طبيعة الصورة الشعرية

الصورة جوهر التعبير الجمالى، وقوام اللغة الفنية. وهذا الفصل بقلم الشاعر الناقد C.Day Lewis من كتابه بعنوان: The Poetic Imae، وقد كان لويس أستاذًا لكرسى الشعر بجامعة أكسفورد، وأعظم شعراء بريطانيا فى الجيل التالى لإليوت. وهذا الفصل أجمع وأقوى ماكتب عن الصورة، وليس أقدر من شاعر ناقد على الغوص وراء أسرار **الإبداع**، واكتشاف الفروق الرهيفة بين صورة قادرة على الوصول إلى أعماق الشعور، وصورة براقة لكنها زائفة، وليس أقدر منه على وضع فوارق مقبولة بين أنواع من الصور: الشعرية، والبيانية، والفنية، واكتشاف صلة الصورة بالبناء.

إن الشعر لايترجم، لكن ضرورة النقل حملتنا على أن نفعل. ولم يكن من المقبول وضع شعر عربى مكان ماآثره الشاعر الناقد، ومن ثم فإننا نترك أمر التنظير لفطنة القارئ المتخصص.

يهتم الناقد بعمل الحواس، لدى الشاعر ولدى القارئ ولكنه لايجعله الفيْصل فى الحكم على الصورة، ولأن «الصورة» جوهر الشعر، فإنه لابد أن تكون «شعرية» بدورها. وإنه لدرس أخلاقى وفكرى عظيم أن هذا الشاعر الكبير قد وزّع إعجابه على شعراء من كافة العصور والإتجاهات الفنية، لكنه لم يتوقف عند شعره بأية درجة، وإذا كان لا يعترف بالفواصل المذهبية التى تصنف الشعراء على أساس الطابع العام للشاعر أو لعصره، فإنه يكشف - مرة أخرى - عن حصافة ودماثة معًا.

* * *

فى فكرة النقد دائمًا شىء يهول الشاعر، شىء.. هل أجسر على أن أقول إنه يكاد يكون غير حقيقى ؟ فالشاعر يكتب قصيدة، وعندئذ فإنه يتقدم نحو تجربة جديدة، هى القصيدة القادمة، وعندما يتقدم ناقد ليخبره ما الصواب أو الخطأ فى تلك القصيدة الأولى فإنه يشعر بأن الكلام غير ذى موضوع. وإن الشاعر ليتساءل: هل كتبت أنا ذلك؟ نعم، لقد فعلت، يا للغرابة ! ولكن المشكلة اليوم قد تغيرت، وتعليقاتك الممتازة على حل المشكلة السابقة إنما تربكنى فى محاولتى لحل مشكلة جديدة.

ذلك لأن كل محاولة هى بداية جديدة تمامًا، ونوع مختلف من القصور، لأنّ المرء إنما يتعلم اقتناص أحلى الكلمات للتعبير عن شىء لم يعد فى حاجة إلى قوله، أو يتعلم خير الطرق التى يقال بها شىء عند ما لم يعد يرغب فى قوله بها.

ليس هذا وحسب، فإن الشاعر الذى يتحول إلى ناقد يواجه خطرًا جديدًا غريبًا، هو مناقضته لنفسه، وليس من قصيدة - مطلقًا - تناقض قصيدة أخرى، وأكثر من ذلك كون تجربة يمكن أن تناقض تجربة أخرى. ولا يأتى التناقض إلّا عندما نبدأ فى الاستنتاج من تجاربنا أو إصدار الأحكام على الشعر، فحين يخطو الشاعر خارج العالم الدافىء الخاص به، حيث كانت كلمته الشعرية هى القانون، وحين يخطو عبر المرآة[١] إلى عالم نقد الشعر، فإنه يقتحم بلادًا جد مدهشة، قد تبدو مألوفة فى البداية بدرجة كافية، ومطابقة للعالم الذى غادره، ولكنه سرعان ما يجد فارقًا، فالفراشات مسمرة فى الزهور، وكل زهرة عليها بطاقة، والنهيرات التى كثيرًا ما استحم فيها ببراءة، تتسع حتى تصير أنهارًا ضخمة. وإنه يكتشف أنها فى هذه البلاد تسمى المؤثرات، فالسياج بين الحدائق والحقول أكثر ترتيبًا بكل تأكيد، ولكن: ماذا على تلك اللافتة هناك؟ «ابتعد عن الحشائش - لا تقطف النرجس، إنه ملك «وليم وردزورث»[٢] فرفاقه القدامى من زهور النرجس، مَنْ تمايَلَ منهم وحيدًا قبل الآن، أو بدّل رفيقاته فى الرقص، هم من الآن فصاعدًا كائنات صُنعت للوقوف على آلات الوزن، أو لتمشى بجلبة فى ساحة المنظر الطبيعى الريفى فى طوابير المدارس، مشية من يسيرون إلى هدف معين فى الحقول، تعلو آثارَ أقدامهم وهم يمشون سُحُبٌ من الملاحظات التى تدون فى هوامش الكتب، وكل شىء يكون فى نفس الوقت أكثر بساطة وأكثر تعقيدًا، وأكثر إجلالا، ولكنه أقل جدية، وعندما يفغر الشاعر فاه ليعلق على المشهد فإن مكبر الصوت ينفجر قائلا: «لا نريد هنا شيئًا من هذه اللغة الانفعالية، وينبغى أن تتذكر أنك الآن - ناقدٌ!».

حسنًا! لقد أقبل الآن إلى عالَم يسوده القانون والمنطق، وينبغى أن يحاول التحدث بلسان ذلك العالم، وفى هذه اللغة الجديدة، فإن النزاعات لا يتم حسمها بالانفعال الذى صاحب الإحساس بها وتقريرها فى الأصل، فالناقد سيكون مجرد مسجِّل أو مدوِّن الآن، وما سيسجله ليس التجربة الشعرية، بل الأفكار التجريدية المستخلصة منها، ولكى تكون لهذه الأفكار أية قيمة يجب أن يكون فيها تنوير - بطريقة أو بأخرى - للمصدر

الذى نشأت عنه، وسوف تفشل هذه الأفكار فى تنوير التجربة ما لم يحتضن الناقد القصيدة، ويطيل التفكير فيها، مُسْلِماً نفسَه إليها بصورة تامة، وقد أرهف سمعه ليلتقط ما يختفى تحت أظْأَلِ نغماتها، بنفس الاستغراق الذى اتجه به الشاعر إلى مصدر التجربة التى تشكلت عنها القصيدة. والناقد الذى يفرض أفكاره المجردة الخاصة على الشعر قد يكتب تاريخًا جيدًا، أو علم اجتماع جيد، أو علم نفس جيد، ولكن لن يكون ما كتبه نقدًا أدبيًّا على الإطلاق.

لنقل ببساطة مطلقة: إن مهمة الناقد الأولى والرئيسية هى أن يسهِّلَ استجابتنا للشعر، أو يوسِّعَها، أو يُعمِّقَها. وبالطبع، فإن هنالك طرقًا عديدة لأداء تلك المهمة، غير أنه ليس هناك منهج نقدى سوف يؤديها أداءً مشبعًا مرضيًّا، إذا ما خلا من احترام القصيدة واحترام القارى معًا.

وينبغى ألّا نحتاج لقول هذا، لكنا فى أيامنا هذه، كثيرًا ما نجد أيضًا فى النقد فقرات من الجدل المضلل، تتخذ موقف الاحتقار المؤكد تجاه القارئ، بنرجسية مكشوفة، أو رطانة قائمة على التلفيق المفضوح. وإن النقاد الكبار: «درايدن»، و «كولردج»، و «شلى»، و «أرنولد»، لم ينسوا مطلقًا ذلك النوع من العادات الطيبة الحميدة، الذى نسميه «الكياسة».

لقد ظننت أنه من الضرورى أن أذكر نفسى من البداية بهذا، لأننى زائر ليست زياراته نادرة لأرض المرآة التى وصفتها آنفا.

ربما يتساءل القارئ: ماذا يتوقع منى؟ فيجب علىَّ أن أنشر بعض العلامات الهادية. يقول شاعر: «إن الكتاب دم الحياة الغالى لروح معلم»، فنعرف أين يكون موقفنا معه، ويقول رجل آخر: «إن الكتاب آلة نفكر بها»، وهنا.. نعرف على أية حال أين نحن.

يوجد شىء بطولى يخص التعميمات الكبيرة فى النقد، فهى مسألة ضربات مجيدة تصيب الهدف أو تخطئه تمامًا، وفى حماستنا للضربات الصائبة ننسى تمامًا العدد الهائل من الإخفاقات، كما يفوتنا أيضًا أن نلاحظ أن الضربات الصائبة لم تكن مسألة حظ على الإطلاق.

وسأجازف أنا بتعميم متواضع أو اثنين، بعد قليل، ولكنى قبل كل شىء سأسأل شخصًا آخر أن يقدم موضوعى إلى القارئ:

«إن الشاعر فى هذا العصر الذى نعيشه... يبدو أنه يرتئى لنفسه أن هدفه الرئيسى، وأعظم خاصية لفنه هو الصور الجديدة المؤثرة... ومن ناحية أخرى فهو فى أسلوبه ووزنه قليل العناية نسبيًا غير متقن، فالوزن بدوره قد صنع إما على غير نظام سابق، ولا يعترف بأى مبدأ يبرره إلاّ سهولته على الشاعر، أو نجد الشاعر قد اتخذ لشعره حركة آلية يكون فيها بيتان من المزدوج (الدوبيت) أو مقطوعة من عدة أبيات نموذجًا مناسبًا، من حيث يبرز بوضوح أنّ الفروق العرضية تجىء نتيجة المصادفة أو خصائص اللغة نفسها، بدل أن تكون نتيجة التأمل أو ذكاء الهدف ولماحيته».

إننى فى الحقيقة لم أكن أنتوى أن أدع «كولردج» ينطلق إلى ما بعد الجملة الأولى، ولكن الفقرة بكاملها تناسب الشعر المعاصر مناسبة تتسم بالغرابة، بل قد نظن أنها تناسبه أكثر مما تناسب الشعر الذى كان «كولردج» يتحدث عنه، لذلك فإنى لم أتوقف بعد الجملة الأولى، بل لن يستطيع أحد قطع حديث «كولردج» فيما نحن بصدده. «الصُّوَر الجديدة المؤثرة»، وإنى لأرغب فى تناول موضوع قد يلقى بعض الضوء على شعرنا المعاصر، مع اعتقادى بأن أخطر عيب فى النقد الحديث أن هذا الشعر لم يربط ويعرض - بما فيه الكفاية - فى رؤية موحدة تراه من منظور يكشف عن صلته بالآفاق العظيمة لتراث الشعر الإنجليزى - أقول إننى أرغب فى تناول موضوع كهذا، ويبدو أنى عثرت على ما أنشده فى الصورة الشعرية.

إن الغرابة والجرأة والخصب فى الصورة هى نقطة القوة والشيطان المسيطر فى الشعر المعاصر - ومثل كل الشياطين - فإنها عرضة للإفلات من سيطرتنا. وكلمة «صورة» نفسها قد اتخذت فى أثناء الخمسين عامًا الأخيرة أو نحوها قوة غامضة وتأثيرًا خفيًا، ويكفى أن نتأمل ما خلع عليها «بيتس» من قيمة.

ومع ذلك فالصورة هى الشىء الثابت فى الشعر كلّه. وكل قصيدة إنما هى فى ذاتها صورة.

إن الاتجاهات تجيء وتذهب، والأسلوب يتغير، وأنماط الأوزان تتبدل، بل إن الموضوعات الأساسية قد تتغير بدرجة تجعلنا لا نكاد نتعرف عليها، ولكن الاستعارة باقية راسخة، إنها قاعدة حياة الشعر والمحك الرئيسى للشاعر ومناط تألقه.

يقول «هربرت ريد»: «أظن أننا ينبغى أن نكون مستعدين دائمًا للحكم على الشاعر اعتمادًا على قوة استعاراته وأصالتها». وناقد آخر هو «أرسطو» الذى لم يكن ليتفق مع وجهة نظر «مستر ريد» دائمًا[٣]، كان مثله مستعدًا لأن يجازف فيقرر «أن السيطرة على الاستعارة هى أعظم بكثير من أى شيء آخر، وهى ما لا يمكن لأحد أن يعلمه للشاعر، إنها سمة العبقرية». أما «درايدن» فيقرر «أن التصوير هو أوج الشعر نفسه، وحياته الحقيقية» وكما سنرى لم تكن هذه الرؤية مسلمًا بصحتها دائمًا، ومع أن ممارسة الشعراء الخاصة – فى أحوال كثيرة جدًّا – كانت تفند آراء النقاد، فإنّ هؤلاء كانوا فى القرون: السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر يميلون إلى الحديث عن التصوير كزخرفة، مجرد زينة، مثل حبات الكرز المنضدة بذوق رهيف فوق الفطائر. وفكرة أن التصوير فى صميم القصيدة، وأن قصيدة ما يمكن أن تكون بذاتها صورة مركّبة من عدد كبير من الصور، لم تبدأ فى الانتشار الرسمى الواسع حتى الحركة الرومانسية.

وإذا، فماذا نفهم من الصورة الشعرية؟ فى تعبيرات شديدة البساطة: إنها صورة رسمت بكلمات. وربما تحدث الصورة من وصف واستعارة وتشبيه، أو تقدم إلينا فى تعبير أو فقرة هى حسب الظواهر وصفية خالصة للوصف، ولكنها توصل إلى خيالنا شيئًا هو أكثر من مجرد الانعكاس الدقيق للواقع الخارجى، ومن ثم نمضى إلى القول بأن كل صورة شعرية هى إذاً بدرجة ما استعارية، وهى تبدو لنا من مرآة لا ترى الحياة فيها وجهها، بل ترى بعض الحقائق عن وجهها، وإنى لأعرف أن هذا تعبير مثير للجدل، ولكن دعنا نَعُدْ للحظة واحدة إلى تعريف الصورة الشعرية على أنها صورة رسمت بكلمات.

إن النموذج الأكثر شيوعًا للصورة هو النموذج البصرى، وكثير من الصور التى قد تبدو غير حسية لا يزال لها فى الواقع ارتباطات بصرية ضعيفة ملتصقة بها، ومن الواضح أن الصورة ربما تستمد من الحواس الأخرى وتحتكم إليها أكثر مما تستمد وتحتكم إلى حاسة البصر. والشاعر «كلير» يتجه إلى السمع كما استمد البصر حين وصف طيور الكركى:

تصرصر بصياحها المزعج الكئيب..
خلال الرحلة الطويلة،
فى السماء الحزينة.

أما «جونسون» فيثير حاسة اللمس فينا فى قوله:

هل تحسست فرو السمُّور
أو زغب البجعة من قبل؟

و «تنسون» يثير حاستى الشم والسَّمع فى قوله:

وكم من زهرة قرنفل ورديٍّ تُطعِم
بعطر الصيف الهواء المترنم.

ومع ذلك فإن كلًّا من الصورتين الأخيرتين تحمل إلينا دلالة بصرية محددة، ترقد تحت الإحساس أو الصوت أو الشم فى هذه الأشياء. وفى رأيى أنه يمكن القول بأن كل صورة، حتى تلك الصورة العاطفية الخالصة إلى أقصى درجة، أو الصورة العقلية أيضًا، تنطوى على بعض آثار الحواس:

كفى يا سيدتى،
لقد مضى اليوم المشرق،
ولم يعد أمامنا غير الظلام

إنها صيحة عظيمة، وقمة فى عاطفيتها، ولكن على الرغم من أنها لا تستحضر صورة أمام العين فإنها تتحدث بلغة النظر.

وإذاً، فهل نصل إلى تحديد كامل إذا قلنا إنّ الصورةَ الشعرية فى حقيقتها صورة فى كلمات فيها مسحة من صفة حسية؟. بوضوح قاطع: كلا. إن الصحفى ومحرر الإعلانات عن السلع غالبًا ما يؤلف صورًا كلامية حسية، على هذا النحو:

«لقد غطى منتصف الصيف الحقول بفيضان من الزهور، يالَروعة تلك الساعات المليئة بالشمس، عندما تحلمين طويلا تحت زرقة بلا غيوم، وقد نسيت قدميك فى حذاء الدب «الباندا» صور الجمال فى الشكل والظلال صممها فنان، وصنعها

حِرَفيٌّ بارع. إن من ترغب فى زيادة الرشاقة الصيفية، هى التى تفضل تحفة «الباندا».

فهذا إعلان بالغ الحسية حقًّا، بل إنه كتب موزونًا مقفى، ولكن ينبغى ألا نعتبره «صورة شعرية».

يقول مستمع نافد الصبر: «بالطبع لا، لأنه لا ينطوى على عاطفة ولا انفعال».

لقد كنت أخشى أن يخرج علينا مثل هذا القول، فما أن نرفض فكرة التصوير كزخارف منفصلة لتزيين القصيدة، حتى نجد أنفسنا متورطين فى بحث عتيق لا أمل فيه لتحديد الشعر فى ذاته، بحث يقع دائمًا، عاجلا أو آجلا، على «العاطفة» و«الانفعال»، ويرفعهما معًا مع صيحة انتصار. إننى شخصيًّا لست شديد الاهتمام بتعريفات الشعر، ولكن لأنّ المفاهيم الحديثة للصورة الشعرية تلقى برشاشها على موقفنا العام تجاه الشعر ومعناه وأثره وطبيعته، فإن بعض التحديد يبدو مرغوبًا فيه، فهل نكون أكثر قربًا إلى تعريف الصورة لو أننا قلنا إنّ الصورة الشعرية صورة كلامية قد شحنت بالعاطفة أو الانفعال؟ وهل نعطى الكلمة الأخيرة حول هذا الموضوع لـ «كولردج» إذ يقول:

«إن الصور مهما تكن جميلة... ليست فى ذاتها تميز الشاعر، إنما تصبح برهان عبقرية أصيلة بقدر ما تكون مكيّفة بالانفعال المسيطر، أو بأفكار متصلة، أو صور أثيرت عن طريق هذا الانفعال».

هذا قول ثمين حقًّا الآن، إن فيه تنازلا عما جاء فى موقف «أرسطو»، ولكنه ليس مناقضًا للمأثور عنه من أن السيطرة على الاستعارة علامة العبقرية الشعرية. إن القيمة الأساسية لقول «كولردج» بالنسبة إلينا الآن تكمن فى إصراره على تكييف الصور بالعاطفة وتداخل هذه فيها، وسأخصص قدرًا كبيرًا من المناقشة لهذه النقطة فى فصل لاحق، أما الآن فإننى سأكتفى بأن أنبهك كيف أن «كولردج» ببراعته وامتيازه الخارق فى التكهن بالجو الشعرى المعاصر، قد تكلم عن «المحدثين» يضحون بـ «الانفعال والتدفق الانفعالى للشعر» فى سبيل «السطوع والتألق الدائم للصور وإنْ تكن محطمة ومتغايرة، أو بالأحرى، فى سبيل شىء برمائى مركب من نصفين: النصف الأول صورة، والآخر معنى مجرد».

والذى ينبغى أن نقرره الآن هو ما إذا كانت هذه الأقوال تدعم تعريف الصورة بأنها «صورة كلامية» قد شحنت بالعاطفة أو الانفعال. ولا يخالجنى ارتياب فى أن «كولردج» عندما تكلم عن «الانفعال المسيطر» وعن «التدفق الانفعالى للشعر»، إنما كان يقول بأن القصيدة ينبغى أن يكون لها موضوع يوحدها،تَمَّ تَصَوُّرُه عاطفيًّا،وتم تصويره عاطفيًّا أيضًا، ولا ينبغى تفسير كلامه على أنه يعنى أن الصور الشعرية براهين العبقرية الأصيلة لكونها أدوات توصيل مناسبة للعاطفة – للخوف – للرغبة – للكراهية – للحزن. وإنى لأودّ فى الحقيقة أن أميز بين العاطفة الإنسانية والانفعال الشعرى.

هل يبدو الفارق واضحًا جدًّا؟ ينبغى أن يكون كذلك، لكن النقاد يقولون لنا دائمًا إن طريقة الشعر (إن لم تكن غرضه الرئيسى) هى توصيل العاطفة إلى القارئ.

إنها واحدة من التبسيطات المسرفة التى تنطوى على قدر من الصدق يكفى لقبولها، ولكن ينبغى أن نكون أكثر يقظة، دعنا نأخذ صُوَراً قليلة، ونرقب بعناية تامة طبيعة استجابتنا لها. مرة أخرى:

كفى يا سيدتى،
لقد مضى اليوم المشرق
ولم يعد أمامنا غير الظلام.

السياق تراجيدى: شعور المتكلم حزن شامل، عاطفة أكثر عمقًا من اليأس، لأنها قيلت بالتجربة التراجيدية.

ونحن أيضًا حين نصغى لهذين السطرين نستشعر ذلك الحزن، لكنه كذكرى باهتة فى نغمة خفيضة وحسب، إنها خط أسود خفيف يلوح فى خلال إشراق، وذلك الإشراق الذى يكون الظل فيه مجرد خادم، هو العاطفة المسيطرة التى نتلقاها من الصورة. إننا نحسها كلذّة، كبهجة وانعاش، ونحن نرتضيها كنوع من الصدق، الذى لم يكن من الممكن أن يعطى لنا فى شكل آخر، أو بأية وسيلة أخرى. أو دعنا نأخذ هذه الأسطر لـ «توماس هاردى»:

من الآن لن أعتبر
الشائع نَادراً

ولا رذاذَ منتصف الليل ندى
ولا الساعةَ الرماديةَ وقتًا ذهبىَّ النور
ولا الريحَ نداءً حنونًا
ولا المعيبَ جميلا
ولا الأشياءَ التى أراها فى الحلم
أجملَ لونًا مما أرى بعينىَّ.

الحالة النفسية متحررة من الوهم، الأفكار قلبت باشمئزاز ظهرًا لبطن، لتبرهن على أنها لا تنطوى على حقيقة، ولكن القارئ لا يتلقى من هذا التحرر من الوهم سوى ما هو ضرورى ليحدِّد ويجسِّد العاطفةَ الشعرية: إنه لم يتحرر من الوهم، لقد ابتهج.

مرة أخرى عندما نستمع إلى شاعر «إليزابيثى» هو الشاعر «ماندى»:

ومع ذلك، أهى أكثر حناناً من الدب
وقسوة قلب من سِنديانةٍ عجوز
أكثر زلقاً من الزيت، وأكثر تقلباً من الريح
أكثر قسوة من الصلب، ما إن تحاول حَنْيَهُ حتى ينكسر.

إننا ندرك أن الشاعر يعبِّر عن شعور إنسانى طبيعى تماماً، استياء رجل من عناد المرأة، ولكننا -بنفس القوة- ندرك أن هذه ليست الشئ البالغ الأهميّة فى هذه الأسطر. تماماً كما أن عاطفة الأستياء التى ابتدأ منها الشاعر قد أصبحت تابعة للانفعال الشعرى، وصارت مادة للقصيدة بقدر ما صارت الكلمات والصور مادة لها، فإن القارئ من جهته قد أحس بالاستياء كنكهة حادة وحسب، سَرَتْ إليه عبر صور: الدب والسنديانة والزيت والريح والصلب، وشاركت كهذه فى العاطفة الشعرية، فى اللّذة أو فى الابتهاج (أو سَّمها ما شئت) - التى أثارتها القطعة.

لقد أكدت بشدة على هذه النقطة لأنها مسألة حاسمة فى أى حوار عن الشعر يصل إلى اتفاق حول استجاباتنا للشعر. كما ينبغى بلا ريب أن أوضح أننى لا أفترض التماثل فى الاستجابة لما تعطيه أية قصيدة، ولكن قد يستطيع المرء أن يتصور قدراً مشتركاً فى استجابات كافة القراء بنزعاتهم الفردية، القراء الذين تعنى القصيدة عندهم شيئاً. وهذا

القدر المشترك - دعنا نتهور ونحرق مراكباً ندعوه اللّذة. وإنى لأعرف أن هذه الكلمة - اللّذة - تبدو فى أيامنا عتيقة غير ملائمة لوصف أثر الشعر، كما أعرف أن النفسانيين تتملكهم ثورة عارمة إذا ما أمسكوا بأى شخص يتحدث عن العاطفة الجمالية. على أنى أستطيع أن أغمغم فى دفاع عن النفس أننى حين تستثار مشاعرى بواسطة قصيدة فإن العاطفة التى أحسها تبدو متميزة من أية عاطفة إنسانية أخرى. ولكن إذا كان العالم النفسانى يفضّل أن يتكلم عن العاطفة الجمالية فيقول إنها إعادة حالة وعى ذات جانب واحد، شاذة أو خطرة إلى حالة التوازن، أو إنها رد اهتمامات مضطربة فى النفس إلى حالة التوازن، فلن يمكننى أن أعترض على ما يقول. حقًّا إنها ستكون حماقة منى لو تجاهلت العمل الرائع الذى قام به «يونج» من قبل، والذى قام به «ريتشاردز» والذى قامت به الآنسه «مود بودكن» مثلا، فى سبيل تحليل الصورة الشعرية واستجابتنا للشعر. ولكن ينبغى أن نحترس من النزعة التى تسوى قصيدة ما بالعناصر النفسية التى يعكسها كل قارئ لطبائعه الفردية المميزة على هذه القصيدة، إلاّ إذا كنا مستعدين أن نتكلم عن الأدب باللغة التى يستعملها الأستاذ «ل. س. مارتن» فقط، حين يتحدث عن «سلسلة الحوادث التى تكمن فى عقولنا، والتى نسميها من باب التسهيل (وبرضاء تام عن النفس أحيانًا) أشعار «ملتون».

ولكن، ألا نكون مبالغين فى الرضا عن النفس أكثر لو قلبنا العبارة كما يريدنا الأستاذ أن نفعل، وقلنا عن شعر «ملتون» إنه «مجموعة حوادث فى عقولنا الخاصة»؟

نحن نبدأ لندرك إذاً، أن الصورة الشعرية - على وجه التقريب - صورة حسية فى كلمات استعارية إلى درجة ما، فى سياقها نغمة خفيضة من العاطفة الإنسانية، ولكنها أيضاً شحنت منطلقة إلى القارى عاطفة شعرية خاصة، أو انفعالا - لا، لن يسوغ هذا التعريف، لقد أفلت زمامه من يدنا. وإلى هنا دعنا نبدأ مرة أخرى ونسأل أنفسنا سؤالا بسيطاً:

لماذا نستثار بالاستعارة والتشبيه؟

لماذا يمنحنا لذة عندما نتخيل أن حبنا مثل «وردة حمراء، حمراء»؟

أو - إن أردت - لماذا يعيد التوازن إلى اهتمامات نفوسنا أن يلاحظ كيف «يتنامى الظلام فى الوادى ناسياً أكثر فأكثر»؟

لقد اخترت تشبيهًا واستعارة من تلك التى تقف على طرف نقيض تقريباً - للتصوير الشعرى. «حبيبى كوردة حمراء، حمراء» إنه تشبيه تقليدى، أكثر قليلا من رمز[٤]، وتُستمدُّ نفاسته بقدر كبير من السياق، وبخاصة الأسطر الثلاثة التالية له - مع ذلك بالطبع فإنّ ترديد كلمة «حمراء» يعطى التعبير حياة خاصة.

أما بيت «ميريدث» حيث الاستعارة - فإنه لا يقدم لنا صورة كاملة فى نفسها وحسب، ولكنه يقدِّم أيضاً جزءاً تامًّا لتجربة، جزءاً يمكن به إعادة بناء تجربة كاملة، فالتعبير «ناسياً أكثر فأكثر» لا يعتمد فى قوة إثارته على معرفتنا بقصيدة «حب فى الوادى» ككل، إن غموضه المدروس يؤثر فى مجال واسع من الارتباطات النفسية، ومع ذلك فإنه يترك فى أذهاننا انطباعاً واضحاً بشكل غريب.

هاتان الصورتان مع اختلافهما إلى هذا المدى فى النوع، فإنهما مع ذلك تؤثران فينا بنفس النوع من اللذة. (أما درجة اللذة فإنها تتوقف طبيعيًّا على القارئ بصفة شخصية، ونحن لا نستطيع أن نبحثها هنا بحثاً مفيدا) وإذاً، فما هى العملية السرية التى بها تَخلق الصور البهجة؟

لقد قال «ميدلتون موري» : «حاول أن تكون دقيقاً وستجد ألا مفر من أن تكون مجازيًّا».

ومرة أخرى، فى مقالته هذه القيمة عن الاستعارة: «إن ما نتطلبه بالدرجة الأولى هو أن يكون التشابه تشابهاً حقيقيًّا، وأن يكون قد ظل حتى الآن غير مدرك، أو نادراً ما أدركناه، حتى أنه يجيء وكأنه كشف أو وحى». تلك هى - على الأقلّ - نقطة البداية: الدقة والكشف، دقة الشاعر بالطبع، إذ لن يزعم أحد أن وصفاً دقيقاً من الناحية المادية، كتلك الدقة التى حققها «تنيسون» عندما قال:

زهرة عباد الشمس، لا أحد يحبها
مشرقة بجمال،
بأشعة من اللهيب..
حول قرص بذورها.

هو دقيق من وجهة نظر عالم النبات، ولا أن وصف عالم النبات دقيق من وجهة نظر

الشاعر. والشاعر فى إعادة خلقه يشمل الشئ وجوانب الإثارة الحسية التى تصله بهذا الشئ، ويشمل كلا من حقائق التجربة والطابع المزاجى للتجربة، وعندما ينجب الشئ والإثارات الحسية، بعد أن تم زواجهما زواجاً سعيداً على يديه، زواجاً ينجب صورة، شبهاهما ماثل للعيان فيها، عندئذ فإن شيئاً يتحصل لدينا له تأثير الكشف والوحى».

ومع أنى أصر على أن أفكار «ت. أ. هولم»، بغيضة، وطريقة التعبير عنها أشد بغضاً، فإن ما قاله عن هذه النقطة كان صحيحاً بالتأكيد. ولعلنا لا نوافقه فى قوله إن فى الشعر: «الهدف العظيم هو أن يكون الوصف صحيحاً دقيقاً محدداً»، فى مستوى التعميمات النقدية التى هى مفيدة أكثر منها حقيقية، ولكننا سنوافق عن طيب نفس أكثر أن «النشاط المبدع للفنان ضرورى فقط نتيجة للقصور وللحدود التى تفرضها ضرورات الحدث على الإدراك الداخلى والخارجى». وبعبارة أخرى، فإن الإنسان العادى يكون مشغولا تماماً عن أن يرى رؤية مستقيمة، أو ينظر بعمق، أما مدركاته الحسية فتكون مغشّاةً بسبب ما يستغرقه من مشكلات. وقد قال «هولم»: «إن مهمة الشاعر هى «رؤية الأشياء كما هى فى الواقع»، وينبغى عليه أن يدرب نفسه على «الحالة العقلية المركزة، والسيطرة التامة على الذات هى التى تكون مهمة فى التعبير الفعلى عن الشى الذى يُرى».

إن الشعر «ينتقى الصفات الحية، والاستعارات الأكثر حداثة »، يؤثرها جدًّا، ليس لأنها جديدة وحسب... ولكن لأنّ القديم يتوقف عن توصيل الشى المادى، ويصير عملة تجريدية».

«وإنما تحصل على هذا الإقناع المفعم بالحيوية، الذى يشكِّل العاطفة الجمالية النقية التى يمكن أن تُستخلص من التصوير، حين تستخدم تلك الاستعارات الحية والصفات».

ينبغى أن نطرى الفكر الجيد لهذه الفقرة، متذكرين أنها اقتباس من مذكرات «هولم» نتغاضى فيها عن الأسلوب. ولكن هل نحن مقتنعون حقًّا أن الدقة هى المطمح العظيم، حتى عندما يتعلق الأمر بالتصوير الشعرى وحسب، أو أنها النضارة والجدة ودقة التصوير قبل كل شىء هى التى تعطينا الإقناع الجمالى أو الكشف، تعطينا اللذة الشعرية؟

منذ وقت ليس بالطويل كنت أنظر فى كتاب عن التصوير الفوتوغرافى الملون، لقد

اعتقدت أن الألوان فجة مبالغ فيها، وقد بدا أنها جعلت موضوعات المصورة تافهة باردة مصطنعة بشكل لافت للنظر. وقد دافع الناشر عن كتابه أمامى قائلا: الحقيقة أن الألوان كانت دقيقة تماماً، فالأجهزة التى التقطت الصورة واستخرجت منها نسخاً - كما زعم - أكثر حساسية وصدقاً من العين الإنسانية. ولم أكن مقتنعاً، وإنى لأظنّ أن هذا ادّعاء من جانبى، ولكنى - من ناحية أخرى أثق فى عينى أكثر من ثقتى فى عين «الكاميرا»، حتى ولو اقتنعت بأن «الكاميرا» كانت تفوقنى موهبة، فإنى فى تلك الحالة لم أعجب بما رأته - هذه الصور الفوتوغرافية ستبدو لى مسطحةً زائفة. إنها دقيقة دقة ميتة لما بها من حيوية.

إن الدقة ليست كل شئ، ولعلها ليست الشىء الرئيسى حتى فى التصوير الشعرى أيضا. توجد فقرات فى صحف جيرارد مانلى هوبكنز، حيث يصف شيئاً بدقة متناهية الأمانة، ويدقق فى صحة تفاصيل الشىء لدرجة أن الشئ نفسه يختفى تماماً. إنها غلطة يمكن أن نجدها أحياناً حتى فى صور شعره، ومن المؤكد أن الشاعر ينبغى أن يحاول «رؤية الأشياء كما هى فى الواقع»، ولكن لا شىء حقيقى إذا ما أفرد فى عزلة، محضا فى حالة اكتفاء ذاتى، فالواقع يتضمن «العلاقة»، وما أن تدخل «العلاقة» حتى تجىء «العاطفة» بالنسبة للبشر. وهكذا فإنّ الشاعر لا يستطيع أن يرى الأشياء كما هى فى واقعها، ولا يستطيع أن يكون دقيقاً فيما يخصها، إلّا إذا كان مدققاً فيما يخص المشاعر التى يوجهها إلى هذه الأشياء، وهذا يلجىء الشاعر للاستعارة، وأقترح أن هذا نفس الضرورة التى تتطلب أن تكون الصور فى داخل القصيدة بينها صلة تقيمها لضرورة باطنية بأقوى من النزعة المجردة للكلمات لتحتشد فى أنماط.

وقد قال «عزرا باوند» ذات مرة: «إن تقديم صورة واحدة فى العمر كله أفضل من إنتاج أعمال ضخمة » ربما يكون من الأفضل، ولكن لا يزال دون نصف الكفاية فى الفضل: والأكثر من ذلك، فإنه من المحال - بأى معنى حرفى للكلمة - لأن الصور لا تنبثق من صحراء، وعلى الرغم من أنّ «يتنامى الظلام فى الوادى ناسياً أكثر فأكثر» فى حالة اكتفاء ذاتى من الناحية الجمالية، فإنها لم تنشأ بالتولد الذاتى، كذلك فإن «عملا ضخماً» إلى حد كبير كان ضروريًّا لإنتاج تلك الصورة العظيمة: «مدينة وردية الحمرة، فى نصف عمر الزمن». نعم، صور كثيرة قد تولد وتموت فى تتابع لكى تعيش واحدة.

ولقد أكدت هذه النقطة البيّنة فى وضوحها لسببين: أولهما أنه كما يوجد دائماً خطر فى

مناقشة وجه من وجوه الشعر، بأن تقوم بعزله وتضخيمه أكثر مما ينبغى، كذلك يوجد ميل لرؤية صور معينه فى القصيدة كالأضواء المسيطرة (وهى أضواء مسيطرة حقًّا) ولكنها ترى مستقلة عن بقية الصور وقائمة بنفسها، بدل أن ينظر إليها كنجوم أعظم نظمت فى برج وفقاً لقوانين ليست طوع إرادتها. والسبب الثانى أنه عبر هذه الصلة. واعتماد كل الصور بعضها على بعض، سنأتى إلى جواب لسؤالنا: «لماذا نشعر بالإثارة الشديدة بطريق الاستعارة والتشبيه؟».

دعنا الآن نعد للأسلوب المختصر، محتفظين بهذا المفتاح فى يدنا. إننا نعتقد أن الاستعارة كانت مبدأ الحكمة، والطريقة العِلمّية منذ فجر التاريخ، والشاعر «بيتس» هو الذى قال: «إن الحكمة تتكلم أولا فى الصور».

يقول «هـ. و. جارود» : «ذات مرة كان العالم فى نضارته، وكان من يتكلم شاعراً، وكانت تسمية الأشياء إلْهاماً. أما الاستعارة فقد تناثرت من أفواه المبدعين كبعض النضج الطبيعى لحواس مفعمة بالحيوية».

فى دراسة «هربرت ريد» بخصوص بحث الشاعر عن « الدقة اللغوية والفكرية التامة» دقة تتطلب وتوجب على الشاعر أن يتجاوز قيود وحدود التعبيرات المألوفة، ومن ثم يبتكر، أحالنا «ريد» إلى ڤيكو»:

«الشعر هو النشاط الأوّلى للعقل الإنسانى، فالإنسان قبل أن يصل إلى مستوى تصور الكليات فإنه يتصور أفكاراً متخيلة، قبل أن يفكر بعقل واضح، يدرك الأشياء بملكات مشوشة قلقة قبل أن يتمكن من الإفصاح الواضح عنها، إنه يغنى قبل أن يتكلم نثراً، وهو يتكلم بالشعر قبل استعمال المصطلحات التقنية، والاستخدام الاستعارى للكلمات يكون بالنسبة إليه فطرّيا، مثل أى شئ ندعوه طبيعيًّا».

قد يقودنا الامتداد المنطقى لتصريح كهذا إلى موقف «بيكوك» الذى هاجمه الشاعر «شلى» فى مقالته «دفاع عن الشعر»، والذى يرى أنه: قد حكم على الشعر بأن يكتسحه العلم. لو أنّ الخيال يقوم مقام المعرفة، لو أن الاستعارة لم تكن أكثر من شكل بدائى للطريقة العلمية، عندئذ كان من الخير لنا أن نتوقف تماماً عن كتابة الشعر وقراءته، ونقبع فى المعامل.

إنى آمل أن نبحث قضية الشعر – العلم باستفاضة أكثر فيما بعد، ولنتذكر – مؤقتا – تعبير «ڤيكو»: «قبل أن يفكر بعقل واضح، فإنه يدرك الأشياء بملكات مشوشة قلقة». دعنا نضع بجانبها هذه الفقرة من «كولردج»:

«إن كل ما تنتجه القوة التفكيرية المجردة له بعض صفات الموت، إنها مثل خشخشة الأغصان والعساليج فى الشتاء، لمّا تُدفع فيها العصارة بعد، من جذر لمّا أصل إليه، لو أنها كانت قادرة على منح روحى غذاءً أو وقاءً».

أليست هذه العصارة هى مبدأ الحياة الذى يمنح الأوراق والقطوف لشجرة المعرفة للشاعر، الذى يحيى بالانفعال الأفكار المجردة، «لكى يحمل الصدق حيًّا إلى القلب عن طريق الانفعال» مثلما طلب «وردزورث؟!».

أما فيما يتعلق بقضية «الصدق» هذه، فإننى لست مستعدًّا للتخلى عن موقفى قدر بوصة، الحقيقة الشعرية، وتعريف «وردز ورث» لها «أنها ليست فردية ومحلية، ولكنها عامة ونافذة»، يجب قبولها كنتيجة طبيعية وذروة للذة الشعرية، إنها ليست مثل الحقيقة العلمية يمكن إثباتها، وفى قول «ولفريد أوين» أنه لا يمكن إثبات أن:

ندوبى القديمة لن تُمجَّد
دموعى الجبارة، البحار
لن تجف.

ربما كان ينبغى أن نذهب مزودين بزوج من نظارات الحقول، وكتاب مدرسى فى علم الطيور، حيث البحار التى غنى عندها «شلى»:

طيور القاوند ترقد متحلقة
حول الجزر الصغيرة
بالعارية من الزبد

ومع ذلك فإننا لن نثبت صدق هذا السطر لو راقبنا جماعات من تلك الطيور ترقد هناك، ولن ينتقص من صدق هذا السطر ألّا نجد هناك طائرًا واحدًا، ولكن وجدنا مقدارًا هائلا من الزبد.

نحن الحَكَم على الحقيقة الشعرية، لأنها «مؤثرة»، لأنها تؤثر فينا، لتسبب ذلك النوع من اللذة، الذى هو تعزيز للحياة بالمعنى «الكانتى».

لايكفى القول بأن الشعر يعيد التوازن إلى إهتماماتنا النفسية،وأنه فن يصنع لنا السعادة، ومع هذا فإن هذه لاتزال أحسن شىء يمكن أن يقال فى الفن أومن أجله،فلامفر من أن نسأل أيضًا: كيف يفعل الشعر هذا؟ وكيف أنه فى كل مكان وعبر العصور قد ترك أثره فى الجنس البشرى بهذا الإحساس بإغناء الحياة الذى ندعوه الحقيقة الشعرية؟ إننا نعرف أنها تحدث حدوثًا طبيعيًا، وأن الشعر يقنعنا بحقيقته بشكل لا يُقاوم، كما تقنع نبرات صوت المرأة ونظراتها رجلا أنه قد صار محبوبًا حقًا: تعميق لون الكلمات، والرشاقة المحسوسة، والتنوع النادر فى نغمات التعبير - بكل تلك العلامات نتعرف على الشعر. ولكن.. ماتلك اللمسة على القلب التى كما لو أنّ مفتاحًا رئيسيًا قد أدير فإذا المصابيح مضاءةٌ فى شوارع بأكملها، وأماكن من التجربة كانت خريطتها قد رسمت برداءة، وجرت زيارة لها بغير حماسة، ولم ندركها من قبل إلّا على نحوٍ غامض؟

قا ل الشاعر «كيتس»: «ربما قورن الخيال بحلم آدم، لقد تنبه فوجده حقيقة». وهناك أيضا الشاعر «بليك» الذى يقول: «كل شىء يمكن أن يُعتقد، هو صورة من الحقيقة».

تلك تصريحات حكيمة يتمم بعضها بعضًا، وهى أيضًا تصريحات متطرفة، فقد حاول «كيتس» أن يعرض عملية الخلق الشعرى المعقدة كلها فى صورة وحيدة، فانظر مقدار ما تقول هذه الصورة: إنها تقول إن الخيال متقبِّل، يعمل لا شعوريًا، غير مدرك أن فى أحلامه وأشكاله ومادته يتم خلق الحقيقة. وسأبحث هذه النقطة بدقة أكثر فى الفصل الثالث، حيث نناقش العملية الشعرية من وجهة نظر الشاعر، ونناقش أيضًا حركة التصور الخيالى إذ يُشكِّل ويُوزِّع ويُنشَر عبر الصور.

أما الآن فإننى مهتم أصلا بالصورة فى تأثيرها فى القارئ، وإلى القارئ ينبغى أن يُتجه بصورة رئيسية.

وهذا القول المأثور لـ «بايك» لو نتأمله تأملا دقيقًا بما فيه الكفاية، فإنه فيما أرى يساعد على تسهيل مشكلة الاعتقاد[٥] فى الشعر، وهذا القول لـ «بليك» يمضى إلى ماهو

أكثر عمقًا من قول «كولردج» بـ «التعطيل المؤقت للإنكار»[٦]، كما أنه بالتأكيد أكثر إيجابية. «كل شئ يمكن أن يعتقد» – أى كل شىء يستطيع الشعر بقوة الانفعال التى ينطوى عليها أن يكون مقنعًا لنا – «هو صورة من الحقيقة»[٧]، لأن الحقيقة فى الانفعال، وينبغى إيقاف الاعتقادات حتى تستولى على عقولنا صورة أخرى من صور الاعتقاد، مختلفة، ولكنها ليست أقل صحة أو مشروعية. وكما قلت: فى الشعر لا يمكن أن تكون هنالك تناقضات إلّا تلك التى تأتى من انعدام الترابط الفنى، ومن التعارض بين الصور الفنية وموضوع القصيدة.

وبالنسبة للشاعر: «كل شىء هو حق، نقيضة أيضًا حق»، إنه يستطيع أن يقول عن القمر إنه محبوبة مخلصة، وامرأة لعوب متقلبة، يستطيع أن يقول فى نفس واحد: «محبوب وبغيض»، وفى لحظة نجد أنفسنا فى عالم تتلاشى فيه التناقضات منصهرة فى كيان واحد بالشعور الذى أحسها به الشاعر، والتصميم الذى ربط فيما بينها.

هذا العالم الشعرى عالم مصطنع بالطبع،ولكنه ينطوى على معنى بالنسبة إلينا،بقدر ما أن قصيدة ما تطابق بنمط صورها نمط ما نسميه بالعالم الواقعى، والاستعارة هى الوسيلة التى تجعل بها هذا التطابق معروفًا للقارىء، على أنها تفعل أكثر من ذلك: فالصورة الشعرية – وهذه النقطة هى محور الاهتمام فى مناقشتى كلها حتى الآن – تتولى إخبارنا أن فى «العالم الواقعى» نمطًا أيضًا.

قال الشاعر «بليك»: «لو طُهِّرَتْ أبوابُ الإدراك لظهر كل شئ أمام الإنسان كما هو، بلا حدود» وكلمات «بيتس» صدى لهذه العبارة، إذ يقول «إن – الإنسان يمحو أثر أنفاسه عن زجاج النافذة وهو يضحك مبتهجا لكل المناظر المتغيرة».

فهل هذا هو الإدراك الذى تطلّبه «هوُلْم»، لقد ضايق الشعراء الرومانسيين بلومه كثيرًا لأنهم «دائما يستدرجون إلى مجال الكلام غير المحدود»، كما أزعج القارئ الحديث عجزه عن الإعجاب بأى شعر لا يظهر فيه غير المحدود. لقد اعترض على «العاطفة الضبابية التى لا تعتبر القصيدة إلّا إذا كانت أنينًا ونُواحًا على شىء أو آخر».

والآن.. بالإضافة إلى مافى كلامه من عدم الرقة والتكبر الفكرى فى طريقته، فإن هذا كلام فظيع فى التفاهة.

إنه لا مزيد يدعو للسخرية أن نستحسن شاعرًا - مثلما يفعل «هولم» - حين يبتهج بالتفافات وحركات «جونلة» امرأة فى مشيها، ولكن لا نستحسنه حين ينتحب من أجل القمر - وهو شعور إنسانى على حد سواء - وعلاوة على ذلك فإن الشعر الرومانسى ملىء بالصور الدقيقة المنضبطة على الطريقة الكلاسيكية، فى حين أن الشعر «الكلاسيكى الصارم الجاف» الذى رغب «هولم» فى بعثه، ليس بحال صارمًا وجافًا دائمًا، ولم يركِّز على المتناهى المحدود، كما قال: ألا يمكننا أن ندين «فرجيل» - لو رأينا أن نستعمل مصطلحًا كهذا - بأنه يجتذب اللانهائى ويدخله فى شعره، وبأنه يئنّ وينوح على شىء أو آخر، ويرى للأشياء دموعًا؟.

ومع ذلك. ينبغى أن نسلِّم بأن هذه الأقوال المأثورة عن «بليك» متطرفة فى جانب، تمامًا مثلما إن فلسفة «هولم» النقدية متطرفة فى الجانب الآخر.

لست أذهب شخصيًّا إلى الحد الذى ذهب إليه «هولم»، فأصرح مثله بأنه حسب مايرى الرومانسيون: «فى أقل عنصر من عناصر الجمال لدينا حَدْسٌ تام بالعالم كله»، فحتى «بليك» نفسه لم يكن ليدعى بقوة أن أبواب الإدراك البشرى يمكن أن تطهر إلى هذا المدى أبدًا. ولكن كلمات «هولم» تصبح تلخيصًا عادلا للرأى الرومانسى إذا بدّلناها إلى:

«فى أقل عنصر من عناصر الجمال لدينا حدس جزئى بالعالم كله. وإنه لأمر جوهرى أن نقرر ما إذا كنا نعتقد بحقيقة أن هذا ينطبق على الصور فى كل أنواع الشعر، أو نعتقد - من ناحية أخرى - أنه توجد أكثر من وظيفة أساسية للاستعارة.

فى رأيى أن هذا القول ينطبق على كل الصور، باعتبار أن كل صورة، لا تخلق شيئًا من جديد وحسب، بل تخلقه فى سياق التجربة، ومن ثم فهو جزء من علاقة، ولأن العلاقة جزء من صميم طبيعة الاستعارة، فلو اعتقدنا أن الكون إنما هو كتلة أو كيان حيث كل الناس وكل الأشياء، نكون «أعضاء واحد للآخر» فيجب أن نسلم بأن الاستعارة تعطى «حَدْسًا جزئيًّا بالعالم كله». وإنى لأؤكد أن كل صورة شعرية بكشفها كشفًا واضحًا لجزء صغير من هذا الكيان توحى بامتداده اللانهائى.

لندع هذا جانبًا مؤقتًا، ونتناول موضوعنا من زاوية أخرى. إن الرؤية الكلاسيكية

للشعر تختلف عن الرؤية الحديثة، كما يقال لنا من ناحيتين: أنها تعتبر القصيدة محاكاة وتقليدًا أو نسخة من الحياة، لا أنها فى الأصل تفسير وترجمة للحياة، أو إعادة خلق لها، كما أن النظرة الكلاسيكية تنظر إلى الشعر كدليل وحافز للعمل.

ليس من شك فى أن هذه التمييزات هى من الناحية العملية اعتباطية. فالشعر الكلاسيكى يتداخل مع الحديث فى عدد كبير من النقاط، حتى أن فصلها إلى عالمين هو خلق لانقسام مصطنع، والشاعر الرومانسى «شلى» يتحدث عن الخيال باعتباره «الوسيلة العظيمة للخير الأخلاقى» والشاعر الكلاسيكى «سيدنى» يخبرنا فى تعبيرات رومانسية إلى أبعد حد كيف أن الشاعر «يمنح لقوى العقل صورة من ذلك الذى لا يمنحه الفيلسوف غير وصف لفظى مطول لا يصدم القلب ولا ينفذ إليه أو يستولى على سويدائه، بنفس القدر الذى يفعل الآخر»[٨]. إننا يجب أن نقاوم عادة الناقد – وهى الآن بنفس القوة التى كانت بها فى أى وقت مضى – فى تمزيقه الشعراء إلى فرق، جاعلا منهم أطراف مباراة يلعبها كل فريق ضد الآخر، وعلى الناقد المسكين، بكل أسف، أن يكون حكمًا فى مباراة قد تآخى فيها اللاعبون بصفة مستمرة، وراحوا يتبادلون «فانلاتهم» وينطلقون فى الاتجاه الخاطئ، وقد جعلوا من قواعد اللعب فوضى.

ومع ذلك فهنالك بالتأكيد تمييزات ذات فائدة، ولا نستطيع أن ندّعى أن «بن جونسون» عنى أى شئ غير ماذكر عندما قال عن الشعر إنه «الفلسفة السائغة المهذبة التى تقودنا من يدنا وترشدنا إلى العمل»، كما أنه ليس باستطاعتنا أن ندعى أنه لم يكن يسمى الشعر نوعًا من الحكاية التقليدية حين قال إن الشاعر «يختلق يتظاهر ويؤلف قصة خرافية، ويكتب أشياء تشبه الحقيقية». وينبغى أن نترك الكلام عن الحكاية والقصة الخرافية هنا، ونعود إليه فى مكان لاحق

أما الشعر بوصفه مرشدًا إلى العمل، فهذه قضية وثيقة الصلة بالموضوع الذى نبحثه الآن، موضوع طبيعة الصورة الشعرية كما تؤثر على نفس القارئ.

وبصرف النظر عن الشعر التعليمى الوعظى، حيث يكون المستوى الاستعارى عادة ضحلًا، على أية حال فإنه من الصعب علينا أن نتصور كيف يستطيع الشعر أن يجعلنا نعمل، وقد نوافق على أن قصيدة «بن جونسون»: «سيجانوس» التى قرأها بذكاء بعض

السياسيين الإنجليز إبان ثلاثينات القرن التاسع عشر قد بدلت مواقفهم تجاه الحكام المستبدين، بل من المحتمل أنها قد أدت - بطريق غير مباشر - إلى بعض العمل من جانبهم. ولكن ما هو العمل الذى كان «بن جونسون» يتوقع أن نقوم به عند استقبالنا لقصائده الغنائية[٩]؟

فى بحث أصول الشعر قال «كرستوفر كودول» فى ذلك الكتاب النادر: «الوهم والحقيقة»:

«إن صورة الواقع التى يعظمها الإنسان البدائى فى الكلمات هى...

صورة دمية فى عمل سحرى، مثل تلك التى يعملها المرء لأعدائه، وإحداث أثر فيها هو (فى اعتقاده) إحداث أثر فى الواقع والحقيقة».

أما فيما يختص العمل، فهذا كسيف ذى حدين، فإن «بوب» اخترع صورة دمية سحرية لخَصم فى هذه الأسطر التى كتبها على «سبوراس». ومن اليسير أن نقول إنه بنفس الدرجة التى كانت بها هذه الأسطر مُشبعة عاطفيًّا له، فإن رغبات القراء فى الذهاب إلى نوافذ «لورد هارفى» وكسرها يتم إشباعها فى الوهم.

أما نتيجة صورة الدمية على «لورد هارفى» نفسه، فتلك مسألة أخرى.

لقد كانت فرضية «كودول» هى أن الشعر البدائى خَلَق حالاتٍ متخيلةً مواتية للعمل، فبتقديمهم القسرى للحصاد فى الوهم، مثلاً، أعطوا المحصول الذى لم يحصد بعد حقيقة أكبر، وحفزوا القبيلة لبذل جهد أعظم فى عملها من أجل الحصاد.

وفى الحق، لقد كان الشعر البدائى تثقيفاً للغرائز بطريق الخيال، ولعلنا نوافق على أن هذه لا تزال وظيفة هامة من وظائف الشعر، ولكن من الواضح أن هناك مسافة أكثر اتساعاً اليوم، بين الصورة الشعرية والفعل الإنسانى، والصلات بين الاثنين واهيةٌ وأكثر رهافة. والدعاية - وهى استعمال الفن، أو إذا أحببت - الفن المصطنع ليحث على العمل - وجدت وسيلة أكثر فعالية من الشعر، وكما عبّر «ماكنيس»: «يستطيع آخرون أن يقولوا كذباً بكفاءة أكثر: لا يستطيع أحد غير الشاعر أن يمنحنا حقيقة شعرية».

ومن أجل تفسير آخر لهذه العملية: الصورة - والفعل، وربما نعود إلى فقرة فى

«العقل الشعرى الإنجليزى» لمؤلفه المرحوم «تشارلز ويليامز»، وهو يتناول هذه الأسطر.

دع هذه الحياة الخالدة، مهما يكن منشؤها
تمشى فى سحاب من الحب والاستشهاد.

هذه الصورة، كما يرى:

«تنبه فينا.. إحساساً بأننا قادرون على الحب والتضحية. إنها تذكرنا بتجربة معينة، وعن طريق أسلوبها تنبه فينا قدرة على تلك التجربة. لقد أخبرتنا الأبيات بشىء ما، وجعلتنا نشعر كما لو أن ذلك الشىء ممكن لنا، وجعلتنا نشعر بأن معرفتنا بذلك الشىء – سواء كان ابتهاجاً أو يأساً أو غير ذلك – فيها إشباع عاطفى عميق لنا».

هل نستطيع أن نقبل بذلك بكليّته؟ ربما كان صادقاً لأنفسنا فى سن المراهقة، ففى تلك الأيام قرأنا الشعر، وكتبناه أحياناً، لأنه كان يخالجنا شك فى فاعلية عواطفنا، أو لأنّ مشاعرنا كانت تبدو شديدة التشوّش، وغير موجهة، وحينئذ فقد كان الشعر يبدو تدريباً لقوانا العاطفية التى لم تكن جربت، وليكون شبيهاً بنموذج مجسم لمنطقة ستكون عما قريب ساحة قتال لنا. على أننى لا أستطيع أن أرى أنه يكون تعميماً مأموناً أن أقول إن ملكة الحب والتضحية فى رجل راشد أو امرأة ستتنبّهُ بقراءة هذه الأسطر. لن يكون هذا التعميم مأموناً أكثر من ادعاء بأن هذه الأسطر تمنحنا الإشباع العاطفى، لأنها تمكننا من أن نكون شهداءً فى الوهم، فنتجنّب بهذا الاستشهاد الحقيقى، إذ ماذا نتلقى من تلك الصورة المشهورة، وهى ليست مغايرة فى نبرتها للصورة المذكورة آنفاً؟

إنى أراهم يخطرون فى جو من المجد
يطأ ضوءُه أيامى

إننا نتلقّى أولاً وقبل كل شىء: الإثارة الشعرية، وثانياً فإننا لانتلقى إحساسًا بقدرتنا على الرهبة الدينية والإدراك الحدسى للخلود، بل نتلقى إحساساً بالرهبة والإدراك الحدسى نفسه، إذا تلقينا من الصورة أى شىء.

إن الأساطير التربوية العظيمة، التى استدرجت الإنسان من أقدم العصور، بُوصةً بعد أخرى، لتخرجه من وحشيته، مهدَّته ذلك التوتر العالى الرهيب، تجعله فى القالب المفيد له

فى حياته، بعد أن كان أشد ما يخافه فى الحياة كلها من حوله، جاعلة من الأرض الحرون أرضاً سلسة القياد، وكذا من الأرواح الخطرة كائنات طيعة، وذلك بالسيطرة عليها عن طريق الخيال، مجسمة الحرب التى تدور فى قلبه المقسَّم نفسه، مستزرعة أرضه البرية القاحلة قدماً قدماً، مستصلحة مرة بعد أخرى الأرض التى لم يكن فيها من رجاء - أقول: إن هذه الأساطير التربوية العظيمة كانت شعراً يدعو إلى العمل.

أما فى أيامنا فقد ماتت هذه الاساطير، ماتت لأنها وقد أنجزت مهمتها فى التطور، لم تعد هناك حاجة إليها. ومع نشأتها من العقل الجمعى، وإضاءتها له إبان قرون لم يكن فيها ضوء آخر[١٠]، كانت مهمتها أن توقف الإنسان على قدميه، وتعلّمه أن يمشى معتمداً على نفسه، وأن يفكر ويشعر لنفسه، ولم يعد جزءاً من مجموع حى بل فرداً خاصًّا من بنى الإنسان. وهكذا ماتت الأساطير الشعرية، وصار السلطان للصورة الشعرية بدلاً منها، التى هى أسطورة الفرد، وقد صار لها السلطان على منطقة أصغر من ذى قبل، لأن الشعر قد تخلى عن مناطق كثيرة لفنون وعلوم أكثر حداثة. وخلافة الصورة للأساطير الشعرية غير قابلة للمناقشة. وقد أبدعت الأسطورة الشعرية عن طريق الشعور الجمعى، والصورة الشعرية بدورها تعود إلى ذلك الشعور لتستمد منه السلطة، فلا يقتصر الأمر على أننا نجد بين قت وآخر فى صور الشعر الحديث أشكالاً ونوازع استمدت من الأساطير، ولكن طبيعة الصورة نفسها أو طبيعة الشعر فى جانبه الاستعارى تستحضر ذلك الشعور، كما لو أن الإنسان - حتى فى أشد أطواره فردية - لا يزال يتطلع إلى الطمأنينة العاطفية، يستمدها من الإحساس بأنه عضو فى مجتمع ليس مجتمع إخوانه من البشر وحسب، بل كل ما يحيا فى الوجود، والأموات أيضاً.

إذًا ما الذى يقوله الشعر فى نهاية الأمر لنا؟

إنه يقول إننا إذا ما جرحنا طائراً فإننا نكون قد جرحنا أنفسنا، وهذه حقيقة اكتشفها «الملاح القديم»[١١].

أما الحقيقة فتأتى إلينا مثل صورة جَنِينِيّة لرواية «الحكام»[١٢] حين جاءت إلى «توماس هاردى» وعبّر عنها فى كراسته فى هذه الكلمات:

فلأعرض الجنس البشرى مثل شبكة هائلة أو قطعة من نسيج، تهتز فى كل جزء

منها، إذا اهتزت فى جزء واحد، مثل نسيج العنكبوت إذا ما لُمِس.

وهى ما عبر عنه «جورج هربرت» فى لغة علم لم يزل بدائيًا:

الإنسان تناسق شامل
ملئ بالتناسب، كل عضو فى نسبته إلى الآخر،
وكله فى نسبته إلى العالم بأجمعه من حوله
كل جزء يمكن أن يدعو أبعد جزء عنه أخاً،
بلا تحفظ:
فللرأس مع القدم مودّةً خاصة،
ولكليهما مع القمر والمد والجزر

وما أدركه «وردزورث» عبر ضباب التأمل:

مع أننا من تراب،
فإن الروح الخالدة فينا تنمو
مثل لحن موسيقى متناغم،
وهناك رؤية غامضة
توفق بين العناصر المتعارضة،
تجعلها تتماسك معاً
فى مجتمع واحد...

ونحن نتذكر قول «هوسمان»: «إنها وظيفة الشعر، أن يناغم حزن العالم». فى تلك الكلمة «يناغم» نجد رابطاً بين الرؤية الكلاسيكية والرؤية الحديثة للشعر – الرؤية الكلاسيكية التى رأته يجعل الأشياء الرهيبة سارة، والرؤية الحديثة التى تقبل الشىء الرهيب كجزء من نموذج.

لقد وجد «هربرت» و«وردز ورث» و«هاردى» و«هوسمان» أنه من الضرورى التكلم عن هذا النموذج فى صور: نسيج العنكبوت، الجسم الإنسانى، التناغم الموسيقى.

إنها طريقة الكلام الطبيعية للشعراء، ولن نجد شاعراً يحتاج إلى الاعتذار بسبب استعمالها.

إن الصور أشياء مراوغة، تستعصى على التحديد الجافى الذى تُقرِّبه اللغة النقدية العلمية، وربما نحصل على نتائج أطيب باستعمال صورة لكى نفهم صورة إذا لم تفلح لغة النقد العلمية. ومهما يكن من أمر فى هذا الشأن، فإن هؤلاء الشعراء الأربعة فى حديثهم عن التناغم والتناسق و«الشبكة الضخمة» يعرضون مسائل يدركها كل شاعر، وفيما أظن، فإن كل شاعر - تقريباً - يسلم بها. هناك قدر من الحجج له وزن عظيم، وعليه إجماع ساحق فى الشعر والكتابات النقدية للشعراء الإنجليز، كلاهما شاهدان على أن الحقيقة فى الشعر تأتى من إدراك وحدة تكمن وراء الظواهر وتصلها جميعاً، وأن مهمة الشعر هى الكشف المستمر خلال تصويره، وقدرة صناعة الاستعارة فيه لعلاقات جديدة فى هذا النموذج، وإعادة كشف وتجديد ما رثَّ من تلك العلاقات. ولأن النموذج فى تبدل مستمر، فليس هناك مطلقاً صورة شعرية تحرز الحقيقة المطلقة، ولأن النموذج ممتد بغير حدود، فالشاعر عنده دائماً إحساس «بأن شيئاً جديداً على وشك أن يحدث» . قد تستطيع أن تسمىَ هذا وهْماً إذا أحببت - ولكن لا يحق لك أن تظنه توهماً رومانسيًّا وحسب، فلم يكن «وردز ورث» وإنما «الكساندر بوب» الذى كتب عن:

ذلك الشىء الذى يدفع إلى التنهد أبداً،
والذى بسببه نتحمل العيش أو نجرؤ على الموت،
الذى لا يزال قريباً منا،
ومع ذلك يقع بعيداً عن متناولنا

ولعلك تتذكر ما كتبه دكتور «جونسون» عن عبقرية «بوب»:

«باحثة دائماً، طامحة دائماً، فى أوسع بحوثها لا تزال تحنّ إلى التقدم، وفى أعلى تحليقاتها لاتزال ترغب فى أن ترقى إلى أعلى، تتخيل دائمًا شيئًا أكثر مما تعرف».

لقد كانت فكرتى التى تمسكت بها وشرحتها طوال النقاش كله، أن الصورة كما أنها فى تحليقها فى تلك المرتفعات العالية تبحث عن علاقات مسترشدة بضوء التجربة المشبوبة، فإنها تكشف الحقيقة وتجعلها مقبولة منا، وإنى لأدرك جيداً أن هذه الفكرة تفترض التسليم بما ينبغى أن نبرهن عليه، وتجعلنا عرضة لسؤال هام: ما دليلنا على أن الخلْق الانفعالى فى الشعر له أية صلة بطبيعة الواقع؟ ليس لدينا بالطبع دليل بالمرة، على أننا نشعر أنه هكذا وحسب، إننا نركل الحجر فتؤلمنا أقدامنا، ومن ثم نعتقد بأن هنالك حجراً

حقيقيًّا. وربما يسلم المنكر الحديث للشعر بأن صوره كانت فى وقت مضى مفيدة فى إعطاء تلميحات، ومحاولات اقتراب من الحقيقة، حين لم تكن هناك طريقة علمية لإثبات نتائج البحوث التى تدركها حواسنا. ولكنه بناء على ما سبق يستنتج قائلا:

أما الآن، ونحن لدينا وسائل القياس والرصد، فلِمَ كل هذه الجلبة عن إحساس الريفى المدهش فى التنبؤ بالجو؟

الجواب عن هذا ينبغى أن يكون: إنه توجد حقائق لا يمكن إثباتها، وإن العنصر الذى لا يمكن إثباته فى الشعر هو الذى يحمل الحقيقة الشعرية. وباستطاعتنا بكل تأكيد أن نأخذ الصور: «الإشراق يسقط من الجو – ملكات مُتْنَ شابات وجميلات»، وقد نأتى بمؤرخين ليؤكدوا أن السطر الثانى صحيح من الناحية التاريخية، ونأتى برجال الأرصاد ليؤكدوا لنا أنه حين تغرب الشمس يظلم الجو حقيقة، وكل هذه الإثباتات لن تجعل الصورة أكثر إقناعاً لنا، ولو بدرجة واحدة.

بين: «الإشراق يسقط من الجوّ» و«ملكات متن شابات وجميلات» فراغ عقلى[١٣]، ولكنّ شرارة تثب لتملأ الفجوة، وهذه الشرارة لا تنطفىء وإنما تستمر فى التوهج، فنرى أحزان المساء، وأحزان الموت الذى يأتى قبل أوانه، كل منهما يلقى ضوءه على الآخر، ضوءاً يتجاوزهما ويمتد إلى مدى ما فوق الموقف الإنسانى كله. وهاتان الصورتان قد ربطتا إلى بعضهما ليس فقط بواسطة ما أجازف فأسميه «المنطق العاطفى»، إن العناصر التى تؤلفهما: أفكار الإشراق والسقوط والجو – قد وُضعت معاً فى اجتماع من حيث تستفيد منه كل منها، كما يسهم كل منها فى ذلك الاجتماع، وهو (الصورة الكاملة) تماماً مثل ما أن كل صورة كاملة تسهم فى وتستفيد من القصيدة فى تكوينها الشامل.

ذلك نموذج الشعر، النموذج الذى يمنحنا اللذة لأنه يشبع الحنين الإنسانى إلى النظام والكمال. وتحت اللذة التى نتلقاها من الموسيقى اللفظية، ومن العلاقات الحسية لتشبيه أو استعارة، ترقد اللذة الأعمق، لذة التعرف على أو اكتشاف الصلة الروحية، وقد سُمِّىَ هذا: إدراك التشابه فى التباين، ولا بأس بهذه التسمية، ولكن الإدراك لن يسبب اللذة ما لم تكن رغبة العقل الإنسانى قد تعلقت بأن يجد نظاماً فى العالم الخارجى، وما لم يكن فى العالم نظام يشبع تلك الرغبة، وما لم يكن الشعر قد استطاع أن يستبطن هذا النظام، واستطاع أن يصوره لنا قطعة بعد قطعة.

الصورة الشعرية هى ادعاء العقل الإنسانى صلة أو قرابة مع كل شىء يعيش أو عاش، وإثبات ادعائه له.

وفى عمل هذا فإن العقل بنشىء خلال كل استعارة صلة قرابة بين الأشياء الخارجية. وينبغى علينا أن ندرك أن الاستعارة علاقة ذات ثلاثة أركان. حين سمى «بن جونسون» الزنبقة «شجيرة النور وزهرته»، كان يخبرنا أساساً بشىء عن الزنابق، وثانوياً كان يخبرنا بشىء يتعلق بالنور، ولكنه كان يفعل ذلك أيضاً بطريقة تغنى تجربتنا مع الزنابق، وهذا طبعاً إذا أدركنا الصورة ووصلت إلى قلوبنا. إن هذه الاستعارة مركزة إلى حد أن ثلاثة أشياء: معنى النور يعطى الزنبقة، المعنى الذى يعطيه النور للزنبقة، والمعنى الذى تعطيه الزنبقة للنور، ومعنى العلاقة بين النور والزنبقة لدى كل قارىء فى سياق القصيدة، هذه الأشياء الثلاثة صارت مجدولة بطريقة لا يمكن معها انفصال فى شىء واحد.(١٤)

وقد تم التعرف على قرابة أخرى عن طريق الإدراك الخلاق لشاعر، لقد أضيف حجر آخر إلى الصرح الذى وصفه «وردز ورث»:

الأغنية تتكلم
عن ذلك الصرح المرتفع إلى ما لا نهاية
تشيِّده ملاحظة الصلات
فى أشياء لا أخوَّةَ بينها
فى نظر العقول السلبيّة.

وليس من شأنى أن أبحث هنا الاستنتاجات التى قد يستنتجها من هذا «الميتافيزيقى»، أو العالم أو اللّاهوتى، ولكن إذا اشتد القارىء فى موقفه مما قلنا، منتقلا من عدم التصديق إلى الشعور بالغثاثة أمام هذا الشرود الشعرى المسرف، دعه يتذكر كيف أن العالم الطبيعى الدانمركى العظيم «نيلز بوهر» قد تكلم عن الحافز الدائم فى كل إنسان ليبحث عن نظام وتناغم وراء المتنوع والمتغير فى العالم الماثل.

وكيف قال «هيبولدت»: «إذا نظرنا إلى دراسة الظواهر الطبيعية سنجد أنبل وأعظم نتيجة هى معرفة السلسلة الرابطة التى بها تتم الصلة بين القوى الطبيعية كلها، ويصبح كل منها معتمداً على الآخر، وإن إدراك تلك العلاقات هو الذى يعلى رؤيتنا، ويجعل استمتاعنا نبيلا رفيعاً».

وواجب الشاعر أيضاً أن يتعرف على النموذج أينما يراه، وأن يبنى مدركاته فى صيغة شعرية، تقنعنا بما فيها من إلحاح وتلاحم بحقيقتها. وقد نقول: إن الشاعر موجود فى هذا العالم ليكون شاهداً على مبدأ الحب، فقد كان «الحب» كلمة جيدة كأى كلمة أخرى قد نستعملها للتعبير عن امتداد أيدى البشر نحو الدفء فى كلّ الأشياء، وهو المنبع والعاطفة لأغنية الشاعر. والحب هو هذا للشاعر أولا، ولكنه أكثر من هذا يعيه كنوع من الضرورة التى تربط الأشياء بعضها بالآخر، وبها - لو أمكن رؤية النموذج بأكمله - ستبدو تناقضاتها على وفاق. لقد حاولت أن أعبر عن هذا فى هذه الأسطر:

الحب هو الرئيس ذو السلطان الأكبر
الذى يتسكع بجواره أبدا
ظل القاتل المحترف...
إنه مدفع وديناميت،
هو الظبية والغدير،
ولكنه النمر الذى يربض أيضا
لهذا كن حكيماً فى ساعة الظلام تُسلِّمْ
بمنطق زناد بندقية القاتل
وتعانقْ المادة المتفجرة وتتعلمْ
حاجةَ النمر للظبية، وحاجة الظبية للنمر.

ولعله ينبغى ألّا يقول المرء ما قلنا، ربما ينبغى عليه أن يقنع بأن يدع المبدأ ينبثق بنفسه من ذلك الرقص بالكلمات، الذى تتلاحم فيه الحياة والفن، الحقيقة والتخيل، برهافة شديدة، تعجز الشاعر نفسه عن اكتشاف أحدهما من الآخر، كما يقول «ييتس»:

شجرة الكستناء، أيتها المزهرة ذات الجذر العظيم
هل أنت الورقة أو الزهرة أو الساق؟
أيها الجسد المتمايل مع الموسيقى. أيتها النظرة المشرقة
كيف يمكن أن نميز الراقص من الرقص؟

هـوامش

(١) إشارة إلى مافى قصـة الأطفال «أليس فى أرض العجـائب»، حين خـطت أليس إلى أرض العجائب عبر المرآة التى كانت تنظر فيها.

(٢) هذه إشارة إلى قصيدة «لوردز ورث» عن النرجس.

(٣) فى صياغة العبارة بهذا الشكل شىء من المداعبة.

(٤) يقصد بالرمز هنا الرمز الكلامى لا الفنى، حين تصير الكلمة المكتوبة أو المنطوقة مجرد رمز لمعنى لكثرة دورانها مع هذا المعنى، ومن ثم لا يلاحظ فيها «النقل» الذى هو جوهر الاستعارة من الناحية الشكلية.

(٥) ليس المقصود الاعتقاد الدينى، وإنما الاعتقاد فى صدق الشعر، باستخدام وسائل الإيهام والإقناع المختلفة.

(٦) عن رأى كولردج ومناقشته يمكن مراجعة كتاب «كولردج» من تأليف الدكتور محمد مصطفى بدوى – فقرة: الموقف الشعرى والحقيقة الشعرية ص ٦٥ وما بعدها.

(٧) أغلب الظن أن لهذه العبارة صلة بفلسفة «ديكارت» التى ترى أن كل فكرة تصل إلى درجة الوضوح والتميز لابد لها من مدلول حقيقى.

(٨) واضح هنا حالة التبادل أو التداخل فى الآراء، فالشاعر «شلى» الرومانسى يضع للشعر هدفاً أخلاقيًا نادى به الكلاسيكيون، فى حين أن سيدنى يتكلم عن هزة القلب، والفلسفة الكلاسيكية تخاطب العقل لا القلب. وموقف «داى لويس» منسجم مع الموقف الإنجليزى العام الذى لا يظهر احتفاء شديداً بالناحية المذهبية فى الفن.

(٩) هنا تفرقة غاية فى الرهافة بين دوافع كتابة قصيدة فى نفس الشاعر، والطريقة التى تتلقى بها القصيدة فى نفس القارئ. ويرى أن التطابق هنا غير محتم، وسنرى فى الاسطر التالية تطبيقاً لذلك على قصيدة للشاعر بوب.

(١٠) هذا رأى «يونج»، وقد تحفظ به على رأى أستاذه «فرويد» والذى أرجع كل مظاهر الإبداع إلى الغرائز، على أن «يونج» اهتم بالدلالات النفسية الجماعية. ونرى أنه يمكن تلمس إضافة أخرى لتفسير هذه النقطة من رأى «دوركايم» حول طبيعة المجتمع البدائى وآثار عزلته وثمار مخاوفه على بنائه الفكرى.

(١١) إحدى أشهر وأعظم قصائد «كولردج» التى قالها قبل التفاته إلى النقد والفلسفة، وتعنى بصورة مباشرة بما فوق الطبيعة. وتفاصيل عن القصيدة ومقدمتها النقدية يمكن أن تجدها فى «الخيال الرومانسى» تأليف: سيرموريس بورا. ترجمة الصيرفى ص ٦٥ وما بعدها.

(١٢) هذه هى الخاطرة الأولى لرواية، كما سجلها المؤلف فى مفكرته قبل كتابة الرواية ذاتها.. إنها تعبر عن «البؤرة» أو منطلق التصور فحسب.

(١٣) يعنى أنه يوجد انقطاع بين الصورتين من الناحية العقلية.

(١٤) واضح أن هذه أربعة أشياء لا ثلاثة، ولكن الرابع لا يدخل فى تكوّن الصورة لأنه يتعلق بالمتلقى أو القارئ، وهو ما لا يدخل فى بناء الاستعارة.