القواعد

إن القواعد الخاصة بي ليست محرمات، بل هي إرشادات؛ فهي لا تهدف إلى تقييد خيالك، بل تساعده على التحليق أبعد، لتتمكن من اكتشاف نفسك وأنت تكتشف الكتاب الذي تقرؤه. فعندما تأخذ خطوة إلى داخل الوميض الذي تضفيه الكلمات، سترى نفسك أيضًا بطرق جديدة.

حاولت، في هذه القواعد، أن أحقق توازنًا بين التشجيع الحاذق لقراءة بعض مؤلِّفِيَّ المفضلين، والنصيحة المتضمنة تفاصيل عملية حول كيفية قراءة أعمالهم، فأنا أرفع رايات زاهية الألوان للكتب التي أحبها، لكنني أؤكد أيضًا المنهجَ. وأستمدُّ أسلوبي من المبادئ العامة للقراءة المتأنية؛ لكن تلك القواعد خاصة بي، وهي معظمها مختصرة، لكن اثنتين منها؛ الثالثة (تعرَّف الصوت)، والسادسة (تعرَّف اللافتات)، مقسمة إلى عناوين فرعية، وتعطي أمثلة إضافية عن تمارين القراءة التي أنصح بها.

وبينما أعرض القواعد الخاصة بي، أناقش في كتب عدد كبير من المؤلفين الذين يمثلون طيفًا واسعًا من الأساليب والمقاربات. إن معظم الكتَّاب الذين أتحدث عنهم روائيون أو شعراء أو كتاب مقالات أو مؤلفو مسرحيات، لكنني شملت أيضًا بعض المؤرخين وعلماء الاجتماع، وجميعهم يستحقون اهتمامك الممعن.

obeikan.com

القاعدة الأولى: كن صبورًا

إن غرس الصبر هو أهم تلك القواعد، وهو الذي تنبع منه كل القواعد الأخرى. عليك أن تجعل من كافكا مرشدك.

ففي كتابه Zürau Reflections، يكتب كافكا:

هناك خطيئتان بشريتان جوهريتان تُشتَقُّ منهما جميع الخطايا الأخرى؛ وهما: نفاد الصبر والإهمال؛ فنفادُ الصبر طردَ الناس من الفردوس، ويمنعهم الإهمال من العودة إليها. ولربما كان ثمة خطيئة جوهرية واحدة؛ ألا وهي نفاد الصبر. أي إن نفاد الصبر هو الذي تسبب في طرد الناس، وهو الذي يمنعهم من العودة إلى الفردوس.

إن مقطع كافكا ذاك يجعل موضوعه دراميًّا ببصيرة نافذة، فنراه يؤكد بعجالة أن هناك سيئتان جوهريتان، ثم يتراجع عن كلامه، وبتعبير آخر: لديه الصبر لتصحيح نفسه. حتى إنه يلمح، بأسلوب مزعج، إلى أنه مع كمٍّ كافٍ من الصبر ربما نكون قد وجدنا طريقنا إلى جنة عدن ثانية. ما من شك أن ذلك أمل ضائع مثل كثير من الآمال الضائعة لديه؛ فعندما يتعلق أبطاله بالصبر، كما يفعلون غالبًا، يعلم المرء عندها أنهم لا يمارسون فن الخلاص، بل صنفًا راقيًا من الإحباط.

وعلى غير شاكلة شخصيات كافكا المنكوبة، فبإمكاننا نحن القراء إنقاذ أنفسنا بالتدرب على الصبر. ويتطلب ما أعنيه بهذا الكلام بعض التفسير.

يعني الصبر الكثير من الأشياء، إذ علينا أن نصبر وألا نغرق في صعوبات كتاب ما. وعلينا أيضًا أن نصبر على ترك أنفسنا نقع في حيرة؛ أي أن نكتشف بالتجربة والخطأ كيفية طرح الأسئلة الصحيحة عن كتاب ما. علينا كذلك أن نصبر في تخصيص الوقت والجهد اللازمين للقراءة بصورة جيدة.

يبدأ كل مشروع ذي شأن بالارتباك، وليست القراء استثناءً؛ إذ لكل قارئ بداية متواضعة؛ تتمثل في التصارع مع الحروف في الطفولة، لكن يصبح صراع الطفل ذاك إحرازًا بهيجًا؛ بالقدرة على تعرُّف الكلمات المكتوبة واللعب بها من أجل احتمالات المعاني.

وعلى طول الطريق يتعلم الطفل درسًا مهمًّا؛ وهو أن يرفض بقاءه عالقًا في مواقع صعبة في كتاب ما. وإن معرفةَ ما علينا أن ننزعج من أجله، وما علينا أن ننساه، هو درس نستمر في تلقينه لأنفسنا بصفتنا قراء ناضجين أيضًا؛ إذ علينا أن نكتسب النوع الصحيح من الصبر.

وتعني القراءة بصبر أيضًا أن ينمِّي المرء في نفسه رغبة ممزوجة بالسعادة، والهوس بعض الشيء في معرفة التفاصيل؛ ((ففي القراءة، على المرء أن يلاحظ ويلاطف التفاصيل)، وفق ما يشير فلاديمير نابوكوف). وتزيد قوة قراءتنا زيادة هائلة إذا ما رسخنا إحساسنا بشخصيات الكتاب وجدالاته في لحظات صغيرة ذات معنى؛ إذ إن تلك اللحظات هي جزر في تيار النثر والشعر المستمر، فهي ترسخ إدراكنا للأشياء.

علينا ألا نسرع للوصول إلى المعنى، وألا نطالب بأن يوصل المؤلف إلينا قصده بطريقة سهلة وسائغة، فإذا شعرنا بالإحباط من جراء أسلوب مؤلف مراوغ، يرفض أن يسلمنا رسالة واضحة بسهولة، فعلينا عندئذ أن نتذكر أن الصراع مع معاني الكتاب هو كل المغزى من القراءة، هذا إذا كانت القراءة ذات شأن.

يجب أن يكون صراعك الصبور مع الكتاب ممتعًا، لا مضجرًا، والقراءة بالقوة سيئة، تمامًا كما هو الإطعام بالقوة؛ فإذا كنت تحشو ذهنك بكتاب فقط لأنك تعتقد أنه سيجديك نفعًا، فجِدْ لنفسك شيئًا تحبه أكثر بدلًا عنه. وهناك فارق بين تعلم ملازمة كتاب، وإن لم تحبه على الفور، وهذا درس قيم جدًّا يقود إلى بعض أفضل التجارب في القراءة، وبين إجبار نفسك على قراءة شيء تجده منفرًا تمامًا حتى بعد محاولات متكررة (لكن تأكد من أنك تعرف سبب سماجة ذلك الكتاب وكيفيتها، ولا تسمح لكرهك له بالسيطرة عليك؛ اجعل منه شيئًا مفيدًا).

نحن بحاجة إلى الصبر لتطوير مهاراتنا في القراءة، التي هي، بمعنى أشمل، قوانا الإدراكية والخيالية. ويتمثل جزءٌ من صبرنا في العمل بثبات على التقنيات التي نحتاج إليها للقراءة بصورة جيدة. علينا تمرين عضلات عقولنا لنحصد فوائد الكتاب، تمامًا كما نحن

بحاجة إلى البقاء بصحة جيدة لنتمكن من الاستمتاع بممارسة نوع من الرياضة. واصلِ العملَ على استجاباتك للقراءة، وستفاجأ بالكم الهائل الذي ستجنيه من الكتب.

وفي مرات عديدة، وجدت أن مواجهة متعثرة أولى أو ثانية أو حتى ثالثة مع المؤلف أدت فيما بعد إلى حب عميق وباق. وبصبر، نعود إلى الكتاب الذي وضعناه جانبًا؛ لأن بغضنا المبدئي لكتاب ما أحيانًا ما هو إلا البداية المتعثرة لصداقة جميلة. وفي بعض الأحيان نحن بحاجة إلى معلم أو إلى خبرة عاشق لمؤلف ما، ليرشدنا إلى الطريق، وفي أحيان أخرى نغوص فحسب، ونغرق في حب ما لا نفهمه فهمًا كاملًا. وما زلت أذكر أنني قرأت رواية Ulysses لمؤلف الملاحم جويس عندما كنت في الثانوية بدافع نابع من ذاتي. لقد كنت وحدي مع هذا العالم الموسوعي الضخم الجميل لتلك الرواية؛ إذ لم يكن أبواي اللذان لم يذهبا إلى الجامعة قطُّ قارئين، مع أنهما كانا يحملان في نفسيهما احترامًا عميقًا للتعلُّم، ومن المؤكد أنهما لم يكونا ليعلما من كان جويس، أو بودلير، أو نابوكوف، أو أيًّا من الكتَّاب الآخرين الذين كنت أتشربهم باجتهاد. لست متأكدًا مما كنت أعتقد نفسي فاعلًا بقراءة Ulysses، ولا كم (فهمت) من الكتاب، لكنني متأكد من أنني قد أولعت بكل صفحة منه، حتى تلك التي حيرتني. لقد استسلمت لسحر جويس من دون حتى أن أعرف ذلك، كنت أستنهض في نفسي صبرًا على عالمه الجريء من الكلمات. (وساعدني أيضًا أنني وجدت في المكتبة العامة كتاب أنثوني بيرغس المفعم بالحياة ReJoyce، وهو كتاب إرشادي ممتاز عن المؤلف جويس للقارئ العادي).

لا تسرع أبدًا بقراءة كتاب فقط لتشعر بإحساس الإنجاز في النهاية؛ أي لتتمكن من القول: «لقد انتهيت» فحسب، فالقراء الصبورون والمتأنون لا يعملون بتلك الطريقة؛ إنهم يفكرون بالتفافات المقطع وتحولاته، ويعتصرون ما يمكنهم من معنى منها، حتى إن كان عليهم الانتظار حتى القراءة الثانية ليفعلوا ذلك. وبينما أعرض هذه القواعد، سأقدم عددًا من الأمثلة لأريك الكمَّ الذي يمكن التقاطه من بضعة أسطر فقط من كتاب ما. فكلما فهمت استخدام المؤلف الغامض للغة، والطريقة التي يبث بها الحياة في شخصياته أكثر، كانت الفائدة التي ستجنيها من قراءتك أكبر. فعوضًا عن القراءة من أجل الحبكة فقط، ستكون

ممعنًا في التفكير في ظلال المعنى التي تجعل من تجربة أي مؤلف جيد قَيِّمةً. فكلما كان ما تستطيع رؤيته على الصفحة أكثر، أمضيت وقتًا أفضل.

هناك بضعة أسئلة مفتاحية عليك أن تسألها نفسَك خلال قراءتك الأولى لمقطع ما، وهي: من المتكلم؟ وكيف يكشف كل متكلم عن ذاته/ذاتها؟ وأخيرًا كيف يعمل النص؛ ما الصور وتحولات العبارات الأكثر لفتًا للنظر؟ ولماذا؟ فكر في الطريقة التي تعرض الشخصيات بها نفسها، والطريقة التي يعطون بها دليلًا عن كينونتهم. ما الذي يمكننا أن نعرفه عنهم من خلال كلماتهم؟ حافظ على فاعليتك في القراءة، واحتفظ بملف ذهني عن الموضوعات التي يمكنك العودة إليها وأنت تسبر أغوار الكتاب أكثر.

لا أرغب في التلميح إلى أنه عليك أن تصبح متضلعًا في القراءة المتأنية على الفور لتحصل على فائدة أكبر من الكتب، لكني أريد أن أوضح لك المدى الذي يمكنك وصوله، والكنوز التي يمكنك العثور عليها حالما تبدأ بالقراءة بعمق. سِرّ خطوة تلو الأخرى، ولا تحاول الإمساك بكل شيء دفعة واحدة. فلتقترب من نص غني ومعقد بثقة، عليك أن تتقدم بصبر، وهذه هي نصيحتي الأولى التي سأعود إليها مرارًا وأنا أشرح بقية قواعدي للقراءة.

لن تلاحظ كل جوانب الكتاب من القراءة الأولى، فجزء من أن تكون صبورًا هو أن تكون مستعدًّا لتفويت شيء ما في المرة الأولى، وأن تحتفظ ببعض المسرات للرحلة الثانية، والأكثر تفصيلًا من خلال النص. فأي كتاب صعب يحتاج إلى إعادة القراءة. وتتأكدُ هذه النصيحة عندما نتحدث عن الشعر أو الفلسفة. إن قدرة الصبر على إعادتك إلى الكتاب ستسمح لك بالعثور على ما تبحث عنه فيه، وبذلك تجعل من القراءة أمرًا يستحق العناء.

استمع إلى هنري ديفيد ثوريو Henry David Thoreau في كتابه (والدن أو الحياة في الغابات Life in the Wood) الذي يتحدث فيه عن تجربة القارئ في البحث عن المعنى الذي يريده المؤلف برحابة صدر وصبر:

ربما تكون هناك بعض الكلمات الموجهة إلى حالتنا بالضبط، التي إذا تمكَّنَّا من فهمها وسماعها حقًّا، فستكون ناجعة أكثر من ساعات الصباح أو الربيع بالنسبة إلى حياتنا،

ومن المحتمل أن تضفي جانبًا جديدًا على الأشياء من أجلنا. فكم من رجل بدأ عصرًا جديدًا في حياته بفعل قراءة كتاب. إن الكتاب موجود بالمصادفة من أجلنا، الأمر الذي سيفسر معجزاتنا ويكشف عن أخرى جديدة.

بالإمكان الشعور باهتمام ثوريو وهو ينتظر اكتشاف المعجزة التي تعطينا إياها القراءة، وهي معجزة تبدو أكثر تقلقلًا وهي تتقدم نحو الأمام؛ لاحظ الطريقة التي يعود بها بضع خطوات من كلمة (ربما) إلى (من المحتمل)، إلى (بالمصادفة) في النهاية. إن لديه صبرًا (Walden هو كتاب يدعو للصبر بدرجة عالية)، لكنّ لديه شغف أيضًا. ونقدِّر قيمة تفاصيل أعمال ثوريو النثرية المثيرة والدقيقة، عندما يخبرنا أنه باستطاعة المعنى أن يُطلَّ علينا كما الصباح ويوقظنا كما الربيع.

إذًا، فالنصيحة الجوهرية الأولى التي تمهد الطريق لكل القواعد الأخرى التي سأعطيك إياها، هي الصبر. ويعني الصبر أن تكون منفتحًا على الوجود الجديد الحاضر أمامك، أي الكتاب الذي اخترت أن تقرأه. قد نرى أننا نخالف وجهة نظر كتاب في النهاية، لكننا بحاجة أولًا إلى الدخول في عالمه، وتعلُّم ما يعنيه العيش في الكون المميز الذي صنعه لنا المؤلف. وبالخضوع لرؤية المؤلف من خلال مئات الصفحات الخاصة به، والانخراط في مناظرة مطلعة مع تلك الرؤية، نصبح أناسًا أكثر قدرة، وأكثر فطنة، وأكثر إمتاعًا. فنحن نكسب مهارات فكرية بتعلم الحديث مع الكتب بصورة منتجة. إن عالم الكتب مليء بالأصوات المختلفة جذريًّا، التي يطلب كلٌّ منها إلينا أن نسمع ونجيب، فيتسع إحساسنا بالحياة بصورة كبيرة عندما نبدأ بالانتباه لهم.

كتب جون راسكن John Ruskin الذي غالبًا ما أعود إلى أفكاره عن القراءة في هذا الكتاب: «هناك مجتمع منفتحٌ علينا، على نحو متواصل، من الناس المستعدين للحديث معنا ما دمنا نحب ذلك، أيًّا كانت منزلتنا ومنصبنا، فهم يتحدثون إلينا بأفضل ما يمكن اختياره من كلمات، وبأقرب الأشياء إلى قلوبنا»، وبإمكاننا «جعلهم ينتظروننا طوال اليوم»، ويكونون

جاهزين عندما نقرر فتح الكتب التي يتحدثون من خلالها إلينا. وعندما يبدؤون بالحديث، يجب علينا الإنصات إليهم- بصبر.

إن معرفة كيفية القراءة هي تمامًا كمعرفة كيفية الحديث إلى الناس، كما يرى راسكين. فأنت محادث جيد عندما تتمكن- وأنت تتحدث- من اكتشاف القليل عن نفسك وعن الشخص التي تتحدث إليه؛ إنك ترغب في معرفة شيء عن ذلك الشخص، وفي الوقت نفسه ترغب في إعطائه/ها لمحة عنك. وبصورة مماثلة، فإن القراءة عملية ثنائية الاتجاه، فهي علاقة بينك أنت والكتاب؛ عليك أن تكشف بعضًا من نفسك لتحصل على استجابة مثيرة للاهتمام، وعيك أن تعطي شيئًا للكتب لتتلقى منها المكافآت.

وأحيانًا ينخرط آخرون في الحديث بين القارئ والمؤلف؛ فقد يكون معلمًا أو صديقًا أو أعضاء آخرين من مجموعة تقرأ الكتب، وسواء كنت بمفردك أو مع آخرين، يجب أن يكون هدفك جعل حديثك مع مؤلف الكتاب حميميًّا ومليئًا بالتحدي قدر الإمكان. عليك أن تكون واعيًا لاستفزازات الكتاب، وعليك تعلُّم تقبُّلِها، بدل أن تدير ظهرك لها. بإمكانك أن تتعارك مع كتابك، لكن لا تجعل منه عدوًّا لك. وحتى إن وجدت أنك لا توافق المؤلف آراءه، أو شعرت بالغرابة بسبب أسلوب الكتاب، فاستسلم للتجربة.

يكتب الروائي روبرت لويس ستيفنسون Robert Louis Stevenson المعروف بعمله المذهل الدكتور جيكل والمستر هايد Dr. Jekyll and Mr. Hyde، وهو يعطي قيمة لكتبٍ سيئة السمعة:

> **إن الرجال هم الذين يحملون حقيقة أخرى، أو ـ كما يبدو لنا ـ ربما كذبة خطيرة، وهم الذين بإمكانهم توسيع حقل معرفتنا المقيد، ويوقظون ضمائرنا النائمة. وإن ما يبدو جديدًا، أو ما يبدو خطأً فادحًا، أو خطيرًا للغاية هو اختبار القارئ؛ فلو حاول أن يرى ماذا يعني، وما الحقيقة التي تبرره، فهذا يعني أن لديه موهبة، فدعه يقرأ. وإذا ما تأذى أو أُهين، أو استغرب من حماقة المؤلف، فمن الأفضل له أن يتجه إلى الصحف اليومية، إذ لا أمل بأن يكون قارئًا.**

وذات مرة، بينما كنت أدرِّس نيتشه لطلاب السنة الأولى، أخبرتني طالبة بأنها إن استمرت بقراءة كتاب نيتشه (عن جينيالوجيا الأخلاق Toward the Genealogy of Morals) فسيكون عليها التشكيك بكل ما آمنت به. لقد قالت ذلك بهلع لكن بإثارة أيضًا. وحتى إن لم تَعُدّ طالبًا في الكلية، عليك أن تحصد الشعور بالحياة نفسه عندما تقرأ كتبًا مثل كتب نيتشه، التي تستدعيك لتعيد التفكير في حياتك وفي العالم الذي تعيش فيه بأكمله.

من أجل أن تستمتع بحديث ما حقًّا، عليك أن تكون صبورًا؛ أي مستعدًّا للاستماع، وإدراك أن لدى شريكك في الحديث شيئًا ما لتتعلمه منه (حتى إن كان، كما فعل نيتشه، يقول شيئًا قد يقلب عالمك رأسًا على عقب). عندما تسمح لإحساسك بالمؤلِّف بالنمو، بصبر وأناة، سيغريك ذلك المؤلف بالعودة إليه مرارًا. فهناك أناس معينون تفضل الحديث معهم كأصدقائك المقربين. وبالطريقة نفسها، كلما وَقَفْتَ نفسك للقراءة أكثر، كنت أكثر ميلًا للعودة إلى الكتب نفسها، وتصبح تلك الكتب كأصدقائك المقربين. فهي لا تجعلك تشعر بأفضل حال فحسب، كما يفعل الأصدقاء الحقيقيون، بل هي مستعدة لمجادلتك وجعلك تعيد النظر في كينونتك.

ومع ذلك، هناك فرق بين الكتاب والصديق. فمنذ سنوات عديدة كنت قد درَّست مادة بالاشتراك مع زميل أكبر سنًّا، تعلمت منه كمًّا هائلًا من المعلومات عن التدريس، والقراءة. كنا على وشك البدء بدراسة جمهورية أفلاطون، السميكة بصفحاتها الست مئة. بدأ زميلي محاضرته بعبارة: «إن أفلاطون أذكى منكم». لسنا مقتنعين بالضرورة أن أصدقاءنا أذكى منا بكثير، فلو اقتنعنا بذلك لمنعنا خوفنا من الحديث معهم. أما الكتب، فإن كانت ذات قيمة حقيقية، فهي أذكى، ويجب أن نكون راغبين في التعلم من مؤلفيها، الذين يعلمون أكثر مما نعلم بكثير. علينا أن نحاول بصبر فهْم جدال المؤلف قبل أن ندلي برأينا الخاص، وقبل البدء بالرد على الحديث. وفي بعض الحالات، كما هي حال أفلاطون، قد يبدو الإمساك بقصد المؤلف الحقيقي أقرب إلى المستحيل. وما زال الباحثون يتجادلون هل كان أفلاطون، الفيلسوف الدنيوي، متسلطًا أم مفكرًا حرًّا، مثاليًّا أم عمليًّا. وإن الغموض

فـي عمـل أفلاطون، والصعوبة في إقرار مـا يعنيه، هما جزء من ثراء ذلك العمل. فكلما كان الكتاب متعدد الجوانب أكثر، كان أكثر جذبًا للقارئ. وإذا كان من الصعب أن تقرر ما يعنيه المؤلف حقًّا، فيشـير ذلك إلى أن الكتاب يقدم لك فرصة لتدخل في حديث معه، وهكذا تتم دعوتك للاستجابة، وللسرور مع المؤلف بطريقة جذلة. لكن عليك أن تنصت أولًا.

تسـتحوذ الكتب على القارئ الذي يحتضنها؛ فهي تتوجه بالحديث إلى الشـخص الذي «يضمنـي بيـن يديـه الآن» (ويصف ويتمـان القارئ الذي، بالاشـتراك معه، يتسـاءل عن لغز جديـد، وهـو قصيدته). تحاول الكتب أن تخبرك بشـيء ما، وكلمـا كان الكتاب أفضل، كانت رسـالته ملحـة أكثـر، وتتطلب منك الاسـتماع بصبر أكثر. إن هدفي الأولـي هو تعليمك كيفية الاسـتماع إلـى الكتـب. وبعـد أن تتعلم الاسـتماع، قـد ترغب بالرد علـى الجدال، ورفع سـوية الحـوار بينـك وبيـن الكتاب إلى مسـتوى جديـد وأكثر تعقيـدًا، لكن عليـك أولًا الحصول على الأدوات التـي تحتـاج إليها لتتمكن من البدء بالقراءة جيـدًا، لتقوي ختامك للحديث. وبذلك يكون الاستماع بصبر الخطوة الأولى.

القاعدة الثانية: سل الأسئلة الصحيحة

عندما تقرأ كتابًا ما، فاجعل من نفسك محققًا يبحث عن أدلة؛ فأي محقق جيد يحتاج إلى معرفة ما له صلة، وما لا علاقة له بالأمر، أي الخيوط عليه أن يتبعها، وأيها لا يقوده إلى أي مكان. والمحققون ماهرون في اكتشاف أي الأسئلة ستسير بالتحقيق نحو الأمام وأيها لن يأتي بنفع.

إن طـرح الأسـئلة هو الطريقة التي تتجـه فيها من الاضطراب إلـى الاندماج. وبصفتي معلمًا منذ مدة طويلة، كان لدي الشـعور أحيانًا- وليس غالبًا، لكنه حدث- أن مجموعة من الطلاب لم يتمكنوا من اكتشـاف السـؤال الجيد لطرحة عن نص ما، وتلك هي اللحظة التي يحتـاج فيهـا الطلاب إرشـادًا منـي؛ وعندها علـي أن أعطيهم مثـالًا عن نوعية الأسـئلة التي تساعدهم في محاولتهم الإمساك بفحوى الكتاب.

تربط الأسئلة المفيدة عناصر الكتاب بعضها ببعض: فما علاقة البداية بالنهاية؟ وكيف تتوازن الشخصيات أو تجادل إحداها الأخرى؟ وماذا يلخص مقطع مدهش بصورة خاصة عن الكتاب ككل؟

فلنبدأ بالبداية، أي بعنوان الكتاب (أو القصة أو المقالة أو القصيدة) الذي تقرؤه؛ فإذا ما سألت السؤال الصحيح عن العنوان، فبإمكانه إخبارك شيئًا أساسيًّا عن بقية النص. والسؤال الملائم لتسأله هو: كيف يعلق العنوان على العمل الذي يقدمه؟

لقد سمَّت فلانيري أوكونور Flannery O'Connor إحدى أشرس قصصها القصيرة A Good Man Is Hard to Find (من الصعب العثور على رجل طيب)، إن قصة أوكونور هي سجل أحداث عنيف ومثير لقاتل متسلسل يدعى Misfit، يرهب عائلة من الجنوب، تسيطر عليها إلحاحات الجدة المزعجة للغاية خلال عطلتهم. إن أول ما يمكن ملاحظته عن العنوان هو نشوزه؛ إذ لا يتناسب مع القصة، تمامًا كما لا يتناسب Misfit مع المجتمع اللطيف ذي الطباع المتساهلة الذي يعيش فيه. فعبارة: (من الصعب العثور على رجل طيب) لا معنى لها؛ وهي نوع المشاهدات المملة المبتذلة التي تدمن عليها الجدة في القصة. لكن عنوان أوكونور هو كذئب في زي حملٍ، إذ يبدو لطيفًا، لكنه يحمل لكمة خفية. إن شخصية Misfit مهووسة دينيًّا ومنحرفة. إنه رجل سيئ وليس جيدًا؛ فهو يقتل الناس بدل إنقاذهم، لكن إستراتيجياته شديدة الجدية ومتطرفة.

إن لبعض العناوين الشهيرة علاقة مبدئية ومركزية مع كتبها: وتقع روايات كبرياء وتحامل Pride and Prejudice، وَحس وإحساس Sense and Sensibility، وَإقناع Persuasion لجين أوستن Jane Austen ضمن هذه الفئة. يجعلنا هذا النوع من العناوين نفكر في شخصيات الرواية، ويجذبنا نحو إطلاق الأحكام عليها. فهل تُظهر إليزابيث بينيت تحاملًا في المبارزة وفي الملاطفة مع (المتكبر اللعين) دارسي؟ وهل يتعافى الاثنان من تجاربهما المزاجية ومن كبريائهما وتحاملهما خلال الكتاب؟ هل ثمة نوع من الكبرياء يخلو من

التحامل؟ ستوصلنا جميع هذه الأسئلة إلى نقطة مهمة حالما نكمل رحلتنا متجاوزين العنوان الذي وضعته أوستن إلى عمق صفحات رواية كبرياء وتحامل المثيرة والمتبصرة.

نستطيع أيضًا أن نحقق في عنوان (قرار واستقلال) Resolution and Independence لوردسوورث Wordsworth على نحو مثمر، لأنه يعطينا لمحة عن النص الذي يتبعه. فأن تكون عازمًا (أي راسخًا)، وأن تجد حلًا (لمشكلة)، هما أمران مختلفان تمامًا، ولكن القصيدة توحي بأن هذين المعنيين مترابطان وبقوة. يأمل وردسوورث أن يكون الاستقلال النابع من تصميم وعزيمة أكثر أمانًا من الاستقلال غير الحازم؛ لأن الأخير يكون غريزيًّا اندفاعيًّا يحمل طيش الشباب.

يستدعي وردسوورث في (قرار واستقلال) ثلاث نماذج فاشلة عن الاستقلال؛ هي: بيرنز، الشاعر الفلاح النشيط وخالي البال، والمنشد المراهق المبتهج تشاتيرتون، وكوليريدج صديق وردسوورث المأخوذ بالقوة التنويمية للخيال، الذي لا يتبنى فكرة لذاته. لم يمتلك أيٌّ من هؤلاء الرجال الثلاثة، على الرغم من أنهم كانوا شعراء مُلهَمين، العزيمة الضرورية للبقاء؛ (كان كوليريدج على قيد الحياة عندما كتب وردسوورث قصيدته، لكنه كان محطمًا بسبب إدمانه الأفيون). وعلى نحو مغاير لرجال الخيال الضعفاء هؤلاء، يكون جامع العلقات الذي يلتقيه الشاعر في المستنقع المقفر، في المشهد الرئيسي للقصيدة، رجلًا ذا عزيمة: نموذج ثابت، عنيد، ومُطمئِن، لكنه أبعد ما يكون عن الشاعرية. يحتاج وردسوورث إلى أن يثبت نفسه في جامع العلق المتبلد الإحساس، ولكنه في داخله يرغب في شيء آخر؛ فهو يرغب في اغتنام الشرارة التي سكنت الأرواح المتهورة لكل من بيرنز وتشاتيرتون وكوليريدج. تجذبه الرؤية الشجاعة المتهورة، وهذا يرعبه؛ إذ إن رؤية كهذه قد تجلب الموت المبكر (مثل قدر بيرنز وتشاتيرتون) أو حياةً مدمَّرةً (كوليريدج). وهكذا، فإن وردسوورث يسعى إلى استقلال من نوع يعتمد، للاستلهام، على شخص متواضع وغير شاعري كجامع العلق، لا رفاقه الشعراء، الذين هم أصحاب الإلهام لكنهم ضعفاء. إن طريقة تقسيم وردسوورث لمراحل الجدال بين النماذج المتناقضة لكيفية عيش المرء لحياته تستحق

دراسة مركزة. سوف أعود لقصيدة (قرار واستقلال) - إحدى أسمى وأكثر القصائد أهمية في اللغة الإنكليزية- في القاعدة الخامسة Rule Five (لاحظ البدايات والنهايات Notice Beginnings and Endings).

تُوَفِّرُ بعض العناوين تعليقًا على الحدث، فيعرض عنوان مسرحية الليلة الثانية عشرة أو ما تشاء Twelfth Night, or What You Will لشكسبير (التي سأناقشها بتوسع في فصل قراءة المسرح) المساء الأخير لوليمة عيد الميلاد، وهي تُلَمِّح إلى مرح صاخب يوشك على النهاية. وفي مسرحية شكسبير، يصبح الاستهزاء بمالفوليو، الذي يبدأ بحماس مسلٍّ، لاذع، إلى أن يلوح في الأفق صباحٌ وقور. (العنوان الفرعي الذي وضعه شكسبير، ما تشاء What You Will هو تعبير يعود إلى عصر النهضة يُقصدُ بهِ (هات أسوأ ما عندك!)، أو (تعال وحاول أن تهزمني)، وكلا المعنيين يحفزان تحدِّيًا عظيمًا وإغراءً على الإقدام). وإن عنوان العين بالعين Measure for Measure هو عنوان متعدد المعاني بالقدر نفسه، وهو يُلَمِّح إلى عظة الجبل في إنجيل متّى، الذي يقول فيه المسيح (في نسخة الملك جيمس): «لا تدينوا لئلا تُدانوا، فبالكيل الذي به تكيلون يُكال لكم». تدور مسرحية شكسبير بأكملها حول الانتقام؛ إذ تجد تلك الشخصيات التي تحدِّد العقوبات، نفسها (وعلى رأسها أنجيلو المنافق البغيض الذي لا يحتمل) تُعاقَبُ هي أيضًا، وبدقة وملاءمة كبيرتين من قِبَلِ الكاتب المسرحي الذي يتحكم في مُجريات الأحداث. ومع ذلك تنتهي المسرحية نهاية سعيدة، نهاية يُبَرَّأُ فيها حتى أنجيلو الفاسد. يبدو هنا وكأن شكسبير يحاول أن يحاكي العطاء الذي وعد به المسيح في سفر متى، إذ يعطي شخصياته أكثر بكثير مما تستحق.

عَنوَنَ عالم الاجتماع الرائد إرفنغ غوفمان كتابه بـ الوصمة: ملاحظات حول إدارة الهوية الفاسدة Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity. يُعدُّ العنوان الفرعي الذي وضعه غوفمان قطعة صرفًا من الشعر. يُعيد غوفمان طرح قضية اجتماعية بوساطة كناية عن الطعام (الفساد)، ويعطينا في الوقت نفسه تلميحًا أساسيًّا حول وجهة نظره الخاصة. إن منظور غوفمان هادئ ورحيم في الوقت نفسه. إنه يتبنى موقف الأشخاص الموصومين؛

فباستخدامه لكلمة (إدارة) ينسب لهم الفضل في التحكم في حالاتهم الخاصة حتى ضمن نظرة المجتمع الساخطة، وحكمه غير العادل. يُطَوِّع غوفمان عنوانه ببراعة، شأنه شأن أوكونور وأوستن وشكسبير، فهو يستخدمه أداةً للمعنى وطريقًا مهمًّا نحو الكتاب الذي يُعلِن عنه العنوان. عندما تقرأ، كن متنبهًا على العناوين التي تصرح عن أهميتها بجرأة كهذا العنوان.

فلنتجاوز الآن العناوين، ولنشرع في استكشاف بعضٍ من الأسئلة الأخرى التي يجب أن نطرحها حول كتاب ما، وتلك التي يجب ألا نطرحها. ثمة بعض الأسئلة التي يسهل طرحها والإجابة عنها عند القراءة الأولى، وأخرى يتم التعامل معها فيما بعد، وهناك أخيرًا بعض الأسئلة التي لا يمكن للكتاب الإجابة عنها. أُسمِّي هذا النوع الأخير من الأسئلة بالدليل الكاذب (بالعودة إلى فكرة عمل التحقيقات). لن تحتاج إلى الذهاب بعيدًا بأفكارك لتخترع لمحة عن مسرحية هاملت Hamlet تصور علاقة الأمير بوالده. لقد أخفى شكسبير القصة عمدًا، ولديه أسبابه؛ فهو يريدُ للرابط بين هاملت ووالده أن يبقى غير محدد، ومشحونًا، ومصدرًا للتحدي. يُبجلُ هاملت أباه الميت خارج كل حدود المنطق؛ ولكن حين يظهر الأب شبحًا، يظهرُ على هيئة شخص مراوغ قلق، ينوح بمرارة على آثامٍ ارتكبها. إن الصورة في مخيلة هاملت عن أبيه هي ذاك الشيء البطولي والشبيه بالآلهة، لا الأب نفسه، وإن تقييد الأب بإظهار حالته كما هي عندما كان حيًّا سيتسبب بتقييد ما لا يمكن تقييده؛ فِكر هاملت الحر واللامع بدرجة لا توصف.

ثمة بعض الحالات التي ينفع فيها التكهن بما حُذف من كتاب ما عمدًا. ففي عُطيل Othello، يعطينا شكسبير وصفًا دقيقًا لكيفية إغراء عطيل لديسديمونا ليجعلها تتزوج منه، ويرى بعض النقاد أننا إذا نظرنا من كثب إلى المخطط الزمني للمسرحية، فإننا سنكتشف أن عطيل وديسديمونا لم يكونا ليمتلكا الوقت لإتمام زواجهما. تُقدِّمُ لنا مسرحية عطيل حالةً نادرةً؛ فقد نرغب في أن نُقرر هل حدث شيء أم لا لم تصفه لنا المسرحية، لأن هذه المسألة في غاية الأهمية بالنسبة إلى القصة التي يرويها لنا شكسبير، ولكن حتى في تلك الحالة، لن نصل إلى أي نتيجة جازمة حول ما كان عليه ذلك اللقاء. «أعتقد أن عطيل كان

خائـب الأمـل، ولم يكن مبتهجًـا»، يعني ذلك أن تتنبأ، كما يحصل في المدراس؛ بأن تُضيف مشـهدًا إلى المسـرحية من تصميمك الخاص بدلًا من الانتظار بصبر لمعرفة ما جرى. كان بالإمكان أن تقول- ببساطة- إن عطيل كان مبتهجًا؛ لم لا؛ إذا لم يقل شكسبير ما يمكن عَدُّه دليلًا على فكرتك أو ضدها، عندها تكون قد أطلقت مسـرحيتك الخاصة بك. يالخسـارتك! لقد تخليت عن شكسبير.

مـا الأسـئلة الجيـدة التي يجـب طرحها، الأدلـة الجيدة؟ سـتوفر لك قواعـدي الباقية، والفصـول التـي تليها حول الأنـواع الأدبية، بعض الأمثلة الجيدة. يجب عليك أن تتسـاءل عن الصور المهمة في العمل، عن مصطلحاته الرئيسـة، والجو العام، ونبرة الخطاب، والروابط بيـن بدايتـه ونهايتـه. سـتحتاج إلـى معرفـة الخلفيـة التاريخية للعمـل في بعض الحالات؛ لا لتحصـره بالتاريـخ فقـط، بل لتتمكن من فهمه. في نهاية المطاف، سـترغب في طرح أسـئلة حول علاقة العمل بأعمال أخرى للكاتب نفسه أو لكُتَّاب سبقوه.

عندما تقرأ أحد الأعمال الإغريقية أو الرومانية، سـتحتاج إلى الاطلاع على الأسـاطير والقصـص التـي تلمـح إليهـا هـذه الأعمـال، وقد توَفِّرُ لك نسـخة جيـدة هـذه المعلومات في الحواشـي؛ فمثـلًا لا يمكننـا فهم مأسـاة منـزل أتريوس التي وصفها أسخيلوس فـي ثلاثية الأوريسـت (Oresteia) مـن دون معرفـة القليـل عن الصـراع الدامي والوحشـي بين الأخوين أتريوس وثيستس الذي دار قبل جيل من الأحداث التي يسردها أسخيلوس.

إن طـرح الأسـئلة عـن الخلفيـة التاريخية سـيعطيك طريقًـا لفهم القصة التـي تقرؤها إذا كانـت تلـك القصـة تُلمِّح إلى أحداث حقيقية من التاريخ، ولكن احرص على ألا تسـتخدم الوقائع التاريخية لتبسيط معنى العمل، وحصره في تعبير كاتبه عن رأي سياسي؛ إذ يندر أن يتخذ كُتَّاب الأعمال الأدبية مواقف تجاه الأحداث الجارية في وقتهم، وحتى عندما يناقشون تلك الأحداث عن قرب؛ فمن غير الممكن تحويل الأدب إلى اتخاذ المواقف السياسية، وحتى في كتب التنظير السياسـي، غالبًا ما يهدف الكاتب إلى تقديم نقاش ونموذج لطريقة تفكير معينة، وليس مجرد طرح رأي فحسب.

تُعدُّ التفاصيل التاريخية والسياسية مهمة في عالم العمل الأدبي في أغلب الأحيان، فحتى نتمكن من تقدير نضال أبطال بلزاك وستندال، لا بد لنا من فهم بعض الحقائق الأساسية حول الثورة الفرنسية، ونتائجها، وتأثيرها في المجتمع الفرنسي، وهكذا فلن نستطيع فهم كتاب جيمس ويلدون جونسون James Weldon Johnson السيرة الذاتية لرجل كان ملونًا Autobiography of an Excoloured Man ما لم تكن لدينا فكرة عن القمع الوحشي للسود في الجنوب الأمريكي بعد الحرب الأهلية. (يقرر البطل غير المسمى في كتاب جونسون أن يتحول إلى أبيض البشرة بعد رؤيته لعملية إعدام تعسفي مروعة ووحشية). ومن دون معرفة سابقة عن تشارلز ستيوارت بارنيل وسقوطه، يُصبح من الصعب فهم كتاب جويس سكان دوبلن Dubliners أو اليوليسس Ulysses. غالبًا ما يستشهد جويس بـ(بارنيل)، وهو بطل قومي إيرلندي تدمرت سمعته بفضيحة أخلاقية، وتصبح أسطورته محورية في أعمال جويس، بيد أنه من المهم أن نتذكر أن بارنيل هو بالفعل أسطورة بالنسبة إلى جويس، وعلى الرغم من أنه غالبًا ما ينظر إلى بارنيل على أنه رمز للقديس المخدوع، فإنه يهتم باختبار قوة التاريخ بصفته أسطورة، أكثر من اهتمامه باتخاذ جانب سياسي (إذ تحول الكثير من التاريخ الإيرلندي إلى أساطير). من الخطأ أن نحُدَّ جويس بموقف سياسي، حتى عندما تعرب بعض شخصياته عن آرائها بحماسة؛ إذ إن وجهة نظره تتجاوز الخصومات السياسية، فهي تحتوي البارز مع التافه، والصغير القذر مع المبجَّل.

على الرغم من أن جويس كان شديد الإعجاب بإبسن، إلا أنه لم يشاركه ميوله المحلية ودافعه لاتخاذ موقف في القضايا الاجتماعية، وكان إبسن أحد المؤلفين القلائل الذين ناصروا القضايا الاجتماعية، ولكننا -حتى هنا- قد نسيء إلى قوة أعماله العظيمة إذا ما حجمناه في صفة مناصر للمواقف فقط. لا يستقي إبسن سلطته من إحساسه الخاص بالصواب أو الخطأ تجاه قضايا مثل قضية حقوق المرأة أو الصحة العامة، بل يعتمد على تخيله لكيفية الإحساس بأن ترغب في السلطة على الآخرين، أو أن تكون حبيسًا لقدرك، أو أن تُسجَنَ في فخ مع شخص تُدرك فجأة أنه نقيضك التام (سأتحدث أكثر عن إبسن في فصلي بعنوان قراءة المسرح).

إذا كانت أسئلتك تُعيدُكَ دائمًا إلى الكتاب الذي بين يديك بدلًا من جرِّكَ إلى عوالم السياسة والتاريخ، فهذا يعني أنك تسأل الأسئلة الصحيحة حول العمل الأدبي، وفي حالة الكتب التي تتعلق بالسياسة أو التاريخ- مثل كتاب **الأمير** The Prince لميكافيللي -على سبيل المثال- يجب عليك أن تُرَكِّزَ على آليات العمل، وعلى الأسلوب الذي يستخدم به الأفكار والمراحل في المشاهد الأساسية، بدلًا من هجر الكتاب وبراعته الفنية والاكتفاء بجرعة قليلة من المعلومات حول زمان ميكافيللي ومكانه. يمتلك كل مؤرخ، وكل كاتب سير ذاتية، وكل مفكر سياسي، فكرة عن شخصية يود نقلها، وكذلك يمتلك رؤية غريبة عن كيفية سير العالم؛ حاول أن تحدد تلك الرؤية وأن تتعاطف معها، بدلًا من أن تُراكم الحقائق التي تخص أحداثًا يصفها الكاتب.

حاولتُ أن أرشدكَ -في هذه القاعدة- إلى كيفية طرح الأسئلة الصحيحة، مهما كان نوع هذه الأسئلة- سواء كانت حول الشخصيات، أو البنية التركيبية، أو الجو العام، أو النبرة- فلا بد أن تُشيرَ جميعها إلى جوهر الكتاب الذي تقرؤه.

عادةً ما يكون جوهر الكتاب غير ظاهر لنا ولكنه موجود، وسيساعدنا مثال من عالم الصحافة هنا؛ إذ يمتلك الصحفيون سر مهنة عظيمًا يسمونه (قطعة البندق nut graf)؛ يُقصد بالقطعة في لغة الصحافة الفقرة أو المقطع الكتابي، وبالبندق الجوهر الحقيقي للمسألة. تحتوي كل مقالة في جريدة، أو قصة في مجلة، على حبة بندق، لا تكون في المقطع الأول مطلقًا، وتُخبرنا الفقرة الموجزة عما يدور في القصة حقيقة. يحبُّ الصحفيون أن يخبئوا حبة البندق ليجعلوا الأمور أكثر تشويقًا للقارئ، وليحافظوا على انتباهه، وكذلك يفعل مؤلفو الكتب الكاملة؛ إذ نادرًا ما تكون حبة البندق موجودة في مقطع واحد أساسي فقط، بل تُوزع، على الأغلب، بدهاء على كل فصول الكتاب. وللوهلة الأولى، يبدو كتاب آدم فيليب صندوق هودیني Houdini's Box سردًا للحياة المهنية لفنان الهروب العظيم، بالإضافة إلى مجموعة من الحكايات التي واجهها فيليب في مهنته في التحليل النفسي، ولا تظهر الغاية الحقيقية- قطعة البندق- إلا بصورة تدريجية؛ فيستفسر فيليب عن الطرق

التـي نصنـع فيها مصائد لأنفسـنا، فيسـأل هل يكون ابتكار أشـكال مبهمة مـن العبودية، ثم الهرب منها، هو طريقة لإثبات القوى للنفس للحفاظ على غموضها (ولسان الحال يقول: لن يستطيع أحد الإمساك بي، ولا حتى نفسي؛ فأنا مراوغ على الدوام)؟ يستخدم فيليب هوديني وسيلةً للتحقق من سمة ملازمةٍ للطبيعة البشرية؛ وهي أن تكون أسيرًا، وسيدًا محتملًا أيضًا، للأوهام. إذا قرأت صندوق هوديني من دون أن تدرك هذه النقطة، فقد فاتتك حبة البندق.

إن التحدي الذي يواجهك هنا هو إيجاد حبة البندق في الكتاب الذي تقرؤه؛ وتتمثل في الأفكار المحورية، والصور والشـخصيات الرئيسـة، وجوهر العالم الـذي يُكوِّنهُ ذلك الكتاب (في القاعدة التاسـعة (اعثر على الفكرة الأساسـية للمؤلف) سـأعطي نصائح أشـمل حول اكتشاف حبة البندق داخل الكتاب الذي تقرؤه).

القاعدة الثالثة: تعرُّفُ النبرة

«إنهـا حقيقـة معروفـة عالميًّـا؛ أن رجـلًا في مقتبل العمـر يمتلك ثروة جيـدة، لا بد أنه بحاجة إلى زوجة». لقد اقتبست أعلاه الجملة الأولى الشهيرة من رواية جاين أوستن كبرياء وتحامـل. مـن يقـول هذه الجملـة؟ وكيف يبدو صوته فيهـا؟ قد نميل إلى الاعتقـاد بأنه صوت بطلة الرواية، إليزابيث بينيت. تُحب أوستن أن يبدو كلامها وكأنه يخرج من شخصياتها في كبرياء وتحامل؛ فعلى الرغم من أن الرواية يرويها شخص ثالث، فإن طريقة كلام إليزابيث واضحة فيها؛ أي إنك تستطيع أغلب الوقت استبدال (هي) بـ (أنا) في المقاطع التي تصف فيهـا أوسـتن مشـاعر إليزابيـث، وتنسـب إلـى إليزابيث نفسـها ملكيـة الكتابة، ويُسـمى هذا الأسلوب في السرد (الأسلوب الحر غير المباشر)، وفيه تُقنَّعُ وجهة نظر إحدى الشخصيات بوجهـة نظـر الشـخص الثالـث [الـراوي]. ويُعدُّ غوسـتاف فلوبيـر مختصًّا بهذا الأسـلوب في روايته مدام بوفاري Madame Bovary.

بالتأكيـد، ثمة شـيء من روح إليزابيث في الجملة الافتتاحيـة لكبرياء وتحامل. فالنبرة الصريحة لجملتها تلك تُشـعرُنا بالإحسـاس المتعاطف والمتحفظ في آنٍ واحد الذي نمتلكه

حـول بطلة أوسـتن في النصـف الأول من الرواية، قبـل أن تقرر إليزابيـث أنها كانت مخطئة بشـأن دارسـي، وأنه من الأجدر بها أن تغير نظرتها عن العالم، وأنه ينبغي لها أن تكون أكثر كرمًـا وأكثـر رويَّـة فـي إدانـة الآخريـن. إن محاولـة معرفة ما الذي يجـب علينـا أن نفكر فيه في تقييم الجملة الواثقة- في كبريائها- يكاد يقارب صعوبة تقييم إليزابيث نفسـها. وبينما نمضـي في قراءتنا لكبرياء وتحامل، سنكتشـف أن التأكيـدات الواثقة قد تفتقد إلى الفطنة، وغالبًـا؛ كلمـا بـدت إليزابيـث أكثـر ثقة، قلَّت فطنتهـا. وبعد قـراءة عدة فصول، سـنعود إلى الجملة الأولى بدهشة عظيمة.

يتضح أن جملة أوستن الأولى غير صحيحة؛ فدارسي، الرجلُ الشاب ذو الثروة الكبيرة، ليس بحاجة إلى زوجة. وتمثل تلك الجملة، بتفخيمها الرفيع لـ (الحقيقة المعروفة عالميًّا)، توقعًـا تقليديًا، لا حكمة راسـخة كما تدَّعي، فهي ليسـت نظرة فلسـفية، بـل تحامل. إن جزءًا مـن مهمة أوسـتن في تلك الرواية يتمثل في الاسـتهزاء بتلك التأكيـدات التقليدية، في بعض الأحيـان يكون الاسـتهزاء على صورة لطيفة، وقاسـيًا في أحيان أخرى. وهـي تُرينا أن العبث بالتقاليـد والاسـتهزاء بادعـاءات أولئـك الذيـن تمثل لهـم هذه الادعـاءات مصـدر إيمانهم المهيب لا يعني نسفها بالكامل. وتبقى نبرة أوستن- الحكيمة، المستهزئة، المتزنة- متميزة بوضـوح عـن العقيـدة التقليديـة الرجعية التي بها تبـدأ الروايـة، والتي تبدو وكأنهـا تريد ليَّ ذراعنا للاتفاق معها. تجعلنا أوستن نتفكر في كلٍّ من مكافأة أن يكون المرء تقليديًّا وكلفته. وعلى الرغم من تمسكها بالتقاليد، تفْصل إليزابيث نفسها عن مؤيديها الأكثر غباءً وصرامةً بمهاجمتهم بالتهكم الواضح. إن أوستن ساخرة ذات طاقة محببة، إذا كانت حريصة؛ وهي جريئـة ومحترمـة في الوقت نفسـه، كمـا أنها تزرع تلـك الصفات في بطلتهـا إليزابيث، التي تثبت شجاعتها في تنوير نفسها.

ولنتحول الآن من أوستن إلى فلوبير، أحد أساتذة النبرة العِظام. يوازن استخدام فلوبير Flaubert البارع للأسـلوب الحر غير المباشـر في روايته مدام بوفاري Madame Bovary بين نبرة المؤلف ونبرة الشـخصية. انظر إلى وصفه لإيما، التي ابتليت بالملل حديثًا في زواجها

من تشارلز بوفاري، الصيدلاني الريفي، فقد بدأت إيما للتو بنسج أحلامٍ حول رجالٍ آخرين، فهي تتخيل ما ستكون عليه صورة زوج مختلف:

كان من الممكن أن يكون زوجها جميلًا، مرحًا، أنيقًا، جذابًا، مثل أولئك الأزواج الذين قد حظيت بهم_ لا بد_ زميلاتها في الدير! ترى ماذا تفعل أولئك الزميلات الآن في المدينة، وسط ضجيج الشوارع، وأضواء المسارح، وصخب المراقص؟ إنهن ولا ريب يحظين بحياة يتفتح بها القلب، وتنتعش الحواس، أما هي، فإن حياتها باردة كالمخزن ذي النافذة الشمالية. والملل، ذلك العنكبوت الصامت الذي كان يغزل نسيجه في الظلال، في كل ركن من أركان قلبها. وتذكرت أيام توزيع الجوائز_ في أثناء الدراسة_ حين كانت تصعد إلى المنصة لتتسلم نصيبها من التيجان الصغيرة، وقد بدت بديعة بشعرها المجدول، وثوبها الأسود، وحذاءيها الصوفيين الخفيفين. وكان السادة ينحنون ليُسْمعوها عبارات التهنئة، إذا ما عادت إلى مكانها، ويطلون من نوافذ العربات التي تملأ صحن الدير ليودعوها عند انصرافها؛ وكان مدرس الموسيقى كذلك يحييها إذ يمر بها حاملًا قيثارته. أواه! لكم أصبح كل هذا بعيدًا... [1].

(ترجمة ميلدريد مرمور)

تُظهر لنا الجملة الافتتاحية لهذا المقطع نبرة إيما بكل تشوقها المحبط وعديم الجدوى. فالصورة العقيمة التي تتخيلها إيما عن الزوج الذي كان سيكون، نمطيةٌ وباهتة؛ فرجل أحلامها غير الحقيقي هو (جميل، مرح، أنيق، جذاب). ويستخدم فلوبير تلك القائمة من الصفات ليظهر لنا النظرة المبتذلة لإيما عن السعادة. ثمة شيء متوقع، بصورة مثيرة للكآبة، في أفكارها التي عبرت عنها بتلك الكلمات المكررة والموحشة. وهي عندما تستذكر صديقات الدراسة تعتقد أنهن لا بد «يحظين بحياة يتفتح بها القلب وتنتعش الحواس». يريدنا فلوبير أن نرى التقليدية التي تكاد تكون موجعة في أحلام إيما، في التشبيهات المستنفدة التي تستخدمها (حواس منتعشة وقلب متفتح). فخيالاتها تقليدية وغامضة، لأنها هي نفسها إنسانة تؤمن بالتقاليد.

(1) اعتمدت ترجمة محمد مندور الصادرة عن دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة 1993م. (المترجم).

ولكن يخرج الآن شيءٌ أكثر إثارة للاهتمام، شيءٌ لم يكن لإيما أن تفكر فيه بنفسها: «حياتها باردة كمخزن ذي نافذة شمالية. والملل، ذلك العنكبوت الصامت الذي كان يغزل نسيجه في الظلال، في كل ركن من أركان قلبها»، فهتان صورتان أخَّاذتان ومتشائمتان: المخزن البارد الشبيه بالسجن، والملل الشبيه بالعنكبوت الصامت الذي يُصِرُّ على إيقاع إيما في شباكه. وفجأة، نرى إيما ضحيةً لرغبتها الحائرة. هذه فكرة فلوبير، وليست فكرة إيما، فهو في الواقع ينقضُّ عليها من علٍ؛ يتدخل في حياتها الباطنية.

ولكن بعد جملة واحدة فقط، يعود فلوبير إلى أفكار إيما، وذلك عندما يصف اشتياقها الشجي إلى الإعجاب الذي تلقته عندما كانت طالبة مدرسة، وعندما تقبَّلت الهدايا بترحاب أمام جمهورٍ من البالغين المعجبين. نشعر أن إيما حقيقةً تريد العودة إلى عالم طفولتها، إنها تميل إلى الحنين لأنها لا تستطيع التفكير في طريق آخر يخرجها من وجودها المضجر الذي حكم به عليها زوجها ومجتمعها، وضعفها هي نفسها، عندها، يقدم فلوبير نفسه داخل إيما وخارجها في الوقت نفسه.

إن نبرة مدام بوفاري Madame Bovary هي نبرة الشخصية صاحبة الاسم، وهي نبرة مؤلفها أيضًا. تقاطع النبرتان بعضهما بل وتعلِّق كل منهما على الأخرى. وتُعطينا الذكرى التي تحملها إيما عن طفولتها إجابةً عن صورة شبكة العنكبوت التي نسجتها في خيالها؛ فهي كما لو كانت عازمة على مواجهة منظور مؤلفها القاسي بشيء ألطف وأكثر مواساة.

إن نبرة مدام بوفاري مزدوجة، جزء منها لإيما وجزء لفلوبير، ولكن هناك كتب تستخدم نبرة أحادية وبفاعلية، وكمثال على ذلك، سنلتفت إلى كتاب من علم الاجتماع. يستخدم علماء الاجتماع، إذا كانوا كُتَّابًا جيدين، النبرة؛ وفي ذلك هم شركاء مع الشعراء والروائيين. نُشر كتاب دايفيد مورر David Maurer الشهير الخدعة العظيمة: قصة المحتال The Big Con: The Story of the Confidence Man للمرة الأولى عام 1940م. وكان مورر عالم لغة، وطالبًا ماكرًا وبارعًا من بيئة صارمة، وكاتبًا مبدعًا. تطرق كتابه إلى المحتالين الذين شقوا طريقهم في الثقافة الأمريكية بالسرقة والخداع أوائل القرن العشرين. يبتدئ

مـورر الفصـل الأول الـذي يحمل عنوانًا يبدو سـريًّا (كلمة حول المحتاليـن) A Word about Confidence Men بالكلمات الآتية:

للنصب لمسة لطيفة، فهو يجني إتاوته من المغفل الغُرِّ بوساطة اليد الماهرة أو الدهاء الشديد. وبذلك، يختلف عن كل أشكال الجريمة الأخرى، ولا سيما السطو المسلح؛ إذ لا يستخدم العنف على الإطلاق لفصل الضحية عن ماله. والمحتال هو الأرستقراطي من بين النصابين.

يمكنـك الشـعور فـورًا بـأن مورر سـيُقرِّب القـارئ إلى رجـال الاحتيال الذيـن يصفهم، وهـو يريدنـا أن نُعجب بأسـاليبهم فـي النهب والدهاء. وكما سـيتبين لنا لاحقًـا، ثمة مفارقة مخادعـة في ذلك؛ فيكشـف لنا مورر لاحقًـا أن إحدى أهم أدوات المحتـال التي يعتمد عليها هـي فـي حمـل ضحيته، أي الهـدف، على التفكير في أنه شـريك للمحتال فـي جريمته، وهذه دائمًـا مقدمـة المحتال لابتـزاز الضحية. ولكن تلك الفراسـة تظهر لاحقًـا. وللوقت الحالي، ثمة ملاطفة محببة في استخدامه الحاذق لصفة (الغُر) في (المغفل الغُر)، يمكنك حينها تخيل المحتال ولعابه يسيل تشوقًا. ولاحظ أننا نتحدث عن شيء، لا عن شخص، يقوم بعملية الخـداع؛ إذ يبـدو وكأن للنصـب تفكيره الخاص. وفي عبارة (لفصـل الضحية عن ماله) نوع مـن الموارِبـة اللطيفـة التي يحبها المحتال. وينشـر مـورر كلماته الفنية- النصـب، المُغفل، الضحيـة، السـطو المسـلح- ببراعـة، يقصد بذلك أن يشـاركنا بها نحن القُـرَّاء. يعظِّم هذا المقطع الأول من الخدعة العظيمة الخبرة، فهو يمتدح (اللمسة اللطيفة) و (اليد الماهرة) و(الدهاء الشديد)، فحقيقة أن المحترف الذي نتحدث عنه مجرم، تزيد من تشويق الموقف وتعطينا شعورًا بالإثارة نابعًا من الإحساس بما هو غير مشروع.

يسـرد لنـا مـورر في الخدعة العظيمة عـدة قصص مهمة حول الخداع، ومن شـأن هذه القصـص أن تتـرك القـارئ فارغـرًا فـاهُ من الدهشـة، فهـي قصص عـن أعمـال أُنجِزت في الحانات، وعلى متن القطارات، وفي ميادين سباق الخيل، فهي من عمالقة أعمال الاحتيال، وهـي روائع المدرسـة القديمة في الاحتيال. يُقدرُ مـورر إنجازات المحتالين البارزة هذه كما

يُقدرُ محبو الفن أساتذتهم القدماء. وتتشابه نبرة الكاتب مع نبرة المحتال الذي يدرسه: فهي أرستقراطية، ومعرفية، ودقيقة، وواعية في الوقت نفسه.

النبرة وإحساس المكان

وصف المكان هو وجه آخر من أوجه النبرة. يجب عليك عندما تقرأ أن تعير انتباهًا لطريقة الكاتب في تصويره للأماكن، بكلِّ خفايا النبرة التي يحملها هذا التصوير. ويُعدُّ تشارلز ديكنز أستاذ فن التعبير عن الحالة والفكرة بتصويره لمكان معين؛ فتعطينا الخلفيات التي يصورها في رواياته إحساسًا دقيقًا بالشخصية، فغالبًا ما تنشأ شخصياته من مواقعها. وفي أعمال ديكنز، يبدو أن للمكان نفسه نبرة.

اعتمدتُ رواية آمال عظيمة Great Expectations مثالًا عن القراءة المتأنية بالنسبة إلى حسِّ المكان، وهي رواية تعجُّ بالتشويق لدرجة يصعب عليك تركها من يدك. استعد للسهر حتى وقت متأخر إذا كنتَ تقرأ لديكنز. (أذكر مقابلة منذ زمن بعيد مع الناقد المتشدد ليزلي فيدلر، أعلَنَ فيها أن القراءة لديكنز كانت المفضلة لديه في حوض الاستحمام، استعدوا لحمامات طويلة). إذا لم تكن قد قرأت آمال عظيمة على الإطلاق، أو قرأتها في ريعان شبابك ولم تمسها منذ ذلك الحين، فالآن قد حان الوقت لأن تُعيد فتح تلك الرواية البديعة الآخذة بالقلوب. وهذا ما ستراه في الصفحة الأولى (المقطع الثالث على وجه التحديد):

> **كانت بلدتنا مليئة بالمستنقعات إلى جانب النهر، على التفافه، على بعد عشرين ميلًا من البحر. ويعود انطباعي الأول المليء بالحيوية والأوسع عن هوية الأشياء إلى ما بعد ظهر يوم بارد رطبٍ مشهود يزحف نحو المساء. في ذلك الوقت وجدت بلا ريب أن المكان الكئيب المكسو بالأعشاب الغليظة هو فناء الكنيسة، وأن فيليب بيريب، الراحل عن تلك الأبرشية، وكذلك جورجيانا زوجة المذكور، كانا ميتين ومدفونين، وكذلك كان حال أليكساندر وبارثولوميو وأبراهام وتوبياس وروجر؛ أطفالِ المذكورَين الرضع، وأن البرية المظلمة الممتدة وراء الفناء، التي تتقاطع مع الخنادق والتلال والممرات، مع قطيع منتشر يرعى فيها، هي المستنقعات، أما الخط المنخفض الكئيب فهو النهر،**

والعرين الموحش النائي حيث تنطلق الرياح كان البحر، وأن كومة صغيرة الارتعاشات التي كانت تخشى كل ذلك وبدأت بالبكاء كانت بيب.

صاح صوت رهيب: «توقف عن إصدار الضجيج!»، وظهر رجلٌ من بين القبور من جانب شرفة الكنيسة: «اهدأ أيها الشيطان الصغير وإلا قطعت عنقك».

يقدم مقطع ديكنز هذا مشهدًا مُرعِبًا ومفزعًا عن الأصول، فيخبرنا بيب، راوي آمال عظيمة وبطلها، متى وأين تلقى انطباعَه (الأولَ المليء بالحيوية والأوسع عن هوية الأشياء). ويجد بيب نفسه في باحة الكنيسة، حيثُ دُفِنَ أمه وأبوه وإخوته الرضع، ويصبح الريف الذي يصفه ديكنز لنا أكثر تجهمًا ووعدًا وهو يتابع: «البرية المظلمة الممتدة» وراء مستنقعات كينت، حيث يعيش بيب اليتيم مع أخته وزوجها الودود جو غارجيري الذي يعمل حدادًا، و(الخط المنخفض الكئيب) لنهر التيمز، وأخيرًا (العرين الموحش النائي) للبحر. ومن أكثر ما يثير الإعجاب في هذا المقطع، هو تغطية ديكنز لوصفه البائس بذِكر بيب لنفسه بصيغة الشخص الغائب. وأول وصف لـ (بيب) في الرواية لا يكاد يكون لشخص على الإطلاق، فهو «كومة صغيرة من الارتعاشات التي كانت تخشى كل ذلك وبدأت بالبكاء»، فهو الفزع والبرد معًا في كومة. ويبدو اسمه في نهاية المقطع الأول كصرخة يائسة، يتبعها على الفور الظهور المُفزع لماغويتش، المجرم الفارِّ الذي ينوي، كما قال، قطع عنق بيب. ويتناغم صوت بيب الخائف مع المكان المظلم الفج الذي ولد فيه.

للمكان أهمية في آمال عظيمة، سواء المستنقعات الرطبة المشؤومة ذات سفن السجن العتيقة الراسية على جانب النهر، أو المتاهة الهائجة الفجة لشوارع لندن التي زُرع فيها بيب خلال منتصف الرواية. ويجلس بيب مع محبوبته إستيللا في منزل الآنسة هافيشام السقيم والمليء بشِبَاك العناكب، فيتذكر «لقد خطرت لي في فكرة مُفزعة أنني وإستيللا قد بدأنا بالفعل بالاضمحلال في هواء الغرفة المُثقل، وفي الظلام الدامس الذي تنامى في زواياها البعيدة». لا بد للقارئ من أن يتوقف عند وصف ديكنز للمكان ليلتقط الشعور بتلك اللوحة؛ فغالبًا ما تنمو شخصيات ديكنز من المكان الملموس. جرِّب القراءة المتأنية بدلًا

مـن الإسـراع في تجـاوز الوصف لتصل إلـى الحبكة؛ تأنَّ قليـلًا لتتأمل نبـرة ديكنز وطريقته في تصوير مسـرح أحداثه البارد والبائـس عادةً. يتعلم بيب كيف يقف خارج نفسـه في تلك الصفحة الأولى من آمال عظيمة، وهي مقدرة سـيحملها معه على الدوام، كما يكتشـف بيب نفسـه شـيئًا مرتعشًا صغيرًا في ذلك الفناء الشـبيه بالمستنقعات الذي يصوره لنا ديكنز في بداية الرواية. وفيما بعد، يصبح خبير التفوق في الحياة، لكنه يستعيد دائمًا ذلك الإحساس الأصلـي بأنـه ذلك الوجـود المتناهي في الصغر علـى حافة المنظر البغيض، يزجره صراخٌ قاتلٌ خشنٌ لرجلٍ مجهول.

النبرات المتنافسة

تضع بعض الكتب نبراتٍ عدةً بعضها في مواجهة بعض، فهي تحضِّرُ لمنافسة بين تلك النبـرات. تَظْهـر النبـرات المتنافسـة في اثنيـن من أعظم الأعمـال فـي الأدب الغربي: الأب غوريو Pere Goriot لبلزاك (والمعروفة أيضًا بـ غوريو العجوز Old Goriot) وهنري الخامس، الجـزء الأول Henry IV, Part 1 لشكسـبير. إن كلا العمليـن دافعـيٌّ، ملـيء بطاقـة شـخصية محورية؛ شابٌّ يرغب في السيطرة على العالم، وهو يحقق ذلك؛ فالأمير هال عند شكسبير، وَيوجين راسـتيناك عند بلزاك، يرأسـان النصر في نهاية أعمالهما، على التوالي. ولكنهما، في طريقهما إلى هذا النصر، يواجهان التحدي الذي تفرضه شـخصيات أخرى ذات نبرات مختلفة بوضوح: مثل فوترن وَغوريو لدى بلزاك، وفولسـتاف وهوتسـبر لدى شكسبير. ويُظهر كل واحد من هذين العملين ثلاثة متنافسـين يسـعَون إلى السـيطرة على عالم خيالي تحكمه القوة، وفي كلا العملين يفوز رجل واحد فقط.

تتناول رواية الأب غوريو قصة رجل عجوز يدعى غوريو، يعيشُ في بيت مؤجر، ضحى بـكل ثروتـه ليوفِّر أسـلوب حياة أرسـتقراطيًّا لبناتـه المحبوبات. وحتى نهايـة حياته، لا يهتم غوريو إلا بسـعادة بناته، لا سـعادته. فوترن، شخصية أخرى تسـكن البيت المؤجر، وهو نذل ومجرم شهير يعيش تحت اسم مستعار، يحاول أن يُفسِدَ يوجين، الشاب الذي يصادق غوريو ويغازل ابنتيه تباعًا.

ومـن ثم، يرسـم لنا بلـزاك مثلثًا: غوريـو، يوجين، وفوترن. فالسـاقط العنيـد، فوترن، يغرس في ذهن الشاب الطموح، يوجين، أفكارًا حول طريقة سير العالم فيقول له:

«إن مشكلة النجاح السريع هي المشكلة نفسها التي يحاول خمسون ألف شاب في مثل حالتك حلها، في هذه اللحظة بالذات. أنت وحدك في تلك المعركة، تخيل الجهد الذي يجب عليك القيام به؛ تخيل المذابح! سيجب عليكم أن يأكل بعضكم بعضًا كالعناكب المحتجزة في إبريق شاي، إذ كما نعلم جميعًا لا يوجد خمسون ألف مكان. هل تعلم كيف ينجح الناس هنا؟ إما بالذكاء اللامع أو بالفساد البارع، ويجب عليك أن تتجاوز هذا الجمهور إما كقذيفة مدفع، أو تزحف داخله كالطاعون؛ فالاستقامة لا تنفع أبدًا».

(ترجمة هنري رييد).

يمطرنـا فوتـرن بوابل من الاسـتعارات الأدبية، لعـل أروعها العناكب التي يـأكل بعضها بعضًا في إبريق شـاي، ولكن نصيحته ليوجين بأن يحول نفسـه إما إلى طاعون أو إلى قذيفة مدفـع لا يمكـن نسـيانها على الإطلاق. يشـق فوترن، الوضيـع، والفاعل أيضًـا، طريقه خلال صفحات الأب غوريو وكأنه قوة طبيعية تتحدث مباشرة. وفي تطور مجرى الأحداث في الأب غوريـو، يجد فوترن المسـعور نفسَـه مكشـوفًا بصفة وغـد ذي ماضٍ إجرامي شـائن، وبذلك يفقدُ تهكمُه العنيفُ قيمتَه. لن يُسـمح لنبرته أن تحكم رواية بلزاك، مع أن شـيئًا من منطقه الفولاذي الجامد موجود في بلزاك نفسه أيضًا.

وتبقى شـخصيتان رئيسـتان تتنافسان على السـيطرة في رواية الأب غوريو، هما غوريو نفسه ويوجين. وفي نهاية الرواية، نجد أن غوريو يتداعى ليصبح رجلًا مثيرًا للشفقة للغاية، ومحطمًـا كلَّ التحطـم، وهو يخلط هيامه بابنتيه، ببغضه لهما لغدرهما به. وتمنعنا العاطفية التي أوهم بها غوريو نفسـه من احترام ذاته؛ فهو ببسـاطة لا يرى بوضوح حتى عندما يواجه الكـوارث، حتـى إن يوجين الذي كان متعاطفًـا جدًّا مع غوريو، يتحول عنه في نهاية المطاف. وهو يتوِّجُ أحداث رواية بلزاك بإعلانه عن طموح فاتر. يجول يوجين باريس، ويجول معها بين أفكاره، وهو يمشي وحيدًا بعد جنازة غوريو العجوز:

وحده الآن، مشى يوجين بضع خطواتٍ نحو الجزء الأعلى من المقبرة؛ رأى باريس ممتدة بين ضفتي نهر السين، كانت الأضواء قد بدأت بالبريق، حدَّقَ قليلًا بتوقٍ في الفراغ الممتد بين الأعمدة في قصر فيندوم إلى قبة قصر الأنفاليد؛ هناك يرقد العالم الذي لطالما حلم بدخوله. لقد ركَّز في خلية نحل ناشطةٍ بالقرب منه، بنظرة بدت وكأنها تمُصُّ العسل منها، ثُمَّ تمتم:

«الآن أنا مستعد لك!».

وكأول خطوة له في هذا التحدي، اندفع داخل المجتمع، وعاد ليتناول العشاء مع مدام دي نوسينجين.

وتنتهي رواية الأب غوريو كما يأتي: يُمحى الرجل الميت من مخطط يوجين العازم على قهر مدام دي نوسينجين، ابنة غوريو، كأول خطوة له في المستقبل المليء بالانتصارات الذي يراه لنفسه. يتَّخذُ بلزاك تغييرًا مُفاجئًا في الأسطر القليلة الأخيرة من الرواية، إذ يُعطي نفسه تمامًا لنبرة يوجين الذي يرغب في النصر حقًا. وليست مآسي غوريو المغزى الختامي للرواية، بِغضِّ النظر عن عنوانها، وبِغضِّ النظرِ عن مشهد وفاته الموجع. يتعالى يوجين، الذي أضحت ثقته بنفسه هائلة، على غوريو في الصفحة الأخيرة من الرواية. لقد رفع نابوليون العمود في قصر فيندوم ليُخلِّد ذكرى انتصاره في أوسترليتز، ودُفِنَ الإمبراطور الفرنسي في الانفاليد. يُشابه يوجين في رواية بلزاك شخصيةَ ستاندال: جوليان سوريل، في روايتها الأحمر والأسود The Red and the Black، فهو لا يستطيع أن يمتنع عن مقارنة نفسه بنابوليون. وفي حين تقترب رواية بلزاك من نهايتها، تخضع نبرة العجوز المهزوم غوريو لنبرة الشباب المُتَّقِد؛ إذ دفعت وفاة غوريو يوجين بصورة غريبة لمعرفة قيمته البطولية.

والشباب المُتَّقِد في مسرحية شكسبير هنري الرابع، الجزء الأول Henry IV, Part1 تحمله شخصية هوتسبر، وهو يقود عصيان عائلة برسي ضد الملك الجَزِع المتذبذب الذي تحمل المسرحية اسمه. ويكاد هوتسبر أن يكون الشخصية الأكثر شجاعة ذات الدافع الذاتي من بين جميع شخصيات شكسبير؛ فهو عبارة عن طاقة خالصة، إلى حدٍّ لا يستطيع فيه

مواكبة نفسه. وهنا نرى هوتسبر في واحدة من لحظات حماسه العديدة. في الفصل الثاني، المشهد الثالث من المسرحية، يقرأ لنا هوتسبر من رسالة وصلته من نبيلٍ يعترضُ على الانضمام للمؤامرة التي تُحاك ضد الملك. ويُخلل هوتسبر المقاطع التي يقرؤها من الرسالة بتعبيره عن ازدرائه العنيف لـ «اللورد الأحمق» الذي رفض أن ينضم إلى ثورة عائلة برسي:

«إن الهدف الذي تسعى إليه جِدُّ خطِيرٍ»، هذا أمرٌ مسلَّمٌ به، والخطرُ موجود في كل شيء، فنزلة البرد خطرة، والنوم خطر، والشراب خطر، ولكن دعني أقول لك أيها اللورد الأحمق إننا نقطفُ من هذه الزهرة الجميلة؛ زهرة الأمن والسلامة، من بين هذا الشوك؛ وهو الخطر. «إن الهدف الذي تسعى إليه خطر، والأصدقاء الذين سميتهم لا أمان لهم، والوقت نفسه الذي اخترته ليس ملائمًا، وخطتك كلها أهون من أن تصمد لمثل هذه المعارضة القوية». أأنتَ الذي تقول ذلك؟ أتقولها أنت؟ إذن فدعني أقل لك مرة أخرى إنك جلفٌ جبانٌ فارغ العقل، وإنك تكذب. ألا ما أقل عقلَ هذا الرجل، تالله إن خطتنا لأحكم خطة وضعت، وأصدقاءنا مخلصون ثابتون على العهد، خطة محكمة وأصدقاء أوفياء، ومشروع يبشر بالأمل والنجاح. أجل، إنها خطة رائعة الإحكام وأصدقاء غاية في الثبات والولاء. فأي شقيٍّ خائر الفؤاد هذا الرجل؟ ما هذا الذي يقول؟ إن كبير أساقفة يورك قد امتدح الخطة وأثنى على سير الأمور وطريقة التنفيذ. تالله لو أني كنتُ بجانب هذا الوغد الآن لقضيتُ عليه بضربة من ريشِ مروحة زوجه. أليس وراء هذه الخطة أبي وعمي وأنا نفسي؟ أليس وراءها لورد إدموند مورتيمر وكبير أساقفة يورك وأوين جلندور؟ بلى، وأليس وراءها فوق هؤلاء آل دوجلاس؟ ألم أتلق منهم خطابات يعدونني فيها بلقائي مسلحين قبل اليوم التاسع من الشهر القادم؟ وألم يبدأ بعضهم بالمسير فعلًا؟ يا الله، أي وغدٍ وثنيٍّ هذا الرجل! يا للكافر الجاحد! واهٍ له لسوف أرى أنه بدافعٍ من إخلاصه الشديد للخوف وخور القلب سيسارع إلى الملك ويفضي إليه بتفاصيل خطتنا. ويلاه لأشطرن نفسي شطرين وأتركهما يحتربان ويكيلان اللكمات بعضهما لبعض؛ جزاءً على مغامرتي بتحريك هذا الخائر الهمة لمثل هذا المقصد النبيل. ذروه_ حلت عليه اللعنة_ يُفضي للملكِ لأننا مستعدون، فسأبدأ العمل الليلة[1].

(1) اعتمدت في هذه المسرحية على ترجمة مصطفى طه حبيب، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة.

يظهر لنا تكرار هوتسبر جمله بحماس حيويةً تُشعلُ نفسها في محاولة لمنع التوتر: «خطة محكمة وأصدقاء أوفياء، ومشروع يبشر بالأمل والنجاح؛ إنها خطة رائعة الإحكام وأصدقاء غاية في الثبات والولاء». يقسمُ هوتسبر نفسه «شطرين ويتركهما يحتربان ويكيلان اللكمات بعضهما لبعض» في هذا الخطاب الاستعراضي، فهو يقرأ الرسالة ويردُّ عليها بالنَّفَس نفسِه، وبذلك يهاجم لفظيًّا اللورد الذي كان قد دعاه ليتمرد معه. يدفن هوتسبر أي احتمال للتراجع تحت سيل من الكلمات. إن ثقته بنفسه جسورة، كما أنها غير منطقية: «إننا نقطفُ من هذه الزهرة الجميلة؛ زهرة الأمن والسلامة، من بين هذا الشوك؛ وهو الخطر». عندما نقرأ أو نشاهد هنري الرابع، الجزء الأول نشعر أننا عرضة للاحتراق بلهيب لسان هوتسبر إذا ما شككنا بغرضه، ولكننا نبقى غير مقتنعين بمواهبه في التخطيط. ولا يُفاجئنا فشل التمرد، ولا أن نجد هوتسبر مدحورًا على يد خصمه الجبار الماكر ذي القلب المتحجر، الأمير هال (الذي سيصبح هنري الخامس فيما بعد).

تتنافس نبرة الأمير هال مع نبرة هوتسبر في هنري الرابع، الجزء الأول. بالطبع، يقل الأمير جاذبية عن المتمرد الشاب القادم من الشمال، لكن براعته مثيرة للإعجاب مع ذلك. وفي الخطاب المزَعْزِع الذي يظهر في بداية مسرحية شكسبير، يُعلِن هال أنه كان يتسلى فحسب بما اعتقدنا أنهم أصدقاؤه الغالون، ومن ضمنهم فولستاف منقطع النظير (الذي يرفضه هال بصورة قاطعة عندما يصبح ملكًا). يُخاطب هال الجمهور في مناجاة للنفس، ويسمح لنا بالدخول إلى أسراره؛ قدَّمَ سلوكه الرديء ليُخلِّصَ نفسهُ لاحقًا بصورة مدهشة. يصفُ هال أصدقاءه من إيست شيب في برود وعمق المونولوج الذي يؤديه ((جميعًا)، وبضمنهم فولستاف العظيم) بمجرد كسالى لا فائدة تُرجى منهم، قائلًا:

إني لأعرفكم جميعًا وأعرف سلوككم، وسأسكت لمدة ما على هواكم الجامح ونزواتكم الشقية التي هي وحي الفراغ والدعة، ولكني بسكوتي هذا أقلد في صنيعي الشمس التي تسمح للسحاب الوضيع الضار أن يحجب جمالها عن الوجود، حتى يبدو لها أن تستعيد ضياءها، وكلما أحست بحاجة الناس إليها، زاد إعجاب الناس بها حين تنفذُ بأشعتها

خلال سحب الضباب القاتمة القبيحة التي خيل إلى الناس حينًا أنها خنقت نورها وكسفت ضياءها.

لم نكن نتوقع وحشية مثل تلك الموجودة في كلمة (خنقت)، ولكنها تبوح بالكثير. فعلى العكس من كلمات هوتسبر الانفعالية وغير المنضبطة، نرى أن كلمات هال منهجية؛ فهو يتابع في استعارته التشبيهية عن الشمس والغيوم بدقة صارمة، في حين يرمي هوتسبر كلماته جُزافًا في صورته غير المدروسة عن الشوك والزهر. (تلفت هذه الصور جميعها انتباهنا، راجع نقاشي في القاعدة السادسة: تعرَّف الإشارات). هال منطقيٌّ للغاية، بل يكاد يكون منفِّرًا بذكائه هذا. وتصل حياة هال المهنية، البغيضة إلى حدٍّ بعيد، إلى قمتها في هنري الرابع، الجزء الأول عندما يوبخُ أباه، الذي لطالما اعتقد أن هال شخص فاشل، والذي أنقذه هال في المعركة: يُذكِّر هال الملك هنري أنه كان بوسعه أن يتركه للموت لو كان ولدًا عاقًّا كما ظنَّ به هنري.

ثمة نبرة ثالثة مهيمنة في هنري الرابع، الجزء الأول، وهي النبرة التي تفوزُ في نهاية المطاف؛ إنها نبرة فولستاف الخالد الذي يبهجنا أكثر من أي شخصية أخرى من شخصيات شكسبير. ومع أن فولستاف رجل عجوز بحساب السنين، إلا أنه شابٌّ حقيقي إلى الأبد؛ فهو يمتلك جشع الطفل البريء، وكذلك قدرة الطفل على الحب. وتكمنُ مأساة فولستاف في أنه يحب هال أكثر من الجميع.

ففولستاف ليس متحمسًا عديم الرحمة مثل هوتسبر، ولا متآمرًا مثل هال؛ إنه مرتجلٌ مفعم بالنشاط، مستعد للتضحية بأيٍّ من مصالحه ليؤدي مزحة جيدة. وكما يذكرنا بشيء من الجلبة، فهو يجسد محرك الكوميديا الذي لا يتوقف، ولا يهمه أكان هو الذي يؤدي المزحة، أم أن المزحة تُؤدَّى عليه:

إن رجالًا كثيرين من الطبقات كافة يشعرون بالزهو والفخار حين يتخذون مني مادة لسخريتهم، وعقل هذا الإنسان المخلوق من طين، المحشو بالحماقات، أعجز من أن

يبتدع شيئًا يدعو إلى الضحك أكثر مما أبتدع أنا، أو ممَّا يصاغُ للتندر بي، فأنا لست ألمعيًّا فحسب، بل أبعث البديهة الحاضرة وسرعة الخاطر في غيري من الناس.

إن مبادلة فولستاف مع قاضي القضاة، الرجل الواهن المستقيم، يمكن أن ترمز لعقيدته. ويذكر قاضي القضاة فولستاف، الذي وصَفَ نفسه التوَّةَ بمهرج شاب، بأنه رجل عجوز: «ألم يعد الزمن على كل أعضائك وحواسك؟ ومع ذلك ما زلت مصرًّا على أن تسمي نفسك شابًّا؟ تبًّا لك يا سير جون... تبًّا... تبًّا!». ونرى أن إجابة فولستاف، التي كان فيها إصرار على أنه كان وما زال الشخص نفسه ذا الروح الصادقة التي لا تستبدل، والشابة، كانت جدَّ كافية لتجعل منه أفضل شخصية في مسرحية شكسبير:

سيدي اللورد، لقد ولدت قرابة الساعة الثالثة بعد الظهر، برأس أبيض، وبطن منتفخ بعض الشيء. لقد استقبلت الدنيا منذ مولدي كهل المنظر، أما عن صوتي فقد كسرته صيحات الحروب والصيد وتراتيل الكنيسة المقدسة، ولن أحاول بعد هذا إعطاء مزيدٍ من الدليل على فتوتي وشبابي. والحق أنني لستُ شيخًا إلا في حكمتي وإدراكي.

في نبرة فولستاف عنصرٌ تفتقده نبرتا هال وهوتسبر؛ فهو يسحرنا ويضيف إلى قوتنا، ويكسب قلوبنا في الوقت نفسه. ويتشارك شكسبير الحذر نفسه مع بلزاك، فهو يحرص على ألا يدمج نفسه كليًّا مع نبرة أية شخصية في أعماله؛ فهو يقابل إحدى الشخصيات بالأخرى. ولكنه في هنري الرابع، الجزء الأول كما في هاملت، يُصبح أقرب ما يمكن إلى تمكين إحدى الشخصيات من تَصَدُّر المسرحية. وكما يُثبتُ يوجين راستيناك، الشاب ذو المستقبل الباهر، نفسه كالنبرة المسيطرة في الأب غوريو، كذلك يحكم فولستاف ـ المهرج دائم الشباب والحكمة ـ هنري الرابع، الجزء الأول.

القاعدة الرابعة: كوِّن إحساسًا بالأسلوب

يبدو أن الكُتَّاب يختلف بعضهم عن بعض على الورق كثيرًا؛ فالأسلوب هو طريقتهم في التفكير وهو كينونتهم، وفي الأسلوب، الذي يُعدُّ توقيعًا شخصيًّا، سيعترف الكاتب بأكثر

التفاصيل حميميةً عن الفكرة والشخصية. يرتبطُ الأسلوب بالنبرة (التي ناقشتها في القاعدة السابقة؛ القاعدة الثالثة)، ولكنها تختلف عنه بأننا نستطيع تمييز نبرات مختلفة في الكتاب نفسه، وقد نتمكن من مقارنة نبرة الكاتب بنبرة بطل الكتاب، في حين يكون الأسلوب موحدًا ونافذًا، يكون أسلوب الكتاب واحدًا، بافتراض أن الكاتب يعرب من خلاله وحسب عن روحه وأعماقه.

فلننظر إلى الأسلوب اللطيف والمعمق لمؤرخ القرن الثامن عشر إدوارد غيبون Edward Gibbon الذي يعطينا في مؤلفه الضخم عن سقوط روما وصفًا للطائفة المُحدَثة من المسيحيين. يُشدد غيبون هنا على مسألة المُعارضة المتعنتة للوثنية التي يحملها المسيحيون. فيبدأ بمقارنةٍ بين البُغضِ المسيحي لعبادة الأوثان وبين العادات الأكثر بساطة التي مارسها المشككون من الفلاسفة الرومان، ويقول:

> **استطاع الفيلسوف الذي عَدَّ نظام تعدد الآلهة مُركبًا من الاحتيال البشري والخطأ، أن يُخبئ ابتسامة ازدراء تحت قناع الإخلاص الذي يرتديه، دون وجل من أن تُعرِّضه سخريته أو طاعته لنقمة أي قوة غير مرئية، أو مُتخيَّلة، كما كان يتصورها. ولكن المسيحيين الأوائل نظروا إلى الأديان المعروفة بوثنيتها نظرة ملؤها المقت والرعب. وقد نشأ رأي، في الكنيسة وبين الزنادقة، بأن أولئك الشياطين كانوا من مؤلفي عبادة الأوثان، وأسيادها، والخاضعين لها. وسُمِحَ لتلك الأرواح المتمردة التي حُطَّ قدرها من مرتبة الملائكة، ونُفيت إلى الحفرة الشيطانية، بأن تتجول في الأرض لتُعذِّبَ الأجسام، ولتُضلَّ عقول الرجال الآثمين. وسرعان ما اكتشفت الشياطين النزعة الطبيعية لدى القلب البشري تجاه التقوى واستغلتها، وببراعة سحبت افتتان النوع البشري بخالقه، ومن ثمَّ اغتصبت مكانة الألوهية العُليا ومقامها. لقد أشبعت داخلها الكبرياء والانتقام بنجاح مكائدها الخبيثة، وحصلت على العزاء الوحيد الذي كانت شديدة الاهتمام به؛ وهو الأمل في جعل البشر يسهمون في التسبب بذنبهم وبتعاستهم، واعترفت تلك الشياطين ـأو على الأقل كما خُيِّلَ إلينا ـ بأنها وزعت بينها أهم شخصيات تعدد الآلهة. فنُسِبَ لأحد الشياطين اسم جوبيتر وأفعاله، ولآخر أسقليبيوس، وثالثٌ أصبح فينوس، ولربما كان الرابع أبولو. وقُرِّرَ أنها بسبب خبرتها الطويلة وطبيعتها الهوائية أصبحت قادرة على**

تنفيذ المهمات التي اضطلعت بها بمهارة وكفاية فائقتين. فتربصوا بالناس في المعابد، وفي الولائم المفروضة وفي الأضاحي، في الأساطير الملفقة، وفي النبوءات المحكية، كما سُمحَ لها أن تصنع المعجزات بين الفينة والأخرى. واستطاع المسيحيون، بتدخل الأرواح الشريرة، أن يفسروا بسرعة كل ظهور غير طبيعي، وكانوا ميالين، بل وراغبين في الاعتراف بأكثر القصص غرابةً من أساطير الوثنية. لكن كان إيمان المسيحي مصحوبًا بالرعب، إذ عدَّ أدنى علامة احترام تظهر تجاه العبادة القومية تبعيةً مباشرةً وانصياعًا للشيطان، وتمردًا ضد جلالة الرب.

استثمر غيبون ذوقه الرفيع في الكوميديا فأنتج لنا مقطعًا رائعًا. ويتميز أسلوب غيبون بالرقي، فهو يُعطينا إنجازًا رنانًا في جملة رزينةٍ ومتوازنة. وإذا أردت أن تتعرَّف الدراما الأسلوبيةَ لدى غيبون، فلا بد لك من ملاحظة التعليقات الماكرة والغامضة والشائكة التي تتسلل بين تصريحاته التي تبدو رصينة. وبالإضافة إلى أنه راوٍ عظيم، تظهر في غيبون نزعة قوية للتهكم. وهو يستسيغ الصورة التي كوَّنها عما يعتبره شعور المسيحيين السخيف والخدَّاع تجاه الشياطين، وهم- أي المسيحيون- يرفضون باستمرار كلَّ أساليب الإنجاز المقنعة بصورة مدهشة، ولكنهم ينسبون لها الفضل، بدءًا من النبوءات المحكية حتى المعجزات. ويمكنك الشعور بأن الشكلية المتصلبة لكتابة غيبون تخضع لمشرط ذكائه القاسي، عندما يستسلمُ لنكتة لا يستطيع مقاومة إحداثها: على سبيل المثال، عندما يُعقِّب حول فكرة أن (الخبرة الطويلة والطبيعة الهوائية) للشياطين مكنتها، وفقًا للمسيحيين، من أداء أدوار الآلهة التقليدية (بمهارة ومهابة كافيتين).

ويُحدد لنا غيبون في ذلك المقطع الخرافة المُعيبة التي آمن بها المسيحيون الأوائل، واهتمامهم المهووس بالشياطين التي احتقروها، وضد الموقف الحكيم والرفيع للفيلسوف الوثني. ويبدو جليًّا أن غيبون يجدُ نفسه في الفيلسوف العريق أكثر منه في المؤمن المسيحي الساذج. ويؤدي غيبون تجاه المسيحية الحركة نفسها التي أداها الفيلسوف للآلهة العتيقة في ذلك التاريخ الغابر، فهو بصعوبة يُخفي (ابتسامة ازدراء تحت قناع الإخلاص الذي يرتديه). يدعونا أسلوب غيبون الواثق والموسَّع إلى تبنِّي وجهة نظر فوقية تجاه جميع الأديان

(وكذلك المجتمعات والصراعات السياسية). نشعرُ بشخصية غيبون، وبنزعته لصياغة الأحكام ببراعة وكياسة، في حين يُثبِّتُ قضيته حول عيوب الإيمان المحموم والدفاعي للمسيحيين الأوائل (الذين، كما يُلمِّح، يُخدَعون بسهولة). ويُفترضُ بالحيادية اللبقة التي يتبناها غيبون عندما يُناقش المعركة بين المسيحية وروما الوثنية أن تستهوينا بوصفها نوعًا من الحرية؛ وهي الامتياز الذي يسمح للعارفين به، الذين حرروا أنفسهم من الولاء لتحامُلٍ تقليدي؛ ولكي نكون أكثر تحديدًا: التحامل الذي يفضل المسيحي على الوثني البحت.

يتضمنُ الأسلوب شراكة الكاتب مع القارئ وهما يتابعان فكرةً ما معًا، كما رأينا في حالة غيبون. يدفعنا د. هـ. لورنس D. H. Lawrence معه إلى الأمام، فتكشِف طريقته العِدائية؛ بتكرار كلماته وجمله، عن رغبته في الوصول إلى حقيقة مكبوتة، على العكس من هنري جيمس- صاحب العبارات المتوازنة البهلوانية- الذي تبدو جمله وكأنها ترتَّدُ عن القارئ، وفي بعض الأحيان تُلاعبه بصورة محيرة. ولكن كلاهما؛ لورنس وجيمس، يتراقصان مع القارئ؛ فهما يبعثان الحياة في الإحباط، وفي القوة التي يشعران بها عندما يرويان قصة، ويريدان لنا أن ننضم إليهما في أثناء محاولتهما فهم الحياة التي يصفانها. إن كلًّا منهما أسلوبيٌّ شديد البراعة، والأسلوب بالنسبة إليهما طريقةٌ للتفكير. فعند قراءتك لورنس أو جيمس، يجب عليك أن تتبع المؤلف كشريك لك في الرقصة، بدلًا من أن تصارع عكس الإيقاع.

فإذا استعرضنا قصيدة لورنس الرائعة (سفينة الموت) The Ship of Death، نرى أن لورنس يُراوِح أبياته مع عناد إحدى شخصياته البطلة الخيالية، وذلك بترنيمته التي تبدو فجة، والتي تتكرر مترنحة: «آهْ! ابْنِ سفينةَ الموت الخاصة بك، آهْ! ابنِها!»، فيناسب أسلوبه أساليب شخصياته؛ فهو يشبه جوَّال الشاطئ في قصته (شمشون ودليلة) Samson and Delilah الذي يعود إلى حياة المرأة التي هجرها قبل ستة عشر عامًا ويفرض نفسه أمامها مباشرة؛ فهو رجلٌ لحوح يحمل معرفة غريبة عن الرغبة والانتماء.

ولنلتفت الآن إلى مثال آخر شديد المناسبة عن الأسلوب، إلى بداية القصة القصيرة لجيمس (السنوات الوسطى) The Middle Years التي تصور لنا روائيًّا كهلًا، لا يختلف كثيرًا عن جيمس نفسه. يتمتع دينكومب Dencombe، الكاتب المبتلى بصحة واهنة، بإجازة في بورنماوث على ساحل إنجلترا. لقد وصلته التَّوَّةَ آخر مسودات أحدث كتبه، والذي يدعى (السنوات الوسطى) The Middle Years أيضًا، وهو كتاب يرغب في أن يراه مكان راحة لكبريائه وطموحه، وقمةً في حياته المهنية. ومع افتتاحية الكتاب، نرى دينكومب يتطلع إلى المناظر الطبيعية وهو يقلب أفكاره، ويقدِّر درجة النقاهة التي وصل إليها:

كان يومًا من أيام شهر نيسان الناعمة والمشرقة، وقف دينكومب المسكين في حديقة الفندق، وهو مزهوٌّ بقوته التي استعادها. كان يُقارنُ، بتأملٍ ما زال فيه بعضٌ من الوهن، الجاذبية التي تحملها النزهات البسيطة. أعجبه الإحساس الجنوبي، الذي يصل بعيدًا حتى يمكنك الشعور به في الشمال. وأعجبته الجُروف الرملية وأشجار الصنوبر المتجمعة، حتى إن البحر الباهت أعجبه... كان أفضل حالًا بالطبع، ولكن أفضل حالًا من ماذا في النهاية؟ يجب عليه ألا يكون أبدًا أفضل حالًا من نفسه، فقد حدث ذلك مرة أو مرتين في لحظات عظيمة في الماضي. لقد زالت روح الحياة، وما بقي من الجرعة كان كأسًا صغيرًا محفورًا يشبه مقياس الحرارة لدى الصيدلاني.

يمتلئ أسلوب جيمس بالأوصاف التي تناسب بطله (الذي، كما قال، يحب (الإحساس الجنوبي) فقط عندما يمكنك الشعور به في الشمال). إن دينكومب متخصص في التعريفات غير الواثقة، فهو «كان أفضل حالًا بالطبع، ولكن أفضل حالًا من ماذا في النهاية؟». تختلط الحالة الصحية لدينكومب مع حالة نجاحه الفني في ذهنه. ويبدو إحساسه بنفسه متقلبًا لدرجة قد يخرج فيها عن سيطرته، ولكنه عندما يدركُ معنى حياته الذي يقبع في الكتب التي ألَّفها، فإنه يتفحص ذلك المعنى بعناية. ولذلك يُزودُنا جيمس بالاستعارة التشبيهية الدقيقة والمدروسة عن الكأس الصغير المحفور الشبيه بمقياس الحرارة.

ويطرحُ جيمس بعض الإزعاجات الصادمة في نثره ذي النمط الهادئ؛ فبعد صفحات قليلة، سيخبرنا عن إحساس دينكومب بأن «حياته المهنية انتهت عمليًّا؛ كان ذلك كما لو

أن يـدًا قاسـيةً امتدت إلى نحره لتخنقه». ويكتب جيمس عن دينكومب عندما يختبر الأخير الإحساس المعاكس لذلك؛ ألا وهو نشوة النجاح، ما يأتي: «إنَّ ما رآه كان شديدًا اليوم، كما لو أن مسمارًا دُقَّ داخله، أصبح الآن فقط، في النهاية فقط، حقًّا له». فاليد الممتدة إلى النحر، ومسمار الصلب، علامتان تدلان على عنصر الواقعية الثاقب الذي صُمِّم أسلوب جيمس المُسهِب والرصين لإيصاله، وهو أسلوب يُحاكي أفكار أبطاله. ولكن جيمس يرغب في تجاوز هذه الرصانة أيضًا، فهو يودُّ الوصول إلى ذلك الشعور الحقيقي بصورة مؤلمة، وإلى تلك الحقيقة القاسية.

يقابل دينكومب في مسار أحداث (السنوات الوسطى) أحد المتعصبين المعجبين بأعماله، وهو طبيب شاب وظفته سيدة عجوز غنية ووعدته بأن يكون له نصيب من ميراثها، ويدعى الدكتور هيو. وهيو هذا هو الجمهور المثالي بالنسبة إلى دينكومب، أو على الأقل الصدى المثالي له وللتفكُّر في حياته المهنية. يُساند المعجب الشاب دينكومب ويقف إلى جانبه، حتى بعد أن يدرك أن ولية نعمته ستحرمه الإرث لأنه هجرها من أجل دينكومب.

في نهاية (السنوات الوسطى) يصبح دينكومب على فِراش الموت ويبقى الدكتور هيو إلى جانبه مهتمًّا به. والآن، تبلغ الحبكة ذروتها، إذ يعلن دينكومب مذهبه، أي يعطينا موجزًا عن حياته وحياته المهنية؛ فقد أمضى الكثير من عمره وهو يعمل بكدٍّ ليحصل على الرضى النهائي عن أعماله في سلام. والآن، وكعادته، يمتزج هذا الرضى بالشك بالنفس. يتمتم دينكومب قائلًا: «نعمل في الظلام- نفعل ما في استطاعتنا- ونعطي ما لدينا. شكنا هو شغفنا، وشغفنا هو مهمتنا، أما ما تبقى فهو جنون الفن». ندرك أن جيمس سمح لبطله الروائي دينكومب، عندما كان يقول تلك الجمل الدقيقة التي لا تنسى للدكتور هيو، بأن يصلَ إلى موجز انسيابيٍّ وواضحٍ ويناسبُ كبرياءه المخدوش المثقل بالهموم. إن الحِكَمَ الثلاث الأخيرة التي قالها دينكومب تجعل المستعير الحذر من جيمس يمتدح (جنونًا) طائشًا. يُقدمُ التغيير المفاجئ في أسلوب جيمس الاحترام للحظات دينكومب الأخيرة، فهو يتحول من لطفه المتزايد المعتاد إلى الإجمال الصارم والحاد، وهو يحترم كذلك رغبة دينكومب في

أن يجد لحياته صيغةً قوية (و(لحياتنا) أيضًا، ولحياة جميع المخترعين، ومن بينهم القراء المخلصون المستعدون للتضحية بأنفسهم مثل الدكتور هيو). يناسب الأسلوب المادة، عندما يصبح الوقت قصيرًا ويفعل فراش الموت فعله. يجب على كل قارئ أن يقرر بنفسه أكانت لباقة دينكومب إيهامًا للذات أم لا، وهل كان دينكومب يحول الشك إلى الرضى بصورة فردية زائدة عن اللزوم، ففي المقاطع الأخيرة من قصة جيمس أدلة تكفي للنظريتين.

وعلى النقيض من أسلوب جيمس المدروس واليقظ الحذر، نرى أسلوب رايموند، سيِّد الأدب الإجرامي الأمريكي القاسي، في افتتاحية كتابه **النوم الكبير** The Big Sleep:

كانت الساعة تقارب الحادية عشرة صباحًا، منتصف شهر تشرين الأول، لم تكن الشمس مشرقة، وبدا منظر المطر المتساقط غزيرًا على سفوح الجبال. كنتُ أرتدي بزتي ذات اللون الأزرق الشاحب مع قميص كُحلي وربطة عنق، ومنديل بارز من جيبي، وأرتدي زوجين من أحذية البروغ[1]، وجوارب صوفية سوداء مطرزة بأشكال ساعات كحلية اللون. كنتُ مرتبًا، ونظيفًا، وحليقًا، وصاحيًا، ولم أكن أهتم بمن عرف ذلك. كانت فيَّ كل مقومات المفتش الخاص لائق المظهر. كنت أبحث عن أربعة ملايين دولار.

كان الممر الرئيسي في بيت ستيرنوود مؤلفًا من طابقين. وفوق الأبواب الرئيسة، التي يستطيع الدخول منها قطيع من الفيلة الهندية، تتربع لوحة زجاجية مزخرفة ملونة، يظهر فيها فارس في درعٍ قاتم ينقذ سيدة مُقيَّدةً بشجرة، ولا تغطيها أي ملابس إلا القليل من شعرها الطويل المرسل. وكان الفارس قد أرجع حافة خوذته للخلف ليبدو اجتماعيًّا، وكان يتلاعب بالعُقد الموجودة على الحبال التي تقيد السيدة بالشجرة ولم يكن يتوصل إلى نتيجة. وقفتُ هناك وفكرت أنني لو كنتُ أسكن ذلك المنزل فسيكون عليَّ، عاجلًا أو آجلًا، التسلق إلى تلك اللوحة ومساعدته، إذ لم يبدُ لي أنه يحاول بِجد.

إن الراوي لدى تشاندلر هو نفسه البطل: فيليب مارلو، الذي يصف نفسه بـ (محقق سري مُكلف بقضية). ونرى في نبرة مارلو، أو تشاندلر، تغطرسًا وبرودًا، لكن بأناقة، لاحِظ

(1) نوع من الأحذية الأيرلندية.

إشارته إلى السيدة المربوطة بشجرة على الزجاج الملون، صاحبة الشعر (الطويل المرسل)، وإلى المدخل الفخم الواسع الذي «يستطيع الدخول منه قطيع من الفيلة الهندية». وضمنيًّا، جاء مارلو لمساعدة الفارس الذي «يتلاعب بالعُقد الموجودة على الحبال التي ربطت السيدة بالشجرة»، (كالفارس في (الدرع القاتم)، يرتدي ألوانًا داكنة معظم الأوقات). ضمن بضع صفحات، سيلتقي مارلو فتاته الواقعة في مأزق، كارمن ستيرنوود ذات البهاء المذهل، الوريثة التي تعيش وتمتع نفسها في هذا الصرح الضخم المزخرف. لقد رأى مارلو كل شيء بسخرية وبدقة؛ وهو كعادته يدير الأمور بهدوء. إلا أن لديه، على الرغم من رفضه الاعتراف بذلك، بعض الأفكار الرئيسة عن عمل المحقق، وهو يعمل بإخلاص وتفانٍ في مهنته.

ويأتي مثالي الأخير عن الأسلوب من المؤلف الذي يدمج البساطة بالفخامة، والذي يثق بنفسه بصورة مطلقة؛ وهو جون راسكين، رسول النثر الفيكتوري العظيم والناقد في الثقافة والفنون، والبعيد عن جلد الذات على خلاف شخصية مارلو عند تشاندلر؛ فقد تكلم راسكين صريحًا عن المسؤولية المقدسة. ليست عبارات راسكين احترافية مثل عبارات فيليب مارلو، ولكن النقاش الحتمي الأخلاقي لازمٌ لنا جميعًا، ومن ثم فإن اندفاع أسلوبه راقٍ ومباشر.

إن كتاب راسكين **ملكة الهواء** The Queen of the Air هو مجموعة محاضرات مهداة للآلهة أثينا، التي يقول عنها: «إنها لا تجعل الرجال متعلمين، بل متعقلين وفطنين؛ إنها لا تعلمهم أن يجعلوا أعمالهم جميلة، بل أن يقوموا بها بصورة صحيحة». إن الصواب هو القيمة السائدة عند راسكين، فهي تتضمن الجمال، وجميع المناقب الأخرى في أثرها. في أواخر كتاب ملكة الهواء، يجدُ راسكين نفسه يتأمل رسم بحيرة جنيف والتلال المحيطة بها للفنان ج. م. و. تيرنر J. M. W. Turner الفنان الذي احتفى به راسكين على أنه أعظم عقول القرن التاسع عشر.

تبعث قوة تيرنر الأخلاقية، وكذلك قوته الفنية بصفته رسامًا عظيمًا، الروح في راسكين وكتاباته، فيكتب:

عندما أنظر إليها بنفسي، لا أجد خطأً ولا حماقة في حياتي- وكلاهما كان كثيرًا وكبيرًا- إلا وقد نهضت لتقف ضدي، ولتسلبني متعتي، ولتقلص قوة الامتلاك لدي، وقوة النظر وقوة الفهم. ويصحبني الآن كل جهد بذلته في الماضي، وكل ذرة صوابٍ وخير في حياتي لتساعدني على فهم هذا الفن وعلى رؤيته. وعلى قدر الفرح الذي أشعر به، وعلى قدر استيعابي أيضًا، فإنني أدين بقوتي للخير الذي بداخلي. إنني أجرؤ على قول ذلك لأنني رغبتُ طوال حياتي بالخير لا بالشر، ولأنني كنت لطيفًا مع الكثيرين وتمنيت أن أكون كذلك مع الجميع، ولأنني لم أُوذِ أحدًا عن عمد، ولأنني أحببت الكثيرين من دون أن أكون أنانيًا؛ ولذلك ما زلتُ أرى نور الصباح يسطعُ على تلك التلال، وأنت أيها القارئ يمكنك الوثوق بأفكاري وكلامي حول هذا العمل، وهو أكثر ما يمكنني فعله لك، وستكون سعيدًا فيما بعد لأنك وثقت بها.

يظهر لك راسكين بهذا الكلمات بسيطًا وكاملًا، وراغبًا في إعطائك فكره وفهمه وفضيلته. إن كلامه الصادق الموجه للقارئ صريح وغير مبهرج، وهو يستخدم جملًا بسيطةً ورفيعة؛ فهو يرى أن الرؤية الأخلاقية والرؤية الفنية تدعمان بعضهما، ولذلك نحن نثق بنثره كما نثقُ برؤيته. ويقول الكاتب المسرحي والشاعر من عصر النهضة بن جونسون: «إن أفضل ما يُظهر الرجل اللغة، فتكلم حتى أستطيع أن أراك». وهكذا يمكِّننا أسلوب راسكين من رؤيته. وعندما يتأمل نور الصباح الساطع على التلال في رسم تيرنر، قد يفكر راسكين، الذي نشأ على التقوى، في المزمور الأكثر وضوحًا وتأثيرًا في الإنجيل، المزمور 121 (والذي يبدأ، في نسخة الملك جيمس، «أرفعُ عيني إلى التلال، من حيث يأتي العون لي»).

في بعض الأحيان يكون مَلِكة الهواء كتابًا باذخًا، ولكنه متواضع وبسيط في المقطع الذي اقتبسته، فأسلوبه هنا يشابه أسلوب الرجل الحرفي في أحسن ما يكون، فهو يخبرنا عن العمل الذي يمكنه أن يقوم به من أجلنا. ويجولُ في خاطري مقطع إنجيلي آخرُ هذه المرة من سفر الجامعة 9:10، الموجود في نسخة الملك جيمس كالآتي، ويقول: «كل ما تجده بيدك لتفعله، فافعله بقوتك. لأنه لا عمل، ولا اختراع، ولا معرفة، ولا حكمة في القبر حيث أنت ذاهب». يعلمُ راسكين أنه، كحالنا جميعًا، ذاهب إلى القبر؛ وبكل ما بوسعه جمعه،

يحتفي بالنور الذي ما يزال يملكه فوق التراب ويستخدمه. إن الأسلوب موضوع أخلاقي لدى راسكين، كما هو لدى تشاندلر ولورنس وجيمس وغيبون وكثيرين آخرين، فهو يعرضُ ذاتَ المؤلف.

القاعدة الخامسة: لاحظ البدايات والنهايات

أنت على الأغلب تفكر في هذه القاعدة على أنها نصيحة بدهية جدًّا. لا يمكننا إلا أن نلاحظ خلفية المشهد الأساسية التي يوفرها لنا الكتاب في صفحته الأولى. وإذا كان الكتاب جيدًا، فإن نهايته ستعطينا ما نريده؛ خاتمته المُرضية.

ولكن تستحق البدايات والنهايات منَّا تفحصًا أكثر. كم عدد المرات التي تعود فيها إلى بداية الكتاب (أو القصيدة أو القصة القصيرة أو المقال) بعد أن تنتهي منه؟ نادرًا ما تفعل، أليس كذلك؟ حسنًا، يجب عليك أن تفعل ذلك. تربط صلات قوية ومحكمة بين بداية الكتاب ونهايته، قد يفاجئك ويُنورك في الوقت نفسه ما يحصل عندما تضع الصفحة الأولى لكتاب مع صفحته الأخيرة. عندما تفعل ذلك، ستتعلم أيضًا الكثير عن الطريقة التي يشق بها وسط الكتاب الطريق بين بدايته ونهايته.

فلنلقِ نظرة على المقطع الأول من قصيدة وردسوورث (قرار واستقلال) التي ذكرتها في القاعدة الثانية (اطرح الأسئلة الصحيحة):

زمجرت الرياح طوال الليل

وهطل المطر غزيرًا كالفيضان

ولكن الشمس تشرق الآن ساطعة وفي وقار

تغني الطيور في أقاصي الغابات

يهدل الحمام البري بصوته العذب

ويردُّ الغراب على هراء اللقلق

والهواء ممتلئ بخرير المياه المحبب

إنه صباح مشمس، والشاعر (كما سنعلم قريبًا) يتمشى قرب مستنقع. بددت الشمس أجواء الليل القاسية وهي (تشرق ساطعة وفي وقار). إن الشمس التي يذكرها وردسوورث شعار بصري، ولكن أغلب الصور التي يستخدمها في مقطعه الأول سمعية: فأولًا زمجرة الريح، ثم غناء الطيور، و(خرير الماء المحبب) أخيرًا. يُقسِّمُ وردسوورث طيوره إلى مثالين: الأول هو الحمام البري الذي يهدل (بصوته العذب)، والثاني هو الغراب الذي يردُّ على طقطقة اللقلق.

يتميز المقطع الافتتاحي لـ(قرار واستقلال) ببداية ووسط ونهاية محددة بدقة؛ فهو يبدأ بذكرى عن تغيّر الطقس (زمجرة رياح الليل والمطر الغزير)، ومن ثم يتابع من خلال صور الشمس والطيور، ويصل بنا المقطع إلى انطباع سمعي مُريح يردُّ على الجو القاسي الذي حل في الليل: (خرير المياه المحبب) في الصباح، فينقلنا من القاتم والفوضوي إلى الهادئ والمشرق والمتناغم برقة.

إذًا، فإن مقطع وردسوورث يُظهر ويشدد على نقطة تبديد الارتباك، ومن هذا المنطلق، فإنه يتنبأ بالقصة التي تحملها قصيدة (قرار واستقلال)، والتي تنتقل من الذكرى المؤلمة للأقدار الحزينة التي أصابت الشعراء من أصدقاء وردسوورث، مثل بيرنز وتشاتيرتون وكوليريدج، إلى النهاية التي تحمل قرارًا هادئًا وثابتًا. ولكن، يمكن لمقطع وردسوورث الأول أن يعاكس مقطعه الأخير (الذي سأقتبس منه بعد قليل)، بطريقة ما؛ فنرى وردسوورث يدفع بكل الطاقة التي يملكها للبداية الجديدة وبقوة الخلق التي تبعث الحياة وتنعش الروح عندما يرى الصباح بعد العاصفة.

إن كنا على معرفة بـ (الفردوس المفقود) Paradise Lost التي نظمها سلف وردسوورث العظيم جون ميلتون، فسنميز في العبارة: «وعلى صوته الحلو نفسه يتأمل الحمام البري» ما يذكرنا بوصف ميلتون للخليقة. ونور الله، يكتب ميلتون يحلق حول الكون؛ وهنا يجد ميلتون مصدره الرباني ويحيا منه). أما حمامة وردسوورث فبعكس حمامة ميلتون، فتغذي صوته

هو. وحب الذات الحلو هذا يترك صداه في حياة الشعراء الشبان الذين يتذكرهم وردسوورث في (قرار واستقلال).

تقدم المقطوعة الشعرية الأخيرة من (قرار واستقلال) اختلافًا هائلًا مقارنة ببداية القصيدة. فقد كان الشاعر يستمع إلى جامعِ علقٍ عجوز قابله في الأرض البور. يصف جامع العلق وجوده (الخطِر والمرهق)، فهو يقضي وقته باحثًا عن العلق في مستنقعات الأرض السبخة، متكئًا على عصاه، ويبدو وكأنه ليس على قيد الحياة. وعوضًا عن التهليلات المتجددة والمبهجة في افتتاحية وردسوورث، نختم بلوحة كئيبة رمادية، فيقول وردسوورث عن جامع العلق (بتجديد الخطاب نفسه):

وسرعان ما مزج بهذا الأمر آخرَ،
ونطق ببهجةٍ، ووجهٍ بشوش،
لكن بجلالةٍ في الأساس، وعندما انتهى،
كان بمقدوري الضحك لحد الازدراء لأجد
أن في ذلك الرجل المتداعي عقلًا راسخًا.
(إلهي) قد ناديت، «كن عوني وأبقني بأمان؛
سأفكر في جامع العلق على أرض البور المعزولة!».

جامع العلق (لطيف)، لكن الأكثر أهمية أن حاله فيها (جلالة)، وهو يمثل الرسوخ، والتمسك الصامد. يعتمد راوي القصيدة على هذا الرجل العجوز مرساةً، ومصدرًا ثابتًا للقوة. ولا يمكننا أن نكون أبعد من المقدمة المندفعة اليافعة لـ(قرار واستقلال)، من الروح التي تثب كالأرنب البري «الذي يركض مسابقًا ببهجته» (في المقطع الثاني من قصيدة وردسوورث). ليس في نهاية قصيدة وردسوورث ابتهاجٌ؛ بل نجد، عوضًا عن ذلك، أن (قرار واستقلال) قد نضجت إلى واقعيةٍ حالكةٍ ومؤثرة. فالأرنب والعصافير تخضع لجامع العلق الذاوي (محني الظهر) بفعل آلام الشيخوخة. يقارن وردسوورث جامع العلق بـ (وحش بحري يزحف) صاعدًا على صخرةٍ؛ ممثلًا نقيض العصافير البريئة الغناء والأرنب الواثب في المقطعين الأول والثاني.

كيف وصل وردسوورث من مقدمته، بتعاطفها المشغوف مع طاقات الطبيعة المتفتحة، إلى خاتمته بجَلَدها اللاإنساني؟ لقد أمسى وردسوورث جريحًا إثر فكرة المأساة؛ موت بيرنز وتشاتيرتون، وتشتت كوليريدج الجنوني. تشير مأساة جامع العلق إلى عزم خلف المأساة؛ بصيرة لتجربة ترفض أن تكون جريحة، حتى مع أثقل الأعباء (الألم والحزن وحطام الشيخوخة الجسدي).

تؤكد خاتمة القصيدة بقوتها العنيفة، ومع ذلك المتوازنة، تفوقها على مقدمة وردسوورث البريئة، لكن ثمة شيء مفقود. تتفوق بداية (قرار واستقلال) بجاذبيتها الهائلة على نهايتها، والشاعر على علم بهذا، والفجوة بين طرفي القصيدة تشهد على عجز وردسوورث المتعمد عن جمع عالمي البراءة والخبرة. عندما نقرن مقدمة (قرار واستقلال) بنهايتها، فإننا ندرك ببصيرة نافذة المسافة بينهما، وهي مسافة يرفض وردسوورث أن يجسرها.

تعد قصيدة إليزابيث بيشوب Elizabeth Bishop (At the Fishhouses) (في بيوت السمك) قصيدة وردسوورثية بصورة ملحوظة، حتى إنها تحمل شبهًا خاصًّا بقصيدة (قرار واستقلال)، مع صيادٍ عجوز من مدينة نوفا سكوتيا الكندية عوضًا عن جامِعِ العلق عند وردسوورث. وعلى خُطا وردسوورث، تنظم بيشوب مقدمتها وخاتمتها بعناية كي نستفيد من وضع طرفي القصيدة جنبًا إلى جنب.

تبني بيشوب (في بيوت السمك) القصة حول ذكرى؛ حين تقابل الراوية في القصيدة صيادًا هرمًا عند رصيف السفن، تعطيه سيجارةً (من نوع لكي سترايك)، و«يتحدثان عن انخفاض عدد السكان/ وسمك القد والرنكة». ثم مع نزول الشاعرة إلى ضفة المياه، يُستبدل العجوز بفقمة تراها مرارًا في تلك البقعة نفسها. تنظر الفقمة إليها بفضول، «بثباتٍ، مومئة برأسها».

وهكذا تبدأ قصيدة (في بيوت السمك):

ومع أنه مساء بارد

هناك في أحد بيوت السمك

يجلس عجوز يحيك
شبكته، تكاد تكون خفية في الظلام،
بلون بنفسجي بني قاتم،
ومكُّوكه بالٍ ومصقول.

نـرى الصيـاد يـؤدي نشـاطًا تقليديًّـا يخصـ العجائـز؛ وهـو إصـلاح الشـباك. يبـرز الرجـل العجـوز وحرفتـه المتواضعة مقابل المسـاء البـارد، إذ ثمـة وجودٌ إنسـانيٌّ هادئ في وسط المشهد.

في نهاية (في بيوت السمك)، يفوز بردُ المحيط على الإنسان. تستدعي بيشوب منظرًا بحريًّا خاويًا، خياليًّا وبغيضًا:

قد رأيته مرارًا وتكرارًا، البحر نفسه، بتفاصيله نفسها،
يتأرجح بخفةٍ غير مبالٍ على الصخور،
حُرًّا ببرودة فوق الصخور،
فوق الصخور وفوق العالم.
إن كان عليك أن تغط يدك فيه،
فسيؤلمك معصمك حالًا،
وستشعر بالألم في عظامك
ستحترق يدك
وكأن المياه استحالت نارًا
تتغذى على الصخور وتشتعل بلهب رمادي قاتم.
إذا تذوقته، فسيبدو مرًّا في البداية،
ثم مالحًا، وبعدها سيحرق لسانك بلا شك.
إنه كما تخيلنا أن المعرفة ستكون:
مظلمة، مالحة، صافية، تتحرك، مطلقة الحرية،
آتية من فم العالم البارد القاسي
مستمدة من الصدور الصخرية

obeikan.com

إلى الأبد، تطفو وتنبع، ومنذ

أن كانت معرفتنا تاريخية، تطفو وتتلاشى.

في هذه الخاتمة الطاهرة التنبؤية، تتذكر بيشوب مقطعًا من الإنجيل، من العهد الجديد 9:10–10، يأكل فيه الراوي كتابًا قدمه له أحد الملائكة. مذاق الكتاب «حلوٌ كالعسل في فمي»، لكن– يقول الراوي– «وبعدما ابتلعته صار مرًّا في جوفي». إن المعرفة التي تشبِّهها بيشوب بالبحر الداكن المالح، ليست حلوةً على الإطلاق؛ بل مُرَّة، ومرارها اللاذع المجرد يوصل رسالة حرية لا علاقة لها بالإنسانية. وتلك (الصدور المتحجرة) لا تغذي (بعكس (صدر البحر الأبيض الداجي) الذي تخيله و.ب.ييتس في قصيدة سابقة بعنوان: (من يذهب مع فيرغس؟) ?Who Goes with Fergus).

في سياق (في بيوت السمك)، تترك بيشوب خلفها في البداية وجودًا إنسانيًا (الصياد)، ثم وجودًا حيوانيًّا (الفقمة)؛ وتختم بالشيء الجامد الذي يتغير دائمًا مع بقائه على حاله على الدوام؛ ألا وهو البحر. وتنشد معمودية المياه المصلوبة الباردة، وحِدَّتَها الخاوية التي لا تترك أثرًا.

تبدأ قصيدة بيشوب بتصويرٍ بطيء مفصل وواقعي لبيوت السمك؛ وتنتهي بالترتيلة العاتية التي لا تنسى: «بارد ومظلم وعميق وصافٍ تمامًا»، والتي يأتي ذكرها مرتين في آخر مقطع شعري. تنشد التراتيل نقاء المحيط المتقد، الذي يمثل مرحلية كل شيء وزواله، كل المعارف الشخصية، وكل المعرفة الدنيوية. تتطلع بيشوب إلى قوة لاإنسانية، في «فم العالم، البارد القاسي»؛ ليس بهدف اعتناقها بالضبط، بل لتأملها من مسافة آمنة. إن الشخص البالي والمألوف في أبياتها الأولى، الصياد العجوز، يُستبدل به في خاتمتها عنصرٌ أكثر قساوة، وهو شيء يعنِّف الإنسان. لقد انتقلت بيشوب من الطرق السهلة العالمة بالعالم الاجتماعي (تقول عن الصياد (كان صديقًا لجدي)، لأنها ترعرعت إلى حدٍّ ما في نوفا سكوشا) إلى ضراوة الوقت التي تدعوها (بالتاريخية). ولأن المعرفة التاريخية (تطفو،

وتتلاشى)، فإنها تغمرنا في عنصر مدمِّر، ثم تمحونا نحن وألفتنا معًا؛ فهي تُسَكِتُ كل قصص الحياة.

وكما فعل كلٌّ من وردسوورث وبيشوب، يقابل جيمس جويس المقدمة مع الخاتمة في قصته القصيرة (The Dead) (الأموات)؛ فيضع الصفحتين الأولى والأخيرة من (الأموات) في أقطاب متعاكسة. ومثل بيشوب في (في بيوت السمك)، ينتقل جويس من الاجتماعي إلى المجرد. تقدم الجملة الأولى في (الأموات)، كما قد أشار هيو كينر في كتابه (أصوات جويس) Joyce's Voices، مثالًا عن الأسلوب الحر غير المباشر، الذي يعطيك الكاتب من خلاله شعور الشخصية من دون اقتباس كلماته أو كلماتها في الحقيقة. (يستخدم فلوبير، أستاذ هذه التقنية، الأسلوب الحر غير المباشر في المقطع النثري من مدام بوفاري الذي ناقشته في القاعدة الثالثة: تعرُّفُ النبرة).

تبدأ قصة (الأموات The Dead) كالآتي: «كانت ليلي، ابنة الناظر، تشتعل حرفيًّا من قدميها». إن عبارة «تشتعل حرفيًّا من قدميها» هي شيء قد تقوله ليلي بنفسها، على الرغم من أنها لم تقتبس عنها مباشرةً. والخطأ الممتع في العبارة (أنك لا تستطيع أن تشتعل حرفيًّا من قدميك، بل مجازيًّا فقط) يميزها بصفتها عبارة يقولها المتكلم الذي يهاجم اللغة الإنكليزية بقوة، ويستمتع بالمبالغة من أجل سبب وجيه (مثل جويس أو ليلي اللذين يصفان العجلة والاهتياج اللذين يحدثان عند تجهيز الأختين موركان للحفلة السنوية).

تخدعنا افتتاحية قصة جويس قليلًا؛ فيقودنا الراوي في اتجاه غير صحيح. وستثبت (الأموات) في النهاية أنها ليست قصة ثائرةً على الإطلاق، بل رزينةٌ ورسميةٌ. تتحول الافتتاحية المستعجلة تدريجيًّا إلى حزنٍ بطيء؛ وذلك في انفصال الشخصيتين، غابرييل كونروي وزوجته غريتا، عبر مسافة من الوقت والرغبة. وتمثل جملة جويس الأولى التي تتضارب في حيويتها مع العنوان (الأموات) هجومًا مخادعًا؛ فمع توالي أحداث القصة نحو نهايتها الكئيبة يتلاشى ارتجاف ليلي الشبيه بالفتيات الصغار. وتلك النهاية، شأنها شأن مقدمة جويس، تستعمل الأسلوب الحر غير المباشر. وفي الصفحات الأخيرة للقصة،

تعترف غريتا لجابرييل بأنها تفكر في مايكل فوراي، الصبي الذي أحبها ومات في السابعة عشرة من عمره. ينظر جابريل من النافذة: «جعلته بضع نقرات خفيفة على اللوح الزجاجي يستدير إلى النافذة، كان الثلج قد بدأ بالتساقط مجددًا. أخذ يشاهد منظر الندف بعيون ناعسة، بلونها الفضي الداكن، تساقطت بصورة مائلة على مصباح الشارع. وقد حان الوقت لينطلق في رحلته نحو الغرب».

نسمع صوت جابرييل هنا، مهجورًا، لكنه مرتاح بصورة غريبة. كان أصلُ المغرمِ بـــ غريتا الميتِ من غالواي الواقعة غرب إيرلندا؛ وفي أسلوب تعبير الريف الإيرلندي أن (تذهب غربًا) يعني أن تموت؛ وكأنه يشعر بحالة مايكل ويتعاطف مع حزن زوجته على الشباب الضائع، يتخيل غابريل نفسه أيضًا راحلًا نحو الغرب، نحو عالم الموتى المبهم.

تقدم الجملة الأخيرة من (الأموات) إيقاعًا تعويذيًّا مدروسًا. ما يزال غابرييل يشاهد الثلج، ويكتب جويس: «تلاشت روحه تدريجيًّا عند سماعه سقوط الثلج بخفةٍ في الكون، وعلى مهل، مثل نزول آخره، فوق كل الأحياء وكل الموتى». لا تستطيع أن تكون أبعد من ذلك عن الجملة الأولى حول ليلي التي كانت تشتعل من قدميها. وهنا (يسقط بخفةٍ)، ناعمًا وزغبًا، تطابق (على مهل)؛ فثمة شيء أنيق وساحر، شيء شبحي، يتعلق بلوحة جويس للنزول البطيء المتلاشي. (قارن بقول بيشوب «تطفو وتتلاشى»). ونجد أنه يستحضر إلى الذهن النهاية التي تنتظرنا جميعًا؛ ألا وهي الموت. عندما نضع بداية (الأموات) بجانب نهايتها، فإننا نحصل على تناقض مؤثر؛ التحضير الفرح المستعجل لحفل الرقص، وسلام الموت الهادئ. ويَنُمُّ التناقض الحاد على اتساع فن جويس، وقدرته على التنقل بين الحيوية والسكون، ومع ذلك، يظل هذا التناقض متوازنًا؛ إذ ثمة طريقتان لجمع الناس معًا، التفاعل الاجتماعي الحافل في الحفلة الراقصة للأخوات موركان، والمشاركة الساكنة للموتى بعضهم مع بعض. في خاتمة (الأموات)، نجد غابرييل وغريتا اللذين يفكران في الراحل مايكل فوراي، قد اجتمعا معه روحيًّا. يزود هذا التعاطف الوهمي الأخير برابطة مميزة وشاملة بين شخصيات

جويس، وهي رابطة لا يمكن تقديمها من خلال الحركة جيئة وذهابًا في حفل موركان السابق، وهذا ما يوحي به التنقل من الصفحة الأولى إلى الأخيرة في (الأموات).

كلما فكرت في مقدمة عمل مع خاتمته معًا، فسوف تتكون لديك بصيرة تكشف لك جدل العمل كتلك التي تلقيناها في (الأموات)، و(في بيوت السمك)، و(قرار واستقلال). إن بنية القطعة الأدبية تخبرك بشيء تحتاج إلى معرفته عن الطريقة التي تفكر تلك القطعة فيها، والمقدمات والنهايات أساسٌ ثابت للبنية لا يمكن استبداله. سأتحدث مطولًا في القاعدة الحادية عشرة (اعثر على الأجزاء) عن بنية الأعمال الأدبية، وفي القاعدة التالية: (تعرُّف اللافتات الإرشادية الأساسية)، سأعطي بعض الأمثلة عن كيفية انخراط مختلف أقسام العمل بعضها مع بعض في حوار.

القاعدة السادسة: تعرُّف اللافتات الإرشادية الأساسية

تخبرك اللافتات الإرشادية الأساسية في الكتاب عمَّا يجب أن تنتبه له، والوجهة التي يجب أن تسلكها في رحلتك عبر صفحاته. يمكن أن تكون اللافتات الإرشادية الأساسية كلماتٍ مفتاحيةً، أو صورًا أساسية، أو جُملًا ومقاطع أساسية. فكر في القراءة على أنها نوع من الترحال؛ تساعدك اللافتات الإرشادية على رسم خطة مفصلة لمسار رحلتك. يستخدم الكُتَّاب اللافتات الإرشادية الأساسية لكي يوجهوا القارئ؛ مثل حكاية مدهشة، أو جملة قصيرة تدفعك إلى الجلوس والانتباه، أو تصريح مجمل يطلب موافقتك.

إن اللافتات الإرشادية الأساسية في الكتاب تتشابه، وتتباين، ويحاجج بعضها؛ فهي أشبه ما تكون بمواقف أساسية في شبكة نقل جوي أو شبكة سكك حديد، أو هي -كي ننوع الصورة المجازية- مجموعة جزر في أرخبيل: فهي تقريبًا متوالية بعضها مع بعض، وتظهر شبهًا عائليًا.

وبينما تطور مهاراتك في القراءة البطيئة، سترغب أن تتوقف عند العديد من اللافتات الإرشادية بقدر المستطاع، لكي تستوعب تفاصيل كتابك بعناية. فالتنقل بأناة متعمدة،

سيجعلك جاهزًا للنظر في صور الكتاب المركزية، والعقد التي تربط الخيوط الموجودة في صفحاته معًا. فالشبكة المحوكة بخيوط كهذه قد تكون مروعة. تعود رائعة شكسبير مكبث Macbeth مرارًا وتكرارًا إلى بعض الصور المشؤومة؛ كالدم والطفل والسكين. هذه الموضوعات سمعية كما هي بصرية؛ فاستعمال شكسبير المتعمد لكلمتي (يرتكب) و(جريمة) يشكل موسيقا مفزعة مع مضي أحداث مكبث. أو يمكن لشبكة اللافتات الإرشادية أن تعطي تأثيرًا ساكنًا وبهيجًا، مثل التأثير الناتج عن الصور المكررة للطفل في قصيدة وردسوورث (أغنية الخلود) Immortality Ode: قصيدة تستمر بالارتفاع إلى نضج كئيب، لكنها تبقى متمسكة ببراءة الطفولة.

واللافتات الإرشادية الأساسية ليست مفيدة فحسب، بل حيوية جدًّا. كتب و.ب. ييتس في مقاله عن سلفه السامي الشاعر شيلي: إن «لكل شخص مشهدًا أو مغامرة أو لوحةً معينة تعكس صورة حياته السرية، لأن الحكمة تتحدث أولًا عن طريق الصور». فصورة موجودة في الكتاب قد تكون المفتاح الذي يفتح أسرارك، ويمنحك لنفسك. إنها تكتشفك بقدر ما تكتشفها.

مثالي الأول عن مقطع يمثل لافتة إرشادية أساسية، ومحورًا للمعنى، يأتي من العهد القديم؛ إذ يعج العهد القديم بمثل هذه السيناريوهات، بمراكز نصية معقدة ومعبرة بقوة، ولا سيما في سفر التكوين، حيث يشكل كل فصلٍ تقريبًا محورًا متصلًا بمحاور أخرى، قوية جدًّا هي الروابط التي تربط أجزاء القصة بعضها ببعض. إن سفر التكوين برمته شبكةٌ تستحث القارئ ليصل الحلقات بعضها ببعض، وليغوص في التشابهات والاختلافات بين الأقسام المنتشرة بصورةٍ واسعةٍ في القصة.

يعتمد العمل الذي كتبته إيديث وارتون Edith Wharton (بيت المرح) The House of Mirth، على تقنيات اللافتة الإرشادية الأساسية نفسها التي استعملها مؤلفو نص الإنجيل؛ أي التحولات اللافتة للعبارات، والتشابيه والصور المجازية التي تثب أمام القارئ، والأحداث الدرامية التي يردد بعضها بعضًا. تجري أحداث رواية وارتون- التي حققت نجاحًا باهرًا

عندما نشرت في العام 1905م. تُصَوِّر وارتون الوسط الاجتماعي الثرثار النمام لمحدثي النعمة الذين يمضون عطل نهاية الأسبوع في البلدات العصرية في وادي هدسون؛ وهي خلفية هشة لحكاية مأساوية. تبدأ قصة (بيت المرح) عندما تصادف ليلي بارت، بطلة القصة المضطربة والمسببة للمشاكل، صديقها لورنس سيلدون في المحطة المركزية الكبرى. يتنزه الاثنان معًا عبر شوارع وسط مانهاتن التي تعج بكل أشكال الحياة التي لا حصر لها. يسرق سيلدون نظرة إلى وجه ليلي الفاتن وشعرها المصفف بإتقان، ويفكر «بأنه لا بد من أنها تكلفت كثيرًا لتصنع هذا... وكما لو وضعت طبقةٌ من الجمال والبراعة على صلصال سوقي». وبالفعل، سيتضح أن ليلي صلصال سوقي خلال أحداث بيت المرح؛ فاهتماماتها مادية، وهي تسعى إلى الحياة السهلة المؤمنة بالمال بدلًا من حياة مثيرة للاهتمام.

سرعان ما يتلاشى إدراك سيلدون لشخصية ليلي الحقيقية، تحت مظهرها المصطنعِ الجمال؛ بعد عدة صفحات، عندما تزوره ليلي في شقته، ينغمس في رؤية أكثر عاطفية وغموضًا لها. وبينما تتأمل ليلي نفسها في مرآة سيلدون وتعدل وشاحها، تكتب وارتون:

كشفت وقفتها عن أطرافها الطويلة النحيلة، التي منحت مظهرها رشاقة كالخشب البري، وكأنها حورية غابات أسيرة قد ذعنت لعادات غرف الاستقبال. وفكر سيلدون بأن خصلة حرية الغابات نفسها في طبيعتها هي التي أعارتها تلك الصفة المميزة لتصنعها.

تراوغ وارتون نسبيًّا هنا؛ فهي تعطينا وجهة النظر الزائفة عن شخصية سيلدون؛ إذ لا تشبه ليلي بأي وجه حورية الغابات؛ وهي تسعى للراحة والطمأنينة، فلا تجسد أي (حرية غابات). هذا سيلدون وهو يخدع نفسه، باختراعه لشخصية ليلي غير الموجودة. في هذا المقطع، صنعت وارتون لافتة إرشادية أساسية وتحذيرًا؛ فقد أطلقت الإنذار بشأن سيلدون، لتدعنا نعلم أن نظرته قد زُيفت بوساطة الشاش الرومانسي الذي يرى ليلي من خلاله. ونعود بصورةٍ غريزيةٍ إلى بضع صفحات سابقة لنرى إحساس سيلدون بليلي كصلصال، إنها مادة أساسية فحسب مع لمسات أنيقة أخيرة، ونقيس ذاك التقييم الأدق بافتتانه الجديد. هاتان الصورتان، الصلصال الخشن وحورية الغابات الأسيرة، تعدان إشارتين متضادتين، ويجب

أن يقـرر القـارئ أي واحـدة هـي الأكثـر دقة. تثيـر ليلي في هـذه النقطة الباكرة فـي الرواية تناقضًـا فينـا؛ فبحلول الوقت الذي يصـل فيه بيت المرح إلى خاتمته الكالحة، نكون متهيئين لنفكـر فيهـا علـى أنها حمقاءُ الاقتباسِ الكنائسـي الذي تلمـح إليه وارتون فـي عنوانها (يقع قلب الحمقى في منزل المرح). تُصدِر ليلي الهالكةُ بنفسِـها الحكمَ النهائي على شـخصيتها ومصيرها، قبل نهاية كتاب وارتون بقليل. هنا، تتحدث ليلي مجددًا إلى سـيلدون الذي تغلب على حبه لها إلى درجة كبيرة، ولكن ليس كليًّا:

«لقد حاولت جاهدةً، لكن الحياة صعبة، وأنا مخلوق لا فائدة منه. بصعوبة يمكن أن يقال عني إن لي وجودًا مستقلًا. لقد كنت مجرد لولبٍ أو سن عجلةٍ في الآلة الكبرى التي أدعوها الحياة، وعندما سقطت منها وجدت أنه لم يكن لي فائدةٌ في أي مكان آخر. ماذا يمكن للمرء أن يفعل عندما يجد أنه يتناسب مع ثقب واحد فقط؟ يجب عليه أن يعود إليه أو أن يُرمى به في كومة القمامة، وأنت لا تعرف كيف هو الوضع في كومة القمامة!».

تسمُ الصور الفظَّة البسيطة بوحشيةٍ في هذا الخطاب- كاللولب، وسن العجلة، والآلة، والثقب، وكومة القمامة- المقطع بالتناقض المقابل لأفكار سيلدون حول ليلي كأنها حورية غابات في افتتاحية بيت المرح. هنا في النهاية توجد الحقيقة المجردة في كلمات ليلي نفسها. اللافتات الإرشادية الأساسية موجودة في الصور الواقعية الفظة التي تستخدمها ليلي لتلخص حياتها. هـذان همـا المحوران الاثنان في روايـة وارتون: التذوق الجمالـي والطبيعة الكئيبة. وبصياغة خبيرةٍ ومقلقةٍ، تغير وارتون الحركة بين الواقعية المتعنتة والتظاهر المنمق.

اتبع اللافتات الإرشادية الأساسية خطوةً تلو خطوة

حان الوقت لذكر مثالٍ شـاملٍ مفصل يشـرح كيفية عمل اللافتات الإرشـادية. من أجل هـذا التمريـن، سـنحتاج إلـى القـراءة البطيئـة المتأنية. ومثل بيـت المرح، تصور مسـرحية شكسـبير حلم ليلة منتصف الصيف Midsummer Night's Dream A شـخصياتها الرئيسـة بوسـاطة اللافتـات الإرشـادية الأساسـية؛ أي من خلال صـورٍ بارزةٍ وعبـاراتٍ مميزةٍ. دعونا

نكتشف كيف تعمل صورة لافتة إرشادية أساسية، وهي القمر، في مقطعٍ منمقٍ بروعة، في السطور الافتتاحية من حلم ليلة منتصف الصيف. تقوم هذه المسرحية الهزلية المتألقة المبكرة بسحر كل قارئٍ أو فردٍ من الجمهور تقريبًا بوساطة عشاقها اليافعين المذهولين وفرقتها الكبيرة من الجان، من ضمنهم باك الذي لا يمكن كبته. إن قوة شكسبير متعددة الوجوه ولا تنضب؛ إذ يمكنك أن تقرأ شكسبير عامًا بعد عام وستستمر بالعثور على كنوزٍ جديدةٍ في كل إعادة قراءة. والصورة المركزية، كالقمر في حلم ليلة منتصف الصيف، تزودك بلافتات إرشادية أساسية مساندة في رحلتك عبر أعمال شاعرنا الأفضل (كما دعاه و. هـ. أودن W. H. Auden)، أعظم كاتبٍ مسرحيٍ وشاعر.

تبدأ حلم ليلة منتصف الصيف بمحادثة بين ثيسيوس Theseus، المؤسس الأسطوري لأثينا، وعروسه المحاربة هيبوليتا Hippolyta، التي أسرها في المعركة. والشخصية الثانوية، فيلوستريت، أحد مسؤولي البلاط، حاضرٌ هنا أيضًا. نعلم هذا القدر عن طريق فحص شخصيات المسرحية التي تسبق المسرحية.

ونبدأ الآن بالأبيات الأولى من المسرحية. عندما نبدأ، نرى ثيسيوس وهيبوليتا ينتظران زفافهما:

ثيسيوس

الآن أيتها الجميلة هيبوليتا، ساعة عقد قراننا

تقترب؛ أربعة أيام سعيدة تجلب

قمرًا آخر، لكن آه، كم يبدو لي بطيئًا

ذلك القمر العجوز في محاقه! إنه يبطئ رغباتي،

كزوجة أبٍ أو أرملة غنية

تذيب على مهل مورد الرجل اليافع.

هيبوليتا

أربعة أيامٍ ستنغمس بسرعةٍ في ليل؛

أربع ليالٍ ستمحي الزمن بسرعةٍ وكأنه حلم؛

ومن ثم القمر، مثل قوسٍ فضيٍّ
جديد الانحناء في السماء، سوف يشهد ليلة
احتفاليتنا.

ثيسيوس
انطلق يا فيلوستريت،
وأثر نشاط الشباب الأثيني للبهجات؛
أيقظ روح المرح الأنيقة الورشة؛
وحول الحزن إلى جنازات؛
فهذا الصاحب الشاحب ليس معنيًّا بنا وبجلالنا.

ما الذي علينا ملاحظته في هذه الأبيات الأولى من المسرحية؟ لنأخذها على مهل، وبينما نتقدم في قراءتها، فلنبحث عن صورة الطوافة الإرشادية الأساسية المسيطرة. نستطيع أن نبدأ بأن شكسبير يزامن (عقد قران) الزوج الملكي مع قدوم القمر الجديد. يُعَدُّ حضور ذاك القمر، مسبقًا، حضورًا بارزًا في تلك الأبيات الأولى؛ وسيكون مهمًّا في بقية المسرحية، ويجب علينا أن نتنبه لبروزه. وعلى الرغم من أن ثيسيوس، دوق أثينا وقاهر المحاربين، حاكمٌ فخور وقوي، يجب عليه أن ينتظر تحول القمر لكي يتزوج هيبوليتا. إذًا هو خاضع لشيء خارج حدود إرادته، وذلك الشيء ليس قوةً سياسيةً، بل آلهة غريبة وهمية؛ ألا وهي القمر، التي تقطن فوق عالم الأحلام. هناك نزعةٌ عتيقةٌ تدعو لربط القمر بالسحر والجنون (الخبل)؛ يبدو أن له تأثيرًا طيفيًّا متقنًا فينا. وسيربط شكسبير لاحقًا في حلم ليلة منتصف الصيف القمر بتأثير سحري، وبالرغبات التي تجعل شخصياته تترنح من دون علمها. تواجه سلطة ثيسيوس السياسية ما يحكم هذه المسرحية حقًّا، وهو التعويذات القمرية لإله الحب إيروس.

مع أن ثيسيوس يبدأ بإعلان أن ساعة زواجه «تقترب منا» (هذا يعني أنها تمضي بالسرعة الملائمة)، فإنه يكشف عن توقه ونفاد صبره بعد بضعة أبيات: «لكن آه، كم يبدو

لـي بطيئًـا/ هـذا القمـر العجـوز في محاقـه!»، فالقمر يمضي حسـب خطـاه البطيئـة، ويعبر شكسـبير عـن إيقاعـه الناعم والمهيب عن طريق إبطاء تَقَدُّمِ شـعره؛ فالكلمـات «هذا القمر العجـوز فـي محاقه» في الإنكليزية (old moon wanes) تعطينا ثلاثة مقاطع صوتية مشـددة متتاليـة؛ وكلهـا مؤلفة مـن مقطع صوتي واحـد، كما الكلمات التي تسـبقها. وعدة تشـديدات متتاليـة تبطـئ البيت، كما تفعل الكلمات المكونة من مقطع صوتي واحد (يشـرح فصلٌ لاحق من القراءة المتأنية في عصر السـرعة (هو: قراءة الشـعر)، كيف نقطع بيتًا من الشـعر كي نحدد أي المقاطع مشـددة وأيها ليسـت كذلك). المقاطع الصوتية الواحدة، كجملة هاملت «أن أكون أو لا أكون، To be or not to be» تمنح شعورًا أكثر تأنيًا واستقرارًا من الكلمات ذات المقاطع الصوتية المتعددة التي تكون سريعة ومتقنة.

نسـتطيع أن ننتقـل إلـى مسـرحية أخـرى، مكبـث Macbeth، لنـرى مثـالًا لِمـا يسـتطيع شكسـبير أن يجعل المقاطع الواحدة والمتعددة تفعل عندما يسـتدعي صورة دلالية؛ وليسـت صورة القمر هذه المرة، إنما المحيط.

فـي واحـدة من العديد من اللحظات المرعبة في مهنته الفتاكة، يتمنى بطل شكسـبير، مكبث، لو استطاع المحيط أن يغسل كل الدماء التي تلطخ يديه، فينادي:

لا؛ يدي تلك ستفضل

أن تلون البحار الغامرة بالقرمزي

أن تجعل الأخضر منها أحمر.

يتسـارع البيـت الثانـي بكلمتيـه الحديثتيـن متعددتـي المقاطـع (multitudinous) و(incarnadine) (يجعلـه أحمـر أو وردي اللـون). يخسـر البيـت الثالـث سـرعته، ويصبـح مسـحورًا وقاتـلًا بكلماتـه الثـلاث ذوات المقطـع الصوتـي الواحـد. وكمـا فـي عبـارة (slow moon wanes) فـي حلـم ليلة منتصف الصيف، هناك ثلاثة مقاطع صوتية مشـددة بسـرعة قاتلـة فـي عبـارة (green one red). فـي نظـر مكبث المـروع، يصبح البحـر الأخضر (كله)

أحمر؛ لون منفردٌ قاتل يفوق الوصف. يسبب هذا الوصف القشعريرة وسلب اللب؛ فهو يحتفظ بالصورة المشؤومة للمحيط في مركز الوعي لدى مكبث، ولدينا.

نعود إلى حلم ليلة منتصف الصيف، وإلى ذاك القمر العجوز. غالبًا ما يُرى القمر على أنه مؤنث، ربما لأنه اعتُقِد أن النساء أكثر تغيرًا من الرجال، فمزاجهن يتعاظم ويمَّحي كالقمر. يقول ثيسيوس عن القمر ما يأتي: (she lingers my desires) (إنه يبطئ رغباتي)، وهي عبارة لافتة. نستعمل كلمة (linger) عادةً لشيءٍ ناعم، وربما حتى غير ملحوظ؛ كرائحةٍ أو انطباعٍ أو شك. يعتمد شكسبير على الاستعمال غير الاعتيادي للفعل (linger) بصفة فعل متعدٍّ له مفعول مباشر، وهو استعمال قد زال منذ أمد بعيد. كان بإمكان ثيسيوس أن يقول إن القمر [المؤنث] تمنع عنه أو تعيق شوقه إلى هيبوليتا من خلال رفضها أن تتغير بسرعة، كاعتراض طاغية، لكنه عوضًا عن ذلك، يتمتم بأن القمر تسحب رغباته، وبطريقةٍ ما تشاركه التحكم فيها. إنه يتحدث بصورةٍ سحرية لا سياسيةٍ الآن. أن تطيل عليه يعني أن تبقى؛ وأن تطيل على شيءٍ ما يعني، في إنكليزية عصر النهضة، أن تتمسك به لأطول وقت، وفق ما تكشف وقفة عند معجم أوكسفورد الإنكليزي (المعروف اختصارًا بـ OED) (انظر القاعدة السابعة: استخدم المعجم).

إذًا، يفجر القمر رغبات ثيسيوس، لكنه أيضا يثبطها، كامرأة عجوز ليست ميتة بعد، التي (تذيب وتبدد) مال (مورد) الشاب الذي ينتظر موتها لكي يستطيع أن يَرِثَها. إن القمر مثير، فهو يغري ثيسيوس، ويهدده أيضًا بإطفاء (إذابة) اندفاعه الشهواني. وبصفتنا المستمعين المتأنين لنص شكسبير، فقد علمنا حتى الآن أن ثيسيوس عاشق تواق وقلق، وأنه يحس كيف أن القمر يتلاعب برغبته.

لننتقل إلى هيبوليتا. ترد المحاربة الأسيرة على أميرها المحارب ثيسيوس بطريقة غريبة وشهوانية: «أربعة أيامٍ ستنغمس بسرعةٍ في ليل / أربع ليالٍ ستمحي الزمن بسرعةٍ وكأنه حلم...»، إنها تلقي بتعويذةٍ، وتحيك شبكة من الكلمات. لاحظ الاستعارات التي

تستعملها: تنغمس (نقع شهواني، تدريجي ومتغلغل)؛ تمحي الزمن كأنه حلم (تذكير بعنوان المسرحية، ونغمة الخيال الرقيق الذي يلف ملهاة شكسبير المبهجة).

تظهر هيبوليتا الآن الفرق بين مخيلتها ومخيلة ثيسيوس؛ فهي تقارن تشبيه عريسها للقمر كزوجة أبٍ أو أرملة عجوز بصورةٍ طنانةٍ وأكثر غنائية. بالنسبة إليها القمر «مثل قوسٍ فضيٍّ / جديد الانحناء في السماء». تستحضر هيبوليتا بدقةٍ فكرة تشبيه محاق القمر بالقوس المنحني (كلمات ملائمة لامرأة محاربة!). كما تعبر عن الأمر، فالأثارة المتبقية من القمر هي، بصورةٍ ضمنية، (جديدة)؛ إذ تبشر بقدوم الزواج وتحقيق الرغبة. عوضًا عن أن تكون جاهزة لتصوب، ستبقى القمر قوسًا مشدودًا (لتشهد) (جلال) الزوجين. يتملك المشهدَ الذي ترسمه هيبوليتا بقلةٍ من الكلمات المختارة انطباعٌ من السكون البهيج. لا يعني فعل (يشهد) أن تنظر فحسب، بل أن تكون شاهدًا على الحدث؛ فالكلمة تحمل سمة من الأهمية. وتعبير (جلال) تعبيرٌ متكلفٌ لزفافٍ أو أي مناسبة مهمة أخرى، وجيءَ به ليعبر عن الجاذبية الخاصة التي تنسبها هيبوليتا للقمر، وسلطتها [القمر] على الوقت والحدث.

وأخيرًا، نستطيع أن نرى ثيسيوس يعرض شخصيته في لفتةٍ مستبدةٍ؛ فهو يأمر ضابطه فيلوستريت أن يسيطر على المرح وأن «يحول الحزن إلى الجنازات»، كما لو أنه قادر على تغيير المزاج بمجرد إعطاء الأوامر. اطرد كل الحزن، افتتح الفرقة الموسيقية؛ هكذا يأمر ثيسيوس، فهو مصمِّم على إقامة حفل زفاف له. و(الصاحب الشاحب) الذي يذكره هو الكآبة، التي تجعل الناس شاحبين ومتقاعسين، ولكنه يذكرنا أيضًا بالقمر، التي لا يستطيع ثيسيوس أن يغيرها أو ينفيها، فهناك حدود لقوته بصفة الحاكم. يمكنه أن يعلن احتفالًا، ولكن يختبئ التأثير الحقيقي وراء الكواليس؛ أي القمر وكل ما تمثله (الحب، والسحر، والوهم). فـ(الروح الأنيقة الورشة) الحقيقية في المسرحية لا تنتمي إلى عالم أثينا اليومي الحساس الذي يحكمه ثيسيوس، ولكن تنتمي إلى الجان، حلفاء القمر والليل.

كلما تعمقت أكثر في حلم ليلة منتصف الصيف، فستتعلم مقارنة صخب ومشاكسة زواج ملك وملكة الجن، أوبيرون وتيتانيا، بتوتر وتحفُّظ العلاقة بين ثيسيوس وهيبوليتا، ستتمكن

من تتبع الرمزية الوفيرة للقمر، والسحر، والليل، والرؤية والرغبة. ستلاحظ في مقطعٍ لاحقٍ أن (رمح كيوبيد المتقد) قد «انطفأ في الأشعة العفيفة للقمر الرقيقة»، وتستذكر من خلاله تشبيه هيبوليتا للقمر بالقوس المنحني.

تعد رائعة شكسبير وحدةً كاملةً، وأي مشهد من مشاهدها يلقي بضوئه على بعض المشاهد أو الشخصيات أو المقاطع اللغوية الجميلة الأخرى. تقوم المسرحية بذلك بالاعتماد على صور اللافتات الإرشادية الأساسية مثل تلك الخاصة بالقمر؛ أي الحضور الرمزي المركزي الذي يربط الحدث بعضه ببعض، موحدًا إياه بالطريقة التي توحد بها المفاتيح النبرية المهيمنة قطعة موسيقية.

إذا غمرت نفسك في «حلم ليلة منتصف الصيف»، فسترى المزيد والمزيد من اللافتات الإرشادية الأساسية؛ إذ يشحن شكسبير أعماله، أكثر من أي مؤلف باللغة الإنكليزية، بلحظات ليست رائعة فحسب، بل تجعلنا نفكر، وتجعل الاستغراق المتكرر في نصوصه جديرًا بالعناء. كل مرة نفعل ذلك، نذهل أكثر بقوةِ شاعرنا الأفضل الإبداعية. انتبه دائمًا للافتات شكسبير الإرشادية الأساسية، وصوره وكلماته الجوهرية، وسوف تنسجم مع الطريقة التي تعمل بها مسرحياته، وكيف تشكل أثرها فيك.

يعتمد كُتَّاب القصيدة الغنائية على الصور بوصفها لافتات إرشادية أساسية: تقف الجرة الإغريقية لكيتس وعندليبه بإحكامٍ في منتصف القصائد الغنائية المسمَّاة بأسمائهم، ويلجأ والاس ستيفينز Wallace Stevens بصورة متكررة إلى الشمس، والبحر، وإلى الشفق القطبي في (أشفاق الخريف) The Auroras of Autumn، الذي يصوره على أنه أفعى مفترسة، ومسرحٌ سماوي ومن ثم كأنه (تاج وألماسة خادعة)[1]. تعد الصور مهمة، لا سيما في الشعر، مع أن لها دورًا حاسمًا في أنواعٍ أدبيةٍ أخرى. وتستحضر مقالة فرجينيا وولف Virginia Woolf (The Death of the Moth) (موت العثة) صورتها المركزية

(1) فلسفة دينية سرية عند أحبار اليهود وبعض نصارى العصر الوسيط، مبنية على تفسير الإنجيل تفسيرًا صوفيًّا.

فـي عنوانهـا. وتعود روايـة جوزيف كونـراد Joseph Conrad القصيرة قلب الظـلام Heart of Darkness مرارًا وتكرارًا إلى اللوحة المسـتوحاة من عنوانها؛ وهي قلب كيرتز الفاسـد، الذي يقابلـه (مارلـو)، راوي قصة كونراد في قلب أفريقيا الأشـد عمقًا وظلمة، وحيث من الممكن إيجاد لبِّ كل الحقائق القيمة. يعاكـس كونراد هذه القوة الجاذبة لعمله بصورةٍ معاكسـة في بدايـة (قلـب الظلام). ويشـير مارلو إلى أن المغزى من حكايته سـيتم إظهاره (كما يكشـف التوهـج الضبـاب)؛ إذ سـيدل عليه كما يفعل ضـوء القمر في ليلةٍ ضبابيةٍ. وسـيظهر المعنى على أنه متناثر عوضًا عن أن يكون حاسمًا. فلن يثبت انحطاط كيرتز أي شيء، وليس هناك سرٌّ وراء شره، ولا يوجد شيء قادرٌ على تفسيره.

يسـتخدم كونـراد صورة التوهج الذي يكشـف الضباب ليبيِّن الجـو المميز الذي يخلقه في قلب الظلام: فهو مشـحونٌ وكثيف الضباب، ومليءٌ بالتلميحات الغامضة المضللة. يعتمد شكسبير على القمر في حلم ليلة منتصف الصيف ليعبر عن الجو المعاكس لهذا تمامًا؛ فجو شكسـبير صـافٍ خفيف الخُطا، وسـحريٌّ برشـاقة، لكـن كلًّا من كونراد وشكسـبير يعتمدان على الصور التي يضعانها في مركز كتبهما. تسـاعد هذه الصور على تشـكيل أعمالهما، كما تسـاعد على إرشـادنا في أثناء قراءتنا لها، فهي لافتات إرشادية أساسية تقودنا إلى المغزى الحاسم لأعمال هذين المؤلفين.

القاعدة السابعة: استخدم المعجم

يكتب الروائي ماكسين هونغ كينغستون Maxine Hong Kingston: «المعجم هو شهرزاد الخاصة بي، بالإضافة إلى أنه يسـتطيع تهجئة شـهرزاد». إن المعجم هو حقًّا شـهرزاد؛ فهو كراويـة القصـص السـاحرة، كلمـا زرتـه أكثـر، وجدتـه مغويًّـا أكثر. خـذ الوقـت لتبحث عن الكلمـات التـي تبـدو لـك مهمة، حتـى إن كنت تظـن أنك تعرف معناها سـابقًا. سـوف تفاجأ بما سـتتعلمه من معجم جيد؛ أوجه جديدة لمعانٍ لم تكن لتحزر معناها أبدًا بمفردك. ومن الأوجـه الضروريـة للصبر بخصوص القراءة هي الرغبة فـي الاعتماد على المعجم، ويفضل

أن يكون أجود المعاجم الموجودة، وهو OED، لكن على الأقل أن يكون واحدًا كاملًا مثل American Heritage Dictionary. (تأكد أن معجمك غير مختصر؛ إنه يستحق الاستثمار فيه، ما دامت ستعود إلى هذا المجلد الكبير مرارًا وتكرارًا في سياق حياتك مع القراءة). يعد قاموس أكسفورد الإنجليزي The Oxford English Dictionary–OED، المتوافر أيضًا بنسخة إلكترونية، نتاج جهد بطولي لجمع معجم بإمكانه إعطاء معاني الكلمات الإنكليزية مع تغيرها بمرور الزمن. وهو يوفر اقتباسات وفيرة ومفيدة توضح كل تعريف. (يخبر كتاب سايمون وينشستر الرائع The Meaning of Everything، معنى كل شيء، قصة OED الاستثنائية؛ وتقدم قصته The Professor and the Madman، الأستاذ والمجنون حكايةً مظلمة فاضحة عن أحد المسهمين في المعجم، مجنون موثق ومحارب قديم في الحرب الأهلية يدعى و. س. ماينور).

بدأ نشر OED عام 1888م، واستمرت مجلداته بالصدور أربعين عامًا، حتى تم الوصول إلى حرف Z. وحتى يومنا هذا تستمر ملحقات OED في الصدور، ما دام مخزون كلمات اللغة الإنكليزية يصبح كل يوم أكبر وأكثر ثراءً. (تتضمن الإضافات الحديثة كلمات (gaydar) و(grrrl) و (cyberslacking)). واستعراض أعظم المعاجم هذا يعد تجربة استثنائية؛ فالمرء يتجول به عبر قرونٍ من المؤلفين، ويشاهد عن قرب تغيير الإنكليزية من لغة تشوسر وشكسبير إلى لغة وولف وبيكيت وما بعدهم.

إنك ستثري تجربة القراءة الخاصة بك بصورةٍ تفوق الحدود من خلال الاستعانة بنسخة من OED، ليس دائمًا، لكن كلما استطعت، من دون أن تقطع سلسلة قراءتك. قد لا ترغب في فعل هذا أكثر من مرةٍ كل نصف ساعة أو نحو ذلك، لكن في كل مرةٍ تتحقق فيها من كلمة ما، ستكافأ بمعلوماتٍ مذهلةٍ تُعمِّقُ تجربتك مع الكتاب المفتوح أمامك. فلنرَ كيف يستطيع OED أن يساعدنا في المقاطع الافتتاحية من كتاب كلاسيكي، وهو تأملات في الثورة في فرنسا Reflections on the Revolution in France لـ إدموند بيرك. إن بيرك الأنجلو-إيرلندي مفكر محافظ وخبير بامتياز، وهو أيضًا صاحب أسلوب نثري من الطراز

الأول. يعرض أسلوبه الماكر التأملي من بداية الكتاب نفسها، التي تستجيب لـ (رجل يافعٍ جدًّا في باريس)، يدعى شارل جان فرانسوا ديبون. لقد احتفت رسالة ديبون الحماسية لبيرك بالثورة الفرنسية، ثم يمتد جواب بيرك الحكيم والبليغ، وبكامل قوته، لأكثر من ثلاث مئة صفحة. ولأنه كتب في العام 1790م، في قلب الاضطرابات، كان أسلوب بيرك عاطفيًا، حتى إنه كان شديد الانفعال، فيصل كتابه تأملات إلى ذروته في لمحةٍ مثيرة للصدمة عن حبس ماري أنطوانيت (التي أُعدمت لاحقًا). ويرثي بيرك الحال قائلًا: «ظننت أنه لا بد أن عشرة آلاف سيف قد وثبت من أغمادها لتنتقم حتى للنظرة التي هددت بإهانتها، لكن عصر الشهامة قد انتهى». تعد الميلودراما الخاطفة للأضواء كهذه جزءًا من شخصية بيرك؛ فهو يبالغ في ذلك بإخلاصٍ مطلق، لكنه أيضًا دقيقٌ وحذر، كما تظهر الصفحة الأولى من كتابه.

وها هي مقدمة كتاب تأملات في الثورة في فرنسا. فبعد ملحوظة تمهيدية، يستهل بيرك جوابه لديبون:

سيدي العزيز

أنت مسرور لدعوتك مجددًا، وببعض الإمعان، لأفكاري بشأن المجريات الحديثة في فرنسا، لن أمنحك سببًا لتظن أنني أرغب في أن يواسيني أحدٌ من أجل مشاعري؛ فمشاعري ليست ذات أهمية كبيرة لكي تُفشَى أو تُكتَم، ما كان مني من تردد في الوقت الذي رغبتَ في تلقيها أولًا إنما هو بسبب الانتباه لك ولك وحدك. في الرسالة الأولى، كان لي الشرف أن أكتب لك، والرسالة التي أسهبت بها، لم أكتب وصفًا، ولن أفعل في هذه الرسالة. إن أخطائي، إن كان لدي أي منها، تخصني؛ وسمعتي وحدها هي التي ترد عنها.

كما ترى يا سيدي، من خلال الرسالة الطويلة التي نقلتها لك، أنه على الرغم من أني أتمنى من كل قلبي أن تحيا فرنسا بروح من الحرية العقلانية، وأنني أظن أنه يتعين عليك، بكل سياسة صريحة، أن توفر جسدًا دائمًا لكي تستقر فيه تلك الروح، وعضوًا فاعلًا لكي تعمل عن طريقه، إنه من سوء حظي أن أفكر بهذه الشكوك الكبيرة بخصوص عدة نقاط في تعاملاتك الأخيرة.

حـاول أن تنسـجم مع الخاصية التي تجعـل كتابة بيرك أدبًا، طريقتـه المميزة الماكرة إلى حدٍّ ما في الحديث. (إن كنت تتوق أن يصل إلى نقطته، فقد فاتتك). هل بإمكانك سماع الكرامة والتوتر الهائل والجدية العالية في هذه السـطور؟ إن كنت قادرًا على ذلك، فأنت في طريقك لاكتشـاف ما يجعل بيرك أحد أسـمى أصحاب الأسـلوب النثري. وكأن هذه الفقرات الافتتاحية رقصة باليه محكمة، في السـياق الذي يؤدي فيه بيرك دوره المختار نحو الكمال. أولًا، يظهر نفسه على أنه متواضعٌ وعازفٌ عن الكلام (فـ (مشاعره ليست ذات أهمية) حتى يسـأله أحدٌ عنها)، ثم يظهر على أنه أبيٌّ بشـدة (فإن ارتكب (أخطاءً) فإن (سـمعته وحدها هـي التـي ترد عنهـا)، ثم يظهر ماكرًا وسـاخرًا (إنه من سـوء حظي أن أفكر بهذه الشـكوك الكبيرة). يقول بيرك المتهكم شيئًا ويعني به شيئًا آخر؛ فهو يظن أنه من حسن حظه، وليس العكس، أن يفكر في هذه الشكوك حول الثورة الفرنسية.

إن فقرات بيرك المهذبة والحادة مليئة بكلمات مختارة قد لا تكون مألوفة لنا، بطبيعتنا ككسـالى افتراضيين من القرن الواحد والعشـرين. تتأرجح (العواطف) على الخط الفاصل بين الأفكار والمشاعر: يعطينا OED تعريفًا لـ (sentiment) (التعريف 6a) كالآتي: «ما يشعر بـه أحـدٌ بخصوص شـيء مـا؛ موقف ذهني (ينـم على الموافقة أو الاسـتنكار، إلـخ)؛ رأي أو وجهة نظر لما هو صحيح أو ملائم». يعبر كتاب بيرك تأملات عما يشعر بأنه الصواب، وفي الوقت نفسه عما يعتقدُ أنه الصواب؛ فبذلك يتعاون قلبه وعقله. ثمة كلمة أساسية أخرى هي (solicit): «أن تلتمس أو تتوسـل (شـخصًا) من أجل شيء ما، أو لكي يفعل شيئًا ما؛ أن تحث وتلح وتسأل بجد أو بإصرار» (تعريف OED 2a)، لكنها تعني أيضًا «أن تزعج، تقلق، تعكر، أن تسبب القلق، أن تملأ بالهم» (التعريف 1). لم يطلب السيد الفرنسي أن يصرِّح بيرك بما في نفسـه بشـأن الثورة فحسب؛ بل تسـبب أيضًا بإزعاج بيرك؛ فتعطي التأملات رد روحٍ هائجة. لقد حرك التاريخ بيرك نحو أزمة شـخصية على نحو عميق، وتظهر الأزمة نفسـها في كتابته وتفكيره القلقين اللامعين.

ثمة كلمات أخرى في صفحة بيرك الأولى قد نتعثر بها، لأننا ببساطةٍ قد نوظفها توظيفًا مختلفًا؛ فبالنسـبة إلى بيرك، تعني كلمة (late) (الأخير) recent (الحديثة)، و(material)

(المادية) تعني consequential تابعة أو significant مهمة. إن الاستخدام الذكي للمعجم بإمكانه وحده أن يرشدنا إلى هذه المعاني. إن كنا حقًّا نريد أن نصل إلى فحوى ما يقوله بيرك، فقد نحتاج إلى أن نستشير المعجم ثلاث مرات أو أربعًا في هذه الصفحة الأولى وحدها.

يناقش الحكيم الفيكتوري جون راسكين في السمسم و السوسن Sesame and Lilie– كتابه الجدلي الحاد عن التعليم– في أن المعجم أداة جوهرية من أجل كل قارئ جادٍّ طموح. حتى إن راسكين أصر على أن القارئ المخلص بحق عليه أن يقتني معجمًا لاتينيًّا وإغريقيًّا بالإضافة إلى معجم إنكليزي. كتب راسكين، حتى إن كنت لا تعلم أي شيءٍ عن اللاتينية أو الإغريقية، ما زال بإمكانك أن تستفيد من المعاجم بتلك اللغات، التي تسمح لك بتتبع الكلمات الأساسية التي عبرت إلى الإنكليزية. خذ في الحسبان كلمات مثل philosophy [فلسفة] (مشتقة من الإغريقية philos صديق أو محب، وSophia الحكمة)، وethics [أخلاق] (من الإغريقية ethos، أي الطبع أو الخُلق)، وvanity [غرور] (من اللاتينية vanus أي الفارغ).

كان راسكين محقًّا؛ فمن المفيد اقتناء معاجم لاتينية وإغريقية، بل دراسة بعض اللاتينية أو الإغريقية؛ إن فعلت ذلك، فستعرف قدرًا هائلًا من المعاني الدفينة في الكلمات الإنكليزية. لكن إن لم تقطع الطريق كلها بهذه النصيحة، فعلى الأقل حاول أن تروض نفسك وتعودها على وجود هذه اللغات في الإنكليزية عن طريق التنبه لأصل الكلمات. يوجد في The American Heritage Dictionary (معجم التراث الأمريكي) ملحقٌ مثيرٌ لأصل الكلمات وتاريخها، يعدد فيه الجذور الإغريقية واللاتينية والجرمانية للعديد من الكلمات الإنكليزية.

وكمثال عن فطنة راسكين اللغوية، انظر إلى ميله لاستخدام أصل الكلمات أداةً للمعاني. ففي السمسم والسوسن Sesame and Lilies، يكتب راسكين عن أعظم مرثاة شعرية في اللغة الإنكليزية، وهي Lycidas لجون ميلتون. تكرم القصيدة زميلًا لميلتون توفي حديثًا، وهو إدوارد كينغ، لكنها تتناول أيضًا مهنة الشاعر نفسه، والقوى الدنيوية الشرسة التي تهدد مهنته تلك بالانقراض.

من المحتمل أن أكثر التهديدات المضادة للشعر والإنسانية التي يتنافس معها ميلتون في Lycidas هي الكنيسة الإنكليزية، التي يراها مرتعًا للاحتيال والفساد. يقاطع ميلتون الخيال اللطيف الرعوي للقصيدة الذي يصور من خلاله نفسه وإدوارد كينغ رعاةَ غنم، ليستنكر بمصطلحات تنبؤية عالية أصحاب المقام السيئين في الكنيسة، فيقول:

أفواه عمياء! تلك التي بشق الأنفس تعرف كيف تحمل
أسقفًا، أو قد تعلمت غير ذلك، وأقل
ذلك أنها تنتمي إلى فن الراعي المخلص!
ما الذي يهمهم؟ ماذا يحتاجون؟ إنهم معفيون؛
وعندما يستمعون، فإن أغانيهم الهزيلة المبهرجة
تصر على مزمارهم الأجش المصنوع من القش التعيس؛
تنظر الخرفان الجياع عاليًا، ولم يطعمها أحد...

يمكننا سماع الغضب المستشيط نافد الصبر في لغة ميلتون، وأسئلته المتقطعة الرافضة ببرود (ما الذي يهمهم؟ ماذا يحتاجون؟). نستمع إلى صوت خدش الأظافر الخشن (تصر على مزمارهم الأجش المصنوع من القش التعيس)؛ (ونبحث عن كلمة (scrannel) في معجمنا). ضعيفة، مكتنزة، وعفنة من الداخل، هذه الذئاب الكنائسية في زي الراعي لا تعرف شيئًا عن (فن الراعي المخلص)؛ فهم يتركون قطيعهم الجائع يعاني حتى الموت جوعًا. سلطات الكنيسة رعاة سيئون، وهم بـ (أغانيهم الهزيلة والمبهرجة)، شعراء سيئون كذلك.

ولكنّ الكلمتين الافتتاحيتين من المقطع في Lycidas هما اللتان تمثلان مشكلة للقارئ، وهما الكلمتان اللتان يركز عليهما راسكين: (أفواه عمياء). ((أسقف) يعني (الشخص الذي يرى)) يكتب راسكين، ((قس) يعني (الشخص الذي يطعم))، وهكذا فإن أكثر صفة غير أسقفية يمكن أن يحظى بها شخص هو أن يكون أعمى. «أكثر طبعٍ غير قسيسي هو، بدلًا من الإطعام، أن يريد الأكلَ؛ أي أن يكون فمًا».

وبالاعتماد على لغتيه اللاتينية والإغريقية، يكتشف راسكين منطق عبارة ميلتون الصغيرة البارزة. فالكلمة الإغريقية episkopos، أي حارس أو مراقب، الذي أصبح لاحقًا فقط مسؤولًا كنسيًّا، تقف خلف أسقف؛ واللاتينية pastor، تعني الراعي (مشتقة من الفعل pascere، أن يرعى الماشية) تقف خلف كلمتنا الإنكليزية أسقف. يُظهر ميلتون أن الحقيقة المتعلقة بأصل الكلمات وتاريخها تنسف أكاذيب الكنيسة. فالخراف تنظر إلى الأعلى، ولكن الأسقف لا يستطيع رؤيتها؛ أي إن القس يتجاهل التزاماته بتغذية قطيعه.

يقدم راسكين، في قراءته لميلتون مثالًا ملهمًا للأماكن التي يمكن أن يأخذك إليها المعجم. استخدم معجمك، لا من أجل الكلمات التي لا تعرف معناها فحسب، ولكن للكلمات التي تثير اهتمامك. اعتمد على OED أو American Heritage Dictionary طريقةً للسعي وراء الأسئلة. فكلما كان سؤالك أفضل، وكان اهتمامك بالكلمة أثرى؛ فسيخدمك المعجم أفضل.

القاعدة الثامنة: تتبع الكلمات الأساسية

تنبعُ هذه القاعدة من اهتمامي باللافتات الإرشادية الأساسية في القاعدة السادسة، ونصيحتي باستخدام المعجم في القاعدة السابعة. إن الكلمات الأساسية هي الخيط الحيوي الذي يسمح لك بتتبع مناقشة الكتاب؛ لتتبع دراما المعنى التي تكشف عن نفسها في مراحل، من الصفحة الأولى وحتى الأخيرة.

كما هي الحال مع كل القواعد؛ الصبر مطلوب مع الكلمات الأساسية؛ إذ ستسمح لك القراءة المتأنية، البطيئة، الصبورة، برؤية أفق الكتاب ككل. فعندما تفتح كتابًا، إن كنت قارئًا صبورًا، فستكون مستعدًّا لإيجاد الكلمات التي تظهر جليةً، تلك التي تأسر المخيلة بتغيير مفاجئ وسريع للمعنى. الصبر مطلوب في رحلتك لتتبع ذروات كتاب ما؛ للبحث عن كلمات ذات مغزى، ولرؤية الطريقة التي يضع بها الكاتب هذه الكلمات في وسط أفق الكتاب.

تغير بعض الكتب المشهورة مثل **الأمير** The Prince لميكافيللي، تعريف المصطلحات الأساسية برشاقة كلما تَقَدَّمَت، إن مثل هذا الكاتب يفرض على القارئ صعوبات شديدة،

ولكنه يعطيه أيضًا حماسًا رائعًا؛ إذ يجعل ميكافيللي القراء ينبهون أنفسهم لصعوبة تعريف مصطلحات مثل القوة، والمجد، والثروة. نحن مجبرون على القيام بدور فاعل، ومن خلال هذا الفعل نفهم أكثر مما لو كان ميكافيللي قد ثبت بقوة تعريفات صلبة لنا.

توفر لنا حوارات أفلاطون مثالًا مذهلًا آخر من التخطيط المتحكم الخلاب؛ إنه يصمم متاهة جذابة للقارئ، تكون فيها كلمات معينة العقباتِ التي ترغبنا وتمنعنا من الإكمال، وأيضًا الأهداف التي نسعى إليها. يجب على قارئ أفلاطون أن يبقى باستمرار في حالة إدراك للطريقة التي غير فيها سقراط وشركاؤه في الحديث معنى هذه الكلمات المفتاحية.

سوف أبحث في ميكافيللي وأفلاطون في الصفحات القليلة القادمة، لكن، لنعُدْ أولًا إلى بيرك للحظة في سبيل البحث في أحد مصطلحاته المفتاحية في تأملات في الثورة في فرنسا (التي اقتبست منها وناقشتها في القاعدة السابعة: استخدم المعجم): (الحرية العقلانية).

لا يكشف الكاتب عادةً عن معنى مصطلح مركزي مباشرة؛ إذ عليك أن تنتظر وتعمل من أجل فهم هذا المصطلح. نحن لا نعرف بعدُ ما الذي يعنيه بيرك في فقرته الثانية حين يخبر السيد الشاب الذي يكتب له، ويخبرنا أيضًا، بأنه «[يا] أتمنى من كل قلبي(ـه) أن تحيا فرنسا بروح من الحرية العقلانية». يشدد بيرك في عبارة (الحرية العقلانية)، بوضوح على (العقلانية)، فما الفرق بين الحرية العقلانية واللاعقلانية؟ ما نوع الحرية التي يقدرها بيرك؟ وأي نوع يحتقر؟ ولماذا؟ سوف يفيض بيرك في سياق الصفحات الـ300 بالتفسيرات. ولا نستطيع في الوقت الحالي إلا أن نتوقف قليلًا، آخذين ملاحظة حذرة عن عبارة الكاتب، ومنتظرين لمشاهدة الطريقة التي سوف تتطور بها الفكرة المركزية، ألا وهي الحرية العقلانية. وبصورةٍ مماثلة سوف نعلم مع الوقت ما هما (البدن الدائم) و(العضو الفاعل) اللذان يعتقد بيرك بأن الثورة بحاجة إليهما؛ وهذه هي الأدوات التشريعية التي يجدها معدومة في دولة فرنسا الجديدة المتهللة العنيفة. سيلاحظ القارئ المتأني لبيرك بدايةَ هذين النقاشين، عن الحرية العقلانية وعن المؤسسات السياسية التي يحب على

الثورة أن توظفها في مكانها الصحيح، وسينتظر أجوبة المؤلف. لا نستطيع أن نتوقع أن تأتي الأجوبة فورًا، وفي الواقع، قد تتغير الأجوبة مع سياق العمل.

في هذا السياق، تعد القراءة المتأنية ضروريةً على نحو خاص، لأن أسلوب بيرك لن يكون واضحًا إلا إذا غصنا بعمقٍ في التأملات، واختبرنا أحاسيس جدال بيرك السابقة، العنيدة والدمثة في آنٍ واحد. يعتمد بيرك، الذي كان خطيبًا واثقًا بصورةٍ مدهشة، على حيل فن المتكلم الحذقة ليشرح موقفه المناهض للمتعصبين الفرنسيين. وعندما يكشف أخيرًا عن مفهوم الحرية العقلانية لديه، سنكون جاهزين له، لأننا قد هيأنا أنفسنا من خلال تتبع تغيرات كتابه وتقلباته.

وينظِّم ميكافيللي، مثل بيرك، نصه حول الكلمات الأساسية. إحدى كلمات ميكافيللي الأساسية في الأمير هي (virtù) التي تصعب ترجمتها، وهي ليست الكلمة الإنكليزية (virtue) التي تعني الفضيلة، بإشارتها إلى لطف الرجال مدعي التهذيب، بل هي شيءٌ قريبٌ إلى الشجاعة أو الجرأة القوية. و(fortuna) كلمة مركزية أخرى تعني الثروة. تتصادم هاتان الكلمتان معًا في الوقت الذي يرسم فيه الكتاب مساره، جاعلًا الجدالات غير تقليدية بصورةٍ جريئة، فاضحةً بذلك ميكافيللي؛ فقد كان يُعتقد بأنه أحد الشياطين بسبب موافقته على النُّهُج العنيفة المخادعة، التي أكد أنها ضرورية للرجل الذي يسعى ليحقق النفوذ ويحصل عليه.

تظهر كلمة الثروة في بداية الصفحة الأولى من الأمير، في رسالته الإهدائية إلى لورينزو دي ميديسي Lorenzo de' Medici (كان الكتاب في بادئ الأمر مُهدىً إلى شخص آخر من عائلة ميديسي، يدعى غيليانو؛ وبعد موته قرر ميكافيللي أن يوجه نصائحه حول حكم الدولة إلى لورينزو). كان ميكافيللي قد عمل تحت إمرة جمهورية فلورنسا، لكنه خسر عمله عندما سقطت الجمهورية وعادت عائلة ميديسي لحكم المدينة في عام 1512م. وفي العام التالي 1513م، عذبت عائلة ميديسي ميكافيللي عندما وقع في شبهة المكيدة ضدهم. في ذاك العام نفسه، نُفي إلى الريف، وهكذا كتب ميكافيللي الأمير هديةً لمعذبيه. يُعدُّ هذا الكتاب محاولته العازمة لإثبات فائدته لعائلة ميديسي، وذلك من أجل العودة إلى اللعبة السياسية.

ينهي ميكافيللي رسالته الإهدائية، في الصفحة الأولى من الكتاب، بوصف شخصيٍ: فهو امرؤٌ «قد عانى من خباثة الثروة المرَّة المتكدسة». الثروة هنا كما يدركها لورينزو، هي تلطيف لكفاءة مضطهدي عائلة مديسي القاسية لدى ميكافيللي. وكلمة الثروة التي تعني بصورة مختلفة وأوسع منعطف الأحداث غير المتوقع، ستصبح مع تقدم سياق كتاب ميكافيللي أكثر عاملٍ جدي في سيرة الأمير المهنية. (الأمير الذي يصفه ميكافيللي ليس شخصًا معينًا، بل مزيج من حكام متنوعين من الماضي والحاضر).

في الفصل قبل الأخير من الأمير، يقدم ميكافيللي وصفين متناقضين تناقضًا مباشرًا لقوة الثروة. وفي بداية الفصل تقريبًا، وفي صورة دلالية، يُشَبِّه الثروة بـ

> **إحدى تلك الأمطار الموسمية التي حين تفيض، تغمر السهول، وتقتلع الأشجار، وتهدم المباني، وتجرف التربة من هنا وترسبها هناك؛ الكل يهرب من أمامها... لكن هذا لا يعني أن الرجال لا يستطيعون اتخاذ إجراءات مضادة حين يكون الجو لا يزال جيدًا، مقيمين الخنادق والسدود، ففي حال ارتفاع المياه مجددًا، إما أن تُحمل في قناةٍ أو تُحبس حيث لا يمكنها أن تشكل أي خطر**
>
> (ترجمة روبرت م. آدمز).

في هذا النص، يلمح ميكافيللي إلى أنه بإمكانك الاستعداد للتصدي لقوة هجوم إعصار الثروة بأسوأ أحوالها. وإذا كنت أميرًا، فأنت بحاجةٍ إلى أن تستعد بثباتٍ فولاذي، فيجب عليك أن تسد مجرى الثروة القوي وتؤمن حمايتك.

لكن في الصفحة التالية ينهي ميكافيللي بقوله إن الثروة ستهزم دائمًا استعداداتٍ كهذه؛ فغاية الثروة بحد ذاتها هي أن تبتلينا بتغييرات غير مسبوقة. لا نستطيع الجزم بما سيحدث لاحقًا، وبهذا نحن في خطر دائمٍ من التعرض للسحق مهما فعلنا. «لا يستطيع رجلٌ، مهما كان حذرًا، أن يتأقلم مع تغييرات جذرية كهذه»، يكتب ميكافيللي: «ليس لأننا لا نستطيع أن نقاوم نزعة الطبيعة فحسب، بل أيضًا لأنه عندما يزدهر المرء دائمًا من خلال اتباع مجرىً معين، فإنه ليس بالإمكان إقناعه بتركه». ينهي ميكافيللي فصله بتغيير في السياق

من نفسه؛ بعد الاعتراف بأن الثروة تهزم الشجاع، يغير رأيه، وفي رؤيةٍ لافتةٍ، يؤيد تحريك الثروة بخشونة. فيكتب: «لكني أشعر:

أنه من الأفضل للمرء أن يكون متهورًا على أن يكون جبانًا، لأن الثروة امرأة، وعلى الرجل الذي يريد أن يستحوذ عليها أن يضربها ويرهبها. نرى أنها تخضع للرجال من هذا النوع أكثر من أولئك الذين يأتون ببرود نحوها. وكالمرأة أيضًا، تحب دائمًا الأصدقاء اليافعين، لأنهم أقل خوفًا، وأكثر همجية، ويتسلمون زمام أمورها بطيشٍ أكثر».

(ترجمة روبرت م. آدمز)

بإمكان الرجل القوي، رجل الـ virtù، أن يفوز من خلال ضرب الثروة بعنف، وهذا ما يلمح إليه ميكافيللي في تشبيهه المبغض للنساء بصورة فاضحة. لكنه قد عرض لنا التوَّةَ أن الثروة مراوِغةٌ ولا يمكن توقعها، وهي أبعد بكثير من أن يتم إرهابها حتى تخضع بهذه الطريقة. يناقض ميكافيللي نفسه، لكي يستطيع أن يؤدي لعبةً محكمةً يأخذ فيها دورًا مزدوجًا؛ المشكك الضجر الذي يعرف أنه عندما تهيج الثروة يسقط الرجال، والمتحمس للنفوذ الذي يوصي بأكثر التكتيكات همجيةً ودهاءً لأنها تملك أفضل فرصة للفوز. الثروة أهي امرأة، أم هي نهر عنيف مندفع، بالإمكان السيطرة عليهما كليهما؟ أم هي قوةٌ لا مفر منها حتى إنه ليس بالإمكان تصورها حتى في صورة مجازية؟ الثروة هي آلهة ميكافيللي بقدر ما تعد virtù كذلك؛ إنه يستخدم هذه المصطلحات ببراعة تحيلها إلى تغيير معناها في كل لحظة. تُكبِّر التغييرات معنى كلٍّ من الثروة و virtù. ويسمح طيف المعاني الذي يخلقه ميكافيللي له بتسلُّم زمام موضوعه العدواني المعقد، طرق القوة وطرق قنص الفرص في الحياة السياسية.

وكتاب أفلاطون الجمهورية Republic ككتاب ميكافيللي الأمير، كتابٌ عن الخيال المثالي للعَظَمَة. ففي كل من هذين النصين، يعزو المؤلف غرض مديحه إلى نصرٍ يبرره من خلال اللجوء إلى مصطلحات أساسية معينة: فعلى الأمير أن يعرض النصر المثالي لـ virtù على الثروة، وعلى الجمهورية الحقيقية أن تكون منصفةً على نحو مثالي. لكن هذه المصطلحات الأساسية- virtù والثروة عند ميكافيللي، والعدالة عند أفلاطون- تثبت أنها

مراوغـة؛ ففي الكتـاب المضطرب الأول من الجمهورية، المكتـظ بالجدال والأحداث، يجلب أفلاطـون إلى سـاحة النزاع عدة معانٍ مختلفة لكلمـة العدالة. أفيعني كونك عادلًا أن تتبع ما يمليـه عليـك العرف، بالتفوه بالكلمـات المألوفة لهيئات السـلطة؟ أم يعني، عوضًا عن ذلك، أن تكتشف بنفسك ما التصرف العادل؟ إنه من العدل لكل شخصٍ أن يكون لديه ما يستحق؛ لكن من يعلم ما الذي يسـتحقه النـاس؟ (ربما يسـتحق بعض النـاس أن يحل الظلم عليهم). إن تعريفـات العدالـة المتعددة والمتضاربة عند أفلاطون- أن تكون ورعًا في شـؤون العُرف، وأن تكـون منصفًـا فتمنـح النـاس ما يحق لهم، وما هـو جيدٌ لهم- ما تزال موجـودةً كلها إلى يومنا هذا.

يحـاول سـقراط وصديقـاه اليافعان قلاكون وأدمينتوس أن يبحثوا في هـذه التعقيدات فـي الكتـاب الأول مـن الجمهوريـة، لكن يبـدو أنهم لا يصلون إلـى نتيجة. وعنـد الوصول إلى ذروة الإحبـاط، يقفـز السفسـطائي ثراسيماخوس كالذئـاب إلى الشـجار التحادثـي ويدفع بفكـرةٍ صادمـة: مـا يدعـى عدالة هـو فقط مصلحـة الأقـوى؛ فالنـاس الأقوياء، الممسـكون بزمام الأمور، يتسـببون بالجور، بصورةٍ شـاملة ومن دون ندم؛ لكنهم ينجحون لأنهم خبراء فـي التظاهـر بأنهـم عادلون، ونحن أغبياء سـاذجون إن وقعنا في شـرك تلـك الخدعة، هذا مـا يصـدح بـه ثراسيماخوس. ويقـول، علاوةً علـى ذلك، إنه يجـب أن نهدف إلـى أن نصبح أقويـاء بأنفسـنا، فـي خداع الآخريـن ليظنـوا بأننا عادلون، كي نسـتطيع خداعهـم بمظهرنا الكاذب. هذا هو إعلان ثراسيماخوس: من الأفضل أن نظهر بمظهر العادلين على أن نكون عادليـن حقًّـا، ما دام أن كوننا عادلين يعني فقط أن نصبح ضحية النـاس الجائرين؛ أولئك ذوي النفوذ.

يرمـي تأويـلُ ثراسيماخوس التـوَّاق للنفوذِ إلـى العدالةِ بصفة شـيء تحادثـي، بأعمال الجمهوريـة عُرضـ الحائط. يظهر سـقراط مرتبكًا بصـورة ملحوظة، ويبـدأ بهجومٍ مضاد. ففي نهاية الكتاب الأول من الجمهورية، يباشـر سـقراط تسـلق هضبة عالية، ويجادل أنه من الخيـر لـك أن تكـون عـادلًا، حتـى إن عاقبك العالـم من أجل ذلـك؛ بتعذيبـك أو قتلك، فلقد

أصبح سقراط مستبدًّا صارمًا بخصوص مسألة العدالة، لكن على الرغم من جهوده، ما زلنا نجهل ما العدالة في نهاية الكتاب الأول، ولا نعرف ذلك حتى في نهاية الجمهورية، على الأقل ليس بصورة مؤكدة. لا يهدف أفلاطون في كتابه الجمهورية للإتيان بتعريف راسخ للعدالة، بل لإظهار السبب في أننا ما نزال غير قادرين، على الرغم من سعينا الحثيث حول هذا المفهوم العزيز، على إيجاد طريقة مقنعة لتعريفها في تعريف واحد يجمع عليه الكل. فالأمر الوحيد الذي نتفق عليه جميعًا هو أننا نريد العثور على ذلك التعريف.

ثمة إحباط في مصارعة أفلاطون وكلمة العدالة، لكن ثمة أيضًا مكافأة رفيعة للقارئ. تابع ما يفعله أفلاطون وستبدأ تدريجيًّا برؤية العالم بنظرة جديدة؛ إذ إن إدراكك لمصطلحات أفلاطون الأساسية الأخرى- كالحقيقة والجمال وإيروس [إله الحب عند اليونانيين]- سيكون الإلمام به صعبًا- على غرار العدالة- في جملة واحدة. عوضًا عن ذلك، فإن طريقة أفلاطون مع تلك الكلمات سوف تتمدد لتصلك، ملونةً أفكارك كلما تأملته من كثب أكثر.

والأهم من أي شيء آخر أنه عليك أن تتحلى بالصبر في مواجهتك لكُتَّاب أمثال أفلاطون أو ميكافيللي أو بيرك، ممن يعتمدون على مصطلحات محيرة، لكن تَرِدُ مرارًا؛ عليك أن تتابع الكلمات المفتاحية التي يستعملها هؤلاء الكتاب، وأن تراقب مظاهرها المتبدلة؛ فتُكافأ بإحساس متجدد بالحيوية لما يمكن لهذه الكلمات المهمة أن تفعل، وكيف يستخدمها الكُتَّاب في إنجاز أعمالهم الأكثر أهمية، الأمر الذي يفتح عيون القارئ على منظورات جديدة.

القاعدة التاسعة: ابحث عن فكرة الكاتب الأساسية

اضغط على نفسك لتكتشف السؤال الأساسي الذي يبث الحياة في صورة المؤلف، وربما يكون ذلك أكثر القواعد تحديًا؛ فعادة ما يتطلب ذلك إلمامًا واسعًا بعمل المؤلف. ولن تبلغ ذلك على الفور، لكنك، مع مرور الوقت، ستقترب أكثر فأكثر من صميم مشروع المؤلف والفكرة الأساسية الكامنة خلفه.

تخيل أن شخصًا ما يسألك: «عمَّ يدور الكتاب الذي تقرؤه؟»، ثم حاول أن تجد أعمق إجابة وأكثرها إنصافًا لهذا السؤال. سوف تحتاج إلى التفكير في الإمكانات التي تكمن خلف كلمة (عمَّ). فلا تدور حكايات كانتربري Canterbury Tales لتشوسر Chaucer حول مجموعة من الحُجاج في طريقهم إلى مقام القديس توماس أ بيكيت، إلا إذا اعتُمد المعنى الأكثر سطحية، وإنما تدور حول الطريقة التي يمكن أن يتعايش بها تقييمٌ متعاطفٌ مع الشخصيات، مع وعي ساخر بأخطائهم البشرية، ومن ثم يُعلِّق التعاطف والتهكم كل منهما على الآخر. يتصل التعاطف براوي تشوسر الرحيم الذي تناول الحاج، أما التهكم فيُنسب إلى المؤلف الذي يستقي من خبرة الراوي مبينًا بهدوء قصر نظر الراوي التشوسيري.

عادة ما توجد عدة أفكار رئيسة لدى المؤلف، وعندما تحاول تحديد الفكرة الرئيسة، فأنت لا تبحث عن إجابة واحدة صحيحة، بل عن الإجابة التي تحمل الحقيقة الأكثر أهمية التي يمكنك التوصل إليها حول العمل وكاتبه. فقد ترى عمل شكسبير على أنه تهجم حاذق على القيم الحربية البطولية، أو قصة طويلة حول رجال يتمردون على تبعيتهم للنساء إلى أن يُفضي التمرد إلى المصالحة، كما هو الحال في رومانسيات شكسبير الأخيرة. يفصل النقاد بين: القراءة الأولى التي أيدها مارك إدمندسن، والثانية التي أيدها س. ل. باربر وريتشارد ويلر، من دون . دون. أن تلغي أي منها الأخرى.

يلفت أحد أعظم مفكرينا؛ أفلاطون، الانتباه إلى الفكرة الرئيسة في المأساة [التراجيديا] الإغريقية، وهي صورة تُظهرُ نحوها أقصى درجات الشك. ويتساءل أفلاطون عن الدافع وراء المأساة: ما هدفها؟ ولماذا تبعث على السرور؟ وما وجهة نظر العالم التي تقنعنا بها؟ قد تكون هذه طريقة غريبة للتفكير في الفن- أي كونها وسيلةً لإقناعنا بأن إحدى الصور الخاصة في العالم هي الصورة الصحيحة- لكنها طريقة أفلاطون.

وفقًا لأفلاطون، تعد المأساة الفن الديمقراطي بامتياز؛ لأنها تؤيد الفكرة الأكثر شمولية؛ وهي أن الحياة الأشد قوة هي الحياة الفُضلى. يرى ستيفن سالكيفر في هذه الجملة المأخوذة من كتاب القوانين Laws: «أن تحدث كل الأمور امتثالًا لأوامر روح المرء»، المفتاح

لفكرة أفلاطون عن كيفية عمل المأساة. ومن المفارقة أن تضحية البطل في المأساة تلبي هذا الخيال الجامح للقوة الشخصية. وحتى عندما يُهزم البطل، فإن قدَرَه يزيد من شعورنا بالسيادة الفاعلة كلما قرأنا مأساةً أو شاهدناها على خشبة المسرح. فنحن نريد من كلايتيمنسترا أن تذبح زوجها أغاممنن مسيلة دمه كما المطر، ونريد من أوديب أن يسمل عينيه وهو يصرخ نحو السماوات بوجه يفيض بالدماء المتخثرة؛ لأننا ببسطنا السيطرة على هذه المشاهد القاسية، نحظى بالرضا.

يشير أفلاطون إلى أن هوميروس والشعراء التراجيديين الآخرين ديماغوجيون؛ إذ يُعلِّمون أن أعظم المنافع تكمن في عيش المرء على هواه، وأن القوة والسيادة تقف خلف السعادة. فتحاكي بهجةُ سحق خصمك لفظيًّا في مناظرة سفسطائية، قتلَه في معركة، وهو ما يشكل ذروة انتصار المنتصر التي يبتهج لها أبطال ملحمة هوميروس. عندما نشاهد مأساة أو نقرؤها، نختبر قناعة انتقامية، سواء أكان البطل محطَّمًا (مثل حال أوديب عند سوفوكليس) أو منتصرًا (كما هو شأن أوريستيز في مسرحية الأوريستيا Oresteia لإسخيلوس). تمجد مسرحية إلكترا Electra لسوفوكليس انتقام البطلة من أمها الشريرة كلايتيمنسترا، وتغذي بذلك أرواح الجمهور التواقة للانتقام. وهذا هو فحوى المأساة المتمثل بالصدمة العاطفية المقنعة التي يرى أفلاطون أنها مرفوضة تمامًا وشديدة الخطورة.

ويبدو أن سوفوكليس نفسه يسلِّم بوجهة نظر أفلاطون الناقدة، على الأقل في مسرحية إلكترا. فتغالي جوقة سوفوكليس بالثناء على انتصار إلكترا مظهرة إياه على أنه فعل حكيم بدلًا من أن يكون مجرد ثأر متأجج من عدو. يكشف سوفوكليس عن فجوة بين كيفية تبريرنا للتطهير المأساوي وبين كيفية اختبارنا له؛ فهو يلمح ضمنيًّا إلى وجود بَون شاسع بين التطهير الشديد للمأساة بصورة محطِّمة، وتبرير وجود ذلك التطهير الذي تطالب به المأساة؛ فيمنح التبرير، الذي يحل ثانيًا، عذرًا أقل من معقول لانغماس جمهور المأساة بشعور القوة التطهيري الذي يحل أولًا. عندما تهلل إلكترا لموت والدتها (في حين ينفذ أخوها أوريستيس الضربات الدموية)، فهي لا تتمتع بالحكمة، وإنما بالاستهزاء والنشوة،

ويملؤها رضا شبه إلهي ينشأ عن قلب الأحوال رأسًا على عقب، فتمحق مضطهدتها كلايتيمنسترا. ويظهر هذا الصدع أيضًا بين الشعور والتفسير في مسرحية سوفوكليس الملك أوديب Oedipus the King. نحن نستمتع بمشهد معاناة أوديب، ليس لأننا نجده على خطأ، بل لأننا نستجيب عاطفيًّا لضعفه. فضعف أوديب القائم على حقيقة أنه سُحق على يد قدر بصورة عصية على التفسير هو ما يغذي أرواحنا. لا يمكن لهذا الشعور أن يُفسَّر بكونه سببَ عقاب أوديب على أيدي الآلهة؛ فليس ثمة سبب من هذا القبيل. يدرك سوفوكليس الصدع بين الاستجابة العاطفية والتفسير؛ وهو ما يشكل الفكرة الأساسية في مسرحيتي أوديب وإلكترا.

يتمثل الاختلاف بين عاطفة المسيح، التي تظهر بصفة قصة أدبية، وبين مشاعر البطل المأساوي الإغريقي، في أنه ليس ثمة فصل بين العاطفة والحكم في القصة المسيحية كما تظهر في القصة المأساوية. إن المشاعر التي تعترينا عندما نقرأ عن عذابات المسيح يقصد منها أن تتزامن مع اكتشافنا لأهميته الطاغية. يقول لوقا عن المسيح في حدث حديقة الجسمانية حيث وشى به تلميذه يهوذا الاسخريوطي حيث قُبض عليه هناك الذي يُنذر بالصلب: «كان يمعن في الصلاة وهو يقاسي الضيق، وكان العرق أشبه ما يكون بقطرات عظيمة من الدم المنهمر على الأرض» (إنجيل لوقا 22. 43–44 نسخة الملك جيمس Luke 22.43–44, King James Version). تمثلت استجابة المسيح لمأساته الوشيكة بالصلاة؛ بمخاطبة الرب. ويلمح النص إلى وجوب استجابتنا للوعة البطل. علينا أن نكتشف الأهمية الحقيقية الممنوحة إلهيًّا للقصة؛ إذ تعزز عاطفة المسيح من تلك الأهمية، فليس ثمة فجوة بين العاطفة والتفسير كما هو الحال لدى سوفوكليس. يشكل هذا الترابط بين الحدث الكارثي والمعنى المنطوي على الشمولية، الفكرة الأساسية للأناجيل المسيحية.

تختلف الفكرة الأساسية للإلياذة Iliad لكاتبها هوميروس تمامًا عن فكرة الأناجيل أو عن فكرة سوفوكليس؛ إذ يشير هوميروس إلى أن فن القصيدة هو ذاته ضروري لتبديل القدر الطبيعي المجرد للبشر؛ فنحن ننهي حياتنا حتميًّا أجسادًا ميتةً؛ بيد أننا نحظى بفرصة

لنتبوأ المجد، فرصة لا يمكن إلا لمقدرة هوميروس الفنية أن تمنحنا إياها. ومع ذلك- يضيف هوميروس- لا يمكن للفن إنكار الحقيقة المفترسة للموت؛ فشِعره يدرك أن الطبيعة، بقوتها الغاشمة، تتفوق على الفن.

تتوعد الطبيعة المعترك الهوميروسي، وتظهر أهميتها المهلكة جلية؛ فنراها على الصفحة الأولى من الإلياذة عندما يصف هوميروس أجساد محاربيه الموتى بسخرية فظة: «على أنها غنائم للكلاب والطيور»، فكلمة (غنائم) (هيلوريا helôria باليونانية) تمثل مزحة قاسية هنا؛ إذ تمثل الغنائم في الإلياذة بصورة متميزة درع بطل ميت مجردًا من جسده على يد عدوه المنتصر، فدرع المحارب الميت يضفي شرفًا على المنتصر، وتذكرنا الصفحة الأولى من الإلياذة أنه لا يمكن للعُقاب أن يأكل البرونز، وتنطلق الكلاب والطيور مندفعة نحو الجسد الميت تتوق لالتهامه، غير عابئة برمز ثقافي كالدرع اللامع للمهزوم المحمول على الأكف الذي حظي بتكريم من أنداد الجندي المنتصرين. إن كنت واحدًا من رجال هوميروس، سواء أكنت يونانيًّا أم طرواديًّا، فإن حرفتك ستقتضي القتال في المعركة ببسالة لتحصد الشهرة من شجاعتك، حتى إن كنت ستلاقي حتفك شابًّا، وتمحقك الطبيعة وتحيلك إلى جثة عفنة مثل أي جثة عفنة أخرى. هذا هو سبب حاجة هوميروس، أستاذ الشهرة البطولية، إلى تحويل الموت إلى فن شعري. ومع ذلك فإن هوميروس كان يعرف طيلة الوقت، ويخبرنا ببراعة، أن الموت لا يمت بأي صلة إلى الفن؛ عند تسمية الأمور بأسمائها (التي تكون نهائية بالطبع)، فالموت هو الغالب دائمًا.

تقوم ملحمة الإلياذة لهوميروس على المفارقة التي تمثل طريقة الشاعر في المعرفة وفي إخبارنا عن الهوة التي لا يمكن ردمها بين الموت والفن. ومن أمثلة ذلك موت سيبريونز سائق عربة هيكتور على يد بيتروكلس رفيق أخيل المحارب المدمر؛ فعندما يموت بيتروكلس يرثيه أخيل رثاء عظيمًا، ناقمًا على الحياة ومثيرًا للشفقة مستعرضًا كبراءه قبل مقتله، يقف بيتروكلس في ساحة المعركة موجهًا أخيل المتردد، ويبدي شيئًا من نمط البطش الأخيلي منقطع النظير، والميل شبه الإلهي للنصر المتأجج بالحقد. يضرب بيتروكلس سيبريونز

بصخرة حادة الحواف مهشِّمًا جمجمته ومقتلعًا مقلتيه. ينقل هوميروس حالة سيبريونز قائلًا: «يهوي إلى خلف العربة كأنه غواص». فيسخر منه بيتروكلس قائلًا:

«يا لها من قفزة قام بها الرجل! غطسة جيدة!
فكر بالمحار الذي بوسعه أن يأتي به
لو أنه كان في البحر قافزًا من زورق
في جميع أحوال الطقس فكأنما، لو حكمنا عليه بهذه الغطسة
ألقي بنفسه من عربته فوق السهل».

(ترجمة ستانلي لومباردو)

لم يكن هذا الكلام الفظ بالكافي؛ ففي اللحظة التالية يندفع بيتروكلس كأسد جريح مهتاج نحو جثة سيبريونز، كما يخبرنا هوميروس.

تعد سخرية بيتروكلس في حديثه المقتضب جذلة، إذ يعلن من فوق جثة سيبريونز، أن سيبريونز لو كان بمعزل عن الحرب لكان صائدًا ماهرًا للمحار، وهي مهنة متواضعة ومسالمة تتطلب مهارة فائقة فقط. يخبر بيتروكلس سائق العربة، الذي ذبحه بسرعة وعنف شديدين، أنه كان ماهرًا في موته.

وعندما يصف بيتروكلس الرشاقة المزعومة لسيبريونز في موته، يوصل دعابة سامية؛ إذ لم يكن سيبريونز ينوي أن يحظى بإعجاب قاتله بغطسة بارعة كغطسة البجعة، إذ إن غوصه جاء بمحض المصادفة، فالأداء الفني كان أبعد ما يكون عن عقل سيبريونز أمام الوجه المخيف للموت المحتوم على يد بيتروكلس. تُظهر معالجة هوميروس المتألقة لهذا المشهد موهبته الفذة في السخرية، مُشكِّلةً العلامة المميزة لأعظم شاعر ملحمي على الإطلاق. عندما يحارب بيتروكلس للحصول على درع سيبريونز يصبح أسدًا يضاهي كل المفترسين في انعدام الرحمة، والشراسة، والضراوة؛ وهو بعيدٌ كل البعد عن السذاجة، وعلى النقيض تمامًا من صائد المحار. يظهر انتصار بيتروكلس على سيبريونز فكرة هوميروس الأساسية: بإمكان البراعة، عقيدة الشاعر، أن تقف موقفًا هشًّا وحسب أمام قوة

الفناء. فالموت، الأسد الضاري، هو السيد الحقيقي الذي يتفوق على اللوحات الثمينة التي يأتي بها الفن. وثمة منعطف مأساوي آخر: بعد صفحة أو أكثر، عندما يُقارَن هيكتور بالأسد إثر دقه عنق المنتصر بيتروكلس في تلك اللحظة، ليستجلب فعل هيكتور عندئذ انتقام أخيل القاسي.

دعونا نمضِ قدمًا نحو مثال حديث عن فكرة المؤلف الرئيسة. تدور كتابات و. ب. ييتس W. B. Yeats حول القطبين الثنائيين للحب والبطولة، فيعمل ييتس في مهنته وفق فكرتين رئيستين تتسم كل منهما بالمفارقات رفيعة المستوى؛ تقوم الفكرة الأولى على أن مأساة الحب، كما يصفها ييتس، هي (العذرية الخالدة للروح)، فنحن نتوقع من الحب أن يغيرنا، لكننا نبقي تلك النفس نفسها التي كنا عليها عندما بدأنا؛ عديمي الخبرة وعذريين. كان ييتس بولائه المستمر مدى الحياة لماود غون- عندما قابلها في سن الثالثة والعشرين، وكتب قصيدة بدأت مشكلات حياتي (the troubling of my life began) - في نهاية المطاف فارغ الفؤاد؛ لأنه هو وماود لم يفلحا في تجاوز المثالية التي ظلت عذرية. لم يتمكن ييتس من توظيف حبه لماود للارتقاء نحو حقائق أسمى بالطريقة التي وظف فيها دانتي حبه لبياتريس.

ترتبط ثانية الأفكار الرئيسة لدى ييتس بالأولى، فهي تتعلق بالبطل بدلًا من العاشق. يرى ييتس أنه يمكن للبطل أن يجسد الحقيقة من دون أن يعرفها، ويمثل هذا مفارقة صادمة على وجه الخصوص لييتس؛ لأنه يتوقُ بشدة إلى معرفةٍ شخصيةٍ لن تأتي أبدًا. عليك أن تقوم بدور ما، صمم قناعًا أو شخصية لنفسك، فثمة دائمًا هالة بطولية حول القناع الذي تستخدمه لتشارك في نزاع، فالقناع يكشف عنك من خلال الفعل. لكن، ولأنه ليس بوسعك أن تعرفَ- لكونك البطل ذاتي الإبداع في حياتك- الحقيقةَ النهائية لتلك الحياة- وإنما يمكنك تمثيل الدور فقط- تبقى عرضة لسخرية كل من الأمجاد والإحباطات. بالنسبة إلى ييتس دائمًا ما يكون أداء دور البطولة، بصورة سامية، مضللًا لذاته. وهذا هو حال الفعل الذي مهما بلغ من النبل تكون نهايته محتومةً بالخيبة، لكن لولا الخيبة من هذا القبيل، لكان لدينا تكرار محض للعاطفة المتمثلة بحلم وهمي متواصل، فالخيبة تطهرنا، ونحن بحاجة

إلى هذا المَطْهَر الخاص. على العاطفة البشرية، أن تقوم بشيء آخر خلاف الشغف فحسب أو التعلق بنفسها، كما يصر ييتس؛ يجب علينا الصمود أمام صخور الواقع الصماء. ومع ذلك تبقى الواقعية شيئًا لا يمكننا فهمه تمامًا، فما زلنا نؤدي دورًا، ومن ثم ما زال الوهم يغشينا. تتمثل غاية ييتس بجعل الحلم صلبًا وضربًا من القناعة، بيد أن المفارقات التي يصطدم بها في تصوره تعيدنا في نهاية الأمر إلى مجرد الحلم بالأشياء.

يعد ويليام بليك William Blake وهو ممن كان لهم أثر واسع في ييتس، كاتبًا آخر ممن يدور عملُه حول فكرة رئيسة. إذا كان لديك أطفال، فسوف يستهويك أن تصدق أن بليك الذي لم يحظَ بأطفال، هو الكاتب الأساسي؛ وذلك ليس لتمتعه بحس دعابة طفولي، على الرغم من أنه يمكن له أن يكون ساذجًا بكبرياء في بعض الأحيان، بل لأنه يتمتع بسمة من الذكاء الحاد المتقد، وهو ما يمكن أن يجعله يبدو غير إنساني إلى حد ما، فغالبًا ما يبدي الحقدَ أكثر من إبدائه التعاطف، وعلى الرغم من ذلك فهو يخاطب إحساسنا بالطفولة وأثرها بقوة. كان القلق يساور بليك حيال رغبتنا الدائمة في الفصل بين البراءة والخبرة؛ فهو يفهم كيف لهذا الفصل أن يعذبنا، وانطلاقًا من هذه الحقيقة يدرك دلالة قصورها. لقد أُسِيء تفسير قصائد بليك التي تحمل عنوان أغاني البراءة والخبرة Songs of Innocence and Experience مرارًا؛ إذ افترض الناس أن القصائد تقدس الفصل بين حالتين: الطفل السعيد والراشدِ المتجهم المتشائم، إلا أن بليك يهاجم هذا الفصل بدلًا من تأييده، فيقوم بذلك مستغلًا صيغة ساخرة في أغاني البراءة والخبرة، إذ يختلف الكاتب مع المتحدثين في القصائد، فينطق الوعي الواقع في الفخ بقصيدة بليك كشخصيات زُجت في سجون صنعتها بأنفسها. بعض السجناء أبرياء، وبعضهم الآخر عاش في كنف أرض الخبرة المتجهمة؛ إلا أن الجميع متحيزون؛ ولذا يرفضهم بليك.

يوعز بليك إلينا بتجاوز ما يسميه الخيال المشطور؛ النظرة إلى الحياة التي دائمًا ما تفصل بين العالم البريء والنقي والمستضعف للطفل، وعالم الراشد المحبِط والمخيف والمذنب باستمرار. ولكن، ماذا إن كانت هذه الطريقة المقسمة في التفكير تشكل هي نفسها

وسيلة لإبقائنا في قيود العبودية؟ وذلك بإخبارنا بما يَعُدُّهُ بليك بهتانًا متحجرًا وشركًا؛ في حين أن الحرية والإبداع لا يمتّان بصلة إلا إلى الطفولة التي يجب أن تخضع لمملكة الواقع الحزينة؛ وأن هذه المملكة، أي العالم الكئيب والناضج، تمثل وحدها الواقع الذي يمكن تخيله؟ يطرح بليك إبداعًا أسمى، وهو الذي يكمن خلف التمييز بين البراءة والخبرة. يريدنا أن نحرر أنفسنا، أن نكون غير مقيدين بتقسيمات الحدود القانونية التي نفرضها، من خلال نقص القدرة التخيلية، على حياتنا، ويحاول أن يبرهن أن إبداعًا من هذا القبيل من شأنه أن يحرر العالم، (لأن كل ما هو حي مقدس).

يركز بليك، على غرار ييتس وهوميروس، كل طاقاته في فكرة أو أفكار رئيسة؛ ألا وهي: مسألة الحياة أو الموت المتخيلين. عندما تعرف مؤلفًا معرفة جيدة، ستجتذبك بصورة متزايدة فكرته الرئيسة التي تمثل الشعلة المتوهجة التي تنير الحياة وتمنحها لكل شيء يكتب عنه المؤلف.

القاعدة العاشرة: كن نزّاعًا إلى الشك

يجب عليك أن تنزع إلى الشك عند إصدار أحكامك على شخصيات الكتاب. فكثيرًا ما تكون قد اتخذت قرارك سلفًا حول أي الشخصيات تعجبك وأيها لا، أي الشخصيات شريرة وأيها خيِّرة، قبل أن تتقدَّم كثيرًا في الكتاب. من شأن أحكام سهلة كهذه أن تثنيك عن القراءة بدرجة كافية من التعمق. ولأن كل كاتب جيد قد يثبط رغبتك في الحصول على المعاني البسيطة، فمن الأفضل لك أن تقاومها. في مسرحية الملك لير يبدو إدغار نبيلًا طاهرًا، في حين يكون أخوه إدموند وغدًا وعديم الرحمة، لكن إدغار يتحمل إحساسًا بالذنب يعاقبه لفشله في الكشف عن نفسه أمام والده غلوستر، وبالمقابل يتحسن حال إدموند عند نهاية المسرحية؛ وهو ما يفاجئه ويفاجئنا معًا. وتظهر اثنتان من بنات لير؛ وهما غونريل وريغن، على أنهما وحشان في الفصل الثاني من المسرحية، بيد أن شكوى غونريل من حراس لير الخشنين في الفصل الأول تبدو منطقيةً حقًّا. يمكن لليز نفسه أن يبدو إما كضحية تقارب مكانة التقديس

تقريبًا من جراء الاضطهاد، أو كوالد مستبد لا يمكن التعامل معه ألبتة. ليس مهمًّا كيف نريد أن نحلل شخصية لير؛ فالمسرحية تجعلنا ندرك وجود احتمالات أخرى متناقضة، فمن ثَم يجب أن نشك في جنوحنا نحو اختيار المفضلات عند قراءتنا مسرحية شكسبير.

تشكل ملحمة الأوديسة لهوميروس مثالي الأساسي للحاجة إلى تطوير الشك في أثناء قراءتك؛ إذ يؤلف هوميروس، إضافةً إلى ما ورد في الإنجيل، واحدًا من مصدرَين رئيسين للتراث الأدبي الغربي. ينصُب هوميروس عددًا من الفخاخ للقارئ، فهو يرغمك على البقاء حذرًا من رغباتك التفسيرية، على الرغم من الصراحة والوضوح الساطع في أسلوبه.

سوف أركز في هذا البحث على الأروع من بين إبداعات هوميروس حيث يحتل أوديسيوس المتجول والمناضل العنيد قلب الأوديسة. يستخدم هوميروس سيرة أوديسيوس ليحذرنا من استصغار الأمور. تتطلب منا الأوديسة أن نرتاب في أحكامنا السريعة وميولنا الطبيعية لمدح الشخصيات ولومها، ولرؤيتها أكثر استقامة مما هي عليه في الواقع.

تعد الأوديسة إحدى أكثر التجارب المرضية التي يمكن لك أيها القارئ أن تحظى بها؛ فهي تنطوي على كل شيء؛ على المغامرة والحرب والحب والزواج وسرد قصص تجوال العقول. يحتل أودوسيوس عند هوميروس قلب الحدث، لكنني في تعليقاتي سوف آخذ بالحسبان الخُطَّاب الذين تقدموا لطلب يد بينيلوبي من الحشد الصاخب المتشاجر الذي سيطر على منزل أوديسيوس حين كان يمضي عشرين عامًا بعيدًا في البحار. يترك هوميروس القراء متوفِّزين فيما يخص الخُطَّاب، وكذا هو الحال مع أوديسيوس؛ فهو يرغمنا على الاستغراق في التفكير وتغيير أحكامنا على الشخصيات التي أوجدها، وبعبارة أخرى إنه يجعلنا نشك في رغبتنا في القراءة بطريقة تتسم بالوجه الواحد والسطحية، وذلك لنقوم بتقسيم الشخصيات إلى فئات سهلة ونمنحها ما نعتقد أنها تستحقه.

في هذا التحليل لملحمة الأوديسة سأشير إلى بعض الكلمات الإغريقية، ولست أريد بذلك أن أجعل القارئ الذي لا يتقن اليونانية يشعر بالنقص، فملحمة الأوديسة تجربة رائعة

بـأي لغـة كانت، وقد اسـتمتع بها الملايين وفهموهـا من دون إجادتهم لكلمـة يونانية واحدة؛ لكني أريد إضفاء بعض التلميحات إلى مدى دقة وإتقان اختيارات هوميروس للكلمات.

تجادل الأوديسـة ذاتها في شـخصية أوديسيوس، ويتركز الجدال في سـمته المهيمنة وذكائه (فالقصيدة الافتتاحية المبتهلة تمنحه بصورة شهيرة صفة كثير الأسفار: وهو الرجل الـذي يطـوف ويجوب الأصقـاع كثيرًا). يحفزنا هوميروس إلى أن نقرأ على عكس فطرتنا؛ لنواجـه التركيز الشـديد على ذكاء أوديسيوس الخارق مع إحساس ينتابنا بـأن الذكاء ربما يثبـت عـدم جـدواه أحيانًـا، فالشـاعر يدعونا إلى جـدال في بطلـه أوديسيوس الأكثر أسـرًا للألباب، وكذلك في شخصيات أخرى في القصيدة. تشجِّعنا الديناميكية الأخلاقية المعقدة لملحمة الأوديسة على الإحجام عن القرارات التي لا تعرف الوسطية مطلقًا تجاه شخصياتها، بالنسبة إلى هوميروس أن تكون جيدًا أو سيئًا، أو أن تكون ذكيًّا، هي مسألة معقدة.

فـي الصفحـات القليلـة الأولى مـن ملحمة الأوديسـة تتوسـل أثينا لزيوس بالنيابة عن أوديسيوس، فيوافق زيوس على الفور لأن أوديسيوس متميز في ذكائه، فضلًا عن أنه دائمًا يقدم أجود القرابين. يتفق معظم الطلبة الذين درسـتهم الأوديسـة بسـرعة مع زيوس وأثينا علـى أن أوديسيوس يسـتحق معاملة خاصة؛ وذلك لدهائه الرائع الـذي يجعله جديرًا بذلك. من المؤكد أن أوديسيوس أكثر مكرًا من رجاله الذين يُسـمَّون بالحمقى في ابتهال الأوديسـة عندما يستنكر الشاعر أكلهم ثيران الشمس (وهي واحدة من النوازل الوخيمة التي تؤخر عودة أوديسيوس من طروادة)، وكذلك فإن أوديسيوس يفوق المنكوب إيجستس تألقًا، وهو ذائع الصيت في قصة أغاممنن، ولا يظهر في الأوديسة لكنه يسمى بالأحمق في الصفحة الثانية من القصيدة؛ لأنه رفض الامتثال لتحذير الآلهة بعدم الاستيلاء على زوجة أغاممنن ومملكته.

أن تكون أحمق أو أن تكون ذكيًّا هي من المفاهيم السائدة بوضوح في الأوديسة؛ إذ يبدو أن أوديسيوس ذاتـه يمثـل قمة الذكاء، على الرغم من أن هوميروس- كما سـأوضح- عازم على جعل التضاد بين الذكي والأحمق مسألة معقدة بدلًا من جعلها واضحة.

وحين تشارف الأوديسة على النهاية، بعودة أوديسيوس إلى منزله أخيرًا في جزيرة إيثاكا متنكرًا بزي متسول، تصر الأوديسة على التركيز على التلاعب الماهر لأوديسيوس وحماقة الآخرين، فأكبر الحمقى هم خُطاب بينيلوبي بالتأكيد. كان على أوديسيوس الفوز لأنه يتمتع برجاحة العقل، وكان على الخُطاب أن يهزموا (كما يبدو) لأنهم يتسمون بالحماقة الصرف. فسرعة البديهة المرتبطة بالتبجيل اللازم للآلهة (المتمثلة بهذه القرابين الوفيرة) تعني الإمساك بزمام الأمور، وأوديسيوس هو المولود منتصرًا. في الأوديسة حالة أكثر التباسًا أيضًا؛ إذ يمكن للدهاء أن يكون هو نفسه جائزة، ويستحق المخاطرة، حتى لو أنه يقود إلى منفعة غير مادية وراء الكشف عن النفس. يظهر في الكتاب الثامن دليل رئيس على ذلك عندما ينصب هفاستس إله الحدادة، المقوس الساقين، فخًّا معقدًا لزوجته أفروديت وعشيقها أريز، وينجح بتنفيذ مكيدته المدبرة بإحكام عندما يُظهر أفروديت وأريز يتلويان ويصرخان في فخه المحكم الصنع، وكان يتوقع أن يلقى استحسان الآلهة على ذلك، إلا أنهم استهزؤوا به لا بالعاشقَين الواقعَين في الشرك. ولأن هذه القصيدة لأوديسيوس، وهو مبدع حصيف كهفاستس إله الحدادة السماوي، فنحن نميل إلى الاعتقاد بأن الإله الذكي يتغلب على الحمقى، حتى لو كان رفقاء هفاستس من الآلهة يسخرون منه على أنه ديوث منحوس بدل سخريتهم من الزانيَين الأحمقين، أفروديت وأريز، إلهي الحب والنار.

في الأوديسة، أن تكون ذكيًّا لا يعني أن تجيد اللعب بمهارة كبيرة فحسب، بل يعني احترام قواعد اللعب أيضًا. إن كنت حكيمًا فسوف تلتزم بالمعاهدة الأخلاقية؛ بأن تعامل الضيوف معاملة حسنة، وأن تحترم الآلهة. وهكذا يبدو أن هوميروس، للوهلة الأولى، يصادق على الذكاء ويزاوج بينه وبين الاحترام، ويُثني على فاعلية دمجهما.

وبوصفي مدرسًا لأعمال هوميروس مدة طويلة، وجدت أن أكثر أبحاث الطلاب شيوعًا حول الأوديسة هي: (1) انتصارات أوديسيوس لأنه كان حصيفًا وأخلاقيًّا قويمًا؛ على عكس الخُطاب أو سيكلوبس بوليفيموس الهمجيين وآكلي لحوم البشر الذين لم يتمتعوا، بسبب جهلهم واستهزائهم، بالإكرام اللائق للضيوف xeinia (حسن الضيافة)، و(2) انتصارات

أوديسيوس لأنه كان حصيفًا، ولأن عيوبه الأخلاقية ليست بالعظيمة. (يجب أن تُكسر القواعد أحيانًا، إذ يمكن للفساد أن يكون وسيلة ناجعة).

يعتمد موضوع البحث الثاني على وجود تنافر، بيد أنه- مع ذلك- ليس تنافرًا كافيًا، وأعتقد أن القصة تنطوي على أكثر من ذلك. تحثنا الأوديسة- ونعني هنا ذكاءها- على التساؤل هل كان أوديسيوس أحمقَ أيضًا في بعض الأحيان، وكان الخُطاب أذكياء إلى حد ما في أحيان أخرى؟ ليست هذه الانحرافات عن الشخصيات مجرد هفوات، وإنما تشير إلى حماقة تكون أحيانًا حتمية، وهي تشير إلى أنك لتحافظ على بقائك تحتاج إلى ما يفوق الذكاء. علاوة على ذلك، يمكن للذكاء أن يزج بك في المتاعب؛ فلنقل إنك بحاجة إلى حظ يعينك، بمعنى أن تكون الآلهة منخرطة في حياتك.

بعبارة أخرى: يجعلنا هوميروس نتساءل عن قوة تفسيرية للذكاء والحماقة نريد لهما أن يتمتعا بها حقًّا. ربما ستتولى الآلهة تدبير الأمور بدلًا من ذلك، فثمة حالات لا تجدي معها إستراتيجياتنا- مهما كانت متقنة- نفعًا. قد يبدو كل هذا واضحًا، وهو كذلك، لكنه يصبح ممتعًا لأنه يختلف مع أعلى توكيد لهوميروس، أي مع الطريقة التي يكوم فيها أوراق اللعب بصعوبة. يخبرنا الشاعر مرارًا وتكرارًا أن الخُطاب كانوا في غاية الحماقة، وأن أوديسيوس كان في منتهى الذكاء، ومن ثَم كان على الأخير أن ينتصر بالتأكيد. ومع ذلك كان هوميروس- كما كنت أقول- يدس تلميحات تشير إلى أن الأمر ليس بهذه السهولة، فهو يعلمنا أن نرتاب في قصيدته الأكثر وضوحًا وفي أكثر الادعاءات جلاءً.

سوف أعود إلى الخُطّاب؛ لكنني أود أن أُطلِعَ أولًا على حدث في الكتاب الثالث من الأوديسة؛ وهي لحظة وجدتُ أنها ممتازة للمناقشة الصفية وللقارئ المتأمل بنفسه، إذ إننا عادة ما نتستر على المشكلة التي تُظهرها (وفي الأوديسة لحظات كثيرة من هذا القبيل). يشكك هوميروس في الكتاب الثالث بفطنة أوديسيوس وبقيمة الفطنة بصورة عامة، وفي هذا الكتاب، في بيلوس، يتحدث نيستر الكهل الحكيم، شخصية الأشيب لدى هوميروس وأكثر الشخصيات حلمًا، إلى تيليمكس الذي خرج يبحث عن والده أوديسيوس. يخبر نيستر،

الـذي يزودنـا ويـزود ابن أوديسيوس بمعلومات عن مغـادرة الإغريق لطـروادة المهدمة، أنه لطالمـا كان هـو وأوديسيوس يتمتعان بفكر واحد باسـتثناء أمـر واحد. يذكر نيسـتر أنه بعد نهب طروادة مباشـرة «خطط زيوس لرحلة عودة مريرة إلى الديار بالنسـبة إلى الإغريقيين الذيـن لـم يكونوا عادلين أو متعقليـن على الإطلاق». لقد دفعت أخطـاء الإغريق، التي يمكن لنـا أن نعدهـا شـائعة فـي كل الحروب، أثينا لتـزرع الخلاف بين قـادة الحملـة اليونانية، أي بيـن الأشـقاء أغاممنن ومينيلاوس اللذين عقـدا اجتماعًا إثر ذلك. وهنا نصل إلى القسـم الآسـر مـن روايـة نيسـتر، فهـو يقـول إن مينيلاوس أراد مـن القـوات أن تبحـر علـى الفـور، لكن أغاممنن

أراد تأخير رحيلهم

وتقديم قربان رسمي ليهدئ

من روع أثينا الحمقاء

لم يكن لديه أدنى فكرة أنها لن تلين أبدًا

(ترجمة ستانلي لومباردو)

غادر نصف الرجال مع مينيلاوس ونيستر وأوديسيوس، ويرى نيستر أنهم جميعًا أذكى من أغاممنن الأحمق، ثم يتوقف الأسـطول المغادر عند جزيرة تينيدوس لتجهيز القرابين، بيد أن زيوس يحفز على (مزيد من الشقاق)، ويكمل نيستر قائلًا:

يعود بعضهم الآن أدراجهم

تتلمس سفنهم المقوسة خُطا أوديسيوس

الرجل الملوكي المتفتح الذهن

بسبب اللورد أغاممنن

[Odusea anakta daiphrona poikilomêtên]

لكنني فررت مع سفني كلها

لأنني علمت أن الشيطان يضمر سوء النية

يُخرج ديامييديز رجاله أيضًا

أما مينيلاوس فيسير في المؤخرة

(ترجمة ستانلي لومباردو)

(لقد أدخلت هاهنا تعديلًا على ترجمة (لومباردو) لتنطوي على ذكر الشيطان عند هوميروس؛ أي الروح المسيطرة المحددة بغموض، أو الإله الذي يرشد النفس). بعد ذلك تسير الأمور على ما يرام بالنسبة إلى نيستر وديوميديز، اللذين يصلان إلى المنزل بسرعة بمساعدة الآلهة، أما مينيلاوس، المستشيط غضبًا، فيغدو ثريًّا بصورة رائعة، ويصل إلى أسبارطة ويعيش حياته ليستمتع (إن صح التعبير) بزواجه المنقطع من هيلين.

دعونا نحلل قصة نيستر على نحو قويم. يقول إن أغاممنن كان أحمق عندما حاول أن يُهدئ من روع الآلهة الغاضبة بالقرابين، فالأفضل كان الإبحار قدمًا، لكن يجب على القارئ أن يعترض على أن حماقة رأي أغاممنن تكشفت عند استعادة الأحداث الماضية فقط، بعد أن كان نيستر وديوميديز يبحران إبحارًا موفقًا نحو الديار. وكقاعدة في الأوديسة، من التعقل أن تقدم القرابين ومن الحماقة ألا تفعل، بيد أن المثال الحالي يشكل استثناءً مبهمًا. ويعد تباهي نيستر بأنه (قد عرف أن الشيطان يضمر سوء النية) لأغاممنن وأوديسيوس غير مقنع؛ فالإدراك المتأخر هو وحده ما يوفر المعرفة من هذا القبيل. وحتى مع الاستعانة بالإدراك المتأخر، فأي نوع من المعرفة هو ذاك؟ يبدو عدم رغبة الآلهة بالقرابين لا معنى له، لكنها تكافئ من يهملها وتجعلهم يغادرون البلدة بالسرعة القصوى، فهل هي كالوالدين الغاضبين اللذين يفضلان أن يغرب الأطفال المذنبون عن وجهيهما إلى حين، بدلًا من تقديم الاعتذار المطول، الذي لربما بدا للوالدين على أنه محض أنانية؟

يضفي نيستر هنا ضوءًا غريبًا على أوديسيوس؛ فهو رجل متفتح الذهن، باليونانية poikilomêtês، بيد أن مرونته جعلته يتخذ القرار الخطأ، فعاد أدراجه من دون الإبحار قدمًا. كان نيستر يبذل قصارى جهده ليمدح أوديسيوس أمام ولده، في الوقت الذي كان ينتقده فيه، فخلقت فطرته اللبقة ثغرة في المنطق. أن تكون poikilomêtês باليونانية يعني أن تكون لين العريكة، metis تعني الذكاء، وكلمة poikilos تعني أمرًا معقدًا ومتقنًا ودائم التغير وزاهي

الألـوان- وهـو شـيء جيد إلا عندمـا يفضي بك إلى تغييـر فكرك مرة بعد أخـرى (كما يفعل أوديسيوس هنـا)، وإلـى اتخاذ القـرار الخطأ أمام غياب أية إشـارات يمكـن الاعتماد عليها للتقدم. لا يدعو نيستر أوديسيوس بالأحمق كما دعا أغاممنن؛ (إذ إنه بصعوبة يمكن للرجل العجـوز فعل ذلك؛ أي الحديث إلى ابن أوديسيوس)، بيـد أنه يلمح، على غير رغبة منه، إلى أن الذكاء يمكن أن يفضي بك إلى ارتكاب الخطأ، وإلى أنك سواء أكنت تعرف ما تفعله أم لا، وسواء أكنت ذكيًّا أم أحمق، فإن كل ذلك يحدده فقط ما حدث لاحقًا. وبذلك يصبح الذكاء مجرد علامة مرتبطة بأي شيء سبق النجاح، أكثر من كونه ميزة يمكن أن تُحدَّد ويُكوَّن رأي حولها بصورة مسـتقلة عن نتائجها، كما شـدد على ذلك أفلاطون وسـقراط المغتاظان من عالم المقتنص الفرص الخاص بهوميروس وآلهته المتقلبة.

يثير الكتاب الثالث من الأوديسـة نوعًا من الريبة حول فكرة الذكي والأحمق؛ من حيث إن هـذه الخصائـص الموجـودة فيك ليسـت- أحيانًا- أكثـر من كونها طرقًا لمـدح الذات أو تعذيبهـا لمحاولة تفسـير نتيجة من دون تحمل مسـؤوليتها الحقيقية علـى الإطلاق، إذا كنت إغريقيًّا هوميروسـيًّا (لأن ممارسـة اللعبة أمر رئيس بالنسبة إليك) فمن الجاذبية أن تقول: «لقـد كنـت فطنًا جدًّا»، أو في بعض الأحيـان: «لقد كنت جد أحمق»، لكن ربما لم تكن أيًّا من هذين، وهوميروس يعلم ذلك.

ثمـة نـوع آخـر من الشـك فـي فكرة الذكـي والأحمـق التي يمدنـا هوميروس بتلميحات عنهـا؛ حتـى إن لم تكـن هاتان الميزتـان ممتزجتين معًا في شـخص واحد أبعد مـن إدراكنا ذلـك. إن كان بوسـعك أن تكـون ذكيًّـا للحظة واحدة وأحمق في اللحظـة التالية، فلن تمنحك هذه الكلمات إذن الكثير من المعلومات، وسـيكون الاعتماد عليها أقل مما اعتقدنا. يسـتفيد هوميروس من هذه الإمكانية في ختام الأوديسة، وهو يقوم بذلك ببراعة فائقة، ومرة أخرى يعلمنا فن الشك.

ولتعـرف كيف لهـذا أن يجدي نفعًا، عُد إلى الخُطَّاب، أولئك المعربدين الذين نحب أن نكرههم (في النسـخة الأصلية من فيلم انتقام هوليوودي). تُخضِع أثينا، في الكتاب السـابع

عشر، الخُطاب لاختبار. دعونا نكتشف أيُّهم سيكون لطيفًا مع المتسول الجوال الذي يزورهم (والمتسول هو طبعًا أوديسيوس متنكرًا)، وأيُّهم لن يكون كذلك. يذكرنا الشاعر بأنه لم يكن لدى أثينا أي نية باستبقاء أي من الخُطاب، حتى الحسن منهم، ومع ذلك أرادت اختبارهم، وعلى العكس؛ يثير دهشتنا بأن كل الخُطاب اجتازوا الاختبار باستثناء قائدهم الخبيث والخسيس أنطونيوس. «لقد ملؤوا جعبة]المتسول[بالخبز واللحم».

لو أراد هوميروس إقناعنا بأن جميع الخُطاب كانوا أوغادًا غاية الوغادة ويستحقون الموت، لفعل ذلك، بيد أن الشاعر يشدد على ظلم الآلهة ويدس كلمة طيبة بحق الخُطاب. فهو يزرع الشك في عقولنا ببراعة؛ إذ لربما لم يكن الخُطاب بهذا السوء في نهاية الأمر (ولا كان حراس لير سيئين أيضًا رغم ما قالته غونريل عنهم). إذا سألت كل قارئ، للمرة الأولى، عن هذا المشهد، فسيجيب- وهو على خطأ في ذلك- أن مجموعة الخُطاب يتصرفون كما يفعل أغاممنن؛ أي إنهم جميعًا يرفضون إطعام أوديسيوس، وعوضًا عن ذلك يشتمونه. هذا ليس حقيقيًّا، فقد خُدِعنا من قبل الراوي الذي يعلم أننا نريد بشدة من الخُطاب أن يكونوا سيئين طوال الوقت، وهو ما يدفعنا إلى تجاهل الحقائق الفعلية في القصة، لأنهم إذا كانوا حمقى متشابهين يتسمون بانعدام الرحمة والتبجح والحط من شأن الآخر، فعندئذ سيكون عقابهم مُرضيًا تمامًا بالنسبة إلينا.

يريدنا هوميروس أن نشكك بحافزنا كي نرى الترابط الأخلاقي حيثما اتجهنا، فالخُطاب ليسوا جميعًا سيئين، حتى أوديسيوس، بطلُنا العزيز، صفيقٌ وحسير النظر في بعض الأحيان؛ فبعد الفرار من طروادة، يُعمِل أوديسيوس الذبح هناك بارتجال منعدم الرحمة، وينهب أول مدينة يبلغها (الواقعة على أرض سيسونيز)، فيقتل الرجال ويستعبد النساء. تبيح سخرية أوديسيوس من سيكلوبس بعد أن أفقده بصره، حين يجهر باسمه، لبسايدن، والد سيكلوبس، أن يسعى خلف الانتقام من البطل الإغريقي. تذكرّ إشارة نيستر الغامضة بالخطأ الذي ارتكبه الإغريق في طروادة حين لم يتسموا بالتعقل أو الإنصاف، فهل ينطبق ذلك على أوديسيوس؟ نحن نميل إلى رؤية أوديسيوس كقُبَّعة بيضاء محاطة بقبعات

سـوداء (متمثلة بمجموعة من متبلدي الذهن وعديمي المسـؤولية من الخُطاب المتطفلين)، بيد أن فضوله وجرأته في حدث سيكلوبس، تسببتا بمقتل رجاله، فأوديسيوس هو من اختار تفتيش عرين الوحش.

يشكل عرض هوميروس للديناميكيات الأخلاقية الصعبة لكل من حرب طروادة ورحلة أوديسيوس إلى الديار جزءًا أساسيًّا من جمال قصيدة هوميروس العصماء. فالصعوبة تجعل من القصيدة حماسية أكثر لا أقل. تزيد شكوك القارئ لأعمال هوميروس وغيره من الكتاب الكثيرين، إدراك التعقيد الغني للكتاب وقدرته على اختبار القراء كما يختبر الشخصيات.

القاعدة الحادية عشرة: فتش عن الأجزاء

سـيتيح لـك تحديـد أجـزاء كتاب (أو قصـة أو قصيـدة أو مقالة) الحصـول على فكرة عـن أجزائـه وعن التحولات المهمة في حجته، (فحتى القصيدة تحظى بحجة، كما سأشـرح فـي القاعـدة الثالثة عشـرة، فـي قصيدة (استكشـف طرائـق مختلفة) التي تقـدم معلومات عـن قصيـدة روبرت فروسـت Robert Frost (التصميم Design). يجب على القارئ أن يفهم الطريقـة التـي يُنظم فيها الكتاب حتى لو قرأ بضـع صفحات فقط منه. على القارئ أن يبقى متيقظًـا، كمحقـق بـارع، وأن يتتبع أدلة العمل حتـى تمامه كله. يعدُّ كتـاب الأمير لميكافيللي، الذي سبق أن ذكرته مرات عدة، كتابًا تصعب قراءته. إذا شعرت بأنك تائه في مجموعة من الطرائف التاريخية المحيرة، أو وجدت أنه من العسـير رؤية أي شـيء في ظل هذا السيل من الأسماء غير المألوفة والمعارك والمكائد السياسية والنصائح... فدعني أطمئنك، أنا أعلم كيـف تشـعر تمامًـا. تكمن الإجابة فـي وضع خريطة لأقسـام الكتاب حتى تـدرك كيف تتطور الأمور ولماذا، من مرحلة إلى أخرى تليها.

أوضـح فـي هـذه القاعدة كيف يمكن للقـراء أن يكونـوا قادرين على استكشـاف نموذج مكتـوب يحـوي تركيبًا، حالما يتعلمـون التأني والانتباه على التفاصيل. مـن الأهمية بمكان أن تجـد التغييـرات ذات الأهمية في عمل ما، سـواء كانت في الموضـوع أو الزمان والمكان (في

رواية أو قصة) أو الشعور العام (في قصيدة). يجب على القراء أن يكونوا قادرين على انتقاء الجمل الأساسية التي توضح تغييرًا من هذا القبيل، أو التي تعلن بداية جزء جديد من الكتاب (أو القصيدة أو القصة أو المقالة).

سوف أركز في مثال واحد فقط، ولكن يمكن لتقنية التحليل التي سأستعملها أن تُطبَّق على مجموعة منوعة من الأعمال الأخرى.

تعد قصة (Gooseberries العنب البري أو عنب الثعلب) واحدة من أكثر القصص المحببة لأنطون تشيخوف، وسوف نحلل هذه القصة في الصفحات القليلة المقبلة، ونرى كيف تدور أحداثها.

تقوم قصة تشيخوف على محاور سردية ولحظات حاسمة من التحول. يمنح القاص الرئيس القارئَ إحساسًا دقيقًا ببنية (العنب البري) ببراعتها وتصويرها الجميل. قد تبدو طريقة تشيخوف عادية، لكن قصصه في الواقع مرتبة وتكاد تكون متناظرة. وسنرى كيف يحدث ذلك بالضبط. ستحتاج إلى الانتباه على المواضيع والكلمات والصور الأساسية التي يعتمد عليها الكاتب ليسترعي انتباهك بأنك دخلت مرحلة جديدة في قصته؛ فتربيت تشيخوف على كتفك قد يكون لطيفًا أو شديدًا، لكنك دائمًا ما تشعر به.

وعلى غرار الكثير من أعمال تشيخوف، تعبر قصة (العنب البري) عن مزيج غريب من الحزن والصحة، فهي تدفعنا لنفكر بقلق، ولنتقبَّل الطريقة التي تسير فيها الحياة في الوقت نفسه. فلدى تشيخوف ميل وانجذاب إلى أن يكون ممتعضًا وأن يكون مع ذلك متقبِّلًا للطريقة التي تحدث فيها الأمور. تكمن قوة قصصه القصيرة ومسرحياته في أنه من الصعب تحديدها؛ لكن هذه القوة تغدو جزءًا من كل قارئ. لقد أوجد تشيخوف في قصصه القصيرة وطنه الخاص بمناخ حلو مر في الوقت نفسه، ومنظر طبيعي يضج بالمسرات المتقلبة والمفاجئة.

في قصة (العنب البري) تذهب الشخصيتان المتمثلتان بـ إيفان إيفانيتش، الطبيبِ البيطري، وصديقه بيركن، معلمِ مدرسة، في نزهة طويلة في الريف، ويبدأ المطر يهطل، فيبحثان عن مأوى داخل منزل أليخين، المزارع الثري. يروي إيفان إيفانيتش (الذي سأدعوه إيفان من الآن فصاعدًا) قصة عن شقيقه الأصغر نيكولاي الذي عمل لسنوات في مكتب بالمدينة، لكنه كان يحلم بالتقاعد والعودة إلى الريف. ويصف إيفان كيف ينجح نيكولاي ببلوغ الحياة الريفية التي رغب فيها، وكيف غيرته هذه الحياة الجديدة. ثمة أربع شخصيات رئيسة في قصة (العنب البري) هي: المسافران إيفان وبيركن، ومضيفهما أليخين، ونيكولاي شقيق إيفان الذي يظهر في القصة المسرودة ضمن قصة يرويها إيفان عنه. توازن هذه الشخصيات الأربع بعضها بعضًا؛ فيصور تشيخوف إيفان القلق مقارنة ببيركن الأكثر قناعة، ويصور مالكَي الأرض الاثنين أليخين ونيكولاي بطريقة يُظهر فيها الواحدُ صفاتِ الآخر؛ إذ يدعي نيكولاي أنه راض بحياته، في حين أن أليخين راضٍ بحق.

يدورُ الكثير حول أساسيات حبكة (العنب البري) وشخصياتها الرئيسة، ومع ذلك فحتى نفهم قصة تشيخوف، علينا أن نكتشف تركيبها. وإذ إن قصة (العنب البري) لا تتعدى بضع صفحات، فمن السهل تلخيصها بطريقة تظهر كيف يسرد تشيخوف قصته. وها هي ذي إعادة جمعي الشاملة- إلى حد ما- لأجزاء القصة. (أعتمد في الترجمة على ريتشارد بيفر ولاريسا فولوخونسكي).

أ. تبدأ قصة (العنب البري) بوصف حالة الجو. يعلم إيفان وبيركن أن المطر سيهطل، إلا أنهما متشوقان كثيرًا إلى أن يقطعا رحلتهما بالعربة في الريف. كانا متعبين وسعيدين تغمرهما مشاعر «الحب لهذه الحقول، وفكَّر كلاهما في مدى روعة هذه الأرض ومدى جمالها!».

ب. كان إيفان على وشك البدء بسرد قصة أخيه، بيد أن المطر كان قد بدأ الآن بالهطْل، وهكذا كان لزامًا على الرجلين أن يبحثا عن مأوى قبل كل شيء. (يتبوَّأ الشقيق، أو مشاعر إيفان نحوه، وسطَ القصة في الأجزاء من د حتى ز حيث تكون ذروة قصة (العنب البري)). يبحث إيفان وبيركن عن ملاذ داخل مزرعة أليخين

التي تضم طاحونة وبركة وحمّامًا. يبدو أليخين وكأنه أستاذ جامعي أو فنان وليس كما هو عليه في الحقيقة، أي كونه مالك أرض ثريًّا، كان يرتدي قميصًا أبيض متسخًا وجزمة يعلوها الوحل، وكان الغبار يغطيه، كان يعيش بتقتير؛ ونادرًا ما كان يصعد إلى الطابق العلوي ذي الغرف البهية حيث يستقبل الضيوف.

ج. يدخل إيفان وبيركن منزل أليخين ويقابلان خادمته التي أذهلهما جمالها النضر. تحضر الخادمة مناشف وصابونًا، ويتجه الرجال الثلاثة نحو الحمام (المكان الذي لم يقصده أليخين رث الهيئة منذ وقت طويل، كما اعترف هو). وعلى الرغم من أن المطر كان يهطل، كان إيفان يسبح في البركة بابتهاج ويتحدث إلى بعض المزارعين على الضفة. كان مشتت الذهن بالسعادة التي كان عليها، وهو ما جعل أليخين وبيركن يناديانه للعودة إلى المنزل.

د. الرجال الثلاثة الآن في الطابق العلوي في غرفة استقبال أليخين التي قلما تُزار، يجلسون لاحتساء الشاي وهم مغتسلون ومرتدون ثيابهم ومرتاحون، وتقوم على خدمتهم الخادمة الحسناء. يبدأ إيفان أخيرًا بسرد قصته عن شقيقه، ويقول إنه وشقيقه أمضيا طفولتهما الهانئة في الريف داخل مزرعة صغيرة كان لا بد من بيعها لتسديد ديونٍ بعد موت والدهما. كان الشقيق نيكولاي، الذي كان حبيس عمل مكتبي، يدخر ماله بمغالاة ولم يتوقف عن تخيل المزرعة الريفية التي سيكون يومًا ما قادرًا على شرائها، ومن ضمنها قسمها المخصص للخدم وحديقتها... وعنب الثعلب الخاص بها (يشبه عنب الثعلب العنب العادي، إلا أنه أكثر حموضة من العنب، وينمو بصورة أفضل في القوقاز خاصة). ظل نيكولاي يدبر مكيدة ليتقاعد، وتزوج من (أرملة عجوز قبيحة) أرغمها على العيش معه في فقر، وبعد موتها استخدم مالها بالإضافة إلى ماله ليشتري ثلاث مئة فدان الخاصة به في الريف، ليحط رحاله هناك ويستأجر خدمًا ويزرع شجيرات عنب الثعلب الخاصة به.

هـ. تُتَوَّج قصة إيفان عن شقيقه نيكولاي بزيارة إيفان لمزرعة شقيقه في العام الفائت، ليجد نيكولاي جالسًا على السرير؛ «تقدمت به السنون، سمينًا، وخائر القوى».

تعانق الشقيقان وذرفا دموع الفرح، كانا حزينين أيضًا عندما فكرا أنهما كانا في ذروة الشباب يومًا، وأنهما قد أصبحا كهلين الآن، وأن (الموت قد أزف).

و. يصف إيفان سلوك شقيقه بصفته مالك أرض ريفية باستهجان ويقول: شعر نيكولاي بالاستياء عندما لم يفلح المزارعون بإظهار الاحترام المناسب له، وقد قدم لهم صنائع حسنة، «ليست ضئيلة بل بارزة»؛ وذلك بـ: معالجة الفلاحين من أمراضهم، ومنح كل واحد منهم نصف دلو من الفودكا على حسابه في اليوم الذي سمي لأجله يوم وليمة القديس نيكولاس.يصف إيفان شقيقه بـ (مالك الأرض البدين) النمطي للريف الروسي، الذي يستغل مزارعيه ويعاقبهم غالبًا، لكنه يكافئهم بين الحين والآخر ليكسب ولاءهم العبودي. يمثل نيكولاي بالنسبة إلى إيفان رمزًا لنظام اجتماعي متهدم، إذ يتخيل نيكولاي نفسه أنه نبيل، فيحتج إيفان قائلًا: «على الرغم من أن جدنا كان مزارعًا ووالدنا كان جنديًّا».

ز. يصل إيفان إلى ذروة قصته التي تتجلى بالحدث الرئيسي الذي وقع في أثناء زيارته لشقيقه؛ وهو وصول طبق من عنب الثعلب من مزرعة نيكولاي، فاندفع نيكولاي نحوه ونظره معلق بعنب الثعلب بعينين تملؤهما الدموع، والتهمه بحماسة طفل. يذكر إيفان أن العنب «كان حصرمًا وحامضًا»، بيد أنه كان لذيذًا بالنسبة إلى نيكولاي. تصنع أوهام من هذا القبيل ما تعجز عنه الحقيقة؛ إذ يدرك إيفان أن نيكولاي هو الرجل الأسعد؛ لأنه مخدوع كليًّا. استحوذ هذا الاكتشاف على إيفان يصحبه «شعور مستبد أقرب ما يكون إلى اليأس»، وبينما كان إيفان يحاول النوم تلك الليلة، سمع شقيقه يتناول وجبة من عنب الثعلب، أما الآن فيعاود إيفان، في غرفة استقبال أليخين، التحدث عن الأفكار المؤرقة حالما استلقى على السرير في منزل أخيه، وهي أنه ثمة كثير جدًّا من الناس الراضين، مع أن مخاوف الفقر والقمع والرياء مستمرة في التدفق خلف الستارة، والرجل السعيد يحظى بالسعادة لمجرد أن التعيس يعاني بصمت. يعتقد إيفان أنه يجب على شخص ما أن يقف على باب الرجل السعيد لينقر باستمرار بمطرقة صغيرة مذكرًا إياه أن التعاسة سوف تصل

إليـه يومًـا، عاجـلًا أم آجلًا، فمن شـأن ذلك أن ينسـف الرضا لديه، لكن ليس ثمة رجل يحمل مطرقة. تثير (الشـؤون التافهة) للحياة الشـخص السعيد «برفق فقط، كما تحرك الريح نبات الحور الرجراج- وكل شيء يكون على ما يرام».

ح. يختتـم إيفـان قصتـه أنه منذ تلـك الليلة في مزرعة أخيه وهو يشـعر بالاسـتياء من نقص التطور لدى النـاس فيما يخص الحرية والتعليم. (من المتوقع منا أن نعلم- مـع أن تشـيخوف لا يذكـر ذلـك- أنه على الرغـم مـن أن القيصر ألكسـندر الثاني Tsar Alexander II أعتق رقيق روسـيا عام 1861م، فإن حالهم ظل بائسًـا، ولقد بذل المثقفون الروس جهدهم لتحسين أحوال الكثيرين من هؤلاء المزارعين). يعترف إيفـان أن فـي العيش فـي البلدة عذابًا لـه، فهو لا يحتمـل رؤية عائلة سـعيدة. يرثي حاله قائلًا: «أنا عجوز ولسـت ملائمًا للكفاح»، «ليتني كنت شابًّا». يتقدم إيفان نحو أليخين الذي ما زال شـابًّا ويحثه على عدم إهمال نفسـه: «هل أنت نائم؟»، لا تقنع بسعادتك. يخاطب أليخين: «قم بما هو صالح»، يقول إيفان ذلك (بابتسامة بائسة مستعطِفة كأنه كان يقول ذلك لنفسه شخصيًّا).

ط. يتجـه الضيفـان؛ إيفان وبيركن، نحو غرفة نومهما التي تضم أَسِـرَّة خشـبية مبهرة وأغطية أسرة جديدة وصليبًا عاجيًا. يتفوه إيفان بجملة واحدة: «أيها الرب، تجاوز عنا نحن المذنبين!»، ويسحب البطانية مغطيًا رأسه. أما بيركن فيستلقي مستيقظًا محاولًا أن يكتشـف مصدر رائحة قوية في الغرفة؛ إنه غليون إيفان الذي تركه على الطاولة. تُختتم قصة (العنب البري) بأن «المطر يدق على النوافذ طوال الليل».

ها هو ذا الآن ملخص أكثر إيجازًا لقصة تشيخوف:

- هطول المطر في أثناء سير إيفان وبيركن بين الحقول.
- مزرعة أليخين؛ الاستحمام.
- قصة إيفان حول شقيقه نيكولاي؛ العنب البري.
- تفسير إيفان للحياة؛ غرفة الاستقبال.
- إيفان وبيركن في غرفة النوم؛ الغليون والمطر.

لاحِظ أنني ذكرت في هذا الملخص الثاني المركز من قصة (العنب البري) بعض الإشارات الحاسمة (انظر إلى القاعدة السادسة: تعرَّف الإشارات)؛ فكل شيء يعطي علامة في مشهد؛ إذ ينهي المطر المشهد الأول من القصة (سير إيفان وبيركن في الريف)، وينهي غليون إيفان والمطر المشهد الأخير (توجه إيفان وبيركن للنوم في منزل أليخين). كان تصوير الرجال الثلاثة بقبعات الحمام هو المقدمة إلى شخصية أليخين ومزرعته، وتثير اللوحة في غرفة الاستقبال بتصويرها المميز تهجم إيفان على المجتمع. يلخص تشيخوف مشاعر إيفان نحو شقيقه نيكولاي عندما يظهره وهو يلتهم العنب البري. يقسم تشيخوف قصته إلى أجزاء بوضع هذه العلامات الرنانة عند لحظات رئيسة في القصة.

من المحتمل أن تكون نسختك من القصة أقرب إلى ملخصي الثاني من الأول. وهذا أمر جيد؛ فالملخص الأول يقدم وصفًا موجزًا شاملًا، أما الملخص الثاني فهو أكثر نفعًا في الواقع؛ إذ يريك كيف تؤدي قصة (العنب البري) رسالتها، وكيف يُلحِق تشيخوف كل تحرك في القصة بصورة علامة مهمة.

يطلعنا عنوان القصة على صورة تشيخوف الأكثر شهرة؛ ألا وهي العنب البري، مع أن العنب البري بسيط، إلا أنه يحمل معنى حاسمًا بالنسبة إلى حلم نيكولاي بالحياة الريفية، وقد يكون حامضًا، بيد أن نيكولاي يتذوق اللذة فقط عندما يتناوله. يظهر تناول العنب البري في وسط القصة في أثناء سرد إيفان لزيارته شقيقه. انطوى خداع الذات على (مذاق حامض يبدو لذيذًا لأن التفكير جعله على هذه الصورة)، وثمة خداع آخر أكبر وهو تظاهُر نيكولاي بالنبل أمام فلاحيه. يرى نيكولاي أن حياته الريفية جميلة، إلا أنها جزءٌ من نظامٍ اجتماعي فاسد في حقيقة الأمر.

وهكذا كان العنب البري يعبر عن فكرة تشيخوف الأساسية، وربما كانت القناعات الأخرى في القصة تشبه العنب البري الخاص بنيكولاي، أي إنها قد تقوم على خيال خداع لتحويل جوانبها التعيسة إلى مسرات. يتحدث إيفان بسعادة ودون تكلف إلى بعض المزارعين على ضفة بركة أليخين، ولا يتيح لنا تشيخوف الاستماع إلى المحادثة، وتركنا للتساؤل هل

كان إيفان حقًّا لا يشبه شقيقه نيكولاي في نهاية المطاف، الرجل الذي يعيش في خيال عن حياة ريفية محاطة بعامة الشعب الذين لا يمثلون فيها إلا مجرد زينة، كنوع من الكماليات التي تلحق بتلك الحياة؟ (تمثل الخادمة الفاتنة التي تقوم على خدمة الرجال الثلاثة مجرد شيء جميل، وليست شخصًا يُقدَّر لذاته). يشارك إيفان في سطحية من هذا القبيل، فهو يستمتع ملء قلبه بالحياة الريفية، وكذلك بكرم ضيافة المزارع النبيل أليخين، لذلك ربما تكون شكاوى إيفان من نفاق الميسورين تنطبق عليه أيضًا؛ فقد يكون اندفاعه التمثيلي عند دنو القصة من نهايتها أقل من صحوة روحية، إنما هو وخزة ضمير خاطفة، إنه صمام الأمان الذي يجعل منه متأزمًا ومع ذلك يمضي وقتًا طيبًا. يُعدُّ إيفان نموذجًا مألوفًا عن اليساري المتمرد الذي يتنعم بالحياة الجيدة، فهو في الواقع يُمضي وقته سعيدًا خلال معظم قصة (العنب البري)، إلى أن بدأ بإدانة شقيقه في مشهد غرفة الاستقبال. تشرق صورة العنب البري وموضوع اللذة التي تطغى على بعض الحموضة وبعض الحقائق المزعجة في قصة تشيخوف، وهي تنطبق على الشقيقين معًا، وليس على نيكولاي وحده.

بإمكاننا قبل أن نبدأ بمناقشة الغاية من الصور الرئيسة لدى تشيخوف (من المطر والحمام والعنب البري وغرفة الاستقبال والغليون) أن نسأل بعض الأسئلة الأساسية حول تركيب القصة. فكر في اختيارات الكاتب؛ فقد كان بوسع تشيخوف جعل إيفان يسرد القصة عن أخيه حين كان هو وبيركن يتنزهان في الحقول عند بداية القصة، أو حين كان يسبح في البركة مستمتعًا بملذات الريف، إلا أنه ينتظر حتى يكون إيفان وبيركن في غرفة استقبال أليخين الجميلة، يحتسون الشاي. يستدعي وجود صورة نيكولاي وجود نقيضتها؛ هي صورة أليخين المزارع النبيل المُجِد المتسخ ووسائل الراحة التي يقدمها لضيوفه. يظهر تعقيب إيفان على مفاسد مالك الأرض الروسي النموذجي، وعلى ضرورة الاستفاقة ومعالجة أمراض المجتمع عند اقتراب القصة من النهاية، عندما يغفو ويكون الرجال الثلاثة على وشك الخلود إلى النوم، أي عندما يقابل إيفان جمهورًا ملولًا وغير مكترث.

لماذا يركب تشيخوف بنية (العنب البري) على هذه الشاكلة؟ كان ينبغي لقصة إيفان أن تُسرد بحضور أليخين لأن تشيخوف يريد أن يؤكد التضادَّ بين أليخين ونيكولاي، شقيق إيفان، الذي يمثل موضوع القصة؛ فكلاهما مالك أرض ويدير مزرعة نشطة، لكن أليخين يكدح في حين أن نيكولاي كسول (إذ يجد إيفان شقيقه جالسًا في الفراش سمينًا وعاطلًا عن العمل). ينهال نيكولاي بآرائه على عامة الناس، معززًا دوره الابتكاري بوصفه نبيلًا يمسك العصا من المنتصف بين الشدة والكرم ووالدًا لمزارعيه. لا يبدو أن أليخين يهتم بالقيام بدور كهذا، فهو حرٌّ خارج عالم الرضا عن الذات الوهمي حيث يمكث نيكولاي. لا يعبأ أليخين كذلك بالأمراض الاجتماعية التي تثير إيفان في الصميم؛ فهو يغفو حين كان إيفان يشجب النفاق الاجتماعي.

يلقي تصوير تشيخوف المفصل لغرفة الاستقبال بظلاله بصورة ملحوظة على حديث إيفان، فقد تكون المفاسد -التي تؤلم إيفان فتصل منه إلى الصميم بشدةٍ- أقل تذكرًا من الغرفة بحد ذاتها، ومن الانطباع الفني الذي خلفته رسوماتها الجميلة عن الجنرالات وسيدات المجتمع الذين أضفوا وجودًا مهذبًا على المكان خلال حياتهم.

أيجدر بنا الاعتقاد، عندما يتسكع أليخين وبيركن ويشربان الشاي ويكونان نصف مستمعين إلى حديث إيفان الانفعالي المربك، أن تشيخوف يقف في صفهم أم في صف إيفان؟ أنشاطرهما قناعتهما الفاترة أم أننا سنحتضن إيفان المتهور؟ على كل قارئ أن يحسم أمر هذا السؤال بنفسه. يجعل تشيخوف هذا القرار صعبًا بقدر ما يستطيع؛ إذا رفضنا التعامل مع غضب إيفان ببساطة فقد استحوذت القسوة على قلوبنا، لأن كثيرًا مما يقوله صحيح. ومع ذلك يفشل إيفان في الإقرار بميوله الخاصة؛ فهو يستمتع بملذات مزرعة أليخين أيضًا. هل تعني معرفة أمراض المجتمع التحول عن أسباب الراحة الحسية التي تمنحها الطبيعة وعن غرفة استقبال أليخين الخميلة الأنيقة؟

تنتهي قصة (عنب الثعلب) في إطار غرفة نوم يتوق إليها كل مسافر متعب، إذ يمكن لنا أن نحس بأننا على وشك أن نغوص في هذه الأسرة المرحبة بشراشفها الكتانية الجديدة

الرائعة. كان إيفان قد طلب إلى الآخرَين أن يستيقظا بدلًا من الاستغراق في النوم، لكنه لا يستطيع أن يشرح لهما كيف يثبتان يقظتهما، وكيف يمكن لهما أن يعالجا أمراض المجتمع. كان بوسع تشيخوف أن ينهي القصة بتذكير بنقد إيفان، إلا أنه لم يفعل، وإنما يعيدنا إلى الملذات المادية التي تشاطرناها جميعًا من خلال تركيزه على بيركن النَّهِس والناعم بالدفء. لقد أصبحنا، شأننا في ذلك شأن بيركن وأليخين، غير عابئين بشجب إيفان، الشبيه بشجب هاملت، للأكاذيب التي تكمن في حياتنا، فنحن أيضًا ننساق وراء النوم متعبين وسعداء.

تجعل طريقة تشيخوف في ترتيب قصته على سلسلة من الأجزاء، تذمر إيفان- الذي يحتل محور القصة بصورة صارخة- يتلاشى مع نهايتها. تقدم بداية قصة (العنب البري) تقديرًا قلبيًّا أصيلًا للريف، أما ختامها فيصف سلوَانًا بارزًا بصورة مشابهة. وعلى الرغم من أن النهاية مصبوغة بذكرى باهتة لقصة إيفان المضجرة، تتغلب الراحة المحسوسة لغرفة النوم على هذا الاستياء. تركز كل من البداية والنهاية على المحسوس، على حساب الجدلية الفكرية حامية الوطيس التي أطلقها إيفان في منتصف القصة (انظر إلى القاعدة الخامسة: لاحظ البدايات والنهايات). يبني تشيخوف رواية (العنب البري) بهذه الطريقة لكي يضغط علينا لنقرر كيف سيؤثر استنكار إيفان وإلى أي حد.

لماذا تنتهي القصة بأرق بيركن وشمه لرائحة غليون إيفان وبصوت المطر؟ نحتاج هنا إلى التأمل؛ فالسبب الأول هو أن أرق بيركن يذكر بأرق إيفان في مزرعة شقيقه. بقي الرجلان مستيقظين بتأثير أشياء دقيقة: رائحة غليون إيفان التي تناظر الجلبة الصادرة عن نيكولاي وهو يتناول عنب الثعلب في المطبخ. ليس ما يطيل بيركن التفكير فيه في نهاية القصة هو فحوى حديث إيفان، بل هي جزئية حسية متمثلة بالرائحة المنبعثة من دخان الغليون الذي تباطأ كثيرًا بعد أن تلاشت كلمات إيفان. في حين ظل إيفان مستيقظًا بتأثير إشارة إلى حياة شقيقه المخدوعة في الريف (المتمثلة بالعنب البري)، لذلك يؤلف خطبة غاضبة وهو مستلقٍ على فراشه، ظل بيركن مستيقظًا بفعل حقيقة فضولية بسيطة متمثلة

برائحة التبغ التي دامت مدة أطول من محاضرة إيفان المقتضَبة. بالنسبة إلى بيركن يعد العالم المادي أكثر أهمية من النقاشات حول المجتمع. ينزل المطر من جديد كما سيفعل دائمًا مهما كان ما يناقشه الناس أو يتجادلون حوله، فالجو والمنظر الطبيعي أساسيان ومتواصلان أكثر من طموح المرء ليبلغ حلمه (وهو ما يرغب نيكولاي في فعله) أو من تغيير حياة المرء وحياة بلده (وهو ما يصبو إيفان إليه). كان المطر يهمي في الخارج محدثًا صوتًا لطيفًا، وتحظى شخصيات القصة بمأوى فاخر، على عكس عامة الشعب المفتقرة التي تشغل بال إيفان: الأشخاص الذين يكابدون المعاناة يعيشون في ظل الريح والمطر وهم معرضون لقوى الحياة القاسية.

تشير حقيقة أن إيفان يبقى محبطًا ومثبط الهمم في رغبته لجعل العالم يستيقظ، إلى أن خطاباته الشرسة تنبع من روح مكروبة؛ فهو يبدو غير متأكد هل كان متضايقًا أكثر لوجوده أو لوجود مُلّاك الأراضي الأثرياء الذين ينتقدهم بقسوة. لا يهتم أي من أليخين وبيركن ببساطة لتشخيص إيفان، أو شقيقه نيكولاي، وإنما يبقيان مرتبطين بالوقائع المسلية للحياة المتمثلة بـ: حمام، شاي أمام النار، وسرير دافئ. عندما ننهي القصة، يكون تعاطفنا منقسمًا بين هذين المعسكرين: إيفان المثير للمتاعب، وبيركن وأليخين الواقعيين الهادئين؛ فإذا جنح هذان الأخيران كثيرًا نحو اللامبالاة، فسيبدو الأول خائب الرجا وروحًا مكدرة.

لو كنا نعلم شيئًا عن حياة تشيخوف الخاصة، لحظينا ببصيرة أعمق عن (العنب البري)، ففي عام 1892م اشترى تشيخوف منزلًا ريفيًّا لعائلته في قرية ميليخوفو جنوب موسكو. لاحظت جانيت مالكولم في كتابها الرائع تحت عنوان قراءة تشيخوف Reading Chekhov أن «الشراء في ميليخوفو كان نتاجًا متوجًا لنجاح تشيخوف الأدبي وبالوهم (النوع الذي يبرع الكتاب الروس على وجه الخصوص بالاستهزاء منه، ومنهم تشيخوف)، وأن الحياة في الريف تنطوي على حل لمشكلة العيش». علم تشيخوف أن قوة الريف في الافتداء وهمٌ، ومع ذلك شارك في ذاك الوهم. كُتِبت قصة (عنب الثعلب) قبل ثلاث سنوات من شراء

تشيخوف مزرعته الريفية. لا بد أنه كان يقارن نفسه بنيكولاي الشقيق المحبوس الذي يتطلع طامحًا إلى وجودٍ ريفيٍّ حر. ثمة جدل أبعد من ذلك؛ وهو أن شقيق تشيخوف، الذي توفي قبل أن يكتب تشيخوف (العنب البري) كان يدعى نيكولاي، وكان تشيخوف كتب له رسالة شهيرة يتهمه فيها بممارسة عادات مبتذلة (رئاسة الآخرين ونوبات الغضب)، وينصحه بأن يغير حياته، لذلك من الواضح أن تشيخوف يتطابق أيضًا مع شخصية إيفان في قصة (العنب البري) الذي يرى في شقيقه أنانية شديدة ويدينها، إلا أن إيفان بعيد عن البطل في قصة تشيخوف كما رأينا، عندما جعل تشيخوف من إيفان شخصية تبقى قوتها أمرًا مشكوكًا فيه، فهو يلقي بشك في قيمة وعظه الخاص لأخيه، في الرسالة التي أرسلها إليه.

تُثري معرفتنا لهذه التفاصيل المتعلقة بالسيرة الذاتية فهمنا لقصة (العنب البري). وإذا قرأنا القصتين القصيرتين الأخريين اللتين كتبهما تشيخوف مُظهرًا شخصيتي إيفان وبيركن في (الرجل المعلَّب، وحول الحب) فإن إحساسنا بقصة (العنب البري) سوف يتعمق أكثر، لكننا استطعنا سبر غور القصة وصولًا إلى عمق رائع دون الاستعانة بقصص أخرى، بل يمكن لها أن تُقرأ أيضًا دون معرفة عن حياة تشيخوف كالتي أعطيتكم إياها التوَ، فالأمر الأكثر أهمية من معلومات عامة كهذه هو استقصاء كيفية تقسيم تشيخوف قصته إلى أجزاء، وكيف جعل النهاية لديه تستجيب للبداية، وكيف يركز قصته ضمن مشهدين أساسيين (مشهد الحمام وخطاب إيفان المطول)، وكيف يضع عنب الثعلب في وسط قصته رمزًا لوهم نيكولاي، بل وللمتعة المنشودة بعمق.

لقد قدمتُ دراسة نقدية مفصلة إلى حد ما لقصة (العنب البري)، لا لأقترح أن عليك أن تختبر بنية كل عمل أدبي بملاحظة مجهرية كهذه، بل لأريك إلى أي مدى يمكنك أن تتعمق إذا أردت، والفائدة التي ستجنيها من التفكير في كيفية عمل أجزاء العمل معًا. كلما فهمت كيف يمكن لكاتب أن ينظم كتابًا (أو قصة أو قصيدة) واضعًا كل شيء في مكانه المناسب، وجاعلًا من المشاهد والصور تجلب إحداها الأخرى، فستحظى بمتعة أكبر في قراءتك.

القاعدة الثانية عشرة: دوِّن انطباعاتك

عندما تمارس فن القراءة المتأنية، ستجد أنه من المفيد أن تدوِّن باختصار انطباعك على هوامش الكتاب أو في دفتر ملاحظات (أو على هوامش إلكترونية تقدمها خاصية تدوين الملاحظات في الكتاب الإلكتروني). يمكنك هنا أن تستجيب للكتاب بصورة مباشرة وبطرائق عديدة، منها: تلخيص إحدى نقاطه، أو بإظهار إلى أين أفضى بك الكتاب، أي الحافز الذي بثه في عقلك، لكن يجب عليك أن تلاحظ موقف الكاتب وأسلوبه؛ إذ إن الأخذ والعطاء يكون بين الكاتب والقارئ بطريقة متبادلة، وتقع على عاتق القارئ مسؤولية، في هذه المحادثة المتخيلة والأساسية في آنٍ معًا، أن يُبقي الكاتب مستمتعًا. كلما أمضيت وقتًا أطول في محاولة إعطاء كتاب حقه بدل أن تكون متعجلًا لضمِّه إلى أشيائك الخاصة، فسوف تصقل مدركاتك وتصبح مفسرًا أفضل؛ فالكتاب يقول شيئًا ما وأنت مجبر على الإنصات بعناية قبل أن تجيب وترُدَّ عليه.

أن تدون القليل من الملاحظات خير من ألَّا تدوِّن أيًّا منها. وسوف أقدم مثالًا شاملًا استثنائيًّا عن تدوين الملاحظات، لكن يجب ألا تكون معلقًا مهووسًا؛ كي تقرأ المزيد بتعمق.

فملاحظاتك هي نوع من حديث النفس، ويمكن أن تكون- إلى حد ما- بديلًا عن زملاء القراءة ممن يمكنك أن تدرس كتابًا معهم. إذا ناقشت ما تقرؤه مع الآخرين، سواء أكان ذلك في صف أم في حلقة كتاب، فسوف تحرز تقدمًا. يمكن للطلاب في الصف أن يعتمدوا على تعليقات الأستاذ أو طالب آخر كي يثقوا بأنفسهم ويطوروا قدرتهم على التبصر بعمق. عندما تقرأ بمفردك وليس في حصة دراسية أو ضمن مجموعة، فأنت تطور استجاباتك للكتاب بطريقة مختلفة؛ تتمثل بالتحدث إلى نفسك وتقييم ردود أفعالك لتجعلها أغنى وأكثر انخراطًا.

إذا ما قارنت ردود أفعالك السابقة تجاه الكتاب بردود أفعالك اللاحقة، وسجلتها، فستجد أنه قد استُبدل بحك الرأس إيضاحات مهمة، واستُبدلت بالأسئلة أسئلة أكثر. إنني أقدم مثالًا (خياليًّا صرفًا) عن قراءة المذكرات، في صفحات قليلة حول قصيدة

ألفريد لورد تينسن تحت عنوان الكراكن (The Kraken)، وسأشرح كيف أحرز هذا القارئ تقدمًا ولماذا.

عندما تصبح مدون ملاحظات نهمًا سوف تحظى بمجموعة محترمة. كان الشاعر الإنجليزي الرومانسي صامويل تايلر كوليريدج Samuel Taylor Coleridge الذي كتب قصيدتي كوبلا خان (Kubla Khan) وقافية البحَّار القديم (The Rime of the Ancient Mariner)، دون شك أعظم مخربش هوامش في التاريخ الأدبي؛ فقد جمع هوامش نشرت، وهي تمتد على آلاف الصفحات، وتمثل كنزًا ثمينًا من الأشرطة الجانبية الرائعة بدورات مشاكسة ثمينة مربكة وتبعث على الدهشة. يعلق كاتب المقالة الرائع تشارلز لامب، وهو صديق مقرب من كوليريدج: «أعر كتبك، لكن لشخص مثل صامويل تايلر كوليريدج، وسوف يعيدها مع فائدة غنية بالحواشي وبثلاثة أضعاف قيمتها». وقد تتبَّع الشاعر غير الشهير روبرت سوثي، وهو صديقٌ آخر لكوليريدج، تعليقات كوليريدج الهامشية المكتوبة بالرصاص وكتب بالحبر فوقها لكيلا تُفقد.

إنَّ كوليريدج هو واحد فقط من مدوني الملاحظات البارعين بين الكتَّاب المشاهير. أصيب جوزيف كونراد، البحَّار البولندي والروائي المستقبلي، بالملل في أثناء إحدى رحلاته في تسعينيات القرن التاسع عشر، فلجأ كعادته إلى القراءة في العُزلة، وبدأ بملء هوامش رواية مدام بوفاري للكاتب فلوبير بالتعليقات، وتطوَّرت تعليقاته تدريجيًّا لتصبح روايته الأولى، التي تدعى Almayer's Folly. وكان ويليام بليك، وهو واحدٌ من أجمح الرومانسيِّين وأكثرهم تنبؤًا، كاتبَ هوامش مميزًا آخر، وكان في معظم الحالات محبًّا للجدال حبًا عظيمًا. وعندما واجه بليك أبطال عقيدة الأرثوذوكس العقلاء، أراق الدماء: كانت ضرباته النارية الهامشية موجهةً مباشرةً إلى الطمأنة الاعتيادية التي وفَّرها مشاهير القرن الثامن عشر أمثال جوشوا رينولدز (الذي كان بليك يسخر منه بتسميته (رئيس الحمقى ذاك)).

في تاريخ التعليقات والهوامش العجيب، عَرَضَ القس جيمس جرانجر James Granger عملًا غريبًا ومثيرًا للقلق؛ ففي عام 1769م نشر (Biographical History of England)،

ووضع الصور التوضيحية فيه عن طريق سرقة أكثر من 14000 صورة من كُتبٍ أخرى. وقدَّم جرانجر في إصداراتٍ لاحقةٍ من كتابه، صفحات فارغةً، ودعا قراءه لفعل ما فعله هو؛ أنْ يسرقوا الصور التوضيحية من الكتب الموجودة في مكتباتهم، ويلصقوها في نسخهم من كتاب جرانجر. لاقت فكرةُ إضفاء الطابع الشخصي على الكتاب عن طريق تشويه كُتبٍ أخرى رواجًا، وأصبحت تدعى (الجرانجرية) (Grangerism)؛ ويمكن للصور التوضيحية المسروقة أن تكون ردًّا سريعًا غريبًا أو تحريضًا على النص الأصلي. كانت الجرانجرية في الحقيقة نوعًا من أنواع التعليق الهامشي، ولكن بصورةٍ بصريةٍ. ولحسن الحظ، تلاشت شعبية العادة الضَّارة التي روَّج لها جرانجر، والتي أصبحت آفة المكتبات ومجموعات المقتنيات الخاصة على حدٍّ سواء.

كانت فرجينيا وولف تكره التعليقات الهامشية، وكانت تستخدم عوضًا عنها دفاتر الملاحظات. في مقالةٍ غير منشورة نشرها معرض لكُتَّاب الهوامش في إدارة الشرطة، تتخيل وولف (هكذا هيثر جاكسون Heather Jackson عنها في كتابها Marginalia) الآتي: «ينفِّس كولونيل سريع الغضب عن سخطه في (الهامش المُنتهك) لكتابٍ ما، ويسهم رجل دينٍ وَجِل بتقديم مشابهاتٍ أدبية، وتكتب امرأةٌ عاطفيةٌ (أسطرًا كثيرةً حزينةً) ضد قصائد تتحدث عن الموت المُبكر، وتضع أزهارًا بين صفحات الكتاب، ويصحح مدققٌ الأخطاء الطباعيَّة». وولف هي من أقليَّةٍ بارزةٍ، فمعظم الكتَّاب، شأنهم شأن معظم القراء، هم كُتَّابٌ مناصرون للتلويحات. حشَّى نابوكوف نُسخَه من كتب فلوبير وجويس وكافكا بغزارةٍ، واستخدم تلك التعليقات من أجل محاضراته في الأدب في جامعة كورنيل (ونُشرت لاحقًا كتابًا)، وأشار في نسخته من كتاب كافكا إلى أنَّ المؤلف التشيكي ليس عالم حشرات، وأنَّه ارتكب خطأ بخصوص نوع الخنفساء التي يتحوَّل إليها غريغور سامسا في كتاب المتحولات: في الحقيقة لتلك الخنفساء أجنحة؛ ولذا كان من الممكن لغريغور المسكين أنْ يطير بعيدًا، ويهرب من عائلته المروِّعة.

ولعلَّ أكثر التعليقات إثارةً للاهتمام هي تعليقات جون كيتس، الموجودة في نسخته من قصيدة الفردوس المفقود (Paradise Lost) الملحمية للشاعر ميلتون (موضوع كتاب كامل للباحثة بيث لاو (Beth Lau)). تُظهِر تعليقات كيتس عقلًا طموحًا ذا مخيَّلة واسعة للغاية لا تتوقف عن العمل، ولكنَّها قادرةٌ أيضًا على توجيهنا نحن معشر البشر. عندما يدخل إبليس الثعبان في الكتاب التاسع من الفردوس المفقود، يضيف ميلتون: «ولكن نومه/لا يقلقه شيء» (9.190–91). يلفت كيتس، وهو ملاحظٌ خبيرٌ للأشياء الصغيرة، الانتباه إلى هذا التفصيل، ومركِّزًا في عاطفة إبليس، يعلِّق قائلًا: «مَنْ روحه لا يؤلمها الخنقُ والتقييدُ– الثبات المقاوم– (النهاية المُنتظرة)؟». يلفت كيتس انتباهنا إلى مشاعر إبليس العنيدة والامتعاضية، والمعذبة أيضًا، الذي اختار منزلًا من طين البشر، وكان يتحتم عليه أن يبقى صامتًا لكيلا يوقظ الزاحف المنسل، الذي كان يسكنه.

يتذكر كيتس عملين آخرين شهيرين، عندما يقرأ مطلع قصيدة الفردوس المفقود: قصيدة الجحيم للشاعر دانتي، ومسرحية هاملت لشكسبير. لماذا يتذكر هذين العملين؟ قد نسأل. يفتتح دانتي، كميلتون، قصيدته المقدَّسة بالجحيم، وليس بالجنَّة؛ وتبدأ قصة هاملت على أسوار إلزينور، التي يسكنها شبح والد هاملت. الإشارة إلى عمل دانتي واضحة إلى حد ما؛ إلا أنَّ رأي كيتس المتعلِّق بهاملت أقل وضوحًا، لكننا نبدأ بالتفكير عندها: من المحتمل أنَّ إبليس ميلتون يشابه والد هاملت، محروقٌ بنار الجزاء، ومحتَّمٌ عليه أنْ يكرر ذنوبه. يستجدي هاملت العجوز ابنه، الأمير الحزين ذا الشخصية الساحرة، أنْ يثأر له؛ إنَّ إبليس في الفردوس المفقود يشبه كلًّا من هاملت اليافع والعجوز، الأب الذي يتطلَّب، والابن الذي يسعى وراء الثأر. وحيدًا وملعونًا، ومع فقدانه إلى الأبد لجنة ميلتون المليئة العذبة والمضجرة، يدَّعي إبليس أنَّه مسؤولٌ عن نفسه؛ ويسعى إلى الانتقام، وترتد عاقبة أفعاله على رأسه الخبيث. يُمضي إبليس والشياطين معظم أول كتابين من الفردوس المفقود وهم يتجادلون حول أنجع طريقةٍ للانتقام من الإله. ويمضي هاملت الشاب معظم مسرحيته وهو يتساءل عن الشيء نفسه، ويحاول أنْ يبتكر ثأرًا مناسبًا، وقد كان يستطيع أنْ يقتل

عمَّه كلوديوس، ولكنه عوضًا عن ذلك يؤخر الانتقام من أجل صوغ خطةٍ ترضي خياله الواسع العجيب.

قد يكون كيتس يلمِّح إلى أنَّ خيال هاملت شيطاني مثل خيال إبليس، فهاملت ليس مجرَّد مفكِّرٍ محنكٍ لا مثيل له، ذا تفكيرٍ عميقٍ وسريعٍ سرعة البرق، وليس مُضحكًا للغاية ولاذعًا في سخريته فقط، بل رجلٌ توَّاقٌ للعنف أيضًا، يتبجح قائلًا: «بوسعي الآن أنْ أشرب الدم الحار»، فهو يطعن بولونيوس من دون ندم. وتبقى ضغينة هاملت، كضغينة إبليس، غير مشبعة حتَّى في نهاية المسرحية، وعندما يموت يقتل العديد من شخصيات زملائه، ولكنه- بخلاف إبليس- لا يفقد قيمته، بل يعلو شأنه مع استمرار القصة.

في ملاحظته الهامشية، لا يذكر كيتس أيًّا من الذي ذكرته، فهو يجري ببساطةٍ مقارنةً بين بدايتي قصيدة الفردوس المفقود الملحميَّة ومسرحية هاملت، إلا أنَّ القوة الإيحائية للمقارنة تجعل منها مصدرًا لا متناهيًا للاهتمام، وهو ما أتاح لي بناء تعليقٍ على تعليق كيتس. قد لا تكون ملاحظاتك الهامشية ساحرةً بقدر ملاحظات كيتس الهامشية، إلا أنَّها ستعود عليك بالفائدة، وهذه هي الغاية.

لنستخدم نص قصيدة الكركن The Kraken [وحش خرافي اسكندنافي] لنوضح تدوين الملاحظات، وهي إحدى أولى القصائد الكنسيَّة التي قام تينيسون العظيم بكتابتها، وكان يبلغ حينها واحدًا وعشرين عامًا. بعد أن تقرأ قصيدة الكركن فإنك لن تنساها، فهي واحدةٌ من بين أكثر أعمال الشاعر إثارةً، ومن أسهلها منالًا. بطل القصيدة مخلوقٌ بحريٌّ غريبٌ، وَجَدَهُ تينيسون في علم الأساطير النرويجي، وعمد إلى خلق جوٍّ مشؤومٍ ومسكونٍ يحيط بوجوده الضخم. أولًا، فيما يأتي نورد لك أبيات القصيدة:

تحت الأعماق العلويَّة حيث العواصف الرعدية؛

بعيدًا للغاية، في أسفل البحر السحيق،

وبسباته الأزلي الخالي من الأحلام والمحصن ضد الغزو

يقبع كائن الكركن وهو نائم؛ وأوهنُ أشعة الشمس تهرب

من حوالي أطرافه الضبابية؛ وفوقه تتضخم

إسفنجاتٌ ضخمةٌ تبلغ آلاف السنين في الارتفاع والامتداد؛
على بعدٍ شاسع عند الضوء الواهن،
من العديد من الكهوف العجيبة والحُجرات السريَّة
تظهر أخطبوطات لا تُعدُّ ولا تُحصى
لتذرو بأيد عملاقةٍ الأخضر الراقد.
في ذاك المكان قَبَعَ وسيقبع لمئات السنين
يقتات على دود البحر العملاق في أثناء نومه،
إلى أنْ تسخِّن النار الآنفة أعماق المحيط؛
ومن ثمَّ سوف تراه أعين الإنس والملائكة،
سوف ينهض بزئيرٍ مدوٍّ ويموت على السطح.

والآن إليك سلسلةً من الملاحظات التي من الممكن للقارئ الذي يتطرق للقصيدة أن يكتبها.

قبل استخدام المعجم أو التفكير في كلمات تينيسون، قد يبدو انطباع ذاك القارئ الأول على هذا النحو (توفر هيلين فيندلر في كتابها المفيد قصائد، وشعراء وشعر (Poems Poets Poetry) أمثلة عدة لملاحظات كتبت بسرعةٍ في دفتر الملاحظات):

تحت الأعماق العلويَّة حيث العواصف الرعدية؛
[لماذا الأعماق (العلويَّة)؟ أين يقع ذلك؟ وماذا يقع (تحته)؟ ما (العواصف الرعدية)؟].
بعيدًا للغاية، في أسفل البحر السحيق،
[ماذا تعني كلمة (السحيق) هنا؟ لا يمكن أن تعني ما تعنيه بالعادة...].
وبسباته الأزلي الخالي من الأحلام والمحصن ضد الغزو
[لماذا (المحصن ضد الغزو)؟ من يمكن أن يغزو سباته؟].
يقبع كائن الكركن وهو نائمٌ: وأوهن أشعة الشمس تهرب
[ما هو (كائن الكركن)؟ لماذا (أشعة الشمس) بالجمع وليست بالمفرد؟ فكرة غريبة: أشعة الشمس تهرب...]
من حوالي أطرافه الضبابية، وفوقه تتضخم

obeikan.com

[(الضبابية) كلمة صحيحة؛ لأنه يصعب عليَّ أنْ أتبيّن كيف يبدو الكركن في الواقع...].

إسفنجاتٌ ضخمةٌ تبلغ آلاف السنين في الارتفاع والامتداد؛

[(آلاف السنين)=؟].

على بعدٍ شاسع عند الضوء الواهن،

من العديد من الكهوف العجيبة والحجرات السريَّة

[لا بدَّ أنَّ كلمة (الكهوف) تعني (الغار)، أليس كذلك؟].

أخطبوطات لا تُعدُّ ولا تُحصى

تذرو بأيدٍ عملاقةٍ الأخضر الراقد.

[ماذا تعني كلمة (يذرُّ)؟ تذكرني كلمة (الراقد) بكائن الكركن النائم...].

في ذاك المكان قبع وسيقبع لمئات السنين

يقتات على دود البحر العملاق في أثناء نومه،

[(يقتات)؟ هذا الكائن نائمٌ مجددًا... ألا يستيقظ ذاك الوحش إطلاقًا؟].

إلى أنْ تسخِّن النار الآنفة أعماق المحيط؛

[(النار الآنفة)؟ ماذا يعني ذلك؟].

ومن ثمَّ سوف تراه أعين الإنس والملائكة،

[لا يراه الإنسان فقط بل الملائكة أيضًا؟ لماذا أضاف تينيسون الملائكة؟].

سوف ينهض بزئيرٍ مدوٍّ ويموت على السطح.

[هذا الوحش ليس مثالًا جيدًا على المسيرة المهنية؛ فما إن يستيقظ من سُباته حتى يموت، وهل يستيقظ أصلًا؟].

حسنًا، لنجرب ذلك من جديد، بعد الرجوع لمعجم جيدٍ عدة مرات (ويفضل معجم أكسفورد الإنجليزي) وبعد التفكير المطوَّل (انظر القاعدة السابعة: استخدم المعجم)، يعود قارئنا للقصيدة، ويعاود قراءة القصيدة مجددًا وببطء، وجهارًا، عدة مرات. الصبر، كما نصحت في القاعدة الأولى، من متطلبات القراءة المتأنية. لم تكن استجابات القارئ الأولى غير صحيحة، ولكنها كانت تطورًا مطلوبًا، قد تبدو ملاحظاته الآن كالآتي:

تحت الأعماق العلويَّة حيث العواصف الرعدية؛

obeikan.com

[يفتتح تينيسون القصيدة وهو يصف مكانًا، إلا أنَّه يجعل الموقع ضبابيًّا... (الأعماق) هي أعماق المحيط، هكذا يخبرني معجمي، وهكذا قد تعني (العواصف الرعدية) الأصوات التي تصدرها السفن؟].

بعيدًا للغاية، في أسفل البحر السحيق،

[القصيدة تتجه للأسفل أكثر فأكثر؛ ليس فقط تحت الأعماق العلويَّة، كما في السطر الأول، ولكن بعيدًا للغاية، في أسفله. كلمة (السحيق) تعني أنه (لا قعر له)، يبدو عمق المحيط بلا قعر].

وبسباته الأزلي الخالي من الأحلام المحصن ضد الغزو

[يصفُ السبات بثلاث صفاتٍ متتاليةٍ، في تصعيد ثلاثي، حيث تكون العبارة الثالثة الأخيرة الأكثر أهمية دائمًا. لم نتطرق بعد لموضوع الجملة، الذي يؤجله تينيسون إلى السطر التالي، وهو محور القصيدة، غير أنَّنا نعلم أنَّه قديمٌ جدًّا، و(لا يحلم)، هل لديه عقلٌ أساسًا؟ تتوِّج السلسلة بالصفة الثالثة، وهي أغرب صفةٍ على الإطلاق: (محصن ضد غزو). إنَّ نوم هذا الكائن منغلق، ومحصنٌ وكأن غزوًا سيحصل].

يقبع كائن الكركن وهو نائم؛ وأوهن أشعة الشمس تهرب

[لا بدَّ أنَّ كائن الكركن وحشٌ أسطوريٌّ... يقول تينيسون إنَّه (ينام) ويستخدم كلمة (نوم)، ويبدو أن التكرار يدل على أن النوم هو عمله الأساسي، إذا كنت تستطيع أن تسميه عملًا. وتستخدم (أشعة الشمس) بصيغة الجمع لأنَّها خافتةٌ للغاية، وهي آثار متحطمة، ومتكسرةٌ على سطح البحر... و(تهرب) من كائن الكركن، وكأنَّه يملك قوةً خارقةً يخيف بها أي شيءٍ يقترب منه، ومنها أشعة الشمس الواهنة].

من حوالي أطرافه الضبابية؛ وفوقه تتضخم

[هذا السطر الثاني على التوالي الذي يحوي على فاصلة منقوطة في وسطه؛ وهو ما يعرفه قراء الشعر الخبراء باسم الانقطاع. يبدأ شطرا البيت بـ (من حوالي) و(فوق)، على التعاقب؛ وهي إشارات إلى المكان، كما في السطرين الأولين من القصيدة. إن استخدام (أطراف ضبابية) مبهم؛ من أجل الإيحاء بأنَّه من الصعب إيجاد الفرق بين كائن الكركن نفسه وما يحيط به. ما نزال نجهل كيف تبدو الأطراف].

إسفنجاتٌ ضخمةٌ تبلغ آلاف السنين في الارتفاع والامتداد؛

[تبدو الإسفنجات كجزءٍ من الكركن تقريبًا؛ أطرافه بجانبه والإسفنجات فوقه].

على بعدٍ شاسع عند الضوء الواهن،

[إنَّ (على بعدٍ شاسعٍ) مبهمة على نحوٍ ساحرٍ، وتذكر بالقصص الخيالية التي تحدث في أرضٍ بعيدةٍ جدًّا. (الواهن) تبدو شديدة وغريبة، وما أغرب استعمالها كصفةٍ (للضوء)!].

من العديد من الكهوف العجيبة والحجرات السريَّة

[(عجيبة) و(سرية) تضفي جوًّا سحريًّا...يبدو أنَّني أتذكر كلمة (كهف) من قصيدة La Belle Dame Sans Merci: «أخذتني إلى كهفها الخلاب»].

أخطبوطات لا تُعدُّ ولا تُحصى

[كما تصف جُمَل (محصن ضد الغزو) و(لا تعدُّ ولا تحصى) الكركن بكلامٍ سلبيٍّ، هنا يقترح الشاعر أنَّنا لا نستطيع رؤية العدد الحقيقي للبوالب؛ ببساطةٍ إنهم كثيرون للغاية. (لا تعد ولا تحصى) تعني واسعة، ولكن كم يبلغ وسعها؟ ما يزال الكركن ضبابيًّا، وغير محدد].

تذرو بأيدٍ عملاقةٍ الأخضر الراقد.

[التذرية هي ما يقوم به المزارعون أوقات الحصاد: يفرقون بين القمح والقشر، النافع من عديم الفائدة. لا يعني (الخضار) هنا الحقل، بل يراد به طحلب المحيط. (الراقد) مثل الكركن تمامًا، يبدو أنَّ الوحش يخلق حقل طاقةٍ يسبِّب النعاس. تبدو البوالب الآن كالأذرع].

في ذاك المكان قبع وسيقبع لمئات السنين

يقتات على دود البحر العملاق في أثناء نومه،

[يُذكَر النوم من جديد... وثمَّة تأكيدٌ أكبر على السَّعة (دود البحر العملاق). كلمة (يقتات) تعني الأكل، والتسمين].

إلى أنْ تسخَّن النار الآنفة أعماق المحيط؛

[يبدو أنه ثمَّة دلالة هنا على نهاية العالم، عندما تحرق النار العالم. إنَّ كلمة (تسخَّن) هنا مثيرةٌ للاهتمام: كان من الممكن لتينيسون أن يقول (تغلي) أو (تحرق)، ولكنه

يستخدم عوضًا عن ذلك شيئًا أكثر اعتدالًا، وهي كلمة فيها حرف علَّة له مهدئ، يخلق سجعًا مع كلمة (الأعماق) في اللغة الإنكليزية].

ومن ثمَّ سوف تراه أعين الإنس والملائكة،

[الملائكة: لا بدَّ أن ذلك يعني نهاية العالم كما في سفر رؤيا يوحنا، تتاح لنا أخيرًا رؤية الكركن مرةً واحدةً، عند نهاية العالم، وهو يعاكس وجوده في البحر العميق الذي لا يبدو له نهاية].

سوف ينهض بزئيرٍ مدوٍّ ويموت على السطح.

[يوجد فِعلان في السطر الأخير، (ينهض) و(يموت) (هناك سجع بين الكلمتين في اللغة الإنكليزية)، وهما نظيران؛ فالنهوض يعني الموت لذاك الوحش. يشكِّل الشطر الأخير من البيت مفاجأةً: من الممكن أن نكون قد توقعنا أنَّ مهمة الكركن ستكون متوقدة عندما يستيقظ عند نهاية العالم، لكن يبدو أنَّه لا يستيقظ على الإطلاق؛ فهو لا يتصرف بعنف إلا للحظةٍ مذهلةٍ أخيرةٍ. لا يوحي الزئير بألم الكائن وحسب، بل بأنَّه لا يزال مفزعًا أيضًا؛ فالأُسود تزأر لتُخيف ضحيتها. تُختَتَم القصيدة بكلمة (يموت): هل كان الكركن حيًّا حقًّا؟ بدا عليه أنَّه غير واعٍ للأبديَّة؛ لم يؤثر فيه سوى حدث واحد، وسبَّب ذاك الحدث موته. هل علِم حتَّى بما جرى؟].

قد لا تشاركُ أنت ذلك القارئ معرفته الفجائية للصِّيغ الأدبية (الانقطاع والتصعيد الثلاثي)، والنصوص السابقة (كيتس وسفر رؤيا حنا)، ولكن إذا ما أمضيت وقتًا كافيًا مع قصيدة تينيسون الكركن؛ وإذا ما صقلت صبرك (انظر القاعدة الأولى)، فإنك سوف تطوِّر شيئًا يشابه هذا المستوى من الحساسية لطبيعة القصيدة. سوف تتمكن من كتابة ملاحظات مفصلة وفطنة، تشابه الملاحظات التي سجلتُها. ومن المهمِّ أيضًا، أنك ستبدأ بفهم جو القصيدة، بالإضافة إلى فهم ماهيَّة الكائن. إنَّ عالم الكركن هادئ وخامد ومشتق من تجربةٍ حقيقيةٍ. إنَّ عالم السطح الذي نعرفه جيدًا لا يكاد يكون مرئيًّا بالنسبة إلى هذا الوحش الشاحب، بل هو مجرد ظلالٍ واهنة، وعندما يلامسه الواقع أخيرًا، ينفجر بصيحاتٍ قاتلةٍ ويلفظ أنفاسه الأخيرة.

تفتقر قصيدة الكركن للدراما، وهي مميزة في هذا الجانب. إنَّ قصائد تينيسون غالبًا ما تكون جامدةً بوضوح. يُبهِجُ الركودُ كلًّا من هذا الشاعر وجمهوره، ويستحوذ الجو الخياليُّ والكثيف بصورةٍ رائعةٍ على انتباه قارئ الكركن. كلما درست وصف تينيسون الأخَّاذ، وجدت نفسك مشغولًا بعالمٍ بحريٍّ ضبابيٍّ، وستعطيك الملاحظات التي تدوِّنها خلال تجربتك حِسًّا أرسخ باستجابتك؛ ستعرف كيف تقرأ القصيدة، ماذا ترى فيها ولماذا، وينطبق الشيء نفسه على أيِّ نصٍ تدوِّن ملاحظاتك عنه.

كلمة نصح أخيرة بخصوص تدوين الملاحظات؛ إذا كان الكتاب ملكك، فمن المحتمل أنك سترغب في التحشية عليه بقلم الرصاص لا بقلم الحبر (كما أفعل دومًا)؛ وإلا فستشعر بأنك تتنافس مع المؤلف، عوضًا عن البحث عن قصد المؤلف.

والآن إليك تحذيرًا هامًّا: لا تكتب على كتابٍ من المكتبة. تُصوِّر رواية Pnin، للكاتب فلاديمير نابوكوف، أستاذًا جامعيًّا مهاجرًا يدعى تيموفي بنين. يحل الفصل الدراسي الجديد على بنين في جامعة ويندل (مبنية على نسق جامعتي ويلزلي وكورنيل، وهما الجامعتان اللتان درَّس بهما نابوكوف بنفسه): «من جديد، في هوامش كتب المكتبة، كتب طلبة السنة الأولى النجيبون تعليقاتٍ مفيدةً مثل (وصف للطبيعة) أو (تهكم)؛ وفي نسخةٍ جميلةٍ من قصائد (Mallarme)، رسم معلِّقٌ قديمٌ مؤهلٌ خطًّا بقلم حبرٍ بنفسجيٍّ تحت كلمة oiseaux» الصعبة، وكتب فوقها كلمة (طيور).

يتفوَّق مدوِّن الهوامش على نفسه في بعض الأحيان، وهو سببٌ وجيهٌ لعدم تدوين الملاحظات في العلن. تذكر فرانك كرموود أنَّه وجد ذات مرة «في مكتبة الجامعة، نسخةً من كتاب المقدمة (prelude) لوردسوورث، علَّق فيها المحرر، في شطحة خيالٍ نادرةٍ، أنه وجد (دم الآلهة السماوية) يسري في عروق القصيدة. صحح قارئٌ ما ذلك (بالحبر) لتصبح (طبقة سماوية من الملائكة»)، (دمُ الآلهة هو ما يسري في عروق الآلهة الإغريقية). لا يوجد أسوأ من أن يترقب المرء أن يجد الملاذ في الكتاب، ليجده مزخرفًا بخربشات

صفـراء لقلـم أحدهـم، أو الخطـوط التحتيـة الفجـة، أو التعليقات من النوع الذي سـخر منه نابوكوف وكرموود.

عندمـا كنـت أكمل دراسـاتي العليا في ثمانينيات القرن العشـرين، لاحظـت أن العديد مـن كتـب الأدب الإنكليزي في مكتبة حرم جامعة يال، وعلـى وجه الخصوص الكتب المتعلقة بالقرن الثامن عشـر، قد شـوهها قارئ مسـتاء. كان هذا الشـخص- وهو على الأرجح طالبٌ خريجٌ زميل- يُحبُّ أن يدوِّن تعليقاتٍ هامشـيةً لاذعةً، وكانت مكتوبةً دائمًا بأحرف عنكبوتية عموديـة. كانـت تلـك التعليقات المتفوقـة (الحذقة) طريقةً وقحةً لشـق الطريـق إلى الكتاب ومحاولة سرقة الأضواء من المؤلف.

بدلًا من الخدش والخمش لشـق طريقـك إلى عمل المؤلـف، من الأفضل أن تسـتخدم ملاحظاتك الهامشـية كطريقةٍ لتعقب اسـتجاباتك، وهكذا تقترب أكثر من الكتاب، وتصبح شـريك الكتاب، عوضًا عن ترك ندبات المعركة عليه. ليسـت الغاية من تدوين الملاحظات، النيل من الكتاب، ولكن الغاية هي أن تفهمه، وأن تتفكر في طريقة عمل المؤلف، لا أن تفسده.

القاعدة الثالثة عشرة: استكشف طَرائق مختلفةً

إنَّ المراجعة التي تعدُّ أداة الكاتب الأساسية مهمةٌ أيضًا بالنسبة إلى القارئ. يُعدُّ تخيل كيف كان من الممكن للمؤلف أنْ يبدأ عملًا ما أو أنْ يُنهيه بصورةٍ مختلفةٍ، أو أنْ يغيّر لحظةً حاسـمةً في حبْكتِهِ، تمرينًا مفيدًا دائمًا. طوِّرْ حِسًّـا للقرارات التي يتخذها الكاتب عن طريق التدرب على تجارب فكريَّة: على أي نحوٍ سـيكون العمل الذي تقرؤه دون إحدى الشـخصيات الرئيسـة؟ ما الفرق الذي سـيحدثه نقص هذا المشهد أو ذاك؟ ستكتسبُ معرفةً جديدةً عن طريقـة عمـل الكُتَّاب والقرارات التي يتخذونها. لم تنشـأ الكتب على صـورةٍ من الكمال، ولم تكـن كل سـمةٍ محفورةً على الحجر منذ البداية. لقد أُعيـدت صياغتها وغُيِّر ترتيبها وحملت آثـار تغيـر أفـكار مبدعيها. ينطبق هذا الشـيء نفسـه حتى علـى الكُتَّاب الذين يملكون حِس الارتجال، مثل سرفانتيس ودوستويفسكي. وأشار ويستن هيو أودن في محاضرةٍ (سجلها آلن

آنسين) إلى أنَّه «عندما نقرأ أعمال دوستويفسكي فإنَّنا نشعر بأنَّ هذا رائعٌ، وهذا مدهشٌ، أمَّا الآن فعُدْ إلى المنزل واكتب ذلك كلَّه من جديد. إلا أنَّه إذا قام بذلك فإنَّ أثر ذلك كلِّه سوف يضيع». إنَّ سرد دوستويفسكي الفوضوي للقصص هو في الحقيقة أثرٌ مولَّدٌ بعنايةٍ، عوضًا عن كونه دليلًا عن عملٍ مستعجلٍ.

إن إحساسنا الأولي والبدائي بكيفية كون الكتاب مختلفًا، يكاد يكون عبارة عن أماني مبهمة لا أعمالًا من المخيلة مطورة تمامًا. قد نتمنى على سبيل المثال لو أنَّ تشيخوف لم يقتل شخصية كوستيا في نهاية مسرحية النورس وهو بطله الحزين والشاب، أو لو أنَّ دريزر جنَّب هيرستوود عملية التدهور الطويلة والبطيئة التي يعرِّضه لها في الأخت كاري (Sister Carry). يتجنب الكتاب ردود الفعل تلك عوضًا عن الصدام معها. توجد طريقةٌ أفضل؛ بأن يستخدم القارئ مخيلته بنشاطٍ ليتصور نهايةً بديلةً كان من الممكن للكاتب أنْ يتبناها ولكنَّه لم يفعل (فلِكون كوستيا كاتبًا مسرحيًّا ناجحًا لمَّ الشمل السعيد بين هيرستوود وكاري)، فعندها ستبدأ بفهم سبب كتابة تشيخوف ودريزر لما كتباه. إنَّ كاري بطلة دريزر شخصيةٌ معاكسةٌ لإيمَّا بطلة بوفاري، وهي صاحبة تصورات ناجحة، بخلاف تصورات إيمَّا؛ لأنها تكتسب بدراية (سلبية الروح) التي تحتاج الممثلة إليها، إنَّ هيرستوود حالمٌ رومانسي أيضًا، إلا أنَّه واقعي على عكس كاري، وهو يرفض أداء الأدوار، ويصبح عوضًا عن ذلك أشدَّ بؤسًا وأسوأ نسخة ممكنة من نفسه. إنَّ كاري وهيرستوود هم في الحقيقة نظراء، ويُبرزُ قَدَرُهم المتغاير بقسوةٍ ذلك الفرق، وإنَّ جمعهم معًا سيعني الكذب بخصوص الخيارات المتناقضة جذريًّا التي تتكون الحياة منها في أعمال دريزر.

يبدو أنَّ بعض المؤلفين- ساموبل بيكيت وتوماس هاردي، على سبيل المثال- لديهم علاقةٌ شبه ساديَّةٍ مع قرائهم؛ فهم يريدون معاقبتنا بسبب أملنا. إذا كنَّا نكره تلك السمة، فإنَّنا نحتج ببساطةٍ على فكرة المؤلف الأساسية (راجعْ القاعدة التاسعة: ابحثْ عن فكرة الكاتب الأساسية). سنصل إلى طريقٍ مسدودٍ إذا كنَّا نبحث عن النهايات السعيدة في كتابات بيكيت وهاردي، وعوضًا عن ذلك يتحتَّم علينا أنْ نقدِّر الألمعيَّة الفذة لرؤيتيهما

التشـاؤميتين. يجـب أن تخضـع كتابات المؤلف التي من محض خيالنـا لذوق المؤلف، عوضًا عن محاولة استبدالها شيئًا أكثر ملاءمة لنا.

يعدُّ أخذ مراجعات الكاتب بالحسبان، والسؤال عمَّا قرر المؤلف أن يعدَّل، ولماذا، أمرًا قيِّمًـا دومًـا. يوجد لبعض الأعمال الشـهيرة نسـخٌ مختلفـةٌ عديدةٌ، فإذا أخـذت مثلًا قصيدة Prelude للشـاعر وقارنت النسـخ الثلاث؛ The Two–Part Prelude التي صدرت عام 1798م، والإصدارين اللذين تلواها عامي 1805م و1850م، فستجد في كل مرة أن تغييرات وردسوورث لرأيه تنويرية، وسـتضطر إلى سـؤال نفسك أيُّ نسـخةٍ من القصيدة تفضل أكثر ولمَ. وتعتبر قصيـدة The Two–Part Prelude عمـلًا قويًّا ومكثفًـا بصـورةٍ تثيـر الدهشـة، إلا أنَّ قصيدة Preludes اللاحقـة التوسـعية تمتـد أكثـر، وتظهر لنـا مخيلة ووردسـورث العظيمـة أكثر. إذا كنت تحب قصيدة ويتمان، التي تدعى (Crossing Brooklyn Ferry) فإنَّك سـترى القصيدة بعين جديدة بعد قراءة النسـخة الأولى من القصيدة، التي تدعى (Sun–Down Poem) من الإصـدار الثانـي مـن Leaves of Grass (1856م). وتعطينا دراسـةٌ للمراجعة لمحةً عن كيفية جمع أجزاء العمل، ونظرةً على عمل الكاتب من خلف الكواليس.

وصرّح إرنسـت همنغواي في مقابلةٍ أجرتها (The Paris Review) معه عام 1956م، أنَّه أعاد كتابة الصفحة الأخيرة من روايته وداعًا للسلاح A Farewell to Arms تسعًا وثلاثين مرةً قبل أن يرضى عنها. وقال فلاديمير نابوكوف ذات مرة: «أعدتُ كتابة- غالبًا عدة مرات- كل كلمة قمت بنشـرها على الإطلاق. تدوم أقلامي الرصاص أكثر من مماحيها» (كان نابوكوف دائمًـا يكتـب بأقـلام الرصاص علـى بطاقات الفهرسـة التـي كان يعيد ترتيبها ليشـكل نصه النهائـي منهـا). وصرَّح غوسـتاف فلوبيـر، المترهـب وتلميذ إعـادة الكتابة السـاديُّ: «أحب عملي حبًّا جامحًا ومنحرفًا كما يحب المتنسك قميص الشعر الذي يسبب الحكة لبطنه». إنَّ إعادة التشـكيل غير المتناهية هي فن الكاتب من خلال التبديل بين الجمل. وصفَ أوسـكار وايلد عملية المراجعة عندما وصف يوم عمله لضيوفه على وجبة العشـاء: «قبل الغداء، قمت

بحـذف فاصلـة، وبعـد الغداء قمـت بإعادة كتابة الفاصلة». كان وايلد- شـأنه شـأن كل كاتب جيد- ناشدًا للكمال ومتعصبًا للكلمة.

فيمـا يأتي نـورد مثالين رائعين عن عمليـن قام مؤلفاهما بمراجعتهمـا بطريقة درامية وكاملة: رواية الغاتسبي العظيم لفرانسيس سكوت فيتزجيرالد، وقصيدة (Design) لروبرت فروسـت. فـي كلا العملين يقـود أخذ قـرارات المؤلف بالحسـبان إلى احتـرامٍ متزايدٍ لرؤية المؤلف، ويتيح كذلك رؤية الكتابة بوصفها عمليةً نشاطيةً تمامًا مثل القراءة. قد يبدو الكتاب محفورًا في الصخر، إلا أنَّه في الحقيقة قد نُحتَ مرارًا وتكرارًا. إنَّ بدايات الكاتب الخاطئة، وتبديـل رأيـه، تتيـح لنـا فرصة رؤية كيفية نشـوء الكتـاب، وكيـف أن أجزاءه ضروريـةٌ ليكمل بعضهـا بعضًـا. كل كتـاب، وعلى وجـه الخصوص الكتـاب العظيم، كان مـن الممكن أن يكون مختلفًا عما هو عليه.

إنَّ مراجعـة فيتزجيرالـد لكتابـه الغاتسـبي العظيم هي حالةٌ شـهيرةٌ وتعليميةٌ. في هذا المقطـع، تقص دايـزي محبوبـة غاتسـبي لـراوي الكتـاب، نيـك كارواي، لقطـةً صادمةً من زواجها من الوحشي توم بوكانان. وهذه نسخة فيتزجيرالد الأولى:

«استمع إلي يا نيك» قالت فجأةً، «هل سبق أن سمعت ما قلتُهُ عندما ولِدَتْ طفلتي؟».

«لا يا دايزي».

«حسنًا، كان قد مر أقل من ساعة على ولادتها، ولم يكن أحد يعرف مكان توم. وصحوت مـن تخديـر (مـادة الأتيـر)، وشـعرت بأننـي قـد خُذلـتُ بالكامل، وكأنَّ سـرية جيشٍ قامت بالاعتداء علي وتُركتُ في الميدان لأموت وحدي».

غيّر فيتزجيرالد أسطر دايزي لتكون كالآتي:

«حسنًا كان قد مر أقل من ساعة على ولادتها، ولم يكن أحد يعرف مكان توم. وصحوت من تخدير (مادة الأتير)، وشعرت بأنني قد خُذِلتُ بالكامل.... قلت: «آمل أن تكون فتاةً حمقاءَ؛ لأنَّ أفضل شيءٍ يمكن أنْ تكون عليه الفتاة في هذا العالم، كونها حمقاء جميلةً صغيرةً» ».

تُحسِّنُ مراجعة فيتزجيرالد الرواية، فعوضًا عن الإدلاء بمقارنةٍ عنيفةٍ وبلا غاية (اعتداء الجنود عليها)، تتحدث دايزي عن وحدتها بضعفٍ أكبر وبطريقةٍ مثيرةٍ للشفقةٍ، وهي تهمس بتهكمٍ عن أملها بأن تكون ابنتها مثلها (حمقاء جميلة صغيرة) (كما هي عليه بسبب زواجها من توم). يُمثِّل السطر الجديد شخصية دايزي بحق، كان السطر القديم فظًّا وغير مصقولٍ، كان مهتاجًا كثيرًا، ولكنه لم يكن ملائمًا لشخصية دايزي الضعيفة، التي يحكمها الخيال. إنَّ السطر المنقح مؤلمٌ أكثر؛ لأن فيتزجيرالد يضع فيه شعور دايزي إزاء ذاتها أمام العيان.

تقدم قصيدة فروست (Design) درسًا آخر مثيرًا للاهتمام عن المراجعة. وفيما يأتي نسخة فروست القديمة من (Design) التي سمَّاها (In White):

عنكبوتٌ محدبٌ مثل زهرة الثلج البيضاء
على زهرةٍ طبيَّةٍ بيضاء، يمسك عُثًّا
كقطعةٍ هامدةٍ من قماش الحرير الأبيض_
هل سبق أن رأت العيون الفضولية مثل ذاك المنظر العجيب؟_
أعجوبةٌ صغيرةٌ، يتصادم فيها الموت والآفات
مثل مكونات الحساء الذي تعده الساحرة؟ _
العنكبوت الخرزي، الزهرة مثل الزبد،
والعث تحمَل وكأنَّها طائرةٌ ورقيةٌ.

ما دخل تلك الزهرة باللون الأبيض،
إنَّ الوردة الزرقاء هي سبب سعادة كل الأولاد.
ماذا أتى بالعنكبوت لذاك الارتفاع الشاهق؟
(يجب ألَّا نفترض شيئًا عن محنة الطاحونة المغبرة).
ما الذي أتى به غير مشيئة الظلام والليل؟
مشيئة، مشيئة! هل استخدم الكلمة استخدامًا صحيحًا؟

قارِنْ بنسخة فروست الأخيرة من قصيدة (Design) (من كتابه A Further Range):

أنا وجدت عنكبوتًا مدمَّلًا وأبيض وسمينًا،
على زهرةٍ طبيَّةٍ بيضاء، يمسك عُثًّا
كقطعةٍ صلبةٍ من قماش الحرير الأبيض-
صفاتٌ متنوعةٌ من الموت والآفات
مختلطة وجاهزة لتبدأ غزل الصباح
مثل مكونات الحساء الذي تعده الساحرة -
عنكبوتٌ كقطرة ثلجٍ، وزهرةٌ كالزبد
وأجنحةٌ ميتةٌ تُحمَلُ كطائرةٍ ورقية.

ما دخل تلك الزهرة باللون الأبيض،
الزهرة الطبيَّة الزرقاء والبريئة على جانب الطريق؟
ما الذي أتى بالعنكبوت لذاك الارتفاع الشاهق؟
ومن ثمَّ قاد العث الأبيض إلى الليل البعيد؟
ماذا يفزع غير مشيئة الظلام؟ -
إذا كانت المشيئة تتحكم في شيءٍ ضئيل الحجم كهذا.

عندما أعاد فروست كتابة القصيدة، أجرى بعض التعديلات من أجل نظمها؛ فحذف السطر المُربك الموجود بين القوسين الذي يتضمن (الطاحونة) (المغبرة)، بالإضافة إلى الإشارة إلى (العيون الفضولية) للمتحدث. إلا أنَّ أهم التغييرات هي تلك التي أجراها على بداية قصيدة (Design) ونهايتها؛ فقد استبدل بالسطر الأول الأصلي (عنكبوت محدب مثل زهرة الثلج البيضاء) السطر الآتي: «وجدت عنكبوتًا مدمَّلًا أبيضَ وسمينًا»، بالإضافة إلى وضعه لكلمة (أنا) في القصيدة (الأنا الوحيدة في الأسطر الاثني عشر بأكملها). تجعل مراجعة فروست من عنكبوته شيئًا مزخرفًا، إذ تتغير كلمة (محدَّب) الحياديَّة إلى كلمة (مدمَّل)، التي تدل على وجه طفلٍ له غمَّازات- وهو تشبيهٌ قبيحٌ منفِّر. وغدا العنكبوت الآن (سمينًا وأبيض)، ولم يعد (زهرة ثلج) (وهي الكلمة التي يدَّخرها فروست إلى ما بعد، في النسخة الجديدة من القصيدة).

obeikan.com

قـرر فروسـت أن يثيـر اشـمئزاز القارئ من السـطر الأول مـن قصيدته السـونيت التي أعـاد كتابتهـا: يقدِّم وحشًـا صغيرًا للغاية وسـمينًا وشـاحبًا. ومع اسـتمرار القصيدة تسـتمر هـذه المقدمـة المقـززة بالصـورة الجديـدة (لحسـاء السـاحرات). يخلط فروسـت جرعةً منفِّـرة، تتألـف من العنكبـوت المقزز، ومن ضحيته العُث، ومن زهـرة (وهي زهرةٌ زرقاء في العادة، ونادرًا ما تكون بيضاء). إنَّ العنكبوت هو عنكبوتٌ شاحب، وهو يشبه الأموات، وعادةً مـا يختبـئ بظـل خلفيةٍ بيضاء. (سـيظهر بحثٌ سـريع في موقـع غوغل الجانب المـروِّع لهذا العنكبوت بالتحديد؛ وإنه أمرٌ مقززٌ بالفعل، من ضمن ذلك الغمازات وكل شيء آخر).

في نسـخته المنقحة يبرز سـمات مشـهده الرمزية والشـنيعة، ويشـدِّد بقوةٍ أيضًا على رسـالة القصيـدة، التي تتعلـق بمكان المشـيئة، أو تحكم النية، في الكون (كمـا يوحي عنوان القصيدة الجديد). إذا كنت تعرف قصيدة (النمر Tyger) للشـاعر ويليام بليك، فسـتعرف الغايـة وراء سـؤال فروسـت في قصيدة (Design)؛ فبليك يسـأل عن حكمـة خالق الخير من وراء خلق كائنات شريرة مثل النمر المخيف؟ كيف من الممكن للخير والشر أن يتعايشا؟ كل بيت من القصيدة ينتهي بأسـئلة في محاولة لفهم السـر وراء التناقض في هذا الوجود. من سِفر أيوب، بالإضافة إلى سفر إشعيا 44، الذي يسمي الإله خالق كل من الخير والشر.

هـذه سـابقاتٌ مهمَّـة يطبقها فروسـت بتناظر على جزئيـة صغيرة: تصميـم أو تركيب شـيء أبيض على شـيء أبيض آخـر، آكل ومأكول. تعني كلمـة (Design) الشـيء المركب أو النمـط، وتعنـي الاتجاه المُسـيَّر. في يومنا هذا، يسـتخدم مناهضو نظرية داروين اليائسـون ومناصرو عبارة (المشـيئة المُتقنة)، هذه الكلمة بهذا المعنى، ليقصدوا بها إرادة قوةٍ أعلى تَظهَرُ في الطبيعة. رأى داروين الإرادة أيضًا، غير أنَّه حذف النية منها، سـواء أكانت حسـنةً أم خبيثةً. قد نكون تحت رحمة وحشـيةٍ قادمة كوحشـية نمر بليك أو وحش اللوثيان البحري فـي عمـل جوبـز، إلا أن هـذه الحقيقة لا تبرر عالمًا غدارًا أو فاسـدًا. لا يفرض القدير علينا المعانـاة أو النعمـة، يجادل داروين؛ للبيولوجيا قَدرُها الخاص، وتبقى غير متأثرة بالأخلاق. يقف فروست مترددًا بخصوص مسألة كون المشيئة تحكم كل شيء: إذا ما كان مشهدٌ مروِّعٌ

يثبت نيةً خبيثةً خلف الكون. إنَّ فكرة مثل هذا الشر المخطط مغريةٌ بصورة فاسدة، غير أن الانغماس تمامًا في تلك الفكرة سيكون مروِّعًا ورائعًا. إنَّ هذا ببساطة مجرد عنكبوت وعُث، في نهاية المطاف.

إن قصيدة فروست (Design) تتوَّج بسؤالٍ نافذ: ما الذي أتى (بالعنكبوت) إلى هذا (الارتفاع)؟ ما الذي دفعه إلى التهام العُث، وهي ضحيةٌ تشابهه في اللون والطبيعة؟ يتنوع الجواب، الذي يأخذ صورة أسئلة إضافية بشدة في كلتا نسختي القصيدة. كتب فروست في الأول: «ما الذي أتى به غير مشيئة الظلام والليل؟/ مشيئة، مشيئة! هل استخدم الكلمة استخدامًا صحيحًا؟»، تبدو النهاية الأولى متكلفة، بسبب التكرر الثلاثي لكلمة (المشيئة)، وتتعثر في سؤالها الأخير، الذي يبدو مفاجئًا لا مبشرًا، كما يجب أن يكون. توصل النسخة الأخيرة البشرى بجدية مناسبة: «ماذا يفزع غير مشيئة الظلام؟/ إذا كانت المشيئة تتحكم في شيءٍ ضئيل الحجم كهذا».

يعود فروست هنا إلى صغر المشهد، الذي يمكن أن يكون دليلًا لعقلٍ متهجم بقوة، يؤكد أن الظلام يمتد إلى كل أجزاء تفاصيل الطبيعة الدقيقة. ويضيف أيضًا، بذكاء، كلمة (يفزع)، المرتبطة في علم أصل الكلمة بكلمة (شاحب)، وبالشحوب الذي يسببه الخوف.

يتحدث ميلفيل في روايته موبي ديك عن البياض على أنه أعجب وآخر ألوان الشر: خلاصة نقيض الظلام. مثل فروست وعنكبوته الأبيض، كان ميلفيل بحوته الأبيض يفكر في مكبث، الذي يصبح وجهه شاحبًا بعد قتله للملك دانكن؛ «لماذا حالي هكذا؛ يزعجني كل صوت؟»، يسأل مكبث.

قد تكون فكرة فروست الأكثر إخافةً هي عدم وجود مشيئة على الرغم من كل هذا، وأنّ الكون عبارةٌ عن فوضى، وعمل العنكبوت هو عبارةٌ عن فوضى مصغرة. كان فروست يسرح بخياله، ويلعب باحتمالٍ ما. وفي النهاية، يترك السؤال مفتوحًا: هل نرغب في رؤية نموذج شريرٍ خطط له الإله، أو كونٍ رهيب أكثر، شكل ذاتي واحد في ظلامه؟ لن يكون الأخير بريئًا في منهج داروين، ويميل جذريًّا باتجاه شرٍّ من دون رأفة لأصغر زوايا العالم المخلوق.

لا تنجح المراجعة دائمًا بروعة كما في حالة قصيدة (Design) لفروست، وقد يصبح عمل الكتَّاب أسوأ حتَّى بعد المراجعة، وإن كانت حالات نادرة. في بعض الأحيان يكون المنقح هو الجاني، فمُنقح رايموند كارفر، غوردن ليش، جعل من قصص كارفر قصيرة وقليلة، غير أنَّه قلل من تأثيرها المنمق. كان أودن يراجع قصائده بنفسه باجتهاد، وبعض قراراته مشكوكٌ فيها. في قصيدته الرثائية (In Memory of W. B. Yeats)، كتب أودن أولًا: «أوه، كل الآلات الموسيقية تتفق / كان يوم وفاته يومًا مظلمًا وباردًا»، ثم عمد لاحقًا إلى تغيير أول هذه السطور إلى: «ما الآلات الموسيقية؟ لقد اتفقنا»، فجعلت المراجعة البيان مقيدًا وركيكًا، وجافًا عن عمد، سابقًا، كان صرخةً؛ أمَّا الآن فهو قياسٌ حذر.

من الممكن أن تحدث المراجعة في عقل القارئ كما في عقل الكاتب. بينما نقرأ نتخيل طرقًا يمكن للمؤلف أن يسلكها، أو نتمنى أن يسلكها المؤلف، ولربما خاب أملنا في بعض الأحيان، حتى إننا نرفض الكتاب كله.

ما الذي يحدث عندما يريد القارئ أن يكون الكتاب مختلفًا عما هو عليه؟ ثمَّة حالات شهيرةٌ عن قراء اعترضوا على نهاية الكتاب؛ على سبيل المثال اعتراض الدكتور ساموبل جونسون على مسرحية الملك لير؛ إذ ثار عندما قرأ نهاية كورديليا المؤلمة كثيرًا، وانصرف عن القراءة رافضًا لسنواتٍ عديدةٍ قراءة نهاية مسرحية شكسبير. وقلَّ الإقبال على المسرح في عصر جونسون أيضًا، واحتلت النسخة التي نقحها (Nahum Tate) لمسرحية شكسبير، التي تنجو فيها كورديليا (وتتزوج من إدغار!)، المسرح لأكثر من مئة عام.

ماذا نفعل عندما لا نستطيع، مثل جونسون، احتمال خيار المؤلف؟ يجب أن نتجنب طريقة جونسون في صدِّ ما لا يعجبه. كلما فكرنا بعاطفية بخيارات الكاتب، اقتربنا أكثر من الكاتب، ومن رؤية الكتاب، إلا أنه لا بد أيضًا من إيجاد أصواتنا نحن القراء؛ إنَّ تقليد كلمات المؤلف وأفكاره ببساطة لا يعدُّ محادثةً. يمكن للقارئ أن يتبنى وجهة نظر، وأن يكون- للمفارقة- (على طبيعته) كلما امتثل لرؤية المؤلف. هذا الامتثال لا يعدُّ استسلامًا، بل كفاحًا مثيرًا للإعجاب ومحترمًا مع المؤلف. قد يخاصمنا المؤلف لسبب وجيه، وقد يجعلنا

نمر بشيء يشبه الجحيم، كما في مسرحية لير. يجب علينا أن نواجه رؤية المؤلف، عوضًا عن الانصراف إلى عملٍ بديلٍ أكثر تناغمًا وخاصٍّ بنا.

القاعدة الرابعة عشرة: ابحث عن كتاب آخر

ما صورة المحادثة التي تدور بين المؤلف والقارئ؟ هذا هو السؤال الذي يتوِّج كل القواعد التي أعطيتها لك حتى الآن. لقد شدَّدت على الصبر (القاعدة الأولى)، والعناية التي يحتاج القارئ إلى بذلها من أجل الإصغاء إلى كلام المؤلف، والردِّ عليه. ثمَّة خطوةٌ إضافيةٌ: نستطيع أن نتأمل النقاش الذي تشارك الكُتُب فيه، والمحادثات التي تدور بين مؤلفيها.

تتحدث الكتب مع بعضها؛ وأوضح الحالات هي حالات تأثير بعضها في بعض، ولكن ليس فقط تلك الحالات. نوسع الحوار بين المؤلف والقارئ عندما نأتي بكُتُبٍ غير متوقعة ونجعلها تتجادل. قد يجيب عملٌ فلسفيٌّ على مجلد شعرٍ غنائيٍّ، أو قد تجيب رواية كافكا على تاريخ أوروبا. تتحدث الكتب بعضها مع بعض بين سطور النوع الأدبي والعصر والأمَّة والثقافة، وغالبًا ما تكشف محادثتها اختلافها الجذري. أشار أفلاطون إلى (الجدل القديم بين الفلسفة والشعر). تأخذ تجاربُ مشتركةٌ، مثلُ التقدم في العمر والوقوع في الحب والتأقلم مع الموت، جوانبَ متباينة بصورةٍ مذهلةٍ في أنواعٍ مختلفةٍ من الكُتُب. سيعبِّر الفيلسوف والشاعر والعالم البيولوجي والعالم الديني عن آراء متباينة في الحب، وسيكون سببُ التباين العوالمَ المميزة التي بناها كل منهم في كتبهم، ولكنَّ تلك العوالم ليست ببساطة غريبة على الإطلاق. تعتمد الكتب بعضها على بعض حتَّى عندما تختلف فيما بينها، فيعرف كل شاعر عندما يكتب القصيدة أنه يحيد عن طريقة تفكيرٍ مختلفة جذريًّا عن العالم: طريقة الخطابات السياسية أو قصيدة واقعية، على سبيل المثال.

ثمَّة حالاتٌ قابلة للنقاش لكتب تتحدث مع كتب أخرى؛ مثلًا عندما يرد شاعر على شاعر سابق، عن طريق الإلماع أو المحاكاة. وفيما يأتي نبدأ بمثالٍ صغيرٍ، لشاعر؛ وهو

ساموبل ميناش الراحل، الذي كانت كل قصائده قصيرة. يُعلق كريستوفر ريكس على شِعر ميناش قائلًا: «ثمَّة تلاعبٌ بالكلمات بين الخفة والأهمية مرارًا وتكرارًا». تلاعب هي الكلمة الصحيحة؛ فميناش يستمتع استمتاعًا لطيفًا، وفي بعض الأوقات يشابه استمتاعه مزاح الأطفال ببعض الأمور الجدية للغاية، في حين لا يزال يعطي الجادُّ قيمته التامَّة. يضع هنا فكرته عن الموت مقابل مقطع شهير لشكسبير:

على عمق أذرعة خمسٍ

يفتح كل موت جديد

القبور القديمة ويحفر

قبري أعمق

الموتى، دون قيود، سيستيقظون

موجة بعد موجة

أغوص طلبًا للؤلؤتين

اللتين كانتا عينيه

إلا أنني لا أجد سوى الصخر_

لا سلسلة صخور_

حيث يرقد والدي

آتي لأحزن

يعود بنا ميناش إلى الأغنية التي ينشدها أريل في مسرحية العاصفة The Tempest لشكسبير، ليسخر من فيرديناند، الذي كان يظن أن والده قد أُغرِق (يلتمُّ شمل الوالد والابن بصورة رائعة لاحقًا في المسرحية):

على عمق أذرعة خمس ينام أبوك في قرارة البحر

من عظامه يصنع المرجان

تلك اللآلئ المتوهجة كانت عينيه

لا يزول شيء منه

إلا أنه يعاني من تغير البحر

إلى شيء أكثر غناء وغرابة

obeikan.com

في شعر ميناش السريع، الأب حقيقيٌّ وليس خرافةً؛ فهو (صخر) ملموس. يقابل الأوهام الخرافية التي يتباهى بها شكسبير في العاصفة، بقصيدةٍ تشابه الصخر، ووجيزة وغير سحرية. تعني جملة «آتي لأحزن»، بصورة تعبيرية، الهلاك؛ فقد نقول إن خططنا قد انتهت، ولكن هنا تعني العبارة أن نصل إلى الحزن، أن نكتشف شعورًا مناسبًا للطريقة التي يترك الموت الأشياء عليها (أي البشر). ولكن يلعب ميناش بخفة بالمعنى الاعتيادي والاصطلاحي لجملة «آتي لأحزن».

في قصيدة ميناش، يستيقظ الموتى (موجة تلو الموجة)، في الذاكرة؛ وينزل الرجل الحيُّ، متذكرًا موته القادم. يبدو هذا موضوعَ مسألة خطيرة، إلا أن ميناش يعطيها سرعةً وبساطةً دائمين؛ لذا يثير في القصيدة فكرة تسليم هادئ ويقظ بالموت، غير أنَّه تهكمي وناجح؛ معاكسٌ لأسطر شكسبير الروحية والآسرة. يطرد ميناش سحر شكسبير من أجل تقديم شيء خاصٍّ به مكانه.

مثالٌ آخرُ عن محادثة بين قصيدةٍ وأسلافها هي قصيدة روبرت فروست (Never Again Would Birds' Song Be the Same)، التي تردُّ على الإنجيل، وقصيدة ميلتون الفردوس المفقود.

تجيب قصيدة فروست على العُرف الأدبي المتعلق بسقوط آدم وحواء؛ على الغالب الفصول الافتتاحية من سفر التكوين وقصيدة Paradise Lost. ولكن لا وجود للسقوط في قصيدة فروست (Never Again)، وتختلف العلاقة بين آدم وحواء اختلافًا شاسعًا عن أي رواية سابقة؛ ففي نسخة فروست، يقدِّر آدم «صوت حواء المستمر طوال الصباح» الذي يؤثر برقةٍ في طيور الجنَّة. (أناقش قصيدة فروست بعمق في كتابي (The Art of the Sonnet)، الذي كتبه معي ستيفن بيرت). عندما نحدد بصورةٍ صحيحةٍ الأعمال السابقة التي يردُّ فروست عليها في قصيدة (Never Again Would Birds' Song Be the Same)، وعندما ندرك كيف يختلف اختلافًا تامًّا عنها، نتعلم كيف نقرأ القصيدة قراءةً جديدةً. نرى هذه القصيدة القصيرة على أنها جزء من جدالٍ مشوِّقٍ يدور على مسار القرون. ينطبق الشيء نفسه على معظم الكتب التي تختار قراءتها؛ ستكون الكتب التي تستحق القراءة مدركة لسابقيها، ومستعدة لاكتشافهم.

أحيانًـا، وكمـا فـي كتب إليـوت، يصبح الغوص في مثل تلك الأسـلاف الأدبيـة مواجهةً وتحديًا. تبدأ قصيدة إليوت The Waste Land بالآتي:

نيسان يا أقسى الشهور، يخرج
الليلك من الأرض الميتة، يمزج
الذكرى بالرغبة، ويثير
الجذور الخاملة بأمطار الربيع

يعـود إليـوت إلى سـتة قـرون منصرمـة؛ إلى كاتـب الشـعر الإنكليزي العظيـم جيوفري تشوسر، الذي يبدأ حكايات كانتيربري بمدح قوى نيسان الحيوية:

عندما يحل نيسان بشآبيبه
تكون رياح آذار قد نفذت إلى الجذور،
وغسلت كل يوم كرمًا برحيق أغصانها،
وتكون الزهرة هي الفضيلة التي أثمرت...

إن إشـارة إليوت لتشوسـر لا يمكن إخطاؤها، إذ إن سـطور تشوسـر هي من أشهر السطور في الإنكليزية؛ وهي مفارقة كبيرة. إن (شـآبيب (المطر العليل)) نيسـان اللطيف عند تشوسر، التـي تحيي الأرض بعد الشـتاء القارس، تغدو في تحفة إليوت المعاصـرة المطر البارد العنيف الـذي يتطفل على مـا يجب أن يبقى مدفونًا، «يخلط/الذكرى بالرغبة». يهدد مطر إليوت عالمًا منتفضًـا وخانقًـا، إلا أنه مضروب بضربات إيروس وصواعق الإلهـام؛ عالم الأرض اليباب The Waste Land.

يطرح جون ميلتون في قصيدة الفردوس المفقود مسألة الإنجيل العبراني، لا لينقضه، كمـا يفعـل إليـوت بتشوسـر، بـل لينافسـه. يتفوق ميلتـون، في كتابـه الرنان والشـامل الكتاب السـابع، علـى قصة الخلـق الموجودة في سـفر التكوين. وفي الابتهال فـي الكتاب الثالث من قصيدته، يبجل ويجادل في الوقت نفسـه سـائر النصوص السـالفة الجديرة. يصف ميلتون التعليقـات الأولـى على الخلق، عندما يسـطع الضوء «عالم المياه المظلـم والعميق المرتفع/ الناتـج عـن الفـراغ والأزل عديم الصورة». أتذكـر أنني عندما قرأت تلك الأسـطر في المرة

الأولى وأنا مراهق، كنت أرددها في نفسي وأنا أمشي، ولم أستطع أن أمحوها من تفكيري، كنت مسحورًا بكلٍّ من الجناس الاستهلالي في اللغة الإنكليزية بين عالم المياه (world of waters) ومظلم وعميق (dark and deep)، والعبارة المهيبة «فراغ وأزل عديم الصورة» (وهي تنقيح جريء لإنجيل الملك جيمس الذي يقول: «كانت الأرض بلا صورة وفارغة»). يضيف ميلتون الإحساس العالي بالأزل إلى الوصف الإنجيلي للفوضى العارمة قبل الخلق. في أسطره، يبدو أن الخلق يحدث ذاتيًا: ترتفع المياه بغزارة، في حركة لها طابع تشاؤمي بسبب عبارة «مظلم وعميق». (يخلق واجنر في بداية أوبراه Ring بالمقارنة تأثيرًا عميقًا وسحريًّا في عالم الموسيقى الصامت). يغدو الرونق العظيم لفكرة ميلتون المتعلقة بالخلق أخاذًا أكثر عندما نأخذ بالحسبان أنه يضيف إليها معرفته عن عالمه الشخصي القاتم. يصف ميلتون في الابتهال الموجود في الكتاب الثالث من الفردوس المفقود فقدانه لبصره بحساسية عالية: فهو محرومٌ من جميع التجارب البصرية، من «القطعان والماشية والوجوه البشرية المقدسة».

في الكتاب السابع من الفردوس المفقود، يحيك ميلتون قصة متساوية السحر عن لحظة الخلق الأولى. يظهر الأب والابن وهما ينظران إلى «هاوية اللج الواسعة التي يتعذر قياسها/ فظيعةٌ كالبحر ومظلمةٌ ومِتلافةٌ ووحشيةٌ»، ثمَّ تأتي الكلمة المقدسة: «صمتًا، أيتها الأمواج المعذبة، وأنت عميقة، سلام». كانت مُدرِّستُنا في مرحلة الدراسات العُليا ليزلي بريسمان تسألنا في المحاضرة أين يظهر الخلق في هذا السطر الرائع؟ الجواب هو: بين (عميقة) و(سلام). يعطينا ميلتون انقطاعًا (وقفة أو توقفًا) في آخر تفعيلة من السطر، بمقطعيها الأخيرين؛ وهذا نادر الحدوث للغاية في الشعر الإنكليزي، كما في كل من الشعر اللاتيني واليوناني. إنَّ الإثارة التي يحدثها هذا الانقطاع يزيدها أصوات الأحرف الساكنة (P)، وأصوات أحرف العلة المتطابقة لكلمة (Deep) وكلمة (Peace)، لا تنقل رزانةً وحسب، بل تنقل حداثةً جذريةً ومثيرةً أيضًا. إنَّ كلمة سلام (peace) كما يعرف ميلتون العالم البارع، هي في اللغة العبرية (shalom): الكمال، التناغم. يظهر هذا التناغم من على حافةٍ حادةٍ ويلفها الصمت: تنقل الوقفة الشعرية القلق المقدس والطاقة المقدسة. يتنافس

ميلتون مع نصٍّ أصلي بارزٍ، هو مقدمة كتاب سفر التكوين، ويخلق شيئًا جديرًا بالذكر، مثله تمامًا بصورةٍ مبهرة.

كلما تعلمت أكثر عن مجتمع الكُتب الغني والمعقد، وكيف تتنافس لجذب اهتمامنا، ويتكلم بعضها مع بعض كما تتكلم معنا، غدت القراءة أفضل. تتجادل الكتب بعضها مع بعض؛ فإيجاد كتابٍ آخر يعني في بعض الأحيان إيجاد كتابٍ يناقض الكتاب الذي قرأته أخيرًا. يقدم بعض المؤلفين أنفسهم على أنهم دروبٌ متعاكسة. بين قراء الشعر، ثمَّة قلةٌ من الذين يحبون بايرون وشيلي بتَسَاوٍ، أو إزرا باوند ووالاس ستيفينز. قال ستيفينز إنه وتوماس إليوت (نقيضان تمامًا). أَحبَّ الشاعرُ أودن الشاعرَ بايرن الذكي والخبير اجتماعيًّا، بخفته الفنية؛ وكان يكره شيلي وقوته الحالمة التي وجدها أودن غير مصقولةٍ وغير صحيحة وتخدم الذات. ليس المهم عدم قدرة أودن على الرد على قوة شيلي الحقيقية، ولكن تقديره الخبير بروعةٍ لبايرون (وشعره الرائع التقديري لسلفه بايرون، Letter to Lord Byron).

ثمَّة حالاتٌ أكثر تعقيدًا؛ فقد يكون كره أحد الكتاب لكاتبٍ آخر حقيقيًّا، لكنه يوازن بوساطة تدخل عميق وفوضوي في عمله. ادَّعى نابوكوف أنه يكره دوستويفسكي، أقول (ادَّعى) لأنَّ الكاتب الروسي الراحل أعار انتباهًا كبيرًا لشخصية سفيدريغاليوف الباردة والحريصة في الجريمة والعقاب، وهو تقريبًا بطل نابوكوف قبل الكتابة عنه. وسخر نابوكوف أيضًا من توماس مان، الذي صنَّفه مع كونراد دوستويفسكي: كان الثلاثة جميعهم، بالنسبة إلى نابوكوف، مكرِّسين للأفكار بصورةٍ متثاقلةٍ، وتابعوها على حساب التراكيب الجميلة والجمالية التي كان نابوكوف يتفاخر بها. ولكن يبدو أن كتاب Felix Krull للكاتب مان مشابهٌ كثيرًا لنابوكوف بأسلوبه الممتع والمخادع، وكلما فكر المرء في ميزات أبطال مان ونابوكوف وموضوعاتهما، بدَيا له متقاربين. ولدى نابوكوف أيضًا أفكاره- عن الفساد والابتكار الذاتي والمجتمعات الفاشيَّة- المخفية بمكرٍ تحت ادعاءاته بجمالٍ من المتعة التامَّة. يفكر نابوكوف ومان كلاهما بجماليات متعفنة، ويحلم كلاهما بصفاء كلاسيكي، ويكتب كلاهما خرافات مسكونة بالأشباح. في كتاب الموت في فيينا للكاتب مان كما في كتاب نابوكوف لوليتا، يسمم الهوس الطائش وحبُّ الشباب البريء روح المتذوق.

ثمَّـة بعض الخصام بيـن المؤلفين الذين يصعـب إصلاح علاقتهم. قال إيمرسـن عن جاين أوسـتن في مُذكراته: «أنا متحير في فهم سـبب إعجاب الناس الشديد بروايات الآنسة أوسـتن، التـي أجدهـا مبتذلـة فـي اللهجة، وعقيمـة في الابتـكار، ومقيـدة بتقاليـد المجتمع البريطاني البالية، ومن دون عبقرية أو دهاء أو معرفة بالعالم. لم تكن الحياة على الإطلاق محصـورة وضيقـة كهـذا». بعد قـراءة روايَتَـي الكبرياء والتحامـل، والإقناع، تذمر إيمرسـن قائلًا: «المشـكلة الوحيـدة الموجودة في عقل الكاتبة هي...أهليـة الزواج... يحظى الانتحار باحترام أكبر». من الواضح أن شيئًا متعلقًا بأوستن أزعج إيمرسن (كما أزعجت مارك توين الـذي كان هـو أيضًـا يكره رواياتها). عوضًـا عن الحرية، بدت له أنها تعتنـق الراحة والأمن: تفضل الطباق عوضًا عن المخيلة الحقيقية. كان إيمرسن محقًا فيما شعر به؛ فلم تكن أوستن فردًا أمريكيًّا شجاعًا، مستعدةً لتواجه الكون بمفردها، إلا أن رؤيتها ليست أقل وسعًا وأهمية لأنهـا تتقيـد بالحدود الحازمـة للحياة المحترمة والمتناسـبة. إن أوسـتن بطريقتها الخاصة نافـذة البصيـرة كإيمرسـن، وتتمتـع بالحيوية نفسـها لاحتمالات الـروح. هي ببسـاطة تؤمن بفضيلة ضبط النفس وجمال العُرف، على عكسـه. لدينا هنا جدالٌ حقيقي بين مؤلفَين. من الممكن بالتأكيد أن تكون متعلِّقًا بولعٍ بإيمرسن وأوستن، إلا أنهما يقدمان لنا خيارًا واضحًا؛ فإيمرسـن مـدركٌ تمامًـا لمتطلبـات المجتمـع، إلا أنَّـه يسـتطيع أن يدافع عن حق نفسـه ضد العالـم الاجتماعـي بخلاف أوسـتن، التي لا تريـد أن تفعل، ولا حتَّى للحظةٍ واحدة. السـعادة بالنسبة إليها هي انعكاسٌ لكيفية فهمك لصلتك بالناس الآخرين، والزواج هو أسمى وأرسخ صورة يمكن لهذا الفهم أن يكون عليها.

تُذكِّرُنـا المعركـة الجارية بين أوسـتن وإيمرسـن أن الاختلافات بيـن المؤلفين لا يمكن حلهـا فـي بعض الأوقات. قد لا تسـتطيع أنت- أي القارئ- أن تجمـع بينهما، ويجب ألَّا تفعل، لأنـك تريـد أن تسـمح أن يكون لـكل كتابٍ وزنه المميـز؛ يجب أن تعترف بالهـوَّة التي لا يمكن ردمها، وبالمسافات بين الكواكب التي تفصل بين المؤلفين أحيانًا. إلا أنك تستطيع أن تمدد إحساسـك عن طريق تقدير العوالم المختلفة جذريًّا التي ابتدعوها من أجلك، عندها سـوف تـدرك أن مـا يعتنقـه أحد المؤلفيـن بصورة كاملـة وواضحة، هو في الغالـب بغيضٌ لبعضهم الآخر؛ ستستمر المعركة بين الكتب ما دامت الكتب تكتب أو تُقرأ- تحيا المعركة!