

الاستعارة والبناء الشعري

Metaphor and Poetic Structure

هذا الفصل بقلم الناقدة "Winifred Nowotny" من كتابها بعنوان: "The Language Poets Use" وهو من أهم الكتب التي طبقت البنيوية Structuralism في تحليل الشعر، من حيث هي اهتمام بالنظام العام لفكرة أو لعدة أفكار مترابطة، تتجلى في البناء الصوقي للكلمة، ثم للجملة، وتتجسد في الصور التي أهمها الاستعارة، وقد لا يمكن الاستغناء عن استكمال فكرة الناقدة عن البناء الشعري في الفصول التالية لهذا الفصل في كتابها المشار إليه، فهي تشير مثلاً إلى طبيعة المعنى اللغوي بشكل عام، وهذا أمر قد تناوله أكثر من ناقد أو دارس في الفصول السابقة، من ثم تصير نقطة الضوء في هذا الفصل ما عبرت عنه بـ «مركز نسيج» موضوعات البحث في الشعر، وهذا المركز - في رأيها الذي نوافقها عليه - مائل في الاستعارة، ممتد كخيوط النسيج في سلسلة الاستعارات المنتشرة على مساحة القصيدة. لا يعني هذا - عند «وينفريد نوفتني» وعندنا أن القصيدة الجيدة ينبغي أن تكون سلسلة من الاستعارات المستمرة، كما لا يعني الاستهانة بأشكال المجاز الأخرى، أو التصوير بشكل عام، وسيتضح هذا في تحليلاتها التي تعطى الاستعارة أهمية أسلمية، ولكنها لا تلتقي وسائل التصوير الفني الأخرى. إن وضع خط رفيف فاصل بين لغة الكلام، ولغة التعبير الفني من أهم ما طرحت الناقدة، وكذلك فإنها لم تتجاهل المعنى برغم عنايتها الكاملة بالصور، بل الألفاظ والتراكيب، يمكن أن نتذكر هنا شيخنا عبد القاهر، أكثر من مرة، غير أنها وصلت في تحليلاتها إلى مدى أبعد مما استطاع عبد القاهر، الذي كان مشدوداً لأساليب التداول المنهجي من قبل، إذ أنها تتكلم هنا عن «خريطة العمل الفني» و«التصميم» الذي ينهض عليه البناء، كما تتلمس الطابع الدرامي وتراقب كيف يتصاعد في القصيدة، بالغا بالتوتر درجته القصوى، أو يهبط ساعياً نحو السكينة والقرار.

وتتهم الناقدة بعلاقة المعاني الجزئية بالمعنى العام، اهتمامها بالمعجم اللفظي الذي اعتمد

عليه الشاعر، ونوعية الصور التي أثرها، وإلى أى الحواس تعود، والمدى الذى تبلغه فى تأكيد أو بناء سياق خاص بها. وهى إذ تضع القارئ فى اعتبارها فإنها لا تعتبر ذكرياته وتجاربه المختزنة وقدرة القصيدة على استدعائها السبب الأول للإعجاب بالشعر، إذ ترجع إلى وظيفة اللغة الفنية قبل كل شئ.

وينفريد نوفتنى شديدة الإعجاب بعبقرية شكسبير، كثيرة التردد لشعره، لا نستطيع أن نسألها: لماذا؟ ويمكن أن نفيد من طريقتهما دون أن نلتزم بأسباب إعجابها. غير أن لنا ملاحظة أخيرة:

إذا كانت الناقدة لم تفرق فى تحليلها للشعر بين قصيدة غنائية (سونيتة) ومقطع من مسرحية، فإنها تكون قد وضعت ثقل اهتمامها مع اللغة الفنية، بصرف النظر عن أداة التوصيل، وقد يكون لنا رأى مختلف، وإن يكن لديها سبب مقنع بما فيه الكفاية، حيث استمدت نصوصها المتنوعة من (اعر واحد).



ماذا تستطيع الاستعارة أن تفعل؟

سأحاول أن أبين ماذا أعنى عندما أتحدث عن «البناء الشعرى». وفى الفصلين الآتيين بعد، سأعقد فرصة ملائمة لإظهار كيف استطاعت الأنواع المختلفة التى استعملت من البناء أن تتغلب على القيود، أو أن تعرض ما تميل إليه اللغة التى يشترك فيها الشاعر مع البقية منا. هذه الفصول معاً إذاً، ربما وضعت بعض المحتوى فى تلك المصطلحات التى ينبغى أن استخدمها، إذا كان على أن أعبر عن وجهة نظرى فى تعبير محدد، لأنه يجب على القول أنه فى رأى الخاص أن الاختلاف الرئيسى بين اللغة فى قصائد، واللغة خارج القصائد أن إحداها بها قدر أكبر وأحكم من البناء مما فى الأخرى، وأن النظام الأكثر تعقيداً فى القصائد يجعل من الممكن للشاعر أن يصلح وكذلك أن يستغل الخصائص المتنوعة للغة بصفة عامة. وأن المقصود بمصطلح «الخصائص المتنوعة للغة بصفة عامة»، فسنوضحه بقدر أكبر فى الفصلين الخامس والسادس.

وحين نحاول أن نتنقل من ملاحظة ما تقوم به المكونات المتعددة للغة الشعرية، لتأمل السلسلة المتصلة، بمعنى النظر إلى القصيدة فى كليتها، فإننا سنواجه صعوبات كثيرة. فى

المحل الأول: من المشكوك فيه أن اللغة النقدية تستطيع أن تتعامل بصورة وافية مع تعقيدات الأشكال الشعرية المتباينة للمعنى على ذلك المستوى حيث يقول شكسبير في السونيّة الثامنة:

«إن وترّاً مثل زوج لطيف للثاني،

يهز كل منها الآخر،

بما بينهما من نظام متناسق،

فبيعت فيه نعمته».

والثاني: وحتى لو تم التغلب بطريقة ما على هذه الصعوبة، فإنه لا يزال من المستحسن أن نحسب مقدماً ما الذى يأمل المرء أن ينجزه بدفع النقد النظرى إلى هذا المستوى، حيث أن القصيدة (وهى أكثر تركيباً بقدر لا يحصى من أى جملة واحدة فيها، وكل جملة غالباً أكثر تعقيداً من جمل تقابلها في الحديث العادى) يبدو أنها حسب تعريفها تستبعد التعميمات المفيدة، فيما يتعلق بنظام القصيدة في كليتها.

والبناء - أو التركيب - حتى في اللغة العادية، فوق مستوى الجملة، «غير مقيد» فيما يتعلق بالتحليل اللغوى، كما يلاحظ «جون. ل. م تريم»:

«حين إخضاع لغة أى جماعة لمناهج التحليل الدقيقة، قد يتبين أنها تملك بناءً منتظماً قائماً بذاته. ونماذج البناء التى نواجهها تختلف على نحو واسع جداً، ولكنها جميعاً تشترك في خواص مميزة أساسية، وكلها تعمل بمجموعة صغيرة من الوحدات الصوتية الأساسية، التى تتجمع معاً في طرق محدودة لتشكيل وحدات لغوية ذات معنى أساسى وجذور ولواحق. وهذه كلها تتجمع بدورها لتشكيل وحدات في سلسلة متصاعدة (مثل: «كلمة»، «عبارة»، «جملة صغرى»، «جملة»)، ولكل منها غطها المحدد من الوحدات الثانوية، وكل منها أطول بدورها من سابقتها وأكثر تعقيداً، وذات رصيد أكبر. وفوق مستوى الكلمة فإن الموجود من الوحدات أكثر من أن يحصى. وبدلاً من ذلك تعطى تعبيرات عامة في النحو عن إمكانيات تجمع الوحدات. وفوق الجملة، فإن السياق - أو التعاقب - المسموح باستعماله حر لدرجة أنه لم يقم أحد بمحاولة ذكر كل التركيبات اللغوية الممكنة، وأى تعاقب كبير للجمل سيشكل غالباً تعبيراً فريداً.

فوق مستوى الجملة، لا يقيد بناء اللغة ذاته اختيار المتكلم لأحسن طريقة يؤثرها لتنظيم حديثه، ولكن الترتيب يتوقف على موقفه وغاياته وطبيعة مادته، وكل خبراته السابقة في كيفية التعبير عن نفسه ليكون مفهوماً للآخرين - وهنا فإنني أتعهد عدم الوضوح لكى أتفادى تحديد أو تفديد الطرق الممكنة التى يمكن أن توضع فيها الجمل معاً لتؤدى معنى. ربما تلعب العلاقات المنطقية دوراً صريحاً، ولكن غالباً ما تكون قرائن سياق التعبير هى التى تجعله ذا معنى، وحين نتأمل تنوع الاعتبارات الداخلة فى تحصيل مغزى ما قاله متكلم (ربما وجب على المرء عمل تقييم سريع لموقف المتكلم وبواعثه لكى يفهم صلة جملة بالأخرى) تثبط همتنا عن افتراض إمكان إعطاء بيان منظم للطرق المختلفة التى تجعل الحديث مترابطاً. وإذا كان ذلك كذلك فى النثر فما أقل احتمال إعطاء بيان منظم للطرق المختلفة التى قد تجعل الحديث الشعرى مترابطاً. وبالأحرى، فإن الذى يجب أن نسعى إليه ليكون كلامنا عن بناء القصائد كلاماً مفيداً، أو حق عن أية قصيدة واحدة، هو إجراء لتحديد وتنوير ما الذى هو شعرى فى نظام الحديث الشعرى، وهذا نفسه سيمثل فى داخل مجال أهدافنا الآتية، فقط لو أنها من المحتمل أن تساعدنا قراءة القصائد لرؤية النقطة الأساسية فيها، أو فى نقدها، ليكون كلامنا أكثر وضوحاً عن اللغة الشعرية. ولنضع خطين تحت كل «كلمة»، «لو» فيما ذكرت.

حقاً، إننى لا أكاد أعرف أى المحاولتين الأكثر ترويعاً، وفى الحالة الأولى يبدو المرء باحثاً عن طريقة للكلام توضح ما هو الأمر الخاص بالشعر الذى يمكنه من أن يعمل أشياء غير محتملة مثل: «أن ترى عالماً فى حبة رمل»، وفى الحالة الثانية لا يحاول المرء فى الواقع أقل من أن تثبت قوة البناء الشعرى فى أن يخلع على أجزائه المستقلة معانى أكثر تفرداً من أى شيء تتضمنه تلك الأجزاء عادة.

وهنا يوجد لغز، فإنه فيما يبدو أننا قد شغلنا فى الوقت نفسه بشيئين اثنين مختلفين تماماً، وفى التفكير فى القصيدة ككل نفكر فى اتساع رقعة المعنى، فى حين أننا عندما نفكر فى أجزائها - فى تأثير كلمة، أو تعبير، أو بيت... وهلم جرأ، فإننا نفكر فى حيوية المعنى، على أنه ليس من السهل أن نفسر كيف يكون المعنى حياً نابضاً دون دقة ودون تحديد.

وهكذا فى سعينا نحو فكرة البناء فى قصيدة فإنه يظهر أننا نسعى وراء شيء له طاقة غير مألوفة، له القدرة على أن يمنع أجزاء القصيدة معانى ملموسة، لها طابع شخصى،

محسوسة أو مجسمة - أو أى شيء نقيض للتعميم - فى حين أنه فى نفس الوقت هذا الشيء، أو غيره الذى ندعوه «البناء» يترتب عليه انتشار للمعنوية أو الأهمية فى القصيدة ككل، وهو يفعل هذا إلى درجة أنه يجعل المرء يشعر أنه لا يمكن إعطاء تعريف شامل لمعنى القصيدة كلها، وأنه لا يمكن تلخيص مغزاها فى كليتها أو إعادة التعبير عنه بطريقة كافية. وهنا شيء غير مقنع يخص نقدنا إذا لم يمكن إزالة التناقض الظاهرى بين الضخامة والسعة فى الكل والتخصيص فى الأجزاء. فإن لم يحل التناقض فإننا سنجد أنفسنا فى حديثنا حول هذه الأجزاء ضاربين إلى ما لا نهاية فى تفاصيل النقاط الدقيقة البارعة للمعنى السياقى دون أن نكون قادرين على أن نظهر كيف حصلت هذه التفاصيل الدقيقة فى القصيدة، أو حتى أن نظهر أننا لم نخترعها بأنفسنا، وفى حديثنا عن الكل، فإن نقدنا ينحدر إلى إطراءات حماسية عامة تعبر عن إعجاب بتعقد وتزامن من العمليات العقلية التى يثيرها تسلسل القصيدة، ومرة أخرى ودون أن نستطيع أن نقول كيف أثرت هذه العمليات. بل سننحدر إلى ما هو أسوأ، فإننا سنتقاعد عن الكفاح لفهم عمليات اللغة الشعرية تماماً عند النقطة التى تقوم فيها تلك العمليات بأخص ما يميزها، أى المرحلة التى ندرك فيها أن الدائرة الداخلية للمعانى المفعمة بالحياة ينبغى أن تكون متصلة بالدائرة الخارجية للدلالة الواسعة. لو تستطيع اللغة الشعرية حقاً أن تكمل دائرتها فتخصص معانى التعبيرات الفردية، وعلاوة على ذلك فى نفس الوقت توسع بنجاح معنى ما يقال حتى أن النجوم فى الفضاء الخارجى تبدو أكثر أهمية لنا من أن نكتشف كيف يمكن لهذا أن يكون.

- وطبيعى أنه قد يكون الأمر فى هذا التناقض الظاهرى، كما فى غيره من التناقضات. إن ما يربكنا هو لغتنا الخاصة، وإن الورطة فى هذا التناقض كما فى غيره يمكن الخروج منها عن طريق إعادة التعبير عنها بعبارة مختلفة. وإننى يخامر فى شعور بأننا قد نفعل شيئاً لحل هذا الإشكال قبل كل شيء عن طريق التحقق عما إذا كنا حين نتكلم عن «المعنى فى الأجزاء»، و«المعنى فى العمل التام» فلعلنا نستعمل كلمة «المعنى» فى معنيين مختلفين، وبالمحل الثانى بواسطة التحقق ما إذا كانت الحيوية أو التخصص فى الأجزاء لها أية علاقة بالدقة، بالتحديد اللفظى والتعريف. ولكن مشكلة حل التناقض الظاهرى عن طريق إعادة التعبير بالصورة المقترحة، إن ذلك سيجعلنا نتعامل فى نفس اللحظة مع عدد

من الأفكار الدقيقة التي تتلاعب بمهارة فائقة. إن المثل يفيد دائماً، ليجعل الفكرة على أرض صلبة.

وقبل أن نعالج مشكلة هذا التناقض الظاهري بطريقة نظرية، قد يكون من المفيد أن نقطع فتحة العقدة من منتصفها فنفتحها، ونفحص النهايات الفجة، بأخذ مثال، والتساؤل عن الخصوصيات التي نجدها فيه، وأنتوى عندئذ أن أجس مسألة البناء عند نقاط تتضمن بشكل بارز استخدام الاستعارة. على أمل أن الثورة أو الجيوش الناتج سيبرز بعض الصفات الغريبة المخفية لطرق الحديث الشعري. وقد يأمل المرء أن تكون الثورة الناعجة كبيرة وغير عشوائية، على أساس أن «الأهمية العظمى للصورة في الشعر أمر يعلو على الخلاف» كما يقول «أولمان» في استنتاجه معدداً النقاد والشعراء الذين شهدوا بطريقة جذيرة بالذكر بهذا.

و«سونيتة» شكسبير رقم ٧٣ حالة تبشر بالكثير في هذا المجال، لأن الأسطر الاتني عشر الأولى قد خصصت لتفصيل (لتطوير) ثلاث استعارات متصلة، وعلاوة على ذلك فإن هذه «السونيتة» قد تلقت ترحيباً خاصاً، وقد لاحظ ناقد حديث أن منهج شكسبير في السونيتة يمكن رؤيته أحسن ما يكون في هذه التي اخترتها:

ذلك الوقت من العام قد تشاهده في،
حين تعلق أوراق صفراء، أو لا ورق مطلقاً، أو قليل
بتلك الأغصان التي ترتعد في مواجهة الصقيع،
مكان أجرد متهدم، حيث كانت الطيور العذبة
تغنى منذ وقت قريب.
في ترى شفق يوم.

مثلاً يتلاشى بعد الغروب في الغرب
وعما قريب يأخذه الليل المظلم بعيداً،
قرين الموت الذي يختم على الجميع في راحة،

في ترى توهج نار
تنام على رماد شبابها

مثل فراش الاحتضار الذى لا بد أن تموت عليه
ليستهلكها ذلك الذى كان يغنيها
هذا تتركه وهو ما يجعل حبك أقوى
لتحب جيداً ذلك الذى يجب أن تغادره قبل وقت طويل.

أرجو ألا ألقى بقارئى فى ارتباك معضل إذا ما بدأت باقتباس تعليق «هالت سميث Hallett Smith» على هذه السونيتة: «إن الخصب فى هذه السونيتة يستمد من التركيب الاستعارى أكثر مما يستمد من وضوح البناء».

و«البناء» فى هذا الاقتباس يبدو أنه يعنى «التصميم العام»، لأن هذه الفقرة التى اقتبست جملتها الأخيرة تبدأ هكذا: السونيتة رقم ٧٣ واضحة فى تصميمها العام؛ فالرباعيات الثلاث ذات صلات كل منها بالأخريات، وتطور طبيعى؛ وهى تتقدم من انحدار العام. إلى انحدار اليوم؛ ثم إلى انحدار النار، مقربة مغزى الاستعارة أكثر إلى الموضوع إذ تتقدم القصيدة.

لقد بدأت بتلك الاقتباسات لسببين، السبب الأول: أن الوضوح كما يلاحظ فى «التصميم العام» - دعنا نسميه «خريطة الأرض» - هو وضوح الأفكار المجردة: العلاقة بين انحدار وانحدار وانحدار. إن فحص الوحدات المعينة فى كل رباعية يوضح توضيحاً كبيراً أنه مع أن هذا من جانب هو التجريد الذى يلائم على خير وجه كل الاستعارات، فعلايمته لكل واحدة منها قلقلة إلى حد ما، مع أنه على حد سواء فى الوضوح أن خريطة أرض السونيتة تشيرنا للاعتقاد بأن كل مجموعات التفاصيل الثلاث قصد بها فى الحقيقة توضيح فكرة مجردة مشتركة. والنقطة الثانية المهمة فى ذلك الاقتباس هى أنه على الرغم من أن المرء يستطيع أن يرى فى هذه السونيتة خريطة أرض واضحة، فإنه يمكن فى نفس الوقت أن تؤكد أن «الخصب» فى هذه السونيتة لا يستمد من هذه الخطة بقدر ما هو مستمد من تعقيدات شىء آخر.

لدينا هنا إذاً حالة تثير السونيتة فيها الاهتمام، تدفعنا لنرى وضوح خريطة الأرض كامناً، مكونة من علاقة واضحة بين أفكار مجردة واضحة، ولكن خريطة الأرض هذه لا تشتمل على أى خصب.

وإني لا أستطيع أن أفكر في طريقة أحسن من ذلك لطرح الفارق المميز بين البناء الشعري والبناء غير الشعري - من القول بأن البناء الشعري Poetic Structuring يتألف من أكثر من علاقة واضحة بين أفكار مجردة واضحة، معطية استمرارية واتصالاً عاماً للتعبير.

ومع أن هذا النوع من الوضوح والاستمرارية هو بجلاء خاصية ملحوظة ومرسومة بعناية في هذه السونيتة، فمن الواضح أن وصف خريطة الأرض الواضحة المستمرة هذه لن يلقي أى ضوء على أسباب الإثارة التي نستشعرها حين قراءة هذه السونيتة، فلا شيء يثيرنا في مجرد إخبارنا أن مُستهلَّ الشتاء وإقبال الليل وتضاؤل النار كلها أمثلة للانحدار، وأنها تصف استعاريا ما يستشعره الشاعر.

إن يكن هذا هو كمل مافى الأمر، فمن الذى يُعنى به؟

إننا نهتم بسبب الطريقة التي بها قد خصصت هذه الأمثلة، وخريطة الأرض المستمرة الواضحة تتيح الفرصة للتخصيص. ولكنها ليست بذاتها تنتجه، والذي تنتجه هو بعض الربط بين الوحدات المستقلة واحدة بالأخرى.

إن خريطة الأرض تربط الوحدات واحدة بالأخرى عن طريق إثارتنا لنجرد منها صيغة عامة مشتركة، وهكذا تجعلنا نصل الاستعارات الثلاث واحدة بالأخرى كأمثلة لنفس الشيء. ولكن في حين أن خريطة الأرض تقول إن الاستعارات تمثل «نفس الشيء» فإن تفاصيل الاستعارات ذاتها قد تماسكت معاً بطريقة تقول بها شيئاً مختلفاً، كما سأحاول أن أبين.

وإذا نجحت في إظهارها فإننى حينئذ سأقول بأنه من المهم جداً للشاعر أن يكون فديراً في المضى بقصيدته إلى الأمام بواسطة أكثر من مجموعة واحدة من الأزمّة الموجهة في نفس الوقت

إن إحدى الطرق الخاصة التي يزود بها الشعراء أنفسهم بالأعنة الممتازة تكون بواسطة استخدامهم التفرقة بين الحسية في التفاصيل الكلامية من جانب، والتجريدات التي يمكن توجيه تلك التفاصيل إلى الإيحاء بها من جانب آخر.

لقد هدينا في السونيتة الثالثة والسبعين إلى فرض عامل مشترك على الاستعارات الثلاث المستقلة عن طريق وضوح تكرار الصيغة: «قد تشاهده في - في ترى - هذا تدركه» هذا الإيحاء القوي بالتماثل قد امتد بثبات إلى الصيغة التابعة: «ذلك الوقت من العام.. حين» - «شفق يوم.. مثل» - «توهج نار».

وإن التفاصيل التي تقطن تلك الخطط - مع الصعوبة البالغة في جمعها - تسمح أن تكون مستوعبة في شكل مشترك للانحدار بالترتيب العام لنظام الكلمات إلى الانحدار (للعام، لليوم، للنار)، ولكن ذلك الشكل مهما كان فرض القصيدة له يهمل حركات أخرى تجرى خلال تفاصيل الاستعارات، فهي تتحرك من فصل صقيع، أجرد، متهدم، إلى نار متوهجة، ومن وقت من عام إلى لحظة حاسمة، ومما قد مضى إلى ماهو وشيك الحدوث، ومن الملاحظات المنفصلة والإشارات البسيطة في الرباعية الأولى، («أوراق صفراء» - الأغصان التي ترتعد في مواجهة الصقيع) إلى صورة واحدة مركبة، على مستوى عال من المجازية في التعبير، يضيئها الفكر في الرباعية الأخيرة. وهذه الحركات ليست أقل انضباطاً من انبثاق التجريد «العام» تحت القوة الدافعة المثيرة في صيغة الـ «في». ذلك أننا لو فحصنا الرباعية الثانية عن قرب، فسوف نرى أن في حالة كل من الحركات (من الصقيع إلى النار، ومن الماضي إلى المستقبل، ومن الانتشار إلى التكثيف... إلخ) فإن الرباعية الثانية تحتل موقعاً متوسطاً بين الرباعيتين الأولى والثالثة. إن الانسياب من «الصقيع» عبر «التلاشي في الغرب» إلى «توهج النار» وإليه تسهل الإشارة أكثر من غيره، ليس أكثر أهمية من الانسيابات الأخرى التي تجريها الرباعية، مع أن هذه الانسيابات الأخرى تتطلب جهداً أكبر لتحويلها إلى لغة نقدية، وقد لا تُقبل بنفس السهولة كشيء هام - لأنها بادية للعيان، ولأنها هذه الانسيابات الأخرى تتطلب جهداً أكبر لتحويلها إلى لغة نقدية، وقد لا تُقبل بنفس السهولة كشيء هام - لأنها بادية للعيان، ولأنها تجسد علاقات لا أشياء يشار إليها. على أن صيغ الأفعال تنساب بدورها من «غنى» عبر الغموض في «عما قريب.. يمضي بها بعيداً.. يختم على الجميع». فهذه الصيغ متأرجحة بين الحاضر والمستقبل - إلى «لا بد أن تموت» ودون هذا الانسياب فإننا لم نكن لنستطيع أن نكون في وضع يمكننا من التقبل المتفهم في الرباعية الأخيرة لإلغاء الزمن الحادث في نفس الوقت (لأن النار في الأنبيات ترمز إلى عملية

مستمرة ولا لإشعاع اللحظة الوحيدة الباقية من الحيوية التي لم تخمد بالأهمية الانفعالية والقلق. ويبقى ما هو مهم أكثر، فالرباعية الثانية تزيد درجة التصوير المضاف إلى الاستعارة الأساسية. ففي الرباعية الثانية تزيد درجة التصوير المضاف إلى الاستعارة الأساسية. ففي الرباعية الأولى مزيد من التصوير قد خصص لإبراز عنصر واحد فقط من تلك الفترة من العام، وذلك حين صورت الأغصان «كمكان أجرد متهدم». أما في الرباعية الثانية فإن «الليلة الظلماء» غامرة لكل الشفق في الغرب، هي التي أعطت مزيداً من التصوير، ليس فقط كـ «قرين الموت» ولكن أيضاً كذلك الذي «يختم على الجميع» وهذا الحمل الزائد من التصوير يُعدّ الطريق للتعقيد الذي لا يكاد يقبل التحليل في:

توهج نار
تنام على رماد شبابه
مثل فراش الاحتضار
الذي لا بد أن تموت عليه
يستهلكها ذلك الذي كان يغذيها

وما هو جدير بالملاحظة أيضاً أن مزيد التصوير في هذه الصورة الأخيرة لا ينفصل عن تحديد نوع النار التي أراد.

ومرة أخرى فإن الرباعية الثانية بسبب أنها تحتل موقع الوسيط في الدرجة ومعالجة التصوير المزيد هي التي تمكننا من الانسياب بسهولة من التحديد الوصفي للرباعية الأولى إلى تحديد مصور على مستوى عال في الرباعية الثالثة، بحيث يحقق مستوى ميتا فيزيقياً. وهذا الحمل الثقيل من التصوير والفكر والميتافيزيقية في لغة الرباعية الأخيرة يتلقى دون أى إحساس صادم بالضعف المفاجيء في علاقتها بالواقع المألوف، ولعل أبلغ إطرء نستطيع أن نقدمه للقصيدة أن نقول إن تعاقب الأنواع المختلفة للغة قد وجه تماماً حتى أننا نتقبل لغة الرباعية الأخيرة برغم ما فيها من مباينة للغة الحياة العامة، دوناً تردد.

يبقى شيء أكثر خصوصية من هذا ينبغي أن يقال، إذا كان لنا أن ندرك إدراكاً كاملاً - المعالجة الفنية الدقيقة في هذا التصوير المزيد.

الرابعة الأخيرة تتم مجابهة فكرة الموت الوشيك باستخدام فكرة النار التوهجة، وهكذا تدفع القلق في القصيدة إلى ذروته، وفي هذا الصدد أيضًا يستطيع المرء أن يرى التقدم المطرد من الرابعة الأولى إلى الأخيرة. «الوقت من العام» في الرابعة الأولى هو استعارة للتعبير عن حالة حيث الموت وشيك، بالإمكان فقط، ولو أن هذه الرابعة كانت وحيدة فإن الاستعارة ستفهم في الأغلب عندئذ على أنها ذات علاقة بالأسف على تناقص القوى والسرور، لا أنها ذات علاقة بالشعور بحتمية الموت في وقت قريب.

والرابعة الثانية هي التي تسرع بتطوير اتجاه مغزى الاستعارة من فقدان البهجة إلى الموت الوشيك بتقديم كلمة «الموت» بشكل حازم. وإدخال هذه الكلمة لا يبدو اعتباطيًا، أو ليخدعنا، لأنها تظهر في التصوير الثانوى المألوف لليل، على أن «نفس الموت الثانية»، ولكن ما أن تدخل الكلمة القصيدة حتى تؤثر في تفسيرنا للاستعارة في كل واحدة من الرباعيات الأخرى. وإن تعديلًا في المعنى التجريدى الأول (الذى قد جُمع من مفردات الرابعة الأولى - يستدعى ليلعب دورًا في الرابعة الثانية، وكذلك في الثالثة) تستدعيه ضرورة ربط التفاصيل الجديدة بالفكرة المجردة التي استنبطها المرء أولاً. وهذه العملية من إعادة تحديد ما سبق يمكن أن تكون ذات أهمية بالغة بالنسبة للأثر الكلى للقصيدة ما.

أو ليس صحيحًا أن صورة توهج النار، في الرابعة الثالثة من هذه السونيتة تعيد تحديد ما سبق للشاعر وصديقه، ولنا، وماذا يجب علينا في ضوئها أن نفهم من حالة وصف ما فيها أولاً بأنه أجرد، بارد، ومتهدم؟ لأنه، بعناية، قد أقنعنا عن طريق ترتيب وتنظيم خريطته الأرضية لنؤمن بأن ما قد وصف في الرباعيات الثلاثة هو نفس الشيء.

إن التماثل فكرة مجردة تعتمد الشاعر إثارتها وهى تبقى على الرغم من أن التفاصيل المتتابعة للقصيدة تنتج - فى تسلسل - مجردات، ليس بينها إلا تشابه متقلقل.

إن التماثل الذى تلح عليه خريطة الأرض هو المقدمة المنطقية الأساسية لما ينميه الشاعر بنجاح فى اللغة المخصصة للقصيدة.

إنه ليبدو واضحًا إلى حد كبير أنه حين يدرس شخص هذه السونيتة أنه مع أن سياق القصيدة الاستعارى له مزية خاصة فى إنتاج أفكار مجردة طيعة قابلة للتشكيل، فإن

اتصال هذه الأفكار وتشكيلها يتوقفان كلاهما على شيء خارج الاستعارات (أى على خريطة أرض من عناصر التكرار) كذلك على شيء داخل التفاصيل اللفظية للاستعارات نفسها. وبقدر ما يستطيع المرء أن يعزل ويصف وسائل التحكم والضبط التى أقيمت فى موكب مستمر من المعانى فإنه يجد أن هذه الوسائل ينبغى مناقشتها فى نطاق تفاعلها بعضها بالبعض، وهدف وسائل الضبط هو إقامة مواجهة فى نهاية السونية بين النغمات الشعورية التى تم الإيجاء بها فى أول السونية بشكل غير مركز فقط.

وعند إظهار هذه النغمات أو العناصر التى قد أوحى بها بشكل غير مركز، وكانت مختلطة - أقول:

عند إظهارها بشكل واضح وإيصالها إلى وضع يدعو فيه كل واحد منها الآخر إلى مبارزة كلامية، فإن الشاعر يبتكر نوعاً خاصاً من اللغة نرى فيها كل عنصر شعورى، أو كل مبارز، كمن يطلق النار فى المبارزة بمسدس غريمه الذى يبارزه. وقد يكون فى هذا تناقض ظاهرى Paradoxical، ولكن هكذا تبدو اللغة فى الرباعية الثالثة.

وما هو جدير بالاهتمام أن عناصر الشعور تصل إلى مرحلة المنازلة بسبب ما صيغ بالتفاصيل الطبيعية («صقيع» يصير «ناراً»)، إنها تتقايس المسدسات - تتكلم بشكل يوهم بالتناقض - لأن التفاصيل المصطنعة (أى الحمل الزائد من التصوير الكلامى المفروض على المنظر الطبيعى)، قد دفعت إلى وضع يكون فيه التناقض الهادف محتملاً، فمن ناحية، فإن هذه المفردات الطبيعية تتكشف عن أنها مناظرة ليس فقط لنفس الشيء (الانحدار) ولكن أيضاً لأشياء مختلفة تماماً (للدفع المفقود - لحيوية لاتزال باقية).

ومن ناحية أخرى فإن المفردات المصطنعة تتكشف عن أنها طلائع جيش احتلال يتقدم خلصة، وفى الرباعية الأخيرة يكتسح بنجاح منطقة الرباعية كاملة، ولذلك فإن اللغة هناك بسبب أنها تصبح شبكة من الصور تكون قادرة على التوفيق بلغة مجازية بين مشاعر تعاشها وتداخلها بعضها فى بعض لا يمكن التعبير عنه بلغة حرفية.

ولو نتأمل الوسائل التى تم بها الاستعارات «فى هذه السونية» الشاعر بلغة متغيرة بصورة مستمرة، لأدركنا أن الكثير من أهمية الاستعارة كشكل تكمن فى قابليتها للتغير. واستعارة «ذلك الوقت من العام...» هى شيء كالمعادل الموضوعى، وهو يستدعى إحساساً

منتشراً غير مركز بالذى يشعر به الشخص بطريقة طبيعية في - وقرباً من - مثل هذا المشهد وهذا الوقت.

أما استعارة غروب الشمس ففي حين أنها تملك شيئاً من نفس هذه الخاصية فإنها قد جعلت بواسطة إضافة الفقرة عن ليلة ظلماء شيئاً أقرب ما يكون إلى شعار أو رمز - أى صورة مضاف إليها مغزى أو تفسير.

أما استعارة توهج النار فإنها نفسها نسيج من أشكال المقارنة والإيهام بالتناقض، يستعمل أحدهما لتفسير الآخر، ونتيجة هذا صعوبة التحليل بشكل يفوق المؤلف.

واحدة على الأقل من وظائف العناصر البنائية في هذه السونية هي أنها توفر الاستراتيجية التي عن طريقها يناور الشاعر ليصل إلى موقع فيه يصير هذا النوع من اللغة ممكناً. أما مسألة كيف ندرس أثر لغة كهذه، فإننى سأدخر الإجابة للبحث في فصل آخر، ولدينا في هذا الفصل ما يكفي لشغل كل اهتمامنا إذا اقتصرنا على السؤال ببساطة عن المبادئ العامة المفيدة التي يمكن أن تصنع من نتائج فحصنا عن كتب لبناء هذه السونية ككل. سيكون من الأحسن أن نشير قبل كل شيء إلى أنه مع أن هذا البناء معقد جداً، فإنه لا ينبغي أن ينظر إليه على أنه لا يمثل العمليات اللغوية في لغة القصائد بوجه عام، أو حتى كشيء منقطع عن العمليات اللغوية في الحياة العادية.

إنه يشارك القصائد الأخرى التي درست في هذا الكتاب، في أن له خاصية أنه يميز ويخصص معاني الكلمات التي يستخدمها والمفاهيم التي يستحضرها، وهذا يكون بإعطاء معاني الكلمات والمفاهيم أساساً مركباً جديداً، مباشراً، ومخصصاً في التفاصيل المحددة المحسوسة للقصيدة.

وهي لا تعلق إلى مستوى يرتفع فوق العمليات اللغوية المألوفة، وإنما تتكلف مهمة استدعائها بحسم إلى أن تلعب دوراً، وإنه من الطبيعي لمستخدم اللغة أنه يجرد من مفردات أى تعبير فكرة عن كيف تتماسك أجزاءه، فهذه السونية، كما قد بينت، تثير وتحدد في خريطة أرض، تجريباً لعامل مشترك من مجموع الاستعارات الثلاث.

ولكن ميزتها أن هذه الإثارة وهذا التحديد للفكرة المجردة قد عملت لتقيم توتراً بين الفكرة المجردة ذاتها والعمليات الأخرى المعقدة ضمن نطاق التفاصيل المتتابعة

للاستعارات المتعاقبة، وهذه هي النقطة التي نرى عندها اختلافًا لافتًا للنظر بين النظام اللادبى والنظام الأدبى.

إننا نتوقع فى المحادثة العادية أن الحديث سيتماسك فى طريق واحد رئيسى، وأن ما يعنيه ككل، سيصلنا إذا فهمنا أو بينا خريطة أرضه أو ملامحه الأساسية مثلاً، ولكن خريطة الأرض فى هذه القصيدة هى عنصر واحد ليس أكثر فى تنظيم أكبر، تنظيم أكبر عن طريقه نستمد من القصيدة ككل تجربة لفظية أكثر إثارة من فكرة «الانحدار» العامة، ولا يمكن إنقاص هذه التجربة لتساوى ماينتج عن مجرد تكرار هذه الفكرة العامة.

فالقول بأن قصيدة تملك درجة أعلى من التنظيم عما نجد فى المحادثة العادية، ليس إطاراً مفرطاً فى عاطفيته للإثارة التى نحسها عند قراءة للقصائد، بل هو تعبير متزن عن حقيقة. فما نجده فى المحادثة العادية أعلى مستوى للتنظيم - أى «مغزى» - hong - الكلام هو فى هذه القصيدة مستوى واحد وحسب، فالقصيدة تتساند بهذه الطريقة (أى لتؤدى مثل هذا المغزى) ولكن بوسائل أخرى أيضاً.

وضمن نفس التفاصيل التى تكسو هيكل الانحدار بكيان خاص به وتفاصيل مميزه توجد عملية مستمرة من التغير والعلاقات المتعددة التى يجرى عليها تحول مركب متعدد، - والإحساس باتساع المعنى فى السونيّة يستمد من هذا العدد من تحولات القديم إلى الجديد.

إنه يبدو بوضوح تام أن التنظيم المركب يمكن فقط مع أداة مادتها أو جوهرها (إذا كان لى أن استعمل هذه الكلمات) لها هى نفسها خواص متنوعة.

فى عدد من القصائد التى درست فى الفصول السابقة قد رأينا الشاعر يستخدم الخواص المختلفة للكلمات، ولعانى الكلمة، ولكننا قد رأينا فى هذه القصيدة بوضوح أكثر أن الشاعر يستخدم خواص للمعنى يصدمنا أن نعرف بتعددتها.

ونحن لا نعرف فى كلامنا العادى بأن تجريباً له كيان يختلف فى نوعه عن التفاصيل التى جرد منها.

ومع ذلك فمن الواضح فى هذه القصيدة أن الاختلاف عظيم جداً، حتى أن النموذج

المجرد يستطيع أن ينافس غاذج أخرى هي جزء لا يتجزأ من التفاصيل التي كانت مصدراً للنموذج المجرد.

ورعاية للغاية من الحديث العادى هذا التعارض بين ما نُجرّد (ونفكر فيه على أنه المعنى) وما جردنا منه (التفاصيل والعلاقات ذات المعنى) يكون هذا التعارض فضيحة، ومن الخير ألا نفكر فيه البتة، وإلا كان الأحسن أن نخلد جميعاً إلى الصمت. ومن أجل أهداف الفن الأدبي فإن تراصف المعنى في طبقات الصدع في داخله هو نفسه، له أهمية حاسمة. ففي هذه القصيدة نجد أن الفكرة المجردة العامة التي توحد، والمفردات التي تخالف وتنوع، وقد فصلًا فصلًا حتى أن:

«شئ لا ينفصل

ينقسم بأوسع مما بين السماء والأرض.

ومع ذلك فإن الاتساع الرحب لهذا التقسيم

لا يفسح مجالاً لثقب

لشئ دقيق كخيطة العنكبوت»

إن كل عنصر من هذا «الشئ الذى لا ينفصل» أى المعنى ليس مفصلاً فحسب، ولكنه أعطى نظاماً قائماً بذاته.

وعن طريق هذا العمل يتمكن الشاعر نفسه إلى حد عظيم من مضاعفة العدد وتعقيد تفاعل العلاقات المصنعة في نط على امتداد السونية كاملة.

ولعلنا في هذه النقطة نستطيع أن نفعل شيئاً لنقرر مرة ثانية التناقض الظاهر في المعنى اللامحدود الذى يبدو منبثقاً من جزئية معبر عنها بوضوح. وربما كان الإحساس باتساع المعنى يستمد من وفرة العلاقات المنظمة وتواترها، في حين أن الإحساس بالمعاني الحيوية الفردية يستمد من قوة تلك المفردات التي استخدمت - كما استخدمت كلمة «رماد» مثلاً - كما تستخدم العدسات البصرية، ليركز رؤيتنا على هذه النقاط المتتابعة في القصيدة، حيث تكون عقد العلاقات تربط على أوثق ما تكون، وتحل بأبرع طريقة، أو حيث تتصادم المشاعر على أظهر ما يكون، فتجادل وتفاوض، ثم تتصافح وتتصالح. ولكن من المهم أن نضع نصب أعيننا أن التجربة اللفظية التي توفرها القصيدة مهما تكن قوة

تنظيمها ثابتة كالمعادلة الجبرية. في كل من وسائل التنظيم وفي التفاصيل المنظمة هناك كثير مما لم يعبر عنه لفظياً، مما لم يربط في علاقة أو إشارة.

إن العلاقات العقلية ليست تعبيرات لفظية، إنها تشكل وتدرج كشيء حسن الشكل، ولكنها لا تدخل في ثبات أو تحديد التعبيرات الملفوظة.

والتفاصيل مهما تكن محددة بنفسها، ومهما تكن محددة في القياس الذي تقيمه، فإنها تجلب جواً من إيجاءاتها، تجلب «نغمة شعورية» من التحاماتها في عالم الحقيقة - اللالغوى - وصوت الشعور هذا، مع أنه قد يكون شخصياً ذاتياً مثل الطعم أو الرائحة فإنه أيضاً مثل هذين أخص وأغنى من أن يمكن تثبيته بعبارة لفظية.

وقد يكون أكثر أهمية ملاحظة أن هذه الكلمات الحاسمة، كلمات «العدسات البصرية» ربما تصلح كمنافذ هروب من المفاهيم الاصطلاحية، لقدرتها على أن تحيلنا خارج اللغة، إلى شيء (مثل الرماد، أو فراش الاحتضار) هو في الحياة الحقيقية نقطة تأزم ملموسة، أو نقطة إعلان في تاريخ معقد من عملية ما. ورمز طبيعي مع كل مزايا الرمز على اللغة لكونه تجميعاً من الأضداد في نفس الوقت. على أنه ينبغي ألا ننسى بالطبع أن على القصيدة أن توحى لنا: ما هي الأضداد التي أدخلت فيها. ومن الحق أن عدداً من مشكلات دراسة أبنية المعنى ينشأ عن نفس حقيقة أن الكلمات تثير عمليات غير لفظية، مثل إدراك العلاقات، وتحليلنا إلى أشياء في واقع الحياة كأنها تعبر بطريقة الاختزال عن تيار طويل لو عينا بالعملية.

على أنني لا أعرف إلى أي مدى - لو أننا ذهبنا إلى شعر لا استعارة فيه - سنجد أنه يظل صحيحاً أن الانقسام بين التجريد والحسية يلعب دوراً حيوياً في تركيب بناء العلاقات الذي يعمل عبر المظهر الخارجي الملفوظ من القصيدة.

ولكن سواء وجدنا أو لم نجد هذا بادياً للعيان بوضوح مساو في شعر غير استعاري فإنه يبدو أنه يجوز لنا من غير تعسف أن نستنتج من دراستنا لهذه السونية أن دراسة المعنى في الأبنية الشعرية ستلقى ضوءاً على طبيعة المعنى في اللغة العادية، بقدر ما أن دراسة اللغة العادية ستلقى ضوءاً على طبيعة الشعر.

وإذا كان الشعر لغة تتمدد إلى أقصى حد، فإن التمدد ينبغي أن يساعدنا لرى طبيعة

النسيج المتمدد بوضوح أكثر.

إن يكن هذا صحيحاً فقد يكون مفيداً قبل أن نتوقف عن التفكير في الأبنية الشعرية التي تلعب فيها الاستعارة دوراً بارزاً، أن نفحص نوعاً آخر من التعقيد الذي تستطيع الاستعارة بخصائصها المميزة أن تعززه - أعني حركة المرور بين الحقيقي والمخترع، بين ما يأتى إلى القصيدة كعضو في الموقف «الحقيقي» الذي تجرى مناقشته في القصيدة، وما يأتى في القصيدة كتصوير لفظي إضافي يفرض حسب رغبة الشاعر.

والسونية التي درسناها آنفاً تجعل التمييز بين الاثنين واضحاً بدرجة كافية، فالكلمات:

«يوم

يتلاشى بعد الغروب في الغرب

وعما قريب يمضى به الليل المظلم بعيداً»

تُحلينا خارجاً إلى «الواقع كما هو»، ولكن «نفس الموت الثانية» يفسر في الحال المتشابه بالضوء يتلاشى في الغرب، ويتحكم في ميل الاستعارة الممتدة إلى أن تندفع بعيداً عن الاتصال المباشر مع ما تصوره، ونأخذ خطوة بعيداً عن الواقع غير المنظور لحالة الشاعر الداخلية، إلى القياس التمثيلي لغروب الشمس (الذي يحلينا هو نفسه إلى أنواع الذي نعرفه من الواقع) وخطوة أخرى للخلف في اتجاه الواقع الذي يشغل الشاعر - إلى «الموت». على أن ميزة هاتين الخطوتين بعيداً عن، ورجوعاً إلى، الواقع أننا لا نستطيع أن نحدد بالضبط عند الخطوة الثانية أين نحن؟ فهل يؤخذ الموت هنا على أنه موت بالمعنى المألوف من المحو المادي، أو في معنى استعارى، يشير إلى موت شيء غير معين - الطاقة الشعرية، أو الحيوية، أو البهجة - يختلف عن الموت بمعناه الحرفي الذي يعانيه الجسد؟.

والاستعارة تزعزع علاقتنا في موقفنا من الواقع الموضوعي. واستعارة في داخل استعارة تحدث اضطراباً تاماً في وجهتنا، وتجعلنا نفقد اتجاهنا المحدد من وضع ما هو موجود «هناك» في «الواقع» ومن وضع شعورنا نحوه.

ولقد قلت في مكان آخر في هذا الكتاب إن العلاقة التي نفترض وجودها بين شعورنا

الخاص وما هو موجود «هناك» هي واضحة في الوهم فقط، وأن تقاليد اللغة تعزز الانخداع بأن الأشياء الموجودة «هناك» يمكن التعرف عليها بشكل يوثق به، والإشارة إليها بواسطة استخدام مناسب لأسمائها الدقيقة، وهذا الانخداع مريح في الأغراض العملية.

ولكن من أجل أن يجد المرء طريقه عبر تعقيدات الشعور الذاتي فإن التقليد اللغوي لا يملك حتى مزية أنه مريح.

استعارة المستعارة - قفزة مزدوجة خارج التقليد - تكسر سيطرة التقليد وتجعلنا قادرين على أن نصير واعين بذاتية الأشياء الموضوعية، وموضوعية العمليات الذاتية الشخصية.

وعند هذا المستوى تستطيع اللغة الشعرية أن تتكلم بإقناع على الرغم من لا منطقية ما تقول.

إن لا منطقيتها هي الوجه الآخر لزيف اللغة المألوفة، وإن خصائص اللغة الشعرية بما فيها من تناقض ولا منطقية هي وسيلة لتقصير الطريق، إلى الشعور عبر المفاهيم المستقطبة للغة العادية - أو بالأحرى ربما ينبغي علينا أن نقول إنها - التناقض واللامنطقية - وسيلة لكشف ترددات ذلك التيار الذي يجرى من الموضوع إلى الذات ومن الذات إلى الموضوع.

وهنا أيضاً كما في حالة الصدع الموجود بين التعبير المجرد والتفاصيل، فإن التفاصيل تلقى ضوءاً على طبيعة اللغة بشكل عام.

في السونية الثالثة والسبعين لشكسبير القفزة المزدوجة خارج التقليد قد تمت في داخل اللغة المجازية المزدوجة لكل رباعية. ولكنها من الممكن إنجاز القفزة المزدوجة على مستوى آخر - مثلاً - بواسطة قولية التعبيرات في القصيدة مخترعة - بشكل لافت للنظر - مقارنة. قصيدة «مارفل»: «معرض الصور» - تبدأ هكذا:

كلورا، تعالى شاهدي نفسى،

وقولى

ما إذا كنت عملتها ونظمتها جيداً

الكلام العظيم لشكسبير في «ريتشارد الثاني» (الفصل الخامس - المنظر الخامس - البيت الأول وما بعده)، حيث يناجى نفسه في السجن تبدأ:

ما زلت أفكر كيف أقارن
هذا السجن حيث أعيش بالعالم.

في كلا الحالتين قد عُقِدَت التركيبة الأولى بثانية. في «معرض الصور» نجد أن الصور المتتابعة التي يقيمها «مارفل» هي نفسها صور رمزية أو مجازية، والقصة الرمزية قالب ثان. في مقارنة «ريتشارد» بصير العالم هو المسرح، يمثل «ريتشارد» عليه «يمثل.. في شخص واحد ناساً متعددين»، وفي كليهما فإن نتيجة ازدواجية التحرك بعيداً عن الوصف الحرفي هي إظهار غموض العلاقة بين الشعور (مخترع الاستعارة) وما يواجهه أو ما يخترعه.

ولكى نسيطر على مشكلة اللغة المحملة هذه في داخل إطار - وهي مشكلة يمكن التعبير عنها بصورة مرئية مثل:

التأطير

ينبغي علينا في الحالة الحاضرة للنقد، أن نقوم بمحاولة قوية لتحرير أنفسنا من الموقف الشائع من الاستعارة - وهو موقف يمكن التعبير عنه بصورة مرئية، مثل

يكمن الواقع فيما وراء نطاق المشاهد

والنقد الشائع غالباً ما ينظر بجدية تامة إلى الاستعارة وكأنها ثقب في باب على طبيعة الواقع الذي يتجاوز نطاق الخبرة البشرية، ووسيلة أساسية بها يستطيع الخيال أن يرى داخل حياة الأشياء.

وهذا الموقف يجعل من الصعب رؤية عمل تلك الاستعارات التي تؤكد الإطار عارضة

نفسها علينا كاختراعات متعمدة، كوسيلة أساسية أصلاً ليس لرؤية داخل حياة الأشياء، بل لرؤية الشعور الإنساني الخلاق الذي يشكل عالمه الخاص. فها يدور في داخل قالب معروض بتهاء، لعله والحالة هذه يستحق اهتماماً عن كثب. «ريتشارد الثاني» - لشكسبير - حينما كان وحيداً في السجن، اكتشف يناجي نفسه:

مازلت أفكر، كيف أقارن
هذا السجن حيث أعيش بالعالم
ولأن العالم كثيف السكان
وهنا لا مخلوق سواي
فإني لا أستطيع المقارنة،
ومع ذلك سأجد في طلبها
مخى سأجعله الأثنى لنفسى
ونفسى هى الأب،
وهاتان تنجبان ذرية
لا تزال تنسل أفكاراً
وهذه الأفكار ذاتها تسكن هذا العالم الصغير
وهى فى أخلاطها مثل الناس فى هذا العالم
إذ لا توجد فكرة راضية.

وهو يواصل ليصف كيف أن كل سلسلة تفكير يمسك بها تواجه صعوبات وتتخلل عن مكانها لأفكار من نوع مناقض، وهذه تنهار بدورها، فالأفكار عن الدين، والأفكار عن الحرب، والأفكار عن الاستسلام للواقع، كلها تنفذ تدريجياً فى استياء:

وهكذا ألعب أنا عدداً من الناس فى شخص واحد،
وحينئذ الخيانات تجعلنى أتمنى أن أكون شحاذاً
وهكذا أكون،

وعندئذ بالفقر المدقع

الذى يسحق يُقنعننى

أننى كنت أحسن، حين كنت ملكاً

وعندئذ أنا ملك مرة أخرى،
وعما قريب أظن أنني سأخلع
بواسطة بولنجبروك
وعلى الفور أنا لا شيء،
ولكن أى شيء أكونه،
لا أنا، ولا أى إنسان هو إنسان
سيسر بأى شيء
حتى يقبل حقيقة أنه لا شيء

من الواضح تماماً في هذه الفقرة أن الشبه بين السجن والعالم قد اعترف بأنه اختراع متعمد (سأجّد في طلب المقارنة... سأجعل)، وحتى لو سلمنا بأن السجن كان ضرورياً أن يذكر لكى يشرح للمستمعين أين يوجد ريتشارد، فإننا سنظل نفكر ملياً أن المفروض أن شكسبير كان يستطيع، لو أراد، أن يبدأ بمقارنة مختلفة، أو حتى أن يتناول هذه المقارنة الخاصة بحيث يحجب لا أن يؤكد بشدة على صعوبة إقامتها.

ومع أن مقارنة السجن بالعالم ومقارنة أفكاره بالناس استخدمت للوصول إلى تعدد الأدوار التي تتغير ويؤديها «ريتشارد» في داخل عقله، فمن الممكن تصور أن بعض المقارنات الأخرى التي هي أقل كثيراً في «صعوبة» عملها أو تشكل كان يمكن أن تستخدم للتوصل إلى نفس تعدد الأدوار.

إن طريقة صناعة المقارنة، والطريقة التي عملت بها المقارنة، إذا كان لها أية وظيفة في القطعة كلها، لها وظيفة أننا لا نستطيع أن نفسرها بثقة على أنها مجرد تقديم الجواهر الأساسى في الكلام، ليس غير.

وإذاً، فما الكسب وراء جعل «ريتشارد» يبدأ بتأكيد الشعور بالعملية التي توصله إلى إقامة الشبه بين السجن والعالم؟

يمكن للمرء أن يقول بالطبع إنه: لأن «ريتشارد» يعترف بأنه اخترع المقارنة كلها، فإن تضايق الجمهور بهذه الحقيقة الواضحة سيكون أقل احتمالاً، إذ أن اعترافه يفيد في إحباط رد الفعل مقدماً، وذلك بالحديث عنه لأولئك الذين يرغبون في الحديث عنه

بأنفسهم لو لم يفعل «ريتشارد» ذلك. ولكنه لا يزال صحيحاً أن هذا كله كان يمكن تفاديه. ولعل «ريتشارد» - إذا أخذنا واحداً من احتمالات عديدة - قد أظهر وهو يشجب عمل بولنجبروك الشائن.

وهكذا فإننا مضطرون إلى العودة إلى موقف أن «شكسبير» يخبرنا أن «ريتشارد» يخترع للعملية كلها، لأن هذا شيء يريدنا أن نعرفه منذ البداية. والكلام في جملة في الحقيقة هو عن تجربة «ريتشارد»، في انتقاله من دور مزعزع إلى آخر، مع زيادة السرعة في التغييرات كل على طول الطريق، وعن اكتشافه في أثناء العملية الحقيقة المقرزة للنفس أن كل هذه الأدوار هي تلفيقات مزعزة صنعها عقله، بحيث أنه سواء كان في داخل أى دور معين أو خارجه فإن ريتشارد ليس أساسياً إلا في شعور هو في نفس الوقت مسرح ومؤلف.

هذا الإدراك معبر عنه أوضح ما يكون عن قمة الفقرة حيث السرعة والعنف في انتقالاته وتغييراته من دور إلى آخر يكونان في أوجهها (أتمنى أن أكون شحاذاً، وهكذا أكون) وكذلك أيضاً الإحساس باقتحام قطاعات شמוש من واقعه لعالمه المسرحي (الحيانات تجعلنى أتمنى لو كنت... / ... الفقر المدقع يقنعنى...) وذكرى تنحيته الفعلية على يد «بولنجبروك» تصبح - في هذه القمة - غير متميزة من الوهم الذى يعيد تمثيلها عمداً، لأن «أفكر أن» تعنى على السواء في الشبه أن «أتذكر أن»، و«أرى نفسى» ومن ثم فإن الفقرة التى تبدأ متمهلة بطيئة «إنى لا أستطيع المقارنة ومع ذلك سأجد في عملها» تتسارع تدريجياً حتى يصل عمل الأدوار إلى السرعة القصوى في حين أن الحقائق الغاشمة في نفس الوقت، التى تجعل كل دور يتعذر الدفاع عنه، وتحيطه في النهاية أن توضع هذه الحقائق في علاقة أقرب فأقرب مع عنصر الإرادة الواعية في فكرته عن نفسه بحيث أن النفس تنبذ في النهاية إلى لا شيء تحت الحمل المزدوج من الدور البروتوسى الذى تصنعه وتمرد الحقيقة.

وعندما نعيد النظر في افتتاحية الفقرة تحت ضوء ذروتها بتمامها فإن تلك البداية ترى لا على أنها مقدمة مورطة ومفروضة، إنها عاقت أو قسرت في توجيهها إلى مقارنة ضرورية تكنيكياً، بل على أنها خطوة أولى ورئيسية في تطوير العمل بصورته الشاملة

وإنه لمن المحال عند ذروة حديث «ريتشارد» أن نفصل معنى أنه ما أن يملك حافزاً للتظاهر حتى يسيطر عليه التظاهر من المعنى الآخر وهو أن مأزقه التراجيدي يجعل كل دور مارسه قصيراً، كذلك فإنه من المحال أن نفصل من هذين معنى أنه توجد حقائق في موقفه يناقض بعضها البعض، تكفى لجعل كل دور ممكناً ومستحيلاً على حد سواء.

وهذه اللغة ذات المعاني المتعددة تعبر بوضوح عن تجربته في العلاقة بين شخصيته وحقائق موقفه. إن أدواره والحقائق قد منعت أن تنقسم إلى خراف حمقاء وماغز عنيدة، لأن القطيع كله قد حبس بواسطة حظيرة مزدوجة الغموض.

وعندما كان يجتهد في عمل مقارنة بين السجن والعالم، أبرشية الاختراع وأبرشية الواقع تسيران معاً، ويبدو «ريتشارد» مثل شخص يقوم بجولة على الحدود، ثم يصير العالم خشبة مسرح، ويمثل «ريتشارد» كالتناقد للمسرحية، فضلاً عن أنه يمثلها. وحين يبدأ باختراع واع لتلطيف الواقع فما هو إلا ناقد لحيلته التي اخترعها، وإذا مخترع أيضاً مقارنة أخرى ليقيم تلك، يجد أن مقارنته المزدوجة قد قوضت الحوايط بين الواقع والمخترع، وأنه الآن - بإحكام تام - في داخل فخ ذى أبعاد أربعة. واللغة التي يتحدثها الرجل في الشرك لن يكون لها صداها المتردد ما لم تكن نحن المستمعين قد صاحبنا الرجل خلال كل منحني أو تغير في طريقه.

إن شكسبير راسم كل العملية قد ناور بالكلام وحركة بدقة إلى حالة يمكن فيها في النهاية جعل كلمات الذروة ترسل الصدى تجاه البناء الذي وضعت فيه.

حقاً إن إحدى الطرق المفيدة لدراسة البناء في فقرة تكون باعتباره وسيلة لتمكين تشكيلات اللغة المستخدمة من أن تمتلك من المعاني ما هو أكثر مما كانت سوف تملكه لو كانت كتبت بطريقة أخرى. فالبناء هو أحد الحلول للمشكلات التي تدخل في عملية قول شيء معين.

وتقديم هذا كموقف مفيد من البناء، قد لا يكون فيه اقتراح أى منهج محدد للتعرف على المبادئ التي بنيت على أساسها أى فقرة معينة، ولكن تقديم هذا له مزية أنه يبرز إلى العراء حقيقة أن أسباب الازدهار المفاجئ للحبوية الشعرية عند نقطة معينة في سياق الفقرة كما يبدو غالباً ما يجب البحث عنها فيما سبق ذلك الازدهار، بقدر ما يجب البحث

عنها أيضًا في شكل، ومادة الأسطر التي من الواضح أن الازدهار حل فيها.

تجابهنا صعوبات كثيرة عندما نحاول أن نستعمل مثل هذا المفهوم للبناء لفهم تأثيرات شعرية معينة، ففي بناء ممتد جدًا، مثل مسرحية لشكسبير، فإن القوة التي تكمن وراء مجموعة معينة من الأسطر قد تكون قد تراكت على امتداد مساحات واسعة في المسرحية. وفي المثال الذي درسناه الآن فإن عملية المقابلة، أو المخالفة، بين «ريتشارد» و«بولنجبروك» تقوم بدور في توجيه فهمنا لهذا الحديث المعين، وإن أحد مظاهر ذلك الاختلاف - أي موقف «بولنجبروك» من الحقائق التي لا سبيل إلى إنكارها - قد أشير إليه في وقت مبكر في المسرحية، أي في الفصل الأول، المشهد الثالث. فهناك عندما نصحه جونت أن يخفف وقع نفيه عن طريق التظاهر بأنه شيء آخر، قائلا له: «سمه رحلة قمت بها من أجل المتعة» - فإنه يرفض أن يخطئ بتسميتها هكذا، وعندما يحاول «جونت» أن يواسيه بشيء يشبه ما يغزله وهم «ريتشارد»:

انظر إلى ما تعزه نفسك الغالية فتخيله
يوجد في الطريق الذي أنت ذاهب فيه،
لا الذي أنت قادم منه:
افترض أن الطيور المغنية موسيقيين،
والحشائش التي تمشي عليها
هي حاشيتك منتشرة حولك
وافترض أن الزهور سيدات حسناوات،
وأن الخطوات

ليست إلا إيقاعًا بهيجًا أو رقصًا،

لأن الأسف النابح تهن قوته عن عض الرجل الذي يهزأ به ويخففه.

يرفض «بولنجبروك» صراحة فكرة أن الخيال يمكنه أن يصنع أي اختلاف للحقائق، أو أن فيه أي نفع للرجل الذي يجب أن يتعامل مع الحقائق. ويرد «بولنجبروك» بحسم:

ألا، من يستطيع أن يقبض على النار بيده
بمجرد التفكير في جبال القوقاز بصقيعها

أو من يتخم الشهية الجائعة
بمجرد تخيل مآذبة
أو يتمرغ عاريًا في ثلوج ديسمبر
بالتفكير في حر الصيف الذى يتخيله
كلا! إن تخيل الأحسن
إنما يعطى شعورًا أكثر بالأسوأ.

في كلام جونت و«بولنجبروك» لا يزال الحائظ بين الواقع والخيال قائمًا لم يمس، ولا نشك في أن شكسبير يستعمل قدرًا من الفن في تدعيم ذلك الحائظ مثل ما يستعمل في كلام «ريتشارد» لتقويضه، ففي كلاميهما نعاُسنا، مثل المساجين في العرف اللغوى يزعج بوكزة من واحد من آسرينا الجبارين - التفكير، والتعبير، والوجود - الذين يحتفظون حتى لو تنبهن بفاتيح السجن بعيدًا عن متناولنا بتمريرها السريع من يد جبارة إلى أخرى.

في كلام «جونت» يعطينا تعبيره وكزة، في كلام «بولنجبروك» يعطينا التفكير وكزة في الضلوع، ولكن لتحصل اليقظة التامة، فإن شيئًا أكثر من هذا اللكز يكون ضروريًا - شيء مثل البناء، ومن داخل هذا التعبير الغامض في كلام «ريتشارد» وقصيدة معرض الصور «لمارفل» حالة قابلة للمقارنة:

١

«كلورا» تعالى شاهدى نفسى، وقولى
ما إذا كنت عملتها ونظمتها جيدًا
فالآن كل غرفها وأقسامها
قد جعلت صالة واحدة
ستائر الآراس المزركشة
المرسوم عليها من وجوه مختلفة
قد أنزلت عن الحوائط

ومكان كل الأناث
ستجدين صورتك
التي في عقلي ليس غير.

٢

هنا قد رسمت في شكل
قاتلة وحشية
تجربين في قلوبنا
دكانك الخصب
للفنون الوحشية
وسائل أكثر مضاء
من كل ما يوجد
في خزانة مزخرفة
لأحد الطغاة
وأكثرها تعذيباً هي
عينان سوداوان
وشفتان حمراوان
وشعر معقوص

٣

ولكن في الجانب الآخر قد رُسِمَتِ
كإلهة الفجر «أورورا»
حين تكون مضطجعة في الشروق
في هجوع
وتتمطى ناشرة أفخاذها اللبينة

بينما كل كورس الصباح يغنى
وعند أقدامك أزواج الحمام المتحبة
جائمة تتقن حبها الوديع

٤

وهنا تبدين كساحرة
تزعجين روح محبوبك القلقة
وفي ضوء محبوب تهدين
فوق أحشائه في الكهف
متكهنة هناك، باهتمام مروع
كم ستظلين وسيمة
وعندما تخبرين ترمين بالأحشاء
لتكون فريسة للنسور النهمة

٥

ولكن في مقابل ذلك، تسترخين طافية
مثل «فينوس» في زورقها اللؤلؤى
وطيور القاوند مهدئة كل ما هو قريب منها
تطير بين الهواء والماء
أو إذا ظهرت بعض موجة صاخبة
فإنها تحمل كتلة من عنبر
ولا تهب رياح أكثر مما يحمل العبير
ويوصله إلى الأنوف.

٦

هذه الصور وآلاف أكثر
 يختزنها مرسى
 في كافة الأشكال التي تستطيعين اختراعها
 إما لسرورى، وإما لعذابي
 فأنت وحدك
 لتحتلين عقلى،
 قد انتعميت إلى مستعمرة عديدة الأشخاص
 ومجموعة من الصور
 أروع بكثير
 مما في قصر «هوايت هول»
 وقصر «مانتوا».

٧

ولكن، من بين هذه الصور وغيرها
 فإنى أحب تلك التي بمدخل المعرض أكثر من غيرها
 حيث الوضع نفسه، والنظرة، اللذان أخذت بها أول وهلة
 أول وهلة قد بقيا
 راعية غنم غضة
 ذات شعر يتدلى
 مرسلا يلعب في الهواء
 تنقل أزهاراً من مغرسها في التل الأخضر
 لتتوج بها رأسها، وتملأ بها صدرها.

واستراتيجية هذه القصيدة أن يشير تساؤلا حول صلته بـ «كلورا»، حقيقية أو
 -مصطنعة قبل كل شيء- بإبرازه كل ما هو مرغوب في «كلورا» وفي موقفه الخاص منها.

إن نعمة عدم جديته فيما يقول قد أسست في البداية تماماً بواسطة التعمد البين لَوْهَمِ عمل نفسه معرضاً لصور وجه كلورا، إن شخصاً لن يشاهد نفسه، لا ولن يخترع عملها وتنظيمها كما يشاء، ولن يغري الناس على معاينتها وقول ما إذا كانوا راضين، فكل ما يتبع هذه الافتتاحية ينبغي أن ينظر إليه على أنه ليس من المحتم أن نأخذه مأخذ الجد، ونصدقه ونتخيل فيه كياسة. فإن اختار الشاعر جعل نفسه هكذا فذلك شأنه، ويتبع هذا صور مختلفة، ولا يسمح لنا مطلقاً أن ننسى أنها صور لا أكثر، وكلها تختلف.

و «مارفل» يهتم بتوضيح أن كلورا ليست في الواقع كما تعرضها أية صورة من الصور: «هنا قد رسمت في شكل قاتلة وحشية»، «ولكن في الجانب الآخر قد رسمت كآلهة الفجر أورورا»، «وهنا تظهرين مثل ساحرة»، ولكن يقابل ذلك «أنت تسترخين طافية مثل «فينوس» في زورقها اللؤلؤي». إن المقطع الشعري السادس يوضح المعنى المتكرر بأن هذه الصور صور فقط، وأنها مخترعات متناقضة:

هذه الصور، وآلاف أكثر

يخترنها مرسى

في كافة الأشكال التي تستطيعين

اختراعها

إما لسرورى

وإما لعذابي

وهذه الأسطر قد اتبعت بتشبيه بالغ في وهيمته إلى درجة أنه تناقض في التعبير:

فأنت وحدك

لتحتلين عقلى

قد انتميت إلى مستعمرة عديدة الأشخاص

ثم يتبع ذلك وصف السيدة كمعرض للصور أبعد مدى في إمتاع الخير عن كل صور قصر «هوايت هول» وقصر «مانتوا»، والتنويه بأماكن واقعية يؤكد عمداً عدم واقعية المعرض الذى صنعه الرسام أو جعل «كلورا» تصنعه لمصلحته. وليس في القصيدة مقطع شعري واحد لم يجتهد «مارثيل» فيه في الإيحاء بأن معرض الرسوم ملفق، وأن كل صورة

فيه هي صورة لا أكثر: فهو يريد المعرض و«كلورا» تريد المحتويات.

إن الجانب الغامض حقاً هو من المستول عن الأوضاع الجسمية التي اتخذت في الصور - «كلورا» أو الشاعر الذي يعجب بهذه الأوضاع؟

كل ذلك هو لغة بالغة اللطف، وسوف تستمر فقط مادام كلاهما يرغب في اللعب. وبعد أن أقام «مارفل» كل هذا بالألفاظ، وبعرض عدم واقعية التشبيه الوهمي، وضع برشاقة ماهو تغيير تام في اتجاه القصيدة. فهذا لا يزال معرضاً، ولا تزال لعبة يستطيع المرء أن يوقفها، وأن يرفض اللعب، ومع ذلك فهناك - كما يذكرنا المقطع الأخير على حين غرة - مستويات من عدم الواقعية:

ولكن من بين هذه الصور وغيرها
فإنني أحب تلك التي يمدخل المعرض،
أكثر من غيرها.

فالصورة التي يختارها كأحسن صورة هي التي في المدخل، في مستهل الحب. وهنا، فإن ماهو مألوف في الألفاظ وما هو بسيط في الصورة يوحي بوجود شيء غير بارع في هذه الصورة، إنه تأثيرها على الشاعر، إنه لم يعد الحبير بالمواقف اللاواقعية غير المتحيز بالمرة: لقد اختار فهو متأثر، وما يؤثر فيه هو شيء غير متكلف تماماً، شيء مرئى محض، ومع ذلك فهو شيء مرئى في معرض:

هل هو طبيعي تماماً؟

هل هو غير متكلف بالمرة؟

ألم تكن «كلورا» حتى في البداية تتكلف أن تكون صورة الجمال البسيط، مزينة نفسها بالزهور البريئة الساذجة؟

لا شك أنه في النهاية لا يهتم إذا كان هذا تكلف أيضاً أم لا. لقد أحبها الشاعر عندما تظاهرت بالبساطة، وكانت مجرد موجودة هناك لينظر إليها. وبرغم كل الصور اللاحقة، فإن الصورة الأولى لا تزال هناك لا صقة بعينه، وبطريقة ما أكثر واقعية عن الصور الأخرى، بالرغم من أن الصورة الأولى قد أغرته بتجربة ثبت في النهاية أنها تختلف تماماً عما كانت تبشر به.

إن النغمة في كل ذلك - الانفصال أو عدم التحيز الساخر الرقيق، الراغب في الانخداع في نفس الوقت - يتوقف قبل كل شيء في إنجازها على ما أبرز من اصطناع في التشبيه الوهمي، وعلى الصور الموصوفة فيه. ولكنه يتوقف أيضًا على العنصر البنائي الذي يقوم بمعنى من المعاني خارج الاختراع المعروف، والاصطناع المؤكد عليه في الألفاظ. هذا العنصر البنائي عنصر علائقي، إن القيام بجولة حول المعرض يعود إلى الصورة التي بالمدخل، والصورة الأخيرة في القصيدة هي الأولى في المعرض - ومعنى هذا أن المقطع الشعري الأخير في القصيدة يعدل من كل تلك المقاطع التي مضت قبله بتقديم علاقة الرجوع إلى الأول. ولو أزلنا المقطع الأخير من القصيدة لكان في هذا إزالة للأساس الذي تقوم عليه القصيدة كلها كما يظهر من دراستها. إن أثر هذا العنصر على القصيدة ككل من الصعب تحديده تمامًا، للسبب الجيد وهو أن علاقة «الرجوع إلى الأول»، مثل كل العلاقات، هي واضحة من ناحية وغامضة ملتبسة تمامًا من ناحية أخرى. والعلاقة نفسها يمكن تقريرها، وعبارة «رجوع إلى الأول» تقوم بذلك. ولكن ماتعنيه لأي شخص يعتمد على الأعضاء التي تربط بينها، وهي هنا تصل بين أعضاء لا تحديد لها إلا في مواجهة أحدها بالآخر. الصور الخمس الأول أكثر تصنعًا من السادسة، على أن السادسة هي أيضًا داخل معرض، بل معرض ملفق.

وهكذا فإن معنى علاقة «رجوع إلى الأول» عندما تربط أعضاء في التباس كالتباس مانجد في القصيدة - هو معنى قد يحير تفكيرنا تمامًا كما قال «كيتس» في قصيدة «الجرة الإغريقية». وإذا في هذه القصيدة قدرة الاستعارة على تقويض الحائط بين الحقيقة والخيال، وبين الذات والموضوع، قد مكنت من القيام بدورها الكامل لتعمل بنشاط إلى أقصى درجة، أولاً بواسطة إبراز عنصر الاصطناع، أو عنصر الاختراع الذي يقول عن محتويات القصيدة: «هذه المحتويات موضوعة في إطار». وبهذا قد صار لها نفس استراتيجية حديث ريتشارد في السجن.

على أن شيئًا آخر في مثل هذه الحالات يجب أن يقول: هذه المحتويات واقعية، وريتشارد يقول هذا عن طريق إعادة النظر في دوره الخاص - بوجوده خارج الإطار (أو الشرك) وداخله أيضًا.

أما في قصيدة «مارتل» فالشاعر يظل داخل المعرض - ولكن في نفس الوقت خارج

إطار كل صورة لكونه حرًا في أن يتمشى هنا وهناك في المعرض ويختار. وفي حين أن الالتباس الحاسم عصيب - لحظة الإغناء - في كلام ريتشارد مكثف في مستوى التلاعب بالألفاظ بحيث تقبل أكثر من تفسير واحد (مثل: أرى أنني مخلوع على يد بولنجبروك) فإن لقصيدة «مارفيل» لحظة إغناء في التباس «الرجوع إلى الأول» الذي تشير به القصيدة نحو خاتمة حيث لا شيء قد قرر، وإذا نظرنا ما نوقش من أمثلة في هذا الفصل، أمكننا أن نرى أن انفساح المعنى في القصائد يعتمد على إقامة التوترات بين المعاني المختلفة - التتميط المختلف للتجربة - سبكها في لغة عبر قوة البناء في القصيدة. والقول بوجود توتر بين المعاني في قصيدة ما إنما هو طريقة أخرى للقول بأن بناءها يدفعنا إلى أن نرى أن مكونات القصيدة - أو عناصرها الأساسية - يمكن أن يكون الواحد فيها متصلًا بالآخر بأكثر من طريقة، ويدفعنا إلى أن نرى شيئًا مثيرًا وهامًا في أن هذه الطرق مفتوحة أمامنا في وقت واحد. ومفهوم «التوتر» سيكون موضع بحث أوسع فيما يأتي من فصول، حيث سنرى أنه يوجد على كل مستوى من النظام الشعري ملامح للغة التي يمكن بناؤها بأكثر من طريقة واحدة في كل مرة على حدة، بحيث يقام توتر بين التركيبات المختلفة، فالاستعارة ليست هي المصدر الوحيد للعلاقات المركبة. الفصول التالية ستوضح أيضًا أنه ليس من قبيل المجاز الفارغ من المعنى أن نؤكد أن لغة القصائد تستطيع أن تجعلنا نرى تفاعل العلاقات، أو أن العلاقات التي يراها العقل ليست شيئًا في رسوخ أحجار المبنى. فالعلاقات ليست مثل الأحجار، بقدر ما تشبه شعر «مينادا» السابح في الريح، وفي أي قصيدة كثير من الرياح تهب دفعة واحدة. وإنه لما بهم هذا الفصل أن يفتح هذه المنطقة الواسعة الصعبة من اهتمامنا، بمعالجة الاستعارة كمثال على أن أي خاصية أو أداة أو ترتيب في اللغة ليست هي ذاتها شيئًا واحدًا، والاستعارة تمكننا ببساطة من توضيح هذا، لأن مجال آثارها العجيبة عظيم جدًا، فالاستعارة ليست مينادا وحيدة بقدر ما هي ساحرات «ماكبث» الثلاث، وقد تجمعن في واحدة.

الساحرة الأولى: إننى سأفعل، وإننى سأفعل، وإننى سأفعل

الساحرة الثانية: إننى سأعطيك ربحًا

الساحرة الأولى: إنك لحنون

الساحرة الثالثة: وأنا سأعطيك ربحًا أخرى

الساحرة الأولى: أنا نفسي أملك كل الآخر

والموانى التى تهب فيها نفسها،
كل المناطق التى يعرفون
على خريطة قائد السفينة

ومع أن مركبه لن يضع
فستضربه عاصفة

(الفصل الأول، المشهد الثالث، الأبيات ١٠-٢٥)

لأن فى الاستعارة التجريد يستطيع أن يعطى صنفاً واحداً من الريح، ويعطى التحديد بتفاصيل محسوسة صنفاً آخر، وإذا كانت استعارة واحدة مركبة بوجود استعارة أخرى يمكنها معاً أن يجمعاً كل الرياح الأخرى التى تتقاذفنا بين الواقع والخيال.

صعوبة بحث البناء الشعرى بطريقة نظرية، والافتتان بتناول أمثلة معينة، كلاهما يعتمد على تلك الحقيقة التى أرجو فوق كل شئ أن يكون هذا الفصل قد وضعها فى المقدمة، وهى أنه فى الأبنية الشعرية، أحد العناصر الذى هو نفسه معقد، عندما يزواج بعنصر آخر فإنه يبرز الامكانيات الكامنة فى كلا العنصرين معاً، فهذه العناصر، وهى شائعة بكفاية فى اللغة العادية، ولكنها موجودة هنا ك نسبياً فى شكل خامد، تنتج عندما تستخدمان لتطوير وموازنة واحدة منها للأخرى - ذلك الترتيب « المتبادل » الذى أشرت إليه فى افتتاحية هذا الفصل. وكنتيجة رئيسية لهذا الفصل، فإنى أود أن أعرض الاقتراح بأن أحسن طريقة إلى فهم اللغة فى البناء الشعرى هى طريقة إدراك هذا الترتيب المتبادل لعناصر أساسية أو وسائل، كل منها على حدة، واسعة فى مجال امكانياتها.

وفى حين أنه لا أمل يتوقع (حتى الآن كما يمكننى أن أرى) لتصنيف نتاج هذا التزاوج بين شكل واحد من المعنى وشكل آخر متعلق بهدف مختلف، فلا يزال يمكننا عمل الكثير بمعرفة قدر أكبر عن طبيعة ومجال كل عنصر.

وإذا كانت الخصوصية الحقيقية للبناء الشعرى هى، كما اقترحت، أنه فى البناء الشعرى يُستخدم عنصر لتطوير إمكانيات عنصر آخر، فإنه ينبئ على هذا، كما يبدو، أن فهمنا الأعم لكيفية عمل المعنى فى أى نوع من اللغة يمكن توسيعه بدراسة كيفية عمله فى القصائد - حيث يؤثر العنصر فيها على الآخر، تقريباً مثل أشعة إكس.

المحتوى

صفحة	
٢٤- ٣	مقدمة.....
٣٠- ٢٥	نحو تصوّر عام - تأليف: ميدلتون موري
٤١- ٣١	محاولة اقتراب من الشعر - تأليف: مرجى بولتون
٧٠- ٤٢	طبيعة الصورة الشعرية - تأليف: س. داي. لويس
٩٣- ٧١	التصوير وألوان المجاز - تأليف: س. هـ. بورتون
١٠٥- ٩٤	البلاغة والمسرحية الشعرية - تأليف: ت. س. إليوت
١١٨-١٠٦	الاستعارة وطرق التصوير الفني - تأليف: هربرت ريد
١٥١-١١٩	الاستعارة والبناء الشعري - تأليف: وينفريد نوفتني

مؤلفات الدكتور محمد حسن عبد الله

أولاً: البحوث والدراسات

- ١ - عز الدين بن عبد السلام - مكتبة وهبة. القاهرة ١٩٦٢
- ٢ - الواقعية في الرواية العربية: دار المعارف. القاهرة ١٩٧١
- ٣ - كليوباترا في الأدب والتاريخ: الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٧١
- ٤ - الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ: مكتبة الأمل. الكويت ١٩٧٢
الطبعة الثانية: مكتبة مصر بالفجالة. القاهرة ١٩٧٨
- ٥ - الحركة الأدبية والفكرية في الكويت: رابطة أدباء الكويت ١٩٧٣
- ٦ - ديوان الشعر الكويتي: (اختيار وتقديم) وكالة المطبوعات. الكويت ١٩٧٤.
- ٧ - الصحافة الكويتية في ربع قرن (كشاف تحليلي) مطبوعات جامعة الكويت ١٩٧٤
- ٨ - مقدمة في النقد الأدبي: دار البحوث العلمية. الكويت ١٩٧٥.
- ٩ - الحركة المسرحية في الكويت: مسرح الخليج العربي. الكويت ١٩٧٦.
- ١٠ - فنون الأدب - دار البحوث العلمية. الكويت ١٩٧٧
الطبعة الثانية: مؤسسة دار الكتب الثقافية. الكويت ١٩٧٨
- ١١ - المسرح الكويتي بين الخشبة والرجاء - مؤسسة دار الكتب الثقافية. الكويت ١٩٧٨
- ١٢ - الحب في التراث العربي - المجلس الوطني للثقافة (سلسلة عالم المعرفة) الكويت ١٩٨٠.
- ١٣ - صقر الرشود: مبدع الرؤية الثانية - منشورات مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية. جامعة الكويت ١٩٨١
- ١٤ - الصورة والبناء الشعري - دار المعارف. القاهرة ١٩٨١
- ١٥ - اللغة الفنية - دار المعارف. القاهرة ١٩٨٤.

١٦ - قراءة إسلامية في قصص محمد عبد الحليم عبد الله: المكتبة الثقافية. القاهرة

١٩٨٤

١٧ - صحافة الكويت - منشورات مجلة دراسات الخليج. ١٩٨٤.

ثانياً: الكتابات الفنية

١٨ - أنفاس الصباح: رواية عن الكفاح الوطني ومقاومة الحملة الفرنسية على الوطن

العربي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٦٤

١٩ - الشعلة وصحراء الجليل: رواية عاطفية حازت الجائزة الأولى من المجلس الأعلى

للفنون والآداب بالقاهرة. مكتبة الشباب بالمنيرة. القاهرة ١٩٦٨.

٢٠ - سر الأسرار: مجموعة قصص قصيرة - كتاب اليوم، دار أخبار اليوم. القاهرة

١٩٨٠.

٢١ - الليلة وكل ليلة: مسرحية سياسية (كوميديا بالعامية) قيد الطبع.

٢٢ - حادثة خط الاستواء: مأساة شعرية - نالت جائزة المجلس الوطني للثقافة بالكويت

سنة ١٩٨١ - اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٤.

٢٣ - وقف عزلتو. كوميديا اجتماعية. ١٩٨٤.

رقم الإيداع	١٩٨٥ / ٣٥٦٢
التقييم الدولي	ISBN ٩٧٧-٠٢-١٣٤٢-X

١ / ٨٤ / ١١

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)