

الاشتراكية والأدب

د. لويس عوض



اختيار: أ.د. حسين جمعة

تقديم: مالك صفور

**الاشتراكية والأدب
ومقالات أخرى**

عنوان الكتاب : الاشتراكية والأدب ومقالات أخرى

اسم المؤلف : د. لويس عوض

اختصار : أ.د. حسين جمعة

تقديم : مالك صقور

سلسلة الكتاب الشهري (كتاب الجيب) رقم/69 / شباط

الناشر : اتحاد الكتاب العرب

الإخراج الفني : وفاء الساطي

الحقوق كافة
محفوظة
لاتحاد الكتاب العرب

البريد الإلكتروني: E-mail: aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت

<http://www.awu.sy>

دكتور لويس عوض

الاشتراكية والأدب

ومقالات أخرى

اختيار: أ.د. حسين جمعة
تقديم: مالك صقور

سلسلة الكتاب الشهري (كتاب الجيب) رقم (69)

لويس عوض والمذاهب الأدبية

مالك صقور

ما إن انتهيت من قراءة "الاشتراكية والأدب" للدكتور،
لويس عوض، حتى عادت بي الذاكرة إلى مطلع خمسينيات
القرن العشرين، وتحديداً إلى ثورة تموز 1952؛ وإلى ما يجري
اليوم في مصر...

من ثورة تموز، ثورة العرب الأولى التي كانت منعطفاً هاماً
في حياة العرب، ومصر، على الصعيد السياسي والاقتصادي
والاجتماعي والثقافي والعسكري؛ الثورة التي قضت على الملكية
البائدة، وألغت الإقطاع، وأممت المعامل، وأعادت قناة السويس
للشعب، وأعلنت الاشتراكية، وحاربت الاستعمار والإمبريالية،
ونادت بالعروبة، والقومية، والوحدة العربية.. وتحرير فلسطين.

في هذا المناخ، كتب لويس عوض دراسته: "الاشتراكية
والأدب".

وإلى ما يجري اليوم في مصر، بعد أربعين عاماً ونيف على اغتيال جمال عبد الناصر، وعلى الانقلاب على الثورة. فلقد تحولت مصر من محاربة الاستعمار والإمبريالية إلى أداة طيعة بيد الإمبريالية. من محاربة العدو الصهيوني إلى الاستسلام له. من تعميق الخطوات الاشتراكية إلى سياسة السوق والخصخصة التي أتاحت للحيثان بالتهام ثروات مصر، ففرق الشعب المصري من جديد في وحل الفقر.... وهذا ما جعله ينتفض بعد كل هذه السنين العجاف، واستطاع أن يخلع الرئيس العميل. لكن حراكه الواسع وانتفاضته المباركة سُرقت. واستلم السلطة جماعة الإخوان المسلمين، فخببت الآمال، فلم تلغ اتفاقية الذل والعار مع الكيان الصهيوني، وسلّمت مقاليد الأمور للإمبريالية الأمريكية وللصهيونية، فانفض الشعب من جديد.

من هنا، أرى أن كتاب لويس عوض "الاشتراكية والأدب" جدير بالقراءة، وبإعادة طباعته.

وذلك لأمرين:

الأول: كي يطلع الجيل الشاب على هذه الأفكار، التي لم يتح له قراءتها من قبل.

الثاني: لئن انهار موطن الاشتراكية الأول، بانقلاب، فهذا لا يعني أن الاشتراكية قد انتهت. فستبقى الاشتراكية هي أمل كل الشعوب الفقيرة المضطهدة وطموحها، من أجل الخلاص من

ربقة الجور والظلم والاستبداد والفقير والقهر ومن سطوة
الرأسمال المتوحش.

* * *

اعرف سلفاً، أن هذا الكلام لن يعجب (البعض) وقد
يوافقني (البعض). فالذين رفضوا الاشتراكية، والأدب
الاشتراكي انطلقوا من تجربة عبادة الفرد، والقيود التي فرضت
في زمن ما، ولكن الأدب الاشتراكي، الذي في جوهره هو أدب
إنساني، لا يمكن أن تفرض عليه شروط أو قيود، وتاريخ الأدب
العالمي في متناول الجميع، وهو شاهد على ما أقول.

فالأدب الاشتراكي، كان قبل لويس عوض وبعده،
وشذرات الأدب الاشتراكي موجودة في كل آداب العالم، وربما
كانت تحت عناوين مختلفة، فمصطلح اشتراكية الذي ظهر في
القرن التاسع عشر، جذب الكثيرين من الكتاب، مثال: إميل
زولا، وأنا تول فرانس، ورومان رولان، وكثيرون غيرهم، ويضيق
المجال هنا، لذكر كل الكتاب التقدميين والاشتراكيين.
يقول هنري أبسن عام 1890: "لقد اعتبرت مهمة حياتي هي
تصوير طبيعة الإنسان ومصيره، وقد توصلت في عملية صياغة
مشكلات معينة - ودون وعي أو قصد مني تماماً - إلى النتائج

نفسها التي توصل إليها فلاسفة الأخلاق الاشتراكيون
الديمقراطيون بالبحث العلمي".

* * *

وأعود إلى لويس عوض وآرائه في الاشتراكية والأدب. لقد
كان لويس عوض واثقاً من انتصار الاشتراكية في مصر، كما
كان غابرييل كارشيا ماركيز واثقاً من انتصار الاشتراكية في
العالم، يقول لويس عوض: "وها نحن بعد ثماني سنوات نخطو بلا
تردد في طريق الاشتراكية... وها نحن بعد ثماني سنوات نسأل
أنفسنا الأسئلة القديمة نفسها، ونجدد السؤال:

ما مقام الأدب في المجتمع الاشتراكي، وما وظيفته في هذا
المجتمع؟ وما غايته وما علاقاته بالحياة وأهدافها؟ ثم نسأل
أنفسنا سؤالاً لا يقل عن كل هذا أهمية وهو: ما مقوماته
ومبادئه وعناصره، وكيف نصون الأدب الاشتراكي من أعدائه
ومن أصدقائه على حد سواء، فقد يكون الصديق الجاهل
أكثر خطراً من العدو العاقل".

ويجب لويس عوض عن هذه الأسئلة، مطالباً بدراسة الأدب
والاشتراكية في ضوء التجربة الإنسانية الكبرى، ثم على تجربة
الاشتراكية قصيرة العمر في مصر، ويدعو للحديث عن الأدب
والفن والعلم والثقافة للحياة، وهو يعد ذلك دعوةً قومية وإنسانية

معاً، مؤمناً بأن الأدب له وظيفة اجتماعية، رافضاً دعوة (الفن للفن)...

وقد أوضح رأيه في الاشتراكية التي يريد، فيقول: "فلو كانت اشتراكيّتنا مجرد اشتراكية قومية خلت من المقومات الإنسانية لكانت نازية أو فاشية. وحاشا لها أن تكون كذلك. ولو كانت اشتراكيّتنا مجرد اشتراكية عالمية خلت من المقومات القومية لكانت وهماً من الأوهام الفوضوية، ولو كانت اشتراكيّتنا مادية الوسائل والغايات خالية من الفكر وروح المثالية فلن يخرج من مجتمعنا إلا مسخ شائه. ولو كانت اشتراكيّتنا محض رؤية روحانية لا تجابه مقومات الحياة المادية لكانت قصراً باذخاً يشيد على الرمال. كذلك لو كانت اشتراكيّتنا نظاماً اجتماعياً شمولياً حديدياً لا يفكر إلا في الجماعة ويسحق شخصية الفرد لعدنا إلى مجتمع النمل والنحل وقطعان الجراد. ولو كانت اشتراكيّتنا حبراً على ورق ومجرد شعار أجوف يخدر الجماهير، ثم يُترك للفرد أن يعرّف في كل مكان بلا قيود ولا حدود، لكان من المحال أن يتسع بيننا القطاع العام بالملكية العامة والخدمات العامة ليحوّل مستقبلاً دون عودة الاستغلال الفردي إلى الظهور... الاشتراكية إذن، كما نفهما مذهب إنساني.

والأدب الاشتراكي كما نفهمه أدب إنساني. ويستوي أن نقول "الأدب للحياة" أو "الأدب للإنسانية".

* * *

يدحض لويس عوض مدرسة "الفن للفن"، والمدرسة التأثرية، والمدرسة الهيدونية (عبادة الجمال)، ومدرسة (الفن للأخلاق) والمدرسة الهيومانية (الإنسانية)، ومدرسة (الكثلكة الجديدة) التي تزعمها ت.س. إليوت - الشاعر الرجعي كما يقول عنه لويس عوض، فعندما أعلن إليوت على الملأ: (إنه ملكي في السياسة، كاثوليكي في الدين، كلاسيكي في الأدب) يمكن القول، أنه بهذه الكلمات افتتح مدرسة (الكثلكة الجديدة). ويعرض لويس عوض رأيه صريحاً في إليوت، ويقول أين أخطأ، وأين أصاب. كما ويعرض آراء في المدرسة السوربالية ومدارس اللاوعي المعادية للأدب الاشتراكي.

وبعد أن ينتهي من المدارس التي يعدّها منافية للأدب الاشتراكي، يعرض المدارس المادية، والتي هي أيضاً من وجهة نظره تعد خطراً على الاشتراكية، بمعناها الإنساني الحقيقي، وهي:

- مدرسة الاشتراكية الثورية.

- مدرسة الواقعية الاشتراكية.

- مدرسة الأدب الهادف.

- مدرسة الحتمية الاقتصادية أو الجبر التاريخي.

وهو يعدّ أن المدارس الأربع الأولى ذات لون واحد، وهي ماركسية. لكنها، من وجهة نظره، منافية للاشتراكية الحقيقية، الاشتراكية بالمعنى الإنساني لجملة أسباب أهمها أنها مادية صرفة.

وبغض النظر، أن توافق لويس عوض أو تختلف معه، ففي رأيي، قدّم دراسة تستحق أن تُدرس من جديد، لأنها تثير أسئلة كبيرة، لكن من وجهة نظري، وعلى الرغم من اطلاع لويس عوض على الآداب العالمية، وهضمه لنظريات النقد في مختلف المدارس الأدبية ومذاهبها، إلا أنه ظلم المدرسة الواقعية، وتحديداً الواقعية الاشتراكية، إما لأنه لم يفهمها كونه مناصراً للاشتراكية، أو كي يظهر أنه لا شرقي ولا غربي، لكن تبقى حماسته للاشتراكية تشفع له. ومع ذلك، لم يسلم من أقلام اليمينيين والرجعيين. ولأنه لم يرد عليهم وصفوه بالغرور والتكبر وأقاموا له محاكم التفتيش، لأنه رفض تقديس الماضي، ومسايرة المؤلف، ولم يقبل بالحلول الوسط. كما وهاجموه وانتقدوه لأنه لم يكتب - من وجهة نظرهم - إلا عن الكتاب اليساريين، أمثال: عبد الرحمن الشرقاوي، عبد الرحمن الخميسي، صلاح عبد الصبور، أحمد عبد المعطي حجازي،

عبد القادر القط، بدر شاكر السياب، ألفريد فرج، يوسف إدريس، شكري عياد، توفيق الحكيم، وغيرهم.
ولأن شهرة لويس عوض كناقد طغت على كتاباته، فلم يذكر كمبدع، مع أنه كتب الشعر والمسرح والرواية والقصة القصيرة.

بقي أن أذكر: ولد الدكتور لويس عوض عام 1914 في مديرية المينا وتعلم في مدارسها، وحصل على الثانوية العامة عام 1931، فالتحق بجامعة القاهرة بقسم اللغة الإنكليزية عام 1933، وبمساعدة طه حسين أوفد إلى جامعة كامبريدج، وحصل على الماجستير عام 1940. ومن ثم عاد إلى مصر وعمل مدرساً، ثم أكمل دراساته العليا في جامعة برنستون عام 1953، وبعد عودته من أمريكا عُين مشرفاً على صفحة الأدب بجريدة الجمهورية. فصل من عمله مرة، واعتقل مرة، لكنه عاد إلى العمل في جريدة الجمهورية، ثم انتقل بعدها إلى الأهرام، وبقي على رأس عمله حتى وفاته عام 1990.

الاشتراكية والأدب

1.

مضت الآن ثماني سنوات بالتمام والكمال منذ أن دعيتني جريدة "الجمهورية" للإشراف على صفحاتها الأدبية في 1953/1954، فاتخذت لصفحة الأدب بها شعاراً هو "الأدب في سبيل الحياة". وظلت صفحة الأدب بهذه الجريدة تحمل هذا الشعار نحو ستة شهور. فلما شغلتني مشاغل العلم بالجامعة وتخليت عن توجيه صفحة الأدب أزيل هذا الشعار واتجهت صفحة الأدب اتجاهاً آخر لا أعرف كيف أصفه لأنه لا يدخل في نمط معروف من أنماط الفكر والكلمة المكتوبة، ولم تكن إزالة هذا الشعار بالشيء الغريب، فقد كانت فكرة الرابطة بين الأدب والحياة تسوء فريقياً من الناس بعضهم شريف غاية الشرف وبعضهم غير شريف. وجاهر بعضهم وهمس آخرون قائلين أن صفحة الأدب في جريدة "الجمهورية" تسوق الفكر والثقافة والأدب في سبيل الاشتراكية...

وها نحن أولاء بعد ثماني سنوات نخطو بلا تردد في طريق الاشتراكية.. وها نحن بعد ثماني سنوات نسائل أنفسنا الأسئلة القديمة نفسها ونجدد السؤال: ما مقام الأدب في المجتمع الاشتراكي، وما وظيفته في هذا المجتمع، وما غايته وما علاقته بالحياة وأهدافها؟ ثم نسأل أنفسنا سؤالاً لا يقل عن كل هذا أهمية وهو: ما مقوماته ومبادئه وعناصره، وكيف نصون الأدب الاشتراكي من أعدائه ومن أصدقائه على حد سواء، فقد يكون الصديق الجاهل أكثر خطراً من العدو العاقل.

وهنا نجد أنفسنا ملزمين بفتح باب المناقشة من جديد في مذهبين من مذاهب الفن والأدب والعلم والفكر اصطلاح الناس على إجمالهما في عبارة "الفن للفن" و"الفن للحياة"، وعلى قياس هذا يكون هناك تعارض بين "الأدب للأدب" و"الأدب للحياة" وبين "العلم للعلم"، و"العلم للحياة" و"الفكر للفكر" و"الفكر للحياة".. وهنا ضوء التجربة الإنسانية الكبرى، ثم على ضوء تجربتنا الخاصة. أقول لا مفر من دراسة موضوع الأدب والاشتراكية على ضوء تجربة الأدب والمجتمعات العالمية الأخرى قبل أن ندرسه في أدبنا ومجتمعنا لسبب بسيط. هو أن هذه التجربة أكثر رسوخاً أو أكثر تحدياً في بعض البلاد الأخرى منها في بلادنا.

فنحن مجتمع حديث العهد بالاشتراكية فكرة ونظاماً، ومن الخير أن ندرس كيف ولماذا جابهت المجتمعات الأخرى مشكلة الفن للفن والفن للمجتمع أو العلم للعلم والعلم للمجتمع، لنستهدي بنتائج هذه المجابهة، ولننتفع من ثمار هذه التجربة ولنتجنب أخطاءها.

وقد كنت دائماً أفضل فلسفة الأدب للحياة على فلسفة الأدب للمجتمع، لا لأنني أستهين بالمجتمع أو التمس التعمية في شيء مجرد هو الحياة، ولكن لأن الحياة شيء أعم من المجتمع وشامل له، فالحياة تشمل المجتمع والفرد جميعاً، وليس من الخير أن نطرح الفرد من حسابنا في أي فلسفة اجتماعية نقيمها بالفكر أو بالفعل، وإنما الخير كل الخير أن نعترف بالفكر ونضعه في مكانه الطبيعي من إطار المجتمع العظيم، بحيث لا يخرج الفرد بفرديته خروج الجزء على الكل ويشط عن مجاله الشرعي فيخرب المجتمع.

ومن الأفضل أن يقال الأدب أو الفن أو العلم أو الثقافة للحياة لا للمجتمع، لأن المجتمع يفهم عادة على أنه جسم ذو كيان مادي محسوس وعلاقات مادية محسوسة وقيم مادية محسوسة أو نابعة من المادة، أما الحياة فهي الكينونة كلها بما فيها من جسد وروح ومن مادة وفكر ومن أعضاء ووظائف. وأخيراً فمن الأفضل أن نتحدث عن الأدب والفن والعلوم والثقافة للحياة لا للمجتمع لأن المجتمع يفهم عادة على أنه مجتمع بعينه محدود بحدود الزمان والمكان، أما الحياة فهي بغير حدود، وهي تيار مستمر يدخل فيه الماضي والحاضر والمستقبل وهي تشمل هذا المجتمع وذاك المجتمع وكل مجتمع، أي تشمل المجتمع القومي خاصة والمجتمع الإنساني بوجه عام.

بهذا تكون دعوة الأدب للحياة دعوة قومية ودعوة إنسانية معاً، لأنها تجعل من الأدب وظيفة للحياة القومية ووظيفة للحياة الإنسانية. وبهذا تكون دعوة الأدب للحياة دعوة مادية ودعوة روحية معاً، لأنها تجعل من الأدب وظيفة للحياة المادية ووظيفة للحياة الروحية. وبهذا

تكون دعوة الأدب للحياة دعوة اجتماعية ودعوة فردية معاً، لأنها تجعل من الأدب وظيفة من وظائف المجتمع كما تجعل منه وظيفة من وظائف الفرد.

وهذا في يقيني هو جوهر اشتراكيّتنا التي تتسع ويجب أن تتسع لكل هذه المعاني والوجوه. فلو كانت اشتراكيّتنا مجرد اشتراكية قومية خلت من المقومات الإنسانية لكانت نازية أو فاشية، وحاشا لها أن تكون كذلك. ولو كانت اشتراكيّتنا مجرد اشتراكية عالمية خلت من المقومات القومية لكانت وهماً من تلك الأوهام الفوضوية التي نبغ فيها مفكرو اليهود وربما اصطنعوها اصطناعاً ليقضوا على القوميات. ولو كانت اشتراكيّتنا مادية الوسائل والغايات خالية من الفكر وروح المثالية فلن يخرج من مجتمعا إلا مسخ شائه، ولو كانت اشتراكيّتنا محض رؤية روحانية لا تجابه مقومات الحياة المادية لكانت قصراً باذخاً يشيد على الرمال، كذلك لو كانت اشتراكيّتنا نظاماً اجتماعياً شمولياً حديدياً لا يفكر إلا في الجماعة ويسحق شخصية الفرد بكلّله لعدنا إلى مجتمع النمل والنحل وقطعان الجراد، ولو كانت اشتراكيّتنا حبراً على ورق ومجرد شعار أجوف يخدر الجماهير ثم يترك للفرد أن يعرّيد في كل مكان بلا قيود ولا حدود، لكان من المحال أن يتسع بيننا القطاع العام بالملكية العامة والخدمات العامة ليحول مستقبلاً دون عودة الاستغلال الفردي إلى الظهور.

فاشتراكيّتنا إذن تتسع لكل هذه المعاني ويجب أن تتسع لها بحيث تخرج من كل هذه المتناقضات انسجاماً تشد به خصوبة

الحياة. أما جانبها الاقتصادي فقد استقر مبدأ في نظام الملكية العامة بما لا يقضي على شخصية الفرد، واحترام الملكية الخاصة بما لا يجني على حياة المجتمع. وهذا ما يجعل من اشتراكيّتنا مذهباً إنسانياً يسعى لخدمة الحياة الإنسانية المادية والروحية مجتمعاً وأفراداً، ماضيها وحاضرها ومستقبلها، في حدود هذا الوطن ولجميع بني البشر.

الاشتراكية إذن كما نفهمها مذهب إنساني.

والأدب الاشتراكي كما نفهمه أدب إنساني. ويستوي أن تقول "الأدب للحياة" أو "الأدب للإنسانية".

وهذا الأدب الاشتراكي الإنساني يحيط به اليوم خطران: خطر عبادة الفرد وخطر عبادة الجماعة. فإذا كان لنا أن ننتفع من تجربة غيرنا من الشعوب عرفنا أن عبادة الفرد في المجال الثقافي تتمثل في مدرسة الأدب للأدب والفن للفن والعلم للعلم، بل والدين للدين، وعرفنا أن عبادة الجماعة تتمثل في كافة المدارس المادية والمثالية التي تشتط فتجعل من الأدب والفن والعلم مجرد أدوات لخدمة الحياة المادية وحدها. أو تشتط فتجعل من الأدب والفن والعلم مجرد أدوات لخدمة الحياة الروحية وحدها. ووجه الخطر في هذه المدارس إنها تبسط الحياة أكثر مما ينبغي وتفصم الوحدة الأصيلة القائمة بين الروح والمادة، بين المثال والوجود، بين الشكل والمضمون، بين صورة الحياة ومحتواها.

وقد عرفت الآداب العالمية هذا الفصل حين ظهرت نظرية الفن للفن في القرن التاسع عشر.. فحين كتب أوسكار وايلد مثلاً يقول في

"صورة دوريان جراي: "إن الفنان هو صانع الأشياء الجميلة"، وضع الجمال وحده مقياساً للفن، وبهذا جرد الفن من المضمون وجعله محض شكل وقالب ومبنى. هذا يعني أنه ما دام موضوعه يثير فينا الإحساس بالمتعة فلا داعي لأن نقرب هذا الموضوع إن كان صدقاً أو زيفاً، صحيحاً أو فاسداً، نافعاً أو ضاراً، تقديمياً أو رجعيماً، راقياً أو منحطاً، إنسانياً أو حيوانياً.

وهذا الموقف نفسه هو موقف الناقد الكبير وولتر باتر، فهو يقول في كتابه المشهور عن "الرئيساتس": "لقد أصبح اتجاه الفكر الحديث التنبه إلى كل شيء وإلى مبدأ كل شيء على أنه أسلوب أو زي متغير.. أن واجب الفلسفة والثقافة التأملية نحو روح الإنسان هو إيقافها وإثارتها لتحيا حياة الملاحظة الدائبة المتشوقة، ففي كل لحظة نجد القالب يبلغ حد الكمال في يد أو في وجه أو نجد لونا من الألوان على التلال أو في البحر يفوق غيره فتنة، أو نجد حالة من الوجد أو نفاذ البصيرة أو الانفعال الفكري يصبح حقيقة لا تقاوم تجذبنا بقوة لا تقاوم - ولكن لتلك اللحظة لا أكثر، فإنما الغاية ليست ثمار التجربة بل التجربة نفسها".

مثل هذه النظرة إلى الفن والأدب تجعل منهما أشبه شيء بالعرشة الجنسية التي تطلب لذاتها. وهي بمثابة قولنا أن الغاية من الحب أو الزواج، ليست ثمار الحب والزواج ولكن عرشة الحب والزواج وبهذا تتحول التجربة الفنية سواء في الفنان أو في المتلقي لفننه إلى مجرد انفعال جميل يلتبس لذاته، قد يكون مصدره جمال الصورة أو لذة

التجربة أو جدتها. وهذه مرحلة متقدمة في الشهوانية أو في إدراك الجمال بالحواس.

لم يكن غريباً إذن أن أطلق النقاد على هذه المدرسة اسم المدرسة الهيدونية أي مدرسة عبادة الجمال. وليس أدل على عبادة الجمال من نظرية أوسكار وايلد بأن الجمال وحده يبرر الفن كما في قوله: "من يرون دميمة المعاني في جميل الأشياء فاسدون، ولكن فسادهم لا سحر فيه، وهذا عيب. ومن يرون معاني الجمال في جميل الأشياء هم المتقفون، وباب الأمل مفتوح أمامهم. هم الأصفياء الذين لا يرون في جميل الأشياء إلا جمالاً". أو في قوله: "ليس هناك كتاب أخلاقي وكتاب مناف للأخلاق. إنما الكتب إما جيدة الصياغة أو رديئة الصياغة. هذا كل ما في الأمر". أو في قوله: "الفن كله لا نفع له".

ولا شك أن مدرسة الفن للفن أول ما ظهرت في القرن التاسع عشر كانت بمثابة احتجاج صارخ لا يخلو من الوجاهة على طغيان مدرسة "الفن للأخلاق" وعلى مدرسة "الأدب ذي الرسالة" أو مدرسة الأدب الهادف كما نسميها نحن اليوم. فمشكلة هذه المدارس الأدبية أنها تبسط معنى الفن إلى حد السذاجة، وتقدم مضمون الفن على صورته، بل وتسخر الفن بطريقة سافرة لخدمة بعض قطاعات الحياة كالحض على الفضيلة بلغة الوعظ والإرشاد أو تعليم العمال مبادئ الدين في كفاحهم من أجل استخلاص حقوقهم مثلما نرى في قصص تشارلز كنجزلي وعامة من نسميهم بالمدرسة الاشتراكية المسيحية نحو منتصف القرن التاسع عشر. ولكن مدرسة الفن للفن أسرفت في

الطريق المضاد حين دعت إلى عبادة الجمال.. فلم تجرد الفن من الدعوة إلى الفضيلة أو من الدعوة الاجتماعية فحسب بل جردته من كل مضمون لا يثير الإحساس بالجمال في نفس الإنسان، فأقامت بذلك طغياناً من نوع جديد هو طغيان الشكل أو الصورة لتعالج طغيان المضمون أو المحتوى - والخطأ الجوهرى الذي تورطت فيه مدرسة الفن للفن هو عين الخطأ الذي تتورط فيه أية مدرسة فنية تبسط الفن إلى حد السذاجة، فتعزل مادة الفن عن صورته.

وقد عزلت مدرسة "الفن للفن" الأدب عن المجتمع وعن الأخلاق وعن سائر مقومات الحياة العميقة وعناصرها الدائمة أو السامية، وزعمت أن الفن دولة مستقلة ذات سيادة ليس فيها من سلطان ولا رعايا إلا الجمال وليس لها من حدود أو تخوم أو شرائع أو قوانين إلا ما رسمه الجمال. وفي مثل هذه الدولة تكون غاية الغايات هي اللذة أو السعادة، وأنها حقاً لغاية من غايات الحياة، ولكن إن قلنا إنها الغاية الوحيدة أو الغاية التي لا غاية وراءها، فقد جعلنا من الحياة شيئاً ساذجاً لا يستحق أن يعاش.

هذه المدرسة "التعبيرية" كما تسمى أحياناً، حذت حذوها المدرسة "التأثرية" في أواخر القرن الماضي وفي أوائل القرن العشرين. ويمكن أن نستشف رأي هذه المدرسة من أقوال قطب من أقطابها وهو الناقد الأمريكي الكبير جويل سنجاران الذي قال في كتابه المشهور "النقد الخلاق ومقالات أخرى".

"إن وظيفة النقد بالنسبة للناقد التأثري هي الشعور بالأحاسيس عند تلقي العمل الفني والتعبير عن هذه الأحاسيس وموقفه الذي يعبر

عنه هو.. القراءة عندي هي الإحساس برعشة اللذة، ولذتي.. هي في حد ذاتها حكم على العمل الفني، وهل في إمكاني أن أصدر حكماً أفضل من الشعور باللذة؟ إن كل ما أستطيع أن أفعله هو أن أعبر عن مدى تأثري به وأية إحساسات يثير في نفسي. إن كلامنا، لو كان متفتح الإحساس للتأثيرات، عارفاً بالتعبير عن نفسه، مستطيع أن يخلق عملاً فنياً ليحل محل العمل الفني الذي يزوده بالأحاسيس، هذا هو فن النقد الذي لن يستطيع النقد تجاوز مجاله.. ليس من وظائف الشعر الجوهرية نشر أي دعوة أخلاقية أو اجتماعية إلا بمقدار ما نقول أن وظيفة بناء الكباري هي نشر دعوة لغة الاسبرانتو".

وفي نفس المقام يقول سنجاران أن الناقد حين يتعرض لسيرة الشاعر أو لشرح بيئته الاجتماعية يخرج من دائرة اختصاصه كناقد، ويدخل في نطاق المؤرخين وعلماء الاجتماع. وبهذه الأقوال التي يقولها سنجاران رسول المدرسة التأثرية يتم العزل المطلق بين الفن وأهم مقومات الحياة الفردية والاجتماعية. أو باختصار أهم مقومات الحياة الإنسانية. فلا يبقى في العمل الفني شيء ذو قيمة إلا ما يثير به أحاسيس قارئه أو مشاهده. أما المعاني العميقة التي تكتنف الحياة الإنسانية وتتخللها كالوعي أو التأمل أو الإدراك الأخلاقي أو الفهم الاجتماعي أو اتساع المعرفة أو رقي النفس أو تصفية المشاعر أو الإيمان بشيء أو مراجعة القيم إلخ... فلا مكان لها في المذهب التأثري. والنقد التأثري يغلق أمامنا باب تفسير الأعمال الفنية على ضوء سير أصحابها أو على ضوء مقومات العصر الذي أنشئت فيه، كأنما العمل الفني

يولد في فراغ تام بل ويولد من لا شيء غير إحساسات اللحظة التي يعيش فيها الفنان.

بل أكثر من هذا ، فإن مدرسة الفن للفن تعبد الجمال. وأما المدرسة التأثرية فتعبد الإحساس. فإن كنا قد وصفنا مدرسة الفن للفن بالشهوانية لأنها تقدم الجمال على كل قيمة فنية أخرى، فلا بد أن نصف المدرسة التأثرية بالشهوانية مرتين، لأنها تقدم الإحساس على كل قيمة فنية أخرى. حتى الجمال نفسه لا يصبح أقنوماً من الأقانيم المطلقة كما كان في الماضي، بل يصبح شيئاً بلا موازين ولا مقاييس إلا الإحساس نفسه، والإحساس حالة فردية متناهية في الفردية، وكثيراً ما يختلف من إنسان إلى إنسان بحسب بيئته وظروفه وثقافته وقراءته واستعداداته، بل وحالته في التو واللحظة التي يستقبل فيها العمل الفني... فإن كان قد أكل أكلة ثقيلة مثلاً أو يعاني من صداع الخمر أو صداع الحب فربما ضاق إحساسه بقصيدة أو قصة أو لوحة فنية من أسمى ما أخرجت يد الفنان، وتفتح لأخرى تتفق مع حالته. ومدرسة الفن للفن يمكن في سعيها للجمال أن تتقيد بتعريفات ومقاييس ونواميس فنية موضوعية مستمدة من الخارج ومستخلصة من التجربة الإنسانية في مختلف العصور. فأوسكار وايلد حين قال "إن هدف الفن هو إظهار وإخفاء الفنان"، إنما كان ينوه بموضوعية الفن وموضوعية قوانينه، وإنما كان يحذر من الفن الذاتي الذي يعبر عن شخصية صاحبه أو آرائه أو أحاسيسه أو أهدافه. أما الفن التأثري فالمعول فيه كله على انطباع صورة العالم في وجدان الفنان وفي إحساسه فهو يصف العالم كما يراه هو لا كما يراه الناس. وهذا

بمثابة رفض مطلق لكل مقاييس وقوانين تأتي من الخارج. الحقيقة لا وجود لها إلا ما يراه الفنان حقيقة، أو على الأصح مظهراً أمام حواسه. كل شيء يتلون بعين الفنان ويتشكل بحسب استقباله له. لا شيء هناك إلا الذات، ذات كل منا على حدة، وهي نافذته الوحيدة التي يطل منها كل ما في العالم. وفي مثل هذه الفلسفة التأثرية، الفرد مركز الكون ومقياس الوجود، وكل ما في الحياة، مجرد مناسبة لتجربة الفنان التأثرية.

وهذه نماذج من مدارس الأدب والفن المنافية للاشتراكية. مدرسة الفن للفن منافية للاشتراكية لأنها تعزل الفنان عن المجتمع والحياة ولأنها تفصل مادة الفن عن صورته، ولأنها تقيم فوق المجتمع الإنساني والحياة الإنسانية دولة لا يعلى عليها هي دولة الجمال المطلق. والمدرسة التأثرية مدرسة منافية للاشتراكية لأنها مدرسة ذاتية مسرفة في الذاتية تجعل من إحساس الفرد مقياس كل شيء في الفن والحياة والمجتمع، وترفض كل معيار وكل قيمة وكل حكم إلا ما نبع من ذاتية الفنان. هما منافيتان للاشتراكية لأن نقطة البدء في كل أدب اشتراكي وفن اشتراكي هي التسليم "بموضوعية" الإنسانية، والتسليم بأن طلب الأدب لذاته أو الفن لذاته أو العلم لذاته أو الثقافة لذاتها أو الدين لذاته أسطورة، قد تكون نافعة أحياناً، ولكنها وليدة صدع في الحياة وبنيت العقل العبقرى كلما أراد أن يرفض مسؤولياته أمام الإنسانية والحياة.

إذا قلنا أن مدرسة "الفن للفن" و"المدرسة التأثرية" هما المدرستان الوحيدتان المناهضتان للاشتراكية الإنسانية فقد تجاوزنا الحق في هذا القول. فكل ما نستطيع أن نقوله في هذا السبيل هو أن هاتين المدرستين المثاليتين هما من أهم المدارس المثالية في الفن والأدب التي أخذت على عاتقها مناوأة الفكرة الاشتراكية والفن الاشتراكي بطريقة منظمة. ومن المدارس المثالية الخطيرة الأخرى التي ظهرت في القرن العشرين وأعلنت عن الاشتراكية بحق وبغير حق حرباً فكرية لا هوادة فيها "المدرسة العقلية" الجديدة باتجاهاتها الاستقرارية - أو الرجعية - المختلفة أو باتجاهاتها المعادية للثورة الفردية والاجتماعية، الفكرية والمادية، وأهمها مدرسة "الإنسانية الأدبية" التي وضع أساسها الناقد الأمريكي الكبير أرفنج بابيت والفيلسوف الأمريكي الكبير بول المرمور، ومدرسة "الكتلثة الجديدة" التي يعد الشاعر العظيم ت. س. إليوت نبياً ورسولها وكاهنها الأعظم في القرن العشرين.

أما مدرسة "الإنسانية الأدبية" أو المدرسة "الهيومانية" التي وضع أساسها أرفنج باييت، فهي مدرسة إنسانية بالاسم فقط، لأنها جنحت إلى التحامل على كافة القيم الفنية والاجتماعية التي تتوسل بها الإنسانية إلى أحداث التغييرات الكبرى سواء في حياة الأفراد أو في حياة الجماعات. وقد جاهر باييت وأتباعه وأعادوا القول جملة وتفصيلاً بأن عدوهم الأول هو العاطفية وكل ما انبنى عليها سواء في الحياة الفنية أو في الحياة الثقافية أو في الحياة الإنسانية، فردية كانت أو جماعية. وكان الهدف الأول لسخطها هو الروح الرومانسية في الفن والحياة، وركز باييت هجومه على جان جاك روسو باعتباره أبا الرومانسية ومؤسس مدرسة الشعور، وكان باييت واضح التنديد بالفكرة الديمقراطية وبروح الفردية التي تفشت منذ الثورة الفرنسية في الطبقة المتوسطة ودعت إلى خلخلة العقائد والقيم التقليدية. وكان ينعي على الديمقراطية أنها في اهتمامها بالجماهير قدمت الكم على الكيف فأفسدت الذوق وأفسدت السلوك وشجعت الاهتمام بالتعليم المهني وأوشكت أن تقضي على التعليم الإنساني، كما أنها جعلت من البشر نسخاً متشابهة خلقتها الحضارة الصناعية وأحلت مذهب المنفعة محل المذهب الكلاسيكي وأحلت فلسفة الإحسان محل الدين. أما في الفن والأدب فهي قد شجعت تضخم الأنا على حساب احترام القيم الاجتماعية.

وكان باييت يرى أن القيم الفردية التي جاءت بها الديمقراطية أو القيم الديمقراطية التي جاءت بها روح الفردية المأثورة عن أبناء الطبقة المتوسطة قيم ضارة بالفرد والمجتمع معاً. وعنده أن مصدر هذا

الإضرار هو ضياع الإرادة، فالعاطفية التي يقوم عليها ويبشر بها الفن الرومانسي حركة انطلاقية تكتسح أمامها إرادة الإنسان فرداً كان أو مجتمعا، والإيمان بالعلم ينشر الفكرة الجبرية أو الفلسفة الحتمية التي تصور أن الإنسان ومواقفه إن هي إلا ثمرة حتمية للعوامل المحيطة به أو الفاعلة فيه وهذا ينفي الإرادة. فالعاطفة والعلم مما يحولان دون تقديرنا للدور المنظم الذي تلعبه الإرادة في حياة الفرد والمجتمع. ومظهر الإرادة عند باييت هي القدرة على الامتناع أو القدرة على التقيد كما كتب في مجلة "الفورم" عام 1930 قبيل وفاته بثلاث سنوات. وأعدائه الطبيعيون هم روسو لأنه أبو العاطفة وفرانسيس بيكون لأنه أبو العلم الحديث.

والحل عند باييت هو الأخذ بمبدأ "القبول" و"العمل بقانون الحساب".. فهذين الأمرين يمكن تحقيق "العيش المتوازن المتناسب" كما يقول، ويمكن مراعاة "الذوق العام".. والهدف الأعلى للفلسفة الهيومانية عند باييت هو تقوية روح "الجنتمان" و"الدين" التي كان يدعو لها مفكر مثل بيرك في أواخر القرن الثامن عشر. والابتكار الفردي عند باييت الذي ينتهي عادة بالفنان أن يكون له طابعه الخاص المميز له لا بأس به، ولكن "مما يساوي ذلك في الأهمية على الأقل أن يتصف بصفة البنيان، وصفة البنيان هذه لا يمكن أن تأتي إلا من إخضاع الفرد الذي يحظى كل منا به كهبة سخية من الطبيعة لكل أعم "الساترداي ريفيو" قبيل وفاته بعد أن أنضج العمر وعلمه الاعتدال. ويتضح منه رغم اعتداله ونضوجه اهتمامه بمبدأ الخضوع للعرف العام وللتقاليد المتوارثة ولقوانين الجماعة. وقد كان في شبابه

أكثر عدواناً على روح الخلق والابتكار والتفرد والفردية والعاطفة واستلهاهم الطبيعة ، كما أن العلم لم يسلم من نقده القوي الممتاز.

وما من شك في أن كثيراً من آراء أيرفنغ باييت فيض غزير من الحكمة العميقة. وكثير من نقده للفردية وللعاطفة وللعودة إلى الطبيعة بل وللعلم أيضاً صائب وسديد بما لا يمكن أن يجادل فيه اثنان. كما أن في حملاته على الديمقراطية وما نجم عنها من تقديم لعديد من القيم الرخيصة على القيم الممتازة أشياء توجب التأمل الصادق لصدقها وعمقها ، بل إن دعوته إلى قبول القيود في حد ذاتها لا تخلو من وجوه أصيلة لا يمكن أن يماري فيها المنصفون.

ولكن الخطأ الأكبر الذي وقع فيه أرفنج باييت أنه لم يميز بين عصور التغير وعصور الاستقرار ، وأنه فقد القدرة على الحكم على الفن والفكر وعلى الفرد والمجتمع في السياق التاريخي والحيوي معاً. فدعوته لقبول القيد والرضوخ للضمير العام قد تكون سائغة إذا كان القيد نظاماً سليماً وإذا كان الضمير العام ضميراً مستتيراً. فلا يكفي أن يتململ مفكر محافظ من روح الانطلاق في الفن والأدب أو في الحياة الفردية والاجتماعية ، ولا يكفي أن يدعو الناس لقبول القيد ، لأن السؤال الأول الذي يتبادر إلى كل ذهن محايد هو: أي قيد تريدني أن أقبل؟ وأية غاية تريد أن تعوق انطلاقي إليها. وتاريخ الإنسانية حافل بالشواهد التي تدل على أن ضمير المجتمع وقيوده ، كالضمير الفني وقيوده ، وكالضمير الأدبي وقيوده ، قد كانت في أزمنة معينة غاية في الرقي والسماحة وفي أزمنة أخرى غاية في التخلف والطفيان.

وقد كان أرفنج باييت رغم حكمته الواسعة قوة تخلفية في الأدب والحياة في مطلع هذا القرن، وقوة معطلة لتقدم الجماهير، لسبب بسيط وهو أنه اختار هدفاً لنقده العنيف مفكرين تدين لهما الإنسانية بالكثير من تقدمهما هما روسو وبيكون، رغم أننا ننظر اليوم إلى روسو وفلسفته في الانطلاق والتلقائية والعودة إلى الطبيعة والعاطفة الصرفة التي لا يكاد يشويها شيء يعكر منابعها، نظرة يملؤها الحذر والريبة والتشكك في أن دعوته هي التي مهدت السبيل إلى ظهور الفاشية والنازية وعامة المذاهب الشمولية المعتمدة على العاطفة المطلقة، أقول أن روسو كان في زمنه قوة تغيير تقدمي كبرى في مجتمع إقطاعي فاسد وطاقة ثورية عظمت على ضمير عام كبيلته الأرستقراطية والكهنوت الرجعي بأصفاً من الخزعبلات التي تسمى قوانين المجتمع الثابتة الواضحة ثبات قوانين نيوتن ووضوح قوانين أفليدس ونحن الآن في عصر الاشتراكية والاعتراف بحقوق الجماعة والسواد الأعظم ننظر إلى الفكر البورجوازي الفردي الانطلاقي الذي لا يعرف للحرية حدوداً نظرنا إلى شيء مجاف للتقدم الاشتراكي ولتقدم السواد الأعظم، ولا نرضى بأن يعطل مبدأ الفردية المطلقة أو الحرية المطلقة في عصرنا هذا سعي الجماهير نحو استرداد حقوق الإنسان على أوسع نطاق ممكن، ولكننا في الوقت نفسه نمجد الفكر البورجوازي الفردي الانطلاقي الذي لم يكن يعرف للحرية حدوداً: نمجد أمامه جان جاك روسو، ونمجد مع كل هذا الطبقة المتوسطة الثائرة التي دكت حصون الإقطاع واستولدت كل هذا الفكر العظيم وكل هذه الثورات التاريخية العظيمة، نمجدها كجزء لا يتجزأ من التراث الإنساني العظيم الذي لولاه لظل أمراء

الإقطاع يبيعون الأرض ويشترونها بمن عليها من بشر أرقاء، ولولاه لظل لكل نبيل على نساء أرقائه "حق الليلة الأولى". ومهما كان ضيقنا اليوم في عصر الاشتراكية بالفكر البورجوازي أو بالقيم الديمقراطية أو بالحرية التي لا تعرف الحدود أو بفلسفة العودة إلى الفطرة أو بنظرية الانطلاق، فنحن لا يمكن أن ننسى أن هذه كانت المعاول التي هدمت بها الطبقة المتوسطة معاقل الإقطاع. ومهما كان ضيقنا اليوم في عصر الاشتراكية بالطبقة البورجوازية ذاتها وبفرديتها الأنانية العمياء وبتقديمها كل ما للفرد على كل ما للمجتمع، فنحن لا يمكن أن ننسى أنها في مرحلتها الثورية كانت طليعة الجماهير لاستخلاص أهم حقوق الإنسان الطبيعية من يد الملكيات المستبدة ومن يد الأشراف الطغاة.

وما يقال في فلسفة الحرية والانطلاق والفردية والديموقراطية والبورجوازية التي حاربتها المدرسة الهيومانية، بقيادة أرفنج باييت وبول المرمور ونورمان فورستر وهيدون كلارك، يقال أيضاً في العلم وفي الثورة الصناعية التي تمت بفضل العلم.. فمهما كان ضيقنا اليوم بالآثار السيئة، فردية كانت أو اجتماعية، المترتبة على تقدم العلم أو الصناعة، فنحن لا يمكن أن ننسى أن العلم في مرحلته الخلاقة هو الذي انتشل الإنسانية من ظلام العصور الوسطى وأن الصناعة هي التي نقلت البشرية من اقتصاديات الفقر والتخلف إلى اقتصاديات الرخاء والنمو. ولا ننسى فضل فرانسيس بيكون أبي المنهج العلمي أو فضل من جاؤوا بعده من فلاسفة وعلماء في توسيع مقومات الحضارة وتعميقها وفي تمكين الجماهير الكبيرة من المشاركة في ثمرات

المعرفة والإنتاج. ونحن اليوم في عصر الذرة الرهيبة وأسلحة الدمار الشامل والإبادة بالجملة نحس بخطر العلم على الإنسانية إحساساً أقوى من إحساس بابيت ومور وجماعتهما في مطلع هذا القرن بهذا الخطر، ولكننا لا نحمل على العلم أو الصناعة أو نشكك فيما أدياه من دور خلاق في بناء الإنسانية.

المدرسة الهيومانية إذن مدرسة منافية للفكرة الاشتراكية لأنها تتدد بالعلم وبالصناعة وبالديمقراطية وبالحرية وتستخف بحقوق الجماهير، كل ذلك بحجة حماية التراث الإنساني والقيم الأرستقراطية في المجتمع. والحل الذي تقترحه المدرسة الهيومانية لاجتياز أزمة الحضارة البورجوازية التي بدأت تتكشف منذ أواخر القرن الماضي، مناف للفلسفة الاشتراكية النابعة من يناييع إنسانية، لأن الهيومانية تدعو إلى قبول القيود الاجتماعية والفكرية والفنية بلا قيد أو شرط، وتعرف معنى الإرادة بأنها "إرادة الإمساك" أو الأحجام أو باختصار إرادة الاستسلام وقبول القيد. أما الفلسفة الاشتراكية بالمعنى الإنساني، فهي لا تهاجم العلم بل تطلب مزيداً من العلم، وهي لاتيأس من العلم بسبب طفغيانه ومساوئه بل تطالب بالعلم خادماً للإنسانية وخادماً للجماهير ونشاطاً لا حدود له يستخدمه الإنسان لاكتشاف الكون ونفسه وتسخير الطبيعة لخير الإنسانية ورفيها المادي والفكري. والفلسفة الاشتراكية بالمعنى الإنساني لا تهاجم الحرية والديمقراطية ولكن تطالب بمزيد من الحرية والديموقراطية لبني الإنسان في كل بقعة من بقاع الأرض وفي كل مستوى من مستويات المجتمع. وهي لا تكثفي بالحرية المبدئية أو بالديموقراطية

النظرية أو بحقوق الإنسان القانونية الشكلية التي جاءت بها الطبقة المتوسطة في ثورتها المجيدة على الملكية المطلقة وعلى مجتمع الإقطاع بل تعد هذه مكاسب في طريق الإنسانية الطويل نحو الحرية الكاملة الشاملة ونحو المساواة الكاملة الشاملة ونحو الإخاء الكامل الشامل، وتسعى إلى تعميق معنى الحرية والديمقراطية وكل حق من حقوق الإنسان بإعطاء الجماهير كل الضمانات المادية والاقتصادية اللازمة لصيانة الحرية والديمقراطية وحقوق الإنسان.. والفلسفة الاشتراكية لا تتنكر للفردية واستقلال فكر الفرد وإرادته وسلوكه بل تسعى لنشر هذه الفردية وهذا الاستقلال في الفكر والإرادة والسلوك بين الجماهير الكبيرة بعد أن كانت هذه الأشياء وقفاً على فئة صغيرة في المجتمع. والاشتراكية الإنسانية إذ تقدم حقوق الجماعة على حقوق الفرد واستقلال الجماعة على استقلال الفرد، إنما تفعل ذلك لا استخفافاً بحقوق الفرد واستقلاله، بل كمرحلة لازمة لتحرير الجماهير الكبيرة من ريقه الإرادة الفردية المستقلة كمرحلة لازمة لتعميم التفرد واستقلال الإرادة بين جميع أبناء المجتمع ما أمكن ذلك.

هذه هي أهم مبادئ المدرسة الهيومانية التي وضع أساسه الناقد الكبير أرفنج باييت في كتابه العظيم "اللاوكون الجديد" (1910) وفي كتابه العظيم "روسو والرومانسية" (1919) وفي كتابه الخطير "الديموقراطية والقيادة" (1924) وقد عاونه الفيلسوف الأمريكي الكبير بول المرمور في كتابيه الهامين "مجرى الرومانسية" (1913) و"الأرستقراطية والعدالة" (1915) على إقامة أركان هذا المذهب، كما عاونه أتباعه من أمثال الناقد نورمان فورستر صاحب "الهيومانية

وأمریکا" واستیوارت شیرمان صاحب "فی الأدب المعاصر" علی نشر هذا المذهب. ونحن إذ نصف آثار هذه المدرسة فی النقد والفلسفة بأنها آثار عظيمة إنما نفعل هذا لأنها تشتمل علی تأملات عديدة غاية فی العمق وغاية فی السلامة فی تصویرها للإسراف الفردي فی الفن والأدب والفكر والسلوك و فی تصویرها لأزمة الديمقراطية والحرية وحضارة البورجوازية عامة. ولكننا نجد فی الوقت نفسه أنها منافية للفلسفة الاشتراكية معوقة للتقدم نحو تعميم حقوق الإنسان كاملة شاملة لأنها تلتزم الحلول والمخارج فی تدعيم فلسفة "القبول" لمعبود قديم يظهر من حين إلى حين بوجوه جديدة، وهذا المعبود هو "الاستقرار" الذي لا يتأتى إلا بالمحافظة علی التقاليد، واسمه عند أرفنج باييت وجماعته أنا "الضمير العام" وأنا "النظام" عدو الفوضى فی الفن والمجتمع. وما من شك فی أن "الضمير العام" و"النظام" بل و"الاستقرار" فی القيم الاجتماعية والفنية، لا تصير إلى مجردات عديمة القيمة بل هي مجردات لا غناء عنها للبناء، ولكنها تصبح تخلفية إذا لم تكن أسس البناء الاجتماعي والفكري والفني سليمة. فإذا ظهرت هذه المثل العليا فی مرحلة أزمة حضارية كل ما فيها يشير إلى ضرورة التغيير ومراجعة القيم دلت علی یأس من التقدم وخوف من المستقبل وهو ما يعوق التطور ونمو الحياة.

والخطأ الأكبر الذي تورطت فيه مدرسة الهيومانية هي أنها لم تنظر إلى أسفل فی حلها لأزمة الحرية الاجتماعية والفنية، لم تنظر إلى القاعدة الإنسانية الكبرى، قاعدة الجماهير، فتطالب لها بمزيد من العلم ومزيد من الحرية ومزيد من الديمقراطية الحقيقية وحقوق

الإنسان الفعلية لا الوهمية، بل نظرت إلى أعلى.. نظرت إلى الصفوة الممتازة وما وهبته للإنسانية من قيم الحق والخير والجمال، ووجدت أن خلاص الإنسانية يكون بالعودة إلى بابيت ومدرسته إنها أولاً وقبل كل شيء ثمار الحضارة اليونانية وثمار الحضارة اليهودية المتمثلة في التوراة والإنجيل وهي فكرة أخذها أبناء هذه المدرسة عن الناقد الإنجليزي العظيم ماثيو أرنولد الذي أراد أن ينقذ الإنسانية بالثقافة، وبالثقافة وحدها. والفلسفة الاشتراكية بالمعنى الإنساني مع تمسكها بتراث الصفوة الممتازة في كل بلد من البلاد وفي كل عصر من العصور، لا تؤمن بأن الإنسانية يمكن إنقاذها بالثقافة وحدها مهما كانت رفيعة أو في متناول الجماهير أو بالتقدم المادي وحده مهما كان عظيماً وفي خدمة جميع الناس، بل تؤمن بأن إنقاذ الإنسانية رهين بتقدمها المادي والفكري معاً المتحقق لجميع بني الإنسان من أجل هذا ظلت الدعوة الهيومانية التي روج لها أفرينج بابيت ومدرسته دعوة محدودة الأثر لأنها لم تخاطب إلا طبقة المثقفين. واتهمها النقاد من اليمين ومن اليسار على السواء بأنها دعوة أكاديمية لا تؤثر إلا في الصفوة الممتازة، وتبين أن هذا "الضمير العام" الذي دعت إلى احترامه ليس إلا ضمير الصفوة الممتازة، وأن هذا النظام وهذه الإرادة ليسا إلا نظام الصفوة الممتازة وإرادتها. ولكن، رغم أن المدرسة الهيومانية كانت محدودة الأثر إلا أنها كانت من العوامل الفكرية التي عوقت تطور الثقافة والفن والعلم من ثقافة الفردية وفنّها وعلمها إلى ثقافة الاشتراكية وفنّها وعلمها.

- 3 -

من مدارس النقد والأدب المثالية المعادية للاشتراكية ضمناً وتصريحاً المدارس الثلاث التي سبق أن تحدثنا عنها وهي مدرسة الفن للفن والمدرسة التأثرية والمدرسة التي تسمى نفسها المدرسة الإنسانية الجديدة أو مدرسة الإنسانية الأدبية.

وقبل أن نتقل إلى الحديث عن المدارس المادية المنافسة للاشتراكية بالمعنى الإنساني لا بد أن نتحدث عن بقية المدارس المثالية المناهضة للاشتراكية، وهي المدارس التي ظهرت في القرن التاسع عشر بظهور الاشتراكية وانتشرت في القرن العشرين بانتشارها.. فقد كانت هذه المدارس بمثابة الرايات التي تجمعت من حولها حركات المعارضة للفكرة الاشتراكية، وأهمها مدرسة الإحياء الكاثوليكي التي تزعمها في القرن العشرين الشاعر الرجعي العظيم ت. س. إليوت ومدرسة السريالية، أو ما وراء الواقع، التي تزعمها الشاعر الفردي الكبير أندريه بريتون. والأولى مدرسة عقلية أو عقلانية كما يفضل بعض المتفلسفين أن يقولوا. أما الثانية فهي إحدى مدارس اللاوعي

العديدة التي ظهرت في القرن العشرين بمثابة احتجاج على انتهاك فردية الإنسان وسحق شخصيته في المجتمع الحديث.

أما المدرسة العقلانية الجديدة فقد اتجهت بصفة أساسية إلى إحياء الإيمان الديني على الطريقة الكاثوليكية، وإلى إحياء الخلق الفني على الطريقة الكلاسيكية ولذلك اشتهرت آنأ باسم المدرسة الكاثوليكية الجديدة، وأنا باسم المدرسة الكلاسيكية الجديدة. وقد ظهرت أول ما ظهرت بوصفها احتجاجاً على الفلسفة الفردية وعلى فلسفة الحرية الليبرالية التي اقترن نشوؤها وانتشارها بنشوء الطبقة المتوسطة ونموها. ويمكن أن نقول أن هذه المدرسة افتتحت رسمياً حين أعلن الشاعر إليوت على الناس أنه ملكي في السياسة، كاثوليكي في الدين، كلاسيكي في الأدب.

ويتلخص موقف هذه المدرسة في قولها أن الحضارة منذ الرينسانس، سمتها العامة أنها حضارة الطبقة المتوسطة، وإن تخللتها فترات من حكم الأشراف. والسمة العامة لحضارة الطبقة المتوسطة هي الفردية، وكل ما تتطوي عليه الفردية من قيم، فالفردية تجعل الفرد مقياس كل شيء في المجتمع والحياة والوجود، فهو بداية المجتمع وأساسه وهو غاية الحياة وينبوعها المتدفق وهو صورة الوجود ودليله. وأول مظهر من مظاهر الفردية هو استخفاف الفرد بالقوانين المتوارثة وبالقيم التي اصطلح عليها العقل العام والضمير العام والقوانين التي اهتمت إليها الإنسانية بالتجربة العامة، ويلي هذا الاستخفاف التحرر من هذه القيم وهذه القوانين.

أما في الدين فتظهر هذه الفردية في رفض النواميس الدينية المتوارثة والمصطلح عليها إذا كانت لا تتفق مع غايات الفرد أو ظروفه وفتح باب الاجتهاد على مصراعيه بحجة أنه ليس هناك وسيط بين الإنسان والله، بما يعطي لكل فرد مهما كان جاهلاً أو محدود الذكاء أو شاذ التكوين حق نبذ التقاليد العامة في الفكر والسلوك وحق تفسير الدين على هواه، أو باختصار حق إقامة دين شخصي جديد خاص به تحت ستار الحرية الدينية. وبهذا تتقطع أهم الأسباب التي تربط الأفراد بعضهم ببعض والتي تربط الفرد بالجماعة، وهي اشتراك الناس في دين جامع شامل وفي فهم للحياة جامع شامل وفي وجدان روحي جامع شامل وفي الخضوع لقوانين جامعة شاملة تؤكد أخوتهم وتجري بينهم مجرى المقاييس العامة للفكر والإحساس والسلوك. والمظهر المادي والروحي الملموس لهذه القوة الجامعة الشاملة الحافظة لكيان الفرد والمجتمع هو الدين الكاثوليكي، أو الجامعة الدينية. أما الدين البروتستانتي فهو يشجع هذا الاتجاه التخلي عن سنة السلف الصالح، ويشجع هذا التحرر من قيود العقل العام والضمير العام، ويشجع هذا التفتيت للجامعة الإنسانية التي تتمثل عند إلبوت في الجامعة الكاثوليكية بحيث تصبح كل أمة جزيرة منفصلة عن غيرها من الأمم ويستحيل التفاهم فيما بين الأمم.. بل وبحيث يصبح كل فرد جزيرة منفصلة عن غيرها من الجزر ويستحيل التوفيق بين أبناء البشر. البروتستانتيية وفلسفة الطبقة المتوسطة جعلتا من كل أمة دولة مستقلة ذات سيادة. فالحل إذن عند إلبوت هو نبذ البروتستانتيية الفردية والعودة إلى الكاثوليكية الجامعة.. وقد كان إلبوت نفسه

بحكم منبته بورتستانتي المذهب فتخلى عن البروتستانتية واعتنق الكاثوليكية.

وفي الأدب والفن والفكر الاجتماعي والفلسفي والأخلاقي نجد هذه الظاهرة نفسها قد تفتت نتيجة لتفشي روح الفردية والحرية الليبرالية المطلقة التي جاءت ونمت بمجيء الطبقة المتوسطة ونموها. وأول ما تجلت فيه هذه الفردية في الأدب والفن والفكر التخلي عن تراث القدماء وعن قوانين الأدب والفن والفكر التي اهتمت إليها الإنسانية نظرياً وعملياً بحجة أن القيود الأدبية والفنية والفكرية تشل حيوية العبقرية الفردية وتخنق الإلهام الفردي وتجعل من الإنتاج الأدبي والفني والفكري مجرد قوالب متشابهة ليس فيها تجدد ولا اختلاف، وهو ما يشل تقدم المجتمع وتتجبر به الحياة. والحل عند إليوت هو إحياء التراث الكلاسيكي وقوانينه النابعة من الذوق العام، والتخلي عن انطلاق الفن الرومانسي الذي يجعل كل فنان يستن لنفسه قوانينه الفنية الذاتية بما يشيع الفوضى في عالم الفن وبما يمنع التواصل بين الفنان وجمهوره. وقد ربي إليوت، وهو أمريكي الأصل في مطلع هذا القرن في جو الأدب الرومانسي الذاتي فثار عليه كما ثار على البروتستانتية الأمريكية التي نشأ عليها، ودعا إلى إحياء كلاسيكي ينقذ الأدب من فوضى القيم الفردية في الفكر والشعور وفي القالب والمضمون.

كذلك نزع إليوت إلى إنجلترا وتخلي عن جنسيته الأمريكية واكتسب الجنسية البريطانية نفوراً من نظام الحكم الجمهوري في أمريكا واعتقاداً منه بأن النظام الملكي أشد حفظاً لاستقرار المجتمع

من النظام الجمهوري الذي رأى إليوت فيه ثمرة من ثمرات التفكير السياسي الفردي.

بل أكثر من هذا، فإن إليوت لم يكتف بالدعوة لإحياء الفكرة الكاثوليكية في الدين والفكرة الكلاسيكية في الأدب والفكرة الملكية في السياسة، بل دعا إلى ربط الأدب بالدين برباط وظيفي وغائي ومنهجي قوي. فهو يقول في مقاله عن "الدين والأدب":

"إن ما لدي من قول أقوله في هذا الموضوع هو في أكثره دفاع عن القضية التالية: يجب أن يكمل النقد الأدبي بنقد قائم على موقف أخلاقي ولاهوتي محدد. فبمقدار ما نجد اتفاقاً عاماً في أي عصر من العصور على الأمور الأخلاقية واللاهوتية، يمكن أن يكون للنقد الأدبي قيمة موضوعية. وفي عصور كعصرنا، حيث لا وجود لهذا الاتفاق العام، تزداد ضرورة تفحص القارئ المسيحي لما يقرؤه، ولاسيما ما يقرؤه من أعمال الخيال، بمقاييس أخلاقية ولاهوتية واضحة. فالأدب لا يمكن أن تحدد عظمته بالمقاييس الأدبية وحدها، وإن كان الفيصل الأوحده الذي يحدد الأدب من غير الأدب هو المقاييس الأدبية".

"ونحن نفترض ضمناً، منذ قرون.. أنه لا علاقة هنالك بين الأدب واللاهوت. وليس معنى هذا أننا ننكر أن الحكم على الأدب، وأكرر أنني أقصد بالأدب أعمال الخيال في المرتبة الأولى، قد خضع لمقاييس أخلاقية من نوع ما، وأنه يخضع لها الآن وربما سيخضع لها دائماً في المستقبل. ولكن الأحكام الأخلاقية على الأعمال الأدبية إنما تتكون

وفقاً للقانون الأخلاقي المقبول في كل جيل على حدة، سواء عمل هذا الجيل بهذا القانون الأخلاقي أم لم يعمل".

ومن هذا نرى أن إليوت لا يكتفي بالربط بين الأدب من ناحية والإلهيات والأخلاق من ناحية أخرى، ولكنه يصر على ربط الأدب بالإلهيات ثابتة عامة شاملة وبأخلاق ثابتة عامة شاملة، وهي إلهيات وأخلاق لا وجود لها إلا في الموقف الكاثوليكي من الدين. وهو يعترف بأن الحكم على الأعمال الأدبية اقترن دائماً في الماضي ولا يزال يقترن بالفكرة الأخلاقية ولكنه ينص على أن الفكرة الأخلاقية نفسها تختلف من عصر إلى عصر بما يفقدها معناها. فهو إذن يطلب الحكم على الأدب بمقاييس أخلاقية لها صفة الدوام والشمول، وبمقاييس لاهوتية لها صفة الدوام والشمول، وهذه عنده لا وجود لها خارج الكاثوليكية أو سنة السلف الصالح.. وإليوت ينبهنا في كل هذا أنه لا يقصد بربط الأدب باللاهوت والأخلاق مجرد إنشاء أدب يقوم على الإلهيات أو الأخلاق، ولكنه يريد أن يؤكد ما للأدب بكافة آثاره ومدارسه من صلة بالإلهيات والأخلاق مهما كان زمنياً في مضمونه أو أخلاقياً في محتواه.

والقاعدة عنده أن الذي يميز الأدب من غير الأدب هو المقاييس الأدبية وحدها، أما ما يميز الأدب العظيم من الأدب المحدود القيمة بمقاييس اللاهوت والأخلاق. وهو يشكو من أن الأدب في عصرنا هذا وفي بعض العصور الأخرى يحمل مضموناً أخلاقياً حقاً، ولكنه مضمون أخلاقي بعضه وقتي، وبعضه زمني، وبعضه مادي.. وبعضه مرتبط بالتقدم الاجتماعي والاقتصادي. أما وظيفة الأدب العالي فهي

عنده ما يركز نظر الناس على التجربة الروحية الدائمة وعلى الحقائق الروحية الثابتة. هو مثلاً يشكو من أن:

"هناك عدد عظيم من الناس في العالم اليوم يؤمنون بأن كل الشرور ترجع إلى أساس اقتصادي. وبعض الناس يعتقد أن تغييرات اقتصادية محددة من أنواع مختلفة كافية وحدها لإصلاح حال العالم، ويطالب غيرهم إلى جانب هذا بإجراء تغييرات اجتماعية جوهرية بدرجات متفاوتة، وهي تغييرات من نوع مضاد عند البعض الآخر. وهذه التغييرات التي يطالبون بها قد تحققت فعلاً في بعض البلاد، وهي تغييرات تلتقي في نقطة واحدة، أنها قائمة على افتراضات أسميها أنا زمنية.. وهؤلاء لا يعنون إلا بالتغييرات الدنيوية والمادية التي تتناول الظاهر، وهم لا يعنون إلا بأخلاقيات من نوع جماعي..".

وواضح أن إليوت يفكر في الأخلاق الشيوعية وفي الأخلاق الفاشية وبتهمهما معاً بالزمنية والمادية، والمثل الذي يعطيه نموذج من الأخلاق القومية المتطرفة حيث يكتب كاتب: "إن المقياس الأوحى في أخلاقياتنا الذي نقيس به أية مسألة جديدة أخلاقية هو إن كانت تعطل قدرة الفرد على خدمة الدولة أو تخريبها بأية طريقة من الطرق.. فعلى الفرد أن يجيب على هذه الأسئلة: هل هذا العمل يضر الأمة؟ هل هو يضر الغير من أبناء الأمة؟ هل هو ينقص من قدرتي على خدمة الأمة؟ فإن وجد إجابة صحيحة واضحة على كل هذه الأسئلة، فللفرد مطلق الحرية في أن يفعل ما بدا له". وإذا كان هذا لسان حال المفكر الفاشي.. فلسان حال المفكر الشيوعي هو أن يسأل نفسه عين هذه الأسئلة بعد رفع كلمة الأمة ووضع كلمة البروليتاريا مكانها.

هذه عند إليوت أخلاقيات زمنية وغيبية دنيوية، وهو يرى أن فيها بعض الخير ولكنه خير محدود. وهو يعترض أيضاً على أخلاقيات الديمقراطية التي لا ترى للجماعة وظيفة إلا تحقيق الخير للفرد. ويعلق على ذلك بقوله:

"إن مصدر شكواي من الأدب الحديث من نفس هذه الشكوى. اعترض عليه لا لأن الأدب الحديث مناف للأخلاق بالمعنى العادي، ولا لأنه لا أخلاقي، وهو اتهام لا يكفي على كل حال، وإنما اعترض على الأدب الحديث لمجرد أنه ينكر أهم معتقداتنا وأشدها جوهرية، أو لا يعرفها إطلاقاً، ولأنه بالتالي ينحو إلى تشجيع قرائه على انتهاب ما يستطيعون انتهابه من الحياة قبل زوالها، وعلى ألا تفوتهم أية تجربة تعرض لهم، وعلى أن يضحوا بأنفسهم، إن أقدموا على أية تضحية، في سبيل تحقيق المنافع الملموسة للغير في هذا العالم سواء الآن أو في المستقبل".

فعند إليوت، كما عند مفكري الكاثوليكية في العصور الوسطى وما بعدها، من القديس توماس الأكويني إلى الكاردينال نيومان الذي أخذ إليوت عنه شيئاً كثيراً، إن هذا العالم مجرد معبر إلى العالم الآخر، وأن جميع القيم الإنسانية والاجتماعية والفردية ينبغي أن تشتق من هذا المعنى أو تبني عليه.

من أجل هذا هاجم إليوت الأدب الديمقراطي الليبرالي والأدب الاشتراكي الماركسي والأدب الاشتراكي الديمقراطي والأدب الفاشي والأدب السريالي. كما هاجم الرومانسية والواقعية والطبيعية وعامة المذاهب الأدبية التي لا تخدم الإلهيات والأخلاق الدينية بالمعنى

الكاثوليكي.ومن أجل ذلك دعا لإحياء تراث العصور الوسطى،
ولإحياء الأدب الكلاسيكي وربط بين الكتلثة والكلاسيكية
ربطاً لم نتعوده في غيره من الأدباء والمفكرين.

وكلما قرأنا نقد إليوت أو شعره لم يسعنا إلا الاعتراف بعظمة
نقده وشعره، فقد بلغ في النقد والشعر قمماً لم يبلغها إلا الأقلون من
نقاد هذا العصر وشعرائه. وكلما قرأنا تحليله لأوجاع هذا العصر
وللأزمة التي تمر فيها الإنسانية بسبب الإسراف في المادية لم يسعنا إلا
الإعجاب بعمق نظريته وثاقب بصيرته. وإنما الخطأ الذي أخطأه إليوت
هو أنه في التماسه المخرج من هذه الورطة الحضارية لم ينظر إلى
الأمم بل نظر إلى الورا ولم يحاول وضع الأسس الفكرية لأدب
إنساني تقدمي حيوي بل أحيا الأسس الفكرية لأدب إنساني تخلفي
جامد، قد يحل بعض مشاكل الفكر والحياة، ولكنه يخلف من
المشاكل أكثر مما يحل. وهو في فراره إلى الكتلثة والعصور
الوسطى من أزمة الحضارة الحديثة يعد نموذجاً رائعاً، وإن لم يكن
فريداً، لما اصطلح النقاد على تسميته بأدب الهرب أو الفرار. والمقصود
طبعاً هو الهرب أو الفرار من الواقع. وهو لدقة شعوره بتصدع
المجتمعات الحديثة وتخلخل القيم فيها، بل ويفقدان التماسك الإنساني
ذاته في العصر الحديث، وقف وقفة الغراب الناعب على أطلال
الحضارة، بل وعلى أطلال الحياة الدنيا كلها في شعره الخالد وفي
نثره العظيم. فإليوت لم يكن زعيماً من زعماء مدرسة الهرب فحسب..
بل كان زعيماً من زعماء مدرسة (الكارثة)، تلك المدرسة التي ظهرت
في أعقاب الحرب العالمية الأولى مهتزة البنيان من حول تلك الحرب

الضروس، حاسبة أن الإنسانية في سبيلها إلى التفسخ النهائي والانهيار الذي لا تجدد بعده.

إنما أصاب إليوت تمام الصواب حين ندد بالفلسفة الفردية وبالفن الذاتي وبالحرية المطلقة التي لا تعرف الحدود في الفكر والأدب والحياة. كذلك أصاب إليوت تمام الصواب حين نوه بقيمة التراث وبقيمة المقاييس التي اهدت إليها الإنسانية نظرياً وعلمياً سواء في حياة الفرد أو لتنظيم حياة الجماعة ولتنظيم عامة وجوه النشاط الإنساني. أصاب تمام الصواب حين بيّن أن الوجود والقيم لا تستمد حقيقتها من إحساس الإنسان ومن منطقته وإنما تستمد صدقها من موضوعيتها، وأصاب تمام الصواب حين بيّن أن الإنسان ليس محور الكون أو مقياس الوجود.

ولكن إليوت في الوقت ذاته أخطأ أكبر الخطأ حين دعا إلى لبس نير العقل العام والضمير العام والذوق العام والنظام العام على طريقة العصور الوسطى وعلى المذهب الكلاسيكي. كذلك أخطأ أعظم الخطأ حين غضّ من قدرة الفرد على الابتكار وتوليد القوانين الجديدة التي بها تنتظم حياته وحياة الجماعة معاً وبها تدب الحيوية في كافة وجوه حياته وحياة الجماعة معاً وبها تدب الحيوية في كافة وجوه النشاط الإنساني. أخطأ أعظم الخطأ حين زعم أن الوجود والقيم أزلية أبدية في موضوعيتها ولا تستمد بعض حقيقتها من إحساس الإنسان ومنطقه، وأخطأ تمام الخطأ حين زعم أن الإنسان ظل أجوف وكم مهممل في هذا الوجود لا يحسب لحياته أو فكره أو أمانيه أي حساب لأنها كلها عرض زائل.

أصاب إليوت تمام الصواب حين بيّن أن التقدم المادي وحده لا يحل مشاكل الإنسان، ولكنه أخطأ أعظم الخطأ حين زعم أن مشاكل الإنسان لا تُحل إلا بتقدمه الروحي وحده. أصاب إليوت حين ندد بالديموقراطية الليبرالية التي تتطوي على الحرية المطلقة وبالاشتراكية المادية التي ترد كل شيء في الحياة إلى جبر المادة أو جبر الاقتصاد، ولكنه أخطأ أكبر الخطأ حين استهان بقيمة الحرية واستخف بأثر الجبر المادي أو الجبر الاقتصادي في حياة الأفراد والمجتمعات.. ومن أجل هذا تقول أن أدبه وفكره ودعوته منافية للاشتركية بمفهومها الإنساني، لأن الاشتراكية بمفهومها الإنساني تنظر دائماً إلى الأمام مهما تلفت إلى الوراء بين الحين والحين، وتجد دائماً إطاراً حيويّاً تؤلف فيه بين الفرد والجماعة، وبين الذات والموضوع، وبين الروح والمادة، وبين صورة الفن ومحتواه..

- 4 -

عرضنا فيما تقدم أهم المدارس الأدبية والفنية التي نعتبرها معادية للاشتراكية أو منافية لها وهي مدرسة الفن للفن والمدرسة التأثرية والمدرسة الهيومانية الأدبية ومدرسة الكلاسيكية الجديدة أو مدرسة الإحياء الكاثوليكي، سمها ما تشاء من الأسماء. وكل هذه المدارس تدخل في ذلك الإطار الذي اتفق النقاد والفلاسفة على تسميته بالفكر المثالي. وليست هذه المدارس وحدها هي كل المدارس المعادية للاشتراكية أو المنافسة لها، ولكنها أهمها وأخطرها، ولم يبق من هذه المدارس المثالية الهامة الخطيرة المناهضة للاشتراكية إلا مدرستان هامتان خطيرتان هما مدرسة اللاوعي والمدرسة الوجودية.

أما مدرسة اللاوعي فقد اشتهرت عند أغلب المهتمين بالفن والأدب باسم المدرسة السيريالية، أو مدرسة ما فوق الواقع. والحقيقة أن السيريالية هي مجرد تيار هام من تيارات مدرسة اللاوعي. فالواقع أن مدرسة اللاوعي تشمل إلى جانب الحركة السيريالية عدة حركات أخرى في الفن والأدب تقوم على معاداة الواقع بالمعنى المكشوف المألوف، وتلتمس خلاص الإنسان بالتمسك بما في الإنسان من قيم

ونوازع وغرائز واستعدادات فطرية قبل أن يفسد العقل فطرة الإنسان أو يشلها من النمو.

ومثل هذه الحركات المعادية للعقل في الأدب الحديث والفكر الحديث مدرسة الفطرة التي كان يدعو إليها الكاتب الإنجليزي العظيم د. هـ. لورانس ومدرسة "لاوعي المجموع" التي أسسها العالم الألماني العظيم كارل يونج.

أما مدرسة الفطرة التي دعا إليها الروائي الكبير لورانس فأهم أركانها أن تهليل الإنسانية لتقدم العلم وسيادة العقل تليل سخي لأن العلم والعقل هما الفرائل القوية الفطرية التي تشل فكرة الإنسان وتمنعه عن تحقيق ذاته تحقيقاً كاملاً ناجحاً بممارسة غرائزه وعواطفه ونوازعه الفطرية. وعند لورانس مثلاً أن المدنية الحديثة القائمة على العلم والعقل قد نمت في الإنسان مخه وقدرته المفكرة على حساب جسده واشتياقاته الطبيعية، فالإنسان الحديث مثلاً أضعف في قدراته الجنسية وأقل في خصوبته الجنسية.. التي هي عند لورانس مدار الحياة.. إذا قيس بإنسان البداوة أو إنسان الفطرة. والحل عند لورانس، كما يتمثل في عامة قصصه، هو الثورة على العقل والعلم والمدنية والعودة إلى حياة الفطرة والإلهام المباشر.

أما مدرسة "لاوعي المجموع" التي أسسها كارل يونج فهي مدرسة نفسية وفلسفية في المقام الأول ظهرت كانشقاق في مدرسة العلامة فرويد في العقل الباطن. ثم استشرت وظهرت لها تطبيقات عديدة في الفكر الحديث وفي الحياة الحديثة، فخرجت منها عدة حركات تصوفية أو شبه تصوفية كحركة الزن وحركة اليوجي

وما شابه ذلك من حركات ثيوصوفية. وأهم أركان فلسفة يونج وأشياعه أن اللاوعي أو العقل الباطن كما يسمى ليس محوره "الليبيدو" أو الرغبة الجنسية كما يذهب فرويد.. فهو أشمل من هذا وأعم لأن الرغبة الجنسية لا تتجاوز أن تكون إحدى مقومات العقل الباطن وليس الليبدو أو الحاسة الجنسية وحده هو الذي يورث، وإنما تورث من جيل لجيل مجموعة كاملة من الخصائص النفسية المميزة بمثل ما تورث مجموعة كاملة من الخصائص العضوية المتميزة من جيل لجيل. فكأننا ساعة الميلاد لا نولد بعقل كاللوح المسحوق وإنما نولد بعقل حضرت فيه التجربة الإنسانية من أقدم الزمن، أو كأنما نولد بعقل فيه شيء قريب من الذكريات الأفلاطونية عن وجود سابق سحيق موغل في القدم، بل أكثر من هذا فإن يونج لم يجعل توريث هذه الخصائص النفسية والتجارب الإنسانية الأولى شيئاً جماعياً تتميز به سلاسة عن سلالة، وجنس عن جنس. فعند يونج أن لكل سلالة أو جنس مميزات نفسية خاصة به وتجربة ماضية مادية وروحية ترسب في "عقل المجموع" أو على الأصح في "لاوعي المجموع" منذ الميلاد بما جعله يتميز عن غيره من السلالات أو الأجناس، بمثل ما له من خصائص عضوية أو جسدية تتميز بها السلالة كلها أو الجنس كله عن غيره من السلالات والأجناس. وهذه الخصائص السلالية جسدية كانت أو نفسية لا يمكن اكتسابها لأن الإنسان يولد بها ومن مقوماتها تجربة السلالة الروحية منذ أقدم العصور كما أن من مقوماتها تكوين السلالة العضوي منذ أقدم العصور. وقد وجد دعاة العنصرية في هذه النظرية تدعيماً لرأيهم في تميز السلالات وامتياز بعضها على البعض الآخر أو شدة خصوبتها.

ومع ذلك فرغم تعدد مدارس اللاوعي في الفكر الحديث وفي الأدب الحديث وفي الفن الحديث، نستطيع أن نقول باطمئنان أن أهم مدرسة من مدارس اللاوعي هي المدرسة السريالية النابعة من فلسفة فرويد وما جرى مجراها كمدرسة تيار الوعي التي أقامها مارسيل بروست في الأدب الفرنسي وأقامها جيمس جويس في الأدب الإنجليزي.

وإذا أردت أن تحدد ما هي المدرسة السريالية بإيجاز، فهي المدرسة التي تطالب بتحرير خيال الإنسان وفنه وسلوكه تحريراً تاماً من ريقه العقل الواعي والمنطق المترابط. وهي لا تكتفي بتحرير الخيال في الحدود الابتداعية الرومانسية المألوفة، بل تشتط إلى أبعد من ذلك وتعتبر الابتداع الرومانسي نفسه مبنياً على الخيال المنظم الذي يلعب العقل والمنطق دوراً في تكوينه. إنما تطلب السريالية إطلاق سراح الخيال الحر من كل قيد، الخيال الخام الذي لا وجود له إلا في اللاوعي أو في العقل الباطن. وحجتها في ذلك أن عقل الإنسان ومنطقه هما أول عدو للفن لأنهما يقتلان ملكة الفهم بالخيال والتعبير بالخيال. انظر إلى الطفل في الخامسة مثلاً. إن سألته أن يرسم لك شجرة أو بيتاً أو فيلاً أو نجماً أو حوتاً أو جبلاً أمسك بالقلم دون تردد وخطط لك خطوطاً لا معنى لها ولا عقل فيها ولا صلة بينها وبين الصورة المعروفة لهذه الأشياء. وهو يخطط دون تردد وإن لم يكن قد رأى ما طلبت إليه رسمه. فهو في الحقيقة لا يرسم صورة الأشياء ولكن يعبر عما يعتل في نفسه من مشاعر وما يحول في خياله من صور مبهمه. فإن أنت سألت نفس الطفل بعد أن يكبر ويبلغ الخامسة عشرة أن يرسم لك شيئاً من هذه الأشياء أمسك بالقلم ثم تردد طويلاً وقال: وكيف أرسـم

حوتاً وأنا لم أرَ حوتاً؟ هنا نحس بأن ما اكتسبه الإنسان من عقل ومنطق بنموه في الحياة ويتعوده إقامة علاقاته مع الغير على العقل والمنطق قد قتل فيه انطلاقاته الصادقة الأولى أيام طفولته، أيام كان خياله بلا قيود ولا حدود وأيام كان عقله الباطن هو المتحكم في أفكاره وأفعاله..

وقد أصدر الشاعر السريالي الكبير أندريه بريتون عام 1924 البيان السيريالي الأول المشهور، ثم أصدر في 1930 البيان السريالي الثاني. وفي بيانه الأول يعرف بريتون السريالية بقوله:

"السريالية" اسم مؤنث "هي الأوتوماتية النفسية الصرفة التي نحاول فيها التعبير إما بالكلمة أو بأية طريقة أخرى عن قيام الفكر بوظيفته الحقيقية. وهي املاءات فكرية في غيبة كل ضابط يفرضه العقل وبعيداً عن كل اهتمام جمالي أو أخلاقي".

ويدأ بريتون البيان بقوله:

"يدفعنا الإيمان بالحياة إلى درجة المجازفة بها إلى أقصى مدى، فالحياة الواقعية تستفحل، حتى يضيع منا في النهاية الإيمان بالحياة. والإنسان هذا الحالم المطلق الذي يزداد سخطه من مصيره يوماً بعد يوم، ويتذكر والألم يمزقه ما عودوه أن يألفه من أشياء ولدت فيه اللامبالاة أو عادت عليه بالكد، والكد هو الأغلب الغالب، لأن الإنسان رضي بالعمل، أو على الأقل لم يرفض أن يجرب حظه، هذا الذي يسميه حظه في الحياة!.. فإن بقي له شيء من صفاء الذهن لم يبق أمامه إلا أن يعود إلى طفولته.. ففي طفولته يجد بفضل اختفاء كل شدة معروفة من حياته، طرقاً تفضي إلى جعله حيوات في وقت

واحد. هو يعلق بهذا الوهم، فهو لا يريد بعد الآن أن يعرف إلى الوجه اليسير من كل شيء، اليسير ابن اللحظة، اليسير إلى آخر مداه. كل صباح يخرج الأطفال بلا قلق كل شيء معد: أفضع الظروف المادية هي خير الظروف. الغابات بيضاء أو سوداء، ولن ينام أحد أبداً.

من هذا نتبين أن كلام بريتون يدور حول محورين أو محور واحد له طرفان: إن أول خاصة في الإنسان هي أنه حيوان حالم، وأن تحقيق الحلم الإنساني لا يكون إلا بالعودة إلى الطفولة، حيث الحلم بلا حساب لأن الخيال بلا حدود والسن الفاصلة بين الحقيقة والسعادة هي ما يسمونها سن الرشد، إلى الطفولة إذن حيث كل شيء طليق، أو كما قال بريتون: "إن كلمة الحرية وحدها هي كل ما تتمشى به النفس إلى الآن. من أجلها استصوب التعصب الإنساني القديم بلا حدود لأنها تتجاوز مع أمنيتي المشروعة الوحيدة. ومن ألوان العار الكثيرة التي نرثها قد بقيت لنا حرية النفس إلى أقصى مداها. وعلينا ألا ننسى استخدامها ببشاعة. واسترقاق الخيال هو نفي لكل ما نجده في أعماق أنفسنا من العدل الأعلى، ولو كان استرقاق الخيال من أجل ما يسميه الأجلاف السعادة".

هذا هو المبدأ الذي قام عليه فن بيكاسو العظيم وسلفادور دالي وبراك وعشرات غيرهم من أقطاب الرسامين وقام عليه أدب أندريه بريتون ولويس أراجون وبول الوار وعشرات غيرهم من أقطاب الكتاب. وليس الرجوع إلى الطفولة هو الغاية الحقيقية من هذا الموقف، ولكن إلغاء المنطق والعقل من فكر الإنسان وتصوره وشعوره وسلوكه لتحرير النفس البشرية من ضغط المدنية الخانق.

وواضح من كل هذا الكلام أن هذه محاولة أخرى من محاولات الإنسان الحديث للهرب من الواقع إلى ما يسميه ما فوق الواقع أو السريالية. ومن فحول الكتاب من قبل هذه الفلسفة، مثل مارسيل بروست وجيمس جويس وفرجينيا وولف، ولكن مع تعديل طفيف في التفاصيل.. فبدلاً من إقامة أدبهم على تيار اللاوعي أقاموه على ما يسمونه "تيار الوعي" وبدلاً من العمل بمبدأ الأوتوماتية التلقائية أخذوا بمبدأ الأوتوماتية المدروسة. والنتيجة ليست واحدة والمنهج ليس واحداً، ولكن الثورة على العقل والمنطق واحدة في الحالين.

ونحن نصف مدرسة اللاوعي بأنها مدرسة لا تستقيم مع الفهم الاشتراكي للأمور لأنها تقوم على "الهرب" من مشكلات المدنية الحديثة، وتحاول حل مضار العلم والعقل بالانسحاب إلى عالم الحلم والوهم، والهرب من مشاكل الواقع هرباً، سواء تم على طريقة إليوت بالرجوع إلى أحضان الكثلكة وإلى أعماق العصور الوسطى، أو تم على طريقة بريتون بالرجوع إلى أوتوماتية الخيال الطفولية وإلى أعماق فردوس الأحلام.

والسريالية تعد حركة احتجاج على المدنية الحديثة، ولا سيما وجهها العلمي والآلي الذي يصب عن طريق الإنتاج الميكانيكي الضخم كل ما في الحياة في قوالب متشابهة ويجعل من البشر نسخاً متكررة كقطع الصابون أو كأحذية باتا لا تكاد تميز واحدة منها عن الأخرى. حتى الحرية والديموقراطية التي قصد بها أن تثبت حق الإنسان في أن ينمي شخصيته ويتفرد بها انتهت بسبب الرغبة في تعليم الملايين وإلباس الملايين وتسلية الملايين.. إلخ. إلى حضارة "نمطية" كل

من فيها يتشابه فيما يقرأ وفيما يسكن وفيما يلبس وفيما يرى من أفلام وفيما يسمع مع إذاعات.. المجتمع الحديث مجتمع آلي نمطي منطقي. وهو لهذا يسحق شخصية الفرد ويخنق حريته داخل هذه القوالب ويقتل قدرته على صناعة الأحلام. والحل عند السرياليين هو الانسحاب التام إلى عالم اللاوعي حيث يعيش الفرد كالمجنون السعيد في دنياه الخالية من كل منطق ونظام.

ولاشك أن السريالية وغيرها من مدارس اللاوعي قد كشفت عن بعض عوامل الفساد في الحضارة الحديثة وبيّنت سفاهة الاعتماد على العلم وحده وعلى العقل وحده وعلى المنطق وحده في حل مشكلات الإنسان. فليس هناك من يجادل في أن تعليب البشر في قوالب متشابهة سواء في المعرفة أو في الرأي أو في الذوق أو في السلوك هي إحدى هذه الكوارث الأليمة التي أنزلتها حضارة الآلة بالإنسان ولكن الاشتراكية لا تحل مشكلة الآلة بالهرب من الآلة، لا تحل مشكلة العلم بالهرب من العلم ولا تحل مشاكل الواقع بالهروب في عالم الأوهام. إنما تحل الاشتراكية كل هذه المشاكل بالاعتراف بالعلم وصناعاته وبالعقل وثمراته. وهي بهذا تحاول أن تتقن حرية الإنسان وشخصيته وفرديته التي لا تؤذي المجموع، بل وتحاول أن تنمي فيه القدرة على الحلم طليق الخيال، لا كبرج عاجي يهرب إليه من الواقع المرير. ولكن كأداة إيجابية يقتحم بها الإنسان ما وراء الواقع ويشيع بها الحق والخير والجمال على وجه الأرض.

- 5 -

بعد أن فرغنا من عرض مختلف المدارس الأدبية والفنية المثالية المعادية للفكرة الاشتراكية أو المنافية لها، نعرض المدارس المادية التي يمكن أن تعد خطراً على الاشتراكية بمعناها الإنساني الحقيقي، وأهم هذه المدارس:

- 1 - مدرسة الاشتراكية الثورية.
 - 2 - مدرسة الواقعية الاشتراكية.
 - 3 - مدرسة الأدب الهادف.
 - 4 - مدرسة الحتمية الاقتصادية أو الجبر التاريخي.
- وهي مدارس متداخلة لأنها نابعة من ينبوع واحد.

ومن المهم أن نذكر أن هذه المدارس كلها لم تظهر إلا بظهور الاشتراكية نفسها، بل ومن المهم أن نذكر أن هذه المدارس الأربع تحسب أولاً وأخراً على الاشتراكية وتعد تقليدياً المدارس المعبرة عن الفلسفة الاشتراكية في الفن والأدب. وحقيقة الأمر أنها لا تعبر إلا عن لون واحد من ألوان الاشتراكية وهو الاشتراكية الماركسية التي

تبلورت في النظام الشيوعي. ونحن نعدّها مدارس منافية للاشتراكية الحقيقية، الاشتراكية بالمعنى الإنساني لجملة أسباب أهمها أنها مدارس مادية صرفة وثانياً أنها مدارس آلية ميكانيكية تثق أكثر من اللازم في نظرية الجبر وتجرّد الإنسان من كل إرادة وذاتية أو تكاد أن تجرّده، وثالثها أنها بإصرارها على إخضاع الإنسان للعالم الخارجي إخضاعاً تاماً تبسط "موضوعية" المعرفة وموضوعية الفن وكل موضوعية إلى درجة السذاجة. ورابعها أنها تذيب شخصية الفرد إذابة تامة في شخصية الجماعة مستندة إلى فكرة ميتافيزيقية وهمية عن الجماعة والمجتمع. وخامسها أنها تربط الفن والفكر بالدعاية.

ومدرسة الاشتراكية الثورية التي يمثلها في الآداب العالمية عديد من النقاد الاشتراكيين الثوريين مثل مايكل جولد في أمريكا ورافف فوكس وكريستوفر كودويل في إنجلترا.. إلخ، مدرسة شيوعية ماركسية تؤمن بنوع واحد من الأدب والفن والفكر هو الأدب البروليتاري، والفن البروليتاري والفكر البروليتاري، أي أدب الطبقة العاملة وفنّها وفكرها.

وهي تقصر كل أحكامها على تمجيد "العامل" وعلى تمجيد "الكاتب العمالي"، وتدعو إلى تركيز الأدب في أناشيد العرق والكدح وفي تمجيد "الجماهير" أو "الجماهير الكادحة" والتبشير بمجاهدتها وجهادها ومستقبلها وفي الدعوة لفضاء حاجاتها المادية وهي تتهم كل أدب وفن بورجوازي وفكر لا يخصص لهذه الموضوعات بأنه أدب بورجوازي. فإن أردت أن تقرّ شيئاً مما كانت تكتبه هذه

المدرسة فهناك فقرة من كلام الناقد الأمريكي مايك جولد في مؤتمر الكتاب الأمريكيين المنعقد في إبريل 1935:

"أعتقد أن لهجة كثير من صحفنا هذا الصباح تدل على أن حركتنا الأدبية في خطر من أن تصبح حركة بورجوازية صغيرة. وأعتقد أن علينا أن نحترس من هذا الاتجاه، فهو اتجاه لا يمكن أن يسود ولا ينبغي أن يسود. إن عملنا الأول هو تكوين طبقة عاملة قوية في الولايات المتحدة لتقوم بقيادة الطبقة الثورية. أما نحن فلا ينبغي أن نتولى هذه القيادة. من أجل هذا أظن أن من أهم واجبات الكاتب هو أن يحفز إلى نمو الأدب البروليتاري "أي العمالي" الذي يكتبه العمال أنفسهم، وأن يشجع هذا النمو ويساعد عليه. ولا بد أن ندرك أن هذا الأدب وحده هو الذي سيجيب على هذه التجريدات العقلية التي يتورط فيها صغار البورجوازيين من الناس "أي أبناء الطبقة المتوسطة الصغيرة". فظهور أدب بروليتاري ضخم سيظهر الحقائق الملموسة.. وهذا هو ردنا النهائي على هذه التجريدات العقلية التي تصدر عن الطبقة البورجوازية.

وواضح من كلام مايكل جولد أمران أولهما أن عدوه الأول وعدو الطبقة العاملة الأول هو "الفكر المجرد"، وثانيهما أن الكاتب أو الفنان أو المثقف لا مقام له في قيادة المجتمع أو في قيادة الطبقة العاملة التي ينبغي أن تسلم لها مقاليد قيادة نفسها بنفسها وبأدبها وبقننها وبتقافتها.

وليس هناك من ينكر أن هناك أنواعاً عديدة من الفكر المجرد والنظريات المجردة والآراء المثالية والفلسفات الفردية أو الذاتية تظهر

في الحضارة الحديثة، بل وظهرت في كل حضارة في الماضي دون أن يكون لها أي أثر إيجابي في ترقية الجماهير أو تحريرها من أسر الضرورة أو من أسر الجهل أو من أسر العلاقات الاجتماعية الظالمة. بل ليس هناك من ينكر أن كثيراً من الفلسفات المثالية والأفكار المجردة والغيبيات المنفصلة تماماً عن الواقع كان لها أثر إيجابي في تأخير تطور الجماهير وتأخير تحررها المادي والمدني، وربما من بعض هذه الفلسفات المثالية والأفكار المجردة والغيبيات التي تلمس الواقع ما ابتكر بالعمد والتعمد لتعويق نهضة الجماهير وإدامة استعبادها. ولكن المغالاة في هذه النظرة تتضمن من ناحية حكماً بالإعدام على الكثرة المطلقة من تراث الفكر الإنساني والفن الإنساني والثقافة الإنسانية لا لذنوب إلا لأنها لم تعن مباشرة بترقية الجماهير وتحريرها مادياً وروحياً. كذلك المغالاة في هذه النظرة من شأنها تجاهل حقيقة من أهم حقائق التاريخ. ألا وهي أن كثيراً مما نعدّه اليوم فلسفات أو غيبيات بورجوازية رجعية تعترض تقدم الجماهير كان في يوم من الأيام قمة الثورية التحررية وقمة الجماهيرية التقدمية عندما كانت البورجوازية نفسها تتبنى آمال الجماهير وتتعذب بآلامها في صراعها الرهيب لتتساقط معاقل الإقطاع.

وهذا هو الشطط الذي ارتكبه نقاد اليسار الشيوعي ومفكروه حين حملوا حملة عمياء شاملة على كل فكر مجرد وكل اتجاه روحي أو مثالي بحجة أنه يعبر عن عقلية البورجوازية الصغيرة، كذلك أخطؤوا حين نسوا أن من الفكر والعلم والفن والثقافة ما كان ينظر إليه على أنه فكر أو علم أو فن أو ثقافة على وجه مجرد بغير نفع

واضح للإنسانية. ثم ثبت فيما بعد أنه قاعدة من أقوى قواعد التقدم المادي. فالتأملات والأبحاث الذرية سواء في أحلام الفلاسفة أو في معادلات ماكسويل ورذفوردي في القرن الماضي كانت يومئذ مجردة فكر مجرد تدخل في باب ما نسميه اليوم العلم للعلم، أما الآن فهي طاقة مادية ضخمة يرجى لها أن تطور حياة الإنسانية كلها وتنقل "الجماهير" من حال إلى حال. وفي التاريخ آلاف من أمثال هذه الظواهر الفكرية المجردة التي تدل على أن الفرق بين ما هو فكري مجرد وبين ما هو مادي تطبيقي هو في حقيقته فرق بين الكلي والجزئي لا أكثر ولا أقل.

كذلك ليس هناك من ينكر ضرورة تنمية روح الفن وقدراته وضرورة إشاعة العلم والثقافة والوعي بين الجماهير على أوسع نطاق ممكن، بل ليس هناك من ينكر ضرورة تدريب الجماهير فنياً وعلمياً وثقافياً وفكرياً حتى يتول إليها قياد نفسها، ولكن حصر القوامة على الفن والعلم والثقافة والفكر في البروليتاريا أو في الطبقة العاملة نظرية تعسفية افتراضية وربما غيبية أيضاً تقوم على الاعتقاد بأنه لا فطرة ولا سلامة ولا خصوبة ولا ذكاء ولا مصالح ولا اعتبار إلا للطبقة العاملة. وفكرة الأدب الاشتراكي الثوري كما نجدها في هؤلاء الأدباء الماركسيين ترتكز على انتظار فردوس بروليتاري ليس فيه شيء مجيد إلا أدب العمال وفن العمال وثقافة العمال وأكاد أقول أيضاً علم العمال إن كان هذا ممكناً، بمثل ما ليس فيه شيء له اعتبار إلا اقتصاد العمال ومصالح العمال.

أما مدرسة الحتمية الاقتصادية أو الجبر التاريخي، فتفترض أن الأدب والفن والفكر بل والعلم أيضاً هي ثمرة الاقتصاد ولا شيء غير الاقتصاد، وإذا كان الاقتصاد محرك التاريخ في نظر هذه المدرسة فالاقتصاد أيضاً وراء كل ما نرى من نظريات فلسفية ومدارس أدبية وفنية ووراء اتجاهات العلم وأبحاثه، ولعل أشهر قطب من أقطاب هذه المدرسة الناقد الأمريكي الكبير جرانفيل هيكس.

وهذه المدرسة في صورتها المتطرفة هذه نابعة أيضاً من الفكرة الماركسية التي تذهب إلى أن الفكر وظيفية من وظائف المادة أولاً وقبل كل شيء. وإذا كانت مدرسة الاشتراكية الثورية تعتمد على قول ماركس في "رسائل حول فويرباخ": "إن الفلاسفة لم يفعلوا أكثر من تفسير العالم بطرق مختلفة. والمهم هو تغيير العالم"، فإن مدرسة الحتمية التاريخية أو الجبر الاقتصادي تعتمد أيضاً على هذا القول حين تزعم أن الأدب البورجوازي أو أدب الطبقة المتوسطة لم يفعل أكثر من أنه عكس صورة العالم، أما الأدب البروليتاري أو العمالي فهو خطوة متقدمة على ذلك لأنه يؤدي إلى تغيير العالم. ومن هنا جاء قول الناقد الأمريكي المعروف فيليب راف في "البارتزان ريفيو" أو "مجلة الأنصار" أن الأدب والفن والفكر البورجوازي كان ثمرة الفراغ، أشياء أنتجتها طبقة من الأدباء تتمتع بالفراغ لجمهور يتمتع بالفراغ. فالنظام العبودي الذي كان سائداً في اليونان القديمة مكن السادة من اليونان أن يتفرغوا للخلق والتأمل لأن عبيدهم كانوا يعفونهم من الأعمال اليومية التي لا بد من أدائها لتسيير الحياة في مجراها. ومثل هذا الأدب قيمته الأولى في التأمل وتطهير النفس وهي

قيمة يعترف بها فيليب راف، ولكنه يراها غير كافية فهو يرى أن أدب الكادحين ينبغي أن يكون غير أدب العاطلين، وهو يرى أن أدب البروليتاريا يجب أن يكون أدباً "كفاحياً" وليس مجرد أدب تأملي أو تطهري. وأضاف الناقد أدوين سيفر في كلامه عن "الرواية البروليتارية" في مؤتمر الكتّاب الأمريكيين عبارتي الأدب البورجوازي والأدب البروليتاري على المستوى الثقافى. ومن هنا ظهرت الفكرة بأن الأدب ينبغي أن يكون سلاحاً من أسلحة البروليتاريا في سعيها لإقامة مجتمع بروليتاري، أو سلاحاً من أسلحة الصراع الطبقي كما يقول الماركسيون.

وما دام النقاد الماركسيون قد اتفقوا على أن وظيفة الأدب هي أن يكون سلاحاً من أسلحة الصراع الطبقي فقد استقرت بينهم نظرية الأدب الهادف ونشأت أمام هؤلاء النقاد مشكلة كبيرة وهي التوفيق بين وظيفة الأدب الهادف ومقتضيات الفن والجمال أو كل ما يدخل في باب صورة الأدب وشكله أو قالبه كما يقولون. نشأت هذه المشكلة لأن تحديد وظيفة الأدب بأنه أدب كفاحي أو سلاح من أسلحة الصراع الطبقي من شأنه أن يحول الأدب إلى مجرد دعاية للقضايا العمالية ولقضايا المجتمع الاشتراكي بوجه عام. وقد اعترف الناقد الكبير جرانفيل هيكس بوجود هذه المشكلة وجوداً حقيقياً ودعا للنظر فيها وإيجاد حل لها.

وقد حاول المفكر الماركسي الإنجليزي جون ستراتشي في بحثه عن "الأدب والمادية الجدلية" أن ينظر في هذه المشكلة وأن يجد حلاً لها فلم يوفق إلى شيء، وانتهى به الأمر إلى التفرقة بين نوعين من الأدب،

أحدهما هو الأدب الوظيفي أو الأدب الهادف والآخر هو الأدب الجمالي أو الفني. أما الناقد ف.ف. كالفرتون فقد جابه نفس المشكلة حين قال في كتابه "تحرير الأدب الأمريكي":

"إن الناقد البروليتاري الثوري لا يهدف إلى الغض من قيمة الصنعة الأدبية وإنما كل ما يذهب إليه هو أن الصنعة الأدبية وحدها غير كافية، وأن الصنعة الأدبية ينبغي أن تستخدم لخلق أشياء ذات معنى ثوري.. والمعاني الثورية المجردة من الصنعة الفنية تشكل عند الناقد الجذري وضعاً فاشلاً لا يقل فشلاً عن وضع الصنعة الأدبية المجردة من الهدف الثوري. وإذا كان الأدب البروليتاري قد فشل في كثير من وجوهه في أمريكا فما ذلك لأنه أدب برواجندا بل لأن خصائص الصنعة الفنية تنقصه.. فإذا ما أوتينا الصنعة الفنية فهدفتنا يجب أن يكون أن نجعل من الفن خادماً للإنسان كوسيلة للكفاح لا أن نجعل من الإنسان خادماً للفن كوسيلة للهرب".

هذه هي أهم القضايا التي عرضها الكتاب الماركسيون على اختلاف مدارسهم وآرائهم ويتضح من كلامهم أن فيه تجنياً كبيراً على التاريخ وعلى حقيقة الأمور كما أنه ينطوي على فهم ناقص لمشكلة الخلق الفني ولطبيعة الأدب، فهم أقل ما يقال فيه أنه قائم على تبسيط الأمور إلى حد السذاجة.

فالقول بأن الأدب والفن والفكر تتأثر كلها إلى حد بعيد بالأوضاع الاقتصادية والمادية وبالتطور الاقتصادي والمادي قول صائب لا جدال في ذلك، ومن المهم أن ننبه إلى فضل الماركسية في التنبه إليه أكثر من غيرها من المذاهب. ولكن القول بأن الأدب والفن

والفكر هي مجرد تعبيرات عن الأوضاع الاقتصادية والمادية وعن التطور الاقتصادي والمادي قول فيه شطط كبير لأنه يرتكز على ذلك الشطط الفلسفي الأكبر في ماركس وأنجلز اللذين يجعلان من الفكر نفسه مجرد وظيفة من وظائف المادة. ولو وقف هؤلاء النقاد عند حد قولهم أن المادة تؤثر في تشكيل الفكر تأثيراً كبيراً لما كان هناك مجال للاختلاف معهم اختلافاً كبيراً، ولقلنا معهم: نعم، هو كذلك، تماماً كما يؤثر الفكر في تشكيل المادة تأثيراً كبيراً.

ولكن النقاد الماركسيين لا يرون في الفكر إلا تطوراً من تطور المادة ومجرد امتداد لها يخرج منها إذا ما بلغت المادة مرحلة معينة من مراحل التطور. وبينون على ذلك أن العلوم والفنون والآداب ومختلف الفلسفات هي مجرد تعبيرات طبيعية عن التطورات المادية والاقتصادية عبر التاريخ. وهم بموجب الحتمية الجدلية يقيمون هذه العلاقة في الماضي والحاضر والمستقبل بقانون صارم لا سبيل إلى الفكاك منه. وهم في كل ذلك يناقضون أنفسهم حين يدعون إلى الفكر الكفاحي والأدب الكفاحي والثقافة الكفاحية التي يأملون من ورائها تغيير المجتمع والحياة تغييراً مادياً وتغييراً فكرياً على حد سواء. ولو لم تكن للفكر كل هذه القدرة على تشكيل المادة وتغييرها، ففيم إذن إصرارهم على أن المادة وحدها هي التي تشكل الفكر وتغيره؟

كذلك أصاب النقاد الماركسيون بعض الصواب حين نبهوا إلى نصيب الفراغ في إنتاج العلوم والفنون والآداب وأصابوا بعض الصواب حين التفتوا إلى الصلة بين ازدهار كل هذا النشاط الفكري في اليونان القديمة بفضل فراغ السادة وانصرافهم إلى العمل الذهني

اعتماداً على قيام العبيد بتصريف حياتهم المادية، ولكنهم أخطؤوا حين نسوا أن الإنتاج الفكري كالإنتاج المادي "عمل" يحتاج إلى تخصص وتفرغ إذا أراد الإنسان أن يتقنه، فليس يعيب اليونان أو غير اليونان أنهم تفرغوا للفكر والفن، مهما كان يعيبهم أنهم كانوا يعملون بنظام العبيد. وما نحن بأشرف بعد الثورة الصناعية لا قبلها، عبداً آخر هو الآلة أقل ثمناً وأقل تدمراً، نستعين به على توفير الفراغ اللازم لنمو كل وجه من وجوه الحضارة. أخطؤوا حين نسوا أن الفراغ والتفرغ لازمان لكل عمل حقيقي جاد حتى في الفردوس الشيوعي نفسه، وأنه لن يغض من بروليتارية الإنسان أو عماليته أنه يعمل بذهنه بدلاً من أن يعمل بيديه، ولن ينقص من اشتراكيته أنه يصنع إنتاجه من خامات الفكر بدلاً من أن يصنعه من خامات المادة.

وغير صحيح أيضاً ما قاله النقاد الماركسيون من أن الأدب والفن والثقافة في عصور البورجوازية أو فيما قبل الاشتراكية من عصور كانت مجرد نشاط تأملي أو نشاط روحي غايته تطهير النفس وخلصها على هذا النحو الفردي الذي وصفوه. وغير صحيح أن الأدب الكفاحي لم يكن معروفاً قبل ظهور الماركسية أو قبل اهتداء الإنسانية إلى الفكرة الاشتراكية. فالأدب البورجوازي كان أدباً كفاحياً من أعظم طراز وسلاحاً من أمضى "أسلحة الصراع الطبقي"، بلغة الماركسيين أيام كانت البورجوازية نفسها قوة ثورية تحررية تؤلب الجماهير على الإقطاع ونبلائه وعلى الملوك المستبدين ومختلف أدوات القمع المادي والروحي التي كانوا يستخدمونها. ولسنا بحاجة إلى أن نعدد أسماء المفكرين في حركة الرنيسانس أو في عصر الثورة

الفرنسية لثبت هذه القضية. وليس صحيحاً أن تاريخ الأدب الهادف لم يبدأ إلا حين ظهرت الاشتراكية الماركسية.

من كل هذا نرى أن مختلف مدارس الأدب التي انبثت على الفكرة الاشتراكية الماركسية، إنما تخدم نوعاً واحداً من المجتمعات هو المجتمع الاشتراكي الماركسي أو المجتمع الشيوعي، وإنها لا تخدم الفكرة الاشتراكية بمعناها الإنساني الرحيب الذي يؤلف بين نقائص الحياة ويتسع لكل هذه النقائص ويجد فيها خصوصية عظمى إذا حسن التوليف بينها، والذي ينظر إلى الإنسان أولاً وقبل كل شيء على أنه إنسان لا على أنه عامل في مصنع أو فلاح في حقل أو طبيب في مستشفى أو مدير في إدارة أو فنان في مرسوم أو كاتب في صحيفة أو جندي في جيش، ففي الاشتراكية الحققة، مهما نظم المنظمون ومهما خطط المخططون فهم لا ينسون أن المقياس الأول في كل ما يفعله الفرد أو تفعله الجماعة هو مدى توكيدها لإنسانية الإنسان.

في بحثنا عن مختلف مدارس الأدب النابعة عن الفلسفة الماركسية تبرز أمامنا مدرسة الأدب الهادف ومدرسة الجبرية المادية أو الجبرية التاريخية.

ومدرسة الأدب الهادف مدرسة تقوم على الاعتقاد بأن الأدب جهاز من أجهزة البروباجندا أو الدعاية، وهي لا تكتفي بالقول بأن الأدب المعاصر الذي تطالب به وتدعو إليه يجب أن يخدم الفكرة الاشتراكية الماركسية "الشيوعية" التي تطالب بها وتدعو إليها، ولكن مدرسة الأدب الهادف تذهب إلى أن الأدب كان في كل زمان ومكان جهازاً من أجهزة الدعاية يبرر المقومات والغايات في كل حضارة من الحضارات ويدافع عنها.

وبهذا المعنى الشامل والمحدد يتحدث النقاد الماركسيون عن الأدب الأرسطراطي المعبر عن حضارة الأرسطراطية وغاياتها وعن الأدب البروليتاري المعبر عن حضارة البروليتاريا وغاياتها. بل إنهم يتحدثون عن "أدب الماضي" و"أدب الحاضر" فيضعون تراث الماضي كله في زكبية واحدة بوصف أنه يعبر عن حضارات بائدة وينبغي أن تبيد.

ولا يرون من أدب عصرنا إلا ما بشر بالمجتمع الاشتراكي الماركسي أو استهدف إقامته وتثبيت دعائمه.

فالناقد الأمريكي جرانييل هيكس مثلاً في كتابه "التراث العظيم" يحلل تاريخ الأدب الأمريكي ليخرج منه أن تاريخ أمريكا الأدبي ليس إلا سلسلة من الكُتّاب الذين اشتغلوا بقضايا عصرهم اشتغالاً مباشراً، وهو يحدد هذه القضايا بأنها قضايا اقتصادية واجتماعية بالذات. فهو بذلك يحكم بالفشل على سائر الكُتّاب الأمريكيين الذين لم يتناولوا مشاكل عصرهم تناولاً مباشراً صريحاً.

ومثل آخر لناقد ماركسي صغير يدعى دونالد مورو وضع كتاباً اسمه: "أين يقف شكسبير؟ دوره في صراعات عصره الكبرى" وهو كتاب قدّم له هيكس نفسه. وفي هذا الكتاب يقول مورو أن شكسبير عاش في عصر الصراع العظيم بين الأرستقراطية والبورجوازية، وبين الكاثوليكية والبروتستانتية، وأن شكسبير دافع عن البورجوازية ودافع عن البروتستانتية، وموقفه هذا في جانب الطبقة المتوسطة الجديدة كاف لأن يجعله كاتباً تقدماً ثورياً: "فبعد أن يقال كل شيء عن شكسبير فإنه بتعبيره عن هذه الطبقة إنما ينتمي إلى الحركة التقدمية وعامة آثاره كحركة الرنيسانس كلها كانت في جانب الحياة.

ومثل هذا كثير في نقد النقاد الماركسيين، فمنهم من يذهب مثلاً في محاولته الربط بين أدب شكسبير ومجتمع الرنيسانس من حيث تركيبه الاقتصادي والاجتماعي إلى اعتبار أدب شكسبير معبراً

عن حركة التوسع الإمبريالي الذي بدأته البورجوازية البريطانية في القرن السادس عشر، بل ويعتبر أدبه دعوة لهذا التمدد وسلاحاً فكرياً من أسلحة الإمبراطورية البريطانية، كأنما "هاملت" و"ماكث" و"عطيل" و"الملك لير" لا تختلف كثيراً عن القواعد البحرية التي كانت إنجلترا تستولي عليها في سنغافورة أو في مالطة، وبنفس المقياس يقيس هؤلاء النقاد أدب تشارلز ديكنز مثلاً فيبرزون مدى اهتمامه بتصوير مشكلات عصره الاجتماعية والاقتصادية ويخلصون من هذه التحليلات بقضيتين على غاية الأهمية: الأولى أن كل أديب هو "ابن عصره" والثانية هي أن كل أديب ينبغي أن يكون "صديقاً للحياة" أو "في جانب الحياة" كما يقولون، أي في جانب القوى الثورية التقدمية التي تجتاح عصره وتحاول أن تدفع مجتمعه إلى الأمام.

وهنا يتعين علينا أن نراجع موقف ماركس وانجلز من الفن والأدب لنعرف مدى مسؤوليتهما عن هذه الأفكار الشائعة بين النقاد الماركسيين في يومنا هذا ومن دراستنا لآراء ماركس وانجلز في الفن والأدب، وهي قليلة، وعابرة ومتناثرة هنا وهناك، نجد أنهما مسؤولان فعلاً عن هذه التخريجات الحديثة في هذه المدارس الاشتراكية المادية. ولكن في الوقت نفسه لا يفوتنا أن نذكر لهما أقوالاً تدعونا إلى التحفظ بعض الشيء في هذا الاتجاه. فماركس مثلاً يقول في كتابه "رسالة نقدية في الاقتصاد السياسي" متحدثاً عن الأساطير اليونانية:

"من المعروف أن بعض الفترات المعينة التي يتحقق فيها تطور الفن إلى أعلى مداه لا تقوم بينها وبين التطور العام في المجتمع أية علاقة

مباشرة كما لا تقوم بينها وبين الأساس المادي للهيكل البنائي لتنظيم المجتمع أية علاقة مباشرة"

وهو رغم هذه الملاحظة يقرر أن الفن اليوناني كان النتاج المباشر للحياة اليونانية ويقرر أن الأفكار الأيديولوجية التي تعبر عنها الأساطير اليونانية وغيرها من ثمار الفكر اليوناني لا مكان لها ولا يمكن تكرارها في عصر الثورة الصناعية مثلاً. وواضح أن في هذا الرأي نواة الفكر الشائعة بين كتاب اليسار المتطرف بأن الماضي ماض وأن الفنان ينبغي أن يحذر قراءة أفكار الماضي في تفسيره للمجتمع الراهن.. ولكن ماركس نفسه يعود فيقول:

إن منشأ الصعوبة ليس في إدراكنا للفكرة القائلة بأن الفن اليوناني والتراث اليوناني مرتبطان بأشكال معينة من التطور الاجتماعي. وإنما الصعوبة في فهمنا السبب في أن هذا الفن وهذا التراث لا يزالان إلى اليوم مصدر متعة جمالية لنا، وأنهما من بعض النواحي يسيطران بوصفهما مقياساً ونموذجاً لا سبيل إلى بلوغه"

فماركس حين قال هذا الكلام إنما اعترف بصراحة أن للفن والأدب قيمةً فنية وأدبية "موضوعية" لا تستمد من مضمونه الاجتماعي ولا تتوقف على ارتباط الفن أو الأدب بنوع الحياة في العصر الذي أثمره. وقد حاول أن يفسر هذه الظاهرة الخطيرة التي جعلنا إلى اليوم نقف مبهورين أمام "الليادة" هوميروس أو تماثيل "فيدياس" أو فكر أرسطو وأقلاطون بقوله أن اليونان كانوا "أطفالاً طبيعيين" في تاريخ الإنسانية وأنه كما أن المرء يعود دائماً إلى طفولته في حب وحنان، فكذلك الإنسانية تجد ذكريات الطفولة مهرياً من واقع الحياة. وواضح أن هذا

التفسير تفسير ساذج منشؤه رفض ماركس أن يعترف بأية قيم إنسانية جوهرية تتجاوز العصور وتجب الحضارات وتتعدى الطبقات سواء في مضمون الفن أو في قالبه. أقول إنسانية جوهرية ولا أقول إنسانية دائمة حتى لا تنتقل من خرافة النسبية إلى خرافة المطلقات.

أما أن الكاتب "ابن عصره" وثمره بيئته، كما يذهب ماركس والماركسيون فهذا كشف من الكشوف الخطيرة التي اهتمت إليها الماركسية حقاً حين نهبت إلى أثر الحياة المادية والتطور الاجتماعي في تراث الآداب والفنون في تراث الفكر عامة، وقد كانت الفلسفات المثالية والروحية من قبلها تتجاهل هذا الأثر وتصور الأدب والفن والفكر بل وأحداث التاريخ نفسها على أنها مجرد إشعاعات فردية عبقرية لا أثر فيها للتطور المادي أو الاجتماعي. وهذه الاتجاهات المثالية المتطرفة هي المسؤولة أولاً وقبل كل شيء عن نظرنا لشعر الشعراء وروايات الروائيين وفكر المفكرين نظرنا إلى ظواهر فردية نابذة في الخواء المطلق كأنها لا تثبت في تربة ولا تنمو في وعاء.

ولكننا نقرر أيضاً أن الإسراف في هذا التفسير المادي للأدب على النحو الذي يذهب إليه الماركسيون خليق بأن يحل في قاموس النقد الأدبي والفني والفكري أسطورة مادية جديدة تقوم مقام الأسطورة المثالية، وتحاول تفسير كل آثار الإنسان وكل أعماله تفسيراً ميكانيكياً ساذجاً، أسطورة ترى التربة ولا ترى النبات المخضوضر في التربة، أسطورة لكثرة ما ترى التربة تخال أن النبات مجرد تربة خضراء..

كذلك القضية الماركسية الأخرى القائلة بضرورة قيام الفن والأدب والفكر "في جانب الحياة"، وهي القضية التي تعتمد عليها مدرسة الأدب الهادف. هذه القضية تفضي بنا إلى سؤالين على أكبر جانب من الخطورة: أولهما أن أدب بودليروودوستوفسكي وبلزاك وت.س. إليوت وعدد عظيم من فحول الكتاب بهذا التعريف الماركسي المحدود "في جانب الموت"، وبهذا المقياس يمكن أن نضع في هذا الباب كل أدب أو فن تشاؤمي يؤكد مأساة الإنسان أو ساخر من بعض وجوه الطبيعة البشرية كعادة الكوميديا الراقية أو روحاني يركز على مستقبل الروح، الخ، فهل نضع كل هذا التراث المجيد في زكبية ونلقى به في البحر بوصفه ثمرة من ثمار النفس الإنسانية الممسوخة التي شوهتها ظروف مادية شائثة؟ أما السؤال الثاني: أن "معنى صديق الحياة" أو "في جانب الحياة" في الفكر الشيوعي النابع قطعاً من لينين، ولا أقول بجزم النابع من ماركس وانجلز، "صديق حياة البروليتاريا" و"في جانب حياة البروليتاريا" وهذا الفهم مقبول فقط عند المؤمنين بأنه لا مكان في الحياة إلا للبروليتاريا بل البروليتاريا الثورية، فهل يجوز حقاً أن يقتصر هدف الأدب الهادف على شريحة واحدة من شرائح المجتمع، شريحة هامة ولكنها واحدة؟

وقد طرح جوزيف فريمان، وهو من أعمق النقاد الماركسيين هذه القضية:

"أن المغالطة كامنة في كلمة: التجربة. فالناقد الليبرالي.. يطلب منا أن نعتقد أننا حين نكتب عن رياح الخريف وكيف عبثت بشعر فتاة، أو نكتب عن النهود العطشى، إنما نكتب عن تجربة، فإن

كتبنا عن ثورة أكتوبر أو عن مشروع السنوات الخمس أو عن شنق الزوج في جنوب الولايات المتحدة أو عن إضراب سان فرانسيسكو، فهذه الموضوعات لا تسمى: تجربة".

ولا شك أن طرح المسألة على هذا المستوى يبرز من ناحية عمقها ومن ناحية أخرى خطورتها. ولكن الخطأ الذي تورط فيه جوزيف فريمان أنه في حرصه على شمول مدلول التجربة الإنسانية والتجربة الفنية بحيث تتسع لمشروع السنوات الخمس ولشنق الزوج في أمريكا إلخ... تهجم على الوجدان الإنساني وعلى القلب الإنساني وعلى الفكر الإنساني الذي لا يصل إلى الفن الإنساني من خلال التجربة الجماعية المادية فمن فحول الكتاب "الرجعيين" من عالجا تجربة شنق الزوج في أمريكا، مثل فوكنر العظيم وأرسكين كولدييل وصوروا مأساتهم في فن خالد لا يمكن أن يرضى عنه فريمان ومدرسته لأنه لا يدعو إلى شنق البيض بدلاً من شنق السود وليس هناك ما يمنع كاتباً من الكتاب أن يكتب شعراً أو نثراً في إقامة السدود والخزانات أو في استصلاح الأراضي البور أو في زيادة الدخل القومي إذا عرف كيف يترجم هذه التجارب المادية المحدودة بحدود الزمان والمكان إلى تجارب إنسانية تمس جوهر الإنسان وتتصف بصفة الشمول العظيم. والدليل على ذلك أن مالرو العظيم حين كتب قصته الخالدة "قدر الإنسان" عن الثورة الصينية استطاع أن يستخرج من قصة هذه الثورة أعظم المعاني الإنسانية بما تجاوز الطبقات وجعل القلب الإنساني في كل بقعة من بقاع الأرض يخفق لقصته.

فالرابط إذن بين الفن والحياة قضية يسلم بها كل فكر اشتراكي بل كل فكر مثقف متحضر. ولكن الخطأ الذي تخطئه المدارس المادية في الأدب، كالخطأ الذي تخطئه المدارس المثالية، أساسه تبسيط معنى الحياة إلى حد السذاجة، أولاء يريدون تسخير الأدب لخدمة التقدم المادي وحده، وهؤلاء يريدون تسخيره لخدمة الفكر وحده، والحقيقة أن بين المادة والفكر وحدة لا يمكن فصلها إلا بالجناية على الحياة ذاتها، كما أن بين مضمون الفن وقلبه وحدة لا يفصلها إلا من يريد أن يقدم الفن ذبيحة لآلهة غريبة لا يعبدها الإنسان إلا حين يختل توازنه وتشقيه الأسقام..

عرضنا موقف مدارس الفن والأدب التي ظهرت منذ ظهور الاشتراكية لنحدد موضعها من الفكرة الاشتراكية ولنرى مكانها في المجتمع الاشتراكي. وقد وجدنا أن هذه المدارس تنقسم على نوعين، فمنها المدارس المثالية ومنها المدارس المادية، أما المدارس المثالية فأهمها كما ذكرنا هي مدرسة الفن للفن، والمدرسة التأثرية، ومدرسة الهيومانية الجديدة، أو مدرسة الإنسانية الأدبية، ومدرسة الكلاسيكية الجديدة أو الإحياء الكاثوليكي، ومدارس اللاوعي على اختلافها والمدرسة الوجودية.. أما المدارس المادية فأهمها مدرسة الأدب الهادف، ومدرسة الواقعية الاشتراكية، ومدرسة الجبرية المادية، أو الحتمية الاقتصادية. وقد وجدنا كل هذه المدارس المثالية والمادية على السواء أما مناهضة للاشتراكية بالمعنى الصريح وأما منافية لها بحكم دعوتها المحدودة.

اليوم نحدد موقف الاشتراكية من كل هذه المدارس. ما الأدب الاشتراكي؟ وما حدود هذا الأدب؟ وهل لهذه المدارس المختلفة مكان في المجتمع الاشتراكي؟ وما موقف الفكر الاشتراكي والمجتمع

الاشتراكي منها. ولن أدعي أنني مستطيع أن أجيب على هذه الأسئلة كلها إجابة جامعة مانعة تقفل باب الاجتهاد في تحديد العلاقة بين الاشتراكية والأدب، ولست أزعم أن من الخير للاشتراكية أو للأدب الاهتداء إلى هذه الإجابة الجامعة المانعة التي تقفل باب الاجتهاد، لأن كل إجابة تنتحل لنفسها هذه الصفة تعد حلاً ساذجاً ورخيصاً لمشاكل الأدب والمجتمع معاً، وكل إجابة تنتحل لنفسها هذه الصفة تفرض على الفن والحياة إرهاباً مذهيباً من نوع جديد، وإنما أقول:

1- أن نقطة الابتداء في كل بحث عن مقام الأدب ووظيفته وغاياته وطبيعته في المجتمع الاشتراكي السليم هو أن الاشتراكية فكرة إنسانية أولاً وقبل كل شيء. وبحكم أنها فكرة إنسانية أولاً وقبل كل شيء فأهم خصائصها إذن الرحابة والتسامح والنظرة الشاملة التي لا تعرف الحدود.

فأول ما تتميز به النظرة الاشتراكية السليمة خلوها من التعصب المقيت وتحررها من المذهبية الضيقة واعترافها بكل ما يمكن أن يدعم إنسانية الإنسان ولو جاء من طريق غير طريقها وبمنهج غير منهجها. ولأن الاشتراكية السليمة دعوة إنسانية مستتيرة فهي تعرف أن هدفها الأول هو توكيد إنسانية الإنسان وتعرف أنها مرحلة تاريخية محدودة نحو بلوغ هذه الغاية العظمى، فلا تدعي لنفسها ما ادعاه غيرها من المذاهب، لا تدعي أنها آخر كلمة في قاموس الفكر الإنساني والتنظيم الإنساني، بل ترى في نفسها مجرد دفعة إلى الأمام تدفع الإنسانية إلى تحقيق مصيرها العظيم

2- وما دامت نقطة الابتداء في كل اشتراكية سليمة هي هذا الشمول الإنساني وهذا السخاء الإنساني، فقد تحدد إذن موقفها من التراث الإنساني العظيم، تراث الماضي وتراث الحاضر وتراث المستقبل. الاشتراكية السليمة تقوم على الاعتراف الأعظم ولا تقوم على الإنكار الأعظم، والاعتراف الأعظم ليس هو القبول الأعمى. الاشتراكية السليمة تعترف بتراث الماضي وتعترف بتراث الحاضر وتعترف بتراث المستقبل. هي تعترف بكل ما يذكي شوق الإنسان إلى الحق والخير والجمال وكل ما يؤكد حق الإنسان في هذه الأقاليم وكل ما يترجم هذه الأقاليم إلى واقع ملموس على أوسع نطاق ممكن وإلى أعماق مدى ممكن بين بني الإنسان. الاشتراكية السليمة تعترف بكل جاد من مذاهب الفكر والفن والأدب مهما كانت هذه المذاهب متعارضة أو متناقضة. هي تعترف بالفلسفات المثالية والفلسفات المادية والفلسفات الفردية والفلسفات الجماعية، تعترف بالمدارس الكلاسيكية والأوغسطية، والرومانسية والرمزية، والواقعية وما فوق الواقعية، تعترف بمدارس العقل والعاطفة والخيال. تعترف بكل ما في التراث الإنساني العظيم من متناقضات، لأنها ترى أن نمو الحياة لا يكون إلا بحل هذه المتناقضات وتذويبها في وحدة منسجمة أرقى من مكوناتها الجوهرية. وهي ترى أن نقطة الابتداء لحل متناقضات الحياة هي الاعتراف بوجودها أولاً تمهيداً لتذويبها ثم حلها. وهي ترى أن عدم الاعتراف بها هو بمثابة الإنكار الأعظم لها والإنكار الأعظم لا يؤدي إلا إلى الأزمة المستحكمة والأزمة المستحكمة التي لا حل لها تحوي بذور الانتحارية، والانتحارية موت الإنسانية، والاشتراكية الصادقة عدوة الموت صديقة الحياة، لا حياة جيل من الأجيال، أو

طبقة من الطبقات، أو حضارة من الحضارات، ولكن حياة الإنسان أينما وجد الإنسان ووقتاً وجد.

3 - الفلسفة الاشتراكية السليمة تقوم على الاعتراف الأعظم وتستنكر الإنكار الأعظم. فهي ترى في كل مدرسة من مدارس الفكر والفن والأدب وجهاً إيجابياً خلاقاً يضيف إلى التراث العظيم، وهذا الوجه الإيجابي الخلاق هو نقد الحياة. هي ترى أن في المثالية قوة هي نقد المادية، وفي المادية قوة هي نقد المثالية. وفي الفردية قوة هي نقد الجماعية وفي الجماعية قوة هي نقد الفردية. وفي الشكل قوة هي التحذير من خطر المضمون وفي المضمون قوة هي التحذير من خطر الشكل. الاشتراكية السليمة ترى في كل مدرسة جادة من مدارس الفكر والفن والأدب نقداً جاداً للحياة. وترى أن نقد الحياة هو المقدمة الأولى لنموها ورقبها، وترى أن نمو الحياة ورقبها لا يكون إلا بنقدها فبالنقد وحده تغربل بذور الموت من بذور الحياة.

4- ولكن الاعتراف الأعظم ليس معناه القبول كما أن الإنكار الأعظم ليس مجرد الرفض. وإذا كانت الاشتراكية السليمة تقوم على الاعتراف الأعظم بالتراث الإنساني كله، فليس معنى هذا قبولها للتراث الإنساني كله. فهي تعلم أن كثيراً من مذاهب الفكر والفن والأدب فكر متأزم وفن متأزم وأدب متأزم، فهو يرى نفسه ولا يرى إلا نفسه، وهو يبني نفسه ويحطم كل ما عداه. الاشتراكية السليمة تعترف بكل هذه المدارس من حيث هي نقد للحياة، ولكنها ترفضها ولا تقبلها بالضرورة من حيث هي منهج للحياة. هي تعترف بالمثالية من حيث كونها نقداً للمادية ولكنها ترفضها ولا تقبلها من حيث ادعائها

إنها مفتاح الوجود. وهي تعترف بالمادية من حيث كونها نقداً للمثالية ولكنها ترفضها ولا تقبلها من حيث ادعائها أنها سر الحياة. كذلك الأمر مع الكلاسيكية والأوغسطية والرومانسية والرمزية والواقعية وما فوق الواقعية والطبيعية وما وراء الطبيعة. وكذلك الحال مع الفردية والجماعية ومع العقلية واللاعقلية ومع الذاتية والموضوعية ومع الشكلية والمضمونية والهدفية واللاهدفية والوجودية والعدمية.

كذلك الأمر مع كل "آية" مذهبية بالمعنى الضيق المتأزم. كل مذهب يرى أنه وحده الطلسم السحري أو الرقية السحرية التي بها وحدها تشفى الإنسانية من أوجاعها. والحقيقة أن مصدر أوجاع الإنسانية هو هذه التأزمية المستحكمة التي تحكم سبيل نموها وتطورها، أو هذا الإنكار الأعظم لكل ما ليس بالذات ولكل ما لا يخدم الذات الاشتراكية السليمة لا تنكر شيئاً إلا هذا الإنكار الأعظم، ولقد ترفض هذه المذاهب جميعاً من حيث أنها حلول جزئية للموقف الإنساني ولكنه رفض راق يقوم على الاعتراف بها من حيث هي نقد للحياة.

5- الاشتراكية السليمة ترى أن الخطأ الأكبر في مذاهب الفكر والفن والأدب يكمن في كل فصل بين الذات والموضوع وفي كل صدع بين الصورة والمادة أو بين الشكل والمضمون.. وهي ترى نفس الرأي في كل صدع بين الفكر والفعل وبين المبدأ والسلوك وبين الوظيفة والعضو وبين الغاية والوسيلة. وهي ترى أن الفكر والفن والأدب وكل ما في الحياة يبلغ قمته كلما تجلت الوحدة التامة بين هذه الأشياء كلها، فلا تعود تميز في شيء أو في فعل فارقاً بين ما هو

مثال وما هو مادة. هذا الكمال الفكري أو الفني أو الأدبي الذي يحير إلهام النقاد لا تفسير له إلا هذا التطابق التام بين هذه النقائض، أو بتعبير أدق هذه "الهوية" أو "الوحدانية" التامة بين المثال والمادة. وما "الشر" وما "النقص" إلا كلمة ابتكرها الإنسان ليعبر عن وجود هذا الصدع بين الذات والموضوع، وما "الموت" إلا حالة الانفصام التام الذي لا رجعة فيه بين الروح والمادة والاشتراكية السليمة تقبل كل فكر أو فن أو أدب أو سلوك تحقق فيه الكمال بعلة هذه الوحدة التي لا تنفصم. عندئذ لا يكون هناك مجال للحديث عن المدارس أو المذاهب لأن المدارس والمذاهب من جزئيات الحياة ونقائضها وإنما يكون الحديث عن الفكر الإنساني والفن الإنساني والأدب الإنساني بل وعن المجتمع الإنساني والحضارة الإنسانية والاشتراكية السليمة، لأنها تعرف أن "الشر" و"النقص" مظهران من مظاهر هذا الصدع تؤكد كل معنى يذوب نقائض الحياة في كل عظيم.

6 - الاشتراكية من حيث هي مذهب اجتماعي محدد المعالم مولود في إطار محدد من الزمان والمكان قد تعمد إلى تبني بعض الاتجاهات الفكرية أو الفنية أو الأدبية التي قد تخدم ظروفها المباشرة وهدفها المباشر. وبهذا المعنى قد يظهر إلى الوجود فكر اشتراكي وفن اشتراكي وأدب اشتراكي. ولكن الاشتراكية من حيث هي فكرة إنسانية تعرف مكنم الخطر في المذهبية الضيقة أو هذا الذي سميته "الإنكار الأعظم"، وتعرف أن فكرها وفنها وأدبها من حيث هو جزئي ومن حيث هو نابع من نقائض الحياة مرهون بتحققها وانتصارها فبعد أن تتحقق الاشتراكية وتتصر ستقترب بفضلها

الإنسانية من حالة الوحدة والانسجام هذه وعندئذ لن يبقى من الفكر أو الفن أو الأدب ما هو أرسقراطي أو برجوازي أو بروليتاري ولكن يبقى شيء واحد هو ما هو إنساني.

7 - الفن للفن والأدب للأدب والعلم للعلم والحق للحق والخير للخير خرافات ابتكرها الإنسان المثالي ليحمي نفسه من عدوان الإنسان المادي. وبالمثل الفن للمجتمع والفن الهادف والفن ذو الرسالة الخ خرافات ابتكرها الإنسان المادي ليحمي نفسه من عدوان الإنسان المثالي. والخرافتان نابتان من إحساس عميق بالصدق بين المثال والمادة وبين الذات والموضوع وبين الكلي والجزئي وبين الدائم والوقتي الخ، أي نابتان من نسيان لوحدة الوجود. فليس على الأرض شيء أو فكر أو فعل وجد من أجل نفسه أو بغاية نفسه، وليس على الأرض شيء أو فكر أو فعل اتخذ من نفسه لنفسه رسالة أو هدفاً. وإنما كل ما على الأرض من أشياء أو أفكار أو أفعال ينبغي أن يكون من أجل الإنسان، من أجل الإنسانية كلها. والاشتراكية الحققة، الاشتراكية بمعناها العميق الرحيب تعرف أن كل فكر وفن وأدب لا ينبع من الإنسان ويصب في الإنسان فكر عقيم وأدب عقيم. ولكنها تعرف أيضاً أن الإنسان الحقيقي الذي تتبع منه والإنسان الكامل الذي تصبو إليه إنسان تمثلت فيه وحدة الوجود.

جون شتاينبك

سادس ستة من أعظم الكتاب في أمريكا ظفر بجائزة نوبل للأدب لعام 1962 ، فقد ظفر بها من قبل سنكلير لويس في 1930 ، وأوجين أونيل في 1936 ، وبيرل بك في 1938 ، ووليم فوكنر في 1949 ، وأرنست همنجواي في 1954. وأخيراً فاز بالجائزة الشهيرة الروائي الكبير جون شتاينبك ، فاز بها تقديراً لأدبه "الذي جمع بين الواقعية والخيال وتميز بالفكاهة وعمق النظرة الاجتماعية" أو هكذا قالت الحثيات التي أعلنتها هيئة الأكاديمية السويدية حين منحت جون شتاينبك جائزة نوبل. وجون أرنست شتاينبك الآن في الستين من عمره ، فقد ولد في 27 فبراير 1902 ببلدة ساليناس بكاليفورنيا ، وهو من أصل بعضه ألماني وبعضه إيرلندي ، وقد تعلم في صباه تعليماً مضطرباً في المدارس الابتدائية ثم الثانوية بإقليمه ، وكان في الوقت نفسه يشتغل عاملاً آنأ في الحقول وأنا في معمل تكرير السكر فلما بلغ السابعة عشرة من عمره التحق بجامعة ستانفورد في 1919 لا ليدرس فيها دراسة منتظمة ولكن ليحضر ما يروقه من المحاضرات ، وهكذا

ترك شتاينيك جامعة ستانفورد في 1925 بعد دراسة متقطعة دون أن يحصل منها على درجة علمية.

واستقر عزم شتاينيك منذ ذلك الحين على أن يحترف الكتابة، فنزح إلى نيويورك لفوره باحثاً عن عمل. وفي نيويورك تقلب بين عدة أعمال، فاشتغل آنأً مخبراً صحفياً واشتغل آنأً آخر بناء في عمارة بماديسون سكوير جاردن، ثم عاد إلى كاليفورنيا حيث تنقل أيضاً بين مختلف الأعمال، فاشتغل حيناً حارساً لبيت في الجبال أبان فصل الشتاء، وحيناً آخر عاملاً في حقل لتربية الأسماك. وفي هذه الفترة كتب أولى قصصه التي وجد لها ناشراً ولكنها لم تدر عليه أي مال: نشرت له في 1929 رواية "الكأس الذهبية" وهي سيرة هنري مورجان راعي البقر المشهور، وفي 1932 مجموعة قصص بعنوان "مروج السماء" وفي 1932 "إلى إله مجهول"

ولكن جون شتاينيك لم يبلغ ذروة مجده الأدبي إلا بعد أن ظهرت روايته الشهيرة "تورتيلافلات" في 1935، وكان لها دوي في كل مكان، ثم رواية "الحرب السجال" في 1936، ثم "عن الفيران والرجال" في 1937 وهي الرواية التي وضعت به غير شك في الصف الأول من الكتاب العالميين، ثم بلغ أعلى الذروة حين ظهرت روايته "أعصاب الغضب" في 1939، وهي عند الكثيرين من النقاد خير ما كتب من قصص طويلة، وقد كان لشتاينيك أيضاً باع في القصة القصيرة فظهرت له فيها مجموعة "الوادي الطويل" في 1938 التي ضمت مشهور القصص مثل "المهر الأحمر" و"الكريزانتيم". وقد بدأ عهد شتاينيك بالثراء من قلمه حين ظهرت "تورتيلافلات" واقتبست للسينما، وبعد

نجاح روايته عن "الفيران والرجال" أعدها شتاينيك بنفسه للمسرح في 1937 ومثلت في كل مكان، ثم اقتبست للسينما وكذلك اقتبست للسينما رواية "أعصاب الغضب". وبعد رحلته في بلاد اسكنديناوة ونشوب الحرب العالمية الثانية كتب شتاينيك مسرحيته المعروفة "غاب القمر" عن احتلال النازي للنرويج وخيانة كويسلنج وظهور المقاومة السرية.

أما وقد عرفنا شيئاً عن سيرة شتاينيك فلنعرف الآن شيئاً عن أدبه وفنه: فيم كتب؟ وكيف كتب؟ وما مقام أدبه من الأدب العالمي الكبير؟

كلما جاء ذكر شتاينيك تذكر النقاد اسم تشيكوف خاصة، وكتاب المدرسة الواقعية بوجه عام، ولكن اسم تشيكوف يبرز أكثر مما يبرز اسم غيره، ولا سيما في الحديث عن أدب شتاينيك في صدر حياته، قبل أن ينتقل من المنهج الواقعي في عمومه إلى الواقعية الاجتماعية على التخصص. فقارئ شتاينيك يحس إحساساً واضحاً بأن تحولاً ما أصاب أدب شتاينيك حول عام 1936، عام روايته "الحرب السجال" فجعله يجنح جنوباً واضحاً إلى اتخاذ المشاكل الاجتماعية محوراً لقصصه بعد أن كان يكتفي بتصوير الجوانب الإنسانية.

وأول ما تتميز به واقعية تشيكوف ليس مجرد أمانتها في تصوير الحياة، ولكن إحاؤها بأن لكل شخص من الأشخاص الذين يصورهم هذا الكاتب العظيم روحاً يتميز بها عن سائر الناس وتكويناً نفسياً يجعله كائناً متبايناً عن غيره من الكائنات، فهو ليس مجرد حصيلة بيئته الاجتماعية أو الاقتصادية أو الفكرية بل هو

إنسان من لحم ودم له قلبه ومشاعره ومقاصده في الحياة مهما اشترك مع غيره في القلب والمشاعر والمقاصد. وهكذا الأمر مع شتاينيك، ليس في أدبه "نماذج" بشرية، وإنما شخصياته كلها متفردة يمكن التمييز بينها مهما اشتركت في الظروف انظر مثلاً إلى قصة "أزهار الكريزانتيم" التي صدرت في مجموعة شتاينيك "الوادي الطويل" في 1938. إنها تدور حول حياة رتيبة يحيها رجل من رعاة البقر في وادي ساليانس الفاتن الذي عاش فيه شتاينيك نفسه صبياً وأكثر من وصفه في كتاباته. فهذا الراعي يعيش مع زوجته الجميلة المهذبة التي اقتربت من الخامسة والثلاثين، وهي امرأة تحب زوجها وتتبع توفيقه في عمله وفي صفقاته بكل حنان وبكل احترام. وهي امرأة قوية البنية مع جمالها وتهذيبها لها يد فلاحه فهي لا تمس شيئاً إلا وتجري فيه الحياة ويزدهر. وشتاينيك لا يبلغنا أنها تحب زوجها وتحترمه ولكننا نفهم ذلك من طريقة تتبعها له في عمله الناجح، وهو لا يبلغنا أن زوجها يحبها ويحترمها ولكننا نفهم ذلك من ملاحظاته عن أزهار الكريزانتيم التي تشذبها في حديقته. ويتفق الرجل وامرأته، واسمها أليزا آلن على أن يقضيا المساء في البلدة المجاورة حيث يتعشيان ثم يشاهدان السينما، وترفض هذه المرأة الدمثة المهذبة أن يصحبها زوجها إلى مشاهدة الملاكمة فهي عندها رياضة وحشية ويقبل زوجها أن يضحى برياضته المفضلة ويعرض اصطحابها إلى السينما.

وفي هذه الأثناء يمر بالدار صانع جوال رث الثياب ممن يصلحون الأقفال وسائر أدوات البيت، يمر في عربته المكسرة التي تجرها الخيل. ويعرض على أليزا آلن إصلاح أشياء المنزل، ولكن أليزا تعلم

أنه ليس في منزلها شيء يحتاج إلى إصلاح. وتسحرها هيئة هذا الرجل الغريب الحالم العينين الذي يعيش جائباً للأفاق بلا مأوى، ينام في كل ليلة في رحاب الله وتحت نجومه، ويوقظ فيها مختلط الأحاسيس الغامضة كأنما يوجه إليها نداء صامتاً، فهي مثله تحب أن تجوب الفلوات وتنام تحت الأنجم الزهر، كأنها قد سئمت حياة الاستقرار، ويحاول هذا الغريب إقناعها بذكاء بإصلاح أشياء منزلها فهو أيضاً بحاجة إلى أن يكسب قوته اليومي، ولكن أليزا آرن تعلم أنه ليس في منزلها ما يحتاج إلى إصلاح. وأخيراً ينفذ الرجل إلى قلبها بحيلة، فيبدي اهتماماً بأزهار الكريزانتيم في حديقته ويطلب منها باقة يحملها إلى سيدة من أهل الجيرة. فيرف قلب أليزا آرن وتدعوه لإصلاح بعض أوانيها القديمة، وهكذا ينصرف الرجل ومعه أجره وباقة الكريزانتيم تشيعه نظرات السيدة الكريمة وقلبها المفعم بالاعتباط والاضطراب معاً..

وتبدو على أليزا آرن وهي تستعد للخروج مع زوجها حيوية غير مألوفة وقوة غير مألوفة كأنما جدد مرأى هذا الغريب نضارتها، ويلحظ زوجها هذه الحيوية وهذه القوة. ولكنها لا تلبث أن تصاب بكمد شديد حين تخرج مع زوجها إلى المدينة لقضاء السهرة، وترى باقة الكريزانتيم التي جمعتها لهذا الأفاق الغريب ملقاة على الأرض في عرض الطريق. فتعلم أنه توصل بهذه الحيلة ليرقق فؤادها. وتكتفم أليزا آرن ألمها فلا يعرف زوجها من أمرها شيئاً، ولكنه يلحظ أنها تسأله لأول مرة عن الملاكمين وكيف يدمي بعضهم بعضاً، فيحسب أنها قد بدأت تهتم بالملاكمة، ويبيدي استعداداه لاصطحابها إلى

الحفلة ولكنها تسترخي في مقعدها وتجيب وهي تتصرف عنه بوجهها :
"لا ، لا ، لست أريد أن أذهب. أنا واثقة من ذلك.. يكفي أن نشرب شيئاً
من النبيذ. يكفي جداً" ثم ترفع ياقة معطفها حتى لا يتبين زوجها أن
عينها مبللتان بالدموع..

وهكذا في لمحات يصور لنا شتاينيك ذلك الصراع الصامت بين
الباحثين عن شيء مجهول بعيد غير قوتهم اليومي من أمثال أليزا آلن ،
وبين من يبحثون عن قوتهم اليومي حتى بين قمامات العواطف
الرخيصة. ويصور لنا كبرياء هذه المرأة الجريح الذي لا نعلم إن كان
قد خدشه مكر ذلك الماكر أو خدشه تبدد حلمها الغامض الجميل ،
كل ذلك دون أن يقحم الفنان نفسه فيما صور من أشخاص وعواطف ،
فإن كان هناك حب أو حلم أو مكر أو فجيعه فهو لا يعلنك به إعلاناً
ولكن يجعلك تحس بكل شيء من خلال أقوال الناس وأعمالهم.

كذلك الحال في "تورتيللا فلات" ، التي تصف حياة فلاحي
مونتري ، وهي المنطقة التي عرفها شتاينيك وخلدها في أدبه. وتورتيللا
فلات اسم مكان يقيم فيه جماعة من هؤلاء الفلاحين. وبطل الرواية
فلاح اختلطت في عروقه الدماء الإسبانية والهندية والمكسيكية
والقوقازية ، وأسلافه قد عاشوا نحو مئتي سنة في كاليفورنيا وهو
يتكلم الإنجليزية بلهجة إسبانية ، ويتكلم الإسبانية بلهجة إنجليزية.
ويصر على صفاء نسبه الإسباني الأبيض مستشهداً دائماً ببياض بطن
ذراعه. وليس في حياة الفتى داني ، وهو محور الرواية مشكلات مالية
تذكر ، فقد ورث عن جده ثروة متواضعة قوامها بيتان في تورتيللا

فلات وهو يقيم في أحدهما ويؤجر الآخر لكوكبة من أصدقائه الصعاليك وهم بيلون وبابلو وبورتاجي جو ورجل يسمونه القرصان يسوع ماريا كوركور آن لأنه لا يطيق حياة الاستقرار بمفرده، وهؤلاء الفتية الصعاليك لا يعرف لهم عمل محدد فهم منذ أن غادروا الحرب يشتغلون يوماً في مزارع البقر ويتعطلون أياماً لفرط كسلهم، وهم يعيشون كالغجر على سرقة الدجاج والنبيد، ولا يدفعون أجر بيتهم لصديقهم داني.

وتغضب مريم العذراء من حياة الصعلكة والعريضة التي يحيونها، أو هكذا يعتقدون عندما يحترق بيتهم فينتقلون إلى بيت داني الذي يقبلهم عن طيب خاطر مشروطاً شرطاً واحداً وهو ألا ينام أحد في فراشه وينضم إليهم القرصان بعد أن كان يعيش في عشة الدجاج بكلابه الخمسة التي يخصصون لها ركناً، وهكذا يعيشون معاً كالأسرة السعيدة، وحياتهم كلها سلسلة من المغامرات المضحكة. فالفتى داني مثلاً في تودده إلى البنت الحلوة سويتس رامريز يهدبها مكنسة كهربائية رغم أن المنطقة كلها لا تعرف الكهرباء، ثم إن هذه المكنة التي تفاخر بها الفتاة في كل مناسبة ليس فيها محرك. وحين يسأم داني عشرة الفتاة يسرق أصحابه منها المكنسة ويبيعونها مقابل شيء من النبيد. كذلك القرصان الذي يعيش بكلابه الخمسة في عشة الفراخ لديه سر خطير وهو أنه يدفن كل يوم ربع دولار يأتيه من بيع الحطب، ويشتبه الرفاق والصعاليك أن لديه كنزاً فيستدرجونه بكلابه الخمسة إلى البيت ويجربون معه كل ما لديهم من مكر حتى يقفوا على سره. وأخيراً يأتيهم القرصان بمدخراته

كلها وهي ممتا دولار كان قد نذرها للعدراء لأنها شفت كلباً من كلابه ووعد أن يشتري بماله شمعداناً يقدمه لها امتناناً لصنيعها. وهنا نجد أن هؤلاء الصعاليك رغم أنهم فئة من الخطافين الضائعين بيدون من الشرف والتقوى ما يجعلهم يحترمون نذر العدراء. وفي يوم إهداء الشمعدان يطلب القسيس منع الكلاب من دخول الكنيسة ولكن الكلاب في حماسها تقتحم الكنيسة، وحين يزجرها القرصان وهو في خجل عظيم. يطيب الأب رامون خاطره مذكراً إياه بأن القديس فرنسيس كان يحب الحيوانات وكانت الحيوانات تحبه فليس في الأمر خطيئة. ويسوق القرصان كلابه إلى الغابة حيث يبدو على الكلاب أنها ترى "سان فرانسيس" في الرؤيا وهكذا تنتقل من فكاها إلى فكاها ومن مغامرة إلى مغامرة، وكأننا نقرأ صفحات من رواية "دون كيشوت". ولكن هناك أكثر من الدعابة والفكاها فكل شخصية من شخصيات هؤلاء الفلاحين البسطاء الكسالى مرسومة بدقة متناهية تميزها عن غيرها من الشخصيات، فكل منهم عالم مستقل بذاته رغم تشابههم في البيئة والظروف.

وفي "الفيران والرجال" يخرج شتاينيك من روح الكوميديا إلى قلب المأساة مرة واحدة. فرواية "الفيران والرجال" تدور حول صداقة عميقة نشأت بين عاملين من عمال التراهيل، أحدهما يدعى جورج والآخر ليني، وكان حلم هذين الرجلين أن يدخرا مالا قليلاً يشتريان به حقلاً صغيراً يزرعانه في سلام، وقد تم لهما ما أرادا. ولكن مأساة هذين الصديقين المتلازمين كانت كامنة في أن أحدهما، وهو ليني، كان ضعيفاً في قواه العقلية رغم قوته البدنية الرهيبة. فكان يعتمد

اعتماداً كلياً على جورج. وكان ليني الأبله حجر عثرة في طريق جورج يحول بينه وبين كل ما يريد في الحياة. غير أن جورج لم يتخل عن ليني لعلمه باعتماده المطلق عليه. فلما ماتت عمه ليني آواه جورج وعني به عناية الأخ بأخيه.

وكان ليني العملاق الأبله يحب الحيوانات حباً قوياً، يأخذها بيديه ويداعبها بكفه ولكن قوته الهائلة كانت تسحقها سحقاً على غير قصد منه. وكانت آخر هذه الكوارث أن ليني لم يكتف بمداعبة الكلاب الصغيرة بل تجاوزها إلى فتاة من فتيات الجيرة أولع بها فأخذها بين ذراعيه حيث فاضت روحها وهو يداعبها مداعبة الدب للسنجاب الصغير. فلما ثارت ثائرة الناس على ليني وأخذوا يطاردونه ليشنقوه دون محاكمة على عادة غوغاء أمريكا، أجهز عليه صاحبه جورج ليقيه من هذا المصير الفظيع، أجهز عليه وهو يتمزق الماء، فقد كان يحبه حب الأخ لأخيه ويحس في أعماق أعماقه أنه مسؤول عن حماية هذا المخلوق الساذج الشائه.

وليس من سبيل هنا إلى الحكم على مغزى هذه الرواية إن كانت رمزاً قصداً به شتاينبك إلى شيء يتجاوز صور أشخاصها، كذلك الأزواج الفظيع القائم دائماً بين روح الإنسان وهو جورج وجسده وهو ليني، أم كانت مجرد قصة جميلة تروي حكاية من حكايات الحياة الدامية.

ولكن الذي لا شك فيه أن شتاينبك كان دائماً أبداً أسعد ما يكون كفنان وأصدق ما يكون كفنان كلما وصف هذه الحثالة

من البشرية بصعاليكها وأفاقيةها وجوابيها وسكيريها وخطافيتها
وشواذها الذين لا يستقرون على حال. ولقد أنصفهم أيما إنصاف لأنه
أودع في كل منهم بصيصاً من الروح نفاذاً يخترق كل ما حولهم من
ظلمات

أعقاب الغضب

منذ أن كتب شتاينيك روايته "الحرب السجال" في 1936 دخل أدبه في مرحلة جديدة، فانتقل من منهج الواقعية الفردية إلى منهج الواقعية الاجتماعية، وبعد أن كان يركز اهتمامه أولاً وقبل كل شيء إلى وصف الشخصية الإنسانية في إطار الطبيعة أخذ يركز اهتمامه أولاً وقبل كل شيء على وصف الشخصية الإنسانية في إطار المجتمع. وبعد أن كانت مشكلات أبطاله في المحل الأول مشكلات نفسية أصبحت هذه المشكلات في المحل الأول مشكلات اجتماعية..

وقد كان أول تعبير خطير واضح عن اهتمام شتاينيك بالإنسان الاجتماعي روايته "الحرب السجال"، وهي رواية تدور حوادثها حول الخلاف على الأجور بين العمال وأصحاب العمل في بساتين التفاح في كاليفورنيا. وقد تبلور هذا الخلاف في صراع ملموس اتخذ شكل الإضراب عن العمل بعد تخفيض الأجور إلى ما دون حد الكفاف للمطالبة برفعها إلى الحد الذي يليق بكرامة الإنسان. والرواية تصور دخول المنظمين الشيوعيين في أمريكا لتنظيم المعركة وقيادتها كما

تصور الكثير من المشكلات والعلاقات الإنسانية الناشئة عن هذا الصراع بين رأس المال والعمال كما تصور دور الشيوعيين التاريخي في الحركات العمالية.

وواضح أن هذه الرواية رواية بروليتارية بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ومع ذلك فقد استقبلها الحزب الشيوعي الأمريكي أسوأ استقبال. فالرواية تصف الزعماء بروح العطف الواضح، ولكنها مع لك تصور الفلسفة الشيوعية والدور الشيوعي تصويراً يؤكد للناس أن كل هذه الدعاوى العريضة والنداءات الخلابة ليست إلا حركة في لعبة شطرنج لا أكثر ولا أقل يلعبها الحزب الشيوعي من أجل الاستيلاء على السلطة فالمنظمون الشيوعيون لمعركة الإضراب هذه يعترفون بصراحة أن هدفهم الحقيقي ليس رفع أجور العمال وترقية حالهم بكسب المعركة بمقدار ما هو إشاعة الوعي الشيوعي بين أبناء الطبقة العاملة وتجنيد من يستطيعون تجنيدهم تحضيراً للثورة الشيوعية في أمريكا. وشتاينيك يصور هؤلاء الزعماء الشيوعيين تصويره لأناس عاديين في مشاعرهم، يحزنون لمشاهدة القتل أو الجرحى من العمال في هذه المعركة، ولكنه يصورهم أيضاً في صورة المهيجين المدربين الذين يستغلون مصرع قتيل أو جراح جريح ليلهبوا نار الحقد الأعمى في صدور العمال وليثيروا الفتنة والشغب بينهم، كأنما الأمر عندهم لعبة شطرنج يلعبونها لكسب نقاط في كفاحهم من أجل السلطة، وليس شعوراً أصيلاً بمأساة الموقف الإنساني. بل أن الطبيب الذي يزور معسكر العمل للتفتيش على الأحوال الصحية يعد نفسه وأعوانه الشيوعيين مجرد أدوات في يد "التاريخ" لأحداث التغيير

الاجتماعي وينسى رسالته الإنسانية، رسالة الطبيب، في سبيل تحقيق رسالته السياسية، فعنده أن هذه المعركة بالذات لا تتجاوز أن تكون حلقة صغيرة في الحرب السجال التي لا تنتهي أبداً من أجل تحقيق التوازن بين قوى المجتمع. ومع كل هذا النقد الصريح لدور الشيوعيين في معركة العمال، نجد أن شتاينيك لا يشكك أبداً في نواياهم الطيبة أو في شجاعتهم أو في استعدادهم للتضحية. وهو في المعركة القائمة بين رأس المال المعربد والعمال المستغلين يقف موقف العاطف على العمال المستغلين، ويندد بالقانون وبنادق السلطة وألاعيبها التي تسخرنا جميعاً في النظام الرأسمالي لخدمة أصحاب رؤوس الأموال، وهو يصور أهمية التنظيم العمالي في حماية العمال من الجوع والضياع. فرواية "الحرب السجال" إذن رواية عمالية أو بروليتارية كما يقولون بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، ولكنها في الوقت نفسه رواية تملأ النفوس بالشك في منطق الشيوعيين وأساليبهم وتنظيماتهم. بل هي في حقيقتها ورغم كل مظاهر العطف التي أبداها شتاينيك على أشخاص أبطاله الشيوعيين ونواياهم، رواية معادية للشيوعية في صميمها الأيديولوجي، ويكفي أن نذكر أنها قائمة على فكرة الكفاح "السجال" لتحقيق "التوازن" بين القوى الاجتماعية، لنعرف أنها رواية إصلاحية بالمعنى الدقيق للإصلاحية، وأنها رواية منافية للشيوعية لأنها لا تبشر بحتمية الحل الشيوعي الذي يقوم على سيادة الطبقة العاملة أولاً ثم تفريغ المجتمع من كل محتوى طبقي، متوازن أو غير متوازن.

وليس هناك بين النقاد من يعد رواية "الحرب السجال" قمة في أدب شتاينبك وإنما أهميتها ناشئة من أنها نقطة تحول في إنتاجه الأدبي، تحول من الواقعية الفردية إلى الواقعية الاجتماعية. وهي بمثابة المسودة الأولى التي جرب فيها معالجة الواقع الاجتماعي، أو هي المقدمة اللازمة لذلك التفتح الفني الرائع الذي تجلى في قصته العظيمة "أعقاب الغضب"

وقد عكف شتاينبك سنوات على دراسة مشكلة خطيرة من مشكلات المجتمع الأمريكي هي مشكلة العمالة الموسمية أو البطالة الموسمية كما يسميها أهل الاجتماع والاقتصاد، وكتب عنها المقالات في جريدة من جرائد سان فرانسيسكو. وقد زار ولاية أوكلاهوما وشاهد العمال بنفسه يهاجرون منها كالقطعان البشرية متجهين نحو الغرب إلى كاليفورنيا للعمل بها. رأى آلاف الأسر تنتقل برجالها ونسائها وأطفالها في موجات لا تنتهي بحثاً وراء الرزق في بساطين كاليفورنيا، كهجرة الجحافل في الملاحم الأولى، ورأى الإنسان يقتلع جذوره من أرض إلى أرض. ووصف كل ذلك في روايته "أعقاب الغضب" فجاءت بحق ملحمة من ملاحم العصر الحديث.

أما حكاية "أعقاب الغضب" فهي حكاية بسيطة تدور على حياة أسرة من أوكلاهوما هم آل جود، كانت أسرة مزارعة كآلاف الأسر المزارعة في أوكلاهوما تعيش في أمان، حتى جاءت عواصف التراب الرهيبة فأتلقت محاصيلها واضطربت أمورها المالية فنزعت البنوك ملكية أرضها كما نزع ملكية الأرض من غيرها ليتولى اتحاد البنوك الأراضي الشاسعة على أسس الإنتاج الضخم بعد

تصفية الملكيات الصغيرة، وحلت الجرارات محل المحاريث وأزالت الآلات مساكن الفقراء لآلاف الأميال، فنزح آل جود إلى كاليفورنيا وقد جذبهم ما قرؤوه في الإعلانات عن تشغيل الآلاف في بساتينها. وهكذا اشترى آل جود لأنفسهم سيارة لوري بالية من طراز هدرسون حولوها إلى عربة يقيمون فيها أثناء رحلتهم الطويلة التي استغرقت شهوراً في فلوات أمريكا وقفارها وأحراشها لضعف عربتهم البالية وفي هذه السيارة اجتمع الجد والجدة والأب والأم والأطفال الستة وزوج إحدى البنات والعم جون وهم كل أسرة جود، ومعهم القس أو الواعظ كاسي. أما الابن الأكبر، وهو توم، فهو فتى طيب قوي دموي الطباع قضى ثلاث سنوات في السجن بسبب قتل رجل طعنه بسكين في مشاجرة من مشاجرات السكر، وهو بطبيعة الحال تحت مراقبة البوليس المفروض فيه ألا ينتقل من عنوانه إلا بموافقة رجال الأمن. ولكن توم الطيب لا يستطيع التخلي عن الأسرة فيرحل عنها ويكسر قوانين المراقبة، وتصبح مشكلته طول الطريق هي ضبط أعصابه في كل شجار أو شحان حتى يتجنب الوقوع في يد البوليس فيعيدوه إلى السجن لفراره من حكم المراقبة. أما القس كاسي فهو زير نساء خطير رغم كثرة نصائحه الأخلاقية وهو قس بلا إيمان، ولكنه يبحث جاداً عن الحق والصواب في حياة الإنسان. أما القوة الحافظة في الأسرة وهي الأم، فهي امرأة قوية نادرة الشجاعة تعيش بأملين في الحياة، أولهما رعاية أسرتها والآخر بيت أبيض صغير بين بساتين البرتقال تحلم به عند بلوغهم كاليفورنيا، أرض الميعاد، ولكنها تكابد الأحزان حين ترى أفراد الأسرة يتساقطون الواحد بعد الآخر خلال هذه الرحلة المظنية.

وفي الطريق الطويل يموت الجد والجدة ويتعرض آل جود لمشاق وأهوال لا تعد ولا تحصى. فإن وجدوا غيرهم من المهاجرين البائسين في كربة مدوا له يد العون ليخففوا من كربته ، وإن وقعوا في مكروه تقدمت الأيدي لانتشالهم من المكروه. وإذ يبلغون أخيراً أرض الميعاد يتبدد من خيالهم الحلم الذهبي ، فهم يستقبلون أسوأ الاستقبال ، وهم يهانون ويحقرون ويلقبون بالأوكي ازدراء ، أي الوافدين من أوكلاهوما. حتى البوليس يعاملهم بفظاظة. ويجدون عملاً في البساتين في جني الخوخ ولكنهم يجدون أجرهم دون الكفاف ثم تخفض الأجور إلى النصف ، فينتقلون إلى مزارع القطن ، وتتكرر مأساة الأجور ، وينتشر الإضراب ، ويشترك فيه القس كاسي والفتى توم. ويقتل كاسي في شغب الإضراب ، أما توم فيفر لينخرط في جماعة خفية تنظم حركات العمال ، بعد أن يجر على أسرته المصائب. وتتوالى على الأسرة المحن فيهرب زوج البنت روزا شارن ويولد ابنها ميتاً في ظروف قاسية. وفي النهاية يعتصم الأب والأم وأطفالهما الثلاثة المتبقون في جرن من الأجران ، وفي الجرن يلتقون بغلام مع أبيه يتضور جوعاً ، فتد إليه روزا شارن الحياة بما تعطيه من لبن الرضاعة الذي هيأته الطبيعة لولدها الميت.

وهكذا يختم شتاينبك هذه الملحمة الحزينة ملحمة صراع الإنسان من أجل لقمة العيش ، برمز إنساني حزين يصور استمرار الحياة برغم عوامل الموت والفناء ، وليس مثل الأم في حكمتها التي تعبر عن حكمة الشعب وهي تزجر ولدها الغضوب العنيف قائلة:

"مهلاً. لا بد أن تعتصم بالصبر. ألا ترى يا توم إننا نحن الشعب
سنعيش ونعيش بعد أن ينتهي كل هؤلاء؟ ألا ترى يا توم إننا الشعب
الذي سيعيش؟ إنهم لن يستطيعوا إبادتنا ونحن باقون"
ويجيبها توم قائلاً:

"ولكنهم لا يكفون عن ضربنا"

فتقول:

"نعم، أعلم ذلك، ولكن ربما كان هذا سر قوتنا، فالأغنياء
يأتون ويمضون وأبناءؤهم لا خير فيهم، وهم يذبلون، أما نحن يا توم،
فلا نكف عن المجيء، فلا تحزن يا توم. سيأتي حال بعد حال".

قال:

"وكيف عرفت؟"

قالت:

"لا أعرف كيف، ولكن سيأتي حال بعد حال".

* * *

وهذه هي فلسفة الفقراء البسطاء الذين يجابهون حاضرهم
ومصيرهم في شجاعة وبطولة دونهما شجاعة الأبطال وبطولتهم لأن في
قلوبهم إيماناً لا يتزعزع بانتصار الحياة دون أن يقرؤوا كلمة واحدة إلا
في كتاب الحياة. ومثل هذا الإيمان العظيم بانتصار الحياة هو الذي
جعل الإنسانية غربياً وشرقها تتوج شتاينيك بجائزة نوبل، لأنه تغنى

بالحياة كأنها غانية لا يبلى شبابها ولأنه أنار قلب الإنسانية بما جدد من أمل في قلب الإنسان. أما فلسفته الروحية والاجتماعية فإن كان إليها مفتاح فهو عنوان كتابه "أعناق الغضب"، هذا المبتدأ الذي ليس له إلا خبر واحد مضمون، وهو أن أعناق الغضب مريرة، لأنه يذكر بقول الكتاب المقدس: "الآباء يأكلون الحصرم والأبناء يضرسون" بمعنى أن الآباء يأتون المعاصي ويرتكبون الآثام والأحفاد يدفعون الثمن. فأعناق الغضب إذن مريرة، وشتاينبك إذن داعية من أكبر الدعاة ضد العنف رغم ما يزعمه المكارثيون من جنوحه إلى اليسار المتطرف.

مايا كوفسكي

يسمع الناس عنه كثيراً، ومع ذلك فلا يعرف شيئاً عن أدبه إلا الأقلون، أما لماذا يسمع الناس عنه كثيراً فلأنه كان شاعراً من أكبر شعراء روسيا الحديثة، ثم انتهى نهاية أسيفة، فرج انتحاره في باريس عام 1930 عن سبع وثلاثين سنة، الدوائر الأدبية في كل بلد من بلاد العالم.

وقد رج انتحاره كل الدوائر الأدبية لأنه وضع مشكلة العلاقة بين الأدب والدعاية السياسية على بساط البحث أوضح ما يكون، وجدد الحديث في مشكلة ولاء الفنان، وهل يكون لفنه أو لحزبه أو لفسفته في الحياة أو للمجتمع الذي يعيش فيه أو للإنسانية كلها. واسم فلاديمير مايا كوفسكي مقترن أولاً وقبل كل شيء بحركة من حركات الشعر في أوروبا كان لها ضجيج في يوم من الأيام، وتلك هي حركة "الفوتوريزم" أو "المستقبلية" التي لم نعد نسمع عنها شيئاً كثيراً في هذه الأيام.

أما الشعر الروسي منذ بداية هذا القرن حتى بداية الحرب العالمية الأولى فقد خضع لسلطان المدرسة الرمزية التي كان أمامها الكساندر بلوك. وقد قويت هذه الحركة الرمزية نتيجة للنكسة التي أصابت كل فكر جديد وكل فكر تقدمي بعد فشل ثورة 1905، فيئس الشعراء من واقع الحياة البشع والتمسوا السلوان في عبادة الجمال. أما الشعراء الشبان الذين أبوا أن يعترفوا بالهزيمة فقد وجدوا في هذا الاتجاه الأدبي اتجاهاً للهرب من الحياة: فتأروا على هذه الانهزامية وبشروا بأدب متحرر متفائل جديد ينظر إلى المستقبل ولا ينظر إلى الماضي، وكانت هذه بداية المدرسة المستقبلية التي نبعت أولاً من مارينتي وبيانه الأول المشهور، ثم تبلورت في أدب مايا كوفسكي وجماعته في روسيا قبيل الحرب العالمية الأولى.

وقد بدأت بوادر هذا التمرد المستقبلي في روسيا نحو 1908 حين التقت جماعة من شباب الشعراء في روسيا على الافتتان بالتجارب الثورية الجديدة التي كانت سائدة يومئذ في فن التصوير: افتتنت بالتأثرية وبالسيرالية وبالفن التكعيبي وبكل فن خارج عن الفن التقليدي، وإن كانت في افتتانها لم تفرق كثيراً بين منهج سيزان ومنهج ماتيس وبين منهج فان كوخ ومنهج بيكاسو، ولم تحفل بالفرق الواضح لنا الآن بين كل هذه المدارس الفنية. وإنما اجتذبت إليها هذه المدارس الجديدة ما رآته من ثورة الفنانين التشكيليين على الرسم الموضوعي أو الرسم القائم على "تمثيل" المرئيات تمثيلاً مطابقاً لمظهرها الخارجي، كأنما الشكل والخط واللون والصفات الظاهرة في الأشياء لها حقيقة مطلقة خارجة عن إدراك الإنسان لها، فهي

كذلك سواء وجد الإنسان أم لم يوجد وأصبح الشعار الجديد وهو
الدعوة إلى ما يسمونه "الفن اللاتمثيلي" هو الشعار السائد بين الشعراء
كما كان الشعار السائد بين الفنانين التشكيليين
وفي 1912 صدر بيان وقعه الشعراء بورليوك وكروتشنيخ
وكليبينكوف، وجعلوا عنوان هذا البيان: "صفحة في وجه الذوق العام".
وفي هذا البيان قال الرفاق:
"نحن وحدنا نمثل وجه عصرنا، وكلمات الفن التي نخطها هي
البوق الذي ينفخ فيه الزمن
"الماضي خانق: فالأكاديمية وشعر بوشكين أشد إبهاماً من
الرموز الهيروغليفية
"من سفينة العصر أذفوا بوشكين ودوستوفسكي وتولستوي
الخ في عرض البحر
"من لا ينسى حبه الأول فلن يتعرف على حبه الأخير
"كل هؤلاء: مكسيم جوركي وبلوك وسولوجوب ورميزوف
الخ.. وأمثالهم - كل ما يطلبونه هو فيلا على ضفة النهر، وهو أمل
جدير بالخياطين
"ونحن نطالب بحق الشاعر فيما يلي:
1- أن يزيد محصول لغته بألفاظ مشتقة وألفاظ من اختراعه - أي
أن يستعمل مستحدث الألفاظ
2- أن يمقت اللغة المستعملة حتى الآن مقتاً لا يداخله تردد..

3- أن ينزع في استبشاع تلك الأكاليل المصنوعة من فرش الأسنان ومن رؤوس المشهورين التافهين.. الخ"

وأول ما يهاجمه هذا البيان الرباعي هو "الذوق السليم" و"العقل السليم" وهما المبدآن اللذان طبعا الأدب الروسي القديم.. أن المدرسة الجديدة تنادي بضرورة العصرية في مادة الشعر وفي صورته وهي تتخلى عن الماضي تماماً ولا ترى شيئاً إلا المستقبل وشاء القدر أن يكون مايا كوفسكي وحده هو أخلد هؤلاء الشبان الأربعة الذين تصوروا أنهم سيقلبون الدنيا رأساً على عقب ويأتون بالمعجزات في عالم الأدب الجديد، أدب المستقبل. وفي موسكو اليوم ميدان يحمل اسمه ومحطة من محطات المترو سميت باسمه.

أما مايا كوفسكي نفسه فقد ولد في جورجيا عام 1893 لأبوين فقيرين. وكان أبوه حطاباً رقيق الحال، ولما مات نزلت أسرته إلى موسكو حيث عاشت في خصاصة مدقعة. وفتحت مواهب فلاديمير الصغير فقراً وهو بعد في الثالثة عشرة من عمره فلسفة هيغل وماركس. وحين بلغ الخامسة عشرة انضم إلى الحزب البلشفي وقبض عليه بتهمة كتابة المنشورات ثم أفرج عنه. وبعد عام قبض عليه للمرة الثانية وسجن أحد عشر شهراً، فقرأ في سجنه شكسبير وبيرون وتولستوي، ثم أفرج عنه في 1910. فلما خرج من السجن، كتب يقول أن مشكلته هي كيف ينقذ الأدب الروسي من حثالاته القديمة (يقصد آثار العباقرة) وذهب إلى رفيق له في الحزب قائلاً: "أريد أن أخلق فناً اشتراكياً" فضحك صاحبه وأجاب أن عين مايا كوفسكي الصغير أفرغ من معدته. ونعلم من سيرته التي ترجم بها لنفسه في 1928

أنه كف عندئذ عن العمل الحزبي الإيجابي وأنه أقبل على الدرس والتحصيل. ودخل مايا كوفسكي مدرسة الفنون الجميلة سنة 1911 ليتعلم فن التصوير، ولكنه طرد منها في 1914 لتمرده.

وتروي عنه الكاتبة الفرنسية إلسا تروليه التي عرفتة صغيراً في روسيا أنه انضم إلى جماعة الشعراء المستقبليين، وهو بعد طالب في الفنون الجميلة دون أن ينظم شعراً من أي نوع كان. وكانت جماعته تشيع عنه في كل مكان أنه شاعر عبقرى قبل أن يبدأ بنظم الشعر. ثم بدأ يقرض الشعر، وجاءه بعض المال من أول قصيدة طويلة نظمها وسماها "ثورة الأشياء" فحسن ملبسه الزري بعض الشيء، وأخذت له صورة فوتوغرافية كتب عليها: فلاديمير مايا كوفسكي، المستقبلي! وكان يتردد يومياً على إلسا تريوليه يومئذ وهي تلميذة في الخامسة عشرة من عمرها وأهلها يقيمون في موسكو، وأخذ يتودد إلى إلسا كما تودد طلاب القرب، وكانت تسمعه يههم لنفسه كثيراً كأنما يتلو أشعاراً باطنية، ولكنها لم تلق إلى ذلك بالاً، بل لم تكن تفكر في أن صاحبها شاعر. حتى فاجأها ذات يوم وهما يسييران في طريق معتم تحفه الأشجار بتلاوة قصيدة من قصائده تلك التي كان يجمع بها في حضرته بلا انقطاع، وهي تلعب له البيانو أو تصب له الشاي أو تحدثه في مختلف الأمور. فوقف الصبية إلسا كالمسحورة بجمال ما سمعت. ومنذ ذلك الحين كان فلاديمير الشاب يتلو عليها أشعاره الجميلة الغامضة وهما واقفان أمام باب فيلا أو يتزهان في حديقة أو يستدفنان بجوار المدفأة، فلم ينقطع لها حديث عن جمال شعره وعبقريته في القريض.

وكان شعره جديداً وغامضاً ومليناً بالتهجم على كل مستقر من القيم الاجتماعية والأدبية والفكرية. وكان شعره، على الأقل في نظر أعدائه، يفيض بالغرور. فكان ينشد مثلاً "أنا ونابليون" أو يتحدث عن "المسيح الذي يستشق عبير أزهار روجه" وكانت أوزانه جديدة وكلماته نظمت لتلقى بصوت عال. وكان هو جميل الصوت بارعاً في الإلقاء. وطالماً طاف مايكوفسكي أرجاء الاتحاد السوفييتي بعد قيام ثورة 1917 ليلقي شعره على الجموع المأخوذة بشعره وبصوته وبإلقاءه. وباختصار.. لم تمض سنوات حتى كان فلاديمير مايا كوفسكي شاعر الثورة الروسية وأشهر شاعر في الاتحاد السوفييتي، ولا غرو فهو القائل:

"كلها لكم،

"كل أشعاري الجبارة الأصدقاء لكم

"أيها العمال، أيتها الطبقة الزاحفة!"

وهي الأبيات المنقوشة بحروف ضخمة على داره بموسكو التي تحولت الآن إلى "متحف مايا كوفسكي"

وتسبب مايا كوفسكي ذروة المجد في سنوات قليلة. وبعد أن كان عام 1914 موضع هجاء الصحف، والنقاد، التفت الأدباء والقراء إلى موهبته الفذة. وحين استمع مكسيم جوركي إلى ديوانه "غيمة في ثياب رجل" دمعت عيناه من فرط التأثر. فلما عادت ألسا تريوليه إلى موسكو في 1925 وجدته في قمة المجد. كان كل من في موسكو يعرفه. كانت السابلة تشير إليه إذا رآته. كان سائقو التاكسي يعرفونه. أصبح معبود الشباب السوفييتي. أخذ ينظم الشعر إعلاناً عن

المشروعات الحكومية ويتغنى في القريض ببرنامج التصنيع ويعد اللافتات بشعاراتها الاجتماعية والاقتصادية وينظم الأغاني لجنود الجيش الأحمر ويحول الأنباء إلى قصائد والقرارات الوزارية إلى مقطوعات. لقد ربط ما بين شعره وبين التطور الاجتماعي، والمادي الجاري في بلده.

ومع ذلك فقد كان لمايا كوفسكي أعداء كثيرون، أعداء من كل جانب ومن كل معسكر، فلا هو أرضى اليمين ولا هو أرضى اليسار. أما المحافظون الذين كانوا يؤمنون بأن غاية الفن هي الجمال فقد هاجموه لأنه سخر الشعر للدعاية والمناسبات وكانوا يعجبون لهذا الشاعر الذي يفيض شعره بالجمال في دواوينه الأولى كيف يتذله في الإعلان عن التنظيمات العمالية ومشروعات الحكومة. كذلك هاجمه المحافظون الذين ساءهم أن يكتب الأدب الروسي على غير طريقة بوشكين وتولستوي. أما المتطرفون من أهل اليسار فقد هاجموه لأنه لم يكن بروليتارياً للدرجة الكافية فهو لا يزال ينظم الغنائيات في الشوق والغرام، وهذه موضوعات لا نفع فيها للطبقة العاملة. أخذ عليه البعض حماسه للحزب، ولامه آخرون على عدم انضمامه للحزب. وكان هناك شيء في شخصية مايا كوفسكي جعل أعداءه يكرهونه كرهاً شديداً. كان صلفاً، مفتوناً بنفسه مستخفاً بغيره، وكان صموتاً لا يحب الكلام وينفر من حياة المجتمع. أما المؤمنون به فكانوا يحبونه إلى حد الفتنة.

أما مضطهدوه فقد بقي اضطهادهم لذكراه بعد وفاته: يصادرون شعره ويحذفون الأبيات من قصائده ويطبعون دواوينه في

طبغات غالية الثمن حتى لا يتداولها الناس. ولعل أبلغ تعبير عن هذا الموقف من مايا كوفسكي هو تلك العبارة التي قالها كاتب حزبي صغير الشأن في مؤتمر الكتاب الذي انعقد في موسكو عام 1934: "أن هناك عبادة اسمها عبادة مايا كوفسكي، ونحن نحارب لنستأصل هذه العبادة" أما "نحن" هذه فهي تشير إلى الكتاب البلشفيين الرسميين وأغلبهم من التافهين، وإلى هيئة المنتفعين من الحزب الشيوعي السوفييتي وإلى المتزمتين المتعصبين الذين لم يكتفوا بما قدم مايا كوفسكي من قرايين في شعره الاجتماعي واتهموه بالبرجوازية لأنه وجد مكاناً في بعض إلهامه لغير البروليتاريا وقدم ربات الشعر على أرباب اللجنة المركزية للحزب الشيوعي.

نكبة المستقبلين

إلى الجميع هانذا أموت الآن.. لا تنتهوا أحداً، ولا تثرثوا، فالمتوفى كان يكره
الثرثرة.
أي أمي، ويا أخواتي، ويا رفاقي، أطلب عفوكم. إنها ليست طريقة للخلاص
تناسب أحداً إلاي، فلست أوصي غيري أن يسلكها، ولكني لا أجد حلاً سواها.
أحبيبي يا ليلي..
يا حكومتي، يا رفاقتي الحكومة، أسرتي هي ليلي بريك وأمي وأخواتي
وفيرونيكا يولنسكايا. فإن استطعت أن تجعلي حياتهن هينة بعض الشيء فشكراً لك.
قصائدي التي بدأتها أعطوها لأسرة بريك، ليروا فيها صورتهم.
كما يقولون: الحادث أصبح منتهياً
وزورق الحب
تحطم على صخور الحياة اليومية
أنا والحياة، كلنا أخذ حقه من الآخر، ومن العبث أن نستعرض الأحران والملمات..
وما أنزله كل بالآخر من أذى..
عيشوا سعداء

(ف.م.)

أما ف.م. فهو الشاعر فلاديمير مايا كوفسكي، وأما هذا الكلام الشعري الحزين فهو آخر رسالة كتبها للأحياء وجدوها بجوار جثته ذات فجر في 14 أبريل 1930 ليفسر بها للناس لماذا سدد مسدسه إلى قلبه وأطلق الرصاص

والحق أنه لم يفسر شيئاً لأنه أبى في هذه الكلمات أن يقول أكثر من أنه رأى في الموت الحل الوحيد من مأزق حياته..

ولكننا نعرف من مصادر أخرى ماذا كان مأزق حياته. نعرف أن في بلاده، في الاتحاد السوفيتي، أسدل ستار عميق من الصمت على موته، وعلى اسمه، وعلى شعره، فكأنه لم يكن حياً بين الأحياء، وكأن شعره لم يكن في يوم من الأيام على كل لسان، وظل ستار الصمت مسدلاً على موته وعلى اسمه وشعره فترة طويلة أيام حكم ستالين، أو على الأصح ظل كذلك أيام عنفوان الستالينية وعنفيها، وبسبب الستالينية وعنفيها. فلما خفت قبضة الستالينية ارتفع ستار الصمت عن شاعر روسيا الكبير درجة درجة، حتى أصبح له في موسكو متحف، وأصبح لاسمه ميدان، وأصبح لذكراه محطة من محطات المترو، وعاد شعره من جديد على كل لسان.

وقد حاولت صديقة عمره، ألسا تريوليه، أن ترفع عن الستالينية وزر موته فكتبت تقول أن مضطهدي مايا كوفسكي لم يستوحوا في اضطهاده رأي ستالين لأن ستالين كان يعده على حد تعبيره "أجمل شعراء عصرنا وأعظمهم جميعاً" ويعلن "أن إغفال ذكره جريمة". ولكننا نعرف رغم هذا أن الستالينية كان لها دخل في نهاية مايا

كوفسكي الأسيفة وفي مؤامرة الصمت التي دبرت حول آثاره فترة طويلة..

نعرف ذلك من مصادر أخرى. ومن أهم هذه المصادر كلام مايا كوفسكي نفسه الذي كتب في سيرته التي ترجم فيها لنفسه، في ذكريات عام 1928، شارحاً برنامجه الأدبي:

"كتابة قصيدة اسمها: (الردى). وهي مسرحية تمثل سيرتي الأدبية، قال كثيرون: إن سيرتك لم تكتب كتابة جديّة! وهذا صحيح! فأنا لم تؤثر في الروح الأكاديمية بعد، ثم أنني لست معتاداً على الاهتمام بنفسى إلا حين تتخرج الأمور. إن ظهور وانهايار كثير من الأدباء، الرمزيين والواقعيين الخ، وكفاحنا ضدهم، وقد جرى كله تحت بصري، يشكل جانباً من جوانب فترتنا التاريخية الخطيرة. وهو بحاجة لأن يكتب عنه وأني لكاتب عنه".

أما الرواية التي يشير إليها فلم تكتب أبداً، وإنما الذي كتبه مايا كوفسكي مسرحيتا: "بقة الفراش" و"الحمام"، وبداية قصيدة عن مشروع السنوات الخمس لم يتمها هذا الصراع بين الكتاب الرمزيين والواقعيين من ناحية وبين مايا كوفسكي وجماعة الكتاب المستقبلين التي كان يتزعمها من ناحية أخرى، هو الذي أدخل مايا كوفسكي في هذا المأزق الفظيخ الذي لم يجد منه مخرجاً إلا بالخروج من الحياة جملة. وإذا نحن قلبنا صحائف التاريخ لوجدنا أن صراع المدارس الأدبية والفنية في الاتحاد السوفييتي منذ نشوب ثورة 1917 كان لا يقل ضراوة عن صراع الأجنحة المختلفة داخل الحزب

الشيوعي، أو عن صراع الأيديولوجيات المختلفة داخل المجتمع السوفييتي.

ومن الناس من يفسر مصرع مايا كوفسكي بالأحقاد الشخصية وسموم الغيرة التي يحملها الأدباء الفاشلون للأدباء الناجحين. ولا شك أن هذه الغيرة والأحقاد كانت من بين العوامل التي ألهمت هذا الصراع أو وجهته. ولكن الأمر في حقيقته كان يجاوز هذه العوامل الشخصية.

فقد كان واضحاً أوضح ما يكون، أن أسباب مجد مايا كوفسكي وأسباب نكبته كانت كلها كامنة في تعاليم المدرسة "المستقبلية" التي أنشأها قبيل ثورة 1917. وقد رأينا كيف أن مايا كوفسكي كان في طليعة الأدباء الثوريين الذين تمردوا قبيل الثورة على النظام القيصري وعلى الأدب التقليدي، بل رأينا كيف أن مايا كوفسكي التقى مع اليسار البلشفي قبيل الثورة ثم آثر أن يعتزل كل تنظيم سياسي وأن يخدم الفكرة الثورية بفضه بدلاً من أن يخدمها بالعمل الحزبي. والحق أن "المستقبلية" كانت في حد ذاتها سلاحاً ثورياً ذا حدين، بعلة انتقاضها على الماضي وعلى الحاضر وبعلة تبشيرها بالمستقبل وحده. فإذا كان مفهوماً عند الثوريين المتزمتين أن يبشر إنسان بالمستقبل قبل الثورة، فغير مفهوم لديهم أن يمضي في التبشير بالمستقبل بعد قيام الثورة، فالثورة عند الثوريين المتزمتين تجعل المستقبل حاضراً واقعاً، تجعله كذلك في طرفة عين، والمضي في تركيز النظر على المستقبل في عهد الثورة يعد عند الثوريين المتزمتين جعل المستقبل حاضراً واقعاً، تجعله كذلك في طرفة عين، والمضي

في تركيز النظر على المستقبل في عهد الثورة يعد عند الثوريين المتزمتين لونا من التملل بالثورة ذاتها، وإيحاء بأنها لم تحقق أحلام الإنسان، وقد كان أولى بالشاعر أن يركز على الحاضر وعلى الواقع وأن يرضى بهما بدلاً من التحرق شوقاً إلى شيء بعيد تحرق الفراشة للنجم الثاقب كما يقولون.

كان أولى إذن بمايا كوفسكي في نظرهم أن يتنازل عن "مستقبلته" بمجرد انتصار ثورة أكتوبر. كان أولى به أن يتحول إلى "الحاضرة" أو إلى "الواقعية"، ولكنه رغم مجاراته للثورة في جوانب كثيرة رفض رفضاً باتاً أن يخضع "للنظام" الثوري، لأن الثورة والنظام عنده نقائص لا تجتمع، ولأن الثورة عنده عامل حيوي يفجر القوى الكامنة في شخصية الفنان أما النظام عنده فعامل بيروقراطي يخنق شخصية الفنان. فمايا كوفسكي شاعر ثوري حقاً ولكنه يرفض أن يخضع للحزب أو أن يغني بأمر الحزب أو أن يذيب شخصيته في كيان الحزب.

وقد كان هذا جوهر الخصام ولب القضية: إلى أي مدى يجوز للفنان الاشتراكي أن يحافظ على شخصيته وفرديته وإلى أي حد ينبغي عليه أن يذوب في الكيان الاجتماعي؟

أما مايا كوفسكي فقد أجاب على هذا السؤال إجابته المعروفة القائمة على التحدي للبيروقراطية الاشتراكية. وحين قامت ثورة أكتوبر أعلن هذا البلشفي القديم رأيه في غير موارد قائلًا: "القبول أو الرفض؟ هذا التساؤل لم ينشأ أبداً في نفسي أو في نفوس غيري من شعراء موسكو المستقبليين. إن ثورة أكتوبر هي ثورتني" ولكن وراء

هذا الإعلان الصريح ما يوحي بأن ولاء المستقبلين لثورة أكتوبر كان موضع شك من بعض الجهات. حتى ما ذكرته إلسا تريوليه عن إعجاب لينين بشعره يوحي بأن ولاء مايا كوفسكي للحزب الشيوعي كان موضع شك من بعض الجهات..

وقال لينين في مؤتمر التعدين المنعقد في 1922 :

"بالأمس قرأت مصادفة في جريدة الأزفستيا قصيدة لمايا كوفسكي في موضوع سياسي.. وأنا لم أشعر بمثل هذه المتعة منذ مدة طويلة، استمتعت بها سياسياً وإدارياً. ففي قصيدته هذه يحتقر مايا كوفسكي الاجتماعات احتقاراً لا مزيد عليه ويسخر من الشيوعيين لأنهم لا يكفون عن عقد الاجتماعات تلو الاجتماعات. وأنا لا أعرف قيمة هذه القصيدة من الناحية الشعرية، ولكن من الناحية السياسية أقسم لكم أنها الحقيقة بعينها".

وهذا يدل على أن العواصف الحزبية ثارت من حول مايا كوفسكي حتى في أيام لينين، وإن كانت يومئذ محدودة الأثر لأن لينين كان يبسط عليه حمايته.

الاشتراكيون الرسميون يرون أن الشاعر الاشتراكي مخلوق منتظم مرتب يصحو في السابعة صباحاً ويجلس إلى مكتبه ثماني ساعات كل يوم يكتب الشعر كأنه يكتب التقارير، وهو ليس بحاجة إلى الغابات والثلوج وعطر النساء ونشوة الراح وجامع العواطف وغريب الأحاسيس، فهذه كلها من متخلفات نظرية الإلهام البرجوازية الانحلالية البوهيمية. بل هو ليس بحاجة إلى الخيال لأن في الواقع

الجاري حوله ما يكفي وزيادة لأن يستمد منه مادة فنه. وهو فوق هذا
وذاك مخلوق مطيع لأوامر الحزب يشهد اجتماعاته ويوقر رؤساءه.
أما الكاتب الاشتراكي عند مايا كوفسكي فقوة ثورية
متفجرة، كل ما في الحياة موضع إلهامه واستلهامه. فهو مستطيع أن
يقول لسيدته:

"ضراعتي من أجل جسديك

كضراعة المسيحي حين يصلي:

أعطنا اليوم

خبزنا كفافنا"

أو يقول:

"جسدك

سأحبه وأحنو عليه

كما يحنو جندي شوهته الحرب

لا نفع فيه...

لا يمت لأحد

على ساقه الوحيدة الباقية".

وهو أيضاً يقول في تحية بحارة الأسطول الأحمر في

"الزحف اليساري"

"ضموا الصفوف

لا وقت للكلام أو للهدر

اصمتوا يا خطباء!
أيتها البندقية يا رفيقتي!
الكلمة لك الآن

شمال!

شمال!

شمال!"

* * *

"أطبقوا

على خناق العالم

بأصابع بروليتارية

أبرزوا الصدور

ارفعوا الرايات لترترف في السماء

من ذا الذي يمشي مع اليمين؟

شمال!

شمال!

شمال!"

أو يقول في 1925 وكأنه يحدد العلاقة بين الأدب والحياة:

"أحس أنني مصنع سوفيتي

أصنع السعادة،

لا أريد أن أكون

زهرة على جانب الطريق

تقطف بعد العمل

في ساعة خمول"

أو يقول في إعلان مبرراً ارتفاع أجور المواصلات:

"أيها الفلاحون، انظروا إلى هذه الصور

تفهموا لماذا ارتفعت أجور المواصلات

المواصلات أفسدها التدخل الأجنبي

أما الآن فقد أصلحت بعضها مشروعات السوفييت..

هذا هو الجوهر.. لإصلاح وسائل النقل

لا بد من رفع أجور المواصلات"

أو يقول:

"نحن أنفسنا أنبياء الأناشيد المشتعلة نبشر بضجيج المصانع

والورش".

أو يقول في مسرحيته "اللغز بوف" (1918)

"نحن بناء العالم

نحن مزينو هذا الكوكب

نحن صانعو المعائب

سنربط أشعة الشمس

في مكانس نكنس بها

الغيوم من السماء!

بالكهرباء

أنهار العالم سنجعلها تفيض بشهد الكوثر!

شوارع العالم سنرصفها بالنجوم الوضاءة!"

إنه يسخر من الكتاب الرمزيين الذين يهربون من الواقع في أبراج من عاج. إنه يسخر من الكتاب الواقعيين الذين لا يرون أبعد من أنوفهم ولا يجدون للخيال وللحلم وللحب ولعواطف الإنسان المتأججة مكاناً في حياتهم أو في أدبهم.

إنه يسخر من أدب اللجان ومن كل أدب يسحق شخصية الإنسان، ولكنه في الوقت نفسه يسخر من شعراء الصالونات الذين لا يرون في الحياة إلا الزهور والقصور وهش العواطف والأحاسيس.

"لخير أن أفتح دكانا

أو أتردد على البورصة

وأملأ جانبي بالمحافظ المنتفخة!

لخير أن أتجشأ روي

في مرحاض خان

وأن أغني أغنية مخمور!"

كل هذا خير من عبادة الجمال للجمال والفن للفن والأدب
للأدب. فالجمال والفن والأدب عند ماياكوفسكي كلها من أجل
الحياة، من أجل الإنسان، هذا مجمل رأيه في قصيدته: "يا رفاقي في
القلم" التي يعاتب فيها شعراء الجمال المنفصلين عن الحياة. ولكن
مايا كوفسكي في الوقت نفسه كان ينقض كالنمر الكاسر على
كل أولئك الذين أرادوا أن يكتبلوا شخصية الفنان الخالق بأي قيد
من الخارج من قيود النظام، ولو كان هذا النظام الاشتراكي نفسه.

لقد وصف نفسه بالشاعر الجوال أو بالتروبادور الذي يجوب
أطراف العالم ولا يكف عن الغناء. وهو في الحقيقة طاقة متفجرة
عاتية تريد بالشعر أن تحقق عمل الأحلام، تريد أن تجعل الشعر مادة
الحياة لا أن تجعل الحياة مادة لأحلام الشعراء. نكبة المستقبلين أنهم
يرون الإنسانية من خلال الإنسان.

بوريس باسترناك

ما دمنا نفكر ونفكر في علاقة الاشتراكية بالأدب، أو على الأصح في تحديد مقام الأدب في المجتمع الاشتراكي وعلاقته بالحياة، فليس محيد من أن ندرس أدب بوريس باسترناك كما درسنا أدب مايا كوفسكي لنقف على مشاكل الأدب والأدباء في المجتمع القائم على التخطيط، ولنعرف ما هي مواطن القوة وما هي مواطن الضعف في هذا الأدب، وهل هي منسوبة إلى الاشتراكية أو إلى الأدباء.

ليس هناك بين المثقفين من لم يسمع بباسترناك منذ أن صدرت قصته المشهورة "الدكتور جيفاجو"، فأحدثت ضجة كبرى.

وكانت الضجة بسبب ظروف صدورها، فقد صدرت في إيطاليا ولم تصدر في الاتحاد السوفييتي، لأن الكاتب سوركوف المسؤول عن قطاع الأدب، أو قوميسار الأدب كما يقولون، لم يأذن بنشر قصة باسترناك في موسكو، ثم تجاوز هذا الإجراء فحاول الضغط على الناشر الإيطالي فلترنييلي بمدينة ميلان. وهو أيضاً عضو في الحزب الشيوعي حتى لا يقوم بنشر "الدكتور جيفاجو"، وقارن صاحبها علناً

بالكاتب المارق الآخر بلنيك الذي صفاه ستالين. فلما منح باسترنك جائزة نوبل لم يأذن له خروشوف في قبولها فأذعن باسترنك لقرار خروشوف على مضض ثم عاد الجو وتلطف بالنسبة لباسترنك وكتابه في الاتحاد السوفييتي. كل هذه الضجة الكبرى التي أثيرت حول "الدكتور جيفاجو" جعلت اسم باسترنك وقصته على كل لسان.

وهكذا اشتهر باسترنك كعلم من أعلام القصة الروسية، وفي غمار هذه الأحداث نسي الناس أن باسترنك شاعر أولاً وقبل كل شيء، بل نسوا أن اسمه مقترن في الأدب الروسي بالشعر لا بأي فن آخر من فنون الأدب. فلننظر إذن في شعر باسترنك قبل أن ننظر في قصصه لندرس كيف واجه شاعر عظيم مسؤولية الشعر في مجتمع أقيم على الاشتراكية الماركسية، وكيف واجه مجتمع أقيم على الاشتراكية الماركسية مسؤولية الشعر العظيم.

ولنعد إلى حال الشعر الروسي في الفترة ما بين 1912 و1922، تلك الفترة الحرجة التي تصدع فيها القديم وولد فيها الجديد، وتبلورت تقاليد المدرسة الحديثة بتعبير أدق.

بوجه عام نستطيع أن نقول أن انهيار المدرسة الرمزية في الشعر الروسي قبيل الحرب العالمية الأولى اقترن بظهور ثلاث مدارس جديدة متميزة تمام التميز، وإن كانت هذه المدارس تلتقي في شيء واحد وهو مهاجمة الماضي وتراثه والعمل على تصفيته. كان هناك المستقبليون الذين تحدثنا عنهم في الكلام عن مايا كوفسكي، وكان هناك "أدباء الذروة" يقودهم نيكولاي جوميليف وأنا اختموف، وكانت هناك مدرسة ثالثة ظهرت سنة 1917 تعرف بمدرسة "الإماجين" لا

نعرف لها اسمها باللغة العربية، ولكن يمكن أن نسميها مدرسة "الشعراء التشكيليين". وكان أكبر قطب في هذه المدرسة شاعر فلاح عبقري اسمه سرجي ايسنين انتهى نهاية أسيفة حين انتحر بالرصاص في 1925.

في أول الأمر عند قيام ثورة أكتوبر كانت كل مدرسة من هذه المدارس الثلاث تعلن أنها أشد ثورية وأقرب إلى روح الثورة من غيرها. وفي أول الأمر، عند قيام ثورة أكتوبر كانت الثورة تشجع كل المدارس الحديثة في الشعر والنثر لتساعد على بناء تقاليد جديدة في فروع الأدب المختلفة. وكان لكل مدرسة من هذه المدارس الجديدة برنامجها الخاص بطبيعة الحال ولم تكن هذه البرامج من ابتكار العقلية الروسية، وإنما كانت برامج مستوردة من الحركات الأدبية المماثلة في الآداب الأوروبية الأخرى، معدلة بما يناسب العقلية الروسية وطبيعة الأدب الروسي. وفي أول الأمر انتصر المستقبليون بفضل جرأتهم وعنقهم وقدرتهم على الدفاع عن أنفسهم، ثم بدأ نجمهم يخبو بعد موت لينين درجة درجة حتى انتهوا إلى نكبتهم المعروفة التي تمثلت في انتحار مايا كوفسكي سنة 1930، وكان تمردهم على الأدب البيروقراطي وإصرارهم على استقلال شخصية الفنان ونقدهم العنيف للانتهازيين وللجو الخانق الذي أشاعته الستالينية وراء كل ما حل بهم من اضطهاد أما "كتاب الذروة" فقد تعثروا في منتصف الطريق رغم إصرارهم على تصوير الواقع واهتمامهم بالتجربة الحقيقية، لأن آرائهم السياسية فيما يبدو لم تستقم مع النظام الاجتماعي الذي جاءت به ثورة أكتوبر، وبعد أن أعدم زعيمهم الشاعر جوميليف لنشاطه المعادي

للثورة في 1921 وأرغمت زعيمتهم الشاعرة اخمتوفا على الصمت أثار نشر قصيدتها المشهورة "السنة الميلادية" في 1922، تصدعت أركان مدرسة "أدباء الذروة" وانتهت حركتهم نهاية طبيعية أو غير طبيعية.

أما مدرسة الشعراء التشكيليين، فقد كانوا ينكرون أن في الشعر شيئاً له قيمته غير الصورة الشعرية التي يؤلفها الخيال أو تستمدّها الحواس من الطبيعة والحياة، وكانوا ينكرون أن للشعر مضموناً غير هذه الصورة الشعرية، ويعتقدون أن مادة الشعر هي "الزائدة الدودية في الفن" وهو اعتقاد أخذوه بطريق مباشر وغير مباشر عن الشاعر الأمريكي الكبير عزرا باوند، أستاذ إيوت العظيم، وعن الشاعرة الأمريكية المعروفة ايمي لويل، وهما من واضعي أساس الشعر التشكيلي في العصر الحديث. فهم إذن أقرب مدارس الشعراء إلى الفنانين التشكيليين. ولم يكن بين الشعراء التشكيليين الروس شاعر له شعر يعتد به إلا ذلك الفلاح العبقرى ايسنين الذي كان صاحب حيوية دفاقة وقدرة على "رسم" المعاني إن صح هذا التعبير، كأن قلمه فرشاة رسام عظيم.

وهكذا اندثرت هذه المدارس الثلاثة الواحدة تلو الأخرى، أندثر "أدباء الذروة" بتصفيتهم سياسياً، واندثر الشعراء التشكيليون بانتحار قطبهم الأكبر ايسنين ثم اندثر المستقبليون، بعد نكبتهم ونكبة كبيرهم مايا كوفسكي رغم أنهم تخصصوا في الشعر السياسي، وخرجوا على أول مادة في برنامجهم الأدبي، ألا وهي تجديد لغة الشعر وتحرير البيان الأدبي من تقاليد اللغة.

وكانت كل هذه المدارس متطرفة في اتجاه واحد، فلم يكن غريباً إذن أنها تساقطت كما تتساقط أوراق الخريف. فلما ظهر الشاعر باسترنك بدا كأنه الملهم الحق لملء هذا الفراغ الكبير في الشعر الروسي. فقد أدرك باسترنك بفطرته أن كل مدرسة من هذه المدارس، وإن لم تملك وحدها الحل الحقيقي لمشكلة الشعر، فإن لديها شيئاً إيجابياً لا مناص من الاستفادة منه لخلق الشعر الجديد. فأخذ عن المستقبليين دعوتهم لتجديد اللغة والبيان. وأخذ عن أدباء الذروة حرصهم على التكنيك أو الجانب الفني في صناعة الشعر، وأخذ من الشعراء التشكيليين اهتمامهم بالصورة الشعرية. وتبلورت في نفسه كل هذه المبادئ مجتمعة فخرج منها بمركب سحري جعل منه شاعراً من أصفى الشعراء وأقواهم في تاريخ الأدب الروسي، وكان باسترنك يعرف بفطرته أن مكنم الداء في كل مدرسة من هذه المدارس هو المبالغة والإسراف والنظرة الجزئية لطبيعة الفن وغايته أو وظيفته. كان يعرف أن الذي يهلك المستقبليين هو إسرافهم في المحافظة على التقاليد وأن الذي يهلك الشعراء التشكيليين هو إسرافهم في "مزج الفنون" كما يقولون، فتجنب هذا الإسراف في وعي وحذر حتى استطاع أن يشق طريقه بعيداً عن صخب هذه المدارس العنيفة البرامج. وقد اجتذبت باسترنك في شبابه جماعة المستقبليين فانضم إليهم، وأنشأ بأسلوبهم شعراً مسرفاً في تجديد اللغة والبيان، مسرفاً في التصور مسرفاً في الوجدان على طريقة مايا كوفسكي الذي فتن باسترنك به في أيامه الأولى حول 1917 - ولكن باسترنك لم يلبث أن صفى مواهبه من كل شيء عنيف حتى استطاع أن يتفرد بأسلوبه الخاص حين بلغ السابعة والعشرين من عمره..

نشأ باسترنك في جو عائلي فني أعانه على التوفيق بين كل هذه الاتجاهات، أما أبوه فكان رساماً ينتمي إلى المدرسة التأثرية وكانت أمه عازفة موسيقية بهرت الناس بقدرتها، وفي صباه درس باسترنك فن الرسم وفن الموسيقى وتشرب الإخلاص للفن من البيئة التي نشأ فيها. وفي شبابه أيضاً أتيج له أن يخرج من نطاق الثقافة الروسية المحلية وأن يتشرب الثقافة الأوروبية بمعناها الواسع، فدرس الفلسفة بجامعة ماربورج في ألمانيا وأقام في إيطاليا فترة، وأتقن اللغة الإنجليزية والألمانية حتى اقترن اسمه بترجمة أعمال شكسبير وكلايست إلى اللغة الروسية. ومن خلال كل هذا امتص باسترنك التراث الأدبي والفني قديمه وحديثه، وتعلم من دراساته الأوروبية تداخل الماضي في الحاضر واحترام التراث الإنساني في الفكر والفن والأدب وفي كل وجه من وجوه النشاط البشري.

ومن هنا كان طبيعياً أن يرفض باسترنك أدب الرمزيين الروس الذين أشاعوا في أدب روسيا فيما قبل ثورة 1917 لونا من المثالية والغيبية والانفصال عن واقع الحياة. ومن هنا كانت حماسته لمايا كوفسكي وجماعة المستقبلين الثوريين الذين نادوا بالواقعية الثورية، ولكن احترامه العميق للتراث الإنساني جعله في الوقت نفسه يرفض كل حركة ترمي إلى تحطيم التراث وجعله يرى في تراث اللغة الحية والأدب الحية والفن الحية والفكر الحية جزءاً لا يتجزأ من الحاضر ومن المستقبل، وهذا بعض ما تعلمه من أدباء الذروة. ذهب مع مايا كوفسكي إلى ضرورة تجديد الشعر ولغة الشعر ووجدان الشعر ولكنه اختلف معه في ضرورة إدارة الظهر للماضي كله لبدء صفحة

جديدة في تاريخ الكلمة. وحين مات مايا كوفسكي رثاه باسترناك فشبهه ببركان أتنا العرم الذي يقذف بالحمم من جوف الأرض، ويكى فيه هذه البركانية التي يضطرم بها قلب الإنسان ويندلع بيانها، لأن باسترناك نفسه كان جياشاً كالبركان، فهو رثاء يشبه وصف ماثيو آرنولد لوقفه الفيلسوف الشاعر العظيم أمبادوقليس فوق فوهة اتنا متأهباً للانتحار بإلقاء نفسه في فوهة البركان ليعود إلى اللهب المقدس الذي اندلعت منه كل نيران الطبيعة وكل نيران الحب والبغض وكل نيران الفن والخيال. ولكن باسترناك رغم توقده المحرق تعلم بفطرته وبنشأته وبتقافته أن نار القلب والخيال التي تحرق يمكن أيضاً أن تدفئ وتضيء إذا عرف الشاعر كيف يصفي لبيها من الحمم ومن جمار البركان.

هذه إذن بعض قصة باسترناك الشاعر وملحمته الروحية التي لم تنته بعد حتى يومنا هذا. وهي كما ترى قصة الصراع بين الواقع الثوري الراغب أبداً في تجديد شباب الإنسانية، وبين الإيمان بتراث الإنسان وجهاده القديم المتصل من أجل الكلمة الشريفة والمعنى الحي والصورة المتألقة وكل ما ينشر الجمال على وجه الأرض.

شاعر الحب.. والطبيعة

كان الرصاص يئز أزيماً بلا انقطاع في بتروجراد ، تلك التي أصبحت فيما بعد ليننجراد ، الرصاص الصغير والرصاص الكبير، وبين قصر سمولني وقصر الشتاء دوت طلقات البنادق وطلقات الرشاشات وطلقات المدافع تحت سماء نوفمبر الغائمة وعلى أديمه الذي اختلطت فيه ثلوج الخريف بالأوجال. وفي موسكو كان كل شيء يضطرم. أيضاً كالمرجل المضطرم. كان كل شيء في قمة الغليان. فلما انجلى الأيام العشرة المشهورة عن زوال ظل القيصرية وانتشار ظل قوميسارية الشعب، لم يفترمرجل ولم تخمد نار بل ظل كل شيء كما كان في قمة الغليان السياسي أعواماً وأعواماً.

وكان أكثر أدباء روسيا من الجيل الجديد أيضاً في قمة الغليان السياسي. يكتبون الأناشيد ويكتبون الشعر التبشيري. كان مايا كوفسكي وخلينيكوف وعمامة المستقلين يستوحون روح الثورة وأحداثها. أما باسترنك فكان يغني عن الحب والطبيعة كأنما يعيش

في عزلة عن المعركة. وبدا كأن الأحداث الخطيرة التي كانت تجري من حوله لا تؤثر فيه بقليل أو بكثير.

أقول بدا لأن ما بدا شيء والحقيقة شيء آخر. أما الحقيقة فهي أن باسترناك كان ثورياً بين الثوريين، وقد اشترك بنفسه في ثورة 1905، وكان عمره يومئذ خمسة عشر عاماً. كان باسترناك صديقاً للمستقبليين، وكان راضياً عن أهدافهم السياسية، وكان مثلهم يعتقد أن الثورة الروسية إنما كانت مظهراً ضخماً لقوى الطبيعة تفجرت في ذلك الحين بعد أن ظلت خبيثة قروناً وقروناً في الروح الروسية العميقة.

ولكن المستقبليين انصرفوا درجة درجة إلى التخصص في الشعر السياسي. كانوا يأكلون سياسة ويشربون سياسة ويحلمون بالسياسة. أما باسترناك فشق لنفسه طريقاً آخر. وكان الانطباع العام الذي تركه شعره هو أنه قلل من شأن الثورة الروسية لأنه نظر إليها على أنها مجرد تعبير عن قوى طبيعية متشنجة تشنج البراكين والزلازل والأعاصير. كان باسترناك حقاً مع تحرير الإنسان بالمعنى العام، ولكن تفاصيل الصراع الأيديولوجي الذي كان دائراً في الاتحاد السوفييتي يومئذ لم يثر فيه أي اهتمام ملحوظ. فإن كتب شعراً سياسياً يصف فيه كفاح الإنسان من أجل غاياته لم يتحدث عن الأرستقراطية أو البرجوازية أو البروليتاريا ولم يتحدث عن التصنيع أو عن الجمرات أو عن الكولخوز، ولكن تحدث عن الإنسان باعتباره جزءاً من الطبيعة لا يختلف عما فيها من طير أو شجر أو جداول دفاقة أو رقاقة. انظر إلى قوله في قصيدة "فليكن" التي نظمها سنة 1919:

"الفجر ترتعش أمامه الشمعة، الفجر يقذف لهيباً لينير قلب
الطائر الصغير فلا تخطئ سهام لهيبه.
أفتش في ذكرياتي وأنادي:
ليت الحياة تدوم لها هذه النضارة!
انطلق الفجر مخترقاً الليل
له دوي، له دوي، والرصاص المحشو
فر مترنحاً له لهيب، له أزيز
ليت الحياة تدوم لها هذه النضارة!
عاد النسيم إلى بابنا،
بعد أن أقشعر أشاء الليل، عاد يطلبنا..
تجمد النسيم حين جاء الفجر بالأمطار
ليت الحياة تدوم لها هذه النضارة!"

فإذا نظرت في ديوانه الأول، الذي نظمه سنة 1917 ولكن لم
ينشره حتى 1921 واسمه "شقيقة حياتي" أو "شقيقتي الحياة" لا أعرف
كيف أترجمه، فأنت واجد شعراً من نفس هذا الشعر الذي اختلط
فيه الإنسان بالطبيعة اختلاطاً لا يمكن فصله. كذلك الأمر في ديوانه
الثاني "موضوعات على وجوه مختلفة" الذي أصدره في 1923. فيه
الإنسان والطبيعة شيء واحد. انظر إلى هذه القصيدة الثورية التي
يصور فيها كفاح الجيش الأحمر أيام الحرب الأهلية:

"نحن فئة قليلة، ربما لم نزد على ثلاثة"

جئنا ملتهبين كالجحيم من نهر الدون
تحت سماء شهباء تجري فيها
الأمطار والغيوم، جنود كل مهمم
السوفيات والشعر ومسهب الحديث
عن المواصلات وعن عمل الفنان
بالأمس كنا رجالاً، أما اليوم فنحن عصور.
محطمين ندور في قافلة
كالسهب تدور في السماء
بينما البساتم وعربات البولمان تجري في ضجيج.
سنلحق بجماعتنا، سنخترق الحاجز سنلحق..
دائرين كالغريان المندفعة في دوامة"

شعر باسترناك إذن، إن كتب شعراً سياسياً، شعر بلا شعارات.
كل ما فيه صور تتتابع عن مجهود الإنسان وأشواق الإنسان وأحزان
الإنسان وأفراح الإنسان في إطار الطبيعة الحية المترامية الأطراف،
شعر فيه قلب الإنسان جزء لا يتجزأ من القلب الأعظم، قلب الطبيعة
أو كما يقول باسترناك نفسه في إحدى قصائده:

"الحدائق والبرك وقضبان الأسوار
والخليفة نمقها الزبد الأبيض، من بياض حبنا
إن هي إلا ألوان من الوجد
يدخرها قلب الإنسان".

وفي كل ما كتب كان باسترناك يمزج بين عالم الإنسان وعالم الطبيعة. انظر إليه وهو يصف طريق العربات مشقوقاً في الشارع أبيض تتعكس عليه النجوم:

"وإلى جوار الطريق يقف منتصف الليل الأزلي

ويحبو بنجومه على ممر العربات.

لن تجتاز سوى الشجر

إلا إذا دست الكون بقدميك!"

وأكثر شعر باسترناك صعب لا يفهم من القراءة الأولى، فإن قرأته للمرة الثانية انجلى ما فيه من باطن المعاني. ولم يكن باسترناك يؤمن بالواقعية أياً كان نوعها، ولم يكن يؤمن بأن من وظيفة الشعر أن يسجل صورة فوتوغرافية لحقائق الحياة الموضوعية، وإنما كان يؤمن بأن الذات والموضوع لا ينفصلان، فليس هناك كون مستقل عن عقل الإنسان وخياله ووجدانه، وليست هناك ذات إنسانية لم تتفعل بالعالم الخارجي. كل ما هناك تجربة إنسانية جياشة تداخل فيها الذات والموضوع، وكل واقع عنده ملون بموقف الذات من الموضوع. الإنسان عند باسترناك هو مركز الكون ووعي الإنسان، هو القوة المحققة لوحدة الوجود. فإن أردت أن تعرف إلى أي المدارس الأدبية كان باسترناك الشاعر ينتمي فإن أقرب المدارس إلى فنه هي المدرسة التأثرية التي تمتزج فيها الذات بالموضوع. انظر إلى قوله:

"الذهن مختق. لون الأفق

كلون الأفكار من لون التبغ"

أو قوله:

"ممنوع اللمس. احترس من البوية" هكذا قالت اللافتة
فلم تعر الروح هذا التفاتا
وتلطخت الذاكرة بالأصباغ
أصباغ الخدود والسيقان والأيدي والشفاه والعيون
"لا لسعادة أو شقاء أجبتك
أجبتك لا لشيء إلا
لأن كل ما في هذه الدنيا البيضاء الصفراء
ازداد بك نصاعة بياض
"كأبتي يا صديقي، وهذا قسم،
ستغدو أشد بياضا
من نار الحمى، من زجاج المصباح،
من العصاة البيضاء على جبين مريض"
أو قوله في وصف الصيف الراحل:
"ثم قال الصيف للمحطة الاختيارية: وداعا!
وفي تلك الليلة أمال الرعد قلنسوته
وأخذ بكاميرا البرق
مئة صورة تعشى الأبصار
للذكرى!"

فهو هنا يخلط الصوت والضوء وفكر الإنسان. وانظر إلى قوله:
"إنه الربيع! شارع تركته، فيه شجرة الحور مندهشة
وفيه البعد منزعج، وفيه البيت يخشى أن يتصدع
فيه الهواء أزرق كأنه ربطة ملابس داخلية مزهرة
ويخرج بها مريض من مستشفى بعد أن استوفى علاجه
فيه القس فارغ كحكاية مبتورة، هجره نجمه، وأمسى بلا
خاتمة،

فاضطربت آلاف العيون الصارخة

وباتت بلا تعبير، لا تسبر لها أغوار"

أو قوله في وصف نهاية العام:

"اشتعل لهيب العام في البارافين حتى خمدت جذوته كأنه فراشة
ابتلعها المصباح".

هذه الصور كلها تذكرنا بمنهج المدرسة الإيمائية في الإنشاء
أي منهج الشعراء التشكيليين الذين يعدون الصورة الشعرية هي
الحقيقة الوحيدة التي ينبغي أن نلتمسها في الشعر. ولقد تأثر عنهم
اهتمامهم بالصورة الشعرية والعناية برسم ما تراه العين وما يحسه
القلب. ولكنه اختلف عنهم في أنه لم يجعل الصورة الشعرية تستعبده،
فنجا من إسراف الشعر التشكيلي بعد أن أخذ منه خير ما فيه.

فلو أننا استمعنا إلى قول باسترناك في قصيدته "تعريف الشعر"
لعرفنا شيئاً عن موقفه الفني:

"إنه ارتفاع الصفير المفاجئ... إنه أصابع الجليد المهمشة لها رنين..
إنه الليل حين يفترش الصقيع أوراق الشجر
إنه مباراة المنادل وهي تصدح!"
وهو يصف لنا كيف يوحى إليه بالقريض فيقول:
"في الخيال تندفع الصور كالسيول المنحدرة
وتجمع الإيقاع من الخطاف والحائط
ومن الطريق الذي انطفأت فتاديله
فلا يضيع صداها المنغم.."

بهذه الكيفية يتم الإبداع الفني عند باسترنك فيخيل إلينا أولاً أنه لا فرق بين هذا وبين فيض الإلهام الرومانسي الذي يتدفق فيه وحي الشعراء كأنه السيل المتدفق الذي يكتسح كل السدود وكل الموانع، يكتسح أسوار اللغة وحواجز البيان والبديع والبلاغة التقليدية وقيود العروض، بل ويكتسح المنطق والمعقولية وكل ما اصطاح الناس على أنه من الذوق الجميل. ومع ذلك فباسترنك معروف بين شعراء روسيا المحدثين بأنه رغم كل هذا الجيشان القوي العارم من أكثرهم قدرة على التركيز ومن أشدهم عناية بالصقل والصياغة وسلامة التكنيك، وشعره متقن الصناعة كأنه نسيج دقيق نسجته يدا نساج يعشق وشي الدنتلا وأفخر البروكار بخيوط الفضة والقصب، حتى أوزان الشعر التي التزمها باسترنك اشتهر فيها هذا الشاعر الكبير بسلامة الصناعة ودقتها. وقد تفجرت عبقريته الشعرية فيما بين 1917 و 1923 في فترة كان فيها كل شعراء المدارس الجديدة في الأدب

الروسي يتحررون من العروض التقليدي ويبلبلون أوزان الشعر في سعيهم لاستيلاء أنغام جديدة تعبر عن وجدانهم الثوري الجديد. أما باسترناك فقد صدف عن ثورة العروض ولزم الإطار التقليدي محاولاً أن يدمته وأن يبلغ به حد الكمال. فجاء شعره شعراً عجباً حقاً امتزجت فيه الثورة بكل التقاليد وبكل الأصلاب العريقة، فهو وجدان فائر جياش ومضمون قلق متمرد، ولكن هذا الوجدان وهذا المضمون حبيس في سجل جميل من كمال الصياغة ودقة البناء.

وكان باسترناك مثل خلينيكوف المستقبلي يؤمن بأن الطبيعة زاخرة بالقوى المجهولة المهمة المتمثلة في الآلهة السلافية القديمة، قوى كقوى الرعد والبرق والأعاصير المطيرة والبراكين المتفجرة والغابات المظلمة الكثيفة التي تنشر الرهبة في قلب الإنسان. وكان باسترناك يتجول في الطبيعة كأنه يتجول في بيته، فالطبيعة أول مصدر من مصادر إلهامه، وهي عنده أم الخلق الأعظم الذي لا يتجاوز خلق الإنسان أن يكون فيضاً منه وقبساً. فإذا نظر إلى الإنسان لم ير فيه هذا الكائن المحدود بالعقل والزمان والمكان بل رأى فيه كائناً تبلورت فيه غوامض الوجود كأنما تحركه قوى غريبة عميقة لا سبيل إلى فهمها أو تفسيرها تماماً، وأنها يمكن إدراكها بالإلهام وحده ويمكن التعبير عنها بالرمز وحده وبالأسطورة وحدها.

نفس هادئة نائرة، نفس امتلأت بكل هذه النقائص، كان لا بد أن تعبر عما فيها من قلق عميق وتساؤلات لا تنتهي مع روح الطبيعة وروح الإنسان في تلك القصة القلقة التي أثارت من المشكلات أكثر مما حلت.. وأقصد بها قصة "الدكتور جيفاجو". وكلما جاء ذكر

باسترنك أو ماياكو فسكي أو أي متمرّد من متمرّدي الفن والأدب
والفكر والحياة، لم يسعنا إلا أن نذكر قول باسترنك الجميل في
التعبير عن مغامرة الروح القلقة وكأنها تقتحم عالم الخطيئة في
إصرار العامد.

"ممنوع اللمس. احترس من البوية" هكذا قالت اللافتة.

فلم تعر الروح هذا التفاتا

وتلطخت الذاكرة بالإصباغ!.."

أما هذه الأصباغ فهي ليست دائماً من أصباغ الخدود والشفاه.
فما أكثر الأصباغ في عالم اختلطت فيه القيم وليس يسيراً أن نستبين
فضائله من خطاياها.

أرنست همنجواي

إذا سألت لمن تدق الأجراس اليوم في كل بلد من بلاد العالم، فقل إنها تدق لأرنست همنجواي. إنها تدق اليوم وستدق غداً وبعد غد، وسيخرج في العالم ألف مقال ومقال ومئة كتاب وكتاب، وستلقى في كل جامعة المحاضرات والمحاضرات، كل هذا عن أرنست همنجواي، الكاتب الأمريكي العظيم الذي نعته وكالات الأنباء منذ أيام قليلة. لأن همنجواي كان كاتباً عظيماً من أعظم طراز، بل لعله أعظم كاتب من كتاب القصة بين المعاصرين، لا في أمريكا وحدها ولكن في العالم أجمع. وإذا كان وليم فوكنر قد سبقه إلى الفوز بجائزة نوبل إلا منذ سنوات قليلة، فما هذا لأن فوكنر يفضله في فن القصة، ولكن لأن أدب همنجواي من ذلك الأدب الذي تتوجس له بعض النفوس، أدب السلام، أدب المعركة الإنسانية من أجل الحياة.

لم يمت همنجواي على فراشه، ولكنه مات برصاصة من بندقيته، قيل رصاصة طائشة انطلقت منها خطأ، وقيل رصاصة مصوبة هي رصاصة المنتحر. وأياً كان الأمر، فقد مات همنجواي ميتة

غريبة جديرة بحياته الغربية. عاش طوال حياته صياداً في الأدغال،
أدغال أفريقيا وأدغال الحياة، يصطاد الوحوش إشباعاً لنفسه العنيفة،
ويصطاد الرجال والنساء والمواقف والمشاهد ليطعم بهم وبها فنه
العميق. وكان همنجواي آخر من اصطادته هذه البندقية التي لم تغادر
صاحبها أبداً، وكأنما الصائد هذه المرة هو القدر نفسه الذي يجب
أن يجعل دينونتنا من جنس دنيانا، ويوزع المنايا على الأبطال وكأنهم
من أبطال المسرح لا من أبطال الحياة.

* * *

وقد مات همنجواي عن 62 سنة، فقد ولد في 21 يوليو 1899.
وكانت حياته بمثابة رحلة طويلة مليئة بالمفاجآت المشيرة. ففي سن 18
سنة خرج فيمن خرجوا إلى القتال في الحرب العالمية الأولى، قبل أن يتم
تعليمه في الجامعة. وكان ميدانه في القتال في شمال إيطاليا، وهناك
ذاق أول تجربة من تجارب النفس، فقد انفجرت فيه قنبلة من قنابل
الهاون فجرحته جرحاً بليغاً، وأصابته بعرج شديد، فلما شفي وانتهت
الحرب عاد إلى بلده أوك بارك بالقرب من شيكاغو يتوكأ على عصا
ويعرج في مشيته، وكان منظره غريباً في بلدته العسكرية الأجنبية
وكان يومئذ في العشرين.

ولم تطل إقامة همنجواي في بلده، فقد كان رغم حداثة سنة
ونقص تعليمه يعرف أن له غاية بعيدة في الحياة هي غاية الأدب. وكان
يعلم أن الحياة في أمريكا يومئذ غير مستطية أن تعلمه شيئاً ينتفع
منه لفته، فنزح عن أمريكا وعاد أدراجه إلى أوروبا ليجمع منها

جامعته في الحياة، واتجه حيث كان يتجه كل أديب وفنان من كل أمة إلى مهبط الفن والإلهام، إلى باريس، ولم يأت في هذا بجديد في بلاده، فقد كانت باريس قبلة كل أمريكي آنس في نفسه موهبة للفن والأدب.

وفي باريس وجد همنجواي عشيرة من أدباء أمريكا اللامعين. وجد القصصي الكبير شرود أندرسون، والشاعرة الكبيرة جرتروود ستاين، والشاعر العظيم عزرا باوند، وكان هؤلاء المغتربون يقيمون عادة بين الحي اللاتيني ومونبارناس وكان استقبال همنجواي لباريس مختلفاً عن استقبال غيره من كتاب جيله، فبينما نجد أن شرود أندرسون بكى من فرط انفعاله حين وطئت قدماه أرض باريس لأول مرة، نرى همنجواي الشاب يبحث في تأمل كل ما وقعت عليه عيناه. وينتقل مع المنتقلين بين قهوة الروتوند في الحي اللاتيني وبين قهوة الدوم في حي مونباراس، فيرى أشياء لم يرها غيره، يرى جماعات من الأدباء والفنانين المزيفين من كل جنس جاءت إلى باريس تبحث عن الفن، ويرى أيضاً وقبل كل شيء جماعات من السياح جاءت إلى باريس تبحث عن "جو" الفن. أما الفنانون والأدباء الأصلاء فكانوا يعيشون عيشة هادئة في الشوارع الخلفية بعيدين عن حياة المنتديات الصاخبة وأنوارها الباهرة، يخلقون آثار الفن والأدب ولا يضيعون وقتهم الثمين في الحديث عن الفن والأدب. فكتب همنجواي إلى صحيفة "تورنتو ستار ويكلي" التي كان يرأسها من باريس، قائلاً: "إنهم جميعاً على وجه التقريب من المتسكعين الذين يبددون الطاقة التي يبذلها الفنان في العمل الخلاق، يبددونها في الكلام عما أزمعوا عمله وفي التثديد

بعمل كل فنّان أصاب شيئاً من التقدير. إنهم يستمدون من الكلام عن الفن نفس اللذة التي يستمدّها الفنّان الأصيل من القيام بعمله".

وانتفع همنجواي من مخالطته لجرتروستين ولعزرا باوند ، اللذين كانا يبديان له الملاحظات على ما يكتب في سبيل الأدب. وبنى همنجواي حياة مزدوجة أو حياتين منفصلتين تمام الانفصال: حياة للصحافة يرتزق منها ، وحياة للأدب يكابد فيها مشكلات الأديب الفنّان. وكان من قبل يعمل مخبراً صحفياً وكاتب ريبورتاج في الجريدة الكندية "ستار ويكلي" التي تصدر في تورنتو ، وفي غيرها من الجرائد ، فلما نجح في إقناع هذه الجريدة بأن توفده إلى أوروبا بمثابة مراسل في الخارج ، وكان ذلك في صيف 1921 ، "توافر سنوات طويلة على عمله الصحفي هذا ، سواء في باريس أو غيرها" ، وكان موفقاً فيه أتم التوفيق ، دون أن يأذن لعمله الصحفي أن يفسد عليه جهاده الأدبي. وكان الشاعر العظيم عزرا باوند يحاول تقويم أسلوبه كما كان يفعل مع تلميذه العظيم الشاعر ت.س. إليوت فيجري بقلمه الأبيض في أبيات "الأرض الخراب" يزيل منها ما يزيل وينقح ما ينقح ، ولكن همنجواي أبى على عزرا باوند أن يوجه إنتاجه كل هذا التوجيه ، ورأى أن ينتفع بأرائه وخواطره أكثر مما ينتفع من تدخله الأدبي. ولكن هذا لا يغمط من فضل عزرا باوند على كل أديب ناشئ سكن الضفة اليسرى للسّين أي سكن الحي اللاتيني ومونبارناس. فقد كان يهتم بعملهم ويدلهم على طرق الحصول على المال ، ويحل لهم مشاكلهم ويتردد بهم على صالونات الأدب.

أما همنجواي فكانت له فلسفة خاصة بالصحافة والأدب. كان يرى أن الصحافة تلتهم الأدب، وكان يقول في ذلك: أن المبرر الأوحى للكتابة الصحفية، هو أن يحصل الأديب على مكافأة مجزية، ويستخلص من ذلك قوله: "فحين تحطم ما عندك من أشياء ثمينة بالكتابة عنها، فلا بد أن تتقاضى مقابل ذلك مالاً وثيراً".

* * *

وفي أثناء قيامه بواجباته الصحفية قابل همنجواي السياسي الفرنسي العجوز جورج كليمنصو الذي كان يلقيه العالم بالنمر، كما قابل موسوليني، وكان يومئذ في طريقه إلى المجد بعد أن كان محرراً في الجريدة الإيطالية "ببولو ديتاليا". وارتاح همنجواي إلى كليمنصو رغم ما عرف عنه من شراسة ووجد فيه أصالة النبلاء، أما الدوتشي فوصفه بصراحة بعد اللقاء الأول بأنه "شخصية دنيئة". كذلك قابل همنجواي جورج تششرين مندوب روسيا في مؤتمر الأمم، وأخذ الأحاديث من هؤلاء السياسة وغيرهم، ثم رحل إلى البلقان ليشاهد بنفسه مأساة اليونانيين اللاجئين عبر طرايا الشرقية بعد أن طردهم الأتراك واستولوا على أرضهم ومتاعهم. ووصف رحلتهم الأليمة على مئات العربات تجرها الثيران في أحوال لا تجف تحت أمطار لا تكف الليل أو النهار. كما وصف خروج اليونانيين من أزمير وقد استولى عليها الترك، وطاردهم ليرحلوا عنها في أيام معدودات تاركين متاعهم ومواشيهم الجريحة طالين النجاة.

كل ذلك كان في 1922. وفي 1922 أيضاً غطى مؤتمر لوزان. وتتوالى السنوات، وهمنجواي لا يزال يرأسل الجرائد الأمريكية ليكسب رزقه، ويتوفر على القصص الأدبي دون كلال. وفي 1924 أخذ يرأسل "الترانساتلانتيك رفيو" التي كان يرأس تحريرها الكاتب المعروف فوراد مادوكس فوراد ثم اشترك في تحريرها وهي مجلة أدبية شهرية لعبت دوراً هاماً في اكتشاف بعض المواهب..

وكانت حصيلة هذا التوتر أن فرغ همنجواي في 1935 من وضع أول قصة من قصصه العظيمة "الشمس تشرق أيضاً"، إلى جانب ما وضع من أعمال محدودة القيمة. وكانت هذه القصة هي البداية في طريق المجد الأدبي. ثم تعاقبت القصص الخالدة.. فظهرت "رجال بلا نساء" ثم "وداعاً للسلاح". فكانت هذه الآثار بمثابة ثورة في الأدب الأمريكي، شكلاً وموضوعاً. فأرست فيه تقاليد جديدة للتعبير الأدبي وللمضمون الأدبي، ولكن طريق همنجواي في الأدب لم يكن دائماً طريقاً ممهداً سهل المرتقى. فقد كانت حياته الأدبية مليئة بالقمم والوهاد. فحين كتب "الموت بعد الظهيرة" و"تلال أفريقيا الخضراء" وغيرها كان كأنما يستريح من المجد. حتى اهتز كيانه كله ووجدانه بما كابده من تشنجات فظيعة في القارة الأوروبية، ولاسيما في أسبانيا إبان الحرب الأهلية، فخرج على العالم بأعظم قصة خطها قلمه في 1939 - 1940. وهي قصة "من تدق الأجراس". ثم استراح من المجد ثانية سنوات طويلة حتى خرج في 1952 على العالم بآخر قصة عظيمة كتبها هي قصة "العجوز والبحر".

فإذا اعتبرنا قصة "الشمس تشرق أيضاً"، التي كتبها في أسبانيا متقلاً بين فالنسيا ومدريد وسان سباستيان وهنداي، ثم أتمها أخيراً في باريس في 6 سبتمبر 1925، إذا اعتبرنا هذه القصة أول أثر خالد أنتجه همنجواي، وجب أن نقف أمامها لأهمية مغزاها. فل هذه القصة علاقة حميمة بنضوج فلسفة همنجواي في الحياة. ولكن الغريب أن جيلها أساء فهمها، رغم تقديره لها، وظننها تعني عكس ما تعني. فقد ظهرت هذه القصة في تلك الفترة التاريخية التي يسميها بعض النقاد بفترة الضياع. وهي الفترة التي ظهرت فيها أشعار أليوت العظيم المسماة "الأرض الخراب". تلك الفترة تميزت بالإحساس العام بين المثقفين ورجال الفن والأدب بأن الإنسانية كلها في مرحلة ضياع روحي عميق، فالقيم القديمة التقليدية المتوارثة قد انقرضت دون أن تحل محلها قيم إيجابية جديدة. وغذى هذا الإحساس ما ظهر من مؤلفات خطيرة عن انهيار الحضارة والاقتراب من البربرية الجديدة، مثل كتاب شبنجلر الشهير "انهيار الغرب". وهذا الإحساس بالضياع أسفرت عنه الحرب العالمية الثانية، وما عقبها من تبدل تام في القيم والموازين والعلاقات الاجتماعية، والاتجاه المعروف نحو التبذل والانحلال وموسيقى الجاز. فعنوان القصة مأخوذ من عبارة لسليمان الحكيم في سفر الجامعة، الذي يصف الدنيا بأنها "باطل الأباطيل، الكل باطل وقبض الريح"، من أجل هذا ظن أبناء ذلك الجيل أن همنجواي إنما قصد بمغزى القصة أن يعبر عن هذا الضياع الروحي. وكانت الشاعرة جرتروdstاين كثيرة الوصف لهذا الإحساس بالضياع في ذلك الجيل الغريب، فحسب الناس أن همنجواي أراد أن يظهر في قصته الكآبة

العميقة الدفينة تحت مرح الجاز الصاخب وموسيقى الراج التي أقبل عليها أبناء ذلك الجيل الضائع إقبال اليائس على الشراب.

أما همنجواي فكان يتأفف من كل هذه التفسيرات. وقد قال في 1951 "إنما ظننت أننا ربما كنا مطحونين من وجوه كثيرة. ولكن علي اللعنة أن كنت قد ظننت أننا ضائعون، فلم يضع منا إلا من ماتوا، ومن كسرت أفكاكهم ومن أصيبوا بالجنون بشهادة الطبيب. ضائعون! لا! حتى كريكبي الذي كسر فكه بمعنى الكلمة فاز ببطولة العالم في وزن الريشة".

وهذا مفتاح فلسفة همنجواي. لا ضياع. إنما جبلت الحياة على سر خطير هو قوة الاستمرار. وقد تسقط أنت أو أسقط أنا ولكن الحياة باقية.. هذا هو سر الحياة الأعظم الذي يجب أن يذكره الإنسان وأن يذكره الفنان.

وهو نفس الدرس الذي نتعلمه من "وداعاً للسلاح" ونتعلمه من كل ما كتب همنجواي. وهو لا يبشر بتفاؤل رخيص ولكنه يرى البذرة دائماً تحت الرماد. أو كما كان يقول في "وداعاً للسلاح": الأرض باقية وأن كل ما عليها زائل..

فلم يكن غريباً أن نجد هذا الكاتب العظيم صاحب الفلسفة الخشنة يجد إشباعاً لحياته كل ما في الحياة من وجوه خشنة. لم يكن غريباً أن يأنس همنجواي إلى وجوه من الحياة غريبة كل الغريبة عن حياة الكتب وعن حياة الصالونات التي ألفها المثقفون. لم يكن غريباً أن يهوى همنجواي الملاكمة ويتقنها ويمارسها. ولم يكن غريباً أن يعشق همنجواي مصارعة الثيران بكل قطرة من دمه ويحج إلى

كل كوريدا ويشغف بكل توربادور. ويقضي الأعوام في إسبانيا يدرس الثيران والمصارعين. ولم يكن غريباً أن يكلف همنجواي بالوحوش ويصيد الوحوش وبالأسماك ويصيد الأسماك ويقطع أدغال أفريقيا وبلادها الخضراء ببندقيته سعياً وراء هذه "المجاهات" الكبرى، أو يسافر آلاف الأميال من شطآن كوبا إلى شطآن كندا صائداً لغريب الأسماك ووحشيتها.

لم يكن غريباً أن يقطع همنجواي رحلته الأفريقية حين نشبت الحرب الأهلية الإسبانية، ويعود إلى إسبانيا ويرقب الحرب عن كثب ويكتب عنها ويعاون فيها. ولم تكن الحرب الأهلية الإسبانية عند همنجواي مجرد مصارعة ثيران من تلك المصارعات التي كلف بها هذا الكاتب العظيم. ولكنها أزمة من أزمات الضمير الإنساني اهتز لها بكل وجوده. وكان همنجواي أثناء اغتراه الأول في صدر شبابه وهو يرأسل صحف أمريكا من باريس وغيرها قد أخذ عمله مأخذ الجد فدرس العلوم السياسية نظرياً وعملياً.. وكان شديد الاهتمام بكل ما يحدث في إسبانيا. وأحزنته الدكتاتورية التي أقامها الملك الفونسو الثالث عشر في بلاده ثماني سنوات تحت حكم الدكتاتور بريمودي ريفيرا. فلما اندلعت ثورة 1931 وأطاحت بالملكية وأقامت "جمهورية العمال الديمقراطية" على أنقاضها تتبّع تطورها في اهتمام شديد. وكان يرى أن النظام الجمهوري بما يقرره من فصل الدين عن الدولة وبما يبديه من اهتمام بأحوال الطبقة العاملة خطوة إلى الأمام في هذا

البلد الذي اقترب تركيبه الاجتماعي يومئذ من تركيب الإقطاع وكان للكنيسة الكاثوليكية فيه سلطان بلا حدود. رأى همنجواي هذا بالرغم أنه شخصياً تحول من البروتستانتية إلى الكاثوليكية في صدر حياته. ولكن أزعجه ما رأى من الفتن التي قامت ضد رجال الدين في أول أيام الجمهورية الإسبانية.

وفي أثناء مقامه في أفريقيا تجمعت كل القوات المحافظة، تجمعت الأرستقراطية والجيش والكنيسة، وفي جبهة واحدة استطاع المحافظون في 1923 أن ينقضوا الكثير من الإصلاحات التي أقرها الكورتيز، برلمان أسبانيا، عام 1931، ورأى همنجواي في ذلك دليلاً على أن "سواد الشعب لم يكن مستعداً للثورة ولم يكن راغباً فيها" كذلك انزعج همنجواي لما رآه من نتائج الثورة الإسبانية، فهي رغم مبادئها السلمية قصرت اهتمامها في تحسين حال المدنيين والعمال من دون الفلاحين، فبقي الفلاحون على ما كانوا عليه من بؤس شديد. كذلك راعه أن يرى الأموال العامة في ظل الثورة الإسبانية تتسرب إلى الجيوب الخاصة فكتب يقول أنه يرى "أن السياسة لا تزال مهنة مريحة"، ولاحظ كيف كانت البيروقراطية الإسبانية تخنق الكثير من الإصلاحات الثورية.

ولكن قلبه رغم كل هذا كان مع الجمهوريين. فلما دخلت الأزمة الإسبانية في مرحلتها الدامية في 1936، حين صفت حكومة الجمهورية قيادة الجيش الإسباني من العناصر المحافظة ونفت منهم من نفت، وجاء رد الفعل فشارت وحدات الجيش في كل مكان بأسبانيا في توقيت واحد هو يوم 17 يوليو 1936، عاد همنجواي إلى

أسبانيا ليشهد فيها صراعاً وحشياً بين الأسباني والأسباني، ووجد أسبانيا حلبة تتصارع فيها قوات أجنبية من الفاشست الإيطاليين والنازيين الألمان والشيوعيين الروس.. وحدد همنجواي موقفه مع الجمهوريين رغم كل ما وجده فيهم وفي أعوانهم من مأخذ. فجمع في نهاية 1936 أربعين ألف دولار بنفوزه الشخصي لشراء عربات الإسعاف والدواء اللازم لجرحى الحرب الأهلية.. ثم دخل إسبانيا في أوائل 1937 مراسلاً لصحف أمريكية، فشهد بعض المعارك العنيفة التي تمزق لها قلبه، ولم يعد يرى فرقاً بين موتى الفاشية وموتى الشيوعية، بل كان الكل عنده موتى، فحيا من رأى أشلاءهم من الإيطاليين مبعثرة على صخور أسبانيا بقوله: "لقد ماتوا ميتة الشجعان".

وهذا هو الفرق بين همنجواي وبين غيره من الأقزام.

فهو ممن يرون "الإنسان" في أعدى الأعداء دون أن يغض ذلك من كفاحهم ضد الفاشية. وهؤلاء لا يقاتلون بقوة الحقد الأعمى ولكن يقاتلون بقوة الحب الأسمى الذي خلق الله به الوجود.

الشمس تشرق أيضاً

"جيل يمضي وجيل آخر يأتي، لكن الأرض قائمة إلى الأبد.. الشمس تشرق أيضاً والشمس تغرب، مسرعة إلى حيث أشرقت، والرياح تهب نحو الجنوب وتتجه صوب الشمال.. الريح تدور بلا انقطاع، وهي تعود من جديد حسب مداراتها.. كل الأنهار تصب في البحر، ومع ذلك فالبحر لا يمتلئ والأنهار تعود إلى الموضع الذي منه أتت".

بهذه الكلمات التي قالها سليمان الحكيم في سفر الجامعة بدأ أرنست همنجواي قصته الأولى "الشمس تشرق أيضاً". تلك القصة التي جعلته كاتباً في 1926 مشهوراً وهو في الخامسة والعشرين، كذلك بدأها بعبارة أخرى سمعها من الكاتبة الأمريكية الكبيرة جرترو داستاين في باريس تصف بها جيل همنجواي الذي انجلت عنه الحرب العالمية الأولى، فقد كانت تقول للشباب الحائر الباحث بين أطلال تلك الحرب عن قيم الحاضر والمستقبل: "أنتم جميعاً جيل ضائع". وقد روى همنجواي فيما بعد أن جرترو داستاين كانت ذات مرة في جنوب فرنسا، فسمعت صاحب جاراج يؤنب عماله الميكانيكيين الشبان..

لقلة درايتهم في تركيب المسامير.. بقوله: "أنتم جيل ضائع"، فرأت جرتروودستين أن تطبق قول صاحب الجاراج هذا على جيل همنجواي من الكتاب الأمريكيين الشبان القلقين الذين قذفت بهم الحرب العالمية الأولى على شيطان فرنسا بحثاً وراء الإلهام الفني والقيم الجديدة. أما تعقيب همنجواي على عبارة جرتروودستين فقد جاء في 1951 في قوله: "إنما كنا جيلاً عظيماً الصلابة، وأن فاتنا التعليم أو فوات بعضنا. ولكن كان في إمكاننا دائماً أن نحصل عليه".

ولم يكن تصوير جيل الشباب المثقف الذي انجلت عنه الحرب العالمية الأولى بأنه جيل ضائع، قاصراً على جرتروودستين. فقد كان هذا موضوع القصة المشهورة التي وضعها الكاتب الأمريكي الكبير سكوت فتزجيرالد، قصة: "هذا الجانب من الفردوس" .. قبل ذلك بسنوات قليلة، وكان فتزجيرالد نفسه يومئذ شاباً بين جماعة المغتربين في باريس من كتاب أمريكا الشبان. وكانت فكرة الضياع هذه تتمثل في اندفاع أبناء ذلك الجيل إلى حياة الملذات وتهالكهم على المتعة العاجلة والمرح الصاخب بين أنوار المدينة الساهرة حتى الصباح، والتماس المغامرات الجنسية والعاطفية من أي مصدر أتت. وهو موقف ظاهره الانحلال الأخلاقي ولكنه يخفي في باطنه إحساساً باليأس العميق والكآبة التي لا حدود لها.

وهكذا فهم النقاد وفهم الناس معهم أن قصة همنجواي "الشمس تشرق أيضاً" قصة موضوعها تصوير هذا الجيل الضائع، حتى لقد وصفها الناقد أرنست بوند بأنها فصل جديد إضافته همنجواي إلى قصة سكوت فتزجيرالد: "هذا الجانب من الفردوس". ولكن

همنجواي نفسه أثبت احتجاجة أكثر من مرة على هذا الفهم السطحي. فقرر أن حكاية الجيل الضائع خرافة لأنه يعتقد أنه ليست هناك أجيال ضائعة. وهو يعترف بأن قصة "الشمس تشرق أيضاً" قصة حزينة، بل مأساة بكل معنى الكلمة، مأساة ذلك الجيل الذي استهوته أباطيل الحياة وبهرجها، مأساة جيل يمشي مختاراً إلى الجحيم، ولكن الفكرة الأساسية في القصة هي قول سليمان الحكيم: "ولكن الأرض قائمة إلى الأبد". فالأرض عند همنجواي هي بطل القصة الحقيقي، أو قل أن بطل القصة الحقيقي "هو الحياة" لا "الأحياء". فالأحياء قد يتردون في هاوية الهلاك جيلاً بعد جيل، ولكن الحياة قائمة أبداً، قوية أبداً، متجددة أبداً تجدد الشمس التي تنبغ في كل فجر فتثبت معجزة هذا الوجود.

كتب أرنست همنجواي "الشمس تشرق أيضاً" في 48 يوماً من العمل المتواصل. وفي 1948 علق على ذلك بقوله: "لم أكن أعرف شيئاً عن فن الكتابة عندما بدأت هذه القصة، ولهذا فقد مضيت أكتب في سرعة مسرفة، وكنت أكتب كل يوم حتى أصاب بالإرهاق التام. وبسبب هذا خرجت المسودة الأولى من يدي بالغة السوء.. فكان لا بد من أن أعيد كتابتها تماماً، ولكنني تعلمت الكثير من هذه الصياغة الثانية..".

كلما ظهرت "الشمس تشرق أيضاً" في 1926 نجحت نجاحاً أكيداً. وقد وصف الكاتب روبرت لیتل هذا النجاح بقوله: "إنها نجحت نجاح الفضائح الذي تتجحه القصة ذات المفتاح بين أفداح النبيذ الرخيص". والمقصود بالقصة ذات المفتاح أن شخصيات "الشمس تشرق

أيضاً" كانت ترمز إلى أشخاص حقيقيين، هم طائفة الكتاب والفنانين الأمريكيين المغتربين وغوانتهم ووجوه المجتمع، حين كانوا يترددون يوماً بين 1923 و1925 على قهاوي باريس وباراتها وكبارياتها. ولاسيما في مونبارناس وفي الحي اللاتيني، حيث كان همنجواي نفسه زبوناً دائماً يتأمل كل ما يجري حوله في هذا المجتمع الغريب في هدوء النمر المتربص الباحث عن فرائس يملأ بها قصصه ويطعم بها فنه، يتأمله تأمل الدارس المنفصل وإن بدا عليه اندماج المندمج، فقد كان همنجواي أحد هؤلاء المغتربين. وشاع يوماً بين القراء وفي الدوائر الأدبية أن كل من كان يتردد على قهوة الدوم أو الروتوند أو الديه ماجوه أو النابوليتان أو على باردنجو كان مستطيعاً أن يعرف إلى من ترمز شخصيات "الشمس تشرق أيضاً". مستطيعاً أن يعرف من تكون الليدي بريت أشلي ومن يكون الكاتب اليهودي الملاكم روبرت كون، ومن يكون مايك كامبل. وقيل أيضاً أن شخصية مصارع الشيران الإسباني نينيو دي لابلما، أعظم ماتادور في عصره، كان رمزه في "الشمس تشرق أيضاً" شخصية الماتادور بيدور روميرو عشيق الليدي بريت أشلي. وفهم الناس أن الصحفي جيك بارنز الذي تجري الرواية على لسانه هو همنجواي نفسه.. ولم يكن لدوائر الأدب وللقراء حديث غير تأويل شخصيات الرواية من بيل جورتون ومسر برادوكس إلى الكونت ميبوبولوس وويلسون هاريس والروائي الأمريكي روبرت برنتيس الذي يتكلم الإنجليزية بلهجة اكسفورد. ولم يكن هذا المنهج في الكتابة يوماً جديداً، بل كان مألوفاً جربه أكثر كتاب ذلك الجيل، ولاسيما الأعلام في القصة والشعر.

جربه من كتاب أمريكا شيروود أندرسون وسنكلير لويس وسكوت
فتزجيرالد وفروست وروبنسون وأدجارلي ماسترز ومن كتاب إنجلترا
الدوس هكسلي ومن كتاب إيرلندا الشاعر بيتس والروائي العظيم
جيمس جويس في "قصة الفنان في شبابه". كل هؤلاء اتخذوا من
الأشخاص الحقيقيين الذي عرفوهم وعاشروهم أصولاً لشخصيات
قصصهم.

ولعبة التأويل لعبة يتلهى بها القراء والنقاد زمناً وجيزاً ثم لا تلبث
أن تفقد طعمها. وهذا ما فعله القراء والنقاد برواية "الشمس تشرق
أيضاً". اتخذوا من التأويل تسلية تلهوا بها زمناً حتى فترت في أفواههم..
ثم اكتشفوا شيئاً خطيراً، وهو أن "الشمس تشرق أيضاً" رواية فنية من
طراز عظيم، لم تكتب للتسلية ولا للتأويل، ولكنها تحمل قيمة فنية
ذاتية أصيلة تضمن لها الخلود وتجعل الناس يقرؤونها أجيالاً وأجيالاً
بعد أن انقرض جيل أبطالها. بل وجدوا أن "الشمس تشرق أيضاً" لم
تكتب لتكون هجاء اجتماعياً لجيل من المنحليين، بل كتبت لتصور
مأساة الحياة الإنسانية كلها بصالحها وطالحها.. وإذا كان في الرواية
لقم من الأبطال المعربدين المنحليين المريض الأعصاب مثل روبرت
كون وبريت أشلي ومايك كامبل، فإن منها أيضاً طقماً من الأبطال
الأصحاء الأقوياء رغم كل ما يبدو من شذوذهم وانهزامهم مثل جيك
بارنز وبييل جورتون وبيدرو روميرو، وكانت آية صحتهم وقوتهم ثبات
أقدامهم على الأرض.

* * *

ولكي تفهم جوهر فكر همنجواي أن الشمس تغرب على الصالح والطالح على السواء ومن هنا شمول المأساة في فلسفته ومن هنا نظرية همنجواي وموقفه من الحياة تأمل قوله لصديقه ماكسويل بيركنز: "لقد عرفت أناساً ممتازين، رغم أنهم ساعون رأساً إلى القبر، وهو ما يجعل كل حكاية تنتهي بمأساة إذا مضيت فيها إلى نهايتها، أناساً استطاعوا في طريقهم إلى القبر أن يؤدوا دوراً باهراً أبهر ما يكون".

ويمكن من خلال هذه العبارة أن نجد نافذة على موقف همنجواي من الأدب والحياة. فالمأساة عنده لا علاقة لها بالخطيئة كما ألفنا أن نرى في الأدب والحياة. ففي الفهم العام المتوارث منذ اليونان أن المأساة، ولا سيما في الفن، مرتبطة كل الارتباط بالفكرة الأخلاقية، فمصرع الأبطال، كمصرع الإنسان، هو القصص الذي ينزله القدر بالإنسان البطل جزاء له على سقوطه، فهو نوع من المطهر، تخرج بعده النفس إلى فردوس الصفاء بعد أن يصفى العذاب من أوشاب الخطيئة. أما عند همنجواي فالأمر يختلف عن هذا كل الاختلاف. فالمأساة عنده شاملة، بالخطيئة وبغير الخطيئة.. وهي تدرك الصالح كما تدرك الطالح، فهي شاملة شمول الشمس إذ تغيب. وإذا كان سليمان الحكيم قد قال في التوراة أن الشمس تطلع على الصالح والطالح على السواء، ففي فلسفة همنجواي أن الشمس تغرب على الصالح والطالح. ومن هنا شمول المأساة في فلسفته. ومن هنا نظرية همنجواي في لا أخلاقية الحياة ولا أخلاقية الفن. وليس المقصود بهذا أن الحياة والفن منافيان للأخلاق أو أنهما ضد الأخلاق،

فالأخلاقية معناها انعدام الصلة بين الحياة والأخلاق وبين الفن والأخلاق. وآية ذلك أن الشمس تغرب على جميع أبناء الحياة كما تشرق على جميع أبناء الحياة. هي تشرق على المجرم وعلى القديس وعلى القوي وعلى الضعيف، وعلى الصالح وعلى الطالح، وهي لا تحجب نورها عن الشرير أو تسخو بنورها على أهل الخير والفضل. وماذا في النهاية؟ الكل ساع إلى المنية بخطو محتوم، وأمام القبر تتساوى قداسة القديس وشيطانية الشيطان. كلنا أبناء الحياة وكلنا أبناء الهلاك.

ومع ذلك يقول همنجواي أن بعض أبناء الحياة، بل الكثيرين منهم، رغم سيرهم المحتوم إلى هذه السلخانة الكبرى التي ينتهي إليها كل أبناء الحياة، يبدون من إنكار الذات في سبيل الغير ومن سخاء النفس ومن وجوه القوة والتحمل والاصطبار ما يغمر الأرض بالروعة والجمال. وهم يفعلون كل ذلك لغير مقصد أو غاية، ولكن بقوة الحياة ذاتها. ولو أن همنجواي استخلص من هذا أن يمثل هؤلاء تتجدد الحياة، لقلنا عنه على وجه السرعة أنه كاتب أخلاقي من أوضح طراز. ولكن ما تفرد به همنجواي عن غيره من الكتاب هو هذه الرؤية الدائمة للشمس في شروقها وفي غروبها، فكأنما عيناه لا تتحولان أبداً عن هذه الدورة الأبدية العظمى التي تعلق على جزئيات الحياة..

فالشمس عنده لا تحفل بنا صلحنا أم فسدنا، فهي ماضية في دورتها لا تعوقها أحزان الإنسان وأفراحه. كذلك الأرض باقية على الدوام، فوج يأتي وفوج يمضي، والأرض وحدها باقية، ومع الأرض الحياة.

وهكذا نجد في "الشمس تشرق أيضاً"، دراسة لمثلث فاسد مكون من الليدي بریت أشلي وحواريها في السكر والفجور مايك كامبل وروبرت كون: سهرات حمراء لا تنتهي في مورنبارناس. وانحلال لا ينتهي في منتديات الأدب والفن حيث لا مجال لوصف الرذيلة بالشر والخطيئة، فهناك ما هو أفحش من الشر والخطيئة في الحياة، ألا وهو "الضياع"، وهو "الاستسلام" للهزيمة، وهو "الضعف" أمام اللذة الصاخبة الحمراء. هناك الحس وحده سلطان الليل وملك النهار، وهناك يتواقع الرجال والنساء بلا مقصد ولا دافع إلا حكم اللحظة. وحين تتفق الجماعة على الرحيل إلى بامبلونا في أسبانيا لقضاء إجازتهم، ومعهم جيك بارنز، نرى الذكور الأربعة يقتتلون كالديكة ليستأثر كل منهم بفراش الليدي بریت أشلي، يقتتلون بالسباب وبالخدعة وبالوقية وأحياناً بالأيدي. وكأنما سرى إليهم بالعدوى انحطاط هذه المرأة الشهوانية. وفي بامبلونا يشهد الجميع "الفيستا"، وبينما نجد كون وكامبل في حالة سكر شديد يشترجان حول بریت أشلي، نجد بریت أشلي تتركهما وتمضي مع مصارع الثيران بدرو روميرو الذي ألهم قوته وشجاعته حواسها. وفي بامبلونا تعيش الجماعة في دعارات لا تقل عن الدعارات التي خلفتها وراءها في مورنبارناس.

وحين يستأثر روميرو ببریت أشلي تثور ثائرة عشيقها كون، ويبدأ بينهما صراع مزعج، ويبلغ الصراع أشده حين يقتحم كون الغرفة فيجد بریت في أحضان روميرو. ولا يفوت كون هذه الفرصة، فهو رغم أنه كاتب فهو أيضاً ملاكماً يجيد الملاكمة. ويشتبك

الملاكم ومصارع الثيران في معركة فظيعة، يكون فيها الملاكم سيد الموقف بفضل فنه في الملاكمة، ويسقط الماتادور بدرو خمس عشرة مرة تحت ضرباته القوية، ولكن ينهض في كل مرة من سقطته، ذلك لأن الماتادور على نقيض كون، مسلح من الداخل بقوة معنوية هائلة هي تلك القوة التي يجابه بها الثيران الوحشية يومياً ويصرعها، فهو لا يعرف الهزيمة، وهو شجاع في وجه كل شيء حتى الموت، وهو متمالك لكل حواسه ويقظته باستمرار، فلا غرابة أن ينسحب كون من هذه المعركة منهزماً رغم أنه هشم وجه روميرو وأخذ جسده بالجراح، فقد كان كون رغم قوته ومهارته جباناً في قرارة نفسه. وينسحب كون من بامبلونا كلها يجر وراءه عار هزيمته في معركة الجنس وفي معركة القوة، ويصيبه الضياع. أما روميرو فيبقى صامداً صمود الحياة.. يبقى مهشماً ولكن قوياً واقفاً على قدميه.

والقصة في الواقع هي قصة الليدي بريث آشيلى، فهي المحور الذي يدور حوله كل شيء. وهي صورة للمرأة الصائدة الساحرة التي توقظ في الرجال أحط الغرائز، فهي أشبه شيء بالساحرة سيرسيه التي قال اليونان عنها أنها قائمة في جزيرة إيايا تجذب إليها الملاحين بسحر غنائها الشجي ثم تحولهم إلى خنازير كما جاء في أوديسا هوميروس.

ولكن حتى عند هذه الساحرة التي تحول الأبطال إلى خنازير، وتنتقل في قلق عصبي من فراش رجل إلى فراش رجل آخر نجد أن لهذا الضياع أسباباً قوية أقوى من إرادة الإنسان، أو أقوى من إرادة بعض

الناس بتعبير أدق. فقد كانت بریت أيام الحرب العالمية الأولى تعمل مساعدة ممرضة ، ودخل قلبها الحب الوحيد فأحبت فتى لم يلبث أن قتل ، وتزوجت بریت من بارون بريطاني معتل في تكوينه النفسي مصاب بالعصاب فأساء معاملتها حتى انتهى إلى إجراءات الطلاق. فهي إذن تزوجته لتغرق في الزوجية غرامها الضائع كما يفرق الناس أحزانهم في الشراب. ثم نجدها وهي تنتظر الحكم بالطلاق تتأهب للزواج من الفتى التافه مايك كامبل ، رغم أنها لا تحبه ، ورغم أنها مدلهة بحب جيک بارنز. ولأنها تعلم أن حبها لجيک بارنز حب يائس من الجانبين لن ينتهي إلى زواج ، نراها تنتقل من علاقتها بزوجها الأول إلى علاقتها بخطيبها اللاهي مايك كامبل انتقال المصدوم من حان إلى حان. ولكن هذا لم يمنع بریت أشلي من أن تتحول إلى امرأة سكبيرة مدمنة للشراب.. فجمعت إلى إدمان العشاق ، إدمان الشراب. وكان جيک بارنز يعرف عنها شقاءها القديم ، فكان يلتمس لها بعض المعاذير. أما حبها لجيک وحب جيک لها فكان حبا يائساً لأن جيک ، كان فاقد الجنس ، وإن لم يكن فاقد الرجولة ، فهو أيضاً كما ترى من "جرحي" الحرب العالمية الأولى. ولكن جيک لم يصبه "الضياع" بسبب علته كما أصاب بریت أشلي وغيرها ، فحافظ على تماسكه تماماً. وهذا الجنس الذي افتقدته بریت فيمن تحب وجدته في مصارع الثيران الشجاع النبيل روميرو الذي انجذبت إليه بقوة الجنس ، ويقوة شيء آخر غير الجنس هو نبلة وشجاعته. وهي رغم كل هذا الانحلال نراها لا تزال قادرة على التصرف الكريم. فهي تعلم أن شهوانيتها تلتهم عشيقها المصارع وتبعده عن ثيرانه وعن حومة بطولاته ، فتقرر أن تبعد عنه حتى لا تدمره. وأما علاقتها بخطيبها مايك كامبل فكانت

علاقة واقعية، فقد كانت تراه طيراً على شاكلتها، مترفاً ذا دخل خاص يمكنه من حياة البطالة والمتعة المتصلة. فهو فتى لطيف وهو من نوعها: هذا كل ما هنالك. أما حبها لحبك بارنز، فيبقى دائماً في القلب وفي الجو وفي الذكرى وفي الأحلام.. نعم في الأحلام.

فقد كان حباً من نوع غريب، فيه رجل وفيه امرأة، ولكن ليس فيه لقاء من لقاء الرجال والنساء. من أجل هذا كله دمرت بریت آشيلي نفسها بالجنس والشراب.

هذا بعض حطام الحرب العالمية الأولى الذي حدثنا عنه همنجواي في "الشمس تشرق أيضاً". امرأة فقدت حبها الأول الأكبر في الحرب. وقد كان يمكن أن تمتد إليها يد منقذة لو أن حبها الأكبر الثاني لم يتعلق برجل أصابته الحرب العالمية الأولى.

فلنقل إذاً مع الأستاذ الكبير كارلوس بيكر المترجم لهمنجواي أن "الشمس تشرق أيضاً" هي قصة الضحية وقصة القربان، قصة ربة الحب فينوس وقد قدمت قرباناً على هيكل مارس رب الحرب.

وداعاً للسلح

"في بدء الشتاء جاء المطر المستمر ومع المطر جاءت الكوليرا، ولكن الوباء أوقف، فلم يمّت في الجيش منه آخر الأمر إلا سبعة آلاف".

همنجواي - وداعاً للسلح

عندما كتب همنجواي "وداعاً للسلح"، وهي ثاني قصة من قصصه العظمى، كان قد تعلم شيئاً كثيراً عن فن الكتابة من تجربته الأولى في رواية "الشمس تشرق أيضاً". وإذا كان قد أتم قصته الأولى في ستة أسابيع، فاضطر إلى صياغتها من جديد صياغة تامة، فهو في قصته الثانية تعلم أن يتأنى، فكتب "وداعاً للسلح" في ستة أشهر. بدأها في باريس في أوائل مارس سنة 1928 ثم عكف عليها في أماكن مختلفة في أمريكا حيث كثر تنقله بين كي وست وبيجوت وكانساس سيتي حتى أتمها في بيج هورن من أعمال ويومنج في أغسطس سنة 1928، ومع ذلك لم يهدأ قط بعدها بل ذهب ينقحها ويعد لها خمسة شهور أخرى بعد فترة من الراحة، حتى أعدها للنشر

في مايو 1929. ومع ذلك لم يهدأ، ولم يرض فذهب ينقح قصته وهي في تجارب الطبع، ومضى يراجع حتى لقد قيل أن نهاية القصة كتبت 17 مرة حتى خرجت بصورتها الحالية.

ويصف لنا همنجواي ظروف إنشاء هذه الرواية 20 سنة بعد ذلك، أي في سنة 1948، فيقول أنه في فترة كتابتها ولد له ولده باتريك بعملية القيصرية، وفي نفس الفترة انتحر أبوه في أوك بارك بولاية إلينوي. ولا شك أن هذه الظروف العاصفة انعكست في رواية "وداعاً للسلاح" .. ولاسيما في ختامها حيث تموت البطلة في أثناء الوضع بعد عملية القيصرية. ويتحدث همنجواي بعد هذه الأعوام الطويلة عن روايته الفاجعة حديث الفنان العاشق لفنه، فيقول أن خلق روايته "وداعاً للسلاح" كان له مصدر سعادة لا توصف وسط أحداث الحياة المؤسفة، حتى لقد نسي مأساة الحياة بمأساة الفن. وهو يتحدث عن مأساته الفنية الحزينة فيقول: "لم يحزنني أن يكون الكتاب مأساة، لأنني كنت أعتقد أن الحياة مأساة وأنه ليس لها إلا نهاية واحدة".

وهذا القول في حد ذاته عميق المغزى، لأنه لا يفسر لنا منهج همنجواي في "وداعاً للسلاح" وحدها، ولكن يوضح لنا فلسفته في كل أعماله. وأن هذا القول في حد ذاته ليس جديداً، فكم من كاتب أو شاعر أو فيلسوف كتب أو اعتقد أن الحياة مأساة. ولكن الجديد في همنجواي هو البساطة الغربية التي يأخذ بها مأساة الحياة، ويتحدث عنها كما يتحدث عن مألوف الأشياء، فلا يقف من مأساة الحياة موقفاً شعرياً أو موقفاً فلسفياً أو أي "موقف" على الإطلاق شأن غيره من الكتاب والفنانين والمفكرين.

ومن الخطأ أن يحسب حاسب أن في هذا استخفافاً بالفاجعة الإنسانية أو سخيرية من القدر أو موتاً في الشعور. لأن موقفه "موقف" من أعظم المواقف التي يقفها الإنسان أمام مشكلة الحياة والموت والأبدية، موقف ينطوي على الشجاعة التي لا يتسلل إليها الضعف ولا تخترمها الأماني الكاذبة ولا يوهنها حب الإنسان في البكاء على نفسه وعلى مصيره. هي شجاعة العارف بقضائه الراضي بقضائه، شجاعة من يحمل ظله أو يحمل صليبه في صمت وإدراك واصطبار طول الطريق الشاق إلى الجلجثة، إن جاز لنا أن نستعمل هذا التعبير المسيحي.

هو باختصار موقف الفنان العظيم، فالمسألة الكبرى بالنسبة لهنجواي هي.. كما قال في سنة 1948، كيف يحول الفنان بالفن مأساة الحياة إلى ينبوع سعادة دائمة للكاتب والقارئ جميعاً، فهو يصف لنا هذه اللذة التي توشك أن تكون شيطانية في السر بين جماجم الأبطال وعلى حسك الحياة في الخلق الفني بقوله: "أن تخلق بالصدق الكافي حتى يسعدك أن تقرأ ما كتبت، وأن تفعل هذا كل يوم من أيام عملك، لمصدر لذة عظيمة لم أكن أعرف لذة تعدلها. لا شيء يحسب له حساب إلى جوارها".

وبهذا يعرف لنا هنجواي مفهومه لسلطان الفن على النفوس: قوة الفن في "الصدق"، في الصدق الفني، وقد عرف هنجواي طريقه إلى الصدق فكتب فناً عظيماً. ولا أحسب احداً يختلف معه في هذا التعريف، مهما اختلفنا معه في اعتقادنا أن للصدق طرقاً كثيرة لا

طريقاً واحدة هي طريق همنجواي. فالصدق الفني، كالحياة ذاتها، له دروب مالها عدد ولا نهاية.

وأحد هذه الدروب المؤدية إلى الصدق الفني هو ذلك الدرب الذي سلكه همنجواي فأفضى به إلى قصته العظيمة "وداعاً للسلح".

وموضوع "وداعاً للسلح" موضوع إنساني بسيط غاية البساطة، وهو في الوقت نفسه معقد كل التعقيد. وهذا الموضوع باختصار هو الحب والحرب. فقصته "وداعاً للسلح" قصة شاب أمريكي هو فردريك هنري تطوع في الحرب العالمية الأولى في فرق الإسعاف بالجبهة الإيطالية، ثم تعرف على ممرضة إنجليزية جميلة هي كاترين باركلي فكانت علاقتهما أول الأمر علاقة عابرة، أو هكذا ظنهما أول الأمر، فإذا بها تتحول إلى حب جارف عظيم لا مكان له وسط مشاهد الخراب الشامل والهزيمة المرة التي امتلأت بها الجبهة الإيطالية في الحرب العالمية الأولى. ويضر العاشقان من هذا الجحيم إلى جبال سويسرا النقية حيث يعيشان برهة في سعادة لا توصف. وتحمل كاترين من فردريك هنري، ثم تتعسر الولادة فتموت تاركة حبيبها لوحده الأبدية، تموت في شجاعة كما عاشت في شجاعة، ولا يبقى على قمم الجبال الصافية وعلى وجه الأرض الحزينة إلا القضاء يحوم كالطير الجارح على السهل، والحزن.

وقد كان همنجواي يحب أحياناً أن يصف قصته "وداعاً للسلح" بأنها بين أعماله الكثيرة تشبه "روميو وجولييت" بين أعمال شكسبير. وما من شك في أن هناك ملامح عديدة مشتركة بين "وداعاً للسلح" وبين "روميو وجولييت". ففي الحالين نجد هذا الغرام العنيف الدامي في

ظل المحن والأحقاد السخيفة، فكأنما تطاحن الحلفاء مع أعدائهم في الجبهة الإيطالية النمساوية يشبه مشاجرات آل كويبوليت وآل مونتاجيو في فيرونا.. كذلك نجد أن الملازم فرديريك هنري حين بدأ صلته بالمرضة الجميلة إنما بدأها كما بدأها روميو وجولييت بروح العبث العابث العابر، وهو لا يعرف أنها ستتحوّل إلى هذا اللهب المقدس الذي يحرق به القضاء أبطال القصص وأبطال الحياة. بل إن كاثرين باركلي نفسها حين أقدمت على مغامرتها مع فرديريك هنري، إنما كانت تتلهى عن موت حبيبها الأول في جبهة القتال. وفوق هذا وذاك نحس في الحالين بأن البطل الحقيقي الأعظم في كل هذا هو القدر الباطش الذي يمشي كالعملاق الرهيب على وجه الأرض.. منجله في يده يحصد به كل شيء، يحصد به الذابل واليانع، ويحصد به الصالح والطالح ويفسد به كل خطط ترسمها يد الإنسان. فليس غريباً إذن أن نصف "وداعاً للسلح" أو أن يصفها همنجواي نفسه بأنها "روميو وجولييت" في ثياب عصرية.

ومع ذلك فنحن نحس بشيء آخر في "وداعاً للسلح" نحس بأن همنجواي حين كتبها كان لا يزال يعيش في ظل الكارثة، وأقصد بالكارثة الحرب العالمية الأولى، وقد رأينا من قبل كيف أنه كتب قصته "الشمس تشرق أيضاً" في ظل الكارثة. فبهذا المعنى تكون قصة "وداعاً للسلح" امتداداً طبيعياً لقصة "الشمس تشرق أيضاً"، ونقول أن صاحبها لم يخرج أبداً من ظل المأساة. ونحن هنا لا نزال نتحرك بين

"ضحايا الحرب" الأحياء.. كما كنا نتحرك في "الشمس تشرق أيضاً".
ففي مشكلة الممرضة الإنجليزية الجميلة بريث آشيلى كلتاها أحببت بكل
كيانها رجلاً ضاع منها في خنادق الحرب ومزقتة شظايا قتابل مدافع
الهاون، فذهبت تلتمس السلوان عن ذكراه. وكلتاها وجدت الحبيب
الثاني الذي ملأ القلب بمثل ما ملأه الحبيب الأول.. بريث وجدتته في
المراسل الحربي جيك بارنز وكاترين وجدتته في متطوع التمريض
فردريك هنري. وكلاهما وجد حبيبه الثاني يعاني جراحاً بليغة من
جراح الحرب البليغة التي يصعب شفاؤها: بريث وجدت من اختاره
قلبها رجلاً في كل شيء إلا في ذكورته.. وكاترين وجدت فردريك
هنري مفجوعاً في أحلام الجهاد من أجل "الديمقراطية" التي ذهب إلى
الجبهة الإيطالية لينقذها، بعد أن رأى من مظاهر الخسة والوحشية
والخيانة والانحلال ما ملأه بالمرارة وجعله يفيق من خمر المثل العليا.
وأهم من هذا وذاك فكلتا المرأتين خرجت من الحرب من فصيلة
جديدة لا ينتبه الناس إليها كثيراً حين يتحدثون عن "مشوهي
الحرب"، وتلك الفصيلة التي نعرفها نحن في القرن العشرين أكثر مما
عرفها أسلافنا رغم كثرة حروبهم يمكن أن نسميها "مشوهات
الحرب".

فهل نقصد من هذا كله أن همنجواي كرر نفسه وقال في
"وداعاً للسلاح" قولاً معاداً مما قاله في "الشمس تشرق أيضاً"؟
كلا، لأنه رغم كل هذا التشابه فإن كل ما في "وداعاً للسلاح"
يناقض كل ما في "الشمس تشرق أيضاً"، وكأنما همنجواي أراد

بروايته الثانية أن يرينا الوجه الآخر من الصورة كما يقولون، ففي "الشمس تشرق أيضاً" نجد المشوهة برييت أشيلي، وقد فجعت بفقد حبيبها الأول، تفقد توازنها جملة.. وتلتمس النسيان في زواج ثري معتوه، وتقضى حياتها تنتقل من حان إلى حان ومن فراش إلى فراش ومن بلد إلى بلد لا تعرف استقراراً، فهي عاجزة تمام العجز عن البقاء في مكان واحد أو على حال واحدة أو مع رجل واحد. فهي إذن قد فقدت ذلك المميز الأكبر الذي تتميز به المرأة من الرجل وهو أنها تمثل عنصر الاستقرار في الحياة. باختصار تحولت برييت بسبب فجيعتها الأولى إلى رمة جميلة ذكية، لا تذكر لها فعلاً من أفعال الخير إلا حين أعرضت عن الفتى بيدرو روميرو مصارع الثيران بعد أن جذبته إليها بقوة الجنس كما يجذب العنكبوت الذبابة إلى نسيجه، وجعلته يتورط في غرامها رغم أنه يصغرها سنناً بأعوام كثيرة، أعرضت عنه حين طلب الزواج منها إشفافاً على شبابه وعلى مستقبله.. وحتى هذا التصرف الكريم أتته برييت أشيلي بدوافع لا تخلو من الأنانية.. أتته كما قالت لتحس أنها ليست مجرد مومس.

أما كاترين باركلي فقد كانت على نقيضها تماماً، تمثل ذلك الاستقرار الأكيد الذي يلازم فكرة الأسرة في كل الأذهان، وإن كانت بعد فجيعتها في حبها الأول قد طلقت تماماً فكرة الزواج. وهي توحى بفكرة الأسرة وبروابط الأسرة وبقوة الروابط الدائمة التي تقوم بين رجل واحد وامرأة واحدة مدى الحياة، لا لأنها تطلب الزواج، بل لأن شيئاً في شخصيتها يجعلها تحيل أية غرفة تقيم فيها، ولو كانت غرفة في فندق عابر تقضي بها ليلة عابرة مع عشيقها فردريك هنري،

تحيل أية غرفة تقييم فيها إلى "بيت" يرفض عليه الحب والهدوء والاستقرار. وقد كانت في حبها شجاعة تقبل الحب الحر وتبشره علناً ولا تخشى ألسنة الناس، وكانت في حبها قوية ترفض أن تكبل حبيبها بقيود الزواج، وكانت في حبها أمينة تعتقد أن الزواج الحقيقي ليس ورقة تربط ما بين امرأة ورجل، وليس عملية إشهار علني بالمراسم العلنية لإرضاء المجتمع الفضولي الذي يقحم نفسه بين المحبين، وإنما هو حب يعطى سخياً ويؤخذ سخياً بلا قيد ولا شرط ولا ربط ولا إلزام. وعندها أن الزواج قائم ما قام هذا الحب السخي منته حين ينتهي. ومع ذلك كانت كاترين من ذلك النوع المتخصص غير المتعدد في حبه، ذلك النوع ذي الحبيب الواحد الذي يشبه الحمام، ولا يعرف للحب إلا عشاً واحداً..

فما أبعد الفرق إذن بين بريت آشيلي وكاترين باركلي رغم أن كليتهما من مشوهات الحرب. وقد أبرز همنجواي هذا النقاء الداخلي في نفس كاترين باركلي وفي حبها العظيم لعاشقها فردريك هنري بسلسلة من الرموز والألوان، فمثل هذا الطير النقي مكانه دائماً في الأعالي حيث الصفاء والسمو وطهارة الثلوج. من أجل هذا جعل همنجواي عاشقيه الوفيين يفران إلى جبال سويسرا ويقيمان عشهما في مرتفعات مونتريه، وأكثر همنجواي من المقابلة بين صفاء الجبال وقذارة السهول بخنادقها وجنودها وخمرها ومواخيرها التي كانت جزءاً من حياتهم اليومية.

فلما حملت كاترين من فردريك هنري قبلت أن ترتبط برياط الزواج لا من أجلها ولكن من أجل وليدها المنتظر. ولم يكن بد من

قبول هذا القيد الشكلي لأن المجتمع قد يحتمل رجلاً وخليته، ولكنه على غير استعداد لقبول ثمار المحبين الأحرار.

ثم كانت المأساة حين ماتت كاترين في الوضع دون مقدمات. فكانت مأساة غريبة جعلت كثيرين من النقاد يلومون همنجواي على هذه النهاية العنيفة التي ليس في القصة ما يفضي إليها بالضرورة. فالذي يقال هو أن قصة الحب هذه في "وداعاً للسلح" كان من الممكن أن تنتهي نهاية أخرى ليست فيها هذه البشاعة، فالبطل سعيد والبطلة سعيدة والطفل قادم لتكتمل به سعادتهما رغم أنها غير ناقصة، والمجتمع أيضاً سيكون سعيداً حين يتم زواج العاشقين على رؤوس الإشهاد ويلبس كل شيء ثوبه الشرعي المصطلح عليه.

بل إن برتراند رسل نفسه هاجم هذه النهاية الفاجعة في إحدى محاضراته بأمريكا واصفاً رواية "وداعاً للسلح" بأنها قطعة من التزمت الفكتوري. برتراندرسل خليق بأن يرى في هذه النهاية الفاجعة نوعاً من العقاب ينزله القدر بكل من يخل بمواضع المجتمع وبياسر الحب الحر.. فالرواية إذن في نظره رواية أخلاقية تسودها النظرة السوقية للأخلاق بفضل هذه النهاية الفاجعة غير المنتظرة.

ولكن كل هذه الاعتراضات تتجاهل شيئاً واحداً في فن همنجواي وهو أنه كان لا يكتب ليثبت الأخلاق أو ينفبها.. ولكن كان يصور الأبطال ليصور البطل الأعظم في كل قصصه وهو الموت أو القدر أو سمه ما شئت من الأسماء. الموت أو القدر أو سمه ما شئت من الأسماء هو البطل الحقيقي في كل ما كتب همنجواي، سواء ظهر على المسرح أم اختبأ فلم تره العيون، وكل ما يحدث في قصصه

بين الرجال والنساء وبين الرجال والرجال وبين النساء والنساء هو مجرد "مجابهاة" للموت أو "مجابهاة" للحياة في انتظار الموت. فهو لم يقصد أن يقول أن من عاشت في الإثم ماتت في المستشفى أو أن ثمرات الخطيئة تذبل أولاً بأول، وإنما قصد أن يقول: أينما تكونوا يدرككم الموت ولو كنتم في بروج مشيدة من السعادة على قمم جبال سويسرا. وأينما تكونوا فالقدر بالمرصاد، خطاة كنتم أو أتقياء، فلا تنسوا، لا تنسوا في غمرة السعادة أنه متربص هناك وراء الأكام حيث لا ترونه يختال جباراً على صعيد الأرض وفوق الأعالي.

ولو كانت كاترين تعيش في الفضيلة لقتلها همنجواي أيضاً دون ريب. ولو لم تحمل كاترين جنيناً لقتلها همنجواي أيضاً بصورة أخرى دون شك. ولسان حاله قائل: تظنون أنكم نجوتم من الخنادق وحصانها ومن الكوليرا ووبائها ومن الحروب وأفاتها، ولكنكم جد واهمين، فما من المأساة الشاملة نجاة ولو اعتصمتم بالذرا المنيعه كما تفعل النسور. المهم أن تموتوا بابتسامه حزينة كتلك التي ارتسمت على وجه كاترين وهي في فراش الموت تودع حبيبها قائلة عن القدر الغدار الذي يوهمنا بالسعادة وهو يضم الأحران: "إنها لحيلة قذرة".

كلا. لا نفهم فن همنجواي على حقيقته إلا إذا اعتبرناه حاشية عظيمة لقول إدجار في "الملك لير" عند شكسبير العظيم: "إنما نحن كالذباب في يد الآلهة، وهم يلهون بقتلنا".

* * *

أما قولهم إن موت كاترين في نهاية "وداعاً للسلاح" فاجعة بلا مقدمات فهو خطأ خاطئ.

هو خطأ خاطئ لأن المقدمة الفاجعة هناك من أول الأمر كـنذير عاصفة بعيدة وما هذا النذير إلا تلك العاهة التي أصيبت بها كاترين، واهتم همنجواي أن يبرزها إبرازاً قوياً بحيث لا ننساها حتى حين تختفي في فصول السعادة. وهي ليست عاهة جسمانية ولكن عاهة نفسية دقيقة كل الدقة عميقة كل العمق، وهي التي سيرت حياتها كلها منذ موت حبيبها الأول.

تلك العاهة هي خوفها الشديد من المطر، ذلك الخوف الغريب الذي بلغ مبلغ الجزع واختلطت فيه الكآبة برهبة المحذور. وهي تقول في تفسير ذلك الخوف الغريب أن المطر يذكرها بالموت، وكلما هطل المطر خيل إليها أنها ميتة تحت وابله.

وهذه هي العقدة التي لم يكن هناك سبيل إلى حلها إلا بهذه النهاية الفاجعة. فالمطر في الرمز والطبيعة جميعاً هو سر الإخصاب. وكاترين حين تكابد هذا الرعب القاتل من المطر إنما تكابد في عقلها الباطن عين هذا الرعب القاتل من الإخصاب فهي تعلم بوحى الفطرة أن في الإخصاب موتها وهلاكها. غير هذا فهي امرأة صحيحة الجسم صحيحة النفس، وهذا ما يجعل هذه العقدة أكثر تعقداً. فهي لا تفهم هذه المعاني الدقيقة الرهيبة. ولأنها امرأة صحيحة الجسم صحيحة النفس نراها تهرع إلى حياها الثاني بكل كيائها ووجدانها، ولأنها امرأة صحيحة الجسم صحيحة النفس نراها تذوق السعادة في حياها الثاني كما لم تذوقها امرأة في الوجود. ولكنها مع ذلك تحمل في

باطنها عاقتها القاتلة هذه منذ أن مات حبيبها الأول. يوم مات خطيبها مات "الرب" في حياتها إلى الأبد. الرب الحقيقي، الرب بحروف التاج. وكان أخطر ما في الأمر أنه مات دون أن تعلم أنه مات. ولأنها امرأة صحيحة الجسم صحيحة النفس أقبلت على حبها الثاني بكل معالم الحب التي يعرفها الأصحاء.

ولكن بقي شيء واحد، أنها أصبحت في باطنها كالليباب الخراب الذي يخشى المطر وبيذرة الإخصاب. كأمننا الأرض.. جايا تلوس، تخشى رعود جوبتروسويله جالبة الثمار. نعم، إن ثمرة في أحشائها من غير خطيبها الذي كان كالطيف ومضى كالطيف خطيئة عقابها الموت، ولو كانت من ثمار هذا الرب الجديد، فالرب لا يعرف البدائل. إن كاترين باركلي ماتت لأنها كانت تريد أن تموت لا لأنه كان ينبغي أن تموت.

لا تقولوا إذن: وداعاً للسلاح ولا تحسبوا أن منه مهرباً. ومهما فررت منه في سلام الجبال أو صفاء الثلوج أو في أطراف الأرض فهو معكم بعاهاته الدفينة أيها المشوهون.

**لقاء مع
أدب أوروبا الجديد**

1 - مقدمة

في الحادي عشر من يوليو 1962 أوفدني "الأهرام" إلى إنجلترا وفرنسا في مهمة تستغرق شهراً ونصف شهر، لأدرس الموقف الأدبي في آخر أطواره وأنقله إلى القراء. وكنت متعطشاً لهذه الرحلة لجملة أسباب أهمها أنني رغم صلاتي الثقافية الحميمة بإنجلترا التي طلبت العلم فيها شاباً - لم أكن قد زرتها منذ اثنتي عشرة سنة. أما أرض فرنسا فلم تطأها قدمي منذ 1953. وقد كنت بطبيعة الحال أثناء هذه الغيبة المديدة أحاول ما استطعت أن أطلع أولاً بأول على ما يجري في محيط الأدب والأدباء في إنجلترا وفرنسا من خلال الكتب الجديدة والدوريات الأدبية، ولكن إحساساً قوياً ظل يخامرني بأن ما أعرفه عن آداب الغرب اليوم لا يتجاوز الأشتات المبعثرة التي لا تصلح قاعدة لحكم ولا تقييم.

وبالفعل، ما إن أقمت في إنجلترا وفرنسا أياماً وعدت أخالط أصدقائي من المثقفين وأساتذة الجامعات والأدباء حتى اكتشفت أمرين من أخطر ما يكون، اكتشفت أولاً أنني، ومعني طبيعة

المشتغلين بالأدب والثقافة في بلادنا، متخلفون نحو عشر سنوات عن متابعة حقيقة ما يجري في الآداب الغربية المعاصرة التي لا نعرف عنها إلا القشور واكتشفت ثانياً أن حياتنا الثقافية قد استشرى فيها مرض خطير هو تتبع أعلام الأدب على طريقة تتبع "نجوم" السينما. أقصد أننا نستقصي أحوال فرانسواز ساجان أو سيمون دي بوفوار ونتابع إنتاجهما بنفس الطريقة التي نستقصي بها أحوال بريجيت باردو أو المرحومة مارلين مونرو.

ذهبت إذن إلى إنجلترا أبحث عن آخر أعمال الكاتب العظيم صامويل بيكيت وعن آخر آثار الكاتب المسرحي المعروف جون أوزبورن، عميد مدرسة الشباب الغاضب كما يسمونها، فوجدت الأدباء يتناقشون في كاتب يدعى هارولد بنترو وآخر يدعى آرنولد ويسكر وفي ثالث يدعى برندان بيهان، وفي رابع يدعى جون أوردن وفي خامس يدعى برنارد كويس وفي سادس يدعى روبيرت بولت وفي سابع يدعى نورمان سمسون وفي كاتبة شابة بهرت الناس منذ سنوات قليلة اسمها شيلا ديلاي وغيرهم كثيرين. وشهدت نهضة مسرحية رائعة تبشر بالمزيد والمزيد فمضيت أختلف كل ليلة إلى مسرحية حتى استوعبت الجو الفني في لندن ما وسع احتمالي.

كذلك بدأت أستقصي آخر آثار القصصي الكبير جراهام جرين، وأفتش عن آخر ما كتب لورانس داريل الذي لمع اسمه كالشهاب في السنوات العشر الأخيرة بسبب قصته المشهورة "رباعية الإسكندرية" فوجدت الناس يتحدثون عن أساطين جدد في الرواية لا يقلون عن جراهام جرين ولورانس داريل عمقاً ولا خصوبة، وجدت

الناس يتناقشون في إيريس ميردوخ وفي فن إنجوس ويلسون وفي فن وليم جولدنج وفي فن تشارلز سنو وفي فن كنسجلي إيمس وفي فن جون سيليتو وغير هؤلاء جون برين وجون وين وميوريل سبارك وكولن ماكينيس وهوارد نيوبي وتلك الكاتبة الناشئة جنيفر دوسون التي يرمق الكثيرون تطورها باهتمام، وما ذكرت إلا بعض من عرفت من الجيل الجديد الذي جدد نضارة القصة الإنجليزية منذ أن قضى رجيل العمالقة: د.هـ. لورانس وجيمس جويس وفرجينيا وولف وكاترين مانسفيلد و ا.م. فورستر.

وبالمثل ذهبت إلى باريس أبحث عن شيء لا أعرفه كتبه سارتر أو كامو أو سيمون دي بوفوار أو جان أنوي أو مارسيل أشار أو ساجان فوجدت أن كل هؤلاء قد دخلوا التاريخ واحتواهم التراث، ووجدت حديث الأدباء والمتأديين منصرفاً إلى كوكبة جديدة من الكتاب لا أعرف عنها حتى أسماءها، وجدتهم يتجادلون في قصص روب جرييه وناتالي ساروت ومرجريت دورا، وفي مسرح تارديو وأوديرتي وبييدو وجاتي إلخ، وفي شعر إيف بونفوا وتوليه وبيشيت وجروجان وكوينو إلخ.. ووجدتهم يحيون مسرح جولدوني بعد أن ظل مهملًا نحو مئتي سنة ويقولون إن أعظم شاعر أنجبته فرنسا في القرن العشرين لم يكن بول فاليري، وإنما عجوز مغمور مات دون أن يعرف أحد عنه شيئاً كثيراً واسم هذا العجوز ريفردي.

وهكذا عرفت في مدى شهر ونصف شهر مدى تخلفنا في متابعة الحركات الأدبية والفنية في البلاد المتقدمة، فنحن لا نزال نتحدث عن ت.س. إليوت كأنما الإنجليز قد توقفوا عن كتابة الشعر منذ

إليوت، وتحدث عن برناردشو كأنما الإنجليز لم يعودوا يكتبون للمسرح منذ شو، وتحدث عن د. هـ. لورانس كأنما القصة الإنجليزية قد جفت ينابيعها منذ أن انتقل لورانس إلى رحمة الله.

وتدبرت هذا الوضع الشاذ فلم أقس في الحكم على أحد لعلمي أن أسباب الاتصال الحضاري وفي مقدمتها ارتياد مراكز الحضارة والإطلاع على ثمرات الفكر أولاً بأول، لم تعد ميسورة حتى لمن حرفتهم العلم والتعليم والأدب والتأديب. ولم يبق إلا أن يتنبه أولو الأمر إلى ما في هذا من تعويق لنهضتنا الفكرية والأدبية والفنية فيسرعوا في إيفاد البعث وإرسال الوفود إلى المؤتمرات من خيرة العناصر وفي استخدام المختصين وفي توفير المطبوعات الأجنبية وكل ما يدخل في باب التبادل الثقافي ما استطاعوا إلى ذلك سبيلاً. أما الاعتماد على ملحق التاييمز وجرائد الأوبزرفر وتاييمز الأحد والفيجارو الأدبية والليتر فرانسييزز والتان مودرن إلخ فغير كاف بتاتاً مهما كان لازماً كخطوة مبدئية..

وقد كانت مهمتي في أوروبا متعددة الجوانب رغم قصر مدتها. فإلى جانب الدراسة العامة، كنت قد عزمت على مقابلة بعض أقطاب الفكر والأدب. وكان على رأس من أردت لقاءهم الفيلسوف الكبير برتراندرسل والشاعر العظيم ت.س. إليوت في إنجلترا والفيلسوف الكبير جان بول سارتر والأدبية الكبيرة سيمون دي بوفوار في فرنسا. أما بقية القائمة فهي تشمل كتاباً من صمويل بكييت ولورانس داريل إلى أندريه مالرو وفرنسوا مورياك. وهكذا اعتكفت لأكتب الرسائل إلى كل هؤلاء وغيرهم كثيرين..

أما اللورد رسل، وهو شيخ جاوز التسعين، فقد جاءني منه أنه لا يقابل أحداً ولا يكلم أحداً إلا في موضوع واحد هو نزع الأسلحة النووية، وأرسل إلي نسخة من رسالته إلى مؤتمر موسكو لنزع الأسلحة النووية، قائلاً: تعال إلى لجنة المئة نزودك بكل ما تطلب من معلومات وآراء عن مجهود البشرية لنزع السلاح. فأكبرت هذا الشيخ الجليل الذي لم يعد يعيش إلا لفكرة واحدة هي إنقاذ البشرية من ويلات الدمار النووي، وتذكرت كلمة صديق لي هو الناشر رينر إنوين، وهو ناشر كل مؤلفات برتراندرسل: إن قابلت رسل فإياك أن تحدثه في شيء غير نزع السلاح! إياك أن تكلمه في شيء من شؤون الفكر أو الفلسفة أو التعليم، فهو اليوم يفطر على نزع السلاح، ويتغذى على نزع السلاح ويتعشى على نزع السلاح! كذلك تذكرت ضابط الهجرة في مطار لندن حين سألتني عن غرضي من زيارة إنجلترا وأجبتة بأن في نيتي أن أقابل برتراندرسل وغيره من كتاب الإنجليز، فنظر إلي في مزيج من التشكك والتعاطف وسألني قائلاً: وهل تنوي أن تحدثه في نزع السلاح؟ فأجبتة ضاحكاً: وهل هناك سبيل إلى تجنب الحديث عن نزع السلاح مع رجل مثل برتراند رسل؟ وعاد ضابط الهجرة يسألني: وهل تنوي مقابلة الأستاذ برنال؟ قلت لا أظن ذلك، فاسمه ليس على قائمتي. وبدأ الاستياء على وجهي، لأنني وجدت عملي موضع تحقيق. فضحك ضابط الهجرة وصرف الأمر بنكته. فلما رويت هذا الأمر على بعض أصدقائي من الإنجليز، وكانوا كلهم من المحافظين، بدأ الإنزعاج على وجوههم كأنني أقص عليهم خبراً أليماً، وقال أحدهم: لم أكن أحسب أن المكارثية بلغت أبواب إنجلترا! هذه مسألة يجب إثارتها في مجلس العموم. إن برتراندرسل مواطن وليس من

تقاليدنا أن نحجر على حرية مواطن في أن يقابل زيدا أو عبيداً أو أن يحدثه في كذا أو كيت. قلت: هذا شأنكم، ولكن لكي أنقل إليك الصورة كاملة لا بد أن أضيف أن ضابط الهجرة رغم استفهاماته، كان مثلاً للرفقة والمعونة، وأن حديثنا كان يسوده جو من الدعابة الكثيرة. أما أنا فقد كان اهتمامي بفلسفة برتراند رسل العقلية وبنظرياته في الحضارة هو حافزي الأول لمحاولة لقائه. ولم أتصل بلجنة المئة لعلمي أن الصديق لطفي الخولي كان معنياً وقتها بمؤتمر نزع السلاح.

كل هذه الأفكار جالت بيالي وأنا أقلب رسالة برتراندرسل، وأكثر منها، فقد لمست بنفسني كيف شطرت مظاهراته ودعوته الملحة لنزع أسلحة بريطانيا النووية قبل غيرها - لتكون قدوة لبقية الدول - الرأي العام البريطاني إلى قسمين كبيرين واضحين: قسم يمجّد برتراندرسل ويؤمن بأنه رسول السلام في القرن العشرين وقسم يستنكر دعوته ويؤمن بأنه حالم أو مخرب يريد أن يقلم مخالف بريطانيا في عالم كل من فيه يشحذ مخالفه وبهذا ينزع كل عدة لها في الدفاع عن نفسها.

أما الشاعر العظيم إليوت فلم يصلني منه رد على خطابي، وهذا موضع عجبي، فالذي أعرفه عن الإنجليز أنهم لا يغفلون رداً ولو كان في أتفه الأمور، ولهذا فقد افترضت أن رده ضاع في البريد أو ضاع باختصار. ولكنني كنت أسمع ممن أخالطهم من الأدباء أن هذا الشاعر الشيخ الذي تزوج في أوج شيخوخته من سكرتيرته الشابة، مريض بصفة تكاد أن تكون متصلة بأمراض الشيخوخة المعروفة وأن

زوجته الشابّة تضرب من حوله نطاقاً من حديد حتى لا يجهد نفسه في عمل أو في مقابلة أحد، حرصاً على صحته من الخطر. وقد كنت أحب أن أعرف رأي إليوت في مدرسة الشعراء الشبان الثائرة عليه وعلى تقاليد الشعر التي أرساها في الأدب الإنجليزي قائلة أن إليوت قد أفسد اللغة الإنجليزية وبلبلها وأدخل فيها العجمة وكتب بها وكأنه يكتب بالفرنسية. فأسفت لضياع هذه الفرصة فأنا من المعجبين بأدب إليوت وبفنه العظيم.

أما فرنسا فقد عرفت من الشاعر والروائي الشاب كلودفو، وهو سكرتير جان بول سارتر، إن سارتر وسيمون دي بوفوار يتنقلان بين روما وصقلية لإعداد سيناريو، وإنهما لن يعودا قبل سبتمبر. ولأزمني سوء الحظ في باريس، فقد كتب إلي صمويل بيكيت مرتين واتصل بي تلفونياً محدداً موعداً للقاء قبل سفره إلى النمسا، ولكنني كنت طريح الفراش بالأنفلونزا فلم أدركه.

كذلك حالت الأنفلونزا بيني وبين لقاء الكاتب الكبير أندريه مالرو، وهو وزير الثقافة في فرنسا بعد أن رتب لي الناقد المعروف جيتان بيكون لقاء معه. أما فرنسوا مورياك فكان في هامبورج، وأما روب جرييه فكان في الأرجنتين. وأما الباكون فكانوا في أعماق الريف أو في الجبال أو على شواطئ البحار. نعم، الفرنسيون يقدسون أجازة أغسطس كأنها من طقوس العبادات، وليس في باريس أثناء الصيف إلا الأجانب والسياح! وهكذا لم ألق في باريس من رجال العلم إلا الصحفيين المعروفين جان وسيمون لاكوتير صاحبي الكتاب

المشهور عن مصر في عهد الثورة والناقد بيكون، وكانوا ثلاثتهم يحزمون أمتعتهم للرحيل ثم بعض الأدباء الشباب من أمثال كلودفوف.

وكننت أتراسل مع القصصي الشاعر الكبير لورانس داريل صاحب "رباعية الإسكندرية"، وكان زميلاً لي عرفته معرفة حميمة أثناء السنوات الخمس التي قضاها في القاهرة بين 1940 و1945 فاقترح علي في خطاب له أن أشارك في مؤتمر الكتاب المحدد عقده في مدينة أدنبره عاصمة اسكتلندا بين التاسع عشر والخامس والعشرين من أغسطس، فهناك أستطيع أن ألتقي بمن شئت من أدباء العالم، وهناك أستطيع أن أشهد مدارس الأدب تتصارع في حرية وقوة. ووجدت أن هذا الاقتراح اقترح عملي فأخذت أعد العدة لاشتراكي في مؤتمر الكتاب، وقد وجدت من المجلس البريطاني كل معاونة من حيث أخطار منظمي المؤتمر باشتراكني نيابة عن الكتاب المصريين حتى ييسروا أمر إقامتي في أدنبرة بين وفود الدول المختلفة ومساهمتي في مختلف وجوه نشاطهم. والحق أن الناشر جون كولدر الذي كان يهيمن على تنظيم مؤتمر الكتاب قد أبدى من الاهتمام لتوفير أسباب الراحة لي ولغيري من أعضاء الوفود ما يستحق عليه كل تقدير وسوف تكون مداولات هذا المؤتمر موضوع مقالاتي التالية.

وكان شغلي الشاغل طوال هذه الفترة أن أشاهد من المسرحيات كل ما يتسع له وقتي وأن أتزود بكافة الأعمال الأدبية التي ظهرت في السنوات العشر الأخيرة في إنجلترا وفرنسا حتى أعكف على دراستها بعد عودتي إلى القاهرة، وأن أجدد صلاتي بزملائي وأساتذتي من أساتذة الجامعات أما المسرحيات فقد شهدت منها مسرحية لبرخت هي

"دائرة الطباشير القوقازية" وأخرى لستريندبرج هي "اللعب بالنار" وثالثة لهارورلد بنترهي "معرض الأزياء" ورابعة لأنرولد ويسكر هي "بطاطس كل صنف" وخامسة لتتسي ويليامز هي "فترة التوافق" وسادسة وسابعة لجون أوزبورن هما "دم آل بامبرج" و"تحت الغطاء المكشوف" وثامنة هي "وراء الحافة" لمجموعة من الكتاب الجدد يسخرون فيها من مقدسات الإنجليز.

وأما الأعمال الأدبية فقد اشترت منها ذخراً يكفيني لمدة عام. وسأحاول من خلال دراساتي أن أعرف القراء بتطور الأدب وتياراته في غرب أوروبا.

وزرت جامعة كامبردج كعادتي كلما زرت إنجلترا للقاء أساتذتي وزملائي القدامى ولأملأ عيني بأبراجها السحرية وأتأمل في أمواج الكام صورة شبابي. ولقيت أكثر زملائي من الأساتذة الإنجليز، رفاق العمل عشرات السنوات في جامعة القاهرة وجدتهم جميعاً في أكرم المناصب وفي أحسن حال. وجدت هوارد نيوي قد شق طريقه إلى المجد الأدبي بما ألف من قصص وهو يشغل منصباً رئيسياً في بلاده هو منصب مراقب عام البرنامج الثالث في الإذاعة البريطانية. وجدت ترينس تيلر في منصب مشابه في الإذاعة البريطانية ودوفال سميث في منصب مشابه في التلفزيون البريطاني. ووجدت دوجلاس جفرسون يدرس الأدب الإنجليزي في جامعة ليدز وجون سبيرز يدرس الأدب الإنجليزي في جامعة أكستر وجونسون ديفيز يصدر مجلة أدبية بالعربية هي مجلة "أصوات" تحت رعاية جامعة لندن.. ووجدت أوين هولواي ومارتن لنجر ملحقين بالمتحف البريطاني ومدرسة اللغات

الشرقية، ووجدت دافيد ابركرومبي أستاذاً لعلم الفونطيقا بجامعة أدنبره، ووجدت برنارد سبنسر يدرس الأدب الإنجليزي في المجلس البريطاني، وهيلاري كورك قد غدا شاعراً معروفاً في البلاد الناطقة بالإنجليزية. وغيرهم وغيرهم ووجدتهم جميعاً مستقرين أكرم استقرار إما في مناصب التعليم أو في أجهزة الإعلام.

وتذكرت ما كان يقال في مصر عن الأساتذة الإنجليز بجامعتنا، من أنه لا يفد إلى بلادنا إلا كل صانع ضائع لا يجد في وطنه قوت يومه، وعجبت للحساسية الوطنية كيف تخلط العداة الوطني بالعداء الشخصي، فسجل جامعاتنا سجل شريف، وكلية آداب القاهرة وحدها عرفت القصصي الشاعر العظيم روبرت جريفز والكاتب النابه مالكولم مجريدج والناقد الكبير بونامي دوبريه أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة ليدز وأريبي أستاذ الشرقيات بجامعة كامبردج، وإيفانز ريتشارد أستاذ الأنثروبولوجيا الاجتماعية بجامعة اكسفورد، ولالاند أستاذ الفلسفة في السوربون وجان ماري كاريه أستاذ الأدب المقارن بها وهنري بير أستاذ الأدب المقارن بجامعة بيل وجوزيف شاخت أستاذ الساميات بجامعة كولومبيا والفيلسوف كويريه أستاذ الفلسفة بالكوليج دي فرانس وبرنار جويون أستاذ الأدب الفرنسي بجامعة إكس والعلامة جوجيه الحجة الكبرى في علم البردي والعلامة ستيفن رنسيومان أستاذ التاريخ الوسيط بجامعة كمبردج، ولو أني مضيت أسرد العلماء الأعلام الذين عرفتهم كلية الآداب بجامعة القاهرة، الأحياء منهم والأموات، من كل ملة وجنس

لما فرغت من البيان، وإنما ذكرني ما رأيته في جامعات إنجلترا وفرنسا بما كان من أمجادنا العلمية.

ولا شك في أن بعض من كنا نستقدمهم من الأساتذة كانوا من القوم التافهين أو في أخساء القوم الذين خلطوا العلم بالسياسة وأسأؤوا الإدارة والتصرف واضطهدوا مواهب المصريين، ولكن هذا هو العيب الجسيم الذي يحمله أبناء كل بلد يسعى للنمو والنهوض: أن يميز بين العلماء الأصلاء والدخلاء الجهال، وأن ينتفع من خبرة الخبراء الأجانب دون أن يأذن لهم بكسر سياجنا القومي.

قلت لهوارد نيوي ونحن نتغذى ذات يوم في مطعم أفلاطون في ويجمور ستريت بجوار محطة الإذاعة البريطانية.

- ماذا فعلت منذ أن تركتنا؟

قال: أنت تذكر أنني استقلت من جامعة القاهرة عام 1946 وعدت إلى إنجلترا لأشتغل بالأدب، فبدأت بنقد الكتب في النيوسيتيسمان وغيرها، وفي نفس السنة ظهرت أول قصة من قصصي وهي "رحلة إلى داخل البلاد"، فاستقبلت استقبالاً حسناً. ومنذ ذلك الحين وأنا أكتب بمعدل قصة كل سنة تقريباً. وقد فزت بجائزة سومرست موم للقصة وبجائزة من روكفلر. ولكني مع ذلك كاتب من الصف الثاني. وأنا أكتب بسرعة، وأكتب رواياتي على الآلة الكاتبة مباشرة، ولي الآن اثنتا عشرة قصة، أي أكثر مما كتب تولستوي أوجين أوستن. ولكن العبرة ليست بالكم كما تعلم، فأنا أعتبر نفسي كاتباً من الدرجة الثانية.

قلت:

- ربما قفزت إلى الصف الأول لو أنك لم تشغل نفسك في العمل الإداري بالبرنامج الثالث.

فأجاب:

- أنا لا أستطيع أن أعيش من قلمي لأنني رغم سرعتي في الإنشاء أهتم جداً بالأسلوب، وهذا يجعل كتبي غير شعبية ومتوسط ما أبيع من كل قصة بين 4000 و5000 نسخة، ولكن هذا يعد نجاحاً بالنسبة لنوع القصص الذي أكتبه..

قلت:

- أنا لم أقرأ لك إلا قصة واحدة هي "رحلة إلى سقارة" التي ظهرت في 1952 وقد أعجبتني ولاحظت أن الطابع العام في كتابتك هو الميل إلى السخرية.

فأجاب:

- أنا أعتبر نفسي كاتباً واقعياً وأقرب الموضوعات إلى نفسي هي دراسة النفس الإنسانية وكيف تشكلت تحت تأثير الأطماع الخاصة وبفعل المشاكل الخاصة التي تؤثر في سلوك الناس في الحياة العامة سواء في عالم الأعمال أو في دواوين الحكومة. ولست متشائماً كما يتبادر للبعض كما أن السخرية ليست مفتاح أدبي.

- أنتم ثلاثة عشتم في مصر وكتبتم عن مصر: أنت كتبت "رحلة إلى سقارة" وروبرت إيدل كتب "مياه بابلون" ولورانس داريل كتب "رباعية الإسكندرية" فما رأيك في محاولات الآخرين؟

- داريل بلا أدنى شك كاتب من الدرجة الأولى، وأنا أحبه لأنه من القلة القليلة التي لا تزال تعنى بالأسلوب في زمن كل من فيه يهمل الأسلوب. ولكنه بغير شك أيضاً كاتب غير واقعي وغير أمين في التصوير ولا يفهم النفسية الإنسانية، ثم إن رواياته مخلخة العقدة، ومن العبث محاسبته على الواقعية أو الأمانة في التصوير، فالاسكندرية ليس فيها كرنفالات، فالكرنفال عيد استورده داريل من البندقية ونقله إلى الاسكندرية، ومصر ليس فيها شخصيات كنسيم يعملون لحساب الصهيونية.

وافترقتنا على موعد، لا في لندن ولكن في أدنبره، حيث كان مقرراً أن يتعد مؤتمركتاب قبل أن يبدأ مهرجان الفنون السنوي في عاصمة الاسكتلنديين، وتركنا لندن لا حديث لها إلا موضوع الساعة، وهو هل يجوز لإنجلترا أن تدخل السوق المشتركة؟

2 - في مؤتمر الكتاب باسكتلندا

كان 19 أغسطس هو اليوم المحدد لسفر الكتاب إلى اسكتلندا لحضور مؤتمر الكتاب، وكانت هناك طائرة خاصة معدة لنقل وفود الدول المختلفة ونحو الظهر وجدت نفسي في مطار لندن بين جمهرة من ستين كاتباً، ومعني بعض أصدقائي من أساتذة الجامعة السابقين في وداعي، فقد كنت عازماً على السفر فوراً إلى باريس بعد انقضاء المؤتمر ومنها إلى مصر. وكانت من حولي في الطائرة وجوه كثيرة أعرفها من صور الكتاب المشهورين التي تنشر عادة في الصحف أو على أغلفة الكتب ووجوه أكثر لا أعرفها فما وقعت عيناها عليها من قبل.

وكان معلناً من قبل أن من بين الأقطاب الذين سيشترون في المؤتمر البرتو مورافيا وجان بول سارتر وسيمون دي بوفوار وفرنسواز ساجان وفرنسوا مورياك ووليم فوكنر، وكنت أعرف صورهم حق المعرفة فلم أجد منهم أحداً. ولكنني وجدت في المؤتمر من المشهورين شهرة عالمية لورانس داريل وانجوس ويلسون ورييكا وست وروزاموند

ليهمان وستيفن سبندر من الكتاب البريطانيين وهنري ميلر وماري مكارثي ونورمان مالر من الكتاب الأمريكيين. أما فرنسا فلم يظهر منها في المؤتمر وجه مألوف أو غير مألوف مما جعل الشائعات تجري بأن كتاب فرنسا يقاطعون المؤتمر ومما جعل كتاب إنجلترا لا يكفون عن الاعتذار أنا والاستمهال أنا آخر. ولا أحد يعلم حقيقة الموقف، فلم ترد برقية اعتذار واحدة من الكتاب الفرنسيين مما ينبئ أن في الأمر شيئاً.

وأيا كان الأمر فقد كانت الدول المختلفة ممثلة تمثيلاً لا بأس به، فقد كانت هناك وفود من الهند وسيلان ويوغسلافيا والنمسا وألمانيا وهولندا وأستراليا وكوبا وغيرها. أما وفد الكتاب الاسكتلنديين فقد كان أضخم ما يكون، ولا غرابة في ذلك فقد كنا في عاصمة بلادهم وقد كنت الوحيد الذي حضر من مصر.

وبدأنا نلتفت حولنا لنرى كاتباً من كتاب الكتلة الشرقية فلم نجد أحداً. وسرت إشاعة بأن كتاب روسيا وبولندا ورومانيا والمجر يقاطعون المؤتمر. وأخذ مالكولم مجريدج في حفلة الافتتاح يعتذر عن هذا التخلف "غير المفهوم" ويعرب عن أمله في أن يصل فوج من كتاب الكتلة الشرقية. وقيل أن هناك مقاطعة سياسية رغم تأكيدات الملحقين الثقافيين التابعين للكتلة الشرقية بعكس ذلك.

ثم حدثت مفاجآت، فقد وصل القصصي البولندي مدجير جيكي بعد أن أعلن أن دولته رفضت إعطاءه تأشيرة خروج. وعرفنا بعد ذلك أن وزارة الثقافة البولندية اتصلت به في منتصف الليل في داره وصرحت له أن يطير إلى المؤتمر، فسافر بعد ساعات. كذلك وردت

إلى المؤتمر برقيتان من موسكو: إحداهما من القصصي الكبير ميخائيل شولوخوف يعتذر فيها عن عدم الحضور بسبب "مشاغل برلمانية عاجلة" ويتمنى للمؤتمر كل نجاح، أما الأخرى فهي من سيركوف رئيس اتحاد الأدباء يعتذر فيها من عدم حضور شولوخوف وإيليا اهرنبورج قائلاً إن حضور بديل لهما أمر مستحيل بسبب بطء إجراءات الجوازات، وختم البرقية بقوله "أسف جداً. أرجو للمشاركين في المهرجان عملاً مثمراً لتقوية الروابط الروحية بين الأمم" وقد اغتبط أعضاء المؤتمر بهاتين البرقيتين لأنهما بددتا فكرة الستار الحديدي كما بددتا مخاوفهم من المقاطعة السياسية.

أما المفاجأة الثالثة فكانت ورود خطاب اعتذار مهرب من كتاب جنوب أفريقيا من آلان باتون المعروف بمناصرته للملونين وبتديده بالتفرقة العنصرية في بلاده، وفيه ذكر أن إقامته شبه محددة، وناشد أعضاء المؤتمر أن يسفر اجتماعهم عن "مناصرة حقوق الإنسان وحرية في كل بقعة من بقاع العالم" أما حاملة هذا الخطاب فكانت زميلته الكاتبة ماريون فريدمان من جنوب أفريقيا، وقد أعلنت أن جواز سفر آلان باتون سحب منه "لأنه يحب جنوب أفريقيا وكل من يعيشون تحت سمائها، وهذا يسوء حكومة جنوب أفريقيا التي تعتقد أن مواطنيها لا يمكن أن يكونوا وطنيين إلا إذا أحبوا خمس سكان بلادهم".

وكانت جلسات المؤتمر علنية تعقد في قاعة ماكيوان التابعة لجامعة أدنبرة وهي قاعة تتسع لألفي شخص، وكان أعضاء مؤتمر الكتاب يجلسون على المنصة والقاعة تغص بالحاضرين وليس فيها مقعد واحد خال. وكلما قرئت رسالة من هذه الرسائل قابلها الجمهور

بعاصفة من التصفيق، واستتكر المؤتمر تحديد إقامة آلان باتون وأيده في دفاعه عن حرية الملونين في اتحاد جنوب إفريقيا.

أما أنا فقد أوشكت أن تحدث لي مفاجأة من نوع مختلف، فقد أحسست بمحاولات يبذلها بعض الكتاب بلباقة للجمع بيني وبين الروائي الإسرائيلي سميلانسكي فكنت أتحرك في حذر شديد حتى لا أقف موقفاً يلزمني بسلوك عنيف قد يثير ضجة في المؤتمر. وتبلور هذا الإحساس عندي عندما لاحظت أن سميلانسكي ترك كل المقاعد الخالية في قاعة الطعام ولم يختار إلا المقعد المجاور لي مباشرة. فجلست على قذي، وسمعت تعليقا من روائية إنجليزية أمامي تقول "أقل ما نخرج به من هذا المؤتمر هو أن نرى مصر وإسرائيل في مقعدين متجاورين" فأدركت أن الأمر مدبر وحاولوا استدراجي للكلام ولكنني لزممت الصمت. فلما كان اليوم التالي ورأيت مندوب إسرائيل يتعمد أن يدخل بعدي فوراً ويجلس قبالي تيقنت من أن الأمر مدبر. ولكنني كظمت عواطفني، وبعد دقائق رأيت بعض مصوري الصحف يسدون إلينا آلات التصوير بطريقة تدل على الرغبة في إظهارنا معاً في صورة واحدة فنهضت بسرعة لم ينتظروها وانصرفوا قبل أن أتم غدائي، فأفسدت على الصحف صورة مثيرة طالما سعوا لالتقاطها والتعليق عليها.

وترأس جلسة الافتتاح مالكولم مجريدج محرر النيوستيتسمان، وقد كان مدرساً سابقاً للأدب الإنجليزي بكلية الآداب جامعة القاهرة. وكان لكل جلسة من جلسات المؤتمر جدول أعمال. فالיום الأول خصص لمناقشة حاضر الفن القصصي في العالم. واليوم الثاني

خصص لمناقشة موضوع الالتزام في الأدب والفن. واليوم الرابع خصص لمناقشة مشكلة الرقابة. واليوم الخامس خصص لمناقشة مستقبل فن القصة. ومن هذا نرى أن أكثر الموضوعات التي عالجه المؤتمر بالغ الخطورة في عالم الأدب كما نرى أن أعمال المؤتمر كانت في مجموعها وفقاً على القصة من دون فنون الأدب الأخرى، ولذا لم يشترك في المؤتمر كتاب المسرح أو الشعراء، وهو أمر يؤسف له لأن فنون الأدب لا تفصلها هذه الجدران المحكمة.

وبدأ القصصي الإنجليزي الكبير أنجوس ويلسون يتكلم عن رأيه في القصة الإنجليزية وذهب إلى رأي خطير وهو أنه يعتقد أن القصة الإنجليزية في صميمها قوة من القوى المحافظة في الحياة الإنجليزية وفي المجتمع الإنجليزي، هدفها الأول حماية أسلوب الحياة والفكر في إنجلترا من غزو التأثيرات العالمية من ناحية وتمجيد قيم الريف الإنجليزي والدفاع عنها من عدوان قيم المدينة، والقصة الإنجليزية عنده هي التعبير الفني الطبيعي عن حياة الطبقة المتوسطة الإنجليزية ومنهجها في الشعور والتفكير والسلوك. والقصة الإنجليزية عنده بلغت هو، هي "بطبيعتها دفاع عن جذور الحياة الإنجليزية، ومناقشة لقضية الحق والباطل كما هي مترجمة في سلوك الناس، وليست مناقشة لمشكلة الخير والشر على النطاق الميتافيزيقي" (الغيبي المجرد).

واستشهد أنجوس ويلسون بكل من يستطيع الاستشهاد بهم في تاريخ القصة الإنجليزية لإثبات وجهة نظره، من فيلدينج إلى جين أوستن إلى جورج إليوت - إلى توماس هاردي إلى هنري جيمس إلخ. ووجد أنهم

جميعاً يدافعون عن حضارة الريف الإنجليزي ضد عدوان حضارة المدينة الإنجليزية، كما وجد أنهم جميعاً يدافعون عن قيم الحياة الإنجليزية ضد غزو الأفكار العالمية والأفكار الأجنبية وكل أفكار لا تتبع من صميم المجتمع الإنجليزي. أما السلاح التقليدي الذي تستخدمه القصة الإنجليزية فهو سلاح السخرية. أما الآن فهو يرى أن الأوضاع في إنجلترا تتبدل، فالعزلة الإنجليزية التقليدية لم يعد لها وجود، والحياة الإنجليزية المتناسكة أصبحت "أسطورة" فإنجلترا تتعرض الآن لغزو الثقافات الخارجية والريف الإنجليزي لم تعد له قيمه المتناسكة التي كانت له في الماضي بعد أن غزته قيم المدينة.

والخطأ الذي تعرض له كتاب القصة فيما بعد الحرب العالمية الثانية، ولاسيما مدرسة "الشباب الغاضب" من أمثال جون برين وكنجسلي إيميس هو أنهم لم يفهموا هذا التحول في الحياة الإنجليزية ودأبوا في إعلان سخطهم على الحياة المدنية على أحياء هذه الأسطورة التي ماتت، أسطورة الريف الإنجليزي وهم الآن يكتبون قصصاً لا صلة لها بالفن فهي مجرد دراسات في القومية والمسيح الاجتماعي. أما هو شخصياً فيرى أن الحل الأمثل هو التمسك بتقاليد القصة الإنجليزية مع التمسك بمبدأ السخرية الذي تقوم عليه.

وأحدثت كلمات أنجوس ويلسون فعلاً أشبه بفعل تيار الكهرباء فاستفزت أكثر أعضاء المؤتمر، وكثر اللفظ والاحتجاج بكل درجاته. فنهضت الكاتبة الأمريكية المشهورة ماري مكارثي وهاجمت أنجوس ويلسون قائلة: أن القصة القومية أو القصة التي تخصص صفحاتها لوصف الحياة القومية وتحليلها قد ماتت في

أمريكا أو هي تحتضر. وليس في أمريكا كاتب قصة له وزن من الجيل الجديد إلا وقد كسر هذا النطاق القومي وأخذ يعالج مشكلة الإنسان من حيث هو إنسان. إن السؤال الخالد الذي يسأله القصصي الأمريكي الجديد لنفسه هو: من أكون؟ والقصة الأمريكية الحديثة هي محاولات للإجابة على هذا السؤال الخالد. أن القصة تسير حثيثاً إلى الفكرة العالمية، وأحسن شاهد على ذلك في نظرها هي أعمال نابوكوف صاحب "لوليتا" وبورو صاحب "الغداء العاري" وتروكي صاحب "آدم الصغير" و"كتاب قابيل". إن الفكرة الرئيسية في القصة الحديثة عند ماري مكارثي ليست تصوير الحياة القومية بل تصوير الإنسان "المنفي"، الإنسان الذي لا وطن له. إن حالة "المنفي" في نظر ماري مكارثي هي المصير الذي ينتظر الجنس البشري كله.

وذهبت ماري مكارثي تكيل التجريح لكل أدب نعرفه: إن القصة الإنجليزية المعاصرة قد انكشمت وانكشمت حتى كادت أن تختفي من فرط التفاهة. كل ذلك بسبب عجز كتاب القصة في إنجلترا عن نسيان الحياة الإنجليزية ومشاكلها التافهة التي لا تخصب نفس الإنسان ولا تتصل بمعضلاته الحقيقية. إن القصة الفرنسية عند ماري مكارثي أصبحت نوعاً من موضة الأزياء، وكتاب القصة في فرنسا لا يختلفون بعضهم عن بعضهم الآخر إلا في استعمال المقص، كالفرق بين كريستيان ديور وجاك فات. القصة الإيطالية عند ماري مكارثي أصبحت فرعاً من فروع الفيلم الإيطالي..

الأمل إذن عند ماري مكارثي هو في الكاتب الذي لا وطن له والذي يتحدث عن الإنسان الذي لا وطن له، عن الإنسان "المنفي"،

الإنسان الحديث إما سائح مستمر وإما منفي بلا وطن. إن وجه الدنيا قد تغير منذ اخترعت الطائرة وأصبح العالم وكأنه دولة واحدة.

ووزعت ماري مكارثي نظرات العطف الشديد الذي بدأ عطفاً سخياً لفرط أنوثتها الجميلة المتوثبة من وجهها القوي الجميل على يمينها حيث كان يجلس القصصي الأمريكي المشهور هنري ميلر صاحب "مدار الجدي" و"مدار السرطان" وعشر قصص أخرى أباحية أكثرها محرمة وكلها يصادرها مفتشو الجمارك، ثم على يسارها حيث كان يجلس القصصي الإيرلندي المشهور لورانس داريل صاحب "رباعية الاسكندرية"، وكأنها تقول بعينها: هذا هو هنري ميلر نموذج الكاتب المنفي وهذا هو لورانس داريل نموذج الكاتب السائح، فكلاهما أبا أن يعيش في وطنه واختار فرنسا محلاً لإقامته. وصفقت آلاف الأيدي حين أصر رئيس الجلسة أن يتكلم، وكأنما كان التصفيق الراعد لوناً من الاحتجاج على المصادرة والرقباء ومفتشي الجمارك الذين يقفون حائلاً بين الأديب وقرائه. نعم. لقد كانت جلسة الافتتاح بمثابة تتويج لهذا الروائي الشيخ هنري ميلر الذي حرمت كتبه عشرات السنين في بريطانيا وأمريكا. وكان كل أديب يتقدم إلى المنصة يروي كيف كان يتقن في إخفاء روايات ميلر الممنوعة وكيف ساعده ميلر على بلوغ النضوج الفني والإنساني بتحطيم عقد الجنس في كل مجتمع محافظ.

أما هنري ميلر نفسه فقد وقف دقيقة واحدة لا ليشكر بل ليقول أنه يرفض أن يتحدث عن فن القصة، لأن القصة فن مات منذ خمسين سنة، وقد كان أولى بالمؤتمر أن يناقش فناً لا يزال شاباً كفن الرسم

أو فن الموسيقى، إن الكلام عن القصة يشبه ضرب حصان ميت عند هنري ميلر، لأن فن القصة فن ميت في نظره. ثم جلس

أما لورانس داريل فقد حذا حذوه، فرفض أن يتوسع في الكلام على فن القصة، وأظهر ضيقه بكل ما سمع من نظريات. إنه لا يفهم ما يقوله انجوس ويلسون عن القصة كقصة محافظة في المجتمع، إنه لا يفهم ما تقوله ماري مكارثي عن القصة كتعبير عن الإنسان المنفي أو الإنسان الجوال إنه لا يملك إلا أسئلة يطرحها بصدد كل قصة. "هل ملأتني بالأفراح؟ هل ملأتني بالاهتمام؟ هل غيرت نفسي؟" أن لورانس داريل لا يؤمن بهذه النظريات المجردة التي يبتكرها النقاد للحكم على الأعمال الفنية.

إنه لا يريد أن يطيل الكلام. إنه يفضل الجلوس وهكذا انجلت مداولات الجلسة الأولى للمؤتمر عن الصراع الأبدي بين الناقد والفنان. النقاد والأساتذة مثل أنجوس ويلسون وماري مكارثي أرادوا أن يضعوا قوانين لفن القصة وتاريخها وموضوعها وشكلها، وكتاب القصة رفضوا أن يقبلوا هذه التعريفات وهذه القيود والحدود. وبلغ الصراع أشده حين وقف كاتب القصة الأسترالي هال بورتر وقال متلعثماً أنه تأكد في ذلك اليوم فقط أنه شخص غير متعلم لأنه لم يفهم كلمة واحدة من كل هذه الخزعبلات التي قالها انجوس ويلسون عن العلاقة بين القصة والمجتمع، وكأنه يلقي محاضرة في جامعة، ولم يفهم كلمة واحدة من كل هذه الألفاظ الغريبة الجوفاء عن الإنسان المنفي والإنسان الجوال من كل ما قالت ماري مكارثي، وإنما يفهم شيئاً واحداً هو أنه ينظر حوله ويكتب، وأنه يكتب ما يحب أن يكتب.

فجزره الناقد الكبير دافيد داتشز، أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة أدنبره قائلاً: إن كلام هال بورتز هو أقصر طريق إلى الأدب الرخيص الذي تحبه الجماهير دون ضابط أو مقياس واتسعت شقة الخلاف بين الروائيين والنقاد، فوقفت الروائية الاسكتلندية المعروفة ميوريل سبارك وقالت: "أنا لا أعرف شيئاً عن القصص لأنني لو عرفت عنها شيئاً لما استطعت كتابتها". وكانت هذه بمثابة صفة على وجوه النقاد، ولكنهم لم يحسوها لأن ميوريل سبارك كانت تتكلم على استحياء شديد.

أما القصصية العجوز الشهيرة ربيكا وست فقد قالت أن التخلف في النقد وليس في فن الرواية، ولو أن أكثر النقاد المعروفين اليوم خنقوا يوم ولادتهم لما خسر العالم شيئاً. القصة الإنجليزية اليوم بخير وقد كانت دائماً بخير، وأنجوس ويلسون قال قولاً سخيلاً حين زعم أن القصة الإنجليزية قوة محافظة في المجتمع الإنجليزي فمن رأي ربيكا وست أن القصة الإنجليزية كانت دائماً عاملاً ثورياً في المجتمع الإنجليزي، عامل تحطيم للقيم البالية ودفاع عن القيم الحية.

وهنا نظر الكاتب الإيطالي نيكولو توتشي الذي خصص قسماً كبيراً من أدبه لمقاومة التسليح الذري إلى الكاتب اليوغوسلافي استانوفتش نظرة ذات معنى وكأنه يؤنبه قائلاً: "أن واجب الكتاب اليوم ليس الكتابة لخدمة الحكومات، ولكن الكتابة لتعليمها، فالحكومات اليوم في كل مكان في العالم ملأى بطلاب المناصب المدعورين".

ودوت القاعة بالتصفيق رغم أن هذا التعليم كان خروجاً عن موضوع اليوم وهو "مقام القصة في أدب اليوم". فنهض انجوس ويلسون وعلق على ذلك بقوله: "نعم في عصر تتعرض فيه الفردية لخطر دائم لا بد من احترام القصة لأنها تمجد فردية الإنسان" ووقف الكاتب الهندي خوشفانت سنج وقال أن القصة الأوروبية والأمريكية قد غدت كالأقراص المنومة في حضارة الغرب. واستعرض قصص ايريس ميردوخ قائلاً أنها ملأى بالانحرافات الجنسية المحرمة وختم كلامه متهكماً: "إن هذه الانحرافات منتشرة في بلادكم، أما نحن في الهند فعندنا مشاكل أكثر جدية". ورد عليه الناقد دافيد دايتشز بقوله أن أصعب مشكلة تواجه القصصي المعاصر هي خلق البطل الإيجابي، لأننا نعرف الآن الكثير من العوامل السيكولوجية التي تعتمل في صدر البطل وتحركه مما يكشف القناع عن بطولة الأبطال ويعريهم أمامنا وأمام الناس.

وبدأت المناقشات تأخذ شكلاً غير منظم والتعليقات تتوالى في كل اتجاه مرتجلة بلا تماسك أو عمق بعد ساعتين من المداولة فرجع الرئيس الجلسة على أن نجتمع بعد ظهر اليوم التالي لنناقش الأدب الاسكتلندي

غير أن هذه المداولات تؤكد اعتقادي مما رأيت بأن في الأدباء فضيلة من البشر لا تدخل في النمط المألوف.

فهذه الكاتبة الشابة الجميلة جنيفر دوسون التي قفزت فجأة إلى الشهرة حين نشرت لها دارينجوين أول قصة لها وهي "الحفرة المستورة" تعب النبيذ عباً وتلغو بلا توقف. وفجأة لاحظت أن معصمها معصوب

ومن تحت العصابة رأيت العروق تحمل آثار تهتك لم يلتئم بعد ، فلما استفسرت عما بها قالت ببساطة وهي تلتهم المكرونة أنها حاولت الانتحار بقطع عروقها منذ أسبوعين ، ولكنهم أدركوها قبل فوات الأوان. فبدأ علي الانزعاج ونظرت إلى طلعتها الجميلة وشبابها الغض ، وتملكتني الحسرة ، ولكني من باب الأدب لم أرغب في التطفل عليها بالأسئلة التي تلج إلى حياتها الخاصة ، وعنفتها كأني أعنف طفلة صغيرة أحرقت أصابعها بالنار قائلاً: "إياك أن تعودى إلى هذا مرة أخرى" ثم غيرت الحديث. وأصابني سهوم شديد وأنا أفكر في أمرها: لا بد أن هناك قصة مثيرة وراء هذه الفعلة ، أهي قصة حب يائس؟ أهي ضيق مزمن بالحياة انفجر في لحظة تأزم نفسي؟ أهي خيبة أمل عميقة في شيء عزيز تقدسه النفس؟ وبعد يومين انقطعت جنيفر دوسون عن حضور جلسات المؤتمر ، انقطعت فجأة دون أخطار واختفت تماماً من أدنبره في قلب هذه المدينة القديمة الغريبة فلم نعثر لها على أثر.

وهذا الكاتب الاسترالي هال بورتري يبدو كأنه ملاكم لا قصاص يركب معي سيارة الناشر جون كولدر منظم المؤتمر في طريقنا من المطار إلى حيث نقيم. قال كولدر: "أنت يا دكتور عوض ستنزل ضيفاً على الدكتور آرثر جيديس أستاذ الجغرافية بجامعة أدنبره" فأجبت "شكراً ، لا شك أنني سأسر بصحبة معلم مثلي". قال كولدر: "وأنت يا مستر بورتري ستنزل ضيفاً عند فنان رسام يدعى ميتشل". ولو أنك رأيت الذعر الذي بدا على وجه القصصي الاسترالي حين سمع هذا لظننت أنه يساق إلى المشنقة. صاح في تشنج: "مستحيل. مستحيل. أنا لا أقيم مع رسام. أي شيء إلا رسام" وحاول كولدر

تهدئته بقوله: "إذن سنبحث لك عن مكان آخر فلا تتزعج". وصممت هال بورتر دقيقة والسيارة تجوب بنا شوارع أدبره ثم صاح فجأة: "أنا موافق. أنا موافق. لا داعي للبحث عن مكان آخر". وأكد له كولدر أنه في خدمته وأنه لن يستريح حتى يوفر له الإقامة المريحة، ولكن بورتر تشبث بالإقامة عند الفنان الرسام الذي لا يعرفه وكأنه طفل يتشبث بدمية. واللّه وحده يعلم ما جال بذهن القصصي فجعله يرتعد أولاً من صحبة الرسام ثم يهدأ نفساً كأنه وجد ضالته المنشودة.

ثم هناك القصصي الأمريكي الكساندر تروكي، لا تعرف إن كان أمريكياً أو إيطالياً أو اسكتلندياً. فهو من أسرة إيطالية، وهو قد ولد وتعلم في جلاسجو وهو قد هاجر إلى أمريكا في شبابه الباكر: صاحب قصة "آدم الصغير" و"كتاب قابيل" كتبه وترجم إلى الفرنسية وتنتشر في فرنسا لأنها ممنوعة في إنجلترا وأمريكا ثم يتبته الإنجليز والأمريكيون إلى قيمته الأدبية فينشرون كتبه بالإنجليزية. لا يستطيع أن يعطيك عنواناً معروفاً يقيم فيه، ولكنك تعرف أنه يعيش في باريس وأنه هارب من الولايات المتحدة، عبر الحدود الكندية فراراً من أمر صادر بالقبض عليه في تهمة التعريض بالسلطات في دفاعه عن المجرمين والمنحرفين الأمريكيين. ونعرف منه أنه اعتقل عدة مرات في قضايا مخدرات وأنه أدمن كل أنواع المخدرات عشر سنوات، من الكوكايين والهيرويين إلى الحشيش والماريجوانا، أدمنها ليدرس تأثيرها ويكتب عنها كما فعل في كتابه الأخير "كتاب قابيل". إنه منفي من المنفيين الذين تحدثت عنهم ماري مكارثي وقالت إن مستقبل القصة معلق عليهم. وقف تروكي أمام ألفي شاهد وصاح

في المؤتمر: أنا رائد الفضاء الداخلي!.. قصصي لم يكتب أحد مثلها منذ خمسين سنة! أنا صديق المجرمين في أمريكا..".

وهناك القصصي الأمريكي وليم باروز الذي قالت عنه الناقدة الكبيرة ماري مكارثي أنه من مفاتيح القصة الجديدة: لا يقل غرابة عن صاحبه تروكي، ولكنه أكثر منه هدوءاً وتواضعاً: عمره 47 سنة ومتخرج من هارفارد، ولكنه نفى نفسه من أمريكا منذ 1946 حين وجد أنه لا يفهم الأمريكيين وأن الأمريكيين لا يفهمونه. فسافر إلى المكسيك والأرجنتين ثم ألقى عصا التسيار في فرنسا. أما كتابه الأول: "المدمنون" وهو عن متعاطي المخدرات فقد نشر في أمريكا ولكن كتبه الأخرى "الغداء العاري" و"الآلة الناعمة" و"التذكرة التي انفجرت" نشرت في باريس لما فيها من أدب مكشوف ومن تهجم على المعتقدات الأساسية عند بني وطنه. فهو إذن تلميذ نجيب لهنري ميلر مثل زميله تروكي، ولكنه اتجه أخيراً إلى القصص العلمي، وقصته "اكسبريس نوبا" تدور حوادثها حول نسف كوكب وقد ترجمت إلى خمس لغات رئيسية. وهو مثل زميله تروكي تعاطى المخدرات نحو عشر سنوات ليكتب عنها، وقبض عليها مراراً، ولكنه تخلص من تأثيرها أخيراً..

قلت لباروز: لماذا تكتب ما هو محظور؟

قال: أنا لا أؤمن بما يسمونه الأدب المكشوف، واحتقر أن يستخدم الأدب للإثارة الجنسية، وهذا بالضبط موقف هنري ميلر الذي اعتبره إمام القصة الأمريكية. ولكنني في الوقت نفسه أعتقد أن الأدب لا ينبغي أن يخاف من "اكتشاف" الحياة الجنسية.

قلت: وهل لك فلسفة في الجنس؟

أجاب: لا. أنا أكتشف لا أكثر ولا أقل، وإذا كان ما أكتب يصدم بعض الناس فالخطأ خطوهم لا خطئي. أنا مثلاً أعارض عقوبة الإعدام وأطالب بإدخال الصين في الأمم المتحدة رغم عدم اهتمامي بالسياسة وأدافع عن حقوق الإنسان وعن كل معقل من معاقل الحرية. وأنا أطلب تحرير الأدب من قيود الحياة المحلية مثل زميلي تروكي وأعتقد مثله أن القصة الخالدة تتخذ من الإنسان ومن الإنسان وحده موضوعاً لها، وأعتقد مثل ماري كارثي أن الإنسان المنفي غير المرتبط بجذور البيئته المحددة هو موضوع القصة الجديدة. أنا من جماعة الساخطين الذين يسمونهم البيتس في أمريكا، ولكننا لا نؤلف مدرسة فنحن أعداء المدارس. كل منا يسخط على طريقته الخاصة..

قلت: هكذا يقول أوزبورن وجماعة الشباب الغاضب في إنجلترا. يقولون أنهم ليسوا مدرسة ولا حركة أدبية. فيم إذن الفرق بين الشباب الساخط في أمريكا والشباب الغاضب في إنجلترا؟

أجاب: باختصار، غضبهم محوره نقد القيم الاجتماعية الخاطئة وغضبنا محوره نقد القيم الإنسانية الخاطئة.

3 - صراع بين الأدب الاسكتلندي والأدب الإنجليزي

كنت أتعشى في مطعم بحي سوهو، وكانت تجلس قبالي فتاة مع خطيبها، وكان واضحاً أن خطيبها من أبناء البحر المتوسط لسمرة بشرته، وشجعتنا السمرة المشتركة على التعارف فعرفت أنه من قبرص وأن خطيبته من اسكتلندا. ولم تمض دقائق على حديثنا عن قبرص والرئيس مكارايوس والحركة الوطنية القبرصية حتى كانت الفتاة قد استدرجتنا للحديث عن اسكتلندا.

ولا أعرف كيف أصف لك الجو الذي خلقه حديث الفتاة إلا بقولي أنه كهرب كل شيء، فبعد أن كف صاحبها عن شرح قضية قبرص وكفاحها بدأت هي في سب الإنجليز المستعمرين الذين استذلوا الإسكتلنديين واستغلوهم وعاملوهم معاملة أهل المستعمرات.

كنت أعلم أن في اسكتلندا حركة تدمير شديد ضد التبعية المطلقة لإنجلترا في إطار "المملكة المتحدة". فبالرغم من أن بريطانيا ككيان سياسي تسمى المملكة المتحدة، لأنها قامت على اتحاد

إنجلترا وويلز واسكتلندا وشمال أيرلندا، وهي أقاليم داخل الجزر البريطانية تضم أجناساً مختلفة، هي العنصر الأنجلوسكسوني في إنجلترا، والعنصر الكلتي في ويلز واسكتلندا، وخليط بينهما في شمال أيرلندا، إلا أن هذا الاتحاد الذي أقيم في التاريخ الماضي بحد السيف لم ينجح إلا في خلق وحدة سياسية تامة ناجحة، وفشل في إزالة الفوارق العنصرية والثقافية واللغوية بين هذه الأجناس التي قهرها الإنجليز السكسونيون درجة درجة منذ أن فتحوا بريطانيا من موطنهم الأول في القارة الأوروبية في القرن السادس الميلادي حتى القرن الثامن عشر حين صفت حركة المقاومة الإسكتلندية تصفية نهائية.

كنت أعلم أن في اسكتلندا شيعية تطالب بالحكم الذاتي وتطالب بأن يكون لاسكتلندا برلمان مستقل وتطالب بأن يكون لاسكتلندا كيان سياسي شبه مستقل داخل الكيان البريطاني.

ومنذ نحو عشر سنوات حملت وكالات الأنباء العالم نبأ غريباً يشبه ما يجري في القصص البوليسية، مؤداه أن جماعة من متطري في الاسكتلنديين سرقوا "حجر السلطة" من تحت عرش الملك ادوارد الملقب بادوارد المعترف، في كنيسة وستمنستر أبي، حيث يدفن ملوك إنجلترا، وأعادوا الحجر إلى مكانه في كنيسة تاريخية صغيرة باسكتلندا، حيث كان يتوج ملوك اسكتلندا في العصور الوسطى أيام أن كانت اسكتلندا مستقلة. ثم نقله الإنجليز إلى لندن بالسرقة والاعتصاب رمزاً لتبعية السلطة في اسكتلندا للسلطة في إنجلترا، وكان رجال البوليس يعرفون أشخاص الجماعة التي سرقت هذا

الحجر، ولكنهم لم يتخذوا ضدهم أي إجراء مخافة إثارة الخواطر وربما إثارة الشغب في اسكتلندا فتجاهلوا ما حدث ومر الأمر بسلام.

ولم أكن أحسب أن لهذا الحادث الرمزي دلالة أكثر من التعبير عن عواطف بعض المتطرفين في الإحساس الوطني. فلما سمعت هذه الفتاة تكيل كل ألوان التهم والنعوت القاسية للإنجليز فيما يشبه التشنج والاختناق العاطفي، سألتها قائلاً: "أهناك كثيرون في اسكتلندا يفكرون كما تفكرين يا أنستي؟" فأجابت في انفعال: "نعم، نعم، تسعون في المئة من السكان". قلت: "أن من يسمعك يقول أن بلادكم على حافة حرب أهلية. كم منكم على استعداد للقيام بعمل إيجابي لتحقيق هذه الأحلام؟" فأصابها سهوم شديد وأجابت: "هذا أمر آخر، هؤلاء قليلون. أن الاسكتلنديين شعب يكتفي بالأحلام ولا يعرف كيف يترجمها إلى حقائق".

ونسيت هذا الموضوع. فلما سافرت إلى اسكتلندا ورأيت الأستاذ جيديس مضيبي وكثيرين غيره يلبسون "الكيلت" أو الجونيللا الاسكتلندية، عادت إلي صورة الفتاة التي كانت تحدثني عن القومية الاسكتلندية، فذهبت أسأل مضيبي عن حقيقة شعور الاسكتلنديين وخرجت بنتيجة هادئة وهي ببساطة أن المعتدلين من أهل اسكتلندا يعتقدون بضرورة إقامة الحكم الذاتي في بلادهم وضرورة إنشاء برلمان مستقل في عاصمتهم وهي أدنبره، داخل إطار المملكة المتحدة، كما يعتقدون بضرورة صيانة التراث القومي الاسكتلندي لغة وأدباً وتقاليد. وباختصار لمست أن هناك "قومية" اسكتلندية غير راضية بشركة اسمية يحكم فيها الإنجليز الاسكتلنديين. أما المتطرفون

فيعتقدون بضرورة استقلال اسكتلندا استقلالاً تاماً وإقامة جمهورية منفصلة فيها على غرار ما حدث في أيرلندا.

ولكن رغم كل هذه الإيضاحات لم تتمثل الصورة واضحة في خلدي إلا حين شهدت جلسة لمؤتمر الكتاب كانت مخصصة لمناقشة الأدب الإسكتلندي ومشاكله. وترأس الجلسة الثانية الناقد الكبير الأستاذ دافيد داتشز بوصفه اسكتلندي المولد والتربية، ولم يشترك في المناقشة إلا وفد الأدباء الاسكتلنديين. أما وفود البلاد الأخرى فقد جلست على المنصة من ورائهم تنصت و"تتفرج" لا فرق بينها وبين الجمهور.

وما إن بدأت هذه الجلسة الاسكتلندية حتى تحولت بعد دقائق إلى جلسة عاصفة كل من فيها يصرخ في الآخرين ويسبهم بأقصى السباب ثم إلى جلسة بلغ التأزم فيها حد الاحتقاق، ثم إلى جلسة مضطربة اختلط فيها صياح الجمهور بصياح الكتاب، وضربت القبضات الموائد وتطايرت الأوراق. ولولا أن رئيس الجلسة نادى برفع الجلسة لانتهى الأمر بالتضارب بالأيدي وربما بما هو أكثر، لا أقصد بين جمهور المشاهدين، ولكن أقصد بين أعضاء الوفد الاسكتلندي ذاته.

وكان قطبا الجلسة وأعنف من فيها هما شاعر اسكتلندا الأكبر هيوماكديارميد والروائي الاسكتلندي الكساندر تروكي ومن حولهما كوكبة من أدباء اسكتلندا كان أهم من فيهم الشاعر المعروف دوجلاس يونج والكاتب المسرحي المعروف الكساندر ريد.

وبدأت المعركة حين عرض رئيس الجلسة دافيد داتشز مشكلة الأدب الاسكتلندي بالإشارة إلى مشكلة اللغة في اسكتلندا قائلاً إنها بلاد سكانها لا يزيدون على خمسة ملايين ومع ذلك ففيها ثلاث لغات تستخدم أدوات للتعبير عامة وللتعبير الأدبي بوجه خاص. ففيها الغالية الصريحة وهي لغتها المحلية وفيها الإنجليزية الصريحة وفيها الاسكتلندية وهي خليط من الإنجليزية والغالية.

ووقف هيوماكديارميد ، وهو شيخ في السبعين يلبس الجونيللا الاسكتلندية وحمل حملة شعواء على الإنجليز وندد باضطهادهم للثقافة الاسكتلندية وللروح الاسكتلندية ونادى بأن للأدب الاسكتلندي مكاناً بين الآداب العالمية ، قال إن الثقافة الإنجليزية التي نشرها الإنجليز منذ استعمارهم لاسكتلندا تقف بمثابة حاجز عازل بين بلاده وبين التفاهم الروحي المباشر بين اسكتلندا وبلاد القارة الأوروبية وقال إن الثقافة الإنجليزية لغة وتعبيراً شيء أجنبي عن الروح الاسكتلندية الصميمة التي لا يمكن التعبير عنها بصدق إلا باللغة المحلية وهي الغالية. ولكنه في الوقت نفسه حمل حملة شعواء على من يريدون للقومية الاسكتلندية ان تتخذ سبيل العزلة والاكتفاء الذاتي عن بقية شعوب العالم وعن الإنسانية الكبرى.

أو كما قال هو في شعره:

"إياك من الانعزال

واحذر الاكتفاء الذاتي"

أو كما قال أيضاً:

"لن يرى اسكتلندا

من لا يرى اللانهائي

ويرى مقياس رسمها منه"

وكأنما فجر كلام ماكديارميد براكين الحنق الكامن في الاسكتلنديين فتوالى المعقبون وعلت الألفاظ الراحدة وتحول المكان إلى اجتماع سياسي صاحب استخدمت فيه الاتهامات السياسية المألوفة كالخونة! والإجراء! والعملاء! ولم يكن هؤلاء الخونة والإجراء والعملاء إلا فحول الكتاب والشعراء الاسكتلنديين الذين باعوا وطنهم وارتضوا لأنفسهم أن يكتبوا الأدب بلغة الإنجليز. إن اسكتلندا زودت الأدب الإنجليزي بزهرة كتابه من الشاعر بيرنز إلى كاتب السير بوزويل إلى القصصي السير وولتر سكوت إلى الروائي الكبير روبرت لويس ستيفنسون، ففيم إذن غضب الاسكتلنديين؟! إن الأدب الاسكتلندي قد دخل المجال العالمي من خلال اللغة الإنجليزية. هكذا يقول النقاد الإنجليز الاستعماريون وأنصارهم من المرتزقة الاسكتلنديين فلا داعي لكل هذا الضجيج والعجيج عن "الأدب القومي الاسكتلندي". وحين وقف الكاتب مالكولم مجريدج وصاح "في رأيي أن القومية الاسكتلندية نكتة كبرى"، نهض الروائي الكساندر تروكي وأضاف ساخراً: أنا ولدت في اسكتلندا ونشأت في اسكتلندا ثم هربت من اسكتلندا منذ عشرين عاماً وليست بي أدنى رغبة في العودة إليها. إن هذا الذي يقوله العجوز المخرف ماكديارميد وأشياعه عن الأدب القومي الاسكتلندي مجرد "كلام فارغ منتفخ وتافه وإقليمي كالعصيدة الباردة الماسخة الطعم" أن

تروكي لا يؤمن بالإقليمية ولا بالقومية ولا بمشاكل التعبير القومي، فهو لا يرى أمامه إلا شيئاً واحداً وهو الإنسان، ومشاكل الإنسان يمكن التعبير عنها بأية لغة حية.

وانقسم أدباء اسكتلندا على أنفسهم، فمن قائل أنهم حين يكتبون بالإنجليزية يكتبون كالأجانب ولا يعبرون إلا عن العموميات، ومن قائل أنه ليس في اسكتلندا أدب يستحق أن يسمى أدباً فكل هذه زويعة في فنجان. واشترك الجمهور في صياح الصائحين، وأذمر رئيس الجلسة تروكي بالطرد فاعتذر عن كلماته العنيفة ثم انسحب. ولم يبق من كل هذا الضجيج إلا بعض الكلمات الهادئة التي قالها الناقد والكاتب المسرحي الكساندر ريد حين نبه إلى أن الضرورة في استعمال اللغة القومية (الغالية) لا علاقة لها بخلق الجو المحلي أو الطابع المحلي وإنما الباعث عليها هو أن يكون الأديب أميناً مع نفسه.

وأراد الناقد الإنجليزي الكبير ستيفن سبندر أن يهدئ الجو فاعترف بضرورة الصدق مع النفس وأن أدى إلى استخدام اللغة القومية، ولكنه علق متهمكاً على الاسكتلنديين بقوله: "أن الحالة المثلى هي أن تكونوا دائماً على وشك الحصول على الاستقلال. أما الاستقلال نفسه فشيء خطر" وحذر أدباء اسكتلندا من أن يسيروا في طريق ايرلندا التي صارت حياتها الثقافية إلى صحراء جرداء منذ أن استقلت عن إنجلترا!!

أما الدرس الكبير الذي أثاره طرح مشكلة الأدب الاسكتلندي، فهو إلى أي حد يمكن للأداب القومية الصغيرة أن

تقتحم المجال الإنساني العالمي معتمدة على زادها الذاتي. أما القوميون الاسكتلنديون بزعامة الشاعر هيو ماكديراميد، أبي النهضة الأدبية الحديثة في اسكتلندا، فقد كان محور حجّتهم أنهم يطلبون الأدب القومي لا من أجل القومية المعزولة المكتفية بذاتها ولكن لأنه طريقتهم الطبيعي والوحيد لولوج المحيط الإنساني الكبير.

وتاريخ ماكديراميد نفسه معروف بدعوته العالمية، فقد بدأ حياته بالاشتراك مع السير كومبتون ماكنزي ودوق مونتروز في تأسيس الحزب القومي الاسكتلندي، ولاقى في ذلك عنفاً شديداً، ثم انضم إلى الحزب الشيوعي الاسكتلندي أيام أزمة 1930 بتأثير معتقداته الماركسية فطرده القوميون، ثم طرده الحزب الشيوعي نفسه قبيل الحرب العالمية الثانية ثم عاد فنقد نفسه وعاد إلى حظيرة الحزب في السنوات الأخيرة.

أما أعداء القومية الاسكتلندية فيأئسسون من مستقبل اللغة الغالية والأدب الغالي ولا يرون في هذه الحركات الحماسية إلا لوناً من الهستيريا سينتهي بعزل الاسكتلنديين من العالم وحبسهم في قمم تراثهم القومي المحدود. ولو أنك سمعت الفريقين يتنابذان لخيّل إليك من عنف ما تسمع أن اسكتلندا على أبواب حرب أهلية، ولكن حين ترى هذه الجلسة الاسكتلندية تنتهي بالأغاني الكورال التي يشترك فيها الجميع، نفهم شيئاً عن نفسية الاسكتلنديين، وهو أنهم شعب يحب البلاغة ويعيش أسير الألفاظ الرنانة ويستعذب العواطف الصاخبة والأحلام التي يعلم أنها أحلام. أما ترجمة اللفظ إلى فعل والحلم إلى

واقع ملموس فهذا أمر آخر. وهكذا نعود إلى ما قالته فتاتي الاسكتلندية الجميلة ونحن نأكل في مطعم سوهو بلندن.

وانقشعت الجلسة الثانية كما ينقشع كابوس خانق. فلربما وجد الاسكتلنديون في كل هذا الصراخ والتوتر تنفيساً عن تأزمهم الحقيقي أشبه بعملية الفصد أو بذل الدم الزائد عن حاجة الجسم، أو لربما وجدوا فيه لوناً من الرياضة النفسية القومية، أو لعبة يعرفون أصولها ولا يعرف أحد غيرهم أصولها. أما بالنسبة لي وللكتيرين فقد كانت القذائف الكلامية أكثر مما تحتمله الأعصاب.

وجاءني الروائي الكبير انجوس ويلسون وهمس في أذني قائلاً: "هيا بنا... ألا تحس بالاختناق؟ تعال بنا نشرب فنجاناً من الشاي". فضحكت وقلت: "بل اختنقت فعلاً. هيا بنا. هيا." وتذكرت شيئاً. فقلت: "ألست من أصل اسكتلندي؟ أجاب وهو يقهقه: نعم أبي من اسكتلندا ولكن أُمي من جنوب أفريقيا". قلت: "لماذا تضحك؟" قال: "لعلك فكرت أنني مثلهم". وكان يقصد بـ"هم" كتاب اسكتلندا الملتهبين. قلت: "تري ماذا سيفعلون بعد أن أنفض الاجتماع؟ هل سيسيروا في مظاهرات ويهتفون باستقلال اسكتلندا؟" أجاب مبتسماً: "لا، بل سيقصدون إلى أقرب الحانات ويغسلون أعصابهم بالشراب. لا تهتم كثيراً بما سمعت فهذه لعبة اسكتلندية مشهورة".

وفي الطريق إلى الشاي استرد كل منا أنفاسه وهو يحدثني عن طفولته والسنوات التي قضاها في دربان بجنوب إفريقيا، فلما عرف أنني تعلمت في كامبريدج مضى يحدثني عن أيامه في أكسفورد بحنين شديد وعن سنوات عمله في المتحف البريطاني. وكنت أحس بأن هذه

السنوات قد تركت على شخصيته طابعاً لا يمحي، فهو أقرب من رأيت من الروائيين إلى خلق "الأستاذ" وتكوينه، بل وربما إلى شخصية الواعظ. قلت ونحن نشرب الشاي:

- أنت عمرك 49 سنة ومع ذلك لم يعرف العالم عنك شيئاً إلا في السنوات الأخيرة.

أجاب:

- السبب بسيط، وهو أنني لم أبدأ الكتابة إلا بعد أن نضجت ولم أكتب حرفاً واحداً قبل سن 36. بل ولم أتفرغ للكتابة إلا منذ 1955 بعد أن نجحت أعمالتي فاستقلت من المتحف البريطاني، وجازفت بمعاشي المستحق عن خدمتي الطويلة.

سألته:

- وهل تستطيع العيش من قلمك وحده؟

قال:

- الآن نعم، فلي سبعة كتب منشورة منها ثلاث مجموعات من القصص القصيرة وأربع روايات بالإضافة إلى مسرحية هي "شجرة التوت" ثم كتاب عن "أميل زولا". وفي إنجلترا وحدها يباع من كل رواية من رواياتي نحو 40.000 نسخة من الطبعة الغالية، ونحو 300.000 نسخة من الطبعة الشعبية كما حدث في كتابي "مواقف أنجلو سكسونية" وأقل كتيبي انتشاراً يبيع منه 20.000 نسخة من الطبعة الغالية. ثم لا تنس أن أعمالتي ترجمت إلى 14 لغة وإن كانت لم تترجم بعد إلى اللغة الروسية قلت:

- كيف تفسر هذا؟ هل أنت مقاطع في الكتلة الشرقية؟

أجاب:

- الحق أن هذه مسألة محيرة. ففي المجر وفي تشيكوسلوفاكيا يحبون رواياتي ويسمونني "ناقد البورجوازية المنحلة" وفي الاتحاد السوفييتي يشتمون منها ويسمونني "الناقد البورجوازي المنحل" وأكثر البلاد إقبالا على رواياتي هي ألمانيا وبلاد اسكندونيا وأمريكا، أما أقلها إقبالا عليها فهي فرنسا، رغم حصولي على عدة جوائز أدبية منها.

قلت:

- لقد لفت نظري في كلامك أمس رايان: الرأي الأول أنك تعتقد أن القصة الإنجليزية قوة قومية محافظة في المجتمع الإنكليزي، والرأي الثاني أنك تعتقد أن القصة الإنجليزية قصة لا تعالج مشكلة "الخير والشر" وإنما تعالج مشكلة "الحق والباطل". ومن رأيي أنك تسرف في التعميم في الحالين. ألا توافقني على أنه من الصعب أن نضع كل الروايات الإنجليزية في زكبة واحدة ونضع عليها "أتيكيت" واحداً؟

- أنا أعرف أن رأيي هذا غير مريح إذا نظرت إلى التفاصيل، ولكنه صحيح في المجموع. هل تخالفني في ذلك؟

- نعم: فأنا لا أعتقد أن هناك "قصة إنجليزية" بالمعنى الإجمالي، فهناك رواثيون إنجليز بينهم فوارق أساسية، وكل رواثي منهم يستحق أن نصدر عليه حكماً على حدة. أنا مثلاً أجد بعض الوجهة في رأي

ريبكا وست أن القصة الإنجليزية كانت قوة ثورية أو "راديكالية" بلغتها هي، ولكنني أخالفها طبعاً في قولها "كانت دائماً" لأنها تسرف مثلك في التعميم.

قال انجوس ويلسون:

- راديكالية نعم، أما ثورية فلا. وريبكا وست أخطأت فهمي وأخطأت فهم القصة كلها حين خلطت معنى الراديكالية بمعنى الثورية. الراديكالية هي الإصلاحية، إصلاح ما هو قائم، أما الثورية فهي تغيير ما هو قائم. وأنا أعتبر أن الراديكالية أو الإصلاحية هي طريقة المحافظين في التغيير وسلاحهم في اتقاء الثورية، فالراديكالية إذن معقل من معاقل المحافظين ونحن الإنجليز لدينا موهبة للإصلاح التدريجي الذي يمنع الصواعق كما تعلم من تاريخ إنجلترا.

قلت غير مقتنع:

- هذه إشاعة إنجليزية، فتاريخ إنجلترا مليء بأعمال العنف وبالثورات وبالحروب الأهلية، وكل ما تستطيع أن تقول أن الإنجليز خرجوا من مرحلة العنف قبل غيرهم من الشعوب.. قبل الفرنسيين مثلاً:

- اتفقنا أنهم خرجوا قبل غيرهم. المهم أنهم خرجوا.

- ربما.

- أما حكاية غياب مشكلة الخير والشر من القصة الإنجليزية

فما اعتراضك عليها؟

- أنا أعترض على التعميم.

- وأنا لا أجد استثناء لهذا المبدأ في الرواية الإنجليزية إلا حالتين. أعمال ديكنز واميلي برونتي. في ديكنز واميلي برونتي وحدهما نحس أن "الشر" قوة كونية مستقلة لها وجود خارج الوجود الاجتماعي وخارج السلوك الاجتماعي. نقرأ دوستوفسكي وكثيراً من أعمال الفرنسيين فنحس بأن الشر جرثومة ملازمة للوجود نفسه في أصوله البعيدة أو حقيقة موضوعية لا علاقة لها بالسلوك الاجتماعي أو بالسلوك الصائب أو السلوك الخاطئ. كذلك ديكنز وبرونتي. الشر فيهما أشبه بالقدر. أما غير هؤلاء فلا. أما القصة الفرنسية فالأساس فيها أن للشر وجوداً موضوعياً، أو وجوداً فطرياً.

- أسمح لي أن أخالفك في هذا، فأنا أرى أن توماس هاردي مثلاً يوحى بأن الشر "قدر" بل يوحى بأن الشر مثل "الانانكيه" اليونانية التي تحكم الآلهة نفسها. وإذا قلت أن جوزيف كونراد بولندي وملفيل أمريكي، فلورانس لا يعالج في رواياته السلوك الاجتماعي بقدر ما يعالج منابع الفطرة في الإنسان.

وعلى كل فرغم اختلافنا فقد انتفعت بآراء انجوس ويلسون، فقد نهتني إلى خطوط تستحق أن تدرس في فن الرواية.

إنه يرى أن القصة الأوروبية الحديثة ولأسيما القصة الفرنسية هي مجرد دراسات في شخصية الإنسان المتمرد أو الإنسان المضطرب العاجز عن التكيف مع المجتمع، فهي تسير في طريق محفوف بالأخطار أيضاً، ولكنها تسير في الاتجاه المضاد، فعنده أن كنجسلي ايميس وتشارلز سنو وجون سيلتو وكتاب المسرح من أمثال ارنولد ويسكر ومدرسة الغاضبين لشدة خوفهم من الغزو الروحي الخارجي

يغلقون حدودهم ويرتدون إلى الإقليمية. وهو يرى أن الفرنسيين في عصور الأزمة يتطرفون في التحجر والتفكير في الغيبات والمطلقات والتفلسف في الخير والشر كأنما المجتمع لا وجود له وكأنما الفرد يتحرك في فراغ، أما الإنجليز فحين تشتد بهم الأزمة يرتدون إلى ما يسمونه الفضائل والتقاليد الإنجليزية الصميمة ويشتطون في الإعجاب بأنفسهم وفي توكيد شخصيتهم وهي عنده إقليمية سخيفة..

نعم عند أنجوس وبلسون القطبان الخطران على مستقبل القصة في العالم هما الإقليميون والمنفيون، وهؤلاء يجب إنقاذ القصة منهما. الإقليميون مثل سنو وايميس والمنفيون مثل صمويل بيكيت وتلك المدرسة التي تمجدها ماري مكارثي، مدرسة ميلر وباروز وتروكي... ولولا أن لورانس داريل كان قادماً علينا لأضاف: ولورانس داريل.. أما هو فلا يؤمن بالخيال وحده مثل الروائي ولليم جولدنج، ولا يؤمن بالواقع الاجتماعي وحده مثل الروائي سنو، وإنما يقبل الخيال والواقع معاً ويمزج بينهما. أنه لا يخشى الغزو من الخارج ولكنه في الوقت نفسه لا يرضى بالضياح فيه. إنه لا يرضى بالإنجليزي المعزول كما في القصة الإنجليزية ولا يرضى بالإنسان المعزول كما في القصة الفرنسية، والحل عنده بين الإقليمية الإنجليزية والضياح في ميتافيزيقيات أوروبا هو بناء القصة داخل عمودها التقليدي مع تجديدها بالسخرية المستورة.

وانطلقت بي سيارة انجوس وبلسون إلى حيث أقيم فقلت مداعباً سكرتيره الشاب الوسيم الذي يستخدمه سائقاً في نفس الوقت: يقولون أن صموئيل بيكيت قبل أن يسطع نجمه كان يعمل فترة ما

سكرتيراً لجيمس جويس. ترى هل سنسمع عنك كاتباً عبقرياً كما
سمعنا عن صمويل بيكيت؟

وابتسم السكرتير الشاب الوسيم ابتسامة ملبدة تخفي وراء
الأدب الظاهر معنى من معاني الازدراء الخفي وقال: "كلا، يا سيدي،
فالأدب ليس صناعتي". وعجبت لهذا الازدراء المستور الذي قرأته في
عينيه، وكأن لسان حاله يقول: "عالمكم عالم من الشواذ والمجانين..
أما عالمي فعالم البسطاء العقلاء".

وأسلمني السائق إلى مضيبي الاسكتلندي الأستاذ جيديس الذي
بدأ يسألني عن رأيي في جلسة اليوم، فأغمضت عيني برهة لأستجمع
نشاطي، فقد أدركت أنني مقبل على جلسة اسكتلندية ثانية، لا شك
أهدأ من الأولى، ولكنها رغم ذلك تجدد في النفس مشاكل هذا
الشعب الحائر القلق.

وقبل أن تتقضي الليلة غمرني الاسكتلنديون بكرمهم
ومطبوعاتهم التي تشيد بثقافتهم القومية، ولم ينسوا أن يعطوني
كتاباً في أجرومية اللغة الغالية وقاموساً غالياً إنجليزياً وبعض
النصوص بلغتهم القومية لعلني أدرس تراثهم عندما أعود إلى ضفاف
النيل.

4 - أدباء العالم يناقشون الالتزام... والرقابة

عند الفرنسيين اصطلاح يدل على حالة الإنسان الذي لا يكف عن الشرب دون أن يثمل، فهم حينما يقولون عن رجل أنه "دائماً بين كأسين" (حرفياً بين نبيذين)، لا يقصدون أنه مخمور، وإنما يقصدون هذه الحالة التي لا يكف فيها المرء عن الشرب دون أن يثمل. هكذا كان أغلب أعضاء مؤتمر الكتاب في أدنبره منذ اليوم الأول حتى اليوم الأخير. ولست أقصد أنهم كانوا كذلك في الأمسيات أو في الليالي بعد ارفضاض الجلسات، فقد كانت للمؤتمرين في كل ليلة حفلة رسمية منظمة تجري فيها الراح أنهاراً بين الثامنة والواحدة، ففي ليلة يستضيفهم نادى القلم، وفي أخرى يستضيفهم قاضي المدينة، وفي الثالثة يستضيفهم فنان من أهل البلد، وفي رابعة تستضيفهم البلدية إلخ، وإنما قصدت أن أكثر الأعضاء كانوا "دائماً بين كأسين" أثناء النهار وفي أوقات العمل الرسمية ذاتها: كانوا يشربون قبل الغداء ومع الغداء وبعد الغداء، بل أن بعض الصحف ذهبت تغمز هيئة العباقرة حين ذكرت أن الأكواب التي كانت توضع أمام الخطباء لبل الريق

كانت مملأى بالويسكي لا بالماء. وقد كان من النقائض المضحكة أن يقف رئيس الجلسة وينبه الكتاب الجالسين على المنصة إلى أن قاعة ماكيوان من قاعات جامعة أدنبره، أن السلطات الجامعية منزعة، لأنهم يدخنون في القاعة وتطالبهم بالإقلاع عن التدخين. وكالمنتظر في مجتمع الأدباء الذين لم يألفوا الخضوع للنظام، ضربوا بأوامر الجامعة عرض الحائط.

وكان الروائي الكبير لورانس داريل دائماً بين كأسين، ولكن الحق يقال أن لكتاب أوروبا وأمريكا طاقة عجيبة على الشرب المتواصل دون أن يبدو عليهم أدنى تأثير. قلت لداريل قبل أن ندخل قاعة المؤتمر:

- ماذا فعلت منذ أن تركتنا في 1945؟

قال:

- جيت بلاد الله أحاضر في الأدب وأشتغل بالصحافة موظفاً في وزارة الخارجية، كما كنت أعمل في مصر منذ أن هبطتها في 1940. قضيت سنتين في جزر الدوديكانيز وسنتين في الأرجنتين وسنتين في يوغسلافيا وسنتين في قبرص ثم استقر بي المقام في فرنسا منذ 1958.

قلت:

- أنتم معشر الكتاب الأيرلنديين تحبون فرنسا، فمن قبلك تغرب كل من جيمس جويس وصمويل بيكيت في باريس مدى الحياة. فماذا يجتذبكم في فرنسا؟ أعتقد أنه حنين الدم لأنكم من جنس كلتي مشترك؟

أجاب:

- أنا أتحدث عن نفسي: أنا أقيم في نيم بجنوب فرنسا لسببين:
الأول أنني أحب "الأمبيانس" (يقصد جو الحياة) والثاني أن جنوب
فرنسا أرخص من باريس، وقد كنت أعيش في فقر شديد سنوات
حتى أصبت الشهرة ثم لا تنس أن زوجتي الثالثة فرنسية، وهي مثلي
روائية، ونحن سعيدان بالإقامة في بلدها.
وهكذا عرفت أن داريل، وهو الآن في الخمسين، طلق مرتين
وأن له أربعة بنين أكبرهم بنت في الثانية والعشرين، كما أن لزوجته
الأخيرة أولاداً، فهما يعولان أسرة كبيرة. وأنه لم يزر مصر منذ أن
تركها في 1945، رغم أن وزارة الثقافة دعتة أيام احتفالات الصوت
والضوء، فهو الذي كتب النص الإنجليزي، وأنه كتب رباعية
الإسكندرية في أربع سنوات بين قبرص وباريس فأصاب بها قمة المجد
على الفور، بعد أن كان شاعراً محدود الشهرة لا يعرفه إلا الخاصة
والمشتغلون بالأدب، فقد ترجمت الرباعية إلى 15 لغة وبيع منها وحدها
100.000 نسخة من الطبعة الإنجليزية الغالية أي أضعاف ذلك من
الطبعة الرخيصة، وهي الآن تترجم إلى العربية في بيروت. قلت للورانس
داريل:

- أنا لا أعرف كتاباً ظهر في السنوات العشر الأخيرة انقسم عليه
الرأي العام الأدبي مثل كتابك "رباعية الإسكندرية" فالدعاة يدعون
بقوة والمهاجمون يهاجمون بقوة. وقد لاحظت أن الفرنسيين
والأمريكيين متحمسون لأدبك أكثر من الإنجليز.

فسألني:

- وماذا يظنون في مصر؟

قلت:

- هناك انقسام واضح في الرأي حول "الرباعية" فأحمد بهاء الدين ومعه مجموعة دافعوا عنك وغيره هاجموا. أن الشهرة الأدبية فيها شيء من لعبة الروليت. ولكن إذا أردت تفسيراً موضوعياً فأعتقد أن موقف القراء من أدبي يقوم على نقطة واحدة: أولئك الذين يبحثون عن الواقع والواقعية في "رباعية الإسكندرية" فلا يجدونها يسخطون على أدبي وأولئك الذين يبحثون عن العاطفة والخيال فيها يحبونه. والفرنسيون يحبون أعماله لسبب بسيط وهو أنهم في صميمهم قوم عاطفيون وخياليون، أو رومانسيون كما تقولون في لغة النقد، على عكس الفكرة الشائعة عنهم أنهم قوم عقليون أو ديكارتيون كما تسمونهم. انظر مثلاً إلى أكبر أديبين في الإنجليزية أحبهما الفرنسيون: إنهما اللورد بايرون وادجار بو وهما نموذجان كاملان للعاطفة الرومانسية والخيال الرومانسي. وأنا لم أكتب "رباعية الإسكندرية" لأصف الإسكندرية، ولكني اخترت الإسكندرية لأنني أراها باب أوروبا ومدخلها، حضارياً وفلسفياً وثولوجياً.

ثم لا تنس أن كثيرين من الناس ولاسيما في انجلترا الفوا أن تكون القصة عبارة عن "حدوته" فيها حوادث متسلسلة في الزمان والمكان، أما "رباعية الإسكندرية" فهي عبارة عن حادث واحد أو تجربة واحدة موصوفة من زوايا متعددة، كل بطل من أبطال القصة يسردها ويعللها من وجهة نظره، فالزمن فيها متداخل وهذا سر

صعوبتها. خذ مثلاً حادث خيانة زوجية: الزوج يراه من زاوية والزوجة تراه من زاوية والعشيق أو العشيقة تراه من زاوية والابن أو القاضي يراه من زاوية إلخ. فإذا جريت تطبيق نظرية النسبية على الأدب وشرحت تعدد الأزمان وتداخلها أو اتصال الزمن وعدم اتصاله حتى بالنسبة لحادث واحدة، فطريقة "رباعية الإسكندرية" من ناحية تحد لطريقة مارسيل بروسست وامتداد لها من ناحية أخرى. والفرنسيون يفهمون هذه المشاكل أكثر مما يفهمها الإنجليز. ومع ذلك فقد لاقت "الرباعية" نجاحاً كبيراً في إنجلترا يدل عليه انتشار توزيعها. أما أنتم في مصر فيخيل إلي أنكم تضيعون وقتكم في البحث عن مدى تصوير القصة للواقع من حيث الوقائع والشخصيات.

قلت للورانس داريل: هيا بنا، فجلسة اليوم أوشكت أن تبدأ ولا بد أن نأخذ مكاننا بين الكتاب، وأنا حريص على أن أسمع ما يقوله الأدباء في مشكلة الالتزام، ولاسيما أن معركة الالتزام في الفن والأدب قد انتقلت إلى بلادي، فمنذ سنوات ولا عمل للأدباء عندنا إلا الكتابة في موضوع الفن للفن والفن للمجتمع والأدب الصرف والأدب الهادف".

وترأس جلسة الالتزام الشاعر الناقد الكبير ستيفن سبندرن واشترك في المداولة نحو عشرين كاتباً، فإذا أردت أن تعرف نتيجة هذه المناظرة خرجت بأن أكثر الكتاب الذين اشتركوا في الحديث وقفوا وأعلنوا أنهم يؤمنون بالالتزام أي يعتقدون بأن كل كاتب لا بد وأن يكون مرتبطاً بقضية أو أخرى، ولكن إذا تأملت كلام المتكلمين وجدت أنك تستمع إلى جماعة في برج بابل أكثرهم

يتكلمون في موضوع واحد وأكثرهم لا يتتبع ما يقوله الآخرون إن عمداً وإن بغير قصد. وكان أول خطأ أخطؤوه أنهم لم يحاولوا تحديد معنى الالتزام في الأدب وتركوا كلاً يسترسل على هواه.

خذ مثلاً الكاتب الهندي خوشفانت سنج وهو من الهنود السيخ الذين تحتم عليهم طقوس العبادة أن يلبسوا عمامة هائلة ويطلقوا لحاهم غزيرة كأدغال الهند. وقف سنج وقال في صوت تمثيلي حزين أنه "ملتزم بالعزلة والحب والموت والحقيقة" وهو لا يقصد أكثر من أنه يجب أن يكتب عن هذه الموضوعات. وخذ مثلاً الروائي الشاب سيمون رافن الذي وقف ليقول أنه "ملتزم بأن يكسب عيشه"، ولا أحد يعرف بالضبط ماذا كان يقصد بهذا الكلام. أما تصفيق الجماهير الحاد فلم تكن تعرف إن كانوا يصفقون لعمامة سنج الجسيمة ولحيته الغزيرة أم يصفقون لكلامه.

وليس معنى هذا أن كل من تكلم شط كل هذا الشطط، فقد وقف الروائي الألماني روبرت يونك صاحب رواية "ألمع من ألف شمس" ورواية "أبناء الرماد"، وكلاهما عن أول قنبلة ألقىت على اليابان، وقال يونك في تواضع أنه ليس روائياً ولكنه مجرد صحفي يروي الحوادث، واتهم كتاب القصة اليوم بأنهم قد عجزوا عن تصوير هذا العالم المتغير. أنه كان يعتقد في الجلسة الأولى أن كل هذا الجمهور ما جاء إلا ليستمتع بمنامطحات الأدباء وكأنه يستمتع بمصارعة الثيران. أما اليوم فهو يرى أن هؤلاء الحاضرين ما جاؤوا إلا بوازع ديني عميق ورغبة روحية واضحة في أن يعرفوا دور الكتاب في العالم الجديد. أما هو فإنه يرى أن الكتاب متخلفون عن الرؤيا، رؤيا نتائج

حقائق الحياة الحديثة، حقائق العلم الحديث والطب الحديث وارتداد الفضاء. قال:

"نحن نعيش في عصر المخترعات العلمية ومع ذلك فليست لدينا مخترعات اجتماعية تقابل هذه المخترعات العلمية. ونحن بحاجة إلى مخترعات لغوية جديدة لتساير كل هذا التغيير.. أن الوزراء يلتزمون بمذاهبهم والناس يلتزمون في السياسة بسياسة زعمائهم أو بسياسة معارضيه، أما الكاتب فهو اليوم الإنسان الوحيد الحر الصريح، وهو الوحيد القادر على ابتكار شيء جديد دونما تقييد برئيس أو قوميسار، ومع ذلك فالكاتب عاجز عن الاضطلاع بمسؤولية الالتزام الحقيقي الملقاة على عاتقه، مسؤولية الرؤيا الجديدة والحقائق الجديدة في هذا العالم الجديد". وهكذا اقتربنا من فكرة الالتزام التي نعرفها، وهي التزام الأديب بقضايا الإنسانية أو قضايا المجتمع وهنا وقف الهندي خوشفانت شنج للمرة الثانية، ويبدو أنه عاد لموقفه فلم يعد يتحدث عن العزلة والحب والموت والحقيقة، فقال إن الكتاب الإفريقيين الآسيويين ملتزمون فعلاً في بلادهم المتخلفة والنامية بتحريرها من الفقر والتخلف كما أنهم ملتزمون بالكشف عن شخصيتهم الخاصة بين أمم الأرض.

ولعل أقرب المتحدثين إلى معالجة فكرة الالتزام بالمعنى المؤلف كان الروائي الأمريكي المعروف نورمان مالر الذي افتتح المناقشة بدفاع حار عن التزام الأديب بقضايا عصره وبقضايا الإنسانية قائلاً إن الالتزام هو بمثابة "طريق النجاة.. في خضم القيم المتصادمة في عالم اليوم صداماً أفضى إلى الفوضى".

ويفسر نورمان مالر الالتزام بأنه نوع من التعاقد أو الارتباط بشيء خارج الذات، وهذا الشيء هو "الأخر" أو "الغير" أيًا كان وبغض النظر عن أهميته، أو بعبارة نورمان مالر "بهذا يمكننا أن ندين بالولاء لفكرة واحدة أو لحقيقة واحدة، فمن خلال هذا الولاء وحده يمكننا أن نتعلم شيئاً، نتعلم من خلال صراعنا الفواستي المستمر مع التزامنا. بهذا وحده يمكن أن نقرب من إمكانية الرؤيا الشاملة التي ربما تتسع لبداية عمل عظيم".

وهكذا بدأ كلام نورمان مالر واضحاً وانتهى بشيء من الغموض فقال الرئيس ستيفن سبندر موضحاً موقف مالر بقوله: "الالتزام هو ارتباط الذات باللذات". ولا أعرف إن كان قد جلا الأمر بهذا القول أم زاده غموضاً!

وتعددت الآراء في معنى الالتزام فنهض هيوماكديارميد شاعر اسكتلندا الكبير المعروف بأرائه الشيوعية وقال إن الالتزام عنده هو الالتزام السياسي والجهاد في سبيله وتسخير الأدب للدعوة له وأضاف أنه شخصياً يعد نفسه أكثر الكتاب الحاضرين التزاماً، ففهم الناس أنه يشير إلى نشاطه الشيوعي وإلى جلوسه على الأرصفة في المظاهرات التي نظمت للدعوة ضد استخدام الأسلحة النووية.

أما الروائي اليوناني جورج ثيوتوكاس فقال أنه يقبل مبدأ الالتزام ولكنه يحذر من أن يذكر الكتاب ولاءهم لحزبهم أو لوطنهم وينسوا ولاءهم للإنسانية.

أما الكاتب ل.ب. هارتلي فقد قال إن الالتزام معناه الدعاية، والأدب لا ينبغي أن يسخر للدعاية، وذكر أنه لا يعرف رواية واحدة

من الأدب الخالد استخدمت منبراً للدعاية أو للأفكار السياسية. فردت عليه ماري مكارثي بأن الحقيقة هي عكس ما يقوله هارتلي، وهي لا ترى مبرراً لخوف كتاب القصة أو ارتباكهم كلما جاء ذكر الالتزام أو الدعاية. فالشعراء قبلوا مبدأ الالتزام وأعظم الشعر في صميمه قصائد دعائية، أما في عالم القصة فتولستوي وستدال قد ضربا المثل للرواية القائمة على الدعاية..

أما الروائية ريبكا وست فقد رأت أن الالتزام جزء لا يتجزأ من عملية الخلق القصصي وليس خاضعاً لعنصر الاختيار، فعندها أن الروائي لا يلتزم بفكرة من الأفكار ولكن الفكرة هي التي تلتزم به أو بتعبيرها "أن الفكرة تشير إليك بسبابتها وترتبط بك وتتمصك وتسوقك" كأنها قدر محتوم. ولعل من أذكى الأقوال التي قيلت في موضوع الالتزام قول الناقد ريتشارد هيوز أن الأدباء رغم مواهبهم الفنية لا يملكون موهبة خاصة للتفكير السياسي يتميزون بها عن غيرهم من الناس غير القادرين على التعبير، وهو يرى أن "التزام الكاتب يكون بإثارة المسائل لا بوضع الحلول".

وكان انجوس ولسون يجلس على يساري ولورانس داريل يجلس على يميني. قلت لهما: لماذا لا تشتركان في هذه المناقشة؟ فأجاب ولسون: "في هذا اللغو؟ أنا التزم بشيء واحد وهو حقوق الإنسان، واحترام ذكاء الإنسان".

وأجاب داريل:

- أنا ضد الالتزام. الالتزام خرافة اخترعها رجلان هما جان بول سارتر وآرثر كوسلر. الالتزام فكرة شيوعية ابتكرها الماركسيون لنشر الماركسية.
قلت معاتباً:

- هذا كلام لا يليق. أنت تعلم أن سارتر وكوسلر قطبان معاديان للشيوعية، ثم أن ارتباط الكاتب بفكرة يبيها في أدبه شيء أقدم من ماركس كثيراً، بل هو قديم قدم الأدب. وأخيراً ألم نسمعك تقول أول أمس أن القصة الناجحة يجب أن تملأ قارئها بالأفراح ويجب أن تضيء روحه بالإشراق الشعري ويجب أن تملأه بالاهتمام ويجب أن تغيره؟ فماذا تقصد إذن بقولك أن القصة يجب أن تغير روح القارئ؟
- إن كتاب القصة ليسوا جنوداً في جيش الخلاص يخرجون لاصطياد أرواح الناس وبث الإيمان في قلوبهم. أن الفن عندي حقاً سبيل إلى خلاص الروح، ولكنه خلاص عن طريق النشوة والفرح.
قلت:

- أهذه تأثرية جديدة تدعو لها أم أحياء جديد لمذهب الهيدونية أو عبادة الجمال التي انقرضت بانقراض مدرسة الفن للفن؟
فأجاب داريل في جدية وتؤدة:
- بل أقصد الفرحة أو النشوة، الناجمة عن اتساع إدراك الإنسان للحياة.
قلت:

- هذا غريب! أليس هذا هو الموقف الأرسطاطاليسي في تفسير اللذة الفنية بما يسميه أرسطو "التعرف" و"الاكتشاف"؟

فأجاب:

- طبعاً.. وأية غرابة في هذا؟ إن موقفني هو نفس موقف أرسطو. بل أكثر من هذا، فأنا أومن مثل أرسطو بالتطهير كوظيفة للفن. وهذا في اعتقادي هو المبرر الوحيد لكتابة ما يسمونه بالأدب المكشوف. فالأدب المكشوف أن لم ينته بتطهير النفس كان مجرد بداءة وانحطاط.

وكانت "الرقابة" هي موضوع المناقشة في جلسة اليوم التالي. ورأست الاجتماع الناقدة الأمريكية ماري مكارثي، فأعربت عن اعتقادها بأن الكتاب سيجمعون على استنكار الرقابة ولهذا اتخذت موقف الدفاع عن الرقيب من باب تقليب الآراء، ثم عدلت عن هذا لأنها وجدته مجهداً لها.

فوقف الروائي الأمريكي نورمان مالر وأتم اللعبة التي بدأها ماري مكارثي، فتصور نفسه رقيباً متمرنًا عاشقاً للفنون والآداب، ولكنه يخاف من شيء واحد وهو أن الإسراف في نشر الأدب الجنسي من شأنه أن يمشي بالرخاوة في أوصال الأمة، وبذلك يضعف قدرة أبنائها على القتال. واتخذ نورمان مالر من هذا مناسبة ليسخر من مقدسات الأمريكيين ومن دعاة الحرب والبوليس ورجال الدين المتزمتين في أمريكا، ولاسيما حين اخذ يتكلم في رفق عن القصص الإباحية التي كتبها هنري ميلر ووليم باروز وماري مكارثي في شبابها، فلم يعرف أحد إن كان يهزل أم يجد في القول.

وكان وليم باروز أكبر مهاجم للرقابة في جميع صورها وتبعه في ذلك عدد كبير من الكتاب، حتى الروائية العجوز ريبكا وست، انضمت إلى فريق المهاجمين فقال الشاعر الناقد ستيفن سيندر: "أننا إذا اعترفنا بأن للأدب نفعاً فيجب أن نعتز أيضاً بأن له ضرراً، ولكن قارئ الأدب الجاد له قدرة على التمييز بين ما هو نافع وما هو ضار وله الخيار في أن يقبل رأي الكاتب أو أن يرفضه، فهذا الاختيار إذن من حقه وحده ومن حق المعلم ولكنه ليس من حق الرقيب".

وقال الروائي كولن ماكينيس أنه يكفي ما تلاقيه الكتابة من رقابة الناشر والطابع والمكتبات العامة وقالت الروائية ميوريل سبارك إنها وهي كاثوليكية مؤمنة لا توافق على أن يكون للفاتيكان قائمة سوداء بالمطبوعات التي لا يجوز للمؤمنين أن يقرؤوها.

ولم يتكهرب الجو إلا مرة واحدة، حين صرخ رجل من "أعلى التياترو" في الكتاب اليوغوسلافيين قائلاً: "أين جيلاس؟ لماذا حبستموه في يوغوسلافيا". فأجابه كاتب يوغوسلافيا بقوله إن يوغوسلافيا بلد متخلف عن بريطانيا والبلد الساعي للنمو لا يستطيع أن يتساهل مع من يعطلون نموه. وكان هذا بمثابة "دوش" بارد على الحاضرين، لأنه أثبت أن أكثر الكتاب كانوا يتناقشون في مجردات وأنهم لم يجابهوا أهم المشاكل العملية التي تدفع بعض المجتمعات في ظروف معينة إلى التوسع في فرض الرقابة لحماية نفسها أو لحماية تطورها. وقد كان ينبغي في كل دراسة موضوعية لمشكلة الرقابة أن تكون هذه نقطة الابتداء.

ورفعت ماري مكارثي الجلسة بعد ساعتين من الكلام الحماسي الكبير عن حرية الكلمة وحرية التعبير، رفعتها حتى لا يلتهب الجو حول موضوع الرقابة السياسية فاكثفينا بما قيل عن رقابة الأدب الجنسي.

وانضردت بعميد الأدب المكشوف وأعدى عدو للرقباء الروائي الشيخ هنري ميلر وأردت أن استأنف معه حديث الأدباء عن الرقابة، فقد كان قليل الكلام في المؤتمر يلقي التحيات عن اليمين وعن اليسار، ومن الشباب ومن الشيوخ. ولا يقول شيئاً، وتبسط معي قليلاً رغم أنه قليل الكلام يستمع كثيراً ولا يقول شيئاً، فعلمت منه أن رواياته المطبوعة في القارة الأوروبية لا تزال مصادرة في العالم الأنجلوسكسوني، وإن كانت له بعض أعمال نشرت في أمريكا. وطفق يحدثني عن حياته الخاصة، فعرفت منه أنه تزوج أربع نساء كلهن أمريكيات واحدة منهن ماتت وطلق الباقيات وأنه ربما تزوج وهو في السبعين من أوروبية. إنه منذ أن ترك أمريكا سنة 1928 يعيش كالسائح الجوال أو كالمغترب أو كالمنفي كما تحب ماري مكارثي أن تقول، وقد عاد إلى موطنه في كاليفورنيا وأقام فيها سنوات، ولكنه يعيش منذ أربع أعوام بلا عنوان ثابت يطوف في كل مكان ويتمنى أن يزور كل البلاد. وكان أهم ما أردت أن أعرفه من هذا الكاتب المصادر شيء واحد. قلت:

- لقد قرأت لك في باريس كتابين سنة 1946 و1947 هما "مدار الجدي" و"مدار السرطان" وحاولت أن أستخلص لك فلسفة في الجنس فلم أفلح. فهل أسأت فهمك؟

قال باختصار:

- إذا كنت تفكر أن لي فلسفة في الجنس مثل ده. لورانس فأرح نفسك. أنا ليست لي فلسفة في الجنس ولا غير الجنس. أنا لا أؤمن بأية فلسفة.

- إذن لماذا تشرح حياة الإنسان الجنسية تشريحاً؟

- إنما أريد مجرد العودة إلى الحقائق في حياة الإنسان. أريد أن أهتك القناع الذي يخفي الحقائق الأساسية. أريد أن أصدم الناس ليعودوا إلى الحقائق الأساسية.

- فهمت. ربما كانت هذه فلسفة في حد ذاتها. أنا لا زلت أذكر منظر ذلك الهندي في رواية من رواياتك الذي قضى ساعات يتعبد في اجتماع من اجتماعات الهندوس يرأسه غاندي ثم يخرج مختقاً يبحث عن أقرب ماخور.. أنت تريد ألا ينسى الناس الوجه الآخر للإنسان.. أهذا ما تريد؟

- أنا لا أعرف ماذا أريد. لا تسلني عما أريد. أنا أكتب وكفى. أنا لا أؤمن بمدارس الأدب. أنا لا أقرأ القصص الإنجليزية ولا القصص الأمريكية. أنا ليس لي رأي في أحد. ليس لي رأي في أي شيء من الأشياء. أنا ليست لي مدرسة. أنا لا أعرف إن كان لي تلامذة لأنني لا أعرف إن كان لي منهج في الإنشاء. أنا أعرف أنك تريد أن تسألني كل هذه الأسئلة التقليدية دفعة واحدة.. أنا ليست لي فلسفة وليست لي مدرسة وليس لي رأي في أحد أو في شيء من الأشياء. نعم، لي رأي واحد أستطيع أن أقوله باطمئنان وهو أن القصصي الفرنسي فردينان سيلين هو أعظم كتاب الرواية.. وقد مات في العام الماضي. أيها الناقد.

دع الكتاب يكتبون ولا تسأل الأسئلة. آتني كأساً من البورتو ولا تسأل الأسئلة.. اشرب في صحتك.

وبدا لي أن عينيه القديمتين تتطفئان وتغيم عليهما سحابة داكنة حين جاء ذكر فردينان سيلين وذكر الموت. فلم أدر إن كان انطفاؤهما لذكر راحل عزيز أم لذكر المنون..

وأقبل علينا لورانس داريل، كعادته كثير الجلبة كثير الحركة شديد الحيوية، فياضاً بالبسمات. وضاع حديث الأدب في لغو الحياة اليومية.

قلت لداريل: استودعك الله، لن أتم معكم المؤتمر، فأنا مسافر صباح الغد إلى باريس ومنها إلى مصر.

قال: إن عدت إلى أوروبا فسيسرني لقاءك.

قلت: سأكتب لك على كل حال.

وسلمت ومضيت. وعكفت طول الليل على أوراقى أنظمها وعلى أمتعتي أحزمها. وفي الصباح حلقت بي الطائرة برهة فوق جبل أدنبرة الذي يسمونه عرش آرثر فودعت مدينة القلاع والفرسان والخيال الغائم الجموح..

5 - في الديالوج والمونولوج

منذ 1942 أخذ الكاتب الفرنسي الكبير البير كامو يطرح هذا التساؤل: أما وقد فقدت الحياة كل معنى، فلماذا لا يتلمس الإنسان الهرب في الانتحار؟ وفي كتابه المشهور "أسطورة سيسيف" الذي صدر في 1942 طرح كامو قضية العصر كما رآها فريق من الفلاسفة الوجوديين بقوله: "إن العالم القابل للتفسير بالعقل عالم مألوف أياً كانت أخطاؤه. أما العالم الذي اختفت منه الأوهام فجأة واختفى الضياء، فالإنسان يحس فيه كالغريب. فهو فيه منفي نفيًا لا ينفع فيه طب ولا دواء، لأنه قد سلب ذكريات الوطن الضائع ولأنه فاقد الأمل في أرض الميعاد. وهذا الانفصال بين الإنسان وحياته، وبين الممثل ومسرحه يتكون منه لب الشعور باللامعقول".

وهذا الإحساس بالضياء، حيال كل أمل أو ذكريات، هو الظاهرة التي استولت على الفكر الفرنسي خاصة والفكر الأوروبي بوجه عام قرابة عشرين عاماً، أي منذ نشوب الحرب العالمية الثانية حتى عهد قريب. وقد عبر عنه الفلاسفة الوجوديون بفلسفة اللامعقول،

تلك التي تعرف بالفلسفة الوجودية، وهي فلسفة النكبة وفلسفة النكسة، وهي فلسفة لا يهتدي إليها الإنسان إلا إذا ضاعت منه مقدساته وعقائده الكبرى، ومقدساته الصادقة ومقدساته الزائفة، وعقائده الصائبة، وعقائده التي نسجت من خيوط الوهم، فالمقدسات والعقائد تقيم أود الإنسان ولو كانت نسيجاً من الأوهام. فالوجودية إذن فلسفة جيل ذاب في يده الإيمان، جيل ضاع منه الأمل الشامل في المصير، جيل لا يرى في الموقف الإنساني إلا مظاهر اللامعقول، جيل فقد الإيمان بالدين وفقد الإيمان بالخيال وفقد الإيمان بالعاطفة وفقد الإيمان بالحواس، وقال: لا شيء من هذه الأشياء الكثيرة يؤدي إلى الحقيقة أو إلى الخلاص، جيل فقد الإيمان بالديمقراطية وبالاشتراكية وبالشيوعية وبالفاشية، وقال: لا شيء من هذه الأشياء يشفي أوجاع الإنسانية أو يجلو مصيرها بالأمل أو يفسر حاضرها وماضيها، فالوجودية إذن جزء لا يتجزأ من فلسفة الكارثة وفلسفة الطوفان.

ولكن الوجودية في الوقت نفسه فلسفة جيل فقد الإيمان ولم يفقد القدرة على الإيمان، فقد الأمل ولم يكف عن البحث عن الأمل. وهذا هو جوهرها الإيجابي ففي وسط ظلام الكون اللامعقول وفي وسط ظلام الحياة اللامعقولة يبحث الوجودي عن طوق النجاة، فيجده أحدهم في حرية الاختيار ويجده آخر في الوجد الإلهي ويجده ثالث في الفعل الخالي من المقدمات والنتائج، في الفعل المطلق، في الفعل الذي يستمد شرفه من أنه خير من اللافعل. والبحث عن الإيمان، وتلمس الأمل في الظلام أن دل على شيء، فهو ليس أن الإنسان قد انفصل عن

اللّه، ولكن أن الإنسان يحس بأنه قد انفصل عن اللّه، وهذا الإحساس وحده هو جوهر الوجودية الإيجابية، لأنه يحمي الوجودية من أن تكون فلسفة يأس كامل، فالإس المطلق ليس معه بحث ولا سعي ولا مساءلة. وهذا الإحساس بانفصال الإنسان عن اللّه، وبانفصال الجزء عن الكل الكبير هو مصدر هذا القلق الوجودي الذي يدفع صاحبه دائماً وأبداً إلى البحث عن روابط تربط الإنسان باللّه وتربط الجزء بالكل الكبير، فهو مقدمة إيمان جديد. وقديماً قيل أن الشك طريق الإيمان. وقياساً على هذا فالنفي باب اليقين.

ولكن الوجودية ترفض أن تدخل باب اليقين، وتحب أن تقف دائماً بهذا الباب الفاصل بين النفي واليقين، وهذا ما يسمونه بالقلق الوجودي. الوجودية تحب القلق وتأبى أن تصل إلى راحة الإيمان، الإيمان بأي شيء، والوجودي يقف دائماً مثل أورفيوس الباحث عن حبيبته أوريديس في أساطير اليونان على الخط الفاصل بين الظلمات والنور، فتضيع منه حبيبته أو حقيقته وتبتلعها الظلمات. الوجودي يعيش دائماً في المطهر، في تلك العرصة الفاصلة بين الجنة والجحيم، يعيش فيها باختياره، والوجودي يمشي دائماً على الصراط ويحب أن يسير دائماً على حافة التهلكة فهو لا يعبر إلى فردوس الإيمان ولا يسقط في جحيم اليأس.

هذه هي فلسفة "الأبسوردوم" أو اللامعقول التي تفشت منذ كارثة الحرب العالمية الثانية في الفكر الديني وفي الفكر الديني بفضل كتابات هايدجر وجابرييل مارسيل وسارتر وكامو، وقد

نبعت من ينبوعها الأول وهو كتابات اللاهوتي الدانماركي الكبير كيركجارد الذي وضع أساس الوجودية في القرن التاسع عشر.

"والأبسوردوم" كلمة لاتينية معناها "النشاز" أو اختلال الانسجام في الألحان، فلسفة اللامعقول معناها الأصلي فلسفة النشاز، وهي بمثابة احتجاج على كل فلسفة تنادي بأن الانسجام هو أساس الحياة. وهذا النشاز في عالم الفكر هو ما نسميه اللامعقول.

أما الفلاسفة من أمثال سارتر وكامو فقد قالوا قولتهم في آثارهم الفلسفية والنقدية والتحليلية، وعبروا عنها بنثر من نثر الفلاسفة يخاطب العقل بلغة المنطق والجدل والشرح والتفسير. ولكن فلسفة اللامعقول، قبل أن تكون موقفاً فكرياً من الكون والوجود، فهي موقف وجداني من الحياة. وهي تعبير عن الموقف الإنساني المتأرجح بين اليأس والأمل وبين الإيمان واليقين. من أجل هذا وجدت فلسفة اللامعقول، أو على الأصح الإحساس باللامعقول، تعبيراً في الفن يمثل ما وجدت تعبيراً في فلسفة المتفلسفين، وكان المسرح الأوروبي هو أخصب وجه من وجوه الفن تجلت فيه هذه الفلسفة وتجلت فيه هذا الإحساس. وما من شك في أن الفلاسفة من أمثال سارتر وكامو قد حاولوا التعبير في إنتاجهم الأدبي عن لا معقولية الحياة ونشازها وانعدام الحوار والتفاهم بين البشر عامة، بل وانعدام الحوار والتفاهم بين الإنسان ونفسه، نلمس هذا في مسرحية "الذباب" وفي مسرحية "الباب المغلق" لجان بول سارتر، وفي مسرحية "كاليغولا" لألبير كامو، كما نلمسه في عامة ما وضعنا من قصص قصيرة أو طويلة. ولكن أخصب تعبير فني عن فلسفة اللامعقول هذه ينبغي أن

نلتهمسه في تلك الحركة الفنية التي سيطرت على المسرح الأوروبي في السنوات العشر الأخيرة، وهي حركة "مسرح اللامعقول" وأقطابها العظام هم الكاتب الأيرلندي الكبير صمويل بيكيت، والكاتب والروائي الكبير أوجين يونسكو والكاتب الأرمني الكبير آرثر آدموف والكاتب الفرنسي الكبير جان جينيه، وكلهم يعيشون في باريس بصفة متصلة، ومن حولهم كوكبة من كتاب المسرح في كل بلد بلغوا في الفن قمماً عالية من أمثال جان تارديو في فرنسا وهارولد بنتر ونورمان سمسون في إنجلترا وغيرهم كثيرين وقد تعلم نقاد اليوم أن يفصلوا ما بين المسرح الوجودي ومسرح اللامعقول، أو مسرح النشاز، إن شئت أن تأخذ بهذا التعبير، أي بين مسرح الفلاسفة ومسرح سارتر وكامو ومسرح الأدباء، مسرح بيكيت ويونسكو وآداموف وجان جينيه وتارديو وبنتر وسمسون، وهم عمد حركة فنية تلقب أنا بحركة "أعداء المسرح" وتلقب أنا آخر "بمسرح اللامعقول" أو "مسرح النشاز"، وهي حركة فلنقل مؤقتاً أن أباهما الروحي هو الكاتب العظيم صمويل بيكيت.

وليس معنى هذا أن المسرح الأوروبي اليوم ليس فيه مجال إلا لكتاب اللامعقول، ففي فرنسا المعاصرة حركة مسرحية أخرى لا تقل رسوخاً عن حركة "أعداء المسرح" هؤلاء، وإن كانت أقل منها جلبية وضجيجاً وربما أقل منها أثراً. وهذه الحركة هي ما يسميه بعض النقاد "مسرح الطليعة الشاعرة"، وأهم أقطابها في فرنسا هم ميشيل دي جيلديروود، الذي توفيت في العام الماضي، وجاك أوديبيرتي وهنري بيشتيت وجان فوتييه وجورج شعادة، وهو من أصل لبناني، وهم يلتقون

بمدرسة "أعداء المسرح" في أشياء ويختلفون عنهم في أشياء. وهم يلتقون معهم في اعتمادهم على الخيال الحر وعلى الخلط بين الحلم والحقيقة وبين الوهم والواقع. وهم يلتقون معهم في عدم اعترافهم بكثير من تقاليد المسرح كوحدة الشخصية المسرحية أو وحدة الشخصية الإنسانية جملة أو وحدة البناء المسرحي. بل هم ينكرون مثلهم حاجة كاتب المسرح إلى بناء مسرحي أو إلى عقدة مربوطة أصلاً. ولكنهم رغم ذلك يختلفون عنهم في اعتمادهم على اللغة الشعاعية وعلى التعبير الغنائي فكأنما مسرحياتهم قصائد طويلة منسوجة بالصور الشعرية ومؤداة بلغة الشعر ثم إنهم أقل منهم إسرافاً في العنف والإغراب واهتماماً باللامعقول. أما مدرسة "أعداء المسرح"، فقد سميت كذلك لأن كتابها لا يؤمنون بما للمسرح من خصائص أدبية وهم يحاولون تجريد المسرحية من كل طابع أدبي. وأبسط مظهر من مظاهر هذه الثورة على تقاليد المسرح هو موقف أعداء المسرح وكتاب اللامعقول من الديالوج أو الحوار. فمنذ ظهور الدراما وانشقاقها من الملاحم القديمة، وهي تتركز على الحوار لا على السرد. والحوار لا يكون حواراً إلا إذا كان بين اثنين فأكثر، فهذا هو أول شرط من شروط الحوار. وحتى في المسرحيات أو في المواقف التي يحاور فيها الإنسان نفسه أو يكالمها أو يسائلها كما في مأساة "هاملت" لشكسبير نفترض أن شخصية البطل المكلم نفسه المسائل روحه إنما انقسمت إلى شخصيتين: شخصية تسأل وشخصية تسمع أو تجيب. أما مدرسة أعداء المسرح أو مدرسة مسرح اللامعقول فهي تنكر أن الديالوج أو أساس المسرح لسبب بسيط وهو أنها تنكر أن الديالوج أساس الحياة.

فعند مدرسة اللامعقول أن أوضح ظاهرة في الحياة، وربما أس البلاء فيها أن الناس فيها لا يتفاهمون. وهم لا يتفاهمون رغم أن حياتهم كلها قائمة على التخاطب والحوار، لأن كلاً منهم في الواقع لا يكلم الآخر ولا يسمع الآخر وإنما يكلم نفسه ويسمع نفسه فقط. ولو أننا تكالمنا وتسامعنا، لتفاهمنا ولكانت الحياة شيئاً معقولاً. أما والحياة عندهم شيء غير معقول، شيء خال من التفاهم يحكمه النشاز، كل من فيها كأنه جزيرة منفصلة عن الآخرين، إذا استعمل اللغة فهو لا يستعملها ليتفاهم بها مع الغير ولكن ليعبر بها عن أفكاره ورغباته ونوازه الخاصة، وأن أقدم على فعل فهو لا يقدم عليه من أجل الغير ولكن من أجل نفسه، أما والحال كذلك فأساس الحياة المونولوج لا الديالوج، وإذا كان الأمر كذلك في الحياة فينبغي أن يكون كذلك في الأدب والفن. أما قيام المسرح على الديالوج أو الحوار، فهذا عمل الأدباء وتقاليدهم الأدبية التي تريد أن تفرض العقل والمنطق والتصميم على الواقع الإنساني وهو خال من العقل والمنطق والتصميم، وتريد أن تفرض قيام التفاهم بين الأنا والغير لتصل إلى غايات محددة بالذات، في حين أن هذا التفاهم غير موجود إلا في الظاهر فقط. نعم، أن البشر لا يكفون عن الكلام، عن تكليم بعضهم بعضاً، هم يتكلمون من الصباح إلى الليل كل يوم من أيام الحياة ولكنهم لا يتكلمون إلا في الظاهر فقط، أما في الحقيقة فكل منهم يكلم نفسه ويستمع لصوته، فلو تكالموا حقاً وسمع بعضهم بعضاً لتفاهموا وفهم بعضهم بعضاً، ولاختفى نشاز هذه الحياة اللامعقولة.

كذلك ثورة مدرسة "أعداء المسرح" على بقية تقاليد الفن المسرحي، كالبناء أو التصميم أو وحدة الشخصية. كل هذه الأشياء معقولة في عالم معقول. أما والعالم غير معقول فمن افتعال الأدباء أن يقحموا على المسرحية بناء حيث لا بناء وتصميماً حيث لا تصميم وغاية حيث لا غاية، ومن الافتعال أن يصروا على عقدة أو حدث أو حكاية لها بداية ووسط ونهاية بحسب ما قال المعلم الأول أرسطو وبحسب ما جرى العرف بين الأدباء، لأن الحياة وأحداثها ليس لها بداية وليس لها وسط وليس لها نهاية، بل وليس لها غاية، أو كما قال أوجين يونسكو في بحثه حول أدب كافكا، معرفاً اللامعقول: "اللامعقول هو ما خلا من الغاية.. ضائع هو الإنسان، مقطوع من جذوره الدينية والغيبية واللدنية، عندئذ تصبح كل أعماله ناشزة بلا معنى ولا نفع".

هذا الإنسان المقطوع الأسباب بكل روابط الوجود الكبرى، وقبل كل شيء بذات الله، هو موضوع مسرح اللامعقول. وليس غريباً أن ينشأ مثل هذا المسرح في عالم يجهز من أسلحة الدمار ما يهدد به أن يمحو خليقة الله ويجهز لحكم الأفلاك قبل أن يتعلم كيف يحكم نفسه.

6 - صموئيل بيكيت

منذ مثلت الفنانة العظيمة سارة برنار على مسرح سجن سان كونتين الشهير بكاليفورنيا في 1913، ولم يشهد نزلاء هذا الليمان مسرحية تمثل أمامهم حتى 19 نوفمبر 1957، حين قدمت فرقة من سان فرانسيسكو تعرف "بأتلييه الممثلين" أمام ألف وأربعمئة سجين مسرحية لصمويل بيكيت هي مسرحية "في انتظار جودو"، وقد كان من أهم الأسباب لاختيار هذه المسرحية أنها مسرحية بلا نساء.

وقد كانت مشكلة حقاً أن تقدم فرقة تمثيلية لجمهور من عتاة المجرمين مسرحية غريبة مثل "في انتظار جودو"، مسرحية ذهنية بكل ما في هذه الكلمة من معنى، مسرحية قسمت المثقفين في فرنسا وانجلترا وأمريكا حين عرضت عليهم إلى شيع متطاحنة. فقد كان أكثر هؤلاء المجرمين ينتظرون بفارغ الصبر في قاعاتهم الجسيمة المظلمة أن تخرج إليهم تحت أضواء المسرح فتيات جميلات فيمطروهن بوابل من بذية النكات، فلما لم تظهر بنت واحدة تململ البعض وهموا بالتسلل خارج القاعة، ولكنهم ما استمعوا دقيقتين حتى تسمر

كل في مكانه إلى أن أسدل الستار الأخير وعادوا إلى عنابرههم يرتعشون.

هكذا قالت المقالات في جريدة السجن، بل قالت أكثر من هذا في وصف أثر هذه المسرحية الغربية في مجتمع من القتلة والسفاحين وقطاع الطرق وهاتكي الأعراض وتجار الرقيق الأبيض، فهذه المسرحية التي حيرت المثقفين والنقاد فهاجمها البعض لخلوها من العقدة، وهاجمها فريق آخر لخلوها من المعقول، هذه المسرحية نفذت فوراً إلى قلوب المجرمين السذج من حثالة المجتمع، ونفذت فوراً إلى عقولهم، لأنهم لم يبحثوا فيها عن قوانين أرسطو في الدراما ولا عن تقاليد المسرح منذ اليونان، بل تجاوزوا معها تجاوب الفطرة..

قال معلم في سجن سان كوينتين أن السجناء فهموا "في انتظار جودو" لأنهم يفهمون معنى الانتظار. وقال أحد السجناء أن جودو المنتظر عنده رمز يمثل ما وراء الأسوار. وقال سجين آخر بل أن جودو المنتظر يمثل عنده المجتمع. وقال آخرون: وحين يأتي جودو سنصاب بخيبة أمل شديدة. إنها مسرحية بلا أمل واضح، مسرحية لا تزعم أنها تحل مشاكل القلب والعقل، مسرحية يترجمها كل مشاهد إلى لغته الخاصة ويقرأ فيها حيرته الخاصة.

أما صاحب هذه المسرحية، وهو صمويل بيكيت، فقد ولد في دبلين عاصمة أيرلندا عام 1906 لأسرة أيرلندية من الطبقة الوسطى تدين بالبروتستانتية فهو في ذلك لا يختلف عن نظرائه من كبار الأدباء الأنجلو أيرلنديين كما يسمونهم. أوسكار وايلد وبرناردشو ووليم بتلر بيتس ولكن أسرة بيكيت كانت أسرة متدينة بصفة خاصة، فقد

قال عن نفسه أنه نشأ على مبادئ الكويكرز أو شيعة المرتعشين الذين ينتظرون الله أو على الأصح الروح القدس كل يوم أحد في الكنيسة في صمت رهيب حتى يحل عليهم الروح القدس ويمثلنوا به ويرتعشوا له ويصلوا بين الدموع الحشرجات. وفقد بيكيت الإيمان في سن باكرة، ولكنه فيما يبدو فقد في الظاهر فقط، لأن عامة آثاره الأدبية تدل على أنه لم يكف أبداً عن الانتظار.. انتظار الروح القدس، انتظار رحمة الله.

فلما بلغ بيكيت الرابعة عشرة من عمره دخل مدرسة بورتورا الملكية في بلدة اينسكيلين بايرلندا ليتلقى تعليمه التقليدي، فلما كانت سنة 1923 التحق بكلية ترينيتي بدبلن حيث تخصص في الآداب الفرنسية والإيطالية وتخرج فيها بتفوق عظيم عام 1927 أهله لأن ينتدب عن كليته مدرساً للغة الإنجليزية في مدرسة المعلمين العليا (النورمال) بباريس عام 1928.

وهكذا بدأت إقامة صمويل بيكيت شبه المتصلة في باريس. وفي باريس تعرف بيكيت على القصصي الأيرلندي العظيم جيمس جويس صاحب "أوليس" المشهورة واندمج في حلقة مريديه، وساهم بفصل عن "دانتى وبرونو وفيكو وجويس" في مقدمة كتاب ظهر عنه في باريس سنة 1929. واشتمل هذا الفصل على دعوة من بيكيت للكاتب الفنان أن يتجاهل الجمهور الغافل الكسول الذي يريد دائماً أن يسترخموله وكسله بالبحث عن الكتابة المفهومة اليسيرة المأخذ. وفي هذا المقال يقول بيكيت للقراء:

"هاكم سيداتي وسادتي، صفحات وصفحات من التعبير المباشر، فإن لم تفهموها فذلك لأنكم أحط من أن تعوها. فأنتم لا ترضون إلا إذا فصل لكم الشكل عن المضمون فصلاً تاماً حتى تستطيعوا فهم أحدهما دون أن تتجشموا عناء فهم الآخر. وهذه العملية السريعة عملية استخلاص زبدة المعنى وابتلاعها لا تتأتى إلا بما يمكن أن أسميه عملية سيلان لعابكم العقلي سيلاناً مستمراً غزيراً.." أما الكتاب الذي صدر له صمويل بيكيت بهذا الكلام الغريب فعنوانه "امتحان وتمحيص وتحقيق وتمحيق لما يضع جيمس جويس من عمل أبدي". أما هذا العمل الأدبي الذي امتحنه ومحضه وحققه تلامذة جويس في كتابهم هذا، فقد كان قصة جويس الخالدة "أوليس" التي أوقف فيها الألفاظ على رؤوسها وجدد بها شباب اللغة الإنجليزية.

ولأول وهلة بدت اتجاهات صمويل بيكيت الأدبية من هذا المقال الذي يشبه البيان. إنه يتحدى القارئ التافه الذي يريد أن يفهم بسرعة وأن يجد كل معنى عائماً على السطح كأنه دسم اللبن أو القشدة التي يلهطها بسرعة.

وفي باريس أيضاً حاول بيكيت أن يترجم إلى الفرنسية بضع صفحات من جويس ولكنه لم يوفق في إتمامها. ثم عاد بيكيت إلى دبلن في 1930 ليعمل أستاذاً مساعداً في كلية ترينيتي للآداب الفرنسية والإيطالية، وكان يومئذ في الرابعة والعشرين من عمره. وفي 1931 ظهر في لندن كتاب كان قد وضعه في باريس عن "مارسيل بروس" أبي الرواية الحديثة. وفي هذا الكتاب تكلم بيكيت عن فلسفته في الأدب بقدر ما تكلم عن فلسفة بروس، ففيه أعلن "أن

سبيل التطور الوحيد المفتوح أمام الفنان هو سبيل العمق، فالمزاج الفني ليس انبساطياً ولكنه انقباضي، والفن هو تأليه العزلة. فليس هناك تواصل بين البشر لأن وسائل التواصل معدومة" وبهذا بدأ بيكيت حياته الأدبية بإنكار أن التفاهم أو الديالوج ممكن بين الفنان وجمهوره أو بين البشر جملة. ولا غرابة في ذلك فهو القائل: ".. إذا كان الحب وظيفية لحزن الإنسان فالصداقة وظيفية لجبنه، وإذا كان الحب والصداقة غير قابلين للتحقيق بسبب انعزال كل ما ليس بشيء عقلي وعدم إمكان النفاذ فيه، فالعجز عن التملك (بالحب والصداقة) قد تكون له نبالة المآسي على أكثر تقدير. أما محاولة التواصل حيث التواصل غير ممكن فهو مجرد شعوذة سوقية أو مجرد مهزلة بشعة لا تقل سوقية وبشاعة عن جنون مخاطبة أثاث البيت". باختصار. الحب مستحيل، والصداقة مستحيلة لأن التواصل والتعاطف وتداخل النفس في النفس والشيء في الشيء لدرجة الذوبان كلها أمور مستحيلة. كذلك حلقة الوصل بين الكاتب والقارئ وبين الفنان وجمهوره مفقودة أو غير كافية لأن اللغة وغيرها من أدوات التعبير موصل رديء من ناحية، ولاستحالة نفاذ الشيء في الشيء أو المادة في المادة، أو ما ليس بعقلي فيما هو ليس بعقلي، من ناحية أخرى. نعم.. إن وجودنا المادي يقف كالجدار الحائل المانع لهذا الامتزاج.

ولم يلبث صمويل بيكيت أن سئم حياة المعلم في دبلن فهجرها بعد أربعة فصول دراسية، وانطلق كالجوال يتشرد في إنجلترا وفرنسا وألمانيا متنقلاً من بلد إلى بلد باحثاً عن حقيقة نفسه أو هارباً من حقيقة نفسه، قاطعاً كل الروابط، هائماً في عزلة تامة. وفي هذه

الفترة كتب مجموعة من القصص القصيرة تدور أحداثها في دبلين اسمها "نخسات كثيرة ورفسات قليلة" ثم ديواناً صغيراً عنوانه "عظام الصدى وترسبات أخرى" ظهر في 1935. وكان بيكيت في تجواله يمر كثيراً بباريس وكلماً مر بباريس التقى بجيمس جويس. وكان أكثر لقائهما صمتاً فقط كان كل منهما يميل بطبعه إلى الكتابة ويبغض الحديث، فكانا يتجالسان ساعات طويلة لا يحركان ساكناً ويتفاهمان بالصمت العميق. وأحياناً كان بيكيت يقرأ على جويس صفحات من كتب فرتز موتتر الذي شرح عجز اللغة عن حمل الحقائق الميتافيزيقية وعجزها عن احتوائها ونقلها والكشف عنها. وأحياناً كان بيكيت يدون صفحات من آخر كتاب لجويس وهو كتاب "فبينجان" يملئها عليه جويس بعد أن كل بصره على حد أعجزه عن الكتابة ومن هنا شاع عن بيكيت أنه كان يعمل سكرتيراً خاصاً لجيمس جويس وهو فيما يبدو وصف غير دقيق. ولكن رغم ما كان بين جويس وبيكيت من صلة قوية كان جويس يؤثر أن يعامل بيكيت في تحفظ وكان جويس يقول: "أنا لا أحب أحداً إلا أفراد أسرتي".

وفي تلك الأيام أحببت لوشيا بنت جيمس جويس صمويل بيكيت، وكان كثيراً ما يرافقتها إلى المسارح والمطاعم، وكانت هذه الفتاة مهتزة الأعصاب إلى حد كبير، فكتمت هواها لبيكيت في بادئ الأمر، ولكن عواطفها لم تلبث أن غلبتها فصارحها بيكيت أنه إنما يتردد على أسرتهم ليزور أباهما وليس لأي سبب آخر، ثم ندم بعد ذلك على قسوته في معاملتها. كذلك عشقت بيكيت بعد ذلك بسنوات قليلة راعية الفنون المعروفة بيجي جوجنهايم ويبدو أنه كان

بينهما حديث زوج، فقد ذكرت بيجي أن بيكيت كان من وقت لآخر يقول لها أن حياتهما ستتظم في يوم من الأيام، ولكن كلما ألحت عليه أن يتخذ قراراً في هذا الموضوع كان يتراجع ويسحب كل ما قاله لها. وقد وصفته بيجي في مذكراتها أنه كان شاباً ساحراً، ولكنه كان قليل الكلام، ومن أصعب الأمور تبادل الحديث معه، وكان مصاباً بلون من الخمول يقيه في فراشه حتى العصر، وكان قليل الحماس يحتاج إلى ساعات من الشرب المتواصل ليتمتئ بالحيوية والحرارة. وكانت أحياناً تتنابه نوبات فظيعة من الإحساس بالاختناق كأنه يحمل ذكرى سجنه في رحم أمه. هكذا وصفته بيجي جوجنهايم في كتابها "اعترافات مدمنة فنون" الذي صدر في لندن عام 1960.

وفي 1938 أعان الناقد الكبير هيربرت ريد بيكيت على نشر قصته "ميري" التي تدور حول حياة شاب تحاول حبيبته سيلييا إقناعه بالاشتغال بعمل منتظم حتى يمكن إتمام زواجهما ولكنه يتهرب منها باستمرار، ثم كتب صمويل بيكيت مسرحيته الأولى في أوائل سنوات الحرب باللغة الفرنسية واسمها "اليوتيريا"، وهي كلمة يونانية معناها "الحرية". وهذه المسرحية لم تتشر بعد، ولم تر بعد طريقها على خشبة المسرح، وحوادثها تدور حول حياة شاب يحاول باستمرار أن يقطع كل روابطه العائلية والاجتماعية، وفي هذه المسرحية نرى المسرح مقسماً إلى قسمين متجاورين: قسم يقيم فيه البطل ملازماً سريره أكثر الوقت في خمول شديد، وقسم تقيم فيه أسرة البطل التي تتداول في أمره طول الوقت. وينتقل المنظر من جانب إلى جانب دون أن يحدث أي

التقاء بين الجانبين، وأخيراً ينفذ الفتى حموله ويجد الحيوية اللازمة لفصم كل روابطه بالمجتمع.

وقد بدأت إقامة بيكيت المتصلة في باريس منذ 1937 فاستأجر شقة في أطراف مونبارناس بقي فيها طول سنوات الحرب وبعد سنوات الحرب. ونحو 1937 حدث لبيكيت حادث غريب في باريس، إذ لاحقه رجل من أوباش باريس وألح في طلب المال منه ثم هجم عليه وطعنه بسكين اخترقت الرئة فنقلوه إلى المستشفى. ولما شفي بيكيت من إصابته زار الشقي الذي طعنه في السجن، ولما سأله قائلاً: "لماذا طعنتني؟" أجاب الرجل: "لا أعرف يا سيدي!".

ولما نشبت الحرب في سبتمبر 1939 كان بيكيت في أيرلندا يزور أمه التي ترملت بعد وفاة أبيه، فعاد بيكيت إلى باريس فوراً، وسمحت له جنسيته الأيرلندية أن يتمتع بامتيازات رعايا الدول المحايدة، فبقي في باريس حتى بعد أن احتلها الألمان. وكان بيكيت يمقت النازية مقتاً شديداً، فانتظم في حركة المقاومة السرية وعاش حياة تحفها الأخطار. وذات يوم في 1942 عاد إلى شقته فوجد رسالة تنبئه بالقبض على بعض أعضاء جماعته، فغادر بيته على الفور وتسلسل من باريس إلى المنطقة غير المحتلة حيث أقام في منطقة الفوكلوز بالقرب من أفنيون واشتغل عاملاً زراعياً عند مزارع فرنسي أطعمه وآواه. وفي هذه الآونة بدأ صمويل بيكيت في كتابة قصة اسمها "وات" تدور حوادثها حول شخصية رجل وحيد شاذ يلتجئ إلى بيت ريفي يملكه سيد غريب الأطور اسمه مسترنوت تحيط به الأسرار ولا سبيل إلى الاقتراب منه، وفي هذا البيت يعمل هذا اللاجئ خادماً.

وعاد بيكيت إلى باريس بعد تحريرها في 1945 ثم غاب في
أيرلندا شهوراً حيث تطوع في الصليب الأحمر، ثم عاد إلى فرنسا في
الخريف حيث اشتغل بعض الوقت ترجماناً ومخزنجياً في مستشفى
عسكري بسان لو، وأخيراً انتقل إلى باريس في الشتاء ورجع إلى شقته
في مونبارناس، فوجدها على حالها لم يتغير فيها شيء منذ أن تركها.
ووجدها في انتظاره.

وتوافر بيكيت على الكتابة مدة خمس سنوات متصلة: كتب
فيها مسرحيتين هما في "انتظار جودو" و"لعبة النهاية" وكتب ثلاث
قصص هي "مولوي" و"مالون يموت" و"اللي مايستماش" بالإضافة إلى
قصة لم تنشر بعد هي "موسيه وكاميه" ثم طائفة من القصص
القصيرة وبعض المقالات التي نشرت مجتمعة بعنوان "روايات ونصوص
بلا هدف". وقد كتب بيكيت كل هذه الأعمال باللغة الفرنسية ثم
ترجمها بعد ذلك إلى الإنجليزية. وقد ذكر بيكيت مفسراً ذلك بقوله
أنه اختار أن يضع أعماله أولاً بالفرنسية هرباً من غواية لغته الأصلية،
وهي الإنجليزية التي كان يخشى أن تغريه بتضحية المعنى من أجل
الأسلوب.

وحيث ظهرت الترجمة الفرنسية لرواية "ميرفي" في 1947 لم يلتفت
إليها كثيرون. فلما ظهرت رواية "مولوي" في 1951 بدأ الناس يتكلمون
عنها وعن صاحبها. ولكن بيكيت لم يصب المجد العظيم إلا بعد أن
ظهرت مسرحيته العظيمة الغريبة "في انتظار جودو" في 1952 ومثلت
لأول مرة بالفرنسية في 5 يناير 1953 في مسرح من مسارح الجيب
بباريس لم يعد له اليوم وجود هو "تياترو دي بابلون" في بولفار راسباي

بمونيبارناس وكان مخرجها روجيه بلان وهو من قادة مسرح الطليعة في العالم. ورغم أن بعض النقاد هاجموا مهاجمة مريرة ونعتوها بالخلو من كل مقومات المسرح إلا أن هذه الكوميديا الحزينة نجحت نجاحاً ساحقاً، بل لعلها أصابت أكبر نجاح أصابته مسرحية في السنوات العشرة الأخيرة، فاستمر عرضها في مسرح بابلون أربعمئة حفلة ثم انتقلت إلى مسرح آخر من مسارح باريس. وقد ترجمت إلى عشرين لغة ومثلت في السويد والنرويج والدانمارك وهولندا وفلندا وسويسرا وإيطاليا وبلجيكا وإسبانيا وتركيا ويوغسلافيا والبرازيل والمكسيك والأرجنتين وتشيكوسلوفاكيا وبولندا واليابان وألمانيا الغربية وبريطانيا والولايات المتحدة وإيرلندا، وقد أحصى من شاهدها تمثل في مختلف بلاد العالم خلال السنوات الخمس الأولى منذ عرضها في باريس لأول مرة بمليون مشاهد. أما عظماء الكتاب فقد استقبلوها بحماس شديد فقال عنها جان انوي "إن عرضها حدث مساو في الأهمية لأول عرض لبيراندلو في باريس عام 1923"، وقال عنها وليم سارويان "أنها يسرت لي ولغيري من الكتاب التحرر في الكتابة للمسرح" وقال عنها تنسى ويليامز وثورنتون وايلدر وغيرهم وغيرهم من دعائم المسرح الحديث أشياء وأشياء يضيق عن ذكرها المقام.

7 - في انتظار جودو!

كلما اقترب ناقد من مسرحية صمويل بيكيت "في انتظار جودو" وهم بتفسير ألبازها هب في وجهه ناقد آخر قائلاً: "ابتعد ولا تحاول تفسير هذه المسرحية، فما فيها شيء يفسر، وليس فيها خبيء. إنما هي مجرد عمل فني بلا هدف ولا غاية، وإنما هي مجرد تصوير للامعقول، لأن الحياة ذاتها خالية من المعقول" ومع ذلك فالنقاد لا يكفون عن محاولة تفسير هذه المسرحية، وفي كل يوم يخرج بحث جديد يحاول فيه صاحبه فك هذه الطلاسم، إن كانت هناك طلاسم، وينسب إلى صمويل بيكيت مقاصد لا يعلم أحد، ربما ولا صمويل بيكيت نفسه، إن كانت في بطن الكاتب أو محض تأملات تجول في ذهن القارئ أو المشاهد.

* * *

فإن أردت أن تشارك بنفسك في هذه الرياضة العقلية فلا أقل من أن تعرف علام تدور المسرحية وما محور أحداثها، فإن أنت أردت أن

تعرف علام تدور المسرحية وما محور أحداثها وقعت حقاً في حيرة شديدة مهما قرأتها مرة أو مرتين أو ثلاث مرات. فمسرحية في "انتظار جودو" مسرحية لا يحدث فيها شيء على الإطلاق، وهذا هو الإشكال. كل ما في الأمر أن فيها أناساً يتكلمون، لا يكفون عن الكلام، وقد يفهم بعضهم بعضاً وقد يعجزون عن الفهم، أما نحن فنحس دائماً بأننا نفهم كل شيء، كل ما يقال، فإذا تدبرنا ماذا فهمنا وجدنا أن الفهم شبه لنا، أو أن المعنى كان في قبضة يدينا ولكنه أفلت منا، فنقرأ المسرحية من جديد لنخرج بنفس النتيجة.

أما المسرحية ذاتها فليس فيها إلا فصلان وأربعة أشخاص ثم غلام رسول يدخل لحظة ثم يخرج، ومع ذلك فبطلها الذي تعلق عليه كل شيء، وهو جودو المنتظر لا يظهر أبداً، فهو حاضر وغائب معاً: حاضر بالاسم وغائب بالرسم. والشخصان الرئيسيان في المسرحية هما الرجلان استراجون وفلاديمير، وهما صعلوكان من شذاذ الآفاق بلا عمل واضح ولا وجهة واحدة، نجدهما في الفصل الأول يتسكعان عند المساء في طريق ريفي ليس فيه إلا شجرة واحدة، ونجدهما في الفصل الثاني يتسكعان في اليوم التالي في نفس الوقت وفي نفس المكان. وليس هناك من فرق بين مشهد الفصل الأول ومشهد الفصل الثاني سوى أن الشجرة الوحيدة في الفصل الأول جرداء تماماً، أما في الفصل الثاني فقد نبتت عليها أربع ورقات أو خمس.

وكأنما نبتت رمزاً للربيع، ويا له من ربيع أعجف، أو نبتت رمزاً للأمل، ويا له من أمل ضئيل، فنحن في أرض، كما وصفها صمويل

بيكيت في مسرحيته، حيث "لا شيء يحدث، لا أحد يأتي. لا أحد يذهب وهذا فظيع".

ونعلم من حديث الرجلين استراجون وفلاديمير أنهما يتسكعان في هذا الطريق المهجور عند الشجرة لأنهما ينتظران شخصاً اسمه جودو، فهما على موعد معه، أو يعتقدان أنهما على موعد معه، وهو شخص لا يعرفانه ولم يرياه أبداً. ونحس من حديثهما أن مجيء هذا الشخص المجهول أمر خطير عندهما إذ يتوقف عليه مصيرهما كله، فهما إذن في انتظاره، ولا عمل لهما سوى هذا الانتظار. أما كيف يتوقف مصيرهما على مجيء هذا الشخص المجهول جودو، فغير واضح ولا محدد. كل ما نعرفه أنهما يعتقدان أن موعد قدومه هو مع هبوط الليل، أو كما قال فلاديمير لاستراجون "ربما نمنا الليلة في مكانه، في الدفء في الجفاف، على شبع، على القش. ألا يساوي هذا عناء الانتظار؟ إنه يساويه". هذه الفقرة التي جاءت في النص الفرنسي لمسرحية في "انتظار جودو" حذفها بيكيت من الترجمة الإنجليزية لسبب غير معلوم. ولكن أياً كان الأمر فهي تدل على أن مجيء جودو عندهما مرتبط ببلوغ المرفأ الأمين، بر السلام، مكان النوم الهادئ حيث لا برد ولا رطوبة ولا جوع ولا نوم على التراب، وهو حلم الصعاليك بالجنة. كذلك نعرف أن مجيء جودو سيضع حداً لتيار الزمن ويوقف انسيابه المستمر، والزمن مصدر عذابهما والزمن يؤرقهما لأنه دائم النشاط ولكن دون غاية، فالحركة فيه ظاهرية، حركة وهمية، دورتها متكررة، أو كما قال: "كلما تغيرت الأمور ازدادت الأشياء ثباتاً" حتى دموع العالم كم ثابت"، فكما يقول علماء

الطبيعة أن الكون كم ثابت، تتحول فيه المادة إلى طاقة والطاقة إلى مادة ولكن المجموع دائماً كم ثابت، يقول بيكيت أن دموع العالم كم ثابت كميّاه البحر تتحول إلى سحب والسحاب يتحول إلى مياه الأمطار وهكذا دواليك في حلقة مفرغة لا معنى لها إلى اليوم الأخير. أو كما قال بيكيت:

"كفى تعذيبي بزمانك اللعين.. ألا يكفيك يوم واحد؟ ما الفرق بين يوم ويوم؟ ولدنا في يوم ونموت في يوم، نفس اليوم، نفس اللحظة.. أن النساء تلدنا جالسات على حفرة القبر، فيلمع الضياء برهة ثم يهبط الليل من جديد".

أما تعليق فلاديمير على هذا الكلام فهو أن الطبيب المولد هو حفار القبور، وأنه قابح دائماً في القبر ليسهل بالعدة ولادتنا المتعسرة.

ونعلم من الفصل الأول أن استراجون وفلاديمير شخصان متلازمان، يتجادلان، باستمرار ويتنابذان باستمرار، ويهدد كل منهما الآخر بالافتراق عنه، ولكنهما لا يستطيعان الافتراق وكأنهما جانبان من شخصية واحدة. وإذا كانت هناك فوارق بينهما فهي فوارق في التفاصيل. فلاديمير رجل عملي، واستراجون شاعر، أو يقول أنه يقرض الشعر، وفلاديمير يحب ما يألّف من الأشياء، حتى الجزر يحبه فلاديمير بعد أن يأكله، بينما استراجون يكره الجزر بعد أن يجربه (لاحظ أن الحمير في أوروبا تحت الجزر).

واستراجون هوائي لا يستقر على حال، أما فلاديمير فرجل دؤوب لا يغير وجهته أو طباعه. واستراجون يحب الأحلام، أما فلاديمير فلا يطيق الأحلام. واستراجون يحب أن يروي الحكايات المضحكة، أما

فلاديمير فلا يطيق الحكايات المضحكة. واستراجون ينسى كل شيء بمجرد وقوعه، أما فلاديمير فيذكر كل ما يقع. واستراجون كريبه رائحة القدمين، أما فلاديمير فهو كريبه رائحة الفم. ولكن لعل أهم فرق بين هذين الصعلوكين المتلازمين هو أن فلاديمير مؤمن بينما استراجون شكاك، ففلاديمير هو الذي يؤكد مجيء جودو ويصر على أنهما على موعد معه عند الشجرة تحت السماء وقت هبوط الليل، أما استراجون فهو يشك في ذلك بلا انقطاع، وتأتيه لحظات ينسى فيها اسم جودو نفسه، فإن رضي بانتظار جودو، فهو يفعل ذلك مجازاة لصاحبه فلاديمير في أغلب الأحيان.

فيما هما يتأبذان في انتظار جودو يدخل عليهما رجل اسمه بوزو يجر من ورائه رجلاً آخر اسمه لكي مربوطاً في حبل طويل التف حول عنقه، ويحمل لكي هذا أمتعة سيده بوزو وهي حقيبة ثقيلة ومقعد سفري وسلة تحمل طعام الرحلة ومعطف كبير. وسوط بوزو الذي بضرب به لكي يحمله هذا العبد الذليل. ويأخذ بوزو السوط ويفرقع به في الهواء ويجذب الحبل مستحثاً لكي الذي يتعثر بحمله الثقيل ويستخدم في زجره قاسي الكلام. ويتبين أن بوزو يستخدم لكي في قضاء كل رغباته، فهو يحمل له متاعه وهو يفرش له كرسيه كلما أراد أن يستريح وهو يعد له طعامه، ثم ما هو أكثر من ذلك، هو يفكر له ويتخيل له ويتفلسف له ويحسب له، يفعل كل ذلك بالأمر، فهو بمثابة عقله المفكر، وهو أدواته الطيبة بفعل الحبل والسوط والسباب. ويتبين أن بوزو يسوق لكي إلى السوق ليبيعه وهو يريد أن يتخلص منه ولكن الغريب أن لكي راض بهذه الحالة، لا يريد أن

يفارق سيده كأنه الكلب الأمين وإذا صدقتنا كلام بوزو فالكلب الأجرى يحس بالكرامة أكثر مما يحس بها لكى. وهو رغم سوء المعاملة يتفانى في خدمة سيده ويتفنن في إرضائه ليستيقيه.

ويشمئز استراجون وفلاديمير من هذا الموقف حتى ينصرف بوزو في طريقه إلى السوق وهو يفرقع سوطه ويسوق لكى. كل ذلك وفلاديمير يستبطن هبوط الليل ويستبطن مع قدوم الليل قدوم جودو، وأخيراً يهبط الليل ولكن جودو لا يأتي، وإنما يأتي غلام رسول من عنده يقول له أن سيده جودو أوفده، ليعلن لهما أنه لن يأتي اليوم ولكنه سيأتي غداً في نفس الموعد بلا أدنى ريب. وهكذا قضى على الصعلوكين استراجون وفلاديمير أن ينتظرا يوماً آخر قدوم جودو. ويقرران الانصراف على أن يعودا في اليوم التالي. يقول استراجون: "ألا ننصرف؟" فيجيب فلاديمير "نعم، هيا ننصرف". ولكنهما لا يتحركان، ويسدل عليهما الستار.

فإذا كان اليوم التالي، أو الفصل الثاني، رأينا استراجون وفلاديمير عند الشجرة في الطريق الريفي ينتظران تحت السماء قدوم الليل، وينتظران مع قدوم الليل قدوم جودو. نفس المكان ونفس الزمان وكل شيء يتكرر بهذا فيره تقريباً. فاستراجون وفلاديمير في نقارهما المستمر وحتى بوزو يدخل ساحباً لكى في طرف الحبل ثم ينصرفان، ولا تغيير هنالك إلا أن بوزو قد أصابه العمى وأن لكى قد أصابه البكم. وحين يهبط الليل يدخل غلام رسول من عند جودو، لا نعلم أن كان نفس الغلام الذي سبق مجيئه أم لا لأن الغلام لا يميز الصعلوكين وينكر أنه جاء من قبل رغم أن فلاديمير يتعرف عليه،

ويعلن الغلام اعتذار جودو عن عدم المجيء حسب الموعد ، ولكنه يؤكد لهما أنه لا بد قادم عند هبوط الليل في اليوم التالي ثم ينصرف. وينتاب اليأس استراجون وفلاديمير من هذا المنتظر الذي لا يجيء. ويقترح استراجون على صاحبه أن يهمل أمر جودو وينصرفا عن التفكير فيه ، ولكن فلايمير يجيبه بأنهما لو فعلا ذلك لعاقبهما جودو عقاباً أليماً. لم يبق أمامهما إذن إلا الانتظار.. هناك حيث كل شيء بباب قصر إلا الشجرة المورقة ، وحتى الشجرة نعرف أنها شجرة الصفصاف ، أو شجرة الدموع كما يقول الأوروبيون. لم يبق أمامهما إلا الانتظار بعد أن حاولا الانتحار بحبل رقيق فانقطع الحبل وضاعت منهما فرصة الموت. ولكنهما اتفقا على شيء واحد ، وهو أن يعودا في اليوم التالي في نفس الزمان وفي نفس المكان لانتظار جودو ، ومعهما حبل متين لا يمكن أن ينقطع فإن لم يأت إليهما جودو عند هبوط الليل شنقا بالحبل نفسيهما وهكذا يسدل عليهما الستار الأخير.

قيل لصمويل بيكيت: "وماذا تقصد بجودو؟" فأجاب: "لو أنني عرفت لقلت هذا في مسرحيتي". والحق أن تفسير هذه الألفاظ أمر عسير. قيل أن بيكيت قصد بوجود الله الذي ينتظره الإنسان كل يوم لانتشاله من عبء الزمن ومأساة الحياة وإدخاله حمى الفردوس حيث السلام أبدي والدفء أبدي والحب أبدي والري والشبع وكل أسباب السعادة أبدية ، بعد هذا الوجود الذي نهيم فيه كالصعاليك وشذاذ الأفاق في طريق الحياة المقفر بلا وجهة ولا غاية ، فإن اجتمعنا لم نجتمع حول تلك الشجرة الناضرة دائية القطوف التي أكل منها آدم وحواء بل اجتمعنا حول شجرة الصفصاف شجرة الدموع ، هذه التي

نسميها أم الشعور في بلادنا ربما لأنها تميل دائماً كالنادبة الثكلى على الشيطان تبث مياه النهر أحزانها.

وقيل بل جودو هو الموت الذي ينتظره الإنسان عند مهبط الليل كل يوم ويرجو منه الراحة الكبرى، وقيل لا تحاولوا الشرح ولا التفسير فجودو قد يكون أي شيء ينتظره الإنسان ويتوقف عليه مصيره ولكنه لا يأتي أبداً في موعده، فما قصد صمويل بيكيت إلا تصوير حالة الإنسان المنتظر تصويراً فنياً.

وقال الناقد الكبير اريك بنتلي: ولماذا تتسون بلزك في كل هذا؟ إن صمويل بيكيت لم يخلق شخصية جودو وإنما بناها على شخصية جودو التي وصفها بلزك في كوميديا "مركاديه" أي "التاجر" هذه التي نشرها بلزك باسم "الصانع" أو "الفاعل" وفيها حدثا عن رجل اسمه مركاديه عمله المضاربة في البورصة، كان يزعم باستمرار أمام كل الناس ولاسيما دائنيه أن سبب اضطرابه المالي هو أن شريكه جودو هرب برأس مالهما المشترك، وكان دائماً يردد: "أنني أدفع ثمن جريمة جودو!" وكان هذا المضارب الماهر يمضي دائنيه دائماً بعودة جودو ليبرد إليه ما اختلس من مال، وكان بهذا يحصل منهم على المزيد والمزيد، وكان يقول: "لكل إنسان جودو الخاص به... كريستوف كولبوس المزيف! ومهما يكن من شيء.. فياني أعتقد أن جودو قد جاءني بمال أكثر مما سلب مني!" وتتطور أحداث الكوميديا حول ظهور جودو زائف يجازف عليه مركاديه بصفة يائسة. ويفتضح أمر التدليس فيفلس مركاديه، ولكن في هذه اللحظة الحرجة يظهر جودو الحقيقي عائداً من الهند بعد أن جمع ثروة

لا تعد ولا تحصي فيختم مركاديه المسرحية بقوله: "لكم كلمت الناس عن جودو فمن حقي إذن أن أراه. هيا بنا لنشاهد جودو!".

وأياً كان تأويل معنى جودو، فلا مناص من أن نستمع إلى بيكيت نفسه وهو يتحدث عن موضوع مسرحيته، فقد أجاب حين سئل عنه: "أن عند القديس أوغسطين عبارة رائعة ليتني أتذكر نصها اللاتيني، فهو أجمل بكثير من نصها الإنجليزي، فهو يقول: لا تياس فقد كتب الخلاص لأحد اللصين. لا تغتر فقد كتب الهلاك على أحد اللصين". ويضيف بيكيت قوله: "أن شكل الأفكار يهمني، حتى ولو لم أكن أؤمن بها.. فلهذه العبارة شكل رائع. والشكل هو المهم".

أما هذان اللسان اللذان يتحدث عنهما أوغسطين فهما اللسان اللذان جاء في الإنجيل أو في الأناجيل أنهما صلبا مع المسيح: فقد آمن أحدهما بالمسيح وهو على الصليب فوعده المسيح بالحياة الأبدية، وأنكر الآخر المسيح فأغلقت دونه أبواب الجنة. وواضح من هذا الكلام أن صمويل بيكيت إنما كان يفكر حين كتب في "انتظار جودو" في مصير الإنسان بين الخلاص والتهلكة، ليس فقط في الإطار المسيحي ولكن في الإطار الديني والميتافيزيقي بوجه عام، وهو قد استخدم قصة اللصين ليقول على لسان فلاديمير أنه إذا كان أحد اللصين قد كتب له الخلاص فهذه نسبة معقولة، أي أن فرصة بني البشر لينالوا رحمة الله تبلغ خمسين في المئة، فلا مدعاة لليأس من المصير ومع ذلك فلاديمير يتساءل قائلًا: "ولكن كيف اتفق أن واحداً فقط من الرسل الأربعة أصحاب الأناجيل تحدث عن خلاص

لص.. فمن الثلاثة الباقين اثنان لا يذكران شيئاً عن أي لص على الإطلاق بينما الثالث يذكر أن كلا اللصين أساء للمسيح".

وهذا في نظره يقلل فرص الخلاص أمام بني الإنسان فالإنسان إذن - فيما يبدو - عند صمويل بيكيت مشكلة الأولى هي مشكلة خلاصه، وإذا كان بيكيت قد استغل رمز اللصين اللذين جاء ذكرهما في بعض الأناجيل فهو فيما يبدو أيضاً يريد أن يقول أن مشكلة الإنسان هي مشكلة خلاصه أو سقوطه في الجحيم أو الموت الأبدي بعلة طبيعته الخاطئة وجرثومة النقص فيه. وهو فيما يبدو لا يفكر في موقف الإنسان الفرد بين الخلاص والهلاك وإنما يفكر في الإنسانية جمعاء، وكأنني به يريد أن يقول في نهاية المسرحية: أن الإنسانية كلها في انتظار رحمة الله أن تأتي إليها بحسب الوعد الحق، فهذا هو أملها الأوحى في الخلاص وفي النجاة من التهلكة. فإذا لم تدرك الإنسانية رحمة الله فلن يبقى أمامها إلا أن تقدم على الانتحار جماعة من فرط اليأس لتتجو من إثم نقصها في وجودها بين الزمان والمكان مقيدة إلى الطريق القفر بجوار شجرة الدموع حيث بوزو شهوة الإنسان يسوق لكي عقل الإنسان كأنه العبد الذليل - فلقد طال الانتظار ويستوي أن ينتحر الإنسان بحبل متين وأن تنتحر الإنسانية بالقنبلة الذرية.

فإن فهمنا مسرحية "في انتظار جودو" هذا الفهم الديني الأخلاقي لم يبق إلا أن نصفها بأنها صلاة ونشيد ضراعة لاستمطار اللطف الإلهي انبعث من قلب الإنسانية المعذب ومن عقلها الذي نهشته الآلام، صلاة لم تسمع الإنسانية أجمل منها ولا أعمق منها منذ صلت

"الضارعات" بنات داناوس في مأساة اسخيلوس العظيم إلى زيوس أن يتغمدن باللطف الإلهي، وأن يملأ أعطافهن برحمته الواسعة. وما أحوجنا إلى هذه الضراعة بعد أن بلغنا هذا العصر الذي أصبحت فيه شهوة الإنسان عمياء مثل بوزو وفكره أبكم مثل لكي، ولم يعد للنجاة سبيل إلا أن تدركنا رحمة الله.

الفهرس

5.....	/	
13.....		
79.....		
89.....		
97.....		
105.....		
116.....		
123.....		
133.....		
144.....		
155.....		
167.....		
169.....		1
182.....		2
197.....		3
212.....		4
227.....		5
235.....		6
245..... !		7

**إصدارات سلسلة
كتاب الجيب السابقة**

سنة الكتاب	اختيار الكتاب	تقديم الكتاب	عنوان الكتاب	م
2006	.	.		1
2006	.	.		2
2006	.	.		3
2007	.	.		4
2007	5
2007	.	.		6
2007	.	.		7
2007 / - -	8
2007	.	.	/()): (9
2007	.	.		10
2007	.	.		11

سنة الكتاب	اختيار الكتاب	تقديم الكتاب	عنوان الكتاب	م
2007		.		12
2007	.	.		13
2007	.	.		14
2008		.		15
2008		.		16
2008		.		17
2008		.	1944	18
2008		.		19
2008		.	-	20
2008		.		21
2008		.	-	22
2008		.		23
2008		.		24
2008		.		25
2009		.	-	26
2009	.	.	-	27

سنة الكتاب	اختيار الكتاب	تقديم الكتاب	عنوان الكتاب	م
2009	.	.	-	28
2009	.	.	-	29
2009	.	.	-	30
2009	.	.	-	31
2009	.	.	-	32
2009	.	.	-1971	33
2009	.	.	- -	34
2010	.	.		35
2010	.	.	-()	36
2010	.	.	()	37
2010	.	.	- -	38
2010	.	.	-	39
2010	.	.		40
2010	.	.	-	41
2010	.	.	. -	42
2010	.	.	-	43

سنة الكتاب	اختيار الكتاب	تقديم الكتاب	عنوان الكتاب	م
2010	-	-	.	44
2011	.	.		45
2011	.	.) (46
2011	.	.	004 -	47
2011	.	.		48
2011	.	.		49
2011	.	.	: -	50
2011	.	.		51
2011	.	.		52
2011	.	.		53
2011	.	.		54
2012	.	.	-	55
2012	.	.	-	56
2012	.	- .		57
2012	.	.) 1968 (-	58

سنة الكتاب	اختيار الكتاب	تقديم الكتاب	عنوان الكتاب	م
2012			1	59
2012			2	60
2012			-	61
2012			-	62
2012				63
2012			-	64
2012				65
2012				66
2012				67
2013			()	68