



المؤسسة
العربية
للدراسات
والنشر

إدمون
ولسون

قلعة أكسل

دراسة في الأدب الإبداعي
الذي ظهر بين عامي ١٨٧٠ - ١٩٣٠

ترجمة

جبرا
ابراهيم
جبرا

قلعة
اكسل

جميع الحقوق محفوظة

المؤسسة العربية
للدراسات والنشر

ساحة برج الكارنوف، ساحة الصيرير، ط ١ / ٢٩٠٠٠٠
سرفا، موكبالي بيروت، ص ١٠٠ ٥٤٦٠٠٠ بيروت

الطبعة الثالثة

١٩٨٢



إدمون ولسون

قلعة

أكسل

دراسة في الأدب الإبداعي الذي ظهر

بين عامي ١٨٧٠ - ١٩٣٠

ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا

كتب الناقد الكبير ادموند ولسون هذا الكتاب وهو على مقربة
زمنية من موضوعه ، اذ كان خمسة من الادباء الستة الذين هم محور
البحث الرئيسي ، ما زالوا على قيد الحياة ، ولم يكن قد مر على وفاة مارسل
پروست الا سنوات قلائل . اما اليوت ، فكان في مطلع أربعيناته ، ولم
يكن قد كتب بعد أيا من « رباعياته الاربع » ، أو أيا من مسرحياته ، فضلا
عن بعض نقده المتأخر .

وكان في اختيار ادموند ولسون هؤلاء الادباء بالذات (مع الاشارة
بالطبع الى عشرات الآخرين) ، دليل على احساسه الصائب بحقيقة ما كان
يجري في عالم الادب الابداعي أيامئذ . فلئن يكن أدب الثلث الاول من
هذا القرن امتدادا ، أو نهاية منطقية ، للرمزية التي سادت في أواخر القرن
الماضي ، كما يبرهن المؤلف ، فان الكثير من العوامل الفاعلة فيه ، والتي
يحللها الناقد بحذق ودراية ، بقي فاعلا في ادب العصر الحديث ، ادب ما بعد
الثلاثينات ، الذي لن يتسنى لنا فهمه على حقيقته الا باستيعاب الفترة التي
يتفحصها هذا الكتاب .

وهذا بالضبط ما يجعلنا نعتبر « قلعة آكسل » من أعمال النقد الباقية ،
والتي لا تقل شأنًا اليوم عما كانت عليه عند ظهورها الاول . فادموند ولسون
بمعرفته الموسوعية ومنطقه الديالكتيكي ، يرى كيف تتوازي التيارات ،
وتستمر أو تتضاد ، في خلق المناخ الادبي . وهذا المناخ يتمثل بأعلام
يستقون اصالتهم من ينايع النفس الداخلية ، ولكنها ينايع تسترشد
بالضرورة أعماقا سابقة أو مشتركة ، وتصبح هذه الاصاله فيما بعد مؤشرا
الى اصالات جديدة تنتظر من يحققها .

والصلة بين التجربة والادب ، بين الواقع والخلق ، التي ينتهي الناقد الى التأكيد على ضرورة اقامتها ، متمثلا بتجربتين متضادتين : تجربة رامبو المدهشة الفاعلة من ناحية ، وتجربة « آكسل » الرافضة للفعل من ناحية اخرى ، هي من اهم ما شغل الروائيين والشعراء في الفترة اللاحقة ، حين حاولوا الدمج بين قوة الرمز الايحائية وبين معاناة الواقع المعاش ، ايجادا لاسلوب في الكتابة وموقف من الحياة ، ترك كلاهما اثره العميق لا في الاداب الغربية وحدها ، بل في أدبنا العربي ايضا ، في ربع القرن الاخير .

جبرا ابراهيم جبرا

عزيزي كريستيان غوص :

سترى كيف نست هذه المقالات من المحاضرات التي كنت تلقيها منذ خمس عشرة سنة خلت . ولكن ليس هذا هو السبب الوحيد الذي جعلني اشعر بأثني مدين لك بشأنها . لقد كنت انت أهم من استمدت منه الفكرة التي تعين ما الذي يجب ان يكون النقد – تاريخ افكار الانسان وخيالاته في اطار الظروف التي اضفت عليها اشكالها . ولئن يكن هذا الكتاب محاولة محدودة جدا وغير وافية ابدا لكتابة مثل هذا التاريخ ، فلقد اردت ان اهديه اليك اعترافا بكرمك وارشادك اللذين بدأ ايام كنت انا طالبا في الكلية ولم ينقطعا منذ ذلك الحين ، وتحية لاستاذ في النقد علمنا الكثير بالحاح قليل .

المخلص

ادموند ولسون

غايتي في هذا الكتاب هي ان استقصي اصول اتجاهات معينة نراها في الادب المعاصر ، وان أظهر تطورها في اعمال ستة كتاب معاصرين . وسوف تبدو تفاسيري في هذا الفصل اولية للذين هم على اطلاع سابق على الموضوع ، غير انني اعتقد ، لاسباب سأذكرها ، ان من الصحيح عموما ان المصادر والمبادئ الاساسية للعديد من الكتب التي كانت مثار اشد النقاش في الفترة التي اعقبت الحرب ، تكاد تكون غير مفهومة بوجه خاص . فليس من المعتاد ان نرى أحدا يدرك ان كتاباً مثل وليم بطر بيتس ، وجيمز جويس ، وتي . اس . اليوت ، وغرتروود ستاين ، ومارسل بروس ، وپول فاليري ، انما يمثلون الذروة من حركة ادبية مهمة جدا وشديدة الوعي بذاتها . وحتى عندما نتنبه الى أن بين هؤلاء الكتاب ما هو مشترك ، انهم ينتمون الى مدرسة مشتركة ، فاننا أميل الى الا نستوضح بالضبط خصائصها المميزة .

غير اننا اليوم ، اجمالاً ، نعرف بشيء من الوضوح القضايا التي اثارها الحركة الرومانسية في مطلع القرن التاسع عشر . نحن مازلنا نتناقش حول الكلاسيكية والرومانسية ، وعندما نحاول معالجة مشكلات أدبية معاصرة ، فاننا كثيراً ما نميل الى بحثها بمصطلحات هذين الاتجاهين . ومع ذلك ، فان الحركة التي نشاهد في يومنا الراهن نموها الناضج ليست مجرد انحلال للرومانسية أو استرسال لها : انها بالاحرى مقابل صنو لها ، فيض ثاب من المد نفسه . حتى كناية المد هذه مضللة : ان ما نراه اليوم حركة متميزة كلياً ، نشأت عن ظروف مغايرة ولا بد من معالجتها بمصطلحات مغايرة .

كانت الرومانسية ، كما يعلم الجميع ، ثورة الفرد . وكانت « الكلاسيكية » ، التي جاءت الرومانسية كرد فعل لها ، تعني في مجال

السياسة والاخلاق انهما كما بقضايا المجتمع ككل ، وتعني في الفن مثلاً اعلى من الموضوعية . ففي « عدو البشر » ، وفي « بيرينيس » ، وفي « طريقة الدنيا » ، وفي « رحلات غليشر »^(١) ، نجد ان الفنان خارج الصورة : انه يعتبر من سوء الذوق الفني ان يوحد بين بطله وبين نفسه ، وان يمجّد نفسه مع بطله ، او ان يقحم ذاته بين القارئ والقصة ويطلق عواطفه الشخصية من عقالها . ولكننا نجد ان الكاتب في « رينيه » René ، و « رولا » Rolla ، و « تشايلد هارولد » ، و « المقدمة » ، هو بطله بعينه ، او انه متوحد ببطله بوضوح ظاهر ، وان شخصية الكاتب وعواطفه تقدم للقارئ على انها موضوع الاهتمام الاكبر . راسين ، مولير ، كونغريف ، وسويفت ، يطلبون الينا ان نهتم بما قد صنعوا ، اما شاتوبريان ، وموسيه ، وبايرون ، وويردزويرث ، فيطلبون الينا ان نهتم بهم هم لما في الفرد من قيمة جوهرية : انهم ينتصفون لحقوق الفرد ازاء مطالب المجتمع ككل — ازاء الدولة ، اء الاخلاق ، او التقاليد ، او المدرسة ، او الكنيسة . فالرومانسي يكاد يكون دائماً متمرداً .

بهذا الصدد ، لنا ان نستشير بالنظر في تفسير الحركة الرومانسية الذي يقدمه الفريد نورث وايتهد في كتابه « العلم والعالم المعاصر » . كانت الحركة الرومانسية في الواقع ، يقول وايتهد ، ردة فعل ضد الافكار العلمية ، او بالاحرى ضد الافكار الآلية التي أدت اليها بعض المكتشفات العلمية . لقد كان القرنان السابع عشر والثامن عشر في اوربا الفترة العظيمة التي ازدهر فيها نمو النظريات الرياضية والفيزيائية . وفي ادب ما يسمى بالفترة الكلاسيكية ، كان ديكارت ونيوتن مؤثرين لا يقلان اهمية عن الكتب الكلاسيكية نفسها . كان الشعراء ، كالفلكيين والرياضيين قد اخذوا يعتبرون الكون آلة خاضعة لقوانين منطقية ويمكن تفسيرها عقلاً : والله انما هو صانع الساعة الذي كان لا بد من وجوده ليصنع الساعة . هذه

(١) الكتب الثلاثة الاولى مسرحيات لـ : مولير ، وراسين ، وكونغريف على الترتيب . والكتاب الاخير قصة في اربعة اجزاء لجوناثان سويفت . — المترجم .

الفكرة نفسها طبقها الناس على المجتمع الذي كان له ، من وجهة نظر لويس الرابع عشر والدستور الأمريكي على السواء ، سمات نظام للكواكب او آلة دقيقة التركيب . فراحوا يتفحصون الطبيعة الانسانية دونما عواطف ، بالروح العقلانية المنطقية السلسلة نفسها ، للعثور على القواعد التي تعمل بموجبها . وهكذا فان نظريات العالم الفيزيائي كانت توازيها مسرحيات راسين الهندسية وأبيات الكسندر پوپ المتوازية زوجا زوجا .

بيد ان فكرة النظام الآلي الثابت هذه جعلت تبدو اخيرا اشبه بالقييد : انها تستثني الكثير جدا من الحياة او قل ان الوصف الذي هيأته لم يكن مطابقا للتجربة الفعلية . لقد جعل الرومانسيون يحسون بحدة نواحي من تجربتهم يستحيل تحليلها او تفسيرها وفق نظرية عالم يُسَيَّر بما يشبه آلة الساعة . وقالوا ان الكون ليس آلة ، بل شيء اشد غموضا واقل عقلانية .

وكان وليهم بليك من اوائل من ناقض بازدرء نظرية القرن الثامن عشر الفيزيائية حين قال ان « ذرات ديمقريطس وجزيئات ضوء نيوتن » انما هي « رمال على ساحل البحر » وبالنسبة الى ويردزويرث لم يكن الريف الذي عرفه في صباه عالما زراعيا ولا عالما مثاليا نيوكلاسيكيا - بل نورا لم ير قط في بر او بحر . وكلما تمنع الشاعر في اعماق روحه ، رأى شيئا لا يبدو له ان بالامكان تقليصه الى مجموعة من قواعد الطبيعة الانسانية كذلك ، مثلا، التي يوردها لاروشفوكو في كتابه « القواعد » : فهو انما يرى الفتنة ، والصراع ، والاضطراب . فيصمم - كما فعل ويردزويرث وبيك - على التأكيد على حقيقة رؤياه الالهة بالمقارنة مع كون الفيزيائيين الميكانيكي ، او انه يقبل هذا الكون الميكانيكي كما فعل بايرون والفريد دي - كشيء خارج عن الانسان وغير مكترث به ، فيتحداه بأن يجابهه بما بين جنبيه من روح مضطربة عاصية .

ومهما يكن من امر ، فان الذي يشغل الشاعر الرومانسي دائما هو الاحساس الفردي ، كما في ويردزويرث ، او الارادة الفردية ، كما في بايرون . وقد ابتكر لغة جديدة للتعبير عما في هذه او ذاك من غموض ،

وصراع ، واضطراب . وهكذا انتقلت ساحة الادب من الكون مصورا كآلة ، من المجتمع مصورا كمنظمة ، الى الروح التي هي في داخل الفرد .

ان الذي قد حدث ، يقول وايتهد ، هو ثورة فلسفية . فعلى القرن السابع عشر الذين قدموا الكون على انه تركيب آلي جعلوا الناس يستنتجون ان الانسان كان شيئا منفصلا عن الطبيعة ، شيئا اقحم في الكون من الخارج وبقي غريبا عن كل ما وجد فيه . غير ان شاعرا رومانسيا كويردزويرث طفق يشعر بعدم صحة هذه الفرضية : لقد أدرك ان العالم كائن عضوي ، وان الطبيعة تشمل الكواكب ، والجبال ، والنبات ، والناس على حد سواء ، وانما نحن ، وما نراه ، وما نسمعه ، وما نشعره ، وما نشتمه ، كله متواشج معا ، وان كله من صميم الكيان العظيم نفسه . والذين يهزأون بالرومانسيين مخطئون باعتقادهم بأن لا صلة ثمة بين المشهد وعواطف الشاعر . يقول وايتهد : ليس ثمة من ازدواجية حقيقية بين البحيرات والتلال الخارجية ، من جهة ، والمشاعر الشخصية ، من جهة اخرى . فالمشاعر الانسانية والاشياء الجساد يعتد بعضها على بعض وتتنامى معا على نحو تعجز عن ايضاحه لنا افكارنا التقليدية المتعلقة بالسبب والنتيجة ، او ثنائيات الجوهر والمادة ، الجسد والروح . فالشاعر الرومانسي ، اذن ، بلغته الكدرة او المتوقدة ، بعواطفه ولواعجه التي تجعله يبدو انه يندمج في كل ما هو حوله ، انما هو نبي رؤية جديدة تنفذ الى اعماق الطبيعة : انه يصف الاشياء كما هي بالفعل ، وما الثورة في الصور الشعرية الا ثورة ميتافيزيقية .

عند هذا الحد من القصة يكف وايتهد عن الكلام ، الا انه هيا لنا المفتاح لما سيتلو . في منتصف القرن التاسع عشر تقدم العلم خطوات جديدة ، وعادت افكار الميكانيكية الى الرواج . ولكنها جاءت هذه المرة عن مصدر مختلف - لا عن الفيزياء والرياضيات ، بل البيولوجيا . وكانت نتيجة نظرية التطور والارتقاء تقليص الانسان من المرتبة البطولية التي سعى في رفعه اليها الرومانسيون ، الى ما يشبه الحيوان العاجز ، واذا هو مرة اخرى صغير جدا في الكون وتحت رحمة القوى المحيطة به . فالانسانية تتاج عشوائي للوراثة والبيئة ، ويمكن تفسيرها بمصطلحاتهما . هذا المذهب في

الادب سمي بالطبيعية ، وطبقه روائيون من امثال اميل زولا ، الذي كان يعتقد ان كتابة الرواية اشبه باجراء تجربة في المختبر : ما عليك الا ان تزود شخصياتك بيئة ووراثة معينتين ثم ترقب ردود فعلها التلقائية ، وطبقه مؤرخون وقاد من امثال تين الذي قال ان الفضيلة والرذيلة هما تتاج عمليات تلقائية كالحوامض والقلويات ، وحاول ان يعلل الروائع بدراسة الظروف الجغرافية والمناخية للاقطار التي ظهرت فيها .

هذا لايعني ان الحركة المسماة بالطبيعية نشأت مباشرة عن كتاب داروين « اصل الانواع » . ففي اواسط القرن اخذ يتبلور رد فعل ، مستقلا عن نظرية التطور والارتقاء ، ضد ميوعة الرومانسية وخلختها ، وفي اتجاه الموضوعية وصرامة الكلاسيكية من جديد . ورد الفعل هذا جعل يتصف بضرب من الملاحظة العلمية شديدة الشبه بعلم البيولوجيا . وكان رد الفعل هذا على اوضحه في فرنسا . ويبدو ان الشعراء البارناسيين الذين ظهروا لأول مرة في الخمسينات - غوتيه ، ليكون دوليل ، هيريديا - جعلوا هدفهم مجرد تصوير الاحداث التاريخية والظواهر الطبيعية بأشد ما بوسعهم من الموضوعية والدقة في شعر بارع خال من العواطف . والمثل المشهور على ذلك أفيال دوليل وهي تقطع الصحراء : ان الافيال تظهر وتختفي بمهابة كلاسيكية وشموخ ، ويترك الشاعر الامر على حاله هناك .

اما في الشعر الانكليزي ، فليس لنا بهذه السهولة ان نعطي امثالا واضحة على رد الفعل باتجاه « الطبيعة » : فالانكليز بعد الحركة الرومانسية لم يعنوا كثيرا بالاساليب الادبية حتى اواخر القرن التاسع عشر . غير ان الاتجاه نحو ما نسميه بالواقعية كان ، مع ذلك ، قد بدأ . فالشاعر بروانغ ، رغم انه لم يتصف بالشكل الكلاسيكي الذي تميز به البارناسيون ، كان مولعا باعادة تركيب مواضيع تاريخية من ضرب اكثر حذقة واقل فضفضة من كتابات الرومانسيين ، وكلما عالج الحياة المعاصرة ، فعل ذلك بواقعية لا تقل عن واقعية الروائيين الفكتوريين - الذين كانوا يسيرون في اتجاه زولا عن غير وعي منهم . وبمقدورنا ان نرى بوضوح في الشاعر تيسون ، الذي انهمك كثيرا ببعثتات التطور والارتقاء ،

شيئا من دقة الوصف نفسها ، مقرونة بشيء من صرامة الشعر نفسها - ولكن بطراوة ورشاقة اكثر اللتين نجدهما في الشعراء الفرنسيين •

« لا ولن توقعيه في شرك في الوادي الابيض السحيق ،
ولن تجديه واقعا على تجاويف سواحل الجليد
التي تتحاضن في انحدارها عبر التلال خطتها المحاريث ،
لتدحرج الفيض الهادر من البوابات المعتمه :
ولكن اتبعيه • وليرقص بك الفيض نزلا
لتجديه في الوادي • ودعي النسور الهوجاء
برؤوسها الضامرات تنعق وحدها • »

ومن المتع ان تقارن تيسون ، بهذا الصدد ، بالكسندر پوپ ،
في المرات النادرة (ولو انها ليست نادرة جدا كما يحسب البعض) عندما
نجده يصف الاشياء الطبيعية :

« الانقليس اللجيني في برّاق الحلقات ملتفا ،

واصفر الشبوط بحراشف منشورة بالذهب • »

في هذين البيتين ما في ايات تيسون من كمال الصنعة ودقة الملاحظة ،
غير انهما اقل خفة ومرونة • وواقع الامر هو ان پوپ كثيرا ما يقارب
البارناسيين الفرنسيين • وهؤلاء يمثلون في الحقيقة حركة كلاسيكية -
علمية ثانية ، وهي الصنعة المقابل للحركة التي يمثلها پوپ •

غير ان اعظم التطور في « الطبيعية » لم يحصل في الشعر ، بل في
النثر • ومسرحيات ابسن وروايات فلوير هي روائع هذه الفترة الثانية من
الكلاسيكية المعاصرة ، كما كان راسين وسويفت اصحاب روائع الفترة
الاولى • ففن فلوير وابسن ، كفن كتاب القرن السابع عشر ، هو ايضا
لا شخصي وموضوعي ، ويصر على الدقة في اللغة والاقتصاد في الشكل •
قارن مثلاً بين وضوح شخصيات مأساة ابسن « روسمر سهولم » ومنطقيتها
وقلتها ، وتقاليده راسين الصارمة ، او قارن بين « رحلات غليشر » لسويفت
و « بوقار ويكوشيه » او « التربية العاطفية » لفلوير • ولكن ، رغم
الشبه القائم بين الاعمال المبكرة والاعمال المتأخرة من نواح عدة ، فانها
تختلف عنها في هذا : بينما نجد فيلسوفا اخلاقيا في القرن السابع عشر مثل

لاروشفوكو يحاول ان يكتشف ويقدم المبادئ العامة للسلوك الانساني ، فان الكاتب في القرن التاسع عشر كهلووير او ابسن جعل يدرس الانسان بالنسبة الى بيئته الخاصة وزمانه الخاص ، الا ان المقرب في كلتا الحالتين يمكن وصفه بأنه « علمي » ، ويميل الى ان يؤدي بنا الى نتائج ميكانيكية .

لقد نشأ فلووير وابسن كلاهما على الرومانسية . وكان فلووير قد شرع في كتابة « غوايات القديس انطوان » على نهج رومانسي ، قبل ان ينقح الكتاب ويختصره الى الشكل الاكثر رصانة الذي نشره فيه ، وابسن كان قد كتب شعرا مسرحيته الفأوستيتين « براند » و « بيرغنت » قبل ان يتوصل الى مسرحياته الواقعية المكتوبة نثرا . واذ بدأ كل منهما بالرومانسية، انمى لنفسه صنعة جديدة ووجهة نظر جديدة . فليست « مدام بوفاري » مجرد رواية مرتبة ومؤلفة على غرار يختلف عن غرار أية رواية لفكتور هوغو، وحسب ، انها ايضا تمثل نقدا موضوعيا لقضية شخصية رومانسية . وابسن انما انشغل طيلة حياته بمواقف تتجم عن الصراع بين فكرة واجب المرء تجاه شخصيته - وهي فكرة رومانسية الجوهر - وبين فكرة واجب المرء تجاه المجتمع .

ولكننا نجد في مسرحيات ابسن النثرية المتأخرة ان اشباح وغفاريت قصائده الدرامية الباكورة اخذت تتسلل الى الصالونات البورجوازية : لقد اجبر الكاتب « الطبيعي » اخيرا على أن يصدّع قلبه . لقد كان ذلك العالم الرومانسي الغائم المضطرب المتعاضم خاضعا لتنظيم وضغط شديدين ، اما الان فان وجهة نظر « الطبيعية » الموضوعية ، والتقنية الاشبه بالآلية التي ترافقها ، جعلت تضيق الخناق على مخيلة الشاعر ، وثبتت انها لا تستطيع ان تنقل احساسه . ويبدأ القارئ بالتسلل من هذا الكبح ، ويبدأ الفنان يتمايل مثله . وهذا ايسمان يصف ليكونت دو ليل بأنه « الخردواتي الرخيم » ، فنذكر قعدات ويردزويرث ليوب . ان الادب ينطلق عودة مرة اخرى من القطب العلمي الكلاسيكي الى القطب الشعري الرومانسي . وردة الفعل هذه التي ظهرت في اواخر القرن الماضي ، وهي المقابلة لردة الفعل التي ظهرت في اواخر القرن الذي سبقه ، عرفت في فرنسا بالرمزية .

والان ، في محاولتنا كتابة تاريخ الادب ، علينا ان نحذر من ان نعطي الانطباع بأن هذه الحركات والحركات المضادة تتعاقب بالضرورة على نحو منظم ومؤقت — كأن العقل الذي تميز به القرن الثامن عشر انهزم كلياً أمام رومانسية القرن التاسع ، التي سيطرت على الميدان بعد ذلك الى ان الحقت «الطبيعية» بها الهزيمة ، وكأن المارميه ورامبو على اثر ذلك نسفا «الطبيعية» بالقابل . اما الذي يحدث فهو ، بالطبع ، ان المجموعة الواحدة من الاساليب والافكار لا تلغيها كلياً المجموعة الجديدة ، بل انها ، بالعكس ، تبقى مزدهرة رغماً عما استجد — وبهذا نجد ، من ناحية ، ان نثر فلوير قد تعلم السمع ، والبصر ، والشعور بحواس الرومانسية الرهيفة في عين الوقت الذي نجد فيه فلوير ينتقد ويصحح المزاج الرومانسي ، كما نجد ، من ناحية أخرى ، بعض افراد مدرسة ما ، لم يتأثروا بالمؤثرات الخارجية الجديدة ، فيستترونها في ممارسة اساليب مدرستهم واستغلال امكانياتها أكثر فأكثر ، عندما يكون معظم الناس قد تخلوا عنها .

لقد تقصدت هنا ان أقتفي كتاباً يمثلون هذه الحركة او تلك المدرسة في انصاع اشكالها وابعدها تطوراً . ولكن علينا الان ان نتأمل بعض الرومانسيين ممن توغلوا في الرومانسية الى ابعد حتى من شاتوبريان وموسيه او ويردزويرث وبايرون ، وغدوا اول رواد الرمزية وجعلوا فيما بعد من بين قديسيها .

كان احدهم الكاتب الفرنسي الذي دعا نفسه جيرار دي نرغال . كان جيرار دي نرغال يقاسي من نوبات من الجنون ، وكان هذا بعض السبب في انه دأب على الخلط بين خيالاته ومشاعره وبين الحقيقة الخارجية . وكان يعتقد ، حتى في فترات صفائه — ولاريب ان وايتهيد يتفق معه على فلسفته — ان العالم الذي نراه حولنا منخرط على نحو صميمي ، أكثر مما يتصور معظم الناس ، في الاشياء التي تتردد في اذهاننا ، وان احلامنا وهلوساتنا مرتبطة بشكل ما بالواقع . وفي احدى سوتتاته يذهب الى ابعد مما ذهب اليه ويردزويرث بكلماته عن «حضورات الطبيعة في السماء» و «ارواح الاماكن الموحشة» ، بتخيله اعينا مغلقة تدب فيها الحياة في الجدران الصماء و «روحا صافية تحت لحاء الحجارة» .

ولكن ادغار آلان پو كان نبيا للرمزية اهم • صحيح اجمالا ان كتاب امريكا الرومانسيين ، عند منتصف القرن - پو ، هو ثورن ، ملقى ، ویتمان ، وحتى امرسون - كانوا يتطورون في اتجاه الرمزية ، لاسباب من المتع تقصّيها • ومن اهم الأحداث في اوائل تاريخ الحركة الرمزية كان اكتشاف بودلير لـ پو • فودلير ، وهو رومانسي متأخر ، عندما قرأ پو لأول مرة عام ١٨٤٧ ، « احس باضطراب غريب • » ولما اخذ يبحث عن كتابات پو فسي مجاميع المجلات الاميركية ، وجد بينها اقصيص وقصائد قال انه كان هو في السابق قد « فكر بابهام ودوننا وضوح » بكتابتها ، وتحول اهتمامه الى عشق وهوس • وفي عام ١٨٥٢ نشر بودلير مجموعة من حكايات پو المترجمة ، ومنذ ذلك اليوم اخذ اثر پو يلعب دورا مهما في الادب الفرنسي • واعتبرت كتابات إدغار آلان پو النقدية النصوص المقدسة الاولى للحركة الرمزية ، لانه كان قد اتى ما هو اشبه ببرنامج ادبي جديد يصحح الخلطة الرومانسية ويتر الاسراف الرومانسي ، وفي الوقت نفسه لا يستهاف مفعولا « طبعيا » ، بل رومانسيا مغاليا • طبعاً كان ثمة الكثير مما هو مشترك بين شعر پو والشعر الرومانسي كقصيدة كوليردج « قبلاي - نان » ، كما كان بين قصائده النثرية والنثر الرومانسي ككتابات دي كوينسي • الا ان پو ، بالحاحه على اوجه معينة من الرومانسية وتبسيطها ، ساعد في تحويلها الى شيء مختلف • فراه يقول مثلاً : « اني اعلم ان اللا تحديد احد عناصر الموسيقى الحقيقية (في الشعر) • واعني بذلك التعبير الموسيقي الحقيقي ... اللا تحديد الموجه الذي ينتهي الى مفعول مبهم وبالتالي روحي • » والدنو من اللا تحديد الموسيقي غدا هدفا من اهداف الرمزية الاولى •

مفعول اللا تحديد هذا لم ينجم فحسب عن الخلط الذي ذكرته بين العالم الخيالي والعالم الحقيقي ، بل نجم ايضا عن خلط اخر بين ادراكات الاحاسيس المختلفة •

يقول بودلير :

كالاصداء الطويلة التي من بعيد تتمارج ...
هكذا العطور والالوان والاصوات تتجاوب •

ونجد بو في احدى قصائده « يسمع » حلول الظلام ، او يكتب وصفا كهذا للاحاسيس التي تلي الموت : « قدم الليل ، وبرفقة اشباحه جاءني قلق ثقيل ، ناء على اعضائي كما ينوء وقر بليد ، المسه لمس الجسد . وكان ثمة صوت انين ، اشبه بترداد الموج البعيد ، ولكن باستمرار اشد ، بدأ مسح الاصيل ، وقوي مع حلول الظلام . وفجأة جىء بالانوار الى الغرفة . . وانطلق من لهيب كل مصباح نغم رخيم رتيب لم ينقطع سريانه الى اذني . »

هذا التدوين للاحاسيس التي تتخطى العقل كان امرا جديدا في اربعينات القرن الماضي — كما كان ايضا الشعر الموسيقي الجليي اللاعقلاني الذي نجده في « آنا بل لي » و « اولالوم » ، وكلاهما ساعد في خلق ثورة في فرنسا . ان القارئ الناطق بالانكليزية اليوم يجد اثر بو عسيرا على الفهم ، وحتى عندما يتفحص مثل هذا القارئ نتاج الرمزية الفرنسية ، فانه قد يعجب للدهشة التي سببها هذا النتاج في حينه . خليط الصور الشعرية والكتابات الممزوجة قصدا ، والجمع بين اللوعة والفكاهة — بين العظيم والعادي ، والتوجيه الجريء بين المادي والروحي — فهذه كلها قد تبدو له اليوم مألوفا ومشروعة لقد عرفها دائما في الشعر الانكليزي الذي ظهر في القرنين السادس عشر والسابع عشر : فشكسبير والاليزابيثيون الآخرون فعلوا ذلك كله دون ان يتقنوا بالنظريات بشأنه . اليست هذه لغة الشعر الطبيعية ؟ اليست هي السوي الذي تمرد عليه ، في الادب الانكليزي ، القرن الثامن عشر فكان تمرده بدعة ، وجهد الرومانسيون في العودة اليه ؟

ولكن ينبغي ان نتذكر ان تطور الشعر الفرنسي يختلف تماما عن تطور الشعر الانكليزي . يقول ميشيليه ان مستقبل الادب الفرنسي في القرن السادس عشر بقي متأرجحا في الميزان بين كفي رابليه ورونسار ، ويؤسف ان الذي انتصر اخيرا كان رونسار وذلك ان رابليه كان معادلا للاليزابيثيين عند الانكليز ، بينما كان رونسار — الذي يراه ميشيليه يمثل كل ما هو اضعف واجف واشد تقليدا في العبقريّة الفرنسية — احد اباء ذلك العرف الكلاسيكي ، الذي تميز بالوضوح والصفاء والنقاوة ، والذي كانت ذروته موليير وراسين . اما الكلاسيكية الانكليزية ، اذا قورنت بكلاسيكية الفرنسيين التي سادت ادبهم كله منذ عصر النهضة ، فانها في القرن الثامن عشر عصر الدكتو

جونسون وپوپ ، لم تكن الا انحرافا وجيزا غير ذي اثر • ومن وجهة نظر القراء الانكليز ، فان اجراء التجديدات التي جاءت بها الثورة الرومانسية في فرنسا ، رغم كل ما رافقها من ضجيج واثارة ، تبدو لهم معتدلة جدا ، بل انهم يدهشون لكونها على هذا الاعتدال كله • غير ان العصر والتقليد كانا هما مقياس الصعوبة في الخروج عليهما • فبالنسبة ، مثلا ، الى كوليردج وشيلي وكيثس - رغم پوپ والدكتور جونسون - ما كان عليهم الا أن ينظروا الى الورا الى ملتون وشكسبير ، اللذين كانت غاباتهم الكثيفة في مرمى النظر باستمرار وراء حدائق القرن الثامن عشر الشكلية • غير ان فرنسا من القرن الثامن عشر كقولتير ، كان يجد شكسبير غير مفهوم ، كما ان الفرنسي المنتسبي الى كلاسيكية مطلع القرن التاسع عشر كان يرى ان كتابات هوغو فضيحة : فالفرنسيون لم يألفوا الوانا اثرية كهذه ولا الفاظا حرة كهذه • وفضلا عن ذلك ، فان الرومانسيين حطموا قواعد عروضية لم تعرف مثلها باللغة الانكليزية • ومع ذلك فان فكتور هوغو بقي بعيدا جدا عن التنوع والحرية اللذين في شكسبير • ومن المفيد ان نقارن بين قصيدة شلي الغنائية التي مطلعها :

“ O World ! O Life ! O Time ! ”

بقصيدة الفريد دي موسيه التي مطلعها :

“ J'ai perdu ma force et ma vie ”

بين القصيدتين شبه غريب : كلتاها حسرة رومانسية على كبرياء الشباب الذي ولى • الا ان الشاعر الفرنسي ، حتى في توقه وحنينه ، يأتي بنقاط فكرية : ولغته هي دوما لغة المنطق والدقة • في حين ان الشاعر الانكليزي مليء بالابهام والصور التي لا يعزل بينها المنطق • وسيبقى الشعر الفرنسي عاجزا عن الاخيلة الفنتازية والسلاسة الدافقة التي عرفت بها الانكليزية الى ان يجيء الرمزيون •

لقد حطمت الحركة الرمزية تلك القواعد العروضية الفرنسية التي ابقى عليها الرومانسيون صحيحة سليمة ، الى ان افلحت اخيرا في القذف عرض الحائط بوضوح ومنطق التقليد الكلاسيكي الفرنسي ، اللذين احترمهما الرومانسيون الى حد بعيد •

ولقد نهلت الرمزية من مصادر اجنبية عدة - المانية ، وفلمنكية ، ويونانية حديثة - وبخاصة ، وعلى وجه التحديد ، انكليزية . كان ثرلين قد عاش في انكلترا ، ويجيد الانكليزية ، وكان مالا رمية استاذاً للانكليزية ، وبودنير ، كما ذكرت ، كان قد زود الحركة ببرامجها الاولى بترجمة مقالات ادغار آلان پو . واثنان من الشعراء الرمزيين ، ستوارت مريل وفرنسيس فيبليه - غريفان ، كانا امريكيين قاطنين في باريس ويكتبان بالفرنسية . واذا قرأ امريكي اليوم قصيدة هذا الاخير " Chevauchée d'Yeldis " مثلاً ، فانه يدهش كيف اعتبرت الرمزية ، وهي في اول جدتها ، من روائع الحركة . فهي للامريكي اليوم لا تبدو اكثر من مقبولة ، فلا هي ثورية ولا تجديدية ، اشبه بقصيدة يكتبها شاعر كتوماس ييلي الدريتش لو انه تأثر ببروانغ . ويدهشنا ان نعلم ان فيبليه - غريفان مازال يعتبر حتى اليوم شاعراً مهماً . غير ان القضية كانت هي انه حقق عملاً ادهش الفرنسيين واثار اعجابهم - عملاً لم يكن بوسع اي فرنسي ان يحققه : لقد افلح في تحطيم البيت « الاسكندري » الكلاسيكي الى الابد ، وهو الذي كان قوام الشعر الفرنسي - او انه ، كما يدرك اي قارئ انكليزي في الحال ، صرفه عن نفسه كلياً وجعل ينظم بالفرنسية على الابحر الانكليزية . وقد دعا الفرنسيون ذلك « vers libre » الشعر الحر ، ولكنه ليس « حراً » الا بمعنى ان ابياته غير متساوية ، كما في الكثير من قصائد ماثيو آرنولد وبروانغ .

غير ان الذي جعل الفرنسيين يرحبون بوجه خاص بادغار آلان پو ، هو تلك الخصلة التي ميزته عن معظم الرومانسيين في الاقطار الناطقة بالانكليزية : اهتمامه بالنظرية الجمالية . فالفرنسيون من دأبهم دائماً ان يعلموا الادب اكثر من الانكليز . انهم دائماً يريدون ان يعلموا ما الذي هم يفعلون ولماذا يفعلونه : وتقدمهم الادبي كان ابداً هو الترجمان والدليل للبقية من ادبهم . ونظرية پو الادبية ، التي يبدو ان احداً لم يأبه لها في أي مكان اخر ، درست وشرحت لأول مرة في فرنسا . ولذا ، رغم ان وسائل الرمزية ومؤثراتها كانت من ضرب مألوف في الانكليزية ، ورغم ان الرمزيين كانوا احياناً مدينين للادب الانكليزي مباشرة - فان الحركة الرمزية نفسها ، بسبب

اصلها الفرنسي ، كان لها فلسفة جمالية مقصودة واعية لذاتها ، جعلتها
تختلف عن اي شيء في الانكليزية . وعلى المرء ان يعود الى كوليردج ليجد
في الادب الانكليزي شخصيته توازي الزعيم الرمزي ستيفان مالارمي .

يقول پول قاليري : بما ان مالارمي كان اكبر شعراء زمانه الفرنسيين،
فقد كان بوسعه ان يكون ايضا واحدا من اشدّهم شعبية . ولكن مالارمي
لم يحظ بأية شعبية : كان يعيش بتعليم الانكليزية ، ويكتب قليلا وينشر اقل
من القليل . لقد هزيء منه الجمهور وشجبه ، وكرر ان شعره سخافة وهراء
وازعجه ما يديه مالارمي من جذا وعناد ، ومع ذلك فان هذا الشاعر وهو
مقيم في شقته الباريسية الصغيرة ، حيث كان يستقبل الادباء مساء كل ثلاثاء ،
كان له اثر طاع في الكتاب الشباب - الانكليز والفرنسيين منهم ، معا - في
اواخر القرن . هناك في غرفة الجلوس التي كانت ايضا غرفة الطعام في
الطابق الرابع في « رودي روم » (شارع روما) . حيث كان صفيّر الحافلات
ينفذ من خلال الشبايك ليختلط في النقاش الادبي ، كان مالارمي ، بنظرته
المتأملّة المشعة من تحت اهدابه الطويلة وهو يدخل سيكارة ، كما يقول ،
« ليضع شيئا من الدخان بينه وبين العالم » ، يتحدث عن نظرية الشعر بصوت
موسيقي ناعم لا يمكن نسيانه « كان ثمة جو « هادىء ، ديني تقريبا . » وقد
قال احد اصدقائه ان مالارمي يتستع « بكبرياء الحياة الداخلية » ، وطبعه
« صبور ، غير مكترث ، فيه رقة مع شموخ . » كان دائما يتأمل قبل ان
يتكلم ، ويصوغ دائما قوله في شكل سؤال . تجلس زوجته بقربه تطرز ،
وتجيب ابنته الطارقين على الباب . هنا كان يتردد ايسمان ، ويسلر ، ديغا ،
مورياس ، لافورغ ، قبيليه - غريفان ، پول قاليري ، هنري دي رينبير ،
بيير لويس ، پول كلوديل ، ريمي دي غورمون ، اندريه جيد ، اوسكار
وايلد ، آرثر سيمونز ، جورج مور ، ووليم بطرييتس . وذلك ان مالارمي
كان قديس ادب عن حق : لقد اقترح لنفسه هدفا يكاد يكون مستحيلا ، وراح
يسعى نحوه بتركيز مستمر ودونما تهاود . حياته كلها كرّسها لمحاولة فعل
شيء بلغته الشعر لم يفعله احد قط من قبل . وقد قال في سوتة له عن يو :
« ان نعطي معنى انقى للكلمات العشيّرة » لقد انهمك ، كما قال البيسر

نيبوديه ، « بتجربة موضوعية على تخوم الشعر ، عند حد يجد الآخرون الهواء عنده عسيرا على التنفس » •

ماذا اذن كان هذا المعنى الاتقى الذي اعتقد مالارميه انه يقتفي اثره في التمني باعطائه للكلمات العشييرة ؟ ماذا بالضبط كانت طبيعة هذه التجربة القائمة على تخوم الشعر التي اكب عليها مالارميه والتي حاول اعادتها كتاب آخرون كثيرون ؟

ما الذي بالضبط طرحه الرمزيون ؟ عند الحديث عن بؤ ذكرت الخلط بين ادراكات الحواس المختلفة ، ومحاولة جعل مفعول الشعر يقارب مفعول الموسيقى • وعلي ان اضيف ، بهذا الصدد الاخير ، ان تأثير فاغنر في الشعر الرمزي لا يقل شأنًا عن تأثير اي شاعر : ففي الوقت الذي دنت فيه الموسيقى من الادب اشد الدنو ، انجذب الادب نفسه نحو الموسيقى • وقد ذكرت ايضا ، عند الحديث عن جيرار دي نرقال ، الخلط بين الخيال والحقيقة ، بين احاسيسنا وخيالاتنا ، من ناحية وبين ما نفعله ونراه ، من ناحية اخرى • لقد نرعت الرمزية — ارجحة البندول الثانية تلك من النظرة الآلية للطبيعة ومن الفكرة الاجتماعية للانسان — الى جعل الشعر متصلا بأحاسيس الفرد وعواطفه اكثر مما فعل الرومانسيون انفسهم • بل ان الرمزية ادت احيانا الى جعل الشعر من شؤون الشاعر الخاصة بحيث غدا لا يمكن ايصاله الى القارئ • وصعوبة الرمزية ورهاقتها تتبديان في التسمية نفسها • ما اكثر الذين تشكوا من ان التسمية لم تكن وافية بالنسبة الى الحركة التي اطلقت عليها ، او ملائمة لبعض اوجهها ، وقد تكون مضللة لغير الفرنسيين • لان رموز « الرمزية » يجب تعريفها على نحو يغاير تعريف الرموز بمعناها — المؤلف — كأن تقول ان الصليب رمز المسيحية ، او ان النجوم والخطوط رمز الولايات المتحدة • هذه الرمزية هي غير رمزية ذاتي • وذلك لان الضرب المؤلف من الرمزية تقليدي وثابت • فرمزية « الكوميديا الالهية » تقليدية ، ومنطقية ، ومحددة • اما رموز المدرسة « الرمزية » ، فانها عادة يختارها الشاعر اعتبارا لتمثل افكارا معينة في ذهنه — انها ضرب من القناع لافكاره • يقول مالارميه : « من دأب البارناسيين ان يأخذوا الشيء كما هو ويضعوه امامنا — وبالتالي فانهم يعوزهم الغموض والسر : انهم يمنعون عن الذهن

فرح الظن اللذيذ بأنه يخلق • تسمية الشيء تقضي على ثلاثة ارباع المتعة بالقصيدة — تلك المتعة الناجمة عن طيب التخمين شيئا فشيئا : الايحاء بالشيء ، استحضاره — ذلك ما يفتن المخيلة • »

الايحاء لا النص الصريح كان اذن احد اهداف الرمزية الاولى • ولكن وجهة نظرهم تشمل اكثر مما يفسره مالا رمية هنا • فالفرضيات الضمنية في الرمزية تؤدي بنا الى أن نضوع عقيدة ، او مذهبا ، كما يلي : كل ما نعرف من شعور او حس ، كل لحظة وعي ، يختلف عن كل ما هو سواء • وبالتالي ، فانه من المستحيل ان نعبر عن احاسيسنا كما نختبرها فعلا عن طريق اللغة التقليدية العامة التي هي لغة الادب الاعتيادي • لكل شاعر شخصيته الفذة • ولكل لحظة من لحظاته لونها الخاص ، وتركيب عناصرها الخاص • ومهمة الشاعر هي ان يجد ، ان يبتكر ، اللغة الخاصة التي وحدها تستطيع التعبير عن شخصيته ومشاعره • لغة كهذه لا بد لها من استخدام الرموز : فهذا الذي هو جدّ خاص ، وعابر ، ومبهم ، لا يمكن اتصاله بالنص او الوصف المباشر ، بل فقط بتلاحق من الالفاظ والصور التي تساعد بالايحاء به للقارئ • والرمزيون ، الذين كانوا دائما ييغون خلق مفعول عن طريق الشعر يماثل مفعول الموسيقى ، مالوا الى الاعتقاد بأن هذه الصور تسلك قيسا مجردة كالنوطات والكوردات الموسيقية •

غير ان الفاظ كلامنا ليست تدوينا موسيقيا ، ولم تكن رموز « الرمزية » في الواقع الا كنايةات مفصولة عن مواضيعها — لان الانسان لا يستطيع ، بعد حد معين ، ان يتمتع في الشعر بمحض الاصوات والالوان من اجلها ذاتها : بل عليه ان يتكهن بما تطلق عليه هذه الصور • والرمزية يسكن تعريفها بأنها محاولة اتصال مشاعر شخصية فذة عن طريق وسائل مدروسة بعناية — عن طريق تداع معقد للافكار — ناجم عن خليط من الصور •

اقتصرت الحركة الرمزية الاصلية في اول الامر على فرنسا بشكل رئيسي ، وانحصرت اولا بشعر من نوع مقصور على فئة خاصة • ولكن قدر لها بمرور الزمن ان تنتشر في ارجاء العالم الغربي كله ، كما قدر لمبادئها

أن تطبق على نطاق لم يكن ليتوقعه حتى اشد مؤسسيها حماسة • ويروي لنا ريمي دي غورمون ، الذي امسى في النهاية ابرز النقاد المناصرين للحركة، عن بهجته عصر احد الايام في الثمانينات ، عندما اكتشف الشعر الجديد في مجلة صغيرة التقطها من احدى مصاطب الكتب في الاوديون : «عندما تصفحتها ، شعرت بتلك الرعدة الجمالية الصغيرة وذلك الانطباع الرائع بالحدة اللذين يسحران الشباب • ورأيتني وكأنتي احلم ، لا اقرأ • كانت حديقة اللوكسمبورغ تزهو وردية باوائل نيسان ، وقد عبرتها باتجاه شارع داساس ، وخواطري ملاءى بالادب الجديد الذي ، بالنسبة اليّ ذلك اليوم ، تطابق مع تجدد الدنيا ، اكثر منها بالشغل الذي جاء بي الى تلك المنطقة من باريس • كل ما كنت كتبه حتى ذلك الوقت أثار فيّ القرف ... وفي اقل من ساعة واحدة تحول انجاهي الادبي تحولا جذريا • » وكتب بيتس في عام ١٨٩٧ : « لقد امتزج رد الفعل ضد عقلانية القرن الثامن عشر مع رد الفعل ضد مادية القرن التاسع عشر ، والحركة الرمزية التي بلغت اوج كمالها في المانيا في فاغنر ، وفي انكلترا في الما قبل الرفائيليين ، وفي فرنسا في فيليه دي ليل آدم ومالارمي ومايتزلنك ، وأثارت خيال ابسن ودانوتسيو ، هي ولاريب الحركة الوحيدة التي تقول الآن اشياء جديدة • »

انا لاتحدث اليوم عن « الرمزية » في دراستنا الادب الانكليزي • بل انا لا تفكر بالكتاب الذين يذكركم بيتس في اواخر القرن الماضي كرمزيين باعتبارهم ينتمون جميعا الى « الحركة الرمزية » • ومع ذلك فإن تأثير مالارميه وزملائه الشعراء كان واسعا وعميقا خارج فرنسا ، وثمة امور استجدت في الادب الانكليزي يصعب فهمها دون الاطلاع على المدرسة الرمزية • وانا اعتقد ان السبب في ان النقد الانكليزي والاميركي يقف حائرا ازاء اعمال بعض الادباء المحدثين يعود بعضه الى ان اعمال هؤلاء الادباء نتيجة ثورة ادبية وقعت خارج الادب الانكليزي •

اما قضية الحركة الرومانسية ، فمسألة مختلفة : لقد كانت مقدمات ويردزويرث بيانات انكليزية ، وهجوم لوكهارت على كيتس وهجوم بايرون على جفري كانا كلاهما ضربتين من ضربات حرب اهلية انكليزية . ولكن رغما عن الما قبل الرفائييليين ، الذين كان حافزهم يشبه بعض الشيء حافز الرمزيين ، ورغما عن « الجمالين » و « الانحطاطيين » الانكليز ، الذين كانوا في معظم ادبهم يقلدون الفرنسيين بغير اصالة كثيرة ، فان معركة « الرمزية » لم تدر رحاها قط على نحو حقيقي في الانكليزية . وهكذا نجد ان قاليري وپروست ، اللذين نشأ عن الحركة الرمزية ، مفهومين ومقدرين من النقد الادبي الفرنسي ، في حين ان نقاد الانكليزية كثيرا ما يبدون انهم لا يعرفون كيف يتعاملون مع ادباء كالليوت وجويس . وحتى عندما استعاد هؤلاء الادباء للانكليزية صفات كانت من طبيعتها ومنابع كانت في الاصل ملكا لها ، فان هذه العناصر انما عادت عن طريق فرنسا واكتست بصبغة من الذهنية الفرنسية - نقدية ، فلسفية ، منهجية بالنظرية الجمالية ، وميالة دائما الى استهداف تأثيرات معينة وهي واعية لذاتها ، والى تسحيص وسائلها المشروعة .

ولقد كان من السهل ، بوجه خاص ، على بعض قادة الادب الانكليزي المعاصر - اي الادب الذي ظهر منذ الحرب (الاولى) - ان يستفيدوا من تجربة باريس ، لانهم ليسوا هم انفسهم انكليزا . فمن بين ادباء الانكليزية الذين سألحهم في هذا الكتاب ييتس ارلندي يتجه نحو باريس بالسير نفسه الذي يتجه به نحو لندن ، وجويس ارلندي انجز معظم كتاباته في القارة الاوربية ولم يقيم قط في انكلترا لمدة تذكر ، وتي.اس. اليوت وغرترود ستاين امريكيان مقيمان في الخارج . واعمال هؤلاء الكتاب في معظمها استمرار للرمزية أو امتداد لها . فهذا ييتس ، اقدر من حاولوا مضاهاة الفرنسيين في لندن من بين جماعة نهاية القرن ، افلح في جعل الرمزية تنتصر

وتزدھر بنقلها الى تربة ارلنده التي كانت اكثر مواتاة من غيرها • ويبدو ان تي • اس • اليوت في اول قصائده كان يتقبل تأثير الرمزيين الفرنسيين بقدر ما يتقبل تأثير الاليزابيثيين الانكليز • وجويس ، الذي كان استاذًا للطبيعية لا يقل عظمة عن فلوير ، نجح في الوقت نفسه في مسرحة الرمزية باستخدام طرائقها للتمييز بين شخصياته المتباينة وحالات ذهنهم المتفاوتة • كما ان غير ترود ستاين نأت بحمل مبادئ مالارميه بعيدا في اتجاه تلك التخوم حيث يجد الآخرون الهواء عسيرا على التنفس ، بحيث انها في النهاية ربما انتهت المبادئ الى السخف • ولكن الصحيح هو ان هذه المبادئ في الظروف الملائمة ، تبقى نافذة • ونقاط القوة والضعف كليهما التي يتسم بها الكثير من ادب ما بعد الحرب مستمدة طبيعيا من الشعراء الرمزيين ولنا ان نتفحصها في كتاباتهم • وتاريخ الادب في عصرنا ان هو في معظمه الا تاريخ تطور الرمزية واندماجها في « الطبيعية » او صراعها معها •

وليم بطلرييتس

ولد وليم بطلرييتس عام ١٨٦٥ في دبلن ، وكان ابوه احد الرسامين الما قبل الرفائيليين * الارلنديين ، وقد اعطاه وهو « في الخامسة عشرة او السادسة عشرة » من عمره قصائد روزيتي وبليك للمطالعة .

كان شعر ييتس الباكر ماقبل رفائيليا ورومانسيا : وقصيدته الطويلة « تجوالات أويسين » (١٨٨٩) . عن موضوع مستقى من الاساطير الارلندية . تخرج دفقا كدفق شلي بالوان ثرة كألوان كيتس . غير ان ييتس في التسعينات التقى بمالارميه في باريس ، وعلى قلة معرفته بالفرنسية أيامئذ، فان صديقه آرثر سيمونز لقنه مبادئ الرمزية . فنجدته يقول : « اظن ان ترجمات سيمونز لمالارميه ربما اضفت شكلا مسترسلا على قصائدي في تلك السنين وعلى قصائد « الريح بين الاقصاب » و « المياه الظليلة » . وقد رأيناه يكتب عن الرمزية بأنها « الحركة الوحيدة التي تقول اشياء جديدة » .

واذا كنا لا ننظر الى ييتس عادة كشاعر رمزي في المقام الاول ، فالسبب في ذلك هو انه ، عندما نقل الرمزية الى ارلندة . وصلها بسوارد جديدة ووهبها نبرة خاصة ، الامر الذي جعلنا نتأمل في شعره من وجهة نظر ميزاته القومية عوضا عن علاقته ببقية الادب الاوربي .

ولكن من السهل ان نرى قرب الصلة بين ييتس ، حتى في سنيه المتأخرة ، وبين الشعر الفرنسي الذي ظهر في اواخر القرن في قصيدة متأخرة نسبيا كقصيدة « صور قنطور * * اسود » :

حوافرك قد وطأت حافة الغاب السوداء

حيث تصيح وتتأرجح الببغاوات الخضراء المريعة

* الما قبل الرفائيليين Pre-Raphaelites جماعة تأسست عام ١٨٤٨

من شعراء ورسامين انكليز اشهرهم روزيتي وهولن هنت . كانوا يستوحون الاعمال الفنية التي سبقت الرسام رافائيل ، من مشاهير الفنانين الايطاليين في عصر النهضة - المترجم

* القنطور centaur مخلوق اسطوري نصفه الاعلى انسان وبقيته حصان .

وكتاباتني وطُئت في الطين القائط كلها •
عرفت العبت الحصابي ذاك ، عرفته ذاتلا •
ما انضجته الشمس السليمة غذاء سليم للاكل ،
ذاك دون غيره • اما انا وقد جننت
بجناح ما اخضر ، فقد جمعت القمح اليابس العتيق
في الظلام المجرد المخبول وطحنته حبة حبة
ثم خبزته بطيئا في فرن • ولكنني الان
استقي نبذا شهيا من برميل وجدته
حيث نام سبعة سكارى من افسس ولم يعلموا
متى انقضت امبراطورية الاسكندر ، لعمق نومهم
ابسط اطرافك ونم نوما ساتورنيا طويلا ،
لقد احببتك اكثر من روحي رغم كلتاي كلهما ،
فليس ثمة من هو انسب للحراسة وحفظ
عينيه اللتين لا تتعبان على اولئك الطيور الخضراء المريعة •

قارن بين هذه الايات وبين السوتنة التالية النموذجية للملارميه :

هذا اليوم العذري الجميل المرح
أسيمزق بضربة من جناحه المخمزر
البحيرة القاسية المنسية التي تحت الصقيع
تراود جبل الثلج الشفاف لتحليقات لم تطر !

بجعة من ايام مضت ترجع الى الذاكرة ان الذي
تحرر رائع ولكن دونما أمل
لانه لم يغنّ البقاع التي يقام فيها
عندما يشرق سأم الشتاء العاقر •

عنقها كله سينفض عنه هذه اللوعة البيضاء
التي فرضها الفضاء على الطائر الذي ينكرها ،
ولكن لا رعب التراب حيث يسك ريشها •

يا ضيفا يُعين له بريقه في هذا المكان
انه لا يريم في حلم المهانة الجليدي
الذي يسربل البجعة في تفهها العقيم •

القنطور • والبيغاوات • والقسح والنيذ كلها • كالبجعة ، والبحيرة
والضقيع • ليست اشياء حقيقية (سوى ان القنطور شيء رآه يتس في
سورة) • بل هي صور طارئة جعلت بتداعي الافكار ترمز الى عواطف
الشاعر • ولكن في حين اضطر الشعراء الفرنسيون الى الاعتقاد كليا
تقريبا على رموز كهذه ، كلما تباينت اكثر حيرت القارئ اكثر فأكثر ، فان
يتس وجد في الاساطير الارلندية ، التي لم تكن مألوفا حتى لدى القراء
الارلنديين ، بابهامها وضبايتها كنزا من الرموز مهيأ للاستعمال • فلعله بهذا
كان في وضع افضل من الشعراء الفرنسيين • فأولاد دانان ، والخيول
الشبحية • و « فيرغس » بعرباته النحاسية — هذه الكائنات السحرية التي
تلعب دورا كبيرا في شعر يتس — ليس لها من الحقيقة الموضوعية اكثر ما
لصور مالارمي الشعرية : انها العناوير والحالات التي تتألف منها حاسية
يتس المعقدة • بيد ان ميزاتها ترضينا اكثر مما ترضينا ميتولوجية شاعر
رمزي كمالارمي — ولو ان مالارمي يلجأ احيانا الى « العهد القديم » او
الى الآداب الكلاسيكية يستعير شخصية كسالومي او الـ « فون »*faun—
— لانها تؤلف عالما يستطيع المرء ان يدرك ولو بعضه ، عالما يستطيع المرء
ان يجد ولو بعض طريقه فيه •

واذ تتبّع تقدم شعر يتس يصبح هذا العالم أقل قتاما ، والوانا • في
« الريح بين الاقصاب » التي ظهرت عام ١٨٩٩ ، ما نزال نجد « الباب
الملائكي اللاهب المزدهم بالمزاهر » و « اثواب النساء المطرزة — الموشاة

* من آلهة الحقول المحبة للمرح والغزل والموسيقى • — المترجم

بنور من نضار ولجين » وهي صور تنتهي الى فترة يبتس الما قبل روفائيلية المبكرة . ولكن الشاعر في فترة ما عند مطلع القرن اخذ يزايله الرضا ، كسا يروي لنا ، وجعل يحذف من شعره . بحزم ، البلاغة الرومانسية والضبابية الرمزية كليهما .

يبدو ان تطور اسلوب يبتس المتأخر صادف فترة من انكسار الخيال لديه . فيبتس الشاب عاش في ما يشبه ارض الجن : ابطال اقصيصه وقصائده — اويسين ، رد هارنهان ، الرجل الذي كان يحلم بأرض الجن — يدأبون على هجر العالم الحقيقي من اجل عالم ال « سيدهه » ، او الجنيات . عالم الحقيقة مكان حزين لا يشفي غليلا : وفي احدى قصائده الاولى نجد الجنيات تنذر الطفل الذي تسرقه قائلة :

« هيا ياطفل الانس ، هيا

الى المياه والبراري ، يدا بيد

مع بنت من بنات الجن ،

فالعالم أملأ بالبكاء مما تستطيع ان تفهم . »

والبشر الذين يهربون الى عالم الجن يجدون الضحك الدائم والغزل الابدي ، ويرقصون في حقول ينيرها الاصيل وتملؤها الانعام الغريبة . فجنيات يبتس الارلندية ليست ، كجنيات الحكايات العادية التي نعرفها ، مجرد اناس مثلنا اصغر حجما منا ، انها نوع اخر من الكائنات ، لوجودها ابعاد غير ابعاد وجودنا . هذه الغرابة . هذا العالم الاخر الجنى الحقيقي ، فسي شعر يبتس بعض مصدره ، ولاشك ، تلك الاثنولوجية الرائعة لحكايات الجنيات الارلندية التي جمعها وحررها يبتس من الفولكلور الارلندي .

وكانت « السيدهه » مما يخلقه بطبيعة الحال الذهن الارلندي الحالم الساخر في وسط الاضواء والغمائم السرابية التي تملأ الريف الايرلندي . الا ان يبتس جعل من عالم الجنيات هذا شيئا يسحرنا اكثر مما تسحرنا حتى الحكايات نفسها في مجبوعته . لقد اضحى عالمه هذا رمزا للخيال بالذات . وعالم الخيال يقدم لنا في شعر يبتس الباكر كشيء فرح جدا ، ومفر جدا ،

كشيء يدمنه المرء ، ويدرك به الهذيان والنشوة - وكشيء مناقض ، ومميت ،
للحياة الطيبة التي تعرف في العالم الحقيقي ، وهو عالم مترع بالدموع ويحلو
الانسحاب منه • ليس في « السيدهه » ما هو شرير ، انها لا - اخلاقية
ومعفاة من هوم البشر • حتى الوقت لا تعرفه • ومن وجهة نظرنا ، فان
وجهة نظرها لا يمكن تعيينها او ادراكها • اما بالنسبة الى الانسان الذي
عاش مع الجنيات ، والذي فقد حس الشرائع الانسانية في عالمها ، فقد
تكون النتائج رهية - لانه قد آثر على الحقيقة شيئا اخر - لقد تهرب من
مسؤوليات الحياة الانسانية ولن يدرك متعتها • فهذا « الرجل الذي كان
يحلم بارض الجن » ، في قصيدة من اجل قصائد بيتس الباكورة ،

» ... وقف بين جمهور في دروماهير

وقلبه معلق بثوب من حرير

وقد عرف اخيرا بعض الرقة والدعة ،

قبل ان تجعل الارض منه ناعس هيبا •

ولكن اذا ما صب احدهم اسماكا في ركام

بدت انها ترفع رؤوسها الفضية الصغيرة

وتغني عن اصيل « درويدي » ينشر النهار

على جزيرة خضراء معتمة محبوبه ،

حيث الناس تعشق على مرأى من بحار مكوكية ،

وعن زمن لن يفسد وعودهم الجنية

تحت السقوف المحاكاة من رواعش الافنان :

فهزه الغناء واعاد اليه قلقه •

هام على وجهه ازاء رمال ليزادل ،

وذهنه ينبض بمخاوف الاموال وهمومها ،

وكان اخيرا قد عرف سنوات من الحرص

قبل ان يكوموا له قبره تحت التل •

ولكنه اذ راح يمشي قرب مكان كله طين وحفر
رأى دودة بفمها الموحل الاشهب
تغني ان ثمة مكانا في الشمال او الغرب او الجنوب
يقيم فيه قوم ودعاء يبتهجون ويمرحون ،
وان تحت تلك السماء المقدسة ثلاثا
اثمار دانان هي شلال اقمار
وبسقوطه يوقظ الشلال أنغام أوراق الشجر :
وعند ذاك الغناء فقد عقله كله • «

وهكذا الامر مع حاجاتنا ولوعاتنا الانسانية — فالرجل الذي يحلم
بـعالم الجن تراوده خواطر عالم خارج عالمنا لينساها • وحتى اذا مات فانه
لايستطيع ان يبد « عزاء في القبر ولا راحة » • وفي قصيدة اخرى ، نجد
ان افراح « ارض المدينة السعيدة » حيث « للاغصان اثارها ونوارها في
كل اوقات السنة » ، وحيث « الانهار تجري خبورا حمراء وصهباء » وحيث
« الملكات يعيون زرقاء كالجليد يرقصن زرافات » ، لاتتفق والحياة
الحقيقية : فأرض المدينة السعيدة المسحورة هي ايضا « دمار العالم » •

في القصص الخرافية التي كتبها بيتس في اوائل حياته الادبية ، يظهر
سالم الجن هذا بسطوره الحقيقي ، باعتباره عالم الحلم والخيال — والوحدة •
فالراوية في « روزا الكيميكال » ينفي نفسه عن الدنيا في منزل فيه سحف
« ملأى بأزرق الطواويس وبرونزيها ، ••• حجب عن نفسه كل تاريخ
ونشاط لم يسسه الجمال والسكينة » حيث بوسعه ان يجد في « الآليسة
البرونزية القديمة ••• كل فرحة الوثن في الجمال المتعدد •• دونما رعب
من مصير بلا نوم ومن كدح مع عديد التضحيات • » وهناك وحداني اخر ،
يدعى مايكل روبرتس ، يقيم على الساحل الارلندي الموحش في بيت يسميه
روباتس « هيكل الوردية الكيميائية » ، حيث تأتي في الليل ارواح الجميلين والחסن
الذين ماتوا في العصور الغابرة من مصر واليونان ليرقصوا في غرفة مبطنة
بالفسيفساء ، ورسمت في السقف بالفسيفساء وردة كبيرة • لقد كان من

دأب كتاب نهاية القرن ان يرغبوا في التنكب عن الحياة العامة ، والعيش في الخيال وحده . قلت سابقا ان معركة الرمزية لم يقم بها على الوجه الصحيح احد في الانكليزية ، ولكن ظهر في انكلترا كاتب واحد لعب دورا يقارب دور مالارميه في فرنسا . كان ولتر پاتر ، كمالارميه ، رجلا شديد الاصاله الفكرية ، عاش عيشة هادئة ولم يكتب الا القليل ، ولكنه ترك اثرا عميقا في ادب زمانه . وفي تقده الادبي جاء بنظرية هي اقرب ما جاء به انكليزي الى نظرية الرمزية لدى الفرنسيين . فولتر پاتر عندما يقول ان التجربة تعطينا «لاحقيقة الخطوط الازلية التي تم التوثق منها الى الابد ، بل عالما من التدرجات الرهيفة والحالات المتواشجة بدقة ، وهي تتحول تحولات متداخلة بينما نحن أنفسنا تتغير » ، فهو يحدد وجهة نظر تسائل بالضبط وجهة نظر الرمزيين . غير ان پاتر طور وجهة النظر هذه في مجال تذوق الحياة اكثر مما طورها في مجال النظرية الجمالية .

والعبارة الشهيرة التي يختتم بها كتابه « النهضة » أقامت المثل الاعلى لجيل برمته : « ان نعتبر الاشياء ومبادئ الاشياء كلها طرزا او ازياء غير ثابتة اضحى شيئا فشيئا هو المتبع في التفكير الحديث مهمة الفلسفة ، الثقافة التأملية ، تجاه النفس البشرية هي اثارها ، بل اجفاله ، لحياة من الملاحظة الشغوف الدائمة . في كل لحظة هناك شكل ما يغدو كاملا في يد اووجه ، ونعم ما على التلال او البحر هو اروع من سواء ، وحالة من لوعة او كشف او اثارة ذهنية هي حقيقة ومغرية لنا لا نملك مقاومة لها — لتلك اللحظة وحدها . لا ثرة التجربة ، بل التجربة ذاتها ، هي الغاية . ونحسن لانعطى الا عددا معدودا من النبض لحياة درامية متنوعة . فسا السبيل الى ان نرى في هذا العدد كل ما يمكن ان يرى فيه بأرهف الحواس ؟ » وقد كتب بيتس يقول عن نفسه وعن صحبه : « كنا نتطلع عن وعي الى پاتر لناخذ عنه فلسفتنا . » والبيت ذو السجف ، « والهيكل الكيساوي » ، ابتكرهما بيتس مكانا مثاليا حيث يمكن تطبيق هذه الفلسفة — كما كانت ارض الجن نفسها احد العوالم الخيالية التي ابتكرها ذهن « نهاية القرن » .

ولكن كما كان شعر بيتس الباكر يصور سحر ارض الجن كشيء يناقض الحياة في عالم الحقيقة ، هكذا كانت هذه الاقاصيص التي تدور حول احلام النشوة - بخلاف الكتابات النموذجية التي انتجها الجماليون في « نهاية القرن » - موشاة بحس المخاطر والغوايات التي لا محيد عنها في حياة كهذه . اننا نجد في بيتس جمالية پاتر وقد حملت الى نتائجها النهائية • ما هي نتيجة العيش من اجل الجمال ، كما كان الجمال يومئذ يفهم ، نتيجة تنسية الخيال والتمتع بالاحاسيس الجمالية ، كغاية عليا بحد ذاتها ؟ لسوف نشز مع الواقع نشازا قاتلا - لسوف ننال قصاصا لا يمكن التساهل بشأنه • هنا يكمن صراع لانستطيع تجنبه ، وبيتس ، حتى في اول بواكيره ، يشعر به دونما انقطاع • ورغم ذلك كله فانه ما زال يؤثر ان يقيم معظم الوقت في ارض الجن او بين الراقصين في « الهيكل الكيسياوي » • بل انه لينقل حبه الانساني ، ورغبته الانسانية ، الى مناخ ذلك العالم الابدی ، حيث لا قبح يزعج ، ولا جميل يذوي :

كل ماهو دميم ومكسور ، كل ماهو متهرىء وعتيق ،
صرخة طفل في الطريق ، صرير عربة مترنحة السير ،
خطى الحراث الوئيلة تطرطش في اوحال الشتاء ،
تظلم كلها صورتك التي تزهو وردة في اعماق قلبي •

ظلم كل ماهو دميم ظلم اعظم من ان يوصف •
اني اتعطش لبنائه من جديد ، فأجلس في بقعة خضراء وحدي
وقد صيغت الارض والسماء والمياه من جديد ، كعلبة من ذهب
لاحلامي عن صورتك التي تزهو وردة في اعماق قلبي •

غير ان كمة الميزان فيما بعد ، في الفترة التي تستهلها مجموعة « الخوذة الخضراء » (المنشورة عام ١٩١٢) ، رجحت في الناحية الاخرى • ففي خيبة الحب الباكر ، فيما يبدو ، دفع الشاعر ثمن الهرب الى ارض الجن ، وذكرى ذلك مرّة : انه ما زال يناصر الخيال بنبله ووهجه ، ويضعه فوق كل شيء •

غير ان عليه ان يواجه ظروف الحياة القاسية • واحساسه بالحدود الصارمة ،
 أتى لفنه بكثافة اشد ، ووضوح اكبر — والقائمه عن نفسه «بالعبء الحالم الذي
 يحمله الشباب » جعل منه شاعرا افضل • واذ تخلى عن رضاه بملكات ارض
 الجن ذوات العيون الجليدية ، كما تخلى في الوقت نفسه عن الامل في ان يلقى
 من الحياة الحقيقية اية متعة فيما عدا انتصار الخيال عن طريق الفن ، فانه
 صب على الشعر حمية فكره كلها وعزيمة عواطفه كلها • لقد قرر ان يقلص
 شعره الى شيء محدد وصلب — شيء اشد صرامة وأحرّ عاطفة في آن معا •
 وهنا تتلاشى الوان فقائيع الصابون ، وتتلاشى انغام ارض الجن ، ولا نعود
 نرى سوى الخطوط الخارجية المجردة لـ « صخور كليز الباردة وصخور
 غالواي وشوكها » — نراها ارضية وواضحة •

في قصيدة له تصف هذا الاسلوب وتؤلف في الوقت نفسه مثالا رائعا
 عليه ، يروي لنا الشاعر كيف انه :

بعد ذاك بحوالي سنة
 فجأة بدأت
 احتقارا لهؤلاء السامعين
 اتخيل رجلا
 بوجه بقّعه الشمس ،
 مرتديا ثوبا رماديا من كوينسارا ،
 يتسلق صاعدا لمكان
 الحجارة فيه سمراء تحت الزبد ،
 ومعضمه متجه الى تحت
 حين يسقط الذباب في السيل :
 رجلا لا وجود له ،
 رجلا ماهو الا حلم .

وصحت : « قبل ان أشيخ

سأكتب له قصيدة

قريرة كالفجر

وحارة كلواعجه • »

في هذه المرحلة نجد ان بيتس يقيم في عالم من العواطف المشدودة
الصرف يصفها بصور جميلة واضحة • وكلساته مها تكن ثرية . فأنها دائما
وضاءة ونييلة ، كأن حمى شاحبة صقلها البحر اكتست قية غامضة واضحة
أثمن من الذهب والجواهر • انه الان اقل اسرافا في استعمال الرموز
والاسماء ، وفي رؤاه جهامة جديدة :

استعيد لعين البصيرة

بثرا جافة ومخوفة منذ زمن طويل

وأغصانا منذ زمن طويل عرتها الرياح ،

واستعيد لعين البصيرة

شحوب وجه عاجي

شامخا مشعثا ،

ورجلا يتسلق صاعدا لمكان

جردته ريح البحر المالحة بعصفها •

واذا عاد الى بطولات الاساطير الارلندية ، وصفها بتفاصيل بسيطة ،
وراح يركز انتباهه بثبات متزايد في العالم الواقعي المحيط به • انه الان
يشتهي فوق كل شيء ، كما يقول في قصيدته عن صياد السمك :

ان اكتب لقومي

وللحقيقة •

او كما يقول في قصيدة اخرى :

عبر ايام شبابي الكاذبة كلها

لوحت في الشمس بأوراقى وأزهاري •

والان لعلني أدوي فأصبح الحقيقة •

انه يجد مواضيعه في احداث حياته هو ، دون ان ينقلها الى التقليد الرومانسي ، وفي شؤون ايرلنده العامة . ويفلح في اسباغ المهابة على هذه المواضيع ، كما ربما لم يفلح اي شاعر معاصر آخر ، وهو في الوقت نفسه لا يكف عن معالجتها بأبسط اللغة وبغير ما ميوعة . بل ان بوسعه ان يتحدى المقارنة بداتي — الذي يصفه الان بأنه « مخيلة المسيحية الاولى » — بقدرته على الابقاء على فخامة الاسلوب عن طريق التوتر الصرف دون اللجوء الى التضخيم البلاغي . انه في الواقع يلبس ضربا من القناع الداتي . فهو يذكرنا احيانا بالحدة والاختزال اللذين نجدهما في اشارات داتي المؤلفة من بيتين او ثلاثة ، كما في العبارة التالية :

ايها التجار او الجنود الذين خلفتم لي دما
لم يجر يوما في صاب بائع جوال ،
عفوكم ! واتم الذين لم تزنوا الثمن ،
ايها الخدم القدامى يوم امتطيتم خيلكم ووققتم
على شفا مياه « بوين » العكرة
الى ان اجفل فرقا سيدكم الرديء وضاع كل شيء ...
او يذكرنا بأقوال داتي المركزة المرة ، كما في الايات التالية :

فيم لومي لها بأنها اترعت ايامي
بؤسا ، او انها في الايام الاخيرة
بوسعها ان تلقن الجاهلين أعنف الاساليب ،
وان تقذف الشوارع الصغيرة بوجه الكبيرة ،
لو ان لها او لهم جرأة مسائلة على الرغبة والشهوة ؟

وله ان يهزل او يمجذ كداتي — وتسجيده ليس بعد اليوم ذلك الحلم الافيويني ، حلم ارض الجن ، بل ما تقدمه الحياة ضمن حدودها : الاعجاب

بسلف او صديق ، الفخر بشرف حَفِظ او عمل اُجيد ، او الذكرى الهوجاء
لحب قديم :

وماذا اقول عن تلك التي أخذت
كل شيء حتى انقضى شبابي
وتكاد لا تزجي نظرة عطف واحدة ؟
كيف امدحها ؟
عندما يطلع النهار
اعد ما عندي من خير وشر ،
وانا محروم النوم من اجلها ،
مستذكرا ما عندها
ونظرة النسر التي ما تزال تبديها ،
واذا من جذور قلبي تتصاعد
حلاوة هائلة تجعلني
ارتجف من رأسي حتى القدم •

- ٢ -

بتطور هذا الاسلوب الانضج ، غدا من المستحيل اعتبار بيتس مجرد
شاعر هو واحد من افضل الشعراء الغنائيين الانكليز في التسعينات • اذ
صاحب « بحيرة اينيسفري » التي اعجب بها روبرت لويس ستيفنسن ، في
بحر سنوات عشر لم يلتفت اليه فيها احد خارج ارلنده ، فيما يبدو ، تطور
الى شاعر كبير لا شك في قدرته • فليس ثمة شاعر آخر يكتب بالانكليزية
استطاع بهذا النجاح الفني الرائع ان يعالج تجارب متنوعة ومستعة كتجاربه •
كما ليس ثمة كاتب آخر استطاع الحفاظ على فخامة الشاعر التقليدية دونما
افتعال كما استطاع بيتس •

ورغم كثرة الشعر الذي ينشر ويقرأ اليوم ، فان الشخصية التي هي
حقا وتلقائيا شاعرية غدت اُندر فأندر • لعله من الصحيح ان ذلك الجلال
الذي كان من صفات الشاعر فيما مضى اصبح من الصعب ان يحظى به احد

في مجتمعنا الديمقراطي الحديث وفي فترة جعل صعود أهمية الافكار العلمية يذكر الانسان بصلته بالحيوانات الاخرى وبخضوعه للسنن البيولوجية والفيزيائية ، لابعلاقة بالآلهة . كان من السهل على الشاعر الغنائي ، في العصر الذي امتد من وايات الى والر ، ان يعبر عن نفسه تعبيرا مباشرا ورشيقا معا ، لانه كان من رجال البلاط ، او مهما يكن ، فردا من طبقة مثقفة صغيرة نسبيا ، يجمع كلامها بين صراحة الحديث ويسره بين من هم متساوون ومتكافئون ، وبين ظُرف مجتمع بلاطي متميز . كان بإمكانه ان يقيم مطمئا في عالم فكري حيث تعتبر الصور الشعرية حقائق واقعية ، لان لغة العلم والتقنية في معالجة هذه الحقائق لم تكن بعد قد شَبَّعت الفكر . غير ان الشاعر الحديث ، اذا اراد ان يتبع هذا النهج ، ويصر على التعامل مع الحياة على نحو كبير ، عليه ان يخلق لنفسه شخصية خاصة ، وان يحافظ على حالة من الذهن تحجب عن نفسها اوجها كثيرة من العالم المعاصر . اغلب الظن ان هذه الضرورة هي التي تعلق انهاك بيتس في كتاباته النثرية بما يدعوه « القناع » او « الذات - الضد » ، وهي شخصية خيالية تعادي العناصر الاخرى في طبيعة المرء ، لابد للشاعر من ان يفرضها على نفسه . من الصعب ان تتصور شاعرا في القرن السابع عشر تدفعه الحاجة الى مثل هذه النظرية - وهي نظرية تجعل الذات الشاعرية في المرء تبدو كشط من شطري شخصية مفصومة . ويبدو صحيحا ان بيتس نفسه لم يستطع الابقاء على دوره الشعري بدون جهد ما . ونحن نجد في كتاباته النقدية والأوتوبايوغرافية حديثا كاشفا ومدهشا بصراحته عن مصاعب المرء في البقاء شاعرا في هذا العصر الذي نعيش فيه .

يبدو ان بيتس يحس منذ البداية بعداء قائم بين عالم الواقع ، عالم الصناعة والسياسة والعلم ، وبين الحياة الشاعرية الخيالية . وهو يحدثنا في سيرته الذاتية ان قضية حيوية اثرت لديه ، في صباه ، بسبب واقعية باستيان لوياج وكارولوس دوران - التي لقيت ايامئذ شعبية واسعة لظرافتها - كمقابل لصوفية الرسامين الماقبل رافائيليين .

فقول باستيان لوياج « فلاحه اشبه بالمرح تحلق بعينين خاويتين بحذاء الضخم » ، كان يمثل لبيتس منذ ذلك الحين تلك الرؤيا العلمية

« الطبيعية » التي تناقض رؤياه وتصارعها . وهو منذ البداية يتخذ ، في نقده ، موقفا محددا صريحا من « الطبيعية » : انه يضع نفسه في معزل عن العالم الحديث ، العلمي ، الديمقراطي – ويريد لحياته الشعرية ان تكون مستقلة عنه . ومبادئه في الادب هي مبادئ الرمزيين ، الا انه يشكّلها على غرار اشد وضوحا ويدافع عنها بعزيمة لم يعرف مثلها حتى ذلك الوقت اي شخص آخر في الانكليزية .

في مقاله المبكر عن رمزية شلي نجده يقول : « لكل امرئ ثمة مشهد واحد ، مغامرة واحدة ، صورة واحدة ، هي صورة حياته الخفية ، لان الحكمة تنطق اولا بالصور ... وهذه الصورة الواحدة ، لو تأمل فيها طيلة حياته ، لاقتادت روحه ، وقد تحررت من ظروف الحياة التي لاتعني شيئا ومن مد العالم وجزره ، الى تلك الدارة القصية حيث الآلهة الخالدة تنتظر كل الذين اضحت ارواحهم بسيطة كاللهيب ، واجسادهم هاجعة كقنديل من عقيق . » كل ادب عظيم ، يقول بيتس ، يخلق من رموز : اما الملاحظات والاحصائيات فلا معنى لها ، وما بني عليها من اعمال فنية لن تكون له قيمة باقية . يقول : « في روائع الادب شيء من حكايات العجائز . فصانعوها اشبه بفلاح طاعن في السن راح يروي اقاويص المجاعة الكبرى ، او احداث الشنق التي وقعت في عام ١٨٩٨ ، او ذكرياته المواضي . لقد شعر بشيء في اعماق ذهنه ، وهو ينبغي ان يجعله مرثيا ومروعا لاحاسيسنا بقدر ما يستطيع . ولسوف يستعمل اشد الالفاظ والامثلة مغالاة ان هي لاءمت غرضه . او انه يختصر أمثلة هوجاء ، وكلما اشتد ذهنه اشتغالا اشتد هو خلقا ، واشتد زهده في النظر الى العالم الخارجي او في تقييّمه من اجل ذاته . حسبته انه يمدّه بالكنايات والامثلة ، بل انه يزدرية بعض الشيء ، لانه يبدو له ، وهو يعاني النوبة ، ان النار قد انطفأت فيه ولم تتركه الا رمادا ابيض . اني عاجز عن التفسير ، غير انني واثق من ان مامن شيء ادرك السوء الا وكان ابتكاره على هذا النحو ، كأننا هو يتكرر بين النوم واليقظة ، وان المتمعنين والمبصبصين ماهم الا باعة امتعة مسروقة . والا فكيف اضحت انوفهم نعمة هكذا ، وعيونهم حادة هكذا ؟ »

يبتس في نشاطه كله كصحفي وككاتب مسرحي « مسرح آبي » ، انما يتزعم ردة فعل ضد « الطبيعية » . ردة الفعل هذه التي ، حين جاءت عن طريق المانيا بأسم « التعبيرية » ، أثارت اهتماما اكبر بكثير منذ الحرب ، لم تكن ، عند تأسيس « مسرح آبي » ، قد ظهرت بقسمة زائدة في القارة الاوربية .

لم تكن الرمزية بعد قد أخذت تلعب في المسرح الاوربي الذي كانت تلعبه في الشعر . غير ان بذورها جعلت تورق هنا وهناك . انست سترينديبرغ عاد من باريس الى السويد وكتب بين ١٨٩٩ و ١٩٠٢ ، اثنتين رمزيتين ، « الى دمشق » و « مسرحية حلم » ، وهما نموذجا للدrama التعبيرية الالمانية . ومايتزلنك . بصورة الشاحبة المبهمة الرقيقة . المختلفا دائما عن صور سترينديبرغ الشيطنة الغريبة المتناشزة . كان قد اوجد ، مسرحا صغيرا للرمزية . وجاء يبتس واوجد بأعماله الدرامية مسرحا يشبه ، نفس الشيء مسرح مايتزلنك ، وتسلوها ميشولوجية أغنى واسلب ، الا ان الميثاقا تقع في عالم شفق كعالم مايتزلنك - وهو عالم شخصياته في الغالب ، تأملات واشواق تجريدية اكثر منها اناسا دراميين . ومسرحيات يبتس صنيعة الالهية دراميا لان صاحبها لا يتستع بحس درامي كثير ، ونحن انما ننظر اليها باعتبارها قسما اخر من شعره ، يتسم بما تتسم به بقية شعره من جبال وامتع . ولكن يبتس ، مدير « مسرح آبي » وداعيته الاكبر ، له اهية بارزة في تاريخ المسرح الحديث . لقد انعطف « مسرح آبي » في السنين اللاحقة ، بعرضه مسرحيات شون او كيسي الشبيهة بأعمال غوركي وتشيفوف ، انعطافا نحو « الطبيعية » لم يكن يبتس يفكر به او يرغب فيه . غير ان حملته الطويلة العاتية من اجل احياء الدراما الشعرية ساهت كثيرا في الجهود المعاصرة المبذولة لكسر التقنية الجامدة ، وافراغ خشبة المسرح من الاثاث الواقعي الثقيل الذي تتصف به الدراما الطبيعية . واعلم ما قدمه يبتس للمسرح لم يكن مسرحياته هو بل مسرحيات سنغ ، الذي اكتشفه عام ١٨٩٦ وهو حامل يائس في باريس ، واقعه بالعودة الى ايرلندا . وقد نجح سنغ ، على نطاق ضيق ، في السنوات القليلة التي سبقت موته ، في خلقه لمسرح آبي اصدق أمثلة الدراما الشعرية التي شاهدها المسرح الحديث .

كان ييتس في هذه الفترة ، فترة تأسيس مسرح آبي واولى معاركه ، نشيطا وفاعلا . فقد كان فيه من الشخصية العامة البارزة والارلندي المقاتل المشاكس ، اكثر مما توحى به فلسفته . الا ان فلسفته لا تكف ابدا عن الاصرار على التناقض الذي لا يحلّ بين تأكيد الذات في عالم الفعل والواقع وبين الحياة الموقوفة على استعادة الرموز النفسية والتأمل فيها ، تلك الرموز التي « لو تأمل (الشاعر) فيها طيلة حياته ، لافادت روحه ، وقد تحررت من ظروف الحياة التي لاتعني شيئا ومن مد العالم وجزره » الى مساكن الآلهة . ان ييتس يردد مرة بعد مرة القول بضرورة اخضاع الارادة : « كل صاحب رؤى يعرف ان عين البصيرة سرعان ما تجعل ترى عالما متقلبا مثلونا لاتستطيع الارادة ان تشكله او تغيره ، ولو انها تستطيع ان تستحضره ثم تنفيه . » « علينا ان نجد في شجرة الحياة مكانا لعش الفينيقي ، لتلك الشهوة الجامحة التي هي تهليل واعدام للارادة . » واسلوب الحوار في مسرحيات سنغ « يقيم الحدود والحواف الواضحة ، وكل ما ينبع عن الارادة ، ويصرف الخيال عن كل ما ينتهي الى الحاضر ، كخلفية ذهنية في صورة دينية ، ويعزز في كل ما يتناهى اليها من بعيد ، من الذكريات المطرقة والآمال الخطرة » الى اخر ما هناك .

كان نثر ييتس في اوائل عهده ، وهو ما يزال تحت تأثير پاتر والمقابل الرافائيليين ، يتوخى الاسلوب القديم عن وعي : انه يتسم بالاسترسال والتقعر على غرار كتاب النهضة . وهو يقارب لغة الشعر اكثر مما ينبغي ، اذ كثيرا ما يتعر المعنى بالكنايات والتشاييه . ولكن نثر ييتس ، كشعره ، اخذ مع الزمن يخضع لنظام خاص ويتبدى بخطوط عريضة اوضح ، الى ان اصبح ييتس من اعظم كتّاب النثر كما هو من اعظم كتّاب الشعر . حتى في فترة الوسطى كان ييتس رائعا — فترة كتابته « Per Amica Silentia Lunae » (١٩١٧) حيث يقول : « من خصامنا مع الآخرين نصنع البلاغة ، ولكن من خصامنا مع انفسنا نصنع الشعر . وبخلاف اهل البلاغة ، الذين يستمدون

صوتا واثقا من تذكرهم الجمهور الذي كسبوه او قد يكسبونه ، فاننا نغني في خضم الشك وانعدام اليقين ، واذ نبتلى ، حتى بحضور اسمى ضروب الجمال ، بمعرفة وحشتنا ، فان ايقاعنا يرتجف • وارى ايضا أن ما من شاعر جيد ، مهما تكن حياته مضطربة ، جعل المتعة غاية له ، حتى في حياته العادية • كان صديقا صباي ، الشاعران جونس وداوسن ، مستهترين ، اولهما سكير ، وثانيهما سكير ومجنون بالنساء ، ولكن كان لكليهما وقار من اكتشاف خداع الحياة وجعل يستيقظ من الحلم • وكان لكليهما هوس بالدين ، احدهما في حياته وفنه ، والاخر في فنه واقل من ذلك في حياته • كما انني لم اجد شاعرا قرأته او سمعت به او تقيته يتصف بالميوعة العاطفية فالذات الاخرى ، الذات الضد ، او الذات المعاكسة ، مهما تكن التسمية ، انما تأتي لاولئك الذين ماعد يخدعهم شيء ، والذين عشقهم هو الحقيقة • اما ذوو الميوعة فهم الاناس العمليون الذين يؤمنون بالمال ، بالمنصب ، بناقوس الزواج ، والذين مفهومهم للسعادة هو ان يكونوا مشغولين جدا اما بالعمل او اللعب ، بحيث ينسون كل شيء فيما عدا الهدف الآني • انهم يجدون متعتهم في كأس ملئت من ضفة ليثي (نهر النسيان) ، واما لليقظة ، واما للرؤيا ، واما لارتفاع الحجب عن الحقيقة ، فان التراث يقدم لنا كلمة اخرى — النشوة • »

لعل هذا الاسلوب مازال افخم قليلا مما ينبغي ، ومازال فيه شبه زائد بالشعر • غير ان بيتس في سيرته الذاتية « رعشة النقاب » (١٩٢٢) ، يحقق جمعا بين الفخامة وبين ضرب من الحدة والبساطة يذكرنا بكتّاب القرن السابع عشر المتميزين بالسلاسة وسرعة الحركة بدلا من كتّاب اوائل النهضة الذين لا يخلون من الحشو الثقيل • ان ثر بيتس ، في ادبنا المعاصر ، اشبه بنتاج النّول اليدوي ، الاخذ بالانقراض ، وقد بلغ الكمال في الايام التي سبقت الآلة الممكنة • فخصائص النثر الانكليزي الجيد اليوم هي في الاغلب خصائص العملة الفكرية السليمة ، حادة السكّ وطمغتها مقبولة التداول: وكتّاب

مثل رديارد كبلنغ، وبرنردشو، وتي.اس.اليوت، مهما اختلفوا من اوجه اخرى، فانهم يشتركون في هذه الخصائص. وقد كتب بيتس عن صموئيل بطر، استاذ برنرد شو، يقول انه كان « اول انكليزي يكتشف ان بوسع المرء ان يكتب كتابة عظيمة الوقع دونما موسيقى، دونما اسلوب، جيد او رديء، وان يحذف من الذهن كل منظوى عاطفي، ويؤثر الماء القراح على كل نبض، وما في المدينة من رصاص وقصدير على عسايلج الكروم ».

ولكن اسلوب القرن السابع عشر، من جهة اخرى — اسلوب اسحق ولتون في « السير » او درايدن في مقدماته — كان اشد ذاتية : انه يطابق المؤلف كبذلة فصلت له : وكيف شكله وفق التضاريس الطبيعية التي لذهنه او مزاجه. فالقارئ يعي دائما ان داخل هذا الاسلوب انسانا معينا، في حين ان الاسلوب لدى كبلنغ، او اليوت او شو، يبدو انه يستهدف تحقيق ما تحققه اداة لا شخصية وغير مرنة صممت خصيصا للقيام بوظائف معينة . بيد ان ثر بيتس ما زال ثوبا يرتديه على الطراز الشخصي القديم بزيج من الاناقة والراحة، وهو في الوقت نفسه، على نحو لا يقبل الشك، وليد عصرنا بسبب ما فيه من تكثيف حديث معين وميزة هي من مزايا العصر — سنلقاها فيما بعد في بروس — وهي الكشف عن علائق لم ينتبه اليها المرء سابقا بالجمع بين قرائن غير متوقعة — « كان معدما تقريبا » يقول بيتس عن اوسكار وايلد في الفترة التي سبقت نكبته « والان وقد امتلأ رأسه بفلوير، وجد نفسه يتلقى عشرة الاف دينار كل سنة » — او القيام بانتقالات مجفلة من الخاص الى العام ثم عودة الى الخاص . فيبتس قد غدا الان ناقد لا للادب وحده، بل للحياة البشرية والمجتمع بوجه عام . قارن مثلا بين العبارة التي استشهدت بها قبل قليل عن جونسون وداوسن، بتحليله الوافي المرهف في « رعشة النقاب » لاسباب الانهيار النهائي لذلك « الجيل المساوي » .

لقد كشف بيتس عن نفسه ، في كتاباته الثرية ، كرجل واسع المعرفة جدا وشديد الاستطلاع الفكري جدا . ولكنه رغم تنوع اهتماماته وتعدد اوجه ذكائه ، اذ رفض طرائف العلم الحديث ، عزل نفسه على شكل غريب عن الفكر المستنير الذي عم عصره . الا انه لشسولية ذهنه ونشاط فكره احس بالحاجة الى ابتناء نظام او نهج خاص . واذا استحال عليه ان يقبل الفرضيات التي ابتنت عليه معظم النظم ، فقد لجأ الى العلم الوحيد الذي اتاح له وضعه القبول به : علم التنجيم العتيق . كان بيتس في شبابه يتردد على « علماء » الغيب والمنجمين وتلاميذ السحر . ويبدو ان مدام بلافاتسكي الشهيرة ، الثيوصوفية التي كانت تتعامل مع ارواح الموتى ، تركت في نفسه اثرا عميقا . وفي عام ١٩٠١ ، في مقال له عن السحر ، انتهى السى تحديد المعتقدات التالية (التي يظهر انه ما زال يتسك بها) :

« ١ - ان حدود ذهننا في تنقل دائم ، وان اذهانا عديدة قد يصب الواحد منها في الآخر ، فتخلق او تكشف ذهننا واحدا ، طاقة واحدة . »

« ٢ - ان حدود ذاكرتنا في تنقل مسائل ، وان ذاكرتنا جزء من ذاكرة واحدة كبرى ، هي ذاكرة الطبيعة نفسها . »

« ٣ - ان هذا الذهن الكبير ، وهذه الذاكرة الكبرى ، يمكن استحضارهما بالرموز . »

ان الذي كان بيتس في الواقع يدنو منه هو دراسة منهجية لرمزية الاساطير والبحران والاحلام وغيرها من الرؤى الانسانية ، كذلك التي كان علماء التحليل النفسي والاثروپولوجيا يحاولونها من اتجاه آخر . ورغم السذاجة او الشرطائية التي كانت ظاهرة في معظم معلميه او زملائه الباحثين ، فان ما كتبه بيتس عن أبحاثه ممتع . فهو لا يعشق كل العجيب والمدهش ، وحسب ، انه ايضا مصمم على اكتشاف الرموز التي قد تشمل عناصر طبيعته هو او التي يبدو ان لها قيمة كونية . وتنتائج ابحاثه غريبة جدا . فعندما

تقرأ رواية ييتس لمغامراته بين الوسائط ، يتضح لنا انه ، رغم رفضه العلم ، استطاع ان يترك نفسه مجالا للشك العلمي • فهو كأيسمان ، يكشف عن غريزة للتمحيص والتدقيق في الامور الخارقة للطبيعة ، وفي ذلك نكبة على التصوف الحقيقي • وكما اننا في حالة ايسمان نشعر ان تلميذ الشيطانية الحالم كان له من سلامة الحس والعقل ما يمنعه عن خداع نفسه بصدد شياطينه ، هكذا في حالة ييتس - وقد اعترف هو بذلك - نجد ان هاوي السحر الرومانسي يصحبه ويكبح جماحه الانسان العقلاني الحديث الذي فيه • « كثيرا ما كنا نتشاجر انا وهو ، » يحدثنا ييتس عن نفسه وعن A. E. « لانني اردت منه ان يتفحص رؤاه ويتأكد منها ، وان يدونها كما وقعت ، واكثر من ذلك لانني اعتبرت رمزيا ما اعتبره هو حقيقيا كالرجال والنساء الذين مروا به في الطريق • »

غير ان ايسمان تطرف في مزاعمه حتى قال - او انه ، على الاقل ، جعل احدى شخصياته تقول - ان حالات شاركو الهستيرية انما هي امثلة حقيقية على المس الشيطاني ، وهي الحالات التي كانت في تلك الاونة بالذات تدفع تلميذ شاركو الشاب ، فرويد ، الى اكتشافه العظيم الاول لمبدأ الكبت العاطفي ، وييتس يعزو الى كائن ما خارق يسمى « أنيما موندي » (روح العالم) الرموز الكونية الشائعة ذاتها التي يدرسها علماء نفسانيون من امثال يونغ • والغريب جدا هو ان ييتس بنى في النهاية من هذه الرموز نظاما صوفيا ميتافيزيقيا معقدا •

هذا النظام شرحه في كتابه « رؤيا » ، الذي شغله سنين عديدة ، والذي نشره في طبعة خاصة عام ١٩٢٦ • والكتاب يعرض نظرية كثيرة التفاصيل لتأويل وتنوع الشخصية الانسانية ، وتقلبات التاريخ الانساني ، وتحولات الروح في الدنيا والآخرة • وهو يشرح النظرية برسوم بيانية هندسية ومصطلحات لافكار غير مألوفة مثل :

daimons, tinctures, cones, gyres, husks, passionate bodies

يؤكد ييتس ان الشخصية الانسانية تتبع نسق « عجلة كبرى » اي ان انماط الشخصية الممكنة تؤلف ما يشبه الدائرة المغلقة - انها مراحل منتظمة

في رحلة دائرية تتردد جيئة وذهابا بين قطبين هما الموضوعية التامة والذاتية التامة . وهذه الرحلة يمكن تمثيلها بمدار القمر ، الذي يماثلها . لنفرض ان القمر يمثل الذاتية ، والشمس الموضوعية : اذن فان ظلمة القمر ، حين يكون في اقرب مواضعه من الشمس ، هي مرحلة الموضوعية التامة . والبدر ، وهو ابعد مايكون عن الشمس ، هو مرحلة الذاتية التامة . وعند هذين القطبين من الدائرة ، تكون حياة الانسان مستحيلة : وليس هناك الا انماط متضادة من كائنات خارقة . ولكن على محيط الدائرة ، بين هذه القطبين الخارقين للانسان ، هناك ست وعشرون مرحلة تشمل الانماط الممكنة كلها للشخصية الانسانية .

ان نظرية ييتس عن تنوع هذه الانماط معقدة جدا وهو يبدأ بأن يعين « للانسان المجسد » اربع « قدرات » : الارادة ، « ويقصد بها الشعور الذي لم يصبح رغبة... انها طاقة لم يؤثر فيها بعد الفكر او الفعل ، او العاطفة » ، القناع ، وهو يعني « صورة ما تتمنى ان نصيره ، او ما نوليه احترامنا » ، الذهن الخلاق ، « الفكر...الذهن البنّاء عن وعي » ، وجسم القدر ، « وهو البيئة الفيزيائية والعقلية ، الجسم الانساني المتغير ، سبل الظواهر وهي تؤثر في فرد معين ، كل ماهو مفروض علينا من الخارج . » والارادة هي دائما مقابل القناع : « انها في صورة مرسومة » . والذهن الخلاق يقابل جسم القدر : « انه يحدد في صورة فوتوغرافية ، ولكن كليهما يحدد في شيء هو نقيض نفسه . » وتتبع الارادة طيلة ساعات اليوم ، وبالجمع بينها وبين العناصر الاخرى وفق قواعد هندسية ، نحسب شخصيات المراحل المختلفة . فالروح اذ تبدأ من يمين القطب الموضوعي ، تسر اولا خلال انواع من الحياة الجسدية الصرف -- وييتس ينتقى نماذجه هنا من الرعاة وآلهة الخمر الذين يذكرهم الشعراء . غير ان حركتها هي في اتجاه الذاتية : انها تبحث عن ذاتها ، وكلما تقدمت في سيرها ، ازداد جمالها . والمرحلة الخارقة للانسان ، التي فيما يبدو تشمل المسيح ، توصف بأنها « مرحلة جمال تام » حيث « لا يتميز الفكر عن الارادة ، ولا يتميز الجهد عن التحقيق -- وليس ثمة ماهو ظاهر سوى الارادة الحاملة والصورة التي تحلها . » وهذه تسبقها وتليها مراحل تشمل بودلير ، وبياردسلي كيتس وجورجوني ، بليك ورايبليه ،

دائتي وشلي ، ويبتس ونفسه على الارجح : وهم أناس انسحبوا من حياة العالم
لكي يقيسوا في حاسهم . ولكن عندما تنتهي مرحلة الذاتية التامة ، فان الروح

« تغدو خادمة العالم ، واذهي تخدم

مختارة اصعب المهام

بين مهام ليست مستحيلة ، فانها تتخذ

للجسد وللروح كساء

خشونة الكادح وفظاظته . قبل التمام

بغت ذاتها وبغت بعد ذلك العالم . »

وهي الان تغادر الجمال وتسعى نحو التشوّه :

مصلح ، تاجر ، سياسي ، عالم ،

زوج وفي ، زوجة مخلصة ، بالدور ،

مهد على مهد ، والكل في طيران

والكل مشوه لان ما من تشويه

الا وينقذنا من حلم . »

وتكون الروح الان قد دارت دورة كاملة ، والمراحل الانسانية الثلاث

الاخيرة قبل مرحلة الموضوعية التامة هي : الاحدب ، والقديس ، والبهلول .

لقد فصل ييتس هذا كله بعناية كبيرة ومهارة فائقة . وقد وصف كلا

من المراحل الثماني والعشرين وقدم لنا امثلة عليها . والذي نجده في هذا

الجزء من الكتاب هو انهماك ييتس بالصراع بين الفعل والفلسفة ، بين

الحقيقة والخيال . (من المستع ، ومما ينسجم مع تفكير المؤلف ، ان الجانب

الانساني الاقرب الى الشمس ، في نظامه هذا - اي الجانب الاقرب الى

الطبيعة الموضوعية - هو الجانب الغارق في الظلام ، في حين ان الجانب الابدع

من الشمس - اي الاقرب الى الطبيعة الذاتية - هو الجانب المشرق !) وهذا

موضوع كان من دأبه حتى الان ان يلهم الشاعر سواء في ثره ام في شعره .

فرموز القناع ، والشمس ، والقمر ، الخ . ، قد تزعجنا حينسا نلقاها في

كتاباتة النقدية ، غير انها توحى بـعاني الاسرار والقوامض في الشعر الرمزي . في كتاب « رؤيا » عبارات من اروع ما كتب بيتس . فهو يقول مثلا عن مرحلة « الانسان المتلقي » التي ينسب اليها رمبرات وسنغ : « يسبح المرء نفسه عن زجاج النافذة ، ويضحك من فرحه بالمشهد المتنوع امام عينه . » وعن مرحلة « الانسان المهووس » التي ينسب اليها جورجوني وكيثس : « عندما تقارن هذه الصورة بأي من صور المرحلة اللاحقة ، تبدو كل منها مدروسة من اجل ذاتها . هذه الصور تطفو كسا في نسيم رائق ، او تبقى خبيثة في واد ما ، واذا تحركت فانما على صوت الموسيقى التي تعود دوما الى النفثة ذاتها . او في رقص يماود ابدا نفسه بحيث تبدو خالدة . »

وفي فقرة ربما كانت ابلغ ما في الكتاب يعود الى نمط معين من المرأة الجسيمة اللامتناهية التي كانت تتردد كثيرا في شعره : « هنا تولد النساء المواتي لجمالهن اعق الوقع في النفوس . هيلانه كانت من اهل هذه المرحلة . وهي تأتي لعين البصيرة مروضة نفسها على غرار رهيف معقد كأنها تريد جعل حياتها كلها صورة للطاقة الذاتية الموحدة . فقيسا هي تبدو صورة للنعومة ، والدعة ، تراها ترسم دائسا على الزجاج بقطعة من الماس . ولكنها لن تعتبر خطيئة اي شيء لا يخل برياضتها الشخصية ، مهما يعتبره الآخرون وفق رياضتهم هم . اما اذا اخفقت في رياضتها فانها لن تخادع نفسها ، ورغم كل ما في حركتها من استرخاء ، وما تبديه من عدم اكتراث بافعال الآخرين ، فان ذهنها ابدا لا يستقر . انها لتطوف كثيرا وحدها كأنها عن وعي تتأمل في رائعتها التي ستتحقق عند اكتمال البدر ، وما من عين بشرية تراها ، وعندما تعود الى منزلها تنظر الى مافيه بعينين وجلتين ، كأنها تعلم ان كل قوة لديها لحماية النفس قد انتزعت منها ، وان من لونها الاولي يوما (اي ،العنصر الموضوعي) لم يبق الا براءة غريبة نزقة ... ولعلها قد بدت بسبب من وهن الرغبة ، الا تفقه شيئا ، وان تبدو وحدها مفيدة . او ليس لانها تكاد لا ترغب وتكاد لا تعطي ، لا يحجم الرجال عن الموت او القتل خدمة لها ؟ » ثم ان هناك قوة خيالية غريبة في الفكرة الكامنة وراء السياق الاخير الذي يرد فيه الاحدب ، والقديس ، والبهلول .

مع ذلك كله ، فإن كتاب « الرؤيا » ، حين نحاول قراءته ، يفقدنا صبرنا مع المؤلف . فمن عادته انه يستفيض في بحث رؤاه كأنه يحصلها على محمل الجذب اي كأنه يعتقد ان « القناع » « والقشرة » و « العفريت » و « الاجسام العاشقة » هي اشياء موجودة بالفعل ، كأنها حقيقية كتلك الرؤى التي يراها A. E. والتي كان يجدها هذا حقيقة كالاناس الذين يلقاهم في الشارع ، والتي اراد منه ييتس ان يحصها ويستوثقها . طبعاً ، ان من يبنّي طريقة صوفية بهذا التعقيد وهذا الاسترسال وهذا الاملال ، لابد له من ايمان قوي بها . ولكننا نجد ان ييتس بين الحين والآخر يبدي شككته ويؤكد على ذاته ، وندهش اذ نراه فجأة وعلى غير ما توقع يقول ان كل ذلك ليس الا « خلفية لفكري ، مشهداً مرسوماً » . فاذا كان كل ذلك مجرد ميثولوجية اخترعها ييتس دون ان يؤمن بها ، هل يحق له أن يضجرنا بها — هل يحق له ان يطالبنا بأن نستقصي صفحة اثر صفحة من كلام كالوصف التالي لعادات الروح بعد الموت : « تطفو « الروح » اولا افقيا داخل جسم الرجل الميت ، ولكنها تنهض بعد ذلك الى ان تقف عند رأسه و « الجسم المساوي » ايضا اقفي في اول الامر ولكنه يرقد في الوضع المعاكس ، وقدماه حيث يوجد رأس « الروح » ، ثم ينهض ، كالروح ، وينتصب عند قدمي الرجل الميت . وينهض « الجسم العاشق » منطلقاً من الاعضاء التناسلية ويقف في الوسط . وتبقى « القشرة » في الجسم الى ان يحين لها ان تنفصل وتضيع في « روح العالم » (ال « آلبما موندي ») . »

في « رزمة لازرا پاوند » (١٩٢٩) نجد ضوءاً جديداً يلقي على « رؤيا » هنا نعلم ان زوجة ييتس « وسيط » ، وان النظريات المقدمة في هذا الكتاب اوصلتها عن طريقها كائنات خارقة . وييتس يخبرنا كيف ان زوجته ، بعد زواجهما عام ١٩١٧ بأربعة ايام ، ادهشته بسحاولتها الكتابة الاوتوماتية (التلقائية) . « ان الذي جاءها في جبل متقطعة ، وبخط يكاد لا يقرأ ، كان مشيراً جداً ، واحياناً عميقاً جداً ، بحيث انني اقنعتها ان تسح

الكاتب المجهول ساعة او ساعتين من وقتها كل يوم ، وبعد خمس او ست ساعات من هذا القيل تبرعت بأن اتفق ما بقي لي من عسر في تفسير تلك الجمل المتناثرة والتأليف فيما بينها • وجاء الجواب : « لا لقد جئنا لنعطيك كفايات للشعر • » وقد استقى الكاتب المجهول موضوعه اولاً من « Per Amica Silentia Lunae » الذي كنت قد نشرته حينئذ ، وكنت فيه قد ميزت بين الكمال الصادر عن الصراع مع نفسه وبين الكمال الصادر عن الصراع مع الظروف ، وعلى هذا التمييز البسيط ابتنى تصنيفاً معقداً من الرموز الهندسية ووضع هذه الرموز في نظام يهيء الجواب على السؤال الذي سألته في مقالي عما اذا لم يكن هناك نبي ما يستطيع ان يؤشر على التقويم ولادة « رجل كنبوليون او المسيح • » وراح يبتس يصف الظواهر التي رافقت تلك الرؤى : العطور ، والصفير ، وروائح الريش المحروق ، ودفعات الموسيقى المفاجئة ، واطياف طيور سوداء كبيرة و « اناس يرتدون ثياباً تعود في زياها الى اواخر القرن السادس عشر والقرن السابع عشر • » وفي احدى المناسبات ، اذ نعب يوم في الحديقة ، طلب الكائن الذي يملئ مهلة للاستراحة قائلاً : « اصوات كهذه تسرنا جداً • » وكان ثمة ايضاً ارواح مشاغبة تحاول تضليل الشاعر وزوجته سميها « المخيين » : « وعندها تتردى الكتابة التلقائية ، وتغدو مائعة او مضطربة ، واذا ذكرت ذلك قال المرسل : من ساعة كذا وكذا وفي يوم كذا وكذا ، الكل خيبة • لأنشر له ما كتب ، فيشطب كله ، عودة الى الجواب الذي بدىء به ، ولكن لو لم اتبه انا الى الخيبة لما قال شيئاً • »

ونطلع ، بهذه المناسبة ، على حقيقة قد تلقي للعالم النفسي ضوءاً كثيراً على نمو شخصية بيتس • اذ يظهر ان بيتس لم يجعل سيره بعيداً عن العلم فحسب ، بل انه حتى وقت متأخر لم يقرأ في الفلسفة قط • « لم اعرف الفلسفة فيما عدا محاورتين او ثلاث لافلاطون • وقد ادت نقاشاتي مع ابي ، الذي تشكلت قناعاته بهجوم جون ستيوارت مل على السير وليم هاملتون ، الى تحطيم ثقتي ودفعي من التأمل الفكري الى تجربة الصوفيين المباشرة • »

لقد كنت في السابق اعرف وليم بليك معرفة عيقة بقدر ما تسمح به « كته النبوية » المضطربة الناقصة ، وكنت قد قرأت سويدنبورغ وبوهم ، وانخراطي في مطالعة « التلامذة المغلقين » كان قد ملأ دماغي بصورة شعرية قبالية* . اما الان فانه يريد دراسة الفلسفة كعون له في فهم « النظام » او « المنهج » . فتطلب اليه الارواح ان ينتظر ريشا تفرغ . وبعد مرور ثلاث سنوات ، حين تقطع الرؤى الخارقة ، ويكون « رؤيا » تحت الطبع ، ينقل بيتس عن زوجته - التي يظهر انها لم تشاطر زوجها جهله - قائمة بأسماء الفلاسفة الذين قرأتهم . ويقضي اربع سنوات في مطالعتهم ، وينتهي الى القلق بشأن « رؤيا » : انه يحس بأنه لابد اساء تأويل ما قالته له الارواح . غير ان الارواح نفسها تتدخل لتضع حدا لوضعه المضطرب ، وتجعله يكتب عن مطالعاته الفلسفية .

انا حين نقرأ هذا كله نقول لانفسنا ان بيتس كلما كبر سنا ، كان اسرع الى التصديق . ولكننا في النهاية نبلغ العبارة التالية : « سيسأل البعض هل انا اصدق كل ما في هذا الكتاب ، ولن اعرف باذا اجيب . هل ان كلمة يصدق ، مستعسلة على طريقتهم ، تنتهي الى عصرنا ، هل بوسعي ان افكر بالعالم على انه قائم هناك وانا هنا احكم عليه ؟ » ويوحى بأن منهجه ، في خاتمة المطاف ، قد لا يكون الا مجموعة من الرموز كأي مجموعة اخرى - مجموعة من الرموز كالأساطير الارلندية التي بدأ بها في الاصل .

ليس من اللائق ، ولا من الضروري ، ان نخوض في الوضع الشخصي الذي يوحى به وصف بيتس لرؤاه ، فالوضع السيكولوجي يبدو واضحا . ففي الفترة الجوهرية من حياة بيتس ، عندما حاول ان يهجر ارض الجن ، عندما احس بأن حياة حلم اليقظة الملون لا تشفي غليلا ، عندما اعاد صياغة اسلوبه كله لجعله متينا ، بسيطا ودقيقا بعد ان كان مشعشعا او منمقا - فان حاجته للاقامة ببعض ذهنه ، او بذهنه لبعض الوقت ، في عالم

* قبالية صفة من cabala وهي مذهب يقول ان كل كلمة وحرف في الكتب المقدسة ينطوي على غوامض واسرار تستعصى على التفسير - المترجم

من الخيال المحض ، حيث تعدو ضروريات العالم الواقع لاغية ، لم تقض عليها ، رغم ذلك ، العادات الفنية والفكرية الجديدة التي كان دائما على تنسيبها في نفسه . وفي حين نجده في شبابه المبكر يدرس الفولكلور الارلندي . ويجمع ويصنف حكايات الجن الارلندية ، ويبتكر حكايات جن لنفسه ، نجده فيما بعد يستتبط من رسائل الغيب التي تأتي بها زوجته كوسيط المراحل الثاني والعشرين للشخصية الانسانية وتحولات الروح بعد الموت . ان حس ييتس للواقع اليوم لا يقل عن حس اي انسان حي — بل ان بعض السبب في عظمته يعود بالضبط الى وضوح هذا الحس وحيويته . ففي شعره ، وفي نغده وفي مذكراته ، ما نجابه به هذا العالم الذي نعيش جميعا فيه — العالم الذي نعرفه ، بكل غيباته ، وهزائمه ، وعداواته ، واخطائه — فلا العنل الذي يرى بساذج ولا القلب الذي يشعر بيليد الحس . انها كليهما يواجهان الحقيقة والواقع بادراك ومرارة . ولكن النقد العلي المنصب على الظواهر الخارقة جزء من واقع عالم ييتس كما هو جزء من واقع معظمنا . وعندما يكتب ييتس عن تجاربه الخارقة ، يكون نقده — ولو ابقى في الخلفية — دائما حاضرا : لان حسه للواقع واماتته الفكرية اكبر من ان يتركه خارج الصورة . ولئن يكن كلفا بخيالاته الفتتزية ، ولئن يكن بحاجة لدعم منها لتسكنه من الصفات على دوره كشاعر عظيم ، فانه حين يروح يكتب عن الارواح ورسائلها ، يضطر الى اطلاقنا على الخديعة . انه يصدق — ولكنه لا يصدق : واستحالة التصديق هي الاستحالة التي لايقبلها الا على مضض ، ولكنها هنا مع الاستحالات الاخرى التي هي في هذا العالم الذي يسلو البكاء فيعجز الطفل عن فهمه .

من الممتع ان تقارن كتاب «رؤيا» بتلك الاطروحة المركزة عن طبيعة الانسان ومصيره التي كتبها ذلك الكاتب العظيم الآخر من دبلن ، برنرد شو ، بعنوان « دليل الاشتراكية والرأسمالية » . هنا نرى ، دوننا خطأ ، الفروق بين نوع الادب السائد قبل الحرب ، والنوع الذي ساد بعدها .

لقد جاء شو وييتس كلاهما الى لندن من دبلن التي كانت ما تزال تعيش في القرن الثامن عشر ، واتبع كلاهما طريقا يناقض طريق الآخر . فراح شو يحمل عبئا كبيرا ثقيلًا من الاجتماع ، والسياسة ، والاقتصاد ، والبيولوجية ، والطب ، والصحافة ، مما كان معاصرا له ، بينما انصرف عنها ييتس باصرار مماثل ، لاقناعه بأن عالم العلم والسياسة فيه ضرب من القتل لرؤيا الشاعر . لقد قبل شو التقنية العلمية وحفز نفسه للتحكم بمشكلات المجتمع الديمقراطي الصناعي ، بينما رفض ييتس اساليب « الطبيعية » واكب على تأمل الذات والتغلغل في غوامض ذهن الفرد . وبينما كان ييتس يحقق قصائد بليك ، كان شو يركز همه في ماركس ، وقد مسح ييتس صلابة شو وكفاءته . وهو يقول عن مسرحية « السلاح والرجل » : « كرهتها . لقد بدت لي استقامة منطقية غير عضوية ، بدلا من ان تكون طريق الحياة المتناوي ، وافزعني مافيها من طاقة وعزيمة . » ويروي لنا انه رأى شو في حلم بشكل آلة خياطة « تطمطق وتلع ، ولكن المدهش هو ان الآلة كانت تبسم ، تبسم طيلة الوقت . »

وقد وضع ييتس معاصره شو في « عجلته الكبرى » ذات المراحل الثماني والعشرين ، في مرحلة شديدة البعد عن مرحلته هو ، حيث ينطلق المرء نحو تشويه الباحث ، لا عن الروح ، بل عن العالم . والشهادة الادبية في كل من « رؤيا » و « الدليل » - وقد نشر كلا الكتائين في الوقت نفسه تقريبا - تعين تقطعي البعد للشقة الواقعة بينهما : فبرنرد شو يجعل كل امل الانسان وسعادته في تعادل توزيع الدخل ، الذي سيجعل ، في رأيه ، تشاؤم مفكر كسوفيت او فولتير مستحيلا في النهاية ، في حين ان ييتس ، وهو مثل شو بروتستانتيا لا يستطيع تقبل صوفية الكاثوليكي ، يجعل حياة الانسانية في « رؤيا » تتكيف بحركات النجوم . ويقول في الختام : « بعيد هو اليوم الذي فيه سيستطيع نصف الانسان ان يفقه كلاهما وحدته في الآخر كما في مرآة ، شمسا في قمر ، قمرا في شمس ، فيخلصا من « العجلة » . »

يبد ان الشاعر يبتس ، في هذه الاثناء ، قد انتقل الى مرحلة ثالثة ،
نجده فيها اقرب الى العالم الاعتيادي مما كان في اية فترة ماضية . لقد تخلى
عن تلك العنجهية ، اذ كان راكبا بغلته لا يأبه لشيء ، ايام فترته الدائنية
الوسطى . وبفقدانه القناع الدائتي ، فقد شيئا من التوتر ، وشيئا من حدة
الخطوط العريضة . ففي « البرج » The Tower (١٩٢٨) نجد ان كلمات
ك « مرّ Bitter » ، و « أهوج Wild » ، و « شرس Fierce »
التي كان بوسعه قبل بضع سنوات ان يستعملها محدثا وقعا مثيرا ، لم تعد
مشحونة بتلك القوة . انه يكتب باسترخاء اكبر ، ويبدو انه يكتب بسهولة
اكبر ايضا . وقد اصبح اشد بساطة في الكلام ، واكثر فكاهة . ويبدو ان
ذهنه يسير بصراحة اكبر وفق رضاه او سخطه الانساني العادي : فتراه
احيانا قاسيا ، واحيانا شهوانيا ، واحيانا مهملًا ، واحيانا مبتذلا .

ولئن يسكن الان ، كشخصية احدى قصصه مايكل روبرتس ، في برج
موحش في اقصى الساحل الارلندي ، فقد قضى ست سنوات في مجلس
الشيوخ الارلندي ، مترئسا الحفلات الرسمية في قبة حربية ، ومفتشا
مباني المدارس الحكومية ، ومتحملا باخلاص رؤية الافلام السينمائية التي
جعل من واجباته الرسمية رقابتها . وهو منهمك جدا في امور السياسة
والمجتمع ، والتعليق عسوما على الحياة الانسانية — ولكن بحكمة تجارب
عمر طويل ، فهو حتى في شيخوخته شديد الحرارة في كل ما يقول او يفعل .
وهو ينظم قصائد تشحن الان عاطفة الشاعر الغنائي الكبير في ذلك النقد
العقيق المرتف للحياة الذي تحدثت عنه بصدد كتاباته النثرية .

ولنأخذ ، كمثل على طريقة يبتس المتأخرة ، قصيدة جميلة من « البرج »
تدعى « بين اطفال المدارس » . لقد قام الشاعر ، وهو الان « شخصية

بارزة كثيرة الابتسام وابن ستين عاما » ، زيارة لمدرسة للبنات تديرها
الراهبات • واذ يطيل النظر الى الاطفال هناك ، يتذكر كيف ان المرأة التي
احبها في الماضي اخبرته يوما بأن « توبيخا فاسيا او حادثا تافها » في صباها
كان قد غير « يوما من ايام الصبا الى مأساة » • ولبرهة يتصور انها ربما
كانت تشبه احدى هؤلاء الفتيات الصغار ، وهذه الفكرة تحيي في نفسه
لذة عشقه القديم • فيتذكر المرأة بكل جمالها الفتى – ويفكر بنفسه وهو
في عمره الحالي ، في عامه الستين – « اشبه بفزاعة قديمة مريجة » •

مانع الفلسفة كلها الان ؟ اليس الجمال كله مرتبطا بالجسد ومحتوما
عليه بالتفسخ معه ؟ وحتى الجمال الالهي الذي تعبد به الراهبات هناك ،
اليس هو جزءا من صورته ونسائله المقامة بينهم ؟

الجهد يزهر او يرقص حيشا

الجسد لا يجرح لمتعة الروح ،

ولا الجمال يولد من يأسه ،

ولا الحكمة العشاء من قنديل منتصف الليل •

ياشجرة الكستناء ، اينها امنورة العظيمة المجردة ،

هل انت الورقة ، ام النور ، ام الجذع ؟

ياجسداً يترنح على النعم ، يا نظرة تتألا ،

انى لنا ان نبيز الراقص عن الرقص ؟

المشهد هنا هو الدير ، والعواطف الشخصية التي يوقظها والخواطر
التي تلهيها هذه العواطف ، تنسج كلها معا لتلاعب الواحدة مع الاخرى ،
ولكنها في الوقت نفسه تحفظ منفصلة ومتميزة بعضها عن بعض • لقد
عالج الشاعر موضوعا معقدا في شكل شديد التركيز ، ولكن دونما اي
اضطراب • فالادراكات ، والاخيلة ، والمشاعر ، والافكار ، لكل منها
مكانه في سجل الشاعر • انها لحظة من لحظات الحياة الانسانية ، يسلك بها
الشاعر بدراية رائعة ويديهما ، بكل ما فيها من نبل وعرج ، من سر وواقع ،
من صلة مباشرة وتجريد مطلق •

- ١ -

التقى بول قاليري بمالارميه لأول مرة عام ١٨٩٢ ، اذ كان قاليري في الواحدة والعشرين من عمره ، وبعد ذلك اضحى واحدا من اوفى تلاميذ مالارميه واكثرهم جدا . كان قاليري ايامئذ يكتب قليلا ، ولم يحمل نفسه حتى غناء جمع اشعاره في كتاب . ولكن يبدو ان رمزي الجيل الجديد اعترفوا بتفوقه منذ البداية . والذي نجده اليوم في هذه القصائد ، بصورة رئيسية ، هو جو العفة العلوية ، جو الازرق والايض ، الذي نعرفه في قصائد مالارميه كقصيدة « طيف Apparition » ، ولكن في شكل مخفف واقل تركيزا . بول قاليري ، كأستاذة ، مهووس بـ « الازرق Azure » ، ولكنه ليس هو بالاقليم الازرق الصافي بقدر ماهو هواء عال مصفى . غير اننا ، هنا وهناك ، نلاحظ لمحات واضحة من قاليري المتأخر : وما يدل على اهتمامه بالطريقة ، فضلا عن المادة ، نشره لنسختين مختلفتين من القصيدة نفسها . وفي قصيدته التي لم يكملها « مساء عارم » - ولعلها ابرز هذه القصائد - نجد خلطا يميز به قاليري يندمج به الغروب الذي يرنو اليه الشاعر في حالته الذهنية الى ان يبدو احيانا وكأنه فقط مجموعة من الصور لتشابك معقد من العواطف والافكار .

وقد اعطانا قاليري وصفا غريبا لموقفه من مالارميه آنئذ :

« عندما بدأت ارى مالارميه ، كنت قد فقدت اهتمامي كله تقريبا بالادب . كانت القراءة والكتابة قد غدتا عملا بليدا بالنسبة اليّ ، واعترف انني مازلت اسأم منهما بعض الشيء . وتمعّني في نفسي من اجل التمتع ، وفهم ذلك الاهتمام بالذات ، والرغبة في ان استقصي بوضوح لنفسي طبيعة وجودي انا ، لم تبارحني قط تقريبا . هذا الداء الخفي في المرء يجافي بينه وبين الادب ، رغما عن ان منبته هو في الادب نفسه .

« غير ان مالارميه بان في نظامي الخاص كسثل لارفع فن ، كأعلى مرحلة لارفع نسوح ادبي . وبسعى ما عسيق ، كان ذهنه رفيقي ، واملت رغم الفارق بين سني وسنه ، والبون الشاسع بين موهبتي وموهبته ، ان ثمة يوما سيأتي أن اخشى فيه ان اعرض له مصاعبي وافكاري الخاصة . لا لانه ارهيني في شيء مطلقا ، اذ لم اعرف قط من هو اكثر منه لطفا او بساطة ساحرة . ولكنني شعرت ايامئذ بضرب من التضاد بين ممارسة الادب وبين التزام صرامة معينة واخلاص فكري مطلق . والسؤال في غاية الدقة . أحاول اغراء مالارميه على بحنه ؟ كنت اوده واقدره فوق الناس كلهم ، غير انني كنت قد نبذت عبادة ما دأب هو طيلة حياته على عبادته ، وما قدم له كل مالمديه ، ولم استطع ان ارغم نفسي على اعلامه بذلك .

« ومع ذلك ، فأنني وجدت ان خير تكريم ابدية له هو ان اعرض عليه فكري ، وان اظهر له كيف ان ابحاثه ، والتحليل البالغ الدقة والرهافة الذي هو في الاصل من تلك الابحاث ، كانت قد حولت في عيني المشكلة الادبية وادت بي الى التخلي عن اللعبة . والنقطة كانت هي ان جهود مالارميه ، التي عارضت مبادئ معاصريه واهدافهم ، جعلت تسود عالم الادب كله عن طريق التأمل العميق في الاشكال . ومن المدهش انه ، من خلال الاستقصاء العميق لفنه ودونما اي تدريب علمي ، توصل الى فكرة شديدة التجريد وشديدة الشبه بأعوص ضروب التأمل التي تتصف بها بعض العلوم . لم يبحث يوما افكاره الا على نحو مجازي . فقد كان يمج تفسير اي شيء بلغة صريحة او مباشرة .

وكان ميته ، التي يقيتها ، بعض الاثر في هذه الكره . ولكنني حين حاولت ان الخص لنفسي ميوله ، سمحت لنفسي ان اشكلها على غراري الخاص . لقد بدا لي الادب الاعتيادي اشبه ما يكون بعلم الحساب اي انه اشبه بسحاولة استحصال نتائج معينة يصعب التمييز فيها بين المبدأ والمثل . اما الادب الذي كان هو يتصوره فقد بدا لي شبيها بعلم الجبر ، لانه يفترض النية على تأكيد الاشكال التي تستطيعها اللغة ، والحفاظ عليها وتطويرها .

« ولكن ، قلت لنفسي ، حالما تتبين قاعدة ما لاحد ويتمكن منها ،
فان من العبث ان يضيع المرء وقته في تطبيقها ... »
« واليوم الذي انتفازته لم يجيء قط . »

مات مالارميه عام ١٨٩٨ ، غير ان پول فاليري كان من قبل قد مرّ
بأزمة شخصية توقف ، نتيجة لها ، عن كتابة الشعر . وقد زاد من حدة هذه
الازمة الخلقية والفكرية ، كما يروي لنا فاليري لاربو ، علاقة غرامية بائسة .
كان فاليري خلال ليال طويلة من الارق يصارع عواطفه : « ارغمت الارادة
على النكوص على ذاتها ، فدربت نفسها على القفز الطليق ، على تحطيم
الاصنام على تحرير نفسها ، مهما كلف الامر ، من تينك الاكذوبتين : الأدب
والعاطفة . الازمة القصوى ، والانتصار الغالي ، تحققا في ليلة عاصفة -
احدى تلك العواصف التي تهب على الساحل الليغوري (كان آنئذ في
جنوى) التي لا يصحبها كثير من المطر ، ولكن البرق فيها يتوالى بكثرة ،
وبلمعان باهر يوهم المرء بأن الليل نهار واضح . ومنذ تلك الليلة لم يعد يهم
الشاب امر من الامور التي كانت حتى تلك اللحظة هي التي تصنع
حياته فغادر مونيبله (حيث كان يدرس في الجامعة) وذهب الى باريس
ليقيم فيها ، حيث بوسعه ، كلما شاء ، ان يعزل نفسه عن الناس ، لكي
يكرس نفسه « للتغلغل في كنه ذاته » ، الذي غدا الان همه الوحيد . »

في السنين العشرين اللاحقة ، يعمل فاليري في وزارة الحرب وفي
وكالة انباء هافاس ، ولا يكتب اي شعر جديد . « تمنني في نفسي من اجل
التسنع ، وفهم ذلك الاهتمام بالذات ، والرغبة في ان استقصي بوضوح
لنفسي طبيعة وجودي انا » - وحده هذا هو ما يهمه الان . في خلال هذه
السنين يكتب « مقدمة لطريقة ليوناردو دافنشي » ويتكر شخصيته الاسطورية
المسيو تست . وليوناردو دافنشي والمسيو تست (او « السيد
رأس » ، وهو الخلق الرفيق لشخصية رابليه مسّـر غاستر ، « السيد
كرش ») كلاهما ، لفاليري ، رمزان للفكر البحث ، للوعي الانساني وقد
اتجه داخليا نحو نفسه . فذهن ليوناردو بحد ذاته شي اعظم بكثير من اي
من مظاهره في حقول نشاطه المعينه - في الرسم ، او الكتابة ، او الهندسة ،
او الاستراتيجية . الفعل يحصر ذهن ويفقره . لان الذهن بمفرده يستطيع

ان يتعامل مع عدد لا حد له من الامكانيات — ولا تضيق عليه محدوديات
الحقل • ان الذهن بفرده قادر على كل شيء • وبالتالي فان الطريقة •
او النظرية ، تفعل اي شيء اهم وامتع من الشيء ، فمفعولا • لان
الطريقة يمكن تطبيقها على نطاق اوسع بكثير — يمكن تطبيقها
على نحو كوني شامل • لان القاعدة • في الواقع « حالماتين • • •
لاحد ويتسكن منها ، فانه من العبث ان يضيع المرء وقته في تطبيقها • »

والمسيو تست ، بخلاف ليوناردو ، يحتلر فعلا تطبيق طريقته على اي
شيء • ووجدته انه « كرس لتفحص طرائقه الفكرية • انه رمز للوعي
الانساني وقد انزعول عن « الآراء والعادات الفكرية كلها التي تتبع من
الحياة المشاعة وعلاقتها الخارجية بالاناس الآخرين » ، وحرر نفسه من
« العواطف والافكار كلها التي تثيرها او تولدها في الانسان نكباته
ومخاوفه ، رعبه وآماله • » المسيو تست ، في الواقع ، كما يعترف خالقه ،
وحش • وهو يسحرنا ، ولكننا نضيق ذرعا به — انه يفزعنا • وتتعاطف مع
زوجته التي تضطرب لانشغال زوجها الذهني المستمر ، وطريقته في دخول
الغرفة مثلا وكأنه لا يرى الغرفة ، ومخاطبته زوجته بأن يدعوها بـ « كائن »
او « شيء » • ولكنها رغم انها تخشاه ، ولا تفهمه ، لا تكف ابدا عن عبادته —
ولا تحسد النساء الاخريات اللواتي تزوجن رجالا عاديين • اما هو فانه ،
عندما يفيق من تأملاته ، يسك احياها بها بخشونة ، كأننا يفعل ذلك عن
تنفيس ، وشهية ودهشة • يبدو ان المسيو تست والمدام تست ضروريان
كلاهما للآخر •

في عام ١٩١٧ يتزوج فاليري سيده من حلقة مالا رمية • وفي نهاية
عشرين سنة ، يشرع بالكتابة من جديد • لقد اقنعه اندريه جيد اخيرا بأن
يسمح لقصائد الباكورة بأن تجمع وتنتشر ، وخطرت له فكرة ان يضيف اليها
قصيدة جديدة يتراوح طولها بين خمسة وعشرين وخسين بيتا — ستكون ،
ربما اخر ما ينظم • غير انه في هذه الاثناء ، خلال فترة عزله ، قد درس علم
النفس ، والفلسفة ، والرياضيات — لقد انهك بمسائل الطريقة • « عشرون
سنة دون كتابة اي شعر ، بل دون محاولة كتابته ، تقريبا دون قراءة اي

شعر ! ... ثم تتبدى هذه المشكلات من جديد ، ويكتشف المرء انه لم يكن يعرف حرفته ، وان القصائد الصغيرة التي كتبها قبل سنين طويلة كانت تراوغ المصاعب تجنباً لها ، وتكبت ما لا تعرف كيف تعبر عنه ، وتستخدم لغة خليقة بالاطفال . » ولقصيدته الجديدة يفرض على نفسه « قوانين ، متطلبات دائمة » هي التي تؤلف غايتها الحقيقية . انها تمرين ولاريب - وعن قصد ، يعمل عليها المرء ويعيد العمل : انها نتاج الجهد المقصود وحده ، ثم الجهد المقصود الثاني الذي مهسته الشاقة هي تغطية الجهد . ان من يعرف كيف يقرأني يقرأ سيرة ذاتية ، في الشكل . اما المضمون فشأنه قليل . »

وهذه القصيدة التي ما كانت لتتألا الا صفحة واحدة ، تشغل قاليري لاربعة اعوام ونصف ، وتستد اخيرا الى خمسة واربعين بيتا . وفي اللحظة الاخيرة ، قبيل طبعها (١٩١٧) ، يجد لها عنوانا : La Jeune Parque « ربة القدر الشابة » . غير انها ، رغم عنوانها وفخامة اسلوبها الملحمي وابتائها الاسكندرانية المتجاوبة ، ليست قصيدة فرنسية تقليدية حول موضوع مستقى من الاساطير الاغريقية . وقاليري يحدثنا عن « التزاوج الشنيع بين نهجي وطرائقي وضوابطي الموسيقى وبين التقاليد الكلاسيكية » . والاكيد هو ان هذه القصيدة الغامضة تمثل نوعا من الشعر لم يعرفه الادب قط من قبل . ان هيروديا وال « فون » Faun اللذين ابتدعهما مالارميه هما النسودجان الاولان « لربة القدر » الفتية في قصيدة قاليري . ففيهم كلهم ابهام ما ، ويبدون احيانا انهم اسماء اطلقت على احلام يقظة ميتافيزيقية اكثر من خلق الخيال .

بيد ان قاليري قد ابتعد بدقائق الفكرة ، وتعقيدات التقديم ، في هذا الشكل الذي تميز به الرمزيون ، اكثر مما فعل مالارميه بكثير . هل « ربة القدر الشابة » مونولوج صبية لدغتها أفعى ؟ هل هي حلم الشاعر نفسه ، وقد آفاق ذات سببح باكر في الفراش وبقي بين نائم ومستيقظ حتى الفجر ؟ هل هي رحلة الوعي الانساني مجربا كل محدودياته ، مستقصيا كل آفاقه : الحب ، الاعتكاف ، الفعل ، النوم ، الموت ؟ - درامة الذهن الذي يريد الانسحاب من العالم والسمو عليه والذي ينجرّ في

النهاية مجبرا الى الحياة وينحرف في عمليات الطبيعة ؟ انها كل هذه الاشياء معا - ومع ذلك ، فان الطبقات المختلفة ، « الفيزيائية ، والسيكولوجية ، والباطنية » ، كما يصفها فرنسيس دي ميوماندر ، لم توضع الواحدة فوق الاخرى كما في الاسطورة او الليجورة التقليدية . انها مشوشة وتذوب الواحدة منها دائما في الاخرى - وهذا هو السبب في غموض القصيدة . ان الامور التي تحدث في هذه القصيدة وفي مونولوجات پول فاليري الاسطورية الاخرى - نرسييس ، وپايشونه ، والافعى ، التي نجدها في الفترة الغزيرة التي اعقت « ربة القدر الشابة » - لا يمكن ، من ناحية ، تخيلها كأحداث جارية بالفعل ، كما لا يمكن ، من ناحية اخرى ، تقليصها الى مجرد افكار تتردد في ذهن الشاعر .

الصورة لا تظهر ظهورا تاما ، والفكرة لا تتخذ شكلا اخيرا . وعلى ما في هذه القصائد من روعة الاصوات والالوان والايحاءات التي نجدها في المقاطع منها كل على حدة ، فاني ارى انها ليست مرضية ، لان اجزاءها لا تندمج في كل موحد في كل قصيدة .

غير ان فاليري ، حين نقيسه بمالارمي الذي تتردد اصداؤه كثيرا في قصائد فاليري ، يبدو انه يبرز من حيث نشاط الفكر وغزارة الخيال . مالارمي رسام دائما ، رسام عادة بالالوان المائية - كان يكتب ابياتا تخط على مراوح السيدات كما لو انه يرسم عليها اشكالا وازهارا صغيرة . وله لمعاته وبروزاته ، ولكنها لمعات وبروزات من يعمل عملا مسطحا ، في حين ان عبقرية فاليري نحتية ذات ابعاد : ففي هذه القصائد الاسطورية كثافات من اشكال سحابة مكتنة بشدة - ولو لم تكن سحبا ، لقلنا انها مرمية . انه يعطينا اجساما ومجاميع شبه منفصلة ، ويوجد مؤثرات هي اقرب السى الضوء منها الى اللون : النقي ، الداكن ، الشمس ، المشعشع ، البلوري . وايياته تجمع ما بين الجزالة الفخمة البطولية التي تذكرنا بألفريد دي فينيي ، وبين الترددات السيالة والابهامات الحيثة والظلال المرسومة برقة ، مما تعلمه من مالارمي . ولئن مدّ مالارمي ديبوسي بمواضيع لموسيقاه ، فان فاليري ، بعد ان تجاوز ديبوسي ، وجد الهاما لقصيدته « ربة القدر الشابة » في موسيقى غلوك .

فاليري في الواقع هو المذكرّ لقن مؤنثه مالارميه . فالعنصر الذي في مالارميه والذي مكّنه من تحرير مجلة نسائية والكتابة برقنه المعهودة عن ازياء النساء ، يتكامل معه في فاليري عنصر من العبقريّة اقوى واضخم له صلة قربي مع عبقريّة المهندس المعماري .

وفي فاليري مادة اكثر مما في مالارميه . فبالرغم من اصراره على ان الشكل وحده ، الاسلوب وحده ، هو ما يهتمّ في عمله ، فان في شعر فاليري صفة درامية معيّنة . انه مشغول دائما بصراع خاص - صراع بين ذلك الجزء من الانسان الذي يمثل تجريد المسيو تست وذلك الجزء الاخر المغمور في احاسيس العالم اليومي ، والمشدود بأحداثه . فلو قرأ المرء « المسيو تست » فقط - والكاتب يقدمه لنا بشيء من الفكاهة - او لو قرأ نثر فاليري فقط ، لحسبه ذهنًا من اقل الازهان طراوة واشدها تجريدا . وصحيح ان وجهة نظر المسيو تست بارزة في شعر فاليري ، وسائدة في نثره - بمعنى ان ليس لديه شخصية يسمح لها بحياة مستقلة عن عالم الفكر حيث قد تبدو ، في اية لحظة ، كقطعة من تجريد ، ونشتبه نحن في ان فاليري يؤثر على المواضيع الانسانية اعسدة الرخام واشجار النخيل الباسقة التي يجعل منها ابدال بعض قصائده . وصحيح انه حتى في الحب يميل الى تعليق المتعة الحسيّة وابقاء حييئته في ذلك الايشاك الذي لايجده زمن والذي هو للشاعر متعة تنافس الاخرى - اذ نراه يتوسل الى المرأة في « Les Pas » : « لا تتعجّل ، لانه يلتذ بانتظارها بقدر مايلتذ بقبلاها ، ويجعل الافعى تقول لحواء ، وهي على وشك ان تذوق الفاكهة المحرمة :

ان كان فمك يصنع حلما ،
هذا الظمأ الذي بالنسغ يحلم ،
هذه اللذة بنصف مستقبل ،
انها ذوب الخلود ، يا حواء !

انه في الواقع يبدو وكأنه يفضل النساء نائمات او منهكات ، لان بوسعه حينئذ ، كما في « Dormeuse » ان يفكر بهن كأشكال من التجريد البحت تركتها الشخصية ، او لان بوسعه ان يتأمل ، كما في :
« La Fausse Morte »

ان تخمة الحب ضرب من الموت • ويطيب له ان يتخيلهن ، كما في « مشهد داخلي Intérieure » ، حضورا شفافا لا مادة له يمر امام عين البصيرة كزجاج عبر اشعة الشمس • ومع ذلك ، فلعلنا لانلقى شاعرا آخر يتمتع بالعالم الحسني بحرارة اشد من حرارة قاليري ، او صورّه بتجسيد أقوى • ليس هناك من فاقه في تشيل الأشكال والاصوات ، ورعشة الضوء والظل ، وملس الفاكمة او الجسد ، في أبيات رائعة الجمال • فهو عن زيزان الصيف يقول * :

L'insecte net gratte la sécheresse ...

الحشرة النظيفة تخدش الياس ...

وعن مقبرة قرب البحر يقول :

Où tant de marbre est tremblant sur tant d'ombres ...

حيث الرخام الكثير يرتعش فوق الظلال الكثيرة ...

وعن يركة نرسييس ، اذ يهبط المساء على الغابة ، والماء رائق صاف كالمرآة :

Onde déserte, et digne

Sur son lustre, du lisse effacement d'un cygne ...

موجة مهجورة ، شمخت

فوق بريقها ، لأثر يمحو أثر البجعة ...

وعن بحر هائج :

Si l'âme intense souffle, et renfle firibonde

L'onde abrupte sur l'onde abbatue, et si l'onde

Au cape tonne, immolant un monstre de candeur,

Êt vient des hautes mers vomir la profondeur

Sur ce roc ...

* لابد من تسجيل الابيات في نصها الفرنسي لادراك روعة اصواتها وصورها. لم يترجمها المؤلف الى الانكليزية ، غير انني رايت ان انقلها الى العربية، بترجمة تقريبية ، رغم صعوبة النقل - المترجم .

إذا تنهدت الروح المتوترة ، وصعدت بعنف
موجة مفاجئة على موجة مهزومة ، وإذا الموجة
عند الرأس الحجريّ أرعدت ، تضحّي بعملاق من نقاء ،
ويأتي الخضمّ هائجا ليقيء الاعماق
على هذه الصخرة ...

والشخصيات الانسانية لديه اشبه بتسائيل بطولية ولكنها رغم ذلك
تتمتع بنضارة واحتواءات ناعمة • هذه هي الافعى وهي تضع امامنا حواء
من صنع ميكائيل انجلو :

Clame, claire, de charmes lourde,
Je dominais furtivement,
L'oeil dans l'or ardent de ta laine,
Ta nuque énigmatique et pleine
Des secrets de ton mouvement !

هاجعة ، صافية ، بالمفاتيح مثقلة ،
سيطرت عليها خلصة ،
العين في عسجد شعرك الملتهب
ومؤخّر عنقك كاللغز مليء
بأسرار حركتك !
وفيسا بعد ، وقد تم اغراؤها :

Le marbre aspire, l'or se cambre !
Ces blondes bases d'ombre et d'ambre
Tremble au bord du mouvement !

يتطلع الرخام ويتشوّف الذهب !
هذه القواعد الشقراء من ظلال وعنبر
ترتعش على شفا الحركة !

وفي بيت واحد مدهش في « النائية » ، يكشف عن امرأة مضطجعة بكاملها : قوامك والبطن النقيّ يغلفه ذراع يسيل ...

شعر قاليري اذن يتراوح جيئة وذهابا بين هذا العالم الملموس والمرئي وبين عالم من التجريد الذهني . والتقابل بينهما ، الصراع الضمني بين قوانين الفكر المطلقة ومحدوديات الحياة ، وهي اضداد يستحيل فصل بعضها عن بعض ، هو كما قلت موضوع القصائد الحقيقي . قد يحسب المرء ان هذا موضوع لا يعد بالكثير — او انه ، على الاقل ، بعيد جدا عن عواطف الشعر الرومانسي . غير ان هذا التضاد قد الههم قاليري شعرا من اشد ما كتب اصالة ، شعرا هو ولا ريب من اعظم شعر عصرنا الراهن .

ولنا ان نأخذ مثلا على هذا الموضوع عالجه قاليري على اوسع نطاقه ، اشهر قصيدة له، ولعلها افضل ما نظم، «المقبرة البحرية» Le Cimetière Marin

التي تتغنى بعودة قاليري الى الشعر بعد فترة طويلة من الخمول . هنا يقف الشاعر في الظهيرة عند مقبرة قرب البحر : الشمس تبدو واقمة بلا حراك فوقه ، والماء يبدو مستويا كسطح فسيح غدت الزوارق عليه حياثم تمشي . وفي هذه اللحظة يبدو ان العالم الخارجي يمثل ذلك المطلق الذي يلجأ اليه قاليري دائما ، والذي قضى السنين مهووسا به . الا انه يصيح : « ايتها الظهيرة ! رغم سكونك كله ، انا التغير الخفي فيك — أنا الصدع في ماستك الهائلة ! » ولكن الموتى ، هناك تحت الارض ، قد راحوا ليدخلوا الفراغ الكبير — لقد اضحوا جزءا من الطبيعة الجماد . ولو فرضنا انه هو نفسه ، الرجل الحي ، ليس لديه من الحركة الا وهم خادع — كالراكض او السهم في اضداد زينون ؟ — فيحث نفسه قائلا : « ولكن لا ! كفّ عن هذا الاطراق ، هذا السكون ، الذي ملك عليك نفسك كلها او كاد ! » فهذه الريح المالحة قد اخذت تهبّ لتحطّم سقف البحر الهاجع ، وتلقي به عنيفا

على الصخور • العالم يدخل الحركة ثانية ، وعلى الشاعر ان يعود الى الحياة !

ولكن من المستحيل ان نضع ، في اية لغة اخرى ، قصة لأي من قصائد قاليري : ففي فعلنا ذلك ، يجب علينا ان نحذف تقريبا كل ماهو من مميزات قاليري • وفي محاولتنا توضيح معناه • نوضحه اكثر مما ينبغي • والحقيقة هي ان لا افكار حقيقية ، ولا تأملات عامة حقيقية ، في قصيدة كقصيدة « المقبرة البحرية » : فقاليري يقدم ، بنسب قد يفوق مايفعله حتىيتس في قصيدة « بين اطفال المدرسة » ، العاطفة وقد اندمجت في الفكرة ، وكتاهما مجذرتان في المشهد الذي جرتا فيه • وانه لهدف الشاعر الرمزي ، وانتصاره ، ان يجعل سواكن العالم الخارجي تعكس ادراك الفرد لها بكل تفاوتاته • وهو يقودنا ، حتى وان لم يشأ ذلك عن عمد ، الى الشك في الثنائية التقليدية التي جعلها شيئين منفصلين • ففي قصيدة « كالمقبرة البحرية » ، ليس ثمة معنى ثان بسيط • انما هناك استنساخ مدهش للصلة المعقدة جدا ، والمتغيرة ابدا ، بين الوعي الانساني والاشياء التي يعيها • الظهيرة هي طبيعة جناد ، ولكنها ايضا هي المطلق في ذهن الشاعر ، وهي ايضا السنوات العشرون من الخمول — وهي ايضا الظهيرة نفسها ، التي بعد لحظات ستنتضي ، ولن تكون هدأة او منتصفا للنهار • والبحر الذي في لحظات السكون تلك يكون جزءا من ماسة الطبيعة الرائعة تلك التي لايرى فيها الشاعر عينا سوى نفسه ، لان التغير الوحيد انما هو ايضا صورة لصمت الشاعر ، وهذا الصمت ، كما تهب الريح لتسوط البحر ، سينهار فجأة امام هبة النطق ، نطق القصيدة نفسها • العالم والشاعر في تداخل مستمر ، كما في القصيدة الرومانسية الا ان الشاعر الرمزي لن يحاول ، كما قد يحاول الرومانسي ، ان يقي علاقاتها متماسكة منطقية • فضوابط الصور الشعرية في القصيدة تتغير سريعا وطبيعيا بتغير الصور التي تمرّ بذهن الشاعر •

لم ينشر پول قاليري ، منذ ديوانه « Charmes » (١٩٢٢) اي شعر ، ولكنه نشر الكثير من النثر في اشكال شتى وثره رغم اسراف المعجبين في احترامهم له ، ليس بجودة شعره . على كل ، من المشكوك فيه ان قاليري اصبح يوما من اساتذة الاسلوب النثري . ففي مقالاته الكثير من الاشياء الجميلة ، والعبارات المركزة البديعة بتونرها وفكاهتها ، غير ان ثره يميل دائما الى « التشريك » في عقدة من الالفاظ تعصى على الفهم وفي الوقت نفسه لا ترضي الذوق .

والمعجبون بقاليري ، متأثرون بايحاءات من الشاعر نفسه ، يقولون ان السبب في عدم الشفافية في ثره يعود الى اصاله افكاره وعمقها ، ولكن الصحيح هو اننا ، اذ قرأ مقالاته ، لانعثر على الكثير من الافكار . وما نجده هو ، كما في شعره ، تقديم مواقف ذهنية ، بدلا من تنمية خطوط فكرية معينة . وقد اتهمه ناقد فرنسي بأنه فيلسوف يرفض ان يفلسف . و « الصرامة » التي يتحدث دوما عنها انما هي نتيجة فنية لنثره ، متأتية عن طرائق اسلوبية معينة ، كما في قصائده ، اكثر منها خصيصة من خصائص منطقة . ورغم عشقه للطريقة ، يبدو انه لم يكلّف نفسه عناء فرز افكاره او ترتيبها : فهو كالمسيو تست منهمك في تذوق احساسه الفكرية وابتكار كنايات مخلوطة* في معظمها للتعبير عنها . ولئن تمكن من مشاركته المتعة ،

* الكناية المخلوطة mixed metaphor هي التي تكون تفاصيل الصورة الواحدة فيها مستقاة من مصادر لا صلة فيما بينها ، وتعتبر من عيوب البيان . كان تقول : « عيناها نجمتان رياتنان » ، فتخلط بين النجمة وبريقها ، وبين الوردة وريها - المترجم .

الى حد ما ، في هذه اللعبة ، فاننا نجدها بالاستمرار جافة ومجوجة • واننا
لنتساءل ما الذي افلح فاليري - تست في استخراجها من أغوار تفحص
ذاته ؟ لاشيء اكثر من ادراك ، ليس هو اول من بلغه ، بأن اشكال النشاط
الفكري كلها - حتى تلك التي تبدو على السطح متباينة جدا ، كالشعر
والرياضيات مثلا - ما هي في الاساس الا الشيء نفسه ، مجرد ترتيبات
او تنظيمات لعناصر منتقاة من التجربة • وبقدر ما يتعامل فاليري فعلا مع
الافكار فانه ، في الواقع ، لاه كبير بالافكار ، لديه الكثير من العبارات
المتسمة ببراعة الكتابة وحدة البصيرة ، ولكن لديه الكثير ايضا من العبارات
التي تن في مخاض عسير ، لتلد « كليشة » ثقيلة • وأرى ان معظم سمعته
بالعمق ناجم عن انه من اوائل الادباء الذين ألمتوا بشيء من النظريات
الجديدة في الرياضيات والفيزياء • صحيح ان فاليري استخدم هذا الالمام
استخداما ممتعا ، ولكننا نتمنى احيانا لو انه يستمر به او يدع الفلسفة
جانبا • وهو يبدو كأنه لم ينس بعد الاثارة التي عرفها عند قراءته پوانكاريه ،
وما زال يتباهى بها : فهو دائما يقول لنا ما اصعب عليه ان يفهمنا هذه او
تلك من المسائل ، واذا المسألة العويصة ، عندما تصلنا ، ليست الا من
مبتذلات الفلسفة العلمية الحديثة - احدى تلك المسائل التي لم يجد مفكر
مثل ج. و. ن. ساليان ، مثلا ، صعوبة في شرحها بوضوح تام في مقالاته
الشعبية « أوجه العلم » •

غير ان فاليري ، كناقد ادبي ممتع ومهم • ولعله أكبر داعية في فرنسا
الى وجهة نظر خاصة في الشعر اخذت تشيع مع تقدم الرمزية الحديثة • لقد
كان الرومانسيون يعتبرون القصيدة قطعة من التعبير عن الذات - دفق
عاطفة ، انطلاقة غنائية • اما الفكرة السائدة اليوم فتختلف عن ذلك : فلئن
تكن عقائد الرمزية من بعض الواجه تماثل عقائد الرومانسية ، فان الرمزيين
المتأخرين من هذه الناحية على تقيض من الرومانسيين • وموقف پول
فاليري من الشعر اشد باطنية ، واشد علمية ، من النقد الرومانسي •

لقد سبق ان عرفنا قاليري العمل الفني ، عام ١٨٩٤ ، في « مدخل الى طريقة ليوناردو دافنشي » ، بأنه « آلة يراد بها اثاره وجمع التشكيلات الفردية لصنف معين من الازدهان . » ومنذ ان كتب « ربة القدر الشابة » لم يكف عن الاصرار على ان القصيدة مسألة فكرية معقدة ، كفاح مع شروط يفرضها الشاعر على نفسه - أي أنها ، اولا وقبل كل شيء ، شيء « مركب » . أو حسب التشبيه المحب لدى قاليري ، القصيدة ثقل حمله الشاعر قطعة الى السطح - والقارئ هو عابر السبيل الذي يسقط عليه الثقل كله فجأة والذي نتيجة لذلك يأخذ عنه انطبعا طاعيا ، هو مفعول جمالي متكامل لم يعرفه الشاعر ابان نظمه للقصيدة . يقول قاليري : « الحماس ليس من حالات الفنان الذهنية . » ايضا : « العبقريّة عادة يكتسبها اناس معيّنون » « س من الناس يريد لنا أن نصدق ان الكناية رسالة من السماء . ان الكناية هي ما يحدث عندما ينظر المرء الى الاشياء على نحو معيّن ، كما ينبر المرء عندما ينظر الى الشمس . عندما ينظر المرء الى الاشياء على اي نحو ؟ لسوف تستشعر ذلك ، ولعله سيأتي يوم يصبح فيه بالامكان تفسيره بأدق الكلمات . افعل كذا وكذا - تحصل على كل ماتشتهيه نفسك من الكنايات . »

ولكن الغريب ان هذا الموقف الظاهر الموضوعية والتحليل ترافقه فكرة عن الشعر شديدة الباطنية . هذه الفكرة نجدها مذكورة بأكثر ما يمكن من الوضوح ، كما نجد ضعفها وقد برز اشد البروز ، في مقدمة اضافها قاليري مؤخرا الى تعقيب كتبه المقالّيّ الفرنسي « آلان » على ديوان « Charnes » (واطافة طبقة اثر اخرى من التعقيب او الشرح الاكاديمي انما هو بحد ذاته من خصائص النقد المعاصر للشعر) . هنا نرى ، كالعادة ، المقرب العلمي - ويخطر لنا ، اذ نستمر في القراءة ، انه عبارة عن تشابه علمية : « ثمة اجسام على قسط كبير من الغموض تدرسها الفيزياء وتستعملها الكيمياء : كلّا تأملت الاعمال الفنية فكرت بها . » هذه هي « العوامل المساعدة » ، التي تيسر التغيرات الكيماوية دون ان تتأثر هي نفسها . وهكذا العمل الفني ، يقول قاليري ، يفعل في الذهن الذي يقدم هو له . فالعمل الفني اذن ، حتى عندما ننظر اليه كيميائيا ، يبقى شيئا

« غامضا » • ثم يظهر ان قاليري يقصد بعبارة « الاعمال الفنية » ، في مضمار الادب ، الشعر دون غيره • فيقول ان النثر يستهدف « المعنى » غاية وحيدة له ، اما غاية الشعر فهي ليست اشد غموضا من ذلك فحسب بل انه أمر يتعدى العقل والمنطق : « ليس الامر في الشعر قطعا أن ينقل شخص الى اخر شيئا مفهوما يدور في خلدته • بل الامر هو ان يخلق في الاخر حالة يكون تعبيرها بدقة وفداذة هو ذلك الموصل اليه • فهما تكن العاطفة او الصورة التي تتشكل في هاوي القصائد ، فانها مشروعة وكافية اذا اوجدت فيه هذه العلاقة المتبادلة بين الكلمة السبب والكلمة النتيجة • وبالتالي فان القارئ يستمتع بحرية عظيمة بالنسبة الى الافكار ، وهي حرية اشبه بتلك التي يتبنيها المرء في حالة سامع الموسيقى ، وان تكن اقل منها شدة وتوترا • »

يخيّل اليّ ان قاليري هنا يفتعل الدقة والضبط لكيما يغطي على عدد من الافتراضات الكاذبة ، ويروج لضرب من التصوف الجمالي بدلا من ان ينتهي الى تحليل علمي • اولاً ، أليس من السخف ان يزعم ان النثر يتعامل مع « المعنى » فقط كشيء متميز عن الایحاء ، وان المرء لا يحق له — كما يقول قاليري في عبارة أخرى — ان يتوقع من الشعر « اية فكرة محدّدة بالمرّة » ؟ هل الشعر فعلا تناج ذهني يختلف في النوع اختلافا مطلقا؟ عن النثر وهل له فعلا وظيفة مختلفة اختلافا مطلقا؟ او ليس النثر والشعر كلاهما مجرد اسلوبيين من اساليب التواصل الانساني ، اسلوبيين لعبا ادوارا شتى ، واستخدما لاغراض شتى ، في فترات وحضارات مختلفة ؟ لقد استخدم الاغريق القدماء الشعر في كتابة تواريخهم ، وحكاياتهم ، وشرائعهم • والاغريق والايلازيثيون استخدماه ايضا في مسرحياتهم • فاذا كانت تعاريف قاليري صحيحة ، ما الذي سيحدث لهوميروس ، وفرجيل ، وداتي ، وشكسبير ، وغوته ؟ كلهم يتعاملون مع المعنى والایحاء معا ، ويستهدفون ايصال « افكار محدّدة » • غير ان الظاهر هو ان هذه التعاريف يأتي بها قاليري لتطبيقها على شعره ، وشعر مالارميّة والرمزيين الآخرين • ولكنها لا تنطبق ، في الواقع ، حتى عليهم • فشعر قاليري ، كما رأينا ، له معناه ، ويتعامل مع مواضيع محدّدة ، ويث لنا « شيئا مفهوما يدور في خلدته » • ورغم انه في تسمية ديوانه Charnes

(سحر) حاول التأكيد على ميزته الباطنية ، السحرية ، اللافائدة ، فاننا لا نقرر له الا انه جهد ، كأبي جهد آخر ، من جهود النطق الانساني . والذي يحدث عندما نتواصل بعضنا مع بعض ، في الادب كما في الشتم والصراخ في طلب النجدة ، في الشعر كما في النثر — ما الدور الذي يلعبه « المعنى » وما الدور الذي يلعبه الالقاء ، وهل المعنى والالقاء مختلفان ويمكن فصل كليهما عن الآخر — انما هذه قضايا تفقدنا بعيدا وعسيفا ، وسأعود اليها في فصل لاحق . غير ان قاليري قد جعلنا نرى — وهي احدى افكاره الأثيرة — انه يفهم التماثل الاساسي بين اشكال النشاط الذهني المختلفة . وقد اشار باعتزاز الى صلة القربى بين الشعر والرياضيات . واذا كانت وظيفة وطرائق الشعر مماثلة لوظيفة وطرائق الرياضيات ، فلا بد انها تماثل وظيفة النشر وطرائقه ايضا . واذا كان قاليري يشبه ديكارت ، كما يحلو له ان يتصور ، اذن يستحيل التمييز الحق بين اطروحة فلسفية او رياضية وقصيدة شعرية مهما تكن رمزية . يخيّل اليّ ان قاليري يكشف عن نفسه هنا بأنه ليس بالمفكر « الصارم » الذي يتصور نفسه ، كما انه يكشف ، في رأيي ، عن رغبة دفاعية كما هي ايضا استعلائية ، في ان يظهر ان الشعر وهو اسلوب لم يعد يستخدم كثيرا في كتابة التاريخ او القصص او الدراما ولذا فالطلب الشعبي عليه قليل ، يتمتع بسمو ضمني على النثر . ولم يتردد في ان يؤكد لنا في مكان آخر ان « الشعر اصعب الفنون » !

- ٣ -

مع كل احترامنا المذكاء قاليري ، وصراحتة واستقلاله ، لابد لنا من الاقرار بأنه يؤخذ بجذ أكثر مما ينبغي — ولعله هو ايضا يأخذ نفسه بمثل هذا الجذ — باعتباره حكيما في شؤون الحياة كلها . « الغباء ليس اقوى صفاتي » ، نجده يقول ، ولئن نوافقه على ذلك ، فاننا كنا نتمنى لو اننا لم نسمعه يقول ذلك . وكشاعر كبير ، كنا نفضل لو انه لم يردد دائما قصة العناء الخارق الذي يتحملة في نظم قصائده ، ولو انه لم يلجأ الى ان شعر الآخرين ، بالقياس الى ما يكتبه هو ، انما هو في معظمه سهل وسطحي — وبخاصة عندما تذكر انه اجاب احد مراسليه ، الذي شكاه اليه تركيا لغويا ثقيلًا ورد في « ربة القدر الشابة » ، بأن القارئ اصاب بالضبط في القصيدة

أحدى تلك العبارات التي قال قاليري عنها : « ارتجلتها حرفيا في غفلة استعجالي الفراغ منها » .

وقد بدا الجانب الاستعلائي والدعي من قاليري على اسوأه عندما انتخب ليخلف اناطول فرانس في الاكاديمية الفرنسية ، وكان عليه ان يلقي خطابا عن سلفه — وهذه حادثة تستحق منا التريث عندها ، لاهميتها التاريخية . لقد تصرف قاليري في هذه المناسبة تصرفا مخالفا جدا للتقاليد . اولاً ، يبدو ان الازياء في الاكاديمية تنتقل من جيل الى جيل ، وان العضو الجديد يدبر نفسه من الازياء القديمة ما يقارب طوله . غير ان پول قاليري ، هكذا تقول الرواية ، اذهل الاكاديسيين بظهوره في زي جديد خاطه له احد خياطي آخر الموضات . وقيل انهم لم يصغوا الى خطابه عن اناطول فرانس الا بكثير من الضيق . والعادة هي ان يكتب العضو المنتخب جديدا مديحا في العضو الراحل الذي يخلفه ، غير ان قاليري ، عوضا عن ان يقرأ رثاء جميلا في سلفه القى قطعة من النقد اقل ما يقال فيها انها هجوم على اناطول فرانس . لم يكن اناطول فرانس صديقا للمدرسة الرمزية ايام كانت جديدة وغير محبوبة: وقد قال انه لا يصدق ابدا « ان مدرسة ادبية ستنجح وهي تعبر عن افكار عسيرة بلغة غامضة » . وكان قد سخر من مالارميه وتحدث باحتقار عن رامبو . وفي كتابته كان يثقل ذلك التقليد الفرنسي المتميز بالوضوح والبساطة الكلاسيكية الذي تمرد عليه الرمزيون . وكان پول قاليري الرمزي الثاني فقط الذي دعي الى الاكاديمية الفرنسية ، وجاء انتخابه كاعتراف رسمي نهائي بالفئة الادبية التي اعتبرت ذات يوم خارجة على القانون .

وقد كتب رثاءه عن اناطول فرانس بلهجة منتصر غير حليم ولا كريم ، بلهجة هي مزيج من الشكوى والزهو . وهو اذ يتحدث بنبرة من يريد ، جارا نفسه من عليائه ، أن يقول قولاً فيه حمد وتقدير لفرانس ، يبدو كل شيء يقوله اقرب الى الانتقاص والذم . فيتناول بالترتيب التهم كلها التي قيات ضد فرانس منذ موته — كتلك النميمة الفارغة من انه ما كان ليحقق شيئا يذكر لولا مدام دي كينافيه — ولكنه اذ يتظاهر بأنه يقلل من شأنها ، يفلح في اعطائها المزيد من الوزن . ويتحدث عن « عضلية » فرانس وحرصه على نحو يوحي الى السامع بأنه يخلو من الشجاعة والاخلاص (لانه لم

يفهم الرمزية ولم يناصرها ، مع انه جلب على نفسه كره الشعب وضحي
بمقعده في الاكاديمية ودخل في معارك مع اصدقائه ، لدفاعه عن براءة
درايفوس) •

ويخلص من ذلك الى قوله ان اناطول فرانس ، نظرا لضعة اصله (كان ابوه
بائع كتب على رصيف نهر السين) ، قد استطاع ان يحقق الكثير ولاريب •
وفوق ذلك يحجم قاليري في اثناء الخطاب كله بشكل يبين ومهين عن ذكر
اسم فرانس — وهو اسم مستعار لا يؤدي احدا اخذه عن تلقب العائلة لكل
« اناطول » بفرانسوا — ويعلق عليه كما يلي : « اما هو فما كان ليوجد ،
وما كان لاحد ان يقدر ان يتصوره ، الا في فرنسا ، التي انتحل اسمها •
وبذلك الاسم ، الذي يصعب حمل مسؤولياته ، والذي يحتم الكثير من
الثقة على من يتخذه ، حظي برضا العالم • ولقد قدم للعالم فرنسا
حاملة تلك الصفات الخداعة المظهر التي ، لو بقيت هي عنها راضية ، لعانى
العالم منها ، ولكنها كانت تروق له ولم يأنس في نفسه اعتراضا عليها • » ثم
يتحدث قاليري باسهاب عن فرنسا ، الامة (وقاليري ، اصلا ، نصف
ايطالي ، وميله الى التفكير بالايطالية ، فيما يبدو ، يعلل بعض غرائب
اسلوبه) ، وينهي خطابه بالحديث عن الوطنية بحرارة •

طبعا لايتوقع المرء من پول قاليري ان يناقض قناعاته ، او ان يخفيها
بكياسة وبشيء ومن المراوغة ، لمجرد انه اتفق ان جعل خلفا لكاتب لا يرضى
عنه • كما ان بعض نقد قاليري لاناطول فرانس قد نوافقه عليه • فهناك
ولاريب مايبرر اعتبار فرانس لدى الكثير من الادباء الفرنسيين مثلا لكل
ما هو انيق من الدرجة الثانية في ادب الجيل السابق •

لقد كان فرانس آخر كاتب عظيم ينتمي الى تقليد معين ، ومواطن
الضعف الخاصة بهذا التقليد بدت ، بالتالي ، بارزة ، في اعماله • وصحيح
انه قبل ان يموت ، كان قد عاش عمرا طويلا اتاح له ان ينتج كتبها فيها من
الصقل الفارغ ، والميوعة ، وآلية الشكل والاتقان ، ما يثبط حماسنا

بسحريتها الرينانية* وشفقتها ، وتناظرها ووضوحها الكلاسيكيين . كان
الاولان قد آن لبذ تلك المعادلات ، اذ لم يبق شيء يكتب على ذلك النمط .
وقاليري وأحد من الذين الغوها . ومع ذلك ، مع كل ايمان المرء بطرائق
الرمزية ، وحساسة لمنجزاتها ، فانه عندما يقرأ هذا الخطاب المتعالي المليء
بالغمز واللمز لا يملك نفسه عن التمرد على ما يبدو انه افتراض قاليري بأن
من المستحيل ان يكون الكاتب عميق الفكر ويكتب بيسر ووضوح مثل
فرانس . ويظهر ان قاليري نفسه تقصد في هذه المناسبة ان يتجنب الكتابة
بجاذبية او وضوح . اذ ليس موضوعه ميتافيزيقيا في شيء ، وليس في ما
يقوله اي شيء صعب ، ومع ذلك فان هذا الخطاب رائعة قاليري في الكتابة
الرديئة . فهو لم يسئ قط ، كما اساء هنا ، استعمال ثره اللزج ، وكتله
التجريدية ، وتقديم الافكار ظهرا لبطن . وان يقول الانسان ان مؤلف
« حديقة ابيقور » لو استطاع سماع خطاب قاليري ، لتقلب في قبره ، لاقل
جدامما يقتضيه المقام : فأن لد اعداء اناطول فرانس من رجال الدين ما
كانوا ليتمنوا له عقابا أرهب من ان يرغم على الاصغاء اليه في الجحيم !

مهما يكن من أمر ، فان دخول قاليري الاكاديمية ، اذ يشير الى التضاد
بين قاليري وفرانس ، يشير حتى اكثر من التباعد بين بيتس وبرندشو الى
التباين بين الاساليب والمواقف الجديدة التي تميز بها الادب منذ الحرب ، وبين
اساليب ومواقف الادب في الفترة التي أتت عليها الحرب وأنتهتها . كان اناطول
فرانس كاتباً محبوباً رائعاً : يستهدف الاقناع والفهم — وكان يذكر سكرتيه
بروصون بصراحة بأنها « يعملان لزبائن بورجوازيين . فهم وحدهم يقرأون .
لا تمزق ستارة الهيكل . جرها شيئاً فشيئاً . اثقب فيها ثقباً صغيراً خبيثاً ..
واترك لقارئك ذلك النصر السهل بأنه يرى أبعد مما ترى أنت » . بيعت كتبه في
مكتبات فرنسا كلها ، وعرفها العالم المتسدد أجمع . في حين أن قاليري لا يهـمه
مطلقاً ذوق القاريء العادي وذكأؤه . وبدلاً من أن يسمح لقارئه بالنصر السهل،
بتباهي بأن يسبقه بمراحل . ومعظم الذين يقرأونه هم الكتأب الآخرون ، أو
أناس لهم اهتمام خاص بالادب . دواوينه دائماً نافدة ، وكتأباته الآخري تطبع

* نسبة الى ارنست رينان ، الكتأب الفرنسي الكبير الذي سبق اناطول
فرانس بحيل واحد . — المترجم .

دائماً في طبعات محدودة وغالية بحيث لا يكاد يراها أحد . اما اناطول فرانس فكان غزير الكتابة ، يمد جمهوره بكل أنواع الادب من رواية ، وتاريخ ، ونقد ، وستيرة* ، ودرامة ، وشعر ، وفلسفة ، ومنشورات سياسية ، وخطابات ومقالات للجرائد . اما فاليري فلا ينشر الا القليل : لقد ركز عبقريته بكاملها في انتاج بضع قصائد رائعة - وفيما عدا ذلك ، فإنه لم يكتب شيئاً تقريباً سوى بضعة كتب من الملاحظات المتفرقة . كان اناطول فرانس ، جوهرياً ، عقلانياً : انه لم ينكر ان التجربة مليئة بالتناقضات وعدم التماسك ، ولكنه حاول ان يكتب عن هذه بالضبط بأسلوب بسيط ، منطقي ، ومتناغم . في حين ان پول فاليري ، على العكس ، اخذ على عاتقه ان يعكس حتى في لغته بالذات كل التعقيدات والاضطرابات التي تشيع في احاسيسنا وافكارنا المتفاعلة .

والظواهر التي يعالجها فرانس عادة هي أحداث الحياة كما تعاش في هذا العالم ، اما فاليري فان موضوع اهتمامه هو الذهن الانساني المعزول او المثالي ، وهو يتأمل في تناقضاته أو يعجب لتحقيقاته . عندما ينصرف فرانس عن الادب ، فانه ينشغل بالطبع بالسياسة - يجابه الآخرين بنصرته لدرايفوس ، يرتبط بالحزب الاشتراكي ، ويكتب افتتاحيات لجريدة الحزب ، يخطب في اجتماعات العمال ، ويعلن عن نفسه في النهاية بأنه شيوعي . ولكن فاليري يكاد لا يعبأ بالسياسة ، واذا فعل ، فبروح من الانفصالية الفكرية . واهتماماته الادبية انما هي علمية . كان العلم يعني لاناطول فرانس آلية القرن التاسع عشر التقليدية دون غيرها ، وقد أشبع بها بحيث لازمته طوال عمره كواييس دوار الفضاء ، وانقراض الشمس ، والاوتوماتية القاتلة في حب الانسان ومظامحه ، ونكوص البشرية الى البربرية بانعكاس عملية التطور ، - بينما انطلق پول فاليري الى فترة لم تعد فيها النظرة العلمية تعني هذه الجبرية . (وكان موقف فرانس من العلم الحديث مماثلاً لموقفه من المدرسة الرمزية : فعندما التقى في شيخوخته بأينشتاين في برلين ، وحاول أينشتاين أن يفسر له نظرياته ، ضاق فرانس ذرعاً ولم يستطع الاصغاء . قال : « عندما أخبرني ان الضوء مادة ، جعل رأسي يدوخ ،

* هي الاصل اللاتيني لكلمة satire الانكليزية وهي تعني ذلك النمط الادبي ، شعراً او نثراً ، الذي يستهدف المثالب والمعايب بالسخرية والهجاء - المترجم .

واستأذنته بالانصراف . ») لان الفكر العلمي الحديث الذي يلون تأملات فاليري قد تخلص من فكرة قوانين الطبيعة التي لامحيد عنها ، وفكرة التسلسل العاتي في السبب والنتيجة . ونراه في مقال من اتمع مقالاته يتحدث عن الشدة والذعر اللذين شعر بهما باسكال عندما أخذ يتصور هاويات الفضاء الصامتة - مسا كان من دأب علماء القرن السابع عشر أن يتصوروه . تصورات كهذه كانت تدفع برجل كباسكال الى اعشق الايمان والتقوى - بينما راحت الافكار التي تماثلها ، بعد ذلك بقرنين من الزمان ، تدفع برجل كاناطول فرانس الى ضرب من اليأس ، فيناقض هذا اليأس ويلغي آماله بالمجتمع الانساني .

لقد بدا الانسان لباسكال وفرانس كليهما حقيرا لا شأن له . أما فاليري فبوسعه ان يضحك من كليهما : لقد رأى تباشير عصر جعلت فيه معرفتنا المتزايدة عن الكون تغير « لا أفكارنا وحدها ، بل بعض ردود فعلنا الانية » ، و « مالنا ان نسميه رد الفعل الباسكالي ، سيغدو أمرا نادرا يثير اهتمام السيكلوجيين . » ما عاد الانسان منقيا ضئيلا ، يقارع المادة وهو وسط الفضاء الفسيح : وما كان يعتبره روحه ، ذلك الشيء الذي لا تمتلكه الا الكائنات البشرية ، مرتبط على نحو ما بتلك الطبيعة الخارجية التي كان يعتبرها جسادا أو شيئا غريبا عنه ، وعقله الذي كان يبدو مؤخرا ضعيفا كشرارة فوسفورية في بحر حالك الظلام ، يتبين الان أنه قد ابتنى كونه بنفسه .

وتتضح الامور بشكل خاص اذا قارنا بين شخصية فاليري ، الميسو تست ، وأشهر الشخصيات التي ابتدعها فرانس ، الميسو برجيرية ، في كتابه « التاريخ المعاصر » . الميسو برجيره كائن اجتماعي ، دمث ، خلوق ، تلذ له عشرة الناس ، ومع أن ثمة عناصر في المجتمع تنكد عليه ، ويشعر أنها تعاديه وأنها غير مرغوب فيها ، فان اهتمامات ذلك المجتمع العامة واهتمامات المدنية التي يشلها المجتمع هي التي تملك عليه أحاسيسه . وهو في بحث دائم لهذه المدنية مع جيرانه ، واذا ثارت قضية سياسية مهمة ، فانه ايجابي وسريع في مناصرة جانب معين . أما ميسو تست ، فانه خارج المجتمع . وقد كاد يفلح في فصل نفسه عن العلاقات الاجتماعية كلها : « لم يكن يبتسم » ، أو يقول صباح الخير أو مع السلامة . وكان يبدو أنه لا يسمع من يقول له : كيف حالك » - ويأوي ،

الى فراشه ويغط في النوم بحضور الضيف ، وتأثيره في المدام تست هو أن يجعلها تشعر بأنها غير موجودة • انه سيء التصرف ، منهك بنفسه ، عبوس – وقد يشخصه علماء النفس المعاصرون بأنه انطوائي ، نرجسى ، مصاب بجنون الكتابة •

وجملة القول ان قوة جيل اناطول فرانس كانت تلك القوة المستقاة من المعرفة الواسعة بشؤون البشرية ، والاهتمام العطوف بالناس ، والاتصال المباشر بالرأي العام والمساهمة في الحياة العامة عن طريق الادب • أما قوة جيل فاليري فهي قوة الجهد الفردي والتأمل الجاد في أعماق الذات •

- ١ -

لقد ذكرت ان هناك شبهاً بين شعراء القرن السابع عشر الانكليز ورمزيي القرن التاسع عشر الفرنسيين . وفي عصرنا هذا جمع شعرتي . اس . اليوت بين هذين التقليدين ، لان اليوت ، فيما أعلم ، هو الذي لفت النظر لأول مرة الى الشبه القائم بينهما . وهو يقول : « الشكل الذي بدأت اكتب به عام ١٩٠٨ او ١٩٠٩ استقيته مباشرة من دراسة لافورغ ودراسة الدراماة الاليزابيثية المتأخرة . ولا أعرف أحدا بدأ بالضبط من تلك النقطة . »

في حديثي عن اوائل الرمزيين ركزت حتى الان على ما لارميه . بيد أن اليوت ، كما يشير ، أخذ عن فرع آخر للتقليد الرمزي . ففي عام ١٨٧٣ ظهر ديوان في باريس بعنوان Les Amours Jaunes « الغراميات الصفراء » لشاعر اطلق على نفسه اسم تريستان كوربيير . لم يلتفت أحد الى الكتاب وما كادت سنة تمر على صدوره حتى توفي صاحبه بالسل ، وعمره ثلاثون سنة .

كان كوربيير شابا غريب الاطوار ، وغير منسجم أبدا مع مجتمعه . ورغم أنه كان ابن ربان بحري كتب بدوره قصصا عن حياة البحار ، وتلقى العلم في أرقى المعاهد ، فانه اختار لنفسه حياة رجل خارج على القانون . في باريس كان ينام طيلة النهار ، ويقضى الليالي في المقاهي أو في كتابة الشعر ، ليحيي عند الفجر بغايا باريس وهن خارجات من دار المحطة او الفندق بذلك الشعور الاخوي الذي نصفه قسوة ونصفه الاخر رقة والذي يحسه نحو المنفي عن المجتمع التقليدي - ذلك المجتمع الذي ، أيام كان في مسقط رأسه بريتاني ، دفعه الى الهرب من منزل أهله واللجوء الى عشرة البحارة ورجال الجمارك ، وهو العليل ، بل الهيكل العظمي الحي ، ليقوم بمعجزات من الشجاعة والجلد في الابحار بزورق صغير يفضل الخروج به والجو على اسوأ ما يكون . وقد جعل لنفسه وقفة تحد من عدائه للمجتمع ومما اعتبره قبحة الجسدي ، وهو في الوقت نفسه ، ولا ريب ، يتألم لكليهما كان سوداويا ، بذهن

محبوم النشاط ، مليئا بالانين والنكات السوقية ، ويسلي نفسه بالتطواف في زي سجين ، وباطلاق النار من بندقية أو مسدس من النافذة احتجاجا على ترتيل جوقة القرية . وذات مرة ، اذ كان في زيارة لروما ، ظهر في الشوارع مرتدياً بدلة السهرة وعلى رأسه قلنسوة اسقف ، وقد رسم على جبهته عينين باللون ، وهو يقتاد خنزيرا مزوقا بالشرطة . وشعر كوريير كان شعر المنبوذ : عاميا وبسيطا في كثير من الاحايين ، ولكن فيه بلاغة العامية المدهشة، تشوبه كثيرا طريقة الشعر الرديء « المخربط » ، ولكنه ينم عن ثقة صاحبه في تحقيق أهدافه الفنية المكربة ، كثير الاستعراض للشخصية الرومانسية ، ولكنه يذل نفسه باستمرار بالهزء من نفسه على نحو يجمع بين القذع والوحشية وتصدر عنه أحيانا دون سابق انذار ، كما يقول ايسسان ، « صرخة من الالم الحاد كاتقطاع وتر في التشلو » — وهكذا فان قصائد كوريير اعادت الى الشعر الفرنسي خصائص كانت قد اضحت غريبة عليه منذ أيام فرانسوا فيوون .

لقد بدا كوريير مغرقا في الغرابة والحوشية حتى من وجهة نظر الرومانسيين بحيث أنه اعتبر ، ان لوحظ أبدا ، لا ناييا في الذوق فحسب، بل مجنونا — الى ان اكرمه پول قرلين عام ١٨٨٣ في سلسلة من المقالات بعنوان « الشعراء الملعونين » Les Poètes Maudits ، كانت حدثا مهما من الاحداث النقدية في تطور الرمزية . كان قرلين فنانا اكثر صقلا من كوريير ، ولكن يقل عنه أصالة وامتاعا كشخصية ، وقد تأثر هو نفسه كثيرا بديوان « الغراميات الصفراء » حتى بدا في الواقع كأنه اصيب بعدوى من كوريير، لا من حيث بعض الاساليب الفنية فقط ، بل من حيث شخصيته الشعرية ، ونبرته المتميزة بسذاجتها وأشجانها . قارن مثلا قصيدة كوريير « Rondels pour Après » بسوته قرلين التي مطلعها

L'espoir luit comme un brin de paille dans l'étable

أو « Paria » بقصيدة « Casper Hauser » .

غير أن شاعرا فرنسيا أصغر من كوريير بتسع عشرة سنة ، يدعى جول لافورغ ، كان بسفرده قد طور اسلوبا ولونا قريبين من كوريير — بسا في شعره

من مزج بين التباريح والسخرية ، بين الفخامة والعامية ، بين القذع والسذاجة • كان لافورغ ابن معلم ، ورغم لا أبايته في الاساءة الى تقاليد الشعر الفرنسي ، فانه كان اديبا « محترفا » أكثر من كوربيير ، حتى أنه يبالغ بالافتعال ، على طريقته ، وما يبدو أنه في كوربيير اسلوب شخصى لا محيد عنه على كل ما فيه من غرابة أطوار ، يبدو في لافورغ مقصودا وواعيا لداته ، وأحيانا أشبه بتمرين أدبي • هو أيضا كان مسلوفا ، مثل كوربيير ، وتوفي في السابعة والعشرين من عمره — فبقيت رفته واحزانه مما يتصف به طفل مريض ، مدلل ، ومراراته ، وصوره المفاجئة ، وغنجاته ، وقينيته ، ووقاحته ، بقيت كلها مما يتصف به تلميذ شاطر • وقد استحصل له اصدقاؤه وظيفة قارئ للامبراطورة الالمانية أوغستا ، فوقع في غرام الفلسفة الالمانية ، وأدخل رطانتها في شعره ، وبذلك قدم للرمزية العنصر الوحيد الذي ربما كان يعوزها — الغموض •

غير أن لافورغ شاعر جيد جدا ومن أروع الرمزيين • هو وكوربيير ادخلا في الشعر تنوعا جديدا من الالفاظ ومرونة جديدة في الاحاسيس • في مالارميه لنا أن نقول ، على العموم ، ان المتغيرات هي الصور ، لا الاحاسيس • فثن يحب الدعابة أحيانا ، فانه كلاسيكي بمعنى أنه (مثل بيتس وفاليري) يتمسك بنبذة معينة من فخامة القول • ولكن تي • اس • اليوت يستقي من تراب الرمزية المحكي — الساخر ، لا الجمالي — الجاد • ونكاد نجد كوربيير ولافورغ في أعماله الباكرة كلها • فرباعيات كوربيير التأكيدية الفكاهة ، بوقوعها الفجائي بين حين وآخر في الحنو واللوعة ، نسمعا ثانية في شعر اليوت الستيري : وقصيدة مثل « المستر اليوت في قداس صباح الاحد Mr. Eliot's Sunday Morning Service يخيل الي ، ما كانت لتكتب لولا قصيدة كوربيير » Rapsodie Foraine « وكما ان » Conversation Galante مستقاة بوضوح من قصائد معينة من مجموعتي لافورغ « Complaintes » ، « Imitation de Notre-Dame la Lune » ، فان قصيدتي اليوت الاكثر تعقيدا : « صورة سيدة Portrait of a Lady » و « أغنية حب جي • ألفريد پروفروك The Love Song of J. Alfred Prufrock » تتقسيان عن قرب قصائد

لافورغ الطويلة • قارن نهاية «بروفروك» بنهاية النسخة الاولى لقصيدة
لافورغ « اسطورة Legende » :

اني أشيخ ... اني أشيخ
سأشمر ساقبي بنظولني •

أأفرق شعري من الخلف ؟ أأجراً أن آكل خوخة ؟
سألبس بنظولنا من الفانلة البيضاء ، وأمشي على الساحل ،
لقد سمعت عرائس البحر يغنين ، الواحدة للآخرى •
لا اظنهن سيغنين لي أنا •

رأيتهن يمتطين الامواج نحو البحر
يمشطن شعر الامواج الابيض منتشرا خلفها
حين تعصف الريح بالماء ابيض واسود •

لقد تباطأنا في حجرات البحر
قرب بنات بحر مكملات بالاحمر والبنّي من أعشاب البحر
الى ان توقظنا اصوات بشرية ، ونغرق •
(اليوت)

* * *

أمس اطلقت الاوكسترا
رقصتها الاخيرة

آه ! الخريف ، الخريف !
المقاهي التي
هجرت

تستعيد معازفها ! ••

العبارات ، الزجاجيات ،

حصى التذكارات •
آه ، كيف قد ضمرت !
ما الذي سيصير بي؟ ••

الوداع ! فتيات المصاييح حيث الارض مربعات سوداء بيضاء
يشبهن الباكيات في الجنائز
تحت ريح الجنوب السوداء التي تبغي محق الجميع •

كفى ، كفى ،
انت كنت البادىء •

أذهبي ، ما عادت هذه رائحة فرائك •
غمزات عينيك الاخيرة حث وزور •
اخرسي ، مع أخرياتك لا يبقى أي شيء •

اخرسي ، اخرسي ،
لايعشق المرء الا مرة واحدة •••

(لافورغ)

هنا نرى ان اليوت نسخ عن لافورغ النسق العروضي اللامنتظم بيتا
بيتا تقريبا • وفضلا عن ذلك ، فإن موضوع قصيدة لافورغ - تردد رجل
وضيقه تعوزه الجراءة او تبثليه الخيبة فلا يغازل المرأة التي تستثير فيه
الشفقة الساخرة وهبّات العاطفة المحنوقة - شديد الشبه بموضوعي
« بروفروك » و « صورة سيدة » • وفي قصيدة اخرى بعنوان :

La Figlia Che Piange ، يقتبس بيتا من لافورغ :
Simple et sans foi comme un bonjour

ليصبح :
Simple and faithless as a smile and a shake of the hand.

« بسيط ولا يؤتمن كابتسامة ومصافحة » • بل انه نقل الى
الانكليزية شيئا من عدم تشديد النبرة unstressed effect في ألفاظ
الشعر الفرنسي : فهذا البيت الاسكندري الذي ذكرناه الان ، مثلا ، ما أشدّ
الفرق بينه وبين هذا البيت الاسكندري الكلاسيكي :

Which like a wounded snake drags its slow length along

او هذا :

With sparkless ashes loads an unlamented urn.

(وقد أظهر رنيه تويان في مقاله المستفيض « اثر الرمزية الفرنسية في
الشعر الامريكى من ١٩١٠ الى ١٩٢٠ » اثر غوتيه ايضا في قصائد اليوت
الستيرية • ويبدو ان قصيدته « فرس البحر » The Hippopotamus انما هي
نسخ عن فرس بحر لغوتيه ، وان مقطع Grishkin is nice في « همسات
الخلود » Whispers of Immortality انما يعيد مقطعا لغوتيه يبدأ بـ
Carmen est maigre

ولكن لا يذهبن الظن بأحد ان اليوت ليس بالاصيل ، او انه يقلّ
قدرة عن الشاعرين اللذين اخذ منهما • فالقصائد الاطول والاعقد ، التي
ترد في ديوان لافورغ تحت عنوان « شعره المتأخر » ، والتي كان يبتنيها
لافورغ قبيل موته من قطع متناثرة واكل نضجا كان قد نظمها في السابق ،
هي ولاريب اهم اعماله : فهو اذ تحكّم برونّة في اللفظ والعروض ، قد
حقق احد الاشكال النهائية للتعبير عن مزاج « نهاية القرن » الذي اتصف
بحالات هي مزيج من الشفقة والسخرية ، من الدنيوية والجمالية • ورغم
ان اليوت ، من اوجه معيّنة ظاهرة ، طبق معادلة لافورغ بأمانة كبيرة ،
فاننا لن نستطيع ان نقول انه مقلّد له ، لانه من بعض الاوجه فنّان اكبر
وابرع • انه انضج من لافورغ ، وفي صنعته من الكمال ما لم يعرفه

كوربيير او لافورغ الا نادرا • وامتياز اليوت كامن ، كما يقول كلايف بل ، في « صياغته » ، صور لافورغ الشعرية كثيرا ما تكون من النوع المستبعد والفروتسكي غير الملائم : وعيوبه بهذا الصدد تشبه عيوب الشعراء الميتافيزيقيين الانكليز ، في حين ان ذوق اليوت لاثشوبه شائبة - فصوره دائما مضبوطة بدقة • والانطباع الذي يخلقه اليوت ، حتى في اوائل قصائده هذه ، واضح ، حيوي ، ولا ينسى : ولا نجعله في منزلة ثانية بالنسبة الى سلفه الرمزيين ، كما لا نقرنه بميدلتون او وبستر لمجرد اننا نجده ، كما في « جيرونشن » (Gerontion) ، ينظم بايقاعات الشعر المرسل الاليزابيثي المتأخر •

عندما نتفحص مواضيع اليوت ، تتبين شيئا وجدناه سابقا في لافورغ ، ولكنه يظهر في اليوت على نحو اشد كثافة وتوترا • لقد كان احد المواضيع التي شغلت بال فلوير اكثر من غيرها - وفلووير بطل كبير في نظر اليوت ورفيقه ازراباوند - هو ان الماضي اعظم من الحاضر : وكان الرومانسيون قد اكتشفوا امكانات الخيال التاريخي ، ولتعطشهم للشجاعة ، والفخامة ، والجلال ، فانهم جعلوا هذه المزايا في فترات ماضية من التاريخ - وبخاصة القرون الوسطى وعصر النهضة • وفلووير ، الذي كان يشاطر الرومانسيين شهوتهم لكل ماهو رائع ووحشي ، والذي ايضا كبح نفسه لمجابهة عالم القرن التاسع عشر كما هو ، اتبع خطين متوازيين في الرواية يبرز احدهما الآخر ويؤكد على معناه • فمن ناحية ، في « سلامبو » و « غوايات القديس انطوان » ، اعاد فلوير خلق بربريات العالم الوثني الرائعة ، وتقوى المسيحيين الاوائل البطولية • ومن ناحية اخرى ، في « مدام بوفاري » و « التربة العاطفية » و « بوفار وبيكوشيه » رسم صورة كاريكاتورية للثقافة والصغار اللذين تتصف بهما الحياة الفرنسية البورجوازية المعاصرة • وجهة نظر فلوير هذه - التي تلخص في كتابه « ثلاث قصص » حيث يظهر التقابل بين الفترات الثلاث في كتاب واحد - كان لها اثر عميق في الادب الحديث • سنجدها فيما بعد في جيمز جويس ، ولكننا هنا نتقراها

في شعر اليوت • فعند كل منعطف يشعر اليوت ، كفلوير ، ان الحياة الانسانية الان ذليلة ، حقيرة ، او خائفة ، وتراوده افكار تعذبّه من ان الحياة فيما مضى لم تكن كذلك • في قصيدته

Burbank with a Baedeker : Bleinstein with a Cigar

نجد السائح الاميركي الشاب في البندقية ، الذي حلّ مكانه في علاقته مع الاميرة قولوپاين يهودي نمساوي بذيء ، يتأمل في الجناحين المقصوصين والمخالب المقلّمة التي يراها في اسد سان ماركو ، وهو رمز البندقية أيام كبريائها العاتية والعالم الذي كانت مدينة مثلها ممكنة فيه • وفي A Cooking Egg يسأل الشاعر عند زيارته لعانس مسكنة بليدة : «ألا أين النور والابواق؟» ، ويرد هو بجواب حزين : «دفينة تحت جبال غمرتها الثلوج • » وفي Lune de Miel يقابل بين السواح الامريكيين ، وقد انهكهم قيظ الصيف والتهمم بقّ راقنا وبين جمال الكنيسة البيزنطية القديمة على مقربة منهم ، ذلك الجمال النبل المتداعي الذي هم في غفلة كليّة عنه والذي لاصلة لهم به فيما يبدو • وفي قصيدة

Mr. Eliot's Sunday Morning Service

يقارن الشاعر بين خشونة وعقم الكاهن الحديث وبين المشاعر النقية الطرية التي توحى بها صورة لمعمودية المسيح رسمها «رسّام من مدرسة أمبريا» • وفي أجود هذه القصائد واقواها ، «سويني بين العنادل» Sweeney Among the Nightingales نجد الشاعر في مشهد ناعس فيه بلاهة وفيه ما يشبه الشؤم ، في أحد الملاهي المنحطّة ، حيث يظهر ان هناك فتاتين تتآمران على احد الرجال ، يتذكر ، اذ يسمع العنادل تغرّد ، مصرع أغامنون في مسرحية ايسخلس :

رب المكان يتحدث الى رجل

لا يرى بوضوح عند الباب ،

والعنادل تغرّد قرب
دير « القلب المقدس » ،

وغرّدت في الغابة الدموية
حين صرخ أغاممنون صرخة عالية ،
وأسقطت روثها السائل ليلوٲ
الكفن الصلب المصاب بالعار •

الحاضر اكثر ترددا وأشدّ وجلا من الماضي : والبورجوازيون يخشون
أن يسمحوا لانفسهم بالانطلاق • لقد انشغل الفرنسيون بهذه الفكرة منذ
ايام الرومانسية الاولى ، الا ان اليوت عالج الموضوع من وجهة نظر مختلفة
بعض الشيء — وجهة نظر امريكية الصفة • لان تي.اس. اليوت ، رغم
ولادته في سانت لويس ، ينتمي الى عائلة من نيوانكلاند ، وتلقى العلم في
جامعة هارفرد ، وهو من بعض الواجه نتاج نموذجي لحضارتنا النيوانكلندية
انه يمتاز بذلك الجمع بين التبصّر العملي والمثالية الخلقية الذي يتبدّى في
تطوراته اللاحقة على شكل المغالاة في الدقّة والدوق والامانة. ان احد مواضيع
اليوت الرئيسية هو ذلك التحسّر على مواقف لم يجر استقصاؤها ، ذلك
الاعتمال الداخلي المظلم للعواطف المكبوتة ، مما نراه بارزا في اعمال الكتّاب
الامريكيين من نيوانكلند ونيويورك ، من هوثرن الى ايدث وورتن •
وتي.اس. اليوت ، بهذا الصدد ، شديد الشبه بهنري جيمز • فالمستر
بروفروك وشاعر «صورة سيدة» ، باحساسهما العاجز بأنهما لم يجرآ
على شيء ، يماثلان بالضبط البطلين الكهلين في روايتي « السفراء »
و « الوحش في الغاب » ، اللذين يدركان بحزن ، بعد فوات الاوان فسي
حياتهما ، بانهما انما عاشا بمسكنة زائدة وحذر لم يكن هناك مايبرّره •
والخوف من الحياة ، عند هنري جيمز ، وثيق الارتباط بالخوف من الابتذال •
واليوت كذلك يخشى الابتذال — الذي يجسّده في الشخصية الرمزية
اينك سويني Apeneck Sweeney — وهو في الوقت نفسه مفتون
به • ومع ذلك فانه يتذمّر من محدوديات وادعاءات الثقافة التي تمثلها

مدينة بوسطن — والتي يصفها بأنها مجتمع « غير متمدن ، ولكنه رهيف الى ماهو ابعد من المدنية • » وقد كتب بضع قصائد ستيرية فكهة عن سيدات نيوانكلند — وفي احداها يتأمل ، وهو في طريقه الى بيت ابنة عمه هازييت ، كيف أن

••• المساء تدبّ فيه الحياة قليلا في الشوارع ،

موقظا شهوات الحياة في البعض

وجالبا للبعض الآخر جريدة « بوسطن المساء » •

و « صورة سيدة » ، سواء اكان مشهدها في بوسطن او في لندن ، انما هي جوهريا قصيدة عن ذلك المجتمع النيوانكلندي الذي هو «رهيف الى ماهو ابعد من المدنية : فالسيدة التي تقدم الشاي في ضوء الشموع — « وهو جوّ ضريح جوليت » — بمحاولاتها المثبطة ان تتسلق وتغازل عن طريق الحديث المثقّف — حماسها البائس الذابل لشويان وذكرياتهما عن باريس في الربيع — تجعل الشاعر يحس بحافز الى الهرب :

اتناول قبّعتي : وكيف أعوّض بجنين

عما قلته لي ؟

ستجدني أيّ صباح في الحديقة العامة

أقرأ الرسوم القصصية والصفحة الرياضية •

ويجلب انتباهي بوجه خاص

ان كوتنسّة انكليزية اصبحت ممثلة ،

وأن يونانيا قتل في حفلة رقص بولونية ،

وأن مختلسا مصرفيا آخر قد اعترف •

وأنا أحافظ على قسمات وجهي ،

وأبقى رابط الجأش

الا عندما اسمع بيانو في الشارع ، أليّا مرهقا ،

يردّد أغنية شائعة مستهلكة

ورائحة الزنابق عبر البستان

تثير ذكرى اشياء اشتهاها أناس آخرون •

غير أنه يناقش ضميره دائما : وحرصه الاخلاقي الذي لا يشفى منه
يجعله يتساءل :

هذه الافكار مني ، أصححة هي أم خاطئة ؟
ومثل ذلك نجد المستر بروفروك في الغرفة حيث
... النساء في جيئة وذهاب

يتحدثن عن مايكلانجلو ،
يسأل نفسه في شيء من اللوعة :

أأقول انني عند الغسق سرت في شوارع ضيقة
ورقت الدخان يتصاعد من غلايين أناس

مستوحشين نزعوا معاطفهم ، يتطلعون من النوافذ ؟ ..

ويتساءل بروفروك أيضا ألا يجمل به ان يوجه سؤالاً الى سيدته —
ولكنه لا يبلغ النقطة التي عندها يوجه اليها هذا السؤال •

- ٢ -

غير أن أكمل تعبير حقيقه اليوت عن موضوع الجوع العاطفي هذا نجده
في قصيدته الاطول والتي كتبها فيما بعد : « الارض الخراب » (١٩٢٢) •
والارض الخراب في هذه القصيدة رمز مستعار من اسطورة « الكأس
المقدسة » : انها أرض يباب عقيمة يحكمها ملك عنين ، كفت فيها الغلال عن النمو
والحيوانات عن النسل ، بل ان الاناس فيها أيضا اضحوا عاجزين عن انجاب
الاطفال • ولكن هذا العقم سرعان ما تتبين أنه عقم المزاج البيوريتاني • في
الصفحات الاولى نلقى مرة أخرى موضوع الفتاة مع الزنابق (وهي رمز الاله
المنبعث ، في طقوس الخصب ، الذي سيخلص الارض التي انجس عنا المطر
من محلها) التي رأينا في قصيدتي

— Dans Le Restaurant و La Figlia Che Piange

وهي ذكرى يبدو أنها تشل للشاعر تحقيقا ذاتيا تخلى عنه في شبابه ويتمناه
الآن بحرقه ، وهو يعود اليها من جديد في الصفحات الاخيرة • في ثانيا
« الارض الخراب » كلها تتبين الصراعات الخاصة التي يعانها بيوريتاني

تحول الى فنان : الالفه من الابتذال والتعاطف الحيي مع الحياة العادية ،
الزهد في التجربة الجنسية والتحسر على نضوب ينابيع العاطفة الجنسية ، مع
البحث الجاهد عن عاطفة دينية قد تجعل محلها •

ولئن تكن جذور اليوت الروحية والذهنية ضاربة في « نيو انكلند »
اكثر مما يدرك القراء عموما ، فان في « الارض الخراب » ما هو اكثر بكثير
من مجرد كآبات رجل من نيو انكلند يتأسف على شباب ناقص التغذية
عاطفيا • لم يكن استعمار البيوريتانيين لنيو انكلند الا حدثا واحدا في تاريخ
فهوض الطبقة الوسطى التي جاءت بمدينة تجارية صناعية للمدن الاوربية
والمدن الامريكية على السواء • ان تي • اس • اليوت يقيم الان في لندن وقد
أصبح مواطنا انكليزيا ، الا أن المحل الجمالي والروحي ، الذي يسم مجتمع
الطبقة الوسطى الانكلوسكسوني ، يجثم على لندن كما على بوسطن • فالجذب
الرهيب الذي يبتلى المدن العظيمة المعاصرة هو الجو الذي تتكامل فيه
« الارض الخراب » - وفي وسط هذا الجذب تبرز صور لامعة خاطفة ، وتتقطر
لحظات صافية خاطفة من المشاعر ؛ ولكننا نحس ان حولنا ملايين لا اسماء لها
تمارس روتيناتها المكتنية القاحلة ، مستهلكين ارواحهم في أعمال مضيئة
لا تنتهي ، وتنائجها لا تأتيهم بأي ربح - أناس ملذاتهم ضعيفة كئيبة بحيث
أنهم يبدون أبعد على الاسى من آلامهم • وللارض الخراب هذه وجه آخر :
فهي ليست مكانا للجذب وحسب ، بل للفوضى والشك • ففي عالمنا بعد الحرب
هذه ، عالم المؤسسات المحطمة ، والاعصاب المرهقة ، والمثل المقلسة ، تبدو
الحياة وكأنها فقدت جدها وتماسكها - اننا لا نؤمن بالاشياء التي نفعلها ،
وبالتالي فاننا لا نقابلها بحب أو حماس •

يعيش شاعر « الارض الخراب » نصف وقته في العالم الحقيقي لمدينة
لندن المعاصرة ، ونصف وقته الاخر في فيافي اساطير القرون الوسطى • فالماء
الذي يتوق اليه في صحراء حلمه الغسقية انما يريد ان يظفيء به الظمأ الروحي
الذي يعذبه في عتمة الغسق في لندن • وكما فكر جيرونشن ، « شيخ كبير
في شهر بلا مطر » ، بالشباب الذين كانوا يقاتلون في المطر ، وكما تخيل بروفروك
أنه يركب الامواج مع حور المياه ويتوانى في حجرات البحر ، وكما صوّر المستر
ابو ليناكس وهو يستمد قوة من كهوف البحر العميقة في الجزر المرجانية -

هكذا يروح شاعر « الارض الخراب » ، وقد جعل من الماء رمزا لكل حرية ، لكل ما في النفس من خصب وازهار ، يستحضر مستنسا ذكرى زخة مطر من زخات نيسان عرفها في شبابه ، وأغنية عصفور كأنما الماء يقطر منها ، ورؤيا بحار فينيقي غريق ، أضحي غرقه أبعد من «صياح النوارس وتماوج البحر العميق» ، بحار قضى عليه الماء ، على الاقل ، لا العطش . والشاعر الذي نراه الان يسافر في اقليم شقق ثراه القحط ، ليس له الا أن يحلم بهذه الاشياء . قد يمتلىء الرأس بمخزونات الادب ، غير أن مقدمة الاليزابيثيين البطولية لا تلقى الا اصدااء ساخرة في شوارع لندن الحديثة وصالوناتها : والاييات التي يتذكرها المرء من شكسبير تتحول الى جاز أو الى اصوات غراموفون . والان ، هذا أسى المرء من جديد – الفتاة في حديقة الزنايق – « ذلك التجروء الهائل لاستسلام لحظة لن يستطيع نكرانه عسر كامل من التبصر » المفتاح الذي دار دورة واحدة ، واحدة فقط ، في سجن الكبت والعزلة . وهاهو الان ثانية يقف على الارض المحلّة ، فيبدو عالم لندن الذي فسّخه الجفاف أنه ينهار حوله ، وتختتم القصيدة بخليط من الاقتباسات من خليط من الاداب ، فالشاعر ، مثل « Desdichado » لجيرار دي نيرقال ، وقد فقد ميراثه ، وكصاحب « Pervigilium Veneris » يتحسر على أن أغنيته صامته ويتساءل متى سيأتي الربيع الذي سيطلق سراحها كأغنية السنونو . ومثل آرناوط دانيال ، في ججيم دانتى ، اذ يختفي في النار المطهرة ، يرجو الناس أن يتشفعوا له بصلاة يتلونها . « هذه القطع جمعتها دعامة لخرايبي » .

لقد خلفت « الارض الخراب » لافورغ بعيدا وراءها ، بطريقتها وجوها . فقد طور اليوت تقنية جديدة ، مركزة ، سريعة ، ودقيقة ، لتمثيل تحولات الفكر ، وتلاعب الادراك والتأمل . واذ راح اليوت يعالج مواضيع معقدة تعقيد مواضيع «بين اطفال المدرسة» لبيتس و «المقبرة البحرية» لفاليري ، فقد وجد لها لغة جديدة . وكما قالت ماي سنكلير ، فان « حيلته في قطع زواياه واستداراته تجعله يبدو غامضا ، وبينما هو في الواقع واضح كوضح النهار .

ان افكاره تتحرك بسرعة كبيرة ووثبات مذهلة • فهي لا تتحرك بمراحل منطقية واكمال فخم للانعطافات الادبية التامة ، بل كما تتحرك الافكار الوثابة في الازهان الوثابة • « وكمثل على ذلك ، لتفحص مقطع البلبل الجميل من « الارض الخراب » • يصف اليوت غرفة في لندن بقوله :

فوق رف الموقد كنت ترى
كما لو أن نافذة فتحت على مشهد غابي
تحول فيلوميلا ، التي اغتصبها بشراسة
الملك البربري ؛ وهناك راح البلبل
يملا الفلاة كلها بصوت لا ينتهك
وهو دوما يبكي ويصيح ، والعالم دوما يتابع ،
« جك جك » للاذان القذرة •

أي ان الشاعر يرى فوق رف الموقد صورة لفيلوميلا وقد تحولت الى بلبل ، فينطلق ذهنه بسرعة • فالصورة أشبه بنافذة مفتوحة على فردوس ملتون الارضى - « المشهد الغابي » ، كما يفسر اليوت في أحد الهوامش ، عبارة من « الفردوس المفقود » - ويقرن الشاعر محنته في المدينة الحديثة حيث يحس أن « شيئا ما في منتهى الرقة ، في منتهى العذاب » ، على حد قوله في إحدى قصائده الباكرة ، يدفع به نحو الموت ، بمنحه فيلوميلا التي أغتصبها تيريوس ومثل بها • ولكن في الفردوس الارضى كان ثمة بلبل يغني ، وهناك بكت فيلوميلا أحزانها في أغنيات ، رغم أن الملك البربري اقتلع لسانها - فقد بقي صوتها لا ينتهك • وفجأة تتحول صيغة الفعل الى المضارع ، ويظفر الشاعر من الاسطورة الى الوضع الراهن :

وهو دوما يبكي ويصيح ، والعالم يتابع ،
« جك جك » للاذان القذرة •

فقد كان تغربد العصفير في الشعر الشعبي الانكليزي القديم يعبر عنه بكلمات غريبة مثل « جك جك » - وهكذا تبدو أغاني فيلوميلا للسوقة • لقد استطاع اليوت هنا ، في سبعة أبيات رائعة الجمال والشفافية ، أن يدمج

الصورة ، وعبارة ملتون ، واسطورة اوفيد ، في لحظة واحدة من التوق
واللوعة .

لقد أهدي اليوت « الارض الخراب » لازرا باوند ، وهو يعترف في مكان
آخر بدينه له . ومن الواضح انه هنا قد تأثر بقصائد باوند ال « كاتوس
Cantos (« الاغانى ») . « الارض الخراب » ، مثل ال
« كاتوس » ، ثارية الشكل ومحشودة بالاقباسات والاشارات الادبية .
والقطعة التي بحثناها هنا ، في الواقع ، تشبه قطعة حول الموضوع نفسه -
اسطورة فيلوميل وبروكني - ترد في مستهل الكاتو الرابع لباوند . والحقيقة
هي ان اليوت وباوند أسسا مدرسة شعرية تعتمد على الاقتباسات والاشارات
الادبية الى حد لم يسبق له مثيل . كان جول لافورغ يستغل أحيانا للسخرية
أبياتا رائعة لشعراء آخرين ، وقد أدخل اليوت في قصائده الباكرا عبارات من
شكسبير وبلوك لغرض مماثل . فضلا عن ذلك فان من عادته أن يقدم
لقصائده باقتباسات وعبارات لها ترجيع صدى من شعراء آخرين .

غير اننا هنا ، في « الارض الخراب » ، يندفع بهذا الميل الى ما يخل
الينا انه حدّه الاقصى الممكن : ففي قصيدة طولها أربعمائة وثلاثة أبيات
فقط (يضاف اليها سبع صفحات من الملاحظات) ، يدخل اقتباسات من ،
او اشارات الى ، او محاكاة لما لا يقل عن خمسة وثلاثين كاتباً (وبعضهم ،
كشكسبير ودانتى ، يعود اليهم مرات عديدة) ، وكذلك عدة اغان شعبية ،
وعبارات من ستّ لغات غير الانكليزية ، بما فيها السنسكريتية . وعلينا
ايضا ان نأخذ بعين الاعتبار ان هذا الخليط الادبي يبدو انه مستعار من
كاتب آخر ، هو باوند . ويخيفنا دائما ، ونحن نقرأ اليوت ، ان نكتشف
ان بعض الابيات التي حسبنا انها تمثل خلاصة ابداعه الاصيل انما هي
منقولة او مقتبسة عن كتاب آخرين (ومنهم من لايتوقعهم المرء ابدا : فقد
تبيّن الان ، من مقال اليوت عن الاسقف آندروز ، ان الابيات الخمسة

الاولى من « رحلة المجوس » ، والبيت الذي يرد في « جيرونش » « كلمة ضمن كلمة ، عاجزة عن نطق كلمة » ، كلها مأخوذة من مواعظ آندروز ، وان « الكفن الصلب الذي حل به العار » من « سويني بين العنادل » انما هو صدى لعبارة « الجبين الاعتم الذي حلّ به العار » التي ترد في قصيدة ويتيار عن دانيال وبستر) • قد يميل المرء ، مسبقا ، الى الظن ان وفرا كهذا من التبجّر في الادب يكفي لاغراق أي كاتب ، وان تتاجا مثل « الارض الخراب » لا بد ان يكون عملا الهامه من الدرجة الثانية • وصحيح اننا ، اذ نقرأ اليوت وباوند ، نقلقنا ذكريات من اوسونيوس ، الذي عاش في القرن الرابع للميلاد ، وهو ينظم اشعارا بالاغريقية واللاتينية بتجميع قطع فيسيفسائية من قصائد فرجيل • بيد ان اليوت يفلح في تحقيق اعماق الواقع - في « الارض الخراب » - في تلك الاماكن بالضبط حيث تتوقع ان نجده يحقق اقل الاصاله • فهو ينجح في ايصال معناه ، وعاطفته ، رغما عن اشارته المتبحرة او الغامضة كلها ، سواء فهمناها ام لم نفهمها •

وبهذا الصدد ، فإن ثمة فرقا بين اليوت وباوند • ان كتابات باوند تفرق فعلا احيانا بوفر المعرفة التي يحملها اياها ، في حين ان اليوت في غضون سنوات عشر قد ترك في الشعر الانكليزي اثرا ابرز من اي اثر تركه شاعر يكتب بالانكليزية • ولعله صحيح ان اليوت في الفترة الراهنة يمتدح بشيء من المغالاة ، وان باوند ، رغم تأثيره العميق في البعض ، مهمل اجمالا بغير انصاف • وتفسيرى لشعبية اليوت الزائدة عن شعبية باوند هو ان اليوت ، رغم طريقتة النثرية fragmentary ، يتمتع بشخصية ادبية كاملة ، في حين ان باوند ، رغم كل اخلاصه ومعرفته ، لا يتمتع بمثلها • فازرا باوند ، على كونه شاعرا مجيدا ، لا يسيطر علينا سيطرة استاذ خيال • انه ، عوضا عن ذلك ، يبهجنا كمجموعة لاعمال فنية متباينة أجيد انتخابها • لاريب ان باوند ، رغم كثرة ترجماته ، رجل عميق الاصاله - غير ان قصائده القصيرة الشتية ، ومقاطعه الشتية التي تؤلف قصائده الاطول ، لا تلتئم تماما في كل

متكامل — كما ان كتاباته الثرية العامة تعبر تجزييا عن آراء متباينة ،
وحساسات وتعصبات متباينة ، بعضها مضحك وبعضها نافذ ، بعضها متبحر
وبعضها غير مدروس ، وهي ان تكن كبيرة القيمة لجيله كفضايا جدلية ، او
دعاية ، او نقد يسير بارع ، فانها لا تقيم وتنمي وجهة نظر منطقية متميزة
كما تفعل كتابات اليوت •

ان اليوت يفكر تفكيراً دائماً ومتماسكا في العلاقات بين اوجه التجربة
الانسانية المختلفة ، وقصائده تعكس عشقه للتناسب والتنظيم • انه ، على
غرايه الخاص ، رجل متكامل ، واذا صحّ ، كما أحسب ، انه حقق ما يقول
هو ان ازرا باوند قد حققه — من انه ادخل في اللغة ايقاعا شخصيا جديدا ،
بحيث انه استطاع أن يضيف حتى على الايقاعات المستعارة والكلمات
المقتبسة عن اسلافه العظام موسيقى جديدة ومعاني جديدة ، فان هذا التكامل
الفكري والسلامة الذهنية هما اللذان جعلتا لايقاعه هذه المكانة الخاصة •

عامل آخر ربما قد أسهم في نجاح اليوت الباهر هو ان خياله درامي
الجوهر • قد يحيرنا انهماكه المستمر بإمكانية وجود درامة شعرية حديثة* —
وتساءل ، لماذا تهمه المسرحية الشعرية الحوار ، لماذا بعد ابسن ، وهوبتمان ،
وشو ، وتشيوخوف ، يجد نفسه غير راض عن المسرحيات في النثر ؟
قد نعزو ذلك الى الفرضية الاكاديمية القائلة بأن الدرامة الانكليزية انتهت
عندما غاض فيض الشعر المرسل الذي كتبه الاليزابيثيون ، الى ان يخطر
ببالنا ان اليوت نفسه ، في واقع الامر ، شاعر درامي • فلمستر بروفروك
وسويني شخصيتان تقصر عنهما اية شخصية اوجدها باوند ، او قاليري ،
او ييتس — وكلاهما جزء من ميثولوجيتنا المعاصرة • ومعظم قصائد اليوت
الجيدة يعتمد على تقابلات درامية غير متوقعة : و « الارض الخراب »

* مسرحيات اليوت الشعرية الاربعة كتبها جميعا بعد نشر هذا الكتاب
بسنوات — المترجم •

مدينة بالكثير من قوتها ولا ريب لصفتها الدرامية ، مما يجعلها ذات وقع خاص اذا ما قرئت جهوريا • بل ان اليوت قد جرب كتابة مسرحية ، والقطعتان اللتان نشرهما من « اريد ان اذهب الى البيت ، حبيتي » Wanna Go Home, Baby في مجلة ال « كرايتريون » ، تعدان بالكثير. وقد كتبهما بنوع من الوزن الدرامي الجاز يذكرنا بمشاهد من Processional لجون هاورد لوصن • وما من شك في ان مستقبل المسرحية الشعرية ، ان كان لها مستقبل ، يقع في اتجاه ما كهذا • يقول اليوت : « ليس بوسعنا ان نعيد الشعر المرسل أو المثنى البطولي* الى مركزهما السابق • والدرامة في شكلها القادم لابد ان تكون درامة شعرية ، ولكن في اشكال شعرية جديدة • لعل ظروف حياتنا الحديثة قد غيرت ادراكنا للايقاع (ما اكبر الدور الذي تلعبه الان في حياتنا الحسية آلة الاحتراق الداخلي !) • ومهما يكن من أمر ، فان اشكال الحوار المسرحي التي نعرفها ليست بالكفاءة المطلوبة : ومن المحتمل ان شكلا جديدا سوف يستتبط من الكلام المحكي • »

على كل ، فان الحفنة الاولى من قصائد اليوت ، التي نشرها في اثناء الحرب (عام ١٩١٧) والتي كانت تقرأ ، ان قرئت أبدا ، كضرب من « شعر اجتماعي » حديث ، سرعان ما ظهر — كما قال وندهام لويس — انها تركت اثرا كأثر المسك يذوق عطره في غرفة كبيرة • اما « الارض الخراب » فقد فتنت واكتسحت جيلا برمته • وما اكثر الذين حاولوا تقليدها ، من الدنغتون ، الى نانسي كونارد ، الخ • وكما ان اليوت ، وكان قد تخرج قبل فترة قصيرة من جامعة هارفرد ، اتخذ لنفسه دور بروفروك الكهل ونراه اليوم ، في الاربعين ، يتحدث في احدى قصائده المتأخرة ، « اغنية سايمون » ، بصوت شيخ عجوز « ذي ثمانين حولا وبغير غدر » — هكذا جعلت « جيرونشن » و « الارض الخراب » الشعراء الشباب شيوخا قبل

* heroic couplet الذي يعتمد على تقفية كل بيتين معا ، بوزن يامبي

خماسي • — المترجم •

آوانهم • لقد راحوا في لندن ، كما في نيويورك ، وفي الجامعات الانكليزية
والامريكية ، يقيمون في سواحل مهجورة ، وصحارى لا تعرف الا الصبار ،
وغرف قديمة متربة في اعلى السطوح تعبت فيها الجرذان - وليس بين
ايديهم ما يشتغلون به سوى شظايا من زجاج محطم ، وتثار من عظام
مكسورة • لقد طهروا أنفسهم من ميسفيلد وشلي طلبا لالسنه جافة
ومفاصل روماتيزمية ، وضربت انقاس الجفاف الهابة من الارض الخراب
اجبل المشاهد الريفية ، واصوات الجاز المعهودة بترحها غدت لاتوحي الا
بالقرف واليأس • بيد اننا في هذه الحالة قد نغفر للشباب شيخوختهم
الطارئة قبل آوانها ، فاذا جعل نفر من اذكى رجال الجيل الاكبر يقرأون
« الارض الخراب » وهم في حيرة او ضحك ، فقد ميّزت أعين الشباب
فيها شاعرا عجز الكبار عن رؤيته •

- ٣ -

اليوت ، كناقذ ، يحتل اليوم مكانة من البروز والنفوذ تساوي في
الاهمية مكانته كشاعر • كتاباته ، نسبيا ، مختصرة ونادرة - فهو لم ينشر
الا اربعة كتب صغيرة في النقد - ومع ذلك ، فقد ترك أثرا في السرائي
الادبي في الفترة التي اعقبت الحرب اعقب من اثر اي ناقد اخر يكتب
بالانكليزية • في اسلوب اليوت النثري ضرب من البراعة التي تختلف عن
براعة اسلوبه الشعري فهو دقيق ورصين ، ولكن في رصاته سحرا
وحساسية ، وهو متواشج المنطق ، مبيّنا قصده في اقل الالفاظ ، الى
كونه دائما متساوقا ، واضحا لاجهد فيه • وكرد فعل للنقد الانطباعي الذي
انتشر في نهاية القرن الماضي وبقي منتشرًا في قرننا هذا - ذلك اللون من
النقد الذي ، اذا عالج الشعر ، حاول ان يستنسخ مفعوله باللجوء الى النثر
الشعري - قام تي.اس. اليوت بضرب من الدراسة العلمية للقيم الجمالية ،

متجنباً البلاغة الانطباعية وكذلك النظريات الجمالية المسبقة ، فيقارن بين الاعمال الادبية بموضوعيه ويحاول ان يسيّر بين انماط مختلفة من النتائج الفنية ودرجات الرضا المتفاوتة التي تستحصل منها •

لعل اليوت ، بطريقته هذه ، قد ساهم اكثر من اي ناقد معاصر آخر في اعادة تقييم الادب الانكليزي • ونحن احياناً نتبع نقده الادبي بتلك الاثارة وذلك الحماس اللذين تتبع بهما بحثاً فلسفياً • لقد لعب الاستاذ سينتسبري في الادب الدور نفسه الذي لعبه كخبير في الخمر ، دور دليل لطيف المعشر ، ذوقه ممتاز وتجربته هائلة • اما ادموند غوص ، الذي كثيراً ما ابدى ذكاء وشجاعة في معالجته الكتاب الفرنسيين والسكاندنافيين ، فانه اذا ما جاء الى الادب الانكليزي لم يستطع قط ان يقلع عن طبيعته الوظيفية بصفته امين مكتبة مجلس اللوردات - فقد كان موقفه دائماً موقف الحارس في « برج لندن » ، الذي يتلبس القيمة الفوقية التي يفترضها في « جواهر التاج » التي عين هو لحراستها ، ولا يجراً على تكوين رأي شخصي بصدد جمالها او مزايا كل منها • واما پول المر مور فان حرارته الاخلاقية ادت الى شلّ ذوقه الجمالي • غير ان اليوت ، بحساسيته المزهفة للذوق الجمالي ، ومقتربه من الادب الانكليزي كأمريكي ، بما في الامريكي من جمع خاص بين التحرّق والموضوعية ، وبما لديه من اطلاع على الآداب الاوربية قديسها وحديثها يفوق اطلاع الناقد الانكليزي العادي ، فقد نجح كما لم ينجح غيره في تلك المهمة الدقيقة ، مهمة تقدير الكتاب الانكليزي والارلنديين والامريكيين بالنسبة لبعضهم البعض ، وتقدير كتاب اللغة الانكليزية بالنسبة الى كتاب بقية القارة الاوربية • ان مدى تأثير أليوت لمدّش حقّاً : : فهذه المقالات القصيرة ، التي صدرت دونما دعاية ك مجرد ملاحظات شتية عن الادب ، ولكن مترعة في الوقت نفسه بالجدّ والتوتر والمعرفة الغزيرة ، لم تحقق فقط تسفيها للكلائش الاكاديمية التي تسلا كتب الدراسة ، بل انها اخذت تستقر في اذهان جيل الطلاب الذين هم الان في الكليات الجامعية ، ك مجموعة جديدة من الكلائش الادبية • واذ صعد نجم اليوت ، صعد نجم المسرحيين اليليزايثيين من جديد ، وأقل نجم شعراء القرن التاسع عشر • وارتفعت سمعة درايدن ويوب الشعرية ،

وهبطت سبعة ملتون • والويل للسرء هذه الايام اذا قال بين الشباب كلمة في مدح شلي او كلمة تشكك في جون دنّ • واما الحماس لداتي فلم نر شيئا مثله منذ زمن بعيد بعيد !

ان دور اليوت كناقد شديد الشبه بدور قاليري في فرنسا • بل ان بين افكارهما وطريقتيهما في عرضها من الشبه ما يحدو الى الظن بأن الواحد يؤثر في الاخر كثيرا • فاليوت ، كقاليري ، يعتقد ان العمل الفني ليس دفقا من موجى علوي ، بل هو شيء جرى تركيبه بقصد ودراية مستهدفا خلق نتيجة معينة • لقد استعاد الناقد الانكليزي شيئا من تلك العقلانية المرسوسة التي يستدحها في القرن الثامن عشر ، ولكن مع تذوق للاساليب ووجهات النظر المتباينة اوسع واشمل بكثير مما كان يسمح به القرن الثامن عشر • اما الرومانسيون فلاحظ لهم في هذا النقد • عواطف مبهمه في تعبير مبهم ، دفق بلاغي يغطي على فن رديء - امور كهذه قتلها اليوت في هزئه المركّز • فهو يرى ان بايرن « ذهن مشوّش ، وغير ممتع » ، وان كيتس وشلي « لايتصفان بكل تلك العظمة الشعرية التي يتصورها الناس » ، في حين ان قوى درايدن « اوسع من قوى ملتون ولكنها ليست اعظم منها » • وكما اعلن قاليري مؤخرا في احدى محاضراته انه لا يستطيع فهم بيتي الفريد دي موسيه المشهورين :

Les plus désespérés sont les chants les plus beaux.

Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots.

هكذا اعترف اليوت ، في مقال له عن الشاعر كراشو ، وبشيء من التعالي ، بأنه عاجز عن فهم المقطع التالي من « القبرة » لشلي :

ماضية مضاء السهام

من ذلك الكوكب الفضّي

الذي يضوّل قنديله الوضاء

في الفجر الابيض الصافي

فنكاد لانراه ، ونحن نشعر انه هناك •

يقول اليوت : « ربما لأول مرة في شعر له هذه الشهرة ، يوجد الصوت

دوننا معنى • »

سنرى ان اليوت يختلف عن قاليري في انه يعتقد بأن الشعر يجب ان يكون له « معنى » . وفي مكان آخر ، في مقاله عن داتتي في كتاب « الغابة المقدسة » ، يناقش قاليري على قوله بان الفلسفة لا مكان لها في الشعر . ولكن وجهة نظر اليوت ، وان يكن التعليل والتعبير فيها اذكى وابرع ، تنتهي اخيرا الى ما هو شبيه جدا بوجهة نظر قاليري ، وتبدو لي انها تستحق الاعتراض نفسه . فالنتيجة التي يخلص اليها اليوت حول صلة الفلسفة بالشعر هي ان الفلسفة ، وان يكن لها مكان في الشعر ، فانما كشيء « نراه » بين الاشياء الاخرى التي يقدمها لنا الشاعر ، او كمجموعة افكار تخترق عالمه ، كما في حالة « الكوميديا الالهية » . : ففي شاعر مثل لوقريطس تبدو الفلسفة معادية للشعر لا لشيء الا لانه اتفق انها فلسفة « غير ذات غنى كاف في المشاعر ... وعاجزة عن التوسع الكامل الى رؤيا صافية . » ثم « ان شكل الفلسفة الاصلي لا يمكن ان يكون شعريا : » على الشاعر ان يستعمل فلسفة ابتكرها سابقا شخص آخر . وهكذا ، مع اعجابنا بعدالة احكام اليوت على درجات النجاح الفني المختلفة التي يدركها داتتي ، لوقريطس ، وآخرون ، فانه يتضح لنا ، على مرّ الزمن ، ان النتيجة الحقيقية لنقد اليوت ، كما لنقد قاليري ، هي انه يفرض علينا فكرة عن الشعر كجوهر ما جمالي بقي نادر ، لاعلاقة له بالنواحي الانسانية العملية ، التي لا تصلح لها - لاسباب لا يشرحها ابدا - التقنية النثر .

وجهة النظر هذه ، كما اوحيت آتفا في كتابتي عن پول قاليري ، تبدو لي غير تاريخية قطعاً - انها محاولة لجعل القيم الجمالية مستقلة عن القيم الاخرى كلها . فمن الذي سيتفق مع اليوت على ان الشاعر ، مثلاً ، لا يستطيع ان يكون مفكراً اصيلاً ، وان الشاعر لن يتسنى له ان يكون فنانياً ناجحاً كل النجاح وفي الوقت نفسه ان يقنعنا بقبول افكاره . في اخلاقية داتتي الكثير مما لم يأخذه قط عن الفلاسفة . المدرسين (ال « سكولاستيين ») كما ان في لوقريطس ربما الكثير مما لم يأخذه قط عن ابيقور . وعندما نقرأ لوقريطس وداتتي تتأثر بهما كما تتأثر بكتّاب النثر من ذوي الفصاحة والخيال - ونضطر الى تأخذ آراءهما مأخذ الجد .

وحالما نعترف بأن النشر يمكن النظر فيه وفق القاعدة نفسها التي نعتمدها في النظر في الشعر ، يتّضح لنا اننا لانستطيع ، بالنسبة الى افلاطون ، ان نميز بدقة فيما اذا كان بوسع فلسفته ان « تتوسّع الى رؤيا صافية » بحيث يمكننا ان نضع اصبعنا على النقطة التي عندها يكفّ الروائي او الشاعر ويبدأ العالم او الميتافيزيقي . كما لا نستطيع التمييز في بليك او نيتشه او امرسون بين الشاعر وبين صاحب الحكم . وحقيقة الامر ، بالطبع . هي ان الشعر ايام لوقريطس كان يستعمل لاغراض تعليمية شتى لانعتبره اليوم يصلح لها : فقد كان لهم أيامئذ قصائد زراعية او قصائد فلكية ، وقصائد في النقد الادبي . كيف يمكن لقصائد « الجورجيّات » و « فن الشعر » ، ومايليوس ، ان تبحث من وجهة نظر قدرة مادتها على « التوسّع الى رؤيا صافية » ؟ بالنسبة الى القراء المحدثين ، مواضيع « الجورجيّات » — تربية النحل ، والمواشي ، وما أشبه — تبدو غير ملائمة في الشعر ، بل مزعجة احيانا . غير ان الجورجيّات ، لمعاصري فرجيل ، كانت ناجحة تماما ، وهي في الواقع كذلك ، اذا سلّمنا بالموضوع . ولئن جعلنا نستعمل الشعر لاغراض ادبية اقل فأقل ، لن يتبع ذلك ان ذائقتنا النقدية اضحت اشد ارهاقا وحساسية بحيث اننا جعلنا ندرك لأول مرة وظيفة الشعر الحقيقية ، وظيفته العلوية النقيّة : اي ببساطة ، كما يقول قاليري ، خلق « حالة » — او كما يقول اليوت ، تهية « تسلية سامية » . والمحتمل اكثر من ذلك هو ان الشعر كطريقة في القول الادبي لسبب ما ، اخذت الانسانية تتخلّى عنه بالمرّة ، ربما لانه طريقة اكثر بدائية من الشعر . وبالتالي اقرب الى الوحشية . هل بإمكاننا ان نصدق مثلا ان أمل اليوت في اعادة الشعر الى مكاتته في المسرح — حتى الشعر الجديد الذي يقترحه هو — سيتحقق يوما ما ؟

ان الميل الى عزل الشعر عن النشر وقصره على بضع مهام خاصة جدا يعود في الادب الانكليزي ، على الاقل ، الى كوليردج ، عندما اخذ الشعر يقل استعماله كثيرا ، رغم انتشار موضة الاشعار القصصية الطويلة . وقد عرف كوليردج القصيدة بأنها « ذلك النوع من التأليف الذي يضاد الاعمال العلمية بطرحه المتعة ، لا الحقيقة ، كغاياته الآنية ، ويميّز عن

الانواع الاخرى كلها (التي تشاركه في هذه الغاية) بأنه يطرح على نفسه فكرة متعة من « الكل » تنسجم مع الرضا الواضح عن كل جزء يؤلف هذا الكل . » وقد كتب بوبو (الذي كان قد قرأ كلام كوليردج في هذا الموضوع ولاشك) بعد ذلك بثلاثين سنة انه ليس ثمة ماهو قصيدة طويلة ، وان « ليس ثمة قصيدة طويلة ستحظى مرة اخرى باقبال الناس ، » الخ . اليوت وقاليري كلاهما يقتضيان اثر كوليردج وبوبو في نظريتهما وفي شعرهما معا ، ويخيّل اليّ انهما يخلطان بين بعض المسائل بالحديث عن الادب وكأن الادب كله وجد آنيا معا في فراغ ، كأن اوضاع هوميروس وشكسبير هي اوضاع مالارميه ولافورغ ، وكأن الاخيرين حاولا ان يلعبا ادوارا مماثلة لادوار السابقين ، ولذا يمكن الحكم عليهم جميعا وفق القاعدة ذاتها . طبعاً ، لا محيد لنا عن ضرورة التوصل الى قيم مطلقة عن طريق المقارنة بين اعمال فترات مختلفة — وقد اثبت قبل قليل على اليوت لانه وفق في ذلك — ولكنني اشعر ، في هذا الصدد بوجه خاص ، اننا نتمكن من اراحة الكثير من الصعاب ان نحن رفعنا بعض المناقشات الادبية من مضمار الشعر الذي يفتعل تحديده وتقليصه — حيث يفترض ان الشيء الوحيد الممكن او المطلوب هو قطارة جوهرية تدعى بالشعر ، وان هذه القطارة لاصلة لها بأي شيء يسكن استقائه من النثر — وعدنا بها الى مضمار الادب عموماً . فاذا اخذنا ، مثلاً ، رواية حديثة عظيمة مثل « مدام بوفاري » ، ان نجد فيها ما هو مشترك بينها وبين فرجيل ودانتى ، بقدر ماهو مشترك بينها وبين بلزاك وديكنز (ومن حيث التوتر ، والموسيقى ، وكمال الاجزاء ، ليست تقارن بأروع الشعر مهسا يكن العصر الذي كتب فيه ؟) وسوف ننظر في كتابات جويس من هذه الناحية فيما بعد .

فمع كل امتناننا اذن للاثر الصحي الذي تركه نقد اليوت الباكر في كبح رداءة الصنعة ودفع الميوعة اللذين اتصفت بهما الفترة اللاحقة للرومانسية ، يبدو واضحاً ان ردّة الفعل المضادة للرومانسية اخذت تؤدي بنا اخيراً الى التمتع ، والى الجمالية العقيمة . وقد كتب اليوت في « الغابة

المقدسة» يقول : « الشعر ليس اطلاق العاطفة ، بل هو تخلص من العاطفة ، انه ليس التعبير عن الشخصية ، بل هو تخلص من الشخصية . ولكن ، بالطبع ، لايعرف ما الذي تعنيه ارادة التخلص من الشخصية والعاطفة الا الذين يستكونهما . » كان هذا قولاً نافذاً ، بل ونيلاً ، عام ١٩٢٠ عندما نشر كتاب « الغابة المقدسة » . اما اليوم ، بعد عشرة اعوام من الشعر المجرد من الشخصية والمثقل بالفكر ، والذي يكتب معظمه تقليداً لاليوت فان كلاماً كهذا يرد على السنة تلاميذ اليوت اصبح تحججاً لعدم امتلاك الشخصية والعاطفة .

ولكن رغم مواطن الضعف في موقف اليوت كلما اضطر الى تحديده ضغماويًا* ، فقد افلح هو نفسه في التخلص من الرذائل التي يبدو ظاهرياً ان موقفه يشجعها . لقد كان النقد في القرن التاسع عشر ، نقد رسكين ، ورينان وتين ، وسانت بيث ، وثيق الصلة بكتابة التاريخ والرواية ، كما كان واسطة لشتى الافكار عن مصير الانسان وغاية الحياة عموماً . اما النقد في يومنا هذا فيتخلص الادب ، والفن ، والافكار ، ونماذج المجتمع الانساني في الماضي ، بموضوعية علمية منفصلة او تذوق جمالي منفصل ، يبدو انه في كلتا الحالتين لاينتهي بنا الى شيء . ناقد كهبرت ريد يأتي بتمييزات بليدة بين ضروب مختلفة من الادب ، وناقد كألبرت تيبوديه يكتشف اوجه شبه بليدة بين آراء الفلاسفة والشعراء ، وناقد كآي . اي . ريتشاردز يكتب عن الشعر من وجهة نظر عالم يدرس ردود الفعل السيكولوجية عند القراء ، وناقد ككلايف بل يكتب عن الرسم فقط وبلجاجة من وجهة نظر تفاوتات المتعة المستقاة من صور رسامين مختلفين ، حتى لنتمنى ان يعود الينارسكين بكل مواظمه ! وحتى فرجينيا وولف وليتون ستراتشي يشبهان كلايف بل في ذلك ، بحيث يشعرا انهما قد فعلا الكفاية عندما يميزان نوع المتعة المستقاة من ضرب واحد من الكتب ، ونوع الاهتمام الذي نشعره في ضرب واحد من الشخصيات ، عن الانواع الاخرى . والمفروض في القارئ انه قد قد قرأ كل شيء ، وتمتع بكل شيء ، وفهم بالضبط اسباب متعته ، ولكن ليس المفروض فيه ان يسرف في التمتع بشيء ، او يشير قضية ضد

* ضغماويا صفة من ضغما dogma ، اي المبدأ المحدد في اللاهوت او القانون لا يمكن تجاوزه - المترجم .

أخرى . فكل مقالة من مقالات سترانشي او فرجينيا وولف مرصوفة الامتلاء ودائرية التركيب ، فهي كاملة الاحتواء لذاتها ولا تؤدي الى شيء خارج عنها . مقالات كهذه في النهاية ، رغم براعتها ، تحدو بنا الى الملل .

في تي . اس . اليوت الكثير من تنطع وعقم عصره . وكثيرا ما يتورط في ربط شيء بشيء في قضايا الادب ، ثم بأشياء أخرى ، حتى لتصوره يقول مثلا : « نجد هذه الصفة في ويردزويرث ، ولكنها صفة يشارك بها شنستون اكثر من كولنز وغراي . ولكي نعرف المتعة الصحيحة في شنستون ، علينا ان نقرأ ثره وشعره معا . فكتابه « مقالات في الناس والعادات » ينتمي الى التقليد الذي اوجده كتّاب الحكم الفرنسيون الكبار في القرن السابع عشر ، ويجب ان يقرأ مع وعي تام لصلته بـ فوونارغ ، لارشفوكو ، لابروير (ولو ان هذا اوسع مدى منه) . ويجمل بنا ان نقرأ ما يكفي من ثيوفراسطس لكي نفهم الاثر الذي كان يستهدف خلقه لابروير . (كتاب الاستاذ فلان « ثيوفراسطوس والمشائون » يعطينا فكرة عن الجو الفكري الذي كتب فيه ثيوفراسطس اعماله ، ويمكننا من قياس الآثار التي خلّفها في كتاباته ، كل على طريقته ، افلاطون وارسطو .) « وهكذا نجد (ولو انني هنا انما كتبت محاكاة ساخرة لاليوت) أن علينا ان نقرأ الادب كله لكيما نتذوق كتابا واحدا ، ولايسعفنا اليوت بالسبب الذي يحتّم علينا هذا العناء . ومع ذلك فقد برز اليوت من بين نقاد عصره كرجل اهتمامه في الادب أهتمام عشقا وحرارة . وشدة حماسه تنسينا دقته الزائدة ، واذا وقع احيانا في شيء من الضغماوية ، فأنها تغتفر له لمقدرته على رؤية ماهو ابعد من افكاره ، ولاستعداده للاعتراف بان استنتاجاته انما هي في النهاية نسبية .

- ٤ -

ولكن اذا كان اليوت ، رغم قلة انتاجه ، قد اصبح زعيما لجيله ، فذلك ايضا لان حياته كانت سيرا الى الامام ، لانه من الواضح انه يتقدم نحو غاية ما ، في حين ان الكثيرين من معاصريه ، الذين لا يقلون عنه موهبة ، ويسبقونه

في كثرة الانتاج ، بقوا ثابتين في هيدونيستهم* أو يأسهم . لقد كان شاعر « الارض الخراب » اكثر جدية من ان يستمر في ذلك الرضا عن النفس الذي بقي شيمة بعض معاصريه المقيمين في تلك الصحراء التي هجرها الله . لم يكن ثمة شك في انه لن يبقى متشبها بتلك النقطة ، وكان الجميع يرقبونه ليروا ما الذي سيفعل .

اما الآن ، فقد اتضح اتجاهه . ففي مقدمة الطبعة الجديدة (١٩٢٨) لكتاب « الغابة المقدسة » ، ما زال الشعر يعتبر « تسلية سامية » ، غير ان اليوت يحدثنا الان عن « اتساع اهتماماته او تطورها » . انه يدرك الان ان للشعر « صلة بالأخلاق ، وبالدين ، وربما بالسياسة » ، وان كنا لانعرف ماهي هذه الصلة بالضبط . « وفي مقاله « لانسيلوت اندروز » الذي صدر في تلك السنة ، يعلن اليوت عن نفسه بأنه كلاسيكي في الأدب ، وانكلوكاثوليكي في الدين ، وملكي في السياسة ، ويقول انه يبيء « ثلاثة كتب صغيرة » تعالج هذه المواضيع وستكون عناوينها : « مدرسة دن » ، و « مبادئ الهرطقة الحديثة » ، و « موجز الملكية » . ويلي ذلك مجموعة صغيرة من المقالات تشير بهدوء الى ما لنا ان نتوقعه منه .

علينا ان ننتظر توسع اليوت في شرح عقيدته قبل ان تتمكن من بحثها كما ينبغي . وحتى ذلك الوقت لايسعنا الا ان نمتدح رغبته في تحديد موقف مركزي متماسك المنطق ، ولكننا في الوقت نفسه نأسف للصفة غير الواعدة التي تسم المثل والمؤسسات التي يستشهد بها . ان المرء ليستشف في كتابات اليوت الاخيرة وجهة نظر رجعية كانت قد سادت بين فئات معينة من الادباء - وجهة نظر شديدة الشبه بما يقوله « التوماويون الجدد » في فرنسا و « الانسانيون » في امريكا . يقول اليوت : « الا اذا كنت تعني بالمدنية التقدم المادي ، النظافة ، الخ ... اذا كنت تعني التنسيق الروحي على مستوى عال ، فمن المشكوك فيه ان المدنية تستطيع البقاء دونما دين ، والدين دونما كنيسة . » ولكن الكنيسة القوية لاتوجد بدون عقيدة المسيح بصفته ابن الله ، وعقيدة كهذه تطالبنا بالمزيد من الايمان بالخوارق مما يجده معظمنا صعبا هذه الايام .

* الهيدونية hedonism : هي المبدأ القائل بان اللذة بجميع مراتبها هي اعظم ما يصبو اليه الانسان - المترجم .

اننا نشعر ان لدى الكتّاب المعاصرين الذين مثل اليوت رغبة في
الايان بالوحي الديني . وهو ايان يحسن التحلي به اكثر منه ايانا اصيلا
حقيقيا . فالايان لدى المهتدي الحديث لا يشتعل فيسا يبدو الا بلهب ازرق
خافت . وقد جعل اليوت ، مؤخرا احدى الشخصيات تقول في محاوره له :
« ادبنا تعويض عن الدين ، وهكذا ديننا . » من ايان كهذا ، لا يلهمه الامل ،
ولا يدفعه الحماس او العزيمة ، اي ارشاد لنا ان نتوقعه للمستقبل ؟

غير ان المرء لا يستطيع الشك في حقيقة التجربة التي يشهد بها اليوت
في كتاباته الاخيرة — ولو انها لا تدل على انها اهداء انكلو كاثوليكي بقدر .
ما هي نقطة جديدة للضمير النيو انكلندي . ذلك الاعتقاد الباقي بخطية
الانسان التي لا يمكن استئصالها . فالیوت معجب بسكيا فيلبي لان ميكيا فيلبي يفترض
ان دناءة الطبيعة الانسانية حقيقة لا تتغير . وهو يستتير باللاهوتيين الذين
يقدمون الخلاص للانسان ، لا عن طريق التكيف الاقتصادي ، او الاصلاح
السياسي ، او التربية ، او الدراسات البيولوجية او النفسية ، بل عن طريق
« نعمة الله » فقط . ويظهر ان اليوت اليوم يعتبر « الشر » ضربا من
الحقيقة النهائية يستحيل تصحيحها او تحليلها . وتبدو الي مبادئه الاخلاقية
اشد اصالة وقوة من تصوفه الديني — وعلاقته بالكنيسة الانكلو كاثوليكية
تبدو على الاكثر مفتعلة . فرجال الدين الذين عاشوا في القرن السابع عشر
والذين هو شديد الاعجاب بأشعارهم ومواعظهم ، ويعتمدونهم في تغذيتهم
الذهنية ، يتواجدون في جو اعشق سرا وغنى واشباعا ، حيث تتضرب حتى
الخطوط العريضة الضخمة ، في حين ان اليوت اقل ليونة ، واكثر برودة ،
واشد تصميميا : انه اقل تساهلا واشد وضوحا . انه يتمتع بضرب خاص
من اللطف والكماسة ، ولكنه أميل الى التزمّت . لقد ادركه التقليد الديني
عن طريق بوسطن .

ومهما يكن من امر ، فان مرحلة التقوى الجديدة لدى اليوت جلبت
معها تواضعا جديدا . في المقدمة التي كتبها عام ١٩٢٨ نراه يعتذر عن
« لهجة الرصانة البابوية » التي تبيّنّها الان في « الغابة المقدسة » ، وكتابه
الصغير الحديث عن دانتى (ببقدمته الرائعة) لا يدهشنا فحسب بل يكاد

يخجلنا بالتواضع الذي يديه اليوت حين يقول ان اقصى ما يثمنه هو ان يكون مفيدا للمبتدئين وان يحدثنا عن بعض الاشياء الجبيلة التي وجدها في الشاعر العظيم . لن ازعج ان هذا التواضع قد اضعف شعره . لقد نشر مؤخرا على شكل بطاقات لعيد الميلاد ثلاث قصائد في التقوى جاءت بعد قصيدة « الرجال الجوف » التي كانت الذروة من مرحلة العقم واليأس بعد ان اجاد التعبير عنها في « الارض الخراب » . ولكن ثلاثتها نسبيا شحيحة الالهام . بيد ان قصيدته الطويلة (او مجموعة القصائد) « اربعاء الرماد » (١٩٣٠) ، التي تنتهج خطة فيها شيء من الشبه بخطة « الارض الخراب » ، قصيدة لا تقل شأنها عن سابقتها .

يبدأ الشاعر بالاعتراف بافلاسه :

لاني لست آمل ان أعود ثانية

لاني لست آمل

لأنني لست آمل ان اعود

متمنيا موهبة هذا ومجال ذاك

ما عدت أكافح لأكافح من اجل امور كهذه

(وهل على النسر المسنّ ان ينشر جناحيه ؟)

وهل عليّ ان ابكي على

السطوة المتلاشية في الحكم العتيد ؟ ...

لان هذين الجناحين ما عادا جناحين للطيران

بل مجرد مروحتين تضربان الهواء

الهواء الذي هو الان جاف جدا وضئيل

اجفّ واضلّ من الارادة

علمينا كيف نهتم ولا نهتم

علمينا كيف نجلس ساكنين .

صَلِّي من اجلنا نحن الخطاة الان وفي ساعة موتنا
صَلِّي من اجلنا الان وفي ساعة موتنا •

وتلي ذلك مقاطع يبدو فيها ان الصلاة قد استجيت : فيكون ثواب
الشاعر على ندامته واستسلامه وورعه ، سلسلة من رؤى تعزیه ثم تخفف عنه
همومه • هنا نجد صورا شعرية جديدة بالنسبة لاليوت ، انها رمزية نصف
كنسيّة ، لها شيء من مذاق الما قبل الرفائيين : فهو يضاء ، « سيدة »
برداء ابيض ، اشجار العرعر والطقسوس ، « الوردية » و « الجنيّة » ،
كركدات مزدانة بالجواهر تجر عربة موتى مذهّبة : وهذه ينوعها مقطع
يعود الى صور « الارض الخراب » واجوائها ، ومقطع عاصف مدوّم معذب
يذكرنا ببعض كتابات غرترو ستاين • واخيرا ، ثمة عود على مواضيع
المقطع الاول : ان جناحي النسر المسن لينتعثان ، اذ :

من النافذة العريضة باتجاه الساحل الصخري
الأشعة البيضاء ما زالت تطير نحو البحر ، نحو البحر تطير
اجنحة غير كسيرة •

والقلب الضائع يتصلّب ويفرح
بالليلك الضائع واصوات البحر الضائعة
والنفس الضعيفة تنتفض لتثور
للقضيب الذهبي المحني ورائحة البحر الضائعة
تثور لتستعيد

صيحة السّلولى والزقراق المدوم
والعين الكفيفة تخلق
الاشكال الخاوية بين ابواب العاج
وتجدّد الرائحة مذاق الارض الرملية ...

وتختتم القصيدة بصلاة متقطعة ، طفولية وصوفية الرهافة معا ، وهذه
توحي إلينا بأن الشاعر قد دنا من القوة والالهام اللذين يشتهيها : لقد
اصبحت نعمة الله وشيكة •

أختنا المباركة ، أمنا المقدسة ، يا روح النبوع ، يا روح الجنية ،
لاتجعلينا نهزأ من أنفسنا بالزيف والكذب
علمينا كيف نهتم ولا نهتم
علمينا كيف نجلس ساكنين
حتى بين هذه الصخور ،
سلامنا في مشيئته
وحتى بين هذه الصخور
اختاه ، امّاه
ياروح النهر ، ياروح البحر ،
لاتجعليني افترق

ودع صرختي تأتي اليك •

ان الصور الادبية والتقليدية التي تعتمد في الاغلب عليها « اربعاء
الرماد » ، والتي هي اقل نضارة من صور القصائد المبكرة لأنها اكثر
افتعالا ، تمثل في رأيي انحدارا بينا » ، صور مثل « شيطان الدرج »
و « الشكل ملتويا على حاجز السلم » ، وهي الصور التي يتميز بها
اسلوب اليوت ولا نخطئ في نسبها اليه ، وهي أنجح من الكركدن المزدان
بالجواهر ، مسا يوحى ، تناقضا ، بيتس • ولا انكر انني جعلت احس
بتيء من الملل اذ اسمع اليوت ، وهو في اوائل اربعيناته ، يقدم نفسه
« كسر مسن » يتساءل هل عليه ان يجهد نفسه لينشر جناحيه • ومع ذلك
كله فان « اربعاء الرماد » ، وان تقل عن اجود قصائد اليوت لمعانا وتوترا ،
تميزها معظم الصفات التي تجعل قصائده الاخرى مبررة : الاسلوب ،

البديع الذي يشعرونا بأن كل كلة في مكانها ، وان لا كلة واحدة فيه زائدة ، السيطرة العروضية التي تعبر تعبيراً طبيعياً ، مع تنويع نغمي بارع ، عن تلثم المتضرع وتعثر الفاظه ، مازجة بين نبرة صلاة القداس والفكر المتأمل المختار ، وفوق ذلك كله ، ذلك « الاخلاص الخاص الغريب » في « ابراز ما في النفس الانسانية من مرض جوهرى او قوة جوهرية » ، وهو ما قاله اليوت بصدد وليم بليك ، وهو في حالته الخاصة ، حتى في اللحظة التي تبدو فيها محنته النفسية على أشد كآبتها وطريقته في انقاذ نفسه على اقل جاذبيتها ، مازال يضعه في مكان بين اولئك الذين تتأمل في كلساتهم بأعظم الاهتمام ونذكر نبراتهم لأطول الوقت .

- ١ -

مارسيل بروس أول روائي مهم يطبق مبادئ الرمزية في الرواية . كان قد هضم عددا متنوعا كبيرا من الكتاب ، من رسكين الى دستوفسكي ، واكتسب مهارة تقنية باهرة . ولكنه ، اذ ولد عام ١٨٧١ ، كان شابا ابان الثمانينات والتسعينات أيام كانت الرمزية حديث الناس ، فجاءت طرائق وشكل روايته العظيمة ، وكلها خاص به ، مدينة بالكثير للنظرية الرمزية . وقد ذكرت ان تأثير فاغنر في الرمزيين كان كبيرا كتأثير أي كاتب ، والذي يلفت النظر في فكرة بروس عن فنه انه كان من دأبه التحدث عن « ثيماته » * . وروايته الهائلة « البحث عن الزمن الضائع » A la Recherche du Temps Perdu ، هي في الواقع تركيب سمفوني اكثر منها سردا قصصيا بالمعنى المؤلف . فصور الشاعر الرمزي المثقلة ، بما فيها من « قرائن متكاثرة » ، انما هي هنا شخصيات ، ومواقف ، واماكن ، ولحظات مشرقة ، وعواطف هَوَسيَّة ، وانساق مسلكية متكررة .

يبدأ الكتاب بافتتاحية ، كالأوبراتور الموسيقي : وعلينا ان نلاحظ « الكوردات » الاولى . اول جملة في « البحث عن الزمن الضائع » هي :

Longtemps, je me suis couché de bonne heure

وتليها جملة ثانية تتكرر فيها كلمة temps (الزمن) مرتين . اننا في عالم النوم المبهم : لقد فقد الراوية ، وقد اغلق على نفسه غرفته المعتمة ،

* جمع « ثيمة » ، وهي theme الانكليزية ، المأخوذة عن الاصل اليوناني «ثيمة» بمعنى وحدة اساسية من حيث المعنى والتركيب في القطعة الفنية . وهي في الموسيقى وحدة نغمية تتكرر في اشكال معينة . ومن الواضح ان ترجمتها الشائعة بلفظة «موضوع» لاتفي بالحاجة . - المترجم

كل حسّ بالحقيقة الخارجية ، بل وكل وعي حتى للغرفة نفسها • انه يتخيل نفسه في اماكن اخرى نام فيها في اوقات مختلفة من حياته : وهو طفل في بيت جده بالريف ، وهو ضيف في منزل ريفي ، في فندق على ساحل البحر في الصيف ، في الشتاء في بلدة عسكرية حيث الفرنسيون المجتذون الشباب يقضون فترة الخدمة في المعسكرات ، في وسط باريس ، في البندقية • « آه ، لقد غرقت في النوم أخيرا ، وان لم تأتني أمي لتقول لي : تصبح على خير ! » هذه هي الثيمة الاولى التي سينميها : ونجد انفسنا في منزل الجد • سيأتي المسيو صوان الى العشاء ، فيرسل الاب ابنه الى فراشه دون ان تقبله امه في تحية المساء • غير ان الطفل حسّاس وعصبي ، ولا يستطيع النوم الى ان يرى أمه • يرسل اليها كلمة على ورقة مع الخادمة ، ولكنها ترفض الجواب عليها • يتعذب الولد ، ويبقى مستيقظا لساعات ، الى ان يسمع جرس الباب يقرع بالخروج ، فيعلم ان المسيو صوان قد رحل • فيخرج الى « الهول » ، ويلقي بنفسه على امه ، وهي ذاهبة الى فراشها • فتغضب اول الامر : لقاه انتبهت امه وجدته الى ميله الى الحساسية المرضية ، فاتخذتا تجاهه سياسة الحزم • الا ان أباه يشفق عليه ، ويقنع الأم بالدخول اليه وترضيته • فتقرأ له من رواية لجورج صاند الى ان ينام وتقضي الليلة في غرفته •

وبعد ذلك يقدم لنا بروست عددا من الشخصيات التي تفتقرن بكومبراي ، البلدة الاقليمية الصغيرة التي يقيم فيها جد الصبي : عمّة أنّة* ترفض الحراك من فراشها لانها تتوهم في نفسها المرض دوما ، رجل سنوبي* من الاقاليم يتحرق لمعرفة مشاهير الريف — آل غيرمانت ، معالّم موسيقى قديم ، يعطف عليه الجميع لأن ابنته جلبت له العار • والمسيو صوان قد تزوج من امرأة دونه منزلة في المجتمع ، وهو يأتي برفقة زوجته وابنته للإقامة في عزبته خارج البلدة • وفجأة يتخلّى بروست عن ذكريات الطفولة ، ويسهب لنا في الحديث عن زواج صوان : هذا الرجل الموسر والوجه

* عمّة أنّة ، كثيرة الأنين ، ورجل سنوبي snob هو من يقلد من يعتبرهم أرقى منه — المترجم .

البارز في المجتمع ، يقع في فترة متأخرة من حياته في غرام امرأة عابثة غيبّة تكاد تدفعه الى الجنون غير عليها • عندما صدر كتاب « طريق صوان » اول مرة ، ظلق حتى الذين ادركوا مافيه من عبقرية ، على افتقاره الى اتجاه معين • اما اليوم فان لنا ان نعجب ببراعة بروست في نجاحه ، في الصفحات الاولى هذه من الكتاب ، في تقديم كل شخصية مهمة تقريبا في الرواية • ولم يقدم كل خيط في الحبكة فحسب ، بل كل ثيمة فلسفية ايضا • اننا نستطيع هنا ان نلاحظ ميّزة واحدة تشترك فيها شخصياته كلها • انها جميعا تعاني حرمانا ما ، أو أملا خائبا لم يتحقق ، في كل منها داء من هذا التوق المغلوب على امره • لوغراندان يريد معرفة آل غيرمات ، فانتوي جريح بتعلّقه بابتنته ، صوان يقرن جمال اوديت بجمال نساء بوتيشلي فيوحّد بين عشقه لها وبين اهتماماته الجمالية المهملّة ، بسا في ذلك من هزة ومأساة • وعندما تنتهي سيرة صوان ، نعود الى صبي الرواية من جديد : لقد اخذ هو نفسه يعجب اعجابا عاطفيا بمدام صوان الجميلة ، وصار من عادته ان ينتظر رؤيتها تسر في احدى طرقات غابة بولونيا • وينتهي الى القول — انها نهاية الحركة الاولى من السففونية — انه في تشرين الثاني هذا بالذات ، صادف ان خرج للتنزه ثانية في الغابة والاشجار تتألق بالخريف ، ويصف جمال النهار القرير ولكنه يختلف كليا عن الجمال الذي اسكره في شبابه • « الحقيقة التي كنت اعرفها لم تعد هناك • ولأن السيدة صوان لم تصل في الوقت نفسه الذي كانت تصل فيه أيام شبابي وبذلك المظهر الذي كنت اراها به أيامئذ ، بدا لي طريق الاشجار مختلفا تماما • ان المطارح التي عرفناها لا تنتمي الى عالم المكان ، حيث تركها لكي تعرّف عليها كلما اردنا بسهولة • فهي لم تكن سوى شريحة ضيقة بين الانطباعات المتجاورة الاخرى التي كانت تتألف منها حياتنا وقتئذ : وما ذكرى صورة معينة الا الاسى على لحظة ما ، والبيوت ، والطرق ، والممرات المشجرة تهرب حثيثة ، وا اسفاه ، كالسنين • »

لقد فكّر بروس في احدى الفترات في تقسيم روايته الى اجزاء ثلاثة يسميها ، على الترتيب : « عصر الاسماء » ، « عصر الكلمات » و « عصر الاشياء » . اتنا الان في عصر الاسماء : ونرى كل شيء - الحب ، الفن ، العظماء - من خلال خيال الصبي . والكتاب الثاني من الرواية A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleur اشبه مايكون بحلم يقظة طويل

يراه مراقب . ولا يحتوي الا على حدث بارز واحد . يتعرف الصبي على ابنة صوان الصغيرة ، التي يرافقها في اللعب في ساعات بعد الظهر في الشانزليزيه ، ويقع في غرامها بعنف . بيد ان اللجاجة الهستيرية ، والحاجة الهوجاء للاعتماد زائدا على الآخرين ، مما يتصف به الولد المدلل الذي غداه ، لأن والديه جعلاه يعاملانه كعليل مزمن لا بد من مداراته وترضيته ، تنهيان الى جعل الفتاة الصغيرة تضيق ذرعا به ولا تأبه له . تصدّه يوما ، واذا هو مازال يقوى على حشد مايكفي من قوة الارادة لارضاء كبريائه الجريحة بأن يقطع علاقته بها : ولكنه يكشف عن ضعفه حين ينفذ سياسته حتى اقصاها ، وذلك برفضه رؤيتها ثانية ابدا .

كما قلت ، لقد غسرنا هذان المجلدان - والكثيرون يعتقدون انها غسرانا لمدة اطول مما ينبغي - في احلام المراهقة . ولكن الذين لم يتعدوا « Jeunes Filles en Fleur » ، فلا يعرفون من بروس الا الناحية الذاتية فيه ، لا بد انهم يكونون فكرة خاطئة عن نوع عبقريته . فهو الان على وشك القذف بنا اماما الى حياة العالم الخارجي . والتقابل بين الاحلام ، والتأملات والشكوى ، التي يتصف بها البطل النورستاني ، اذ يسلأ بها الصفحات تلو الصفحات ، وبين المشاهد الاجتماعية المترعة بالتفاصيل والحيوية ، والمسرحة بخيال خصب قوي ، هذا التقابل من اغرب مزايا الكتاب . وهذه المشاهد في الواقع تحوي من الفكاهة والمعابثة والسخرية ما يدهشنا ان نراه في رواية رنسية حديثة . غير ان بروس كان من مدمني الادب الانكليزي .

فهو يقول : « في دوائر الادب المتباينة أشد التباين ، من جورج اليوت الى هاردي ، من ستيفنسون الى امرسون ، الغريب هو انني لا اجد ادبا آخر له هذا الاثر العميق في نفسي كالادب الانكليزي والامريكي . »

والقارئ يستشف ، في الاقسام الوصفية من الاجزاء الاولى ، ايقاعات رسكين . وفي المشاهد الاجتماعية التي نحن الان بصددھا ، رغم ان بروسٲ قد قورن بهنري جينز - الذي كانت تعوزھ بالضبط مواهب الحيوية والفكاهة التي كان بروسٲ يتمتع بها بغزارة مذهلة- فاننا لن نجد ما يماثلھا خارج روايات ديكنز . لقد ادھشنا سابقا ، في *Du Côté de chez Swann* بروز الشخصيات وتجسدها حالما تبدأ الكلام او الفعل . ومن الواضح ان بروسٲ قد قرأ ديكنز ، وان هذا التجسيم الهزلي للشخصية احيانا قد تعلم بعضه من ديكنز . لقد كان بروسٲ ، مثل ديكنز ، مقلدا رائعا : وكما كان ديكنز يسحر مستعبيه بقراءات درامية من رواياته ، هكذا كان بروسٲ ، فيما يقال لنا ، مشهورا بتمثيل شخصيات اصدقائه . وكلاهما نقل الى كتبه عادة الكاريكاتور الكلامي وابتكار اغرب انواع القول يتفوه بها اشخاصه دون ان يفقد الاشخاص شبههم بالحياة ، ولكن بحيث يستحيل مقارنتهم بأحد سوى بعضهم البعض . وكما يقال ، اضافة الى ذلك ، ان الانذال في ديكنز مستعون ومسلون - وعلى طريقتهم ، شديدو الحماس للحياة - فلا نرضى بفارقتهم الا على مضض ، هكذا تجدنا نكسب حبًا غريبا حتى لأزعج الشخصيات في بروسٲ : فمثلا ، موريل من امقت شخصيات الفن الروائي ولا ريب ، ومع ذلك فان المؤلف لايجعلنا نكرهه فعلا او تتمنى لو اننا لم نسمع عنه ، ونشعر بأسف حقيقي عندما تتلاشى عن ابصارنا المدام فردوران بأسنانھا المستعارة وزجاجة المونوكل على عينھا . هذا التعاطف السخي حتى مع القلتات الوحشية التي تنتجھا الانسانية ، وفهمھا ، وقدرة المؤلف على شحن هؤلاء الوحوش بالحياة والعزسة ، هي في الاصل من النجاح الهائل الذي حققه بروسٲ في بطله التراجيکوميدي في رواية

« سادوم » ، المسيو دي شارلو • غير ان شارلو يتخطى ديكنز ، ونكاد تقارنه ، كما قال البعض ، بفولستاف • وفي رسالة يوضح فيها بروسث انه استعار بعض خصال شارلوعن شخص حقيقي ، يضيف فيقول ان الشخصية في كتابه قصد بها ان تكون « اكبر بكثير » وان تحتوي من الانسانية على قدر اعظم بكثير • « وانه من الاضداد الغريبة في عبقرية بروسث انه استطاع ان يخلق من شخصية خاصة جدا كهذه شخصا ذا ابعاد بطولية •

ليس من هذه الالوجه فقط يذكّرنا بروسث بديكنز • فالأحداث في بروسث ، كشخصياته ، فيها من العنف الكوميدي ما لم يسبق له مثيل في الفرنسية : ينخلع فك المدام فردوران عند ضحكها لاحدى نكات كوتار ، يحطم الراوي بغضب قبعة شارلو ، فيضع هذا مكانها قبعة اخرى بكل هدوء ، وهذان مثالان على الضربات البارة التي ما كان ليحجرأ احد عليها سوى ديكنز • تصعيد كهذا ، في ديكنز ، مسرحي صرف ونجدنا احيانا — ولو أقل بكثير مما يحدث في ديكنز — نشعر كأننا نرقب حركة او ايماءة يجري تأكيدها عمدا على المسرح — بحيث ان اللقاء الاول بين شارلو والراوي ، عندما ينظر شارلو الى ساعته ويأتي « بايماءة انزعاج يقصد بها المرء ان يعطي الانطباع بأنه مل الانتظار ، والتي لا يأتي بها المرء عندما يكون في الانتظار فعلا ، » ووداع بلوش لمدام دي فيليپاريسي ، عندما تحاول تجاهله باغماض عينها ، يبدوان كأنهما ينتميان الى العالم نفسه الذي نجد فيه الليدي ديدلوك تعيد النظر بسرعة الى الاوراق القانونية المكتوبة بخط عشيقها ، والمستر ميردل يحدث في أعماق قبعته « كأنها بعمق عشرين قدما او اكثر » عندما جاء ليتسعر المطوى الصغيرة التي سيفصد بها عروقه • وفي حلقة فردوران ، يخيل اليّ ان المرء يتبين ذكريات غير واعية لآل فيرنغ في « صديقنا المتبادل » : لاحظ بوجه خاص الشبه بين الدور الذي يلعبه تويلمو والدور الذي يلعبه ، في رواية بروسث ، سانيت •

عند هذه النقطة يأخذ تركيب الرواية في الظهور • لقد جعل بروسث من قصص الحوادث الاجتماعية هذه (قد يبلغ بعضها بضع مئات من الصفحات) كتلا راسخة هائلة مثبتة ، او بالأحرى مغروسة في وسط من احلام وتعليقات التأمل الذاتي تمازجها أحداث يعالجها المؤلف دراميا على

نطاق أصغر • ويتعامل بروت مع هذه المشاهد الاجتماعية المعقدة تعامل استاذ بارع : في الاقسام الوسطى فقط نشعر أنه يضرب نتيجة عندما يسمح لخطوط الفعل العريضة بالتعقيم في غزارة التأملات التي يديها البطل حول الفعل نفسه • ونجعل تنبه ايضا الى هذه المشاهد الرئيسية تتبع متوالية نظيمة • ففي الارتدادة الزمنية السابقة الى قصة زواج صوان التي وصفناها آنفا ، ساهمنا في مشهدين اجتماعيين ولكن على نطاق غير واف • قبل كل شيء ، نرى ان صوان قد ذهب الى العشاء عند آل فردوران ، وفي بيتهم يتعرف على اوديت لأول مرة • واسرة فردوران خارجة عن المجتمع كليا ، ويتظاهر افرادها ان وجوه المجتمع انما هم أناس « ملئون » • انهم بورجوازيون سيئو التربية ، شديدا التأكيد على انفسهم ، غير انهم يتعطشون لدعوة الفنانين الى منزلهم وشراء أعمالهم ، ويقفون الموقف نفسه من الآخرين الذين يعتبرونهم « شاطرين » • فيما بعد ، نرى صوان في حفلة ليلية أقامتها المدام دي سانت يوفيرت : وهذه السيدة يستجيب لدعوتها بعض البارزين في المجتمع ، ولكنهم يفعلون ذلك وهم يعون بوضوح انهم يتكرمون عليها بذلك • وفي القسم الذي بلغناه الان من الكتاب ، وهو القسم الاجتماعي في أغلبه ، يحضر الراوي اولا حفلة اقامتها عصرا السيدة دي فيلياريسي ، وهي احدى عمات آل غيرمات ، وهي رغم استمرار علاقتها الطيبة مع عائلتها ، اصبحت تعتبر ساقطة من طبقتها declassée بسبب فضيحة لها ماضية ، غير انها ما زالت في السلم الاجتماعي أعلى بدرجة واحدة من مدام دي سانت يوفيرت بقدر ما ان الاخيرة اعلى بدرجة واحدة من مدام فردوران • ويلي ذلك عشاء في منزل الدوقة دي غيرمات ، وهي رغم كونها من ابرز سيدات المجتمع في باريس ، غير انها لا تحتل أعلى مكانة بالضبط • وأخيرا ، ثمة حفلة استقبال ليلية في منزل الامير والاميرة دي غيرمات ، وهما يمثلان الأسر المالكة الالمانية ، دمهنا من اشرف دم واقاه ، لاثوب علوهما وسلوكهما اية شائبة • وفي القسم المتأخر من الكتاب سنشاهد ثلاثة مشاهد اخرى مماثلة : في المشهدين الأولين نعود الى آل فردوران ، واذا الأناس الذين هم من الطبقات العليا قد اخذوا يدخلون صالونهم شيئا فشيئا — البورجوازيون راحوا يمتصون

العائلات النبيلة العريقة - وفي المشهد الاخير ، الذي يقع في الفصل النهائي من الكتاب ، نعود الى القصة من جديد ، في حفلة تقام عصر اليوم في منزل الامير دي غيرمانت ، حيث لا نلتقي لوغراندن وآل سانت يوفيرت فحسب ، بل اوديت ايضا وموريل ، ابن خادم عم الراوي ، وحيث نجد ان الاميرة دي غرمانت الجديدة ماهي الا مدام فيردوران ، التي تزوجها الامير مسن اجل مالها ، عندما تحطت شوؤونه بهزيمة الألمان في الحرب .

ولنعد الآن الى القسم الذي كنا نتحدث عنه - « طريق آل غيرمانت » و « سادوم وعسورة » - المعنى بصورة رئيسية « بالدنيا » والانس الدنيويين ، وهنا نبدأ ايضا بفهم موقف المؤلف الخلفي لأول مرة . ونجد ان كلا من هذه المشاهد الاجتماعية الرئيسية الثلاثة يتبع تقريبا نفس المعادلة ويؤثر الى المغزى نفسه . المشهد الأول ، حيث نرى اول حفلة كبيرة يحضرها الراوي في منزل مدام دي فيليپاريسي ، يقابله في الحال موت الجدة ، وهذا مما يفضح قيم السنويين الذين عاشهم البطل حتى تلك الآونة . والجدة ، التي كانت مريضة لمدة ، تأخذ الصبي للتنزه فسي الشانزليزيه ، وتذهب الى مرحاض عمومي . وفي غيابها يسمع الصبي المرأة المشرفة على المراحيض تتحدث الى حارس الاراضي ، وتقول : « انني اختار زبائني اختيارا . فأنا لا استقبل كل من هب ودب في صالوناتنا هذه ! » تعود الجدة ، وقد سمعت الحديث هي ايضا ، فتقول للصبي : « هذا الكلام يشبه بالضبط كلام آل غيرمانت وآل فيردوران ، » وتستشهد ، كعادتها ، بعبارة مدام دي سفينييه . غير انها تبقى ملتفتة برأسها لكي تخفي عن الولد انها أصيبت للتو بضربة شلل . وبومضة واحدة ، اذ يجعلنا بروسن نشعر في هذا المشهد طيبة الجدة وعشق عواطفها ، وهي التي يستحيل عليها ان تعرف اي ندالة او حقد ، اي دنيوية او سنوية ، يكون المؤلف قد مزق وكس ذلك النسيج كله ، نسيج العلاقات الاجتماعية التي دأب حتى تلك اللحظة على غزله ونسجه .

والمشهد التالي ، مشهد الغداء في منزل الدوقة دي غيرمانت ، يتلوه
ذهاب صوان لزيارة الدوق والدوقة وهما على وشك التوجه الى حفلة
رقص تنكرية . وهنا يأتي صوان باحدى تلك البوادر التي قيل لنا انها من
صفاته ، والتي تدلّ على عدم مراعاته اصول الدوق مع الآخرين ، فيكشف
لهما دونما لباقة ان الاطباء قد حذروه قبل مدة قصيرة بأن به مرضا خطيرا
سيؤدّي قريبا الى موته . غير ان المؤلف يجعل الدوق والدوقة يتصرفان
بقسوة وفظاظة ، لأنهما منهكان بالتميّز للذهاب الى حفلة الرقص ،
واهتمامهما بنشاطهما الاجتماعي يتخطى بجديته اي اهتمام آخر ، بحيث
انهما لا يحاولان حتى التفكير بشيء انساني يقولانه لرجل هو صديق
قديم لكليهما ، رجل تعجب به الدوقة على الأقل ، ان لم يكن زوجها .

وفي المشهد الثالث نرى صوان في حفلة استقبال الامير دي غيرمانت
في امرّ أيام قضية دريفوس : وصوان يهودي ، وقد انحاز الى انصار
دريفوس ، وما عاد يلقي حسن الوفادة من الآخرين كما من قبل . يأخذه
الامير جانبا ، فتسري بين الضيوف هممة بأنه قد طلب اليه ان يغادر المكان .
ولكن الحقيقة بعيدة عن ذلك بكثير ، اذ اننا نعلم في نهاية السهرة ان الامير ،
الذي جعلنا بروس ، ببراغته فيما يدعوه السحرة « التوجيه الكاذب » ،
نعتقد انه صلب وغبي ، واذا هو بحسه الارستقراطي للمسؤولية ، وجدّية
ذهنه التيتونية ، الشخص الوحيد بين الحاضرين الذي حاول ان يتوصل
الى رأي عادل ومنصف : لقد استنتج اخيرا ان دريفوس ربما كان بريئا
واراد ان يبحث الموضوع مع صوان . (في القسم المتأخر من الرواية ، تكرر
هذه المعادلة مرتين : اولا ، عندما يتناول الراوي العشاء على مائدة آل
فردوران في الريف ، واذا يذهب الى فندقه يسرع صبيّ المصعد يروي بكبرياء
كيف ان اخته ، التي يستقعداها احد الاغنياء كحليلته ، تظهر ازدراءها
العنيف وتحقيرها لطبقة الخدم التي نشأت هي منها . واخيرا ، في وسط
حفلة الاستقبال الثانية التي تقام في بيت الاميرة دي غيرمانت ، حيث الاميرة
الان هي مدام فردوران سابقا ، نرى ابنة الممثلة التراجيدية الكبيرة
« لا بيرما » ، وزوجها ، وقد قصّرت الفئانة عمرها بعودتها الى المسرح

من جديد لكي تموّل الحياة الاجتماعية التي تريدها لابنتها وصهرها ، وقد هجر كلاهما الام وهي طريحة الفراش لكي يذهب الى حفلة آل غيرمانت ، مع انهما لم يدعيا اليها !)

في كل من هذه الحالات نجد ان بروت قد حطّم ، بشراسة ، الهرم الاجتماعي الذي فصّله وشرحه في صفحاته الكثيرة . وهو يقول لنا ان قيم هذا الهرم الاجتماعي ما هي الا دجل وخداع . فهو اذ يدعي النبل والفخر ، يقبل بالمبتذل والمنحط . وليست عزته بأبل من تلك الغريزة التي يشاطر فيها المرأة المشرفة على المراحيض واخت صبيّ المصعد ، والتي تدفع المرء الى البصق على الشخص الذي قد يسقط امامنا . ومهما يزعم العالم الاجتماعي لنفسه من فضائل ، فانه يتجاهل او يحاول ان يقتل تلك الحوافز القليلة التي تحثنا على العدالة والجمال والتي ترفع من شأن الانسان . ما غرب ان يجد العديد من النقاد ان رواية بروت ليست « اخلاقية » ، في حين ان حقيقة الامر هي ان الاخلاق كانت تشغله جدا حتى جعل يميل الى الميلودراما .

والروائي الفرنسي الذي ينتمي الى خط ستندال وفلوبير واناطول فرانس ، وبروست في الحالات الاخرى يشاركهم في الكثير ، يختلف عن بروت جوهريا في هذا : وهو ان الرؤية الحزينة او القينية* للبشرية التي يبدأ هؤلاء الكتاب بها ، والتي نجدها ضمنية من اول صفحة فيما يكتبون ، لايتوصل اليها بروت الا بعد الشديد من العناء والالم والاحتجاج ، وهذه المحنة هي احد مواضيع كتابه : فبروست ، على عكس الروائيين هؤلاء ، لم يتهاون قط مع الخيبة او انكسار الخيال . وهذه الحقيقة هي ولا ريب احد اسباب تلك الطريقة التي نجدها طريفة جدا وساحرة جدا في جعل شخصياته تمرّ في تحولات متوالية : ولاتتكشف الانسانية الا شيئا فشيئا عن انانيتها ، وضعفها وتناقضها . اناطول فرانس مثلا كان ربما يضع اوديت دي كريسي امامنا ، بكل مألديها ، في وصف موجز واحد - فيذكر بضع حقائق بدقة ، ونعتين اثنتين يناقض كلاهما الاخر ، فينبهاتنا الى التناقض القائم بين غباها

* cynical ذات طبيعة ساخرة لاذعة - المترجم

وجمالها • ولكن ستندال يجردّها من الشاعرية في اول جملة يسجل فيها أبسط أفعالها • اما بروس ، فانه يجعلنا نراها بأوجه مختلفة عديدة من خلال عين الرجال الذين عشقوها ، وتفاهتها وبلادة حسها الخلقي ، وكلتاها امر مأساوي بالنسبة الى بروس ، لا يسمح لهما بالظهور بتمامهما حتى الصفحات النهائية من الرواية ، عندما نسمعها لأول مرّة تعبر عن نفسها بالحديث عن تجاربها مع عشاقها المختلفين •

في ذلك القسم من الكتاب الذي نحن بصددّه ، لقد خرجنا تماما من « عصر الاسماء » وسرنا قدما في « عصر الأشياء » ، اي عصر الحقائق ، ونبدأ بادراك الاسباب التي تجعل بروس يرى هذه الحقائق غير مقبولة ، اذ نطلع على المعايير التي يحكم بها • هذه المعايير يهيؤها ، من ناحية ، فنانون من امثال الروائي بيرغوت ، والموسيقي فانتوي ، ومن ناحية اخرى ، صوان ووالدة الراوي وجدته • أشك في ان السيدتين الاخيرتين استقاهما المؤلف عن اصول يهودية ، كما فعل مع صوان على نحو صريح • ومن الواضح ان تمة ضربا من التقوى العائلية العبرية وما يلحقها من شدة المثالية والجهامة الخلقية التي لاتلين لشيء ، والتي كانت دوما تغلق بروس بميله الى ارضاء أهوائه ونزوعه الى الاخلاقية الدنيوية في مثاربه ، كانت من عناصر طبيعته الاساسية • العالم يختلف عن كومبراي ، لا لان كومبراي ، ريفيّة ، بل لان العالم هو العالم وتشغله امور الدنيا • والراوي في رواية بروس ينطلق الى مخاطراته المشوّمة المصير بين الناس لا من كومبراي نفسها في الواقع ، بل من المثال الذي تهيؤه امه وجدته ، برقتها ، ونبلمها الروحي ، ومبادئها الخلقية الصارمة ونكرانها الكلّي الذات •

في المقطع الذي كنت ابحثه آنفا ، عرض لنا المؤلف حياة الدنيويين ، ورأينا انها غرور باطل • والان سيعرض لنا دنيا العشاق ، وسنرى انها جحيم • ولكن لتريث برهة ، اولا ، لتتفحص هندسة البناء الذي تقف الان في وسطه ، وسندعش اذ نجد ان بروس ، رغم ما يبدو في كتابته من رخاوة ، واهمال ، واطناب ، قد اختار موادّه باقتصاد وبنى بها بضخامة • فهو في الحقيقة مهمل ورخو في التفاصيل ليس الا ، وهيكله البنائي يتحمل

ثقل استطراداته وتطويلاته • ونبرته المحكيّة المسترسلة يستعين بها كوسيلة لتغطية براعات درامته المحسوبة بدقة وجعل لحظات البلاغة والحرارة اشدّ وقعا في النفس لأنها تأتي على غير انتظار • وقد تحدثت سابقا عن التوالي العظيم في المشاهد الاجتماعية • والان بوسعنا ان نرى كيف ان بروسست قد كافح بوعي واستمرار ، وبطرق مختلفة ، لخلق وحدة مرصوفة ونظام ذي معنى واهمية • نصف شخصيات القصة تنتمي الى آل غيرمانت ، ويكاد يكون الآخرون كلهم اناسا عرفهم البطل ايام طفولته في كومبراي (وكذلك عرف آل غيرمانت) • الدوق والدوقة دي غيرمانت والمدام دي فيلباريسي ، وجوييان شارلو ، كلهم يقيسون في البناية نفسها بباريس التي تقيم فيها عائلة البطل • واثنيات كلها قد نصّ عليها في الاجزاء الاولى ، وناسي اقطع كلها امامنا • ولن يدخل المؤلف اية عناصر جديدة : لقد زوّد بروسست نفسه بتلك العناصر وحدها التي هو بحاجة اليها ليحقق بها ما يدعوه بـ « ايضاحه » • وهنا نكون قد انتبهنا الى ان شخصيات « البحث عن الوقت الضائع » جميعا توضح مبادئ عامة ، وان بروسست اختارها بعناية لتشمل كل العالم الذي يعرفه : فأوديت هي كل ماهو أحق وغبي في المرأة والذي ، في الوقت نفسه ، يثير شهوات الرجال ويلهب احلامهم ، وشارلو هو الصراع في الروح الواحدة بين المذكر والمؤنث ، وهو ايضا ، فوق ذلك ، التناقض الظالم الذي يذهب ضحيته ذهن وقتاد وطبيعة مرهفة حين يكونان تحت رحمة غرائز تذلّهما ، والمدام دي غيرمانت هي احسن ما يمكن ان يكون السنوب دون ان يصبح انسانا جادا ، الخ • هؤلاء الاشخاص العالقة لايفقدون هويتهم أبدا - اننا نسع نبرات اصواتهم جميعا - وفي الوقت نفسه يتلبّسون معاني كونية •

ذلك ان الشيء المتقطع الوحيد في شخصيات بروسست ، هو التقديم لا النمو والتطور • وقد اختطها المؤلف لجعلها ، في لغته الخاصة ، توضح قوانين معينة • ولئن تظهر لنا في تعاقب من اوجه متباينة ، اذ يراها أناس متباينون ، وفي اماكن واوقات متباينة ، فان لسلوكها وكياناتها منطقا قويا

مناسكا • وطريقة بروس في تقديمها ، مع ذلك ، لكي يرينا اياها من ناحية واحدة كل مرة ، هي احد مكتشفاته التقنية الكبيرة ، وعلمنا ان نتوقف برهة للتدليل عليها بسئل • اما الشخصيات الأهم في بروس ، فان المؤلف يصرّ بها في مراحل كثيرة حتى ليغدو من المستحيل تفصلي سيرتها بايجاز ، واما الشخصيات الثانوية فبوسعنا ان نراقب تحولاتها بسهولة اكبر • فلنأخذ احدي هذه الشخصيات •

عندما تقابل مدام دي فيلباريسي لأول مرة ، نجدها في المصيف البحري « بليك » : جدة الراوي كانت تعرفها ايام المدرسة ، ولكنها بتواضعها المأثور وحسن ذوقها ، لم تحاول منذ ذلك الوقت ان تراها اذ اعتبرتها دوننا جدل تنسي الى طبقة اجتماعية أعلى من طبقتها • بيد ان مدام دي فيلباريسي تبيّن صديقتها القديسة في المدرسة في بليك ، وتصرّ على استضافتها • وتأخذ المركيزة العجوز الحفيد معها في نزهة في العربة ، ويرى هو فيها السيدة العظيمة على اروع ما تكون ، ونفثته بأقاصيصها عن المشاهير الذين كانوا اصدقاء أبيها والذين كانت تراهم ايام طفولتها في منزلهم • ولكن عندما يعود الولد الى باريس ، تدعوه السيدة الى احدي حفلاتها ، فيكتشف الان ان مكائنها ليست بذلك السوء الذي حسبه اول الامر : فهي لسبب ما ، قد فقدت منزلتها الاجتماعية ، والكثيرون يرفضون زيارتها • وهي أيضا أدبية وفنانة من نوع ما : انها ترسم وتشر مذكراتها • فهي لذلك قد كفّت عن تشيل طبقتها • انها حسودة ، ولا تخلو احيانا من دناءة ، كما لا تخلو من ترمّت ، ومن صغار يثير الشفقة • غير ان الفتى يظلّ يتساءل : اي اثم رهيب جنته مدام دي فيلباريسي لكي تستحق هذا النبذ الاجتماعي ؟ انه لن يقدر ان يتصور اي عار كبير يبرّر ذلك ، اي فعل تأتبه امرأة مثلها ولا تأتبه النساء كل يوم وهن في مأمن من كل جريرة • فيحاول ان يعرف حقيقة الامر من ابن أخيها شارلو ، غير انه يكتشف ان مدام فيلباريسي ، بالنسبة الى شارلو ، لم تسقط قط اجتماعيا : انها عمته ومن آل غيرمانت ، ورأي العالم الخارجي فيها لم يصل اليه قط • الا انه يشرح للفتى ان المرحوم زوجها لم يكن رجلا يذكر ، وبدون لقب نبيل ، وان العائلة اخترعت لقب « دي فيلباريسي » لكي تتمتع عمته بلقب النبّل •

بعد ذلك بسنين ، في البندقية ، يرى الراوي مدام دي فيلباريسي في قاعة الطعام في الفندق الذي نزل فيه ، ويتطرق الى سماعه حديثها على المائدة الى الدبلوماسي القديم الميسو دي نورپوا ، الذي كان عشيقها لسنين طويلة . انه حوار من ذلك الضرب التافه القصير الجمل بين شخصين عاشا طويلا معا وليس لديهما شيء جديد يقوله احدهما للآخر :

انهما يتحدثان عن التسوق ، البورصة ، قائمة الطعام . ومام دي فيلباريسي قد تشوّهت الان بنوع من الاكزيما التي استشرت في وجهها - وهي تبدو متعبة ، شائخة . وعندما ينضم الى مائدتها امير ايطالي ، يرقبها الميسو دي نورپوا بقسوة ، بعين زرقاء عاتية ، ليتأكد من انها لا تأتي هفوة من تلك الهفوات التي كانت ، ايام شبابهما معا ، تلذّ له . لو كان الروائي كاتباً عادياً ، لترك الامر عند هذا الحد . اما بروس ، فان جوهر القصة لديه سيأتي فيما بعد - بتحوّل نهائي يشمل الماضي ايضا . فعندما يغادر الراوي قاعة الطعام لينضمّ ثانية الى والدته في الخارج ، يلتقي ايضا مدام ساذيرا ، وهي جارة قديمة لهم من كومبراي ، سيدة ممتازة ولكن مملّة بعض الشيء . هذه السيدة ، منذ الايام الاولى لمعرفتهم بها ، كانت تعيش عيشة لا تخلو من ضحك وحاجة . واذ يذكر الراوي ، بمحض الصدفة ، ان مدام فيلباريسي جالسة في قاعة الطعام ، تتوسل اليه مدام ساذيرا بان يدلها عليها بالاشارة ، وتقول ، مفسرة اهتمامها الكبير ، ان اباهما من اجل هذه المرأة بالذات كان قد حطم نفسه ، وتردف ، «والان وقد توفي ابي ، فان عزائي هو انه احب اجمل امرأة في زمانه . » فيأخذها البطل الى قاعة الطعام ويحاول ان يريها مدام دي فيلباريسي - ولكن ، «اننا لا نبدأ العد من المكان نفسه ، » تقول مدام ساذيرا معترضة . «فعندما اعد ، لا اري احدا على المائدة الثانية الا رجلا مسنا وعجوزا شمطاء مخيفة ، صغيرة ومحدودة . » ونذكر مندهشين ان الذي لم يستطع الشاب قط ان يتصوره هو ان مدام فيلباريسي كانت يوما ما جميلة قاسية لامبالية ، وانها حطمت قلوب وحيوات الكثيرين بالضبط مثل اوديت دي كريسبي . وبراعة بروس في خلق هذا الواقع هي من أعجب زايا فنه : فكلما تم كشف لاحق ، رأينا بوضوح أن اوصاف الشخصية

السابقة تنسجم مع فكرتنا الجديدة أيضا ، ومع ذلك فانتا لم تكن تتوقع المفاجأة . ووراء سلسلة الواجهة المتبادلة ، نحس بالشخصية كخلق تام لامجال للخطأ في تبيينه . وكما يقول بروس ، فان السلسلة تعين منحناها .

ولكن ، لنعد الى القصة حيث تركناها . اننا الان ندخل جحيم العواطف الذي في السابق لم نتلق منه الالمحات . ان غرام البطل بألبرتين ، الذي يوازنه قرب البداية ، افتتانه وهو طفل بابتة صوان ، هو القصة الذروة في الكتاب ، واكثر أحداثه استرسالا وتفصيلا . يقع البطل في حب فتاة هي على العكس منه في كل شيء تقريبا : انها حيوية ، شهوانية ، جريئة . انها يتيمة لامال عندها ومضطرة الى السكنى مع عمتها التي تكرهها ، وألبرتين تبادلها الكراهية . العمة بورجوازية بليدة ، اما ألبرتين فانها فيها الكثير من الباريسية اللعوب . فعندما تذهب ام البطل الى كومبراي ، يأتي هو بألبرتين لكي تقيم في شقة بباريس ، حيث يسكن هو وحده ، مؤقتا . وهنا تبدأ بينه وبين ألبرتين احدى تلك الاراجيح العاطفية الفاتكة التي ربما كان ستندال اول من وصفها في علاقة الحب التي قامت بين جوليآن سوريل وماتيلد دي لامول (في روايته «الاحمر والاسود») . وما دام بطل بروس واثقا من ألبرتين ، فانه يلغي نفسه غير آبه بها ويقرر عدم الزواج منها . ولكنه حالما يرتاب في انها تخونه ، يتسلط عليه هوس الغيرة على نحو عنيف مَرَضِي . وفي هذه الاثناء يكون قد أضحي اكثر تساهلا مع رغباته ، واشد خمولا ، واشد انانية ، واشد وسواسا بالمرض ، يبقى مستلقيا في الفراش حتى الظهيرة كل يوم ، ويرفض أن يخرج بألبرتين الى أي مكان: انه يحتفظ بها كسجيه . انه يعتمد عليها اعتمادا اعنف مما ينبغي ، بالضبط كما كان يعتمد اعتمادا عنيفا على جيلبرت ، ولكن النتائج كانت أخطر هذه المرة ، لانه الان فقد تلك السيطرة على النفس التي كانت ربما تسعفه في قطع علاقته بألبرتين ، كما قطع علاقته بجيلبرت فيما مضى . ويغدو في نهاية الامر شديد المضايقة ، شديد الانتقاد واللجاجة ، واذا ألبرتين ، بعد فصل من الغيرة والخصام ذات مساء ، تهرب في الصباح التالي قبل ان يستيقظ من نومه . وقد سمعها في اثناء الليل ، في غرفتها ، وهي تفتح النافذة بعنف — وكان فتح النافذة في الليل امرا محرما ، لانه يعتقد ان هواء الليل لايلائم الربو الذي هو مصاب به — كأنها تقول : «هذه حياة خانقة ! ماذا

يهمني من الربو؟ انني اريد الهواء !» فيهزه ذلك ويضطرب اضطرابا اعمق من اي اضطراب عرفه منذ تلك الليلة في طفولته عندما جاء المسيو صوان ضيفا على العشاء ، فلم تأت اليه أمه لتقبله وتحببه قبل النوم . كما فعل تلك المرة ، فانه يخرج الى الردهة ، ويقف منتظرا ، مؤملا ان يجلب انتباه ألبرتين ، ولكن عبثا .

في الصباح ، يجد رسالة تقول : «أترك لك افضل نفسي .» وتعود ألبرتين الى عمتها في الريف ، وعندئذ فقط يخطر لعاشقها انها ، مهما يكن من امر ، شابة تريد الزواج ، وانه استغل وضعها وجعلها في موقف يستحيل عليها البقاء فيه . فيقوم بسحاولات محسومة لارجاعها ، وبعدها ، فجأة يبلغه النبأ بانها سقطت عن حصانها وقتلت . وبعد ذلك بقليل يتسلم رسالة كانت كتبها قبيل موتها تقول فيها انها تريد العودة اليه . لقد اشتبه في ان لديها ميولا سحاقية ، وهذه الشبهة من الامور التي عذبتة طويلا ولكنه الان لن يعرف أبدا ما مبلغ الوهم فيما اشتبه به ، وما مبلغ الحقيقة . بعض الدلائل ، بعد موتها ، تقوده الى الاعتقاد بانها بريئة . ولكنه يسمع ايضا شائعات بانها كانت مستسلمة لشهواتها اكثر مما تصور في حياته ، وانها اخذت في النهاية تعتقد انها تعاني من ضرب من «الجنون الاجرامي» ، وان الحادث الذي وقع لها كان على الاكثر مقصودا - فقد ارادت لنفسها ان تقتل لشدة ماقرعا ضسيرا بسبب انتحار احدهم من اجلها . فيشعر انه في كلتا الحالتين هو الملولم . فاذا كانت مذنبه ، فما ذلك الا لانه تركها ضحية الشذوذ الذي كانت تخشاه هي نفسها : «وبدالي لان حبي كان انايا كل الانانية انني أتحت لألبرتين المجال لكيما تموت ، كما كنت قبل ذلك قد قتلت جدتي .» على كل ، فان هذا الاخفاق المعذب يحطم معنوياته . وفي اخر الامر ، ينهار كليا ، ويلجأ الى مصح حيث يبقى بضع سنوات .

قصة البطل مع ألبرتين ، التي حشد فيها بروسست جهدا كبيرا وأراد ان يجعلها ذروة كتابه ، ليست من المقاطع التي يهواها الجميع ، وهي بلاشك من المقاطع الصعبة القراءة جدا . انه يرينا ألبرتين في حالات متباينة كثيرة ، ويجعلها موضوع افكار كثيرة ، ويجزئها الى صور ، مختلفة كثيرة ، وعاشقها يطيل ويسهب ولا ينتهي في وصف تقلبات احساسه ، بحيث اننا نتيجة لذلك كله

نشعر احيانا اننا نفرق في بحر اشهب من التحليل ، بحر لا افق له ، فنضل عن الموقف الاساسي ، وعن تحكم بروسست الموضوعي الذي لا تردد فيه بشخصيتي العاشقين اللتين تجعلان الكارثة امرا لا محيد عنه . فضلا عن ذلك ، فان قصة ألبرتين لا تمدنا بأي من تلك الامور التي تتوقعها عادة من علاقات الحب في الروايات : فهي تخلو تماما من الرقة ، او التوهج ، او الرومانسية . فالصلة بين البرتين وحبيبها فيما يبدو لا تنطوي على مثالية ، ولا على متعة . غير ان هذا ايضا سر قوتها الغريبة : انها واحدة من اشد دراسات الحب أصالة في تاريخ الرواية ، ولئن تكن الظروف التي تقع فيها احداثها خاصة جدا وغير عادية ، فاننا ندرك فيها حقيقة لا مهرب منها . وتنتهي الى تحريك عواطفنا على نحو غريب ، بالضبط عندما يبدو بروسست انه ، دونما اهتمام ، قد اهلل الجهاز المعتاد لاستنباع العواطف من مواضيع الحب والموت ان مأساة ألبرتين هي مأساة القليل الذي نعرفه ، والقليل الذي يهمننا ، من امر هؤلاء الاشخاص الذين نعرفهم احسن من غيرهم ، ويهمننا أمرهم اكثر من سواهم . والصفحات التي تتحدث كيف ان عاشق البرتين نسيها بعد موتها ، لانها تختلف عن اية معالجة اخرى نذكرها لموضوع الموت في الرواية ، تعطينا انطبعا عن أمانة أجراً ، واقترب من الحقيقة أشد ، مما لا تتلقاه الامن العبقريّة العميقة الاصيلة وكما الحال في قصيدة پول فاليري «المقبرة البحرية» وهي نموذجية بالنسبة لزماننا ، ومضادة بشكل غريب لقصيدة غراي « المقبرة الريفية » — فان الذي يثير فينا المشاعر ليس الحنين الى الجمال الذي اختطفه الموت ولا الاسى على اللوعات الضائعة ، بقدر ما هو عجبنا لامحائها كلها .

بيد ان هذا يؤدي بنا الى افكار بروسست المركزية ، وما هذه القصة الا التذليل الاكبر عليها لقد ارانا سابقا اخفاق صوان مع أوديت في ارواء تعطشاته الجمالية القديمة . ومثل ذلك ايضا ، نرى صديق الراوي ، سان لو وهو يعاني البؤس من اجل مشكلة صغيرة حيالة كان البطل قد التقاها سابقا في مبغى ، غير انها تبدو في عين سان لو ربة المزايا والمفاتن كلها . وهكذا فقد برهن الراوي لنفسه على ان ايجاد سعادتنا في شخص اخر انما هو امر مستحيل واستحالته قاتلة .

المرأة لاتعيش ، وليس بوسعها ان تعيش ، في العالم الذي نريده نحن لها - اي ، العالم الذي نعيش نحن فيه ، الذي نحن نتخيله ، وما نجبه فيها ليس الا من خلق خيالنا نحن : لقد أسبغناه نحن عليها • ذاتية الحب المساوية هذه تكون اشد بروزا عند الشواذ جنسيا (وبروست يلحق بعلاقات الحب السوي عند صوان والراوي ، ماهو اشبه بملحقات هوموجنسية ، تتألف ، من ناحية ، من شارلو ورفاقه ، ومن ناحية اخرى ، من البرتين واثربها المساحقات) ، وبذلك ان الشخص العادي هنا لن يرى أي شيء شاعري أو رومانسي ، والفرق المضحك بين المثالي ، الذي يسمو بالحب او يعذبه ، وبين الشخص الذي جسد فيه هذا المثالي ، يضحي مثيرا للهزة او القرف • وعندما يكون الحب نبیلا كله وخاليا من كل مصلحة ، ولا يلعب الجنس فيه اي دور ، كحب الجدة للولد حفيدها ، يكون الفرق ربما اشد الفروق یأسا : لان الولد يأخذ عطف جدته وعنايتها به كقضية مسلم بها ، وتركزه بذاته اشد من ان يتيح له ان يعي عذاباتهما ويكاد لا يفكر بها مطلقا الى ان تكون قد قضت نجبتها • وباحدى ضرباته الرائعة يرينا بروس في النهاية ان مدام فردوران بلغطها وضجيجها انما كانت ضحية الداء نفسه الذي عانى الآخرون منه : فاستبدادها الشرس بافراد « عشيرتها الصغيرة » ، ومحاولاتها المحمومة للجمع بينهم دائما ، ولحاجاتها بهم للمجيء الى منزلها واضطهادها لهم كلما اعرضوا عن المجيء ، ليست كلها الا اعراض نوع اخر من اللوعة نفسها التي كانت تعذب صوان ، والراوي وشارلو : الغيرة - ولكنها غيرة في هذه المرة تحولت من فرد الى جماعة • وليس العشاق وحدهم هم الذين يحيرهم تعليق امالهم على اناس اخرين بمحاولاتهم الامتداد بحقيقتهم الداخلية الخاصة الى العالم الخارجي • فهذا لوغراندان ، السنوبي الرفي ، يستد به العسر الى ان يتخلى عن سنوبيته ، فاذا مادعى الى أي مكان ، ما عاد يهمه ان يخرج من بيته • وفي حكاية أخيرة شنيعة ، يعرض علينا بروس الكوميديا العقيمة بأجمعها وهي تمثل على نحو لم نكن نتوقعه : لقد بلغ شارلو ، وهو ينهار وينحط شيئا فشيئا ، مرحلة تكون فيها دوافعه الاكثر انسانية قد تفسخت كلها ، وقد اصبح شاذا من اجل الشذوذ : لقد اصبحت الرذيلة هي مثله الاعلى • غير ان محاولاته ان يشين نفسه ويحط منها تمنى بذلك الاخفاق الذي منيت به محاولات الجدة

تضحية نفسها لصالح الآخرين : وذلك ان الاشخاص الذين ينقدهم بالمال للتعاون معه ، لا يهمهم ان يكونوا اصحاب رذيلة ، وما مبتغاهم الا كسب قرش «شريف» ولا يولون عملهم اي اهتمام صادق . فالانسان حتى بملاحقته الشر ، اذا كان رضاه في ذلك يعتمد على الآخرين ، محكوم عليه بالخيبة والخسران .

ومتابعه بروست لموضوعه لا تتوقف هنا . فاعتقاده الراسخ بانه يستحيل على الانسان ان يعرف العالم الخارجي ، ويستحيل عليه التحكم به ، يشيع في الكتاب كله . بل يكاد يردده في كل صفحة منه ، بصدد الف شيء وشيء : اكاذيب البرتين ، تقولات الناس بشأن ولي عهد لوكسمبورغ ، تشخيصات الاطباء المتناقضة عندما يدعون للاستشارة حول مرض الجدة ، جمالات ريفيل وبلبك ، والواحدة خفية عن الاخرى عبر النهر ، دققة الساعة في غرفة سان لو والضيف عاجز عن تحديد مكانها ، اسماء المدن والقرى في جدول السكك الحديدية المنتشرة حول بلبك ، والتي تثير في اول الامر صورا شاعرية في ذهن الصبي ، ويشرح اصولها اللفظية كاهن كومبراي ، والتي تغدو للشباب فيما بعد مجرد محطات لسكة حديد بلبك ، ويتم تفسيرها في فترة لاحقة من قبل بريشو على نحو مغاير واكيد ، بحيث انها تتكون بايحاءات جديدة بالمرة . وقد اوضحت انفا كيف تغير الشخصيات اوجهها ، بتعبير وجهات نظر الذين يرقبونها .

لقد خلق بروست ، بهذا الشأن ، معادلا روائيا للفكرة الميتافيزيقية التي ابتناها بعض الفلاسفة على النظرية الفيزيائية الجديدة . وبروست كان قد تأثر تأثرا عميقا بفلسفة بيرغسون ، وهو احد رواد الحركة المعاصرة المناوئة للالين مما اعانه في تطوير وتطبيق الميتافيزيقية التي تنطوي عليها الرمزية على نطاق لم يسبق له مثيل . لقد اقترحت انفا ، في الفصل الاول من هذا الكتاب ، ان دفاعا كدفاع الفيلسوف وايتهيد عن ميتافيزيقية الرومانسيين يجب ان ينطبق — بل يجب ان ينطبق بقوة — على ميتافيزيقية الرمزيين . فبسوجب علم الفيزياء الحديث كل ما نلاحظه عما يجري في الكون انما هونسي : وملاحظاتنا تعتمد على المكان الذي نقف فيه حين نلاحظ وعلى سرعة حركتنا واتجاهها — وللرمزيين ، كل

ادراك للتجربة الانسانية انما هو نسبي من حيث الشخص المدرك ومن حيث الظروف واللحظة، والحالة. وهكذا يصبح العالم للمُدرك والمُدرك ذا ابعاد اربعة - والزمن هو البعد الرابع. وصاحب النسبة، في تحديد محل نقطة ما، لا يجد الاحداثيين لها في المكان فحسب، بل في الزمان ايضا. والوحدات النهائية لحقيقته هي «احداث»، كل منها فريد فذ لا يمكن ان يقع مرة اخرى - وفي جريان الكون، لا بد انها تحدث انساقا مماثلة. وفي عالم بروس، كما ان مسرات غابة بولونيا، التي راها الشاب سابقا تحت تأثير جمال اوديت، قد تغيرت الان الى شيء مختلف تماما ولا يمكن استعادتها كما لا يمكن استعادة لحظات الزمن التي تحقق فيها وجودها الاوحد - وكما أن اناسه، رغما عن منطق الصيرورة التي هم يتغيرون بسوجبها، يتغيرون باستمرار وسوف يتلاشون في النهاية، وقد هشمهم المرض او الشيخوخة، هكذا الحب، الذي تؤمل منه الكثير، يتغير ويخذلنا، وهكذا المجتمع، الذي يبدو ثابتا اول الامر، نراه في بحر سنوات قلائل وقد اعاد ترتيب جماعته، وجعل طبقاته تتداخل وتتحول وكما ان «الاحداث» في كون وايتهد، التي يمكن أخذها اعتباطا على كونها صغيرة جدا او كبيرة وشاملة جدا، تؤلف تركيبا عضويا واحدا، تكون فيه جميعا معتمدة بعضها على بعض، والواحدة منها تحوي الاخرى وتحوي الكل هكذا كتاب بروس: انه شبكة كثيفة هائلة من العلاقات المتواشجة المعقدة: مع الصلات العادية الرائجة بين فئات مختلفة من الشخصيات وتراكمات الكنايات والتشابه التي تربط فيما بين حقول من المعرفة متباينة جدا - بيولوجية وحيوانية، وفيزيائية، وجمالية، واجتماعية، وسياسية، ومالية. (وقد بدت هذه التشابه مفتعلة وسخيفة لقراء رواية بروس الاوائل، غير ان بروس اصر على ان من اهتماماته الرئيسية اكتشاف اوجه الشبه الحقيقية بين الاشياء التي تبدو ظاهرة متباينة. ولعلنا نذكر ان التشابه «المفتعلة» في شعر عصر غونغورا وكراشو - عصر الشعراء الميتافيزيقيين - وهو الشعر الذي يماثله شعر الرمزيين، دافع عنها النقاد باعتبارها تدلل على صلات قائمة لم يلحظها احد فيما مضى.)

ثم ان بروس، على نحو اوسع، قد نوع الوان قصته، ونبرتها، وسرعته، موازاة للفترات المختلفة التي مرت بها حياة البطل. فاحلام يقظة

الصبي المشعشة تعقبها احاديث الرجولة الفتية واجتماعيتها وحيويتها . ويعقب هذه ، مع طلوع الشمس العجيب ذاك الذي يأتي للبطل ، لا بضوء الصبح وروعته ، بل بانبلاج ادراكه قسوة الانسان وفساده ، اقول يعقبها كابوس العواطف الالهية الذي عند ذروته ، في المشهد الشيطاني حيث نرى آل فردوران يجعلون موريل يقف في وجه شارلو ، يبدو كأن سفعه يحمل جفاف انقاس الجحيم . وانه لما يتميز به بروسث انه ، رغم افتتانه بالردائل التي يعالجها هنا ورغم استمداده منها الكثير من الفكاهة الساخرة ، اطلق على هذا الجزء من روايته عنوانا مستقى من «العهد القديم» - «سادوم وعموره» ، وانه يجعلنا نحس بان شخصياته كلها ضربت عليها اللعنة . في هذه الاثناء يكون صوان والجدة قد ماتا . ويبرغوت يموت . ونحس عند موته ، كما احسنا سابقا بصدد موت المؤلف الموسيقي فاتتوي ، اننا لن نأمل عزاء عما يعتور العالم من فوضى ، وشذوذ ، وعقم ، وقهر ، الا في الخلق الفني .

ولكن مازالت هناك مرحلة اخرى . فبعد موت البرتين تبدأ الابخرة بالانتشاع . وعندما تنتهي الحرب ويخرج الراوي اخذا من مصحه ، يبدو العالم اشد صحوا ، واعتدالا ، واقل بهجة والوانا ، واقل ازعاجا ومتاعب ولأول مرة منذ سنوات يقبل دعوة الى حفلة استقبال في منزل الاميرة دي غير مانت . وعند بلوغه المكان ، تدفعه عن طريقه في الازدحام احدى العربات الذاهبة الى الحفلة ، وعندما يضع قدمه على الرصيف ، ينتابه احساس غريب وتبدو لحظة وضع القدم على ذلك الرصيف لحظة مشحونة بمعنى غامض مفعم بالسر . لقد عرف لحظات محيرة كتلك من قبل : ففي اوائل القصة ، روى لنا عن الانطباع الذي لم يستطع تفسيره له ، والذي خلفه في نفسه رأى مجموعة من قباب الكنائس في احدى جولاته في العربة ايام طفولته ، وكذلك رأى مجموعة من اشجار قرب بلبك في فترة لاحقة من عمره . لماذا بدت هذه المشاهد وكأن لها مغزى خاصا له ؟ لماذا وجد فيها متعة خاصة ؟ واليوم فانه يصمم على التغلغل الى كنه احساسه هذا بصدد الرصيف : فيثبت تفكيره فيه ، ويجد نفسه في الحال يشعر بسلسلة متوالية من احساسات مماثلة . واذا هو يتبين ان ثمة في كل حالة حدثا عرضيا في عالم الحواس - رائحة ، او لمسة ، او مذاقا ، او صوتا - ساهم في دخيله

وعيه في انعاش ما احس به في احدى لحظات الماضي عندما وقع له انطباع حسي مسائل ، وهكذا فان درجات الرصيف المضطربة ، اذ ذكرت جسمه بدرجات المياه في البندقية ، استعادت الى ذهنه للحظة ، ضوء البندقية . ومياها اللالاء منفصلة عن بقية البندقية . وهذه الذكريات التي تحرك فيه اعماق المشاعر والتي تقفز عودة الى وعيه على الفور حتى ببواعث غير واردة ، لابد ان لها قيمة ما خاصة . ليست هي رموزا للحقائق الاساسية لذلك العالم الداخلي لوعينا الذي هو كل مانعرف عن الحقيقة ؟ ليست هي وحدها من دون بقية تجاربنا التي تتمتع بوجود قائم خارج الزمن ؟ - في انها تهيب لنا ضربا من الحقيقة مستقلا عن جريان الزمن ، مستقلا عن تعاقب انطباعاتنا الاخرى ، هذا التعاقب المضطرب ابدا ، المتغير ابدا ؟ ولذا فانه سيكرس جهده لفك رموزه ومغلقاته .

وعندما يدخل المنزل اخيرا ويختلط بين الضيوف ويلتقي بعد طويل غياب بالاناس الذين كان يعرفهم ، ينتابه شعور حاد بسرور الزمن الذي فعل فعله العميق فيهم جميعا . مازالت تتردد في ذهنه صورة البرتين كما راها اول مرة ذات يوم على شاطئ البحر في بلبك ، فيرجو جلبت صوان (التي تزوجت في هذه الاثناء) ان تعرفه على بعض الفتيات . فتدعو جلبت ابنتها الى جانبها وعندما يراها ، يتيقن اخيرا انه قد شاخ . وتترأى له رؤى الزمن الذي عاشه والذي مازال يجره معه في ذاكرته . وفي اثناء انتظاره في المكتبة ، يتناول لمحض الصدفة الرواية نفسها لجورج صاند التي قرأت له امه منها في تلك الليلة منذ سنين عديدة ، حين بقى مستلقيا في فراشه لا ينام لان امه لم تأت اليه لتقبله . والان عبر السنين الطوال ، يسمع من جديد رنة الجرس التي اعلنت مغادرة المسيو صوان ، ويرتعب فجأة اذ يدرك ان هذا الجرس سيرن في ذهنه الى الابد . ومنذ تلك الليلة التي سايره فيها والده ودللاه بدأت ارادته بالانهيار . والمنحدر الذي طفق ينزل فيه ايامئذ بلغ به التحطم الذي عرفه مع البرتين وتركه الان ، وقد كبر وشاخ ، مع حياته المضاعفة ، «الزمن الضائع» - وسواسيا كعمته ليوني التي بدت له ايام صباه غريبة الاطوار ، ولم يكن يحلم قط انه سيشبهها في يوم من الايام . وذلك ان بروس ، رغم جمالته وتمارضه ، كان في جانب من جوانب نفسه ، كما ذكرت ، اخلاقيا صارما - ونحن في الواقع ، عندما نفرغ من مطالعة الكتاب سنكف عن

الدهشة لاجابه بالكاتبة الانكليزية جورج اليوت ، ونكتشف ان ثمة الكثير
ما هو مشترك بينهما •

مهما يكن من امر ، فان بطل بروست عليه الان ان ينهي هزيمة ارادته —
هذا الماضي الاليم الذي يحمله الان عبئا اينما ذهب ، دون القدرة على تغييره
او تحسينه • فينذر على نفسه انه سينصرف عن العالم ، غير انه اكثر انانية
من ان يعيش من اجل الآخرين كما فعلت جدته من قبل • اكثر انانية واكثر شكاً
اذا ما الذي رأته جدته في أولئك الذين ضحت بنفسها من أجلهم سوى
الاثرة والجحود ؟ وما الذي نالته سوى المعاناة والعذاب ؟ من العبث ان نبحث
عن السعادة في الآخرين ، في المجتمع او في الحب • على المرء ان ينكفي على
ذاته — هناك فقط سيجد الحقيقة الحققة : في تلك الرموز الباقية التي هي خارج
الزمن — احداثا كانت ، ام شخصيات ام مشاهد طبيعية — والتي يجعل في
ابرازها التفاعل القائم بين وعي المرء المتغير ابدا وبين التغير المستمر في العالم
لسوف يجعل من حياته كتابا وسيبتنيه على هذه الرموز • وهكذا يستطيع
ان يؤكد ارادته اخيرا وينقذ نفسه من الاستسلام الخلقي ، وهكذا يستطيع
ان يسبح اخيرا ضد تيار الاحساس الذي ماسده يوما وراء سد ولا سيره
في قنوات بل راح يطفو عليه طيلة حياته — وفي الوقت نفسه يتحكم بالعالم
ويعود الى صحة الحقيقة التي كانت دوما تراوغه ، واذا يقاوم جريان الزمن
سيبني شيئا خارج الزمن : انه العمل الفني •

لان بروست ، وان تظهر ملاحظاته كلها نسبة بيني مثل انشتاين هيكلا
مطلقا لعالم الظواهر الذي يعرفه • قد تتبدل شخصياته من الرديء الى الطيب
من الجميل الى القبيح ، كما تنقلص وتستطيل قضبان المقاييس لدى انشتاين
وكما تتسارع الساعات لديه او تتباطأ • ولكن ، كما ان جهاز اينشتان الرياضي
يمكننا من اقامة علاقات معينة بين اجزاء الكون المختلفة ، رغم اننا لا نعلم
كيف تتحرك الاجرام السماوية بالنسبة لبعضها البعض ، ومهما تكن وجهة
النظر التي نجعل منها قياساتنا — هكذا بروست يشيد نظاما اخلاقيا من ظواهر
قيمتها الاخلاقية في حركة مستمرة (لعل لنا ان نعتبر جدة الراوي تلعب عند
بروست الدور نفسه الذي تلعبه سرعة الضوء عند انشتاين : القيمة الثابتة
الوحيدة التي تجعل بقية النظام ممكنا !)

ان الصفحات الاخيرة من رواية بروس ، شأنها بذلك شأن موت البرتين
ونسائها فيما بعد ، لا تثير فينا ايا من العواطف التي يتعامل معها الروائيون
عادة . ان الذي يشغلها هو تكون الكتاب الذي فرغنا توا من قراءته . ومع
هذا فان فيها قوة درامية غريبة ، وتجعلنا نفعل - كما يستطيع بروس دائما
ان يجعلنا نفعل - بالضبط عندما يبدو كأن كل شيء قد قيل ، ولم يبق شيء
يقال . وفي وسط هذا التمجيد الغريب لشهوة فنية وفكرية منفصلة تماما عن
كل منبع اخر من منابع الفرح الانساني ، يسمع جرس الباب وهو ما زال يرن
عبر المسافات من كومبراي ، وهو الان اكثر وضوحا لانه معزول ومفعم بمعنى
جديد وجههم - كما تقول ايديث وورتن ، كأنما القدر يقرع الباب . وفي جملة
الكتاب الاخيرة الطويلة تعود كلمة «الزمن» فتسمع من جديد ، وبذلك تنهي
السمفونية كما استهلتها .

- ٢ -

تسحرنا رواية بروس سحرا عظيما ، بحيث اتنا في اثناء قراءتها نميل
الى قبولها جميعا ككل . وبروست اذ يقنعنا بصدق مخلوقاته وحقيقتها ،
يعدونا بوجهة نظره ، حتى عندما تكون وجهة النظر هذه قد زيفت صورته للحياة .
في النصف الثاني فقط من الرواية نجد انفسنا وقد بدأنا تتساءل بجدة عما
يرويه لنا . ونأخذ نسأل انفسنا : هل صحيح حقا ان علاقات المرء بالآخرين
لا يمكنها ان تهيب له اي رضا دائم ؟ هل صحيح ان الادب والفن هما الشكلان
الوحيدان للنشاط الخلاق اللذان يمكنهما من مجابهة الواقع والسيطرة عليه ؟
يجعل بروس من كوتار طبيا بارعا قديرا : ألن يتمتع طبيب مثله ، في معالجة
مرضاه ، بالرضا حين يعلم انه قد فرض شيئا من واقعه الخاص على العالم
الخارجي ؟ او دبلوماسي مثل المسيو دي نوربوا في ترتيب تحالفاته وزواجهاته ؟
او مضيعة كبيرة كالمدام دي غيرمانت في ايجاد حلقتها الاجتماعية الخاصة ؟
ولو كان بطل بروس محبا اكثر تعاطفا مع حبيبته واعرق اهتماما بها اما كان

بإمكانه ان يفلح حتى في إعادة خلق البرتين وجعلها ولو جزئيا على صورته ؟
ويخطر ببالنا حينئذ ان نتفق مع « اورتيجا اي غاسيت » على ان بروسست يحمل
بين جنبيه احدى الخطايا السبع - تلك الخطيئة القروسطية التي تعرف
باللاتينية باسم «اكسيديا» ، وهي مزيج من الخمول والكابة ، وقد مثلها ذاتي
بالانغمار الابدي في الطين •

وذلك ان «البحث عن الزمن الضائع» رغم كل مافيه من فكاهة وجمال
من أكاب ما كتب من روايات • وبروسست يخبرنا بأن فكرة الموت «رافقتة
دونما انقطاع كفكرة هويته» ، وحتى زنايق الماء في نهر كومبراي الصغير ، وهي
تحاول جهدها دوما للحاق بالتيار وتجرها سيقانها دوما الى الوراء ، يشبهها
بالمحاولات العقيمة التي يديرها المريض النيورستيني للتخلي عن العادات التي
تأكل حياته • عشاق بروسست دائما في معاناة : ونادرا ما نراهم في اي من لحظات
النشوة او السعادة التي ، مهما يكن ، فانها كثيرا ماتتحقق حتى في حالات الحب
الخائب - وفي المناسبات النادرة التي يفترض فيها ان العشاق فعلا يتمتعون
بغيم الجو بسحابة الحزن ويفسد برائحة التنن ، لان السحابة والرائحة تلحقان
المتعة على الفور • والفنانون عند بروسست اشقياء ايضا : ومالهم في الحياة الا
عزاء الفن • ان استفاضات بروسست التي لاتنتهي حول هذه الثيمات ،
وتكرارها دون رحمة حتى لنكاد نعجز عن تحملها ، تؤدي بنا الى ذلك الضرب
من التمرد الذي تتمرده على محاولات ليوباردي والتي ينوع فيها الشاعر
الايطالي بالطريقة الملحاح ذاتها ، موضوعا ماثلا : وهو ان الانسان لايعرف
السعادة ابدا ، وانه لن يعرف الرضا بالحاضر يوما • فنضطر الى الاقتناع اخيرا
بان ليوباردي رجل مريض ، وانه رغم جبروت عقله ، ورغم اسلوبه الكلاسيكي
الرصين المشدود ، الدقيق ، رجل مريض الفكر • وهكذا ، بصدد بروسست
نضطر الى الاعتراف بان مخيلته وافكاره اشد تأثرا بادوائه الجسدية والنفسية
مما كنا نريد ان نحسب اول الامر • ونأخذ بالملاحظة ان اشخاصه يقعون
دائما فريسة المرض ، كبطله - وثمة عدد كبير منهم يتبين انهم هموجنسيون
(لواطيون ومساخقات) ، والهوموجنسية « مرض عضال » • وفجأة ، كوقع
الصاعقة ، شيوخون جميعا - وشيوخوتهم اردل وأذل مسا عرفنا فياي نفر من
البشر • ونجد ان بروسست يقض راحتنا اكثر فاكثر بحديثه المتواتر عن أنواع

الذل والعجز هذه • ويتناقض عندنا الشعور بأسى هؤلاء الاشخاص ، اذ يزيد احساسنا بشهوة المؤلف نفسه في جعلهم اشقياء بآسين • ونذكر ان القسوة القطيعة التي تهيم على عالم بروست ، سواء في تصرف الناس في المشاهد الاجتماعية أو في علاقات العشاق فيما بينهم ، انما هي التكملة السادية الهستيرية المقابلة لسلبية البطل الماسوكية الهستيرية • فتساءل : ما الذي يروست ؟ وما الذي حدث لروايته ؟ ان بطل « البحث عن الزمن الضائع » ليس هو المؤلف بالذات : فالرجل الذي نراه يروي القصة يمثل فقط بعض الالوجه المنتقاة من شخصية الرجل الذي هو دأب على تأليف الرواية ، والمؤلف يبقيه ضمن حدود معينة بدقة • فاذا اردنا المزيد من الضوء يلقي على سيرة بروست وشخصيته ، علينا ان نرجع الى كتاباته الاخرى ورسائله ، والى مذكرات اصدقائه •

وهذه تجربنا ان الربو المزمن الذي ابتلى به بروست اصابه في وقت مبكر من حياته ، كبطله في الرواية ، وان بروست نفسه كان يدري منذ البداية بطبيعة هذا الداء العصائية • وقد اصر عليه اصدقائه ، ال بيسكو ، بان يراجع اخصائيا معينا ، فقال له هذا ان الربو لديه « اصبح عادة عصبية » ، وان الطريق الوحيد لشفائه هو ان يذهب الى مصحح في المانيا ، حيث سيتمكنون من القضاء على هذه العادة فيه («لاني بكل تأكيد لن اذهب» يقول بروست، مفسرا التشبيه اللاحق) «كما يشفى مدمن المورفين من المورفين» • وقال له طبيب اخر (لعله الطبيب نفسه) انه يفضل الا يحاول ان يشفيه لانه حتى وان نجح في شفاؤه فان بروست سيبدى مجموعة أخرى من الاعراض • ويظهر ان بروست كان قد جعل يتحجج بمرضه كذريعة للتخلص من الاتصالات العادية بالعالم ولإراحة نفسه من التزامات ضبط المواعيد واللقاءات المخرجة • ولا بد ان حساسيته الخارقة جعلت الحياة الاجتماعية التي كان مفتونا بها امرا شاقا جدا عليه • وقد اعطاه مرضه نوعا من الافضلية المضادة تجاه الاناس الذين كان يتصور - بسنويته العميقة الجذور التي كانت تعايش فيه ذكاهه الجريء النافذ - انهم يتمتعون بافضلية ما تجاهه • كان مرضه يمكنه من المجيء متأخرا ، ومجيئه متأخرا يلفت الانظار ، كما يمكنه من لفت الانظار واثارة العطف والاهتمام بان يجلس الى مائدة العشاء وهو يرتدي معطفه الكبير ، ويمكنه مرضه ايضا من عدم المجيء ابدا واذا شير اهتمام الناس بذلك ،

يجعلهم أكثر تشوقا الى استضافته • ويبدو انه كان قد بدأ منذ مرحلة مبكرة من حياته بارغام الامير انطوان بيبسكو وأخيه على المجيء اليه في ساعة متأخرة من الليل ليرويا له ما جرى في الحفلات التي احجم هو عن الذهاب اليها وعندما رتب الاخوان له ان يلتقي بابنة عمهما الاميرة مارتا بيبسكو ، التي كانت قد كتبت كتابا بارعا وعبر هو عن رغبته الحارة في التعرف بها ، جاء الى حفلة الرقص حيث كانت مدعوة « مزرقا ملحّي » ، يرجف باستمرار ، «رافعا ياقته فوق رباطه الالبيض» وقد «غلف جسده في معطف فرائي اكبر من حجمه بكثير» حتى «بدا وكأنه جاء الى الحفلة بنعشه» ، وجلس وهو يحرق بها وهي ترقص ، «بعينين واسعتين حزينتين» — الى ان جعلها تضطرب واثار اعصابها ، حتى اذا ما قدّمت له اخيرا ، اعرضت عنه وانصرفت •

في عام ١٨٩٦ ، عندما كان بروست في الخامسة والعشرين من عمره ، قام بعض اصدقائه الذين هم من جيله بتحضير تمثيلية فكاهية غنائية صغيرة مما يقيسه عادة الهواة • وكان بروست ايامئذ قد اصدر كتابه الاول «المسرات والايام» Les Plaisirs et les Jours ، في طبعة ملونة مترفة ، وبعشقه للاناقة والتميز ، والجمع بين الموضة والفن ، كان قد افلح في استحصال مقدمة للكتاب بقلم اناطول فرانس ، وصور بريشة مادلين لومير ، وتلحينات موسيقية لبعض قصائده من رينالدو هان • واذا احد الاشخاص في التمثيلية قد جعله المؤلف يحتج لشخص اخر جعلَ بالمكياج في شبه بروست على السعر الباهظ لكتاب «المسرات والايام» — ويجعل المؤلف بروست يجب على ذلك بمعاملة مسرفة جدا وانكار لقيمة ذاته مبالغ فيه جدا • عندما رأى بروست هذا المشهد في احد التبارين ، غادر المكان جريح النفس ورفض حضور اي من الحفلات التي اقيمت بعد ذلك • وايام كان واقعا بعنف في غرام فتاة — هي اليوم السيدة جان بوكيه وكانت فيما يبدو احدى اللواتي ابتنى شخصية جلبرت عليهن — وكان من عاداته ان يخرج الى منطقة «نويي» ليتحدث الى الفتيات ويحضر لهن المربطات بينما كان الشباب يلعبون التنس ، يقع فريسة للشكوك والهواجس — ولعلها كان لها ما يبررها ، على حد قول المدام بوكيه اليوم — حين تهبط فجأة كرة من كرات التنس في وسط الحديث وطعام الغداء ! وقد تزوجت الفتاة صديق بروست ، غاستون دي كايافيه ،

وكف بروسـت عن رؤيتها لسنين عديدة فيما بعد • ولكن بروسـت ذات ليلة، بعد ان كان قد قضى زمنا طويلا معتكفا بعيدا عن عشرة الناس ، ذهب لزيارة آل كايافيه دون سابق انذار ، واخذ يعتذر للخادم ويكرر الاعتذار ، ويلح على الازعج السيد وزوجته نفسيهما ، متسائلا ان كان بوسعه ان يراها • وعندما ظهرت مدام دي كايافيه ومعها زوجها ، رجاها ان يقدماه لابنتهما التي كبرت دون ان يعرفها او يراها بروسـت (كما يطلب الراوي في الرواية ان يقابل ابنة جلبرت) • كانت الصبية قد اوت الى فراشها ، ومع ذلك فقد توسل بروسـت الى والديها بان ينزلاها من غرفتها ليراه • واستجابة له دعيت الفتاة ، وجاءت اليه مستاءة مضطربة المزاج – غير انها انتهت الى استحسان بروسـت ووجدته جذابا ، واستمرت في الحديث انيه لأكثر من ساعة •

لقد سمعنا الكثير عن مجاملات بروسـت الرائعة ، ولكننا حينما نقرأ رسائله ، نبدأ بالتعاطف مع اصدقاء شبابه الذين قسوا عليه وجعلوا من مجاملاته موضوعا للتفكه في تمثيلتهم • فهذا اللطف البديع الالفاظ والاسهاب الذي يغازل به بروسـت اصدقاءه في رسائله انما يؤكد في الاغلب افتقاره الاساسي الى الاهتمام بالآخرين ، الامر الذي يسمح له بأن يجعل من مرضه بالربو ذريعة لا يفاهم عند الحد الذي يريده له مزاجه ، دون ان يعين لهم مواعيد قاطعة او باجبارهم على رؤيته او زيارته في ساعات غير مناسبة فالرسالة التالية الموجهة الى المدام شيكيفيتش لا تتصف بالمجاملة الى حد الاسراف وحسب : انها تكشف عن لون غريب من الحساسية التي ارهقت لأكثر مما ينبغي حتى اصبحت في جوهرها غير مقتنعة لاحد ، ولن نجد ما يضاهيها في ذلك حتى في كتابات القرن الثامن عشر : « انه ليكرهني ان اعلم انك كنت مريضة ، وان كربى ليشـتد لانني لم اعلم بذلك الا الان فقط ، ولانني لم يتح لي ان آسى اذ كنت تقاسين ، لجهلي بذلك كله • كيف جرى انني لم اسمع ؟ ربما لانني لم ار الاميرة سوتزو الا نادرا وبين اناس كثيرين – وهي التي اخبرتني قبل قليل • والان وقد شفيت علي ان ارجع القهقري الى ماضى واعدود بخيالي لارقي الى جلجلتك ، فأقضي ليالي النوم ، او بالاحرى ليالي الارق ، التي عرفتها في حمّاك • حاقد وغادر قدرنا الانساني ، فكأنني ليس حسبي من الالم ان احزن عليك بصداقتي اليوم ، واذا ماضي آلامك يعيد اليّ

للحظة عابرة الصداقة الاكثر وهجا التي عرفناها منذ سنة . اني بتلك الصداقة
اواسيك اليوم لما لقيت من ضيق وكرب ، وهي تدفعني الى تقديم اعشق
المؤاساة واقواها في الوقت الذي تكون فيه المؤاساة التي تملئها علي ورقة
تقويم صداقتي الراهنة مليئة بما يكفي من شجن • « بعد ذلك بمدة عندما
فقدت مدام شيكيفيتش اموالها نتيجة للثورة البلشفية كتب اليها بروسست
رسالة - ذكر في مطلعها انه « متعب جدا اذ اكتب اليك الليلة » - يتبرع
فيها بان يتقاسم معها الرصيد الذي سيتحقق من بيع بعض اثائه ، الذي كان
يفكر به آنئذ ولو انه « في حالة قلبي هذه الليلة لن استطيع مغادرة الفراش
باطسنان ليومين آخرين • » ولكن مدام شيكيفيتش رفضت اقتراحه « بشيء
من الحيوية » ، وتألم بروسست لذلك جدا • فأتاها الان باقتراح أشد صعوبة
عليها بقبوله من اقتراحه السابق ، وهو ان تتفق مع جريدة « الزمن »
Le Temps على تقديم مقال لها يوميا يكتبه عنها بروسست •

يقول جاك اميل بلانش : « من المستحيل ان نفهم رسائله (هوسه المتسلط
عليه) ، تلك الرسائل الموجهة الى أي شخص كان في ثمانى صفحات او عشر ،
الا اذا ادركنا صعوبة اقامة تبادل الرأي على نحو هاديء وسوي مع رجل
يضع نفسه في منأى عن الناس ولكنه ، مجاملة وكياسة ، يخنقك بياقات
زهوره • »

غير انها مازلنا نتعامل مع الجوانب السطحية لحياة بروسست • وللمزيد
من التبحر في شخصيته ، يجب ان نرجع الى تلك المجموعة الباكورة من القصص
والأسيكيجات التي ، على روعتها ، تكشف بما فيها من عدم النضج ، كما
لا تكشف روايته العظيمة ، عن فنتزاته وشواغله العميقة • فكتابه « المسرات
والايام » الذي ألفه وهو بين العشرين والثالثة والعشرين من العمر ، يحوي مسبقا
على الموتيفات كلها التي تتميز بها روايته « البحث عن الزمن الضائع » • انا
نكتشف هنا ، بشيء من الدهشة والقلق ، ان انكسار الخيال والنزعة الوداعية
الذين حسبنا انه ادركهما بالحسرة والالام ابان رحلة الروح الشاقة من عبث
الشباب الى نضج الرجولة ، كانا في الواقع كلاهما موجودين بصورة نامية
متكاملة في ذلك الشاب الموسر الموهوب الذي ماكاد يخلف المراهقة بعد وراءه •

فالبطل في اولى هذه القصص «موت بلداسار سلفاند ، فيكونت دي سلفاني» نبيل مثقف مرهف الحس يؤلف الموسيقى ويعزف الكمان ، يرافقه دائما كلما كان في منزله في مزرعته طاووسان اثنان وجدي صغير ، ويعلق اهمية خاصة بكثير من التباهي ، على صداقة دوق بارما واهتمام هذا به اهتماما كبيرا . ولئن يكن الفيكونت غنيا ، لامعا ، ذكيا ، وموفقا عادة في الحب ، فانه مصاب بالشلل الذي سيقضي عليه وهو في الخامسة والثلاثين ، ولن يرى عامه السادس والثلاثين واذا يتأكد من انه مائت لا محالة ، فانه يعرف السعادة الحققة لأول مرة في حياته — فيلذ له الاضطجاع في الفراش ليستمري اللحظات الاخيرة من حياته ، ذائقا مسبقا ما في الفراقاة الاخيرة من حلاوة حزينه . والنساء اللواتي امتلكن انفيكونت دون مشقة لايعين كثيرا له نسييا ، غير انه يعشق عشقا جنونيا اميرة صغيرة من سرقوسة ، ويغار عليها غيرة ضارية وهي تحب رجلا غيره ولا تأبه له مطلقا . اما الان ، اذ يشرف على الموت فان الاميرة الصغيرة تأتي كثيرا لتراه وتعامله برفق وحنان .

ولكن ، بعد فترة من الزمن ، لشدة ما يدهش بلداسار ، ويدهش كذلك الاطباء الذين يعنون به ، حين يجد انه اخذ يتحسن : فهو يبدأ بالمشي من جديد ويبدو انه على وشك الشفاء من شلله . غير انه ، حين يجابه هذا الشفاء الذي لم يتوقعه ، يدرك انه يؤثر ان يموت : فلقد هيا نفسه لتوديع الحياة وما عاد يهمه ان يقلق نفسه بشؤون الحياة — فالذي يتمتع به في حقيقة الامر هو حالة الاحتضار . وبعد شهر من الابلال الوئيد ، يبدأ بالانتكاس ، ويعاوده المرض وسرعان ما يفقد القدرة على المشي ثانية . فيدعو الاميرة السرقوسية المشاكسة يتوسل اليها ، كطلب من انسان في ساعاته الاخيرة ، ان تحجم من اجله عن الذهاب الى حفلة رقص يعلم ان الاميرة ستقود فيها حلقة الرقص مع عشيقها . فتجيب « لا استطيع ان اعدك بذلك . لم أراه منذ شهرين ، وقد لا اراه مرة اخرى ابدا . » فيضرع اليها قائلا : « اذن اذكرني لبرهة — لذلك الوقت القصير الذي ، لو كنت هناك ، قد تضطرين الى قضائه معي لكسي تتجنبني الظهور بأئك معك اكثر مما ينبغي . » فتجيب : « أنى لي ان اعدك بذلك ، وحفلة الرقص لن تدوم الا لوقت قصير جدا . وحتى لو كنت معه طيلة الوقت ، فان ذلك لن يكون وقتا كافيا لأراه ولكنني سأعطيك برهة كل

يوم بعد ذلك » « لن يكون ذلك مسكنا • ستسينيني • ولكن بعد مرور سنة — او ربما اكثر من سنة ، و السفاه ! — اذ اتفق ان قرأت شيئا حزينا ، عن موت او ليلة ممطرة ، وذكر لك ذلك بي ، أي معروف تكونين قد اسديت لي ! » ويرتب بلدا سار امره لكيما يموت • وفي لحظاته الحزينة والبديعة الاخيرة ، يرقب من النافذة سفينة تقلع الى الهند ويصغي الى ناقوس قرية نائية « عميق يكاد لاتحس به كخفقة القلب • » ويتذكر كيف كانت امه تقبله قبل النوم في الفراش ، وكيف كانت تفرك قدميه العاريتين وتجلس بقربه عندما كان لا يستطيع النوم — وعندما فسخت خطوبته كيف انه لم يجد عزاء الا في كلام امه • ثم يسلم الروح بين افراد عائلته وقد اخذ منهم الحزن — في اللحظة التي يصل فيها دون بارما •

من السهل ان تتبين في بطل هذه القصة الغريبة الشاذة راوي رواية بروسست والمسيو صوان كليهما — وبخاصة عندما نرى بلدا سار لاول مرة بدقة كما نرى صوان ، خلال عيني ولد صغير ، هو ابن اخيه ، لا يلعب بعد ذلك اي دور في القصة ، ويبدو ان وظيفته الوحيدة هي تفخيم فخامة « السيد الكبير » بعرضه في منظور خيال هذا الطفل • حتى لنكاد نقول ان الفيكونت الشبه الرومانسي ان هو الا اسقاط من اسقاطات خيال الطفل •

وفي قصة اخرى بعنوان « اعتراف فتاة شابة » ، نجد فتاق هي راوية القصة — قد قضت اعذب ساعات حياتها مع أمها في مزرعة للعائلة • ولكن عندما تبلغ الرابعة عشرة تكون ابنة عم لها صغيرة — ولكنها « فتاة فاسقة جدا » قد علمتها « امورا تثيرها برعشة اللذة وتويسخ الضمير » • وتنتزع نفسها حيرا وهي تشعر بحاجة يائسة الى أمها التي تعتقد انها مازالت في باريس غير انها ، فجأة ، اذ كانت تتجول في أراضي المزرعة ، وجدت انها جالسة على مقعد ، تبسم وتمد لها ذراعيها • فتلقي الفتاة بنفسها عليها وتعترف ، وهي تبكي ، بكل ما حدث • ولكنها عندما تبلغ السادسة عشرة يفسدها من جديد شاب « لثيم وشرير » • ومنذ ذلك الحين ، « اذ اكتسبت العادة ، كان هناك دائما من الشباب السيئي الاخلاق من هم مستعدون لاستغلالها • » وعندما تبلغ العشرين تكون صحة الام قد اعتلت كثيرا ، واخذت تتمنى ان ترى ابنتها وقد تزوجت • والفتاة « لكي تبرهن لامها على حبها لها » توافق على ان تتزوج « بالضبط الشاب الذي تعتقد انها سيكون له عليها اسعد الاثر • »

وتميز هذا الشاب ايضا بانه كان راضيا بالمجيء الى العائلة والعيش معها بحيث لاتضطّر الفتاة الى مفارقة امها • ولكن قبل الزفاف اذ كان خطيب الفتاة خارج المدينة في شأن من شؤونه ، تستضيف العائلة على العشاء الرجل الذي كان اول من اقتادها في طريق الضلال • وبالاحاح من عمها المرح ، ورغم مقاومتها الداخلية ، تسمح لنفسها بان تشرب ثلاثة كؤوس من الشبانيا ، وبعدها ترافق ملاكها الشرير الى غرفة اخرى ، وتقتل الباب وتقع بين ذراعيه • وعندما يتهيأان للعودة الى الآخرين مرة اخرى ، تنظر الفتاة الى خيالها ، في المرأة «وترى عينيها الברاقطين ، وخديها المحمرين ، وفمها المقدم في فرح شهواني ، احسق ، وحشي » ، وعلى مقربة منها « فم جاك » ، متحرقا تحت شاربه • • وعندئذ ، من خلال المرأة ، تنتبه الى ان امها تقف خلفها وترقبها من على الشرفة التي خارج النافذة • وقلب الام ضعيف: فتقع ارضا الى الخلف وتقتل في الحال • والفتاة الشابة قد اعلنت في بداية اعترافها انها تعزم الانتحار •

اول ما يثير اهتمامنا في هذه القصة هو الشبه الذي بينها وبين الحادثة الغريبة التي ترد في اوائل «البحث عن الزمن الضائع»، حيث نجد ان الانسة فانتوي تستمد متعة سادية من سماحها لرفيقتها السحاقية بالبصق على صورة أبيها • الى أي مدى كان هذا المشهد غير المحتمل من اختلاق خيال بروس؟ نعرف ذلك من مدام دي غرامون : فانها في كتاب مذكراتها عن موتسكيو وبروست تنشر رسالة يفسر فيها بروس لها بأن الموقف يعتمد على حادث فعلي • بيد ان مدام دي غرامون تخبرنا بأنها كانت هي نفسها قد سمعت هذه القصة ، وانها كانت في الواقع امرا مسليا لا اذى فيه لاحد : اما بروس ، فقد اساء فهم القصة او تذكرها بصورة خاطئة وشوهها في ذهنه على غرار اهواسه الغريبة – فاستبدل القصة الاصلية بقصة شريرة من خلقه • ولكننا ، اذ نتخطى ذلك ، بوسعنا ان نستشف في حادثة الانسة فانتوي والقصة التي هي نموذجها الاول « اعتراف فتاة شابة » ، الجين الذي سينمو الى تركيب عضوي اكبر ليصبح رواية بروس الطويلة • هذا لايعني ان تصرف الراوي في «البحث عن الزمن الضائع» يماثل كليا تصرف هاتين

الفتاتين العنيدتين • غير اننا نرى النسق يتكرر على نحو لا يمكننا ان نخطئه في تصميم الرواية الكبير • ولكن اذا اردنا تبين ذلك كله علينا اولا ان نتمعن في كيفية تركيب الكتاب وفي الطرائق المستخدمة لنقل معانيه الى القارئ

العناصر الحقيقية في اي عمل روائي هي بالطبع عناصر شخصية المؤلف نفسه : فخياله يجسد في صورة من الشخصيات والمواقف والمشاهد ، الصراعات الاساسية الكامنة في طبيعته او دورة المراحل التي دأبت على المرور بها • افراده تشخيصات لنوازع المؤلف وعواطفه ، وما العلاقات فيما بينهم في قصصه الا العلاقات فيما بين هذه النوازع والعواطف • وواقع الامر ان احد الاسباب التي تدعونا الى الاحساس بان اعمالا معينة ترضينا او تلذ لنا اكثر من غيرها هو ما اظهر مؤلفها من احاطة اوسع ومكاشفة اكبر في تمثيل هذه العلاقات ونحن نشعر ان عالمه حقيقي ومتكامل ، لا فقط بنسبة ما في عناصره من تنوع بل ايضا بنسبة ما تبين ان هذه العناصر تؤلف كلا عضويا تاما • دستوفسكي من هذه الناحية من اعظم الروائيين ارضاء لنا : فنحن نجد متعة هائلة في مشكين وروغوجين (في رواية «الابله») لانهما طرفا النقيض لطبيعة واحدة • والاخوة كرامازوف الثلاثة يثيرون عواطفنا لانهم الروح والعقل والجسد لرجل واحد واذا تساءلنا لماذا لا يحقق روائي عظيم كديكنز انطبعا في انفسنا بعمق ما يحققه دستوفسكي ، فلسوف ندرك ان الروائي نفسه ، في حالة ديكنز ، على اتساع العالم وتنوعه في رواياته ، لا يعي وعيا كافيا مغزى ما يجري هناك ، ولذا فانه — باستثناء اجود رواياته اطلاقا — سمح لنفسه باستخدام عنصر تقليدي اكبر مما يسمح اعظم الروائيين عادة لانفسهم باستخدامه وقنع بحشد شخصيات ملودرامية «طيبة» و «ردئة» ، لم يسقط فيها شيئا ، او شيئا يذكر ، من نفسه • ولئن يقصر ديكنز في ذلك عن دستوفسكي ، فان بروسيت يتخطاه بمراحل • ففي دستوفسكي كما في ديكنز ، مهما تكن الشخصيات تجسيدا لنوازع المؤلف وعواطفه كما هي الصور في الاحلام ، فان ثمة دائما هيكل القصة الذي يستوعبها ويحملها • اما بروسيت فليس لديه هيكل

من هذا القبيل • ولقد قلت آنفا ان رواية بروسست سمفونية ودلت على علاقتها بالمدرسة الرمزية - وفسرت فكرة بروسست الخاصة عن نوع الرموز التي اعتبرها نافذة في الادب ، وهي الرموز التي صنع منها روايته • وككل خريجي المدرسة ، الرمزية ، كان بروسست عدوا لدودا للمدرسة «الطبيعية» ففي القسم الختامي من «البحث عن الزمن الضائع» ، عندما يشرح خطة الرواية ، يوضح بتأكيد وباسهاب كثير عقم محاولة تمثيل الواقع عن طريق جمع وتنظيم معلومات العالم الخارجي ، ويتعامل بما يبدو انه اهمال مقصود لتلك الحقائق التي لو تناولها روائي «طبيعي» لعالجها بحرص وتماسك ودقة • والاكثر من ذلك ، لانجد اية علاقة منطقية صريحة بين العناصر المختلفة التي تزخر بها «البحث عن الزمن الضائع» • هناك قصة ، قصة الراوي ، قصة اوهامه وخيالاته بصدد عالم المجتمع السنوبي وتعلقه بجلبرت والبرتين • ولكن تلك العلاقات التي لا بد انها كانت من اهم علاقات وتجارب حياته ، والتي لكان اي روائي اخر يجعلها تبدو كذلك فيسا يكتب ، يكاد بروسست لا يتعرض لها ابدا • ما اكثر ما نسمع عن جدة الراوي ، ولكننا نكاد لا نسمع شيئا عن ابيه ولا يخبرنا احد بالضبط ما الذي يفعله ابوه هذا • نسمع الكثير عن ايام عطلاته على شاطئ البحر ، ولا نسمع شيئا عن تربيته • وهو يخبرنا بالتفصيل عن زيارته لسان لو عندما يقوم هذا الامير بخدمته العسكرية لسنة واحدة ، ولكنه لا يحدثنا الا باشارة عابرة عن خدمته هو في معسكرات الجيش • ومن ناحية اخرى ، نجد ان بعض الاشخاص البارزين جدا في الرواية لا علاقة لهم تذكر بالبطل او على الاقل ، لا علاقة لهم تفسرها القصة : فليس صوان الا صديقا من اصدقاء العائلة كان الراوي يراه احيانا في صباه ، كما ان شارلو ليس الا شخصا يلقاه احيانا فيما بعد • ومع ذلك فان صوان يهيمن على القسم المتقدم من الرواية ، وشارلو على القسم المتأخر منها : واذا نستمر في المطالعة ، فانتا لانشك في اهمية كل منهما ، ولكن عندما نفكر بتفحص رواية بروسست من وجهة نظر الفن الروائي المألوف ، وعندها فقط ، ننتبه الى ان كليهما لا علاقة له مباشرة بخيط السرد الرئيسي • وآئذ ندرك ان «البحث عن الزمن الضائع» التي تبدأ في غرفة النوم المعتمة ، تقف في مكانة وحدها بين روايات الدراسة الاجتساعية بأنها الرواية - الحلم الحقيقية • فهي لها تناغمها ونسوها ، ومنطقها غير انها تناغم ونسو ومنطق اللاوعي •

ولكنني لا اقصد بهذا ان اوحى ان بروس حق هذه النتيجة دون رعي منه . وعندما اعدت سرد قصتين من «المسرات والايام» ، الامر الذي لا بد ان يجعل اي قصة تبدو اقرب الى السخف ، لعلمي جعلتهما تظهران اكثر سذاجة مما هما في كتابة بروس . ومع ان بروس هنا ما زال في اوائل عشريناته، فانه منتبه الى سيكولوجية شخصياته العصائية - وهذا ظاهر في الواقع رغم ما يضيفه على تواريفها من النثر الغنائي الرثائي الذي اتصفت به روحية نهاية القرن الماضي ، وهي من اهم حوافز اهتمامه بشخصياته . وكلما فرغنا من قراءة احدى هذه الحكايات الغريبة ، تساءل : الم يكن بروس يقصد في الحقيقة ، رغم حلاواته الرومانسية الظاهرة ، ان يقدم لنا حالات مرضية واقعية ؟ وهكذا ، كلما تعمقنا في التأمل في رواياته ، اشتد ادراكنا ان النسب والقرائن المتحولة بين عناصرها ، والترتيب الذي ترد فيه ، تروي لنا قصة اشد امتلاء وتباينا من القصة الضامرة التي يحكيها الراوي عن نفسه والتي تكاد تخلو من احداث ، والتي يشعر ان لخطورة لها ولا سيما انها ستجد انطفاء سريعا لها في مصحح (ونذكر ان بروس رفض ان يذهب الى مصحح وتبين على نطاق هائل نسق حادثة فانتوي في «صوان» ونسق «اعتراف فتاة شابة» .

دور والد الانسة فانتوي في «صوان» ودور ام الفتاة في «اعتراف...» تلعبه في الرواية ام البطل الى حد ما ، ولكن التي تلعبه بصورة رئيسية هي جدة البطل . ونحن نعلم المكانة التي كانت تحتلها ام بروس في حياته : لقد اقام معها حتى وقت وفاتها ، وهو في الرابعة والثلاثين ، وفي الغرفة نفسها التي كانت غرفته وهو طفل . وبهذا الصدد تقول مدام بوكية : «كان موت امه اكبر فاجعة في حياة مارسيل . لقد كان فراقا مسزقا . فلقد بقي طيلة حياته طفلا الصغير ، واحاطته بكل حب وعناية . كانت تعرف كيف تعنى بشؤونه دون ان تفرض نفسها عليه او تطالبه بشيء . كانت الوسادة والفرش لحياته ، وتقبل نزواته باعتبارها امورا طبيعية تماما .» ونعلم من القطعة الموسومة بـ (عواطف بنوية لرجل قتل والديه) في مجسوعة المنفردات

« Pastiches et Mélanges »

انه لام نفسه لوما مرا ومريضا لانه ادخل الحزن في حياة امه وربسا قصرها . وبطل الرواية نراه ايضا يسبب قلقا كبيرا لجده وامه ، ويوجه لنفسه اشد اللوم على ذلك ، غير ان المؤلف لايجعله يأثم في حقهما او يسيء الى ما تبديان من بساطة ، وتقوى ، وشدة ، ومحبة زائدة لحمايته ، بالطريقة الشاذة نفسها التي لجأت اليها «الفتاة الشابة» والانسة فانتوي . غير ان الانطباع الذي يحصل لدينا هو نفسه . ففي حوالي منتصف «البحث عن الزمن الضائع» نرى جدة البطل وهي تحتضر في سلسلة من المشاهد المؤثرة ، الرائعة بأسلوبها ولكن الوحشية بقسوتها ، وبعد ذلك في الحال تبدأ شخصية شارلو تتضخم وتكتسب ابعادا هائلة : واذ يعزف المؤلف افتتاحية من نار وكبريت ، هي من اعجب القطع الانشائية في الكتاب ، ينهض للعيان شيطان الهوموجنسية .

وهذا الموضوع في بروس ت يكتسب بالفعل صفات شيطانية حقة . فبروست لايحاول اقناعنا بالهوموجنسية بتزيينها لنا وجعلها تبدو محزنة: كما يفعل اندريه جيد مثلا . ان نعمة افتتاحية «سادوم وعامورة» التي تئن وتولول مقابريا لمصير الهوموجنسيين وبؤسهم ، نعمة رهيبة اكثر منها مأساوية . واذ نستمر في القراءة نجعل ننتبه الى امر خاص بل ومشبوه في موقف بروس ت من الموضوع . فانا يبدو لي واضحا ، رغم كل الاشاعات التي راجت حول الاتهام في جنس البرتين : ان بروس ت وبطله كليهما كانا ميالين جدا للنساء فالمؤلف يجعلنا نحس بسا في البرتين واوديت من جاذبية انثوية ، والسحر الذي يشعر به عشاقهما المفتونون بهما ، بينما لا نراه ، من الناحية الاخرى ، يجعل ايا من الهومو جنسيين الذكور في الرواية يبدو الا مزريا او مضحكا . ويظهر ان بروس ت في شبابه كان قد احب في اوقات مختلفة عددا من النساء - ومدمام بوكيه احدهن ولاريب - ولم يوفق معهن ، فلم يغفر لهن حتى اخر ايام حياته . وفي «البحث عن الزمن الضائع» نجده يكشف عن سخطه على الجنس الاخر اكثر من حماسه لجنسه هو . والهوموجنسية تظهر في كتاب بروس ت دائما كشيء شاذ بغير استثناء : وهي عادة تقترن على نحو واضح بنوع اخر من الشذوذ هو السادية ، كما في حادثة الانسة فانتوي . والناحية الرديئة القاسية

من شخصية بروسث تمثل رد الفعل عنده ، والتعويض اللامحيد عنه ،
لناحية الولد الطيب «العاقل» التي كانت اطيح من ان تكون من شيم البشر
— راجع الرسالة المقتبسة انفا ، الى مدام شيكفيتش — او اذا اردنا المزيد
من الدقة ، تلك الناحية التي بقيت صيانية ، وبروسث نفسه يعطينا المفتاح
لهذا الوضع في تعليقه على الانسة فانتوي : «لم يكن الامر معها انها تستمد
لذة من فكرة اقتراف الشر ، او انها تستحسن الشر . انما كان الامر معها
ان اللذة تبدو لها شريرة . ولما كانت اللذة ، كلما استسلست لها ، تقترن عندها
بافكار شريرة غريبة عن طبيعتها المتصفة اعتياديا بالفضيلة ، فقد انتهى بها الامر
الى ان ترى في اللذة شيئا شيطانيا ، وان توحد بين اللذة والرذيلة .»

في الرواية ، تسوت الجدة في عذاب ، ويظهر الشيطان شارلو على الفور
والراوي مازال مقيما في منزل امه يعذب نفسه لعجزه عن الاحتفاظ بالبرتين
التي جاء بها الى المنزل في غياب امه ، وهو عاجز في الوقت نفسه عن تقرير ما
اذا كان فعلا يريد البرتين . وعندما تهجره البرتين في النهاية تزداد حياة الكتاب
العاطفية اختناقا بالابخرة الجهنمية التي يجلبها شارلو معه — الى ان يتبين
بصورة مأساوية ، بشعة ، لامرد لها ، ان نسبة كبيرة من الشخصيات هوموجينية ،
فيخالجنا الشعور لأول مرة ان القصة يصعب تصديقها نوعا ما . من الواضح
ان شارلو اسقاط لبروسث في سنيّه اللاحقة ، او امتداد لسيرة حياة الراوي
كما كان صوان اسقاطا للمؤلف في سنيّه السابقة وبلداسار سلفاند اسقاطا لابن
الاخ الشاب الذي كان يكبره ويضخمه . اننا لنرى انهيار شارلو الخلقي
وتتركه اخيرا في حالة اقرب الى البلاهة والجنون . وانحلاله النهائي وتفسخه
يعقبهما في الحال ، مع بروز التقابل والشفاء نتيجة لذلك ، تصميم الراوي
البطولي على افاذ حياته المستسلمة المتخاذلة بان يعزل نفسه عن العالم في غرفة
مغلقة لتكريس نفسه لكتابة روايته . وهو يقدم لنا تفسيرا غريبا اذ يقول انه
باعتكافه هذا سيعاقب نفسه ايضا على القلق الذي سببه لجذته ، وللمعاناة
والمرض اللذين اجبرت على تحملهما في وحشة طويلة .

هذه العناصر في حياة بروسث — اعتماده على أمه ، وعلاقاته الفاشلة
مع النساء ونوازعه نحو ضرب من المشاكسة الطفلية العقيمة ، لابد لها تأويلات
تتباين بتباين مدارس علم النفس الحديث وطرائقه : فبروسث موضوع رائع

للتحليل النفسي • أما أن هناك صلة بين هذه العناصر فأمر واضح • لم يستطع بروس أن يجد يوما امرأة أخرى تحذب عليه كما حذبت أمه • وقد شهد أصدقائه على أنه كان من المستحيل علي أي صديق أو عشيق أن تستجيب لكل تلك المطالب العنيفة، مطالب العطف والرعاية والاهتمام، التي دأب على أن يلقاها تستجاب له في البيت • وقد رفض ، او لم يستطع ، أن يجهد لتكييف نفسه لعلاقة غير العلاقة البنوية • وكانت النتيجة النهائية تلك الحالة الذهنية الغريبة التي كثيرا ما تحيرنا أو تزعجنا في روايته وهي حالة ذهنية تجمع بين الانانية الراضية عن ذاتها وبين توعك نفسي كتيب مرده الشعور بالانقطاع عن العالم والاضطراب بسبب الاستحالة الظاهرة لاقامة صلات مع الاناس الآخرين • وننتهي نحن الى الاحساس بانه في الواقع يتلذذ بالوضع الذي هو يشكو منه دائما • او لم يؤثر غرفة الليل المزمن ، وامه تعني به وترعاه على ما في العلاقات بين الناس من اخذ وعطاء ؟ لقد قلب موت امه الوضع عليه ، ولعلنا مدينون بروايته لذلك • فبروست بخدراته وتبخيراته وتعقيماته وحجراته المبطنة بالفلين ، وخدمه المخلصين ، ونومه طيلة النهار قد رتب لنفسه عيشا مزودا بكل الحماية التي فيها ابان حياة امه، غير انه كانت تعوزه تلك العلاقة الوحيدة التي يجد فيها غذاء وعزاء فاضطر الى ايجاد شيء يقوم مقامه ولاول مرة هيا نفسه للعمل بجد • وقد اضحت حاجته الان للعودة الى عالم الانسانية الذي سح لنفسه بان ينفي منه امس من قبل ، وكان كتابه محاولته اليأسه الاخيرة لسد تلك الحاجة • غير انه بدأ بتأليف كتابه ، كما يقول ، وهو « على شفا الموت ، وانا لا اعلم شيئا عن حرفتي » — او على الأقل ، في وقت متأخر من حياته غير مزود بخبرة الكتابة لكيما يقرأه الآخرون ، لكيما يوجد طريقة اتصال بينه وبين قرائه • وكان القصاص على ذلك جملة الطويلة التي لطلوها يعسر هضمها ، والتحليلات المكرورة المسلة — مثل اخر على تساهل بروس مع نفسه حتى ها ! — التي تجعل القاريء احيانا يضيق بها ويسخط عليها •

وصحيح ايضا ان رواية بروس ككل ، على روعة مزايا الخيال الدرامي الموضوعي التي تتحلّى بها ، لم تنفصل تماما عن غرفة المرض التي كان يقيم فيها • «ذلك العمل الذي كنت احمله في داخلي » ، هكذا يصفها في «الزمن

المستعاد » : غير انه لم يفلح قط باخراجها بأكملها من داخله . اتراه يروي لنا سيرة مرضه بالرموز ؟ اتراه يقدم لنا العالم كما هو في اعتقاده ؟ لعله ليس واثقا من ذلك هو نفسه . وهناك مايدل على انه كان يشك حتى فيما يبدو انه من فرضيات الكتاب الاساسية ، كما نرى في رسالة له يعترف فيها بأنه حذف مقطعا طويلا من «البحث عن الزمن الضائع» كان قد اكد فيه ان الحب المتبادل ليس صعبا ونادرا فقط ، بل هو مستحيل اينما كان — ولم يترك الا عبارة تشكيك يتساءل فيها : هل هناك من هو احسن حالا منه ؟ وانا أرى أن الاجزاء التي تبدو في روايته مبهمة او مشوهة يفسرها عدم اليقين لدى بروسث ان كان فيما يكتب يضرب امثلة على مبادئ عامة للسلكة الانسانية او انه يسقط بالصور الوحشية احيانا ، عناصر شخصية يعلم انها مرضية وخاصة .

لقد ابقت رواية بروسث عليه الى ان فرغ منها ، ولكنه عندما فرغ منها مات . ماتت امه عام ١٩٠٥ ، وبين عامي ١٩٠٦ و ١٩١٢ كان بروسث قد كتب النسخة الاولى كلها من «البحث عن الزمن الضائع» (باستثناء الفصل الذي يدور حول الحرب ، فقد اضيف هذا فيما بعد) . صدر الجزء الاول عام ١٩١٣ ، وبعد ذلك ، رغم تفاقم مرضه ، ورغم انه كان يبدو على وشك الاستسلام للموت الذي كان في توقع دائم له منذ ان كان في اوائل عشريناته ، ايام كتب قصة «موت بلداسار سلفاند» ، فانه بقى على قيد الحياة مدة تكفيه لمراجعة الرواية والاشراف على نشرها كلها تقريبا . ولكنه لم يشهد نهايتها تماما . فالمقاطع الاخيرة التي دفع بها الى المطبعة كانت الاجزاء التي دعاها «الاسيرة» — وهي ذروة قصة الراوي ، كفاحه واخفاقه مع البرتين . وبعد ذلك ، في الرواية نفسها ، ليس ثمة الا الانحطاط والانحلال حتى الختام حين يتخذ الراوي موقفا على النحو الوحيد الذي يبدو الان ممكنا ، في وجه الانحلال الكوني الشامل : وذلك بان يعيد توحيد اجزاء التجربة في عمل ادبي — وهي النقطة التي كان بروسث نفسه قد انطلق منها قبل ذلك بست عشرة سنة . وافاه الاجل قبل ان يصحح ملازم «الاسيرة» : وهل يدهش احد حين يرى رجلا عصايا مثله يعجز عن البقاء حيا لينظم الفصول النهائية من

قصة بأسة مشبطة كهذه ؟ ففي اوائل تشرين الاول ١٩٣٢ أصيب ببرد ادى به الى حصى مرتفعة ، ولكنه رفض بعناد ان يرى اي طبيب . وراح يعمل على روايته بجهد وتركيز اكثر من ذي قبل ، كأنه في سباق مع الموت - الموت الذي كان هو في الوقت نفسه يدعوه اليه بصراحة . واذا ساءت الحمى باطراد كف عن تناول أي غذاء فيما عدا قليل من الليرة المثلجة التي امر بجلبها في سطل من فندق ريتز وعندما جاء أخوه ، وهو طبيب ، ليراه ، خشى بروس انه سينقل من حجرته مرغما ، فهدد بأنه سيقفز من النافذة اذا لم يترك وشأنه غير انه وعد بالسماح لنفسه بالعلاج حالما ينتهي من كتابته . ويوم وفاته ، في اواسط تشرين الثاني ، دعا اليه خادمته في الثالثة صباحا واملى عليها عبارات اضافية عن موت الروائي بيرغوت - وقال عندما فرغ من ذلك انه يعتقد ان ما اضافته جيد . وموت بيرغوت هو الحادثة التي تجعل راوي قصة بروس في مقطع لعله انبل واروع مقاطع الكتاب ، يؤكد على حقيقة تلك الالتزامات المتوجة بالتزام الكاتب ان يقوم بعمله كما ينبغي له ان يقام به ، التي تبدو انها تنبع من عالم ما آخر ، « مبني على الطيبة ، والتفاني والتضحية » ، مع ندرة ما نرى لها من اثر وفاعلية في عالم الانسانية الاناني الخالي من الثقة والاستقرار - تلك « القوانين التي اطعناها لاتنا حملنا مبادئها في دواخلنا دون ان نعلم من خطها هناك - تلك القوانين التي تنتهي بنا اليها كل اعمال عميق للذكاء ، والتي لاتخفى - وهل هي حقا تخفى؟ - الا على الحمقى والمجانين . » ولكن ، في تلك الساعة ، وربما نتيجة للجهد الذي أبداه بروس في املاء هذه التغيرات ، انفجر خراج في رئته ، وفي اليوم التالي وافته المنية .

- ٣ -

رغم كل اوجه بروس الاقل حسنا او طمأنة التي تتكشف في رسائله ومذكرات الآخرين عنه بوضوح اشد مما تتكشف في « البحث عن الزمن الضائع » - تدليله لنفسه ، شكواه المزمنة ، عناده الشكس ، حساسيته المفرطة في الثقافة والرهافة - فاننا نتلقى منها ، كما في روايته ، انطبعا عن ذهن وخيال يتيزان بالقوة والنشاط ، بالشسولية والعمق . ومما يدهشنا حقا فيه

قدرته على ان يبقى على اتصال حميم بحلقات شتى من الاصدقاء ، وميادين شتى من النشاط ، متعاطفاً مع مشاعر كل منها ، متفهما اهتماماتها ، ومتتبعا شؤونها ، ومع ان الفئات العديدة التي تتمثل فيما نشر من مذكرات حتى الان تبدو مستقلة تماما الواحدة عن الاخرى ، ولا يتداخل بعضها ببعض الاخر عن طريق هذا الفرد او ذلك . ورغم ما يستعرض لنا من مواطن ضعفه ، وما يرتدي من اقنعة التردد والحيرة ، فاننا نذكره رجلا فذا بشهامته ، ومتانة خلقه ، وقوته . وقد اظهر اقدامه وجرأته بماقال وفعل بصدد قضية درايفوس ، وبمبارزته احد الصحفيين بسبب مقال كتبه عن «المسرات والايام» . يقول لوسيان دودية : « كان في مارسل بروس ت عناصر الولد الذي افسده الدلال ولكنه لم يصبح قط ذلك الولد بالفعل ، لان عبقريته كانت تصحح الوضع بتشتيتها تلك العناصر - عبقريته ، هيئته ، كرامته ، وروح الفكاهة التي لديه . »

وهكذا ، قد نأسف لما في بروس ت من الولد المدلل ، الذي افسده ابواه الموسران فلم يكن يوما بحاجة الى مقابلة العالم ندا لند ، كما لم يكن يوما بحاجة لاقامة الصلة بين فنه وآرائه وبين مشاكل المجتمع الانساني العامة ، وقد لانرى الان ، اذ نعيد النظر ، ان المأساة في استخفاف آل غيرمانت باعلان صوان عن مرضه القاتل هي بالعمق الذي اراد لنا ان نراه ، وقد نبداً بالاحساس بالضيق من هذا الالاحاح علينا بالشفقة على جماعة من العصايين المتوهمين في انفسهم المرض دوما ، والمزودين دوما بما يكفي من المال على الاقل لجعلهم يأنسون الى عصابهم في سلام وراحة ، وقد يبدو لنا الان ان الكشف الدرامي المتصاعد الذي قام به بروس ت عن تناقضات واوصاب العالم هو اقل عسقا مما حسبنا اذ ندرك مدى السذاجة في بعض الفرضيات التي ينطلق منها في حديثه - كهذه السذاجة السنوية من حيث اهمية الفوارق الاجتماعية ، وهذه السذاجة بصدد الجنس والعلاقات الانسانية على وجه العموم ، ومع هذا كله فاننا ، فيما يخيّل إليّ ، لا بد أن نتبين في بروس ت عقلا من عقول عصرنا العظيمة ومخيلة من مخيلاته العميقة الابعاد ، موازيا بمواهبه وأثره عمالقة الجيل السابق من امثال نيتشة ، وتولستوي ، وفاغنر ، وابسن لقد أعاد خلق عالم الرواية من وجهة نظر النسبية : ومد الادب لأول مرة بمعادل على النطاق الكامل لنظرية علم الفيزياء الجديدة .

بروست من حيث الخيال والفكر هائل القوة • وإذا شعرنا ان في عمله عنصرا من الانحطاطية ، فلعل السبب الاول فيها تفسخ المجتمع الذي عاش فيه والذي هو موضوع روايته الاوحد - مجتمع الطبقة الارستقراطية التي جردت مما تسلك والطبقة البورجوازية المثقفة التي يهمها ان تبقى دائما في الواجهة ، بنا في الطبقتين من أطباء وفنانين ، وخدم وحشم وطفيليين • واننا لنحس دوما مع بروست كأننا نقرأ عن نهاية شيء ما - ويبدو ان هذا هو ما يريد لنا ان نحس : لاحظ مثلا المعاني التي ينطوي عليها قصف باريس بالمدافع في اثناء الحرب وشارلو في المراحل الاخيرة من انحلاله • فليس ابطاله معظم اشخاصه الاخرين هم الذين وحدهم يدركون انهياراتهم المميتة بل ان عالمهم نفسه يظهر انه احتضار • ولربما كان شعر بروست ووجهه الغريبان انما هما اللهب الاخير للشمس الت الى الغروب - كأنها الاندلاع النهائي للمثالية الجمالية التي اتست بها الطبقات المثقفة في القرن التاسع عشر • وإذا كان بروست اشد درامية ، واشد تكاملا وتوترا من ثاكري ، او تشيخوف ، او ايدث ورتون ، او اناطول فرانس ، فلعل مرد ذلك هو انه جاء في ختام حقبة معينة ، فكان خلاصة لموقف كامل • ولا ريب في ان الرثاء لاستحالة الحب الرومانسي المثالي الذي راح بروست يردده بنبرة تتراوح بين الفجيعة والبكاء يعلن ، بتخبئه الاخير في السخيف واللامعقول ، عن انهيار مثالية عاطفية بأكملها وعن تحليلها وتكييفها في نهاية المطاف وفق خطوط كانت ابحاث بروست ، بسارها القريب من فرويد ، من أول الابحاث التي اوحى بها • ولهذا فان « البحث عن الزمن الضائع » تتضمن في مطاويها ، بهذا الشأن ، « غاتسبي العظيم » ، « الشمس تشرق ايضا » ، « جسر سان لويس راي » واسكتشات دوروثي باركر والعديد من الروايات الاوربية المعاصرة • ولعله يجوز لنا ان نقول ان بروست هو اخر مؤرخ لما عرفته « دار شجون » الحضارة الرأسمالية من حب ، ومجتمع ، والمعية ، ودبلوماسية ، وادب ، وفن • ان هذا الرجل الصغير ذا الصوت الحزين الشجي ، والذهن الميتافيزيقي ، والاثق العربي والقميص الذي لا يلائمه بحجبه ، والعينين الواسعتين اللتين تريان كل ما حولهما كعيون الذبابة العديدة الالوان ، يسيطر على المشهد ويلعب دور رب الدار ، في الدار التي لن يطول به المقام كسيد لها •

- ١ -

كان اول أعمال جيمز جويس القصصية مجموعة من القصص القصيرة تدعى «دبلنيون» Dubliners انتهى منها عام ١٩٠٤ ، وكان المفروض ان يصدرها احد الناشرين في مدينة دبلن . ولكن لاسباب كثيرة اخذت تجتمع معا ، منها ما قيل من ان بعض القصص «غير لائقة» ، وادخال الاسماء الحقيقية لحوانيت دبلن ومطاعمها ومشاربها ، وبعض الاشارات التي تخلو من الاحترام الى الملكة فكتوريا وادوارد السابع والتي ترد على لسان احدى الشخصيات لم يجزأ الناشران الارلنديون على نشر الكتاب الى ان صدر اولا في انكلترا عام ١٩١٤ ، أي بعد الفراغ من كتابته بعشر سنين . اما «صورة الفنان في شبابه» فقد نشرت اولا في نيويورك عام ١٩١٦ . لم يكن بين هذين الكتائين كليهما وبين ما كان يكتب ايامئذ بالانكليزية من قصة او رواية اي شيء مشترك . فالروائيون السودجيون في تلك الاونة كانوا هـ.ج. ولز وآرنولد بينيت ، ولم يشبه جويس ايا منهما في شيء . فقد كان الارلنديون في نهضتهم الحديثة اقرب الى القارة الاوربية منهم الى لندن ، وكان جيمز جويس ، كالكتاب الارلندي الاخر جورج مور ، يكتب منتشيا الى التقليد الفرنسي ، لا الانكليزي ، في الرواية . كان «دبلنيون» فرنسيا بموضوعيته ، ورسائته وسخريته ، وتمتليء فقراته في الوقت نفسه بسوسيقى ورشاقة تميزان كليا عن ذلك التوتر المعدني الذي نجده في موباسان وفلوير . ومع ان «صورة الفنان في شبابه» ظهرت في وقت كان الجمهور فيه قد اتخم بسير شباب مرهفين يتحدثون عن ايام صباهم - امثال ادوارد بونديريفو ، كلايهاغر ، جاكوب ستانز ، مايكل فينز - فان الرواية لم تنجح باستثارة انتباه الناس اليها فحسب بل انتهت الى جعل معظم هذه الكتب يبدو سطحيا من الناحية السيكلوجية وردينا من الناحية الفنية .

نشر كتاب «يوليسيس» في باريس عام ١٩٢٢ • وكانت فكرته قد اختمرت
بذهن المؤلف اول الامر كقصة قصيرة لمجموعة « دبلنيون » ، واراد ان يجعل
لها هذا العنوان : «يوم المستر بلوم في دبلن» او شيئاً من هذا القبيل • بيد ان
هذه الفكرة اضيفت الى المزيد من قصة حياة ستيفن ديدالس ، بطل الرواية
الاوتوبايوغرافية «صورة الفنان في شبابه» ولكن « يوليسيس » بشكلها
النهائي كرواية في حوالي ٩٠٠ صفحة تكاملت على نحو يختلف الاختلاف
كله عن اي من كتابي جويس السابقين ، وينبغي ان ننظر اليها من زاوية
تختلف عن الزاوية التي ننظر منها الى كتاب يعتبر ، كالاخرين ، مجرد رواية
من النمط «الطبيعي» الصريح •

مفتاح «يوليسيس» كامن في العنوان – وهذا المفتاح لاغنى لنا عنه ان
نحن اردنا ان نقدر عمق الكتاب ومجالة الحقيقي • يوليسيس ، كما هو في
«الاوديسة» نموذج للاغريقي الذكي المتوسط : فبين الابطال كلهم نجده يتميز
بالحيلة اكثر منه بالحكمة وسمو التفكير ، كما يتميز بالادراك العام والسرعة
والقحة اكثر منه بشجاعة أخيل الجياشة مثلاً او شهامة هكتور وثباته •
«والاوديسة» تعرض لنا رجلاً كهذا في كل موقف أو علاقة تقريباً من مواقف
وعلاقات حياة انسانية عادية – فيوليسيس يجابه اثناء تجولاته كل مايتعرض
له الانسان من أغراءات ومحن ، ويتغلب عليها جميعاً ببراعته وحيلته ليعود في
خاتمة المطاف الى دارته واسرته ويؤكد هناك سيادته من جديد • وهكذا
فان «الاوديسة» تهى النموذج الكلاسيكي لكاتب يحاول كتابة ملحمة عصرية
بطلها الانسان العادي – وهو نموذج جذاب بوجه خاص لاديب معاصر
بسبب ما في شكله من براعة ناجحة محسوبة ، وصقل ظاهر ممتع • وهو ميروس
يستخدم طريقة تذكرنا ببعض روايات كونراد ، اذ يضع تجولات يوليسيس
بين مجموعة من الفصول التمهيدية التي يثار فيها اهتمامنا بالبطل قبل ان
نلقاه ، وذلك حين نجد تليماخوس يبحث عن ابيه المفقود يوليسيس ،
ومجموعة نهائية من الفصول تقدم لنا درامياً ، وعلى نطاق اوسع عودة الجوّالة
بعد طول غياب الى بيته واهله •

«يوليسيس» جويس اوديسة حديثة ، تتبع الملحمة القديمة عن قرب من حيث الموضوع والشكل معا . ولن يكون بالمقدور فهم مغزى الشخصيات والاحداث في قصتها «الطبيعية» سطحيا ، الا بالرجوع الى الاصل الهومييري . تليماخوس الذي نجده في الفصول الاولى هو ، لدى جويس ، ستيفن ديدالس - اي جويس نفسه . قال ديدالس ، كما علمنا سابقا من «صورة الفنان في شبابه» ، عائلة «مستورة» في شيء من العسر من اهالي مدينة دبلن ووالد ستيفن ، سايمون ديدالس ، قد تنقل بين اعمال ووظائف عديدة الى ان انتهى الى انسان هو في المجتمع صفر : سكير ، رياضي لم يبق منه شيء ، مغن هاو من نوع تنور tenor ، شخصية تعرفها جيدا بارات المدينة . اما ستيفن فقد منح ثقافة جيدة في كلية يسوعية ، وقد رايناه في ختام الرواية السابقة وهو على وشك مغادرة بلده الى فرنسا لكي يدرس ويكتب . ونراه في مستهل «يوليسيس» وقد عاد الى دبلن منذ سنة : لقد استدعاه اهله من باريس بريقة تقول ان امه على فراش الموت . والان ، بعد موتها بسنة ، وقد آلت الامور باسرة ديدالس الى الفقر ، انهارت معنويات الاسرة وتفسخت كليا . ففي حين لا يكاد اخوة ستيفن واخواته يجدون ما يسدون به الرمق ، يطوف سايمون ديدالس في المدينة من حانة الى حانة . ويشعر ستيفن الان ، بعد ان كان ساخطا على ابيه ، انه في واقع الامر لا اب له . فهو في عزلة في دبلن اشد من اي عزلة عرفها في حياته . انه تليماخوس يبحث عن يوليسيس . وصديقه ، طالب الطب بك مليغان ، الذي يقيم معه ستيفن في برج قديم على الساحل ، والذي يحسب انه يشاطر ستيفن ذوقه الفني واهتماماته الفكرية ، انما يذله بالتعالي عليه وبالهزاء من قدراته ومطامحه . انه انطينوس أجراً خطّاب بينيلوب ، الذي يحاول في أثناء غياب زوجها يوليسيس ان يجعل نفسه سيد داره ويهزأ من تليماخوس . وقد صرح ستيفن في ختام الكتاب السابق بأنه سيخرج الى العالم «لأصوغ في محددة روعي ضمير امتي الذي لم يخلق» ، وهاهو الان قد عاد الى دبلن مختارا مجردا من ميراثه - فحياته مع

مليغان حياة منحلة وغير منتجة • ولكن كما يجد تليماخوس اصدقاء واعوانا له ، هكذا تذكره العجوز التي تجلب الحليب للفطور في البرج بارلنده التي حتم عليه ان يصوغ ضميرها الذي لم يخلق : «طاعة سرية...» لعلها رسول مبعوث «...» انها اثينا متتكرة في زي منتور الذي يزود تليماخوس بسفينته واذ يتذكر كيف اغان ، احد الارلنديين المنفيين في باريس ، فان هذا يضحي منيلاوس الذي يطلقه حيثما في طريقه •

والان ينتقل المشهد ، كما ينتقل في «الاولديسة» ، الى يولييسيس التائه نفسه • ويولييسيس جويس يهودي من دبلن ، بائع اعلانات يدعى بلوم • وهذا ، شأنه شأن ستيفن ، رجل مقيم بين أغراب : يهودي من اب هنغاري فهو مازال اجنيا بين الارلنديين • وهو رجل قدراته اقل من المتوسط ، ولكنه ذو حساسية وذكاء ، وليس لديه الا القليل مما يشارك به الاهالي الاخرين الذين يعمر بهم عالم الطبقة الوسطى الذي يعيش فيه • وقد مضى ستة عشر عاما على زواجه من امرأة مليحة ممثلة ابنة ضابط في الجيش الارلندي وهي مغنية محترفة ، ذات شهية جنسية هائلة ، وتخونه باستمرار ودونما تمييز • لهما ابنة واحدة كبرت الان ويبدو انها جعلت تسير في طريق امها ، وابن واحد كان بلوم يؤمل انه سيشبهه ، ويضيف تحسينات على الشبه من لدنه غير انه مات بعد ولادته بأحد عشر يوما ومنذ وفاة ابنه هذا اختلفت الامور كلها بينه وبين زوجته ، وها قد مضى اكثر من عشر سنوات منذ ان حاول بلوم ان يضاجع زوجته مضاجعة تامة — كانما ولادة رودي مريضا قد زعزعت ثقته وجعلته يشك في رجولته • وهو يعلم ان لزوجته عشاقها ، ولكنه لا يتذمر ولا يحاول التدخل ، بل انه اخذ يرضى بأخذها نقودا منهم • انه يولييسيس بدون تليماخوس ، ومقطوعا عن نبيلوب •

وتتبع الان مغامرات بلوم في اليوم السادس عشر من حزيران عام ١٩٠٤ (و «يولييسيس» كلها تقع احداثها في اقل من اربع وعشرين ساعة) • يغويه اكلة اللوتس ، ويرعبه الليستريغونيون • ويساهم في دفن البينور ويهبط معه بالخيال الى العالم السفلي ، ويعاني من تقلبات اهواء ايولوس • ينجو بالخديعة من شراسة سيكلوپس ويتملص بفطنته وعقله من مفاتن الحسناء ناوسيكّا • ويخرج اخيرا من مبعى سيرسه التي كانت قد مسخته الى خنزير •

وجيئات ستيفن وروحاته خلال النهار تنسج دخولا وخروجا في ثنايا تجولات بلوم • ويلتقي الاثنان مرتين ، ولكن لا يتبين أحدهما الآخر • وننتبه نحن الى ان كلا الرجلين تلازمه وتعذبه افكار يحاول ان ينفىها عن ذهنه : فالوضع العائلي لكل منهما كامن في خلفية كل ما يفعله ، ويفسره • اما بالنسبة لستيفن ، فلم تبق الا ايام قلائل قبل حلول ذكرى موت امه ، وتلازمه ذكرى هذا الموت باستمرار : فقد توسلت اليه وهي على فراش الموت ان يركع ويصلي على روحها ، غير انه تبرّدا على التربية الكاثوليكية التي ثققت وشوهت نفسه وتشبّثا بالاستقلال الذي كسبه وخوفا من الماضي الذي عاد الان اليه ، رفض توسلاتها بكل قسوة وتركها تلفظ انقاسها دون راحة الظن بانه قد ندم على مروقه من الدين • اما الان وقد رحلت امه ، فان الحادثة تعذبه • وفي الصباح الباكر كان قد وبخ مليغان - متهما في الواقع نفسه هو - على شيء قاله صديقه عن ام ستيفن ساعة موتها سمعه ستيفن من بعد ولم يرق له ، واذا ارسل النظر الى البحر وهو يتألق بألق الصباح • يتضح له فجأة ما عاتته امه من المـ وشظف في حياتها - ويشعر كأنه يجر الى الوراء ليعيش من جديد تلك المعاناة كلها • فيصيح في اعساق ذاته: «لا ياأماه» وهو يطرد ذكراها من دماغه، «دعيني وشأني!» ولكن طوال يومه المرير الموزع لايسود افكاره وحركاته الا احباطه ويأسه وقرفه من ابيه، وشعوره العاجز بالاثم تجاه امه • وفي اثناء تعليسه في المدرسة ، ينهي الدرس في الصف بنكتة هستيرية عن «الثعلب الذي دفن جدته تحت شجيرة» ، وفي ولد غبي لا يستطيع ان يقوم بعملية جمع لا يرى الان الا صباه الدميم الذي حمته امه من شرور الدنيا • وبعد المدرسة يخرج للتنزه على ساحل البحر ، ويفكر في زيارة اسرة خال له يحتقره ، كأنه بإمكانه ان يجعل من ذلك كفارة عن قسوته على امه فيرضيها على نحو ما بإبداء اللطف نحو اقاربها التعيسين • ولكن الدافع المضاد الذي بان على قوته في المناسبة السابقة يعود ثانية الى فعله ، ويصده عن قصده : فيسترسل ذهنه الى امور اخرى، ويتمشى الى ما هو ابعد من المكان الذي كان عليه ان يعود عنده.

مازال هناك تضاد بين الفنان والابن — والتوفيق بينهما مستحيل يبدأ بنظم قصيدة ، ولكن القصيدة نفسها تنهار ، ويبقى مرسلًا النظر الى سفينة عائدة صامته . وفيما يزور المكتبة في وقت لاحق من النهار ، يرتجل محاضرة طويلة رنانة عن علاقة شكسبير بابيه — ولكن المحاضرة ليست الا في اقلها عن شكسبير ، لانها في معظمها عن سيتفن نفسه .

وكما تتسلط على سيتفن خواطره عن والديه ، فان بلوم تتسلط عليه خواطره عن زوجته . لقد رأى مولي عند الفطور تتسلم رسالة ، فيشتبه — واشتباهه في مكانه — في انها من بليزر بويلان ، وهو شاب شغوف بالهرجة والتردد على الاماكن البارزة في المدينة ، يرتب لمولي جولة في مدن مختلفة تقيم فيها حفلات غنائها ، وهي على علاقة غرامية معه . وعلى بلوم طيلة النهار ان يغير الموضوع كلما ذكر اسم بويلان ، وعليه طيلة النهار ان يتجنب لقاءه في الشارع . وبينما يكون بلوم في فندق اورموند يتناول شيئًا من الطعام بعد ظهر ذلك اليوم ، يدخل بولان الى البار ، ويشرب كأسًا ويخرج لزيارة السيدة بلوم ، وعند خروجه يسمع الزوج الرجال الذين في البار يتحدثون ويتضاحكون عن مولي وتسليم نفسها لمن تريد بسهولة . وفيما بعد ، في الحانة يجري الحديث عن ان بويلان كسب مالا في مباراة بالملكمة — رغم محاولة بلوم بالحاح لطيف بحمل الجماعة على الحديث عن التنس — وهذا الحديث هو احد الاحداث التي انشأت عداء بين بلوم وصحبه وادت في اخر الامر الى شجار بين المواطن — السايكلوبس وبلوم . وفي نهاية حادثة ناوسيكًا يسمع صوت الساعة — الوقوق من منزل الكاهن ليخبر بلوم انه الان زوج مخدوع* .

* طائر الوقوق enekoo يرمز عادة الى الشخص الذي يدخل منزل شخص اخر ثم يخدعه ، بسبب طريقة هذا الطائر في احتلال اعشاش المصافير الاخرى . ثم ان هناك اللعب على الالفاظ الذي كان يعشقه ويجيده جويس ، اذ يقرن بين كلمتي enekold, enekoo اي زوج تخونه زوجته . — المترجم .

وفي المساء يذهب بلوم الى مستشفى ولادة ليعود زوجة احد اصدقائه
تعرس لديها المخاض • وهناك يلقي ستيفن ويتبينه وهو يشرب مع طلاب الطب
المقيمين في المستشفى • ونحن نعلم ان تحطيم سفينة يولييسيس النهائي
والنكبات التي لحقت به فيما بعد في «الوديسة» هي نتيجة الاثم الذي اقترفه
اصحابه حين تحدوا كل انذار وقتلوا واكلوا «ثيران الشمس» • وهكذا يتألم
بلوم لاثم طلاب الطب اذ يروون النكات الفاحشة عن الولادة والامومة •
وبالنسبة الى ستيفن الذي لم تنقض الالة واحدة على وفاة امه ، يبدو هذا
المون من التفكه جارحا بوجه خاص ، غير ان شعوره بالذنب بشأنها يزيد
من كفره ووحشيته وبلوم نفسه قد اساء على غرار الخصب الى مبدأ الخصب
بأهماله المستديم مؤخرا لمولي : وكالبسو التي أبقت بصحتها منذ ان تحطمت
سفينة هي الحورية التي علق صورتها في غرفة نومه والتي هي موضوع
خيالاته الغزلية • وهذه الخطيئة المقترفة بحق الخصب هي التي - ساعة تسلم
زوجته نفسها لبويلان - تحط ببلوم على الساحل الفينيقي ، وهو مستغرق
في المزيد من احلام اليقظة الشبقية بشأن الصبية غيرتي مكداويل ، ناوسيكاء
الشاطيء الدبلني •

• وعندما يولد طفل المسز بيورفوي اخيرا ، تنطلق الجماعة الى احدى
الحانات • وبعد ذلك - بعد مشاحنة مخمورة بين ديدالس وبك مليغان في
محطة الترام ، التي يبدو فيها ان انطينوس تليماخوس بلا بيت ولا مأوى - يذهب
ستيفن مع احد رفاقه ، وبلوم يتبعه على مقربة ، الى مبغى • عند هذه اللحظة يكون
كلاهما قد سكر تماما ، ولو ان بلوم ، بحرصه العنيد ، اقل سكرًا من ستيفن
وفي سكرهما ، في ضوء الغاز الحقيقير وعلى انغام البيانو الميكانيكي الذي في
المبغى ، تتبدى بجلاء شواغل كل منهما لأول مرة منذ الصباح في ذهنه
الواعي : فيرى بلوم نفسه ، في رؤيا شنيعة وهو يتفرج على بليز بويلان
ومولي ، الزوج المخدوع الدليل ، اضحوكة الدنيا كلها • وفي خيال ستيفن
يتسائل فجأة شخص امه الراحلة وقد عادت اليه من القبر لتذكره بحبها البائس
المقفر وتتوسل اليه ان يصلي من اجل روحها • ولكنه مرة اخرى لا يوافق
ولن يوافق • وبحركة مخمورة يائسة ، وقد مزقه الصراع بين دوافعه المتنازلة

بين عواطفه التي تصد الواحدة الاخرى ، يرفع عصاه ويهشم السعدان ، ثم ينطلق الى الشارع حيث يدخل في شجار مع جنديين انكليزيين يوقعانه ارضا . ويكون بلوم قد تبعه ، واذ ينحني فوق ستيفن ، فانه يرى طيف ابنه الميت ، رودى ، كما كان بلوم يتمناه ان يكون — عالما مثقفا ، حساسا ، مرهفا: باختصار ، شابا كستيفن ديدالس . لقد اتحد يوليسيس وتليماخوس .

ينهض بلوم سستيفن ويأخذه اولا الى مقهى صغير ، ثم الى بيته . ويحاول التحدث اليه في الاداب والعلوم ، في الافكار العامة التي يهتم بها . غير ان ستيفن كئيب ، منهك ، ويكاد لا يستجيب ويترجاه بلوم أن يقضي الليلة عندهم بل يأتي للعيش عندهم ، ولكن سستيفن يرفض ، وسرعان ما يستأذن بالانصراف . ويصعد بلوم الى غرفة النوم ، ويأوي الى الفراش مع مولى ، ويصف لها مغامرات يومه ، ثم يغرق في النوم في الحال .

بيد ان لقاء بلوم بستيفن سيخلف اثره في حياة سستيفن وفي العلاقات القائمة بين بلوم وزوجته . لقد استعاد بلوم ثقته بنفسه على نحو ما بنجدهته لستيفن والتحدث معه . فقد دأب في الماضي على تهيئة طعام الفطور لمولى في الصباح واحضاره لها في الفراش — وهو اول ما رايناه يفعل في مطلع النهار ولكنه هذا المساء ، قبل ان ينام، يجعلها تفهم انه يتوقع منها في الصباح التالى ان تهيئ هي الفطور وتحضره له . وهذا يدهش المسز بلوم ويزعجها، وبقية الكتاب سجل لتأملاتها وخواطرها اذ تستلقي في فراشها وتبقى مستيقظة تفكر في عودة بلوم الى بيته . لقد حيرها تصرفه في الاونة الاخيرة، وأمسى موقفها منه الان مزيجا من الغيرة والسخط . وهي تنهى نفسها بقولها اذا اهلها بلوم هذه الايام فان حاجاتها يفي بها اقدر وفاء بليز بويلان . انها حين تبدأ بالتأمل في امكانية مجيء ستيفن ديدالس للعيش معهم ، تغدو فكرة فظاظة بليز بويلان امرا لا تحتمله . وتفكيرها بستيفن جعلها امرأة شديدة الاهتمام بالجزئيات ويصعب ارضاؤها ، واذ يزداد شعورها رقة نحوه ، تروح تتخيل علاقة بينه وبينها — علاقة غامضة ولكنها حميمة ، تتراوح بين العشق والامومة ولكن بلوم نفسه هو السبب الاول في هذه الثورة في ذهن مولى : ففي حديثه اليها عن ستيفن ، فرض عليها قيمه هو مرة اخرى . ففي بقائه خارج البيت طيلة النهار والعودة بعد سهرة طويلة متأخرا جدا ، وفي طلبه الفطور في الفراش

قد فرض ارادته من جديد • وتعود بذاكرتها الى تجربتها مع بلوم - الى خطوبتهما ، وحياتهما الزوجية وتذكر ان الذي حملها على ان ترضى به زوجها ، عندما وعدته بالزواج ، كان ذكاؤه وشيمة التعاطف فيه ، وذلك الخيال فيه الذي ميزه عن الرجال الآخرين - «لانه كان يفهم او يشعر ماهي المرأة وكنت اعلم ان بإمكانني دائما ان التف حوله» ، ويوم قبلها لأول مرة دعاها «زهرة الجبل» في ذهن بيلوب وحده يكون يوليسيس هذا قد صرع الرجال الذين جاءوا يطلبون يدها ويتنافسون على احتلال مكانه •

اما بالنسبة الى ستيفن ، رغم ما بدا عليه من عدم الاستجابة لاهتمام بلوم وحميميته ، فقد وجد في دبلن اخيرا الانسان المتعاطف معه بحرارة تكفي لان تزوده بالدليل ، وتتهيء له الموضوع ، الذين سيمكنانه من الدخول كفنان بعيد الخيال ، في حياة قومه العامة • ومن المحتمل الان ان مولى وبلوم ، نتيجة لما جرى بين بلوم وستيفن من لقاء سوف يستأنفان العلاقات الزوجية السوية غير أن الامر الذي لا ريب فيه هو ان ستيفن ، نتيجة لهذا اللقاء ، سيذهب ويكتب « يوليسيس » • ويخبرنا بك مليغان ان الشاعر الشاب يقول انه « سيكتب » شيئا في غضون عشر سنين » : وكان ذلك في عام ١٩٠٤ ونرى « يوليسيس » مؤرخة في نهايتها بان المؤلف شرع في كتابتها عام ١٩١٤ •

- ٢ -

هذه هي قصة « يوليسيس » في ضوء توازيها الهوميري • غير ان وصفنا الكتاب على هذا الفرار لا يعطي اية فكرة عن حقيقتها - عن مكتشفاتها السيكولوجية او التكنيكية ، او عن شعرها الرائع •

يخيل الي ان «يوليسيس» اكمل الروايات «كتابة» منذ فلوير • ولقد كان للمثال الذي هياه شاعر النثر العظيم الذي عرفته المدرسة « الطبيعية » اثر عظيم في جويس : في موقفه من العالم البورجوازي المعاصر وفي التقابل الذي ينطوي عليه التوازي الهوميري في «يوليسيس» بين عالمنا والعالم القديم وكذلك في استهدافه كغاية مثلى للموضوعية الصارمة وتكييف الاسلوب للمحتوى • كما ان اثر الشاعر « الطبيعي » العظيم الاخر ، أبسن ، واضح في مسرحية جويس الوحيدة « منفيون » • ألا ان فلوير كان قد اقتصر بمحاولاته

على خلق التلاؤم الدقيق بين العبارة والايقاع ، من جهة ، والحالة الذهنية او الشيء الموصوف ، من جهة اخرى . وحتى هنا ، فاننا نجد ان الذي كان يشغل بال فلويير هو العبارة اكثر من الايقاع ، والشيء اكثر من الحالة الذهنية ، لان الحالة الذهنية والايقاع لا يتنوعان كثيرا في فلويير : فهو لا يجسد نفسه ابدا في اشخاصه ولا يوحد بين صوته واصواتهم ، ونتيجة ذلك هي ان نبرة فلويير المتسيزة ، نبرة الجهامة ، والتنطع ، والسخرية ، تصبح على مر الصفحات امرا لا يخلو من رتابة . في حين ان جويس يحاول في « يوليسيس » لا ان يقدم لنا ، باقصى الدقة والجمال ، المناظر والاصوات الفعلية التي يتحرك بينها اناسه فحسب ، بل ان يرينا العالم كما يراه اشخاصه وذلك بان يجد الالفاظ والايقاعات الفذة التي تمثل افكار كل منهم . ولئن يكن فلويير قد علم موباسان ان يبحث عن النعوت الجامعة المانعة التي تميز مثلا سائق عربة معيّننا عن سواق العربات الاخرين كلهم في محطة روان ، فان جويس اخذ على عاتقه ان يجد اللهجة الدقيقة التي تميز افكار شخص دبلنّي معين عن افكار الدبلنّيين الاخرين كلهم . وهكذا فان ذهن ستيفن ديدالس يصوره لنا المؤلف بنسيج من الصورة الشعرية اللألاءة والتجريدات المتناثرة ، والاشياء التي تحضر الذاكرة من الكتب ، بايقاع رصين ، حزين ، فخور ، وذهن بلوم يصوره لنا المؤلف بنغمة متقطعة سريعة ، ثرية ولكنها نضرة ويقظة ، تتطير منها في كل اتجاه اراء صغيرة تتولد عن اراء ، ويقدم لنا افكار الاب كوني ، عميد الكلية اليسوعية ، بنثر شديد الضبط والتنظيم ، عديم اللون ، كما يقدم افكار غيرتي - ناوسيكامزيج من الكلمات العامة السائدة بين بنات المدارس وعبارات الروايات الغرامية الرخيصة ، اما تأملات المسز بلوم ، فان المؤلف يصورها لنا بايقاع لهجة الارلنديين ، ذلك الايقاع الذي يمتد ويستطيل دونما وقفة كأرتفاع المد في بحر عميق .

وهكذا فان جويس يأخذ بنا مباشرة الى بواطن الوعي من شخصياته ، ولكي يحقق ذلك فانه يستخدم اساليب لم يحلم بها قط فلويير - اساليب الرمزية . لقد استغل في « يوليسيس » ينابيع الرمزية والطبيعية معا ، كما لم يفعل كاتب من قبل . فرواية بروست ، على ما فيها من

حذق الصنعة ، ربما تمثل سقوط الرواية السيكلوجية في شرك الانحطاطية: فالعنصر الذاتي يسمح له في النهاية ان يغزو ويهبط حتى تلك الواجهة من القصة التي ينبغي في الواقع ان يبقيا المؤلف موضوعية دونما هوادة اذا اراد لنا ان نصدق انها تحدث فعلا . اما سيطرة جويس على عالمه الموضوعي فلا ترتخي ابدا : ان عمله مبني على اسس راسخة من «الطبيعية» . وحيث نجد ان «البحث عن الزمن الضائع» تترك امورا كثيرة في حالة من الابهام — كـ«عمار الشخصيات وحيانا ظروف حياتها الفعلية وما هو اسوأ من ذلك، فيما اذا كانت مجرد احلام مزعجة راها البطل — فان «يوليسيس» تنيحة تفكير منطقي ، مدعمة بالاسانيد والوثائق الدقيقة حتى في اصغر تفاصيلها: فكل شيء يحدث انما هو متماسك مع الاشياء الاخرى ، ونحن نعلم على وجه الدقة ما الذي يلبيه الاشخاص ، كم دفعوا ثمننا لهذا الشيء او ذاك اين كانوا في اوقات مختلفة من النهار ، اي اغنية شعبية يغنون واي الاحداث قرأوا عنها في الجرائد في يوم ١٦ حزيران ، ١٩٠٤ . ومع ذلك ، عندما يسمح لنا بدخول ذهن اي واحد منهم ، فاننا في عالم معقد وخاص ، عالم غريب مذهل او غامض ، كعالم الشاعر الرمزي — وهو عالم يصوره المؤلف بأساليب مماثلة من اللغة . ونحن واجدون من الراحة في اذهان اشخاص جويس اكثر مما قد نجده ، الا بعد درس وتمعن ، في ذهن رجل كمالارميه او اليوت ، لاننا نعرف المزيد عن الظروف والاحوال التي يجدون انفسهم فيها . غير اننا نجابه نفس الخلط والقوضى في العواطف ، والادراكات ، والتعليقات ، وقد نزعج لما نجده من نفس الفجوات في الافكار ، عندما تسقط بعض حلقات تداعي الافكار في الذهن اللاواعي بحيث نضطر الى التكهن بها وتخمينها لانفسنا .

غير ان جويس قد توغل بأساليب الرمزية الى ما هو ابعد من مجرد كتابة مشهد «طبيعي» ثم تمثيل اذهان اشخاصه المختلفين ، ضمن الاطار نفسه ، في مونولوجات رمزية كما في قصيدة اليوت «بروفروك» او قصيدة مالارمية « L'Après-midi d'un Faune » . وكون جويس لم يتوقف دائما عند هذا الحد هو الذي يجعل بعض اقسام «يوليسيس» محيرة عند قراءتها لأول مرة . فسادنا تتعامل مع مونولوجات داخلية ضمن اطر واقعية فاننا تتعامل مع عناصر مألوقة انما جعنت على نحو جديد طريف — اي اننا

عوضاً عن ان نقرأ : « قال بلوم لنفسه : « قد انجح في كتابة قصة لتوضيح هذا المثل او ذاك ، وبإمكانني ان اذيلها بتوقيع السيد ل.م.م. بلوم وعقيلته . » » ، نقرأ : « قد أدبر موجزاً . بقلم السيد ل.م.م. بلوم وعقيلته . اخترع قصته لاحد الامثال ، ايها؟ » ولكننا اذ نتقدم في مطالعة « يوليسيس » نجد الخلفية الواقعية تشوه نفسها على نحو غريب وتأخذ في الميعان وندهش لادخال اصوات تبدو انها لا تنتمي الى الشخصيات ولا الى المؤلف .

المهم هنا هو ان جويس يحاول ان يجعل من كل حدث قصصي (episode) وحدة مستقلة ستتمازج فيها المجموعات المختلفة لعناصر كل منها — اذهان الشخصيات ، الاماكن التي هم فيها ، الجو المحيط بهم ، الاحساس بتلك الساعة من النهار . وقد اجري جويس في السابق ، في « صورة الفنان » ، كما فعل بروس ، تجارب في تنويع الشكل والاسلوب في المقاطع المختلفة ليتلاءم مع المراحل المختلفة من عمر وحياة البطل — من انطباعات الطفولة المجزأة المتناثرة الى رؤى النشوة وكوايس الرعب التي ترافق المراهقة ، الى الملاحظات التي تنم عن رباطة جأش الشاب في مطلع الرجولة . غير ان جويس في « صورة الفنان » كان يقدم كل شيء من وجهة نظر شخص واحد معين ، هو ديدالس اما في « يوليسيس » فانه مشغول بعدد من الشخصيات المتباينة ، ما عديدالس يحتل المركز منها ، وفضلاً عن ذلك ، فان طريقة المؤلف في جعلنا نعيش في عالمهم لا يحققها دائماً بمجرد نقلنا من وجهة نظر الواحد منهم الى وجهة نظر الاخر . فلكي نفهم ما الذي يفعله جويس هنا ، علينا ان نتصور مجموعة من القصائد الرمزية ، تشمل كلها اشخاصاً ترسم اذهانهم رمزياً ، وتتصل ليس بادراك الشاعر وهو يتكلم بلسانه ، بل بخيال الشاعر وهو يلعب دوراً لا شخصياً بالمرّة ، فارضاً على نفسه دوماً كل القيود « الطبيعية » بشأن القصة التي يرويها في حين انه ، في الوقت ذاته ، يسمح لنفسه بممارسة كل الامتيازات الرمزية بشأن الطريقة التي يرويها بها . من المستبعد ان نكون مستعدين لذلك في الاحداث الاولى من « يوليسيس » فهي واضحة صاحبة كوضوح وصحو ضوء الصباح على الساحل الارلندي حيث تقع هذه الاحداث ، وادراكات الاشخاص للعالم الخارجي تتميز في الاغلب عن افكارهم ومشاعرهم

بشأنها • ولكن نجد في مكتب الجريدة ، لأول مرة ، ان ثمة جوا عاما اخذ المؤلف يخلقه ، متخطيا اذهان الشخصيات بالذات ، بترصيع النص بعناوين جرائدية تعلن حوادث القصة • وفي مشهد المكتبة ، الذي تقع احداثه بعد الظهر مباشرة ، نرى الخلفية والانس الخارجين عن ستيفن يذوبون في ادراكه لهم ، ويشتد هذا الادراك ويغيم عندما يشرب كأسين او ثلاثة مع الغداء وعندما يثار فكريا بالحديث والنقاش في عتمة المكتبة وجوها الاليف — « عينان تتألقان ، تبرقان بالمتعة، تنظران لمعة وحياء • بيوريتاني هزه المرح ، يرنو فرحا من خلال المتسلقات المتتوية • » غير اننا هنا مازلنا نرى كل شيء من خلال عيني ستيفن — اي من خلال عيني شخصية واحدة • ولكن في المشهد الذي يجري في فندق اورموند بعد ذلك بساعتين — احلام يقظتنا تستص العالم المحيط بنا شيئا فشيئا اذ يخفت ضوء النهار وتتراكم انطباعات اليوم — نجد ان المناظر والاصوات والاهتزازات العاطفية والشهية المتفتحة للطعام والشراب قبيل الغروب ، والضحك ، وشعر عاملات البار بذهبه وبروزته ، وطققة عربية بليز بويلان وهو في طريقه لزيارة مولى بلوم ، ووقع حوافر الخيل في موكب مثل الملك يقتحم النافذة المفتوحة ، والاغنية التي يغنيها سايسون ديدالس ، وصوت مرافقة البيانو وعشاء بلوم الطيب المريح — ولو ان بلوم نفسه لا يدركها كلها ، من البداية حتى النهاية — هذه كلها تتنازع على نحو مغاير للمدرسة «الطبيعية» في تناغم من صوت وضاء ، ولون رنان واحساس تواق مبهم وضوء يثال نحو الظلام • والمشهد في المبنى ، وقد قدم الليل واخذ السكر مأخذه من ستيفن وبلوم ، اشبه بفيلم بالسرعة البطيئة ، حيث تتهاوى باستمرار الرؤية المتوترة للواقع الى رءوى غريبة رابعة • والهبوط الذي يلي هذه الاثارة كلها ، والخمول وانعدام الطعم في ملجأ السواق حيث يأخذ بلوم ستيفن ليسقيه بعض القهوة ، يصورها جويس بنثر متعب ، عديم الطعم ، مبتذل ، كالاحداث التي يرويها • لقد حقق جويس هنا نسبة كالتى حققها بروست ، ولكن باساليب غير اساليبه : انه يجعل الادب قادرا على تصوير الاوجه المتباينة ، والنسب والاحاسيس المختلفة التي تتبدى فيها الاشياء والناس في اوقات متفاوتة وظروف متباينة •

لا احسب ان التوفيق حالف جويس بالتساوي في هذه الاساليب
التكنيكية كلها في «يوليسيس» • ولكن قبل التمكن من اعطائها مزيدا من
البحث ، علينا ان نقرب من الكتاب من وجهة نظر اخرى •

من ميزات جويس دائما انه يهمل الفعل ، والسرد ، والدرامة ، التي
من النوع المألوف ، بل يهمل حتى الاثر المباشر الذي تتركه الشخصيات
بعضها في بعض مما نراه في الرواية العادية ، طلبا منه لرسم صور سيكولوجية
لاشخاصه • ففي جويس حيوية هائلة ، ولكن الحركة قليلة تكاد لا تذكر •
فهو كبروست ، سمفوني اكثر منه سرديا • وفي فنه الروائي توال ، وتطوير
ولكنهما موسيقيان اكثر منهما دراميين • في «دبلنيون» نجد ان امتنع القطع
واكثرها تفضيلا واسترسالا - القصة المسماة «الموتى» - انما هي سجل
للتبديل الذي جرى في امسية واحدة في العلاقات القائمة بين رجل وزوجته
حينما يعي الرجل ، بسبب الاثر الذي يلحقه في زوجته من جراء اغنية سمعتها
في حفلة اقامتها العائلة ، انها في يوم مضى أحبها رجل اخر • و«صورة الفنان في
شبابه» انما هي سلسلة من صور المؤلف في مراحل متعاقبة من نموه •
وموضوع «منفيون» ، كوضوح «الموتى» ، هو التبديل الذي طرأ على
علاقات رجل بزوجته على اثر ظهور رجل اخر كان عشيق الزوجة • ورواية
«يوليسيس» رغم نطاقها الفسيح ، انما هي قصة تغير اخر ، صغير ولكنه مهم
في العلاقات القائمة بين زوجين اخرين نتيجة للوقع الذي تتركه في حياتهما
المنزلية شخصية شاب لا يعرفانه الا قليلا • ومعظم هذه القصص تستغرق فترة
لا تمتد الا لساعات قلائل ، ولا يتخطى بها المؤلف ذلك ابدا • فجويس عندما
يكون قد استقصى احدى هذه الحالات ، وعين ما جرى من تبدل تدريجي
بطيء ، يشعرنا بانه قد انجز كل ما يهمه من الامر •

اي ، كل ما يهمه من الامر من وجهة نظر الحدث العادي • ولئن نجد ان
جويس تعوزه كليا تقريبا الشهوة في الصراع العنيف او الفعل الحاد الحركي ،
فان عمله يزخر بالغنى والحياة • وقوته ، عوضا عن ان تسير في مسار خطي
توسع نفسها في كل بعد (بما في ذلك بعد «الزمن») حول نقطة مفردة • ان

عالم « يوليسيس » يعج بحياة معقدة لا تستنفد : ونحن نعيد زيارته كما نعيد زيارة مدينة يزيد فيها ما تبينه من وجوه ، وما نفهمه من شخصيات ، وما ندركه من علاقات ، وتيارات واهتمامات • وقد اعمل جويس مهارة تكنيكية كبيرة في تعريفنا بعناصر قصته في سياق سوف يمكننا من ان نجد المعالم ولانضل الطريق ، غير انني اشك في ان ثمة انسانا يتمتع بذاكرة تمكنه عند القراءة الاولى من الوفاء بما تطالبنا به «يوليسيس» • وعندما نعيد قراءتها ندخلها من اي نقطة نشاء ، كأنما هي شيء صلد قائم كمدينة موجودة فعلا في المكان للمرء ان يدخلها من اي اتجاه يريد - ويقال ان جويس ، حين يؤلف كتبه ، يكتب الاجزاء المختلفة منها في آن واحد • و«يوليسيس» اكثر من اي عمل روائي آخر ، اللهم باستثناء «الكوميديا البشرية» لبزك ، تخلق فينا الوهم بكيان اجتماعي حي • وهذا الكيان لانراه الا لعشرين ساعة ، غير اننا نعرف ماضيه كما نعرف حاضره • اننا نمتلك مدينة دبلن ، مرئية ، مسموعة ، مشمومة محسوسة ، متخيلة ، متذكرة ، متأملة •

وطريقة جويس في معالجة مادته الضخمة واضفاء الشكل على كتابه ، لا تشبه اي شيء اخر في الرواية الحديثة • لقد ظن نقاد «يوليسيس» الاوائل ان هذه الرواية «شريحة حياة» ، واعترضوا على ان فيها من السيوالة والقوضى اكثر مما ينبغي ولم يتبينوا فيها اية حبكة لانهم عجزوا عن رؤية التوالي ، وعنوانها لم يكشف لهم عن شيء • ولم يكن بوسعهم ان يكتشفوا حتى النسق الذي فيها • اما الان فقد اتضح ان «يوليسيس» تعاني من الاغراق في التشكيل والتصميم ، لا من العكس وقد وضع جويس خلاصة لروايته ، لم يسمح الا لبعض المعلقين والشارحين بالاطلاع عليها ، ولكنه رفض السماح لهم بنشرها بنصها الكامل (ولو ان لنا ان نفترض ان الكتاب الذي اعلن ستيورات غلبرت انه سيصدره قريبا عن «يوليسيس» سيحوي على كل ما في الخلاصة من معلومات) • من هذه الخلاصة يبدو ان جويس تعهد على نفسه بان يقوم بمتطلبات خطة عظيمة التعقيد - خطة ما كان لنا ان ندري بها فيما عدا سماتها الظاهرة جدا • لاننا حتى لو كنا نعلم بالموازي الهوميري واستظنا ان نميز بعض التوازيات - لو اننا دوننا مشقة تبينا السايكلوبس في شخص فنيان المحترف الشرس ، او راينا سيرسه في صاحبة المبنى والعالم

السفلي في المقبرة - لما خطر ببالنا قط مبلغ الدقة والبراعة في اتباع التوازي :
لما حزرنا ، مثلا ، اذ يمر بلوم خلال المكتبة الوطنية ، وستيفن منهمك في نقاشه
مع رجال الادب ، انه ينجو من سكيلا - اي ارسطو ، صخرة العقيدة -
ومن كارييدس - اي افلاطون ، دوامة الصوفية . ولما حزرنا ايضا ، اذ يتمشى
ستيفن على ساحل البحر ، انه يعيد القتال مع بروتوريوس - وهو هنا مادة
الكون الاولى التي يتذكر ستيفن تحولاتها الدائبة عندما يرى الاشياء التي
يبتلعها او يقذف بها البحر ، ولكنه يستطيع ان يمسك باشكالها ويشبها ، كما
امسك ببروتوريوس الهومييري وقهر بسلطان الكلمات التي تمده بصورة لتلك
الاشكال . وكذلك ما كنا لنعلم ان سلسلة العبارات والمقاطع الصوتية التي
جعلت في مستهل حادثة اليرينات - الغناء في فندق اورموند - والتي
اختيرت من القصة التي تروى بعدها ، يفترض فيها ان تكون ثيمات موسيقية
وان حكاية الحادثة نفسها هي «فيوغ» * . ولئن كنا قد شعرنا بالسخرية
الناجمة عن نماذج الكتابة الصحفية الارلندية المضخمة التي يدخلها المؤلف
بين حين واخر في حديث الرجل الوطني في الحانة - وما كان لنا ان ندرك
ان المؤلف اوجدها بضرب من تقنية مقصودة يستهدف بها «عملقة» الكلام -
لان «المواطن» يمثل السايكلوبس ، ولما كان السايكلوبس عملاقا ، فان
«المواطن» يجب ان يكبر ويضخم باستعراض لكل كلايش مواعظه الوطنية
الفارغة وقد نفخت حتى غدت عملاقة الابعاد . ما كنا على الارجح لنحزر هذا
كله ، وما كنا قطعاً لندرك مبلغ البراعة التي استخدمها جويس بطرق اخرى
كذلك . ونكتشف من «الخلاصة» ايضا ، بالاضافة الى التوازي المعقد
بين روايته وبين الاوديسة ، ان ثمة ايضا في كل قصة حادثة عضوا من اعضاء
الجسد الانساني وعلماء او فنا من العلوم والفنون الانسانية . فنرجع الى
الكتاب بحثا عنها ونحن مترددون في التصديق ، واذابها كلها موجودة
فعلا ، دفيئة ومتنكرة تحت السطح الواقعي مزروعة بحيلة ودراية ، ومستأثرة

* fugue : ضرب من التأليف الموسيقي المتعدد الانغام (البوليفوني) ،
وهو يعتمد على ثيمة ، او اثنتين او اكثر ، فيتم التعبير عن كل ثيمة
على حدة ، ثم تتداخل وتتركب الثيمات ، وتبنى تصاعديا على مراحل
لتبلغ ذروة نهائية . - المترجم .

باهتمام المؤلف على نحو لا نخطئه • واذا نبهنا احد الى نواح اخرى ، استطعنا ان نكتشف المزيد من ضروب الزخارف والرموز الخفية : فنلقى في فصل اكلة اللوتس ، مثلاً اشارات الى الزهور لاتحصى ، وفي فصل السيرينات توريات كثيرة حول المصطلحات الموسيقية ، وفي فصل ايولوس ، مكتب الجريدة ، اشارات كثيرة الى الريح ، وليس ذلك فحسب ، بل ، كما يقول ستيوارت غلبرت - لان الفن المتمثل في هذه الحكاية هو البلاغة - مايقارب مئة نكتة او صيغة بيانية مختلفة !

ان التوازي الهوميري في «يوليسيس» ، على وجه العموم ، ظاهر في الرواية ويقوم به المؤلف على نحو جميل يبرر في النهاية نفسه : فهو يساعد في اضاء المعنى الكوني على القصة ويمكن جويس من ان يرينا في افعال الشخصيات وعلاقتها معاني ما كان ربما ليستطيع بسهولة ان يشير اليها بأية طريقة اخرى - لان الشخصيات نفسها في الاغلب لاتعي هذه المعاني ، ولان جويس قد انتهج الاسلوب الموضوعي جداً ، الذي لا يسمح للمؤلف بالتعقيب على مايجري من فعل • ولنا ايضا ان نقبل الفنون والعلوم واعضاء الجسد الانساني بأنها تجعل الكتاب كاملاً محيطاً شاملاً ، ولو انه تنظيم لا يخلو من افتعال - انه تجربة الانسان بأجمعها في يوم واحد • ولكن عندما نحصل على هذه الامور كلها معاً ، وقد زاد من تعقيدها براعة اساليبها التكنيكية ، تكون النتيجة احياناً محيرة او مشوشة لنا • ونجد ، حين نتفحص «الخلاصة» ، اننا حين قرأنا «يوليسيس» لأول مرة ان هذه الاعضاء وهذه العلوم والفنون وهذه التماثلات الهوميرية هي التي كانت احياناً تثبط فينا الهمة • لقد كنا تتسلق هذه العوائق دون علم منا ، في محاولتنا تتبع ديدالس وبلوم • وكانت المشكلة ان وراء الموضوع الظاهر ، وتحت سطح السرد القصصي ، كانت هناك مواضيع كثيرة اخرى وفئات كثيرة من المواضيع ، يجري طرحها لكيما تحظى باتباهنا •

ولذا يبدو لي ان من الصعب الانستنتج ان جويس فصل وعقد «يوليسيس» اكثر مما يجب - وانه حاول ان يضع فيها من الاشياء اكثر مما ينبغي • مثلاً ، ما قيمة هذه الاشارات كلها الى الزهور في فصل أكلكة اللوتس؟ انها لا تخلق في شوارع دبلن جو اكل اللوتس • وكل ما هناك هو اننا نتساءل

بحيرة ، لو لم نخطر بالبحث عنها ، لماذا اراد جويس بلوم ان يفكر باشياء معينة ويراهها ، والتي ليس لها من تفسير نهائي سوى انها ذرائع لذكر الزهور . وهذه المقاطع العملاقة المقحمة في حادثة السايكلوبس ، الا تراها تنفي هدفها حين تجعل من المستحيل علينا ان نتبع القصة ؟ المقاطع المقحمة مضحكة بحد ذاتها ، والحادثة المروية رائعة من روائع اللغة والفكاهة ، وفكرة الجمع فيما بينهما تبدو موفقة ، ومع ذلك فالنتيجة الية ومزعجة : اذ علينا في النهاية ان نقرأ الفصل كله بسرعة ، طافرين المقاطع الدخيلة ، لكي نرى ما الذي حصل بالضبط . واسوأ مثل على احتمالات النشل في هذه الطريقة التركيبية ، التنظيمية ، في رأيي ، مشهد مستشفى الولادة . لقد وصفت آتفا ما الذي فعلا يجري فيه كما استخلصته بعد قراءات عدة ، وفي ضوء «خلاصة» جويس « ثيران الشمس » هي « الخصب » - والجريمة التي اقرت بحققها هي «الخديعة» . ولكن جويس لم يكتف بذلك ، بل راح يجهد نفسه بملء القصة باشارات الى الماشية الحقيقية وادخل حوارا طويلا عن الثيران . هذا التكنيك الخاص ، يخيل الى في هذه الحالة ، لايلائم الموقف ، ولم يكن الداعي اليه الا الحذقة الهائلة دون غيرها : وجويس يصف طريقته هنا بانها «جنينية» ، اتساقا مع الموضوع ، فالولادة ، وقد كتب الفصل كله على نحو سلسلة من المحاكاة الساخرة للاساليب الادبية الانكليزية ، بدءا باللاتي الرديء الذي نجده في التواريخ القديمة وانتهاء بأسلوب هكسلي وكارلايل ، جاعلا نمو اللغة ماثلا لنمو الجنين في الرحم . وهنا ، في هذه الحكاية يقع امر هام - اللقاء بين ديدالس وبلوم - ويعطي الامر اهمية خاصة . ولكننا نغفل عن تلك الاهمية ولا ننتبه اليها ، لشدة ما نعنى بتتبع ما يحدث في حفلة الشرب ، على مافيها من تشويش كبير ، عن طريق لغة كتاب «موت آرثر» ومذكرات القرن السابع عشر ، وروايات القرن الثامن عشر ، والوان كثيرة اخرى من الادب لانجد انفسنا في تلك اللحظة مهياين للاهتمام بها . فاذا ركزنا على المحاكاة والمعارضات الابية الساخرة ، فقدنا خيط القصة . واذا حاولنا تتبع القصة

عجزنا عن التمتع بالمحاكاة والمعارضات • لقد افسدت هذه قصتنا ، وضرورة سرد القصة عن طريقها قتلت معظم مافي المعارضات من حياة •

جويس ، كبروست ، لايهمه في كثير او قليل ان يعرف قدرة القارئ على الانتباه • وانا لنشعر ، في جويس كما في بروست، ان الاطلاات التي تقصم ظهر القارئ تلك التجميعات الالية لعناصر تخفق في التكامل والتوحد ، انما هي في بعضها نتيجة محاولة ذهن خارق النشاط ان يعوض عن عجزه في تحريك الاشياء بأن يراكها بعضها فوق بعض •

لقد بلغنا ، في مستشفى الولادة ، المشاهد الذروية من القصة ، غير ان جويس يوقعنا في مستنقع كما لم يوقعنا من قبل • لسوف ننسى «ثيران الشمس» في مشهد المدينة الليلي الرائع الذي يلي ذلك — غير اننا سنقع بعد ذلك في مستنقع اسوأ مما عرفناه سابقا في صفحات الخذلان التي لا تنتهي حول ملجأ سواق العربات ، وفي فصل السؤال والجواب العلمي الذي مهمته ان يوصل الينا حديث ديدالس مع بلوم بواسطة هي اشد الوسائط جمودا وخلوا من الشفافية او الجاذبية • ان حادثة المدينة في الليل هذه ، ومونولوج مولاي بلوم التي يختم بها الكتاب ، هي بالطبع من اروع مافيه — غير ان الاحجام النسبية للفصول الثلاثة الاخيرة الاخرى والنشاز الذي يحدثه الاسلوب الذي يتعمد فيه المؤلف تقليد اساليب الفترات الماضية من الادب ، مقحما فيه مقاطع من الاسلوب «الطبيعي» المؤلف ، هذه كلها في رأيي ليس هناك ما يبررها فنيا قطعاً • نحن قد نفهم ان جويس ربما اراد للمقاطع المملة التي لا لون لها ان تبرز المقاطع الاخرى الثرية المتألقة ، وان من جوهر نظرتة ان يمثل اعماق التغيرات في حياتنا بانها تبدأ طبيعيا بين الليل والصباح دون ان يقدر احد اهميتها ساعة حدوثها ، غير ان مائة وأحدى وستين صفحة من الكلام الممل تشكل وقرا ثقيلًا عقيما لن نستطيع ان نحمله حتى التحليلات الرائعة التي تملأ الصفحات المائة والتسع والتسعين الباقية • وفضلا عن ذلك ، فان جويس هنا قد دفن قصته تحت براعة طرقه التكنيكية • فكأنه راح يسترسل في كتابته ويعقدها ويعاود العمل عليها ردحا طويلا من الزمن الى ان نسي في متعته بكتابه المعارضات الساخرة ، الدراماة التي قصد اول الامر ان يقدمها على

المسرح ، او كأنه راح يسعى في تسليتنا وادهاشنا بحيل واعاجيب غير واردة لكي لا نشكو من انعدام الوهج في سرد لقاء ديدالس الاخير مع بلوم ، فيما عدا مشهد السكر ، او بل كأنه بعد هذا كله لا يريد لنا في الواقع ان نفهم قصته ، كانه دوننا وعي منه بما هو فاعل ، ينتهي الى اقامة سد بيننا وبين القصة - سد من النثر الهزئي الجهم ، كأنه يسلّوه الخجل والحنو عليها ، فاراد ان يحييها منا •

- ٤ -

مع ذلك ، فان حكايات هذه الاحداث التي اعترضت عليها تقدم شيئاً قيماً لـ «يوليسيس» • ففي فصل المعارضات الساخرة ، مثلاً ، يبدو جويس كأنه يقول لنا : «اليكم نماذج مما كتبه الانسان عن نفسه في الماضي : ما اسدجها ، او ما اشدّها ادعاءً فارغاً ! لقد تفذت من خلال هذه الافتراضات والادعاءات واريتمكم كيف ينبغي للانسان ان يتبين نفسه • » وفي فصل السؤال والجواب الذي كتبه المؤلف جميعاً من وجهة نظر العلم التقليدية ، حيث يزودنا بكل الحقائق الفيزيائية ، والاحصائية ، والبيوغرافية ، والفلكية عن زيارة ستيفن بلوم : « هذا كل ما يحسب انسان القرن العشرين انه يعرفه عن نفسه وعن كونه • ولكن ياله من تعليل ميكانيكي لامرونة فيه اذا ما طبقناه على مولى وبلوم ... وما اشد قصوره في تفسيرهما ! »

وذلك ان من اروع مزايا «يوليسيس» اهميتها كاستقصاء لطبيعة الوعي والسلوك عند الانسان • واهميتها السيכולوجية هذه ، فيما أرى ، لم تقدر حتى اليوم حق قدرها ، رغم ان اثرها في الكتب الاخرى ، وبالتالي في افكارنا عن انفسنا ، اثر عميق • لقد حاول جويس في «يوليسيس» ان يصف بأشد ما تستطيع الالفاظ احاطة ودقة ومباشرة ماهية مشاركتنا في الحياة - او بالاحرى كيف تبدو لنا هذه المشاركة ونحن نعيش من لحظة الى لحظة • ولكي يجعل هذا السجل كاملاً غير منقوص ، فانه اضطر الى اهمال عدد من قواعد الذوق التقليدي التي جرى التشبث بها في العصر الحديث ، وبخاصة في الاقطار التي تتكلم الانكليزية ، حتى من قبل الكتاب الذين استهدفوا اخلص الصدق فيما

يكتبون • لقد درس جويس ما اعتدنا اعتباره قذرا ، وتافها ، ومنحطا في حياتنا بصرامة عالم نفساني معاصر ، وكذلك انصف ما اعتدنا ان نسميه في حياتنا باسماء كالحب ، والتبل ، والحق ، والجمال - وهذا نادرا ما نجده في الكاتب «الطبيعي» المعاصر ، لقلة ما فيه من شاعرية • ومن الغريب ان نرى ان عددا من النقاد (بما فيهم ، وبالعجب ، ارنولد بينيت) قالوا في جويس انه كاره للبشر فلوير كاره للبشر ، ان شئت - وجويس اذ ينسخ عنه تكنيكه يوحى احيانا بنبرته المرة • الا ان ستيفن ، وبلوم ، ومولي ، ليسوا باناس خالين من الجاذبية او الالفة ، وعلى ما في حياتهم من نوائب ونواقص ، فانهم يستخلصون منا احتراما كبيرا • ستيفن وبلوم يجعلهما المؤلف نقيضين للاناس الذين يحيطون بهما ببلادتهم وحقارتهم • ولكن من الصعب ان ندعي ان هؤلاء الاناس يعالجهم المؤلف بمرارة ، حتى عندما يكون شعور ستيفن بشأنهم مريرا ، كما في حالة بك مليغان او بي ستيفن • ان الذي يدهشنا في جويس ، في واقع الامر ، هو هدوؤه وانصافه • فرغم توتر الرواية العصبي ، فان وراء التوتر حيادا حقيقيا ودعة حقيقية - اننا في حضرة ذهن فيه الكثير من ذلك الضرب من الفيلسوف الذي ، اذ يسعى لفهم الاسباب والدوافع ، ويربط بين عناصر الكون المتباينة ، يبلغ نقطة يكون عندها ما اعتاده الناس من قيم الخير والشر والجمال والقبح ، قد ضاع في روعة وبهاء الفهم المتسامي نفسه •

اني اعتقد ان القراء الاوائل لكتاب «يوليسيس» اصيبوا بصدمة ، لا مجرد ان جويس استعمل الفاظا معينة يستثنيها اليوم الادب الانكليزي عنه بل لطريقته في تمثيل نواح من الطبيعة الانسانية نعتبرها عادة متناشزة ، على نحو يديها متمازجة تمازجا حسيما يستحيل الفرز بين عناصره • ولكن كلما اكثرنا من قراءة «يوليسيس» ، زادت قناعتنا بصدقها السيكولوجي ، وزادت دهشتنا لعبقرية جويس في الاحاطة بعلاقات الكائنات الانسانية بيئتها وبيعضها البعض وتقديمها لنا ، لا عن طريق التحليل او التعميم ، بل عن طريق اعادة كاملة لخلق الحياة وهي دائبة تحيا ، وتصويره لنا كذلك طبيعة ادراك الافراد لما يجري في دواخلهم وما يجري حولهم ، وتبادل الاعتماد بين حيواتهم الفكرية ، والجسدية ، والمهنية ، والعاطفية • وكون المؤلف قد استقصى كل هذه الاعتمادات المتبادلة ، واعطى

كلا من هذه العناصر حقه ، دون ان يضل عن الخلقي بانهماكه في الجسدي ، او ينسى العام بانهماكه في الخاص ، وكونه استطاع ان يعرض لنا الانسانية العادية دون ان يسخر منها او يميع عواطفنا بشأنها — هذا بحد ذاته لكان كافيا لجعل كتابه عملا مدهشا ، اما ان يكون قد اخضع هذه المادة كلها لمقتضيات عمل فني بديع الصقل دقيق التركيب ، فقد حقق بذلك انجازة لا احسب ان ثمة ما يضاھيها في ادب عصرنا الراهن .

في مذكرات ستيفن في «صورة الفنان في شبابه» نجد هذه الفقرة ذات المغزى الخاص بشأن قصيدة لبيتس : «يتذكر مايكل روبرتس حسناء منسية، وعندما يحتويها بين ذراعيه ، فانه يعتصر بين ذراعيه الجمال الذي تلاشى منذ زمن بعيد من العالم . لاهذا . لاهذا قطعا . اني اشتهي ان اعتصر بين ذراعي الجمال الذي لم يأت الى العالم بعد . »

وفي «يوليسيس» جاء جويس الى الادب بجمال جديد مجهول . لقد تأسف بعض القراء على ان كتابات جويس المتأخرة تتم عن انطفاء ذلك الشاعر الغنائي الساحر الذي اصدر ديوانيه الصغيرين ايام شبابه ، وانطفاء نائر « نهاية القرن » الذي وصف مراحل « نهاية القرن » في « صورة الفنان في شبابه » (والنثر والشعر في جويس المبكر كلاهما يبديان اثر بيتس) هذا الشاعر مازال حاضرا في «يوليسيس» : «هواء رقيق يحدد تنوءات البيوت العليا في شارع كيلدير . لاعصافير . ريشتان نحيفتان من دخان تصاعدتا من قمم البيوت وهما ترفان ، وفي شرخ من نعومة تلاشتا ناعمتين.» غير ان تقاليد القصيدة الغنائية الرومانسية ، والنثر «الجمالي» الذي عرف في «نهاية القرن» بل حتى تقاليد «الطبيعة» الجمالية التي تميز بها فلوير ، لم تعد عند جويس قابلة لاستيعاب حقيقة التجربة . فعناصر التجربة الشتيّة تدرك ضمن علاقات متباينة وينبغي تمثيلها على اشكال متباينة . ولقد وجد جويس لهذه الرؤيا الجديدة لغة جديدة ، ولكنها لغة لاتضعف عبقريته الشعرية او تفتت عليها بل تمكنها من ان تهضم المزيد من المواد ، وتكيف نفسها تكييفا اكمل وانجح مما حققة اي شاعر في عصرنا بالنسبة الى وعي الذات في العالم الحديث . ولكن جويس اذ حقق ذلك ، كف عن كتابة الشعر . وقد لمحت سابقا ، بصدد فاليري واليوت ، ان الشعر نفسه كوسيلة أدبية طفق الان يستخدم لاغراض اقل فاقل

او لاغراض اخص فاخص ، وان مصيره قد يكون الانصراف عنه والاهمال
ويبدو لي ان في تطور جويس الادبي تأييدا حاسما لهذا الرأي • ففي اعماله
النثرية من التوتر الفني وجمال النسج والشكل مايجعله يضاهي كبار الشعراء
عوضا عن كبار الروائيين •

وفي حقيقة الامر ان جويس هو الشاعر العظيم لمرحلة جديدة من مراحل
الوعي الانساني • وعالمه ، كعالم بروس ، او وايتهد ، او اينشتاين ، في تغير
دائم وفق ما يدركه مراقبون مختلفون في اوقات مختلفة • انه كيان عضوي يتألف
من «احداث» قد نعتبرها شمولية جدا او صغيرة جدا ، وكل منها ينطوي على
البقية كلها ، وكل حدث من هذه الاحداث فذ فريد • عالم كهذا لا يمكن تقديمه
في مصطلحات من التجريدات المصطنعة كما جرى العرف فيما مضى : اي بلغة
المؤسسات القائمة والجماعات والافراد ، الذين يلعبون ادوار كيانات متميزة
باقية — او حتى بلغة العوامل السيكولوجية القائمة ، كثنائية الخير والشر ، الذهن
والمادة ، الجسد والروح ، الغريزة والعقل ، او الصراعات الواضحة بين العاطفة
والواجب ، بين الضمير والمصلحة • هذا لا يعني ان هذه الافكار بقيت خارج
عالم جويس : انها كلها هناك في اذهان الشخصيات ، والحقائق التي تمثلها
هي هناك ايضا • على ان كل شيء يحول الى لغة «احداث» كأحداث الفيزياء
والفلسفة في العصر الحديث — أحداث تؤلف سياقاً مستمرا ، ولكنها قد تعتبر
صغيرة جدا • من هذه الاحداث ابنتي جويس صورة لعالمنا اليومي الذي نعرفه ،
صورة تذهلنا بحيويتها ومطابقتها للواقع — وهي صورة تتيح لنا ان ننظر الى
اعماقها ، وتتبع تعقيدات وتنوعاتها ، على شكل لم نعرفه قط من قبل •

وليست الشخصيات مجرد مجموع الجزئيات التي يحلل اليها المؤلف
تجربتهم • فانا اذ نستمر في المطالعة نبدأ بتخليهم والاحساس بهوياتهم بقوة
كما نفعل بالنسبة الى الشخصيات في اي رواية ، ثم ندرك أخيرا انهم أيضا
رموز • بلوم نفسه ، في أحد أوجهه ، نموذج للرجل العصري : ولعل بعض
السبب في ان جويس جعله يهوديا هو انه اراد القارىء ان يتصوره بالقوة نفسها
كأحد سكان ايه مدينة صغيرة في العالم الاوربي او الذي يقلد اوربا • وهو
يكسب رزقه بعمل تافه ، ويعيش عيشة الطبقة الوسطى العادية — ويؤمن
باراء عصره المستنيرة التقليدية • غير ان بلوم يبرزه ستيفن ويضيئه من الاعلى

اذ ان ستيفن يمثل الذهن ، الخيال الخلاق ، وتسندة زوجته مولى ، التي تمثل الجسد ، الارض • وبلوم يخلف فنيا الانطباع بعد زمن بانه أفضل وأسو من ستيفن ومولى معا ، وذلك لان ستيفن يأثم بالكبرياء ، وهي خطيئة الفكر • ومولى تحت رحمة الجسد • اما بلوم ، رغم ان شخصيته اقل قوة من كليهما فان فيه قوة التواضع • من العير علينا وصف شخصية بلوم كما يجعلنا جويس نحسها في النهاية — فلا بد من كتاب «يوليسيس» كله لوضعه بكامله امام اعيننا • لا يكفي ان نقول ان بلوم وسط ، وانه ماهر ، وانه عادي — وانه مضحك ، وانه يثير انفقة — وانه كما تقول ريكا وست مثال السوقية المعقدة المهينة ، وانه في بعض الاحايين ، كما يقول فوستر دامون ، المسيح : فهو هذه كلها جميعا ، انه كل امكانيات تلك الانسانية العادية التي هي في الواقع ، وعلى نحو ما ، ليست عادية ابدا ، وانه لدليل على عظمة جويس اننا رغم ما نتبين من الصدق والنسوجية في شخصية بلوم ، لا نستطيع ان نضعه تحت اي صنف مألوف عرفي ، او اجتماعي ، او اخلاقي ، او ادبي ، او حتى تاريخي — علما بان ثمة الكثير مما هو مشترك بينه وبين يوليسيس الاغريقي •

اما ستيفن ومولى ، فوصفهما اسهل لان كلا منهما يمثل طرفا اقصى • كلاهما يستطيع التحليق الى اعال لا يستطيع بلوم الوصول اليها • في «صورة الفنان في شبابه» ، في رابسودية ستيفن على شاطئ البحر ، عندما يدرك لأول مرة ان مهمته في الحياة هي ان يكون فنانا ، رأينا نشوة الذهن الخلاق • وفي مونولوج مولى ، يعطينا جويس نشوة اخرى من نشوات الخلق ، رابسوديّة الجسد • ولقد تكون حلم ستيفن وهو مستوحّد ، وذلك بأن عزل نفسه عن رفاقه • بيد ان زوجة بلوم هي كالارض ، تعطي الحياة نفسها للجميع : انها تستشعر صلة الامومة بكل شيء حي • فهي تشفق على «الحمير المسكينة اذ تزلق وهي نصف نائمة» في شارع شديد الانحدار في جبل طارق ، كما تشفق على «الحارس الواقف امام منزل الحاكم... وقد اشتوى او كاد» في الشمس • وهي تسلم نفسها لصباغ الاحذية في « دائرة البريد العامة » بعين الرضا الذي تسلم نفسها به للبرفسور غودوين • ولكنها مع ذلك تبيل الى التناسل من اسمى نماذج الحياة التي تعرفها : فتتجه الى بلوم ، ومن ورائه الى ستيفن • ان هذا الجسد اللفظ ، جسد الانسانية ، الذي يركز عليه بنيان «يوليسيس»

باجمعه، وهو مازال في نبضه القوي الابدي وسط البذاءة، والابتذال، والقبح والشظف، يسعى جاهدا ليقذف بشيء من المعرفة والجمال لعله بهما يتجاوز نفسه •

هذان التحليقان العظيمان لذهن الانسان يشيلان كل المهانات والتفاهات التي يجعلنا جويس نعبر خلالها : وانا أرى انهما - النثر اللجيني المنطلق في الواحد، والنبض العميق الدفين في الاخر - من اسمى واروع ما عبرت به قوى الانسانية الخلاقة في الادب : انهما، على التوالي، مبررا المرأة والرجل •

- ٥ -

منذ ان فرغ جويس من كتاب « يوليسيس » انهمك في كتابة عمل اخر* نشر نصفه تقريبا في مجلة شهرية لكتابات ساحل المحيط الاطلسي اسمها « ترانزيشن » Transition (اي : تحول او انتقال) • ليس في مقدورنا الحكم على الكتاب بانصاف وهو في شكله المنشور الناقص • لقد اراده المؤلف كمكمل لرواية « يوليسيس » • وقد فسر جويس قصده بقوله ان « يوليسيس » تعالج النهار - والعقل الواعي، ولذا فان عمله الجديد سيعالج الليل واللاواعي ويظهر ان الكتاب باجمعه سيشغل بنوم ليلة واحدة لشخصية واحدة • وقد ابدى جويس سابقا في « يوليسيس » عبقرية فذة في تقديم حالات سيكولوجية خاصة : فانا، مثلا، لا اعرف في تاريخ الادب مشهدا كمشهد السكر ليلا في المدينة، بما فيه من اعادة مذهلة لخلق لكل ما يملأ حالة السكر من هذيان ودوار، وثرثرة، وابتهاال، وهلوسة • وطريقة جويس في تصوير مراحل النوم تشبه طرائقه في فصل سيرسه في « يوليسيس » • بيد انه هنا يحاول امرا اشد عسرا، وطريقته في ذلك تثير سؤالا مهما بصدد كتابات جويس المتأخرة كلها • جويس، كما قلت انفا، دأبه الان ان يمثل وعي شخصياته تمثيلا مباشرا : ولكن طريقته في تمثيل الوعي هي ان يجعلك تتصنت الى الشخصية وهي تتحدث الى نفسها • فافراد جويس يفكرون ويشعرون بلغة الالفاظ دون سواها، لان:

* نشر نصه الكامل في اواسط الثلاثينات بعنوان : « سهرة فنيغان »
Finnigan's Wake - المترجم •

جويس نفسه يفكر بلغة الالفاظ • لا ريب ان بعض السبب في ذلك يعود الى الخلل في بصره وقد ازداد هذا الخلل في السنوات الاخيرة حتى بات يصعب عليه العمل • وفي «صورة الفنان في شبابه» نجد فقرة ممتعة يبحث فيها جويس نفسه هذه الناحية من كتابته :

« نهار من سحب مرقشة على ثبح البحر محمولة —

» العبارة والنهار والمشهد متناغمة في وتيرة واحدة

كلمات • هل السر في الوانها ؟ لقد سمح لها ان تتوهج وتخبو ، لونا تلو لون : ذهب الشروق ، حمرة وخضرة بساتين التفاح ، زرقة الموج ، الحواشي الشبهاء لصوف السحب • لا ، لم يكن السر في الوانها ، بل في رونق الجملة توازنها • هل كان اذن يجب ايقاع الكلمات الصاعد النازل اكثر من قرائنها الاسطورية واللونية ؟ ام انه ، لضعف في بصره يساوي الحياء الذي في ذهنه ، كان يجد متعة في التأمل في العالم المحسوس المتوهج من خلال مطياف اللغة بألوانه الكثار وحكاياته الغنية ، أقل مما يجد في التأمل في العالم الداخلي للعواطف الفردية ، وقد انعكس انعكاسا رائعا في مرآة نثر مليء بالجمال الشفافة المرنة الطويلة •»

وفي «يوليسيس» نجد اننا نسمع الاشخاص بوضوح اكثر مما نراهم : ان جويس يزودنا بأوصاف لهم في جمل دقيقة متباعدة ، خصلة هنا ، واخرى هناك • الا ان دبلن في «يوليسيس» مدينة اصوات • من منا لديه فكرة واضحة عن شكل مولى او بلوم ؟ وهل كنا سنحظى بفكرة واضحة عن ستيفن وشكله بول لم نشاهد صورة جويس الفوتوغرافية ؟ غير ان اصواتهم المستمرة ابدا في مونولوج لا ينتهي تضحي رفاقا لنا وتلازمنا مدة طويلة بعد سماعها •

ويظهر ان جويس ، في «يوليسيس» يتجاوز احيانا حدود الاحتمال بصدد الالفاظ التي يسمح لبلوم بتعاطيها • مثلا ، في مشهد السكر ، عندما يتخيل بلوم نفسه وهو يلد «ثمانية اطفال ذكور صفر وبيض» ، ولكلهم « وجوه معدنية قبيحة » وقد « طبع اسم كل واحد منهم بأحرف واضحة على صدر قميصه : ناسودورو ، غولد فنغر ، كريستوموس ، مندوريه ، سيلفرسمال

سيلبرسلبر ، فيفارجات ، بانارجيوس* » — يصعب علينا ان نصدق ان بلوم كان متبحرا باللغات الى هذا الحد . ومع ذلك ، فلا احسب ان جويس يريد لنا ان نظن ان بلوم كان فعلا يشكل هذه الكلمات في ذهنه : فهذه انما هي طريقة المؤلف في جعل الكلمات تنقل اليها رؤيا كانت لدى بلوم اقل وضوحا بكثير ولا ريب ، او اقل امتلاء بالقرائن الادبية . وجويس في كتابه الجديد يحاول ان يجعل بطله يعبر مباشرة بالكلمات ، مرة اخرى ، عن حالات ذهنية لا تستعمل ابدا بالفعل — لان اللاواعي لالغة له — والذهن الحالم لا يتكلم — وعندما يتكلم ، فانه على الأرجح يعبر عن نفسه بمزيج من الفاظ مشوهة مجزأة ومدغومة (على غرار قصيدة « جابرووكي ») في كتاب « مغامرات أليس في ارض العجائب ») ، اكثر منه بلغة تماثل الكلام العادي . ومحاولات جويس كتابة لغة الاحلام تشبه كثيرا محاولات كارول (صاحب كتاب « مغامرات أليس ») . غير ان الفرق بين رواية جويس الجديدة وكتابي « أليس » هو ان في مغامرات اليس نجد ان المؤلف هو الذي يروي لنا بلغة مباشرة المغامرات التي تظن بطلته انها تقوم بها ، ولا تظهر اللغة الادبية الخاصة بالاحلام الا في قصيدة تقرأها أليس ، في حين ان جويس ، في كتابه ، يغوص بنا مباشرة في لاواعي الحالم بالذات ، ويقدمه لنا دوننا تفسير من قبل المؤلف ، بلغة « جابرووكي » من اوله حتى النهاية . ولذا فان الكتاب اقرب الى الفهم لدى اهل الادب منه لدى اناس لا تعمل اذهانهم عن طريق الكلمات ، والذين لا تتوالد الالفاظ دوما في اذهانهم استجابة للاحاسيس والمشاعر ، والافكار . ورغم ذلك ، فانه يستحق العناء المبذول لفهمه ، لان ما يحاول جويس فعله ممتع للغاية سواء فنيا او سيكولوجيا ، وقد لا نكون مخطئين اذا قلنا ان الزمن سيثبت انه قد كتب هنادهش قطعة من الادب — الحلم عرفت في تاريخ الكتابة .

وأفضل السبل الى فهم طريقة جويس هو ملاحظة مايجري في ذهن المرء وهو على وشك الفرق في النوم . فالصور — او الكلمات ، اذا كان المرء يفكر بالكلمات مثل جويس — التي كانت سابقا في الذهن الواعي تكتسب

* في كل اسم من هذه الاسماء مقطع باحدى اللغات يعني ذهابا او فضة — المترجم .

فجأة معاني خطيرة لا علاقة لها بوظائفها العادية ، ورب حدث نضر وقع قبيل ذهاب المرء الى فراشه يأخذ بالتعاطف شاحنا نفسه بمعنى او عاطفة لم يدركه المرء اول الأمر لانه يتصاعد من الجزء المعنوي من الذهن محاولا ان يمرر نفسه في لبوس تجربة حالية - لانه منفصل عن الوضع الذي نشأ عنه في الاصل . او ، على عكس ذلك ، قد يتخلص المرء من فكرة مجردة مزعجة انهك فيها طويلا بان يسمح لها بتحويل نفسها الى صورة مجسدة غير مؤذية يمكن صرفها عن الالتباه بسهولة اكبر : مثلا ، صفحة من كتاب فلسفي ، حيث كان المرء يتعثر باستمرار بعبارات ومصطلحات معينة قد تتلاشى على عتبة النوم الى ما يشبه الانسان المرقط وتكون الرقطة قد حلت محل العبارات والمصطلحات وهكذا فان الصور التي ينزل بعضها عن البعض في يقظتنا كعناصر متناثرة تتمازج في نومنا بما يشبه الانسجام التام . ولذا فان الجملة الواحدة عند جويس تجمع بين معنيين او ثلاثة - بين مجموعتين او ثلاث من الرموز ، والمفظة الواحدة قد تجمع بين لفظتين او ثلاث . وقد افاد جويس ، في ابتكاره لغة الحلمية من أبحاث فرويد في المبادئ التي تتحكم باللغة التي تحكى فعلا في الاحلام : فهناك ، فيما يبدو ، اناس يصنعون «كلمات مركبة» في اثناء نومهم . ولكن علينا ، فيما يخيّل الي ، الا نعتبر ان بطل جويس يشكل بالضرورة هذه الجمل كلها لنفسه . فهو ، باستثناء ساعات حلمه ، انما يقرأ شيئا او يستمر في حديث ، وما اللغة الا المعادل الادبي لحالات نوم لا تعبر عن نفسها حتى في الخيال . كما ان علينا ان ندرك ان نائم جويس ليس بالفعل سيد اللغات كلها او فاهم الاشارات جميعا التي جعله جويس يستفيد منها . اننا هنا على مستوى تحت مستوى اللغة الاختصاصية - اننا في منطقة تنشأ عنها كل اللغات وهي التي تحوي جذور نوازع الافعال جميعا .

اما بطل نومة الليل هذا ، فاننا نستنتج انه رجل يدعى اتش . سي . ايارويكر H. C. Earwicker ، وهو نرويجي ، او سليل نرويجيين ، مقيم في مدينة دبلن . يبدو انه حاول العمل في عدد من المهن - فقد عمل ساعيا للبريد ، وعمل في مخمره غينس ، وأدار فندقا يوما ، وحانوتا يوما اخر . وهو متزوج

وله اطفال ولكنه فيما يظهر يغازل منذ مدة فتاة تدعى انا ليفيا . وهذه العلاقة مع انحرافات اخرى عن الطريق القويم يقرنها بها في ذهنه ، تقلق ضميره وتقض مضجعه . يدخلنا المؤلف في اول البداية الى وعي ايارويكر الناس وعلينا ان نفهم مايسعنا الفهم هذه الاسماء ، والاشكال ، وفوق ذلك كله الاصوات، التي تملأ ذلك العالم المعتم المتحول وهي تمتزج وتعاود الامتزاج وتتبدل باستمرار لتصير الواحدة الاخرى - ولكن اذ تتابع القراءة ، نجد الثيمات نفسها تتكرر ونبدأ بالتمكن من فهمها من حيث علاقتها الواحدة بالآخرى ، ونطلع على شخصية ايارويكر ، ونجعل نخمن شيئا من حالته وماضيه . فنتبين ماغي والاطفال ، والبيت الذي يسكنون فيه ، الشيوخ العجز الاربعة والحصار ، وسقطات ايارويكر السلوكية حين يسكر وخشيته الوقوع في ايدي الشرطة ، والنساء الغسالات يجمعهن غسيلهن ، وانا ليفيا على ضفة نهر لفي ، وتل هاوث ، والشجرة والحجر . ولكن هذه العناصر كلها لا يرى اي منها بوضوح او موضوعية - انها جميعا اوجه ، او اسقاطات درامية لأوجه ايارويكر بالذات : الرجال والنساء ، الشيوخ والشباب ، الاقوياء والضعفاء ، النهر والجبل ، الشجر والحجر - ان الحالم هو الذي يتكلم او يوجه الكلام اليه ، هو الذي يرى او يرى ، فيها جميعا . يأتي الشيوخ ليعجبوا به وهو مستسلم للنوم على جانب الجبل ، ولكن سرعان ما نجد ان ايارويكر نفسه هو الذي يتحدث عن نفسه ، او انه ينقسم الى شخصيتين تشاكس الواحدة الاخرى او تتهمها . انه يخرج من حانة الى الشارع مع جماعة من الرفاق السكارى ، وقد احاط بهم اناس كثيرون ، غير ان المرعدين لا يهمهم مايلفتون من نظر الآخرين : ويحثون واحدا من جماعتهم على الغناء واذا الاغنية ما هي الا تلاوة ذنوب ايارويكر وخطاياہ واخفاقاته لقد برهن على انه مأفون ومحتال لينال هزء اهل دبلن كلها ، وستزعم زوجته على قراءة « قانون الشغب » على مسمعه . او انه يشرع بمنتهى الدمائية في تفسير شيء ما بلجوئه الى حكاية « الموكس والغرايس »

the Mookse and the Gripes : يأتي الموكس متبخترا الى الغرايس الذي نجده متعلقا على شجرة - وينجم بينها شجار، ويتحول الامر الى اعادة اليمه

لتمثيل احدى الحوادث التي وقعت لايارويكر مع الشرطة ، غير ان الغسق يهبط وتخرج النسوة الغسالات ويحملن معهن الموكس والغرايس ، اللذين نجد انهما الان مجرد قطعتين من ملابس الغسيل .

من اروع الاجزاء التي صدرت حتى الان النهاية الـ «اليفرو» * allegro
لاول المقاطع الطويلة الاربعة التي تؤلف بمجموعها العمل بأكمله . (وقدسمح جويس بنشره منفصلا على حدة في كتيب بعنوان «اناليفيا بلورايل» .) هنا نجد ان النساء الغسالات قد توحدن بالحجر وشجرة الحور اللذين على ضفة النهر ونسمعهن وهن يلغطن بذكر اناليفيا ، التي هي الفتاة التي يعشقها البطل كما انها هي ايضا النهر ليفي . ولغظن هو صوت النهر نفسه ، صوت خفيف ، سريع ، لا ينقطع ، يكاد يكون تفعيلا ، وهو آناً رتيب يجري على نبرة واحدة ، وسو آنا معلق ومجزأ الايقاع ، ولكنه يثرثر بتوثب واستمرار راويا حكايته المبهمة ، الملى باللف والدوران ، بعضها مثالي علوي وبعضها سوقي انساني ، عن بطة نصف اسطورية ، نصف حقيقة **.

الليل آخذ بالهبوط في المقطع الاول من الكتاب ، وقد اوقع الماضي ظلا لعله ذكرى اليوم السابق ، وأسقط الظل ظلما على نومة البطل - سوقيات حياة يقظته تلاحقه وتضنيه . ولكن بعد انتصاف الليل ، اذ تدنو ساعة الفجر واذا يعي هو دونما وضوح اول ضياء النهار ، يبدأ الحلم بالاشراق والنهوض لا يعوقه عائق . واذا لم اكن مخطئا ، فان ايارويكر الكهل يعود هنا الى ايام شبابه ، فيها هو من جديد خالي البال ، شديد الجاذبية ، تحبه الناس - وتنتعش روحه وتتطلع الى اليوم الجديد . فهل سنتركه وهو على شفا الاستيقاظ ، ام اننا سنرى في النهاية خيالات الحلم تنحسر وتغلق لتتحول الى ذلك المصير العادي المبطل الذي سبق ان استطعنا التكهّن به ؟

ان كتاب جويس الجديد هذا يبالغ بالصفات التي لحظناها في

* كلمة ايطالية معناها (مرح) وهي ايضا اصطلاح موسيقي لنوع من السرعة او التوقيت الموسيقي يكون وسطا بين البطيء والسريع ولكن اقرب الى السريع ويوحى بالمرح - المترجم .

** يجد القارئ مقطعا من النص الاصلي في نهاية الكتاب .

«يوليسيس» • بل ان الفعل والحركة فيه هما اقل مما في «يوليسيس» • لقد شرع جويس في كتابه بثيمات معينة محددة ، والظاهر ان هذه الثيمات كلها ستتمى وتطور ، بيد ان تنميتها وتطورها يستغرقان وقتا طويلا • انا نتقدم فنحن في عبور من الليل الى الصباح — وما من ريب ، عندما يتكامل الكتاب امام عيننا ، في اننا سنرى ان نوعا من الدراما السيكلوجية قد جرى تشيله في ذهن ايارويكر — ولكننا ، اذ نتقدم ، ندور في دوائر • وبينما وجدنا في «يوليسيس» موازيا واحدا ، نجد في هذا الكتاب الجديد مجموعة كاملة من الموازيات : ادم وحواء ، تريستان وايزولده ، سويقت وفانيسا ، قاين وهابيل ، ميخائيل ولوسيفر (ابليس) ، ولنغتون و نابوليون • وما من شك في ان تكاثر الاشارات انما يعمق اهمية ايارويكر ويوسعها : فهو ، مع اناليفيا ، الرجل الازلي والمرأة الازلية ، وفي الساعات الاولى من وطأة ورعب حلم ايارويكر ، هو آدم الساقط من النعمة الالهية — ويقال ان جويس اعلن ان فداءه سيكون عند تجدد نور الصباح • ويبدو ان جويس قد اتى باسباب معقولة لظهور هذه الشخصيات كلها في حلم بطله : نابليون وولنغتون وجدا السبيل اليه عن طريق نصب ولنغتون في «حديقة العنقاء» ، التي بقربها اقترب ايارويكر احد «مكسوراته» • وميخائيل ولوسيفر دخلا الحلم عن طريق صورة معلقة على حائط غرفة النوم (قياسا على ماورد في الجزء الذي نشر اخيرا حيث نجد ان ايارويكر يوقظه قبيل الصبح صراخ احد اطفاله) • غير ان تركيب هذه المتوازيات المتباعدة واحدا فوق الاخر ، في النتيجة ، يبدو احيانا كأنه يسبغ على الكتاب مجرد تعقيد جمعي عوضا عن الغنى والعمق • ويؤدي ذلك بنا الى الاستنتاج ان جويس يحاول ، مرة اخرى ، ان يفعل اشياء عديدة جدا في ان واحد • والاسلوب الذي ابتكره لتحقيق غايته انما يعتمد مبدأ التراكم : يكدر المعنى الواحد فوق الاخر ، ومجموعة الصور الواحدة فوق الاخرى • ولئن تتمكن من ادراك عدد من احياءات كهذه انيا ، فان جويس باهماله المعهود للقارئ يعمل فيما يبدو على صفحاته مرة تلو مرة ، ليحشوها بالاشارات والتوريات • وهذا يتضح لنا من النسخ المختلفة التي نشرت في اماكن متفرقة لمقطع اناليفيا بلورايل (وقد اثبت في الملحق ثلاث مراحل من الفقرة نفسها من هذا المقطع) • لقد حسن جويس ماكتب بتكثيف نسجه ، غير ان

هذا الاغناء ايضا ضبب الخطوط العريضة الرئيسية كما انه جمد واعاق سيولة الحلم العتمة المبهمة - وبخاصة عندما يتخذ شكل ادخال التوريات على اسماء قرابة خمسمئة نهر في النسخة النهائية • وحالما تنتبه الى ان جويس نفسه راح يوشي حواشي نصه وفق خطة مدروسة وراح يخترع الاحاجي عن قصد ، فان وهما بالحلم يتبدد ويضيع •

ومع ذلك ، فان هذا الوهم ، على وجه العموم ، يخلقه جويس ويديمه بنجاح هائل • ثمة سحر غريب نحسه باطلاعنا شيئاً فشيئاً على نواحي شخصية لانعرفها الامن الداخل ومن احلامها • ومما لاشك فيه ان جويس ، لولا تعقيدات لغته والفاظه ، لما استطاع ان يرسم لنا بهذه اليد المرهفة الوثيقة ما في ذلك النصف الذهبي من العالم من حياة جاشة مائجة ، حيث يتداخل اللاوعي والوعي معا - كما أنه لولا آليته التي يجمع فيها بين التاريخ والاسطورة ، لما استطاع ان يمنح موضوعه اية حرية شعرية في المعنى تتخطى الهيكل الواقعي الذي يمسك بالموضوع ويثبته • علينا ان نرى في ايارويكر « كل انسان » (وهو يتصور ان الاحرف الاولى من اسمه هي الاحرف الاولى من عبارة بالانكليزية تعني : هنا يأتي كل فرد) • علينا ان نرى في حلمه الامكانيات الانسانية كلها - لان من أعماق تلك الطبيعة الانسانية ، ذلك النسخ السيكولوجي ، الذي يجيش مظلماً عميقاً تحت سطح الكلمات الضمنية ، والافعال المدودة ، والقناع الخاص ، التي تتعلق بسيرة نهار واحد في حياة رجل معين ، نشأ كل التاريخ والاسطورة - الغالب والمغلوب ، العاشق والمعشوق ، الطفولة والشيخوخة - اشكال التجربة البشرية جميعها • ويا للفكاهة ، والخيال ، والشعر ، والحكمة السيكولوجية التي حشدها جميعاً جويس في حلم هذا الرجل ! لقد ذكرت نقداتي السابقة متردداً وبغير ما اطمئنان : فنحن عندما نفكر ملياً بما بدا لنا عند اول وهلة أنه نقائص عمل جيمز جويس فاننا نجدها شديدة التداخل بأعماق فكره وأصاله رؤاه حتى لنضطر الى التسليم بأنها ضرورية • ومهما تكن مصاعبنا في هذا الكتاب وهو في شكله الحالي الجزأ الناقص ، فأنني واثق بأننا سنلقاه ، عندما نقرأه يوماً في تمامه (رغم الناقصين على اعقاب العبقرية الذين سارعوا الى النيل من الكتاب) جديراً بالاديب الاستاذ الكبير الذي كتبه ، موقنين انه مازال في القمة من قواه •

- ١ -

ولدت غير ترود ستاين في اليغاني ، بنسلفانيا ، في الولايات المتحدة ، وقد درست علم النفس والطب ، ويقال ان وليم جيمز كان يعتبرها المع تلميذة تتلمذت عليه في حياته • في عام ١٩٠٩ نشرت عملا روائيا بعنوان « سير ثلاث » Three Lives ، أصدره ناشر صغير مغبور ، ولم يلفت أيامئذ نظر أحد ، ولكنه اذ راح يستعار من يد ليد ، اكتسب سمعة طيبة • على صفحة العنوان من « سير ثلاث » وضعت المؤلفة اقتباسا من جول لافورغ ، وكان كتابها من الضرب الذي يعتبر في تلك الايام واقعا ، غير ان واقعيته كانت من نوع طريف • وهو يتألف من ثلاث قصص قصيرة طويلة - هي سير ثلاث نساء ، اثنتان منهن خادمتان المانيتان ، والثالثة فتاة مولدة • اشد ما يثير الانتباه في هذه الاقاصيص - وبخاصة اذا قورنت بقصة «طبيعية» نموذجية كقصة فلوير «قلب طيب» ، حيث نشعر ان خادمة الاسرة القديمة لم تر الا عن مسافة بعيدة ولم تدون تفاصيل حياتها الا بجهد ملموس - هو الصميمية التي استطاعت المؤلفة ان توحد بها بين نفسها وبين اشخاصها • ولقد أفلحت ، بأسلوب يبدو انه غير مدين لاسلوب اي روائي اخر ، في الامساك بايقاعات ونبرات اذهان بطلاتها الثلاث: اننا لنجد انفسنا نشاطر آنا الطيبة ولينا الرقيقة حياتهما بألفة بالغة حتى لنسى منزلتهما ونرى العالم محدودا ضمن مداهما كما اتنا ، مع ميلانكثا ، نغمركليا في عالمها بحيث ننسى ان سكان عالمها من السود - وهذا ما يجعل قصتها واحدة من أفضل وأكبر المحاولات التي قام بها روائيون امريكيون بيض لفهم ذهنية الزنحي المتأمرك الحديث •

ونكتشف ان لهذه المير أهمية غير أهمية الرواية الواقعية المألوفة : فالمؤلفة معنية بأشخاصها ، لامن وجهة نظر الظروف الاجتماعية التي لنا ان نعتبر البطولات مشلات لها ، بل كنساذج نسائية اساسية ثلاثة : آنا المضحية بنفسها جامعة بين الاخلاص والسيطرة ، ولينا الحاملة السلبية ، التي غدا طبيعيا لها ان تسمح لنفسها بأن تستعملها حياة الاخرين وتمحوها من الحياة ، وميلانكتا المتحرقة المعقدة ، التي « كانت دائما تفقد ما لديها برغبتها في امتلاك كل ما رآته عيناها . » وراء مافي جمل غيرترود ستاين من شفافية وبساطة لا تخلو من رقابة ، يحس المرء بفهمها البارع للكيانات العضوية ، المتناقضة المتناسكة، التي تشل الشخصيات الانسانية .

ولئن لم ينتشر كتاب « سير ثلاث » على نطاق واسع ، فقد كان له اثر كبير . كارل فان فكتن كتب عنه ، ويوجين أونيل وشروود اندرسون قرآه باعجاب . ومن الممتع ان نذكر ان هؤلاء الادباء الثلاثة شغلوا جميعا انفسهم فيما بعد بالكتابة عن حياة الزوج ، علما بان غيرترود ستاين باهتمامها بحياتها قدمت مثالا على الموقف الذي لا يعقده الوعي العرقي . ويبدو ان شيروود اندرسون ، في قصصه الاقل « طبيعية » ، والاكثر حلية ، قد تعلم منها تكراراته المتواترة التي تذكر القاريء بقرارات الاغاني الشعبية ، كما تعلم منها طريقته في سرد حكايته بسلسلة من الجمل البسيطة المباشرة التي تكاد تكون في بساطتها ومباشرتها اشبه بجمل كتب قراءة الاطفال .

كان كتاب غيرترود ستاين التالي رواية طويلة، بعنوان «نشوء الامريكيين The Making of Americans ، كتبتها بين عامي ١٩٠٦ و ١٩٠٨ ، ولكنها لم تنشرها حتى عام ١٩٢٥ . اني اعترف اني لم أقرأ هذا الكتاب حتى النهاية ، ولست ادري ان كان بالامكان فعل ذلك . فهذا الكتاب يقنع في حوالي الف صفحة من القطع الكبير مطبوعة بحرف صغير وأسطر ملزوزة . فصوله الاولى تبدي نفس السمات الرائعة التي رأيناها في «سير ثلاث»، ولو على شكل مخفف . هنا تقدم لنا المؤلفة رجالا ونساء نرى فيهم حسها القوي وهي تجعلنا ، كما جعلتنا في «سير ثلاث» ، نشعر بالحياة كما يشعر بها اناسها

ونسلم كما يسلمون بتعقيدات الظروف والاحوال التي هم جزء منها • ولكن ضربا من تنويم الذات بالتأمل ، او ضربا من تباطؤ الذهن المترايد ، يأخذ بالظهور في عمل غير ترود ستاين اشبه بانحطاط ترهلي في خيالها واسلوبها في «سير ثلاث» • كانت التكرارات الايقاعية موقفة في الياحء بتواتر الاحداث في الحياة وانسراحها التدريجي ، كما أنها كانت في الحوار توحى بطريقة الكلام عند الاناس البطيئي البديهية : « ما كنت احسب قط انني متواضعة حقا ، ميلانكثا ، ولكنني اعرف الان انني فعلا كذلك عندما اسمعك تتكلمين • انا ارى طيلة الوقت ان هناك اناسا كثيرين يعيشون عيشة طيبة مثلى ، ولو انهم يختلفون عني بعض الشيء • اما بخصوصك يا ميلانكثا ، ان كنت افهمك فهما صحيحا عندما تتكلمين ، فانك لا تفكرين على هذا النحو بأحد عرفته أبدا • » * ولئن يكن هذا المنحنى في «نشوء الامريكيين» ملائما لتصوير التكرار والاطراق الصبورين مما نعرفه في الامريكيين الذين هم من اصل يهودي الماني من ذوي الجيلين الاول والثاني ، فان المؤلفة هنا تغالي فيه مغالاة شديدة الى ان توحى لنا في نهاية الامر انها تعتمد تكتيكا تنويميا فهذه الجمل الايقاعية جدا بانتظام ، المسهبة جدا دون ضرورة ، المعادة مرة اثر مرة لتنتهي بفعل من الصيغة نفسها ، تدفع بالقارئ الى حالة ليست حالة تتبع صيرورة الحياة الونيئة ، بل هي حالة السقوط في النعاس فالنوم • وكلما تغلغلنا في الكتاب ، تفاقمت صعوبتنا في حفظ انتباهنا الى ما نحن نقرأ : فالمؤلفة تهمل ، لمسافات طويلة ، اية محاولة لسرد حكايتها بتقرير ما الذي يفعله ويقولها اشخاصها ، وتلجأ الى اسلوب تجريدي غريب في التعميم : «البعض بحاجة هو نفسه لكونه شابا ، او اكبر سنا ، او متوسط العمر ، او اكبر سنا ، او شيخا لان يكون من يدرك ما يقوله أيهم عن الاساليب المختلفة في الشعور بأي شيء ، او التفكير بأي شيء او عمل اي شيء ، وما يقصده بما هو يقوله • والبعض بحاجة هو نفسه لكونه شابا ، او اكبر او متوسط العمر ، او اكبر سنا او شيخا لان يكون من هو واثق من انه شيء مختلف في داخل المرء ان يكون شابا

* في الاصل الانكليزي حشو لفظي مقصود عرف به اسلوب غير ترود ستاين لا يمكن نقله الى اية لغة اخرى وهذه الظاهرة الاسلوبية سيصعب نقلها في المقتبسات اللاحقة ايضا - المترجم •

عن ان يكون اكبر سنا ، عن ان يكون متوسط العمر ، عن ان يكون اكبر سنا ، عن ان يكون شيخا ...» الخ ، الخ • لاريب في ان الحقيقة السيكولوجية مازالت في مكان ما هناك ، غير انها في محلول نسبتها فيه ، في حجم الجرعة الكلي ، لا تتعدى الواحد بالمئة ، وحجم الجرعة ضخمة هائل !

هذا الاسلوب التجريدي التكراري الذي يملأ الصفحات الاخيرة من «نشوء الامريكيين» نجده باقيا في الصور السيكولوجية التي كتبتها عن كل من بيكاسو وماتيس ونشرتها عام ١٩١٢ : «يجزم المرء بانه اي الرسام في جزء كبير من كونه امرءاً يعيش كان يحاول ان يطمئن الى انه كان مخطئاً في عمل ما كان يعمل ، وبعد ذلك عندما لم يستطع ان يطمئن انه كان مخطئاً في عمل ما كان يعمل ، عندما اقنع نفسه تماما بانه لن يطمئن الى انه كان مخطئاً في عمل ما كان يعمل فقد اطمأن فعلاً حينئذ الى انه امرؤ عظيم وهو لاريب كان امرأ عظيماً • ولاريب ان كل امريء يستطيع التأكد من هذا الشيء الا وهو ان هذا المرء هو امرؤ عظيم •»

هذه كتابة غريبة ومملة جدا ، كالكثير مما في كتاب «نشوء الامريكيين» غير انها مازالت مفهومة • على ان غير ترود ستاين بعد ذلك بفترة قصيرة نشرت على نطاق واسع خاص «صورة» أخرى ، مثلت انطلاقة جديدة في انتاجها ففي «صورة مابل دودج» يبدو انها تبحث عن حركات الذهن الغريزية التي تكمن تحت المنطق التقليدي في العلاقات الاجتماعية المألوفة ، وتحاول ان توصل الينا ايقاعات هذه الحركات وارجاعها بواسطة لغة جردت عنها معانيها المألوفة •

كان كتاب «براعم طرية» Tender Buttons ، الذي صدر عام ١٩١٤ ، اول الكتب التي لفتت النظر الى غير ترود ستاين ، وفيه تجاوزت المؤلفة حتى «صورة مابل دودج» في اتجاه فسخ الكلمات عن معانيها • فالمقطوعات في «براعم طرية» تتسم بصفات تميزها عن كل ما كتبه في السابق

لقد تخلت هنا عن ايقاعاتها المستطيلة وراحت تكتب بحدة ، وانطباعية ودقة . كانت الانسة ستاين عندئذ قد رحلت الى باريس (حيث اقامت منذ ذلك اليوم) وأضحت شديدة الاهتمام بالرسم الفرنسي الحديث الذي كان رواده جيل بيكاسو وماتيس ، وكانت من اول من تذوق اعمال هؤلاء الفنانين وجمع لوحاتهم ، ويقال ان المقطوعات التي يحويها كتاب «براعم طرية» (وكان المفروض ان العنوان يصف المحتويات) كانت المؤلفة قد قصدت ان تجعلها «لوحات نثر» لطبيعة صامتة تماثل لوحات الطبيعة الصامتة التي يرسمها فنانون كبيكاسو وبراك . فالنسق المتألف من كلمات مجمعة ، رغم انها قد لاتعني شيئا من وجهة النظر التقليدية ، يماثل لوحة تكعيبية تتألف من اجزاء وشظايا لاهوية لها .

«ورود حمر : وردة حمراء باردة وزهرية قطع زهرية ، سقوط وثقب مباع ، اقل حرارة بقليل .

«صوت : فيل يضرب بالحلوى وقطع السكر الصغيرة واللبان سهام كلها وجردان لا تبالي ، هذا هو هذا .

«كسترد : الكسترد هو هذا . له اوجاعه ، اوجاعه عندما . لا يكون . لا يكون بضيق . وهذا يصنع تلا صغيرا كاملا .

«وهو خير من شيء سئير له نضج حقا ناضج . انه خير من بحيرات ، بحيرات كاملة ، انه خير من البصر .

« فرخة : كلمة بذئثة وأسفاه ، كلمة بذئثة وأسفاه ، كلمة بذئثة وأسفاه .»

يقال ان غيرتروود ستاين ، في هذه الفترة من حياتها ، كانت تغلق الباب لها في غرفتها ليلا ، وتحاول ان تنفي عن ذهنها جميع الكلمات التي تقترب . بالافكار التي ركزت همها فيها . لقد اخذت تعتقد ان للكلمات قima

غير القيم الكامنة في معانيها الفعلية ، وراحت تحاول انتاج نوع من الادب يتعامل مع هذه القيم دون غيرها •

ولكنها في كتابها «هل هاجموا ماري لقد ضحك - ستيرة سياسية» (١٩١٧) ، طورت نوعا اخر جديدا من الكتابة ، يترك للغة ، ولو في بعضه على الاقل ، معانيها المعروفة - انه ضرب من التعليق المجزأ بأسلوب اختزالي يتألف من نبذ من الحديث كما تتردد اصداؤها في الذهن فتوقظ الاستجابات غير منظوقة • والكتب التي تحوي مقطوعات متفرقة والتي تلت ذلك - مثل «جغرافيا ومسرحات» (١٩٢٢) و «معرفة مفيدة» (١٩٢٨) - تحوي نماذج من اساليبها السابقة كلها اضافة الى تنوعات عدة عليها ، بما فيها «مسرحية» غريبة قوامها مجرد قوائم طويلة من العبارات مقسمة الى فصول • من بين هذه جميعا نجد ان بعض الكتابات الستيرية مضحكة ، وبعض «الصور» ممتعة ، واجزاء من الانطباعات «التجريدية» لطيفة ، كما ان ثمة قصة او قصتين ممتازتين حقا ، كقصة «الآنسة فير والآنسة سكين» Miss Furr and Miss Skeené حيث اسلوب اللف والدوران والتكرار ملائم جدا للتعبير عن رثابة وحماسة حياة الفتاتين التي تروى في القصة • غير ان معظم ما تنشره الآنسة ستاين هذه الايام يبقى مغلقا على الفهم حتى لدى القارئ المتعاطف معها • لقد سبقت الرمزيين جميعها في استخدام الكلمات لاغراض الايحاء - لقد توغلت في ذلك حتى باتت لا توحى بشيء ! اننا نرى الموجبات تتسع في وعيها ، ولكنها لا تزودنا بأي اشارة الى ماهية الشيء الذي سقط فيه ليحدث هذه الموجبات •

- ٢ -

كتابات غيرتود ستاين هذه تضحكننا احيانا : ولعل فكاهتها هي الميزة الوحيدة ، من بين مزاياها في كتبها الاخيرة ، التي تصل الى القارئ بأشد الوضوح • ولكنت وصفتها بأنها هذر مسل ، لولا ان «هذر» هي الكلمة

التي تتردد كثيرا على اقلام النقاد الذين يهزأون بها من الرمزيين الاصليين ومن الادباء المعاصرين الذين عالجتهم في كتابي هذا . فان قلت ان الانسة ستاين تكتب هذرا ، قد يحسب البعض انني اقصد بذلك انها غير جادة او انها فنيا غير ناجحة . وواقع الامر ، ان الواحد منا يجب الا يتحدث عن «الهذر» الى ان يكون قد قرر ما الذي يتألف منه « المعنى » - ولا يستطيع المرء ان يتقرى ذلك دون ان ينخرط في قضايا تتنفذ الى اعماق النظرية « الرمزية » برمتها وتلقى مزيدا من الضوء على المسائل التي تطرحها .

لقد افترض الرمزيون الاوائل انهم ينافحون عن قيمة الايحاء في الادب ضد توثيق «الطبيعية» ومنطق العقلانية ، وبدا أنهم ومناوئهم يميلون الى التسليم بان الايحاء كله على جانب ، والمعنى كله على الجانب الاخر . وقد تحدثنا انفا عن هذا الميل في فاليري ، واليوت ، وبيتس ، وتعثرتنا بالمصاعب التي يؤدي اليها . وحقيقة الامر ، ان الادب كله ، الكتابة كلها ، الكلام كله يعتمد ايضا على الايحاء : ف«معاني» الكلمات هي ماتوحي به هذه الكلمات واذا اردنا الكلام بضبط ودقة يتعذر القول بان ثمة نوعا من الكتابة يوحى في حين ان نوعا اخر يبرهن او ينص . فاذا كان للعمل الادبي ان يحقق غايته فان عليه ان يثير في القارئ تركيبا معقدا كاملا مما دابنا على تسميته بالافكار وا لعواطف والاحاسيس - حالة وعي ، او حالة ذهنية ، وهو يعتمد في نجاحه على نسيج من القرائن والتداعيات متداخل متشابك ، وفي النهاية سري وغامض ، كأذهاننا وأجسامنا بالذات . وبالطبع بوسع المرء ان يفكر بالكلمات تجريديا بحيث تبدو ان لها معاني محددة بحتة ، ولكن تبقى حقيقة لا محيد عنها وهي اننا حالما نبدأ باستعمالها ، لايسعنا الا ان نملاها ايجاء بنبراتنا ، بوقفاتنا ، بنغمة صوتنا ، او بنظمها او نسقها على الصفحة ، او على كل باتقائها على نحو يبرز فيما بينها قرائن سابقة معينة .

لنتفحص عبارات من كتب متباينة ، تتراوح بين ماندعوه أشد الهذر وبين ماندعوه اشد العقل . احسب ان معظم الناس اليوم يسلمون بأن مهمة

الشعر هي ان يوحى وان بالامكان كتابة شعر جيد جدا لا هو منطقي بالمعنى السائد ولا حقائقى . كما احسب ان معظم الناس يمكن اقناعهم ، بعد لحظة او لحظتين من التأمل ، بان لا فرق في الواقع ، من حيث النوع ، بين قصائد كـ «قبلاي خان» و «أولالوم» ، وقصائد كـ «جابووكي» و «الجمليات» و «البوم والقطيطة» (الا اذا اعتبرنا فرقا في النوع ان لير وكارول — كاتبا القصائد الاخيرة — يتعمدان الفكاهة ، في حين ان كوليردج وبو لا يفعلان ذلك) — بل وجعلهم يعترفون ان ادراك ذلك سيجعلهم يرفعون من قدر لير وكارول دون ان ينتقصوا من قدر كوليردج وبو . ولكن القارىء العادي قد يزعم مع فاليري كما رأينا ، ان «النثر» يجب ان يوصل اليها «معنى» . ومع ذلك فان هناك نثرا ، كما يعترف الجميع ، قريبا جدا من الشعر . خذ مثلا احدى الفقرات التي استشهدت بها سابقا من كتابات بيتس :

«من خصامنا مع الاخرين نصنع البلاغة ، ولكن من خصامنا مع انفسنا نصنع الشعر . وبخلاف اهل البلاغة ، الذين يستمدون صوتا واثقا من تذكرهم الذي كسبوه او قد يكسبونه ، فانا تقنى في خضم الشك وانعدام اليقين ، واذ نبتلى حتى بحضور اسمى ضروب الجمال بمعرفة وحشتنا ، فان ايقاعنا يرتجف . »

هذا الكلام يبدو نصا معقولا ، ولكن الا ينبغي لنا ان نعترف ، عندما نتفحصه بامعان ، اننا متأثرون بما فيه من الفاظ جميلة اكثر منا مقتنعين بما فيه من حقيقة سيكولوجية ؟ ثمة في ذهن بيتس نفسه خط واضح مرسوم بين هذا النوع من النثر وانواع معينة اخرى . وهذا مايكتبه في «رؤيا» عن مرحلة الشخصية الانسانية في «الدولاب العظيم» التي يضع فيها برناردشو : «لا يوجد الاسلوب الا ان كعمل أجيد صنعه ، انه طاقة ودقة معينتان في الحركة ، أما بالمعنى الفني فانه ماعاد ممكنا ، لان توتر الارادة اعظم من ان يفسح المجال للايحاء . »

اذن ، فان نثر شو ، من وجهة نظر بيتس ، يخار من الايحاء ، وبالتالي فانه يخلو حتى من الاسلوب . ولكن لنلق نظرة على عبارة نموذجية من كتاب

شو «دليل المرأة الذكية الى الاشتراكية والرأسمالية» ، وهو رائعة من روائع البحث الثري :

«لم يكن أسياد الريف بالطبع مهياين للرضا بهذه الهزيمة وهم مستقلون على القفا . فانتقموا لانفسهم بناصرة دعوة اللورد شافستيري الى سن «قوانين المصانع» ، واطهار ان اصبح رب العمل الصغير أسمن من اليتي السيد الريفى ، وان أحوال مستخدمى المصانع أسوأ من أحوال العبيد فى المزارع الامريكية والهندية الغربية . وأن أسوأ الاكواخ لدى أسوأ الملاكين فيه على الاقل من الهواء النقي مالا تعرفه المنازل الهزيلة المزدهشة فى المدن الصناعية ، وان ارباب العمل اذا لم يهضم ان كانت «الايدي العاملة» من اتباع كنيسة انكلترا او الكنيسة الميثودية ، فانهم لا يهضم ايضا ان كانوا ميثوديين او ملحدين ، لان لا اله لهم الا مّون* ، وانهم اذا لم يضطهدوا «الايدي» سياسيا ، فما ذلك الا لان «الايدي» لم يكن لهم حق التصويت وانهم يضطهدونهم صناعيا اقصى الاضطهاد بسجن اعضاء اتحادات العمال ، وأن العلاقات الشخصية التي كثيرا ما انطوت على المودة واللطفاذ كانت قائمة بين الفلاحين والملاكين والاداب الطيبة وتقاليذ الرعاية المنزلية المحترمة التي كانت النساء يتعلمنها فى خدمتهن فى بيوتات الريف ، وأساليب المؤاساة تجاه الشيوخ والمرضى فى المزارع الكبرى . ضاعت كلها وتبددت فى البؤس والشقاء ، والوحشية والكفر ، والاكتظاظ المنتهك لكل علاقة محرمة ، والامراض السارية المريعة نتيجة العيش فى القاذورات بين سكان المناجم والمصانع ، حيث اضحت الحياة الانكليزية هي ما يصنعه منها جشع ارباب العمل .»

اذا أنعمنا النظر فى هذه الفقرة التي موضوعها الاحوال الصناعية ، وجدنا فى الحال انها تعتمد على الايحاء بقدر ماتعتمد الفقرة السابقة التي

* اله المال - المترجم .

موضوعها البلاغ والشعر ، المقتبسة عن بيتس • ان بيتس يوحى بحالة ذهنية تشغلنا فيها الوحدة والتأمل في الذات ، في حين ان شو يوحى بحالة ذهنية تشغلنا فيها علاقاتنا بالمجتمع ، ولكن هذا هو الفرق الوحيد • ما يبيغه بيتس هو ان يحولها الى الداخل ، غير ان كلا الكاتبين يستعمل كلمات لا لمجرد التعليل والاقناع بل لسحرنا واثارة عواطفنا • والذي يجعل فقرة شو فعالة هو نبرة العراك التي تسمع في الصور البسيطة كما في قوله : « اظهر ان اصبع رب العمل الصغير آمن من اليتي السيد الريفي » ، او « لان لاله لهم الا ممون » - فيوصل الينا ايقاعا مثيرا ببناء التهمة على التهمة • والفقرة باكملها مشحونة بالايحاء من بدئها حتى النهاية : وهو الايحاء الذي تولده ألفاظ التهجم ، والتقابل العنيف ، والتنقل السريع من صورة للاحوال الرهيبة الى صورة للرفاه ثم الانتقال فجأة عودة الى صورة أخرى لاحوال أرهب •

غير ترود ستاين في كتاباتها المتأخرة تحاول ان تنقل الينا انطباعاتها بالضبط نقیض الانطباع الذي يستهدفه مؤلف « داييل المحاكم العسكرية » : انها يفترقان بنفس الاتجاهين اللذين نجدهما في افتراق بيتس عن برناردشو ، بل هما اشد افتراقا • فالانسة ستاين تحاول ان تثير فينا حالة ذهنية تبدو فيها فكرة ما سخيفة ، ونعي انفسنا فيها اناسا لا نؤمن بتلك الفكرة • ومع ذلك ، فان الطريقة التي تنتهجها لتحقيق غايتها شديدة الشبه بطريقة مؤلف « الدليل » • فهي مثله تبدأ على طريقة التعزيم السحرية •

هذا البحث بالطبع ، لو تابعناه كما ينبغي ، لادى بنا الى طبيعة اللغة نفسها وبالتالي الى غوامض السيكلولوجية الانسانية وما نعينه عند التحدث عن امور مثل « العقل » ، « العاطفة » ، « الاحساس » ، « الخيال » • وهذا لا يسعنا الا ان نتركه للفلاسفة ، الذين ما زالو ، في الاغلب ، يخططون في بحثه خبط عشواء • ولكن يجمل بنا ان نتذكر سرية وغموض الحالات التي نستجيب بها الى حوافز الاعمال الادبية ، والمزية التي هي في معظمها ايحائية والتي تسم

اللغة التي تكتب بها هذه الاعمال ، في كل مناسبة تجدنا فيها ميالين الى اطلاق كلمات مثل «هذر» او «هراء» او «هذيان» على قطعة من الكتابة الجديدة المغالية في غرابتها مما قد لا نستجيب اليه . واذا قال أناس آخرون انهم يستجيبون ، ويستمدون متعة او فائدة ، فما علينا الا ان نرضى بقولهم على علاته .

وغيرتروود ستاين ، بهذا الصدد ، نسيج وحدها . فرغم ماقيت من هراء كثير وتقدير نادر ، فقد لعبت دورا مهما بالنسبة الى ادباء آخرين أصبحوا محبوبين ومقروئين على نطاق واسع . لقد تحدثت عن تأثيرها في شيروود اندرسون — وارنست هينغواي ، ليس في قصصه القصيرة وحسب ، من امثال «المستر والمسز اليوت» (وهما يذكرانا بالانسة فير والانسة سكين) ، بل ايضا في فقرات معينة من روايته «الشمس تشرق ايضا» و «وداعا للسلاح» نجده مدينا لها كلما اراد ان يعكس ايقاع الزمن البطيء او العادية الرهيبة في تصرف الانسان في مواقف الارهاق او الضغط العاطفي . معظمنا يضيق ذرعا باطنابها المنوم ، وترديداتها الاشبه بالتعازيم ، وماتسرده من قوائم الارقام بنبرة تشبه نبرة البلاهة . معظمنا يقرأها أقل فأقل . ومع ذلك ، اذ نذكر كتابتها المبكرة بوجه خاص ، فاننا دائما نحس وجودها في خلفية الادب المعاصر — وتتصورها في شكل بوذا الهرمي الضخم الذي يبلوره تشارل جو دافيدسون لها ، وهي في تأمل أبدي هاديء للتطورات التدريجية في سير الكينونة ، تسجل ذبذبات عالم سيكولوجي وكأنها مقياس زلزالي فخم لم تتدرب نحن على قراءة خرائطه . وكلما القينا نظرة على ما تكتب ، مهما وجدناه عصيا على الفهم نحس ان شئنا شخصية ادبية لا مجال لنكران اصلتها وتبسيطها . وقد كتب عن ذلك شيروود اندرسون الاسطر الرائعة التالية ، وهو الذي عرف بحساسيته الخاصة لمزاياها :

« في المطبخ الفسيح لعالمي الخيالي حيث ارى الانسة ستاين واقفة ، شئ رائحة تضوع في غاية الحلاوة والنعومة . على الجدران علق قدير وأوان

براقة كثيرة ، وهناك ما لا يحصى من اوعية الفواكه والحلويات والمربيات •
في الغرفة الفسيحة شة شيء يجري ، فالانسة ستاين تتعامل مع الكلمات
واصابعها القوية قد شحنت باللمسات المحبة نفسها التي كانت تميز نساء المطابخ
في بيوت الطابوق التي عرفتھا في مدينة صباي • انها امرأة امريكية من الطراز
القديم ، امرأة تعنى بالذائذ المصنوعة باليد وتحترق الاطعمة المهيأة في المصانع
وهي في مطبخها الفسيح دائبة على صنع شيء ما بموادھا ، شيء حلو على
اللسان وعاطر في الخيشوم •»

- ٣ -

لعل هذا هو المكان المناسب للحديث عن ذلك الهذر الكوميدي المنظم
المعروف باسم «الدادائية» • لا حاجة الى وصف الدادائية باسهاب — ففي
ملحق بهذا الكتاب نقلت تاريخا ممتعا «للحركة الدادائية» كتبه عام ١٩٢٢
تريستان تزارا ، الشاعر الروماني ، الذي يظن انه مروجها الاكبر • العديد من
نكات الدادائيين كان رديئا جدا : فالتكئة التي تعتمد على السخف، او الخلاعة
او البذاءة ، يجب ان تتمتع بتلقائية وخفة تجعلانها مضحكة ، في حين ان الاعيب
الدادائيين تبدو في الاغلب انها تقترف اليها وعن عمد من قبل شباب يخلون
في جوهرهم من كل فكاهة • ولكن كان أمرا طبيعيا في باريس في السنوات
التي تلت الحرب ان ينتج أصغر الكتاب سنا أدبا — ارادوا له ان يكون حملة
هجومية على الادب — يستهدف اثارة اعصاب الناس • لقد كان الدادائيون
هستيريين وقينيين معا ، وكانت اعمالهم من اعراض الفوضى الاجتماعية
والفكرية والخلقية التي عمت في اوربا بعد هدنة ١٩١٨ • فقد ادى نضوب
موارد الحياة الى خلق حالة من اليأس والعقم حتى بين جيل الشباب الفرنسيين
الذين لم تؤهلهم سنهم للساهمة في القتال ، غير انهم نشأوا وكبروا في
ظروف الحرب واجوائھا •

وكانت الدادائية احد تطورات « الرمزية » الخاصة الغربية . فكتابات الداديين انما نبعت مباشرة من التقليد الرمزي . كما ان حيلهم ومقالبهم تذكر المرء بالسطحات الشاذة اللامنطقية التي نجدها في قصيدة Pierrot l'umiste « بيرو مدخنا » لجول لافورغ او في تشي تريستان كوريير في شوارع روما وهو يرتدي قلنسوة اسقف ، وبدلة «سموكنغ» ، ويقتاد خنزيرا معه . ولكن يبدو ان الكاتب الذي حظى بأشد اعجاب الدادائيين من بين اوائل الرمزيين كان رجلا يدعى ايزيدور دو كاس ، مؤلف « اغاني مالدورور » ، يوقع كتاباته باسم «الكونت دي لوتريامون» . كان دو كاس هذا فرنسيا ولد في اورغواي ، وجاء الى باريس وله من العمر احدى وعشرون سنة ، واذ كان مليئا بأدب الرومانسيين من باريون الى بودلير ، نظم ديوانا يعوزه النضج ولكن لا ينقصه الوعد ، تناول فيه المواقف الرومانسية التي كانت قد أصبحت ايامئذ تقليدية بنبرة فيها شيء من الجدة وطريقة فيها شيء من الجدة كذلك . فكتاب «أغاني مالدورور» يعج بالشراسات ومواقف الكفر المألوفة ، والاعترافات السوداء بايام رائعة غير عادية ، على الطريقة الرومانسية المألوفة ايضا ، غير انها هنا يتطرف بها الى مدى لم يسبقه اليه أحد كاتب شاب يشعر فيما يظهر بان اسلافه قد اوجدوا له مستوى رفيعا يجب عليه ان يتخطاه . الا ان صور كوايسه وغليانه العاصف تتسم بتلك الصفة الفنتزية المذهلة التي تميزت بها المدرسة الرمزية . ولا يعرف عن دو كاس ، او لوتريامون ، الا القليل جدا . ولكن تعينت هويته بالكثير من الادلة المقنعة على انها هي نفسها هوية رجل يحمل الاسم ذاته ، دو كاس كان خطيبا اجتماعيا ثائرا اشتهر بالعنف ، ولقت لنفسه قدرا من الانتباه في الاجتماعات الشعبية التي اجازها نابليون الثالث يوم اوشكت الحرب الفرنسية البروسية على الشوب . وقد وجد دو كاس مقتولا في غرفته ذات صباح ، وثمة اسباب تدعو الى الاعتقاد بانه قتل على ايدي شرطه نابليون السريين . ومهما يكن من امر ، فان الذي أصبح القديس الحامي لجماعة الدادائيين هو هذا الرجل الاسطوري : رجل ضامر ، قططي ،

ضئيل ، يابس ، بصوت ناشز كالصرير ورأس « كراس مقطوع » ، نصف مهرج ولكنه مليء بعزيمة شيطانية ، يسكت الجماهير بخطبه المتعطشة للدم ، وفي ليالي الوحدة يسطر بسرعة هائلة كتابا كله رؤى سادية وفاضحة •

والدادائيون انفسهم ، على مر الزمن ، انقلبوا هم ايضا الى ثوريين اجتماعيين : فروح المعارضة الوحشية التي عرفوا بها وجدت مضمارا جديدا لها في الصحافة السياسية • وقد ثابروا على عزمهم على تحطيم الادب التقليدي غير انهم القوا عنهم اسم « الدادائيين » ، وجعلوا يمارسون الكتابة التلقائية (الاولتوماتية) التي اطلقوا عليها اسما جديدا : « السريالية » •

- ١ -

الكتاب الستة الذين عالجتهم هنا ، اذن ، يمثلون تطورا لاحقا لاساليب الرميزين ومثلهم . غير ان المثل الجمالية التي وضعتها الرمزية نصب عينها كانت تنطوي على وجهة نظر عامة منحتها هي ايضا هذه الفئة الثانية من الكتاب المزيد من التطور .

يقول أندريه جيد : «اعتراضنا الكبير على المدرسة الرمزية هو افتقارها الى الاستطلاع عن الحياة . فباستثناء واحد فقط هو فيليه غريفان (ولعل هذا ما يعطي شعره مذاقه الخاص جدا) ، كان الرميزون كلهم متشائمين ، رافضين ، مستسلمين ، « متعيين من المستشفى الحزين » الذي تسله الارض لهم - «وطننا الرتيب الذي لانستحقه» ، كما دعاها لافورغ . وقد أصبح الشعر لهم ملجأ ، المهرب الوحيد من الحقائق المريعة : فالتقوا بأنفسهم فيه بحماسة المستيئس .

« واذ جردوا الحياة من كل شيء اعتبروه وهما باطلا ، وعبروا عن شكهم في ان الحياة « جديرة بان تحيا » ، فلا عجب انهم لم يأتوا بخلقية جديدة مكتفين بخلقية الفريد دي فينيي ، التي البسوها في الاغلب لباس السخرية والمفارقة - ولم يأتوا الا بجمالية جديدة . »

الا ان مثلهم الاعلى في رفض تجربة العالم الخارجي من اجل تجربة الخيال وحده ، متمثلا في انسحاب الفرد من المجتمع ، أدى الى خلق موقف يتميز تماما عن موقف التقشف الذي عرف به فينيي . وهو موقف كان قد اشار اليه سابقا في انكلترا ولتر باتر :

«أيام أحلام الطفولة تلك» ، يقول متحدثا عن «ماريوس الابيقوري» (١٨٨٥) ، «عندما كان يتمثل نفسه كاهنا، متمثلا نفسه في أحلام يقظة كثيرة بادئا بلحظته الراهنة تلك ، قدر استطاعته ، ومنطلقا منها متحسسا لذة

الهروب في استبدال عالم الآخرين الخارجي بعالم داخلي في الشكل الذي هو
يتمناه ، جعلت منه «مثاليا» من ضرب ما • لقد جعل يعي ان بالامكان وجود
اختلاف كبير بين عالم داخلي ، استثنائي نوعا ما ، مليء بالادراكات الشخصية
الناضة ، وبين حياة اولئك المحيطين به بواقعها الخالي من التحسن والتوتر •
وتيجة لذلك ، غدا الان مهينا للاقرار ، يسر اكثر مما يقر به الآخرون ،
بالنقطة الاولى من درسه الجديد ، وهي ان الفرد هو لنفسه مقياس الاشياء
كلها ، وبالاعتماد على اليقين لنفسه من انطباعاته هو • وهكذا فان تحركه
بعد ذلك في عالم الآخرين الخارجي ، وكأنه يأخذه بتقديرهم له ، لن يكون
ممكنا من تلك اللحظة فصاعدا الا كضرب من السخرية والمفارقة • »

ولكن هذه العقيدة كان قد نادى بها لذلك الجيل بتأكيد لامجال للهوادة
فيه كتاب أخبرنا ييتس انه قرأه في اوائل شبابه «ببطء وجهد كمن يقرأ كتابا
مقدسا» ، ووصفه لالو ، صاحب «تاريخ الادب الفرنسي المعاصر» بأنه
«فاوست» اواخر القرن التاسع عشر •

صدر هذا الكتاب ، وعنوانه «آكسل» لمؤلفه فيليير دي ليل آدم
Villiers de l'Isle-Adam ، عام ١٨٩٠ ، وهو اشبه بقصيدة درامية طويلة
من نثر ، وكان اخر ماكتب فيليير ، فجاء خلاصة لمثاليته الخاصة الغريبة
وتعبيرا نهائيا عنها • الكونت آكسل دي آورسبورغ شاب يتمتع «بجمال
رجولي رائع» مرفق «بشحوب يكاد يشع» و «تعبير غامض من كثرة التفكير»
وهو يقيم في جو نصفه فاغري ، ونصفه الآخر رومانسي قوطي ، في قلعة قديمة
معزولة في اعماق «الغابة السوداء» ، حيث اوقف نفسه على دراسة فلسفة
الكيميائيين الباطنية ، ويجري تحضيره على يد استاذ «روسيكروسي» *
لتلقي الكشف عن الاسرار النهائية لهذه الجماعة • وفي هذه القلعة سرها
الدفين ايضا • فعندما هددت جيوش نابليون مدينة فرانكفورت ، جاء الناس في
المناطق المحيطة بالمدينة لاميال بما لديهم من ذهب وجواهر وثقائس اخرى
لاياداعها في «مصرف فرانكفورت الوطني» ، وتقرر ارسال هذا الكنز الضخم

(*) «الروسيكروسيون» جمعية سرية قديمة كثر عنها الحديث في القرنين
السابع عشر والثامن عشر • كان اعضاؤها يدعون العلم بمعرفة باطنية
شتى ويمارسون طقوسا دينية خفية - المترجم •

الذي بلغت قيمة محتوياته ثلاثمئة وخمسين مليون «تالر» ، الى مكان سري ، تحت حراسة جباة بقيادة أبي آكل . لحفظها من مخاطر الغزو . غير ان بعض الاشرار من موظفي الدولة كانوا قد تأمروا على اغتيال الكونت وسرقة الكنز ، جاعلين الحادثة تبدو كأن الكونت سح نفسه عن عمد بالوقوع في ايدي الفرنسيين . ولكن الكونت قبل ان يسقط تحت ضربة هذه الخيانة وجد وقتا يتيح له ان يخبيء الكنز تحت الارض في مكان ما من مزرعته الفسيحة ، ولم يبح بالسر لاحد سوى زوجته ، وهذه بدورها ماتت دون ان تبوح به لاحد .

والان ، في الشتاء الذي تبدأ فيه الدراما ، يأتي الى القلعة احد أبناء عم آكل ، الكومندار كسبار ، ويعلم بأمر الكنز . وهذا «الكومندار» الذي يعلن «انا الحياة الحقيقية !» يصورده المؤلف سويا لا يطاق ، وحياة آكل المنقطعة الى التأمل والخيال الصافي تبدو له مريضة . فارغة ، لامجدية ، ويحاول ان يغري ابن عمه القتيء بالخروج منها بان يروي له الاحاديث عن روائع البلاط ولذائذ الفتوح الغرامية . غير ان الكونت الشاب ، بكبريائه العنيفة واهتمامه بالدقائق يصرف عنه هذه الاقتراحات بكياسة ولطف . ولكن عندما يبدأ الكومندار بالاشارة الى الكنز ، ويحث آكل على اتخاذ اجراء ما لاسترجاعه يدعو الشاب خادماً على الفور ، ويأمره باحضار سيفين . وعندئذ يكشف بنصاحة رائعة عن ازدرائه براء الكومندار في الشرف واللذة ، ويشرح تحديه لمجتمع خان والده واغتاله ، وكيف انه تقي نفسه طائعا من مجتمع كذاك ، ويؤكد تعاليه واستقلاله الشامخ في اعماق الغابة الحصينة حيث اختار لنفسه ان يقيم ، ويستعرض بأسهاب مرهق القوى الموالية له والتي بوسعه ان يستدعيها للدفاع عنه ، ويصف وصفا مذهلا الخنادق المقنعة الكبيرة التي يستطيع ان يسقط فيها اضخم الجيوش — وفي المبارزه يخترق الكومندار بسيفه ويصرعه .

ولكن ، في هذه الاثناء ، يكون سر مكان الكنز قد اكتشفته فتاة نبيلة فرنسية في كتاب يدعى «كتاب الساعات» كان فيما مضى من كتب والده آكل ، وذلك حين استقر الكتاب في دير وضعت فيه هذه الفتاة . لقد اوشكت الراهبات ان يرغمن الصبية على ارتداء خمار الراهبة ، عندما

تغامر بجراً وتهرب من الدير وتصل في طريقها الى قلعة اكسل فيستضيفها صاحبنا لتلك الليلة . تتنكر ساره في غرفتها الى ان تحسب ان كل من في القلعة قد نام ، ثم تهبط سرا الى مدافن الاسرة في السرداب الكبير تحت القلعة . وهناك تبحث عن جسيمة مرسومة معينة هي من يبارق الاسرة ، الى ان تجدها ، وتضغط بطرف خنجر زرقائاً بين المحجرين ، واذا بحاجز ينزلق جانبا ويتهاوى من ورائه الكنز في شلال من قطع الذهب اللاهبة ، وسحب من اللالىء والاماس . ولكنها فجأة تشعر ان اكسل كان يرقبها دون علم منها ، فتستل طنجتين صغيرتين من الفولاذ ، وتطلق منهما النار عليه الواحدة بعد الاخرى - ولكن دون ان تصيبه الا بجرح طفيف في الصدر . ويمسك بها اكسل ويتنزع من يدها الخنجر الذي أرادت ان تهاجمه به ، غير انها جميلة بقدر ماهو وسيم ، وللحال يعصف الحب بهما معا .

ويتبين ان ساره ايضا روسيكروسية : وقد كانت الاشارة لهربها من الدير تفتح الوردة السرية . يتعاقب الاثنان في نشوة : لقد لقي هذان الشخصان العفيفان الشامخان ، ولاول مرة ، ماهو جدير بعشقهما اللاهب فتقول ساره لأكسل بانفاس حرى ، وكأنها تتحدث في حلم : « قل لي يا حبيبي ، اتود الرحيل الى تلك الاقاليم حيث تسر القوافل في ظلال نخيل كشمير وميسور ؟ اتود الرحيل الى بنغال لتنتقي ما يطيب لك في اسواقها من ورود ، واثواب ، وغيد أرمنيات بياضهن كأندر الفراء ؟ اتود تحشيد الجيوش لكي ، اشبه بكيكاكشريش ضاج بالشباب ، تثير الثورة في شمال ايران ؟ أم انك تؤثر ان تطلع بمركب الى سيلان ، بأفيالها البيضاء وهي تحمل هوداج قرمزية ، وطيورها النارية بين افنان الشجر ، ومنازلها مغورة كلها بالشمس ، حيث يتساقط غيث النوافير في أفنية الرخام ؟ ... ما امتع مروقنا على المزالق في طرقات السويد الشاحبة ! او في اقليم كريستيانا بين الخلجان المشعشة وممرات الجبال التي تعج بها النرويج ! » وهكذا دواليك لاربعة صفحات طوال . انهما يسكان بالعالم كله في راحتيهما : وهما يتمتعان بالحب ، بالصبا بالمكانة الاجتماعية ، بالقوة ، بالدعم الخارق للطبيعة من الارواح الروسيكروسية ، وبكنز يساوي ثلاثئة وخسين مليون « ثالر » - « لتحقيق الاحلام كلها » ، تقول ساره .

بيد أن اكسل، هنا، يفوه بنغمة غير متوقعة، وقد بدا «رصينا لا يدرك سره». • فيسأل: «وفيم تحقيقها؟» فتقول: «لأنها رائعة!» واذتوسل اليه بقولها: «تعال لنحيا!» يجيب: «نحيا؟ لا! وجودنا مليء — وكأسه فائضة! أية ساعة رملية تقدر أن تعد ساعات هذه الليلة! المستقبل؟... ساره، صدقيني حين أقولها: لقد استنفدنا للتو المستقبل كله. • الحقائق كلها، ما الذي سيكون من أمرها غدا إذا قيست بالسراب الذي عشناه هذه الليلة؟... نوع الأمل الذي يحدو بنا ما عاد يسبح لنا بالأرض. • ما الذي بوسعنا أن نطلب من هذا الكوكب البائس حيث أحزاننا تدوم وتستطيل، سوى انعكاسات باهتة للحظات كهذه؟ اتقولين: الأرض؟ ما الذي حققته الأرض يوما، هذه القطرة من طين مجسد، هذه التي ما الزمن فيها إلا اكذوبة في السماء؟ الاترين أن الأرض هي التي قد غدت الآن وهما! اعترفي ياساره: لقد حطمنا، في قلوبنا الغريبين، حب الحياة — وماهي إلا الحقيقة دون سواها أن نفسك ونفسي اضحتا روحينا. • وإن نرضى، بعد هذا، أن نحيا، فلن يكون ذلك إلا دنسا نقترفه ضد أنفسنا. • نحيا؟ خدمنا سيفعلون ذلك نيابة عنا... آه من العالم الخارجي! لا تدعي هذا العبد الرقيق العجوز يخدعنا ونحن مقيدون بأقدامنا في وضخ النهار، اذ يعدنا بالمفاتيح لقصر من اللذائذ والمفاتيح وهولا يسبك إلا بحفنة من الرماد في قبضته السوداء المغلقة! كنت منذ برهة تتحدثين عن بغداد، وتدمر، و — هل ذكرتها؟ —. اورشليم! لو كنت فقط تعلمين أي ركام من حجارة مهجورة، أي تربة حارقة عقيمة هذه الأماكن هي الآن في الواقع — رغم أنها تتراءى لك لألاءة بذكريات من زمن بعيد في ذلك الشرق الخيالي الذي تحسليته بين جنبيك! »

ويقترح عليها أن ينتحرا كلاهما في الحال فتتردد سارة، وتقترح ليلة حب. • ولكن اكسل يرجوها بألا تكون نافهة. • ويحاول أن يفسر لها قصده: «آه يا حبيبتى، غدا أصبح أسير جسدك المذهل! ولذاأذه ستغل الطاقة العفيفة التي تجيش بي الآن!» واذاك فإن حبهما لن يدوم ولسوف يأتيها يوم لعين يجدان فيه أن حبهما قد احترق واضحى رمادا اما هي فتستمر في التوسل: «ولكن تذكر الجنس البشري!» فيجيب قائلاً: «المثل الذي اخلفه له يساوي قيمة ما اعطاني هو من مثل!» «ان الذين يكافحون

من اجل العدالة يقولون ان الانتحار فرار من المعركة • » فيقول : « ما ذلك الا قرار شحاذين يجعلون من الله وسيلة لكسب لقمة خبزهم • » او ليس الانبل ان تفكر في الصالح العام ؟ » « الكون يلتهم نفسه : ذلك هو ثمن صالح الجميع • » وفي النهاية يفلح في اقناعها : فيأخذان كأسا من السم ويجرئانها معا ، ويسوتان في نشوة •

من اليسير ان نرى ان هذا الحالم الاكبر الذي اوجده خيال فيليير انما هو نسودج ابطال الرمزيين جميعا ، في عصرنا وعصره على حد سواء : انه ماريوس المتأمل ، المنصرف عن الفعل ، الذي كتب عنه پاتر ، كما انه كل الشباب المرفهي الحس الذين يتحدث عنهم پاتر في كتابه « صور من الخيال » انه لوهنكرين لافورغ ، الذي ينكمش عن مضاجعة السا ليلة عرسه ، ويدير لها ظهره ، ويعانق وسادته متوسلا اليها ان تحمله الى عوالم بعيدة • وهو ايضا سالومي لافورغ ، « ضحية محاولتها ، كمحاولتنا جميعا ، العيش في الخيال عوضا عن الواقع الصادق » ، انه هاملت مسرحية مالارمي ، التي نشرت بعد وفاته بعنوان « ايجيتور » ، وهو الشخصية الوحيدة في المسرحية ولا يفعل شيئا سوى الاسترسال في مونولوج طويل • وهو ، فوق ذلك كله ، بطل ايسمان ديزيسينت Des Esseintes الذي كان المثال لشخصيات كثيرة اخرى حقيقية كانت ام خيالية ، عسرت بها نهاية القرن التاسع عشر : النبيل العصابي الذي يرتب لنفسه عيشة تعزله عن العالم كليا وتيسر له الانصراف الى الاحاسيس الرقيقة والغريبة ، ينام النهار ويسهر الليل ، والكتب التي يفضل مطالعتها هي كتب القرون الوسطى اللاتينية وكتب الرمزيين • وديزيسينت يتصرف وفق المثل الذي ضربه اكسل وساره ، عندما قرر زيارة لندن ، بحافز من روايات ديكنز ، وحال وصوله محطة القطار ادار ظهره لها : فقد اقلته عربة خلال يوم شديد الضباب في باريس ، وزار مكتبة غالينيانى الانكليزية ، وتناول عشاءه في مطعم انكليزي مؤلفا من حساء ذنب الجاموس ، وسمك الهادوك وقطعة من الـ «ستيك» ، مع البيرة - واذا يخطر بباله انه نسي فرشاة اسنانه يتذكر انه في مناسبة سابقة اصيب بخيبة احزته كثيرا عندما زار هولندا ، فيقول ان لندن الحقيقية لا يمكن باي حال من الاحوال ان ترقى الى لندن التي قضى تلك الايام كلها في تخيلها • ولئن يكن من الصعب ان تتفق مع لالو

بشأن مزايا «اكسل» الادبية ، فاننا نرى معه انها كانت فعلا ، بمعنى ما ، «فاوست» نهاية القرن واذا قارنا بين وجهة نظر فيليير ووجهة نظر الرومانسيين راينا بوضوح الفرق الاساسي بين الرمزية والرومانسية .

كانت الحركة الرمزية ، كما قلت انفا ، ترياقا ضد «طبيعية» القرن التاسع عشر ، كما كانت الحركة الرومانسية ترياقا ضد نيو كلاسيكية القرنين السابع عشر والثامن عشر : فالرمزية تماثل الرومانسية ، بل انها نمت كفسيلة لها . ولكن فيما كان الرومانسيون يتميزون بطلب التجربة من اجل التجربة — الحب ، السفر ، السياسة — استقصاء منهم لامكانات الحياة ، راح الرميون ، رغم انهم ايضا يمتنون المعادلات الجاهزة ، ويلقون عن انفسهم التقاليد الموروثة ، يجرون تجاربهم في حقل الادب وحده ، ورغم انهم هم ايضا رحالون مستقصون ، فان استقصاءهم بقى مقصورا على امكانات الخيال والفكر . وفي حين كان من دأب الرومانسي ، بتأكيده على فرديته ، ان يتمرد على المجتمع او يتحداه لشعوره بانه لاينسجم معه ، فان الرمزي يعزل نفسه عن المجتمع ويدرب نفسه على عدم الاكتراث به: فهو سينمي حساسيته الشخصية الفريدة الى حد ابعد مما فعل الرومانسيون ، ولكنه لن يؤكد على ارادته الفردية تجاه احد — وينتهي الى نقل ميدان الادب كله ، كما فعل المتحدث بلسان اكسل في مضممار الحياة ، من عالم موضوعي الى عالم ذاتي ، من تجربة يشاطر فيها المجتمع الى تجربة يتلذذ بها في وحدته .

ان ابطال الرمزيين ليؤثرون ان ينسحبوا من الحياة العامة على ان يضطروا الى الكفاح من اجل ايجاد مكان لانفسهم فيها — انهم يتخلون عن خيالاتهم ، مفضلين الاحلام عليهن . وابطال الكتاب المعاصرين الذين عالجتهم في كتابي هذا هم عموما في شدة وصلابة اكسل من حيث العقيدة — حتى ليخيل الى المرء احيانا ان المؤلفين انفسهم فصلوا حياتهم على نمط ميثولوجية الجيل السابق : امثال اوين اهيرن ومايكل روبرتس لبيتس ، بما لديهما من ابراج موحشة وغرف غامضة ، ومافيهما من عشق للفلسفات الباطنية — وبيتس بالذات ، بتعلقه بعلم التنجيم واستحضار الارواح وابعائه مرارا وتكرارا (رغم مساهماته الكبرى في الحياة العامة) بان حياة العمل احط قدرا

من حياة الرؤيا مع الوحدة • وكذلك الامر مع الميسو تست الذي اوجده خيال بول فاليري ، هذا الشخص الغارق في تأملاته منفردا الى ماهو تحت مستوى انشغال الذهن في مقارعة المشكلات العملية الخاصة بحيث يفقد الذهن اهتمامه حتى بالافكار التي تكون موضوعاتها حقولا معينة من التجربة، ولا يهتم الا بعمليات الفكر نفسها - ومبتكر تست، الشاعر العظيم الذي يكاد يعجز عن جعل نفسه يكتب الشعر ، والذي يكاد يعجز حتى عن جعل نفسه يفسر السبب في عجزه عن جعل نفسه يكتب الشعر ، والامر كذلك مع شاعر «جيروشن» و «الارض الخراب» . بما تعكس القصيدة من خيال مجزأ مبعثر غير مجد واستسلام وعجز ، كما هو مع بطل «البحث عن الزمن الضائع» ، هذا «البطل» الذي لاحول له ولاطول ، والذي يستخدم قواه الفكرية الهائلة في التمييز بين المشاعر والاحاسيس التي تثيرها لقاءاته السلبية مع الحياة، والذي يؤثر ان يضطجع وحده في الفراش وافكاره القلقة تتناوشه حول غيابات البرتين ، على النوح واخذها معه من مكان الى مكان - وبروست بالذات، الذي طبق النظام الذي ابتكره ايسمان لبطله ، فبقى نوافذه مغلقة في النهار ليمارس احاسيسه بالليل ، وكان عمله المعقد الكبير اشبه بشيء بناه على مزاعم اكسل بصدد الاسفار في اقاليم العالم حين قال ان الواقع لم يكن يوما مسدودا للحلم • والامر كذلك ايضا مع بلوم جويس ، بوعيه النشيط وعدم سلاحه لاي عمل ، ومع بطل جويس الجديد الذي يتفوق حتى على خوارق نوم الراوي في رواية بروست والميسو تست . وذلك ببقائه دائما طوال الرواية كلها • وماذا نقول عن غيرتروستين التي انسحبت الى بواطنها ونسجت لنفسها شرنقة لا تخترق اكثر بكثير مما فعل ما يكل روبرتس أو الميسوتست ، او جيروشن ، او ايارويكر ، او عاشق البرتين المصاب بالربو ؟

شة فرق بين غرفة بروست المبطنة بالنفلين وبرج الفريدي فيني العاجي • لقد عالج فيني ، حتى في فنه ، حياة العالم النشيطة التي كان قد ساهم فيها، غير ان الكاتب المابعد الرومانسي الذي ينام طيلة النهار قد فتد التماس بذلك العالم فقدانا تاما ، فهو ماعاد يعرف بالضبط ماهو العالم • اننا نتبين في رومانسي مثل كوليردج . بذهنه الشغول وتفكيره الميتافيزيقي ابدا . وادمانه

المخدرات ، كثيرا من مزاج وعقلية مؤلف «البحث عن الزمن الضائع» ، ولكن حتى كوليردج كان يعنى بالسياسة اكثر من بروتست •

- ٢ -

احد الاسباب الرئيسية في انسحاب شعراء نهاية القرن هذا من حياة عصرهم العامة ، كان بالطبع ان المجتمع الفائدي الذي انتجته الثورة الصناعية وصعود الطبقة الوسطى لم يترك للشاعر مكانا فيه • فبالنسبة الى جيل تيوفيل غوتييه كان البورجوازي قد اصبحت هو العدو ، ولكن المرء كان يجد متعة ورضا في مقارنته • ولكن فيما كان القرن يشارف نهايته كان العالم البورجوازي منتعشا قويا ، بحيث بدا ، من وجهة نظر الشاعر ، ان مقاومته لن تجدي فتىلا • وابطال توماس مان الفينيون ، بشعورهم بالصغار و «عقدة النقص» بحضور البورجوازي الالمانى «الطيب» ، نوذجيون بالنسبة الى نهاية القرن ، غير ان بعض الكتاب ، بما فيهم من نزعة رومانسية قوية ، امثال هـ.ج. ويلز وبرناردشو ، حاولوا ان يروجوا عن طريق العلوم الاجتماعية وفي مجابهة مع العالم البورجوازي السائد ، تحقيق رؤى السعادة البشرية التي سعى من اجلها عدد من اشد الرومانسيين فردية ، كشلي وروسو • ولكن اذا لم يكن لدى الفرد اهتمامات سوسيولوجية ، او موهبة هجائية ساخرة ، وبالتالي لم يكن لديه سبيل الى معاناة المجتمع ، فانه لن يحاول ان يصارعه • ويلفت النظر بنشر شكواوا عليه : وكل ما هناك هو انه يسعى جهده لتجاهله ، وابقاء خياله حرا خاليا منه جميعا •

لقد كان شعراء نهاية القرن ، اذا عجزوا عن «الطبيعية» او المثالية الاجتماعية كوليم موريس ، اناسا غير منسجمين مع المجتمع بوجه خاص • اتنا اقل انتباهها لذلك في حالة الكتاب الرمزيين الاوائل الذين سبق ان ذكرتهم لانهم كانوا اما رجالا استسلموا دون عناء لوضعهم الخاص لافتقارهم الى الشخصية الشيطنة الفاعلة ، او رجالا لم يستطيعوا التمسك طويلا على وضعهم بسبب مرضهم او عوامل اخرى • فكان كل من باتر ومالارميه استاذا يعيش في دعة وبساتين بين كتبه ، وانساق فرلين مع كل ريح تهب ، وغاش كوريبيير ولافورغ في حالة احتضار بسبب المل وهما في العشرينات من العمر ، ومات

دوكاس وهو في الرابعة والعشرين ، ربما مقتولا لتحالفه مع الاشتراكيين وكان من السهل على فيليير دي ليل ادم ، سليل الاسرة المرموقة التي سقطت الى حضيض الفقر والبؤس فيباريس . والذي برز في النهاية . عليل الصحة والمزاج ، كصاحب شهرة واسعة في المقاهي الادبية — اقول كان من السهل عليه ، متقسما دور بطله المتكبر اكسل ، ان يرفض الكنوز والامجاد الموهومة ولكن النزوع الذي اتسم به الرميون نحو الايحاء عوضا عن الكلام الصريح ومذهبهم في التاكيد على وجهة النظر الشخصية الفذة ، كليهما من اعراض الوضع . لذي وجدوا انفسهم فيه وقد فقدوا التماس مع رفاقهم ومعاصريهم ولجأوا الى خيالاتهم الشخصية الخاصة . مع ذلك ، فقد كان هناك للرمزية بطل ورائد اخر صارع العالم ولو انه صمد لاكشاعر ، بل كشيء آخر . وفي سيرته كشف عن الموقف كله في انفجار درامي من الضوء .

ولد ارثر رامبو في شمال فرنسا ، من ام فلاحه قوية الشكيمة شديدة التقوى ، واب ضابط في الجيش لم يعر اسرته ، ابان سنوات حملاته ، الا اقل الاهتمام وهجرها في النهاية هجرا تاما . كان رامبو في مدرسته الريفية تلميذا مبرزا ، وما كاد يبلغ التاسعة عشرة حتى كان قد مر بتيارات الافكار الحديثة كلها : فالتقى به رد الفعل ضد تربيته الدينية الصارمة في احضان الاتحاد ووثنية رومانسية ، وعند سقوط الامبراطورية الثانية، اشتعل بمشالية ثورية اجتماعية ، واخيرا التهم داروين والكتاب التطوريين الآخرين ، كما انه في ما كتب من قصائد وهو بين السادسة عشرة والتاسعة عشرة (١٨٧٠-١٨٧٣) على حد قول احد كتاب سيرته، «عاش في سنوات ثلاث التطور الادبي الذي عرفته العصور الحديثة» . كان شعر رامبو المبكر على النهج الرومانسي المألوف ، ولكن سرعان ما اضاف اليه الوانا قوية نضرة وعناصر جديدة من السخرية والهجاء . وقد حاول ، وهو في السابعة عشرة من عمره ، في رسالة الى احد اصدقائه ، ان يأتي باعادة تقييم اصيلة للرومانسيين الذين قال عنهم ان احدا لم يطلق عليهم احكاما صحيحة حتى ذلك الوقت ، واقترح في الوقت نفسه نظرية جديدة للشعر اشد عنفا وابعد رؤيا من معظم ما قيل في المذهب الرمزي ، وكانت النبوءة بمقدم الرمزية :

« أقول ان على المرء ان يكون رؤيويًا — على المرء ان يجعل نفسه رؤيويًا •

«يجعل الشاعر نفسه رؤيويًا عن طريق تشتيت الحواس كلها تشتيتا طويلا كبيرا منطقًا • كل اشكال الحب ، الالم ، الجنون : يبحث في نفسه ، يستنفذ كل السموم التي في نفسه ، ليحتفظ بخلاصاتها الجوهرية فقط • عذاب لا يوصف يكون فيه بحاجة الى الايمان كله ، القوة الخارقة كلها ، ويصبح فيه بين الجميع المريض الاعظم ، المجرم الاعظم ، اللعين الاعظم — والعالم الاكبر ! — لانه سيبلغ المجهول — لانه استزرع روحه ، وهي الغنية اصلا ، اكثر من أي فرد اخر ! سيبلغ المجهول ، وحتى ولو حدا به الى الجنون وانتهى الى فقدانه السيطرة على رؤاه ، فقد رآها ! ولتقض عليه ، اذ يهوي ، اشياء لا تسمّى ولا تعرف : سيأتي عمال مريعون اخرون ، وسيبدأون عند تلك الافاق التي هوى فيها سابقوهم ! ...»

«الشاعر سارق نار حقيقي •

« لقد اوكلت اليه الانسانية ، بل حتى الحيوانات نفسها ، وعليه ان يجعل الآخرين يشعرون بابتكاراته ، يسهونها ، يسهونها • فاذا كان لما يأتي به من الماورا شكل ، فانه يعطي الشكل • واذا كان بلاشكل ، فانه يعطي الاشكل البحث عن لغة ،

« — فضلا عن ذلك ، لما كان الكلام كله فكرة ، سيأتي الزمان للغة كونية ! ان يؤلف احد قاموسا لاية لغة ابداء ، فلا بد انه اكاديمي — اشد موتا من أي متحجر • ضعفاء العقل انما يبدأون بالتفكير في اول حرف في الالقاء وقد يعصف بهم سريعا الجنون ! —

«ستكون هذه اللغة لغة الروح للروح ، ملخصة كل شيء ، العطور ، والاصوات ، والالوان ، ممسكة الافكار بالافكار ومنمّية اها • والشاعر سيعين كمية اليقظة المجهولة في عصره في الروح الكونية : ولسوف يعطي ماهو اكثر من معادلة فكره ، اكثر من تدوينات سيره نحو التقدم ! وكغلطة اصبحت سويًا يستوعبه الجميع • يكون هو مكثّر التقدم !»

وقد كتب فيما بعد يقول : «لقد عودت نفسي على الهلوسة المجردة •
فأرى بكل امانة مسجدا عوضا عن مصنع ، مدرسة من قارعي الطبول كلهم
ملائكة ، اصطدامات في طرقات السماء ، غرفة استقبال في قعر بحيرة :
وحوشا ، غوامض • وإذاعلان عن كوميدية موسيقية يجعل ضروبا من الرعب
تترأى لعيني •

« عندئذ فست سفسطاتي السحرية بهلوسة الكلمات !

«واتهيت الى ان ارى فوضى ذكائي امرا مقدسا»

لقد توصل رامبو الى وجهة النظر التي قدمها في رسالته مستقلا ، فيما
يبدو ، عن تأثير اي شاعر فرنسي اخر • وفي الكتابات التي يصفها في العبارة
اللاحقة ، انما عبر عن طريقة شخصية فذة في الرؤية - ولو انه اطلع على
شيء من الادب الانكليزي ولربما كان قد قرأ شعر ادغار الان پو مبكرامند
عام ١٨٧٢ • ولكنه بعد كتابة هذه الرسالة تعرف على بول فرلين • وفرلين،
رغم نشره قصائده في مجبوعات البارناسيين ، كان قد جعل يسيل الى خلق
الاثر الموسيقي البحت والتحرر باوزان الشعر تحررا غير معهود ، وكان فيه
نزوع خاص نحو ذلك اللون من الشعر الذي طفق رامبو يجربه بجرأة •
فساعد الولد وشجعه ، واخذه الى داره في باريس ، وحاول ان يجعله على
صلة بالعالم الادبي الباريسي •

ورامبو بدوره لم يترك اثرا عميقا في شعر فرلين فحسب ، بل عبث
بحياته وكاد يدمرها • كان فرلين آنذ في السابعة والعشرين من عمره ، وقد
تزوج للتو ، وزوجته حامل • غير ان طبيعته الأنثوية السريعة الانطباع ،
الجامحة بين الأنفة والميوعة العاطفية ، افتشتت برامبو وتمتعت بعشرته •
ورامبو ، رغم ملامح الصبى فيه من عيني زرقاوين وخدين كالنفاح ، اضافة
الى قوام خلو من الرشاقة مع ضخامة قروية في اليدين والقدمين ، ورغم صوته
المراهق المضطرب بسافيه من لهجة ريف الشمال ، كان قد تبلور فيه لبصلب
وارادة قاسية • وقد اضاف عندئذ الى دوره كخارج على القانون القوة
الخلقية التي ورثها عن امه ، مع ان شدتها وضيق افقها ، وسيطرتها بلا رحمة
على طفولته كانت قد دفعته الى تقمص دور الشيطان • واذا وجد نفسه الان
ريفيافي باريس صفر اليدين ، ورجلا يتمتع بالعبقرية في سن يكون عندها معظم

الصبية في البداية من التأمل في شكوكهم الاولى والمجازفة في كتابة اولى عباراتهم الاصيله ، لم يكن وضعه سهلا بأي حال من الاحوال حتى ولو كان الين عريكة وارحب صدرا • لقد راح يجتاح كالمجنون الحلقات الادبية التي ادخله فرلين اليها ، وبعد ان حطم حياة فرلين المنزلية ، حمله معه في رحلة من التشرد والمغامرة عبر بلجيكا وانكلترا • اغلب النطن أن فرلين كان ضاق ذرعاً بحياته العائلية البرجوازية — كان مكرها على العيش مع اسرة زوجته — وسرعان ماعده رامبو بتطلعه الى ان يضحي رائيا اكبر وخارجا اكبر على قوانين المجتمع البرجوازي : وبهذا يقول في احدى قصائد ثره : «لقد آليت على نفسي ، بكل ما في النفس من اخلاص ، ان أعيده الى حالته البدائية كواحد من ابناء الشمس — ورحنا هائئين ، نفتات على نبيذ مغاور اللصوص ومصاعب الطريق ، وكلي حماس للعثور على المكان والمعادلة • » غير ان هذا البرنامج كان فوق طاقة فرلين الذي لم يكف رامبو عن الهزء منه ، ناهيك عن ارباكه وتعذيبه ، بينما جعل ضمير فرلين يضطرب لذكريات زوجته: فقد ولدت طفلها في تلك الاثناء ، ورفعت عليه دعوى تطالبة بالطلاق • وفجأة بعد هذه الفترة المليئة بالهلوسة ، وجد رامبو نفسه في مجابهة ضارية لحقائق وضعه، وأدرك بعد المدى الذي دفع اليه فرلين كضحية لنشازه هو عن المجتمع — كما ادرك بعد المدى الذي اندفع هو اليه ، بصدد هذا النشاز ، مسا جعله لا يتبع الاخط اقل المقاومة : « قرب جسده النائم العزيز » يجعل رامبو فرلين يقول في « فصل في الجحيم » ، « ما اكر ساعات الليل التي سهرتها ، باحثا عن السبب الذي يدفعه الى هذه الرغبة العنيفة في الهرب من الواقع • لم يعرف انسان طموحا كهذا قط من قبل • ولقد ادركت — دون ان اخشى عليه — انه قد يكون خطرا كبيرا على المجتمع • العلّ عنده اسرارا لتغيير الحياة ؟ » وكان رامبو قد اعتاد ان يرى نفسه دوما في دور مجرم • فكتب يقول : « حتى في طفولتي كنت اعجب بالمجرم الذي يعصى على الاصلاح والذي تغلق دائما ابواب السجن عليه ••• كنت ارى فيه من القوة اكثر مما اراه في قديس ، وفطنة اكثر مما اراه في مسافر — ونفسه ، وحدها نفسه! هي الشاهد على مجده وعقله • » والان نجده يجعل فرلين يلعب هذه اللعبة معه : وقد القي القبض عليهما معا ذات مرة ، لانهما كانا يبحثان في سرقات واغتيالات وهية وهما في محطة القطار في بلدة اراس •

وكانت نتيجة هذه الرحلة كتاب فرلين «حكايات بدون كلام» وكتاب رامبو «اشراقات» • والعنوانان يشيران الى البون التاسع بين مزاجي وعبقرتي كلا الرجلين • غير ان القصائد في المجموعتين تمثل ضربا من التأليف المشترك الذي كان له فيما بعد اهمية حلقات مالا رمية في جعل الشعر الجديد واعيا ذاته وفي منحه شجاعة قناعاته •

واخيرا ، بعد عدة شجارات وفراقات ، افترق فرلين ورامبو نهائيا — ولكن الفراق لم يتم الا بعد ان حكم على فرلين بالسجن سنتين في بروكسل لاطلاقه النار على رامبو واصابته في رصغه ، وحينما التقيا في ستوتغارت بعد اطلاق سراح فرلين ، وبعد ان ندم وهو في السجن على اخطائه الماضية ووجد راحة في حضن الكنيسة ، دفع رامبو فرلين اولا الى الشرب الى ان سكر وجعله يكفر بايمانه ، قائلا له (كما يروي رامبو في احدي رسائله) : «اجعل جروح سيدنا (المسيح) الثمانية والتسعين تنزف من جديد» وبعد ذلك — او هكذا ، على الاقل ، تقول الرواية — اذ كانا يتمشيان خلال الغابة السوداء اشتبكا في شجار اخر ، فضربه رامبو بعضا طرخته ارضا ، وتركه هناك مغنيا عليه •

وفي اثناء ذلك ، وفرلين بعد في السجن ، عاد رامبو الى بيت امه في آردن وهناك في ربيع وصيف عام ١٨٧٣ ، كتب رائعته المدهشة «فصل في الجحيم» ، حيث نجد هستيريا اواخر القرن التاسع عشر في فرنسا ، وهي لا تختلف كثيرا عن هستيريا عصرنا الراهن — وهو عصر جرد مؤخرا من ايمانه الديني ، وتحطمت معنوياته واذيق المر بسبب احوال الحرب ، وأخذ يفقد قناعاته بالطوباوية الاجتماعية والعلم ومذهب الفن كغاية بحد ذاتها — اقول اننا نجد هستيريا اواخر القرن التاسع عشر تتبلور في الشذرات الحادة المشبعة مما دعاه فرلين «بالنثر الماسي» • والان ، فان رامبو اذ عجز عن مصالحة العالم البورجوازي وهو في المركز من صراع تياراته الفكرية ، وأحس بالخيبة بذلك جميعا ، وقرف اخيرا من عدم التماسك في كل ما يقول ويكتب بل ومن الادب الرائع الذي ابتدعه ليعبر به عن عدم التماسك ذلك ، فانه راح يخطط للخلاص من الواقع الاوروبي بطريقة اشد فعالية من هلوسة الذات • لقد كان رامبو يرى نفسه دائما كفلاح ، كعضو في ذلك «العرق الأخط» ، اهل الغال الزرق العيون

الذين تغلب عليهم الرومان - وكما كان في توق دائم الى ضرب من الحياة
يحل محل مافقدت اوربا من وحشية وبراءة ، اي الى حياة الشرق اللامسيحية
الخالية من الطبقة الوسطى ، الى حياة افريقيا .

فيكتب عندئذ يقول : «ايها الكهنة ، الاساتذة ، الاسياد ، انكم مخطئون
في تسليمي للعدالة . انا ما اتميت قط الى هؤلاء الناس ، انا ما كنت قط
مسيحيا ، انا من ذلك العرق الذي غنى وهو يتعذب ، انا لا افقه القوانين ، انا
اتمعت بحس خلقي ، انا وحش ، انكم خطأ ترتكبون . اجل عياني مغضتان
لضوءكم . انا زنجي بهيمة . ولكن بالامكان انقاذي . اما انتم ، فانكم
زنوج مزيفون ، مجانين متوحشون جشعون . ايها التاجر ، انك زنجي .
ايها القاضي ، انك زنجي . ايها القائد ، انك زنجي . ايها الامبراطور ، الكف
العتيق المسدود ، انك زنجي : لقد شربتم من خمر مهربة من معصرة الشيطان .
هؤلاء الناس تلهمهم الحمى والسرطان . العجّز والشيخوخ محترمون جدا .
يجب ان يسلقوا بماء مغلي . واحكم السبل هو ان اهجر هذه القسارة
حيث يسرح الجنون لتزويد هؤلاء التعمساء بالرهائن . انني لداخل مملكة
حام الحقيقة .

«هل اعرف الطبيعة ؟ هل اعرف نفسي ؟ - كفى كلمات ! اني ادفن الموتى
في بطني . صيحات ، طبول ، رقص ، رقص ، رقص ! بل اني لا اتوقع الساعة
التي سيحط فيها الرجال بيننا القوم البيض والتي سأكون فيها لاشيء مرة
اخرى .

«جوع ، عطش ، صيحات ، رقص ، رقص ، رقص ، رقص !»

وبعد ان انتهى من كتابه هذا الذي اسماء «الكتاب الوثني ، الكتاب
الزنجي» قبل ان يعطيه عنوانه الاخير ، «موسم في الجحيم» ، ذهب في الخريف
الى باريس ، وهناك قابله الادباء في المقاهي ، بعد ان كانوا قد سمعوا
بمغامراته مع فرلين ، بيروود مهيّن . فعاد الى بيت امه وحرّق جميع النسخ من
«موسم في الجحيم» التي كان قد تسلسها من الناشر ، كما حرّق ايضا كل ما
لديه من مخطوطات اخرى .

وعندها طفق ينفذ العزم الذي اعلن عنه في كتاباته التي أحرقها . فاعتكف في غرفته وأكبّ على الدراسة ، مستترا احيانا لاربعة وعشرين ساعة دون انقطاع ، ومركزا همه في تعلم اللغات الحديثة — فقد كانت له دائما موهبة لتعلم اللغات — التي ستفيد في السفر والتجارة : الانكليزية ، والالمانية والاسبانية ، والايطالية ، والروسية ، والعربية ، واليونانية . وكما كان قبل ذلك بوضع سنوات ، عندما ترك المدرسة وهو خالي الوفاض يكاد لا يجد له صديقا ، يهرب بعناد الى باريس ويكرر الهرب اليها ، فانه الان ، صمم على ان يدير ظهره الى اوروبا ، خالي الوفاض كما كان من قبل ، وبلا اي سديق ، يكرر المحاولة للوصول الى الشرق . أولا ، بعد قضاء سنة في المانيا وهو يعمل معلما في مدرسة ، يبيع حقيبته بما فيها ويشق طريقه الى ايطاليا ، وفي نيته ان يلتحق بصديق يملك مصنعا للصابون في جزر السيكلاد . غير انه اذ يعزم على السفر الى برنديزي سيرا على القدم ، يصاب بضربة شمس ويسفره القنصل الفرنسي الى فرنسا . وفي مرسيليا ، يدبر امر عيشه بتنزيل حمولات السفن ومساعدة سواق الشاحنات ، ثم يتطوع في جيش محلي ، ولكنه اخيرا يعود الى منزل والدته . وبعد ذلك ، لكي يحقق السفر الى جاا ، يتطوع في الجيش الهولندي لست سنوات — فيصل الى باتافيا ، ويهرب من الجيش ، ويلتحق ببحارة سفينة شراعية انكليزية ويعود الى فرنسا والبيت من جديد . وفي السنة التالية ، يتعذر بانه يريد الذهاب الى النمسا لكي يتعلم اللغة الالمانية ، ويفلح في اقناع امه باعطائه شيئا من المال ، ولكنه حال وصوله الى فينا ، يستصحب سائق عربته الى حانة للشرب ويجازي على ذلك بان يسلب منه معطفه مع نقوده كلها ، ويضطر الى بيع حلقات المفاتيح وسيور الاحذية في الشوارع ، الى ان يشتبك في شجار مع الشرطة النمساوية وينتهي الامر الى ترحيله مرة اخرى الى فرنسا . وسرعان ما يشرع في رحلة اخرى سيرا على القدم الى هامبورغ ، حيث يؤمل ان يجد سيلا تقضي به الى الشرق ، ولكنه عوضا عن ذلك ينضم الى فرقة سيرك ، وينتقل ، معها كترجم ودلال في رحلة تجول بها في الاقطار الاسكندنافية ، وفي النهاية وجد نفسه بين يدي القنصل

الفرنسي في استوكهولم الذي سفره مرة اخرى الى شارلنيل . وفي محاولته التالية ، بعد ان كسب شيئا من المال بتنزيل الحمولات في مرسيليا ، اشترى بطاقة سفر الى الاسكندرية ، غير انه في السفينة اصيب بحمى معوية لاحتكاك ضلوعه ببطنه من كثرة المشي - ويعود ادراجه الى شارلنيل .

ولكنه بعد ذلك بثلاثة اشهر - في ربيع ١٨٧٨ - ينتهج طريقا تأخذه الى سويسرة ، فايطاليا ، فمصر ، ويفلح في الوصول الى جزيرة قبرص حيث يحصل على وظيفة كمشرف على العمال في احد المقالع . الا انه يصاب بالتيفويد ، وما ان يحل الربيع التالي حتى يكون قد عاد الى عائلته مرة اخرى وعندما يسأله احد اصدقائه فيما اذا كان يكتب في هذه الاونة ، يجيبه بانزعاج واحتقار : «لأشأن لي بذلك بعد» . وعندما يكون على وشك السفر في الربيع الذي تلا ، يسمع احد اصاقائه يهنيء رجلا على ابتياعه كتبا من منشورات « ليسير » - ليسير كان ناشر الشعراء البارناسيين - فينفجر قائلا « يا خسارة التودد الكثيرة ! من الحفاقة المطلقة شراء الكتب - وبخاصة كتب كتلك . بين كنفيك كرة يجب ان تسد مسد الكتب . عندما تضع الكتب على رفوفك ، فان الشيء الوحيد الذي تفعله الكتب هو ان تغطي على جذام الجدران العتيقة .» ويبحث عن عمل في قبرص ، في مصر ، في الحبشة ، في ميناء في البحر الاحمر ، وفي نهاية المطاف يجد وظيفة في عدن حيث يعمل بأجر قدره اثنا عشر فرنكا يوميا في شركة فرنسية لاستيراد القهوة . وفي الحال ترسله هذه الشركة الى هارار ، التي نزمع ان تفتح فرعا جديدا ، وتعين رامبو مديرا لكل رحلاتها الى غالا والصومال . لقد كان رامبو اول اوربي تطأ قدماه ارض اوغادين ، وعند عودته من سفرة عظيمة المخاطر الى احد الحكام المحليين فقد خطط لاول مرة الطريق التي اتبعتها فيما بعد سكة الحديد الحبشية . ولكنه في النهاية يختلف مع ارباب عمله ويتشاجر معهم ، وبعد مخاطرات من انواع شتى ، يؤسس لنفسه مركزا تجاريا في هارار ، حيث يتاجر بالسكر ، والارز ، والحريز ، والاقمشة القطنية ، والاسلحة ، مرسلا قوافله هنا وهناك ، متامرا مع هذا الملك وذاك من الاسياد المحليين ، مستضيفا الرحالة الاوروبيين وممتعا اياهم بأحاديث ساحرة وساخرة ، ومقيما لنفسه «حريما» من النساء المحليات اللواتي يختارهن بعناية بحيث يكن من مناطق مختلفة من البلاد لكي

يعلمنه لغاتها المختلفة . وفي هذه الفترة كتب رامبو رسالة الى صديق له يعمل في جريدة «الطان» وطلب اليه ان يرسل كمراسل حربي لتغطية الحملة الايطالية الحبشية . هذا الاقتراح كان نصيبه الرفض ، غير ان صديقه في جوابه على رسالته اخبره بأن قصائده ، التي حفظها فرلين ، كانت تنشر في باريس في تلك الاونة ، وتقرأ ، وانه قد اصبح شخصية اسطورية في اوساط المدرسة الرمزية الجديدة ، وان محاولة قد جرت لتأسيس نظام ادبي جديد على سوتة له عزا فيها الوانا مختلفة الى احرف العلة المختلفة . على ان اهتمام رامبو الادبي الوحيد في هذه الفترة كان مقصورا على كتابة التقارير الى «الجمعية الجغرافية» واذا اشار ابدأ الى شعره ، فلكي يصرفه بنعته بأنه «سخيف» او «مقرف» وقد قال لاخته فيما بعد : «ماكنت استطيع الاستمرار به . ولو فعلت لاصبت بالجنون- فضلا عن ذلك ، فقد كان شعرا رديئا .» والطموح الوحيد الذي يقر به الان هو ان يجمع مالا يكفيه ليتزوج فتاة فرنسية ويترك عمله الراهن - «ليكون لي على الاقل ابن واحد انفق ما تبقى لى من العمر في تربيته بموجب افكارى ، مثقفا ومسلحا اياه بأكمل تربية يستطيع المرء الحصول عليها في هذا العصر ، واره يصبح مهندسا شهيرا ، قويا وغنيا عن طريق العلم .»

وذات شتاء ، بعد ان امضى رامبو اثنتي عشرة سنة في الشرق ، وجد نفسه يعاني من ظاهرة مرضية اعتقد اول الامر انها عروق الدوالي . غير انه رفض مراجعة الطبيب ، واستمر على السير وركوب الخيل ، كأنه يتمكن من السيطرة حتى على المرض بارادته الوحشية العنود - وسرعان ما وجد ان ساقه قد اصبحت بورم كبير اجبره على ادارة اعماله وهو طريح الفراش . واخيرا غدا الالم فظيحا ، اضطره الى التخلي عن عمله ، كليا ، وايجاد من يحمله على نقالة الى عدن - وكانت تلك رحلة اثني عشر يوما رهيبا ، قضى في اليوم الثاني منها ست عشرة ساعة في العراء تحت وابل من مطر منهمر دون انقطاع .

وفي عدن ، اخبره الطبيب الانكليزي انه لن يستطيع معالجته كما ينبغي ورتب له عودته في مركب الى فرنسا ، وهناك في احد مستشفيات مارسيليا ، بتروا ساقه . وللمرة الاخيرة رجع رامبو الى امه : لقد حاول ان يمشي على عكاز ، غير ان العدوى كانت قد انتشرت الى جسمه كله . وقضى صيفا مبرحا وهو فريسة الالوجاع والعشى ولما كان قد قرع زمه على العودة الى الشرق ،

دبر لنفسه العودة الى مرسيليا من جديد . وهناك وافاه الاجل ، وليس بقربه احد سوى اخته . كانت الايام ايام حصاد في مزرعة العائلة ، ولذا كان غضب الام على اشده لغياب ابنتها عن البيت . وكانت ام رامبو ، ابان اقامة ابنها في الشرق ، قد رفضت ان ترسل اليه الكتب والادوات التي كان رامبو يطلبها منها مرسلا اليها النقود لشرائها . وايزابل ، اخت رامبو ، لم تكن تعلم ان اخاها آرثر كان شاعرا ، الى ان قرأت عن ذلك في الصحف بعد وفاته، غير انها قالت انها سعت «ينهي حياته في ما يشبه الحلم المستمر ، وهو يقول اشياء غريبة بلطف كبير وبصوت لكان يسحرني لو انه لم يخترق قلبي . كل ما يقوله كان احلاما ، ولكنه لم يكن قط الشيء ذاته الذي يقوله عندما تتنابه الحمى . فكأنه يفعل ذلك عن عمد ... كان يخلط بين اشياء كثيرة ، وبفن .» ولكن رامبو في هذيانه الاخير بقي مهووسا بفكرة الشرق : فأصر وهو على فراش الموت على ان يسلي رسالة موجهة الى احدى شركات البواخر يسألها فيها عن كلفة السفر في مراكبها ، وعن موعد حمله الى المركب .

قد يقع المرء في منزلق التبسيط الزائد حين يستدل بِسِيرِ الافراد الشخصية على مغزى الاوضاع الاجتماعية العامة . من الواضح ان رامبو ، بدوره كتاجر افريقي ، افلح في النهاية في مضاهاة ابيه وامه كليهما معا - مكررا سيرة ابيه الذي كان قد ساهم في حملات عسكرية في ايطاليا والجزائر والقرم ، وذلك بتطوافه المتواصل واستقلاله الجامح وهو ، في الوقت نفسه بخلقه المتين كتاجر وتركيزه الهم على تجميع المال، قد حقق اللون الوحيد من النجاح الذي تستطيع امه ان تفهم . بيد ان لحياة رامبو مغزى نموذجيا يهمننا . فحياته تحرك عواطفنا ، وتطرح امامنا وجها حادا من اوجه المأزق الانساني ، اشبه بمسرحية عظيمة . لم يكن الشعراء الآخرون الذين تحدث عنهم اكثر راحة في عالم القرن التاسع عشر من رامبو ، كما ان معظمهم كان مثله شديد الخيبة بحماسات ذلك العالم . الا انهم بقوا فيه ودبروا لانفسهم الحفاظ على اماكنهم فيه ، وذلك بانهم كالهلاميات الصبورة راحوا يفرزون اصداقا برافقة من الادب - بينما راح رامبو ، بعبقريته لا يقل فيها عن احد ، بل بعبقريته قد لا يضاهيه فيها احد ، يرفض اوربا باجمعها : فلم يرفض مجتمعها وافكارها فحسب ، بل رفض حتى ذلك النوع من الذهنية التي ينميها المرء

عندما يحاول العيش متناقضا معها ومع نوع الادب الذي تنتجه هذه الذهنية —
هاربا بنفسه الى حياة من النعل المحض ومدنية اكثر بدائية .

واذا جاز لنا ان نقارن الافعال بالكتابات ، فان حياة رامبو تبدو مرضية
اكثر من كتابات معاصريه الرمزيين ، بل حتى كتابات معظم الرمزيين اللاحقين،
الذين تشبثوا بعقر دارهم وتشبثوا بالادب . ولم يكن رامبو ليجد في الشرق
تلك الحالة الوحشية المثلى التي يبحث عنها : حتى في ايام غناه في هارار كان
يجد نفسه دائما تغلي بضروب من الغضب والقلق . غير ان مجرى حياته ،
بكل ما فيه من عنف ومعنى خلقي ، وتمام مأساوي ، حين تتمعن فيه يجعلنا
نحس باننا قد شاهدنا الروح الانسانية ، مجهدة باقصى الاخلاص والعزيمة
ومستعنة بأسمى قدراتها ، وهي تعلم نفسها في محاولتها الخلاص من الحل
الوسط المهيّن اولا ، ثم من الفوضى التي لا تقل عنها مهانة . وعندما نعود
لننظر حتى في روائع ذلك الادب الذي ساعد رامبو في تأسيسه والذي رفضه
هو نضيق بما نرى فيه من كآبة . من خمول ، من حس بطاقات منكفئة تعمل
احيانا كبحر . وحتى قصائده يبتس النبيل ، وهو في كهولته مازال يشكو
اخطاء الشباب العاطفية واخفاقاته ، نجدها رغم تفاوتها وصراحتها ، مثقلة
بالهزيمة وباستسلام رصاصي لها .

- ٣ -

ما هو اذن مستقبل هذا الادب؟ هل سيلجأ الشعراء الى المزيد من الباطنية
اذ يرون العالم يشتد عمرا عليهم ، فيبتعدون اكثر عن لغة الادب الشائع
كلما دنا الادب الشائع من الصحافة اكثر فأكثر؟ هل ستسود العلوم المستقبل
كما يقول بيير دي ماسو في كتاب له يستقصي تطور الرمزية من مالارميه
الى الدادائية ، « خاتما آخر اعمال الماضي الى ان ياتي يوم يغدو فيه الادب
والموسيقى والرسم الفروع الرئيسية الثلاثة لعلم الاعصاب؟ » لقد تنبأ بول
فاليري في الاونة الاخيرة قائلا انه بحلول الراديو والسينما والتلفزيون محل
الكتب كوسيلة للتأثير في مشاعر الناس وافكارها ، قد يصبح الادب ، كما
عرفناه في الماضي ، « امرا عتيقا ، لاغيا ، بعيدا عن الحياة بعد فن اشارات البيارق
او علم البيزرة . » واصبح الادب ، برأي فاليري ، « فنا مبنيا على اساءة استعمال

اللغة — اي انه مبني على اللغة بصفتها خالقة للاوهام ، وغير مبني على اللغة بصفتها وسيلة لبث الحقائق • فكل ما من شأنه التأكيد على صفة اللغة العملية وكل ما من شأنه ان يجعلها اشد دقة ، وكل ما يطرأ عليها من تغيير بغية تحقيق بث اسرع وانتشار ايسر — كل ذلك انما يناقض وظيفتها كأداة شعرية •» كلما ازدادت دولية اللغة وقدرتها على التعبير التكنيكي ، اصبحت بالمقابل اقل قدرة على مدالكاتب برموز الادب • وعندئذ ، كما اضطرنا تطوير الوسائل الالية الى اللجوء الى الرياضة لتدريب عضلاتنا ، سنجد ان الادب سيبقى كلعبة — كسلسلة من التجارب الاختصاصية في حقل «التعبير الرمزي والقيم الخيالية التي تتحقق بتجميع عناصر اللغة جميعا حرا غير مقيد •»

اني اتفق مع فاليري في ان ما شاهدناه «منذ عام ١٨٥٢ في اوربا من تنامي اعمال اديبة بالغة الصعوبة والدقة والرهافة ، والتي تكتب بأسلوب معقد ، الامر الذي يجعلها فوق متناول معظم القراء ، له بعض الصلة بالتزايد في عدد المتعلمين» وما نتج عن ذلك من «انتاج كثيف لاعمال تافهة او متوسطة القيمة» • ولكنني غير واثق من ان مصير هذا الفن المرهف الصعب في المستقبل هو ان تغدو ممارسته لونا من ممارسة اللعب دونما صلة بالنشاطات الفكرية الاخرى • وواقع الامر ، كما اراه ، هو ان تشاؤم فاليري ناشيء بالذات من وجهة النظر الخاصة التي ، كما اسلفت ، اقترنت منذ البداية بالمدرسة الادبية التي يسلها فاليري •

ان الخيبة والتعب اللذين نجد انهما يميزان عقدي الثمانينات والتسعينات من القرن الماضي هما في الواقع وجهان لفلسفة لئن تكن في المنطوى من كتابات الرمزيين ، فقد بلغت نضجها التام وحقت اوسع شوذها في الفترة التي تلت الحرب • لا اقصد بهذا ان الرمزية كحركة منظمة تصاعدت في قوتها حتى انتصرت على الحركات المنافسة لها جميعا فالشهرة التي حظى بها في هذه الفترة بالذات عدد من الكتاب — كالذين بحثهم في هذا الكتاب — وكلهم تابعون ، في كثير او قليل ، من المدرسة الرمزية ، كانت امرا غير متوقع بل وفجائيا ، ومعظم السبب في ذلك يعود الى حوادث ومصادفات خارجة عن نطاق الادب • فالفترة التي سبقت الحرب مباشرة تميزت ، عموما ، بانتشار ادب «طليعي» واجتماعي مثالي — وكان الذين تمتعوا بالشهرة على اوسعها في

انكلترا وفرنسا كتابا كبرناردشو ، وهـ. جـ. ويلز ، وآرنولد بنيت ، ورومان رولاند ، واناطول فرانس . ولكن عندما انتهت جهود الحرب المتضافرة الهائلة الى مجرد افكار وانهاك الشعوب الاوربية كلها ، مؤدية بذلك الى احساس عام باليأس من السياسة وباليأس من كل المحاولات لتنظيم الناس في وحدات اجتماعية — كالجيوش ، والاحزاب ، والامم — خدمة لمثل اعلى يؤمن به الجميع ، وتحقيقا لغرض معين ، اضحى الذهن الغربي مضيافا بوجه خاص لادب لا يكثرث بالفعل ولا يهتم بالجماعة . والعديد من الكتاب ذوي النزعات الاجتماعية ، اضافة الى ذلك ، حطمت الحرب معنوياتهم فكريا وفقدوا بالتالي رصيدهم بين الناس ، في حين ان هؤلاء الكتاب — بيتس ، فاليري ، جويس ، بروست — تشبثوا بامانة تمنعت على كل هجوم فورثوارفة السمعة التي كان قد ضحى بها شعراء وروائيون اخرون ممن هجروا الدراسة الموضوعية للدوافع الانسانية والتعبير عن تلك المشاعر الكونية التي توحد بين الطبقات والشعوب كلها ، لكي يصبحوا انصارا متحيزين غير متسامحين . وللصمود في وجه الهزات العنيفة التي سببتها عواطف ومخاوف ذلك العصر كان لا بد من اصرار عنيد على الاستقلال الشخصي والاستغراق المطلق في الادب — وفي الروائع التي انتجها هؤلاء الكتاب المتباعدون الخاصون في عزلتهم ، وكأنهم يعملون سرا على مايكتبون ، ومن حولهم تصطبغ المعارك وتقوم الدنيا ، كان تبريرهم بينا واضحا . لقد اتت كتبهم بمكتشفات جديدة ، فنية ، ميتافيزيقية ، سيكولوجية : ورسسوا خرائط متاهات الوعي الانساني كما لم ترسم قط من قبل ، وجعلوا الواحد منا يتصور العالم على نحو جديد . فلا عجب ان الذين بقوا احياء بعد الحرب وجدوا في هؤلاء الكتاب ابطلا وقادة .

وكما اسلفت ، في مجتمعنا المعاصر ، بالنسبة الى الكتاب الذين يعجزون عن الاهتمام به اما بدراسته علميا ، او بمحاولة اصلاحه ، او بابرار مثالبه ، ثمة طريقان اثنان فقط لهم ان ينتهجوا احدهما : اما طريق أكسل او طريق رامبو فاذا اختار الكاتب الطريق الاول ، طريق اكسل ، فانه ينغلق على نفسه في عالمه الخاص ، منميا خيالاته الخاصة ، ومشجعا جنوناته الخاصة ، ومفضلا في النهاية اسخف تهاويله على ادهش حقائق عصره ، ومتصورا في النهاية ان

تهاويل خياله هي الحقائق بعينها واذا اختار الطريق الثاني ، طريق رامبو ، فانه يحاول ان يخلف القرن العشرين ورائه - لكي يجد الحياة الفاضلة في بلد ما لا تشكل فيه للفنان وسائل الصناعة الحديثة والمؤسسات الديمقراطية الحديثة اية اشكال ، لانها لم تصل الى ذلك البلد بعد . وفي كتابي هذا صبت همي على الكتاب الذين اتهمجوا ، بوجه عام ، طريق اكسل . غير ان الفترة التي تلت الحرب زودتنا بأمثلة تضاهيهم عددا من الكتاب الذين آثروا طريق رامبو - ولكن دون أن يدركوا ، مثله المدى الذي عنده يتخلون كليا عن الادب . فهذا المذهب الشائع بيننا ، والذي شجبه وندهام لويس في ماكتب مؤخرا ، مذهب الانصراف الى الاقوام والاماكن البدائية ، انما هو في الاصل ظاهرة تشير الى نزعة مماثلة لنزعة رامبو - كما نرى في صباحات د. هـ. لورنس في مكسيكو واستقصاءاته في سانتا في واوراليا ، وفي الميثولوجيا الزنجية التي يتحدث عنها بليز سنדרار ، والاقنعة الزنجية الرفيعة الاسعار حاليا في باريس وفي عشق اندريه جيد لافريقيا الذي لازمه طيلة حياته ، والذي ادى به الى الاقلاع في مياه نهر الكونغو باكملة ، وابتهاج شروود اندرسون بما في الجنوب الامريكي من «ضحك اسود» ، وافتتانه بالبيض المقيمين في حي هارلم من نيويورك ، وحتى افتتانه الغريب بكل ما هو طفاي - لان اطفالنا اكثر وحشية منا - الامر الذي جعلنا نطلق كلمة «تعبيرية» على رسوم التلاميذ في المدارس الالمانية وفي الوقت نفسه على المسرحيات الالمانية الجديدة ، التي جعلت الناس يأخذون ناثاليا كرين مأخذ الجد ويرون في ديزي اشفوردي معبودا من معبوداتهم : كما نرى ذلك في تعلق الناس الهستيري بالرسمين «البدائيين» الذي قاد جيل جان كوكتو الى الحديث عن «الجسركي روسو» بالحرارة نفسها التي كان آباؤهم يتحدثون بها عن ديفا ، هذا كله جاء في اعقاب رامبو .

ولكن لورنس ، رغم كل تطوافه ، لا بد له من العودة الى مناجم الفحم من جديد . ولئن يبحث اندرسون في نيو اورلينز عن الفراغ والبساطة التي عرف بها «الجنوب» القديم ، فان الذي سيجري في حصيلته هو مصانع اوهايو . واقنعة الكونغو في باريس تدفن في المتاحف او في منازل الجساعين وكأنها قد دفنت في خرائب السلالات المنقرضة في البراري الافريقية . وعندما يذهب سكان نيويورك البيض ، معربدين في سكرهم ، الى ملاهي الليل في هارلم ،

فانهم يلقون زنوجا يلبسون بدلات امريكية ويحاولون محاولات بائسة الانسجام مع متطلبات المدنية الغربية • واطفالنا المريعون سرعان مايكبرون واذا هم خانعون كآبائهم وامهاتهم •

اما بشأن الذين يختارون طريق اكسل ، فان الثمن الذي يدفعه صاحب الخيال الذي يبقى في وسط العالم الحديث ولكنه يرفض المساهمة في نشاطاته ويحاول ان يبعد عن ذهنه ازماته ، هو في الاغلب الخضوع لفكرة ما سخيفة او فظيعة تأخذ عليه مسالك نفسه • نحس ذلك في امراض بروتست الواسواسية والمناوبات المتشكية المتمركزة في ذاته ، وفي تعلق بيتس بعلم التنجيم واستحضار الارواح وايقاعات نثر القرن السابع عشر التي تكاد تحدو بنا الى النعاس في اجود ثره ، وفي ضالة الانتاج الشعري لدى بول فاليري وتي.اس اليوت اذا قيس بتأملاتهم المستمرة دون وقفة حول ماهية الشعر بالضبط ومايجعل الشعر شعرا ، وماهية الوظيفة بالضبط التي يؤديها وفيما اذا كانت ثمة اية فائدة من كتاباته ، والاساليب الغامضة التي «يصنع» بها جويس «الوعي اللاموجود» لا للانسان الارلندي وحسب بل للانسان الغربي في عصرنا الراهن ، انما تضع كتبه بعيدا عن متناول جمهور لو زوده المؤلف ببضعة عناوين للفصول او بوضع كلمات تفسيرية هنا وهناك ، لكان بإمكانه ان يرى بسهولة اكبر ما في كتاباته من مرآة يدرس فيها غوامض ذهن كل فرد فيه • (الرياضيون والفيزيائيون الفلاسفيون الذين توازي اعمال هؤلاء الروائيين والشعراء كتاباتهم ، يبدو انهم قد انسوا حساسية ميتافيزيقية مفرطة مماثلة مدفوعين ولاريب بالدوافع الاجتماعية والسياسية نفسها : لاحظ مثلا الحجم اللامتناسب في هيكل التأملات الشبجي الذي يحاول ان يبينه كاتب مثل ادغتون على اي تكييف جديد في النظرية الفيزيائية ، علما بأن هذا التكييف نفسه تم اقتراحه دون أن يستند الا على اقل الدلائل يقينا •)

صحيح ان هؤلاء الكتاب المتأخرين لم ينصلوا انفسهم عن المجتمع ذلك الانفصال التام الذي عرفناه عند جماعة الرمزيين الاوائل • بل ان واقع الامر هو انهم زودونا بقدر كبير من النقد الاجتماعي الممتع • غير انه عادة نقد لا يستهدف شيئا : انه تمرين — وبروست اكبر مثل على ذلك — تمرين للذكاء المحض وهو يلعب لعبة وضاعة بكل شيء ولكن دون ان يدفعه محرك داخلي

من امل ، ودون ان يوجهه خيال خلاق نحو امكانيات الحياة الانسانية . واذا اشار هؤلاء الكتاب ابدا الى تفضيلهم اي نظام اجتماعي على النظام الراهن، فانه في الاغلب نظام من انظمة مجتمعا الماضي كما قرأوا عنها في اجمل الكتب التي كتبت فيها - فنرى يبتس يلد له ان يتصور نفسه في دور سيد عظيم من اسياذ النهضة ممن كانوا يشملون الفنون برعايتهم ، كما نرى اليوت يهدي معتقده الى اسقف انكليكاني من اساقفة القرن السابع عشر . وهذا الميل منهم الى التطلع نحو الماضي ، رغم ثورية بعض اساليبهم ، يسبغ احيانا حتى على اشد آثارهم اصالة مظهرا ييزنطيا غريبا: فتاجات اليوت، وبروست، وجويس مثلا ليست احيانا الا متاحف ادبية . وليس ذلك لان هؤلاء الروائيين والشعراء المحدثين يبنون على ما خلفه اسلافهم ، كما يفعل اعظم الكتاب في كل عصر وزمان ، بل لانهم انموا في انفسهم ضعفا يجعلهم يعيدون تلخيص ما خلفه الاسلاف في ما يشبه المعارضة الساخرة .

وعندما يركز هؤلاء الكتاب همهم في العالم المعاصر ومستقبله ، فانهم يخرجون عادة بنتائج غريبة عجيبة . فاليوت ، مؤخرا ، اذ راح يفسر عرضا موقفه ، بالنسبة للقضايا عامة ، قال : «اننا نكافح لكي نبقى على شيء ما حيا ، لا لاننا نتوقع ان شيئا ما سيتنصر» ، وبالتالي اقترح ، او اعلن انه سيقترح برنامجا يعتمد على مواضيع ثلاثة هي : الكلاسيكية ، والمليكية والانكلوكاثوليكية . ويبتس ، في «رؤياه» التجريبية ، تنبأ بمستقبل اوربا كما يلي :

«سيحل انحطاط بجماعة بشرية ، عن طريق التحسن الخلقي المستمر فيها فتبدو اشبه بامرأة من نيويورك او باريس تخلصت عن علبة حبرتها لكي تقسد قوامها وتخشن بشرتها وتبلد ذهنها ، وهي تطعم ماشيتها واطفالها في مكان ما على حاشية الفلاة . لقد كان انحطاط العالم اليوناني - الروماني انحطاطا كبيرا مثله ، بما فيه من جنود غنيين وفتية رياضييين اجسامهم سرء كاعواد الماهو غاني ولكن ذلك كان اشبه بفقاقيع الحياة وهي تتحول الى رخام ، في حين ان ما ينتظرنا ، لاننا ديمقراطيون وأوليون ، سيكون اشبه بفقاقيع في بركة مجمدة - كضوء نجوم بابلي لا يحدده حساب ...»

«لربما كان انفصال الطبقات المثقفة المتزايدة عن الجماعة بوجه عام ،

ويقينها المتزايد ، وانثطار الذهن الانساني الذي رأيته في بعض الاعمال الفنية، هو التمهيد . وفي الفترة التي يقال انها ستبدأ عام ١٩٢٧ بالدورة الحادية عشرة لابد ان ينهض ضرب من الفلسفة سيغدو دينيا واخلاقيا في الدورة الثانية عشرة ويكون كل شيء نقيضا لتلك الصورة الهرقية الجبسية الفسيحة ، الفكر الاول في شكله الاخير . ولسوف يكون مجسدا في التعبير ، ويوطد نفسه بالتجربة المباشرة ، ولا يبحث عن اتفاق تعميمي ، ولا يأبه كثيرا بالله او اية وحدة خارجية ، ويقول ان الخير هو ما يستطيع الانسان ان يتصور نفسه فاعله دائما ولايفعله غيره ابدا . وسيجعل من خلود الانسان حقيقة رئيسية لكي لا تنقر فضيلته الى ما يكرسها ، كما يجعل من اعادة تجسد الروح حقيقة اخرى لكي يستعيد للفضيلة ذلك التمهيد الطويل الذي يعجز كل شيء اخر عن اعطائه ويعتبر الموت انقطاعا مؤقتا . والتجربة الكبرى ، نشوة القديس التي يتحدث عنها افلوطين ، ستتراجع ، لان الناس ، اذ وجدوها عسيرة ، استبدلوها بالعقيدة والمعبود ، وبتجريدات من كل لون تتجاوز التجربة . ولربما بقي الانسان راضيا لامد طويل بتلك النعم الخارقة التي هي اكثر تفاهة ، كما فعلت اثينا حين أخذت اخيل من شعره الاصفر . ولسوف يكف الناس حينئذ عن فصل فكرة الله عن فكرة العبقريّة الانسانية والانتاجية الانسانية في شتى اشكالها . »

ولذلك فاني اعتقد ان قد دنا الوقت الذي سنرى فيه ان هؤلاء الكتاب الذين كانت لهم السيادة ، او معظمها ، في عالم الادب في العقد الواقع بين ١٩٢٠ و ١٩٣٠ ، على استمرار اعجابنا بهم كأساتذهم كبار ، لن يلعبوا دور الناصح والدليل لنا لمدة اطول . فعالم اكسل ، عالم الخيال الخاص المقيم في عزلة عن حياة المجتمع ، قد استغل واستقصي ، فيما يبدو ، لا بعد ما يمكن في الوقت الحاضر . هل ثمة من يستطيع ان يتصور استمرار هذا الامر لمدى ابعد منا ادركه فاليري وبروست ؟ ومن منا بعد اليوم سيقنع بالسكنى في زاوية من بيت مغلق النوافذ لاحد هؤلاء الكتاب — مهما يكن مؤثرا بأفضل ما لدى المرء — حيث نجد انفسنا ايضا نكتشف ان المكان بحاجة الى التهوية ؟

ومن الناحية الاخرى ، فانه يخيّل الى ان محاكاة رامبو ايضا ستكون غير مرضية ، بل ومستحيلة ، كمحاكاة اكسل . فنحن نحمل معنا في اعناق

أذهاننا وعاداتنا مدنيه الآلة ، والتجارة ، والترية الديمقراطية ، ومساواة الجميع ، الى الاقاليم الافريقية والاسيوية التي نهرب اليها ، هذا اذا لم نجد انها هناك قبل ان نبلغها • كما اننا لا نستطيع الحفاظ على انفسنا طويلا في اوطاننا باي من البدائل السائدة الان لحل رامبو — باشغال انفسنا بالملاكمين والمصارعين والافظاظ دون غيرهم ، او بالسكر او الغزل طيلة الوقت • وفي هذه الاثناء ، اخذت اوربا الغربية تشفى مما خلفته الحرب من يأس وارهاق وفي امريكا كان ثمة تمتع مريح بما يتصوره الناس انه الرفاه الامريكي ، الذي يسر للامريكيين منذ الحرب ان ينظروا الى مافي الكتب الاوربية من قنوط واستسلام بعين راضية عن انفسهم ، غير ان هذا كله قد تراجع وحل محله قلق فجائي • ثم ان الامريكيين والاوربيين معا جعلوا ينتبهون الى روسيا اتبها متزايدا ، اذ وجدوا هناك بلدا استطاعت فيه المثالية الاجتماعية السياسية المركزية ان تستخدم وتلهم الفنان والمهندس ، كليهما معا • وأخذ السؤال يلح علينا من جديد هل بالامكان ان نجعل المجتمع الانساني ينجح نجاحا عمليا ؟ واذا استمر بنا الاخفاق في ذلك، هل بإمكان بضع روائع ادبية ، مهما تبلغ من عمق ونبل، ان تجعل الحياة امرا يستحق العيش حتى للقلة التي هي في وضع يساعدها على التسع بتلك الروائع ؟

ردة الفعل ضد «طبيعية» القرن التاسع عشر ، والتي مثلتها «الرمزية» في الاصل ، قد بلغت على الأرجح نهاية شوطها الان ، والتراوح الذي جرى لثلاثة قرون طويلة على الاقل بين قطبي الموضوعية والذاتية قد يعود مرة اخرى الى الموضوعية : وقد نعيش لنرى فاليري واليوت وبروست يزحزون من اماكنهم ويعاملون بغير تسامح بالضبط كما هم زحزحوا كتابا اخرين — ويلز فرانس ، شو — وحلوا في اماكنهم • ولكن ، كما ان ايسن وفلوير اتيا لما كتبا من روايات ومسرحيات بحساسية الرومانسية ولغتها ، فان كتاب ردة الفعل الجديد باتجاه دراسة الانسان في علاقته بجاره ومجتمعه ، سوف يفيدون من ذكاء «الرمزية» وتقنياتها الجديدة • او ان هذا التراوح قد يتوقف نهائيا — وهو الافضل ، او لعله الاشد احتمالا • مما لا ريب فيه ان افكارنا بشأن الموضوعي والذاتي قد اقيمت على ثنائيات زائفة : مادياتنا ومثالياتنا جميعا انما أستقيت من افكار مغلوطة عما انطوت عليه الابحاث العلمية: فالكلاسيكية

والرومانسية ، والطبيعية والرمزية هي في الواقع بدائل كاذبة . وهكذا فقد نرى الطبيعية والرمزية تتحدان لتزويدنا برؤيا للحياة الانسانية وعواملها اشد غنى ، ورهافة ، وتقيدا ، وتماما ، من اي رؤيا عرفها الانسان حتى الان — بل ان المدرستين قد اتحدتا منذ عهد قريب ، وانضمت الرمزية الى الطبيعية في عمل ادبي عظيم : «يوليسيس» .

ولذا فانتبي لا استطيع ان اتفق مع بول فاليري في رأيه بان الرمزية ستصبح حتما امرا يتزايد اختصاصا الى ان يتقلص الى مرتبة الهية ذهنية كالشطرنج او الالعبة الكلامية . ويبدو لي ان الارجح من ذلك بكثير هو ان الادب والفكر العالمين سيهضمانها ويتمثلانها . انصار الرمزية كلهم يصرون انهم يجهدون للوفاء بالحاجة الى لغة جديدة . وقد صاح رامبو : « البحث عن لغة !... » ان يؤلف احد قاموسا لاية لغة ابدأ، فلا بد انه اكاديمي — اشد موتا من اي متحجر . » وقد سار فاليري نفسه على أعقاب مالارميه في محاولته الدفع بلغة الشعر الفرنسي الكلاسيكية الى نوع من الجبر . وغير ترود ستاين أوضحت موقفها اذ قالت انها قصدت بكتابتها المتأخرة « ان تستعيد للادب معناه الجوهرى » وجويس في روايته الجديدة يحاول أن يخلق لسانا يدرك أعماقا أبعد مما يدرك النطق الواعي ويتابع مسارات اللاوعي . ولربما كان صحيحا كما أوحى بذلك ولتر باتر من قبل أن ثمة شيئا يشبه الغريزة العلمية في محاولات الادب الحديث أن يصور المراحل العابرة « لعالم تدريجه دقيق وحالاته رهيفة الوشائج ، يتحول بتعقيد غامض كما نحن أنفسنا تتغير . » ومهما يكن من أمر فإن التجارب التي قام بها رجال لم يأبه لهم في حياتهم أحد أو شجبهم الآخرون باعتبارهم مجاذيب أو ضاحكين على ذقون الناس ، قد تبرهن الايام على أنها بأهمية تلك الابحاث المتباعدة في الرياضيات والفيزياء التي لم تبد في اول الامر الا أشبه بنزوات فكرية على هوامش موضوعاتها ، والتي أصبحت فيما بعد أسسا لما قدمته المناهج الفيزيائية العظيمة في العصور الحديثة — والتي لولاها لما تمكنت هذه المناهج من القيام على قدميها . فشعر مالارميه ، في زمانه ، لم يبد اكثر تعقيدا ومجانية من احداثات غوص Gauss ذات الابعاد الاربعة — ولكن كتابا اعتمدوا عليه لا يقلون اهمية في ميدانهم عن اينشتاين في ميدانه .

وكما أشرت في حديثي عن غيرترود ستاين ، من المحتمل ان افكارنا عن «منطق» اللغة افكار سطحية. فالعلاقة بين الكلمات ومدلولاتها — أي، بينها وبين العمليات القائسة وراءها والعمليات التي تحدثها في سامعيها او قارئها — ما تزال علاقة بالغة الغموض . اننا نميل الى الافتراض بان اقتناعنا بامر ما يختلف تماما عن كونه قد اوحى به الينا . غير ان اللغة الايحائية التي يستعملها الشاعر الرمزي تؤدي في الواقع الوظيفة نفسها التي تؤديها اللغة المعقولة التي يستعملها الروائي الواقعي او التي تؤديها لغات العلم الدقيقة الصارمة . ويبدو ان معظم ما بوسعنا ان نقول عن اللغة هو انها تدل على علاقات ، والقصيدة الرمزية تفعل ذلك بقدر ما تفعله المعادلة الرياضية : كلتاها توحى بعوالم خيالية تتألف من عناصر مستخلصة من تجربتنا للعالم الحقيقي وكاشفة عن علاقات نعترف بأنها نافذة ضمن ميادين التجربة تلك . والفرق الوحيد بين لغة «الرمزية» واللغات الادبية التي اعتدناها اكثر منها هو ان السابقة تدل على علاقات أدركت حديثا لأول مرة ، علاقات تنفذ من خلال العلاقات التي اعتدنا التفكير بصطلحاتها او تكسن في منظواها . ولغة الرمز تتعامل مع هذه العلاقات ، بالمقارنة مع اللغة التقليدية ، بسا هو اشبه بالاختزال الادبي الذي يجعل الفكر المعقدة اكثر انصياعا وانقيادا في تحكمنا بها . وهذه اللغة الجديدة قد تسبب بالفعل توترا في افكارنا بشأن النظام اللغوي ، اذ ان الفلسفة الحديثة، فيما يظهر، تميل الى التخلي عن فكرة السبب والنتيجة ، وتسير ، شأنها في ذلك شأن النظرية العلية الحديثة ، نحو فكرة عن الحقيقة جديدة كل الجدة . لا ننكر ان هذه الفكرة ، كما نجدها اليوم في الكثير من الادب الرمزي ، تبدو رهية التعقيد ، وحيانا اقرب الى الصوفية غير ان هذا التعقيد قد يؤدي بسرعة الى تبسيط جديد وجذري ، عندما تبدأ الافكار الجديدة الكامنة وراء هذه المحاولات المسترسلة في تكييف الافكار القديمة واعادة ترتيب اقتراحاتها ، بالدنو اخيرا من الوضوح واليسر . ولعل النتيجة لن تكون ، كما تنبأ فاليري ، اختصاصا لاحد له وفصلا قاطعا

بين العلوم والاداب ، بل تقاربها جميعا في النهاية في نظام ، او نهج ، واحد •
فاليري نفسه يوحى بان هذا امر محتمل حين يذكرنا باستمرار بـ «الطريقة»
الوحيدة التي تشترك فيها دوائر الفكر كلها • واذ يروح العلم والفن كلاهما
يتعمقان التجربة الانسانية اكثر فأكثر ويحققان منسرحا لهما اوسع فأوسع ، واذ
يطبقان ببساطة ودراية متزايدتين على حاجات الحياة البشرية ، هل ثمة من
يستطيع القول انهما قد لا يبلغان نحوا في التفكير ، وتقنية في التعامل مع
ادراكاتنا ، يجعلان من الفن والعلم شيئا واحدا ؟

فالكتّاب الذين كانوا موضوع بحثي هنا ، اذن ، لم يوقفوا فقط في
اعطائنا أعمالا ادبية قدتضاهي خير ما كتب في اي زمان او مكان من حيث توترها
وروعتها وجرأتها ، فضلا عن عبقريتها الهندسية وسيطرتها الذهنية على مادتها
وهما صفتان نادرتان في آثار اسلافهم الرومانسيين • ولئن يكن صحيحا
انهم كانوا اميل الى المبالغة في خطورة الفرد ، وانهم انهمكوا في التأمل
الذاتي احيانا حتى الجنون، وانهم حاولوا ان يشبطوا اهتمام قرائهم لا بالسياسة
وحدها بل بالفعل مهما يكن نوعه — فانهم رغم ذلك افلحوا في خلق ثورة
في الادب توازي الثورة التي تحققت في العلم والفلسفة : لقد انطلقوا من اسار
الروتين الآلي القديم ، وهشموا المادية القديمة ، وكشفوا للخيال عن مرونة
وحرية جديديتين • ومع اننا نحس فيهم باشياء تحتضر — كتقاليد «الادب الرفيع»
التي انشأتها ثقافة عصر النهضة مثلا ، اذ اجبر هذا النوع من الادب على المزيد
من التخصص وعلى المزيد من الانكفاء على اعماق الذات ، حين جعلت الحياة
الصناعية والتربية الديمقراطية تتصاعدان في الضغط عليه — فانهم رغم ذلك
يهدمون جدران الحاضر وينبهوننا الى ما ينتظرنا من امل وفرح في الامكانات
المجهولة ، التي لم تجرب بعد ، الكامنة في الفكر والفن الانسانيين •

ماہمتان

ثلاث نسخ من أحد مقاطع رواية جيمز جويس الجديدة

سهرة فينغان

اثبت هنا النص الانكليزي لانه يعتمد كلياً على براعة جويس في ابتكاره لغة شعرية يحاول ان يجعلها لغة الحلم ، او لغة الغيبوبة التدريجية ما بين اليقظة والنوم ، فيركب الكلمات ، او يهشمها ، او يحولها عن اصلها بعملية تتصاعد من النسخة الاولى (عام ١٩٢٥) ، الى الثانية (١٩٢٧) ، فالثالثة والاخيرة (١٩٢٨) ، التي استقر عليها في الكتاب عندما فرغ منه . وغني عن القول ان هذه العبارات تستحيل ترجمتها الا اذا لجأ المترجم الى وسيلة مماثلة لو سيلة المؤلف في التركيب والتهشيم والتحويل في الالفاظ العربية .

ج ١٠ ج

APPENDIX I

THREE VERSIONS OF A PASSAGE FROM JAMES JOYCE'S NEW NOVEL

1. NAVIRE D'ARGENT: 1925.

Tell me, tell me, how could she cam through ali her fellows, the daredevil? Linking one and knocking the next and polling in and petering out and clyding by in the eastway. Who was the first that ever burst? Someone it was, whoever you are. Tinker, tailor, soldier, sailor, Paul Pry or polishman. That's the thing I always want to know. She can't put her hand on him for the moment. It's a long long way, walking weary! Such a long way backwards to row! She says herself she hardly knows who her graveller was or what he did or how young she played or when or where or how often he jumped her. She was just a young thin pale soft shy slim slip of a thing then, sauntering, and he was a heavy trudging lurching lieabroad of a Curraghman, making his hay for the sun to shine on, as tough as the oaktrees (peats be with them!) used to rustle that time down by the dykes of killing Kildare, that forestfellfoss with a plash across her. She thought she'd sink under the ground with shame when he gave her the tiger's eye!

2. TRANSITION: 1927.

Tell me, tell me, how could she cam through all her fellows, the neckar she was, the diveline? Linking one and knocking the next, tapping a flank and tipping a jutty and palling in and petering out and clyding by on her eastway. Wai-when was the first that ever burst? Someone he was, whoever they were, in a tactic attack or in single combat. Tinker, tailor, soldier, sailor, Paul Pry or polishman. That's the thing I always want to know. Push up and push upper and come to headquarters! Was it waterlows year, after Grattan or Flood, or when maids were in Arc or when

APPENDIX I

three stood hosting? Faith will find where the Doubt arises like Nemo from Nirgends found the Nihil. Worry you sighin foh, Albern, O Anser? Untie the gemman's fistiknots, Qwic and Nuancee? She can't put her hand on him for the moment. It's a long long way, walking weary! Such a long way backwards to row! She says herself she hardly knows whuon the annals her graveller was, a dynast of Leinster, a wolf of the sea, or what he did or how young she played or when and where and how often he jumpd her. She was just a young thin pale soft shy slim slip of a thing then, sauntering, and he was a heavy trudging lurching lieabroad of a Curraghman, making his hay for the sun to shine on, as tough as the oaktrees (peats be with them!) used to rustle that time down by the dykes of killing Kildare, that forstfellfoss with a plash across her. She thought she'd sink under the ground with nymphant shame when he gave her the tigris eye!

3. "ANNA LIVIA PLURIBELLE," a small book published in 1928.

Tell me, tell me, how cam she camlin through all her fellows, the neckar she was the diveline? Linking one and knocking the next, taping a flank and tipping a jutty and palling in and pietaring out and clyding by on her eastway. Waiwhou was the first thurever burst? Someone he was, whuebra they were, in a tactic attack or in single combat. Tinker, tilar, souldrer, salor, Pieman Peace or Polistaman. That's the thing I always want to know. Push up and push upper and come to headquarters! Was it waterlows year, after Grattan or Flood, or when maids were in Arc or when three stood hosting? Fidaris will find where the Doubt arises like Nieman from Nirgends found the Nihil. Worry you sighin foh, Albern, O Anser? Untie the gemman's fistiknots, Qwic and Nuancee? She can't put her hand on him for the moment. Tez thelon langlo, walking weary! Such a loon way backwards to row! She says herself she hardly knows whuon the annals her graveller was, a dynast of Leinster, a wolf of the sea, or what he did or how blyth she played or how, when, why, where and who offon he jumpd her. She was just a young thin pale soft shy slim slip of a thing then, sauntering, by silvamoonlyake,

APPENDIX I

and he was a heavy trudging lurching lieabroad of a Curraghman, making his hay for whose sun to shine on, as tough as the oaktrees (peats be with them!) used to rustle that time down by the dykes of killing Kildare, for forstfellfoss with a plash across her. She thought she's sankh neathe the ground with nymphant shame when he gave her the tigris eye!

بقلم: تريستان تزارا

ذكريات عن الدادائية

في مطلع عام ١٩٢٠ عدت الى باريس ، وانا بالغ السرور لرؤية أصدقائي من جديد . واشتركت في المظاهرات ، التي اثارت حق الجمهور الباريسي ، برفقة اراغون ، بريتون ، ديرمييه ، ايلوار ، ريمون - ديسانى ، بيكيا ، بيريه ، سوبو ، ريفو ، مارغريت بوفيه ، وآخرين . وقد كانت بداية الدادائية في باريس في اليوم الثالث والعشرين من كانون الثاني ، في حفلة مابعد الظهر التي اقامتها المجلة الدادائية «أدب» . وقد تلا على الجمهور مقاطع من كتاباتهم كل من لوي اراغون ، وهو شاب نحيف له تقاطيع نسائية ، واندريه بريتون الذي يكشف تصرفه عن جراحات المتعصبين الدينين ، وريسون - ديسانى وهو رجل يخفي وراء مظهره البسيط ذلك المزاج الناري الذي يتصف به متهمو الانسانية الكبار ، وفليب سوبو ، الذي تتدفق سهولة تعابيره بصورة غريبة . اما بيكيا الذي مرت عليه تأثيرات كثيرة ، ولاسيما تأثيرات مارسل دوشام بذهنه القوي الوقاد ، فقد عرض عددا من الصور ، كان احدها رسما تخطيطيا رسمه بالطباشير على لوح اسود ثم مسحه على المسرح : اي ان الصورة كانت نافذة المفعول لساعتين فقط . أما انا ، وقد أعلن عني أنني «دادا» ، فقد قرأت بصوت جهوري مقالة من احدى الصحف فيما راح جرس كهربائي يدق باستمرار لكي لا يستطيع احد ان يسمع ما أقول . ولم يرق ذلك للجمهور قط ، بل اثار سخطه واخذ الجمهور يصيح : « كفى ! كفى ! » وقد جرت محاولة لتفسير هذا الفعل مني تفسيراً مستقبلياً ، ولكن كل الذي اردت

ان أوصله الى اذهان الجمهور هو ان حضوري على المسرح ، ورؤية وجهي وحركاتي ، يجب ان يكونا كافيين لاشباع استطلاع الناس ، وان اي شيء قلته لاقية له ، في الواقع ، ابدا .

وفي «قصر الشانزليزيه الكبير» احتشد آلاف من الناس من مختلف الطبقات ليعبروا بصخب عما يستحيل ان نعرف ماهو — عن فرحهم او سخطهم بصرخات غير متوقعة وضحكات عميقة ، وكانت هذه مرافقة لطيفة جدا للبيانات التي كان يقرأها ستة افراد في آن معا . وقالت الجرائد ان شيئا من بين الجمهور انخرط في تصرف يمكن ان يقال انه قريب جدا من الحركات الجنسية ، وان احدهم حرق مسحوقا لاطلاق وميض خاطف ، وان امرأة حبلى اضطرت الى ان تجد من يحملها الى الخارج . وصحیح ان الجرائد اعلنت ايضا ان شارلي شابلن كان يزعم القاء محاضرة عن « دادا » ورغم اننا كذّبنّا الشائعة ، فقد اصر مخبر صحفي على تعقيبي اينما ذهبت، لثنا منه ان هذا الممثل المشهور قد هيا للجميع حيلة جديدة وانه قد اختط لنفسه دخولا فجائيا . واذكر بالكثير من الحنو ان ييكاييا الذي وعد بالمساهمة في المظاهرة اختفى حال انطلاقها . ولخمس ساعات ، استحال العثور عليه . وقد اختتم الاجتماع بخطاب القاه «ملك الفقراء» الميسو بويصون ، الذي يحترف عملا غريبا : انه يتنبأ بالمستقبل كل يوم للذين يرغبون الاصفاء اليه : في بوليغار دي لامادلين . وفي المساء يبيع الصحف عند مخارج المترو .

وبعد ذلك بةدة ايام جرى اجتماع في كنيسة كانت قد حولت الى سينما — وهي بناية نادي فوبورغ — بدعوة من هذه الجمعية ، التي تشمل في عضويتها اكثر من ثلاثة آلاف عامل ومثقف ، وذلك لتفسير «الحركة الدادائية» . كان على المسرح اربعة منا : ريمون — ديسانبي، اراغون ، وبريتون ورئيس الحفل اي . ام ليو بولويس . هذه المرة كان الجمهور اكثر جدية لقد اصغى افرادنا الينا . وعبروا عن عدم رضاهم بصيحات حادة . وكان بينهم ريبون دنكان ، الفيلسوف الذي يتشئ في طرقات باريس مرتديا ثوبا كسقراط مع افراد مدرسته كلهم . فانبى للدفاع عنا ، وهذا الجمهور . وأعقب ذلك نقاش . وتكلم أبرز الخطباء الاشتراكيين، مدافعين او مهاجمين . وأجبنا

على كل هجوم وراح الجمهور يغلي في وفاق معا . وقد كتب اراغون مقالا مؤثرا عن ذلك الاجتماع الذي لاينسى في «الكتابات الجديدة» .

وما كاد ينقضي اسبوع على ذلك حتى اقيمت مناظرة حول «دادا» في «الجامعة الشعبية» وقد ساهمنا أنا وايلوار وفرنكل وديرميه ، وبريتون ورييمون - ديسانبي ، وسوبو ، بكل ما فينا امزجتنا من قوة وعزيمية في اجتماع مزقته العواطف السياسية العنيفة . وبيانات الرؤساء كلهم نشرت في المجلة الدادائية «ادب» - والجميع يعلم ان للحركة الدادائية ثلاثئة وواحدة وتسعين رئيسا ، وان كل فرد بوسعه ان يصبح رئيسا دونما مشقة .

«٣٩١» كان ايضا عنوان مجلة اصدرتها جماعة منا ، فتوسعت واضحت مجلة تتمتع بسمعة عمت العالم كله . غير ان الناس امسوا في النهاية يخافونها لانها تصف الاشياء كما هي بالفعل دون اية محاولة لتلطيفها أو تخفيفها . وما اكثر النقاد الذين انتهى بهم الامر الى الندم على ما فاهوا به من بلاهات عديدة!

وقد اثار نفاق بعض التكميين فضيحة في قلب احدي جمعيات الفن الحديث أدت الى انشقاق تام بين التكميين والدادائيين، وهذا حدث أضفى تناسكا عظيم القوة على الدادائيين التسعة عشر المنشقين .

وبول ايلوار ، الذي ندعوه مخترع معدن الظلام الجديد ، طفق ينشر مجلته «مثل» Proverbe التي ساهم فيها الدادائيون جميعا وقدمت نغمة خاصة بها . كان همها الاول مناقضة المنطق واللغة . وقد وصف سوبو المساهمين في مجلة « مثل » كما يلي :

- لوي اراغون ، الحقنة الزجاجية
- آرب ، التجاعيد النظيفة
- اندريه بريتون ، كأس الماء في عاصفة .
- بول ايلوار ، ممرض النجوم .
- ث . فرانكل ، افعوان الارض الكبير .
- بنجامان بيريه ، الحكيم الليموني .
- ج . ريمون - ديسانبي ، رجل البخار .

جارك ريفو ، الطبق الفارغ •

فليب سوبو ، المبولة الموسيقية •

تريستان تزارا ، الرجل ذو الرأس اللؤلؤي •

وكانت المنشورات والكتب الدادائية تنشر الاضطراب في باريس والعالم كله •

وفي شهر ايار قامت مظاهرة في الـ«تياتر دي ليفر» ، ذلك المشروع الجريء الذي يديره لونه - بو وأظهرت حيوية دادا على عفوانها • لشدة الازدحام صرف الف شخص عن القاعة ، ولكل مقعد فيها كان هناك ثلاثة مشاهدين ، والجو خائق • وقد جاء بعض المتحمسين من أفراد الجمهور بالات موسيقية يقطعونها بها • ومن الالواج ألقى أعداء «دادا» نسخا من نشرة ضد الدادائيين تدعى «لا» وصفونا فيها بأننا مجانين • وأدركت الضجة أبعادا لا يسكن قطعا تصورهما • وصاح سوبو : «انكم كلكم بلهاء ! وتستحقون ان تكونوا رؤساء للحركة الدادائية!» وقام بريتون ، وقد اظلمت القاعة كليا ، وقرأ بصوته الراعد يانا بعيدا عن التلطف بالجمهور • وتلاه ريمون - ديسانى بقراءته يانا مهدئا ومجاملا له • وقدم بول ايلوار للحاضرين بعض «الامثلة» • اورد هنا واحدا منها : ترتفع الستارة ، يظهر شخصان ، كل منهما من ناحية من ناحيتي المسرح ، ويبد احدهما رسالة ، ويلتقيان في الوسط • ويجري بينهما هذا الحوار :

— مكتب البريد في الجهة المقابلة •

— وما شأن ذلك بي ؟

— العفو ، رأيتهك ويبدك رسالة • فاعتقدت ...

— المسألة ليست مسألة اعتقاد ، بل مسألة معرفة •

وبعد ذلك يذهب كل منهما في سبيله ، وتسدل الستارة • قدمت ستة امثلة من هذا القبيل ، شديدة التباين ، كان ما فيها من مزيج من الانسانية ، والبلاهة وعدم التوقع ، يضاد على نحو غريب وحشية الفصول الاخرى • وبمناسبة هذه الحفلة اخترعت انا الة جهنمية تتألف من زمور وثلاثة اصدااء متعاقبة خفية ، لكيما اؤكد في اذهان الجمهور عبارات معينة تصف اهداف «دادا» •

والعبارتان اللتان اثارتا الناس اشد الاثارة هما : «دادا ضد نفقات المعيشة العالية» ، و «دادا جرنومة عذراء» . واخرجنا كذلك ثلاث مسرحيات قصيرة كتبها سوبو ، بريتون ، وريسون - ديسانى ، والمسرحية التي كنت كتبتها انا عام ١٩١٦ بعنوان « المغامرة المساوية الاولى للسيد اتتييرين» . والمسرحية عبارة عن مباراة ملاكمة بالكلمات . والشخصيات فيها محصورة في اكياس وحقائب ، وتتلو ادوارها دون ان تتحرك ، وللقارىء ان يتصور بسهولة وقعها في جمهور كان اصلا في حالة اثارة ، فيما كان تمثيلها يجري في ضوء ضارب الى الخضرة . كان من المستحيل على احد ان يسمع كلمة من المسرحية وعند نهايتها كان المفروض ان تغني الانسة هانية روتشين اغنية عاطفية من تلحين دوبارك . فاعتبر المشاهدون ذلك انتهاكا او ان شيئا بتلك البساطة - وقصدنا انما كان ابراز التقابل والتضاد - لم يكن مكانه هناك في مناسبة كذلك . ومهما يكن من امر ، فانهم لم يتورعوا عن شيء فيما قالوه ، ولما كانت الانسة روتشين قد اعتادت النجاح مع جمهورها في صالات الفودفيل فانها لم تفقه الوضع على حقيقته ، وبعد ان بادلت الجمهور بعض الالفاظ ، رفضت ان تكمل اغنيتها . وانخرطت في بكاء هائج ، وعجزنا عن تهدئة خاطرهما لساعتين كاملتين .

وفي مهرجان الدادائية في «صالة غافو» ، كانت الضجة - الفضيحة عظيمة كذلك . ولاول مرة في التاريخ راح الناس يقذفوننا لابلبيض والطماطم والقروش فحسب ، بل بقطع البفتيك ايضا . لقد كان نجاحا رائعا جدا ، وكان الجمهور في غاية الدادائية . وقد قلنا سابقا ان الدادائيين الحقيقيين يناوئون «دادا» . ظهر فليب سوبو في زي ساحر . وعندما صاح اسماء البابا ، وكيلسنسو ، وفوش ، تصاعدت بالونات الاطفال من صندوق كبير وطففت الى السقف . وقد قال بول سوداي في تعليقه في جريدة «الزمن» ان وجوه اصحاب الاسماء التي صاحبها سوبو ، على مبعدة معينة ، ظهرت فعلا على سطوح البالونات . احتاج الجمهور وشحن الجو جدا بحيث ان عددا من الافكار الاخرى بمجرد الايحاء بها بدت في مظهر الواقع . وقام ريسون - ديسانى

برقصة لاجراك فيها ، وقدمت الانسة بوفيه شيئا من الموسيقى الدادائية •
وهناك صورة التقطتها بالوميض جريدة «كوميديا» في أثناء تشيل احدى
مسرحتاتي يظهر فيها كل من في القاعة وهم يلوحون بأذرعهم وافواههم مفتوحة
تصرخ •

مشاهير باريس كلهم كانوا هناك • كانت المدام راشيل قد كتبت مقالا
في احدى الجرائد تدعو بعض «الغيارى» الى اطلاق النار علينا من مسدس
ولكن هذا لم يمنعه من ان تظهر على المسرح ، بعد ذلك بسنة ، للدفاع عنا
اذ انها لم تعد تعتبرنا خطرا على «الروح الفرنسية» • لم يقتلونا في صالة
غافو ، غير ان الصحفيين بأجمعهم حاولوا قتلنا بما كتبوا عنا في صحفهم •
فملاؤا الاعمدة بكتابات تحث الناس على الا يتحدثوا بعد ذلك عن «دادا» —
الامر الذي اوحى الى جان بولهان بالملاحظة التالية :

«ان كان عليك ان تتحدث عن دادا ، فان عليك ان تتحدث عن دادا •

«ان كان عليك الا تتحدث عن دادا ، فان عليك رغم ذلك ان تتحدث

عن دادا •»

ومن بين المجلات الدادائية حظيت مجلة «كانيال» بنجاح عظيم : اذ
طورت وجهة النظر المضادة للادب التي ستغدو وجهة النظر النسبية لدى
الاجيال القادمة • ففيض الحياة لدى هذه الاجيال القادمة سيجد مكانة في
الحركة الدادائية ، وتنسى بذلك القواعد المنوارثة القاسية ، والافكار
المشلولة ، التي تحملها تقاليد لا تعني شيئا الا الكسل •



بعد فرنسا ، كان البلد الذي تعذب بهذا الاندفاع الذي لا يعرف حدودا،
المانيا • وسبق ان قام في عام ١٩١٨ هويلسمنيك — شاب موفور الذكاء والعزيمة
وشاعر موهوب — بعد ان ساعد في تأسيس الدادائية في زوريخ ، بحمل
الحقائب الدادائية الى ألمانيا بحمية رسول صادق • وهناك وجد له اصدقاء
متحمسين : جورج غروس الذي كان قد عاش في امريكا وراح يعبر في رسومه
عن الحياة الصاخبة في المدن الامريكية الكبيرة ، و و • هارتفيلد ، وهو شاعر

شديد الحساسية ، وراوول هاوسمان ، الذي لاهم له الا الحياة . فقد كانوا مقتنعين منذ زمن طويل بان القيصر كان مجرما بتسبب الحرب ، ولم تكن علاقتهم بـ ليكنيخت والبروفسور بيكولاي والداعين الى رفض الحرب بخافية على احد . ولقد كان للمظاهرات الكثيرة التي نظموها اثر عميق ، ولهم الحق في ان يفخروا بانهم ساعدوا في اطلاق الثورة الالمانية .

ان لهم صحفيهم ، ودار نشرهم ، وناديا للدادا ، وهذه جميعا سرعان ما اكتشفت عددا من ذوي المواهب الرائعة كاتب الاغاني ومهرينغ ، مثلا والرسامة الانسة هـ . هوش ، والفيلسوف دايمونيديس ، وغيرهم . فأقاموا معارض دولية ، ونظموا جولات في المدن الالمانية الرئيسية . وهذه الجولات انتهت شر نهاية ، اذ لولا تدخل الشرطة ، لقتل الدادائيون كلهم على ايدي جماهيرهم . وفي هانوفر ، حيث استولى حشد من الناس على امتعتهم ، اضطروا الى الهرب من المدينة بأسرع ما في وسعهم . وفي درسدن ، صادر الجمهور صندوق تقودهم . وعندما انبرت مغنية اوبرا لا علاقة لها بدادا وحاولت تهدئة المشاهدين ، انهال عليها الجمهور الغاضب بالضرب . وفي براغ ، اكتسبت الضجة ابعادا اجبرت الحكومة التشيكوسلوفاكية على طرد الدادائيين من المدينة ، وحظر اي مظاهرة دادائية على التراب التشيكوسلوفاكي .

لم اتحدث بعد عن بادر ، زعيم المذهب الدادائي . انه يرى رؤى ، ويسوع المسيح ظهر له عدة مرات . له عدد هائل من مریدين ، وقد لعب ايضا دورا سياسيا . ففي وايمار القي بالمنشورات في البرلمان وقاطع الجلسة باتهامه الثورة الجديدة بأنها تستلهم افكار غوته وشيلر الرجعية . وبادر هذا يدعو نفسه «رئيس العالم» ، وهو اب لثلاثة اولاد . وقد انزل مرتين خطأ في مستشفى المجانين . وهو ليس مستعا بصورة خاصة ، غير انه ولا ريب رجل كيس جدا . عندما توفيت زوجته ، التى خطبة طويلة على جمهور من ثلاثة آلاف شخص حضروا الجنازة ، مبرهننا على ان الموت في جوهره مسألة دادائية . ولم تفارق البسمة شفقيه ، مع انه كان شديد التعلق بزوجه . وفي ذلك اليوم بالذات حلق لحيته وكانت لحية رسول حقيقي .

هويلسنبك ، في الوقت الحاضر ، طبيب وصحفي في مدينة دانزيغ • وهو
محب كبير لأمريكا ، وقد تغنى بها في كتب ثلاثة : «دادا الفاتحة» ، «السي
الأمام ، دادا !» و «ألمانيا يجب ان تذهب» • وانهى المعرض الدادائي
الآخر في برلين الى أسوأ ختام : اذ رفع وزير الحرب الدعوى على الرجال
الذين نظموا لانهم اهانوا الضباط الالمان «بتشويهاات وكتابات كاذبة» •
اما دفاعات بعض الدادائيين فانها من روائع الحقد والسخرية •

ثمة جماعة اخرى في كولون، وهي «دادا و - ٣» وقد حقق الشاعر الرسام
ماكس ارنتس اكتشافات دادائية عديدة جدا • والعلاقة بين لوحاته والرسم
هي العلاقة بين الصور المتحركة والتصوير الفوتوغرافي - انها ادراكات
مباشرة طرية لذهن لا يدين بشيء الى ابحاث الذين سبقوه • ذكاؤه فاخر
ومتميز ، ومن الواضح انه شديد الهواية للتسلق في جبال الالب • ونحن
ندعوه مخترع الاسرار المنطلقة على دواليب التزلج • اما بارغيلد ، فهو مليونير
شاب ، كان بلشفيا قبل ان يعتنق الدادائية • واختصاصه هو النهجية ، او
الميثودولوجيا • أنشأه أبوه على حب ستندال ، وكان أبوه يكن لستندال
ماهو اكثر من الاعجاب • وقد حقق «وردة الدادائيين السعيدة» اشياء طريفة
جدا في الرسم • وجوب هاوبريش يساهم في جهودهم مدفوعا باخلاص وحماس
ومجلتهم تدعى «دي شاماد» ، وقد حصلوا على تنازلين مهمين من مدينة
كولون : اولاً ، سمحت لهم المدينة باقامة معرض في مرحاض عام ، الدخول
اليه مجاني • وثانياً ، أصدرت المدينة على نفقتها الخاصة مجموعة جميلة من
الليثوغرافات الدادائية رسمها ماكس ارنتس • وقد أسس ارنتس مع آرب
(وسأتحدث عنه بعد لحظة) جمعية لصنع الصور التي سميها «فاتاكاكا» •
والمنشقون من الدادائيين تجمعوا واطلقوا على انفسهم اسم «ستوييد» (اي
«حمقى») • اما ك • شويتزر ، فليس دادائيا محضاً • انه يعيش في هانوفر -
ويبدو انه يتمتع بذهن اصيل • وقد باع الناشر ستيجمان في هانوفر اكثر من
اربعمئة الف كتيب دادائي •

في انكلترا ليس للدادائية اتباع ، غير انها معروفة جيدا هناك • م • أ •
بينون القى محاضرة ، وف • س • فلينت كتب كراسا عتا •

في روسيا يدعو الدادائيون انفسهم «٤١°» • جدانيفتش ، وكروتشوني
وتيرتيف • وهم تجريديون ، وكثيرو الانتاج • واول هؤلاء هو استاذ
الدادائية في جامعة تفليس •

أما في هولندا ، فللدادائية اتباع متحمسون : ج • ك • بونسيت و ث •
فون دو سبورغ ، كلاهما سينبريان للدفاع عن «دادا» في كتاب قادم • تصدر
مجلتهم في عدة لغات ، واسمها «ميكانو» • وقد جعل ب سيتروين وبلومفيلد
مدينة امستردام قاعدة عملياتهما •

وفي اسبانيا ، اثارت الدادائية اهتماما كبيرا • ومروجوها هم جاك
دواردز ، غوليلمو دي توري ، لاسودي لافيغا ، وكسينو داسنس •

وفي روما نجد ان «دادا» فلسفية ، متميزة ، شديدة العناية بالدقائق ،
كثيرة التساؤل ، على يد البارون ج • ايفولا • وانها في ميلان وماتتوا شديدة
التركيز والتصميم على ايدي كنتاريلي ، ونيوتزي ، وباكي ، المتجمعين في
«المجلة الزرقاء» • فهؤلاء الشباب ، اذ سئمو آراء مارييتي الاحادية المسار ،
جعلوا ينصرفون عن «المستقبلية» والمعادلات الفنية الاخرى •

آرب ما زال مقيما في سويسرا ، بزوريخ • انه الزاسي ، وامه فرنسية
وهو من اعز اصدقائي • وقد رسم صورا لمجموعتين من قصائدي • انه من
الطف الناس معشرا • يلبس حذاء صنع خصيصا له في اسكونا ، يشبه حوافر
فرس البحر وعليه نقشة جميلة بالجلد • وهو يروي حكايات اخاذة المرح •
نحته النائم يمثل نباتات متحجرة خيالية ، ورسومه تمثل الوشي ، والمطر ،
ونوم الحشرات البحرية ، والاصابع البلورية • الانسة ثويرر صنعت لاحد
مسارح الدمى ، دمي تمثل بعض الدادائيين وعلماء التحليل النفسي كالدكتور
يونغ • اما الرسام اوغستو جاكومتي فهو اكبر سنا من ان يكون دادائيا
اصيلا ، ومع ذلك فانه صرح بان الدادا متعة حياته الوحيدة •

تعرف الدادائية الان في العالم اجمع • وقد اتيح لي ان ارى بنفسى ،
في اثناء رحلة قست بها ، انها معروفة جيدا في سويسرا كما هي في ميلان ،
والسندقية ، وبلغراد ، وفنكوفتش ، وبخارست ، وجاسي ، واسطمبول ، وأثينا
ومسينا ، ونابولي ، وروما • في الاكروبوليس قال لي استاذ لاهوت ، وهو
يهز بقبضتيه باتجاه تمثال «النصر بلا اجنحة» ، ان الله سيتنقم لنفسه من
«دادا» وهذه الصرعات الجديدة كلها • ولدي ما يقنعني بانه كان على حق :
فقد اصبت بركام جعلني أبأس خلق الله لاسابيع ثلاثة •

وفي اسطنبول تحدثت الى طبيب يوناني كان يقيم فيما مضى في باريس
ولم يعرف من انا • فأخبرني انه يعرف تريستان تزارا معرفة جيدة • ورغم
دهشتي ، سألته بكل هدوء عن شكل تزارا • فأجاب : «انه طويل ، واشقر»
فلم اتمالك نفسى من الضحك ، لاني قصير ، واسمر •

محتويات الكتاب

الصفحة

٩	١ - الرمزية
٢٧	٢ - وليم بطلريريس
٥٧	٣ - پول قاليري
٧٩	٤ - تي . اس . اليوت
١١١	٥ - مارسل پروست
١٥٣	٦ - جيمز جويس
١٨٥	٧ - غرتروود ستاين
١١٩	٨ - آكسل ورامبو
	ملحقان :
٢٣٠	١ - سهرة فينيغان
٢٣٤	٢ - ذكريات عن الدادائية

قلعة أكسل

ان ادموند ولسون بمعرفته الموسوعية ومنطقه
الديالكتيكي، يرى كيف تتوازي التيارات وتستمر أو
تتضاد، في قلق المناخ الأدبي. وهذا المناخ يتمثل بأعلام
يستقون أصالتهم من ينباع النفس الداخلية، ولكنها
ينابيع تسترقد بالضرورة أعماقاً سابقة أو مشتركة،
وتصبح هذه الأصالة فيما بعد مؤشراً الى أصالات
جديدة تنتظر من يحققها.

وكان في اختيار ادموند ولسون هؤلاء الأدباء
بالذات دليل على احساسه الصائب تحقيقه ما كان
يجري في عالم الأدب الابداعي أيامئذ.

المؤسسة العربية
للدراسات والنشر

بناية بروج للدراسات، طابقه الأرضي، شارع
برج مولدي بيروت، ص.ب. ٥٤٦، ١١٠٠٠ بيروت

الثنى ١٨ ل.ل.