الاستعارة والبناء الشعرى

Metaphor and Poetic Structure

هذا الفصل بقلم الناقدة "Winifred Nowottny" من كتابها بعنوان: "The Language Poets Use" وهو من أهم الكتب التى طبقت البنيوية Structuralism فى تحليل الشعر، من حيث هى اهتمام بالنظام العام لفكرة أو لعدة أفكار مترابطة، تتجلى فى البناء الصوتى للكلمة،ثم للجملة،وتتجسد فى الصور التى أهمها الاستعارة.وقد لايمكن الاستغناء عن استكمال فكرة الناقدة عن البناء الشعرى فى الفصول التالية لهذا الفصل فى كتابها المشار إليه، فهى تشير مثلا إلى طبيعة المعنى اللغوى بشكل عام، وهذا أمر قد تناوله أكثر من ناقد أو دارس فى الفصول السابقة. من ثم تصير نقطة الضوء فى هذا الفصل ما عبرت عنه بـ «مركز نسيج» موضوعات البحث فى الشعر، وهذا المركز – فى رأيها الذى نوافقها عليه – ماثل فى الاستعارة، ممتد كخيوط النسيج فى سلسلة الاستعارات المنتشرة على مساحة القصيدة. لا يعنى هذا – عند «وينفريد نوفتنى» وعندنا أن القصيدة الجيدة ينبغى أن تكون سلسلة من الاستعارات المستمرة، كما لايعنى الاستهانة بأشكال المجاز الأخرى، أو التصوير بشكل عام، وسيتضح هذا فى تحليلاتها التى تعطى الاستعارة أهمية أساسية، ولكنها لا تلغى وسائل التصوير الفنّى الأخرى.

إن وضع خط رهيف فاصل بين لغة الكلام، ولغة التعبير الفنى من أهم ما طرحته 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 فى تحليلاتها إلى مدى أبعد مما استطاع عبد القاهر، الذى كان مشدودًا لأساليب التناول المنهجى من قبل، إذ أنها تتكلم هنا عن «خريطة العمل الفنى» و«التصميم» الذى ينهض عليه البناء، كما تتلمس الطابع الدرامى وتراقب كيف يتصاعد فى القصيدة، بالغًا بالتوتر درجته القصوى، أو يهبط ساعيًا نحو السكينة والقرار.

وتهتم الناقدة بعلاقة المعانى الجزئية بالمعنى العام، اهتمامها بالمعجم اللفظى الذى اعتمد

عليه الشاعر، ونوعية الصور التى آثرها، وإلى أى الحواس تعود، والمدى الذى تبلغه فى تأكيد أو بناء سياج 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 شىء.

وينفريد نوثتنى شديدة الإعجاب بعبقرية شكسبير، كثيرة الترديد لشعره، لا نستطيع أن نسألها: لماذا؟ ويمكن أن نفيد من طريقتها 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 شاعر واحد.

* * *

ماذا تستطيع الاستعارة أن تفعل؟

سأحاول أن أبين ماذا أعنى عندما أتحدث عن «البناء الشعرى». وفى الفصلين الآتيين بعد، سأجد فرصة ملائمة لإظهار كيف استطاعت الأنواع المختلفة التى استعملت من البناء أن تتغلب على القيود، أو أن تعوض ما تميل إليه اللغة التى يشترك فيها الشاعر مع البقية منا. هذه الفصول معًا إذاً، ربما وضعت بعض المحتوى فى تلك المصطلحات التى ينبغى أن استخدمها، إذا كان علىَّ أن أعبر عن وجهة نظرى فى تعبير محدد، لأنه يجب علىّ القول أنه فى رأيى الخاص أن الاختلاف الرئيسى بين اللغة فى قصائد، واللغة خارج القصائد أن إحداهما بها قدر أكبر وأحكم من البناء مما فى الأخرى، وأن النظام الأكثر تعقيدًا 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 ننتقل 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 فى السونيتة الثامنة:

«إن وترًا مثل زوج لطيف للثانى،
يهز كل منهما الآخر،
بما بينهما من نظام متناسق،
فيبعث فيه نغمته».

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

والبناء - أو التركيب - حتى فى اللغة العادية، فوق مستوى الجملة، «غير مقيد» فيما يتعلق بالتحليل اللغوى، كما يُلاحظ «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 جدًّا، ولكنها جميعاً تشترك فى خواص مميزة أساسية، وكلّها تعمل بمجموعة صغيرة من الوحدات الصوتية الأساسية، التى تتجمع معاً فى طرق محدودة لتشكل وحدات لغوية ذات معنى أساسى وجذور ولواحق. وهذه كلها تتجمع بدورها لتشكل وحدات فى سلسلة متصاعدة (مثل: «كلمة»، «عبارة»، «جملة صغرى»، «جملة»)، ولكل منها نمطها 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 فى 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 يقيّد بناء اللغة ذاته اختيار المتكلم لأحسن طريقة يؤثرها لتنظيم حديثه، ولكن الترتيب يتوقف على موقفه وغاياته وطبيعة مادته، وكل خبراته السابقة فى كيفية التعبير عن نفسه ليكون مفهوماً للآخرين – وهنا فإننى أتعمد 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 حتى عن أية قصيدة واحدة، هو إجراء لتحديد وتنوير ما الذى هو شعرى فى نظام الحديث الشعرى، وهذا نفسه سيمثل فى داخل مجال أهدافنا الآنية، 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.

حقًّا، إننى لا أكاد أعرف أى المحاولتين الأكثر ترويعاً، ففى 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 نثبت قوة البناء الشعرى فى أن يخلع على أجزائه المستقلة معانى أكثر تفرداً من أى شىء تتضمنه تلك الأجزاء عادة.

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

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

محسوسة أو مجسمة - أو أى شىء نقيض للتعميم - فى حين أنه فى نفس الوقت هذا الشىء، 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 شىء 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 بتعقُّد وتَزَامُن من العمليات العقلية التى يثيرها تسلسل القصيدة، ومرة أخرى ودون أن نستطيع أن نقول كيف أثيرت 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 بالحيوية ينبغى أن تكون متصلة بالدائرة الخارجية للدلالة الواسعة. لو تستطيع اللغة الشعرية حقًا 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 يخامرنى شعور بأننا قد نفعل شيئاً لحل هذا الإشكال قبل كل شىء 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 التى تتلاعب بمهارة فائقة. إن المثل يفيد دائماً، ليجعل الفكرة على أرض صلبة.

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

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

ذلك الوقت من العام قد تشاهده فىَّ،
حين تعلق أوراق صفراء، أو لا ورقَ مطلقاً، أو قليل
بتلك الأغصان التى ترتعد فى مواجهة الصقيع،
مكان أجرد متهدم، حيث كانت الطيور العذبة
تغنى منذ وقت قريب.
فىَّ ترى شفق يوم.
مثلما يتلاشى بعد الغروب فى الغرب
وعما قريب يأخذه الليل المظلم بعيداً،
قرين الموت الذى يختم على الجميع فى راحة،
فىَّ ترى توهج نار
تنام على رماد شبابها

مثل فراش الاحتضار الذى لابد أن تموت عليه
ليستهلكها ذلك الذى كان يغذيها
هذا تدركه 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. إنّ فحص الوحدات المعينة فى كل رباعية يوضح توضيحاً كبيراً أنه مع أن هذا من جانب هو التجريد الذى يلائم على خير وجه كل الاستعارات، فملاءمته لكل واحدة منها قلقة إلى حدّ ما، مع أنه على حد سواء فى الوضوح أن خريطة أرض السونيته تثيرنا 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 نؤكد 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.

وإنى لا أستطيع أن أفكر فى طريقة أحسن من ذلك لطرح الفارق المميز بين البناء الشعرى والبناء غير الشعرى - من القول بأن البناء الشعرى Poetic Structuring يتألف من أكثر من علاقة واضحة بين أفكار مجردة واضحة، معطية استمرارية واتصالا عامًّا للتعبير.

ومع أن هذا النوع من الوضوح والاستمرارية هو بجلاء خاصية ملحوظة ومرسومة بعناية فى هذه السونيتة، فمن الواضح أن وصف خريطة الأرض الواضحة المستمرة هذه لن يلقى أى ضوء على أسباب الإثارة التى نستشعرها حين قراءة هذه السونيتة، فلا شىء يثيرنا فى مجرد إخبارنا أن مُستهلّ الشتاء وإقبال الليل وتضاؤل النار كلها أمثلة للانحدار، وأنها تصف استعاريا مايستشعره الشاعر.

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

إننا نهتم بسبب الطريقة التى بها قد خصصت هذه الأمثلة، وخريطة الأرض المستمرة الواضحة تتيح الفرصة للتخصيص. ولكنها ليست بذاتها تنتجه، والذى 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 الشىء. ولكن فى حين أن خريطة الأرض تقول إن الاستعارات تمثل «نفس الشىء» فإن تفاصيل الاستعارات ذاتها قد تماسكت معًا بطريقة تقول بها شيئًا مختلفًا، كما سأحاول أن أبين.

وإذا نجحت فى إظهارها فإننى حينئذ سأقول بأنه من المهم جدًّا للشاعر أن يكون قديرًا فى المضى بقصيدته إلى الأمام بواسطة أكثر من مجموعة واحدة من الأزمَّةِ المُوَجِّهَة فى نفس الوقت

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

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

وإن التفاصيل التى تقطن تلك الخطط - مع الصعوبة البالغة فى جمعها - تسمح أن تكون مستوعبة فى 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، فهى 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 فى الرباعية الأولى، («أوراق صفراء» - الأغصان التى ترتعد فى مواجهة الصقيع) إلى صورة واحدة مركبة، على مستوى عال من المجازية فى التعبير، يضيئها الفكر فى الرباعية الأخيرة. وهذه الحركات ليست أقل انضباطًا من انبثاق التجريد «العام» تحت القوة الدافعة المثيرة فى صيغة الـ«فىَّ». ذلك أننا لو فحصنا الرباعية الثانية عن قرب، فسوف نرى أن فى حالة كل من الحركات (من الصقيع إلى النار، ومن الماضى إلى المستقبل، ومن الانتشار إلى التكثيف... إلخ) فإن الرباعية الثانية تحتل موقعًا متوسطًا بين الرباعيتين الأولى والثالثة. إن الانسياب من «الصقيع» عبر «التلاشى فى الغرب» إلى «توهج النار» وإليه تسهل الإشارة أكثر من غيره، ليس أكثر أهمية من الانسيابات الأخرى التى تجريها الرباعية، مع أن هذه الانسيابات الأخرى تتطلب جهدًا أكبر لتحويلها إلى لغة نقدية، وقد لا تُتقبَّل بنفس السهولة كشىء هام - لأنها بادية للعيان، ولأنها هذه الانسيابات الأخرى تتطلب جهدًا أكبر لتحويلها إلى لغة نقدية، وقد لا تُتقبَّل بنفس السهولة كشىء هام - لأنها بادية للعيان، ولأنها تجسد علاقات لا أشياء يشار إليها. على أن صيغ الأفعال تنساب بدورها من «غنى» عبر الغموض فى «عما قريب.. يمضى بها بعيدًا.. يختم على الجميع». فهذه الصيغ متأرجحة بين الحاضر والمستقبل - إلى «لابدَّ أن تموت» ودون هذا الانسياب فإننا لم نكن لنستطيع أن نكون فى وضع يمكننا من التقبل المتفهم فى الرباعية الأخيرة لإلغاء الزمن الحادث فى نفس الوقت (لأن النار فى الأبيات ترمز إلى عملية

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

توهج نار
تنام على رماد شبابها
مثل فراش الاحتضار
الذى لابد أن تموت عليه
يستهلكها ذلك الذى كان يغذيها

ومما هو جدير بالملاحظة أيضًا أن مزيد التصوير فى هذه الصورة الأخيرة لا ينفصل عن تحديد نوع النار التى أراد.

ومرة أخرى فإن الرباعية الثانية بسبب أنها تحتل موقع الوسيط فى الدرجة ومعالجة التصوير المزيد هى التى تمكننا من الانسياب بسهولة من التحديد الوصفى للرباعية الأولى إلى تحديد مصور على مستوى عال فى الرباعية الثالثة، بحيث يحقق مستوى ميتا فيزيقيًا. وهذا الحِمْل الثقيل من التصوير والفكر والميتافيزيقية فى لغة الرباعية الأخيرة يتلقى دون أى إحساس صادم بالضعف المفاجىء فى علاقتها بالواقع المألوف، ولعل أبلغ إطراء نستطيع أن نقدمه للقصيدة أن نقول إن تعاقب الأنواع المختلفة للغة قد وجه تمامًا حتى أننا نتقبل لغة الرباعية الأخيرة برغم ما فيها من مباينة للغة الحياة العامة، دونما تردد.

يبقى شىء أكثر خصوصية من هذا ينبغى أن يقال، إذا كان لنا أن ندرك إدراكًا كاملا المعالجة الفنية الدقيقة فى هذا التصوير المزيد.

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

والرباعية الثانية هى التى تسرع بتطوير اتجاه مغزى الاستعارة من فقدان البهجة إلى الموت الوشيك بتقديم كلمة «الموت» بشكل حازم. وإدخال هذه الكلمة لا يبدو اعتباطيًّا، أو ليخدعنا، لأنها تظهر فى التصوير الثانوى المألوف لليل، على أن «نفس الموت الثانية»، ولكن ما أن تدخل الكلمة القصيدة حتى تؤثر فى تفسيرنا للاستعارة فى كل واحدة من الرباعيات الأخر. وإن تعديلا فى المعنى التجريدى الأول (الذى قد جُمِّعَ من مفردات الرباعية الأولى – يستدعى ليلعب دورًا فى الرباعية الثانية، وكذلك فى الثالثة) تستدعيه ضرورة ربط التفاصيل الجديدة بالفكرة المجردة التى استنبطها المرء أولا.

وهذه العملية من إعادة تحديد ما سبق يمكن أن تكون ذات أهمية بالغة بالنسبة للأثر الكلى لقصيدة ما.

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

إن التماثل فكرة مجردة تعمد 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 طيّعة 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 السونيتة بين النغمات الشعورية التى تم الإيحاء بها فى أول السونيتة 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 نوعًا خاصًا 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.

ومما هو جدير بالاهتمام أن عناصر الشعور تصل إلى مرحلة المنازلة بسبب ما صيغ بالتفاصيل الطبيعية («صقيع» يصير «نارًا»)، إنها تتقايض 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 محتملا، فمن ناحية، فإن هذه المفردات الطبيعية تتكشف عن أنها مناظرة ليس فقط لنفس الشيء (الانحدار) ولكن أيضًا لأشياء مختلفة تمامًا (للدفء المفقود - لحيوية لاتزال باقية).

ومن ناحية أخرى فإن المفردات المصطنعة تتكشف عن أنها طلائع جيش احتلال يتقدم خلسة، 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 تعايشها وتداخلها بعضها فى بعض لا يمكن التعبير عنه بلغة حرفية.

ولو نتأمل الوسائل التى تمد بها الاستعارات «فى هذه السونيتة» 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 إحساسًا

منتشرًا غير مركز بالذى يشعر به الشخص بطريقة طبيعية فى - وقريبا من - مثل هذا المشهد وهذا الوقت.

أما استعارة غروب الشمس ففى حين أنها تملك شيئًا من نفس هذه الخاصية فإنها قد جعلت بواسطة إضافة الفقرة عن ليلة ظلماء شيئًا 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 المألوف.

واحدة على الأقل من وظائف العناصر البنائية فى هذه السونيتة هى أنها توفر الاستراتيجية التى عن طريقها يناور الشاعر ليصل إلى موقع فيه يصير هذا النوع من اللغة ممكنًا. أما مسألة كيف ندرس أثر لغة كهذه، فإننى سأدخر الإجابة للبحث فى فصل آخر، ولدينا فى هذا الفصل ما يكفى لشغل كل اهتمامنا إذا اقتصرنا على السؤال ببساطة عن المبادئ العامة المفيدة التى يمكن أن تصنع من نتائج فحصنا عن كثب لبناء هذه السونيتة ككل. سيكون من الأحسن أن نشير قبل كل شىء إلى أنه مع أن هذا البناء معقد جدًّا، فإنه لا ينبغى أن ينظر إليه على أنه لا يمثل العمليات اللغوية فى لغة القصائد بوجه عام، أو حتى كشىء منقطع عن العمليات اللغوية فى الحياة العادية.

إنه يشارك القصائد الأخرى التى درست فى هذا الكتاب، فى أن له خاصية أنه يميز ويخصص معانى الكلمات التى يستخدمها والمفاهيم التى يستحضرها، وهذا يكون بإعطاء معانى الكلمات والمفاهيم أساسًا مركبًا جديدًا، مباشرًا، ومخصصًا فى التفاصيل المحددة المحسوسة للقصيدة.

وهى لا تعلو إلى مستوى يرتفع فوق العمليات اللغوية المألوفة، وإنما تتكلف مهمة استدعائها بحسم إلى أن تلعب دورًا، وإنه من الطبيعى لمستخدم اللغة أنه يجرد من مفردات أى تعبير فكرة عن كيف تتماسك أجزاؤه، فهذه السونيتة، كما قد بيِّنْت، تثير وتحدد فى خريطة أرض، تجريدًا لعامل مشترك من مجموع الاستعارات الثلاث.

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

للاستعارات المتعاقبة، وهذه هى النقطة التى نرى عندها اختلافًا لافتًا للنظر بين النظام اللاأدبى 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 مثلا، 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، ولايمكن 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 إطراءً مفرطًا فى عاطفيته للإثارة التى نحسها عند قراءتنا 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 أيضًا.

وضمن نفس التفاصيل التى تكسو هيكل الانحدار بكيان خاص به وتفاصيل مميزه توجد عملية مستمرة من التغيير والعلاقات المتعددة التى يجرى عليها تحول مركب متعدد، – والإحساس باتساع المعنى فى السونيتة 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، ولمعانى الكلمة، ولكننا قد رأينا فى هذه القصيدة بوضوح أكثر أن الشاعر يستخدم خواص للمعنى يصدمنا أن نعترف بتعددها.

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

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

المجرد يستطيع أن ينافس نماذج أخرى هى جزء لا يتجزأ من التفاصيل التى كانت مصدراً للنموذج المجرد.

ورعاية للغاية من الحديث العادى هذا التعارض بين ما نُجرِّد (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 الأدبى فإن تراصف المعنى فى طبقات الصدع فى داخله هو نفسه، له أهمية حاسمة. ففى هذه القصيدة نجد أن الفكرة المجردة العامة التى توحِّد، والمفردات التى تخالف وتنوع،وقد فُصِلا فَصلاً حتى أن:

«شىء لا ينفصل
ينقسم بأوسع مما بين السماء والأرض.
ومع ذلك فإن الاتساع الرحب لهذا التقسيم
لا يفسح مجالاً لثقب
لشىء دقيق كخيط العنكبوت»

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

وعن طريق هذا العمل يتمكن الشاعر نفسه إلى حد عظيم من مضاعفة العدد وتعقيد تفاعل العلاقات المصنعة فى نمط على امتداد السونيتة كاملة.

ولعلنا فى هذه النقطة نستطيع أن نفعل شيئاً لنقرر مرة ثانية التناقض الظاهر فى المعنى اللامحدود الذى يبدو منبثقاً من جزئية معبر عنها بوضوح. وربما كان الإحساس باتساع المعنى يستمد من وفرة العلاقات المنظمة وتواترها، فى حين أن الإحساس بالمعانى الحيوية الفردية يستمد من قوة تلك المفردات التى استخدمت – كما استخدمت كلمة «رماد» مثلاً – كما تستخدم العدسات البصرية، ليركز رؤيتنا على هذه النقاط المتتابعة فى 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 التى توفرها القصيدة مهما تكن قوة

تنظيمها ثابتة كالمعادلة الجبرية. فى كل من وسائل التنظيم وفى التفاصيل المنظمة هناك كثير مما لم يعبر عنه لفظيًّا، مما لم يربط فى علاقة أو إشارة.

إن العلاقات العقلية ليست تعبيرات لفظية، إنها تشكل وتدرك كشىء حسن الشكل، ولكنها لا تدخل فى ثبات أو تحديد التعبيرات الملفوظة.

والتفاصيل مهما تكن محددة بنفسها، ومهما تكن محددة فى القياس الذى تقيمه، فإنها تجلب جوًّا من إيحاءاتها، تجلب «نغمة شعورية» من التحاماتها فى عالم الحقيقة – اللالغوى – وصوت الشعور هذا، مع أنه قد يكون شخصيًّا ذاتيًّا 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 شىء (مثل الرماد، أو فراش الاحتضار) هو فى الحياة الحقيقية نقطة تأزم ملموسة، أو نقطة إعلان فى تاريخ معقد من عملية ما. ورمز طبيعى مع كل مزايا الرمز على اللغة لكونه تجميعاً من الأضداد فى نفس الوقت. على أنه ينبغى ألا ننسى بالطبع أنّ على القصيدة أن توحى لنا: ما هى الأضداد التى أدخلت فيها. ومن الحق أن عدداً من مشكلات دراسة أبنية المعنى ينشأ عن نفس حقيقة أن الكلمات تثير عمليات غير لفظية، مثل إدراك العلاقات، وتُحلينا إلى أشياء فى واقع الحياة كأنها تعبر بطريقة الاختزال عن تيار طويل لو عينا بالعملية.

على أننى لا أعرف إلى أى مدى – لو أننا ذهبنا إلى شعر لا استعارة فيه – سنجد أنه يظل صحيحاً أن الانقسام بين التجريد والحسية يلعب دوراً حيويًّا فى تركيب بناء العلاقات الذى يعمل عبر المظهر الخارجى الملفوظ من القصيدة.

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

وإذا كان الشعر لغة تتمدد إلى أقصى حد، فإن التمدد ينبغى أن يساعدنا لنرى طبيعة

النسيج المتمدد بوضوح أكثر.

إن يكن هذا صحيحاً فقد يكون مفيداً قبل أن نتوقف عن التفكير فى الأبنية الشعرية التى تلعب فيها الاستعارة دوراً بارزاً، أن نفحص نوعاً آخر من التعقيد الذى تستطيع الاستعارة بخصائصها المميزة أن تعززه - أعنى حركة المرور بين الحقيقى والمخترع، بين ما يأتى إلى القصيدة كعضو فى الموقف «الحقيقى» الذى تجرى مناقشته فى القصيدة، وما يأتى فى القصيدة كتصوير لفظى إضافى يُفرض حسب رغبة الشاعر.

والسونيتة التى درسناها آنفاً تجعل التمييز بين الاثنين واضحاً بدرجة كافية، فالكلمات:

«يوم
يتلاشى بعد الغروب فى الغرب
وعما قريب يمضى به الليل المظلم بعيداً»

تُحلينا خارجاً إلى «الواقع كما هو»، ولكن «نفس الموت الثانية» يفسِّر فى الحال المتشابه بالضوء يتلاشى فى الغرب، ويتحكم فى 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 التمثيلى لغروب الشمس (الذى يحيلنا هو نفسه إلى انواع الذى نعرفه من الواقع) وخطوة أخرى للخلف فى اتجاه الواقع الذى 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 المادى، أو فى معنى استعارى، يشير إلى موت شىء غير معين - الطاقة الشعرية، أو الحيوية، أوالبهجة - يختلف عن الموت بمعناه الحرفى الذى يعانيه الجسد؟.

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

ولقد قلت فى مكان آخر فى هذا الكتاب إن العلاقة التى نفترض وجودها بين شعورنا

الخاص وما هو موجود «هناك» هى واضحة فى 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 فى الأغراض العملية.

ولكن من أجل أن يجد المرء طريقه عبر تعقيدات الشعور الذاتى فإن التقليد اللغوى 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 هى الوجه الآخر لزيف اللغة المألوفة، وإن خصائص اللغة الشعرية بما فيها من تناقض ولا منطقية هى وسيلة لتقصير الطريق، إلى الشعور عبر المفاهيم المستقطبة للغة العادية - أو بالأحرى ربما ينبغى علينا أن نقول إنهما - التناقض واللامنطقية - وسيلة لكشف ترددات ذلك التيار الذى يجرى من الموضوع إلى الذات ومن الذات إلى الموضوع.

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

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

كلورا، تعالى شاهدى نفسى،
وقولى
ما إذا كنت عملتها ونظمتها جيداً

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

ما زلت أفكر كيف أقارن
هذا السجن حيث أعيش بالعالم.

فى كلا الحالتين قد عُقِّدَتْ التركيبة الأولى بثانية. فى «معرض الصور» نجد أن الصور المتتابعة التى يقيمها «مارڤل» هى نفسها صور رمزية أو مجازية، والقصة الرمزية قالب ثان. فى مقارنة «ريتشارد» يصير العالم هو المسرح، يمثل «ريتشارد» عليه «يمثل.. فى شخص واحد ناساً متعددين»، وفى كليهما فإن نتيجة ازدواجية التحرك بعيداً عن الوصف الحرفى هى إظهار غموض العلاقة بين الشعور (مخترع الاستعارة) وما يواجهه أو ما يخترعه.

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

التأطير

ينبغى علينا فى 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 فى باب على طبيعة الواقع الذى يتجاوز نطاق الخبرة البشرية، ووسيلة أساسية بها يستطيع الخيال أن يرى داخل حياة الأشياء.

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

نفسها علينا كاختراعات متعمدة، كوسيلة أساسية أصلاً ليس لرؤية داخل حياة الأشياء، بل لرؤية الشعور الإنسانى الخلاق الذى يشكل عالمه الخاص. فما يدور فى داخل قالب معروض بتباه، لعله والحالة هذه يستحق اهتماماً عن كثب. «ريتشارد الثانى» - لشكسبير - حينما كان وحيداً فى السجن، اكتُشف يناجى نفسه:

مازلت أفكر، كيف أقارن
هذا السجن حيث أعيش بالعالم
ولأن العالم كثيف السكان
وهنا لا مخلوق سواى
فإنى لا أستطيع المقارنة،
ومع ذلك سأجدُّ فى طلبها
مخى سأجعله الأنثى 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 وتتخلى عن مكانها لأفكار من نوع مناقض، وهذه تنهار بدورها، فالأفكار عن الدين، والأفكار عن الهرب، والأفكار عن الاستسلام للواقع، كلها تنفد تدريجيًّا 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 يُقنعنى
أننى كنت أحسن، حين كنت ملكاً

وعندئذ أنا ملك مرة أخرى،
وعما قريب أظن أننى 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 فى هذه الفقرة أن الشبه بين السجن والعالم قد اعتُرف بأنه اختراع متعمد (سأجدّ فى طلب المقارنة... سأجعل)، وحتى لو سلمنا بأن السجن كان ضروريًّا أن يذكر لكى يشرح للمستمعين أين يوجد ريتشارد، فإننا سنظل نفكر مليًّا 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 التى تتغير ويؤديها «ريتشارد» فى داخل عقله، فمن الممكن تصور أن بعض المقارنات الأخرى التى هى أقل كثيراً فى «صعوبة» عملها أو تشكل كان يمكن أن تستخدم للتوصل إلى نفس تعدد الأدوار.

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

وإذاً، فما الكسب وراء جعل «ريتشارد» يبدأ بتأكيد الشعور بالعملية التى 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 فى إحباط رد الفعل مقدماً، وذلك بالحديث عنه لأولئك الذين يرغبون فى 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 أُظهر وهو يشجب عمل بولنجبروك الشائن.

وهكذا فإننا مضطرون إلى العودة إلى موقف أن «شكسبير» يخبرنا أن «ريتشارد» مخترع للعملية كلها، لأن هذا شيء يريدنا أن نعرفه منذ البداية. والكلام فى جملته فى الحقيقة هو عن تجربة «ريتشارد»، فى انتقاله من دور مزعزع إلى آخر، مع زيادة السرعة فى التغيرات كل على طول الطريق، وعن اكتشافه فى أثناء العملية الحقيقة المقززة للنفس أن كلّ هذه الأدوار هى تلفيقات مزعزعة صنعها عقله، بحيث أنه سواء كان فى داخل أى دور معين أو خارجه فإن ريتشارد ليس أساسيًّا إلا فى شعور هو فى نفس الوقت مسرح ومؤلف.

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

وعندما نعيد النظر فى افتتاحية الفقرة تحت ضوء ذروتها بتمامها فإن تلك البداية ترى لا على أنها مقدمة مورطة ومفروضة، إنها عاقت أو قسرت فى توجيهها إلى مقارنة ضرورية تكنيكيًّا، بل على أنها خطوة أولى ورئيسية فى 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 التراجيدى يجعل كل دور مارسه قصيراً، كذلك فإنه من المحال أن نفصل من هذين معنى أنه توجد حقائق فى موقفه يناقض بعضها البعض، تكفى لجعل كل دور ممكناً ومستحيلاً على حد سواء.

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

وعندما كان يجدّ فى عمل مقارنة بين السجن والعالم، أبرشية الاختراع وأبرشية الواقع تسيران معًا، ويبدو «ريتشارد» مثل شخص يقوم بجولة على الحدود، ثم يصير العالم خشبة مسرح، ويُمثّل «ريتشارد» كالناقد للمسرحية، فضلا عن أنه ممثلها. وحين يبدأ باختراع واع لتلطيف الواقع فما هو إلا ناقد لحيلته التى اخترعها، وإذ يخترع أيضًا مقارنة أخرى ليقيم تلك، يجد أن مقارنته المزدوجة قد قوضت الحوائط بين الواقع والمخترع، وأنه الآن - بإحكام تام - فى داخل فخ ذى أبعاد أربعة. واللغة التى يتحدثها الرجل فى الشرك لن يكون لها صداها المتردد ما لم نكن نحن المستمعين قد صاحبنا الرجل خلال كل منحنى أو تغير فى طريقه.

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

حقًّا إن إحدى الطرق المفيدة لدراسة البناء فى فقرة تكون باعتباره وسيلة لتمكين تشكيلات اللغة المستخدمة من أن تمتلك من المعانى ما هو أكثر مما كانت سوف تملكه لو كانت كتبت بطريقة أخرى. فالبناء هو أحد الحلول للمشكلات التى تدخل فى عملية قول شىء معين.

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

عنها أيضًا فى شكل، ومادة الأسطر التى من الواضح أن الازدهار حل فيها.

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

انظر إلى ما تعزه نفسك الغالية فتخيله
يوجد فى الطريق الذى أنت ذاهب فيه،
لا الذى أنت قادم منه:
افترض أن الطيور المغنية موسيقيين،
والحشائش التى تمشى عليها
هى حاشيتك منتشرة حولك
وافترض أن الزهور سيدات حسناوات،
وأن الخطوات
ليست إلا إيقاعًا بهيجًا أو رقصًا،

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

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

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

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

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

فى كلام «جونت» يعطينا تعبيره وكزة ، فى كلام «بولنجبروك» يعطينا التفكير وكزة فى الضلوع، ولكن لتحصل اليقظة التامة، فإن شيئًا أكثر من هذا اللكز يكون ضروريًا - شىء مثل البناء، ومن داخل هذا التعبير الغامض فى 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 الأثاث
ستجدين صورتك
التى فى عقلى ليس غير.

٢

هنا قد رسمت فى شكل
قاتلة وحشية
تجربين فى قلوبنا
دكانك الخصيب
للفنون الوحشية
وسائل أكثر مضاءً
من كل ما يوجد
فى خزينة مزخرفة
لأحد الطغاة
وأكثرها تعذيبًا هى
عينان سوداوان
وشفتان حمراوان
وشعر معقوص

٣

ولكن فى الجانب الآخر قد رُسِمْتِ
كإلهة الفجر «أورورا»
حين تكون مضطجعة فى الشروق
فى هجوع
وتتمطى ناشرة أفخاذها اللبنية

obeikandl.com

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

٤

وهنا تبدين كساحرة
تزعجين روح محبوبك القلقة
وفى ضوء محجوب تهذين
فوق أحشائه فى الكهف
متكهنة هناك، باهتمام مروع
كم ستظلين وسيمة
وعندما تخبرين ترمين بالأحشاء
لتكون فريسة للنسور النهمة

٥

ولكن فى مقابل ذلك، تسترخين طافية
مثل «ڤينوس» فى 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.

obeikandl.com

٦

هذه الصور وآلاف أكثر
يختزنها مرسمى
فى كافة الأشكال التى تستطيعين اختراعها
إما لسرورى، وإما لعذابى
فأنت وحدك
لتحتلين عقلى،
قد انتميْتِ إلى مستعمرة عديدة الأشخاص
ومجموعة من الصور
أروع بكثير
مما فى قصر «هوايت هول»
وقصر «مانتوا».

٧

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

واستراتيجية هذه القصيدة أن يثير تساؤلا حول صلته بـ «كلورا»، حقيقية أو مصطنعة قبل كل شىء بإبرازه كل ما هو مرغوب فى «كلورا» وفى موقفه الخاص منها.

إن نغمة عدم جديته فيما يقول قد أسست فى البداية تمامًا بواسطة التعمد البين لِوَهْمٍ عمل نفسه معرضا لصور وجه كلورا، إن شخصًا لن يشاهد نفسه، لا ولن يخترع عملها وتنظيمها كما يشاء، ولن يغرى الناس على معاينتها وقول ما إذا كانوا راضين، فكل ما يتبع هذه الافتتاحية ينبغى 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 مطلقًا أن ننسى أنها صور لا أكثر، وكلها تختلف.

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

هذه الصور، وآلاف أكثر
يختزنها مرسمى
فى كافة الأشكال التى تستطيعين
اختراعها
إما لسرورى
وإما لعذابى

وهذه الأسطر قد اتبعت بتشبيه بالغ فى وهميته إلى درجة أنه تناقض فى التعبير:

فأنت وحدك
لتحتلين عقلى
قد انتميت إلى مستعمرة عديدة الأشخاص

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

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

إن الجانب الغامض حقًّا هو من المسئول عن الأوضاع الجسمية التى اتخذت فى الصور - «كلورا» أو الشاعر الذى يعجب بهذه الأوضاع؟

كل ذلك هو لغة بالغة اللطف، وسوف تستمر فقط مادام كلاهما يرغب فى اللعب.

وبعد أن أقام «مارڤل» كل هذا بالألفاظ، وبعرض عدم واقعية التشبيه الوهمى، وضع برشاقة ماهو تغيير تام فى اتجاه القصيدة. فهذا لا يزال معرضًا، 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
فإنى أحب تلك التى بمدخل المعرض،
أكثر من غيرها.

فالصورة التى يختارها كأحسن صورة هى التى فى المدخل، فى مستهل الحب. وهنا، فإن ماهو مألوف فى الألفاظ وما هو بسيط فى الصورة يوحى بوجود شىء غير بارع فى هذه الصورة، إنه تأثيرها على الشاعر، إنه لم يعد الخبير بالمواقف اللاواقعية غير المتحيز بالمرة: لقد اختار فهو متأثر، وما يؤثر فيه هو شىء غير متكلف تمامًا، شىء مرئى محض، ومع ذلك فهو شىء مرئى فى معرض:

هل هو طبيعى تمامًا؟
هل هو غير متكلف بالمرة؟
ألم تكن «كلورا» حتى فى البداية تتكلف أن تكون صورة الجمال البسيط، مزينة نفسها بالزهور البريئة الساذجة؟

لاشك أنه فى النهاية لا يهتم إذا كان هذا تكلف أيضًا أم لا. لقد أحبها الشاعر عندما تظاهرت بالبساطة، وكانت مجرد موجودة هنا ك 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 فى النهاية أنها تختلف تمامًا عما كانت تبشر به.

إن النغمة فى كل ذلك - الانفصال أو عدم التحيز الساخر الرقيق، الراغب فى الانخداع فى نفس الوقت - يتوقف قبل كل شىء فى إنجازه على ما أبرز من اصطناع فى التشبيه الوهمى، وعلى الصور الموصوفة فيه. ولكنه يتوقف أيضًا على العنصر البنائى الذى يقوم بمعنى من المعانى خارج الاختراع المعروض، والاصطناع المؤكد عليه فى الألفاظ. هذا العنصر البنائى عنصر علائقى، إن القيام بجولة حول المعرض يعود إلى الصورة التى بالمدخل، والصورة الأخيرة فى القصيدة هى الأولى فى المعرض - ومعنى هذا أن المقطع الشعرى الأخير فى القصيدة يعدل من كل تلك المقاطع التى مضت قبله بتقديم علاقة الرجوع إلى الأول. ولو أزلنا المقطع الأخير من القصيدة لكان فى هذا إزالة للأساس الذى 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، هى واضحة من ناحية وغامضة ملتبسه تمامًا من ناحية أخرى. والعلاقة نفسها يمكن تقريرها، وعبارة «رجوع إلى الأول» تقوم بذلك. ولكن ماتعنيه لأى شخص يعتمد على الأعضاء التى تربط بينها، وهى هنا تصل بين أعضاء لا تحديد لها إلا فى مواجهة أحدها بالآخر. الصور الخمس الأول أكثر تصنعًا من السادسة، على أن السادسة هى أيضًا داخل معرض، بل معرض ملفق.

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

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

أما فى قصيدة «مارفل» فالشاعر يظل داخل المعرض - ولكن فى نفس الوقت خارج

إطار كل صورة لكونه حرًّا فى أن يتمشى هنا وهناك فى المعرض ويختار. وفى حين أن الالتباس الحاسم عصيب - لخطّة الإغناء - فى كلام ريتشارد مكتف فى مستوى التلاعب بالألفاظ بحيث تقبل أكثر من تفسير واحد (مثل: أرى أننى مخلوع على يد بولنجبروك) فإن القصيدة «مارفل» لحظة إغناء فى التباس «الرجوع إلى الأول» الذى تشير به القصيدة نحو خاتمة حيث لا شىء قد قرر، وإذا نظرنا ما نوقش من أمثلة فى هذا الفصل، أمكننا أن نرى أن انفساح المعنى فى القصائد يعتمد على إقامة التوترات بين المعانى المختلفة - التنميط المختلف للتجربة - سبكها فى لغة عبر قوة البناء فى القصيدة.

والقول بوجود توتر بين المعانى فى قصيدة ما إنما هو طريقة أخرى للقول بأن بناءها يدفعنا إلى أن نرى أن مكونات القصيدة - أو عناصرها الأساسية - يمكن أن يكون الواحد فيها متصلا بالآخر بأكثر من طريقة، ويدفعنا إلى أن نرى شيئًا مثيرًا وهامًّا فى أن هذه الطرق مفتوحة أمامنا فى وقت واحد. ومفهوم «التوتر» شيكون موضع بحث أوسع فيما يأتى من فصول، حيث سنرى أنه يوجد على كل مستوى من النظام الشعرى ملامح للغة التى يمكن بناؤها بأكثر من طريقة واحدة فى كل مرة على حدة، بحيث يقام توتر بين التركيبات المختلفة، فالاستعارة ليست هى 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 التى يراها العقل ليست شيئًا فى رسوخ أحجار المبنى. فالعلاقات ليست مثل الأحجار، بقدر ما تشبه شعر «مينادا» السابح فى الريح، وفى أى قصيدة كثير من الرياح تهب دفعة واحدة. وإنه لمما يهم هذا الفصل أن يفتح هذه المنطقة الواسعة الصعبة من اهتمامنا، بمعالجة الاستعارة كمثال على أن أى خاصية أو أداة أو ترتيب فى اللغة ليست هى ذاتها شيئًا واحدًا، والاستعارة تمكننا ببساطة من توضيح هذا، لأن مجال آثارها العجيبة عظيم جدًّا، فالاستعارة ليست مينادا وحيدة بقدر ما هى ساحرات «ماكبث» الثلاث، وقد تجمعن فى واحدة.

الساحرة الأولى: إننى سأفعل، وإننى سأفعل، وإننى سأفعل
الساحرة الثانية: إننى سأعطيك ريحًا
الساحرة الأولى: إنك لحنون
الساحرة الثالثة: وأنا سأعطيك ريحًا أخرى
الساحرة الأولى: أنا نفسى أملك كل الأخر

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

.....

ومع أن مركبه لن يضيع
فستضربه عاصفة

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

لأن فى الاستعارة التجريد يستطيع أن يعطى صنفًا واحدًا من الريح، ويعطى التحديد بتفاصيل محسوسة صنفًا آخر، وإذا كانت استعارة واحدة مركبة بوجود استعارة أخرى يمكنها معًا أن يجمعا 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 شىء أن يكون هذا الفصل قد وضعها فى المقدمة، وهى أنه فى الأبنية الشعرية، أحد العناصر الذى هو نفسه معقد، عندما يزاوج بعنصر آخر فإنه يبرز الامكانيات الكامنة فى كلا العنصرين معًا، فهذه العناصر، وهى شائعة بكفاية فى اللغة العادية، ولكنها موجودة هنا ك نسبيًا فى شكل خامد، تنتج عندما تستخدمان لتطوير وموازنة واحدة منهما 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 ينبنى 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، تقريبًا مثل أشعة إكس.

obeikandl.com

المحتوى

صفحة

مقدمة ..... ٣ -٢٤

نحو تصوّر عام - تأليف: ميدلتون موري ..... ٢٥ -٣٠

محاولة اقتراب من الشعر - تأليف: مرجري بولتون ..... ٣١ -٤١

طبيعة الصورة الشعرية - تأليف: س. داي. لويس ..... ٤٢ -٧٠

التصوير وألوان المجاز - تأليف: س. هـ. بورتون ..... ٧١ -٩٣

البلاغة والمسرحية الشعرية - تأليف: ت. س. إليوت ..... ٩٤ -١٠٥

الاستعارة وطرق التصوير الفني - تأليف: هربرت ريد ١٠٦-١١٨

الاستعارة والبناء الشعري - تأليف: وينفريد نوفتني ١١٩-١٥١

obeikandl.com

obeikandl.com

مؤلفـــات
الدكتور محمد حسن عبد الله

أولا: البحوث والدراسات

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

١٦ - قراءة إسلامية فى قصص محمد عبد الحليم عبد الله: المكتبة الثقافية. القاهرة ١٩٨٤

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

ثانيًا: الكتابات الفنية

١٨ - أنفاس الصباح: رواية عن الكفاح الوطنى ومقاومة الحملة الفرنسية على الوطن العربى. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٦٤

١٩ - الشعلة وصحراء الجليد: 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 (كوميدية بالعامية) قيد الطبع.

٢٢ - حادثة خط الاستواء: مأساة شعرية - نالت جائزة المجلس الوطنى للثقافة بالكويت سنة ١٩٨١ - إتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٨٤.

٢٣ - وقف عزلتو. كوميديا اجتماعية. ١٩٨٤.

رقم الإيداع		١٩٨٥ / ٣٥٦٢
الترقيم الدولى	٩٧٧-٠٢-١٣٤٢-X	ISBN

١١ / ٨٤ / ١

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

obeikandl.com