هارولد بلوم

خريطةٌ للقراءة الضالّة

جعل الكتاب مصورا
د.حسن داخل

ترجمة

د. عابد اسماعيل

2000

خريطةٌ للقراءة الضالّة

هارولد بلوم

خريطةٌ للقراءة الضالّة

ترجمة: د. عابد اسماعيل

خريطة للقراءة الضالة
هارولد بلوم
ترجمة : د. عابد اسماعيل
الطبعة العربية الاولى ٢٠٠٠
جميع الحقوق محفوظة
الغلاف من تصميم د. محمد نعيم الجابي
دار الكنوز الادبية
ص. ب. / ٧٢٢٦ ــ ١١
هـ/ ف ٧٣٩٦٩٦ ــ ٠١
بيروت ــ لبنان

مثل خمر في جرة أريد حفظه، كذلك هو التوراة، محتوى داخل ثوب خارجي. ثوب كهذا يتألف من قصص عديدة، لكننا نحن، نحن المطالبين بالنفاذ عبر الثوب.

زهر (Zohar) III ، ١٥٢a

متأملا فيضه السداسي الأبعاد مبعثرا بعذاب في العميق ....

بليك، قصيدة "ميلتون" ١، ٢، ١١٩-١٢٠

مقدمة: تأمل في القراءة الضالة

يقدم هذا الكتاب إرشادا في النقد العملي للشعر وكيفية قراءة قصيدة استنادا إلى نظرية الشعر المقدمة في كتابي السابق **(قلق التأثر)**. القراءة، كما يشير عنواني، فعل متأخر، وهي تشمل كل شيء، سوى أنها، أي القراءة، مستحيلة، وهي نوع من سوء القراءة خاصة عندما تكون قوية. فالمعنى الأدبي ينزع دائما لأن يصبح أضعف حضورا كلما كانت اللغة الأدبية التي تعبر عنه أقوى وجودا. قد لا يكون النقد دائما فعل حكم، لكنه دائما فعل حسم، وما يحاول أن يحسمه هو المعنى.

وعلى غرار كتابي السابق، يدرس كتاب **(خريطة للقراءة الضالة)** التأثر الشعري الذي مازلت أعتبره يتجاوز مجرد تمرير الصور والأفكار من شعراء سابقين إلى شعراء لاحقين. التأثر، كما أتصوره، يفترض أنه لا يوجد نصوص بإطلاق، بل علاقات بين النصوص. هذه العلاقات تعتمد على فعل نقدي، وعلى قراءة ضالة أو سوء قراءة يمارسها شاعر على آخر، وهذا لا يختلف من حيث النوع عن الأفعال النقدية الضرورية التي يمارسها كل قارئ قوي على أي نص يواجهه. علاقة التأثر تشمل، تبعا لذلك، القراءة مثلما تشمل الكتابة، ولهذا فإن القراءة تكون قراءة ضالة مثلما تكون الكتابة

سوء قراءة. وبينما يمتد التاريخ الشعري وينمو يصبح الشعر برمته نقدا شعريا، مثلما يصبح النقد برمته شعرا نثريا.

القارئ القوي ممن تهم قراءاته الآخرين وتهمه ذاتيا، يوضع، تبعا لذلك، داخل مأزق التنقيحي الذي يرغب بإيجاد علاقته مع الحقيقة، سواء في النصوص أو الواقع (الذي يعامل، على أي حال، كنص)، لكنه أيضا يرغب، أي القارئ، بأن يفتح النصوص الموجودة على أوجاعه، أو ما يريد أن يطلق عليه أوجاع التاريخ. يمثل إذن هذا الكتاب ــ بوصفه دراسة للقراءة الضالة المبدعة أو "تأخر" القراءة الشعرية، مقدمة لمزيد من الدراسات عن التنقيحية، وعن تناقضات تشكيل التقليد الأدبي المنبثق عن هذه التنقيحية.

ما هي التنقيحية؟ كما تدل أصول الكلمة، إنها إعادة التهديف أو إعادة النظر ثانية، بحيث تؤدي إلى إعادة تقييم أو تقدير. ونستطيع أن نقترح هذه الصيغة: يسعى التنقيحي لأن **يرى** ثانية من أجل أن **يقيم** أو **يقدر** بشكل مختلف، وبالتالي من أجل أن **يهدف** "تصحيحيا". في ضوء المصطلحات الديالكتيكية التي سوف أوظفها في تأويل القصائد في هذا الكتاب، فإن إعادة النظر تمثل نوعا من **التحديد (limitation)**، و إعادة التقدير نوعا من **الإستبدال (substitution)** وإعادة التهديف نوعا من **التمثيل (representation)**. لقد أزحت هذه المصطلحات من سياق القابالة اللوريانية المتأخرة **(Lurianic)** والتي أعتبرها النموذج المطلق للتنقيحية الغربية منذ عصر النهضة حتى الوقت الراهن، والتي أنوي دراستها في كتاب آخر.

القابالة **(Kabbalah)** و التي تعني "المعطى"، هي تقليد خاص من الصور والأمثال وأشباه المفاهيم المتعلقة بالله. ويعتبرها ممثلها الرئيسي في القرن العشرين غيرشوم شوليم تنويعا على "العرفانية" **(mysticism)** بحيث امتزجت واستبطنت بالتأكيد تقاليد عديدة

مارست حالات خارقة من الوعي. لكن توصيفات شوليم للقابالة تركز على عملها **كتأويل** للإنزياحات التنقيحية التي يتعرض لها المعنى التوراتي عبر تقنيات **الفتح (opening)**. جميع النصوص القابالية تأويلية، رغم كونها، على أية حال، تأملية بشكل صارخ، وما تقوم بتأويله هو نص مركزي يمتلك دوما سلطة، وأسبقية، وقوة، بل يمكن اعتباره في الحقيقة **النص ذاته (t he text itself)**. إن **(زهر)**، الكتاب الأكثر سطوة في التقليد القابالي، هو الرائد الحقيقي للشعر القوي الذي جاء بعد عصر التنوير، ليس في محتواه الغرائبي أو أشكاله التي لا شكل لها، **بل في وقفته تجاه نص السلف**، وعبقريته التنقيحية وتمكنه من الضرورات الشاذة للقراءة الضالة. إن سيكولوجية التأخر التي طورها فرويد والتي أخفاها جزئيا أو حاول تجنبها، هي من اختراع القابالة، وتبقى القابالة المصدر الوحيد الأرحب للمادة التي ستساعدنا في دراسة الهاجس التنقيحي وصياغة آليات معينة لممارسة النقد التضادي.

لقد قام اسحق لوريا، وهو معلم للتأمل الثيوصوفي في القرن السادس عشر، بصياغة نظرية ارتدادية حول الإبداع، في محاولة لإحياء النظرية الفيضية للخلق في القابالة المبكرة. الديالكتيك اللورياني عن الخلق تمت دراسته بشكل فذ على يد شوليم، خاصة في كتابه الأخير **(القابالة)** وأحيل القارئ إلى هذا الكتاب كخلفية للأجزاء النظرية من كتابي. ولكن كل ما هو ضروري تحديدا لغاياتي هنا هو بضع ملاحظات حول نظام لوريا.

إن القصة اللوريانية للخلق، كما تبدو لي، هي النسق الأفضل لدراسة الطريقة التي يتحارب فيها الشعراء فيما بينهم في صراعهم للفوز بالخلود الذي هو التأثير الشعري. قصة لوريا، أيا كانت

نسـخـتها، تتضمـن مراحـل ثـلاث هـي: **(zimzum)** و**(Shevirathhakelim)** و **(Tikkun)**.

أما المرحلة الأولى**(zimzum)** فهي انسحاب الخالق أو انكماشه (انقباضه) بحيث يفسح المجال لخلق **(creation)** يختلف عن ذاته. والمرحلة الثانية **(Shevirath hakelim)** تعني تهشيم الأواني إلى شذرات، وهي رؤية للخلق بوصفه كارثة. والمرحلة الثالثة **(Tikkun)** تمثل إعادة الصياغة أو الترميم- وهي اسهام الإنسان في عمل الله. المرحلتان، الأولى والثانية، يمكن تتبع أثرهما في أعمال الكثير من التفكيكيين، بدءا من نيتشة وفرويد وانتهاء بمؤولينا المعاصرين الذين جعلوا من موضوع القراءة ما دعاه نيتشه بحبور "في أحسن الأحوال نزهة أشخاص"، أو ما سأدعوه نفسي بكائن خرافي جديد- وهذا متضمن بشكل خاص لدى بول دي مان- القارئ بوصفه انسان أعلى **(Uberleser)**. هذا القارئ المتخيل يلبي ويتجاوز، في وقت واحد، وإن بشكل سلبي، الذات، تماما على غوار ماكان يؤديه بشكل تضادي زرادشت. قارئ كهذا هو، في وقت واحد، أعمى ومجلو البصيرة أمام الضوء، يهدم ذاته بذاته لكنه مع ذلك مدرك لألم انفصاله عن النص والطبيعة معا. هذا القارئ سيكون بلا شك ند قوي لعذابات التنقيح المتضمنة في عمليتي الإنقباض والهدم لكنه لن يكون كذلك حيال عملية الترميم التضادية التي سرعان ماتصبح جزءا من عبء ووظيفة كل ماتبقى لنا من شعر صالح أو ماسيصلنا منه لاحقا.

المعادل الجمالي الأقرب للإنقباض اللوريـاني هو **التحديد (limitation)**، بمعنى أن بعض الصور تحدد المعنى أكثر مما تمثله أو تستعيده. أما تهشيم الأواني إلى شذرات فإنه يمائل التفتيت الجمالي أو استبدال شكل بآخر، والذي هو استعاريا عملية استبدال

(Substitution). أما المرحلة الثالثة (Tikhun) أو الإستعادة اللوريانية، فهي رديف لعملية التمثيل (r epresentation) ذاتها.

الفصول الخمسة الأولى من هذا الكتاب مكرسة لنظرية وتقنيات القراءة الضالة أو "سوء القراءة" القوي. الفصول الستة الأخيرة كرست لأمثلة تأويلية: قصائد لميلتون، وردزورث، شللي، كيتس، تينيسون، براونينغ، ويتمان، ديكنسون، ستيفنس، ورن، أمونز، وأشبري. في النصف الأول من الكتاب تم القيام برحلة إلى الوراء باتجاه الأصول الأدبية، بحثا عن خريطة للقراءة الضالة. ونتيجة للإرتباط الوثيق بين الأصول الشعرية والأطوار الشعرية النهائية، تتجه الرحلة في البدء إلى تقصي الكيفية التي يتشكل من خلالها التقليد الأدبي، ثم تعكف على تتبع مصادر تلك العملية في المشهد البدئي للتعليمات، وأخيرا تتأمل في مفهوم التأخر (belatedness). هذا التأمل يركز على التأثر كإستعارة دفاعية سداسية الأبعاد لفعل القراءة \ سوء القراءة. ويتم تشغيل العلاقة بين الصور، آليات الدفاع، المجازات والقواسم التنقيحية في فصل يصاحب خريطة القراءة الضالة، وتلكم هي غاية بحثنا النقدي. ثمة قراءة ميدانية شاملة لقصيدة براونينغ **(تشايلد رولاند أتى إلى البرج الأسود)** توضح استخدام الخريطة. الخريطة هي دليلنا في القسم الأخير من الكتاب عبر نسخ متعددة للتأثر بدءا من ميلتون حتى الوقت الحاضر.

القسم الأخير هذا يبدأ بتحليل الدلالة الميلتونية المتعلقة بمجاز الإستبدال (metalepsis) أو التحول (transumption)، وهي بمثابة المعادل الكلاسيكي للقاسم التنقيحي النهائي الذي أسماه اسحق لوريا بـ (gilgul)، أو إعادة تجسيد السلف عبر أفعال حفيده المتضمنة في تبني وترميم الشرارات المنقذة، كونه، أي الحفيد، أتى من رحم الأصداف الشريرة أو الأواني المهشمة للكارثة. يتبع هذا فصل عن ميلتون وأحفاده من وردزورث إلى تينيسون، ومانتبقى من الكتاب

كُرّس للتعامل مع الشعراء الأمريكيين ويبدأ مـــع الرائـــي النـــثري والمنظّر الشعري إمرسون؛ حيث علاقتـــه بالشـــعراء الأمريكييـــن اللاحقين تناظر علاقة ميلتون بالشعراء البريطانيين من بعده.

القسم الأول:

تحديدُ المعالم

الفصل الاول:

الأصول الشعرية والأطوار النهائية

ندرةٌ هم الشعراء الأقوياء، وقرننا يُظهر شاعرين فقط، حسب رأيي، هما هاردي وستيفنس. الشعراء العظام ـ حتى ييتس ولورانس، حتى فروست ـ قد يفشلون في الحفاظ على قوتهم، وثمة شعراء مجددون ـ حتى باوند ووليامز ـ يمكن أن لا يلمسوا القوة على الإطلاق. براونينغ وويتمان وديكنسون شعراء أقوياء، مثل كل الرومانسيين الكبار، ويمكن أن يؤخذ ميلتون كتتويجٍ للقوة. القوة الشعرية تأتي فقط عبر الصراع المظفّر مع الأعظم من الموتى، وربما من ذاتية أكثر ظفراً. مواهب كبيرة، كتلك التي وُهِبت لشاعر مثل كولريدج، أو لموهبة أقلّ مع أنها كبيرة بما فيه الكفاية كإليوت، ليس لها شأن يُذكر عندما تُتجنّب القوة أو أنّ القوة لم تُنَل على الإطلاق. القوة الشعرية، بهذا المعنى، تنبثق فقط من نوع خاصّ من الكارثة– عندما يترتّب على الوعي العادي أن يتأمّل بالتجسّد المرعب الذي يقود إلى شاعر من مثل هاردي العجوز جداً أوستيفنس العجوز جداً. هذا الفصل سوف ينتقل من الكارثة البدئية للتجسّد الشعري إلى وصف علاقة القوة الشعرية بالتأثّر الشعري، ومن ثمّ إلى الأطوار النهائية لكلّ من هاردي وستيفنس.

أعتمد في هذه المناقشة على نظرية الشعر ـ إمرسونية وفيكوية في أصولها ـ التي سبق وقدّمتها مؤخّراً في كتابي (قلق التأثّر). تلك النظرية، التي كانت محاولة متعمّدة لكسر الوهم، لاقت مقاومة معتبرة من خلال تقديمي لها في العديد من المحاضرات في جامعات مختلفة، ولكن سواء أكانت النظرية صحيحة أم لا فهذا لا شأن له فيما يتعلق بفائدتها للنقد العملي، وأظن أنه يمكن توضيح ذلك. إنني أعتبر المقاومة تجاه النظرية التي أظهرها بعض الشعراء، بشكل خاص، برهاناً على صلاحيتها، لأنّ الشعراء ينزعون غالباً إلى أمثَلَةِ (idealize) نشاطهم؛ وجميع الشعراء، قويهم وضعيفهم، يتفقون على إنكار تورّطهم في قلق التأثّر. والشعراء المعاصرون، أكثر من أي وقت مضى، يصرّون على أنهم يقولون الحقيقة في أعمالهم، وهم، أكثر من أي وقت مضى أيضاً، يستمرّون في الكذب، خاصةً فيما يتعلق بعلاقتهم الواحد بالآخر، وبشكل أكثر إلحاحاً، بعلاقتهم بأسلافهم. إحدى وظائف النقد، كما أفهمه: هي أن تجعل العمل الجيد لشاعر ما يبدو أكثر صعوبةً في الممارسة، بما أنه فقط عبر التغلّب على الصعوبات الحقيقية يمكن أن تولد قصائد متناسبة بكليتها مع عصر متأخّر كعصرنا. كل ما يمكن للنقد، كنقد، أن يمنحه للشعراء هو التشجيع الميت الذي لايني يذكّرهم بوطأة التأثّر.

الكارثة، كما تصورها فرويد وفرينشيزي، تبدو لي العنصر المركزي في التجسيد الشعري، وفي العملية المخيفة التي يولد من خلالها الشخص كشاعر. ربما كان علي أن أقول الكارثة كما تصورها أمبيدوقلس، ذلك أنّ الرؤية الثنائية لأمبيدوقلس هي البداية الضرورية لأية نظرية محكمة للأصول الشعرية؛ لكنّ أمبيدوقلس هو السلف المطلق المعترف به لفرويد، تماماً مثلما كان شوبنهور سلفاً أقرب ولكن باعترافٍ أضعف. إنّ ديالكتيك الكراهية والحبّ الكونيين ينظمان التجسيد الشعري: "في وقت من الأوقات جُمعا معاً في نظام واحد بواسطة الحب، وفي وقت آخر تفرّقا كل في وجهةٍ

مختلفة تحت وطأة الصراع." إنّ الحب الأول لشعر السلف يتحوّل بسرعة كافية لاحقاً إلى صراع تنقيحي، حيث بدونه تكون الفردانية مستحيلة. الصراع، كما يعتقد أمبيدوقلس، تسبب بالكارثة الأولى، فاصلاً العناصر عن بعضها، جالباً معه إلى الوجود النار البروميثية للوعي. ليس الشعر متطابقاً مع نمط معين من الوعي كما لا يتشابه مع غريزة معينة، مع ذلك فإن ولادته في الفرد متشابهة مع الكارثة الأمبيدوقلسية للوعي ومع الكارثة الفرويدية للتكوين الغريزي. فرويد وأمبيدوقلس منظّران للتأثر، للعطاء الذي يفقر آخذه.

إننا نتحرّك من المحيط إلى اليابسة عبر تجفيفٍ للحسّ المحيطي، ونتعلّم التصعيد من خلال ذكريانتا اللاواعية عن كارثة جليدية. يتبع عن هذا أنّ أكثر نشاطاتنا أهميةً ارتكاسية الطابع. فرينشيزي العظيم، الأكثر عمقاً من فرويد وأمبيدوقلس في تصوره للكوارث، وتقريباً يضاهي بليك في ذلك، رأى بهلع الحبّ الجنسي على أنه ارتكاس، وعودةٌ إلى المحيط. أما الشعر، وعلى نقيض الممارسة الجنسية، فهو بكلّ تأكيد ارتكاسي، مثلما تصوّر بيكوك ذلك بشكل ساحر. أعود إذن إلى بضع تكهناتٍ حول كارثة التجسّد الشعري. كيف يولد الشعراء الحقيقيون؟ أو بشكل أفضل، وكما كان يروق لعصر الحساسية أن يسأل، ما الذي يجعل ممكناً تجسّد الشخصية الشعرية؟

التجفيف مصحوباً بحسّ محيطي استثنائي هو الجواب المزدوج بشكل فائق، لكن غير المتناقض مع نفسه على الإطلاق. يمكن أن نستشهد هنا بالأكثر شعريةً بحقّ من بين جميع الشعراء الأقوياء، الحقيقيين، وتحديداً شللي، حيث بطلت عادة قدحه الآن، وهذا تبدلٌ حسنٌ عما كان سائداً أيام شبابي. سوف ألخّص مقاطع الإهداء التي تتصدّر قصيدته (**ثورة الإسلام**)، وهي مقاطع تنتمي كثيراً إلى البدايات القوية لويتمان، مثلما تنتمي لبيتس، بل هي مقاطع تتناغم كثيراً مع شعراء ممسوسين بشللي من مثل هاردي،

الذي يدين لشللي بخروقات شعريّة عالية، وستيفنس الذي يدين له بتخيلاته عن الأوراق والريح، وبأكثر التموجات الأخرى للروح. لايوجد في اللغة رؤية أكثر كمالا، ليس حتى لدى كولينز، كولريدج، بليك، أوكيتس، ليس حتى في قصيدة ويتمان الشهيرة **(خارج المهد بلا توقف أتأرجح)**، ذلك أن شللي كان، في ذات الوقت، مثقفا شكاكا كبيرا وسيدا متفردا لهواجس القلب، وقد حول هاتين القوتين معا إلى دراسة الأصول الشعرية، ناشدا هناك الأرضية الشيطانية لثنائيته القسرية التي لا علاج لها. ستيفنس، بغض النظر عن حبنا له، لا يمكن أن يقارن بشللي بخصوص هذه الأرضية المخيفة، ذلك أنه كان يفتقر لرؤية شللي الفكرية الثاقبة، ولسرعة حدسه المدهشة، سرعة لها أهمية قصوى في الأقاليم المظلمة للأصول الشعرية.

يقول شللي، في ساعة خصوصية ينبجس نوم روحه عندما وجد نفسه ينتحب، ولم يكن يعرف لماذا، بينما كان يتمشى في إحدى صباحات أيار فوق العشب المتلالئ. ولكن هذه الساعة، ورغم أنها انقلبت بسرعة من الدموع إلى إحساس بالقوة، وإلى أمل سام، تبعها فورا "إحساس بالوحدة، بعطش اجتاحني." ومن أجل أن يرمم هذا الظمأ، ينطلق الشاعر الشاب في رحلات إيروتيكية تفشل جميعها، إلى أن يلتقي بذاته الأخرى الحقيقية، ماري ولستونكرافت غودون، ووعلى إثر ذلك تغادره روح الوحدة. يحاول أن ينتهي عند "ساعة أكثر صفاء،" ولكن هذا الأمل بدا عقيما هو الآخر، ذلك "أنني منهك \ والموت والحب مازالا يتنافسان على فريستهما." هكذا تمهد ذروة الإهداء إلى خاتمة قصيدته الرثائية (أدونيس) بعد بضع سنوات متقلبة، ذلك أن الرؤية الأخيرة لشللي وماري تتجلى هنا:

مثل مصابيح في ليل العالم العاصف،-
نجمتان هادئتان، حيث الغيوم تعبر
وتحجب النجمتان عن نظر البحار التائه،

نجمتان تشتعلان سنة وراء سنة بضوء لاينطفئ.

التجسد الشعري ينشأ عن التأثر الشعري، وهنا يبرز تأثير وردزورث خاصة في إنشودته العظيمة، (**تجليات الخلود**). ما من شاعر، بل ما من شاعر قوي، يمكنه أن يختار سلفه، أكثر مما يستطيع أي شخص أن يختار أبيه. لقد اختارت (الإنشودة) شللي مثلما اختارت قصيدة شللي (**إلى قبرة**) ثوماس هاردي وبالطريقة التي ينداح فيها ضوء النجمة، حرا، إلى حيث يشاء. أن نكتشف بما هو للتو ذواتنا أمر كان موضع شك منذ هيراقليطس إلى إمرسون وفرويد، لكن شيطان الشعر لن يصبح قدرنا إلا إذا استسلمنا لعملية اكتشافه لنا. التأثر الشعري، في طوره الأول، لايمكن تفريقه عن الحب، بالرغم من أنه سرعان ماينقلب إلى صراع تنقيحي. ومقولة "**الحماية ضد** المنبهات وظيفة أكثر أهمية للكائن الحي من **استقبال** المنبهات،" تذكير جيد من كتاب فرويد (**ما وراء مبدأ اللذة**)، وهو عمل موضوعه الحقيقي التأثر. يميل الشعراء إلى النظر إلى أنفسهم كنجوم لأن أكثر رغباتهم عمقا هي أن يكونوا تأثيرا، وليس مجرد متأثرين، ولكن حتى لدى الأقوى بينهم ممن اكتملت رغبته، فإن قلق التشكل بواسطة التأثر يظل مهيمنا.

لقد فهم شللي بأن انشودة (**التجليات**)، مثلها مثل "سلفها" قصيدة ميلتون (**ليسيداس**)، تؤكد على التأله (**divination**) كموضوع حقيقي، ذلك أن غاية التأله هو الفوز بقوة تخلص المرء من كل تأثير، وخاصة من تأثير موت متوقع، أو ضرورة الموت. يكون التأله، بهذا المعنى، برنامجا وشدة غضب، يقدم تجليات عن الخلود عبر سحر حدسي يستطيع تجنب أي خطر، بما في ذلك الطبيعة ذاتها. خذ أكثر صيغ فرويد قتامة، عبارته بأن "غاية الحياة بمجملها هي الموت،" المستندة إلى الإعتقاد بأن "الأشياء غير العاقلة كانت موجودة قبل الأشياء الحية." عارض هذه الصيغة بالمعتقد المتأصل لدى جميع الشعراء الأقوياء، القائل بأن الحي له دائما الأسبقية، وبأن الموت هو مجرد فشل في المخيلة. قل بعدئذ أنه عبر عملية التجسد

الشعري يعايش الشاعر الجديد، بواسطة الحب، فيضا من قوة تضادية، تضادية لكل من الموات الذي هو خاصية الطبيعة، وللسمو غير المقبول لأنانكي، الإلهة التي حرفت مغزل المحرك الغريزي الفرويدي باتجاه غير العاقل. كل الأناشيد الشعرية للتجسد هي، تبعا لذلك، أناشيد خلود، وكلها تستند إلى ألوهة طريفة كان قد منحها الشاعر الجديد، ليس إلى نفسه، بل إلى السلف. عبر جعله للسلف إلها، يكون الشاعر الجديد قد بدأ لتوه حركة بعيدا عن السلف، وهذا بمثابة تنقيح بدئي يلصق الخطأ بالأب، وبمثابة انحراف أو نزعة مباغتة للهروب من المديونية؛ إذ وحتى ضمن سياق التجسد، وعبر صيروته شاعرا، تشع المديونية كموت صغير، وكنذير للسقطة العظمى في أحضان غير العاقل.

ينزع الشعراء إلى التجسد بمحاذاة المحيط، على الأقل في الرؤية، ذا إذا كاونوا موغلين بعيدا في اليابسة. وإذا حدث واعترض ملمح البحر الخالد وسيط مثبط، يجد الشاعر بدائل عديدة تكون لتوها جاهزة. الشعراء الذين تكشف طبائعهم الجنسية عن تعقيد غير عادي- بايرون، بيدوس، دارلي، ويتمان، سوينبرن، هارت كرين، من بين كثيرين- نادرا مايذهبون بعيدا عن محيط التجسد. شعراء بطبائع جنسية أكثر تأصلا يميلون إلى تجنب هذا المس، متبعين، بشكل عام، نسق وردزورث، حيث الخرير الفتان للمياه يعكس صدى كل أزمة للمخيلة. هنا نحتاج لوقفة تتأمل في السياق الكامل للتجسد الشعري، واضعين في الحسبان أن كل شاعر قوي في التقليد الغربي هو يونس آخر (النبي الذي ابتلعه الحوت) أو نبي مرتد.

يونس، هذا المحزون، والذي يعني اسمه "اليمامة"، يهبط إلى السفينة، وكل سفينة مثلها "كان مقدر لها أن تتحطم." عندما يهبط من السفينة إلى البحر، "توقف البحر عن هيجانه." كيتس قال: "قفزت عموديا إلى البحر،" لكي أتعلم هناك "الأصداء، الرمال المنزلقة، والصخور." البحر:

بمده القوي

يتخم عشرة آلاف كهف مرتين، لتترك
لعنة هيكيت للكهوف صوتَها الشبحي القديم.

بسبب هروبه من الرؤيــة المفتوحـة يبتلـع يونـس ويقفـل عليـه في ظـلام دامس. عندما تهب ريح الشمال الجافــة علـى النـبي المنقـذ، يشـتهي ثانيـة الظلام، ومؤلف كتابه الذي يعطي الله كلمتـه الأخـيرة، لايخبرنـا أبـدا فيمـا إذا كان يونس قد عاد إلى نبوته. لنسمي يونس نمـوذج الشـاعر القـوي الـذي أخفق بسبب القوة، والذي يشتهي العودة إلى مياه الليل، إلى مستنقع الدمـوع حيـث كـان قـد بـدأ، وقبـل كارثـة النبـوة. فقـط لاحقـا، مغسـولا بالكلمـة، يستطيع الشاعر الذي يبحث عن القوة أن ينشد مع هنري ديفيد ثورو:

إنها الآن بشكل رئيسي ساعة مولدي
وفقط الآن تكون زهوة شبابي؛
قوة الرجولة تكون الزهرة،
إنها نهاية الطمأنينة، وصراع الحرب الذي بدأ.

هذا لايبدو، في همهمته الأولى، وكأنه بداية صراع، كما هو الحال هنـا لدى ويتمان:

الهلال الأصفر اتسع، تدلى، منكسا الرأس،
ملامسا تقريبا وجه البحر.
الصبي، منتشيا، بقدميه الحافيتين يداعب الموج، بشعره
يداعب الطقس،
الحب الذي عتق في القلب طويلا، يسرح الآن،
أخيرا الآن ينداح بصخب.

الشعر المتماوج هو شعر أبوللو الشاب، وكل شاعر شاب هو أبوللو جديد، باحثا عن تسمية ما لايسمى، مكتشفا إياه ثانية بشكل غامض كما يقول الشاعر أمونز هنا عن رفيق طفولة غابرة، أحدب، مات منذ زمن:

وهكذا قلت أنا عزرا
والريح صلبت حنجرتي
باحثة عن إيقاعات صوتي.
أصغيت للريح
تمر فوق رأسي عاليا باتجاه الليل.
اتجهت إلى البحر وقلت
أنا عزرا
لكن الموج لم يكن ليرجع الأصداء ...

الأصول الشعرية: تجسد الشخصية الشعرية، إذا كانت مسألة مرتبطة بالبر، تحدث قرب الكهوف والسواقي، ممزوجة بعروض متداخلة وهمسات ناعمة، ووعود عن صبى متطور عندما يسمع المرء نداء البحر ثانية. أما متى تتم خيانة هذه الوعود، فالشاعر القوي وحده الذي لايعرف، ذلك أن قوته (كشاعر) ترفض أن تعاني معرفة من ذاك النوع. مامن شاعر قوي يتنازل بأن يكون قارئا جيدا لأعماله. الشاعر القوي قوي بفضل- وبالقياس إلى- انرمائه؛ ولأنه رمي إلى أبعد مدى ممكن يكون وعيه لهذا الإنتهاك البدئي أقوى. هذا الوعي يضيء إدراكه الأكثر عمقا لأسلافه، لأنه يدرك المدى الذي يمكن لكينونتنا أن ترمى به، خارجيا وسفليا، الأمر الذي لايستطيعه الشعراء الأقل موهبة.

المحيط، مادة الليل، الروح الشريرة ليليت (Lilith)، أو "العيد الذي يجوع"، ترضع وتربي ما هو تضادي لها، الصناع الذين يخافون (محقين) أن يقبلوها ولايتوقفون عن السير باتجاهها.

إن مجرد تصور المرء لذاته عبء، وبالنسبة للشاعر القوي ثمة العبء المخبوء: ليس في أن يكون قد أطلق ذاته من إسارها، ليس في أن يكون إلها يهشم أوانيه الخاصة به، بل أن يكون مغسولا بكلمة ليست كلمته تماما. وهكذا ثمة العديد ممن يستسلمون، كما فعل سوينبرن:

أرض أكثر عطشا من الأطلال؛
بحر أكثر جوعا من الموت،
تلال متراكمة لاتنبت فيها شجرة،
رمال واسعة حيث الموجة تطلق تنهداتها؛
عزاء الروح برمته هنا
دائما وأبدا منذور
لروح ابنك كي يرثه،
أمي، بحري.

حتى الشعراء الأقوياء، الذين لايستسلمون إلآ في نهاية المطاف، يمكنهم أن يتأملوا بعمق هذا الجمال، تماما مثلما فعل شللي: "كان البحر صافيا جدا لدرجة أنك تستطيع أن ترى الكهوف مرتدية طحالب البحر المتشابكة وأوراق وأغصان تلك الأعشاب الدقيقة التي تشق طريقها إلى قعر الماء." نباتاتهم الزاحفة تغرق بسرعة، تماما مثلما غرق بيدوس:

تعال واتبعنا، وابتسم مثلما نبتسم،
إننا نبحر إلى الصخرة في المياه القديمة
حيث الثلج يتساقط بالآف صوب البحر،
والغرقى والمحطمة سفنهم صار لهم قبورا سعيدة.

بحر الشعر. بحر القصائد التي كتبت لتوها لاتمثل عزاء للشاعر القوي. وحده الشاعر المذبوح في ظل الأجنحة المبسوطة لشيروب المهيمن يمكن أن يخدع نفسه بهذا العمق مع أودن:

أعيدوا! عادوا! المفقودون يحملون أخيرا
على بحار من بيت محطم السفن:
هل ترى! في نار المديح يحترق
الماضي الأخرس الجاف، ونحن
طوال حياة عمرها يوم واحد لن نفترق أبدا.

أن تعرف أننا موضوع وذات الرحلة في آن لايرقى بحد ذاته إلى المعرفة الشعرية، بل إنها معرفة الإخفاق، معرفة تليق فقط ببراغماتيي التواصل، ولاتليق بتلك الحفنة القليلة ممن يأملون سبر أغوار (إذا لم تكن السيطرة على) غنى المحيط، أي سلالة الصوت. من يستطيع أن يرافق الشاعر في رحلته الطويلة على درب هيرقل المكافح إذا كان يعرف أنه سيتصارع أخيرا مع الموتى؟ استطاع أيوب المصارع أن ينتصر، ولكن حتى الأقوى من الشعراء يتحتم عليهم مقارعة الأوهام. قوة هذه الأوهام ـ وهنا يكمن جمالها ـ تزداد كلما اتسعت المسافة في الزمن بينها وبين الشاعر المصارع. هوميروس، الشاعر الأكثر عظمة في عصر الأنوار منه في العهد الهلينستي، هو أكثر عظمة الآن في عصرنا، عصرمابعد الأنوار. إن ألق مجرة الوقت تتوهج بطيش أعلى حتى عندما يكون الوقت متجها إلى زواله.

كيف يمكننا (بالرغم من كل مانملك من إدراك متأخر) أن نعرف الشاعر الصاعد الذي يحمل إرهاصات القوة، ونميزه عن حشد المتناسلين من المحيط حوله؟ عبر سماعه في صوته الأول لما هو أكثر حميمية في صوت السلف وقد انعكس بمباشرة ووضوح، بل وحلاوة ربما لم يكن بمقدورهذا السلف منحنا إياها. ذلك أن القواسم النتقيحية التي يعتمدها الشاعر الناضج كآليات دفاع لاتعبر عن نفسها غالبا لدى الشاعر الصاعد. إنها تظهر فقط

عندما يكون منهمكا في البحث عن النار، عندما يسعى للإحتراق عبر كل سياق اجترحه الأسلاف أو كانوا قد اختطوه لأنفسهم. مانراه في الشاعر الصاعد هو تجسد الشخصية الشعرية، الولادة الثانية في أحضان المخيلة المفترضة التي تفشل بإزاحة الولادة الأولى باتجاه الطبيعة، وهي تفشل فقط لأن الرغبة تفشل عندما تواجه برحلة تضادية كهذه تكون أكثر شراسة ممايستطيع الكائن الإنساني تحمله.

لماذا نستحضر عملية يبدأ منها الشعراء فحسب كمقدمة لتأمل الأطوار النهائية لشاعرين مثل ستيفنس وهاردي؟ لأن الشعراء،كشعراء، وخاصة الأقوياء منهم، يعودون إلى الأصول في النهاية، أو يعودون حالما يشتمون اقتراب النهاية.

يمكن أن يكون النقاد قد تعبوا من الأصول، وربما رغبوا بإحالتها إلى الأكاديميات الجافة، أو صيادي المصادر، لكن الشاعر في الشاعر مهووس بالأصول الشعرية، وغالبا رغما عن نفسه، تماما مثلما يصبح الشخص في الشخص لاحقا ممسوسا بأصوله الشخصية. إمرسون، أكثر السيكولوجيين الأخلاقيين الأمريكان الذين لم يعطوا حقهم (في وقتنا)، كان مدركا برهافة بالغة التطور الكارثي للعقل باتجاه الوعي الكامل للذات:

"اكتشاف غير سعيد، وقد فات الأوان لتجنبه، اكتشافنا أننا موجودون. ذلك الإكتشاف أطلق عليه سقوط الإنسان. من حينها ونحن نرتاب بوسائلنا. تعلمنا أننا لانرى مباشرة، بل عبر وسائط، ولانملك وسيلة لتصحيح تلك العدسات الملونة والمشوهة التي هي نحن، أو حساب مقدار أخطائها. .... "

عندما يتعلم الشاعر القوي أن لايرى مباشرة بل عبر وسائط معينة من خلال السلف (غالبا مايكون السلف شخصية مركبة) فسيكون أقل قدرة من إمرسون على قبول العجز في تصحيح عين النفس، أو حساب زاوية الرؤية التي هي أيضا زاوية السقوط، أو عمى الخطأ. لاشيء أقل سخاء من الذات

الشعرية عندما تصارع من أجل بقاءها. هنا تتوضح لنا الصيغة الإمرسونية عن التعويض القائلة "لاشيء يعطى مقابل لاشيء." عندما تسلب لبنا قصيدة ما فإنها تكلفنا قصيدتنا. إذا أحبت الذات الشعرية فينا ذاتا أخرى فإنها تحب ذاتها في الآخر، ولكن إذا كانت هي المحبوبة، وقبلت بالحب، فإنها تحب ذاتها بدرجة أقل، لأنها تعرف نفسها غير جديرة بحب الذات. الشعراء، كشعراء، غير محبوبين وقد تباطأ النقاد في معرفة هذا، وهذا السبب الذي لم يجعل النقد بعد يتجه إلى وظيفته الصحيحة: دراسة إشكاليات الخسارة.

دعوني اختزل طرحي إلى ماهو أبسط؛ فأنا أقول إن القصائد ليست حول "موضوعات" وليست حول "ثيمات". القصائد، بالضرورة، هي حول **قصائد أخرى**؛ القصيدة هي رد على قصيدة أخرى، تماما مثلما أن الشاعر رد على شاعر آخر، أو الشخص رد على عائلته. في محاولته كتابة قصيدة يعود الشاعر إلى لأصول، إلى ماكانت القصيدة **تعني له في الماضي**، وبالتالي يعود إلى ماوراء مبدأ اللذة، وإلى اللقاء البدئي المصيري والرد الذي كان سببا في بدايته كشاعر. نحن لانفكر بوليامزكارلوس ويليامز كشاعر كيتسي (**Keatsean**)، مع ذلك لقد **بدأ وانتهى** ككيتسي، واحتفاءه الأخير بزهرته المخضوضرة ليس سوى رد آخر على انشودات كيتس. **وحده الشاعر يتحدى الشاعر كشاعر**، وبالتالي وحده الشاعر يصنع الشاعر. بالنسبة للشاعر في الشاعر القصيدة هي دائما **الإنسان الآخر**، السلف، وهكذا فالقصيدة دائما شخص، وهي دائما أب لولادة المرء الثانية. لكي يحيا، يجب على الشاعر أن يؤول الأب بشكل ضال، عبر فعل سوء القراءة المصيري، وهذا بمثابة إعادة كتابة للأب.

ولكن من هو وماهو الأب الشعري؟ صوت الآخر، صوت **الروح الحارسة** (**daimon**)، يتكلم دائما داخل المرء، ، الصوت الذي لايمكن أن يموت لأنه نجا لتوه من الموت- **الشاعر الميت يعيش في المرء**. في الطور

النهائي للشعراء الأقوياء يحاول هؤلاء الإنضمام إلى الخالدين عبر حياتهم في الشعراء الموتى الذين يحيون لتوهم فيهم. هذه العودة الأخيرة للموتى تذكرنا، نحن القراء، بالتعرف على الباعث الأصلي وراء كارثة التجسد الشعري. فيكو (Vico) الذي حدد أصول الشعر بهاجس البحث عن التأله (أن تتنبأ، ولكن أيضا أن تصبح إلها عبر التنبؤ) فهم بشكل مضمر (مثلما فعل إمرسون و وردزورث) أن القصيدة تكتب لكي تهرب من الموت. القصائد، حرفيا، هي أفعال رفض للفناء. لكل قصيدة، بناء على ذلك، صانعان: السلف، والفناء المرفوض للشاعر الصاعد.

الشاعر، أود أن أفترض في النتيجة، ليس تماما انسان يتحدث إلى الناس بقدر ماهو انسان يتمرد ضد من يتكلم إليه من الموتى (الأسلاف) الأكثر حياة بشكل مريع من ذاته نفسها. والشاعر لايجرؤ على اعتبار نفسه متأخرا، مع ذلك لايستطيع أن يقبل ببديل لرؤيته الأولى التي يعتبرها رؤية سلفه في المحصلة. ربما يوضح هذا لماذا لايستطيع الشاعر في الشاعر أن يتزوج مهما حاول الشخص في الشاعر أن يبحث عن خيار آخر.

التأثر الشعري، في سياق المعنى الذي أمنحه له، ليس له علاقة تقريبا بالتشابه اللفظي بين شاعر وآخر. هاردي، على السطح، بالكاد يشبه شللي، سلفه الرئيسي، ولكن براونينغ، والذي يشبه شللي بدرجة أقل، هو حفيد شللي الصاعد حتى أكثر من هاردي. نفس الملاحظة يمكن أن تنطبق على سوينبرن و بيتس في علاقتهما بشللي. إن ما دعاه بليك بالشكل الروحي، في آن واحد الذات الشعرية البدائية والموضوع الحقيقي، هو مايدين به الشاعر الصاعد لسلفه أثناء امتلاكه له. يجب على الشعراء أن لا يبدوا مثل آبائهم، وقلق التأثر في أغلب الأحيان يختلف تماما عن قلق الإسلوب. وبما أن التأثر الشعري هو بالضرورة قراءة ضالة، استقبال أوسوء تعامل مع هذا العبء، سيكون من المتوقع أن تخلق هذه العملية من سوء التشكيل والتأويل الضال،

على أقل تقدير، انحرافات في الإسلوب فيما بين الشعراء الأقوياء. دعونا نتذكر دائما تأكيد إمرسون على مايصنع القصيدة:

"إذ إنها ليست الأوزان، بل استرتيجية صنع الوزن هو ما يصنع القصيدة،- فكرة جد عاطفية وحية، مثلها مثل روح النبتة أو الحيوان تمتلك هندسة خاصة بها، وهي تزين الطبيعة بشيء جديد. الفكرة والشكل متساويان في نظام الزمن، ولكن في نظام الخلق تكون الفكرة سابقة للشكل. الشاعر يمتلك فكرة جديدة، يمتلك تجربة جديدة كل الجدة يريد أن يطلق سراحها. وهو يريد أن يخبرنا كيف تشكلت معه، وكل الناس سيكونون أكثر ثراء وهم يشاركونه ثروته. ذلك ان تجربة كل عصر جديد تتطلب بوحا جديدا، والعالم يبدو دائما في حالة انتظار لشاعره ..."

لايريد إمرسون أن يعترف بأن استراتيجيات صنع الأوزان هي ذاتها عرضة لبطش الموروث، ولكن كونها كذلك فهذا من أكثر الحقائق مجلبة للحزن حيال ما أعرفه عن الشعر والشعراء. في أفضل قصائد هاردي، تمثل الإستراتيجية المركزية لصنع الوزن مايمكن تسميته بالرثاء الشكاك للتنافر اليائس بين الغايات والوسائل في كل الأفعال الإنسانية. الحب ووسائل الحب لايمكن جمعها في بوتقة واحدة، والإسم الأكثر حقيقية للوضع الإنساني هو ببساطة الخسارة:

والأشياء التي تخصهم، الأكثر سطوعا. ...
أوه، كلا، السنين، السنين؛
عميقا تحرث قطرة المطر اسماء هم المحفورة.

هذه هي الأبيات الختامية لقصيدة (خلال الريح والمطر)، وهي من أجود القصائد التي اتحفنا بها عصرنا.القصيدة، مثلها مثل قصائد اخرى عديدة، هي حفيدة لقصيدة شللي (إنشودة للريح الغربية)، تماما مثل قصيدة ستيفنس (مسار الخاص) أو لنقل حفنة من القصائد الغنائية لييتس.

آكلوا الجيف، من الطراز القديم، سوف يعارضون ملاحظاتي، ولمعارضة كتلك يمكن أن أقدم، ضمن شروطها الخاصة، فقط الظهور الأول للازمة القصيدة:

آه، كلا، السنين، أوه!
كيف تتساقط الأوراق المريضة كوما كوما.

ولكن شروطا كتلك يمكن تجاهلها. التأثر الشعري بين الشعراء الأقوياء يحفر في الأعماق، مثل كل أنواع الحب التي تعمل بشكل تضادي. في مركز شعر هاردي، سواء في قصائده الأولى (**قصائد وسيكس**) أو قصائده المتأخرة (**كلمات شتائية**) تقبع هذه الرؤيا:

لكم حزنت وأنا أفكر كيف أن القوة والإرادة
تحكمان بشكل متعارض يومنا الفاني،
ولماذا خلق الله الفجوة
بين الخير ووسائل الخير
وكنت احتقرت رغبة عيني بأن تمتلآن
بالرؤية الذاوية للأيام الخوالي
التي قلما توقفت عن أن تكون-

إن قصيدة شللي (**انتصار الحياة**) يمكن أيضا أن تقدم لنا الشعار البطولي لأهم الشخصيات الرئيسية في روايات هاردي: "ذلك أنه في معركة الحياة التي كانوا قد خاضوها \ ظلت الحياة هي المنتصرة."ويمكن أن يخدم الشعار أيضا لديوانه الفذ (**كلمات شتائية في أمزجة وأوزان متنوعة**) المنشور في تشرين الثاني من عام ١٩٢٨، وهو نفس العام الذي توفي فيه هاردي. لقد كان هاردي يأمل بأن ينشر الكتاب في الثاني من حزيران من عام ١٩٢٨، عيد ميلاده الثاني والثمانين. وبالرغم من أن بضع قصائد في الكتاب تعود إلى عام ١٨٦٠، فإن معظمها كتب بعد ظهور ديوان قصائده الغنائية (عروض

إنسانية)، عام ١٩٢٥. كتب قليلة في القرن العشرين يمكن مقارنتها بديوان (كلمات شتائية) من حيث العظمة، لكنها نادرة. وعلى الرغم من أن المختارات متنوعة وليس لها تصميم مركزي، فإن موضوعها المنبثق يمثل ثقلا يوازي عبء التجسد الشعري ويمكن أن يسمى بعودة الموتى الذين كانوا يسكنون هاردي فيما كان يواجه الموت.

في قصيدته المبكرة (قبرة شللي) المكتوبة عام ١٨٨٧، يتحدث هاردي، بطريقة معاصره براونينغ، عن "الأعالي المنتشية من الفكر والعروض" لأجداده. النقاد الحاليون المعجبون بشللي لم تعجبهم بشكل خاص (إلى قبرة)، وهي عالية الجمال تتفوق على العديد من أشكال الحساسية الحديثة، لكن يمكن أن نتكهن السبب الذي جعل هاردي يتأثر بها:

ننظر قبل وبعد
ونتوق لما ليس كائن:
ضحكتنا الأكثر إخلاصا
نطلقها مع بعض الألم؛
أحلى أغانينا هي تلك التي تشي بأكثر الأفكار حزنا.
مع ذلك إذا كان علينا أن نحتقر
الكراهية، الغرور، والخوف،
لوكنا أشياء ولدت
من أجل أن لا تذرف دمعة،
لا أعرف كيف يمكننا أن نقترب أبدا من غبطتك.

الفكرة هنا، كما هو الحال في أماكن أخرى من شللي، ليست بسيطة كما يمكن أن تبدو. إن وعينا المنفصم، الذي يحرمنا من فرز اللذة عن الألم، ويحطم راهنية اللحظة، يجلب لنا على الأقل مكسبا جماليا. ولكن حتى لو افتقرنا إلى تعددية أهوائنا السلبية، وحتى لولم يكن الحزن حقنا بالولادة،

فإن المتعة الخالصة لأغنية القبرة ستتجاوزنا بكثير. يمكن أن نفكر بسيدات تأثرت بشللي من مثل مارتي ساوث، وحتى سو برايدهيد التي خرجت من كنف (**Epipsychidion**) . وربما كنا نريد أن نتذكر أنجيل كلير، بوصفها نوعا من المحاكاة لشللي نفسه. أما شللي الخاص بهاردي فيمكن أن يكون أكثر أنواع شللي مركزية، حيث يتجلى كشكاك رؤيوي يستحيل المصالحة بين قلبه ورأسه، لأن كليهما ينطقان بالحقائق، وهي حقائق متناقضة. في مطولته (**بروميثيوس طليقا**) يخبرنا شللي أنه أثناء حياتنا يكون الظل الذي يخلفه الحب هو الدمار، وهذا بمثابة تقرير للعقل، لكن القلب عنده يصر على القول بأنه لكي يتحقق التناغم على الإطلاق، فهذا يجب أن يأتي عبر الإيروس.

إن ديوان هاردي (**كلمات شتائية**)، المنسجم كما هو الحال مع رجل يدخل أواخر الثمانين من عمره، يقبع في ظل الدمار أكثر مما يسكن فلك الحب. القصيدة الأخيرة، المكتوبة في عام ١٩٢٧، (**عازم على أن لايقول المزيد**) تتبع مباشرة قصيدة أخرى بعنوان (**آتون على النهاية**)، وهي تعتبر من أحلك السوناتات في اللغة. كلتا القصيدتين ترفضان بشكل صريح أية رؤية للأمل وتذهبان عكس تفاؤلية شللي العقلانية في قصيدة (**بروميثيوس طليقا**). "نحن آتون على نهاية فعل الرؤية \ والمستحيل داخل الكون." إن هاردي يجزم بشكل قاطع، حتى وهو يتذكر رؤية شللي للوقت الراكض إلى الخلف، ويقصي تلك الفكرة على اعتبارها من معتقدات أهاسيروس (**Ahasuerus**) الذي يخص شللي: "(المجوس الذين يطاردون ريشة منتصف الليل \ بدماغ مشع \ يمكن أن يروا ذلك)". وراء هذا الرفض يكمن لغز القراءة الضالة، والتأثر الشعري العميق في طوره الأخير، والذي أسميته عودة الموتى (**Apophrades**). إن نص شللي (**هيلاس**) يحلق في كل مكان من (**كلمات شتائية**)، وإن كان بدرجة أقل صراحة منه في ديوان (**الأمراء**). إن انجاز وقوة ديوان (**كلمات شتائية**) ليست في أننا مجبرين على تذكر شللي عندما

نقرأ فيه، بل لأنه يجعلنا نقرأ معظم شللي وكأن هاردي هو سلفه، والأب الداكن الذي لم يستطع المثالي الثوري التخلص منه.

تقريبا كل قصيدة في (**كلمات شتائية**) تمتلك ثراء غير معهود حتى لدى هاردي، لكنني تأثرت بشكل خاص بقصيدة (**لم يتوقع أبدا الكثير**)، وهي تأمل الشاعر بعيد ميلاده السادس والثمانين، حيث يصل حواره مع "العالم" إلى قرار:

"أنا لا أعد بالكثير،
أيها الطفل؛ لا أعد بالكثير؛
هي مجرد مصادفات حيادية وما شابه،"
هذا ما قلته لعقول مثلي.
إنه تحذير حكيم تستحق عليه الثناء!
وأنا واحد من الناس لم أستطع أن أتجنبه،
من هنا يمكن أن ينبثق ذلك النغم وذاك الوجع
مثلما تختطه كل سنة على حدة.

من الصعب جدا أن تدخل عبارة من مثل "مصادفات حيادية" إلى القصائد، لكنها العلامة الفارقة لإنجاز هاردي في الشعر، وتتمايز عن عبارة "تلوين وقور" لوردزورث أو "اللهجة الخريفية العميقة" لشللي. وعبر أرجاء ديوان (**كلمات شتائية**) يمكن للقارئ المتيقظ أن يلمس عودة رزينة للمثالية الرومانسية العالية، مطبوعة بإيقاعات هاردي نفسه. وحيث يبتس شوه معا كل من ذاته وآبائه الرومانسيين كشللي وبليك، في صخب ديوانه (**قصائد ومسرحيات أخيرة**)، روض هاردي بشكل فعال أمزجة آبائه، شللي وبراونينغ، في ديوانه (**كلمات شتائية**). كان الصراع مع الموتى العظام أكثر شفافية لدى هاردي، وأكثر لطفا تجاه ذاته وآبائه معا.

إن شللي الذي يخص هاردي هو جوهريا الشاعر الأكثر دكنة في قصيدتي (**أدونيس**) و (**انتصار الحياة**)، على الرغم من أن اقتباسات أكثر من (**ثورة الإسلام**) نجدها مبعثرة في رواياته أكثر من أي عمل آخر كتبه شللي، وأفترض أن (**هيلاس**) و (**بروميثيوس طليقا**) تمثل مؤثرات تكنيكية مباشرة على ديون (**الأمراء**). لكن هاردي كان واحدا من أولئك الشعراء الشبان في أواسط ١٨٦٠ ممن كانوا يحملون في جيوبهم نسخة من شللي. بكل بساطة كان هاردي يماهي بين صوت شللي والشعر، وعلى الرغم من أنه كان يسمح لحس السخرية لديه بأن يطال الكتاب الآخرين، إلا أنه أبقى شللي خارج الدائرة كمسيح أرضي.

الشعراء الأمريكان، أكثر بكثير من الشعراء البريطانيين، تمردوا بشكل صريح على أصوات أجدادهم، جزئيا بسبب مثال ويتمان، وأيضا بسبب جدل امرسون ضد فكرة التأثر ذاتها، وإصراره على أن المضي بشكل إفرادي يجب أن يعني رفض حتى النماذج الجيدة، وهذا يفترض بالتالي قراءة من جانب الشاعر يكون فيها بشكل رئيسي مخترعا. إن اصرارنا الأكبر على الأصالة قد أفرز بشكل عكسي قلقا خبيثا للتأثر، مما حدا بشعرائنا الأمريكيين في المحصلة إلى اساءة تأويل أسلافهم بشكل أكثر راديكالية من أقرانهم في بريطانيا. لقد كان هاردي يمثل حالة أكثر لطفا لازدواجية التأثر- القلق، أكثر من أي شاعر قوي حديث، لأسباب تعود في مجملها، على ما أظن، للسهولة المدهشة في دخول هاردي البدئي إلى نضجه الشعري؛ لكن ستيفنس كان مثالا مدهشا بنفس الدرجة في تجسده المتأخر؛ وثمة خمسة عشر عاما تفصل بين شعره قبل تخرجه الجامعي وقصيدته الأولى الحقيقية (**بلانش مكارثي**)، المكتوبة عام ١٩١٥، عندما كان في السادسة والثلاثين:

انظر إلى المرآة المرعبة للسماء
وليس في هذه المرآة الميتة التي تعكس فقط
السطوح- ذراعا حانية،

كتفا متكئا وعينا باحثة.

انظر إلى المرآة المرعبة للسماء.
أوه، لتحنو صوب اللامرئي،
ولتتكئ على الرموز الهابطة لليل؛ وابحث
عن توهج التجليات العابرة!

انظر إلى المرآة المرعبة للسماء.
تأمل كيف ينتظر القمر الغائب في فسحة
من ذاتك الداكنة، وكيف تحلق أجنحة النجوم،
مبسوطة باتجاه الأعلى، بسبب زغب غير متخيل.

هنا، قرب أصله الحقيقي، يبرز ستيفنس ماورائيا (**Transcendentalist**) لاطوعيا متعطشا، رافضا "المرآة الميتة" لعالم الموضوع أو "ماليس لي"، موجها رؤيته باتجاه السماء، أو "المرآة المرعبة"، علها تعكس إما عملاق المخيلة أو قزم الذات المتصدعة. غير أن الإيحاءات الرومانسية العالية لشللي من خيال وقمر ونجوم حجبت بسبب ظلام الذات ومن جراء ملكة خلاقة مازالت غير قادرة على أداء وظيفتها. مع ذلك إن الرغبة في التجلي، في جوانية تستطيع أن تصمد أمام السماء، ما زالت هي المهيمنة ويمكن أن تنتصر.

كان يمكن أن يكون ديوان (**الصخرة**) كتاب ستيفنس الأخير لولا أن يتم اقناعه بنشر ديوانه (**قصائد مجموعة**). هذا الديوان، وهو أقل تنوعا من (**كلمات شتائية**)، يتجاوز ديوان هاردي عبر قصائد متنوعة من السمو النهائي من مثل: "**مدام لا فلوري**"، "**إلى فيلسوف قديم في روما**"، "**العالم كتأمل**". و "**الصخرة**" نفسها، والأهم بينها "**نهر الأنهار في كنويتيكت**". هذه الرؤى الأخيرة تمثل جميعها رجوعات للموتى، وإعادة قبض نهائية

على السبق من سلف معقد، وشخصية مركبة هي أمريكية وانكليزية معا، لكنها رومانتيكية باستمرار: وردزورث، كيتس، شللي، إمرسون، و ويتمان. ويتمان هو الأكثر طغيانا، ويتمظهر كنموذج مخبوء في ستفينس مثلما تجلى شللي في هاردي. إن شاعر (النائمون) و(مرثية إلى لينكولن) متوضع بقوة في إيماءات وإيقاعات (الصخرة) لدرجة أن أية قراءة لويتمان الآن تجده مسربلا بظل ستيفنس. وقصيدة (مدام لا فلوري)، بوصفها رؤية ستيفنس المخيفة لشكل الأرض النهائي، هي أم ويتمان الرهيبة وقد أطلق سراحها على البر. إن إعادة قراءة مخترعي السمو الأمريكي- إمرسون و ويتمان- تكون أكثر فاعلية في سياق الحيوية الجديدة والذاتية التي تتدفق "كجريان لايسمى"، أو كجريان "نهر لايجري في أي مكان، كالبحر،" نهر من الحواس المشحونة "بقوة طاغية" تستطيع أن تمنع حتى تشرون (Charon) من عبوره. في غبطة ستيفنس المتفردة بنجاح في نهاية المطاف، تماما مثل رفض هاردي الرمادي والوحيد بسمو للحزن في الحزن، ثمة لكنة لشاعر قوي استطاع أن يتمم ديالكتيك القراءة الضالة حيث عجز بيتس عن اتمامها. لقد استنفذ ستيفنس وهاردي صراعهما مع الموتى، وكان يمكنهم أن يقولوا في النهاية ماقاله ستيفنس عندما رأى نفسه وحيدا مع كتابه ككون متمايز، ونسخة نهائية للذات أو "**للكوكب على الطاولة**":

ذاته والشمس كانا شيئا واحدا،
وقصائده، على الرغم من أنها ابتكارات ذاته،
كانت أيضا ابتكارات الشمس.

وهي ليست سوى ابتكارات للسلف أيضا، غير أن حروب جنة عدن قد نشبت، والنصر الجزئي، الصعب، تم احرازه.

الفصل الثاني

ديالكتيك التقليد الشعري

لقد اختار إمرسون ثلاثة شعارات لمقالته المهمة "**الإعتماد على الذات**". الأول مأخوذ من "**هجائيات**" برسيوس: "لاتبحث عن نفسك خارج نفسك." والثاني من بيومنت وفليتشر:

الإنسان نجمة نفسه، والروح التي
تستطيع أن تخلق انسانا كاملا، شريفا،
تستولي على الليل كله، التأثر كله، القدر كله،
بالنسبة له لاشيء يبكر أو يتأخر في سقوطه.

الثالث مقطع من إحدى أشعار إمرسون المنذرة، وهو نوع من الشامانية (**shamatism**) الإستشرافية المعاصرة:

اترك ابن الزنا على الصخور،
أرضعه من ثدي الذئبة،
وليصحبه في الشتاء الثعلب والنسر،

ولتكن القوة والسرعة يديه وقدميه.

كالمقالة الشرسة. المسوسة التي تمهد لها، هذه الشعارات موجهة إلى الأمريكيين الشباب، رجالا ونساء، في عام ١٨٤٠، الذين كانوا بأمس الحاجة لمن يقول لهم إنهم ليسوا قادمين متأخرين. لكننا، **نحن**، في الحقيقة قادمين متأخرين (مثلما كانوا هم)، ونحن في موقع أفضل لأننا نعرف ذلك عن وعي، على الأقل في الوقت الراهن. لقد كان هدف إمرسون الوحيد إيقاظ مستمعيه على حس **قوة الإبتكار** الكامنة فيهم. ولكي نخدم تقليده الآن، نحتاج لأن نستشير **قوة الحفظ**.

أشار إمرسون مرة أن "بارقة الديالكتيك أكثر قيمة من الديالكتيك نفسه،" لكنني أنوي معارضته هنا أيضا، مقدما توصيفا لبعض جوانب ديالكتيك التقليد الأدبي. لم تنته الحداثة في الأدب؛ ذلك أنها فضحت أنها لم تكن هناك على الإطلاق. تهرم الثرثرة وتصبح خرافة، تهرم الخرافة وتتحول إلى دوغما. كان ويندهام لويس، وإليوت وباوند يثرثرون فيما بينهم، شاخ بهم النقد الجديد وتحول إلى خرافة الحداثة؛ والآن يقوم هيو كينر الأثري بقولبة هذه الخرافة دوغمائيا ويسميها حقبة باوند، عصر الجبابرة المقبولين. لقد ربط كينر مدعي **الألوهة** هؤلاء بفنائهم، أما انجازه الأكبر فيكمن في اعتباره ولاس ستيفنس يمثل تتويجا لشعرية إدوارد لير.

مع ذلك هذه مجرد دوغما هرمت وصارت عتيقة: مابعد الحداثة لها أيضا تحقيبها ومحقبيها، وأجد نفسي محاصرا بكلاسيكيات حية يختزنها شعراء ماتوا مؤخرا يمتلكون طموحا قويا وعمقا هيستريا، وأجدها لدى روائيين غير روائيين أراهم رائين حقيقيين لتلامذتهم اللاتلاميذ. واكتشفت أنه من العقم هذه الأيام تذكير طلاب الأدب بأن كاولي، وكليفلاند، ودينهام، وولر اعتبروا لأجيال عديدة شعراء عظام، أو أن النقد المعاصر في أفضل تجلياته فضل كامبل ومور و روجرز على كيتس. وأخاف أن أقول للطلاب أن رسكين. الذي أعتبره أفضل ناقد في القرن التاسع عشر. رأى في قصيدة

(أوروورا لي) لمدام براونينغ أفضل مطولة في ذلك العصر. النقاد العظام يخطئون، وأجيال بحالها يمكن أن تجانب الصواب في حكمها على منجزاتها نفسها. بدون ذاك الذي دعاه شللي بالكائن المغسول بدماء المخلص الأعظم، الزمن، يظهر التقليد الأدبي عاجزا عن تبرير خياراته. مع ذلك إذا كان التقليد عاجزا عن ارساء مركزيته، فإنه يتحول إلى شيء آخر يختلف عن فكرة التحرر من فوضى الزمن الذي يعد ضمنيا بأن يصيرها. ومثل كل تقليد، فإنه يتحول من وظيفة مؤمثلة (**Idealized**) إلى نزعة إعاقة وخنق.

أنوي هنا معارضة إمرسون (رغم أنني أجله) وأؤكد للتقليد الأدبي وظيفته البراغماتية الراهنة بالقياس إلى الوظيفة المؤمثلة: فهو الآن قيم بشكل خاص لأنه جزئيا يعيق، ويخنق الضعيف، بل ويكبح حتى القوي. أن تدرس التقليد الأدبي اليوم يعني أن تحقق فعلا للعقل خطيرا، وخلاقا، يعمل ضد كل أنواع السهولة عبر "ابتكار" غض. لقد كان بمقدور كييرغيغارد أن يؤمن بأنه أصبح عظيما بالقياس إلى فعل الصراع مع العظمة، لكننا جئنا متأخرين. لقد أكد نيتشة أنه لايوجد شعور أثقل وطأة من من إحساس المرء بأنه قادم متأخر، لكنني أريد أن أوكد العكس: لاشيء الآن أكثر عزاء من إحساس كهذا. بدون هذا الإحساس، ليس بمقدورنا التفريق بين طاقة الأداء الإنساني ومحض الطاقة العضوية التي، باللحسرة، لاتحتاج لأن تخلص من نفسها.

أتذكر، عندما كنت شابا يافعا أعد نفسي لكي أصبح أستاذا جامعيا، كم كنت موبوءا بشعور اللامنفعة، وخوفي أن تكون مهنتي ألتي اخترت آلت إلى مجرد خليط غير متجانس من المدرسية البائدة والمتاجرة بالثقافة. أتذكر أيضا أنني كنت أحاول أن أعزي نفسي بالقول إذا كان الأكاديمي– المعلم للأدب لاخير منه، فإنه على الأقل لاضرر منه، خاصة على الآخرين، مهما ارتكب من أشياء بحق نفسه. لكن هذا كان في بدايات عقد الخمسينات، وبعد مرور أكثر من عشرين عاما أدركت أنني كنت أبخس مهنتي حقها بما

تختزن من قدرة على إحداث الضرر، تماما كقدرتها الكامنة على فعل الخير. حتى خياناتنا للثقة الموكولة لنا تتجاوز خيانة المثقفين، وتؤثر بشكل سلبي على طلابنا، أبنائنا وبناتنا الأوديبيين. لم تعد مهنتنا تشبه مهنة المؤرخين أو الفلاسفة. لقد أصبح نقاد النظرية لدينا، دون عناء البحث عن تغيير، لاهوتيين سلبيين، وصار نقادنا البراغماتيين أقرب إلى معلقين وعظيين، وجميع معلمينا، من كل الأجيال، باتوا يعلمون كيف نعيش، وماذا نفعل، من أجل أن يتجنبوا لعنة الموت في الحياة. لاأعتقد أنني أتحدث عن أيديولوجية ما، أو أنني أعطي مصداقية ولو لأثر خفيف للإنتقادات الماركسية لمهنتنا. ومهما تنوعت الصيغة التي تتلبسها مهنة الآداب الآن في القارة الأروبية (هل نقول إنها نوع من الأنثربولوجيا، نصفها ماركسي ونصفها الآخر بوذي؟) أو في بريطانيا (هل نقول إنها هواية تمارسها الطبقة الوسطى تحل محل هواية كانت تمارسها الطبقة الأرستقراطية؟) فإنها، أي مهنة الآداب، ظاهرة إمرسونية بكليتها في أمريكا. لقد هجر إمرسون كنيسته ليتحول إلى خطيب دنيوي، مؤمنا بحق، أن المحاضرة، وليست الخطبة، هي اللحن المناسب والمبهج للأمريكيين. لقد منهجنا مبادئ إمرسون وتناسينا (بشكل مفهوم) أهدافه، ذلك أن عبء نبوءته يحملها مستمعينا لتوهم.

نروثروب فراي، الذي اقترب باطراد ليصبح بروكلس (**Proclus**) أو أيامبليكس (**Iamblichus**) عصرنا، جعل ديالكتيك التقليد يبدو إفلاطونيا، خاصة صلته بالإبتكار الغض، والذي يطلق عليه خرافة الهاجس، بحيث يتمظهر في النهاية كنسخة كنسية متدنية لخرافة إليوت الأنكلو ساكسونية حول التقليد والموهبة الفردية. في ضوء اختزالية فراي، يكتشف الطالب بأنه أصبح شيئا ما، أولا لأنه اقتنع بأن التقليد جامع وليس انتقائيا، وبالتالي يجد لنفسه مكانا فيه. الطالب هاضم ثقافي يفكر لأنه انضم إلى كتلة أرحب من الفكر. الحرية، بالنسبة لفراي كما هي بالنسبة

لإليوت، هي التغيير، مهما يكن بسيطا، الذي يحدثه الوعي الفردي الحقيقي في نظام الأدب عبر انضمامه ببساطة إلى تزامنية ذلك النظام. أعترف أنني بت لاأفهم تلك التزامنية إلا كوهم يمرره فراي، مثله مثل إليوت، على نفسه. هذا الوهم يعتبر أمثلة نبيلة، وكونه كذبة ضد الزمن، فإنه يسير ككل أمثلة نبيلة. هذا التفكير اليقيني خدم غايات عديدة في الستينات، عندما كانت أفكار الإستمرارية مطلوبة بشكل ملح حتى عندما لاتستجيب لنداءاتنا. ولكن مهما تكن طبيعة انتماءاتنا، فإن تطورنا الديالكتيكي الآن يبدو موشوما بلعبة التداخل بين القطيعة والتواصل، ويحتاج إلى حس مختلف جذريا لتقويم موقفنا تجاه التقليد الأدبي.

جمعينا تعرضنا للقرصنة، ونحن نعي ذلك كما أظن. نشعر بالأسى لأنه طلب منا ("أجبرنا" ربما كانت كلمة أدق) لدفع الثمن ليس فقط عن منغصات الحضارة التي نتمتع بها، بل عن حضارة الأجيال السابقة برمتها التي كنا قد ورثناها. إن التقليد الأدبي، ما إن نفكر بدخول أكاديمياته، يصر على أن يكون "تاريخ العائلة" التي تخصنا ويسوقنا إلى "رومانس العائلة" التي تخصه للعب الدور المنحوس الذي تنبأ به الطفل رولاند لبراونينغ، كمرشح للبطولة حلم فقط ليفشل فشلا ذريعا مثلما فشل جميع أسلافه. لم تعد هناك نماذج أصلية لكي نزيح، وأية محاولة لإيجاد بديل لها لن تكون انزياحا وديعا بل مجرد انتهاك سافر آخر، ليست أقل أو أكثر يأسا من العودة الأوديبية إلى الأصول. بالنسبة لنا، التقليد الخلاق للتقليد الأدبي يؤدي إلى صور الإرتكاس، والسفاح، والإمتثال المازوخي-السادي، والتي كان سيدها المهزوم بامتياز الكاتب بينشون، الذي تعتبر روايته (**قوس قزح الجاذبية**) نصا مكتملا لجيل الستينات، عصر فراي وبورخس، مع أنه كان نصا متأخرا بالنسبة لجيل السبعينات. إن ازدواجية الإستبدال-الإشباع وخرافات الإنزياح تتحول إلى هوية في كتاب بينشون.

لجيرشوم شوليم مقالة حول "التقليد والإبتكار الجديد في طقوس القابالليين" التي يمكن قراءتها كتوصيف لرواية بينشون، وأظن أن بينشون وجد فيها مصدرا آخر. الصيغة السحرية لرؤية القابالليين للطقس الديني، حسب شوليم، تبدو كما يلي: "ليس فقط كل شيء في كل شيء بل كل شيء يمارس تأثيره على كل شيء آخر." عليك أن تتذكر أن القابالة تعني "التقليد"، وذاك الشيء الذي تم تلقيه، حيث تتجلى في الزخم غير العادي والتنظيم المدهش لكتاب قابالي من مثل (**قوس قزح الجاذبية**). سوف أذكر القابالة لاحقا في هذا الفصل، لكنني أريد أولا أن أفكك وأوضح مفهومي عن التقليد الأدبي. البداية المناسبة لأية عملية توضيحية يجب أن تكون بالعودة إلى المألوف. دعوني أسأل اذن: ماهو التقليد الأدبي؟ ما الكلاسيكي؟ ماالمنظور التحقيبي للتقليد؟ كيف تتشكل تحقيبات الأعمال الكلاسيكية المقبولة، وكيف يتم تفكيكها؟ أعتقد أن جميع هذه الأسئلة التقليدية يمكن أن يستعاض عنها بسؤال تبسيطي- مع أنه ديالكتيكي بما فيه الكفاية: هل نختار التقليد (**tradition**) أم أنه يختارنا، ولماذا كان ضروريا أن يحدث فعل الإختيار أو أن نكون أنفسنا مختارين؟ ماذا يحدث لو حاول المرء أن يكتب أو يعلم أو يفكر أو حتى يقرأ بدون حس التقليد؟

لماذا، لاشيء يحدث، فقط لاشيء. لايمكنك أن تكتب أو تفكر أو حتى تقرأ دون محاكاة (**imitation**)، وما تحاكيه هو ماكان قد قام به شخص آخر، أي كتابة ذاك الشخص، أو تعليمه أو تفكيره أو قراءته. علاقتك بما يثقف ذاك الشخص هو التقليد، لأن التقليد هو التأثر الذي يطال جيلا بعينه، أو عميلة انتقال التأثر. كلمة التقليد (**tradition**)، ومرادفها اللاتيني (**traditio**)، صرفيا تعني التسليم، أو التخلي، الإعطاء والمنح، بل وحتى الإستسلام والخيانة. إن كلمة (**tradition**) بالمعنى الذي نقصده لاتينية فقط في اللغة، أما المفهوم فمشتق من العبرية (**Mishnah**)، وتعني النقل شفهيا، أو نقل السوابق الشفهية وما اكتشفت صلاحيته للعمل، وماتم

تعليمه بنجاح. التقليد هو التعليم الجيد حيث "جيد" تعني براغماتي، مفصلي، وعميق. ولكن مامدى أسبقية التعليم بالمقارنة مع الكتابة؟ هذا السؤال بلاغي بالضرورة، وسواء أكان المشهد النفسي البدئي هو المكان الذي ولدنا فيه أو كان المشهد الإجتماعي البدئي هو قتل الأب المقدس من قبل الأبناء الخصوم، فإنني أغامر بالقول بأن المشهد الجمالي البدئي هو انتهاك التعليم. إن مايدعوه ديريدا بمشهد الكتابة يعتمد نفسه على مشهد التعليم والشعر بيداغوجي في أصوله ووظيفته. يبدأ التقليد الأدبي عندما يكون المؤلف الغض مدركا معا ليس فقط لصراعه ضد أشكال وحضور السلف، ولكن يكون مجبرا على الشعور بمكانة السلف تجاه من أتى قبله.

يستنتج ارنست روبرت كيرتيس في أفضل دراسة للتقليد الأدبي سبق وقرأتها في حياتي في كتابه (**الأدب الأروبي والعصور الوسطى اللاتينية**) المنشور عام (١٩٤٨) أن التقليد "كالحياة برمتها عملية شاسعة من التلاشي والتجدد." ولكن حتى كيرتيس، الذي كان يقبل بحكمته، حذرنا أن التقليد الأدبي الغربي تلمس ملامحه بوضوح "فقط" خلال الخمس والعشرين قرنا الماضية من هوميروس إلى غوته، إذ إننا خلال القرنين الذين أتيا بعد غوته لم نفرز بعد ماهو كلاسيكي من غيره. مراحل التنوير، الرومانسية، الحداثة، ومابعد الحداثة، كل هذه، ضمنيا، هي ظاهرة واحدة تتحلى بالإستمرارية وليس القطيعة في علاقتها مع التقليد المحصور بين هوميروس وغوته. لم تعد هناك ملهمات للشعر، لم تعد هناك حوريات **تعرف**، ناهيك عن حوريات متوفرة تخبرنا عن أسرار التواصل، ذلك أن الحوريات تتوارى الآن. مع ذلك يمكن أن أتكهن بأن عملية القطع الحقيقية الأولى ستحقق على يد الأجيال القادمة، إذا انتشر الدين البرجوازي للمرأة المتحررة وخرج من إطار القلة المتحمسة ليطغى على الغرب. لن يكون هوميروس عندئذ السلف الحتمي، ويمكن عندها لأشكال الأدب وخطابه أن تنفصل أخيرا عن التقليد.

ليس من قبيل الصدفة أو الإعتباط أن تقول إن كل من يقرأ ويكتب في الغرب الآن، مهما تكن خلفيته الراديكالية، جنسه أو معسكره الأيديولوجي، هو ابن أو ابنة لهوميروس. وكمدرس للأدب يفضل خلود الإنجيل التوراتي على خلود هوميروس، فأنا لست أكثر سعادة منكم حيال هذه الحقيقة الداكنة إذا حدث وكنتم متفقين مع ويليام بليك عندما صرخ بأعلى صوته إنه هوميروس والكتب الكلاسيكية، وليس القوطيين أو الوانداليين، هم من أتخم أروبة بالحروب. ولكن كيف تأتى لهذه الحقيقة، داكنة كانت أم لا، أن تفرض نفسها علينا؟

كل أنواع التواصل تحكمها مفارقة، وهي أنها اعتباطية في أصولها، وجبرية بشكل مطلق في جوانبها الغائية. نعرف ذلك بجلاء كبير من خلال ماندعوه جميعا بحيوات حبنا لدرجة أن معادلاتها الأدبية لاتحتاج إلى أي توضيح. وعلى الرغم من أن كل جيل من النقاد على حدة يعيد، محقا في ذلك، تأكيد التفوق الجمالي لهوميروس، إلا أن ذلك جزء من المعطى الجمالي بالنسبة لهم (ولنا) لدرجة أن إعادة التأكيد هي ضرب من التكرار فحسب. ماندعوه ب"الأدب" مرتبط بشكل لامناص منه بالتربية عبر خمس وعشرين قرنا، وهو تواصل بدأ في القرن السادس قبل الميلاد عندما أصبح هوميروس كتابا مدرسيا للأغريق، أو كما يقول كيرتيس ببساطة وحزم: "هوميروس، بالنسبة لهم، كان **التقليد**." عندما أصبح هوميروس كتابا مدرسيا أصبح الأدب موضوعا مدرسيا إلى الأبد. مرة ثانية يقدم كيرتيس صياغة مركزية: "أصبحت التربية وسيلة للتقليد الأدبي: حقيقة تمثل إحدى ميزات أوروبة، لكنها ليست بالضرورة في طبيعة الأشياء."

تستحق هذه الصياغة تفحصا ديالكتيكيا عميقا، خاصة في عصر مشوش ثقافيا كالذي نعيش. لاشيء في العالم الأدبي يبدو لي أكثر سخافة من تلك التصريحات المأزومة التي تقول بأنه يجب تحرير الشعر من الأكاديميات. إنها تصريحات سخيفة في أي وقت، وتحديدا بعد خمس وعشرين قرنا من

التماهي الذي حصل بين هوميروس والأكاديميا. ذلك أن الجواب على سؤال "ما الأدب؟" يجب أن تبدأ من كلمة "أدب" (literarture) المستندة إلى كلمة كونتيليان (litteratura) والتي كانت ترجمته للكلمة الإغريقية (grammatike)، وهي فن القراءة والكتابة منظورا إليهما كمغامرة مزدوجة. الأدب، ودراسة الأدب، في جوهرهما مفوم واحد موحد. عندما كان هيسيود وبيندار يتسحضران آلهات الشعر، كانا يفعلان ذلك **كطالبين**، بحيث يتيح لهما ذلك **تعليم قراءهما**. عندما ابتكر أكاديميو الأدب الأوائل، المختلفون تماما عن الشعراء، فقه اللغة في الإسكندرية، بدؤوا بتصنيف ومن ثم اختيار المؤلفين، محققين تاريخهم حسب مبادئ دنيوية، سلفية بشكل واضح بالنسبة لنا. السؤال الذي نستمر في طرحه هو: "ماهو الكلاسيكي؟" أجابوا عنه نيابة عنا عبر اختزالهم للكتاب التراجيدين إلى خمسة، ولاحقا إلى ثلاثة. يعلمنا كيرتيس أن اسم كلاسيكي (Classicus) ظهر متأخرا أولا، في ظل حكم الأباطرة الأنطوانيين، وكان يعني مواطنو الأدب من الدرجة الأولى، أما مفهوم التصنيف ذاته فكان اسكندرانيا. مازلنا اسكندرانيين، ويمكننا أن نكون تماما فخوريين بذلك، لأن ذلك مركزي في مهنتنا. حتى "الحداثة"- أحجية يعتقد كل منا أنه هو الذي اخترعها- هي بالضرورة إرث اسكندراني أيضا. الأكاديمي أريستاركوس الذي كان يعمل في الإسكندرية كان أول من قارن "الحداثيين" بهوميروس، في الدفاع عن شاعر متأخر مثل كاليماكوس. إن كلمة "حداثيون" (moderns) تعتمد على كلمة (modo) وتعني "الآن"، حيث وضعت قيد التداول في القرن السادس الميلادي، ومن المفيد أن نتذكر أن "الحداثة" تعني دائما "مايجري الآن."

لقد أرست الإسكندرية، التي أسست لأكاديمتنا، بشكل دائم التقليد الأدبي للمدرسة، وقدمت الفكرة الدنيوية للحقبة، بالرغم من أن المصطلح الحقيقي بمعنى "كاتالوغ" المولفين لم يستخدم إلا في القرن الثامن عشر. يرى

كيرتيس في أبحاثه الشاملة المدهشة أن فكرة تشكيل الحقبة في العصر الحديث أو في الأدب الدنيوي تعود إلى الإيطاليين في القرن السادس عشر. وقد تبعهم الفرنسيون في القرن السابع عشر، حين أرسوا نسختهم الدائمة من الكلاسيكية، وهي نسخة حاول الإنكليز الأغسطيون تقليدها قبل أن يجتاحهم طوفان عصر النهضة الذي ندعوه اليوم بعصر الحساسية (**sensibility**) أو عصر السمو (**sublime**)، ويعود تاريخه تقريبا إلى منتصف القرن التاسع عشر (١٨٤٠). نهضة النهضة هذه هي بالطبع الرومانطيقية، والتي هي بالطبع تقليد (**tradition**) القرنين السابقين. إن تحقيب الأدب، بالنسبة لنا، أصبح جزءا من التقليد الرومانطيقي، وأزمتنا الفكرية الراهنة في الغرب ليست سوى إحدى أطوار الرومانطيقية، وجزء من استمرارية التمرد الذي بدأ كثورة في الأنديز الغربية وأمريكا، وانتشر إلى فرنسا ومنها إلى أرجاء القارة الأروبية، ومن هناك إلى روسيا، آسيا وإفريقيا في وقتنا الراهن. وكما أن الرومانطيقية والثورة أصبحتا شكلا عضويا واحدا، فإن الديالكتيك الحالي لتحقيب الأدب بات مرتبطا، كما هو الحال، بردة أيديولوجية تدريجية تستمر إلى عقدنا الراهن.

غير أن التقليد الرومانطيقي يختلف بشكل جوهري عن الأشكال الأولى من التقليد، وأعتقد أن هذا الإختلاف يمكن اختزاله إلى صيغة مفيدة. التقليد الرومانطيقي تقليد **متأخر بشكل واع**، ومن هنا تكون السيكولوجيا الأدبية الرومانطيقية بالضرورة **سيكولوجيا التأخر** (belatedness). إن رومانس الإنتهاك، وفض بكارة أرضية مقدسة أو شيطانية، هي شكل مركزي في الأدب الحديث، بدء مع كولريدج ووردزورث واستمر حتى وقتنا الراهن. يقتفي ويتمان خطى إمرسون عندما يؤكد رغبته في اقتحام عالم جديد، مع ذلك فإن ذنب التأخر يسكنه مثلما يسكن جميع أحفاده الأدبيين في أمريكا. لقد انجرف ييتس باكرا إلى التنحيات الغنوصية للطبيعة عبر ذنب مشابه، وحتى لورانس في قياماته يكون أكثر اقناعا عندما يتبع تحليلاته لهرمان

ملفيل وويتمان عبر اعلانه عما يسميه قدر عرقنا الأبيض ومايترافق مع مقته المتأخر بشكل مبطن لما يسميه بكل غرابة وعي الدم. الرومانطيقية، أكثر من أي تقليد آخر، مثقلة بهلع استمراريتها، وعبثا تمني النفس، بل دائما، بنهاية ما للتكرار.

السيكولوجيا الرومانطيقية للتأخر، والتي فشل إمرسون بإنقاذنا منها، نحن أحفاده الأمريكيين، هي السبب، في رأيي، بشعور التقليد المفرط والعالي الذي جعل تشكيل التحقيب عملية غير أكيدة خلال القرنين الأخيرين، وخاصة خلال العشرين سنة الماضية. خذ بضعة أمثلة معاصرة. إن أسرع طريقة للبدء بشجار مع مجموعة من النقاد هي أن أعبر عن قناعتي بأن روبرت لويل يمكن أن يكون أي شيء آخر سوى شاعر دائم، وبأنه كان غالبا صانع أعمال تمثل مرحلتها فحسب منذ بداياته وحتى الآن. نفس الشجار يمكن أن يقع لو أنني عبرت عن رأيي بأن نورمان ميلر مليء بالعيوب ككاتب، لدرجة أن تحنيطه بين الأكاديميات هي الهامش الأوسع لإحساسنا الحالي بـ"تأخريتنا". لويل وميلر، وكيفما صنفتهما، هما على الأقل طاقاتان أدبيتان ثرتان. وسوف يقود إلى ماهو أكثر توترا من الشجار إذا أنا أطلقت حكمي على "شعر الزنوج" أو "أدب تحرر المرأة." غير أن الشجار أو حتى الإهانة، هي كل مايمكن أن تقود إليه تلك الصيغ الإعتباطية لأن إحساسنا المتبادل بالمعايير التحقيبية قد تعرض إلى الكثير من التشوش، وإلى كسوف باتجاه ضوء الزخرفة المألوفة. التنقيحية، والتي هي دائما فعل رومانطيقي، أصبحت بشكل متزايد تأخذ شكل العرف، لدرجة أن المعايير البلاغية تظهر وكأنها فقدت فاعليتها. لقد أصبح التقليد الأدبي رهينا للهاجس التنقيحي، وأعتقد أنه يجب علينا تجاوز أبواق الخطر إذا كنا نريد أن نفهم هذه الظاهرة التي لامفر منها. أقصد وقوع التقليد تحت سطوة التأخر.

إن للهاجس التنقيحي، في الكتابة-والقراءة على حد سواء، علاقة عكسية بثقتنا السيكولوجية فيما يتعلق بما كنت أدعوه بمشهد التوجيه. إن شيطان ميلتون الذي يظل بالفعل أعظم شاعر حديث أو مابعد تنويري في اللغة، يمكن أن يمدنا بنسق عن هذه العلاقة العكسية. يصف ميلتون مشهد التوجيه المطلق على لسان رافائيل في الكتاب الخامس من (**الفردوس مفقودا**)، عندما يعلن الله للملائكة: " لقد خلقت هذا اليوم \ من سأدعوه ابني الوحيد" ويحذر محرضا "أن من يخرج عن طاعتي \ طاعتي أنا ... سوف يسقطا في ظلام دامس." يمكن أن نصف هذا كنوع من فرض سيكولوجيا التأخر، والشيطان، مثله مثل أي شاعر قوي، يرفض أن يكون مجرد قادم متأخر. إن طريقته في العودة إلى الأصول، وارتكاب الإنتهاك الأوديبي، هي أن يصبح خالقا منافسا لله كخالق. إنه يعانق الإثم كربة إلهام، ويستنبط منها قصيدة الموت الأصيلة بشكل عال، وهي القصيدة الوحيدة التي سوف يسمح له الله بكتابتها.

دعوني أختصر استعارتي أو تأويلي الإستعاري للشيطان عبر استحضار قصيدة رائعة لإميلي ديكنسون تبدأ ب"الإنجيل كتاب عتيق ..."- (رقم١٥٤٥)، والتي تسمي فيها عدن "مسكنا" والشيطان "قائدا عسكريا" والإثم "هوة نافرة \ يجب أن يتجنبها الآخرون." وكشاعرة هرطوقية متأثرة بالإرثوذكسية الإمرسونية تلمست ديكنسون في الشيطان سلفا مرموقا يخوض حربا ضروسا ضد سيكولوجيا التأخر. غير أن إمرسون وديكنسون كانا يكتبان في أمريكا التي كانت لوهلة من الزمن تحارب استنفاذ أروبة للتاريخ. أنا من حيث المزاج تنقيحي طبيعي، وأتفاعل مع ردود فعل الشيطان بقوة لايحركها في أي شعر آخر أعرفه، وهذا يسبب لي بعض الكرب عندما أنصح بأننا حاليا نحتاج حس ميلتون بالتقليد أكثر مما نحتاج التقليد التنقيحي لإمرسون. والحق، إن نصيحة الضرورة يجب أن تؤخذ إلى أبعد من ذلك: بكل بساطة، نحن نحتاج ميلتون، وليس العودة الرومانطيقية لميلتون

المكبوح، ميلتون الذي جعل قصيدته العظيمة مطابقة لعملية الكبح وحيويتها للتقليد الأدبي. غير أن مقاومة ما تستيقظ في داخلي جراء نصيحة الضرورة هذه، إذ حتى أنا أريد أن أعرف: ماذا أعني ب"نحن" ؟ معلمين؟ طلبة؟ كتابا؟ قراء؟

لا أعتقد أن هذه منظومات منفصلة، كما أنني لا أعتقد أن العرق، أو الجنس، أو الطبقة الإجتماعية تستطيع أن تحجم عن هذه الـ"نحن". ولأننا من بني الإنسان فإننا نعتمد على مشهد التوجيه، والذي هو أيضا بالضرورة مشهد سلطة وأسبقية. إذالم يكن لديك موجه واحد أو آخر، فإنك، عبر رفض جميع الموجهين، تلزم نفسك بأكثر المشاهد التوجيهية بدائية مما يفرض نفسه عليك. الشبيه الأكثر وضوحا هو بالضرورة أوديبي. ارفض أبويك بقوة كافية وستصبح نسخة متأخرة عنهما، ولكن اتحد بجزء من واقعهما، تتحرر ربما جزئيا منهما. لقد فشل شيطان ميلتون، خاصة كشاعر، بعدما ابتكر بداية متميزة جدا، لأن أصبح مجرد محاكاة لأكثر الجوانب دكنة في لله الذي قدمه ميلتون. إنني أفضل كثيرا بينشون على ميلر ككاتب لأن المحاكاة الطوعية أكثر تأثيرا من المحاكاة القسرية، ولكن أستغرب إذا كانت احتمالاتنا الجمالية سوف تنحصر بين هذا الخيار أو ذاك. هل يلزمنا ديالكتيك التقليد الأدبي، في هذا الوقت، إلى تأكيد إما التأخر عبر انقلاب قابالي أو إلى كذبة حيوية مزيفة ضد الزمن عبر التأكيد على الذات بوصفها فاعلا؟

لا أستطيع الإجابة عن هذا السؤال الصعب، لأنني لا أشعر بالإرتياح مع البدائل الراهنة على طريقتي بينشون وميلر، على الأقل في النثر الأدبي أو شبه الأدبي. ساول بيلو، بكل مناقبه الأدبية، يكشف بوضوح عن الأرق البدئي لقادم متأخر يتجاوز ذلك المتمثل في أدب بينشون وميلر. إنني بكل صراحة لاأستمتع بقراءة بيلو، وأتردد كثيرا في العثور على شيء كوني في تلك المتعة حتى لو امتلكتها. يبدو لي الشعر الأمريكي المعاصر أكثر عافية،

ويوفر بدائل عن أنواع المحاكاة الطوعية يبرز فيها شاعر مثل غينسبرغ الأكثر تميزا. مع ذلك، حتى الشعراء الذين ينالون إعجابي أكثر من غيرهم مثل جون أشبري و أ. ر. أمونز، صاروا إكثر إشكالية في ضوء الحالة الثقافية لبلوى التأخر لدرجة أن البقاء الأدبي نفسه أصبح نفسه موضع شك. وكما يقول بينشون في الصفحات الختامية لكتابه الفذ: "لقد طعنت في السن ... الآباء حملة لفيروس الموت، والمصابون هم الأبناء. ..." ثم يضيف في إنجيله عن الفوضى السادية أننا هذه المرة "سوف نصل، يـاإلهي، متأخرين جدا."

أنا مدرك أن هذا سيكون انجيل الكآبة، ويجب أن لا يطلب من أحد الترحيب بنذير شؤم. لكنني لاأرى أن تنحيات الضرورة تلك يمكن أن تفيد أحد، على الأقل تربويا. إن معلم الأدب في أمريكا اليوم، أكثر من معلم التاريخ أو الفلسفة أو الدين، مجبر على تعليم حضور الماضي، لأن التاريخ والفلسفة والدين انسحبت جميعها كوسائط لمشهد التوجيه، تاركة معلم الأدب الحائر وحيدا على المذبح، يتنازعه الرعب فيما إذا كان هو الأضحية أم الكاهن. إذا هو حاول أن يتجنب هذا العبء عبر محاولته تعليم الحضور المفترض فقط للحاضر، فإنه سيجد نفسه يعلم فقط الإختزال الجزئي المبسط الذي يمحي بشكل كلي الحاضر باسم هذه الصيغة التاريخانية أو تلك، أو أنه يعلم ظلم الماضي، أو الإيمان الميت، سواء أكان دنيويا أم لا. مع ذلك كيف له أن يعلم تقليدا أصبح مثقلا بغناه ووزنه لدرجة أنه إذا أراد تطويعه فإن ذلك يحتاج لقوة تفوق قوة أي وعي فردي، إلا تلك المتجلية في قابالا المحاكاة لكاتب من وزن بينشون؟

كل تقليد أدبي كان بالضرورة نخبويا، وفي كل فترة، ذلك أن مشهد التوجيه دائما يعتمد على اختيار أساسي وعلى حقيقة كوننا مختارين، وهذا ماتعنيه بدقة كلمة "نخبة". التعليم، كما يقول افلاطون، هو بالضرورة فرع من الإيروتيكا، في المعنى العريض لاشتهاء مالا نملكه، وفي ستر فقرنا، وفي

الإتحاد مع أهوائنا الفانتازية. مامن معلم، مهما حاول أن يكون محايدا، يمكنه أن يتجنب الإختيار بين طلابه، أو اختياره من قبلهم، ذلك أن هذه من طبيعة التعليم ذاتها. التعليم الأدبي هو تحديدا كالأدب ذاته، إذ مامن كاتب قوي يمكنه أن يختار أسلافه إلا عندما يختارونه هم، ومامن طالب قوي يمكنه أن يفشل في كونه مختارا من قبل معلميه. الطلاب الأقوياء، كالكتاب الأقوياء، سيجدون القوت الذي يحتاجونه. والطلاب الأقوياء كالكتاب الأقوياء لابد أن يبرزوا في أكثر الأمكنة والأوقات التي لانتوقعها، وأن يتصارعوا مع العنف المستبطن المفروض عليهم من قبل معلميهم وأسلافهم.

مع ذلك فإن شغلنا الشاغل، كما أظن، لايتعلق بالأقوياء، بل بعدد لايحصى من الكثرة، طالما أن الديموقراطية الإمرسونية تسعى إلى جعل وعودها أقل غشا مما هي عليه. هل يمكن للتقليد الأدبي أن يوفر لنا أية حكمة تسعفنا في التعامل مع عبء القادم المتأخر، والتي هي إطالة أمد الإمتياز الأدبي؟ ماهي قدرية التقليد الأدبي بالنسبة للمعلم الذي يجب أن يخرج ليجد نفسه صوتا في العراء؟ هل هي في تعليم (**الفردوس المفقود**) عوضا عن تدريس إمامو أميري برقة؟

أعتقد أن هذه الأسئلة تجيب عن نفسها، أو أنها ستفعل ذلك، في غضون السنوات القليلة القادمة. ذلك أن معلم الأدب سيجد نفسه أكثر من أي وقت مضى ميالا إلى تدريس (**الفردوس المفقود**)، وغيرها من الكلاسيكيات المركزية في التقليد الأدبي الغربي، سواء أكان يفعل ذلك بشكل صريح أم لا.

إن سيكولوجيا التأخر لاتوفر احدا، ومشهد التوجيه أصبح بشكل متزايدا أكثر جوهرية من أي وقت مضى طالما يستمر مجتمعنا في التدهور حولنا. التوجيه، في طورنا النهائي، يصبح عملية تضادية، تقريبا رغما عن أنفه، ومن أجل التعليم التضادي تحتاج إلى نصوص تضادية، بمعنى،

نصوص تضادية لطلابك ولنفسك وللنصوص الأخرى. يمكن أن يقف شيطان ميلتون كممثل للتقليد برمته عندما يتحدانا لكي نتحدى السماء معه، وسيكون بمثابة كتاب دليل لكل هؤلاء، مهما تعددت أصولهم، ممن، كما يقول، "بعقل طموح \ سوف يشتهون المزيد." إن أي معلم للمحرومين، لأولئك الذين يصرون على أنهم المقهورين والمجروحين، سوف يخدم أعمق حاجات طلابه عندما يضع في حوزتهم افتتاحية الشيطان الرفيعة حول الماحكة في الجحيم والتي سوف اقتبسها الآن لكي أختم هذا الفصل عن ديالكتيك التقليد:

بهذه الميزة إذن
للوحدة، والإيمان الراسخ، والتناغم الثابت،
بما يفوق ماهو موجود في السماء، نعود الآن
لكي نسترجع ميراثنا العادل منذ القدم،
أكثر ثقة بالإزدهار مما يستطيع الإزدهار
ضمانه لنا، وبأفضل السبل المتاحة،
سواء عبر الحرب المفتوحة أو التآمر الخفي،
نبدأ النقاش الآن، ومن كان قادرا على النصيحة، فليتكلم.

الفصل الثالث

المشهد البدئي للتوجيه

من قلب النار تحدث الرب إليك وجها لوجه على الجبل- وقفت بين الرب وبينك في تلك اللحظة، لكي أعلن لك كلمة الرب؛ ذلك لأنك كنت خائفا من النار، و لم تصعد إلى الجبل-

سفر التثنية، ٥، ٥-٤

.... التقليد المستند إلى تواصل شفوي لايستطيع انتاج الشخصية الممسوسة التي تتكئ على الظاهرة الدينية. هذا التقليد سوف يصغى إليه، ينظر في أمره، وربما سيرفض، تماما مثل أية أنباء تأتي من الخارج؛ ولن يتمكن من تحقيق الإمتياز في التحرر من جبرية التفكير المنطقي. يجب عليه أولا أن يعاني من قدر الكبت، وحالة كونه لاواعيا، قبل أن يستطيع انتاج تلك النتائج القوية أثناء عودته.

فرويد، موسى والتوحيد

عائدا من بابل، يصمم عزرا، ناسخ العودة، أن يكون قدر ناسه البحث دائما عن حضور الكتاب. إن سمو الكتاب والتقليد الشفوي الذي يمثل تأويلا له، يعود بتاريخه إلى هذا القرار البطولي في القرن الخامس قبل الميلاد. لقد رأى عزرا نفسه مكمل رسالة وليس نقطة بدء، وناسخا قويا وليس شاعرا قويا:

عزرا هذا خرج من بابل، وكان ناسخا جاهزا لقانون موسى، الذي كان قد أعطاه الرب الإله لإسرائيل: وقد لبى له هذا الملك جميع مطالبه، حسبما تقتضيه يد الرب ويمليه الله عليه. ...

لأن عزرا كان قد هيأ قلبه لكي يسعى في إثر قانون الرب، ينفذه ويعلم في اسرائيل الأوامر والأحكام.

عزرا، ٧: ٦، ١٠

"أن تسعى"- وفي العبرية (**lidrosh**)- هنا يمكن أن تترجم "أن تؤول". التأويل، (**midrash**)، هي البحث عن التوراة، ولكن من أجل جعل التوراة أوسع، عوضا عن فتحه لمرارة التجربة. السوفريم (**Soferim**) أو أهل الكتاب، الناسخون الحقيقيون، حصروا السلطة في الكتاب، مصرين على أن كل شيء فيه، ويضم بالضرورة جميع قراءاتهم. التوراة نص حقيقي، وتأويلاتهم لاتزيفه، بل تعطيه سياقا، ودائما بواسطة سلطة معاصرة، أو "الحكم المتوفر في تلك الأيام."

ميدراش (**midrash**) كانت تعني في الأصل التقليد الشفوي واستمرت على هذا النحو المنحاز ضد الكتابة لقرون عدة. التقليد الشفوي يعتمد على الذاكرة، وعلى الشخصية، والتقليد المباشر للمعلمين الذين بدورهم كانوا قد علموا معلمين. كان أهل الكتابة في البدء مكبوحين بالخوف بأن يحل التأويل محل النص، مع ذلك لم يكن هذا ممكنا. بالتأكيد تخشى الطبيعة الديالكتيكية للتقليد الشفوي من الخسارة عندما تبدأ الكتابة بالهيمنة، لأن

الكتابه تحد من الديالكتيك، وهذه نقطة سقراطية بامتياز. لقد كان رجال الدين اليهود يخشون الإختزال مثلما كان يخشاه سقراط، يخشونه كخطر بيداغوجي محض وليس كخطر فلسفي.

مع ذلك فإن التقليد اليهودي الشفوي، وتأكيده على تفوق الكلام على الكتابة، بيدو لي بكليته مختلفا عن التقليد الإفلاطوني في نفس الفترة. ثورليف بومان في دراسته (**الفكر اليهودي مقارنة مع الفكر الإغريقي**) يقارن بين الكلمة اليهودية لكلمة "دافار" (**davar**) والكلمة الإغرقية لكلمة "لوغوس" (**logos**). دافار تعني في وقت واحد "كلمة" و "شيء" و"فعل" وجذر معناها يتضمن فكرة اطلاق سراح شيء كان مكنوزا. هذه هي الكلمة كفعل أخلاقي، ككلمة حقيقية تعني معا موضوعا أو شيئا وتعني فعلا أو عملا. إذن الكلمة التي ليست فعلا أو شيئا هي كذبة، أو شيء كامن لم يتسن له الخروج. على نقيض هذه الكلمة الدينامية، تبرز اللوغوس كمفهوم ذهني عندما نعود إلى جذر معناها الذي يشمل الجمع والترتيب، والتنظيم. مفهوم اللوغوس يعني أن تتكلم، تتأمل، وتفكر. إن اللوغوس ينظم ويجعل معقولا سياق الكلام، مع ذلك إنه في معناه الأعمق لايتعامل مع وظيفة التكلم. دافار، وعبر اطلاقها سراح المخبوء في النفس، مرتبطة بالتعبير الشفوي، وتعريض الكلمة، والفعل، والعمل للضوء.

سقراط الذي يمدح الديالكتيك في (**الفدروس**) (**Phaedrus**)، "مجد الكلمات المؤسسة على المعرفة، الكلمات التي تستطيع الدفاع معا عن نفسها وعن غارسها، الكلمات التي، عوضا عن أن تظل جدباء، تحتوي على بذار تنمو منها كلمات جديدة بأشكال جديدة، حيث البذار هي الخلود الممنوح." يؤكد كل من الأدب والفلسفة هذا التمجيد السقراطي كسلف، على الأقل حتى مجيء نيتشه. من نيتشه يمتد التقليد الذي وصل ذروته مع جاك ديريدا الذي يشكك، عبر مغامرته التفكيكية، بهذا "الإنغلاق اللوغوسي" ويسعى لإيضاح أن الكلمة المنطوقة أقل مركزية من الكتابة. الكتابة، في رؤية ديريدا، هي مايجعل الذاكرة ممكنة، ذلك أن الذاكرة بهذا المعنى تساهم

باستمرارية الفكر، وتعطي له موضوعا. الكتابة، كما يجيزها ديريدا، تبعدنا، من جهة، عن الخواء، ومن جهة أخرى تمنحنا، وبشكل أكثر قوة (على نقيض الصوت)، اختلافا منقذا، عبر وقوفها دون تلك المصادفة بين المتكلم والموضوع الذي سوف ينصب لنا كمينا في حضور كلي بحيث يؤدي إلى توقف العقل. ومصطلح ديريدا المنحوت هو الإختلافية "**differance**" الذي يجمع بين "أن تؤجل" (**to deffer**) و "أن تختلف" (**to differ**) في فعل واحد من اللعب المتبادل، لعب يحيل الإشارات إلى مجرد إشارات أخرى، أولا وأخيرا، وهي اشارات تتوالد أساسا بشكل شاذ عبر الإفصاح عن العلامات التي هي اللغة. ربما كان ديريدا يستبدل "دافار" ب"اللوغوس" دون أن يذكر ذلك في أي مكان، وبالتالي يصحح افلاطون عبر مساواته العبرية لفعل الكتابة والتعبير عن الإشارات بالكلمة نفسها. جل مافي ديريدا هو من روح المؤولين القابالليين العظام للتوراة الذين ابتدعوا ميثولوجيات مصقولة من تلك العناصر المتضمنة في الكتاب المقدس والتي تظهر أقل تجانسا في النص المقدس.

إن التأكيد القابالي على التقليد الشفوي الغامض يكاد يكون مطلقا، يصل ذروته في المفارقة بأننا نعرف معتقدات اسحق لوريا، الأكثر ابتكارا بين القابالليين، فقط من خلال التوصيفات المتنافسة لتلاميذ متعددين ، بعضهم لم يعرف لوريا مطلقا. هذا يجعل التقليد اللورياني ولاحقا القاباله نفسها وتجليها الهيسيدي (**Hasidic**) متاهة مربكة لايمكن فهمها مفهوميا، وتحديدا على أساس قراءة وتأويل النصوص. إن زهر (**Zohar**) أكثر النصوص القابالية تأثيرا (وخاصة بالنسبة للوريا) علمنا بأن بنود القانون التي أتى بها موسى هي توارة ثانية، بل التوارة الأول الذي "لم يخلق"، ذلك أنه أخفي عنا واستبدل بالنسخة القابالية الملغزة للتقليد الشفوي. هذا التقليد أو "التلقي" (وهذا ماتعنيه كلمة قابالا) يوصف "كمطرقة تهوي على صخرة،" والصخرة هنا هي التوراة المكتوب. يقتبس (زهر) (**Zohar**) سفر الخروج ٢٠: ١٨: "ورأى جميع الناس الرعود، والبروق، وضجيج الأبواق، ودخان الجبل:

وعندما رأى الناس. تفرقوا ووقفوا بعيدا." في تأويل (زهر) يعني هذا أن الإسرائيليين واجهوا الكلمات الإلهية منقوشة على ظلام غيمة مقدسة حجبت حضور الله الحقيقي، وهكذا يكون نص الله في وقت واحد قد سمع كتقليد شفوي وشوهد كتوراة مكتوبة.

لقد أوردت القابالا كنظير لديريدا، لكن التقليد الشفوي لايمكن أن يدرج تحت اسم القابالا أكثر من أن يسلم التقليد المكتوب نفسه لمؤلفين غرائبيين. إن التقليد الشفوي ينحدر مباشرة من عزرا إلى الفريسين (Pharisees) – طائفة يهودية في عهد المسيح– وصولا إلى الإستمرارية الحبرية (Rabbinical). النص المركزي في التقليد الشفوي، إذا كان لنا أن نسمح بمفارقة واحدة، هو أقوال أو حكمة الآباء (Pirke Aboth)، خاصة في افتتاحيته المدهشة:

"تلقى موسى التوراة من سيناء ونقله إلى يوشع، ويوشع إلى المشايخ، والمشايخ إلى الأنبياء، والأنبياء نقلوه إلى أهل المعابد. هؤلاء قالوا أشياء ثلاثة: كن حاسما في الحكم، وعلم تلامذة كثر، واضرب سياجا حول التوراة. "

في تعليقه على هذا النص (Aboth)، يؤكد ترافيرز هيرفورد على تواتر هذه الأقوال الإفتتاحية بين أهل المعابد، وليس على الأوامر الصادرة عن شخصيات منجزة وأكثر قدما في التقليد. الآباء الحقيقيون، آباء التقليد، يبدأون بالمعبد المفترض أو أكاديمية عزرا ويتجهون إلى هيليل (Hillel) وفق المسار الفريسي. ويرى ليو باك أن العبارة التلمودية "سياجا حول التوراة" تشير إلى الدفاع عن التقليد المعلم وليس إلى الإلتزام الصارم بالعادة، أو القانون أو الطقس. في كتابه (الفريسيون Pharisees) يدافع هيرفورد عن التقليد المعلم ضد مؤلفي أسفار الرؤيا (Apocalypses) أو الأسفار الأربعة عشر (Apocrypha) الذين هم أجداد القابالا. وعلى عكس ر. ه تشارلز في كتابه (الإيمان بالآخرة) الذي يرى فيه بأن الكتابة الرؤيوية هي "الإبن

الحقيقي للنبوءة" يجري هيرفورد تمييزا حيويا وخالدا بين التقليد المعلم للتلموديين وبين التقاليد التنقيحية لكتاب الأسفار:

"لاشك أنه من الصحيح القول إن "القانون" اكتسب مكانة رفيعة في عبرية القرون منذ أيام عزرا. ولكن لو كان ثمة أنبياء حقيقيون عبر تلك القرون ممن شعروا أنهم يحملون كلمة الرب ويريدون تبليغها، فإنما كانوا بلغوها. من كان سيمنعهم؟ بالتأكيد ليس "القانون" أو أولئك الذين قاموا بتفسيره. بل الأحرى أن نسأل من كان يستطيع منعهم؟ لقد قال عاموس (Amos) ماكان يريد قوله بالرغم من الكاهن والملك؛ ولو كان هناك عاموسا آخر عبر هذه القرون لكان بلغ كلمته بغض النظر عن الفريسين أو الناسخين ... كتابات الأسفار تمثل شاهدا على ... ضعف أولئك الذين كانوا ينشدون ارتداء عباءة إليجاه (Elijah). لوكانت كتاباتهم قد ظهرت تحت أسمائهم الحقيقية لما كان أحد أعارها انتباها؛ إن حنكتهم في تقديم أعمالهم تحت غطاء أسماء عظيمة– إنوخ، موسى، سليمان، عزرا– استراتيجة لايحتاجها رجال العبقرية الأصلية ولايتنازلون إلى استخدامها. ... أعمالهم تشي بهذا الرأي، لأن افتقارهم للطاقة الأصلية أمر مكشوف. إنها أعمال مستندة بشكل واضح على الكتابات النبوئية؛ والأنكى من ذلك، أن النموذج الفريد لكتابة الأسفار تتكرر ملامحه الرئيسية مرارا وتكرارا. ... "

الإختلاف بين العمل التلمودي كما يتجسد في "حكم الآباء" (Aboth) وكتابة الأسفار التي تتجسد في كتاب إنوخ هو النسخة العبرية للإختلاف الإغريقي بين "السردي" و"العاطفي" وهو اختلاف مفصلي للتفريق بين التقليد الأرثوذكسي والتقاليد التنقيحية. يركز هيرفورد على التأكيد التلمودي على "الطريق الصحيح" (Halachah) أو حكم السلوك الصحيح كما تعرفه السلطة الأرثوذكسية. الأسفار الإثني عشرة والكتابة الرؤيوية تقفز فوق "الطريق الصحيح" تعبيرا عن يأسها من الحاضر. قارن عشوائيا بين أي مثل من حكم الآباء (Aboth) وبين إحدى اللحظات الإستثنائية في كتاب إنوخ.

هذا هو الحاخام طرفون، ملخصا "سردية" الآباء جميعهم في صياغة نبيلة: "اعتاد أن يقول: لست مطالبا بإتمام العمل، لكنك لست حرا أيضا في الفكاك منه." وهنا مؤلف إنوخ، في عاطفته المتأججة يقول: "لاتحزن إذا كانت روحك قد هبطت إلى سيول مسربلة بالحزن، أو أن جسدك خلال حياتك لم يتوافق مع الخير الكامن فيك، بل انتظر يوم حساب الخاطئين، ويوم الإدانة والتطهر."

كل ناقد قدير شق طريقه عبر (**حكم الآباء**) وكتاب إنوخ لابد أن يبدأ بالشك بأن هاجسا جماليا قويا يحكم المبدأ التحقيبي. إن (حكم الآباء) ليس مجرد تكرار أو تنقيح، لكنه حكمة مستندة إلى الكلمة (**davhar**) والتقليد الشفوي. التقليد الشفوي يقصي الأسفار الإثني عشرة وكتابات الرؤية بنفس الطريقة التي يقصيها بها التوراة (باستثناء كتاب دانيال): إنها، أي الأسفار، تشي بقلق تأثر ملموس وبالتالي تمثل انحرافا تنقيحيا فجا ومباغتا بعيدا عن تواصلية التقليد. لكنها مع ذلك تكشف عن جانب من ابتكار خلاق لاتستطيع آلية تشكيل التقليد الإفصاح عنها، وهو جانب يستطيع أن يعلمنا شيئا جوهريا، وإن مخبوءا، عن طبيعة المعنى النصي، خاصة مايتعلق بالأصول النصية.

إن المكانة المرموقة للأصول ظاهرة كونية تصارع معها عبثا كاشف وحيد مثل نيتشة، لكن صراعه أعطانا أكثر كتبه اقناعا وأقصد (**باتجاه جينولوجيا للأخلاق**) اضافة إلى أقوى صياغاته حكمة (**ماوراء الخير والشر**). الأصل والغاية- يؤكد نيتشه- عملت ضده، والتاريخ المقدس له طريقته في الهيمنة حتى في عصور ومجتمعات يظهر فيها المقدس دائما من خلال الإنزياح. مرسيا إلياد في كثير من كتاباته يعرض للمكانة الكونية المرموقة للبدايات، والتي يلحق بها دائما الكمال. الحنين إلى الأصول يحكم كل تقليد رئيسي، ويشرح جزعنا المستمر من السحرة الذين، في أوج غبطتهم، يصبحون "أولئك الذين يمتلكون ذاكرة عن البدايات." من هنا، وحسب طرح إلياد. جميعنا نؤمن بالفكرة التي تقول "إن التجلي الأول

للشيء هو مايكتسب أهمية قصوى وليس تجلياته اللاحقة." الوقت الأصلي قوي ومقدس معا، في حين تصبح حدوثاته المتواترة أضعف وأقل قدسية. إلياد، الذي يلخص تاريخا دينيا كونيا، يمكن أن يقرأ تقريبا كهجوم مباشر على نيتشه عندما تعيد خرافة الأصول تأكيد نفسها:

"كل حالة جديدة تتضمن دائما حالة سابقة، والأخيرة في التحليل الأخير، هي العالم. من رحم هذه "الكلية" البدئية تنبثق التعديلات اللاحقة وتتطور. المحيط الكوني الذي يعيش فيه المرء، مهما كان محدودا، يؤلف "العالم" و"أصله" و"تاريخه" يسبق أي تاريخ شخصي. إن الفكرة الخرافية "للأصل" هي جزء لايتجزأ من لغز "الخلق". يمتلك الشيء "أصلا" لأنه سبق وخلق، بمعنى، إن قوة ما تجلت بوضوح في العالم، وحدثا ما وقع. باختصار، إن أصل الشيء يحدد دائما خلقه."

ولكن كيف ننتقل من الأصول إلى التكرار والإستمرارية، ومن هناك إلى القطيعة التي تسم جميع أشكال التنقيحية؟ ألا توجد هناك استعارة ناقصة نحتاج إلى استعادتها، ومشهدا بدئيا نتردد كثيرا في مواجهته؟ أود هنا أن أستعرض هذا المشهد عبر استعادة الإستعارة التي تسميها البلاغة التقليدية **الإستبدال** (metalypsis).

ما الذي يجعل المشهد بدئيا؟ المشهد محيط يراه المشاهد، مكان حيث الفعل، حقيقيا كان أم خياليا، يجري أو يمسرح.كل مشهد رئيسي هو بالضرورة عرض ممسرح أو خيال فانتازي، وعندما يوصف يكون بالضرورة استعارة. إن كلا من مشهدي فرويد البدئيين عن الفانتازيا الأوديبية وعن قتل الأب على يد أبنائه الخصوم، هما مجازان مرسلان (**synechdoches**). يسمي فيليب ريف فهم فرويد للصحة عبر المرض باستعارة مهيمنة، وهي مجاز فعال بشكل بارز لكنها تشي بمغالطة جينية (**genetic**). عندما يسمي فرويد مشهدا ما بالبدئي، فإنه بلاغيا يعتمد، كما يقول ريف، على مجاز مرسل أو استبدال يقوم على أخذ الجزء كممثل

للكل، بوصف ذلك نموذجا أصليا، سابقا للرمزي، من أجل توصيف التطورات النفسية اللاحقة. وبما أن المشاهد البدئية صدمات فانتازية، فإنها تؤكد على تفوق الخيال على الحقيقة، وتعطي في الواقع امتيازا مدهشا للخيال على الملاحظة. ريف، مهتديا بفرويد، يجد نفسه مجبرا على التحدث عن "التخيل الحقيقي للحياة الداخلية." ربما كان هذا من أكثر المفارقات غرابة في الرؤية الفرويدية، بما أن الواقع السيكولوجي الأعلى بحق، أو المشهد البدئي، يتجسد فقط بواسطة الخيال. مع ذلك فإن الخيال، كما لم يشأ فرويد على إدراكه، لايمتلك جانبا إحاليا. إنه لايمتلك معنى بذاته لأنه ليس اشارة، أي، لاتوجد اشارة أخرى يحيل إليها أو تحال إليه. مثل مفهوم الألوهة القابالية، يقف الخيال فوق وما وراء النصوص التي يمكن أن تستحضره.

ديريدا في مقالته المذهلة عن "فرويد ومشهد الكتابة" يفترض مشهدا ثالثا، أكثر بداءة من المجازات الفرويدية. استعارة ديريدا هنا هي تلك الأكثر سموا وأقصد الإغراق أو الغلو (**hyperbole**)، والتي لها نفس العلاقة اللصيقة بدفاع الكبح التي يمتلكها المجاز المرسل تجاه دفاعات العكس والإنقلاب على الذات. يشير طرح ديريدا إلى أن فرويد يلجأ في لحظات حاسمة للأنماط البلاغية التي يستعيرها، ليس من التقليد الشفوي، "ولكن من نص كتابي لم يكن يوما موضوعا برانيا سابقا للكلمة المنطوقة." هذا النص الكتابي هو بمثابة صراع (**agon**) مرئي ممسرح، أو مسرحة للكتابة تدخل دائما في حالة لعب مع كافة التمثيلات اللفظية. في استعارة ديريدا السامية، ندرك أنه "لاتوجد نفس بدون نص،" وهذا تأكيد يتجاوز لاكان، سلف ديريدا، في اشارته الرفيعة على أن بنية اللاوعي لغوية. هكذا لم يعد بمقدورنا تمثيل الحياة النفسية كشفافية يتجلى من خلالها المعنى أو كقوة غامضة بل كاختلاف تناصي في صراع المعاني وسطوة القوى.

بالنسبة لديريدا، الكتابة كشافة طرق، الطرق الفرويدية (**bahnung**)، والنفس خريطة طريق عام. تشق الكتابة طريقها وسط أنواع المقاومة، وهكذا

يرى تاريخ الطريق متطابقا مع تاريخ الكتابة. إن أكثر تبصرات ديريدا نفاذا في رأيي قوله "إن الكتابة مستحيلة بدون كبح،" وهذا يعني المطابقة بين الكتابة بالمطلق وبين الرمز الشيطاني: الإغراق أو الغلو (**hyperbole**). إذ، وكما يفصح ديريدا، "نحن مكتوبين بالكتابة وحدها،" وهذا بمثابة غلو يحطم التمايز المزيف بين القراءة والكتابة، ويجعل الأدب برمته "حربا وخدعا بين المؤلف الذي يقرأ والقارئ الأول الذي يلهم." لقد جعل ديريدا من الكتابة استعارة سيكولوجية متداخلة، بحيث أضحت بالضرورة ابتكارا يبهج كل قارئ جعل بدوره التأثر استعارة سيكولوجية متداخلة أو لنقل استعارة للعلاقات الشعرية المتداخلة. قارئ كهذا يمكن أن يجد استناج ديريدا غاية في الأهمية حين يقول: "الكتابة هي مشهد أو منصة التاريخ ولعب العالم."

مع ذلك فإن مشهد ديريدا للكتابة بدئي بشكل غير كاف بذاته كتفسير لفرويد. إنه يستند، مثلما يستند مشهد فرويد، على استعارة جريئة، وعلى خطة من التحويل أو القلب التضادي سوف أدعوه بالمشهد البدئي للتوجيه. الطريق إلى هذا المشهد يمكن أن تكون عبر تجنب كلي لنص فرويد الذي يبدو مفصليا لتفسير ديريدا. يختم ديريدا مقالته باقتباس جملة من كتاب فرويد (**مشكلة القلق**):

"إذا كانت الكتابة ـ والتي تتألف من السماح لسائل بالإنبجاس من انبوب على قطعة من الورق ـ قد اكتسبت المعنى الرمزي للإتصال الجنسي، أو إذا كان المشي قد أصبح بديلا رمزيا للدعس فوق جسد الأرض الأم، سوف نحجم عن كل من الكتابة والمشي لأنهما يمثلان سلوكا جنسيا ممنوعا يتم التورط به."

ويقوم ديريدا بحذف الجملة التي تليها:

"يقوم الأنا برفض الوظائف التابعة له من أجل أن لايأخذ مبادرة جديدة من الكبح. ومن أن أجل أن يتجنب صراعا مع الهو (**t he id**)."

مع الجملة التي يقتبسها ديريدا تكتمل الفقرة. الفقرة التي تليها تتعامل مع الكوابح التي تنشأ كيلا تصبح متورطة في صراع مع **الأنا الأعلى** (the superego). ومن أجل أن يصبح تأويل ديريدا لفرويد صحيحا- أي كي تصبح الكتابة فعلا بدئيا كالجماع الجنسي- فإن الكبح الذي تمارسه الكتابة يجب أن يحضر من أجل أن يتجنب صراعا **مع الأنا الأعلى، وليس مع الهو**. غير أن **الكلام** (speech)، وليس **الكتابة** (writing)، كما يقول دائما فرويد، مكبوح من أجل أن يتجنب صراعا مع الأنا الأعلى. ذلك أن الأنا الأعلى يهيمن على مشهد التوجيه، والذي هو على الأقل شبه ديني في ترادافاته، وبالتالي يكون الكلام أكثر بداءة. أما الكتابة، معرفيا ثانوية، فهي أقرب إلى كونها عملية صرف، أقرب إلى السلوك **الأوتوماتيكي** للهو. هكذا يكون فرويد نفسه في التقليد الشفوي أكثر منه في التقليد الكتابي، على نقيض كل من ديريدا ونيتشة، اللذين يبدوان تنقيحيين صرفين، في حين أن فرويد، ربما بالرغم عن نفسه، استمراري مباشر بشكل طريف لتقليد شعبه الأطول. فرويد، على نقيض ديريدا ونيتشة، يدرك أن الأسلاف يذوبون **في الهو** وليس **في الأنا الأعلى**. إذن تقوم ازدواجية القلق-التأثر بكل أنواعها على كبح **الكتابة**، ولكن هذا لاينطبق كثيرا على التقليد الشفوي اللوغو-مركزي (**logocentric**) للكلام النبوي.

وكما كان سبنسر (لننتقل إلى مثال أدبي) أصلا عظيما لميلتون، فإن ميلتون خاضع للكبح، لأن الرؤية السبنسرية أضحت ميزة في تكوين الهو (**the id**) الميلتوني. غير أن الأصل الشفوي، النبوي لميلتون هو موسى الذي أصبح ميزة من مزايا الأنا الأعلى الميلتوني. بحيث يقف وراء القوة العظمى لقصيدة (**الفردوس مفقودا**). وهذا يتجلى في حريتها المدهشة في توسيع أفق النص المقدس بشكل يخدم غاياتها. يلاحظ ألستير فولر تكرار ميلتون

المقصود لكلمة "أول" حيث يتم استخدامها خمس مرات في الأبيات الإفتتاحية الإثنين والثلاثين من (الفردوس مفقودا).

موسى، الذي يعتبر تقليديا الكاتب اليهودي "الأول" هو، تبعا لذلك، مرجعية ميلتون المتنفذة وأصله معا. موسى "علم أولا البذرة المختارة \ في البدء." روح الله منذ البدء \ كانت حاضرة" ويسأل ميلتون الروح مرتين "لكي تفصح أولا عن السبب \ الذي دفع بجدينا ... للسقوط." والشيطان أيضا لم يحرم من نبل أسبقيته السيئة: "هو الذي أغراهما أولا للوقوع في شرك ذلك التمرد اللعين."

العنصر الأول الذي تجب ملاحظته إذن في مشهد التوجيه هو البدء المطلق؛ إنه يحدد الأسبقية. في دراسته للإلهام في العهد القديم، يقترب ويلر روبينسون من استعارة مشهد التوجيه عندما يرى أنه بينما قام التقليد الشفوي بتفسير التوراة المكتوب، فإن التوراة نفسه كسلطة أخذ مكان الأفعال العبادية. الفعل العبادي المطلق هو الفعل الذي يتلقى فيه المتعبد لطف الله أو هبته المعدلة من الحب المختار. الحب المختار، حب الله لاسرائيل، هو البداية الأساسية للمشهد البدئي للتوجيه، مشهد أزيح باكرا من سياق اليهود أو المسيحيين ووضع في سياقات شعرية ودنيوية.

يرجع نورمان سنيث الحب المختار- وفي العبرية "**ahabah**"- إلى الجذر الذي يشير في إحدى معانيه إلى "الإشتعال أو الإحتراق" وفي معان أخرى إلى كل انواع الحب ماعدا الحب الأسروي، سواء بين الزوج والزوجة أو الطفل وأبويه. هذا الحب إذن غير مشروط في عطائه، إذ إنه منذور بكليته لسلبية التلقي. وراء كل مشهد للكتابة، وفي بداية كل حدث تناصي، ثمة ذلك الحب البدئي الذي لايقارن حيث العطاء يفقر المتلقي. يتلظى المتلقي بالنار، مع ذلك تعود النار فقط إلى الواهب.

يجب علينا أن نواجه النسخة الرومانطيقية لديالكتيك التعديل والذي كان أفضل من شرح مفاراقاته جوان جورغ كسلف، وتلميذه كييرغارد كحفيد بطولي. إن أرضية الحقائق الإلهية كما تتجلى في البراهين الأرضية

هو النسق القديم للتكيف، سواء أكان مسيحيا أو افلاطونيا جديدا. إنها تستند إلى طور لاحق يلاحظ من خلالها العقل الإنساني المغتبط باللطف الإلهي التنويعات المناسبة للصعود باتجاه أسرار الأرض. يحدد جيفري هارتمان في سياق كتابته عن ميلتون بين "هذه المناحي السلطوية والبدئية للتعديل،" ويقول محقا إن الرومانسيين رفضوا جملة وتفصيلا المنحى الثاني. ويبرز هامان بدءا من ١٧٥٨ في سياق هذا الرفض، وعلى نقيض نواياه. بالنسبة لهامان فإن الفعل الغريب لله في التعديل يكمن في قبوله التنازل ليصبح مؤلفا، عبر تنزيله الوحي على موسى. غير أن قراءة كتاب الله، سواء في النص المقدس أو الطبيعة، لايؤدي إلى الصعود التقليدي عبر مراحل، بل يقود إلى قراءة غرائبية للشيفرات، في كل من الكتاب المقدس والكون المرئي. وعلى الرغم من أن مبدأ التعديل في جذره يريدنا الإلتزام بقاعدة صحيحة إلا أن هامان يتحرك باتجاه تمثل يقوم من خلالها المتلقي الإنساني بالتماهي وجعل نفسه واحدا مع الشيفرة الإلهية المعطاة.

دعونا قبل العبور من هامان إلى حفيده كييرغيغارد نفحص ديالكتيك التعديل والتمثل لدى المنظرين الأخلاقيين الحداثويين للنفس. أحيانا أستطيع أن أجزم بأن فرويد (وهذا يغضبه) حظي، باهتمامه الأوسع في الولايات المتحدة، لأن الأمريكيين رأوا فيه مبتكر سيكولوجيا عرفية هم مصابون بها على أية حال. أظن أننا نستطيع أن نصطلح على تسمية هذه بسيكولوجيا التأخر، ونستطيع أن نبحث عن براهينها لدى شعرائنا، منذ أصولنا كأمة حتى هذه اللحظة. الشعراء الأمريكيون، أكثر من الشعراء الغربيين، على الأقل منذ عصر التنوير، مدهشون في طموحاتهم. كل منهم يريد أن يكون الكون، أن يكون الكل وجميع الشعراء الآخرين أجزاء. إذ يهيمن على شعرية السيكولوجيا الأمريكية اختلاف يميزها عن الأنساق الأروبية لصراع المخيلة مع أصولها. إن القلق النموذجي لشاعرنا الأمريكي لا يكمن تماما في توقع الطوفان الآتي من أسلافه الشعريين، ، طالما أن هذا الشاعر واقع تحت وطأة هذا القلق حتى قبل أن يبدأ. كما أن إصرار إمرسون على الإعتماد على

الذات (Self-Reliance) قد جعل ممكنا ولادة شعراء من أمثال ديكنسون وويتمان وثورو، وأفاد بلا شك كل من ميلفيل وهوثورن. لكن مشهد التوجيه الذي سعى إمرسون إلى تفريغه يشع بكثافة أكثر توهجا لدى الشعراء الأمريكيين المعاصرين، الذين يدخلون إلى تركة جمعت، بشكل متناقض، الغنى الكبير، في حين تستمر في التأكيد على أنها مصابة بفقر مدقع.

في دراسته للتطور المعرفي للطفل، يفترض بياجت دينامية يتطور من خلالها الطفل النرجسي عبر عملية انزياح للذات مستمرة إلى أن يصبح الإنزياح (عادة أثناء المراهقة) كاملا. عند هذه النقطة يستسلم فضاء الطفل إلى فضاء كوني، ويستسلم وقته للتاريخ. وبعد أن يكون قد تمثل االجزء الأعظم لما ليس له، يقوم الطفل أخيرا بتعديل رؤيته بشكل يتناسب مع رؤى الآخرين. نستطيع أن نفترض أن الشعراء كأطفال استطاعوا أن يتمثلوا أكثر منا جميعا، رغم أنهم لم يعدلوا كثيرا، وبالتالي ربحوا خلال أزمة المراهقة دون أن يتعرضوا لانزياح الذات. وعندما يواجه هؤلاء الشعراء المشهد البدئي للتوجيه، حتى في جانبه الشعري، (حيث بداية ولادة فكرة الشعر) ينجحون بتحقيق انفصال طريف عن الأزمة التي جعلتهم أكثر التصاقا بمراكزهم المتأرجحة. ويمكن أن نتكهن بأن الإنفصال لدى الشعرا ء الأمريكيين يبدو أكثر تطرفا من غيره، والمقاومة التي تتبع ذلك أعظم، لأن هؤلاء من أكثر الشعراء إحساسا بالتأخر في تاريخ الشعر الغربي.

لقد وجد فرويد صعوبة في التمييز بين براهين النضج وعلامات التعلم. بالنسبة لبياجيت، هذه المشكلة لايمكن أن توجد، لأنه يجد من الممكن في منطقتي المحاكاة واللعب أن ترصد حركة تمتد من عمليتي التمثل والتعديل الحسيتين إلى أصول التمثيل (representation) في عمليتي التمثل والتعديل الذهنيتين. ولكن بما أن اهتمامنا ينصب على التطور الشعري، فإننا نرث مأزق فرويد. إن التفاعل بين التمثل والتعديل بالنسبة لنا يعتمد على عهود نصية متداخلة ابرمت لاحقا، ضمنيا أو علانية، مع شعراء سابقين. يبدأ هذا بالضرورة كميثاق حب، رغم أن التذبذب يدخل بسرعة

ومنذ البداية ورغم أن نموذجنا للطور الأول من مشهد التوجيه جاء من فكرة محددة عن العهد القديم أو الكتاب المقدس، أي الحب المختار، فإن نموذجنا عن الطور الثاني مشتق من نفس المصدر. النموذج هو حب الميثاق المبرم أو مايسمى بالعبرية (**chosel**) والتي ترجمها مايلز كفرديل "لطف عاشق" ولوثر أعطاها معنى "الرحمة" (**gnade**). غير أن هذه الكلمة العبرية (**chosel**)، كما يوضح نورمان سنيث، صعبة الترجمة. إن جذرها يعني "الشوق" أو "الحدة" ويقترب معناها من المعنى الذي قصده فرويد في إشارته "للكلمات البدئية التضادية." كما أن جذر الكلمة يمكن أن يعانق معنى "التوق" الذي يتلون بين "الحماس الشديد" و "الغيرة" و"الحسد" و"الطموح" وهكذا يكون حب الميثاق المبرم مرتبطا بشكل إشكالي بعنصر المنافسة. ومن أجل افتراض مشهد بدئي شعري للتوجيه يمكننا أن نستنتج أن العنصر التضادي في الكلمة العبرية "اللطف العاشق" (**chosel**) تقود إلى التعديل الأول الذي يجريه الشاعر الصاعد في علاقته مع السلف بالمقارنة مع التمثل المطلق المرافق للحب المختار. هذا التعديل الأول يمكن أن يسمى **الشخص** (**persona**) البدئي الذي يتقمصه الشاعر الشاب بالمعنى التقليدي الطقسي حيث الشخص هنا هو قناع يرمز للأب القبلي بوصفه روحا حارسة (**daimon**). تأمل كيف أصبح ميلتون الشاعر الأعمى والسلف المرعب لشعراء الحساسية (**Sensibilty**) والرمانسيين الكبار؛ تأمل السمو الحديث الذي بثه من كولينز إلى كيتس، مبتكرا معنى جديدا للقناع–الشخص كروح حارسة (**daimonic personae**).

الطور الثالث في نسقنا البدئي يمكن أن ينبثق من إلهام فردي أو من مبدأ الربة الملهمة، وهذا يمثل تعديلا اضافيا للأصول الشعرية باتجاه غايات شعرية عذراء. هنا تحضر "الروح" كما تصورها العهد القديم بمعنى "قوة نفس الله" كاختزال لهذا الطور. أن تستحضر ربات الإلهام كأرواح أو بنات للرب زيوس يعني أن تستحضر الذاكرة، وبالتالي أن تسجل أو تحفظ قوى الحياة التي تنتمي جوهريا للنوع البشري. ولكن بالنسبة للشعراء المسيحيين

ومابعد المسيحيين، أن تستحضر الروح يعني أن تستدعي قوة وحياة من الطاقات المتجاوزة التي هي لتوها تحت سيطرتنا. أن نميز بين هذه القوة وبين السلف كمصدر يعني العبور إلى ماوراء التمثل مرة واحدة وإلى الأبد، ولكن يعني هذا أيضا رفض المنحى البدئي أو الأولي للمبدأ التقليدي للتعديل.

مع المبدأ الرابع الذي يتضمن اطلاق سراح الكلمة الفردية، كلمة المرء ذاته، والتي هي أيضا فعله وحضوره، يكون التجسد الشعري بإطلاق قد حدث. يبقى شيء آخر في الطور الخامس من مشهدنا وهو الحس العميق بأن القصيدة الجديدة أو الشعر الجديد يمثل تأويلا مطلقا لقصيدة أو شعر الأصول. في هذا الطور، يصبح شعر بليك كله أو شعر وردزورث كله قراءة أو تأويلا لشعر ميلتون كله.

الطور السادس والنهائي من مشهدنا البدئي هو التنقيحية بإطلاق، حيث يعاد ابتكار الأصول، أو على الأقل محاولة ابتكارها، وفي هذا الطور بالذات يبدأ نقد عملي أكثر جدة، وعلى مستويات متعددة، بما في ذلك المستوى البلاغي. في الفصل الخامس من هذا الكتاب أحاول أستعراض نموذج للنقد التنقيحي على شكل خريطة للقراءة الضالة، متطرقا من خلالها للقواسم التنقيحية، و أنواع الدفاعات النفسية، والإستعارات البلاغية، والتشيكلات الصورية، وللبنية النموذجية المركزية لقصيدة مابعد عصر التنوير. وحيث أن الأطوار الخمسة الأولى من مشهد التوجية تحقيبية في أسماءها ووظائفها، فإن الطور السادس هذا، والذي يعتبر بكليته تعديلا رومانطيقيا، يحتاج إلى نسق خارجي، سوف أستعيره من القابالا التي بشر بها اسحق لوريا، والأحبار اليهود في القرن السادس عشر، والقديس سافيد (**Safed**).

لقد تم استعراض حوارات لوريا عن الخلق وماتوحيه للتأويل الأدبي في مقدمتنا. هنا أود االعودة ثانية إلى الأصول الشعرية، وإلى العوامل التي تجعل من مشهد ما بدئيا. كل مشهد بدئي هو بالضرورة بنية فانتازية، غير أن فرويد تعثر بشكل سيء عندما افترض إرثا سيكولوجيا–جينيا متوارثا كشرح لكونية أشكال الفانتازيا. لقد أجبره قلقه الناتج عن ثويوصوفية يونغ:

للتأكيد على أن المشاهد البدئية معطى نهائي (a given) تسبق أي تأويل يمكن أن ينتج بعدها. وعلى نقيض فرويد فإن فكرة المشهد البدئي ـ بوصفه مشهدا للتوجيه يعود في جذوره إلى المبدأ الذي يحكم التقليد الأدبي ـ تصر على مايلي: "في البدء كان التأويل،" وهو إصرار فيكووي (Vichian) أكثر منه نيتشوي. تأكيدنا ينصب على مقولة فيكو (Vico) القائلة "إننا نعرف فقط ماكنا قد ابتكرناه بأنفسنا،" وليس على مقولة نيتشة التي تسأل: "من هو المؤول، وأية قوة يريد لكي يتفوق على النص؟". ذلك أنه حتى الشرارة الشعرية البدئية للحب المختار هي شكل من معرفة الذات المستند إلى ابتكار ذاتي طالما أن بليك الشاب أو وردزورث الشاب كان عليه أن يتلمس ارهاص السمو في الذات قبل أن يدركها لدى ميلتون ويمضي قدما ليختاره ميلتون. المكان النفسي للوعي المصعد، وللمطلب المعمق، حيث يقام مشهد التوجيه، هو بالضرورة مكان يجترحه القادم الجديد في نفسه، وهو مكان مجترح عبر الإنكماش أو الإنسحاب البدئي الذي يجعل ممكنا وجود حدود للذات، وحضور جميع الأشكال المؤسسة للتمثيل الذاتي (self-representaion). إن كل من الإفراط البدئي والعنيف للمطلب الذي هو الحب المختار والعنف الذي يأتي كرد على الإستجابة غير الكافية لحب الميثاق هما أمران يفرضهما الشاعر الجديد على نفسه، وكلاهما، تبعا لذلك، يمثلان أنواعا من التأويل لولاها لما كان هناك مايسمى بالمعطى على الإطلاق.

إذ وراء كل أنواع الفانتازيا البدئية يوجد كبح بدئي حاول فرويد التنظير له وتفاديه معا. في كتابه (قضية شريبر) (١٩١١) كان فرويد قد وصف الكبح على أنه يترافق مع فعل ولوع (act of fixation)، بمعنى وجود بعض القمع في التطور. ولكن في مقالته عن "الكبح" (١٩١٥) يضيف لمصطلح القمع معنى أعمق:

"ثمة سبب للإفتراض بأنه يوجد كبح بدئي، بمعنى طور أول للكبح، والذي يتجلى في البديل النفسي (الذهني) للغريزة بوصفها حرمت من

الدخول إلى الوعي. عند هذه النقطة يتشكل الولوع (**fixation**)، غير أن البديل المذكور يستمر دون تبديل وتبقى الغريزة ملتصقة به."

لم يكن فرويد قادرا تماما على وصف هذا الولوع، ولجأ إلى الفكرة اليائسة بأن أصله يكمن في تجارب غير محددة، قوية ومعهودة، تتضمن "درجة مفرطة من الإثارة والنفاذ عبر الدرع الحامي في وجه المنبهات (**stimuli**)." يجب أن نتذكر أن الولوع، بالنسبة لفرويد، يشي بربط الليبيدو إما بشخص أو صورة ما. أن تقول، كما يقول فرويد، بأن الولوع أساس للكبح يعني، في لغة الأصول الشعرية، بأن استعارة الغلو بوصفها تمثيلا للسامي تنبثق من الحب المتذبذب الذي يشعره القادم الجديد تجاه سلفه. في مرحلته المبكرة جدا كان يستطيع سن فكرته عن البدئي، غير أن فرويد يعتمد أيضا على مشهد التوجيه. هذا يعني أن اللاوعي ليس استعارة إذن، بل استعارة غلو، ترقد أصولها في استعارة أكثر تعقيدا، هي في الواقع استعارة الإستعارة، الإستعارة التحويلية والإنزياحية لمشهد التوجيه.

أعود إلى كييرغيغارد كمنظر عظيم لمشهد التوجيه، خاصة في نصه الجدلي المدهش (**شذرات فلسفية**) (١٨٤٤). تطرح الصفحة الإفتتاحية لكتابه القصير سؤالا ساحرا ثلاثي الأبعاد: "هل نقطة الإنطلاق التاريخية ممكنة لوعي خالد؛ وكيف يمكن أن يكون لنقطة الإنطلاق هذه أية قيمة سوى الأهمية التاريخية الصرفة، وهل يمكن أن تؤسس سعادة خالدة بناء على معرفة تاريخية." إن غاية كييرغيغارد هي دحض هيغل عبر عزله بقسوة المسيحية عن الفلسفة المثالية، غير أن سؤاله الثلاثي ينطبق بشكل كامل على المفارقة الدنيوية للتجسد والتأثر الشعريين. ذلك أن قلق التأثر ينبثق من تمسك الشاعر الصاعد بوعي إلهي خالد تبدأ نقطة انطلاقه التاريخية من مواجهة نصية مركبة، بل تبدأ بشكل أكثر مفصلية من اللحظة التأويلية أو فعل القراءة الضال المتضمن في تلك المواجهة. قد يتساءل الشاعر الصاعد،كيف يمكن حقا للحظة الإنطلاق التاريخية تلك أن يكون لها أهمية تاريخية محضة وليس أهمية شعرية؟ وبشكل أكثر قلقا، كيف

يمكن أن يكون ادعاء الشاعر القوي للخلود الشعري (السعادة الوحيدة الخالدة والممكنة) موسسا على مواجهة مفخخة بتأخرها في الزمن؟

قسمان من (شذرات) كييرغيغارد هي الأقرب لأزمات مشهد التوجيه الشعري. ثمة مقالاتان، الأولى عن الخيال وتدعى (الله كمعلم وكمنقذ) والثانية هي الفصل المبدع تحت عنوان (قضية التلميذ المعاصر). الأولى هي جدل مبطن ضد ستراوس وفيورباخ كيهيغليين يساريين، والثانية جدل صريح ضد هيغل نفسه. وضد الهيغلية اليسارية يقارن كييرغيغارد بين سقراط كمعلم وبين المسيح. سقراط وتلميذه لايملكان شيئا يعلمه الواحد للآخر، لاكلمة (**dahvar**) يطلقان سراحها، مع ذلك كل يزود الآخر بوسيلة لفهم الذات. غير أن المسيح يفهم ذاته دون الإستعانة بالتلاميذ، وتلاميذه موجودون من أجل تلقي حبه الذي لايضاهى. وعكس هيغل يفصل كييرغيغارد التاريخ عن الضرورة، لأن الحقيقة المسيحية ليست ملكا انسانيا، كما تعتقد المثالية الهيغيلية. التلميذ المعاصر لله كمعلم وكمنقذ "ليس معاصرا للروعة الإلهية، ولايرى أو يسمع منها شيئا." لاتوجد بداهة يستطيع من خلالها المرء أن يكون معاصرا للألوهة؛ ومفارقة تنوع "التكرار" الكييرغيغاردي تظهر نشطة هنا، وعبر سبر لهذا التكرار نستطيع أن نجري إزاحة لحذاقة كييرغيغارد الجدلية ونسقطه على مشهد التوجيه، ونستطيع في نفس الوقت أن نكشف عن عدم صلاحية المنظور الفرويدي حيال دافع التكرار، وعلاقة الدافع بالأصول.

التكرار، لدى كييرغيغارد، يعود إلى فرضيتين اثنتين في الفصلين ١٢ و ١٣ من اطروحته للماجستير (**مفهوم السخرية**) (١٨٤١). تشن الفرضية (١٢) هجوما على هيغل الذي يعرف المنحى الحديث للسخرية وينسى نموذجها السقراطي القديم. الفرضية (١٣). الموجهة أيضا ضد هيغل. هي واحدة من أهم التبصرات المؤسسة لأية دراسة للتكتم الشعري:

"السخرية ليست تماما نوعا من اللامبالاة الخالية من العواطف الحنونة للروح، وإنما تشبه شعورا بالغيظ تجاه كون الآخرين يتمتعون بما ترغبه- السخرية- لنفسها."

التكرار الحقيقي لدى كييرغيغارد هو الأبدية، وبالتالي عبر التكرار الحقيقي وحده يستطيع المرء أن ينقذ نفسه من منغصات السخرية. لكنها أبدية في الزمن، و"الخبز اليومي الذي يلبي بفعل البركة." في الواقع، هذا هو لب رؤية كييرغيغارد، ولب قلق تأثره تجاه سلفه هيغل، لأن "تكرار" كييرغيغارد هو استعارة بديلة لاستعارة هيغل حول "التوسط" (mediation)، وهي عملية الجدل نفسها. إن جدل كييرغيغارد محكوم بالذاتية لأنه أكثر عرضة للإستبطان، وهذه محدودية سعى كييرغيغارد إلى تمثيلها بشكل نمطي على أنها تمثل تقدما. إذا كان التكرار بشكل رئيسي إعادة تأكيد للإحتمال المستمر للصيرورة مسيحيا، فإن انزياحه الجمالي سوف يعيد تأكيد الإحتمال المتواصل نمطيا للصيرورة شاعرا. مامن تلميذ معاصر لشاعر عظيم يمكنه أن يكون معاصرا حقيقيا لسلفه، ذلك أن روعة السلف تكون بالضرورة قد أجلت (deferred). ولكن يمكن الوصول إلى هذه الروعة عبر توسط التكرار، وعبر العودة إلى الأصول والعودة إلى الحب المختار الذي لايضاهى والذي يمكن أن يمنحه المشهد البدئي للتوجيه، هناك عند نقطة الأصل. التكرار الشعري يكرر كبحا بدئيا، كبحا هو نفسه ولوعا بالسلف كمعلم وكمنقذ، بل بالأب الشعري كإله خالد.

إن الدافع إلى تكرار أنساق السلف ليست حركة فيما وراء مبدأ اللذة باتجاه لامبالاة من التجسد الشعري المسبق، أو باتجاه ماأسماه بليك حالة بيوله (Beulah) حيث ينعدم النزاع، بل هي محاوة لاستعادة مجد الأصول، بما في ذلك السلطة الشفوية لتوجيه سابق. إن التكرار الشعري ينشد، رغما عنه، رؤية الآباء التي تعرضت للتوسط، طالما أن هذا التوسط يبقي الباب مفتوحا للإحتمال الدائم لسمو المرء واصطفاءه إلى مملكة الموجهين الحقيقيين.

ماذا يمكن أن تكون فائدة هذه الفكرة السداسية الأبعاد لمشهد التوجيه حيث تتمظهر كمقدمة متأخرة أو منزاحة لخطة سداسية الأبعاد تشمل القواسم التنقيحية التي تفيد كنسق نموذجي للتنصلات الشعرية النصية المتداخلة؟ فيما وراء الغبطة الغنوصية لابتكاره المنزاح يستطيع الشاعر المغامر- بعد ممارسة نوع من النقد التضادي- أن يقدم دفاعا مضاعفا لمغامرته. في البدء ثمة الدافع الجدلي الذي يقدم جيفري هارتمان أفضل صياغة له:

".... الإهتمام بالتأثر، حيث إنه الآن يتلمس ولادة جديدة، هو محاولة انسانونية لإنقاذ الفن من أولئك الذين سيمحون العقل على حساب البنية أو الذين سيغرقونه في عملية ميكانيكية للروح. بكلام آخر، هو محاولة لإنقاذه من البنيويين والروحانيين على حد سواء. ذلك أنه في الفن يكون التأثر دائما شخصيا، مغريا، شاذا، ومهيمنا. ...."

يمكن أن نوسع فكرة هارتمان عبر اجراء مقارنة بين نيتشه، قديس التفكيكية البنيوية، وكينيث بيرك- مواجهة كان أول من طرحها هو بيرك نفسه في كتابه الأول (**بيان مضاد**). أولا نيتشه:

"إن مانجد له كلمات هو ذلك الذي لم تعد له فائدة ترتجى في قلوبنا. ثمة دائما نوع من الإحتقار لفعل الكلام."

وعلى ذلك يجيب بيرك:

"هو احتقار حقا طالما كنا نتحدث عن العاطفة الأصلية، لكنه ليس احتقارا لفعل الكلام."

الفائدة الأولى إذن لمشهد التوجيه هي في تذكرينا بالخسارة الإنسانوية التي سنتتعرض لها إذا نحن أسلمنا سلطة التقليد الشفوي للمنحازين للكتابة من أمثال ديريدا وفوكو الذين يرون الكتابة بشتى أنواعها، كما كان

غوته يرى بشكل خاطئ لغة هوميروس: لغة تفكر وتكتب القصائد. الكائن الإنساني يفكر، الكائن الإنساني يكتب، ودائما يسير وراء خطى أخرى ويصطرع ضد كائن انساني آخر مهما يكن عرضة لسطوة الفانتازيا في التخيلات القوية لأولئك الذين يصلون متأخرين إلى المشهد.

فن الجدل لايأخذنا أبدا أبعد من ذلك، وهو في أحسن حالاته يولد قوة مخلخلة للكلام ضد الكتابة، ضد مايسميه ديريدا "الطاقة المثلية (aphoristic) للكتابة، وضد الإختلاف بشكل عام." يستطيع الجدل أن يرينا بأن مفهوم "الكتابة" متراس قصدي ومكشوف ضد قوى التواصل، وضد اللاهوت وتقليد مركزية اللوغوس، وبالأخص، ضد مفهوم الكتاب. الفائدة الحقيقية لمشهد التوجيه تأتي حيث الفائدة الحقيقية يجب أن تكون: كمساعد للقراءة، ومساعد لبراغماتيات التأويل. سوف أختم هذا الفصل بإجراء مقارنة بين نصّين لميلتون وآخر لوردزورث، عبر قراءة عكسية للمنظومات التي طرحتها فيما يتعلّق بالتوجيه. سوف أضع قصيدة (**دير تينترن**) وجهاً لوجه مع أكثر قصائد السلف إثارةً للقلق، وتحديداً الإستلهمات الورادة في الكتب (**III**) و (**VII**) من قصيدة (**الفردوس مفقوداً**). في ضوء النموذج النقدي لمشهد التوجيه البدئي يمكن أن ينبثق تفسيرٌ كلّي لقصيدة (**دير تينترن**) كما يلي. أولاً، بأية طرق تُعتبر قصيدة (**دير تينترن**) تنقيحاً أو قراءةً متكتّمة للإستلهامات الميلتونية؟ تكمن الأجوبة في رقصة الإنزياحات، واستبدال استعارةٍ بأخرى، وآلية دفاعية بأخرى، وقناعٍ من الصور بآخر، وهذا مايشكّل الخطاب البلاغي لقصيدة (**دير تينترن**). ولكنّ هذه هي مجرد البداية لقراءة كلية. عندما نصعد سلم التوجيه نصل إلى التأويل بإطلاق، ونستطيع أن نسأل: أي تأويل لاستلهامات ميلتون تقدمه (**دير تينترن**)، ضمنيا وعلانية معا؟ بعدها نستطيع أن نترصد ملامح قصيدة وردزورث لم نكن لنرها من قبل. هناك الناسك يتأمل قرب ناره في الكهف، يدخل بغتة وبغرابة خاتمة المقطع الشعري الأول من قصيدة وردزورث. وهناك عين الرجل الأعمى معزولة عن "الأشكال الجميلة" للأفق المحيط في بداية المقطع الشعري الذي يليه. هناك

مفردات الحضور والإلتحام، ومفردات الإبتكار الذي يتغلب على ازدواجيات الموضوع- الذات جميعها، ترد في المقطع الشعري الثالث. هناك "الأرواح الأنيسة" التي تقاوم التفسخ في بداية المقطع الشعري الرابع وإشارة إلى دفاع الشاعر ضد "الألسن الشريرة" في السطور اللاحقة. كل هذا يؤكد على المدى المدهش الذي تكون فيه قصيدة وردزورث تأويلا دفاعيا لاستلهامات الكتب (III) و (VII) من قصيدة ميلتون، وتقدم لنا استبصارا عميقا لنص ميلتون مثلما تكشف عن الهواجس الأقل وضوحا لدى وردزورث.

خطوة أخرى على السلم ونجد أنفسنا نسأل سؤال الكلمة-الصوت: ماهي الكلمة التي تخص وردزورث في قصيدته (**دير تينترن**) سواء تلك التي تناقض ميلتون أو تنتمي إليه؟ يجب أن يكشف الجواب عن عبء النداء الباطني في قصيدة وردزورث، وربما يوضح إشكالية الذاكرة في القصيدة. خطوة إضافية أخرى في السلسة التأويلية وتأخذنا المقارنة بين أنواع الإلهام المتنافسة عميقا باتجاه الصراع المظلم داخل وردزورث بين ملهمة ميلتون وبين الملهمة الكبرى: الطبيعة (**nature**). هذه الحرب الخفية هي في الحقيقة بين أنماط متنافسة من التوجيه، ويمكن أن تبرز بشكل أوضح ضمن سياق الكبح البدئي.

نقد أعلى وأكثر صعوبة يبدأ عندما نسأل: أي نوع من الحب-الميثاق بين ميلتون في استلهاماته وبين وردزورث في قصيدته (**دير تينترن**)؟ ما الذي تعهد به وردزورث لسلفه، وما الذي يتوقع أن يتلقاه منه؟ السؤال الأكثر صعوبة لكنه الأكثر فتنة مع ذلك هو السؤال الأخير الذي يعيدنا إلى الولوع الهاضم الذي يجب أن يبدأ منه كل مشهد بدئي للتوجيه. ماهو حب الإصطفاء الذي تقدمه- والذي يسوغ- (**دير تينترن**) كقصيدة؟ كيف وجد وردزورث الجرأة على تبني سلطة ميلتون بل وعلى تقمص حسه الإحالي المنجز بالسبق (**priority**) بالرغم من حدة وعيه الذاتي، وشعوره بتأخره (**belatedness**)؟

أختم هذا الفصل بتوجيه تحد يطال جزئيا أولئك الذين يرون الشعر كأداء لمشهد الكتابة، ويطال أيضا أولئك الذين يتبعون هيرومينيوطيقيا الروح في تأويل الباطن (**anagogy**) وفك الرموز (**figura**). ذلك أن هذين النموذجين- النموذج الأخير للبنيويين والنموذج الأخير للروحانيين- متشابهان بشكل مدهش في رفضهما لأي شكل من التعويض التنقيحي الذي يدخل سيكولوجيا في تضاعيف أعمالهم. إن روسو ونيتشة، بليك وإمرسون، بالرغم من اختلافاتهم، يتشاطرون عمى مشتركا حيال سلطة التقليد الأدبي الذي حاولوا طمسه أو قلبه رأسا على عقب. لم يتم تقويض الكتاب المقدس أو ميلتون على يد منقحيهم، ناهيك عن أنهم لم يقوموا **باحتواءهما**. الكبح البدئي المتمظهر على شكل تكرار يفسح الطريق أمام الكبح السامي لحالة التأخر أو الرومانطيقية، غير أن الآباء لايظلون فقط بمنأى عن أي تبديل على يد الأبناء (يتبدلون في الأبناء) بل لايتوقفون أبدا عن تبديل ذرياتهم. الحقيقة الأخيرة للمشهد البدئي للتوجيه هو الغاية أو الهدف ـ أو لنقل المعنى ـ الذي يزداد التصاقا بالأصول كلما أوغل في إبعاد نفسه عن الأصول.

الفصل الرابع

تأخرية الشعر القوي

ماهو الموضوع الأوسع الذي تمثل فيه دراسة التأثر الشعري جـزءا فقـط؟ من أي الهواجس ينبثق الهاجس التنقيحي؟ ومن الذي يتحدث بجـرأة أكـبر باسم الذاتية (Selfhood) المتفردة؟

.... من رأى
عندما كان هذا الخلق؟ هل تتذكر
خلقك، عندما وهبك الخالق كينونة؟
لاعهد لنا بوقت لم نكن فيه كما نحن الآن؛
لانعرف وقتا قبلنا، ذاتيا خلقنا وذاتيا ترعرعنا،
بواسطة قوتنا المسيرة، عندما أكمل المسار المحتوم
مداره الكامل، الولادة الناضجة
لسمائنا الأليفة هذه، ولأبنائنا الأثيرين.
قوتنا لنا، ويدنا اليمنى
سوف تعلمنا أنبل الأعمال، وبالبرهان نثبت
من يكون ندا لنا. ...

هذا مايقوله الشيطان. والهاجس الذي ينطلق منه هو الولادة الذاتية، والموضوع الأوسع هنا هو تحديدا "القوة المسيرة". لكن لنأخذ القوة أولا في أكثر تجلياتها قدسية لدى إيكهارت:

"قلت إن ثمة وسيطا هو وحده الحر في النفس. كنت في بعض الأحيان أسميه مثوى الروح. وفي أحيان أخرى كنت أسميه مشكاة الروح، بل شرارتها. الآن أقول إنه ليس هذا ولا ذاك. إنه شيء أعلى من هذا وذاك، كالسماء الأعلى من الأرض، وسوف أطلق عليه اسما أكثر ارستقراطية لم يسبق لي أن استخدمته، على الرغم من أنه يجردني من اسمي وتملقي، لأنه يقع خارج إطارهما. إنه حر من كل الأسماء، ومتحرر من كل الأشكال. إنه صاف وحر في آن واحد، كالله نفسه، وكالله يمثل وحدة مطلقة وتجانسا مطلقا بحيث أنه من غير المكن العثور عليه. ...

إن الله يخضوضر ويزهر في هذا الوسيط الذي أتحدث عنه، وتتبلور الألوهة وروح الله فيه، حيث هناك ينجب الله ابنه الوحيد كأنه يولد من نفسه. ..."

ويضيف إيكهارت: "إن الروح جزئيا كالله،" مشككا بذلك بالرب البروتستانتي وتحذيره القائل: "لاتكن أنت أيضا مثلي." إن جوهر المسألة يكمن في تأكيد إيكهارت بأن "ثمة شيئا غير مخلوق، شيئا إلهيا في الروح. ..." وفي النسخة الأمريكية، يمكننا أن نسمع النغم ذاته على لسان إمرسون، الأب الروحي للذاتية الرومانسية الأمريكية: "عبرك يتحدث الله وبدون سفير،" – "الله الذي يتواصل مع الله في الخارج، أو يؤكد كلامه الذي يرتعش على شفتي إله آخر."

تنبثق القوة المسيرة عندما تنهض الذاتوية (**Selfhood**) للدفاع عن نفسها، **والذاتوية** هنا لاتمثل الإنسان البراني بل شعور المرء بألوهته، وشعوره بأنه الإبن الوحيد لنفسه. هذه هي الذاتوية في أبهى صورها، إنها

إنسان الأفلاك متشحا تماما بهالة من الإشعاع. هل هناك خطر يحدق بهذا الإشعاع أكبر من ذاك الذي يمثله المشهد البدئي؟ في السطور التالية إنكار لهذا الشعور يقدمه عقل متميز:

"[المشهد البدئي] يمتلك دائما سحر إضفاء نوع من النسق التراجيدي على حياة المرء. إنه تكرار نفس النسق الذي كرس منذ أبد بعيد. ...

هناك بالطبع صعوبة تحديد مايمثل مشهدا بدئيا- سواء أكان ذاك المشهد الذي يتعرف عليه المريض على أنه كذلك، أو ذاك الذي يمنح تذكره علاجا. ...

يترك التحليل على الأرجح أثرا مؤذيا. فعلى الرغم من أن المرء قد يكتشف في سياقه أشياء متعددة حول نفسه ، إلا أنه يجب أن يتسلح، أي المرء، بنقد قوي وحصيف ومثابر من أجل أن يتعرف ويرى من خلال ميثولوجيا مايقدم أو يفرض عليه. .. "

من الإنصاف أن نذكر هنا أن هذه هي مجرد ملاحظات عابرة كان قد أدلى بها ويتغنشتاين ونقلها عنه أحد تلامذته. الخوف من الأذى التحليلي هنا يمكن أن نربطه باحتجاج ريلكه الشهير بأن التحليل كان يمكن أن يكلفه ملائكته وشياطنيه معا. التمييز المقدم في الفقرة الثانية المقتبسة تمثل بشكل ملموس نوعا من التنحي، والتأكيد على المشهد البدئي له سمة بوحية لاتتعلق فقط بأحزان هذا الفيلسوف الشخصية، بل وبشكل أكثر مفصلية بموقعه كمبتكر عظيم، وكشاعر قوي لتقليده الخاص به. المشهد البدئي بالنسبة للفيلسوف حيال الفيلسوف في داخله ارتسمت ملامحه بين شوبنهور وملهمة الميتافيريقيا. ويتغنشتاين، إضافة إلى تلامذته اللاحقين الذين وضحوا لزمننا أسرار الجوانية، يكشف عن مجد الجواني الذي علم بأن ما يعنيه الجواني (وليس مايقوله) يكون صحيحا.

يفترض أن تشيع المشاهد البدئية نوعا من الحيرة في النفوس المطبوعة بالأفلاك لأنها تفرض معرفة عن "اللاوقت" عندما حقا "لم نكن كما نحن الآن." أي شعور نبيل بالكينونة يمكن أن ينجو من عذابات مواجهة الأصول؟ الفنان، كما علم نيتشة الشاعر ييتس، هو حقا انسان تضادي، توضع شخصيته (**character**) مقابل شخصه (**personality**)، لكن لايوجد أي شيء تضادي في المشهد البدئي. هنا على الأقل يكون **مايعنيه** الجواني ليس صحيحا بالضرورة. إن احتجاج ويتغنشتاين ضد فرويد- "ميثولوجيا قوية"- يأخذ جذره من شعور الفيلسوف بأن هذه القوة ليست مسيرة، لكنها اختزالية وقاتلة، بل وازدواجية مرعبة ولكن بدون ميتافيزيقيا واضحة.

الميثولوجيا القوية (يقول ستانيسلس ليك: "الخرافة تلك الثرثرة وقد طعنت في السن") لاتشكل نفسها إلا إذا توفر لها فضاء ذهني مناسب يستقبلها، والرومانسية المعقلنة للميثولوجيا الفرويدية لن تختفي قريبا وتفسح المجال لقصة غربية أخرى عن الأصول تحل محلها في زمننا. إننا نلاحظ كيف أن الإزدواجية الديكارتية لم تعد خصما رومانسيا بقدر ماهي نقطة انطلاق أخرى للميثولوجيا الرومانسية. آدم في الجنة، يقول ولاس ستيفنس، كان أبا لديكارت، والآن نستطيع أن نضيف بان ديكارت، مثله مثل ميلتون، كان أبا لوردزورث، حيث أن ديكارت هو الذي استبطن بشكل خطير صورة البحث عن الخلاص. ولأنه وقع في براثن عالم متهدم وجد المغامر ماقبل الديكارتي نفسه يرسل روحه باحثة عن ابن الله. بعد ديكارت، التحم كل من العالم الساقط والعالم اللاساقط، وعوضا عن رفع الطبيعة إلى مستوى الإبن، وجد الناس أنفسهم يعيدون الروح إلى عالم الإمتداد. الفكر، يقول فرويد، يمكن تحريره من ماضيه الجنسي أو الإزدواجي، على يد الشخص النادر القادر على التسامي الحقيقي، غير أن

ديكارت أقنع كل من جاء بعده بنقيض ذلك، ومن الصعب أن تعتقد بأن فرويد أقنع حتى نفسه.

في مركز الرؤية الرومانسية تقبع الكذبة الجميلة للخيال، ذاك الإله الوحيد. ثمة ماندعوه بالفانتازيا وثمة ماندعوه بالإبتكار المنهج، وثمة نمط ثالث ربما، يتأرجح بين لإثنين، يجعلنا نحب الشعر لأننا لانستطيع أن نعثر على هذا النمط المتوسط في أي مكان آخر، ولكن ماهو الخيال إذا لم يكن الإنتصار الأعظم للتوهم الذاتي لدى البلاغي؟ لانستطيع أن نختزل الخيال لأنه يمثل المركز ليثولوجيا قوية ولأننا لانستطيع أن نقنع أنفسنا ثانية، كما فعل هوبز بشكل متميز، ذلك أن هذا الكيان –الخيال– كان يوما مجرد ثرثرة. المعنى يتداعى ويولد السراب.

كيف يمكن لشمعة علوها بعلو الله أن تضيء العتمة؟ إن أية فينومنولوجيا للتجربة الدينية تبدأ ربما باعتراف وضعي **بالقوة**، إذ حتى الخيال الرومانتيكي القوي ليس قادرا على قوة يمارسها على الأشياء كما هي عليه. الأشياء كما هي عليه تشرح نفسها؛ أما القوة فتقف جانبا. مع ذلك فإن القوة كانت يوما الموضوع الوحيد للشعر "في بابل مجد المالك" حيث كان الشعراء يتغنون بالجنة والنار فحسب. والقوة هي بالتأكيد موضوع ميلتون الحقيقي:

هو الذي دحرجته القوة العتيدة
من السماء الأثيرية باتجاه الأسفل متلفعا باللهب
يرافقه الدمار والفوضى
إلى سعير لاقعر له. ...

لقد كان تأثير ميلتون واحدا مع قوته، قوة بربرية تشفع لأفضل نقاد ميلتون، إمبسون، بمقارننتها بفن النحت لدى بنين (**Benin**). هذه القوة مرتبطة إلى حد ما بالدين المسيحي، غير أنها جوهريا تنبثق من روعة

الجوانية التي يتمتع بها ميلتون. ماذا يعني المدرسيون عندما يسمون جوهريا ميلتون بالشاعر المسيحي؟ لقد كان بالطبع مسيحيا كإنسان (ينتمي إلى فئة تخصه، فئة الواحد) لكنه كشاعر كان ميلتونيا بشكل حاد، وكان ابنا لنفسه بنفس الدرجة التي كان فيها ابنا لله. إذا كان الخيال في الشعر يتحدث عن نفسه، فإنه بالضرورة يتحدث عن الأصول، وعن النمطي، وعن الرئيسي، وقبل كل شيء عن حفظ الذات. إن فيكو مرشدنا الأفضل إلى مكان الخيال، لأنه كان أفضل من فهم هذه الوظيفة الخاصة بالخيال. متحدثا عن فيكو، يقدم أورباخ تلخيصا سلسا عن "الشكلانية السحرية" لهذا الناقد: "إن غاية الخيال البدائي، من وجهة نظره، ليست الحرية، بل على العكس هي ارساء تخوم ثابتة تمثل وسائل حماية مادية ونفسية ضد فوضى العالم المحيط." ثمة عنصر أبيقوري في المعتقد الفيكوي، كما كان يتناسب مع التقاليد الفكرية لمدينة نابولي التي وضعت برونو بمواجهة السكولاستية الأرسطية، والتي قبلت بالطروحات التنويرية لبيكون وديكارت وهوبز. فيكو الذي كان ديكارتيا إلى أن ولد مرتين في سن الأربعين، ارتد على ديكارت بخصوص المبدأ الذي يقول بأن الله وحده يعرف كل شيء، لأنه خلق كل شيء. إذا كنت تعرف فقط ماكنت قد ابتكرته، فأنت تعرف نصا، يعني أنت تعرف فقط تأويلك لهذا النص. لقد دافع خيال فيكو عن نفسه ضد الخيال الديكارتي القوي عبر توسيعه لحدقة الرؤية الديكارتية حول التاريخ لتطال سيكولوجية الإنسان، وبالتالي انحرف باتجاه رؤية جديدة للتاريخ. كان هوبز قد قال بأن التاريخ هو مجرد "تجربة، أو سلطة، وليس استدلالا منطقيا." لقد احتقر ديكارت كل ماهو بمثابة نضج تدريجي، محتقرا في وقت واحد "رغباتنا، ومعلمينا،" متباكيا على حقيقة أنه منذ "ولادتنا" لم يتأتى لنا التمتع بعقول كاملة وناضجة. غير أن فيكو تجاوز كلا من سلفيه عبر إرجاعه السلطة لولاداتنا التاريخية، وعبر فهمه للسلطة كحكمة شعرية أو كخيال. وكوسيلة عظيمة لحفظ الذات يعتبر الخيال الفيكوي مركبا شاملا لكل "آليات الدفاع" الفرويدية ولكل الإستعارات التي

شخصها البلاغيون القدامى. هكذا يصبح الإفصاح شكلا من أشكال حفظ الذات عبر الإقناع، ويصبح الخيال قادرا على فعل أي شيء لأن حفظ الذات يجعل منا عمالقة وأبطالا، ويجعل منا شكلانيين بدائيين سحريين من جديد. كان إمرسون فيكويا عندما عرف الواقع والبلاغة في آخر مقالاته "الشعر والخيال":

"ذلك أن قيمة الإستعارة تكمن في أن السامع واحد: والطبيعة هي في الحقيقة استعارة شاسعة، وكل الطبائع الخاصة هي بمثابة استعارات. وكما يحط الطائر على الغصن، ومن ثم يغطس في الهواء ثانية، هكذا هي أفكار الله، تتوقف للحظة عند شكل ما وتتوارى. إن التفكير برمته يتكئ على التشبيه، وإحدى دروس الحياة هي في تعلم الكنايات. "

إن الذي لا يقوله إمرسون هو أننا نسكن جميعا زنزانة اللغة. لاكان يؤكد أن "عالم الكلمات هو الذي يخلق عالم الأشياء،" ويسمح جاكبسون لنفسه، برمزية أقل، التأكيد على أن شعر النحو (**grammar**) ينتج نحو الشعر، بما ان الشعر نمط خطابي وليس نمطا لغويا. أما هولمز فيرى "بأن إمرسون كان عقلانيا بالقياس إلى مثاليته،" والعقلانية ضرورية الآن في النقاشات الحالية حول فنون التأويل.

بالنسبة لهيدغر تكون الذات المفكرة خاضعة للغة قياسا للمبدأ الذي يقول بأن كينونتنا مشروطة بطاقتنا على الخطاب: "إن وضوح أي شيء يفصح عنه للتو حتى قبل وجود تأويل مناسب له." سابير يقدم صياغة مستقلة لهذا الطرح وبشكل أقل دوغمائية عبر الإيحاء بأن " الفكر يمكن أن يكون فلكا طبيعيا بمعزل عن الفلك الإصطناعي للكلام، غير أن الكلام سرعان مايتجلى كطريق أوحد يقود إليه [أي إلى الفكر]." وعلى نقيض هذه الآراء التي أصبحت أساسية لمعظم النقد البنيوي تظهر العودة إلى فيكو وإمرسون أن **التأخرية** (**belatedness**) أو الخوف من انتقامات الزمن هي

الزنزانة الحقيقية للخيال، وليس سجن اللغة كما افترض نيتشة وهيدغر وأتباعهما.

عن أي شيء يمكن للخيال أن يدافع سوى عن قوة وقائية يفرضها خيال آخر؟ لكي نؤسس أي شيء في اللغة علينا أن نلجأ إلى الإستعارة، ويترتب على تلك الإستعارة أن تدافع عنا ضد استعارة سابقة. إن أوين بارفيلد في مقالته "المفردات الشعرية والنثر القانوني" يلتقي مع فيكو وإمرسون وكولريدج عندما يرى بأن "التكرار متأصل في لب معنى تلك الكلمة : (معنى)". أن نقول ونعني شيئا جديدا، علينا أن نستخدم اللغة، ونسخدمها تحديدا بطريقة استعارية. يستشهد بارفيلد بأرسطو الذي يقول في الإستعارة "إنها وحدها التي لاتعني الأخذ من شخص آخر." ومن وجهة نظر بارفيلد فإن المعرفة المتزايدة باللغة، والفهم التام "للعلاقة القائمة بين الإيحاء والتوقع، بين القول والمعنى" وحدها تشكل المنفذ للخروج سجن اللغة.

إن العودة إلى فيكو وإمرسون تعني النظر إلى الأصول، شعرية كانت أم إنسانية، على أنها لاتتكئ فقط على الإستعارات بل هي نفسها بمثابة استعارات. والمعنى الشعري، بالرغم من ثقة النفس التأويلية المخيفة التي يبديها كل من فيكو وإمرسون، يكون بالضرورة غير مستقر بشكل راديكالي. القراءة، بالرغم من كل تقاليد التعليم الإنسانية هي تقريبا مستحيلة، ذلك أن علاقة كل قارئ بكل قصيدة محكومة باستعارية التأخر. الإستعارات أو آليات الدفاع (إذ إن البلاغة والسيكولوجيا هنا يشكلان هوية واحدة) هي اللغة "الطبيعية" للخيال في علاقته بكل التجليات السابقة للخيال. الشاعر الذي يحاول أن يبتكر من هذه اللغة لغة جديدة إنما يبدأ بالضرورة **بفعل قراءة اعتباطي** لايختلف من حيث النوع عن الفعل الذي يجب أن يمارسه **قراءه** عليه لاحقا. من أجل أن يصبح شاعرا قويا يبدأ الشاعر–القارئ باستعارة أو آلية دفاع هي القراءة الضالة، أو ربما بالإستعارة بوصفها قراءة

ضالة. الشاعر الذي يحاول تأويل سلفه، وأي مؤول لاحق يقرأ كلا الشاعرين، عليه أن **يحرف** عبر قراءته. وبالرغم من أن هذا التحريف قد يكون جوهريا انحرافا سيء النوايا، لكنه لايجب أن يكون بالضروة كذلك، وهو ليس عادة كذلك. لكنه يجب أن يكون تحريفا لأن كل قراءة قوية تصر على أن المعنى الذي تجده نهائي ودقيق. بول دي مان يشرح نظرية نيتشه في البلاغة، ويجد في النمط النيتشوي للقراءة الضالة مزيجا من أفكار "إرادة القوة" و "التأويل": "كلاهما يجتمعان في القراءة القوية التي تقدم نفسها بوصفها صحيحة بشكل مطلق لكنها بسبب ذلك تصبح قابلة لأن تفقد مصداقيتها. إرادة القوة تتجلى كإعادة تأويل مقصودة لكل أنماط الواقع."

لقد قدم نيتشه هنا – على الرغم من كونه منظرا للبلاغة ويعي نقده جيدا– بشكل صحيح بوصفه لايمثل حالة خاصة بل نسقا يسند فهمنا للمواجهات التناصية أو، كما سأصطلح على تسميته، الضلال الأدبي. من أجل أن تكون القراءة (أو القراءة الضالة) منتجة لنصوص أخرى، هذه القراءة مجبرة على أن تؤكد فرادتها، كليتها، وحقيقتها. مع ذلك اللغة هي ذاتها بلاغة، وتميل دائما إلى إيصال رأي وليس حقيقة، بحيث تكون "أخطاء" البلاغة ببساطة هي نفسها أخطاء تلك الإستعارات التي تتكون منها. وعلى الرغم من أنه لايترتب على المرء أن يوافق على سخرية نيتشة العلنية في دفاعه عن الفن ("الفن يعامل الظاهر كظاهر، وغايته بالضبط هي أن لايزيف، إنه لذلك حقيقي") أو مع سخرية بول دي مان المبطنة بأن الخطأ لايمكن تمييزه عن الخيال، فإن استبصارات كل من المنظرين تبدو جوهرية لأي تشخيص للعلاقات الشعرية المتداخلة.

يقول فيكو إن الخيال كان بكليته حسيا وبالتالي متساميا بشكل رائع، حيث كان يلبي حاجات الجهل الماسة. ولكن من سوء الطالع أن جل الشعر الذي نعرفه (بما في ذلك الشعر الحقيقي الذي عرفه فيكو) ينبجس من خيال أقل حسية وأقل تساميا. كل قصيدة نعرفها تبدأ من مواجهة بين

أكثر من قصيدة. أنا مدرك بأن الشعراء وقرائهم يفضلون الإيمان بنقيض ذلك، غير أن الأفعال، والأشخاص، والأمكنة التي تتناولها القصائد يجب أن تعامل هي أولا وكأنها هي لتوها قصائد، أو أجزاء من قصائد. الإتصال في القصيدة يعني الإتصال بقصيدة أخرى، حتى ولو كانت تلك القصيدة تدعى شخصا، فعلا، مكانا أو شيئا. ما أقصده بـ"التأثر" هو مجموع العلاقات بين قصيدة وأخرى، وهذا يعني أن استخدامي لمصطلح "التأثر" هو بحد ذاته استعارة واعية، بل استعارة مركبة سداسية الأبعاد تهدف إلى ضم استعارات رئيسية ست هي: المفارقة، التمثيل، الكناية، المبالغة، التشبيه، والإنزياح.

في كتابها (**الصورة الإليزابيثية والميتافيزيقية**) تشير روزاموند توف إلى أن "أية استعارة تنحرف بدرجة قليلة عن الوظيفة الحسية باتجاه ماسندعوه، كما أفترض، بالإيحاء، ولكن ماتوحي به الإستعارة يكون بمثابة تأويل، وليس مزيدا من المعلومات الإجرائية، مهما تكن صحيحة." ما أقدمه من خلال استعاراتي الست هو تأويلات ست للتأثر، أو ست طرق لقراءة أو سوء قراءة العلاقات الشعرية المتداخلة، وهي في وقت واحد بلاغية ونفسية وصورية وتاريخية، على الرغم من أن هذه الأخيرة هي بمثابة تارخيانية جديدة يمكن اختزالها إلى تواصل متبادل بين الأشخاص. ولكن لأن استعاراتي الست أو القواسم التنقيحية الست ليست مجرد استعارات فقط، بل آليات دفاع نفسية أيضا، فإن ما أدعوه بـ"التأثر" هو بمثابة ترميز للشعر نفسه، ليس على غرار علاقة الناتج بالمصدر، أو السبب بالنتيجة، بل تلك العلاقة الأعظم بين قادم متأخر شاعر وسلفه، أو بين الخيال وكلية حيواتنا نفسها.

إذا اعتبرنا أن "التأثر" استعارة للمفارقة البلاغية التي تربط شاعرا لاحقا بآخر سابق ("المفارقة" كأداة بيانية وليست كأداة فكر) فإن التأثر بالضرورة هو علاقة تعني شيئا معينا حيال العلاقات الشعرية في حين أنها

تقول شيئا آخر مختلفا. التأثر في هذا المفصل، والذي اصطلحت على تسميته بالإنحراف (**clinamen**)، هو خطأ أولي ذلك أنه في هذه المرحلة مامن شيء يكون في مكانه الصحيح. ويمكن أن نصوغ هذا على أنه حالة واعية من الخطابية، ووعي القصيدة منذ مطلعها بأنها يجب أن تقرأ بشكل ضال لأن دلالتها قد تسكعت بعيدا لتوها. إن حضورا لايطاق (قصيدة السلف) يتم تفريغه حيث تبدأ القصيدة الجديدة في **الوهم** ويستطيع هذا الغياب أن يوهمنا بقبول حضور جديد. إن جدلية الحضور والغياب المستندة إلى قاعدة نفسية تصبح آلية الدفاع الرئيسية التي أسماها فرويد عملية التشكل– رد الفعل، وهذا يعني الحماية العليا التي يمارسها الأنا ضد الهو. إن المفارقة الخطابية هنا تشبه محدودية المقارنة أو التصلب الذي يخدم في عرقلة التعبير عن الهواجس النقيضة فيما يجعل تركيز الطاقة النفسية (**cathexis**) المضادة بادية بشكل جلي.

بعد هذا الإنكماش البدئي ينقلب التأثر كاستعارة وكآلية دفاع ضد نفسه في حركة مؤسسة. بلاغيا يميل هذا الإستبدال إلى أداء وظيفته كتمثيل يقوم من خلاله مصطلح أكثر شمولية بالحلول محل تمثيل أقل شأنا. وكما يستسلم الجزء لصالح كل تضادي، يأتي التأثر ليعني نوعا من التتمة المتأخرة والذي دعوته بالتكامل والتضاد (**Tessera**). حسب المصطلحات الفرويدية يجمع هذا القاسم التنقيحي آليتي دفاع متواشجتين: الإنقلاب ضد الذات والقلب (**reversal**)، الأول يعني توجيه النوازع العدوانية باتجاه الداخل، والثاني يمثل فانتازيا تنقلب من خلالها حالة الواقع بحيث تصبح قابلة للتكيف مع النفي أو الإنكار الذي يمكن أن يرميه العالم البراني في وجهها. عمليا يصبح التأثر هنا جزءا، تمثل فيه حالة التنقيح الذاتي أو انجاب الذات كلا متكاملا.

جميع حالات إعادة التأسيس أو التمثيل تفرز أنواعا جديدة من القلق بحيث تستمر عملية التأثر عبر وجود عائق تعويضي جديد تمثل فيه

استعارة التمثيل أداة مناسبة وتشكل آليات الدفاع الموازية ثلاثية متحدة من ارتكاس وهدم وعزل. هذا العائق الثاني، الأعمق إيذاء من المفارقة، هو القاسم الذي اصطلحت على تسميته تكرار وقطيعة (Kenosis). وبوصفه استعارة للتأثر، فإنه يتضمن عملية إفراغ لامتلاء سابق للغة، مثلما أن مفارقة التأثر عملية تغييب أو تنظيف لحضور سابق. التأثر كتكرار يستبدل إذن في صيغة تأثركتكوين، أو، لنستخدم استعارة لغوية، يستبدل التجاور (contiguity) التشابه (resemblance)، مثلما يستبدل اسم التأثر أو منحاه الرئيسي معانيه الأوسع. وكآلية دفاع، يقوم القاسم التنقيحي تكرار وقطيعة (kenosis) بعملية العزل عبر إزاحة الداوفع الفكرية من سياقها، مبقيا عليها في الوعي، وهذا يعني إزاحة السلف من سياقه. العملية نفسها تتفكك عبر معارضتها لما كان قد أسس سابقا، وهذا مايشكل جانب التمثيل بحيث يصبح من الصعب تمييزه عن القياس. وبشكل أكثر مفصلية، التأثر كتمثيل يدافع عن نفسه بوساطة الإنكفاء، والعودة إلى المراحل الأولى للإبتكار عندما كانت التجربة الشعرية أكثر من مجرد متعة صافية، وعندما كانت اشباعات التأليف أكثر كمالا.

التأثر في صيغة المغالاة يأخذنا إلى عوالم التمثيل السامي، مالئا الفراغ الذي يخلفه القياس. نبرة الإفراط هنا تمتزج بآلية التمثيل، ذلك أن مخزون الصور العالي للمغالاة يخفي بشكل لاواع نسيانا مقصودا لتلك الدوافع الداخلية التي تغرينا باتجاه إشباع مطالب غريزية مرفوضة. المغالاة كاستعارة للتأثر تبدو لي الأكثر أهمية بين قواسمي التنقيحية الست في دراسة الرومانسية العالية، ومايتعلق برؤاها المبالغ بها عن الخيال. هنا تكون عملية التأثر متطابقة مع جميع النسخ المتأخرة للسامي (Sublime).

البلاغيون منذ أرسطو وحتى معاصرينا، والأخلاقيون منذ أفلاطون وحتى نيتشة، منحوا شرف الأهمية الأكبر للإستعارة، وآليتها الدفاعية التسامي (Sublimation) وهنا نجد أنفسنا نعود إلى شكل المحدودية

وليس التمثيل، كما سيحاول هذا الكتاب أن يوضح. وكرمز للتأثر، فإن الإستعارة تحول اسم التأثر إلى سلسلة من المواضيع التي لايمكن تطبيقها، في عملية تطهر (**Askesis**) أو تسام تمثل بحد ذاتها اشباعا بديلا. هذه آلية دفاع نشطة، يقوم هدف أو موضوع بديل تحت تأثير الإستعارة باستبدال الدافع الأصلي على أساس تشابه انتقائي. هكذا يأخذ التأثر كاستعارة للقراءة مكان خيال أكثر بدئية وفيكوية للقراءة. مع ذلك، وبالرغم من المكانة المتميزة للإستعارة فإنها هي أيضا رمز للمحدودية. وكما يقول بيرك، فإن المفارقة تفرض على مستخدمها جدلية من الحضور والغياب، أما القياس فيجبرنا على اختزال ينقلنا من حالة امتلاء إلى حالة خواء للغة، في حين أن الإستعارة تحد من الشعر بشكل أكثر قوة عبر توليدها لمنظور جديد من حوار الداخل مع الخارج، وهي بمثابة ثنائية جديدة للأنا–الموضوع تضيف عبئا جديدا على الخيال. قد يكون التسامي في الحياة حكمة، أما في الأدب فإنه قد يشي بالفشل طالما أن حالة القبول التي يشيعها في شعور الذات بانكماشها هو أيضا حالة قبول لاستمرارية السلف كصورة حتمية للآخر، هذه الثنائية التي لايمكن اقصاؤها ثانية.

هذا الكتاب يقدم التأثر أيضا في صيغة استعارة سادسة، هي بمثابة انقلاب أو تحويل (**metalepsis**) لعملية قراءة (وكتابة) القصائد، وهو قاسم تنقيحي أخير اصطلحت على تسميته ب عودة الموتى أو الأسلاف (**apophrades**). التحويل الذي فهمه كونتيليان كاستعارة تنطبق فقط على الكوميديا، واعتبره منظرو عصر النهضة رمزا بعيد المنال، اكتسب أهمية جديدة بدءا من ميلتون، إذا كان طرح الفصل السابع من هذا الكتاب صحيحا. لقد عرف التحويل وشرح باستفاضة في ذلك الفصل، أما علاقته بدفاعات الإستبطان والإستشراف فتحتاج إلى مزيد من التأكيد هنا. يمكن أن نعرف التحويل كاستعارة الإستعارات، والإستبدال القياسي لكلمة مكان كلمة أخرى هي بدورها مجازية. وبشكل أرحب، التحويل أو الإستبدال

خطة تكون غالبا إحالية تحيل القارئ إلى خطة مجازية سابقة. الدفاعات المرتبطة بها تكون بوضوح نوعا من الإستبطان يتم من خلاله تمثل موضوع ما أو غريزة من أجل التغلب عليها، وتكون أيضا نوعا من الإستشراف، وهذا يعني الإسقاط البراني لغرائز أو مواضيع محرمة على شخص آخر. التأثر كتحويل للقراءة يكون إما استشرافا أو استبعادا للمستقبل وهذا يعني استبطان الماضي، عبر استبدال كلمات متأخرة بأخرى مبكرة في رموز سابقة، أو غالبا استبعاد واستشراف الماضي واستبطان المستقبل عبر استبدال كلمات مبكرة بالكلمات المتأخرة في استعارات السلف. في كلتا الحالتين يتوارى الحاضر ويعود الموتى، عبر قلب عكسي، لينتصر عليهم الأحياء لاحقا.

مافائدة هذه الإستعارة السداسية الأبعاد لفعل القراءة؟ ولماذا نتحدث عن التأثر بعيدا عن المصطلحات التقليدية لدراسة المصادر؟ يجب البدء بالتأكيد ثانية على أن النقد، كما يقول بول دي مان، هو استعارة لفعل القراءة. الإقتراح إذن يهدف إلى إغناء النقد عبر إيجاد صيغة أكثر شمولية وإيحاء لفعل التأويل، صيغة تضادية لاتختلف فقط عن كل سابقاتها بل تختلف عن نفسها أيضا. إذا كانت كل الإستعارات آليات دفاع ضد استعارات أخرى، فإن استخدام التأثر كاستعارة مركبة لفعل التأويل إنما لأنه يقوم ربما بالدفاع عنا ضد نفسه. ربما أصبح التأويل في هذا الوقت المتأخر دفاع القارئ نفسه. هل حقا يجب علينا أن نؤول بطريقة تجعلنا نملك قوة فوق النص؟ وهل القارئ الآن هو تلك الفاعلية الهشة والمتأخرة التي لايمكنها حماية فردانيتها إلا عبر القراءة؟ إذا كان علينا أن نجيب عن هذه الأسئلة علينا أن نكون أقل مثالية حيال التأويل مما نحن عليه الآن.

إن تأويل القصيدة هو دائما وبالضرورة تأويل لتأويل القصيدة لقصائد أخرى. عندما صرحت مرة بذلك في محاضرة حول القاسم التنقيحي **تطهر ونرجسية** (**askesis**) أو حول التأثر كاستعارة للقراءة نهض شاعر مرموق

من بين الحضور لكي يحتج بأن قصائده ليست حول بيتس بل حول الحياة، حياته نفسها. وعن ذلك أجبته بسؤال عن موقعه كشاعر حيال الحياة المتشكلة وبأية سبل تعلم أن يعرف هذه الحياة بشكل يبرر مبدئيا كتابته للقصيدة. ولكن كان علي ربما أن اسأله أيضا ماذا كان يعني تماما عندما قال بأن قصائده هي "حول" شيء ما، وبأن هذا أوذاك يمثل "موضوعا" لها. إن جذر المعنى لكلمة "حول" يشير إلى شيء براني، وقصيدة "حول" الحياة هي في الحقيقة حول شيء خارج الحياة. أن تدرس عما تتحدث القصائد هو أن تؤول علاقاتها الخارجية. "الموضوع" هو في الواقع تحت شيء آخر، وموضوع القصيدة بالضرورة يموضع القصيدة في سياق ما.

أن تؤول قصيدة ما يعني بالضرورة أن تؤول اختلافها عن قصائد أخرى. هذا الإختلاف، عندما يبتكر جوهريا معنى ما، هو اختلاف العائلة، حيث تقوم تلك القصيدة بالتكفير عن قصيدة أخرى. وبما أن المعنى كاختلاف يعتمد بلاغيا على الترميز نستطيع أن نستنتج بأن الإستعارات دفاعات، وماتدافع ضده هو تلك الإستعارات في قصائد أخرى، أو تلك الإستعارات المبكرة جدا في القصائد نفسها. يمكن للقصائد والإستعارات أن تحال إلى الحياة ولكن ليس قبل أن تحال إلى ترميزات أخرى. كان الناقد بيرس أفضل منظر يعرف كلا من قلق التأثر والضرورات التناصية للمعنى الناشئة عنه:

"إذا كانت ثمة إشارات تدل على أن شيئا جللا سيحدث والذي توقعت حدوثه، ولكنه لم يحدث، وإذا وجدت نفسي غير قادر على تحديد استنتاج ثابت يتعلق بالمستقبل بعد النظر في كل الإحتمالات وابتكار جميع الإحتياطات والبحث عن المزيد من المعلومات، فإن شعور القلق ينبثق كبديل لذاك التأثر الفكري المفترض."

نيتشه الذي أدرك أن كل مانريد تأويله يكون لتوه تأويلا آخر، نصحنا بالبحث عن جدلية التأويل داخل كل مؤول. أما بيرس فيدعو إلى معرفة أعمق بعلائقية كل إدراك ناهيك عن علائقية كل نص:

".... لادراية لنا بأية قوة يمكن أن يعرف الحدس من خلالها. إذا بما أن الإدراك بداية فحسب، وبالتالي يكون في حالة تبدل، فإن إدراكه يجب أن لايحدث في وقت محدد ويحتل كحدث أية فاصلة زمنية. بالإضافة إلى ذلك، كل الملكات الإدراكية التي نعرفها علائقية بالضرورة، وبالتالي جميع ماتفرزه هو علاقات فحسب. غير أن إدراك أية علاقة يكون مشروطا بإدراكات سابقة. لايمكن اكتناه أي إدراك ليس مشروطا بإدراك سابق. إذ، أولا، لايمكن له أن ينوجد لأنه غير قابل للإدراك، وثانيا، لأن الإدراك يمكن له أن ينوجد فقط بالقياس للمدى الذي يكون فيه معروفا."

إذا حاولنا ترجمة استبصارات بيرس إلى مصطلحات أدبية محضة وأبقينا على نظرته للغة كإشكالية (أو القسم الأعظم منها، القسم الآخر هو الزمن) نستطيع أن نقدم مبدأ أساسيا للنقد التضادي. **جميع التأويلات تعتمد على علاقة تضادية بين المعاني، وليس على العلاقة المفترضة بين النص ومعناه.** إذا لم يتدخل "معنى" ل"القراءة" بين النص وبينك، فإنك تبدأ (رغما عنك) بجعل النص **يقرأ نفسه**. تجد نفسك مجبرا على التعامل معه كتأويل لنفسه، ولكن هذا يقودك براغماتيا إلى الكشف عن العلاقة بين معناه ومعنى نصوص أخرى. وبما أن لغة الشاعر هي موقفه وعلاقته بلغة الشعر، فإنك تقيم موقفه ضمن سياق موقفه من سلفه.

هذا التقييم يمثل ذروة لعب الإنزياحات، الإستعارات والدفاعات، الصور والطروحات، المشاعر والأفكار، وجميعها تؤلف معركة كل شاعر يحاول أن ينجز انقلابا يتحول على إثره التأخر إلى قوة وليس إلى ضعف. يؤكد بول دي مان على أنه خلال دراسة هذا الصراع لإحداث انقلاب

جذري، يحل النمط اللغوي مكان النمط النفسي، لأن اللغة نظام تحويلي يستجيب للإرادة، في حين تعجز النفس عن ذلك. غير أن هذا يعني دراسة "التأثر" كترميز فحسب أو استعارة تحول المواجهات بين الأنساق اللغوية إلى سرديات تراتبية. في ضوء هذا يتحول التأثر إلى توتر مضموني، وإلى لعب متبادل بين المعاني الحرفية وتلك المجازية. وكما يوحي النسق السداسي المركب الذي شرحناه آنفا يظل التأثر ذاتي التمركز، وعلاقة بين شخص وشخص، ويجب عدم اختزاله إلى إشكالية اللغة. من وجهة نظر النقد فإن الرمز يمثل آلية دفاع مخبوءة مثلما تمثل آلية الدفاع رمزا مخبوءا. ويبقى العبء الأكبر للقراء في أن الشعر، وبالرغم من كل احتجاجاته، يظل نمطا خطابيا، تتجنب أنساقه تلك اللغة التي تحاول سجنه.

إن محنة التأخر كما بدأت أدرك هي أزمة متكررة للوعي الغربي وسوف أتخلى الآن عن تأكيدي السابق بأن قلق التأثر ظاهرة مابعد تنويرية. لقد أشار ويليام أروسميث بكثير من الحنكة بأنه يمكن اعتبار يوريبيدس نوعا من القراءة الضالة لأسخيلس، ووجد دكتور ساموئيل جونسون ببراعة مشابهة بأن فيرجيل تعر ض لعطب كبير نتيجة قلقه المضمر حيال هوميروس. وعلى الرغم من أنني أؤكد على اختلاف في الدرجة وليس النوع فيما يتعلق بظاهرة القلق–التأثر منذ ميلتون وحتى اليوم، إلآ أن ذلك يمثل اختلافا حقيقيا للقراءة ولبراغماتي التأويل. نستطيع أن نميز التأخر الشعري عن المعنى العام للدونية الفكرية التي ناضل بيكون ضدها خلال عصر النهضة في إنكلترا. لقد أكد بيكون بأن القدامى هم الحداثيون الحقيقيون، والحداثيون هم القدامى، لأن الذين وصلوا متأخرين يعرفون أكثر، حتى وإن كانت عبقريتهم أقل:

"... إن أطفال الزمن لابد أن ينتقموا من مكر الطبيعة والآباء. إذ بينما يحاول الأب أن يلتهم أطفاله، لابد أن يخرج واحدا منهم يلتهم الآخر، فيشعر القديم بالحسد لبزوغ إضافات جديدة، والجديد لايمكنه أن يرضى

بالإضافة فقط؛ يجب عليه أن يمحو أيضا. بالتأكيد تمثل نصيحة النبي توجيها صحيحيا هنا: "قف في وجه الطرق القديمة، وانظر أي السبل يكون مستقيما وصالحا، وسر عليه". إن القديم يلتهم المهابة، ويترتب على الناس أن يتخذوا موقفا تجاه ذلك، ويكتشفوا فضل الطرق، وعندما يكون الإكتشاف موفقا، عليهم أن يتابعوا السير. ولنتحدث بصراحة أكبر: إن قديم الزمن هو شباب العالم. هذه الأزمان هي الأزمان القديمة، عندما كان العالم قديما وليس أولئك الذين نعتبرهم قدامى بالرجوع إلى الوراء انطلاقا من زمننا."

مع ذلك فإن الحالة مابعد الميلتونية بالنسبة للشاعر لايمكن إصلاحها بالإتكاء على تفاؤلية بيكون المعقلنة. ميلتون، كما يوضح الفصل السابع من هذا الكتاب، انتصر على أسلافه عبر تطويره لنسق "هضموي" للإحالة، غير أن ميلتون كان عصيا على الإنزياح بالنسبة لأتباعه. إذا كانت قوته الفطرية ومزجه المبتكر بين التأخر الفكري والسبق الشعري من ابتكار معجبيه بالدرجة الأولى، فإن هذا التقديس ليس أقل قوة بسبب كونه مفروضا. إن ميلتون– وليس شكسبير أو سبنسر– هو الذي أصبح الأب الروحي لكل الشعر اللاحق المكتوب بالإنكليزية. يبدو أن شكسبير وسبنسر تركا هامشا واسعا للإبتكار النسوي، غير أن ميلتون أعطانا إله ميلتون ويسوع الذي يتسقل عربة الألوهة الأبوية، وهي نفس العربة التي كان غري وكيتس وبليك يروا فيها ميلتون كحوذي وحيد.

التأخرية هي بالتأكيد المحنة الإبليسية لدى ميلتون، كما أنها بالتأكيد المحنة التي لم يسع ميلتون لأن يجد نفسه فيها. يتعامل ميلتون مع الحضور الذاتي وكأنه حق بالولادة، ونقصد نسخته الخاصة عن الحرية المسيحية. مع ذلك يبدو من الواضح أنه منذ عام ١٧٤٠ وحتى الآن كان الشعراء يشعرون بوطأة الإنتهاك، وإن كان غامضا، عندما كانوا يحاولون تأكيد حضورهم الذاتي عبر التقرب الجريء من الحضور الميلتوني بصفتهم شعراء هم أيضا. لقد كتب جيفري هارتمان بشكل مدهش عن "فعل"

الحضور الذاتي للشعراء مابعد الميلتونيين، مؤكدا فرادة ميلتون عبر مايمارسه من "الضغط النصي والتخييلي المصيري على الشعر الإنكليزي،" رغم أن هارتمان يبدي ميلا لتغليب النظرة الظاهراتية وليس السيكولوجية في فهمه لهذا الحضور الذاتي. ما كان فرويد قد اصطلح على تسميته "بالفعل الإجرامي والأزلي"، وهو مشهد التاريخ الذي يؤطر كتابه (**الطوطم والتابو**)، كان قد أزيح عبر الإنتهاك الضروري الذي يمارسه المرء لكي يصبح واعيا للآخر كآخر، أو ببساطة الجهد الذي يبديه الوعي لكي "يظهر."

يقول هارتمان عن كيتس بصدد حديثه عن أبولو في الكتاب المتشظي الثالث لقصيدة (**هايبريون**): "من أجل أن يظهر هويته للضوء كان عليه أن يحمل إلها ـ أبا يخرج من ذاته."

مع الأسف لم يكن كيتس ليدرك هذه الخطة. إن قصيدة (**هايبريون**) تتداعى في لحظة امتلاك هذا الضوء، وقصيدة (**سقوط هايبريون**)، على الرغم من أنها أعظم الشظيتين، هي الأكثر وقوعا تحت وطأة القلق، كما يلاحظ ذلك هارتمان، ذلك أنه مامن قصيدة أعظم منها في اللغة مسكونة بشكل جميل بتأخرها الواعي.

إن أي استخدام للسيكولوجيا يقصد به العودة إلى إغناء النقد البلاغي، وهذه إحدى غايات هذا الكتاب. مع ذلك إني لا أدعو إلى نقد بلاغي صرف، مهما تكن جدته وبأي شكل يستورد، ناهيك عن أنني لا أحيل عبء الحضور الذاتي إلى سياق وصفي بدلا عن السياق التحليلي في فهم الوعي. إن الإدراك النقدي التام لظاهرة التأخر والقراءة الضالة الناتجة عن تطبيق التنقيحية يمكن أن يؤدي إلى نوع من النقد قلما نعهد له مثيلا، حتى لدى معاصرين من أمثال ويلسون نايت، وبيرك، وإمبسون، الذين يبدون لي أعظم وأقرب الورثة الحداثيين لكولريدج، وهازليت، و رسكين، وإمرسون وباتر. إن النقد يعيش خطر "التروحن" (**spiritualization**) المفرط تحت تأثير ورثة أرارباخ ونورثروب فراي، أو أن يفرغ من روحانيته بشكل مفرط

على يد أتباع مدرسة التفكيكية، وورثة نيتشة، والأبرز بينهم ديريدا، بول دي مان وهيليس ميللر. يتحلى التأويل المجازي بعنصر تعويضي يخدم أغراضه من خلال افتراضه الواثق بأن النصوص اللاحقة يمكنها أن "تلبي" النصوص السابقة، تماما مثلما افترض النقد الإسطوري بأن ثمة تلاحم مشترك في الروح يؤسس للشعر العظيم. مع ذلك يمكن القول إن انجازات النقد التفكيكي تبدو أنها تعتمد على عدد محدود من النصوص، وعلى جزء معين منها تميل فيها الإختلافات التناصية على التعنقد والبروز بشكل مقحم. والنقد البنيوي في أكثر نماذجه علوا يتبنى نظرية مضادة للمحاكاة يبرز فيها مايدعوه ديريدا "اللعب الحر" بالمفهوم الأكثر طغيانا، حيث كل استعارة أو نقلة سيميائية هي كما يقول هارتمان نوع من السقوط الحر. إن تجربتي كقارئ تدلني على أن الشعراء يتمايزون في قوتهم بواسطة الترميز الدفاعي أو الإبتعاد عن حضور الشعراء الآخرين. العظمة تأتي من خلال فصل الأصول عن الغايات. يواجه الأب في صراع ويحارب الند للند حتى النهاية أو على الأقل حتى يحدث سلام منفصل. هنا يصبح عبء التمثيل شكلا عاليا من المحاكاة وليس ضدها، وهذا يعني أن التأويل أيضا يجب أن يدخل أحزان التجربة المرتبطة بمحاكاة عالية. آمل أنه عبر الحث على نقد تضادي يضع شاعرا بمواجهة شاعر آخر أن أقنع القارئ أن عليه هو أيضا أن يأخذ حصته من عذابات الشاعر، وبالتالي يسطيع أن يحول تأخره إلى قوة وليس إلى بلوى.

الجزء الثاني:

الخريطة

الفصل الخامس

خريطة القراءة الضالة

لا أدري إن كان هذا يحدث مع آخرين كما يحدث معي، ولكن عندما أسمع معمارييننا يتلفظون بكلمات كبيرة من مثل الأعمدة، العوارض، الأفاريز، العمارة الكورنيثية والدورية، وغيرها من حذلقات مشابهة، لا أستطيع أن أمنع خيالي من القبض على قصر أبوليدون، وأجد في الواقع أن هذه تمثل الجزء المزيف من باب مطبخي. وعندما تسمع الناس يتحدثون عن الإستعارة، الكناية، والقياس، وغيرها من الأسماء في النحو، الآ يبدو هذا أنهم يعنون شكلا نادرا وغرائبيا من اللغة؟ إنها مصطلحات تتناسب كثيرا مع غمغمات خادمتك المنزلية.

مونتان، من (غرور الكلمات)

يسعى العهد الجديد إلى "تحقيق" العهد القديم. أتى بليك، كما كان يعتقد، من أجل أن "يصحح" ميلتون. إدوارد بيرنشتيان، مؤسس المعنى الحديث "للتنقيحية"، شق الطريق للكثيرين بعده عبر سعيه في آن واحد إلى تحقيق وتصحيح ماركس، وهي رحلة مزودجة منذ أن انطلقت على يد يونغ في علاقته بفرويد وممن جاء بعده من الهراطقة. جميع التنقيحيين، وإن كانوا غير دينيين، كانوا مؤولين باطنيين، رغم كونهم غالبا سطحيين في باطنيتهم. غالبا ماكان يبرز الإرتقاء الروحي كمحرك فعال باتجاه تحقيق القوة على الأسلاف، وهو محرك ثابت في أصوله واعتباطي في غاياته. إن نقد نيتشة للتأويل يمثل في آن واحد تفكيكا للتنقيحية ومثالا عنها يخدم غرضها، ومبعثه لديه كرهه لخبث التأخر لديه.

لم يعد ممكنا بعد نيتشه وفرويد العودة كاملة إلى شكل من التأويل يسعى إلى استرجاع المعنى للنصوص. مع ذلك فإن أكثر التفكيكيين النيتشويين المعاصرين حذاقة مجبرين على اختزال (**reduce**) هذه النصوص في عملية هروب من السيكولوجيا والتاريخ. لاشيء يمنع قارئ له ميولي من أن يحيل جميع العناصر اللغوية في نص أدبي إلى التاريخ، ويتقصى بشكل مشابه جميع العناصر المتعلقة بالمعنى في خطاب أدبي إلى مشاكل السيكولوجيا.إن اللغز السيميولوجي، مهما حقق من مكانة، ليس سوى تجنب مصقول لإحالية الحتمية للنص الأدبي. التخيلات اللاحقة المتأخرة يجب أن تعرف نفسها بأنها مجرد تخيلات، وربما كان كل تخيل إغريقي يعرف نفسه بأنه ليس سوى تخيل، ولكن هل يمكننا القول إن الكتاب المقدس كان تخيلا؟ القراءات التفكيكية تعزل الأوهام من نصوص تسمح بالأوهام، ولكن ماهي الأوهام في نصوص تتجه بكليتها لإعادة تجميع المعاني وإعادة القارئ إلى رؤية معينة تتطلبها تلك النصوص؟

لقد كان "التأويل" يعني يوما "الترجمة" وهو جوهريا مايزال يعني ذلك. يقارن فرويد بين تفسير الأحلام وبين الترجمة بين اللغات. هنا نستطيع أن نفضل فرويد كمنظف للأوهام على منافسه الرئيسي يونغ الذي يقدم نفسه كمنقذ للمعاني البدئية رغم أنه تقريبا يسفه من أهمية تلك الإستعادة. لكننا سنظل نشعر بالغبن تجاه الإختزالية الفرويدية ونتساءل فيما إذا كان يوجد نمط آخر لتفسير الأحلام يمكنه أن ينبثق من دراسة أكثر تقدما للشعر. ولم نكتشف بعد طريقا آخر نتجنب من خلاله استبصارات نيتشة الأكثر نفاذا وخطرا من أفكار فرويد طالما أن فرويد لم يقل لنا بأن التفكير العقلي هو تأويل فحسب وفقا لخطة لانستطيع أن نرميها جانبا. مع ذلك فإن "المنظورية" (perspectiveness) النيتشوية، والتي هي كل مايملكه نيتشة كبديل للميتافيزيقيا الغربية، تمثل متاهة تحير براغماتيا أكثر من تلك الأوهام التي تحاول طردها. لايجب على أحد أن يكون دينيا بأي معنى أو نية، أو ميالا إلى أية درجة من الثيوصوفية أو التكهن الغيبي، من أجل أن يستنتج بأن المعنى، سواء المتعلق بالقصائد أو الأحلام، أو بأي نص آخر، يتم إفقاره بشكل مفرط تحت تأثير تفكيكية تستلهم نيتشة، مهما تكن موارية. القصائد والأحلام على حد سواء يمكن أن تذكرنا بما لايمكن لنا معرفته بشكل واع، أو نظن بأننا لايمكن أن نعرفه، أو إنها تجعلنا نسترجع أنواعا من المعرفة كنا نظن أنها لم تعد ممكنة بالنسبة لنا. هذه الإشارات ليست مجرد أوهام يمكن تذويبها عبر هجوم شامل كذاك الذي شنه نيتشه، والذي يمكن أن ينهي التذكر أو أية دراسة للنوستالجيا عبر تفكيك الموضوع المفكر نفسه، وعبر تقويض الأنا إلى "نزهة من الأشخاص". كان بليك وبراونينغ وبلزاك من بين عمالقة القرن التاسع عشر الذين مثلوا في أعمالهم تفكيك الأنا هذا بشكل أكثر راديكالية من نيتشة نفسه، مع ذلك فإن جميعهم في المحصلة الأخيرة فسروا النص على طريقة تذكر واسترجاع المعنى أكثر من نسفه وهدمه. أما الذي كانوا يسترجعونه (من بين أشياء أخرى) فهو جميع المراحل الفاصلة بين العالم المحسوس

والعالم اللامحسوس، بين الوعي والموضوع الذي كان قد تبخر من معظم النصوص مابعد الديكارتية.

المشكلة هنا هي تقييم الوعي، بما أن الوعي بالنسبة لفرويد ونيتشه هو في أحسن الأحوال قناع، في حين أنه بالنسبة لبليك وبراونينغ (وإمرسون) لايجب أن يكون بالضرورة مزيفا، بل يمكنه أن يتنبأ بالحقيقة. براغماتيا، اخلتطت الأمور كثيرا على فرويد ونيتشه لأن غايتهما المشتركة كانت تكثيف وتوسيع الوعي. علينا أن نبدأ بالعودة إلى ماقبل بداية التقليد الرومانطيقي من أجل أن نجد نقطة البداية البدئية التي يمكن أن تساعدنا على تلمس تاريخ العلاقة بين الوعي الذاتي الغربي وروح التنقيحية.

إن مشكلة الأصالة في المفهومية الغربية تدرس بشكل عام من خلال البدء بأفلاطون. من هنا يبدأ لفجوي كتابه (**السلسة العظمى للكينونة**) بالتمييز بين إلهين، كلاهما من اختراع إفلاطون، وهما الخير المتجسد في كتاب **فيليبس** وديميترجس المبدع في كتاب **تايميسيوس**. الإله الأول "أخروي" (**other-worldly**) والثاني "أرضي". "إن الخير يختلف في طبيعته عن أي شيء آخر من حيث أن الكائن الذي يمتلكه يتحلى دائما ومن كل النواحي باكتفاء ذاتي وهو ليس بحاجة إلى أي شيء آخر." (**فيليبس**، C٦٠) يمكن مقارنة هذا بإله كان "خيرا، وفي واحد خير مامن حسد لأي شيء آخر يمكن أن ينبعث. ولأنه خال من الحسد رغب بأن يكون كل شيء قدر المستطاع شبيها بذاته." (**تايميسيوس**، ٢٩) لقد جعل أفلاطون من هذين الإلهين المختلفين مادعاه لفجوي :" إلهين في إله واحد، كمالا إلهيا لم يكتمل بعد في ذاته، بما أنه لايمكن أن يكون موجودا نفسه بدون وجود كائنات أخرى غيره تكون جوهريا غير كاملة." في الأفلاطونية الجديدة وفي المسيحية، كما يتابع لفجوي في شرحه، هذا الإله المزدوج استمر يتطور "كصراع بين مفهومين للخير لاتصالح بينهما." كان يجب مماهاة الإنسان بشكل مطلق بالإله، والتماهي تم تصوره بدئيا كنوع من

المحاكاة (imitation). ولكن لأي إله، أو لأي جانب منه؟ هل كان السلف إله "الوحدة، والإكتفاء الذاتي، والسكينة،" أم كان "إلة التنوع، والوفرة وتجاوز الذات؟"

أود أن أقدم هذه الصيغة: عبر كل علاقات الشاعر الصاعد بسلفه بعد عصر التنوير تأخذ محاكاة السلف–كنسق لها– عبء تقليد إله مزدوج، لأن هذين الإلهين الموجودين في إله واحد مازالا موجودين في إله ميلتون. إن ميلتون نفسه بالنسبة لغري أو كولينز أو حتى بليك يقدم مزايا متضاربة لكينونة تتصف بالوحدة، والإكتفاء الذاتي ومأخوذة بالسكينة لدرجة أنها **لاتحتاج إلى أية أحفاد**، وبالمقابل أيضا هي كينونة متنوعة، تتجاوز ذاتها، وغنية لدرجة أنها **تفرض محاكاة سخية**. إن ميلتون ككائن مقدس وإله فان يشع صورا متنافرة للخير. للذين قدر لهم أن يرثوا منه، فإن كل فعل تحديد يمارسه يتجلى على شكل تمثيل قوي، وكل فعل تمثيل يتجلىكتحديد إضافي. إن ميلتون، مثله مثل إله لوريا (**En Soph**)، يجبر أتباعه على جعل جهودهم الإبداعية أفعالا متواصلة من الإستبدال.

في المقدمة حاولت أن أقسم الجدل اللورياني المتعلق بالإبتكار إلى ثالوث جمالي مؤلف من التحديد والإستبدال والتمثيل. أقترح الآن أن يوسع هذا الجدل إلى خريطة للقراءة الضالة في محاولة لرسم **الكيفية التي يتشكل من خلالها المعنى** في الشعر القوي بعد عصر التنوير عبر التبادل الإستبدالي للصور والرموز، وعبر اللغة التي يستخدمها الشعراء الأقوياء في الدفاع عن أو الرد على اللغة القوية للشعراء الأسلاف. وإذا كان علي أن أستخدم قصة اسحق لوريا في الخلق كنسق تنقيحي، فهذا يتطلب مني التمييز بين نوعين من الرموز، وهو تمييز لايعتمد على البلاغة القديمة أو الحديثة، على الرغم من أن كينيث بيرك في قرائتي له يزودنا بالأرضية الأساسية للتفريق بين **رموز التحديد** (**limitation**) **ورموز التمثيل** (**representation**). على غرار ذلك يترتب علي التمييز بين نوعين من الدفاعات النفسية، ولا أجد

هنا في النظرية النفسية أرضية تساعدني على ذلك في سياق التنقيحية التي قدمتها بخصوص فرويد. كما أود أن أقترح بأن هذه السلسلة من قياس ومبالغة وتحويل هي رموز تمثيل، وإنني أقترح بأن الدفاعات يمكن أن تندرج تحت نوعين تضاديين. **دفاعات التحديد** وهي: تشكل رد الفعل، والثالوث المؤلف من الهدم والعزل والنكوص، وأخيرا التسامي. أما **دفاعات التمثيل** فهي: الثنائي المؤلف من الإلتفاف على الذات والقلب (**reversal**)، ومن ثم القمع، وأخيرا الثنائي المؤلف من الإستبطان والإستشراف. لكن هنا علي أن أعود إلى كتابي (**قلق التأثر**) لكي أوضح لماذا اعتمدت مفردات الرموز والدفاعات كأشكال متفاعلة لما كنت قد أسميته "قواسم تنقيحية". ولأنني أعود إلى أصول هذه المغامرة أود أن أبدأ بطرح سؤال جوهري: ماهو الرمز البلاغي، وماهي آالية الدفاع النفسية، وماهي قيمة الجمع استعاريا بينهما؟ إن نقدا عمليا يحاول أن يكون تضاديا يحتاج أن يقارب التضادي في نوعين من المعنى. ثمة التضادي بمعنى الرصف العكسي لأفكار متخاصمة في بنى، وعبارات، وكلمات متوازية أو متوازنة، وثمة التضادي بمعنى اللاطبيعي، أو "المتخيل" في ضوء مقارنته بالطبيعي. الأول هو التضادي بالمعنى الفرويدي في استقصاءاته عن "الكلمات البدئية"؛ الثاني هو التضادي بالمعنى النيتشوي كما طوره ييتس في (**أقمار عاشقة صامتة**) حيث يؤكد بأن " الذات الأخرى، الذات النقيضة أو الذات التضادية، كما يمكن أن تسمى، تهبط على أولئك الذين لايمكن خداعهم، والذين ينحصر ولعهم بالواقع." إن المعنى البلاغي للتضادي كما فهمه فرويد قد تحول على يديه إلى استعارات تشير إلى آليات الدفاع (كما اصطلح ـ ياللأسف ـ على تسميتها). أما المعنى السيكولوجي للتضادي كما طوره نيتشة فقد تحول على يديه (ولاحقا على يدي ييتس) من آليات إلى رموز. إن النقد العملي التضادي يجب أن يبدأ من المبدأ التشابهي بأن الرموز والآليات تكون متفاعلة عندما تظهر في **القصائد**، حيث تظهر جميعها، على أية حال، على شكل صور. ماكنت قد دعوته ب"القواسم التنقيحية"

ماهي سوى رموز و دفاعات نفسية، تظهر معا أو لوحدها في الترميز الشعري. يمكن للناقد البلاغي أن يعتبر الدفاع رمزا مستورا، أما المؤول النفساني فيمكن أن يعتبره دفاعا مستورا. الناقد التضادي يجب أن يتعلم كيف يستخدم الإثنين معا معتمدا على استبدالية التشابهات بوصفها متجذرة في العملية الشعرية نفسها.

سوف أبدأ، اعتباطيا، بالدفاعات ومن ثم أنتقل إلى الرموز، ولكن سوف يتخلل ذلك توقف قصير أولا مع ضرورات المشابهة. أعترف بأن طريقتي هضموية بشكل مقصود، وبأن انتقالاتي من النظرية الفرويدية إلى الشعر يمكن أن تبدو حرفية. لكنني أسعى لأن آخذ من فرويد ماكان قد أخذه هو نفسه من الشعراء (أو من شوبنهور ونيتشة، الذين كانا قد أخذا نفسيهما من الشعراء). هذا ما أطلق عليه فرويد (**Bedeutugswanded**) والذي ترجمه هارتمان على أنه يشير إما إلى "ترميز المعنى" أو إلى "الدلالة المتشردة". وبما أن الكلمة الألمانية هنا (**Detung**) تعني "تأويل" المعنى الكامن، ، فإنه لمن الواضح بأن هذا التأويل يكشف بشكل عام عن أنماط الصراع الدفاعي أو الرموز المتعارضة، والغاية منه كشف النقاب عن عالم الرغبة. يدافع ريف عن استخدام فرويد للطريقة التشابهية على أنها متسقة مع الطبيعة التشابهية لمصادره والمؤلفة برمتها من الصور، بدءا من الذات. ولأن فرويد ثنائي بشكل واع ومقصود غير أنه تغلب بالرغم من ذلك على الهوة المرعبة بين الذات والموضوع عبر مراجعته التنقيحية لشوبنهور، وانحرافه بعيدا عن االمبالغة الرفيعة لسلفه المتعلقة باللاوعي. إن تخليص شوبنهور من مثاليته كانت تعني العودة إلى أمبيدوقلس، وإلى جدلية الحب والكراهية، وإلى رؤية أكثر سوادا للغريزة بوصفها واقعا بدئيا، وهذا ماقدمه فرويد أكثر من أي فيلسوف آخر أتى لاحقا. غير أن مراجعة فرويد التنقيحية لشوبنهور كانت تفكيرا بواسطة القياس، أي بواسطة المرور عبر القاسم التنقيحي الذي أسميته التكامل التضادي (**tessera**). يستدعي ريف

العلاقة القياسية بين العالم الأكبر والعالم الأصغر لكي يلخص النظرية الفرويدية للغرائز: " اللذات هي أيضا غرائز تحشر نفسها بين الحالة الأصلية غير المتسقة وبين إعادة التمركز الملحة بعدما تكون المادة قد ظهرت حية لمرة واحدة. تصبح الحياة غيابا للتوازن الكامل بين الغرائز، والموت بحثا متواصلا عن الكمال." انطلاقا من هذا التمثيل المتضمن علاقة الجزء بالكل يبدأ فرينشيزي نظرته التنقيحية العظيمة في كتابه (**ثالاسا**)، وهي رائعة أدبية تلخص مبدأ التكرار والقطيعة (**kenosis**) أو الإنكفاء الإستعاري إلى الإصول. إن فرويد وفرينشيزي يعتمدان معا على "الدلالة المتشردة" للشعراء في نظرة هؤلاء للأصول، وحتى هذا اليوم فإنه لأكثر جلاء أن تشرح فرويد وفرينشيزي عبر ويتمان وهارت كرين في توقهما المحيطي على أن تجمد "ترميز المعنى" لدى ويتمان وكرين عبر العودة إلى فرويد وفرينشيزي.

من أجل القبض على التفكير التضادي في النقد علينا البدء بصيغة تشابهية تجمع معا الرمز وآلية الدفاع السيكولولجية داخل الصورة الشعرية. الصيغة التي أقترحها مشتقة ضمنيا من (**ماوراء مبدأ اللذة**) و (**ثالاسا**).

كان فرويد في أواسط الستينات من عمره عندما كتب (**ماوراء مبدأ اللذة**) وبذلك افتتح المرحله العظيمة لعمله التي كان يهيمن عليها القاسم التنقيحي"عودة الموتى" (**apophrades**) أو عودة الأسلاف– أمبيدوقلس، شوبنهور، نيتشة– في ألوان ليست لهم، ألوان من اختيار فرويد. تؤكد الصفحة الأولى من الكتاب على أن "السبق والأصالة ليست من الأهداف التي يضعها علم النفس التحليلي لنفسه،" والتي يمكن أن تفهم على أنها تملص نموذجي متوقع من هذا الشاعر الأقوى من كل الشعراء الحداثيين. من منظور النقد الأدبي تكمن أصالة فرويد العظيمة هنا في نظريته التي تؤسس للعلاقة بين القلق والدفاع. لقد عرف القلق بأنه "حالة خاصة من توقع الخطر أو التحضير له، على الرغم من أنه قد يكون غير معروف." من المستحيل تمييز هذا القلق عن الدفاع، ذلك أنه يمثل نفسه درعا ضد أي

تحريض يصدر عن الآخر. في الواقع قلق كهذا يمتلك نفسه سبقا ما، إذ إنه لاينوجد تحت سطوة مبدأ اللذة. وبسبب إدراكه لهذه الحقيقة يقوم فرويد بتنقيح نفسه بشكل جذري ويخبرنا بأن بعض الأحلام (في حالة العصاب الصدموي) ليست على أية حال اشباعا للرغبات: "هذه الأحلام تحاول أن تسيطر على المحرض بطريقة استعادية، وعبر تطويرالقلق الذي كان حذفه سببا لحالة العصاب الصدموي." إن ثنائية التكرار- الإكراه، سواء في الأحلام، الرغبات، أو الأفعال هي دفاعات ضد الأسبقية، وهي قريبة، بلاغيا، من الإختزالات القياسية. ومثل أفعال التفكيك، إنها تسعى للعودة إلى "حالة أسبق للأشياء." في أكثر فرضيات فرويد جرأة، وتحديدا مبالغة التسامي، أو انتصار الكبح، أعطي هذا المسعى تسمية فائقة هي "غريزة الموت": "**إن غاية الحياة جميعها هي الموت**" و"**الأشياء غير الحية وجدت قبل الأشياء الحية.**" وأخيرا، تم تتويج هذه الصيغة بعبارة: "المادة الحية تشتهي الموت بطريقتها الخاصة فقط."

من المفترض أن يرغب كل شاعر، **كشاعر**، بأن ينتهي فقط على طريقته الخاصة. ربما نستطيع أن نقول أن الإنسان، حتى الإنسان، قادر على اشتهاء الموت، ولكن بالتعريف مامن شاعر، **كشاعر** ، يمكنه أن يرغب الموت، لأن ذلك ينفي هويته الشعرية. إذا كان الموت يمثل بشكل مطلق الحالة الأولى للأشياء، فإنه يمثل أيضا الحالة الأولى للمعنى، أو الأسبقية الخالصة، بمعنى تكرار المعنى الحرفي بحرفيته. الموت، بناء على ذلك، هو نوع من المعنى الحرفي، أو ، من وجهة نظر الشعر، **المعنى الحرفي هو نوع من الموت. يمكن القول إن آليات الدفاع ترمز ضد الموت، بنفس المعنى الذي تقوم فيه الرموز بالدفاع ضد المعنى الحرفي**، وهذا يمثل الصيغة التضادية التي كنا ننشدها.

يقول فرينشيزي في (**ثالاسا**) أنه "من الممكن التحدث بشكل طبيعي عن الخلاصة المكثفة للتطور الجنسي في كل فعل جنسي منفرد." بالمقابل يمكن

للمرء أن يتحدث عن القواسم التنقيحية جميعها (آليات دفاع أو رموز أو التستر العالي لكليهما في الصور) على أنها تتبع بعضها حقا في كل القصائد المركزية القوية. يرى فرينشيزي الفعل الجنسي كمحاولة "للعودة إلى حالة من الراحة كنا نتمتع بها قبل الولادة." بالمقابل، يمكننا أن نرى القصيدة كمحاولة للعودة إلى حالة من الأسبقية الصافية. في نهاية (**ثالاسا**) يسوق فرينشيزي رأي نيتشة ضد الأصول ورفضه التمييز بين المادة العضوية والمادة غير العضوية. وانطلاقا من هذا الرأي يخرج فرينشيزي بنسخته الخاصة من نظرية الكارثة للخلق التي تذكر بالتأملات اللوريانية:

" ... أن نتخلى مرة واحدة و إلى الأبد عن سؤال بداية ونهاية الحياة، ونتصور العالم العضوي وغير العضوي برمته بوصفه تأرجحا مستمرا بين إرادة الحياة وإرادة الموت حيث طغيان جانب على آخر –الموت أو الحياة– يكون مستحيل التحقق ... يبدو أن الحياة تنتهي دائما بشكل كارثي، تماما مثلما ابتدأت في الولادة، بكارثة. .."

يخيل لي أن فرينشيزي، مثله مثل فرويد في (**ماوراء مبدأ اللذة**)، يتحدث في (**ثالاسا**) عن القصائد وليس البشر، أو على الأقل يمكن أن تنسحب استبصاراته بشكل أفضل على القصائد عوضا عن البشر. خلف ملذات الشعر يقبع الرحم الأمومي للغة حيث تنبثق القصائد، وتنبثق المعاني الحرفية التي تحاول القصائد تجنبها والتعبير عنها في آن واحد.

أعود إلى أسئلتي الأولى: ماهو الدفاع وماهو الرمز؟ المصطلح الذي يستخدمه فرويد هو "آليات الدفاع" ، غير أن تصنيفاته أقرب إلى فرضيات لوريا وإلى الرموز البلاغية منها إلى الميكانزمات، ويمكننا أن نتخلى نهائيا عن مصداقية "الآليات" بوصفها الآن تقنية مملة للصفاء المفترض الذي توحي به ملاحظة "علمية" من ذاك النوع. الدفاع إذن عملية نفسية موجهة ضد **التغيير** (**change**)، التغيير الذي يمكن أن يقلق الأنا كهوية ثابتة.

يوظف الدفاع ضد الحركات الداخلية المنبثقة من الهو، وهي حركات يجب أن تتبدى **كتمثيلات** (الرغبات، الهواجس، الأوهام، الذكريات). ولكن على الرغم من أن الدفاع يسعى لإبعاد الأنا عن ملاقات متطلبات مرفوضة، فإنه براغماتيا يسعى (للإطاحة) أو للترميز ضد دفاع آخر (تماما مثلما يسعى الرمز للدفاع ضد رمز آخر).

يمكن اعتبار أنا فرويد شارحة كلاسيكية للدفاعات وأجدها هنا تقبل بدفاعات عشر تعتبرها أساسية. ولكن وكما أن الرموز تختلط الواحد بالآخر، فإنه لمن الصعوبة بمكان عزل الدفاعات عن بعضها البعض. وبما أنني اقترحت ستة قواسم تنقيحية بوصفها ستة رموز تغطي عملية التأثر، فإنني أحتاج إلى دفاعات ست أيضا، وبالنتيجة فإنني سعيد لإكتشاف أن منظومات أنا فرويد يمكن اختزالها إلى ستة أنواع من الدفاعات. إن ثالوثها المؤلف من الهدم، والعزل، والنكوص مرتبطة بشكل لصيق، وثنائيتها المؤلفة من الإستبطان والإستشراف مندغمة داخليا بشكل عسير على شكل نقيضين تقريباح في حين أن ثنائية الإنقلاب على الذات و العودة عكسيا إلى النقيض يصعب التمييز بينهما. عند هذه النقطة أسأل القارئ العودة إلى خريطة القراءة الضالة التي تحدثت عنها آنفا.

سوف يتبين، عبر التمعن بنسقي اللورياني، بأنني صنفت بعضا من الرموز والدفاعات والصور على أنها تنتمي **للتحديد** (Limitation) في حين تنتمي بعض قرائنها بشكل عام **للتمثيل** (**Representation**)، بحيث تلعب عملية **الإستبدال** (**Substitution**) دور المولد الدائم لأواصر التفاعل المتبادل فيما بينها. مناقشتنا التالية تسعى لأن تبرر هذه التمايزات الإعتباطية ظاهريا. ولكن أحتاج أولا لأن أسوغ ربطي المباشر لبعض الرموز الخاصة ببعض الدفاعات الخاصة، وربط كلتيهما ببعض الأنواع من الصور. أحتاج إذن إلى إعادة تعريف الرمز وإعادة تعريف قواسمي التنقيحية الستة

من خلال تلمس الملامح المشتركة لكل مجموعة من الرموز والدفاعات والصور، ومن بعدها شرح سياق ترتيب القواسم تلك في بنى القصائد.

يعرف الرمز تقليديا بما يسميه كونيتليان الصورة (**figura**)، على الرغم من أن كوينتليان يميز بين الرموز والصور، بوصف الرموز أضيق مفهوما. الرمز كلمة أو عبارة تسخدم بطريقة ليست حرفية، فهو أي نوع من الخطاب يبتعد عن اللغة السائدة. تستبدل الرموز الكلمات بكلمات أخرى، ولكن لايترتب على الرموز الإبتعاد عن المعنى العادي. هذا التمييز بين الرموز والصور ليس مفيدا، ويقع كوينتليان نفسه بالإلتباس في مطارح عدة. يشير أورباخ إلى أنه "في الإستخدامات الأخيرة أعتبرت الصورة (**figura**) بشكل عام مفهوما أعلى تتضمن الرمز، وهكذا أصبح أي شكل غير مباشر من التعبير يوصف بأنه مجازي." ولكي نعيد تعريف الرمز، دعوني أقول بأن الرمز **خطأ مقصود**، وابتعاد عن المعنى الحرفي تسخدم فيه الكلمة أو العبارة في غير معناها المناسب، مبتعدة عن مكانها الصحيح. الرمز إذن هو نوع من الفبركة ذلك أن كل رمز (مثله مثل أي دفاع يكون بالمقابل فبركة) هو بالضرورة تأويل، وبالتالي ارتكاب للخطأ. بتعبير آخر، الرمز يعبر عن تلك الأخطاء حول الحياة التي قال عنها نيتشة بأنها ضرورية للحياة. في معرض توضيحه لنظرية نيتشة في البلاغة يصف بول دي مان كل التخيلات العرضية على أنها أخطاء متراكمة، ذلك أن جميع التخيلات العرضية قابلة للعكس. يمثل التأثر بالنسبة لبول دي مان، كما هو بالنسبة لنيتشة ذلك التخيل العرضي، إلا أنني أرى التأثر رمز الرموز، بل إنه الرمز السداسي الأبعاد الذي يتغلب في الواقع على أخطائه عبر إدراكه لحقيقة كونه رمز الرمز.

الرمز كما سأعرفه ثانية، بشكل مقصود، فيكوي المنحى أكثر منه نيتشويا. إن منطق فيكو الشعري يلحق بشكل ساحر الرموز "بالأشباح والتحولات الشعرية" بوصفها أخطاء "تنبثق من ضرورة هذه الطبيعة

الإنسانية الأولى، ذلك أن هذه الطبيعة عاجزة عن توليد (أو تجريد abstract) أشكال وخواص من المواضيع. وتماشيا مع منطقها فإنه يترتب عليها دمج المواضيع مع بعضها البعض من أجل وضع أشكالها مع بعضها البعض، أو أنها تقوم بتدمير الموضوع من أجل أن تفصل شكله الرئيسي عن شكله النقيض الذي كان قد فرض عليه." يرى فيكو إذن الرموز كدفاعات ضد أي معطى قام بتحدي "هذه الطبيعة الإنسانية الأولى،" وعكر صفو الألوهة الحرفية التي يراها جوهرا للدافع الشعري.

الرموز إذن أخطاء ضرورية حول اللغة، تدافع حتما ضد الأخطار المميتة للمعنى الحرفي، وبشكل أكثر مباشرة ضد جميع الرموز الأخرى التي تتدخل بين المعنى الحرفي والإطلالة الغضة للخطاب. فيكو يقول إن جميع الرموز يمكن اختصارها إلى أربع: السخرية، الكناية، الإستعارة والقياس، وهذا يتماشى مع تحليل كينيث بيرك لما يدعوه "الرموز الكبرى الأربع" في فهرس له من كتابه (قواعد الدوافع). سوف أتبع كلا من بيرك وفيكو في تحليلي، باستثناء أنني سأضيف رمزين آخرين- المبالغة والإستبدال- إلى قائمة الرموز الكبرى التي تحكم شعر مابعد عصر التنوير، متبعا في ذلك نيتشة وبول دي مان في حاجتهما إلى رمزين إضافيين للتمثيل يتجاوزان القياس في توصيف التمثيلات الرومانسية.

يربط بيرك السخرية بالجدل، والكناية بالإختزال، والإستعارة بالمنظور، والقياس بالتمثيل. و أضيف أن المبالغة والإستبدال هي تمثيلات معماة أو مهشمة، حيث أن "العمى" و"التهشيم" قصدا بهما الإيحاء بالعملية اللوريانية لتهشيم الأواني أو بعثرة الضوء التي كنت قد حملتها على الشعر بوصفها استبدالا. ومثل رموز الإنكماش أو التحديد فإن السخرية تسحب المعنى عبر لعب جدلي متبادل للحضور والغياب؛ أما الكناية فتختزل المعنى عبر عملية إفراغ هي في حد ذاتها نوع من التأكيد؛ والإستعارة تشذب المعنى عبر عملية مناظرة لاتنتهي للإزدواجية ولثنائية

الداخل والخارج. ومثل رموز الإستبدال أو التمثيل يمتد القياس ويتسع من الجزء إلى الكل، أما المبالغة فتصعد؛ والإستبدال يتغلب على الآني عبر استبدال السبق بالتأخر. هذا التلخيص السريع جدا يجب أن يتوضح لاحقا.

سوف أتبع نظام القواسم التنقيحية في كتابي (**قلق التأثر**) لأن حركتها مؤسسة في آن واحد على النموذج اللورياني لإسطورة الخلق وعلى النموذج الوردزورثي لقصيدة الأزمة التي تعتبر نسقا للقصيدة الغنائية الحديثة. لقد أخذت مصطلح "القاسم" من مصادر عدة. إنه يعني رياضيا العلاقة بين كميتين متشابهتين ينتج عن عدد المرات التي تحتوي فيها الكمية كمية أخرى. في علم النقد يمثل القاسم العلاقة الكمية التي تربط معدنا بمعدن آخر من حيث قيمته المالية. مع ذلك فإن له علاقة بـ"الفكر" وأعتقد أنني اخترته بداية بسبب الشاعر بليك الذي يستخدمه باحتقار. يرى هارتمان بأن بليك يربط "القاسم" بالنيوتينية ويستخدمه للدلالة على "العلاقة الإختزالية أو غير الخلاقة بين مصطلحين أو أكثر لهما نفس الجاذبية." قواسمي التنقيحية علاقات بين مصطلحات غير متكافئة، لأن الشاعر المتأخر دائما يعظم من شأن السلف عبر فعل احتوائه ("تأويله") له. يلاحظ هارتمان بحصافة أن عبارة "تناسق مخيف" من قصيدة (**النمر**) يجب أن تقرأ وكأنها تعني "القاسم المخيف" بما أن الناطق باسم النمر هو الشاعر الصاعد وصانع النمر هو السلف. النمر، كما يقترح هارتمان، هو الطيف أو تشيروب المهيمن الذي يفرضه خيال القادم المتأخر على نفسه.

إنه في ضوء هذه الصورة المرتابة أو الوسيط المثبط (سمه القلق الإبداعي) إنما تعمل القواسم التنقيحية، وأرى الآن (كما لم أستطع أن أرى سابقا) بأنها تعمل كأزواج جدلية أو متناظرة- [لمزيد من التفاصيل راجع كتاب هارولد بلوم "**قلق التأثر**" الصادر عن دار الكنوز الأدبية، عام ١٩٩٨ ، ص١٩، ترجمة الدكتور عابد اسماعيل] **انحراف \ تكامل**؛ **تكرار \ سمو** ؛ **تطهر \ عودة الموتى**- حيث أن كل زوج من هذه الأزواج يتبع النسق

اللورياني المتمثل بالتحديد \ الإستبدال \ التمثيل \. وأرى أيضا أن كل ثلاثة أزواج يمكن أن تعمل في القصائد الطموحة والشاملة حقا، بغض النظر عن طولها أو قصرها. وأقترح أن تناوب وتتابع هذه الأزواج الثلاثة للقواسم يشكل نسق ماكان يدعى حقا التقليد المركزي للقصيدة الغنائية الحديثة بدءا من أسلافها في قصائد سبنسر وميلتون مرورا بكولريدج ووردزورث في القصيدة ـ الأزمة الغنائية، وفي القصائد المفصلية القصيرة لدى شللي وكيتس وتينسون وبراونينغ وويتمان وديكنسون وييتس وستيفنس وانتهاء بأفضل القصائد التي تكتب اليوم. وأيا يكون التقسيم الشكلي لهذه القصائد فإن عددا بارزا من القصائد المركزية في التقليد الرومانطيقي تنقسم من حيث الطرح والتخييل إلى أقسام ثلاثة، تماما على غرار انشودة وردزورث (**تجليات الخلود**). وهذه الأقسام تبدو كما يلي: أولا، رؤيا بدئية للخسارة أو الأزمة تتركز حول سؤال الإنبعاث أو البقاء التخييلي، وثانيا، جواب يائس أو اختزالي للسؤال تتجلى فيه قوة العقل، مهما تكن عظيمة، غير كافية للتغلب على صعاب كل من اللغة وكون الموت للحس الخارج، وثالثا جواب أكثر تفاؤلا أو على الأقل أكثر مرونة، بالرغم من كونه مشروطا بإدراك الخسارة المستمرة. يعتبر هذا تاريخيا استبدال للنسق البروتستناتي ويرجع إلى ثالوث مشابه للروح في كتابي والمزامير والأنبياء، وفي كتاب أيوب. ولكن أيا كان سبب وجوده هناك، فإن النسق موجود، وأقترح الآن بأنه أكثر تعقيدا وأكثر دقة مما استطعنا إدراكه، ويؤسس بالضرورة لأنساق القراءة الضالة أيضا، وهذا يعني أنساق التأويل وأنساق الشعر المتأخر أو التنقيحي.

دعوني أقترح إنجاز متعصب في تمرين: تأمل بشكل تجريدي صرف قصيدة–الأزمة الغنائية مابعد التنويرية ذات الطموح العريض والإنجاز النادر، ليس وفقا للروح المتسائلة في لعبة شطرنج متخيلة. نبدأ إذن بقصيدة قوية لمتأخر شاعر. عبر تطبيق الجدل اللورياني على مفهومي للتنحيات، يستطيع المرء أن يقول بأن عملية تهشيم الأواني دائما تتدخل بين كل

حركة **بدئية** (محددة) وكل حركة تضادية (تمثيلية) التي تحدثها قصيدة الشاعر المتأخر في علاقتها بنص السلف. عندما يقوم الشاعر المتأخر بدئيا بالإنحراف (**clinamen**) عن أبيه الشعري، فإنه يحضر معه حالة انكماش أو انسحاب المعنى من الأب ويبتكر \ يهشم إبداعه الخاص به (تسكع غض أو خطأ حول الشعر). الحركة الناتجة، **تضادية تجاه هذا البدئي**، هي اللحمة التي تدعى الإكمال (**tessera**)، وتمثل تعارضا أيضا، بوصفها مرممة لبعض درجات الإختلاف بين نص السلف والقصيدة الجديدة. هذا هو النسق اللورياني بصياغة جديدة أكثر شفافية يناظره الزوج الثاني من القواسم التنقيحية (تفكيك أو قطيعة) و (الولوج إلى سمو نقيض). في وضع خاتمة للقصيدة ثمة نسق أقوى من الإنقباض ـ الكارثة ـ إعادة التأسيس، وهو تناوب جدلي قاس لإحتواء الذات (التطهر) ورجع لأصوات ضائعة بل ومعان شبه مهجورة (عودة الموتى).

إن انحراف افتتاحية القصيدة يكون ممهورا بصور جدلية من الغياب والحضور، وهي صور تحمل بلاغيا بواسطة رمز السخرية البسيط (السخرية كإشارة كلامية وليس فكرية) وهنا يأخذ الدفاع النفسي شكل مايدعوه فرويد عملية رد الفعل ـ التشكل (**Reaktionbildung**). وكما أن السخرية البلاغية، أو مايدعوه كونتيليان التوهم البلاغي (**illusio**)، تقول شيئا وتعني شيئا آخر، بل الشيء النقيض، فإن عملية رد الفعل–التشكل تضع نفسها في مواجهة رغبة مقموعة عبر إفصاحها عن نقيض الرغبة. هذا ما أطلق عليه فرويد "العرض الرئيسي للدفاع،" تماما كما السخرية البسيطة ـ أو التوهم ـ التي هي الرمز الرئيسي، والإنحراف البدئي باتجاه خطأ المجاز. غالبا ما يترافق الصراع العصابي الحاد بأعراض التقلص أو التحجر في الشخصية، وبنوع من **التوهم** (**illusio**) في الروح، مثل شهوة تتقنع شفافة على شكل تحكم قسري بالسلوك.

غير أن صور الحضور والغياب، عندما تتجلى في القصيدة وليس في الشخصية، تنقل مناخا مخلصا من العذرية، مهما تكن مربكة أو عميقة خسارة المعنى. ومن أجل أن **تنفتح** القصيدة على كل معنى تختط حدها البدئي ببعض الشعور من الطمأنينة. وكأن لسان حال الوهم يقول: "اقبل الغياب كحضور وابدأ بالسقوط، وإلا كيف ستبدأ؟"

مايحدث في القصيدة هو الإكمال التضادي لحركتها الأولى عبر الإستبدال البياني للكل مكان الجزء، أو تحول الوهم إلى قياس من خلال رؤية كل أنواع الحضور كجزء من كل مبتور على أية حال. تتجلى القرائن الدفاعية هنا عبر التمايز فيما بينها، تكشف بأننا انتقلنا من المنطقة النفسية للصراع العصابي في الإنحراف الشعري (**clinamen**) إلى منطقة أغنى من الحيرة والتقلقل ومادعاه فرويد "تقلبات الغريزة" (حيث تتجلى المازوخية كأكثر الأعراض بروزا). ومثل التوهم تكون عملية رد الفعل–التشكل نوعا من الحركة الإنقباضية، ولكن، وكما أن القياس يمثل الأكبر بالأصغر، كذلك هي الدفاعات التضادية المتضمنة التحول إلى الضد وتوجية العدوانية ضد الذات، وهي تقوم بتمثيل كلية ضائعة للغريزة عبر التقلبات. إن **التحول إلى الضد** هو نوع من التكامل التضادي (**tessera**) أو الإكمال المتأرجح، ذلك أنه عملية تتبدل من خلالها غاية الغريزة إلى نقيضها عبر **التحول من الفعلية إلى السلبية**، كما هو الحال في مثال السادي الذي تحول إلى مازوخي. إن مايرتبط بشكل لصيق بهذا هو العدوان ضد الذات حيث تستبدل الغريزة المهددة غريزة أخرى بواسطة ذات الموضوع نفسه، وكأن الكلي (الأكبر) يجب أن يعاني لأنه قام تحديدا بتمثيل كلية أصغر. إن الإضطراب الذي يرافق دائما المازوخية متشابه بشكل عميق بسؤال "أين هو الآن؟" الذي ينهي غالبا، ضمنيا أو صراحة، الحركة الإفتتاحية لقصائد الأزمة.

مع الحركة الوسطى ندخل منطقة صعبة جدا، مجازيا ونفسيا. إن الروح بشكل عام تقيد نفسها عبر تناوب التكرار- الكبح، ومن ثم تعيد تأسيس ذاتها من خلال التمثيلات المرعبة التي تقترب من الهيستريا في الأشخاص وليس القصائد. في مرحلة التكرار والقطيعة (**kenosis**) تلجأ القصيدة إلى صور الإختزال، وغالبا تتحرك من الإمتلاء إلى الخواء. الرمز النمطي هنا هو الكناية، وتبدل في الإسم، أو استبدال الجانب البراني للشيء بالشيء ذاته، وهي عملية استبدال بواسطة التناوب تكرر ماكان قد استبدل، ولكن دائما بلكنة أخف. هنا يتبدى ثالوث الدفاعات المحددة مبهرا بشكل استثنائي ويأخذنا أقرب إلى الوشائج السحرية للشعر. التفكيك، وهو المصطلح الفرويدي (**Ungeschenmachen**)، يكون عملية ممسوسة تتحول فيها الأفعال والأفكار السابقة إلى عدم أو لاشيء بفعل كونها كررت سحريا بطريقة معكوسة، وهي طريقة ملوثة بشكل جذري بما حاولت أن تنفيه. أما العزل فيشرذم الأفكار والأفعال ويفصلها من أجل أن يهشم روابطها المتواشجة مع جميع الأفكار والأفعال الأخرى، غالبا عبر تقويض التراتبية الزمنية. أما النكوص، أكثر أنواع هذه الدفاعات الممسوسة نشاطا، شعريا وسحريا، فيمثل انكفاءا باتجاه مراحل أولى للتطور، وغالبا مايعبر عن نفسه في أنماط تعبيرية أقل تعقيدا من المراحل الراهنة. وحيث أن قياس التكامل التضادي يصنع كلية، أكانت مخادعة أم لا، فإن كناية التكرار والقطيعة تهشم هذه الكلية إلى شذراتها المكونة. إننا نتحرك باتجاه رمز الرمز في الوقت الذي نبقى فيه في الفبركة الأبسط التي يطلق عليها الفلاسفة والسيكولوجيون على حد سواء لاواقعية المادي. ليست القطيعة \ التكرار (**kenosis**)، نفسيا، عودة إلى الأصول، بل تعني أن الإنفصال عن الأصول مقدر له أن يكرر نفسه باستمرار. إن دفاعاته الثلاثة المكونة هي جميعها دفاعات تحديد لأنها جميعها تقوم بفعل الشرذمة، مهيئة الطريق المنكوب لحركة إعادة التأسيس التي يقوم بها القاسم التنقيحي السمو المضاد

(**daemonization**)، وهذا يعني كبح المبالغة التي أصبحت سموا مضادا متأخرا.

أن تكتب في مديح الكبت يعني فقط أن تقول إن النقد التضادي يجب أن يرسم خطا بين التسامي وبين المعنى الشعري، وبالتالي يبتعد عن فرويد. إن المقولة المركزية في هذا الكتاب، مثلها مثل مثيلتها في (**قلق التأثر**)، هي أن التسامي **دفاع تحديد**، تماما مثلما أن الإستعارة هي **رمز التحديد** المتناقض ذايتا. إن ما أطلق عليه الرومانسيون الخيال الخلاق مرتبط بشكل لصيق، ليس بالتسامي والإستعارة، بل بالكبح والمبالغة، والذي يمثل ولايحدد. إن الذي أسماه فرويد بالكبح ليس سوى عملية دفاعية نحاول من خلالها أن نبقي التمثيلات الغريزية (الذكريات والرغبات) لاواعية. غير أن هذه المحاولة لإبقاء التمثيلات لاواعية تقوم في الواقع بابتكار اللاوعي (وتأكيد هذه النقطة يعني الإبتعاد ثانية عن فرويد). مامن طالب عميق للشعر يمكن أن يوافق بأن "جوهر الكبت يكمن ببساطة في إقصاء شيء ما بعيدا عن الوعي." المبالغة، رمز الإفراط أو الإنرماء، تجد صورها كالكبت في العالي والعميق، وفي السامي والغرائبي. إن الغور في أقاصي اللاوعي هي نفس عملية تضخيم اللاوعي، لأن اللاوعي، مثله مثل الخيال الرومانطيقي، لايملك جانبا إحاليا. ومثل الخيال لايمكن تعريفه لأنه رمز سام أو مبالغة عالية، بل هو انعكاس للروح. عندما تكابد القصيدة عملية الإفراغ إلى الدرجة التي تصبح فيها استمراريتها مهددة بالخطر فإنها تكبت قوتها التمثيلية إلى أن تحقق السمو (**Sublime**) أو تسقط في الغرائبية، ولكن في كلتا الحالتين فإنها تكون قد أنتجت المعنى. إن روعة الكبت، من وجهة نظر شعرية، هي الذاكرة والرغبة وقد تم التستر عليهما عميقا بحيث لاتملكان لهما مكانا في اللغة إلا في ذرى السمو، وهذا بمثابة نشوة الأنا بفعالياته.

مع هذه الذروة للحركة الثانية للقصيدة، ننتقل إلى التحديدات الماكرة للتطهر والنرجسية (**askesis**) ـ وهي الإرباكات الموشورية للإستعارة، وأكثر الرموز الغريبة مديحا ومدعاة للخيبة. وننتقل أيضا إلى المنطقة النفسية التي سماها فرويد "السوي" بواسطة التسامي (**sublimation**)، وهي آلية الدفاع الوحيدة "الناجحة". إن الفكرة التي أحاول تقديمها هنا هي أن "السوي" النفسي، الذي قد يكون مستحبا لدى الأشخاص، لايصلح في القصائد أو من أجلها، وأن الإستعارة، والتي يمكن أن نطلق عليها الرمز السوي، تدفع بالقصيدة إلى صور ثنائية يائسة، وهي صور الخارج متعاركا مع الداخل. إن القصائد تنتصر عبر انتصارها على محدودية استعاراتها، والقصائد مابعد الميلتونية تنزع لأن تدرك هذا في سياقاتها المتعددة من خلال استبدال الإستعارات بأنساق التحويل أو استبدال نسخ الرمز القديم للتحويل الذي سأشرحه بعد قليل. ولكن سيأخذنا هذا إلى التمثيل الختامي لقصيدتنا المجردة، وإلى القاسم التنقيحي الأخير عودة الموتى (**apophrades**) أو إلى محاولة هذه القصيدة جعل تأخرها نوعا من الأسبقية. ولكن لابد من قول المزيد أولا عن محدودية الإستعارة، وعن الدفاع الثنائي السعيد للتسامي.

فبينما تقوم الإستعارة بالتكثيف عبر التشبيه، فإن التسامي يحول أيضا أو يخلع اسما على شيء لاتفسير له. في محاولة فرويد، يقوم التسامي بخلع اسم الجنس على التفكير والفن، ذلك أن التسامي الفرويدي (**Sublimierung**) تكثيف يعتمد على التشابهات المفترضة بين الحياة الجنسية والنشاط الذهني، بما في ذلك الشعر. الشعر هو المصطلح البراني، والجنس هو المصطلح الجواني في هذا الرمز غير المقنع. مامن دفاع آخر مثل هذا مدحه فرويد والفرويديون، ومامن دفاع آخر مثل هذا تم توصيفه بشكل مفكك. كان على فرويد أن يطور اقتراحه الخاص الذي يقول بأن الدوافع العدوانية، وليس الجنسية، هي التي تتسامى في الفلسفة والشعر، وكان هذا كفيلا بأن يقرب فكرته عن التسامي من أفلاطون ومن نيتشة أيضا. بالنسبة

للقصيدة، تكون التعددية وإخفاقاتها مسألة مفصلية، طالما أن منظور البراني \ الجواني للصور لم يكن في يوم ما مقنعا. إن ثنائية الذات والموضوع تهزم أية استعارة تحاول الدمج بينهما، وهذا الإخفاق ذاته هو الذي يعرف ويحدد الإستعارة في آن معا.

منذ ميلتون، مرورا بالشعر الرومانطيقي الرفيع، ونزولا إلى أفضل الشعر في عصرنا، فإن محدودية الإستعارة تمت إعادة تأسيسها عبر تمثيل نهائي يمثل عملية تحويل أو استبدال - وهي رمز للتنقيحية بإطلاق والمصدر الشعري المطلق لفكرة التأخر. وليس من قبيل الصدفة أن عددا من القصائد الهامة خلال المئتي سنة الأخيرة تختم بحركة مجازية تتحرك من ثنائية الداخل والخارج إلى تناظر اللاحق والسابق. إن الحركة التنقيحية الأخيرة، عودة الموتى (**apophrades**)، هي في المصطلحات الفرويدية نوع من البارانويا، عندما تتجلى في الأشخاص وليس القصائد. الدفاعات الفرويدية هنا مرتبطة تضاديا مع بعضها البعض، كونها تمثل استبطانا (يعبر عن نفسه كغيرة) واستشرافا (يعبر عن نفسه كتماه). وبما أن النظائر الشعرية هي إما تمثيل استبدالي (نبوءة) أو تمثيل "فاجر" (مسرحية ساخرة وإن كانت عن الآخرة) فإننا نفعل خيرا إذا قمنا ببعض الإيضاح بادئين بالدفاعات ومنتقلين بعد ذلك إلى الرمز الأكثر تعقيدا.

إن أول من تحدث عن الإستبطان كان فرينشيزي، غير أن وحدته كآلية دفاع تعود إلى فرويد وربطه إياه بالتمثل الشفوي. إنه حالة دمج فانتازية للآخر بالأنا، وبوصفه نوعا من التماهي فإن يسعى للدفاع عن نفسه ضد الزمان والمكان، من بين أخطار أخرى. أما الإستشراف فيسعى إلى طرد كل ماليس له علاقة بالأنا ومما لاتستطيع الأنا التعرف عليه كجزء منها.وحيث أن الإستبطان يقوم بتمثل الموضوع أو الغريزة من أجل القيام بالدفاع ضدها (متغلبا بذلك على علاقات الموضوع)، يقوم الإستشراف بربط جميع الغرائز أو المواضيع المحظورة بالآخرين. ومما تجب ملاحظته أن كلا

من هذين الدفاعين يقومان بفعل **التمثيل** (**represent**) باعتبارهما يحملان إمكانية توسيع الزمان والمكان، وخاصة الزمان. وبشكل أكثر مفصلية، فإنهما، من بين كل الدفاعات، يقومان بالترميز بشكل مباشر ضد الدفاعات الأخرى، وخاصة تلك المتصفة بطبيعة تكرارية أو عصابية. هذه هي اللحمة التشابهية مع رمز التحويل، وهو الرمز المناقض للرمز، وصورة الصورة. وفي التحويل تستبدل الكلمة قياسيا بكلمة في رمز سابق، وبالتالي نستطيع أن نطلق على هذا التحويل، بشكل جنوني ولكن دقيق، قياس القياس.

في تعريفه للإستبدال وإعطائه الإسم اللاتيني التحويل، يحتقر كونتيليان الرمز ويقول إنه يصلح فقط للكوميديا. يمكن أن يطلق المرء على التاريخ الحديث للتحويل "انتقام الرمز"، ذلك أنه منذ عصر النهضة، مرورا بالعصر الرومانطيقي، ووصولا إلى الوقت الراهن، فإن الرمز تحول إلى نمط رئيسي للإحالة الشعرية والمجاز الذي لن تعرف القصائد بدونه كيف تنتهي. إن طغيان الإحالة التحويلية هو العنصر الجوهري الوحيد الذي يبتكر لكنة خاصة للبلاغة الواعية في الشعر الرومانطيقي ومابعد الرومانطيقي. أن تحول يعني "أن تعبر" من فسحة إلى أخرى، وكتحويل يمكن تعريف الإستبدال بالعبور باتجاه شاطئ القصيدة الأكثر بعدا. لقد رأى كونتيليان في هذا، على مضض، رمزا يحول المعنى، بما أنه يتضمن انتقالا من رمز إلى آخر : "إنها طبيعة الإستبدال أن يشكل نوعامن الخطوة المباشرة بين المصطلح المحول وبين الشيء المحول إليه، كونه لايمتلك معنى في ذاته، لكنه يقترح تحولا فحسب." وبدل أن نقول لايملك معنى في ذاته، نقول لايملك حضورا أو زمنا في ذاته، ذلك أن الإستبدال يمكن أن يبدو مضحكا أثناء تخليه عن الحاضر المعاش.

يعتبر بعض البلاغيون الحداثيون الإستبدال استعارة موسعة فحسب، غير أن الإليزابيثي بوتنهام كان أقرب إليها عندما سماها "جوابة البعيد" :

"كأن نستخدم كلمة أتينا بها من مكان بعيد ونتجاوز الأقرب للتعبير عن المسألة بشكل واضح. ويبدو أن مخترع هذه الأداة كان لديه رغبة بإسعاد النساء أكثر من الرجال: فنحن اعتدنا على القول بطريقة المثل الشعبي: الأشياء المجلوبة من بعيد وبعد عناء تناسب النساء: وبهذه الطريقة في القول نستخدمها، قافزين فوق رؤوس كلمات كثيرة، ونختار كلمة قصية للتعبير بواسطتها عن مسألتنا. .. "

إن التحويل يقفز فوق رؤوس رموز أخرى ويصبح تمثيلا موجها ضد الزمن، مضحيا بالحاضر لصالح ماض ممثلن أو لصالح مستقبل مرجو. وكرمز للرمز، فإنه يبطل أن يكون اختزالا أو تحديدا ويصبح عوضا عن ذلك تمثيلا فريدا، استباليا أو "صداميا"، ضمن سياق الجذر الحقيقي لتحويل السابق إلى لاحق. وكدفاع، يختار هذا القاسم التنقيحي - عودة الموتى (apophrades) - بين الإستبطان والإستشراف، وبين نوع من التماهي ونوع من الغيرة الخطيرة. فإما أن يكون هناك رفض وبالتالي إبعاد للمستقبل وتماه مع الماضي عبر استبدال كلمات سابقة بأخرى لاحقة في رمز شامل، وإما سيكون هناك ابعاد أو استشراف للماضي، وتماه مع المستقبل عبر استبدال كلمات سابقة بأخرى لاحقة. لدى ميلتون، كما سيوضح الفصل الأخير من هذا الكتاب، يولد مزج الإستبدال بالإحالة المثال الأكثر قوة في اللغة لشاعر يصنف جميع أسلافه ويجعل من عملية التصنيف هذه مشروعا ومعنى كاملا لعمله. أما التطورات مابعد الميلتونية فتشير إلى حالة التضاد الإستبدالي التي تهيمن على مجاز الأبيات الختامية للقصائد الكبرى الرومانتيكية ومابعد الرومانتيكية.

في الإقتراب من نهاية خريطتنا للقراءة الضالة يبقى هناك سؤالين لم نجب عليهما. الأول، ماهي الركيزة النظرية للتفريق والتقسيم بين قواسم ورموز ودفاعات وصور التحديد (limitation) وتلك المتعلقة بالتمثيل (representation)؟ والثاني، إلى أي حد يمكن أن تكون خريطتنا مفيدة

وشاملة؟ ألا يجعل مبدأ الإستبدال البلاغي، العامل لدى كل شاعر قوي بالإرادة، حفنة قليلة من القصائد تتبع نموذجنا المجرد؟

تكمن الإجابة على السؤال الأول فقط ضمن سياق ومصطلحات نظرية أكثر شمولية لعلم جمال نفسي يخص التمثيل الأدبي تتجاوز ما قدم لنا حتى الآن، على الرغم من اقتراحات هامة سبق وقدمها لنا برنهايمر وهارتمان. لقد قدم هارنمان نموذجا أكثر تعقيدا يتجاوز النموذج الفرويدي التقليدي المتعلق بنظرية المحرض والإستجابة، حيث أن الإفراط غير المتوازن للطلب يولد خللا ضروريا في الإستجابة من جانب الشاعر. إن ربط هارتمان للإفراط في الطلب بما يسميه "قلق اللغة" أوصله إلى صيغة ثلاثية للوظيفة النفسية للفن: الحد من الطلب، تعزيز القدرة على الإستجابة، واستبدال إما الطلب أو الإستجابة الواحد بالآخر. هذا قريب جدا من الجدل اللورياني الذي استعضت عنه باللغة الجمالية في مقدمتي. إن تعزيز القدرة على الإستجابة مرتبط بالتمثيل: تطمح القصيدة لأن تكون كلا يتصف بالسبق والعلو، ويطفح بالحضور والإمتلاء والجوانية. غير أن مشروطية الطلب تجبر إحدى مجموعات القواسم التنقيحية بتصور الغياب والفراغ والبراني. إلا أنني أقترح أنه بينما يحل كل من قاسم التحديد وقاسم التمثيل الواحد مكان الآخر، تتوارى التحديدات (**limitations**) بعيدا عن موضوع ضائع أو مؤبن باتجاه إما البديل أو ذات تؤبن، في حين تعود التمثيلات (**representations**) القهقرى باتجاه استعادة تلك القوى التي اشتهت وتملكت الموضوع. يشير التمثيل إلى نقص ما، تماما كالتحديد، ولكن دائما بهدف **إعادة العثور** على مايمكن أن يملأ هذا النقص. أو بشكل أبسط: إن رموز التحديد تقوم هي نفسها بالتمثيل أيضا، غير أنها تنزع لأن تحد من الطلبات المفروضة على اللغة من خلال تنبيهنا للنقص في اللغة والذات معا، وهكذا يكتسب التحديد في هذا السياق معنى التعرف

(**recognition**). وتعترف رموز التمثيل بدورها بوجود تحديد ما، مشيرة إلى النقص، لكنها تنزع لأن تمتن كلا من اللغة والذات في آن معا.

أما السؤال الثاني المتعلق بإمكانية تطبيق خريطة القراءة الضالة فيجب أن يفرز جوابا أكثر وضوحا. الفصول الأخيرة من هذا الكتاب، وبدءا من الفصل الثاني (حول قصيدة براونينغ **تشايلد رولاند**)، سوف تحاول إيضاح استخدام هذا النموذج من النقد العملي، والمسعى لكيفية قراءة القصيدة. سوف يتضح لنا أن عددا بارزا من القصائد، من **انشودة الخلود** لوردزورث إلى **تجليات الخريف** لستيفنس، تتبع بشكل لصيق هذا النمط من القواسم التنقيحية السداسية. وبالطبع تكثر الإنزياحات والتنويعات ولكن ضمن سياق واضح ومعروف من إعادة الترتيب. إحدى هذه الإنزياحات من عصر الحساسية يميل إلى تبديل الحركة الوسطى بحيث يسبق السمو المضاد (**daemonization**) قاسم التكرار والقطيعة (**kenosis**). الإنزياح الآخر، وهو أمريكي النمط، يبدأ القصيدة بهذه الحركة الوسطى المعكوسة ويتجه بعدها إلى ثنائية التطهر (**askesis**) \ عودة الموتى (**apophrades**) قبل أن يختم بما يمكن أن يكون الحركة الأولى لقصيدة الأزمة الرومانطيقية. وثمة بالضرورة الكثير من القصائد التي تتمرد على هذا النمط، على الرغم من أن هذا التمرد انفعالي الطابع. مايهم ليس النظام الدقيق للقواسم، بل مبدأ الإستبدال، حيث تقوم التمثيلات والتحديدات بتبادل الأدوار فيما بينها. إن قوة أي شاعر تكمن في مهارته وقدرته الإبتكارية على الإستبدال، وخريطة القراءة الضالة ليست فراش بروكرستز.

الفصل السادس

اختبار الخريطة: قصيدة براونينغ "تشايلد رولاند"

يمكن أن يرغب القارئ، مثلما يرغب المغامر المتأخر لدى براونينغ ، أن يفصل بين الأصول والأهداف، غير أن ثمن الإستبطان في الرومانس الشعري، مثله في الرومانس الإنساني، يكمن في أن الأهداف تعود- من تسكعها- باتجاه الأصول ثانية. إن دراسة التأويل الضال، كما قمت بتحديده في فصلي السابق، يسمح للقارئ بأن يرى كيف أن تأويل قصيدة براونينغ العظيمة تسخر منه القصيدة نفسها، بما أن منولوغ تشايلد رولاند هو تمرينه الغرائبي الرفيع لمبدأ إرادة القوة الذي يمارسه ضد تفسير نصه ذاته. يركب رولاند معنا كمؤول، وكل تأويل يقوم به يمثل قراءة ضالة قوية، مع ذلك فإن مجموع تلك التأويلات يساعده على قبول التدمير عبر إدراكه المظفر على أن محنته، ومحاكمته على يد الأفق العام زودنا بأكثر النصوص قوة عن البطل-الوغد منذ شيطان ميلتون.

يتميز الإنحراف الإفتتاحي للقصيدة بلاغيا برمز المفارقة، وتعاقب الحضور والغياب، ويتميز نفسيا بثنائية رد الفعل–التشكل لتشايلد رولاند ضد نوازعه الهدامة. كل هذا يمكن توقعه، غير أن مهارة براونينغ الكبيرة في الإستبدال واضحة ما إن تبدأ القصيدة، ذلك أن الشاعر القوي يبدي اختلافه المخلص عن نفسه وعن الآخرين حتى في العبارات الإفتتاحية. رولاند يقول شيئا ويعني شيئا آخر، وكلا من القول والمعنى يسعى لتفريغ حاضر لايطاق. ولكي يتسنى للقصيدة مابعد التنويرية أن تبدأ يجب أن تعرف وتوضح أن لاشيء موجود في مكانه الصحيح. الإنزياح يؤثر في آن واحد على السلف وعلى ذات الشاعر الأولى، الممثلنة (**idealized**). غير أن السلف، مثله مثل الذات الممثلنة، لايتمركز فقط في الأنا الأعلى أو مثال الذات. ذلك أن الشاعر، شابا كان أو أبا متخيلا، يسكن في المعادل الشعري للهو. في الرحلة الرومانسية أو الرومانس المستبطن، لايستطيع موضوع الرغبة أو الإخلاص لفكرة مجردة أن يستبدل عنصر السلف في الهو، لكنه يستبدل مثال الذات، كما افترض فرويد. بالنسبة لرولاند فإن البرج الأسود يستبدل مثال الذات في المغامرة التقليدية غير أن الصبي المسوس يبقى مسكونا بآثار وقوى السلف الكامنة في ذاته السابقة في الهو. وضد هذه القوى تقوم ذاته بالدفاع عن نفسها بواسطة آلية رد الفعل–التشكل **لإرادة الفشل** لديه، وبواسطة وقفته السلبية والمنحرفة التي تستهل القصيدة.

يطلب منا براونينغ أن ننظر في "أغنية إدغار في مسرحية **الملك لير**" من أجل أن نحصل على تقدمة تناسب عنوان القصيدة، غير أنني أقدم عوضا عن ذلك استهلالا من (**يوميات**) كييركيغارد يمكن أن يخدم كشعار لرولاند:

إن الفرق بين إنسان يواجه الموت من أجل فكرة وآخر مقلد يذهب للبحث عن الشهادة هو أنه بينما يعبر الأول عن فكرته بشكل كامل في

الموت فإن الشعور الغريب بالمرارة المتأتي من الفشل هو الذي يصاحب الأخير؛ الأول يغتبط بنصره، والثاني بعذاباته. [أذار، ١٨٣٦]

أعتقد أننا نستطيع أن نختبر أي تأويل لقصيدة (**إلى البرج الأسود أتى تشايلد رولاند**) عبر هذا التمييز الذي يقدمه كييركيغارد. هل رولاند في المحصلة الأخيرة بطل يواجه الموت من أجل فكرة، وإذا كان ذلك صحيحا، فما هي الفكرة؟ أم هل هو، حتى في النهاية، ماكان قد أراده في البداية وخلال رحلته إلى البرج، مجرد مقلد يرغب بأن يغتبط بمرارة الفشل؟ إن براونينغ أكثر خداعا مما يتصوره حتى براونينغ نفسه، والموسيقى العظيمة، المتهدجة في المقاطع الختامية، والتي تبدو أنها تغتبط بالنصر، يمكن أن تكون مجرد الذروة لشاعر يكابد، كشاعر، وعيا مخلصا نتيجة فشله بأن يصبح ذاته. نصبح عظماء، يؤكد كييركيغارد دائما، بالقياس للعظمة التي نقاتل ضدها، سواء كانت هذه العظمة تخص انسانا أو فكرة أو نظاما أو قصيدة. هل يجابه رولاند في الختام عظمة ما، وإذا كان الأمر كذلك، أية عظمة تلك ولمن تنتمي؟ كيف يمكننا أن نقرأ قصيدته؟

ظني الأول أوحى لي أنه كان يكمن في كل كلمة،
ذاك الأعرج الأشيب، بعين شريرة
ينظر شزرا إلى ما تفعله كذبته علي،
بفم بالكاد يستطيع أن يكظم غبطته،
مزموم الشدقين والحواف،
فرحا بضحية أخرى فاز بها.

إن وعي رولاند متجذر في إدراكه أن المعنى قد بدأ تسكعه للتو، وفي يأسه من استحالة استعادته ثانية. "الظن الأول" لم تتم مقارنته بظن ثان أو لاحق، وهولم يدخل في الحقيقة القصيدة أبدا، وبالتالي يمثل –"الظن الأول" – مفارقة واضحة أو بداية مفارقة. ذلك أن رولاند يقول شيئا ويعني شيئا

آخر، ومايعنيه هو أن الأعرج يتكلم الحقيقة. أجد غبطة كبيرة الآن في دراسة كنت قد نشرتها سابقا عن القصيدة (في كتابي **قارعو الأجراس في البرج**، ١٩٧١) ووجدت لها سلفا نقديا سابقا في الناقدة المتمكنة ساثرلاند أور. هذه التلميذة العتيدة لبراونينغ فسحت الطريق لظهور بيتي ميللر وجورج ريدنور وأنا عبر شكوكها المرهفة المتعلقة بمصداقية رولاند:

"حتى الآن تبدو الصورة متماسكة، ولكن عندما ننظر في العمق تظهر التناقضات. يبدو البرج أكثر قربا وفي متناول اليد مما يظنه تشايلد رولاند. إن الرجل الشرير الذي يسأله عن الطريق والذي كان يعتقد رولاند بأنه كان يخدعه، يدله على الطريق الصحيح، وبينما كان يصف الريف الذي يعبره، بدا واضحا أن نصف الهلع الذي أصابه كان نتاج خياله المحموم."

غير أن المقطع الثالث يظهر بأن رولاند لم يشك مطلقا بأن الأعرج كان يخدعه، بما أنه يتحدث فيه عن "تلك البقعة المشؤومة التي **يتفق الجميع** على أنها تخبئ البرج الأسود،" وهذه البقعة هي الإتجاه الذي دله الأعرج إليه. مع ذلك فإن السيدة أور اقتربت من المبدا التأويلي الصحيح، المتجسد في الإرتياب من كل شيء يقوله رولاند، ومن كل شيء يقول إنه يراه، على الأقل حتى رؤياه الأخيرة.

ووفقا للنموذج الذي تقدمه خريطة القراءة الضالة فإن قصيدة (**تشايلد رولاند**) مؤلفة من ثلاثة أقسام: المقاطع من ١ـ ٨، ومن ٩ ـ ٢٩، ومن ٣٠ـ ٣٤. المقاطع من ١ ـ ٨ تمثل المقدمة، ومن خلالها ينسحب المعنى ويتقلص مبدئيا بوساطة استبدال أو تمثيل للرحلة. بلاغيا تفسح المفارقة طريقا للقياس، وسيكولوجيا يفسح مبدأ رد الفعل ـ التشكل طريقا للإنقلاب على الذات، ومجازيا يستبدل الإحساس الكامل بالغياب بإحساس مؤسس لدلالة جزئية، يرافقها تمثيل أوسع، أو كلية ضائعة ماتزال قيد التأجيل:

عانيت طويلا إذن خلال هذه الرحلة،

ولطالما سمعت الفشل يتردد كالنبوءة،
ورأيته مكتوبا مرات عديدة بين "الجوقة"، وباختصار
كل الفرسان الذين صوبوا خطواتهم
باتجاه البرج الأسود عادوا بخفي حنين،
والشك الذي يتملكني الآن- هل أنا مستعد للفشل؟

الرغبة بأن يكون المرء مهيئا للفشل - ورغم أن هذا يتماشى عكسا مع الرحلة، إلا أنه يمثل تقدما في افتتاحية القصيدة، وإكمالا تضاديا للإنحراف التهكمي عن الأصول. أية رحلة هي قياس لمجمل الرغبة، والرحلة إلى الفشل هي بديل للإنتحار. إن مايميز المجاز في القسم الأول من قصيدة براونينغ هو افتخار رولاند المقلوب بإحساسه أنه واحد من النخبة في جوقة المغامرين. هذه الحركة البلاغية الأولى تنتهي في المقطع الثامن:

وهكذا، هادئا كاليأس، ابتعدت عنه،
ذاك الأعرج المقيت، بعيدا عن دربه،
باتجاه الطريق الذي أشار إليه. كان النهار بطوله
كالحا مكفهرا، يتلاشى مغبرا
إلى نهايته، لكنه أطلق نظرة كئيبة
حمراء ليرى السهل يلتقط ضالته.

إن كلمة "ضالة" مؤسسة على معنى التسكع فيما وراء التخوم أو بعيدا عن الطريق الصحيح. رولاند هو الضالة، والمتسكع الباذخ الذي تهيمن عليه خاصية الإفراط، وحالة التسلق إلى علو لايستطيع المرء من بعده الهبوط بسلام. "النظرة الكئيبة الحمراء" للشمس تشير إلى الإنتقال إلى الحركة الثانية للقصيدة (٩-٢٩)، وإلى أفق محنتها.

هذا الخط من المقاطع يتناوب بين الدفاع النفسي والعزل وبين آلية الدفاع الأكثر سموا للكبح، لكنه ينهار هنا باتجاه الغرائبي:

بعدها ظهرت فسحة من أرض مقطوعة، أصلها غابة،
ومن ثم سبخة، كما يبدو، وهي الآن تربة
ميئوس منها وعجفاء، (وهكذا يجد الأحمق بهجته،
يفعل فعلته ويتكر لها، إلى أن يتبدل مزاجه
فيتوارى!) وعلى مسافة هكتار-
مستنقع، صلصال وحطام، رمل وأرض قاحلة سوداء.

حينا لطخ تعتمل، متلونة رمادية وقاتمة،
وحينا آخر رقع حيث بعض من النحول في التربة
يتفتق عن طحالب أو أشياء كالفقاعات؛
بعدها تظهر شجرة بلوط مقطوعة، جرحها مثل
فم مشوه مزقت أشداقه
وهو يحدق في الموت، لكنه يموت وهو يتلوى.

هذا الأفق الطوبوغرافي هو أفق التكرار، ولكن في أكثر معانيه مواتا، حيث تتحول فيه أسئلة التكوين جميعها إلى مجرد عملية (process) تتواتر من خلالها الأشياء الواحد تلو الآخر. هنا، في القسم الأوسط الطويل من قصيدة براونينغ، يجد المرء نفسه في عالم من المرادفات تظهر فيه التشاباهات، هذا إذا حضرت، متجذرة في الغرائبي. يصف رولاند أفقه الطوبوغرافي مثلما يصف زولا أفقا مدينيا، مع ذلك فإن أفق رولاند بكليته رؤيوي، و "واقعيته" هي بمثابة اقحام ذاتي صرف. هذا الأفق هو عبارة عن استعارة متواصلة يستبدل فيه أي منحى سلبي من أي شيء الشيء ذاته. عندما تسعى جدلية التعويض للعمل في هذا القسم الأوسط من القصيدة،

فإنها تستبدل آلية "الإفراغ عن طريق العزل" برؤية مفرطة للأعالي. مع ذلك فإن هذه رؤية شبحية:

ناظرا إلى الأعلى، مدركا أنني نوعا ما كبرت
بالرغم من الغسق كان السهل قد أعطى فسحة
للجبال حوالي- كأنما مع هذا الإسم كان علي أن أبارك
آعال صرفة وهضاب بشعة مسروقة الآن من المشهد.
كيف لها إذن أن تباغتني- فك اللغز أنت؟
كيف سأتخلص منها، هذا هو السؤال الواضح.

الكبح، رغم أنه مايزال لاواعيا، هو عملية مقصودة، ويستطيع القارئ أن يفسر السبب الذي جعل رولاند يصاب بالدهشة، عبر إدراكه (أي القارئ) للفعاليات النموذجية للكبح. لقد نسي رولاند (متقصدا) أو أراد (في أعماقه) أن لايكون واعيا لكل من هاجس جواني (عقوبة انتحار ذاتية) ولحدث خارجي (فشل أسلافه في "الجوقة")، وكلاهما يغريه بالإستسلام لمتطلبات غريزية تريد أن تصهره بأفقه الجديب، ويمكن تسميتها بنوازع عدمية، و بالمعنى الكامل والمرهف الذي عرفها به نيتشة. إن رولاند يتمنى أن يأخذ الفراغ كغاية من أن يكون فارغا من أية غاية، مع ذلك فإن كل هاجس فيه يتلمس كل أثر للغائية. إذ بالرغم من ولائه العلني لجوقة الأسلاف فإن رولاند شاعر تنقيحي قوي وبالتالي بطل في قصيدته. إن سوء فهمه أو قراءته الضالة لنسق الرحلة يبلغ ذروته في المقطع التاسع والعشرين الذي ينهي الحركة الثانية للقصيدة:

مع ذلك كنت شبه مدرك لخدعة
خبيثة حدثت لي، الله وحده يعرف متى ـــ
في منام رديء ربما. هنا انتهى، اذن،

التقدم في هذا الإتجاه. ولكن في اللحظة
التي كنت فيها على وشك الإستسلام، لمرة ثانية،
سمعت صوتا كأن فخا قد انطبق ــ أنت في جوف الوكر!

في اللحظة التي كان فيها على وشك الإستسلام، والتي كانت ستمثل تطويلا لتكرار سلبي بكليته، انكشف رولاند فجأة على إدراك محوري، وتحديدا وقوعه في فخ، غير أن المفارقة هي أن هذا الكمين وحده هو الذي يجعل إشباع رحلته ممكنا. هنا تماما، وقبل أن تنحرف القصيدة باتجاه حركتها الأخيرة، تكون معضلة التأويل أكثر صعوبة. إن معنى قصيدة (تشايلد رولاند إلى البرج الأسود أتى) يكون أكثر إشكالية في مقاطعها الأخيرة، متناوبا بين تطهر (**askesis**) استعارة مقهورة وبين عودة تحويلية، وربما مظفرة، للقوى الأولى.

ما الذي يمكن أن نستشفه من رؤية رولاند ومقارنته الإستعارية بين البراني والجواني؟

بلظى شديد هبط علي كل هذا،
هذا هو المكان! هاتان الهضبتان على يميني
ربضتا مثل ثورين تلاصقا قرنا بقرن في عراك؛
وعلى اليسار جبل شاهق ذي فروة ... غبي
خرف، عجوز يكبو في كل مناسبة،
بعد حياة أنفقت بكاملها للتدرب على المشهد!

استعارات الفن بوصفها نشاطا تميل إلى أن تركز على مكان بعينه حيث إحساس مصعد بالحضور يعبر عن ذاته. هذا مكان يجمع، كما يقول هارتمان، الحاجة المصعدة والوعي المكثف الذي يحاول تلبية تلك الرغبة عبر قوة متزايدة للتمثيل. إن نداء رولاند في قصيدة براونينغ : "هذا هو المكان!" يستحضر معه أكثر التنويعات المحورية لاستعارة الفن كنشاط.

يواجه رولاند مشهدا ممسرحا أو محكمة حكم (أسلافه الفاشلون في "الجوقة") ويواجه، بشكل أكثر تاريخانية، دعوة للبدء ولشغل منصب تطهري مواز لذاك الذي تلقاه كيتس في قصيدة (سقوط هيبريون) أو شللي في قصيدة (انتصار الحياة). إن جزءا من هذا الصدى، وتحديدا الإحساس القوي بالحتمية، في المقطع التالي يعود في جوهره إلى اختيار براونينغ الموفق للبرج الأسود كاستعارة مطلقة لمشهد التوجيه الذي يقتضيه الفن:

مالذي يقبع في المنتصف سوى البرج نفسه؟
برج صغير مدور يجلس القرفصاء، أعمى كقلب الأحمق،
بني من حجارة بنية، ليس له نظير،
في كل أنحاء الأرض. مارد العاصفة المتهكم
يشير للقبطان إلى الرف الذي لايراه
لكي يحركه، فقط حين يبدأ الجمر بالإشتعال.

هل يمكننا مبدئيا أن نطلق على البرج الأسود وعلى المارد المتهكم ضرورتان تحكمان خيانة الذات في ممارسة الفن؟ أو، بشكل أضيق، المارد والبرج هما استعارتان للقراءة الضالة وللمعاني المقررة مسبقا ـ التي لامهرب منها ـ يفرضها المبتكرون المتأخرون على التقليد الشعري. يرمز البرج للعمى الذي تمثله عملية التأثر والتي هي نفسها عملية قراءة. الإبداع الغض كارثة أو استبدال، بل عملية بناء وهدم تمارس تحت وطأة العمى. يسخر المارد مشيرا إلى الخطر اللامرئي "فقط عندما يبدأ الجمر بالإشتعال،" وذلك بعد أن تكون القصيدة الجديدة قد ابتكرت من العمى عن العمى. يقدم لنا رولاند مثالا عن علاقته بإخوته الفرسان، والذي يتحول إلى مثال يقدمه براونينغ عن علاقته بالشعراء الذين شدوا الرحال باتجاه البرج الأسود.

إن البرج أسود لأنه يرمز إلى احتمالات الإستعارة وبالتالي إلى محدوديتها أيضا، وهذا يدل على عمى ثنائيات الداخل والخارج مجتمعة.

إن مفارقات الرؤيا، كما حددت في الفصل السابق، هي أنها تعتمد بكليتها على ثنائية الذات والموضوع، في الوقت الذي تسعى فيه للرؤية بشكل أوضح. وليس من قبيل المصادفة أن أعظم رؤيوي في الشعر هو شيطان ميلتون، ذلك أن فعالية الرؤية تكمن في تذويب كل أنواع المعرفة، وبالتالي اضمحلال كل تمييز بين الحقيقة الواقعية والزيف. ومثل نمطيات النرجسي، تكون رؤية الشيطان (ورولاند أيضا) بالضرورة متناقضة ذاتيا. يقع البرج الأسود في المنتصف، ولكن بالنسبة لرولاند ليس ثمة من "منتصف"؛ وعدم قدرته على رؤية البرج بالذات بعد حياة بطولها أنفقها للتدرب على المشهد له دلالات كثيرة.

غير أن براونينغ، و رولاند، لايختمان بالمحدود ولا باستعارة فاشلة:

ألا ترى؟ ربما كان ذلك بسبب الليل؟ لماذا،
أما حل النهار من أجل ذلك! وقبل أن ينقضي
شعع الغروب المحتضر من خلال فتحة:
كانت الهضاب تنتصب كحشد من عمالقة تصطاد،
ذقونها على راحاتها، متفرسة في اللعبة التي ستبدأ-
"اطعن الآن وضع حدا لهذا المخلوق- حتى الثقل!"

ألا تسمع؟ هي الضجة في كل مكان! إنها تتردد
متصاعدة مثل جرس. أسماء تتردد في سمعي،
إنهم أقراني المغامرين الذي اختفوا، ـــ
وكيف يكون هذا المغامر وحده قويا وجريئا هكذا،
وكيف يكون وحده المحظوظ، مع أن الكثيرين في الماضي
هلكوا، هلكوا! لحظة واحدة اختصرت رعب سنين طويلة.

هذان المقطعان، إضافة إلى المقطع الأخير الذي يعقبهما، يشكلان نسقا تحويليا أو إشارة الإشارة التي تفكك التأكيدات الرمزية لرولاند قبلها في القصيدة بكاملها. رولاند متأخر، وهو آخر أعضاء الجوقة، ومع ذلك يستطيع أن يبتكر من تأخره (ويهدم) سبقا معينا، وعلى حساب حياته. إن فعل التمثيل هنا هو في آن واحد تحويلي، يتنبأ بمستقبل يقبع فيما وراء تخوم القصيدة، و"فاضح" يحرف سياق الرحلة عبر كشفه عن أخطاء ماضية بوصفها شيئا آخر غير الأخطاء. ماذا يمكننا أن نفسر كلام رولاند: "أما حل النهار من أجل ذلك!" واقعيا، يمكن للجملة أن تدل على أن إحساس رولاند بالزمن في القسم الأوسط من القصيدة وهم، إذ إن "الغروب المحتضر [الذي] شع" يمكن أن يكون مطابقا "للنظرة الحمراء" في نهاية المقطع الثامن. إذا كان هذا صحيحا، أو إذا كان التوهج الأخير للغروب نوعا من الإستثناء في الطبيعة، ففي كلتا الحالتين يقوم رولاند يالترميز على رمز سابق وتفكيكه في آن. إنه، في حال كهذا، يلفت الإنتباه إلى خطابية جملته الختامية عبر تصعيد وعيه اللغوي من جهة ووعي قارئه أيضا، بطريقة تقترب كثيرا من نيتشة في كتابه (هكذا تكلم زرادشت). أسئلته الخطابية "ألا تسمع؟" و "ألا ترى؟" تتحول إلى مبالغات المبالغات وتضع سمو القصيدة الغرائبي السابق موضع الشك. إن ما يراه هو مكان المحاكمة، ومشهد محنته الحقيقية والتي ليس مردها الأفق المحيط بل عودة أسلافه. أما ما يسمعه فهي الأسماء المحتفل بها لأسلافه وأسباب هذا الإحتفال، حيث القوة والخسارة تترددان معا في مرثية واحدة. و مايبقى هو الرؤية بحد ذاتها، بما أن المغامر الذي هلك يوما قد تحول إلى راء. وحيث أننا كنا نرتاب بكل شيء قاله رولاند سابقا، فإننا نرى الآن شعوريا كل مايقوله:

هناك وقفوا متراصفين على حواف التلة،
اجتمعوا ليروا نهايتي؛ إطار حي
لصورة أخرى إضافية! على صفحة من لهب

رايتهم جميعا وعرفتهم جميعا. مع ذلك
وضعت البوق المعدني على شفتي بلا خوف
ونفخت: "تشايلد رولاند إلى البرج الأسود أتى."

إن موشورية استعارة "البرج الأسود" تم التغلب عليها في السطر الأخير، حيث يقدم تشايلد نفسه كمؤلف لمقطوعته الليلية، كشاعر لقصيدته وليس موضوعها فقط. المغامرون الأسلاف يجتمعون ليشاهدوا نهاية رولاند، بوصفهم يمثلون عالما برانيا لخارجه، لكنه يحقق ما سيطلق عليه ييتس لاحقا حالة النار، وفي ذلك اللهب كان يرى نهايتهم، وعلى نقيضهم كان يرى ويعرف معا مايراه. ولأنه استطاع أن يحصل على المعرفة ويتغير، فإنهم لم يعودوا قادرين على معرفته. ولأن معرفته الكلية لم تهزمه فإنه يغادر عالم الرومانس ويدخل النبوءة عبر تقمصه لبوق الشاعر الإنتحاري التراجيدي المبكر تشاتيرون. إن ماينفخ به هو قصيدته، كما أريد لنا أن نقرأ، وهو بوق نبوءة بسبب علاقته التحويلية بالنبوءة الرومانطيقية.

حتى الآن كنا نقرأ قصيدة (تشايلد رولاند) كنص تنقيحي وفقا لخريطة القراءة الضالة التي وضعناها. ولكن في ضوء نموذجنا الأوسع لمشهد التوجيه، كما وصفناه في الفصل الثالث، فإن هذه القراءة تمثل المستوى الأول للتأويل (المستوى البلاغي والنفسي والمجازي) في هرم الكيفية التي يجب نقرأ من خلاله قصيدة ما. علينا أن نسأل تاليا: ماذا يعني تأويل التقليد الشعري، وبخاصة تأويل سلف الأسلاف المركزي الذي تمنحه لنا القواسم التنقيحية لهذه القصيدة؟ وفي تدرجنا صعدا على سلم التأويل يجب أن نقارن الكلمة التي ابتكرها الشاعر اللاحق بكلمة أبيه الخصم. بعد ذلك سوف نتسلق سلم طموحات وملهمات نقيضة، نناقش وراءها موضوعة الحب كميثاق بين شاعرين، أو بشكل أبسط، المعاهدة التي يبرمها شاعر متأخر مع شاعر سابق. أخيرا، سوف ننظر في الحب كإصطفاء بين

شاعرين، بمعنى، لماذا يشعر الشاعر اللاحق بأنه اختير أو وجد على يد شاعر سابق، وأي اختلاف يضفيه هذا على شعوره بموهبته.

من المهم أن نلاحظ أنني أقصيت من هذه المناقشة تقريبا كل اعتبار للتقليد الشعري الذي ساهم بتشكيل براونينغ وخاصة علاقته بسلف محدد، وتجاوزت مايدعى "بالمصادر" التي تقف وراء قصيدة (**تشايلد رولاند إلى البرج الأسود أتى**). وحافزي إلى ذلك التمييز بشكل قطعي بين "التأثر الشعري" والعملية التقليدية "لدراسة المصادر". إن النقد التضادي كمنهج عملي للقراءة يبدأ بتحليل القراءة الضالة أو التنقيحية، عبر توصيف جاد للقواسم التنقيحية التي تتجلى عبر فحص الرموز والصور والآليات السيكولوجية، اعتمادا على تفضيلات قارئ فرداني. إن استحضار التاريخ الأدبي، رغم كون ذلك مرغوبا، ليس ضروريا تماما لدراسة القراءة الضالة. ولكن حالما يحاول المرء نقدا أعمق ويسأل عن التأويل الذي تقدمه قصيدة بعينها، فإنه يصبح متورطا بنص أو نصوص سالفة وبالقصيدة اللاحقة ذاتها أيضا.

إن شللي هو الإله الخفي للكون الذي ابتكرته قصيدة (**تشايلد رولاند إلى البرج الأسود أتى**). إن حضوره هو الحضور الذي تحاول القصيدة تفريغه، وقوته هي تلك القوة التي تحرك زخم القصيدة. ومن أتون الصراع بين تلك القوى ينبثق شكل قصيدة براونينغ، هذا الشكل الذي يمثل عمليا **الإختلاف** بين القوى المتخاصمة لكل من الأب الشعري والإبن الشعري. إنني أتفق مع بول دي مان الذي يرى بأن كل القصائد القوية تحتوي تضاديا على عنصر ينفي ذاته، وعلى لحظة ابيستمولوجية جوهريا، لكنني سوف أصر دائما على أن هذه اللحظة تأتي دائما ضمن **علاقة بقصيدة سابقة**، وهي علاقة تبقى بشكل لافكاك منه رهينة ذات متمركزة في ذات أخرى. في قصيدة (**تشايلد رولاند**) تظل هذه اللحظة مؤجلة حتى نهاية القصيدة، أي حتى مقطعها الأخير. هناك يقوم رولاند بنفي القسم الأعظم

من قصيدته، وهو نفي يقوي أكثر مما يضعف القصيدة، ذلك لأن رولاند يرتكب فعلا فريدا من المعرفة، فعلا ينير معا ماضيه الشخصي وتقليده، على الرغم من أن ذلك يكون على حساب كل من الحضور والحاضر. ب"الحضور" أعني كلا من الحضور الذاتي لرولاند، والوجود النسبي لأية قوة معارضة داخل القصيدة سوى استبطان رولاند للأسلاف.

دعوني أقدم إذن تأويلا شاملا، صريحا واختزاليا- وبالتالي مبسطا- للقصيدة، مبنيا بقوة على نموذج القراءة الضالة الذي أتتبع أثره. لا يوجد غول في البرج الأسود أو قربه لكي يجابهه رولاند؛ فالبرج بلا نوافذ وغير آهل، وهو برج أعمى كقلب الأحمق الذي قابله رولاند. كلمة "أحمق" (**fool**) تعود في أصلها إلى الكلمة اللاتينية (**follis**) وتعني "النفخ"، وهكذا يكون الأحمق في الأصل شخصا متبجحا. إن الجذر "**bhel**" يعني أن تنفخ أو تمتد، وهذا يعطي انعطافة مظفرة لفعل رولاند الأخير في نفخ بوقه المعدني. في قصيدة (**أغنية رولاند**) هذا الفعل يمثل اشارة لأصدقاء رولاند ويكون على حساب الأنفاس الأخيرة للبطل الذي أصيب بجرح مميت. غير أن أصدقاء رولاند مهانون وموتى، وقلب رولاند هو وحده الذي أصيب بجرح عبر الحماقة العمياء للسعي باتجاه الفشل. مع ذلك فإننا نشعر كقراء بأن الموت أو على الأقل الصراع المصيري هو قاب قوسين أو أدنى حالما تنتهي القصيدة. إذا كان رولاند وحيدا في النهاية، كما هو حاله خلال مراحل القصيدة، فمن هو البطل إذن؟ بالتأكيد ليس "جوقة" الإخوة والأسلاف لأنهم جميعا يقفون مأخوذين بالرؤية عند اقتراب الخاتمة. ربما كانوا يمثلون محكمة للحكم، لكنهم هناك لكي يروا ويروا، لا أن يفعلوا.

هناك رولاند وحده يقوم بدور البطل والوغد معا، وحده رولاند من ينفخ في البوق كإشارة تحذير لرولاند نفسه. يقف الصبي محاكما مغامرته التضادية، ومحاكما، بحب، أسلافه التضاديين أيضا. إن نفخه في البوق يمثل تأويلا لمغامرة أسلافه، وبالتالي تصبح القصيدة بمثابة تأويل يقوم به

براونينغ لقصيدة من مثل (**انشودة للريح الغربية**) لشللي، وربما لشعر شللي كله. يرى رولاند أخيرا نفسه على حقيقتها. يرى الشاعر الجوال والوحيد وقد تم استبطانه في داخله ليصبح تضاديا مناهضا للطبيعي، بل وشخصية مناوئة تقف ضد كل أشكال الإستمرارية التي تجعل الحياة ممكنة بالنسبة للإنسان الطبيعي. يمثل رولاند الذروة ـ مثل نظيره عوليس لدى تينيسون ـ للتطور الذي أنجزه أسلافه الأقرب إليه: شخصية الوحيد لدى وردزورث في قصيدة (**الرحلة**)، تشايلد هارولد لدى بايرون، والشاعر المتسكع لدى شللي في قصيدتيه (**ألاستر**) و (**الأمير أثانيس**). يمكننا أن نستحضر بعض الأبيات من مزقة (**أثانيس**) كانت قد استحوذت بشكل دائم على ييتس:

كانت روحه قد اقترنت بالحكمة ومهرها
الحب والعدالة، يجلس مرتديا ثيابه
بمعزل عن الناس جميعا، كمن يعيش في برج وحيد،
نادبا صراعات حالتهم الداكنة.

برج رولاند أكثر قربا من برج شللي الأقل صقلا في قصيدة (جوليان ومادالو):

نظرت ورأيت بيننا وبين الشمس
بناء فوق جزيرة؛ هذا البناء،
وعبر تواتر العصور، لانفع منه،
بلا نوافذ، متصدع مثل كومة مكفهرة؛
في أعلاه ثمة برج مفتوح، يتدلى منه
جرس، يتموج في الشعاع ويتأرجح؛
كنا نستطيع فقط أن نسمع صوته الفولاذي المبحوح.

الشمس الواسعة غطست وراءه، حيث صداه يتردد بطمأنينة قوية سوداء.

يمكننا مقارنة هذا بمقطع من مقالة لبراونينغ بعنوان (مقالة حول شللي) يصور فيها براونينغ نفسه كما سوف يصبح فيما بعد، شاعرا دراميا أو "موضوعيا" وليس شاعرا شلليا "ذايتا" كرولاند:

"هل تقف شخصية المرء مثل برج مراقبة وسط أرض معينة، برج بني من أجل التحديق به ...؟ أم هل ثمة من غرفة غارقة ومظلمة من الصور تشهد ... كم هي نادرة وثمينة تلك المظاهر الخارجية هنا وهناك وهي تعانق عالما وراء هذا العالم؟"

لم يأتي رولاند إلى برج مراقبة مفتوح كالذي يصوره شاعر شللي أو براونينغ "الموضوعي" بل أتى إلى بيت للمجانين كما تقدمه قصيدة (جوليان و مادالو). إن ذاتية رولاند المصعدة إلى حد "الواقعية" المطلقة لمحنته المتأتية من ألأفق المحيط ستبدو كلية وبالتالي ضربا من الجنون لولا رؤيته الأخيرة لأسلافه، وهي رؤية تنقذ إحساسه بالآخر وبالتالي تستمر بمنحه قصدية ما، وتمنح المعنى لفعله الأخير. مع ذلك فإن فانتازيا آخر رحلة له سببها هلعه من الماضي، وخوفه من الفشل كما فشل أسلافه، وهو خوف تحول إلى كراهية متعاطفة (كما سمى كييركيغارد مفهومه للخوف) تحرك مغامرته. لقد انتصر رولاند تماما عندما فشل مثلما فشل أسلافه، وعندما أدرك وعرف أن "فشلهم" كان نصرا أيضا. كل واحد بدوره وجد نفسه وحيدا في البرج الأسود، مواجها نفسه كخصم في مشهد التوجيه، محاكما نفسه وفق علاقتها مع الشكل المركب للسابقين. البرج الأسود هو عنصر نفي الذات في النشاط الفني، ورولاند هو الوعي الشعري في أكثر مراحله خطرا على نفسه وعلى الآخرين، محترقا عبر الطبيعة وبالتالي عبر كل شيء في النفس لايكون بالضرورة جزءا من المخيلة.

وبوصفها قراءة ضالة فإن قصيدة (تشايلد رولاند إلى البرج الأسود أتى) تعني تفاعل الرموز والصور والدفاعات التي كنّا نحاول دراستها. وكتأويل فإنها تعني نقدا تفكيكيا لشللي، لكنه نقد باعثه الحب وهو يكشف- ليس القوة السخية لبوق النبوءة لدى شللي- بل ثمن معايشة نصه أكثر مما أراد شللي بلا ندم الإعتراف به. وحيث أن كلمة براونينغ شقت طريقا لنفسها، فإن قصيدة (تشايد رولاند) تقف الند للند لكلمة شللي الأقل عمقا سيكولوجيا، لأن براونينغ رهط من الأشخاص، وشللي ليس إلا كينونة فردية. وحيث أن إلهام شللي أورفيوسي، فإن إلهام براونينيغ غير مشروط ومطلق، إذ هو أقرب إلى النرجسية والجنون معا. إن الميثاق بين شللي وبراونينغ يدعو إلى رفض أي حل وسط مع أي شيء ليس بحد ذاته فريدا ومتخيلا، وهذا الميثاق نقضه براونينغ، والنتيجة كانت الشعور بالذنب الحاضر طوال مونولوج رولاند. غير أن الحب المختار يستمر في الإحتراق بشدة في "حالة النار" لدى براونينغ، كما سيكون الحال لدى ييتس، ذلك أن إحساس الموهبة لدى رولاند، مثله مثل براونينغ، يتجدد باستمرار تحت وطأة مثال شللي الملهم والمعذب في آن والذي لايعرف الحلول الوسط. إن قراءة أكثر شمولية لقصيدة (تشايلد رولاند) - لاتتسع لها هذه الدراسة- يجب أن تتطرق لكل هذه المقارنات.

ولكن يمكن اقتراح مايشبه الخاتمة هنا، وإن تكن بدئية. إن انتصار رولاند الملتبس هو مثال "للتكرار" الكييرغيغاردي أكثر منه "تذكرا" افلاطونيا أو "توسطا" هيغيليا بسبب أن ترميز الرمز الرومانسي أو مبدأ التحويل يقود إلى وقفة استشرافية أو استبطانية يمثل من خلالها كييرغيغارد المنظر المناهض للإفلاطونية والهيغيلية معا. إن مايرفضه بدقة رولاند هو غولغوثا "الروح المطلق" الذي يعلن عنه هيغل في نهاية خاتمته لكتاب (الظاهراتية):

"... إن المعرفة لاتعي فقط نفسها بل والسالب منها أيضا أو حدها. إن معرفتها لحدها يعني معرفتها كيف تضحي بنفسها. هذه التضحية هي

هجران الذات ... هنا يترتب عليها البدء من جديد على سجيتها، وبشكل أكثر نضارة من قبل، بحيث ترتقي مرة أخرى إلى مستوى قامتها، وكأنما، بالنسبة لها، كل ماسبقها قد ضاع، بل كأنها لم تتعلم شيئا من تجربة الأرواح التي جاءت قبلها. غير أن التذكر قد حفظ تلك التجربة حيث أنها الكائن الداخلي، وهي في الحقيقة الشكل الأعلى للجوهر. وبينما يبدأ هذا الطور للروح من جديد تطوره التشكلي، مبتدئا بالطبع بشكل حصري من ذاته، إلا أنه في الوقت ذاته يبدأ على مستوى أعلى. إن فلك الأرواح الذي طور على هذا الشكل، واخذ هيئة محددة في الوجود، يشكل تسلسلا تنفصل الروح فيه عن سابقتها وتأخذ منها مملكة العالم الروحي. ..."

مقابل هذه المثالية العالية لما تعنيه عملية التأثر نسوق واحدة من تبصرات كييركيغارد المركزية:

"... ، نحتاج فتوة لكي نأمل، وفتوة لكي نتذكر، لكننا نحتاج الشجاعة لكي نريد التكرار. ... ذلك أن الأمل ثمرة مخادعة لاتلبي، والتذكر أجر زهيد لايلبي، في حين أن التكرار خبز يومي يلبينا ببركة. إذا كان المرء يعيش في وجود طواف، فسوف يبدو فيما إذا كان يمتلك الشجاعة لكي يفهم بأن الحياة تكرار ويغتبط لهذه الحقيقة. ... التكرار هو الواقع، وهو جدية الحياة. ..."

من هيغل نستطيع أن نتوجه إلى مالارميه في قصيدته (**Igitur**)، وإلى ملاحظة كاشفة يسوقها بول دي مان، تماما مثلما نستطيع أن نعود من كييركيغارد إلى قصيدة (تشايلد رولاند) وإلى النموذج النقدي الذي حاولت تطويره. يعلق بول دي مان متأملا في قصيدة "**Igitur**" بقوله إن "السأم" (**ennui**) لدى بودلير و لدى مالارميه (تحت تأثير بودلير) لم يعد شعورا شخصيا بل مصدره عبء الماضي. يأتي الوعي ليعرف نفسه سلبيا ومحدودا. ويرى أن الآخرين يعرفون أنفسهم بهذه الطريقة، فيقوم بتجاوز

الحاضر المحدود والسلبي عبر رؤية الطبيعة الكونية التي يصبحها نفسه. وهكذا يقول دي عن وجهة نظر مالارميه مقارنا إياها بوجهة نظر هيغل بأننا "نتطور عبر السيطرة على قلقنا وغربتنا وعبر تحويلهما إلى الوعي ومعرفة الآخر."

إن الإختلاف بين هيغل وكيركيغارد هو أيضا اختلاف بين مالارميه وبراونينغ، في واقع الحال، ونقديا هو اختلاف بين النظرة التفكيكية وبين النظرة التضادية للنقد العملي. إن فكرة كيركيغارد عن "التكرار" أقرب من نظيرتها الهيغيلية (أو سليلتها الهيدغرية ـ النيتشوية) إلى علاقات الإستغلال المتبادلة بين الشعراء الأقوياء، هذا التبادل المشترك الذي يؤثر على الموتى مثلما يؤثر على الأحياء. وطالما يكون ويبقى الشاعر جوهريا شاعرا بجب عليه أن يقصي وينفي الشعراء الآخرين. مع ذلك يترتب عليه أن يبدأ ويؤكد شاعرا بعينه أو مجموعة شعراء أسلاف، إذ لاتوجد طريقة أخرى يمكنه من خلالها أن يصبح شاعرا. نستطيع أن نقول إن الشاعر يعرف كشاعر فقط عبر عملية متناقضة كليا من الإقصاء والإحتواء، أو الإثبات والنفي، والتي، بواسطة الدفاعات النفسية، تعبر عن نفسها كعملية استبطان واستشراف. إن "التكرار"، وليس فكرة نيتشة عن العود الأبدي للشبيه، يعبر عن نفسه بلاغيا عبر نسق التحويل، حيث التخلي عن الحاضر يعوض عنه بالحركات المتناقضة للأنا.

لم يتوسط الأسلاف عالم رولاند، ولم يقوموا بفصله عن التاريخ بشكل يحرره روحيا. لقد كان الفعل الأخير للصبي الذي تجلت فيه شجاعته المطلقة عندما "أراد" التكرار، وقبل أن يظل في مكانه مع صحبة المحطمين. يقول لنا رولاند بشكل ضمني إن الحاضر ليس تماما سلبيا ومحدودا كما أريد له أن يكون، على الرغم من أن هذه الإرادوية ليست عمل وعي فردي يعمل لوحده. هذا الوعي سقط في جدلية الذات ـ

الموضوع حيث يتم التضحية باللحظة الراهنة، ليس لصالح طاقات الفن، بل لصالح النصر التراجيدي الذي يحققه النرجسي على نفسه. إن لحظة رولاند السلبية ليست التخلي عن الذات أو فقدانها في الموت أو الخطأ. إنها السلبية التي هي معرفة الذات وهي تتخلى عن قواها لصالح حب منحوس موجه للآخرين، وفي الإعتراف بأن هؤلاء الآخرين مثل شللي كانوا قد تخلوا بشكل أكثر نبلا عن المعرفة وقواها لصالح الحب بغض النظر عن سرابيته. أو بشكل أكثر بساطة، تشايلد رولاند يموت، هذا إذا كان قد مات حقا، في بهاء تأخرية تستطيع أن تقبل نفسها كتأخرية. إنه ينتهي في رحاب القوة لأن رؤيته توقفت عن تشويه وتحطيم العالم، وبدأت توجه قوتها الخطيرة باتجاه دفاعاتها. رولاند هو الشاعر الحديث بوصفه بطلا، وشجاعته المستمرة في مواجهة فانتازياه والخروج إلى النار ماهي سوى نذير خير للبقاء المستمر للشعر القوي.

الجزء الثالث

استعمال الخريطة

الفصل السابع

ميلتون وأسلافه

مامن شاعر تمكن مقارنته بميلتون في شدة تركيز وعيه الذاتي كفنان وفي مقدرته على تجاوز كل النتائج السلبية لهم كهذا. إن مشروع ميلتون الطموح المتضمن قصدية عالية جعله بالضرورة متورطا في منافسة مباشرة مع هوميروس، فيرجيل، لوكريتس، أوفيد، دانتي وتاسو، من بين أسلاف عدة كبار. وبقلق أكبر، قربه مشروعه أكثر من سبنسر الذي كان تأثيره على قصيدة (**الفردوس مفقودا**) أكثر عمقا وشفافية، وأكثر رحابة مما استطاعت الدراسات الأكاديمية الإعتراف به. والأكثر قلقا هو أن طموحات (**الفردوس مفقودا**) رتبت على ميلتون مهمة توسيع النص المقدس دون تشويه كلمة الله.

إن القارئ الذي يتأمل اسلوب ميلتون سيجد على الأرجح أن أكثر خواص إسلوبه تميزا هي كثافة إحالاته. ربما كان ثوماس غراي الوحيد الذي يمكن مقارنته بميلتون في هذا الخصوص، وغراي يمثل هامشا فقط، رغم قيمته وأهميته، في سحر ميلتون. لإحالات ميلتون صيغة فريدة تتجلى في أنها تصعد كلا من جودة ورحابة الإبداع لديه. إن طريقة تعامله مع

الإحالـه هـي دفاعـه الأصيـل والشـخصاني ضـد التقليـد الشـعري وموقفـه التنقيحـي في كتابـة مـاهو جوهريـا ملحمـة ثلاثيـة الأبعـاد، محاكيـا بذلـك هوميروس في كتابـة الملحمـة الرئيسـية وفـيرجيل ودانـتي في كتابـة الملحمـة الثانويـة. وبشـكل أكـثر حيويـة، الإحالـة الميلتونيـة هـي القاسـم التنقيحـي المفصلي الذي تبتعد من خلاله قصيدة (**الفردوس مفقودا**) عن أكـثر أسـلافها خطورة، وتحديـدا (**الملكـة الخرافيـة**) لصاحبـها سبنسـر، ذلـك أن سبنسـر أنجز رومانسا قوميا له عظمة الملحمة، موظفا إسلوبا شعبيا، يخدم معتقـدات أخلاقية ولاهوتية لاتبتعد كثيرا عن مناخات ميلتون.

إن خريطة القراءة الضالة التي رسمتها في الفصل الخامس تتحـرك بـين قطبي الإيهام- المفارقة كـأداة بلاغيـة أو كعمليـة رد فعـل -تشـكل أسميتـها **الإنحراف** (clinamen)- وبين الإحالة، وخاصة بوصفها طريقة تحويل أو انقـلاب اسـتبدالي **عـودة الموتـى** (**apophrades**) وشـبهتها بدفاعـات الإستبطان والإستشراف. وكما يشير الجذر المشترك لكل مـن كلمـتي الإيـهام (**illusio**) والإحالـة (**allusion**) المرتبطتـين بشـكل يثـير الفضـول، إذ إن كلاهما نوعا من السخرية بالمعنى الذي قصده جيفـري هيـل في قصيدتـه عـن برج الأجـراس حـين قـال "النـاس سـخرية الملائكـة." إن تـاريخ "الإحالـة" ككلمة انكليزية يبدأ عمليا من دلالة كلمـة "الوهـم" ويسـتمر ليعـني في بدايـة عصر النهضة التورية (**pun**) أو اللعب اللفظي بشكل عام. ولكـن مـع عصـر بيكون فإن الكلمة كانت تعني أي ربط رمزي سواء كان من خـلال الإمثولـة، المثـل أو الإسـتعارة، كمـا هـو الأمـر عندمـا صنـف الشـعر في كتـاب (**تقـدم التعليـم**) إلى "سـردي، وتمثيلـي، وإحـالي." المعنـى الرابـع، والـذي مـازال الإستخدام الحديث والصحيح، فقد بدأ مع القرن السـابع عشـر ويشـمل أيـة إشارة خفية، سرية وغير مباشرة. وبما أن جذر المعنى للكلمـة هـو "اللعـب، السخرية، أو الضحك" فإن الإحالة مرتبطة بشكل عسير مع كلمات من مثـل "السخيف"، "الخداع" كما سنتذكر لاحقا.

يقترح ثوماس ماكفرلاند في دفاعه القوي عن كولريدج ضد اتهامات متكررة لاتنتهي عن السرقة الأدبية بقوله "السرقة" يجب أن تضاف كقاسم تنقيحي سابع. إن الإحالة قاسم شامل بما فيه الكفاية وتستطيع أن تحتوي "السرقة" تحت عنوان "عودة الموتى" والذي أطلق عليه القابباليون (**gilgul**) كما شرحتث في المقدمة. لقد أضحت الإحالة بوصفها إشارة مقنعة أكثر المجازات قوة ونجاحا في حوزة ميلتون حيث استطاع توظيفها أكثر من أي شاعر قوي آخر ضد أسلافه الأقوياء.

ميلتون الذي لايريد أن يفصل المادة عن الروح، لن يدع نفسه يكون متلقيا أو موضوعا لتأثيرات ذات أخرى. وقفته تجاه الإزدواجية والتأثر معا مرتبطة بتمجيده لذة (pleasure) غير ساقطة (**unfallen**)، ورهانه ليس على حواس القارئ بقدر ماهو على تشوق القارئ للحواس الموسعة في الفردوس. هنا يكمن تماما تأثير ميلتون على الرومانسيين، وهنا أيضا يكمن سبب تفوقه عليهم جميعا في العظمة، بما أن ما استطاعه لنفسه كان سببا في صيرورتهم عاجزين عن أن يفعلوا الشيء نفسه لأنفسهم. إن إنجازه أضحى نقطة بدايتهم وإلهامهم معا، لكنه أيضا أضحى مصدر بؤسهم وعذابهم.

غير أن لميلتون نقطة بدايته أيضا: سبنسر. لقد كان سبنسر "أعذب راع يعزف على ناي في سهولنا،" وكان "حصيفا وجادا،" وقال درايدن إن "ميلتون اعترف لي ذات يوم أن سبنسر هو نسخته الأصلية"، ولكن الأبوة لاتحتاج إلى اعتراف. إن اعترافا أكثر سوادا يمكن أن نقرأه في غلطة ميلتون المدهشة حول سبنسر في مقالته (**مرافعة قانونية**) (**Areopagitica**) والتي كتبت قبل عشرين عاما من الإنتهاء من قصيدة (**الفردوس مفقودا**):

"... من لحاء تفاحة نتذوقها تنبثق إلى العالم معرفة الخير والشر، وهما متلازمان كتوأمين انشقا معا. ربما كان هذا هو المصير الذي سقط فيه آدم ليعرف الخير والشر، بمعنى أن يعرف الخير بواسطة الشر. ومثلما هي حالة

الإنسان إذن، أية حكمة يمكننا اختيارها، أية ملامح سنحمل دون معرفة الشر؟ إن ذاك الذي يكتنه ويعرف الرذيلة بكل شرورها ومباهجها الظاهرية، ويمتنع عن اقترافها، يميز ويختار ماهو حقا الأفضل، فإنما يكون مسيحيا مجاهدا. لاأستطيع أن أمتدح فضيلة معزولة وطارئة لم يتم اختبارها أو استنشاقها، فضيلة لاتبحر إلى أي مكان لتتعرف على نقيضها، بل تنسحب من السباق، حيث ذاك الإكليل الأزلي هو الجائزة المنتظرة، ولكن ليس بدون حرارة وغبار. إننا بالتأكيد لم نجلب البراءة معنا إلى العالم بل اللابراءة؛ إن ماينقينا هو أن نوضع على المحك، والمحك يتم بالتعرض للنقيض. إذن، تلك الفضيلة التي ليست سوى حدثا صغيرا في تأمل الشر ولاتعرف أقصى ماتعد به الرذيلة أتباعها، وترفضها، ليست سوى فضيلة عمياء، أي أنها ليست نقية؛ وبياضها بياض مبتذل؛ وهذا هو السبب الذي يجعل حكيم وشاعر عصرنا الجاد، سبنسر، الذي أعتبره معلما يتفوق على أكويناس وسكوتس، يشخص ضبط النفس الحقيقي في شخص غايون (**Guyon**)، حيث يأتي به –وسعفته معه– عبر كهف مامون، وعبر كوخ البركة الأرضية، لكي يتيح له أن يرى ويعرف ويمتنع عن ارتكاب الرذيلة."

إن كهف مامون لدى سبنسر هو الجحيم لدى ميلتون؛ وهذا يتجاوز رهط الهابطين إلى العالم السفلي لدى هوميروس وفيرجيل، بل ويتجاوز رؤية دانتي، وهو يمثل تمهيدا للكتابين الأول والثاني من (**الفردوس مفقودا**) ونجد أصداء له في الكتاب الثاني من (**الملكة الخرافية**) لسبنسر. وبالمقارنة مع كوخ أكريسياس فإن غايون يتمتع بتوجيه الأخلاقي لسعفته الوارفة، ولكن في كهف مامون كان على غايون أن يكون وحيدا معتمدا على نفسه، مثلما كان على آدم وحواء أن يقاوما الإغراء في غياب الأنيس رافائيل. يصمد غايون، وإن يكن قد دفع ثمنا، غير أن آدم وحواء يسقطان، ولكن كلا من السقوط والمقاومة مستقلان. هذا ليس خطأ عاديا يرتكبه ميلتون، وليس مجرد هفوة للذاكرة، لكنه بحد ذاته سوء تأويل قوي لسبنسر ودفاعا قويا

ضده. ذلك أن غايون ليس تماما السلف القوي لآدم بقدر ماهو سلف ميلتون، والنموذج العملاق الذي تمت محاكاته في شخص عبديل في (**الفردوس مفقودا**). لقد قام ميلتون بإعادة كتابة سبنسر من أجل أن **يزيد من المسافة** بينه وبين أبيه الشعري. لقد زاوج القديس أوغسطين بين الذاكرة والأب، ويمكننا أن نتكهن بأن هفوة الذاكرة لدى ميلتون هي حركة ضد الأب.

إن علاقة ميلتون الكاملة بسبنسر معقدة جدا وتظل خبيئة لايكفيها توصيف أو تحليل سريع حتى بالنسبة لغاياتي المحدودة في هذا الكتاب. سوف أغامر بالقول إن وقفة ميلتون الإستبدالية تجاه جميع أسلافه، بما في ذلك سبنسر، مؤسسة على طريقة سبنسر الغنية والمربكة (طريقة تذكر بجويس) في هضم أسلافه، وخاصة فيرجيل، من خلال توفيقيته المتاهية. لقد شخص أنغوس فليتشر الإحالة السبنسيرية واعتبرها نوعا من الكولاج: "الكولاج محاكاة تلفت الإنتباه إلى عناصر الحياة والفن." وفليتشر يحاكي وصف هاري بيرغر لتقنية **الإحالة الرحبة** لدى سبنسر: " إن وصف البواعث الأدبية النمطية والشخصيات والأنواع الأدبية بطريقة تؤكد على التقليدية، بحيث تكشف في وقت واحد عن وجودها ومديونيتها للمناخ التقليدي- الكلاسيكي، العصر الوسيط، عصر الرومانس، الخ- يبدو أمرا بائدا إذا نظر إليه من زاوية الرؤيا الإستعادية السبنسرية." هذا الكولاج الإحالي أو هذه الرحابة متمثلة لتوها في رثائية سبنسر التحويلية الخاصة به والتي أصبحت ميراث سبنسر الخاص لكل أحفاده الشعراء، من درايتون وميلتون إلى بيتس وستيفنس. إن سبنسر هو الذي بدأ استبطان تلك الرومانس-الرحلة والتي هي ـ أو أصبحت ـ مانسميه الرومانطيقية. إن ذلك يتمثل في كولين كلوت في الكتاب السادس لسبنسر والذي هو الأب لقصيدة ميلتون (**Il Penseroso**)، ومن رؤيوي ميلتون ولد بطل وردزورث في عزلته، ومنه أيضا جاء أطفال العزلة جميعهم من متسكعي كيتس وشللي

وبراونينغ وتينيسون ويتس إلى تلك المحاكاة–الذروة في شعر ستيفنس وشخصية الكوميدي كريسبين. فليتشر في دراسته لسبنسر المعنونة (اللحظة النبوية)، يقتفي أثر تاريخ هذا الإستبطان، مؤكدا على الفاصل الشكسبيري بين سبنسر وميلتون، بما أن ميلتون تعلم من شكسبيركيف يحتوي الرثائية السبنسرية أو "اللحن النبوي" داخل مايدعوه فليتشر "الأشكال الاورائية". في دراسته لقصيدة (كومس) "**Comus**" بوصفها تجسد ذلك الشكل وذلك في كتابه (**القناع الاورائي**) يؤكد فليتشر على "الرحابة المحصورة" التي يسمح ميلتون من خلالها للترجيعات السبنسرية بالظهور، مثله مثل شكسبير، حيث يستخدم مفردات شعرية متكئة بغنى على الأصداء الإحالية للأسلاف. إن قصيدة (كومس) تفيض بالقواسم التنقيحية (عودة الموتى) "**apophrades**" التي تشهد عودة شعراء ماتوا ورحلوا، ومن أبرزهم شكسبير وسبنسر. وسوف أتفق مع فليتشر وبيرغر وأدعو إحالية (**كومس**) "رحبة" وبالتالي سبنسرية، وجزء من مبدأ الصدى. ولكن في (**الفردوس مفقودا**) تحولت الإحالة الميلتونية إلى شكل من الإستبدال بحيث تحول على إثره التقليد الشعري بشكل راديكالي.

إن فليتشر – أكثر المجازيين الحداثيين إبداعا ومكرا، هو دليلنا ثانية إلى غوامض **الإحالة الإستبدالية**، عبر ملاحظة ذكية أوردها في هامش كتابه (**المجاز: نظرية النمط الرمزي**) (ص. ٢٤١). في دراسته لما يدعوه "الزخرف الصعب" والإنتقال إلى المجاز الحديث، يتأمل فليتشر بموقف جونسون المتأرجح بخصوص إسلوب ميلتون. في كتابه (**حياة ميلتون**) يرى جونسون أن "حرارة عقل ميلتون ساهمت بصقل وتصعيد ثقافته." أما هازليت، وهو أحد المعجبين بميلتون وأقلهم تأرجحا تجاهه، فقد أكد على أن لثقافة ميلتون فاعلية الحدس (**intuition**). جونسون الأكثر ترددا، يقدم الشهادة الأعظم، ذلك أن جوع خياله الكبير لايقارن إلا بخيال ميلتون. وقد أدرك ذلك بقوله:

"مهما تكن طبيعة موضوعه فهو لم يفشل مرة بإشباع الخيال. غير أن صوره ووصفه لمشاهد وعمليات الطبيعة لم تكن تبدو دائما منسوخة عن الشكل الأصلي، ولم يكن لها توثب ورشاقة و عفوية الملاحظة المباشرة. لقد رأى الطبيعة، كما لاحظ درايدن، "من خلال عدسات الكتب"، وفي أحايين كثيرة كان يطلب النجدة من علمه. ...

... غير أنه لم يكن يسجن نفسه داخل حدود المقارنة الرصينة: إن مهارته الكبرى تكمن في الرحابة، فقد كان يوسع مدى الصورة الموظفة ويذهب بها خارج التخوم التي تتطلبها المناسبة. وفي مقارنته لدرع الشيطان بمدار القمر فإنه يحث الخيال على اكتشاف التلسكوب وكل العجائب التي يكتشفها التلسكوب. "

هذا التأكيد الجونسوني على الإحالة لدى ميلتون يلهم فليتشر لكي يشبه الإحالة الميلتونية برمز التحويل أو الإستبدال أو ما أسماه بوتنهام "البعيد المدى":

"يؤكد جونسون على الإحالة لدى ميلتون: "عدسات الكتب" هي وسائل للسمو، بما أن القارئ يقاد عند كل منعطف من مشهد إحالي إلى آخر وآخر، وهكذا دواليك. يمكن القول إن ميلتون كما يراه جونسون يتمتع بإسلوب "تحويلي"."

هذا هو المقطع من (**الفردوس مفقودا**)، الكتاب الأول، ص ٢٨٣–٣١٣ ، الذي كان سببا بملاحظة جونسون. يحث بيلزبب الشيطان على مخاطبة أتباعه الذين مايزالون يرقدون "مبهورين ومندهشين" عند بحيرة النار:

بالكاد كان قد توقف عندما تحرك المارد الأعلى
باتجاه الشاطئ؛ خلفه رمى درعه الوجل،

المستدير، الثقيل، والصلب،
مزاجه الأثيري. كان قطره الرحب
معلقا على كتفيه كقمر؛ والذي انكشف مداره
عبر منظار الفنان (التوسكاني)
في المساء فوق قمة (فيسول)،
أو في فالدارنو، ماسحا أراض جديدة
أنهارا وجبالا فوق مداها الوعر.
رمحه الذي يضاهي أكثر الأشجار طولا
قطعت في السهول (النروجية) لتكون دكة
لأميرال عظيم، لم يكن سوى عصا،
مشى بها لستند خطواته المتعثرة
فوق الأديم المشتعل، ليس كتلك الخطوات
على لازورد السماء، والمناخ الشرس
لفحه بقسوة مكفنا بالنار،
لكنه تحمل ذلك، وما إن وصل الشاطئ
قرب ذلك البحر المشتعل، توقف ونادى
أتباعه في هيئة الملائكة الذين كانوا يرقدون مخدرين
كثين كأوراق الخريف المبعثرة فوق سطح بحيرة
في (فالومروسا) حيث الظلال (الإترورية)
تشرئب عالية، ونبات البردي
يطفو، و(أوريون) ، مسلحا بالرياح الشديدة،
عكر ساحل البحر الأحمر الذي قذفت أمواجه
(بوزيريس) وفرسانه القادمين من (ممفيس) الذين
كانوا، بحقدهم الدفين، يطاردون
رحالة (غوشين) الذين شاهدوا

من الشاطئ الآمن الجثث الطافية
ودولاليب العربات المحطمة، جميعها ترقد مبعثرة
وضائعة ومهجورة تغطي الفيضان،
على مرأى اندهاشهم من تغيرهم المرعب.

إن تمثل الأسلاف هنا جاء عن طريق مقارنة الأسلاف البعيدين كهوميروس وفيرجيل وأفيد ودانتي وتاسو وسبنسر والكتاب المقدس بالسلف الوحيد المعاصر غاليلو، "الفنان التوسكاني"، ومنظاره. إن هدف ميلتون هو جعل تأخريته نوعا من القدوم المبكر. السؤال المحوري الذي يجب أن يسأل بخصوص هذا المقطع هو: لماذا وجدت "الصورة العرضية" التي ذكرها جونسون لغاليلو ومنظاره على الإطلاق؟ يشير جونسون خفية، بالرغم من حكمه بأن الصورة برانية، إلى الجواب الصحيح: لأن توسيع صورته البرانية ظاهريا يغرق خيال القارئ، عبر منح ميلتون الأسبقية الحقيقية في **التأويل**، وفي القراءة القوية التي تؤكد على فرادتها ودقتها. في ترميزه لرموز أسلافه يجبرنا ميلتون على القراءة كما يقرأ هو، وعلى قبول موقفه ورؤيته كأصل لنا، وقبول زمنه كزمن حقيقي. إن إحاليته تستبطن الماضي وتستشرف المستقبل، والمفارقة هي أن هذا يتم على حساب الحاضر، والذي لم يفرغ بقدر ماتم التخلي عنه لصالح ظلامية تجريبية، كما سنرى، وإلى المزج بين الدهشة (الإكتشاف) وبين الرعب (سجن الكنيسة الساقطة للمكتشف). وكما يلاحظ فرانك كيرمود، فإن قصيدة (**الفردوس مفقودا**) قصيدة معاصرة كليا، على الرغم من أن شعورها بالحاضر يعكس بالضرورة إحساسا أقرب إلى الخسارة منه إلى الغبطة.

إن ابتسامة ميلتون العملاقة في تشبيهه درع الشيطان بالقمر تحيل إلى درع آخيل في (**الإلياذة**، الفصل التاسع عشر، ص: ٣٧٣-٣٨٠):

"... ثم التقط الدرع العظيم، الثقيل والضخم، الذي شع منه ضوء باهر كأنه القمر. مثل ضوء عبر المياه يشع أمام البحارة من نار مشرئبة، عندما تكون النار محتدمة في الجبال بقامة منتصبة، وحيث البحارة جرفوا رغما عنهم أمام أعاصير شديدة فوق البحر المفروش بالأسماك، بعيدا عن أحبتهم؛

وهكذا انطلق الضوء من الدرع المصقول والجميل لآخيل في أعالي الهواء."

إن ميلتون أيضا يحدج بنظرته درع راديغوند في (**الملكة الخرافية**، الكتاب الخامس، الفصل الخامس، ٣،):

وعلى كتفها كان درعها معلقا، مرصعا
بالأحجار التي شعت بعيدا،
مثل بدر التمام في جماله الأخاذ،
بل كأنه القمر في كل شيء.

راديغوند، أميرة الأمازون، مأخوذة بالغرور والغضب، مثل آخيل. أما الشيطان الذي يبزهما معا في فرادته، فقد نظر إليه بدقة من خلال عدسات الفنان البريطاني ورؤيته الإستبدالية حيث أن غاليلو يرى مالم يره أحد من قبله على سطح القمر. كان غاليلو، عندما زاره ميلتون (كما يخبرنا في مرافعته "**Areopagitica**") تحت الإقامة الجبرية التي فرضته محاكم التفتيش، وهي حالة لاتختلف كثيرا عن حالة ميلتون في الأيام الأولى من عهد الترميم (**Restoration**). هوميروس وسبنسر يؤكدان على توهج وإشعاع درعي آخيل وراديغوند؛ في حين أن ميلتون يركز على الحجم والشكل والوزن كعلامات مألوفة لدرع الشيطان والقمر، ذلك أن قمر ميلتون بعد غاليلو ينتمي أكثر إلى العالم منه إلى الضوء. غاليلو وميلتون **متأخران** (late)، لكنهما يريان بشكل أبعد من هوميروس وسبنسر **السابقين** (early). يمنح ميلتون قراءه الضوء، وفي الوقت ذاته يقدم الأبعاد والمعالم

الحقيقية للواقع، على الرغم من أنّ ميلتون، مثله مثل الفنان التوسكاني، يجب أن يعمل محاطاً بظلامٍ تجريبي في عالمٍ من الرعب.

لن يتوقّف ميلتون عند رؤيته الحقيقية لدرع الشيطان بل سيتجاوز أسلافه أيضاً في رؤيته لرمحه، وللجانب الخريفي للجماعة الشيطانية. رمح الشيطان يستدعي مقاطع من هوميروس وفيرجيل وأوفيد وتاسو وسبنسر، وهي إحالات تحوّلت بفضل الإشارة المعاصرة إلى بارجة ("الأميرال") بدكّتها المصنوعة من خشبٍ نروجيّ. ربما كانت الإحالة المركزية في رؤية اوفيد للعصر الذهبي "Golden Age" (كما ورد في نسخة غولدينغ ١، ١٠٩-١٦):

شجرة الصنوبر الباسقة لم تُقطع من الجبال حيث كانت تقف،
في بحثها عن أراضٍ غريبة وأجنبية وهي تطوف مع الفيضان.
لم يكن الناس يعرفون بلداناً أخرى بعد، إلاّ تلك التي
كانوا يحتلونها أنفسهم:
لم تكن ثمة من بلدة بعد محاطة بجدران وخنادق عميقة.
لم يكن ثمة من بيت أو بوق، ما من سيف أو خوذة تلبس.
كان العالم هكذا بحيث لايحتاج إلى جنود لحمايته،
كانت الأرض مانزال خصبة حرة، لم يمسسها فأس أو
محراس
وكانت تعطي من نفسها كل شيء نحتاجه.

إن الرمز الذي يستخدمه أوفيد للدلالة على العبور من العصر الذهبي إلى العصر الفولاذي يختزله ميلتون إلى "مجرد عصا"، ذلك أن الشيطان سيتسبب حقا في السقوط من العهد الذهبي إلى العهد الفولاذي. وكما تقمص الشيطان سابقا دور آخيل ورادیغوند فإنه يقوم الآن باحتواء ومن ثم التمرد

مجازيا على بوليفيموس لدى هوميروس وفيرجيل، وعلى تانكريدي وأرغانتس لدى تاسو، وعلى العملاق المتغطرس أورغوليو لدى سبنسر:

صولجان أو عصا تستلقي هناك على طول الفسحة-
شجرة زيتون، مملوءة بالخضرة، تركت لتتضج
وتقطفها يد كيكلوب. كانت تشبه صارية
أو قاربا بعشرين مجذافا، عريضة الهيئة-
تحفة تمخر عباب البحر- وقادرة على الإبحار:
كم بدت عريضة وضخمة.

(الأوديسة، ٩، ٣٢٢-٢٧، نسخة فيتزجيرالد)

على القمة كان الراعي بولفيموس؛
أوقف سفينته العملاقة بين القطيع،
باحثا عبر شواطئ أليفة- تتين
مرعب مشوه، عملاق، فاقد البصر.
كانت خطواته تتوازن بواسطة غصن مقطوع
يقبض عليه. ...

(الإنيادة، ٣، ٦٦٠-٦٦؛ نسخة ماندلبوم)

هذا الإبنان للمفارين كان يحملان عوضا عن الرماح
صاريتين معقودتين، لا أحد سواهما يستطيع حملها.
بأقصى سرعة كان كل جواد مزبد يحمل خياله فوقه،
وما من وحش أو طائر أو سهم يعادله سرعة:
هكذا كان غضبهما عندما مزق بورياس
الصخور المهشمة في السفوح الشمالية لطوروس:

ولكم تكسرت النبال على خوذهما،
وتطايرت الشظايا والشرر والدخان إلى أعالي السماء.

(القدس المخلصة، VI ، ٤٠ ، نسخة فيرفاكس)

لكم ازدادت عظمته خلال غبطته المتعجرفة
عبر الهبوط الشاهق حيث كان يحلق،
وخلال إيمانه بقوته التي لاتضاهى،
وخلال قوى وفروسيات كان قد احتقرها.
وها هو الآن يزحف باتجاه هذا الرجل وحيدا،
وهاهو يترك لحتفه: خطواته المتأرجحة تتكئ
على غصن بلوط كان قد انتزعه
من أحشاء أمه، وكان يمثل
صولجانه القاتل الذي أخاف به أعداء ه.

(الملكة الخرافية، ١، ٧، ١٠)

الرجال المتوحشون، بوليفيموس، المتغطرس أورغوغليو، الأبطال الكاثوليك والسيركوسوين، تانكريدي وأرغانتس، جميع هؤلاء أصبحوا نسخا متأخرة وقليلة الشأن بالمقارنة مع شيطان ميلتون الأكثر سبقا وعظمة. الشجرة والصارية أصبحتا بديلا للهرواة، والثلاث باتت ترمز لقسوة الشيطان كعدو للمسيح، هو الإبن الساقط لله الذي يمشي في ظلام غروره ويحرف الطبيعة باتجاه حروب الأرض والبحر، والذي يمثل لوياثان أيوب وبيهيموثه. إن عصر ميلتون الحالي هو مرة أخرى عصر ظلام تجريبي- من حروب بحرية- غير أن نظرته إلى الإصول الشيطانية تعبر عن الحقيقة الكاملة التي يعطي منها تاسو وفيرجيل و هوميروس جانبا ناقصا فقط. لانستطيع أن نجزم بأن الإستبدال الميلتوني قد تغلب على شخصية

أورغوغليو تماما ذلك أنه يبقى تقريبا شخصية شيطانية كشيطان ميلتون. باستثناء أن الشيطان أكثر تعقيدا وغنى، كونه ابن السماء وليس ابنا للأرض مثل أورغوغليو الفظ.

الإستبدال الثالث للمقطع، مخيلة الأوراق، هو بالتأكيد الأكثر صقلا ويناسب أكثر عظمة ميلتون. إن ميلتون هنا يرمز مرة ثانية رموز إشعيا، وهوميروس وفيرجيل ودانتي، وبالإشارة إلى أرويون (الجوزاء) يرمز رموز أيوب وفيرجيل. هذه السلسلة تتوج بإحالات إلى سفر الخروج وأوفيد عبر المساواة بين بوسيريس والشيطان. هذه الحركة من الأوراق المتساقطة إلى تأثير النجوم على العواصف إلى اجتياح زمرة الطغاة يمثل بحد ذاته نوعا من الإستبدال، حيث ينتقل ميلتون من كناية إلى أخرى قبل أن يصل إلى اختزال نهائي.

إن صحبة الشيطان الساقطة التي ماتزال تدعى "أشكال ملائكية" تشير بشكل مباشر إلى الصرخة النبوئية لأشعيا ٤ : ٣٤:

"الصحبة السماوية جميعها سوف تتلاشى، وسوف تطوى السماوات بأسرها كمخطوطة؛ وجميع ضيوفها سيسقطون، مثلما تسقط الورقة عن دالية العنب، ومثلما تسقط ثمرة التين عن شجرتها. "

إن ميلتون أكثر نفاذا ولن يطلق على هذا نوعا من الإستبدال؛ إن رمزه يشتغل على سلسلة رموز مأخوذة من هوميروس وفيرجيل ودانتي:

... لماذا السؤال عن جيلي؟
مثلما يكون جيل الأوراق كذلك هي الإنسانية.
الريح تبعثر الأوراق على الأرض غير أن الخشب النادر
يضج بالأوراق ثانية ويعود في فصل الربيع.
وهكذا جيل من الناس ينمو بينما الآخر يموت.

(الإلياذة، ٦، ١٤٥-٥٠، نسخة لاتيمور)

كثة مثل أوراق تتدلى في الصقيع المبكر
للخريف وتتساقط داخل الغابة،
أو مثل طيور تتجمهر على طول الشواطئ
هربا من بحار هائجة عندما الفصل البارد
يجرفها عبر الأمواج إلى أصقاع الشمس.
هكذا يقف الرجال، كل يستجدي لكي يعبر
التيار أولا؛ آياديهم ممدودة في توقها
إلى الشاطئ الأبعد. غير أن تشارون، البحار الهادئ،
ينقل تارة هذه الأرواح وتارة تلك؛ ويترك البقية؛
يقذفها بعيدا، بعيدا بمنأى عن الشاطئ.

(الإلياذة، ٦، ٣١٠-١٩، نسخة ماندلبوم)

"... ولكن تلك الأرواح المهجورة والعارية تبدلت ألوانها، واصطكت أسنانها حالما سمعت الكلمات القاسية. لعنت ربها، وأهلها، وعرقها الإنساني، والمكان والزمان، ونسلها وذريتها. بعدئذ تقدمت جميعها باكية بصوت عال باتجاه الشاطئ الشرير الذي ينتظر كل إنسان لايخاف الله. وراح المارد تشارون الذي تقدح عيناه شررا يومئ لهم ويجمعهم على الشاطئ ويضرب بهراوته كل من يتقاعس.

وكما تسقط الأوراق في الخريف، الواحدة تلو الأخرى، ويرى الغصن جميع أوساخه مرمية على الأرض، كذلك مصير ذرية آدم: الواحد تلو الآخر يرمون بأنفسهم عن ذلك الشاطئ استجابة للإشارات، مثل عصفور يلبي نداء. فوق المياه السوداء يعبرون، وقبل أن يرسوا على الجانب الآخر من الشاطئ ، تكون جمهرة أخرى قد تجمعت على هذا الجانب."

(دانتي، الجحيم، ٣، ١٠٠-١٢٠، نسخة سينغلتون)

هوميروس يقبل العملية الكالحة. وفيرجيل يقبل لكنه يرثي بحرقة عبر رؤيته التي لاتنسى لأولئك الذين يمدون آياديهم متيمين بشاطئ أبعد. دانتي الأقرب إلى فيرجيل يبدو أكثر رعبا بما أن أوراقه تتساقط مثلما تتساقط الذرية السيئة لآدم. يتذكر ميلتون نفسه عندما كان أصغر سنا ومازال قادرا على الرؤية يراقب أوراق الخريف وهي تزركش الجدوال. إن كنايته النموذجية للغابات بالظلال تذكر إحاليا بصور دانتي وفيرجيل للظلال التي تتجمع أمام تشارون، وبواسطة عملية قلب، يحملها عبر دانتي وفيرجيل إلى أصولها الهومرية التراجيدية. مرة أخرى، يتم تمثل الأسلاف كحالة تأخرية فيما يستبطن ميلتون المصدر النبوي لأشعيا. الأوراق تتساقط من الأشجار، وأجيال من البشر تموت، ذلك أن ثلث الصحبة السماوية هبطت إلى الأرض أثناء السقوط. زمن ميلتون الحالي هو زمن الخسارة التجريبية؛ لم يعد الشاعر قادرا على رؤية الخريف لكن العدسات البصرية لفنه تستطيع أن ترى بشكل كامل مااستطاع أسلافه رؤيته بشكل داكن فقط؛ أو عبر العدسات النباتية للطبيعة.

ومن خلال الإنتقال إلى "البردي المبعثر" للبحر الأحمر يستدعي ميلتون فيرجيل ثانية، دامجا مقطعين عن أوريون (الجوزاء):

كانت مقدمة سفينتنا مصوبة إلى هناك حين فجأة
من أعماق اللجة نهض أوريون العاصف
وجرفنا باتجاه السبخات العمياء. ...

(الإنيادة، ١، ٥٣٤، ٣٦، نسخة ماندلبوم)

.... هو رمق أركتورس،
الدبين التوأمين وهايدس الممطرة،
أوريون المسلح بالذهب؛ وما أن رآهم جميعا
متجمهرين في السماء الهادئة،

أشار لهم بصوت عال. ...

(الإنيادة، ٣، ٥١٧-٢١، نسخة ماندلبوم)

يجد ألستير فولر مقارنة بين هذا وبعض الإحالات الإنجيلية الموازية:

إنه حكيم في القلب، وصنديد في القوة: من ذا الذي كان قاسي القلب تجاهه ووجد السعادة؟

.... الوحيد الذي يغطي السماوات ويخطو
فوق أمواج البحر.
الذي خلق أركتورس وأوريون وبليدس
وغرف الجنوب.

(أيوب ٩:٤، ٨-٩)

"ابحث عنه ذاك الذي أوجد النجوم السبعة وأوريون (الجوزاء) وأحال ظل الموت إلى صباح، وجعل النهار مظلما بالليل: الذي ينادي أمواج البحر ويسكبها فوق أديم الأرض: الرب هو اسمه. ... "

(أموس ٨:٥)

لدى فيرجيل يمثل بزوغ أوريون (الجوزاء) البداية الفصلية للعواصف. في الكتاب المقدس أورويـن وجميع النجوم موضوعة في مكانها كنظام إشارات، وهي مجردة من مكانتها الوثنية كقوى. ميلتون يذكر الفعل "أربك" ليشير إلى أن نظام الإشارة مازال مستمرا في عصره، في حين أنه يورد الفعل "أطاح" ليدلل على أن النجوم الشيطانية وجميع صحبة الفرعون بوسيريس سقطت مرة واحدة وإلى الأبد، بما أن فرعون هو نموذج بدئي للشيطان. فيرجيل، الذي مازال مأخوذا برؤية تنظر إلى أوريون كطاقة، هو نفسه قد استبدل ثانية إلى إشارة للخطأ.

تعمدت الإشتغال على إحالات هذا المقطع بشكل مسهب لكي أقدم مثالا كاملا عن الخطة الإستبدالية في قصيدة (**الفردوس مفقودا**). لقد تم التأكيد على فكرة جونسون بخصوص "الصورة العرضية" عن النظارات، حيث أننا رأينا أنها ليست برانية على الإطلاق، بل تمثل الأداة التي "تغرق الخيال" ضاغطة أو حاشدة الكثير من الطاقة الإستبدالية داخل فسحة ضيقة. وعبر ترتيب أسلافه على شكل سلسة فإن ميلتون يقوم مجازيا بعكس التزامه نحوهم، ذلك أن قامته تحشرهم بين الحقيقة التنقيحية لقصيدته (مندغمة بشكل دقيق مع الحقيقة التوراتية) وبين حاضره المعتم (الذي يشاركه به غاليلو). الإستبدال يغتال الوقت، ذلك أنه عبر ترميزك للرمز فإنك تفرض حالة من البلاغة أو وعي الكلمة وتنفي التاريخ الساقط. لقد فعل ميلتون ماكان بيكون يأمل بفعله؛ ميلتون وغاليلو صارا قديمين، في حين أصبح هوميروس وفيرجيل وأوفيد ودانتي وتاسو وسبنسر حداثيين متأخرين. والثمن هو الخسارة في مواجهة اللحظة المعاشة. المعنى الذي يقدمه ميلتون أصبح متحررا بشكل فائق من الأقدمية (**anteriority**)، فقط لأن ميلتون نفسه مندغم بالمستقبل لتوه الذي قام باستبطانه.

سوف نحتل صفحات عديدة فيما لو قمنا بتقديم خطة أخرى من خطط ميلتون الإستبدالية في أوسع وأكثر أبعادها قوة، لكنني سوف أقدم واحدة أخرى عبر تلخيص لها عوضا عن اقتباس النص وسوف أشير إلى الإحالات عوضا عن تقديمها. غايتي ليست فقط في أن أظهر بأن مقطع "النظارات" فريد في ترتيبه بل لكي أحلل بشكل أشمل إدراك ميلتون الذاتي لكل من حرب ميلتون ضد التأثر و استخدامه للبلاغة كدفاع.

من بين احتمالات كثيرة يبدو الفصل الأول من القصيدة، وتحديدا الأبيات ٦٧٠–٧٩٨ الأفضل، ذلك أن هذه الحركة الختامية للكتاب البدئي من الملحمة تتناول كموضوع خفي لها قلق التأثر وقلق الأخلاق حيال ثانوية أي خلق شعري، بما في ذلك شعرية ميلتون نفسه. يصف المقطع البناء

المفاجئ من أعماق اليم لقصر الشيطان المسمى (باندامونيوم) وينتهي بوصف الثلة الجحيمية التي جلست هناك تتبادل المشورة.

هذا الخط المتنامي يعمل لإستبدال الأسلاف مرة أخرى- هوميروس، فيرجيل، أوفيد وسبنسر- لكن ثمة إحالات مظفرة هنا إلى لوكريتس وشكسبير أيضا (كما يلاحظ فولس). يمكن القول إن القدرة الفائقة والمشعة لقناع باندامونيوم (كما يسميه جون هولاندر مشبها إياه بمشاهد أقنعة البلاط) يرتكز على حقيقة كونه إحالة مستمرة وموحدة إلى جوهر فكرة التقليد الشعري وإلى الإشكالية الأخلاقية المتعلقة بها. يمكن أن يعتبر الإستبدال أو التحويل هنا رمزا موسعا، وبالنسبة لميلتون ليس التقليد الشعري سوى هذا الرمز. المشاهد الإيهامية والآلية المعقدة لتحول القناع هي مجازية الطابع في الخط التواتري للباندامونيوم الذي يشي بحالات متكررة من الخداع الذاتي وبالآلية المضللة أخلاقيا للملحمة والعرف التراجيدي.

يبدأ ميلتون بذكاء خطه المتنامي بالإنتقال إلى الحاضر الساقط مستلهما صورة الجيش الملكي في الحرب الأهلية كمعادل دقيق لجيش الشيطان. مامون يقود الفرقة المتقدمة في إحالة افتتاحية لكهف مامون لدى سبنسر، حيث أن كلا الشخصيتين تواجهان عملية بحث عن الذهب. في الإحالة الرئيسة الثانية إلى نفس المقطع من (تحولات) أوفيد يعيد ميلتون الأسئلة التي طرحها في موضوع غاليلو عبر تأمله بأخلاقية الفن:

مامن أحد يجب أن ينبهر
بالغنى الذي يترعرع في الجحيم؛ ربما كانت تلك التربة
تستحق لعنة ثمينة. وهنا دع أولئك الذين
يتبجحون بالأشياء الفانية، ويفتنون
ببرج بابل وأعمال الملوك في ممفيس،
يتعلمون بأن صروحهم العظيمة للشهرة
وقوتهم وفنونهم يمكن أن تزول بسهولة

بواسطة أرواح هالكة، وخلال ساعة
يتلاشى في قرن كامل، بتعب متواصل
وأياد كثيرة ما كانت قد أنجزته.

بالتأكيد لن يعتبر ميلتون (**الإليادة**) و (**الإنيادة**) تمثل "لعنة ثمينة"، غير أن قوة شجبه تطالهما، وقلقه بالضرورة يلامس قصيدته نفسها أيضا. قصر باندامونيوم يرتفع بأبهة باروكية، وثمة إحالات إرجاعية إلى أوفيد في وصفه قصر الشمس الذي صممه أيضا مولسيبر (**تحولات**، ٢، ١-٤)، وثمة إحالة شبه معاصرة إلى القديس بطرس في روما، حسب مايذهب إليه فولر، وإلى قناطر بيرنيني في بيازا القديس بطرس. مولسيبر، النموذج البدئي ليس فقط لبرنيني بل ظلاميا لكل الفنانين، بما في ذلك شعراء الملاحم، يصبح بؤرة السرد لدى ميلتون:

الناس يسمونه مولسيبر، أما كيف سقط
من السماء، فالإسطورة تقول بأن الإله الغاضب جوف
رمى به من فوق شرفات القلاع: وراح يهوي
من الصباح حتى الظهيرة، ومن الظهيرة حتى المساء الندي،
أي طوال يوم صيفي كامل، ومع غروب الشمس
وقع من أعالي السماء كنجم ساقط،
فوق ليمنوس في جزر إيجة: هكذا يحكي الناس
خطأ، ذلك أنه خلال مسيرة التمرد
كان قد سقط من زمن طويل، ولاتسعفه الآن
الأبراج التي بناها في السماء؛ ولم يهرب
بكامل عدته، لكنه أرسل مباشرة
مع زمرته الدؤوبة لكي يبني في الجحيم.

إن ورود كلمة "يخطئ" (erring) في البيت ٧٤٧ يمثل صفعة لهوميروس عبر المرور بكلمة لوكريتس "خطأ" (errat) في كتاب (De rerum natura، ١، ٣٩٣، كما لاحظ فولر). المقارنة مع مقطع هوميروس تكشف عن الوظيفة الإستبدالية للإحالة الميلتونية، ذلك أن شخصية هيفايستس لدى هوميروس (واسمه اللاتيني فولكان أو مولسيبر) تؤسطر بوداعة عملية سقوطها:

... من الصعب جدا أن تحارب الأولمبي.
كان ثمة وقت قبل الآن كان بإمكاني أن أساعدك،
لكنه أمسك بقدمي ورماني من العتبة السحرية،
فسقطت أهوي طوال يوم كامل، وعند الغروب
هبطت في ليمنوس.

(الإلياذة، ١، ٥٨٩-٩٣، نسخة لاتيمور)

في البدء يتهكم ميلتون من هوميروس عبر تركيزه الشديد على الطبيعة المثالية لهذا السقوط، لكنه سرعان مايعارض هوميروس بشكل كامل. في الحاضر المظلم مايزال عمل مولسيبر قائما حيث يتحول المجد الباروكي إلى غايات تخدم الكنيسة الساقطة. من هنا، في البيت ٧٥٦ يسمى قصر باندامونيوم "العاصمة العليا" للشيطان، مشيرا إلى بيتين لدى فيرجيل (الإنيادة، ٤، ٨٣٦، و الجزء الثامن، ٣٤٨) غير أن الإحالة مشروطة بتشبيه معقد عن النحل يستمر في الأبيات ٧٦٨-٧٥، حيث يقارن الأبطال القارطاجيون بالنحل. واحدة من أكثر النقلات الإستبدالية فرادة لدى ميلتون باتجاه الزمن الحاضر تتحقق عبر الإشارة إلى شكسبير في مسرحية (**حلم ليلة صيف**)، الفصل الثاني، المشهد الأول. "مزارع متأخر" يشاهد "جنى خرافية" في الوقت الذي نرى فيه، نحن قراء ميلتون، أرواحا عملاقة تنكمش في الحجم. مع ذلك فإن **تأخرنا** يموه مرة ثانية بقلب تحويلي

يرافقه إحالة إلى (**الأنيادة**، ٤، ٤٥٠-٥٤) عندما يتعرف إينياس على "شكل خافت بين الظلال (مثل امرئ إما أنه يرى أو يعتقد بأنه رأى ... القمر يبزغ.)" هكذا يرى المزارع المتأخر "أو يحلم بأنه يرى" الجن، لكننا مثل ميلتون **نعرف** بأننا نرى الملائكة الساقطة وقد تحولت من عمالقة إلى أقزام. وينتهي سرد باندامونيوم باجتماع عظيم يضم "الآلاف من أنصاف الآلهة على مقاعد ذهبية،" في محاكاة واضحة للإجتماعات الكنسية التي تم إحياؤها بعد عهد "الترميم" (**Restoration**). وكما هو الحال مع الإشارة لإفتتاحية للفريق المتقدم من الجيش الملكي، يرى الحاضر بوصفه ساقطا على أيام شريرة، لكنه يوفر لميلتون زاوية متفردة لرؤية ستدوم.

إن نسق الإحالة طاغ على معظم مراحل القصيدة لدرجة أنه لايوجد أي احتمال للخطأ أو الإهمال. خطة ميلتون محكمة جدا بكليتها وفاعليتها تهدف إلى قلب التقليد الشعري على حساب حضور الحاضر. الأسلاف يعودون إلى ميلتون ولكن بمحض إرادته، وهم يعودون من أجل أن يصححوا. ربما كان شكسبير خصم ميلتون الوحيد في انتصار الإحالة على التقليد، غير أن شكسبير ليس لديه واحدا كسبنسر يحاول طمسه، بل هناك مارلو فقط، وشكسبير يبدو أقل تورطا في منافسة المكشوفة مع أسخيلس وسوفوكليس ويوربيدس من ميلتون في علاقته بهوميروس وفيرجل وأوفيد ودانتي وتاسو.

هوبز في كتابه (جوابا على مقدمة دافينانت) المنشور ١٦٥٠ كان قد أخضع الحنكة اللفظية للحكم وبالتالي اعتبر ضمنيا أن البلاغة تابعة للجدل (أي ثانوية بالنسبة له):

"من المعرفة العميقة ينبثق التنوع والجدة المدهشة للإستعارات والتشابيه التي لايمكنها بأي حال أن تتأسس على معرفة ضحلة. والإفتقار إلى المعرفة يدفع بالكاتب إلى تعابير إما أنها دارسة بفعل الزمن أو أنها صدئت بفعل الإستخدام الطويل والمبتذل. ذلك أن عبارات الأدب، مثلها مثل أجواء

الموسيقا، مع الإستماع المتكرر تصبح سمجة؛ حيث أن القارئ يفقد الإحساس بقوتها، مثلما لانشعر بالعظام التي تسند لحمنا. وكما أن الإحساس الذي نمتلكه عن الأجساد يتألف من تبدل وتنوع الإنطباع، كذلك هو إحساسنا باللغة، حيث يرتبط بالتنوع والإستخدام المتبدل للكلمات. وهنا لاأقصد استعارة كلمات أحضرناها حديثا من السفر بل التمثل الجديد (وبالتالي الدال) لتلك الكلمات التي تلقيناها وجعلناها تخدم أغراضنا، بحيث تصبح تشابيه قصية (وبالتالي خصبة، موجهة وأليفة)."

لو أن ميلتون قبل متعمدا هذا التحدي لما كان قام بفعل أفضل من تلبية ومعارضة هوبز في آن معا وهذا ما فعله لتوه في قصيدته (**الفردوس مفقودا**). إن الذي لم يستطع القيام به كل من دافينانت وكاولي هو التمثل الكامل للكلمات بشكل يخدم أغراضهما حيال البلاغة الوافدة، غير أن ميلتون رفع من شأن التمثل إلى مرتبة السمو. وعبر قيامه بذلك فإنه أيضا رفع البلاغة فوق الجدل، عكس هوبز، لأن نفاذ مخيلته (مصطلح بوتنهام للإستبدال) أعطى التشابيه منزلة ووظيفة المماحكات المعقدة. ذكاء ميلتون، وسيطرته على البلاغة، يمثل تمرينا للعقل في كل قواه، وليس قوة واحدة بعينها تكون خاضعة للحكم. لو أن هوبز كان قد كتب (رده) بعد عشرين سنة، وبعد قراءة (**الفردوس مفقودا**)، لكان ربما أقل ثقة بشأن سلطة الفلسفة على الشعر.

الفصل الثامن:

في ظل ميلتون

بين التلال
كان يحدق في المدار الشاسع للأغنية،
يحـــدق في ميلتون الإلهي.

وردزورث، الرحلة، ١، ٢٤٨–٥٠

إن ميلتون مثـــله العظيم، وكان يتجرأ أحيانا على مقارنة نفســه به.

هازليت عن وردزورث

هذا الفصل يقدم قراءات مقتضبة لأربع قصائد هي: "**أنشودة التجليات**" لوردزورث، و "**أنشودة للريح الغربية**" لشللي، و "**أنشودة للنفس**" لكيتس وقصيدة تينسون "**عوليس**". قصيدة وردزورث كتبت مباشرة في ظل ميلتون، ويمكن أن تسمى قراءة ضالة أو سوء قراءة قوية جدا لقصيدة ميلتون "**لسيداس**". قصيدة شللي قراءة ضالة قوية لقصيدة وردزورث، أما قصيدة كيتس فيمكن القول إنها تأويل ضال مقنع لعدد من النصوص لكل من ميلتون و وردزورث. في حين أن المونولوغ المسرحي لتينسون فإنما يصطرع مع الأسلاف الأربعة مجتمعين، ويحقق نفسه بشكل رائع في واحدة من أكثر القرءات الضالة تعقيدا في اللغة. جميعهم يمكن أن يرسموا على خارطتي للقراءة الضالة ولا أحد بينهم يمكن أن يخسر قوته المربكة في التأثير على الشعر في يومنا هذا. لدى ولاس ستيفنس وحده يمكن للمرء أن يتتبع تأثير "**التجليات**" على خط طويل من القصائد ينتهي عند ديوانه (**تجليات الخريف**)، في حين أن قصيدة "**انشودة للريح الغربية**" تستوطن عددا من قصائد ستيفنس، بدءا من قصيدة "**رجل الثلج**" مرورا بقصيدة "**ملاحظات باتجاه تخيل أسمى**" وانتهاء بقصيدتي "**بويلا بارفولا**" و"**مسار الخاص**". وعلى منوال ذلك، تتمرأى قصيدة كيتس "**انشودة للنفس**" في قصيدة ستيفنس "**موائد الصيف**" وقصيدة تنيسون "**عوليس**" في إحدى قصائده المتأخرة "**إبحار عوليس**". أنساق مشابهه لهذا التمرأي يمكن تتبعها لدى ييتس ولدى شعراء أقل شأنا في قرننا. التأثر، بمعناه الأعمق، عملية مفتوحة لاتنتهي أبدا.

تقسم "**أنشودة**" وردزورث تقليديا إلى أقسام ثلاثة: المقاطع من ١-٤، ومن ٥-٨، ومن ٩-١١. القسم الأول يبدأ بصور للغياب ويدور في فلك "كان ثمة وقت". هنا يحضر الوهم، إذ بالرغم من أن وردزورث يخاف حقيقة من

أن مجدا ما قد هرب من ذاته، إلآ أنه يقول إن هذا المجد قد هرب من الأرض. وكدفاع، هذه العملية من ردة الفعل–التشكل تتفادى الدوافع الغريزية عبر ذلك النمط من الإرتياب الذاتي الذي يبتكر الأنا الأعلى. شعريا تمثل الدوافع الغريزية تأثرات مستبطنة نتيجة الوقوع في هوى سلف ما، وما ارتياب وردزورث الذاتي سوى ردة فعل على قوة ميلتون. إن كلمة "تجليات" الواردة في العنوان تعني شيئا قريبا من "الإشارات" أو "العلامات" وبالتالي يوحي العنوان بأن القصيدة هي بحث عن براهين، إن لم تكن سعيا باتجاه الإنتخاب. القصيدة السلف، بالمعنى العميق، هي "لسيداس" لميلتون، و "الإنشودة" لوردزورث مهداة بشكل خاص لمقدرات الشاعر العليا، وتمهيد للملحمة العظيمة التي كان يأمل في كتابتها. غير أن تلك النية، بالرغم من أنها ستحدد محاولة القصيدة النهائية على المستوى الإستبدالي تجاه ميلتون، تبدو أنها نفيت بواسطة الحركتين الإستهلاليتين للقصيدة.

من الأهمية بمكان أن نرى بأن صور الغياب تهيمن على المقطع الأول من القصيدة فقط، والأبيات السبعة التي تختم المقطع الرابع، والتي تختم بالتالي الجزء الأول. معظم مافي المقاطع الأربعة مكرسة لصور الحضور الطبيعي، والحركة الجدلية لهذه الصور، كونها محاصرة بين صور الغياب الأخرى، وتتوجه للأذن وليس للعين. يستمر ورزورث في الإستماع بكل غبطة، على الرغم من أن الغبطة الأعمق فارقت عينيه. إن غبطة الإستماع تؤسس وتوفر الجانب التمثيلي للحركة الأولى القصيدة، وتعطي فسحة للقياس حيث صورة الكل المتمثلة بضحكة السماء والأرض، صورة الجزء المتمثلة بإحساس الشاعر بفقدان بصره.

المقاطع من خمسة إلى ثمانية هي سلسلة من الصور تظهر جوانب مختلفة من عملية الإفراغ السابقة لحالة الإمتلاء القيمة. وهذه تتضمن: سحب متحركة، ظلال، ترحال إلى جهة الغرب، خفوت تدريجي للضوء،

محاكاة الأقل بالأكثر، الظلمة، وأخيرا النـوء تحـت وطـأة الصقيـع. وكصـور للإختزال فإنها تظهر كيف أن الذاتية تنسحب أمام عالم من الأشـياء، عـالم من التكرار الذي لامعنى له، عالم "واقعي" مـن القياسـات. هـذا هـو "تكـرار وقطيعة" (**kenosis**) وردزورث، تخليه التدريجي والمـؤلم لألوهتـه التخيليـة الخاصـة بـه، أو لإسـتطاعة الألوهـة لديـه. دفاعيـا هـذا النسـق بـالطبع هـو النكـوص، غـير أن الدفـاع بشـكل مقصـود ليـس ناجحـا. في المقطـع الثـامن تحرض قوة الكبح على صور الرفيـع "**Sublime**"، بحيـث تتنـاوب صـورة الطفل: "شامخ في رفعته | من حريـة سماويـة علـى علـو كـائنك" مـع صـورة عمق أكبر: "ثقيل كالصقيع، وعميق تقريبا كالحياة!" المقطـع بأسره ضـرب من المبالغة، يحايث حدود التعبير بينمـا يخـاطب الطفـل الصغـير "كـأفضل فيلسوف،" "نبي عتيد! وراء مبارك!"

يجب أن يكـون واضحـا عنـد هـذه النقطـة كيـف أن قصـيدة وردزورث تتبع بشكل لصيق أنساق خريطتنا للقـراءة الضالـة. الحركـة الثالثـة للقصـيدة تبدأ بمقطع طويل هو التاسع، والذي ينتهي باستعارة القصيدة المركزية:

من هنا في فصل الطقس الهادئ
حتى وإن كنا متوغلين بعيدا في اليابسة
تمتلك أوراحنا رؤية لذلك البحر الخالد
الذي أتى بنا إلى هنا،
وتستطيع في لمحة أن ترتحل إلى هناك،
وترى الأطفال يلعبون على الشاطئ،
وتسمع المياه الهادرة تدور أزلية إلى مالانهاية.

جل المقطع التاسع قبل هذه الأبيات كان يتوجـه إلى موشـورية مجازيـة تقابل الداخل بالخارج والذي أشار إليه بول دي مان كأكثر خـواص الصـورة الرومانتيكة تنوعا. يمتدح وردزورث، كتجليات للخلود، "التساؤلات العنيـدة

\ للحس والأشياء الخارجية." وذروة التجلي للخلود في القصيدة هو الرؤيه الإستبدالية للأطفال والبحر الخالد. هل هذه صور برانية أم جوانية؟ إن موشورية الصورة والإشارة إلى "اليابسة" التي تحيل إلى منطقة عميقة في الوعي تجعل أي جواب يبدو إشكاليا. إنها إحدى مفارقات الموشورية التي تجعل الصورة متناقضة ذايتا كتكرار لاطائل منه، وهي تخنزن المفارقة بشكل غريب بما أن المعنى الأصلي لكلمة "**perspicere**" هو "أن ترى بشكل واضح." إن نظرة فردانية لابد لها أن تستند إلى تمييز ديكارتي بالضرورة بين الذات المفكرة والأشياء الخارجية، بحيث تذوب فعل المعرفة إلى ذايتة صرفة. يمكننا أن نلاحظ بأن المقطع التاسع، كدفاع، هو بمثابة تسامي وردزورث بأكثر غرائزه عمقا، وككل أفعال التسامي لايمكنه أن يكون كافيا لقصيدة، لأنه هو أيضا يلغي الألوهة الشعرية ويعطي القليل بالمقابل. يستطيع وردزورث أن يحيا بشكل "سوي" أكبر كإنسان عبر تحديه للرجوعات الداخلية "لحسه المحيطي"، ولكن هل يستطيع أن يستمر في العيش كشاعر قوي يستطيع أن يتحدى رغبات كل الشعراء الذين جاؤوا قبله؟

المقاطع ١٠ و ١١ تتحرك، بناء على ذلك، باتجاه تمثيل (**representation**) نهائي تستبدل فيه الإستعارة بقلب استبدالي أو بخطة من التحويل الجذري. يرى ريتشارد بيرنهيمر في كتابه الرائد (**طبيعة التمثيل**) بأن "التمثيل ... دفاع سحري ضد الزمن والعنصر الشيطاني." وتقترب من هذه النظرة نظرية برونيسلو مالينوسكي العامة عن اللغة السحرية، في كتابه (**الحدائق المرجانية وسحرها**) والذي يصف الكلمات المفصلية لسحر تروبرياند بوصفها "كلمات البركة والتأكيدات المتوقعة للإزدهار والوفرة، وطرد التأثيرات الشريرة، والإحالات الإسطورية التي تستلهم قوة الماضي من أجل سلامة المستقبل." مايقوله بيرنهيمر ويلاحظه مالينوسكي لدى جماعة التروبرياندين هي نسخ ضعيفة بالمقارنة مع النمط

الميلتوني في الإحالة والذي يقوم الآن وردزورث بمحاكاته لخدمة أغراضه حالما يختم قصيدته "**الأنشودة**".

الصور في المقطعين الأخرين يتعارضان مع القبول الظاهري للتأخر في المقطع العاشر ويرافق هذا إحياء للأسبقية في المقطع الحادي عشر، وهو إحياء يقارن إحاليا صورته الفلكية مع صورة ميلتون في نهاية (**لسيداس**). إن قبول التأخر يبدو في البداية كاملا:

على الرغم من أن التوهج الذي كان ساطعا يوما
قد سرق من ناظري مرة واحدة وإلى الأبد
وعلى الرغم من أنه لاشيء يمكن أن يستعيد ساعة
الألق على العشب، أو المجد في الزهرة،
سوف لن نحزن. ...

غير أن المقطع الأخير يكشف عن جدة وسبق في الزمن:

الإشراق البريء للنهار الوليد حديثا
مازال رائعا رغم كل شيء. ...

تنتهي قصيدة (**لسيداس**) بمقارنة بين ميلتون كفلاح "ساذج" أو مغمور، وبين الشمس الغاربة التي تنبأت قبل أسطر قليلة بانبعاث الشاعر الغريق بواسطة قوة قيامة المسيح:

هكذا غطست نجمة النهار في سرير المحيط
لكنها سرعان مارفعت رأسها المطأطأ
سابقة شعاعها، وبزخم جديد
راحت تتوهج على جبهة السماء الصباحية:
هكذا غطس لسيداس عميقا ومالبث أن نهض عاليا،

بواسطة القوة النبيلة للذي مشى على الأمواج. ...

ولكن عند الختام تبدو الشمس طبيعية (**natural**)، والشاعر الصاعد الذي يتلمس رحلته يبدو على الأقل هشا كالطبيعة ذاتها:

الآن غمرت الشمس جميع الهضاب
ثم مالت باتجاه الحليج الغربي
لكنها سرعان مانهضت، وشدت رداءها الأزرق:
غدا سوف تذهب إلى غابات غضة، وسهوب جديدة.

و وردزورث الذي استرعت عينه هذه المقاطع يبدل ميلتون:

السحب التي تتجمع حول الشمس الغاربة
تأخذ ألوانها الرزينة من عين
ساهرة تحرس فناء الإنسان،
سباقا آخر كان، وفوزا بسعف آخر.

إن وردزورث لايقدم نفسه في (الإنشودة) "كفلاح ساذج"، والألوان الرزينة التي أغدقتها عينه الناضجه تحل محل الأزرق في الرداء الميلتوني. السهر على الفناء لايعني الإستسلام له بشكل كلي، و"السباق الآخر" يعني ربما السباق المذكور في المرافعة (**Areopagitica**) "حيث الإكليل الخالد الذي يسعى إليه الجميع، ولكن ليس بدون غبار وتعب." لقد انطلق وردزورث ورأى بمحبة خصمه في السباق، ميلتون، غير أن "السعف الآخر" التحويلي ليس استبدالا مقنعا للإكليل الذي يجسد الخلود الشعري. علاوة على ذلك، ومن خلال صوره الدفاعية، حاول وردزورث على الأقل استشراف الماضي، رغم بهائه، واستبطان المستقبل، على الرغم من أن هذا سيخيب له آماله. غير أن البنية التنقيحية لأنشودته العظيمة انتصرت، لأن نسخا منها ماتزال معنا حتى الآن.

إن قصيدة وردزورث هي بشكل كاسح الملاك الذي يصطرع معه شللي في قصيدة (أنشودة للريح الغربية) حيث تظهر البنية الثلاثية: المقاطع من ١-٣، وتجسد القاسمين التنقيحيين انحراف وتضاد؛ المقطع ٤ ، ويجسد القاسمين تكرار وسمو؛ والمقطع ٥، الذي يجسد التطهر وعودة الموتى. لقد سبق لشللي وكتب قراءة ضالة مبكرة لقصيدة (التجليات) في قصيدته (نشيد للجمال الفكري)، وهي نص لايكاد ينحرف إلا قليلا عن نموذج وردزورث. ولكن بعد مضي ثلاث سنوات سوف يصبح شللي تنقيحيا أكثر جرأة بكثير وهو يراقب غروبا آخر ويتأمل مخاوفه حيث مامن أكاليل أخرى تنتظر، على الأقل من أجل نبي فاشل مثله. وكراء مستقيل يربط شللي النظام بالريح كأداة للتغيير، غير أنه يقوض جل ذاك النظام قبل أن تنتهي القصيدة.

الريح "كحضور لامرئي" هي بالضرورة الصورة الأكثر طغيانا على القصيدة برمتها، غير أنها تهب أكثر ماتهب كعنصر "تهشيم وحفظ" خلال المقاطع الثلاثة الأولى. وحيث يستمر هبوبها تنكشف حضورات (**presences**) الأرض والسماء والبحر كغيابات (**absences**) في معظمها. منذ البداية يقوم شللي بالرد على الألوان الرزينة لوردزورث باستخدام "الأصفر، والأسود، والشاحب، والأحمر الفاقع" لأوراقه الميته. المفارقة المركزية للمقاطع الثلاثة الأولى تكمن في أن الريح، كساحرة للغرائبي، هي نفسها السبب الذي لايوجد فيه أي شيء، بما في ذلك شللي، في مكانه الصحيح، رغم أن السبب في حال شللي هو أن الإلهام قد جعل منه نبيا منبوذا. إن شللي يدافع عن نفسه ضد تأويله لرأي وردزورث في الخسارة التخيلية وقد تحولت إلى ربح تجريبي، وهو تأويل يرى في الشعراء نباتات بحرية تتأرجح وتذوي، فاقدة قواها التخييلية.

وعبر هذه المقاطع تتبدى الكناية المؤسسة في حقل أعمال الريح بوصفها عامل هدم (الثورة السياسية) وعامل حفظ (البعث في اليوم الآخر). إن

ارتجاف الأوراق والغيوم والأمواج جـزء مـن ارتجـاف أعظـم قـادم. وكدفـاع، ينقلب شللي إلى الضد، لكنه بشكل أخطر يوجه دوافعه الهدامة ضد نفسـه، والنتائج تتبدى بشكل أكثر وضوحا في المقطع الرابع.

إحدى الفوائد النقدية لخريطتنا يمكـن أن نلاحظـها في وضـوح المقارنـة بين المقطعين الرابع والخامس للقصيدة. يقوم شللي بـإخلاء ذاتـه الشـعرية في المقطع الرابع، منكفئا ("لو أنني كنت كمـا كنـت في صبـاي") وعـازلا نفسـه استعاريا في صلاتـه المشـهورة للإخـتزال: "آه، ارفعـني كموجـة، كورقـة، وكغيمة!". من هذه القطيعة (**kenosis**) يقوم شللي بـردة فعـل مـن خـلال أكثر المبالغات شهرة في اللغة والتي أسيء فهمها بشكل كبير:

إني أهوي على أشواك الحياة! إني أنزف!
العبء الثقيل للساعات كان قد قيد و هد
واحدا آخر مثلك أيضا: لايروض، متوثب، وفخور.

كيتس في البيـت رقـم ٢٤٥ مـن قصيدتـه (النـوم والشـعر) كـان قـد ضمـن هجوما على بايرون (هذا احتمال) وعلـى شـللي (هـذا ممكـن) عندمـا قـال بـأن القوة الشـعرية وحدهـا لاتكفـي ذلـك "أنـها تقتـات علـى الطحـالب، \ وعلـى أشواك الحياة." يشير شللي أيضا إلى الأبيات الختامية مـن المقطـع الثـامن مـن أنشودة (التجليات) عبر صور مشابهة تشـي بـالثقل. السـقوط المـدوي للشـاعر، بالرغم من أنـه يتبـع تقليـد الدفـاع كمـا تعلمنـا أن ندعـو الكبـح، يحـدث لأن مايحاول أن يكبحه قوي جدا وعصي على السـبات: عصـي علـى الـترويض، له توثب الروح، والفخر بالنفس. إن قوة أي تمـرد تكمـن في نسـقه المبطـن، في الشـكل الـذي هـو قوتـه. وكمـا هـو الحـال في عمـل أكـثر ضخامـة كقصيدتـه (بروميثيوس طليقا) يتمرد شللي على وردزورث وميلتون في أنشودته، مـع ذلـك فإن شكل تمرده ينتمي إلى الأسلاف. وحيث أن وردزورث بدأ الحركـة الثالثـة مـن قصيدتـه (التجليـات) بصـورة متسـامية "للجمـر" يختـم شـللي ب"الرمـاد

والشرر" وهذه نسخته عن "شيء يظل على قيد الحياة." الصورة المتسامية الكبرى هي تحويل شللي لاستعارة الداخل\ الخارج المتأصلة في الرومانتيكية:

اجعليني قيثارتك، تماما مثلما هي الغابة:
ماذا لو أن أوراقي تتساقط مثل أوراقها!
جلبة أنغامك القوية
سوف تأخذ من الإيقاع الخريفي العميق،
حلوة، رغم أنها تعيش في الحزن. ...

يحيل "الإيقاع الخريفي العميق" إلى كل من "الألوان الرزينة" في (التجليات) و"الموسيقا الهادئة الحزينة" في قصيدة (تينترن آبي)، غير أن شللي يربط هذا النداء ب "بالإنسجام البدئي" بالإستعارة المخيبة للشاعر بوصفه قيثارة عوليسية (**Aeolian harp**). وتصل محدودية الإستعارة ذروتها في صلوات الشاعر اليائسة والمحزنة عندما يخاطب الريح: "كوني، أيتها الروح الشرسة، روحي! كوني أنا، أيتها الطائشة!" حيث أن البراني والجواني، الشاعر والريح الغربية، يسقطان الواحد عن الآخر وينفصلان، في الوقت الذي يلهث فيه الشاعر للإتحاد. ولكن في الأبيات الثمانية الأخيرة يحضر التمثيل المنقذ حيث يصبح الشاعر المتأخر نبيا ويختم نشيده بسؤال بلاغي أكثر منه تحويلي:

كوني عبر شفتي للأرض التي لم تصحو بعد
بوق نبوءة! آه، أيتها الريح،
إذا أتى الشتاء، هل سيكون مجيء الربيع بعيدا؟

هذه النبوءة لم يفصح عنها في اللحظة الراهنة التي هي، على أي حال، قدوم الخريف؛ لقد فرت اللحظة الراهنة من القصيدة مثلما اختفت من إحالية ميلتون التسلسلية. الخريف يبعد بدقة ستة أشهر، غير أن شللي يرمز الرمز،

واستشرافه للمستقبل يلمح إلى جوابه. لقد رأى "السهوب الجديدة" الميلتونية و"أصغر زهرة تهب" لوردزورث كجزء من "الأرض التي لم تصحو بعد" حيث يشارك شللي صرخة ارميا في قوله: "أيتها الأرض، الأرض، الأرض، اسمعي كلمة الرب." لا الأمل المسيحي ولا تعاطف الطبيعة سيكون كافيا، لكن شللي يقدم عوضا عنهما "سحر هذا الشعر"، وربما وعي الكلمة، حيث يتقاطع مع "الجمر المتقد" لأشعيا عبر فن تنقيحي عظيم.

كان شللي تنقيحيا طبيعيا في فكره ومزاجه. أما كيتس، ورغم خصوبته، فلم يكن جدليا، ويمكن الحكم عليه على أنه أصبح تنقيحيا بحكم ضرورات القراءة الشعرية الضالة. في أوائل أنشودته العظيمة (أنشودة للنفس)، يأخذ التأخر موضوعا مكشوفا له ويصطرع مع ظلال ميلتون ووردزورث ولكن ليس من أجل أن يفوز بمباركة كما فعل شللي. إن كيتس معني أكثر بشق فسحة تخييلية لنفسه على أمل أن يعثر على خريطة تحتوي فراغات يرغب بملئها. لكن مصدره الوحيد، مثله مثل وردزورث، هو المزيد من الإستبطان الذي يقسره على اتباع أقرب لخريطة القراءة الضالة. تأمل انحرافي مختصر لعالم كيتس، ومن ثم لتينسون الذي يقتفي خطاه، سيلاقي اعتبارا عادلا.

إن استبطان (**internalization**) السلف هو القاسم الذي أطلقت عليه عودة الموتى (**apophrades**)، وفي التحليل النفسي من الصعب تمييزه عن التمثل (**introjection**). أن ترمز الرمز يعني أن تستبطنه، بحيث أن الإستبطان الجمالي يبدو قريبا من نوع الإحالية (**allusiveness**) الذي أتقنه ميلتون، وورثه الرومانسيون، وأوصله جويس إلى كمال جديد في عصرنا. مع ذلك يمكن استبطان الصراعات أيضا، والنظرية الفرويدية حول الأنا الأعلى تبدو معتمدة على فكرة أن سلطة الأب يمكن استبطانها بواسطة الأنا الأعلى. الإستبطان الرومانسي، كما حاولت أن أبين في دراسة أخرى تحت عنوان "استبطان الرحلة الرومانسية" يجري بشكل بدئي ضمن علاقات

ذاتية متداخلة، حيث الصراع يكون بين المبادئ المتعارضة داخل الأنا. مزيد من الإستبطان إذن يمكن أن يساعد في تحرير الشاعر من منغصات الأنا الأعلى (محاذير التقليد الديني أو الأخلاقي ربما) أو من تردده حيال نفسه، غير أنه ليس بذي نفع نوعي كدفاع ضد الأسلاف أو منغصات الهو، رغم أنه يدخل في المرحلة النهائية من صراع التأثر. كيتس الذي يستبطن بشكل مبرمج موضوعاته في قصيدة (أنشودة للنفس) ومابعدها، واع بشكل غريب ومكشوف لقلق التأثر لديه كشاعر قوي من الجيل الرومانتيكي الثاني. أعتقد أن هذا هو السبب الذي يجعل (أنشودة للنفس)، وهي نص كاشف للذات بشكل عميق، تتبع خريطة القراءة الضالة بشكل أقوى من أية قصيدة أخرى. كل مقطع من المقاطع الأربعة الأولى من الإنشودة يحقق قاسما تنقيحيا معينا، ويأتي الخامس والأخير من القصيدة منقسما بالتساوي تقريبا بين القاسمين الآخرين النهائيين. لايقوم كيتس بإزاحة نموذجه الميلتوني الوردزورثي بأية طريقة رسمية، بل يعتمد كليا على إيجاد فسحة تخييلية داخل نفسه.

المقطع الإفتتاحي الساخر بلطف يبدو للوهلة الأولى موجها ضد بداية (لسيداس)، وبالتأكيد يحتفظ كيتس حتى النهاية بحس المفارقة العالي لديه، غير أن المفارقة هي دفاع شخصي أيضا. يقدم لنا كيتس صورا مدهشة للحضور، عن نفس "مجنحة" وبالتالي إلهية، مع أنها مندغمة بإله الحب،كيوبيد، هنا على الأرض. غير أن الإحالية مستبطنة في هذا الوهم الإفتتاحي، ويلمح كيتس على أن دوره كمغامر قريب بشكل مدهش من شيطان ميلتون. لقد "رأى مخلوقين جميلين، متكئين جنبا إلى جنب" تماما مثلما رأى الشيطان أبوينا الأولين "مضطجعين جنبا إلى جنب ..." تماما كما قال الملاك جبرائيل لأتباعه بعد خمسة عشر سطرا لاحقة "أن لايدعو أي ركن دون تفتيش، وبشكل رئيسي حيث يسكن هذا المخلوقان الجميلان. .." لقد وصف كيتس النفس وكيوبيد لكنه كان يعني آدم وحواء، ويلزم

نفسه بشكل أو بآخر بمشاركة الشيطان شهوة النظر، رغم أن هذا الإلزام ليس بالتأكيد جديا بكليته.

غير أن المحنة الشعرية جدية تماما. النفس إلهة متأخرة وكيتس شاعر متأخر، وهذا هو السبب الذي جعل المجاز القياسي في المقطع الثاني يصل ذروته عبر التعرف على النفس، ذلك أنها هي أيضا لحظة التعرف على الذات ما يكتشف من خلالها كيتس ملهمته الحقيقية، في شكل مثالي لطيف، يختلف عن الشكل التطهري العالي الذي ستظهر فيه باسم مونيتا في قصيدة (سقوط هايبريون). العاشقان المتحدان، كيوبيد والنفس، هما صورة للكلية الذي سوف يسعى إليها شعر كيتس الناضج.

في المقطع اللاحق يختزل كيتس الإسطورة إلى كاتالوغ استعاري للفراغ، وعلى الرغم من أن الإختزال خفيف جدا في لهجته، لكنه يمتلك عنصرا دفاعيا، ذلك أن دافعه هو الإنتقاص من شأن السبق الشعري عبر عملية العزل. من هذا النظير ذي الطبيعة الحسنة لايتوقع المرء انبثاق ظهور شيطاني قوي، غير أن كيتس يحقق سموا من التوهج يجعله يطلق مبالغته الرائعة: "إنني أرى، وأغني بعيني الملهمتين." وعبر تبديل فريد ل"لا" ب"أنت" يتقدم لكي ينقذ حيثيات العبادة الميثولوجية من القطيعة المتشظية التي كان قد تورط بها في المقطع السابق:

دعني إذن أكون منشدك، أبتكر أنينا
بعد منتصف الليل؛
دعني أكون صوتك، قيثارتك، نايك، بخورك الزكي
مولودا من مباخر مموسقة،
دعني أكون مزارك، بستانك، نبوءتك، حرارتك،
لنبي شاحب الفم يحلم.

التصعيد هنا منقول عبر كثافة الإيقاع وليس الصورة، غير أن دفاع الكبح جلي بشكل دقيق بحيث لايحتاج إلى تعليق. في الإستعارة التي تتبع الكناية الرومانسية التقليدية للطبيعة المستبطنة تتجاوز تقريبا حدودها الموشورية، ليتبدى فن كيتس المدهش:

أجل، سأكون كاهنك، وأبني هيكلا
في منطقة نائية من عقلي،
حيث الأفكار المورقة التي اخضوضرت بسبب الألم اللذيذ،
سوف تهمس في الريح عوضا عن الصنوبر:
بعيدا، بعيدا تلك الأشجار المتشابكة المظلمة
سوف تغمر الجبال المدببة الموحشة سفحا إثر سفح
وهناك قرب النسائم والجداول والعصافير والنحل،
حوريات الغابة المعشوشبة تهدهد للنوم. ...

لقد أخذه الإستبطان إلى حيث لم يكن من قبل، وثمة دائما مفاجأة حين ندرك أن هذا الأفق الطبيعي، وهذا التكثيف الإستبدالي، موجود بكليته داخل نفسه. الأفق وردزورثي، وتصعيد الطبيعة الخارجية المستسلمة يبدو كاملا، خصوصا مع الصورة الجميلة، لكن المقهورة، لحوريات الغابة وهي تستلقي على حواف العشب، وهذه شهوانية رعوية توحي، بسبب ذهنيتها، بيأس إيروتيكي واقعي. يكمل كيتس القصيدة ببلاغة عالية حيث يستبدل اللازمة الأولى "متأخر جدا" بوعي يقظ يصعب خداعه:

ووسط هذا الهدوء الشاسع
سوف أزخرف خلوة وردية
ببقول ملتفة لدماغ يعمل،
بالبراعم والأجراس، وبنجوم لا اسم لها،

بكل مايبتكره بستاني الخيال،
هو الذي يبتكر زهورا لا تتكرر أبدا:
هناك ستجد كل الغبطة التي تنشد
وذاك التفكير الشبحي يمكن أن يفوز
شعلة مضيئة، ونافذة مفتوحة في الليل
تسمح للحب الدافئ بالدخول.

ثمة زمن ماض هنا في الخداع البراني للبستاني (الخيال)، وثمة غد موعود يستطيع من خلاله كيتس أن يستبدل إله الحب الدافئ كيوبيد بنفسه، لكن من الواضح أنه لايوجد زمن حاضر على الإطلاق. يستشرف كيتس الماضي كخداع، ويستبطن المستقبل كحب، وطالما أنه لاتوجد لحظة راهنة فإنه لايوجد مكان للحاضر، وربما لن يوجد على الإطلاق. "الهدوء الشاسع" و "التفكير الشبحي" تذكر أو تشير إلى "الأرض الشبحية" لعقل الإنسان التي يتحدث عنها وردزورث كمنطقة رئيسية لأغنيته في مزقته "الناسك"، والتي قرأ كيتس قسما منها "كتمهيد" لقصيدة "الرحلة". مالذي يعد به كيتس نفسه؟ يعدها بسبق يزاوج سبقها، وبشعلة مضيئة تضاهي "ضيائها" الذي بدأ في المقطع الرابع، ولكن ماهو واقع هذا السبق؟ كيتس بصراحة يعطي لكي يأخذ، إذ أية غبطة ناعمة تلك التي يمنحها التفكير الشبحي؟ النافذة المفتوحة، كما هو الحال في البيت ٦٩ من قصيدة (أنشودة للعندليب)، هو الوعد الحقيقي بالسبق، ولكن هنا، كما هناك، يحيل هذا استبداليا إلى العالم السبينسيري للرومانس. بضعة قصائد قليلة تكون مقنعة في تأويل الأسلاف كقصيدة (أنشودة إلى النفس)، وقصائد قليلة تعرف هذا الكثير عن نفسها وقادرة على إكمال نفسها بالرغم من تلك المعرفة.

سوف أنهي هذا الفصل بعارف بطولي هو عوليس للشاعر تنيسون، والذي أقرأ منولوجه الدرامي القريب جدا من منولوج تشايلد رولاند كفعل حكم يقوم به شاعر قوي متأخر على التقليد الرومانسي، وعلى ذاته أيضا.

يمكن القول إن عوليس تنيسون هو مغامر رومانسي طعن في السن وأصبحت نرجسيته شبه كاملة، وهو تشابلد رولاند آخر عاش طويلا وبات يمقت في سره تأخره الخاص. لكنه، على نقيض رولاند، لايمكنه أن يكون خاسرا، غير أن شهرته تعذب كثيرا كسله. ربما كانت تناقضات عوليس هذا، الذي يمثل في آن معا باحثا حقيقيا عن المعرفة ونرجسيا مريضا، تتصالح داخل سياق القراءة الضالة بالرغم من كل تنافراتها. إن الزمن هو العدو الرومانسي وليس، كما ظن نيتشة، اللغة. عوليس، مثله مثل تشايلد رولاند، لايستطيع أن يعرف ويحب في آن معا، ذلك أن هذين الفعلين متناقضان في عالم يعي تأخره جيدا. إن ملاحظة كانط القائلة بأن الفن غائية بلا غاية تنطبق على عوليس مثلما تنطبق على رولاند. وعوليس هو الأقرب إلى العدمية لكنه الأقل شيطانية وبالتالي الأقرب إلى القارئ، على الرغم من أن المرء لايريد أن يكون معه على نفس القارب، مثلما لايتمنى أن يكون بجانب رولاند.

تفتتح قصيدة (عوليس) بمفارقة بسيطة ومركبة في آن معا، غير أن الأبسط، أي المفارقة كأداة بلاغية، هي التي تمتلك أهمية بنيوية. شعور المتحدث بالمرارة معقد وظاهر، وهنا تكون المفارقة أداة فكر، ولاتمتلك أية وظيفة دفاعية. غير أن المفارقة الدفاعية تمثل إشارة إحالية حيث يقول عوليس "ملك عاطل" لكنه يعني مايمكن أن نسميه "ملك مسؤول" مشغول بالآخرين وليس بالرحلة الجوانية لاكتشاف عظمته. عندما يقول إنه لايستطيع أن يرتاح من الترحال، فإنه يعني مايعنيه كل النرجسيين الكبار المأخوذين بمتعة الإكتشاف، أي أنه لايستطيع أن يرتاح حتى يترك وحيدا لنفسه. سلفه الأقرب والأعظم هو شيطان ميلتون في الكتاب الثاني من (الفردوس مفقودا) حيث يصبح النرجسي الجليل أول وأعظم المكتشفين، عابرا في فوضى تعكس بدقة روحه. هكذا يتحدث عوليس عن عظمته بألم وغبطة في آن معا، "ومع أولئك الذين أحبوني \ ووحدي." هل ثمة من فرق؟ لايوجد في القصيدة أية إشارة لمحبته لأي شخص آخر، ويمكننا أن نؤول

إحساسه بالعظمة على أنه النوع الوحيد من التمثيل القياسي الذي يقدر على فعله: "أنا جزء من كل ذاك الذي التقيته." وبالنسبة لوعي شبه ألوهي كهذا، يكون القاسم التنقيحي التكرار \ القطيعة نوعا من الفراغ الرهيب، ويكون دفاع الهدم عملية متواصلة تقريبا. عوليس نفسه يقول بغرور وكبرياء من يعرف الثمن: "إنني أصبحت اسما" أو مجازا مرتحلا، ونقطة جذب للذات وكل مايقع خارجها. إنه "دائما يرتحل بقلب جائع" لأن قلبه دائما فارغ، ومامن شيء "يرى ويعرف" يمكن أن يملاءه. أفقه المنسحب باستمرار هو ببساطة عملية انكفائية لاتنتهي، بل تكرار عصابي هو بلا شك بطولي، لكنه يجعلنا نعجب ونحتج في آن معا على همسته الرائعة: " كأنك تريد أن تتنفس الحياة." إنه ليس القسم الأسوء من نفوسنا، بالضرورة، مايريد أن يجيب: "أن تتنفس يعني أيضا أن تعيش." لكنا لسنا مغامرين متسامين، ونستسلم لسموه المضاد، أي لعاطفته العالية في قوة الكبح لديه:

حياة تتكدس فوق حياة
تكاد لاتساوي إلا القليل، ولاشيء
يبقى لي منها: لكن كل ساعة منها أنقذت
من ذاك الصمت الأبدي، مزيد من الأشياء،
مانح الأشياء الجديدة؛ كم كانت وضيعة
لبضع شموس ثلاثة أخزنها وأكنزها لنفسي،
وهذه الروح الهرمة تتشوق توقا
لنيل المعرفة مثل نجمة هاوية
فيما وراء الحد الأقصى للتفكير الإنساني.

إن ما تساعدنا خريطة القراءة الضالة على رؤيته هو التهالك العصابي لهذه المبالغة البطولية، طالما أنه لايوجد علو يكفي حاجتها، حتى وإن كان عوليس قد أعطي حياة تتكدس فوق حياة. يمكن أن تبدو عبارة "الحد

الأقصى للتفكير الإنساني" هي الحكمة التي لم يستطع عوليس، مثله مثل الشيطان، تعلمها.

بالنسبة لحساسية متقدة متهالكة تكون موشورية الإستعارة شكلا من أشكال التصعيد الأزلي الذي لايمكنه أن يبدأ العمل، تماما كما حدث مع الشيطان. من المدهش أنه عندما أصبحت الإستعارة مكشوفة، نرى التعارض بين البراني والجواني ينبث جليا في الإيقاعات المهيمنة لكيتس، سلف براونينغ الرئيسي:

الموت خاتمة كل شيء، ولكن شيئا ما قبل النهاية،
عملا ما ذا نبرة عالية، يمكن القيام به مع ذلك
لايعيب البشر الذي يسعون للتحاور مع الآلهة.
الأضواء تبدأ بالإنبجاس من الصخور:
يشحب اليوم الطويل: القمر البطيء يرتفع:
الأنين العميق مكفنا بأصوات عديدة. ...

وبوصفه رسام كلمات من الطراز العالي، وعلى غرار كيتس، فإن براونينغ يقدم لنا فن التصعيد لديه من خلال الإيماءة الأخيرة لرحلة جواله الإنتحارية الأخيرة. غير أن القارئ يمكن أن لايتأثر بهذا التحديد الخاسر مثلما يتفاعل مع حالة التمثيل التحويلية الهائلة التي تستبدل الخسارة وتنهي القصيدة ببراعة مدهشة تذكر بإيقاعات الشيطان لميلتون في أبهى حالاتها:

على الرغم من أن الكثير قد أخذ منا، وتلاشى الكثير،
وعلى الرغم من أننا لانملك الآن تلك القوة التي هزت
الأرض والسماء في الايام الغابرة، إلا أننا نحن مانحن عليه؛
مزاج واحد متجانس لقلوب بطولية،
أنهكها الزمن والقدر، لكنها مازالت قوية الإرادة

لأن تسعى وتناضل وتكتشف، وأن لاتستسلم.

ماذا تعنى متى "الآن" بالنسبة لعوليس على وشك أن يشد الرحال ثانية؟ هذه "الآن" تنوجد فقط حتى يتركها المتكلم، إذ إن مايعنيه ب"الأيام الغابرة" هو الأيام الأولى أو أيام الشباب، بمعنى أن "الأيام الغابرة" تمثل رمز الرمز. لقد تم استشراف الماضي ورميه في العمر، والحاضر يندفع باتجاه المستقبل، مستبطنا بلا انقطاع الأيام الأوائل التي كان لابد لعوليس أن امتلكها إذا كان عليه أن يتسمر في معرفة نفسه كجوال قوي. هل عوليس إذن سوى نسخة أخرى متأخرة لذاك الجانب من شيطان ميلتون الذي يمثل استعارة لمحنة الشاعر القوي الحديث؟ يستنهض الشيطان "شجاعة لن تركع أو تستسلم أبدا،" وعوليس سوف يسعى ويناضل ويكتشف (هل يريد شيئا آخر سوى نفسه؟) ولكن الأهم من هذا وذاك هو أنه لن يستسلم. بضع خطوات إلى الأمام، وسنجد ولاس ستيفنس يشير استبداليا إلى جوال تينيسون في قصيدته (إبحار عوليس) حيث يبدأ عوليس رحلته بالقول "مثلما أعرف أكون، ولي الحق بأن أكون." عوليس هنا يسعى لتلقي "الإلوهة، والإنفتاح على اكتشاف مذهل." الشاعر القوي، مكافحا بقوة ضد تأخره، يمكن أن يختزل عبر ضرورات القراءة الضالة إلى الحالة التي وصفها ستيفنس في ديوانه (قصائد مناخنا) حيث نجد أن دفاع العزلة يكون خاسرا، بحيث يبقى الشاعر "أنا حيوية، معقدة بخبث" لايمكن أن تجد الخلاص بواسطة الإستبدال، كونها "انوجدت ... غضة في عالم أبيض." إن الظل في شعر ستيفنس يعود أكثر إلى إمرسون بوصفه ميلتون أمريكا، وهذا الظل مقدر له أن يظل باستمرار غضا.

الفصل التاسع

إمرسون والتأثر

ولاس ستيفنس خاتما مقطع "**يجب أن يتغير**"، وهو الجزء الثاني من قصيدة (**ملاحظات باتجاه تحيل أسمى**) يعلن بأن "إرادة التغيير طريقة ضرورية \ وراهنة، وتقديم" يساهم بابتكار "عذرية التحويل." ولكن على الرغم من أن هذا التحويل "هو أنفسنا" لم يشأ رائي هارتفورد إضافة توصيف اعتيادي له:

وتلك الضرورة وذاك التقديم
هي بمثابة حكات الزجاج الذي نحدق من خلاله.
من تلك البدايات، خضراء و سعيدة، اقترح
عشاقا مناسبين. سوف يدونهم الوقت.

لقد توفي ستيفنس في عام ١٩٥٥ والعديد من العشاق المناسبين تم اقتراحهم منذ ذلك الحين. لقد مضى باوند وإليوت وويليامز ومور من بين شخصيات شعرية كبرى أخرى؛ وكرين وروثكه انتهيا قبل أوانهما في جيل لاحق. جاريل وبيريمان الذين كان انجازهما أكثر التباسا استعارا بعض

التوهج الممتع الذي يرافق ظروف ميتات كهذه. إن الشعر الأمريكي المعاصر ليس مجرد بانوراما متطورة، بل يحفل بمدارس وتيارات عدة، لكل أتباعها، مع وجود قراء لحفنة قليلة فقط. حتى أفضل شعرائنا المعاصرين، سواء أكانوا منتمين إلى تيارت أم لا، يعانون من عبء يتناسب مع وادي الرؤيا الذي كانوا يأملون بإختياره، وهو عبء أكثر أهمية في النهاية من مجرد الأحزان المباشرة للشهرة الشعرية وتلاشي جمهور الأدب. في تحديقهم عبر زجاج الرؤيا يواجه الشعراء المعاصرون أسلافهم العمالقة القريبين جدا منهم وهم يحدقون بهم إلى الوراء، متسببين بقلق عميق يخبأ نفسه، لكن من دون القدرة على تجنبه. التجنب الجزئي لهذا القلق يمكن أن يتجلى ببساطة على شكل أساليب واستراتجيات تحكم الشعر المعاصر، على الرغم من البيانات المكشوفة التي تحاول نكران ذلك والتي يبدو من خلالها الشعراء الحاليون أكثر من مهرة. إن قلق التأثر الذي يمثل نوعا من الكآبة تجاه الفشل في تحقيق السبق التخيلي، وهو،ككلب مسعور، مايزال شائعا وحاضرا في الشعر الراهن، والذي استطاع بوب تلمس نتائجه. من الناحية الشعرية يمكن أن تسمي عصرنا عصر (سيريوس **Sirius**) ، وهو المعادل الفكري الواقعي للعصر النقيض، عصر (أكوريوس **Aquarius**):

الكلب المسعور ينبح! أجل، مما لاشك فيه أن
جميع رفاق بيدلام أو بارناسوس قد أطلق سراحهم:
نار في كل عين، وأوراق في كل يد،
إنهم يلوبون، يرتلون، يدورون مسعورين في البلاد.

أكتب هذه الصفحات بعد تمضية ساعة تربوية في مشاهدة جيش من الأنبياء الثوريين، بيض وسود، يهتفون على شاشة التلفزيزن. الحرية الظاهرية المثيرة من قلق التأثر لم تحرر معها حتى أكثر الفورات فوضى من محنة ضرورية كهذه. ممزوجا بالمد البلاغي يحضر الحطام المعروف

للأسلاف، ممتدا من السمو الأمريكي لويتمان إلى العاطفية الرفيعة للشاعر إمامو بركة، مع أنه يخبأ بعض المفاجآت- إيدنا ميللي كشاعرة سوداء، إدغار غيست كمنشد ثوري، أو أغدن ناش كتجريبي متحمس من طراز خاص.

إذا انتقلنا إلى القطب الآخر من المنجز الراهن، ولنقل إلى شعر آشبري في (مزقة) أو شعر أمونز في (صمت)، فإننا سنواجه، كقراء، حالات أعمق بكثير لقلق التأثر، ذلك أن أمونز وآشبري، من بين آخرين في جيلهما، نضجوا كشعراء أقوياء. أعمالهما الأكثر جودة، تماما مثل أعمال روثكة والزابيث بيشوب، بدأت تتطلب نفس الجهد المركز للكينونة الكلية التي تتمثل وتقاوم، وكما يتطلبه شعراء أمريكا الأقوياء منذ العقود الثلاثة الأخيرة من القرن التاسع عشر: روبنسون، فروست، ستيفنس، باوند، مور، ويليامز، إليوت، إكين، رانسوم، جيفرز، كمينغز، وكرين. ربما لايوجد قارئ بعينه يحب هؤلاء جميعا- أنا لا- غير أن أعمالهم مكرسة أعجبنا بها أم لا. كان باوند وويليامز بشكل رئيسي، وستفينس مؤخرا، وفروست واليوت الآن، كانوا جميعا يمثلون المؤثرات الرئيسية على الشعراء الأمريكيين الذين ولدو في القرن العشرين، وجميع هؤلاء الشعراء لهم أحفاد، والجميع ساهم بخلق أحاسيس عارمة من القلق، على الرغم من أن مدرسة ويليامز-باوند (بالتأكيد ثمة عدة مدارس) تقلد أسلافها عبر رفضها السافر (والضار) للإعتراف بهذا القلق. ولكن نعرف أن الشعراء منذ ثلاثة مائة عام على الأقل اشتركوا جميعا في نكران التأثر حتى وهم يعبرون عنه بشكل متزايد في قصائدهم.

إن حرب الشعراء الأمريكيين ضد التأثر تمثل جزءا من إرثنا الإمرسوني، وقد تجلى أولا في ثلاثيته العظيمة "خطاب مدرسة الإلوهة" و"الأكاديمي الأمريكي" و"الإعتماد على الذات". هذا الإرث يمكن تتبع أثره في كتابات ثورو وويتمان وديكنسون، وبشكل مباشر في كتابات روبنسون

وفروست، وأيضا في الكتابات المعمارية لسوليفان و رايت، وفي "مقالات قبل السوناتا" لتشارلز إيفز. الإرث الأقل مباشرة يبدو متناغما أكثر مع أي يتأمل بالجوانب السلبية للتأثر الشعري، مركزا بشكل رئيسي على باوند ووليامز (حيث تجلى قبل ذلك لدى ويتمان) وجزئيا على ستيفنس الذي كان يكره فكرة التأثر من أصلها.

هذا الكره هو ميزة أساسية لكل الشعراء الحديثين (أقصد شعراء مابعد العصر التنويري أو الشعراء الرومانسيين)، ولكن هو ميزة الشعراء الأمريكيين بشكل خاص الذين أتوا بعد نبينا إمرسون (وإن خفت احترامه اليوم). أحب ملاحظة تشارلز إيفز على طموحات إمرسون: "مقالته حول ماقبل الروح **pre-soul** (والتي لم يكتبها) تعالج ذلك الجزء من تأثير الروح الأعلى **over-soul** على عصور لم تولد، وتحاول المستحيل في اللحظة التي تتوقف فيه عن تلك المحاولة." سمي إمرسون الروح الأعلى ومن ثم تأمل بتأثيره على الشعراء الأمريكيين الذين كانوا قد قرأوه (مثل جيفرز) وعلى أولئك الذين لم يقرأوه، بل قرأوه عبر أحفاده الشعريين (مثل كرين الذي قرأ إمرسون عبر ويتمان). هكذا يمكن اعتباره التأثير الشعري الوحيد الذي يعمل ضد نصيحته نفسها، وضد فكرة التأثر. ربما كان هذا سببا في كونه أكثر التأثيرات الشعرية الأمريكية طغيانا، وإن كانت جزئيا غير معترف بها. في القرن التاسع عشر في أمريكا عمل التأثر الإمرسوني عن طريق النفي (بو، ميلفيل، هوثورن) مثلما عمل عن طريق التلمذة (ثورو، فيري، ويتمان) أو عن طريق المزج الجدلي بين هاتين العلاقتين (ديكنسون، تاكرمان، والإخوة جيمس).

في مدخل لإحدى مذكراته (٢١ تموز ١٨٣٧) ينقل إمرسون رؤيا كانت بذرة لمقالاته–خطبه الثلاث ضد التأثر المنشورة بين عامي ١٨٣٧–١٨٤٠:

"تتألف الشجاعة من الإعتقاد بأن أولئك الذين تتنافس معهم ليسوا أفضل منك. إذا آمنا بوجود أفراد أو طبائع صرفة. أي ليست متطابقة

بشكل راديكالي بل مجهولة، لايحدها حـد، فإننـا لـن نجـرؤ أبـدا علـى أن نقاتل."

هـذا الإسـتخدام الصـاعق لكلمـة "أفـراد" تكشـف عـن إدراك إمرسـون الشفاف لأحزان قلق التأثر، حتى وهو ينكر أن يكون طرفا في هـذه الأحـزان. إذا استسلم الشاعر الجديد لرؤية السلف كسمو "مجهول، لايحده حـد" فـإن المنافسة العظيمة مع الأب الميت سوف تضيع. يمكننا أن نتذكـر عمالقـة هـذا التنـاص المخـاتل مـن أمثـال إلـه الطبيعـة وردورث في أوأخـر القـرن التاسـع عشر، وفي وقتنـا الألوهـة الغنوصيـة، ييتـس، ومواردنـا في السـمو الأمريكـي، ستيفنس. إمرسون، أذكـى الرؤيويـن، أدرك بـاكرا العـدو الحقيقـي في طريـق الشباب الصاعد: "العبقرية هي دائما عدو العبقرية بواسطة التأثر الزائد."

على الرغم من أننا نلوم، محقين، إمرسون على ردود أفعالنا الرأسماليـة مثلما نلومه على ثوريينا السحرة، بـل وعلـى كـل مـامر مـن هـنري فـورد إلى "كاتالوغ الأرض برمتـها"، إلا أن تأملاتـه تجـهض ملاحظاتنـا. اسـتبصاراته ضد التأثر بدءا من عام ١٨٣٧ أخذت منطلقها من الإحبـاط العظيم للعمـل في تلك السنة. مواجهـا الفردانية في حريتها المرعبة، طور إمرسون فكرة تضاديـة نموذجيـة عـن الفـرد: " كـل انسـان هـو مـدار نـابذ لانهايـة لـه، ويحتفـظ بكينونته الفردية على تلك الحالة." وبتفرد أكبر تتجه تأملاتـه في المذكـرات إلى لحظة تعرف ذاتية عظيمة في ٢٦ أيار ١٨٣٧:

"من يعرف لي الفرد؟ إنني أرقب بوجل وغبطة تجليات العقـل الكونـي الواحد. وأرى كينونتي مزروعة فيه. مثـل نبـة في الأرض أنمـو في الله. إنـني مجرد شكل له. إنه روح أناي. ويمكنـني بصرخـة صـاعدة القـول: أنـا الله، عبر نقل أناي من قيود ودائرة جسدي غير النظيفة، من حظوظـي، وإرادتـي الخاصة. ... ولكن لماذا لايحدث هذا دائما؟ كيف حدث وصار الفرد مسـلحا وحياديا حيال الجريمة وميال بشكل إجرامي لإنتهاك وقتل الحياة الإلهيـة؟

أه، ياللإنسان الوغد! إلى تلك المشكلة الغامضة لاأستطيع الدخول. مؤمن بالوحدانية، وأنا راء للوحدانية، إلا أنني أرى دائما اثنين. ..."

الشرخ العظيم هنا مركزي لدى إمرسون، ويهيمن على أفكاره المصطرعة حول التأثر، وهي تنطبق على الشعراء المعاصرين مثلما كانت تنطبق على ويتمان وروبنسون وستيفنس وكريين وروثكة. أطفئ جهاز التلفزيزن وأفتح ملحق الأحد الأدبي للصحيفة لأجد رسالة من جويس كارول أوتس، وهو شاعر وناقد وروائي، يرد فيها على أحد مراجعي الكتب:

"إنه لن زيف هذه الأيام، ونأمل أن يكون في طريقه إلى الإندثار، الإعتقاد بأن "الأفراد" في حالة تنافس، وأن الواحد يخطف فرص الآخر. ... أعتقد أنه في يوم ما ... كل هذا القلق الضائع حول من يملك، ومن "يحتكر" حيزا من الفن، سوف ينتهي. ... في أمريكا نحتاج العودة إلى ويتمان بوصفه أبا روحيا لنا، لكي نكتب روايات تنمو وتترعرع من (أوراق العشب). لقد فهم ويتمان أن البشر ليسوا في حالة تنافس حقا، معزولين عن بعضهم البعض. لقد أدرك أن دور الشاعر هو في أن "يمجد" و"يوضح" – وبالتالي يقدس. ... "

هذا المقطع المؤثر الذي كتبه حفيد طموح لدرايزر يدخل حقا في تقليد ويتمان، وبالتالي في التقليد الإمرسوني أيضا. إن المبالغة في إضفاء المثالية على الأدب هو أمر طبيعي وضروري بالنسبة للكاتب في الكاتب، تلك الذات المقيدة بنكران ذاتيتها. من هنا يعلق بليك برفعة بعد قراءته لوردزورث قائلا: "إن هذا يدخل في أعلى درجات التخيل، ويتساوى مع أي شاعر، لكنه ليس أكثر تفوقا. لا أستطيع التفكير بأن الشعراء الحقيقيين يدخلون في أية منافسة. مامن أحد أكثر علوا في مملكةالسماء. كذلك هو الأمر في الشعر." النقاد الذين هم أناس يبحثون عن الصور من أجل فعل القراءة.

وليس الكتابة، عليهم أن يتوقفوا عن تقليد الشعراء في إضفاء صبغة مثالية على الشعر.

ربما رغب بليك في التأكيد على أن شبح أرثونا، وليس "الأنسان الحقيقي، الخيال" في داخله هو الذي كابد القلق لدى قراءة وردزورث أو أبيهما المشترك، ميلتون. إن نقاد بليك من مثل فراي يتفقون مع بليك في هذا التأكيد. ولكن ليس هذا هو العمل المناسب للناقد في أن يأخذ بموقف الشاعر. ربما كانت هناك طاقة أو ملكة اسمها الخيال، وبالتالي جميع الشعراء يجب أن يؤمنوا بوجودها، غير أن الناقد يبتكر بداية جيدة عندما يتفق مع هوبز في أن الخيال "حاسة متفسخة" وبأن الشعر يكتب من قبل نفس الإنسان الطبيعي الذي يعاني يوميا كل أنواع القلق التي لامهرب منها نتيجة المنافسة. هذا لايعني القول بأن الخيال يحيل إلى عالم من الأشياء، بل يعني أن وعي الشاعر لشاعر منافس هو بحد ذاته نص.

أراد إمرسون أن يتفوق "في الألوهي" والذي كان يعني به منذ البداية "الفصاحة" واستمر هذا مع الأخلاقيين الأمريكيين من أندروز نورتون إلى يفور وينترز؛ لأن إمرسون متجذر في الأساس في التقليد الشفوي، على نقيض أقرب معاصريه، نيتشه. في إحدى ملاحظاته في ١٨ نيسان، ١٨٢٤، قبل شهر من بلوغه الحادية والعشرين يخبرنا إمرسون: "لاأستطيع أن أخفي بأن إمكانياتي أقل من طموحي ...،" غير أنه يضيف بحبور "إن مانحبه بلهفة نتعلم محاكاته" وهكذا يأمل بأن "يتزي بالفصاحة كرداء." لقد فعل ذلك بالتأكيد، وتعلم بذلك المعنى الأول لفكرته عن الإعتماد على الذات: "لكل شخص صوته، طريقته، فصاحته ..." ويتابع مؤكدا على أن لكل امرئ "حبه وحزنه وخياله وعمله،" ولكن هذه أفكار لاحقة. هذا الخطيب- الشاعر يحث على التفرد "في الصوت، والطريقة والفصاحة،" وإذا كان يمتلك ذلك، فإنه واثق بأنه يملك كل شيء، أو كل شيء تقريبا.

إمرسون الحقيقي هو هذا الخطيب الواثق من نفسه، والذي سيقول في عام ١٨٣٩ في مذكراته بأن "الضرورة في طبيعتي تقتضي التخلص من كل المؤثرات." غير أن مايشوب هذا النغم الأصلي هو تشوق للوقوع تحت التأثر، ولكن فقط تحت تأثير الإنسان المركزي (Central Man) الذي لم يأت بعد. في عام ١٨٤٥ وقبل سنة من ردة فعله المركزة على الحرب المكسيكية، بدأ إمرسون بشكل نموذجي تنبوءاته عن الإنسان-الإله الذي سوف يتجسد بشكل كامل في عام ١٨٤٦. في مذكراته للعام ١٨٤٥ ، يمتلك صوته نبرة يمكن وصفها بالتبشيرية:

"إننا مرشحون، نعرف ذلك، لتأثيرات أعلى وأشف من تلك التي يتعرض لها أصحاب الموهبة والطموح. نريد قائدا، نريد صديقا لم نره. نريد صحبة مقتدين بمثال الإله، لكي تسيتقظ تلك الملكات التي ترسف وتحلم في نومها. أين هي العبقرية التي ستقودنا إلى الطريق الذي نسير عليه؟ ثمة مخزون شاسع، وحساب مفتوح إلى الأبد.

يلهمنا العظماء: كيف يشيرون، ويحضرون، ويظهرون القدرة المشروعة، ليس في شيء، بل في قدرتهم على تضليلنا. ذلك أن العظماء الضالين يفقدوننا صوابنا ويفقروننا، ويربكون عصورا بشهرتهم. ... هذا هو الحقل الذي يشتغل عليه العبقري القوي، إنها منطقة المصير، منطقة الإلهام، والمجهول. ... "

يمكننا أن نتبع نيتشه، أحد المعجبين بإمرسون، ونلاحظ بأنه كما أن أبولو يمثل فرادنية كل شاعر جديد، فإن دينيسوس يجب أن يكون رمزا لعودة كل شاعر إلى سلفه. إدراك كهذا يضيء جانبا من مأزق إمرسون، إذ كان يعتقد بأن الشعر يأتي من فيض دينيسوس فحسب، على الرغم من أنه كان يدعو إلى مبدأ أبوللي هو الإعتماد على الذات، في الوقت الذي كان يجزع من الفردانية التي يمكن أن تتحصل عنها. "لو أنه كان يرى، لكان

العالم مرئيا بشكل كاف بالنسبة له." هذه واحدة من صيغ إمرسون التي تحمل هذه الفردانية إلى تخوم النرجسية الرفيعة. في المقطع التالي صيغة أعظم يحاول إمرسون من خلالها أن يشرح المنهج المفترض للطبيعة:

"صحته وعظمته تتجلى في كونه المعبر الذي تتدفق من خلاله السماء باتجاه الأرض، وباختصار، في كونه الإمتلاء الذي يعيش حالة متعوية تحدث في داخله. من المثير للشفقة أن تكون فنانا، ذلك أنه عبر رفضنا أن نكون فنانين يمكن أن نتحول إلى أوعية مملوءة بالفيضوات الإلهية، وبتجولات الذات الكلية والكونية. ألا توجد لحظات في تاريخ السماء لم يكن الجنس البشري يحسب فيها بالأفراد، بل كان فقط المتأثرون (**Influenced**)، والله في حالة الإنتشار، الله المندفع صوب خير وافر؟ من الرفعة أن تتلقى، من الرفعة أن تحب، ولكن هذه الشهوة للإنبثاق من أنفسنا، هذه الرغبة لأن نحب، والرغبة لأن ينظر إلينا كأفراد،- كلها محدودة، وتأتي من هاجس أدنى."

التشوش الجميل لإمرسون جميل لأن الصراع عاطفي بين دوافع متساوية، ولأنه ليس من الممكن حسمه. كان يمكن للفيض أن يحولنا إلى باخوسيين، ولكن ليس إلى شعراء فردانيين؛ الإعتماد على الذات (**Self-Reliance**) يمكن أن يجعل منا شعراء، ولكن من طبقة"أدنى"، لاتصل حد الإمتلاك المتعوي. إن الفشل النسبي لإمرسون ككاتب للشعر ("فشل" فقط إذا قيس بحجم طموحاته العالية) يقف وراء هذا الصراع، وهذا يفسر احترامه الكبير للشعر، لشعر لم يكتب بعد، كما تعود أن يقول محتجا. إنه يطالب بموقف يكون ديونيسيا وأبوللیا (معتمدا على ذاته) في آن معا، ولا يعرف كيف يمكن أن يتحقق ذلك، ولا نحن نعرف. أقترح أن السبب العميق لطلبه المستحيل يعود إلى تمزقه الجواني حيال عبء الفيض الذي يشتهي ويقاوم في آن معا إذا أتى إلينا (كما يجب عليه) من سلف ليس أكثر مركزية من ذواتنا نفسها، وليس نصا أكثر منا.

ولكن ليس هذا فقط النداء الأصيل لدى إمرسون، إنه العبء الأمريكي نفسه. لقد أتى إليه، في وقت مناسب من تاريخنا الفكري، بسبب أنه عرض نفسه بشجاعة إليه، ولكن عبر هذا التعرض للتلقي المدهش للتناقضات، فتح الباب أمام جميع الفنانين الأمريكيين لقبول متناقض لحالات النفي. الشعر الأمريكي بعد إمرسون، عندما يقارن بالشعر البريطاني بعد وردزورث، أوبالشعر الألماني بعد غوته، أو بالشعر الفرنسي بعد هوغو، مفتوح بشكل فريد للتأثرات، ومقاوم بشكل فريد لكل أفكار التأثر. من ويتمان حتى معاصرينا، يعلن الشعراء الأمريكيون أنهم لايرفضون أي شيء يمثل الأفضل في الشعر، ويستسلمون بنفس الزخم لآليات الدفاع الشعرية، أو لحالات تشويه الذات الشعرية، ولاستعارات بلاغية جارحة، في دفاعهم ضد القلق المنهك للتأثر. إمرسون، نبع أحزاننا، يظل طريدتنا، ليس من أجل العثور على علاج، بل من أجل تقييم أشمل للداء. إن أس المشكلة هو السؤال الجوهري للشعراء الأمريكيين، ويمكن صياغته كما يلي: عندما يصبح المرء شاعرا هل يلحق نفسه بالآخرين أم أنه حقا يصبح كائنا معزولا ووحيدا؟ وفي ضوء قلق مزدوج: هل ينضم المرء حقا إلى تلك الصحبة؟ هل يصبح المرء حقا ذاته؟

في مقالته (الشخصية) يؤكد إمرسون الخوف من التأثر:

"الطبائع العليا تهيمن على الطبائع الدنيا عبر التأثير عليها بواسطة نوم معين. يقفل على الملكات بحيث أنها لاتستطيع أن تقدم أية مقاومة. ربما كان هذا هو القانون الكوني. عندما لايستطيع الأعلى أن يجلب الأدنى إلى مرتبته، فإنه يخدره، تماما مثلما يسحر الإنسان مقاومة الحيوانات الأدنى منه. يمارس البشر على بعضهم البعض نفس القوة السحرية. كم من المرات برهن تأثير معلم حقيقي جميع حكايات السحر؟ نهر من الأوامر يبدو وكأنه يسيل من عينيه لكل من ينظر إليهما. شلال من ضوء قوي حزين، كالدانوب أو أوهايو، يهيمن عليهم بأفكاره ويلون كل الأحداث بلون عقله."

غير أن الغرابة تكمن في أن هذا الفيضان من الضوء الذي علم إمرسون أحفاده كيف يخشونه، يسيل من عينيه هو. وكما يقول في مقالته (السياسة): "من المستحيل أن تثبت حدود التأثر الشخصي، بما أن الناس أعضاء في قوة أخلاقية أو مافوق طبيعية." الملكية، يضيف إمرسون بحنكة، لها نفس القوة. وبما أن الفصاحة بالنسبة لإمرسون متطابقة مع الطاقة الشخصية، فالفصاحة بالضرورة ملكية شخصية، ويصبح جدل الطاقة جدل التجارة أيضا. من هنا يمكن للمرء أن يقول بأن الخيال بالنسبة لإمرسون طاقة لغوية.

وفي أكثر لحظاته نبوة، وخاصة خلال الأيام المربكة من عام ١٨٤٦، عندما كتب أفضل قصائده، كان إمرسون ينكر قلق التأثر، كما يفعل هنا في مقالته "فوائد الرجال العظام" من مداخلته (رجال نموذجيون):

"نحن علينا أن لا نخشى التأثر المفرط. إن المطلوب هو ثقة أكثر سخاء. اخدم العظماء. لاترتبط بأية إهانة. لا ترفض أية مهمة تستطيع تنفيذها. كن يدا لأجسادهم، وتنفسا لأفواههم. ساوم بذاتيتك. من يهتم بذلك، فأنت ستصبح أكثر رحابة ونبلا. لا تهتم للشائعات التي أحيكت ضد بوسويل يوما: إن الإخلاص يمكن أن يكون أعظم بكثير من الكرامة التي تحاول أن تحرس عريها. كن شخصا آخر: ليس ذاتك، بل إفلاطونيا؛ ليس روحا، بل مسيحيا؛ ليس طبيعيا بل ديكارتيا؛ ليس شاعرا بل شكسبيريا. أبدا لن تقف دواليب الرغبة، ولن تثنيك كل قوى الخوف أو اللامبالاة أو حتى الحب. إلى الأمام، إلى الأبد إلى الأمام. "

ورغم أن هذا الكلام يبالغ في الإحتجاج، إلا أنه يبقى مسكونا بالمثل المعصوم: "لاتقلد". هل نسي إمرسون فكرته القائلة بأن المرء يجب عليه أن يكون مبتكرا كي يقرأ بشكل جيد؟ ومهما تكن دلالات كلمة "نحن" في المقطع الآنف فإنها لاتعني ماعنته في إحدى ملاحظاته العظيمة التي أسست

لمقالته (الإعتماد على الذات) عندما يقول: "نحن رؤيا." وبدل أن نكدس أمثلة مربكة عن إمرسون حول هذه الفكرة المركزية السوداء فإننا سنقدم له الإنصاف الأكبر إذا نحن حققنا توازنه المطلق الذي يتجلى أكثر مايتجلى في مقالة له بعنوان (التجربة). حاول أن تحل هذا وستجد إمرسون وجها لوجه مع التأثر، هذا إذا كان ممكنا حل غموضه على الإطلاق:

"إذن من الحتمي أن الكون يرتدي ألواننا، وكل شيء فيه يسقط بالترتيب ليتلبس ذاتا. تنوجد الذات، ويتسع الشيء؛ وعاجلا أم آجلا تنوجد الأشياء جميعها في أمكنتها. وحسبما أكون أرى؛ هرمس، قدموس، كولومبس، نيوتن، بونابرت، جميعهم وسطاء للعقل. وبدل أن نشعر بالفقر عندما نقابل رجلا عظيما، دعونا نعامل القادم الجديد كجيولوجي رحالة يمر عبر حالتنا ويرينا أردوازة جيدة أو حجرا كلسيا أو فحما إنتراسيتيا مومجودا في مراعينا. إن العمل الجزئي لكل عقل قوي يكون في اتجاه ما هو بمثابة تلسكوب للأشياء التي يصوب عليها. ولكن كل جزء آخر من المعرفة يجب دفعه إلى أقصى حد له قبل أن تحقق الروح فلكها المناسب."

إن عمى القوي، كما يلمح إمرسون، يؤسس بالضرورة للبصيرة. ولكن هل بصيرة القوي هي أيضا عمى؟ وهل يمكن لروح تسكن فلكها المناسب أن تكون كافية لروح لاترى تريد أن تستمر في كتابة الشعر؟ هذه هي القصيدة التي تمهد لمقالة (التجربة):

لوردات الحياة، لوردات الحياة-
أراهم يعبرون،
بلباسهم الخاص،
متشابهين ومختلفين
كالحين وجليلين،
المنفعة والدهشة،

الحلم والسطح،
تتاوب سريع، وخطأ طيفي،
ومخترع اللعبة
مطلق بلا اسم؛-
البعض منذور ليرى، والبعض للتكهن،
وهاهم يعبرون من الشرق إلى الغرب:
الإنسان القزم، أقل الجميع،
بين سيقان أسياده العمالقة
مشى بنظرة محتارة.
غير أن الطبيعة العزيزة أخذت بيده،
الطبيعة العزيزة، قوية ولطيفة،
همست، عزيزي، لاتهتم!
غدا سيرتدون وجوها أخرى،
أنت المؤسس! وهؤلاء هم عرقك!

هذا هو إمرسون في عام ١٨٤٢؛ وإن لم يكن هنا إنسانا كبيرا فإنه لم يكن ثانويا أيضا. لوردات الحياة (والحياة هي العنوان الأول لمقالة التجربة) يمثلون سباعية ملتبسة يشك بأنها تلهم أي شاعر، والمرضة اللطيفة الأكثر من وردزورثية، الطبيعة، تقدم القليل من العزاء. إذا كانت هذه هي الآلهة، فإن الإنسان قابل للحيرة. ولكنها رؤى تقال بمزاج مشرق بشكل شيطاني (وإن كان مواربا كما هي العادة)، ونبي الفكرة الأدبية- الإعتماد على الذات- يبدو مغتبطا بشكل مدو أكثر من أي وقت مضى. ليس ثمة من نماذج جيدة في هذا الموكب، والإنسان، كما تؤكد لنا الطبيعة، هو نموذجها، لكننا، على أية حال، مدعوين إلى نموذج آخر من الإعتماد على الذات. (لاتبحث عن نفسك خارج نفسك)، ولكن ماذا يعني أن تبحث

عن نفسك حتى داخل نفسك؟ هل مقالة (التجربة) تمنحنا، عبر تقديمها رؤية تتجاوز الشك، كما أظن، مخرجا من المأزق المزدوج للتأثر الشعري؟

يقول إمرسون إننا "إننا نزدهر في المصائب" ورغم أنه يعني "الأحداث العابرة" إلا أنه يعني أيضا "الخسائر". ولكنها ستكون خسائر عفوية تعطى "لأولئك الأقوياء بالمواربة وليس بالضربة المباشرة." وبسحر أخاذ يقول إمرسون عن هؤلاء السادة بأن "المرء يفوز بغبطة ضوئهم دون دفع ضريبة كبرى." هذا هو التأثير الذي كان يطمح إمرسون بأن يكونه، غير أن ثورو وويتمان دفعا ضريبة عالية لقاء الضوء الإمرسوني، وأعتقد أن العديد من المعاصرين الأمريكيين مازالوا يدفعون شيئا ما- سواء قرأوا إمرسون أم لا- طالما أن منجزه الغريب الآن يعني بأننا نقرأه لمجرد أننا نعيش هنا، في هذا المكان الذي مايزال بشكل أو بآخر مكان إمرسون، وليس مكاننا. قوته علينا تحقق رفعة متميزة عبر الشفاء من الشك الذي يضيء فجأة مقالة (التجربة):

"ولانستطيع أن نقول الشيء القليل عن ضرورتنا الدستورية في رؤية الأشياء ضمن جوانب خاصة. ... مع ذلك هل الله مواطن هذه الصخور الجرداء؟ ... علينا أن نتمسك بقوة بهذا الفقر، مها يكن فضائحيا، وبواسطة صحوات ذاتية متينة منشؤها الفعل، نمتلك محورنا بشكل أكثر ثباتا."

بعد ذلك يقدم إلينا إمرسون قائمة سعيدة "للوردات الحياة": الوهم، الحساسية، التعاقب، السطح، الدهشة، الواقع، والذاتية،" وعبر قبوله لهذه يقدم لنا هروبه من مواقفه المتناقضه تجاه التأثر: "كل ما أعرفه هو التلقي، أنا أكون وأملك: لكنني لاأحصل على شيء، وعندما أتوهم أنني حصلت على شيء، أكتشف أنني لم أحصل." ولكن هنا يتحدث رجل الأفلاك، النرجسي غير الكامل الذي جعل ثورو ييأس، والذي قلده ويتمان فقط لينتهي كشاعر حقيقي في قصيدته "بينما كنت أتأرجح مع محيط

الحياة." يبدي تشالرز إيفز، الواقع بعمق تحت تأثير مقالة إمرسون المتأخرة (حصافة)، ملاحظة مؤثرة بقوله: "كل منا يجب أن يمتلك الفرصة بأن لايكون متأثرا بشكل كبير." كان ستيفنس، الذي يمكن وصفه بالإمرسوني الأقل صراحة، أكثرهم قربا من مقالة (التجربة) في انتصاراته المتعوية على التأثر:

أنا لا أملك لكنني أكون، وكما أكون أكون.

.....

ربما،
ليس الإنسان البطل هو المارد الإستثنائي،
لكنه ذاك الذي يكون سيد التكرار بإطلاق.

إمرسون يقول: "أنا أكون وأملك،" لأنه يتلقى دون المرور في تبدل ذاتي: "أنا لا أحصل." لكن ستيفنس يقول: "أنا لا أملك لكنني أكون،" لأنه لايتلقى، بل يضم إلى ذاته مايشاء عبر سيادته على تكرار تأملاته التي لاتنتهي حول الذات. إمرسون هو الأكثر نرجسية، لكنه الروح الأكثر سخاء، من هنا فوزه بما يمثل الأفضل من كليهما.، ستيفنس، الشاعر الأفضل، رغم أنه الوعي الأقل تجاوزية، يبدو الأقل اقناعا عبر إعلانه عن فكرة مطلقة للإعتماد على الذات. وفي هذا السياق فإنه لايختلف عن جميع شعرائنا الإمرسونيين، سواء الطوعيين منهم من مثل ويتمان، وروبنسون وفروست، أو الملزمين من مثل ديكنسون وميلفيل. ستيفنس أيضا، الذي رأى نفسه "كأكاديمي جديد يستبدل أكاديميا عتيقا،" أصبح مريدا ملزما للتخيل العالي في أدبنا، وفردانية إمرسونية تظل من أكثر رموزنا إرباكا وحيرة.

وعبر ارتداده عن نتائج فردانية نابذة بكليتها، يختار إمرسون الفيض الديونيسي، ولاحقا سطوة ذاك الحضور الأورفي الآخر، أنانكي، التي

وضعت نفسها في مواجهة الفرد كقيد يدرك في ضوء جمالية أخرى. وتحديدا جمال القدر. بالنسبة لإمرسون كانت تلك جمالية المنفعة، وهي جمالية أمريكية براغماتية وضعت في حسبانها الخوف من الهدر (entropy) التخييلي بوصفه ألد أعداء العقل المكتشف أو المتسائل، الباحث عن توظيفه الخاص للفصاحة كرؤيا للخير الكوني.

إن مايمكن استخدامه يمكن استنزافه؛ وهذا مايدعوه جيفري هارتمان ب"قلق الطلب **anxiety of demand**" حيث أن نسخة منها تتجلى في نمط رومانتيكي مركزي هو القصيدة الغنائية-الأزمة. هل تعطي القصيدة المتحققة ثقة بأن القصيدة التي تليها يمكن كتابتها؟ الناقد المثالي، حتى ذاك الذي حقق منجزا هاما، يمكنه أن يعتقد بأن الشعراء معنيين، كشعراء، بقلق الشكل فحسب، وليس على الإطلاق بقلق التأثر أو الطلب؛ غير أن الشكل برمته، مهما يكن شخصانيا، ينبثق من الفيض، والشكل بكليته، مهما يكن لاشخصانيا، يشكل نفسه ضد حالة الإستنزاف، وبالتالي يسعى لتلبية الطلب. وراء قلق الطلب يقبع شبح كل وساوس الأسلاف: قلق يوحي بأن الإلهام يمكن أن يخوننا. في حين يستمر الوهم القوي بأن الإلهام لايمكن أن يخون السلف، إذ ألم يقوم هذا السلف بإلهام شاعر جديد مايزال يكافح؟

إن إلهام إمرسون لم يفشل أبدا، وهذا عائد في جزء منه إلى أنه لم يأت إليه بشكل كلي، أو إذا كان قد أتى، فإنه جاء ممزوجا بحصافة لابأس بها. وتجلى بشكل عام في فصاحة النثر. إذا كان قلق التأثر قد انحدر كخرافة للأب، فإنه يمكننا القول بأن قلق الطلب يعبر عن نفسه على الأرجح عبر صور مستترة للأم أو الملهمة. لدى ستيفنس: خاصة في الطور الأخير من (تجليات الخريف) و (الصخرة) فإن التستر قد انسحب:

وداعا للفكرة ... وجه الأم،
غاية القصيدة، يملئ الغرفة. ...

غير أن ستيفنس كان، بالرغم من سوداويته المتأخرة، عميق بشكل كبير ولم يعاني كثيرا من قلق الطلب، كذلك الأمر بالنسبة لإمرسون. في حين أن ويتمان عانى، وذلك الحزن مايزال يحتاج مزيدا من السبر من قبل القراء. إن القلق المتأتي من رؤية الأب التخيلي هو، على أية حال، من اختراع ستيفنس، كما هو الأمر هنا في (التجليات):

يجلس الأب، حيثما يجلس،
في فسحة غبراء الهيئة،
كالذي يكون قويا في شجر عينيه.
يقول لا ل – لا ونعم لنعم. يقول نعم
ل – لا، وفي قوله نعم يقول وداعا.

هذا المتلبس صوت "يهوه" والذي تستبدل عيناه الدغل المحترق، شخصية معقدة، يمثل فيها إمرسون وويتمان عناصر مؤسسة، إذ من بين جميع أسلاف ستيفنس كانا الأكثربذحا في قول كلمة نعم. إن قول الوداع ملتبس. إن سيتفنس، وبشكل يفوق باوند، يدلل على مقولة "اجعله جديدا" من خلال عذرية التحويل، وبشكل أكثر شمولية من ويليامز يقنعنا بأن صعوبات الإرث الفكري لايمكن التغلب عليها عبر وسائل التنحي. إمرسون، الجد لهؤلاء الشعراء الثلاثة، كان يمكن أن يجد في ستيفنس ماسبق ووجده في ويتمان يوما: وريث شرعي للمسعى الأمريكي باتجاه الإعتماد على الذات المؤسس على معرفة تامة للذات.

الشعر الأمريكي المعاصر المكتوب تحت ظلال باوند وويليامز وستيفنس وأقرب أحفادهم، يمثل مسعى بطوليا مستحيلا يتأطر بكليته ضمن سياق التقليد الإمرسوني، وهذا تنويع آخر على النغم المحلي. إن أفضل شعرائنا المعاصرين يظهرون طاقة مدهشة في الإستجابة لحزن التأثر الذي يشكل القسم الأكبر من الموضوع الخفي لأعمالهم. وكورثة لإمرسون، أحيانا دون أن

يـدرون، فإنـهم يتلقـون إيمانـه الأثـيري بفكـرة أن "الفصاحـة هـي المجـال المناسب لأكثر الطاقات الشـخصية تكثيفا،" وبالتـالي يشـاركون أيضـا بـأنبل مـالدى إمرسـون مـن تورطـات واعيـة في صيغـة مـزاج التمنـي (Optative Mood)، أي الإعتقاد بأن التـأثر بالنسـبة لشـاعر قـوي أساسـا هـي مجـرد طاقـة تـأتي مـن السـلف (كمـا يقـول إمرسـون) "ممـن يمتلـك ذهنيـة فكريـة كذهنيتـه، والـذي يـرى أبعـد بكثـير ممـايراه هـو." ووفقـا لهـذه النظريـة الإمرسونية غير المباشرة للخيال، تصبح الطاقة الأدبية مرهونـة باللغـة وليـس الطبيعة، وعلاقات التأثر تفعل فعلها بين كلمات وكلمات، وليـس بـين ذات وذات. أنا غير سعيد كثيرا أن أجـد إمرسـون، ولـو في جـانب واحـد منـه، ينضم إلى نيتشة كسلف لجاك ديريـدا وبـول دي مـان، العملاقـين الشـقيقين للتفكيكية، ولذلك أود أن أختم هـذا الفصـل بمقارنـة بـين ديريـدا وإمرسـون حول موضوعة قلق التأثر. أولا ديريدا:

"إن مفهوم البنية المركزية هو في الحقيقة مفهوم اللعب الحر المستند إلى أرضية جوهرية، وهو لعب حر يعتمد على سكونية أصيلـة ويقـين واثـق مـن ذاته، يكون بحد ذاته خارج متناول اللعب الحر. وعبر هـذه اليقينيـة يمكـن السيطرة على القلق، ذلك أن القلـق بشـكل عـام هـو نتيجـة نمـط معـين مـن حقيقة التورط في اللعبة، وحقيقة الوقوع في شرك اللعبة، وفي كون المـرء، كمـا هو الحال، واقف على الحافة في اللعبة. "

ضد هذا يكتب إمرسون في مقالتـه (الواقعـي والإسـماني Nominalist and Realist):

"إذ بـالرغم مـن أن اللاعبـين يقولـون بـأن ورق اللعـب يغلـب جميـع اللاعبين، وبالرغم من أنهم ليسوا علـى درجـة كافيـة مـن المـهارة، ولكـن في سياق السباق الذي نوضحه الآن. اللاعبون هم أيضا اللعبة، يشاركون في قـوة ورق اللعب. "

وحسب مايذهب إليه ديريدا فإن نيتشه هو الـذي شـق الطريـق لنسـف المركز أمام فرويـد وهيدغـر وليفـي شـتراوس، وبشـكل ضمـني، أمـام ديريـدا نفسه، وما أنجـزه هـؤلاء في أرض "بيولـه" للتـأويل. وبـالرغم مـن أنـني أنـا نفسي بـاحث غـير مـهادن عـن المعـاني الضائعـة، لكنـني مـازلت أسـتطيع الإستنتاج بأنني أفضل ذلك النوع من التأويل الذي يسترجع ويبـني المعنـى، وليس ما يقوم بشكل رئيسي بتفكيكـه. مـن الخـير أن نفكـك نظرتنـا المثاليـة للنصوص، لكنه يظل خـيرا محـدودا، وأتبـع ميلتـون عوضـا عـن نيتشـه في الإحجام عن جعل عملية الهدم النهاية الرئيسية للتفكير الجدلي في النقد.

ماركوس الذي يقدم هيغل ويعطي انطباعا، مع ذلـك، علـى أنـه قابـالي غنوصي، يصر على أن التفكير الجدلي يجب أن يجعل الغائب حـاضرا "لأن القسم الأعظم من الحقيقة يكمـن في ذلـك الشـيء الغـائب." الكـلام والتفكـير "العقائدي" أمور مزيفة لأنها "جزء من كل مبتور." إن ماركسـيا جدليـا مثـل أدورنو يرينا بوضوح ماهية التفكير الجدلي في زماننـا، حيـث أن المفكـر يفكـر بشكل واع بتفكـيره عـبر نفـس الفعـل الهـادف إلى إدراك موضوعـات فكـره. إمرسون في مقالتـه (الواقعـي والإسمـاني) والـتي تعتـبر نصـا مذهـلا، يقـول ببسـاطة: "مـامن جملـة بمفردهـا تسـتطيع حمـل كـل الحقيقـة، والطريقـة الوحيدة التي نكون من خلالها عادلين هي بإعطاء أنفسنا الكذبـة. ..." هـذا تنويع على التفكير الجدلي، وهو أكثر راديكالية من كل محـاولات الأروبيـين مابعد الهيغلية، وإمرسون في المحصلة يثير الغرابة مثلما يثـير الإعجـاب. إذ في عالم إمرسون لايلبي الفكر الجدلي الوظيفـة الأساسـية في محاربـة النـزعة المثاليـة للوعـي المتنـامي. ففـي طوريـه المـاورائي (**Transcendental**) والضروراتي (**Necessitarian**) لايخشى إمرسون الوقوع في الذاتيـة؛ إذ إنـه سعيد فقط عندما يصل شفافية الذاتية أنى استطاع. إنـه ذاتـوي علـى طريقـة ويتغنشتين الشوبنهورية الذي يعرف أنه مصيب فيمـا يعـني، ولكنـه يعـرف أيضا أنه يجانب الصواب فيما يقول. إن ذاتية إمرسـون الماورائيـة تتجلـى في

المحصلة الأخيرة في ضروراتية كتابه العظيم والأخير (سلوك الحياة). إن الفكر الجدلي لدى إمرسون لايسعى لأن يعيدنا إلى عالم الأشياء وإلى ذوات أخرى، بل فقط إلى عالم من لغة، وبالتالي فإن غايته ليست مطلقا أن ينفي ماهو مباشرة أمامنا. من المنظور الأروبي ربما لم يكن التفكير الإمرسوني تماما تفكيرا جدليا بقدر ماهو جنون خالص، وأعتقد أن بليك نفسه كان سيقيم إمرسون على أنه يحاول تأكيد مقولة: "بلا نفي لايوجد تقدم،" وهو نفي، بالنسبة لبليك، معارض تماما للضدية الجدلية. مع ذلك فإن نيتشة، الذي لم يكن يطيق سوى القلة من معاصريه، احتفى بإمرسون، ويبدو أنه فهمه بشكل جيد. وأظن أن نيتشة فهم بشكل خاص أن إمرسون جاء ليتنبأ، ليس بنسف المركز كما فعل هو، وكما يحققه بمهارة كل من ديريدا وبول دي مان، بل بخاصية أمريكية هي إعادة المركز ومعها نمط أمريكي في التأويل، نمط كنا قد بدأنا- وفقط بدأنا- بتطويره من ويتمان وبيرس نزولا إلى ستيفنس وكينيث بيرك؛ وهو نمط تناصي، لكنه يبقي بعناد مركزي اللوغوس، ويظل يتبع إمرسون في تمجيد الفصاحة، أو الصوت الملهم، وإعلائه فوق مشهد الكتابة. إمرسون، الذي قال بأنه خلخل جميع الأسئلة، وضع لنا أولا الأدب موضع التساؤل، والآن يحيا ليضع أسئلتنا نفسها موضع التساؤل.

الفصل العاشر

في ظل إمرسون

الفلسفة التي نريد هي فلسفة من الحركة والتغير المستمر. ... نريد سفينة في خضم هذا الموج الذي نسكن. يجب استئجار بيت دوغمائي نافر الزوايا للسفن والقوارب في هذه العاصفة المتعددة العناصر. لا، بل يجب أن تكون متينة، وتلائم شكل الإنسان إذا كان عليه أن يستمر في الحياة، مثل صدفة تحدد عمارة البيت المؤسس على الشاطئ. ... نحن أنلس عاديون ذهبيون، سكونيات متأججة، أخطاء عابرة أو مغفورة، بيوت مؤسسة على البحر. ...

إمرسون، مقالة مونتان، أو المتشكك

القصائد الأمريكية المركزية هي بيوت مبنية على البحر. هذا الفصل يتناول ثلاث قصائد نموذجية مابعد إمرسونية هي: (بينما كنت أترجح مع محيط الحياة) و (لأنني لم أستطع التوقف للموت) و (تجليات الخريف)، وهي قصائد تم اختيارها لأنها قوية، بل أقوى من كل القصائد التي كتبها أكثر شعرائنا قوة: ويتمان، ديكنسون، وستيفنس. هذه القصائد وأولئك الشعراء إمرسونيون بالمعنى المزدوج: إنهم يتبعون الرائي في تأكيده على

مسألة السبق الشعري وعذرية التغيير، من جهة. ولأنهم أيضا يتبعونه. من جهة أخرى، في جدله الغريب الذي يدعو الشاعر لأن يكون، في آن معا، فردانيا بكليته وجزءا من المجموع. وكما يجب أن يكون واضحا الآن فإن التأثر ليس له علاقة بالمواقف العلنية. لقد كان ويتمان إمرسونيا بمعرفته وقد قال ذلك. ديكنسون وستيفنس قرءا إمرسون وكانا ملتبسين في ردود أفعالهما العارفة، غير أن قراءتهما الضالة له جوهرية لكل شيء كتباه تقريبا.

لم يستبدل ويتمان النموذج الرومانتيكي للقصيدة– الأزمة إلا قليلا، كذلك الأمر بالنسبة لستيفنس الذي ظل شاعرا ويتمانيا بعمق بالرغم من كل المظاهر، ويتجاوز في ذلك حتى هارت كرين. ديكنسون التي كان لها صراعها التضادي مع ذكورية أسلافها المركزيين، تنحرف بعنف عن النمط، مع ذلك فإن آثاره قويه لديها. ونجد لدى جميع هؤلاء الشعراء، وبدءا من إمرسون، تأكيدا على التمثيل الرفيع الذي يبدوا خاصية أمريكية. إن السمو المضاد ليس أقل عمقا. إذ جميعهم تفرد بالمبالغة، واستفادوا من استخدام دفاع الكبت أكثر من أقرانهم المعاصرين من الشعراء البريطانين، سواء في القرن التاسع عشر أو العشرين.

إن ويتمان هو الأعظم والأكثر كبتا من جميع الشعراء الأمريكين. وإذا كانت المقولة صحيحة في أن الشعراء هم الذين اخترعوا كل الدفاعات، مثلما اخترعوا الرموز، فإن المزيد يمكن تعلمه حول السبب الذي لايجعل المكبوت يعود بكليته عبر قراءة قصيدة من مثل (النائمون) لويتمان وليس فقط من قراءة مقالة فرويد "الكبت". لقد اعتقد فرويد أن المكبوت يعود من خلال عدد من العمليات، وخاصة عبر عمليات الإستبدال، والتكثيف والتحويل. إن ويتمان سيد العمليات الثلاث، لكنها تتقاطع لديه وتندمج، ولكن من أجل تصعيد الكبت إلى سمو أمريكي.

أختار قصيدة (بينما كنت أتأرجح) لأنها بالنسبة لي من أكثر القصائد المؤثرة لدى ويتمان، وإذا كان لي أن أبرر نمطا معينا للنقد العملي. لنفسي

عل الأقل. فهذا يجب أن يساعدني على تأويل قصيدة كهذه. هنا. كما هو الحال في فصلي عن الأحفاد الشعريين لميلتون، سوف أحاول أن أتذكر بأن القارئ العام لايهتم كثيرا بالتعليم حول كيفية الإلتفات إلى الرموز أو الدفاعات، إذ يجب أن تكفي الصور ذاتيا، ولذلك سوف أركز على الصور، غير أنني سوف أشير إلى الرمز أو الدفاع عندما يبدو لي هذا قرينة لامناص منها في القراءة.

إمرسون، سلف ويتمان، كتب الشعار لقصيدة ويتمان في مذكراته للعام ١٨٢٣، قائلا: "الأسوء هو أن المد والجزر محتم، طويل ومتكرر، في حين أن التدفق يأتي طارئا وفي حالات نادرة." إن الرائي دائما يقوم بفكفكة ذاته، ويصعد في حالات قليلة إلى السمو. بعض الملاحظات من آنا فرويد في كتابها عن الدفاعات يمكن أن تكون مناسبة هنا:

"إن غموض الكبت الناجح لا يعادله سوى شفافية عملية الكبت عندما تعكس الحركة. ..

الكبت يتألف من إخفاء أو طرد فكرة أو أثر من الأنا الواعي. من الهراء أن تتكلم عن الكبت عندما يكون الأنا مايزال مندمجا بالهو."

أولى هذه الملاحظات يمكن أن يساعد في إضاءة الرمز المستمر للسمو الأمريكي وصولا إلى ستيفنس: الشفافية. والثانية يمكن أن تذكرنا بأن الشاعر الصاعد لايستطيع الوصول إلى السمو إلا إذا قام بفصل ذاته قدر المستطاع عن الصورة المستبطنة للسلف. وبينما نبدأ بقراءة (بينماكنت أتأرجح) بافتتاحيتها المركبة القائمة على المفارقة، تحضر ملاحظة أخرى لآنا فرويد مفيدة في هذا السياق:

"إن أفضل دراسة لتشكل رد الفعل هي عندما تكون التشكلات في طور التفتت. في حالة كهذه يأخذ طريق الهو الداخلي شكل تعزيز لطاقة الليبيدو في الدافع الغريزي البدائي والتي كانت قد طمرتها عملية تشكل رد الفعل.

هذا يساعد الدافع على أن يشق طريقه إلى الوعي. وأحيانا نجد الدافع الغريزي وعملية التشكل جنبا إلى جنب داخل الأنا."

وفي لغة المجاز، يشبه هذا قول شيء والتدليل على شيء آخر، حيث أن الإحالة ما إن تبدأ بالتفتت تسمح للقصيدة بالتكون. مرة أخرى، ليس من المجدي كثيرا أن تسمي الدفاع رمزا مستترا أو الرمز دفاعا مستترا، ذلك أن هذا النوع من التستر هو الشعر.

ويمكن أن نقسم قصيدة ويتمان إلى مايلي: القسم الأول "انحراف" و"تكامل تضادي"، والقسم الثاني "تكرار وقطيعة"، والقسم الثالث "سمو مضاد"، والرابع "تطهر ونرجسية"، والقسم الخامس "عودة الموتى". وهذا يعني أن القسم الأول ينتقل من صور الغياب والحضور إلى تمثيلات الجزء والكل. القسم الثاني هو عبارة عن هدم راديكالي وانكفائي، مغمور بصورة رحبة للفراغ. مع القسم الثالث تهيمن صورة السقوط إلى الأسفل، في نسخة غرائبية للسمو مصنوعة بجمال باهر. القسم الرابع والأخير يقارن بين تعارض صوري للطبيعة وذات ويتمان كداخل وخارج معا، وبين صور التأخر المسلم بها كما هي، والحاضر المنفي بشدة.

هذا التطبيق لخريطة القراءة الضالة هو تطبيق فضفاض واعتباطي فحسب، ذلك أن القصيدة برمتها متميزة كنسخة من التكرار والقطيعة (**kenosis**) معا، حيث يهدم ويتمان الذات الويتمانية النبوئية الموجودة في قصيدة (أغنية ذاتي). مع ذلك فإنها تظهر لنا كم ويتمان قريب من قصيدة الأزمة الغنائية الإنكليزية وخاصة من قصيدة شللي (أنشودة للريح الغربية). فعوضا عن أوراق شللي يستعرض ويتمان "تلك الكوم من القش والتبن والحصى، ونثار الخشب والأعشاب" وبقية كاتالوغه الإستعاري الرائع. وعوضا عن "بوق النبوءة" لدى شللي يقدم لنا ويتمان "ذاك العصف من أبواق الغيوم،" والذي يساهم بخلق إحساس بالمجد بما "أننا نحن أيضا عرضة للمد والجزر" في ختام القصيدة.

المقطع الإفتتاحي الأول وانحرافه الحاد بعيدا عـن الطبيعـة الإمرسـونية يمثل القصيدة في حالة جنينية:

وبينما كنت أتأرجح مع محيط الحياة
ملامسا الشواطئ التي أعرف،
وبينما كنت أتنزه حيث الموج يغسل باستمرار جبل بومانوك،
ويصل مبحوحا وصافرا،
وحيث الأم العتيقة العاتية تندب وتنادي أبناءها المفقودين،
أنا المتأمل في نهار خريفي متأخر، المحدق جنوبا،
مسكونا بتلك الذات المكهربة التي أنشد من كبريائها القصائد،
داهمتني تلك الروح التي تقتفي آثار خطاي،
تلك الحافة، والترسب الذي يرمز لكل المياه

ولكل الأرض في المعمورة.

مثل شللي في الغابة باحثا عن أرنو أو مثل ستيفنس مواجـها إيقاعـات الخريف، ويتمان يمشي متـأملا "في يـوم خريفـي متـأخر." القصـائد الثلاثـة تعتمـد موقفـا متـأخرا، حيـث ويتمـان يواجـه الجنـوب، وشـللي الغـرب، وستيفنس الشمال. ويتمان يحدق في رمـز فرينشـيزي والتقليـد لـلأم، وشـللي بالتغيـير الثـوري والمـوت، وسـتيفنس بـالتبدل الطبيعـي والمـوت. غـير أن ويتمان، وبشكل أكثر قوة من سابقيه، يحدق أيضا بالتغير الشـعري والمـوت. مفارقته الإفتتاحيه هي الأكثر شفافية من بين الثلاثة. يقول: "إنـي أتـأرجح" ولكنه يعني "هذه الذات المكهربة"، التي تتأرجح، وكبرياؤها هو ما يتيح لـه كتابة القصائد، وهي نفـس الـذات في قصيـدة (أغنيـة ذاتـي) الـتي تتـأرجح أيضا. إنه يحتضر كشاعر، وهذا، حقا، مايخشاه. وهذا الخوف قريب جـدا من خوف وردزورث وشللي وستيفنس.، غير أن المفارقة أكـثر طغيانـا لديـه،

بما أن ويتمان، وعلى طريقة إمرسون، يعلن عن أحدية (monism) أعظم، بالرغم من أنه، وبشكل يدركه تماما، أكثر هؤلاء الشعراء ازدواجية.

مع هذا فإن ويتمان ينتقل بسرعة أكبر من الآخرين إلى تمثيل مؤسس، في استخدامه المجاز العلني للقياس " بالحديث عن الحافة، والترسب الذي يرمز لكل المياه ولكل الأرض في المعمورة." إن الشاطئ بالنسبة له من أعظم المجازات القياسية، موحيا بالمحيط والأرض، وبالأم والأب، وقبل كل شيء، بنفسه، ويتمان، ليس فقط كشاعر بل كإنسان يكابد. إن ماتقدمه لنا خريطة القراءة الضالة في هذا السياق هو الكيفية التي تحل فيها صورة الجزء \ الكل الدالة على التمثيل مكان صورة الغياب \ الحضور الدالة على المحدودية. إن ويتمان يقطع الشاطئ كإنسان أكثر منه كشاعر، "مع تلك الذات المكهربة الباحثة عن النماذج" ولكنها نماذج ليست كتلك الذات. إن ماتعيده القصيدة له بسرعة حقيقة كونه قريب جدا من كل من أبيه وأمه، في حين أنه الأبعد عن أبيه كشاعر (كما هو الحال في "النائمون" وقصيدة "من المهد بلا انقطاع يتأرجح").

إن صورة إفراغ الذات إلى الحد الذي تصبح فيه قشا متطايرا حاضرة لتوها في القسم الأول، غير أنها تهيمن على الجزء الثاني بكليته، حيث أن آلية الدفاع المتعلقة بهدم الذات الشعرية تكون أكثر مباشرة من أي مكان آخر في اللغة، وهنا يتجاوز حتى شللي:

> وأنا، في أقصى الحالات، لست سوى خشبة يقذفها الموج
> أجمع حبيبات الرمل والأوراق الميته،
> أجمعها، وأخلط نفسي بالرمل والزبد.

ورغم جمال المقطعين الأولين لكنهما يشحبان أمام روعة السمو الذي ينبثق بكل غرابة، وبطريقة أمريكية حقا، في النصف الثاني من القصيدة.

إن سمو ويتمان المضاد (**daemonization**) أنسنة عميقة للسمو، وكبت يحصن حياته، ويربطه أعمق بالأرض التي سيجد فيها الخلاص:

أرمي بنفسي بين أحضانك يا أبي
أتمسك بك بحيث لن تقدر على إفلاتي،
أضمك بقوة حتى تجيبني عن شيء.
قبلني يأ أبي،
المسني بشفتيك بينما ألمس أولئك الذين أحب،
تنهد من أجلي وأنا أضمك قريبا من سر
الهمسات التي أحسد.

كتاب قلائل استطاعوا أن يعبروا بهذه الجودة عما يدافع الكبت عنه حقا، ولماذا يكون الكبت قريبا جدا من الوظيفة التحويلية للتمثيل، وللطريقة التي يبعد فيها الشعر الدمار. إن ماكبته ويتمان، و مايستمر في كبته، الآن أكثر من أي وقت مضى، هو التواشج اللصيق في داحله بين المشهد البدئي للتوجيه (الميثاق مع إمرسون) والمشاهد البدئية بإطلاق (رفضه لعقد ميثاق مع أبيه والتر ويتمان). وكما أن الميثاق مع إمرسون قد أنجب تلك الذات الشعرية التي تتأرجح، فإن الميثاق المرفوض مع أبيه الحقيقي تم قبوله وجعله كليا. إن مبدأ إمرسون في الإعتماد على الذات قد حرر ويتمان من الآلام الجمة لرومانس العائلة. بل إن نتائج النظير الشعري لرومانس العائلة قد سمح لويتمان الآن بعقد مصالحة لم يستطع أن يجدها أبدا عندما كان أبوه على قيد الحياة. لقد تم تحويل الخسارة التخييلية حرفيا إلى ربح تجريبي، وبطريقة أكثر مباشرة من تلك التي استطاع وردزورث أو كولريدج تصورها.

أصيلا ومغذيا للحياة، كما هو الحال، يتجاوز ويتمان كل هذا في المقطع النهائي المدهش للقصيدة. إنه يبدأ بالإستعارة ومنظوراتها، إلا أنه يتجاوز تلك الإزدواجية في ستة أبيات من مقطعه الأخير. محيط الحياة

المتلاطم أو الأم العتيقة العنيـدة صـارت خارجـه، لكنـها الآن تخـاف لمسـته أكثر مما يخافها هو، ذلك أنـه واحـد مـع الأب. غـير أن علاقـة الداخـل \ الخارج لثنائية ويتمان \ محيط الحياة تمثـل معرفـة وثنيـة يصعـب الإعتقـاد بـها طويـلا. الحركـة الأخـيرة المذهلـة للقصيـدة تمثـل خطـة رفيعـة لمبـدأ التحويل، وعملية ترميز لكل رمز مفصلي في النص الذي سبقها:

كن نهبا للمد والجزر، يامحيط الحياة، (الفيض سيعود)
لاتتوقف عن أنينك أيها الأم العتيقة العنيدة.
اصرخ بلا توقف ونادي أبناءك المفقودين،
لكن لاتخشاني، لاتتكرني،
لاتصطفق بحدة وغضب تحت قدمي وأنا ألمسك،
أو أجمع منك.
لاأتربص بك أو بأحد شرا
إني أجمع لنفسي ولهذا السراب الذي يتهكم حيث نتجه
ويتبعني، وهو لي.

أنا وسرابي، هشيم منثور، جثث صغيرة،
زبد، أبيض كالثلج، وفقاعات،
(ألست ترى، من شفتي الميتتين تتز الطحالب أخيرا،
ألست ترى، الألوان الموشور ية تشع وتتزوبع،)
أكوام من القش والرمل والحطام
تجمعت هنا من أمزجة كثيرة، كل يناقض الآخر،
من العاصفة، والهدوء الطويل، الظلام، والمد،
متأملا متفكرا، ذاك التنهد، والدمعة المالحة،
عجينة من طين أوسائل تتشكل من نشاطات سحيقة وتقذف،
برعم رخو أو برعمان، ممزقة تطفو فوق الموج،

وتتبعثر كيفما اتفق،
كأنما من أجلنا تلك المرثية المنتحبة للطبيعة،
وكأنما من حيث جئنا جاءت تلك الجوقة من أبواق الغيوم،
نحن، المحكومين بالنزوات، أتينا إلى هنا لانعرف من أين،
وانتشرنا أمامك،
أنت السائر هناك أو الجالس،
كائنا من تكون، نحن أيضا نرقد كالحطام تحت قدميك.

إن تكرار "كأنما" يمثل الوساطة التي تصبح من خلالها "أنا وسرابي، هشيم منثور، جثث صغيرة،" نقطة التحول إلى "نحن، المحكومين بالنزوات، أتينا إلى هنا لانعرف من أين." وكإستعارة للإستعارة تقوم عبارة "نحن المحكومين بالنزوات" بقلب النسق الإختزالي للقصيدة، ذلك أن الزمن الحاضر الذي يشعر فيه ويتمان أنه منفصل عن ذاته الشعرية يتحول إلى زمن منفي بشكل كلي، وبالتالي يكون لاوقتا. لقد تم استبطان الماضي الشعري، بحيث تصبح صور التأخر مصعدة:

كأنما من أجلنا تلك المرثية المنتحبة للطبيعة،
كأنما من حيث جئنا جاءت تلك الجوقة من أبواق الغيوم. ..

إذا وضعنا ذلك في سياق تحويل الدفاعات يمكننا القول إن التفكيك تم تفكيكه بواسطة الإستبطان، وأن الذات وصلت مستقرها عبر تماهيها مع نسخة أولية مما كانت عليه سابقا (أو كانت تتصور نفسها كذلك).. لكنني أفضل أن أسمي ذلك قراءة ضالة قوية أو عميقة لكتاب إمرسون (الطبيعة) وخاصة خاتمته النبوئية:

"اعلم إذن أن العالم موجود من أجلك. من أجلك كانت الظاهرة تامة. نحن نكون بقدر مانستطيع أن نرى. ... لتنبن إذن عالمك الخاص. ...

مملكة الإنسان فوق الطبيعة، التي تبتكر بالملاحظة،- بقعة كما تقوم الآن تتجاوز حلمه بالله- سوف يدخلها الإنسان بدهشة الأعمى الذي يستعيد بالتدريج بصره كاملا."

من عبارة إمرسون "من أجلك" إلى عبارة ويتمان "كأنما من أجلنا" حركة طويلة، حيث أن "من أجلنا" تعني "أنا وسرابي، هشيم منثور" وهذا يختلف عن الروح التي أصبحت عملاقة بفضل الفيض. قراءة ويتمان الضالة والمطلقة للرائي، سلفه، غايتها التأكيد على أن الإنسان عاد إلى رشده عبر المد والجزر، وليس الفيض.

إن حوار ديكنسون مع إمرسون يبدو أكثر حميمية بما أنها تقدم نفسها كملحدة أبدية تنحصر أرثوذكسيتها الوحيدة في الإمرسونية، أو تمجيد النزوة. من النادر أن تجد وقفتها متأخرة ذلك أنها تتمتع بالحظ الفريد في كون جميع أسلافها من الذكور- حتى إمرسون بالرغم من كل كونيته. حوارها مع إمرسون يرتد على ويعمل ضد قانونه الفولاذي في التعويض، وهو بالنسبة لها ليس فولاذيا بما فيه الكفاية. إن لسان حال إمرسون دائما يردد بطريقته الرفيعة المضادة "لاشيء يؤخذ مقابل لاشيء"، في حين يكون جواب ديكنسون "لاشيء يؤخذ مقابل كل شيء،" حيث أن "اللاشيء" الخاص بها يبدو أرحب وأعظم من "كل شيء" يعود لأي شاعر لاحق. ماذا يمكن لخريطتنا في القراءة الضالة أن تفعل لها أو من أجلها، أم أن أصالتها تمتد لتتجاوز أنماطنا التنقيحية؟

إن ديكنسون غالبا ماتفعل ذلك، ولكن ليس، كما أظن، في أعظم وأشهر قصائدها حيث تميل هذه النصوص إلى اتباع نمط تقليدي. سوف أتناول قصيدتها رقم ٧١٢ "لأنني لم أستطع أن أتوقف للموت"- ليس بسبب شهرتها فقط، بل بسبب قوتها الشعرية أيضا. هذه القصيدة المؤلفة من ستة أشطر تنقسم إلى بنية ثلاثية ذات دلالات موحية. الشطر الأول ينتقل من القياس إلى المفارقة. الأشطر الثلاثة التالية تنتقل من تفريغ الذات

والأشياء إلى تجاوز رفيع (مبالغ فيه) للطبيعة. في الشطر الخامس للقصيدة، تقدم الإستعارة نفسها بطريقة غامضة وتفشل، بحيث تستبدل في الشطر الأخير بقلب تحويلي يرمز الزمن بانتصار.

الرمز الإفتتاحي الذي تستخدمه ديكنسون يعزف على وتر عرف اجتماعي وعلى دلالتين لكلمة "توقف": الآنسة ديكنسون من أمهرست، ورغم ماتكنه من احترام للموت، لاتستطيع أن توجه له دعوة عامة. الموت، كسيد من نيو إنغلاند، يظهر كياسته من خلال مناداته لها وهو يمتطي عربته. ولكن الآنسة ديكنسون، مثل شللي، دائما تتقدم نحو الأمام حتى يأتي من يوقفها، غير أن لاشيء يوقفها أبدا، لا الموت ولا من أجله. مع ذلك فإن ديكنسون الشاعرة تقول شيئا وتعني شيئا آخر. إنها تعني أن الموت لايستطيع أن يعتقل وعيها، غير أنها تستطيع أن تعتقل وعيه وهي تفعل ذلك، وهذا بحد ذاته مفارقة معقدة. وسيبقى القارىء على الأرجح يصطرع مع حنكتها في لحظة التكثيف إذا كان عليه أن يأخذ بقياسها المجازي في أن العربة تقل الموت والسيدة، ويقل أيضا وصيفتها: الأبدية (**Immortality**).

لقد تمت إذن مضاهاة الموت، وهذا يحدث في شطر واحد فقط من القصيدة! غير أن كياسته تحد من نفوذ السيدة، ومقابل ذلك فقد عزلت نفسها من حيزي العمل وتزجية الوقت. وهذا القاسم التنقيحي من تكرار- وقطيعة (**kenosis**) يمتد عبر حالة الإنكفاء في صورة الأطفال الذين يلعبون، وعبر عملية التفكيك التي توحي بها المغالطة المنطقية في صورة "العشب المحدق". مع ذلك مامن قسر ذاتي يبقى طويلا في حالة ديكنسون الفذة، وسموها المضاد (**daemonaziation**) المتمثل في نسخة شخصية للسمو الأمريكي مفاجئ مثلما هو أصيل، ويمتلك قوة الكبت كما هو الحال لدى الإستبصارات الشمسية لويتمان أو نيتشة:

مررنا بالشمس الغاربة -

لا بل – هي مرت بنا –
الندى انكمش مرتجفا وباردا –
هو ذا ثوب رقيق، ثوبي –
لفعتي – حجابي الحريري –

إنما كأنها ارتدت ملابسها لتخرج في مشوار مسائي، لكنها وجدت نفسها بصحبة نظام أو جسد أعظم من الشمس، والذي تدور حوله الشمس، فكانت قريبة من أرض يلسعها نداها المسائي. وكتمثيل رفيع، ومبالغة تتجاوز الشمس، يخفي هذا (بل بالكاد يخفي) دفاعا ضد أعظم الرغبات لشاعر أو لخلود شعري. الوصيفة التي تصاحب ديكنسون في عربتها لايمكن أن تكون الإيمان بل يجب أن تكون شعرها، وبما أن الشاعرة– المرأة اختزلت الذكر إلى ملهم، وضع الموت في مكانه اللائق، كملهم لديكنسون، خطير بما فيه الكفاية، لكنه غير قادر على تتويج رغبته (والتي هي رغبتها– فتوقف الموت من أجلها، لأنها لاتستطيع أن تتوقف اجتماعيا من أجله، رغم رغبتها بأن تفعل ذلك.)

مع الشطر الخامس من القصيدة نواجه المنظوراتية الفاشلة ثانية للقاسم التنقيحي (تطهر ونرجسية)، غير أن ديكنسون تخفق عن قصد، وتخفق بشكل مظفر:

توقفنا بالقرب من بيت بدا –
انتفاخا من الأرض –
وكان سقفه بالكاد ظاهرا –
الشرفة – غاطسة في الأرض –

ليس من الممكن أن تستدعي البيت أو الأرض في الداخل أو الخارج، وإذا كانت إستعارة البيت بديل لقبر ديكنسون (وأعتقد أنها ليست كذلك) فإنها لابد أن تناقض نفسها وتقع في عدم الإنسجام. لكنني أقرأ الشطر على

أنه يعني بأن الرؤيا التي دخلتها الشاعرة أدت إلى إلغاء كل منظور، وهذا يشير على أنه ضمن سياق الدفاع، لم يعد ممكنا تصعيد الرغبة، أية رغبة. مع ذلك فإن ديكنسون لن تدع قارئها يتوقف؛ إنها تزيح نفسها من الوقت، والوقت من القارئ. تأخرنا هو قدومنا المبكر. لقد ركبت مع الموت (والخلود) لقرون عدة، لكن ذلك لم يكن ليتجاوز يوما واحدا في مسألة إدراكها الأول لذاتها واكتناهها الأول بأن العربة تنتمي إلى شعرها.

الشاعر الخرافي يستدعي قارئا خرافيا، ورائي (تجليات الخريف) يستدعي مزيدا من الغوص النقدي. قصيدته تستدعي نسختها الخاصة من خريطة القراءة الضالة، حيث أن الأرقام الرومانية تشير إلى مقاطع أو كانتوات عشر، والصور المهيمنة يمكن التعرف عليها:

انحراف شعري (١) الثعبان كوجود وحضور.

تكامل وتضاد (٢-٤) الوداع للفكرة كاستعارة لوداع كل مافي الحياة عبر الصورة-الجزء لوداع الشعر.

تكرار وقطيعة (٥) كناية اللسان والنفس البربريين؛ تفريغ الصورة الإحتفالية.

السمو المضاد (٦) السمو الأمريكي، مسرح المبالغة؛ أفق السماء كصورة للأعلى، أكاديمي الشمعة الواحدة كصورة للأدنى.

تطهر ونرجسية (٧) غنوصية متوجة بالجواهر كاستعارة فاشلة، سمو يتصاعد إلى محادثة متحذلقة تحت القمر.

عودة الموتى (٨-١٠) زمن البراءة كانقلاب تحويلي، استبطان للتجليات، واستشراف للموت.

المفارقة البسيطة للكانتو الإفتتاحي لدى ستيفنس هو أنه يقول التغيير ويعني الموت، والذي هو بمثابة المعنى المزدوج للثعبان الذي يمثل في وقت واحد حضورا تاما وغيابا تاما:

هذا شكل يلهث وراء اللاشكل،
بريق للجلد يسعى باتجاه تخفيات مرغوبة
وجسد الثعبان الساطع بلا جلد.

بيري ميللر الذي يقتفي التطور من جوناثان إدواردز إلى إمرسون يقدم لنا استهلالا ممتازا لديوان (تجليات الخريف) في دراسته للعقل في نيو إنكلاند في القرن السابع عشر:

"يجب أن تتوفر فسحة في الكون لقوة حرة وغير متوقعة، قوة بلا قانون تبرق في الظلمة في توهج غامض وجلال هائل. لقد كان امتيازا في عيون الطهرانيين أن يخضع الناس لهذا الإشراق ويتركوا لليأس من أن يولدوا بلا أمل في مشاهدته، او أن يكابد قلة منهم فقط نشوة هذه الرؤيا."

وكما استبدل إمرسون هذا الحس من الإصطفاء، كذلك فعل ستيفنس، وحول بنضارة لافتة الإصطفاء إلى مايدعوه هو بالخيال، حيث أن أكاديميا جديدا يستبدل آخر قديما. غير أن الثمن هو ما أتى إلى ستيفنس أخيرا في (تجليات الخريف) حيث أنه بمواجهة الفكرة الأولى إنما يواجه قوة غامضة للأضواء الشمالية، والتي لاتقبل بأن تختزل.

إن الجدل اللورياني الذي عبرت عنه بالتحديد- الإستبدال- والتمثيل يبدو واضحا تماما لدى ستيفنس. المراحل االثلاثة عنده تسمى: الإختزال إلى الفكرة الأولى- عدم القدرة على العيش مع الفكرة الأولى وحدها- وإعادة تخيل الفكرة الأولى. الكانتوات من ٢-٤ من (تجليات الخريف) تظهر ستيفنس ينتقل من تشكل رد الفعل ضد مخاوفه من العجز والموت إلى الإنقلاب على الذات والتي يدعوها "وداعا لفكرة ..." حيث أن الفكرة ليست تماما هي الفكرة الأولى بقدر ماهي عملية كلية ثلاثية الأبعاد تمثل الجدل الذي يشرط إدراك ستيفنس، ويحكم بالتالي شعره وفكره. يرمز الشعر هنا للحياة بكليتها. فيكون القياس المجازي مظلما جدا:

هنا، أن تكون مرئيا يعني أن تكون أبيض،
وتكون من صلب البياض الصرف، انجاز
متطرف يتمرن ...

الفصل يتبدل. ريح باردة تلسع الشاطئ
خطوطها الطويلة تزداد طولا، وتفرغ أكثر،
ظلام يتجمع مع أنه لايهبط،

والبياض يصبح أقل حيوية على الحائط.

المتطرف هو ستيفنس، والتمرين هو الإختزال إلى الفكرة الأولى، والإنجاز هو عالم الشاطئ الذي لايطاق لأنه اختزل بكليته من اللاشيء الذي ليس هناك واللاشيء الذي سيكون. الفكرة الأولى هي الإدراك وقد جرد من المغالطة الشعرية، عالم موضوعات، موضوعي بكليته، بلا أوهام أو إنسانية. مع ذلك فإن الوظيفة المرجوة للفكرة الأولى يجب أن تكون "سرعة \ هذا الإختراع،" حيث أن الإختراع هنا هو "العالم المخترع" لقصيدة (ملاحظات باتجاه تخيل أسمى). إن ما سمي "بتلك الصراحة المبكرة أبدا،" وهي أصل أبيض للحقيقة والإخلاص الشعريين، أصبحت الآن "جوهر البياض" المسموم، وجميع تلك الألوان التي لا لون لها لخيال ستيفنس الكهل، خياله المصعوق وربما المحتضر.

وبما أنني لاأقدم سوى خطوط عريضة للقراءة هنا، سوف أتجاوز جمال الكانتوات ٢-٤، حيث تم تعاقبيا اختزال الكوخ ("بيت" إمرسون "المشاد على البحر") و صورة الأم ("اليدان الناعمتان حركة وليستا لمسا") وصورة الأب ("في قوله نعم كان يقول وداعا") إلى الفكرة الأولى الفاشلة. في الكانتو الخامس تأتلف هذه الصور المطرودة لتتفكك لاحقا في صورة كبرى واحدة أفرغت من كل دلالة:

نقف في شغب الإحتفال.
أي احتفال؟ هذا التسكع الصاخب والفوضوي؟

صور الأب تطرح نفسها كإستعارات: "قطعانه الداشرة، \ من لسان بربري، أنصاف مقسومة ولاهثة \ للتنفس." كل شيء كان يغتبط تم تفكيكه، أو أنه أعيد عبر نكوص لايمكنه أن يحافظ على حنينه النوستالجي: "الأطفال يتشاجرون ويعبثون بوقت صغير." هذا التحديد راديكالي جدا في صوره، حتى بالنسبة لستيفنس، لدرجة أن ردة الفعل المتمثلة بالسمو المضاد، متحولا إلى سمو أمريكي، تصبح من أكثر المبالغات عنفا وثباتا في شعر ستيفنس كله. صور العلو تعتلي مسرحا من أفق سماوي لا يمكن الإحاطة به حتى عبر مفارقة ستيفنس الدفاعية النموذجية:

انساحت بشكل رحب لأنها تحب الأبهة
والملذات الرزينة لأفق بهي.

وعندما ينهار المسرح، كما يجب أن يفعل، يحقق ستيفنس ذروة كبته في مقطع يحركني أكثر من أي شيء آخر في شعر ستيفنس كله:

هذا لاشيء حتى يتم احتواءه في انسان بعينه،
لاشيء حتى يصبح هذا الشيء المسمى بلا اسم
وأن يحطم. يفتح باب بيته
على اللهب. أكاديمي الشمعة الوحيدة يرى
فيضا قطبيا يتأجج فوق إطار
كل شيء كانه. ويشعر بالخوف.

كانت ديكنسون ستحب هذا بما أنه يحسب قيمة السمو الأمريكي بطريقة موحية جدا تذكر بشعرها. يحاول ستيفنس ثانية، وللمرة الأخيرة، تكرار منهج شعره في وجه تجليات الخريف، لكنه لايستطيع أن يجرد

الأضواء الشمالية من أسمائها. إن مايرسو في ذهنه هي تلك الإنتصارت الأولى عندما كانت لديه القوة لتحطيم الأشياء المسماة:

اقذف الأضواء بعيدا، اقذف التعريفات،
وقل ماتراه في الظلام:
أن هذا هو هذا وذاك ذاك،
ولكن لاتستخدم الأسماء العفنة.

ثمة مشروع للشمس. الشمس
يجب أن لاتحمل اسما، تلك المزدهرة الذهبية، لكنها
يجب أن تظل في صعوبة مايجب أن يكون.

غير أن هذه الأضواء لن تقذف بعيدا، كما أنه لايوجد مشروع للتجليات. إن بيت ستيفنس المشاد قرب البحر يفتح أبوابه للهب، والعلو الذي تصله أعلى شمعة تضيء الظلام يبرهن على أنه ليس عال جدا. من هذه المبالغة التي أخفقت، ليس كتمثيل بل كجدل، يجرب ستيفنس الحد الأخير لتطهره النموذجي عبر الإستعارة التصعيدية للكانتو السابع.

هذا الكانتو يعود إلى (أو يستمر في) الأفق السماوي، لكن هذه سماء مختلفة تماما محكومة بإله فان، هو أنانكي أو "الضرورة الجميلة" (تعبير إمرسون في كتابه سلوك الحياة) والتي يجلس خيالها متوجا بالمجرات حيث يهبط ليمحو كواكبنا، عندما يشاء:

مغادرا من حيث كنا ومن حيث كنا ننظر، من حيث
كنا نعرف بعضنا بعضا ونعرف فكركل واحد منا،
ملجأ مرتجف، مبرد ومنسي،
ماعدا ذلك التاج والقابالة الصوفية.

هذا التاج والقابالة الصوفيه المرصعة بالجواهر (هل كـان سـتيفنس يـرى في الكلمة على أنها تعني في الأصل "التلقي"؟) هـي الإسـتعارة المطولـة الـتي يـأمل مـن خلالهـا الشـاعر أن يعقـد أخـيرا سـلاما مـع تجليـات وإيقاعـات الخريف كإله إمرسـوني-إفلاطونـي يـأمر بالعبـادة ويسـتحقها لأنـه جميـل، ولأن انقـراض العنـف الكـامن في عقلـه المسـتجيب يصبـح بالتـالي جـزءا مـن ضرورة هذا العنف الكامن في السماء. غير أن ستيفنس، مثله مثل ديكنسـون، لايسـتطيع أن يقبـل التميـيز الـذي توحيـه الإسـتعارة بـين الـذات والموضـوع بحيث ترمي عقل الشاعر في مهب التنـاقض الذاتـي. ذلـك أنـه حتـى شـفق التجلي الخريفـي، الـذي هـو بمثابـة قابالـة السـماوات الصوفيـة والمتوجـة، "لايجرؤ على القفز بالصدفة في غياهب ظلامه االخصوصي." مثل شـللي مـن قبله، يبدو سـتيفنس لوكريتيـا هنـا مـن حيـث أنـه يجـد صـورة الحريـة في الإنحراف أو التكتم: "يجـب أن يتغـير مـن المصـير إلى كبريـاء خفيفـة." في تصعيد استعارته ذاتها يجعل سـتيفنس مـن تجليـات الخريـف إلهـا أرضيـا آخـر، مشـروطا بضـرورات أو براغماتيـات التواصـل الإنسـاني. التجليـات كتيجان "تنتقل لتجد \ مايجب أن يهدمها،" والتي لايمكـن أن تكـون أكـثر من عبارة: "قل، محادثة متحذلقة تحت ضوء القمر."

ما يأتي يمثل أكثر ابتكارات ستيفنس جمـالا، وهـي عـودة إلى الإحالـة التحويلية، وهذه مذهلة في ايحاءاتها بحيث تطرح سـتيفنس بوصفـه ميلتـون عصرنـا. الكـانتوات مـن ٨ إلى ١٠ تختـم القصيـدة بـانقلاب شـامل يسـتبدل السابق باللاحق، مركزا على صورة الوقت كرمز للبراءة. مستبطنا التجليـات، وخالقا مسافة بينه وبـين المـوت عـن طريـق الإستشـراف- وإن كـان لبعـض الوقت- يتماهى ستيفنس مع ماكان قد أصابه بالرعب سابقا:

إذن، هذه الأضواء ليست لعنة الضوء،
أو قل يأتي من الغيوم، بل البراءة.
براءة للأرض، ومامن إشارة مزيفة

أو رمز للتهكم.

يجمع ستيفنس كذيتس وويتمان في بوتقة واحدة ويحقق تجاوزا تحويليا لكل منهما. الكانتوات الثلاثة الأخيرة تعالج نوعا من البراءة يستطيع حيالها ستيفنس أن يؤكد: "طبيعتها هي نهايتها"، مسترجعا بذلك الأم الرحيمة لويتمان في (أغنية نفسي). إن "عبارة الأرض البريئة" تسمح للأفق السماوي بأن يبرق "مثل آخر زينة للشبح العظيم،" مستعيدا بذلك حسا ويتمانيا بالموت الأمومي:

يمكن أن يأتي غدا في أبسط الكلمات،
تقريبا كجزء من براءة ما، تقريبا،
تقريبا كأكثر الأجزاء حنانا وصراحة.

الثمن، كما هو الحال دائما مع كل الإستبدلات التحويلية، هو اللحظة الراهنة، بحيث تتلاشى بين تأخر أصبح سبقا ثانية، وبين سبق ضائع يرى الآن على أنه تأخر. "عبر هذه الأضواء،" أي التجليات، يمكن لستيفنس أن يعرف، ولكن فقط "كتوهج من قش الصيف، في عز الشتاء؛" لكنه لايخبرنا عن ذاك الذي يمكن له أن يعرفه.

الفصل الحادي عشر

في ظل الظلال: الآن

كنت أحاول أن أتتبع صحبة من الشعراء الرؤيويين التي تسكن ظلين من التأثر، التقليد الميلتوني الذي يعود في أصله إلى شعراء الحساسية ويصل ذروته لدى ييتس، والتقليد الإمرسوني منذ ويتمان إلى اكتمال دائرته في المرحلة الأخيرة من شعر ستيفنس. سوف يركز الفصل الأخير، الذي هو بمثابة تأمل في الشعر المعاصر، على مشاكل تأويلية تطرح نفسها عبر مايبدو لي على انه انبعاث للنمط التحويلي في الشعر الأمريكي الراهن، وخاصة في المرحلة الأخيرة من شعر روبرت بن ورن وامتدادات المراحل الراهنة لكل من جون أشبري و أ. ر. أمونز.

إن بعث ستيفنس للإحالة التحويلية بالمقارنة مع الإحالة الشاسعة لباوند وإليوت ومدرستهما، له مايماثله في شعر ورن الأخير، على الرغم من انحدار ورن من مدرسة إليوت. ديوان ورن (**أودوبون: رؤية**)، مثل شعره الذي هو قيد الإنجاز، يتوج مسيرة أربعين عاما لشاعر آخر قوي يأتي ليحتل المكان الذي ترك شاغرا إثر رحيل شعراء أمريكا الكبار في هذا القرن. لقد أصبح ورن، وهو في الستينات من عمره، واحدا من التنقيحيين الكبار في

التقليد المحلي للشعر الأمريكي. هذه واحدة من قصائده الأخيرة بعنوان "**نزهة في وقت ذوبان الثلج في فيرمونت**):

جلبة، إيقاع، وحفيف أجنحة: من
أيكة الصنوبر، نافضا الثلج
عن غصن الصنوبر الأسود،
يفر العصفور.
طائر الحجل العظيم، بسواد يجاور الأحمر المتوهج،
باتجاه الغروب القرمزي يطير ويختفي.
لقد رحل.
في الصمت الذي تلى، متلفعا بالضوء الخاطف،
وبارتجاف تلك المباغتة الحادة،
وقفت، ورحت أحدق. في الثلج المخدد بالوحل
غارت قدماي. وأنا،
مثبتا ناظري على غصن الصنوبر في الغرب الأحمر، سمعت
في صدري، كأنما من كهف مظلم
من اللاوقت، سمعت قلبي يخفق.
إلى أين ولت الأعوام؟

إذا طبقنا على قصيدة ورن المؤثرة نموذجنا في قراءة التنحيات الشعرية، فإننا نجد أنها تنقسم إلى ثلاثة أقسام، وهي ١، و ٢، و ٣-٤. يبدأ القسم الأول بانحراف مثير يتتبع تقريبا الحركة اللحظية لطائر الحجل من حضور عارم إلى غياب كلي. تقوم المفارقة هنا بأداء دور مزودج، ذلك أن اختفاء الطائر صوب الشمس الغاربة هو مايجعل هذا الغروب مرئيا بالنسبة للشاعر ورن، ويجعل أغصان الصونبر أكثر وضوحا. مع انبجاس هذا الظهور للعصفور وكأنه أصل أو شروق للشمس، يختفي أي وقت لإدراك الأصول، ويحضر فقط الشعور الخاطف بالخوف الذي ينتاب الشاعر، وهذا يمثل أكثر الرؤى

الممسوسة للزمن فصاحة ولهشاشة فناء الشاعر الخاص. وبما أن هذا يعتبر نشكلا لرد فعل تجاه العاطفة الغريزية للموت، فإن روح ورن الأثيرية، والعلاقة بين الإيقاع والألفاظ، تستسلم لصلابة متطرفة، ونجد تبلورا لروح متأججة، متأصلة في هذا الشاعر. التمثيل الناتج، أو القلب الذي يمثل قياسا مجازيا، يكمن في السؤال المفتوح: "أين ولت الأعوام؟" وهذا بمثابة استكمال الكل للجزء الذي هو نهاية يوم في وقت ذوبان الثلج. قارن هذا المقطع بالمقاطع الإفتتاحية لقصيدة "تجليات الخريف"، القصيدة التي تستلهم التقليد الإمرسوني الذي حاول ورن تجاوزه. لقد تعلم ستيفنس نمطيا الغياب بوفرة فائضة من الحضور، وتحديدا الجمال العنيف للتجليات. ورن الذي يحدق باتجاه الغرب الأحمر يمثل غيابا يواجه حضورا، وهو هنا طفل للفيل وهوثورن أكثر منه طفلا لإمرسون وويتمان. إن سلف ورن المباشر هو إليوت، ولكن قلة هم الشعراء المعاصرون الذي يعرفون قوة التقليد الشعري مثلما كان يعرفه ورن.

في المقطع الثاني يواجهنا القاسم التنقيحي "تكرار وقطيعة" لدى ورن، وتحديدا هدمه المجازي لرؤيته. إن العزل، وليس الإنكفاء، هو النمط الذي يوظفه ورن في إفراغ ذاته الشعرية. وحيث أنه في المقطع الأول كان يقدر على سماع دقات قلبه، فإنه الآن يصغي للتشخيصات القياسية المجازية لحساسية خرجت عن طورها مؤقتا تحت تأثير الفزع. الجلمود والساقية كناية عن وعي ساقط، وورن قريب منهما، قريب من النوم والموت حالما يبدأ سماع "صوت الماء التي تتحرك في الظلام." الحركة من السماع الإختزالي إلى الرؤية الضاجة في الثلاثية الختامية للمقطع هي الجواب الذي يقدمه "السمو المضاد" لورن، وارتقائه إلى سمو أمركي نقيض. في المقطع الثالث تمتزج صورتا العالي والخفيض بمنظوراتية تحقق حسا دانتيا بالرعب، محولة الشفافية الإمرسونية- الستيفنسية للكريستال إلى شيء أقرب مايكون إلى كريستال الوحي:

هـذا هـو "تكـرار وقطيعـة" (askesis) ورن، بـل تصعيـده للمـوت الشخصي، بواسطة الإستعارة، إلى نوع من اللامعنى الحيـادي، إلى "الهندسـة العارمـة" لكريسـتال الجليـد. وبمـا أن القصيـدة تتـأمل باسـتمرار ذاك التنـافر المتضمـن بـين غـروب الشـمس ووقـت ذوبـان الثلـج، فـإن الهندسـة الجليديـة للكريستال هي المصالحة التي يسعى التأمل إلى تحقيقها، تلك الذروة حيث تنصهر الطبيعة، بوصفها خارجا، بتأملات ورن للفنـاء، بوصفها داخـلا. هنـا تفشل الإستعارة بالمعنى الذي قصدته في الفصل الخـامس، بمعنـى أنـها تفشـل من خلال فشل تعددية الرؤيـة الـتي تعيـد بنـاء الأزمـة الشـعرية للمعنـى عـبر إعادة تأسيس المعنى.

إن أصالة وقوة ورن المتينة عبر مراحل القصيدة، تصـل ذروتـها في المقطـع الرابع، حيث يحقق زخما استبداليا لايضاهى في الشعر الأمريكي المعـاصر منـذ "**تجليات الخريف**" لستيفنس. إذ عبر تمثيل تحويلي يحقق ورن رؤيـة تـؤرخ لنصف قرن كامل بعد وفاته، مبديـا كـل مايسـتطيعه مـن إدراك لضـرورة وقـوة التغيير. إن مباركته لابنـه تستشـرف معـا المسـتقبل وتسـتبطن المـاضي برمتـه، ماحية بذلك "جهة الغـرب الشـفقية" الـتي تمثلـها اللحظـة الراهنـة للقصيـدة. وعبر مباركته المتوجهة "صوب الأمام، لمستقبل المستقبل،" يكشـف ورن عـن إيمان عشقي قريب من فكرة نيتشة أو بعض أتباع نيتشة مثل بيتـس ومـان. في الرابعة والسبعين من العمر وبينما كان يضع اللمسات الأخـيرة لعملـه (الخـاطئ المقدس) المنشور عام ١٩٥١ كتب مان عن كتابه مـايمكن للشـاعر ورن أن يقولـه عن نسخته الأخيرة للمباركة الإستبدالية:

"لـدي القليـل ممـا أقولـه حيـال كونـي قادمـا متـأخرا، أو أحـد آخـر المتأخرين ـ صاحب اللمسة الأخـيرة ـ ولا أعتقـد أن هـذه القصـة أوقصـص جوزيف يمكن تسرد من بعدي أبدا. ..."

إن وردزوث الذي يبارك أختـه في ختـام قصيدتـه (**دير آبـي**) وكولريـدج الذي يقـوم بنفـس الفعـل في لحظـات عديـدة مشـابهة، همـا السـلفان المطلقـان

لقصيدة ورن، والتي يمكن أن لاتكتب أبدا من بعده. إن عبارته "الخلود \ في الترقب الجميل للموت" تعتمد في معناها على تجاوز "للترقب" من خلال الإتكاء على جذر معناها وهو "التيقظ." ورن المعارض للإمرسونية بشكل مشاكس يحقق عذرية للتحول ممهورة بتأخرية واعية تكاد توقظ الرفض الإمرسوني نفسه لحقيقة كونه متأخرا.

في العودة إلى أشبري وأمونز يجد النقد أن التقليد الإمرسوني قد أصبح عبئا مباشرا وقوة مباشرة، سواء بالنسبة لهذين الشاعرين أو لمن تصدى لتأويلهما. أن نتحدث عن قصيدة لأمونز أو أشبري من منطلق إمرسون أو ويتمان أو ستيفنس يعني أن نستلهم مايمكن أن نسميه النظير الإنساني بالمقارنة مع النظير العضوي لكولريدج. مامن قصيدة تغتبط بجوانيتها الوحيدة أكثر مما نفعل نحن ذلك. يجب أن يحكى عنا من منظور أناس آخرين؛ ذلك أنه لايمكننا أن نكون أكثر من القصيدة "حول" أنفسنا. أن تقول بأن القصيدة هي حول نفسها يعني القتل، ولكن أن تقول بأنها حول قصيدة أخرى فهذا يعني ان تخرج إلى العالم الذي نعيش فيه. إننا "نؤمثل" (idealize) أنفسنا عندما نعزل أنفسنا، تماما كالشعراء الذي يخدعون أنفسهم عندما يؤمثلون مايؤكدون على أنه الموضوع الحقيقي لقصائدهم. المواضيع الحقيقية تتحرك باتجاه قلق التأثر وهي على الأغلب ذلك التأثر عينه. غير أن انحرافا واضحا، أكثر عمقا يبدأ بالظهور ها هنا، حتى وأنا أحاول أن أحيل نتوءات وأقواس أمونز أو إشراقات أشبري الإعتباطية إلى الدوائر العظمى واللحظات المركزية المرموقة لأجدادهم الماورائيين.

إن قلق التأثر، اختزاليا، هو الخوف من الموت، ورؤية الشاعر لترقب الخلود يتضمن تحررا من التأثر. الغيرة الجنسية هي نوع مشابه في التجربة العامة، وهي أيضا تحيل إلى الخوف من الموت، أو من الطغيان المطلق للزمان والمكان بوصفهما عالما سفليا، كالخطر الذي يولده طغيان "ماليس لي" (والذي يتضمن، كما يقول إمرسون، جسد المرء ذاته). قلق التأثر، كالغيرة، يعود جزئيا إلى الخوف من الجسد الطبيعي. مع ذلك فالشعر يكتبه الإنسان

الطبيعي المتوحد مع جسده. يؤكد بليك أن ثمة مايدعى "الإنسان الحقيقي للخيال." ربما كان هذا الإنسان موجودا، لكنه لايستطيع أن يكتب القصائد، أو على الأقل لم يحن موعده بعد.

تحاول القصيدة أن تحرر الشاعر، كشاعر، من تلك المخاوف التي توحي بأنه **لايوجد مايكفيه**، سواء في الفضاء التخييلي أو في السبق الزمني. الموضوع، النمط، الصوت، كل هذه تقود إلى السؤال: "ماهو الشيء الذي يكون، بالإضافة إلى موتي، لي؟" كتاب الشعر المعاصرين من مختلف مدارس باوند ووليامز يقفزون فوق فكرة قلق التأثر، معتقدين، كما يظنون، بأن القصيدة جسد ميكانيكي مصنوع من الكلمات. ربما كان هذا صحيحا، ولكن فقط ضمن منظور كوننا نحن، يااللحسرة، آلات مصنوعة من الكلمات. إنما الناس يصنعون القصائد كما صنع الدكتور فرانكينستين "**روحه الحارسة**" (**daimon**)، والقصائد أيضا تتطلب فوضى البشر. الناس في القصائد بلا آباء، في حين أن للقصائد آباء.

أمونز وآشبري، مثلهما مثل ورن، مدركان لكل هذا، ذلك أن الشعراء الأقوياء يصبحون أقوياء عبر مواجهتهم لقلق التأثر، وليس عبر تجاهلهم له. الشعراء المفطورون على نسيان اسلافهم يكتبون قصائد سريعة النسيان. يريدون أن يؤمنوا، على غرار نيتشة، بأن "النسيان هو خاصية كل الأفعال،" والفعل بالنسبة لهم ينحصر في كتابة القصيدة فحسب. ولكن مامن شاعر يستطيع أن يكتب قصيدة دون أن يتذكر، بمعنى من المعاني، قصيدة أخرى، تماما مثلما يكون ضربا من المستحيل أن يحب المرء بدون تذكر حبيب سابق، مهما يكن التذكر غائما أو عرضة للفانتازيا، ومهما تكن درجة وقوع هذا الحبيب تحت وطأة الممنوع. كل شاعر يجبر على القول كما قال هارت كرين في إحدى بواكيره: "أستطيع أن أتذكر الكثير من النسيان." من أجل أن يستمر الشاعر كشاعر، فإنه يحتاج إلى غبش سرابي يحميه من الضوء الذي أنار موهبته في البدء. هذا الغبش هو بمثابة الهالة (مهما تكن درجة خداعها) التي كان يمكن للأنبياء أن يطلقوا عليها في القديم الإشعاع المفترض لمجدهم الخاص.

يجب أن تكون هذه حقائق واضحة، غير أن الشعراء، وهم يحسبون بأنهم يدافعون عن الشعر، يؤمثلون علاقة واحدهم بالآخر، ويقوم المؤمثلون السحريون من النقاد باتباع الشعراء في هذا النوع من الخداع الذاتي. نورثروب فراي أحد أكثر المؤمثلين قوة، ويبز حتى بليك في هذا السياق:

"عندما يفكر الفنان من منظور التأثر بدلا من وضوح الشكل، فإن جهد الخيال يصبح جهدا للإرادة، وينحرف الفن ويتحول إلى قوة طغيان، وتطبيق لمبادئ السحر أو الجبرية الغامضة على المجتمع. "

ضد هذا أسوق ملاحظة لكولريدج ترى بأن قوة التأصيل تكمن في الإرادة، وهي وسيلتنا للهروب من الطبيعة أو عصاب التكرار؛ بل أضيف أنه ما من أحد يحتاج لحرف الفن في هذا السياق، بما أن الخيال الشعري مابعد التنويري هو، بالضرورة، منحرف بما فيه الكفاية في المعركة المستمرة ضد التأثر. يعرض فراي للمثالي، وكولريدج يدرك بأنه يجب علينا أن نبتكر، كما يعبر هو، "**انحرافا** للمثالي." وكما أدرك الآن، فإن كولريدج في مقالته "**مقومات مساعدة للتأمل**" كان أول من اجترح المفهوم النقدي لما أسماه (**الإنحراف**، أو الإنحياز اللطيف،" والذي كنت أعتقد مخطئا بأنني قد ابتكرته لنفسي. للنقاد أيضا موهبتهم في النسيان المتغطرس.

لقد أوحى أمونز بأن قلق التأثر هو "جزء من موضوع أوسع للوراثة،" ويرى فيه موضوعا مركزيا للشعراء والنقاد في عملية صياغة التقليد الأدبي الذي يمثل بالتأكيد خيارات المجتمع لنصوص قابلة للإستمرار والدراسة. إن صياغة التقليد الأدبي ليست عملية اعتباطية، كما أنها ليست مشروطة اجتماعيا أوسياسيا لأكثر من جيل أو جيلين، حتى في ضوء أكثر النظريات السياسية الأدبية تركيزا. الشعراء يستمرون بسبب قوة موروثة، هذه القوة تتجلى من خلال تأثيرهم على شعراء أقوياء آخرين، والتأثير الذي يستمر لأكثر من جيلين من الشعراء الأقوياء يميل لأن يصبح جزءا من التقليد الأدبي، بل يصبح التقليد نفسه. تبقى القصائد حية عندما تفرز قصائد حية

أخرى، حتى ضمن سياق المقاومة والسخط والتأويل الضال؛ والقصائد تصبح خالدة عندما تفرز سليلاتها قصائد حيوية. من القوي تنشأ القوة، وإن لم تكن بالضرورة العذوبة، وعندما تفرض القوة نفسها لمدة طويلة كافية، فإننا نتعلم عندئذ أن نسميها تقليدا، سواء أحببنا ذلك أم لم نحب.

امونز وآشبري، وعلى الرغم من أن الصراع للبقاء يصبح بازدياد وبالضرورة أكثر صعوبة، هما مرشحان محتملان للبقاء، كما هو الحال مع الشاعر ورن في آخر أعماله. وكنص من أمونز الراهن، أسوق الأبيات الإفتتاحية لقصيدته الطويلة "مدار: شكل الحركة":

ذهبت إلى القمة ووقفت في العري العالي:
تزوبعت الريح مرتبكة
في هذا الإتجاه وذاك وحديثها
لم يستطع أن يصل إلي ولم أستطع أن أخاطبها:
مع ذلك قلت، وكأنني أخاطب الغريب في داخلي،
أنا لا أتحدث للريح الآن:
ولأنني أقصيت بعيدا، كل هذا البعد، على يد الطبيعة
فقد خرجت من الطبيعة
ولاشيء هنا يريني صورة ذاتي:
فلكلمة "شجرة" جعلوني أرى شجرة
ولكلمة "صخرة" جعلوني أرى صخرة،
وللساقية والغيمة والنجمة
زودني هذا المكان بتضمينات وإجابات حاسمة
حيث، هنا، تكون صورة "التوق":
لذلك رحت ألمس الصخور، ألمس قشورها الممتعة،
قشرت لحاء شجرة تتوب:
نظرت إلى الأفق باتجاه الشمس

ولكن لاشيء أجابني عن كلمة "توق":
وداعا، قلت، وداعا، أيتها الطبيعة الجليلة
والكتومة، إن ألسنتك الكثيرة مندغمة تماما
مع عناصرها،
ولأنك قررت الخرس فقد طردتني بعيدا: فأنا
أجنبي هنا كأنما كنت قد هبطت كزائر:
لذلك عدت أدراجي وجمعت الطين
وبيدي هاتين صنعت صورة "للتوق":
أخذت الصورة إلى القمة: وضعتها
أولا هنا، على أعلى صخرة، لكنها لم تكمل شيئا:
وضعتها بين أغصان التنوب،
لكنها لم تجد مكانا مناسبا،
لذلك عدت إلى المدينة وبنيت بيتا
لكي أضع الصورة فيه
وجاء الناس إلى بيتي وقالوا
هذه صورة "للتوق"،
لاشي، بعد ذلك، سيبقى على حاله ثانية.

في الفصل الخامس أشرت إلى بنى شعرية مختلفة تنحرف بعيدا عن نمط قصيدة الأزمة عبر تطبيقات مختلفة لمبدأ الإنزياح البلاغي، بما في ذلك نوع من القصيدة تبدأ بالمبالغة الرفيعة، وتهدم نفسها مجازيا، ثم تنتقل عبر التضاد بين التحويل والإستعارة وتنتهي بتأرجح ملموس بين المفارقة والقياس المجازي. في كل مثال على حدة يهدم التمثيل بواسطة التحديد، وهو النسق الذي يضعه أمونز لنفسه هنا. بيته الأخير، بالرغم من هواجسه العميقة، يمثل مفارقة أو تشكل لردة فعل تعلن غيابا لكنها في الواقع تعترف بالحضور المستمر للحاجة التي دفعته منذ البدء باتجاه الشعر، والذي يمثل حاجة لألسنة الطبيعة. وداعه للطبيعة قريب من وداع ستيفنس لها في قصيدة

"**وداع لفلوريدا**"، إذ كلما يقول ستيفنس "كرهت" (**hated**) فإنه يعني "أحببت" (**loved**) وحيثما يقول أمونز "وداعا" فإنه يعني "أبدأ ثانية."

في ضوء هذه القراءة، فإن السطر الأخير من قصيدة "**ذهبت إلى القمة**" يعني أن لاشيء في التوق يمكن أن يتغير، وأن الهاجس الماورائي لايمكن أن يوضع له حد (إمرسون: "**أنا مهزوم** طوال الوقت، مع ذلك فأنا مولود للنصر"). إن صورة المنزل هي البديل الإمرسوني العائد للطبيعة التي كان ستيفنس قد وظفها في أزمة "**تجليات الخريف**" عندما اكتشف "كأكاديمي بشمعة واحدة،" بأنه لايستطيع أن يسقط التسمية عن التجليات: "يفتح باب بيته \ على اللهب." أمونز أقرب بكثير إلى إمرسون، وبجدارة واضحة مثلما كان فروست، ومثل فروست فإنه يجدد الصقيع المتضمن التي لم تستطع إشراقات إمرسون طرده. "كل روح تبني بيتا لنفسها، وفيما وراء بيتها تبني عالما، وفيما وراء عالمها تبني سماء،" مع ذلك فإن بديل إمرسون الرئيسي يخبرنا بأننا حطام فحسب، تسخر منا البيوت والعوالم والسماوات التي بنيناها:

"الإنسان قزم ذاته. لقد طغت عليه الروح يوما وأذابته. وجاء ليملئ الطبيعة بسيولاته المتدفقة. ... ولكن بما أنه صنع لنفسه هذه الصدفة العملاقة، تراجعت مياهه. لم يعد يملأ العروق والشرايين؛ لقد تقلص إلى قطرة. يرى بأن البنية ماتزال تلائمه، لكنها تلائمه بشكل فضفاض. بل قل ما إن تلاءم معها، حتى باتت الآن تتواصل معه من الأعلى والبعيد. إنه يعبد عمله برهبة. مع ذلك أحيانا يبدأ من نومه، ويندهش أمام ذاته ويفكر بغرابة بالتشابه بينه وبينها. ..."

أمونز يفكر بغرابة بالتشابه بينه وبين شعره، ولكن، نفسيا، تمثل الإشارة آلية دفاعية تتضمن القلب، وبالتالي فإن صورة التوق هي إدراك مخيف للذات، وهذا يعني أن أمونز لن يعانق الوحدة ثانية، ولن يعانق فيض الإبتكار الذي احتفل به بعنف في بواكير شعره. "الأسوء من ذلك هي

أن المد والجزر محتم. طويل ومتكرر، في حين أن الفيض يأتي بشكل عرضي ونادر،" هذا ماكتبه إمرسون في مذكراته للعام ١٨٢٣ ، غير أن الأسوء من هذا كله هي أن الفيض لن يأتي ثانية أبدا. هذه هو العبئ الذي يثقل القسم الأوسط من قصيدة أمونز، حيث يتعرف على حقيقة كونه قادم متأخر (هنا يدلل على ذلك بكلمتي "أجنبي" أو "مطرود") ويفشل بعكس هذه الحقيقة بواسطة الإستعارة التي تشير إلى ابتكار صورة الطين الدالة على "التوق". أن تتوق يعني أن ترغب، في الوقت الذي تعرف فيه أن الرغبة لايمكن تلبيتها مطلقا، واستعاريا هنا، تعني أن ترى بأن الصورة، حتى وإن استحوذت على الأفق كله، لايمكن أن تكون كافية.

إن عظمة القصيدة تكمن في جرأة افتتاحيتها الرفيعة حيث أن الطبيعة (الريح) هي التي تعاني من الإرتباك، وليس الرائي الغائب؛ والجرأة تكمن أيضا في القوة الكامنة في هدمويات الرائي المجازية. إذا كان استخدام الحياة، كما يتنبأ إمرسون، هو الذي يعلمنا المجاز فإن أمونز يطالب بقدر أكبر من الحياة يتجاوز ذلك الإستخدام، في الوقت الذي يمتنع فيه عن التشكيك بسلفه: "لاشيء هنا يريني صورة ذاتي." وكما هو الحال في قصيدة ورن عن وقت ذوبان الثلج عند الغروب، يمكن أن يتأثر القارئ بقوة بل ويتبدل (مؤقتا) بغناء أمونز العالي، مع ذلك سيبقى يتساءل فيما إذا كانت هذه القوة الناتجة عن شعور بتأخر واع لاتعمل لكي تغلق الباب أمام نمط آخر من كتابة الشعر.

أختم هذا الفصل، وهذا الكتاب، بقصيدة غنائية ساحرة عن التأخر، وهي قصيدة جون آشبري الأخيرة **"بينما كنت تخرج من الأرض المقدسة"** حيث أن البيت الأول \ العنوان يكرر افتتاحية انشودة مرة عن حب ضائع تنسب للشاعر رالي، حيث إن أحد مقاطعها يتردد صداه خلال قصيدة أشبري الأكثر لطفا:

أحببتها طوال شبابي

لكنني الآن، كما ترى، عجوز
والحب لايحب الثمرة الساقطة
من شجرة يابسة.

والضمير الغائب "هي" يمثل الماضي الشخصي في مرثية آشبري للذات:

بينما كنت تخرج من الأرض المقدسة
من ولاية نيويورك الغربية
هل كانت الكروم في أبهى تفتحها؟
هل كان ثمة إيقاع من الذعر في هواء آواخر آب
لأن الرجل العجوز كان قد اختفى في بنطاله ثانية؟
هل كان ثمة من التفاتة بعيدا عن توهج الظهيرة المتأخرة
كأنما كان يمكن غسلها وإزالتها؟
هل كان ثمة أي من هذا حاضرا؟
وكيف يمكن أن يكون الأمر
الحل السحري لما أنت فيه الآن
مهما يكن السبب الذي سمرك في مكانك
طويلا كما أنت خلال الفصل الداكن
حتى الآن النسوة يخرجن بأزرقهن البحري
والديدان تخرج من الروث لتموت
إنها نهاية كل فصل

أنت تقرأ هناك بدقة متناهية
جالسا لاتريد لأحد أن يزعجك
فيما أنت تخرج من الأرض المقدسة
أية إشارات أخرى من اتكالية الأرض تظهر عليك

ما الذي ثبت الإشارة على مفترق الطرق
أي كسل في الشوارع
حيث كل شيء قيل همسا
أية نغمة للصوت بين الأدغال
أية نغمة تحت أشجار التفاح
الأرض المرقمة تتبسط بعيدا
وبيتك يبنى في المستقبل
ولكن حتما ليس قبل امتحان
ماهو صحيح وما يمكن أن يقع
ليس قبل الإحصاء
وتدوين الأسماء
تذكر أنك حر في أن تتسكع بعيدا
كأنما من أزمنة أخرى ومناظر أخرى كانت تحدث
تاريخ شخص أتى متأخرا جدا
الوقت ملائم الآن والقول المأثور
يضع بيوضه حيث الفصول تتبدل وترتجف
كأنما أخيرا ذاك الشيء ذي المتعة الشيطانية
كان يحدث في السماء
إلا أن الشمس تغرب وتمنعك من رؤيته
من أحشاء الليل تخرج الإشارة
أوراقها مثل عصافير تهبط دفعة واحدة تحت شجرة
مأخوذة ومهزوزة من جديد
مصابة بغضب واهن
مدركة كما يدرك الدماغ أنه لايمكنها أن تخرج
ليس هنا وليس البارحة في الماضي
فقط في فجوة اليوم تملؤ نفسها

طالما يربك اللاشيء
في فكرة السؤال عن الوقت
حين يكون الوقت قد مر لتوه.

آشبري، وبسبب كونه سليل مباشر لستيفنس، يميل، كستيفنس، لأن يحاكي بدقة نموذج قصيدة الأزمة الذي حاولت تبيانه في خريطتي للقراءة الضالة. هذا النمط، وردزورثي–ويتماني، لايستعيد أبدا المعنى التمثيلي بقدر مايحجبه أو يخفيه، كما نوهت سابقا. إن مخزون آشبري يكمن في ابتكار موسيقا لخصوبة الإنسحاب. من هنا، وفي هذه القصيدة فإن عبارة "نهاية كل فصل" التي تختتم الشطر الأول هي قياس مجازي متعمد ومنحاز لاتستطيع أن تعوض عن الغيابات الطاغية للمفاراقات خلال هذا الشطر. إن انقلابات آشبري ضد الذات ناقصة وغير تامة، ونادرا مايسمح للقلب النفسي باستكمال دورته. أصوله في الأرض المقدسة من ولاية نيويورك الغربية قدمت هنا وفي أماكن أخرى من شعره بصلابة فجة بدت وكأنها تفتقر لخطة معينة من جانب الشاعر نفسه، يخاطبها الشاعر نمطيا بالضمير "أنت". الشطر الثاني يؤكد رفض آشبري للدفاع الإستعاري المتضمن في العزل (مقارنة بهدموية ستيفنس للإنكفاء الويتماني)، حيث تصبح في ضوئه الهواجس والإشارات معزولة عن بعضها البعض، وحيث الإحصاء أو الكاتالوغ يكمل نفسه في العملية الإختزالية "لكتابة الأسماء،" مكتسبة اختلافا وقوة مدهشتين. الشطر الثالث، وهو أكثر المقاطع إشعاعا لدى آشبري، يشير إلى مبدأ السمو المضاد في القصيدة، السمو الأمريكي النقيض الذي يبدو فيه آشبري، مثل ستيفنس، متناغما بشكل غير عادي مع ذاته. إن قوة وضعف آشبري المتناوبان، بل وعاطفيته المتعمدة، تكمن في أنه يبدأ واعيا من حيث انتهى تشايلد رولاند، "حر في أن يتسكع بعيدا،" مع أنه يرى نفسه دائما يعيش في "تاريخ شخص أتى متأخرا جدا." دارسا تعبيره الإعتيادي في شعره النثري (**ثلاث قصائد**) يميل آشبري إلى مقارنة نفسه

بالصبي رولاند في البرج المظلم. هنا أيضا، يبدو أن حسه الرفيع بواقع ستيفنسي يحدث في الحرب الدائرة بين السماء والعقل قد حجب بالضرورة تحت تأثير غروب أقرب مايكون إلى "الومضة القرمزية الأخيرة" لرولاند.

إن أفضل إنجاز لآشبري حتى هذه اللحظة هو الهزيمة البطولية والمتواصلة للذات، والذي يبدو ملائما لوضع خاتمة لهذا الكتاب، بما أن هزيمة الذات تلك تبدو خطوة رائدة في هدم نمط الإستبدال الذي ساهم ستيفنس بانبعاثه. إن إحالات آشبري استبدالية أكثر منها مركبة، لكنه يوظفها ضد نفسها، وكأنه مصمم على جعل تأخره حبورا يائسا. في الشطر الأخير من قصيدة (**بينما كنت تخرج من الأرض المقدسة**) يكشف آشبري بحنكة عن أكثر إستعارات شللي وستيفنس نمطية، وتحديدا الخطاب التخييلي للأوراق، الذي يظهر كرمز للهزيمة حيث الأوراق (مأخوذة ومهزوزة من جديد \ مصابة بغضب واهن)، غير أن الإستبدال الذي حل محلها يقترب من مبالغة الفشل، طالما أن الحضور والحاضر يسقطان معا "في فجوة اليوم [التي] تملؤ نفسها، \ [حيث] يربك اللاشيء." البيتان اللذان ينهيان القصيدة يبدوان محاكاة صدامية للنمط الإستبدالي لولم يكن نبلهما الحزين عميق جدا. آشبري، النبيل جدا والذكي شعريا، والذي لن يقبل بأن ينتهي كمقلد لانتقامات الزمن، يومض ويضطرب "مثل آخر زخرفة لشبح عظيم."

شهادات حول الكتاب

"عمل مرهف ومعقد بشكل استثنائي يثير الإعجاب. ... أنا متأكد بأن الوقوف عن كثب على انجازه يستحق جهد أي قارئ يحب، إلى جانب الشعر والشعرية، النقد بشكل عام ومن أجل النقد."

كينيث بيرك

"إن أهم مالدى بلوم هو تنوع قراءاته، وحضور معرفته، ... وتلك الرشاقة المبتكرة والأصالة التي يصوغ من خلالها عائلته الشعرية."

مايكل وود

"مدهش. ... يستغرب المرء لماذا لم يكن موضوعا للدراسة النقدية من قبل. ... كتاب هارولد بلوم القوي يعمق ويوسع خطوط الرؤية التناصية التي وضع أسسها في كتابه (**قلق التأثر**). ... ثمة بصيرة تنظيرية وفصاحة شعرية تكفي أي قارئ. بل تكفي وتزيد."

إدوارد سعيد

" لايوجد أدنى شك أن هارولد بلوم في هذا الكتاب، كما في سابقه (**قلق التأثر**)، يقد م نظرية كبرى واشكالية تذهب عميقا إلى جذور فعل القراءة."

هاورد شوارتز

المحتويات

ـ مقدمة: تأمل في القراءة الضالة ٧

الجزء الأول: تحديد المعالم ١٣

١ ـ أصول شعرية وأطوار نهائية ١٤

٢ ـ ديالكتيك التقليد الشعري ٣٥

٣ ـ المشهد البدئي للتوجيه ٥١

٤ ـ تأخرية الشعر القوي ٧٥

الجزء الثاني: الخريطة ٩٥

٥ ـ خريطة القراءة الضالة ٩٦

٦ ـ اختبار الخريطة: قصيدة **(تشايلد رولاند)** ١٢١

الجزء الثالث: استعمال الخريطة ١٤١

٧ ـ ميلتون وأسلافه ١٤٢

٨ ـ في ظل ميلتون ١٦٥

٩ ـ إمرسون والتأثر ١٨٤

١٠ ـ في ظل إمرسون ٢٠٤

١١ ـ في ظل الظلال الآن ٢٢٣

صدر للشاعر:

الشعر

١ – طواف الآفل (شعر) دار الكنوز الأدبية \ بيروت ١٩٩٨

٢ –باتجاه متاه آخر (شعر) دار الكنوز الأدبية \بيروت ١٩٩٩

٣ ـ لن أكلم العاصفة (شعر) دار الكنوز الأدبية\بيروت ٢٠٠٠

في الترجمة:

١–قلق التأثر (هارولد بلوم) دار الكنوز الأدبية ١٩٩٨

٢–نظرية لانقدية (كريتسوفر نوريس) دار الكنوز الأدبية ١٩٩٩

٣–سبع ليال (خورخي لويس بورخس) دار الينابيع ١٩٩٩

الدراسات

ولاس ستيفنس: تخيل صوفي أسمي (دراسة بالانكليزية) ، اطروحة دكتوراه من جامعة نيويورك

هذا الكتاب

شهادات حول الكتاب

"عملٌ مرهفٌ ومعقّد بشكل استثنائيّ يثير الإعجاب ... أنا متأكّد بأنّ الوقوف عن كثب على انجازه يستحقّ جهد أيّ قارئ يحبّ، إلى جانب الشعر والشعرية، النقد بشكل عام ـ ومن أجل النقد".

كينيث بيرك

"إنّ أهمّ مالدى بلوم هو تنوع قراءاته، وحضور معرفته، ... وتلك الرشاقة المبتكرة والأصالة التي يصوغ من خلالها عائلته الشعرية".

مايكل وود

"مدهش. ... يستغرب المرء لماذا لم يكن موضوعاً للدراسة النقدية من قبل ... كتاب هارولد بلوم القويّ يعمّق ويوسّع خطوط الرؤية التناصية التي وضع أسسها في كتابه (قلق التأثّر).... ثمة بصيرة تنظيرية وفصاحة شعرية تكفي أي قارئ. بل تكفي وتزيد".

إدوارد سعيد

"لايوجد أدنى شكّ أنّ هارولد بلوم في هذا الكتاب، كما في سابقه (قلق التأثّر)، يقدّم نظرية كبرى واشكالية تذهب عميقاً إلى جذور فعل القراءة".

هاورد شوارتز

تصميم الغلاف الفنان د. محمد نعيم النجابي