المعروضة. فالإدراك يخبرنا عن المدرك بقدر ما يخبرنا عن المدرِك، وما نسميه إخباراً موضوعيا انما هو النوع الأول، وما نسميه ذاتيا إنما هو الثاني. ويجب الا نخلط بين هذا الأمر وبين إمكانية تقديم قصة برمتها بضمير المتكلم. إن للسرد سواء كان بضمير المتكلم او ضمير الغائب ان يقدم هذا النمط او ذاك من الإخبار. ويسمي هنري جيمس الشخصيات التي لا تدرك فقط بل تدرك أيضا بـ(المرايا العاكسة). فإذا كانت الشخصيات الأخرى، اولا وقبل كل شيء، صوراً منعكسه على وعْي معين، فإن المرآة العاكسة هي هذا الوعي عينه. فنحن لا نظفر في البحث عن الزمن الضائع، على سبيل المثال، بكل أخبار كاتب ما من أفعاله، بل من الطريقة التي بها يدرك أفعال الآخرين ويقوّمها.

إن هذه المقولة الأولى المتعلقة إجمالا بوجهة عملية البناء التي ينكبّ عليها القارئ يجب أن نميزها بوضوح عن مقولة ثانية لا تتعلق بنوعية الأخبار المدركة بل تتعلق بكميتها او إن شئنا بدرجة علم القارئ.

أما الامتداد فعادة ما نسمي قطبيه، رؤية داخلية ورؤية خارجية، أو رؤية من الداخل واخرى من الخارج. والواقع ان الرؤية الخارجية المحض، اي التي تكتفي بوصف افعال لنا ان ندركها دون ان يصاحب ذلك اي تأويل، واي تدخل من فكر الفاعل، لا توجد في حالة خام، وإلا ادت إلى اللامعقول.

ثم يكمل هذه الرؤيا فيقول ، يجب أن نقحم هنا مقولتين تسمحان لنا بإثبات أنواع فرعية للرؤية، وان لم تكن لها صلة بالبصريات، وتتمثلان في التعارض بين الوحدانية والتعدد من جهة، وبين الثابت والمتحول من جهة اخرى. ويمكن تعديل كل مقوله من هذه المقولات وفقا لهذه الثوابت الجديدة. فالشخصية الواحدة يمكن أن ترى من الداخل وهذا يؤدى إلى ما يسميه «التبشير الداخلي» أو ان ترى كلها، مما ينتج قصة ذات سارد عليم، حيث يعرف السارد نوايا كل الشخصيات بالطريقة عينها.

والرؤية الداخلية إما أن تطبق على شخصية ما طوال القصة، وإما أن تطبق على جزء من اجزائها فقط. وهذا التغيير في الرؤية إما أن يكون منتظماً اوغير منظم.

إن الأخبار التي نحصل عليها عن العالم المتخيل إما أن تكون ذات طبيعة موضوعية وإما ان تكون ذات طبيعة ذاتية. ويمكن ان تتفاوت من حيث الامتداد، (داخلية وخارجية) ولكن يوجد بعد آخر يجب علينا أن نصفها طبقا له، فإما ان تكون غائبة أو حاضرة، وفي الحالة الأخيرة يمكن ان تكون صحيحة او خاطئة.

ولكي يتم الاعتقاد في وهم ما يجب أن يتوافر خبر، مهما تكن درجة خطئه. والحالة القصوى لغياب الخبر كليا ممكنة ايضا، وعندها لا نكون في حالة توهمّ، بل في حالة جهل.

وفي نطاق الرؤية تظهر مقولة التقويم الذي يتناول الأحداث المعروضة. يمكن لوصف كل جزء من اجزاء الحكاية ان يتضمّن تثمينا اخلاقيا، بل إن غياب مثل هذا الحكم يمثل موقفا له دلالته. وليس من الضروري ان يكون هذا التقويم مصرحاً به في صياغته حتى يبلغنا. فلكي نخمّن التقويمات المقدمة علينا أن نعود إلى قانون مبدئي والى ردود فعل نفسية تجري مجرى ردود الفعل الطبيعية. فكما أن القارىء ليس مجبراً على التمسك برؤية خارجية، وإنما بوسعه ان يستنتج داخلاً مختلفا شديد الاختلاف، فبإمكانه في هذا الصدد الا يقبل الأحكام الأخلاقية أو الجمالية النابعة من الرؤية. وتاريخ الأدب حافل بامثلة عديدة

عن انقلاب القيم الذي يجعلنا نحترم الأشرار، ونحتقر الأخيار في عمل تخيلي بعيد عنا بما فيه الكفاية.

إن السارد هو الفاعل في كل عملية البناء. وتبعا لذلك تدلنا كل مقومات هذه العملية بصورة غير مباشرة على ذلك الفاعل. فالسارد هو الذي يجسد المبادئ التي ينطلق منها اطلاق احكام التقويمية، وهو الذي يخفي افكار الشخصيات أو يجلوها، ويجعلنا بذلك نقاسمه تصوّره للنفسية، وهو الذي يختار الخطاب المباشر أو الخطاب المحكي، ويختار التتالي الزمني أو الانقلابات الزمنية فلا وجود لقصة بلا سارد.

ودرجات حضور السارد يمكن ان تكون شديدة التنوع، لا لأن تدخلاته كما ذكرنا يمكن أن تتفاوت في درجة الكتمان، بل كذلك لأن للقصة وسيلة إضافية لجعل السارد حاضرا، وتتمثل في إبرازه ماثلا داخل العالم المتخيل. والاختلاف بين الحالتين كبير إلى درجة استعمال مصطلحين مختلفين أحيانا للتمييز بينهما. فلا حديث عن السارد إلا في حالة هذا التمثيل الصريح، ولا تخصّص عبارة الكاتب الضمني إلا للحالة العامة. ولا يذهب بنا الظن إلى أن ظهور ضمير التكلم انا كاف للتمييز بين هذا وذاك. فبوسع السارد أن يقول انا دون ان يتخيل في العالم المتخيل، وذلك بأن لا يقدم نفسه شخصية من الشخصيات بل مؤلفا يكتب الكتاب.

والسارد الحقيقي، الذات الملفظة في نص تقول فيه شخصية ما - انا، لا يكون في ذلك إلا اكثر تنكرا. فالقصة المسرودة على لسان ضمير المتكلم لا توضح صورة ساردها بل تجعلها ضمنية ايضا. وكل محاولة توضيح لا يمكن ان تؤدي إلا إلى إخفاء الذات الملفظة إخفاء يسير شيئا فشيئا نحو الاكتمال. ومن الخطأ ان نفصل كليا هذا السارد عن الكاتب الضمني، وان نعتبره شخصية من الشخصيات. إن بوسع شخصية السارد أن تقوم بدور مركزي في نطاق التخيل، أو أن تكون على العكس من ذلك مجرد شاهد كتوم.

وما إن نتعرف على سارد الكتاب حتى يتحتم علينا أن نُقرّ بوجود مرافقه، اي الذي يوجه إليه الخطاب الملفوظ، وهو الذي نسميه المسرود له، والمسرود له ليس هو القارئ الفعلي تماما. كما ان السارد ليس هو الكاتب. علينا الا نخلط بين الدور وبين الممثل الذي يؤد يه. وهذا الظهور المتزامن لا يعدو أن يكون جزءا من القانون الدلالي العام الذي يكون بمقتضاه «الأنا» و «الأنت» أو بالأحرى مرسل ملفوظ ما ومتلقيه) دوما مرتبطين أشد الارتباط. ووظائف المسرود له متعددة، فهو يمثل لحظة بين السارد والقارئ. ويساعد على تدفيق إطار السرد، ويفيدنا في تمييز السارد. إن دراسة المسرود له ضرورية لفهم القصة بقدر ما هي ضرورية دراسة السارد.

إن التفكيكيين الجدد/ الشكليين الجدد/ قد فتحوا النص ومنهم رولان بارت وتودوروف وديريدا وكريستيفا. لقد أولى هذا الاتجاه القارئ، اهمية بالغة، ذات صلة وثيقة بفهم النص ودور المبدع وطبيعة اللغة.

وقد افضت نظرية التخاطب الذي يعد القارئ، في نظرها، ظاهرة لازمة للأدب. إذ إن البات يتوقع من القارئ ان يقوم بالتأويل أثناء القراءة، وينتظر منه أن يثري البلاغ الأدبي بإضافات شخصية من عنده. ولأن التخاطب الأدبي غامض في أساسه فإن القارئ يعمل، كلما واجه نصاً أدبيا، ان يمتحنه، فيختبر قدراته على تحمل المعاني الإضافية بموجب ما ركب فيه من مواطن غامضة تحتمل التأويل، ومن هنا كان الأثر الأدبي في نظرية التخاطب أثرا مفتوحا يستدعي

التأويلات المتعددة، فيزداد به ثراء.

وثمة حديث عن ارتباط الكاتب بالراوي والقارئ الضمني أو المتوهم. وظهرت فكرة (ياوص) حول أفق الانتظار، من خلال مفهوم المسافة الجمالية. ويعنى به البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وافق انتظاره. ويمكن الحصول على هذه المسافة من استقراء ردود أفعال القراء على الأثر.

ومن أبرز الدراسات التي تصدت لدور القارئ في الإبداع الدراسات الظواهرية وبخاصة نظرية الاتصال. التي قدمها وطورها (فولفغانغ آيزر) في كتابيه «القارئ الضمني» و«فعل القراءة».

لقد ناقش آيزر في كتابيه النص الجيد والعلاقة العكسية بينه وبين التوقع. مثلما أشار إلى خبرة القارئ في قراءة النص، ففي رأيه ليس للنص مدلول ثابت فهو يتحرك من خلال قدرته على إدخال القارئ في عالمه وتأثيره فيه، ثم يأخذ هويته الحقيقية في القراءة الفردة. وشكله ليس ثابتاً بل نسبيا، وثمة قراءات في آن واحد لعدد من القراء يختلفون في أحوالهم وثقافاتهم وقدرتهم على بناء عالم النص من خلال ذواتهم أو بناء عالمهم الذاتي من خلال النص. وثمة قراءات متعاقبة للقارئ الواحد. تتحكم فيها ظروف مفهومة، ولكنها غير قابلة للثبات وتعب النظرية الظاهراتية للفن تركيزها على فكرة أنه ينبغي لمن يتصدى لعمل أدبي ألا يضع في اعتباره النص الفعلي فحسب بل ينبغي أن يهتم أيضا وبالقدر نفسه، بالأفعال التي تنطوي عليها الاستجابة للنص.

ويؤكد آيزر على التساوي بين دراسة النصّ الفعلي والأفعال المتضمنة في الاستجابة للنص، فلا بد من الربط المحكم في قراءة كل عمل أدبي بين بنيته ومتلقيه.

ويظل أمام الناقد فرصة العثور على ما يملأ به فراغات النموذج النصي البيضاء وذلك من أجل تنشيط ملكة الربط عند القارئ. «وبهذا يمكن أن ينغمس في عملية إبداع النص، وليس الاتصال مجرد نقلة من النصّ إلى القارئ، ولكنه تفسير لما هو معطى لتناول القارئ.

والقارئ في النقد الجديد هو وارث النص الشرعي الذي يفسره ويتعبير أدق يشكله في وعيه على هواه، فتجد بارت يفجر النص ويعلن موت المؤلف، ويعد النقد كتابة على الكتابة ونصا يضاف إلى نص. لقد نسب بارت النصّ إلى قارئه فأصبح قارئ النص منتجا لا مستهلكا، فلم يعد ثمة معنى معين بل ليس هناك من معنى، فالمعنى يسلم إلى معنى، حتى يستحيل النصّ مجرة من الدلالات غير المتناهية.

يعد اقحام النص الأدبي بعامة مجازفة طوعية في فضاء معمي على الرغم من شدة الوضوح التي قد يظهر فيها أحيانا. لذلك تعد قراءة النص نوعاً من الكشف عن عوالم عصية على الإدراك. أو تخطيطا لشق طريق في أرض مجهولة التضاريس. فالنص كما قال بارت. ليس خطا من الكلمات ولكنه فضاء لأبعاد متعددة في مجموعة متنوعة من الكتابات. والنص عند كولر تشكل لغوي ينم عن غير ما يقول. وقراءة مثل هذا النص دخول في تشكلاته وتفكيك لخيوط نسيجة لحل عقده ونظامه. ولكن ليس كل قراءة تجربة حية فهناك قراءات لا تتعدى التقاط ما على السطح بتقاعس وتكاسل، ولهذا ميز تودوروف بين ثلاثة أنواع من القراءة:

الأولى، اسقاطية، لا تركز على النص ولكنها تمر من خلاله متجهة نحو المؤلف أو المجتمع.

الثانية، قراءة الشرح، التي تقف عند ظاهر النص،

وتكتفي في شرحه بوضع كلمات بديلة للمعاني نفسها.

الثالثة، القراءة الشاعرية التي تسعى إلى جلاء ما في باطن النص ونقرأ فيه ابعد مما في لفظه.

ويبدو أن اختلاف القراءات هذا مبني على اختلاف في مستويات المعنى للنص الواحد عند القارئين. لقد أشار بعض النقاد قديما وحديثا، بمن فيهم عبدالقاهر الجرجاني إلى المعنى، ومعنى المعنى في النص الشعري، قال عبد القاهر، ها هنا عبارة مختصرة. وهي أن نقول المعنى ومعنى المعنى. نعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر.

وقد أشار بارت إلى المعنى الثالث في مقالة أفردها له بخاصة حيث قال: إنه المعنى المكتوم، الرابض في الشكل فهو واحد في متعدد يظل على اللامحدود وينفتح على حقل من المعاني لهذا كان عنده قارىء النص منتجا لا مستهلكا. فالنص عنده يحتاج إلى عاشق موله، لا يتورّع عن اختطاف محبوبته والبقاء معها في المطلق. بعيدا عن كل حدود المنطق والواقع.

وعن أهمية القارئ وقيمة القراءة تحدث بارت مطولا في مقالته الشهيرة موت المؤلف، لقد أشار إلى أن الكتابة بعد خروجها من يد المؤلف تغدو ملك يمين القارئ الذي يحيا معها وبها. أو كما قال. ولادة القارئ يجب أن تكون على حساب موت المؤلف.

وبموت المؤلف تصبح اللغة هي التي تتكلم. وكلام اللغة على لسان قارئ حاذق يفضي إلى قول شيء ما أو معنى ما. ومهما ابتعد معنى النص. وكيفما انطلق فإنه يظل مشدودا إلى الجوهر الإنساني، لأننا ننظر إلى أي نصّ أدبي على انه بنية .. حاملة لمعنى إنساني.

انطلاقا من هذا فإن القراءة تعني كما قال وليم لاي «ايجاد المعاني» أو بعبارة أقرب إلى الفهم إنتاج المعاني، ذلك أن كلمة إيجاد قد تعني لبعضهم التفتيش عن معان محددة وإيجادها أما كلمة انتاج فتعني انفتاح القارئ على النص واستنباط المعاني التي توحي بها شبكة العلاقات الداخلية بين الكلمات والأشياء في ذلك النص.

تبنى مشكلة معنى المعنى كما أشار ريتشاردز وأوجد على أساس استخدام الكلمة في النص. فهما يريان أن هذه الكلمة داخل سياقاتها يمكن أن تكون واحدة من كلمتين، أولاهما كلمة الإشارة التي تعني في مواضع استخدامها تعزيز الدلالة على أمور ذات مرجعية معينة أو تنظيمها أو الربط بينها. وثانيهما الكلمة الانفعالية وهي الكلمة التي تعبر عن الموقف، أو تثير المشاعر.

ويستنتج عبدالقادر الرباعي من خلال استحضاره كل الأقوال في هذا الموضوع. أن الاتجاه المعاصر لمفهوم «معنى المعنى» هي ما تفضي بها القراءة الواعية التي تجتهد في حل إشكال ترابط العلاقات المنشأة بين الكلمات الموحية بالأحوال النفسية والفكرية أو القوى الداخلية الكثيفة من خلال تجاوزها وتباعدها وتنافرها زمانا ومكانا وموقفا في النص، على أن يشكل السياق الوضعي والسياق الكلي إطار ذلك الحل ومرجعيته الأساسية في الاستيحاء والتوجيه.

أدب عالمي...

أضواء على أدب ويليام فوكنز William Faulkner

د. نظمي الشلبي
جامعة فيلادلفيا

ولد في الخامس والعشرين من أيلول عام ألف وثمانمائة وسبع وتسعين في ولاية المسيسبي في الولايات المتحدة الأمريكية. وأمضى معظم حياته في اكسفورد وجيفرسون. وقد التحق بالمدرسة للحصول على التعليم ولكنه فشل في إتمام تعليمه الثانوي. التحق بالجامعة عام 1919 ضمن برنامج ترعاه الحكومة حيث وجّه اهتمامه لدراسة المواد التي يحبّها، اللغة الفرنسية. وبعد فصلين او ثلاثة ترك الجامعة، ثم ذهب إلى نيويورك حيث عمل كاتباً في دار للنشر. ثم ذهب إلى نيو اورليانز حيث التقى شيروود اندرسون وتوطّدتْ علاقاتهما. ثم بدأ فوكنر كتابة اول رواية له بعنوان «راتب جندي». وتابع الكتابة بحيث ألّف العديد من الروايات والقصص القصيرة التي اجتذبت النقّاد إليه. وقد نال جوائز عديدة واهمها جائزة نوبل للآداب عام 1950.

طريقة السرد

خلافاً لما يفعله بلزاك، لم يتقيد كاتبنا بالترتيب الزمني للأحداث. ولو تمسّك بهذا النهج وبالنهج الخطي الذي تتدرج فيه الأحداث من بداية محدّدة إلى نهاية محدّدة لكان روائيا تقليدياً، لكنه فضّل تجريب اساليب سرد مختلفة، لأنه عاش في فترة بدا فيها كتّاب كثيرون الاستجابة لتجارب براوست وجويس وفرجينيا وولف. كما انه أراد اجتذاب القارئ ليكون ملتزماً التزاماً مباشراً تجاه الشخوص والأحداث في القصة الأمر الذي يُجبره على هجر وضع المستمع السلبي ليصبح مشاركاً فعّالاً يبذل اقصى ما يستطيع لاستكشاف المعنى، وتحقيقاً لما يريده، استفاد فوكنر من زاوية الرؤية Point of view واستخدم تيار الوعي Stream oF Consciousness والمونولوج الباطني Interior Monologue . كما استخدم عدّة رواة في عمل ادبي واحد وتلاعب في التسلسل الزمني منوّعاً نهجه من كتاب لآخر.

مفهوم الوقت

يدرك فوكنر التوتر القائم بين الماضي والحاضر. فالماضي بالنسبة له لا ينسى تماماً ويمثّل هاجساً. اما الحاضر فإنه يظل مهدّداً من قبل الزمن الماضي الذي يُؤثر عليه تاثيراً بالغاً بحيث لا يتقدم نحو المستقبل الذي ينظر إليه الكاتب بياس خاصّة في هذا الوقت الذي يشهد تغييرات ثقافية وسياسية، واقتصادية، وتكنولوجية. وفي رواية The Sound and The Fury(الصخب والعنف) يعبر كوينتين عن هذا المفهوم حيث لا يؤمن بالمستقبل ويمثل الماضي كل شيء بالنسبة له. ويعتقد فوكنر ان مجتمع العصر الحديث يرفض الوقت الحقيقي بتخلّيه عن الماضي وتضييعه للحاضر باستخدام أجهزة ضبط الوقت مما يدل بوضوح على سيطرة العقل وتهميش العاطفة. ومثل هذه الأجهزة الصناعية لا تقيس الوقت بشكل واقعي وصحيح. وعلى عكس الانسان في العصر الحديث، استطاع الانسان البدائي ان يقيس الوقت بدون استعمال الساعات أو التقويم وانما تبعاً للعمل الذي ينجزه والمسافة التي يقطعها من مكانٍ لآخر.

أسلوبه

تكمن عبقرية فوكنر وراء لجوئه الى اساليب اكثر انفتاحاً في رواية القصص. فالمضمون الذي يختاره يحدّد الشكل المناسب. اتضح لكاتبنا انّ الأساطير والحكايات النابعة من الذاكرة الجماعية لموطنه لا تتناسب مع الأساليب المتبعة في القصة. وعلى غرار ما فعله

شكسبير وجد أن من الأسهل له أن يغوص في المشهد الدرامي بحيث تتدفق الكلمات والصور في سيل، وفي أسلوب خطابي.

ويشير الناقد إدموند ويلسون الى وجود أصداء من هيمنغوي وشيروود اندرسون في باكورة رواياته. ومن المحتمل أن كاتبنا بدأ بلوْن من الروايات المعقدة في أسلوبها كما فعل كونراد وجويس وبراوست ثم عمد الى إثرائها مستفيداً من روائع الشعر الغنائي الانجليزي. وقد تيسر ذلك له بفضل اتصاله بلغة شكسبير ولغة الإنجيل.

آمن كاتبنا بأن أدب المشافهة أقدم بكثير من الأدب المكتوب وعلاوة على ذلك، بدا غالياً بانه يكتب شيئاً كان يستمع إليه كالاستماع على سبيل المثال الى راوٍ يروي أسطورة او حكاية من أساطير جنوبي الولايات المتحدة القديمة. وهو متأثر بفن الخطابة من حيث الإمعان في الصياغة اللفظية. وأول ما يسترعي انتباه القارئ هي الجمل الطويلة والالفاظ الصعبة ولجوؤه الى التلاعب بترتيب الكلمات في الجمل بحيث يصبح هذا الترتيب معكوساً. ويشير احد النقاد الى ولعه بالكلمات واستنفاذه للمشتقات المعروفة وقيامه بعملية إحياء لبعض الكلمات غير الشائعة وعدم تردّده في نحت مفردات جديدة وذلك بضم كلمتين مألوفتين في كلمة واحدة تماماً كما فعل جيمس جويس وجيرارد مانلي هوبكنز، أو يقوم بنحت كلمة مركبة من كلمتين تربطهما الواصلة (خط قصير). وقد لا تسعفه المعاني الواردة في القاموس أحياناً فيلجأ الى توظيف دلالات الكلمات بطريقة تعكس نهج شاعر لا روائي. ونتيجة لذلك كله تبدو لغته طنّانة كما خطابه مملاً.

ويشير شقيقه جون إلى قوله إن اللغة الإنجليزية لا تحتوي على عدد من المفردات كاف لتحقيق أغراضه، ويضيف جون قائلاً انه استخدم تقريباً كل مفردة في اللغة وأن بعضنا أحياناً لم يعرف أن اللغة فيها كلمات كهذه. وعند البحث عنها في القاموس نجدها. وفي رأي جون، جعل فوكنر القراء يعرفون قواميس اللغة.

فوكنر وأسطورة جنوبي الولايات المتحدة

تعرّف الأسطورة بانها قصة او مجموعة من القصص التي تروي بأسلوب قائم على الأليغورة التجارب الرئيسية لشعبٍ ما. وكأي اسطورة أخرى لا تحاول الاسطورة في جنوبي الولايات المتحدة تقديم الخيال الجماعي او الارادة الجماعية بدقة تاريخية. ويوسع القارئ الاطلاع على ابسط صور هذه الأسطورة في مجموعة من قصص الحرب الأهلية سمّاها كاتبنا «المنتصرون». كما تظهر هذه الأسطورة في صورة اكثر تعقيداً في رواية بعنوان *Absalom* يعتقد الناقد هاو *Howe* أن قوامها الألم. حيث يبيّن فوكنر الكيفية التي يُفسد فيها حب السيطرة مجتمع البيض ويرى هاو أن إحساس هذا الكاتب بالألم يتجلّى في لغته المتكلفة والمتنافرة.

فلسفته

يتضح مما كتبه فوكنر انه يحتقر الغش والخداع، ويؤمن بصحة الثقة في النفس ويتعاطف مع المهزومين. والبطولة الحقيقية في رأيه، تتمثل في المخاطرة ومقاومة كل ما يحدث بين الولادة والوفاة، والغوص في أعماق التجربة سعياً الى زيادة مجال وعي الفرد، والكفاح ضد معوّقات البيئة التي تقيّد حرية المرء. وتتمثل هذه المعّوقات في القدر واللاهوت والمجتمع والظروف. وأيقن فوكنر أن المقاومة هي السبيل الى الحرية.

فوكنر والجنوب

يُمثّل جنوبي الولايات المتحدة عالم كاتبنا الخاص. ويُشير الكاتب الى اللعنة التي حلّت بأرض الجنوب بسبب استعباد البيض للزنوج وطرد الهنود من الشمال والجنوب. ففي قصة «الدب» يُعرّف الشاب «آيك ماكزلين» هذه اللعنة مبيّناً أن الناس الذين يعيشون هناك يعانون بسببها حيث أصبحت جزءاً من تراثهم. وفي القصة ذاتها التي تشكّل جزءاً رئيساً من رواية «انزل يا موسى *Go Down Moses*» يرفض اسحق ماكزلين هذا الإرث خاصة بعد مشاهدته للدب الذي يرمز الى الرابطة التي تربطه بالطبيعة حيث يقرّر العيش ببساطة تماماً كالذين يعيشون في البريّة ويستغنون

عن التكنولوجيا المعقدة.

الطبيعة

تمثّل الطبيعة بالنسبة لكاتبنا مجموعة من القيم النبيلة: البراءة، والحرية، والبساطة. وهذا الموقف الذي اتخذه الكاتب تجاه الطبيعة مبني على فكرة قديمة نادى بها الفيلسوف جان جاك روسو، وهي فكرة الهمجي النبيل *The Noble Savage* وقد تبنّى هذه الفكرة الشعراء الرومانسيون وعدد من الروائيين الأمريكيين أذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر مارك توين وهيرمان ملفيل وجيمس كوبر. ومما تجدر الإشارة إليه ان كاتبنا قرأ أعمال هؤلاء، ومن غير المستبعد انه أعجب بما في الطبيعة من دقة وانسجام بالمقارنة مع المدينة وما فيها من صخب وفساد. وفي راي فوكنر وغيره من الروائيين الذين تبنّوا هذه الفكرة، يخنق المجتمع القيم التي أشار إليها بسبب القيود التي تقيّد حرية الأفراد وتحرمهم من العيش بالطريقة التي يريدونها. ومن هنا تأتي الدعوة للعودة الى الطبيعة التي كان ينظر إليها على انها أرض بكر بمنأى عن أذى الانسان. ولكن التقدم التكنولوجي الذي تحقّق أخيراً الحق الأذى بالطبيعة وبالإنسان على حدٍ سواء.

الرموز Symbols

استخدم فوكنر كثيراً من الرموز. فهناك صور للصيد والهروب والمطاردة. كما أن هناك صوراً للحرية والقهر. وبعض شخوصه يجسّدون قيماً مسيحية. وتحفل مؤلفاته برموز تتعلق بقصة المسيح وصلبه وتعليمات مسيحية أخرى تلقاها الكاتب في صباه. والرموز التي يستخدمها الكاتب ليست عفوية وانما مدروسة. ومن الصعب جداً تقبّل الراي القائل بانه استعمل الرموز بطريقة عفوية. وفي ردّه على سؤال ساله طالب في جامعة فرجينيا بيّن فوكنر بانه اراد دوماً ان يصبح شاعراً وانه ينظر الى نفسه الآن على انه شاعر فاشل لا روائي على الإطلاق. يُستفاد من هذا القول أن كاتبنا يعتبر نفسه شاعراً ومن المعروف أن الشعراء يكثرون من استخدام الرموز في قصائدهم.

الثيمات الرئيسة (major themes) في أعمال فوكنر

1. المجتمع الحديث كارض يباب:

رأى فوكنر في المجتمع الصناعي قوة تجرّد الإنسان من إنسانيته بإقناعه بان يتخلّى عن قيمه التقليدية ويستبدلها بقيمٍ زائفة قائمة على حبّ المال.

2. الفرد حبيس الماضي:

كان فوكنر نفسه حبيس الماضي ورأى ان ابطاله كلهم سجناء الماضي والمجتمع والمحظورات.

3. تؤدّي التنشئة الى ضياع الحرية:

تصادر قيم المجتمع ومعاييره حرية المرء وتحرمه من فرصة التصرف بحرّية.

4. البرّية جنة عدن مفقودة:

5. الذنب في جنوبي الولايات المتحدة يعتبر ذنب كل رجل ابيض.

يُعاني ابطال فوكنر من شعور بالذنب لأن أجدادهم استعبدوا الزنوج. وعندما يُعلّم الأولاد البيض أنّ السود أدنى منهم منزلة، فإن هذا التعليم يجعلهم ضحايا. وإنْ نظرَ هؤلاء الأولاد الى السود على انهم نظراء لهم وليسوا أدنى منهم منزلة فإنهم يتّحدّون تراثهم من المفاهيم والمبادئ ويعزلون انفسهم عن عائلاتهم ومجتمعهم وتراثهم.

6. البيوريتانية ([]) ومذهب العصمة الحرفية (*Fundamentalism*) ينكران الطبيعة.

أصبح الانسان في العصر الحديث مفصولاً عن ربّه متعلّقاً بظلال ورموز للواقع لا بالواقع نفسه. وفيما يتعلق بشخوص فوكنر فإنهم مقيّدون ببيوريتانية كالفينية تمنعهم في الغالب من ملاحظة الحب والجنس والنساء بشكل طبيعي وصحّي. ويُعبّر فوكنر عن هذا المنع أو الكبت بجعله كثيراً من النساء في اعماله عاهرات وكثيرا من الرجال عاجزين جنسياً ومنحرفين جنسياً ورومانتيكيين يعانون من كبت جنسي.

أدب عالمي...

الشعر الأسود الأمريكي

عثمان حسن
الأردن

«إننا نبني معابدنا من أجل الغد قوية لأننا نعرف كيف نبنيها، ونقف على قمة الجبل أحراراً في أنفسنا»

«لانجستون هيوز»

(مانفستو ثورة احياء هارلم)

يعتبر كتاب مدخل إلى الشعر الأسود الأمريكي الصادر عن دار الجاحظ/بغداد عام 1981 لمؤلفه السيد أحمد مرسي من الكتب الهامة التي درست الشعر الأسود الأمريكي (شعر الزنوج).

وقد استعرض المؤلف في كتابه عن البدايات التي أرخت لظهور هذا الشعر مع إعطاء أمثلة وبعض النماذج الشعرية لقصائدهم.

من الكتاب

في دراسة قام بها «الان لوك» بعنوان [الزنجي في الثقافة الأمريكية] نجد ملمحاً مشتركاً كالثل والغايات - غايات الزنجي الجديد - وما عرف «بعصر الاحياء الزنجي».

يقول المحرر الزنجي تشارلس س. جونسون: «ان الشعر العنصري الجديد الذي يكتبه الشاعر الزنجي هو تعبير عن شيء أكثر من كونه تجريباً لتكنيك جديد وفكر ذاتي، وهو قبل كل شيء قبول صريح للعنصر، ولكنه الاعتراف بهذا الاختلاف بدون تضمينات التفاوت المعتادة، انه يفتقر إلى الاعتذار والتماسات الشفقة المضجرة، وفلسفة الدفاع الواعية وهو بكونه نفسه يكشف عن سره الأعظم وبقبول حياته المتميزة.

وان شعر «لانجستون هيوز» هو بدون شك جزء هام من شعر امريكا الجديدة مسجلاً بلغتها الخاصة، وقد كتب «لانجستون هيوز» في معرض توضيحه لذلك:

«نحن الفنانين الزنوج الأصغر سناً الذين يبدعون الآن إنما نعبر عن انفسنا ذات البشرة السوداء الضردية بدون خوف أو وجل، فاذا رضي الناس البيض عن ذلك فسوف نشعر بالسعادة، أما إذا لم يرضوا فلا يهم «اننا نبني معابدنا من اجل الغد قوية لأننا نعرف كيف نبنيها، ونقف على قمة الجبل احراراً في انفسنا».

وذلك هو إعلان الاستقلال الروحي للفنان الزنجي الشاب وهو يحدد تحقيق التحرر الروحي بعد جيلين تقريباً من تحقيق الحرية المادية...).

الارهاصات

الأمريكيون السود انتجوا ادباً غنياً ومتنوعاً أصبح جزءاً عضوياً من الأدب الأمريكي وقد بدا الأفارقة الذين انتزعوا بعيداً عن لغاتهم وثقافاتهم الوطنية، ونقلوا إلى المستعمرة الأمريكية في استخدام اللغة الانجليزية أداةً للتعبير الأدبي منذ أكثر من 220 عاماً مضت. وتعرف أمة صغيرة «لوسي تيري» من (ديرفيلد) من ولاية ماساتشوسس بانها أول من عالج كتابة الشعر من زنوج امريكا الشمالية. وكان

«جوبيتر هامون» من لونج ايلاند هو أول شاعر زنجي ينشر شعره «قصيدة دينية» مؤلفة من ثمانية وثمانين بيتاً طبعت في شكل نشرة مطوية ثم «فيليس هوتيلي» 1773 وهي أمة من بوسطن نشرت مجلداً من الشعر في 124 صفحة/طبع في لندن.

لكن هذه القصائد لم تكن هي البداية، فقد عرفت قصائد اخرى كتبت باللغة الانجليزية وظهر فيها الأدب الشعبي الأفروامريكي العظيم، وكانت من إبداع العبيد الذين كانوا يعملون بالسخرة في مزارع الجنوب، هذا الشعر اقترن بموسيقى الروحانيات والأغاني العلمانية التي اثبتت انها اشد اشكال الموسيقى الأمريكية تميزاً. وكانت بياناً ادبياً واحداً فقط للخيال الأفروامريكي وكان ثراء الحواديت الشعبية الشفهية بياناً آخراً..!

في كتابه «حواديت زنجية» كتب البروفسور ريتشارد هدرسون وهو من العلماء الثقات في الفلكور الأمريكي يقول:

«من بين التراثات الخالدة التي أسهم بها الزنجي في الحضارة الأمريكية ذخيرته الفنية المتنوعة من الحواديت الشعبية، ان الزنجي وحده باعتباره عنصراً متميزاً بين السكان المتحدثين باللغة الانجليزية هو الذي حافظ على التقليد الكامل لسرد الحكاية. انه ثقافة فرعية زنجية مفردة تشكلت في إطار صدفة الحياة الأمريكية، مفتقرة إلى عطايا التعليم العام والتقدم المادي ومستمرة شفهية إلى حد كبير، وفي مجتمع متميز بتاريخه وأدبه غير المكتوبين».

لقد ترك التنوع الخصب للخيال والتعبير الشعبي - الأفرو - امريكي - اثره على وعي وحساسية كل من الكتاب الأمريكيين السود والبيض ودخل عالم الأدب المكتوب في الولايات المتحدة في كثير من الأشكال والأساليب.

وفي وسع القارئ ان يلمس الدليل على ذلك في أعمال ثلاثة من الشعراء الأمريكيين يختلف كل منهم عن الآخر وهم:- جيمس بولدوين، ستيرلنج براون، لانجستون هيوز - وتؤلف هذه الأغاني الفولكلورية الزنجية"منجماً هائلاً من المادة الشعرية التي أهملت تقريباً إهمالاً مطلقاً.. ويرجع جيمس بولدوين قدرة الزنجي على امتصاص الروح القومية من التربة وخلق شيء فني أصيل..

ويمتلك في الوقت نفسه السمة ذات الجاذبية العالمية، إلى ملكة عنصرية رائعة خاصة بالتكيف. ويقول: بل انها شيء اكثر من التكيف انها قيمة تخللية... ومارس الزنجي هذه القيمة ليس هنا في امريكا فحسب وإنما في أوروبا حيث كان عددهم يكاد لا يذكر.

الشعراء العبيد

فيليس هوتيلي

تؤرخ بداية الشعر الزنجي بظهور فيليس هوتيلي عام 1761، وقد نشرت ديواناً من الشعر في لندن حيث اقامت عدة اشهر كانت خلالها مثار اهتمام وفضول كبيرين. وبالرغم من اهميتها إلا انها لم تعط المكان اللائق في الأدب الأمريكي كما يقول جيمس بولدوين نتيجة لنوع ما من المؤامرة، رغم اهميتها كاول شاعرة بين جميع شاعرات أمريكا اللواتي اصدرن ديوان شعر. وفيما يلي ابيات من قصيدة فيليس بعنوان [خيال]:

ايها الخيال ! من ذا الذي يستطيع ان يتغنى بقوتك؟

او من يصف سرعة مسارك؟

وانت تحلق في الجو بحثاً عن المقر الساطع

القصر السماوي للرب الراعد،
على قوادمك نستطيع أن نلاحق الريح
ونخلف وراءنا العالم الدوار
من نجم إلى نجم تحوم أبصار الذهن
تقيس السماوات وتنسق العوالم العليا
وهناك في مشهد واحد تقع على الكل القدير
وبالعوالم الطريفة ندهش الروح الطليعة.

آن بـراد

كذلك ظهرت «آن براد» قبل فيليس بعشرين عاماً، فقد نشرت ديوان شعر (ربة الإلهام العاشرة)، وهي فتاة بيوريتانية متعلمة ثرية أبوها حاكم (باي كولوني) *1750*، بعكس فيليس وهي أمة زنجية ولدت في افريقيا.

ونعرض قصيدة لـ (آن) بعنوان «تأمل» تقول فيها:

بينما كنت مستغرقة في التأمل
وآلاف الخيالات تطن في ذهني
حَطّت فيلوميل عذبة اللسان على راسي
وراحت تغني أشجى الألحان
حتى انتشيت من الدهشة والمتعة
وكنت أحكم على سمعي أفضل من حكمي على بصري
فتمنيت ان اجد احنحتي معها هنيهةً لأحلق بعيداً.

وينتهي شعر فيليس هوتيلي إلى شعر القرن الثامن عشر، وقد كتبت قصائدها في الوقت الذي كان فيه بوب وجراي في أوجهما، وكان بوب مثلهما الأعلى، وربما اختلفت قيمة شعرها لو أنها تأثرت بشعراء مثل: وورد سوورث وبايرون أو كيتس أو شيلي... لكنها مع ذلك تعتبر من الشخصيات الهامة التي صنعت الأدب الأمريكي.

وجاء في قائمة ببلوغرافية عن الشعر الزنجي الأمريكي قام بجمعها أرثر شومبرج:

ان أكثر من مائة زنجي في الولايات المتحدة قد نشروا (حتى عام *1921*) دواوين شعر تتراوح حجومها بين الكتيبات والكتب التي تتراوح صفحاتها بين مائة وثلاثمائة صفحة، وان من بينهم ثلاثين شاعراً يفصلون بين فيليس هوتيلي وبول لورانس دوبنار.

وتقوم اهمية هؤلاء الشعراء على أساس ما حاولوا تحقيقه أكثر مما حققوه فعلاً، وقد أبدى الكثير منهم موهبة شعرية ولكن لم ينبت إلا حفنة منهم والتمكن بدرجة عادية من تكنيك استخدام المادة والأشكال الشعرية. ومع ذلك فهناك أسماء جديرة بالتنويه ومن بينها: جورج م هوتورن، فرانسيس اهاربر، جيمس م. بيل والبري ا. هويتمان. مع ضرورة أن يؤخذ في الاعتبار عند تقييمهم حدود تعليمهم وتدريبهم وثقافتهم العامة.