

القوس والقيثارة

أوكتافيو باث

يذكر أوكتافيو باث في صفحة من الصفحات الأخيرة من كتاب «القوس والقيثارة»، أن إحدى صور هيراقليط كانت نقطة انطلاق هذا الكتاب.

«القيثارة التي تركز الإنسان لتمنحه موقعا في هذا الكون، والقوس التي تطلقه إلى ما هو أبعد من ذاته». ولا ريب أن الصورة التي عنها الشاعر المكسيكي، واستوحى منها عنوان كتابه هي: «أن الأضداد تذوب في وحدة واحدة، في تناسق القوى المتقابلة كقوة القوس والقيثارة».

لم يكن اختيار باث لهاتين المفردتين عبثا، أو من قبيل المصادفة. يقول الناقد مانويل أولاثيا، الباحث في المعاني الكثيرة التي تتفرع من مفردتي «القوس» و«القيثارة»: «إن الجمع بين القوس والقيثارة يوحي بفيض من الإشارات إلى الشعر والموسيقى. فمفردة «القوس» تعني ذلك السلاح البدائي الذي تطلق منه السهام. ومن خلال القراءات المتعددة لهذا الكتاب نستشف بأن القوس هي النثر، أما المرمى، أو الهدف، فهو الشعر».

و«القوس» هي، أيضا، العصا التي نجرح بها أوتار بعض الآلات الموسيقية. أما «القيثارة» (Lira) فمن بين معانيها «آلة قديمة»، و«قطعة شعرية موزونة من خمسة أبيات»، أو هي «إيحاء

شعري».

شرع أوكتايفيو باث في تأليف «القوس والقيثارة» في العام ١٩٥٣ إثر عودته إلى المكسيك، بعد الفترة التي قضاها في باريس بين العامين ١٩٤٥ و١٩٥٣. السنوات التي اقترب فيها من السوربالية، والوجودية، وشارك خلالها في الحوارات، والجلسات، التي يترأسها أندريه بريتون، في مقاهي باريس. ولئن كان أوكتايفيو باث قد عثر في السوربالية على الوسيلة التي توحد بين الشعر والثورة المعرفية، فإن الوجودية أعانتته على تأويل الحياة بمعناها وظرفيتها. لذلك سعى إلى المزاوجة بين كلا التيارين لترسيخ دفاعه عن الشعر.

صدر كتاب «القوس والقيثارة» في العام ١٩٥٦، وأعاد طباعته، وتنقيحه، في العام ١٩٦٧ بعد نجاح الوجودية في اقتحام الآداب الغربية، وتقويض الكثير من المفاهيم الكلاسيكية. وعلى الرغم من إيمان أوكتايفيو باث ببعثية، ولا جدوى، أية محاولة لتعريف الشعر، إلا أنه سعى في هذا الكتاب إلى تفسير الظاهرة الشعرية تفسيراً منهجياً، وإضاءة مكونات القصيدة، ومفصلها. إلى جانب ذلك، الكتاب في جوهره تجسيد لشاعرية باث وتأملاته في التيارات الجمالية التي سادت الشعر الأوربي الحديث، لا سيما تلك التي تميزت بأهميتها النقدية.

القصيدة

«اللغة»

لعل الثقة هي أول موقف اتخذه الإنسان إزاء اللغة، أي أن الدالة، والشيء المجسد، كانا سيّان. وكان النحت يعد بديلاً عن النموذج، وهو الصيغة الطقسية لاستنساخ الواقع، والقادرة على توليده. والكلام هو إعادة خلق الشيء المشار إليه. كما كان النطق الدقيق بالكلمات السحرية واحداً من الشروط الأولى لفاعلية تلك الكلمات.

أما الحاجة إلى الحفاظ على اللغة المقدسة، فهي التي تفسر لنا ولادة علم النحو في الهند الفيديّة. لكن البشر، مع تعاقب القرون، تنبهوا إلى أن الهوة بين الأشياء ومسمياتها كانت في ازدياد. وما أن انتفى الاعتقاد بالتطابق بين الشيء ودلالته، حتى استعادت اللغة استقلالها، وتكرّست مهمة الفكر الأولى في تثبيت معنى دقيق ووحيد للمفردات، وأمسى علم النحو أول حجر في علم المنطق. ومع ذلك، الكلمات تستعصي على التعريف، وما فتئت المعركة دائرة بين العلم واللغة.

بوسعنا أن نقصر تاريخ الإنسان على العلاقات القائمة بين الكلمات والفكر. فكل فترات الأزمان كانت تبدأ، أو تتصادف، مع نقد اللغة. وسرعان ما فقد الإيمان بفاعلية المفردة. يقول الشاعر «ملكتم الجمال بين ركبتني وكان مريراً».

الجمال أم الكلمات؟

كلاهما: فالجمال لا يمكن الإحاطة به بلا كلمات. ومن الجرح نفسه تنزف الأشياء والكلمات. لقد مرت المجتمعات جميعها بتلك الأزمات في أسسها التي هي أيضا أزمة في معاني بعض الكلمات تحديدا. إلا أننا غالبا ما ننسى أن الإمبراطوريات والدول شأنها شأن كل الإبداعات البشرية الأخرى مشيدة من الكلمات، أي أنها أحداث كلامية.

في الكتاب الثالث عشر من «الحوليات» يسأل كونفوشيوس تسو لو قائلاً: «ما الإجراء الأول الذي ستتخذه، إذا ما دعاك دوق وبي لإدارة شؤون بلاده؟ أجابه المعلم: «إصلاح اللغة». نحن لا نعرف أين يبتدئ الشر، أفي الكلمات أم في الأشياء؟ ولكن عندما تفسد الكلمات وتفقد المعاني صوابها، فان معنى سلوكنا وتصرفاتنا سيتسم أيضا بعدم اليقين.

إن الأشياء ترتكز على أسمائها والعكس يصح. أما نيتشه فيستهل نقده الموجه إلى القيم بالتصدي إلى الكلمات: ما الذي تزمع حقا أن تقوله الفضيلة أو الحقيقة، أو العدالة؟ وعندما يكشف عن معنى بعض الكلمات المقدسة والراسخة، سيما تلك التي ينهض فوقها صرح الميتافيزيقيا الغربية، فانه ينسفها من الأساس. والنقد الفلسفي كله يبتدئ بتحليل اللغة.

إن الخطأ الذي تقع فيه كل فلسفة يعتمد على خضوعها الحتمي للكلمات. ويكاد الفلاسفة جميعا يؤكدون أن المفردات هي أدوات فظة، وعاجزة عن الإلمام بالواقع. إذن، هل يمكن أن تكون هناك فلسفة دونما كلمات؟ إن الرموز أيضا لغة، وحتى أكثرها تجريدا ونقاء، كما هو الشأن مع رموز علم المنطق وعلم الرياضيات. وفضلا عن ذلك، فالدلائل لا بد من تفسيرها، ولا وسيلة لذلك سوى اللغة.

ولكن لتتخيل المستحيل: فلسفة لها لغة رمزية، أو رياضية، ولا إشارة فيها إلى الكلمات. وربما لا يكون للإنسان ومشكلاته. وهما الموضوع الجوهري في كل فلسفة - موضع فيها. إن الإنسان لا ينفصل عن الكلمات، وبدونها لا يمكن الإحاطة به. فالإنسان كائن من كلمات، والعكس يصح. أي إن كل فلسفة تفيد من الكلمات محكوم عليها بعبودية التاريخ، لأن الكلمات تولد وتموت كالبشر. وهكذا نجد الواقع الذي لا تستطيع الكلمات التعبير عنه، من جانب، ومن جانب آخر واقع الإنسان الذي لا يمكن التعبير عنه بغير الكلمات. لذلك، لا بد لنا من إخضاع مزاعم اللغة إلى اختبار، سيما المسلمة الرئيسية، أعني التصور القائل بأن اللغة هي الموضوع.

وإذا كان كل موضوع، بصيغة ما، هو جزء من ذات معرفية - وهو الحد الحتمي للمعرفة، وفي الوقت نفسه الإمكانية الوحيدة للإطلاع - فما قولنا بشأن اللغة؟ هنا تظهر الحدود بين الموضوع والذات مزعجة. الكلمة هي الإنسان بذاته. فنحن خلقنا من كلمات وهي حقيقتنا الوحيدة، أو على الأقل، إنها الشهادة الوحيدة على حقيقتنا. لا فكر دونما لغة، ولا موضوع للمعرفة:

إن أول ما يفعله الإنسان إزاء الواقع هو تسميته وتعميده. وأما ما نجهله فهو ما لا اسم له. وكل تعليم يبدأ بتعلم الأسماء الحقيقية للأشياء وينتهي بوحى الكلمة: المفتاح الذي سيفتح لنا

أبواب المعرفة، أو الاعتراف بالجهل: الصمت، بل حتى الصمت ينبئ عن شيء لأنه مشبع بالدلائل. لا مهرب لنا من اللغة. حقا إن المختصين قادرون على فرز اللغة وتحويلها إلى موضوع، لكنه شيء مصطنع مجتث من عالمه الأصلي، إذ خلافا لما يحدث مع أي موضوع آخر في العلم، نجد أن الكلمات لا تعيش خارجنا. فنحن عالمها وهي عالمنا. وكى نأسر اللغة، ليس لنا من وسيلة سوى استخدامها. فشباك صيد اللغة مجدولة من الكلمات.

لا أزعم بهذا أن أنكر قيمة الدراسات اللغوية، لكن لا ينبغي لاكتشافات علم اللغة أن تجعلنا ننسى تحديداته، أي أن اللغة تهرب منا في حقيقتها الأخيرة. وهذه الحقيقة تكمن في كونها شيئا لا يتجزأ، ولا ينفصل عن الإنسان. فاللغة هي شرط وجوده، وليست شيئا، أو جهازا، أو نظاما تقليديا من الدلائل التي يمكن قبولها، أو نبذها. وفي هذا السياق، فإن دراسة اللغة تعد جزءا من أجزاء علم شامل للإنسان.

إن التوكيد على أن اللغة هي ملكية خاصة بالإنسان ليتناقض مع اعتقاد عريق. لتتذكر كيف كان يستفتح الكثير من الحكايات: « عندما كانت الحيوانات ناطقة... » ورغم ذلك، قد يبدو من الغرابة بمكان أن العلم في القرن الماضي قد أحيا هذا الاعتقاد. وما انفك الكثيرون يؤكدون أن نظم الاتصال الحيواني لا تختلف جوهريا عن تلك النظم التي يستخدمها الإنسان. كما أن بعضا من العلماء لا يعتقد أن الحديث عن لغة العصفير هو تشبيه مستهلك. والحق، ففي لغة الحيوانات نعر على كلتا الملاحظتين اللتين تميزان الكلام: المعنى المختصر، وهذا صحيح، إلى المستوى الأكثر بدائية وفظاظة، والتفاهم. فصرخة الحيوان تشير إلى شيء ما، تقول شيئا، أي أن لها معنى. وهذا المعنى تلتقطه، أو لنقل، تفهمه الحيوانات الأخرى. والصرخ غير المترابط هذا يؤلف نظاما من الدلائل المشتركة ذات المعنى. ووظيفة الكلمات لا تفرق عن هذا. ولذلك، فما الكلام سوى تطور للغة الحيوان، ومن هنا يمكن دراسة المفردات كأى شيء آخر يدرسه علم الطبيعة.

ولعل أول عائق يمكنه اعتراض هذه الفكرة هو التعقيد الفريد الذي يتسم به الكلام البشري. أما العائق الثاني، فهو غياب الفكر المجرد في لغة الحيوان. وهذه فروق في الدرجة وليست في الجوهر. وما يدعوه مارشال أيرين بالوظيفة الثلاثية للمفردات يبدو لي أكثر حسما، إذ إن الكلمات تعين شيئا، أو تشير إليه: إنها أسماء. وهي كذلك إجابات غريزية أو عفوية لباعث مادي أو نفسي، كما في حال بعض أصوات التوجع، أو التأوه، وما شاكل، أو أسماء أصوات الطبيعة، وهي تجسيدات، أي دلائل ورموز. إن المعنى دال وانفعالي، وتجسيدي، وفي كل تعبير كلامي تظهر الوظائف الثلاث على مستويات مختلفة وبتكثيف متباين. وما من تجسيد يخلو من عناصر الإشارة والانفعال. والشيء نفسه ينبغي أن يقال عن الإشارة والانفعال، ولو أن الأمر يتعلق بعناصر لا ينفصل بعضها عن بعض، لأن الوظيفة الرمزية هي الأساس للوظيفتين الآخرين، وبغياب التجسيد لن تكون هناك إشارة:

فصوت كلمة (خبز) هو إشارة صائتة عن الشيء الذي تشير إليه، وبخلاف ذلك، فإن وظيفة

الإشارة لا يمكن أن تنجز، أي أن الإشارة هنا رمزية. وكذلك شأن الصرخة، فهي ليست رداً غريزيا على وضع خاص وحسب، بل إشارة يصدرها هذا الوضع من خلال تجسيد ما: كلمة، صوت. خلاصة القول: «إن جوهر اللغة هو تجسيد (Darstellung) أحد عناصر التجربة عن طريق عنصر آخر، العلاقة الثنائية بين الدالة أو الرمز والمدلول أو المرموز، ووعي هذه العلاقة».

وبعد توصيف الكلام البشري على هذا النحو، يسأل مارشال أيربن المختصين إذا كانت هذه الوظائف الثلاث تظهر في صراخ الحيوانات، كما تؤكد الغالبية العظمى من العلماء أن «السلم الصوتي لدى القرود هو «ذاتي» تماما، ويمكن أن يعبر عن الانفعالات فقط، ولكنه لا يعبر عن الأشياء أو لا يصفها أبدا». وهذا ينطبق على إيماءات الوجه والتعبيرات الجسدية الأخرى. والحق، أن في بعض صراخ الحيوانات مؤشرات واهية عن الإشارة ولكن لم يثبت وجود الوظيفة الرمزية أو التجسيدية في أي حالة من الأحوال. هكذا نلاحظ أن هناك قطعة بين اللغة البشرية، واللغة الحيوانية. فاللغة البشرية هي شيء مختلف جذريا عن التفاهم الحيواني والفروقات بين الاثنين هي من طراز نوعي، وليست كمية. ولذلك نجد أن اللغة شيء يقتصر على الإنسان.

يبدو أن الفرضيات الرامية إلى تفسير تشكل اللغة وتطورها، كالاتصال التدريجي من البسيط إلى المعقد، أصوات التعجب، والتأوه، والصراخ، أو أصوات الطبيعة، إلى التعبيرات الدالة لا تستند إلى أي قاعدة، لأن اللغات البدائية تطرح تعقيدات هائلة. وفي جميع اللغات القديمة ثمة كلمات تكون بذاتها جملا وصياغات كاملة. كما تؤكد دراسة اللغات البدائية ما تكشفه لنا الأنثروبولوجيا الحضارية: إن توغلنا في الماضي لا يعني أننا سنعثر، كما كان الاعتقاد سائدا في القرن التاسع عشر، على مجتمعات أكثر بساطة، بل مجتمعات ذات تعقيد محير. وقد يكون الانتقال من البسيط إلى المعقد واحدا من الثوابت في العلوم الطبيعية ولكنه ليس كذلك في علوم الحضارة. وعلى الرغم من أن فرضية الأصل الحيواني للغة تصطدم بصفة الدلالة العvisية على الإيجاز، إلا أنها، بالمقابل، تمتلك أصالة هائلة تكفي لإدراج «اللغة في حيز الحركات التعبيرية». قبل اللغة، كان الإنسان يستخدم الإشارات، إيماءات، وحركات لها دلالاتها، وفيها تتوافر عناصر اللغة الثلاثة: الإشارة، والانفعال، والتجسيد. كان البشر يتحدثون بأيديهم، وإيماءات وجوههم، والصرخة تبلغ المعنى التجسدي والبدال عند توحيدها بتلك الإيماءات. ولعل «البانتوميم» التقليدي والسحري كان أول لغة بشرية. فالحركات الجسدية التي تحكمها قوانين الفكر التماثلي تقلد وتعيد خلق الأشياء والأوضاع.

وأيا كان أصل الكلام، إلا أن المختصين، على ما يبدو، يتفوقون على «الطبيعة الأسطورية، أساسا، لكل الكلمات وأشكال اللغة...» يؤكد العلم الحديث تأكيدا مذهلا فكرة هيردر والرومانسيين الألمان. ويبدو، بلا شك، أن اللغة والأسطورة عاشتا منذ البدء في ترابط لا ينفصم. كلتاها تعبران عن نزوع أساسي نحو التشكل من رموز، أي المبدأ المجازي، جذريا، الذي يكمن في داخل كل وظيفة ترميز. إذاً اللغة والأسطورة استعارتان فضفاضتان عن الواقع. فجوهر اللغة رمزي لأنه

بات: القوس والقيثارة

يكمن في أن يجسد أحد عناصر الواقع عنصرا آخر، طبقا لما يحدث في كل الاستعارات. ويثبت العلم اعتقادا شائعا بين الشعراء في جميع العصور، ألا وهو أن اللغة هي الشعر في حالته الطبيعية. كل كلمة، أو مجموعة كلمات، هي استعارة.. وهي أيضا أداة سحرية تماما، شيء عرضة لأن يستحيل شيئا آخر ولتحويل كل ما يمس:

عندما تمس كلمة «شمس» كلمة «خبز»، فإنها تتحول فعلا إلى كوكب. والشمس بدورها تتحول إلى زاد مضيء. الكلمة رمز يثبت رموزا، الإنسان إنسان بفضل اللغة وبفضل الاستعارة الأصلية التي منحته كينونته، والتي عزلته عن العالم الطبيعي. والإنسان كائن خلق نفسه عندما خلق اللغة، وبواسطتها أضحى استعارة عن نفسه.

والتوليد الدائم للصور وللأشكال الكلامية الإيقاعية ما هو إلا برهان على الصفة الرمزية للكلام وعلى طبيعته الشعرية، لأن اللغة ترمي تلقائيا إلى التجسد في استعارات. فالكلمات تصطدم يوميا ببعضها، وتلقي شررا معدنية، أو تؤلف ثنائيات فسفورية. والسماء الكلامية تعمر دوفا انقطاع بكواكب جديدة. في كل يوم تزهو على سطح اللغة كلمات، وجمل ما برحت تقطر صمتا، وندى، بفضل القشور الباردة. وفي اللحظة عينها تتلاشى كلمات أخرى. فجأة، تكتسي أرض اللغة المنهكة، والبور، بزهور كلامية طارئة. مخلوقات مضيئة تسكن أدغال الكلام، بل هي، على نحو أدق، مخلوقات شرهة. وبين جنبات اللغة ثمة حرب أهلية بلا معسكر. الكل ضد الواحد، والواحد ضد الجميع.

أي كتلة هائلة، لا تكل الحركة، تتناسل بلا توقف، نشوى بذاتها! وعلى شفاه الأطفال، والمجانين، والعلماء، والبلهاء، والعشاق، والمتوحدين، تورد صور، والعباب لغوية، وتعبيرات طالعة من العدم. تومض لحظة أو تأتلق، ثم تخبو. إنها مصنوعة من مادة قابلة للاشتعال. كلمات تحترق ما أن يمسه الخيال أو الفتازيا، لكنها لا تقوى على الاحتفاظ بناها. والكلام هو مادة القصيدة أو زادها، لكنه ليس القصيدة. والتميز بين القصيدة وهذه التعبيرات الشعرية التي ابتكرها بالأمس، أو ردها منذ ألف عام، شعب ما برح يحتفظ بمعرفته التقليدية سليمة، إنما يكمن في الآتي: إن القصيدة هي محاولة لتخطي اللغة، والتعبيرات الشعرية، بالمقابل، تعيش بمستوى الكلام نفسه، وهي نتيجة لحركة الكلام على شفاه البشر. وما هي بإبداعات، بل أعمال. فالكلام، اللغة الاجتماعية، يتكثف، ويترايط، ويشمخ في القصيدة. والقصيدة لغة شامخة.

وهكذا، طالما أن لا أحد يؤيد أن يكون الشعب هو صاحب الملاحم الهوميروسية، فلا أحد، أيضا، يدافع عن فكرة القصيدة بوصفها إفرازا طبيعيا للغة. لقد قصد لوتريامون شيئا آخر حينما تنبأ بأن الشعر، يوما ما، سيكتبه الجميع. لا شيء أكثر إبهارا من هذا البرنامج. ولكن كما هو شأن أي نبوءة ثورية، فإن الارتقاء إلى هذه الحالة المستقبلية من الشعر الكلي يفترض رجوعا إلى الزمن الأصلي. وهو في هذه الحالة عندما كان التكلم يعني الخلق، أي العودة إلى التطابق بين الاسم والمسمى. إن المسافة بين الكلمة والشيء الذي يرغماها، أو بعبارة أدق، الذي يرغم كل كلمة

على التحول إلى استعارة من ذلك الشيء الذي تحدده، هي نتيجة لمسافة أخرى، أي إن الإنسان، ما أن اكتسب وعيه بذاته، انفصل عن العالم الطبيعي وأمسى آخر في أحضان ذاته. لا يمكن للكلمة أن تكون طبق الأصل عن الواقع الذي يسميها. فبين الإنسان وكيونته يقف وعيه ذاته، لأن الكلمة جسر يحاول الإنسان بوساطته أن ينقذ المسافة الفاصلة بينه وبين الواقع الخارجي. بيد أن هذه المسافة تشكل جزءاً من الطبيعة البشرية، وبغية إذابتها، لا بد له من التنازل عن إنسانيته، إما بالرجوع إلى العالم الطبيعي، أو بتجاوز الحدود التي يفرضها عليه وضعه. وكلا الاغواءين النابضين على امتداد التاريخ كله يطرحان الآن بخصوصية أكبر إزاء الإنسان الحديث. من هنا، يتحرك الشعر المعاصر بين قطبين: فهو، من جانب، توكيد عميق للقيم السحرية سيكتبه، ومن جانب آخر، هاجس ثوري. وكلا الاتجاهين يعبران عن تمرد الإنسان على وضعه الخاص.

وبذلك، فإن «تغيير الإنسان» يعني التخلي عن كونه إنساناً، أي الغوص أبداً في البراءة الحيوانية، والتحرر من وطأة التاريخ. لبلوغ الحالة الثانية، لا بد من تقويض مفردات العلاقة القديمة تقويضاً لا يحدد فيه الوجود التاريخي الوعي، بل العكس. فالمحاولة الثورية تطرح كما لو أنها استعادة الوعي المستلب وكغزو يشنه، هذا الوعي المستعاد، على العالم التاريخي وعلى الطبيعة. وقد كان من شأن الوعي، بصفته صاحب القوانين التاريخية والاجتماعية، أن يحدد الوجود. عندئذ ربما كان الجنس البشري سيقوم بقفزة المميتة الثانية، لأنه بفضل القفزة الأولى هجر العالم الطبيعي، وكف عن كونه حيواناً، ووقف على قدميه، بمعنى أنه تأمل الطبيعة، وتأمل ذاته. وحينما أقدم على القفزة الثانية، فلعله كان سيعود إلى وحدته الأصلية، ولكن دون أن يفقد وعيه، بل كان سيجعل منه ركيزة حقا للطبيعة. ورغم أنها لم تكن المحاولة الأولى التي يقوم بها الإنسان لاستعادة وحدة وعيه ووجوده المفقودة، (السحر والتصوف والدين والفلسفة اقترحت، كلها، ولم تزل، طرقاً أخرى)، إلا أن ميزتها تكمن في كونها طريقاً مشرعة لكل البشر، وهي تعتبر نهاية للتاريخ، أو هي معنى التاريخ. وهنا لا بد من التساؤل:

ألا تبدو الكلمات فائضة، إذا ما استعدنا الوحدة الأساسية بين العالم والإنسان؟ فلعل نهاية الاغتراب، ستغدو أيضاً نهاية اغتراب اللغة، وقد تؤول اليوتوبيا، شأنها شأن التصوف، إلى الصمت. على أية حال، أيا كان حكمنا على هذه الفكرة، فمن البديهي أن الالتحام أو التوحد بين الكلمة والشيء، بين الاسم والمسمى، يشترط تصالفاً مسبقاً بين الإنسان وذاته، وبينه وبين العالم. وما لم يحدث هذا التغيير، تبقى القصيدة واحداً من مصادر الإنسان المعدودة، لبلوغ ما وراء ذاته، للقيامها كما هي على نحو عميق وأصيل. ولذلك لا يمكن الخلط بين فرقة ما هو شعري، وبين المشاريع الأكثر جرأة وحسماً للشعر.

إن استحالة أن نعهد بالإبداع الشعري إلى ديناميكية اللغة البحتة، تتكسر ما أن ننتبه إلى انتفاء وجود قصيدة واحدة لا تتدخل فيها الإرادة المبدعة. نعم، إن اللغة شعر، وكل كلمة تخبيء

بات: القوس والقيشارة

في داخلها شحنة استعارية معينة، قادرة على الانفجار، ما أن تمس النابض السري. إلا أن القوة المبدعة للكلمة تكمن في الإنسان الذي يتلفظ بها. فالإنسان يسيّر اللغة. ويبدو أن الفكرة التي يحملها المبدع، وهي السابقة اللازمة للقسيمة، تتعارض والاعتقاد بأن الشعر شيء يهرب من سيطرة الإرادة. كل شيء يعتمد على ما يقصد بالإرادة. لا بد لنا، أولاً، من أن نتخلى عن المفهوم الجامد لما يدعى القوى، مثلما تخلينا عن فكرة وجود روح ما. ولا يمكن الحديث عن قوى نفسية -الذاكرة، الإرادة، الخ- كأنها كيانات منفصلة ومستقلة، فالنفس كل لا يتجزأ. ولئن تعذر علينا رسم الحدود بين الجسد والروح، لن نتمكن من التمييز أين تنتهي الإرادة، وأين تبتدئ السلبية المحض. إن النفس تفصح عن نفسها إفصاحاً تاماً. وفي كل وظيفة نجد الوظائف الأخرى حاضرة. كما أن الغوص في حالات التلقي المطلق لا يشترط إلغاء المشيئة. ومن هنا تكتسب شهادة سان خوان دي لا كروت: «لا أرغب في شيء» قيمة سايكولوجية هائلة: فاللاشيء نفسه يغدو فاعلاً بتأثير قوة الرغبة. تطرح لنا النيرفانا تشكيلة السلبية الفاعلة نفسها... الحركة هجوع. إن حالات السلبية، بدءاً بتجربة الفراغ الداخلي، وانتهاءً بنقيضها تجربة تضخم الكينونة، تشترط ممارسة إرادة حازمة على تحطيم الازدواجية بين الموضوع والذات. وممارسة اليوغا الكامل هو من يجلس ساكناً في وضع ملاتم «يرمق أرنبة أنفه بنظرة مسالمة»، كمن يملك زمام أمره، وينسى ذاته.

كلنا يعرف كم يصعب علينا بلوغ ضفاف الغفلة. فهذه التجربة تواجه النزعات السائدة في حضارتنا، وتقترب الغافل والمنطوي على ذاته، بل المنكمش، نموذجاً إنسانياً. فالإنسان ساعة غفلته، ينكر العالم الحديث. وحينما يفعل ذلك، فإنه يقامر بكل شيء لقاء كل شيء، وقراره لا يختلف فكراً عن قرار المنتحر لتعطشه إلى بلوغ معرفة ما وراء الجانب الآخر من الحياة. يتساءل الغافل عما يوجد في الجانب الآخر من الليل والعقل. فالغفلة تعني الانجذاب نحو قفا هذا العالم. والإرادة لا تختفي بل هي، ببساطة، تغيير اتجاهها:

بدلاً من أن تكون في خدمة القدرات التحليلية، فإنها تمنعها من أن تصادر الطاقة النفسية لأغراضها. وفقر قاموسنا السيكلوجي، والفلسفي في هذا السياق ليتناقض، وثناء التعبيرات والصور الشعرية. لننذكر «الموسيقى الصامتة» لسان خوان، أو «الفراغ كمال» للاوتسي. فالحالات السلبية ما هي سوى تجارب في الصمت والعدم، بل لحظات إيجابية ومكتملة: من نواة الكينونة ينبجس دفق من الصور. تقول القصيدة الأزيكية: «قلبي يتفتح أزهاراً في هدأة الليل». والشلل الإرادي لا يهاجم سوى جزء من النفس. وخمول طرف ما يستثير حيوية طرف آخر، ويجعل تغلب المخيلة على النزعات التحليلية، والخطابية، والعقلانية ممكناً. فالإرادة المبدعة لا يمكن أن تختفي في أي حال من الأحوال، إذ بدونها تبقى أبواب التطابق مع الواقع موصدة قطعاً.

يبدأ الإبداع الشعري عنفاً يمارس ضد اللغة. وأول فعل في هذه العملية يكمن في استئصال الكلمات. فالشاعر يجتثها من أواصرها، وضرورتها المألوفة. أي أن الكلمات ما أن تنفصل عن عالم الكلام الهلامي، حتى تستحيل فريدة، كأنها ولدت في التو. أما الفعل الثاني فهو رجوع

الكلمة، أي أن تتحول القصيدة إلى موضوعة للمشاركة. ففي القصيدة تتصارع قوتان: قوة ارتقاء أو اقتلاع، تقتلع الكلمة من اللغة، وقوة جذب تجعلها تعود، لأن القصيدة إبداع أصيل وفريد، لكنها أيضا قراءة وإلقاء، أعني مشاركة. فالشاعر يبتدع القصيدة، والشعب بدوره، عندما يقرأها، يعيد إبداعها. إذ إن الشاعر والقارئ لحظتان لحقيقة واحدة تتناوبان على نحو دائري، وهي صفة لا تعوزها الدقة، ودورانها يولد الشرارة: القصيدة.

إن كلتا العمليتين، الانفصال والعودة، تقتضيان الاستناد إلى لغة مشتركة، لا الكلام الدارج أو الشعبي، كما يزعم الآن، بل لغة جماعة ما: مدينة، أمة، طبقة، مجموعة أو طائفة. لقد « نظمت القصائد الهوميرية بلغة أدبية مصطنعة، لم يسبق أن تحدث بها أحد من قبل » (الفونسو ريبس). والنصوص الفذة في الأدب السنسكريتي، إنما تنتمي إلى لغة عصور لم يعد الناس يتحدثون بها، إلا قلة محدودة. وكانت شخصيات النبلاء في مسرح كاليداسا تتحدث بالسنسكريتية، والعامية تتحدث باللهجة البراكريتية. إذن، سواء أكانت اللغة التي يركز إليها الشاعر شعبية، أم قليلة التداول، فهي تتسم بملاحظتين: أولاً أنها لغة حية وشائعة. نعم. أن يكون هناك رهط يستخدمها لنقل، وإدامة تجاربهم، وعواطفهم، وآمالهم وعقائدهم. لا يمكن لأحد أن يكتب بلغة ميتة، ما لم تكن قمرينا أدبيا (حينئذ لن يكون الأمر قصيدة، ما دامت القصيدة لا تتحقق على نحو متكامل إلا من خلال المشاركة: من دون القارئ يغدو العمل نصف عمل). ولغة الرياضيات والفيزياء أو أي علم آخر لا تقدم للشعر أي سند: فهي لغة شائعة لكنها ليست حية، إذ لا أحد يتغنى بالمعادلات. حقا إن التعريفات العلمية يمكن توظيفها في القصيدة (وقد استخدمها لوتريامون ببراعة). بيد أن ما يحدث في تلك اللحظة هو عملية تحول وتغيير في الإشارة، أي أن المعادلة العلمية تتخلى عن خدمة البرهان، بل هي ستعمل على تخريبه. والمزاح يعد واحدا من أمضى أسلحة الشعر.

لقد أسهمت الأساطير والقصائد الملحمية، لحظة اجترح لغة الأمم الأوروبية، في خلق تلك الأمم نفسها. ورسخت أسسها على نحو عميق - أي أنها منحنتها وعبها ذاتها. والحق يقال أن اللغة السارية استحال، بفعل الشعر، إلى صور خرافية تتمتع بقيمة نموذجية: رولان، السيد، آرثر، لانزروت، بارسيفال هم أبطال نموذجيون. والشيء عينه يقال، باستثناءات محدودة وحاسمة، عن الإبداعات الملحمية التي تتفق وظهور المجتمعات البرجوازية أي الروايات.

صحيح أن السمة الفارقة للعصر الحديث، من جانب وضع الشاعر الاجتماعي، هي مكانته الهامشية. فالشعر غذاء عجزت البرجوازية، بوصفها طبقة، عن هضمه. ومن هنا حاولت تدجينه المرة تلو الأخرى. ولكن، ما أن يتنازل شاعر، أو حركة شعرية ويرتضي الرجوع إلى النظام الاجتماعي، حتى يظهر إبداع جديد ليشكل، دون أن يقترح ذلك، نقدا ويثير أحيانا فضيحة. لقد تحول الشعر الحديث إلى زاد للمنشقين والمنفيين في العالم البرجوازي. والشعر المتمرد إنما ينتمي إلى مجتمع منشق. وحتى في هذه الحالة المتطرفة نجد أن العلاقة الحميمة التي تجمع بين اللغة

الاجتماعية والقصيدة لا تنقطع. فلغة الشاعر هي لغة قومه، أيا كانوا هؤلاء. وبين المرء والآخر تتأسس لعبة تأثير متبادلة: منظومة أوانٍ مستطرفة.

كانت لغة مالارميه لغة مبتدئين. وقراء الشعر الحديث إنما يربطهم مصير من التواطؤ ويؤلفون بينهم مجتمعا سرياً. غير أن اللافت للانتباه في أيامنا هذه هو كسر التوازن القلق، الذي كان قائماً طوال القرن التاسع عشر. يبلغ شعر الطوائف غايته لأن التوتر لم يعد يطاق، أي إن لغة المجتمع تتدهور يوماً فيوم إلى مستوى لهجة عامية جافة، يستخدمها التقنيون والصحفيون، وفي الطرف الآخر، تتحول القصيدة إلى ممارسة انتحارية. لقد بلغنا نهاية عملية ابتدأت في العصر الحديث.

حاول كثير من الشعراء المعاصرين الساعين وراء إنقاذ حاجز العدم، الذي يقابلهم به العالم الحديث، البحث عن المستمع المفقود، أي الذهاب إلى الشعب، ولكن لم يعد هناك شعب، بل جماهير منظمة. لذا، فإن «الذهاب إلى الشعب» يعني احتلال مكان بين «منظمي» الجماهير، إذ تحول الشاعر إلى موظف. وما برح هذا التحول مثيراً للدهشة. فقد كان شعراء الماضي قساوسة، أو أنبياء، سادة، أو عصاة، مهرجين، أو قديسين، كانوا خدماً، أو متسولين. أما جعل المبدع موظفاً كبيراً في «الجهة الثقافية»، فإنما يعزى إلى الدولة البيروقراطية. بذلك أصبحت للشاعر «مكانة» في المجتمع. فهل يا ترى يمتلك الشعر هذه المكانة؟

وظالما أن الأيديولوجيات، وكل ما نطلق عليه تسمية أفكار، وآراء، يؤلف الشرائح الأكثر سطحية في الوعي، فإن الشعر يحيا في طبقات الكينونة الأكثر عمقا. والقصيدة تستمد مادتها من اللغة الحية لمجتمع ما، من خرافاته، من أحلامه، ومن عواطفه. أعني من خلجاته الأكثر سرية ونفوذاً. فالقصيدة تؤسس الشعب ما دام الشاعر يعيد تشكيل تيار اللغة، وينهل من النبع الأصلي. وفي القصيدة يتواجه المجتمع مع أسس كينونته... ومع كلمته الأولى. وتلفظه تلك الكلمة الأصلية، خلق الإنسان نفسه. لذا، فإن أخيل وأوديسيوس يفوقان كونهما محض رمزين للبطولة: إنهما المصير الإغريقي حين خلق نفسه. والقصيدة وسيلة بين هذا المجتمع، وذلك الذي يؤسسها. ولولا هوميروس، لما أضحي الشعب الإغريقي على ما هو عليه. ومن هنا، فإن القصيدة تكشف لنا عن ماهيتنا وتدعونا إلى أن نكون ذلك الشيء الذي هو نحن.

الأحزاب السياسية الحديثة حوّلت الشاعر إلى مروّج دعايات، وبذلك حطت من قيمته. لأن المروّج ينشر بين «الجماهير» مفاهيم الزعماء، ومهمته تقوم على نقل توجيهات محددة من الأعلى إلى الأسفل. ومدى تأويله محدود جداً (فكما هو معروف، إن أي تحريف وإن كان إدارياً مسألة خطيرة). والشاعر، خلافاً لذلك، يتحرك من الأسفل إلى الأعلى، من لغة مجتمعه إلى لغة القصيدة. والعمل يعود في الحال إلى مصادره ويغدو وسيلة للمشاركة. والعلاقة بين الشاعر وشعبه هي علاقة عضوية وعفوية. كل شيء يتعارض الآن وعملية إعادة الخلق الراسخة هذه، إذ إن الشعب ينشق إلى طبقات وفئات، ومن ثم يتحجر في كتلتات. وتستحيل اللغة الشائعة نظاماً

من الصيغ. وحينما يقام حاجز بين الشاعر وبين وسائل الاتصال، يجد نفسه دونما لغة يستند إليها، والشعب بلا صور يتعرف إلى نفسه فيها. وهنا لا بد من تقبل هذه الحالة بإخلاص. أما إذا هجر الشاعر منفاه - إمكانية التمرد الأصيل الوحيدة - فانه يهجر الشعر، وكذلك إمكانية أن يتحول هذا المنفى إلى مشاركة، حيث ينشأ بين المروج ومستمعيه خطأ مزدوج: فهو يظن أنه يتحدث بلغة الشعب، والشعب يظن أنه يصغي إلى لغة الشعر. كما أن وحدة المنصة بإيماؤها هي وحدة مطبقة لا رجعة فيها. حقا إنها وحدة لا مخرج منها، ولا مستقبل لها، وهي ليست وحدة من يشقى وحيدا للعثور على المفتمدة الشائعة.

يعتقد بعض الشعراء أن أي تحويل بسيط في المفردة كاف لمصالحة القصيدة مع لغة المجتمع. وسعى البعض الآخر إلى بعث الفولكلور، واستند آخرون إلى اللغة العامية. غير أن الفولكلور الذي يخزن في المتاحف، وفي مناطق منعزلة، لم يعد يشكل، منذ عصور خلت، لغة. إنما هو حالة فضول أو حنين. أما فيما يتعلق بالكلام المهتك في المدن، فهذا ليس لغة، بل يشكل جزءا من شيء كان كلا متماسكا ومتناسقا. لغة المدينة تميل دائما إلى التحجر في صيغ و«شعارات»، وهي تعاني المصير ذاته، الذي يعانيه الفن الشعبي، الذي تحول إلى آلة صناعية، أو مصير الإنسان نفسه، الذي تحول من شخص إلى جمهور. واستغلال الفولكلور أو استخدام اللغة العامية، أو تضمين مقاطع لا شعرية، أو نشرية، على نحو متعدد داخل نص عالي التوتر هي توظيفات أدبية تصب في الاتجاه نفسه الذي سار فيه شعراء الماضي في توظيف لهجات مصطنعة.

وفي جميع حالاتها، تبقى إجراءات خاصة بما يسمى شعر الأقلية، شأنها شأن الصور الجغرافية لدى الشعراء «الميتافيزيقيين» الإنجليز، والإحالات الميثولوجية لشعراء عصر النهضة أو إقحام الهزل عند لوتريامون وجيري. إنها أحجار جمالية يرصع بها الشعر لإبراز أصالة الباقي، ووظيفتها لا تختلف عما ينطوي عليه استخدام مواد لا تنتمي تقليديا إلى عالم الرسم. لذا، لم تكن مقارنة «الأرض اليباب» بعملية «كولاج» من باب العبث. والشيء نفسه يمكن أن يقال عن قصائد أبولينير. فلهذا كله فاعلية شعرية، لكنه لا يزيد من عملية فهم العمل، لأن مصادر الفهم أخرى، وهي تكمن في مجموع اللغة والقيم. والشاعر الحديث لا يتحدث بلغة المجتمع، ولا يقترب من قيم الحضارة الراهنة. إن شعر عصرنا الراهن لا يمكن أن يهرب من الوحدة والتمرد، إلا من خلال تغيير المجتمع والإنسان نفسه، والشاعر المعاصر يمارس فعله على الأفراد والجماعات فقط. وربما تكمن فاعليته الراهنة وخصبه المستقبلي في هذا التحديد.

يؤكد المؤرخون أن عصور الأزمة والركود تنتج أليا شعرا منحطا. وهم بذلك يدينون الشعر المحكم المتفرد أو الصعب. وعلى النقيض من ذلك، فإن لحظات الارتقاء التاريخي تمتاز بفن الكمال الذي يكون في متناول المجتمع كله. فإذا كتبت القصيدة بما نطلق عليه لغة الجميع، لكننا إزاء فن ناضج. وهو فن من الواضح أنه عظيم، وغامض، ومتهافت في نظر القلة. ثمة بعض الصفات الثنائية التي تعبر عن هذه الازدواجية:

الفن الإنساني واللا إنساني، الشعبي، والنخبوي، الكلاسيكي، والرومانسي (أو الباروكي). وهذه تكاد تتزامن دوماً مع أوج الأمة السياسي والعسكري. فما أن تمتلك الشعوب جيوشاً جرارة، وقادة لا يعرفون الهزيمة، حتى يبرز الشعراء الأفاضل. كما يؤكد مؤرخون آخرون أن العظمة الشعرية تحدث قبل ذلك - عندما تشحذ سيوف الجيوش - أو ربما بعد ذلك - عندما يستمرى أحفاد الغزاة الغنائم. وهكذا ألف كل من راسين ولويس الرابع عشر، غارثيلاسو وكارلوس الخامس، شكسبير واليزابيث، ثنائيات متألفة انبهاراً منهم بهذه الفكرة، مثلما ألف كل من لويس غونغورا وفيليبه الرابع، وليكوفرون وتولوميو فيلادلفو ثنائيات أخرى معتمدة وشفقية.

أما فيما يتعلق بغموض الأعمال، فلا بد من القول إن كل قصيدة تطرح في البدء صعوبات، لأن الإبداع الشعري يواجه دوماً مقاومة كل ما هو خامل وأفقي. لقد عانى اسخيلوس من تهمة الغموض، وكان يوربيدس عرضة لكرهية مجاليه، واتهم بقلة الوضوح، وقيل عن غارثيلاسو إنه كان جافاً ومتهتكاً، وكوسموبوليتياً.

كما اتهم الرومانسيون بكونهم غامضين ومتهافتين. وتعرض الحداثيون إلى الانتقادات نفسها. والحق، فإن صعوبة أي عمل إنما تكمن في ما يأتي به من جديد، فالكلمات تبدي مقاومة حساسة ما أن تفصل عن وظائفها المعتادة، التي تلتقي في نظام يختلف عن نظام الكلام والمخاطب. كل إبداع يطرح أخطاءً. واللذة الشعرية لا تحدث دون القضاء على الصعوبات التي تشبه صعوبات الإبداع. كما أن المشاركة تتضمن نوعاً من إعادة الإبداع لأن القارئ يعيد خلق إشارات الشاعر وتجاريه. ومن جانب آخر، فإن عصور الأزمات والانحطاط الاجتماعي، كلها تبدو خصبة لدى الشعراء العظام. غونغورا وكيببدو، رامبولوتريامون، دون ويليك، وميلفيل، وديكنسون. ولئن كنا سنقيم وزناً للمعيار التاريخي، فإن بو يعد تعبيراً عن الانحطاط للجنوبي، وروبن داربو تعبير عن أقصى تدهور في المجتمع الأمريكي الإسباني. وكيف لنا أن نفسر ليوباردي في ذروة الفساد الإيطالي، والرومانسيين الألمان في ألمانيا المدمرة تحت رحمة الجيوش النابليونية؟ إن جزءاً من الشعر النبوي لدى العبرانيين يتزامن وعصور العبودية والفساد أو الانحطاط في بني إسرائيل. وكتب فيلون ومانريكه معاً ما سمي «خريف العصر الوسيط». وما قولنا في «مجتمع الانتقال» الذي عاش فيه دانتي. وإسبانيا أيام الملك كارلوس الرابع التي خلقت غويا. كلا، إن الشعر ليس انعكاساً ميكانيكياً للتاريخ، فالعلاقات بينهما أكثر حذقا وتعقيداً. الشعر يتغير ولكنه لا يتقدم ولا يتدهور، بل إن المجتمعات هي التي تتدهور.

في الأزمات تنقطع الأواصر التي تجعل من المجتمع كلاً عضوياً أو تضعف. وفي زمن الأعياد تصاب بالشلل. في الحالة الأولى، يتشتت المجتمع، وفي الثانية يتحجر تحت وطأة حكم استبدادي يتخفى وراء قناع إمبراطوري، ويولد الفن الرسمي. غير أن لغة الأقوام والأقليات ملائمة للإبداع الشعري. وحالة إلغاء الطائفة تمنح كلماتها توتراً وقيمة خاصتين بها. كل لغة مقدسة هي سرية. والعكس يصح، كل لغة سرية، دون استثناء - الذين يحيكون المؤامرات والدسائس - تقترن

بالمقدس. فالقصيدة المحكمة تستدعي عظمة الشعر وبؤس التاريخ. وقد كان غونغورا شاهدا على سلامة اللغة الإسبانية مثلما كان الدوق أوليفارس شاهدا على سقوط إمبراطورية. إن إعياء مجتمع ما لا يؤدي بالضرورة إلى انقراض الفنون، ولا يتسبب في صمت الشاعر، بل من الممكن أن يحدث العكس، أي أن يسبب ظهور شعراء وأعمال متفردة. وإذا برز شاعر فذ، أو حركة شعرية متمردة على قيم مجتمع معين، لا بد من الارتياح في أن هذا المجتمع، وليس الشعر، يعاني شرورا مستعصية. ويمكن قياس هذه الشروور إذا وضعنا في الحسبان ظرفين: غياب اللغة المشتركة، وصمم المجتمع أمام الغناء المتفرد. إن وحدة الشاعر تدلل على التدني الاجتماعي، واستمرار الإبداع على المستوى نفسه ينم عن تردي المستوى التاريخي. لذلك يبدو لنا، أحيانا، الشعراء الأكثر تعقيدا أطول قامة. وهذا خطأ في المنظور، فهم ليسوا أطول قامة، بل ببساطة إن العالم الذي يحيط بهم قصير القامة.

تستند القصيدة إلى لغة المجتمع، واللغة الشائعة. ولكن كيف يتحقق الانتقال، وما هو شأن الكلمات عندما تبارح مجالها الاجتماعي، وتتحول إلى كلمات قصيدة؟ فلاسفة وخطباء وأدباء ينتقون الكلمات: الفلاسفة بحسب معانيها، والآخرون بحسب فاعليتها الأخلاقية، والسيكولوجية، والأدبية. أما الشاعر فلا ينتقي كلماته. وحينما يقال إن شاعرا يبحث عن لغته، فهذا لا يعني أنه يتنقل بين المكتبات، أو الأسواق، جامعا تعبيرات قديمة وحديثة، بل هو يتردد بين الكلمات التي تنتمي إليه فعلا، والتي كانت في داخله منذ البدء، وتلك التي اكتسبها من الكتب أو الشارع. وعندما يعثر الشاعر على كلمته فهو يتعرف عليها، لقد كانت في داخله أصلا. وكان هو في داخلها. إن كلمة الشاعر تمتزج بكيونوته. هو كلمته. وفي لحظة الإبداع يزهر في الوعي الجزء الأكثر سرية من ذاتنا. لأن الإبداع يكمن في إخراج عدد من الكلمات المقترنة بكيونوتنا إلى الضوء، تلك الكلمات تحديدا وليس سواها. القصيدة تصنع من كلمات ضرورية لا تقبل الاستبدال. ولذلك يبدو من الصعوبة بمكان تصحيح عمل انتهينا منه. فكل تصحيح يعني ضمنا إعادة إبداع أو رجوع على خطواتنا صوب داخلنا. واستحالة ترجمة الشعر إنما تعزى إلى هذا الشرط. كل كلمة من كلمات القصيدة وحدها، ليس لها من مرادف. وحدها لا تسمح بزحزحتها، من المستحيل جرح مفردة دون أن تجرح القصيدة. ومن المستحيل أن تغير فارزة دون أن يتغير كل البناء. القصيدة كل شامل حي مصنوع من عناصر لا تستبدل بغيرها. والترجمة حقا لا يمكن أن تكون، في هذا السياق، سوى إعادة إبداع.

إن التوكيد على أن الشاعر لا يستخدم سوى الكلمات الكامنة أصلا في داخله، لا يفند ما قيل حول العلاقات القائمة بين القصيدة واللغة الشائعة. ولكي نمحو هذا الخطأ، حسبنا تذكر أن كل لغة هي عملية تفاهم بسبب طبيعتها نفسها. وكلمات الشاعر هي، أيضا، كلمات مجتمعه، وبخلافه لما أصبحت كلمات. كل كلمة تستلزم اثنين: المتحدث والمستمع. وعالم القصيدة الكلامي لم يشد من مفردات قاموسية، بل من مفردات المجتمع. ليس الشاعر إنسانا غنيا بالمفردات الميئة،

بات: القوس والقيثارة

بل بالأصوات الحية. فاللغة الخاصة تعني اللغة العامة التي يستوحياها أو يصورها. كان أكبر الشعراء الهرمزيين يعرف رسالة القصيدة على النحو التالي: «منح كلمات القبيلة معنى أكثر صفاء». وهذا صحيح، حتى في المعنى الأكثر سطحية للجملة أي قلب المعنى الاشتقاقي للمفردة، واغناء الكلمات كذلك. إن عددا هائلا من الأصوات التي تبدو لنا الآن شائعة، وعادية، ما هي إلا ابتكارات من أصول إيطالية واشتقاقات حديثة، ولاتينية، لخوان دي مينا وغارثيلاسو وغونغورا، فكلمات الشاعر هي أيضا كلمات القبيلة، أو أنها ستغدو كذلك ذات يوم. يحور الشاعر اللغة ويعيد إبداعها، وينقيها، ومن ثم يتقاسمها. لا بأس، ولكن أين تكمن عملية تنقية الكلمات هذه من الناحية الشعرية، وماذا يقصد بعضهم حينما يؤكد أن الكلمات ليست في خدمة الشاعر بل هو في خدمتها؟

إن الكلمات، والجمل، وحالات التعجب، التي تنتشلنا من الألم واللذة أو من أي إحساس آخر، هي محاولات لقصر اللغة على قيمتها العاطفية البحتة. والكلمات التي ينطق بها على هذا النحو تكف، بصرامة، عن كونها أدوات للعلاقة. يرى غروش أنها تعبيرات كلامية بالمعنى الدقيق للكلمة، ولكن ينقصها العنصر الطوعي والشخصي، وتفيض منها العفوية الآلية التي تولد فيها. فهي صيغ جاهزة يغيب عنها أي طابع للشخصي. ليس ضروريا أن نقبل حكم الفيلسوف الإيطالي كي نتنبه إلى أنها حتى في حالة تعلقها بتعابير، فإنها تفتقد إلى بعد لا غنى عنه: كونها وسائل للعلاقة. كل كلمة تشترط متحدثا. واقل ما يمكن أن يقال عن تلك التعبيرات والجمل التي نفرغ فيها آليا شحنة عاطفتنا، هو أن المتحدث فيها يكون قد تضاءل أو هو محو تقريبا. إن الكلمة تعاني من حالة بتر، وهي تلك التي يمارسها المستمع.

يقول بول فاليري في موضع ما: «إن القصيدة هي تطور لحالة تعجب». وبين التطور والتعجب ثمة توتر متناقض: ولعلني أضيف هنا أن هذا التوتر هو القصيدة. وإذا اختفى أحد التعبيرين، فإن القصيدة تعود إلى صيغ التعجب الآلية، وتتحول إلى إسهاب بليغ أو وصف أو نظرية. التطور لغة تبتدع ذاتها إزاء ذلك الواقع الخام، الذي لا يمكن التفوه به بالدقة التي يشير إليها التعجب. القصيدة هي الأذن التي تصغي إلى فم يقول ما لا يقوله التعجب. صرخة من الألم أو الفرح تشير إلى ما يجرحنا أو يفرحنا. تشير إليه ولكنها تخفيه. تقول «هو ذاك» ولا تقول «ما هو» أو «من هو». والواقع الذي يشير إليه التعجب يظل بلا اسم. إنه هناك، لا غائب، ولا حاضر، على وشك أن يظهر أو أن يتلاشى إلى الأبد. إنه حالة وشيكة. ولكن لوقع أي شيء؟ ليس التطور سؤالا، ولا جوابا، بل هو استدعاء. والقصيدة - الفم الذي يتحدث والأذن التي تصغي - ستغدو إبحاء بذلك الشيء الذي يشير إليه التعجب دون أن يسميه. وأقول إبحاء وليس تفسيراً، إذ لو كان التطور تفسيراً، لما أوحى به الواقع بل لفسره، وعانت اللغة، بدورها، من عملية بتر، أي لما عدنا نسمع، أو نرى بل نفهم فحسب.

ونقيضا لذلك، هناك استخدام اللغة لأغراض التبادل الفوري. حينذاك تتخلى الكلمات عن

معانيها الدقيقة وتفقد الكثير من قيمها التشكيلية، والسمعية، والانفعالية. لكن المتحدث لا يختفي بل على العكس، فهو يؤكد ذاته بإفراط. وما سيتضاءل ويرق هو الكلمة التي ستتحوّل إلى محض عملة للتبادل. وستزول أو تتناقص كل قيمها على حساب قيمة العلاقة. في حالة التعجب، نجد أن الكلمة هي صرخة أطلقت إلى الفراغ أي ثمة استغناء عن المتحدث. وعندما تكون الكلمة أداة للفكر التجريدي، فإن المعنى يلتهم كل شيء: المستمع والمتعة الكلامية. وأما حين تكون وسيلة للتبادل، فإنها تؤول إلى الانحطاط. وفي الحالات الثلاث نجدها تختزل وتقبل إلى التخصص. وسبب هذا البتر المشترك أن اللغة تصبح ذات جدوى لنا: أداة أو شيئاً. وكلما أفدنا من الكلمات، بترناها. بيد أن الشاعر لا يضعها في خدمته، بل هو خادمها. وحينما يخدمها، يعيدها إلى طبيعتها كاملة، ويجعلها تستعيد كينونتها. بفضل الشعر تسترد اللغة حالتها الأصلية. في المقام الأول، قيمها التشكيلية والصوتية التي يستخف بها الفكر عموماً، ومن ثم قيمها العاطفية، وأخيراً الدلالية.

وتنقية اللغة، وهذه هي مهمة الشاعر، تعني أن نعيد إليها طبيعتها الأصلية. وهنا نفس واحداً من الموضوعات المركزية في هذه التأملات. إن الكلمة بذاتها هي تعددية في المعاني. ولكي تستعيد - بفعل الشعر - طبيعتها الأصلية: أي إمكانية أن يكون لها معنيان أو ثلاثة في آن واحد، فعلى ما يبدو أن القصيدة تنكر جوهر اللغة نفسه: المعنى والدلالة. قد يكون الشعر مشروعاً تافهاً ومرعباً في وقت واحد: أي مشروع يسلب الإنسان أروع ممتلكاته - اللغة - ليمنحه لقاء ذلك همهمة صوتية مبهمّة! فما الذي تعنيه كلمات القصيدة وجملها، إذا كان لها من معنى يذكر؟

الإيقاع الشعري

تنداعى الكلمات كما لو أنها كائنات هوائية مستقلة تردد دوماً «هذا والآخر»، وفي الوقت ذاته «ذلك وما وراءه». والفكر لا يستسلم، فهو يزمع قصرها، المرة تلو الأخرى، على قوانينها الخاصة مرغماً على استخدامها. واللغة تنمرد، المرة تلو الأخرى، محطمة سدود النحو والقاموس. فالمعاجم والمصطلحات والقواعد هي أعمال كتب عليها ألا تنتهي البتة. اللغة في حركة دائمة، ولو أن الإنسان قلماً يتنبه إلى هذا التغير الدائم بسبب وجوده وسط هذه الدوامة. من هنا، يؤكد علم القواعد، كما لو أنه شيء جامد، أن اللغة هي مجموعة من الأصوات، وأن هذه الأصوات تكون وحدة أبسط ألا وهي الخلية اللغوية.

والحق، فإن المفردة لا تأتي منفصلة أبداً، إذ لا أحد يتكلم بكلمات متفرقة. واللغة جزء لا يتجزأ، وهي لا تتشكل من حاصل جمع الأصوات، مثلما أن المجتمع لا يتشكل من مجموع الأفراد الذين يكونونه. لا يمكن لكلمة بمفردها أن تكون وحدة ذات معنى. فالكلمة المنفصلة لا تشكل بذاتها لغة، ولا تتابع الكلمات التي جمعتها الصدفة يشكل لغة، إذ لا بد من أن تترايط الإشارات والأصوات ترايطاً ينطوي على معنى، ويتمكن من إيصاله كي تولد اللغة. كما أن

تعددية المعاني الكامنة في الكلمة المفردة تتحول في الجملة إلى اتجاه واحد وفريد، وإن كان لا يتصف دائما بالدقة، وأحادية المعنى. لذا، فإن ما يشكل أبسط وحدة كلامية هو الجملة أو الفقرة وليس الصوت. فالجملة هي كل مكتف بذاته، واللغة بأسرها تعيش فيها وكأنها في كون مصغر. وهي، على غرار الذرة، جهاز لا يمكن عزله إلا بالعنف. فعلا، لا يمكن أن نفكك الجملة إلى كلمات إلا من خلال التحليل القواعدي. فاللغة كون مؤلف من وحدات ذات دلالة، أي من جمل.

حسبنا ملاحظة كيف يكتب أولئك الذين لم يمتروا في حلقات التحليل القواعدي لتثبيت من حقيقة هذه التأكيدات. فالأطفال لا يستطيعون عزل الكلمات، لأن تعلم القواعد يبتدى بتعليمهم تجزئة الجمل إلى كلمات، وهذه الكلمات إلى مقاطع وحروف. وهم لا يمتلكون وعي الكلمات، بل يمتلكون وعيا حيا جدا بالجملة: يفكرون ويتكلمون ويكتبون في متون لها معنى ولكن يصعب عليهم إدراك أن الجملة مصنوعة من الكلمات. ويبيدي الذين بالكاد يعرفون الكتابة جميعا الميل نفسه. فهم حينما يكتبون، يجمعون المفردات أو يفرقونها حسب المصادفة أي إنهم لا يعلمون علم اليقين أين يبدأون، ولا أين ينتهون. وعلى النقيض من ذلك، يتوقف الأميون بدقة حينما يتكلمون، لأهمية ذلك، أي أنهم يفكرون في الجمل. ونحن كذلك ما أن ننسى أنفسنا أو نستفز ونكف عن امتلاك زمام أمرنا، تستعيد اللغة حقوقها وتجتمع كلمتان أو أكثر على الورقة، ليس بما يتفق وأصول القواعد بل امتثالا لما يميله الفكر. وكلما شردنا بذهننا، تعاود اللغة الظهور بحالتها الطبيعية، حالة ما قبل القواعد. بوسعنا أن نستخلص أن هناك كلمات مفردة تكون بذاتها وحدات ذات معنى. وفي لغات بدائية معينة تبدو الكلمة هي هذه الوحدة. فأسماء الإشارة في بعض هذه اللغات لا تقتصر على الإشارة إلى هذا أو ذاك، بل إلى «هذا الواقف» أو «ذلك الذي يبدو قريبا إلى حد اللمس»، و«تلك الغائبة» و«هذا المرئي» الخ. بيد أن كل واحدة من هذه الكلمات هي جملة. وهكذا تكون الكلمة المفردة، حتى في اللغات الأكثر بساطة، لغة، بل إنما أسماء الإشارة هذه كلمات - جمل.

للقصيدة السمة المعقدة، نفسها، التي لا تتجزأ، التي تتسم بها اللغة وخليتها: الجملة. فالقصيدة كل مغلق على ذاته: أي أنها جملة أو مجموعة جمل تكون كلاً. والشاعر كسائر البشر الآخرين لا يعبر عن ذاته بكلمات مفردة، بل بوحدات متماسكة لا تقبل التجزئة. وخليّة القصيدة: نواتها الأبسط هي الجملة الشعرية. إلا أن الفرق عما يحدث في النثر هو أن وحدة الجملة، ما يشكلها، ويجعلها كما هي ويصنع منها لغة، ليس هو المعنى أو الاتجاه الدلالي، بل الإيقاع. وهذه السمة المحيرة للجملة الشعرية سندرسها فيما بعد. ولكن مما لا غنى عنه، قبل ذلك، هو أن نوصف الصيغة التي تتحول فيها الجملة النثرية - الكلام الشائع - إلى جملة شعرية.

ليس بوسع أحد التملص من الإيمان بالقوة السحرية التي تتصف بها الكلمات. ولا يستثنى من ذلك حتى الذين لا يؤمنون بها. فالتحفظ إزاء اللغة هو موقف فكري. وفي لحظات معينة فقط نقيس الكلمات ونزنها، وما أن تمر هذه اللحظة حتى نعيد لها رصيدها. أما الثقة إزاء اللغة، فهي

الموقف العفوي والأصلي للإنسان، أي أن الأشياء هي اسمها. والإيمان بقوة الكلمات هو ذكرى مبهمة لمعتقداتنا الطاعنة في القدم: الطبيعة منتعشة الروح وكل شيء له حياته الخاصة. والكلمات التي هي بدائل العالم الموضوعي، منتعشة أيضا. واللغة شأنها شأن الكون هي عالم من النداءات والاستجابات، من المد والجزر، من التوحد والانفصال، ومن الشهيق والزفير. كلمات تتجاذب وأخرى تتنافر، وبعضها يستجيب لبعض. فالكلام هو مد من كائنات حية تحركها إيقاعات شبيهة بتلك التي تسيّر الأفلاك والنباتات.

إن كل من مارس الكتابة الآلية - إلام تبقى هذه المحاولة ممكنة؟ - يعرف تداعيات اللغة الغريبة والباهرة وقد تركت لتلقائيتها البحتة. استحضر واستدعاء. وكما يقول اندريه بريتون «إن الكلمات تمارس الحب». فشخصية لامعة كما هو شأن الفونسو ريبس ينبه الشاعر المفرط في ثقته بإتقانه اللغة قائلا: «يوما ما ستتحالف الكلمات ضدك وستتمرد عليك في آن واحد معا...» ولكن لا ضرورة للاستعانة بمثل هذه الشهادات الأدبية، لأن الحلم والهديان والتنويم المغناطيسي وحالات استرخاء الوعي الأخرى كلها تستحث تدفق الجمل. والتيار يبدو بلا نهاية: فجملة تفضي بنا إلى أخرى. يجرفنا نهر من الصور، نمس ضفاف الوجود الخالص ونتنبأ بحالة من الوحدة. من التوحد النهائي بكيونتنا وبكيوننة العالم. فيتردد الوعي عاجزا عن وضع السدود في وجه المد. فجأة يصب كل شيء في الصورة النهائية، جدار ما يسد علينا المرور: فنقف راجعين إلى الصمت. إن الحالات المتناقضة - التوتر المتطرف للوعي، والشعور الحاد باللغة والحوارات التي تتصادم فيها الانتلجنسيا، وتتألق والقاعات الشفافة التي يتعدد فيها التأمل الباطني إلى ما لا نهاية - هي أيضا من العوامل المشجعة على الظهور المباغت لجمل تهوي من السماء - لا أحد استدعاها، بل هي أشبه بالعزاء ساعة السهر. وبعد أعمال العقل الذي يشق له طريقا، نبلغ منطقة متناسقة، ويغدو كل شيء سهلا، كل شيء استجابة ضمنية وإشارة متوقعة. ويساورنا شعور بأن الأفكار تكتسب قافيتها. آنئذ نستشف أن الفكر والجمل هي أيضا إيقاعات ونداءات وأصداء. فالتفكير يعني أن نعزف النغمة المضبوطة، أن نهتز ما أن تمسنا الموجة المضيئة. ويصبح للغضب والحماس والاستياء، أي كل ما يضعنا خارج ذاتنا، الميزة التحريرية نفسها، إذ تورق جمل مباغته لها طاقة كهربية: «صعقته بنظرة». «يتطاير الشرر والشعاع من فمه»... إن عنصر النار يسود هذه التعبيرات، فتندلع حالات القسم والقذع مثل شمس جريئة... وهناك لعن وكفر مما يجعل النظام الكوني يرتج. ومن ثم يأخذ الإنسان العجب من نفسه ويندم على ما بدر منه. والحق، أنه لم يكن هو بل «آخر» من تلفظ بتلك الجمل. قد كان «خارج ذاته». والحوارات الغرامية تظهر الطبيعة نفسها. لأن العشاق «ينتزعون الكلمات من أفواههم». كل شيء يتسق: حالات التوقف والتعجب والضحك والصمت. فالحوار شيء يتعدى كونه اتفاق: إنه اتساق. والعاشقان يشعران كما لو أنهما قافيتان سعيدتان ينطقهما فم لا مرئي.

اللغة هي الإنسان، لكنها شيء يفوق ذلك. هكذا يمكن أن تكون نقطة البداية لتقصي تلك

الخصوصيات المربكة للكلمات. غير أن الشاعر لا يتساءل كيف تصنع اللغة أو إن كانت هذه الديناميكية الحركية خاصة بها أم هي محض انعكاس. ومن خلال البراغماتية البريئة التي جاء بها المبدعون جميعا، يتحقق الشاعر من حدث ويستخدمه:

تأتي الكلمات وتتحد دون أن يستدعيها أحد. وحالات الالتقاء والانفصال هذه ليست وليدة المصادفة المحضة، أي أن هناك نظاما يحكم حالات التوافق والتنافر، إيقاعا يستقر في أعماق الظواهر الكلامية كلها. تلتقي الكلمات وتنفصل استجابة لمبادئ إيقاعية معينة. ولئن كانت اللغة حركة دائمة من الجمل والتداعيات الكلامية التي يحكمها إيقاع سري، فإن إعادة توليد مثل ذلك الإيقاع تمنحنا سلطة على الكلمات، إذ تحدد ديناميكية اللغة بالشاعر إلى خلق عالمه الكلامي باستخدام قوى التجاذب والتنافر نفسها. إذًا، الشاعر يبدع بواسطة التشابه. ونموذجه هو الإيقاع الذي يحرك كل لغة. والإيقاع مغناطيس حينما نخلقه من خلال الأوزان والقوافي والتجانس الاستهلاكي وأساليب أخرى، فإنه يستدعي الكلمات. إن حالة العقم تعقبها حالة من الوفرة في الكلام، إذ ما أن تفتح المغاليق الداخلية حتى تنبع الكلمات مثل دفقات أو نوافير. تقول غابرييلا مسترال، ليست الصعوبة في العثور على القوافي، بل في تفادي الإفراط فيها. وجانب كبير من الإيقاع الشعري يكمن في هذا الاستخدام الطوعي للإيقاع بوصفه عاملا للجذب. لا تختلف العملية الشعرية عن التعويد، والشعوذة وأساليب السحر الأخرى. وموقف الشاعر شبيه جدا بموقف الساحر. كلاهما يستخدم مبدأ التشابه. وكلاهما يأتي بأشياء نفعية وغير مباشرة: لا يتساءلان ما اللغة أو ما الطبيعة، بل هما يفيدان منهما لأغراضهما الخاصة. ولن يصعب علينا أن نضيف ملاحظة أخرى: خلافا للفلاسفة والتقنيين والعلماء، يستخرج السحرة والشعراء قدراتهم من ذواتهم. ولا يعد كافيا أن يمتلكوا خلاصة من المعرفة لكي يقوموا بعملهم كما هو شأن عالم الفيزياء والسائق، إذ تستلزم كل عملية سحرية قوة داخلية يبلغها الساحر من خلال جهد تطهيري شاق. ومصادر القدرة السحرية مزدوجة: صيغ السحر وطرقه الأخرى، قوة الساحر النفسية، الدوزنة الروحية التي تسمح له بمطابقة إيقاعه مع الإيقاع الكوني. والشيء عينه يحدث مع الشاعر، إذ إن لغة القصيدة تكمن فيه ولا توحى إلا له فقط. والإيحاء الشعري يشترط تنقيبا داخليا. تنقيب لا يشبه التأمل الباطني أو التحليل بأي شكل من الأشكال، بل هو يتجاوز كونه تنقيبا. إنه نشاط نفسي قادر على استثارة السلبية الملائمة لظهور الصور الشعرية. غالبا ما يقارن الساحر بالمتنرد. والسحر الذي لا يزال يمارسه شخصه علينا نابع من كونه أول من قال لا للآلهة ونعم لإرادة البشرية. وحالات التمرد الأخرى كلها - تلك التي من خلالها أصبح الإنسان إنسانا - تنطلق من التمرد الأول هذا. ففي شخص الساحر ثمة توتر مأساوي نجده غائبا في رجل العلم أو الفيلسوف. هذان يخدمان المعرفة والآلهة والقوى الطبيعية في عالمهما ما هي إلا فرضيات وأفكار مجهولة. بينما الآلهة بالنسبة إلى الساحر ليست فرضيات ولا أفكار مجهولة مثلما هي لدى المؤمن حقائق لا بد من أن يركن إليها وأن يحبها، بل هي قدرات لا بد من إغوائها

وهزمها والسخرية منها. السحر مشروع خطير ضد المقدسات وهو إثبات للقدرة البشرية إزاء ما فوق الطبيعي. وما أن ينفصل الساحر عن القطيع البشري ويواجه الآلهة حتى يجد نفسه وحيدا. وفي هذه الوحدة تكمن عظمتة وعقمه النهائي الذي يكاد يكون مستديما. فهي شهادة على قراره المأساوي، من جانب، وعلى كبريائه من جانب آخر. حقا إن كل سحر لا يصار إلى تجاوزه، أي لا يتحول إلى موهبة، إلى إحسان، يلتهم ذاته ومن ثم يؤول الأمر به إلى التهام خالقه. يرى الساحر البشر أدوات وقوى ونوي لطاقة نابضة. فأحدى طرق السحر تقوم على السيطرة الذاتية ومن ثم السيطرة على الآخرين. أمراء وملوك ورؤساء يحيطون أنفسهم بالسحرة والمنجمين، أسلاف المستشارين السياسيين. ووصفات القوة السحرية تحوي في داخلها على نحو قدرتي الطغيان وإخضاع البشر. إن تمرد الساحر هو تمرد مستوحى لأن جوهر النشاط السحري هو البحث عن القوة. وغالبا ما يشار إلى هذا التشابه بين السحر والتقنية، حتى أن بعضهم يظن أن السحر هو الأصل البعيد للتقنية. ومهما تكن واردة هذه الفرضية، من الواضح أن الملمح المميز للتقنية الحديثة - كما هو الأمر في السحر القديم - هو عبادة السلطة. وفي مواجهة الساحر ينهض بروميثيوس، الشخصية الأطول قامة التي ابتدعتها القريحة الغربية. لم يكن بروميثيوس ساحرا ولا فيلسوفا ولا عالما، بل كان بطلا، وسارق نار ومحسناً. والتمرد البروميثيوسي يجسد تمرد الجنس البشري. ففي وحدة البطل المغلول ينبض ضمنا الرجوع إلى عالم البشر. ووحدة الساحر هي وحدة بلا عودة وتمرده تمرد عقيم لأن سحره، أي البحث عن القوة من أجل القوة، يؤول به إلى تصفيته ذاته. وهذه هي مأساة المجتمع الحديث وليس سواها.

بالإمكان إدانة ازدواجية السحر على النحو الآتي: إن السحر، من جانب، يسعى إلى وضع الإنسان في علاقة حية مع الكون، وفي هذا المعنى، هو حالة من المشاركة العالمية، ومن جانب آخر، نجد أن ممارسة السحر لا تتضمن سوى البحث عن القوة. أما الغاية من ذلك، فهي سؤال لا يطرحه السحر ولا يستطيع الإجابة عنه دون التحول إلى شيء آخر: دين، فلسفة، إحسان. خلاصة القول، إن السحر هو مفهوم عن العالم لكنه ليس فكرة عن الإنسان. ومن هنا ضرورة أن يكون الساحر شخصا ممزقا بين اتصاله بالقوى الكونية وبين استحالة وصوله إلى الإنسان، خلا في حالة كونه واحدة من هذه القوى. إن السحر يؤكد الأخوة في الحياة، بمعنى أن تيارا واحدا يسري بين العالم، وينكرها بين البشر.

يلاحظ أن بعض الإبداعات الشعرية الحديثة مسكونة بالتوتر نفسه. ولعل أعمال مالارمييه هي أرقى مثال على ذلك. فلم يحدث أن كانت الكلمات مشحونة ومكتملة بذاتها على هذا النحو، حتى أننا بالكاد نميزها مثلها مثل تلك الأزهار الاستوائية السوداء من فرط حمرتها. كل كلمة فيها تصيب بالدوار، وكذلك هو وضوحها. ولكنه وضوح معدني: يعكسنا ويربكننا، دون أن ينعشنا أو يبعث فينا الحرارة. ولغة على هذا القدر من السمو كانت جديرة باختبار النار في المسرح، وكان يمكن أن تستهلك ذاتها وتنجز إنجازا تاما في المشهد حسب. هكذا تتجسد حقا. وهذا ما حاوله

مالارميه. فهو لم يخلف لنا مقاطع شعرية متنوعة فحسب وهي محاولات مسرحية، بل تأملات حول ذلك المسرح المستحيل والحلم. ولكن لا مسرح دوغما كلمة شعرية مشتركة. وتوتر لغة مالارميه يتلشى في الكلمة الشعرية نفسها. كما أن أسطوره لم تكن من باب الإحسان، لم يكن بروميثيوس الذي يهب البشر النار بل إيغيتور الذي يتأمل نفسه. ووضوحه ينتهي بإضرام النار فيه. السهم يرتد على صاحبه الذي أطلقه، حينما يكون الهدف هو صورتنا المتسائلة نفسها. لا تنبع عظمة مالارميه من محاولته خلق لغة هي البديل السحري للكون فحسب - مفهوم العمل الأدبي بوصفه الكون (كوسموس) - بل هي تحديد في وعي استحالة تحويل تلك اللغة إلى مسرح، إلى حوار مع الإنسان. وإذا كان هذا العمل لا يحل في المسرح، فليس أمامه من بديل سوى أن يصبه في صفحة بيضاء. ويتحول عمل السحر إلى انتحار. وعن طريق اللغة السحرية يبلغ الشاعر الفرنسي الصمت. بيد أن الصمت البشري مأهول بالكلام. كانت الأخت خوانا تقول: لا نصمت لأننا لم نعد نملك ما نقوله، بل لأننا لا نعرف كيف نقول كل ما نرغبنا فيه. إن الصمت البشري هو سكوت ولذلك فهو اتصال ضمني ومعنى نابض. وصمت مالارميه ينبئنا بلا شيء، وفي هذا فرق عن لا شيء يقال. إنه الصمت الذي يسبق الصمت.

ليس الشاعر ساحراً، لكن مفهومه عن اللغة بوصفها (society of life) - كما يعرف كاسيرير رؤية الكون السحرية - يقربه من السحر. وعلى الرغم من أن القصيدة ليست بالسحر ولا التعويد حين يكون الغرض منهما الشفاء أو إلحاق الأذى، فإن الشاعر يوقظ القوى الخفية في اللغة. وهو يسحر اللغة من خلال الإيقاع. كل صورة شعرية تستشير صورة أخرى. وبذلك تميز وظيفة الإيقاع السائدة القصيدة من بين الأشكال الأدبية الأخرى جميعاً، فالقصيدة مجموعة من الجمل، وهي نظام كلامي قائم على الإيقاع.

لو قرعنا طبلًا قرعاً متساوياً، فإن الإيقاع سيبدو لنا زمناً موزعاً على نسب متكافئة. والتمثيل البياني لمثل هذا التجريد يمكن أن يكون سطراً من الفواصل: كما ستعتمد الكثافة الإيقاعية على السرعة التي تهوي بها الضربات على الطبل. وفي الوقفات الأقصر يكون القرع مضاعف العنف. والتنويعات أيضاً تعتمد على التشكيل بين الضربات والوقفات مثلاً: ا - ا - ا - ا - ا - ا - الخ ورغم قصره على هذا التخطيط، إلا إن الإيقاع يفوق كونه محض مقياس أو زمن موزع على نسب متساوية. إن تعاقب الضربات والوقفات يوحي بنوع من القصيدة، شيء شبيه بالاتجاه. فالإيقاع يستشير نوعاً من الترقب ومن الحنين. وانقطاعه يصيبنا بصدمة، كما لو أن شيئاً ما ينكسر. أما إذا استمر، فإننا نترقب شيئاً لن نفلح في تسميته. يولد الإيقاع فينا توفراً في الروح لا نقوى على تهدئته ما لم يطرأ «شيء». إنه يضعنا في حالة ترقب، فنشعر بأنه مضي صوب شيء ما، على الرغم من جهلنا بماهية هذا الشيء. وكل إيقاع هو إحساس بشيء. هكذا نجد أنه ليس مقياساً مفرغاً من فحواه فقط، بل هو اتجاه ومعنى. كما أنه ليس مقياساً، بل زمن أصلي. والمقياس ليس زمناً، بل طريقة لحسابه. لقد أوضح هايدجر أن كل

مقياس هو «طريقة لجعل الزمن حاضرا». وما التقاويم والساعات إلا طرق لتسجيل خطواتنا. وهذا التقديم يتضمن اختصارا أو تجريدا للزمن الأصلي: فالساعة تقدم الزمن وبغية ذلك تقسمه نسبا متساوية تفتقر إلى الاتجاه. والوقت - الذي هو الإنسان نفسه، ولهذا نجد معنى لكل ما يمسّه - هو سابق لهذا التقديم وهو الذي يجعله ممكنا.

إن الزمن لا يقيم خارجنا، وليس هو بالشيء الذي يمضي أمام أعيننا مثل عقارب الساعة: فنحن الزمن ونحن من يمضي وليست السنون. للزمن وجهته ومعناه لأنه نحن. والإيقاع يحقق عملية معاكسة لعملية الساعات والتقاويم، بمعنى أن الزمن يكف عن كونه مقياسا مجردا ويعود إلى ما هو عليه: شيء محدد له اتجاه. تدفق دائم ومضي أبدي إلى ما وراء الأشياء، لأن الزمن هو حالة تخط دائمة. جوهره قائم على «المزيد» ونفي هذا «المزيد». والزمن يؤكد المعنى توكيدا متناقضا: فهو يمتلك اتجاهها - المضي إلى ما وراء الأشياء، دوما خارج ذاته - ولا يتوقف عن إنكار ذاته بوصفها اتجاهها. يدمر ذاته وبذلك التدمير يكرر نفسه، لكن كل تكرار تغيير، أي أنه الشيء نفسه دائما وإنكار ذلك الشيء. وهكذا، فهو إطلاقا ليس مقياسا ولا تتابعا أجوف لا غير، إذ حينما ينتشر الإيقاع أمامنا، فإن شيئا ما سيحدث له ألا وهو نحن أنفسنا. في الإيقاع هناك «مضي باتجاه» لا يمكن أن يتضح ما لم نوضح في الوقت نفسه ماهيتنا نحن. فليس الإيقاع بالمقياس ولا بالشيء الخارج عنا، بل نحن أنفسنا من يصب نفسه فيه ونطلق صوب «شيء».

الإيقاع اتجاه بنىء بـ «شيء». وهكذا لا يمكن فصل فحواه الكلامي والأيدولوجي. وما تقوله كلمات الشاعر إنما يقوله الإيقاع الذي تستند إليه تلك الكلمات، بل إن تلك الكلمات تنبثق على نحو طبيعي كما تنبثق الزهرة من الساق. ولا تختلف العلاقة بين الإيقاع والكلمة الشعرية عن تلك العلاقة التي تسود بين الرقص والإيقاع الموسيقي، لا يمكننا القول إن الإيقاع هو تمثيل صوتي للرقص، ولأن الرقص هو الترجمة الجسدية للإيقاع. فكل أنواع الرقص هي إيقاعات، وكل الإيقاعات هي رقص، وفي الرقص يكمن الإيقاع والعكس صحيح.

ثبتت لنا طقوس وحكايات خرافية استحالة فصل الإيقاع عن اتجاهه، لأن الإيقاع كان إجراء سحريا له غاية مباشرة: أن يسحر ويحبس قوى معينة وتعاويز أخرى. وقد أفاد كذلك في التخلي عن، أو على نحو أدق، في إعادة خلق خرافات معينة: ظهور الشيطان أو مجيء إله ما، نهاية زمان وبداية آخر. فهو بديل الإيقاع الكوني وهو قوة خلاقة بالمعنى الحرفي للكلمة، إذ كان قادرا على تحقيق كل ما يتمناه الإنسان:

هطول المطر ووفرة الصيد وموت العدو. وكان الرقص ينطوي على بذرة التمثيل. والرقص والباننوميم [المحاكاة الصامتة] هما أيضا مسرح ومراسيم دينية أي أشياء طقسية. وكان الإيقاع طقسا كذلك. من ناحية أخرى، نحن نعرف أن الطقس والخرافة هما حقيقتان لا تنفصلان. لأننا في كل حكاية خرافية نكتشف أن الطقوس حاضرة، فالحكاية ما هي إلا ترجمة بالكلمات لمراسيم الطقس، أي أن الخرافة تحكي أو تصف الطقس، والطقس يمنح الحكاية صفتها المعاصرة. ومن

خلال الرقص والاحتفال تتجسد الخرافة وتتكسر: يعود البطل ثانية ويهزم الشياطين، تكتسي الأرض بالخضرة ويظهر الوجه المشع المظمور، ويبعث الزمن الذي ينتهي ليبدأ دورته الجديدة. فالحكاية وتمثيلها لا يتجزأ. كلاهما يوجد في الإيقاع الذي هو مسرح ورقص وخرافة وحكاية واحتفال ديني، إذ إن الحقيقة المزدوجة للخرافة والطقوس تستند إلى الإيقاع الذي يحتويها. ويتجلى ثانية أن الإيقاع، بمعزل عن كونه قياساً أجوف ومجرداً، لا يتجزأ عن مضمون محدد. وما يحدث مع الإيقاع الكلامي شيء مماثل، أي أن الجملة أو «الفكرة الشعرية» لا تحقق الإيقاع ولا الإيقاع يحققها، بل كلاهما سيران. إن الجملة ومعناها المحتمل ينبضان في الشعر. ولذلك ثمة أوزان بطولية وخفيفة وراقصة ومهيبة وفرحة وجنازية.

ليس الإيقاع مقياساً، بل هو رؤية للعالم، تقاويم وأخلاق وسياسة وتقنية وفنون وفلسفات. خلاصة القول، إنها جميعاً وكل ما نطلق عليه حضارة يمد جذوره في الإيقاع. فهو مصدر كل إبداعاتنا. إيقاعات ثنائية أو ثلاثية أو متعارضة أو دورية تغذي المؤسسات والعقائد والفنون والفلسفات. والتاريخ نفسه إيقاع. ويمكن اختصار كل حضارة إلى تطور إيقاع أساسي واحد. كان الصينيون القدامى يرون (و لعله من الأدق القول يسمعون) الكون تشكيلاً دائرياً من إيقاعين أي «مرة بين (Yin) - وأخرى يانغ (Yang) وهذا هو التاو (Tao) بعينه». والين واليانغ ليسا بفكرتين، في الأقل بالمعنى الغربي للكلمة مثلما يرى غارنيت ولا بالصوتين أو النوتتين فحسب، بل هما شعاران وصورتان تنطويان على تجسيد محدد للعالم. وهما مزودان بديناميكية خلاقة للحقائق. فالين واليانغ يتناوبان ومن خلال هذا التناوب يولدان الكل. وفي هذا الكل لم يحدث أن الغي شيء أو كان مصيره التجريد، كل جانب حاضر وحي دون أن يفقد خصوصياته. ين هو الشتاء، فصل النساء والبيت والظلال، ورمزه هو الباب المغلق والمخفي الذي ينضج في العتمة. ويانغ هو الضوء، الأعمال الزراعية، القنص وصيد الأسماك، الهواء الطلق، زمن الرجال المنفتح، الحر والبرد، الضوء والعتمة، «زمن الكمال وزمن الهرم: زمن مذكر وزمن مؤنث - جانب الغول وجانب الأفعى - هكذا هي الحياة». إن العالم نظام ثنائي من إيقاعات متعكسة ومتناوبة ومتكاملة. فالإيقاع يحكم نمو النباتات والإمبراطوريات ومواسم الحصاد والمؤسسات، يترأس الأخلاق والأصول. وفسوق الأمراء يغير النظام الكوني، ولكن عفتهم أيضاً تغيره في فترات معينة. إن اللياقة والحكومة الجيدة هما صيغتان إيقاعيتان شأنهما شأن الحب وتبدل المواسم. والإيقاع صورة حية عن الكون وتجسيد مرئي للشرعية الكونية: إي ين - إي يانغ، «مرة بين وأخرى يانغ: هذا هو التاو».

ليس الشعب الصيني بالشعب الوحيد الذي أحس العالم وحدة وانفصالا والتقاء إيقاعات، بل إن كل مفاهيم الإنسان الكوسمولوجية لتنبع من حدسه بإيقاع أصيل، وفي أعماق كل حضارة هناك موقف رئيس إزاء الحياة يتجلى كإيقاع من قبل أن يعبر عن نفسه في إبداعات دينية وجمالية وفلسفية. إنه الين واليانغ لدى الصينيين والإيقاع الرباعي لدى الأزيك والثنائي لدى العبرانيين، أما الإغريق فهم يفهمون الكون صراعاً وتشكيلاً من الأضداد. وحضارتنا زاخرة

بالإيقاعات الثلاثية، بدءاً بالمنطق والدين وانتهاءً بالسياسة والطب كلها تبدو محكومة بعنصرين ينصهران ويتشرب بعضهما ببعض في وحدة واحدة: أب، أم، ابن، نظرية، نظرية مضادة، خلاصة، ملهاة - مسرحية، مأساة - جحيم - مطهر، سماء، أمزجة دموية وعضلية وعصبية، ذاكرة، إرادة، إدراك، ممالك معدنية ونباتية وحيوانية، أرستقراطية، ملكية، ديمقراطية... والمقام لا يسمح لنا بالتساؤل إذا كان الإيقاع تعبيراً عن المؤسسات الاجتماعية البدائية ونظام الإنتاج أو «قضايا» أخرى، أو خلافاً لذلك، ما يطلق عليها البنى الاجتماعية ما هي إلا تعبيرات عن هذا الموقف الأول والعفوي للإنسان إزاء الواقع. وسؤال شبيهه، لعله السؤال الجوهري في التأريخ، يتسم بالصفة المحيرة نفسها التي يتسم بها السؤال عن كينونة الإنسان، إذ يبدو أن تلك الكينونة لا سند لها ولا أساس، بل سواء أكانت منطلقة أم منتشرة، فهي كما يقال تقيم في لا منتهاها الخاص. ولئن كنا لا نستطيع الإجابة عن هذه المشكلة، ففي الأقل بوسعنا أن نؤكد أن الإيقاع جزء لا يتجزأ من وضعنا، أعني، أنه التعبير الأكثر بساطة وديمومة وقدماً للفعل الحاسم الذي يجعل منا بشراً أي أن نكون وقتيين، فانين ومنطلقين أبداً صوب «شيء ما» وصوب «الآخر»: الموت، الله، الحبيبة وأشباهاها.

ما كان الحضور الدائم للأشكال الإيقاعية في كل التعبيرات الإنسانية إلا ليستشير الغواية ببناء فلسفة قائمة على الإيقاع، لكن لكل مجتمع إيقاعه الخاص، أو إذا توخينا: كل إيقاع هو موقف ومعنى وصورة عن العالم، صورة مختلفة وخاصة. ومثلما يتعذر اختزال الإيقاعات إلى محض مقياس موزع على أفضية متماثلة، لن يكون ممكناً تجريدتها أو تحويلها إلى هياكل عقلانية. فلكل إيقاع رؤيته عن العالم. وهكذا يغدو الإيقاع العالمي الذي يتحدث عنه بعض الفلاسفة تجريداً بالكاد يمت بصلته إلى الإيقاع الأصلي خالق الصور والقصائد والأعمال الإبداعية. إن الإيقاع الذي هو صورة ومعنى وموقف عفوي يتخذه الإنسان إزاء الحياة لا يقيم خارجنا، بل هو نحن أنفسنا معبراً عنا. وهو الظرفية المحددة وحياة إنسانية لا تتكرر. والإيقاع الذي يفهمه دانتي والذي يسير الكواكب والأنفس اسمه الحب، بينما يسمع لاو تسو وتشوانغ تسه إيقاعاً آخر صنع من أصداد نسبية، في حين يستشعره هيراقليط حرباً. وهذه الإيقاعات جميعاً لا يمكن اختصارها إلى وحدة دون أن يتسامى، في الوقت نفسه، فحوى كل واحد منها، إذ إن الإيقاع ليس فلسفة، بل صورة عن العالم أي هو أساس كل الفلسفات.

لكل حضارة تقويمان، أحدهما يحكم الحياة اليومية والنشاطات الدنيوية والآخر يحكم المواسم المقدسة والطقوس والأعياد. والتقويم الأول يكمن في تقسيم الوقت إلى نسب متكافئة: ساعات، أيام، أشهر، سنوات. وأياً كان النظام المعتمد في قياس الزمن فهو تعاقب كمي لنسب متجانسة. وخلافاً لذلك، نلاحظ كسراً في الاستمرارية في التقويم المقدس. أما التأريخ الأسطوري فيحدث حينما تتربط سلسلة من الظروف كي تعيد وقوع الحدث. والتاريخ المقدس، خلافاً للتاريخ الدنيوي، ليس مقياساً، بل حقيقة حية مشحونة بقوة ما فوق طبيعية تجسدها في أمكنة معينة

وفي التمثيل الدنيوي للزمن. فالأول من كانون الثاني يعقب بالضرورة الحادي والثلاثين من كانون الأول. أما في التقويم الديني، فمن الممكن جدا أن يحدث ألا يعقب الزمن الجديد الزمن القديم. لقد عاشت الحضارات قاطبة رعب «نهاية الزمن». من هنا كان وجود «طقوس الدخول والخروج». كما كانت طقوس النار بين قدامى المكسيكيين التي يحتفل بها في نهاية كل عام وبالأخص عند انتهاء دورة الـ ٥٢ عاما، لا ترمي إلا لاستثارة قدوم الزمن الجديد. وما أن تضرم النيران في رابية النجمة حتى يضاء وادي المكسيك الذي يبقى غارقا برمته في الظلام حتى ذلك الحين. مرة أخرى تتجسد الأسطورة والزمن كذلك - الزمن الذي هو خالق الحياة وليس محض تعاقب أجوف - وقد أعيد خلقه. ربما كانت الحياة تدوم حتى ينفد ذلك الزمن بدوره. ولعل فكرة «دفن الزمن» هي المثال التشكيلي المثير للإعجاب عن هذا المفهوم. ذلك النصب الحجري الصغير الموجود في المتحف الأنثروبولوجي في المكسيك، حيث دلالت الزمن القديم محاطة بالجمام، بمعنى أن الزمن الجديد ينبعث من بقاياها. بيد أن انبعاثه ليس قدريا، إذ تشير بعض الأساطير من مثل أسطورة غريبال إلى صمود الزمن القديم الذي يجاهد كي لا يموت، كي لا يمضي: فيعم اليباب وتذوي الحقول وتصاب النساء بالعقم ويتولى الشيوخ زمام الحكم. أما «طقوس الخروج» التي تكمن غالبا في تدخل البطل الشاب المخلص، فهي ترغم الزمن القديم على التنحي لقدم سلفه.

إذا لم يدرج التاريخ الأسطوري في التعاقب الخالص، ففي أي زمن يجري إذن؟ أما الإجابة التي تقدمها لنا الحكايات: «كان يا ما كان هناك ملك...» إن الأسطورة لا تقع في تأريخ محدد، بل في «كان يا ما كان» وهي العقدة التي يتضافر فيها الزمان والمكان. الأسطورة هي ماض وهي مستقبل أيضا. إذن، فالمنطقة المؤقتة التي تقع فيها الأساطير ليست هي الأمس الذي لا يمكن إصلاحه والحاسم لكل نشاط إنساني، إنما هي ماضٍ مثقل بالاحتمالات وعرضة لأن يغدو راهنا. تحدث الأسطورة في زمان نموذجي، زمان نموذجي قادر على معاودة التجسد. فالتقويم المقدس إيقاعي لأنه نموذجي. والأسطورة ماض، بل مستقبل على أهبة الاستعداد لأن يتحقق في حاضر. إننا نجد في مفهومنا اليومي عن الزمن، أن هذا الزمن هو حاضر يتجه صوب المستقبل لكنه يصب قدريا في الماضي. غير أن التقويم الدنيوي يغلق الأبواب في أوجها لبلوغ الزمن الأصلي، ذلك الزمن الذي تتعانق فيه الأزمنة الماضية والقادمة كلها في الحاضر وفي حضور تام. والتأريخ الأسطوري يجعلنا نستشف حاضرا يجدل الماضي بالمستقبل. هكذا تضم الأسطورة الحياة البشرية شاملة: من خلال الإيقاع تحدث الماضي النموذجي، الماضي الكامن في مستقبل متأهب للتجسد في حاضر لا أبعد منه عن مفهومنا اليومي عن الزمن. نحن نتشبت في حياتنا بالتجسيد التوقيتي للزمن، على الرغم من أننا نتحدث عن «زمن شؤم» و«زمن خير»، ومن أننا نودع في الحادي والثلاثين من كانون الأول العام القديم ونحتفي بمقدم العام الجديد. ولا يعيقنا أي من هذه المواقف - بقايا المفهوم القديم عن الزمن - عن اقتلاع كل يوم ورقة من التقويم وعن معرفة الوقت في الساعة. و«زمننا الخير» لا ينطلق من التعاقب، إذ بوسعنا أن نتحسر على الماضي، الذي

عهدناه خيرا من الحاضر، لكننا نعرف أن الماضي لا يعود. إن «زمننا الخير» يموت الميتة نفسها التي تشترك فيها الأزمنة جميعا: إنه تعاقب. وعلى النقيض من ذلك، فالتاريخ الأسطوري لا يموت بل يتكرر ويتجسد. وهكذا نجد أن ما يميز الزمن الأسطوري عن كل تجسيد آخر للزمن هو كونه نموذجاً، والماضي المعرض دوماً لكي يكون اليوم. فالأسطورة حقيقة عائمة مستعدة أبداً للتجسد وللمعاودة الكينونة.

والآن تتحدد وظيفة الإيقاع بوضوح أكبر وتعود الأسطورة بفعل التكرار الإيقاعي. يلاحظ كل من هبرت وموس، في دراستهما الكلاسيكية عن هذا الموضوع، السمة المتقطعة في التقويم المقدس، ويربان في الإيقاع السحري أصل هذا التقطع: «إن التجسيد الأسطوري للزمن هو إيقاعي في جوهره، لأن التقويم بالنسبة إلى الدين والسحر لا يرمي إلى قياس الزمن، بل ضبط إيقاعه». ومن البديهي أن المسألة لا تتعلق بـ «ضبط إيقاع» - وهو العيب الوضعي لهذين الكاتبين - بل بالعودة إلى الزمن الأصلي. إن التكرار الإيقاعي هو استحضار واستدعاء للزمن الأصلي، بل على نحو أكثر دقة، هو إعادة خلق الزمن النموذجي. ليست كل الأساطير قصائد، لكن كل قصيدة أسطورة. وكما في الأسطورة، يشهد الزمن اليومي في القصيدة تحولا، أي يكف عن كونه تعاقبا متجانسا وأجوف، ليتحول إلى أسطورة. وسواء أكانت القصيدة مأساة أو ملحمة أو أغنية فهي ترمي إلى تكرار وإعادة خلق «اللحظة»، الحدث أو مجموعة من الأحداث التي تبدو نموذجية على نحو ما. فزمن القصيدة مختلف عن الزمن التوقيتي. وكما تقول العامة: «إن ما حدث، حدث». أما بالنسبة إلى الشاعر، فإن ما حدث سيعود ليكون ولبتجسد. إن الشاعر، كما يقول القنطورس كيرون لفاوست: «ليس مقيدا بالزمن». فيجيبه فاوست: «خارج الزمن عشر أجيل على هيلانة».

أكان خارج الزمن؟ بل بالأحرى إنه كان في الزمن الأصلي. وحتى في الروايات التاريخية والروايات ذات الموضوعات المعاصرة، ينطلق زمن الحكاية من التعاقب. إن الماضي والحاضر في الروايات ليس ماضي التاريخ ولا حاضره، ولا هو ماضي التحقيق الصحفي. أي ليس هو ما كان وما يكون، بل ما يصنع وما يخلق الآن. إنه ماض يعاد توليده وتجسيده بطريقتين: في لحظة الإبداع الشعري، ومن ثم كإعادة إبداع حينما يحيي القارئ صور الشاعر ويستدعي ثانية ذلك الماضي الذي يعود. فالقصيدة هي الزمن النموذجي الذي يغدو حاضرا ما أن تردد الشفاه جملته الإيقاعية. وتلك الجمل الإيقاعية هي ما ندعوه الأبيات الشعرية، ووظيفتها هي إعادة خلق الزمن.

عند الحديث عن أصل الشعر: «عموما، يبدو أننا نجد سببين خاصين وراء أصل الشعر وكلاهما طبيعي: أولاً، إن النسخ بصيغة التقليد لدى البشر كان أمراً مقترنا منذ طفولتهم بالطبيعة، وفي هذا سر تميزهم عن باقي الحيوانات، أي أن الإنسان يتفوق على سائر الحيوانات من ناحية التقليد، وهو يبدأ خطواته الأولى في التعلم عن طريق التقليد. ثانياً، إن البشر جميعاً

يستمتعون بعمليات النسخ القائمة على التقليد. ثم يضيف لاحقا أن الهدف الخاص من عملية النسخ التقليدي هذه هو التأمل من حيث التشابه أو المقارنة، أي أن المقارنة هي أداة الشعر الرئيسية، فمن خلال الصورة - التي تقرب الأشياء المتباعدة والمتناقضة وتجعلها متشابهة - يستطيع الشاعر أن يقول إن هذا الشيء شبيه بذاك. لقد عانى فن الشعر لأرسطو من انتقادات جمة. وخلافا لما يمكن أن يشعر به أحدنا بسبب من تفكيره الغريزي، فإن ما يبدو لنا قاصرا، ليس هو مفهوم النسخ التقليدي فحسب، بل فكرته عن الاستعارة ولا سيما تصوره عن الطبيعة.

يشرح غارثيا باكا في المقدمة التي وضعها لـ (فن الشعر)، أن «التقليد لا يعني نسخ الأصل، بل هو كل عمل يقوم أثره على خلق حضور ما». وأثر مثل هذا التقليد «الذي لا ينسخ الشيء نسخا حرفيا سيغدو هو الموضوع الأصلي الذي لم تسبق رؤيته أو السماع به مثل سمفونية أو سوناتا». ولكن، من أين يستخرج الشاعر هذه الأشياء التي لم يسبق أن رآها أحد أو سمع بها؟ يجد الشاعر، شأنه شأن الإغريق جميعا، في الطبيعة نموذجه ومثاله ومصدر إلهامه. ويوسعا أن نصف الفن الإغريقي بفن طبيعي لسبب يفوق ما جاء به زولا وتلامذته. حسن إذن، إن مفهومنا عن الطبيعة هو واحد من الأشياء التي تميزنا عن الإغريق، لأننا لا نعرف كقيمتها ولا هيأتها، إن كانت لها هيئة. فالطبيعة لم تعد شيئا له روح أو كلا عضويا له شكل، بل لم تعد حتى موضوعا، لأن فكرة الموضوع نفسها فقدت مضمونها القديم. ولئن كان تصور الباعث محظورا، فكيف لا يسري هذا الحظر على فكرة الطبيعة ببواعثها الأربعة أيضا؟ فضلا عن ذلك، نحن لا نعرف أين تنتهي الطبيعة وأين يبدأ ما هو بشري، فمنذ قرون، تخلى الإنسان عن كونه كائنا طبيعيا. بعضهم يفهمه على أنه مجموعة من النبضات والانعكاسات، أي حيوانا راقيا. وعمل آخرون على تحويل هذا الحيوان إلى سلسلة من الاستجابات لحوافر معطاة، أي إلى كيان سلوكه متوقع وردود أفعاله لا تختلف عن ردود أفعال أي جهاز: فبحسب علم الأتمة، يمكن تسيير الإنسان كآلة. وفي الطرف المقابل، هناك من يرى فينا كائنات تاريخية لا استمرارية لنا سوى استمرارية التغيير. ليس هذا كل شيء. فخلافا لما كان يحدث بين الإغريق، نجد أن الطبيعة والتاريخ كلاهما مصطلحان غير متطابقين. وإذا كان الإنسان حيوانا أو آلة، فأنا لا أرى كيف يمكن أن يغدو كيانا سياسيا، ما لم تختصر السياسة إلى فرع من فروع علم الأحياء أو علم الفيزياء. ونقيضا لذلك، لو كان كائنا تاريخيا، فلن يكون طبيعيا ولا ميكانيكيا. إذن - كما يلاحظ بجدارة غارثيا باكا - ما يبدو لنا غريبا أو قد عفا عليه الزمن ليس هو فن الشعر الأرسطوي، بل انطولوجيته. والطبيعة لا يمكن أن تكون نموذجا لنا لأن التعبير قد فقد كل مضمونه.

لا تبدو فكرة أرسطو عن الاستعارة أقل إقناعا. فأرسطو يرى أن الشعر يشغل مكانا وسطا بين التاريخ والفلسفة: التأريخ يسود الأحداث والفلسفة تهيمن على عالم الضرورة. وبين كلا الطرفين يطرح الشعر نفسه صيغة تمن. يقول غارثيا باكا: «ليست مهمة الشاعر أن يروي الأشياء مثلما حدثت، بل مثلما كنا نتمنى أن تحدث». إن مملكة الشاعر هي «ليت»، والشاعر هو «رجل

الأمنيات». والحق، إن الشعر أمنية، ولكن تلك الأمنية لا تقتصر بالممكن ولا بالمعقول. ليست الصورة هي «المستحيل اللامعقول» أو أمنية المستحيلات، بل إن الشعر هو جوع إلى الواقع. فالأمنية تتطلع دوماً إلى إلغاء المسافات، كما نلاحظ ذلك بامتياز في الأمنية، أي الاندفاع العشقي. والصورة هي الجسر الذي تمده الأمنية بين الإنسان وبين الواقع. إن عالم التمني هو عالم الصورة بمقارنة أوجه التشابه وأداة هذا العالم الرئيسة هي كلمة «مثل»: هذا مثل ذاك. لكن ثمة استعارة أخرى تلغي «مثل» وتقول هذا هو ذاك. وفي الأمنية يدخل حيز الفعل، أي أنها لا تقارن ولا تبين أوجه الشبه وإنما تكشف بل تستفز ماهية الأشياء الأخيرة التي كانت تبدو لنا غير قابلة للاختصار.

إذاً، بأي معنى تبدو لنا فكرة أرسطو حقيقية؟ بمعنى كون الشعر عملية نسخ قائمة على التقليد، إذا ما فهمنا من هذا أن الشاعر إنما يعيد خلق صيغ المثل بالمفهوم الأقدم للكلمة، أي النماذج والأساطير. وحتى عندما يعيد الشاعر الوجداني خلق تجربته، فهو يستحضر ماضياً أساسه مستقبل. لسنا نؤكد من باب المفارقة أن الشاعر، شأنه شأن الأطفال والبدائيين أو باختصار كل البشر حينما يطلقون العنان إلى ميلهم الأعمق والأكثر طبيعية، هو مقلد بالحرفة. وهذا التقليد هو خلق أصيل: استحضر وبعث وإعادة خلق شيء قائم في أصل الأزمنة وفي قرارة كل إنسان. شيء يمتزج بالزمن وبنا، فريد لا مثيل له لأنه ملك الجميع. إن الإيقاع الشعري هو تحديث ذلك الماضي المستقبل الحاضر، أي نحن أنفسنا. والجملعة الشعرية هي زمن حي ومحدد: إيقاع وزمن أصيل يعيد خلق نفسه على الدوام. إعادة ولادة وموت دائمين وولادة ثانية. وبفضل الإيقاع نبغ وحدة الجملعة التي تتحقق في النشر من خلال المعنى أو الدلالة في القصيدة. لذا، لا بد للتماسك الشعري من نظام مختلف عن النشر، لأن الجملعة الإيقاعية تقودنا بهذا الشكل إلى اختبار معناها. ورغم ذلك، وقبل دراسة كيفية بلوغ الوحدة الدلالية في الجملعة الشعرية لا بد من التعمق في الروابط التي تجمع بين الشعر والنشر.

ترجمة وتقديم: نرمن إبراهيم