قوة الشعر

ABU ABDO ALBAGL

جايمس فنتن

ترجمة: د. محمد درويش

المؤلف:

كتب **جايمس فنتن** ونشر أكثر من مجموعة شعرية، مثل «ذكرى الحرب وأطفال في المنفى»، 1983 و«بعيدا عن الخطر»، 1994. شغل منصب أستاذ الشعر في جامعة أوكسفورد وكتب المراجعات النقدية في صحيفة «نيوستيتسمان» و«التايمز»، وعمل طويلاً كمراسل لصحيفة «الإندبندنت» في الشرق الأقصى.

الناشران

كلمة

الإمارات العربية المتحدة – أبو ظبي – هاتف 6314485 2 971 + – فاكس 6314462 2 971+
ص.ب 2380 – الموقع على شبكة الإنترنت: http://www.kalima.ae

ثقافة THAQAFA للنشر والتوزيع ذ.م.م. Publishing & Distribution L.L.C.

أبوظبي هاتف: 6345404 (2–971+) فاكس: 6345407 (2–971+)
دبي هاتف: 2651623 (4–971+) فاكس: 2653661 (4–971+)
بيروت هاتف: 786233 (1–961+) فاكس: 786230 (1–961+)

الطبعة الأولى 1430هـ – 2009م
ردمك 978-9948-03-956-3

جميع الحقوق العربية محفوظة للناشرين

يتضمن هذا الكتاب ترجمة الأصل الإنكليزي The Strength of Poetry
حقوق الترجمة العربية مرخّص بها قانونيًا من الناشر Oxford University Press
بمقتضى الاتفاق الخطي الموقّع بينه وبين الدار العربية للعلوم ناشرون، ش.م.ل.
Copyright © 2001 by Salamander Press Ltd.
All rights reserved
Arabic Copyright © 2008 by Arab Scientific Publishers, Inc. S.A.L

إن هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث "كلمة" غير مسؤولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وتعبّر الآراء الواردة في هذا الكتاب عن آراء المؤلف، ولا تعبّر بالضرورة عن آراء الهيئة.

يمنع نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب بأي وسيلة تصويرية أو الكترونية أو ميكانيكية بما فيه التسجيل الفوتوغرافي والتسجيل على أشرطة أو أقراص مقروءة أو أي وسيلة نشر أخرى بما فيها حفظ المعلومات، واسترجاعها من دون إذن خطي من الناشر

الإهداء

إلى جون فُلَرْ

شكر وتقدير

أتقـــدم بخـــالص الشكر والتقدير إلى جامعة أوكسفورد لإتاحة الفرصـــة أمامـــي لإلقاء هذه المحاضرات، وأخصّ بالذكر عميد الكلية المجدلـــية، والزملاء الأساتذة فيها، لما قدموه من عون، وحسن ضيافة. لقـــد نشر العديد من هذه المحاضرات فيما بعد في مجلة **نيويورك ريفيو أوف بـــوكس**، وهـــنا أعرب عن شكري ثانية إلى رئيس تحرير المجلة، وأعضاء هيئة التحرير، لمساعدتهم إياي في إعداد المحاضرات للنشر. هذا وقـــد أُهملـــت ثلاث محاضرات، في حين نشرت البقية حسب تواريخ إلقائها من سنة 1995 – 1999.

جيمز فنتن

المحتويات

مقدمة المترجم..... 11

1. درسٌ من مايكل أنجلو 17

2. آثار ولفرد أُونْ المبكرة..... 49

3. فيليب لاركن: المجروح بلا أي شظية..... 77

4. أوَداعاً لكل ذاك؟ 105

5. أورفيوس ألستر 133

6. صيرورة ماريان مُور..... 159

7. فنون إليزابيث بيشب العديدة..... 197

8. ليدي لِعازَرُ..... 225

9. رجال ونساء ووحوش 255

10. بليك أودن وجيمز أودن 287

11. أودن في النهاية 317

مقدمة المترجم

ولـــد جيمز فنتن James Fenton في بلدة لنكولن Lincolon في شرقي إنكلترا في 25 نيسان/أبريل 1949، وتلقى تعليمه في مدينة دَرْم Durham في الجـــزء الشمالي الشرقي من إنكلترا، ثم انتقل إلى الكلية المجدلـــية في جامعة أوكسفورد Oxford حيث درس فيها ونال شهادة الماجستير في الأدب.

اشـــتغل جيمز فنتن في الصحافة الأدبية، فعمل أولاً مساعداً للمحرر الثقافي في صحيفة **نيوستيتسمان New Statesman** في 1971، وبعد سنة واحـــدة، أصبح محرراً ثقافياً فيها. وفي المدة من 1973 – 1975 توجه إلى الـــشرق الأقصى، حيث عمل مراسلاً صحفياً، وكتب مختلف التقارير عن الهـــند الـــصينية والحرب الفيتنامية. عاد بعد ذلك إلى إنكلترا وبدأ بكتابة عامود سياسي أسبوعي في صحيفة **نيوستيتسمان** من 1976 – 1978، كما عمل مراسلاً لصحيفة **الغارديان The Guardian** اللندنية في ألمانـــيا مـــن 1978 – 1979، ثم قفـــل راجعاً إلى العاصمة البريطانية مـــرة أخرى لينهمك في كتابة النقد المسرحي لصحيفة **الصنداي تايمز The Sunday Times** الأســـبوعية من 1979 – 1984، كما بدأ بكتابة مـــراجعات لأهـــم الكـــتب في عدد من الصحف البريطانية والأميركية وبخاصـــة **التايمز The Times** وملحق **التايمز الأدبـــي The Times Literary Supplement** الأســـبوعي وذا **نيويورك ريفيو أوف بوكس The New York Review of Books** بدءاً من سنة 1984. كما بدأ

فنتن يكتب عاموداً أسبوعياً في صحيفة **الإندبندنت The Independent اللندنية**، يعالج فيه مختلف الجوانب الثقافية والأدبية. وفي أيار/مايو 1994 انتخب أستاذاً لكرسي الشعر في جامعة أوكسفورد حيث ألقى العديد من المحاضرات عن الشعر الإنكليزي الأميركي على مدى السنوات الخمس التالية. وبحلول سنة 1999، غادر فنتن إنكلترا متوجهاً إلى الولايات المتحدة لإلقاء المحاضرات عن الشعر في عدد من الجامعات، ولا يزال هناك حتى يومنا هذا.

على الرغم من تعدّد اهتمامات جيمز فنتن الأدبية والثقافية التي أثمرت العديد من الكتب النقدية والثقافية التي أفصحت عن أفكاره اليسارية وآرائه التقدمية، ووقوفه إلى جانب حركات التحرر في دول العالم الثالث، التي نشطت في خمسينات وستينات القرن العشرين بخاصة، إلاّ أن جهده الأساس ظلّ منصباً على كتابة القصائد التي تفصح عن تلك الآراء والأفكار التي يؤمن بها. وكانت قصائده التي وثّق فيها الكثير من حروب أواخر القرن العشرين تنشر في العديد من كبريات الصحف والمجلات الأدبية والإنكليزية، وبخاصة **ملحق التايمز الأدبي**.

يلاحظ أن جيمز فنتن وجّه الكثير من النقد للسياسات اليمينية التي كانت ولا تزال تنتهجها بعض الحكومات الغربية وبخاصة حكومة الولايات المتحدة. ويتضح هذا النقد في العديد من الدواوين والقصائد التي أصدرها، لا سيما رائعته المشهورة **أطفال في المنفى Children in Exile** التي ترجمناها إلى اللغة العربية ونشرتها مجلة **الثقافة الأجنبية** العراقية في عددها ذي الرقم 1 للسنة الثالثة والعشرين 2002.

ولمن يريد الاطلاع أكثر على أعمال فنتن الشعرية والنثرية، يهمنا أن نشير في هذا الصدد إلى دواوينه الشعرية المبكرة وهي: **أثاثنا الغربي Our Western Furniture** – أوكسفورد 1968 **وضع دموعك في**

زجـــاجتي **Put your Tears into My Bottle** – أوكسفورد 1969، وركام المحطة **Terminal Moraine** – لندن 1972، أما الأعمال الشعرية الـــتي رســـخت مـــن مكانـــته شـــاعراً بارزاً فهي **ذكرى الحرب The Memory Of War** 1982 و**أطفـــال في المنفـــى Children in Exile** 1983 و**بعيداً عن الخطر Out Of Danger** 1994.

أمّـــا تجربته في الشرق الأقصى، لا سيما في فيتنام وكمبوديا، فقد عبَّـــر عـــنها نثـــراً أيضاً، وبخاصة في كتابه **الأماكن اللامناسبة كلها All the Wrong Places** – لندن 1990، وصوَّر تصويراً دقيقاً معاناة الشعوب في ظل الحروب الاستعمارية المفروضة عليها.

* * *

أمـــا الكـــتاب النقدي **قوة الشعر The Strength of Poetry** الـــذي نقـــدم تـــرجمته العربية الكاملة للقراء الكرام، فيمثل خلاصة مـــنطلقات جيمـــز فـــنتن الشعرية والفكرية التي يسعى من خلالها إلى الإجابة عن عدد من الأسئلة، ومنها:

- لماذا ينبغي للشاعر أن يكون شاعراً أصيلاً؟
- ما العلاقة بين العبقرية الشعرية والتدرب على صنعة الشعر؟
- لمـــاذا يـــتعين علـــى الشاعر أن يشعر بضرورة أن يكون موضع إعجـــاب، وأن يوجد حوله وهماً مفاده أنه شاعر متميز وفريد لا يضاهيه شاعر آخر؟
- لمـــاذا يتحتم على صفة التفرد أن تكون وثيقة الصلة بمفهومنا عن العمل الأدبـــي بحيث نتوقع أن يكون كل صوت شعري صوتاً مميزاً؟

هـــذه الأسئلة وأخرى غيرها، قريبة منها، يطرحها جيمز فنتن في ثـــنايا هـــذا الكـــتاب النقدي ليعالج من خلالها صنعة الإبداع، وسعي

الـــشاعر إلى النجاح، وتنافسه مع غيره من الشعراء، وطموحاته في أن يصبح البلبل المغرد الوحيد فوق شجرة الإبداع الشعري. وللإجابة عن هـــذه الأسئلة، آثر المؤلف دراسة أعمال عدد من الشعراء والشاعرات اســـتناداً إلى سير حياتهم وحياتهن ليوضح كيف أن تلك القصائد باتت الـــيوم نمـــاذج مميزة في الشعر الإنكليزي والأميركي. كما أن مؤلف الكـــتاب يسعى إلى تقديم صورة للأحاسيس التي كانت تنتاب الشعراء الذين يتناولهم درساً وتحليلاً، فيظنون أنهم لا بدّ من أن يرتقوا سلم المجد الشعري من خلال التفرد والتميز عن أقرانهم على الرغم من الإحباطات الـــتي واجهتهم في مطلع حياتهم الشعرية والتي تمكنوا من التغلب عليها بفضل مثابرتهم ودأبهم وطموحهم.

ويذكر المؤلف في هذا الصدد، على سبيل المثال، أن الشاعرين وردزورث وبايـــرن كانا يشعران بغيرة شديدة من الشاعر كيتس، لـــيس بسبب عظمة الأخير أو عظمة شاعريته، بل لأنه كان يتطلع أساســـاً إلى العظمـــة، وكانا يدركان قدرة كيتس على تحقيق تلك العظمـــة في قـــصائده، رغـــم صغر سنه، مما يعني لهما أنه سيقوِّض مكانـــتهما الـــشعرية، وأنه بالتالي سيكون نداً لهما. هذا الإحساس الذي راود كيتس بمدى أهميته، جعله يردد دوماً أنه لم يخشَ الفشل يوماً، لأن مجرد الإحساس بالفشل سيحرمه من أن يكون عظيماً بين العظماء.

أما الشاعر فيليب لاركن فيوضح أنه لا يتذكر شيئاً عن طفولته، وأنه يكره النفاق في الكتابة، ويكره أن يصنع الأديب، والشاعر خاصة، أسطورة جوفاء من نفسه، قائمة على الغش والكذب والنفاق. ويضيف أنه طالما لم يحدث شيء مهم في طفولته، فإنه على استعداد لقول ذلك علانـــية، بدلاً من نسج البطولات الزائفة وفبركة القصص عن ماضٍ لا

وجـــود له أصلاً، كما يحلو للكثيرين من شعراء وأدباء هذا الزمان أن ينسجوا ويفبركوا!

وعـــندما يتطرق المؤلف إلى شيمس هيني الشاعر الإيرلندي الفائز بجائـــزة نـــوبل في الأدب لسنة 1995، يشير إلى أن هذا الشاعر رفض مراراً إشارة النقاد إليه بوصفه شاعراً بريطانياً على الرغم من أنه ولد في إيـــرلندا الشمالية. كان النقاد يدرجون أشعاره في مختارات شعرية من الـــشعر البريطاني، وينظرون إليه بوصفه ذلك الشاعر القادم من إيرلندا الشمالية، الذي في وسعه أن يحرك المشهد الثقافي الإنكليزي الذي ساده الركود في السنوات الأخيرة من القرن العشرين. ويؤكد جيمز فنتن أن إصرار هيني على رفضه أن يكون شاعراً بريطانياً إنما يعني إصراره على أن يكون شاعراً مختلفاً عن غيره من شعراء بريطانيا، وهذا هو سبب من أسباب تفرده.

أمـــا الشاعر أودن، فيوضح مؤلف الكتاب أنه جذب إليه أنظار الطلـــبة والأســـاتذة الجامعـــيين على حد سواء عندما أعلن في إحدى محاضراته في ولاية ميشيغان الأميركية سنة 1941، أن أهمّ شخصية في مسرحية أوثيلو هي إياغو لا أوثيلو نفسه الذي عدّه غبياً وأخرق.

كما يلاحظ جيمز فنتن أن بواكير شعر أودن، على سبيل المثال، مكـــتوبة بمـــا يشبه الشيفرة، وهذا هو سر قوته الهائلة مما جعل القراء ينقسمون إلى قسمين، يرى القسم الأول منهم أنه لا بدّ من فك رموز شـــيفراته لفهم مفرداته الشعرية واستيعاب صوره البليغة، في حين يرى القسم الثاني أنه لا شأن له بفك تلك الشيفرات والرموز، وأن الأفضل هـــو قراءة شعره كما هو والاستمتاع بجرسه الموسيقي دون تجشم عناء الخوض في مغزاه ومعناه.

إن أهمية هذا الكتاب تستند إلى عوامل كثيرة أهمها:

- إن مؤلـــف الكتاب جيمز فنتن بات اليوم شاعراً كبيراً من شعراء بريطانيا المعاصرين بفضل أشعاره ومواقفه التقدمية.
- إن المؤلـــف يمارس كتابة النقد، نقد الشعر بخاصة، من وجهة نظر تجمع بين الجانب الأكاديمي والجانب الاجتماعي.
- إن هـــذا الكـــتاب هـــو حصيلة جهد كبير استغرق خمسة أعوام (1994 - 1999) أمـــضاها المؤلف في إلقاء المحاضرات على طلبة جامعة أوكسفورد البريطانية.
- إن المؤلـــف انتخب انتخاباً حراً كي يتبوأ منصب أستاذ الشعر في جامعة أوكسفورد في أيار/مايو 1994.

الدكتور محمد درويش

1

درس من مايكل أنجلو

اعـــتاد جيامبولونـــيا Giambologna في شـــيخوخته أن يحكي لأصـــدقائه قـــصته عندما حطّ رحاله نحاتاً شاباً من أهالي الفلاندر في مدينة روما وصنع نموذجاً عن تمثال أصلي، وأكمله بعناية فائقة وصلت حـــدّ الإتقان وذهب إلى مايكل أنجلو Michelangelo ليعرضه عليه. وعندما رأى الأخير النموذج أمسكه بكلتا يديه وحطّمه تحطيماً كاملاً، وأعاد قولبته على طريقته بمهارة مدهشة، حتى إن النتيجة كانت مغايرة تمامـــاً للـــنحت الذي نحته النحات الشاب. ثم قال مايكل أنجلو مخاطباً جيامبولونـــيا: "الآن اذهـــب وتعلم فن صنع التماثيل قبل أن تتعلم فن وضع اللمسات الأخيرة"[1].

إن المرء ليفترض من هذه القصة المفزعة أن التمثال النموذج لا بدّ قـــد صنع من الشمع، وربما يفترض أيضاً أن الأمر تطلب حتى في عصر ذلك اليوم الحار من أيام الصيف في روما، جهداً جهيداً قبل أن يصبح الـــشمع ليناً إلى درجة يتمكن فيها مايكل أنجلو من إعادة صنعه حسب أهوائه. من يدري؟ ربما تطلب الأمر العديد من الدقائق التي بدت أشبه بالـــساعات عندما كان النحات الشاب يراقب العبقري العجوز الذي استـــشاط غـــضباً، وشـــرع يعضّ على شفته السفلى، ومن ثم عصر التمـــثال، وضغط عليه، وحطمه بعد كل تلك العناية التي بُذلت لأجل إكمالـــه. وقبل أن يبدأ التمثال الجديد بالولادة وهو الهدف المنشود من وراء التمـــرين - أي تعلـــم صنع التمثال قبل تعلم فن وضع اللمسات الأخـــيرة عليه - بانت ملاحظة أخرى: انظر كيف أحطم طموحاتك

---

(1) Filippo Baldinucci, *Notizie de' Professori del Disegno...* (Florence, 1681-8; 1845 edn.), vol. ii, p. 556.

وتطلعاتـــك؛ انظر إلى هشاشة إنجازكِ مقارنة بإنجازي؛ انظر كم أنت وقح عندما تجاسرت وعبرت عتبة الباب، هكذا أحطمك!

لكـــن كانت هناك مكافآت للشاب جيامبولونيا، فقد دخل وهو يحمـــل نموذجاً من إنتاجه البكر، وخرج وهو يحمل في أعماقه مايكل أنجلـــو الـــصغير المتدفق حيوية. ربما يقول قائل إنه كان محظوظاً، لأن الأســـتاذ ظنّ أنه يستحق أن يعلمه درساً، وأن يلقي عليه الدرس بتلك الطريقة المدمرة. ربما يُقال ذلك، أو ربما هنالك من يجادل في أن الدرس الظاهري كان مجرد ذريعة لتحطيم منجز النَّحات الشاب.

لا يوجد هناك ما يصطلح على تسميته باسم الشخصية الفنية لا في الـــشعر ولا في الفـــنون البصرية. وقد كانت شخصية مايكل أنجلـــو واحدة من التشكيلات الزاهية الألوان المعروضة. كان مجنوناً بنـــتاجاته، يحـــتفظ سراً برسومه بعيداً عن عيون مجايليه، الذين قد يلجأون إلى السرقة، وعن الأجيال القادمة على حدٍّ سواء. ومع دنو أجله، أضرم نارين هائلتين، ولم يعثر بعد انقضاء أجله على أي رسم أو صورة تمهيدية في مرسمه[1]، وامتد جنونه ليشمل علاقاته بغيره من الفـــنانين. فهو لم يقدم أي **موهبة شابة** ويبدو أنه أحاط نفسه عن عمـــد بمـــن لا أمل لديهم. ويسهل التصور بأن مهارة جيامبولونيا، ولـــيس عـــيوب التمثال، هي التي دفعت مايكل أنجلو إلى مثل تلك الثورة.

لكـــن المرء ليس بحاجة لأن يكون كذلك ليصبح فناناً عظيماً أو شاعراً مهمّاً. ولو كان مايكل أنجلو كذلك، فإن ليوناردو Leonardo ينطـــبق عليه الشيء نفسه على ما يبدو، إذ يخبرنا فاساري Vasari بأنه

---

(1) Michael Hirst, *Michelangelo and His Drawings* (New Haven: Yale University Press, 1988), p. 19.

إضـــافة إلى مواهـــبه الموســـيقية كان أيضاً "أعظم الشعراء ارتجالاً في عصره"[1].

ويخـــبرنا أحـــد الباحثين قائلاً: "في حين كان مايكل أنجلو يحرس ممـــتلكاته الفنية حراسة تنم عن حرص شديد في وجه بقية الفنانين، فإن طبيعة ليوناردو لم تدفعه إلى تجشم عناء الاحتفاظ بملكية الأفكار الهائلة التي كانت تنهال منه" لأنه كان:

> "دمثاً بطبيعته، كثير الكلام، وعلى استعداد لتقديم يد العـــون... وعـــندما كان يعالج موضوعات الرسم أو النحت الكبرى، فإنه كان يهتم قبل كل شيء في حل بعـــض المشكلات الجوهرية؛ وإذا ما نجح نجاحاً يبعث علـــى الرضا في نفسه، ولو على نحو نظري، فإنه كان يتـــرك أمر التنفيذ للآخرين؛ ولم يكن يقلق كثيراً على ما سيؤول إليه العمل الفني، بل نادراً ما يخطر بباله أمر التوقـــيع علـــيه. كـــان فناناً مستقلاً غير آبه بالزهو، وكانـــت هوية راعي الفن لا تؤثر فيه أيّما تأثير عند تنفيذ عمله الفني"[2].

لكن على الرغم من ذلك، نجد أن ثمة حدوداً لافتقار ليوناردو إلى الـــزهو، وهو ما يوضحه فاساري، فهو لم يكن يسمح بإهانة السلوك مـــثلما لم يكـــن قادراً على احتمال راعي فن أحمق وجاهل، ولم يكن يحتمل البقاء في المدينة نفسها مع مايكل أنجلو، ولا وجود الأخير معه.

---

(1) Vasari, *Lives of the Artists, trans. George Bull* (Harmondworth: Penguin, 1965), p. 262.

(2) W.R. Valentiner, *Studies of Italian Renaissance Sculpture* (London: Phaidon, 1950), p. 134.

وهكـــذا اتجه واحد إلى روما والآخر إلى بلاط ملك فرنسا، وبهذا وضع الاثنان بينهما أكبر مسافة ممكنة دون الابتعاد عن العالم المتمدن.

لكـــن هـــذا لا يعني أن النبوغ يطرد النبوغ دوماً، إذ يطرح لنا فيروكـــيو Verrocchio نموذجاً آخر. فهو معلم كان يشعر بالسعادة وهو يحيط نفسه بأصحاب المواهب، وقد تتلمذ على يديه لورنـــزو دي كريدي Lorenzo di Credi وأحبه أكثر من غيره.

كما تتلمذ على يديه ليوناردو في مطلع شبابه، وبدأ حياته صائغاً وفي روما:

> "أدرك القـــيمة العالـــية الـــتي تُضفى على العديد من التماثـــيل والتحف القديمة المكتشفة هناك، والأسلوب الذي نصب فيه البابا الجواد البرونـــزي في كاتدرائية القديس جون لا تيران St John Lateran، علاوة على الاهتمام الذي بذل في كل شاردة وواردة، ناهيك عن أعمال النحت الكاملة التي تكتشف كل يوم"[1].

وهكذا قرّر أن يتخلى عن عمله صائغاً وأن يصبح نحاتاً عوضاً عن ذلـــك. ولمـــا حـــاز على مرتبة الشرف نحاتاً، لم يتبقَ أمامه ما ينجزه، فتحوّل إلى الرسم.

إنني أروي هذه الحكايات عن الفنانين من بالدينوشي Baldinucci وفاســـاري لأنهـــا تعود إلى عصر يبدو فيه المرء قادراً على أن يعترف اعتـــرافاً مباشـــراً بالدوافع التي من شأننا أن نشعر اليوم إزاءها بالخجل علـــى نحو مبهم. ويلاحظ فيروكيو أن هناك شرفاً كبيراً يمكن الحصول علـــيه في ميدان النحت، ولهذا أصبح نحاتاً، وعندما أحس أنه نال ذلك

---

(1) Vasari, *Lives of the Artists*, p. 233.

الشرف المعرَّض للزوال، تحول إلى الرسم مدفوعاً بالدافع نفسه. لكنه لما رأى في طـــريقه عقبة متمثلة في ليوناردو عاد من جديد إلى النحت. في هـــذا المزاج شيء من الهدوء، مثلما هناك قدر من الكرم في هذا الإقرار الذي كان متمكناً منه، بيد أن ذلك الكرم كان في غير زمانه ومكانه، لكنه كان جديراً بالاهتمام، كان قضية مشهورة.

بخلاف ذلك، يشعر المرء أن إيطاليا التي عمل فيها أولئك الفنانون كانـــت مكانـــاً يعج بالمنافسة اللاشريفة والغدر ومناورات السمسرة وتصيُّد رعاة الفن والمؤامرات والانتصارات والخيبات. وكان على المرء أن ينتظـــر ســـنوات طويلة قبل أن تدفع له أجوره، وإذا ما عُدَّ عملك الفـــني قبيحاً، فإنك سرعان ما تعرف عن ذلك من المقالات الساخرة والمقطـــوعات الهجائية وتتيقّن أنك قد تعرضت إلى الطعن من الخلف، وتنهال عليك الإدانات والاتهامات من جهات مجهولة، وتكون منتظمة انتظام تذاكر وقوف السيارات.

لما كان عملك ومكانتك وشرفك ترتبط معاً، فإن تكليف صديق أو منافس بمهمة كبرى سوف يكون ضربة قاصمة تجعلك تعيد التفكير في حـــياتك، تماماً مثلما اضطر - وهذا آخر مثال عن فاساري - كل من برونلسكي Brunelleschi ودوناتيلو Donatello إلى إعادة التفكير في حـــياتهما عندما فاز غيبرتي Ghiberti في مسابقة فلورنسا الشهيرة. لقـــد استغرقت المسابقة سنة كاملة، وعندما عرضت الأعمال المشاركة بدا واضحاً لكلا الصديقين، أن عمل غيبرتي أفضل من عمليهما، ولهذا ذهبا إلى الحاكمين، وأخبراهما أن غيبرتي ينبغي أن يحصل على التكليف. وعـــن هذا الشأن يقول فاساري: "إنهما استحقا ثناءً أكبر مما لو نفذا العمـــل تنفيذاً محكماً بنفسيهما. يا لهما من رجلين سعيدين! لقد ساعد كـــل منهما الآخر ووجدا متعة في الثناء على عمل الآخرين. ذلك هو

النقيض الذي يدعو إلى الأسى مما يفعله فنانونا الحديثون الذين يرضون لأنفسهم جرح مشاعر بعضهم بعضاً، لكنهم يمزقون غيرهم أيضاً تمزيقاً ينم عن الحسد والشراسة"[1].

هكذا نلاحظ فاساري وهو يُثني على كلا الفنانين، لكنه لا يبالغ في انفعالات عواطفه، إذ نراه يسترسل في روايته، ويقول إن الحاكمين يسألان برونلسكي - الفائز بالمرتبة الثانية - إن كان سيعمل مساعداً لغيبرتي في عمله في صنع الأبواب، إلاّ أن هذا أجاب بالنفي لأنه "مصمم على أن يكون الأول في ميدان ما، بدلاً من أن يكون مشاركاً، أو في المرتبة الثانية"[2]. ولم تكن هذه نوبة كبرياء جريح عابرة، على الرغم من أن كلا الفنانين عادا في نهاية المطاف إلى فلورنسا وساعدا غيبرتي. وربما أمكن التعرف إلى درجة إحساسهما بالفشل من حقيقة أن دوناتيلو، الذي لم يتفوق في عمله، سافر بعيداً عن فلورنسا مدة عام، في حين أن برونلسكي، الذي كان قاب قوسين من الفوز، غادرها لمدة خمسة أعوام على الأقل، وعندما قفل راجعاً إليها، عاد معمارياً أساسياً.

لا يكفي الفشل، بل لا بدّ أن تشعر بفشلك كي تعيشه كله وتقلبه بين يديك مثل حجارة ذات علامات غريبة. لا بدّ لك أن تستيقظ في منتصف الليل وتسمع الفشل وهو يصفر من حول السطح، أو يعض على شكيمة في الحقل أسفل بيتك كأنه جوادٌ وفيٌّ، "إنه فشلي، فشلي الخاص بي، ظننت أنني تركته ورائي في فلورنسا، لكن انظر، لقد لحق بي إلى هنا، إلى روما". وينظر الجواد إليك تحت ضوء القمر، فتشعر بتأنيبه الحزين، بعد الفشل الذي أنت مسؤول عنه. لِمَ تهمل فشلك؟

---

(1) Ibid., p. 139.

(2) Ibid.

العديد من الناس يعيشون في مثل هذا الرعب من الإخفاق، حتى بات يصعب عليهم الإقدام على أي مشروع عظيم. وهذا العجز في الاستمرارية أولاً هو أسوأ أنواع الإخفاق، لأنه لا يوجد صراحة سبيل للخروج منه. في وسعك أن تكتم ذلك، وفي وسعك أن تختبئ وراء قناع حساسية رائعة. في وسعك أن تهنئ نفسك لكون معاييرك تبلغ درجة فائقة من السمو لا يستطيع أي جهد فردي أن يضاهيها. في وسعك أن تجعل من نفسك إنساناً غير لطيف أمام مجايليك، وذلك بأن تنصّب نفسك خبيراً في عيوبهم، لكن في نهاية المطاف، لن يتحقق شيء بهذا السلوك الجبان.

في مستطاعك أن تسمح لنفسك بالإخفاق مرة واحدة في الحياة، وتكرس بقية أيامك للحداد "وا أسفاه! وا أسفاه! لقد انتقد النقاد مسرحيتي انتقاداً لاذعاً"، "متى حدث ذلك أيها الصديق؟"، "في سنة 1894!" ويبدو أن مثل هذا الإخفاق قد أُبقي عليه كأنه غنيمة أو تذكار يُنظف بعناية ويُعرض دوماً على الأنظار. لكن من أجل حياة منتجة، وسعيدة، لا بدّ من الإحساس بكل إخفاق وتجاوزه. لا بدّ أن يشكل جزءاً من دينامية إبداعك.

كان قرار الحكم بخصوص الاشتراك في مسابقة دوناتيلو هو: "تصميم جيد لكن التنفيذ رديء". وكان في استطاعة دوناتيلو أن يدرك ذلك من رسالة مفادها: "إنك لم تصبح بعد فناناً، ولا بدّ لك من الدراسة". أما الرسالة التي وصلت إلى برونلسكي فكانت: "إنك لن تصل أبداً إلى مستوى غيبرتي". كانت تلك ضربة قاسية، لقد فعل برونلسكي ما كان يراه ضرورياً: باع مزرعة صغيرة، واتجه إلى روما بصحبة دوناتيلو. وهناك حدث لهما الشيء الذي أعتقد أنه سيحدث لكل شاعر يقرأ هذه الكلمات: لقد كافأهما الإخفاق ألف مرة.

فقـــد وصلا إلى مكان، إلى أرض الزنجبيل الأخضر، حيث تتوفر فيها الإجابة عن أي استفسار طارئ. وهذا يعني عند الشاعر شيئاً أشبه باكتـــشاف صوت وتقنية وموضوع لا نهائي، جديد وغير مطروق، في لمح البصر. كانت آثار روما جديدة، ولم يتطرق إليها أحد. وما عليك إلاّ أن تـــزيح جانباً نبتة القبَّار فيظهر إطار النافذة، وإذا نظرت إلى ما وراء زريبة الحيوانات فسوف تجد تابوتاً حجرياً. وإذا ما باشرت بالحفر قليلاً، فسوف تجد تمثالاً نصفياً أو رأس عمود أو تمثالاً كاملاً.

* * *

وهكـــذا حفر الاثنان، ورسما، وقاسا المباني المدهشة من حولهما، ولم يأكلا شيئاً، وأصبحا وسخين، وظنّ الناس أنهما لا بدّ أن يكونا ممن يـــضربان بالرمل بحثاً عن كنـــز من الكنوز. ولم يكن ذلك خطأ، لأن أســـرار النظم الكلاسيَّة كانت تكشف عن نفسها مع تكنولوجيا العالم القديم المفقودة. لكن برونلسكي لم يكشف طوال ذلك الوقت لصديقه دوناتـــيلو - خاصة دوناتيلو - عن مدى طموحه في إحياء فن العمارة الكلاســـيّ، وجعل ذلك الطموح وسيلته للحصول على الشهرة. كان الاثـــنان صـــديقين، وكانـــا متنافسين، وإذا ما كان المشروع جديراً بالأهمية، فلا بدّ أن تكون الوسائل هي السبيل إلى أن يتغلب برونلسكي لا علـــى غيـــرتي وحده، بل أيضاً على دوناتيلو، أفضل أصدقائه منذ صالون دي ريفوسيس[1].

لِـــمَ يـــتعين على الطموح الفني أن يكون كذلك؟ لِمَ يتعين على الـــنَّحات والشاعر الإحساس بضرورة أن يكون موضع إعجاب فريداً،

---

(1) صـــالون دي ريفوسيس: وهو معرض اللوحات الفنية الذي افتتح في باريس ســـنة 1863 بدعوة من نابليون الثالث، وضمّ أعمالاً فنية لفنانين منهم كلود مونيه سبق أن رفض عرضها الصالون الفرنسي. (المترجم)

وأن ينـــتج من حوله الوهم بأنه الوحيد في هذا الميدان. لماذا ينبغي على التفـــرد أن يكون وثيق الصلة بتعريفنا للعمل الفني بحيث نتوقع من كل أداء أن يكون متميزاً، كل صوت، كل يد وكل إيماءة؟

في وسعنا القول – دون أن ننهك أنفسنا في البحث عن إجابة – إن جهـــودنا باتجاه الفن ذات صلة باللحظة أو الفترة الزمنية التي شعرنا فـــيها أو عـــرفنا بأن أنفسنا متميزة (أقصد بصورة عامة، فنحن لسنا حيوانات ولم نولد في كومة نفايات) كنا متميزين ونحن نرقص صغاراً في أحـــضان والدينا عندما علّمونا كل الأشياء التي نتمكن من القيام بها بـــشفاهنا وأطرافنا. كان الوقت وقت الابتكار الحقيقي، كانوا يطلقون صـــيحات الاستحـــسان لكل عمل نقوم به. كنا نقفز إلى أعلى وإلى أســـفل. وكانت أحشاؤنا تصاب بالجنون بفعل الدهشة. وكنا نصفق بكلـــتا يديـــنا. لقـــد تعلمنا الإيقاع وتعلمنا طرقاً جديدة في إحداث الأصوات، وكان كل صوت نصدره مثار الإعجاب. كما تعلمنا كيف نمشي والعيون مشدودة إلينا. ذلك شيء لن يتكرر أبداً.

كان يتبع ذلك ما يُعرف بالانمحاء الأولي، عندما ننسى كل تلك التجارب المبكرة، ويبدو الأمر كأنّ قدراً من الرحمة يكمن في ذلك، إذ طالمـــا أننا نستطيع أن نتذكر عنفوان مثل هذه البهجة، فإنها قد تجعلنا نتعطش إلى أي شيء آخر. إننا ننسى ما الذي حدث تماماً، لكننا نعرف أن هـــناك شـــيئاً ما، شيئاً له صلة بالموسيقى والثناء وحديث الناس، له صلة بالتحليق في الجو، له صلة بالرقص.

في أثناء فترة النسيان اضطررنا إلى أن ننظر نظرة واقعية إلى العالم، وإلى الاعتـــراف بوجود أناس آخرين فيه غيرنا، وغير بقية الحاضرين. وفي أســـاليبنا المخـــتلفة للـــتعامل مع هذه الحقيقة، فإننا نشكل قاعدة شخصيتنا. ولسوف يقول قائل من خلال فنه: "لا يمكن أن يكون هناك

أحـــد غيري، أما الآخرون فمزيفون". ويقول قائل آخر: "ها أنذا مع صـــديقي المفـــضل، إننا الأفضل". ويقول ثالث: "ها أنذا مع صديقي المفضل لكنه - والكلام بيننا - لن يضاهيني".

لقـــد كـــتب أودن Auden شـــيئاً مدهـــشاً لـــستيفن سبندر Stephen Spender في سنة 1942 ونُشر ضمن كتابات أودن المبكرة، عندما قال: "في وسعك أن تكون - وهذا ما أظنه على الأقل - غيوراً مـــن شـــخص آخر يكتب قصيدة جيدة لأنها تمثل قوةً منافسة، أما أنا فلـــست كذلك، لأن كل قصيدة من قصائدك الجيدة تمثل قوةً توضعُ تحت تصرفي"[1]. وقال إن السبب في ذلك هو أن سبندر كان قوياً وأنه هو، أي أودن، كان ضعيفاً، لكن ذلك الضعف كان ضعفاً نافعاً.

الحق أنه مصدر من مصادر الخصب أن يكون المرء متحلياً بذلك الموقـــف من كلٍّ من الأحياء والأموات، بحيث تصبح القصيدة الجيدة لكل شاعر مصدر قوة لكم، وأن يكون مجمل ما كتب من شعر منشور أمـــامكم مـــثلما بدت آثار روما أمام برونلسكي. إن المرء ليربط حظ أودن في هذا الخصوص مع اعتقاده الراسخ بأنه كان في أي تجمع أصغر الناس سناً داخل القاعة.

نقـــيض هذه الحالة نجده متمثلاً في وردزوث Wordsworth بعد أن طعـــن في السن، وهذه الحالة يزعم كارلايل Carlyle أنه هو الذي اكتشفها:

> "بدأت أتحدث وإياه عن موضوع كبار الشعراء وهو الموضوع الذي فكرت أنه سيكون مدهشاً لكلينا على حدٍّ سواء. بيد أنني اكتشفت رويداً رويداً أنني كنت

---

(1) W.H. Auden, *Juvenilia: Poems 1922 - 1928, ed. Catherine* Bucknell (Princeton: Princeton University Press, 1994), p. xx.

على خطأ. لقد كنت مهيئاً للإخفاق الجزئي الذي ألمَّ ببوب Pope وكنت مهيئاً على نحو أقل للحدود الضيقة المرئية عند ملتن Milton وغيره. حاولت أن أتحدث وإياه عن بيرنز Burns الذي أثنى عليه ثناءً رقيقاً، إلاّ أنه اتضح أن بيرنز مخلوق تافه محدود. كان لكل عبقري موضوعه الذي يستدعي الرثاء والشفقة. وحتى شكسبير Shakespeare كانت له جوانبه السلبية وحدوده الضيقة. وشيئاً فشيئاً، اتضح لي أن التعالي غير المحدود كان يمثله إنسان واحد معروف هو وردزورث نفسه! إنه لم يقل هذا الشيء، ولم يُشر إليه، لكنّني أنا الذي توصلت إلى تلك النتيجة، على وجه العموم، من خلال تلك المواجهة بيننا.

ولم يكن ذلك انتصاراً مقبولاً، فأنا لم تكن لديَّ أدنى فكرة جديدة عن الشعر أو الشاعر، لكنّ نفاذ بصيرتي في عمق كبرياء وردزورث، ومباهاته بنفسه ازدادا زيادة كبيرة. ولم يؤدِّ ذلك إلى زيادة حبي له، على الرغم من أنني لم أكرهه أيضاً، بل كان ذلك ثابتاً، ويفتقر إلى الجاذبية مثل صخرة وعرة كئيبة ملقاة على قارعة الطريق. ولا بدّ أنكم أدركتم المعنى الخاص لذلك مقارنة بالمعنى العام، وأي معنى عام ينظر إليه، بتكشيرة ما ليست حزينة تماماً"[1].

* * *

(1) Thomas Carlyle, *Reminiscences*, ed. C.E. Norton (London: Everyman, 1932; repr. of 1881 edn.), p. 360.

إنكـــم تلاحظون إلى أي مدى ابتعدنا عن سايكولوجية الطموح الصريحة كما أدركها فاساري، ووصلنا إلى حب الذات المخادع وغير الـــصريح والخبيث كما أدركه كارلايل الذي ينكشف معناه عن شيء واحد هو:

"لا يوجد أحد غيري و لم يوجد غيري من قبل".

ولـــيس هذا الشيء، ببساطة، هو ما آمن به وردزورث في آخر حياته. فقد أشار غيتينغز إلى أنه مرَّ بمرحلة "وصل فيها عدم تسامحه مع الآخـــرين مستويات مرعبة"[1] وتشاء المصادفة أن تكون تلك المرحلة متـــزامنة مـــع المرحلة التي اقتيد فيها كيتس إلى وردزورث بعد أن جنَّ جنونه به. كان كيتس قد أرسل نسخة من ديوانه **قصائد** المنشور سنة 1817 إلى وردزورث الـــذي إن كان حقاً قد قرأه، فإنما قرأه دون أن يمزق كل صفحاته.

لكن الأمور سارت في بادئ الأمر على ما يرام وتساءل وردزورث عمـــا كان يكتبه كيتس مؤخراً. ومن هذه النقطة سأقرأ شرح هايدن Haydon على الرغم من وجود خلاف بشأن التفاصيل[2]. لكن الذي لا خلاف عليه هو أن كيتس كان مثل جيامبولونيا. يقول هايدن:

"قلت إنه كان قد فرغ تواً من كتابة قصيدة رائعة بعنوان **أغنـــية إلى بان Ode to Pan**. ولما لم يكن لدى كيتس نسخة ثانية منها، فقد طلبت منه أن يرددها، وهو ما فعلـــه بطريقة أدائه الغنائية المعروفة والمؤثرة كثيراً وهو

---

(1) Robert Gittings, *John Keats* (Atlantic Monthyl Press/Little Brown, 1968), p. 167.

(2) Stephen Gill, *William Wordsworth: A Life* (Oxford: Clarendon Press, 1989), p. 326-8.

يذرع الغرفة جيئة وذهاباً، ولما فرغ من ذلك، شعرت أنني حقاً كنت أستمع إلى أبولو Apollo[1] الشاب، غـــير أن وردزورث قال بتهكم: "إنها مقطوعة رجعيّة تمامـــاً" وهو ما لم يكن يتناسب مع عبقريته ومشاعره إزاء معجـــب شاب مثل كيتس الذي تأثر لذلك تأثراً بالغـــاً. وإن كان كيتس قد قال شيئاً في حق صديقنا، فسبب ذلك يرجع إلى أنه قد جُرح، وعلى الرغم من أنه تناول الطعام مع وردزورث بعدئذٍ بدعوة مني، إلاّ أنه لم يغفر له ذلك"[2].

لـــو لم يكـــن ما حدث على هذا النحو تماماً، فإن شيئاً مقارباً له يـــبدو قـــد حدث حقاً، وبات كيتس يدرك إدراكاً تاماً تلك الصخرة الهادئـــة والثابتة والقبيحة والكئيبة والقديمة التي علتها الطحالب ويدرك جزءاً من معناها، لأن موقفه لم يتغير... ولم يمضِ وقت طويل على هذا اللقـــاء حتى وجدنا كيتس يكتب رسالته الشهيرة إلى رينولدز Reynolds في الـــثالث مـــن شباط/فبراير سنة 1818. ولا تكشف أي من رسائل كيـــتس الباقية عن أي جانب من جوانب ذلك اللقاء، إلاّ إذا نظرنا إلى هـــذه الفقرة بوصفها وثيقة عن إنسان يستعيد توازنه إثر إهانة وجهت إليه:

"ربمـــا يقـــال إنـــنا يجب أن نقرأ عن معاصرينا، وإن وردزورث ورفاقـــه لا بدّ أن يستحقوا انتباهنا. لكن أيجـــوز، من أجل بضع فقرات جميلة متخيلة أو محلية، أن نُقحَـــم في فلـــسفة معينة تكونت بفعل نـــزوات

---

(1) رمز الشعر والموسيقى والجمال الرجولي عند الإغريق.

(2) Gittings, *John Keats*, p. 167.

مغرور؟ لكل إنسان أفكاره، لكن ما من إنسان يقلب تلك الأفكار ويتباهى بها إلى أن يستحدث شيئاً زائفاً ويخدع نفسه".

وبعد بضعة أسطر نقرأ ما يأتي:

"إننا نكره الشعر الذي يُحدث أثراً واضحاً فينا. وإذا لم يحصل ذلك، فإنه يبدو غير مهمّ. على الشعر أن يكون عظيماً ومتوارياً عن الأنظار، شعراً يدخل روح المرء فلا يثير الرعب أو الدهشة بخصيصته، بل بموضوعيته. يا لجمال الأزهار الغافية! كم ستفقد من جمالها إذا ما أُلقي بها فوق الطريق وهي تصيح: "انظر إليَّ بإعجاب، أنا زهرة البنفسج أحبني، أنا زهرة الربيع"[1].

حسناً، إننا نكره الإهانة لسببين اثنين: الأول، الدليل الذي تعطيه لنا عن حقد الآخر، والثاني، للطريقة التي تكتشفنا بها، للأسلوب الذي تهين به احترامنا الذاتي، أو، وهذا هو الأسوأ، إذا ما ظنت الإهانة أنها تستطيع النيل منّا حتى لو لازمنا شعور قوي بأننا لسنا وضيعين إلى تلك الدرجة. لو أن كيتس جاء إثر لقائه وردزورث مهاناً وخائباً، فإنه ليس مما يبعث على الدهشة أن نراه يمتنع عن الإفصاح عن ذلك إفصاحاً مباشراً، إذ مما يبعث على الذل هو الإقرار بأن ملاحظة تافهة قد نالت منّا سريعاً. ومما يبعث على ذل أكبر إعطاء إشارة ما تدل على أن السخرية استقرت فينا، وأنها وصلت وهي تحمل كل متاعها، وتنوي البقاء معنا مدة طويلة. لقد

(1) *Letters of John Keats*, ed. Robert Gittings (London: OUP, 1970), p. 60-1.

نظـــر كيتس في روح وردزورث فرأى، على نحو غير متوقع، شيئاً تافهاً:

"الشعراء الحديثون يختلفون عن الشعراء الإيزابيثيين في هـــذا الـــصدد: إن كـــل شاعر حديث يشبه ناخب هانوفـــر، يحكـــم مقاطعته الصغيرة، ويعرف كم قشة كُنسَتْ يومياً عن الطرقات في جميع أراضيه، ويلازمه إحساس دائم أن على كل سيدات البيوت أن ينظفن آنيـــتهن النحاســـية تنظيفاً جيداً. كان القدماء أباطرة أقاليم شاسعة، وكانوا يسمعون فقط بالأقاليم النائية، لكنهم قلما اهتموا بزيارتها. سأختصر كلامي كله: لن أسمع بعد اليوم عن وردزورث أو هنت..."[1].

ربما كان هناك شيء ما يتصف به كيتس هو الذي أثار الذعر في نفـــوس مجايلـــيه، إذ يبدو بايرن وقد انتابته الهستيريا لدى هجومه على شعر كيتس **التافه**: "لن أترجَّى من كيتس بعد الآن، لنسلخ جلده حياً، وإن لم يسلخ أحدكم جلده حياً، فسوف أسلخه أنا. لن نتحمل حماقة الكـــلام الفـــارغ للـــرجل"[2] و"يبدو لي أن شعر السيد كيتس الذي تنـــشدونه هـــو مـــا ذكرته آنفاً، إنه عبث دوماً وخيال. أنا لا أقصد بكلامـــي هذا أنه غير مهذب، لكنه يستدرج أفكاره على نحو خبيث لتغدو في حالة ليست هي الشعر، كما أنها ليست أي شيء آخر سوى رؤيـــة مجـــنون يُنتجها"[3]. ثم يصبح بعد ذلك وغداً قذراً تافهاً بسبب

---

(1) Ibid.

(2) *Byron's Letters and Journals*, vii. *"Between two worlds"* (1820), ed. Leslie A. Marchand (London: John Murray, 1977), 200, p. 202.

(3) Ibid., p. 225.

الثناء عليه في مجلة **ذي أدنبرة ريفيو**[1]. وبعد موته يفترض الآخرون أنه كان شخصاً على درجة بالغة من الغرور مما جعله غير سعيد. إن بايرن يفترض صحة ذلك، وتستولي عليه فكرة مفادها أن كيتس لقي مصرعه إثـــر انفجار الأوعية الدموية بعدما انتقد شعره انتقاداً لاذعاً في مجلة **ذا كوارترلي ريفيو**[2]. إنه يثير نوعاً من الأسى، لكنه لا يستطيع أن يخفي حماســـة محظـــورة. ويصعب عدم الاستنتاج أن كيتس كان يُنظر إليه بوصـــفه يمثل تهديداً للشاعر بايرن. تلك هي خطيئته الكبرى، أما فيما يخص وردزورث، فيقول عنه غيتينغز، عندما مرّ بمرحلته العصيبة:

"في الأعوام الممتدة من 1815 وحتى 1820، وهي فترة النـــصف الـــثاني الصعب من أربعينات الرجل، ظهر

---

(1) **ذي أدنبرة ريفيو The Edinburgh Review**: مجلة فصلية أسسها كل من فرانـــسيس جيفـــري وهنري بروهام وسدني سمث في تشرين الأول/أكتوبر 1802. وعلـــى الـــرغم من أن مؤيدي حزب التوري كانوا يكتبون فيها، إلاّ أنهـــا تبنت مواقف حزب الويغ. أشهر مواقفها هجومها على شعراء البحيرة كولـــردج ووردزورث وساذي الذين عاشوا في منطقة البحيرات الإنكليزية. وقـــد ظهر تعبير **مدرسة البحيرة** أول مرة في هذه المجلة في آب/أغسطس 1817، وكـــان أبـــرز كـــتابها ماكولي وكارلايل وهازلت وتوماس آرنولد وغلادستن. توقفت عن الصدور سنة 1929. (المترجم)

(2) **ذا كوارترلـــي ريفـــيو The Quarterly Review**: مجلة أدبية أسسها جون مَرْي في شباط/فبراير 1809 لتكون منبر المؤيدين لحزب التوري، ولمنافسة مجلـــة **ذي أدنبرة ريفيو**. أوضح وولتر سكوت في رسالة بعث بها إلى أول رئـــيس تحرير للمجلة وليم غيفورد الخطوط العامة التي ينبغي للمجلة أن لا تحـــيد عـــنها وهـــي الليبرالية والموضوعية. من أشهر كتاب المجلة وولتر ســـكوت وســـاذي ولـــورد سالزبري وغلادستن وسيرجَيْ بارو. أما أشهر المراجعات الأدبية التي نشرتها المجلة فهي مراجعة كتبها وولتر سكوت عن روايـــة **إيما** للروائية الإنكليزية جين أوستن ومقالة **كروكر** التي نشرت سنة 1818 عن قصيدة **إنديمين** للشاعر جون كيتس، التي قيل إنها عجلت بموت الشاعر في سنة 1821 لما احتوته من نقد لاذع مرير لقصيدته. (المترجم)

وردزورث بأسوأ صورة ممكنة. وكان وصوله في سن الخمسين إلى شيء ما يشبه النفس السوية قد لقي الارتياح من الجميع. إنها لمفارقة أن يتزامن توعك صحته مع مجمل حياة كيتس الكتابية"[1].

يبدو أن كلمة مفارقة ليست مفردة قوية بما فيه الكفاية لتغطي مضمون هذه الفقرة، وهو أن أحد الشعراء الموهوبين العظام في ذلك الوقت قد دفع به دفعاً إلى شيء يبدو أشبه بالمرض العقلي لوجود شاعر آخر لا أكثر. إن وردزورث لم يطمئن له بال حتى سمع بنبأ وفاة كيتس.

لكن لو كان الأمر صحيحاً، ولو كان صحيحاً أن بايرن عانى مما يشبه المرض نفسه، فعندئذ في وسع المرء أن يفترض أن الشيء الذي جعل كيتس يعد تهديداً، إنما هو تطلعه نحو العظمة، لا العظمة نفسها.

ليس الأمر هو أن أيّاً من الشاعرين الأكبر سناً من كيتس قد أصبح في حالة من الإرباك إثر القصائد التي ألّفها، بل إن ديوان **قصائد Poems** الصادر سنة 1817، ومادته الشعرية، هما اللذان قد يثيران الدهشة فينا، دون أن يشكل ذلك تهديداً تماماً. على أي حال، إن وردزورث لم يقرأ الديوان كله[2]، ولا يوجد إثبات على أن بايرن قد قرأه هو الآخر.

لا يبدو إنصافاً، إلاّ في هذا المعنى، القول إن مواجهة كيتس بالاعتراض، وربما بالحسد من جانب وردزورث، وزوال الغشاوة عن عينيه، قد أفادته، وجعلته أقوى من السابق، في حين أوهنت من صحة وردزورث.

---

(1) Gittings, *John Keats*, p. 168.

(2) Ibid., p. 250.

لقـــد كان كيتس يتمتع بإحساس قوي وعادل بتطوره، و لم يكن لديه أي مانع من القيام بانقضاض عامودي:

"لا بدّ لروح الشعر من أن تنشد خلاصها في الإنسان، ولا يمكـــن لهذه الروح أن تنضج بقانون ووعظ، بل بالوعـــي والـــيقظة. إن ما هو مبدع لا بدّ أن يبدع نفـــسه، ففـــي قصيدة **إنديمين Endymion** قفزت مندفعاً إلى البحر، وبهذا أصبحت أعرف سبر الأغوار والـــرمال المتحـــركة والصخور على نحو أفضل مما لو بقـــيت جالـــساً فوق الساحل الأخضر، وعزفت لحناً ســـخيفاً، وتـــناولت الشاي، واستمعت إلى نصيحة مـــريحة. إنني لم أخشَ يوماً من الفشل لأنني سأحقق حتماً إن لم أصبح وسط العظماء"[1].

إذاً قد يكون الطموح هو المشكلة عند أي شخص ينشد الشعر. ولو أنني أردت أن أتطلع إلى دراسة الموسيقى، فلسوف أنطلق في رحلة من خلال سلسلة من النظم المعقدة تعقيداً بالغاً، ولا يحتمل أبداً وصولي إلى أي مكانة دون تدريب. على هذا الأساس، لا يحدث أبداً أن يبدو أي موسيقي نضج نضوجاً مبكراً، موسيقياً متباهياً دعيّاً. ومهما بلغت درجة حسدنا للنجاح، فإننا نشعر أن تلك الدرجة لا بدّ أن تكون قد تحققت. لكن لا يبدو واضحاً كيف يمكننا أن نحقق النجاح في الشعر. فالشعر يبدو في أغلب الأحوال صعب التحقق والاكتساب.

ليس واضحاً كيف يمكن أن نتأخر أو نُمنع من تحقيق هدفنا، إذا بـــدا عليـــنا أننا نشكل تهديداً ما. إن فيروكيو يستطيع دائماً أن يكبح

---

(1) John Keats, Letter to J.A. hessey, 8 October 1818, in *Letters*, ed. Gittings, p. 156.

ليوناردو، جاعلاً إياه ينتقي ألوانه، أو يهيئ لوحاته أو ينشغل بأي مهمة من مهام الصبية المتمرنين، أو في وسعه أن يتظاهر أنه يقدمه للجمهور مرغماً إياه على التخطيط من شروق الشمس حتى غروبها، لكنّه يؤخر دوماً تلك اللحظة الرهيبة التي يلتقط فيها فرشاة الرسم. أما في الشعر، فلا وجود، في حقيقة الأمر، لما يوازي هذه الضوابط الوسيطة. إن السبيل إلى كتابة الشعر هو أن تكتب الشعر. وهكذا نمر مباشرة من الطموح إلى النشاط نفسه، وهذا ما يتركنا في بادئ الأمر مهددين، لأننا من خلال رؤية الآخرين لنا على نحو ما، لا نملك الحق في كتابة القصائد في هذه المرحلة. لكن لسوء الحظ ليس لدينا خيار آخر سوى القيام بحركة. والمزحة القديمة القائلة: "أتعزف الكمان؟ لا أدري، لأنني لم أحاول ذلك" توضح مأزقنا. إننا في موضع الشخص الذي يمسك بالكمان لأول مرة ويبدأ العزف في حفلة موسيقية.

لكن قد تعترضون. من المؤكد أن هناك أشياء يمكن فعلها، مثل كتابة الآثار الأدبية المحاكية لأسلوب الآخرين محاكاة هازئة، أو مثل محاولة كتابة الأشكال التقليدية أو مثل دراسة شعر الآخرين، أو مثل الاشتراك في مسابقة. أؤكد القول إن الذين ليس لديهم أي اهتمام في دراسة شعر الآخرين من غير المرجح أن ينتجوا هم أنفسهم شعراً، على الرغم من أنه ليس غريباً عنهم محاولة القيام بذلك، أما في ما يخص كتابة الآثار الأدبية المحاكية لأسلوب الآخرين محاكاة هازئة ومحاولة تجريب الأشكال، فتلك أشياء يمارسها بعض الناس ويجدونها نافعة. وفي حالة كتابة الآثار الأدبية المحاكية لأسلوب الآخرين محاكاة هازئة، فإن الفائدة الأساسية تتمثل في جعل الناس يكتبون الشعر، أولئك الناس الذين يصل بهم الخجل أو المكر حداً يحول بينهم وبين الإقرار بأن ذلك هو الشيء الذي يريدون كتابته.

أمـــا في مـــا يخص تجريب الأشكال التقليدية، فلديَّ هذا الكلام: يـــبدو لي أن هـــناك فارقاً جوهرياً بين تجريب أحد الأشكال التقليدية بوصـــفه تمـــريناً من التمارين، وبين كتابة قصيدة ذات شكل تقليدي. صـــحيح أن البنية – في سياق ورشة ما – يمكن إعطاؤها لمجموعة عمل معيـــنة من خلال تجريب بعض الأشكال المعروفة، وصحيح أيضاً، أن مثل هذه الأشياء يمكن أن تصبح مسلية، مثل المنافسات أو الألعاب بين الأصـــدقاء، لكـــنّني لا أعتقد بأن تجريب الأشكال يمثل تمريناً يشير إلى الاتجاه الذي تكتب فيه القصيدة. إن محاولة كتابة قصيدة **السونيت** – بالنظـــر إلى **السونيت** على أنها غزل – ووضعها في اختبار عملي تبدو نشاطاً مختلفاً عن كتابة الشعر، إذ إن أسئلة الشكل الكبرى تغور إلى ما هـــو أعمق من ذلك، كما أن الالتزام الذي توحي به أشدّ عمقاً بكثير من الإيماءة المحترمة في الاتجاه الذي سيوحي به الشكل بوصفه تمريناً. لا تحاولوا التجريب **بالسونيت**، بل حاولوا كتابتها. حاولوا كتابة **سونيت** حقيقية. ذلك هو الهدف كله، لكنه ليس تمريناً.

حـــاول أودن أن يجرب كل ما كان سائداً، غير أن موقفه كان مخـــتلفاً، يشبه موقف برونلسكي ودوناتيلو، عندما جنَّ جنونهما وسط آثار روما، وهما يحفران فيها ليريا كيف صُنعت، ومن ثم ليقلداها. لقد كـــان التقلـــيد عـــند أودن يعني ما هو أكثر من النقل الساذج للنظام العروضـــي ونظـــام القافـــية، كان يعني الاستحواذ على نوعية الشيء وتفـــسيره مـــن جديد، مهما كان ذلك الشيء: قصيدة قصيرة غزلية عادية، أو قصيدة شعبية ارتجالية.

ومـــع هذا، فثمة شكل آخر من النشاط، فضلاً عن قراءة أعمال الآخرين وربما محاولة تقليدها، وهذا يتمثل بعرض عملك على الآخرين، وهو نشاط جوهري، ويمكن أن يكون مدمراً جداً بطبيعة الحال، لأن ما

يكتـــبه المـــرء عادةً ينقلب إلى فشل تام، ولا ندرك هذا إلاّ في اللحظة التي نعطي فيها أصدقاءنا ذلك الشيء. وينبغي لنا جميعاً، على الرغم من ذلك، أن نلملم أطراف شجاعتنا من قضية فلوبير Flaubert، الذي صبَّ جهداً خارقـــاً في ســـبيل تأليف النسخة الأولى من روايته **إغواء أنطونيوس**، إذ نـــراه في فـــصل واحـــد يقرأ بصوت عالٍ ستين نصاً قديماً وتاريخاً وتعليقاً بحثياً أمام صديقيه لويس بوييه Louis Bouilhet وماكسيم دوكام Maxime DuCamp. وقد تذكر هذا الأخير الحادثة فيما بعد إذ قال:

"إن الـــساعات الـــتي قضيتها أنا وبوييه مصغيين إلى فلـــوبير وهو يقرأ أسطره (كنا نجلس بصمت نتبادل النظرات بين حين وآخر) تظل مؤلمة جداً في ذاكرتي. فقد أجهدنا آذاننا، آملين دوماً أن يبدأ العمل، ولكن خـــاب ظنـــنا دوماً، لأن الوضع بقي على حاله من البداية حتى النهاية. فأنطونيوس، الحائر والبسيط حقاً إذا جـــاز لي قول ذلك، يرى مختلف أشكال الإغواء وهـــي تمر من أمامه ولا يصدر عنه أي رد فعل سوى كلمات التعجب: "آه! آه! أوه! يا الله يا الله!" وازدادت حماسة فلوبير وهو يواصل القراءة وحاولنا أن نتحمس مثله، إلاّ أننا بقينا جامدين... وبعد القراءة الأخيرة - اســـتغرق ذلك اثنتين وثلاثين ساعة - ضرب فلوبير المنضدة بقبضة يده وقال: "والآن، أخبراني صراحة: ما رأيكما؟".

كان بوييه رجلاً خجولاً، ولكن لا يوجد من هو أشد حزماً منه إذا ما قرّر التعبير عن رأيه. وقال: "نعتقد أنه ينبغي لك أن ترميها في النار ولا تتحدث عنها ثانية".

فوثب فلوبير وأطلق صرخة رعب، وكرّر بضعة أسطر أمامنا وهو يقول: "لكنها جميلة!".

– نعـــم، إنهـــا جميلة... ثمة مقاطع ممتازة، وذكريات رائعـــة عـــن الماضي، لكن ضاع ذلك كله وسط لغة جـــوفاء. لقد أردت أن تنتج الموسيقى لكنك لم تنتج سوى ضوضاء"[1].

أعتقد أن في مستطاعنا الافتراض بوجود قدرٍ من الإنصاف في ما قالـــه الصديقان وليس من الحسد، كما ظنت والدة فلوبير. لكن تبقى هـــناك مشكلة الجرأة في عرض العمل على الأصدقاء من جهة، وتحمل الإصغاء إلى ما سيقولونه عنه من جهة ثانية. لكن أخيراً، وهذا هو أهم شيء، هنالك قضية تفسير ما يقوله الأصدقاء واتخاذ القرار بشأن قبول حكمهـــم أو رفـــضه، والـــتفكير بالهدف الذي ستنطلق إليه من تلك النقطة. هنا تأتي المسألة الدقيقة الخاصة بالعلاقة بين الشعراء.

لمـــاذا تعين على كولردج Coleridge، على سبيل المثال، أن يكتب قـــصيدته **قـــبلاي خان Kubla Khan** في أواخر تسعينات القرن الثامن عـــشر، لـــنقل في شهر تشرين الأول/أكتوبر أو تشرين الثاني/نوفمبر سنة 1797، وأسرة وردزورث علمت بها في سنة 1798 لأن دوروثي تقول في يومـــياتها الخاصـــة بهامـــبورغ Hamburg إنها "حملت قبلاي إلى إحدى النافورات"، وهي تقصد بذلك، كما نعتقد، أنها حملت إناء الشرب الخاص بهـــا الذي كانت تدعوه قبلاي، في حين أن كولردج، كما هو موثق، لم يقرأ القصيدة حتى سنة 1811 – 1812، ولم تنشر حتى سنة 1816.

---

(1) *The Letters of Gustave Flaubert 1830-1857*, ed. Francis Steegmuller (Cambridge, Mass.: Harvard University Press/Belknap Press, 1900), p. 100.

فلو كتبنا القصيدة، فهل سنتحفَّظ إلى ذلك الحد؟

أعتقد أن الإجابة تتمثل في أن كولردج كتب القصيدة، مثلما يكتب أي فرد أي قصيدة، بدرجة بالغة من الحماسة، وأنه وضعها داخل جيبه وذهب لزيارة أسرة وردزورث. إن الحالة العقلية للمرء بعد كتابته قصيدة ما، تشبه إلى حدٍّ كبير الحالة العقلية التي تستمر عند شخص صاحٍ بعد حلم جميل، لكن بفارق واحد، هو أننا نبقى في ظل وهم، بعد مثل ذلك الحلم، بأن الآخرين سيهتمون به، لكن قليلة هي الأحلام التي تثير اهتمام الآخرين. فهي قد تثير اهتمام أحبائنا، وقد تكون قوتاً لمفسري الأحلام ومحلليها لا أكثر، لكننا لا نعرف ذلك، لأن الحالة العقلية التي أنتجت الحلم لا تزال معنا. كما أننا لا نعرف - بعد كتابتنا القصيدة - إن كانت ستثير انتباه الآخرين. اتركها جانباً بعض الوقت، وعندئذ ربما ستتمكن من معرفة الجواب. لكن في لحظة إكمال الكتابة، يأملُ الفرد بأن النشوة ليست وهماً.

لقد جاء كولردج قاصداً رؤية أسرة وردزورث، كما كان دأبه دوماً لقراءة آخر أعماله، وجلسوا في غرفة الجلوس وكانت رطبة قليلاً، وانطلق كولردج يقرأ القصيدة. وفيما كان هو في أوج عنفوانه، كانت دوروثي تراقب وليم، كعادتها، لمعرفة رد فعله. فلاحظت إشارة صغيرة تعرفها جيداً، وتعني أنّه غير راضٍ، وقد سبق لكيتس أن لاحظ ذلك وذكره في مقطع سبق أن أشرت إليه. وهنا وضع وردزورث يده في جيب سرواله، فأدركت دوروثي أن الأمور ليست على ما يرام، أما كولردج فكان في موقف مشابه لجيامبولونيا.

انتهت القراءة، وران الصمت. أما كولردج الذي كان فوق قمة طبيعية، ولم يتأثر بأي شيء يشبه من بعيد إهانة حقيقية، فقد

فكّر: "عظيم، لقد أعجبتهما"، وانتظر سماع كلمة أو كلمتي إطراء، لكـــن ذلـــك لم يحدث. وأخيراً، بدأ يرتاب في أن شيئاً ما يلوح في الأفق.

وقالت دوروثي بعد ذلك بصوت واضح: "حسناً، على الأقل سأعرف كيف أسمّي آنية شرابـــي الآن، هيا يا قبلاي سنذهب إلى البئـــر". وعلى حين غرة، انفجر وردزورث ضاحكاً ضحكة مدوية مرعبة وقال: "إنني أقول يا دوروثي إن ذلك أمر حسن، الآنية قبلاي Kubla Can. أفهمت يا كولردج؟" فتركت دوروثي الغرفة، وران الـــصمت مـــن جديد لا تقطعه في بعض الأحيان سوى ضحكات وردزورث بـــسبب مزحة دوروثي. أخيراً جاء دور كولردج ليقول شـــيئاً ما، يغطي به انـــزعاجه من مثل ذلك التصرف الفظيع الذي تـــصرف به وردزورث. وبدأ يسرد قصة عن كيفية تناوله الأفيون وغيبوبته وعن شخص من بورلوك Porlock، وكلها كانت قصصاً مفبركة.

والـــتفت إليه وردزورث قائلاً: "أعتقد أنه يتعين عليك أن ترمي تلك القصيدة في النار يا كولردج وأن لا تتحدث عنها ثانية".

لو أن كولردج كان مثل كيتس، لكان قد اختلف مع وردزورث على الفور، إلاّ أن كولردج ليس كيتس. لقد كان مقتنعاً القناعة كلها، وارتـــبك لأنه ارتكب أسوأ هفوة، لأنه لم يستطع أن يدرك ما أدركه كيـــتس وكارلايـــل عندما نظرا إلى روح وردزورث، تلك الصخرة القبيحة المغطاة بالطحالب.

لـــيس الأمـــر أنه كان غير مخادع، إذ إن كولردج كان بأسلوبه الخاص مخادعاً لا يصدق. لقد تظاهر بأنه يهوى شعر ساذي Southey، ولكـــن فكرته عنه كانت سيئة، وينطبق الشيء نفسه على بايرن. كان

يعـــتقد أنه من أشد المعجبين بوردزورث وأكثرهم فطنة، إلاّ أنه ذهب إلى حـــدٍّ تأليف كتاب من مجلدين هو **Biographia Litereria** كي يـــتمكن من طبع فصل كامل عن عيوب شعر وردزورث لا أكثر، وكان يدرك أن ذلك كفيل بمضايقته أشد المضايقة، فصل كامل عن عيوب شعر وردزورث وقرأ بايرن ذلك الفصل باهتمام خاص. ولم يعـــرف كولردج البتة ما الذي كان يرمي إليه هو نفسه، من وراء ذلك.

لـــو كـــان كولـــردج شخصية لا تتطابق وشخصية فاساري، لاســـتطاع أن يفهم أن وردزورث لا بدّ أن يكون الوحيد في ميدانه، وربمـــا أمكنه القيام بعمل أفضل لو سافر إلى روما، أو ذهب للعمل في بـــلاط ملك فرنسا، أو أي شيء آخر يوازي ذلك. لكنه لم يتمكن من مخاصمته، إنه لم يستطع تركه وشأنه.

لكـــن قـــصيدة **قبلاي خان** ما كانت لتذهب سدىً، فقد تحايل كولـــردج علـــى القـــصة وحولها إلى طُرفة، وبدأ يلقيها على مسامع أصدقائه بوصفها كذلك. وذات يوم في باكورة شهر نيسان/أبريل سنة 1816، ألقاها وهو في صحبة بايرن. وكان بايرن، على الرغم من آرائه بشعراء البحيرة، يخصص وقتاً لسماع كولردج، وتوضح ذلك رسائله، وكان دائم الإعجاب بقصائد مثل **Christable**، بل إنه غالباً ما كان يضع الأعمال أمامه.

تأثر بايرن وسأل كولردج عن السبب الذي يحول بينه وبين نشر مـــثل تلك القصيدة الرائعة، فهز كولردج كتفيه وقال إن وردزورث لم تـــرقه القـــصيدة. على هذا الأساس، فإن اقتراحي هو أن بايرن صحَّح أفكار كولردج في ما يخص نشاط صديقه. وعندما رأت القصيدة النور، كانت تحمل شكراً وتقديراً لتشجيع بايرن:

"لقد طبعت القصيدة التالية بناءً على طلب شاعر كبير جديـــر بالـــشهرة، وهي بقدر ما يخص الأمر أفكار المؤلـــف نفسه، طرفة نفسية أكثر مما تستند إلى فوائد شعرية مفترضة".

لكن كولردج لم يعتقد بأن بايرن جدير بشهرته. فقد أشار هنري نلسن كولردج في **حديث المائدة Tabel Talk** في الثاني من حزيران/ يونيو سنة 1824 قائلاً:

"لـــن يبقى حياً شيء من لورد بايرن، لن يبقى الشيء الكـــثير مـــن شعراء أيامه. فقد أُهمِل شأن الفن إهمالاً كبيراً ولن يقطّع الشعر إلى تفعيلاته".

إذاً هـــذا هـــو جوهر جيامبولونيا، إنه يستند إلى سوء فهم عميق للقضايا الحقيقية. فهذا جيامبولونيا يأخذ تمثالاً ليعرضه على مايكل أنجلو وهـــو يظن أنه مجرد فلاندري بائس ونكرة، ويحتاج إلى من يربِّت على رأسه.

إلاّ أن مايكـــل أنجلو ينظر نظرة واحدة إلى جيامبولونيا فيرى أنه يـــشكل تهديداً. في الحق، يصاب مايكل أنجلو بالهلوسة. وما يراه أمامه هو محارب برونـــزي عارٍ، يتألق لمعاناً، يدخل المحترف وبيده سلاح ما. ويفكر: "أوه، إذاً يفترض أنني جالوت، أليس كذلك؟" فيتناول السلاح ويحطمه بكل ما أوتي من قوة. وتمر الهستيريا، ويلاحظ أن ذلك الرجل من الفلاندر هو الذي يواصل إقلاقه...

خـــرج جيامبولونيا من لقائه مايكل أنجلو والنموذج الشمعي لا يـــزال يحمـــل دفء يدي صانعه. إنه لا يستطيع أن يصدّق أن مايكل أنجلـــو، الذي كان يعجب به الإعجاب كله، يمكن أن يكون سيئاً معه إلى ذلك الحد. إنه يحس بالأسى على نفسه بوصفه غريباً. ويفكّر: "إنه

ما كان ليتصرف على ذلك النحو لو أنني كنت من أهالي فلورنسا. لقد قال الوغد لنفسه: من يظن هذا الفلاندري البائس نفسه؟" وهكذا يسير في روما التي لم يعد يحبها، روما التي كانت تبدو له ذات يوم مثل بلاد الزنجبيل الأخضر، حتى وصل إلى خان صغير، فنـــزل فيه مع عدد من مواطنـــيه. كـــان الـــوقت مساءً وقد تحلق أصدقاؤه من حول منضدة ونادوه: "هيه يا جان! كيف كان اللقاء؟" ثم يقولون: "أوه، مثل ذلك، ألـــيس كـــذلك؟" فيأخذ جيامبولونيا شمعة ويصعد إلى غرفته، فيضيء المـــصباح ويـــضع النموذج الصغير فوق المنضدة، النموذج الذي صنعه وفق تصميمه وأكمله على نحو بالغ الجمال.

ويفكـــر: "تلك النصيحة مبتذلة: تعلم أولاً صنع التماثيل قبل أن تتعلم فن وضع اللمسات الأخيرة. ذلك يشبه القول: تعلم كيف تمشي قـــبل أن تركض. من يحتاج إلى تلك النصيحة؟ ما مغزاها؟ لِمَ تنظر إلى نفسك على أنك عبقري إن كان ذلك هو أفضل ما تستطيع عمله؟".

ثم يفكر: "من هو حتى يتحدث عن فن صنع التماثيل؟ إن باخوس يـــبدو كأنه على وشك السقوط، أما تمثال الملك داؤد فيبدو أن إحدى ســـاقيه أطول من الثانية. من هو حتى يتحدث عن فن صنع التماثيل؟" ودفعته فكرة الظلم الذي حاق به إلى رمي حذائه إلى أقصى الغرفة بقوة جعلت أحد مواطنيه يأتي إليه لمعرفة ما حدث.

ويقـــول جيامبولونيا: "إن فكرة مايكل أنجلو عن صنع التماثيل، أعني فكرته عن صنع التماثيل، هي وضع تفاصيل سخيفة. تلك هي فكرته!".

فيقول الصديق: "نعم يا جان، نعم، تعال واشرب قليلاً".

إلاّ أن جيامبولونيا يقول: "إنه يتحدث عن صنع التماثيل قبل تعلم وضـــع اللمـــسات الأخـــيرة عليها. أعني، ماذا يعرف عن اللمسات الأخيرة؟ متى وضع هو آخر لمسة؟ أخبرني، متى؟".

ويرد الصديق: "كنيسة سيستين Sistine Chapel". إلاّ أن جيامبولونيا لا يسمع ذلك.

– إن واجهة سان لورنـــزو San Lorenzo لطخة عار، أما ضريح يوليوس فهو ليس سوى جزء صغير. إنه لم يعد يهتم. وهو يظن أنه بلغ حداً من الذكاء يجعله يترك نصف العمل دون لمسه.

فـــيقول الصديق: "نعم، أنت على حق. إنه يتركه كذلك. والآن هيا لننـــزل إلى أسفل". إلاّ أن جيامبولونيا يظل في الطابق العلوي، وقد هـــدأ أكثر من ذي قبل ولم يعد يحب روما ولا مايكل أنجلو، وسقطت الغشاوة أخيراً عن عينيه. ومن وقت لآخر يتجه إلى المنضدة وينظر ملياً إلى النموذج، ويرى أنه ليس رديئاً كلياً، كل ما هنالك أنه مليء بأشياء لا يستطيع جيامبولونيا أن يفهمها عن مايكل أنجلو.

ودون أن يـــشعر، بدأ يعض على شفته السفلى، ويشتغل بالشمع الأحمـــر، حتى بات ليناً من جديد، وبدأ يعيد صنع التمثال على هواه، فقلّـــل مـــن ضخامة العضلات ومنحه ملامح جميلة. اشتغل مستخدماً أفـــضل وأدقّ أدواته حتى أصبح كل جزء من السطح الخارجي جميلاً على نحو لم يحققه من قبل.

ويهـــل الفجـــر، ويستطيع سماع رعاة الأغنام وهم يتجهون إلى جانيكولم، Janiculum وهم ينشدون الأغاني الريفية. الآن بدأت كل نواقـــيس روما تدق. ذلك يشبه مقدمة الفصل الأخير من توسكا Tusca، إنها مقدمة الفصل الأخير من توسكا.

ويشعر جيامبولونيا بالأمل من جديد، ويظن أنه سيستطيع أن يقنع الجميع بفنه.

إنه على حق في ذلك التفكير، فقد انتهت فترة تدريبه العقلي على يـــد ذلـــك العبقري الغاضب. إن جيامبولونيا سيغدو نحاتاً عند أسرة

ميديتـــشي[1] وســـتكون أعمالـــه مثل عملة دبلوماسية، لا تعطى إلاّ للأمـــراء، وتوزّع على امتداد أوروبا. لقد أخذ بنصيحة مايكل أنجلو، لكنه رفض روحها. نعم، ستصبح أعماله مشهورة بسبب دقة تنفيذها، لكن ستعرف أكثر بسبب روعة اللمسات الأخيرة عليها.

(1) ميديتـــشي The Medici: هي الأسرة التي حكمت مدينة فلورنسا من سنة 1434 فـــي حـــين حكم الدوقيون الكبار من الأسرة توسكاينا من 1569 - 1737. وعرف عن رجال هذه الأسرة الأوائل رعايتهم للفنون والآداب وكان أبرزهم فـــي هـــذا الـــصدد كوسيمو 1389 - 1464 ولورنـــزو 1449 - 1492. (المترجم)

2

آثار ولفرد أُونْ المبكرة

"ألف متضرع يلتفون حول عرشك، مبتلين بحبك أيها الشعر. أنا أقف بينهم، وأتأوه معهم، وأمد ذراعي طالباً العون. أوه، أشفقْ عليَّ! مـــا من رجل سوى أولئك الذين منحتهم حق الصعود والجلوس معك باستمتاع شديد".

أستميحكم عذراً: باستمتاع شديد؛ ما معنى باستمتاع شديد؟ ما معنى هذا؟ أوه، هذا ما نسمح به لأنفسنا، أو ما كنا نسمح به لأنفسنا في إنتاجـــنا الأدبـــــي المبكر. هذه هي الكتابات التي كنا نتضرع بألاّ يكتشفها أحد، هذه هي المادة التي نحرقها فيما بعد.

هذه هي خطواتنا الأولى في الشعر، ومما يثير الدهشة، أننا نميل إلى أن تكون هذه الخطوات الأولى قفزات عملاقة. إننا، معشر الشعراء لا نـــبدأ بدراســـات متواضعة، ونهدف إلى شق طريقنا صعوداً نحو الحلبة العظيمة.

إنـــنا نبدأ بالإيماءة الكبيرة. نجلس أمام مناضدنا الصغيرة ونقضم أطـــراف أقلامـــنا الرصاص لبرهة، ونفتح دفاتر تمارينا، ونكتب أشد العناوين المثيرة التي تخطر على بالنا: **أغنية إلى الشمس، معنى الحياة** أو في مثل هذه الحالة، وبقدر قليل من النجاح **إلى الشعر To Poesy**:

> "ما من رجل سوى أولئك الذين منحتهم حق الصعود والجلوس معك باستمتاع شديد، وأنت تسمي نفسك خادمهم وصديقهم أحبك حباً صافياً مثلي"[1].

---

(1) "To Poesy", in Wilfred Owen, *The Complete Poems and Fragments*, ed. Jon Stallworthy (London: Chatto and Windus, 1983), p. 3.

هذا هو ولفرد أون Wilfred Owen في سني مراهقته، وهو يخاطب الشعر قائلاً: "ما من رجل، ما من رجل - إذا استبعدنا من يجلس معه وهو يقصد بذلك كل الشعراء المعترف بهم -، ما من رجل يحب الشعر حباً نقياً أكثر مما أحبه أنا". ويبدو أنه كان يعني ما يقول، لأنه يسترسل في كلامه ليوضح بأن عشاق الشعر الآخرين يميلون إلى أن يكونوا فاتري الهمَّة، يميلون إلى الاتجاه صوب اهتمامات أخرى، أما هو، ولفرد، فثابت العزيمة تماماً:

"أنا لنْ أتوقفَ عنِ الحب ولن أرضى بالحبَّ إلاّ مِنْ أجلِ المتعِ العابرةِ القادمةِ منك".

إنه ليس الحب الذي يعيد إلى الأذهان ذكريات الماضي العظيمة، على الرغم من أنه يعيدها حقاً. والأمر ليس أن الشعر يعرف "الطرقاتَ المجهولة التي تؤدِّي إلى قاعاتِ الشهرةِ الرهيبة حيثُ ... وسطَ التكريم الهائلِ، تكريمك هو الأثمنُ، والأفضلُ منْ بينَ كلِّ التيجان! لا! لستُ من أجل ذلك أسعى إلى الفوزِ بكَ أيها الحبيبْ!".

الشاعر على وفاق حميم مع الشعر حتى إنه يدعوه الحبيب:

"لم يعدْ هذا رجائي الحار اليائس: أن أقف وسطَ العظام هناك، للقاء منشدي الشعر القدامى فأحييهم كأنهم أندادٌ لي".

ليس ذلك ما يريد، لأنه يدعو ذلك فكرة سيئة، بل إنه يريد أن يعرف طريق البداية ويريد أن يعرف السبيل الذي يسلكه ليؤدِّي به في نهاية المطاف إلى تحقيق الإنجاز الشعري. ويلاحظ منذ البدء - لأن القصيدة مبنية على أفكاره الحقيقية، وإن كانت اللغة المستعملة هي التي

كـــان يطلـــق عليها ذات يوم لغة شارع وردور[1][2] – أنه يفتقر إلى المعـــرفة، لكن المعرفة تتطلب المال فضلاً عن الجهد. إن جزءاً كبيراً من الرثاء في قصة أون المبكرة نابع من حزن الشاعر المستقبلي لأنه قد فاته التعليم، ويتساءل: أينبغي له أن يمارس عملاً ما؟

أو (إذا ترجم ذلك إلى لغة شارع وردور):

"وماذا بعدُ؟ أيجعلني ذلك ألجأ إلى المحكمة حيث أسياد هذا العالمِ البائس، كيس النقود، توزعُ حسناتهم على القطيع المتذلل، وأخدمهم برهة من الزمن كي أكسب نقودهم؟".

إن جوابَ الشاعر عن هذا التساؤل هو أنه حتى في حالة كسبه الـــنقود كـــسباً ســـريعاً، فسيظل هناك الشيء الكثير الذي يتعين عليه تعلمه، حتى إن التفكير يملؤه رعباً. إنه يرغب في الحصول على ثقافـــة كلاســـيَّة ويرغب في إتقان العديد من اللغات. لا بدّ له من أســـلوب لا يخطئ في لغته، ولا بدّ له من معرفة كل الكتَّاب الذين يكتـــبون بها. يجب عليه أن يتقن فن النقد، وهذا أمر مثير للاهتمام عـــنده لأنه لا بدّ له من تعلم ذلك كي يدافع عن أعماله ويضرب أعداءه.

في نهايـــة المطاف، لا يزال هناك الخوف من أن مثل هذا التدريب الطويل سيدمر **حبه البسيط المتقد**، وأن تلقائيته (إن لم يكن يكتب بلغة

---

(1) شـــارع وردور Wardour Street: شارع في لندن كان يعج فيما مضى من الزمن بتجار الأثاث القديم والأثاث المزيف. وعبارة لغة شارع وردور كناية عـــن المفـــردات القديمة التي يستخدمها الروائيون المعاصرون في الرواية التاريخية. (المترجم)

(2) Wardour Street in London used to sell antique furniture, some of which would have been confected on the premises.

شارع وردور) سيصيبها الوهن. لهذا تراه يسأل أسياد الشعر أن يهبوه عاصفة من الإلهام:

"إذاً، وسط ضجيج الصوت المرعب والطويل للنصر،
أرسلوا أرواحكم إليَّ أخيراً، واقذفوا بتياراتِ الفكرِ
الجارفة على دماغي، وامنحوني، نعم، امنحوني
أنفسكم أخيراً".

إذا ما منح أسياد الشعر أنفسهم له، فلسوف تجده **سيداً مولهاً**. ويبدو أن هذه الحالة ستغدو علاقة زوجية بقرين واحد، يؤكد فيها سيادة الذكر الكريم. وسوف ينسى الأسياد شبابه وجهله، وأنه ينتمي إلى طبقة أدنى[1]، وأنه لا يملك أصدقاء يساعدونه في طموحاته. ولو احتضنه الشعر، فلن ينتبه إلى سخرية العالم، ولن يؤثر فيه الاستهزاء. سوف يجلس وحيداً مع شعره مختلياً، تحت ضوء القمر:

"وَجهانا مُلتصقان يتألقانِ بهدوءٍ تحتَ نورِ القمرِ
الهادئ".

يذكرنا البيت الأخير، المأخوذ عن كولردج، بأننا لسنا مصابين بداء السرقة كما هو عليه الأمر في نتاجنا المبكر. إننا نسرق من أساتذتنا، نسرق من أصدقائنا، بل حتى من أعدائنا. ونحاول أن نجرب الحديث على نحو لا يناسبنا.

نكتب كأننا ننتمي إلى عصر آخر. ونبتلع كلمات هائلة مثل **زهر البروق والثروة**. ولأننا لا نملك زمام السيطرة على عربتنا بعد، فإننا نصبح في حالة يصعب فيها التحكم بشيء. ونكشف عن أنفسنا عن

---

(1) Stephen Spender once asked Siegfried Sassoon about meeting Owen. Sassoon said: "It was very embarrassing. He had a grammar-school accent".

غـــير قصد، ونلزم أنفسنا في غفلة منا، بوجهة نظر لا تمثلنا تماماً. وكما لاحظـــنا آنفـــاً، فإن ولفرد أون يجد نفسه وهو يصرح تصريحاً مطولاً بالـــوهم المتمـــثل في أنه الشاعر الوحيد في العالم. لكن لا يوجد طوال حـــياته القـــصيرة ما يشير إلى أنه ظلّ طويلاً أسيراً لذلك الوهم. كان الـــشعر نادياً طالما أراد الانضمام إليه، وسجلاً للأشراف طالما أراد أن يُقبل فيه. بذلك المعنى، فإن قصيدة **إلى الشعر** تمثل حالته العقلية. إلاّ أنه كـــان يمتلـــئ رعباً من الآخرين، مما يجعلنا نرتاب في أنه، حتى لو عاش طويلاً، سينسى أنه واحدٌ وسط كثيرين.

هكذا خُدعْنَا بنتاجنا المبكر بكلا المعنيين للكلمة. إن هذه القصائد تكشف عن حقيقتنا، وهي بذلك تعطي انطباعاً خاطئاً تماماً.

علـــى هذا الأساس، فإن ممارسة المحررين الكريمة تتمثل في تقييد هـــذه النتاجات ووضعها في مكانٍ خاصٍ بها في نهاية المجلد، أو في مجلد منفصل، لتجنب إثارة خيبة أمل القارئ.

غير أن هذا التقليد الملائم المتبع في التحرير لا تقلده الحياة، فنحن نمـــر مروراً دقيقاً في مرحلة متميزة من النتاج المبكر قبل ولوج البلوغ، كما أن الشعراء ليسوا بذوي شأن، كما لا يمكن لأحدكم حثنا قائلاً: "نعـــم، هـــذا الـــشاعر ناضج، وذلك يحتاج إلى ستة أسابيع أخرى". وعـــندما نكـــتب عن أناس يمرون من مرحلة عدم النضوج إلى مرحلة النضوج، فإننا غالباً ما نكون مذنبين بترتيب الحقيقة وتبسيط التجربة.

في ما يأتي فقرة من كتاب ممتاز على نحو آخر من تأليف دومينيك هيبرد حيث الكتابة طغت في شدة تأنقها على الحقائق التي تعرضها:

> "لكـــن في مكـــان مـــا بالقـــرب من بومون هامل Beaumont Hamel، سرعان ما وجد أون نفسه مضطراً إلى البقاء في خندق مغمور بالمياه في الأرض...، حيث

تحـــصل الأحـــداث التي أتى على وصفها في **الجندي الخافر The Sentry**، وفي حين أضاء عود كبريته البائس في الظلمة، تاركاً إياه مع الصورة الذهنية لعيني الجندي الخافـــر الجاحظتين، فإن تدريبه ليصبح ضابطاً وشاعراً يصل إلى نهاية المطاف.

لقد وصل أخيراً مرحلة البلوغ، وها هما عينا الكابوس الثابتتان، العمياوان تحدقان فيه وجهاً لوجه، لقد بات الحلم حقيقة"[1].

يعـــزو البروفسور هيبرد هنا، عن غير قصد، شيئاً ما يشبه الرأي الـــشعبـــي إلى تجربة الحرب: إنها تجعل منك رجلاً. إن أون يعاني من تجـــربة مـــرعبة. وعن مثل هذه التجارب لا نستطيع إلا أن نقول شيئاً واحـــداً مـــؤكداً: "إنها تجرح الناس وتصيبهم بصدمة نفسية". وليس ضرورياً أن تنقل مثل هذه التجربة الفرد إلى مرحلة البلوغ، لأنها يمكن أن تجعلـــه مقعداً طيلة حياته. وما من شأننا أن نقول: "في اللحظة التي تـــرك فيها أون نفسه على الأسلاك الشائكة، نضج ضابطاً وشاعراً..." لِمَ يتعين علينا قول الشيء نفسه عن ليلة في خندق مغمور بالمياه؟

وإذا كانت أسطورة الحرب بمثل هذه القوة، فإنه يصعب على أون ألاّ يستسلم إلى غائيَّة زائفة، وألاّ يرى تجربة القتال بوصفها تجربة حاسمة في الـــشعر، وألاّ يـــشعر أن موت الشاعر يضع حداً للعمل، كأن كل شـــيء يؤدِّي إلى هذه النقطة. إن البروفسور هيبرد نفسه، الذي قال إن تدريب أون ليصبح ضابطاً وشاعراً قد وصل إلى نهاية المطاف في بومون هامـــل، يسترسل في التوضيح ويقول: "إن أون مرّ بعدئذٍ بثلاثة أنواع

---

(1) Dominic Hibberd, *Owen the Poet* (Basingstoke: Macmillan, 1986), p. 71.

مختلفة ومهمة من التدريب. فالعلاج هو تدريب، وبهذا تدرب أون ليكون مريضاً في كريغلو كهارت Craiglockhart، وتدرب ليكون شاعراً بتأثير من ساسون Sassoon، وأخيراً، أعيد تدريبه في النهاية ليكون ضابطاً".

إن البروفسور هيبرد هو الذي يروي القصص القديمة الخفية عن أون والتي تتهمه بالجبن خلال وجوده المبكر في الجبهة. وهو الذي يواصل وصف إعادة تدريب أون وعودته إلى فرنسا، ولم يدرك أحد أكثر منه أن قصيدة **الجندي الخافر** - التي بدأ وضعها بعد أشهر قليلة من أحداث كانون الثاني/يناير سنة 1917 - لم تكمل إلاّ في فرنسا في أيلول من العام التالي. إنها واحدة من قصائد أون الأخيرة، وتحمل الرقم 175 من بين مجموع قصائده البالغ عددها 177 قصيدة ومقطعاً حسب طبعة ستولورذي Stallworthy edition.

إنه لخطأ التصور أن تجربته الأولى في الحرب لا بدّ أن تحول الفتى الشاب إلى رجل، فوراء ذلك هو الاعتقاد بأن النضوج لا يأتي إلاّ مع الأعمال العسكرية الباسلة. ويبدو من غير المناسب، على وجه الخصوص، ربط مثل هذا المعيار للنضوج بولفرد أون؛ بأون ضابطاً وشاعراً أو رجلاً، على وجه العموم.

لنأخذ إرنست همنغواي Ernest Hemingway نموذجاً نقيضاً له. فقد اشتغل في سيارات الإسعاف، في الحرب العالمية الأولى، وجُرح، وأوشك أن يصبح مقعداً طيلة حياته، غير أن هذا كله لم يحل عنده قضية الرجولة. فتحتم عليه التوجه إلى حروب أخرى، واضطر إلى ممارسة رياضات دموية واقترن اسمه بمصارعي الثيران. وفي الحرب العالمية الثانية، كان يثبت مدفعاً رشاشاً فوق قارب صيده، متجولاً في البحر الكاريبي، يطارد غواصات الأعداء. وأخيراً، وفي أثناء الاندحار

الألماني عن أوروبا، اضطر إلى التخلي عن دوره مراسلاً حربياً ليمارس عملاً عسكرياً شبه رسمي وهو قتل الجنود المنسحبين من الميدان.

لـــربما يتساءل المرء هل إن الشيء الذي افتقده همنغواي – وهو الشيء الذي كان يمكن أن يشكل عنده الاختبار الحقيقي – هو أن يحيا حـــياة جـــندي مقاتل يخضع للأوامر؟ لكن ثمة أمثلة كثيرة، وأكثرها شيوعاً في عالم المرتزقة، عن رجال يكون القتال الخاضع للأوامر عندهم سبباً في إيجاد شهية أكبر للقتال. وهكذا تجدهم يجوبون أطراف العالم، باحـــثين عن اللقمة التالية. وهذا ما لا يمكن لأحد أن يطلق عليه صفة النضوج.

وثمـــة قائـــل يقول إنّه: إن كان للنضوج أي صلة بمعرفة الذات، فإن ديلان توماس Dylan Thomas كان ناضجاً – على الرغم من عدم وطنيته – عندما كتب في الرابع عشر من أيلول سنة 1939: "إنني أحاول الحصول على وظيفة قبل الالتحاق بالتجنيد الإلزامي، لأنني لن أضـــحي بجـــسدي"، وأضـــاف: "يفترض بالفيلق الطبـــي أن يثير فيَّ الإعجـــاب، لكـــنني لا أريد مدَّ يد العون – ولا حتى في أكثر الطرق افـــتقاراً للكفـــاءة – في إصلاح التافهين ودفعهم من جديد إلى الجنون والطلقـــات"[1]. ربما قام أون وساسون بدوريهما. أما توماس، فمؤكد أنه كان يعي أن لا دور له في الحرب القادمة، على الرغم من أن بعض اعتراضـــاته كان أكثر إقناعاً من غيره. وإنني أستهوي نقاشه الذي يفيد أن مجمل قضية الجندية إنما هي غريبة عليه:

"يا له من إغراء (يعترف توماس بحكمة) أن أرغب في الإحساس، وأنـــا في الحانـــات في أمسيات السبت، وفي صالات البليارد، بتناول

---

(1) Dylan Thomas, *The Collected Letters*, ed. Paul Ferris (London: J.M. Dent & Sons Ltd, 1985), pp. 410-411.

الطعام وتناول الشراب ومواصلة السير والمعاناة والمزاح والقتال والموت وسـط الرجال والرفاق والإخوة. أنت رفيقي، وإنني معك يا ولدي، ظهراً لظهر، الموت ميتة واحدة، الحياة قصيرة، النساء والأطفال، ها هي صورة زوجتي، فوق المعركة الدموية، على امتدادها، لكنّ الإغراء ليس قوياً بما فيه الكفاية، أما صحة الخيال فقوية"[1].

صحة الخيال، لقد وجد أون وهو في سني المراهقة مثل هذا التعبير في مقدمـة كيتس لقصيدة إنديمين، حيث يجد كيتس العذر للابتذال في بعض كتاباته المبكرة. ويقول:

> "إن خـيال الفـتى سليم، كما إن نضج خيال الرجل سليم، لكن ثمة مسافة شاسعة بين الخياليين، تكون فيها الـروح في حالة اختمار والشخصية قلقة، وأسلوب الحياة غير مؤكد، والطموح صعب الرؤية..."[2].

وفي مستطاع المرء أن يلاحظ أن أون، البالغ من العمر ثمانية عشر عاماً آنذاك، فكّر في أنه يمر في هذه المسافة الشاسعة. والدليل هو أنه مرّ بتجربة الفقر بوصفها فقداناً مدمراً للبراءة. وكان لذلك أثران مباشران فـيه: الأول، أنـه دمر قدرته على الانخراط في المسيحية، أنا لا أقصد بـذلك أنـه انتـزع الإحساس الديني منه انتزاعاً كلياً، بل أجهز على تـوجهه المسيحي تماماً. أما الأثر الثاني، فيتمثّل في أننا في الوقت الذي نلاحـظ فيه أهمية صداقته لغيره من الرجال، فإننا نلحظ أن نقاوتها قد تبخرت منها.

---

(1) Ibid., p. 415.

(2) Quoted by Owen in Letter 95 (28 September 1911), in Owen, Collected *Letters*, ed. Harold Owen and John Bell (London: Oxford University Press, 1967), p. 88.

لكـــن الشيء الذي لم يتعرض للتدمير في أثناء اختمار الروح هو علاقته الحميمة مع والدته.

لقد طور أون حياة سرية وأخبر والدته بذلك. وكتب في الرسالة المرقمة 314:

"قـــال لي جـــون بلمـــان: "إن ما تحتاج إليه هو درس في جامعة الحـــياة". لقـــد تعلمت ذلك الدرس وإن شهاداتي مختومة بالعديد من الأختام السرية..."[1].

وبعد ذلك بقليل، نقرأ في الرسالة المرقمة 319:

"إن حياتي - كما قال أبـــي - لا تقودني إلى أي شيء محدد، بل هي ثابتة في مكانها، في سنة 1911، ولا أعتقد أنه كان في وسعي القيام بأفـــضل ممـــا قمت به. إنني لم أجرب أي اتجاه بعد، لقد سبرت أغوار المياه العميقة، ونظرت من فوق العديد من أبراج المراقبة، فوجدت المياه العميقة رهيبة، وأوشكت أنفاسي أن تنقطع فيها"[2].

هـــذا الكلام عن أحداث تسبق حرب الخنادق بوقت طويل، إذ يتحدث أون عن بعض التجارب العاطفية [...].

لقـــد انتاب القلق سوزان أون Susan Owen خشية أن يرتبط ابنها بامرأة غير مناسبة. وكان أون صريحاً معها:

> "لو علمت ما هي الأيدي التي وُضعت فوق ذراعي، في الليل، على امتداد شوارع بوردو، أو ما هي الأعين الـــتي راقبـــتني في المطعم الذي أتناول فيه طعامي كل يوم، فأعتقد أنك ستتمنّين لو أن نجم حياتي قد ارتفع أو سيرتفع سريعاً عما قريب".

---

(1) Letter 314 (14 [15] January 1915), ibid., p. 316.

(2) Letter 319 (6 February 1915), ibid., p. 320.

.[.....]

إن أون يحب التباهي قليلاً. فعندما تذهب امرأة يقوم هو بتدريس ابنـــتها إلى حـــدِّ الاقتراح عليه القيام برحلة إلى كندا وإياها، فإنه يخبر والدتـــه بذلك. وعندما يلتقي فتىً فرنسياً تعرف إليه، وتوطدت أواصر الصداقة معه، ويلاحظ أن بطاقته البريدية قد احتفظ بها وسط خطابات غـــرامية أخـــرى، فإنـــه يخبر أمه بذلك أيضاً. وعندما يلتقي بالشاعر المعروف لوران تيلهيد Laurent Tailhade ويزوره في فندقه، فإنه ربما يكون قد أسرف أكثر مما كان يخطط له في إخبار والدته:

"لقد رأيته قرب النافذة يقضي الوقت، مرتدياً قميصاً بأكمام طويلة. استقبلني استقبال المحبين، بل سال لعابه حـــسب تعبير الأب اج. ويغن Rev. H. Wigan. لا أعـــرف كم مرة ضغط على يدي، وبعد أن جلست فـــوق الأريكة، أسند رأسي إلى كتفه. المسألة ليست ذهنية، لكنني أحسست بحماسة الشاعر الحية... الذي خاض سبعة عشر نـــزالاً (كما يقال)"[1].

وفي رسالة كشفت عنها سوزان أون لبلندن Blunden - ولكنها ضـــاعت الآن - قال أون: "إن تيلهيد يصف عيني بأنهما جميلتان جداً، وأن رقبتي رقبة تمثال!، لأنه شاعر ويقدَّر، دون وعي منه، روح الجمال ومـــزاجه، لا مظهـــره الخارجـــي، ويقول تيلهيد إنه سيكتب قصيدة عني"[2].

هكذا يلتقي الشاعر الشاب الطموح بشاعره الحقيقي الأول الذي سرعان ما يتودد إليه توددا جنونياً، لكن أون لا يزال يشعر أن في وسعه

---

(1) Letter 285 (28 August 1914), ibid., p. 282.

(2) Letter 308 (27 December 1914), ibid., p. 310.

إخبار والدته بالأمر. ويتساءل المرء إن كان أون قد طاب له أن يسخر من والدته بإخبارها بأمور كان هو نفسه يشعر أنها، بسبب براءتها، لن تفهمها الفهم كله. ولنقرأ ما جاء في رسالته المرقمة 308 التي يصف فيها قداس منتصف الليل في سنة 1914 والاهتمام الذي أولاه "لشماسي الكنيسة الأعزاء والصغار" وللشموع والبخور. ويقول:

"لقد بان اشمئزاز بعض معارفي وأقربائي لدى رؤيتهم إياي. غير أن الأمر يتطلب قوة الشمعة والتطريز لجعلي رومانسياً. والمسألة هي نزع الصفة الإغريقية عني"[1].

إنها ملاحظة فاتت على رقابة سوزان وهارولد أون.

إن الرسائل والسير حتى السنوات الأولى من الحرب - بل وفي أثنائها - تفتقر إلى دليل على أن أون كان يرتبط ارتباطاً عاطفياً بأي مخلوق والأمر المثير للدهشة أكثر من هذا كله، هو الدليل من القصائد نفسها على أن عظمة الحب هي الموضوع الأعظم الذي كان يشعر به أون، وأن تجربة الحب كان ينظر إليها على أنها مدمرة، وأنها مقدمة للعار أو الخطر على سعادة الآخرين وتكون على حسابه. ففي القصيدة الغنائية التي تبدأ بالبيت: "مندهشون بتفجر الحياة إلى حب"، يخبرنا أون أن بعض الناس لا يتجاوزون أبداً تجربتهم العاطفية، في حين أن الآخرين، الذين يكرسون حياتهم للدين، يصبحون عاجزين بسبب طهرهم، ويفقدون صلتهم بالعالم الطبيعي. ولكن هؤلاء الناس، لو اكتشفوا الشعر بدلاً من التوجه نحو اللذة، لكان في وسعهم الاحتفاظ بقلب كبير ورائع، يا له من خيال سليم!

---

(1) Letter 308 (27 December 1914), ibid., p. 311.

قلما يبدو هذا الكلام مرتبطاً بنظرية الرجل الناضج. وعلى الرغم من أن القصيدة نُقّحت في كريغلو كهارت، فإنها ربما تكون قصيدة مبكرة تماماً. وفي حين يكون الخيار الذي تطرحه - عاطفياً أو دينياً أو شعرياً - خياراً غير واقعي، فإنها تقدم الدليل على هذه الخيارات المتضاربة في مرحلة محددة من حياة أون كما في القصيدة رقم 62، **كان الزمان متناهياً في الطول The Time Was Aeon**، حيث نواجه فيها شخصية رمزية تدعى الجسد تظهر في صورة فتىً يتحول من جمال إلى جمال:

"مثلما تتغيرُ تضاريسُ البشرة، السحب الغافية، تتألقُ
بشرته أيضاً بلونٍ قرمزي فاتحٍ يشبهُ السَّحاب، مضاءة
من العالمِ السفلي الشرقي، مما زاد أكثر في دهشتي".

ويعقب هذا قدوم حشد من الناس جن جنونهم من صوت يهودي صغير صاح بصوت عالٍ: "ليغرب!

ليغرب عنَّا" و"اقتلوه! هو والعواطف واللذات المتعلقة به"[1].

"جمالاً أبهى في الرخام اليوناني
من الجسد الحديث".

ويعاني من مشكلة موضوعات الحب اللامناسبة أو اللاجوهرية:

"أحببتُ الأطفالَ، في وجوههم معرضٌ فاتن؛ صورٌ؛
سيداتٌ سمراوات في حكايات كئيبةٍ عتيقة؛ أو وجوه
متعجلة مرَّت في الشوارع"[2].

---

(1) "The time was aeon", in *Complete Poems*, p. 75.

(2) "Perversity", ibid., p. 108.

السطر الأخير يثير دهشتنا بوصفه مفتاح القضية، لأنه يوضح تماماً أن أون بحـــث عن الحب في الشوارع، وعثر عليه، في الحد الذي عثر عليه، في غرف كريهة.

وفي قصيدة **تراجع A palinode**، التي كتبها أون، أو نقَّحها إثر عودته من التعليم في بوردو إلى لندن في شهر تشرين الأول/أكتوبر سنة 1915، يخبرنا الشاعر عن تغير ما طرأ عليه. فهو يقول إنه كان من قبل يفضل الطبيعة على المجتمع، وظلّ منعزلاً، كارهاً الناس وكل أساليبهم لأنه شعر أنه كان مكروهاً لا يريده أحد، إلاّ أن الناس لم يتـــركوه وشـــأنه في أحلام يقظته، وهكذا تناول جرعات مضادة. ونلاحـــظ في المقاطع الثلاثة التالية البوادر الأولى المشيرة إلى مواهب الشاعر:

> "لكـــن في غَلطَتي، لَمْ يُهمل الناس شأني، و لم يتركوني أتـــسلّى تحـــتَ ضوءِ القمر. تناولت جرعات مضادة للـــسُّم؛ لا تـــسألْ عن نَوعها إلاّ إذا تسممتَ أنت أيضاً".
>
> "تناولت جرعةً أكبر مِنْ اللازم. المدينة الآن تأسرُ كل عواطفـــي؛ هذا هُو كلُّ ما تشعرُ به رُوحي: حشودُ الـــناسِ تتدفق، صخبُ المرور، جلبةُ السوق، الجسور ترنُ تحتَ عجلات مسرعة".
>
> "مراثـــي هادئـــةً لأَحد النواقيس، تدخين المسنينَ عندَ أبوابهم، كلُّ مشاعرُ الأَطفالِ؛ وداعُ السفن، ورحيلها صوبَ سواحلَ بعيدة"[1].

---

(1) "A Palinode", ibid., p. 77.

صورةٌ رائعةٌ للمدينة، للمرفأ، وربما بوردو، هي التي تلوح لنا بعد إشارة البدء ببعض الممارسات السمية التي هي جرعات مضادة إلى حـــدٍّ مـــا. وفي قصائد أخرى، نشاهد مرفأ لندن هو الذي يمثل الـــصورة الخلفية أما المدينة نفسها فهي تبدو كريهة لا رائعة. وتبدو المـــسودة غير المتماسكة (أبيات إلى إحدى الجميلات في لايمهاوس Lines to a Beauty Seen in Limehouse) وهي تحكي قصة عن أحد الأجانب، وربما أحد البحارة (إذْ توجد بيوت خاصة بالبحارة في لايمهاوس). ويقارن الشاعر جمال المحبوب بقذارة المدينة.

تظهر إحدى القصائد المكتوبة سنة 1918، التي تنهجُ نهج وايلد Wilde إلى حدٍّ ما، صورة أحد المخلوقات الليلية في حي إيست إند East End:

> "أنا شبحُ شادوِل ستير Shadwell Stair على امتداد أرصـــفة الميناء قرب محطة الماء، وعبر مجزرة الحيوانات الكهفية، أسيرُ ظلاً من الظلال.
>
> لكـــن رغـــم ذلـــك لديَّ جسدٌ قويٌ وبارد وعينان عاصفتان مثل جواهر الأقمار والفوانيس المتلألئة في نهر التيمز عندما ينحدر الغروبُ على امتداد النهر.
>
> أرتعـــشُ، ويحترق قوسُ الشاعر بلون بنفسجي، حيثُ أجلـــسُ دومـــاً وأراقب. ومن الضفتين يقعقعُ صوتُ الشحنِ بحسرةٍ وألم وينساب من ورائي مدٌّ غريب.
>
> أظـــلُّ ماشـــياً حتى تخبو نُجومُ لندن، ويزحفُ الفجرُ صـــوب شـــادوِل ستير. لكن عندما تصدحُ الصافرة بنعيبها أستلقي مع شبحٍ آخر"[1].

---

(1) ["I am the ghost of Shadweel Stair"], ibid., p. 183.

يخـــبرنا البروفـــسور هيبرد بأمرين مهمين يخصان هذه القصيدة. الأول هـــو أن محطـــة الماء ومجزرة الحيوانات تعكسان معرفة أون بحي إيست أند حيث توجد حقاً محطة لتزويد المدينة بالماء ومجزرة للحيوانات قـــرب شادول ستير. والأمر الثاني هو أنه يقدم لنا ترجمة نثرية فرنسية للبيت الأول الذي كتبه صديق أون وهو سي. كي. سكوت مونكريف C.K. Scott Moncrief في سنة 1918. فقد كتب سكوت مونكريف بعـــد وقت قصير من الحرب أن أون رحب بالكلمة الأخيرة من شعره قائلاً إنها أشبه بوضع المفتاح في القفل:

> "أنـــا العائد الصغير من الباسان Bassin على امتداد الرصيف عبر حوض الماء، وفي المذبح القذر كنت أسير ظلاً لجندي".

المتحدث في هذه القصيدة هو ذكر، وهو أحد الجنود المشاة، إنه أون يبحث عن شخص ما، عن شبح آخر يشبهه[1].

ومن المحتمل أن يكون سكوت مونكريف قد دفعه الزهو إلى الاعتقاد بـــأن أون استحـــسن أن يعـــيد كتابة قصيدته. ويحتمل تماماً أن أون كان يصف شخصاً ما رآه من قبل، أو نموذجاً شاهده، يتسكع قرب المرفأ.

إن جزءاً من الاهتمام بقراءة قصائد أون قراءة تستند إلى التسلسل الـــزمني لهـــا، إضافة إلى قراءتها قراءة تامة (بكل ما في ذلك من مقاطع ومـــسودات)، يتمـــثل في أن هـــذا التسلسل الزمني يحفظ غرابة تطور الشاعر وتقلبه.

لقـــد حدثت أولى تجارب أون في الحرب في النصف الأول من سنة 1917. ثم جاء العلاج في كريغلو كهارت قرب أدنبرة مع لقائه ساسون.

---

(1) Hibberd, *Owen the Poet*, p. 155.

ونتخـــيل أن أون بلـــغ الحلم في هذا المكان. لكن هنالك العديد من أكثـــر التعابير ابتذالاً عن الاضطراب الذي عاشه في خضم ما كان يكتبه أون في كـــريغلو كهارت وبالتالي في سكاربره Scarborough. ومن بين القصائد والنصوص التي بلغت مائة وسبعة وسبعين قصيدة ومقطعاً، حسب ترقيم ستولورذي، نلاحظ أن مائة وعشر قصائد تعد قصائد مكتملة. ومن بـــين هـــذا العدد الأخير، ثمة ثلاثون قصيدة تستند إليها شهرة أون وأود الإشارة إلى أن أولى القصائد الناضجة تحمل الرقم 90 وهي بعنوان **تفتيش Inspection** وتـــنهج نهـــج قصائد ساسون، أما قصيدة **أنشودة لشباب محكـــوم عليه Anthem for Doomed Youth** فتحمل الرقم 96. أما القـــسم الـــتالي من الكتاب، أي القصائد المائة المبكرة، فينظر إليها بوصـــفها باكـــورة إنتاجه في حين تبدأ قصائد الحرب بتلك المرقمة بالرقم 130.

إن المـــدخل الـــذي يعتمد التسلسل الزمني إلى قصائد أون يكشف أشـــياء ويخفي أخرى. فهو يجعل بعض القصائد تبدو متأخرة أكثر مما هي علـــيه حقاً لأن أون كان ينقحها. وفي الوقت نفسه يظهر لنا أن أون كان بطيـــئاً في التخلـــي عن القصائد الرديئة. وتوضح هذه المسألة وثيقة أعاد نـــشرها هيبرد في كتابه **ولفرد أون: السنة الأخيرة Wilfred Owen: The Last Year** وهي بعنوان **مشاريع الخامس من مايو 1918، ريبون.** وهذا ما كان يخطط له أون:

1. كـــتابة مـــسرحيات بالـــشعر الحر عن موضوعات ويلزية قديمة. النماذج: تينسن وييتس Tennyson, Yeats، 1920.
2. قصائد مختارة Collected Poems 1919.
3. فرساوس Perseus.

4. أناشيد رعوية نثرية[1].

وهذا شيء كثير لمراميا السهلة التي كان من شأنها أن تقودنا إلى فهم شخص مثل أون صدمه القرن العشرون بالحرب.

كانت الحرب طارئة أو عرضية. كانت الحرب موجودة هنا وفي هـــذه اللحظـــة. لكن المستقبل في سنة 1918 كان يقدم صورة قرمزية باهـــتة لمسرحيات مكتوبة بالشعر الحر وتدور حول موضوعات ويلزية قديمة على وفق النهج الذي سار عليه تينسن. كما قدم المستقبل **قصائد مخـــتارة** في 1919 الـــتي كانت بلا ريب تحتوي على مسودات شعرية أشرت إليها إشارة خبيثة على أنها مبكرة.

وقدم المستقبل أيضاً عودة إلى مسودة **فرساوس:**

> "إيـــروس يا إيروس... سهمك مسمومٌ وحادٌ أيضاً،
> أيهـــا القاســـي الجبار... لقد دخلت أسرار الجحيم
> السفلية الحزينة".

لقـــد كانت مقطوعة **فرساوس** الشعرية ممتدة امتداداً غير منتظم، وأضـــحت الآن قصيدة سيئة لا سبيل إلى فك رموزها، مليئة بالارتباك والأســـاطير المفـــبركة. إن أون لا يصدمني، هذا إذا صدمني، إلاّ بهذا الأســـلوب الذي يكتبه وكأنه لا يستطيع البقاء بعيداً عن متاجر شارع وردور:

> "لا، لا تشعلوا النار لي الليلة. نبتةُ نسرين الكلاب؛ لا
> رغـــبة لي الليلة، في الأكل أو الشرب، لن أدخن نبتة
> الخلنج البري الليلة ولن أقرأ أي سطر. لتبقَ تلك رزمة
> أوراقي الليلة ولتبقَ أنت شرابـــي".

---

(1) Id., *Wilfred Owen: The Last Year* (London: Constable, 1992), p. 116.

إن فارســاً يــدخن الغليون منذ الأيام الخالية يقترح قضاء أمسية لطــيفة مع أوراقه. ويبدو أن هذه الأبيات كتبت في بلدة سكاربره ما بين تشرين الثاني/نوفمبر 1917 وشباط/فبراير 1918.

وقــبل ذلــك ببضعة أسابيع، وكذروة لكل المساعدة والتشجيع اللــذين قدمهما ساسون لأون في كريغلو كهارت، نلاحظ أن الأول ابتكــر وداعــاً جمــيلاً لصديقه وهو عشاء في نادٍ هادئ. وعند انتهاء الأمسية، قرأ من كتاب، كان قد أحضره معه، قصائد غريبة لشاعر اسمه إيلمر سترونغ Aylmer Strong. وكان الكتاب بعنوان **صوت بشري A Human Voice**. وانتاب الاثنان الامتعاض الشديد بسبب مثل هذه الأبيات:

"أحقــاً أنني أصبحت مثل نبات اليقطين، مثل الفراغ القوطي؟

يــا للكــاهن مــبغض البشر، ينادي بترانيم السلم للحصول على المجد، التراتيل تنبعث من أعلى منبره".

أعتقد أنه شيء حسن تشجيع أون على ملاحظة الجانب المضحك في الــشعر الرديء. لكن ذلك لم يمنعه من كتابة **نبتة نسرين الكلاب Page Eglantine**.

وعــند نهاية الأمسية، سلّم ساسون شاعرنا أون مظروفاً مختوماً، ظن أون أنه يحتوي على سر مقدس يخص ساسون نفسه. لكنه اكتشف إثــر ذلــك أنــه كان لغزاً، إذ احتوى على ورقة نقدية من فئة عشرة جنيهات وعنوان روبرت روس Robert Ross في لندن وقصاصة كتب علــيها: "لم لا تستمتع بإجازتك؟ لا تذكر هذا مرة أخرى وإلاّ انتابني غــضب شــديد". أمــا رسالة أون الجوابية التي عبَّر فيها عن شكره لساسون فتذكرنا بلغة إيلمر سترونغ:

"لمـــا فتحت رسالتك في ركن هادئ من سلالم النادي، جلست علـــى الـــسلالم وتأوهت قليلاً، ثم ارتقيت السلالم وفتحت اليقطين، الفراغ القوطي للرسالة، التي وضعتها جانباً إلى أن أتمكن من التأمل في القضية دون حزن"[1].

إن كلمـــة حـــزن الواردة في نهاية الفقرة، وهي Grame كلمة مهجورة بَطُلَ استعمالها، وتعني أصلاً الحزن أو الغضب. وقد سبق لكل من سونبرن Swinburne وروزيتي Rossetti أن استعملاها من جديد، ومـــن هنا يحتمل أن تكون قد دخلت لغة ساسون - أون الخاصة. لقد تأوه أون قليلاً لأن المبلغ كان كبيراً، إذ كان يتعين على أون أن يشتغل خمـــسة أسابيع في بلدة بوردو للحصول على ذلك المبلغ، ولأن الهدية ذكـــرته بلا شك بالفارق الطبقي الموجود بينه وبين ساسون. لقد كان المحتوى يتلخص في التالي: لا تخشَ أن تستمتع بوقتك على النحو الذي ترغب فيه. ها هي الوسيلة إلى ذلك، وها هي الوسيلة التي ستعرفك إلى النخبة: عنوان روبرت روس.

تلك هي واحدة من أروع اللحظات في تاريخ الحياة الخاصة وقد حـــدثت في نادي المحافظين في أدنبرة وذلك قبل سنة واحدة من موت أون. أما روس، صديق أوسكار وايلد ونصيره وناشر **من الأعماق**[2]،

---

(1) Letter 557 (5 November 1917), in *Collected Letters*, pp. 504-5.

(2) **مـــن الأعمـــاق De Profundis:** كـــتب أوسكار وايلد هذا الكتاب وهو في الـــسجن، ولـــم ينـــشر إلاّ في سنة 1905. وقد أشارت مجلة **الناقد Critic** الأميـــركية إلى أن هذا الكتاب رسخ من مكانة وايلد كاتباً، وقال عنه أندريه جـــيد إنه لم يستطع إكمال قراءة الكتاب إلاّ بعد أن اغرورقت عيناه بالدمع. طـــبع الكـــتاب ما بين 1905 - 1913 أكثر من ثلاثين طبعة عن دار نشر ميـــثوين في لندن، في حين طبع في الفترة نفسها في الولايات المتحدة ست عشرة طبعة. (المترجم)

فقـــد كـــان مؤكداً شخصاً يستطيع أن يمهد لأون طريقاً للدخول إلى مجتمع لندن الأدبـــي.

وقد فعل ذلك الشيء على الفور وعرفه بشخصيات من مثل اج. جـــي. ويلز وآرنولد بينيت، إلاّ أن أهمية عنوان روس في شارع هاف مـــون Half Moon Street كانـــت تتمثل في أنه كان مركزاً لنخبة روس، ومحـــلاً للإقامة، إذ كان يحتوي على العديد من الغرف وسيدة تدير شؤونه.

إن المـــرء لا يـــتعين عليه الاعتقاد بأن ساسون وأون تحدثا حديثاً صـــريحاً جـــداً عن القضايا العاطفية. فقد رأى ساسون نتاجات أون المبكرة، ولا بدّ أنه أدرك محنته، وأنه لم يكن غبياً. ويذكر ساسون الذي كـــان ضابطاً زميلاً له - لكنه قلما عرفه آنذاك - قائلاً فيما بعد عن أون:

"لقـــد راودني الشك دوماً في أن له ميلاً أخوياً صوب تومي على الـــرغم مـــن أنه ما كان ليسمح لذلك بأن يؤثر في الانضباط". وكان إعجـــاب أون بـــساسون بـــلا حدود. وكما أشار في رسالة الشكر الجوابية:

"أتعلـــم أنـــني منذ أواسط شهر أيلول، عندما نظرت إليَّ متطفلاً علـــيك، متعـــباً، كـــنت أراك بمثابة كيتس + اليد + إيليا + قائدي العـــسكري + والـــدي + أمينوفيس الرابع عند النظر إليه من جانب واحد".

ما الذي يعنيه ذلك من وجهة النظر الرياضية؟

النتـــيجة هي: إنني أقدّرك التقدير كله يا صديقي العزيز، حتى إن الابتـــسامة الصغيرة الذابلة التي تلوح عليك وأنت تقرأ هذا الجواب لا يمكن أن تضرني بأي حال.

هكذا، فالمكان الشاغر على نحو غامض والحاضر مادياً للأب بات مليئاً. فقد رسخ ساسون من إيمان أون بنفسه، وأكده، ومحا الخوف من الغضب الأبوي. ويقول أون إن ساسون قد:

> "رسخ حياتي، بصرف النظر عن قصرها. إنك لم تنربي لأنني كنت دوماً مذنباً مجنوناً، بل رسختني في مكاني. إنـــي كـــنت أدور من حولك مثل قمر صناعي لمدة شهر، لكنني سأخرج من مدارك عما قريب، مثل نجم حالـــك السواد في المدار حيث تشع نوراً. ومما يبعث العزاء في النفس أن أعرف أن المشتري يسبح في بعض الأحيان خارج نطاق معرفته"[1].

عـــند هذه النقطة يتوقف عن محاولة الإبقاء على أي سيطرة على هذه الصورة الفلكية.

إن إحـــساس المرء بأن حياته قد تكون قصيرة سيكون بلا شك مـــدعاة لتأمل مادي وقوة مؤثرة لتحريكه من المرحلة الأولى (النتاجات المبكرة) إلى المرحلة الثانية بصرف النظر عن ماهيتها. إلاّ أن أون، أسوة بغـــيره من الجنود، كان لديه إحساس قوي آخر، إحساس قوي بنمط الحـــياة الـــتي ســـيحياها بعد انتهاء الحرب. وقد لاحظنا هذا الأمر في الـــصفحات الماضـــية، في القائمة التي أعدها بثقة عن مشاريعه الأدبية. ونلاحظه أيضاً على نحو واضح في رسالة رهيبة ذات الرقم 510 يرسلها إلى أخيه كولن بعد توجهه إلى القمة.

تبدأ الرسالة بوصف الحرب، وكذلك أحاسيسه وهو تحت عاصفة مـــن القذائف، ثم نشعر بلهجته تتغير وتغدو خطيرة في الفقرة التي تبدأ بعبارة "اكتب لي على الفور عن مزرعتك الجديدة". كان كولن يشتغل

---

(1) Ibid., p. 505.

في إحدى المزارع، وكان عمله يماثل مجهوداً حربياً ضرورياً أيضاً. وقلما كان يحتاج الأمر شخصاً مثل أون ليؤكد الفرق بين الحالتين، لكنّه فقد صوابه، وها هي كلماته:

"الآن اكتب لي على الفور عن مزرعتك الجديدة. ارسم لي خريطة لها. ألديكَ غرفة لطيفة خاصة بك؟ يبدو أن معظم السادة هنا حريصون على العمل في الزراعة بعد انتهاء الحرب. فالموسيقار سيذهب إلى المزرعة بعد أن انقطع عن ممارسة العزف على آلة البيانو منذ سنة 1914؛ وسيذهب الطيار إلى المزرعة؛ والطالب في مرحلة الدراسة الجامعية الأولية سيذهب أيضاً إلى المزرعة".

هذا يعني أن الدمار لحق بكل حياتنا المهنية. فبعد الحرب، سنذهب لنحيا حياة سهلة. أما صاحب المزرعة التي يعمل فيها كولن فهو السيد باثر:

"يوماً ما سأنهض وأتوجه إلى السيد باثر وأقول له: "إنني يا باثر لست أكثر جدارة من كولن لتطلق عليَّ صفة ابني. لكن اجعلني بمثابة واحد من عمالك المأجورين".

إلاّ أن الغضب نال من شقيقه و لم يسمح له بالدخول وشرع يضربه ويعامله معاملة مخزية.

إنه يقول لكولن: "حتى لو نجوت من الحرب، فإنك لن تسمح لي بدخول عالمك المتميز، إنك ستعاملني كأنني الولد العاق".

لكن باثر خرج وقال له: "لم تضرب الحمار؟ كن رفيقاً به لئلا يعثر على أرض طيبة ويجعلها مثل برية

يهودا، التي هي برية شاسعة"[1].

بعـــد هذه الفقرات تأتي صفحة ونصف الصفحة وكلها مأخوذة من الكتاب المقدس، مكتوبة بأسلوب غير متماسك إلى حدٍّ ما. إن التفكير في العمـــل الـــذي ســـيقوم به بعد انقضاء الحرب كفيل بأن يصيب الإنسان بالجنون. عند استعادة أون توازنه، تخلص من عبء شخصي. لقد أدرك أن المـــشكلات الـــتي أرَّقته لم تكن مهمة حقاً، وأخبره ساسون قائلاً: "لم لا تـــستمتع بإجازتك؟". كما عرف أيضاً أن أمامه مهمة ذات شأن في ذلك الـــزمان والمكـــان: مهمة أن يحذر وأن يكون صادقاً بشأن الحرب. وكان ممكـــناً إلى حدٍّ ما فصل تلك المهمة عن مهمة الشعر، كما هو موضح في القصيدة التي بدأنا بها. في وسعنا أن نتصور بسهولة أن الشعر كان لا يزال حاضـــراً في خـــياله، لكـــن كان في وسعه وضعه في تلك الفئة العاطفية المـــشحونة شـــحناً كاملاً بحيث يستطيع إنجازه بعد الحرب، أما في ذلك الوقت وفي ذلك المكان، فكانت أمامه مهمة أخرى عاجلة.

الآن الحـــرب، أما شارع وردور ففيما بعد. الآن التحذير، الآن قـــوْلُ الحقيقة، أما إعادة كتابة **مابينيون Mabinogion** كتابة درامية متخيلة ففي وقت آخر.

هـــذا لا يعني ببساطة أن حياة أون كان من شأنها أن تأخذ مثل هـــذا الشكل لو أنه بقي على قيد الحياة، أي أنه سيلجأ إلى الشعر، بل يعـــني أن مجمـــوعة مـــن القوى المعقدة تضافرت لتخليصه من روح النتاجات المبكرة.

فعندما نفكر في إبداعنا، لا نستطيع الافتراض أن النسبية ستلعب دوراً على النحو الذي تلعبه عادةً. لا بدّ من وجود شيء ما، كالسببية

---

(1) Letter 510 (14 May 1917), ibid., p. 458-9.

كمـــا نفتـــرض. إلاّ أننا لا نستطيع أن نتوقع فهم كيفية اشتغالها. ففي كتابة الشعر، يمكننا القول إن الشيء الذي نتوقعه لن يحدث. وإذا كنا نستطيع توقعه، فذلك ليس شعراً. ينبغي لنا أن نثير الدهشة في نفوسنا، ينبغي لنا أن نتجاوز حساباتنا الأكثر برودة.

أدَّت كـــل تلـــك الحرب، وكل تلك المعاناة، إلى ابتعاد أون عن الـــشعر وجعلته يقول إنه وحده، من بين كل الناس، لم يكن مهتماً به. وحين لم يعد آبهاً به، صار ممكناً له أن يندهش وأن ينتشي بموهبته.

3

فيليب لاركن: المجروح بلا أي شظية

غالباً ما يقال، وعلى نحو عرضي، إن شعر لاركن يُعبّر عن تجربة عامـــته، وإن جـــذوره تمـــتد في ما هو عادي، أو - وهذا ما رأيته في الـــصحف - إن العـــبارات الشائعة الشهيرة المأخوذة من هذه الأمور العاديـــة مـــن مثل: **ما الذي سيبقى منا في الحب؟ والكتب ركام من الـــروث والحياة ملل في المقام الأول، وخوف في المقام الثاني وإنهما يوجهان الإهانة لك، الأب والأم**، هذه العبارات تعبّر عن وجهة نظر عامة. إلاّ أن الأمر الذي يثير دهشتنا أكثر من أي شيء آخر بخصوص لاركن لا يتمثل في الصفة العمومية لوجهة النظر بل في تفردها.

ربما يكون صحيحاً أن الاقتباس الأخير المذكور آنفاً قد يستوجب مـــوافقة عامة. فالآباء يملأون أولادهم بالأخطاء التي سبق أن ارتكبوها هـــم أنفسهم، أو هذا هو ما نشعر به في أغلب الأحوال، إلاّ أن مجمل القـــصيدة (الـــتي تـــتم محاكاتها محاكاة ساخرة، وتحفظ عن ظهر قلب ســـنوات عديدة دون أن يكون هناك وعي بحفظها في الذاكرة) تستند في شـــهرتها إلى حقـــيقة مفادها أنها تذهب إلى أبعد مما يحتمله الاتفاق العـــام، فهي تستدعي الموت في ريعان الشباب والبقاء بلا أبناء. إننا لن نـــذهب إلى تلك النقطة، مثلما لن نذهب إلى حدِّ القول إن الحياة ملل في المقام الأول، وخوف في المقام الثاني. أما القول إن الكتب ركام من الـــروث، فهـــذا ما تستنتجه إحدى الشخصيات في قصيدة **دراسة في عـــادات القراءة A Study of Reading Habits** عندما تجد نفسها دون قـــصد وهي تحمل مشاعر الفشل الكامن في الرواية التي تطالعها. ولم يكـــن الهدف التعبير عن حقيقة عامة، في حين أن عبارة **ما الذي ســـيبقى منّا في الحب؟** الجميلة لا تمثل وجهة نظر يوافق عليها لاركن،

بـــل هي لا حقيقة حُددت على هذا الأساس، إنها شيء ما تميل غريزتنا إلى أن تجده حقيقة.

ومثلما تميل الأبيات التي ترسخت في أذهان الناس إلى أن لا تكون حقائـــق بـــل لا حقائق، فإن التجارب العامة التي تتطور منها القصيدة تـــبدو عند التمحيص فيها ذات خصوصية كبيرة. كم هو عدد الناس الذين يسمحون لأموالهم بالتراكم في حين أنهم يوجهون اللوم لأنفسهم بسبب عجزهم الغامض عن صرف المزيد من المال على أنفسهم؟ ومع هذا، فهذه هي نقطة الخلاف في قصيدة **المال Money**:

"المـــال يؤنبني على نحو يمزقني: "لم تتركني هنا ضائعاً؟
أنـــا كل ما لم تملكه من أشياء طيبة. لكن في وسعك
أيضاً الحصول عليها بكتابة بعض الصكوك".

هـــذا الموقـــف مثير للدهشة لأنه يأتي من نشأة لاركن في الطبقة الوسطى الريفية حيث الخوف من صرف المال (بخاصة التهام رأس المال) قد يكون شائعاً، لكن حيث يتخيل القليلون (في تجربتي على الأقل) أن نـــوع المـــتعة التي يريدون يمكن الحصول عليه بدفع المال[1]. إن قصائد (لاركن) تبدأ في بعض الأحيان بداية قبيحة ثم تتحول إلى قصائد جميلة، وهذا هو شأن هذه القصيدة. لكن يبدو الشاعر جاهلاً جهلاً مطبقاً إذ

---

(1) When I delivered this lecture, I remarked off the cuff that Larkin appears, from the formulation "Quarterly, is it", to be uncertain how often his pay cheques arrived. This was challenged immediately after the lecture, and later, at some length, by Barbara Everett, who correctly pointed out that it is savings and investments account statements that come quarterly. This does not alter the point I made above: How many people feel *reproached* by their savings? Is this a common experience? But see Barbara Everett, "Larkin's Money", in James Booth (ed.) *New Larkins for* Old (Basingstoke: Macmillan, 1999).

أوحى - إن كان يتحدث عن نفسه - بأنه إذا صرف الكثير من النقود على السيارات السريعة، وهو الشيء المألوف، فإنه سيرى الشقراوات الفاتنات يتحلقن حوله. في وسعه فعل ذلك، لكنه يحجم عن الفعل.

هكذا ينظر من حوله ويرى أن النقود ذات صلة بالحياة، أي مثلما لا يستطيع المرء أن يوفّر شبابه لمرحلة الشيخوخة، بصرف النظر عن كيفية هذا التوفير، فإن المال لن تكون له قيمة عندما يحين موعد التقاعد.

> ثم تأتي بعد ذلك هذه الأبيات الجميلة: "أصغي إلى النقود وهي تغني. الأمر يشبه النظر إلى أسفل من نوافذ فرنسية كبيرة في مدينة ريفية، الأحياء الفقيرة والقناة والكنائس منمقة ومجنونة في شمس الأصيل. ذلك محزن كثيراً"[1].

المشهد يصلكم من اللامكان، تستحضره كلمات تقف في منتصف الطريق بين العام والخاص. لعل فكرة النقود وهي تغني مستعارة من قصيدة أودن بعنوان **هم They**. ما نمط الكنائس المنمقة؟ أهي ذات زخرفة تستعيد الفن القوطي؟ الجنون يلوح باروكياً، مفرطاً في التعقيد، لكن من شأن ذلك أن يحول المشهد إلى الخارج، في حين تبدو الأحياء الفقيرة والقناة الإنكليزية في القصيدة كافية لجعل المشهد آسراً، وحزيناً حقاً.

ويحاول المرء، من خلال اقتناعه بالمقطع الأخير، أن يعطي على نحو استرجاعي، قدراً من الثقة لما سبقه. نعم، ستظنون أن مما يثير الحزن أن يبخل الإنسان على نفسه، وأن يفوته الشراب والسيارات السريعة

---

(1) Philip Larkin, "Money", in *Collected Poems* (London: Marvell Press and Faber and Faber, 1990 edn.), p. 198.

والمتعة. وبدلاً من العمل في إدارة إحدى المكتبات، قد تكون مستمتعاً في أماكن وقوف السيارات في مونت كارلو أو تقوم بسباق قصير على سفوح جبال أسبين.

لكن كل هذا التفكير ينافي الآداب، كما أن مجمل المشهد، باستثناء الحزن، هو تجسيد أهوج يفتقر إلى الصحة. فالمال غير موجود، ولم يُصرف بمثل هذه المقادير الكبيرة التي من شأنها أن تحقق نوعاً من الفنتازيا المادية الهائلة، أما المتعة، فإن فعل لاركن تمثل في التأكيد بأنه لم يحصل عليها البتة. إلاّ أن الحقيقة المرجحة هي أنه حصل من المتعة على ما يكفيه تحمله. وتبدو مشكلته في أنه لم يرغب في صديق تقترب صلته منه على نحو أخوي. لكنه رتّب حلاً لتلك المشكلة بشكل صديق على بعد منه، وصديق قريب منه، ومجموعة مجلات لردم الهوة. لقد سهرت النساء على راحته، ولم يكن لديه أي سبب يدعوه إلى الإحساس بالإهمال.

لكن لاركن ماكر ومنحرف، والقصائد النابعة عن هذا الانحراف تحتشد بالحيل الماكرة. فقصيدته **أنا أتذكر، أنا أتذكر I Remember, I Remember** التي هي واحدة من بواكير القصائد الكلاسيَّة التي تحمل بصماته، أنجزها في كانون الثاني/يناير 1954 وتصف الشاعر وهو في أحد القطارات حيث يتوقف في بلدة كوفنتري Coventry. والضمير أنا يقول لصديق له: "أنا ولدت هنا". وعندما ينظر خارج النافذة، يجد أنه غير قادر على تمييز حتى جوانب المحطة. لقد نسي كل شيء عن كوفنتري. ويسأله الصديق إن كان هذا المكان يحتفظ بجذوره، لكن لاركن يفكر في كل الأشياء التي لم تحدث في زمن طفولته، مثل الحكايات والمراحل المهمة التي من شأنها أن تكون الأدوات اللازمة في مذكرات الآخرين أو رواياتهم. وعندما يقول

الصديق له: "أنت تبدو كأنك تتمنّى لو أن المكان في الجحيم"، نراه يرد قائلاً بأنه يفترض أن الخطأ ليس خطأ المكان، منهياً القصيدة بالبيت الشهير: "لا شيء، مثل أي شيء، يحدث في أي مكان"[1].

إن قصيدة لاركن - إذا ما نظرنا إليها بوصفها إشارة جمالية، بل واحدة من أشهر الإشارات في خمسينات القرن العشرين - تبدو وهي تريد أن تقول: "إنني أمقت الخداع في الكتابة؛ إنني أمقت تعظيم الذات؛ وإذا لم يحدث في طفولتي ما يستحق الاهتمام، فإنني على استعداد للاعتراف بذلك بدلاً من جعل اللاحدث حدثاً". وإذا ما نظرنا إلى القصيدة بوصفها قصيدة غنائية، فإنها تؤكد هذا المنحى. إنها متفردة، مثل تفرد أي قصيدة غنائية أخرى، لكي تقنعنا أو لا تقنعنا بطريقتها الخاصة. أما أنا، فأجد سهلاً أن يقتنع المرء أن هذا هو الإحساس الذي قد ينتابه، في حالة معينة، عن طفولته. إن الطفولة التي يصفها الآخرون لم أجدها أو أمر بها.

لكن عندما يضع المرء القصيدة إزاء السيرة، فإنها تصبح، إلى حدٍّ مضلل نوعاً ما عملاً من أعمال الإخفاء. ففي القصيدة، نجد أن مدينة كوفنتري أضحت مجردة من أهميتها التاريخية. والشاعر لا يختار التوجه إلى أكثر التفاسير تعبيراً عن عجزه في تمييز المكان، ألا وهو المدينة تحت الإعمار بعد أن دكت دكاً في سنة 1940 في أثناء القصف الجوي، لكن على الرغم من ذلك كان الهدف أن تغدو كوفنتري المدينة الفعلية التي هي تحت المراقبة: فالرجال من أصحاب الأرقام الخاصة للسيارات الذين ينحدرون صوب الرصيف في المقاطع الأولى، يعودون أدراجهم بعد أن سلموا السيارات، وهذه التفاصيل المحلية الدقيقة يتصف بها شعر لاركن مثلما تجدها في التفاصيل الصغيرة الكثيرة في روايته **جل Jill** التي من

---

(1) Id., "I Remember, I Remember", ibid., p. 81-2.

خلالهـــا في وسعك أن تحدد، إن كانت ذاكرتك تسعفك، موقعك في مديـــنة أوكـــسفورد تماماً. لكن كوفنتري الحقيقية محرومة من ماضيها الحقيقي.

وفي مـــستطاعنا أن نضيف القول، إن كنا نتحدث عن كوفنتري الحقيقـــية ولاركـــن الحقيقـــي، إنه كان في وسعه أن يقص علينا أعجب القصص، وإن مدير المال في البلدة كان من المعجبين بهتلر إعجاباً دفعه إلى حضور تظاهرات نورمبرغ، وهذا ما ذكره لاركن بنفسه للمؤرخ جون كينين John Kenyon. وكان في وسعه أن يقول إن والده كان يحتفظ في البـــيت "بتمـــثال لهتلر يضعه فوق رف المدفأة، وكان هذا التمثال يحتوي على زر إذا ضغط عليه يؤدِ التمثال التحية النازية". كما أنه ظلّ يحتفظ بشعارات وعلامات النازية في مكتبه حتى اندلاع الحرب.

وكـــان في وسعه أيضاً أن يقلد وجهة نظر أبيه في سنة 1939، إذ عبّر عن ذلك في رسالة أعيد نشرها في كتاب **رسائل مختارة Selected Letters**: "لقد بدأت الحكومة البريطانية الحرب. لقد بذل هتلر كل ما في وسعه من أجل السلام، إن كل ما أتطلع إليه هو أن يلحق بنا الدمار إلى الجحـــيم... فجيـــشنا لا فائـــدة ترجى منه... الوقاية من الغارات الجـــوية؟ ها! ها!. هذه هي نهاية الحضارة... على أي حال، لا بدّ من أن يـــتفوق شـــيء ما على الإنسان عاجلاً أو آجلاً... إننا لسنا سوى مـــرحلة من مراحل تطور الكرة الأرضية... بل هي مرحلة غير مهمة البتة أيضاً"[1].

استناداً إلى سيرة أندرو موشن Andrew Motion، فإن سدني لاركن لم يغيّر رأيه في أثناء الحرب، بل إنه، عوضاً عن ذلك، وفي أثناء

---

(1) Id., *Selected Letters of Philip Larkin 1940-1985*, ed. Anthony Thwaite (London: Faber and Faber, 1992).

القـــصف الذي تعرضت له بلدة كوفنتري سنة 1940، هنأ نفسه لبعد نظره عندما أمر بإعداد ألف تابوت من الورق المقوى في السنة الماضية، واستمر في الثناء على **الإدارة الألمانية الكفء** رغم أنه كان يندد بهتلر في الوقت نفسه[1].

أشـــار أودن في مكـــان ما إلى أنكم لو نشأتم، كما نشأ هو، في برمنغهام، يكون عبثاً الحديث عن جذوركم فيها. ويشاطر الصديق في قصيدة لاركن هذا الإحساس بالعبث:

ابتسم صديقي: "أذلك هو المكان الذي تعود إليه جذورك؟".

أما الإجابة التي تقدمها القصيدة، فهي إنك لو نشأت في كوفنتري – لـــيس ضـــرورياً أن تكون تلك غلطة كوفنتري – ففي وسعك أن تتوقع عدم حدوث أي شيء لك.

إلاّ أن الشيء الكثير أصاب لاركن. فبعد يومين اثنين من القصف الجـــوي على كوفنتري، انتظر في أوكسفورد دون أن يعرف شيئاً عما حلّ بأسرته. ثم انطلق بعد ذلك مع صديق له يدعى نوئيل هيوز Noel Hughes لمعـــرفة ما حدث لبيتيهما. ويستعيد لاركن هذه التجربة في إحـــدى الفقـــرات الأكثر أهمية في روايته **جل** حيث يصف كيف سمع صـــديقه نبأ الغارة على هادلز فورد Huddlesford التي قيل إنها كانت تـــشبه الغـــارة على كوفنتري. ويتساءل جون كيمب على الفور عن الأماكن التي تعرضت إلى الأضرار:

"– مـــناطق ســـكنية... أعتقد أنهم قصفوا محطة القطار والمصانع ومركـــز المديـــنة..." ثم ألقى نظرة مريبة إلى جون: "أتسكن قريباً من المحطة؟".

---

(1) Andrew Motion, *Philip Larkin: A Writer's Life* (London: Faber and Faber, 1993), pp. 11-12.

- لا، أبداً.

نهـــض جـــون تاركاً طعامه، وخرج إلى حيث الشمس. قالوا إن ألـــف شخص لقي مصرعه في غارة مثل تلك الغارة، و لم يذكروا عدد الجرحى والذين توفوا بعد ذلك. يستحيل أن ينجو والداه.

وهنا يبدو جون متأكداً من أن والديه لقيا مصرعيهما:

كـــان واضحاً أنه يستحق العقاب بتلك الطريقة. فمنذ أن غادرهما، عمد إلى نسيانهما، بل إنه شعر في بعض الأحيان أنه يشعر بالخزي بسببهما، فلم يكتب لهما على نحو منتظم، وفعل أشياء كانت تثير أسفهما.

لقد لام نفسه على موت والديه. إنه يظن أنهما قُتلا لأنه عاملهما باستخفاف. وهكذا يعود إلى بيته وقد امتلأ رعباً، ويصلي من أجل أن لا يكـــون قد مسَّهما السوء، ويتمنّى امتلاك قوة كافية للتحمل إذا ما حدث ما هو أسوأ. ويجد بيته لم يمسه سوء، ووجد قصاصة ورق مثبتة على الباب تقول إن والديه قد غادرا المنـــزل، فأخذ يحدق في البيت.

كان الأمر غريباً، كأنه ينظر إلى بيت دمية. وعند وضع يديه على إطـــار النافذة، شعر بالأمان، وهو شعور يشبه شعور الطفل إزاء بيت الدمية وغرفه الصغيرة.

لكـــنه عندما يغادر البلدة نهائياً بالقطار، يجد أن الدمار الذي حلَّ بالـــبلدة الـــتي عرفها معرفة وثيقة أصبح له أثر جديد فيه: لم يعد يبدو ذلك بلا معنى. وفكّر وهو يجاهد كي يستيقظ ثانية ويفرك عينيه بيدين بـــاردتين أن ذلك يعني نهاية استعماله للمكان. لم يعد له أي معنى بعد الآن. لهذا السبب فقد دُمِّر. بدا له رمزاً من الرموز، نمطاً من أنماط إلغاء طفولـــته. وأثارت فيه الفكرة الانفعال، كأن شخصاً ما قال له: "لقد أُلغـــي الماضي، وزالت كل المعاناة المتعلقة بتلك البلدة، وبطفولتك، أما الآن فأمامك بداية جديدة، و لم تعد محكوماً بما حدث في الماضي".

"واصـــل القطـــار رحلته بين الحقول المستلقية تحت الـــصقيع والظـــلام. مرة أخرى، بدا كأن شخصاً ما يقول له: "ألا ترى أن كل شيء بلا أهمية؟ إن كل ما يملكـــه المرء هو الحياة التي تدفعه إلى الاستمرار. انظر كـــم هو سهل تسوية كل شيء، انظر كم هي تافهة هذه الحياة"[1]".

إن تجـــربة جون كيمب تختلف عن تجربة لاركن في أمرين اثنين: لقـــد عاد لاركن إلى كوفنتري برفقة صديقه نوئيل هيوز، لكن لم تكن هنالك أي قصاصة ورق على الباب، و لم يتأكد من نجاة أسرته إلاّ بعد عـــودته إلى أوكـــسفورد. وقـــد وصف هيوز فيما بعد تجربة لاركن الموحـــشة وهـــو يتـــسكع بأمل أن يعثر على شخص ما يعرف مكان والديه:

"في الـــسنوات السبع التي عرفته فيها على الأقل، عاش فيليب في البـــيت نفسه. لكنه في بيت آخر شعر أنه قادر على الذهاب وتقصي أخـــبار والديـــه المفقودين. وما إن أنجز ذلك حتى نجده قد أفرغ ما في جعبـــته. وعندما بدأت أعرف فيما بعد، أعرف أكثر فأكثر، عن والد فيلـــيب، استطعت أن أتصور كيف كان في مستطاع فيليب أن يعيش سنوات طويلة في منطقة سكنية لكنه ظلّ منعزلاً عنها"[2].

إن الشيء الذي لم يتمكن أي فرد من وصفه هو الأثر الذي تركه الأب في لاركـــن، الأب الـــذي كان يصب اللعنات على البلدة، تلك اللعـــنات التي تحققت على الرغم من نجاة والديه ومنـــزلهما. إن الرقابة

---

(1) Philip Larkin, *Jill* (London: Faber and Faber, 1998 edn.), pp. 186, 194, 196, 201.

(2) Quoted in Motion, *Philip Larkin*, pp. 48-9.

الدقيقة التي تعمل عملها في قصيدة **أنا أتذكر، أنا أتذكر** – التي يمكننا تغيير عنوانها إلى **أنا أقمع، أنا أقمع** – تظهر بوصفها موضوع قصيدة **انْسَ ما حدث:**

"كان توقفُ اليومياتِ
مُدهشاً للذاكرة،
وبدايةً مربكة

لم يعد المرءُ يشفى
بمثل هذه الكلماتِ، هذه الأفعالِ
كيقظةٍ موحشة.

أردتُ أن ينتهيَ كل شيءٍ
فأسرعتُ إلى المقبرةِ
ونظرت إلى الوراء.

مثل حروبٍ وشتاءات
ضاعت من وراءِ نوافذ
طفولةٍ غير شفافة"[1].

هذه الطفولة الممزقة، وهذا السأم المنسي، لم يتركا لاركن وشأنه. سوف يرافقانه في مؤلفاته حتى أواخر حياته. لكن، على الرغم من ذلك، نجد أن الدافع إلى تدمير ماضيه في روحه عاش جنباً إلى جنب مع دافع المؤرشف إلى الاحتفاظ به. لقد عثر موشن على صناديق مملوءة برسائل جوابية محفوظة بعناية مع العديد من التذكارات، مثل وصفات صنع المربى العائدة إلى والديه، ومجموعة من الأوراق (باستثناء اليوميات

(1) Philip Larkin, "Forget What Did", in *Collected Poems*, p. 184.

التي اقتطعت منها). أما وصية لاركن، التي رأى مستشار الملكة أنها تناقضية فيما يخص موضوع إتلاف أوراقه أو الاحتفاظ بها، فقد أعلن عنها بأنها مُنفرة. وكان عقل لاركن مقيتاً بالمعنى القانوني نفسه. وتنتهي قصيدة لاركن المكتوبة في فترة متأخرة **الحب ثانية Love Again** – التي تثير الصدمة بسبب وصفها الحميم للغيرة – بدافع يدفع إلى التساؤل عن **سبب عدم نجاحي**، بمعنى ما سبب إخفاقه في الحب:

"شيء ما يخصُ العنفَ
طريقٌ طويلٌ إلى العودة، ومكافآت مغلوطة،
وأبدية متغطرسة"[1].

أما قصيدة **القصر الشتوي The Winter Palace**، وهي قصيدة مكتوبة قبل ذلك بعام واحد في تشرين الثاني/نوفمبر 1978، فتعبر عن رغبة في نسيان كل شيء وليس طفولته فحسب. تقول القصيدة:

"معظمُ الناس تزداد معرفتهم بتقدم سِنِّهم:
أمَّا أنا فلا أُعيرُ الأمر أي أهمية.

أمضيتُ رُبعَ القرن الماضي من حياتي
وأنا أضيع ما تعلمته في الجامعة.

رافضاً قبول ما حدث منذئذ
واليوم أجدني لا أعرف اسماً في المطبوعات.

وبدأتُ أجرحُ المشاعر بنسيان الوجوه
والقسم بأنني لم أكنْ في أماكنَ معينة.

(1) Id., "Love Again", ibid., p. 215.

سـيكونُ الأمرُ جَديراً بذلك لو تمكنتُ في
الـنهاية مـن القضاء على كل ما يُحدثُ
الدَّمار.

وعـندئذٍ لـن يكـون هـناكَ ما أعرف
وسـينفتح عقلـي أمام نفسي كالحقول،
كالثلج"[1].

إنهـا ثـورة تحـدٍّ مدمـرة للذات، شيء ما - له صلة بالعنف والمكافآت المغلوطة منذ زمن طويل - شيء ما يواصل التدمير لا يمكن الحـيلولة دونـه إلاّ بعمل من أعمال التدمير الذاتي ولا نملك إلاّ فرصة صغيرة لاكتشاف معنى كل ذلك. لكن على الرغم من ذلك، قد يخمن المرء أن دور الأب موجود بدرجة ليست قليلة.

علـى الرغم من أن لاركن كان لديه الأب المثالي الذي يقبل أن يتحداه الابن، إلاّ أن الأمر الغريب بهذا الشأن هو أنه لا يوجد ما يشير إلى أنـه تمـرد عليه. واستناداً إلى ما نقرأ في الرسائل، فإن وجهة نظر لاركن بألمانيا تبدو نسخة مخففة من غلوائها من وجهة نظر والده. ولو تمـرد الابـن، فإن تمرده لن يكون على أبيه بقدر ما هو على الحرب نفـسها، وعلى التقاليد المحيطة بها. وكان غير متحمس وهو يكتب في سنة 1940 بعد الغارة على كوفنتري مباشرة:

"إن عمـي اللعين مقتنع أن الغزو سيبدأ غداً... وأنا غير مندهش تمامـاً. فألمانيا ستربح الحرب بأسرع صورة ممكنة، وإذا ما أدى بـي ذلك إلى السجن، فهو شيء حسن. حفلات من أجل الحرب..."[2].

---

(1) Id., "The Winter Palace", ibid., p. 211.

(2) Id., *Selected Letters*, p. 1:

وفي سنة 1941 يكتب:

"أشـــعر أن الحـــرب لا بدّ أن تنتهي هذه السنة إذا ما أنجز هتلر مهمـــته بطريقته المعروفة. القلق الوحيد الذي ينتابني هو أن ينجز ذلك علـــى نحـــو أخـــرق: الغاز، إلخ. عندئذٍ سيتم استدعائي للخدمة كي يحصدني العدو، في حين ينظم الجيش الفعلي صفوفه ورائي"[1].

في ســـنة 1942 كتب لاركن إلى أحد أصدقائه الرافضين الخدمة العسكرية لاعتبارات مبدئية:

"أودّ أن أقـــول إنـــني معجب بك كثيراً في كفاحك ضد الجيش الدامي. أنا لا أعتقد بأنني يجب أن أملك الشجاعة، لكنني قد أملكها، وعلى أي حال، فإنني أكنّ إعجاباً عظيماً بأفعالك. يبدو منطقياً لي أن الـــرجال الـــذين يـــستطيعون رؤية الصواب ينبغي لهم أن يبتعدوا عن القذارة المؤلمة التي تهدد بابتلاعنا جميعاً. إن أخلاقيات هذا الأمر صعبة، لكنني أعتقد بأن على المرء أن يعاضد مشاعره الدفينة. وإذا ما أفلحت في الخروج من قبضتهم، دون أن تحطم نفسك، وعلى نحو هادئ، فإنني أؤمـــن بأنـــك قادر على ذلك، وأحرص على أي حياة جديدة تختارك لـــتكون بمثابة أرض حديثة الزرع، وإذا كانت هنالك أي حياة جديدة في العـــالم، فإنهـــا موجـــودة في ألمانـــيا. وهذه قضية قذرة ووحشية، فالشتلات الجديدة كالحراب، ولن تناسبني".

لاحظ الصيغة الزمنية التي استخدمها، إنه لا يزال يتوقع أن تربح ألمانيا، ويواصل الكتابة فيقول:

"إنني لا أعني بصفة الحياة الجديدة الحياة الأفضل، بل أقصد تغييراً مـــا، اتجاهاً جديداً. لقد ثارت ألمانيا ثورة بعيدة، واتجهت إلى التطرف.

---

(1) Quoted in Motion, *Philip Larkin*, p. 52.

لكـــنني أعـــتقد بأن لديهم عادات جديدة قيمة، وإلاّ كيف تُطلق على دي. اج. ال صفة الفاشتسي؟"[1].

في شهر كانون الثاني/يناير من سنة 1943 غيَّر لاركن رأيه بألمانيا واعتقد ظاهرياً بأن بريطانيا لا بدّ أن تربح الحرب:

"لكنني لا أعتقد بأن ذلك سيجدي نفعاً. وليست لديَّ قوة دافعة لتحقـــيق ذلـــك. لا بدّ للرجال من الامتثال لمشاعرهم. أنا لا أستطيع تصور أن الكل هم من أمثالي وإلاّ سيتم شنقنا"[2].

إذاً أصبحت الحرب قضية روحية، وهي قضية لا يملك أي شيء للإســـهام فيها. لقد أعجب إعجاباً جزئياً بهتلر واصفاً أحاديثه في سنة 1941 قائلاً:

"لقـــد أمعنت النظر فيها، وانتابني الإحساس الكئيب نفسه عندما رأيـــت كـــيف أن كل شيء كان على صواب وعلى خطأ أيضاً. إن تشابك هذه الحقبة الزمنية سيكون أمراً جميلاً لشخص ما"[3].

لكـــن مما لا ريب فيه أنه كان قد حارب لو طلب منه ذلك. وما يقوله عن الجيش إنما يكشف عن المخاوف الطبيعية عند أي شاب:

"أريد أن أتظاهر بأنها ليست هناك، ليست هناك حرب مستمرة، وعندما أدخلها حقاً، سيكون الصراع جهنمياً من أجل إعادة التكيف. إنني أستطيع القول إنني سأتخلص منها في خمسة أشهر تقريباً، لكن هذه الأشـــهر ستكون جرعة جهنمية. إنني أتساءل إن كان الانتحار سهلاً جداً؟"[4].

---

(1) Larkin, *Selected Letters*, p. 36.

(2) Ibid., p. 53.

(3) Quoted in Motion, *Philip Larkin*, p. 53.

(4) Larkin, *Selected Letters*, p. 27.

ويكتب أيضاً:

"يخالجني شعور قوي إنني سألقى مصرعي في هذه الحرب، أنا لست خانعاً لها، ذلك أمر بعيد"[1].

ويقول في موضع آخر:

"أمامنا طريق شاق بوصفنا فنانين وبشر. في بعض الأحيان لا أظن أن الجيش سيساعدنا إلاّ بالقدر السلبي بإبعادنا عن تعقيدات الحرب"[2].

بعد هذا يصب لاركن لعناته على الحرب بأسلوبه المعهود.

استناداً إلى ما ذكره موشن، فإن لاركن عرف في يوم رأس السنة الميلادية الجديدة لعام 1942 أنه قد أخفق في الفحص الطبي، إذ كانت قوة بصر عينيه أربع درجات وأنه تبعاً لذلك لن يُستدعى للخدمة. لكن الرسالة الموجهة إلى نورمان إيلز Norman Iles المؤرخة في الثامن من كانون الثاني/يناير تقول: "إن وضعي هو أن قوة بصري هي أربع درجات. أنا لا أعرف ما الذي ينطوي عليه هذا الأمر ولا أستطيع أن أكتشفه، لكنني أعتقد أنه يحررني من معظم الدمار حتى لو لم يؤدِ ذلك إلى بقائي في أوكسفورد"[3] وإذا كانت رسالة الجيش محددة على النحو الذي ذكره موشن، فقد يشير الشك المزعوم السابق إلى الإحساس بالخجل من الإقرار بأنه قد رُفض. وقد بذل لاركن فيما بعد محاولة للقيام بأعمال ذات صلة بالحرب. فقد قدم طلباً إلى بليتكلي Bletchley، لكنه رُفض مرة أخرى. وأشار لاحقاً إلى أنه وجد الأمر كله غريباً جداً، على الرغم من أن الشك يراود المرء بأنه في الحالة

---

(1) Quoted in Motion, *Philip Larkin*, p. 70.

(2) Quoted ibid.

(3) Ibid., p. 72; Larkin, *Selected Letters*, p. 31.

الثانـــية، ربمـــا راود الظن فكر لاركن أنه ليس الشخص المطلوب من وجهة نظر أمنية لأن والده كان من أنصار هتلر.

ربما يذهب هذا التأمل إلى حدٍّ بعيد في الحقائق، لأن الحقائق هي أن لاركن عانى من رفضين اثنين، وأنه طوال سني الحرب بقي لامبالياً، تلـــك الحرب التي كانت تميل إلى ضمّ المدنيين ومنح عدد من الوسائل التي تجعل المرء جزءاً من المجهود الحربـــي. إن رأيي هو أن لاركن تأثر بـــسبب الرفض، فالذين جُرحوا حقاً، جرحوا بشظية، قد يجدون بعد بضعة أعوام أجزاء من الشظية تشق طريقها نحو السطح.

أمـــا لاركن فيبدو أنه جرح بلا أي شظية، وفي فترة متقدمة من حياته، بدأت بعض أجزاء هذه اللاشظية بالظهور، في قصائده ورسائله ومـــراجعاته. وبعد مرور عقود من الزمن على انتهاء كل شيء، بدأت وطنية لاركن تزحف بحيطة وحذر من تحت منضدة المطبخ. وبعد عقود من الزمن على صدق المشاعر اللورنسية اللامبالية بالحرب، بدأ لاركن يلاحظ أن الإمبراطورية تضاءل شأنها، وأن الجنود أعيدوا إلى الوطن:

"أمـــاكن حرســـوها، أو أبقوها منتظمة، ينبغـــي أن يحرســـوا أنفـــسهم أو يـــبقوا منتظمين".

إن لاركـــن يفتقـــر إلى المنطق كامبريالي، مثلما يفتقر إلى المنطق كمتعاطف مع النازية. فهو لم يرغب في عدن لتكون قاعدة له، بل فكّر أنه العار بعينه إهمال عدن بسبب الافتقار إلى المال:

"في الـــسنة القادمـــة ســـنحيا في بـــلاد أعـــادت جـــنودها إلى الوطن لقلة المال. ستنتـــصب التماثـــيل في الـــساحات المكـــتظة بالأشـــجار وتـــبدو متـــشابهةً.

لـــن يعـــرف أطفالـــنا أنهـــا بلاد أخرى
فكـــل مـــا نأمـــلُ في تـــركه لهـــم هو
المال"[1].

إن الإيضاح الأخير الذي يقدمه بهذا الخصوص وهو "إنني لا أعارض إعـــادة الجند إلى أرض الوطن إذا ما قررنا أن هذا هو السبيل الأمثل المتوفر أمامـــنا، لكـــنّ إعـــادتهم إلى الوطن بسبب عدم قدرتنا على دفع تكاليف بقـــائهم هناك تبدو لي مهانة فظيعة"، إنما هو إيضاح يتجاهل حقيقة مفادها أن حكـــومة حزب العمال آنذاك، والمراكز العمالية بوجه عام، ظنت حقاً أن تصفية الالتزامات الإمبريالية هي أفضل السبل المتوفرة.

إن الـــضحية بـــلا أي شظية، والوطني بعد الأحداث، كان قادراً علـــى اتهام أودن بأنه أهمل جمهوره مثلما أهمل لهجته المحكية واهتماماته عندما غادر إلى أميركا قبل اندلاع الحرب بوقت قصير. ويعترف قائلاً: "لـــو كان الأمر يخص شاعراً من طراز آخر لكان ذلك أقل أهمية، لأن أودن، كمـــا يـــبدو، لا يمكـــن تعويضه لأن موضوع أودن ومشاعره الأساسية، هي أوروبا والخوف من الحرب"[2].

أما مقالة لاركن بعنوان **ماذا حدث لويستان؟ What's Become of Wystan?**، وهـــي التي تقيّم العقد الأول من منجز أودن، فتعد التعبير المكتوب الباقي لمناقشة كانت توصف بأنها عامة.

بـــيد أن المـــرء ينتابه الشك في أن أودن كان في وسعه أن يحظى باستحـــسان لاركن لو أنه بقي في بريطانيا، أو انضم إلى الجيش على افتـــراض أن ذلـــك أمـــر ممكن. لقد كانت هنالك على الدوام الحجة المضادة التي يتم الرجوع إليها:

---

(1) Larkin, "Homage to a Government", in *Collected Poems*, p. 171.

(2) Quoted in Motion, *Philip Larkin*, pp. 389-90.

"إن شاعر الحرب ليس هو الذي يختار تخليد الحرب أو الاحتفاء بها، بل هو الذي يرضخ لحرب مفروضة عليه: إنـــه مقـــيد بحدث تاريخيّ وشاذ. وبصرف النظر عن حـــسن إنجاز المرء، وبصرف النظر عن مدى موافقتنا علـــى أن الحرب قد حدثت وأن من الواجب الكتابة عنها، إلاّ أن هناك ميلاً من جانبنا بألاّ نفصح عن شديد إعجابنا بها استناداً إلى أن اختيار الشاعر لموضوعه يجب أن يكون فعلاً لا رد فعلٍ. وأننا لنشعر أن **تحطيم ألمانيا The Wreck of the Deutscland** كـــان من شأنها أن تكـــون قـــصيدة أقل شأناً لو أن هوبكنـــز نجا من قائمة المسافرين. كما أن شاعراً من الطبقة الأولى ينبغي له أن يتجاهل حدث الحرب المقيت، ولا بدّ لرؤيته أن تبلغ درجة من القوة تدفعه إلى إهمال شأنها. وينبغي أن نقرأ بأن الحرب قد تقترب من هذه الرؤية اقتراباً شديداً يـــصعب معـــه الاحتفاظ بها، إلاّ أنها تظل في الأساس خارجة عن الموضوع"[1].

يأتي هذا الأمر مناسباً لولفرد أون عندما يراجع لاركن ما يعتقده الطبعة النهائية من قصائده وهي طبعة دي – لويس Day-Lewis. لكن في حـــين يـــرفض لاركـــن على نحو صحيح إعطاء أون مكانة شعرية بالاســـتناد إلى سجله في الحرب لا غير، وفي حين يرغب في التمسك بفكـــرة لا جدوى الحرب، فإنه على الرغم من ذلك يستعد للثناء على أون ثـــناءً غير اعتيادي فيقول إنه: "شاعر القرن العشرين الوحيد الذي

(1) Repr. In Larkin, *Required Writing: Miscellaneous Pieces 1955-1982* (Faber and Faber, 1983), p. 159.

يمكن أن نقرأ له بعد هاردي، دون الإحساس بالانحطاط من الجزالة إلى الـــركاكة"[1]. لقد سُمح لأون بأن يتحمل هذا الإطراء الكبير ونظام الخدمـــة المميز لمدة تزيد عن عقد من الزمان، بين 1963 و1975 عندما نشر جون ستولورذي Jon Stallworthy السيرة التي كتبها عن أون. وعند تلك النقطة، قام لاركن بتحريات قليلة مستفيداً من بعض الأدلة الـــواردة من ستولورذي، وتوصل إلى نتيجة مفادها أن أون "لم يبدأ في الـــسنوات الأخيرة من عمره بالقيام بأعمال مخلّة بالآداب فحسب، بل كـــان يدعو لها أيضاً. ويبدو لي أنه لو لم يرقه ذلك النمط من العمل، لكـــان قـــد أهمله تماماً"[2]. لقد صدم لاركن بهذا الاكتشاف، وتظهر مـــراجعاته أنه بدأ يعيد النظر في آرائه عن أون على أساس أنه "متورط تورطاً خاصاً" في الحرب.

هـــذا أمـــر مناسب، لأن من شأنه أن يترك القرن العشرين عارياً ومجـــرداً من أي موهبة شعرية يمكن قراءتها بعد هاردي دون الإحساس بالانحطاط من الجزالة إلى الركاكة.

إن مـــثل هذا التخريب في المشهد الشعري، ومثل هذه السياسة الـــنقدية الحارقة ليسا نتاج حالة عابرة، بل هما جزء من لاركن ككل. فكـــل مـــا هو حسن، إما ميت أو محكوم عليه بالموت. لا شيء سوى الركاكة في الشعر من بعد هاردي.

لا شـــيء سوى تنافر الأصوات في الجاز من بعد تشارلي باركر Charlie Parker. لقد بدأ الجاز يقضي نحبه عندما "توقف الزنجي عن الـــرغبة في إمتاع الرجل الأبيض" أو عندما بدأ يكتسب لمسات حركة القـــوة الـــسوداء. لقد بدأ الزنوج يكرهون الرجل الأبيض بموسيقاهم

---

(1) Ibid., p. 163.

(2) Quoted in Motion, *Philip Larkin*, p. 66.

الجاز: "كان الزنجي في حقبة ما بعد الحرب أكثر ثقافة وأكثر وعياً سياسياً وثقافياً من أسلافه. وعلى هذا الأساس كان عازف موسيقى الجـــاز من الزنوج أكثر حذاقة موسيقية. كان يعرف نظريته وتناغم أصـــواته وتألـــيفه الموســـيقي. وربما كان هذا العازف قد درس في مدرســـة جولـــيارد للموسيقى Juilliard School of Music. وهلم جراً"[1].

وإذا تقدم الزنجي، بات لزاماً على الجاز أن يقضي نحبه. ولا يوجد ما يشير إلى الشيء الذي يكاد أن يحرم لاركن من متعته الموسيقية. فهو يخبرنا أن ظهور آلة التسجيل التي تشتغل مدة طويلة عملت على تعميق عزلته. وليس هناك ما يبعث على الدهشة في أن الزنجي الأميركي عندما نظر إلى ما وراء حدوده، شعر لاركن أنه فقد فاعليته. لم يجد شيئاً يحلّ محل الجاز، فلا معنى في الاستمرار به، ولم يعد هناك سوى حنين جارف لـــشيء دُمِّـــر تدميراً نهائياً. لقد جعله تدهور الشعر لامبالياً في بعض الحـــالات. وقـــال إنه لم يكن مهتماً بشكل خاص بشعر الآخرين. أما تدهور الجاز فقد عُدَّ إهانة شخصية.

أما انهيار بريطانيا فكان نهائياً، وهذا ما توضحه قصيدته عن الملكة في احتفالها باليوبيل:

"في الأزمـــنة الـــتي لم يـــبقَ فـــيها شيءٌ
إلاّ وازدادَ ســـــوءاً أو ازداد غـــــرابةً،
هـــنالك شـــيءٌ واحـــدٌ خـــيرهُ دائـــمٌ:
أنها لم تتغير"[2].

---

(1) Larkin, *All What Jazz: A Record Diary 1961-1968* (London: Faber and Faber, 1970), pp. 10, 12.

(2) Id., "In times where nothing stood", ibid., p. 210.

كـــان من شأن لاركن أن يصبح شاعر بلاط جيداً، فقد تبوأ مكانة الشاعر العام في بعض المناسبات، وكتب إضافة إلى القصيدة أعلاه عن الملكة، قصائد لمكتبة جامعة ولجسر. لكنه لم يكن شاعراً سياسياً جيداً، بل لم يكن حتى مادة يعتمد عليها في حزب المحافظين. وكان يدرك ذلك إلى حدٍّ ما. كانت سمته أنه الشاعر الوحيد الذي فرض الرقابة على شعره تحت ضغط وزارة البيئة، أو بدقة أكبر، تحت ضغط ليدي دارتماوث Lady Dartmouth التي كانت ترأس لجنة أعدت تقريراً بعنوان **كيف تريد أن تحيا؟ How Do you Want to Live?**. وقد كتب لاركن، بناءً على طلب، قصيدة **ذهاباً، ذهاباً Going, Going** كمقدمة للتقرير:

"فكـــرت أنهـــا قد تأخذ كلَّ وقتي. الإحساسُ بأن ما
وراء الـــبلدة تكمـــن دومـــاً الحقول والمزارع حيث
يستطيع أجلاف القرية أن يتسلقوا...".

وقد اعترضت ليدي دارتماوث على كلمة أجلاف، فغيَّر لاركن البـــيت إلى آخر هو "حيث يمكن لرياضة القرية أن تتسلق". وتجدر الإشـــارة إلى أن لاركن عمد فيما بعد إلى إلغاء كل التغييرات التي ســـبق أن أدخلـــها عندما أعاد طبع القصيدة في مجموعته **نوافذ عالية High Windows**. وكان هنالك مقطع آخر اضطر إلى حذفه أول الأمر:

"في صـــــحيفة الأعمـــــال، مجمـــــوعةُ
تكـــشيرات مـــضحكة تـــصادق علـــى
عطـــاء مـــا، يـــستتبعُ خمسةٌ في المائة ربحاً
وعـــشرةٌ في المائة في مصبات الأنهر: انقلْ
أشغالك إلى الوديانِ البكرْ، الأرضُ الرماديةُ
تمنحكَ العطاءَ!".

إن مـــثل هـــذه الأبيات ما كانت لتُرضي ليدي دارتماوث، إذ توجه الـــنقد لكـــل من الرأسمالية والحكومة. كما أن قصيدة **ذهاباً**، **ذهاباً** هي قصيدة عاطفية لا فكرية، وهي تستثير المشاعر التي نشترك فيها كلنا، لكنني رغم ذلك سأشعر بسعادة أكبر لو أن أفكارها كانت أشد وضوحاً:

"تلـــك هي إنكلترا التي لم تعد كما هي،
الظـــــلال والمـــــروج والأزقـــــة،
وقاعـــات الـــنقابات وجـــوقات المرتلين
المنحوتة"[1].

الأمـــر المؤكد هو أن قاعات النقابات وجوقات المرتلين المنحوتة كانـــت كلـــها في وضع أكثر أماناً مما كانت عليه في أي وقت مضى عندما كان لاركن يكتب هذه الأبيات.

ومـــا كـــان بيجمان ليتلاعب على هواه بالتاريخ، فقد كان هو نفسه مهتماً بالتفاصيل:

"إعـــــادة بـــــناءِ الكنيـــــسة
ســـنةَ ثـــلاثٍ وثمـــانين وثمانمائـــة وألفْ
لم يتـــــــــــرك للـــــــــــتأملِ
مـــــا كـــــان مألـــــوفاً.
يـــا لـــروعةِ الـــنقوش الخـــشبية القديمة
الـــتي تظهـــر مـــن حول قاعة الأبرشية،
إنهـــا ذكـــرى عمـــل مـــتقن
للشخص الذي خطط له"[2].

---

(1) Id., "Going, Going", ibid., pp. 189-90.

(2) John Betjeman, "Hymn", in *Collected Poems* (London: John Murray, 1958), p. 3.

إن قصيدة لاركن تتمحور حول المشاعر التي تراود المرء وهو يرى البلاد وقد تدهورت أوضاعها "أعتقد أن هذا سيحدث عما قريب" وسواء حدث ذلك أو لم يحدث، فالشاعر يؤكد أنه يشعر أن ذلك سيحدث.

هذا الشعور بالزوال إنما هو شعور لاركن الهائل. ولدى تأملي في لاركن وقراءة أعماله مرة أخرى، غالباً ما كنت أعود إلى إحدى مقالات فرويد وهي مقالة لا تتجاوز الأربع صفحات بعنوان **عن الزوال On Transience**. وفي المقالة، يصف فرويد رحلة إلى الجبال برفقة صديق وشاعر لا يكشف عن اسمه ولا عن شخصيته:

> "أثار جمال المشهد إعجاب الشاعر، إلاّ أنه لم يشعر بالبهجة، فقد أقلقته فكرة مفادها أن هذا الجمال محكوم عليه بالموت، وأنه سيختفي بحلول الشتاء، شأنه في ذلك شأن كل الجمال البشري، وكل الجمال والبهاء الذي أبدعه أو قد يبدعه البشر. وبدا كل ما أحبه وأعجب به، مجرداً من قيمته بفعل الزوال الذي هو قدره".

إن فرويد يحاول أن يناقش مع صديقيه أنه في حين يكون الجمال زائلاً حقاً، فإن فكرة زواله لا ينبغي أن تتداخل مع بهجتهما به، وأن هذا الأمر ينطبق ليس على الأشياء الجميلة كالأزهار وجسم الإنسان فحسب، بل:

> "إن الوقت قد يحين حقاً عندما تنهار الصور والتماثيل التي تعجبنا اليوم وتتحول إلى تراب. أو ربما قد يأتي من بعدنا جنس من البشر لا يفهمون شعراءنا ومفكرينا، أو ربما تأتي حقبة جغرافية تكون فيها كل

الحياة الحيوانية على الأرض متوقفة. لكن طالما أن قيمة كل هذا الجمال والكمال لا تقررها إلاّ أهميتها في حياتنا العاطفية، فعندئذ لا ضرورة لبقائها من بعدنا، ولهذا السبب، فهي غير خاضعة للديمومة المطلقة".

لم يحظ فرويد بالنجاح في إقناع صديقيه بحجته، ويؤدّي به إخفاقه إلى التساؤل عما إذا كان هناك عامل عاطفي قوي يقلق حكمهما. ويخلص في تفكيره - وهو ما كتبه عندما كان يؤلف كتاباً عن الحداد والكآبة - إلى:

"أن الشيء الذي أفسد بهجتهما بالجمال لا بدّ أن يكون ثورة في عقليهما ضد الحداد. إن الفكرة القائلة إن كل هذا الجمال زائل، كانت تمنح هذين العقلين الحساسين طعم المرض مسبقاً. ولما كان العقل يرتد على عقبيه إزاء كل ما هو مؤلم، فقد شعرا أن متعتهما بالجمال تقاطعها أفكار زواله"[1].

وهذا ما يذكر المرء بتلك الأبيات الواردة في قصيدة **الأشجار The Trees** إذ يصفها لاركن قائلاً: "إن خضرتها نمط من أنماط الحزن". وتبدو عواطفه وهي تعمل عملها في إطار زمني مغاير لزماننا في هذه القصيدة، لأن مشهد البراعم الجديدة هو الذي يقول له: "السنة الماضية ميتة"[2]. وأعتقد أن معظم الناس قد لاحظوا ذلك في فصل الخريف.

---

(1) Freud, "On Transience", in *Art and Literature*, Pelican Freud Library, vol. xiv (Harmondsworth: Penguin, 1985), pp. 287-90.

(2) Philip Larkin, "The Trees", in *Collected Poems*, p. 166.

إن مقالة فرويد تتحدث عن دورة الحب والضياع والحزن والسر في أن الحزن يأتي إلى نهايته عفوياً تاركاً لدينا المقدرة على أن نحب من جديـــد، دون أن نبخس بذلك حق الذين كنا نحبهم ذات يوم. وضمن لائحـــة الحـــب، يُدرج حب الوطن والفخر بكل قيمه وأعماله الفنية ومنجز حضارته. فعلى سبيل المثال، لو أحببتُ نوعاً معيناً من الموسيقى، ثم تلاشى ذلك الحب بمرور الزمن، ولم أعد قادراً على الاستماع إليها بعـــد ذلك، فعندئذ سيمر الوقت وسأكتشف موسيقى أخرى أستطيع الاستمتاع بها. وهذا أفضل من صرف البقية الباقية من حياتي متحسراً، مثل كلب وفي، على جسد موسيقاي الحبيبة. كما أن ذلك أفضل أيضاً من القول لأي موسيقى جديدة تحلّ محلها: "لا، لقد خُدعت مرة، ولن أسمح بتكرار ذلك".

إن لاركن يستمد شهرته بحق من تلك القصائد التي كتبها عن الشيخوخة والموت. لكنه كتب أيضاً قصيدة يأسف فيها على ريعان شـــبابه، عنوانها **النضوج Maturity**، وقصيدة أخرى عنوانها **عند بلـــوغ الـــسادسة والعشرين On Being Twenty-Six**، يقول مطلعها:

"كـــنتُ أخـــشى مـــن هـــذه السنوات
الـــراهنة، مـــن أواســـط العـــشرينات،
حيث تختفي المهارة..."[1].

كان لاركن يتوقع على الدوام الزوال، وخائفاً من أن يقع ضحية الخـــسارة التي ستكون ذات شأن. كما أنه كان على الدوام ينظر إلى الماضـــي نظرة غضب، إزاء ما كان يزعم أنه بات منسياً، متسائلاً عن

(1) Id., "On Being Twenty-six", ibid., pp. 24-5.

الشيء الذي أدى إلى تسرب هذا السم إلى حياته، محاولاً إبعاد كل ما من شأنه أن يحدث الضرر.

لكن النظرة إلى المستقبل هي التي كانت تحدث الضرر، وتلك هي مشكلة لاركن.

4

أوداعاً لكل ذالك؟

(1)

تسجل الفقرة الأولى من كتاب درايدن الصادر بعنوان **مقالة في الشعر الدرامي Dryden, Essay of Dramatic Poesie** اللحظة الإمبراطورية الهائلة في ما يسمِّيه الإنكليز الحرب الهولندية الثانية وما يسمِّيه الهولنديون الحرب الإنكليزية الثانية. فقد اندلعت معركة بحرية قبالة ساحل مدينة لوستوفت Lowestoft الواقعة على بعد يزيد عن المائة ميل من لندن، لكن صوتها كان يصل إلى العاصمة نفسها. ويستذكر درايدن ذلك قائلاً:

"كان يوماً لا يُنسى، في أول صيف من الحرب الأخيرة، عندما شاغلت بحريتنا الهولنديين، إنه اليوم الذي تنازع فيه أقوى وأفضل أسطولين شهدهما التاريخ على السيطرة على النصف الأعظم من الكرة الأرضية وعلى تجارة الأمم وثروات العالم. وفي حين تحركت هذه الأجساد الهائلة الطافية على سطح الماء إزاء بعضها بعضاً بخطوط متوازية، وشرع جنودنا، بقيادة صاحب السمو الملكي، يخترقون رويداً رويداً خطوط عدونا، تناهى إلى الأسماع في العاصمة صوت المدافع من كلا الأسطولين، حتى إن الناس أصابهم الذعر من جرّاء ذلك، وفي لحظة توتر فظيع من تلك الأحداث، التي أدركوا أنها فاصلة، بدأ كل واحد منهم بتتبع الصوت حسب مخيلته، حتى باتت المدينة

شبه خالية، إذ لجأ البعض إلى المنتزه، في حين لجأ آخرون إلى عبور النهر، وراح قسم ثالث يسير باتجاهه، كانوا جميعاً يبحثون عن الصوت في عمق الصمت"[1].

لقد أكد بيبس Pepys أن معركة لوستوفت كانت مسموعة في لندن، إذ يؤرخ في يومياته عن ذلك اليوم الثالث من حزيران/يونيو سنة 1665، فيقول:

"لقد سمع الناس قرب النهر وفي أماكن أخرى طوال ذلك اليوم أصوات المدافع، وكان اشتباك الأسطولين مؤكداً، وهو ما أكدته رسائل من هارويتش Harwich دون تفاصيل. كانت قلوبنا كلنا قلقة من أجل الدوق، وكنت أنا شخصياً قلقاً من أجل لورد ساندويتش، وكان السيد كوفنتري قلقاً من أجل صاحب السمو الملكي"[2].

ويخبرنا محررو بيبس أن صوت المدافع ربما كان ينعكس في الطبقة العليا من الجو، "لهذا السبب كان ممكناً في مدينة لندن سماع صوت المدافع وهي تطلق نيرانها وسط رياح جنونية غربية سرعتها مائة وعشرون ميلاً باتجاه الشمال الشرقي"، بيد أن المعركة لم تكن مسموعة في مدينتي لندن وكيمبرج فحسب، بل في مدينة لاهاي أيضاً. كانت تلك الحرب واحدة من تلك الحروب الموحية بالألفة، إذ يستخدم

---

(1) *The Works of John Dryden,* ed. Samuel Holt Monk, vol. xvii (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1971), pp. 8-9.

(2) *The Diary of Samuel Pepys,* ed. Robert Latham and William Matthews, vol. vi, 1665 (London: Bell & Hyman Ltd, 1972), p. 116 (3 June 1665).

درايدن ذلك الحدث - حدث الحرب - في مسعى لإعطاء إطار تاريخي مألـــوف لحواره المتخيل على نحو يشبه ما فعله بوكاشيو وهو يستذكر الطاعون في فلورنسا في مستهل روايته **ديكاميرون**. وفي كلتا الحالتين، نجـــد أن الدقة في الوصف هي التي تلفت انتباهنا، وتجعل المرء يتمنّى لو أن الأدبيين كتبا ما هو أكثر من ذلك ضمن هذا الإطار.

في ذلـــك الزمن، كان نهر التيمز يشكّل بانحساره منحدرات مائية تحت جسر لندن، وقد أكد بيبس هذه التفاصيل، وكان ينبغي للقوارب المارة أسفل النهر، أن تنطلق فوق مياه هذه المنحدرات دون أن تنقلب رغم بعض المخاطر. وهذا هو المقصود بعبارة الانطلاق من تحت الجسر في الفقرة الآتية:

> "بعـــد أن أخـــذوا مركباً وفّره لهم خادم ليسيديوس، انطلقوا من تحت الجسر تاركين وراءهم شلالاً عظيماً من المياه حال بينهم وبين سماع ما كانوا يرغبون فيه، فـــبعد أن تخلصوا من العديد من المراكب الراسية في التيمز وباتوا قاب قوسين من إغلاق الممر المؤدّي إلى مـــنطقة غرينيتش، طلبوا من المجذفين التجذيف برفق أكـــبر ثم ركـــنوا إلى الصمت. ولم يمضِ وقت طويل حـــتى أدركوا أن الهواء يتحطم من حولهم مثل صوت رعد بعيد، أو طيور سنونو في إحدى المداخن. كانت تلك التموجات الصغيرة للأصوات البعيدة تلوح وهي تحـــتفظ بنوع من الرعب الكامن بين الأسطولين على الـــرغم مـــن أنهـــا كانت تتلاشى تقريباً قبل وصولها إليهم"[1].

(1) *Works of Dryden,* ed. Monk, vol. xvii, pp. 8-9.

لقد حدث نقاش مفاده أن الشيء الذي كان يسمعه سكان لندن في ذلـــك اليوم، إنما هو في الحق صوت رعد بعيد، وأنهم كانوا ضحية وهم عظيم، لكن ينبغي لي القول إنني لا أصدق ذلك. إن درايدن يبدو محقـــاً الحق كله بخصوص الأصوات: كان يتعين على المرء الخروج من الـــشوارع الضيقة لمدينة لندن قبل الحريق[1] والتوجه إلى المنتزه أو إلى النهـــر. كـــان على المرء أن يبتعد عن كل صوت آخر، والتوقف عن الكلام، وعندئذ قد يبدأ بسماع الدوي الذي كان يشبه دوي الرعد. لم يكن شبيهاً بدوي الرعد فحسب، بل كان يشبه صوت طيور "السنونو وهي في المدخنة". تلك الصورة الجميلة تثير إعجابنا.

هناك ما يذكرنا بأنه في زمن الحروب، عندما تكون الحياة معتمدة علـــى الأذن، فـــإن هذه الأذن تتعلم بسرعة كيفية التمييز بين مختلف الأصـــوات الـــتي تـــصدر عن صديق أو عدو، وبين نوعين من أنواع الأســـلحة وبين الانفجارات الناجمة عن حرب أو غير ذلك. إن سكان

---

(1) المقـــصود بالحـــريق هـــو حـــريق لندن الكبير الذي اندلع فجر يوم الأحد المـــصادف الثاني من شهر أيلول/سبتمبر سنة 1666 في المخبز المعروف باسم مخبز السيد فارينر Master Frarryner's Bakehouse الكائن في زقاق بادنـــغ لين المتفرع من شارع التيمز. وكانت الرياح القوية سبباً رئيسياً في انتـــشار الحريق من منطقة برج لندن إلى منطقة تيمبل بار ومن نهر التيمز إلـــى ســـميثفيلد. وقد تسبب ذلك الحريق الهائل في تدمير كاتدرائية القديس بولس وسبعة وثمانين كنيسة أخرى، وإلحاق الدمار بقرابة 13.200 منـــزل. وفـــي غـــضون خمسة أيام التهم الحريق 387 إيكراً من داخل المدينة و63 إيكراً من خارجها. ولم يكن الحريق سبباً في توقف انتشار مرض الطاعون الـــذي ضرب العاصمة الإنكليزية كما كان الاعتقاد سائداً بين العوام آنذاك، كمـــا لم يتم إخماد الحريق إلاّ بعد القيام بنسف البيوت في منطقة باي كورنر فـــي سميثفيلد. وقد ألقي القبض فيما بعد على مواطن فرنسي يدعى روبرت هوبيـــر اعترف صراحة أنه هو الذي أضرم الحريق في المخبز، وشنق في منطقة تايبرن التي أصبحت تعرف فيما بعد بالاسم ماربيون. (المترجم)

لندن يخرجون لسماع الأصوات لأن رفاهيتهم تعتمد عليها. فإذا علت الأصـــوات أكثر، فذلك يعني الهزيمة. لكن حتى لو تراجع الهولنديون، وهـــو ما أشار إليه بيبس، فقد يكون ذلك خدعة. لقد كان بيبس بالغ الحـــذر مما تطلب منه خمسة أيام كي يصدق أن الهولنديين هُزموا حقاً. وبعد ذلك يحصل على تقرير كامل:

"لقـــد قُتل مسكري إيرل أوف فولماوث والسيد بويل على ظهر ســـفينة الـــدوق رويـــال تـــشارلز بإطلاقة واحدة، وقد تطاير دمهما ودماغاهمـــا في وجه الدوق، في حين قال البعض إن رأس السيد بويل طرح الدوق أرضاً"[1].

إن الحالـــة الأخـــيرة، وهي تطاير رأس ابن إيرل كورك وضربة الشخص الذي أصبح مستقبلاً جيمز الثاني، وجدت طريقها إلى إحدى القـــصائد المنسوبة أولاً إلى مارفل وهي بعنوان **نصيحة ثانية إلى رسام Marvell, Second advice to a painter:**

"رأســـه المهشم نظفه الدوق الثابت الجنان
وأعطـــى أول دلـــيل على أنه كان يملك عقلاً"[2].

لكن لنعد إلى درايدن وظرفائه قرب النهر في غرينتش. فقد سمعوا الـــصوت يتلاشـــى واستنتجوا أن الإنكليز ربحوا المعركة، وهذا بدوره دلـــيل علـــى بـــدء الحوار، وهو حوار يبدأ مع ملاحظة أن ثمن النصر العسكري هو ذلك الكم الهائل من الشعر الرديء الذي كتب فيما بعد عـــنه، وأنـــه "مـــا من نقاش يمكن أن يفوت على بعض أولئك الذين ينظمون الشعر المقفى ويراقبون المعركة باهتمام أكبر من اهتمام الغربان

(1) *Diary of Pepys,* vol. vi, p. 122 (8 June 1665).
(2) Ibid., no.3, p. 122.

والطـــرائد، وأن أسوأ واحد فيهم واثق أنه سيكون أول من يهجم على الضحية في حين أن الأصلح لا يكتب إما تواضعاً، أو لأنه يضفي قيمة على القصائد كي يجعلها مرغوباً فيها ومنتظرة منذ زمن بعيد"[1].

يبدو أن الملاحظة الأخيرة تشمل قضية درايدن نفسه الذي انتظر بفـــارغ الصبر أكثر من سنة قبل أن ينشر تفسيره لمعركة لوستوفت في قصيدته **السنة المدهشة Annus Mirabilis**. وفي ما يأتي مطلع القصيدة إذ نلاحـــظ اللحظة الإمبراطورية نفسها وقد تجسّدت شعراً، بعد القلق الشديد الوضوح الذي يتسم به النثر:

"في الفنون المزدهرة نهضت هولندا منذ زمن طويل،
رابـــضة في الـــبلاد، وقاســـية في الغـــربة،
نـــادرة هـــي الوسائل التي تمنحنا لنفخر بما لدينا.
لمليكنا تودوا، ومن تجارنا خافوا.

الـــتجارة، الـــتي ينبغي أن تنطلق دائرياً مثل الدم،
تـــوقفتْ في قـــنواتهم، ووجدتْ حريتها مفقودةً،
إلى هـــناك كانـــت ثـــروةُ العـــالم كلـــه تسير،
فـــبدتْ مـــثل حطام سفينةٍ على مثل ذلك الساحل
الوضيع.

لهـــم وحـــدهم مـــنحت الـــسماء الدفء الرقيق
في المقالـــع الـــشرقية لينـــضج الـــندى النفيس[2]،

---

(1) *Works of Dryden,* ed. Monk, vol. I, pp. 59-60.

(2) *The Works of John Dryden,* ed. Edward Niles Hooker and H.T. Swedenborg, Jr., vol. i (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1961), p. 59. Dryden's own note reads: "In Eastern Quarries & c. Precious stones at first are Dew, condens'd and harden'd by the warmth of the Sun, or subterranean Fires".

عـــندهم كـــان البلـــسان ينـــــز حقـــاً،
وفي سيلان نَمَتْ غابات التوابل.

والـــشمس لم تـــبدُ إلاّ العامـــل في ســـنتهم،
وكـــل قمـــر يـــنمو بـــدراً زوَّد مخـــزنها المائي،
ليـــزيد مـــن ذلـــك المـــد، الذي يحمل من المجرى
مراكب مملوءةً صوب الساحل البلجيكي.

وهكـــذا صـــمدت قرطاجة طويلاً بسفنها الجبارة،
واكتـــسحت ثـــروات العـــالم من أماكن قصيّة،
لكـــنها أذعـــنتْ لروما، الأقل ثراء لكنها الأقوى،
وقد يثبتُ هذا حربنا القرطاجية الثانية".

لم يكن الشعر الإمبراطوري أكثر وضوحاً من الشعر الوارد آنفاً، ولم يكن أقل انجذاباً صوب الإطناب. يقول درايدن إن هولندا تبلي بلاءً حـــسناً، لهـــذا لا بدّ من تدميرها، شأنها شأن قرطاجة. ثم يسترسل في إعطـــاء وصـــف لمعركة لوستوفت باستثناء أن كلمة وصف تعني شيئاً مغايراً، في إطار مثل هذا النمط من الشعر:

"لقـــي لوســـن مـــصرعه بـــين الأوائـــل،
فندبـــتهُ سيرينات البحر الخضر من وراء الصخور،
وهكـــذا كـــان نُـــذراً لدولـــة الإغـــريق،
فكـــان أول القتلى لأنه هو الذي سار إلى المعركة أولاً"[1].

هذه الأبيات صادرة عن القلم نفسه الذي أتى لنا بطيور السنونو في المدخـــنة! ســـيرينات البحـــر الخـــضر على الصخور قبالة ساحل

(1) Ibid., p. 62.

لوستوفت! إن الذي يجعل هذا الوصف يختلف اختلافاً بيّناً عن الحقائق المعـــروفة هو أن سير جون لوسن Sir John Lawson لم يمت البتة في المعـــركة، بل إنه لم يحظَ بتلك الميزة الهوميرية بالموت مثل بروتسيلاوس Protesilaus، أول إغريقـــي يحطُّ على ساحل طروادة. لقد جُرح في ســـاقه، وقـــضى نحبه بعد مضي أسبوعين في غرينتش، بعد أن أُصيب بالغرغـــرينا، وتلك ميتة غير شاعرية. لكن بما أنه كان نائب الأدميرال والضابط الأقدم الذي يلقى مصرعه في الاشتباك، فقد عمد درايدن إلى العـــودة بـــه إلى الماضي ليكون **الشيء النفيس** الذي ألقي به في البحر عندما كانت بريطانيا، شأنها شأن البندقية، شغوفة بالبحار.

أمـــا القائـــد الهولـــندي الذي يعرف في الإنكليزية باسم أوبدام (جاكـــوب أوبدام Jacob Obdam، هير فان واسينار) فنراه يلقى مصرعه في المقطع التالي:

"قـــتل قائـــدهم، جـــواً، ولم تقـــتله الأمواج،
التي كان كبرياؤه، كما يفترض، يعطيها القانون،
اعتـــرف الهولـــندي أن السماء حاضرة ورحل،
وكل ما شاهده المحيط الشاسع كان بريطانياً".

هذه هي اللحظة الإمبراطورية، وهي أشبه بوضع ثلاث برتقالات في صـــف واحد. كانت النقود تنهمر من الآلة وكانت كلها لي. لقد لقي أوبدام حتفه، ورأى الهولنديون أن هذه مشيئة الله، فقرروا التوقف، فـــسيطرت بريطانيا على كل شيء، وأصبح المحيط كله بريطانياً، ومعه كل الجواهر الناضجة في الشرق، كل العطور وأقداح الشاي التي نجت من المحاولة في بيرغن:

"وســـط كـــومة من توابل، تضيء قذيفةٌ،
والآن العطـــور مـــسلحة ضـــد الذباب،

البعض مما هو نفيس يتساقط من الخزف
المكسور، والبعض الآخر يموت بشظايا
العطور"[1].

في مثل هذا النوع من الشعر، نجد أن كل شيء في متناول الهدف الإمبراطوري: أقداح الشاي والسجل الزمني والتوابل والأسطورة، أما العقل فهو يستلقي منتظراً من يداعب بطنه.

أعتقد أنني أستطيع أن أثير هذا الموضوع دون ضرر ضمن أي مجموعة، حتى في هولندا، وحتى لو أن ذرية الأدميرال أوبدام موجودة مع هذه المجموعة. أمرٌ غريب، أمر وقح، لكنه ليس مثيراً للجدال مهما اشتطّ الخيال. تلك المراكب تنطلق فوق المنحدرات المائية من تحت جسر لندن، وهؤلاء الرجال يضعون الشعر المستعار، ويجهدون أنفسهم من أجل سماع أصوات الحرب، تلك السفن ذات الأشرعة المربعة كلها تنتمي إلى عصر آخر. وهي تثير عواطفنا بصرف النظر عن التطلعات القومية أو الإمبراطورية. إنني لا أحسّ بقلبي يخفق عند سماع أنباء نجاح دوق يورك في لوستوفت، تماماً مثلما لا أشعر بالغضب أو الخزي أو ضياع الشرف عند رؤية مقدمة سفينة من سفننا معروضة تذكاراً في متحف ريك. إن مخلفات هذه الحروب تمثل جزءاً من إرث نشترك فيه مع الهولنديين.

الحق، أنّه يبدو ضرورياً عند جامع الأنواط الذي يرغب في توضيح تاريخ بريطانيا في هذه الحقبة، أن يعود إلى الأنواط التي حصل عليها الهولنديون وهي في كل الأحوال أعلى شأناً من أنواطنا. فالأسماء **الصعود على متن السفينة شيفينجن والأدميرال رويتر والأدميرال**

---

(1) Ibid., p. 64.

ترومب وسفن احترقت في منتصف الطريق قرب شاتهام وسلام بريدا وغيرهـــا، إنمـــا هي أسماء لأنواط هولندية مرغوب فيها، يعرفها هواة الأنواط البريطانيون الذين يحتفظون بتلك الكتابات الشعرية التي تختلف عن كتابة من مثل **العمليات الفعالة في بيرغن** الوارد ذكرها آنفاً:

"هكـــذا نوقـــف كبرياء الإنكليز الذين يمدون قرصنتهم حتى إلى أصـــدقائهم، والذين بإهانتهم قلاع النروج إنما ينتهكون حقوق موانئ الملـــك فـــردريك، لكن جزاء وقاحتهم هو تلك السفن الذي دمرتها قذائف الهولنديين"[1].

أمـــا تلـــك الأسطوانات الفضية بما فيها من إيحاءات مدهشة عن البحر، والنقوش الصغيرة الثمينة لدرايدن فتؤدّي حتماً إلى **صعود وليم أوف أوربـــخ ظهر السفينة في هيلفوتسلايز** وبعدها إلى **معركة بوين** سنة 1690 **وتهدئة إيرلندا وخضوع إيرلندا** في العام نفسه. وعلى حين غرة نجد أنفسنا في عالم مثير للجدل، العالم الذي كان في حالة نـــزاع في الـــربع الأخير من القرن. إنه من صنع أولئك الرجال أنفسهم الذين يضعون الشعر المستعار، والسفن ذات الأشرعة المربعة نفسها، ودوق يورك نفـــسه وذلـــك الأسلوب الغريب نفسه، وكلها تقودنا إلى الألفية بخطوة واحدة عملاقة. متى ستوحد إيرلندا؟ متى وكيف سيتوقف النـــزاع؟

تذكرنا هذه المشكلة المفاجئة وهذا الكمين الغريب المفاجئ لما هو حـــديث، بأن هناك باستمرار مفاجأة خبيثة مخبأة للعقل الإمبراطوري. ويـــبدو شيئاً نموذجياً أن وجهة النظر الإمبراطورية تقلّل من شأن وجهة النظـــر الأخرى أو تغضّ الطرف عنها. ويظل العقل الإمبراطوري يحيد

---

(1) *Medallic Illustrations of the History of Great Britain and Ireland,* vol. i (London: Edward Hawkins, 1885; repr. London: Spink, 1978).

عـــن الموضـــوع، ويفشل في فهم السبب الذي يجعله معرضاً للهجوم والسبب الذي يجعل أمة بأسرها جديرة بأن تنهض لمواجهته. لا بدّ من إخـــراج العقـــل الإمبراطوري من أحلام يقظته، ولا بدّ من إخضاعه لتجربة ما لا يستطيع إغفالها.

إن القدرة على النظر مباشرة من خلال شعب بكامله، والفشل في ملاحظة وجود شعب متجانس واضحان الوضوح كله في قصيدة روبرت فروست بعنوان **The Gift Outright** وهي قصيدة إمبريالية حديثة:

"كانـــت الأرض أرضـــنا قبل أن نكون نحن
أهلـــها. كانـــت أرضنا قبل أن نكون أهلها
بأكثـــر مـــن مائـــة عـــام. كانـــت أرضنا
في ماساشوســـــــيتس، في فـــــــرجينيا،
لكننا أهل إنكلترا، لا نـــزال مستعمرين، نملك ما
لم نكن نملكه من قبل، استحوذ علينا ما لم نعد
نـــــــــستحوذ علـــــــــيه الآن.
شـــيء مـــا تمـــسكنا بـــه جعلـــنا ضعفاء،
إلى أن وجـــدنا أنـــنا نحـــول بـــين أنفـــسنا
وبـــــين أرضـــــنا، أرض الأحـــــياء.
ووجـــــدنا الخـــــلاص في الاستـــــسلام.
وكمـــا كـــنا، منحـــنا أنفـــسنا مباشـــرة
إلى الأرض المـــتحققة علـــى نحـــو واهٍ غرباً،
لكنها لا تزال بلا حكايات، بلا فنون، بلا قوة،
هكذا كانت، وهكذا ستغدو"[1].

---

(1) Robert Frost, "The Gift Outright", in *The Poetry of Robert Frost,* ed. Edward Connery Lathem (London: Jonathan Cape, 1971), p. 384.

إن تكرار توكيد حق المستعمرين بالأرض ينسجم الانسجام كله مع غموض سامٍ مفاده أن حق أي فرد آخر قد يكون وارداً. نعم، لا بدّ من أفعال حربية كثيرة لكن لِمَ وإزاء من لا نحتاج إلى التفكير في هذا الأمر؟ المسألة هي أننا عوضاً عن ذلك ننغمس في ميتافيزيقيا الغرور بأن الأميركيين إذا أرادوا أن يكونوا أميركيين حقاً وأقوياء، لا بدّ ألاّ يخضعوا للأرض، وألاّ يستسلموا لها، فبدلاً مما يمكن توقعه من وصف لمجتمع رائد، عليهم أن يسيطروا على الأرض ويخضعوها لإرادتهم.

إن الذي دفع فروست إلى كتابة هذه التفاهات الفظيعة هو الدافع إلى توكيد مجيء عصر أوغسطيني جديد أفصح عنه في قصيدة أطلق عليها اسم: **Gift Outright of the Gift Outright**.

> "إنه يجعل الإبداع فينا جميعاً مؤشراً
> على مجد عصر أوغسطيني قادم
> وقوة تنبع من قوته وخيلائه،
> وطموح ما زال في بدايته يرغب في أن
> يكون مجرباً، وثابتاً في معتقداتنا الحرة بلا
> خيبة، في أي لعبة ترغب الأمة في لعبها.
> عصر ذهبي من الشعر والقوة تكون فيه هذه
> الظهيرة ساعته الأولى"[1].

لا بدّ للمرء أن يرفض الفكرة القائلة إن الشعر المكتوب على النحو الوارد آنفاً إنما يمثل عصره. إن الرغبة في أن يكون ممثلاً متميزاً للعصر الذهبي أكبر من أن تتسع لها مفكرة الشاعر. إنّ الأبيات المذكورة آنفاً تعدّ أبياتاً ساذجة في الفترة التي كتبت فيها، وستظل

---

(1) Id., Foi John F. Kennedy His Inauguration ("Gift Outright of The Gift Outright"), ibid., p. 424.

كـــذلك إلى هـــذا اليوم. لكن على الرغم من ذلك، في وسع المرء أن يقول، على وجه الدقة، إن فروست نفسه لو ظل بأعجوبة ما على قيد الحـــياة، ودُعي بدلاً من مايا أنجلو لحضور مراسيم تسلم كلنتون مهامه الرئاســـية، لكـــان حذره دفعه إلى عزف لحن آخر مغاير تماماً. هنالك شـــيء مـــا في الـــزمان يفصلنا عن تلك الأيام وعن تلك العنجهيات البلاغية:

"إنـــنا نـــرى جديـــة انـــدفاع الأعراق
في محـــاولاتهم من أجل السيادة والشكل.
إنهـــم تحت وصايتنا كما نعتقد إلى حدٍّ ما.
وفي الـــــزمن الـــــراهن، وبموافقـــــتهم
نعلّمهم ما معنى الديمقراطية"[1].

هذه الأبيات تنسجم تماماً مع فيلق السلام ومع الروح التي أخذت علـــى عاتقها مسؤولية مصير فيتنام الجنوبية، ولا أستطيع إلاّ مقارنتها بالاقتـــباس الذي شاهدته على سور السفارة الأميركية في سايغون عند تعرضها للنهب؟ كان ذلك الاقتباس عبارة عن سطر مأخوذ من لورنس العـــرب وُضع في إطار فوق مكتب شخص ما، أُنيطت به مهمة تعليم الفيتناميين **في محاولتهم من أجل السيادة**، والاقتباس هو: **يُفضل تركهم يفعلـــون ذلك على نحو ناقص بدلاً من أن تفعل أنت ذلك على نحو تام، فالبلاد بلادهم والحرب حربهم ووقتك قصير.**

لـــو سألت نفسي عن طبيعة آخر قصيدة استعمارية مقنعة تستمد موضوعها من الإمبراطورية البريطانية – مستثنياً من ذلك قصيدة لاركن وهـــي بعنوان **بيعة الحكومة Homage to a Government** التي هي

---

(1) Ibid., p. 422.

تعـــبير عن إمبريالية غير مقنعة – فإنني سألجأ إلى قصيدة يضعها إليوت بين أشعاره الخاصة بالمناسبات مع هذا التنازل المتواضع عن حقه فيها:

"كتبت قصيدة **إلى الهنود الذين ماتوا في أفريقيا To the Indians Who Died in Africa** بناءً على طلب الآنسة كورنيليا سورابـــي بتأليف كـــتاب **الملكة ماري عن الهند Queen Mary's Book of India** الذي نـــشرته دار نـــشر هـــاراب آند كومباني ليمتد 1943، واليوم أهدي القصيدة إلى بونامي دوبري لأنه أعجب بها وحثّني على حفظها":

"وجهـــة الإنـــسان هي قريته، موقده، وما تطـــبخه زوجـــته، الجلوس أمام بابه وقت الغـــروب ومشاهدة حفيده وحفيد جاره يلعبان معاً بالتراب.

مـــصاباً لكنه في أمان، له ذكريات كثيرة، تراوده في ساعة الحديث، عن رجال غرباء، قاتلوا في أماكن غريبة، غرباء عن بعضهم.

وجهة الإنسان ليست قدره، كل بلد وطنٌ لـــرجل واحد، ومنفىً لآخر. حيث يموت إنسان ببسالة في بلد ما مع مصيره، فذلك البلد بلده ولتتذكر ذلك قريته.

لم تكن هذه بلادك، أو بلادنا: بل قرية في المدلانـــدز، وأخرى قرب الأنهار الخمسة، ربما فيها المقبرة نفسها[1].

(1) T.S. Eliot, "To the Indians Who Died in Africa", in *Collected Poems 1909-1962* (London: Faber and Faber, 1963), p. 231.

إذا كـــان ينبغـــي لك أن تموت، فلا تفكر في نفسك إلاّ في هذا المكـــان: زاويـــة مـــا من حقل أجنبـــي، تظل على الدوام برمنغهام والبـــنجاب في آن واحـــد (إشارة إليوت إلى الأنهار الخمسة). لديك مـــصير، شاءت المقادير، بحيلة من حيلي اللغوية الغامضة، أن تكون له الأولـــوية على وجهتك. عليك أن تموت في وجهة ما مع مصيرك. لا أعرف سبباً لذلك، ولا أنت تعرف أيضاً، لكننا سنكتشف معاً اللحظة التي تأتي بعد موتنا.

إن النـــزعة إلى الوقاحة تغور عميقاً هنا - ولا شيء عند درايدن يضاهيها - حين يخاطب أميركي من أتباع الكنيسة الإنكليزية جمهوراً مـــا، القليل من أفراده ينتمون إلى طائفته، ويخبرهم أن موتهم مطلوب لأسباب لا يستطيع الكشف عنها إلاّ الله. لقد جاءت كتابة إليوت لهذه القـــصيدة في زمـــن كان فيه النضال من أجل استقلال الهند قد وصل ذروتـــه! والحق أن قدراً من الجدال الدائر حول الاستقلال بعد الحرب العالمـــية الثانـــية كان يستند إلى حقيقة مفادها أن الهند أدّت دورها في الدفاع عن بريطانيا الإمبريالية الميتافيزيقية العنيدة في اللحظة نفسها التي أخـــذت فـــيها الإمبراطورية بالانهيار بفعل قلم بريطاني مندمج يكتب لإرضاء ملكة.

نـــرى الآن أن الإمبريالية، التي يمكن وصفها بأنها تدخّل سافر في شؤون الشعوب الأخرى، لا تنتهي عندما يقرِّر الإمبرياليون التوقف عن التدخل. إذ لا يمكن أن يعلن المرء ببساطة قائلاً: "حسناً أيها الأصدقاء، لقد انتهت الإمبراطورية الآن، وآن الأوان لأن نترك كل ذلك وراءنا". إن الإمبراطورية لا تنهار بسهولة بين يوم وليلة، وهو ما يريده كل فرد، إنهـــا تنهار مرة واحدة، ثم تواصل الانهيار. إنها تتفكك مرة واحدة، ثم تتفكك مرات ومرات. إن حياة الشعوب تتحطم بالإمبراطورية، والأمم

تـــتحطم بها. والشعوب لا تزال متأهبة فقد كانت هناك إمبراطورية في يوم من الأيام، واليوم لم تعد هناك تلك الإمبراطورية.

إن حالة التأهب هذه لن تنتهي لمجرد أن هونغ كونغ، على سبيل المثال، عادت إلى الصين، أو أن النقاط الأمامية القليلة الأخيرة أُغلقت. فهـــذه الحالة مستمرة ومتواصلة، ولها مداها العظيم وأبعادها الملحمية. ومـــا سيحدث للإمبراطورية الصينية نفسها يمثل لغزاً مضافاً. كما أن الهنود الذين ماتوا في أفريقيا يصطفون إلى جانب الهنود الذين عاشوا في أفريقيا إلى أن يتم إبعادهم فيما بعد، ليصبحوا هم الهنود الذين يعيشون في إنكلترا، مصيرهم أو وجهتهم أو كلاهما، هو مدينة برمنغهام.

ثم هـــناك الهنود الذين وصلوا جزيرة فيجي سنة 1879 على متن الـــسفينة ليونـــيداس. في تلـــك المرحلة، لم تكن فيجي إلاّ جزءاً من الإمـــبراطورية علـــى مدى خمسة أعوام، وقد مُنحت للملكة فكتوريا كوســـيلة لحل النـــزاعات الداخلية التي بدت كأنها ستؤدِّي إلى سفك دماء قبلية لا نهاية لها، وقد وافق الإنكليز على ذلك العرض بهمّة ليست عالية ولكن بوصفه أسلوباً لسبق مصالح أي قوة عظمى أخرى. كانت إدارة المجـــتمع الفيجـــي التقلـــيدي تسير على نحو متحرر نسبياً، إذ تمّ الاحـــتفاظ بملكـــية الأراضي التقليدية ولم يمسها شيء حتى يومنا هذا. لكن كانت هناك أيضاً حقول سكر في أمسّ الحاجة إلى اليد العاملة.

كان الهنود الذين وصلوا فيجي، ومعظمهم من الشبان الهندوس، قـــد تعهـــدوا، ضمن اتفاقية، بالعمل خمسة أعوام، وبعد انقضاء المدة يـــصبحون أحراراً، لكن كان يتحتّم عليهم الانتظار مدة خمس سنوات أخـــرى قبل الحصول على تذكرة العودة إلى وطنهم. ويقال إن أولئك الـــشبان خُدعـــوا في حالات كثيرة، ولم يدركوا، ولم تكن لديهم أي فكـــرة عن البعد الشاسع الذي يفصل فيجي عن كلكتا لدى وصولهم.

لقـــد وجدوا أنهم عبروا البحر العظيم وأنهم **عبروا المياه السوداء** وأنهم بذلك خسروا منـــزلتهم الاجتماعية ولن يقدروا على العودة أبداً. ومما لا شـــك فيه أن المرء يشعر بعد انتظار عشر سنوات أن لا فائدة تُرجى من العودة.

استمر هذا النمط من العمل التعاقدي، هذه العبودية المخففة، هذا الـــنقل للهنود إلى فيجي حتى عام 1916، وهي السنة التي سبقت نشر قـــصيدة **برفـــروك**، لكن ما من شأن المرء القول إن قصة الهنود الذين ســـافروا إلى فيجي انتهت هناك. فمنذ عام الاستقلال في 1970 وحتى أواخر الثمانينات، كانت سياسة فيجي محكومة بالأقليات العرقية فيها. ولمـــدة قـــصيرة، بضعة أسابيع لا أكثر، انتخبت حكومة تمكّن الهنود والأقليات العرقية في فيجي من تقاسم السلطة، إلاّ أن الجيش في الجزيرة وضـــع حـــداً لتلك التجربة، وعندئذ لم يعد هناك أي شك أمام هنود فيجي بأن أي خطوة يتخذونها لتحسين أحوالهم إنما هي خطوة لا تلقى أي تـــرحيب. وهكـــذا بـــدأوا ينظرون باتجاه مدينة فانكوفر، إذا ما اســـتطاعوا امتلاك المورد المالي والمؤهلات للذهاب إليها. وأدركوا أن رحلـــتهم لم تنتهِ بعد، فالمكان الذي عاشوا فيه، إنما عاشوا فيه صابرين مـــتحملين، واليوم باتت قدرتهم على الاحتمال والصبر واهنة، فانتابهم الخوف.

في ذلك الحين، عندما كنت أشتغل في فيجي، التقيت مجموعة من جنود فيجي العرقيين، الذين وجّهوا لي الدعوة لتناول الشراب وإياهم. وكانـــت لـــديهم عبارة تقول عند شرب النخب: "في صحة العشب الأخـــضر في فيجي، الذي نما فوق سور الصين العظيم، وضاجع ملكة إنكلتـــرا". وعـــندما فكرت في هذا المثال عن سريالية البحار الجنوبية، فطـــنتُ إلى أن هذه الشعوب تملك قدرة فائقة على النظر إلى المستقبل

بعين الاعتبار. فقد جاء البريطانيون وبقوا في البلاد قرناً من الزمان، أمّا الآن فقد رحلوا، ولم يبقَ سوى الهنود، ويتوقع أن يرحل هؤلاء بدورهم إذا مـــا شُجعوا على ذلك تشجيعاً مناسباً قبل أن يمضي وقت طويل. ففي نهاية المطاف، سينتصر العشب الأخضر في فيجي على كل شيء.

(2)

لقـــد اتخـــذت هذا الخيط المنفرد من القصة الإمبراطورية ليكون صـــورة للطبيعة الناقصة للعمل الإمبراطوري. فلو بقي العمل ناقصاً في حياة الناس اليومية، فكيف يمكننا أن نتوقع له نهاية في ثقافتنا، وفي أدبنا، وفي شعرنا على وجه الخصوص؟ إن مصطلح **ما بعد الإمبراطورية** سهل ومـــريح لنا طالما أنه يبدو وهو يضع خطاً تحت مرحلة ليقول إنّ تلك كانت آنذاك وهذه هي الآن. غير أن المرء يفترض، في حقيقة الأمر، أن طبيعة ما بعد الإمبراطورية بدأت تتضح تواً، وأن هناك الشيء الكثير في هـــذه القصة أكثر مما عرفنا. ولا ينبغي لنا أن نتوقع وضوح بداية هذه **الآن** وضـــوحاً تامـــاً، أو كـــيف سيكون تصرفها مستقبلاً. ولسوف نكتـــشف بوســـائل كثيرة أننا كنا لا نرى، أو أننا لا نـــزال لا نرى، العـــدد المدهش من المصالح والاعتبارات وأن ماضينا، الذي كان يُنظر إلـــيه مـــن جانب واحد على أنه نعمة، ينقلب إلى سم عند أدنى تحول لمصدر الضوء.

إن أحداث هذا العالم المتأخر أو عالم ما بعد الإمبراطورية تتصف بـــصفة الظهـــور على نحو محيّر. فالقضية هي ليست أن الإمبراطورية الـــبريطانية قد انتصرت أولاً، ثم انهارت انهياراً فضائحياً مثيراً للجدل، وأن هـــذا الجدل تلاشى رويداً رويداً بمرور السنين، بل القضية هي أن

الإمبراطورية البريطانية انتصرت وانهارت في الوقت نفسه، ودُفنت بوقار شـــديد على أيدي الكومنولث. ثم اتجهت هذه الإمبراطورية الميتة بعد ذلـــك لتحارب في جنوبـــي المحيط الأطلسي. لقد أعلنّا مؤخراً أننا لا نملـــك مـــصلحة ذاتية أو استراتيجية في إيرلندا الشمالية. غير أننا لدينا مصلحة ذاتية واستراتيجية في القارة القطبية الجنوبية. إننا شعب مُحير، بل نحن لغز أمام أنفسنا.

وإذا مـــا استخدمنا إحدى عبارات لاركن من سياق آخر، فإن ذلـــك **الإحساس بالإخفاق المنتشر إلى أعلى الذراع** يأتي إلينا عندما نفكـــر في تلـــك الأسرة المنكمشة التي ولدنا فيها. وإننا نتساءل: متى سينتهي هذا الانكماش؟ ما الشكل الحقيقي الذي ستؤول إليه البلاد في حقبة ما بعد الإمبراطورية؟ إنني أعتقد بأن ذلك الشكل سوف ينسجم إلى حـــدٍّ ما مع ذلك الجزء من البلاد الذي انتصر عليه الرومان، حتى سور هادريان وليس سور أنطونيوس[1].

وإلى أن نشاهد ما الذي سيحدث، أنّى لنا أن نعرف كيف نصف أنفسنا؟ كيف يمكننا أن نحدِّد الوحدة الثقافية التي ننتمي إليها؟

إنـــنا نحـــيا في عصر يتجه فيه الضغط كلياً صوب تحديد الذات ووصف الذات؟

---

(1) ســـور هادريان هو سور روماني طوله 118 كم بين وولسند شرقاً وباونس فـــي خلـــيج سولواي غرباً. شُيِّد بين 122 – 127م إثر زيارة الإمبراطور الروماني هادريان للموقع ليكون مانعاً ضد الغزاة، لكن السور أثبت فشله في صدّ الهجمات في القرنين الثاني والثالث ليصبح بعد ذلك موقعاً يجذب السياح إليه. أما سور أنطونيوس فهو سور يمتد جنوب اسكتلندا من بلدة كاريدن إلى أولد كيلباتريك لمسافة تقدَّر بنحو 58 كم وقد شيّده بين عامي 140 – 142م حـــاكم بريطانيا لوليوس أوربيكوس بأمر من الإمبراطور أنطونيوس بيوس. وقد أهمل شأنه في نهاية القرن الثاني الميلادي. (المترجم)

ولم يكن الأمر كذلك دوماً من قبل، فالشعراء الذين ترعرعوا في ظـــل قصيدة **الأرض اليباب** فكروا في أنفسهم بوصفهم مدينين وقلقين وعالميين. كما أن الشاعر أودن اعتقد بأن فكرة احتمال امتداد جذوره إلى برمنغهام إنما هي فكرة عبثية، فأسرته الأسطورية موجودة في براري كمبرلاند الأسطورية، لكنه كان يعرف أن ذلك الأمر من صنع خياله. ولم تكن هناك فكرة أشد سذاجة عند أودن - أو عند أبناء جيله - من أن يكتب شعراً من أجل الإمبراطورية.

حـــسناً، إن الأحـــداث في هذه الحالة اتخذت ذلك المنحى المحيِّر النموذجـــي، إذ إن إليوت وجد مركزه الميتافيزيقي، إثر نجاحه المدوي، بوصفه رجلاً بلا جذور:

> "... إن شـــعباً بلا تاريخ لا خلاص له من الـــزمن، لأن التاريخ نموذج من لحظات بلا زمـــن. وهكذا، ففي حين يخفق الضياء في عصر يوم شتائي، وفي أبرشية منعزلة يكون التاريخ هو الآن وإنكلترا"[1].

كانت هذه الأفكار، وليس النصيحة إلى الهنود، هي إسهام إليوت الروحي الحقيقي في المجهود الحربـــي. وإن المرء ليتساءل إن كانت مثل هذه الأبيات، عند قراء إليوت الأميركيين، لا تفوح منها رائحة الخيانة. ممـــا لا شك فيه أن مجموعة قصائد رباعيات أربع لم تؤخذ على محمل الجـــد في أميركا بوصفها إنجازاً فريداً بخلاف ما كان، وما يزال، عليه الحال في هذا البلد. فالناس في مثل سني نشأوا وترعرعوا وهم يسمعون القـــصص المثيرة التي كانت تخلب لبهم عندما كانت **الرباعيات** تنشر

---

(1) Id., "Little Gidding", ibid., p. 222.

بشكل منفصل. وأظن أن بيتاً مثل **يكون التاريخ هو الآن وإنكلترا** له قـــوة خطابـــية رنانة تبعده، على نحو طبيعي، عن سياقه في القصيدة، وتمنحه وظيفة الشعار الحربـــي. ويلاحظ المرء أن البيت ما كان ليعمل عملـــه لو أن صياغته كانت على النحو الآتي: **يكون التاريخ هو الآن وبـــريطانيا**، أو لـــو أن ليتل جدنك انتقل بضعة أميال واضطر إليوت إلى أن يكـــتب **الـــتاريخ هو الآن وويلز**. ففي البلاغة الخطابية، يمكن لإنكلتـــرا أن تمـــثل مجمل الوحدة السياسية والثقافية، وهذا هو مفهوم الهيمنة.

إن الـــشاعر في يومنا هذا سيكون حذراً إزاء مشكلة كبيرة تتمثل في اســـتخدام كلمـــة إنكلترا أو إنكليزي في مثل هذا السياق البلاغي الـــرنان. فمـــثل هـــذه الكلمـــات أصبحت محاطة بالمحظور، وإذا ما اســـتخدمناها، فإنـــنا نتوقع البحث الدقيق في دقائق اللغة. وإذا كنا لا نعـــرف تماماً ما هو مستقبل بريطانيا، فسوف نأخذ حذرنا من بريطانيا ومما هو بريطاني أيضاً، لكن الأمر لم يكن هكذا البتة.

ففي ضوء الاعتقاد بأن الإمبراطورية كانت عبثاً، وأن كل ما حدث كـــان في الماضي فإن شاعراً من مثل دوغلاس دَنْ Douglas Dunn, Poem in Praise of the British استطاع أن يكتب ذات يوم **قصيدة في الثـــناء علـــى الـــبريطانيين** وهـــو واثق أن مفارقاته يشاركه فيها آخرون:

"كتائب المدفعيين الخرساء تأوي إلى الفراش
مبكراً. الجنود الناعسون إثر ركضهم جيئة
وذهابـــاً فـــوق مـــروج الجيش البريطاني
الخاصة، ينظفون أحذيتهم الثقيلة مما علق بها
من أقحوان. الجنرال يتورد وجهه في الحمام

وهو يقرأ **حياة لاعبي الكروكي العظام Lives of the Great Croquet Players.**
وفي آلدرشوت، قرب ساحات تطأها الأقدام، يشرب الضباط الشاي ويلمسون أصابع أقدامهم.

أمطارٌ غزيرة في كل مكان تغسل عظام البريطانيين. من أين أتت كل تلك القوة، الرغبة في الخمول، الثراء والقوة وامتلاك ما هو أكثر من اللازم؟ من أين يأتي المجد، وإلى أين ذهب؟ ما سبب غضب الجنود المسنين، وخلو الضفاف؟ يا لحلاوة الضعف بعد الإمبراطورية، في حديقة مقاطعة ريفية مستوية آمنة، ومراقبة جمال ما هو عشوائي واحتياطي وسطحي!

الانسياق، كما في النوم، إلى صفوف التذكاريين التي تنتظر مثل عربات أجرة لنقلنا صوب طريق هادئ، صوب جيوش البريطانيين، والرايات والمعاهدات في الملفات المدهشة، المحفوظة كأوراق في كتاب. مسؤول الملفات يحمل سيفاً ويربي شارباً مقصوصاً إنه يرتب ذكرياتنا، الأغلى من النور، لتصبح في متناول ساسة اليمين النائمين الآن، مثل متعهدين فوق أرائك سود".

هذه القصيدة مأخوذة من مجموعة دَنْ الشعرية الأولى **شارع تيري Terry Street** التي صدرت سنة 1969[1]. وفي وسع المرء القول إنها لا تنظـــر إلى أي شيء نظرة جادة وإنها ليست مدهشة ولا تثير القلق. الماضـــي هو هذا العبث المدهش، وليست هناك ضرورة لخشية ساسة اليمين. إننا نحيا في فترة الغسق المذهلة، وإن كل شيء على ما يرام.

إن أحد الأشياء التي لم يفطن إليها المرء في ما يخص مجموعة **شارع تـــيري** عند صدورها هي أن مؤلفها اسكتلندي، وفي ضوء حقيقة أن معظـــم قصائد تلك المجموعة تدور عن منطقة تسكنها الطبقة العاملة في مديـــنة هَلْ، فإن القارئ قد يظن الشاعر إنكليزياً. وقصيدة **قصيدة في الثناء على البريطانيين** كانت قصيدة غير نموذجية في المجموعة، إلاّ أنها لم تكـــن كـــذلك في ما يتعلق بالأسلوب الذي كتب فيه دَنْ فيما بعد قصائده في بعض الأحيان، إذ كانت تتصف بأسلوب سهل متأنق يغريه أحياناً، وعندما كان يكتب بدا كأنه يعبِّر عن نفسه باللغة الفرنسية. بيد أن مـــا هـــو غـــير نموذجي تماماً في المرحلة الأخيرة عند دَنْ يتمثل في اللامـــبالاة الـــتي يعالج فيها موضوع الإمبراطورية. ففي غضون عشر ســـنوات، وفي المجموعة الشعرية **البرابرة Barbarians** التي تُظهر أثر اليسار الثوري المشدد، نلاحظ قصيدة بعنوان **إمبراطوريات Empires** ربما كُتبت لعلاج القصور في جدية القصيدة السابقة لها:

"كانت تتدخل في المكان، الزمان والشعوب
والحـــياة وحتى المضجع. لقد ماتت عندما
ماتـــت. لقد ماتت من قبل. ماتت قبل أن
يموتـــوا. إنهم لم يعرفوها. العرق، والسلطة

---

(1) Douglas Dunn, *Terry Street* (London: Faber and Faber, 1969), p. 60.

والـــتجارة والأسطول ومائة كتيبة، أجّلت
ذلـــك الحساب الأخير مع الكبرياء، الذي
كان باهظ الثمن"[1].

وهكـــذا تباعاً، لم يعد الجنود مغفلين، و لم تعد الإمبراطورية سراً ممـــتعاً. في هذه الأثناء بدأ دَنْ يفكر في نفسه بوصفه بربرياً لكي يتشبه بضحايا الإمبراطورية. وهذه المرحلة تؤدّي إلى مرحلة أخرى تصبح فيها اسكتلنديته مادة الموضوع إلى حدٍّ كبير، إنه يعود إلى جذوره.

لـــيس في وســـع المرء أن يحول بينه وبين التفكير في أن توكيده المتـــزايد على جنسيته - إن كانت جنسيته اسكتلندية - وعلى جدية الـــتاريخ، لـــيس نتيجة المد العام الذي صاحب القومية الاسكتلندية في تلك المدة فحسب، بل هو أيضاً جزء من النظر عبر البحر إلى ما يجري في إيـــرلندا الشمالية، إلى كل من الاضطرابات المتجددة والتعبير الذاتي والهوية الذاتية المترسخة لدى شعراء إيرلندا الشمالية. والشيء الذي بدا أمـــام دَنْ الشاب بوصفه طريقاً طبيعياً للبداية - الكتابة في إنكلترا عن إنكلتـــرا - كـــان ذات يوم طبيعياً حقاً. ويتضح أيضاً في أعمال دَنْ المبكـــرة - وضوحاً سطحياً لا خافياً على نحو ملتبس - الإحساس أن الانقسام عنده كان بين الحياة الريفية، على وجه العموم، وبين العاصمة الثقافـــية التي كانت هي لندن بلا أدنى ريب. لكن في غضون عقد من الـــزمن، بدا هذا الانقسام كأنه شكل من أشكال الرقابة الذاتية أو قمع المرء جذوره.

والآن، إذا كانـــت أســـرة ما بعد الحقبة الإمبراطورية تتمثّل في إنكلترا وحدها حسب التحديد الجغرافي، فإن ما من أحد، على الرغم مـــن ذلـــك، ســـيقول إن عقـــارب الساعة عادت إلى الوراء بالنسبة

---

(1) Id., *Barbarians* (London: Faber and Faber, 1979), p. 26.

للإمـــبراطورية أو إن كـــل تلك الدرزات لم تتفتق. إن إنكلترا الباقية سوف تحتوي في داخلها على مجمل تاريخ الإمبراطورية، مثلما أن تاريخ الإمـــبراطورية الفرنـــسية موجـــود ضمن خارطة فرنسا. إن القومية الإيـــرلندية أو الاسكتلندية أو الويلزية قد تكون لها رذائلها وفضائلها، لكـــن القومية الإنكليزية لا يمكن أن تكون إلاّ قومية بشعة عندما ترفع رأســـها فـــوق مستوى العبث أو اللامعقول. وفي وسعنا أن نتذكر أن الشاعر روبرت بروك Rupert Brooke كان يجلس في مقهى الغربيين في برلين سنة 1912 ويشتاق إلى السباحة عارياً، ويبدو هذا الأمر محزناً الحزن كله لأن بروك كان على مقربة من أماكن السباحة التي كان في وسعه أن ينـــزع ملابسه فيها ويقفز نحو **النظافة**.

كان بروك قانطاً لأنه كان محاطاً بيهود ألمان مزاجيين، كانوا يشتاقون إلى غرانشـــستر Grantchester، المنطقة الريفية المحيطة بمدينة كيمبرج، والـــتي تـــبدو كأنها يهودية تماماً. وفي وسع المرء أن يلاحظ في العديد من التـــصريحات بحب إنكلترا، أن هناك قدراً من الإيحاء الشنيع بالكراهية لشيء آخر، كراهية أناس آخرين، كراهية العالم وهو آخذ بالتكون.

وإذا كان المرء لا يستطيع الحياة بلا إحساس بالأمة، فإن في وسعه أن يحـــب إنكلترا لما فيها من تعقيد وما آلت إليه، وليس بسبب مفهوم كـــريه لما كانت عليه ذات يوم من الأيام. إن أطفال المدارس الهولنديين لديهم ترنيمة تقول:

"الـــبجع الأبيض، البجع الأسود. من يريد
الانـــضمام إلى رحلة بالقارب إلى إنكلترا؟
لقـــد أُغلقـــت إنكلترا. والمفتاح مكسور.
ألـــيس مـــن حداد في هذه البلاد يستطيع
إصلاح المفتاح؟".

لكن لو كانت هنالك إجابة عن ذلك السؤال، لكانت قد ضاعت منذ زمن طويل.

5

أورفيوس ألستر

في سنة 1982، عندما أصدر بليك موريسن وأندرو موشن كتابهما **كتاب بنغوين للشعر البريطاني المعاصر** Blake Morrison and Andrew Motion, **Penguin Book of Contemporary British Poetry**، انفجر شيمس هيني.

لقد بلغ السيل الزبى، إنه لم يكن بريطانياً، وضاق ذرعاً بسبب وصفه بالبريطاني أو بأي صفة أخرى عدا صفة الإيرلندي. لكن منذ أن صدر كتابه الأول عن دار نشر فيبر سنة 1966، نُعت بالبريطاني، وظهرت قصائده في مجموعات شعرية شأن **الشعر البريطاني منذ سنة 1945** التي أصدرها إدوارد لوسي سمث Edward Lucie-Smith, **British Poetry Since 1945** سنة 1970، **والشعراء البريطانيون الشباب** للناقد جيريمي روبسن Jeremy Robson, **The Young British Poets** سنة 1971 **وأحد عشر شاعراً بريطانياً** التي أصدرها مايكل شمدت Michael Schmidt, **Eleven British Poets** سنة 1980، بل حتى قبل ذلك عندما أصدر كارل ميلر Karl Miller, **Writing in England Today: The Last Fifteen Years** سنة 1968 كتابه **الكتابة في إنكلترا اليوم: السنوات الخمس عشرة الماضية**، ولقد حان الوقت لتصحيح الخطأ.

اتخذ رد هيني السريع على كتاب موريسن وموشن شكل قصيدة مؤلفة من 198 بيتاً بعنوان **رسالة مفتوحة** يعلوها مقتطف من **غاستن باشلار** يقول: "ما مصدر عذابنا الأول؟ إنه يكمن في أننا ترددنا في الكلام... لقد ولد في اللحظة التي جمعنا فيها أشياء صامتة من حولنا". وتخبرنا القصيدة نفسها أن هيني فكّر في هذه القضية أسابيع، لا بل أشهراً، وأنه كان في حالة من الحرج لتحول بينه وبين طرح الموضوع لأن موريسن كان نصيره القويّ بكتابته كتاباً عنه، وأنه كان خائب

الأمل، بخاصة، لأنه فهم أن المجموعة الشعرية سيطلق عليها اسم **الأرض المفتوحة** وهو اسم مقتبس من إحدى قصائده. وفكّر فيما إذا كان عليه صرف النظر عن الموضوع:

"أي شـــيء من أجل الحياة الهادئة، تظاهرْ
بالجهـــل وازعمْ أنك أصم. عندما تزعجك
الحقائـــق المربكة مثل زوجة، تظاهر بالغباء
ولا تهـــتم. ولكي ترحِّب بمن يبتسم حاملاً
سكيناً فرحِّب بابتسامة مقابلة"[1].

لكن هيني فكّر في أنه لو تردد، مثل هاملت، فسوف يدفع الثمن في الفـــصل الخامس، أي أن الصمت يعني التنازل، وأن عليه أن يرفض صفة بريطاني. وهكذا ابتكر **درساً بسيطاً**:

"بـــريطانيا قيصر، أقسامها الثلاثة المملكة
المـــتحدة واســـكتلندا وويلز، بريطانيا في
الحكايـــات القديمة، هي أرض مشاعة. أما
إيرلندا ففيها صمد الغيليون آخر مرة.

ومـــنذ زمن طويل، رفضوا الانصياع، نهاية
درس بـــسيط في التاريخ. وفي حين تُسْدل
الإمـــبراطورية ســـتارتها تظل هذه الصفة
بريطاني غائرة عميقاً في أبناء البلد والقولون
مثل سيف آرثر".

---

(1) Seamus Heaney, *An Open Letter,* Fled Day Pamphlet, no. 2 (Derry: Field Day Theatre Company, 1983).

كـــان هـــيني غير مرتاح لمقطع بيرنـــز الذي كان قد اختاره، مما أدّى به إلى العديد من الإرباكات، كما هو الحال هنا، إذ يبدو متجاهلاً حقيقة مهمة وهي وجود الغيليين الذين صمدوا آخر مرة في اسكتلندا. وهـــل نتخيّل أنه، بالكتابة نثراً، كان في وسعه أن يفرّق بين الكاثوليك والبروتـــستانت بإطلاقه صفة أبناء البلد على الجماعة الأولى والقولون على الجماعة الثانية؟ يبدو ذلك غير مرجّح.

هـــنالك عشرون شاعراً في كتاب موريسن وموشن، ستة منهم ينـــتمون إلى إيرلندا الشمالية. ويقول هيني على وجه الخصوص إنه لا يتحدث إلاّ عن نفسه، وليس نيابة عن المجموعة كلها:

"سأتمسك بالأنا وأنسى نحن
وعلى حد قول ليفي،
وكان هوراس نموذجياً
في فيليبـــي:
رمى درعه جانباً ليكون أنا عارية".

في هذه الأبيات عظمة وعاطفة أكثر مما قد يوفره السياق على ما يـــبدو، غـــير أن القرار في التحدث باسمه لا غير، كان قراراً مهماً عند هـــيني من ناحية أخرى. فقد ظل سنوات طويلة يقاوم الضغط من أجل الـــتحدث باســـم الحركة الجمهورية. وفي مجموعته الشعرية الجديدة، يستذكر الشاعر في قصيدة بعنوان **طريق الهروب The Flight Path** لقاء مع أحد الجمهوريين في قطار سنة 1979 وذلك في أثناء الاحتجاج القذر في لونغ كيش حيث ألقى الجمهوري في وجهه قفاز التحدي:

"– متى بحق الله ستكتب شيئاً ما عنا؟
– لو أكتب شيئاً ما، أي شيء فسأكتب عن نفسي[1]".

---

(1) Id., "The Flight Path", no. 4, in *The Spirit Level* (London: Faber and Faber, 1986), p. 25.

إن هيني يقول إنه لن يضع شعره في خدمة القضية، وإنه لن يتحدث بوصفه فرداً. لكنه على الرغم من ذلك، يقترب كثيراً من المغالاة الوطنية عندما يقول في قصيدته **رسالة مفتوحة An Open Letter**:

"هذه نصيحة
جواز سفري أخضر
لم يرفع أي منا كأساً في صحة الملكة".

أُصيب العديد من الناس بالدهشة لقوة رفض هيني في أن يوصف بأنه بريطاني، ما جعل موريسن وموشن يبدوان مغفلين قليلاً. لقد كان هيني نجم مجموعتهما وجعلاه عمداً يتصدرها، ورحّبا به بوصفه أهم شاعر جديد ظهر في السنوات الخمس عشرة الماضية. ولم تكن تلك هي المرة الأولى التي يكتب فيها موريسن عن هيني ناعتاً إياه بالبريطاني. ففي كتابه الصادر أيضاً سنة 1982 أشار إلى أن هيني نشأ في إيرلندا الشمالية ما يجعله من الناحية الفنية، على الأقل، بريطانياً. وقال إن مشاعره ومحبته للبيت فريدان في الشعر البريطاني الحديث. أما عن مجموعة هيني الشعرية **العمل في الحقل Field Work** الصادرة سنة 1979، فيقول موريسن إن شعره "يؤشر عودة هيني لا إلى الريف فحسب، بل إلى التيار العام للشعر الإنكليزي: لقد بدأ أول الأمر مقلداً الشاعر تد هيوز Ted Hughes ثم اتجه أكثر فأكثر إلى مواطنيه في الأرياف، حتى احتل مكانه الآن ضمن موروث الشعر الغنائي الإنكليزي الذي يقف عند أحد طرفيه الشاعر وايت Wyatt وعند الطرف الآخر الشاعر وردزورث"[1].

لقد كان الأمل يراود بطبيعة الحال موريسن وموشن في أن يُنظر إلى مجموعتهما من المختارات الشعرية بوصفها علامة بارزة، وأرادا أن

(1) Blake Morrison, *Seamus Heaney* (London: Methuen, 1982), p. 83.

تمـــثل في ذلك الوقت ما كانت تمثله المجموعة الشعرية التي أعدّها فيما مضى الناقد ألفاريز Alvarez, **The New Poetry** بعنوان **الشعر الجديـــد**. وقـــال الاثنان في مقدمة المجموعة: "إن الشعر البريطاني اتخذ أشكالاً غير تلك الأشكال التي دافع عنها ألفاريز". وكان أحد الأسباب من وراء ذلك هو "ظهور شيمس هيني وما يمثله من نموذج...

إذ إن هـــيني كـــان وقتـــئذ شاعراً لم يستطع ألفاريز الحكم على شاعريته، بل إنه شرع يهاجمه منذ ذلك الوقت. وقارن الاثنان أيضاً بين أســـلوب الشعر المجرد الذي أعجب به ألفاريز وبين التلميحات الخفية التي عثرا عليها في شعر هيني.

يلاحـــظ أن مراجعة ألفاريز لمجموعة **العمل في الحقل**[1] لم تكن هجـــوماً على هيني فحسب، بل على المعجبين الإنكليز به في الجامعات أيضاً. كما أن أفراداً من مثل كريستوفر ريكس Christopher Ricks وجون كاري John Carey أدركا موهبة هيني منذ البداية – أظن أنهما كـــان يدركان أنه سيكون خليفة الشاعر تد هيوز – وطفقا يعلنان أن هـــيني يُعـــدُّ الآن **شـــاعراً كبيراً آخر في بريطانيا**. بدا هذا الأمر غير مناسب تماماً عند ألفاريز، إذ كانت شهرة هيني الراهنة ترقى إلى:

> "خيانة مزدوجة، فقد أثقلت عليه بآمال ربما لا قدرة لـــه علـــى تحقيقها، بل ربما ستغرقه إذا ما كان أقل تماسكاً. وفي الوقت نفسه، عززت من أهواء الجمهور الـــبريطاني المتمثلة في أن الشعر لم يتغيّر تغيراً جوهرياً في الـــسنوات المائـــة الماضية، باستثناء بعض التلاعب اللفظي في الأسلوب أحياناً".

---

(1) Alvarez, in *New York Review,* 6 March 1980, p. 16.

ثم تأتي بعد ذلك تلك الفقرة التي من شأنها تحدث قرصة في معدة هيني لو أنه قرأها:

"إذا كـــان هيني حقاً هو أفضل ما نستطيع صنعه، فإن مجمـــل قـــوة الدفـــع القلقة والاستكشافية في الشعر الحديث كانت انحرافاً عن الطريق الصحيح الصادق. لقـــد أخطأ إليوت ومجايلوه، ولويل Lowell ومجايلوه وبلاث ومجايلوها، فمحاولة توضيح المعاني والانضباط والأســـلوب في الظلمة غير المألوفة التي لا يحدّها حد، إنما تعني ارتكاب الخطأ بين التهافت والإلهام. خلاصة القـــول، إنه ميلودراما لا غير، قد تكون مفهومة عند الأميركـــيين الـــذين يفتقـــرون إلى موروث في هذه القضايا، لكنها غير مقبولة عند البريطانيين".

بكلمات أخرى، لقد عُدّ **صعود هيني إلى هيكل الشعر البريطاني** دلـــيلاً علـــى مـــا هو خطأ في الثقافة البريطانية. كان نقادنا يكرسون أنفسهم **للأمان والعذوبة والنور**، وأظهروا **رفضاً محزناً إلى حدٍّ غريب لكل ما هو غريب ومثير ومتجدد في الشعر**. كما أنهم ذكروا ألفاريز بأوفيليا:

"فكـــرة وبلـــوى، عاطفة، الجحيم نفسه،
تستفيد من الرضى ومن الجمال".

ثمة مثال مثير للاهتمام، في ما يقوله ألفاريز، عن استخدام إليوت في أغـــراض التـــرهيب الثقافي وهو أنّه إذا كان يصحّ الإعجاب بهيني، فعـــندئذ يكون إليوت قد عاش حياته عبثاً. ولا ينطبق هذا الشيء على إلـــيوت وحده، بل على لويل وبلاث أيضاً. هذا هو الاتجاه، وهذا هو المـــوروث، وهذا هو التراث الذي يتّبع. الأمر الغائب على نحو يبعث

علـــى الدهـــشة هو الاهتمام بالبعد الإيرلندي، باستثناء ما يلي: يخبرنا ألفاريز قائلاً: "منذ كونغريف Congreve وستيرن Sterne، كان هناك دومـــاً نجـــم إيرلندي مهم في المشهد الأدبـــي البريطاني". وفي الوقت الـــذي كان يكتب فيه هذا الكلام، فلا بدّ أن يكون النجم هو بيكيت Beckett، لكـــن بيكيت راديكالي وتجريبـــي أكثر مما ينبغي، أما هيني فكان أقل إثارة إلى حدٍّ بعيد.

يبدو المغزى هو أن هيني ليس سوء مسامر إيرلندي في المشهد الثقافي الـــبريطاني، ودلـــيل على الخطأ في الثقافة البريطانية.ولا بدّ أن ذلك كان يـــضايق هيني. فلو تأملنا في وصية ألفاريز، المؤثرة المنشورة في مقدمة كتابه **الـــشعر الجديـــد** بوصـــف ذلك أمراً جاداً جديداً، والتي حدّد فيها قدرة الـــشاعر ورغبـــته في مواجهة مدى تجربته الكاملة مع مجمل ذكائه، ورأينا كـــيف فـــضّل ألفاريز نماذج من شعر هيوز على شعر لاركن، فعندئذ في وسعنا أن نتوقع كيف أنه نظر إلى هيني بوصفه الشاعر الذي كان يفكر فيه ويدافـــع عنه. وكان في وسع المرء أن يتوقع أيضاً أن مجموعة هيني الشعرية **الشمال North** سوف تثير اهتمامه في أقل تقدير.

لكن مما يبعث على الضيق أكثر من أي شيء آخر، هو الإحساس بأن هذه الآراء غير الصحيحة عن الجنسية إنما تعود أساساً، ولو جزئياً، إلى خطأ منا. إذ لم يكن سهلاً على البريطانيين أن يأخذوا كل ما يحلو لهـــم من إيرلندا ويطلقوا عليه صفة بريطاني لو أن قدراً من الاحتجاج أُثير من قبل. من هنا تأتي أهمية المقتطف المأخوذ عن باشلار. لقد كان هـــيني في موقف ضعيف، وكان يعرف ذلك، وهذا هو أحد الأسباب الـــذي جعل من قصيدة **رسالة مفتوحة** قصيدة غير جيدة، أما السبب الآخر، فهو أن نظمها كان بشعاً. كانت قصيدة **رسالة مفتوحة** بائسة، إلاّ أنهـــا حدث مهم، فقد شرحت وجهة نظرها، و لم ينسَ أحد ذلك،

شـــرحت وجهة نظرها نيابة عن أديب واحد، إلاّ أنها رسخت وجهة النظـــر هـــذه نيابة عن مجموعة بكاملها. فلم يعد أحد يفترض - وهنا الفـــارق بين الماضي والحاضر - أن الجغرافيا السياسية للمملكة المتحدة ذات حدود مشتركة مع الجغرافيا الثقافية.

يقـــول هـــيني في آخر محاضرة من محاضراته التي ألقاها في جامعة أوكسفورد سنة 1993:

> "كتبت أن جواز سفري كان أخضر اللون، على الرغم من أنه في هذه الأيام أرجواني أوروبـــي لا إمبراطوري. على أي حال، أنا كتبت عن لون جواز السفر لا لكي ألغـــي العلاقـــة الـــبريطانية في **إيـــرلندا بريطانيا**، بل للاحـــتفاظ بحق التنوع ضمن الحدود، ولكي يُفهم أن هـــناك حـــرية كاملة في الاستمتاع بالاسم الإيرلندي والهـــوية الإيـــرلندية ضمن الحدود الإقليمية الشمالية. والـــذين يـــرغبون في حمل ذلك الاسم وتلك الهوية في **إيرلندا بريطانيا**، لا ينبغي معاقبتهم أو الامتعاض منهم أو الارتـــياب في وجـــود دافـــع شنيع لديهم، لأنهم يستمدون الدعم الثقافي والنفسي من مكان آخر ملحق بالمكان الموجود في ما وراء المياه"[1].

تمثل الفقرة أعلاه إعادة كتابة لا بأس بها لقصيدة **رسالة مفتوحة**. إن المفهوم المتمثل في احتمال وجود كيان مثل **إيرلندا بريطانيا** غير وارد تماماً، مـــن خلال التوكيد على أن بريطانيا هي بريطانيا وأن إيرلندا هي إيرلندا، وإلى هـــنا ينتهي البحث، والبيتان الشعريان اللذان يقول فيهما هيني إن أي

---

(1) Seamus Heaney, "Frontiers of Writing", in *The Redress of Poetry* (London: Faber and Faber, 1995), pp. 201-2.

كأس لم يرفع منا في صحة الملكة، يتصفان بلهجة جمهورية عدوانية تختلف عـــن عـــبارة **إنني أستمدّ الدعم الثقافي والنفسي من مكان آخر ملحق بالمكـــان الموجـــود في مـــا وراء المياه.** وكأن إيرلندية هيني كانت عند الكاثوليك في إيرلندا الشمالية أشبه ببذرة قمح يرشها يومياً على بريطانيته.

إن الإحـــراج الكامن وراء إعادة كتابة قصيدة، بعد مرور العديد من السنوات، ونشرها على شكل كراسة صغيرة ربما يؤشر إلى إحساس طال أمده مفاده أنه على الرغم من عدم وجود أي بديل سوى الإعلان عـــن موقفه، فإن ذلك الموقف نفسه كان نوعاً من الخيانة، أو أشبه ما يكـــون بصفعة في وجه الناس الذين كان ممتناً لهم من أوجه كثيرة. وما عبارة **الآن سيقولون إنني أعض اليد التي أطعمتني** إلاّ بيت من أبيات هيني في إطار مختلف قليلاً وهو انتظار مرير للتوبيخ. إلاّ أن هيني إنسان وشاعر يمتلك إحساساً بالامتنان وغالباً ما يعبر عن الذنب من حيث إنه لم يـــرقَ إلى مستوى المعايير التي تبدو مستحيلة والتي وضعها لنفسه، أو التي وضعها الآخرون بسعادة له.

قد يغري الترحيب العام الذي حظي به هيني إثر فوزه بجائزة نوبل في نـــسيان حقيقة أن هذا الشاعر المشهور غالباً ما كان طريقه وعراً، وأنـــه لم يسلم من النقاد، وسط زملائه من الشعراء على الأقل، ويقول شـــاعر الستر البروتستانتي جيمز سيمنـــز Jamses Simmons "بلا ريب أن هذا الأمر بدأ منذ زمن طويل، في تلك التجمعات القديمة التي كانت تعقـــد برعاية فيليب هوبزباوم Philip Hobsbaum في بلفاست، وبدا واضحاً أن شيمس كان يعدّ كي يصبح نجماً"[1]. أما أنا فسوف أكتب

---

(1) James Simmons, "The Trouble with Seamus", repr. In Elmer Andrews (ed.), *Seamus heaney: A Collection of Critical Essays* (Basingstoke: Macmillan, 1992), p. 39.

هـــذا بصيغة مغايرة، لا لأنني كنت حاضراً في تلك التجمعات القديمة الـــتي قـــدم فيها الشاعر الإنكليزي هوبزباوم التشجيع والنقد لجيل من أدباء الستر الشباب، بل لأن أي شاعر لا يتم إعداده للنجومية. إذاً ما شـــكل هذه العملية؟ الشيء الذي أؤمن به هو أن كفة مؤهلات هيني رجحت لإطلاق نجوميته، وأنه أفصح، نوعاً ما، عن موهبته القادمة.

وتكمـــن وراء أرجحـــية نجوميته فكرة مهيبة: مَن سيرث عباءة ييـــتس؟ وبـــدا أن ييـــتس كـــان لا يملك إلاّ عباءة واحدة ولا ينبغي تقسيمها.

بلا شك، هنالك في نقد هيني شيء واحد: لماذا يحظى هيني بكل الاهـــتمام في حـــين لا يحظـــى به الشاعر **س** أو الشاعر **ص**؟ يبدو أن التفكير تفاعلي ومؤداه أن هيني كان يملك القدرة على امتصاص كل ما يحيط به من اهتمام.

ها هو سيمنـــز ثانية في مقالته المكتوبة على غرار أسلوب القائد الروماني كاسيوس Cassius يقول:

> "أتذكـــر أنني شعرت شعوراً غامضاً بالغضب والغدر عـــندما كتبت أول مرة مراجعة لمجموعة **قضاء فصل الـــشتاء خارجاً**. فقد اعتقدت آنذاك أن شيمس كان حلـــيفاً في النـــضال العـــام مـــن أجل تحرير ألستر وإصلاحها، لكنه بدا وهو ينكفئ نحو القبيلة، مستثنياً البروتستانت ومتبنياً السخط ويخون المتحدثين المتطرفين الكاثوليك الذين ينتمون إلى الأجيال السابقة من مثل أوفاولين O'Faolain وأوكونور O'Connor وكافانه Kavanagh. وينطبق الشيء الكثير من ذلك السخط الـــذي يمثله بوصفه كاثوليكياً من ألستر على الفقراء

عموماً. هنالك حركة يسارية قوية يحاول فيها الجنس البشري منذ قرون أن يتمالك نفسه. أما مشاعر هيني فيبدو أنها تعمل بمعزل عن هذا كله".

نلاحظ في هذه الفقرة وجود نمطين من الخيانة: خيانة المجهود السياسي المشترك لتحرير ألستر، وخيانة الأدباء الكاثوليك الأكثر تشدداً من الجيل السابق. لكن هاتين الخيانتين لن تكونا الخيانات الأخيرة في القائمة.

يبدو غريباً تكرار ظهور فكرة الخيانة في الشعر في هذا القرن. ومما لا ريب فيه أن باوند هو الخائن الأعظم، وكان محظوظاً عندما نجا بحياته. ثم جرى اتهام أودن بالخيانة عندما رحل إلى أميركا. ثم هناك تبنّي إليوت إنكلترا، مما عدَّ نوعاً من الخيانة، كما أن ساسون خان طبقته أو أراد خيانتها، في حين خان لويل حقاً طبقته بأسلوب مثير عندما رفض الخدمة في حرب اعتقد أن إجراءاتها كانت تشكل خيانة لبلاده، لأن الحرب في أصلها، استخدمت في غير وجهها الصحيح لتشمل تدمير ألمانيا واليابان تدميراً كلياً، واستعدى أجداده عندما أعلن عن خيانته لشخص ليس أقل من رئيس الولايات المتحدة.

إلى هذا الحد من القصة، نجد أن هيني خان القومية الممثلة بالجيش الجمهوري الإيرلندي، وخان التحرير ممثلاً بالشاعر سيمنز والأدباء الكاثوليك المتشددين، وخان الحداثة الممثلة بإليوت ولويل وبلاث. يا لها من قائمة مؤثرة عن الطعن في الظهر، لكنها لا تنتهي عند هذا الحد. فهجرته إلى الجنوب كانت خيانة للشمال، أما عمله في الولايات المتحدة فكان تأمركاً على طريقة اليانكي. لقد تبيّن أن كل شيء عبارة عن خيانة لشيء ما.

غير أنني أفترض أن المرء لا يُتهم بالخيانة إلاّ إذا عُدَّ زعيماً، فوراء العديد من هذه الانتقادات اعتراف بالتفوق الذي تحقّق من قبل، أو الذي سيتحقّق عما قريب.

ولم تكـــن تلك الانتقادات خالية من التجريح. فقد كتب شاعر آخر من شعراء ألستر وهو سياران كارسن Ciaran Carson قائلاً إن "هيني في مجموعته الشعرية **الشمال** بدا وقد تحول - دون إرادته - من أديـــب لـــه ملكـــة الدقـــة إلى شاعر العنف، إلى صانع أساطير، إلى أنثروبولوجـــي يهـــتم بالقتل الذي يتم وفق طقوس، إلى من يدافع عن **الحالة**، إلى إنسان محير في المقام الأخير"[1].

عندما يقرأ المرء مثل هذه الفقرة، فإن حب الاستطلاع يدفعه إلى الـــبحث عن مصدرها.فعبارة **شاعر العنف** قاتلة، ويتوقع المرء مناقشة متواصلة لدعمها.

إلاّ أن المـــراجعة تنقلب إلى هجوم على آلة دار نشر فيبر الدعائية بقـــدر ما هي هجوم على هيني، إنها الروح الأخوية المحركة ضد كتاب بالغ الإثارة.

أما الاقتباس الذي يستشهد به غالباً من مراجعة كارسن، فيناقش قصيدة **العقاب Punishment** والأبيات الآتية:

"أنـــا الذي وقفت مصاباً بالذهول عندما
بكـــت قـــرب السياج شقيقاتك الخائنات
وهن ملطخات بالقطران.

ســـأغض الطـــرف عن ثورة مهذبة لكن
سأدرك الانتقام القبلي الحميم نفسه"[2].

تـــرد هذه الأبيات في نهاية إحدى **قصائد المستنقعات** التي تشكل

---

(1) Ciarán Carson, "Escaped from the Massacre?", *Honest Ulsterman* (Winter, 1975), p. 183.

(2) Seamus Heaney, "Punishment", in *North* (London: Faber and Faber, 1975), p. 38.

القسم الأول من مجموعة **الشمال** في وصف عاهرة مفترضة غرقت في مستنقع في وقت ما من عصور ما قبل التاريخ. يقول كارسن إن هيني يبدو وهو يقدم فهمه وإدراكه للحالة كعزاء. ويمضي قائلاً:

"يبدو الأمر كأنه يقول إن المعاناة على هذا النحو طبيعية. إذ طالما حدثت مثل هذه الأمور، حدثت في الماضي، وتحدث الآن، فهذا سبب كاف للفهم والعفو. ويبدو الأمر، وكأنه لم ولن تحدث أي عواقب سياسية لمثل هذه الأفعال، التي نقلت إلى عالم الجنس والموت والحتمية"[1].

قد يكون ذلك نقداً منصفاً لمقطع تسبّب في الذهول والامتعاض للعديد من النقاد ومن بينهم بليك موريسن وإيدنا لونغلي، إلاّ أنه لا يوضح كون هيني شاعراً للعنف. ويسترسل سيمنز أكثر فيقول:

"إن رقة الشاعر تقوضها فكرة مفادها أنه ما كان ليفعل شيئاً للإنقاذ لو كان حاضراً هناك، تماماً مثلما أنه لم ينقذ الفتيات الكاثوليكيات اللواتي نكل بهن لذهابهن مع الجنود. غير أننا نجده فجأة إلى صف الجلادين، إذ إن **للعاهرة الصغيرة ذات الوجه الجميل الملطخ بالقطران الأسود شقيقات خائنات**. ويكتب الشاعر بكلمات صريحة إدانة للجلادين بوصفهم **يغضون الطرف**، ويتركنا مع عبارة تقول إنه يدرك **الانتقام القبلي الحميم نفسه** ولكنه لا يبدو معترفاً أو معتذراً، وتلك هي نقطة الخلاف. هذا أمر مثير

---

(1) Carson, "Escaped from the Massacre?", p. 184.

للاهتمام والانتباه، إذ يتمنّى المرء لو أنه قال أكثر من ذلك"[1].

يلاحظ بهذا القدر من الاستفزاز الخبيث أننا ذهبنا بعيداً - ويا للعجب - عن هيني الذي وصفه لنا ألفاريز بأنه ذلك المسامر الإيرلندي المأمون الجانب الذي يعزف أمام جمهور بريطاني هيّاب أساساً. أما هنا فأمامنا شاعر للعنف يقف إلى جانب الجلادين ويكشف عن خبث سيمنز، وتظاهره بالترحيب بالكشف عن حقيقة هيني التي لم يجادل فيها أحد حتى الآن، كأن الأمر سيكون أفضل لو قُلب هذا الموضوع علانية. هذا هو **أحد العقول المفتوحة مثل انفتاح شرك، وهو يعمل عمله**. إن سيمنز يعلم علم اليقين أن هيني لا يقف إلى جانب الجلادين، وإذا كانت القصائد في القسم الأول من مجموعة **الشمال** الشعرية تثير قلق معجبيه الحقيقيين مقارنة بالمتهكمين، فالسبب يعود حتماً إلى أنها أخفقت في بعض الأحيان في طمأنة القارئ بخصوص الفرق بين فهم العملية في أثناء السياق (الفهم مع إحساس كامل بالرعب الذي يتضمن ذلك) وبين الفهم بوصفه عفواً أو غضاً للطرف.

لو أن هيني سار على نهج الجيش الجمهوري الإيرلندي المؤقت، لما كان هنالك ما هو أسهل عليه من وضع عروس شعره في خدمة القضية. فمع اندلاع التظاهرات المنادية بالحقوق المدنية، كتب هيني، وهو لما يزل فتى يافعاً، قصيدة ضد استخدام العنف الذي كان يمارسه وليم كريغ رئيس مجموعة **السود والسمر**[2]:

---

(1) Simmons, "The Trouble with Seamus", p. 56.

(2) السود والسمر Black and Tans: أُطلق هذا التعبير على قوة خاصة مساندة أرسلتها الحكومة البريطانية إلى مقاطعة ليميريك في إيرلندا في سنة 1921 لدعم قوة الشرطة الإيرلندية الملكية وكان زي القوة هو الأسود والأسمر. (المترجم)

"تعالـــوا أيها الموالون لألستر وانضموا إلينا وفكـــروا بما تفعله تنانين كريغ التي تضرب بـــين الفخـــذين، واشـــربوا نخب الهراوة وخرطوم المياه المسلح الذي جزَّ جزاً وسط الحقوق المدنية...

عبثنا بدائرة ديري الانتخابية لكن كروبـــي لن يستسلم، هو يدعو نفسه مواطناً، ويريد أصواتاً في البلدة. لكن في ذلك السبت وفي شـــارع ديـــوك نـــزعنا القفاز المخملي، وســـرعان مـــا قـــضمت يد تنانين كريغ الحديدية حمامة.

يا وليم كريغ! أنت حبنا، زنبقنا ووشاحنا. لديك الفتيان الذين لا يهابون صوتاً، الذين يـــضربون ويسحقون. سيفرضون حصاراً ويـــضربون بهراوات، وسيقمعون أصوات الاحتجاج، إنهم كلاب ألستر، أيها الفتيان، تنانين وليم كريغ اللطيفة"[1].

مـــادة مـــثيرة، وفي وســـع المرء أن يشمّ تقريباً رائحة المطر على كنـــزات المحتجين الذين كان في إمكانهم أن ينشدوا هذه القصيدة. إن الأمـــل ليحدوني في أن يسمح لنا هيني، عندما يصدر مجموعة قصائده، بـــرؤية الكثير من كتاباته التي تنحو هذا المنحى بما في ذلك الأغنية التي

---

(1) Seamus Heaney, "Craig's Dragoons", as quoted in Neil Corcoran, Seamus *Heaney* (London; Faber and Faber, 1986), pp. 26-7.

ألّفها إثر يوم الأحد الدامي في ديري في الثلاثين من كانون الثاني/يناير 1972 التي ربما لم تشاهد ضياء ذلك النهار. غير أن بيت القصيد هو أن الوقت قد تغيّر وتبدّل وازداد سوءاً، وأن كتابة مثل هذه المادة المثيرة لم تعد خياراً.

هـــا هو هيني يستعيد أيام الاعتقال في أثناء خطابه لمناسبة تسلمه جائزة نوبل، الذي نشر بعنوان **الثقة بالشعر**[1]:

> "أتذكر ذلك الصديق الذي أودع السجن في الـــسبعينات بعـــد أن أشتبه في ضلوعه بحادثـــة قتل سياسي. وفكرت أنه حتى لو كـــان مذنـــباً، فإنه ربما كان يؤدّي دوره المـــساعد في ولادة المستقبل، محطماً بذلك الأشـــكال القمعـــية ومحرراً قوى جديدة بالأســـلوب الفعال الوحيد، أي بأسلوب العـــنف الـــذي أصـــبح نتيجة لذلك هو الأســـلوب الصحيح. كانت تلك اللحظة أشبه بلحظة التعرض إلى برد فضائي، أشبه بتذكـــرة بذلك العنصر الرهيب، الداخلي والخارجي، الذي يرى فيه البشر أنفسهم، ويحـــيون حـــياتهم. إلاّ أنهـــا كانت لحظة فحسب"[2].

---

(1) الـــنص الكامـــل لهذا الخطاب/الوثيقة **Crediting Poetry** نشرته بترجمتنا مجلـــة الأقـــلام العـــراقية، العدد الرابع، تموز/يوليو - آب/أغسطس، السنة الرابعة والثلاثون، 1999. (المترجم)

(2) Id., *Crediting Poetry: The Nobel Lecture* (London: Faber and Faber, 1996), p. 16.

لحظـــة فحـــسب، وإن كانت اللحظة الوحيدة، فإن هيني كان محظـــوظاً، لأن الموقف كان على درجة بالغة من الاستفزازية للحظات أخـــرى عـــند العديد من مثل هؤلاء الناس. ويختار هيني وصف هذه اللحظـــة بعينها إثر سرده تلك القصة التي لا تنسى، والتي يكره المرء أن يقـــول إنها قصة كلاسية عن الاضطرابات الأخيرة. ها هي القصة كما يرويها بنفسه:

"إن أشـــد اللحظات المأساوية في مجمل تاريخ العذاب الذي عاشته إيرلندا الشمالية تمثلت في ذلك اليوم الذي كانـــت فـــيه حافلة محملة بالعمال تشقّ طريقها إلى بـــيوتهم مساء يوم من أيام كانون الثاني/يناير 1976. وهناك أوقف رجال مسلحون ومقنعون الحافلة وطلبوا مـــن ركابها النـــزول والوقوف في صف واحد على أحـــد جانبـــــي الطـــريق. وبعد ذلك قال لهم أحد الرجال المقنعين: "إن كان بينكم أي كاثوليكي فليتنحَ جانـــباً". وكما هو مألوف كان جميع ركاب الحافلة مـــن البروتـــستانت، باســـتثناء راكـــب واحد من الكاثوليك.

وعلـــى هذا الأساس، كان يفترض من خلال الحديث أن يكـــون المقـــنعون مـــن الميليـــشيات العسكرية البروتـــستانتية التي توشك أن تنفذ عملية قتل انتقامية مـــن الـــرجل الكاثوليكي الذي يتعاطف مع أعمال مـــنظمة الجـــيش الجمهوري الإيرلندي. كانت لحظة رهيـــبة بالنسبة له، وكان إحساسه مزيجاً من الخوف والـــرغبة في أن يكون شاهد عيان على ما سيحدث.

غـــير أنـــه بدرت منه حركة للتقدم إلى الأمام. وبعد ذلك، وفي تلك اللحظة الفاصلة لاتخاذ القرار، وتحت غطـــاء ذلـــك المساء الشتائي المعتم نسبياً، شعر بيد العامـــل البروتـــستانتي الواقف إلى جواره وهي تشدّه لتثنيه عما سيفعل وكأنها تقول له: "لا، لا تفعل ذلك، لن نخونك، ليس هناك بيننا من يريد أن يعرف ما هو انـــتماؤك الطائفي أو الحزبـــي". لكن بلا طائل، فقد تقـــدّم الرجل إلى الأمام خارج الصف. وبدلاً من أن يجـــد البندقية مسدّدة صوب جبهته، وجد نفسه وقد دُفع جانباً، وشرع المقنعون بإطلاق النار على أولئك الـــواقفين في الـــصف. لم يكن أولئك من الإرهابيين البروتـــستانت، بـــل كانوا أعضاء في منظمة الجيش الجمهوري الإيرلندي على ما يفترض"[1].

في تلك المحاضرة نفسها التي ألقاها هيني في أوكسفورد واقتبست مـــنها الفقـــرة أعلاه، يصف الشاعر ذلك المزيج من مشاعر الإحساس بالذنب الذي انتابه عند حضوره حفل عشاء رسمي في أوكسفورد سنة 1981، وقـــت وفـــاة بوبـــــي ساند أحد عناصر الجيش الجمهوري الإيرلندي الذي كان مضرباً عن الطعام آنذاك. كانت أسرة ساند تقيم صـــلات ودّيـــة مـــع أسرة هيني. وعلى الرغم من أنه لم يتوجب عليه الانضمام إلى أسرة ساند في سهرها على الميت تلك الليلة لأنه كان في إيرلندا وقتئذٍ، إلاّ أنه شعر أنه يرتكب خيانة بالاستمتاع بتلك الضيافة في مثل ذلك الوقت. وقال "إن ساند كان يمثل الرابط المتين الذي يربط كـــل القومـــيين الدســـتوريين في إيرلندا الشمالية لأن أفكاره الثقافية

(1) Ibid., p. 15.

والـــسياسية كانت تتمحور في أساسها حول إيرلندا"، إلاّ أنه كان في الوقت نفسه مضطراً إلى أن يفرِّق بين أهدافه والوسائل التي يستخدمها الجـــيش الجمهـــوري الإيرلندي. وقارن وضعه مقارنة صحيحة بوضع جون هيوم John Hume – وهو إيرلندي آخر يستحق جائزة نوبل – الذي يعزى له الفضل في التوصل إلى وقف إطلاق النار مؤخراً، بصرف النظر عن الحالة المبهمة الراهنة.

المـــؤكد هـــو أن الفارق يكمن في أن مهمة هيوم جعلته يواصل التنقل بين ألستر ولندن، في حين كان إجراء هيني يقوم على ما يعرف بالقطـــع المكافـــئ في الرياضيات: من بلفاست ودبلن مروراً بمقاطعة ويكلـــو، ومن ألستر إلى ستوكهولم مروراً بكاليفورنيا وهارفرد، وفق أســـلوب قصيدة فوزنسنسكي Voznesensky التي يتجه فيها غوغان إلى جـــاوه وتاهـــيتي وجزر ماركيزاز لكي يذهب من مونمارتر إلى اللوفر.

وكمـــا تبـــيّن مؤخراً من أن جزءاً من الحل في عملية السلام في ألـــستر – علـــى افتـــراض أن ذلك هو السلام – يكمن في الولايات المـــتحدة، فقـــد تبيّن أيضاً للشاعر هيني أنه إذا أراد أن يكون شاعراً إيـــرلندياً رئيـــسياً، فإن قدراً كبيراً من ذلك التكوين يكمن في أجواء جامعة هارفرد. لقد كان الارتباط والهروب، وهما الموضوعان التوأمان في قصيدة **طريق الهروب** المشار إليها من قبل، ضروريين في آن واحد.

غالـــباً ما يكتب هيني عن شعراء روسيا المنشقين مطلقاً على نفسه صفة لاجئ داخلي، مقارنة بماندلستام Mandelstam. وعلى الرغم من جرأة التشبيه، إلاّ أن هذه الاستعارة لا تعمل عملها إلاّ في مـــضامين معينة. فنحن نصدق بسهولة أن هيني كان يشعر أنه تحت ضغط شديد لا سبيل إلى احتماله في بعض الأحيان في إيرلندا. لكن

هذا الضغط لم يكن ضغطاً من الحكومة أو من الحزب، وعلى الرغم من ذلك، فإنني أستطيع أن أتخيل ذلك الضغط، إما في بلفاست أو في دبلن، بوصفه حافزاً رهيباً لشيء مزيف، وتحريضاً لجعل الشعر فعالاً. المشكلة لا تخصّ الرقابة أو القمع، بل تتمثل في الإحساس بوجود ما يشبه الحافز المتواصل في عدم خذلان الناس في توقعاتهم الصحيحة، أو غير الصحيحة.

يجد القارئ أن هيني يكرِّر العودة إلى أسطورة أورفيوس Orpheus. وفي خطابه في حفل توزيع جائزة نوبل، يخبرنا أنه كان في اليوم السابق لإعلان الجائزة يرسم تخطيطاً بارزاً في متحف إسبارطة الصغير، يسحر فيه أورفيوس الحيوانات المتوحشة. لكن أورفيوس صاحب القوة الموسيقية السحرية ليس هو وحده الذي يجذب هيني إلى الأسطورة، فقد سمعته قبل مدة قصيرة وهو يقرأ ترجمته لقصة **أوفيد Ovid** عن أورفيوس الذي مُزِّق إرباً إرباً. وكان أروع ما في الأمر هو غضبه الشديد لعلمه أن أورفيوس مُزِّق إرباً إرباً وكأن ذلك حدث يوم أمس.

لعل الشعور هو أن المرء إذا ما امتلك القوة، فإنه سيدفع الثمن مؤكداً أنه يملك تلك القوة. لقد توجهت إلى القراءة الشعرية التي قدّمها أوكسفورد مع تد هيوز وهو يوشك على الانتهاء من مدة تدريسه، وفكرت أن تلك القراءة كانت أكثر القراءات الشعرية التي سمعتها إثارة، وكانت مثيرة قبل أن تبدأ، وابتدأت من تلك النقطة. واليوم، ومع مجموعته الشعرية الجديدة **مستوى الروح The Spirit Level**، نجده يحتفظ بما يملكه من مخزون المتعة.

إنني لا أشعر أنني مضطر إلى الأخذ بكل ما كتبه هيني. فعلى سبيل المثال، أجدني أفضل القسم الثاني على القسم الأول من مجموعة **الشمال**. إنها مشكلتي بلا ريب، لكنني لا أهتمّ بما يصطاد

من المستنقعات. كما لم يرقني ما فهمته على أنه كتابة في ظل رقابة أوروبية شرقية، غير أن سنة 1989 تبدو وقد وضعت حداً لكل شيء.

القصيدة التي حملت المجموعة الشعرية الجديدة عنوانها وهي **المهمة The Errand** وصلت على هيئة مسودة ومعها قصاصة بالأخطاء المطبعية. كانت في بداية الأمر مكتوبة على هذا النحو:

"هيا تقدم الآن! اركض يا بني مثل الشيطان
وقل لوالدتك أن تحاول العثور على فقاعة
لمستوى الروح وعقدة جديدة لهذا الرباط".

تستعيد هذه القصيدة واحداً من تلك الأوامر التناقضية التي كان الكبار يصدرونها للصغار، وكانت الأوامر الصعبة تشكل مصدر إزعاج لذكائهم. وهناك نسخة أشد مدعاة للضيق مفادها:

"اذهب واسأل عن حامل طويل لتعليق الثياب Long Stand" فيذهب الغلام إلى الدكان ويقول: "أفي وسعي الانتظار طويلاً؟ Can I have a Long Stand" فيتركه صاحب الدكان ينتظر طويلاً إلى أن يتبيّن المزحة".

أعتقد أن هيني ظنَّ أن فكرة العثور على فقاعة لمستوى الروح كانت استعارة جيدة لكتابة قصيدة، وبعد أن أكمل كتابة ذلك المقطع المؤلف من أربعة أبيات، خامره الإحساس أن القصيدة قد اكتملت، بيد أنه أدرك فيما بعد أن المتعة التي يحصل عليها من الذكرى التي تثيرها هذه الأبيات كانت عنيفة بسبب ما كان يدور في ذهنه، وهو ما نعجز نحن عن فهمه. بكلمات أخرى، كانت القصيدة مكتوبة كتابة جزئية، لهذا السبب أضاف إليها هذه الأبيات:

"أعلم أنه كان لا يزال سعيداً عندما تشبثت
بموقفي وعرضته عليه، بابتسامة فاقت
ابتسامته ومهمة أحمقه، منتظراً الحركة
القادمة في اللعبة"[1].

حُشرت قصاصة الأخطاء المطبعية وأرسلت المسودات غير المصححة. لن أبيع نسختي بعجالة لأن هناك متعة فائقة في رؤية الأسلوب الذي يتبدل فيه مجمل معنى القصيدة. إنها الآن قصيدة عن أب وابنه، الأب يفتخر لأن ابنه يرفض إطاعة أمر ينطوي على هراء، حتى عندما يضلل الابن بما سيفعله في المرة القادمة. إن مفهوم العثور على فقاعة لمستوى الروح، توارى عن الأنظار شأنه شأن العثور على أسلوب لكتابة القصيدة اللاحقة، ولا يمكن رؤيته إلاّ في عنوان المجموعة.

في ما يأتي قصيدة أدرجتها في مجموعة لأفضل قصائد هيني أعددتها بنفسي. عنوان القصيدة هو **بصمة الزبدة The Butter-Print**:

"من نقش على الوجه الدائري المفتوح في
بصمة الزبدة بخطوط متقاطعة رأس جاودار
بما فيه من نتوءات وشعر خشن؟ لم يتعيّن
على الزبدة الطرية أن تحمل ذلك الشعار
الحاد كأن صدرها خُدِّش بزجاج مطلي
بالفضة؟.

عندما كنت غضاً بلعت حسكة الجاودار
كان بلعومي أشبه بغلة منتصبة سبرها

(1) Id., "The Errand", in *The Spirit Level,* p. 54.

مـــنجل. شـــعرت بالحافة تنـــزلق والرأس
المدبب يغور عميقاً إلى أن سعلتُ وسعلتُ
وسعلتُ حتى خرجت وباتت أنفاسي باردة
كالفجر، نقية ومفاجئة ربما كنت أستنشق
الهـــواء من السماء حين تحدق من مكانها
أغاثـــا التي شفيت واتجهت صوب السكين
الأثرية بينما حدقت أنا في الحسكة[1]".

يقـــول هـــيني: "إن مـــتعة الشعر ودهشته طاقة دفينة، وحركة روحـــية". عـــندما أنظر إلى قصيدة كهذه أول وهلة، أتساءل: كيف فعلت القصيدة ذلك؟ كيف خرجنا من بصمة الزبدة إلى السماء وعدنا أدراجنا إلى الحسكة بهذه السرعة؟ إن ذلك يشبه مراقبة حيلة الورقات الـــثلاث في شارع أوكسفورد. فعلى حين غرة، يحزم النصاب أغراضه ويحمـــل منضدته تحت إبطه، ويتوارى عن الأنظار وسط حشود الناس متوقعاً أنك عند لمس جيبك، سوف تجد شيئاً ثميناً يمكنك أن تقسم إنه لم يكن موجوداً قبل لحظة خلت.

---

(1) Id., "The Butter-Print", in *The Spirit Level,* p. 44.

6

صيرورة ماريان مور

(1)

شيء ما كان يردع النساء عندما يخصّ الأمر نظم الشعر، وطالما أن ذلك الشيء، بغض النظر عن ماهيته، أخفق في إيقاف النساء عن كتابة الروايات، فلا بدّ أن نفترض أنه يتصل، على الأقل، بمكانة ذلك الفن الرفيعة وقدمه. مما لا ريب فيه أن الظروف الاجتماعية غير المؤاتية التي كدحت في ظلها النساء لن توضح، إذا ما أخذت منفردة، هذا اللغز. وإنني أتفق مع جيرمين غرير في هذا الصدد عندما تكتب قائلة: "كان هوميروس وملتن ضريرين، فهل في وسعنا الزعم أن صفة الأنوثة تُعدّ عائقاً أشد بؤساً من العمى؟" وعندما تقول:

> "إن النساء هنَّ اللواتي عظّمن الشعراء إلى حدٍّ كبير. كما أن النساء هنَّ اللواتي أُغمي عليهن عندما دخل بايرن إحدى الغرف، وهنَّ اللواتي بحثن عن سمات تفوق البشر في حاجب وردزورث، وتألمن لحزن العالم المرسوم على وجنتي تينيسن. كلما ازداد إعجاب النساء بالشعر، ضعفت قدرتهن على كتابته. إن العقبات الواقعية والخارجية في طريق النساء اللواتي أردن كتابة الأغاني للآخرين لغنائها، باتت داخلية على نحو متزايد، وإن تفكير النساء في كيفية عمل هذا الشيء للنساء، أقل أهمية عندهن من تقويم مدى ما فعلته النساء بأنفسهن"[1].

---

(1) Germaine Greer, *Slip-Shod Sibyls: Recognition, Rejection and the Woman Poet* (New York: Viking, 1995), vols. xi-xiii.

فإن عبارة **كلما ازداد إعجاب النساء بالشعر، ضعفت قدرتهن على كتابته** تقودنا مباشرة إلى قضية ماريان مور التي زعمت أنها تكره الشعر، وأوحت أن أفضل طريقة لقراءته تكمن في احتقاره الاحتقار كله. إنها لم تقل الصدق لا في هذا الشأن ولا في العديد من الشؤون الأخرى. إننا دائماً نتوقع منها قول الحقيقة لأننا ننظر إليها بوصفها سيدة عجوز لا تهاب شيئاً، وتملك عقلاً مستقلاً تماماً. بيد أننا ننظر إليها، كما كنا ننظر من قبل، من خلال النهاية غير الصحيحة لسيرتها. فالسيدة العجوز ليست هي التي كتبت القصائد التي صنعت شهرة مور وجعلت الآخرين يقرّون أنها واحدة من أفضل الأديبات في أميركا، بل هي تلك الشابة التي استحوذت عليها حيلة تبدو فيها واضحة تماماً متى فتحت فمها، لكنها في حقيقة الأمر حذرة ومراوغة وقادرة على تغيير رأيها.

إن كل من يهتم أدنى اهتمام بالشاعرة مور يرغب في رؤية طبعة جديدة من أشعارها تتضمن القصائد المرفوضة وتوضح تاريخ تنقيحاتها وتبيّن قبل كل شيء تسلسلها الزمني. ففي القسم الأول من ديوانها **القصائد الكاملة Complete Poems** نجد تكراراً للترتيب الذي أعدّه إليوت لديوانها **قصائد مختارة Selected Poems** الصادر سنة 1935.

وكان ذلك الترتيب جيداً في ذلك الوقت، إذ بدأ بآخر أعمالها، وهي قصائد من مثل **مرمم أبراج الكنائس The Steeple-Jack**، التي استأنفت فيها الكتابة في مطلع الثلاثينات بعد انقطاع استغرق ثماني سنوات قضت الشطر الأعظم منها وهي تحرر مجلة **المزولة**. غير أن مور كانت في الخامسة والأربعين عندما نشرت أول مرة قصيدة **مرمم أبراج الكنائس**. ولم تبدأ القصائد المبكرة إلاّ في الصفحة الحادية والثلاثين من ديوان **القصائد الكاملة**. وهنالك العديد من القصائد

المبكـــرة الـــتي لم يتضمنها الديوان ويرفض الأوصياء على أملاك مور السماح بإعادة نشرها. لقد كتبت مور تقول: "الأشياء المحذوفة ليست مـــصادفة"، وقـــد عـــدّت هذه العبارة بمثابة تعبير عن رغبتها العمل كمحررة حتى النهاية[1].

ومـــثلما يـــصعب التوصل إلى التسلسل الزمني والتاريخ النصي لقـــصائد مور، فإنه يسهل على المرء أن يجد نفسه وهو يفكر في ماريان مـــور الـــسيدة العجـــوز المشهورة في حي بروكلين، بوصفها النسخة المحـــددة، الـــنص في شكله النهائي. وهذا ما يقودنا مباشرة إلى الخطأ. وتذكر الشاعرة الأميركية إبريل برنارد April Bernard كيف أنها حضرت ندوة شعرية عن الشعر الحديث عند إليزابيث بيشب في جامعة هارفرد سنة 1977:

"أعلنت فتاة مسكينة أنها قرأت في مكان ما
أن ماريـــان مـــور ليست **نسوية**، فردّت
الآنسة بيشب قائلة: "يا الله! إنك لا تعرفين
عمّا تتحدثين، أليس كذلك؟" وبعد صمت
قـــصير هدرت: "نسويات!" وشعرنا كلنا
بالفضيحة إلى حدٍّ ما، ولم نعرف إن كانت
تظـــن أن صـــفة مور النسوية واضحة ولا

(1) I cannot see why the same procedure should not be followed for Moore as had been done so successfully for Auden: that the Complete *Poems* (London: Faber and Faber, 1968) remains in print as she wanted them, but other supplementary publications make available the juvenilia and uncollected work. At the very least, a facsimile printout of the 1924 *Observations* would be a welcome alternative to paying 1.600$ for a first edition (the current going rate).

تتطلب طرح مثل هذا السؤال الغبـــي، أو
أن الآنسة بيشب نفسها - التي كانت تصرّ
علـــى استخدام لقب آنسة - كانت تكره
النـــسويات. وعرفت فيما بعد أنها كانت
كذلك في كلتا الحالتين"[1].

كانـــت مـــور عضواً في حزب حق تصويت المرأة في بنسلفانيا، وعملـــت في لجنته الحزبية لتنظيم مقاطعة كمبرلاند. وتقول بيشب في مذكـــراتها إنهـــا خرجت مع المناديات بحق تصويت المرأة بقيادة إينـــز ملهولاند Inez Mulholland وهي على ظهر جواد أبيض على امتداد الـــشارع الخامس، وإنها تسلقت عامود كهرباء في إحدى التظاهرات المطالـــبة بحـــق تصويت المرأة. هذه التصرفات من شأنها أن تجعل منها نسوية بلا مواربة، لكن ذلك حدث في سنة 1915. إن الفتاة المسكينة الـــتي تلقّـــت الـــصفعة من إليزابيث بيشب لم تكن معلوماتها مغلوطة بالـــضرورة. فقد كان لدى مور متسع من الوقت كي تتغيّر، كما أن الحـــركة النسوية تغيّرت هي الأخرى. ففي سنة 1957 طرح **الكتاب الـــسنوي لدائرة المعارف البريطانية** سؤالاً على مور هو: أكان خروج المرأة من المطبخ في نهاية المطاف مفيداً أم ضاراً بالمجتمع؟ فردّت قائلة إنها تعـــتقد أن خـــروجها كان مفيداً وذكرت قائمة طويلة بأسماء نساء عرفن بنشاطهن من مثل فلورنس نايتينغيل Florence Nightingale وهيلين كيلر Helen Keller وماري كوري Marie Curie والمطالبة بحق تصويت المرأة سوزان بـــي. أنتوني Susan B. Anthony، بيد أنها تسترسل قائلة:

---

(1) April Bernard, "Exile's Return", *New York Review*, 13 January 1994.

"في ما يخص الحياة خارج البيت، يمكن أن تشكل الأمومة بالنيابة مصدر تهديد، لأنني أعتقد أن نـــزاهتنا كأمة مرتبطة بالمنـــزل. إن الأطفـــال الجـــيدين ليسوا نتاج أمهات يفـــضلن المـــال أو الـــشهرة على رفاهية أســـرهن. ألم يطلـــب القديس بولس، في حماســـته لمنح تيموثاوس تأثيراً لا يتزعزع، عدم نسيان أمه أفنيكي وجدته لوئيس؟ نحن لا نتجرّأ على التراجع بقمع الذكاء أو منع النـــساء من أن يكنّ نافعات، لكن الصمود والـــضمير والقدرة على التضحية، من كلا الـــوالدين، أمـــور أساســـية في العلاقات الأسرية الجيدة التي هي بدورها أساسية في رفاه المجتمع عموماً".

للنساء الحق في أن يكنّ نافعات بالمعنى الأشمل. وهذا أمر مألوف عند الحركة النسوية في مطلع القرن العشرين. كانت قاعات المحاضرات تضجّ بالحديث عن الفائدة، وقد أعطت مور قيمة معنوية عالية للشعر، إذ ذكـــرت بعض خصائص الشعر قائلة: "هذه الأمور مهمة: الأيدي القادرة على الإمساك، الأعين القادرة على الاتساع والشعر القادر على التاثير، لأنها مفيدة"[1]. غير أن الطموح في الإفادة والدعوة إلى التضحية – التضحية بالأمل كله في الزواج، على سبيل المثال، إن كان هناك أمل في حياة وظيفية نافعة – إنما هي الأمور الغريبة على الحركة النسوية في السبعينات. إنني أرتاب في أن يكون سبب انتقاد إليزابيث بيشب لتلك

(1) *Encyclopedia Britannica Year Book* (1957).

الطالبة هو أنها كانت تتوقع أن تواجه الشابات من النساء صعوبة في إدراك أن مواقف مور - التي اتضحت فيما بعد - ذات صلة بالحركة النسوية الحقيقية. إذ كيف يمكن لمن تنادي بالحركة النسوية أن تؤسس حجتها على رسالة بولس إلى تيموثاوس؟

على أي حال، كانت ماريان مور تنادي بالحركة النسوية، وكانت في وقت من الأوقات اشتراكية وتعتزّ بالقومية الإيرلندية، ولاعبة تنس حتى الخمسينات من عمرها، ومن أتباع الكنيسة المشيخية[1] مدى الحياة. ولدت سنة 1887 في ضاحية من ضواحي مدينة سانت لويس بولاية ميزوري قبل عام واحد من ولادة تي. إس. إليوت الذي كان جده وجدته يعرفان جدها وجدتها. وأُصيب والدها بلوثة عقلية مدة قصيرة إثر خسارته أمواله في تطوير فرن عديم الدخان. وتركت أمها ماري وارنر مور والدها قبل ولادة ماريان. وبعد مدة من الزمن، تماثل جون مور إلى الشفاء على نحو يكفي لجعله يعمل في المصحة العقلية التي وضع فيها، بيد أن زوجته قطعت كل صلة لها به وعاشت مرتاعة من أسرته التي كانت تمارس الضغط عليها من أجل التوصل إلى تسوية. وقد توصل كاتب سيرة مور - وهو تشارلز مولزورث - إلى أن مور لم تستفسر عن أبيها قط[2].

---

(1) الكنيسة المشيخية Presbyterian: صفة لكنيسة بروتستانتية يدير شؤونها شيوخ منتخبون يتمتعون كلهم بمنزلة متساوية. مذهبهم هو مذهب كالفن أساساً. أصبحت الكنيسة الاسكتلندية كنيسة مشيخية بعد ثورة الإصلاح الديني التي اندلعت في أوروبا في القرن السابع عشر. (المترجم)

(2) Charles Molesworth, *Marianne Moore: A Literary Life* (New York: Atheneum, 1990). Despite the fact that Molesworth in this excellent and respectful biography was extremely sparing in his quotations from Moore's work, he was sued by the Moore estate and forced to settle out of court for 12.000$. It is obvious that the

وظلـــت السيدة مور الأم ملتزمة جانب الصمت إزاء هذا الموضوع باســـتثناء إحـــدى المناسبات عندما بدا ابنها الأكبر وارنر مور كأنه يروم الـــزواج على الرغم من عدم رغبتها في ذلك. بعد ذلك أقدمت، في محاولة تـــبدو للمرء شريرة، على إخبار ابنها وارنر بأنه ينبغي له قبل الإقدام على خطـــوبة الفتاة أن يخبرها أن هناك تاريخاً من الاضطراب العقلي في الأسرة، وأن هذا الاضطراب قد يعود للظهور مرة أخرى، ولهذا لم تتم الخطوبة. في سنة 1924 نشرت مور قصيدة بعنوان **الصمت Silence** تقول فيها:

"كان أبـــي يقول دوماً: "الناس الأرفع مقاماً
لا يقومـــون بـــزيارات طـــويلة، بل ينبغي
إطلاعهم على قبر لونغفيلو أو أزهار العشب
في هارفـــرد. يعتمدون على أنفسهم كالقطة
الـــتي تأخـــذ فريستها إلى خلوة، وذيل الفأر
يـــتدلى مثل شريط حذاء من فمها في بعض
الأحـــيان يستمتعون بالعزلة ويمكن أن يحرموا
من الكلام بكلام أثار بهجتهم. أعمق المشاعر
تكشف عن نفسها في الصمت؛ في الصمت،
بـــل في الاعـــتدال". ولم يكن منافقاً بقوله:
"اجعلـــوا من منـــزلي حانة لكم". الحانات
ليست أماكن إقامة"[1].

---

estate would have been better advised to allow Molesworth to quote extensively, and to charge him the going rate. That way, his biography would have been that much better, and Moore would have been better served. For a precise account of the lamentable early history of the Moore estate, see the February 1996 issue of the magazine *Brooklyn Bridge.*

(1) "Silence", in *Collected Poems,* p. 91.

الأب هنا متخيل. الجزء الأول يعزى في ملاحظة متأخرة إلى امرأة تدعى الآنسة أي. إج. هومانـــز A.H. Homans، أما القسم الأخير **اجعلـــوا من منـــزلي حانة لكم** فمأخوذ عن سيرة بيرك Burke. وقد اختلف راندل جارل Randall Jarrell حول مفهوم **أعمق المشاعر تكشف عن نفسها في الصمت** إذ قارن البيت ببيت مأخوذ عن سبنسر Spenser يقول: "للحب الكامل أيادٍ أكثر جمالاً". لكن على الرغم من ذلـــك، يتعين على المرء القول إنه يختلف هنا مع أحد الأسس الجمالية عـــند مور، وهو حرٌّ في أن يفعل ذلك. في هذه الأثناء، ربما نلاحظ أن مور زوّدت نفسها، في مخيلتها، بأب كان خبيراً في سلوك الطبقة الرفيعة – شأن أمها وما آل إليه شقيقها – وكان مسيحياً مفتول العضلات له إحساس يقظ بالمركز الاجتماعي الذي ينتمي إليه أعضاء محفله.

أخذت السيدة مور الأم أطفالها لتقطن في مدينة كارلايل في ولاية بنـــسلفانيا، حـــيث اشتغلت مدرّسة في معهد ميتزغر، وهو مدرسة ثانوية للشابات أسسها أحد أتباع الكنيسة المشيخية المحليين، وفيها تلقّـــت ماريان التعليم المجاني الذي أعدّها لمعهد براين ماور في سنة 1905. وفي ذلـــك المكان تعلمت ما هي النسوية على يدي المديرة الـــتي لا يـــستهان بها في براين ماور وهي إم. كاري توماس، والتي لا يُـــشكّ في استقامة خلقها، مما مكّنها من العيش مع صديقتها في حرم المعهـــد. وقـــد كتبت مور فيما بعد تقول: "عندما كنت في المعهد، لم تـــؤخذ النسوية مأخذ الجد، إذ كانت مجرد قضية، نفذتها وساندتها بحرارة الآنسة توماس"[1]. وكانت تلك النسوية مأخوذة عن موروث

(1) Cited in Margaret Holley, *The Poetry of Marianne Moore: A Study in Voice and Value* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987). This work contains a helpful chronology of Moore's published poems.

طائفة الكويكرز[1] التي كانت، بحسب مفهوم مور تمنح النساء دوماً حق القيادة. وكان يفترض ببراين ماور إعداد النساء لممارسة ذلك الحق.

لكـــن هنالك أكثر من وجهة نظر في ذلك الأمر، فقد ظلت مور دومـــاً مفعمـــة بالحماس. واعتقدت إج. دي[2]، التي عاصرت مور في المعهد لكنها تركته مبكراً بعد أن أخفقت في الامتحان، أن براين ماور حطّم معنويات النساء.

وهـــا هي في رواية برابر الموسومة **الغرب** تظهر على نحو قصصي واضـــح. كانت برابر واسمها الحقيقي آني وينفرد إيلرمان ابنة إنكليزي ثري من تجار السفن، والتقت مور في نيويورك مع إج. دي بعد انتقال مور وأمها بفترة وجيزة إلى قرية غرينتش. وقد نشرت روايتها في سنة 1925، إلاّ أن أحـــداثها تدور في أعقاب الحرب العالمية الأولى. وهي روايـــة قـــصيرة، ويهتم الجزء الأعظم منها بالسؤال الآتي: ماذا حدث لشخصية آنترولوب التي تجسّد ماريان مور؟ لِمَ تكره الحياة هذا الكره الشديد؟ وتقول هيلغا التي تجسّد شخصية إج. دي:

---

(1) الكويكـــرز Quakers: أُطلق هذا الاسم على جمعية الأصحاب، وهي جمعية دينية ليس لها معتقد محدد أسسها جورج فوكس 1624 - 1791 وبدأ يبشر بتعالـــيمه فـــي سنة 1647 وتتلخص بالبساطة في الملبس وكراهية الطقوس الخارجـــية ومقاومـــة الحرب. ثم بدأت التسمية تطلق على طائفة دينية يهزّ أتـــباعها رؤوســـهم وأجـــسادهم بسبب الشعور الديني، وهو ما تعنيه الكلمة الإنكليـــزية حرفياً. وفي عصر ازدهار الكومنولث، باتت التسمية تطلق على المتطرفين السياسيين والدينيين. (المترجم)

(2) إج. دي H.D: هو الاسم المختصر الذي اتخذته لها في الكتابة الشاعرة هيلدا دوليتل التي عاشت من 1886 - 1961. ولدت في أميركا، لكنها انتقلت إلى أوروبـــا فـــي ســـنة 1911 وأصـــبحت عضواً بارزاً في الحركة الشعرية الصورية وتزوجت بالشاعر والروائي ريتشارد أولدنغتن. (المترجم)

"- إنهـــا لم تحقـــق حـــرية الضمير. ربما يعود السبب إلى ضعف موروث في الإرادة، إلاّ أنني أظن أن السبب هو تعليمها، إذ لم تحقق أي مـــن الفتيات اللواتي أكملن المنهج الدراسي في ذلك المعهد أي شيء. لقـــد اســـتنـــزفت إرادتهن، وكانت آن إحداهن وتحكمت بهنَّ الحياة العادية، حتى شعرن بحزن يفوق الحدود.

- إن التعليم الحديث رتيب ومدمر، في حين ينبغي أن يكون هو الطريق إلى الاستقلال.

- لا أســـتطيع التفكير فيه. كما أن آن كاتبة بيزنطية شابة حقاً، وهي مزيج من الألوان والزوايا الغريبة، وكان عقلها فسيفساء لامعة.

- الفسيفساء ليست رخاماً.

- لا يهم ذلك، غير أن أفكارها لا تزال موجودة، تتألق لكن بلا جذور. لا جذور في الأرض. يؤسفني أن الأوان قد فات على تغييرها. إنني دائماً أتساءل: "لماذا لم ينقذها أحد من تبلّد الذهن؟".

- أفـــضّل أن أرى شـــعرها قصيراً، شعرها العجيب، وأن أقطع صلتها بكل شيء اعتادت عليه وإغراقها في عالم جديد.

- فـــات الأوان الآن، إذ ســـرعان ما ستعود إلى وضعها إذا ما غفلت عنها على أي حال، أتمنّى أن تتمكن من إجراء التجربة"[1].

وفي آخـــر الرواية، تشكو برابر من آن لأن **الواجب يفيد بوصفه مخرجاً عاطفياً**.

إن إحساس طائفة الكويكرز بواجب إعداد المرأة للقيادة في العالم، كـــان واحداً من واجبات كثيرة تبدو لنا مدنية، لكن جذورها تمتد إلى الـــدين، فكان القضاء على العبودية واجباً من هذه الواجبات، ومن هنا

---

(1) Bryher, *West* (London: Jonathan Cape, 1925), pp. 101-2.

كـــان العمل على تحسين مصير الزنوج. والواجب الآخر الذي أثّر في مـــور عن قرب هو تعليم الهنود. وعلينا أن نتذكّر أنها ولدت بعد عقد مـــن الـــزمان علـــى الحمـــلات الهندية للمدة 1874 - 1876. ومن الشخـــصيات المألوفة في مدينة كارلايل في أثناء ترعرعها فيها الجنرال ريتـــشارد هنـــري برات الذي حارب إلى جانب كاستر. وبعد وقت طويل، تذكرت مور الحادثة وقالت:

"كان الجنرال وزوجه مهمين ومهيبين وكانا يتمتعان بشخصيتين رومانسيتين ويندفعان إلى الأمام بجواديهما وعربتهما".

كـــان بـــرات قد أوكلت إليه مهمة المسؤولية عن مجموعة من هنود الـــسهول الـــسجناء[1] في بلدة سانت أوغسطين في ولاية فلوريدا، حيث وصـــلوا إلـــيها **أنـــصاف عـــراة، هائجين، قذرين، مهووسين، تعلوهم الطفيليات ومقيدين بالسلاسل.** فعلمهم اللغة الإنكليزية وحولهم إلى نقطة جـــذب للـــسياح، يبـــيعون الأقواس والسهام ليقتاتوا من أثمانها. وأدخل الأذكـــياء منهم مدارس الزنوج، ومن ثم أعاد هذه الطليعة منهم إلى الغرب لإقناع زعمائهم بإرسال أولادهم إلى كارلايل لتلقّي العلم في المؤسسة التي شـــيّدها في الثكـــنة العسكرية القديمة القائمة هناك وهي المدرسة الصناعية الهندية في الولايات المتحدة The United States Indian Industrial School. وقبل وصول أسرة مور إلى كارلايل بمدة قصيرة، قام شخص ما بتدريب الهنود على لعب كرة القدم الأميركية بكل تعقيداتها.

---

(1) هـــنود الـــسهول السجناء (Plains Indian Prisoners): تشمل هذه التسمية القبائل الهندية الأميركية التي كانت تقطن مناطق السهول الوسطى في أميركا الـــشمالية مـــن ولايـــة ألبرتا وحتى ولاية تكساس، وكانت ذات يوم موطن الجامـــوس الأميركي. وعُرفت هذه القبائل بالهنود الحمر وكان الريش يزيّن رؤوســـها وتـــدخن الغليون وتسكن الخيام الجلدية المخروطية الشكل. ومن أشهر تلك القبائل الآباشي وكومانشو. (المترجم)

وسرعان ما بدأ هؤلاء بتخريج عدد من اللاعبين المذهلين من مثل إسحق سينيكا Issac Seneca وبريف ثندر Brave Thunder وفاست بـــير Fast Bear وفرانك ماثيو بليزنت Frank Mt. Pleasant. وكان أعظم هؤلاء اللاعبين هو جِمْ ثورب Jim Thorpe; Ida Miller الذي تعلّم هو وزوجه إيدا ميلر الضرب على الآلة الكاتبة على يدي مور.

هـــذه المعلومات توردها كلها مقالة في مجلة الرياضة المصورة في ســـنة 1960، كتـــبها روبرت كانتويل الذي توجّه لإجراء مقابلة مع ماريان مور، بعد أن بلغت من الكبر عتياً، عن قصيدتها الأخيرة احتفاءً بمحتالي بروكلين، واكتشف أنها لا تتذكر كل الرياضيين الهنود العظام في مطلـــع القرن العشرين فحسب، بل إنها كانت تحتفظ بصورهم في دفتر قصاصات كبير الحجم. كان هؤلاء أبطال مرحلة شبابها. وبعد أن كانـــت كارلايل تتوجس من فكرة إقامة مدرسة هندية، بدأت تتباهى بها كثيراً بعد أن شرعت تتخرّج منها أكثر فرق كرة القدم نجاحاً. ولما كانـــت المدرسة تتلقى معونة غير كافية من المكتب الهندي في العاصمة واشـــنطن، فإنهـــا سرعان ما تمكّنت من تعزيز مواردها المالية من أثمان التذاكر المباعة في المباراة.

بعـــد أن تخـــرّجت مور من براين ماور في سنة 1909، اتجهت للدراســـة أول الأمـــر في إحدى كليات إدارة الأعمال. وكانت دوائر الكنيـــسة المشيخية التي دخلتها مهتمة بالمدرسة الهندية، وعندما تخلت مدرّســـة مادة اللغة الإنكليزية التجارية عن وظيفتها، ولم تحل محلها أي مدرّســـة أخرى، عُرضت الوظيفة على مور. كانت الوظيفة أكثر من مهـــنة، كانت جزءاً من قضية، ولم تكن تتضمن تعليم مهارات العمل في السكرتارية والرياضيات فحسب، بل تشمل تدريس العقود وصياغتها، وكانت الفكرة من وراء ذلك تتلخص في أن يتمكّن الطلاب الهنود

مـــن تجـــنب الوقـــوع في دائرة الاحتيال والغش عند رجوعهم إلى أراضيهم.

تذكّرت مور كيف كانت تذرع ساحة التنس جيئة وذهاباً وهي تتـــساءل عمـــا إذا كـــان يتعيّن عليها قبول الوظيفة. كانت تدرك أن معلـــوماتها في الرياضـــيات والحساب غير كافية، فكانت توشك على رفـــضها. غـــير أن شقيقها وارنر ذكّرها بواجبها، وكيف أن والدهما اشـــتغلت في مـــيدان التعليم من أجل أن يواصلا هو وهي تعليمهما، فـــوافقت مور على قبولها. وقالت للصحفي الحريص على المقابلة: "لم أفكّر في الخوف أبداً" وأضافت:

> "كمـــا تعلم، قبل أن أبدأ مهمة التعليم، كان هنالك قـــدر كـــبير من القلق والخوف من عدم قدرتي على ضـــبط الـــصبيان الهنود، غير أن اللاعبين الرياضيين ســـاعدوني. المشكلة الوحيدة كانت نابعة من صبيين عصابيين من بلدتي سو Sioux وأوجيبواي Ojibway، وكانـــا بعـــيدين كثيراً عن بيتهما ويشعران بالوحدة والحـــزن. كان هنالك بعض الطلاب الساديين أيضاً، لكن لم تكن هناك أي مشكلة أخرى. كانت للهنود طقـــوس وتصرفات رائعة. كانوا يتحلّون بالفروسية والكياســـة والتعاون... وكانوا مثاليين. هناك طلاب متمـــردون لا ينصاعون للأوامر في كل مدرسة، ولا يـــريدون الدراســـة ولا الخضوع للنظام. وربما يميل الطالـــب المتمرد الهندي من سو إلى أن يكون متمرداً أكثـــر من غيره. كما أن طالباً مثل جوزيف لاود بير Joseph Loud Bear كان أسوأ...

– أكان من سو؟

– هـــذا أكـــيد، غـــير أن مشكلته كانت بسيطة لا تـــستحق الذكر. كان مصدر قلقي الأكبر ينجم عن إصلاح الآلات الكاتبة والاهتمام بساعات الدراسات المسائية"[1].

* * *

(2)

في روايـــة **الغرب West** تعطينا البطلة التي تجسّد شخصية مور صورة كئيبة عن تلك المرحلة، وتقول إن الوظيفة كانت للرجال، وهذا هـــو الـــسبب الذي جعلها تنغمس فيها مدة أربع سنوات، موحية أنها كانـــت تتداخل مع أي محاولة لعيش حياة ثقافية، وأنها لم تترك لها إلاّ وقتاً قليلاً للكتابة أو التفكير. وحقيقة الأمر، أن السنوات الممتدة ما بين بـــراين مـــاور والانتقال إلى نيويورك في سنة 1918، هي التي شهدت تألـــيف الجـــزء الأعظم من نتاجها المبكر. إذ بالاستناد إلى حسابات مولـــزورث، نشرت مور ما مجموعه 190 قصيدة على امتداد سنوات عمرها، منها 51 قصيدة خلال السنوات 1910 – 1917. يضاف إلى ذلك، هنالك ما لا يقل عن 74 قصيدة غير منشورة، محفوظة في ملفات روزنباخ في فيلادلفيا يعود تاريخ نصفها تقريباً إلى مرحلة كارلايل.

مـــن هنا نستنتج القول: إذا أردنا أن نحتفظ في أذهاننا بصورة واحدة عن الشاعرة ماريان مور، فلا ينبغي أن تكون صورة السيدة

---

(1) Robert Cantwell, article in *Sports Illustrated* (1960), February 15, pp. 74-82.

العجوز في نيويورك، بل هي صورة الشابة الجادة التي تقود دراجتها يومياً إلى الثكنة الفدرالية العتيقة في كارلايل، ورأسها يحتشد بصورة جورج مور وجورج برناردشو وإدوارد غوردن كريغ، صورة المرأة المنعـــزلة تماماً لكنها واعية لعزلتها وواعية لما ستفعله لو أنها لم تكن مرغمة من قبل أخيها على البقاء في سلك التعليم. وفي حين كانت تعـــالج أمر هذه الأجيال الرائدة من المشتاقين إلى أوجيبواي أو من المتمـــردين من سو، فإنها كانت طوال الوقت تدير مناقشات حامية مـــع هـــذا الأديـــب أو ذاك: ييتس ومور وشو وطاغور. كانت هذه الحوارات تنعكس في شعرها، وكان أكثر ما كتبته منه في تلك المرحلة بـــصيغة المخاطب القصيدة الآتية، وعنوانها **إلى خبير في الاستراتيجية To a Strategist**، كانت تحمل أصلاً عنوان **إلى دزرائيلي في ما يخص مبادئ المحافظين:**

أيهـــا الـــيهودي النابه أيتها الحرباء الذكية
أعـــدْ ثانـــية تذهـــيب ســـورٍ رَثٍّ

لقـــــــــــد فهمـــــــــــوا
شـــــاراتك وذهـــــنك الأبلـــــق،
أولـــئك الـــذين يحـــسدون مكانـــتك،

ويـــــــــصفونك بالـــــــــبارد!
لكـــــن مـــــتى فـــــرح الهـــــوى
في القـــبض علـــى ســـحلية بـــيده؟

شـــــــــــــــيء دقـــــــــــــــيق؟
الإحـــساس الـــذي يقـــتات على الخيال
الحـــسن يـــرى الإحـــساس الـــصحيح
ممنوعاً"[1].

الـــشكل الشعري يعود في نكهته إلى القرن السابع عشر، غير أن الـــصور والأحاسيس تعبِّر عن أصالة مور، فهي تفزع أول الأمر لرؤية يهـــودي يُخاطب على هذا النحو المجرد من القيمة ويُقارن بالسحلية، وهـــي مقارنة يتوقع المرء أن تكون بمثابة شتيمة، لكنها تبدو إطراءً حتى لـــو لم تـــتم تزكية حزب المحافظين. القصيدة الآتية، قصيدة حرباوية أخـــرى، تحمل أصلاً أطول عنوان في قصائد مور في هذه المرحلة وهو **أنت أشبه بنتيجة واقعية لبحث مثالي عن الذهب في سفح قوس قزح**

You Are Like the Realistic Product of an Idealistic Search for Gold at the Foot of the Rainbow:

"أبعـــدي عـــن الأنظـــار وراء الأعـــشاب المهيـــبة
وثمرة الكرمة
جسدك
من حول الساق المشذَّب اللامع
أيتها الحرباء.
النار مشتعلة فوق
زمردة طالما
ثقل الملك الأسمر

---

(1) Marianne Moore, "To a Strategist", in *Observations* (1924), p. 16.

لا يستطيع جذب الطيف إلى أعلى بحثاً عن طعام مثلك"[1].

هذه هي إحدى القصائد التي أعادت طبعها مور ثم حذفتها. وبعد ذلك، وفي زمن متأخر يصل إلى عام 1959، طبعتها مرة أخرى، بعنوان آخر هو **إلى حرباء، في مجموعتها الشعرية أوه، أن يكون المرء تنيناً.** وفي هذه المجموعة نفسها، يبدو أنها شعرت بضرورة الحشو، فضمنتها قصيدتين ترجعان إلى أيام تلمذتها في براين ماور، الأولى بعنوان: **إنني ربما، إنني قد، إنني يجب I May, I Might, I Must:**

"إذا عزمت على أن تخبرني
عن صعوبة اجتياز المستنقع، عندئذٍ
سأخبرك لماذا أعتقد أنني
سأعبره إذا ما حاولت ذلك"[2].

تلك الأبيات مدونة إهداءً في مجلد لحفظ الصور يعود إلى العصر الفكتوري، هي أبيات شعرية ضعيفة. أما القصيدة الثانية فهي بعنوان **قنديل البحر A Jelly fish:**

"مرئي، لامرئي،
فتنة متقلبة
لون بنفسجي بصبغة كهرمان
يسكن فيه. ذراعك
تقترب، تفتح وتغلق

---

(1) Ead., "You Are Like the Realistic Product of an Idealistic Search for Gold at the Foot of the Rainbow", in *Poems* (London: Egoist Press, 1921), p. 12.

(2) Ead., "I May, I Might, I Must", in *Complete Poems,* p. 178.

كـــــــــــــنت ترمـــــــــــــي إلى
اصـــــــــــــطياده، فارتجـــــــــــــفَ
فتخليت عن مرامك"[1].

القصيدة أعلاه واعدة أكثر من الأولى والقصيدتان مؤرختان في سنة 1909. طالمـــا كان في وسع المرء أن يتعاطف مع شخص ما يريد اصطياد قـــنديل بحـــر بيده في المقام الأول. على أي حال، إن قراءة هذه القصيدة بإحـــساس كامـــل باحـــتقارها تكـــشف لنا عن إيقاعها الدقيق إلى حدّ الـــسذاجة. وإن المرء ليتساءل كم من الناس الذين يقرأون ديوان **القصائد الكاملـــة** يعـــتقدون أن مور لا بدّ أن تكون قد انطلقت كشاعرة، عندما كتـــبت هذه الأبيات. في الحق أنها كانت تنطلق، بوصفها محررة لأعمالها الشعرية، عندما أعادت نشرها على هذا النحو لا أكثر.

إلاّ أن قـــصيدة الحـــرباء التي أوردتها آنفاً تقف على مستوى مغاير، وهـــي بمثابة أحد الدروس المبكرة في التقطيع الشعري الذي يثير المتعة لدى المقارنـــة بالأبيات القصيرة جداً. فالبيتان الأول والأخير يحتويان على ثلاثة عشر مقطعاً، في حين يحتوي البيت الثاني وما قبل الأخير على مقطع واحد لكـــل منهما، مما يجعل الأمر يبدو كأنه تجربة قوية التأثير عند ممارستها أول مـــرة، إلاّ أن مور عمدت في النسخة المنقحة إلى تقطيع البيت الذي يحتوي على ثلاثة عشر مقطعاً إلى بيتين اثنين، فأفسدت النسق بذلك. لقد كانت هـــذه القـــصيدة في الأصـــل تنحو منحى قصيدة **أجنحة الفصح** للشاعر هربرت **Herbert, Easter Wings**، على الرغم من أنها مرتبة ترتيباً أفقـــياً، وهو المنحى الذي تنحوه قصيدة هربرت في بعض الأحيان وكانت موجودة ضمن الطبعة التي استخدمتها مور.

ويتساءل المرء عما إذا كان العنوان الأصلي **إلى حرباء** هو العنوان

---

(1) Ead., "A Jellyfish", ibid., p. 180.

الأول، أو عما إذا كان هناك حذف للموضوع، مثلما أن القصيدة الموجهة إلى دزرائيلـــي أعلن عن عنوانها على هذا النحو: **إلى دزرائيلي في ما يخص مـــبادئ المحافظين** لتصبح فيما بعد **إلى خبير في الاستراتيجية**. وعلى هذا الأساس، يصبح عنوان قصيدة **إلى براوننغ To Browning** فيما بعد **البستنة بلا تبصر Injudicious Gardening**، في حين أن عنوان قصيدة **إلى برناردشـــو: الطـــير الهدية To Bernard Shaw: A Prize Bird** ينقلب إلى عنوان أكثر هدوءاً هو **إلى طير هدية**، وتحول الاسم برناردشو إلى الهامش:

"أنـــت تناســـبني تمامـــاً، لأنك تجعلني أضحك و لم تفقـــــــــأ عيـــــــــنك القـــــــــشة التي ترسلها كل ريح من كومة التبن.

أنت تعرف كيف تفكر، وما تفكر فيه تتحدث به، بكـــــل كـــــبرياء شمـــــشون وغائيـــــته الكئيبة. وما من أحد يجرؤ على منعك.

الكـــبرياء يناسبك. إذاً تبختر في سيرك أيها الطير العملاق. فما من فناءٍ محاذٍ لمخزن الحبوب يجعلك تبدو سخيفاً. فمخالبك الخشنة يعتمد عليها لمحاربة الهزيمة"[1].

مـــن كان في وسعه أن يخمِّن أن هذه الأبيات تصوِّر شو، وأنها لم يكشف النقاب عنها بهذه الدرجة من الثقة عند نشرها أول مرة؟ لكنني أفترض أنها تفيد كصورة لنوع من أنواع الحيوانات، وكنت أظن دوماً

(1) Ead., "To a Prize Bird", ibid., p. 31.

أن قصائد مور تعالج مثل هذه الموضوعات إلى أن تغير رأيي إثر نصيحة مـــا. إن مور تبدو مولعة بأن تظهر واثقة في أي لحظة، وما يحدث قبل تلك اللحظة هو الذي يكشف عن افتقارها إلى الثقة. وفي ما يأتي مطلع قصيدة **الالتقاط والاختيار Picking and Choosing** كما نشرت في المجموعة الأولى:

"الأدب مـــرحلة مـــن مراحل الحياة:
فـــإذا
خـــشيَ المـــرء أمـــره، فالوضـــع
يـــــــصعب إصـــــــلاحه. وإذا
اقتـــرب المـــرء مـــنه بألفـــة
فـــسيقول إنـــه بـــلا فائـــدة.
الكلمـــــــــــات بـــــــــــناءة
عندما تكون صادقة؛ الوهم اللاشفاف
الهـــــــــروب المـــــــــصطنع
إلى أعلـــــى لا يحقـــــق شـــــيئاً
لم نحجـــــــــب حقـــــــــيقة
أن شـــــــو خجـــــــول في
مـــــيدان العاطفـــــة، لكـــــنه
خـــلاف ذلك مُرضٍ؟ وإن كل ما قيل
عـــــن يعقـــــوب صـــــحيح،
لكنه غير عميق؟".

ومـــع نـــشر المجموعة الشعرية **ملاحظات Observations** سنة 1924، وهـــي أول مجمـــوعة من القصائد كانت للشاعرة مور عليها كامل السيطرة من حيث التحرير، تبدل هذا الحكم الذي أصدرته من

قبل، وأعني به **يعقوب غير عميق، ولا أحد يظنه كذلك** ليصبح:

"إن كل ما قيل
عن يعقوب صحيح
إن كانت الشاعر
عميقة".

وفي ديوان **القصائد الكاملة** نقرأ:

"إن كل ما قيل عنه
أنه يعقوب"[1].

وهكذا دفع هذا التنقيح الحكم باتجاه اللامعنى. وأنا لا أتفوّه بهذا لكي أحطّ من قدر كامل منجزها الشعري، بل لكي أوضح أن الإعجاب ينبغي أن ينصبّ على ما يثير الإعجاب، وأن بيتاً شعرياً، إذا ما بدا عديم المعنى أو غير صادق، فإن وصفه بأنه عديم المعنى أو غير صادق لا يمكن أن يعدّ رأياً سيئاً. تقول مور: "التعقيد ليس جريمة، بل التوغل فيه إلى حدّ الضبابية فلا يتضح أي شيء". حسناً، إن بعض الشعر ضباب على نحو واضح وإلى حدّ يتنفس فيه المرء الصعداء عندما يقرأ تعريف مور له في مراجعتها **أفكار النظام** للشاعر والاس ستيفنز Wallace Stevens, **Ideas of Order**: "الشعر لغة غير مفهومة لا تحتمل الخطأ شأنها في ذلك شأن لغة الحيوانات، وهو نظام من الاتصالات نجد فيه أن الثعلب يعود إلى الظهور ثانية مع ثعلب ثان ليتقاسما ديكاً رومياً عندما يصعب على الثعلب الأول حمل هذا الديك وحده"[2].

---

(1) Ead., "Picking and Choosing", versions in *Observation* (1924), p. 55; *Complete Poems,* p. 45.

(2) Ead., Review of *Ideas of Order* by Wallace Stevens, *The* Complete *Prose of Marianne Moore,* ed., Patricia C. Willis (London: Faber and Faber, 1987), p. 329.

إنـــنا نتوقع أن تكون مور دقيقة، ولا أعتقد أن هناك حذلقة عند الـــتوقف قلـــيلاً أمام **إنكلترا بأنهارها الطفولية وبلداتها الصغيرة ذات الكنائس أو الكاتدرائيات**، لكن إذا كانت للبلدات كاتدرائيات، فلا بدّ أن تكون مدناً، إنما نتوقع منها قول الصدق. لكنها تقول في المقابلة الـــتي أُجريت معها في مجلة **باريس ريفيو** إنها تهوى الأبيات ذات الوقفة النهائية. كان في وسعها أن تخدعني، فهي تقول أيضاً إنها لا تضع خطة لأي مقطـــع شـــعري. لكنها ما كانت لتستطيع كتابة قصيدة **فرجينيا البريطانية Virginia Britannia** لو كان ذلك الأمر صحيحاً. وعندما سُئلت عن كثرة استخدامها الاقتباسات ردّت قائلة:

> "كنت أحاول أن أكون نـــزيهة ولا أسرق الأشياء. لقد أحسست دوماً أن شيئاً ما إذا ذكر على أفضل وجه، فما هو الـــسبيل إلى التعـــبير عـــنه على نحو أحسن؟ لو أردت قـــول شـــيء مـــا، وقالـــه شخص ما على نحو مثالي، عـــندئذ سأقبل به. لكن لا بدّ من ذكر صاحب الفضل. هذا كل ما لديَّ عن هذا الموضوع"[1].

هـــذا لـــيس كل ما لديها عن الموضوع، لأن اقتباساتها هي في الغالب تعـــديلات لمـــصادرها. وباعترافها الشخصي في مكان آخر، هناك حالات يتبـــيّن فيها أن ما يبدو اقتباساً ليس باقتباس. هاكم ما قالته في رسالة وجهتها إلى ســـكوفيلد تايـــر: "أمـــا بخصوص الاقتباسات، فإنني أعتقد في بعض الأحـــيان أن الـــتفاهة تزداد وزناً إلى حدّ قليل لدى استخدام الاقتباسات. لكن على أي حال، تتمتع أغلب الاقتباسات التي أستخدمها بالمصداقية".

---

(1) Ead., in *Marianne Moore: A Collection of Critical Essays,* ed., Charles Tomlinson (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1969), p. 30.

إذاً، فنحن نحسن صنعاً إذا لم نصدق دوماً تصريحات ماريان مور أو علـــى الأقـــل ننظر في الفكرة المتمثلة في أنها غالباً ما تتحدث لمجرد الـــتأثير في مستمعيها، فالكلمات كانت عندها أشبه بنوع من الثياب الفاخرة التي تحب ارتداءها. والحقائق كانت تبجلها لما فيها من فتنة، لا لما فيها من واقعية. وعلى المعنى أن يكون صبوراً غالباً، منتظراً حتى بعد تغذيـــة الألعاب النارية. وقد كشفت الشاعرة عن نفسها من خلال ما قدمـــته لا من خلال عريها، إذ لم يشاهدها أحد عارية، و لم يُدْعَ أحد لمشاهدتها وهي عارية.

(3)

ذكـــرت أن السيدة مور لم تعشْ دوماً حياة محافظة لا تختلط فيها بالغـــرباء، إلاّ أنها لم تترك بيتها بعد براين ماور، وكان البيت الذي لم تتركه أبداً ميدان قوة وديمومة يبعث على الدهشة. وكانت السيدة مور يتـــساوى اهتمامها في كتابة مواعظ ابنها مع قصائد ابنتها، وربما أكثر من ذلك، فكما لاحظنا في الصفحات السابقة، بذل وارنر مور العديد مـــن المحاولات باتجاه الزواج، إذ كانت لديه دافع ما من أجل الهرب، لكن عـــندما وطد عزمه في نهاية المطاف على اختيار زوجة، فلم تبدُ السيدة مـــور كأنها شعرت بالهزيمة بأي حال. وقبل ذلك، حاولت المطالبة بأن يـــؤخذ طفلـــه من أمه كونستانس لكي يتعلم على يدي ماريان وعلى يديها، إلاّ أنها لم تنجح في مسعاها، لكن يبدو أنها نجحت حقاً في إرغام وارنر على خيانة زوجته عندما كان يأتي لزيارة أمه وشقيقته.

إن الأسلوب الذي عبّرت فيه عن هذا الأمر يوحي أنني أتعاطف مـــع كونـــستانس، وهـــذا صحيح، فقد تزوجت من أسرة تتحدث بشيفرات معقدة من الألقاب والألعاب التجنيسية. فإذا لم يطلق أحدهم

علـــى الآخر اسم جرذ أو خُلْد، فإن ماريان كانت تدعو نفسها شقيقة وارنر، أو أن تشير السيدة مور إلى ماريان بعبارة **أنياب عمة وارنر**. مما يؤثر في النفس أن وارنر فكّر بعد زواجه بضرورة وضع حدّ للألقاب، وكـــتب إلى أمـــه رسالة يقترح فيها أنها ربما ستشعر من الآن فصاعداً بسعادة أكبر إذا ما نادته باسمه وارنر، كأنه أدرك أنه بلغ سن الرشد.

في وســـعنا أن نكـــون علـــى ثقة بأن ماريان راقبت تمرد وارنر وتوصـــلت إلى اســـتنتاجات خاصة بها. لقد تمرّدت بوصفها أديبة ضد التقالـــيد الشعرية السائدة يومئذ. وتمرّدت بوصفها مطالبة بحق تصويت المـــرأة. وراودت الـــشكوك مفـــتش المدرسة الهندية بإثارة الانشقاق، بوصفها اشتراكية ضد الظروف السائدة هناك. وكانت المدرسة الهندية نفـــسها إشارة احتجاج كبيرة ضد واشنطن والمكتب الهندي. تمرّدت وعدَّت نفسها سلتية أصيلة تقف إلى جانب الإيرلنديين، وكتبت قصيدة **إقامـــة في الحـــوت Sojourn in the Whale** إثـــر انتفاضة الفصح وتنـــبأت فـــيها بانتصار القومية الإيرلندية وقضية المرأة. وتقول مخاطبة إيرلندا:

"عـــشت وأنـــت تعانين من كل عوز
أرغمـــتك العجائـــز علـــى حـــياكة
خـــيط ذهبـــــي مـــن القش وسمعت
الـــــــــــــــــــــــــــرجال
يقولـــــــــــــــــــــــــــون:
"هـــنالك مزاج أنثوي يخالف مزاجنا
مما يجعلها تفعل هذه الأشياء. يحيط بها
تراث من العمى والعجز، ستغدو حكيمة
وستـــــــضطر إلى الاستـــــــسلام.

سـترغمها التجربة على الارتداد على
عقبـيها. المـاءُ يـبحث عن مستواه"
فابتـسمت: "المـاء المتحـرك بعـيد
عـن المستوى". لقد شاهدته، عندما
كانـت العقـبات تعـوق
الطريق، وهو يرتفع آلياً"[1].

لم تكـن غـريبة عن التمرد، لكن لا يبدو أبداً أنها تمردت على والـدتها، بل يبدو أنها فكرت أنها تفضل أن تكون أمها إلى جوارها إن لاح أي تمرد في الأفق.

عـندما التقت براير وإج. دي الشاعرة ماريان في نيويورك يبدو واضـحاً أنهما وجدتا أن هذا الإصرار على بقائها داخل البيت يشكل نمطـاً من أنماط الهزيمة الروحية، على الرغم من عدم وضوح مقومات النـصر. وهذه واحدة من نقاط الضعف الكثيرة في رواية **الغرب** التي يُنظر إليها بوصفها رواية، أو سجل أحداث يومية، وهذه هي حقيقتها. ولا توضح براير وضوحاً تاماً السبب الذي يجعل الشخصية التي تجسّد مور تذهب مع المرأتين إلى أوروبا وأهمية ذلك. ويفترض المرء أن هنالك بـرنامجاً شهوانياً، على الأقل على مستوى التفكير النابع من الرغبة في ذلـك. إذ لا تنـتقد برايـر السيدة مور، ولا توضح صراحة أنها تمثل مـشكلة، غـير أن ما تفعله هو أنها تجعل الشخصية التي تجسّد ماريان تتحدث بضمير المتكلم نحن حين تكون مراوغة:

"أردفت آن:

"- لكـن تذكر أن نيويورك هي قارتي الأوروبية في

---

(1) Ead., "Sojourn in the Whale", *Complete Poems,* p. 90.

السؤال على قرائها: لم يتعين على النساء أن يكنَّ رجعيات؟

لماذا تواصل آن هذا الموروث الفكتوري؟ أيكمن السبب في أن أميركا تعاني من مشقة مرحلة مماثلة مما دفعها إلى أن تفضّل روحاً عليها بصمة التاريخ؟ لكن ذلك كان يصطدم مع شعرها، ذلك اللون البرّاق الغريب الذي يشبه لون الغابة، ومع جسدها ذي التقاطيع الخشنة التي تشبه تقاطيع كاتب شاب، ومع فسيفساء عقلها. لقد كان انكماشها مَن الحياة علامة من علامات الرجولة لا الأنوثة، وكان رداً صبيانياً على مثال أُسيء فهمه".

ثم تأتي بعد هذا فقرة تجعل المرء يتساءل: كيف استطاعت مور الاستمرار في علاقتها الحميمة مع برايز:

"الخلق يعني الحياة. لقد تنكرت آن للحياة منذ زمن طويل جداً، مما جعلها تخشى الآن ترك عقباها من ورائها. كان الواجب يفيدها بوصفه منفذاً عاطفياً. لقد ذوت حتى باتت خطاً عاماً فوق صخرة... وخطوطاً قوية جُرِّدت من لونها"[1].

ذلك شيء حسن عند برايز. كانت مشكلتها تتمثل ببساطة في أن والدها سير جون إيلرمان اعتقد أن هناك خطراً على ابنته الشابة الغنية إذا ما تسكعت وحدها في أرجاء العالم. وقد وجدت برايز حلاً لهذه المشكلة في سنة 1921 عندما طلبت الزواج من روبرت ماك ألمون وهو أديب شاب يطمح في السفر إلى باريس لزيارة جويس. وكان طلبها

(1) Ibid., p. 158.

(4)

لـــدى وصـــولهم إلى أوروبا، أعدّت إج. دي وبراير وماك ألمون مجمـــوعة مـــن قـــصائد مـــور، دون علمها، ونشروها في مطبعة مجلة **إيكويست**[1]. وكان ذلك هو أول ظهور لأشعارها في كتاب، أو على نحو أدق، في كراس. في هذه الأثناء، استُفزَّت مور للتفكير في موضوع الـــزواج. وبعـــد مـــضي عامين اثنين نشر مونرو ويلر، وهو صديق ويسكوت، قصيدة مور عن هذا الموضوع، لتكون بذلك العدد الثالث من مجلة **مانيكن**، وأرفق بها مراجعة لشعر مور كتبه ويسكوت بنفسه. تـــبدأ قـــصيدة **الزواج** بذلك الأسلوب الهادئ الذي اشتهرت به مور وسط دائرة صغيرة من متذوقي الشعر:

"هـــذه الهيئة ربما ينبغي للمرء أن يقول
مؤســـسة احتـــراماً لما يقوله أحدهم
إن علـــى المـــرء ألاّ يغـــير رأيـــه
في شـــــيء يـــــؤمن بـــــه
يحـــــتاج إلى وعـــــود صـــــريحة
عـــــن هـــــدف المـــــرء،
لتحقـــــيق التـــــزام خـــــاص:

---

(1) إيكويـــست The Egoist: مجلة كان اسمها **المرأة الحرة لجديدة The New Woman** Free أســـستها الآنـــسة هاربيت شو ويفر والآنسة دورا مارزدن وكانت تنشر مقالات عن الأدب والشعر الحديث وتتصف بنـــزعتها النسوية، وأضـــحت بتأثير عزرا باوند لسان حال المدرسة الصورية في الشعر. بدأت صدورها سنة 1914 وتوقفت عن الصدور سنة 1919. كان مساعد رئيس التحريـــر ريتشارد أولدنغتن، ثم أعقبه تي. إس. إليوت في سنة 1917. وقد نشرت المجلة رواية جيمز جويس المعروفة **صورة الفنان شاباً** مسلسلة من 1914 - 1915. (المترجم)

إنـــني أتـــساءل عما يراه آدم وحواء
في ذلـــــك، في هـــــذا الـــــوقت،
هـــــذا الفـــــولاذ المطلـــــي بالـــــنار
المفعـــــــــــم بالـــــــــــذهب؛
الـــــــذي يوضـــــــح بجـــــــلاء
تـــــراثاً لكـــــل مـــــن يهمّـــــه الأمـــــر
ودجـــــالين يـــــرتكبون أعمـــــال سلب
ممـــــا يـــــتطلب ذكـــــاءً إجـــــرامياً
لتجنبه!"[1].

هذه الأبيات الشعرية ما كانت لتكتبها ابنة كاثوليكية متزمتة لأم كاثوليكية مستبدة، لأن الزواج عند الكاثوليك سرٌّ من أسرار الكنيسة وطقس من طقوسها، في حين أن البروتستانت يعتقدون بوجود سرّين أو طقـــسين لا أكثر. لكن على الرغم من ذلك، فإن السخرية الصادرة حـــتى من امرأة ورعة من أتباع الكنيسة المشيخية، تبدو مدهشة قليلاً، ونتذكـــر أن كل بيت شعري كتبته مور مرَّ أولاً بالرقابة المفروضة من قبل أمها، ومن ثم من قبل شقيقها القسيس الذي كان يعدُّ كل قصيدة من قصائدها حدثاً روحياً.

لا بـــدّ أن مـــور وأمها لم تشعرا بأي حال من الأحوال أن السخرية كانت موجهة إلى الكنيسة، ويبدو على الأرجح أن المرأتين فهمتا جزءاً من السخرية على أنه موجّه إلى نساء من مثل برايـر وإج. دي، اللتين تزوجتا، وفي الـــوقت نفسه تناديان بالحرية. كما يتذكر المرء أيضاً أن السيدة مور هـــربت مـــن زواجها، وتدبرت أمرها بألاّ ترجع إليه ثانية، سواء بسبب زوجها أو بسبب أي التزام إزاء أسرته. فمارست التعليم بدلاً من الذهاب

(1) Marianne Moore, "Marriage", in *Complete Poems,* pp. 62-70:62.

إلى أســـرته طلباً للمال. وقد كتبت إليزابيث بيشب، التي أُصيبت أمها هي الأخـــرى بالجنون، رسالة في وقت لاحق إلى آن ستيفنسن تشير فيها إلى: "أن ذلـــك الجيل نظر إلى الجنون نظرة مغايرة عن نظرتنا اليوم. فبعد عامين اثنين، يتم التخلي عن الأمل كله ما لم يعالج المرء نفسه"[1]. إننا لا نعلم ما هـــي الظـــروف التي مرّت بها السيدة مور، وأنا لا أريد الإيحاء أنها كانت مـــنافقة دينياً في موضوع زواجها، إلاّ أن في وسع المرء ملاحظة أنها كانت ترحّب، وهذا أمر مفهوم أيضاً، بقرار ابنتها استخدام كل ذكائها الإجرامي لتجنب الزواج، إن كان ذلك هو الشكل الذي يتخذه الآن تمردها:

"تحـــت الـــنجوم المـــتوهجة الضياء
تحـــت الثمـــرة المـــتوهجة الـــضياء،
تجـــــربةُ الجمـــــال الغـــــريبة؛
وجـــودها أصـــعب ممـــا يُحـــتمل؛
يمـــــزق المـــــرء إربـــــاً إربـــــاً
وكـــل مـــوجة ضـــمير جديدة سم.
انظـــر إلـــيها، انظر إليها في هذا العالم
المـــــــــــــــــــــشترك
العـــــــــيب الـــــــــرئيس
في التجـــــربة الأولى الـــــبلورية،
هذا الاندماج الذي لا يمكن أن يكون
أكثر من استحالة مهمة..."[2].

---

(1) Cited in David Kalstone, *Becoming a Poet: Elizabeth Bishop with Marianne Moore and Robert Lowell* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1990), p. 25.

(2) Moore, "Marriage", p. 63.

أحقـــاً أن الزواج ليس أكثر من استحالة مهمة؟ إنها تتهرّب من التفسير فيما بعد، ملحقة ملاحظة تصف هذه القصيدة بأنها "ملاحظات استهوتني وقد حاولت ترتيبها على نحو يُرضي".

بيد أن الشيء الذي استهواها يتضمن إشارة إلى غودون في شيء تافـــه جـــداً تفصل أمره الملاحظات المرفقة: "الزواج قانون، بل أسوأ قانون... وهو شيء تافه جداً". ونرجع إلى روح براين ماور في الأبيات الآتية:

"إنهـــا تقـــول: "الـــرجال هـــم محتكرو
الـــنجوم وأوسمـــة ربطـــة الـــساق[1]
والأزرار وغيرهـــا مـــن لعـــب الأطفال
الـــــبراقة، لا يـــــصلحون للوصـــــاية
على سعادة إنسان آخر"[2].

وهي أبيات تنبع من الآنسة إم. كاري توماس:

---

(1) أوســـمة ربطة الساق Garters: تعدّ هذه الأوسمة أعلى أوسمة الفروسية في بـــريطانيا ابتكـــرها الملـــك إدوارد الثالث في سنة 1348 تقريباً. قصة هذه الأوسمة تعود إلى كونتيسة سالزبري التي تذكر الأساطير الشعبية عنها أنها فـــي أثـــناء حفلة في البلاد تدلّى رباط ساقها فالتقطه الملك، ولما شاهد هذا نظرات المدعوين عمد إلى ربط ذلك الشريط الأزرق اللون من حول ركبته وقـــال مؤنباً إياهم بعبارته الشهيرة: Honi Soit Qui Mal Pense، ومعناها: لـــيحل الـــشر بمـــن يفكّـــر بالشر. وقد اقتصر هذا الوسام على الملك نفسه وأعـــضاء الأسرة المالكة وأربعة وعشرين فارساً. والسيدات اللواتي يحملن هـــذا الوســـام هنّ الملكة وكبرى بناتها إن كانت وريثة محتملة للعرش. في أواسط تسعينات القرن العشرين، كانت الملكة إليزابيث والملكة الأم والأميرة آن هـــنّ حاملات الوسام. ولم يتقلد هذا الوسام من غير الأسرة المالكة سوى الفيكونت إدوارد غراي في 1912 وبات يحمل لقب سير، وكذلك تشرشل في سنة 1953. (المترجم)

(2) Ibid., p. 67.

"يحتفظ الرجال لأنفسهم بحق الجنازات المهيبة والنصب العظيمة، والتماثيل التذكارية والعضوية في الجامعات والأنواط والألقاب والشهادات الفخرية والنجوم وأوسمة ربطة الساق والأشرطة والأزرار وغيرها من لعب الأطفال البرّاقة، التي لا قيمة لها بخصيصتها، إلاّ أنها على الرغم من ذلك، مرغوبة إلى ما لا نهاية لأنها رموز تدلّ على اعتراف الزملاء الحرفيين بإنجاز عمل صعب إنجازاً متقناً"[1].

ومن بين الألقاب التي كان الرجال يتمتعون بها، وحاولوا الاحتفاظ بها لأنفسهم بعمل ما، هو لقب الشاعر. وإذا أُريد منا أن نصدّق رواية **الغرب**، فإن مور نفسها، وهي في أواسط الثلاثينات من عمرها، لم تؤمن بأنها ستصنع اسمها كشاعرة. لقد ظنّت أن قصائدها سوف ترفق بمثابة ملحق لعمل من الأعمال النثرية، وفكرت أيضاً أنها ستتبوأ أخيراً المكانة التي تستحق بوصفها أديبة عند بلوغها سن الخامسة والأربعين، وهذا ما أفصحت عنه لمن سيعملون على تحريرها عند وداعها لهم. وفي هذا الصدد، يمكن للمرء القول إنها كانت على حق. فقد نشرت أول مجموعة شعرية كاملة لها وهي **ملاحظات** في سنة 1924، ولم تنشر شيئاً آخر في غضون السنوات السبع التالية. ثم جاءت بعد ذلك، كما أشرت من قبل قصائد **مرمم أبراج الكنائس واليربوع وفرجينيا البريطانية والبنغول** وما إلى ذلك، وهي القصائد التي نعدّها اليوم نموذجية جداً.

---

(1) Moore's own note in *Complete Poems,* p. 272, citing "Miss M. Carey Thomas, Founder's address, Mount Holyoke, 1921".

يسهل في بعض الأحيان إغفال الآثار الموجودة في القصائد الكبرى التي تبيّن أن الروح الراديكالية الشابة لم تخمد. غير أنها تريد منا التوقف برهة وجيزة، والتفكير في العبارة التي أطلقتها على الزنجي في قصيدة **فرجينيا البريطانية** وهي: "الحليف غير المقصود وأفضل أعداء الطغيان". كما أن الرجوع كثيراً إلى الموضوعات الهندية في القصيدة نفسها يمثل تذكرة استراتيجية بما وصفته:

"ليس من مستعمر، لا أحد منا، حرّ في أخذ ما يرضيه، في الاستعباد، فكما يقال صفته مرادفة للرحمة". وكما سيتضح من علامة مرمم أبراج الكنائس، في تلك القصيدة، الدالة على الأمل، فإن **فرجينيا البريطانية** هي قصيدة تتبدّد إلى تنويه طفل بالمجد، لكننا لن يسمح لنا بذلك التنويه إلاّ إذا أدركنا وجود الخاسرين إلى جانب الفائزين في صياغة ذلك المجد. "الهندي الأحمر بإكليل من فرو الأيل، المعروف بقسوته ليس كله قوة وحيوانية"[1]. التصريح المكبوح هنا، يفترض فيه أن تكون له أهميته. وفي هذا الصدد تتشابه مور الشابة مع مور الأكبر سناً، فهما تكنّان الاحترام كله للآخرين. وفي حين قد يكون صحيحاً القول إن هذا الاحترام الموجه للآخرين تكمن جذوره في الدين، إلاّ أننا، على الرغم من ذلك، لا نستطيع الحيلولة دون ملاحظة كم من الناس ينتمون إلى المحفل نفسه ويقدرون على إغفال ذلك الاحترام إلى حدٍّ ما.

كانت شاعرة محدثة، وأجد أن مما يؤثر في النفس هو التفكير في انجذابها إلى نيويورك والذهاب مباشرة إلى معرض ستيغليتز حيث تشاهد صورة بطلها إدوارد غوردن كريغ التي التقطها ستايخن Steichen، لكنها قلما كانت تذهب إلى المسرح في ذلك الوقت. وتقول لستيغليتز

(1) Moore, "Virginia Brittanica", ibid., pp. 107-11:109, 110.

Stieglitz إنهـــا لم تعرف في حياتها من قبل شيئاً شبيهاً بها. فيردّ عليها ستيغليتز: "حسناً، لا يوجد شيء يشبهها". وقد تأكدت على نحو ما، أن الشيء نفسه يمكن أن يقال عنها.

* * *

7

فنون إليزابيث بيشب العديدة

(1)

"نسويات!" هدرت إليزابيث بيشب وأثارت نوعاً من الإحساس بالفضيحة في صفها بجامعة هارفرد سنة 1977[1]. لكن في السنة نفسها، وهي سنة نشر ديوانها **الجغرافيا الثالثة**، كتبت رسالة زعمت فيها أنها كانت نسوية منذ السابعة من عمرها، وأنها لم تكن بخلاف ذلك. وفي أواخر السبعينات، قدّمت بعض الصفوف التي تدرس فيها الكتابة الإبداعية، ومنها على سبيل المثال، مفهوم الفصل بين الجنسين، لتتمكن النساء من التعبير عن أفكارهن بحرية أكبر. إلاّ أن الشيء الذي كانت تقصده بيشب بمصطلح النسوية في حالتها تلك، كان لا بدّ أن يؤخذ على أسس متساوية مع أي رجل، أي - وهذا ما كانت تشعر به - ألاّ يحط من شأنها وينظر إليها بوصفها امرأة شاعرة لا غير، وألاّ تكتب عن تجربة النساء، بل تتناول التجربة الشمولية على أنها تمثل مداها الحقيقي، وألاّ تستخدم استخداماً سياسياً كعضو مرتبط بصلة رحم مع غيرها من الأخوات. فعندما كانت شابة، رفضت أن تنشر قصائدها في مجموعة من القصائد بعد أن عرفت أن تلك المجموعة تحتاج إلى إحدى الشاعرات لإكمال العدد، كما أنها رفضت طوال حياتها أن تكون أشعارها جزءاً من دواوين شعرية مكرسة لشعر النساء فقط. وعندما باتت في آخر أيامها - وقد توفيت سنة 1979 - كانت لا تزال قادرة على النفور من أي ضغط من أجل التآزر. كانت شاعرة الشاعرات،

---

(1) April Bernard, "Exile's Return", *New York Review*, 13 January 1994.

وقد أطلق عليها جون آشبري صفة أديبة أديبات الأديبات.

علقت في ذهنها كراهية عميقة لجيل محدد من الأديبات، وهو جيل أسمته **مدرستنا الجميلة والقديمة والفضية من الكتابات الأنثوية** التي تضم فرجينيا وولف Virginia Woolf وكاترين آن بورتر Katherine Anne Porter وإليزابيث باون Elizabeth Bowen وربيكا ويست Rebecca West. كانت تعتقد أنهن يتباهين دوماً بأنهن لطيفات، وأنهنّ كن يحاولن التأكد أن القارئ لن يخطئ مكانتهن الاجتماعية أولاً، وأن القلق يتدخل في الشيء الذي يفكرن بضرورة قوله.

من جهة ثانية، فإنها قرأت حقاً أعمال وولف وأعجبت بها، ففي حديث مع جورج ستاربك George Starbuck، جرى أيضاً في سنة 1977، أثنت ثناء حاراً على كتابها **ثلاثة جنيهات Three Guineas** واصفة إياه بعبارة "أول كتاب نسوي من كتب وولف"، وأضافت أن وولف عوملت معاملة سيئة نوعاً ما عندما كتبته[1]. الحق أن كتاب **ثلاثة جنيهات** تكملة لكتاب **غرفة خاصة A Room of One's Own** الذي ألفته سنة 1938 على شكل رسالة، ليكون بمثابة رد على سؤال طرحه أحد الرجال وهو: "ما السبيل في رأيك إلى الحيلولة دون نشوب حرب؟" لعل الإجابة ستثير دهشتنا لأنها تتضمن بحثاً مطولاً في تاريخ كليات النساء في كيمبرج. ويصف كونتن بل Quentin Bell كتاب **ثلاثة جنيهات** قائلاً: "إنه نتاج ذهن بالغ الغرابة". ويضيف أن أصدقاءها التزموا جانب الصمت إزاءه، وإن لم يصمتوا، فقد وجهوا له النقد، وأن كينز استشاط غضباً وامتلأ احتقاراً[2].

---

(1) George Monteiro (ed.), *Conversations with Elizabeth Bishop* (University Press of Mississippi, 1996), pp. 92-3.

(2) Quentin Bell, *Virginia Woolf: A Biography*, vol. ii (St. Alban's: Triad/Paladin, 1976), pp. 204-5.

إلاّ أن وولف كانت على حق عندما أوضحت أن السؤال: "ما السبيل في رأيك إلى الحيلولة دون نشوب حرب؟" يتضمن مغزى محيّراً إذا ما طرح على إحدى النساء، في عالم تحرم فيه النساء من التعليم العالي، ومن المشاركة في أنماط القرارات التي تسهم في الحيلولة دون نشوب حرب أو في اندلاعها. إن المرء يفترض أن أصدقاء وولف شعروا في سنة 1938 أن الوقت كان غير ملائم لطرح قضية النسوية، وأن تاريخ النساء في كيمبرج كان خارج الموضوع.

إلاّ أن المرء يتذكر أن بيشب رَاودها في مطلع الحرب العالمية الثانية الإحساس نفسه الذي راود وولف: شعرت أن الحرب نتاج عدوان الذكر وأنها شجار طقسي ذكري. وكان مثل هذا التفكير من وراء القسم الأول من قصيدة **ديكة Roosters**:

فيض من الصَّيحات
يأتي من بابِ دورةِ المياه،
من أرضية قن الدجاج بحصّها المتساقط.

في العتمة الزرقاء
تندهش زوجاتهم المجتمعات
وتغرز الديكة أرجلها القاسية وتحدق

بعيون غبية
ومن مناقيرها تعلو
صيحات مألوفة لا سبيل إلى السيطرة
عليها.

وفي صـــــدور عمـــــيقة نافـــــرة
أنـــــواط ذهبـــــية مخـــــضرّة
خططت للسيطرة على الآخرين وإخافتهم

الـــــــزوجات الكـــــــثيرات
اللـــواتي يعـــشن عيـــشة الـــدجاج
معرضات للغزل وللاحتقار

مـــــن أعمـــــاق خناجـــــر فجـــــة
يطفـــــو أمـــــرٌ بـــــلا معـــــنى
في جمـــيع أرجـــاء الـــبلدة. ديـــك ينظر
بنهم..."[1].

إن قـــراءة هـــذه القصيدة بصوت مرتفع بعد مرور عقود من الـــزمن على كتابتها وبناء على طلب من الأصدقاء، جعلت بيشب تـــدرك فجأة أنها تبدو مثل قصيدة دعائية نسوية، وأخبرت جورج ســـتاربك أن القصيدة لم تهدف في الأصل لتكون كذلك أبداً. فيرد علـــيها وهـــو يلمـــح إلى النسويات الراديكاليات في ذلك الزمن: "يؤســـفني أن الـــراية رايتهن اليوم، ولن نتمكن من أخذها منهن". وتعترف بيشب في وقت لاحق أن الجزء الأول من قصيدة **ديكة**، إنما هو دعائية نسوية على نحو ما، على الرغم من أنها لم تنظر إليها على هذا النحو في وقتها[2].

---

(1) Elizabeth Bishop, "Roosters", in *Complete Poems* (London: Chatto & Windus, 1991 edn.), pp. 35-9; 35-6.

(2) Monteiro, *Conversations with Elizabeth Bishop*, p. 89.

إنهـــا لم تنظـــر إلـــيها علـــى هذا النحو لأن القسم الثاني من القصيدة، الذي يختلف عن قسمها الأول ويبدأ بالبيتين الآتيين: "إن خطيـــئة القـــديس بطـــرس أسوأ من خطيئة المجدلية"، يوجه مجمل القصيدة باتجاه التأمل الديني، فالديك يرمز إلى تكذيب بطرس السيد المسيح، لكن حتى ذلك التكذيب يغفر له، على حد تعبير بيشب، في نهايـــة المطـــاف. وهكـــذا، فإن الديك، وهو التضرع الموجود في القصيدة، قد يرمز عندنا إلى الغفران.

لقد قدم الطائر نفسه أول الأمر بوصفه رمز الحرب، لأن بيكاسو استعمله في ذلك الوصف في لوحته غيرنيكا. وكان ذهن بيشب منصباً على الحرب - فلقد اكتملت القصيدة في سنة 1940 - لا على عدوان الذكر كما هو.

لقـــد كانت **خطيئة القديس بطرس** خطيئة روحية، ولا بدّ أن مـــؤلفة القصيدة تشبِّه نفسها بالقديس بطرس من حيث إنها خاطئة. ولا بـــدّ أنهـــا رأت في نفسها القدرة على تكذيب السيد المسيح، ولا بـــدّ أن تتأمل دموع بطرس الدالة على الندم. وهذه القصيدة، شـــأنها شأن قصيدة **لا يزال المطر ينهمر Still Falls The Rain** للـــشاعرة إيـــدث ستول Edith Sitwell وقصيدة **ارتياباً بالأنواط In Distrust of Merits** للشاعرة ماريان مور Marianne Moore، تـــرى فيها الشاعرة الحرب المندلعة على أنها نتيجة من نتائج ظرفها الخاطئ الخاص بها.

إن هـــذا الشعور الديني بالمسؤولية - وهو شعور غريب تماماً عن فرجينيا وولف - تعبِّر عنه ماريان مور في الأبيات الأخيرة من تأملاتها عـــن الحـــرب الجاريـــة على قدم وساق، ونشرت في مجلة **ذانيشن** في أيار/مايو 1943:

"أيهـــا القلبُ الغليظ، أيها القلبُ الحديد،
الحديـــــد حديـــــدٌ حـــــتى يـــــصدأ
ليـــــست هـــــناك حـــــرب لم
يـــــتعين علـــــيَّ داخـــــل نفـــــسي
محاربـــــتها حـــــتى أقهـــــر في أعماقـــــي
مـــا يـــسبب الحرب، لكنني لن أصدقها.
في أعماقـــــي لم أفعـــــل شـــــيئاً
أيـــتها الجريمة الشبيهة بجريمة الأسخريوطي!
الجمـــــــــــال خالـــــــــــد
والغبار مؤقت"[1].

يـــبدو واضـــحاً أن قصيدة ستول، التي حفّزتها الغارات الجوية، قـــصيدة مـــسيحية في معناها، بيد أنها تفسح مجالاً درامياً للصراع مع المعـــتقدات وهي تورد البيتين الشعريين المشهورين من المناجاة الأخيرة التي يقوم بها فاوست Faustus بطل الشاعر مارلو Marlowe:

"بعد ذلك، سأثب إلى سيدي الذي يجذبني
إلى أسفل
وأشـــاهد، أشاهد دم المسيح يسيل في القبة
الزرقاء"[2].

أمـــا قـــصيدة مور، فهي على النقيض، تنبع من إيمان قوي إذ ترتكـــز على آراء والدتها في الحرب لأنها هي التي فكرت أن عليها

---

(1) Marianne Moore, "In Distrust of Merits", in *Complete Peoms* (London: Faber and Faber, 1968), pp. 136-8:138.

(2) Edith Sitwell, "Still Falls the Rain", in *Collected Poems* (London: Sinclair-Stevenson, 1993), pp. 272-3:273.

"محاربتها حتى أقهر في أعماقي ما يسبب الحرب".

تعد قصيدة بيشب ذات شعور ديني مرهف، لكنها ليست بالضرورة قصيدة دينية. وبقدر ما نستطيع القول، فإن المعتقد الديني كان آنذاك عند بيشب يمثل شيئاً من الماضي البعيد حقاً، أما الشعور الديني المرهف، فقد ظلّ ملازماً إياها في شعرها، ويعود السبب جزئياً إلى أن هربرت وكراشو كانا من بين نماذجها. فنموذج المقطع المشار إليه أعلاه من قصيدة **الديكة** مأخوذ من إحدى قصائد كراشو، على الرغم من أن هذه القصيدة المعنية هي قصيدة علمانية لا دينية **أمنيات إلى حبيبته المفترضة.**

ولسوف يتذكر قراء كتاب **صيرورة شاعرة** لكاتبه ديفيد كالستن David Kalstone, **Becoming a Poet**، أن دفتر الملاحظات الذي أخذته بيشب عند أول لقاء لها مع مور في سنة 1934، وهو الدفتر الذي استنسخت فيه قصيدة **اليربوع** نقلاً عن إحدى المجلات[1]، وعدَّت فيه عدد المقاطع وقطّعت عليه الأوزان، قد كتبت فيه قائمة من الموضوعات الخاصة بالحديث، وفي أول عامود منه نقرأ:

"الهمجية الحديثة

هوبكنز

كرين؟ ستيفنز؟

شعر اج واج؟

القرن السابع عشر؟

العلاقة بالنثر؟

هربرت

(1) المجلة هي **هاوند آندهورن Haund and Horn** ورئيس تحريرها آنذاك لنكولن كريشتاين. (المترجم)

كراشـــــــــــــــــــــــــــو؟
كيف ستقرأ أوزانه؟"[1].

إن وجود هوبكنــز في القائمة يذكرنا بأن بيشب كانت قبل سنة واحـــدة مـــن لقائهـــا مور - كانت بيشب طالبة في فاسار آنذاك - منهمكة في نظم قصيدة **ترنيمة إلى العذراء Hymn to The Virgin**، وهي محاكاة دينية عاصفة لإيقاع هوبكنــز المفاجئ:

"أزح الـــستائر، أسرع الآن بعد أن عرفنا حالة التشهير المخجل والجـــثو الـــصفيق للتعظـــيم. دعونا نرَ، وبسرعة، تاج المسيح والتأمل الطفـــولي للملك شيرويم الشبيه بمثلجات الفراولة، وبجناحين من صفيح يصعد من فوق أصابع السمك ويتدلى صوب الأرض..."[2].

وهكـــذا فإنّ بيشب تبدو هنا منافية للطبيعة والعقل "آه! ألا تريد مـــنا يا صاحب الوجه الباسم والجسد الخشبـــي أن نقدّر أنفسنا على نحـــو حكـــيم؟"، مثقلة بغرابة أطوار هوبكنــز، لكنها على الرغم من ذلك، انتقلت في الوقت نفسه، كما أعتقد، إلى المرح والفرح، حتى في قـــصيدة **ترنيمة إلى العذراء**. وفي مستطاع المرء أن ينسى، إن كان قد اعـــتاد علـــى ربـــط بيشب بالأحزان العظيمة، التي حملتها على مدى الـــسنوات، أن هـــناك في وولـــنت هل وفاسار فتاة تمتلك ذخيرة من الفكاهات والقصص، وترجمت كتابات آريستوفانيس Aristophanes

---

(1) David Kalstone, *Becoming a Poet: Elizabeth Bishop with* Marianne *Moore and Robert Loweel* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1990), p. 106. "H & H poetry" must refer to Lincolin Kirstein's magazine, *Hound and Horn*, in which "The Jerboa" appeared.

(2) Elizabeth Bishop, "Hymn to the Virgin", in *Complete Poems*, pp. 221-2:221.

بعـــد أن تقـــدم بها العمر، وكتبت مسرحيات مدرسية أدّت فيها دور الفـــتاة الـــشريرة، وذهبت مع صديقاتها إلى قراءة شعرية للشاعرة إدنا ســـانت فنسنت ميلاي Edna St. Vincent Millay، وهي مناسبة جادة كانت فيها ميلاي ترتدي رداء طويلاً وتتشبث بستارة، في حين جلـــست بيشب وصديقاتها وهن غارقات في الضحك، وكانت بيشب التي لا تزال القوافي الفظة في شعرها أحياناً محفورة في ذاكرة معاصريها في الكلـــية قـــد عهدت إلى صديقاتها مهمة من مثل **استخدمن كلمة حـــيض في جملـــة** وقـــدّمت هي مثالها: "الملاحون يطعمون النوارس بسكويت ربانهم: فامتلأ الساحل بالحيض".

ليـــست هـــنالك مـــسافة عظيمة بين التلميذة المعجبة بالشاعر هوبكنـــــز Hopkins، والشاعرة الطموح التي ضحكت ملء شدقيها علـــى مؤثـــراته، مستعيرة الإيقاع المفاجئ لتأخذه معها وهي تعدو من حـــول المبنى السكني، محاولة أن تجربه، وتختبر صفاته وكفاءته، ومن ثم تكبح اندفاعه. كما أن الموضوع الباروكي للمحاكاة الساخرة - تمثال العـــذراء القديم المتعفن البالي - كما هو مألوف، نمط من الأشياء التي ستـــصبح فيما بعد مألوفة لديها في أميركا الجنوبية. ويبدو أن الشاعرة الناضجة قد لاحظت حالته الرثة من خلال **الدهن الشمعي المتصالب حول القدمين.**

إنـــه شـــيء ناقص، مصنوع صناعة بائسة ومحط ارتكاز المشاعر الجياشـــة. وبعد مرور عقود من الزمن، تذكرت بيشب في كلمتها التأبينية للأديبة فلانيري أوكونور Flannery O'connor التي كانت معجبة بها حقاً، الهدية التي أرسلتها لأوكونور من البرازيل:

"نمـــوذج متصالب في زجاجة، مثل سفينة في زجاجة،
مزخرف بكل أدوات العاطفة، السلم والزرديَّة وزهر

الطاولـــة، إلخ، بالخشب والورق والورق المفضض مع ديك صغير فوق رأس النموذج. فكرت أنها قد تهوى نوعاً من الأشياء الدينية الغريبة والبريئة".

وكانـــت الإجابـــة عن هذه الرسالة مرضية ومشجعة، إذ كتبت أوكونور في ردّها تقول:

"لو كنت قادرة على الحركة وذات جسم مرن وثرية لأتـــيت إلى البرازيل على الفور بعد نظرة واحدة إلى هـــذه الزجاجة. ألاحظت أن الدِّيك له حاجب؟ إنه يروقني على وجه الخصوص، ألاحظت أيضاً أن الثياب وسخة قليلاً من أصابع الشخص الذي صنعه...؟ لقد فُتنت به تماماً، فهو الشيء الذي ولدت لكي أعجب به"[1].

هنالك شيء فطري في إعجاب بيشب بمثل هذه الأشياء، وبقدر مـــا أستطيع أن أرى، فإنه شيء لم يتم تعليمه في مكان آخر، فقد جاء إلـــيها على نحو طبيعي برفقة ذاكرة، اعتقدت أنها ترجع إلى أيام تعلمها المـــشي. وفي مـــا يلي وصف للعبة ورد في القصة القصيرة **غويندولين Gwendolyn**:

"كانـــت تملك خزانة ثياب كبيرة الحجم صنعتها عمتي ماري وفيها لعبة تمثل صندوقاً بخارياً من الصفيح الأخضر، مزيناً بالألواح والأقفال ورؤوس المسامير. كانت الملابس ثياباً مدهشة، ذات خياطة جميلة، وتبدو ذات طراز عتيق حتى بالنسبة لي. وهنالك أدراج طويلة مـــزينة بشريط صغير وغطاء، ومشد للخصر بعظام صغيرة. كانت

(1) Ead., "Flannery O-Connor, 1925-1964", *New York Review*, 8 October 1964, p. 21.

هذه الأشياء مثيرة، إلاّ أن أفضلها هو رداء التزلج، الذي يضم سترة مخملية حمراء اللون وغطاء رأس وفروة بنية معثوثة. ولزيادة جانب الإثارة في هذا كله، كان هنالك زوج من حذاء جلدي ثقيل، أبيض اللون بحافات علوية مطرزة وزوج من مزلق للتزحلق بالغ الصغر، بحافة رثة لكنه شديد اللمعان ربطتهما عمتي ماري بدرزات من خيط أبيض خشن الملمس. لم أنزعج لأن مزلق التزلج كان غير مشدود، ولاءمتني كثيراً شخصية اللعبة التي كانت بدورها ملائمة لدور رفيق المريض. كانت اللعبة ممددة في درجها منذ مدة طويلة، حتى إن الشريط المطاطي الذي ربطت به أطرافها بات ضعيفاً وإذا أردت أن تجعلها منتصبة، فإن رأسها يميل برفق إلى أحد الجانبين، كما أن ذراعها الممتدة ستتكئ على ذراعك برهة وجيزة، ومن ثم تنزل عن موضعها بوهن"[1].

كما يهوى الطفل المريض لعبته لما فيها من عيوب، فإن الأديبة تنفعل كثيراً بسبب بلاغة الشريط المطاطي الواهن.

كتب الناس في بعض الأحيان أن شعر بيشب لا يمكن أن يقبله العقل لولا وجود نموذج ماريان مور، غير أنني لا أفهم تماماً معنى ذلك. إنني لن أنكر التأثير، بل أنكر صفة اللامعقولية. فهناك جوانب من أشعار أودن في آخر أيامه لا يمكن أن يقبلها العقل دون ملاحظة تأثير مور. لكن عند التفكير بأن حياة بيشب كانت توجّهها مور، وأن بواكير شعرها قدمته لها بهدف التدقيق فيه، وأن مور كانت تتمتع بشخصية قوية حاسمة، وأن والدة مور كانت أشد قوة وحسماً، نجد أنّ الشيء المدهش في ديوان بيشب الشعري الأول يتمثل حقيقة في استقلالية الروح.

---

(1) Ead., *The Collected Prose*, ed. Robert Giroux (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1984), pp. 213-14.

استمرت عملية التدقيق من سنة 1934 إلى تلك الحادثة الموثقة توثيقاً جيداً في سنة 1940 عندما سهرت مور ووالدتها حتى ساعة متأخرة من الليل لإعادة كتابة قصيدة **الديكة**، ودمرتا مقاطع كراشو الشعرية، وطهرتا اللغة مما كانتا تظنان أنه يمثل أدباً مكشوفاً، في حين قدمتا على نحو غير مقصود مفهوماً مزدوجاً بإحلال كلمة ديك Rooster محل الكلمة المرادفة لها Cock. حدث ذلك عندما أصرَّت بيشب على إثبات رأيها وألحت على أن في وسعها استعمال كلمة دورة مياه Water-Closet في قصيدتها. وبهذا توقفت عملية التدقيق و لم تعد بيشب تعرض قصائدها عليهما مرة أخرى[1].

لكن هناك خطأ في النظر إلى مرحلة قصيدة **الديكة** بوصفها تمثل رمز العلاقة بين مور وبيشب. لقد كانت مور تعرف شيئاً ما عن مواطن ضعفها ومواطن ضعف بيشب. ففي سنة 1938 قدّمت بيشب قصتها **في السجن In Prison** للمسابقة التي أجرتها مجلة **بارتيزان ريفيو** وأخفقت في إخبار مور بهذا أول الأمر. وقد كتبت مور تقول: "لقد كنت مستقلة الرأي والسلوك عندما قدّمت قصتك لنيل الجائزة دون السماح لي برؤيتها. وإذا ما أعيدت إليك مرفقة بقصاصة ورق مطبوعة، فذلك هو السبب". لكن عندما فازت القصة بالجائزة، كان لذلك الفوز وقعٌ حسن في نفس مور أول الأمر، ثم انتقلت بعد ذلك لتعرض عليها النصيحة الآتية المثيرة للاهتمام:

> "لا أستطيع منع نفسي من التمنّي أنك في وقت من الأوقات وعلى نحو ما، ستجازفين بقدر من عمق

---

(1) For this incident see Kalstone, *Becoming a Poet*, ch. 4, and his appendix for the version of "Roosters" as revised by Moore and her, mother.

التجربة المفتقر إلى الحماية، طالما أن أحداً لا يقر بعمق التجربة وبعض التحدي الخاص المميز لما هو منفر على نحو مهم. وبما أنني كنت دوماً مفتونة بصفتي الإبداع والتفـــرد اللتين تميزان هذه الأشياء المتجمعة لديك – التي هي قصائد حقاً – فإنني أشعر بالمسؤولية ضد أي شيء قد يهددك. غير أنني أخشى الاعتراف بمثل هذا القلق لئلا أبعدك عن ضرورة جوهرية أو قوة خاصة. إن البـــيوض الذهبـــية لا يمكن معالجتها معالجة نظرية بصيغ الإنقاذ الجماعي الزائفة. لكنني أشعر أن ما قمت بـــه على سبيل المحاولة والتجربة وطبيعتك في التمحور نحو داخلك، يشكلان مصدر خطرك وقوتك"[1].

قلّمـــا يـــستطيع المرء أن يسمي هذه النغمة الصوتية لحناً جنائزياً حـــزيناً. لقـــد أدركت مور، كما هو واضح، الفارق بين التوجيه والتأثير.

وكمـــا لاحظنا من قبل، فقد اقتربت بيشب من مور لا بوصفها لـــوحاً خالياً يتوسل من الآخرين الخربشة عليه، بل بوصفها شابة مثقفة وجـــدت فيها معلمتها أنها، عموماً، قادرة على الاهتمام بتعليم نفسها. وقـــيل إنها كانت تحفظ عن ظهر قلب ديوان **الأرغن Harmonium** للشاعر ولاس ستيفنـــز Wallace Stevens وهو ديوان كبير الحجم. أما كراشو فهو، كما لاحظنا، بات بطلاً منذ زمن، وهربرت – الذي استعارت منه مور بعض الأشعار – كانت له أهمية خاصة عند بيشب. وفي وقـــت لاحق، أثارت بيشب بهجة صديقتها مور عندما كتبت لها

(1) *The Selected Letters of Marianne Moore*, ed. Bonnie Costello (New York: Knopf, 1997), p. 391.

مـــن كـــي ويـــست رسالة تقول فيها: "للزنوج صوت بالغ النعومة وتـــصرفات لبقة جميلة أعتقد أنها صعبة التصور، لكن وضعهم يذكرني دومـــاً بـــنغمة صوت جورج هربرت: "اسلك السبيل السهل... إلخ". وعـــندما تخـــضع لإغراء التحليل النفسي، وبدافع من نشر كتاب في التحليل النفسي للمؤلفة كارين هورني Karen Horney، تقول: "إنني أفـــضل الاقتراب من مثل هذه الأشياء من وجهة نظر مسيحية، بيد أن المـــشكلة تتمـــثل في أنني لم أتمكن من العثور على الكتب، على غرار هربرت"[1].

إن هـــذه الفكـــرة المتمثلة في أن هربرت ربما يُستخدم دليلاً في التحلـــيل النفسي، تعكس ذوق بيشب في الأدب الباروكي والرمزي. وقد زعمت أنها صاغت قصيدتها **العشبة الضارة The Weed** وفق نموذج قصيدة هربرت George Herbert المعروفة **حب مجهول Love Unknown** التي تحكي قصة طويلة يعرض فيها الشاعر قلبه على سيده وقد وضعه في وســـط ماعـــون فاكهة، غير أن هذا يرفض القلب ويصفه بأنه متعفن وقـــاس وكلـــيل. وتمضي القصة مثل حلم وتنتهي نهاية تأويلية. وتقلّد قصيدة بيشب المذكورة **العشبة الضارة** السريان الحالم والكئيب الذي يتـــصف بـــه النموذج الأصلي، وتوضح كيفية نمو عشبة ضارة رمزية (دون شـــرح الرمـــز) في القلب (قلب الشاعر). وفي البيتين الأخيرين، الشبيهين بأبيات هربرت، تتحدث العشبة الضارة:

"قالـــــــــت: إنـــــــــني أنمـــــــــو،
اقسم قلبك ثانية لا أكثر".

---

(1) Elizabeth Bishop, *One Art: Letters*, selected and edited by Robert Giroux (London: Chatto & Windus, 1994), p. 68 and 108.

كـــان التقسيم عند بيشب يمثل ما تعنيه البلوى عند هربرت. كانت الموضوعات التي دونتها بهدف مناقشتها مع مور هي: القرن السابع عشر، العلاقة بالنثر، هربرت وكراشو. ومما يضيء غوامض الموضوع في رأيي أن نقرأ في سيرة برت ميلر Brett Miller أنها دونت ملاحظـــات كـــثيرة مـــن كتاب عنوانه **الأسلوب الباروكي في النثر The Baroque Style in Prose** لمؤلفه أم. دبليو. كرول M.W. Croll، وأنهـــا ربطـــت هـــذا الأسلوب بالشاعر هوبكنـــز. لقد فكرت أن هوبكنـــــز والـــوعّاظ الباروكيين حاولوا أن يصوروا **العقل في أثناء الـــتفكير لا الفكـــرة** وأن **يجـــسدوا العقـــل في أثناء اشتغاله لا في اســـتراحته**، والمقـــصود بـــذلك العقل في المعنى الواسع، العقل الذي يتحـــسس، يتحسس طريقه إلى الفكرة. أما الأبيات الواردة في **العشبة الضارة** فهي:

"انهمـــرت بـــضع قطـــرات على وجهي
وفي عـــيني، حـــتى أســـتطيع رؤيـــة
أن كـــل قطـــرة احـــتوت ضـــوءاً
ومشهداً صغيراً مضاءً..."[1].

هذه الأبيات هي كل ما تبقى من فقرة جميلة من دفاتر ملاحظات بيشب للفترة الممتدة بين 1934 – 1935، وقد أوردها نصاً كالستن:

"كانـــت الـــنافذة في هـــذه الأمسية مكسوة بمئات القطـــرات الكـــبيرة اللامعة من المطر المتساقط على القـــدح المغطى بالبخار من الداخل. حاولت أن أنظر إلى الخـــارج، إلاّ أنني لم أستطع. وعوضاً عن ذلك،

(1) Ead., "The Weed", in *Complete Poems*, p. 20-1.

أدركـــت أن في وســـعي النظـــر إلى داخل القطرات الـــشبيهة بعدد كبير من الكرات البلورية. كانت كل واحـــدة تحمـــل آثار قريب أو صديق، وتوارت عن أنظـــاري العديد من الوجوه الباكية. وكانت النباتات المائـــية والأسمـــاك تطفـــو على قطرات أخرى، أما المجوهـــرات المائية والأوراق والحشرات فقد تضاعفت حجمـــاً، والأغرب من هذا كله أن بدت مرعبة إلى الحد الذي دفعني إلى التنحي جانباً على جناح السرعة، إحـــدى القطـــرات الكبيرة وكانت تحتوي على عين بشرية مستوحدة ورائعة تغلفها دمعتها"[1].

هذه القصيدة النثرية تعد شكلاً من الأشكال المألوفة عند بيشب، وهـــو شكل فضله السرياليون، والأمر المؤسف أن بيشب لم تترجم من مقالـــة مـــاكس جاكوب ما هو أكثر من ذلك في هذا الصدد. إن قـــصيدة **العـــشبة الـــضارة** عـــبارة عن تطعيم سريالي في الأسلوب الباروكي. أما قصيدة **النصب The Monument** فهي قصيدة أخرى مـــن تلك القصائد الرمزية الغامضة. لكن في حين أن قصيدة نثر مثل **شنق الفـــأر The Hanging of The Mouse** تتمتع بتماثل دقيق مع سريالية غـــراندفيل، فإن بيشب لم تكن البتة تلك السريالية المتطرفة أو العقائدية، إذ كان مزاجها الشعري انتقائياً أكثر مما تسمح به السريالية، كما أنها لم تكن تنشد جذب الاهتمام إليها بخلاف السرياليين النموذجيين.

وبعـــد مـــدة طـــويلة من الزمن كتبت بيشب إطراء لقصائد لويل وأشـــارت: "ذلك النمط الغريب من التواضع الذي أعتقد أن المرء يشعر به إزاء كل شيء معاصر يهواه، مثل كافكا Kafka أو ماريان أو حتى إليوت

(1) Kalstone, *Becoming a Poet*, p. 14.

وكلي Klee وكوكوشكا Kokoschka وشفيترز Schwitters... هناك قدر من التواضع والاهتمام والفسحة، نوع من العجز والإصرار في الوقت نفسه"[1]. ويمكن للمرء أن يضيف إلى هذه القائمة المتنوعة من الأسماء اسم جوزيف كورنلْ Joseph Cornell الذي راسل ماريان مور مدة طـــويلة، وكان مصدر الإلهام لاثنين من أعمال الملصقات الفنية اللذين نفـــذهما بيشب بنفسها، وترجمت قصيدة عن كورنلْ كتبها أوكتافيو باز، ثم هناك الكزاندر كالدر الذي كان صديق لوتادي ماسيدو سواريز عـــشيق بيشب البرازيلي. وقد رسمت بيشب لوحة للبيت الذي كانت تقطـــن فـــيه مع لوتا في بيترو بوليس وأظهرت فيها إحدى التكوينات الفنية بكالدر.

* * *

(2)

يتضح من مقدمة وليم بنتن William Benton التي كتبها لكتاب **تـــبادل القـــبعات: رسوم Exchanging Hats: Paintings**، الذي نـــشرت فيه أربعون من لوحات بيشب المرسومة بالألوان المائية وغيرها من الأعمال الفنية، أن العديد من لوحاتها الفنية قد فقدت، أو يتوقع لها الظهور بغتة. لقد عوملت لوحات بيشب وملصقاتها بروح غير مهنية، غير أنها أعمال هاوٍ ذكي من هواة الرسم. وليس الأمر تمنياً عند مقارنة الـــروح التي نفذت بها هذه الأعمال مع المشاعر التي أنتجت القصائد. فلـــوحة **الـــداخل مـــع سلك توصيلة** تظهر الأسلوب الأخرق وغير المستحـــسن الـــذي ثبت فيه سلك كهربائي على جدار إحدى غرف

(1) Brett C. Millier, *Elizabeth Bishop: Life and the Memory of It* (Berkeley, Ca.: University of California Press, 1993), p. 295.

النوم، ماراً مروراً شاقولياً بالسقف لينـــزل بعد ذلك إلى الجانب الآخر كـــي يوفـــر الضياء فوق منضدة ضيقة تمثل مكان عمل فوضوي. وفي وسع المرء أن يتصور بسهولة قصيدة تصور الأشياء نفسها التي نراها من على السرير كما هو متوقع وهي: مرآة كبيرة ترتكز على قائمة، وطبعة مـــن لوحة فان كوخ بإطار لا يُحتمل، والمنظر من خلال الباب المؤدِّي إلى مـــرج، أو جبل ودواة الحبر وشيء آخر ربما هو زجاجة صمغ. إن سلك التوصيلة من شأنه أن يضفي على كلّ هذه الأشياء بعض الأهمية: التواضـــع والاهـــتمام والفسحة ونوع من العجز والإصرار في الوقت نفسه.

أمـــا اللـــوحة المرســـومة بالألـــوان المائية وتصور ثريا وظلها علـــى السقف، فإنها تمثل بلا شك مشهداً آخر من السرير في أحد فـــنادق نيويورك التي أمضت فيها بيشب العديد من الأشهر التعسة. يقـــول الكتاب المصور إن اللوحة **تبدو معتمدة التقليد على نحو غير مـــثالي**، وإنهـــا ذات صـــلة بالدافع من وراء كتابة **النوم على السقف Sleeping on The Ceiling**:

"المكـــان غايـــة في الهـــدوء على السقف!
إنه ساحة الكونكورد. الثريا البلورية الصغيرة
مطفـــــأة، والـــــنافورة في الظـــــلام.
لا أحد في الساحة"[1].

تتخـــيل بيشب في القصيدة أعلاه عالماً معكوساً، تصبح فيه الثريا نافورة في وسط ساحة هادئة. ولأجل ترك هذا المكان، يتعين على المرء أن **يـــدخل تحـــت ورق الجـــدران للقاء مصارع الحشرات**، الساحة

(1) Elizabeth Bishop, "Sleeping on the Ceiling", in *Complete Poems*, p. 29.

والـــنافورة هادئـــتان ومأمونـــتان، في حـــين أن العالم الخارجي يعج بالـــتحديات المـــرعبة. وفي اللوحة، الثريا مضاءة، وتلقي ظلالاً كثيرة، وهو ما أثار خيال الشاعرة.

أما المدافئ في العديد من اللوحات، فهي تشبه إلى حدٍّ كبير المدفأة التي نتخيلها في سيستينا، وتدعى مارفل الصغير. وهنالك لوحة تخطيطية بقلـــم الحبر نرى فيها مدفأتين تدعى كل واحدة منهما **المثال والخيال** علـــى التوالي. أما اللوحة المرسومة بالألوان المائية بعنوان **الآلة الشقبية الـــتي اخترعتها بيشب E. Bishop's Patented Slot-Machine** فهي على غرار أعمال كورنلْ وتمثل آلة للتسلية في مجمع تجاري، ذات مقـــبض يـــستخدمه الزائـــر في تشغيلها. وتظهر البطاقات المثبتة على الصورة، الطريقة التي تدفع المقبض إلى تشغيل لغة كهربائية تبعث شرارة إلى كرة بلورية تتدلى في الهواء بين سفينة، على ما يبدو، وانعكاسها. لعل أليس ميثفيسل Alice Methfessel صديقة بيشب ومالكة العديد من أعمالهـــا الفنية الباقية، تعلم ماهية هذه الفكرة أو المغزى الخاص منها. ونـــشاهد أن الملائكة تمثل نوعاً من صناديق كورنلْ وهو نوع مستلهم من غرف فتاة شابة في ريو دي جانيرو وتصور أيضاً الكثير من الأشياء الطافـــية مـــن الـــساحل وفراشتين، وفي خلفية اللوحة رؤوس ملائكة مطبوعة على الورق.

لم تبذل بيشب أي محاولة لبيع لوحاتها، ولم تعرض منها إلاّ اثنتين طـــوال حياتها وذلك في سنة 1971 في نادي الفنون في شيكاغو ضمن معـــرض لرســـوم الأدباء. وإذا أردنا الحكم عليها من خلال الكتابات الموجـــودة على الأعمال الفنية الباقية لها، فسيبدو أنها على وجه العموم نفـــذتها لـــتكون بمثابة هدايا تقدمها لأصدقائها. كان ذلك يمثل أقصى طمـــوحها، وهو أمر جميل. فالأسلوب الغرافيكي يظهر التقدير للرسم

الفطري. ومن بين مجموعة المقتطفات في نهاية **تبادل القبعات** نقرأ فقرة من **مدرسة الأدب الأميركية**، وهي مذكرة مكتوبة في سنة 1966، تتحدث فيها بيشب عن المؤلفين العاجزين الذين تعيّن عليها التعامل معهم في أثناء عملها لإحدى المدارس الأدبية:

> "يبدو أن هناك قاسماً مشتركاً بين كل كتاباتهم **الفطرية**، وهي الصفة التي أعتقد أننا يجب أن نصفها بها، مقارنة بالفن الفطري، وهذا القاسم هو سرعة إنجازها وعدم إتقانها. ففي حين يقضي الرسامون الفطريون أشهراً أو سنوات، إذا ما دعت الضرورة إلى ذلك، وهم يرسمون كل ورقة من أوراق العشب، ويبنون أسواراً من القرميد في أعمال نحتية بارزة واطئة، فإن الأديب الفطري يبدو في عجالة من أمره لإنهاء موضوعه. أما القاسم المشترك الآخر، فهو الافتقار شبه الكامل إلى التفاصيل. فالرسام الفطري يحب التفاصيل ويتأنى فيها ويؤكدها على حساب مجمل اللوحة. لكن إذا ما وضع الأدباء هذه التفاصيل في كتاباتهم، فإنها في الغالب تبدو غير ملائمة تماماً، وتكشف في بعض الأحيان الشيء الكثير عن الأديب دون أن تطور الموضوع. لعلها تكشف عن شكوى الأديب المحترف بأن الرسم فن أكثر تسلية من الكتابة"[1].

يبدو أن هناك قدراً كبيراً من جوهر بيشب في هذه الملاحظات، فكتاباتها تميل إلى إظهار موهبتها في تدوين التفاصيل وهو ما تشاركها

---

(1) Ead., *Collected Prose*, p. 46.

فيه لوحاتها الفنية في بعض الأحيان. ومن الأمثلة الجيدة على هذه الصفة اللـــوحة المرســـومة على غلاف كتابها **المجموعة النثرية Collected Prose** وتحمل عنوان **شواهد قبور للبيع Tombstones For Sale**، إذ تظهر هـــذه الـــشواهد المائلة على سقيفة وقد كتب عليها **للبيع**. لكن هناك بعـــض الناس الذين انتقدوا مثل هذه الأمور في فن بيشب عموماً، فقد كتب توم كن Thom Gunn عن قصائدها المبكرة ووجد أنها:

> "تـــشبه اللعـــب، مصبوغة حديثاً، ومزركشة وآسرة وأصـــيلة لكـــنها علـــى الرغم من ذلك صغيرة، لقد تخصصت، مثل أليس في تغيير ميزان الأشياء. فقصيدة **ســـيرك الشتاء Cirque d'Hiver** كانت تدور عن لعـــبة تمثل جواداً آلياً وعلى ظهره راقصة. أما **الرجل العـــث The Man-Moth والـــنوم فوق السقف**، فليستا إلاّ اثنتين من فنتازياتها الطفولية الجامحة... لهذا فإنـــه ليس مما يدهش أنها أعجبت بالرسام بول كلي الـــذي وصف جون ريشاردسن John Richardson أعماله التي أتذكر أنني شاهدتها، وصفاً قاسياً قائلاً إنها منقادة للعواطف"[1].

غـــير أن كـــن عدَّل من حكمه فيما بعد وقال: "مما لا شك فيه أن هـــناك خطأ يرتكب إذا ما وصفنا قصيدتها **الرجل العث** على أنها قصيدة طفولية، على الرغم من أن جذورها تكمن حقاً في نـــزوة طارئة أو فكرة مـــستجدّة". وحقيقة الأمر هي أن الكلمتين الرجل العث Man-Moth إنما هما غلطة مطبعية وردت في إحدى الصحف بدلاً من الكلمة ضخم

---

(1) Thom Gunn, *Shelf Life: Essays, Memoirs, and an Interview* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993), p. 78.

Mammoth. ولأجل توظيف هذا الكائن المتخيل، فقد عمدت الشاعرة إلى ابتكار منظر عام لمدينة على سطح القمر. وفي هذا العالم الذي يبدو أن لا أحد يقطن فيه سوى الرجل والرجل العث (الذي يقضي معظم وقته تحت سطح الأرض) نجد أن الرجل العث مرعب لأنه **يعتقد أن القمر ثقب صغير في قمة السماء/مستفزاً السماء لطلب الحماية بلا جدوى.** ولا بدّ له من فحص هذا الثقب **على الرغم من أنه يخشى الصعود ويعتقد بأنه إذا وصل إلى الثقب فسوف يضطر إلى دخوله قبالة الضوء** لأنه سوف **يفعل ما يخشاه الرجل العث خشية كبيرة.** وعلى الرغم من أن الرجل العث لم يكن صغيراً البتة، فقد كان لديه سلم يصل الفرد بالكوكب، بالمصدر الرهيب للضوء القاتل: إنها وسيلة اختبار لابتكار شعري خالص. وكما هو شأن قصيدة النثر الواردة في دفتر الملاحظات المشار إليه من قبل، فإن هذه القصيدة تنتهي بدمعة: الحق أنّه لا بدّ أن يكون أصلها موجوداً في دفتر الملاحظات نفسه الذي يرجع إلى الثلاثينات من القرن العشرين، ويحتوي على بيت شعري عن السكة الحديد الثالثة:

"السكة الحديد الثالثة تستحق تقريباً نوعاً
من قصيدة نثر.
تمتد إلى الأمام بصمت، منافقة كالسم".

ويصبح هذا الشعر في **الرجل – العث:**

"في كل ليلة يجب نقله
خلال الأنفاق المصطنعة وهو يحلم أحلاماً متكررة.
تماماً مثلما تتكرر القضبان من تحت قطاره فتسند
عقله المندفع. إنه لا يجرؤ على النظر خارج النافذة،

لأن سكة الحديد الثالثة، التيار المستمر للسم،
تمتد من جانبه. فيعدّها مرضاً
ورث حساسية منه. عليه أن يُبقي
يديه في جيبه، كما ينبغي للآخرين ارتداء
أوشحة"[1].

إن سكة الحديد الثالثة وهي السكة الكهربائية، تغري بالانتحار لهذا السبب. لقد كانت بيشب نفسها تعرف معرفة وثيقة الخوف من أن ترث نوعاً من الحساسية للتدمير الذاتي. لقد بدأت بتناول المشروبات وهي في الحادية والعشرين من العمر، وانتابها شعور مدمر بالعار بسبب شربها المشروبات. وعندما بدأت تفكر في طفولتها، راودتها أفكار متكررة عن الخطب الذي ربما ألمّ بها وعن الزمن الذي حدث فيه. وأدت هذه الأفكار إلى قصة واحدة عظيمة هي **في القرية In The Village**، وتدور حول اللحظة التي أخذت منها أمها لغرض العلاج، وهي القصة التي حولها روبرت لويل إلى قصيدة مكثفة بعنوان **الصرخة The Scream**. لقد عرفنا هذه القصيدة في إنكلترا معرفة جيدة، وهي موجودة في ديوانه **من أجل قتلى الولايات المتحدة For The Union Dead**، وذلك قبل رؤيتنا قصة بيشب بزمن طويل، علماً أن قصة بيشب لم تدرج ضمن أي مجموعة. وهنالك أبيات تثير دهشتنا بوصفها من إبداع لويل، على الرغم من أنها من نتاج بيشب الخالص:

"في أثناء تجربة الملابس
زحف صانع الثياب على الأرض،

---

(1) Quoted in Kalstone, *Becoming a Poet*, p. 20; Elizabeth Bishop, "The Man Moth", in *Complete Poems*, pp. 14-15:15.

يأكـــل الدبابـــيس مـــثل نـــبوخذ نصر
على ركبتيه يأكل العشب"[1].

قررت بيشب وهي في الولايات المتحدة أن تبعث هذه القصة إلى الحـــياة مـــن جديـــد وذلك بإدراجها بين قسمي ديوانها **أسئلة السفر Question of Traved** الـــصادر سنة 1965 مقتفية بذلك أثر لويل عندما طبع قصيدته **91 شارع ريفيري 91 Revere Street, in: Life Studies** في الطـــبعة الأميركية من ديوانه **دراسات في الحياة** الصادر سنة 1959. إن ذلك المزيج من الشعر والنثر في مجلد واحد جرى تقليده تقلـــيداً ناجحاً منذئذ. لكن بسبب تاريخ النشر المعقد، لا يعرف كل امرئ أن مذكرات لويل النثرية - **إضافة إلى قصيدته الصرخة** - مدينة أدبياً إلى بيشب.

كان لويل مُقتبساً جيداً، فقصيدة **ساعة حيوان الظّربان Kunk Hour** تعـــد احتفاءً قلّ نظيره بقصيدة **الحيوان المدرع The Armadillo**، في حـــين كانت بيشب أقل نجاحاً في محاولاتها لأن تقتبس من ديوان لويل المـــشار إليه آنفاً **دراسات في الحياة** ما يناسب قصيدتها التي لم تكملها البتة **سكير A Drunkard** وقد نشر جزءاً من هذه القصيدة ديفيد كالـــستن، في حـــين نشر قسم آخر في سيرة حياة برت ميلر. وتصف القصيدة حريق حي سيلم في سنة 1914 عندما كانت بيشب في الثالثة مـــن عمـــرها تقيم مع أمها في ماربل هيد في الجهة الأخرى من النهر. وكانـــت الطفلـــة تراقب الحريق من سريرها الصغير وتعاني من شدة العطش وغير قادرة على جذب اهتمام أمها. وفي اليوم التالي، تسير على امـــتداد الـــساحل وتعثر على جوارب نسائية سوداء، فتخبرها أمها أن

---

(1) Robert Lowell, *For the Union Dead* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1964), p. 9.

ترميها جانباً. شعرت بيشب منذ ذلك اليوم أن توبيخ أمها وزجرها لها جعلـــها **تعاني من عطش لا يصدق**. وتلك محاولة أخرى للإشارة إلى لحظـــة قدرية، مثل تلك اللحظة الواردة في قصيدة **في القرية**، إلاّ أنها لم تتمكن من جعل تلك اللحظة – الحريق، الظمأ، التوبيخ – لحظة قدرية علـــى نحـــو مقنع. ويمكن ملاحظة هذا النوع من القدرية في أشعارها الأخـــرى، كامناً على سبيل المثال، في إحدى أغنيات القصيدة **أغنيات لمغن ملون Song For a Colored Singer**:

"أغنـــــــــــــــــــــــــية.
دع الأمـــــــــم تـــــــــثور،
دع الأمـــــــــم تـــــــــسقط.
ظـــلّ السرير يغدو قفصاً هائلاً
على الجدار"[1].

يـــبدو أنهـــا حقاً كانت تعتقد بذلك القفص، بذلك الظل الذي يـــصنعه السرير، بذلك القدر، وأنها كانت تعُدُّ فترات سعادتها بوصفها نوعاً من الصفح والمغفرة.

---

(1) Elizabeth Bishop, "Songs for a Colored Singer", in *Complete* Poems, pp. 47-51:49.

8

ليدي لِعازر

ماريان مور وإليزابيث بيشب وسيلفيا بلاث، اللواتي درسن على التوالي في صفوف معاهد براين ماور سنة 1909 وفاسار سنة 1934 وسمث سنة 1955، ثلاث نساء متعلمات ينتمين إلى ثلاثة أجيال وتبوأن مكانة مرموقة في الشعر. يبدو هذا الكلام إطناباً، وهو كذلك، لكنني أشعر أنني سأخون روح مور وبيشب إذا ما أطلقت على الاثنتين صفة شاعرتين. فقد كانت مور من أنصار الحركة النسوية ومع حق المرأة في التصويت، كانت امرأة فاعلة[1]. وعلى الرغم من أن الزواج لم يكن من بين طموحاتها، إلاّ أنها جعلت التضحية بالعمل أو التنازل عنه شائعاً بين نساء عصرها اللواتي كانت المهنة عندهن رسالة. لقد انجذبت إلى الحركة الطليعية وإلى الحداثة في بداية تكوينها. وإذا كانت إبداعاتها لاشخصية على نحو مدهش - حتى القصيدة التي تزعم أنها عن أبيها يتضح فيما بعد أنها خيال محض - فإن تلك اللاشخصانية ليست من الصفات التي لا تتصف بها الحداثة. لقد كانت أصيلة في كل شيء، وعلى هذا الأساس عُدّت في الحال زميلة روحية ومماثلة لشعراء من مثل باوند وإليوت وستيفنز ووليامز.

أما في حالة بيشب، فإننا نواجه امرأة متحررة لم يكن للرجال عندها إلاّ حضور متقطع. ففي شبابها عقدت صداقات مع نساء ذكيات غير متزوجات ومع أمهاتهن: مارغريت ميلر ووالدتها، لويس كرين ووالدتها، ماريان مور ووالدتها. كانت وسائلها متواضعة ومستقلة ولهذا السبب لم تخضع لأي من تلك التناقضات بين الزواج والكتابة، أو بين الكتابة وبناء حياتها، كانت تناقضاتها وصراعاتها الحادة

---

(1) See Chapter 6, above.

تكمـــن في مكان آخر. وعندما جاءت بلاث لتقرأ أشعار بيشب، فإنها قرأتها بإعجاب شديد. فقد كانت أصالتها رائعة وكانت مدهشة دوماً، ولم تكـــن صلبة، بل كانت تنساب انسياباً أكثر رقة من أشعار ماريان مـــور الـــتي كانت عرّابتها[1]. إن مصطلح العرّابة جيد في وصف تلك العلاقـــة، لكـــن مـــن هم أنداد بيشب؟ من شأنهم أن يكونوا من بين معاصـــريها بصرف النظر عن نوع جنسهم، ذكوراً أو إناثاً. فقد كان روبـــرت لويل هو الشاعر الذي تقارن نفسها به، وكانت انتصاراته في بعض الأحيان تستدعي في نفسها نوعاً من الحسد والحزن الشديدين.

أمـــا في مـــا يخص بلاث، فإننا نواجه شخصية مختلفة الاختلاف كله، وشاعرة ترى أنها الأخيرة في جيل الشاعرات، وترى في غيرها من المنافـــسات لهـــا في ميدان الشعر نساء لا أكثر. ويصعب تخيل مور أو بيشب وهما تكتبان مثل هذا الكلام:

> "عنـــيدة، أعـــتقد بأنني كتبت أبياتاً شعرية تؤهلني لأن أكون شاعرة أميركا، مثلما أن شعر تدْ يؤهله لأن يكون شاعر إنكلترا والأراضي التابعة لها. من ينافسني؟ حسناً، مـــن الـــتاريخ الماضي هناك سافو Sappho وإليزابيث باريـــت براوننغ Elizabeth Barrett Browning وكريستينا روزيتي Christina Rossetti وإيمي لويل Amy Lowell وإميلي ديكنسن Emily Dickinson وغيدنا سان فنسنت ميلاي، وكلهن في عداد الموتى. ومن الزمن الحاضر، هنالك إيدث ستول وماريان مور

(1) Anne Stevenson, *Bitter Fame: A Life of Sylvia Plath* (Boston: Houghton Mifflin, 1990), p. 163, quoting Plath's *Journals* (Dial Press, 1982), p. 321.

العملاقتان المعمرتان، أما عرّابة الشعر فيليس ماك جينلي Phyllis McGinley فهي خارج الموضوع: شعرها خفـــيف، لقـــد باعت نفسها له. هنالك نوعاً ما: مي سوينسن May Swenson وإيزابيلا غاردنر Isabella Gardner، والأقـــرب منهما هي أدريان سيسل ريتش Adrienne Cecile Rich، التي سرعان ما ستتفوق عليها هذه القصائد الثماني: إنني قلقة وغاضبة وواثقة مـــن موهـــبتي، كل ما أريده هو تدريبها وتعليمها، ســـوف أعـــدّ المجلات والنقود التي سأقتحمها بهذه القـــصائد الـــثماني مـــن الآن فـــصاعداً. ولسوف نرى..."[1].

كانت في أواسط العشرينات من عمرها عندما كتبت الفقرة أعلاه. أمـــا القـــصائد الثماني التي فرغت من نظمها تواً، فلم تكن بأي حال من الأحوال أفضل قصائدها أو أشهر أعمالها الشعرية. لكن مع ازدياد شهرتها احتفظت بالوصف الذاتي، وفي 12 تشرين الأول/أكتوبر 1962، وهو اليوم نفسه الذي ألّفت فيه قصيدة **أبـــي** كتبت رسالة إلى والدتها جاء فيها:

"إنني أفتقر إلى ما يقدح زناد فكري. أكره هذه الحياة الـــشبيهة بحـــياة البقر. إنني تواقة إلى أن أحيط نفسي بأنـــاس أذكياء طيبين. إنني شاعرة مشهورة هنا، وقد أشـــارت إليَّ هذا الأسبوع صحيفة **ذا ليسنر** بوصفي واحـــدة من ست نساء ستبقى أسماؤهن، ومن بينهن ماريان مور والأخوات برونتي!".

---

(1) Stevenson, *Bitter Fame,* p. 126, quoting Plath's *Journals,* pp. 211-12.

وفي وقـــت لاحـــق من الشهر نفسه، كتبت رسالة إلى شقيقها وزوجته جاء فيها:

"سوف يستقبلني ناقد صحيفة **الأوبزرفر** عصر هذا اليوم في منـــزله ليستمع إليَّ وأنا أنشد كل قصائدي الجديدة! إنـــه صـــانع الـــرأي الشعري في الصحيفة ويدعى أي. ألفاريز، ويقول إنني أول شاعرة يُنظر إليها نظرة جادة مـــنذ إيميلـــي ديكنـــسن. غني عن القول إنني سعيدة بهذا"[1].

وبعـــد مرور أقل من أربعة أشهر، كتب ألفاريز مرثية في صحيفة **الأوبزرفر** بدأها بالقول: "في يوم الاثنين الماضي، توفيت بغتة في مدينة لـــندن الشاعرة الأميركية سيلفيا بلاث زوجة الشاعر تِدْ هيوز". ورأى ألفاريز أن بلاث هي **أكثر شاعرات عصرها موهبة.**

كـــان رثـــاؤه يمسّ القلب وفي محله تماماً. ولو أنه كتب مثله عن بيـــشب لكـــان قـــد دمّر حياتها، إلاّ أنه قال الشيء الكثير أمام بلاث صراحة. ولا يبدو أن مور أو بيشب عملتا على اقتفاء أثرها بين مجموعة النساء الشاعرات. فالشاعرة بيشب لم تُظهر اهتماماً بالشاعرة ديكنسن إلاّ في أواسط خمسينات القرن العشرين عندما ظهرت طبعة توماس إج. جونسن. وحتى في ذلك الوقت، بعد أن قرّرت أن ديكنسن هي "أفضل مـــا لدينا من شاعرات تقريباً"، أضافت تقول في رسالة إلى لويل "إنها كـــثيراً مـــا تثير أعصاب المرء. ألا تظن ذلك؟"[2]. لقد أعجبت مور

---

(1) Sylvia Plath, *Letters Home: Correspondence 1950-1963,* selected and ed. Aurelia Schober Plath (New York: Harper and Row, 1975), p. 466 and 476.

(2) Elizabeth Bishop, *One Art: Letters,* selected and ed. Robert Giroux (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1994), p. 333.

بالـــشاعرة ديكنـــسن، إلاّ أنها لم تتأثر بها عن بعد. كان المؤثر في مور الذي تعيّن عليها الهروب منه هو الشاعر سوينبرن، أما عزرا باوند فقد كان أثره واضحاً في البداية.

إن طمـــوح بلاث في أن تكون شاعرة، يبدو عند النظر إليه من زاوية واحدة، جزءاً من العرف العام لنشأتها وأوضاعها المبكرة. وعلى العكـــس من معهد براين ماور، حيث كانت النسوية جزءاً من النسيج العـــام، فإن معهد سمث كان يشرف عليه الرجال وهدفه إيجاد نمط من النساء يمكن أن يصبحن ذخيرة لأزواجهن.

في معهد سمث كانت النساء يستخدمن تعليمهن ليكون بمثابة تدريب على طباعة أطروحات الدكتوراه التي يعدّها أزواجهن. ذلك هـــو القدر المعياري للتلميذات. ولم يكن هناك ما هو غريب بشأن الهوس بالزواج الذي كشفت عنه يوميات بلاث في المعهد. فقد كان ذلـــك الأمـــر منسجماً مع أيديولوجية المعهد السائدة، وكان هو موضوع خطاب حفل توزيع الشهادات الذي ألقاه أدلاي ستيفنسن Adlai Stevenson عند تخرّج بلاث في سنة 1955. وقد أشار هذا الـــزوج المطلّق إلى أن رسالة النساء العظيمة تكمن في تحقيق زواج مـــبدع، وأن تكـــون النساء، بحسب ما تتذكره نانسي هنتر شتاينر :Nancy Hunter Steiner

> "أمهـــات وزوجات عميقات التفكير، يظهرن حسن الذوق ويستخدمن ما تعلمناه في الحكومة وفي دروس الـــتاريخ وعلم الاجتماع للتأثير في أزواجنا وأولادنا ليـــتجهوا نحو العقلانية. وقد زعم أن الرجال واقعون تحـــت ضـــغط عنيف لتبنّي وجهة نظر ضيقة، سوف نـــساعدهم في مقاومة ذلك الضغط وسنربـــي أطفالاً

يتمتعون باستقلالية كافية وبالشجاعة"[1].

يتضح أنه ليس كل من كانت في دفعة 1955 تؤيد هذا الرأي. فهذه هي وجهة نظر بولي لونغسورث Polly Longsworts:

"أعتقد بأننا في وضع عقلي نستطيع معه سماع رسالة ستيفنسن - فقد تربّينا عليها - لكننا لا نستطيع تصديقها. فقد علّمنا معهد سمث أشياء مغايرة على مدى أربع سنوات. وأُصيبت الكثيرات منا بالجنون في وقت لاحق، عندما بدأت كلماته تثبت مصداقيتها"[2].

بيد أن نانسي هنتر شتاينر تتذكر أن:

"الخطاب فصيح ومؤثر وأحببناه، وبدا كأنه يعيدنا إلى دور التابعات الذي هربنا منه قبل أربعة أعوام، وهو دور المواطنة من الدرجة الثانية في عالم الرجل حيث يتمثل إنجازنا الوحيد الممكن في الإنابة"[3].

إن جزءاً من الدهشة عند بلاث يكمن في التحرك إلى الوراء، من قراءة أولية لديوانها **آرييل Ariel** إلى اكتشاف هذا المهاد التقليدي على نحو بالغ الوضوح. إننا نشعر مع بيشب أن كل شيء يمثل جزءاً من شيء أكبر، فالشاعرة في المعهد نتذكرها لأنها كانت تقوم بأشياء متمردة مثيرة للانتباه، من مثل اكتشاف حقيقة مفادها أننا على الرغم من معرفتنا أن السيارات كانت محدودة، إلاّ أنه لا يوجد قانون ضد

---

(1) Cited in Stevenson, *Bitter Fame,* p. 24.

(2) Cited in Paul Alexander, *Rough Magic: A Biography of Sylvia* Plath (New York: Viking, 1991), p. 159.

(3) Cited in Stevenson, *Bitter Fame,* p. 25.

ركوب عربة خفيفة بجواد واحد، أو مثل الاحتفاظ بعلبة جبن من نوع الروكفورت إلى جوار سريرها ليكون ذلك الجبن آخر شيء تتناوله ليلاً كي تصبح أحلامها شديدة الوضوح. ويكتشف المرء عند بلاث أنه إذا كانت هناك ثورة أو تمرد في معهد سمث ضد ارتداء سروال برمودا القصير – وهو زي المعهد في الطقس الدافئ – والياقات المزرّرة إلى أسفل وانتشار التسكع، وتجرّأت بعض الفتيات على الظهور بمظهر مَن تسير عارية القدمين، وترتدي سروالاً من الجينز الممزق، فإن بلاث لم تكن تدعم ارتداء سروال برمودا القصير فحسب، بل حاولت جاهدة أن تقدِّم المتمردات إلى مجلس الشرف بتهمة انتهاك القوانين. ومع بلاث يبدو أن الناس يتذكرون تفاصيل من مثل انسجام اللونين الأبيض والذهبي في أمتعتها التي حملتها وإياها إلى كيمبرج. ولسبب من الأسباب، فإن الشيء الذي يبقى عالقاً في الذهن هو **الثوب الوردي الجميل** الذي أتت به والدتها لزفاف ابنتها، وكان ثوباً **لا يزال في حالة جيدة** إذ قرّرت بلاث أنه سوف يناسبها كثيراً.

أعلم أنه قيل لنا إن رسائل بلاث إلى والدتها ويومياتها قد حُرِّرت تحريراً متبايناً من لدن فرقاء مهتمين لإظهار بعض الخصائص على حساب خصائص أخرى، لكن ما كان لأي قدر من التحرير أن يكون مسؤولاً عن هذا التضارب المذهل بين مواقف بلاث التقليدية وآرائها وطموحاتها الضحلة من جانب، وبين الذات الأخرى ذات الهدف الجامح والغامض من جهة أخرى. فعندما تتحدث بلاث عن نفسها بوصفها شاعرة، فهذا قد يبدو غريباً حتى في زمانها. لكن يمكن النظر إلى ذلك التحديد الغريب للذات بوصفه مصدراً من مصادر نجاحها.

لأجل العودة إلى النقطة التي أُثيرت في بداية الفصل السادس، ونقصد بها أن هناك شيئاً ما كان يعوق النساء عن كتابة الشعر، وأن

المشكلة قد تكون ذات صلة بعراقة هذا الفن ومزيته، قد يكون الأمر شئنا أم أبينا، متمثلاً في أن هناك قدراً من الصفة الذكورية في النموذج الأعلى للشاعر وهو ما يصعب على المرأة الانسجام معه. لقد وجدت ديكنسن نموذجاً أعلى آخر: إذ أصبحت كاهنة أو عرّافة، وكان الثمن الذي دفعته لذلك أنها عاشت في عزلة، أما مور فسلّحت نفسها بوصفها متمردة، ووجدت، شأنها شأن الكثيرات من النساء، أن غرابة الأطوار ربما تكون صديقاً صالحاً لبرهة وجيزة، على الرغم من أنها في خاتمة المطاف ستدفع الثمن الذي تستحقه، فالإنسان الغريب الأطوار يدعوك في النهاية إلى عدم أخذه على محمل الجد.

إننا لا نستطيع أن نقرِّر ما إذا كانت مور، تلك الشخصية المحمية حماية تامة على ما يبدو والخبيرة في كل أنواع الأسلحة، قد حققت ما حققته فقط على حساب قمع ما يمكن أن يعدّ أنثوياً. إننا نعلم أن بيشب كانت حذرة كل الحذر في ما يخصّ توظيف حياتها الخاصة وأرق مشاعرها في شعرها. لقد كتبت بيشب بعض قصائد الحب، وأشهرها تلك القصيدة الجميلة المعروفة باسم **الشامبو The Shampoo** التي ظلت تطرق أبواب المجلات مدة سنتين حتى وجدت أخيراً طريقها إلى النشر عند أحد الناشرين. لكن على الرغم من ذلك، في وسع المرء أن يخمّن أنها كانت تودّ أن تطوِّر قصائد أخرى ضمن هذا الاتجاه.

كانت بلاث على حق - أكيد أنها كانت على حق - في أن ترتدّ أو تتخلى عن النموذج الذكري الأعلى، وأن تحاول أن تبعث من جديد معنى كلمة شاعرة. وكان من شأن ذلك أن يثير الفوضى والاضطراب، فثمة تناظر هنا بين الشعراء والقساوسة. فالكاهنة ليست مجرد امرأة تمارس حقوقاً متساوية لإنجاز العمل نفسه الذي ينجزه الرجل. فقيامها بذلك العمل يغيّر تغييراً عميقاً من طبيعة ذلك العمل، في حين أن قيام

المـــرأة بقيادة القاطرة لا يغيّر من العمل شيئاً. إن النساء إذا ما أصبحن كاهـــنات يـــربكن رمـــزية الدين كله أو الطائفة كلها. وفي السياق المـــسيحي، ذلك هو السبب الذي يكون فيه مستحيلاً استخدام كلمة كاهنة لأنها تكون ذات مغزى وثني إلى حدٍّ كبير. والغريب أن الكلمة تحـــتفظ بقوتها لتصدم: "مررت بالقصابين فشاهدت كاهنتنا الجديدة"، وعلـــى الفـــور يرتاب المرء في أنها **تستطلع الرأي في أحشاء دجاجة.** عندما جلست بيشب وصديقاتها في المدرسة وانفجرن ضاحكات لدى قراءة إيدنا سانت فنست ميلاي وكانت ميلاي ترتدي رداءها الطويل وتتشبث بالستارة، فإن الفتيات كنَّ يضحكن على شاعرة، امرأة تتخيل أن الشاعرة لا بدّ أن تبدو مثل كاهنة.

وهـــذا يقولنا مباشرة إلى قصيدة بلاث المرعبة الأخيرة وهي **حافة Edge:**

"المـــــــــــرأة اكـــــــــــتملتْ
جـــــــــــــــــــــــسدُها
المـــيت يبتـــسم ابتـــسامة النـــصر
وهـــــمُ الـــــضرورة الإغـــــريقية
يفـــيض في أشـــرطة ثـــوبها الـــروماني،
قـــــــــــــــــــــــدماها
العاريـــتان تـــبدوان كأنهمـــا تقـــولان:
لقـــد وصـــلنا إلى هنا، انتهى كل شيء.
وكل طفل ميت ملتف، مثل أفعى بيضاء،
كـــــل واحـــــد مـــــن حـــــول
دورقٍ صغير من حليب، بات فارغاً الآن.
ضـــــــــــمتهم إلـــــــــــيها

نحـــو جـــسدها مـــثل تـــويجات
زهـــرة تـــنغلق حـــين الحديقـــة
تتـــصلب والعطـــور تنـــزف
مـــن الحناجر العذبة والعميقة لزهرة الليل.
لـــيس للقمـــر مـــا يحـــزن مـــن أجله،
وهـــو يحـــدق مـــن قلنـــسوته العظيمة.
لقـــد ألـــف هـــذا الـــنمط من الأشياء.
سواده يطقطق ويتوارى"[1].

المـــرأة تـــرتدي ثوباً، المرأة ذات الأشرطة التي تزيِّن ثوبها الروماني، حققت في نهاية المطاف مأربها: الموت لها، الموت لأطفالها[2]. ولما كان هذا المـــشهد يوحي بوهم الضرورة الإغريقية، فإننا نفكر في المأساة، ونفكر في مـــيديا الـــتي تقتل طفليها. إن ميديا هي مأساة تدور حول الطلاق، فلقد تزوج جيسن بميديا بعد أن ساعدته في الحصول على الجزّة الذهبية، بيد أنه تخلـــى عنها من أجل غلاوس ابنة ملك كورنث. إن ميديا ساحرة وعندما واجهـــت المنفى، تخدع جيسن في أن يسمح لولديها بالذهاب إلى غلاوس ليقدما لها الهدايا، قائلة إنها تتمنّى لو أن غلاوس تهتم برعاية الولدين. وتقبل غلاوس الهدايا وتوافق على رعاية الولدين، لكن عندما تلبس التاج والرداء اللـــذين أرســـلتهما لهـــا ميديا تتحوّل إلى كتلة من اللهب وتقضي نحبها. وعـــندما يجـــدها والدها ويضمّها إلى صدره، يموت بدوره ثم تقتل ميديا ولديها بالسيف لتكمل دائرة انتقامها.

---

(1) Sylvia Plath, "Edge", in *Collected Poems* (London: Faber and Faber, 1981), pp. 272-3.

(2) Plath's use of the word "toga" is of course inappropriate, a toga being a man's garment.

تلـــك هـــي القـــصة حسبما أوردها يوريبيدس، الذي يقال إن الكورنثيين رشوه بخمس عشرة قطعة نقد من الطالين الفضية لكي يقصّ الرواية على هذا النحو. أما في نسخة بلاث، فيبدو أن ميديا عمدت إلى تسميم ولديها بالحليب، وكانت ميديا مشهورة ببراعتها في دسّ السم. ولربما يشعر المرء، مثلما أشعر أنا شخصياً، أن التعبير **دورق صغير من الحلـــيب**، إنما يشير في حقيقة الأمر إلى المرأة. لقد سمّمت المرأة ولديها بحليـــبها و لم يعـــد هناك لديها أي حليب، لكن الطفلين أعيدا الآن إلى جـــسد المرأة، بعد أن استعادتهما من جيسن. أما عبارة الحناجر العذبة والعمـــيقة لزهـــرة الليل التي تنـــزف عطراً، فهي تذكرنا بإمكانية حزّ الرقبة أيضاً.

وإذا انتقلـــنا إلى تـــويجات الزهرة المغلقة، فإنها عبارة عن ابتكار شعري، فبعض الزهور تنغلق في الليل، إلاّ أن معظمها لا ينغلق. الشيء الذي يبدو أن القدمين تريدان قوله بعبارة **لقد وصلنا إلى هنا** قد يحتوي أو لا يحـــتوي على صدى قصيدة **سيرك الشتاء** للشاعرة بيشب عندما تقول: "إننا نحدق ونقول: حسناً، لقد وصلنا إلى هنا".

ثلاثـــة أجـــيال تـــشترك هنا: القمر/الأم، الكاهنة، وطفلاها، إذا مـــا قبلـــنا بعـــبارة بلاث القائلة: "القمر وشجرة الطقسوس" The Moon and the Yew Tree بوصفها شرحاً لقصيدة **حافة**:

"شـــجرة الطقـــسوس تشير إلى أعلى، لها
شـــــــــــــكل قوطـــــــــــــي.
العـــيون تـــرتفع مـــن بعدها فتجد القمر.
القمـــر أمـــي. إنـــه ليس رقيقاً مثل مريم
رداؤه الأزرق يطلق خفافيش وبُوماً صغيرة.
كـــم أحـــب أن أثـــق بالعذوبـــة،

وجه الدمية البشرية، الذي تلطفه الشموع،
يُحـــني، باتجاهـــي خـــصوصاً، عينـــيه
الرقيقتين"[1].

إلاّ أنهـــا لا تـــستطيع أن تثق بصورة الأم الرؤوم العذبة التي تحنُّ عليها على وجه الخصوص. وهي لا تستطيع أن تثق، في المقطع الشعري الـــتالي بالقديسين في الكنيسة. لا يوجد غير القمر وهو أمها اللامبالية، العاريـــة المتوحشة: **أبيض كعقلة الإصبع ومنـــزعج كثيراً**. أما شجرة الطقـــسوس الـــتي تتصف رسالتها بالسواد والصمت، فإنها تمثل، على ســـبيل الافتـــراض، الـــزوج/الأب المتواري دوماً في عدد كبير من القصائد.

إن الرسالة المرسلة إلى الأم من قصيدة **حافة** وهي: ليس للقمر ما يحزن من أجله... فهو قد أَلِفَ هذا النمط من الأشياء، يمكن أن تكـــون شـــيئاً ما تقدر بلاث على فك مغالقه: لماذا الأسف؟ **لقد شاهدت هذا كله من قبل، وأنت تعلم الحزن الذي مررت به، ولم تفعـــل شيئاً لمساعدتي**. إن الرسالة المرسلة إلى الزوج تعتمد على ما إذا كانـــت تعتقد بأن **الحافة** تمثل ملاحظة انتحار أو شيئاً قد يحدث أن يقـــرأه وهـــي لا تزال حية. وعندما طبعت القصيدة في مجموعة **آريـــيل** كـــان تسلسلها هو ما قبل الأخير، وذلك لأجل تقليل من الإحساس بأن بلاث، في هذه القصيدة، قد قرّرت وضع حدّ لحياتها. وقـــد طـــبعت هـــذه القصيدة بوصفها القصيدة الأخيرة من حيث التسلـــسل الزمني في ديوان أشعارها الكامل **قصائد مجموعة**، وبعد القصيدة المختلفة تماماً **مناطيد Balloons** التي كتبتها في اليوم نفسه.

---

(1) Sylvia Plath, "The Moon and the Yew Tree", in *Collected Poems,* pp. 172-3.

ولا تـــوجد طريقة لحسم قضية نوايا بلاث خلال الأيام الأخيرة من حياتها. ولو لم تمت، بل نشرت القصيدة، كما هو شأنها مع قصائد أخـــرى تنتمي إلى التاريخ نفسه ومنها قصائد كانت شديدة الوطأة علـــى هـــيوز، فعـــندئذ كانـــت ستنطوي على تهديد ضمني: ربما يتعيّن عليَّ حسم هذا الأمر بالموت، وأخذ طفليّ معي. وكما اتضح فـــيما بعـــد، وهو ما تقوله القصيدة لنا جميعاً: "فقد فكرتُ في هذا الحـــل وبـــدا جميلاً لي وكان من شأنه أن يجعلني راضية ومتكاملة وباسمة".

إنهـــا لحظـــة مثيرة للإحساس الشاعري وتتصف بالقسوة التامة، القـــسوة إزاء زوجهـــا النافر منها، وإزاء أمها وإزاء طفليها، والأفضل القول، القسوة إزاء نفسها. إن ميديا تموت في مسرحية يوريبيدس، أما بلاث فهي لم تقتل طفليها، بل تركت، عوضاً عن ذلك الحليب والخبز قرب سريريهما. كانت النافذة مفتوحة، والباب مغلقاً كي لا ينفذ منه الغـــاز. وفي وسع المرء أن يقول إن قصيدة **حافة** ما هي إلاّ نتاج عقل مرتبك، إن كان هذا المرء يدّعي دوماً أن العقل يمكن أن يرتبك بطرق أخرى، لكنه يظل قادراً على ممارسة ذلك النمط من السيطرة الفنية التي نراها واضحة هنا.

كانت بلاث غاضبة، بل غاضبة جداً، غير أن الغضب وحده لا ينتج قصائد عاطفية، وفي وسع المرء أن يلاحظ، بين الفينة والفينة، وفي أثناء فترة وضـــع ديـــوان **آرييل** – لا أقصد بهذا التحديد الأيام الأخيرة بما فيها من إنـــتاج أســـطوري، بل السنوات الثلاث أو ما يقرب منها، التي ظهر فيها مجمل محتويات الديوان – الشيء الذي حدث عندما وقفت سورة الغضب في الطـــريق. وهـــذا واضح في قصيدتها **كلمات سُمعتْ مصادفة بالهاتف**

:Words heard, by accident, over the phone

"أيهـــا الـــوحل، الـــوحل، يا لسيولتك!
ثخـــين مـــثل قهوة أجنبية، وبنبض خامل.
تكلـــــم، تكلـــــم! مَـــــن هـــــو؟
إنه نبض الأحشاء، عاشق ما يمكن هضمه.
إنـــه هـــو الـــذي أنجـــز هـــذه المقاطع.

مـــا هـــذي الكلمات؟ هذي الكلمات؟
إنهـــا تحـــدث صـــوتاً كالـــوحل.
أوه يـــا إلهـــي! كيف لي أن أنظف منضدة
الهاتـــــــــــــــــــــــــف؟"

هـــذا البـــيت الأخـــير مـــن المقطع يقدّم لنا بغتة نغمة هي سمة الـــضواحي، تنحطّ من الجزالة إلى الركاكة. إذ تنتهي القصيدة بمخاطبة جهـــاز الهاتف نفسه الذي تلقى الإهانة لكونه جزءاً من الفحشاء التي ارتابت فيها الشاعرة:

"قمـــع القـــاذورات، قمـــع القـــاذورات
أنت أكبر مما ينبغي. لا بدّ أن يعيدوك!"[1].

إذا أردنـــا أن نكـــون منـــصفين، فلا بدّ أن نشير إلى أن هذه القـــصيدة لم تدرج في قائمة بلاث الخاصة بديوانها **آرييل**، شأنها في ذلـــك شأن مجموعة القصائد التقليدية الرديئة التي نظمتها وكانت تـــنحو منحـــى المحاكاة الذاتية الساخرة البارودية. وكان المقلدون

(1) Ead., "Words heard, by accident, over the phone", ibid., pp. 202-3.

الـــرديئون قد استلهموا أفضل قصائد بلاث التي يتردّد المرء في تغيير كلمة واحدة منها.

من بين هذه القصائد قصيدة **ليدي لعازر Lady Lazarus**. المثير للاهـــتمام في قضية هذه القصيدة أن نلاحظ أن فكرتها تعود إلى زمن بعيد جداً، على الأقل إلى أيام كيمبرج سنة 1956، إلى فترة تدون فيها عـــزمها على زيارة طبيب نفسي في ذلك الأسبوع للقائه، ومعرفة أنه حاضـــر هـــناك. وتمضي بلاث في هذه القصيدة وهي تستعيد انهيارها العصبـــي ومحاولتها الانتحار في سنة 1953:

> "ممـــا يدعـــو إلى المفارقة أنني أشعر بحاجتي إليه. إنني بحاجة إلى أب. إنني بحاجة إلى أم. إنني بحاجة إلى كائن أكـــبر سناً وأكثر حكمة لأذرف دموعي أمامه. إنني أشعر كأنني لعازر. تلك القصة مثيرة جداً. أنهض من مـــوتي ثانـــية وألجأ مرة أخرى إلى الإحساس اللذيذ بالانـــتحار نفسه، بالاقتراب كثيراً، بالخروج من القبر بكل ما فيَّ من ندوب ووشم الزواج على وجنتي، أهو خيالي أنا؟ يصبح أكثر بروزاً، وينسلخ مثل بقعة موت في البـــشرة الحمـــراء التي تذرها الرياح، وتغدو أكثر اسمـــراراً في الصور، وعلى امتقاع وجهي الذي يسبّبه الشتاء والقبر"[1].

هـــذه الفقـــرة تأتي من مقطع من رسالة موجّهة إلى صديقها في كيمبرج وهو ريتشارد ساسون، وتحتوي اليوميات على مسودات هذه الرســـائل. وسواء أكانت متخيلة أم أُريد لها أن تكون حقيقية، فالأمر

---

(1) Ead., *The Journals of Sylvia Plath 1950-1962,* ed. Karen V. Kukil (London: Faber and Faber, 2000), p. 199.

غير واضح. التاريخ هو 19 شباط/فبراير 1956، أما تاريخ **ليدي لعازر** فهو 23 - 29 تشرين الأول/أكتوبر 1962. إنني أذكر هذه الأمور لأؤكد فقط طول مدة معاناتها. إن أسطورة الشهر القصير والعنيف من الكلام الملهم - بما فيه من إشارة إلى وهم الضرورة الإغريقية - الذي أعقبه انتحارها، تشكل عقبة خاصة لفهم كتابتها، التي هي في نهاية المطاف نتاج مهنتها المبكرة جداً كأديبة تمضي فيها قدماً بعناد.

لو أردت القول إنني لا أريد تغيير أي كلمة في **ليدي لعازر** فذلك ينطوي على أنني لا أريد إسقاط الصورة النازية/اليهودية، وإنني لا أظن ذلك بوصفه وضعاً على اليد بصورة قانونية. حسناً، ذلك هو موقفي، بخصوص هذه القصيدة وكذلك قصيدة **أبي Daddy**. وإنني أنهج في هذا الموقف نهج جاكلين روز[1]. فقد كانت بلاث على درجة بالغة من الوعي بتراثها الألماني/النمساوي. فهي مولودة في سنة 1932، وكانت لهذا السبب قادرة تماماً على الإحساس بأهمية الحرب العالمية الثانية. كان والدها ينتمي إلى الجيل الأول من البروسيين المهاجرين. أما والدتها، فكانت تنتمي إلى الجيل الثاني من النمساويات، وكانت، كما تقول آن ستيفنسن تتكلم اللغة الألمانية داخل البيت حتى سن دخول المدرسة، عندما كان **الأميركيون خبثاء غالباً مع المهاجرين الذين يتحدثون الألمانية في أثناء الحرب العالمية الأولى.**

كان الخوف من الاضطهاد لأنها ألمانية - كذلك الخوف على أمها - يعدّ بلا ريب جزءاً من تراثها. ولو فكرت في أبيها بوصفه شخصية اضطهادية (سواء كان ذلك صحيحاً أو غير صحيح فهو ليس بيت القصيد) وكانت تعلم أنه بروسيٌّ، فليس مستبعداً أن تفكر

(1) See Jacqueline Rose, *The Haunting of Sylvia Plath* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991), ch. 6.

باحتمال كونها يهودية، إما من حيث انتسابها إلى أمها أو من حيث إنها لم تكـــن تعلم ما معنى أن يكون المرء يهودياً، غير أنها كانت تعلم أن والدها ووالدتها تعرّضا إلى الاضطهاد. وإذا كانت قصيدة **أبـــي** تسجل جدالاً حصل مع أبيها، جدالاً قديماً فحواه أنها لم تكن قادرة على وضع حـــدٍّ له، فإن جزءاً من طبيعة هذا الجدال يكمن في أن تهين شبحه على نحـــو يفترض أنه يدفعه إلى أن يخوض الجدال معها، وبهذا تثبت وجهة نظرها.

لعـــل الذين قلدوا بلاث وأعجبوا بها وصفوا هذه الإجراءات بأنها رديئة:

"دخـــــل هتلـــــر بـــــاريس مـــــثلما
دخلـــــت شـــــقيقتي الغـــــرفة لـــــيلاً
جلست منفرجة الساقين وضغطت عليَّ بركبتيها،
أبقـــت ظفـــرَي إبهامَـــي يـــديها على رسغيّ
وبالـــــت علـــــيَّ مدركـــــة أن الأم
لـــــن تـــــصدق قـــــصتي".

وهذه القصيدة توحي في أبياتها أن هتلر بال على باريس:

"الرحيل
إلى أبي
هل بكيت مثل الشاه عندما خرجت؟ هل نسيتَ
كـــيف أنك أحكمتَ وثاقي إلى الكرسي، مثلما
نسي هو أولئك الذين شُدَّ وثاقهم إلى حاجز النافذة
بطلـــب منه؟ لقد نسيتنا مثلما نسيهم هو نفسه،
رعايـــاه الـــضعفاء، خدمـــه، وكـــنا نحـــن

ســـاكتين أمامـــك هكـــذا، نمـــيل إلى
الـــوراء، لا نـــنطق، لا نأكـــل، إلى أن يطلبوا
مـــنا أن نأكـــل، الكـــأس تعلـــق
بأســـناننا وتمـــيل مـــثل قمـــع برونـــزي في
كمان طهران المقاوم للصوت..."[1].

غير أن المسافة طويلة من هذه الخطبة النابية إلى الجدال في قصيدة **أبـــي**. وتستشهد روز بمقاطع من يوميات بلاث وبخاصة المقطع المؤرخ بـــتاريخ 28 كانـــون الأول/أكتوبر 1950 الذي يعود تاريخه إلى زمن كتابة القصة القصيرة **الظل The Shadow**:

"يبدو أن الموضوع الراهن عندي الآن هو الوعي بنظام خطيـــئة معقد اضطر فيه الألمان في الجماعتين اليهودية والكاثوليكية إلى الإحساس بألم. الطفل غير قادر على فهـــم الإطار الأوسع. كيف يمكن للأب أن يصل إلى هذا الحد؟ كيف يمكن أن تكون هي مذنبة بسبب نفي والدها إلى معسكر اعتقال؟"[2].

القـــصة تختلف اختلافاً طفيفاً عن الخلاصة، إلاّ أن النقطة المهمة تظـــل متمثلة في أن الطفلة لا تدري ما الذي يحدث، وما سبب الجدال بـــين والـــديها. لقد كانت تُعيَّر لأن والدها ألماني، وهو ما تنكره أشد النكران، لكن أمها تخبرها أن والدها ألماني حقاً وأنه طُلب منه الذهاب والعيش في أحد معسكرات الاعتقال.

العـــنوان **الظل** الذي اختارته بلاث يمثل شخصية من شخصيات

---

(1) Sharon Olds, *The Dead and the Living* (New York: Knopf, 1984), p. 44 and 36.

(2) Rose, *Haunting of Sylvia Plath,* p. 238.

البرامج الإذاعية، وكان البيت الاستهلالي عادة هو: "من يعرف الشر الكامن في قلوب الرجال؟ الظل يعرف، إيه، إيه، إيه". وعلى الرغم من حماية الأم، فإن الطفلة بدأت تتعلم ما هو الشر وما هي معسكرات الاعتقال اليابانية وما هي الحرب، بيد أن الفهم الجزئي يشكل مفتاح القصة.

أرادت بلاث أن تكون قصيدة **أبي** شأنها شأن قصيدة **الظل**، قصيدة فهم جزئي، قصة قصيرة على شكل قصيدة. وإننا لنجد مشكلة عند قراءتها على هذا النحو، لأن طاقة الانفعالات تبلغ من القوة ما يجعلنا نشعر أنها تأتي مباشرة من المؤلفة نفسها، التي لا بدّ أنها تتحدث عن أبيها **بعيداً عن مصّاص الدماء الذي قال إنه أنت** وزوجها الحقيقي. وهذا هو الاعتراض الذي قدّمه شيمس هيني في كتابه **حكومة اللسان The Government of the Tongue**.

> "إن قصيدة **أبي**، بصرف النظر عن مدى الاعتراف بعظمتها، وبصرف النظر عن الطريقة التي سيُفهم فيها جانب العنف والانتقام أو يُبرر في ضوء علاقات الشاعرة الأبوية والزوجية، تظل على الرغم من كل ذلك غائرة في ظروف وهيجان حياتها، وفي تاريخ أحزان أناس آخرين مما يضمن حقوقنا في التعاطف معها"[1].

هذا الكلام للمجاملة، كما هو الأمر دوماً، لكن لو وافقنا على أن بلاث كانت تعتمد على تاريخ آلام شعبها (أي المهاجرين الألمان في

---

(1) Seamus Heaney, *The Government of the Tongue: The 1986 T.S. Eliot Memorial Lectures and Other Critical Writing* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1989), p. 165.

أميركـــا)، فإن قدراً كبيراً من الاعتراض سوف يزول. وتجدر الإشارة هنا، إلى أنه على الرغم من عدم وجود أي تبرير للهيجان، فإن الشيء الكثير من الأدب يصنعه تاريخ أحزان الآخرين.

لقد رأت بلاث أن مهمتها هي الاكتشاف: كيف يتعيّن لامرأة ما أن تكـــتب شعراً؟ ونراها تكتب في إحدى رسائلها الموجهة إلى والدتها قبيل زواجها بوقت قصير:

> "أعلـــم أنني في غضون سنة واحدة سأنشر ديواناً من ثلاث وثلاثين قصيدة تُفاجئ النقاد مفاجأة كلية. إن صوتي بدأ يتخذ شكلاً خاصاً به، ويزداد قوة. ويقول لي تِـــدْ إنه لم يقرأ في حياته قصائد كتبتها امرأة تشبه قصائدي. إنها قصائد قوية، ممتلئة وغنية، وهي ليست قصائد ذاوية أو حزينة مثل قصائد تيسديل أو غنائيات بـــسيطة مـــثل غنائيات ميلاي. إنها قصائد مشحونة، مـــضمخة بالعـــرق، ولدت كما ينبغي للكلمات أن تولد".

في الرسالة نفسها، يبدو أنها تتحدث عن اكتسابها ثقتها مجدداً – الناجمة عن استماعها لموسيقى بتهوفن مع تِدْ هيوز – إذ نراها تكتب:

> "إنني أعلم هذا تماماً، ولما كنت في الجانب الآخر من الحياة مثل لعازر، فإنني أدرك أن وجودي كله سيكون قـــصيدة واحـــدة من قصائد التوكيد والحب طوال حياتي"[1].

لكـــن هذا الافتراض ثبت بطلانه. فعندما يرجع المرء إلى القصائد

---

(1) Plath, *Letters Home,* pp. 243-4.

الواردة مع الرسالة وهي **أنشودة النار Fire song** و**أنشودة المومس Strumpet Song** و**شكوى الملكة المجنونة Complaint of the Crazed Queen**، يجد أنها تنحو هذا المنحى:

"الأمـــلاح العذبة لوت ساق الأعشاب الضارة
الـــتي نعالجهـــا صـــوب نهاية مستوى الطريق؟
لفعتـــــــنا الـــــــشمس الحمـــــــراء
فرفعنا حجرة صوان دائرية معذبة في أربطة عروق متشابكة"[1].

أو كما تقرأ في قصيدتها المعاصرة **قصيدة إلى تدْ Ode for Ted**:

"أكـــوام طـــين، يقـــول، الخُلـــد ينـــتقل
إلى أعلـــى مـــن أمـــاكن الديـــدان المحفـــورة
فـــرو أزرق، هـــو مـــا لـــدى الخُلـــد؟
رافعـــاً الـــصوان ذا القـــشور الطباشـــيرية
هـــــو والـــــصخرة المـــــنغلقة
الـــصوان الـــشفاف الكـــثير النـــتوءات،
ألـــــوان مـــــسلوخة ناضـــــجة
غنية، بنية، بغتة تحت نور الشمس"[2].

القصيدتان تظهران كأنهما نظمتا من قبل فتاة وقعت تواً في هوى تدْ هـــيوز، لا بـــأس في ذلك لبرهة من الزمن، لكن السؤال سيطرحه الناس عـــندما تبدأ بلاث بالظهور كأنها بلاث. فأنا أستمع إلى أبيات من **التمثال الضخم The Colossus** بدلاً من قصائد بأكملها. ففي القسم الأول من **مشهدان لغرفة جثث Two Views of a Cadaver Room** نقرأ:

---

(1) Ead., "Firesong", in *Collected Poems,* p. 30.
(2) Ead., "Ode for Ted", ibid., p. 29.

"الأطفال من ذوي الأنوف الحلزونية يهيمون
ويتوهجون في أوعية من زجاج. يتناولها القلب
المنزوع مثل متاع متصدع متوارث عن
الأجداد"[1].

أو في تلك القصيدة الطويلة الشعبية **استعارات Metaphors** التي تبدأ بالبيت: "أنا أُحجية بتسعة مقاطع" والقصيدة المعاصرة لها - التي على الرغم من ذلك لم تدرج في أي مجموعة حتى سنة 1981 - ونقصد بها **إلكترا في طريق نبتة الأزالية الصحراوية Electra on Azalea Path**، ربما نجد أن الموضوع، وهو زيارة الابنة إلى قبر أبيها، هو الذي يحدِّد صناعة الكتابة وليس نغمة الصوت:

"أنا طيف انتحار شائن،
شفرتي الزرقاء تصدأ في حنجرتي.
أوه، سامح التي تطلب السماح
عند بوابتك يا أبي، أنا ابنتك الكلبة الصديقة.
إنه حبي الذي جعلنا نموت معاً"[2].

أو في قصيدة **حديقة الضيعة The Manor Garden** حيث **تُسمَّن الكمثرى مثل تماثيل صغيرة.**

إلاّ أن نغمة الصوت، شأنها شأن الكتابة، أو الأسلوب التصويري الذي يخبرنا عن اسم الفنان على الفور، بصرف النظر عن الهدف من وراء ذلك، تلك النغمة الصوتية تأتي عندي ليس في صرخة عالية مدوية، أو في إشارة غاضبة، بل في قصيدة مؤرخة في العام 1960 عندما بدت الشاعرة كأنها فقدت إيمانها بعملها آنذاك. عنوان هذه

---

(1) Ead., "Two Views of a Cadaver Room", ibid., p. 114.
(2) Ead., "Electra on Azalea Path", ibid., pp. 116-17.

القـــصيدة هـــو **مولودٌ ميتاً Stillborn**، وتواصل الشاعرة فيها ذكرى قوية من ذكريات غرفة الجثث المشار إليها سابقاً:

"هـــذه القـــصائد لا تعيش: إنه تشخيصٌ محزن.
لقـــد نمـــتْ أصابع أيديها وأقدامها نمواً كافياً،
جـــباهها الـــصغيرة انتفخت من شدة التركيز.
وإذا فاتهـــا التنـــــزه مـــثل بقـــية البـــشر
فالـــسبب لـــيس هـــو الافتقار إلى حب الأم.

أوه، لا أســـتطيع أن أفهـــم ما الذي حدث لها!
إنهـــا صـــالحة شـــكلاً وعـــدداً وفي كل قسم.
تجلـــس بلطـــف في الـــسائل المخلـــل!
تبتـــسم وتبتـــسم وتبتـــسم وتبتـــسم لي.
لكـــن الرئات لا تمتلئ هواء والقلوب لا تنبض.

إنها ليست حيوانات، وهي ليست حتى بأسماك،
على الرغم من أنها تملك مسحة الحيوانات والأسماك
الأفـــضل لـــو كانت حيّة، وهو ما كانت عليه.
إلاّ أنها ميتة، وأمها توشك على الموت، بسبب الحيرة،
وهي تحدق بغباء، ولا تتكلم عنها"[1].

إن رســـائل ماريـــان مـــور المنشورة لا تتضمن ما وصفته بلاث بالرسالة الوقحة والغامضة على نحو غريب وردّت فيها مور على طلب شـــهادة تستقى منها المعلومات وقالت: "لا تكوني مخيفة إلى هذا الحدّ،

(1) Ead., 'Stillborn', ibid., p. 142.

إنـــك عنيدة أكثر مما ينبغي"[1]. المؤكد هو أن قصيدة **مولود ميتاً** هي قصيدة عنيدة – خمسة عشر بيتاً لمعالجة استعارة واحدة – وهي استعارة مأخـــوذة من الكلام الشائع. ولا بدّ أن الأمر كان موجعاً لبلاث لأن كـــلاً من أودن ومور لم ترقهما القصيدة عندما اطّلعا عليها في زمنين مخـــتلفين، في حـــين أنهمـــا كانا يشجعان قصائد تدْ هيوز التي كانت تـــروقهما. غير أن مور كانت هي القارئة عندما تبنّت دار نشر نوف طـــباعة ديوان **التمثال الضخم** الذي قالت عنه إن القصيدة المؤلفة من ســـبعة أقـــسام، وهي **قصيدة لأجل ذكرى ميلاد**، ينبغي حذفها **لأنها تشبه شعر ريشكة شبهاً أكثر مما ينبغي.**

مخيفة وعنيدة. نعم، لكنني أبحث عن تلك النغمة الصوتية الخاصة، النغمة التي تكتسبها عندما لا تزعق (وهي لا تزعق في معظم الأحيان) "هذه القصائد لا تعيش، إنه تشخيص محزن. زهور التوليب مثيرة أكثر مـــن اللازم، الوقت شتاء هنا/انظر، كم هو أبيض كل شيء، يا للثلج المتـــساقط. هذا هو ضوء العقل، بارد وكوكبي/أشجار العقل سوداء. النور أزرق". هذه هي بلاث الهادئة الهازلة المتسائلة، بلاث التي نظمت قصائد من مثل **اجتماع نحلة Bee Meeting ووصول صندوق النحل The Arrival of the Bee Box.**

إن قـــراء بلاث الإنكليز الأوائل لم يعرفوا إلاّ الشيء القليل عنها، باســـتثناء أنهـــا أميركية وأنها حزينة، وأنها قضت نحبها وهي في ريعان الـــشباب. وربمـــا فكرنا فيها بوصفها آخر شعراء دار نشر فيبر. أنا لا أعتقد أننا نجدها تثير الصدمة حقاً، فذلك يجعلنا نبدو ساذجين، أو غير مـــبالين، لكنني لا أظن أن معنى أو مغزى قصيدة **أبـــي** أو **ليدي لعازر**

---

(1) Stevenson, *Bitter Fame,* p. 134.

قـــد اتضح فعلاً. إنهما قصيدتان مدهشتان ومثيرتان وجريئتان، لكنهما على الرغم من ذلك، قصيدتان لا ترقيان إلى مستوى البيانات.

في بـــواكير سبعينات القرن العشرين، عادت إليزابيث بيشب إلى الـــولايات المتحدة بعد غياب طويل وبعد انتحار صديقها لوتا دي ماسيدو سواريز ووجدت أنه لا بدّ لها من عمل شيء ما لكي تزيد من نشاطها في قـــراءة أشـــعارها وكتـــبت: "يبدو مستحيلاً مجرد الوقوف والقراءة بعد الأحداث التي جرت مؤخراً. ينبغي أن تكون لي فرقة جاز صغيرة على الأقـــل"[1]، الأحـــداث التي كانت تجري مؤخراً تمثلت في الشاعرة آن سكـــستن وهي تقرأ أشعارها بمرافقة فرقة موسيقى الروك أند رول التي اتخذت اسمها من أشهر قصائدها وهي **جنسها Her Kind** وتقتبس جيرمين كرير وصفاً لعمل سكستن دون أن تأتي على ذكر الفرقة:

> "أحـــبّت آن سكـــستن الوصول عشرين دقيقة تقريباً متأخرة عن القيام بدورها ليفكر حشد الناس قليلاً بما ينتظـــره. ســـوف تسير الهوينا صوب المنصة، وتشعل لفافـــة تـــبغ وتنـــزع حذاءها وتقول بصوت أجش: "سأقرأ قصيدة تخبركم أي نوع من الشاعرات أنا، أي نـــوع مـــن النـــساء أنا، لهذا، إذا لم تعجبكم، ففي وسعكم ترك القاعة".

ثم تشرع بعد ذلك بقراءة قصيدتها:

> "خـــــرجتُ، ســـــاحرة ممـــــسوسة،
> أســـكن الهـــواء المظلـــم، أكثر شجاعة ليلاً،

---

(1) Bishop, *One Art: Letters,* quoted by Brett C. Millier in *Elizabeth Bishop: Life and the Memory of It* (Berkeley, Ca.: University of California Press, 1993), p. 460.

أحلـــم بالـــشرِّ، لقـــد أنجـــزت رحلـــتي
فـــوق بـــيوت الـــسهل، نـــورٌ علـــى نور:
شـــيء وحـــيد، بـــاثني عشر إصبعاً، مجنون.
امـــــرأة كهـــــذه ليـــــست بامـــــرأة.
أنـــــــا مـــــــن جنـــــــسها.

لقـــد وجـــدتُ الكهـــوف الدافئة في الغابة،
ملأتهـــا بطـــوس ونقـــوش ورفـــوف،
ودوالـــيب صغيرة وحرير وبضائع لا تحصى،
أعـــددت العـــشاء للـــدود والجنـــيات،
أشـــكو وأعـــيد تـــرتيب ما هو غير مرتب.
امـــــرأة غـــــير مفهـــــومة.
أنـــــــا مـــــــن جنـــــــسها.

لقـــد ركـــبتُ في عـــربتك أيهـــا السائق،
ولوَّحت بذراعيك العاريتين للقروبين المارين،
وأنت تعلم الطرق الأخيرة المضيئة، أيها الناجي
حـــيث لهيـــبك لا يـــزال يـــؤلم فخـــذي
وأضـــلاعي تنفطـــر حـــيث تسير عجلاتك.
امـــرأة كهـــذه لا تخجـــل مـــن المـــوت
أنا من جنسها"[1].

(1) Cited from Diane Wood Middlebrook, *Anne Sexton: A Biography,* in Germanie Greer, *Slipshod Sibyls: Recognition, Rejection and the Woman Poet* (Viking, 1985), p. 419.

إن ابـــتكار الـــشاعرة بوصـــفها شراً أو نموذجاً خطراً للساحرة وللـــشمطاء والمخـــبولة ولميديا وللمرأة المحكوم عليها بالهلاك ليس هو منجـــز سيلفيا بلاث الوحيد، بل إن **آرييل** يعدّ أحد الدواوين الذي ما كان في المستطاع تقدير أثره وليس ما قد تمنّته. فالشاعر غوته لم يرغب في أن ينتحر الشبان بعد قراءة كتابه **آلام فارتر**. وطالما أن بلاث كانت تفكـــر في نفـــسها على أنها لعازر، فإنها رغبت في حياة سمتها التوكيد الـــذاتي والحب. إلاّ أن لعازر رجل، وعندما فكرت في نفسها بوصفها لـــيدي لعـــازر، وبالانتحار المتسلسل وبالشاعرة الكاهنة آكلة الرجال الـــشبيهة بالعـــنقاء، فإنها وافقت على مهنة مهلكة. ففي مطلع الفصل السادس، أوردت رأياً لجيرمين كرير يفيد أن النساء عندما يتوقفن عن الإعجـــاب بالشعر، فإنهن عندئذ يتمكنّ من كتابته. وهذا رأي آخر: "حـــتى عندما يكون الشعر جيداً، ربما خاصة عندما يكون شعر التدمير الـــذاتي جيداً فإن تدمير المرأة يكون ثمناً باهظاً أكثر مما ينبغي"[1]. ربما جـــاءت تلك الشهرة المدهشة، التي وصلت متأخرة وحققتها بيشب في الثمانينات، مثل نوع من التصحيح للشهرة المتأخرة التي نالتها بلاث في الـــسبعينات: إن المرأة والشاعرة لا ينبغي أن تكون معاناتها أقل، لكن عذاباتها موجودة هناك لكي تتحملها.

(1) Greer, *Slipshod Sibyls,* p. 419.

9

رجال ونساء ووحوش

مـــن القـــصائد المبكرة التي لا تزال تثير الاشمئزاز إلى حدٍّ ما عند الأديب دي. إچ. لورنس مجموعة من القصائد الغنائية التي تدور حول مـــرض أمـــه الأخير وموتها، وقد قدّم فيها الشاعر نفسه بوصفه متعلقاً بـــوالدته. فنـــراه يحمل أمه إلى الطابق السفلي، ليجد في نهاية المطاف شعرها على سترته. فيتأمل فيها وهي على فراش المرض:

"حبيـــبتي تـــبدو مـــثل فـــتاةٍ بهـــيّة
لكـــــــــــنها عجـــــــــــوزْ.
الـــضفائرُ المـــستلقيةُ على امتدادِ وسادتها
ليـــــــــــستْ ذهبـــــــــــية،
بـــــل خَطَـــتْها فـــضةٌ مزركـــشة
وبرودةٌ مخيفة"[1].

وبعد بضعة أبيات، نكتشف أنها ميتة حقاً، **وفمها الميت يغني/مثل طـــيور الـــدَّج في أمـــسيات رائعـــة**. إنه ينعت والدته بكلمة حبيبتي ومحـــبوبتي ومثل غادة شابة ومثل عروس، والحقّ أن القصيدة نفسها بعنوان **العروس The Bride**، أما مؤلفها فهو العريس كما يبدو واضحاً تماماً.

ونجـــد بعـــدها مباشرة، في الديوان الذي يحمل عنوان **غراميات Amores**، وهو ديوان لورنس الثاني، الصادر سنة 1916، قصيدة **الأم العذراء The Virgin Mother**:

---

(1) D.H. Lawrence, "The Bride", in *Complete Poems*, ed. Vivian de Sola Pinto and Warren Roberts, 2 vols. Continuously paginated (London: Heinemann, 1972, edn.), p. 101.

"يـــا حبيـــبتي الـــصغيرة، يـــا محـــبوبتي،
كـــــــــنت مـــــــــدخلاً إليَّ:
لقـــــد أخـــــرجتني مـــــن القـــــيود
إلى هـــــــذه الـــــــبلاد الغـــــــريبة
حـــيث الـــناس يحتـــشدون مثل الشوك،
أنت جميلة ووسيمة للناظر".

وتحـــت هـــذا المقطع الشعري، ثمة كتابة مدونة في المخطوطة بيد غاضـــبة ساخطة تقول: "أنت تحبينه، اعترفي!" وفي الحاشية: "أكرهه"، وإلى جانـــب المقطـــع التالي نقرأ ثانية: "أكرهه". وفي المقطع الشعري الثالث يطور لورنس أفكاره المتعلقة بأمّه:

"يـــا حبيـــبتي الجمـــيلة يـــا أمـــي،
لطخـــــــتني بالـــــــدم مـــــــرتين
الأولى بـــــدمك عـــــند الـــــولادة
والثانـــــــــية ببؤســـــــــك.
وغـــــــــسلتني مـــــــــرتين،
أشـــــياء تـــــسر الناظـــــر مـــــرتين".

إلى جانـــب هذا النظم، كتب واضع الحواشي الممتلئ رعباً: "يا الله!" وإلى جانـــب الفقرة الأخيرة كتب مرة أخرى: "أكرهه". وفيما يأتي الصورة التي كان من المقرر أن تتخذها القصيدة في نهاية المطاف:

"هكـــذا يـــا حبيـــبتي، أوه يـــا أمـــي
ســـأكون مخلـــصاً دومـــاً لـــك.
ولـــــدتُ مـــــرتين يـــــا أمـــــاه،
مـــثلما قـــال المـــسيحُ إنَّ ذلك لا بد منه.

مـــن ذا الـــذي يستطيع حملي مرة ثالثة؟
لا أحد يا أماه، إنني وفيٌّ لك".

وبعـــد هـــذا المقطع كتبت فريدة التي كانت مسؤولة عن وضع الحواشي:

"نعم، إنه سيئ. أي قصيدة تكتب! نعم، أنت حرٌّ. أيها البائس، حرٌّ من الحياة المنـــزلية القلبية، ستكون وحيداً، أنت الذي اختار ذلك، أنـــت تخـــتار بحرية، والآن امض على هواك: بؤس، بؤس امرأة عجوز حـــزينة هو الشيء الذي اخترته، أيها الرجل المسكين، وأنت تتشبث بذلك بكل ما أُتيت من قوة. لقد جرّبتُ، وقاتلتُ، وأوشكتُ أن أقتل نفسي في المعركة كي أربطك بنفسي وبالآخرين، وبحزن أثبت لنفسي أن في وســـعي أن أعشق، لكن ليس في وسعك ذلك، الآن سأتركك لبـــضعة أيـــام وسأرى إن كانت وحدتك ستساعدك على رؤيتي على حقـــيقتي، سأشفى من تلقاء نفسي، فأنت لا تستطيع مساعدتي، أنت شـــيء حزين، اعلم سرَّك ويأسك، لقد لاحظت أنك تشعر بالخزي، وقد جعلتك في وضع أفضل، وتلك هي مكافأتي"[1].

لقد كان شعر لورنس الرئيس ينحو هذا المنحى. إن لورنس كان أديـــباً، شاعراً وروائياً، قبل لقائه فريدة بزمن طويل. إن كلّ اعتراضاتها على تلك القصيدة لم تمنعه من نشر قصيدة **الأم العذراء**، كما لم تمنعه من إنهائها نهاية تشمئز منها النفس أكثر من السابق:

"أنطقـــــت كلمـــــتك الأخـــــيرة؟
أوداعـــــــــــاً قلـــــــــــت؟
امنحـــــيني القـــــوة علـــــى تـــــركك

(1) Id., "The Virgin Mother", MS version with marginalia by Frieda Lawrence.

بعـــــد أن أصـــــبحت ميـــــتة الآن.
لا بد لي من الذهاب، لكن روحي يائسة
تحثم إلى جوار سريرك"[1].

صحيح أن العديد من مجايلي لورنس ظنوا أن مزاعم فريدة - علـــى أنها ذات صلة بتطور عبقرية لورنس - إنما هي مزاعم مثيرة للـــسخرية، لكن المعاصرين يمكن أن يكونوا على خطأ شأنهم شأن الأجيال القادمة في بعض الأحيان. لقد كان الصراع مع فريدة، من وجهة نظر لورنس صراعاً جوهرياً، وقد سمعنا تواً ملاحظة لورنسية صـــادقة في تعلـــيقها المريـــر على القصيدة: "لقد جرَّبتُ وقاتلتُ وأوشـــكتُ أن أقـــتل نفـــسي في المعـــركة كـــي أربطك بنفسي وبالآخـــرين". إن الـــصراع لم يكن يختص بالإبقاء على الصلة بين الإنسان وشعوره، وهو ما يريد النقد الحديث أن يصوره لنا، بل إن الصراع كان مع الآخر، صراع الرجل مع المرأة.

لقد عرفنا أن فريدة عندما تقدمت من وراء لورنس وضربته على رأسه بآنية خزفية، لم يشكُ لورنس من أنه تلقى ضربة، بل شكا من أنه تلقى ضربة من الخلف. لقد ضرب فريدة في أثناء مشاجراتهما وضربته هـــي الأخرى بدورها. وشعر بالحرية إذ كرهها لبرهة من الزمن، تماماً مـــثلما كانـــت تشعر بالحرية وهي تحتقره وتسخر منه. كان هذا كله جـــزءاً مـــن عمليـــة الارتباط. إن ما كان يشمئز منه لورنس في أي شـــخص، وما يدفع به إلى الموت، هو الانغلاق الذاتي النرجسي. وهذا هو ما رآه عند الذين التقاهم في كيمبرج وبلومزبري وسبّب له أهوالاً دفعته إلى رؤية الكوابيس.

---

(1) Id., "The Virgin Mother", published version, in *Complete Poems*, pp. 101-2.

لهـــذا قد يقول قائل إنه لغريب حقاً أن نجد لورنس يهتم اهتماماً بالغ الحمـــاس بالشاعر ولت ويتمان. لم يهتم بويتمان بوصفه شاعراً فحسب، بـــل بوصفه أيضاً معلماً سياسياً وروحياً. لكن تبين أن هذه ليست مسألة تفتقـــر إلى الاتـــساق عـــند لورنس، بل كانت جزءاً من التطور نفسه، والـــبحث نفسه في طبيعته البشرية الشخصية. فإذا لم يكن منشغلاً بملاحقة فـــريدة من حول مائدة المطبخ وقد ثارت ثائرته، فإننا قد نراه ينشد الأخوة بالـــدم، ويعمـــل في الحقـــول جنباً إلى جنب مع صديقه الذي علّم نفسه بنفـــسه، ألا وهو وليم هنري هوكنغ William Henry Hocking، ذلك الفلاح من منطقة كورنيش.

إن تحديـــد العلاقـــة بين لورنس وهوكنغ قضية تُعالجها سيرته في كيمبرج معالجة مستفيضة ومقنعة. فليس هناك ما يشير إلى وجود علاقة وثـــيقة بين الاثنين، وإذا صادف أنه ناقش وإياه مثل هذه الروابط وهو أمر يبدو محتملاً لأن هوكنغ حذر شقيقه الأصغر من لورنس – فذلك ســـيكون عـــنده مثل **حيَّة في مستنقع** على حدِّ تعبير كينكيد ويكس Kinkead-Weekes. وكـــان رد لورنس لنفسه إزاء هذه الحيَّة، هو: "عـــندما تتم مواجهة ذلك الينبوع الحالك من الفساد مواجهة صريحة، فـــإن الفكرة يمكن أن تستقر بسلام في شعاع شمس العقل، ويتم تحييد محرمها، إلاّ أنها تفقد قوتها من خلال سحر المحرم"[1].

وكتب لورنس في رسالة مؤرخة في العام 1917 يقول فيها:

"ليـــست الـــرغبات نفسها هي الخطأ، وليس تحقيقها كذلك، بل الإرادة الثابتة في نفوسنا التي تؤكد أن هذه

---

(1) Mark Kinkead-Weekes, *D.H. Lawrence: Triumph to Exile 1912-1922* (vol. Ii of the Cambridge Biography) (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), pp. 377-81.

الأشـــياء لا ينبغي أن تكون موجودة، وأن الحب المقدس وحده الذي ينبغي أن يكون موجوداً. ليس مما يدل على ورعنا أن نؤكد بوضوح ماذا ينبغي أن يوجد إزاء ما هو موجـــود حقـــاً. إنهـــا مسؤوليتنا أن نعرف كيف نقبل ونعيش ما هو موجود. إنه عمل شاق تحت وطأة التنصل الذاتي والعار الذي يصنع ما هو غير مألوف. إن التنصل الـــذاتي والعار يتأتيان من المفاهيم المغلوطة التي نؤمن بها. الرغبة تأتي من المجهول الكامن من ورائنا، الحافز والمدمر، الـــذي يتقدمنا ويساعدنا. لهذا السبب، فالرغبة مقدسة، وتعـــود إلى المجهـــول السري، بصرف النظر عن ماهية الـــرغبة، الجنون يصدر عن انفصام الذات، التنصل من الرغبة وإدانتها، والتحقيق السريع في الوقت نفسه. هذا هو الذي يولد الجنون"[1].

ويقول لورنس في الفقرة التالية: "الفن بخصيصته لا يثير اهتمامي، بـــل مضمونه الروحي". وما هجوم فريدة في حواشي دفتر ملاحظاته، وإحساسها بنفسها وهي تصارع كي تبعد لورنس عن أحلامه المريضة بـــشأن موت والدته، ورغبتها في إرغامه على إقامة الصلة بها، إلاّ أمور مناسبة في قضية لورنس. إن حكم فريدة الأدبـــي ليس موضع خلاف، بل إن حكمها الروحي هو الشيء المهم.

وعـــندما يـــرجع لورنس إلى ويتمان، فإن رجوعه إليه يكون لأسباب روحية لا أدبية، كما أن الجلوس عند قدميه كتلميذ أمر غير

---

(1) *The Letters of D.H. Lawrence*, ed. James T. Boulton and Andrew Robertson (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), vol. iii, pp. 140-1.

وارد، بـــل الصراع معه هو كذلك. ويقول لورنس في مقالته **الديمقراطية Democracy**: "إن الخطأ والصواب عند ويتمان قريبان متداخلان في جمـــيع الأوقات على النحو الذي يتركنا حائرين حتماً"[1]. وفي المقالة عن ويتمان المنشورة في كتابه **دراسات في الأدب الأميركي الكلاســـي Studies in Classic American Literature** والتي يـــضع فـــيها الشاعر آخر الموروث الأميركي، وسط ما يطلق عليه لـــورنس عبارة **الآثار المتحققة بعد الوفاة**، نجد لورنس يعدد الآتي: "إصـــرار شـــيطاني، حساء رهيب من أطراف بشرية، صوت عالٍ وغـــريب، بشاعة في ذوقه الجمالي". وهذا نادراً ما يبدو أشبه ببداية إطـــراء وثناء. وفي المثال التالي، تتجسد ثورة لورنس العارمة بغضبه على أحد أبيات ويتمان الشعرية وهو:

"أنـــا الـــذي يـــئن مـــن أوار الحـــب".

ونـــراه كأنـــه يمـــضغ هذا البيت في فمه ليبصقه، ثم يلتقطه ثانية ويضعه في فمه مرة أخرى ليمضغه من جديد ويبصقه مرة أخرى:

"أفكـــر في وجـــود ذلـــك مـــن تحـــت
بـــــــشرتك، كـــــــل ذلـــــــك
أنـــا الـــذي يـــئن مـــن أوار الحـــب".

اذهـــب يا وولتر فأنت لست هو نفسه. إنك لست سوى وولتر الضئيل الشأن. وعذابك لا يشمل كل أوار الحب بأي حال. إذا كنت

---

(1) Three essays on "Democracy", repr. In *Reflections on the Death of* a *Porcupine and Other Essays*, ed. Michael Herbert (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), pp. 63-83.

تئن وتتألم، فإنك لا تئن وتتألم إلاّ بجزء صغير من أوار الحب، وهنالك الشيء الكثير الذي يظل باقياً خارج أنينك، مما يجعلك ليناً معه قليلاً:

"أنا الذي يئن من أوار الحب
تشاف! تشاف! تشاف!
تشا - تشا - تشا - تشا - تشاف!
تُذكّر المرء بقاطرة بخارية
قاطرة..."[1].

ولم ينته عند ذلك الحد، بأي حال من الأحوال.

وهنا يجدر أن نقرأ كيف أن أودن يدافع عن السلوك العظيم عند ويتمان في مقالته عن لورنس:

"انطلق ويتمان من وعي تام ليكون شاعر أميركا الملحمي، وأوجد شخصيةً شعرية لهذا الغرض. فتراه يستعمل دوماً ضمير المفرد المتكلم، بل حتى اسمه أيضاً، غير أن هذين التعبيرين يرادفان شخصية لا إنساناً حقيقياً، حتى عندما يبدو وهو يتحدث عن أكثر التجارب الحميمة. عندما يبدو سخيفاً، فالسبب يرجع في حقيقة الأمر إلى أن صورة الفرد تقحم نفسها إقحاماً مضحكاً على ما يراد منه أن يكون بياناً يخص التجربة الجماعية. فالعبارتان **أنا كبير** و**أنا أضم الشيء الكثير** تصبحان بلا معنى لو أن المرء يريد التفكير في ويتمان نفسه، أو في أي فرد آخر، أما إذا

(1) Lawrence, "Whitman", *Studies in Classic American Literature* (Harmondsworth: Penguin, 1971), pp. 171-2.

كان المقصود بهما شخصاً يعمل في شركة كبرى من
مثل جنرال موتورز، فهما تنطويان على معنىً تام".

ويمضي أودن في القول إنه في حين لا يبدو ويتمان شبيهاً بشخصيته، فإن لورنس كتب من أجل النشر بالأسلوب نفسه الذي كان يتحدث فيه في المجالس الخاصة وهناك شك كبير في ما إذا كان هناك أي كاتب يتمتع بشخصية أقل مما كان يتمتع بها لورنس[1].

إن ما يقوله أودن عن شخصية ويتمان ينطبق على وجه الخصوص على قصائد **ساق الريشة الأجوف Calamus**، وهي تلك القصائد التي تمثل جزءاً من ديوان **أوراق العشب Leaves of Grass** التي تتمحور في أغلبها حول الحب بين الأصدقاء، لكنها تحاول أن تترك الشك في الذهن في ما يخص معنى كل مصطلح من مصطلحاتها الأساسية. وعندما نقرأ، على سبيل المثال، قصائد الحب التي نظمها كفافي Cavafy، فلن ينتابنا أي شك بخصوص ما تعالجه وهو أن الحياة الغرامية حياة خفية بالضرورة، لكنها تشكل التجربة الأكثر ثراءً عند الشاعر. وعندما نقرأ أشعار ويتمان، الذي يبدو وهو يذيع على الملأ رسالة بأعلى صوته، رسالة الهدف منها هو إحداث تحول في المجتمع برمته، فإننا نجد أنفسنا في حيرة من أمر الرسالة، لأن هنالك إخفاءً عالياً عند ويتمان، وهو ما يدركه الشاعر، فهو يخبر إدوارد كاربنتر Edward Carpenter قائلاً: "هنالك شيء خفي في طبيعتي مثل دجاجة عجوز! فأنت تشاهد دجاجة تروح جيئة وذهاباً على امتداد سياج من شجيرات قصيرة، ولا يبدو عليها

(1) W.H. Auden, "D.H. Lawrence", in *The Dyer's Hand* (London: Faber and Faber, 1963), pp. 277-95: quotes from pp. 287-8:288.

أي قلـــق، لكنها تعثر على بقعة مخفية، فتضع بيضتها بصورة خفية وتخرج كأن شيئاً لم يحدث البتة!"[1].

إن كـــل ما يقوله ويتمان عن الحب بين الأصدقاء يتصف بصفة الرفض أو الإنكار، لأن ضمير المفرد المتكلم في القصيدة لا يمثل إنساناً حقيقـــياً فعـــلاً، كمـــا يقول أودن. وعن طريق مأثرة فائقة من مآثر الاتصال، أفلح ويتمان في رسم رؤية جنسية لأولئك الذين أرادوا سماع شيء عنها، ولأولئك الذين كانوا مستعدين للغضب بشأنها. وفي الوقت نفـــسه، حتى أولئك الذين كانوا يبحثون عن الرجولة والعري والأفكار المتسامية، وجدوا الرجولة والعري والأفكار المتسامية.

الأهم من هذا كله، أن لورنس لم يلجأ إلى ويتمان بسبب أفكاره المتسامية. فقد كتب يقول عنه إنه:

> "كان أول عَرَّاف بطولي يقبض على الروح من مؤخرة عـــــــــــــــنقها ليـــــــــــــــزرعها وســـــــــط أجـــــــــزاء صـــــــــغيرة. قـــــال للـــــروح: "هـــــناك. ابقـــــي هـــــناك!. ابقي هناك. ابقي في الجسد. ابقي في الأطراف والشفاه وفي المعدة. ابقي في الصدر وفي الرحم. ابقي هناك. أوه، أيـــتها الـــروح، في المكـــان الـــذي تنـــتمين إلـــيه.
>
> ابقـــي في أطراف الزنوج السود! ابقي في جسد المومس. ابقي في جـــسد المريض بالسفلس. ابقي في المستنقع حيث ينمو

---

(1) Whitman, quoted in Charley Shively (ed.), *Calamus Lovers: Walt Whitman's Working Class Camerados* (San Francisco: Gay Sunshine Press, 1987), p. 28.

ســـاق الريـــشة الأجـــوف. ابقي هناك، أيتها الروح، في المكان الذي تنتمين إليه".

الفكـــر متجذر في الشعور، والشعور وظيفة من وظائف الجسد، والـــرغبة سرٌّ، والرغبات مقدسة كلها. إن لورنس لا يرى في ويتمان فرداً من أفراد إحدى الشركات، ولن يسمح له أن تكون له شخصيته، بـــل ســـيجعله يكتب كفرد متميّز، والتميز سجية من سجايا لورنس الأخلاقـــية. وحيثما نلاحظ ويتمان متردداً ومنغلقاً، نرى لورنس يحوله إلى شخص واضح وملتزم وغريب.

كـــان الحنق هو مصدر إلهام لورنس. ويُلاحظ أن جزءاً من الحنق في النسخة المطبوعة من مقالة ويتمان يبدو مفهوماً على نحو أكبر عندما نكتـــشف الشيء الذي قمعه لورنس. فالنسخة الأولى من المقالة، التي توقع لورنس حذفها أو تنقيحها، تواجه غرابة أطوار ويتمان على نحو لا تـــواجهه النـــسخة المنـــشورة. فالنسخة المنشورة تتحدث عن ويتمان الفظـــيع، هـــذا الشاعر الذي نال شهرته بعد وفاته، الشاعر ذو الروح الخاصـــة التي تنسل منه طوال الوقت. كل خصوصياته تنساب منه مثل قطرات، تنضح إلى العالم.

أمـــا النسخة غير المنشودة التي لخصها واقتبسها كينكيد ويكس فهي تحفل باستغوار ويتمان أسرار **الحياة السفلى**، غير أن لورنس يجد أن ذلك يرقـــى إلى حقيقة جزئية رهيبة مدمرة وكذبة آسرة ساحقة. إن ويتمان لا يستطيع دمج نفسه دمجاً كاملاً بالمرأة لأن هذا الدمج مستحيل أولاً، ولأنه شـــديد الكبرياء ثانياً. إن إخضاع نفسه لامرأة تستوعبه وتلتهمه تماماً، من شأنه أن يمثل اندحاراً شنيعاً لإنسان عظيم مثل ويتمان.

لكـــن وراء الاحـــتفاء بحـــب الأصدقاء في قصائد **ساق الريشة الأجـــوف** يكمـــن سر موغل في القدم وهو سر **الدورة العاطفية بين**

مركـــز قوة نشاط الرجل السفلى والرجل نفسه. ووراء مركز القوة السفلى، نجد لورنس يقول بطريقته الغريبة:

"وراء هذا كله يكمن المركز العُصْعُصي. وهنا تتنفس وتتألق على نحو مظلم وبطاقة لا توصف أعمق الحقائق الحسية وأشدها غموضاً. فهنا في أسفل العمود الفقري يـــوجد المفـــتاح الأخـــير للجزء الأسفل من الجسد والإنـــسان، مثلما أن المخيخ هو المفتاح الأخير للجزء الأعلـــى... هـــنا تكمن حقيقتنا الأخيرة المتطرفة. إن بوابة الدخول والخروج هي الأساس، مثلما أن الرحم هو بوابة إلى المركز الآخر"[1].

لقد ظنّ أودن أن لورنس هو الشاعر الإنكليزي الوحيد الذي تأثر بالشاعر ويتمان. ولهذا الظن سبب: ليس هناك أي خطر من أن يُخطئ لـــورنس شخـــصيته مـــن أجل شخصية ويتمان، ولا يوجد خطر من الاندماج - إذ كان يكره الاندماج - بينه وبين ويتمان. كان الاندماج عـــنده هو الموت، لأن الاندماج معناه ضياع الذات، أما الاندماج عند ويتمان فكان نـــزعة قدرية:

"جـــاء ويـــتمان وشاهد الأسود وقال لنفسه: "ذلك الأســـود الزنجي إنسان مثلي. إننا نتقاسم الهوية ذاتها. وهـــو ينـــــزف مـــن كثرة جروحه. أوه، أوه، ألا أنـــزف أنا أيضاً من كثرة جروحي؟".

ليـــست هـــذه عاطفة، إنها اندماج وتضحية بالنفس. ليـــتحمل كـــل واحـــد عبء الآخر، وأحبّ قريبك كنفسك، وكل ما تفعله لأجله، افعله لأجلي".

---

(1) Quoted in Kinkead-Weekes, *Triumph to Exile*, p. 455.

لو أن ويتمان كان يتعاطف حقاً، لقال: "ذلك الزنجي يعاني من العبودية. وهو يريد الحرية لنفسه. روحه تريد الحرية له. لديه جروح، لكنها ثمن الحرية. أمام الروح رحلة طويلة من العبودية نحو الحرية. لو أن في وسعي مساعدته، لساعدته. أنا لن آخذ عنه جروحه وعبوديته لكنّني سوف أساعده في الكفاح ضد القوة التي استعبدته عندما يريد أن يتحرر. لكن حتى عندما يصبح حراً، فإن أمام روحه رحلات كثيرة على امتداد الطريق المفتوح، قبل أن تصبح روحاً حرّة".

إن الأديب الذي وضع مثل هذه الفروق لن يسمح لويتمان أن يكون مفروضاً عليه، إذ يبدأ لورنس ساخطاً، ولن يسمح لنفسه بالإعجاب إلاّ عندما يشاهد الكيفية التي سيخفق فيها ويتمان، والمكان الذي يخفق فيه.

لنقارن تلك القصيدة الصغيرة التي كتبها عزرا باوند بعنوان **حلف A Pact**:

"أعقدُ حلفاً معكَ يا ولت ويتمان،
كرهتكَ بما فيه الكفاية.
أحضرُ إليكَ كطفلٍ ناضج
كان أبوهُ عنيداً.
بلغتُ من العمر ما يُؤهلني لاتّخاذ أصدقاء.
إنك أنتَ الذي كسرت قطعة الخشب الجديدة،
حانَ الوقتُ الآنَ للنقش.
نحن من نسغٍ واحد وجذر واحد،
لنفتح باب التعامل فيما بيننا"[1].

(1) Ezra Pound, "A Pact", in *Collected Shorter Poems*, 2nd edn. (London: Faber and Faber, 1968), p. 98.

صدرت هذه القصيدة أول مرة ضمن مجموعة **بريق Lustra** سنة 1916. المؤكد هو أن لورنس كان من شأنه أن يكره ذلك البيت الأخير: "لنفتح باب التعامل بيننا"، ويبدو فيه المرء كأنه يلتفت إلى ويتمان كهدف تجاري. ثم ما الذي يمكن أن يجنيه ويتمان من التجارة مع باوند؟ أما "نحن من نسغ واحد وجذر واحد"، فهو بيت شعري يمثل نوعاً من التماثل الشخصي الذي ما من شأن لورنس أن يقوم به. يضاف إلى ذلك، يبدو باوند كأنه يُقيّم ويتمان على أساس المنجز الشعري الذي يمكّن باوند الآن من الاعتماد عليه أو الاستفادة منه، إلاّ أن لورنس غير مهتم بالمنجز الشعري على ذلك النحو البتة:

> "وظيفة الفن الأساس أخلاقية، لا جمالية ولا تزيينية، ولا هي إضاعة للوقت أو هواية. إنها أخلاقية. وظيفة الفن الأساس أخلاقية.
>
> إلاّ أن هذه الوظيفة هي وظيفة أخلاقية عاطفية مبطّنة، لا تعليمية. إنها أخلاقية تغيّر من الدم، لا العقل. تغيّر الدم أولاً، ثم يأتي دور العقل في وقت لاحق في أعقاب ذلك"[1].

لقد تناهى إلى سمعنا قبل قليل أن لورنس يقول إن الفن نفسه لا يثير اهتمامه، وهذه ملاحظة شأنها شأن ملاحظة ولفرد أون القائلة: "أنا قبل كل شيء غير مهتم بالشعر"، هدفها إبعاد الأثر الذي يحدثه الاهتمام.

لو عدنا إلى ما كتبه إليوت وباوند عن الشعر الحر في الوقت الذي كان فيه لورنس تقريباً يصارع ويتمان، فسوف تنتابنا خيبة أمل محتومة، طالما أن أليوت وباوند كانا في ذلك الوقت قد غسلا أيديهما منه، كل

---

(1) Lawrence, *Studies in Classic American Literature*, p. 180.

حسب هواه. فالشاعر أليوت يقول: "الشعر الحر غير موجود. الشعر الحر لا يملك حتى حجة الجدل، إنه صرخة حرب من أجل الحرية، ولا توجد حرية في الفن"[1]. كما أن باوند يؤيد في أكثر من مناسبة ما يذهب إليه إليوت من أنه: "لا يوجد هناك شعر حر عند الشاعر الذي يريد إتقان عمله". عندما يفكر المرء في هذا الكلام، فإنه يجده كلاماً وُضع بأسلوب غير مشجع. أتريد كتابة قصيدة؟ أتريد أن تصبح شاعراً؟ أم أتريد أن تكون شاعراً جوالاً أجيراً؟

ذلك يبدو وكأننا صادفنا إليوت وباوند عندما أصبح موضوع ما مبتذلاً عندهما، وكانا يجلسان قرب المدفأة وقد أثقل النعاس أجفانهما، ويتساءلان إن كان يتعين عليهما أن يأويا إلى فراشيهما. لكن عندما نعود إلى لورنس في السنوات نفسها، نشعر أننا ندخل زمناً آخر. فالعبارات التي يتحدث فيها إليوت عديمة الصلة. وإذا لا توجد حرية في الفن، فالأمر لا يهم، طالما أن لورنس غير مهتم بالفن. لكنه مهتم بالحرية ويفترض وجود نمط من الشعر كالذي يكون متوفراً في الوقت الحاضر:

> "في الزمن الحاضر لا يوجد كمال، ولا إتمام، ولا إنجاز. الخيوط كلها تتطاير، مرتعشة ومتداخلة في الشبكة، والمياه تهز القمر. لا يوجد قمر دائري كامل على وجه الماء المنساب، ولا على وجه المد الناقص. لا توجد فصوص البلازما الحيَّة. البلازما الحية تتذبذب على نحو لا يوصف. إنها تستنشق المستقبل، وتنفث

---

(1) T.S. Eliot, "Reflections on *Vers Libre*", *Selected Prose of T.S. Eliot*, ed. Frank Kermode (London: Faber and Faber, 1975), pp. 31 and 32.

الماضـــي. إنهـــا جوهرهما ولا جوهرهما أيضاً. الزهرة الكاملة ما هي إلاّ شعلة آخذة بالنفاذ، تظهر وتنساب، ولا تـــرتاح، مـــستقرة ومنتهـــية. هنا مكمن جمالها الـــشفاف... تنظر إلى الجوهر الأبيض للخلف الآخذ بالنمو. تنأى زنبقة الماء بنفسها عن الفيضان وتنظر من حولها، فتتألق ثم تتوارى عن الأنظار"[1].

لـــيس هـــناك مـــن طائـــل وراء محاولة إيقاف هذا السريان الرابـــسودي ومـــن توجيه السؤال إلى لورنس عن رأيه في ملاحظة إليوت القائلة إن في الشعر الذي يُعَدُّ شعراً حراً تقطيعاً شعرياً، وإن وراء الكـــثير من الشعر المعاصر يكمن التضمين المتواصل والتهرب الماهـــر من الوزن الأيامبـــي الخماسي التفعيل أو ما الذي يظنه إزاء وجهـــة نظـــر باوند المتمثلة في أن الرغبة في الشعر الحر ترجع إلى الإحساس بالكمية وهو يعيد توكيد نفسه بعد سنوات من الجدب؟[2]. الإحساس بالكمية كما يرد في المقاييس الكمية اللاتينية. إن لورنس لا يتحدث عن هذه المقاييس، وهو لا يعارض الشكل التقليدي ولا البحر الشعري ولا القافية، بيد أنه يتكلم عن شيء مختلف الاختلاف كله: ليس الشعر الحر الذي انطلقت ريادته من فرنسا أو بلجيكا في ثمانينات القرن التاسع عشر، بل تلك الحرية التي دعا إليها ويتمان في خمـــسينات ذلك القرن. حرية لقاءات الروح على الطريق المفتوح. ويقول:

---

(1) Lawrence, "Poetry of the Present" (introduction to the American edition of *New Poems*, 1918), in *Complete Poems*, pp. 181-6:182.

(2) Pound, *Literary Essays of Ezra Pound*, ed. T.S. Eliot (London: Faber and Faber, 1954), p. 12.

"إن الشعر الحر هو، أو، ينبغي أن يكون، الكلام المباشر من الإنسان الحالي. إنه الروح والعقل والجسد، يتدفق على الفور، فلا يبقى منه شيء. إنها تتحدّث معاً. ثمة قدر من الضوضاء، قدر من النشاز، بيد أن الضوضاء والنشاز ينتميان إلى الواقع، مثلما ينتمي صوت ما إلى حركة الماء الفجائية"[1].

قال إليوت إن الشعر الحر لم يكن موجوداً، ولو كان موجوداً لحظي بتعريف محدد وإيجابي. غير أنه لا يعرف إلاّ بما هو سلبي: بلا شكل بلا قافية وبلا بحر. أما لورنس فيعطي أو يضفي على الشعر الحر ذلك المدى الذي تتصف به القصيدة الغنائية: اللحظة الحالية، اللحظة الغنائية. إلاّ أن هذا الفعل في التعريف ليس بأكثر أو بأقل من توكيد حقوقه كشاعر.

ثمة بعض الشعراء الذين يوجدون فينا حذراً آنياً. فقد رأى باوند في ويتمان، بعد أن أحسَّ بالكراهية تجاهه، أنه أفضل من يمثل تراثه لكنه لم يتظاهر بالوصول إلى الهدف. كان يعرف نفسه وأعلن أنه بداية في الاتجاه الصحيح، و لم يقل البتة إن على الشعر الأميركي أن يقف حيث تركته، بل قال إن هذا الشعر سيستمر من النقطة التي بدأ بها[2]. إن باوند يفكر: أين أقف في هذا الخصوص؟ وما الذي في وسعي عمله بعد ذلك؟ إنه يفكر في تأسيس تراث من الشعر الأميركي، أما لورنس فلم يستطع أن يبدي اهتماماً وحرصاً أقل من ذلك. إنه يخشى ويتمان في الوقت نفسه الذي يحترمه احتراماً شديداً. ويفكر ملياً:

---

(1) Lawrence, "Poetry of the Present", p. 184.

(2) Pound, *Literary Essays of Ezra Pound*, p. 218.

"لا ينبغـــي لنا أن نخشاه إذا ما أنشد للأشياء البعيدة القديمـــة والحزينة أو لأجنحة الصباح فقط. إننا نخشاه لأن قلـــبه ينبض بالآني العاجل المتمرد، الذي يغمرنا كلنا. إنه قريب جداً من الجوهر"[1].

كمـــا أن لورنس نفسه هو من بين أولئك الأدباء الذين نخشاهم، فنحن نخشى الالتفات إليه، لئلا يظهر على خلاف ما نتذكر، لئلا، في حالـــة الالتفات إليه، نواجه ذواتنا الأولى. إننا لا نريد أن نقع في كمين الوهم. وقد كتب أودن:

"لـــورنس وبلـــيك وهـــوميروس، هم علاج أرضنا الإنكليـــزية ذات يـــوم، ماتوا ميتة نهائية مثل الحديد، ولـــيس في وسعهم مسك أيدينا. سقط لورنس بفعل نصابين قذرين، وجُنَّ بليك وهو يغني، أما هوميروس فقـــد قـــتل في المعـــركة علـــى يد عصابة تويكنهام المعمدانية"[2].

كـــان أودن محظوظاً، وكان إعجابه بالأديب لورنس في بواكير حـــياته إعجابـــاً بالمـــؤلفات الفكـــرية التي كتبها لورنس مثل **فنتازيا اللاوعـــي**. أما الشعر، فيقول عنه: إنه شوش مفهومي عن الصورة التي ينبغي أن يكون عليها الشعر ويمضي في القول:

"عـــندما يكـــتب شاعر، نعتقد أن أفكاره عن طبيعة الـــشعر مغلوطة، وإذا كتب قصيدة تروقنا، فإنه حري

---

(1) Lawrence, "Poetry of the Present", p. 184.

(2) W.H. Auden, *The English Auden: Poems, Essays and Dramatic Writings, 1927-1939*, ed. Edward Mandelson (London: Faber and Faber, 1977), p. 49.

بـــنا أن نفكر: "الآن نسي نظريته وهو يكتب استناداً إلى نظـــريتنا نحـــن". إلاّ أن الـــشيء الذي يسحرني بخصوص قصائد لورنس التي تروقني، هو أنني يجب أن أعتـــرف أنـــه مـــا كان في وسعه نظمها لو أنه آمن بالأفكار التي أدعو إليها عن الشعر"[1].

لقد اعتقد أودن أن جانباً من الخطأ عند لورنس يتمثل في أنـــه يريد أن يطابق الفن والحياة، وأنه يؤمن أن في وســـع القـــصيدة أن تنمو مثل نمو زهرة. إن لورنس أخفق في التمييز بين النمو الطبيعي والبناء الإنساني. إنه لا يرى كيف أن الإيماءة الطبيعية لراقصة الباليه نستمد من سنوات من التدريب النشيط، إن أرادت أن تبدو طبيعية.

لكنني أعتقد أن في المستطاع الدفاع عن لورنس ضد هذه التهمة، دفاعاً ينسجم مع روح مقالة أودن. يقول أودن:

"القلـــيل جداً من التصريحات التي يعلنها الشعراء عن الشعر، حتى عندما تبدو تامة الوضوح، مفهومة إلاّ من حيث سياقها الجدلي. فلأجل فهمها، نحتاج إلى معرفة الهـــدف الذي تسعى إليه، ومن هم في نظر الشاعر، الـــذي صـــرّح بهـــا، الأعـــداء الأساسيون للشعر الحقيقي"[2].

وفي قضية لورنس، سواء أكان العدو الحقيقي هو إليوت أو باوند أو أي شاعر آخر، فإن العدو المؤكد هو ذلك النمط من المناقشات التي

---

(1) Id., "D.H. Lawrence", p. 278.

(2) Ibid., p. 280.

كانـــا يعلنان عنها بخصوص الشعر الحر. ويمضي لورنس قائلاً في تلك الفقرة التي أوردها سابقاً:

> "ليـــست هناك فائدة في اختراع قوانين وهمية للشعر الحـــر، ليـــست هناك فائدة في رسم خط ذي علاقة بتـــرتيب الأنغام ينبغي للكل الالتزام به. الشعر الحر لا يلتزم بأي خط بصرف النظر عن أي شيء. لقد هذَّب ويـــتمان مـــن عباراته المبتذلة، ربما عباراته المبتذلة في الـــوزن والجمـــل. هذا كل ما نستطيع عمله، عمداً، بالـــشعر الحر. في وسعنا التخلص من الحركات غير الأصيلة ومتلازمة الصوت أو المعاني المبتذلة القديمة. في وســـعنا أن نحطم هذه القنوات والأساليب المصطنعة التي تجهدنا لإخراج كلامنا"[1].

مـــن هـــذه النقطة يبدأ لورنس بإثارة فكرة العفوية، لكن يبدو واضحاً تماماً من السياق أن العفوية هدف. الشعر الحر ليس مثل الكتابة الآلـــية، بـــصرف النظر عن ماهية تلك الكتابة. وبدلاً مما يدعوه أودن بالإنتاج، فإن لورنس يقترح التحرير. كل ما نستطيع عمله هو تهذيب الابـــتذال في القافـــية والجملة. كل ما في وسعنا بذله هو تحرير الكلام المبتذل.

قـــد يكون هذا وصفاً ناقصاً لتأليف الشعر الحر، لكنه قلما يرقى إلى أن يكـــون نظـــرية مغلوطة. الشعر الحر عند لورنس هو شكل من أشكال المحاكاة أو التقليد، وهناك مليون شكل من هذه الأشكال، كما نعـــرف. فلو أصغيت إلى ما يدعى، على سبيل المثال **سيمفونية الربيع**، فأتوقـــع أن أتأثر على نحو يقترن بالربيع، لكنني لا أطلب من الأدوات

---

(1) Lawrence, 'Poetry of the Present', p. 184.

الموسيقية تقليد الطائر الغريد. إن هدف التقليد في الشعر الحر عند لورنس يتجسد في حركة الفكر وفي نبض الروح. إن القصائد لا تحتوي على مناقشة، بل تبدو مثل مناقشة متواصلة:

"أنت تقول لي إنني على خطأ
من أنت، مَنْ يقول لي إنني على خطأ؟
أنا لست على خطأ"[1].

هذه الأبيات لا تشكل مفاهيم كاملة بقدر ما هي مفاهيم في طور النمو. ولا يبدو أن هناك أي قيمة تطغى على الإيجاز. هنا يخاطب لورنس الديك الرومي:

"ألغادك لونها كلون الفولاذ المصهور المتقد
الآخذ بالبرودة
يبردُ ليصبح بلون السماء الزَّرقاء الشاحبة المؤكسدة

لماذا تملك الألغادَ ورأساً عارياً بلغد؟
لم تقوِّس محجرَ عينك بغطرسةٍ مفهومةٍ أكثر من اللازم؟

النسرُ أصلع كذلك الكندور، على نحو مكشوف
لكنك وحدك من رمى هذه الطرحة المدهشة من
الزرقة السماوية المؤكسدة
والاتقاد فوقك"[2].

لعل شاعراً آخر قد اكتشف تلك الصورة الخاصة بالفولاذ المنصهر

(1) Id., "Pomegranate", in *Complete Poems*, pp. 278-9:278.
(2) Id., 'The Turkey-Cock', ibid., pp. 369-72:369.

البارد وعلّق: هذه الصورة بالغة الدقة، إذ ما إن أصرح بها حتى تجد الديك الرومي أمام القارئ، ينبغي لي قول ذلك ببساطة والمعنى سيظهر في طريقي. إلاّ أن لورنس لا يصف ديكاً رومياً، إنه يجسد تفكير ديك رومي. فهو يعود إلى اللغد، يعود إلى صورته، ومكافأة عودته هي المقارنة المثيرة بين اللغد والطرحة. لكنه لم يفرغ بعد من ذلك اللغد، لم يفرغ قط.

صحيح أن أجمل قصائد لورنس تكمن في **طيور ووحوش وزهور**، وهو ما ذهب إليه أودن. لكن أودن يبدو قاسياً في حكمه القائل إن لورنس "سيمقت كل البشر تقريباً إن تعين عليه أن يكون على مقربة منهم. إن أفكاره عن الشكل الذي ينبغي أن تتخذه العلاقة البشرية بين الناس أو بين رجل وامرأة، ليست إلاّ أحلام يقظة، لأنها لا تستند إلى أي تجربة من تجارب الروابط الفعلية التي يمكن تطويرها أو تصحيحها"[1]. هذا يعني غض النظر عن العلاقة مع فريدة. وقبل هذا الحكم بأسطر قليلة، يحطّ أودن من شأن فريدة قائلاً إنه يجد قصائد لورنس العاطفية مثيرة للحرج "لأنها تفتقر إلى التحفظ، إنها تجعلني أشعر كمن يختلس النظر إلى النساء في خلوتهن". ولاحظ برتراند رسل إثر قراءته ديوان **انظر! لقد دخلنا! Look! We Have Come Through** أنه سعيد بالقصائد لكنه لا يفهم السبب الذي يدفعه إلى النظر. أما اج. دي فقد أخبرت لورنس أن القصائد "لن

(1) Auden, "D.H. Lawrence", p. 28.

يصيبها النجاح، وأنها ليست خالدة، ولا سامية لأن ما فيها من العواطف والأجساد أكثر مما ينبغي"[1].

لكن لو كنا نعتقد بما يعتقد به كيتس من أن روح الشعر لا بد أن تبحث عن الخلاص بنفسها في الإنسان وأن القفز رأساً إلى البحر أفضل من البقاء على الساحل الأخضر وتدخين غليون بائس وتناول الشاي والاستماع إلى نصيحة مريحة، فإننا سنجد أن **انظر! لقد دخلنا**، وهو الكتاب الذي يشكل حلقة الوصل بين لورنس الجورجي ولورنس الكلاسي مؤلف **طيور ووحوش وزهور Birds, Beasts and Flowers** يستحق الانتباه. إن الذين شاهدوا فريدة ولورنس عندما كانت إحدى المشاجرات تندلع بينهما، ربما فكروا أيضاً أن عنوان الكتاب متفائل إلى حدٍّ ما وأنه لمسة متسرعة، إلاّ أن مشروع متابعة مجرى مثل هذه العلاقة العاصفة في مزيج من الأشكال الموروثة، والأسلوب المأخوذ حديثاً عن ويتمان إنما هو مشروع جريء وغير مألوف. وينبغي للمرء أن يرجع كثيراً إلى الوراء، إلى ديوان **الحب الحديث**[2] للأديب ميريدث الصادر سنة 1862 ليجد ما هو سابق لما كتبه لورنس. إن الكتابات اللاحقة يكون تذكرها أسهل من سابقتها، ومن هذه الكتابات تلك المجموعات من القصائد التي نظمها روبرت لويل وتِدْ هيوز.

لقد انطلق لورنس ليصف مرحلة بلوغه. وفي ما يأتي المناقشة التي يقوم بها لمجموعة قصائده:

---

(1) H.D., in Lawrence, *Letters*, vol. iii, p. 102.

(2) ديوان **الحب الحديث Modern Love**: يتألف من خمسين قصيدة المعروفة باسم السونيت، وتتألف بدورها من ستة عشر بيتاً، تصف في مجملها انهيار زواج لم تقدر له السعادة. يرى النقاد أن هذا الديوان يتصف بالأصالة والقوة من حيث البناء الذي يشد أواصر الأبيات الشعرية. (المترجم)

"بعد صراع عنيف وضياع الحب، يرهن البطل مصيره عـــند امرأة متزوجة. ويرحل الاثنان إلى بلد آخر بعد أن تترك أطفالها من ورائها اضطراراً. ويستمر صراع الحـــب والكـــراهية بين الرجل والمرأة، وبينهما وبين العـــالم المحيط بهما، إلى أن يصل إلى نهاية المطاف، إذ يسموان إلى حالة من البركة"[1].

الخلاصة مثيرة للاهتمام لأنها تحوي حقيقة عن فريدة، ذات أهمية بالغة في المشاجرات التي كانت تنشب بينهما: فقد تركت فريدة أطفالها من ورائها ومنعت أول الأمر من رؤيتهم، ومن ثم لحق بها الذل والهوان لّما اكتشفت أنهم انقلبوا ضدها. لقد كان عذاب فريدة من أجل أطفالها هو الذي دفع لورنس إلى أن يجن جنونه. غير أن قصائده لا تشي بهذه الأمـــور إلاّ قلـــيلاً. كما أن لورنس لم يكن متشدداً بشأن حياة فريدة الخاصـــة مـــثلما كـــان شأنه مع الآخرين. من جهة ثانية، فإن مقالته **المناقـــشة** لا تتطـــرق إلاّ تطرقاً غير مباشر إلى موضوع تعالجه القصائد فعْلاً، ألا وهو حزن لورنس على والدته ومن ثم الكف عن هذا الحزن. وكـــان هذا الحزن هو الذي ضايقها إلى درجة الجنون، كما لاحظنا في الملاحظات الهامشية التي بدأتُ بها.

كـــان لـــورنس مـــدركاً الإدراك كله الثمن الذي تدفعه فريدة وأطفالهـــا وزوجهـــا إرنـــست ويكلي بسبب قراره وقرارها حول ما ســـيفعلان: ليس فقط قصة غرامهما، بل الارتداد عن بعض الترتيبات المنـــــزلية الـــتي ستتظاهر بموجبها فريدة أنها ستتخلى عن لورنس لقاء الـــسماح لهـــا بالعيش مع أطفالها. وكان ثمن نـــزاهة لورنس باهظاً،

---

(1) Lawrence, "Argument", to *Look! We Have Come Through*, in Complete *Poems*, p. 191.

وعـــرف معنى أن يكون مكروهاً. كان شعوره الديني قوياً ذات يوم، وكذلك إحساسه بالعيش عيشة خاطئة آثمة. وهذه هي إحدى الحالات التي تساعد فيها السيرة على تفسير الشعر حقاً.

فقـــراءة قصيدة **لقاء وسط الجبال Meeting Among The Mountains** قد تثير الحيرة بخصيصتها، لكن السيرة تساعد في توضيح معـــناها. فشاعرنا لورنس موجود في جبال الألب يفكر ملياً في شكل متـــصالب على جانب الطريق. وهنا يمر أحد الفلاحين وهو على ظهر عربة يجرها ثور مخصي، فيشعر لورنس أن هناك ما يثير قلقه في شخص الفلاح، يحس أنه مكروه. غير أن الشيء الذي لا تشي به القصيدة هو أن الفـــلاح يذكّر لورنس بويكلي مما يجعله - أي لورنس - يعاني من هلوســـة عاطفـــية: فهذا ويكلي يمر بعربة يجرها ثور مخصي وقد امتلأ كراهية للغلطة التي ارتكبها لورنس بحقه:

"ثم أقف وسط زهور البانسيه التي تنأى عني، تحتَ
قمـــم الـــثلوج البـــيض، عند قدمي الرمز الحزين،
أقـــــف معـــــذباً، أحـــــاول أن أقـــــول
إن الفرحة التي اشتريتها لم تكن باهظة أكثر مما ينبغي.

لكـــنه توارى عن الأنظار، بلا حراك، وهو يمقتني،
يحـــيا كحـــياة الجـــبال، لأنهـــا قـــوية،
ومعـــه ســـيّد شاحب قضى نحبه على نموذج قلبه،
يتـــــنفس ذكـــــرى إثمـــــه المجمـــــدة.

لا تـــزال أنفـــاس الـــيأس المـــتجمدة في منخريه،
والقلـــب مـــثل نمـــوذج يـــنوء بحمـــل احتضار.

قلـــب عـــار بـــين قبـــضتيه العـــار
وفي أحـــشائهِ حقـــدٌ مـــتقدٌ علـــيَّ.

وأنا، حيثُ أقفُ وسط البرد، والزهور النائية عني،
أشـــعرُ بجـــروحِ العـــارِ في يديه تنغرسُ في يدي،
وأتـــنفسُ يأســـاً يحـــيلُ رئـــتي إلى صـــخر
وأعلـــم أن الـــسيّد الـــذي قـــضى نحـــبهُ يُـــثقل
عظامي"[1].

يـــصعب كـــثيراً الـــتقاط كتاب ما يحتوي على ألف قصيدة والاســـتمرار في قراءته، كما تصعب أيضاً قراءة أشعار لورنس في ديوانه الجامع **القصائد الكاملة Complete Poems**، لذا ينبغي على المرء أن يبدأ قراءته النموذجية بنسخة من ديوان **طيور ووحوش وزهور**، لكـــن علـــى المـــرء أن يدرك أن الطبعة ذات الغلاف الورقي التي أصدرتها دار نشر بلاك سبارو بريس قد حذفت كل القصائد الخاصة بالسلحفاة. وفي هذا الديوان نجد قصيدة **الأفعى Snake** وقصيدتين أخريين عن الخفافيش، وقصائد التين التي وجدت طريقها مونولوجاً قدمه آلن بيتس في الشريط السينمائي **نساء عاشقات Women in Love**، وقـــصائد الزهور التي لا تضاهيها قصائد أخرى، وقصيدة **بيـــبلس Bibbles** التي وصفها أودن بحق بأنها أفضل قصيدة تكتب عـــن كلب. من ملاحظة الوصف الذي قدّمه ديفيد إليس David Ellis في المجلد الأخير من طبعة كيمبرج للمشاجرة التي جرت بين لورنس وكلبه الأصلي بيبلس، يستطيع المرء أن يستنتج أن أودن كان محقاً في

(1) Id., "Meeting Among the Mountains", ibid., pp. 224-6:225-6.

قوله إن لورنس كان لا يؤتمن على وضع كلب عنده [1].

ثم في مستطاع القارئ ملاحظة طبعة لم تظهر بعد، وهي عبارة عن ديوان من مجلد واحد وبغلاف ورقي غير سميك يحوي كل قصائد مجموعته **انظر! لقد دخلنا!** مرتبة ترتيباً صحيحاً وبهوامش قليلة تخص السيرة. ثم هناك ما يكفي لأن نكتشفه وسط الدواوين المبكرة والمتأخرة، بما في ذلك القصيدتان المتأخرتان المهمتان **سفينة الموت The Ship of Death** و**زهور كف الذئب البافارية Bavarian Gentians**. لكن لا ينبغي لأحد أن يحوّل لورنس إلى فرض أو واجب أو مهمة شاقة، لأنه أقل الشعراء الحديثين صعوبة من ناحية الفهم. لكنه كان رجلاً تصعب مسايرته، وعندما نجده صعباً في هذا الجانب، علينا أن نتركه جانباً، نتركه حتى يهدأ وتفتر حماسته، والتوجه إلى ما هو أكثر مناسبة.

إن مؤلفي سيرة الطبعة التي أصدرتها كيمبرج لم ينعموا بهذا الترف، بل كان عليهم البقاء معه يومياً، في السراء والضراء. وكانوا جميعاً مثالاً يقتدى به. فقد كان لورنس قضية، سهر على خدمتها متعصبون من ذوي المزاج السيئ. أما في هذه السيرة الصادرة في ثلاثة مجلدات، فقد عومل معاملة رصينة غير متقلبة. ويبدو أن سياسة مؤلفيها كانت على غرار دعوة أوثيلو[2]: "لا شيء يخفف التهمة". وكانت

---

(1) David Ellis, *D.H. Lawrence: Dying Game 1922-1930* (vol. iii of the Cambridge Biography) (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), p. 97.

(2) يقول الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا في مقدمة ترجمته لمسرحية أوثيلو إنه تردد كثيراً في تبديل اسم أوثيلو، كما هو في الأصل الإنكليزي إلى عطيل الذي اجتهد خليل مطران في نحته لكي يبدو عربياً، لكنه – أي مطران – لم يخطر له أن الاسم أوثيلو موجود أصلاً في اللغات الإسبانية والبرتغالية والإيطالية، وأن معناه الحذر وذلك حسب رأي الكاتب الإنكليزي رسكن. أما أن يكون الاسم تحويراً بعطاالله فهو أمر مستبعد لأن عطاالله اسم نادر في

النتيجة في خاتمة المطاف متمثلة في أن وثوقه - أي لورنس - بكتّاب السيرة يجعل القارئ متعاطفاً ربما مع لورنس أكثر مما كان يتوقع. فالكاتب جون ورذن بارع في توفير المهاد الشامل للأديب لورنس: الفارق الطبقي، ماهية الفقر وماهية الدخل المحترم. وفي المجلد الأخير الذي حرره **إليس**، نجد لورنس وقد عاد إلى مسقط رأسه في المقاطعات الوسطى في إنكلترا بعد الإضراب العام في سنة 1926 مباشرة، وكان عمال المناجم قد هزموا وازدادوا فقراً وتطرفاً. كان لورنس قد بدأ يكره الاشتراكية، ناهيك عن البلشفية، إلاّ أن **إليس** يوضح أن لورنس الذي صدم بما رآه لدى عودته إلى مسقط رأسه، لم يعد في السنوات التي بدأت فيها صحته بالانهيار حيواناً سياسياً. فأفكاره التي عرف بها لا تترجم إلى أفعال، كما أن الاعتقاد بسلطة طبيعية أو مقدسة لا يترجم إلى ديكتاتورية عنيفة. أما موته المبكر فلم يمنعه من أن يصبح فاشياً.

على الرغم من كل شيء، كان الموت واحداً من موضوعاته. وكان رأيه في الحياة مبنياً على رأيه في الموت، وعلى المرء أن يموت ميتة طيبة، بل على المرء أن يتطلع أيضاً إلى سر الموت. وهذا هو موضوع قصيدته **سفينة الموت وزهور كف الذئب البافارية**. لكن، في رواية **إليس**، الحياة والشعر يختلفان. كان لورنس يحتضر بسبب التدرن

العربية وإنه من الأسماء العربية المتأخرة جداً، حتى عن زمان شكسبير. ويمضي الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا في معارضته استعمال عطيل بدلاً من أوثيلو قائلاً إننا لو راجعنا كتب العربية كلها منذ أن وجدت، لما عثرنا فيها على اسم كهذا، لكنه يستدرك قائلاً إن كلمة عطيل درجت على اللسان العربي لهذا آثر أن يتبناها بدلاً عن أوثيلو. أما نحن فنقول، إن الأدق هو استعمال الاسم أوثيلو طالما أن كلمة عطيل غير موجودة في كتب العربية كلها باعتراف جبرا إبراهيم جبرا، وأنه لا ضرورة للاستمرار في تبني الخطأ كما هو بحجة أن كلمة عطيل درجت على اللسان العربي. (المترجم)

الـــرئوي، لكن الرعب كان ينتابه فلا يقوى على الاعتراف علانية بأن حالـــته أســـوأ مـــن التهاب القصبات الهوائية، أو الملاريا المتكررة أو الإنفلونـــــزا أو الربو الناجم عن نشاط العصب الرئوي المعدي الذي سببه تناول طعام غير صالح. فقد أكل الكثير من العصيدة الكثيفة الدَّبقة مـــع اللـــبن والفاكهـــة، الممزوجة في بعض الأحيان بجرعات قليلة من الزَّرنيخ والفوسفور.

في شـــعره كان يرحب بالظلام. وعلى الرغم من أن الميثولوجيا فـــيها مـــا ينطوي على عودة بيرسيفون[1] من عالم الموتى، وأن الربيع يعقب الشتاء، لكن لا يوجد في قصيدة **زهور كف الذئب البافارية** ما يوحي أن ضيف الزفاف سيرجع من الظلام. لقد اختفى الشعر بالموت، وشاهد الرجل المحتضر، وهو في رعب فظيع، جسده الفاني على منضدة قبالة سريره. وعندما خرجت فريدة من الغرفة لبرهة وجيزة، أطبق على رسغي ماريا هكسلي وقال: "لا تتركيني للموت يا ماريا". كانت تلك هـــي كلماته الأخيرة استناداً إلى إحدى الروايات. وفي رواية أخرى، كانت آخر كلماته موجهة إلى فريدة وهي: "املأي ساعتي".

امـــلأي ساعتي، لا تتركيني للموت: إنها تبدو الكلمات الأخيرة نفسها.

---

(1) بيرســـيفون Persephone: هي حسب الأساطير الإغريقية ملكة أقاليم الجحيم وزوجـــة بلوتو ملك هذه الأقاليم. وهي ابنة زيوس وديميتر. تقول الأسطورة إن بلوتو خطفها وجعلها ملكة العالم السفلي في حين انشغلت أمها تبحث عنها فـــي جميع أرجاء العالم. أخيراً، وافق زيوس على أن تقضي بيرسيفون ستة أشهر على سطح الأرض والستة أشهر الثانية مع بلوتو. الرواية في مجملها ترمـــز إلـــى زرع الـــبذرة فـــي الأرض لتنمو من جديد، كما هو واضح. (المترجم)

10

بليك أودن وجيمز أودن

سبق وذكرنا أن أودن ألقى نظرة وهو طالب في الدراسة الجامعية الأولـــية في أوكـــسفورد على المشهد الأدبـــي عموماً، وقرّر أن ذلك المـــشهد يـــنطوي على فراغ مسرحي. ويخبرنا ستيفن سبندر أن أودن قـــال: "الواضـــح أنهـــم ينتظرون شخصاً ما" بلهجة تنمُّ عن أنه يتوقع احتلال مركز ذلك الفراغ. لكن خيال أودن الجامح كان متمثلاً في أن يحتل هو المركز، لا في أن يكون الشخصية الوحيدة فيه. فقد أصبح بعد ذلـــك كريستوفر إيشروود روائياً، وبات روبرت ميدلي رساماً. وكان سيسل داي – لويس حاضراً بقدرات شعرية محدودة، إضافة إلى لويس ماكنـــيس وســـبندر. وسأل سبندر زميله أودن إن كان يتعيّن عليه أن يكتب النثر، فما كان من أودن إلاّ أن أسكته قائلاً: "ينبغي ألاّ تكتب شـــيئاً سوى الشعر، نحن لا نريد أن نخسرك تكريماً للشعر"، وهنا بلع ســـبندر ريقه وسأل: "لكن أتعتقد حقاً أن فيَّ نفعاً؟" فردّ أودن ببرودة: "من غير ريب". فسأل سبندر: "ما السبب؟" فقال أودن: "لأن لديك طاقة هائلة لأن تكون ذليلاً، الفن يولده الذل"[1].

في نهاية المطاف، كتب سبندر القليل من النثر، بما في ذلك سيرته الذاتـــية **عالم داخل عالم World Within Word**، التي أوردت منها المعلـــومات أعلاه، وكتاباً نادراً عنوانه **شاهد أوروبـــي European Witness** أوصي بقراءته. كما احتفظ بسجل مهم للأحداث اليومية، وحاول أن يجرِّب كتابة الرواية، شأنه في ذلك شأن داي – لويس، غير أن تقـــسيم الغـــنائم الواضح كان بين أودن وإيشروود، الشاعر البارز

---

(1) Stephen Spender, *World within World* (London: Faber and Faber Ltd, 1977), pp. 51-2.

والروائـــي الـــبارز. لقد نأى إيشروود بنفسه عن الشعر باستثناء بعض الأشـــعار القلـــيلة التي كتبها في مرحلة مبكرة جداً من حياته، وبعض الترجمات. أما أودن فقد نأى بنفسه عن كل ما يشبه الرواية، واشترك الاثـــنان في كتابة الدراما، وهو الميدان الذي يستطيعان اقتسامه بينهما دون تـــنافس. كتب إيشروود نصوص أشرطة سينمائية، في حين كتب أودن نـــصوصاً ممـــتازة لأشرطة وثائقية، اثنان منها احتفظا بطابعهما الـــشعري. ثم اشـــتغل إيـــشروود بعد ذلك في كتابة نص لشريط عن فرانكنـــشتاين، اقتـــرح له جوناثان كيتس فيما بعد عنواناً هو **السيد نـــوريس يبدِّل الأدمغة Mr Norris Changes Brains**. وانهمك أودن بكـــتابة الأوبـــرا، فيما اتجه إيشروود إلى هوليوود. وهكذا، لم يتجاوز أحدهما حلبة الآخر.

لم يكـــن ســـهلاً تقسيم النثر، على الرغم من إمكانية ذلك، أو تركه، كما سمعنا، ليكون من حصة سبندر. فالنثر مهم أكثر مما ينبغي، وهـــو مفهـــوم غير مقنع إلى حدٍّ كبير، ويثير اهتماماً مبالغاً فيه لكثرة تـــشعباته. كيف أمكن إعطاء الشعر لأودن والرواية لإيشروود والنثر لـــسبندر؟ هـــذا غير منطقي، ولا يمكن تقسيم الأعمال بهذه الطريقة. يضاف إلى ذلك، أن أودن كان يحتاج إلى النثر.

كـــان يحتاج إليه من أوجه عدة، أحدها، ليقيم أوده، لأنه، كما زعم في مقدمة **يد الصباغ The Dyer's Hand**، كتب كل محاضراته ومقدماتـــه ومراجعاته بدافع الحاجة إلى المال. كان أمله في أن تنطوي تلك الكتابات على قدر من الحب، لكنه عندما راجع النقد الذي كتبه ثانية، قرّر اختزاله إلى مجموعة من الملاحظات. كان يعتقد أن هناك شيئاً مـــن الزيف في النقد المنهجي، وعندما قال له آلن آنسن Alan Ansen في ســـنة 1946: "أعتقد أنك مستعد تقريباً لإصدار مجلد يضم مجموعة

كـــتاباتك النثرية"، ردَّ عليه أودن "لا أظن ذلك، ينبغي للنقد أن يكون حديثاً عابراً".

الحـــق أن كـــل دردشـــاته كانـــت تشبه إلى حدٍّ كبير الأقسام الاستهلالية من **يد الصباغ**:

> "إن اشـــد التجارب إيلاماً للشاعر هي تلك التي يجد فيها أن إحدى قصائده التي يعلم أنها مزيفة قد أثارت ســـرور الجمهـــور وضمتها الدواوين الشعرية. فعلى الـــرغم من كل ما يعرفه أو يهتم به، وأن القصيدة قد تكون جيدة جداً، لكن ليس ذلك بالنسبة له هو بيت القصيد، بيت القصيد هو أنه ما كان ينبغي له كتابتها.
>
> ما من شاعر أو روائي يتمنّى لو أنه الشخص الوحيد الذي عاش، لكن معظمهم يتمنّون لو أنهم الوحيدون الـــباقون على قيد الحياة، وهناك عدد لا بأس به منهم يعتقد بإعزاز أن أمنيتهم تحققت.
>
> بعـــض الكـــتب أُهملت بشكل لا تستحقه. لا أحد يتذكرها دون موجب لذلك، لا أحد يكتب مراجعة لكتاب تخلو من المباهاة"[1].

الأسطر الواردة آنفاً مأخوذة من صفحة الكتاب، في حين نلاحظ أن الأسطر الآتية مأخوذة من الدردشة:

> "أمضى ييتس النصف الأول من حياته في كتابة شعر ثانـــوي، والنصف الثاني في كتابة شعر مهم عن تجربة الشاعر الثانوي".

---

(1) W.H. Auden, "Prologue", in *The Dyer's Hand and Other Essays* (London: Faber and Faber Ltd, 1963), pp. 18, 14, 10, 11.

كذلك ما يأتي:

"لم يكتب إليوت شيئاً سوى شعر متأخر (ابتسم) بعد قصيدة **جيرونشن** على أي حال".

لقـــد حشر آنسن كلمة (ابتسم) للإشارة إلى إدراك أودن أن ما ذكره لم يكن صحيحاً حقاً.

ظل النقد الذي نشره أودن في المجلات الدورية غير مطبوع في كـــتاب مدة طويلة، إلى أن نسي هو نفسه الكثير مما كتبه والمكان الذي نشره فيه. فكتاب **يد الصباغ**، الذي نشر أول مرة سنة 1962، جمع محتوياته بتوجيه من أودن أحد مساعديه، الذي انحصرت مهمته في الـــذهاب إلى المكتبات واستنساخ القطع المطلوبة، ثم عمد أودن علـــى ما يبدو إلى اختصار عدد المقالات. فكتابه النثري **مقدمات وخواتيم Forewords and Afterwords** الذي صدر بعد ذلك بعشر سنوات تقريباً، في 1973، اختار مقالاته وأشرف عليه إدوارد ماندلـــسن الذي عيّن وصياً لحماية حقوق أودن الأدبية، ونشر في 1977 كتاب **أودن الإنكليزي The English Auden** الذي ضمَّ بـــين دفتـــيه ولأول مرة الكتابة الصحفية في عقد الثلاثينات. وحتى صدور ذلك الكتاب، لم يكن في وسع القارئ الحصيف حقاً، الذي يتمتع بذاكرة جيدة، إلاّ تكوين فكرة عامة عن مجمل أعمال أودن. وأودّ أن أضـــيف قائلاً إن مجموعة الأعمال النثرية الأخيرة والنهائية الصادرة بعنوان **النثر 1926 – 1938 Prose 1926-1938**، ما هي إلاّ بداية جمع المقالات الشاردة والمبعثرة. وعلى الرغم من أننا الآن في وضع أفضل مما كنا عليه من قبل في النظر إلى أعمال أودن نظرة عامـــة، إلاّ أننا لن نتمكن حقاً من التمحيص في أعماله إلاّ إذا رأينا النثر كله.

ولا يرجع السبب في هذا إلى أننا نتوقع أن يفوق النثر الشعر بريقاً أو أن يكمل نواقصه المعروفة. السبب هو أن الشعر والنثر في أعمال أودن يتداخلان تداخلاً لا مثيل له عند أي شاعر من شعراء القرن العشرين يكتب باللغة الإنكليزية، فهناك عدد من الموجهين في أعمال أودن: مثل الموجه بليك Blake والموجه هنري جيمز Henry James في أواخر أيامه، ويمكن اقتفاء أثرهما في النثر والشعر على حدّ سواء:

"أنشدَ السيف في الأرض البور:
المنجل في الحقل المثمر،

أنشد السيف أنشودة الموت
لكنه لم يفلح في تحقيق استسلام المنجل.

الأميبة في المياه الجارية
تحيا من جديد في ولد وبنت
"السيف فوق الوادي"،
قالت الدودة مخاطبة البنس

التقشف يبذر الرمل على
الأطراف الضاربة إلى الحمرة والشعر المتوهج
لكن الرغبة أشبعت النباتات
فاكهة الحياة والجمال هناك

الذين لم يفكروا
سيموتون متلبسين بالجرم المشهود،

الـــــذين لـــــن يقومـــــوا بالمهمـــــة
سيموتون لذلك السبب"[1].

لا تقـــدم بـــلا تناقضات: الجاذبية والنفور، العقل والطاقة، الحب والكراهية، ضرورية لوجود الإنسان.

مـــن يـــتعهد بالقـــيام بكـــل شيء معتقداً أنه يفعل ذلك بدافع الإحساس بالمسؤولية، يخدع نفسه وسيدمّر كل شيء يلمسه.

الـــذين يكـــبحون رغـــباتهم، إنمـــا يفعلـــون ذلك لأن رغباتهم ضـــعيفة وســـهلة الكبح. إن الكابح أو العقل يغتصب مكانها ويحكم عنادها.

الوافـــر الإنتاج والملتهم هما الفنان والسياسي. لنتركهما يدركان أنهمـــا عـــدوّان، أي، لكل واحد رؤية عن العالم، ينبغي أن تبقى غير مفهـــومة للآخر. لكن لنتركهما يدركان أيضاً أنهما ضروريان، يكمل أحـــدهما الآخر. يضاف إلى ذلك، هناك سياسيون جيدون ورديئون، فـــنانون جيدون ورديئون، وأن على الجيدين أن يتعلموا كيف يفهمون الرديئين ويحترمونهم.

يـــبدو للملـــتهم أن المنتج كان مصفداً بأغلاله، لكن الأمر ليس كذلك، إنه يتناول قطعاً صغيرة من الوجود فحسب، ويتخيل أن ذلك هو كل شيء. لكن الوافر الإنتاج سيكفّ عن الإنتاج الوافر إذا تلقف الملتهم، كما البحر، فائض مباهجه.

هاتان الطبقتان من الرجال موجودتان دوماً على الأرض. ولا بدّ أن يكون العداء بينهما. إن كل من يسعى إلى التوفيق بينهما إنما يسعى إلى تدمير الوجود.

---

(1) Alan Ansen, The Table Talk of W.H. Auden (New York: Sea Cliff, 1989), p. 51.

كان ذلك بليك، أودن، بليك، أودن، بليك، أودن، بليك، أودن، بليك. لقد قمت بحذف حروف واو العطف قبل بليك"[1].

جلس بليك إلى شمال أودن عندما كان يكتب، يحثه على الدقة والآراء المحددة واللغة الواضحة. لم يكن - هو بليك - صاحب الأبيات الطويلة والكتب الواعدة اللامتناهية، بل هو بليك المضطرم صاحب **زواج السماء والجحيم The Marriage of Heaven and Hell**، هو بليك صاحب اليوميات.

وجلس هنري جيمز إلى يمين أودن مقترحاً كتابة تراكيب نحوية ساحرة، وأساليب في إطالة الجملة، عارضاً فارقاً لغوياً دقيقاً لكل فارق لغوي دقيق. هذا هو هنري جيمز في أواخر أيامه والذي كان قد ظهر في وقت مبكر، ها هو يصل إلى بواكير أربعينات القرن العشرين. وفي وقت لاحق، كتب أودن: "الأسلوب المتكلّف الذي عرف به غونغورا[2] أو هنري جيمز، على سبيل المثال، يشبه الثياب الغريبة

---

(1) Quotes from: William Blake, Notebook Poems and Fragments, C. 1789-93, *The Complete Poems*, ed. Alicia Ostriker (Harmondworth: Penguin, 1977), p. 152; Auden; Blake, Notebook Poems and Fragments, p. 153; Auden; Blake, *The* Mandage *of Heaven and Hell*, In *Complete Poems*, pp. 180-95, pl. 3; Auden, Shorts, in *Collected Poems*, ed. Edward Mendelson (London: Faber and Faber, 1994 edn.), p. 53; Blake, *Marriage*, pl. 5, in *Complete Poems*, p. 182; Auden, "The Prolific and the Devourer", in *The English Auden*, ed. Edward mendelson (London: Faber and Faber, 1986 edn.), p. 404; Blake, *Marriage*, pl. 16.

(2) لوي دي غونغورايي أرغوتا (قرطبة 1561 - قرطبة 1672) شاعر إسباني ينتمي إلى أسرة عريقة ذات ثقافة مرموقة، شغف بالموسيقى والحياة الاجتماعية، وكان إدارياً ناجحاً ومبعوثاً محنكاً. كانت زيارته للعاصمة مثار خيبة أمل كبيرة نجمت عنها ولادة أروع قصائده، لا سيما تلك الهجائية التي أوجدت له الكثير من الأعداء. كان بارعاً في نظم السونيتات، وأصبح أسلوبه الغونغوري يعتمد على اتجاهات شعر النهضة، وحاول فيه أن يكيف

الأطـــوار، إذ لا يستطيع إلاّ عدد قليل جداً من الأدباء إنجازه، غير أن المرء يـــسحره ذلك الاستثناء النادر"[1]. ويقول أودن أيضاً في مقالة عن كتاب جيمز الذي نشر بعنوان **المشهد الأميركي The American Scene**:

> "أخـــذ جيمز يطور أسلوباً مجازياً في وصف العواطف بات أسلوباً خاصاً به وحده، وهو نمط من الأسلوب الغونغـــوري الحديث، وفي كتاب **المشهد الأميركي** أصـــبحت هـــذه الصورة في أوج ازدهارها بعد أن تحررت من قيود الشخصية أو الحبكة. الحق أن أفضل طـــريقة لفهـــم هذا الكتاب ربما تكون في النظر إليه بوصفه قصيدة نثر من الطبقة الأولى... والاستمتاع به جملة فجملة، لأنه ليس إلاّ دليلاً بقدر ما هي **أغنية إلى عندليب**[2] مقالة في علم الطيور"[3].

ثم ينـــصح القارئ الذي يجد صعوبة في الاستمرار في فهم أسلوب جيمـــز المتأخر بقراءة الفقرة الأخيرة من الفصل الخاص عن ريتشموند، الـــذي يـــصف فيه تمثال الجنرال لي الذي يطلق عليه **الرقعة الزرقاء**، مضيفاً أن هناك الكثير من الفقرات الأخرى التي تضارعها. تقول هذه الفقرة:

المفـــردات اللاتينـــية وتـــراكيبها النحوية وذلك بتغيير نظام الجملة لإحداث التوازن وتعزيز الوزن والقافية. كما انهمك في التلاعب اللفظي والإشارات الميثولوجـــية وابتكـــر استعارات غاية في التعقيد تنم عن أوجه جديدة للواقع والعلاقـــات. فـــي الخمسين من عمره، بدأ يكتب قصائد طويلة جداً لتنسجم وعظمة الشعر على حد قوله، وأهمها Soledades. (المترجم)

(1) Auden, *The Dyer's Hand* (London: Faber and Faber, 1963), p. 18.

(2) **أغنـــية إلـــى عندليب Ode to a Nightingale**: هي إحدى روائع الشاعر الرومانسي الإنكليزي جون كيتس، 1795 - 1821. (المترجم)

(3) Id., "The American Scene", in *The Dyer's Hand*, pp. 309-23:314.

"يُعـــدُّ تمـــثال الفارس للبطل الجنوبـــي، الذي طلب تنفيذه في مدينة باريس البعيدة غير المكترثة، عملاً من أعمال أستاذ، وفيه اهتمام فني، وأسلوب مهذب، وفي ظـــل الانطباع الذي يتركه فينا نشعر بأنه مثل لؤلؤة نفيسة جُرفت فوق ساحل رملي بدائي. قاعدة التمثال المـــنمقة والـــشديدة الارتفاع تمثل الأناقة الفرنسية في أعلـــى مـــراحلها، والجندي العظيم على متن جواده وعليه أمارات النبل الحزين يشمخ برأسه الجميل وهو يتطلع صوب الفضاء الخاوي. نشعر أنه يحسن صنعاً في الجلوس في أعلى مكان يقدر عليه، وفي الظهور بعد أن بقي وحيداً للنظر إلى أبعد مما يستطيع، ولمشاهدة أكثر عدد من الأشياء. إن إحدى مفارقات القدر التي تتوج الـــصورة مؤكدة بكل قوتها على المشهد القائم حول المكـــان هي مركز غير واضح لمفترق طريقين أو ثلاثة طرق، بلا شكل وخال، وباستدارة رسمتها إلى حدٍّ ما ثلاثـــة أو أربعـــة مجامـــيع من بيوت صغيرة وجميلة ومتواضـــعة. وهـــو فارغ إلى حدٍّ ما على الرغم من قباحته، لكنه مُعبّرٌ أيضاً على الرغم من خلوه. وصف أحـــدهم الجو أنه يُوقع الكآبة في النفس، ومما يبعث علـــى الغرابة، أن النتيجة هي نمط أو نوع من الكآبة العصرية الأنيقة. ما دام المرء يقف هناك، فإن التمثال العـــالي الذي ينتهي به المطاف أمام العالم كله بالإيحاء لمـــن يعجب به ببذل جهد واعٍ وشخصي، بل وسامٍ أيـــضاً، وبالتجاهل والجلوس، كشأنه دوماً، ينتصب

علـــى نحو أرفع وبلامبالاة. هذا التمثال يتمتع بوجود رفقـــة، ووجود العاطفة إلى حدٍّ ما، وهكذا، يحيد عنه للحظة ذلك الارتباط الهائل بالعبث. غير أن المرء يشعر أن إهمالـــه يعني تركه وشأنه ثانية ليتطارح الأفكار في علـــيائه، وبهـــذا يمثل وضعية الجلوس عالياً على نحو نموذجي يفوق حد التصور، ويمثل كرسي التوبة الغالي الخالـــد مـــع العبث نفسه. وهكذا، فإنني على الأقل أحســـست أن هـــناك مـــن أتى بـــي ثانية لمواجهة مفاجأتي الأولى، لحل لغز بؤس ريتشموند التاريخيّ. إنه الـــبؤس التاريخـــيّ تماماً، فما إن تنظر إليه تلك النظرة حـــتى يبدو حياً. الحالة التي ثبتت هي حالة أو إحدى المـــراحل التالية الأشد وهناً والأكثر ضعفاً في ضعف المعـــتقد. وبيـــنما كنت أنظر إلى الوراء، قبل أن أهمَّ بمغادرة المكان، باتجاه صورة لي المهملة والمحرومة، التي جـــردها الزمن والحظ من نصف أهميتها، وكما أظن، مـــن نصف هيبة النصب التذكاري، أدركتُ شيئاً ما أكـــبر من الحزن بسبب قضية خاسرة. اللاتوافق كله يتحدث عن قضية ما كان في الوسع كسبها أبداً"[1].

هكذا سمع أودن هذه الموسيقى، هذا الأسلوب الغونغوري، فبات مفـــتوناً. واحتاج إلى هذا النثر خدمة لنثره الخاص به، وإلى هذا الشعر خدمة لشعره الخاص. ولم يكن وحيداً في هيامه بالأديب جيمز في آخر

---

(1) Henry James, *The American Scene, Collected Travel Writings: Great Britain and America* (New York: Library of America, 1993), pp. 677-8.

أيامه، لكنه لم يكن أيضاً واحداً من حشد هائل. ولعل ذلك الإحساس، نابع عن شعور شخصي، أو لأن جيمز في آخر أيامه كان مُهْمَلاً شأنه، ما جعل عمليات انتحال أعماله ممكنة.

كان أثر جيمز غير مرغوب فيه عند أولئك الذين خاب أملهم في أودن في كل الأحوال، غير أن أودن كان في حاجة إلى المؤثرات، في حاجة دائمة إليها. وعندما نفذت المؤثرات منه، ألمت به حالة من القنوط، وسرعان ما قضى نحبه. لهذا ينبغي لنا أن نفكر ملياً قبل أن نتحسر على قوة جيمز الموجهة أو أن نرغب في زوالها. في أدناه، المقطع الاستهلالي من قصيدة **عند قبر هنري جيمز At the Grave of Henry James** التي نظمها أودن في ربيع سنة 1941، وولدت قنبلة مكونة من 28 مقطعاً، وفي سنة 1945 اختزلت إلى 24 مقطعاً لتصبح في نهاية المطاف مؤلفة من عشرة مقاطع لا أكثر:

"الثلج، أقل صلابةً من رُخامهم،
تركَ الدفاعَ عن البياضِ لهذه الأضرحة،
وكل البركِ عند قدميَّ
تُوسعُ المكان للزرقة الآن، ترددُ صدى مثلَ هذه السحب
وهي تَظهرُ للسماءِ، وتردد ملاحظة اللحظة العابرةِ عن
أي طير أو نادب

في حين نرى الصخور، التي سُمِّيت بأسماء أماكن مفردة
وتاهت الصُّور في داخلها ذاتَ يومٍ وجعلت

الكل يرتجفُ ويتضايق،

تقــفُ هــنا في سكون بريء، كل واحدة تؤشرُ البقعة الــتي فقــدت فــيها سلسلةٌ واحدةٌ من الأخطاءِ روعتها ووصــــلت حداثــــتها في نهايــــة المطــــاف.

مَــنْ يــستفيدُ حقــاً مــن مــثل هــذه الــصفقات، عــندما يــتم اســتبدال كلمــات الــتأمل بأشــجار؟ أي مناســــبة حــــيَّة يمكــــن أن تكــــون عادلــة للغائب؟ أيتها الظهيرةُ التي لا تفكر إلاَّ في نفسها، والحجــارة الــصغيرة الــصامتة التي هي الشاهدُ الوحيدُ علــــى إنــــسان عظــــيم ثــــرثار

لــيس عــندها حكــمٌ أكثــر ممــا عــند ظليَّ الجاهل عــن المقارنــات البغيــضة أو الــساعات البعــيدة الــــتي تــــتحدى وتــــتدخل في قــراءة القلــب الفــورية للــزمن، الــزمن الــذي هو لغــزٌ دافــئ لم يعُــدْ ملكــك أنــت الــذي أســــلمك بهجــــتي الخاصــــة

فـــزعةٌ هـــي خُطُـــواتُ قلقـــي المـــضطربة،

الهجـــــومُ المـــــتدفقُ لإدراكـــــك هـــــو

مـــن وَهَـــبَ هـــذي الـــساعة المـــريبة:

يـــا قنـــصل الأقالـــيم اللامطـــروقة، العنـــيد

يـــا شـــاعر الـــصعوبات، أيهـــا الفـــنان المدمن العزيز،

اقـــــبل بـــــوطني وزهـــــرتي"[1].

يـــصف إدوارد ماندلـــسن هذه القصيدة بعبارة "ثرثارة على نحو مفـــزع"، وهـــو حكم وافق عليه أودن في نهاية الأمر، كما لاحظنا. صـــحيح أن أودن يحـــول جيمز في النسخة الأولى - وإلى حدٍّ ما في شكلها النهائي المبتور - إلى تقي طُلب منه أن يصلي من أجله، ويقول ماندلـــسن: "يمكـــن استدعاء جيمز بأمان من أجل الصلاة وهو ميت، بصرف النظر عن ندرة الصلوات التي أداها في حياته"[2].

يشير ماندلسن إلى حادثة مثيرة للاهتمام بشأن نشر هذه القصيدة أول مـــرة. فقد نشرت بادئ الأمر في مجلة **هورايزن**[3]، وبعدها في **ذا بارتيـــزان ريفيو**، حيث قُرئت بوصفها جزءاً من المعركة النقدية لرفع شـــأن الأدب الأميركـــي، بشير الحداثة الإنكليزية والأوروبية. وكان

---

(1) Auden, "At the Grave of Henry James", in *Collected Poems*, pp. 310-11.

(2) Edward Mendelson, *Later Auden* (London: Faber and Faber, 1999), p. 163.

(3) **هورايـــزن Horizon**: مجلة أدبية أسسها في 1939 كل من سيرل كونولي 1903 - 1974 والـــشاعر ســـتيفن ســـبندر 1909 - 1995. توقفت عن الصدور سنة 1950. (المترجم)

الشخص الرئيس في هذه الحركة هو إف. أو. ماثيسن[1]، أحد معارف أودن الـــذي كـــان قد صدر كتابه **النهضة الأميركية** في أواخر العام نفـــسه. كان حماس أودن لكل من جيمز وملفل حقيقياً غير متكلف، لكـــن على الرغم من ذلك، قد يفترض المرء أن هناك قدراً من المتعة في الاحتفاء بثقافة البلد الذي اختاره موطناً له (تجدد الإشارة إلى أن ضريح هنري جيمز موجود في قطعة أرض عائدة للأسرة بمدينة كيمبرج في ولاية ماساشوسيتس). ولما نُشرت القصيدة أول مرة في إنكلترا، كتبت صحيفة **نيوستيتـــسمان**[2] تقول إن جيمز وأودن يجمعهما قاسم مشترك هو أنهما استبدلا جنسيتيهما للسبب نفسه، ألا وهو حيادية الولايات المتحدة[3].

ذلـــك تعليق لاذع هو الأول في سلسلة من تعليقات كثيرة، لأن قرار أودن الانتقال إلى الولايات المتحدة احتسب عليه. فعلى الرغم من أنه قدم طلباً للحصول على الجنسية الأميركية في سنة 1941، إلاّ أنه لم

---

(1) أف. أو. ماثيـــسن F.O. Mathiessen 1902 – 1950: ناقد أدبـــي وأستاذ جامعـــي ولد في كاليفورنيا وتلقى دراسته في جامعتي ييل وهارفرد. أمضى ســـنتين فـــي الـــتدريس في جامعة ييل والقسم الأعظم من حياته في جامعة هارفـــرد. كما درَّس أيضاً في جامعة تشارلز في براغ. انصبت أبحاثه على دراســـة المـــضمون الاجتماعي في الأدب، وكان ما يراه من ظلم في براغ يحـــيق بالبشر في هذا العالم سبباً دفعه إلى الانتحار، مما أثار صدمة شديدة بين أصدقائه. أهم مؤلفاته **النهضة الأميركية** 1941، وهو دراسة مفصلة عن إيمرســـن وويـــتمان وثورو وهاوثورن وملفل. من كتبه الأخرى: **منجزات** إلـــيوت 1935، **هنـــري جيمز – المرحلة المهمة** 1944، **من قلب أوروبا** 1948، **كتاب أوكسفورد للشعر الأميركي** 1950.

(2) **نيوستيتسمان New Statesman:** صحيفة أسبوعية تصدر على هيئة مجلة تُعنـــى بالسياسة والأدب والفن والعلوم، صدرت أول مرة سنة 1913 لتكون لـــسان حـــال الاشتراكية الفابية على الرغم من استقلالها عن الحزب. أول رؤساء تحريرها هو كليفورد شارب، وأبرز كتابها برناردشو. (المترجم)

(3) *New Statesman*, 21 June, 1941.

يحـــصل عليها إلاّ في سنة 1946. ولعل تكييف أسلوب النثر الأميركي للأغراض الشعرية قد حوى أيضاً عنصر تحدٍّ قوياً للقارئ الإنكليزي في ذلـــك الـــوقت، بخاصة للقارئ الذي أراد من شاعره أودن أن يكون سياســـياً ولاذعاً، القارئ الذي أراد ما هو أكثر من الأسلوب البلاغي الرنان للجبهة الشعبية التي عزم الشاعر على تركها وراءه عمداً.

كـــان أودن شاعراً بليغاً، وكان يعلم أنه شاعر بليغ بقدرات عالية. ولما رأى القوة التي يتمتع بها، انكمش عنها وهو في حالة من رعب شديد. وعـــندما انكمش، ملأ أتباعه خيبة، لأنهم لم يتمكنوا من مشاهدة الثورات الـــتي شهدها. لقد شاهدوا جمال بلاغة **إسبانيا**، القصيدة التي تحتوي على ذلـــك الابتكار البسيط المدهش المتمثل في التكرار والتبديل بين الكلمات **أمـــس واليوم وغداً** على مدى 104 أبيات تحتشد بالعديد من الصور. أما أودن فلم يشاهد سوى الأبيات التي كتب عنها ماينارد كينـــز قائلاً: "في هذه الأبيات يتحدث باسم العديد من القلوب النبيلة":

"الـــيوم الـــزيادة المـــتعمدة في فـــرص الموت،
القبول الواعي بالذنب في الاغتيال الضروري"[1].

هـــذه الأبـــيات هي التي حثت أورويل على شن أول هجوم مقذع علـــى أودن في مجلة **أدلفي**[2] في عددها الصادر في كانون الأول/ديسمبر 1938:

---

(1) Auden, final version of "Spain 1937", in *English Auden*, pp. 210-12.

(2) **أدلفي Adelphi:** مجلة أدبية شهرية أسسها الناقد الأدبـــي جون مدلتن مري 1889 – 1957 واستمرت بالصدور من سنة 1923 – 1948. بدأت تنشر المقـــالات الأدبـــية ومراجعات الكتب قبل أن تتحول إلى مجلة تحتشد على صـــفحاتها المقـــالات السياسية ذات الاتجاه اليساري، على الرغم من انتقاد اليساريين لها. (المترجم)

"تنتج حضاراتنا بأعداد متزايدة نمطين: الشقي والغريب. وهما لا يلتقيان، لكنهما ضروريان، أحدهما للآخر. شخص ما في أوروبا الشرقية **يصفّي** أحد أنصار تروتسكي، وشخص ما في بلومزبري[1] يكتب تبريراً لذلك. المؤكد أن الحياة الآمنة كلياً في لندن هي السبب الذي جعل التعطش إلى سفك الدماء - سفك الدماء في المكان البعيد - شائعاً وسط مثقفينا. ففي وسع السيد أودن أن يكتب عن **القبول بالذنب في الاغتيال الضروري** ربما لأنه لم يقترف جريمة قتل، ربما لم يُقتل أي من أصدقائه، ربما لأنه لم يشاهد جثة أي قتيل. إن وجود هؤلاء المثقفين اللامسؤولين تماماً، الذين **تبنّوا** مذهب الكنيسة الكاثوليكية الرومانية قبل عشر سنوات، **ويتبنّون** الشيوعية اليوم **ويتبنّون** النمط الإنكليزي للفاشية بعد بضعة أعوام من الآن، ما هو إلاّ مظهرٌ خاص من مظاهر الوضع الإنكليزي. الشيء المهم هو أنهم قادرون على الهيمنة على قطاعات واسعة من الصحافة بما يملكون من مال وتأثير وتسهيلات أدبية"[2].

---

(1) **بلومزبري Bloomsbury:** في الأصل هو عنوان فانيسا وفرجينيا ستيفن عند انتقالهما من هايد بارك غايت إلى ساحة غوردن سكوير في لندن بعد وفاة والدهما سيرليزلي ستيفن ثم أصبح المكان منذ 1907 يعني مجموعة من الأدباء بعد أن عرّف يثوبي ستيفن شقيقتيه على كلايف بل وليونارد وولف اللذين تزوجا بهما، ومن هؤلاء الأدباء فورستر وروجر فراي وجون مايناردكينز ودنكان غرانت. أصبحت هذه المؤسسة أشبه بمدينة كيمبرج في لندن لأهميتها. (المترجم)

(2) *The Complete Works of George Orwell*, ed. Peter Davison (London: Secker & Warburg, 1998), vol. xi, p. 244.

ممـــا يثير الاهتمام أن نيكولاس جنكنـــز، الذي قام بأبحاث عن الأسابيع الستة التي أمضاها أودن في إسبانيا إبَّان الحرب الأهلية - وهي الأســـابيع الـــتي لا يُعرف عنها إلا الشيء القليل - توصل إلى نتيجة مفادهـــا أن قـــصيدة **إسبانيا** كانت غارقة في المعارك السياسية الحامية المحـــتدمة علـــى جـــبهة آراغون، ويستشهد بما قاله سيرل كونولي عن الموقفين المتعارضين: "الشيوعيون والاشتراكيون يقولون: لنربح الحرب أولاً ثم نـــولي الـــثورة عنايتـــنا بعد ذلك. أما الفوضويون الأصغر سناً وأعـــضاء حزب العمال الماركسيين المتحد فيقولون: الحرب والثورة لا ينفـــصمان، ولا بـــد لنا من الاستمرار فيهما في آن واحد"[1]. يعتقد جنكنـــز أن في الغد.../كل المرح تحت ظل الحرية البارع.../الغد.../ الانـــتخاب الذي نتشوق له للرئيس/بغابة مفاجئة من الأيدي. أما اليوم فهـــو النضال، وكل تأجيل يُوحي بالخط الشيوعي أو الاشتراكي إزاء خط حزب أورويل، حزب العمال الماركسيين المتحد". ولو كان ذلك صـــحيحاً، فإنه يفيد في توضيح الكراهية الشديدة التي شعر بها أورويل نحـــو قصيدة وصله، حتى هو، الاعتقاد بأنها من النماذج الرصينة القليلة التي كتبت عن الحرب الإسبانية.

علـــى أي حال، ذلك يتوقف على ما كان يعنيه أودن بالنضال، ولا أظن بالضرورة أنه يمكن أن يكون قد فكّر بأن الحرب والثورة يمكن أن ينفـــصما، أو أن الـــثورة ينبغـــي تأجيلها. فالبيتان الشعريان "اليوم استهلاك القوى/على الكراس المسطح الزائد والاجتماع الممل" يحددان، على أي حال، العمل السياسي بوصفه جزءاً من النضال الراهن. يضاف

---

(1) Nicholas Jenkins, "Auden and Spain", in Katherine Bucknell and Nicholas Jenkins (eds.), "*The Map of All My Youth*": *Early Works, Friends, and Influences* (Oxford: Clarendon Press, 1990), pp. 88-93.

إلى ذلك، أن أورويل لا يعترض في الفقرة الشهيرة الواردة في كتابه **في جـــوف الحوت Inside the Whale** على أودن بسبب ما تريد منا نظرية جنكنـــز توقعه. وهو يستشهد بمقطعين اثنين من شعره:

غـــداً، من أجل الشباب ينفجر الشعراء مثل
قنابل التنـــزه في البحيرة، أسابيع التناول التام،
غـــداً الدراجة الهوائية تتسابق وسط الضواحي
في أمـــسيات الـــصيف، أما اليوم فللنضال،

الـــيوم الـــزيادة المـــتعمدة في فرص الموت،
القبول الواعي بالذنب في الاغتيال الضروري،
الـــيوم استهلاك القوى على الكراس المسطح
الـــــزائل والاجـــــتماع الممـــــل".

وهنا يقلد أورويل المقطع الشعري الثاني فيقول إنه:

"يهدف إلى رسم صورة تخطيطية بظفر الإبهام ليوم من حياة رجل الحـــزب الطيب": في الصباح، عمليتا اغتيال سياسي، فاصل مدته عشر دقائـــق لكـــبت الندم البورجوازي وبعدها وجبة طعام سريعة ومساء حافل بالكتابة على الجدران وتوزيع المنشورات، كل شيء جميل.

طبيعي أن أورويل هو الذي حشر عبارات "رجل الحزب الطيب، والاغتيال السياسي، والندم البورجوازي، ووجبة الطعام، والكتابة على الجـــدران مـــساءً". وكل ذلك لإحداث ثورة، ومن ثم تهدئة القارئ وإعداده لما سيقوله حقاً:

"لكـــن لاحظ عبارة **الاغتيال الضروري**، إنها لا يمكن
أن يكتـــبها إلاّ شخص لا يعني له الاغتيال سوى كلمة

في الغالـــب. أنا شخصياً لن أتحدث عن الاغتيال بهذه الخفة. يحدث كثيراً أن أشاهد جثث رجال اغتيلوا، لا أقـــصد قتلوا في معركة، بل أقصد اغتيلوا. لهذا السبب، لـــديَّ فكـــرة عمـــا يعنيه الاغتيال: الرعب والبغضاء والأقـــارب وهـــم يولولـــون وتـــشريح الجثث والدم والروائح. أعتقد أن الاغتيال ينبغي تجنبه، وهكذا يجب أن يعـــتقد كـــل إنـــسان عادي. لقد وجد الهتلريون والـــستالينيون الاغتـــيال ضرورياً، لكنهم لم يعلنوا عن طيشهم ولا يتحدثون عنه بوصفه اغتيالاً. إنه **تصفية** أو **إزالة** أو أي كلمة أخرى ملطفة. إن نموذج السيد أودن عن اللاأخلاقية لا يحتمل إلاّ إذا كنت شخصاً موجوداً في مكان آخر عند سحب الزناد. لهذا، فإن الكثير من فكـــر الجناح اليساري ليس إلاّ نوعاً من اللعب بالنار يمارسه أناسٌ لا يعرفون أن النار تحرق"[1].

يـــبدو واضـــحاً لي أن أودن استعمل كلمة اغتيال بوصفها تفيد التـــشديد، لا خدمة لأي معنى عابر. فالقتل، حتى دفاعاً عن الجمهورية الإســـبانية، هو اغتيال، وعلينا أن نقبل بذلك. لكن الشاعر غير المقاتل طعـــن كـــبرياء أورويـــل، وكـــبرياء رجل الأعمال، ورجل الشرطة الاســـتعماري المحنك الذي قاتل في صفوف حزب العمال الماركسيين المتحد وعرف أن القتل في ساحة الوغى والاغتيال شيئان مختلفان تماماً. لهـــذا يحـــق لنا أن نطرح السؤال بعد أن أبرز أورويل أوراق اعتماده بصوت عالٍ أجش: ما الذي يُميز بين الموتى في ميدان المعركة وجثث الـــذين اغتيلوا؟ **الرعب والبغضاء والأقارب وهم يولولون وتشريح**

(1) Orwell, *Complete Works*, p. xii, p. 103.

الجـــثث والـــدم والروائح. ما الفارق الجوهري هنا؟ ربما يشعر المرء بالتعاطف مع أورويل إن كان حقاً يعالج الأمر الذي يثير قلقه، وهو أن أودن اتهمـــه دون قـــصد بأنه قاتل ارتكب جريمة الاغتيال. لقد كان أورويـــل يملـــك فعلاً إحساساً واضحاً بالفرق الذي ينبغي تمييزه بين مختلف أنواع عمليات القتل التي كانت ترتكب في إسبانيا. وقد أوضح هـــذا الفـــرق ليس من خلال هجومه على أودن، بل في كتابه الرائع **الولاء لقاطالونيا Homage to Catalonia**.

وقد كتب أودن إلى مونرو. كي. سبيرز Monroe K. Spears في ســـنة 1963 وهـــو يعتقد أن هجوم أورويل عليه كان مجحفاً كل الإجحاف:

> "إنني لا أبرر الجرائم الاستبدادية، بل أحاول أن أقول ما يفكر فيه كل إنسان شريف إذا ما وجد نفسه غير قـــادر علـــى تبني الموقف المسالم تماماً. أولاً: إن قتل إنـــسان آخـــر يعدُ دوماً جريمة اغتيال ولا ينبغي أن توصف بغير هذا الوصف. ثانياً: في حرب ما، يسعى الطرفان المتخاصمان إلى اغتيال معارضيهم. ثالثاً: إذا كـــان هـــنالك ما يطلق عليه الحرب العادلة، فعندئذ يكون الاغتيال ضرورياً من أجل العدالة"[1].

الـــنقطة الأولى في المناقـــشة أعـــلاه تنطوي على خطأ، كما هو واضـــح، إذا وافقنا على وجود شيء اسمه التعريف القانوني للاغتيال، لكن الحقيقة تظل متمثلة في أن أودن كان يؤكد قذارة الحرب بدلاً من تجاهلها، وبدلاً من غض الطرف عن التصفيات السياسية.

---

(1) Monroe K. Spears, *The Poetry of W.H. Auden* (New York: Oxford University Press, 1968), p. 157.

صـــحيح أن هـــنالك أدباء تورطوا مع إسبانيا والحزب الشيوعي الـــذي رأى أن إحـــدى العلامات التي تدل على جديتهم هي قبولهم بالقـــول: "لا يمكنك صنع عجّة البيض دون كسر البيض" بدلاً من أن ينأى بنفسه عن جانب الاغتيال، ولدينا نموذج جيد عن هذا النمط من الـــسلوك يتمـــثل في همنغواي الذي هزأ بالأديب جون دوس باسوس John Dos Passos لمجيئه إلى إسبانيا إبّان الحرب الأهلية ومحاولته معرفة ما حدث لصديقه خوزيه روبليس Jose Robles. كان المسؤولون في الجبهة الشعبية يحاولون عدم إخبار دوس باسوس أن روبليس أُعدم، لذا أرادوا أن يبقى جاهلاً الأمر. أما همنغواي الذي عرف بنبأ إعدام روبليس فقد قرر أنه لا بد أنه كان جاسوساً أيضاً، لذا نراه لم يخبر دوس باسوس بالأمر في أثناء غداء حافل بالبهجة لتكريم اللواء العالمي الخامس عشر فحسب، بل أخبره أيضاً أن روبليس نال جزاءه. رفض دوس باســـوس أن يـــصدق أن روبليس كان متهماً بالخيانة. وكان همـــنغواي قد دفعه حرصه على الإثبات لنفسه بأنه ذلك النمط من الـــرجال الذين يعرفون أن عجّة البيض لا يمكن أن تصنع إلاّ بكسر البـــيض فعمـــد إلى إدانة دوس باسوس في اجتماع عام في نيويورك أولاً، ثم في مقالة بعنوان **الخيانة عند آراغون Treachery in Aragon** وأخـــيراً في مقالـــة أخـــرى بعـــنوان **نظرة جديدة على قصة داخلية Fresh Air on an Inside Story** يقرر فيها أديب أميركي مشهور، ذو شخصية عبثية، أن مدريد يسودها الإرهاب:

> "قال الخبير: "ليس في وسعك إنكار وجود الإرهاب، وفي مستطاعك أن ترى ما يشير إليه في كل مكان".
> فقال الرجل الكبير: "ظننت أنك قلت إنك لم تشاهد أي أدلة".

فقال الخبير: "إنها في كل مكان".

ثم أخبرته أن هناك ستة صحفيين منّا يعيشون ويكتبون في مدريد، وأن هدفهم الكشف عن الإرهاب والكتابة عنه إن كان موجوداً. وقلت إنه كان لديَّ أصدقاء في بلدة سيكوريداد، عرفتهم منذ زمن بعيد، وكان في وسعي الوثوق بهم، وإنني كنت أعرف أن ثلاثة أشخاص أعدموا بتهمة التجسس في ذلك الشهر. وكنت قد دُعيت لمشاهدة عملية إعدام، لكنني كنت بعيداً في الجبهة وأنني انتظرت أربعة أسابيع هناك لحضور عملية إعدام تالية. لقد أعدم الناس في أثناء الأيام الأولى من التمرد الذي قام به ما يطلق عليهم اسم **المتمردون** لكن مدريد كانت في غضون أشهر آمنة وتحت حراسة رجال الشرطة وخالية من أي إرهاب، شأنها شأن أي عاصمة في أوروبا. وكان الذين يتم إعدامهم أو يؤخذون للإعدام، يُعادون إلى المشرحة، وكان في وسعه التأكد بنفسه مثل كل الصحفيين"[1].

هذه المعرفة الرهيبة ببواطن الأمور، التي ليست بعيدة أكثر مما ينبغي عن قول أورويل "لا تحدثني عن الاغتيال، فأنا أعرف عن الاغتيال أكثر مما تعرف"، وهذا النمط من "لا تكن بورجوازياً ليبرالياً ضعيفاً وتسأل عن سبب اختفاء صديقك الخائن التافه"، وهذا التباهي بأصدقاء يُعتمد عليهم في الشرطة السرية، هذا كله بعيد البعد كله عن روح أودن. لقد ذهب أودن إلى إسبانيا وكتب مقالة وصفية قصيرة لصحيفة **نيوستيتسمان** وربما اشتغل فترة قصيرة في الدعاية الإذاعية

(1) Repr. in *By-Line* (London: Collins, 1968), pp. 308-11:308-9.

وزار جبهة آراغون. ويبدو أنه أصيب بصدمة بسبب بعض التجارب، على الرغم من أن أي أحد لم يكتشف على ما يبدو طبيعة تلك التجارب. ونظم قصيدة **إسبانيا** التي خصص ريعها للمساعدة الطبية. وبعد هجوم أورويل عليه، حاول أن يبدل الأبيات المثيرة للغضب:

"اليوم الزيادة الحتمية في فرص الموت،
القبول الواعي بالذنب في حقيقة الاغتيال".

لكن ذلك لم يكن مفيداً على المدى البعيد، لأنه بدأ يرى خاتمة القصيدة لا أخلاقية على نحو غريب. ولهذا السبب أسقطها من حسابه ولم ينشرها، وفي الوقت نفسه حاول أن يقمع في نفسه الدافع لإنتاج بلاغة مؤثرة تدفع الرجال أو الطبقات إلى الدخول في الحرب. ليس من قبيل المبالغة القول إن الهول الذي شعر به لما لديه من طاقات أو إمكانيات كان، ولو بدرجات متفاوتة، شبيهاً بالرعب الذي لاحظ به قوة هتلر. ومن هذا الرعب، نتج الكثير الذي جعل معجبيه ينظرون إليه بخيبة أمل: الانكماش الذاتي والانسحاب من النشاط ووضع مسافة بينه وبين أتباعه والعودة إلى الدين.

لنتصور شخصاً ما نشأ معجباً بالشاعر بليك، ثم ترك الجامعة وتزوج وأصبح له طفل. وفي يوم ما يجن جنون راعية الطفل في أثناء غياب والديه وتقتله. وبعد بضعة أشهر يجد الوالدان الحزينان نسخة من ديوان بليك المعروف **زواج السماء والجحيم** ويقرآن البيت الآتي: "اغتيال طفل رضيع في مهده أسرع من عدم تحقق رغبات الممرضة" وعندئذ سيفكر المرء: كان هذا يروقني، كفكرة معبرٌ عنها بتطرف غريب، أما الآن، فقلما أستطيع النظر إلى الصفحة.

أما بليك نفسه، الذي كان غريب الأطوار على نحو يصعب فهمه، فسوف يفقد بغتة فائدة الشك. وقد يسأله فجأة شخص ما –

هذا إن التفت إليه بأي حال – عن المعنى الذي يفترض أن تملكه أي من تصريحاته الغريبة، وعندئذ سيجد أن صبره قد عيل. فعلى سبيل المثال، يـــأتي البـــيت الآتي تحتً العنوان الذي اقتبس منه: "الطبيعة عاقر لكن الإنسان ليس كذلك" قد يبدو لأول وهلة أنه بيت يمتلك جمالاً غامضاً، وهـــو جمـــال غالـــباً ما يظل خاضعاً لعبارات غير صادقة على وجه التحديد، أما في عصرنا الحالي، فإن المرء يفقد صبره بمثل هذا النمط من اللاصدق.

عليـــنا أن نتخـــيل أودن، في نهاية عقد الثلاثينات، وهو يقرأ أعماله بالروح نفسها التي يقرأ فيها والدانا المتخيلان أعمال بليك. لقد كان في وسع أودن ذات يوم وهو في عالمه الوهميّ أن يأمر بجرة قلـــم بإخـــراج أحـــد الجواســـيس وإعدامه. لقد مرّ في عالم كان الجواسيس فيه يؤخذون إلى الخارج للإعدام، العالم الذي ثبت فيه أن البلاغة الثورية، كتلك التي طابت له ذات يوم، مهلكة. لهذا فهو يقرأ أعمالـــه وأعمـــال أبطاله الأكثر غموضاً بحذر وضيق صدر. فيتناول حكمـــة لورنس القائلة: "الغضب عادل في بعض الأحيان، أما العدالة فليست عادلة". ويقول: "إنها نصيحة مدهشة للعشاق لكن إذا طبقت سياســـياً، فإنهـــا لا تعني إلاّ: اضرب أولئك الذين لا يتفقون معك". ويقول:

> "الأدباء الذين يحاولون، مثلما حاول دي. اج. لورنس في روايته **الأفعى المجنحة The Plumed Serpent**، إقامة نظم سياسية خاصة بهم إنما يجعلون من أنفسهم أضـــحوكة علـــى نحو دائم، لأنهم يشيدونها في ضوء تجربتهم الخاصة، ويعاملون الدولة الحديثة كأنها أبرشية صـــغيرة، والسياسة كأنها قضية علاقات شخصية، في

حين أن علم السياسة الحديث يهتم بشكل كلّي تقريباً بالعلاقات اللاشخصية"[1].

لـــورنس وبليك وهوميروس هم النموذج المثلث القديم الذي تأثر فـــيه بليك أطول مدة مع أودن وقلّد أسلوبه في **الوافر الإنتاج والملتهم The Prolific and the Devourer** الكـــتاب النثري الذي ألّفه في ســـنة 1939 ولكـــنه لم ينـــشره. فعلى سبيل المثال، تأتي الفكرة التي أوردناهـــا من قبل "إن الذي يتعهد بالقيام بأي شيء، معتقداً أنه يقوم بـــذلك بدافع الإحساس بالواجب، إنما يخدع نفسه وسوف يدمر كل شيء يلمسه"، في سياق مناقشة علاقة الأديب بالسياسة:

"أزمة الحضارة في خطر. يا فناني العالم اتحدوا. البرج العاجي الهزامي، نعامة.

نعـــم، الأزمة خطيرة بما فيه الكفاية، لكننا لن نتمكن مـــن الـــسيطرة عليها إذا ما واصلنا الاندفاع اندفاعاً أعمـــى هـــنا وهناك في طاعة عمياء لصيحات الهلع الجنونية.

لا تـــستطيع أن تعطي إلاّ إذا أخذت أيضاً. ما الذي تأمل في الحصول عليه من السياسة؟ الإثارة؟ التجربة؟ كن صادقاً.

صوت الغاوي: "ما لم تشارك في الصراع الطبقي، لن يصبح في وسعك أن تكون أديباً كبيراً".

الفـــنان بوصـــفه فناناً ليس مصلحاً. الأحياء الفقيرة والحرب والمرض جزء من مادته، وهو يحبها كما هي.

---

(1) Auden, "The Prolific and the Devourer", p. 404.

الأدباء، من مثل همنغواي ومالرو الذين استفادوا حقاً بوصفهم أدباء من الحرب الأهلية الإسبانية وكانت لهم فائدة عملية حقاً، استمتعوا أقصى الاستمتاع هناك"[1].

وفي **الوافر الإنتاج والملتهم** نجد العبارات الاعتراضية: الدكتاتور الذي يقول "شعبي"، الأديب الذي يقول: "جمهوري"، وأيضاً: "لو كانت معايير الفن هي قوته في الحض على خوض القتال، فإن غوبلز سيكون واحداً من أعظم الفنانين على مرّ العصور"[2]:

"الليالي، قناطر سكة الحديد، السماء المنذرة بالشؤم،
رفاقه الفظيعون لم يعرفوها،
لكن في ذلك الطفل، كذبة البليغ
تنفجر مثل أنبوب: لقد صنع البرد
شاعراً"[3].

ذلكم هو أودن واصفاً رامبو، في أواخر سنة 1938. الطفل يغدو شاعراً عند انفجار كذبة الأديب البليغ. لكن ماذا سيحدث لو أن الأديب البليغ هو الشاعر نفسه: أزمة، حضارة: يا فناني العالم اتحدوا. البرج العاجي الهزامي، نعامة. لقد أوضحنا من قبل أن الصياغة تذكرنا برسالة كتبتها نانسي كونارد في سنة 1937 تطلب فيها تبرعات من أجل طبع كتاب بعنوان **المؤلفون يتخذون موقفاً بشأن فيتنام Authors Take Sides on Vietnam**. ولعل أودن سمح لنفسه بالتوقيع قبل أن يرى النص الذي يبدأ بما يأتي:

---

(1) Ibid., pp. 402-3, 403.
(2) Ibid., pp. 394, 406.
(3) Id., "Rimbaud", in *Collected Poems*, pp. 181-2.

"إسبانيا

السؤال

أدباء وشعراء إنكلترا واسكتلندا وإيرلندا

وويلز

واضح للعديد منا على امتداد العالم أننا الآن مصممون أو مضطرون أكثر من أي وقت مضى إلى اتخاذ المواقف. لن يفيد بعد الآن الموقف الملتبس والبرج العاجي والانعزال المتناقض والمنطوي على مفارقة"[1].

ثم نقرأ بعد لك بقليل: "اليوم، النضال هو إسبانيا"، وهي عبارة مأخوذة من قصيدة أودن التي نشرت قبل ذلك بشهرين.

أما أورويل فقد كتب لدى استلامه هذا المانيفستو في مجلة **ليفت ريفيو Left Review**:

"هلا توقفت رجاءً عن إرسال هذه التفاهات اللعينة. إنها المرة الثانية أو الثالثة التي أستلمها. أنا لست واحداً من شعرائك العصريين من أمثال أودن وسبندر... وهنا، قولي لصديقك سبندر إنني أحتفظ بنماذج بطولاته الحربية، وعندما يحين الوقت ويتألم من العار لأنه كتبها، مثل تألم الناس الذين كتبوا الدعاية الحربية في الحرب العظمى، فسوف أواصل ذكر ذلك على نحو ثابت ودائم"[2].

---

(1) Quoted in id., *Prose 1926-1938*, ed. Edward Mendelson (London: Faber and Faber Ltd, 1996), p. 730.

(2) Orwell, *Complete Works*, vol. xi, p. 67.

كـــان الـــشيء الذي يثير سأم أورويل هو نفسه الذي أثار سأم أودن. لقـــد تعين عليه الكف عن وضع أدبه في خدمة القضية. فالبرج العاجـــي، الذي طفق يراه، شأنه شأن النقطة في الرياضيات، ما هو إلاّ مفهـــوم رياضي مفيد دون أن يكون له وجود حقيقي، ويعني الانعزال التام عن مجمل التجربة، **التقريب الأكبر في الحياة الحقيقية هو انفصام الشخصية**. ثم كيف يستطيع أودن، من بين كل الناس، رؤية فن يكون فـــيه الموقف الملتبس، والانعزال المتناقض المنطوي على مفارقة ممنوعين؟ والأســـوأ من ذلك، الأسوأ من كل شيء، هو أن يطلب مثل هذا الفن من الآخرين.

11

أودن في النهاية

"الفـــن يولده الذلّ" قال الشاب أورن مخاطباً الشاب الواعد سبندر وأضاف:

"الـــشهوة البسيطة ليست شخصية، أي، أن المطارد ينظر إلى نفسه بوصفه شخصاً وأن فريسته شيء، وأنه لا يبالي بسجاياها الشخصية، إن كانت لها أي سجايا، وإذا نجـــح في مـــسعاه، فإنه يتوقع أن يكون قادراً على وضـــع منفذ آمن للخروج منه وقتما يشعر بالضجر، إلاّ أنـــه في بعـــض الأحيان يسقط في الفخ. فبدلاً من أن يصاب بالضجر، نراه يغدو مهووساً، وبدلاً من أن تظل الفتاة شيئاً من الأشياء، إذا بها تنقلب إلى شخص حقيقي عـــنده، ولكـــنه ينظر إليها أيضاً على أنها ليست مجرد شخص لا يحبه، بل يمقته مقتاً شديداً"[1].

ثم يـــضيف أودن قـــائلاً: "لم يستطع أي شاعر، حتى كاتالوس[2] نفسه، وصف هذا العذاب والاحتقار الذاتي والغضب الذي تولده مثل هذه الحالة البائسة وصفاً رائعاً كالذي وصفه شكسبير في بعض سونيتاته.

لقـــد شعر أودن في حياته الخاصة أنه لا بد أن يلتزم بالوعد الذي قطعـــه علـــى نفـــسه. وأن في وسعه أن يظل محتفظاً بحبه بالمعنى المهم

---

(1) "Shakespeare's Sonnets", repr. In W.H. Auden, *Forewords and Afterwords* (London: Faber and Faber Ltd, 1973), pp. 88-108:103.

(2) غايوس فاليريوس كاتالوس 84 – 54 ق.م: شاعر روماني عظيم ولد قرب فيرونا. اشتهر بكتابة قصائد الحب التي غالباً ما تختتم بحكمة أو قول مأثور. الفـــتاة التـــي يذكرها في أشعاره وباسم ليزبيا ويتغزل بها هي كلوديا شقيقة بوبليوس كلوديوس. (المترجم)

للكلمـــة. لهذا نراه لا يتخلى عن هذا الطموح غير السعيد على مدى السنوات الثلاثين التالية والأخيرة من حياته.

في بعض الأحيان نجده يعبر في شعره عن انكفاء رواقي:

أنظـــرُ عالـــياً صـــوبَ الـــنجومِ فأدركُ جيداً
أن كـــلَّ مـــا يهمها هُو أن أذهبَ إلى الجحيم،
لكـــن علـــى وجـــهِ الأرض، اللامـــبالاةُ هي
أقـــل مـــا نخـــشاهُ مـــن إنـــسانٍ أو حـــيوان.

كـــيفَ سَـــيروقنا لـــو أن الـــنجومَ اتَّقـــدت
بعاطفـــةٍ تجاهَـــنا لا نَقـــوى علـــى مُبادلـــتها؟
إذا تعـــــذرت المـــــساواةُ في الحـــــب
فلأكـــــن أنـــــا الأكثـــــر عـــــشقاً.

المعجـــــبُ أنـــــا كمـــــا أعـــــتقدْ،
بالـــــنجوم غـــــير المبالـــــية،
لا أســـــتطيعُ، كمـــــا أرى الآنَ،
القـــولَ إنني اشتقتُ لواحدةٍ كثيراً طوالَ النهار

لـــو تَـــوارتْ كـــل النجوم عن الأنظار أو ماتتْ،
فعلـــيَّ أن أتعلَّم كيفَ أنظر إلى أعلى نحو سماءٍ خاوية
وأشـــعرُ بـــسموها الحالـــك الـــسوادْ
على الرغم من أن هذا قَدْ يَستغرقُ مني بَعضَ الوقت"[1].

(1) Id., "The More Loving One", in W.H. Auden, *Collected Poems*, ed. Edward Mendelson (London: Faber and Faber, 1994 edn.), pp. 584-5.

هذه هي واحدة من القصائد التي ربما لم تلقَ الاستحسان عند ظهورها في سنة 1958، لكنها ظلت باقية يتردد صداها، بسبب البيتين الآتيين:

"إذا تعـــذَّرت المـــساواةُ في الحـــب
فلأكـــن أنـــا الأكثـــر عـــشقاً".

إنها فكرة يتمنى كل فرد أن يستمد منها السلوى في مرحلة ما من مراحل الحياة.

غـــير أن أودن ليس دوماً رواقياً أو منكمشاً على هذا النحو. فقد عادت سورة الغضب لتمسك بتلابيه:

"اجعـــلْ هـــذي اللـــيلةَ لـــيلة حـــب
أيهـــا القمـــر، وبعـــينٍ واحـــدةً
تنظـــر بهـــا مـــن أعلـــى إلى هـــنا
بـــاركني أيهـــا القمـــر الـــرائعُ
وبـــارك الأصـــدقاء في كـــلِّ مكـــان.

بـــبريق صـــاف لا ســـحابَ فـــيه
طـــــــوِّقَ غيابَـــــــنا
بـــــريءٌ هـــــو نَوْمُـــــنا
تـــسهرُ علـــيه فـــضاءاتٌ ســـاكنة،
تـــلالٌ بـــيض، محـــيطاتٌ متلألـــئة.

فـــــرَّقتنا الظـــــروف،
فامـــنحْ كـــلاً مـــنَّا ضـــوءك
وفرصـــة اللقـــاءِ في الأحـــلام

للكـــــــــــلام، للمداعـــــــــــبة،
قـــربَ المدافـــئ، قُـــرْبَ الجداولِ الباردة.

تألَّـــقْ لَـــئلا في هـــذي اللـــيلة،
وفي الظلمـــــــــــةِ بُغـــــــــــتةً
يـــستيقظُ أحـــدنا وَحـــيداً في ســـرير
ليـــــــسمعَ ثـــــورته الهـــــوجاء
متمنـــياً لـــو أن الحبـــيبَ مـــات"[1].

أن تكـــون عاشـــقاً وتتمنى لو أن حبيبك ميت، أن تكون عاشقاً وتعلـــم أن عليك أن تخفي ذلك العشق، أن تكون في قبضة الحب مع شخص تكتشف أنك تكرهه، كل هذه التجارب المذلة تتردد في أشعار أودن. فمـــنذ أول القصائد الغنائية التي نشرها أودن، نجده يدعونا إلى رؤية الحب بوصفه شيئاً زائلاً:

"لا الكـــلام قـــريب ولا الأنامـــل خَدِرَة
إذا لم يـــتلقَ الحـــب ولـــو نـــادراً
جـــواباً ظالمـــاً، فهـــو مخـــدوع
أنـــا، الـــصادق مـــع الفـــصول، أتحرك
مختلفاً، أو بحب مختلف..."[2].

العاشق يتصرف تصرفاً كيِّساً، بمعنى أنه يتغير ويقبل التغير. هذا هـــو سلوك الطبيعة. الحب موسمي. وتشاء المصادفة أن بواكير شعر أودن ذي الأســـلوب المنفرد يمكن أن تترك أثراً جمالياً، في حين أن

(1) Id., "Five Songs", vol. v, ibid., p. 577.
(2) Id., "The Letter", ibid., p. 29.

الموضـــوع قـــيد النقاش قد يكون شيئاً ما يثير صدمة القارئ لو أنه فهمـــه على نحو أفضل. وكان كريستوفر إيشروود هو الذي أوضح في كتابه **كريستوفر وإضرابه**، الصادر سنة 1976، أن أودن كتب قـــصيدة جميلة، لمجرد إدخال السرور إلى قلب إيشروود، موضوعها الحب:

"قـــبلَ أن يكـــونَ هـــذا المحـــبوبُ
ذلـــكَ الحبـــيبِ وذلـــكَ الحبـــيب،
أســـــــــــــــــــــرةً
وتاريخـــــــــــــــــــــاً
ونكـــــــــــبة شـــــــــــبحٍ
كـــــــان اسمـــــــهُ البهـــــيج
عـــــــاراً لائقـــــــاً بجـــــــار.
قـــــــبل هـــــــذا الأخـــــــير
كان هنالكَ عملٌ كثيرٌ لا بد مِنْ إنجازه
وحـــدودٌ لا بـــد مِـــنْ عـــبورها
حـــــين ســـــاءت ثـــــيابٌ،
ولا بـــــد مِـــــنْ نقـــــلِ نقـــــودٍ
في بـــــــيتٍ رخـــــــيص
قَـــــبْلَ هـــــذا الأخـــــير،
قَـــــبْلَ هـــــذا المحـــــبوب"[1].

ربما كان واضحاً دوماً عند القارئ أن هنالك شيئاً ما يدور وأنه شيء غـــير صـــحيح. أي، وهو ما يُشير إليه المقطع الثاني من القصيدة، أن قصة

(1) Id., "This Loved One", ibid., p. 36.

الحب هذه لم تكن لقاء حقيقياً وأنها حب متخلف. وربما أوحت أيضاً تلك الحدود التي ينبغي عبورها في حين ساءت الثياب والنقود التي لا بد من نقلها إلى بيت رخيص، أن ما يجري كان شيئاً محترماً كلياً، كما هو شأنه.

الكثيرُ من بواكير شعر أودن مكتوب على نحو يشبه الشيفرة، وهذا هو مصدر قوته الساحرة. وقراء الشعر ينقسمون إلى نوعين: أولئك الذين يواجهون ما يلوح على أنه الشيفرة ويُصرون على وجوب فك رموزها، وأولئك الذين يشعرون بالسعادة وهم يصغون إلى السحر دون تجشم عناء البحث عن المعنى:

"الثومُ وأحجارُ الصَّفير في الطين
تُخثِّر محورَ العربةِ المَغروسِ فيه"[1].

وهو ما عبَّر عنه إليوت أصدق تعبير. لكن ما معنى ذلك؟

"السلكُ المرتعشُ في الدَّمِ
يُغني تحتَ ندوب متأصلة
مُرْضياً حُروباً طالَ نِسيانها"[2].

ما معنى سلك مرتعش؟ بعض الناس لا بد أن لديهم الجواب. البعض الآخر ليس لديهم. أعتقد أن السلك المرتعش Trilling Wire يمثل برقية كان الناس يرسلونها إلى البروفسور لايونل تريلنغ Professor Lionel Trilling، يطلبون مساعدته في شرح معنى مقاطع كتلك الواردة أعلاه.

---

(1) T.S. Eliot, "Burnt Norton", *Collected Poems 1909-1962* (London: Faber and Faber, 1963), p. 190-1.

(2) Ibid.

إن مـــا كتـــبه أودن بالشيفرة - إلى الحد الذي يجعل المقربين منه يملكـــون مفتاحاً لها في حين لا يملكه عامة الناس - كان من شأنه أن يُقـــرأ بين أقرانه بإحساس من المتعة والامتياز الذي استمتع به المطلعون على أسرارها، في حين كان غامضاً بالنسبة إلى الجمهور.

"يـــا حبيبـــي، على الرغم من انقضائه
لا يـــزالُ الحلـــمُ يـــؤرقني الـــيومَ
ذاكَ أتـــــى بـــــنا إلى غـــــرفة
شـــبيهةٍ بكهـــف، عالـــية مـــثلَ
محطـــــــــة قطـــــــــار،
احتـــشدت في تلـــك العـــتمة
أســـرَّةٌ، ونحـــنُ في واحـــدٍ مـــنها
في ركـــنٍ قـــصي اســـتلقينا.

غـــــير مـــــبالين بأولـــــئكَ
الـــذين جَلـــسوا وعـــيونهم العدوانية
مُـــصَوَّبة أزواجـــاً فـــوق كلِّ سرير،
الأذرعُ تطـــوقُ كل منها رقبة الآخر
بـــسكونٍ وحـــزنٍ شـــفيف.
أيُّ رجـــلٍ مـــذنبٍ وتافـــهٍ وخفـــيٍ
أو أيُّ شـــــكٍ خبـــــيثٍ
أنـــــا ضـــــحيتهُ،
كـــي تفعـــل بعدئـــذٍ، دُون خجـــلٍ
مـــــا لمْ أرغـــــب فـــــيه،
اعتـــــرفت بحـــــب آخـــــر،

وأنـــا أحســـست مستـــسلماً
إنني غير مرغوب فيه فانصرفتُ؟"[1].

لقـــد حفظت ضمائرنا كياسةً تسمح لأودن بكتابة قصيدة على هـــذا الـــنحو مما ينطوي على سماحة في النفس لأن أي قارئ يمكنه أن يكون هو العاشق، هو المتكلم في هذه القصيدة.

لقـــد رأى المـــتكلم في القصيدة حلماً، وهو لا يدرك الإحساس الـــبائس بأنـــه غير مرغوب فيه فحسب، بل أيضاً أنه هو الذي ابتكر الـــسيناريو، وهـــذا يوحي أنه يتمنى، بقدر من الإحساس بالذنب، أن تنتهـــي العلاقـــة بالعاشق. كما أن المتكلم الذي يرغب في الاحتفاظ باللحظـــة الجميلة يدرك أنها قد تنقضي سريعاً. هذا الإحساس بالزوال ليس إحساساً غير مرغوب فيه، بل هو إحساس يجد من يقاومه في تلك اللحظـــة. وهذا هو أودن في بداياته، أودن في الثلاثينات، يتحدث ربما لأنـــه تعذب، أو لأنه ذُلَّ، ولأن فنه الشعري نابع من هذا الذل. لكنه، على وجه العموم، لا يزال قادراً على الظهور بمظهر المتفائل السعيد في قضية الحب:

"تحـــتَ شـــجرةِ الصَّفـــصاف الدنيـــئة
الفعـــلُ الـــنابعُ مـــنَ التفكير لا بد أن يأتي سريعاً.
مـــــا ســـــببُ الـــــتفكير؟
محطـــــتكُ الفـــــريدةُ والكئيـــــبةُ
تثـــــبتُ أنـــــك مبتـــــردٌ

(1) Id., "Twelve Songs", vol. iv, ibid., pp. 137-8.

انهـــــــــــــــضْ واطـــــــــــــــوِ

خارطـــــــــــــــة عـــــــــــــــزلتك.

الأجـــراسُ الـــتي تقرعُ في الجانبِ الآخر من المروجِ

منْ بُرجِ الكنيسة الصاحي،

تقـــرعُ لأجـــل تلـــك الظـــلالِ القاســـية

الـــــــتي لا يحـــــــتاجها الحـــــــب.

كُـــلُّ حـــيٍّ قـــد يَعـــشقْ، فلـــمَ

القـــــــــبولُ بالخـــــــــسارة

وأنـــــــتَ متـــــــصالبَ الـــــــذراعينْ؟

اضـــــــربْ ولـــــــسوفَ تنتـــــــصرْ.

الأوز أســـــراباً مـــــن فـــــوقكَ تطـــــير

اتجاههـــــــــــــا تعـــــــــــــرفه

الجـــداول تجـــري مـــن تحـــت الـــثلج الـــرقيق

مـــــــتجهةً صـــــــوبَ المحـــــــيطات.

الحـــبُ الأشـــدُ بـــرودةً ســـيتدفأ استعداداً للعمل.

تقـــــــــــــــدّم إذاً، هـــــــــــــــيّا.

كـــــــــــفَّ عـــــــــــن خـــــــــــدرك

واتـــــــــــــــبع قناعـــــــــــــــتك"[1].

بعد مرور ستة أعوام على تأليف هذه الأبيات، كتب أودن في سنة 1943 إلى إليزابيث ماير يقول: هناك أيام يبدو فيها إدراكي بأنني لن أجد المكان الذي في وسعي أن أسمّيه بيتاً، أو لن أجد الشخص الذي أنسجم معه فكرياً، أكبر مما أستطيع احتماله. ولولاك، ولولا القليلين - كم هم قليلون - أمثالك فإنني لا أعتقد بأن في وسعي الاحتمال"[2]. إن أودن لم يكن من عادته الاستسلام إلى الإحساس الذاتي بالشفقة. وإن المرء ليحس بالدهشة لدى توكيده أن ما من مكان يستطيع أن يسمّيه بيتاً. صحيح أنه عاش حياته متنقلاً من مكان إلى آخر - بوصفه معلماً وأديباً - لكن ليس هناك ما يشير إلى تميزه عن بقية بني البشر في هذا الصدد.

لكن على الرغم من هذا، ربما اعتقد أودن اعتقاداً جاداً أنه قد حكم عليه أن يظل بلا مأوى. وحتى عندما اشترى بيتاً في النمسا في سنة 1957، وشرع بكتابة سلسلة من القصائد عنه جمعها في ديوانه **عن البيت**، فإن تلك السلسلة أطلق عليها **شكراً للمأوى Thanksgiving for Habitat**. وكأن استعمال كلمة بيت home قد يكون مبالغاً فيه. وفي القصائد الست من السلسلة، قلّما تظهر هذه الكلمة:

---

(1) Id., "Twelve Songs", vol. Vii, ibid., p. 140.

(2) Edward Mendelson, *Later Auden* (London: Faber and Faber, 1999), p. 227n.

"الأرض، المكانـــــــــــــــــــــــــــــــة

والحـــــب، غـــــناء كـــــل الطـــــيور. المهـــــم

الـــذي لم أتجـــرأ على الرغبة فيه أو القتال لأجله.

هـــو، وأنا في الخمسينات من عمري، بيت وحقل

حـــيث لا أحـــتاج، أبـــداً، إلى أن أكون في البيت

مـــع أولـــئك الـــذين لـــست معهـــم في البـــيت،

لـــــــــــــــيس مهـــــــــــــــــــــــداً،

عـــــــدنا ســـــــحرية بـــــــلا ســـــــاعات،

ولـــيس قـــبراً بـــلا نـــوافذ، بـــل هـــو مكـــان

قـــــــد أدخلـــــــه وأخـــــــرج مـــــــنه"[1].

الاســـتعمال الثاني لكلمة بيت home واردٌ في القصيدة الأخيرة المـــوجهة إلى كالمـــان، وهي عن غرفة المعيشة، وهي تقول ببساطة إن "كـــل بـــيت ينبغـــي أن يكون قلعة/مزودة بكل المكائن الحديثة/لتظل الطبيعة في حرج"[2].

وهـــو يـــشير إلى حقيقة هي أن غرفة المعيشة ذات نوافذ صغيرة يرغب في أن تظل مغلقة إغلاقاً محكماً.

إن تعـــريف المرء لبيته على نحو جريء ليكون مكاناً "قد أدخله وأخـــرج منه" يبدو غريباً جداً، إلى أن نلجأ إلى تعليق جون فُلر الذي

---

(1) Auden, "Thanksgiving for a Habitat", ibid., p. 690-2.

(2) Ibid., p. 715.

يعطيـــنا الإشارة إلى قصيدة **ليليت**[1] للشاعر جورج ماكدونالد، وهي مأخوذة من نصيحة يقدمها غراب إلى السيد فين:

"– الطريق الوحيد لمعرفة مكانك هو أن تبدأ بالإحساس بأنك في بيتك.

– كيف لي أن أبدأ ذلك عندما يكون كل شيء غريباً؟

– بأن تفعل شيئاً ما.

– ماذا؟

– أي شيء. وكلّما أسرعت بالبدء كان ذلك أفضل! إذ يصعب علـــيك الدخول والخروج، إلاّ بعد أن تصبح داخل بيتك. البيت، كما تعلـــم، هو المكان الوحيد الذي تستطيع الخروج منه والدخول. هناك أمـــاكن في وســـعك دخولها، وأماكن في وسعك الخروج منها. لكن المكـــان الوحيد، إن استطعت العثور عليه، الذي في استطاعتك دخوله والخروج منه هو البيت"[2].

إن هذا التعليق ينطوي على القول إن "الشيء الذي لا يفصح عنه المقـــتطف ولكنه ربما كان موجوداً في ذهن أودن، في سياق قصيدة عن مـــوت معين وعن عدن الوهمية، هو أن المكان الوحيد الذي تخرج منه هـــو الرحم، وأن المكان الوحيد الذي تدخله هو القبر"[3] إن استعمال أودن المبهم لاستخدام ماكدونالد الملغز كيفما اتفق، إشارة إلى أن هناك مغزى ما في قمعه موضوع البيت.

---

(1) ليليت Lilith: روح شريرة وردت في الأساطير الأشورية والبابلية يقال إنها تهـيم فـــي البراري في الليالي العاصفة بحثاً عن الأطفال. الاسم مشتق من كلمة ليل وهو الوقت الذي تمارس فيه هذه الروح نشاطها. (المترجم)

(2) George Macdonald, *Lilith, cited in John Fuller, W.H. Auden: A* Commentary (London: Faber and Faber, 1998), p. 486.

(3) John Fuller's commentary, ibid.

ربما يسأل المرء عن السبب الذي دفع أودن إلى الاعتقاد واهماً بأنه لم يملك بيتاً قبل انتقاله إلى النمسا. فهو لم يقع تحت طائلة أي وهم فيما يخـــص جـــذوره، إذ إن جـــذوره، إن كانت له جذور، موجودة في بـــرمنغهام. أما شمال إنكلترا الأسطوري، الذي كان يبدأ عنده بمحطة قطـــار كرو وأشار إليه مراراً وتكراراً شعراً ونثراً، فقد فُهم فهماً جيداً بوصفه مكاناً من اختراعه. فلا شيء يمكن أن يكون أسهل من ركوب القطـــار المـــتوجه إلى كارلايل، إن كان ركوب القطار ملبياً لطلبات الحاجة إلى البيت.

لكن كان هناك دافع متطرف في حياة أودن يتضمن الإدانة، فقد أدان في شـــعره نمطاً معيناً من البلاغة وأدان العمل السياسي. والحق أنه أدان إنكلترا، وهو أمر لا يغفر له.

أعـــتقد أيضاً أن دافع الإدانة عنده ينعكس في المشاعر التي كانت تخـــتلج في أعماقه، إثر الانتهاء من نظم قصيدة، ومفادها أنه لن يتمكن من نظم بيت شعري واحد بعد ذلك، وكأن كل موهبته قد استنفذت بعد إكمال كل قصيدة. ثم كان لديه الإحساس - وهو إحساس راوده ذات مـــرة عند إعداده أحد دواوينه الشعرية في نيويورك - بأنه سيضع كـــل القصائد في ديوان واحد لأنه لم يرغب البتة في الكتابة على ذلك النمط مرة أخرى، وسبب ذلك هو أنه سيكون بمثابة فرع نبتة منها.

عندما عاد أودن للكتابة، كانت النتيجة محزنة غالباً. وهذا ينطبق أيضاً على رحلته إلى إنكلترا التي قام بها عندما وضعت الحرب أوزارها، ومحاولته العودة إلى أوكسفورد في آخر سنة من حياته. كما ينطبق على حالـــته عـــندما انتخب أستاذاً لمادة الشعر في جامعة أوكسفورد، حين انتابه هلع شديد لإلقاء محاضرته الأولى. وحسب ما ذكره ديفنبورت - هاينـــز Davenport-Hines، فإن الضغينة التي أثارها انتخابه لكرسي

الشعر هي التي منحته تلك التجربة الروحية المظلمة التي تُوِّجت بكتابته قصيدة **لن يكون هناك سلام There Will Be No Peace**:

"على الرغم من أن الطقس المعتدل الصافي
يبتسم ثانية على مواضع تقديرك
وتتجدد ألوانه مرة أخرى، فإن العاصفة غيّرتك:
لن تنسَ أبداً
أن الظلامَ يمحو الأملَ، والريحُ العاتيةُ
تنبئُ بسقوطك.
إلى الخلفِ، إلى الوراء، بَعيداً عنك هم الآخرونْ
في غيابِ مَنْ غابَ في ليلةٍ ظلماءٍ و لم تسمعَ عنهمْ،
لكنهم مُؤكداً سمعوا عنكَ،
بشرٌ بأعدادٍ وأجناسٍ غير معروفة:
وهم لا يحبونك.

ما الذي فعلته بهم؟
لا شيء؟ لا شيء ليس هو الجواب،
فسوف تعتقد - وكيف لك أن تحول دون ذلك؟ -
بأنكَ فعلت، فعلتَ شيئاً ما

وســـتجدُ نفـــسكَ راغـــباً في إثـــارةِ ضحكهم،
ســـــــوف تحـــــــن إلى صـــــــداقتهم.

لـــــــن يكـــــــونَ هُـــــــناكَ سَـــــــلامٌ
إذاً، قاتـــــل بالـــــشجاعةِ المعـــــروفةِ عـــــنكَ
وكـــــل مـــــراوغة غـــــير نبـــــيلةٍ تَعـــــرفها،
لـــــــتكن واضـــــــحة في ضـــــــميرك
فقـــضيتهم، إن كانـــتْ لهم قَضيةٌ، لا تعنيهم الآن،
فَهـــم يكـــرهونَ لأجـــل الكـــراهيةِ فقـــط"[1].

ما من أحد بدت هذه القصيدة تروقه في ذلك الوقت. فقد كتب تـــوم كَـــن "أنها أسوأ قصيدة لأودن أجدها في هيئة كتاب". كما أن إدوارد ماندلسن يقول إنها: "ربما كانت أقل القصائد نجاحاً على مدى الخمـــسة عشر عاماً التي كتب فيها الشعر وإن أودن لم يترجم أو يعمم التجربة التي تمكّنه من الوصول إلى القارئ المتعاطف". وقال أودن: "لا أدري سبب كراهية النقاد هذه القصيدة إلى هذا الحد. على أي حال، أنـــا لا أســـتطيع أن أكون موضوعياً بشأنها طالما أنها واحدة من أكثر القصائد الذاتية التي نظمتها. كانت محاولة لوصف تجربة روحية مظلمة ظلـــت تؤرقني أشهراً عديدة في سنة 1956"[2] ثم حدّد الموضوع بعد ذلك على أنه جنون العظمة.

---

(1) Auden, "There Will Be No Peace", in *Collected Poems*, p. 617.

(2) Mendelson, *Later Auden*, p. 406.

الحق يبدو لي أن هناك ما يحظى بالتقدير العام في فكرة وجود أناس في الخارج يكرهونك، أناس لا تعرفهم يشعرون نحوك ببغضاء شديدة لا تفسير لها. ولو لم يكن الأمر كذلك لما أضاع القلب خفقة في تلك الأشرطة السينمائية العديدة عندما يعود البطل إلى بيته ليجد قطته قد سمِّرت على الباب أو ليجد بيته وقد كتبت عليه شعارات.

في وسعنا النظر إلى قصيدة **لن يكون هناك سلام** بوصفها استعادة للكراهية الباطنية التي واجهها أودن في بريطانيا. وفي وسعنا أيضاً أن ننظر إليها بوصفها دراسة للقوى التي يواجهها المرء في أعماقه، القوى التي تدفع المرء إلى الاعتراف بذنب لا أساس له، ومن ثم التعرض إلى الإذلال الذي ينطوي عليه الرضا. إن الوعي الموجود في أعماق أودن، الذي أشرنا إليه سابقاً، والخاص بتقارب قوة بلاغة الشاعر من قوة الدكتاتور، كان موضوعاً قائماً منذ زمن بعيد. فالقوى الرهيبة تعمل عملها في داخلنا، أو إنها تنفّذ عملها من خلالنا، وهذا ما كان يؤمن به أودن، إذ قال في سنة 1940: "إن يونغ لم يذهب بعيداً بما فيه الكفاية عندما أعلن أن هتلر يمثل اللاوعي عند كل فرد ألماني، وهو بهذا يقترب من أن يكون اللاوعي عند كل واحد منا تقريباً... إن الاكتشاف المذهل عن طريق فرويد وماركس عندما فكرنا أننا مسؤولون ومنطقيون ومحبون، ولم نكن أبداً كذلك، قد دفع بنا إلى الاعتقاد أن المسؤولية والمنطق والحب كلمات بلا معنى، إذ بدلاً من أن تجعلنا نشعر بالندم، بدأنا نشعر باليأس العدمي".

وهذه قصيدة كتبت في ذلك الوقت وكان عنوانها أول الأمر **الأزمة**، لكنه أصبح الآن **هم**:

مـــن أيـــنَ يأتـــونَ أولـــئكَ الذينَ نخشاهُم كثيراً؟
في حـــين تـــسقط علـــى مكانِـــنا العزيـــز برودة
جـــــــناحهم المعـــــــــوج فـــــــــتهدد
الـــصديقَ الـــذائبَ، القـــناة المائـــيةَ، الـــوردة.

حـــــضورٌ رهـــــيبٌ يـــــنعكسُ في الـــــبرك
لمـــن هـــو مشهور، وعندما يقضمُ الصبـــي الأشقر
بـــــــــنهمٍ الـــــــــتفاحة اللامعـــــــــة،
يظهـــــرُ ذلـــــك الحـــــضورُ بـــــثورة عارمـــــةٍ،

وَنُـــــدركُ أن الغابـــــات صـــــمّاء، والـــــسماء
لا ترعـــــى أحـــــداً، ونحـــــن في يقظـــــةٍ، وأنهـــــا
مـــــثل الفلاحـــــينَ، ذات هـــــدفٍ ومعـــــرفة
لكـــــــن كـــــــراهيتها إليـــــــنا مـــــــوجهة

نحـــــن المراعـــــيَ المجدبـــــة يؤتـــــى إلـــــيها
بكـــــراهية المنـــــبوذين، عليـــــنا ينـــــسجونَ
يأســـــــــهم، ويلبـــــــــسون بكاءنـــــــــا
علامـــــــة عـــــــارٍ علـــــــى مـــــــنفاهم.

لقـــد تَـــضَرَّعنا إلـــيهم هُنا مثلُ خارطةٍ مستلقية،
طالـــــــبين كـــــــل مـــــــتعِ الحـــــــياةِ،
سمـــــــــرنا بـــــــــسراب البـــــــــساتين،
الكثـــــيفةِ في مـــــناخِ المـــــلاذِ الكـــــسول.

نُقـــودنا غـــنَّتْ مـــثلَ جَداول فوق القمم الشامخة
لـــــتفكيرنا الـــــذي أومـــــأ إلـــــيها كالبـــــنات،
ثقافتـــــــنا مـــــــثل غـــــــربٍ مـــــــدهشٍ
يكـــشفُ عـــن وعـــدٍ رصـــينٍ علـــى وجوههن.

توقعـــنا مـــن يتـــصفُ بالجمـــال أو الحكمـــةِ
أن يكونَ مُستعداً لرؤيةِ السحرِ في أكاذيبنا الطفولية.
أن يفـــرحَ عـــندما لا يجـــدُ ســـوى الحجـــارة
ويقـــــــدر علـــــــى غـــــــرس حديقـــــــة.

لكـــن أولـــئكَ القـــادمين ليـــسوا هُمْ حتى أطفالاً
بعـــيونٍ واســـعةٍ مـــشوشةٍ سَـــبَقُ أن ضاعت منا
يحـــــــتلون فـــــــضاءاتنا الـــــــضيقة
بهجـــــــرانهم الفوضـــــــوي الزاهـــــــي.

إنهـــم يأتـــونَ، بحـــذقٍ آني، وقـــد تعلَّمـــوا.
الانـــضباطَ مـــن حـــولِ مائـــدةِ ثـــورة الأب:
في مـــــــــــرآة أمٍ مـــــــــــشوهة
اكتـــــــشفوا معـــــــنى المعـــــــرفة.

النمرُ الأصفرُ المائلُ إلى السمرةِ والقوي يَستطيعُ الحركةَ
برشـــاقةٍ وســـطَ بلـــدةِ الجـــريمة، أمـــا القـــردُ
فهـــــو مـــــرتاحٌ حقـــــاً في الأبرشـــــيةِ
حـــيث يـــضمك ويلعـــب أمـــا نحـــن

فقـــد أخفقـــنا كطلابٍ لهم. دُموعنا نابعةٌ من حبٍ
لم نـــتمكنْ مـــنَ الـــتغلبِ علـــيهِ، مدنـــنا تتوقعُ
أكثـــر ممـــا نأمـــل، حـــتى جيوشـــنا
عليها أن تعبّر عن حاجتنا للصفح"[1].

يوجد الكثير من **الأسلاك المبهمة** هنا، تكفي لتشويق آني دودز زوجة إي. آر. دودز كي تطرح سؤالاً على أودن عن ماهية الأزمة الـــتي يشير إليها، فيرد عليها: "الأزمة هي الأزمة الروحية لعصرنا، أي، الانقسام بين العقل والقلب، الفرد والجماعة، المثقفين الليبراليين المتباهين بثقافتهم واللاجدوى منهم، والغوغائيين المتوحشين الواقعيين

(1) "They", in *Collected Poems*, pp. 253-5.

من أمثال هتلر أو هيو لونغ"[1].

القوى التي تظهر فجأة، وعلى نحو مثير للرعب، هي حسبما أشار إليه ماندلسن:

"قـــوى العـــالم السفلي التي طردها زهونا العقلي من أنفـــسنا، وتـــوجد لأننا طردناها، وهذا أمر متناقض. الغرائز التطورية والشهوانية لا تنفصل عن مجمل وجود الحيوان الأدنى. ولا تتخذ لها وجوداً منفصلاً إلاّ عندما نعمد نحن بنو البشر إلى تقسيم أنفسنا إلى مادة عمالية وفكـــرة أرستقراطية ونستثني من كلتيهما الغرائز التي أخبرتنا ذات يوم عن الكل"[2].

لقـــد اعتقد أودن أننا على الرغم من وقوعنا تحت سطوة الوهم المتمثل في أننا نعيش ونعمل، وأننا في الحق عشنا، فإن قوى مجهولة ولا عقلانية تعمل عملها من خلالنا:

"لقـــد عـــشنا مـــع قوى تظاهرنا أننا نفهمها: إنهـــا تنظم غرامياتنا، وهي التي توجه في النهاية رصاصـــة العـــدو، أو المـــرض، أو حتى يدنا. إن غـــدها هـــو الذي يخيم على أرض الأحياء وكل ما نتمناه لأصدقائنا. لكن الوجود هو الاعتقاد بأننا نعرف على من نحزن ومن هو الحزين"[3].

الأبيات الواردة آنفاً مأخوذة من مرثية لأجل إرنست تولر الذي

---

(1) Quoted in Mendelson, *Later Auden*, p. 26.

(2) Ibid., p. 25.

(3) Auden, "In Memory of Ernst Toller", in *Collected Poems*, pp. 249-50.

انتحر، مما يفسر الإشارة إلى القوى التي توجه حتى يدنا. وفي حين كان أودن يتأمل في هذه القوى، والأسلوب الفظيع الذي تبدو فيه وهي تصوغ قدر أوروبا، وفي حين كان يحاول إبعاد فكرة ما واستغوار فكرة أخرى، إبعاد فكرة تستند إلى الاعتقاد بحتمية التقدم البشري، واستغوار فكرة أخرى أوحى بها إليه ذلك الزمان، في حين كان يفعل هذا كله، ويكتب القصائد التي انبثقت من تأملاته في الحرب ومغزاها، كان أودن يفكر أنه يفعل ما تقرر له أن يفعله على الأرض، فكتب في سنة 1938:

> "إن وظيفة الشعر الأساس، شأنها شأن وظائف كل الفنون الأخرى، جعلنا نعي أنفسنا والعالم من حولنا وعياً أكبر. لكنني لا أعلم إن كان مثل هذا الوعي الزائد يجعلنا نتصف بأخلاقية أكبر أو كفاءة أفضل. أتمنى ألا يجعلنا كذلك.
>
> أعتقد أنه يجعلنا نتصف بإنسانية أكبر، وأنا متأكد تماماً أنه يوجد صعوبة أكبر في خداعنا، ولعل هذا هو السبب في أن كل نظريات الدولة الاستبدادية بدءاً من أفلاطون فنزولاً، ارتابت ارتياباً شديداً بالفنون. فهي تلاحظ وتقول أكثر مما ينبغي ملاحظته وقوله، وعندئذ يبدأ الجيران بالكلام"[1].

وهكذا، إنْ كان أودن يعمل – كما كان دأبه دوماً – فإنه شعر أنه كان يفعل الشيء الصحيح. كانت لديه موهبة، وكان في ذلك الوقت

---

(1) Id., *The English Auden: Poems, Essays and Dramatic Writings*, 1927-1939, ed. Edward Mendelson (London: Faber and Faber, 1977), pp. 371-2.

خصيصاً يدرك مسؤولياته إزاء تلك الموهبة، ويستشهد ماندلسن بمقطع من إحدى القصائد التي بقيت طي الكتمان وعنوانها **باسكال Pascal**:

"ومع هذا فقد اكتشف أمره مثل يتيم محظوظ
وعلى الفور تبنته موهبة،
فأصبحت حاميته العاقلة،
التي وجدت طريقاً في كهوف مليئة بالاتهام،
وظلت حتى في وادي الأحزان قادرة
على استخدام صدى ضعفه ليكون برهاناً
على أن الفرحة ممكنة وحلت محل
اللذة الفقيرة والجوع اللذين لم يعرفهما"[1].

الموهبة هي من يحميك ضد الذين يشيرون إليك بأصابع الاتهام.

عندما التقى غولو مان Golo Mann الشاعر أودن أول مرة في سويسرا في سنة 1935، كان سلوك أودن، حسب تعبير مان لاحقاً:

"إنه مرتبك على نحو جذاب، لكنه في الوقت نفسه واثق. ولو درسه المرء عن قرب أكثر، لرأى أن لديه مسحة مَنْ اعتاد أن يكون الأول بين أكفاء، وفي وسع المرء أن يقول إنه يملك مسحة الانتصار طالما أن ذلك لا يوحي بأي شيء مبالغ فيه، أو مسرحي".

ويمضي ماندلسن في قوله:

---

(1) Id., "Pascal", in Ibid., pp. 449-51.

"لقد كان أذكى إنسان صادفته في حياتي، أو بكلمة أدق - لأن الذكاء لا يوحي إلاّ بنفاذ البصيرة والإدراك - فإنه الأذكى الذي يتمتع بذكاء مبدع أساساً. لقد فكّر في استخلاص الحقائق لنفسه وكان ممكناً للكثير منها أن تتوسع لتصبح كتباً شاملة. لكنه لم يفعل سوى عرضها، بأسلوبه الخاص، عرضاً يفتقر إلى الاتساق. لذلك لا توجد فلسفة خاصة به.

بعد ذلك عاش غولو مان في ذلك البيت المشهور في بروكلين مع كل من أودن وكارسن ماك كلرز وبنيامين بريتن وبول وجين باولز وجيبسي روزلي. ويخبرنا مان قائلاً:

> "سرعان ما رحل بنيامين بريتن عن بروكلين متجهاً إلى إنكلترا، وكان السبب على ما يبدو هو أنه لم يرغب في أن يكون بعيداً عن وطنه في زمن الحرب. أما أودن فقد مكث هناك ولكنهم لم يحببوه إلى بني وطنه الذين سرعان ما باتوا أبناء وطنه السابقين. وعندما أطلعته على مقالة عدائية نشرت في إحدى الصحف الإنكليزية وأخبرته أنها بحاجة إلى ردٍّ منه، قاطعني قائلاً: "لا فائدة". وكان ذلك الرد مثالاً آخر عن استقلاليته وثقته بنفسه وكبريائه. كان يعلم أنه سينجو من مثل تلك الأزمة وأفضل وسيلة لذلك هي عدم الالتفات إليها"[1].

يقصد مان أن أودن أدرك أنه سينجو من الهجوم عليه في الصحافة، لا من الحرب، وأن أفضل وسيلة هي عدم الالتفات إليها،

---

(1) Golo Mann, "A Memoir", in Stephen Spender (ed.), *W.H. Auden: A Tribute* (New York: Macmillan, 1975), pp. 98-103.

ويمكن النظر إلى عبارة أودن: "لا فائدة" بوصفها تعني "كل ما أقوله في دفاعي سيكون بلا جدوى". وقد ثبتت صحة ذلك الكلام إذ إن تهمة الجبن ظلّت تلاحقه طوال حياته، بل حتى بعد مماته أيضاً.

في الفصل الأول من هذه الفصول المكرسة لأودن، رسمت موروثاً بحثياً صغيراً ومقلقاً، بدأ بوصف أودن بصفة المنافق وانتهى بالعثور على **مثال نموذجي عن جبنه.**

تقـــدم لنا أورسولا نيبور عالمة اللاهوت المتزوجة بعالم اللاهوت رايـــنهولد نيبور والتي كانت تنتقد المذهب السلمي، تفسيراً للمحاضرة الاستهلالية التي ألقاها أودن في كلية سمت في سنة 1940 واستشهدت بجـــزء مـــنها. تقول: "لقد أطلق أودن على خطابه لقب الموعظة لكنه وضـــع الـــنص في النهاية، وهو مأخوذ من مقالة ريلكه Rilke بعنوان **كلمات إلى شاعر شاب Words to a Young Poet:**

> "الـــشجاعة الوحيدة المطلوبة منا هي أن نملك شجاعة لمواجهة ما هو استثنائي تماماً ومتفرد تماماً ومتعذر على الفهـــم تماماً. إن الرجل أو المرأة المستعدين الاستعداد كلـــه لكل شيء سينقلان العلاقة إلى نهايتها بوصفها شيئاً حياً... لا بد لنا أن نتمسك دوماً بما هو صعب، وعـــندئذ فـــإن ما سيبقى ظاهراً لنا على أنه الأكثر عدوانـــيةً ســـوف يصبح ما نثق به كل الثقة ونجده الأكثـــر ولاءً. ربما كل التنانين في حياتنا هي أميرات ينتظـــرن رؤيتنا مرة واحدة شجعاناً. لعل كل ما هو فظـــيع يكـــون في أعماقه شيئاً يائساً يريد المساعدة منا"[1].

---

(1) Rilke cited in Spender, *W.H. Auden*, p. 105.

وتمضي أورسولا نيبور وهي تستذكر أودن عندما:

"كتب كتابة عاطفية عن رد فعل ريلكه السلبي إزاء الحرب العالمية الأولى. "لا أفهم، نعم. ذلك هو شغلي الشاغل في تلك السنين". وعلّق على كلمات ريلكه" أن تكون واعياً ولكنك ترفض الفهم، إنما هو فعل إيجابي يستدعي شجاعة من الطراز الأول". لكنه اعترف "قد يكون صعباً على الغريب تمييز ذلك عن اللامبالاة الأنانية الجبانة". كان ريلكه يمثل عنده الأديب الذي ينبغي اللجوء إليه طلباً للقوة في مقاومة إغراءات الخيانة التي تقترب منا وهي مقنعة بوصفها واجبات حقة[1].

إنني أفكر في سؤال بليك:

"لَدَيكَ حضنٌ مليءٌ بالبذور
وهذه بلادٌ لطيفةٌ
فلمَ لا تبذر بذورَكَ
وتحيا فيها حياة حبور"[2].

لا بد للجواب عن هذا السؤال من أن يكون: آه لو أن الأمر بمثل تلك السهولة، لو أن ما يطرحه السؤال هو حقيقي! لقد امتلك أودن أعظم المواهب التي امتلكها أي من شعرائنا في القرن العشرين، الحضن

(1) Ursula Niebuhr, "Memories of the 1940s", in Spender, *W.H. Auden*, p. 105.

(2) William Blake, Notebook Poems and Fragments, C. 1789-93, *The Complete Poems*, ed. Alicia Ostriker (Harmondsworth: Penguin, 1977), p. 141.

العظـــيم الملـــيء بالـــبذور. وقد أعطيت له تلك الموهبة ليعرف ذلك وليرتاب فيه، ليعرف ويرتاب. إن الإحساس بكونه الأول بين الأكفاء، الإحـــساس أنـــه دوماً أصغر الأشخاص سناً في الغرفة، الروح التي في وســـعها أن تقول للأجيال: "إنكم لم تحيوا في عصرنا فاشعروا بالأسى" هـــذا كله قد منح له. ومن ثم، فإن الوعي مع رفض الفهم، والعيش لا في بلاد جميلة بل في بلاد قاحلة، والتمسك بأصعب الأشياء، ومواجهة مـــا هـــو أكثر عدوانية، هذا أيضاً كله منح له. أما ارتكاب الأخطاء، والتـــشبث بالمـــثل المـــستحيلة والإخفاق واكتشاف المرء أنه مكروه، والإحساس بالذل، فقد منحت له هي الأخرى. واكتشاف أن الظلم قد حـــاق بـــه، أو أنه ارتكب خطأ، واكتشافه أن شجاعته عدَّت جبناً، واكتشافه أنه باختصار إنسان وبشر، قد منحت له أيضاً.

ولعل كل شيء فظيع يكون في أعماقه شيئاً يائساً يريد المساعدة مـــنا، ولعل ذلك النبض المتوقّع للإدانة تضمن إشارة إلى ما هو فظيع. وتلك هي النقطة التي أوصلته إليها موهبته، إلى تلك البلاد القاحلة وإلى تلك الكهوف المليئة بالاتهامات.

المترجم:

د. محمد درويش

ولد بمدينه الموصل شمالي العراق سنة 1950

حـاز شـهـادة البكالوريوس في اللغـة الإنكليزيـة من جامعة بغداد سنة 1971

حـاز شهادة ماجستـير علوم في الترجمـة من جامعة هيريوت – وات في المملكة المتحدة 1983

حاز شهادة دكتـوراه فلسفة في اللسانيات والترجمة من الجامعة المستنصرية سنة 1998

عمل بتدريس اللغة الإنكليزية في الموصل 1971-1981

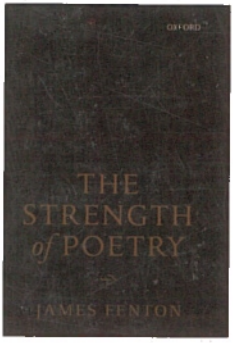
نشر أكثر من عشرين كتاباً مترجماً إلى اللغة العربية في الروايـة والنقد الأدبي صدرت عـن وزارة الثقافة العراقيـة والدار العربية للعلوم ناشرون وغيرها من دور النشر العربية الأخرى.

نشـر مئـات المقـالات النقديـة المترجمـة في الصحف والمجلات العراقية.

قوة الشعر

لماذا يجب على الشاعر أن يتطلع دوماً إلى الابتكار؟ ما هي العلاقة بين العبقرية والتدرج؟

يثير جايمس فنتن أستاذ الشعر في أكسفورد 1994 - 1999 والحائز على جائزة Whitbread الشعرية بعض الأسئلة المثيرة وراء صناعة الفن – تساؤلات حول الإبداع ومكافآت نجاح الإرشاد المميز، والمنافسة والطموح.



ومتسلحاً بثراء معرفي كمراسل دولي سابق، ينطلق فنتن لدراسة نتاج ويلفرد أوين شاباً، وأبيات فيليب لاركن «المجرّحة» توريث الإمبريالية، وقضايا انتخابية لدى سيمس هيني. كما يتفحص أيضاً ماريان موور، وإليزابيث بيشوب، وسيلفيا بلاث ويلقي الضوء على «أنثويتهن» المتغايرة، كما يتوقف عند د. هـ. لورنس «مستقبلاً الظلام». وفي النهاية يرتاح مع و. هـ. أودن – ذلك المؤثر بوضوح على شعر فنتن الخاص – والذي يحصل على تغطية شاملة لأعماله في الجزء الأخير من الكتاب.

مُحفّز للقراءة وآسر. إن «قوة الشعر» هو مرجع رئيسي للشعر الحديث من أحد أركانه الأساسيين.

ISBN 978-9948-03-956-3
9 789948 039563

ثقافة
THAQAFA

كلمة
KALIMA

البيليوغرافيا. مواضيع عامّة
الفلسفة. علم النفس
الدين وعلم اللاهوت
الفنون والعلوم الاجتماعية والعلوم التربوية
العلوم الطبيعية والدقيقة
العلوم التطبيقية
الفنون والألعاب والرياضة
الآداب
التاريخ والجغرافيا وكتب السيرة