع الاسباب جميعها لازدهار الشعر في اي فترة، الا ان السبب الصحيح نادرا ما يتم اعطاوه. فهو اختراع او تقديم شكل شعري جديد. وللفنان، يكون تقديم شكل فني جديد كما يقول مور Moore مثل ثوب جديد لفتاة. انه يرغب ان يرى نفسه في هذا العمل. نجد موجة من الفاعلية الشعرية في العصر الاليزابيثي نزولا الى اكتشاف امريكا. كان لاكتشاف امريكا تأثير كبير في شعراء البلاط في ذلك الوقت، بينما كان اكتشاف كوكب جديد له اثر في النشاط الشعري في سونبورنSwinburne.

انني اعتبر ان السبب الفعلي في الفرصة الاولى التي اعطيت لممارسة تأليف الشعر من خلال تقديم جميع انواع المادة الجديدة والاشكال الجديدة في ايطاليا وفرنسا. يجب ان نقر بان الاشكال الشعرية، مثل السلوكيات والافراد، تتطور وتموت. فهي تتطور من حريتها الاولية الى الاضمحلال، وختاما الى البراعة. فهي تختفي امام الانسان الجديد، مثقلة بفكر اكثر تعقيدا وصعوبة في التعبير بوساطة الاسم القديم. وبعد ان يتم استخدامها كثيرا، يتم فقد اثرها

البدائي. لقد تم عزف كل الايقاعات المحتملة على الالة الموسيقية، فما هي امكانية الانسان الجديد، او اي جاذبية؟

سيكون الامر مغايرا لو ان الشعر، مثل التمثيل والرقص، واحد من الفنون التي لا سجل لحفظها، والتي يجب ان تتم اعادتها في كل جيل. ليس على الممثل ان يشعر بالتنافس مع الموتى، كما يشعر الشاعر. انا شخصيا لصالح الهدم الكامل للشعر الذي يتجاوز العشرين عاما. ولكنني اخشى من ان الحدث السعيد سوف لا يحدث حتى يتم ادراك رغبة افلاطون، ويصبح الشاعر الصغير دكتاتورا. وفي الوقت نفسه، من الضروري ادراك انه بما ان الشعر خالد، فانه يتميز عن تلك الفنون التي يجب تكرارها. اود ان الفت الانتباه الى هذه النقطه، لانه ليس سوى تلك الفنون التي يتم تكرار التعبير فيها فيؤ كل جيل تمتلك تقنية ثابتة.

الفنون، مثل الشعر ومادته، خالدة. وعلى الشعر ان يجد تقنية جديدة في كل جيل. فلكل عصر شكله الخاص في التعبير. ان اي فترة يتكرر فيها عمدا هي فترة نفاق.

ان المراحل الاخيرة لاضمحلال اي شكل فني مثيرة جدا وتستحق الدراسة، لانها قابلة للتطبيق بشكل غريب على الحالة الشعرية في يومنا الحاضر. انها تشبه المراحل الاخيرة في اضمحلال الاديان عندما تمضي الروح وهناك تقديس دون معنى للشكليات والطقوس. الجسد ميت، وعليه يخيم

الـذباب كلـه. الشـعر التقليـدي ينمـو كالاعشـاب الضـارة، يصـبح الشـعر تعبيـر العاطفة بدلا من الفكر المتعافي.

الكتّاب الذين سيكونون قادرين على استخدام الالة القديمة مع االقدماء سيرفضون ذلك، لانهم سيجدونها غير كفء. فهم يعرفون الطبيعة التجريبية للقوانين القديمة تماما، ويرفضون ان يكونوا ملتزمين بها.

في الفترات التي ابتدع فيها الشكل الفني الجديد، بعد اضمحلال المسرح الشعري الاليزابيثي، جاء دور الثنائيات البطولية heroic couplets، التي بعد اضمحلالها حل الشعر الغنائي الجديد المستمر للوقت الحاضر. ومن الجدير بالملاحظة، ان هذه التغيرات لا تأتي بوساطة نوع من التقدم الطبيعي الذي يكون الفنان فيه فاقدا للوعي.

يتم ادخال اشكال جديدة عمدا بوساطة اشخاص يمقتون الاشكال القديمة. وتـم تقـديم الشـعر الغنـائي الحـديث بوسـاطة الشـاعر وردزورث Wordsworth، الذي اعلنه باستخدام مجموعة مصطلحات جيدة كطريقة جديدة.

الانموذج المحدد المرتبط غالبا بما عليَّ قوله، هو ان المدرسة البرناسية Parnassian School حوالى ١٨٨٥، بدأت بذاتها كرد فعل للحركة الرومانسية. وقد مضت عاجلة الى نهايتها. وان هدفها الرئيس يكمن في ان الكمال المطلق للقافية والشكل ينسجم مع المدرسة الطبيعية في ذلك الوقت.

كان الشكل المنطقي للشعر تمييزا عن الرمزي. وكانت هناك اسماء بارزة فيه مثل موند Monde و برودوم Prudhomme وغيرهما. لكنها اسماء لم تكن مثمرة جدا، فلم تنتج شيئا ذا اهمية كبيرة. وانها اقتصرت على تكرار السوناتة ذاتها من حين الى اخر. وفقدت طلابها في حالة من الضعف العقيم.

اتمنى لكم ملاحظة ان هذا لم يكن نوعا من الحوادث المؤسفة التي جلبتها الصدفة لعدد من الشعراء. وقد حدد اختيار المدرسة البرناسية Parnassian School تاريخ وفاة شكل معين من اشكال الشعر الفرنسي، الامر الذي تزامن مع ولادة انموذج جديد ذي خصوبة رائعة.

وبالحصول الواضح لهذا الشكل الشعري الجديد عام ١٨٨٠، ظهر مجموعة من الشعراء لا مثيل لها في اي وقت من تاريخ الشعر الفرنسي. التقنية الجديدة ذكرها اولاً وعلى نحو محدد كاهن Kahn، وانها تألفت من عدم الالتزام بالعدد المنتظم من المقاطع بوصفه اساسا لنظم الشعر. وان امتداد البيت الشعري مختلف في الطول، يتأرجح بالصور التي يستخدمها الشاعر الذي يتبع معالم افكاره وحريته، بدلا من الانتظام. انه ثوب صنع حسب الطلب، بدلا من الثوب الجاهز مسبقا.

هذا تصريح شجاع جدا. لست مهتما هنا كثيرا بالشعر الفرنسي كاهتمامي بالشعر الانكليزي. ونوع االشعر الذي اناصره ليس الذي يشبه الشعر الحر.

استخدم الفرنسية هنا مثالا للاثر غير العادي الذي يمتلكه تحرر الشعر في الفاعلية الشعرية.

ادرك القدماء تماما سيولة العالم وعدم ثباته. فهناك النظرية اليونانية التي مفادها ان العالم كله فيض، لكن بينما يعترف اليونانيون بذلك، فانهم خشوا ذلك وسعوا للتهرب منه، لبناء اشياء دائمة من شأنها ان تصمد في هذا الفيض الكوني. فقد امتلكوا المرض والعاطفة والخلود. وهم رغبوا في بناء اشياء تجعلهم مخلدين. نرى ذلك في الاف الاشكال المتباينة. فالمادية في الاهرامات، والروحية في عقائد الدين وفي افكار افلاطون. لقد عاشوا في عالم ديناميكي، ورغبوا في انشاء استقرار ثابت حيث ترتاح ارواحهم.

اتصور ان يكون هذا تفسيرا لكثير من الافكار القديمة في الشعر. فهم يرغبون في تجسيد الفكرة الكاملة في سطور قليلة. ومن طرائق كثيرة يتم من خلالها النقل الى السامع، كانت هناك طريقة مثلى مقدر لها ان تجسد هذه الفكرة كلها. ومن هنا كان ثبات شكل القصيدة والقواعد المعقدة للبحر الشعري ضروريا. كان على الشعر ان يكون شيئا خالدا، وعلى الالام التي لا حصر لها ان تتخذ لتلائم الفكرة شكلا ثابتا وصناعيا ومفهوما. فضلا عن ان الاسم الاغريقي يبدو للاشارة الى شيئ تم ابتداعه مرة والى الابد. فقد امنوا بالحقيقة المطلقة، ووضعوا اشياء كثيرة في الشعر التي نحن الان لانرغب بها مثل التاريخ والفلسفة.

كما وضع الفيلسوف الفرنسي غويا Guyau ذلك، فان القصائد العظيمة للعصور القديمة تشبه الاهرامات فقد بنيت من اجل الخلود، اذ يحب الناس ان يدونوا تاريخهم بسمات رمزية. هم يؤمنون بانهم يمكن ان يدركوا تنظيما للفكرة والكلمات من شأنه ان يهدم شيئا.

في الوقت الحاضر، الاتجاه كله للروح الحديثة يبتعد عن ذلك، فلم يعد الفلاسفة يؤمنون بالحقيقة المطلقة، ولم يعد يؤمنون بالكمال، سواء في الشعر او في الفكر. اننا نقر صراحة بالنسبية. ولم نعد نكافح من اجل الحصول على شكل كامل على نحو مطلق في الشعر، وبدلا من ذلك الكمال الدقيق للعبارة والكلمات فان الميل يكون نحو انتاج اثر عام. و هذا بالتأكيد يبعد غلبة الوزن الشعري والعدد المنتظم من المقاطع كعنصر كمال في الكلمات.

لم نعد نشعر بالقلق من ان المقاطع الشعرية يتم تشكيلها وتهذيبها مثل الاحجار الكريمة، بل بدلا عن ذلك، يتم نقل بعض المزاج الغامض. وفي الفنون جميعها، نسعى من اجل اقصى تعبير فردي وشخصي، وليس لتحقيق اي جمال مطلق. النقد هو التأكد من القيام بذلك، فما هي هذه الروح الجديدة، التي تجد ذاتها غير قادرة على التعبير عن نفسها بالوزن الشعري القديم؟ هل الاشياء التي يرغب ان يقولها الشاعر تختلف الان بأي شكل كان عن الاشياء التي قالها الشعراء السابقون؟

اعتقد: نعم. تعامل الشعر القديم اساسا مع الاشياء الكبرى. فالتعبير عن الموضوعات الملحمية يؤدي بطبيعة الحال الى مادة تشريحية والى شعر منتظم. ويمكن ان يكون التعبير افضل في الشعر المنتظم، مثل الاغاني. الا ان الشعر الحديث على الطرف النقيض تماما من ذلك، فالشعر لم يعد يتعامل مع الاعمال البطولية. وقد اصبح بالتأكيد وفي النهاية متأملا ويتعامل في التعبير والتوصيل بالعبارات الآنية في ذهن الشاعر. وقد وصف السيد تشيسترتون G. K. Chesterton بشكل جيد في ان القدماء تعاملوا مع حصار طروادة بينما المحاولات الجديدة تعبر عن مشاعر صبي يصيد السمك.

ثمة تغير مماثل في فن الرسم، فبينما كان يسعى القدماء لسرد قصة ما، يحاول المحدثون وضع انطباع.

مازلنا نتصور غموض الاشياء، الا اننا ننظر اليها بطريقة مختلفة تماما، ليس في شكل العمل على نحو مباشر، بل بوصفه انطباعا فعلى سبيل المثال، لوحات وستلر Whistler. الحديث عن الامور الشخصية، الشعور اولا بضرورة او حتمية الشعر، كان في الرغبة في اعادة انتاج نوعية خاصة من المشاعر التي تحفزت بوساطة فضاءات منبسطة وافاق عريضة من البراري البكر في غرب كندا.

نرى ان هذا يختلف جوهريا عن الدافع الغنائي الذي حقق اكتماله، واذني اؤمن جازما في تنيسون Tennyson، شيلي Shelley و كيتس Keats. ولوضع

هذا المفهوم الحديث للروح الشعرية، فان هذا الاسلوب الاولي ونصف الخجول في النظر الى الاشياء من خلال وزن شعري منتظم هو مثل وضع طفل داخل درع.

لنقل ان الشاعر يحركه منظر معين، فيختار من تلك الصور المحددة التي يتم صفها في تجاور في سطور منفصلة، مقترحا ومستحضرا الحالة التي يشعر بها. وفيما يخص هذا التجميع وتجاور الصور الواضحة في سطور مختلفة، يمكن للمرء ان يجد تشابها خياليا في الموسيقى. وعندما كانت الثورة الموسيقية الكبرى، اذ ان اللحن موسيقى ببعد واحد، تم استبدال التناغم الذي ينشطر الى قسمين: صورتان بصريتان تشكلان ما يمكن للمرء ان يدعوه الوتر البصري. وانهما تتحدان لتقدمان صورة تختلف عن كليهما.

من هذا المنطلق للحداثة المتطرفة، ما هي الملامح المبدئية للشعر في العصر الحالي؟ هل هو الذي نقرأوه ولا نرردده. ونحن قد نلقي جانبا كل النظريات اذ اننا نقرأ الشعر داخليا كمجرد مراوغات لفظية. لذا، فانه لدينا فنان متميزان: الفن الاول، المراد ان يتم ترديده، والثاني، هو المراد له قراءته دراسيا.

اتمنى ان يحضر هذا في النقد الموجه الي. لا اتحدث عن الشعر كله، بل عن هذا الفن الجديد المميز الذي يفصل تدريجيا ذاته عن الفن القديم، ويستقل عنه.

اقر تماما ان الشعر الذي ينوى منه الالقاء يجب ان يكون مكتوبا على بحر منتظم، لكنني ازعم ان هذه الطريقة في تسجيل الانطباعات بوساطة صور بصرية في سطور واضحة لا تتطلب النظام الوزني القديم.

كان الفن القديم اصلا تعاويذ دينية، وكان يكتب للتعبير عن ايحاءات وثوابت باسلوب مثير للاعجاب، وكانت القافية والوزن تستخدمان بوصفهما مساعِدات للذاكرة. ولكن، لمَ على هذا الشعر الحديث الاحتفاظ بآلية تلائم فقط الشعر القديم؟

ان اثر الايقاع، كما هو اثر الموسيقى، يكمن في انتاج نوع من الحالة الهبنوتية (المنومة)، التي من خلالها تكون اقتراحات الحزن والنشوة مؤثرة وقوية، كالحال عندما نكون في حالة السُكر اذ تبدو جميع النكات مضحكة. هذا فيما يخص فن الغناء، الا ان انتاج الفن البصري الجديد هو على الطرف النقيض تماما. وذلك يعتمد على تأثيره ليس في حالة (النوم) النصفي الناتجة، بل في القبض على الانتباه، لدرجة ان تتابع الصور المرئية يجب ان يستنفد. فالوزن المنتظم لهذا الشعر الانطباعي متشنج، مصلصل، وعديم المعنى.

يبطل النقد السطر المقاطعي المنتظم كوحدة شعرية، يحوله الى نثر، وهذا بالتأكيد صحيح لكم كبير من الشعر الحديث. وفي حقيقة الامر، واحد من النعم الكبيرة لابطال الوزن المنتظم هو ما سيكشف في وقت واحد مدى التكلف في الشعر.

الشعر المجرد هو مادة مختلفة جدا، وله حياته الخاصة، بعيدا جدا عن الوزن كتقليد. ولاختبار مسألة هل من الممكن امتلاك شعر مكتوب دون وزن منتظم؟ اقترح ابراز اختلاف كبير بين الاثنين. اذني لا اقر باعطاء اي اختبار معصوم من شأنه ان يمكن اي مرء لان يقول: هذا هذا هو الشعر الصحيح ام لا، الا انه سيكون كافيا لاغراض هذه الورقة البحثية. القضية هي: هناك طريقتان للتوصيل: لغة مباشرة و اخرى تقليدية. اللغة المباشرة تتعامل بالصور. واللغة غير المباشرة هي النثر لانه يستخدم الصور التي ماتت واستحالت مجازات. والفرق بين الشعر والنثر هو عندما يجلب انتباهك احدهما طوال الوقت من خلال صورة ما، يسمح الاخر للفكر لان يجري جنبا الى جنب بجهد اقل الى الخاتمة. ان النثر وبسبب موهبة الذهن شيء يشابه العمل الانعكاسي في الجسم. ان آلية الجسم مرتبة بحيث يمكن المرء ان يؤديها دون تفكير. هي اقتصاد في الجهد. وان هذه العملية ذاتها تحدث مع الصور المستخدمة في النثر. فعلى سبيل المثال، عندما اقول ان التل مكسو بقشرة من الشجر، فانه ينقل الحقيقة المجردة بانه مغطى. لكنه في المرة الاولى يتم باستخدام التعبير فيها بوساطة شاعر ما، وفيما يخصه هذه صورة تذكره بالمماثلة البصرية الواضحة لرجل يرتدي ثيابه. الا ان الصورة ماتت. فقد يقول المرء: ان هذه الصور تتم ولادتها في الشعر، و يتم استخدامها في النثر، وانها تموت في النهاية، الموت العالق لدى الصحفيين الانكليز في الوقتت الحاضر،

هذه عملية سريعة جدا و بذلك فان الشاعر يجب ان يبدع باستمرار صوراً جديدة، وانه يتم قياس اخلاصه بوساطة عدد من الصور.

احيانا، عند قراءة قصيدة ما، يكون الانسان واعيا بالثغرات، اذ يفشله الالهام، وانه يستخدم وزنا بلاغيا حسب. وما حدث هو: صورة فشلت له، وحط مرة اخرى على صورة ميتة. هذا هو الذثر، الا انه ابقى على الاثر باستخدام الوزن الشعري. وهذا اعتراض للوزن الشعري، اذ اذنه يمكن الناس من كتابة الشعر دون الهام، وان ذهن الشاعر ليس مستودعا للصور الجديدة. ومثال على ذلك، سأتناول قصيدة تمتلك اليوم تداولا كبيرا. فعلى الرغم من انها تتكون من اربعة مقاطع، الا ان سطرها يمتد الى ستة تفعيلات. ان التفسير الداخلي لا يعني انها اصبحت قديمة، بل ان التي تقادمت اصبحت ميتة. وهكذا فانها لا تثير اية صورة. الشخص الذي يكتبها ليس شاعرا، لايرى شيئا بنفسه تحديدا، بل يقلد صور الشعراء الاخرين. وتشبه هذه القصيدة الحديثة الذحت اكثر من الموسيقى. انها تظهر للعين اكثر من ظهورها للاذن. كان عليها ان تصوغ الصور نوعا من الطين الروحي، الى اشكال محددة. وهذه المادة، حسب ارسطو، هي صورة وليست صوتا. وهي تكوّن صورة بلاستيكية يتم تقديمها للقارئ. في حين، سعى الفن القديم الى التأثير في القارئ فيزيائيا من خلال التأثير الهبنوتي (النومي) للايقاع.

للايجاز، فان القشرة غطاء ملائم للبيضة في فترة محددة من صيرورتها، الا انها غير ملائمة في فترة متأخرة. و هذا يبدو لي كأن تعيد على نحو جيد تماما حالة شعرية في الوقت الحاضر. بينما تبقى القشرة على حالها، تتغير المادة الداخلية. هي ليست فاسدة، كما قد يقول متشائم، الا انها حية، فهي تتغير من الفن الغنائي القديم الى الانطباعي الحديث، الا ان آلية الشعر بقت على حالها. ولا يمكن استمرار ذلك. ففي نهاية المطاف، يجب تحطيم القشرة.

الشعر والرؤية
وليم ولسن

الشعر والرؤية

وليم ولسن

"الرؤيويون حتى وإن كانوا مثل خاصتنا (كمبانا) فانهم بلا شك أكثر المخلوقات جهلاً وعمياً على سطح الأرض"

يوجينو مونتال

ينتابني قلق وأنا أبدأ مقالتي هذه عن (الرؤية) في الشعر؛ لأنني كحال الكثير من الأمريكيين كنت مباركاً وملعوناً برعب كبير. من البساطة أن نخمن من أين يجيء هذا الرعب؟ والصعوبة تكمن في كيفية تحديه، وعلى الشعر أن يبرر وجوده في هذه الأيام الصعبة. وإنني إذ أجد نفسي مترئساً هذه الحلقة الدراسية أشعر في البداية بالمدى الكبير الذي يُستخدم فيه طموح الأدباء الشباب تجاه (الرؤية) في الشعر لتبرير الانغماس الذاتي الكبير، أي تلك الحلول البسيطة المقدمة، وغالباً ما يخلط الأدباء الشباب في التمييز بين الإرباك والغموض والإبهام والصعوبة. إنني أثمن مقدرة تلامذتي على خلق قدرات حسية من شخبطة، مع ذلك فان إصرارهم الكبير على حرية التوقع يجب أن يمت بصلة بأحاسيسهم في فترة المراهقة الطويلة. مع كونهم غادروا جسدياً منازلهم، ويجدون أنفسهم في أقسام داخلية تطهيرية ما زالت تقيدهم مادياً بآبائهم. وان تسرعهم يكون محموداً لكنه قد يقودهم إلى فكرة خاطئة عن (الرؤية): ابتداع الاستبطانية عن طريق الغموض. نعم ان على الشعراء الشباب

أن يناصروا دوافعهم قبل أن يتمكنوا من توفير الفراغ لتجريبها، مع ذلك فان مثل هذا الاستبطان الذي لا يتضمن مساءلة الذات قد لا يكون (رؤية) على الإطلاق.

ما الرؤية في الشعر؟ تتزامن الرؤية مع النضج، ولا تحدث بعيدة عنه، وقد يكون عدم القدرة على الإجابة المحددة ملمحاً ضرورياً أيضاً، وان عدم القدرة على الإجابة يجعل هؤلاء الذين يَعدُّون أنفسهم الأوصياء الناصحين للعالم الطائش أقل تعصباً. وقد يبرر هذا الأمر كون تقييم (مونتال) الذي استشهدتُ به شيئاً من تضليلات التناقض. يصف (مونتال) في مكان آخر (كمبانا) بـ (قِبلة لكثير من الإمكانيات التجريدية) و (لا يشعر بأية قيود في الشعر) ولا حاجة للرد على مقتضيات الواقع أو الذوق السائد. ان مثل هذا الرؤيوي بالنسبة لـ (مونتال) يكون أعمى تراه يمضي في طريقه الخاص، بل كذلك يتعثر بالجدران، ويصبح الشعر الرؤيوي كافتراض هذا العدد المتزايد من العثرات. وبصورة أكثر دقة يماثل تصوير الشاعر الكبير للشاعر الشاب (كمبانا) مقولبتنا الثقافية للرؤيويون كشباب مثاليين وتبسيطيين وغير واضحين بصورة أكبر مما تكشفه الإمكانية ومنتحرين داخلياً كونهم ليسوا من هذا العالم.

يجب أن أذكر إنني لا أعتقد ان صديقاً مهماً كان شعره (أو شعرها) متجاوزاً لنطاق الخبرة البشرية يستخدم نعتاً قديماً آخر يعترف بكونه رؤيوياً. علاوة على ذلك، فإن تقليد الرؤيويين الحالي لثقافتنا كمثالب له جذور طويلة

الأمد. ويعرِّف القاموس الإنكليزي (إكسفورد) الرؤيوي بـ (من يملك رؤى خيالية وغير مادية) و (من ليست له أية علاقة بما هو واقعي أو ممكن) و (المتأمل / الحالم) و(من يرى ما هو غير واقعي وغير موجود ووهمي وخيالي) و (من يرى في خياله ما هو وهمي وغير واقعي أو فعلي وغير الممكن تحقيقه والخيالي) وهو (من ينغمس في أفكار أو مخططات خيالية) ومع تلك التعاريف القاموسية يصبح من الصعب تخيل رؤيوي يقدم رؤاه إلى مخزون الوافد (القارئ مثلاً) دون الوقوع في سوء فهم، ومما يوضح كذلك عدم ثقتنا بالعناصر الرؤيوية في الشعر هو سوء فهمنا لأنفسنا ودوافعنا البشرية بصورة كبيرة. ولنضرب مثلاً عن كيفية كون عدم الثقة بالنفس (الجماعي) يلطف استجابتنا الجماعية للعالم. لنأخذ بعين الاعتبار مدى اتصال مواقفنا تجاه البشر بعلم الجمال، فنحن نرى أن أحاسيسنا الجسدية امتدادات لقاعدة الغرائز غير الجديرة بالاعتماد، وان الموقف السائد تجاه الرؤية الحسية منذ الأفكار الرومانسية وحتى الآن موقف مؤذٍ، وتكوَّن كنتيجة لموقفنا تجاه الرؤية الحسية في الطبيعة. تكون النظرة في أسوأ حالاتها شعوراً (صيدياً) والمفترسون دائماً ما يملكون نظرات حادة، فهذه النسور ترى فريستها من مسافة ميلين أو ثلاثة أميال، وان هذه النظرة في أحسن حالاتها هي دفاع عن عملية الصيد. ولقد وصلْنا إلى فهم لكل الفعاليات الإدراكية والحسية كمهارات البقاء، وان النظرة لا تختلف عن الفعاليات الأخرى. فان (٧٠%) من مستقبلات الإحساس البشري تتركز في العين، وان الأهمية المبالغ فيها التي تهبها أجهزتنا العصبية إلى الإحساس

بالنظرة لها علاقة كبيرة بنجاح الجنس البشري كعقل جبار أو بقبولها. وفي ضوء رؤية عالمية أكثر تجريبية، لأنصف اليوم النظرة كما كان الأمر عليه في العصر الإليزابيثي: إحساس ملائكي أقرب في سلم الأحاسيس، بل الأكثر عقلانية للأكثر افتراساً. وكان (وردزورث) نفسه من قدم لنا فكرة (استبداد العين)، والتي يعني بها ربط (الرؤية العينية) بـ (العملية الرؤيوية) عن طريق التوسع والافتراس والملكية والاستبداد وعصر المنطق. وكأن القيود التي يختلقها العقل تكون أكثر اختلافاً لو صادف وان يحدق العقلاني ببساطة الى الزَّبَد الناتج من صهر الحديد الخام. وقد أوضح (هارولد بلوم) النزعة الرومانسية مقابل الرؤية الحرفية، ويقول أيضاً: ان تحقيق الشاعر لـ (تخيل تلقائي) وكأن الاستقلال هو الهدف المنشود، عن طريق أحاسيسه المتغيرة في مكان ما وقصيدة ما من (النظر) إلى (السمع)؛وليحقق الشاعر تخيلاً تلقائياً عليه أن يفلت من مملكة الحاجة، ويتجاوز كل تلك الفوضى، وسيكون الدافع الحيواني ملائماً كسبب إنساني في إخفاء نفسه. ان (ناب العين) الاسم المركب الذي اختاره (روبرت لويل) لأشكال الجشع البشري يوجد في الإدراك الشعري. ان الرؤية المتحررة أو كما يقدمها (بلوم) غير الإنسانية كافتراض للمدى الواسع من الفعاليات الإنسانية التي تشكل فنوننا تصبح رؤية ذات خسارة مزدوجة، أي من أجل زيادة حدة الإحساس بالنظرة سيجعلنا مباشرة أكثر وحشية وعقلانية فحسب.

عندما يُدخِلُ شعراؤنا اليوم الطموح الرؤيويَّ في قصائدهم، فإنهم يميلون الى استخدام السخرية التي تشق طريقها أحياناً تجاه غموضات مركزية للتجربة. بل ان ذلك يفصل تماماً بين المتكلم عن إحساسه (أو إحساسها) ومدى جدية قلقه حول تجربته (أو تجربتها). وان ما يظهر في كثير من الشعر الإنكليزي والأمريكي كنتيجة لـ (أوج الرومانسية) يكون (الاوج المضاد) موقفاً مؤقتاً تجاه الأهمية الكبيرة نفسها للحالة الإنسانية والتخيل الإنساني، انه موقف يستمر بقوة كبيرة كما هو عليه في قصائد (تحديد الذات) لـ (اليزابيث بيشوب)، وتصبح تلك القوة مقياساً للتجاوز منذ الشعر التجريبي للأفكار الرومانسية، وعادة ما يظهر التوتر في القصائد التي تفتح مجالاً للدافع الرؤيوي يكشف قلقاً مفاده أن الرؤية نفسها ابتداع أو شيء مصنوع مقدماً، لكنه مخفي كالاكتشاف. ان مخافة أن تكون الرؤية مزيفة قد تنتهي بامتلاك إمكانات أكثر إثارة من الرؤية ذاتها. حتى ان الشعراء يعرفون الشعر بأسلوب من الرفض والوعي، فـ (بيشوب) تعرفه بـ (فعالية غير مجدية إطلاقاً) و (فروست) يعرفه بـ (تطرف في الحزن) ويعرفه (وليم ستافورد) بـ (مزحة جدية) وكذلك يستبدل (الاوج المضاد) للشكوكية الأفكار الرومانسية بأفكار جديدة تفترض ان الإنسان حقيقة الكون المركزية: أي الواقعية في التفكير. وفي الوقت نفسه لا يستسيغ منظرو النقد الحديث على حد سواء الاعتراف بان الشكوكية اللغوية الحالية لما بعد البنيوية رهابية تجاه كل لحظة من لحظات الاكتشاف الإنساني خلا اللحظة الآنية. مع ذلك علينا أن نعي الّا نكون مستبدين في شكوكيتنا، فقد نلاحظ ما

يحدث الآن وعندما تمر اللحظة يكون وقتنا ذلك فحسب دون وقت لجيل سابق أو لاحق. ولأن (الرؤيـة) فـي الشـعر لا يمكـن أن تكـون جشـعاً برمتهـا، فـإنني أعتقد أن الطريق الذي تعمل فيه (الرؤية) في الشعر يضمر بعض الاقتناع الجوهري بأن ما يرى وجد لكي يرى. سم هذه الحالة تشوقاً، أو سمهاً حذراً أو إقليمية، لكن الحافز الى النظر حولك يكون قوياً في الطبيعة كما هو عليه في الأدب. ولهذا يكون المفكر الحديث رابط الجأش تجاه (الرؤية)، أي أن (الرؤية) تتضمن تصديقاً حتى وان لم يتعد الشك الثابت.

يبدو العالم مستسلماً للرائي، وان الرائي مذهول بذلك الاستسلام، كذلك يستسلم الرائي في حالة من الشلل الوقتي للجشع والخوف من مواجهة ما هو استثنائي. فحتى وان أسميتها (حماقة) فان الرؤية غير مبالية بالبقاء، إنها فيض فـي الحيـاة، وإننـي لا أتحـدث عـن الأفكـار الرومانسـية؛لأنك حينمـا تسـتغرق بصورة كافية مع ما تراه ستجده أمراً طبيعياً فيما لو أخفى تهديداً كبيراً أو وعوداً طبيعية ممتعة؛لأن (النظرة) في الطبيعة مماثلة لـ (الرؤية) في الشعر تسد الحاجة البدائية للصحة والتأكيد والتصديق وإحساس الـ (هنا وهناك). يلبي (الشعر الرؤيوي) نداء البشرية للحاجة الجسدية البدائية مع الإحساس بانتزاع شيء ما من المجابهة المستمرة مع الواقع. و هذا الإحساس ستجده في كل قصيدة تغذي رؤيتها فيما لو كانت قصيدة غنائية مباشرة أو عاطفية واضحة تلقي نظرة شاملة على العالم الذي نعاني منه، أو الموقف الذي نعاني فيه، إن هذا الأمر يترسخ ويتركز. . ومن خلال ذلك قد يكون الشاعر متردداً أو واثقاً،

مضطرباً أو ثابتاً، جاداً أو ساخراً، ملتزماً أو شكوكياً ... فما الشيء الذي تم الظفر به؟ وما الذي تم انتزاعه من هذه المجابهة؟ قد يكون هو معرفة الكفاح المستمر فحسب، أو معرفة شك أكثر غموضاً وأقل توازناً من التعبير الساخر. وعلى الرغم من ذلك فقد تم الحصول على شيء ما، تم تسلمه إن لم أقل امتلاكه. ومهما يكن ذلك الشيء غير القابل للنقصان مبتدعاً أو مدمراً، مبتكراً أو مكتشفاً، ممتعاً أو متكلفاً فهناك ثمة إحساس طال أو قصر بوجود هدنة بين ضغوط الواقع والتعبير. إن الرؤية أسلوب من الأساليب الخطابية المتوقعة المشتتة، من القصة والتأمل والمقالة والقصيدة الغنائية بسبب الطاقة التنفيذية المتحررة من التشتت. وفي النهاية وفي أقصى درجات قوتها تعطي (الرؤية) في الشعر انطباعاً لاستقبالها كرؤية غير مبتكرة، بل وغير مكتشفة أي مازال الاكتشاف يتضمن درجة بسيطة من الإرادة.

لنأخذ بعين الاعتبار قصيدة مشهورة للشاعر (جون كلير) والتي تحمل عنواناً بسيطاً (رؤية)، تعطي هذه القصيدة طموحاً كبيراً، وهي تضم ستة عشر بيتاً تلخص حياة إنسان كاملة، وأن بساطة عنوانها هذا هو تعبير (الأوج المضاد) ولا أتطرف في القول فان هذه القصيدة تبدو مكيفة بصورة كبيرة، أي أنها قد تكون حول الطريقة التي يتحرر بها (كلير) بعد سنوات من قيود الحب المثالي الذي كان قد أضاعه بسبب حماقة كبرى. فالخيال يشكل الاستلاب الكبير. إنها مرثاة حب وشاهدة قبر وملحمة إعادة تقييم الذات. وإن رؤيتها تختلف عن أكثر الرؤى وضوحاً في شعرنا مثل رؤيا الحلم في (اللؤلؤة) أو

(افتتاحية نورتون المحترق) للشاعر (اليوت)، أو الأبيات الافتتاحية في (مرثاة دوينو الأولى) للشاعر (ريلكة)، ففي هذه القصائد تظهر (الرؤية) كرؤية سردية، وفي قصيدة (كلير) هنا تغذي الرؤية تعميمات لاذعة عن الحكايات الخفية التي تناسب التعميمات، وتتبع رؤية (كلير) بصورة كبيرة من إحساسه بالخسارة والخيانة:

أضعت حب السماء العليا

ورغوتُ شهوة الأرض الدنيا

شعرتُ بحلاوة الحب الوهمي

والجحيم نفسه عدوي الوحيد

أضعتُ متعة الأرض لكنني أشعر بشعلة السماء

تملؤني

حتى الحب / وكبرتُ فعلاً

شاعراً للأبدية

عشقت لكنها رحلت بعيداً

أخفيتُ نفسي في شعلتها الذابلة

والتقطت شعاع الشمس السرمدي

وكتبتُ حتى لم تكن الأرض سوى اسماً

في كل لغات الأرض

في كل ميناء وعلى كل بحر

منحت اسمي ولادة أبدية

واحتفظتُ بروحي والحرية

لا تشفُ هذه القصيدة من حيث المظهر الخارجي عن (رؤية) حتى التفاخر في المقطع الأخير الذي يُعدُّ تفاخراً غير ذاتي في الشعر بل يمثل احتجاجاً أو شكوى. وكأن قصيدة (كلير) بدورها لعبة جميلة يلعبها مع توقعاتنا النابعة من إدعاءات العنوان. والذي يراودني أكثر هو مدى القوى التعويضية التي يعزوها (كلير) الى الحياة الداخلية التي تتجسد في (التوهج / من شعلة السماء) وتتعزز في المقطع الثالث بصورة رئيسية؛ لتصبح قوى لغوية، قوى يستحضرها (كلير) كوهم في البيت القريب من الأخير في المقطع ذاته (الذي يصور اليأس). ويستحضرها (كلير) كمحتقر للأرض نفسها. فان تلاشي الأرض وليس الموت المتوقع للشاعر الذي يصرح عليه هنا يهدد بالإحباط، محاولة المتكلم للنهوض من خساراته متعافياً. وان النهاية الممنوحة في الأبيات الاثني عشر تجعل لعملية القفز من الهزيمة إلى الرؤية التعويضية التي تبزغ من الحطام الملخص للحياة بعض اللا تصديق مع ذلك فان الإحساس القوي بالاسترجاع الذي تحققه هذه القصيدة على الرغم من ذلك سلوك مفترض. يجد

هذا الإحساس شكله من إيمانه بان هذا الشكل تعويضي وانه يحافظ نوعاً ما على صوت متواضع خلال وبعد قفزته التأكيدية، هذا من ناحية بسبب غياب أي أثر انتقالي لبدء هذا المقطع. ومن ناحية أخرى بسبب المقطع الرابع الذي يوازي على الأغلب نحوياً المقاطع الثلاثة الأولى. حتى أن خيال (بروميثيوس) تم وضعه في صورة معتدلة، أي إن المتحدث (يلتقط) الفعل الذي ربما يكون أقل ضخامة من (التقاط) شعاع الشمس وبصورة ناجحة. ومن ناحية السلوك الإنساني في البيت الثاني عشر عن الكتابة (حتى لم تكن الأرض سوى اسمٍ) تبدو النبرة أكثر حزناً من المأساة. ولا تعود القصيدة في المقطع الثالث والرابع أيضاً، بل في المجال الأبيض غير المفهوم، أي الوقفة بين المقاطع وفي أي نقطة يجدد فيها أمل المتكلم نفسه بصورة ظلامية وغير محسوبة وغامضة، وكأن الأرض تظهر ثانية في المقطع الرابع. حتى تصبح حبيبة الشاعر الكئيب (كلير) نموذجاً لكل إنسان. وعلى الرغم من أن قصيدة (كلير) هي رؤية ضمنية وانعكاسية للذات وغير مباشرة نرى أنها (الاعتقاد) في المعنى (حتى معنى الفشل) الذي يهب القصيدة عطاءها تماماً، وكأن رفض المتكلم للهزيمة من أذى التجربة يضمن بصورة متناقضة حريته الأكيدة من القيود الذاتية، ويحدث هذا؛ لأنه لفترة قصيرة يتعطل الإحساس بكون الماضي غير موجود روحياً.

إن إحساسي وأنا أنهي هذه القصيدة هو زفرة ارتياح وفهم وجودي مقابل إدعاءات (كلير) الكبرى، أو ثقافته التي تجعل منه صاحب رؤية ثابتة في الكفاح ضد تلك الادعاءات الكبرى. نستطيع انتزاع نوع من الإحساس الوقتي

بالتصديق. تملك هذه القصيدة إحساساً بالصدق بصورة غير مباشرة مع الإصرار الشديد على الانسجام، و هذا ما يجعل قصيدة (رؤية) قصيدة أكثر حداثة. يميز (كلير) بين معنيي (الرؤية) المتناقضين في الشعر على نحو جميل وواضح:

الأول: الظهور الوقتي لشيء غير موجود للعين بصورة طبيعية، أو ممكن إدراكه عن طريق فعل الإرادة. والثاني: المخطط المرسوم بصورة واعية، أو الفلسفة الدائمة التي تربط شعر شاعر بنظام تصويري للقيم. ففي قصيدة (رؤية) يختار (كلير) الأول، أي أنه يتنازل عن الحياة الكاملة من أجل البلوغ الوقتي لحقيقة مفردة. ولأسباب يمكن إدراكها يفضل الناقد المنظّر تأكيد (الرؤية) في المعنى الثاني، وإذا كان الأمر كذلك حسب فانه يملك ما يتحدث عنه إضافة إلى شد شغاف القلب. وبسبب ذلك يُعَدُّ المثقفون (ييتس) و (اليوت) اليوم من العباقرة، فكلاهما يصر على صياغة ونظم وجهة نظر عالمية شاملة، بحيث تلقي ظلاً على الشعر ذاته. ولتحقيق هذه الغاية يوجد الشعر؛ ليلاقي تخصصات الرؤية التي تصبح بدورها قوة منظمة تدريجياً. وإنني أعتقد أن ادعاءات المعنيين المتنازعين للرؤية، أي الظهور والبنية يكونان متناقضين إلى حد كبير. وان (أودن) في تنقيحه الأخير للبيت الآتي:

يجب أن نحب بعضنا أو نموت

إلى: يجب أن نحب بعضنا ونموت

يشوه الشاعر بيته الشعري؛ حيث يبطل ما يغذيه تغذية داخلية ضرورية في أصالته وميله لنظرة عالمية ثابتة. وقد ربحَ الديمومية من فكره الخاص كمفكر، لكنه يراقب المنطق غير المسئول الذي لا يمكن تنظيمه مطلقاً. وبما أن بناء رؤية شاملة هو عمل تحديد الذات الواعية وبما أن تحديد الذات لا يكون في مستنقع حياة ما دون الوعي يشعر الشعراء غالباً (تجاه عظَمة ملحمية) بالنزاع بين معنيي الرؤية. ولذا يفضل شاعر مثل (ديرك ولكوت) أن تكشف القصيدة غضونها بحيث نعرفها كشيء مصنوع وآخر يتنازع معه. ولذا فالشيء الذي يتحدث عن جهد هرقلي يواجهه هنا ميلاد يوحنا المعمدان: الخطوط التي أحبها تتجافى عقدها. إذا كانت (الرؤية) كظهور، بسيطة تكون (الرؤية) كبنية معقدة. أي أن العذاب يتحدث عن الشخصية، وتتحدث الشخصية وحدها عن العظمة. ولذلك نجد في قصيدة (البرج الهاوي لـ (هارت كرين)، والتي تتخذ شكل (رؤيا الحلم) تكشف عن قلقه بأن الظهور فيما بعد القصيدة عَرَضي بالنسبة للشاعر؛ حيث لا يمكن فرض (بنية تحديد الذات) عليها:

وهكذا دخلتُ العالم المهشم

لاقتفاء أثر الحبيب الوهمي / وصوت العالم

جار مع الريح إلى حيث لا أدري

مسرعاً كان يمضي

لكنه لا يأخذ وقتاً في اتخاذ قرار طائش

إن الظهور لدى (كرين) أثيري؛ إذ عليه أن يتلاشى؛ ليفسح المجال لنوايا ملحمية بنائية. بل ان عبور تلك الامتدادات المشحونة يخلق التأثير في عمله الأدبي. لقد دخلت (الرؤية) بمعنييها الظهور والبنية شعر جيل الشباب والمتوسط في أمريكا ونعني بهم شعراء العودة إلى وظائف الشعر الأكثر بدائية وإعادة تقديمه كإمكانات شكلية وهلوسات وأحلام يقظة وطرح موزون ونقل عاطفي. دعنا نشير هنا إلى رؤيا الحلم في (في الساعة الأولى من الليل) للشاعر (فرانك بدارت)، وقصائد (باول ميودن) عن تجارب الهلوسة في مجموعته (كوف)، وشعر بعض الشعراء البريطانيين مثل الهلوسات التكعيبية للشاعر (دونالد ريفل)، و (الرؤى الألفية) للشاعر (دينس جونسن)، والرؤى المتعلقة بالشاعر (هارت كرين)، و (حول العبودية الأمريكية) للشاعرة (لندا هول)، والشعر التنبؤي الحكيم للشاعر (ادوارد هرتشي)، ومناصرة (جيرالد ستيرن) لشعر ذي طبيعة صوفية. أو الاستعارة الدائمة للذاكرة مثل استعارة العالم السفلي الفرجيلي في (الأشياء المرئية) لـ (سيمس هيني)، و (السوسن الوحشي) للشاعر (لويس غليك) عن تاريخ طويل لحديقة تمارس الأشياء الحية فيها في رؤية واضحة للموت. ربما لا أحد من هؤلاء الشعراء يمتلك أسلوباً يستغرق العمر كله مثل ما فعله (كمبانا)، لا أحد من هؤلاء بقدر معرفتي بهم يهتم في شعره (أو شعرها) بنظرة خيالية غير واقعية، ولا يهتم بما هو فعلي أو ممكن، ولا يكون شعرهم حالماً وغير واقعي وغير موجود وشبحياً وطيفياً بصورة خاصة. لا أحد منهم يتجنب الواقعية والمحدودية أو الذاتية، لذلك

وبطريقة أو بأخرى يميل كل منهم إلى شعر تنبؤي راق فيما لو خرج من أسس الشعر الشعبي المبتذل.

في مجموعتها الخامسة (جهاز العروس الأحمر) تُعَدُّ الشاعرة (كارول موسك) واحدة من هذا النوع من الشعراء. وبقدر كون الحرب الأسلوبية أكثر جدارة للخوض في الشعر الذاتي من المقالات يكون (جهاز العروس الأحمر) كتاباً شعرياً ساخراً. فالدرجة التي تتجنب فيها الشاعرة السرد المباشر نحو شعر تأملي يميل بصورة أكبر نحو مساءلة دوافع الشعر نفسها قد لا تكون كلاماً مجرداً. إن الجديد و ما يتبقى مختفياً في الشعر المعاصر هو كيفية استخدام براعة ما بعد الحداثة أو حسب ما يطرحها (إيهاب حسن). لغة تبحث و تتكلم عن نفسها في حين تبقى (مؤمنة) تماماً بالحياة العادية، الحياة التي تعيقنا قساوتها مهما كانت مُحبة للجمال. وينبع شعرها الحديث من الخوف ان لم تؤخذ بالحسبان الحقيقة الحرفية الوحشية لعالم صعب شعرياً حيث يبقى الشعر في أكثر طموحاته الجذرية ضعيفاً. تستخدم (موسك) أسلوباً سهلاً وغالباً ما يخلو من الاستعارات من أجل محاربة سهولتها الذاتية بشعر ظهوري، وكأن الصورة الغامضة الخاطفة قد تكون أكثر من طقس ديني مُرضٍ وطريق سهل لإحباط خيبات الرغبة. وتجهد الشاعرة نفسها في (جهاز العروس الأحمر) من أجل تحقيق رؤية بدائية تقريباً ضد رغبات الشاعرة، لكننا إذا أخذنا القصائد بصورة فردية وجدناها تمتلك إصراراً على التصديق عن طريق الانسجام، وانها ترفض الأسطرة، وتطرح هذه القصائد رموز ها الخاصة كالرمز الإجمالي لـ (جهاز

العروس)؛ ليتم التعبير عنه بصورة مباشرة، وانها تختبر بنيتها السردية الخاصة كبنية ابداعية ومهيمنة بصورة ضمنية. إنها تختبر مفاهيم العدل والملكية كأوهام دائمة التغيير لا تقل خيالاً عن أو هام الحياة الداخلية؛اذ تتجنب هذه القصائد الاستعارة، وتفضل حريتها من الدوافع من وراء الاستعارة. وكذلك، فان هذه الشاعرة التي تكتب بإبداع كبير عن دور الممثل الزوج في السينما والتي تتظاهر في عين الوقت بأنها تنتقد (كعلم كلي غير مجسد) ما تجعله السينما ممكناً، والتي ترفض كل معتقد مُسلٍ بأن السارد يساعد في إعادة الوعي، وان التاريخ يكون دور ياً كطريقة لإ عادة التوكيد الخاطئ الذي يقلل الأذى الذاتي، وهي التي تصارع الأنواع البدائية نفسها كطقوس جماعية، والتي ترفض كل موقف اعترافي كموقف قسري أدبي.

إن الشهداء مشاركوها في الحساب، وهذا ذاتي دائماً. وكثيراً ما تستخدم الشاعرة الأسطرة من أجل إدراك نقاط الضعف البشري وراء الأسطرة حسب، وان الذريعة من وراء الأسطورة المكشوفة كونها أكثر غموضاً وسحراً وتأثيراً في القلب من الأسطورة ذاتها. فالأسطورة تدور حول (ايروس) وان الضوء المسلط في هذا الشعر يسلط في محادثة غير تفاوضية، فالمستمع الذاتي إلى القوى الذاتية والثقافية يمتلك حواراً مفتوحاً. وليست البقية مجرد نفاية، بل كما تطرحها (موسك) في (الرسالة المهملة):

جاء التبصر القاتل اللاحق

/شأن ما تضمه أيامنا من حكايات/

من المنطق غير الملائم والبراعات

وببطء الموت بالتأويل

إن التفسير يعني خسارة في شيء أكثر حيوية من المعرفة الذاتية، أي الاستجابة الإنسانية. وتزخر تلك القصائد بمسرحيات تأويلية، مسرحية طفل ينهمك في لعبة كونه ذبابة بشرية صامتة والمسرحية الهيلينية.

مبتسماً كرجل قبلي. ثم على أرض الصف

يرسم الأطفال بيوتاً بمداخن /

ومتغطرسين يعبسون ويلوحون بشحوب /

هذا قلم بلا سموم / شرطي هنا وهناك لص

هذي صورة المكان الذي اسكن فيه / شارعي

ملابسي الحمراء

... وكوكبنا / قمرنا / شمسنا

في هذه القصيدة. . يصبح (شَبَح) ضابط الشرطة ناقدنا الأدبي المشارك، أي أنه يفسر ويفرز الحقائق البشعة، ويحافظ على مدلولاته مجردة. وان طريقته في التمثيل غير تمثيله مطلقاً، أي أنه ير صع مواقع القتل الواقعي بدبابيس ملونة. ان منهجيته تنفي دوافعها العنيفة الخاصة، ولذلك لا يأمل لها أن تتماشى مع عنف مدينة، ثم تبدو الحقيقة المتأخرة لرسوم طفل بقلم غير سُمّي تشترك تماماً من أجل ساردينا المتلعثمين. فيحدث شيء ما في قمة إدعاء الوصف حيث يسمع المتحدث صوتها المسيطر عليه يأتي بصورة إبداعية من إصراره المزعج كصوت طفل. فضلاً عن ذلك، فإنها تملك فستاناً أحمر حيث تعد كذلك هدفاً محتملاً لإرهاب المدينة الداخلي وهي ترسم أيضاً شحوب وبأقلام غير سّمية (وياله من نقد ضمني ممتع للذروة الفرويدوية). إنها تقع في

شرك (الكمال الرهيب) في الطراز، مع ذلك فان الأمر ليس على نحو كامل؛ حيث يمكننا في البيت الأخير أن نتحول من هذا المشهد المشجع الغريب في دائرة الشرطة إلى إطار كوني. نحن نعترف بالقوى اللابشرية التي تدور حولنا وندور حولها، وللتأكيد فان رسم الطفل ما هو إلا رؤية لتماسك كوني أيضاً. وهنا تنتهي القصيدة بامتلاك مشاطر (شمسنا) رسم شمس بقلم غير سُمّي، شمس واقعية غير سمّية، حيث تكون غير قابلة للنقصان ان لم تكن قوة حياتية تأكيدية تامة. ان هدوء (القفز) من المنظور الذاتي إلى العام يذكرني بنهاية قصيدة (كلير)، ويقدم هدفاً واحداً للوصف السطحي الغريب وضد السطحية الكبرى تستطيع (موسك) أن تغير اتجاهها من فقدان الوعي المرئي الثابت، أو ما تسميه في عنوان القصيدة (نظرة الله القاتلة البراقة) إلى تعطيل الاستجابة العاطفية، وكذلك يبدأ الجزء الثالث من القصيدة بشخصية تقرأ نظرة تاريخية عن محاكمات (ساليم) ثم تعمل ببطء بعيداً في وعي المدعى عليها المضطرب بصورة غير معقولة. فالنتيجة تكون رؤية (عمياء) تفسير العلم بكل شيء الذي لا تتمكن السينما من الخطو في اتجاه الانسجام معه عاطفياً.

حيث أنها ساعدت في إنجاب المولود الميت

في إفساد اللبن والتلصص والصراخ في الأعالي

ونمو الأجنحة ... والأسوأ من ذلك

ناظر من على كتفيها / كانت تسخر،

وقيل مني

حتى كانت النهاية / بعد أيام

تحسست طريقها عمياء يقودها التلهف

دون ذاكرة / خلال دوامة من الأبواب المعدنية

وحتى البوابة الأخيرة / المرآة السطحية الوحيدة

ربما لا تملك الرؤية النهائية لعقاب المدعى عليها والتي تشكلها ثقافتنا وراءها تأثيراً سماوياً، مع ذلك فان أسلوب الرؤية الغامض السريع خلال دوامة من العوائق مازال يعوق عملية التجلي، وان الـ (هي) تكون مزدوجة، تشير إلى كلاً من الساحرة المدعى عليها والى الـ (هي) الأخرى. وان قارئة اليوم لتاريخ أمريكا المظلم تشعر نوعاً ما بنفسها في محاكمة أيضاً. يسبب العذاب الهادئ للمدعى عليها صوتاً مميزاً وناعماً بعناد ودون مسئولية. إن أكثر القصائد طموحاً في الكتاب هي قصيدة (أختي لا ترسمي) عام ١٩٩٠؛ حيث تكشف فيها (موسك) قوى رقابية متشابهة وراء كرهنا للرؤية الخاصة، في حرب (الأعمام) العالمية، أجدني أقترب هذه المرة من رؤية الإنسان المسيحي الشهواني الظاهر أمام الجثث المتساقطة لرفاقه.

رهيب / تقول / لا ترسمي الآن هذا الطابق

لا ترسمي هنا، فالثلج ملغز بالمآزق

البثور المتشظية / خط صغير من الإدرار الأصفر

أو ... هنا لا ترسمي العم الملتحي

أكان مهتاجاً على ركبتيه؟ لا ترسمي هنا: صديقه /

الفيلق / الأحذية / الخوذ / فماً مفتوحاً في أغنية /

نصف لحن صامت / الثنائي الدائم، الألم / السماء /

الألم / السماء

لا ترسمي جندية المسيح في قلبها الثابت نور /

صدريتها السوداء /

جواريبها السود الشفافة

... لا ترسمي هنا / المركز / الكدمات / الورم

فيده المدماة ترتمي عليه

وان تتهم هذه الفقرة عالم الرجل الكامل بسبب انشغاله بحرب مجنونة فان التأثير النهائي يكون مفهوماً. وليس النقد، فان تأثير (فحش) الفقرة ينصب في اختراق المسافة بين المتحدثة في انتقالها من تجربة بغيظة، وهذا العم الذي يجد نفسه الناجي الوحيد من قواته يهذي مذقذاً للرفاق. وان حدث وان كان مذقذه

خيالاً جنسياً وان نهايته تكون متقطعة ... ان (جهاز العروس الأحمر) كتاب شعر رهيب وواسع ومثير للأعصاب، ومباشر لاعتقاده الضعيف بأنه أقوم الناس أخلاقاً. تشتق طاقاته الأخلاقية عوضاً عن ذلك من كيفية فتح الطاقات المتفاوتة للتأمل الخاص لـ (المباشرية) في الرؤية المشاطرة. وفي المجموعة الشعرية الثالثة للشاعر (تشارلي سمث) الموسومة بـ(النخيل) يميل (سمث) شأنه في ذلك شأن (موسك) إلى شعر ذي رؤية أكبر مما في مجموعتيه السابقتين. ومع ان (سمث) كان قد كتب أربع روايات أيضاً إلا أنني لا أجزم ان كل من يأتي إلى مجموعته الشعرية الجديدة يستنتج هذا الشيء من القصائد وحدها، فأي ميل سردي يدخل تلك القصائد، ويتم ذلك في نسخة مصغرة عن طريق الوصف الإيجازي والحكاية. وتكون تلك النسخ المصغرة مقتضبة حتى أنه عندما يصادف أن يرجح ضرورة القص بسبب الحاجة إلى التعليق على قصة أو في بعض الحالات نقد ضرورة التعليق. وعندما يرى (سمث) التقييم الذاتي اقتراباً فردياً (أنانياً) غالباً ما يكون في مستوى منتصف الجملة تجده ينفذ أشكالها المختلفة عن طريق نموذج سردي إضافي. وإذا اعتبرت طريقة (سمث) أحياناً معقدة، فان تلك التعقيدات والتشنجات المتصلة بالرغبة الداخلية قد تكون في أمانتها الضرورية لمجرى القصة تماماً ما لا يستطيع الخيال عمله، فسيكون من الغباء قياس قصائد هذا الشاعر مقارنة بخياله أو مقابل فترة الخيال، فالذي يميز المجموعة الجديدة لـ (سمث) هو قدرته على التلاعب في الأشكال الخطابية؛ ليتحول من قصة إلى خطاب، ومن ثم العودة إلى قصة، وحسب فهمي فانه ليس

شاعراً تأملياً حيث أن التعبير يكون في حالة يتعذر فيها السيطرة عليه بصورة جيدة وفيه البنية السريعة وتضغط فيه العين بتلهف على عدسة الوصف. فهذا الشاعر يأمل في تحقيق رضا من التباين التأملي. إن تلك القصائد مرتبكة أكثر من كونها متماسكة، ويكون هذا الارتباك الحقيقة الأولى في الحياة العاطفية وفي الشعر الرؤيوي؛ حيث أن الذي يجعل شعر (سمث) ساحراً هو مقدرته على تغير المظهر الخارجي إلى الخندق الأخير الهادف إلى التصديق. إن المزاعم والشخصيات التي تسكن مع الشاعر في تلك القصائد تجعلها معروفة كضحايا للطيش الخاص والعام. تشمل شخصيات (سمث) المسرحية: رجلاً يقتل أخاه بطلق ناري، وامرأة لم يقتلها زوجها فحسب، بل مثّل بها أيضاً، ومتحدثاً يجد نفسه تنعكس على الحياة خلال زحام كبير في سباق السيارات، وأُمَّاً تتسلق جثة زوجها الميت سعياً لفهم طبيعة الارتباط وراء الحقيقة الضائعة من هدف الارتباط، ومتحدثاً من أجل حبه لمحبوبته يتسلق أعلى من تسلق المنتحرين، وشاعراً يخاطب (لوترباموت) بـ (محطم الأرواح)، ومتحدثين في غاية الذكاء والمأزق العاطفي مع لا شيء لعمله عدا الهزيمة والذكرى.

لقد جعلتُ ديوان (سمث) يبدو أكثر حزناً وجنوناً مما هو عليه، وليس الأمر هنا غضباً أخلاقياً أو تكثيفاً عاطفياً، بل رقة إحساس أعطت لشعره الجديد صراحته الروحية. فهذه القصائد تقدم قوى لا متناهية من الوضوح من بين برنامجيات أعمالها الطموحة في إبداع صورة ذاتية تمثل أيضاً صورة لأمريكا مستنبطة من خيال الذوات. يكون (النخيل) إنسانياً بسبب عجزه حتى وإن قدم

أقل من طموحاته على الأقل أنه لا يموت في هزيمة أخلاقية، فبدلاً من ذلك تعترف القصائد بصورة كبيرة بما يسميه (الن غروسمان) – التمايز الأعظم للبطل -، حيث إنها تبدع صورة من الصور الإنسانية بإعطاء متحدثها أبعاداً بطولية وتنمية تلك الأبعاد إلى مدى أكبر عن طريق تنسيق يحقق تأثيراً للتواريخ الخاصة المتعددة نطمح في لحظات ضعفنا بقوى عظمى. تؤكد تلك القصائد استحالة وجود وصف متكامل للصورة الإنسانية ما لم تشتمل على طموحاتنا الأكثر وهماً، وهذا هو معنى الرؤية في ديوان (سمث) حيث ان (الرؤية) تجد شيئاً ما مثل (الوحدة) في حقيقة كون اشتياقاتنا تحدث في القواعد الأخلاقية – نفسها - التي تتكلم عنها الطبيعة والعالم الاجتماعي. فـ (إذا تلاشت الحياة مثل أحلام الرؤيا) كما يطرحها لنا (جون كلير)، فان الحقيقة ذاتها للتلاشي تبرهن مدى اتصالنا بالمحيط، وقدرتنا في فهم لحظتنا العابرة في حينها. ولنعد عنوان القصيدة مباشرة إيقاعاً موسيقياً وعرضياً:

... وعندما غربت الشمس على لوس أنجليس / كنتُ أُقِل حينها سيارة أجرة شرقاً إلى بلفارد / أنهكني التعب الداخلي اللامنتهي / استدرتُ فإذا بالضوء العظيم الفسيح / إذ جعل الغبار الضوء ملموساً وجميلاً يتدلى على مدينة الرسم بالمرقم / رأيت المتجرات الصغيرة المسحوقة ومطرزاتها الفولاذية والشوارع كانت تمضي أسفل التل كمجانين يفرون / غطت سلسلة الجبال الشمس / نحيب ممزق وضيع للأرض الصفراء مع بعض منارات صغيرة في القمة تفصلهن مسافات كبيرة / نظرة طائشة / هناك أكواخ على

هيئة عناقيد وشارع يعبر مساحات الصفصاف والبوغنفيلية / وعلى الجبال التي يرسمها الضوء العابث المتعفن / ثمة نخلات لا يصل اليها النسيم / تتدلى أعاليها بترهل اسود بوجه الشمس الواسعة / في لوس أنجليس مثل أفكار سوداء صغيرة / عرقلت في الخاتمة حبال المنطق السميكة / وتتدلى هناك في عزلة مجانية كأفكار رجل خلف مائدة الطعام المرتبكة / لا يجيد الإنكليزية ويرتدي قبعة من ورق القصاب / يصفع فتاته الصغيرة حتى يكتسح الذهول والغبار والوهن حياتهما ...

يذكرني المزاج الرؤيوي الساخر هنا بقصائد (دينس جونسن) لكن القوى المرئية لهذه القصيدة، أي قوتها التمثيلية أقل خصوصية وأقل سوريالية من قصيدة (جونسن)، فأسلوبها بسيط؛ حيث يكون التركيب وحده مواجهاً للعين السردية لتفاصيل المدينة التي تكون ثابتة فعلياً ومألوفة، يكون متهوراً ومرسوماً ومتواصلاً. تكشف هذه القصيدة الكثير من الانسجام التصويري عن طريق (المزاج)، وأنها تخفي مظهرها البطولي في هذا التجلي النهاري لشمس تغيب عن مدينة لوس أنجليس بينما يتجه السارد في سيارته نحو المدينة. . أيصل إليها؟ بلفارد. يكشفها السارد تقريباً وبصورة استثنائية من خلال معنى النظرة كـ (تجلٍّ)، ولا تنصهر الصورة العصبية مع شكوك المتحدث، بل تركت دون تصريح عدا حالات مشابهة لحالات (الن غنسبيرغ) من اجتماع المظهر الخارجي للصفات بتكلف ضد بعضها. مع ذلك ليس على التأثير الكلي أن يهيمن على الاهتياج العاطفي الخاص بالشاعر بل مجرد أن يعترف أن عواطفنا

تكون معنى المكان وتعطي استجابات ذاتية للانسجام الوافي فحسب في الحقيقة. ان كثيراً من التفاصيل تبدو غريبة فعلياً فغرابتها. . حقيقة، ان هذه (مدينة الرسم بالمرقم) و (المتجرات الصغيرة المسحوقة) و (مطرزاتها الفولاذية) التي تمثل حواجز وقائية، و (نحيب ممزق وضيع للأرض الصفراء) و (بعض منازل صغيرة في القمة)، التي لا تعد منفصلة بل (نظرة منفصلة) و (الأكواخ على هيئة عناقيد)، و (ثمة نخلات) تجعل مدينتنا غير الواقعية والجهنمية تبدو نتاجاً ساخراً لـ (كره الذات)، وان التركيب المطول يعلق الوقت ويبطئ رؤية الآفة المدنية المسرعة مرئية بعد كل شيء من خلال نافذة السيارة تقريباً إلى حد تبقى فيه عواطفنا مجارية للمشهد العابر. تصبح الصورة الداخلية واضحة فقط بعد الكسر الأول في التركيب حيث الفارزة المنقوطة بعد (تتدلى بترهل). والى أي حد يهرب المتحدث إلى القصيدة وعياً هو الوعي المكون للتداعي الخاص لـ (ايروس) وحتى أن (الأفكار السوداء الصغيرة) للـ (النخلات) لا تسببها كلها معنى المتحدث للحرمان، فهي تتدلى عوضاً عن ذلك في عزلة مجانية. وتتوسع الاستجابة الذاتية في النهاية إلى نظرة خاطفة منكسرة أخيرة لرجل لا مسمى. . من هو ذاك الرفيق الذي يرتدي قبعة مصنوعة من ورق القصابين؟ وفتاته ذات القصة المزدوجة التي نعرفها من علاقاتها البذيئة فقط، فكلاهما (الأب وابنته) يمثلان (مجرم العنف) و (ضحيته)، كلاهما (منذهل) وتنتهي القصيدة برؤية مشاطرة بدهشة صامتة. وما يبدو أكثر أهمية هو كونها تنتهي بحل للحضور الغامض مسبقاً والمثير للمتحدث الذي يتلاشى من سرده

الخاص تقريباً وبصورة غريبة تشبه شوارع تلك المدينة الموبوءة، والتي خلت من العابرين٠٠٠ أين ذهب الجميع في هذا الغسق؟. إن (سمث) رائع في قصائد من هذا النوع حيث تتطابق عواطفها التخيلية تدريجياً مع تفاصيل كتبت بعناية والتي تترك الشك الذاتي موجوداً لكنه غير ممسرح، والقصائد الأخرى التي تشكل مسألة كبيرة لفشلها والتي تنتهي فيما قد يكون الآن حركة خطابية مميزة في الشعر المعاصر. إن المتنازل الجمالي كقاعدة يكون أقل نجاحاً. وكذلك الحال مع القصيدة الأولى في هذا المجلد (زفاف أبي وأمي). تبدأ هذه القصيدة بدعابة استئنافية بارودية جميلة عن (والديّ) المتحدث في شبابهما كـ (آدم وحواء تسللوا عائدين إلى الجنة) و (لا رب ولا سيف ملتهب يسد الطريق / لا التهامات رهيبة ورعد/ لا رفض. .) لكنها تنتهي في توقف مفاجئ من خلال إثبات حماسه البارودي. (لم يكن سوى أسبوعٍ / قبل أن يجدها في السرير مع صديقه المقرب). ان انكماش القصيدة في أسلوبها الخاص لا يبدو مؤثراً بصورة كبيرة كالعمق حتى أنه أكثر عمقاً في الادعاءات القليلة التي يلقيها على عواطف المتحدث. إن خيانة والدته تشير ارتجالاً إلى ما يكون تصريحاً مكبوحاً متناقضاً. مع ذلك فان البيت الأخير في القصيدة إضافة للتصريح المكبوح يملك تأثيراً كبيراً. في (الوجد) يعتذر الشاعر (سمث) عن هاجسه تجاه والدته. لماذا يحـــــــــــــــــــدث كـــــــــــــــــــل هـــــــــــــــــــذا

للشاعر بحيث أن أي شخص في مكانه عليه أن يعتذر بسبب هذا الهاجس الأساسي. . ؟ وكنموذج للجبن الشعري لنأخذ مثالاً:

إنني لا أتمالك نفسي فيها / إنني

مُجزم على هذه الشاكلة / هناك

أكثر للحياة مما نود الاعتراف به

أو معرفته / مع ذلك / وكالمعتاد

جوهر دون شكل أمر شاذ

وفي الواقع / ضعيف

لستُ أدري لماذا أصر على الحديث

بهذا الأسلوب الماكر الساخر

ليس الأمر يتعلق بحقيقة أن (سمث) يوقف عمل القصيدة للتعليق على عملياته الخاصة التي تجعل من هذه الفقرة إحساساً مخجلاً، ذلك بان التعليق نفسه المقدم كاستبطان يبدو عفوياً. وعندما يقلق الشعراء المعاصرون منذ (لويل) و (بلاث) و (روثكة) وغيرهم حول الغموض الرؤيوي للحس والمنطق الذي يصاحب أشكالاً اورفيوسية للشعر الغنائي، فإنهم يميلون إلى إخفاء تلك الفوضى بتجنبات حركة ما بعد الحداثة للجدية. وبصورة مدهشة في هذه الفقرة المجنونة الفاترة. . من سيملك الاعتقاد بان هذا ممكن حتى السطحي يبدو موضوعاً. فعلاً، إنها رغبة (سمث) في التجريب مع اللحن؛ ليتحدى بذلك ادعاءات (الاتساق اللحني) وان أحسن نموذج للاتساق اللحني الذي أعرفه هو

تخطيط القلب لجسد البيت السطحي. . على حساب الهدف السطحي وأحياناً أقل للحفاظ على جدية الغموض مما يعطي شعره قوة اضطرابية ومن ثمَّ مصداقية، ربما لا توجد جثة نغمية مثل (خبث) ما بعد الحداثة في الشعر. إن (سمث) في أحسن حالاته شاعر رؤيوي على غرار مستشاره (جيمس رايت) وان مزيجه من القدرة الحسية الكونية الرقيقة مع دافع بروميثيوسي يعطي لقصائده الرؤيوية أبعاداً إنسانية. يتحدث (سمث) بقوة أكبر من كل قصائد // (النخيل) عن التزامه برؤية كفاح دنيوي في (ثابت حتى الاحتضار) وبخيال محبوب يبدأ بهبوط أبله إلى العالم السفلى، وتتصل جميعها بصورة مباشرة بالطعن والاستبطان والتعاطف وانعدام الحساسية والمرارة والتحدي.

سيبدع أحد ما من حياتكم قصة تفشي الحقيقة

التي تنتظرون سماعها / إن لا شيء كالحقيقة التي تعلمناها

أيام قوتنا / سيستعين بحيوانات أليفة وأخرى مفترسة

سريعة / بمحب أو اثنين / بوحوش / بامرأة شيباء

تربض على حافة البركة الخضراء / بشخص لا يتوقعه الآن

أحد / حينئذ ستبدأون من أعماقكم بمجابهة الحركة

في جزء آخر من أذهانكم كونكم مضطربون مع جوهر

الروح / ستخرجون تحت ضوء النجوم القرمزي / تقفون

هناك حاملين بين أذرعكم شخصاً ما / شخصاً حتى

إنكم لا تتوقعوه الآن / مستعداً للمغامرة الرهيبة القادمة

لتسلق وصعود الجفاء التالي / فوق قمة الغناء والبكاء

مقحمين رحمتكم في حياة أصدقائكم /

حاملين بأيديكم النحيلة ثانية / تلك المخلوقات الذليلة والمبتلية /

تلك الأقزام والوقفات وهي تقطر النتونة التي حاول آباؤكم

نسيانها / محطمين قبضاتكم في وجوه أحبابكم

شعر الرؤية:

لم يظهر الموقف الرؤيوي كوسيلة خطابية فحسب، ولم يظهر بصورة أولية كتحرر صوفي من العالم فحسب، بل ظهر في مؤلفات (سمث) و (موسك) الحديثة وفي نتاج العدد المتزايد من الشعراء المعاصرين كوسيلة لاختبار العالم في كل آلامه المتبادلة. وممكن قياس نجاح مثل هذا الشعر عن طريق قدرته على الاعتراف ليس بألم الشاعر فحسب بل بقدرته أيضاً على نقل هذا الألم. وهذا ما تحققه (موسك) عن طريق الاعتراف باشتراكها في كتابة مسرحياتنا الثقافية المؤلمة. وينجز (سمث) ذلك بتقديم نفسه كشخصية مهمة في تلك المسرحية التي تنجو من الإساءات الغريبة والإدارة السيئة للرغبة. فكلاهما يكتب الشعر الأخلاقي مع ذلك يرفضان تقليل مدى المعاناة البشرية بتنظيمها في نظام من القيم الأخلاقية، وتبقى رؤية الشاعرين قاطعة كالخسارات العاطفية والمادية التي تسببها.

سأنهي مقالتي بنبذة عن إحدى خساراتي وهي بدنية، ذلك عندما كنت في الثالثة عشر من عمري لا أرى النور جراء استخدامي لمزيج طيار من كلورات البوتاسيوم والفحم الحجري والكبريت وانفجاره في وجهي. لقد تجاهلت نصائح الاستخدام وطحنت الحشوة بالهاون وكل ما أعلمه بعد ذلك هو أذني فقدت الرؤية، حيث غطى الجرح قرنية العين، وكان الضوء الذي يخترق العصب البصري غير مميز أو واضح، لم يكن ضوءاً خارجياً ولا داخلياً، كان أشبه

بصلاة سيئة. أدخلني والدي مستشفى ستريت جيمس / شيكاغو في غرفة العناية المشددة؛ حيث تم فيها تنظيف عيوني وتضميد رأسي. قضيت أسبوعين في المستشفى كنت فيها أعمى وظيفياً. أتمنى لو يمكنني تذكر بعض التفاصيل، ولكن القليل الذي أذكره أصوات عائلتي المضطربة بجانب سريري وصوت شريكي في الغرفة، وهو رجل تم إدخاله لإجراء عملية زائدة اعتيادية، وكذلك صوت الممرضة، وما يبدو أكثر غرابة من عدم قدرتي على تذكر تفاصيل الأسبوعين هو عدم قدرتي على تذكر ما الذي لابد وأن يكون أولاً، على أية حال، الخوف الثابت. وعلى الرغم من علمي بأن عودة نظري مسألة وقت بعد أن تمت إزالة الندبة من الداخل إلا أن هذه الإمكانية لم تحدث لي. . أو لا أتذكرها. وما أتذكره شخصاً ليس خوفي بل صوت والدي وهو يندفع للطابق الأرضي ليرى المشهد الرهيب ولقد استدرت إليه. كان صراخه. . آه. . لا. . آه. . كأنه صراخ، غير مقيد حتى بالحزن. وعلى الرغم من أنني أذكر إحساسي بالألم لكنني استطعت أن اسمع ألمه واضحاً كالليل. وعندما تم رفع الضمادة وخرجت من المستشفى مساءً في عام ١٩٦٨ كنت سعيداً لرؤية والديَّ السعيدين وزوار المستشفى وهم عائدون إلى سياراتهم وأضواء الطريق فوقنا والظلام المقيد الطبيعي لسماء المدينة. لم أقايض كل ذلك الضوء المحجوب في الكون بذلك الشعور بالخروج من المستشفى والعودة إلى قوتي ومدينتي وتاريخي. واقتنعت بأن على الرؤية في الشعر أن تؤدي قليلاً من هذا الشيء؛ حيث أن (الرؤية) تمتلك الشعور بصورة أولية فقط للغطس غير المحظوظ في

النفس الشكوكية وإنكار الذات، ومن ثم عودة اتصال مع أناس تحبهم، وأناس تعرف أمزجتهم، وآخرين لا تعرفهم مطلقاً (إجمالي الغرباء) كانت هذه الراحة أن أكون قادراً على الرؤية ثانية.

الطبيعة، و الروح، والخيال في شعر ماري اوليفر

دوغلاس بيرتن

" ملاحظة: هذا عملنا الخاص وغير المنتهي. " فـ(ماري اوليفر) تبتدع روحانية متكاملة للمألوف.

عندما يجيء الموت مثل دبٍ جائع في خريف؛

عندما يجيء الموت ويُخرج النقود البرّاقة كلها من محفظته ليبتاعني، ثم يغلقها فجأة؛

عندما يجيء الموت مثل الحصبة؛

عندما يجيء الموت مثل جبلٍ جليدي بين عظام الكتف

أود ان اخطو عبر الباب مفعماً بالفضول، مستعجباً: كيف يمكن ان يكون كوخ الظلام ذلك؟

في الابيات الافتتاحية من قصيدة " عندما يجيء الموت "، تدعونا الشاعرة (ماري اوليفر) لنتأمل معها لحظة الحتم النهائية بكل معنى الكلمة. ثمة غموض موجع هنا. فمن ناحية، الموت نفسه امر لا يمكن تجنبه؛ فحتميته

وقوته المحركة ونهائيته واضحة وضوح الدب الجائع، والمحفظة المغلقة فجأة، والحصبة، و " الجبل الجليدي بين عظام الكتف ". ليس ثمة امل في المفر، ولا احساس بمكان افضل وراء الموت. انه مجرد " كوخ الظلام ". و من ناحية اخرى، تعبر الشاعرة عن امل في كونها حتى في لحظة الموت ستحتفظ باهتمامها بشكل ونسيج الأشياء. عندها لا يكون الأمر تأملاً في الحياة الأبدية، انه تذكرة الموت، تأملٌ فيه. تضع (اوليفر) نفسها وهي تتوقع يوم موتها بالطريقة هذه في رفقة طويلة وقديمة مع الباحثين، من تمثل لهم دراسة تذكرة الموت الطريقة الأكيدة للاحتفاظ بفهم راسخ للحياة. وكذلك يكون الأمر معها، إذ تواصل:

و لذلك، اعدُّ الأشياء كلها إخوة، واعدُّ الوقت وكأنه ليس أكثر من فكرة، واعدُّ الأبدية كاحتمالية أخرى، واحسب كل حياة كزهرة، مألوفة كز هرة الربيع الحقلية، و مفردة وكل اسم موسيقى رحبة في الفم، تفضي ككل ضروب الموسيقى نحو الصمت، وكل جسم أسد في البسالة، وشيء نفيس للأرض.

تقود تذكرة الموت –هنا – صوب الألفة والحميمية والقرابة مع " كل شيء ". هل هي الزمن والابدية؟ ليس ثمَّة من جواب لهذا السؤال؛ لا شيء ضروري. فهي تقول انه ان نثمّن كل حياة على ما هي عليه، كحياة مألوفة و مفردة مثل زهرة الربيع الحقلية. وان نعز كل جسم كأي شيء " نفيس للارض "، هو ان نحفظه من الاضمحلال والابتلاع في وجود مبهم مجهول. هذه

الالتفاتة على وجه الخصوص – وحسب اوليفر – دراسة ضرورية لتهذيب وحفظ الادراك الروحي فقط الذي يؤثر على ما يحدث –ادراك بحيوية وجمال الحياة الدائمين.

عندما ينتهي الوقت، أود أن أقول: كنت طوال حياتي عروساً تزوجتها الدهشة. كنت عريساً آخذاً العالم بين ذراعيّ.

عندما ينتهي الوقت، لا أود أن أتساءل فيما لو جعلت من حياتي شيئاً خاصاً، وواقعياً.

لا أود أن أجد نفسي متأسفة و مذعورة أو ممتلئة جدلاً.

لا اود ان انتهي بمجرد زيارة هذا العالم.

بهذه الابيات الحزينة، تجمعنا الشاعرة للتفكر ثانية باللحظة النهائية حيث كل شيء كان قد مضى سيقف أمامنا مطبوعاً في الذهن بوضوح. ان تذكرة الموت هذه في الواقع تأملٌ في اللحظة الاذية، مثيرة سؤالاً محدداً (و خياراً) حول نوعية الحياة المكشوفة امامنا، نوعية الحياة التي نختارها او نرفضها: هل اذنا " نأسف "، و " مذعورين "، و "ممتلئين جدلاً "؟ هل نحن ببساطة في زيارة لهذا العالم؟ او هل اذنا نجعل من حياتنا شيئاً " خاصاً و واقعياً "؟

لقد طرحت (ماري اوليفر) لاكثر من ثلاثين عاماً مثل هذه الاسئلة لنفسها و قرّائها. مع تفرسها الشديد المُرَكَّز بعناية على تفاصيل الأشياء المألوفة، الاشياء اليومية –ولاسيما في العالم الطبيعي - -انها تتساءل فيما اذا الرؤية بوضوح اكبر ممكن ان تفضي الى العيش بعمق اكبر. انها مشهورة في الحلقات الادبية، باستلامها جائزة بليتزر في عام ١٩٨٣ لمؤلفها " البدائي الأمريكي "، و جائزة الكتاب الوطني لقصائدها المختارة والجديدة. [١] الا انها اقل شهرة بين علماء الدين؛ وحسب معرفتي ليس هناك من هذا المحفل حتى الان من يعطي لشعرها اهتماماً ثابتاً بالغزارة التي يستحقها عملها الادبي. فان نداء (اوليفر) لملاحظة واعادة تخيل العالم الطبيعي كمكان نابض بالروح مطلقٌ و ثابت. على الرغم من انها غير راغبة في جعل العالم الطبيعي مثالياً او في تركه بعيداً في البحث عن ادراك روحي مرتفع. فضلاً عن انها توضح احساساً خاصاً و ثابتاً تماماً بالذقل الروحي الذي ينبثق في و من خلال المألوف، ممجداً بالخيال الشعري.

اود ان اجسَّ الجهد الخاص في عمل اوليفر الادبي، مستخدماً صنفين وظفهما الناقد شيرمان باول: المعادلة والتوافق. يعرّف باول في مؤلفه " لأجل حب العالم " المعادلة بالوصف بعناية، وترك الاشياء تبدو في خصوصيتها الثابتة، والامتناع عن الاغراء نحو الترميز. انه المكافيء الادبي الذي " يحترم الشيء و يضعه قريباً ". . . نشاط بالكلمات يطابق ادبياً الشيء نفسه. " ويشير التوافق الى البحث عن المعنى الرمزي، عملية جعل الارتباطات التخيلية بين عوالم النفس والطبيعة المتحولة دائماً و التي لا يُسبر غورها. في الموروث

كتابة الطبيعة الامريكية، يقف (ثورو) كواحد من اكثر النماذج حيوية لشخص موهوب للمعادلة: انه " احترمَ الاشياء الخاصة وكان شكوكياً تجاه القرار الرمزي المثالي المطلق. " ومن ناحية اخرى، اعطى (اميرسون) لعملية التوافق تعبيراً واضحاً؛ فقد تمنى ان " يستحوذ على الحيازة الرمزية للاشياء " و ركز على " لحظة الظهور عندما تزهر الحقيقة صدقاً. "[٢] فهذان الحافزان المختلفان على نحو واضح، احدهما مضاد للرمزية والآخر رمزي، يتذبذبان في شعر ماري اوليفر. فقدرتها على توحيدهما دون خلطهما تمنح رؤية مبدعة للروح والطبيعة مفادها ان كليهما ثابت تماماً و مبهم تماماً. [٣]

ان المعادلة – حسب اوليفر – تعني الامتناع عن جعل العالم الطبيعي مثالياً او ترميزه، تاركة اياه امامها باختلافه الشديد كله. فهي تعني ادراك انه ربما لا يوجد معنى مطلقاً، او على الاقل لا معنى رمزي موحٍ بالإبهام. في قصيدة " مطر " نسمع كيف:

في الليل

تحت الشجر

الافعى السوداء

تتهلَم اماماً،

تحكُ

بخشونة سيقان جذر الدم،

الاوراق الصفراء،

جلاميد اللِحاء الصغيرة،

لتقتلع

الحياة القديمة. . . .

بعيداً

يصرخ البوم.

تدرك الافعى

هذي غابة البوم،

هذي غابة الموت،

هذي غابة الشدة

حيث تسير و تسير،

حيث تعيش في قشور الشجر

حيث تضطجع على الاغصان الجافة

وهي لا تطيق حملك،

حيث الحياة دون هدف

و غير مدنية ولا عقلانية

لا حظ ايقاع اللغة هنا. فالعبارات الصغيرة نفسها موحية " بالحركة الهلامية الأسلوبية البطيئة أمام الأفعى. " إلا اننا في الوقت الذي نلاقي فيه البوم، يبدأ ايقاع البناء البطيء هذا ليتخذ دلالة أخرى أكثر شؤماً: فهذه " غابة الموت / غابة الشدة. . . حيث الحياة دون هدف / وغير مدنية ولا عقلانية. " فالوضوح البديهي البسيط لهذه الابيات قليلاً ما يُقَنِّعُ الرعب الذي يختبئ تحتها: توحي القصيدة بأن هذا هو المسار الذي تسلكه الحياة فعلياً. فلا أنا ولا انت ولا الافعى ولا البوم يمكنه فعل شيء إزائها. ربما تبدو مثل هذه العواطف انها تنطوي على نظرة تشاؤمية مؤلمة للعالم الطبيعي وللحياة نفسها. الا انني اعتقد انه من الاصح القول بأننا نمتلك هنا تقييماً واضحاً لحياة الاخر غنية التركيب، لقدرتها على تحدي محاولاتنا لتصنيفها بسهولة او ببساطة الى صنوفنا.

يقود مثل هذا الادراك الى وقفة احترام، وقفة تواضع امام العالم الطبيعي، رفض للاستسلام لنزوة الترويض. فانها –الشاعرة – تصف في القصيدة نفسها مشاهدتها. . .

يجلس الدبور على شرفة قلعته الورقية. ومالك الحزين الكئيب يعوم خارج الغيوم. والسمك يتقافز على قوس قزح كله وتلعق من المياه المعتمة.

وهي تقرُّ:

لا أريد مزيداً كي أكون نافعاً، مطيعاً، وان أخرج الصغار من الحرمان الى نص تهذيبي، أن أعلمهم أنهم (أنهم ليسوا) أفضل من العُشب.

وتصف اوليفر في قصيدة " آب " في امر مشابه كيف انه. . .

نزل الثعلب من التل في صباح ما، متألقاً و واثقاً، ولم يرني. . . واعتقدت:

كذلك العالم الذي لست فيه. عالم جميل.

لا يمكن للمرء أن يتخيل بياناً اشد للحاجة إلى إعادة تعيين –حتى إخلاء - موقع للإنسان بغية وضع العالم الطبيعي أمامنا. إلا انه ثمة مفارقة هنا: فهي تتطلب، بعد كل ذلك، مراقباً إنسانياً كي يرى الثعلب " متألقاً و واثقاً " و لينعكس على إمكانية وجود الثعلب بمعزل عن الإنسان. مع ذلك، فهناك صدق في ملاحظة اوليفر؛ فالطبيعة لا تحتاج إلينا كي تكون على ما هي عليه. فلديها تكاملها الخاص، فهي تواصل مسارها الخاص مع / او بدوننا. فهل هي في استقلاليتها المفرطة " جميلة " كما توحي بذلك اوليفر –حتى وان تضمنت هذه الكلمة حكماً انسانياً وموضوعياً جداً؟ ففي سياق هذه القصيدة، تبدو مفردة " جميلة " انها تمتلك تضميناً جمالياً اقل مما تمتلكه من التضمين الأخلاقي – موحية بأن الجزء الذي تطلبه المعادلة منا هو ان نتخلى عن عادتنا في تحديد قيمة الطبيعة وهدفها.

قد يتطلب مثل هذا التخلي منا ايضاً أن نعيد صياغة مسألة الروح. تتساءل اوليفر " بعض الأسئلة التي ربما تطرحها أنت ": هل الروح مجسمة، كما الحديد؟ ام هل هي واهنة وقابلة للكسر، مثل أجنحة عثة في منقار بومة؟ من يمتلكها، ومن لا يمتلكها؟. . . هل لها شكل؟ مثل جبل جليدي؟ مثل عين الطائر الطنان؟ هل لها رئة واحدة، مثل الأفعى و الاسقلوب؟ لما يتوجب عليَّ امتلاكها، ولا يتوجب ذلك على آكلة النمل التي تحب صغارها؟ لما يتوجب عليَّ امتلاكها، ولا يتوجب ذلك على الجمل؟ تعال لنفكر فيها، ماذا عن شجر القيقب؟ ماذا عن السوسن الأزرق؟ ماذا عن الأحجار الصغيرة كلها، مستقرة وحدها في ضوء القمر؟ ماذا عن الورود، والليمون، واوراقهم المشرقة.

و بينما توجد هناك بساطة نَزَوية لمثل هذه الأسئلة، فانه توجد ايضاً جدية شديدة . فتاريخ اللاهوت مليء بمحاولات تحديد أجناس متباينة على طول السلسلة المتصلة؛ إلا انه يتم تقييمها كلها، بالرغم من أنها مرتبة في سلسلة هرمية للكائن. تكون الروح في مثل هذا المخطط دائرة اختصاص الإنسان فقط. تتحدى (اوليفر) بشكل بارز هذا المركزيبشري (معتبر ان الإنسان هو حقيقة الكون المركزية). الا انها فعلت ذلك ليس بوساطة المجادلة، بل بسلسلة من الاسئلة المفحِمة المثيرة للأعصاب. تبدو مثل هذه الأسئلة، بحسب الظواهر، ان تقف على النقيض من رغبة (اوليفر) في ترك الطبيعة أمامها بضروفها الخاصة، وكأنها توحي بالحاجة الى نسب الروح إلى أجناس غير بشرية من اجل إعطاءها قيمته المناسبة.

الا انه يمكن قراءة هذه الأسئلة بطريقة أخرى، كوسيلة قلب مسألة " الروح " برمتها على رأسها على نحو مازح. فان كانت لدينا فعلاً روح معنوية، وجعلناها حيازة النخبة من البشر، ألم نخفض بذلك العالم الطبيعي الى ملكية محرومة من القيمة والمعنى الثابتين؟ في طرح مثل هذا التساؤل، تبحث (اوليفر) عن " رفع " العالم الطبيعي اقل من " إنزال " الروح. فثمَّة شيء هنا قريب من إصرار (دنس سكوت) على الهكسيتاس haeccitas، " ماهية " الواقع، او هوبكنز على " الانسكيب inscape "، الاحساس بأنه حتى في الاشياء الاكثر تواضعاً، يزهر العالم برمته أمامنا. [٤]تدعونا (اوليفر) بطرحها مثل هذه الأسئلة لمراجعة فرضياتنا التقليدية حول الروح والعالم الطبيعي، موفرة فيهما فضاءً تخيلياً جديداً نجابه فيه الطبيعة و، ربما، أنفسنا.

تتبعُ (اوليفر) بهذا المعنى عملية التوافق او الانعكاس الرمزي. فهي لا تكشف ميلاً نحو فرض بنية رمزية غريبة على الطبيعة؛ انها تبحث بدلاً من فهم كيف واين يتجذر العالم الطبيعي فينا، عن كيف يتم تحدينا و حتى تحويلنا في عملية ايقاظ للحضور الروحي للطبيعة. وبهذا المعنى، فالمعادلة، او احترام اختلاف الطبيعة يوفر المناخ الضروري للانخراط في عملية التوافق، او الإدراك التخيلي للطبيعة كإلهامية.

توضح معالجتها للموت هذا الامر. فهي لا تلاحظ الحقيقة الوحشية للموت فقط –فغالبية شعرها منهمك بفحص بمعاينة ثابتة لسلطة الموت في

العالم الطبيعي – فهي تسأل ايضاً: ما القيمة التي نعطيها في تجربتنا؟ هل الموت ظلامٌ ثابت نهائي؟ ام هل الحياة تدوم طويلاً نوعاً ما؟ قصيدتان حول الزهور تنبضان بتوتر هذه الاسئلة.

ففي قصيدة " الخشخاش "، تنغمس (اوليفر) في حوار داخلي في صراع مؤلم مع نفسها تزن فيه في اتزان الحقيقتين الجوهريتين.

يرسل الخشخاش عالياً توهجاته البرتقالية؛ متمايلة في الريح،

حشودها سابحة في الهواء، من غبار لامع، من اوراق رقيقة و نسيجية.

وفجأة، تحوّلُ (اوليفر) مسارها، مُراقبةً:

ليس ثمة مكان في هذا العالم لا يغرق

عاجلاً ام آجلاً في زرقة الظلام،

ثم تحول آخر:

أما الآن، لبرهة من الوقت، يشرق الليف

مثل معجزة وهو يطفو على كلِّ شيء

بشعره الأصفر.

و هي ترق ثانية، كأنها غير متيقنة فيما إذا تثق في ما تراه بعيونها الخاصة و تدرك من خبرتها الشخصية:

أكيد، لا شيء يوقف الشفرة المعقوفة السوداء

الباردة من التقدم أماماً ــ

أكيد، الخسارة هي الدرس العظيم.

وبدت الأمانة تمنعها من إنكار الحقيقة المرة " للشفرة المعقوفة السوداء ". إلا أنها، بالرغم من ذلك، تسمح لنفسها بالتعبير النهائي للتحدي :

إلا أنني أقول أيضا هذا: إن ذلك الضوء دعوة للسعادة، وان تلك السعادة، عندما تؤدى على نحو صحيح، هي نوع من القداسة، ملموس وافتدائي.

في الحقول البراقة، ملموس بذهبها الأسفنجي والخشن، اغتسلتُ واغتسلتُ

في نهر البهجة الأرضية.

أي نوع من القداسة هذا؟ يقيناً انها ليست رحلة الى التجاوز. فضلاً عن ان القداسة و السعادة في هذه الابيات تنشآن في و خلال النور. فـ" الحقول البراقة " للخشخاش تدعو الشاعرة لان تستلقي في غمرتها، و تغط نفسها في ضوئها، و تكون " ملموسة بذهبها الأسفنجي والخشن. " و قد فعلتها. إنها " اغتسلت

واغتسلت / في نهر / البهجة الأرضية، " وهي تتمخض عن إحساس جديد لسلطة النور، ربما بإحساس جديد بالإيمان. و بدون إنكارها للحظة ما قوة " الشفرة المعقوفة، السوداء "، فأنها على الرغم من ذلك تشجعها خبرتها لطرح سؤال فاصل (السؤال الذي يصبح نوعاً من العقيدة):

و ماذا ستفعلُ – ما الذي يمكنك فعله تجاهها – ليلة حزينة، قاتمة؟

يمتلك حوار القصيدة المسار الإيقاعي نفسه وإحساس الحركة الحتمية للنهار الذي يعقبه ليل ثم نهار جديد و هلم جرا. إننا نتحرك من " التوهجات البرتقالية " إلى " زرقة الظلام " ثم إلى " الليف " (مشرقٍ) بشعره الأصفر إلى " الشفرة المعقوفة، السوداء، الباردة للخسارة " الى " " النور و هو دعوة إلى السعادة ". تم نسج النور والظلام في هذه القصيدة في بنية واحدة، اوحتها صورة مستوعبة منفردة: فالخشخاش نفسه مركز ازرق محاط بالتوهجات البرتقالية. وان نضعهما في تضاد هو أن نقدم تقسيماً خاطئاً. فما زالت الصورة توحي ايضاً بصراع و توتر بالغين، ادراك ان المرء يشعر فعلاً بأنه مأخوذ – حينئذ نحو " الحقول البراقة "، و نحو " الليلة الحزينة، القاتمة ". فالشاعرة، اوليفر، امينة بالقدر الكافي ان لاتلتف حول الصراع هذا او ان توحي ان " زرقة الظلام " لا تعلمها شيئاً. لكنها غير متهيئة للاعتراف بأن الرباط المقصوص بـ" الشفرة المعقوفة، السوداء " نهائي، مبرم، و غير قابل للاستسلام – نوعاً ما – للنور.

إن مثل هذه الأمور شخصية للغاية، من شأنها ان تساعد ربما في تفسير سبب ان اوليفر استخدمت طريقة الخطاب الشخصي في قصائدها الاخيرة. و تخدم هذه التقنية في نضج وظيفة التوافق، ملزمةً القاريء على حساب كلفة ملاحظة العالم الطبيعي فعلياً بطريقة شخصية جداً. وفي قصيدة "زهر الفاوانيا "، تُعِد اوليفر هذه الزهور مثل:

بُرَك الدنتلَّة / بيضاء و وردية. . . (التي)

طوال يومها تحت الريح المراوغة، كأنها في رقصة عرس عظيم،

تحني اجسامها البراقة و تفرغ عطرها في الهواء، و ترفع جذوعها حاملةً

تلك الرطوبة كلها والطيش بسعادة و خفة،

و هاهي ثانيةً – جمال الشجعان، النموذجيون،

العراء الملتهب.

تتغير النبرة فجأةً و على نحو مثير، كتغير موضوع ملاحظات اوليفر. فهي تلفت عنايتها إلينا مباشرةً، نحن المشاهدون، متسائلة:

هل تحبون هذا العالم؟

هل تُعِزّون حياتكم المتواضعة و الناعمة؟

هل تعشقون العشب الأخضر، برعبه السفلي؟

هل تسرعون أيضا، أنصاف عراة و حفاة، إلى الحديقة،

و بنعومة، و تستعجبون من معزّتهم، تملئون أيديكم

بالازاهر البيض و الوردية،

بثُقلها المعسول، باهتزازها الوافر، بحنينها لان تكون جامحة و مُطلقة للحظة،

قبل أن تمسي عدماً، إلى الأبد؟

إننا مدعوون، في هذه الأبيات، ليس فقط إلى ملاحظة، و تثمين " بُرَك الدنتلَّة "، المتراقصة تحت الريح المراوغة، بل للتخلي عن مفهومنا المنعزل وان نهرع لاحتضانها، مالئين أيدينا و هامسين بكلمات رقيقة قبل ان يفوت الأوان، قبل ان تصبح عدماً الى الأبد. فهاتان اللحظتان – الوصف التثميني و احتضان الحب – يرتبطان تكاملياً. انه عن طريق الوصف بعناية فقط يتمكن المرء فعلاً من رؤية (الفاوانيا)، من مشاهدتها تمر من بيننا. فالقضية المطروحة في هذه الأبيات شخصية و خاصة و نهائية سواء كنا متهيئين للمخاطرة بحب هذا العالم، مدركين بعدم قدرتنا على التمسك به – ربما لأننا لا نستطيع ذلك. يخدم الإحساس بالخسارة النهائية ثانيةً في نضج إحساسنا بملازمة العالم الطبيعي، البنية الاغرائية؛ فهو يطرح لنا خياراً صارماً حول ما سنفعله، كيف سنعيش الحاضر.

إن شعر (ماري اوليفر) مليء بمثل هذه الخيارات. إلا انه أيضا شعر ذو ميزان دقيق، لا سيما في التوتر الذي تحتفظ الشاعرة به بين المعادلة والتوافق. و بو ساطة ر سم الخطوط الكبرى، بحدة، للعالم ا لذي نعيش فيه، جماله الرقيق و ظلامه المحير، تطرح الشاعرة أمامنا سؤالاً بسيطاً إلا انه مُلِحٌ: هل نحن مهيئون لمنح عناية دقيقة إضافية إلى ما هو مكشوف أمامنا؟ ان نمنح عناية يعني، حسب اوليفر، ان نتخلى عن و نترك الحاجة الى الترميز، و الحا جة الى فرض معنى على كل ما نراه. انه يعني تعلم ان نترك العالم الطبيعي في تميزه غير المفهوم. الا انها تشجعنا ايضا ان نتأمل رمز ياً على الغموض الذي تستفزه مجابهتنا مع العالم الاخر. فهي تتساءل: كيف يمكن ان يكون، و ما يعني ان نستوطن هذا الغموض؟ المعادلة والتوافق، التصور و الملائمة التخيلية – كلاهما ضروري ان كان علينا العيش بعمق وان نرى بوضوح. هذا هو التحدي الذي تظهره اوليفر لنا. و في قصيدة جديدة موسومة على نحو ملائم " نعم! لا! "، تدعونا الشاعرة الى العيش في هذا التوتر:

نعم! لا! الاوزة، بكل أبهتها، ثيابها الزجاج و البَتَلات،

تود فقط ان يُسمح لها بالعيش في البُركة اللامسماة.

الفُشاغ دون عيب. الدج المائي ينزل بين الصخور الرقيقة، يمضي مولعاً بسعادة.

الخيـال أفضـل مـن آلـة حـادة. و للملاحظـة، هـذا عملنـا اللائـق و غيـر المنتـهي.

تعني " للملاحظة " هنا ترك الطبيعة سواءً كانت (إوزة، (التي) تود تود فقط ان يُسمح لها بالعيش في البُركة اللامسماة) و صبها في معنى (الدج المائي. . . يمضي مولعاً بسعادة). وفي موازنة هذين الحافزين المختلفين على ما يبدو، تستدعي اوليفر روحانية متكاملة بعمق للمألوف، تساعدنا لرؤية و احتضان ما هو، فضلاً عن ذلك، عالم واحد حيث تشرق الطبيعة و الروح و الخيال معاً.