

الخيار الوزني والتشكّل التاريخي

مارجوري بيرلوف

ما من شعر عظيم يمكن أن يُكتب بطريقة عمرها عشرون عاماً.
إزرا باوند

I

بين أكثر سجلات الشعر الحاضر سخونة ذلك السجال الذي يدور حول سؤال «النثر» — أو ما يلوح أنه «النثر» — كوسيط في كتابة الشعر. وفي كتاب حديث بعنوان «نثر الشاعر: الأزمة في الشعر الموزون الأمريكي» يقول ستيفن فريدمان Fredman: «طيلة سنوات عديدة أحسست أنّ معظم الشعراء الموهوبين من أبناء جيلي الذي نشأ في أعقاب الحرب، فضلاً عن عدد متزايد من أبناء الأجيال السابقة، أخذوا ينقلبون إلى النثر كشكل هو الأكثر تناغماً مع التشكيل الإبداعي في زماننا». ويتابع فريدمان ليدرس شكلاً خاصاً من النثر استخدمه [وليام كارلوس] وليامز Williams في «كارا في الجحيم»، و[روبرت] كريلي Creely في «حضورات»، و[جون] أشبري Ashbery في «ثلاث قصائد»، وأخيراً شعراء معاصرون تجريبيون من أمثال دافيد أنتين Antin و«شعراء اللغة» Language Poets الأصغر سناً. وفي الآن ذاته توقّر من يرفض ما يمكن أن نسمّيه «ظاهرة النثر»

باعتبارها مسألة بعيدة عن الموضوع. ودينيز ليفرتوف Levertov، على سبيل المثال، ترى أن أعمال «شعراء اللغة» ليست أكثر من «جرتروود شتاين مفرغة في قالب جديد طُلي من الخارج بسيميائيات السبعينات»^(١).

وفي كتابه «الشعر الحر: مقالة في العروض» (١٩٨٠)، يتخذ شارلز أو. هارتمان Hartman موقفاً حساساً بلا ريب. إنه يتبنى تعريف جيريمي بينثام Bentham العملي الذي يقول: «حين تسير السطور حتى أقصى الهامش الأيمن فهذا هو النثر، وحين لا يحدث ذلك فإنه الشعر الموزون». من يستطيع الإعتراض على هذا الحسّ السليم؟ الشعر الموزون عند هارتمان هو «اللغة مقطّعة إلى سطور [أبيات]، وهذا ما يميّزه عن النثر. لكن هذا التمييز ليس كافياً تماماً في حدّ ذاته، غير أنه الوحيد الذي يمكن أن ينطبق بصفة مطلقة. وحقيقة أننا نستطيع تمييز الشعر الموزون عن النثر بمجرد النظر، مع احتمال توفّر أخطاء قليلة، تشير إلى أن الفارق الإدراكي الأساسي ينبغي أن يكون طفيفاً للغاية. التقطيع إلى سطور هو وحده الذي يلجّي المقتضيات».

وهذا التعريف مناسب تماماً إذا أخذنا بعين الإعتبار أنه يميّز بين النثر Prose والشعر الموزون Verse، وليس بين النثر والشعر Poetry. ولكن رغم أن هارتمان نفسه يعترف بأن «قصيدة النثر» موجودة، فإن معظم النقاد يسيرون خطوة لاحقة فيساوون الشعر بالشعر الموزون، تماماً كما يعرفه هارتمان. هنا عرض ريشارد أ. لانهام Lanham في كتابه «تحليل الشعر» (١٩٨٣):

«أن نطبع التلقظ المكتوب في صيغة نثر أمر يرقى، في زماننا هذا، إلى مستوى القرار الأسلوبي الجوهرى. ففي النثر لا نكتفي بتوقع سلسلة خاصة من الموضوعات فحسب، بل نتوقع أسلوباً شفافاً للتعبير الواضح عنها. أمّا في الشعر فيحدث العكس تماماً، فننتوقع كلّ فضائل الشعر. لا يحتاج الشاعر إلى أن يكون ملتزماً بقواعد النحو، وله أن يتحدّث عن الإحساس وليس عن الحقيقة الفعلية، وله أن يفعل ذلك بطريقة استعارية وعن سابق قصد. من خلال النثر نتوقع رؤية الموضوع الكامن، أمّا في الشعر فإنّ اللغة جزء من الموضوع».

ويشير لانهام، بحساسية بالغة، إلى أننا كقراء نستجيب على نحو مختلف للتصميم الطباعي الذي يظهر عليه كل من «النثر» و«الشعر الموزون». ولكن لاحظوا أنّ مفردة «نظم» استُبدلت اليوم بمفردة «الشعر» ببساطة تامة، حيث ينطوي الأمر على إشكالية المطابقة بين المفردتين. وفي قرن تمكّن فيه «الشعر الحرّ» Free Verse من التفوّق الواسع على جميع الأشكال الوزنية التقليدية، يبدو أن الواجب يقتضي منا التمسك بشيء ما يمنحنا الإحساس بأن الشعر كطراز في الخطاب ما يزال على قيد الحياة. التقطيع إلى سطور، وإبداع الخطاب الذي لا يسير إلى أقصى الهامش الأيمن، هو النعمة المنقّدة. وليس الأمر أنّ جميع النصوص المقطّعة إلى سطور يمكن أن تندرج في باب القصائد الجيدة،

لكن مرتبتها كنصوص مقطّعة إلى سطور هي التي تتيح لها أن تُعدّ قصائد في المقام الأوّل.

الأمر ذاته تقودنا إليه الحكمة الشائعة. وثمة نظرة مختلفة تماماً، يقدّمها الشاعر - الناقد الفرنسي الماركسي هنري ميشونيك Mischonnic في كتابه «نقد الإيقاع: أنثروبولوجيا تاريخية للغة». المحاجة الرئيسية في هذه الدراسة المعقدة هي أنّ «الفارق بين أشكال النثر والشعر الموزون هو، تاريخياً وشعرياً ولغوياً، فارق في الدرجة وليس في النوع»، وطبقاً لذلك فإنّ النماذج الثنائية (وزن / نثر؛ لغة مشبعة بالصورة / لغة غير مشبعة بالصورة؛ الشعر بصفته لغة منظمة / النثر بصفته غياب النظام، وهكذا) تظلّ أحتزلية بأجمعها. وحتى تمييز باختين الشهير بين الشعر الغنائي بوصفه مناجاة للنفس Monologue، والنثر القصصي بوصفه حواراً Dialogue، تنهار حسب ميشونيك حالما نطبّقها على «أناشيد» [إزرا] باوند.

ويضرب ميشونيك عشرات الأمثلة، من مختلف أرجاء العالم الخطابي، ويمكن أن تُقرأ كـ «نثر» أو «شعر» حسب مقتضى الحال. ففي القرن التاسع كانت كلمة «نثر» تستخدم للإشارة إلى ترانيم كنسية نثرية تقوم بُنيته على تناغم حروف الـ a بهدف المدّ الصوتي لمفردة Allelulia. وحدث بعدئذ أنّ هذا الإلقاء الملحون انتقل إلى ميدان «الشعر». أو لنأخذ مثال بوريس إيكيباوم الذي درس «نثر» [نيكولاوي] غوغول في «المعطف»، فاكتشف أنّ نسبة المقاطع المشدّدة بالقياس إلى مجموع عدد المقاطع كان على غرار تفاعيل البحر الإيامبي Iambic meter كما تتوقّر في قصائد ماياكوفسكي.

والحق أنّ الشعر الحر على طريقة ماياكوفسكي (وهو شاعر ردّد أصداً باوند في إعلانه أنّ «المرء ينبغي أن يكتب الشعر الموزون بعد استحضر حياته بأسرها، وليس عن طريق تصيّد التفاعيل والبحور») ينبغي وضعه في سياق تاريخي كما يحتاج ميشونيك. «الشعر الحرّ هو مجرد ممرّ، وبرهة واحدة، ليس في الوضع الثقافي فحسب، بل أيضاً في وحدة الخطاب الذي احتواه، والذي هو القصيدة دون سواها». ذلك لأنّ «القصيدة هي التي تصنع سطر الشعر الحر، وليس السطر هو الذي يصنع القصيدة». يضاف إلى ذلك أنّ شيوع الشعر الحرّ يجب أن يُفهم كجزء من الزعزعة الحداثيّة لفكرة القصيدة كموضوع مدرّك. لكن الشاعر لم يعد «حرّاً» في مواجهة «الشعر الحر» أكثر مما كان الشاعر الفرنسي «حرّاً» في القرن السابع عشر أمام البيت الإسكندري Alexandrine. هذه الأشكال تفرضها ثقافة محدّدة في نهاية الأمر، وهي أشكال معطاة. وفي عبارة أنتوني إيستهبوب Easthope: «كما أنّ الشعر خطاب شعري محدّد دائماً، كذلك فإنّ تنظيم السطور يقتفي شكلاً تاريخياً على الدوام، ولهذا فهو إيديولوجي».

هذه الإستذكار هامة كما أعتقد، لأننا نميل إلى نسيان حقيقة أنّ الشاعر، كما يعبّر ميشونيك، «يتكلّم من باطن تراثه» بالضرورة. وفي هذا السياق فإنّ الخيار الوزني يصبح

مؤشراً هاماً على التشكّل التاريخي الذي تجري كتابته الشعر في سياقه. والسؤال بالنسبة إلينا، نحن قراء الشعر المعاصر، لن يكون إذاً: «هل كان من الأفضل لو أنّ شاعراً ما كتب قصيدته نثراً؟»، بل بالأحرى: «ما مغزى أنه فعل أو لم يفعل»؟

إنني أقترح وضع السؤال في سياق تاريخي عن طريق تفحص أربعة نصوص، يمثّل كلّ منها برهة خاصة في تاريخ، وربما جغرافية، الشكل الشعري: ١- قصيدة غوته الغنائية المبكرة «أغنية الجوّال الليلية» Wanrers Nachtlied، ١٧٨٠؛ ٢- قصيدة رامبو النثرية «الجسور» Les Ponts، لعام ١٨٧٣؛ ٣- قصيدة وليامز «ليلة طيبة» Good Night المكتوبة سنة ١٩١٦ في شكل الشعر الحر؛ ٤- نصّ صموئيل بيكيت «ساكن» Still، ١٩٧٢. جميع هذه النصوص تتناول موضوعاً مشابهاً تقريباً: برهة تأمل صامت حين تكون عناصر المشهد حاضرة على نحو بارز حادّ. ولكن بين «سكينة» غوته و«ساكن» بيكيت مرّ قرنان كاملان. وحين كان بيكيت يكتب نصّه في عام ١٩٧٢، كان الشاعر قد بلغ مرحلة لم يعد في وسعه بعدها «أن يقول الأشياء كما كانت تُقال» حسب جون أشبري. لماذا؟ كيف؟ هذا هو موضوعي.

II

كُتبت قصيدة غوته «أغنية الجوّال الليلية» في ليلة ٦ أيلول (سبتمبر) سنة ١٧٨٠، أعالي جبال إلميناو المطلّة على فايمار، حيث رافق غوته سيّده الدوق الشاب كارل أوغست. ولقد دُوّنت للمرّة الأولى، في برهة إلهام كما يبدو، بالقلم الرصاص على جدار الكوخ الجبلي في جيكلهاهن، حيث قضى الشاعر ليلته. في المساء ذاته كان غوته قد كتب واحدة من رسائله الليلية إلى عشيقته شارلوت فون شتاين:

«في جيكلهاهن، الذروة الأعلى في السلسلة، اتخذت لي ملجأً لأفرّ من اضطراب البلدة، ومن الشكاوى، والمطالب، والاضطراب اليائس للإنسانية. ليتني أستطيع تسجيل كلّ الأفكار التي راودتني هذا اليوم، إذ أنّ بعضها احتوى على أشياء جديدة بالتسجيل.

أيتها الأعزّ، هبطتُ إلى كهف هيرمانشتاينر، إلى المكان الذي رافقتني إليه، ووجدت حرف الـ S، الذي يبرز حاداً وكأنه نُقش بالأمس. قبلته وقلّته مراراً إلى أن بدا الحجر السّمّاقى وكأنه ينفخ أريج الأرض كلّها ويردّ عليّ. صلّيت إلى الإله ذي الرؤوس المئة، والذي غيرني وطورني كثيراً، ولكنه أبقى لي حبك وهذا الجرف، ليتيح لي أن أوصل النموّ، وليجعلني أكثر جدارة بحبك.

السماء هادئة صافية وأنا أنوي الخروج للتمتّع بالغروب. المنظر كثيف ولكنه منبسط.

غابت الشمس. إنه المشهد الذي رسمته لك حين كان مجللاً بالغبش الصاعد. إنه اليوم في وضوح وهدوء روح كبيرة جميلة، في أكثر أطوارها سكيّنة ورضى. ولو لم يتوقّر، هنا وهناك، بعض الغبش الصاعد من المناجم، فإنّ المشهد بأسره سوف يبدو بلا حراك»^(٢).

سأعود بعد قليل إلى بعض الموتيّفات الرئيسيّة في هذه الرسالة. ولكن ينبغي أولاً أن أتحدّث قليلاً عن وضع غوته في سنة ١٧٨٠. دعوني أذكّركم أنّ الشاعر كان في السادسة والعشرين حين جاء إلى فايمار سنة ١٧٧٥، بدعوة من الدوق الذي كان عندها في الثامنة عشرة. وارتياحه البلاط الصغير كان وسيلة للهرب من حياة فرنكفورت الضيقة الخانقة، ومن مهنته القانونية المهذّدة.

وفايمار في المرحلة ما قبل الصناعية كانت مدينة صغيرة مسوّرة ولوثرية، تسكنها ٧٠٠٠ نسمة، محاطة بغابات ترنجيان وجبال هارتز. وفي المدينة نفسها لم تكن تتوقّر وسائل الترفيه أو الإتصال. والطرق غير المعبّدة لم تكن مضاءة ليلاً، والمجاري غير متوفرة، والسفر عن طريق العربات كان محفوفاً بالمخاطر حتى أن غوته وأصدقائه كانوا غالباً يسافرون على سهوات الجياد. وحين توفي فرديريك الأكبر لم يصل النبأ إلى ابنة أخية الدوقة أماليا إلا بعد أسبوع. وكانت حلقة البلاط، في ذلك المجتمع المتراتب بدقّة، تقضي وقتها في العروض المسرحية وحفلات التزلج والرقص. وكان الطراز المحتذى هو بلاط الروكوكو الفرنسي، رغم أنّ صيغة فايمار كانت أكثر فجاجة وأقلّ تعقيداً. وفي الأمسيات كان الكُتاب المقيمون، من أمثال فون كنيبل وهاردر وغوته نفسه، يقرأون نصوصهم على السامرين أو يسألونهم ببعض القطع المسرحية.

وخلال سنواته الأولى في فايمار صرف غوته معظم الوقت مع الدوق الشاب، في الصيد والأسفار والحفلات الليلية الصاخبة في جبال هارتز. وكان للدوق العاشق للمتعة اهتمام حقيقي بشعبه، وأحد إنجازاته كانت إعادة افتتاح مناجم إلميناو الراكدة، والتي يشير إليها الشاعر في رسالته إلى عشيقته. وهكذا فإنّ بعثات هارتز منحت غوته فرصة الفرار من الروتين الاجتماعي في فايمار، والإستقرار في عالم طبيعي لم تفسده الحضارة بعد. ولكن حتى في الجبال لا مفرّ من مواجهة مشكلات إنسانية صعبة. و«اضطراب البلدة» الذي يشير إليه غوته في رسالته ليس ذاك الذي يخصّ فايمار بل قرية إلميناو، حيث توجّب على غوته مساعدة الدوق في مسائل قانونية ومالية متعددة. وإلى ذلك كان الهجوع الجبلي يبعد الشاعر عن عشيقته الحبيبة في زمن كانت فيه علاقتهما مشحونة تماماً، وفي ذلك الأسبوع بالذات اعتاد أن يكتب إليها رسالة أو رسالتين كلّ يوم. هذه هي خلفية القصيدة التي تحمل اسم «أغنية الجوّال الليلية»، والتي تقول:

أعلى الدُرى جميعها
ثمة سكيّنة،

وفي كلّ سطوح الأشجار
ليس في وسعك
أن تصغي إلى نائمة؛
وفي الغابة تخلد الطيور الصغيرة إلى الصمت.
تمهّل قليلاً، فسرعان
ما ستخلد بدورك إلى الراحة. (٣)

في هذه الأغنية البسيطة الصغيرة، والتي يحفظها أطفال المدارس الألمان عن ظهر قلب، يسود إيقاع التكرار المتواتر على نحو واضح: السطور القصيرة الموزونة تكرر القوافي المتغايرة وتناغم حروف العلة والسكون، والحروف المركبة تخلق بُنية صدى بارعة، يدعمها التناغم الصوتي بين الحروف الرخيمة والأنفية. وقد تبدو «أغنية الجوّال الليلية» وكأنها قصيدة فولكلورية.

ليس تماماً. ذلك لأنّ قصيدة غوته تقدّم تناغماً قائماً على الإختلاف. ومخطط القافية ذاته غير عادي، إذ أنّ نسق الرباعية الأولى — أ ب أ ب — لا يتكرر في نسق الرباعية الثانية ج — د — د — ج. الأهمّ من ذلك أنّ السطور غير متساوية الطول:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh

حيث الإيقاع الهابط في السطر الأوّل المعلق يتلقى إجابة من التفعيلة الوحيدة في السطر الثاني، فيمدّ صوت الـ u بذلك. وكان من الممكن للسطر الثالث [In allen Wipfeln] أن يكون موازياً للأوّل لولا أنه قُصر مباشرة، والسطر الرابع [Spurest du] يبدأ بمقطع مشدّد ويقيم علاقة تقفية مدهشة بين الضمير والإسم، وتتمّ معازلة [Enjambement] توقيف معني [السطر بحيث يتوجب أن يأخذ القارئ نقساً قصيراً قبل لفظ الكلمة الأولى في السطر الخامس [Kaum einen Hauch]. وهذا سطر قائم على تفعيلة مقصورة الطرفين، كما هي حال السطر الثامن [Ruhest du auch] الذي يشترك معه في القافية، رغم انتمائهما إلى أقسام كلام مختلفة. غير أنّ مؤثّر الصدى الأكثر عجباً هو ذلك الذي نجده في السطرين ٦ - ٧:

Die Vögelin schweigen im Walde
Warte nur, balde

فالسطر المؤلّف من تسعة مقاطع، تغلب عليها التفعيلة الداكتيلية [مقطع طويل يليه مقطعان قصيران]، يُستكمل عن طريق السطر المؤلّف من خمسة مقاطع مكسورة، والجرس الصوتي في Walde/ Balde يُعلق هنا أيضاً ما دام المعنى قد أُرجئ إلى السطر

الأخير.

وهكذا تتألف «الأغنية الليلية» من سلسلة إيقافات وزنية وأصداء صوتية تتحرك صوب قرار القافية الأخيرة في وحدة نَفَس واحدة ممدودة. والمفتاح إلى بُنية الصدى هذه يقع، كما أظنّ، في الإستخدام المألوف لضمير المخاطب: استبدلوا «ليس في وسعك» في السطر الرابع أو «ستخلد بدورك إلى الراحة» في السطر الثامن وسيتضح الفرق. و«الأغنية» تخصّ الشاعر - الجوّال إذ يخاطب نفسه، أم هي الطبيعة التي تخاطبه، الطبيعة التي تقول: «تمهّل قليلاً، فسرعان / ما ستخلد بدورك إلى الراحة»؟ أم أنّ استخدام «بدورك» يتضمن الإيحاء بأنّ أغنية الجوّال تخصّ الجميع، جميع من يجدون أنفسهم - مثله - في حال من العزلة الجبلية والاستعداد للراحة؟ الطيور ذاتها أخذت إلى الصمت، واستخدام schweigen كفعل ينطبق على البشر عادة، يوحي بأنّ الطيور جزء من عالم الجوّال. وفوق ذلك يشير تركيب الجملة إلى برهنة من الراحة المستقبلية للإنسانية عموماً، وربما إلى موقع الراحة الأخير.

فلنتأمّل الآن دور الذات الناطقة في القصيدة. فضمير المتكلم غير المسمّى يُقدّم هنا في إطار ما بات يُعرف بـ «الأنا المتسامية»، حيث تمتلك هذه الأنا سلطة الإبصار والإحساس، وينطوي الأمر على إقرار بإمكانية تسجيل أحاسيس مثل غياب النامة وصمت الطيور. كذلك فإنّ ضمير الـ «أنا»، أو الـ «أنت»، مندمج بذاته في العالم الطبيعي، فالطبيعة عند غوته ترتدي دائماً لون الروح أو تحمل - في هذه الحالة - بصمة الإله ذي الرؤوس المئة، والذي يتحدث عنه غوته في رسالته إلى عشيقته. ولا نحتاج إلى استزادة في المعلومات الخاصة بدراسات غوته النباتية والتشريحية وتدرّج فلسفة الطبيعة لديه، لكي ندرك أنّ الشاعر هنا - كما في قصائد أخرى تنتمي إلى هذه الفترة - يقيم الصلة في علاقات الواحد بالكل، بالكون الدقيق والكون العريض، بين «الأنا» و«الآخر». ونتذكّر أنه في الرسالة يتحدث عن تقبيل الحجر السماقي في الكهف حتى كاد ذلك الحجر أن ينفخ أريج الأرض كلّها. وفي هذا فإنّ الشاعر يحسّ بأقلّ نامة صادرة عن سقوف الأشجار. وهنا أيضاً، في الرسالة، يصف غوته المشهد على أنه «في وضوح وهدوء روح كبيرة جميلة، في أكثر أطوارها سكونية ورضي»، وهي صورة تنقلها في القصيدة بُنية الشعر الموزون ذاتها، بتناغماتها الصوتية وأصدائها.

غير أنّ رؤية غوته ليست من النوع البريء الذي يدور حول كون متناغم. فعل الأمر التحذيري «تمهّل قليلاً» يوحي بأنّ الـRuh (الراحة، السلام، السكونية) ليست في متناول اليد دائماً، وأنّ الجوّال ليس وحيداً دائماً في عزلته الجبلية، وأنّ الصمت مُرحّب به لأنه ليس العُرف الشائع على وجه الدقة. على الجانب الآخر من الغابة تقع مناجم إلميناو، ومن بعدها المنحدر إلى فايماو. وبعد ثلاثة أيام من كتابة «أغنية الجوّال الليلية»، وكان ما يزال في منتجعه الجبلي قرب إلميناو، كتب غوته إلى شارلوت فون شتاين يقول: «هذا

الصباح جلبنا جميع القتلة واللصوص والمهربين، فاستجوبناهم وواجهناهم. لم أرغب في الذهاب للوهلة الأولى، لأنني أبغض ما هو قذر». وفي هذا السياق من الممكن قراءة «أغنية الجوال الليلية» بوصفها صلاة، وأغنية حنين للفرار من ذاك القذر. كل هذه التوترات يُعبّر عنها في البنية الصوتية للقصيدة. يقين غوته المركزي بأنّ المشهد هو المسكن الطبيعي للإنسان، وإحساسه بنفسه فريداً وممثلاً للآخرين في آن معاً، ونظرته إلى الشعر بوصفه ثمرة تجربة خاصة يتوجب كونها عن طريق تطهيرها من الشخصي وعن طريق إعادة خلقها طبقاً لقوانين وزنية ثابتة — كل هذه العوامل تضافرت على نحو طبيعي لكي تخلق نصاً يستدعي الإنتباه إليه في هيئته كـ «قصيدة»، كـ «أغنية» بصفة محددة، عن طريق تفضيل التكرار الصوتي والبُنية المقطعية. والتشديد على الطبيعي هو تعليق غير مباشر على تكلف شعر الروكوكو الألماني في أواسط القرن الثامن عشر. كذلك فإنّ قصيدة غوته الغنائية هي، كما أشرت، قصيدة معقدة تعكس موقع مؤلّفها الاجتماعي واهتماماته الأدبية والعلمية المتعددة. ورغم شعبيتها الواسعة فإنّ القصيدة لا يُراد منها أن تكون أغنية فولكلورية تؤدّى أو تُغنى من جانب عمال المناجم أو الفلاحين في إلميناو. الأحرى القول إنها، في ما سيصبح ملمحاً رومانتيكياً بامتياز، تحوّل «الطبيعي» إلى «الشعري» عن طريق مساواة ضمير المخاطب مع قارئ القصيدة، وعن طريق إبداع بُنية شكلية تجسد السكينة منذ السطر الأول.

III

نصّي الثاني هو قصيدة رامبو النثرية «الجسور»، والتي ظهرت في «الإشراقات»، وكُتبت في مطلع سبعينات القرن التاسع عشر. ولا تتوفّر معلومات ملموسة حول ظروف تأليف «الإشراقات»، لكنّ محرري رامبو يقولون إنّ «الجسور» أُوحت بها رؤيا لمدينة لندن بعد أن زارها الشاعر برفقة فرلين في خريف عام ١٨٧٢ ثمّ في ربيع ١٨٧٣، قبل الشجار المشؤوم الذي دفع فرلين إلى إطلاق النار على رامبو (وأُسفر عن سجنه سنتين)، وأدّى إلى تخلي رامبو عن الشعر في سنّ التاسعة عشرة. والمشهد الطبيعي في «الجسور» يعكس، لا محالة، عالماً مختلفاً للغاية عن عالم غوته في جبال هارتز. فمن جانب أوّل تبدّلت على نحو تامّ العلاقة بين الطبيعة والمدينة. شارل فيل، مسقط رأس رامبو قرب الحدود البلجيكية (والتي كانت بالتالي ساحة قتال خلال الحرب الفرنسية - البروسية) كانت قرية ريفية غير جذابة. وكان رامبو متلهفاً على الفرار إلى «مدينة النور»، هو الذي نشأ في أسرة ملاكين صغار، أنانيي الروح، ضيقي الأفق، كاثوليكيي العقيدة. غير أنّ باريس أواسط القرن، كانت قد أصبحت موقع التصنيع والفقر والتلوّث، إلى جانب الفنّ والثقافة. وفي واحدة من «الحكم» يكتب غوته: «الطبيعة: نحن محاطون وملتقون بها، عاجزون عن الإنفلات منها». وفي زمن «كومونة باريس»

في عام ١٨٧١ (وهو الحدث الذي شارك فيه الفتى رامبو ابن السابعة عشرة)، تراجعت الطبيعة في وجه ما أسماه [فردريك] إنغلز، مشيراً إلى لندن: «هذه المركزة الهائلة، وهذا التكديس في نقطة واحدة لمليونين ونصف المليون من النفوس البشرية... مئات الآلاف من كل الطبقات والفئات يحتشدون بعضهم فوق بعض. وثمة تلك اللامبالاة الوحشية، والعزلة المنقطعة لكل في مصلحته الخاصة».

والجدل بين المدني والطبيعي هو واحد من أعظم موضوعات بودلير. غير أنّ المدينة بالنسبة إلى رامبو تصبح وهمية، جميلة وقبيحة في آن معاً، غامضة ومخيفة، عالماً مصنوعاً لا تكمن حقيقته إلا في القصيدة بحقلها اللغوي المكتفي بذاته. لا يهم كثيراً، بالتالي، أن يكون موقع «الجسور» هو جسر لندن، سواء ضمّت «القباب» كنيسة سانت بول، أو أنّ جسد المياه، «مديد كلسان بحر»، هو نهر التيمز. ذلك لأنّ جميع هذه المواقع تتجرّد من هويّتها في الإنشاء اللفظي شبه التجريدي لقصيدة «الجسور». هنا قصيدة النثر هذه:

«سماوات بلّور رمادية. مخطّط غريب لجسور، هذه مستقيمة، وتلك مقبّبة، وأخرى تنزل أو تميل في زوايا على السابقة، وهذه الصور تتكرر في المسالك الأخرى المضاعة من القناة، لكن الكلّ هو من الإمتداد والخفة بحيث أنّ الضفاف، المحمّلة بالقباب، تنحني وتضوّل. بعض هذه الجسور ما يزال محملاً بأكواخ. وسواها يدعم صواري، ويافطات، وحواجز هشة. وفاقات صغيرة تتقاطع، وتنسرب، وأوتار ترقى من الجروف. ثمّيزُ سترّة حمراء، وربما ملابس أخرى وآلات موسيقية. أهذه ألحان شعبية، أم تُنفّ كونسيرتات أسيا، أو بقايا أناشيد جماهيرية؟ الماء رمادي وأزرق، مديد كلسان بحر.. شعاع أبيض، هابط من أعالي السماء، يبّد هذه المهزلة»^(٤).

لقد ناقشت، في كتابي «شعرية اللاتحيد» (١٩٨١، الفصل الثاني) حالة التذبذب الدلالي في قصائد رامبو النثرية، والتضمينات المتناقضة للصور وأقسام الكلام، بحيث يصبح من المستحيل تحديد ما يجري وصفه على وجه الدقة. دعوني، هنا، أشير عرضاً إلى خصوصيات مثل عدم استقرار زاوية النظر التي يُسجّل منها المشهد. فعبارات مثل «ثمّيزُ» أو «ربما ملابس أخرى» توحى بأنّ المتكلم يحاول تقديم وصف أمين لما يراه. غير أنّ من المحال تحديد موقع «مخطّط غريب لجسور»، تتقدّم وتتحسر في آن معاً. والإشارة إلى «أكواخ»، على سبيل المثال، توحى بأنّ المراقب قريب من جسر محدد؛ غير أنّ الإشارات إلى سماوات بلّور رمادية، و«مخطّط» القباب والزوايا، و«الضفاف، المحمّلة بالقباب» تضعه على مساف بعيدة. والمشهد، بذلك أقرب إلى العمل الفنّي منه إلى الواقع: لوحة شبه تكعيبية بريشة [جون] مارن Marin مثلاً، رغم أنّ عبارات مثل «وفاقات صغيرة» توحى بالتشكيل الموسيقي.

والمشهد المسرحي ينحلّ، في كلّ حال، عند عبارة «شعاع أبيض، هابط من أعالي السماء، يبذد هذه المهزلة». والمشهد السحري، المؤلّف من منحنيات وقياب، وحواجز هشة، وأكواخ، تتقاطع وتنسرب بفعل وفاقاات صغيرة وتُتف كونسرتات أسياد، هذا المشهد ينهار بلمح البصر، وتنتهي الرؤية أو الحلم المتحرّك.

ولكن لماذا اختار رامبو تقديم هذه الرؤى، هذه «الإشراقات»، في شكل قصيدة نثر؟ وهنا، أيضاً، يتوجّب فهم الشكل الموزون في سياق تناسّي. ولو لم تكن قواعد العروض الفرنسية جامدة إلي هذا الحدّ، فإنّ قصيدة النثر في القرن التاسع عشر — والتي نعثر على أوّل نماذجها العظيمة في عمل بودليير *Spleen du Paris*، ما كانت ستري النور. فالإنكليزية والألمانية، بوصفهما لغات تعتمد على المقطع المشدّد، تسمحان بمرونة كبيرة في تشكيل السطور؛ أمّا البحر الفرنسي الإسكندري فهو يعتمد على التعداد المقطعي، بحيث يصبح التقطيع الفعّال مسألة مراعاة لأعراف محددة: الوّقف *Caesura* الذي يقسم شطريّ السطر، تفادي التقاء الصائتين *Hiatus*، المغايرة بين القافية المذكّرة [التي تنتهي بمقطع منبور] والقافية المؤنثة [منبور - غير منبور]، وما إلى ذلك.

وفي بواكير شعره كان رامبو، مثل بودليير قبله، قد طبّق هذه القواعد بكلّ دقة، ولوروا برونيغ *Breunig* يقتبس هذين السطرين:

La chambre est pleine d'ombre; on entend vaguement

De deux enfants le triste et doux chuchotement.

[الحجرة ملأى بالظلال، بخفوت يُسمع
من الصغيرين الهمسُ الرقيق المحزون].

حيث الوقف في السطر الأوّل يتبع كلمة *ombre* وعدّ المقاطع الإثني عشر يتضمن الحرف الصامت *e* في كلمتي *pleine* و *vaguement*، ولكن ليس في كلمة *ombre* التي يعقبها حرف علّة. وبدءاً من قصيدة «نائم الوادي» أخذ رامبو، كما بيّن برونيغ، يفكك البحر الإسكندري عن طريق إدخال المعازلة المتكررة، والوقفات في غير مواضعها، وإهمال التبادل الطبيعي للقوافي. وبعد كتابة «ذاكرة» و«يا فصول، يا قصور» بات من الصعب تمييز قصائده كشعر موزون، فأصبحت «القفزة إلى النثر» خطوة منطقية، ولعلها لم تكن مُدرّكة بالحسّ المباشر.

غير أنه لا ينبغي النظر إلى قصائد رامبو النثرية بوصفها شعاراً لأنصرافه عن كتابة القصيدة الغنائية. وإذا كان الشاعر يستبدل التقدّم الخطّي لإيقاع التواتر المتكرر الذي يوقره الوزن والقافية، فإنّ بُنيته الشكلية تظلّ مع ذلك «حرّة» في مواجهة «الرومانتيكيين الأوائل» من أمثال لامارتين وموسيه بصفة خاصة، والذين استبعد رامبو أعمالهم في «رسالتيّ الرائي» لعام ١٨٧١: «موسيه ممقوت أربع عشرة مرّة بالنسبة إلينا، نحن

الأجيال المتألمة والمجتذبة بالرؤى (...). أوه! الحكايات والأمثال الباهتة! أوه، الليالي! أوه رولا، أوه نامونا (...). كل شيء فرنسي، أي مقيت إلى أبعد درجة؛ فرنسي، لا باريسي»^(٥). لا باريسي، أي في عبارة أخرى ليس مثل بودلير، شاعر باريس الأول العظيم، «الرأسي الأول، ملك الشعراء، إله حقيقي». غير أن بودلير نفسه لا يسلم من النقد لأنه عاش «في وسط فنّان أكثر من اللزوم» وافتقاره إلى شجاعة ابتداء أشكال جديدة.

«رسالتا الرائي» كتبهما «فلاح» ريفي في السابعة عشرة من عمره، قاتل ليضمن لنفسه مساحة شعرية، وليهرب من هاجس التأثر عن طريق التحوّل إلى باريسي أكثر من غندور باريس المحنك، بودلير. وعبارة «العثور على لغة» تعني، في هذا السياق، كتابة قصيدة نثر ليست سرديّة أو دَورانية Parabolic مثل قصيدة بودلير، بل رؤيوية.

فضلاً عن هذا كان «النثر» في أيام رامبو أداة الوصف الصبور و«الواقعي»، والمرء يفكّر مباشرة بنثر فلوبيير. وأن يُقدّم الرؤيوي والسحري والمثكّف باستخدام النثر كان أمراً يعني تفجير هذا الوسيط على نحو يناسب حاجة شاعر شاب إلى إحداث الصدمة، وإلى الظهور بمظهر فاضح. والحق أن المرء يبدأ في قراءة نصّ مثل «الجبسور» مع توقعات بأنّه سوف يقدّم «صورة» عن شيء ما. «سماوات بلّور رمادية» جملة إسمية تعدّ بنوع من العرض، بصورة بصرية منسجمة، وبأنّ النصّ سوف ينفث عن سابق قصد. وليس الأمر أن التركيب يبدو غير عادي، فالوحدة النمطية هي الجملة البسيطة الإعلانية: «وسواها يدعم صواري، ويافطات، وحواجز هشة». ولكن داخل هذه الفتحات التركيبية نعثر على إحالات لا تدل على معنى: فمثلاً، أيّ ضفاف أنهار تلك «المحمّلة بالقباب»؟

ومع ذلك فإنّ «الإشراقات» — وهذا هو الجانب العجيب في عروض رامبو — لا تنتهك تماماً أعراف القصيدة الغنائية في القرن التاسع عشر. وكما يقول ألبرت سوننفيلد: Sonnenfeld:

«من المرجح والمغري أن يستنتج المرء أنّ قصيدة النثر — بوصفها شريعة التحرّر من قيود العروض الشكلية — تحاول فرض نفسها كشكل مضادّ للغنائية ومضادّ للإنغلاق. لكن قصيدة النثر، رغم أنها قد تكون تخلّصت من أصفاد التقاليد البائدة للقافية والوزن، تظلّ من حيث الشكل والعمق بُنية محافظة وتقليدية، خصوصاً في مظاهرها الإحتفالية عند الإستهلال والخاتمة. وأياً كانت درجة الجزرية في محتواها، وأياً كانت مشقتها الكبيرة في اجتراف تماسك ظاهر وحقيقي، فإنّ قصيدة النثر تقاسي ذلك الإجهاد الثانوي في تحقيق التماسك التركيبي، وغالباً ما تكون حدودها واضحة التعريف والملاحظة».

هذه نقطة هامّة للغاية. فمعنى رؤية الشاعر في «الجبسور» قد لا تكون محسومة، ولكن من حيث الشكل فإنّ سلاسل الجمل المنظّمة تركيبياً إنما تنتهي بتصريح إختتامى قوي: «شعاع أبيض، هابط من أعالي السماء، يبّد هذه المهزلة». والذين يعرفون «الإشراقات»

سوف يدركون أنّ هذه خاتمة نمطية: قصيدة «فجر» تنتهي بهذه الجملة «لدى الإستيقاظ كان الوقت ظهراً»؛ وقصيدة «ليلة مبتذلة» تنتهي هكذا: «نفحة تبدّد حدود البيت»؛ وقصيدة «استعراض»: «أنا وحدي أملك مفتاح هذا العرض الوحشي».

ما الذي يقوله لنا هذا الحافز نحو التجانس التركيبي والإقفال؟ قد نقول إنّ قصيدة النثر الرامبوية ما تزال محكومة بأعراف رومانتيكية ورمزية بمعنى أنها تفترض أنّ ١ - اللغة الشعرية مختلفة جوهرياً عن اللغة «العادية»؛ و٢ - أنّ القصيدة هي موقع الرؤيا الغنائية، والبرهة المقدّسة؛ و٣ - أنّ «القصيدة»، سواء كتبت وزناً أو نثراً، خطاب مؤطر، موضوع منفصل ومتميّز عن الخطابات المتعدّية عليها والتي تحيط بها. وفي كلمات ميشيل بوجور Beaujour، «قصيدة النثر نصّ تقترب فيه كثافة الشعر الموزون من الأشكال الوزنية النظامية، وفي الآن ذاته تتحاشى العبوديات المكررة للعروض». وإنّ إلحاحها على «التمييز المطلق بين التهجئة الصحفية الخاطئة والكتابة الفنية أمر إيديولوجي جوهرياً ولا يصمد أمام التمهيص اللغوي والبلاغي: الأمر كلّه يدور حول التذوق، والتذوق الرديء قد يصبح ملك القلعة المبجل إذا اقتضت الإيديولوجيا ذلك».

سونفيلد وبوجور يوحيان، معاً، بأنّ قصيدة النثر الفرنسية في القرن التاسع عشر كانت بذلك شكلاً أكثر محافظة ممّا أشاعت من اعتقاد: محافظة، على الأقلّ، حين تُقرأ في ضوء تطورات مثل الحركة الدادائية. ولعلّ من الإنصاف القول بأنّ شعر رامبو النثري اللامع، الثوري كما قدّم نفسه وكما يبدو عليه في أوّجه مغزاه، يحمل أيضاً نقش الثقافة التي حُلّق فيها، تلك الثقافة التي لم تعد تنظر إلى الطبيعة كراعية للروح، حيث يكون «الفنّ» طبقاً لذلك متميّزاً عن «الحياة» ما أمكن الأمر. القصيدة، في عبارة أخرى، اعتُبرت قطعة صُنعية Artifact، سواء كتبت بالوزن الكثيف للرمزيين، أو بالنثر. ولقد كان الشعر الحرّ كما كتبه أبولينير و[بليز] سندرار، باوند ووليامز، ماياكوفسكي وخليبنيكوف، هو الذي تحدّى وضعية «الشيء المصنوع» هذه.

IV

كان وليامز في الثلاثين من عمره حين بدأ، تحت تأثير باوند أساساً، في كتابة «الشعر الحر». ولكن يبدو أنه لم يفهم تماماً سيرورته الكتابية هذه. ففي عام ١٩١٣، حين كانت «الحركة التصويرية» Imagism في ذروة صعودها، كتب مقالة بعنوان «إيقاع الكلام» جاء فيها:

«لا أوّمن بالشعر الحرّ [في التعبير الفرنسي Vers libre]، هذا التناقض في المصطلح. إمّا أن تتواصل الحركة أو لا تتواصل؛ إمّا أن يكون إيقاع أو لا يكون. الشعر الحرّ هو النثر. وعلى يد [والت] ويتمان كان أداة جيّدة استُخدمت في إنجاز ما هو ضروري.

أنّ كلّ قطعة في العمل، إيقاعية في مجموعها، هي في الجوهر جماع المدّ والجزر، والأمواج، والترقّقات. الوحدة عندي ذات طول مناسب، من نوع يمكن أن يلقي القبول بلفتة انتباه واحدة.

ووحدة الإيقاع هي، ببساطة، سياق متكرر من الأطوال والإرتفاعات. وفوق هذا الأثير تتمّ دوْرنة الأصوات في تنوعها». (٦)

يتوجب هنا أن نقرأ ما بين السطور، أو لعليّ أقول: ما بين الجمل. الشعر الحرّ Vers libre تعبير استخدمه للمرّة الأولى غوستاف كان Kahn والرمزيون في ثمانينات القرن التاسع عشر. وكتاب الشعر الحرّ، من أمثال كان وجول لافورغ وجان مورياس Moréas وهنري دو رونييه de Regnier، كتبوا شعراً موزوناً بطيئاً وفخماً ائسم بتكرار العبارة والفقرة والسطور ذات الوقفات الثقيلة. إنه شكل «الشعر الحرّ» الذي تبناه التصويريون البريطانيون في العقد الأوّل من القرن العشرين، وهو لا ريب مفرط في شكلانيته، وانضباطه و«أجنبيته» عن شاعر مثل وليامز كان شعره أكثر سيولة، حيث «الأمواج» و«الترقّقات» ذات علاقة بالبصر أكثر من علاقتها بالصوت المتواتر أو حتى إيقاع الكلام. «مقاطع شعرية لا تستطيع سماعها تماماً»، كما عبّر هيوف كينر Kenner. هنا مقطع أوّل من قصيدة بعنوان «ليلة طيبة»، نُشرت للمرّة الأولى في نيويورك سنة ١٩١٦، في مجلة Others:

في ضوء الغاز الساطع
أقلب سطام حنفية المطبخ
وأراقب الماء ينضح
في المغسلة النظيفة البيضاء.
وعلى لوح التجفيف المتلمّ
في جانب منه
ثمة كوب مليء بالبقدونس —
أخضر ناضر.

منتظراً

أن يعْدُب الماء
ألقي نظرة إلى الأرضية الخالية من البقع
صندلان من المطاط
يقعيان جنباً إلى جنب
تحت سقف طاولة الحائط
كلّ شيء منتظم في انتظار الليل.

ولأنّ هذه القصيدة نموذج معياري لكلّ ما سيظهر بعدها من شعر أمريكي، فإنّ شكلها

الوزني الحرّ يقتضي انتباهاً شديداً. فأولاً، لا يوجد مخطط محدد للقافية، ولا بُنية تقطيعية، ولا تشديد مقطعي ثابت أو عدد محسوب للمقاطع. والمقاطع المشددة تتراوح بين اثنين أو أربعة أو ثمانية. وبالتعريف تعتبر «ليلة طيبة» قصيدة مكتوبة في شكل الشعر الحرّ، بصرف النظر عن مقدار احتجاج وليامز على هذا المصطلح.

آية إيديولوجيا يعكسها اختيار وليامز شكل الشعر الحرّ؟ في تعليقه على «ليلة طيبة» يلاحظ ألن غنسبرغ ما يلي:

«الموقف الدنيوي يثير اهتمامي لأنه يرى بوضوح بالغ، حتى أنه يصبح ناضر المعنى، ساكناً ولامعاً. كوب الزجاج يصبح بغتة مادة طوطمية. يصبح رمزاً عن نفسه، وعن استثمار الشاعر لانتباهته إلى تلك المادة. ولأنه يراه بوضوح، ويلاحظه، فإنّ خصوصية هذه المادة يمكن أن تُدوّن بكلمة واحدة — أنه يرى المادة دون اقتران. هذه صفة لصيقة بالبرهات الرؤيوية... أنت لا تقحم فكرة أخرى أو صورة أخرى على الصورة الموجودة بذاتها».

والمعالجة المباشرة للشيء، وغياب الرمزية المقحمة، وفعل الإنتباه الذي يدرك الإشعاع حتى في أكثر الأشياء دنيوية — هذه هي الصفات التي لاحظها الجميع في شعر وليامز. غير أنّ عرضاً من النوع الذي يقترحه غنسبرغ لا يروي لنا الحكاية كاملة. ذلك لأنّ وليامز، كشاعر أمريكي ديمقراطي بحق، وطبيب احتك بالحياة اليومية للطبقات الفقيرة من المجموعات الإثنية، يركّز بوضوح — لا كما فعل أيّ شاعر بعد ويتمن — على اليوميّ، العرّضي من حيث المظهر، المميّز للحياة الإجتماعية البسيطة. ولهذا، تقول المحاجة الشائعة، توجّب عليه أن يتخلص من أصفاد الأشكال الوزنية التقليدية — تلك التي استخدمها هو نفسه في بواكير شعره — وأن يبتكر شكلاً «حرّاً» و«طبيعياً» ورحباً.

مشكلة هذه المحاجة أنّ شعر وليامز ليس «طبيعياً» وشبيهاً بالحياة في الواقع. حاولوا، مثلاً، أن تتخيّلوا المناسبة التي تجعل المرء يقول:

«في ضوء الغاز الساطع أقلب سطاتم حنفيه المطبخ وأراقب الماء ينضح في المغسلة النظيفة البيضاء. وعلى لوح التجفيف المثلم، في جانب منه، ثمة كوب مليء بالبقدونس، أخضر ناضر».

إلى مَنْ يمكن أن يتوجه المرء بهذا الكلام، وبأيّ صوت؟ هيوف كينز على صواب تماماً حين يقول، عن قصيدة «العجلة اليدوية الحمراء» ذات الصلة بالقصيدة أعلاه: «ما تقوله الجملة لا يبدو عرّضياً عادياً فحسب، بل هو أيضاً يدفعك إلى أن تجفل إذا سمعته من أحد. ولكن أن يُطرق الكلام ذاته على الآلة الكاتبة فيتحوّل إلى شيء مصنوع، وذلك دون إزاحة آية كلمة، فإنّ الكلمات عندها تكتسب وجودها في منطقة مختلفة».

«أن يُطرق على الآلة الكاتبة»... هذا، في ظنيّ، هو المفتاح إلى عروض وليامز:

«القصيدة»، كما يقول في مقدّمة «الإسفين»، هي «آلة صغيرة (أو كبيرة) مصنوعة من الكلمات». وليامز هنا يمنح الصوت لموقف شعري يدين بالكثير إلى الفنّانين الطليعيين، وكثيرون منهم كانوا مغتربين، ممّن وفدوا إلى نيويورك خلال الحرب العالمية الأولى. ولقد ناقشت في مكان آخر (كتابي «الشعرية»، ١٩٨٦) أنّ أعمال [فرانسيس] بيكابيا Picabia في «الرسوم الآلية» هي في أوجه عديدة نظائرٌ بصرية لقصائد وليامز، من حيث أنّ الأشياء العادية مثل الكاميرات وشمعات إشعال المحرّكات تتحوّل إلى أشكال هندسية شبه تجريدية مبسّطة، وتكتسب حياة إيروسية خاصة بها. وفي قصائد وليامز المختزلة، مثل «العجلة اليدوية الحمراء» و«بين الجدران»، ثمة ذلك الشيء المشترك المسبق الصنع: إنه مسألة رفع القول من منطقة الأشياء التي قيلت، وتأطير المادة المعطاة — كوب الماء أو مجرفة الثلج، الصندل المطاطي أو قفص الطيور — بطريقة جديدة.

هذا «التأطير»، أو إعادة التمثيل، ذو صلة شاملة بتكنولوجيا مطلع القرن، وإنّ وليامز أحد أوائل الشعراء الذين كتبوا على الآلة الكاتبة مباشرة (وغالبا في لحظات مسروقة بين استقبال المرضى). لكنّ الآلة الكاتبة ليست سوى جزء صغير من التكنولوجيا التي ضمّت السيارة (التي تظهر في الكثير من قصائد وليامز)، والطائرة، والهاتف، ولوحة الإعلانات، والمانشيت الصحفي. وأن تكون التكنولوجيا تهديداً للبيئة — وهو موضوع مألوف في شعر وليامز — أمر لا يغيّر من حقيقة أنّ التأليف الفعلي للنصّ الشعري نفسه، وطرائق نشره، يمكن أن تخضع الآن للتكنولوجيا. وهذه سيرورة قطعت خطوات أبعد في زمننا نتيجة آلات التسجيل، وآلات النسخ، ومطبوعات الكمبيوتر، وشاشات الفيديو، وما إلى ذلك.

وفي كلّ حال كان أثر التكنولوجيا المباشر علي وليامز سنة ١٩١٦ شكلاً جديداً من التوزيع الطباعي وتقطيع السطور. وفي حالة «ليلة طيبة» فإنّ تقطيع السطور، أكثر من نسق المقاطع المشدّدة، هو الذي يقود عين القارئ على نحو يسمح ببروز الأشياء، واحداً تلو الآخر، كما في سلسلة لقطات فلمية: ضوء الغاز أولاً، ثمّ السطام، فالماء الذي ينضح، وصولاً إلى «المغسلة النظيفة البيضاء» ذاتها. العين تتحرّك ببطء بحيث تستوعب كلّ مقطع أحادي (باستثناء أربع كلمات من أصل ١٩ في السطور الأربعة الأولى، وباستثناء ١٢ من أصل ٦٧ تشكّل مجموع كلمات المقطع). والسطر السادس معلق، إذ يسأل: ما الشيء الواقع «في جانب»؟ ولكن كيف تبدو هيئة البقدونس، وكيف يحسّ؟ ثمة سطر جديد هنا أيضاً: أخضر ناضر. بعدها ثمة انتظار للماء الجاري من الصنبور، وهكذا فإنّ كلمة «منتظراً» تحصل على سطر خاصّ بها، وسطر معنبر لأنه ينزاح بعيداً إلى هامش القصيدة الأيمن.

ولاحظوا أنّ القصيدة كانت ستعكس الهيئة الصوتية ذاتها لو أنّ كلمة «منتظراً» اصطقت على نسق كلمتي «أخضر» و«أن» على الهامش الأيسر، إذ أنّ التأثير بصري تماماً في عبارة أخرى. وهنا أيضاً تبدو السطور اللاحقة معلقة بدورها: «صندلان من المطاط»، ماذا يفعلان؟ «يقعيان جنباً إلى جنب». ولكن أين؟ «تحت سقف طاولة الحائط».

وكما في رسومات بيكابيا تُمنح الأشياء قوّة جنسية عجيبة: «يقعيان جنباً إلى جنب / تحت سقف طاولة الحائط» سطران يستبطنان السطر الأخير في القصيدة: «أنا جاهز للذهاب إلي الفراش». ومع ذلك فإنّ انفصال الشاعر يظلّ مؤكداً: إنه لا يشارك في حياة الفتيات الصغيرات اللاتي شوهدن قبلئذ في الأوبرا، والفتيات الموصوفات في المقطع ٢ على أنّهنّ «ضاجات بالروائح / والأصوات الحفيفية / لقماش يحتك بقماش و / صنادل على السجادة». الأخرى القول إنّ الشاعر، مثل «بقدونس في كوب / ساكن ولامع»، «يتنأب بشهية» لنفسه، عارفاً أنه سيكون وحيداً في الفراش.

والحقّ أنه لا يوجد ما هو «حرّ» بصفة متصلة في قصيدة «الشعر الحرّ» الطبيعية هذه، التي تُعدّ محاولة خلق مساحة قوّة تتحرّك بفعل رغبة الشاعر، أكثر من كونها رؤيا في أشياء أرضية حوّلت وشعت. وهكذا فإنّ الأصوات في القصيدة لا ترنّ. كلمة light [ضوء] في السطر الأوّل تتلقّى ما يشبه الإستجابة من كلمة spigot [سطام] في السطر التالي، وحين تكتمل الإستجابة مع كلمة white [أبيض] في السطر الرابع، فإنّ القافية تصبح داخلية، والتناغم تطلقه الكلمة التالية sink [مغسلة]. ومن جديد يبدو تكرار حرف العلة أمراً يتعلّق بالإستثارة، إذ أنّ الرنين البصري لا يتماشى دائماً مع معادله السمعي. فالحرف (i)، مثلاً، يظهر عشر مرّات في ١٩ كلمة تتألّف منها الجملة الأولى. ومع ذلك، إذا انتظر المرء زمناً كافياً فإنّ عبارة brilliant gas light في السطر الأوّل سوف تلتقي بقافيتها night في السطر الأخير. وبهذا فإنّ كلّ سطر ينتظر إشباعه من السطر التالي، وتلعب كلمة «منتظراً» دور الجاذب المركزي.

وكان وليامز هو الذي قال: «ليس ما يقوله الشاعر هو الذي يُعتدّ به كعمل فنيّ، بل ما يصنعه بكلّ هذه الكثافة من الإدراك». وقصيدة «ليلة طيبة» هي، في أدقّ المعاني، آلة صغيرة صنّعت من الكلمات.

V

شعر وليامز لم يحظ بجمهور عريض إلا عند العقد الأخير من حياته تقريباً. ومنذئذ تزايدت شعبيته رغم أنّ الحافز الذي دفعه إلي ابتكار «أنظمة التعليق» البديعة فقد الكثير من قوّته، وهنا المفارقة. حرب عالمية ثانية، وتعاضم انعدام الثقة في التكنولوجيا، بالإضافة إلي القبول العامّ للشعر الحرّ بوصفه — ببساطة — الشكل الشعري المناسب

للثقافة المهيمنة... كل ذلك عنى أنّ انتهاك المؤلف ينبغي أن يأتي من مصادر جديدة. وفي أواخر القرن التاسع عشر كان مصدر «التجديد» الأكبر هو النثر كما قلت سابقاً: نثر الروائيين من أمثال ستاندال وفلوبير، الذي انتهجه حداثيون من رامبو وحتى [روبرت] لويل Lowell، واعتبروه مصدر إلهام. بعد مئة عام وقع تحوّل آخر نحو النثر، ولكنّ «النثر» المقصود لم يكن يأتي من الرواية (وهي شكل خضع بدوره للمساءلة)، بل من الفلسفة. ففي مطلع السبعينات شغف الطلاب الأمر يكيون باقتباس تعريف هيدغر للكلام الشعري: «كلما ازداد الشاعر شعرية، وكلما تحرّر قوله أكثر فأكثر (أي بات أكثر انفتاحاً واستعداداً لما هو غير متوقع)، ازدادت درجة الصفاء التي بها يقدم ما يقوله إلى مستمع مجتهد أكثر فأكثر، وازداد ابتعاد ما يقوله عن التصريح الخبري المحض الذي لا يُعامل إلا بمعنى ما يحتويه من صواب أو خطأ». وفي المساواة بين «الشعري» وطرز الاستماع الإستجابي والكلام الفعلي، وليس بين «الشعري» وأيّة سمات شكلية أخرى، كان هيدغر يعبّد الطريق أمام فكرة «حالة الشعري» التي تعتبر النوع، وبالتالي مسألة الوزن والتقطيع السطري، غير ذات صلة. ومن وجهة النظر ما بعد البنيوية لم يعد الشعر أيّ عنصر واحد (الغنائية، لغة المجاز، اللغة الموزونة، وما إلى ذلك)، بل بالأحرى ذلك النوع من الكتابة الذي يستبطن ويلجّ على مادية الدالّ، والتصادف بين البيان والمبيّن.

مثل هذه المصادفة لا يمكن تحقيقها، تقول المحاجة، عن طريق إقحام نسق مجرد مثل البحر الإيامبي على اللغة. ولكن ما دام الشعر الحرّ نفسه قد أصبح تقليدياً وموضوعاً لعدد من المقولات المجردة، فإنّ «إيقاع التكرار المتواتر» أطلّ برأسه مرتدياً أقنعة جديدة. لننأمل نصوص [صمويل] بيكيت القصيرة، المعروفة باسم «مُخلفات» Residua حسب تسميته، أو «غنائيات القصة» حسب روبي كوهن، أو «المونولوجات» أو حتى الاسم الأكثر شيوعاً: «نصوص»^(٨). هنا الصفحة الإستهلاكية من «ساكن»، النصّ الذي كُتب في عام ١٩٧٤ خصيصاً من أجل وليام هايتر Hayter، الذي رسم له سلسلة من أعمال الحفر، وطُبّع النصّ اللفظي - البصري في العمل الشهير «أتيليه ١٧» في باريس:

«مضيئة عند الإغلاق الأخير لنهار مظلم تسطع الشمس أخيراً وتهبط. جالس بسكون تامّ أمام نافذة واد عادةً يدير الرأس الآن ويصرها الشمس منخفضة في الهبوط الجنوبي الشمالي. بل حتى يستنهض بعض الأمزجة ويذهب للوقوف قرب النافذة الغربية ساكناً تماماً متطلعاً إليها تنحدر ثمّ بعدئذ ما يعقب التوهج. يظلّ دائماً بعض السبب بعض الوقت بعد هذه الساعة عند نافذة مفتوحة تواجه الجنوب في كرسيّ صغير مرتفع مجدول ذي مسندين. العيون تحدّق إلى البعيد لا ترى حتى الحركة الأولى في وقت ما بعد ساعة الإغلاق رغم أنها ما تزال لا ترى والضوء ما يزال ساطعاً. هادىء تماماً أيضاً ثمّ كل شيء هادىء تماماً كما يبدو حتى تفتح العيون ثانية والضوء ما يزال رغم الأقلّ. عادةً رأس يدور الآن تسعين

درجة ليبصر الشمس التي إذا كانت مضت لتوَّها فإنَّ ما يعقب التوهج خامد. بل حتى يستنهض بعض الأمزجة ويذهب للوقوف قرب النافذة الغربية حتى الظلام التام وحتى في بعض الأمسيات لبعض السبب طويلاً بعدئذ. العيون مفتوحة على وسعها ثانية بينما الضوء ما يزال والإغلاق ثانية في ما إذا لم يكن منفرداً فهو تقريباً ساكن تماماً ثانية عند النافذة المفتوحة التي تواجه الجنوب على امتداد الوادي في هذا الكرسيّ المجدول رغم أنَّ الفحص الدقيق ليس بعدُ فعلياً ولكن كلّه مرتعشٌ. فحص دقيق تفصيلاً بتفصيل تحديداً وكلّه لكي يضيف أخيراً إلى هذا الكلِّ غير الساكن تماماً ولكن المرتعش كلّه».^(٩)

هذا، على وجه التقريب، هو القسم الثالث من فقرة واحدة متعاقبة غير منقطعة، تبلغ ذروتها في الجملة التالية: «نَعَهَا هكذا كلَّها ساكنة تماماً أو حاولُ الإنصات إلى الأصوات ما تزال ساكنة كلَّها الرأس في اليد مصغياً إلى صوت ما». ومن كلمة «ساكن» إلى كلمة «صوت»، كيف يتقدّم نصّ بيكيت، وكيف ينبغي توصيفه؟

لعلنا نلاحظ، بادئ ذي بدء، أنَّ أقسام الكلام عند بيكيت لا تدخل أبداً في باب «الجمل» بالمعنى المعروف. وعملياً نحن نقرن الجملة بنموذج في الكليّة والإكتمال، والجملة النمطية هي تلك التي تعقد حبكة: «أعطني السكر من فضلك» أو «كنا في الصفّ حين دخل مدير المدرسة برفقة صبيّ جديد لا يرتدي الزي المدرسي، ومعهما فراش المدرسة حاملاً مقعداً كبيراً» (من رواية «مدام بوفاري»). والجملة، حسب تعريفات ستيفن فريدمان البديهية، «هي وحدة ابتدائية في الكتابة، غرضها تنظيم اللغة والأفكار على الصفحة... والنقطة تضع خاتمة لسلسلة كلمات، وتطلب منا أن نعتبر الكلمات الواقعة بينها وبين نقطة أخرى بمثابة وحدة». وبذلك فإنَّ الجملة الإفتتاحية في «مدام بوفاري»، والتي اقتبسنا أعلاه، تتبعها جملة ثانية تقول: «أولئك الذين كانوا نائمين استيقظوا، ونهض الجميع وكأنهم بوغتوا في فعلتهم». هذه، حقاً، وحدة.

ولكن لننظر الآن في أوّل جملتين من «ساكن»: «مضيئة عند الإغلاق الأخير لنهار مظلم تسطع الشمس أخيراً وتهبط. جالس بسكون تامّ أمام نافذة واد عادةً يدير الرأس الآن ويبصرها الشمس منخفضة في الهبوط الجنوبي الشمالي». حين تُقرأ هاتان الجملتان بصوت عال، وسبق لي أن استمعت إليهما بصوت الممثل أليك ماكغرو و McGrow، فإنها تبدو هكذا:

«مضيئة عند الإغلاق

الأخير لنهار مظلم

تسطع الشمس أخيراً وتهبط.

جالسٌ بسكون تامّ أمام نافذة واد

عادةً يدير الرأس الآن ويبصرها

الشمس منخفضة في الهبوط الجنوبي الشمالي».

وحدة الإيقاع هنا، وعلى امتداد «ساكن»، هي العبارة القصيرة ذات الطول غير المؤلف والتركيب اللغوي البدائي (من نوع «عادةً رأس يدور الآن تسعين درجة»)، وهي عبارة مثقلة بالمقاطع المشدّدة، المتقطّعة والتكرارية، الأشبه بالكتابة الإختزالية التي يلجأ إليها الوعي الإنساني في محاولة النطق بما يدركه ويتذكّره. والحق أنّ هذا المثال على ما يسمّيه هنري ميشونيك «الإيقاع الثالث» ليس أقرب إلى النثر منه إلى الشعر: «نثر القصيدة يسير في اتجاه مضادّ لقصيدة النثر، رغم كلّ المظاهر. نثر القصيدة هو تعرية الشخصية الذاتية للإيقاع، وتعرية الوثام بين إيقاع الخطاب والذات المتكلمة».

ذلك لا يعني أنّ «الإيقاع الثالث» هو تسمية أخرى لتقنية تيار الوعي Stream of Consciousness. ففي الوحدة التي بين أيدينا، المؤلفة من واحد وعشرين سطرًا، تظهر كلمة still ١١ مرّة في سياق سلسلة معقدة من التبدلات الدلالية. في الآن ذاته تصبح الكلمات الثانوية بمثابة نقاط إيماء تدريجية. لكنّ «ساكن» تظلّ، بكلمات إنوك بريتر Brater، «رحلة لفظية في التكرار المشنّت الذي يبرز الانقلاب في الوضع السويّ، والتضادّ، واللاتحديد». وثمة، مثلاً، هذا الحشد من التضادّات: far/ near, rise/ fall, see/ unseeing, واما إلى ذلك. quite/ not quite, sunrise/ sunset, western/ eastern.

غير أنّ نصّ «ساكن» ليس البتة تمريناً في التجريد. إنه يدور «حول» شخصية جالسة قرب نافذة، تراقب الشمس وهي تغيب. ليست للشخصية صفة جنسية (مذكّرة أو مؤنّثة)، ولكن تتوقّر إشارات إلى العينين، والجمجمة، والأوداج، والصدر، والساعد، والذراع، والكوع، واليدين، والإبهام، والسبابة، والأصابع، والجذع، والركبتين، والساقين. لكننا لا نعثر على أية إشارة إلى كيفية ارتباط «قطع الغيار» هذه ببعضها البعض أو بجسد الشخصية الجالسة في «كرسيّ صغير مرتفع مجدول ذي مسنّدين»، والتي يُفترض أنّها تنتمي إليه.

والرسم الذي وضعه هايتر لهذا النصّ ينظر إلى الشخصية الجالسة بمصطلح حسابي وليس بأي مصطلح إنساني أو فردي. نعرف فقط، من خلال خيط الحكاية، أنّ الظلام يزداد تدريجياً (دون أن يحلّ الليل)، وأنّ اليد اليمنى تُرفع أخيراً في حركة تبدو وكأنّها تحاكي حلقة الشمس «حتى يلتقي الكوع بمسند الكرسي جالباً هذه البرهة الأخيرة إلى نهاية ويعود كلّ شيء ساكناً من جديد».

ولكن من صاحب الصوت الذي يحدثنا بكلّ هذه الأشياء؟ النصّ يزودنا بعلامات متناقضة. «مضيئة عند الإغلاق الأخير لنهار مظلم تسطح الشمس أخيراً وتهبط»: الصوت الذي ينطق هذه الكلمات غير قابل للتعريف؛ وقد يتبع الشخصية الجالسة في كرسي مجدول، أو ذاك المرافق، أو ربما الراوي المحايد. في الجملة التالية، «عادةً يدير الرأس الآن» توحى بأنّ الناطق هو الشخصية في الكرسي، ولكنّ «يظلّ دائماً بعض السبب»

(الجملة ٣) توحى بالعكس، في أنّ السبب غير معروف. في (الجملة ٤)، عبارة «العيون تحذق إلى البعيد لا ترى حتى الحركة الأولى» تضع الملاحظ خارج موضوع الخطاب، كما هي حال «هاديء تماماً كما يبدو» في الجملة التالية. لكن زاوية الرؤية تواصل التنقل بحيث لا يبقى، في الواقع، أيّ راو أو أنا متسامية تستطيع تجميع هذه الإحالات أمامنا. وفي قصيدة غوته «أغنية الجوّال الليلية» نجد الـ «أنا» واعية بنفسها وبأحاسيسها، «أنا» منسجمة ومسيطرة على الموقف. وحين يقول الشاعر «في الغابة تخلد الطيور الصغيرة إلى الصمت» فإنّ القارئ يقبل بصحة هذا التصريح، بالنظر إلى السياق الخاص للكلام. وفي قصيدة رامبو «الجسور» تصبح العلاقة بين الـ «أنا» والـ «آخر» أكثر إشكالية، إذ ليس من الواضح ما إذا كانت الوفاقات الصغيرة التي تتقاطع وتنسرب واقعة خارج الذات أو أنها جزء من مشهدها الذهني. هذا النمط من اختفاء التمييز بين الذات والموضوع يلاحظ أيضاً في قصيدة وليامز «ليلة طيبة» حيث تتوحد الـ «أنا» مع وريقة البقدونس في الحقل الحضورى المشترك الذي توفقه القصيدة. ولكن في «ساكن» بيكيت يخلي الحقل الحضورى المشترك مكانه للإرتياب في الحضور ذاته لأيّ متكلم ممثّل موحد. وتوسيعات الصوت الناطق، القادمة إلينا في عبارات قصيرة متكررة تقلب الواحدة منها ما جاء قبلها، لا تعطينا أيّ تلميح إلى الحضور المسيطر. وفي مثل هذه الظروف فإنّ موقع الذات، التي لم تعد ممنوحة لناطق متماسك أو قابل للتحديد، لا يمكن أن يُفترض إلا من جانب القارئ.

ومن مفارقات الخطاب الشعري المعاصر أنّ الإيقاع الترابطي Associative Rhythm، الإيقاع المشتقّ من الكلام، ينبغي أن يسود في اللحظة ذاتها التي يطرح فيها شعراء مثل بيكيت وأشبيري ما يمكن تسميته غياب الضمير، في اللحظة التي يكون فيها من المستحيل الجزم حول ما إذا كان المتكلم يمثّل الـ «هو» أو الـ «أنا» أو الـ «أنت»، إذا وضعنا جانباً ما يمكن أن تكون عليه تلك الضمائر. وفي زمن تعمّ فيه الكلمة المكتوبة أكثر من ذي قبل، لعلّ إحساس الشاعر بأنه حين تُقصف حقولنا البصرية بلوحات الإعلان والكتيبات الإيضاحية، وحقولنا السمعية بنتف الحوارات العالية والصلصلة التلفزيونية الجاذبة، فإنّ الصوت الفردي لا يمكن أن يكون هو الأعلى كعباً. الأخرى بالنصّ، بذلك، أن يعطي الإنطباع بأنّ القصة تروي نفسها، وأنها في متناول الإستخدام المشاعي — نوع من الجدول الذي نسبغ عليه المعنى عن طريق «قوله» لأنفسنا.

وتحضرني هنا حكاية ملائمة. ففي تشرين الأوّل (أكتوبر) سنة ١٩٦٩، حين منحت لجنة نوبل جائزة ذلك العام إلى بيكيت، كان الكاتب وزوجته يقضيان الإجازة في قرية تونسية صغيرة تدعى نابل. وقبل النجاح في تحديد مكانهما سارع رئيس تحرير صحيفة نرويجية إلى الإتصال بالصحيفة الإيرلندية Irish Times محاولاً الحصول على معلومات عن الكاتب. لكنه فشل لأنّ بيكيت لم يقطن في دبلن منذ سنوات وكان مقيماً في باريس.

لكنّ الموقف لم يكن أفضل في باريس ذاتها، حيث فشل العديد من الصحافيين في العثور حتى على عنوان بيكيت. وفيما تواصل هذا التزاحم بالمناكب بحثاً عن أخبار، كانت عواصف مطرية عاتية قد قطعت القرية التونسية الصغيرة عن بقية البلاد. وهكذا أطلقت الصحافة الفرنسية على بيكيت لقب «مجهول شهير» un inconnu célèbre.

«مجهول شهير»! و«اللامسمّي» يقع على مسافة شاسعة من غوته لسنة ١٧٨٠، الذي كان يشرح لشارلوت فون شتاين الأفكار والأحاسيس الدقيقة التي تستنهض قصائده، القصائد التي سنقراً — في فايما وفي أمكنة أبعد منها — كشواهد على حياته. ولكن كما تسبغ قصيدة غوته الغنائية التعبير على نظرة خاصة إلى السيرة الطبيعية، كذلك فإنّ «ساكن» بيكيت نصّ يستخدم بُنية صارمة من التكرارات والتبذلات الصوتية التي تنقل التوتّر بين الصمت والصوت المنتظر. فلنتأمّل هذه السلسلة من الأصوات في الجمل الخمس الأولى وحدها:

bright-shines-quiete-upright-eyes-while-light-last-still-stand-still-past-arms-
rests-stare-past-close-goes-go-low-afterglow-open-close-sitting-still-it-win-
dow-still-it-still-in-window-wicker-still-till-still.

وهذا الرنين يتواصل على امتداد النصّ بأسره. والحال أنه في برهة الذروة حين تُرفع يد الشخصية المجهولة في الفضاء، يدخل بيكيت ما يمكن إعادة كتابته كسطين من الشعر المرسل Blank Verse:

till midway to the head it hesitates
and hangs half open trembling in mid air

[حتى إلى منتصف المسافة نحو الرأس تتردّد
وتُعلّق نصف مفتوحة ترتجف في منتصف الفضاء].
ولكن ما يكاد الوزن المألوف يغويينا حتى يُستبدل بالإيقاعات المتلاطمة في:

Hangs there
as if half inclined to return
that is
sink back slowly

[تُعلّق هناك
كأنها نصف ميّالة إلى العودة
أي أنها
تغور مرتدّة ببطء].

وبعدها يأتي خطاب علمي متّزن عن «إبهام على الحافة الخارجية من الحجر الأيمن السبابة اليسرى مثلها والمنتصف على عظم الفكّ الأيسر». وحين نبلغ نهاية النصّ ندرك،

عندها فقط، أننا كنا طيلة الوقت «نصغي إلى صوت ما» — صوت لا يمكن لنا إلا أن نتخيله لأنّ النصّ لا يصفه لنا أبداً.

وهكذا يبدو مبدأ بيكيت في الإقصاء صارماً: لا ألوان، ولا حوارات، ولا محدّدات، ولا أصوات معرّفة. وربما لسبب كهذا بالذات يهمل التصريح الختامي عن الرغبة حاداً عميقاً:

دَعَهَا هَذَا

كَلِّهَا سَاكِنَةً تَمَاماً

أَوْ حَاوِلِ الْإِنْصَاتِ إِلَى الْأَصْوَاتِ

مَا تَزَالُ سَاكِنَةً كَلِّهَا

الرَّأْسِ فِي الْيَدِ

مَصْغِياً إِلَى صَوْتِ مَا.

«الصوت ذاته في المكان العاري ذاته» لكي نستخدم عبارة [والاس] ستيفنز Stevens. وفي نهاية الأمر، أليست «أغنية» بيكيت بمثابة نسخة القرن العشرين من أغنية غوته:

وفي الغابة تخذل الطيور الصغيرة إلى الصمت.

تمهّل قليلاً، فسرعان

ما ستخذل بدورك إلى الراحة؟

نعم، ولا. نعم، بمعنى أنه لا توجد «ذوات» جديدة، بل هي الذوات القديمة ملتقطة في سئبل جديدة. ولكن أن نقول عن قصيدة إنها «نسخة» جديدة من قصيدة سابقة أمر يتضمن أيضاً الإقرار بأنها أصبحت شيئاً آخر. وبالمعيار ذاته ينبغي أن ندرك أن اختيار الشكل الموزون ليس فقط مسألة تفضيل فردي، أو قرار شخصي بمعالجة تجربة محدّدة في إطار الـ «سونيت» بدل الأغنية الشعرية Ballad، أو قصيدة النثر بدل قصيدة الشعر الحر، وما إلى ذلك. ذلك لأنّ مجموعة بدائل الوزن والنثر المتوقّرة للشاعر في أي زمن معطى حدّدت لتوّها، جزئياً على الأقلّ، بفعل اعتبارات تاريخية وإيديولوجية. و«كلّ ميثولوجيا تعكس دينها» كما يقول ستيفنز.

ترجمة: صبحي حديدي

هوامش المؤلفّة:

- (١) رسالة غير منشورة موجهة إلى قسم اللغة الإنكليزية في جامعة ستانفورد. ستانفورد، كاليفورنيا، آذار (مارس) ١٩٨٤.
- (٢) أنظر Briefe، المجلد ١، ٣١٤ - ١٥. وبين السّيرِ العديدة التي تروي حياة غوته، في وسع القارئ بالإنكليزية أن يجد أهمية خاصة في: George Henry Lewes, The Life of Gothe, 3d. ed. (London: Smith & Co., 1875).
- (٣) Werke, vol. 1, 59. ويرجى ملاحظة أنّ هذه هي الثانية بين قصيدتين غنائيتين تحملان الإسم ذاته. والأولى كُتبت عام ١٧٧٦.
- (4) Oeuvres, ed. Bernard, 273.
- (٥) «رسالتا الرائي» هما (١) رسالة إلى جورج إيزامبار، ١٣ أيار (مايو) ١٨٧١؛ و(٢) رسالة إلى بول دوميني، ١٥ أيار (مايو) ١٨٧١.
- (٦) المقالة قُدمت إلى مجلة Poetry سنة ١٩١٣، لكنّ هارييت مونرو أعادتها بوصفها «غير مفهومة».
- (٧) أنظر Cohn, Ruby: Back to Beckett. Princeton UP, 1973. من أجل شرح تعبير «غنائية القصة». وهناك مقالات ممتازة حول «النصوص» القصيرة أو «القِطْع» في Brater, Enoch ed., Journal of Modern Literature 6 (February 1977).
- (٨) نُشرت «ساكن» Still للمرة الأولى سنة ١٩٧٤ في طبعة محدودة من ١٦٠ نسخة، مع رسومات حفر أصلية بريشة ستانلي وليام هايتر Hayter، منشورات M'Arte Edizioni في ميلانو. وُترجمت إلى الفرنسية تحت عنوان Immobile، وصدرت سنة ١٩٧٦ عن منشورات Les Editions de Minuit.
- (٩) حول مفهوم «الحضور المشترك» في أعمال وليامز أنظر Miller, J. Hillis: Poets of Reality. Cambridge, Mass., 1965.

إشارات المترجم:

- (١) مارجوري بيرلوف أستاذة اللغة الإنكليزية والأدب المقارن في جامعة ستانفورد. عُرفت بأعمالها المعمّقة في دراسة الشكل الشعري، ومعضلات الإيقاع، والعروض المقارن. وصدر لها «رقصة العقل: دراسات في الشعر المنتمي إلى تراث باوند»، و«الحركة المستقبلية: الطليعية، ما بعد الحرب، ولغة القطيعة»، و«شعرية اللاتحديد: من رامبو إلى كيج»، فضلاً عن أعمال أخرى مكرّسة لشعر وليام بتلر بيتس، روبرت لويل، وفرانك أوهارا. وهذه الدراسة ظهرت كفصل في كتاب «السطر في الشعر ما بعد الحداثي» The Line in Postmodern Poetry، وهو مؤلّف جماعي أشرف على تحريره روبرت فرانك Frank وهنري سايير Sayre.
- (٢) جميع نصوص رامبو بترجمة الزميل الشاعر العراقي كاظم جهاد: «آرتور رامبو: الآثار الشعرية»، دار المتنبي - اليونيسكو، ١٩٩٦.

(٣) تقديم بعض الأمثلة الشعرية في لغاتها الأصلية (الألمانية والفرنسية والإنكليزية) يُراد منه إفساح الفرصة للقارئ كي يقف على محاجة بيرلوف بصدد الخصائص الإيقاعية، إذ من الواضح أن الإقتصار على الترجمة العربية لن يقرب المثال ممّا تريد الكاتبة البرهنة عليه. وبهذا المعنى حذفنا بعض التطبيقات الأخرى التي لا فائدة من تقديمها لأنها ذات طابع لغوي وفني شديد الخصوصية ولا يدركه سوى المتمرسين في العروض الأوروبية.

(٤) حاولنا، ما أمكن، تقديم بدائل عربية تعكس البنية اللغوية المعقدة لنصّ بيكيت. وما تشنّت التركيب، أو غرابة توزيع أقسام الجملة، أو التقديم والتأخير على نحو غير مألوف سوى بعض خصائص هذا النصّ في الأصل الإنكليزي.