

# اصوات الشعر الثلاثة

بقلم ت. س. أليوت  
نقاهما الى العربية منغ هنريك

و كأنه خير اهداء يمكننا ان تقدمه للناس .

إن ما اعنيه ، باصوات الشعر الثلاثة ، هو : أولاً ، صوت الشاعر مخاطباً نفسه - او غير موجه كلامه الى احد . وثانياً ، صوت الشاعر مخاطباً جماعة قليلة او كثيرة . وثالثاً ، صوت الشاعر محاولاً ان يخلق « شخصاً » مسرحياً يتكلم شعراً : اي عندما لا ينطق الشاعر بما يود ان يقوله شخصياً ، بل بما يستطيع ان يقوله في حدود شخصية وهمية تخاطب شخصية اخرى وهمية . والتمييز بين الصوت الاول والصوت الثاني ، بين الشاعر مخاطباً نفسه ، والشاعر مخاطباً غيره ، يشير الى قضية « الايصال » الشعري . والتمييز بين الشاعر مخاطباً غيره من الناس ، اما بصوته الخاص او بصوت مستعار ، وبين الشاعر منشئاً كلاماً يتخاطب به الاشخاص الوهميون ، يشير الى قضية الاختلاف بين التمثيلي ، والشبيه بالتمثيلي ، وغير التمثيلي من انواع الشعر .

اود ان اسارع الى اثاره سؤال قد يسأل : الا يمكن ان تكون القصيدة منظومة لأذن انسان واحد او لعينه ؟ وقد يقال ببساطة : اولى الغزل احياناً شكلاً من اشكال النجوى بين شخصين اثنين دون النغات

قد يكون هناك اربعة اصوات ، وقد لا يكون غير صوتين . اقول هذا لأشير الى طبيعة المشكلة التي احاول بحتمها هنا . واود ان اسارع الى توضيح السبب الذي حملني على بسط فكرة قد يثار حولها الشك والتساؤل . كان لي ، عندما اخترت هذا الموضوع ، هدفان اساسيان : الاول ان اتحاشى تكراراً ما قد قلته سابقاً ، والثاني ، ان اتحاشى تكراراً ما قد قاله لسواي وربما كان في قوله ايبين . غير انه من المتندر تحقيق هذين المقصدين معاً . فليس لاكثرنا ، مدى العمر ؛ من الآراء المتكررة الا القليل . واكثر هذه الآراء المتكررة يتناهى اليها من عهد الفتوة والغرارة . لذلك ترى بعضنا يكرس السنوات الاخيرة من العمر ، اما ليحاول التمييز عن تلك الآراء ذاتها بطريقة فضلى ، او ليكتشف بأنّه لم يكن لتلك الآراء في الواقع كل اصلها الموهومة . اسفأ اقلو انه لم يكن ثمة من حقيقة الاوقد اكتشفها اسلافنا ، اذن لما كان هناك خطأ ممكن لم يقعوا فيه . ومع ذلك فنحن نمضي حتى آخر العمر آملين ان نقول شيئاً لم نقله من قبل ابداً ، ولا قاله سوانا من قبل ابداً ، شيئاً جديراً بالقول ، لا بل شيئاً صحيحاً . وفيما يجيل اليها انا قد وجدنا شيئاً كهذا نقوله ، في تلك اللحظة ، يبدو لنا

## ت. س. أليوت

توماس ستيرنز أليوت شاعر الانكليزية الاول في هذا الجيل . ولد عام ١٨٨٨ في سان لويس ( الولايات المتحدة ) وتلقى علومه بجامعة هارفرد ثم بالسوربون واكسفورد . نشر قصائده الاولى عام ١٩١٧ وكان أبعدها أثراً ( أغنية العاشق ج. الفرد بروفروك ) التي تصور جفاف الفكر في القرن العشرين . أنشأ مجلة «الكرا تيبيرون» التي كانت مجلتي تجارب المحدثين من الشعراء وعاملاً قوياً في توجيه الادب الجديد ، واستمر في تحريرها من عام ١٩٢٢ حتى ١٩٣٩ . نشر خلال هذه المدة « الارض الخراب » و« الرجال الجوف » - قصائد يصور فيها باسلوب يقوم على التتابع الماطفي والتداعي اللامترابط وموسيقى « الافكار - ضف الحياة الانسانية وعقم الحضارة » ويرسل - كمن هو في كاتدرائية ضخمة عتيقة - تأيينه في دنياها الخربة . ثم انتقل من هذه المرحلة الغضبي البائسة في شعره الى مرحلة الجهر بالعقيدة فصرّح بأنه كلاسيكي الادب ، ملكي السياسة ، انجلو - كاثوليكي المذهب ؛ ونزل عن جنسيته الاميركية في سبيل الجنسية الانكليزية عام ١٩٢٧ . عين عضواً في مجلس دار النشر الكبرى ( فابر و فابر ) وما زال من عمدة التحرير فيها الى اليوم . نشر مجموعة مقالات



في النقد الادبي عام ١٩٣٢ ، ثم مسرحيته الاولى « جريمية في الكاتدرائية » عام ١٩٣٤ . بعد هذه المرحلة انصرف أليوت عن الشعر الديني الى الشعر الفلسفي وطلع على الناس بروائع مسرحية منها : « اجتماع الاسرة » و « اربع رباعيات » و « حفلة الكوكبيل » واخيراً « الموظف المؤمن » . يعتبره كبار النقاد نقطة تحول في تاريخ الشعر الانكليزي وفي الطليعة بين الاحياء من الشعراء العالمين . لقد كوفيء أليوت عام ١٩٤٨ بجائزة نوبل بعد ان رفع تناجه الادبي في وجه هذا الجيل مرآة فنية معبرة عن مشكلات «إنسانه » وما في قلب هذا الانسان وفكره ووجدانه من الضعف والفراغ والقلق والتيه والغرابة . تقدمه هنا في مقال عن الشعر من مجموعة مقالات سنشرها له بعنوان من دائرة الدراسات العربية في الجامعة الاميركية ببيروت .

« م . خ »

الى غيرهما من الناس؟ انا لا انكر بأنه من الممكن ان توجه القصيدة الى شخص واحد : فهناك شكل شائع ، ليس غرامياً دائماً في مضمونه ، يسمى « الرسالة » . ومع ذلك فلن يتوفر لدينا البرهان القاطع ؛ اذ ان بيئة الشعراء على ما حسبوا انهم كانوا يعانونه عندما نظموا قصائدهم ، لا يمكن الاخذ به جيماً على ظاهر قيمته . وفي اعتقادي ان القصيدة الغرامية الجيدة ، ولو كانت موجهة الى شخص واحد ، فالقصود بها دائماً ان تتجاوز اسمع المتناجين الى غيرهما من الناس . ومن المؤكد ان لغة الحب الخالصة ، اعني لغة الاتصال بالحبيب ، لا الاتصال بغيره ، هي النثر .

بعد ان نفيت من الاوهام وجود صوت يخاطب به الشاعر شخصاً واحداً ، ارى ان خير وسيلة قد تمكنتني من اسماع اصواتي الثلاثة ، هي ان اتبع نشأة الفارق بينهما كما عرفته بنفسي . وهو فارق اكثر ما يمر ببال من كان مثلي شاعراً قد انفق عدداً من السنين في نظم الشعر ، قبل ان يحاول للتأليف المسرحي . قد يكون العنصر التمثيلي ، موجوداً في الكثير من انتاجي الاول . وقد يكون انني تطلمت منذ البدء ومن حيث لم اكن ادري ، الى المسرح - او كما قد يقول النقاد في كثير من القسوة - الى شارع « شاقسبري » Shaftesbury ولكني ، مع ذلك ، قد انتهيت تدريجياً الى الخلاصة التالية : وهي ان هناك اختلافاً بيناً في النسق والنتيجة بين الشعر المدد للمسرح والشعر المدد للقراءة او الالقاء .

لقد اتدبت منذ عشرين عاماً الى كتابة مسرحية بعنوان « الصخرة » The Rock ، وكانت المناسبة الداعية الى التأليف احتفالاً خيرياً برصد ريعه لبناء كنيسة في منطقة اسكان جديدة . جاءني الدعوة آن كنت احسبني قد استنفدت مواهي الشعرية الهزلية كلها ، ولم يبق عندي ما اقوله . والتكليف ، في فترة كهذه ، بكتابة شيء يجب القاؤه على الناس في موعد محدد ، جيداً كان ذلك الشيء او رديئاً ، كثيراً ما يحدث في النفس انتفاضة اشبه بالنبي تحذرها احياناً تلك الذراع الحديدية المقوفة عندما تدار بمنف في محرك سيارة مطفاة البطارية . وعلى كل فقد كانت المهمة المسندة الي واضحة : كان علي ان اكتب ، بناء على السناريو المعطى لي ، حواراً نثرياً لمشاهدة ذاك الطراز المألوف من الاحتفالات التاريخية . وكان علي ان انظم عدداً من المقاطع « الجوقية » شعراً ، بعد ان اعطيت حق التصرف بمضمونها كما اشاء ، لولا اشتراط معمول ، وهو ان تكون تلك المقاطع الجوقية ذات علاقة بالغرض من الاحتفال ، وان يستغرق كل منها عدداً معيناً من الدقائق بالنسبة الى الوقت المحدد للمسرحية . غير انه لم يكن ثمة في المهمة التي اتدبت اليها ما يلفت انتباهي الى الصوت الثالث ، او الصوت التمثيلي : فقد كان الصوت الثاني ، صوتي انا مخاطباً المستمعين ، ابرز الاصوات في الاسماع . الى جانب الحقيقة البدئية القائلة بأن الكتابة تلبية لدعوة هي غير الكتابة بدافع الاستمتاع الشخصي ، فقد تعلمت يومذاك بأن الشعر المدد لتلاوة « الجوقة » يختلف عن الشعر المدد لتلاوة شخص واحد . وانه بقدر ما يكثر عدد الاصوات في الجوقة ، ينبغي ان تكون الابيات ابسط في مفرداتها وتركيبها ومضمونها . لم يكن صوت الجوقة في مسرحية « الصخرة » صوتاً تمثيلاً . اذ بالرغم من ان ابياتاً كثيرة قد وزعت على الاشخاص ، فقد ظل هؤلاء غير مميزين فرادى بعضهم عن بعض . كان اعضاء الجوقة ينطقون بلساني ، ولم ينطقوا بما يمثل حقاً اشخاصهم الافتراضية المستقلة .

اعتقد ان الجوقة في « جريمة الكاتدرائية » تمثل بعض التقدم في تطور

المسرحية : ذلك اني التزمت هذه المرة اعداد ابيات لجوقة معينة ، بدلاً من جوقة مجرولة ، لجوقة من نساء « كاتبري » ، لا بل يمكن القول من الخوادم اليوميات في الكاتدرائية . كان علي ان ابذل بعض الجهد لوضع نفسي في موضع هؤلاء النسوة واتلبس بحالاتهن بدلاً من ان اقتصر على رؤيتهن من خلال نفسي وحدها . اما فيما يتعلق بجوار المسرحية ، فقد كان عيب المقعدة فيه ، كما ارأه من الناحية المسرحية ، اقتصارها على اظهار شخص واحد مسيطر ، يحدث في ذاته كل الصراع التمثيلي . اما الصوت الثالث ، او الصوت التمثيلي ، فلم يتضح في نفسي حتى عالجت مشكلة ابراز شخصين ( او اكثر ) في نوع من الازمة ، كسوء التفاهم ، او محاولة التعارف والالتفاف - شخصين او اشخاص حاولت ان اتمثلهم واهضاً نفسي في موضع كل منهم عند كتابتي اقوالهم المختلفة . كان ذلك سنة ١٩٣٨ عندهما بدأ الصوت الثالث يلح علي مسمي ويزداد في نفسي وضوحاً .

اني اتخيل احد المستمعين ، بعد ان بلغت هذه المرحلة من البحث يهمس في اذن صاحبه : « لقد قال هذا كله من قبل » . اجل ، وأسأف الذاكرة بايراد المصدر الذي اخذت عنه . ففي محاضرة القاها عن « الشعر والدراما » منذ ثلاث سنوات قلت :

« ان الشاعر وهو ينظم نوعاً آخر من الشعر ( الشعر غير التمثيلي مثلاً ) ، ينظم في اعتقادي وفقاً لصوته الخاص . والحل هو كيفية وقفه لديك عندما تقرأه . اذ هو انت ذاتك متكلاً . اما مشكلة « الايصال » وماذا سيحيي القارئ منه فليست بمسألة هامة ... »

هناك بعض الابهام في استعمال الضمائر في هذا المقطع ، ولكني اعتقد بأن المعنى واضح للغاية . في تلك المرحلة ، لم لاحظ سوى الفرق بين ما يقوله الشاعر بالاصالة عن نفسه وبين ما يقوله بلسان شخصية وهمية . ثم انتقلت الى اعتبارات اخرى تتعلق بطبيعة الدراما الشعرية . وكنت آنذاك قد بدأت اتنبه الى الفرق بين الصوت الاول والصوت الثاني دون ان اهتم بالصوت الثالث الذي سأبجته الآن مفصلاً . هذا وفي نيتي ان اتبع ، لفترة قصيرة ، ما ينطوي عليه هذا الصوت من تعقيدات دون ان افسح للمستمعين مجال التشكي من جعلي الحديث غاية في الوضوح فأفسد بذلك شهرتي الدائمة لديهم بالابهام والغموض .

تتطلب كتابة المسرحية الشعرية في الغالب ان تجد الالفاظ الملائمة لاشخاص مختلفين اختلافاً بيناً في البيئة والمزاج ، والثقافة والذكاء . وانت لا تستطيع ان تتمثل واحداً من هؤلاء الاشخاص وتنطقه بكل ما في المسرحية من « الشعر » ، هذا الشعر ( واعني به اللغة عندما يبلغ تمبيرها الذروة في المواقف التمثيلية الخاصة ) يجب ان يكون موزعاً وفقاً لقتضى احوال الاشخاص في المسرحية . يعطى كل من هؤلاء الاشخاص - عندما تقتضي الحال ان يتلو الشعر ، لا مجرد الالفاظ المنظومة - يعطى كل منهم الابيات التي تلائمهم . وعندما يجين الموقف الشعري ، يجب ان لا يخلطنا الناطق به من فوق المسرح على الاعتقاد بأنه كان يتكلم بلسان حال الشاعر . من هنا يجب ان يكون المؤلف المسرحي مقيداً بنوع الشعر وبالمستوى الشعري الذي يناسب كلا من الاشخاص في مسرحيته . وهذه الابيات من الشعر ينبغي ان تبرر وجودها بتنميتها واحيايتها للمواقف التي تتلى فيها . وحتى لو كان الانطلاق بالشعر الرائع موافقاً لمن اسند اليه من اشخاص المسرحية ، فمن الواجب ان يقنعنا بأنه كان ضرورياً « للعمل » المسرحي فيها : اي انه قد ساعد على استخلاص ذروة الازمة الانفعالية من خلال الموقف . قد يقع الكاتب المسرحي في خطأين : احدهما ان يسند ابياتاً من الشعر الى

شخص لا يصلح لتلاوتها ، والثاني أن يسند الايات الى الشخص المناسب ولكن من غير ان تكون تلك الايات مساعدة على تقدم « العمل » في المسرحية . هناك لبعض صفات المسرحيين الايزابيتين مقطوعات رائعة من الشعر ولكنها موضوعة في غير موضعها للاعتبارين السابقين - ان روعتها كافية لان تخذ المسرحيات التي وردت فيها كترات ادبي ، ولكننا مع ذلك مقحمة هناك اقماماً يحول دون اعتبار تلك الروايات تمثيلات ممتازة . ولعل ما نجد في « تامبرلين » Tamburlain « لمارلو » Marlow افضل شاهد على ذلك .

كيف عالج كبار الشعراء المسرحيين كسوفوكليس ، او شكسبير ، او راسين ، هذه المشكلة ؟ هي مشكلة تواجهها ، ولا شك ، سائر انواع الرواية التخيلية - من قصص وتمثيلات نثرية - حيث يحيا الاشخاص الروائيون . اما انا فلا ارى وسيلة أحيها الشخص الروائي غير عطف عليه وشعوري العميق منه . والمسرحي الذي يتناول ، من الناحية المثالية ، اشخاصاً هم اقل عدداً من الذين يتناولهم القصاص ، والذي لا يستطيع ان يد في اعمارهم اكثر من مدى ساعتين او نحوهما ، ذاك المسرحي يجب ان يشعر شعوراً عميقاً مع اولئك الاشخاص جيماً . ولكن تلك غاية مثالية يصعب ادراكها ، اذ ان العقدة في المسرحية حتى ذات العدد القليل من الاشخاص ، قد تتطلب وجود شخص او اكثر ممن لا تهمننا حقيقة امرهم ، بقطع النظر عما يقدمونه « للعمل » في المسرحية من معاونة . ومهما يكن ، فأني استغرب ما اذا كان من المستطاع في المسرحية خالق « الشرير المطلق » من الاشخاص - ذاك الذي لا يمكن ان يشعر المؤلف او غيره من الناس ، الا بالنفور ازاءه - وجعله بالتالي شخصاً بكامله حقيقياً . اتنا بحاجة الى ان نخرج « الضعف » اما بالفضيلة البطولية ، او بالذيلة الرجيمة لنجعل من الشخص الروائي كائناً معقولاً . فقد يسند المؤلف الى ذلك الشخص ، بالاضافة الى صفاته الاخرى ، بعض ما يتميز به هو من صفات خاصة ، بعض القوة او الضعف ، بعض النزوع الى العنف او التردد ، لا بل بعض الشذوذ الذي اكتشفه في نفسه . قد يضع المؤلف في مخلوقه ذاك شيئاً لم يقع له في حياته الخاصة ، شيئاً قد يجعله عنه اقرب معارفه اليه ، شيئاً غير مقصور في انتقاله على اشخاص هم في مثل مزاجه وعمره ، واقل من ذلك كله ، هم في مثل جنسه من الرجال او النساء . ان بعض القليل الذي يتمتع المؤلف من ذاته لشخصه ، قد يكون النطفة التي تنطلق منها حياة ذلك المخلوق . والمخلوق الروائي الذي ينجح ، من جهة اخرى ، في حمل المؤلف الذي ابدعه على الاهتمام به ، قد يستخرج من وجوده الخاص - وجود ذلك المؤلف - ما فيه من امكانيات هاجمة . يقيني ان المؤلف يعطي شيئاً من ذاته لاشخاصه ، غير اني متيقن كذلك من انه يقع هو نفسه تحت تأثير الاشخاص الذين يخلقهم . وما ايسر ان نضل انفسنا في تيه من الظنون ونحن نتأمل العملية التي تصيرها الشخصية الوهمية ، في الابداع المسرحي ، حقيقة بالنسبة لنا ، كحقيقة الاشخاص الذين نعرفهم من الناس . لقد اوغلت في ذلك التيه لاشير الى الصعوبات والقيود ، والدهشة التي قد يلقاها شاعر قد تمود ان ينظم الشعر . بصوته الخاص ، وهو الآن يريد ان ينطق بالشعر اشخاصاً وهميين ذوي اصوات مخنفة . وهذا هو الفرق ، او تلك هي الهوة ، بين النظم بوحى الصوت الاول ، والنظم وفقاً لقتضيات الصوت الثالث من اصوات الشعر .

وهناك طريقة اخرى لتوضيح ما يمتاز به هذا الصوت الثالث ، صوت الدراما الشعرية ، هي مقابله بصوت الشاعر في المونولوج التمثيلي : اي في

الشعر غير التمثيلي المتضمن عنصراً تمثيلاً . قلت انه ينبغي على المؤلف في المسرحية ان يكون منقسم الولاء . عليه ان يشعر مع ابطاله الذين قد لا يشعرون في اي حال مع بعضهم البعض ولا يتماطفون . وعليه ان يوزع « الشعر » ويثبه على قدر المجال الذي تسمح به طاقة كل من الاشخاص الوهميين الذين يخلقهم . هذه الحاجة الى توزيع الشعر تستلزم بعض التنوع في الاسلوب الشعري ليوافق حال الشخص المسند اليه . وما دام المسند من الاشخاص في المسرحية حقوق على المؤلف هي نصيبهم من الشعر ، فالشاعر ملزم بأن يحاول ان يستمد شعره منهم بدلاً من ان يفرض عليهم فرضاً . اما في المونولوج التمثيلي فلا وجود لشيء من هذا ، اذ ان المؤلف يستطيع ان يرى الشخص من خلال نفسه كما يستطيع ان يضع نفسه في موضعه ، دون ان يكون ثمة ضابط يمنعه ان يفعل ذلك . ووجود الضابط متمذر هنا حيث لا يتعدد الاشخاص وبالتالي حيث لا يمكن تمثيل اكثر من شخص واحد . والحق ان ما نسمعه عادة في المونولوج التمثيلي هو صوت الشاعر الذي يظهر في ثوب بعض الشخصيات التاريخية او يتنكر في زي شخصية خرافية . ثم ان شخصيته تلك يجب ان تمكنا من ان تمثل فيها فرداً من الناس او نموذجاً بشرياً على الاقل ، قبل ان تتكلم .

يقودني البحث الى ما قد يكون تعميماً مطرفاً ، وهو ان المونولوج يعجز عن خلق شخصية تمثيلية . اذ ان هذه الشخصية لا تخلق وتصير حقيقة الا في « عمل » وبواسطة « الحوار » الذي يدور بين الاشخاص الوهميين في التمثيلية . وهكذا عندما يوضع المونولوج التمثيلي بلسان شخصية لا يعرفها القارئ - من التاريخ او الرواية - فليس غريباً ان تساءل « من كان أثلال الاصيل » لهذه الشخصية ؟ ان الشاعر المسرحي الذي يتكلم كما يتكلم « برونغ » في مسرحياته لا يستطيع ان يبعث الحياة في شخص من اشخاصه ، وانما يستطيع ان يقلد شخصاً معروفاً لدينا . ولكن الا يرتكز التقليد الساخر في اساسه على معرفة الشخص المقلد وعلى قصور في التخيل ؟ من الواجب ان ندرك بأن المقلد والمقلد هما شخصان مختلفان . فاذا اتخذنا ولم نستطع التمييز بينهما فذلك لان التقليد قد صار تشخيصاً . نحن ، في مسرحية لشكسبير ، لا نستمتع الى شكسبير نفسه ، وانما نستمتع الى اشخاصه . ولكننا عندما نقرأ مونولوجاً تمثيلاً « لبرونغ » لا نستطيع الادعاء بأننا نصغي الى صوت آخر غير صوت « برونغ » نفسه .

من الثابت اذن ان الصوت السائد في المونولوج التمثيلي هو صوت الشاعر مخاطباً غيره من الناس . ومجرد قيام الشاعر بدور ، وكلامه من وراء قناع ، كل هذا يستلزم ضمناً وجود اناس يوجه الكلام اليهم : ثم ما الموجب لأن يتنكر الانسان ، وان يتقنع اذا كان لا يخاطب احداً سوى نفسه ؟ الصوت الثاني هو حقاً الصوت الاغلب والواضح في الشعر غير المسرحي ، اتنا نجد في جميع انواع الشعر المعبر عن اغراض اجتماعية واعية ، كالشعر التعليمي ، والقصصي ، والاخلاقي ، والهجائي والتوجيبي . اذ ما الغرض من القصة بغير جماعة القراء ، او من الموعظة بغير جماعة المصلين ؟ صوت الشاعر مخاطباً جماعة من الناس هو الصوت السائد في المعهمة وان لم يكن الصوت الاوحد فيها . ففي شعر هوميروس مثلاً ، ترانا نسمع الصوت التمثيلي من وقت الى آخر : وهناك مواقف لا نسمع فيها صوت هوميروس ناطقاً بلسان احد الابطال ، وانما نسمع صوت البطل نفسه . اما الكوميديا الالهية ، فليست ملحمة بهذا المعنى ، ولكننا هنا ايضاً نجد رجالاً ونساء يخاطبونا بصواتهم . كذلك ليس ثمة موجب للافتراض بأن عطف

« ملتون » على ابلين قد صيره من حزبه، وألصقه به الى حد لا نستطيع معه التمييز بين صوتيهما . الملحة في الاساس هي حكاية تروى لجماعة بينا المسرحية في الاساس هي « عمل » يعرض على جماعة .

والآن، ماذا بشأن الصوت الاول - الصوت الذي لا يحاول فيه الشاعر مخاطبة احد على الاطلاق؟ ليس من الضروري ان يكون هذا الشعر هو ما نسميه تناهلاً « الشعر الغنائي » . فلفظة « غنائي » نفسها لا تفي بالقصد ، لانها تقترب في اذهانتنا بالشعر الموضوع اصلاً للتوقيع والغناء - من اغاني « كامبيون » ، « Campion » ، و « شكسبير » و « بيرنز » الى اناشيد « و . س . جلبرت » « W. S. Gilbert » فقطوعات آخر « نشرة موسيقية » . ولكننا نطلق هذه التسمية كذلك على الشعر الذي لم ينظم ابداً لغرض موسيقي - على الشعر الذي نفضله تام الفصل عن موسيقاه : كما هي الحال في حديثنا عن « الشعر الغنائي » عند شعراء ما وراء الطبيعة كـ « فوجان » « Vaughan » ، و « مارفيل » « Marvell » او « هربرت » « Herbert » ، و « دون » « Donne » . ثم ان تعريف الكلمة في معجم « اكسفورد » يدل على انه لا يمكن تحديدها تحديداً واثماً :

« غنائي - يقول المعجم - هو الآن اسم للقائد القصار القسمة عادة الى ادوار شعرية او « متروقات » والمعبرة مباشرة عن افكار الشاعر وعواطفه . »

ما مقدار القصر الواجب التزامه في القصيدة حتى تسمى « غنائية » ؟ يظهر ان التشديد على صفة الايجاز وتقسيم القصيدة الى ادوار ، هما من روايب اشراكنا الصوت بالموسيقى في مفهومنا لتلك الكلمة . غير انه ليس هناك صلة حتمية بين الايجاز وبين تمييز الشاعر عن افكاره ومشاعره الخاصة :

« تعالي الى صفر الرمال »

او :

« اسمي الطير اسمي »

بيتان غنائيان - أليس كذلك؟ ولكن اي معنى لقولنا انها يعبران عن افكار الشاعر وعواطفه ؟

الحق انه لا علاقة للصوت الاول - صوت الشاعر مخاطباً نفسه او غير موجه كلامه الى احد - بالشعر « الغنائي » من حيث هو قصيدة قصيرة منظومة لغرض موسيقي ، ولكن له علاقة به من حيث هو تعبير عن افكار الشاعر وعواطفه . بهذا المعنى نرى الشاعر الالمانى « جوتفرد بن » « Gottfried Benn » ، في محاضراته القيمة « مشكلة الشعر الغنائي » « Problem der Lyrik » . يعتبر الشعر الغنائي شعر الصوت الاول . واني واثق من انه يضمه قصائد كـ « Dinnesse Elgies » « ريلكي » « Rilke » و « La Jeune Parque » لـ « فاليري » . غير اني اؤثر ان اسمي « الشعر التأملي » ما يسميه هو « الشعر الغنائي » . يسأل ج . بن في محاضراته : بماذا يبدأ الشاعر الذي ينظم قصيدة « لا يخاطب فيها احداً » ؟ ثم يقول : هناك اولاً ، « جنين هاجع » او « جرثومة خلافة » . وهناك ثانياً ، اللغة ، موارد الالفاظ موضوعة تحت تصرف الشاعر . لدى الشاعر شيء ، وعليه ان يجد له الفاظاً . ولكنه لا يستطيع ان يعرف اي الالفاظ يريد الى ان يكون قد وجدها . وهو لا يستطيع ان « يعرف » هذا . الجنين الابد ان يكون قد حوله الى تسوية للالفاظ المناسبة في النظام المناسب . وعندما تنهياً له الالفاظ المناسبة ، يكون ذلك « الشيء » الذي يجب ايجاد الالفاظ من أجله قد اختفى وحلت القصيدة محله . ليس ما يبدأ به الشاعر

في هذه الحال ، شيئاً محدوداً كانفعال ، بأي معنى عادي للكلمة ، ومن المؤكد انه ليس فكرة . انه - اذا استمرنا بيتي « بدوز » « Bedoues » للدلالة عليه - : « من الحياة بالقوة ، جنين بلا جسد ، ينق في التمتة بصوت الضفدع : « ماذا ساكون ؟ » . اني اقر « جوتفرد بن » على رايه واود ان انتصاه قليلاً . فن الممكن ، في قصيدة لا تتناول غرضاً تعليمياً او قصصياً او اي غرض اجتماعي آخر ، ان لا يهتم الشاعر بغير التعبير عن هذا الدافع المهم ، مستعيناً بكل ما لديه من موارد الالفاظ ، بدلالاتها ، وتاريخها ، وموسيقاها . انه لا يعرف ، في تلك الحال ماذا عليه ان يكون قد قاله . وهو في قوله له ، لا يعنيه افهام الآخرين شيئاً . ليس الناس من هم في هذه المرحلة من الابداع مطلقاً : هم الاوحد ان يجد الالفاظ المناسبة او قل الابدع عن الخطأ من الالفاظ . وليس يعنيه ما اذا كان بين الناس سميع او كان بينهم ، لما يصوغه ، ذواقة متفهم . انه مثقل بحمل ينبغي ان يطرحه عنه لينفرج - او قل : هو معمور بشيطان ، شيطان قهار ، لا حول له ازاءه ولا قوة ، فهو ، في البدء لا وجه له ، ولا اسم ، ولا شيء ابداً . والالفاظ ، او القصيدة التي يصوغها الشاعر ، هي لهذا الشيطان نوع من الرقية . ان الشاعر يتحمل تلك المشقة كلها ، لا ليتقل شعره الى احد ، بل ليريح النفس من ضيق شديد . وعندما يتم اخيراً تنظيم الالفاظ بالنسق الصحيح ، او بما ينتهي الشاعر الى قبوله كفضل نسق ممكن ، يمكنه آنذاك ان يختبر لحظة من الغفاد ، من الهدأة ، من الحل ، وما يقارب حالة الغفاد الذي لا يوصف في ذاته . عندها ، يستطيع الشاعر ان يهب بالقصيدة : « اليك عني - روحي واجبي لذاتك عن مكان في كتاب - ولا تتوقمي ان اوصل اهتمامي بك بعد » .

يصعب في اعتقادي توضيح علاقة القصيدة بأصولها الاول بأكثر من هذا . ولك ان تقرأ مقالات « بول فاليري » الذي درس تجاربه الخاصة لدى النظم ، وتقصى عملية الابداع اكثر من اي شاعر آخر . ولكنك اذا حاولت ان تشرح احدى القصائد ، اما بواسطة ما اراد الشاعر ان يطلمك عليه ، او بواسطة الابحاث البيوغرافية مستندة الى الوسائل السيكولوجية او غير مستندة ، فستنتهي في الغالب بالابتعاد المطرد عن القصيدة دون ان تصل الى اية غاية . ان محاولة شرح القصيدة بردها الى منابعها الاولى ، يصرّف النظر عنها الى شيء آخر ، لا يمت بصلة الى تلك القصيدة ولا يلقي ضوءاً عليها ، في الشكل الذي يفهمه به الناقد وقراؤه . الحق انني لا احاول ان اجعل من عملية النظم سرّاً أخف مما هو . فما أوكد هو ان يبذل الشاعر جهده اولا ، ليجلو الابهام بنفسه لنفسه ، ويحقق لها الصفاء والوضوح ، ثم ليتأكد بأن قصيدته هي النتيجة الصحيحة لعملية الخلق التي يعانها . فان اشد الحالات غموضاً هي حالة الشاعر الذي لم يستطع الابانة عما في نفسه لنفسه ، واسوأها ، محاولته ان يقنع نفسه بأن لديه ما يقوله ، حيث لا يكون لديه في الواقع شيء .

تكلت حتى الآن ، بقصد التبسيط ، عن الاصوات الثلاثة كما لو كان بينها كمال انقطاع : كأن الشاعر في اية قصيدة معينة لا يخاطب الا نفسه وحدها ، او الآخرين وحدهم . وكما لو لم يكن اي من الصوتين الاولين مسموعاً في الجيد من الشعر التمثيلي . هذه هي في الواقع النتيجة التي انتهى اليها « ج . بن » : انه يتكلم كما لو كان شعر الصوت الاول ، الذي يعتبره مواكباً لتطور هذا العصر ، مختلفاً كل الاختلاف عن ذلك النوع من الشعر الذي يخاطب به الشاعر جماعة من الناس . اما انا فاعتقد بأن الاصوات الثلاثة تنوجد في الغالب معاً . اتنا نجد الاول والثاني في الشعر غير التمثيلي ،

# عزلة

[ تهب الحياة لنا غداً من مثل ما نهب الحياة ]

ألقي الظنونَ الى اليقين مجذبةً من أسبابها  
هذي الحياة لنا ونحن اليوم من أربابها  
تحيا بنا وشبابنا الريانُ نبعُ شبابها  
نخشى الغيوب؟ .. وما الغيوب؟ وما ظلام حجابها؟  
هي ضلة الأوهام في بيداها من أوصابها  
أيامنا عُذرُ يفيض الغيبُ من تسكابها  
عذباً إذا طابت وطاب الماءُ في أكوابها  
وير مشربُه إذا لقي القذى من صابها  
هي شعلة مرفوعة في غيبنا نسعى بها  
نحضي إذا ضاءت ونحبط إن دجت في عابها

\*\*\*

يا فتنتي هذا الشباب تفيض بالنعى يداها  
دفاقة لا اليأس يجبسها ولا وهم العناء  
لا تعبسي ... ودعي الزمانَ الطلق يجري في مداها  
ودعي ابتسامتك الطروب تضيء في هذي الشفاه  
تعنُ الغيوب ويمسح الماضي عن الدنيا اساه

عبد القادر الققط

القاهرة

جلست تسائل عن ضمير الغيب سُورَ شراها  
وتجادب الأيام بالأهلام سترَ ضبابها  
غابت عن الدنيا حوالها وعن أترابها  
وسمت بصيرتها ورقّت فوق قيد ترابها  
حيرى تبسمُ للدروب إذا مضت لرغابها  
ويضح خافقها الصغير إذا التوت بصعابها  
في كفتها من خوفها رجفٌ وفي اهدابها  
يقتادها الأمل الجميل لمستسرّ طلابها  
فيردّها شكٌ يغلف نبعا بسرابها  
ذهلت فأيقظها عطفُ الصوت من أحبابها:

\*\*\*

يا فتنتي لا ترهبي الغيب الحبيء ولا دجاء  
هو صنع أيدينا .. نكاد - إذا أردنا - ان نراه  
غرس ... من الافراح والاتراح والسلوى ثراه  
نلقي به في يومنا وندوق من غدنا جناها  
تهب الحياة لنا غداً من مثل ما نهب الحياة

\*\*\*

انفصال القصيدة النهائي عن رحم صاحبها . وللشاعر بعد هذه المرحلة ان  
ينعم بالسكينة .

حسي ما ذكرته عن القصيدة التي يسودها الصوت الاول . ويقيني ان  
في كل قصيدة ، سواء كانت من الشعر التأملي الخاص ، ام كانت ملحمة او  
مهرجية ، اكثر من صوت واحد . فاذا لم يخاطب الشاعر نفسه على الاطلاق ،  
انتفى ان يكون ما ينتجه شعراً ، وان جاز اعتباره بلاغة رائعة . وان  
بعض استمتاعنا بالشعر الرفيع يعود بالفعل الى استماعنا الى ذلك الصوت  
الخاص الذي يناجي به الشاعر نفسه من دوننا . غير انه لو انوجدت القصيدة  
الخاصة ، بالشاعر وحده ، لأقتضى ذلك ان تكون منظومة بلقته الخصوصية  
ورموزه المجهولة عند الناس . وقصيدة مثل هذه لا يخاطب فيها الشاعر سوى  
نفسه وحدها ، ليست قصيدة على الاطلاق . اما في المسرحية الشعرية ،  
فاني أميل الى الاعتقاد بأن الاصوات الثلاثة تسمع هناك جميعاً . نسمع اولاً  
صوت كل من الاشخاص - وهو صوت فردي يمتاز به صاحبه من اي  
شخص سواء ، حتى نستطيع ان نقول في كل مقطع من مقاطعه بأنه له

ونجد هذين مع الصوت الثالث في الشعر التمثيلي كذلك . وحتى لو كان  
الشاعر - كما اكدت سابقاً - قد نظم قصيدته من دون ان يفكر بأحد ،  
فهو يرغب في ان يعرف ماذا سيكون لتلك القصيدة الطيبة في ذاقتته ،  
من الوقع لدى الآخرين . انه يشوف اولاً الى عرضها على ذلك النفر  
القليل من الاصدقاء ليبدوا آراءهم فيها قبل ان يمتبرها جاهزة . وان  
باستطاعة هؤلاء المتذوقين ان يكونوا للشاعر عوناً بما يقترحون ادخاله  
على قصيدته من لفظة او فلذة لم يوفق هو في العثور عليها . وقد تكون  
معوتهم الكبرى في مجرد الاشارة الى ان « هذا المقطع من القصيدة غير  
ملائم » وبهذا يؤكدون شكاً كان الشاعر يحاول ان يفيه من وعيه  
بمناد ، غير اني لست مهتماً ، قبل كل شيء ، بذلك النفر من الاصدقاء  
المتروين في تذوقهم وابداء آرائهم ، بقدر ما يهمني امر ذلك الجمهور  
المجهول - امر جماعة القراء الذين لا يعني اسم المؤلف لهم شيئاً غير القصيدة  
التي يقرأونها له . ان « تسليم » القصيدة الاخير للجمهور المجهول ، يتصرف  
بها كما يشاء ، هو ، كما يخيل الي ، ختام تلك العملية - عملية الحمل الطويل -  
التي بدأت في الوحدة دون التفكير بأحد . بذلك التسليم الاخير يتم

« المواد النفسية » الحفية الشرسة ، هو الذي يوجه الشاعر ليروي تلك القصة العينية او يوسع ذلك الموقف المعين . ومن جهة اخرى ، فان الاطار ، بعد ان اختاره المؤلف ليعمل في مجاله ، قد يستحضر هو نفسه مواد نفسية اخرى ، وعندما قد تولد ابيات من الشعر لا يخلقها الدافع الاصلي في القصيدة وانما يلهمها حافظ ثانوي من العقل الباطن . وبعد ، فكل ما يهمنا هو ان تكون الاصوات في النهاية مسموعة في تألف وانسجام . واني لأشك ، كما قلت سابقاً ، فيما اذا لم يكن في اية قصيدة حقة غير صوت واحد مسموع .

وقد يسأل سائل عما اريد ان ا قوله بعد هذه التأملات كلها : هل كنت أنتي في نسج نقاب متقن من البراعة والتفنن ؟ الواقع اني لم اكن احاول ان اخاطب نفسي ، كما قد يمر بالبال ، ولكنني كنت اخاطب قاري الشعر . وحبيب الي الاعتقاد بأنه قد يهيم قاري الشعر ان يجرب ما اثبتته في هذا البحث من التأكيدات ويختبره في قراءاته الخاصة . هل انت قادر على التمييز بين هذه الاصوات الثلاثة فيما تقرأه من الشعر ، او تسمعه ينشد او يتلى في المسرح ؟ واذا تشكيت من غموض الشاعر ، ومن تجاهله ، في الظاهر لك - انت القاري - او من انه لا يكلم الا حلقة من اهل الفن انت منها متمد محروم - تذكر ان ما كان الشاعر يحاول ان يفعله هو ان يصوغ شيئاً في كلمات لا يمكن ان تصاغ في اي نسق آخر . وبالتالي ، فهو يصوغه بلغة جديرة بأن يبذل الجهد في سبيل إدراكها . واذا تشكيت من ان الشاعر يفلو في بلاغته ، وانه يخاطبك كما لو كنت جهوراً في اجتماع ، فحاول ان تصني الى تلك اللحظات حيث لا يوجه صوته اليك وانما يميز لنفسه وحدها ان تسمع ، في صوته ، فيض نفسه . ( وقد يكون هذا الشاعر « دريدن » او « بوب » او « بيرن » ) واذا كان عليك ان تستمع الى مسرحية شعرية ، فخذها اولاً ، لاستمتاعك ، على قيمتها الظاهرة ، وعلى ان كلا من اشخاصها يفصح عن نفسه بذلك القدر من الحقيقة الذي استطاع المؤلف ان يخضه به . واذا كانت المسرحية احدي الروائع ولم تحاول جهدك ان تسمع الى اشخاصها ، فقد تستطيع تمييز ما فيها من الاصوات الاخرى كذلك . إن انتاج الشاعر المسرحي الكبير ، كشكسبير مثلاً ، يكون عالمياً كاملاً ، كل شخص فيه يبين عن نفسه . وليس من شاعر آخر كان باستطاعته ان يوجد له تلك الالفاظ المعبرة .



منح خوري

واذا فقتت عن شكسبير فلن يتجلى لك الا في خليفته - في الاشخاص الذين ابدعهم . ذلك لان الجامع الاوحد المشترك بين اولئك الاشخاص جميعاً ، هو انه ليس باستطاعة احد ان يخلق ايأ منهم سواه . ان عالم الشاعر المسرحي الكبير هو عالم خالقه موجود في كل مكان ، وغير مرئي في أي مكان ...

بيروت - الجامعة الاميركية

ولا يمكن ان يصدر عن غيره من الاشخاص . قد يتجد ، من وقت الى آخر ، صوت المؤلف بصوت احد الاشخاص في الرواية ، اتحاداً خفياً ، فيقول الاول ما يعبر عن حال الثاني ، ولكنه تمير يستطيع المؤلف ان يبين به هو الآخر ، عن نفسه ، مع ان الالفاظ قد لا تعني لكليهما شيئاً واحداً . وقد تخلف هذه الحالة اختلافاً بيناً عن حالة الشخص الذي « يبغي » افكار المؤلف وعواطفه :

غداً وغداً وغداً ...

أليست الصدمة والدهشة الابديتان في مثل هذه الابيات المتذلة ، دليلاً على ان شكسبير و « ماكبث » يتفوهان معاً بهذه الكلمات ولو بمعنى من الجائز ان يكون لديهما مختلفاً ؟ واخيراً هناك الابيات في مسرحية الشاعر الاكبر حيث نسمع صوتاً يفوق في خلوصه من الشخصية صوت الاشخاص فيها او صوت المؤلف نفسه .

Ripeness is all  
Simply the thing I am  
Shall make me live.

النضج هو الكل  
مجرد ما انا  
يجملني احيا

اود ان اعود الآن ، لفترة مقتضة ، الى ج. بن « ( ومادته النفسية ) » Psychic Material - المجهولة ، المظلمة - الى ذلك الاخطبوط او الشيطان الذي يتصارع معه الشاعر . واريد الاشارة الى ان ابيات انواع الشعر الثلاثة التي تقابلها اصواتي الثلاثة ، بمض الاختلاف في الطريقة . ففي القصيدة التي يسودها الصوت الاول - صوت الشاعر مخاطباً نفسه - تنزع « المادة النفسية » الى ان تخلق شكلها الخاص - ويكون الشكل النهائي ، الى حد اقصى او ادنى ، شكل تلك القصيدة وحدها ولا يمكن ان يكون شكلها لسواها . يضلنا ، ولا شك ، الحديث عن المادة التي تفرض على ذاتها شكلها الخاص ، المادة التي تشكل نفسها بنفسها . ان ما يحدث هو تطور متعاقب للمادة والشكل ، لان الشكل يؤثر في المادة في كل مرحلة من مراحل الخلق . ولربما كان كل ما تفعله « المادة » هو ان تردد اثناء عملية الابداع : « ليس ذاك ! ليس ذاك ! » ازاء كل محاولة فاشلة لتنظيم الشكلي . واما في شعر الصوت الثاني والثالث ، فان الشكل يكون الى حد ما من المطيات ، ومهما حدث فيه من التغير قبل انتهاء القصيدة ، فإنه يمكن منذ البدء ، تمثله بتصميم . فلو اردت ان اقص قصة مثلاً ، لا نبغي وجود فكرة عندي عن « العقدة » قبل صوغها ، كذلك لو اردت الهجاء او تمددت الوعظ الاخلاقي ، فهناك خواطر مطاة يمكنني معرفتها ، وهي موجودة عندي وجودها عند الآخرين على السواء . واذا شئت ان اؤلف مسرحية ما ، فأني ابدأ بعملية اختيار : اركز على موقف انفعالي معين تنشأ منه العقدة والاشخاص ، ويمكنني ان اعد مقدماً تصميماً ثرياً لتلك المسرحية - مهما كان مدى التفكير الذي قد يطراً على هذا التصميم قبل انجاز المسرحية بفضل الطريقة التي يتطور في سياقها الاشخاص . من الجائز ولا شك ، ان يكون ، في البدء ، الحاح بعض