مارتن غرين

الرواية الإنجليزية

في القرن العشرين

(نكبة الإمبراطورية)

@ketab_n
Follow Me
17.5.2016

نقله إلى العربية

محمد العبد الله

الرواية الإنجليزية

في القرن العشرين

(نكبة الإمبراطورية)

نقله إلى العربية

محمد العبد الله

Twitter: @ketab_n

الرواية الإنجليزية في القرن العشرين

(نكبة الإمبراطورية)

Twitter: @ketab_n

عنـــوان الـكـتـــاب: الرواية الإنجليزية في القرن العشرين
(نكبة الإمبراطورية)
العنـوان الأصـلي للكتـاب: The English Novel In the twentieth Century
(The Doom of Empire)
المؤلـــــــــف: مارتن غرين (Martin Green)
نقلـــه إلى العربيـــة: محمد العبد الله

الـنـاشـــــر: دار الفـرقـد
الطبعـــــة الأولى: 2014
التنفيـــذ والإشـــراف: دار الفرقد
الإخـــراج الفـــني: وفاء الساطي

جميع الحقوق محفوظة

دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع
سـورية - دمشق

هـاتف : 6660915 - 6618303 (00963-11)
ص . ب : 34312 فاكس: 6660915 (00963-11)

البريـــد الإلكترونـــي : alfarqad70@ Gmail.com / hotmail.com
الموقع على شبكة الإنترنت : http://www.alfarqad.com

لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب، أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله، بأي شكل من الأشكال دون إذن مسبق من الناشر.

Twitter: @ketab_n

العنوان الأصلي للكتاب

The English Novel
In the
twentieth Century

(The Doom of Empire)

المؤلف

Martin Green

نشر الكتاب لأول مرة بلغته الأصلية 1984

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

الفهرس

الإهداء 9

إنكلترا الإمبراطورية 11
مقدمة 11

[1] الإمبراطورية وقصة المغامرة 27

[2] روديارد كيبلنغ: الإمبراطورية تردّ 49
حياته 49
جماليته 64
المغامرة والطبقة 71
كونراد 76
النجاحات الفنية لكيبلنغ 80
عمله الأخير 86

[3] دي إتش لورانس انتصار الشقيقات 93
إي. إم. فورستر 105
حياة لورانس 110
نجاحاته الفنية 118

[4] جيمس جويس إمبراطورية الفن 129
سياسة جويس 138
إتش. جي. ويلز 141
حياة جويس 146
عمله 151

Twitter: @ketab_n

[5] إيفلين واو 171
غراهام غرين 179
جيل واو 184
حياته 186
أفضل أعماله 192
واو كـ كيبلنغ 203

[6] كنغسلي أميس 213
الاحتجاج على الاحتجاج 213
جم المحظوظ " 220
جورج أورويل 228
أميس مؤخراً 233
" حلف ضد الموت " 236
أميس وكيبلنغ 244
أميس كـ واو 254

[7] دوريس ليسنغ 261
العودة من الإمبراطورية 261
الـروايـات 273
" مذكرات حي " 1975 296

[8] سقوط شبح كيبلنغ 309

Twitter: @ketab_n

الإهداء

إلى جيري و مورين غريفن

احتفاء بتمرداتنا المشتركة

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

إنكلترا الإمبراطورية

مقدمة:

من الواضح تماماً أن حدثين عظيمين ميزا القص البريطاني في القرن التاسع عشر عن قص القرن العشرين: الأول كان مهنة كيبلنغ التي حملت معها المواجهة بين الأدب والإمبريالية؛ والثاني كان نهاية الإمبراطورية ورفع الحصانة الفكرية عن الإمبريالية بعد الحرب العظمى. لكن هاتين الحقيقتين، أو القوتين المتقابلتين، وما مارستاه من ضغوط، وما ولدتاه من ردود أفعال معاكسة لدى الكتّاب، شُوشتا بصدفة تقاربهما الزمني. (في عام 1914، كان لا يزال أمام كيبلنغ نصف حياته الأدبية) هذا النموذج المشوش أو المُعقد سأحاول تتبعه هنا.

الخطوط الرئيسة يجب أن تكون واضحة. على سبيل المثال ثلاثة من المؤلفين الذين سأتناولهم كيبلنغ، ولورانس، وجويس وصلوا مرحلة النضج قبل عام 1914، في وقت لا تزال بريطانيا إمبراطورية عظمى، وكان كيبلنغ مؤلفاً بارزاً؛ أما الثلاثة الآخرون، واو Waugh، وأميس، وليسنغ، فقد وصلوا مرحلة النضج

Twitter: @ketab_n

حينما بدأت الإمبراطورية بالأفول بشكل واضح، وأصبح كيبلنغ مهزلة أدبية. (لم اكتشفُ هذا التناظر الإيديولوجي إلا بعد أن قررت أن ستة كتّاب يتوجب علي دراستهم) وقد ألحقتُ بكل فصل كاتباً مناسباً آخراً إلى موضوعي الرئيس، وإن كان هذا التناسب يختلف من حالة لأخرى. وهكذا يتماشى فورستر مع لورانس لأنهما يتقاسمان أفكاراً عن المرأة؛ لكن يتماشى ويلز مع جويس، وإن كانت أفكارهما مختلفة جداً، نظراً لأن الاثنين مولعان بشخصيات مثل ليوبولد بلوم. لكن الأفكار عن المرأة والولع بشخصية بلوم كانت أساليب لمواجهة مصير انكلترا الإمبراطوري.

كتّابي الستة هم الذين اختاروا أنفسهم، وفرضوا أنفسهم عليّ باعتبارهم كتّاب القص الأكثر متعة في بريطانيا القرن العشرين؛ لكن، بنظرة إلى الوراء أرى أنهم يمثلون ما تبقى من القص البريطاني (ضمنياً) بالمعيار المزدوج كونهم فنانين أصحاب موهبة عظيمة وجمهور عظيم على حد سواء. قد يُسمى هذا معيار القرن التاسع عشر، أو معيار الإجماع أو حتى معيار الحفاظ على القديم؛ لكنه ليس معياراً فصامياً. فالمعياران يعملان بتناغم سوية لتحديد الذائقة. فالمواهب العظيمة التي تهدف إلى إسعاد الجمهور العظيم تتطور حينما تستجيب لهذا الجمهور؛ فهم يقيمون تحالفاً ما بين همومهم وهموم جمهورهم؛ ويصبحون بهذا فناني الشعب. وهذا ما يفرق بينهم وبين هؤلاء الذين يكتبون فقط لمجلات صغيرة، أو أولئك الذين يكتبون فقط للمجلات النسائية أو الرجالية (الصنف الأخير من الكتّاب له جمهوره العظيم، لكنهم ليسوا في العادة من

Twitter: @ketab_n

ذوي المواهب العظيمة)، ويفرق أيضاً بين هؤلاء الكتّاب الستة وأولئك من ذوي الثقافة العالية الذين اختارهم نقّاد فرنسيون لتمثيل الأدب الحديث ـ مالارميه، و باتي، وآرتو، وفلوبير. مثل هذا الفارق لا يظهر فقط بين ديكنز ومالارميه، إنما أيضاً بين جورج إليوت وفلوبير.

فنانو الشعب يمثلون مجتمعهم ببساطة وبقوة أكبر من فنانين آخرين، نظراً لعلاقتهم بجمهورهم. لكن ارتباطهم بهذا الجمهور يمر عبر وكلاء الأدب والناشرين الذين هم وكلاء لجمهور شراء الكتاب. وتحديداً شرّاء الكتاب أكثر من القرّاء هم فرع من الطبقة الحاكمة. لكن الكتّاب مدعوون، بحكم مهنتهم، أن يتحللوا من الطبقة الحاكمة. فهذا الوضع المعقّد (الذي أخفق الأكاديميون في دراسته) يخلق توترات لدى الكاتب سنراها لدى كيبلنغ ومن جاء بعده. مثل هذه التوترات موجودة عند الكتّاب جميعاً وإن كانت مقنّعة. لكن هنا تبدو ظاهرة لدرجة كبيرة بسبب الوضع السياسي (أفول الإمبراطورية).

التقنّع مسألة تجاهل أحياناً. فالقص البريطاني في القرن التاسع عشر " قص التراث العظيم The Great Tradition توجّب عليه أن يدير ظهره قليلاً لمثل هذه المشكلات. مقتصراً على المرأة والزواج، والعلاقات الشخصية، وبدائل السياسة، فقد نصب نفسه حركة ليبرالية مقاومة داخل الثقافة. لكن حتى هذه الروايات تتضمن صوراً لسادة الطبقة الارستقراطية العسكرية، أعضاء الطبقة الحاكمة، أمثال روشستر في " جين آير" Jane Eyre وليجيت

Twitter: @ketab_n

Lydgate في ميدلمارش التي تظهر اهتماماً مركّزاً من جانب الكاتب. وكتّاب من خارج هذا التراث أمثال ميريدث، ودزرائيلي، وديكنز وثاكاري يقدمون وصفاً مثيراً لتلك الطبقة، وصفاً يمكن أن نعتبره توطئة لعمل كيبلنغ.

في منعطف القرن كرّس روائيون أمثال هنري جيمس وجوزيف كونراد، وفورد مادوكس فورد إضافة إلى كيبلنغ وزمرته (أمثال استيفنسون، وهاجارد، وبوتشان) جلّ قدرتهم لتوصيف وتحليل الطبقة البريطانية الحاكمة، وبخاصة رجالاتها. وكانوا يدرسون ضمنياً العلاقات السلطوية بين الأدب وهذه الطبقة. فكثير من مواقفهم يمكن أن نشير إليها من خلال كلمة " غبي " التي يطلقونها غالباً على السيد **Gentleman**. ولم تكن تشير هذه الكلمة دائماً إلى الشجب الغاضب أو الهازئ؛ وإنما قصد بها أيضاً الاعتراف الحتمي بشيء آخر.

وكانت تعني أن السيد لم يستخدم صنف الذكاء الذي استخدمه الكاتب والقارئ لحظة كونهما كاتباً أو قارئاً. لكن فكرة الروائيين كانت غالباً هي أن صنف الذكاء الذي يتمتعون به سيبعد صنف الشجاعة والولاء، الإيمان والفروسية، التي أظهرها السيد في عمله. يصف كيبلنغ في " طبول المقدمة والمؤخرة " المرؤوس البريطاني بهذا الشكل: " لهذا السبب يقف الشاب في سن الثامنة عشرة، لا يفعل شيئاً، سيف كاذب بيده، والبهجة في قلبه حتى يسقط. (أبهة كيبلنغ، نيويورك 1935، ص 103). كما تشير أيضاً كلمة " غبي " إلى الحيوية الجسدية وإلى كماله لدى السيد،

Twitter: @ketab_n

وسحره الجنسي، الذي يقدمه الكاتب " مكرهاً " ويوصي به قارئه.

كثير من هذا كان ضمنياً في المصطلح الفيكتوري "البرابرة" الذي استخدمه ماثيو آرنولد ليعبر به عن الطبقة الارستقراطية العسكرية. باستخدام هذه المصطلحات، اعترف الكاتب وبكل أسف بصفات طبقة السيّد التي هو نفسه لم يستطع تملكها. وهذا الاعتراف الظاهري، الذي هو إلى حد ما هامشي بالنسبة لاجماع الطبقة الفيكتورية الوسطى، تحرك إلى أعماق عقول الكتّاب في منعطف القرن؛ وارتبط فوق هذا كله بكيبلنغ.

هذا الربط كان متناقضاً لأن كيبلنغ لم يرسم صوراً كاملة لهؤلاء الأبطال، لكنه كان عادلاً معهم، لأنه مجدهم بشكل غير مباشر. كان منشد القصر للطبقة الحاكمة. وحينما أتحدث عما يعنيه كيبلنغ لهؤلاء الكتّاب الذين جاؤوا بعده، فإنني أعني أحياناً حضوره (بمفهوم نقد ثقافة) بدلاً من تأثيره (مصطلح نقدي أدبي). فقد كان كيبلنغ حاضراً بقوة بين الناس الذين لم يقرؤوا له ـ والذين استجابوا لفكرته. قام بعمل التعرف الشاق على اهتمامات الطبقة الحاكمة للإمبراطورية، ولهذا كان معنياً بأي هجوم أو دفاع عن هذه الطبقة. ففي الخمسين سنة، أو بعد عام 1918، تجاهله رجالات الأدب الآخرون إلى حد كبير ككاتب، لكنه سكن عقولهم كرجل يحمل أيديولوجيا طيلة هذه الفترة.

Twitter: @ketab_n

لورانس وجويس كانا حاضرين أيضاً لدى من جاء بعدهما من الكتّاب ـ ولم يكونا حاضرين كثيراً لدى القارئ العادي. وكان لهما أيضاً تأثيرات قوية، لأنه قرأ لهما من جاء بعدهما. لكن من الممكن أن أساجل بصدق أن هذين الكاتبين الأخيرين، بمن فيهم الثلاثة الآخرون من الستة الذين سأتناولهم، تأثروا بكيبلنغ بقدر ما تأثروا بلورانس وجويس. ولا أريد التركيز على أن هذه الفكرة كانت مدهشة، بعد أن أُقصي كيبلنغ عن المشهد الثقافي.

سجالي لدعم هذه الفرضية سيشغل بطبيعة الحال مساحة الكتاب بكامله؛ وعليّ تقديم بعض التنازلات الجزئية على الفور. الفكرة ستبقي شيئاً من التناقض، حتى وإن قُبلت. ولهذا تجد أسباباً موجبة لحفظ كيبلنغ في زاوية من عقلنا تختلف عن الزاوية التي نحفظ بها لورانس وجويس؛ فإخلاصي لهما يكاد يحول دون التعاطف معه. لكن كانت تلك من الأسباب الموجبة. استفدنا منهما في الثلاثين سنة هذه على الأقل. نهلنا من معينهما، ونجد اليوم نكهة إضافية في الأفكار المناهضة لهما.

لكنني أعتقد وبشكل لا يقبل التناقض أن كيبلنغ كان له من الانتشار والحضور القوي في الأدب الإنجليزي بعد عام 1918 أكثر مما كان معروفاً من قبل. لنأخذ مثالاً الكاتبة فيرجينا وولف باعتبارها القطب المعارض لكيبلنغ لأسباب عديدة. أخذت فيرجينا مادة روائية مهمة ومباشرة من كيبلنغ. وهذا يعني أنها كثيراً ما وصفت الطبقة الارستقراطية العسكرية التي حكمت الإمبراطورية وهذا الانشداد المتجاذب الذي أحس به الأديب تجاه

Twitter: @ketab_n

هذه الطبقة. تبلغنا السيدة دالوي Mrs. Dalloway (1925) على سبيل المثال، كيف أن السادة الذين كانوا يقفون عند نوافذ نادي بروكس وأيديهم خلف ظهورهم رأوا موكب الملكة يمر أمامهم، " وقفوا حالاً في حالة استعداد، وأسبلوا أيديهم، وبدوا مستعدين لاستقبال ملكتهم، وتأهبوا ليكونوا في فوهة المدفع إذا لزم الأمر، كما فعل أسلافهم من قبل ".(ص. 26). هذه الشخصيات رومانسية بكل وضوح. كما أُبلغنا عن شخصية امرأة قاصرة (السيدة بروتون) نظمت حملة عسكرية إلى جنوب أفريقيا، وساعدت جنرالاً على كتابة برقية أُدخلت إثرها وحدات عسكرية المعركة.

لم تكن هذه الشخصيات القاصرة هي الوحيدة التي تعرفنا عليها بطرق كيبلنغ هذه. بيتر والش، الذي يمثل كل ما هو أصيل في هذا الكتاب، تعرفنا عليه من جانب الهند ومهنته السامية كونه أحد حكام الهند. أجلِس مسنداً ظهره على الستارة الخلفية للهند". الهند كلها تقبع خلفه، السهول، والجبال، ووباء الكوليرا، والمقاطعة التي تزيد عن مساحة أيرلندة مرتين، والقرارات التي كان يتوجب أن يتخذها بمفرده ـ إنه بيتر والش (ص. 72). كان مناضلاً، انحدر من أكسفورد، وكان اشتراكياً، لكنه سمى نفسه بنفسه مغامراً وقرصاناً رومانسياً، يتحدث وهو يلعب بالسكين بيده (ص.80). إنه بطل كيبلنغ، كما كيم أو ستوكي.

المتعة الجنسية للرجال في عمل وولف كفلتها مغامراتهم الإمبريالية بالشكل النمطي لها من حيث بيئتها وجنسها الأدبي. فشخصية جايلز أوليفر في رواية " بين الفصول " **Between the**

Twitter: @ketab_n

Acts ، بطبعها شخصيّة كيبلنغية " غبيّة " تابعة، يحلم والده بمجد شبابه حينما كان شاباً يلبس الخوذة: " وفي الرمل طوق دعامات؛ دودة عجل أكلت تحت الشمس؛ وفي الظل الصخر، وحوش، يحمل بيده بندقية " (ص17). هذان الرجلان الأكثر جاذبية في الكتاب.

نساء وولف من ناحية أخرى لهن كما لشِعرهن الإنجليزي الموروث، الذي يعرفنه ـ كما تعرفه إيسا، الشخصية المحورية في " **بين الفصول** "، كتلة متشابكة من الأبيات والصور غير المتماثلة. تلك هي الطريقة التي استخدم فيها كيبلنغ الشعر في قصصه وفي مقالاته وحتى في قصائده الشعرية أيضاً. لا تجد قصائد كاملة، ولا تجد استجابة مركّزة للشعر؛ كله وهم ومألوفية. فالشعر بهذه الطريقة يصبح كنزاً وطنياً، كما " **الكنز الذهبي** " عند بالجريف، وعلبة مجوهرات تترابط فيها أبيات شكسبير، وكيتس، وسدني لتشكل عِقداً. تترابط فيما بينها ومع التاريخ الإنجليزي.

الرجال والنساء على السواء لدى وولف يعرفون التاريخ الإنجليزي كما قدّمه كيبلنغ في " **عفريت قمة بوك** "، فهو نسيج من الأساطير الوطنية الرائعة. تظهر الباخرة التي تحمل اسم الملكة اليزابيت، على سبيل المثال في أبهة التاريخ الإنجليزي في رواية " بين الفصول " وكأنها

سيدة البواخر. الرجال الملتحين

هوكنز، وفروبشر، ودريك،

Twitter: @ketab_n

يرمون البرتقال، وقوالب الفضة،
وشحنات الماس ودوكات الذهب،
في الأسفل على الرصيف، هناك في الأرض الغريبة.(ص84)

هنا تطلب وولف من القارئ ألا يركّز انتباهه كثيراً على هذه الصور بقدر ما يركزه على وعي المشاهدين لها. لكن في ذلك الوقت فعلها كيبلنغ في كتابه؛ وبالقدر الذي تؤسس فيه شخصيات وولف ذاتها لأجلنا، تميزت هذه الشخصيات بأفكار ومشاعر ترتبط بصور كيبلنغ.

لكن سينصب اهتمامي بالكتّاب الستة الذين وجدت المتعة الزائدة في دراستهم. وما يدانون به لكيبلنغ يمكن أن أعرضه في هذه المقدمة فقط؛ فأفكاري عن جويس وليسنغ، على سبيل المثال، تظل من التعقيد لدرجة يصعب تلخيصها على نحو مفيد. لكن يمكن القول بأن قص لورانس يجب قراءته على أنه رد على قص كيبلنغ، كما يمكن قراءة واو Waugh وأميس على أنه نكران لكيبلنغ أولاً، ومن ثم تكرار له.

ولكي يكون لهذا معنى، وإن بطريقة أولية، لا بد أن أعرّف بكيبلنغ بالطريقة التي في مخيلتي. وهنا، يمكن أن أثبت، ولا أكتفي بالإشارة، بأن هذه الفرضيات؛ والفرضية الرئيسة القائلة إنه كاتب موهوب ومهم، لن أعمل حتى على إثباتها. فكيبلنغ الذي أتعامل معه يمكن القول إن له خمسة أبعاد. البعد الأول، كان

Twitter: @ketab_n

شاعر الطبقة الحاكمة للإمبراطورية؛ وهذا يعني أنه لم يكتب عن مغامراتها ورجال إدارتها فحسب، بل كتب لأجلهم أيضاً ـ وأنه رفد الأدب بجمهور أساسي جديد. الثاني، نأى بنفسه عن شرائح بارزة من الجمهور القديم، وتحديداً النساء وشرائح النُخب الفكرية ذات الإحساس الأكثر أخلاقية، وبالتالي عجز عن تناول الموضوعات والأجناس الأدبية الرئيسة وتحديداً الرواية. الثالث، لم يكن كيبلنغ مرتاحاً في عالم الأدب وبدوره ككاتب، فقد كتب ضد الميول الفطرية، والجدلية هي أفضل قراءه له، كما العديد من الكتّاب على اختلافهم ظاهرياً أمثال بريخت وجينيه. الرابع، جاءت قصصه إلينا من دنيا الرجال، ورجال السلطة، المعتادين على التخلص من حياة الآخرين؛ ضمنياً دوماً، وظاهرياً أحياناً، فهو يسخر من المعتقد الإنساني الذي يعتبر ما ينجزه الفرد هو المعيار الأخلاقي بحده الأقصى ـ يقول كيبلنغ إن الحيوات الفردية وجِدت لتوضع في خدمة القضايا الاجتماعية. أما البعد الأخير، كل ما قيل حتى الآنَ يمكن إسقاطه على بدايات كيبلنغ، فعمله الأخير يسهل على الجمهور تناوله، فقد جعل من نفسه المسلّي للطبقة الحاكمة، مقزماً بهذا تحديات الفن الكبرى؛ وكتب في منتصف حياته قصصاً رومانسية مُتقنة عن منازل الريف الإنجليزي التي تشبع إحساس قرائه بحيازة الملكية والإشراف على حياة المستأجرين عندهم؛ فقد كتب في آخر حياته العديد من القصص والقصائد الفكاهيّة، التي جعلت الفكاهة تأخذ دوراً يتناسب والعاطفة القوية وحتى القيم الدينية. (هذا العمل الوسيط والأخير هو ما تعرفنا

Twitter: @ketab_n

من خلاله على تأثر واو، وأميس به. وكان العمل المبكر الذي رد عليه لورانس)

هكذا حاول كيبلنغ أن يربح جمهوراً جديداً للأدب؛ الجمهور الذي كان من الجيش الارستقراطي بتصنيفه الطبقي، وحاكماً للإمبراطورية بحكم عمله وكونه من الرجال. فقد جعلت كل من جين أوستن، وجورج إليوت، وتشارلوت برونت والسيدة غاسكل الرواية الجادة التي تتناول الزواج جنساً أدبياً رائجاً، يكتبن فيه ولأجله وعنه. حاول كيبلنغ تغيير هذا. (لكن لورانس وفورستر أعادا شكل الرواية للنساء، عن طريق الفن الجديد والفلسفة الأيروسية. فمن السهل أن ترى التوجه المضاد لكيبلنغ في عملهما إذا ما قارن أحدنا " **قوس قزح** " و " **نهاية هاورد** "، بعمله " **الضوء الذي انطفأ** ")، كطبقة، لم يكن لجمهور الطبقة الوسطى القديم أية ولاءات للإمبراطورية، وظهرت الإمبراطورية بشكلها الخارجي فقط في رواياتهم الجادة؛ واختفت الشخصيات البائسة للإمبراطورية في نهاية القصة، أو إن الأغنياء ظهروا فيها منذ البداية. ويمكن لأحدنا أن يقرأ أعمال **التراث العظيم**، بكاملها ولا يعرف بأن إنكلترا لها إمبراطورية. وجمهور الطبقة الحاكمة من قرّاء محتملين لم يكن لديهم صوت عال يعبرون به عن اعتزازهم بالإمبراطورية، لأن حرّاس الصوت الوطني، ورجالات الأدب، كانوا إلى جانبها، إضافة إلى عدد كبير من رجال الضمير. فقصائد كيبلنغ وقصصه هي التي ارشدتهم إلى هذا الطريق.

Twitter: @ketab_n

الصوت الوطني هو بالضرورة صوت متناغم، ولهذا يمكن القول إن هناك تبدلاً في بنية الجوقة الوطنية في ظل كيبلنغ. "استدعي للوطن" (ومعه دزرئيللي، وآرنولد وميلنر..... الخ كما سأبين لاحقاً) "كرجال للإمبراطورية يمثلون انجلترا من الآن فصاعداً، وينقلون الصورة التي ستقدمها إنكلترا إلى بقية العالم. فهؤلاء الرجال هم الذين قادوا الاحتفالات اليوبيلية لعامي 1887 و 1897، وليس الأبطال المدجنون من الطبقة الوسطى، وهم الذين أظهروا أهمية قصائد كيبلنغ وقصصه.

بتقديم مقتطفات من عمله الذي نُشر في نهاية حياته 1935، أعطى كيبلنغ وصفاً واضحاً لجمهوره وعلاقته به. (وبأسلوب بعيد عن النمطية، يقدم نفسه كتاجر مسلم،

يخاطب الناخودا[i] Nakhoda أو قبطان الباجالو[ii] أو قبطان السفينة الذي يرسل سفينته محملة بالسلع المعدة للبيع)

" لكن الجزء الرئيس من عملنا يكمن في رجال يضجرون في نهاية اليوم. ولأجل هؤلاء الرجال حُمّلتْ الباجالو.فأنت خادم لهؤلاء الرجال. نعم، الناخودا والباجالو لهم لطالما تسعدهم.لهذا وإن كنت تاجراً لا أتقاضى أجراً إلا من السلع ذات السعر المفتوح، لكنني لا

---

* الناخودا : مسجد للمسلمين في بومباي – المترجم

** الباجالو : هو الساحل الغربي للهند والمقصود هنا السفن والمراكب العربية – المترجم

Twitter: @ketab_n

أنسى حينما ضجرت في نهاية اليوم، كيف أن بعض القباطنة الكبار باعوني أشياء لا أستطيع إيجادها اليوم في أي سوق. ادفع، ادفع هذا الدَين لهؤلاء الرجال، الذين هم أشقائي (لن يجلبوا جموع نسائهم إلى متن السفينة، لهذا فالكلام قد تزيننه صفحة مهملة) (أبهة كيبلنغ، ص 11)

هذا ينم بكل وضوح عن ولائه الفني للقباطنة العظام لمجتمعه.

كما يجب ألا يفهم هذا بحرفيته، كيبلنغ طبعاً لم يكتب عن الدوق والإيرل*، وقد وصف القليل من المشاهد الحربية؛ ونادراً ما وصف كبار المحاربين الإنجليز، كما أنه لم يرسم أبداً صورة كاملة عن الأبطال. والأكثر من هذا، لم يبحث لنفسه عن ألقاب أرستقراطية أو وظيفيّة ـ ولا حتى لقب شاعر البلاط؛ فلم يكن له أي دور وظيفي، لم يكن سوى شاعر الإمبراطورية. ومع ذلك كان عمله كما عقله مأوى الصور الغائبة للطبقة الإنجليزية الوسطى. تجدها بقباطنتها وقضاتها ومسؤوليها من رجال ونساء. (هذا الغياب، وغير المباشرة والتناقض يعتبر نمطياً في فنه وفكره ومزاجه؛ فقد كان كيبلنغ رجلاً ذا إحساس معذّب ونفس تتأذى بمشاكل مربكة) لم يولد كيبلنغ في الواقع أرستقراطيا أو جندياً ولم تمنح له أيضاً. كان شاعر البلاط، وشاعر الطبقة التي لا ينتمي إليها.

---

* الايرل: لقب انكليزي ـ المترجم

Twitter: @ketab_n

الصلة الأكثر مباشرة لهذه الحقيقة بالنسبة لشرط الأدب الإنجليزي بمجمله بعد عام 1900 هو محاولته إعادة تنظيم الطبقات الرئيسة وإن حاول كيبلنغ عن غير قصد أن يقيم تحالفاً بين طبقة الجيش الارستقراطية والنخبة من رجال الفكر ـ رجال الكهنوت، وكتّاب الأمة وجمهور شرّاء الكتب أو أولئك الذين ينصحون هذا الجمهور بما يشترونه. هذا التحالف سيكون ثورة لو كُتب له النجاح، لطالما تحالف الكتّاب مع الطبقة التجارية خلال المئة والخمسين عاماً التي خلت. هذا التحالف الذي أنتج الإجماع الفيكتوري والوعي لدى الطبقة الوسطى تم التعبير عنه بانتصار القص على الأجناس الأدبية الأخرى، وانتصار الرواية المحلية على أجناس ثانوية أخرى للقص (بطبيعة الحال تجد هناك دوماً كتّاباً موهوبين لا يريدون خدمة الطبقة التجارية، وعُرِفوا دوماً بغضبهم، وتقوقعهم أمثال سويفت، وبايرون، وبيرتون)

التأثير الأكثر عمومية لإعادة هذا الاصطفاف لشعور هذه الطائفة تحت النظام الامبريالي كان قتلاً مؤكداً للأمل والطموح الأدبي طيلة القرن العشرين. فالانحدار واضح حينما نقارن الكتّاب المعاصرين بنظرائهم في القرن التاسع عشر. فحينما رأى الكتاب أنفسهم يخدمون أهداف الحكّام، ورأوا تلك الطبقة كطبقة جيش ارستقراطي، فقدوا الثقة بأنفسهم "كمبدعين" وكقادة لحركة المقاومة العظمى داخل الثقافة، التي رآها وأحس بها هاردي وجورج إليوت (ولورانس) أنفسهم. يمكن تتبع هذا التأثير بالتوالي كاتب بعد آخر في سياق هذه الدراسة بهذا الكتاب؛ وتحديداً واو وأميس.

Twitter: @ketab_n

وإن بدأا ساخريَن من كيبلنغ، إلا أنهما انتهيا يتبنيان مكانته في السياسة والفن. فقد جعلا نفسيهما " كاتبين كيبلنغيين "؛ والتي كانت تساوي في عالم الأدب أن يضعا نفسيهما على دعامة خشبية ليجلدا أمام الناس. فقد أعلنا أنهما من دعاة الذكورية أمام جمهور يردد بكامله الشعارات النسوية.

وهكذا إتباع كيبلنغ هو قدر يفرض على هذين الكاتبين. فشلت ثورته، لكنه انتصر على الصعيد الشخصي. طُرد من عالم الأدب، فشل انقلابه، لكنه حاول كتمه، لنزعه من عقول الكتاب، ويرجع بعد ذلك إلى المُثل القديمة. فما إن تذكر الإمبراطورية حتى يصعب نسيانها، ويصعب على الكتّاب استرداد براءتهم.

لم تفشل حقيقة ثورة كيبلنغ على صعيد التجاري، وعلى صعيد قرّائه بمجموعهم. فتجارته لم تنكمش لدرجة كبيرة طيلة العشرين عاماً التي أُهملَ فيها قبل وفاته، وبوفاته ظلت كتبه تُقرأ بأعداد كبيرة، وفي كل أنحاء العالم. وينطبق الأمر على حلفائه من الكتّاب أمثال استيفنسون، وهاجارد، وبوتشان. والدليل على نجاحهم عدد الأفلام التي أُنتجت من قصصهم ـ وبخاصة إذا ما قورنت بعدد الأفلام التي أنتجت من روايات التراث العظيم. الدليل الآخر التكرار الخجول لمغامراتهم في أعمال الكتّاب الذين جاؤوا بعده أمثال واو، وغرين، وأميس، وبول اسكوت. وفوق كل هذا، الدليل هو البصمة التي تركها كيبلنغ في عقول من جاؤوا بعده، وفي الحس الأدبي البريطاني بشكل عام.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

[1]

الإمبراطورية وقصة المغامرة

بعد عام 1900 حكم الإنجليز الإمبراطورية العظمى وحب التسلط يهيمن على عقولهم، أما اليوم وفي ثمانينيات القرن العشرين فقد افتقدوها، وعقولهم تترنح بحزن فقدها. وهذا أول معنى أشير إليه بعبارتي " نكبة الإمبراطورية " ويشكل تغيّراً كبيراً وواضحاً فرض إحساسه على كل ما كتبوا ويكتبون. ويبدو لي أن المغزى الأدبي لهذا التغيّر لم يتم التعرف عليه بعد. فضخامة الحدث ربما لطخت حالة الوضوح وحجب الرؤية. هذا الكتاب هو محاولة لاستعادة ذلك الأفق، وإعادة رسم مشهد الوعي البريطاني بحيث يبرز هذا الجسد الضخم بشكله المنسجم.

لا أستطيع أن أغطي " كل ما كتبوه ويكتبونه " ولا أرغب بذلك. فهذه الدراسة وصف للقص الرئيس فقط، وضمن هذا الصنف سأختار ستة كتاب ممن هم مثار اهتمامي، مع نظرات جانبية إلى شخصيات موازية في كل حالة. لن أناقش كل ما كتبوه، ولن أقدم معلومات جديدة عنهم، ولن أقدم دراسات كاملة

Twitter: @ketab_n

عن أعمال فردية. ما سأقدمه ـ عدا تشخيص الطبائع الدفينة للأمة من خلالهم ـ هو تقييم نقدي جديد لكل مؤلف وقع اختياري عليه. حينما ينظر أحدنا إلى الأدب من وجهة نظر الإمبراطورية، سيفترض تساوقات مختلفة، وسيجد برنامجاً مختلفاً للقيم.

لكن سنبدأ بالمؤثرات الاجتماعية لهذا التملك واللاتملك بشكل عام. ويمكن أن نأخذ قصة، اليوبيل الماسي للملكة فيكتوريا عام 1897 كنقطة إسناد زمني الذي وصفه جيمس موريس بتفاصيله في Pax Britannica (العنوان الفرعي الذي جاء فيه " أوج الإمبراطورية "على سبيل الصدفة) ، كفكرة دلالية مكملة لكل رعايا الإمبراطورية الآخرين، وضحاياها في إنكلترا في بداية هذه المرحلة. من هؤلاء الآخرين، وضحاياها بقصد أو عن غير قصد، بإرادتها أو دون إرادتها، يمكن أن نستحضر إم. كي. غاندي، الذي غادر لندن قبل سنوات من اليوبيل، لكنه عاش هناك كطالب حقوق لسنوات ثلاث.

يمكن أن يرمز غاندي إلى حركة التحرر الهندية، وإلى الخسارة الأخيرة لإنكلترا في الهند، التي بدأت بسلسلة من الخسائر الأخرى بعد عام 1947، التي تراكمت كلها لإنهاء الإمبراطورية. كما يمكن أن يرمز أيضاً إلى جامع التهمة الأخلاقية للطبقة الحاكمة في إنكلترا باعتبارها الطبقة الامبريالية؛ التهمة التي التقت مع الخسائر الحقيقية، و ساهمت بالنصر الذي حققه رجال الضمير في إنكلترا على رجال السلطة في مسيرة الثمانين سنة الأخيرة. هذا النصر شمل عالم الأدب، ولو أن الروائيين كأفراد

Twitter: @ketab_n

ثاروا على الإجماع، كما سنرى، هذا الإجماع الذي أصبح لزاماً عليه التبرؤ من فكرة العظمة القومية.

موريس يدرج المناطق التي حكمتها بريطانيا بعد عام 1897، قارة تلو قارة. في أفريقيا، على سبيل المثال، هناك أشانتي، باسوتولاند، شرق أفريقيا البريطانية، رأس الرجاء الصالح، غامبيا، جولد كوست، نتال، نيجيريا، نياسالاند، روديسيا، سيراليون، الصومال، أوغندة، زنجبار. فهناك ثلاث وأربعون حكومة داخل الإمبراطورية، إحدى عشرة منها تتمتع بالحكم الذاتي. يأتي بعدها مستعمرات التاج، وبعدها المحميات كمصر التي استعمرتها بريطانيا عام 1882. هذه المساحة الجغرافية انعكست على المنزلة الفردية للرجل الإنجليزي في عيون معاصريه. غاندي في كتاباته المبكرة، على سبيل المثال، صرح مراراً أنه والهندوس جميعاً صغار وضعاف أمام الإنجليز. ويخبرنا موريس أن الإنجليز حقاً كانوا الأكبر والأكفأ من بين الأوربيين. وقف عام 1897 خمسة أعضاء من مجلس الوزراء بطول ستة أقدام؛ وتؤكد المقاسات الخاصة بالجنود تفوق الانجليز جسمياً بالمقارنة مع الجيوش الأوربية. هذا الإحساس بالحجم خسرته بريطانيا وإلى الأبد بين عامي 1914 و 1918.

بطبيعة الحال لم يشعر كل الإنجليز أنهم من الوزن الثقيل حتى عام 1897. ولم يؤيد كل الإنجليز النظام الإمبراطوري. ولم يدم هذا طويلاً حتى لم تجد أحداً منهم. فقد احتقر غلادستون الإمبراطورية إلى أن توفي عام 1898، مسمياً انتصاراتها " أوهام

Twitter: @ketab_n

العظمة الكاذبة ". فقد رفض المشاركة في يوبيل 1887 الذي تحدثنا عنه. كما سمّى جون ستيورات ميلْ الإمبراطورية " نظام الاستراحة الخارجية الواسعة للطبقات الإنجليزية العليا كما كانت "الطبقة الفيكتورية الوسطى التي تعتقد أن إنكلترا بلدها وليس لأحد سواها ظلت طبقة مناهضة للحكم الإمبراطوري. لكن المفكرين الجدد بحلول عام 1897 انجذبوا إلى الإمبراطورية: بيرتراند راسل، و بيرنارد شو، وسيدني ويب، وأتش، جي ويلز. وقد وضعت " **المقالات الفابيّة** " التي ظهرت عام 1889 برنامجاً للاشتراكية الإصلاحية حينما كان غاندي في لندن، لكن ظن الفابيون أن الإمبراطورية البريطانية نعمة لتاريخ العالم، ووقفوا إلى جانب البريطانيين ضد البويريين Boers.

كانت إنكلترا تتغير وهي تعي ذلك بنفسها. يقول الصحفي دبليو جي مونيبني بأن " الإمبراطورية " و "الامبريالية" تبوأتا مكاناً كانت " الأمة " و " القومية " تشغله. فسيكولوجيا الإنجليز اليوم هي سيكولوجيا التفوق العرقي.

في تلك اللحظة من تاريخها، استقرت بريطانيا على عُرف السلطة ـ سلطة العائلة، والكنيسة، والقضايا الاجتماعية، وحتى في السياسة. وكانت العصر الذهبي للنبلاء..كانت منزلة الإنجليزي

---

* مقالات الفابيّة هي المقالات المتعلقة بالجمعيّة الفابية التي تأسست عام 1884 في انجلترا والتي تدعو إلى نشر لاالأفكار الإشتراكية بالطرق السلمية ـ المترجم

Twitter: @ketab_n

في الخارج منزلة مهينة. وجاءت مسؤولية المثقف الإنجليزي بشكلها الطبيعي.. فلا سلطة أخرى تظل قوية إلى الأبد بعد اليوم.(موريس، Pax Britannica, ص 46).

هذه السلطة كانت بمجملها منبهاً قوياً لكتّاب بريطانيا وقرائها ـ ولعالم الأدب. نبهت بعضهم أمثال كيبلنغ، لربط أنفسهم بالإمبراطورية كبرياء ومسؤولية.ونبهت آخرين، أمثال إي. إم فورستر لفصل أنفسهم عن الإمبراطورية إنكارا وخزياً.(من الاثنين، كان الأول الأكثر تمرداً ضمن منظومة الأدب، بالنسبة لكتّاب القص الإنجليزي تجاهلوا الإمبراطورية عن عمد). لكن الفارق بين الاثنين يجب ألا يحجب حقيقة أن كليهما كانا ردات فعل على استعراض السلطة هذه. وحينما فُقدت هذه القوة، وجد الأدب نفسه في حالة مترهلة ومختلفة جذرياً.

لكن يبقى النفوذ هو الوجه الوحيد للإمبراطورية، وكان يقنّع بسهولة في ذلك الوقت بصور أخرى، مثل التكنولوجيا الحديثة. يبدأ موريس سرده بوصف كيف كانت الملكة تستخدم النظام البرقي المخترع حديثاً لترسل برقية إلى كل ركن في إمبراطوريتها قبل أن تركب عربتها إلى كاتدرائية القديس بول لغرض تذكاري. كل الكابلات البحرية في العالم كانت بريطانية تقريباً، وإن مرّ بعضها في التراب الأجنبي. والسفن في معظمها بريطانية. والخريطة المفضلة كانت تلك التي تظهر المراكب البريطانية بنقاط حمراء في المحيط. في أي لحظة تجد 200,000 بحار و 200000، مسافر في البحر على متن السفن البريطانية. ومن

Twitter: @ketab_n

كل 1000 طن من الشحن عبر قناة السويس تجد 700 طن بريطاني. خمسون خطاً من شبكة البحرية استخدمت سنغافورة. فالإمبراطورية كانت بَلْوَرَة عملاقة للنظام الحديث، ساندت التقدم التكنولوجي وحتى الإيديولوجي. وصف كيبلنغ " كابلات البحر اللجيّ بأنها " أيد متشابكة في العتمة، وفرسخ من آخر الشمس/صه ! الناس تناقش اليوم ضياع الوحل بأوجه، حديث جديد يجري بينهما: تهمس " لنكن يداً واحدة !" فالتقنية الجديدة تعدنا بالتحرر من الأشكال القديمة للهيمنة والعدوان.

غير أنّ الاستعراض الحقيقي لعام 1897 كان استعراضاً إمبريالياً بلا منازع.خمسون ألف وحدة عسكرية جابت لندن، بما فيها الفرسان من نيو ساوث ويلز ، الهوصار•[iii] من كندا، القرابنة•[iv] من ناتال ، والدايك Dyake من بورنيو •، ماوريوون• من نيوزيلندا ، الهوساس من نيجيريا وشرطة هونغ كونغ. كانت هناك إمبراطورة، وملوك، وأمراء، ونبلاء كبار، وأربعون حاكماً هندياً يمتطون جيادهم بصفوف ثلاثية. نشرت ديلي ميل **Daily Mail** عدداً خاصاً مطبوعاً بالذهب. لم يكن هذا بطبيعة الحال مجرد عرض،

• الهوصار : وحدة عسكرية منظمة على طريقة سلاح الفرسان الهنغاري – المترجم

• القرابنة : مفردها قريبينة ، وهي سلاح فردي خفيف – المترجم

• بورينيو : جزر في اندنوسيا – المترجم

• ماوريوون : الماووري : الشعب الماووري هو شعب نيوزلاند – المترجم

Twitter: @ketab_n

فالقوى البحرية لديها 92000 ألف بحار، و330 سفينة بما فيها 53 سفينة حربية مدرعة و 80 طوافة، و96 مدمرة وزوارق طوربيد. البحرية الثانية كانت الفرنسية وفيها فقط 95 سفينة. أما الجيش وإن لم نذكره كثيراً كمؤسسة بريطانية إلا أنه كان أكبر جيش من المتطوعين في أوربا. الجيش الهندي كان جيشاً محترفاً وأكبر حجماً، وثلث الجيش البريطاني كان في الهند أيضاً.

حينما نفكر بلندن اليوم، يخطر على بالنا صور مختلفة جداً لهذه المدينة خلال الثمانين سنة الأخيرة أو ما يزيد. لندن لم تعد عاصمة الإمبراطورية، ولم تعد الآمرة للقوى العسكرية الجبارة. كثير من أبنيتها تعلن عن تملكها للعرب، وشوارعها تعج بالأجانب الذين جاؤوا للتسوق ـ تماماً كما في الأيام الخوالي حينما كنا نذهب للخارج والمال يملأ جيوبنا. لم تعد الوجوه السوداء والسمراء التي في الشوارع وحدات عسكرية أرسلت من المستعمرات لتعلن ولاءها، ولكنهم مواطنون جدد لإنكلترا، أو تجمعات من الغيتو الإنجليزي الذي يمثل تهديداً أو تأنيباً. هذه الصور لم تملأ العقل الإنجليزي بالفخر والشعور بالسلطة، بل بعدم الراحة والإحساس بالزوال.

كان هناك إحساس بأن إنكلترا تغيّر شخصيتها بعد عام 1897، لكن هذا الإحساس كان باتجاه أن تصبح أقوى من ذي قبل، وأكثر عسكرية. وكما يقول جون باول، في "**الإنجاز الإمبراطوري**".

Twitter: @ketab_n

" لو نظر أي منا إلى الدوريات التي صدرت أثناء اليوبيل الماسي 1897 سيصعق بالكيفية التي كان فيها النموذج العسكري : الخوذات الاستوائية الشبيهة بالخوذات البروسية لعصر كيتشنير[٧] وكورزون ، اللمسة المهنية لقماش الخاكي الجديد الذي يناسب الحدود الشمالية الغربية والمروج بأشجارها المتناثرة ، والصدور بجاذبيتها العسكرية المزدانة بالميداليات، وهدير التصفيق الذي يحيّون به الصحافة الجماهيرية الجديدة التي تمجد مآثر صانع هذه الأخبار. فإن كان اللورد روبيرت هو المجسد البارع الظريف للتراث البريطاني بامتياز، فقد تمسك كيتشنير بتراثه الخاص وجبروت الجيش الألماني الأكثر تناغماً وتراصاً. الأسطول البحري بنظافته وترتيبه، وتراثه الذي لا يعرف الخطأ، ويقوده محترفون شكلوا عصبة تقريباً، يُنظر إليه باحترام ورومانسية حتى من أغلبية المواطنين الشداد الذين بدت لهم الإمبراطورية والجيش في الهند أكثر من حافظ لهم. (ص. 301 /2)

يعكس باول التباينات الغريبة داخل شخصية إنكلترا التي عرفها غاندي، التباينات بين ما أسميته سحرها الأسود (انفجاراتها) وسحرها الأبيض (حرياتها):

في الواقع جاءت التجربة الليبرالية والحضارية في الجزيرة بين عامي 1906 ـ1914 ، متباينة مع الهمجية السياسة للسلطة والتسلح في ذلك الوقت؛ ومناقضة للعسكرية الهائجة لطبقة الضباط البروسيين، والعواطف الوطنية التي كانت تغلي داخل الإمبراطورية الهنغارية النمساوية، والانتفاضة الاجتماعية الضخمة التي قامت في

Twitter: @ketab_n

روسيا. كانت متضاربة مع سباق التسلح، ومع البوارج الحربية العملاقة التي تعمل على الفحم بمدافعها ذات 15 بوصة، وقاذفاتها، ومدافعها وبنادقها الآلية (ص.296)

هذه البوارج كانت بمجملها بريطانية ولم تكن روسيّة أو بروسية.

كان غاندي في لندن بين عامي 1888 ـ 1891. والجدير بالذكر أن عام 1890 كان سنة النجاح الكبير المفاجئ الذي حققه كيبلنغ ككاتب. أحد جوانب كيبلنغ حبه للبطولة الأخلاقية للقرن التاسع عشر التي أعجب بها غاندي. لكن النظرة العالمية لكيبلنغ أعطت فضاء ضيقاً لطالب الحقوق الهندوسي، لطالما صممت لتعزيز إحساس الأنجلوسكسون بالسلطة ـ والمسؤولية. مع هذا لعل الفقرة التالية المقتبسة من "**الضوء الذي انطفأ**" (1850) لكيبلنغ تثير فينا صورة لندن التي رآها غاندي كما أي شيء.

" أطلّ برأسه إلى الظلام، يرقب من عل الظلام الدامس لمدينة لندن. المكاتب الإدارية انتصبت أعلى من المنازل الأخرى، تطل على مئة مدخنة ـ قبعات المداخن المعوجة كما القطط وهي تلف المكان، وأشياء غامضة أخرى من القرميد والزنك الخشن المدعّم بقوائم حديدية مثبتة بمَلازم على شكل /S/. جهة الشمال أضواء ميدان بيكادللي، وساحة ليستر تلقي بنورها النحاسي على الأسطح السوداء، ومن الجنوب تقع كل الأضواء المنظمة لنهر التايمز،

Twitter: @ketab_n

والقطار يتدحرج فوق أحد جسور السكة الحديدية، يخفي بهديره لفترة وجيزة، صخب الشوارع غير النشطة أساساً. ينظر النيلغاي Nilgha إلى ساعته، ويقول باختصار، " هذا البريد الليلي لفرنسا. يمكن أن تحجز مكاناً من هنا إلى بطرسبرغ إذا رغبت "(ص. 107).

النيلغاي* يتحدث باختصار بسبب العاطفة الجيّاشة التي يشعر بها هو وآخرون تجاه فكرة السلطة الزائدة، والسرعة الزائدة، والمغامرة الزائدة المتوفرة عندهم. (الإنجليز يسافرون بسرعة أكبر اليوم، لكنهم لا يشعرون أن السرعة منجز وطني عندهم). من المفترض ألا يشعر غاندي بهذه العاطفة، لكنه شعر بأن آخرين يشعرون بها. فقد أشار كيبلنغ وآخرون إلى مشاهد من مدينة لندن ولهم غاية في ذلك، بينما نظر غاندي إلى الإنجليز كمغامرين.

هذه الكلمة لم تكن شجباً لهم، لكن وصفاً لدورهم داخل الإمبراطورية، الذي يكتمل بأدوار أخرى يلعبها الهندوس، والزولس والماريوس...الخ تبعاً للإمبريالية الأكثر ليبرالية. فالإمبريالية تشمل تقييماً حيوياً للثقافات من خلال W.A.S.P** داخل الإمبراطورية، وكان بعض المؤيدين للنظام الإمبراطوري أكثر قناعة وسخاء ورومانسية في مشاعرهم تجاه الأعراق الأخرى.

---

* النلغاي: حيوان يشبه الوعل يعيش في الهند، ويستخدم هنا كناية ـ المترجم

** الواسب: المقصود بها هنا ثقافة المواطن الانجلوسكسوني الأبيض ـ المترجم

Twitter: @ketab_n

كان إدوين آرنولد، على سبيل المثال شاعراً معروفاً كما كان كيتس وتينسون (وكاد أن يصبح شاعر الإمبراطورية). خرج إلى الهند في عام 1857 وهو في سن الخامسة والعشرين) ليصبح مديراً للمعهد الحكومي في بونا. تعلم السانسكريتية والماراثاوية أثناء وجوده هناك، وقدّر الثقافة الهندية أيما تقدير. وعاش في الوقت ذاته الحياة الأنجلو هندية، وشاطر المؤيدين للنظام الامبرطوري تحذيرهم من الغزو الروسي للهند، وعندما رجع إلى إنجلترا أصبح كاتباً قيادياً في صحيفة ديلي تلغراف، وبدأت الصحيفة عهداً جديداً حينما أدى إلغاء " رسم الطابع " إلى رخصها ومزيد من المبيعات لها. هذه الصحيفة كان لها شخصية ذات طابع إمبراطوري عموماً وتموّل الحملات الاستكشافية كالرحلة البحرية ذات السنوات الثلاث التي قام بها ستانلي إلى زنجبار حتى مدخل الكونغو، والتي انطلقت في 1874. وكان آرنولد منشغلاً جداً بالتخطيط لهذه الحملة ورعايتها، وقام ستانلي بتسمية الجبال والأنهار الأفريقية من بعده.

لكنه ترجم أيضاً بهاجفاد جيتا Bhagavad ــ Gita إلى قصيدة إنجليزية شعبية عنوانها" **الأغنية السماوية** ". وحينما كان غاندي في لندن أطلعه بعض المتصوفة على هذه الترجمة، ولأول مرة يقرأ غاندي هذه القصيدة، التي تعتبر واسطة العقد في التراث الديني والأدبي الهندوسي، وكانت في اللغة الإنجليزية، وجزءاً من حركة الاستشراق الإنجليزية. كما قرأ أيضاً السيرة الذاتية لبوذا التي كتبها آرنولد بعنوان " **نور آسيا** ".

Twitter: @ketab_n

غير أن آرنولد ظلّ يعزز شعبية الإمبراطورية في إنكلترا طوال سبعينيات القرن الثامن عشر بنشره، على سبيل المثال، في "التلغراف" وفي أول يوم من أيام العام الجديد رسائل من طلائع الجيش على الحدود البعيدة للإمبراطورية ليبعث الحياة من جديد في فكرة الإمبراطورية. ومع أن "*التلغراف*" بدأت كصحيفة ليبرالية بسبب إمبرياليتها، إلا أنها ابتعدت تدريجياً عن غلادستون في سياستها الخارجية، وجاء انهيارها عام 1878 مع المواجهة التي حصلت بين إنكلترا وروسيا ــ وتركيا. غلادستون المناهض للإمبريالية وجد أن تحالف تركيا مع بريطانيا مستحيل من الناحية الأخلاقية لارتكابها مجازر التطهير العرقي ضد المسيحيين الأرمن؛ انتقلت "*التلغراف*" إلى دزرائيللي، الذي ساند تركيا ضد روسيا، عدونا القومي لتهديدها إمبراطوريتنا. التحول في الولاء لصحيفة *التلغراف* كان تحولاً نمطياً في الطريقة التي تنامت فيها الإمبريالية. تناول دزرائيللي جزءاً مما كتبه آرنولد عن حفلة عام 1878 حينما نُصّبت فيكتوريا إمبراطورة على الهند وأصبح آرنولد **مرافق نجمة الهند**. Companion of the Star of India بعد ذلك تابع آرنولد ترجمة بعض القرآن الكريم والمصادر العربية الأخرى، وركّز حماسه مؤخراً على اليابان، حيث تزوج عام 1892 من فتاة يابانيّة لم تكن قد تجاوزت العشرينيات من عمرها. كان سخاؤه واستعداده لتقبل الأفكار الأخلاقية الجديدة متأصلاً فيه بما فيه الكفاية ـ أقلع عن الصيد وأكل اللحم ـ تحت تأثير البوذية ـ لكن جمعتهما الذائقة الأدبية ومسائل أخرى.

Twitter: @ketab_n

لكن الحقيقة الأكثر أهمية وعمومية التي يريد أن يبرهن عليها آرنولد، هي أنه في هذه العقود استطاع الناس جمع الإمبراطورية المترامية الأطراف بالحب التجريبي للشرق. وبما أنه بوذي فقد أصبح نباتياً، والتقى غاندي في جمعية إصلاح الغذاء لمنطقة غرب لندن West London Food Reform society؛ واشرف الاثنان على ناد نباتي في بيووتر Bayswater لبعض الوقت. وتعلم غاندي من رجال أمثال آرنولد وكيبلنغ الإيمان بالنظام الإمبراطوري البريطاني للوصول إلى البلدان الأخرى (الوصول بمعنييه) عن طريق أناس نشطاء غير منظمين، ذوي موهبة عالية في التنظيم والسيطرة والإدارة، الذين التفتوا بتدفق طاقتهم اللبقة، يطلبون من الثقافات الأخرى أن تعلمهم المعاني المطلقة للحياة. تلك هي رسالة كيم؛ اللاما* التي يبدو فيها زهده في الدنيا، إلا أنه تملّك سر الحياة، وسيلتفت إليه في النهاية كل اللاعبين في اللعبة الكبرى Great Game، وبكل مسؤولياتهم الدنيوية؛ نشرت "كيم" في عام 1901 وهي واحدة من أكثر وسائل التعبير قوة في هذا النوع من الاستشراق

لكن مهما مضى بنا النقد الأدبي، تبقى "كيم" قصة رومانسية وليست رواية، تتحدث عن أناس وأماكن غريبة وليس عن أشياء حقيقية، تخبرنا عن سلسلة من المغامرات، ولا تحتوي على

* اللاما: راهب بوذي

Twitter: @ketab_n

خيارات أخلاقية مهمة؛ تحدثت عن الإمبراطورية، ولم تتناول الريف (كما فعل هاردي) ولم تتناول المدينة (كما فعل ديكنز). كان هنالك ولا يزال شبكة من تلك الأصناف التي تحملها ذهنية الأدباء الإنجليز، وفرّازة تفصل العناصر الثقيلة عن الخفيفة أبعدت كيم ومعه كيبلنغ وحتى الإمبراطورية باعتبارهم لا يستحقون الدراسة الجادة. كان هذا على أرضية إدانتهم الأخلاقية وبالتالي ينبغي عدم دراستهم بالشكل الجدي، هذا من جانب، لكن من جانب آخر لم يكونوا ذوي أهميّة من الناحية الفكرية، ولا يستطيعون أن يكونوا كذلك، فالشعور كان متيقظاً تماماً ومسلحاً بالمسوغات في عالم الذائقة الأدبية ـ لعلها القوة الأشد هناك من أي مكان آخر. تجد هناك جنسين رئيسيين من القص، الرواية والمغامرة؛ من هذين الاثنين، كان الأول جاداً ـ يمكن أن يقدمه ويتعلمه رجال الأدب لتبرير ذواتهم، حينما يقيسون أنفسهم أمام رجال العلم، والسياسة، والمتنفذين Men of Action ـ والثاني (المغامرة) وإن فضلها البعض الآخر، إلا أنها تبقى تافهة.

المغامرة

يمثل مخطط الأفكار هذا حالة تفكيرنا بقدر ما يمثل حالة عام 1900، ويفصح عن مشاعر عدائية ضمنية، ينبغي تسليط الضوء عليها وفهمها عاطفياً، إن أردت متابعة ما تبقى من سجالي. فلا أحد من كتّابيّ الخمسة الآخرين ـ الروائيون الذين جاؤوا بعد

Twitter: @ketab_n

كيبلنغ ـ كان كاتب مغامرات (وإن كتب بعضهم كتباً فيها فصول من المغامرات). لكن التناقض بين المغامرة والرواية الجادة أقر قوانين القوة التي قيدت وبنت حالة الكاتب في إنكلترا. فأحدنا عليه اختيار هذا الشكل أو ذاك، وكل ما يترتب عليه من نتائج لا يمكن تجنبها. هذا التناقض كان مرتبطاً بمتناقضات ثقافية أخرى، متعلقة بأفكار مثل "العسكرية " و" مصير العالم" و"العظمة القومية "

كانت الإمبراطورية ومعها المناطق المحتلة تعني العظمة القومية. صرح بهذا كل من ماكيولي Macaulay في القرن التاسع عشر، وتشرشل في القرن العشرين في حديث أدليا به كلاهما في البرلمان بأن أي تفكيك للاتحاد الذي يربط أيرلندة من ناحية أو الهند من ناحية أخرى بإنكلترا يعني كارثة للدولة الإمبراطورية. فإنكلترا لن تبقى إنكلترا إن حُرِمت من ممتلكاتها فيما وراء البحار. " إلغاء الإتحاد نعتبره مميتاً للإمبراطورية ولن نوافق عليه أبداً ـ أبداً ـ أبداً ـ " هذا ما قاله ماكيولي؛ أما ما قاله تشرشل: " الهند هي خبزنا وزبدتنا، وبدونها سنذهب إلى الهاوية ". هكذا فعلاقة الشخص (رأيه، وشعوره) بمستعمرات بلده كانت على الدوام علاقته بسلطة بلده وثروتها، وبالتالي علاقته بتلك الطبقة الموجودة داخل بلده، والتي تجسد سلطتها وثروتها. هذا هو على الأرجح حال الكاتب إذا أراد العلاقة العدائية.

الإمبراطورية بطبيعة الحال كانت ولا تزال تعني فرصة حتى للكتّاب. فالمناطق الواسعة تشعر وكأنها تدعو أي قادم إنجليزي

Twitter: @ketab_n

لزيارتها، تعده بمكافأته (لأنه إنجليزي المولد) على شجاعته ومقدرته. الإمبراطورية تعني أحياناً بلداناً أخرى لا تقع ضمن دائرة المناطق المستعمرة رسمياً. فالإمبراطورية كانت لرجال الأدب وبخاصة في هذا القرن، كل هؤلاء الشعوب الذين تتقصهم الإنجليزية ويحتاجون إليها، والذين يرغبون بدفع النقود للانجليزي المولد لتعليمها لهم. وعرف أيضاً أن لغته الأم دوماً سلعة رائجة، إن كسدت السلع الأخرى. هذه استحقاقات ولادته، كابن لهذه الإمبراطورية، هذا فضلاً عن التسهيلات الفريدة في سفره، في عالم فيه اللغة الإنجليزية لغة الإمبراطورية، وهكذا فكل الطرق طرق إمبراطورية. كل هذا ينعش دمه بقدر ما ينعش دم الرجل المتنفذ بإحساسه بالسلطة والامتياز.

لكن الأكثر أهمية، ما كانت تعنيه الإمبراطورية لرجل الأدب كان إحساسه بما كانت تعنيه لأنداده. فقد اختبر الإمبراطورية بخياله المستاء من الرجل المتنفذ ـ فالإمبراطورية كانت ميداناً لحدث واسع لهذا الأخير، امتداداً لمجاله. وهذا المجال كان أخلاقياً بقدر ما كان جغرافياً؛ فمزيد من السلطة الشخصية ومزيد من البطولة والعظمة تجدها على الحدود أكثر من داخل البلد، كما تجد مزيداً من الوحشية، ومزيداً من الفساد، ومزيداً من الفظاعة. (" **قلب الظلام** " أعطت الإحساس بهذا الأخير، لكن ـ ضمن الأدب ـ كان الأول أكثر انتشاراً)

على مستوى الخرافة القومية، كل منا عرف بعدي هذا المجال. فالإمبراطورية البريطانية كانت كالأرض الأمريكية،

Twitter: @ketab_n

فضاء للأسطورة والأسطورة المعاشة، المستقلة تماماً عن الأساطير الأدبية التي تتحدث عنها. كانت فضاء من الواقع النثري، وفضاء من الخيال، وأحس بأنها كذلك حتى الذين كانوا يعيشون هناك. قد يستطيع الإنجليز الدخول بها، كما دخلوا حالة الغموض الذهني المستنير، ومن ثم يعودون عنها، وهم متنورون ـ وإن ذهب الكثير من المقدرة الأدبية إلى تمزيق غيوم العظمة التي تحلى بها الحرس الكولونيالي القديم بعد عام 1918 ـ وأصبحوا مهزلة قومية. لكن قبل عام 1918 أعادوا الأسطورة، وإن لم تكن ثريّة، لكنها تبرزنت (من البرونز) بشمس الخيال. كان هذا الإحساس الأخير الذي كانت فيه الإمبراطورية المالك الأعظم لها من الانجليز.

لكن الأدب الجاد شكك بذلك النوع من الخيال لأنه كان معادياً للمغامرة برمتها. وهذا ما كان يعني نكبة الإمبراطورية لدى الكتّاب ـ تناقص القوة والسلطة عندهم ـ ولهذا تنكروا للمغامرة. على الأقل كان هذا صحيحاً بشكلٍ عام. فقد كان عام 1900 لحظة استثنائية في تاريخ الأدب الإنجليزي، تختلف عما قبلها وبعدها، وذلك بسبب النجاح الذي حققه كيبلنغ على صعيد أساتذة الأدب والنقاد البارزين وحتى على صعيد الأحاسيس الرائعة لكتّاب أمثال هنري جيمس. فالأدب زوج نفسه للمغامرة والإمبراطورية. لكن لم تدم تلك اللحظة طويلاً، وتمت العودة إلى مخطط الأفكار القديمة ليثبت سيطرته ثانية. فقد ظل يؤسس نفسه طوال قرن ونصف قبل عام 1900؛ وباللغة الأدبية، انتصار الرواية الجادة كان الجبهة الثانية للحرب التي يشنها القص على الشعر في القرنين

Twitter: @ketab_n

الثامن عشر والتاسع عشر والذي أصبح به الجنس الأدبي السائد، ومع التحسينات التي أدخلها ريتشاردسون على ديفو، وجون أوستن على ريتشاردسون، أصبح من الواضح أن الجديّة (بشقيها الجمالي والأخلاقي على السواء) ميزت الرواية المحلية، كرواية معارضة لأنواع أخرى من القص.(ديفو هو المبشر هنا، وهو الذي كتب " **التودد الديني** " Religious Courtship، ولم يكن كاتباً للمغامرة). وقد وسّع كل من تشارلوت برونت، والسيدة غاسكل، وجورج إليوت، وهاردي مجال هذا الجنس الأدبي الثانوي في القرن التاسع عشر ليشمل موضوعات الصناعة، والسياسة، والتغير الثقافي، دون التضحية بمركزها المنظم، بينما كانت المغامرات التي بدأ بها ديفو مؤلف **روبنسون كروزو** تكتب وتقرأ بأعداد كبيرة (بالمنطق الإنجليزي يمكن القول إنها لم تشبه الرواية)، لكن كان يُحس أنها موجّهة للصبية. هذا الاستخفاف كان لمصلحتهم كثيراً، وبالقدر الذي كانوا ينشطون فيه الخرافة الإمبراطورية، الخرافات التي يجب أن تُستوعب بسهولة إذا ما أريد لها التأثير على أعداد كبيرة من الناس، لهذا يجب أن يقدموا أنفسهم مجرد مسليين، ومُتع للصبية، وأحلام خاملة.

لكن هذا المخطط للقيم الأدبية بدأ يتغيّر في ثمانينيات القرن التاسع عشر، ولم يكن صدفة أن يبدأ هؤلاء الساسة الذين تبعوا قيادة دزرائيللي يبشرون برسالة الإمبراطورية مبعث الفخر. وبدأ في ذلك الوقت آر. إل. استيفنسون بكتابة المغامرات بعناية ومهارة أظهرت توقعه أن يستمتع بها رجال الأدب. فقد وجِهت " **المخطوف** "

Twitter: @ketab_n

و" جزيرة الكنز " إلى قرّاء الأدب، وذوي الفطنة والذائقة الأدبيّة، وإلى جمهور المجلات من الصبيّة. بعد استيفنسون جاء كل من رايدر هاجارد، وكونان دويل، وكيبلنغ نفسه، وجاء بعدهم جون بوتشانJohn Buchan وآخرون كثر. كانت هذه حركة أدبية مهمة في مناهضتها للمنظومة الأدبية المعاصرة. فقد قال والتر بيسانت كناقد معاصر بأن الجانب العاصف في الطبيعة البشرية أجاز له ولأول مرة أن يعبّر بالأدب الإنجليزي.

ظلت عبادة المغامرة، والعاصفية والإمبريالية ضمنياً الجانب المهم في الحياة الإنجليزية ولفترة طويلة، ومركز شبكة العادات الثقافيّة. ولأخذ الأمثلة الأكثر نفعاً، تجد عبادة الجغرافيا، والخرائط وصور الأماكن البعيدة، والسفر والاستكشاف وحب القبائل البدائية، والمحيطات والبحرية البريطانية، والبحّار البريطاني، وكل أنواع السباحة والإبحار، المشي والتسلق، وهاوي النبات والجيولوجيا كما مورست على المرتفعات؛ وبقدر ما تشعر بأن هذه الأنشطة كانت بريطانية وصحية ورجاليّة، تشعر كذلك بأنها تعزى إلى عبادة المغامرة وتنشيط خرافة الإمبراطورية.

كان تأثير روبنسون كروزو كبيراً في كل مكان، إلا في دراسات نقاد الأدب؛ بحلول 1895 كان هناك 196 طبعة إنجليزية (إضافة إلى 115 مراجعة لها ونقل بتصرف، و 277 طبعة مقلدة) وهذا التأثير كان عميقاً. يخبرنا جورج بورو، على سبيل المثال، كيف أنه رفض تعلم القراءة حتى أُخبر بجزء من تلك القصة، فعكف عن التعليم ليتمكن بعد ذلك من تناول بقية الكتاب.

Twitter: @ketab_n

يخبرنا أنه لمدة شهور " ظل هذا الجزء الرائع مصدر التسلية الرئيس والوحيد لي ". كنت أجلس لمدة ساعات أحدق في الصفحة حتى أتعرف على أهمية كل سطر فيها " (لا فينجرو Lavengro، ص 210). جاء بعد ذلك سكوت وجاء بعده كوبر، ودوماس وكنغسلي، وقد " أعاد العديد من الروائيين التاريخيين نسخاً مقنعة قليلاً للخرافة ذاتها. (الطرق التي دخلت فيها المغامرة بشقيها حياة الكتّاب آنفي الذكر يمكن أن نضرب عليها مثالاً كيبلنغ، الذي لعب فيها دور كروزو في الطابق السفلي لبيت طفولته في ساوث سي South Sea، ليذهب بعدها إلى المدرسة العامة في ويستوورد هو ! البلدة التي بُنيت على مشهد رواية كنغسلي وسميت بهذا الاسم لاحقاً). الجزيرة الصحراوية، الكنز المدفون، الرسالة المشفرة، القارب المرتجل، الدفاع اليائس، الوحش الكنز، القائد الرجل، كل هذه الصور انغرست في عمق الخيال لكل رجل إنجليزي ـ وخيال كل أوربي.

لكن رجال الفكر على الأقل لم يأخذوها على محمل الجد لأنهم ينتمون إلى حزب معارض في الجدلية الثقافية. فلا يمكن أن يتوقع أحدنا أن يجد من ذهنية الطبقة الأولى من يكتب قصة المغامرة، سيلتفت بشكل طبيعي إلى القص، وإلى الرواية المحليّة "الجادة " كما فعلت جورج إليوت. هكذا كان نظام الأدب، على الأقل كما نراه اليوم، إذا ما نظرنا إلى الخلف. في الحقيقة، لم يؤسس هذا النظام بشكله المطلق إلا مع هذا الجيل الأخير. ففي زماننا هذا تولى الأدب مزيداً من الوظائف لسلطاتنا الأخلاقية

Twitter: @ketab_n

الأخرى، وإذا ما نظرنا إلى الخلف كنقاد نكاد نرى بالمطلق ميزات أخلاقية كانت في عصرهم أكثر ترديداً وهزلاً أو هجومية. والأكثر من هذا، حينما ننظر إلى روائيين موهوبين في إنكلترا بعد 1930، نجد أن اهتمامهم مناقض لاهتمام النقاد. نجد أن تراث المغامرة كان مصدر إلهام لهم أكثر من القص المحلي.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

[2]
روديارد كيبلنغ:
الإمبراطورية تردّ

حياته

ولد روديارد كيبلنغ في بومباي عام 1865، المدينة التي علّم فيها والده صناعة الفخار والنحت في المدرسة الفنية التي تأسست في الآونة الأخيرة. لم يستطع جون لوكوود كيبلنغ الزواج حتى عام 1864، وذلك لسوء حالته المادية، وحينما حصل على هذا العمل في الهند؛ الذي جاء جزءاً من نشر الإمبراطورية للحركة الفنية ـ والصناعية في الخارج، في محاولة منها لجمع المستويات الحرفية والذوقية الرفيعة مع التقنيات الفنيّة الجديدة والفرص التجارية الجديدة لمنتصف القرن التاسع عشر

ما قدمه من عمل فني للإمبراطورية نقلت جون لوكوود كيبلنغ من بداياته المتواضعة إلى مائدة عشاء نائب الملك؛ فهو من ابتدع الشعارات للدوربار* الذي أعلن فيه تنصيب الملكة فيكتوريا

* الدربار: احتفالية تنصيب الملكة في بريطانيا ـ المترجم

Twitter: @ketab_n

إمبراطورة للبلاد، وهو الذي كان مسؤولاً عن الجناح الهندي في معرض باريس، وهو الذي صمم غرفة على الطراز الهندي في قصر الملكة في أوسبورن. هكذا كانت مهنته ترتبط بقوة بالثروات الفنية للإمبراطورية وبتحديثها الصناعي. أما روديارد كيبلنغ فقد ظل قريباً من والده (الذي وضع له الخطوط الرئيسة لإعماله كاملة)، ويمكننا القول بأنه شق طريقه المهني على نمط والده، وحول الموضوعات ذاتها.

لكن في الوقت الذي يبدو فيه جون لوكوود كيبلنغ رجلاً لطيفاً ومحبوباً، كان روديارد ذا مزاج صعب وذهنية معقدة، ويكبح الدوافع المشاكسة عنده بصعوبة جداً في إطار نظام العمل، وكانت تجربته مؤلمة من نواحي مختلفة. هذا ما نراه أو نظنه على الأقل، في سنواته المبكرة جداً. فقد أرسله أبواه إلى إنكلترا وهو في السادسة. وكانت تلك ممارسة شائعة بين الأنجلوهنود، لكن يبدو أن أبويه كانا يريدان أن يفصلانه عنهما دون أن يشرحا له سبب هذا ولو بكلمة واحدة. والأنكى من هذا، أرسل ليعيش مع مجموعة من الغرباء الذين عاملوه بمنتهى السوء برغم وجود شقيقات لأمه هناك تجمعها بهن كل أواصر المحبة ـ ولزام علينا الاعتقاد بأن كل من حوله عاملوه معاملة قاسية لأنه كان " صعباً " ـ انفعالياً وثائراً على حد سواء. هكذا أمضى صباه مع أناس كرههم وأساؤوا معاملته. لكنه لم يشتك لوالديه أو لأي من أقاربه. فقد ابتلع المرارة كلها، لدرجة يمكن أن يسميه أحدنا إما رواقيّاً، أو منحوساً أو مكابراً، لكنها كانت مفيدة لتطوره.

Twitter: @ketab_n

كانت والدته أكثر وضوحاً من بين والديه، فهي امرأة أخاذة، وموهوبة، وذات لسان سليط بكل المعايير. وهي إحدى البنات الخمس لوزير ويزلي* Wesleyan، أربع منهن تزوجن رجالاً ناجحين، ثلاث منهن تزوجن في عالم الرسم والنحت. إحداهن تزوجت إدوارد بوينتر، الذي أصبح رئيساً للأكاديميّة الملكية، والأخرى تزوجت بيرن ـ جونز، رسام ما قبل الرفائيلية، وصديق وليم موريس، الذي أصبح بمثابة العم لروديارد الشاب. وكان روديارد شغوفاً بهذه العلاقات، وأمضى أمتع عطلاته معهم. التباين بين هذه الأزمنة برجالها ونسائها من ذوي المواهب الأخاذة، والحضور المتميّز، والفصاحة، والجمال، وتعاسته اليومية في ساوث سي برؤاه الضيقة، ومواهبه القليلة، والمرأة التي وصفها " بالإنجيلية " لبوريتانيتها المرتكزة على الكتاب المقدس، أسست أنموذجا مهماً منفصلاً في عقل الغلام. هذا النموذج كان في أحد جوانبه نسخة من مرحلة التحول لدى والديه من عالم الدين إلى عالم الفنون. يقال إن أليس كيبلنغ ألقت خصلة من شَعر ويسلي في النار، الخصلة التي حفظتها عائلتها بأمانة، قائلة " إنه شعر الكلب الذي يعضنا ". فقد شهد ذلك الوقت حركة هروب عامة من الأخلاقية إلى الجمالية، ويمكن لأحدنا أن يرى الإمبريالية على أنها نوع من التكافؤ السياسي للجمالية البوريتانية ـ مأدبة دزرائيللي Disraeli's gaudy

* ويزلي: منسوب إلى تشارلز ويزلي قائد الحركة الميثودية methodist ـ المترجم

Twitter: @ketab_n

بديلة الأخلاق البوريتانية لفلادستون. لكن إذا كانت أليس كيبلنغ قد هربت من سجن البوريتانية وساعدت ابنها كذلك في ثورته، فقد تركته طفلاً يهزل في السجن بالمعنى الحرفي له.

من هناك ذهب إلى المدرسة العامة (في ويستورد هو ١ في ديفون) التي تحدث عنها ثانية في كتابه " **ستوكي وشركاه** ". ويصف هذه المدرسة في سيرته الذاتية بأنها المدرسة " الطبقية "قاصداً بهذا الطبقة العسكرية: " 75٪ منا ولد خارج إنكلترا ويأمل بأن يلتحق بالجيش مع والده " ـ (شيء عن نفسي، ص 26) وفي مقالة له بعنوان " **المدرسة الإنجليزية** " قال " وهكذا من تخرّج فيها ذهب إلى بويرلاند، وزولولاند والهند وبورما وقبرص وهونغ كونغ، عاشوا هناك وماتوا أسياداً وضباطاً " (حكايات الأرض والبحر، ص.562). بعد عام 1914 أصبح غودبي Godby، أحد زملائه في الصف، قائداً للقوات في زيلاند، وقاد ماكلاجان لواء من الاستراليين، أما ريمنفتون فقد أصبح كبير المهندسين في ميسوبوتاميا، ودونستير فيللي (هو ستوكي الحقيقي) كُلف بقيادة حملة إلى شمال بلاد فارس(كارينغتون، حياة روديارد كيبلنغ)

كيبلنغ الشقي المشاغب شق طريق الشعرية تدريجياً ليتبوأ موقعاً فيه بعض الهيبة في المدرسة، ويقيم صداقة مع غلمان أعجب بهم. فعل هذا مرة أخرى بصبر وعلى مضض، لا يعرف التذمر، وبالثورة على الأنظمة المدرسية التي تدل ضمنياً على قبول ذواتهم المعقدة ـ وهذا اختبار مستمر يجريه هؤلاء الذين هم في السلطة، يعدون بتكريم من ينجح في اختباره. لكنه أدخل في الوقت نفسه

Twitter: @ketab_n

شيئاً من الجمالية إلى هذه السلطة العسيرة النكدة. قرأ الأدب الفرنسي والروسي، وزيّن دراسته بالهواة اليابانيين. وظهرت موهبته في وقت مبكر.

عاد كيبلنغ في سن السابعة عشرة ليلتحق بوالديه وشقيقته في الهند ويشكّل الأربعة على الفور وحدة من الإخلاص والتعاون المتبادل، وسموا أنفسهم الرباعي العائلي ووصل تعاونهم إلى حد الكتابة التي نشرها روديارد. لكن ماذا عن مشاعر الاستياء عنده تجاه من خانه ؟ لم نسمع أنه عبّر عنها مطلقاً. ما نراه علائم مشاعر أُبتلعت وحُبست (بالقدر الذي يمكن أن ترى فيه هذه الأشياء). فقد أصبح كيبلنغ الأعظم بين كل دعاة ضبط النفس، مشككاً بشدة بكل ما تعنيه السعادة البسيطة، والإيمان البسيط، وبنفسه أيضاً ذات المزاج السوداوي، والأرق المتواصل، والآلام البطنيّة المخيفة. يقول ديك هيلدار " الأحرار هم وحدهم عبيد، والعبيد هم وحدهم أحرار "، فبطل الرواية عنده، والصبي الجنيّ في " الحديد البارد " "، يصبح إنساناً يَشد خناق العبد على عنقه، قائلاً، " هل من شيء آخر أفعله ؟.

بعيشه مع والده أصبح صحفياً ناشئاً في صحيفتي Civil and Military Review و Pioneer، بإشراف محرر نزق منحه "بعض الصلاحيات ". يقول كيبلنغ " خلال ثلاث سنوات تقريباً قرفت منه " وغني عن القول انه ثمن بي ضبط النفس لاحقاً. انغمس في الحياة الهندية من زاوية الصحفي الذي توفده صحيفته لتغطية الحفلات الأميريّة، وانتشار الكوليرا، وافتتاح الجسور، وتغطية محاكم

Twitter: @ketab_n

الطلاق والجنايات. وجاء أيضاً تحت التأثير الكبير للطبقة الأنجلو هندية الحاكمة. يقول كيبلنغ في حديث أدلى به للنادي البحري عام 1908 " يتأثر أحدنا طوال عمره بأول مهمة توكل إليه، بالنسبة لي قذفتني هذه المهمة بين الرجال المتنفذين، المعروفين بضبط النفس - من الهنود الخدم - حيث يُطلب من هؤلاء الناس العيش تحت السلطة والتصرف تبعاً للأوامر. وفي كتابه " شيء عن نفسي " يقول إنه لم يلتق أحداً في النادي سوى " نخبة من الناس في عملهم الموكل إليهم ".

ما واجهه في الهند يعزز بوضوح نزعته تجاه كبرياء الطبقة التي انغرست بداخله في المدرسة. لكن ما واجهه لم يكن كثيراً مكونات اجتماعيّة هندية كطبقات اجتماعية وكبرياء طبقة تنامت على يد الإنجليز في الهند. أدبياً، وجد الثقافة الهندية عوناً له ليعبّر عن هذا الإحساس، وهكذا في "عيون آسيا "، كان له كتابة راجبوتية (الطبقة الحاكمة في الهند) وهو في لندن.

" ليس صحيحاً أنه لا يوجد طبقة في إنكلترا..... فالطبقات العليا محظور عليها أن تظهر فضولاً، وشهية، أو خوفاً في الأماكن العامة، وبهذا فهم كما الوحدات في العرض العسكري. أطفالهم الذكور بين الثانية عشرة والسابعة عشرة يضربهم رجال يحملون الهراوات. نساؤهم تعتبر مساوية لرجالهم. وطبيعة الشبان من الطبقة العليا لا تختلف كثيراً عن طبيعتنا نحن الراجبوتيين. فهم لا يستخدمون الأفيون، لكن تبهجهم الخيّالة، والرياضة، والنساء، وهم مدينون دوماً لمن يقرضهم النقود.... فهم يستخفون بما عندهم،

Twitter: @ketab_n

ويستخفون بإنجازات صديقهم، ما دام هذا الصديق أمامهم، أما في غيابه فيمتدحون مآثره. (الحرب والأسطول ص. 150).

الأصناف الهندوسيّة هم هناك فقط وسيلة غير مباشرة للاحتفاء بالأرستقراطية الإنجليزية.

أخيراً لا بد من ملاحظة النجاح الاجتماعي الذي حققه الكيبلنغيون كعائلة. كانت الأم والشقيقة بطلعتهما البهيّة وذكائهما تُدعيان على الدوام لأداء أعمال مسرحية خاصة، أو لحضور وجبات الغداء، أو حفلات الرقص، والمناسبات الأدبية على اختلافها. فالكيبلنغيون كانوا جميعًا، وبمختلف أساليبهم، مسليي الطبقة الحاكمة في الهند. من المهم فهم هذا الدور للكاتب، لأنه المؤثر الذي حدد معالم أعماله المبكرة. فهو لم يكن من طبقة الجيش الارستقراطية، لا بجلدته ولا بطباعه ولا بالوراثة، بل كان شاعرها بالوراثة.

سُمحَ لكيبلنغ حالاً بأن يدخل قصائده وقصصه في أعمدة الصحيفة التي عمل فيها. وقد جُمعت هذه القصائد لاحقاً ونشرت في الهند بعناوين أنجلو ـ هندية حقيقية " **قصائد غنائيّة محلية** " و " **قصص سهلة من الهضاب** ". لكن وإن كان يافعاً حتى ذلك الوقت، إلا أن هذه القصائد شكلت الأجزاء الأولى لسلسلة جديدة، صممت **مكتبة للخطوط الحديدية الهندية** ليقرأها المسافرون في هذه المؤسسة المنشأة حديثاً، وإحدى المنجزات التي تفخر بها إنكلترا في الهند. بداياته ككاتب لم تنفصل كثيراً عن الوضع الإمبراطوري

Twitter: @ketab_n

في الهند. فقد تميز بمعرفته بتلك الحالة عن طريق الجنرال روبيرت، على سبيل المثال، قائد الجيش الذي سأله عام 1889 عن رأيه بالشيء الذي يفكر به الجنود في ثكناتهم. تعرّف الأدباء في إنكلترا على كيبلنغ كظاهرة جديدة عام 1890 وهو لا يزال في سن الخامسة والعشرين ـ باعتباره أوجد نمطاً جديداً من الأدب، وفكرة جديدة عن الكاتب تتناسب والكاتب الإنجليزي الذي اكتشف لتوه مهمته في النظام الإمبراطوري.

عمله المبكر كان ساخراً وعالمياً في نبرته، وأنماطه الأدبية كانت فرنسية وأمريكيّة بدلاً من إنجليزية. قصصه عن سيملى Simla مدين بها كثيراً للكتاب الفرنسيين، وقصصه عن المغامرة مدين بها لـ برت هارت ومارك توين. قرأ كثيراً من الأدب الأمريكي في المدرسة، واستجاب تحديداً لفزع وفكاهة الحدود. هذا الفصل يمكن أن نسميه الهجوم " ارتداد الحدود "، لأنّ ما تعلمه كيبلنغ من توين من تهور أخلاقي فيه خرق للحدود اخترق الأدب من الجانب الذي لا يزال حتى ذلك الوقت مستبعداً. فالإمبراطورية، باعتبارها عابرة للمحيطات، شعرت بالبعد عن لندن أكثر مما شعرت به الحدود (المستعمرات) بالبعد عن العواصم الأدبية لأمريكا. فالطريقة التي تصرّف بها الإنجليز على الحدود الشمالية الغربية كانت مختلفة كثيرا عن الطريقة التي تصرفوا بها في بلادهم، وكانت حكاياتهم عن أنفسهم مختلفة جداً عن روايات التراث العظيم. فقد تعلم كيبلنغ من الأمريكيين كيف يضع هذه الحكايات الأدبية في التداول الأدبي ليفضح بها النقاد الإنجليز.

Twitter: @ketab_n

عمله المبكر أيضاً كان لفضح الأنجلو ـ هنود أنفسهم، أولاً لأن قيمهم الرسميّة اختلفت كثيراً عن حكاياتهم. لكن تدريجياً وإن لم يندمج كيبلنغ بالفيكتوريين، إلا أنه عمل على إدخال ما يوازي النظام القيمي الأنجلو ـ هندي في قصصه الذي أعجبه كثيراً. غير أن هذه المتوازيات كانت دوماً ملتوية وغير مباشرة، ساخرة ومخادعة، ليبق أحدنا عاجزاً عن الإقرار بالمثالية مباشرة، وعاجزاً عن الإيمان بمذهب أو التعبير عن رغبة.

في عام 1890 رجع إلى إنكلترا (عن طريق أمريكا؛ حيث قدم نفسه هناك إلى مارك توين الذي اعتبره والده في الفن) ووجد نفسه مشهوراً. فقد نشرت صحيفة التايمز مقالاً افتتاحياً عن عمله، وظهرت روايته " الضوء الذي انطفأ " في " مجلة ليبنكوت "، ونشرت مجلة " سكوت أوبزيرفر " لصاحبها دبليو إي هينلي قصائده الغنائية للثكنات Barrack Room Ballads أحدها "Danny Deever "، التي جعلت أستاذ الأدب في أدنبرة يقول لطلابه، " هنا الأدب ! هنا الأدب أخيراً ! " ملوحاً بنسخته فوق رأسه مفتخراً بها. كان الأساتذة متحمسين، وكذلك أصناف الأساتذة الأدباء ـ أمثال إدماند غوسيه، وأندرو لانج، وتشارلز ويبلي ـ

هذا الحماس كان قويا بين النقاد الإنجليز والنقاد الأمريكان على السواء في مطلع تسعينيات القرن التاسع عشر. فقد كتب لافكاديو هيرن عام1879 ، جاعلاً من كيبلنغ "الأعظم من بين كل الشعراء الإنجليز الأحياء، والأعظم بين من سبقه في الخط الفكري الذي تبناه ". بالنسبة لانجلترا فهو بطلها ومؤرخها وشاعرها، وكل

Twitter: @ketab_n

ما تحب ". (كيبلنغ: الإرث الحرج، تحرير روجر لانسلن غرين، ص. 173). كتب دبليو. دي هاويلز في Mc Clure's Magazine آذار 1897 ، معلناً أنه شاعر أمريكي: " شاعر البلاط لإنكلترا العظمى الذي لا يمنح تكريمه لأي رئيس وزراء (نفس المصدر، ص 193)، وكتب أخيراً تشارلز إليوت نورتون، في **أتلانتك مونثلي**، " هذه الوفرة البهيّة المستمرة للأصالة الإنجليزية، وهذا التعبير غير المنقطع للشخصيّة الإنجليزية وحياتها، من تشوصر إلى روديارد كيبلنغ، لا يوازيه أي تاريخ فكري أو أخلاقي لأي عرق آخر " (نفس المصدر. ص 195).

الجدير ملاحظته هنا، أن النصر الساحق الذي حققه كيبلنغ من الناحية التاريخية والانثريولوجية من خلال النظرة التي قدمها كل من نورتن وهيرث عنه، كان له المكانة التي أرادها كيبلنغ، ويمكن لأحدنا أن يجد في الانثريولوجيا ليس في ما مضى بل اليوم أيضاً بيئة فكرية لا تزال تفضل فنه كما هو حال Tristers Tropiques لليفي شتراوس. فقد تحدث عن عهده، وإمبراطوريته، وأمته بطريقة لم يفعلها كاتب من قبل. وظل يتحدث لبعض الوقت باسم الأدب.

لكن حماس الأدباء سرعان ما بدأ يخبو، فقد كتب هنري جيمس لصديق له بمناسبة عيد الميلاد 1897 بأنه يعتقد أن موهبة كيبلنغ كانت عظيمة لدرجة العبقرية، وبما أنه كاتب أغنية فربما يبقى مستقبله كبيراً، لكنه تألم لحقيقة أن كيبلنغ في نثره " لم يستخدم إلا اليسير من الحياة.فما من شيء حضاري سوى القوة

Twitter: @ketab_n

وحب الوطن. " بطبيعة الحال لا يعتقد جيمس بأن أياً من هذين الموضوعين كان حضارياً. فلم يجد في كيبلنغ " أي شكل من أشكال النفس المعقدة، أو الشكل الأنثوي، أو أية مسألة ضبابية. جيمس فكرّ مرة بأن كيبلنغ سيصبح يوماً بلزاك الإنجليز، لكن هذا لم يدم طويلاً، حيث فقد جيمس صلاته بكيبلنغ وعمله بعد عام 1900.

كان هذا هو الجزء من النموذج العام لردة الفعل؛ فقد هاجم الناقد روبيرت بوتشنان عام 1899 كيبلنغ لأنه يعطي صوتاً " للإمبريالية المجرمة"، التي كانت تقود حب الإنسانيّة إلى الخلف؛ وتخون مثالية الجنرال غودرن*، الجنرال المسيحي، بتصويره الجندي البريطاني على أنه متشرد ثمل. فالغضب والإثم الذي أثارته الحرب البويرية (في جنوب أفريقيا)، التي كانت تعني لإنجلترا ما تعنيه فيتنام لأمريكا لاحقاً، وضعت النخبة الليبرالية في خصام مع كيبلنغ.

العدائية بينه وبين الليبراليين سارت بطريقين، وكان كيبلنغ عدوانياً منذ البداية. تجد هذا في قصة " مؤتمر السلطات، 1890 " في " المخترعات الجمّة "، على سبيل المثال، حين يلتقي مجموعة من الشبان المتابعين للروائي الكبير أوستيس كليفر، الذي ربما يعتبر

* الجنرال غودرن: قائد عسكري بين عامي 1883- 1885 اشترك في حرب القرم، وقاد القوات الانجليزية في حصارها للخرطوم حيث قتل هناك ـ المترجم

Twitter: @ketab_n

صورة مصغرة عن هنري جيمس. حينما ينظر هذا الأديب إلى الرجال المتفذين هؤلاء، يلاحظ كيبلنغ بأن كليفر ينذهل من " عيونهم *الفضة المحدقة* "، ونضارتهم الغريبة، وكلامهم المقتضب". " من وجهة نظري " يقول هذا الروائي الجيمسي (نسبة إلى جيمس) وبكل لطف " إن فكرة الصراع برمتها تبدو غريبة جداً وغير طبيعيّة، ومبتذلة أساساً، إن قلت هذا بأنه يصعب علي أن أثمّن أحاسيسكم ". في الصفحة (29) حينما يخبره أحدهم يدعى *الطفل* عن عصابة بورميّة (نسبة إلى بورما) يصلبون ضحاياهم، لم يصدّق كليفر بأن الصلب لا يزال موجوداً ". مثل هؤلاء الشبان المتابعين يتعاملون بمثل هذه الحقائق يومياً: لديهم جميعاً أعداء قتلة، جميعهم يستمتعون بالقتال ويحبون أعداءهم، عقل الروائي " يتوسع " بفضلهم، و"تروّع " روحه. وحينما يقول الطفل بتواضع إنه رأى بورما فقط، يضيف كليفر، " الأموات، والحرب، والسلطة، والمسؤولية".

نبرة كيبلنغ عن الإنجليز في بلدهم تنزع لأن تكون كتلك الموجودة في "رسائل في إجازة Letters on Leave ". و " فوق كل هذا تجدهم أكثر غرابة وفوق صوابية الأناس العاديين، ومنفصلين عن ثقافة الخوف من الموت " (ص. 184). في الصفحة التالية يشكو من الإنسان الذي " يعرف كل شيء عن العسكرية العدوانية عندك وعند أصدقائك، وتنتابه الشكوك بضرورة الجيش؛ ويثق بأن التوسع الاستعماري مجرد هراء ". في الصفحة (185) تعلن شخصية كيبلنغ، " عليك ألا تعامل أي إنسان كما الآلة في هذا البلد، لكن لا يمكن أن تنتزع عملاً من أي إنسان، ما لم يتعلم العمل

Twitter: @ketab_n

كما الآلة. (ص.197)... أعتقد بصدق أن معدل الشخص الإنجليزي سينخفض إذا ما أخبرته بجواز استنفاد الحياة الإنسانيّة قانونياً لأي سبب كان. لأنه يعتقد بضرورة تطويرها وجعلها جميلة لأجل المالك، . (ص 190).

مسحة الفكر هذه الممتعة وإن كانت مروّعة عند كيبلنغ، إلا أنه عبّر عنها ثانية في " **طبول المقدمة والمؤخرة** " **1888**، وقصته عن الفوج الأخضر الذي اندحر تحت النيران، وكيف سخر منه صبيّان طبالان بعزفهما " **رامي القنابل الإنجليزي** " ولهذا السبب فالجندي، وتحديدا جندي اليوم يجب ألا يُلام لاندحاره. لأنه سيعدم أو يشنق بعد ذلك ـ لتشجيع الآخرين ـ لكن يجب ألا تشوّه سمعته في الصحف، لهذا تُطلب اللباقة وتخفيض حدّة السطور... (أبهة كيبلنغ. ص. 101)، وبصريح العبارة ينبغي استخدام السادة أو ذوي اللسان البذيء، والأفضل أن يكون الاثنان بذيئي اللسان يأمرهم السادة بالقيام بعمل الجزار بكفاءة واقتدار " (ص 103)

من الملاحظ، والمناسب أيضاً أن كيبلنغ كان المفضل عند الجيش والبحرية، والعكس صحيح. فقد كان يؤدي زياراته غالباً لنوادي الجيش والبحرية ومعسكراتها، وموانئها وسفنها؛ واصطُحِبَ في رحلة بسفينة حربية ـ الشرف الذي لم يحظ به أي من الكتّاب الذين نناقشهم. وهذا يقدم دليلاً واضحاً على دوره الجلي كشاعر لطبقة الجيش الارستقراطية ويحمل معه شخصية الكاتب الذي يكتب للجنود.

Twitter: @ketab_n

وحتى نتابع قصة حياة كيبلنغ، فقد تزوج من أمريكية، شقيقة صديقه الذي توفي، واستقرا بداية في فيرمونت، حيث تعيش عائلتها هناك. أُعجب كيبلنغ بالأمريكيين (والاستراليين والكنديين..الخ) أكثر مما أُعجب بالإنجليز. أحب سجايا الأنجلو ـ سكسونيين حينما طورتهم تحديات ومغامرات الحدود، وليس حينما أصبحوا موضع السخرية بأمنهم وافتخارهم بالوطن المسالم طويلاً. لكنه انخرط في خلاف مؤسف مع شقيق زوجته ـ مؤسف لأن هذا الآخر حسم الخلاف مستخدماً قوته الشخصية في هذا الخلاف، ويُجبر كيبلنغ بذريعة تافهة للجوء إلى القانون ـ وهكذا رجع الاثنان إلى انجلترا وأقاما في منزل ريفي قديم. وهكذا تراجع كيبلنغ تراجعاً مضاعفاً ـ عن الإمبراطورية وعن أمريكا ـ وربما احتقر نفسه لهذا السبب.

أمضى كيبلنغ بعضاً من شتاءا ته في جنوب أفريقيا، ولهذا أصبح الصديق، *وصانع الكلمة* (كاتب الخطاب..الخ) لليهودي الإمبريالي والسياسي الكبير Cecil Rhodes. لهذا السبب أصبح من ناحية الداعية شبه الرسمي للجانب البريطاني في الحرب البويرية، وبالتالي فقد جمهوره الأدبي والليبرالي. عمل مراسلاً للحرب، وكتب الدعاية. كتب على سبيل المثال الأغنية للجندي البريطاني، ووضع ألحانها آرثر سوليفان، وأدخلت 250000 جنيه ريعاً للجنود. انشقاق الليبراليين يمكن رؤيته داخل عائلته، حيث استنكرت السيدة بيرن ـ جونز الحرب، ورفضت قراءة الرسائل الاخبارية لكيبلنغ، كما رفضت الاحتفال بالنصر البريطاني. وأسس كيبلنغ

Twitter: @ketab_n

أيضاً فرعاً للحلف البحري قريباً من المكان الذي يعيش فيه، وبنى قاعدة للتدريب، ومركزاً للتدريب على البندقية. كان مقتنعاً بأن انجلترا بحاجة إلى الاستعداد للحرب، كما كان صديقه بادين ـ باول من قبل، مؤسس الكشّافة المنظمة التي كتب لها كيبلنغ قصصه.

أثناء الحرب العظمى كان كيبلنغ مرة أخرى داعية، وأصبح الرمز الأدبي الرئيس الذي يخدم العسكرية. أصدر له ناشروه طبعة لأعماله خاصة بالقوات المسلحة "*للمقاتلين في الخنادق*". بعد انتهاء الحرب عمل في "مفوضيّة مقابر الحرب" وكتب التاريخ الرسمي للحرس الايرلندي Irish Guards، الذي خدم فيه ابنه وتوفي فيه. هكذا في عام 1919 راجع تي. إس. إليوت مجموعته الشعرية الجديدة قائلاً لم يعد أحد يقرأ لكيبلنغ ـ ولا تجد حتى من يحمل موقفاً سلبياً منه.

دفع كيبلنغ ثمن محاولته قيادة الثورة في الأدب الإنجليزي، وإعادة سبك مهنة الكاتب، وإعادة تنظيم التحالفات الثقافية. لذلك لقب "بالمحافظ". الثمن الذي تقاضاه على صعيد الكلام الفكري هو الرفض الذي واجهه من قبل جمهوره الطبيعي من الكتّاب الآخرين. له لقّب بـ "المحافظ". وأجبر على التحالف اجتماعياً وسياسياً مع كل ما هو باهت وميت في الحياة الإنجليزية. ومع أن عمله بين عامي 1918 ـ 1936 كان مدروساً ومعقداً، وممتعاً من الناحية التقنية، إلا أنه كان باهتاً على صعيد المضمون أكثر من الذي كتبه قبل عام 1914.

Twitter: @ketab_n

جماليته

في الكلام على الصعيد الفني، الثمن الذي دفعه كيبلنغ كان باهظاً ـ لجهة تطوره كروائي ـ كتب رواية واحدة فقط، بالسرد الطويل وعن العلاقات الشخصيّة، وبشخصيات متطورة تماماً، ومشكلة أخلاقية جسيمة في المنتصف. الرواية هي "**الضوء الذي انطفأ**" وهي بكل بساطة رديئة، يجرّب فيها للمّرة الأولى مهمتين رئيسيتين من مهام الروائي ـ تصوير نفسه كبطل، وتصوير امرأة تشاطره الحب. هاتان المهمتان(أداهما باقتدار دي. إتش لورانس على سبيل المثال في "**أبناء وعشاق**") بينما فشل فيهما كيبلنغ فشلاً ذريعاً

أن تحب البطل ديك هيلدار أو تتعاطف معه بقدر ما تتطلبه الرواية يبدو أمراً مستحيلاً؛ فالقارئ مجبر أحياناً للتدخل ثانية وبشكل لا يصدق في سرد ما قاله كل من ديك وخطيبته ميسي Maisie لبعضهما، وفي كل ما يقولانه ليحسّ كل منهما بالآخر. تفسير كيبلنغ لمثل هذه المسائل، لا تمنحه السلطة على خيال القارئ، فالقارئ سيكذبه بكل تأكيد. كما أنه لم يبد أي تفهم ودي لامرأة مثل ميسي، ولا نقد يعتمد عليه لرجال أمثال ديك نفسه.

كانت هذه حقيقة عامة جليّة، مسلّم بها منذ البداية. قالت باري Barie عام 1891 " المشكلة في نسائهم، اللاتي يتفوق عليهن معظم قادة روائيينا..... هنا وبكل أسف يفشل السيد كيبلنغ ". (كيبلنغ: الإرث النقدي، ص. 82). كما قال ج. فرانكو، " وضع

Twitter: @ketab_n

كيبلنغ النساء في مواقعهن، سواء في المطبخ أو في غرفة الاستقبال. ولأنه فعل هذا، فالمرأة التي تثمن فيه كل شيء باستثناء قصصه عن الأطفال تعتبر نادرة ". (نفس المصدر، ص. 364 ـ 365). هدم كيبلنغ تحالف الأدب مع النساء، كما هدم تحالفه الآخر مع الطبقة البوريتانيّة المتوسطة. فهذه التحالفات كانت على الدوام افتراضية ومتقطعة لكنها لا تزال صدمة لحماة الأدب عندما يجدون كاتباً كبيراً يساند قضية الطبقة العسكرية.

رواية " **الضوء الذي انطفأ** " رواية ممتعة بدون شك، لأنها في غاية السوء قبل كل شيء، من هنا لا يمكن لأحدنا أن يشكك بموهبة وصناعة وطموح كيبلنغ، وكانت الرواية في ذلك الوقت في أوج تألقها، حينما كان هذا الشكل من القص مهيمناً، وأجبر هاردي على سبيل المثال على ممارسة شكل لا ينسجم معه. المقاومة النفسيّة القوية وحدها عند كيبلنغ لهذا الشكل ـ تقاومه لأنه تحدث عن النساء، والحب والليبرالية ـ يمكن أن تفسر لنا سبب فشله الذريع فيها.

لكن الكتاب ممتع باعتباره مناقشة للفن. ديك وميسي رسامان، وأصدقاؤهما صحفيون، وجميعهم معنيون بمسألة ما يكنّه الفنان للجمهور العام ولأصحاب التجربة الفنية والأخلاق العامة، ولنفسه ـ وضميره كفنان. بالنسبة لكيبلنغ، هذه المسائل تشير تحديداً إلى فنان الإمبريالية ـ فنان المغامرة، والفنان الغريب، والمتهور، وعديم المسؤولية الأخلاقية، الفنان الذي التحق بالطبقة المحاربة والطبقة الحاكمة.

Twitter: @ketab_n

الجماليات والإمبريالية تصارعان الحشمة المحلية كما تصارعان أيضاً تقاليد الرواية. وتصارعان أيضاً تقاليد الخطاب الأخلاقي كما فهمها القرن التاسع عشر. مثل هذه الموضوعات وجدت ضالتها في " الصحافة " بدلاً من الأدب، وتفهماً من قبل الصحافة لتغطية رسومات ديك، وقص كيبلنغ، إضافة إلى الافتتاحيات، والمناظرات، بدلاً من تغطية القص " الفلسفي " أو الكتب الجادة. فقد أهانوا خبراء الفن وأوصياء الأخلاق العامة، وخدموا الجمهور العام. لكن ذلك الجمهور هو جاهل تحديداً ويحاول عن غير قصد أن يجعل الفنان يخون نفسه. كيبلنغ رأى في نفسه الفنان، لكن لم يتوقع أن يقيّم أحد الجانب الفنيّ الذي عنده، وهذا ما ينطبق بشكل عام على الجماليين الأكثر جرأة. يقول كيبلنغ عن بعض قصصه القصيرة " أنجزت المادة بثلاثة أو أربعة ألوان خفيفة وأقمشة قد توحي أو لا توحي بنفسها تبعاً لزاوية الضوء للجنس والصبا والتجربة "(شيء عن نفسي ص. 190).

هكذا فالعلاقة بين الصحفي وجمهوره علاقة ساخرة وحتى عدوانية؛ ينظر ديك إلى لندن ويفكر، " يا لها من مدينة تسلب ! " لكنه يقر في الوقت ذاته مبدأ قاتلاً وصارماً للواجب والخدمة كفنان. حينما يرسم ديك صورة غير صادقة للجندي، لأن الجمهور يريد هذا النوع من العاطفية، صديقه توربنهاو يمرر حذاءه عليها ـ لأنه لا يسمح لديك أن يخون فنه. والمفارقة أنه يقول خيانة الفن هي خيانة للجمهور. يقول توربنهاو، " هؤلاء الناس الذين ينبغي أن تعمل لأجلهم أرضيت بذلك أم لم ترض. فهم أسيادك. لا تتخدع. "،

Twitter: @ketab_n

(ص45). يحاول ديك أن يعلّم ميسي الدرس نفسه. (لماذا هذه الطاعة مهمة جداً، وكيف يمكن للفنان أن يخضع نفسه لسيد قديم، تبقى الإجابة مرهونة برؤيتنا لكيبلنغ ومازوشيته السادية المكوّنة لذاته).

أحد أنماط العمل لضمير الفنان هذه الرفاقيّة الدافئة الفظة بين ديك وتوربنهاو. الآخر هو العمل نفسه، العمل القاسي الذي لا يلين، الذي لا يعد بمكافأة، ويحمل سلطان صعوبته وضبطه. يخبر ديك ميسي، " كل ما نستطيع فعله هو أن نتعلم كيف نؤدي عملنا، لنصبح سادة لموادنا بدلاً من خدم لها، وألا نخشى من أي شيء أبداً (ص81). ويخبرها بأن خطأها، أنها ترسم بمسحتين لتخدم بهذا نفسها، فكل مسحة ترسمها تخدم بها عملها. عليك أن تضحي بنفسك، وتعيشي تحت الأوامر، وألا تفكري بنفسك مطلقاً، ويكون عندك القناعة الكاملة بعملك..." (ص.87)

لكن ربما الضبط الأكثر أهمية للكاتب هو مواجهة الخطر، والقتال والموت. ديك فنان حقيقي، أما ميسي فلا، لأنه يألف هذه الحقائق؛ فهو يعرف رداءة أوهام الليبرالية ـ والمواطنين المسالمين، وفناني المجموعة الوطنية ـ الوهم الذي فيه السلام، والأخلاق، والنظام شروط طبيعية للحياة ويمكن الاعتماد عليها؛ الأوهام مستدامة لأجل هذه القطعان المحظوظة في الوطن بمخاطر وجهود أبناء عمومتها الذئاب على الحدود Frontier. ويعرف بأن الجمال له تأثيره على الطبيعة والفن معاً، لأنه هو كل ما نملك لتعزية أنفسنا من ظلم القدر ورهبته.

Twitter: @ketab_n

لهذا السبب، يبقى الجمال عرضياً أساساً في الفن كما في الطبيعة. يرسم ديك صورتين عملاقتين، يفقدهما لحظة الانتهاء منهما، بشكل يصعب استردادهما. إحداهما صورة جدارية اختفت في عنبر باخرة تحت القمح الذي صبَّ فيه، أما الأخرى فهي صورة حطمها بخبث النموذج الغيور *. فالجمال لا يجزأ، أو يصبح سرمدياً؛ ويمكن تتبعه فقط عبر البحار، وفي العواصف، والثورات، والجزر غير المأهولة، والغابات الخطرة.

مواجهة الفن والحياة بين ديك وميسي تستحق الدراسة، ولو أن كيبلنغ يفشل بالشخصيات، نظراً للمواجهات المتوازية التي وصفها لورانس ـ بين أرسولا وغودرن برانغوين ورجالاتهما ـ التي سنناقشها لاحقاً. ميسي كما غودرن فنانة وامرأة مستقلة. فهي تقول عن رسمها، " إنه عملي ـ لي ـ لي ـ لي. كنت دائماً لوحدي ومع نفسي، ولن أنتمي لأحد سوى نفسي " (ص.58). ديك يقر بقوة إرادتها وصنعتها، لكنه يعلن بأنها لا تمتلك ما تقوله عن رسوماتها، لأنها لم " تر الحياة ". وحينما يصف لها " الحياة "لا تبالي بها، كما كان غودرن.

حينما يريها " صنف الأشياء التي أرسمها "..... تمعن ميسي النظر في الهجوم اللولبي المتوحش لمدفعية الميدان وهي تدخل المعركة تحت

---

* النموذج الفيور: هو الشخص الذي يجلس أمام الفنان ليستعين به في رسم الصورة ـ المترجم

Twitter: @ketab_n

النيران " (ص.56). رجلا المدفعيّة اللذان يقفان خلفها في حشد على الرصيف وهما ينظران إلى الصورة المعلقة على نافذة البقاليّة، انخرطا في الحدث المصوّر، فالصورة بالنسبة لهما هي الحياة الحقيقية. وتعليقهما يضمن أصالتها لدى ديك وكيبلنغ. لكن ميسي لم تكن مثار اهتمامها. تقول "أشياؤكم تعج برائحة التبغ والدم، " ألا يمكنكم أن تفعلوا أي شيء غير الجنود ؟ " (ص.69). في مسرح كيبلنغ هذا الرد مجرد نزق. أما عند لورانس، فإن أرسولا برانغوين تقوم بالاحتجاج ذاته على سكريبنسكي، في " قوس قزح"، إنها حقيقة دينية، لأن لورانس كان يبشر بهجوم أنثوي معاكس على كيبلنغ.

رواية "الضوء الذي انطفأ " لا تبرهن على الجمالية الإمبريالية لدى كيبلنغ تحت أي دليل واضح، لكنها تقترب من هذا أكثر من أي شيء آخر كتبه. لم يكن كيبلنغ ذا ذهنية واضحة، إلا في تجربته كفنان. لكن الأمر لا يحتاج مزيداً من العناء لرؤية ما تتضمنه نظريته؛ وبخاصة ما تهدف إليه من متعة في فعل القراءة. ولكي يستجيب لكيبلنغ، سيكون القارئ مجبراً على فهم ما لا يمكن فهمه، ليرى جمال الفظيعة، ليجد قيماً في عالم يدمرّ فيه كل مرتكزات القيم، ولطالما ظل القارئ قارئاً، وحارساً للإحساس والجمال، والقيم، فإن هذا يتطلب منه جهداً متناقضاً لدرجة كبيراً لا بد أن يقوم به (القراءة الجدلية). فأي شرف أو عزاء أخلاقي يتضمنه فعلَ القراءة، وفعل إصدار الأحكام ستقوّضه العروض التي تأتي بها تجارب كيبلنغ. ويمكن رؤيته من هذا

Twitter: @ketab_n

المنظور على أنه كاتب يهاجم القارئ، فكيبلنغ يظهر من المقربين الأوائل للكتّاب المعاصرين أمثال جينيه، وبريخت، وميلر الذي كان بعيداً عنهم سياسياً.

عمل كيبلنغ الأخير لا يجيب كاملاً عن فكرة الفن هذه، التي تنسجم حقيقة مع تجربة الحدود والإمبراطورية. بعد أن تزوج واستقر في انكلترا خمدت عنده فكرة الغضب، والتحدي والعدائية للتراث الفني الإنجليزي، ويمكن لأحدنا القول إنه كتراث سائد أُستبدل بالإسراف الجمالي والهزلي. لكن ضروب العدمية الفظة لم تمت أبداً، وهي إحدى مصادر القوة لديه. فشعره يوصف بأنه يعبر في الغالب عن نزق الطبقة الحاكمة، وهو النزق الأكثر مألوفية عنده، تستحضر عباراته الرنانة والطنانة التجربة التي تميز جمهوره وتجمعهم به بعزة ومعاناة رواقية. تلك هي خبرات المسؤولية، والنفوذ، والسلطة، وليست خبرات اللاسلطوية، كما في حالات النزق العادية. لكنه شعر جماهيري ـ باللازمة، والتكرار، والتلميحات إلى الكتاب المقدس، وإلى شكسبير التي تعيد ألحان المغني وعازف البيانو. فهذا هو الشعر الدارج خلافاً لقصائد معاصريه أمثال ت. س. إليوت، وهاردي، وفروست أو باوند.

من بين الجماليات الحديثة يبدو لي أن جماليات كيبلنغ هي الأكثر مسؤولية من الناحية السياسية، على منوال جماليات تولستوي التي كانت معاصرة أساساً، وما تبعها من جماليات للجيل اللاحق أمثال بريخت التي أخذت الكثير عن كيبلنغ. بطبيعة الحال السياسية كانت مختلفة جداً في الحالات الثلاث. فإذا كان

Twitter: @ketab_n

كيبلنغ قد خدم الطبقة الحاكمة للإمبراطورية، فإن تولستوي في أواخر عهده تنكر لهذه الطبقة في الإمبراطورية الروسية (التي ولد فيها) وخدم الفلاحين ـ والمحرومين ـ التي لا تمتلك سوى الفن الشعبي؛ في حين خدم بريخت طبقة البروليتاريا الثورية، التي كانت غايتها الاستيلاء على السلطة. هكذا فإن جماليات الإمبريالية تتباين في جانب منها مع الفوضوية، بمعنى المحافظيّة Conservative المناوئة للدولة، ومن جانب آخر تتباين مع المذهب الثوري. هذه جماليات مختلفة تماماً، لكن من الذي يمتلك غير هؤلاء الثلاثة فكرة السلطة المساوية، للفن ووظيفته الاجتماعية ؟

المغامرة والطبقة

لا بد من النظر إلى كيبلنغ من خلال الطبقة التي خدمها ، ولا بد أن نفهم الفائدة التي حصلت عليها منه . يقول فيليب ماسون في كتابه " **كيبلنغ** " إنه نفسه كان معجباً بكيبلنغ الرجل الذي تخصص بعبادة الأصنام [vi] وهو في سن الرابعة عشرة ، تعرف بنفسه على ماوكلي ، وكيم ، ومن ثم بيتل ، لكنه كشاب بدأ يبغض كيبلنغ بقوة ، وتجاوز هذا البغض لاحقاً .

تطور كهذا يحمل كل علائم التجربة التربوية العميقة، ويؤطر عقل القارىء بقوة تفوق قدرة الأدب الجاد على هذا التأطير. ماسون يلخص هذا بقوله

" لم يكن لأحد عميق الأثر على جيل بكامله من طبقة معينة كما كان كيبلنغ. فهو الشخص الذي تفهّم الحياة التي ترعرع

Twitter: @ketab_n

فيها جيله، وتفهم انعدام ثقتهم بالسياسيين والمفكرين، وتفانيهم الضمني في القضية التي يحملونها، وبالتدريب الذي تحملّوه، والتوتر القائم تحت القشرة المتصلبة في ظاهرها، والشفقة التي يتوقون إلى منحها للكلاب والأطفال، واحترامهم الشديد لهذه المخلوقات الغامضة، النساء ـ الرقيقات جداً بالمقارنة بهم، والجديرات بأن يكن أمهات ومربيات. (ص.307).

يقول سي. إي. كارينفتون في كتابه " **حياة روديارد كيبلنغ** " بأن مؤهلاته لكتابة السيرة الذاتية هو الشيء الذي يتقاسمه مع الآلاف ـ وبذلك تعلم ليقرأ Just. So Stories وكتاب الغابة Jungle Books؛ ذهب إلى المدرسة مع " ستوكي وشركاه"، قرأ التاريخ بـ **عفريت هضاب بوك** Puck of Pook's hill؛ واكتشف " **قصص سهلة من الهضاب** " Plain Tales from the Hills كأول كتاب ناضج لديه. بعد عام 1914. صاغ أفكاره عن الحياة العسكرية من " قصائد غنائية للثكنات "arrak Room Ballads و " **طفل الغابة** " " Brushwood Boy وقصة حياة قائد المئة في بوك Puck، الأفكار التي قوّت أعصاب الكثير من الجنود الشباب في الأيام القاتمة لعامي 1915، و1941" (ص. 296). يقول في المقدمة،

" ألتفتُ خلفي، فلم أجد كاتباً آخر غيره، رأى بعيون الجيل الذي أنتمي إليه بمثل هذه النظرة الثاقبة. فأنا مدين لكيبلنغ أكثر من بعض الشخصيات الكلاسيكية العملاقة في الأدب..... لا تجد كاتباً آخر صغيراً كان أم كبيراً، عرفتُ عمله جيداً، وما

Twitter: @ketab_n

أدهشني أنني لم أجد أحداً، ومن مختلف الأعمار عرفه، كما عرفته أنا.....

من كارينغتون نتعلم أيضاً أن كثيراً من قصص كيبلنغ كانت ترتكز على مواد صحفيّة وحكايات متداولة. " كان فخراً له أن يسجل أساطير عسكرية تراثية، وقد أخذ حرية سكوت Scott أو بيرنز Burns في تسجيلها. تركز حكاية Gunga Din على سبيل المثال على ساقي (حامل الماء) الأدلاء على أسوار دلهي، وتركز حكاية " **طبول المقدمة والمؤخرة** " على حادثة في تاريخ أورمز Ormes's History؛ وجون تشن John Chinn (في " قبر أسلافه") وعلى جيمس اوترام James Outram، ، صديق اللورانسيين (نسبة إلى لورنس). وهكذا فإن كان جمهور كيبلنغ قد عرف أعماله عن قرب، فإنه عرفهم وقصصهم أيضاً. ما كتبه لأجلهم كان بطبيعة الحال مغامرة. لكن يبدو أن النزعة الأدبية القوية عند كيبلنغ، وعبقريته كمحترف، وربما قدره لخدمة ما هو مألوف **copybook maxims** أدت إلى رفض ما قُدّم له بشروطه الرسميّة. بهذه الشروط، رومانسيّة المغامرة، وما تحمله من مادة قيمية نجدها بسهولة زائدة في كونراد. فالطريقة التي تجنب فيها كيبلنغ أشياء كهذه، كانت من خلال تعامله مع أحداث منفصلة ومزق والدليل الواضح على ذلك أنه كتب أساساً قصصاً قصيرة، في وقت كانت فيه الصدارة والمكافأة الاستثنائية وقفاً على الرواية الطويلة. لكن حتى كقصص قصيرة لا بد أن يصعق أحدنا بالحالة التي تبدو فيها

Twitter: @ketab_n

حكايات كيبلنغ ممزقة، وكم مرة أُبلغت مشددة على بيئتها، أو إطارها السردي، بدلاً من التشديد على موضوعها

" **الرجل الذي سيصبح ملكاً** " خير مثال على ذلك، فالأحداث والشخصيات تقدّم على خشبة مسرح متقن ـ الصحيفة، المحرر، الخ ـ والذي يقدم لنا رؤية من زاوية غريبة. تأثير هذا هو تشديدها على شخصيتها كحكاية. فنحن لا نصدق أن هذه الأحداث قد وقعت، لكن نصدق بأنها أُبلغت. أسلوب كيبلنغ يثير سلسلة من السرديات يصعب تصورها. وما أثاره بقوة لكن بشكل غامض الشخصية الاجتماعيّة للهند البريطانية، فهناك صدى لهذه الحكايات في خيال كل منا، فكل منا، بإحساسه الواعي المتخيل، رجل سيصبح ملكاً. وإن كانت الشخصيات التاريخية التي رسمها كارنهان Carnehan ودرافيت Dravitt بشكل كاريكاتوري هي شخصيات إمبريالية أفريقية أمثال Rhedes ريدس و جيمسون Jameson بدلاً من أي شخصية هندية، إلا أنها في الواقع تمثل فرداً في الإمبراطورية البريطانية يعترف بشكل أو بآخر بأحلام من هذا النوع.

خذ قصة مثل " **مدير المنطقة** " The head of the District، في " **عائق حياة** " Life's Handicap، أو " **وليم الفاتح** " William the Conqueror، كلتاهما حكايتان موجزتان، تتركان القارئ يبحث عن المزيد (عن الشخصيات والأحداث ذات الصلة) لكنه يهتم أكثر بهذا الصنف من الحياة، وبهذه الإدارة لمقاطعة كتلك، بطبقاتها المتعددة من القوميات والأديان، والتخفيف من مجاعة كتلك. أو خذ الحالة الأدبية الأكثر صفاءً قصة " **باولو وفرانسيسكو** " في " **عبر**

Twitter: @ketab_n

النار " أو قصة أنطونيو وكليوباترا في "حب النساء " أو قصة كيتس في "اللاسلكي " أو " أعظم قصة في العالم ". هنا تجد مزق القصيدة المعروفة، والمسرحية، والأسطورة متخفية بشكل أو بآخر في مادة غريبة، وتصبح استفزازية من خلال تمزقها وانزياحها.

من الممكن حقيقة أن نستنبط أشياء من وراء استخدام قصص محددة مشهورة، ونقول بأن كيبلنغ استخدم المزق المألوفة استخداماً استفزازياً طيلة الوقت. خذ على سبيل المثال قصة " بدون منافع الكهنوت " التي هي بمجموعها معالجة كاملة لجمهورها وأحداثها كالتي تجدها في كل مكان لدى كيبلنغ. حتى أن هناك كثيراً من التأثير مستقى من حقيقة أننا نميز شخصية أميرة كصنف من مدام بيترفلاي Madame Butterfly. ولسنا بحاجة لسماع وصف واقعي كامل عنها. فحالما تظهر، نقول لأنفسنا " هي ذي ثانية "، وهذه الاعتيادية الأدبية، هي أول عنصر تأسي نحسه في قصة أميرة ـ اعتيادية قدرها، باحساس آخر، بمعنى أن هذا يحدث غالباً. هذه الاعتيادية الثانية تثير أحساساً ثالثاً، المألوفية الحزينة، المرتبطة بالمناخ الاجتماعي للهند البريطانية ككل؛ يمكن لأحدنا أن يسمع مثل هذه القصص مرات ومرات. وهذه بدورها حكاية أيضاً تأتي قدرة استثارتها من صنف المألوفية التي فيها؛ مرة أخرى لا نعتقد كثيراً بأنها حدثت كما أُبلغت. (شخصية مدام بيترفلاي تبرز غالباً في قص المغامرة؛ ويمكن لأحدنا أن يذكر " ليسبث Lispeth و جورجي Georgie لكيبلنغ). وهكذا إذا قارن أحدنا

Twitter: @ketab_n

كيبلنغ بـ كونراد، سيرى أن هذا الأخير كان أكثر حفاظاً على الاشكال القديمة لفكرة المغامرة من كيبلنغ.

كونراد

بدأ كونراد كتابة القص، بقصص تتحدث عن مغامر فاشل يدعى ألماير أو أولماير Almayer، الذي التقاه في الهند الشرقية. هذا الرجل يمكن أن يقال عنه أنه نقيض أمير بروك الساراواكي Rajah Brooke of Sarawak، البطل الذي ذكره كونراد من بين المغامرين الناجحين، والمفيد أن النقيض، أو البطل المضاد، هو البطل الذي شغل الخيال الإبداعي لكونراد.

استغرق كونراد في كتابة " **حماقة ألماير** " عدة سنوات، وقال وقتها، أنه كان على الدوام أسير صورة ذلك الرجل وبيئته الجغرافية والاجتماعية في الأرخبيل الشرقي، وجاءت بعد ذلك روايته الثانية " **منبوذ الجزر** " Outcast of the Island، تناولت أيضاً شخصية ألماير، والرواية الثالثة (لم تنجز إلا في وقت متأخر)، " الإنقاذ " The Rescue كان لها البيئة العامة نفسها، والموضوعات نفسها، وكبطل يعتبر توم لنغارد شخصيّة ثانوية في أول روايتين. الكتب الثلاثة تشكل نوعاً من الثلاثية، ومتن لعمل متميز ـ لعله الارتباط بالموضوع الأكثر استدامة عند كونراد.

في رواياته الثلاث المبكرة تجد حلماً بالكنز، والذهب والماس. تجد ساحرة شريرة، السيدة ألماير. تجد جثة دين Dain العارية. تجد انفجاراً بسفينة دين ذات الصاريتين حينما كان الهولنديون على

Twitter: @ketab_n

متنها، ولهذا قتلوا (وغالباً ما يستخدم كونراد مثل هذه الانفجارات). تجد صدراً مليئاً بالنقود دفعها دين Dain للسيدة ألماير لاجل نينا Nina وهكذا. هذا كاف لإثبات سخائه ـ السخاء الذي يتفوق فيه على كيبلنغ. فقد استخدم كونراد أفكار رومانسية المغامرة واستمر باستخدامها طيلة مهنته ككاتب.

قرأ كونراد الأدب الفرنسي والإنجليزي والأمريكي وهو غلام، بالإضافة إلى الكتب البولندية. وقد أعلن وهو في سن الحادية عشرة أن الكتب المفضلة لديه هي كتب ج. ف. كوبر ـ روايات المغامرة عن ناتي بامبو. بعد ذلك التفت لدراسة حياة المستكشفين، بدءاً من كولومبس إلى ليفينغستون. نوعية القراءة الطفولية التي قام بها كان لها ذكر خاص في مقالاته الأخيرة وهي من كتب الجغرافية. يقول إن منغو بارك، وجيمس بروس كانا: "أول صديقين لي حينما بدأت استكشف ـ أقصد الاستكشاف الجغرافي ـ قارات العالم التي ولدت فيها " (المقالات الأخيرة ص. 19). وقد وصف نفسه بأنه معاصر البحيرات الكبرى في أفريقيا أي أنه استطاع سماع اكتشافاتهم وهو في مهده. في أواخر الستينيات من القرن التاسع عشر قام برسم أول جزء من الخارطة بتحويل المخطط الأولي لتنجانيقا الجديدة إلى خارطة متكاملة. امتزجت فكرته عن أفريقيا بصور مانغو بارك، ودكتور بارث، والأكثر من هذا دكتور ليفنغستون ـ " وقد تكون الشخصية التي احترمتها كثيراً لحماستي المبكرة للجغرافيا "

Twitter: @ketab_n

هذا الحماس أدى إلى انحلال له دلالة كبيرة حينما وصل كونراد إلى ستانلي فولز Stanley Falls، لأن هذا الجزء من العالم وقتها لا يستطع أن يستحضر " صديقاً وهمياً أو ذاكرة تتزاحم فيها الأفكار " (ليفنغستون) لكن " الذكرى غير المقدسة للصحيفة النثرية الهابطة ستانت " Stunt " والمعرفة البغيضة بالتدافع الكريه للحصول على الغنيمة كانت دوماً تشوّه الضمير الإنساني " (التدافع لأجل أفريقيا)، المناسبة كانت رحلة كونراد إلى الكونغو عام 1890 التي سببت إحباطاً عنده مع الإمبريالية البلجيكية، ودفعته لكتابة " **قلب الظلام** ". وكانت هذه الرواية المنعطف النازل لانشغال كونراد بفكرة المغامرة، من الحماس الصبياني إلى خيبة الأمل الناضجة. وإن استطاع أحدنا أن يشرح ديناميّة هذا المنعطف بشروطه بدلاً من التاريخ السياسي للإمبراطورية ـ مزاج كونراد كان ميالاً للإحباط على خلفيات أخرى ـ لا يزال هذا التاريخ السياسي يتفق مع تطوره ويبرره أيضاً. فقد مثل كونراد الضمير الأوربي وشخصّه كاملاً في هذا المنعطف ـ كان كونراد في البداية بطلاً عظيماً وجديراً بجائزة عشاق المغامرة بين القراء، ومن ثم البطل العظيم للحزب المعارض وبالثقل ذاته. المرحلتان اللتان مرّ بهما كونراد في مهنته لم تكونا نتيجة لأسباب أدبية. فقد كان في الأولى أجنبياً واختار أن يصبح إنجليزياً (اختار إنكلترا بعناية فائقة) وبحاراً إنجليزياً؛ أما في الثانية بسبب الإخفاق الكارثي للحرب العظمى (لعدم انسجامها مع أية رؤية مغامراتية أو فروسية للحرب) وتنديد دول التحالف بالاستعمار في نهايتها، كلاهما أوجدا الحاجة

Twitter: @ketab_n

للأدب المناهض للإمبراطورية. وكان كونراد المرشح الواضح لتغذية هذه المهمة؛ لأنه بالمعنى الأدبي والفكري كان طموحاً لكن يكتنفه الغموض: هو من أوجد عبادة الإنجليزية والبطولة المغامراتية، لكنه كان ساخطاً جداً من الناحية الرومانسية لدرجة أنه أفرغ كل أيقوناته من الداخل.

لكن كونراد لم يكن الفنان المناهض للإمبراطورية أبداً، حتى " **قلب الظلام** " المعترف بها بين وثائق الأدب الحديث، تجد فيها أفكار المغامرة، وحتى موضوعات تتعلق بالإمبراطورية. ولهذا من الضروري إصرارنا على أن كونراد، وبعيداً عن مهاجمته للإمبريالية الإنجليزية في الصفحات الأولى من هذه القصة، ظل يمجدها بدون أدنى شك. فقد أخبرنا عن نهر التايمز،

عرف وخدم كل الناس الذين تفتخر بهم الأمة ـ من السيد فرانسيس دريك إلى السيد جون فرانكلين، فرسان جميعهم، من لقب منهم ومن لم يلقب ـ الفرسان ـ رجال البحر ـ جميع السفن ولدت من رحمه، وأسماؤها لامعة كما تلمع المجوهرات في الليل، ـ من " الأيل الذهبي "..... وصيادو الذهب، أو الساعون إلى الشهرة، جميعهم خرجوا ليقفوا على هذا الجدول، يحملون السيف، ويحملون أحياناً المشعل، رسل القوة داخل البلاد، حاملو الشرارة من النار المقدسة. أية عظمة لم تطفُ على جَزر ذلك النهر لتدخل إلى سر الأرض المجهولة ! أحلام الناس، بذور الكومنولث، جراثيم الإمبراطورية (ثلاث روايات قصيرة، ص. 2).

Twitter: @ketab_n

لا تجد كثيراً من التمجيد الصريح للتاريخ الإنجليزي وخطه البياني المتصاعد حتى عام 1900، ولهذا عندما يقول مارلو، " وهذه أيضا لا تزال إحدى الأماكن المظلمة على وجه المعمورة " (التي جاءت بعدها مباشرة وهي نقطة البداية للقصة)، فالمعنى متباين بوضوح ـ حتى انجلترا كانت في يوم ما غير متحضرة ـ ويعتمد على شعور القارئ وبشكل لا لبس فيه على الكيفية التي أصبحت فيها إنكلترا ولا تزال دولة عظمى.

النجاحات الفنية لكيبلنغ

أمتع كيبلنغ جمهوره، وأوجد حالة من الانسجام بين قيمهم المتصارعة والمشوشة بتجديده قصة المغامرة البريطانية بروح وتقنيات الحكاية الحدودية (الأمريكية)، كما فعل مارك توين وبريت هارت. (وهذا لا ينسحب على كونراد، مع الإقرار بأن كيبلنغ هو الكاتب الأفضل)

وبالكلام الأدبي أن أدباء الحدود هم الذين أعطوا للإمبراطورية عظمتها.

ويمكن لأحدنا أن يرى العلاقة بين كيبلنغ وتوين وذلك بوضع **كيم**، **وهايكل بيري فن** جنباً إلى جنب. ومن الواضح أن كيبلنغ مدين لهذا الأخير في تصميم قصته. فكل من توين وكيبلنغ كانا المسليان الكبيران للمجتمع الانجلو ساكسوني في فترة أوج الامبريالية، وساعد بعضهما الآخر في عملهما على نحو مفيد جداً. الفكرة الرئيسة لكلا الكتابين ذات أهمية كبيرة ـ

Twitter: @ketab_n

فكرة إعطاء جماهير WASP غلاماً أيرلندياً يتيماً كبطل تركز عليه مشاعرهم ـ فكرة مهمة تماماً. فهي تسمو بالإستراتيجية وتجدد الشعور لقصة المغامرة. ويجعل كيبلنغ من كيم كاثوليكياً رومانياً أيضاً، وبالكلام الثقافي هندياً أيضاً.

ولعل " **الرجل الذي سيصبح ملكاً** " تظهر بوضوح أو بساطة أكثر تأثير أمريكا على كيبلنغ. درافيت و كارينهان مغامران من النوعية التي تعامل معها توين وهارت ـ ولو بطريقة مختلفة. فالحوار الكوميدي وتصويرهما يمكن أن يذكرنا بالملك والدوق في" **هايكل بيري فن** "، ومجال مشروعيهما يمكن أن يذكرنا بشخصيات أمثال سليد Slade في Roughing it، وعصابة ميورل في " **الحياة على المسيسبي** ". لكن العبقرية الخاصة التي يتمتع بها كيبلنغ وإحساسه الميثولوجي التاريخي يمكن رؤيته في الموضوع الذي نعرفه من العنوان. القصة تدور حول حلم بالملكية التي ظهرت في قلب كل إنجليزي من خلال تفكيره بالهند ـ وبالإمبراطورية بشكل عام.

هذا الاختلاق للخرافة بشكله الواسع كان شيئاً يتجاوز مجال توين، فقد وسّع كيبلنغ بواسطته المغامرة لتشمل الشعر. مثال آخر "**كتاب الغابة** " (1894) وهو عبارة عن مجموعة من القصص عن ماوكلي، الغلام اليتيم الذي تبنته عائلة من الذئاب وترعرع بينهم كأحد الجراء الصغيرة، يتعلم كيف يتعامل مع الغابة كما يفعل الحيوان، ويقيم صداقات مع الكوجر والدب، وأعداء من النمر والقرود. وحينما يصل إلى سن معينة، يدرك أنه إنسان

Twitter: @ketab_n

ويتوجب عليه الرجوع إلى مسكنه؛ لحظة المراهقة في قص كيبلنغ غالباً ما تكون موجودة وتكون لحظة ضعف، وتثير التأسي دائماً، لكن ماوكلي قوي نظراً لطفولته الحيوانية. وفوق كل هذا، فقد تعلم قانون الغاب الذي هو إحدى الصيغ الرائعة للمعتقدات الخاصة عند كيبلنغ.

هذا قانون يزخر بالحكمة التي تتحدث عن الشجاعة والدهاء والقوة وعن السلطة، كيف تمارسها وتقبلها، وعن الرجولة كيف تكتسبها وتحافظ عليها. تلك هي الحكمة التي يتمسك بها كيبلنغ وجمهوره، والبيئة الهندية التي قدمها كانت أكثر من بيئة تزيينيّة. كان هذا في الهند (وفي بقية الإمبراطورية) حيث درست إنكلترا مثل هذه الحقائق وأدارت ظهرها للحقائق المعاكسة ـ الإيمان الليبرالي الديمقراطي ـ التي تُعلّم في أرض الوطن.

ولعل أجمل معالجات كيبلنغ لروح الطبقة الحاكمة للإمبراطورية، طبقة الجيش الارستقراطي ـ هي قصة "**ستوكي وشركاه**". يتحدث كيبلنغ عن ستوكي صديق طفولته وبطل قصته بلغة عسكرية: "بالنسبة للقدرة التنفيذية، منظومة الغارات؛ الهجوم المعاكس، الانسحابات، اعتمدنا على ستوكي قائدنا العام، وقائد طاقمه الخاص" (شيء عن نفسي، ص30)، ويصوّر لنا صديقه الآخر ماتورق M' Turk، كأرستقراطي: "في إجازاته كان وكيلاً لـ 400 فدان سليخ، وكان الولد الوحيد لمنزل عمره أكثر من 300 عام، وسيداً لقارب صيد جامح، ومعبوداً لا حيلة له لمستأجر عند والده." (ستوكي وشركاه. ص 10 ـ 11). لكن

Twitter: @ketab_n

عنصري الطبقة كليهما تكميليان فقط للموضوع الرئيس، وهو المغامرة. إنها المغامرة التي أخذت بجدية بارتباطها بوظيفتها التاريخية.

هذا هو نجاح كيبلنغ الأكثر ميزة والأكثر دلالة من "كيم" نظراً للواقعية الأخلاقية المعادية للمعنى، ونظراً للتعقيد المتشابه في الوسائل الفنيّة. إنه كتاب صعب وكريه، لكنه دراسة قوية للسلطة (قال عنه كيبلنغ إن فكرته الأساسية كانت "كرّاساً أو حكاية أخلاقية عن تربية الشباب"، (شيء عن نفسي. ص 144).

ويطلعنا "الفصل الإضافي الكريه" بأن الفلام خارج اهتماماته المباشرة، فهو جاهل كما الوحش. يعجب أيضاً، لكنه عنده دهاء الوحش. هذا هو موضوع مستدام، و"القبيلة" هي الكلمة المستخدمة غالباً. ستوكي، وبيتل وماتورق.... شخصيات تدور دوماً على أكعابها، وتغني بطريقة "تأملية" مقبولة، والتي لا تلتقي كثيراً بأغنية النصر للإنسان البدائي"، (ص 27)، تراها في الصفحة 38، "يتعلمون درساً عن عِرقهم على حساب صديق ريفي، والذي يعني التخلي كاملاً عن العاطفة وإيقاع الغريب في الشرك وفي الوقت المناسب". يخدعهم بهذا أحد الأساتذة، فكرة القصة جاءت بخاصية التناظر ـ وبمصداقية سلوكيتهم وبتحليل كيبلنغ لها.

هم يدقون على "طبل الحرب لغرب أفريقيا، الهدية التي قدمها العم البحري لماتورق، والذي صُنع خصيصاً لينذر بالحرب عبر

Twitter: @ketab_n

مصاب الأنهار ودلتاها " القرع القوي المدمّر ملأ الممرات عندما كان يقرع ماتورق وبيتل ببراعة على أعلاه. وسرعان ما يتغير إلى دوي أبواق - وحش يتبع الأبواق، وما إن يضرب ماتورق على جانب واحد، يتهادى بدم ضحية قديمة، ويضعف الهدير ليصبح عويلاً قصيراً يشبه السعال، وكما الغوريللا الجريحة الطريحة في غابتها الأم ". (ص.60)، وكما يثير كيبلنغ من وراء هؤلاء الطلاب هذه الصورة الخيالية للإنسان البدائي، فإنه يثير أمامهم الصورة الأكثر واقعية لأناس سيحكمون ويقاتلون بمهنهم الناضجة.

التناقض الأخلاقي المركزي للكتاب، الذي تنتظم حوله التناقضات الأخرى، هو ذلك المتعلق بالسلطة. فالإطاعة هي أحد الدروس الكبرى التي تعلمها الطلاب في المدرسة، ومنه فالأبطال هم ثائرون. وهذا هو التناقض الجاد، فالطاعة هي من جوهر العلاقات بين الطلاب. بيتل مطيع لـ ستوكي، على سبيل المثال، أما ستوكي فهو ثائر حقيقي - وقد وصف كيبلنغ مرة نمط الحياة الواقعية لستوكي بأنها تعرض نموذج " الاحتقار غير المصطنع " لكل الأساتذة في مدارسهم. التناقض يُسوى من خلال آلية عمل المدير، فهو يمثل السلطة الحقيقية التي يعترف بها الطلاب، وهو في النتيجة يجيز ثورتهم ضد السلطة المزيفة لمدراء آخرين. فهو يطبق التناقض بفرض عقوبات عليهم هي " ظالمة " بالمطلق. ما سيفعله هذا هو إعطاء دور للسخرية داخل نظام الولاء - وإعطاء دور للثوار داخل نظام السلطة. يؤسس كيبلنغ نموذجاً مقنعاً للكيفية التي يُعلّم فيها

Twitter: @ketab_n

نمط الإخلاص للأصالة والقيادة بشكل خاص ـ وكيف يُبنى نمط العدائية والمقاومة داخل العلاقة بين الأستاذ وطلابه، ولا يدمرها بل يفعّلها.

بمستقبل الطلاب تتوقف حياة البطولة ـ في الخدمة ـ وبشكل أكثر نمطية في الهند، وعلى الحدود الشمالية الغربية. يمثلها الطلاب القدامى الذين يرجعون إلى المدرسة، يتفانون في حبهم للمدير كما كانوا من قبل. وفي القصة التي سمعنا بها عن مآثر ستوكي هناك، حيث يصبح من " السيخ "، لكنه يتصرف هناك كما لو أنه في المدرسة، ويدخل في مشاكل مرة أخرى مع السلطات.(في الواقع، الحياة الحقيقية لمهنة ستوكي كقائد عام لدانستيرفيل * Dunsterville توازي سيرته كطالب: بعد فترة طويلة من نشر " **ستوكي وشركاه** " قاد في الحرب العظمى قوة غير نظامية من الهند إلى بلاد فارس، وموّه سياراته لتبدو كأنها الدبابات، وهكذا) هكذا فالصورة رُسِمت أساساً على ثلاثة ألواح منفصلة، الرجل البدائي، والمدرسة، والحدود؛ فلا توجد نقاشات يعرّج بها الأدب على الحضارة أو الحياة الناضجة، لا حاجة لقولها.

* دانستيرفيل: (1865- 1946) قائد الحملة إلى ما يسمى اليوم بإيران في محاولة منه لمنع غزو الهند من قبل القوات التركية والألمانية.

Twitter: @ketab_n

عمله الأخير

في القصص المتوسطة لدى كيبلنغ، نرى الريف الإنجليزي المعاصر من وجهة نظر الطبقة المالكة. فالنظرة إلى إنكلترا في قصة " طفل الأدغال" 1894 على سبيل المثال نظرة ذهبية. فهي حدائق من الورود والطواويس البيض و " وظلال المنزل الممتدة عبر الخضرة الإنجليزية الرائعة، التي هي الخضرة الدائمة الوحيدة في العالم "

ينظر البطل إلى الغابات الباسقة التي تلف المكان خلف المُستراد * يصنّف صناديق الطائر الأبيض، والهواء الذهبي يعبق بمئة رائحة وصوت. يقول " رائع " والله رائع ! " (موكب كيبلنغ ـ ص.346). يمكن أن تجد الإحساس ذاته بالجمال الإنجليزي كشيء تام وثري، قيّم ولطيف في قصة مثل " هم " **1904**، وفي " **المسكن الإجباري** " An Habitation Enforced 1905. في القصة الأولى تجد المنزل مبنياً من الحجر المقاوم للمناخ، نوافذه مقسمة بالأعمدة والقرميد الأحمر الوردي، والأشجار الصنوبرية المشذّبة و" المروج الواسعة الصامتة ". تجد بوابة بأزهارها المتفتحة وباباً من السنديان الثقيل تعشّق بثرائه بالجدار. (ثقيل، وعميق، وسميك ـ كلمات تستخدم عادة في السجاد والتنجيد ـ كلمات أساسية في

* المستراد: حقل صغير قرب المنزل تدرب فيه الخيل في انكلترا ـ المترجم

Twitter: @ketab_n

هذا النوع من الكتابة). في القصة الثانية، يشتري بعض الأمريكان بيتاً قديماً ويتعلمون كيف يعيشون به، وبالتالي يتغلبون على مشاكلهم العصبية، ويصبح بمقدورهم أن ينجبوا الأطفال. (هذا يشير إلى الربط الذي تشعر به الثقافة بين هذا النوع من الجمال الثمين وعلاج الأعصاب المتوترة والخصوبة الضعيفة). كان يبتدع الخرافة، خرافة التملك والميراث وليست خرافة البناء والإنجاز، كما كان عمله المبكر. فقد استبدل بالغرتسك الساخر* الرومانسية.

ما وجّه لكيبلنغ من انتقاد كان منصفاً لأنه لم يكن إنجليزيا بهذا النمط من الكتابة (وبخاصة تشستيرتون Chesterton). فقد كان يسمي جماليات المشهد الإنجليزي بشكل سمج ـ كأنها ممتلكات وامتيازات للطبقة الحاكمة ـ كتب وكأنه سائح أو أمريكي. وليس من قبيل الصدفة أن يكون هنري جيمس الواصف الآخر لمنازل الريف الانجليزي في الوقت ذاته. لكن مع ذلك، تبقى كتابة متميزة في جنس أدبي مدروس، وافر، وساحر، الجنس الأدبي الذي كتب فيه جيمس، وبروست، ونابوكوف. وكما عند الكتّاب الآخرين، الامتياز الباعث على الفخر يغطي الفاقة، والأملاك يُعوّض بها الأصالة المفقودة؛ والسخاء

* الغرتسك: زخرف يتميز بأشكاله الغريبة يتناسج عادة مع رسوم أوراق نباتية مما يحوّل هذه الزخارف إلى أشكال كاريكاتورية أو غير مستحبة أحياناً ـ المترجم

Twitter: @ketab_n

يغتاله الإثم والخوف. يقدم كيبلنغ إنكلترا وكأنها غنيمة، وفريسة دسمة للنهب.

الإمبراطورية لا يقصد بها فقط المناطق الاستعمارية، لكن السلطة الإمبراطورية نفسها. فالمنازل الريفية لدى كيبلنغ تجسد الثروة والامتياز، المرغوبية والابتذالية، بمعنى الجمال غير المشروع أو غير المناسب. كما أن لغته عن هذه المنازل أحياناً ريّانة وحلوة ودسمة كما وكأنها ستؤكل، تجد هذا في " **المسكن الإجباري** "، تجدها أحياناً متألقة جداً، شيّدت مزدانة ومرصعة كأنها الجوهرة، كما في " **هم** ". كيبلنغ يبالغ في هذا الوضع لدرجة يصعب التعامل مع المعاني الأكثر جدية عنده، لكن الكاريكاتير الشخصي له يبقى صادقاً. فإنكلترا بهذه المنازل كانت كأنها كعكة عيد الميلاد، أو مجموعة من المجوهرات الملكية محملة بمسروقات الكون

غير أن قصص كيبلنغ الأخيرة فيها بعض معاني قوة الحياة الرعوية. فقد تعلم تدريجياً على سبيل المثال، كيف يقدّم صوراً للأنوثة، والأصناف الأنثوية للقوة، التي لم تكن في متناوله بشكلها النمطي. هذا التقدم يستمر حقيقة بعد الحرب. وربما نجاحه في هذا الخط كان في قصة " **البستاني** " وبشكل أكثر وضوحاً في " **المنزل الأمنية** " **1924**، حيث يصب جل اهتمامه، وقوة حبكته في النساء، أما رجالهم فهم خانعون كرجال هاردي أو لورانس.

Twitter: @ketab_n

بطبيعة الحال هذا لا يعني أن كيبلنغ كان كاتباً عظيماً في هذا الخط كما كانوا هم. فقصصه هذه هي عمل الحر في المريض والموهبة العظيمة. لكن أهمية كيبلنغ لا تنبع مما تعلمه من لورانس وهاردي، لكن بما علّمه لهمنغواي وبريخت ـ في عمله المبكر. من هذين الاثنين، الثاني تحديداً هو الممتع نظراً للفجوات التي تفصل كيبلنغ عن بريخت من جوانب أخرى. فالتشابه الحاد بين " **الرجل برجل** " 1927 و " **أوبرا بثلاثة قروش** " لبريخت وقصص وقصائد كيبلنغ المبكرة تشير إلى تشابهية المزاج لكلا الكاتبين، باحتجاجهم الفاضب على العمى الذاتي المؤدب والعاطفية السياسية. فإن خسرت إنكلترا حرباً أساسية عام 1890 كما خسرتها ألمانيا عام 1918، فإنه يمكن لأحدنا أن ينظر إلى كيبلنغ على أنه بريخت آخر.

ابتعد بريخت كما فعل كيبلنغ عن الفنانين والمفكرين، مفضلاً مصاحبة الملاكمين وراكبي الدراجات في منتصف عشرينيات القرن العشرين، فقد كره الحفلات، وعاز في الكمان، وبيتهوفن، وغنى أغنياته في الحانات، مقترباً من التراث الفودفيلي. فقد استخدم الرطانة، والألفاظ المهجورة والتعابير العامية، والمصطلحات الإنجليزية، لكن ظل مصدره الأساسي الإنجيل. عالم المغامرة أوجده كيبلنغ وآخرون (المستهتر، الرشيق، قصص العصابات، ومن خرافات الآخرة اللندنية)، يقول مارتن اسلين في " **بريخت** ": الرجل وأعماله (ص. 110) " كل شيء في الإمبراطورية

Twitter: @ketab_n

الانجلوسكسونية الخرافية الممتدة من ألاسكا إلى البحار الجنوبية هو أكبر من حجم الحياة، وموحش، ومغامر فيه، وحر"، ويقول في " **الرجل برجل** " ينقب الجنود الكيبلنغيون (نسبة إلى كيبلنغ) عن المعابد القديمة من أجل ثمن البيرة، ويقتحمون حصن جبال التيبت أيضاً.

فكما كان كيبلنغ، فقد رأى بريخت نفسه حرفياً رجلاً يكره الفكرة الفاغنرية* للفنان، وفي تطور أخير لديه ارتبط بالشيوعية وبالنظام في ألمانيا الشرقية بالتوق والسخرية ذاتها التي عمل بها كيبلنغ في الإمبراطورية البريطانية وطبقتها الحاكمة. يقول اسلين في "ص.45) " شعر بريخت اللاأخلاقي، والعدمي والفوضوي بأن عليه أن يجد عقيدة وضعية ". كيبلنغ شعر بهذا أيضاً، لكنه وجد هذه العقيدة في السلوك غير المعبّر واللانظري للطبقة الحاكمة في الإمبراطورية البريطانية.

من ناحية المصاهرة هذه بين كيبلنغ وبريخت حريّ بنا أن نفكر الآن بكيبلنغ الذي رفضه الأدب الإنجليزي قبل وفاته ، وهذا واضح من الثمانية الذين حملوا نعشه إلى ويستمنستر آبي ، فلم يكن أي منهم شاعراً أو روائياً مهماً وهذه سابقة لا مثيل لها —

* الفاغنرية: المقصود بها هنا موسيقى فاغنر ـ المترجم

Twitter: @ketab_n

شمل رئيس الوزراء ، والأميرال ، والجنرال ، ومدير الكلية . كرّمه الحكام ، ونبذه الكتّاب . لكن علينا أن نتذكر أنه تحت البلش[vii] الادواردي ، وتحت العلم البريطاني يكمن شيء متنافر بينهما — روح متهكمة ساخرة ومريرة ، وراقصة كملهى ويمار الشعبي .

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

[3]
دي إتش لورانس

انتصار الشقيقات

من الواضح أن لورانس وكيبلنغ يقدمان بيانات مختلفة جداً من حيث الجوهر، ويمكن لأحدنا القول إنهما يتقاسمان القناعة بأن شروط الحياة الحديثة في إنكلترا ـ المركز الكبير لتكنولوجيا التحديث، والهيمنة الإمبراطورية ـ جعلت من السعادة البسيطة شيئاً مستحيلاً. لكن من تلك القناعة استنبت لورانس الحاجة للتحرك خارج إنكلترا، وخارج هذه الشروط لخلق حياة جديدة لهذه السعادة البسيطة؛ بينما ظل كيبلنغ في الداخل يؤسس لسعادة معقدة (ويمكن لأحدنا أن يسميها غير صادقة)، يُرمز إليها بجمع الامتياز الرفيع والمسؤولية الشاقة. كيبلنغ يوصنا بالاعتماد على أشكال وضمانات اجتماعية ميتة، ويوصنا لورانس بأن نوجد مصادر الحياة الجديدة والصادقة؛ الحياة العفوية والأصيلة.

لهذا السبب لا يمكن لأحدنا أن يعتقد بأن لورانس وكيبلنغ يتقاسمان الأفكار ذاتها، أو يعملان مع بعضهما الآخر ـ باستثناء

Twitter: @ketab_n

هؤلاء النقاد الذين يستخدمون (بشغف كبير) كلمة (فاشي) كتعبير سياسي أدبي. فغالباً ما يصورون لورانس بأعمالهم على أنه فاشي، في حين يُصوّر كيبلنغ دائماً بأنه كذلك. هذا هو التحدي الذي ينبغي التعامل معه ـ لاحقاً ـ لكن يمكن أن تجد ارتباطاً آخر بينهما أكثر أهمية ـ مسألة ما يقوله هذان الكاتبان عن بعضهما ولبعضهما. ويمكن لأحدنا أن يتخذ، كما أعتقد، بيانات لورانس الأساسية، الفنية منها والأيديولوجية كهجوم جدلي على كيبلنغ. ومع أنهما لا يقصدان هذا أساساً ـ من ناحية أخرى لن تأخذ الفكرة وقتاً طويلاً لاستكشافها ـ والنظر إليهما بهذه الطريقة يبقى توضيحاً مفيداً.

العمل الأساس للورانس كان شيئاً ندعوه " الشقيقات "، مستخدماً عنوانه الأولي الخاص. تلك هي القصة (بالمعنى الواسع لها ـ وهي من أعظم النصوص الشعرية الفلسفية للقرن)، التي بدأ بكتابتها بعد أن هرب مع فريدة ويكلي عام 1920، والنصف الثاني منها لم ينشر حتى عام 1920. القصة على صعيد الكتابة انقسمت إلى روايتين، " **قوس قزح** " و " **نساء في الحب** "، الثانية أصبحت مختلفة عن الأولى إلى حد بعيد، من خلال مراجعاتها المتعددة، وتُقرأ دون الرجوع إليها. لكن إذا ما أراد أحدنا أن يلقي نظرة واسعة على لورانس وإلى الشيء الذي يقف من أجله، لا بد لنا من إعادة جمعهما. فالروايتان تنتميان سوية وبمعزل عن العمل الذي كتبه قبل عام 1912 (تستثنى من هذا "**أبناء وعشاق**" جزئياً) وما

Twitter: @ketab_n

كتبه بعد عام 1920. وأحد أبعاد هذا الفصل هو النوعية: "الشقيقات" عمله الأعظم.

واليوم، إذا ما نظرنا إلى هذا العمل وفي أذهاننا خرافة كيبلنغ عن الطبقة الإمبراطورية، يمكن أن ننظر إليه على أنه الرد، والبيان المضاد، والرافض، والشخصية الغريبة الأطوار تماماً. في " الشقيقات " أرسولا وغودرن تنتصران وتدمران الرجال الذين يمثلون أبطال كيبلنغ (وكلتاهما تمثلان الطبقة الحاكمة البريطانية والإمبراطورية التي تحكمها). فهما ترفعان من مقام هؤلاء الرجال أمثال بيركن الذي يمثل لورانس، ويُظن أنه يمثل إنكلترا أيضاً.

" الشقيقات " قصة تحلل وتلقي بحكمها على خمس محاولات زواج: توم وليديا برانغوين، ويل وآنا برانغوين، أرسولا برانغوين وأنطون سكريبنسكي، جودرن برانغوين وجيرالد كرتش، أرسولا برانغوين وروبيرت بيركن. من بين هؤلاء، الاثنتين الأوائل هي حالات رمزية بمعنى ما: تمت معالجتها برمزية وتجريدية زائدة، وبقليل من التفصيل الواقعي، وقليل من الدلالة المرتبطة بالمجتمع الذي حولها. الرجال فيها مهزومون ومذعنون وفي صراع شديد مع زوجاتهم، لكن الزواج يبقى كاملاً مكتملاً في بعض جوانبه

في الحالة الأولى، على سبيل المثال، يبدو واضحاً بأن توم عليه أن يقبل القيود التي فرضتها عليه ليديا، وليس العكس. حينما ترزق بولد، عليه أن يتقبل تقزيمه لمنزلة الطفل، فهو وآنا يعزّان

Twitter: @ketab_n

بعضهما الآخر، وهذه إحدى المشاهد الكبرى في الكتاب، حيث لا تجد مشهداً مكافئاً له يهزم فيه توم ليديا.

حينما تفكر ليديا بزواجيها، نُبلّغ بأن

" ليديا لا تزال مستاءة من لينسكي، وحينما فكرت به، كانت تبدو أكثر شباباً منه، كانت في العشرين أو الخامس والعشرين من عمرها، وتحت هيمنته. تشاطره أفكاره وكأنما لم تكن شخصاً بنفسها. (ص. 240) جاء الأطفال، وتبعوا أفكاره. كانت هناك لأجله، ولكي تبقيه على شرطه. فقد كانت له أحد الشروط المادية أو الأساسية لسعادته وذلك في إتباعها لأفكاره عن القومية، والحرية والعلم (ص. 241).

أما زواجها الثاني فقد كان معكوساً في شكله، وفي ذاكرتها.

" توم برانغوين كان يخدمها، جاء إليها، وسُحر بجمالها، وشق طريقه إلى الموت. لكن جعل من نفسه خالداً بمعرفته بها. (242)... فقد أحبته من أعماقها، لأنه كان طيباً معها وأشعرها بكينونتها، ولأنه خدمها بشرف، وأصبح بعلها، الشخص الذي يقف إلى جانبها وأصبح..بزواجها الأول، لم تكن موجودة، إلا من خلاله. كان هو المادة وكانت هي الظل الذي يلحق بقدميه. كانت سعيدة لأنها استردت ذاتها، وهي تشكر بهذا برانغوين. (ص.243)

المقطع الذي أخذ منه هذان المقتطفان الطويلان نسبياً يوضح لنا هيمنة موضوع ." الشقيقات "، وانتصار المرأة (الأم والزوجة) على

Twitter: @ketab_n

الرجال، وحتى على الأبطال الذين يحملون مفاهيم القرن التاسع عشر مثل القومية، والحرية والعلم، وانتصار الرجل. فالمرأة تفضل الرجل الذي يخدمها.

الصراع بين ويل وآنا كان أكثر إيلاماً وهزيمة، ويل أكثر شناعة. فقد أُبلغنا بأنه تمسك بها " بطريقة وحشية وشنيعة... وهي تصده، وتصده... بسبب نفسيته وبسبب رجولته، كان عليه تركها. لكن لماذا لم يتركها ؟ كانت هي السفينة وبقية العالم الطوفان. فالشيء الوحيد الملموس والآمن هو المرأة. (ص.175).

مع هذا يقبل ويل تبعيته ضمن العائلة، وموقعه كزوج أمير، ومنفاه إلى وركشيد، وإلى الكنيسة، ويصبح كوخ برانغوين بيت العائلة السعيدة، كما بيت مارش فارم، بيت العائلة السعيدة الذي يزخر بحيوية الأطفال باعتمادهم على آبائهم. ويُهْزَم ويل كما هزم توم من قبل، لكنه لم يحطّم.

لكن لا هوَ ولا توم من رجالات كيبلنغ. تتعامل الشقيقات مع رجال الطبقة الحاكمة بمحاولات زواج معاصرة، إلا أن هؤلاء الرجال ليسوا مهزومين فقط، بل محطمين أيضاً، ويساق جيرالد بشخصيته القوية إلى الموت بالمعنى الحرفي له. (بيركن يعتبر استثناء، لكن الذي يبرهن على صحة القاعدة هو خادم المرأة، الرجل المناهض لكيبلنغ). أنطون سكريبنسكي هو أحد الشخصيات الثانوية التي أحبها كيبلنغ ـ كما الشاب في "مؤتمر السلطات " أو من وصفهم في " طبول المقدمة والمؤخرة ". كل

Twitter: @ketab_n

الخطوط الرئيسية في حرفته ككاتب تقودنا إلى كيبلنغ ـ ويمكن لأحدنا الحديث تحديداً عن " الضوء الذي انطفأ ": يساجل أرسولا بشأن المهدي في السودان، ويذهب ليقاتل في الحرب البويرية، ويذهب إلى الهند ليصبح مهندساً. هذه هي الخطوط العريضة لشخصيته: متواضع، صامت، ذو جاذبية جسدية، توّاق، مستعد للموت من أجل بلده. وليس من باب الابتذال أن يوصف بالرجل الخيّال HORSY. فالحوار الساخن بينهما عن موضوعات الكتاب يحدث قبل رقصة عشاء العرس.

وقد أخبرها كيف تعلم أن ينعل الخيل، وكيف يختار الدواب التي تناسب القتال؛ وتسأله إن كان يحب أن يكون جندياً.

يجيبها، بأنني " لست جندياً بمعنى الكلمة ".

وتقول له، " لكنك لا تفعل أشياء إلا لأجل الحرب ".

يجيبها: " أجل ".

هل تحب أن تذهب إلى الحرب ؟

" أنا ؟ حسناً، شيء مثير، إذا وقعت الحرب فأنني أرغب بالذهاب.

سيطر عليها شعور غريب محيّر، وإحساس بأشياء فاعلة غير واقعية.

" لمَ تريد الذهاب ؟ "

" سأقوم بشيء ما، شيء أصيل، شيء يشبه حياة الدمية تماماً."

Twitter: @ketab_n

هذا الحوار يذكرنا بالحوارية التي تم اقتباسها من كيبلنغ آنفاً، من " **مؤتمر السلطات** ". لكن أرسولا، خلافاً لـ كليفر، لم تتأثر بهذه المألوفية في القتل والقتال. وتعلن بأنها الحرب تلك هي اللعبة، وأن الحياة هي الجد. يرد أنطون، " إنها العمل الأكثر جدية، إنه القتال....لأنك إما أن تَقتل أو تُقتل ـ وأعتقد أن القتل عمل جاد بما فيه الكفاية.

وتقول " لكن حينما تموت كل شيء سينتهي. بعد ذلك يغيّر أرضية سجاله، ويقول، " المشكلة هي إن كنا نستطيع استيطان المهدي أم لا. " لكنها ترفض هذا كلية. " فالخرطوم " لا تعني شيئاً بالنسبة لها.

هذا ما يمكن أن تقوله ميسي لـ ديك هيلدر (الذي يصرّ في أوج " الضوء الذي انطفأ " على ذهابه بالحملة إلى السودان). يستهض أنطون الأمة لاحقاً، لكن أرسولا لا تختلف كثيراً عن ميسي فهي ترفض أن تأخذ هذا على محمل الجد. فحينما يقول "سأقاتل لأجل الأمة " تجيبه، لأجل هذا كله، أنت لست الأمة. ماذا ستفعل لمنفعتك ؟ " أجابت أخيراً " يبدو لي أنك لا تشبه أحداً ـ وكأنما لا تجد أحداً في المكان الذي أنت فيه. هل أنت كأي أحد حقاً ؟ يبدو لي أنه ليس لك شبيه ". (ص.291 ـ 293)

هذا هو حقيقة الحكم الذي تعززه الرواية ـ سكريبنسكي غير موجود. بهذا المنطق ديك هيلدر وكل أبطال كيبلنغ غير موجودين. في الفصل اللاحق تتصل أرسولا برجل بحري، " تُسر

Twitter: @ketab_n

بمقابلة الرجل العبوس النحيف ذي الشارب الأشعث. منحها شعوراً دافئاً لطيفاً. جعلها تشعر بثراء حياتها. سكريبنسكي خلق حولها حالة من الموت، ومن العقم، وكأنما العالم كان رماداً.(وحتى نُبلّغ عن سكريبنسكي) أنه كان يحسد الوالد النحيف ذا الأطفال الثلاثة، لصراحته التي تصل حد الوقاحة وعبادته للمرأة المتمثلة بشخصية أرسولا.....(ص.278 ـ 9).

سكريبنسكي لم يهو امرأة بالطريقة التي أبلغنا عنها. ففي مشهد لاحق للرقص، تصبح أرسولا كاهنة آلهة القمر وتدمره.

كان عنده من القوة التي لا تعرف عنها شيئاً شخصية ميسي لدى كيبلنغ. فهناك مشاهد أخرى من هذا النوع، ويتوجب على سكريبنسكي الاعتراف في النهاية بأنه لا يستطيع إشباع أرسولا، ولا يستطيع أن يسيطر على خيالها، ولهذا يتوجب عليه قبول دور التابع لها في علاقته معها، هذه التبعيّة تعتبر مهينة له لدرجة كبيرة. وينسحب من هذه العلاقة، ويتراجع عنها ليقبل بقدر أقل في الهند. تلك هي الكيفية التي يرى فيها كل قارئ متعاطف قدره في الرواية، ويمكن أن ننظر إلى الهند بمشروعية على أنها " أرض كيبلنغ ".

لم يؤخذ جيرالد كريتش في رواية " نساء في الحب " بشكل مباشر من صفحات كيبلنغ، لكنه يمثل بكل وضوح الطبقة الحاكمة التي تحدث كيبلنغ عن اهتماماتها. فقد قدمه لورانس هكذا: " الجندي والمستكشف ونابليون الصناعة"، قال بيركن،

Twitter: @ketab_n

مقدماً لجيرالد أوراق اعتماده إلى بوهيميا. " بعد ذلك استكشف الأمازون "، قال بيركن، " وهو يحكم الآن مناجم الفحم ". وتم وصفه على أنه تجسيد لهذه السلطة " عيناه الزرقاوان المتيقظتان تشعان ضحكاً، ووجهه المحمر بشعره الأشقر يملؤه الرضى وتؤججه الحياة " (ص. 65 ـ 7)

لكن رأيناه من قبل، ومن زاوية مختلفة قليلاً، شخصاً لا بد أن يكون متهماً، ونتعلم فوراً أن نربط تلك الحاجة عنده بسيطرته على صنف الهستيريا التي بداخله، والتي لأجلها يبقى المعادل السردي لحقيقة أنه كغلام قتل شقيقه صدفة بالبندقية. هذان الموضوعان تطرق إليهما معاً في فصل " حفلة الماء "، حيث يسمح لغودرن برانغوين برعايته على الفور ـ يسمح لها أن تجدّف به لأنه جرح يده.

" كاد عقله أن يغور، وأن يُخترق وينحدر لأول مرة في حياته لأشياء حوله، فقد كان على الدوام يحافظ على مثل هذا الانتباه اليقظ، مستنفراً وغير مستسلم بداخله. الآن أُطلق له العنان، وكان يذوب بشكل منقطع النظير في وحدة مع الكل. كان نوماً تاماً رائقاً، أول نوم عميق في حياته. فقد كان لحوحاً جداً، ومحترساً جداً، طيلة حياته (ص. 170).

ونتذكر في الحال بأنه، "عانى معاناة شديدة. فقد قتل شقيقه حينما كان غلاماً، وعُزِلَ كما عزل قابيل " (ص. 163) لكن نومه لم يُسمَح له بالاستمرار، لأن الحادث وقع، وعليه تحمّل مسؤولياته."

Twitter: @ketab_n

كان ينظر متمعناً في الظلام، حاذقاً ونشطاً متفرداً بنفسه، متأثراً.....كان كما لو أنه ينتمي بشكل طبيعي إلى الفزع والمصيبة، كما لو أنه هو نفسه ثانية. (ص.171)

يبدو واضحاً بأن جيرالد يمثل عالم كيبلنغ ورجاله بمعنى ما، بفضل مقدرته على السيطرة والقيادة، وعجزه عن بناء علاقة غير متوترة ومندملة مع المرأة. أكبر مثال على هذا عمله في الصناعة. في النهاية يُسقط عليه غودرن " ما كان يمثله في هذا العالم ".

فكرتْ بالثورة التي فجرها في المناجم، في وقت قياسي. وعرفت أنه إذا ما واجهته أية مشكلة، أو أية صعوبة حقيقية، فإنه سيتغلب عليها. وإذا ما تبنى أية فكرة، فإنه سيكون قادراً على حملها. عنده المقدرة على خلق النظام من قلب الفوضى (ص.407).

" ستتزوجه، وسيذهب إلى البرلمان لصالح المحافظين، سيقضي على الفوضى الكبيرة في العمل والصناعة.... دق قلبها بسرعة، وطارت بأجنحة الانتشاء، تتخيل المستقبل. سيكون نابليون أو بسمارك السلام - وهي المرأة التي تقف خلفه. قرأت رسائل بسمارك وتأثرت بها جداً. سيصبح جيرالد أكثر حرية، وأكثر جرأة من بسمارك (ص.406 - 7)

هذا الجانب لديه يمكن أن نربطه بكل وضوح بالجانب الكيبلنغي الذي يؤمن بـ " تمجيد الرجال " كما يؤمن به جيرالد أيضاً:

Twitter: @ketab_n

" بالمنفعة الصرفة للبشر، تجد هناك مزيداً من الإنسانية ومزيداً من الحديث عن المعاناة والمشاعر. كان شيئاً مضحكاً، فمعاناة الأفراد ومشاعرهم ليست مشكلة على الأقل. فهي مجرد حالات كما حالة الطقس. المشكلة كانت النفعية الصرفة للفرد. نفعية الإنسان الذي يشبه السكين: أتقطع جيداً ؟ ما من مشكلة أخرى.

هذا الاقتباس من فصل يسمى " القطب الصناعي " وحتى صنف الهستريا التي في أعماق طبيعة جيرالد هي شيء لامسه كيبلنغ في تناوله لرجال السلطة. يصورهم جميعاً بشكلهم الهش، ينزعون للانهيار العصبي، حتى كيم كان لديه نوع من الانهيار العصبي في نهاية مغامراته. وما أضافه لورانس لهذا التشخيص هو ربطه بجيرالد وقتله العارض لشقيقه. ولا حاجة بكل تأكيد لتقييد قراءتنا بتلك الحبكة وبالمعنى الحرفي لها، حينما نتعامل مع قص رمزي كما " **نساء في الحب** ". هذا الحادث يمثل بالتأكيد السحر القدري لبنادق طبقة كيبلنغ الحاكمة (المشهد الأول من " الضوء الذي انطفأ " يقدم ديك هيلدار وميسي كطفلين يتدربان على المسدس). وقد يمثل أيضاً حب العدوانية، والصيد، والمغامرة والحرب والسيطرة على كل معاني الموت. " أثناء طفولته وصباه أراد (جيرالد) نوعاً من الوحشية. فأيام هومر كانت مثله الأعلى، حينما كان هذا الرجل قائداً للجيش أو قائداً للأبطال، أو حينما أمضى سنواته في أوديسا الرائعة (ص.213).

Twitter: @ketab_n

لكنه يبقى بطل كيبلنغ، فوق كل هذا، نظراً لسذاجته والسلبية التي في أعماقه التي يتقاسمها مع سكريبنسكي. وإن كان عنده من الذكاء ما يكفيه لإدراك حقيقة كل القيم الرسمية لطبقته وأمته، إلا أنه يفتقد الإيمان بداخله ـ أو في أي شخص آخر ـ ليكتشف قيماً أخرى. فهو لم يستطع التحكم بمصيره، وتأطيره تبعاً لمشاعره العميقة. لهذا السبب، حُكِمَ على علاقاته بالنساء، إما أن تكون تافهة، كما كانت مع مينيت Minette، أو مأساوية كما كانت مع غودرن. وهو عاجز عن الاستجابة لعرض الصحبة الجنسية المبدعة الذي قدمه له بيركن. وكما هو حال سكريبنسكي، كان جيرالد جذاباً للورانس. (في هذا السياق، لا حاجة لإثارة صنف اللواطة المقيتة لدى لورانس، لطالما نتعامل مع ما تنزع الرواية لقوله بدلاً مما تم تحقيقه في النص). و بيركن /لورانس يقدم نفسه لجيرالد/ إنكلترا كصديق ومخلّص محتمل. واستطاع تخليص جيرالد/ إنكلترا مما يسمى اليوم بشوفينية الذكر، ومن كونها حضارة يهيمن عليها الذكور، ذات وجهة فنائية

لكن يلتفت جيرالد بدلاً من ذلك إلى غودرن، مكافئه الأنثوي، المرأة التي سمحت للحضارة بالحد من حريتها وإفساد تماسكها. ويجد نفسه معتمداً عليها كما اعتمد سكريبنسكي على أرسولا، أو كما اعتمد ويل على آنا. صراعهما كان أليماً لدرجة أنه يحاول قتلها، ويخرج بعدها إلى الثلج، يريد موتها. (القمر مرة أخرى يتصدر هزيمة الرجل).

Twitter: @ketab_n

كذلك هو بطل كيبلنغ الذي يُستَجر أكثر مما حاول كيبلنغ نفسه، تقتاده امرأة إلى حتفه. لعلنا نذكر أنفسنا أن غودرن هي ميسي أخرى، المرأة الفنانة التي تقود بطل الإمبراطورية إلى حتفه. لكنها تفعل هذا بدافع القوة، وليس بدافع الضعف. (وهي أيضاً فنانة حقيقية خلافاً لميسي).

إي. إم. فورستر

إن بدت قراءة " الشقيقات " قراءة غير عملية، فدعنا ننظر إلى محاولة أخرى في ذلك العقد وإلى قص رئيس تناوله كاتب " أنثوي: إنه إي. إم. فوستر وروايته " نهاية هاورد " عام 1910، المستلهمة أيضاً من الأفكار الألمانية عن المرأة وسلطتها. يتقاسم كل من فورستر ولورانس الكثير من الأفكار. (كان إدوارد كاربنتر مصدراً مهماً أو محطة لعبور هذه الأفكار لهذين الكاتبين الإنجليزيين). يقدم لنا فورستر في " **الرحلة الأطول** " 1907 استيفن ونهام " الغلام الطبيعي "، ويربط واضح مع ألوهية لورانس، ديمتر سنيدوس Demeter of Cnidos، تماماً كما يجمع لورانس أرسولا مع سيبيلي وسوريا دي في " **نساء في الحب**".

في " **نهاية هاورد** " نواجه مرة أخرى شقيقتين، هما مارغريت وهيلين شليجل، اللتان تتصارعان مع رجال من عائلة كيبلينغية هي عائلة ولكوكز. والد الشقيقتين كان ألمانياً مناهضاً للإمبراطورية " من أبناء هيغل و كانط ". (ص 28) من خلال السيد شليجل يخبرنا فورستر بأنه ترك بلده حينما أصبح إمبراطورية. " ألمانيا سلطة

Twitter: @ketab_n

تجارية، ألمانيا سلطة بحرية، ألمانيا بمستعمراتها هنا وسياساتها الراديكالية هناك، وطموحات مشروعة في مكان أخر، قد يروق للبعض، ويقدمون ما يلزم من خدمة، من جانبه أحجم عن قطف ثمار النصر وكيَّف نفسه مع إنكلترا " (ص 29) لكن طبعاً كانت إنكلترا إمبراطورية أيضاً، وبالمقارنة كانت أحسن حالاً. السيد شليجل شجب ضمنيا الكتّاب الإنكليز أمثال كيبلنغ. "حينما يحاول شعراؤهم هنا الاحتفاء بالعظمة، فهم أموات وبشكل طبيعي".

آل ولكوكز Wilcoxes هم رجال أعمال، ونشطاء في الشركة الإمبراطورية الغرب أفريقية للمطاط. لكن وإن ساند آل شليجل الثقافة والإحساس ـ مع هشاشتهم ـ إلا أن الرجال يهزمون وحتى يدمرون في نهاية القصة، وتبقى النساء في ملكيّة للمنزل الذي سميت الرواية باسمه، والذي اعتاد أن يكون بيتاً لآل ولكوكز". " نهاية هاورد " هي إنجليزية رمزياً، وتجد كذلك المعنى في قصة فورستر هو ذاته في قصة لورانس ـ على إنكلترا أن ترجع إلى حفظ النساء، بعيداً عن رعاية الرجال. في النهاية تنجب هيلين طفلاً بلا أب، ولمارغريت زوج غير شرعي والمستقبل لهما، وينتصر آل شليجل بالقدر الذي انتصر فيه آل برانغوين.

" نهاية هاورد " هي رواية مناهضة للإمبراطورية بكل وضوح، بالنسبة لآل ولكوكز انخرطوا كليا بالإمبراطورية باعتبارها جزءاً من العالم الرحب " عالم البرقيات والغضب". حينما نلتقي بول ولكوكز لأول مرة وهو في طريقه إلى العمل في نيجيريا، يصف

Twitter: @ketab_n

والده بأن ذهابه إلى هناك واجب وطني. " ويتوجب على أحدنا الذهاب " يقولها ببساطة " إنكلترا لن تُحفَظ لها تجارتها فيما وراء البحار ما لم تكن مستعدة لتقديم التضحيات، ما لم نحصل على مؤسسة في غرب أفريقيا، قد تتبعها تعقيدات لا يمكن الإبلاغ عنها (ص. 131).

علاقة السيد ولكوكز بإنكلترا هي أيضاً علاقة إمبراطورية. "بدا العالم في قبضته وهو يستمع إلى نهر التايمز، الذي لا يزال يجري إلى الداخل من البحر. رائع للفتيات، فهو لا يخفي أسراره. وقد ساعد على اختصار المَدّ الطويل فيه تفرعه عند نهايته في تيدنغكتون Teddington (ص. 131).

المسار الواضح للكتاب هو جمع آل ولكوكز وآل شليجل؛ فالثقافة والحضارة يجب أن يتخلى كل منهما عن شيء للآخر، إذا كان لا بد من تلاقيهما وأن تحفظ إنكلترا. الحبكة توضح بأن آل شليجل سينتصرون. لكن الحديث يصر على حفظ شرف آل ولكوكز أيضاً. ولهذا تقول مارغريت شليجل الشخصية الذكية المركزية في الكتاب، " الأمة التي تنتج رجالاً من هذا النوع لابد وأن تكون فخورة، ولا عجب إن أصبحت إنكلترا إمبراطورية ". يقول شقيقها ساخطاً " إمبراطورية !: تقول مارغريت بشيء من الحزن " لا تزعجني النتائج "، كانوا صعاباً علي. يمكنني النظر إلى الرجال فقط. إن الإمبراطورية تجعلني أشعر بالملل حتى الآن، لكن يمكن أن أثمن البطولة التي تشمخ بها "

Twitter: @ketab_n

لكن تثمينها حزين، وبضمير حي، ويمضي ضد مشاعرها، ومشاعر مؤلفها. ما يرينا إياه الكتاب هو هزيمة آل ولكوكز، هزيمتهم كما هزيمة كرتشيز Criches في " **نساء في الحب** ".

من الممتع أن رواية فورستر " **الممر إلى الهند** " هي الأخرى الأكثر تألقاً وأهمية، وهي أيضاً قص مناهض لكيبلنغ، والتي يمكن أن يقال عنها بأنها تنقل الحرب على قص كيبلنغ إلى عقر داره. وخلافاً لكيبلنغ، لم يولد فورستر في الهند، وأمضى وقتاً قصيراً هناك، وكان الروائي المؤسس للموضوعات الإنجليزية الصرفة قبل أن يكتب أي شيء عن الشرق. وكان معروفاً بأنه الناطق الرسمي باسم الولاء الديمقراطي الليبرالي، وضد حقائق الكيبلنغية. لكن عمله الهندي كان له مكانة متميزة بين أعماله، لأن روايته " **الممر إلى الهند** " (1924) تعتبر أجمل ما كتبه، فهي رائعة بكل المعايير، وأفضل من أي عمل كتبه كيبلنغ بمعظم المعايير.

موضوعها هو فشل الإمبراطورية في استيعاب وإخضاع الهند. أولاً، تمثل الإمبراطورية البريطانية، وتسخر بألمعيّة من الطبقة الإدارية التي احتفى بها كيبلنغ. هؤلاء الناس كما وصفهم فورستر هم عاجزون كلياً عن فهم أو التعامل بنبل مع زملائهم أو رعاياهم الهنود، وعاجزون عن خلق أي حياة لأنفسهم في الهند ـ فأية حياة هي أفضل من الاستجمام الفاتر لإنكلترا الضاحية. ثانياً، يجعل فورستر من الإمبراطورية تشتمل على بقايا الإمبراطورية الإسلامية، والثقافة الإسلامية في الهند، التي فشلت أيضاً. هذه الازدواجية للمادة تعزز ثانية الفرضية المناهضة للإمبراطورية.

Twitter: @ketab_n

أفضل الرجال الإنجليز عند كيبلنغ في " تشاندرابور " Chandrapore هو " الجابي "، السيد تيرتن. فحينما تقام " حفلة الجسر " لجمع الهنود والإنجليز سوية، يحاول تفعيلها ". قام بتعليقات مبهجة، وشيء من المزاح الذي لاقى استحساناً على نحو شهواني، لكنه أدرك شيئاً من عدم الموثوقية من كل ضيوفه تقريباً، وكان بالتالي تعوزه الحماسة. حينما لم ينخدعوا، كان هناك القنب الهندي، والنساء، أو ما هو أسوأ من ذلك، وحتى المرحب بهم كانوا يريدون أن ينالوا شيئاً منه " (ص 44)

النوع الأكثر رداءة للأنجلو هندي تمثله الآنسة ديريك، المرافقة لمهاراني الذي أخذ إجازة من دائرتها دونما استئذان.

" اليوم أرادت أن تأخذ سيارة مهراجا Maharajah أيضاً، ذهبت إلى مؤتمر الرئيس في دلهي، وكان عندها مخطط كبيرٌ للسطو عليها عند العقدة الطرقية وهي راجعة بالقطار، كانت مضحكة أيضاً في " حفلة الجسر ". الحقيقة أنها اعتبرت شبه الجزيرة بكاملها أوبرا كوميدية (ص. 48).

السيد تورتن كان أكثر رزانة وأكثر سماحاً من تلك ـ حتى اللحظة التي اتهم فيها الهندي بالتحرش بالفتاة الإنجليزية. وقتها، " كان وجهه أبيض، مذعوراً، وجميلاً إلى حد ما ـ التعبير الذي يتوجب أن يظهر على وجوه كل الإنجليز في " تشاندرابور " لأيام عديدة " (ص. 163). لكن خلف بطولته يكمن العمى والطرش.

Twitter: @ketab_n

" لدي عشرون عاماً من الخبرة في هذا البلد " ـ صَمَتَ، " خمسة وعشرون عاماً " بدت تملأ غرفة الانتظار بتفاهتهم ولؤمهم ـ " في السنوات الخمس والعشرين الماضية لم أعرف أي شيء سوى النتائج الكارثية حينما يحاول الإنجليز والهنود التآلف اجتماعياً. الجماع، أجل. الكياسة بكل معانيها، التآلف، أبد، أبداً ".

ما يضع فورستر عليه إصبعه هو بدقة الضعف، التخشب الذي خفّض من الفضائل الأصيلة التي مجّدها كيبلنغ في الأنجلو هنود. تحدث فورستر عن وعي جديد مناهض لكيبلنغ لعشرينيات القرن العشرين، الوعي الذي فجرته مذابح أمريستار في 1919 ولو بأي حادث منعزل. وتتمتع اليوم "الممر إلى الهند" بفضائل أخرى تبدو ذات أهمية كبرى لنقاد الأدب، لكن حينما نشرت بدت إلى حد كبير البيان الأكثر تألقاً في ذلك العقد المناهض للكيبلنغية.

حياة لورانس

باللغة الطبقية والتربوية، لم تكن تختلف فكرة النشأة عند لورانس كثيراً عن كيبلنغ ـ فأبواهما، كما أشرت، ولدا من طبقة أدنى بكثير من طبقة الجيش الارستقراطي التي دخلاها لاحقاً. وإذا ما فكرنا بأبويهما ووالدتيهما في مرحلة مراهقتهما وشبابهما المبكر، قد نقر بوجود قواسم مشتركة لهما بين ليديا لورانس وأليس كيبلنغ، تميّزت كلتاهما بالذكاء والحيويّة وانحدرتا من عائلات فقيرة نبيلة، ومن ثقافة مستقلة للمناطق الوسطى الصناعية. أبواهما ـ وإن كانا مختلفين كثيراً ـ كانا

Twitter: @ketab_n

عاملين عاديين في بورسليم وايستوود، وغير بعيدين عن بعضهما في رجولتهما المبكرة.

وإذا فكرنا بعمل الكاتبين، نجد أن لورانس ظلّ مخلصاً لتربيته المبكرة برغم جو الفضائح الذي لحق به. لامبالاته بالسياسة الإمبراطورية، وعدائيته للجيوش والحروب، واعجابه الشديد بالزواج والحياة العائلية، تلك كانت مزايا الطبقة التي تربى فيها على يد أمه التي جعلته بارزاً في كتابته. ونجد كيبلنغ، أو بالأحرى والديه، اللذين خانا طبقتهما الأصليّة، ليصبحا مهرجي سيملا، يقدمان التسالي في بلاط نائب الملكة من خلال القصص، والمسرحيات، والأجوبة السريعة.

إلا أننا لا نستطيع القول بأن لورانس كتب لطبقة والديه نظراً لأيروسيته. تلك الفلسفة، والفن الذي رافقها، كان خياراً ثالثاً، وبديلاً عن إمبريالية الجيش الارستقراطي لقصة المغامرة، والإنسانية الأخلاقية للرواية المحلية على حد سواء (الأدب الذي يقال إن أمه كانت تمثله). الأيروسية كانت شيئاً جديداً ومختلفاً، لكن يمكن اعتبارها، كما سأبين، الوريث الشرعي لهذا الأخير.

جمهوره ليس من السهولة تحديده خلافاً لجمهور كيبلنغ. ويمكن الإشارة إليه فقط من جهة الصراع بين الثقافة والحضارة. ويمكن أن نتعرف على هذين المفهومين على الصعيد القصصي من خلال العائلتين في "**نهاية هاورد**" آل" شليجل، وآل ويلكوكز"، ويمكن القول بأن لورنس كتب عن الأولى، (باعتباره نبي

Twitter: @ketab_n

الأيروسية، قدّم لورانس نفسه عدواً لآل شليجل والثقافة ، فقد تحدث ضد الحب على سبيل المثال، وتحدث عن الهوى، لكن كان هذا تطوراً جدلياً داخل الثقافة، ولا يزال مقاوماً للحضارة).

بالكلام الأكثر تحليلاً، يمكن أن نربط الثقافة بالفنون الجميلة، والحضارة بالتكنولوجيا، والتصنيع والآلات الضخمة؛ والثقافة بالحياة المحلية والعلاقات الشخصية، والحضارة بالحياة المؤسساتية والعلاقات غير الشخصية؛ الثقافة بالأفراد والمجموعات الصغيرة، والحضارة بالتكتلات الكبيرة وبالوسائل التي تسيطر عليها، الثقافة بالنساء، والحضارة بالرجال. فالفارق بين " **أبناء وعشاق** " و "**الضوء الذي انطفأ** " كروايتين للسيرة الذاتية يظهر المحاسن الكبيرة التي يتفوق بها رجال الثقافة على رجال الحضارة عندما يجربون ذلك الشكل والمضمون. فالتفاهة في رواية " **الأفعى الكثة الريش** " كرواية سياسية تظهر مساوئ رجل الثقافة في هذا الجنس الأدبي.

ولد لورانس عام 1885 ، أي بعد عشرين عاماً من ولادة كيبلنغ. أمه حصلت على شيء من التعليم، وأحبت عالم الأدب، لكن والده كان عامل منجم. عمال المناجم هم الطبقة التي لا تطالها الأيدي في إنكلترا (وفي أي مكان آخر)؛ عملوا تحت الأرض، بمشقة زائدة وخطر دائم، عملوا في الظلمة وخرجوا متفحمين (سود) في نهاية اليوم، لا يدفع لهم كما يستحقون، وهم في أسفل السلم الاجتماعي، أما بالكلام التخيلي فهم عبيد، سجناء، محكومون بالإعدام. قررت أمه ألا تنزل أبناءها إلى المناجم، وكان تركيزها

Twitter: @ketab_n

دائماً على الثقافة والتعليم ـ الشيء الذي أقصى زوجها عن حياة الأسرة ـ وسبب توتراً في طفولة الكاتب. لكن لورانس دخل حياة الطبقة الإنجليزية الكادحة عن طريق والده التي لم يعرفها كاتب قبله.

برهن والده بأنه لا يمكن الاعتماد عليه كلياً، وهكذا حملت والدته على عاتقها كافة المسؤوليات، تجمع الأطفال حولها، تؤنبهم بشدّة وركزت جلّ مشاعرها على ابنها الكبير، وحينما توفي، حولت اهتمامها إلى " بيرت " الذي أصبح دي ـ أش لورانس الكاتب. فقد ترعرع قريباً من أمه، ينأى بنفسه عن أشياء حياتية كانت في الغالب قاسية وبدائية تحيط به في بيته.

في سن المراهقة وجد نفسه جباناً من الناحية الجنسية، وشديد الحساسية، يألفه الرجال بشهوانية وبساطة زائدة أكثر من النساء، ونظراً لتيار الأفكار الذي كان سائداً في إنكلترا، كما في أي مكان آخر، كانت التجربة الجنسية ذات أهمية حاسمة للورانس من الناحية الفلسفية والأخلاقية والشخصية أيضاً. ويمكن أن نسمي تيار الأفكار هذا بالحركة الأيروسية، لأنه يهدف إلى توسيع أهمية الروح.

الأخلاق التي تعزى للتجربة الجنسية، جاءت لتحل بدلاً من المسيحية والأديان السماوية الأخرى، والمعارف الفكرية الصرفة. هذه الأفكار التي جاء بها لورانس كانت متوفرة عند أي شخص قرأ نيتشه أو روايات تولستوي. كان يمثل هذه الأفكار إدوارد

Twitter: @ketab_n

كاربنتر في انجلترا نفسها. ويمكن لأحدنا أن يفهم فرويد كجزء من هذه الحركة، وقد وصلت الأفكار الفرويدية من لورانس أيضاً، وإن تأخرت قليلاً ـ وحينما أعاد كتابة " **أبناء وعشاق** " 1912 فَهِمَ وقتها مشاكله الجنسية مستمداً هذا الفهم من خلال علاقته الحميمة بوالدته، وفشلها بزواجها، وأصبح بمقدوره كتابة روايته المتميزة التي جاءت سيرة ذاتية له، وأصبحت بياناً لكل جيل الشباب في إنكلترا.

كان هذا بكل الأحوال باكورة قصه، لكنها كانت أفضل بكثير من روايتيه الأوليتين، "الطاووس الأبيض" 1911 و"الآثمون" 1912. تبدو هكذا لأن لورانس من جانب كتب نسختها النهائية بعد فراره مع فرايدة ويكلي، وبمساعدتها. وقد عرض جزءاً كبيراً من نسختها المبكرة لـ جيسي تشامبرز، حبيبته التي ظلّت معه لفترة طويلة، والتي صورها في الرواية باسم مريام ليفرز. فقد وجدت في النسخة النهائية خيانة كبيرة لها، لأنها تحكي قصة علاقتها معه بطريقة يلومها لما حدث بينهما من أخطاء، وتعطي لورانس ووالدته أدواراً فيها من التملق أكثر مما أُذيع عنهما سابقاً.

ويبدو على الأرجح أنها كانت على حق في تذمرها، لكن الرواية تحسنت كثيراً بهذه التغيرات. فالصورة التي قدمها لورانس عن نفسه في قصه المبكر تم تشويهها بعقدة تأنيب الذات غير المفيد وبالكبرياء الكاذبة، " أنا عظيم كفنان لأنني فقط آثم كإنسان " ـ كما العقدة التي يصورها جويس أيضاً في استيفن ديدالس. كما أننا لا نستطيع أن نحكم وبشكل قاطع على " **أبناء وعشاق** " بأنها

Twitter: @ketab_n

تحمل نزعات لواطيّة في شخصية لورانس. في " **أبناء وعشاق** " يظهر بول موريل ساذجاً جنسيّاً، وحاذقاً طبيعيّاً، لكن تعوقه مشاكل الناس الآخرين. لورانس لم يزيّف تجربته الذاتية، لكن يبسطها. تمضي " **أبناء وعشاق** " بشكل جيد لأن هذا التبسيط يحرر الدينامية القوية للتعاطف. فالقارئ بمقدوره أن يرى ويشعر ما هو صحيح وما هو خاطئ ـ وإن لازمه الإحساس القوي بالتعقيدات، والطرق المسدودة، والمعاناة من كل الأطراف. فالقارئ يمكن أن يقبل بول ويرفض مريام، وأن يرى ما كان نبيلاً وما كان خسيساً في تملكه لوالدته.

فالتغيرات التي قامت بها فرايدة ويكلي في المخطوط أو تلك التي أوحت بها تبقى غامضة، لكنها تبقى بكل تأكيد ذات أهمية كبيرة. عرفت فرايدة مجموعة من المفكرين الألمان في الحركة الأيروسية، وأظهرت لهم (كما أظهرت للورانس لاحقاً) المُثل النسوية والحرية الأيروسية والبراءة النبيلة التي تجسدها. كما كانت شقيقتها إلس Else طالبة متألقة، وشخصية معروفة في الحركة النسوية في ألمانيا. ولو أن فرايدة بحثت عن نمط مختلف من الإنجاز، إلا أنها عرفت شيئاً عن صراع التساوي الجنسي، وتحتم عليها أن تواجه مصيراً عظيماً كامرأة. كان هذا من خلال شقيقتها التي التقت من خلالها أوتو غروس، الأيروسي الذي كان يعني الكثير بالنسبة لها. فقد كان من أنصار فرويد الذي تجاوز أستاذه بالتحرر الأيروسي والتجربة الحياتية، التحرر الذي التقت من خلاله فرايدة بلورانس. حفظت فرايدة دوماً الرسائل التي بعث بها أوتو، والتي

Twitter: @ketab_n

أسماها بامرأة المستقبل، لكنها اختارت لورانس الشخص الذي تعتمد عليه كثيراً ليكون شريك حياتها، حينما هربت من زوجها البروفسور.

هي ولورانس كلاهما يدركان الخصوصية الإيديولوجية لفرارهما، كونه خطوة باتجاه الحركة الأيروسية. فقد أرسلت لزوجها رسائل أوتو، كنوع من توضيح الذات، تحدث عن "صناعة التاريخ"، وأراد من فرايدة أن تقرأ " آنا كارنينا ". فقد رأى فيهما إعادة تمثيل، لكنهما يحملان القصة التي أبلغها تولستوي. حيث فقد تولستوي إيمانه بالقيم الأيروسية، وبدأ يعاقب آنا لتركها زوجها. لورانس وفرايدة يعيدان كتابة القصة ويوصلان مصائر العاشقين إلى ذروة الانتصار (الانتصار الأخلاقي).

بعد أن نشر لورانس " **أبناء وعشاق** " ولاقت نجاحاً كبيراً، بدأ بكتابة " **الشقيقات** "، التي هي في جانب كبير منها قصة حياة فرايدة، وإن امتزجت بمواد أخرى. الرواية حملت فكرة النصر، وتعلن انتصار فرايدة وانتصارها، انتصار المرأة والفنان.

حوصر لورانس وفرايدة في إنكلترا باندلاع الحرب عام 1914، وعانى الاثنان الكثير في الخمس سنوات اللاحقة. فقد شُكك بولائهما ـ وشُكك بالمناسبة بأنهما جاسوسان للألمان، وضايقتهما الشرطة كثيراً. أما " قوس قزح " فقد تمت مقاضاتها عندما نشرت، ولم يستطع أحد أن يخرج " **نساء في الحب** " خشية مقاضاتها هي الأخرى. وفوق كل هذا، كان مزاج إنكلترا أثناء

Twitter: @ketab_n

الحرب مناقضاً ومعادياً للمناخ الذي يمكن أن تزدهر به الحركة الأيروسية، كان مزاجاً تحكمت به الطبقة الحاكمة، المزاج الذي كان فيه كيبلنغ المنشد الرسمي للإمبراطورية.كان يعتقد لورانس بأن الإنسان الأوربي استطاع التغلب على عادات الشعور بالعسكرية والشوفينية الذكورية، وبمقدوره الولوج إلى عهد جديد من التطور، فالتجربة الأكثر مرارة لسنوات الحرب كانت كافية ليدرك أنه على خطأ، وبأن الرجال يدورون في دائرة مفرغة.

ما إن وضعت الحرب أوزارها حتى غادر لورانس وفرايدة انكلترا، ولم يرجعا للعيش هناك تحت أي ظرف. فقد سافرا إلى إيطاليا وإلى سيسيلي، واستراليا، وسيلان، وأمريكا، والمكسيك. كتب لورانس بغزارة، لكن لم تصل إلى درجة وطموح " الشقيقات". ولم تكن حتى موضوعاته ومواقفه ذاتها. علاقاته مع فرايدة أصبحت عاصفية، وأصبحا على وشك الانفصال. انعكس هذا في كتاباته بتركيزه على العلاقات بين الرجال في " **الكنفر** "، و" **عصا هارون** " و **الأفعى الكثة الريش** ". علاوة على ذلك، بدأت صحة لورانس تتدهور (فقد عانى من سل رئوي بدائي منذ عام 1910 م) وهذا ما زاد من قلقه، وتمرده، وشقائه العام. لكن في السنوات الأخيرة من حياته كتب مرة أخرى مستوحياً من علاقته بفرايدة، لكن هذه المرة بمزاجية أكثر محافظية، مفسراً الأيروسية بفلسفة الزواج الحديثة. من السخرية أن تجد في هذه الرواية " **عشيق ليدي تشاترلي** " فضائح كثيرة تُجْمَع، وإن كانت أقل مغامرة ـ إضافة إلى صغر حجمها ـ فهي أصغر حجماً من " **الشقيقات** ". بدأ التعب

Twitter: @ketab_n

يظهر على لورانس بشكل ملحوظ؛ وفي عام 1930 توفي لورانس وعمره لا يتجاوز الخمسة والأربعين عاماً.

لم يدفن لورانس في وستمنستر آبي كما هو حال كيبلنغ، كما لم يحمل نعشه ممثلون عن القوات المسلحة أو المؤسسة الحكومية، إلا أن رفاته كانت محاطة بسلسلة من الفضائح الصغيرة المماثلة لبوهيميا فنية. وقد طلبت فرايدة من زوجها الجديد بنقل رفاته من جنوب فرنسا، المكان الذي دفن فيه، إلى نيو مكسيكو حيث كانت تعيش هناك، المكان الذي سيبني فيه كنيسة صغيرة لأجله، في الطريق تُركَ الرفات على أرصفة القطارات أكثر من مرة، وفي نيومكسيكو حاول زوجها الغيور سرقة رفاته ونثرها في التربة قبل أن تحتفظ بها فرايدة

كل هذا يبدو مضحكاً بما فيه الكفاية، ولا يمكن مقارنته بحالة كيبلنغ، من وجهات نظر عديدة، لكن الأدب ـ عالم القرّاء والكتّاب ـ وجد تميزاً لصالح لورانس، حتى في موضوع الموت والدفن. فقد مضى على موت كيبلنغ عشرون عاماً قبل 1936م. ويمكن القول بأن لورانس لا يزال حياً، كتبُه تلهم القرّاء أشكالاً جديدة من الحياة، إضافة إلى تثمينها النقدي.

نجاحاته الفنية

إذا ما جمعنا روايتي " **قوس قزح** " و " **نساء في الحب** "، يصبح لدينا رواية تنتقل من المستنقع إلى الجبال، فعائلة برانغوين ظلت دوماً تعيش في مزرعة المارش (المستنقع)، أُبْلِغنا بهذا في الصفحات

Twitter: @ketab_n

الأولى، والمستنقعات كانت تعني للورانس الأرض المنخفضة الخصبة، فهي مزيج من الطين، والتربة، والماء، وموطن الأفاعي، والزنابق والخضار النضرة ـ مرتع الأيروسية. وصِفت حياة آل برانغوين هناك بلغة تراثية قديمة، وفي وقت مبكر في القصة، لتظهر التكرار والدورانية، وشيئاً من الغموض واللاوعي. هذه الفترة في تاريخ العائلة جاء ليتفق مع فترة ما قبل الثورة الصناعية وما قبل الفكر في التاريخ الثقافي. تبدأ القصة حينما تُستنهَض عائلة برانغوين، وتدعى إلى حالة من الوعي، بإنشاء الترعة والخط الحديدي عبر أراضيها ـ والتصنيع لريفها. منذ ذلك الوقت بدؤوا يبحثون عن بلدة جديدة، **بلدوفر** وأكثر من ذلك يبحثون عن مدن عالمية، من خلال قوس جسر الترعة.

هذا القوس هو الأول من بين الأشياء العديدة في الكتاب، والذي يحمل بعض معاني الزمن، بالمعنى التاريخي وغير التاريخي، وشيء من تزايد المنجز البشري، لكن يشير أيضاً إلى الحجم والمعنى الذي يتجاوز المجال البشري. على سبيل المثال، الكاتدرائية التي ترمز في مجملها إلى حالة التصوف والجمالية لدى ويل برانغوين توصف بلغة قوس كهذا. والأعظم من هذا كله قوس قزح نفسه، الذي يتكرر كرمز للبوح الروحي يتخطى ويمجد أيضاً في نهاية " **قوس قزح** " بلدة بلدوفر. بالنسبة لأرسولا والقارئ قوس قزح هناك هو رؤية للأمل الذي وحده يمكن أن يعطي الرجال الشجاعة لمواصلة الصراع ضد وحشية ووضاعة الحياة من خلال التسلح بالحضارة.

Twitter: @ketab_n

" قوس قزح " رواية ذات أشكال معمارية كثيرة، وذات مضامين زمانية تتكرر وتدور، لكنها أيضاً زمانية بالمعنى التاريخي أيضاً، بدورانها يتوسع المجال الإنساني مع كل جيل. من ناحية أخرى تعتبر " نساء في الحب " رواية غير مرتبطة بزمانها، بيئتها يمكن أن يقال عنها عصرية، إلا أنها ضخمة جداً بما تحمله من تغييب للحرب، وغير مرتبطة بزمانها بالمعنى الأكثر شكلانية وأصالة فهي تخطيطية. الماندلة لحاسمة هي الماسة التي فيها أرسولا في القمة، وجيرالد في الطرف المعاكس وفي الدرك الأسفل، بينما بيركن وغودرن (ضد بعضهما ولا يرتبطان أساساً ببعضهما). كلاهما يذعنان ويطمحان ليكون لأي منهما الأفضلية عند أرسولا، وبهذا يصرفان انتباههما عن جيرالد ويساهمان في انتصار المرأة على الإمبراطورية. ويسلط الضوء على الشخصيات الأربع الرئيسة ومن الأعلى مباشرة دون أن يتشكل لهم ظل، بحيث تبدو الأصول والجينولوجيا التي تم تصويرها في " قوس قزح " غير ذات صلة. ويوجه انتباه القرّاء إلى المتاهة التي وقع فيها الأربعة، والمنافذ التي يتوجب عليهم اختيارها. والأرض التي يقفون عليها مقسمة إلى مربعات بيضاء وسوداء كرقعة الشطرنج، ويتحركون عليها كما البيادق تبعاً لنماذج مقررة مسبقاً، يكررون بعضهم، إلا في اللحظات الحاسمة من تقرير المصير. ونظراً لأنها فلسفة أيروسية، ورواية متألقة، فإن المربعات البيضاء والسوداء هي أيضاً مستقعات حيّة، وأنهار، وأنعام، ومنازل، وحبال. في نهاية القصة تجد الشخصيات الأربعة أنفسهم على قمة جبال الألب، حيث يلقون

Twitter: @ketab_n

مصائرهم المتضاربة. يلقى جيرالد حتفه في الثلج، يختار غودرن الانحدار، بيركن وأرسولا كل منهما يلتزم بالآخر، وينزلان من الجبال البيضاء إلى السواد الخصيب لإيطاليا، حيث الحياة يمكن أن تزدهي ثانية.

هذه المشاهد في الجبال ترتبط بسلسلة جغرافية معمارية بدأت في " **قوس قزح** ". لكن الجبال هي أيضاً صور من الجمال، الجمال النقي المجرد الذي يعبده غودرن، و يحمل معه إلى أبعد حد عبادة الجمال اللاإنساني لوالدها. فهي أماكن الثلج والجليد وبراعة الرياضيّ، ومناسبة أيضاً لجيرالد، الذي يتمتع بجمال شمالي رائق ورائع. وفوق ذلك هي مقصد الرجل الشمالي الغربي، عبقري الآلة النفطية الصقيلة، والقوانين العلمية، والأشكال المجردة. هذا كله حمل بيركن وأرسولا للذهاب إلى التربة الدافئة والأزهار وأشجار البرتقال لإيطاليا. أما رواية "**الشقيقات**" ومعها " **الممر إلى الهند** "، فهما الإنجاز الأسمى للقص الرمزي في الأدب البريطاني لمطلع القرن العشرين.

آخر متابعة ينبغي لحظها بين الروايتين هي المعالجة الفينومنولوجية أو المعالجة المتعلقة بالأفكار الرئيسية thematic لحالات الوعي لكلا الرواتين. يصف لنا لورانس طباع شخصياته بأنها وبكل وضوح ليست طباعهم، وبالتالي يبتعدون بمسافة واحدة عن الحديث العادي. تلك هي حالات العقل أو اللاعقل التي يمكن وصفها بكلمة واحدة هي " الطبع "، لكن كلتيهما مثقلتان بالاحتمالات أكثر مما تشيران إليه، وأكثر بعداً عن وعي الذات

Twitter: @ketab_n

العادي أو ضبط النفس. هذه الطباع تصاحب أو تؤسس لحالات التهيج الجسدي، كما في الجماع أو حالات الهيجان، لكن العواطف أيضاً تشبه الخصومة المتبادلة، وحتى الأنشطة الاعتيادية كالجبر أو " اللغة الإنجليزية "، أو الذهاب إلى المدرسة.

كتابة لورانس من هذا الصنف، متناغمة، ومكررة، وتستخدم بلاغة ميلودرامية بشكلها المجرد للسوداوية والغرق والأمواج، وترويع الوعي وهكذا، وهذا ما جعل الكثير من الناس يربطون هذا النوع من الكتابة به. وهذا ما جعل معاصروه يفكرون باستحواذه للجنس أكثر مما فيه. لهذا فالبلاغة يجب ألا تقرأ على أنها ببساطة رسالة تهيج شهوانية مشفرة ـ ومستوى الكينونة التي يصفها يمكن أن يقال عنها بأنها فوق الحواس كما هي فوق المنطق.

"**نساء في الحب** " أعيدت كتابتها في الغالب أثناء الحرب، هذه العملية كلفته شيئاً من الثقة بالنفس الأيديولوجية، وإن منحته الكمال الشكلاني في التعويض. فهي رواية متبلورة بشكل متميز، فكل مشهد فيها يُضفى عليه طابع مسرحي بشخصياته ولباسه الرمزي الفاتن. وكل نقلة قامت بها إحدى الشقيقات تتطابق وتتناقض مع نقلة الأخرى. الإحساس بالمكان، والإحساس بالطبقة الاجتماعية، وفوق كل هذا، المعنى الأيروسي لكل نقلة واضح تماماً.

الفصول عنونت وفهرست بطريقة تستطيع أن تحدد فيها المقطع الذي تريد تذكره متى تشاء. أما في " **قوس قزح** " فالشيء مختلف

Twitter: @ketab_n

تماماً، الأحداث أكثر غموضاً، والمقاطع تذوب في بعضها. والكتابة النثرية تصويرية لدرجة التألق، بدلاً من موسيقية بالكامل.

أمنية الموت، أو ثقافة الموت التي كان على لورانس تأسيسها في " نساء في الحب " جاءت لمصلحتها كرواية. فالجمع بين هذا والتأكيد على القيم الحياتية، ينشط طريقة توزيع الضوء والعتمة في الصورة. هذا يعطي الرواية طراوة ومصداقية كئيبة، وشكوكية متقلة، كما في الأسطر الأخيرة مثلاً. لكن هذا مصدر شؤم للورانس نفسه في بعض الحالات، فالزيادة عنده كانت موضع رهان أكثر من تحقيق الكمال الشكلاني في القص. والمزيد من الشؤم تجده في تفجر العداء المناهض للأنثوية الذي يمكن أن يجده أحدنا في الأجزاء الأخيرة من الرواية.

" كانت في أوج غضبها ثانية. كانت امرأة، أم العظيمة Great Mother. ألم يكن يعرفها في هيرميون Hermione..... وأرسولا كانت مثلها ـ أم كانت العكس. كانت هي الأخرى بغيضة، ملكة الحياة المتعجرفة، كانت كما ملكة النحل التي يعتمد عليها الجميع. شاهد النور المتوهج في عينيها، وعرف الفرضية المستحيلة للصدارة عندها والتي يصعب تصورها. وهي نفسها لم تكن تعي ذاتها. فقد كانت مستعدة فقط لكي تضرب رأسها بالأرض أمام الرجل. لكن لا يحدث هذا إلا حينما تكون واثقة جداً من زوجها الذي تعبده كما تعبد المرأة طفلها، عبادة التملك المطلق. لا يغتفر هذا التملك في يدي امرأة (ص 192)

Twitter: @ketab_n

في الفصل " **الهلالي** " Moony يرمي بيركن الحجارة على ظلال القمر في البركة، محاولاً تهشيم هذه الصورة الإلهية الأنثوية. فهو يحتج على اعتماده على أرسولا، وعلى هيمنة النساء بشكل عام. هذا الاحتجاج انتهى إلى مستويات مختلفة، من الرمز إلى النقاش المنطقي. وهكذا تقول أرسولا لبيركن في محادثة أعقبت رمي الحجارة.

" أتظن أنني أريد فقط أشياء جسمانية ؟ هذا ليس صحيحاً. أريدك أن تكون عبداً لروحي ".

" أعرف أنك تستطيع أن تفعل هذا. وأعرف أنك لا تريد أشياء جسمانية بحد ذاتها. لكن أريدك أن تهبني ـ أن تهبني روحك ـ ذلك الضوء الذهبي الذي بداخلك ـ والذي لا تعرفه ـ هبها لي ـ " (ص 241 ـ 242)

تلك هي قضية الكتاب. الروح في أرسولا وليست في بيركن، لكنه يحتج على خدمتها ـ ويعلن أن ما عندها هو هدية مجانية. ما يحدث بين الاثنين، إذا ما وضع في لغته الإيجابية، في النهاية هو أن بيركن أقنع أرسولا أن تفعل هذا، وان تفهم العلاقات بينهما بهذه المعاني، وأن تعيش إلى جانبهم. لكن من الواضح بأن لورانس دخل في خوف وشك حقيقيين بالسلطة التي يستحضرها كمعبود حام لها.

في العشر سنوات التي تلت عام 1920 كتب لورانس الكثير عبّر من خلاله عن الثورة ضد فرايدة ومذهب "**الشقيقات**"، روايته

Twitter: @ketab_n

الأولى بعد " نساء في الحب "، هي " عصا هارون "، لا تتضمن أية شخصية تمثلها أو تمثل قيمها ـ وهي حالة استثنائية. الشخصية المركزية، مثل جيرالد كريتش، يقدمها ممثل لورانس كعلاقة إنقاذ، لكنه يرفضها. الإشارة هنا قوية بحيث يمكن أن ينقذ فقط بعلاقة أيروسية مثلية مع رجل آخر. الرواية فيها قواسم مشتركة كثيرة مع أدب عشرينيات القرن العشرين، وبخاصة تلك المتعلقة بالمتأنقين.

كرواية سياسية، لها كثير مما يجمعها مع كيبلنغ ـ مذهبها هو المذهب ذاته الذي كتب به كيبلنغ، إذ كان قادراً على مثل هذا العرض المباشر، " أرهقنا دافع الحب لبعض الوقت. نحاول إجباره لمتابعة العمل. لهذا وقعنا في فوضى وجريمة حتمية. وهذا غير مستحب. توجب علينا قبول محفز السلطة، قبوله بمسؤولية كبيرة، أتفهمني ؟ إنه المحفز الكبير للحياة " (ص 345). هذا هو عصارة الفكر لدى لورانس والذي أكسبه صبغة " فاشي "، والذي يمكن قبوله لو أنه غُسل جيداً من مضامينه القذرة. فمن الواضح هنا بأن لورانس يشير إلى فلسفة سياسية (ثقافية) ترتكز على اعتراف صريح بعلاقات السلطة. هذا يتشعب من الدفع الأساسي للتفكير الديمقراطي، ويجمع لورانس بكيبلنغ. لكن هذا الجمع يمكن أن نسميه مؤقتاً، فلا أحد منهم كان سياسياً، وفي متن عملهما هذا الجانب من فكرهما لم يكن له تأثير كبير.

في " الكنفر " تظهر فرايدة، والمشاهد الكوميدية المحلية بينها وبين لورانس مضحكة وساخرة، لكن لم يسمح لها بدور

Twitter: @ketab_n

مقدس أو منقذ للعالم. إنه ممثل لورانس الذي يمكن أن يلعب هذا الدور، وهي التي أبعدته عن هذا الدور. في " **الأفعى الكثة الريش** " كان الخلاص الذي تمت مناقشته سياسياً ولم يكن أيروسياً، كما أن الأيروسية التي أُضفيّ عليها طابع مسرحي كانت بين سيبريانو و دون رامون، الشخصية المشعوذة، بدلاً من سيبريانو وكيت التي تمثل فرايدة.

فقط في " **عاشق الليدي تشاترلي** " وفي مقالاته الأخيرة ذات الصلة مثل " **دعائم عاشق الليدي تشاترلي** "، أعاد لورانس في نهاية حياته فرايدة و الأيروسية إلى الدور المركزي في كتابته، وبالكلام التأملي، كانت كتاباته محافظة في هذه النقطة في مهنته. فقد رجع إلى الأفكار التي تخلى عنها منذ زمن بعيد، وأعاد شرحها بطريقة تجعلها أكثر قبولاً للقارئ العادي. كان هذا جانباً من لورانس، مبتدعاً الزواج بمعانيه الحديثة، التي جذبت إليه على سبيل المثال المدافعين عن الديانة المسيحية. هذا العمل لا يقبل التأمل بكل تأكيد، لكن الفنان العظيم و المفكر الجريء أرهق نفسه بكتابة " **الشقيقات** ".

ابتدأ "**عاشق الليدي تشاترلي** " بقوله، " عصرنا هو بالأساس عصر مأساوي... جئنا لنعيش، ولا يهم كم سقط من السموات ". هذا شيء ربما قاله كيبلنغ، الإقرار بالواجب، والتصريح بالمثابرة المتعبة، في غياب الإيمان. الجدير بالذكر أن كيبلنغ كان لا يزال حيّاً وقتها ـ فلم يمت إلا بعد ست سنوات من وفاة لورانس ـ وكان يكتب قصصاً يستهلها بفكرة مشابهة، قصصاً مثل " البستاني "

Twitter: @ketab_n

و" البيت الأمنية ". فالكاتبان كلاهما كانا متعبين وقتها، وتم قياسهما بحسب قدراتهما المبكرة، فكلاهما كانا محافظين. لكن بقياس متن أعمالهما بشكل عام، نجدها مختلفة تماماً وترشد القارئ إلى جهات معاكسة، في الحياة والفن.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

[4]

جيمس جويس

إمبراطورية الفن

قد نجد تشابهاً وتبايناً جوهرياً بين جيمس جويس ودي إتش لورانس وليس مع روديارد كيبلنغ. لكن فكرته عن الفن والفنان تتبنى مع ذلك فكرة كيبلنغ، وهي إحدى نقاط الانطلاق التي سنرد عليها.

في الفصل الأول من " يوليسيس " تُقدّم لنا السيرة الذاتية لاستيفن ديدالس كشخصية وبطل رئيس في الكتاب، الشخصية المختلفة عن صديقه بوك موليغان Buck Mulligan. فقد تعلمنا أن نرى موليغان " مرابياً "، ويبدو أنه كما استيفن (الفنان كبطل) ينال ود وإعجاب المفكرين في دبلن الذي هو استحقاق لاستيفن. هدف جيمس وانتصاره (الانتصار الوحيد عنده التمسك باستيفن) هو إعادة هذا الود والإعجاب لبطله بالقدر الذي يهتم به قرّاؤه. فنحن نتعلم كيف نقر بفكرة الفنان الجديدة.

Twitter: @ketab_n

يعرفنا موليغان بنفسه على أنه رفيق بوهيمي مرح، و ثائر معتدل ضد الولاءات لكل من الدولة والوطن، لأنه يدفع بولائه للحقائق الكبرى والأكثر تشدداً للفن. يقدّم موليغان نفسه إلى استيفن بأنه الرفيق والحامي والضمير الفني، شخص يفهم مشكلات الحياة لدى الفنان. يحدق حوله بعاطفة دينية ويستشهد بـ سوينبيرن Swinburne. بهذه الأفعال التي يعرّفنا بها عن نفسه ينتمي إلى مجموعة أصدقاء ديك هيلدر في رواية "**الضوء الذي انطفأ**". فكرة حياة الفنان التي يجسدها هي فكرة كيبلنغ. موليغان يقدّم نفسه على أنه توربنهاو*، استيفن جويس يرفض هذه الفكرة.

يتحدث موليغان بفظاظة وقسوة عن الموت بسبب "حساسيته"، كما يقول

" أراهم يموتون فجأة كل يوم في مارتر ورتيشموند ويتقطعون مزقاً في غرفة التشريح. شيء بغيض ولاشيء آخر ". (ص. 8) هذا الكلام يزعج استيفن، بينما يرفض من جهة أخرى الركوع في صلاة مزعومة حينما سقطت والدته ميتة. هذا يزعج موليغان الذي يتسم بالبسالة والشهامة العاطفية، كما ديك هيلدر و توربينهاو. بينما استيفن من جهة أخرى لا يقبل بتسوية فكرية أو خيالية.

الأكثر من هذا، يُعرِّف بموليغان ويُقيّم من خلال صداقته بـ هينز، Haines الإنجليزي، الذي يتسم كثيراً بسمات كيبلنغ. هينز

---

* توربنهاو: شخصية رئيسية في رواية " الضوء الذي انطفأ لكيبلنغ ـ المترجم

Twitter: @ketab_n

شخصية من " قصص سهلة من الهضاب "، يوصف بأنه كما ـ العديد من أبطال كيبلنغ ـ تتابه كوابيس يهذي بها لصيد النمر الأسود. ويقدّم إلينا أيضاً بأن له " عينان واهنتان كما البحر الذي تنعشه الرياح، أكثر وهناً، راكدتان متبصرتان. حاكم للبحار، حدّق بالخليج جهة الجنوب...." (ص 18). وكما هيلدر وتورينهاو ثانية، فهو يمثل " الدولة البريطانية الإمبراطورية "، وأحد السيّدين (السيد الآخر هو الكنيسة الرومانية الكاثوليكية)، التي أعلن استيفن عن نفسه بمرارة بأنه خادم لها.

موليغان وهينز مختلفان، والشك بينهما متبادل بطريقة أو بأخرى. لكن يمكن أن يلتقيا بالرفاقيّة التي أُقصي عنها استيفن: على سبيل المثال، يسبحان سوية، بينما استيفن يخشى الماء. تلك هي رفاقية بوهيمية للشباب يلتقي فيها الإحساس والتبصر، الفن والمسؤولية الاجتماعية، على قاعدة مشتركة من الرجولة الكريمة التي لا يؤمن بها استيفن جملة وتفصيلاً ويعترف بها الاثنان، رافضاً حتى فضائلها وجاذبيتها، ولا يقدم شيئاً يقارن بها. قائلاً في خوف صريح "..... رجل لا أعرفه، يئن ويهذي لنفسه لصيد النمر الأسود. أنت (موليغان) أنقذت رجالاً من الغرق. على كل حال أنا لست بطلاً. إن بقي هنا، فأنا سأذهب " (ص 5). استيفن وجويس يرفضان الرجولة، وبنية الشخصيّة التي تليق بالإمبراطورية وضرورية لها. يرفضان الفن والنظرة العالمية التي تبناها كيبلنغ من جذورها. وأكثر من أي شيء آخر، هذا الرفض جعلهما خونة لكل المعايير القديمة، وأبطالاً للحداثة.

Twitter: @ketab_n

لكن أوجه المقارنة والتباين الأكثر تنويراً هي التي تنسحب على جويس ولورانس. فهناك فصل كامل، وإقصاء متبادل، وعدائية متبادلة، بين العالم القصصي عند دي إتش لورانس وجيمس جويس، كما رأينا بين كيبلنغ ولورانس. ويمكن لأحدنا القول إن كل ما أسقطه لورانس من " حالات الكينونة " لدى الشخصيات في " الشقيقات " يمكن أن تجده في " تيار الوعي " لشخصيات جويس في رواية " يولسيس ". (والعكس صحيح؛ لطالما طريقة جويس تُعرَض على أنها استثنائية، فالجدير بالقول إنها لا تتضمن لحظات تقرير المصير التي يقدمها لنا لورانس). ويمكن لأحدنا القول أيضاً إن ما ينطبق على عالم جويس برؤيته الملهمة للحياة في قوس قزح في نهاية " قوس قزح " هو رمز معاكس تماماً للثلج في نهاية " الميت "، الصورة الأخيرة في رواية " أهالي دبلن "، صورة الموت السهل والمستحب. فقارئ لورانس يرى العالم وقد " أسس على بنية حيّة للحقيقة تتناسب والسماء المحدودبة " (ص 494). بينما يرى قرّاء جويس الثلج يتساقط " كسقوط نهايتهم على كل الأحياء والأموات ".(ص.242)

وهناك أيضاً تشابه كبير في حياة الكاتبين، بطريقة مهمة واحدة. فكل منهما التقى في عشريناته بامرأة جاءت لتمثل كل النساء له، وكل منهما قرر لاحقاً أن يكون قدره كرجل كاتباً. فقد كان لورانس في السابعة والعشرين حينما التقى في 1912 فرايدة ويكلي، أما جويس، الذي كان مبكر النضج، جنسياً وفكرياً، كان في الثانية والعشرين حينما التقى نورا بارناكل عام

Twitter: @ketab_n

1904. تطورت العلاقتان كلتاهما بشكل سريع، برغم وجود فجوات فكرية واجتماعية، فجوات ثقافية وخبراتية بين الشريكين في كلا الحالتين. تزوج جويس الحياة الريفية في نورا، بينما تزوج لورانس الحياة الأرستقراطية في فرايدة.

توفيت والدتا الكاتبين كليهما، في ظروف خلفت وراءها إرثاً من الحزن وإثماً في أذهان الناس، لكن أطلق لهما العنان للزواج في الوقت ذاته. فعلاقة الحب لا بد أن تبقى سراً عن الآباء وبقية العائلات، فالزوجان كلاهما ذهبا إلى الخارج وعاشا سوياً بدون زواج. في كلا الحالتين امتد بقاؤهما ليصبح منفى دائماً، ويمكن لأحدنا القول بأن الكاتبين لم يرجعا إلى الوطن بعد خروجهما عام 1904، وعام 1912 على التوالي.

إذاً المرأتان كانتا توصفان " بالجسدية "، والأنثوية — المصطلحان اللذان كانا على لسان كل شخص تقريباً. حضورهما كان دوماً أنثوياً وهذا ما يميزهما عن النساء الأخريات اللائي عرفهن جويس ولورانس. فقد قدما نفسيهما ليعرفا بـ " المرأة "Woman. الكاتبان أخذاهما على هذا الأساس. الثانية أصبحت متزوجة الرجال على نحو ظاهر، ضمن الذي كتباه وخارجه، وبطريقة لا تنطبق على تي. إس. إليوت وإزرا باوند. فقد كانت السيدة لورانس ربة منزل ناجحة، بينما السيدة جويس كانت ربة منزل فاشلة، لكن كلتاهما كرستا نفسيهما للخدمات المنزلية. فالتركيز المهم لخيالهما وتطابق شخصيتهما عندنا كان الترتيب المنزلي في الحالة الأولى وعدم الترتيب في الحالة الثانية.

Twitter: @ketab_n

في كلتا الحالتين، ساعد الزواج الرجل للوصول إلى رجولته. فقد أبلغ جويس نورا " لقد جعلت مني رجلاً "، ومن الواضح بأن الشيء نفسه ينسحب على لورانس. فكلا الرجلين واجها الصعوبة ذاتها في الإفصاح عن مشاعرهما تجاه المرأة ـ الصعوبة في استخدام كلمة " حب "، (كلاهما أدركا جيداً أنهما يعيشان خارج سن الحب) كانت المرأتان كلتاهما تفكران بأن الرجال يمتلكون من الأمزجة النقية والروحية أكثر مما عندهما ـ لأنهم رهبان فاسدون ـ جويس الذي انغمس بخيالاته بصفاقة أكثر من لورانس، أراد أن يكون طفلاً في حضن نورا، وكان ينظر غالباً إلى المبدع الفنان كالأنثى التي تمنحنا الولادة. فكما رأينا بأسلوبه المختلف، يرى لورانس بأن الخلاص الفني والشخصي هو في الخضوع للمرأة.

أخيراً أصبح كل من جويس ولورانس كاتبان عظيمان بفضل هذه العلاقة وما قدمته لهما في القص. نورا لم تعمل مع جويس كما عملت فرايدة مع لورانس، لكن مولي بلوم تبقى شخصية أنثوية عظيمة كما أرسولا برانغوين، باسلوبها المختلف. ليو بولد بلوم يستقي الشرف الخرافي عنده (كل هذا يميزه عن بابيت، أما سنكلير لويس فهو إلى حد ما رجل صغير) من وظيفته كزوج ديّوث وقس أسرار الآلهة الأم Mother Godess.

بهذا جويس يشبه لورانس؛ شخصية في الحركة الأيروسية في الفن، والحركة الأيروسية هي أحد عناصر مقاومته للإمبراطورية. الفارق بينهما هو أن عبادته لماغنا ميتر Magna Mater كوميديا لدرجة الشتائم، في حين كوميديا لورانس جادة دينياً. فالكوميديا

Twitter: @ketab_n

هي النمط الذي ينجح فيه جويس، على الأقل المقطع الذي يصف فيه كفاءة استيفن الأيروسية في "صورة الفنان شابا"، هو خطأ كارثي فادح لأنه كُتِبَ في المزاج الخاطئ لجويس - ولأنه جاد دينياً في مقصده. فهو يتحيز على سبيل المثال لوصوفات أرسولا وهي تدخل المركب في " قوس قزح"، أو تقدم نفسها لآلهة القمر بعد ذلك مباشرة، وفي أي تحيز من هذا النوع يبدو جويس مخطئاً، ويفشل في أي منافسة من هذا النوع، (العاقبة الرائعة لـ جير تاي ماكدويل في يوليسيس تظهر لنا كيف يعامل جويس فتاة على الشاطئ مع رجل مفتون بحبها من بعيد، حيث يحول المشهد إلى كوميديا ساخرة، يتضمن في صميمه الشتيمة المضادة للمثالية الأيروسية).

" يرى استيفن على شاطئ البحر فتاة تقف في الماء، تحدق في عرض البحر، بدت كأنها فتاة تحوّل سحرها إلى ما يشبه الطائر البحري، الغريب الجميل، ساقاها النحيفتان الطويلتان العاريتان كانتا ناعمتين نقيتين كساقي مالك الحزين، باستثناء تناثر زمردي لطحالب البحر صاغ نفسه علامة على لحمها. فخذاها ممتلئان، عاريان إلى الورك تقريباً، حيث الشراريب البيضاء لسروالها الداخلي، كما الزغب الأبيض الناعم. تتورتها الأردوازية المائلة إلى الزرقة ملفوفة على خصرها ومربوطة من الخلف. صدرها كان كصدر الطائر ناعماً وأملس. نحيلاً وأملس كصدر حمامة بريشها الأسود. لكن شعرها الطويل الجميل كان شعر صبية حقاً، يلامس وجهها، هذا الوجه الأعجوبة من الجمال القاتل. (ص433)

Twitter: @ketab_n

هذا هو مثال كلاسيكي على الكيفية التي يتناول فيها الكاتب مقصدين يمكن أن يلغي أحدهما الأخر. جويس يريد من ناحية أن تكون الفتاة حقيقية تجريبياً . " الشراريب البيضاء لسروالها الداخلي كانت حقيقية. من ناحية أخرى يريدها أن تكون رمزاً، لعيد الظهور. ولهذا فهو يتغنى بدلاً من أن يصف. " صدرها كان كصدر الطائر نحيلاً وأملس، أملس ونحيل كصدر حمامة بريشها الأسود ". والنتيجة هي أن الفتاة وصدرها لم يكونا حقيقيين، ولا يرمزان أيضاً لعيد الظهور، لكنه عمل فني يحمل خاصية المسرح، فالخيّاطة خرساء؛ نراها بلغة الأقمشة والدرزات، فهي منجّدة، جامدة، وساكنة.

جيمس شخصية شيطانية (كوميدياً) في الحركة الأيروسية. أو كما وصفه لورانس

" هو شاعر الشهوة، وليس شاعر الهوى. لكن مولي بلوم الشخصية المضادة لـ بينلوب الذي يهيمن على يوليسيس باستلقائه على سريرها، والحضور الذي التفت إليه الرجلان كلاهما في نهاية اليوم، ونهاية الكتاب، هو بفضل هيمنة الشخصية الملكية أو السماوية على خيالاتنا. قال جويس في الجزء الخاص بها، " وإن بدت هذه الحادثة قذرة أكثر من أية حادثة سبقتها، تبدو لي ويب Weib لا مبالية، فطنة جذابة غير موثوق بها ولودة لا أخلاقية، عاقلة جداً (رسائل رقم 1 ص 170)

المرأة تصبح عندئذ ذات حضور ملكي، لكن في عالم كوميدي، تبعاً لأحكام الفن الذي يفرّق بين جويس ولورانس.

Twitter: @ketab_n

المقطع الذي تم اقتباسه من " صورة الفنان شاباً " هو جزء من مهنة استيفن كفنان. وهذا ما مضى به ديدالس / جويس ليصبح المهندس المعماري لقصر الفن، هذا القصر الذي يساوي قصور الإمبراطورية بضخامتها وما تحمله من انطباع عنها. إنها نمطية الفوارق العديدة بينه وبين لورانس، فالثاني لم يصوّر نفسه في القص كفنان. وهذا يعني أن فعالية جويس كعدو للإمبراطورية لا تزال ضمن المجال الفني - كفنان بدلاً من كونه كاهن الأيروسية - قرّاء لورانس وليس قرّاء جويس ألهموا الوقوف في وجه الدولة، والخروج عن المجتمع، ومحاولة خلق حياة إبداعية جديدة. لكن جويس وجد له جمهوراً في الأكاديمية، وهذه المجموعة أكثر تنظيماً ودعماً من جمهور لورانس، وهكذا فإن المساهمة التي قدمها جويس لخلق الشرخ الاجتماعي (الإيجابي) قد يكون هو الأعظم في نهاية المطاف.

المؤكد هو أن لورانس وجويس لم يعيرا اهتماماً لأعمال بعضهما، فقد وصف لورانس رواية يوليسيس بأنها فضلات، وبقايا من حثالة الحياة. لم يعط لورانس قراءة متوازنة لجويس أكثر مما أعطاه جويس مثل هذه القراءة. لكن في هذه الحقبة من حياتهما اقترب الاثنان من بعضهما ليختلفا اختلافاً جوهرياً، ومنه يمكن أن نأخذ هذه الاختلافات بينهما على أنها خيارات مقارنة ومتبدلة، ويمكن أن تؤخذ على أنها مرتبطة ببعضها جدلياً، غير أن هذه المعارضة الجدلية داخل الحركة الأيروسية التي انخرط فيها لورانس وجيمس، كانا رفيقين بها، حينما كانت الأيروسية معارضة للإمبراطورية وكيبلنغ.

Twitter: @ketab_n

سياسة جويس

معارضة جويس للإمبراطورية في حياته (باعتبارها مختلفة عن حياته الأدبية) تم توثيقها بشكل غير مباشر - (عن طريق معارضته للقومية الايرلندية). تلك القومية التي كانت معارضة للإمبراطورية البريطانية، لكن الاثنتين لم تختلفا عموماً، لطالما أن الإمبراطورية هي التي أنعشت القومية الإنجليزية، فالقومية أُقر بها بأنها الشكل الأسمى للإمبراطورية، ولهذا برفض الأولى يعني أنك سترفض الثانية. أولاً بالإرث العائلي، كابن لجون ستانيسلوس جويس البارنيلايت، كان جويس مواطناً ايرلندياً، وبنشأة ثقافية كأحد أبناء بيتس وسينج ومور..... إلخ، ومجدداً للثقافة الايرلندية. هذان الإرثان كلاهما (وإرث الكنيسة الكاثوليكية الرومانية) تبرأ منهما. وبالمعنى المباشر، هذا التبرؤ أضعف من احتجاجه ضد الإمبراطورية البريطانية، فقد رفض أن يقف كتفاً بكتف مع هؤلاء الذين يجعلون من الاحتجاج فاعلاً. لكن بالكلام التاريخي، تتصله حتى من السياسة القومية يتضمن مزيداً من الإزدراء للإمبراطورية.

غير أننا، يجب ألا نستخف بالدرجة التي كان بها جويس مناهضاً للإمبراطورية سياسياً بإرثه فقط. يقول مالكولم براون في "**سياسة الأدب الايرلندي**" بأن جويس عاش في التاريخ الايرلندي" بحميمية وعمق حُرِمَ منها بيتس. وكما يعرف الجميع، فإن تجربته الايرلندية كانت تفرض نفسها بقوة... لا تجد نظيراً لجويس في هيمنته على مذاقها وطعمها، "و"" تاريخها الملموس "" (ص. 17)،

Twitter: @ketab_n

الهدف من هذا، هو كما يقول براون، منذ العصر النورمندي إلى القرن التاسع عشر، كان تاريخ دبلن إلى حد كبير هو تاريخ الحروب الأنجلو ايرلندية. " بعد ووترلو تراجعت الحروب في حين أصبحت بريطانيا ورشة العمل للعالم، وفي غمرة التقدم الشهير للعصور الفيكتورية، أصبحت أيرلندة الطفل المعاق ". فقد ازداد عدد سكان إنكلترا وويلز بين عامي 1840م و 1920م 250 ٪، بينما تناقص عدد سكان أيرلندة إلى النصف. زار الإنجليز أيرلندة كما " يزور الناس حطاماً على الشاطئ المجاور " (براون ص3) سيسل وودهام سميث . أشار بأن النظر إلى التاريخ الإنجليزي، وبخاصة التاريخ الإمبراطوري، من وجهة النظر الايرلندية يستلزم عكس القيم، وتحويل الأبطال العظام، والملكة اليزابيث، وكروموبل، ووليم الثالث، وبت إلى أشرار عظام.

كان جويس في الواقع إشتراكياً، وإن لم يكن من الصنف السياسي. فقد كان معادياً بشدة لما يسمى النظام الاقطاعي، إضافة إلى النظام الإمبراطوري. ففي المسودة الأولى لروايته " صورة الفنان "، المسودة الأكثر ترجمة له، حيّا فيها "الفكرة النبيلة " للاشتراكية ". ولم يشر جويس إلى أية احتجاجات، لكن كما بلوم فقد أعجب بـ آرثر غريفث Arthur Griffiths، الذي أسس الحركة الانفصالية Sinn Fein (نحن لوحدنا) عام 1902. قرأ جويس أيضاً كروبوتكين، وباكونين، وبرودون (أفكاره عن الملكية تجد لها منعكساً في " المنافي " كما يرى إلمان). فالسلطة السياسية الرئيسية عنده كان يمثلها بانكوينن، الذي شجب الدين

Twitter: @ketab_n

والمثالية إضافة إلى المادية المتوحشة (إلمان، وعي جويس، ص83).فمن الواضح أنه كان فوضوياً بقدر ما كان إشتراكياً.

انخرط جويس أيضاً في " تريست " بالمجموعات المناهضة للإمبريالية. تريست كانت جزءاً من الإمبراطورية الهنغارية النمساوية التي شعرت بأنها جزء من إيطاليا، فثلاثة أرباع سكانها يتكلمون تلك اللغة. التقى جويس هناك عدداً من التجار اليهود (الذين يؤيدون الحكم الإيطالي) وتعرف عليهم، الأمة الوحيدة المستثناة من إثم العدوان. أبلغ فرانك بدجن Frank Budgen لاحقاً بأن رفضهم للمسيحية كان تضحية بطولية، وبأن اليهود لديهم أفضل الأزواج والآباء والأبناء. بعض هذه المشاعر عبّر عنها في وصفه لـ ليوبولد بلوم في يوليسيس. لكن في " تريست "، بطبيعة الحال، كان جويس يمثل أيرلندا، وكان العدو الذي دعا لمهاجمته هو الإمبراطورية البريطانية وليس الإمبراطورية النمساوية. كتب عام 1913 ثلاث مقالات عن شرور الإمبراطورية في صحيفة كان يمتلكها صديقه، تيودورو ماير، الثالثة كانت الأكثر مرارة على الإنجليز. لكن سياساته كانت عالمية، ولم تكن قومية: بالنسبة له دعا " الاضطراب الأيرلندي " بأنه السباق الأكثر تأخراً في أوربا - فكر أوربا المتأخر..

كره العنف بالقدر الذي كره فيه النظام الاقطاعي، ولم يكن ثائراً سياسياً أبداً، فقد وصف في " البطل استيفن " السيرة الذاتية لبطله على الشكل التالي: " الموقف الذي كان دستورياً عنده هو الصمت، والانشغال الذاتي، والأسلوب الازدرائي، وعلاوة

Twitter: @ketab_n

على ذلك أقنعه ذكاؤه بأن التوماهوك Tomahawk كأداة فاعلة في الحرب أصبح مهملاً " (دي، مانفانيلو، سياسة جويس ص 68). في يوليسيس يقطب استيفن حاجبيه ويعلن " من هنا عليّ قتل الملك والقس "، ويعلن بلوم " أنا ممتعض من العنف أوعدم التسامح بأي شكل أو صيغة. فهذا لن يوصلنا إلى شيء ولن يوقف أي شيء ".

هذه الحالة السلميّة لها جذور عميقة عند جويس، لطالما كانت لديه الرغبة بالتنكر للبنية الشخصية بكاملها التي تدعم استخدام العنف. فعليه التخلص من غريزة المشاكسة حتى وإن كانت على حساب الرجولة نفسها، كما سنرى لاحقاً. من هنا نستطيع أن نضع معارضته الأساسية مع كيبلنغ، جويس قدّم لنا ممثله، استيفن ديدالس، بأنه لم يكن متمتعاً بصفات الرجل بالمقارنة مع ديفن وكرانلي في " صورة الفنان شاباً "، وعلى النقيض من موليغان وهينز في يوليسيس، حيث يتناقض بلوم بشكل مشابه مع السيتزن Citizen ومع بليزس بويلان. وكما يقول إلمان " كان جويس يفضل دوماً الرجال الذين يتراجعون عن رجولتهم ويلحقون أنفسهم بالنساء "، وبقدر ما ينتصر كل من بلوم واستيفن على (بليزس ومولیغان) بفضل مولي، يمكننا القول بأن جويس يلتقي مع لورانس في معارضة جدلية /أيروسية مع كيبلنغ.

إتش. جي. ويلز

استطاع جويس أن يحظى برعاية كتّاب آخرين لرفضه السياسة / والدين / والإمبراطورية وبإعلانه الاستقلال السياسي

Twitter: @ketab_n

كفنان. فقد امتدح جيمس كليرنس مانغان كأحد الذين يعتقدون أن حياتهم الباطنة ذات قيمة كبيرة وليسوا بحاجة للدعم الشعبي. فالشاعر يكتفي بالذي عنده، الوريث والحافظ للإرث العلماني... (مانغانايلو ص 199).

كما حظي برعاية إبسن أيضاً: فقد أخبر شقيقه بأن موقفه الشخصي من الاشتراكية والأدب يشابه موقف إبسن. لكن الكاتب الذي أحب ربطه مع جويس في قضية الاشتراكية هو إتش جي ويلز. ففي مرحلة ما من مهنته كروائي، حاول ويلز أن يوجد معادلاً موضوعياً للإحساس الاشتراكي الذي كان جويس قادراً على توظيفه.

روايات ويلز ذات الصلة في هذا الموضوع هي " **عجلات الصدفة** " (1896) التي تتحدث عن هوبدرايفر، المساعد في بقالة كوكنية * في رحلته على الدراجة وعن " الحب والسيد لويشام " (1900) التي تتحدث عن أستاذ العلوم الذي يأمل القيام بأشياء عظيمة لكن عليه القبول بقيود زواجه وعمله، و " **كبز** " Kipps (1905) التي تتحدث عن مساعد آخر في بقالية، يرث مالاً ويهرب من طبقته، لكنه يجد الطبقة الاجتماعية العليا أكثر مللاً من التي دونها. كما تتحدث " **السيد بولي** " (1910) عن رجل صغير هرب من زوجته التي تقدم له طعاماً عسير الهضم، وينتهي به المطاف بأمرأة حنونة في فندق

* طبقة الكوكني، طبقة فقيرة تعيش في الجزء الشرقي لمدينة لندن ـ المترجم

Twitter: @ketab_n

بوتويل، حيث أصبح السيد بولي جداً للعديد من الناس، رجل صغير بامرأة ضخمة، بدءاً من ليوبولد بلوم إلى شارلي شابلن.

من هذه الروايات كانت الأخيرتان الأكثر أهمية، وكانتا الأكثر شيوعاً. فقد بيع 12000 نسخة من " كيبز " في السنة الأولى من نشرها، وبحلول عام 1910 بيعت 60 ألف نسخة. كان ويلز بشكل عام كاتباً عالمياً، ترجم له إلى الفرنسية عام 1899 وبحلول عام 1904 تُرجم أيضاً إلى الإيطالية والألمانية والسويدية، والهولندية والبولونية. ونشرت كتبه في روسيا مسلسلة، وظهرت أعماله الكاملة لأول مرة عام 1901، والمرة الثانية في ثلاثة عشر مجلداً عام 1908. ما كان يعلّمه هو الحاجة ودنو التغيير السياسي الاجتماعي، واستمع إليه ستالين، ولينين وتشرشل، وتي آر روزفلت، و إف دي روزفلت.

الغاية من عمله من وجهة نظرنا ــ كمعادل موضوعي للإحساس الاشتراكي - يمكن جمعه من تعليقات القرّاء والنقاد المعاصرين. فقد تحدثوا " بلا حدود عن نزعة ويلز لكل ما هو عادي " وعن "عبقريته بما هو شائع ". وقيل بأن ويلز يعمل على تأمين كم كبير من التعاطف والاهتمام ببطله " الهجين والمحبوب ".

وقيل: " تعاطفاتنا تجنّد على الفور لصالح لويشام المسكين، بقدراته المتواضعة، وفرصه الضئيلة، وطموحاته المبالغ فيها... الحياة الزوجية للرجل (تزوج بجنيه واحد أسبوعياً و50 جنيهاً في المصرف) أصبحت مصدر المتعة الزائدة لنا " (ب بارينـدر، إتش. جي. ويلز:

Twitter: @ketab_n

التركة الحرجة ص 81).. سنرى كم من هذا يمكن أن يقال عن ليوبولد بلوم، لو لم يُخوّف النقاد من سقوطهم الاجتماعي جرّاء الأداء البارع لجويس وهذا الاستعلاء في الأسلوب والفكر عنده. (هذه إحدى أهم وظائف الأداء البارع)

لكنها " كبز " التي تطور الفكرة ذاتها وتصبح بهذا أكثر شيوعاً، وأوصلت جويس بشكل أو بآخر إلى السنوات التي سبقت كتابة يوليسيس، وعن " كبز " يخبرنا النقاد المعاصرون، في " مقالات ثقافية " بأن قراءة رواية راسكين "سمسم وزنابق" سببت له إرهاقاً، وكذلك الطبعة العاشرة من "الموسوعة البريطانية. هذه هي الشخصية نفسها التي نلتقيها، كما ليوبولد بلوم في يوليسيس، لكن أيضاً كما ليونارد باست في رواية " **نهاية هاورد** " لـ فورستر. الشخصية التي تأخذ بشكل أو بآخر من موظفي الكوكني لدى كيبلنغ. لكن من جهة ويلز هو إنسان بكل ما في الكلمة من معنى. وهذا له دلالته بأن النقاد تناولوه، وتناولوا أبطال الروايات الأخرى لويلز في هذه السلسلة لتصبح صوراً شخصية للسيرة الذاتية، (لم يتناول أحد فورستر أو كيبلنغ بأنهما يصوران نفسيهما في هذه الشخصيات) وجويس طوّر هذه الفكرة لتصل إلى مستوى الفن الرفيع.

هناك رسالة مميزة كتبها هنري جيمس إلى ويلز توضح الفكرة تماماً. فهو يسمي (كبز) تحفة فنية تزخر بالحيوية لدرجة غريبة، قائلاً

Twitter: @ketab_n

" لقد كتبتَ رواية ساخرة، هجائية وهي أول رواية محكمة ومفصلة، وأول رواية عقلانية متناسقة. لقد تناولت لأول مرة " الطبقة الوسطى الدنيا..... إلخ، دون تدخل المباشرة والغريب والخيالي والرومانسي الذي يشبعه ديكنز كثيراً (بارندر ص 126)

إذا ما أخذنا هذا بالجدية التي يستحقها، سنرى أنها تشكل وساماً رفيعاً لـ ويلز ولأصالة هذه الفكرة القصصية. أخيراً إتش. إل. منكين Mencken قال بأن السيد بولي كان انكليزياً ضمن المعدل. " إنه بهذه العمومية، وهذه العاطفية الرجل الإنسان، وبهذه الجندية الخاصة في صفوف الحضارة المسيحية التي التفت إليها السيد ويلز في روايته الجديدة " **السيد بولي** "(نفس المصدر ص. 179) لم يكن ويلز بطبيعة الحال روائياً عظيماً، وإن كان ذا موهبة كبيرة، لم يكن عظيماً بما فيه الكفاية، لأنه لم يزاول مهنة القص بجدية. كتب الأعمال غير الروائية بقدر ما كتب الأعمال الروائية، ولم يكن توّاقاً لهذا الجنس الأدبي أيضاً (أراد وحصل على جمهور كبير) أخذ هذا بجدية تامة. فقد بدأ يسمي نفسه الصحفي وليس الروائي في وقت مبكر من مهنته.

ويمكن القول بأن جويس أنجز المشروع الذي رسمه وتركه ويلز من خلال القص الجاد. كان جويس مستعداً للعمل الدؤوب، وتوقه كان عالياً بالمعنى الفني، ولم يكن لديه طموح متناقض للوصول إلى جمهور واسع بالعمل غير القصصي.

Twitter: @ketab_n

في بلوم نصف يوليسيس (نصف استيفن بطبيعة الحال مسألة أخرى) كان يمجد الاحساس الاجتماعي الذي أصبح ذا أهمية كبيرة للكتّاب الذين جاؤوا من بعده أمثال هؤلاء جورج أورويل، القاص الأكثر شهرة من خلال روايته " الصعود للهواء " كما سنرى لاحقاً.

حياة جويس

ولد جويس عام 1882 ، الابن الأكبر لرجل ذي مواهب خلاّقة وبعض الأملاك الإرثية. جون ستانسلوس جويس رسم صورة للمجتمع السياسي والأدبي والفكري لحانات دبلن، لكنه اعتمد على سلطته، ليترك انطباعاً قوياً عن نفسه لدى الآخرين بوسائل عابرة من التواصل الاجتماعي. (تحوّل ابنه بردة فعل إلى وسيلة رخامية للفن). الوظيفة الأكثر ديمومة التي أنجزها على الصعيد السياسي هي جامع لضرائب المدينة، وفرصته الوحيدة التي يرتقي فيها إلى شيء أفضل كان نائباً سياسياً عن كتلة تشارلز ستيوارت بارنل، رئيس كتلة البرلمانيين الايرلنديين في غلادستون. هذا الاندماج السياسي لرجل انجلو أيرلندي متعجرف خانته عصابة من أتباعه القدامى وتهجموا عليه حينما تعرض لمصيبة، كان الإرث السياسي الرئيس لجيمس جويس ومناسبة لقصيدته الأولى.

هذا الإخلاص المناهض سياسياً لـ بارنل كان شائعاً لدى قادة التجديد الثقافي. جورج موركان يحب بارنر لدرجة العبادة، وقال ييتس في كلمة له أثناء منحه جائزة نوبل بأن الأدب الأيرلندي

Twitter: @ketab_n

الحديث بدأ حينما تنحى بارنل عن السلطة عام 1891. فقد أُبْعِدوا جميعاً عن القضية الوطنية، وعن القضية السياسة إلى حد ما، لتفانيهم ببارنر. لكن جويس كان الأكثر مرارة. حينما نضج وذهب إلى الجامعة، دخل التجديد الثقافي الأيرلندي الذي كان يقوده ييتس و A.E، وليدي غريفوري، وسينج وغيرهم، الذي ارتقى باللغة الغيلية، والتاريخ الأيرلندي، والميثولوجيا الأيرلندية كمواد أولية للأدب العظيم. لكن هذا الخيار المعارض للثقافة الإنجليزية رفضه جويس أيضاً. واختار بشكل شخصي بدلاً منه الاغتراب عن أيرلندة - المنفى بمعناه الحرفي - واختار على الصعيد الثقافي شكلاً من الحركة الرمزية الأوربية التي جسدها إبسن، دانونزيو D'Annuzio، وهوبتمان..... إلخ لاحقاً كما رأينا جاء إلى نوع من الفن الذي حطم الحواجز الهرمية للإحساس الطبقي، وجعل الفن يركز على القاسم المشترك الأدنى، وبالكلام السياسي، يركز على إنسان الطبقة الوسطى الأدنى - وحول " معدل " الثقافة المعاصرة، وحتى دون معدل حطام حياتنا الشاقولي.

تبددت ثروة جون ستانيسلوس جويس بشكل مطرد بعد عام 1890 وعانت الزوجة والأطفال من الفاقة، بينما واصل الأب حياته الثملة والمسرفة كما كانت من قبل. جيمس جويس كان ابنه المفضل، فقد عرف فيه ذكاؤه، وتم استثناؤه إلى حد ما من حالة الحرمان التي عانى منها بقية أفراد العائلة ، وإن أثقل للسبب ذاته بذنب إضافي.

Twitter: @ketab_n

تبعاً لـ " صورة الفنان " شعر جويس بمهمة ما عليه القيام بها تجاه الكهنوت، " كم مرة رأى نفسه (استيفن ديدالس) قسيساً يمارس سلطته المرعبة بهدوء وتواضع، السلطة التي يقف أمامها القديسون والملائكة بكل احترام.... منجزاً الأفعال الغامضة للكهنوت التي تسعده بسبب ضآلة الواقعية فيها وبعدها عنه " (جيمس جويس المحمول. ص 418).

ونبلغ لاحقاً أنه فقط " بأعمال القرينة الغامضة أو السرية " شعر بأنه يُستجر إلى الأمام ليواجه الواقع (ص. 119)، وكان لهذا عميق الأثر على جذب جويس إلى الرمزية، كحركة فنية بطموحاتها الدينية. لكن له الأثر نفسه على رفضه للرجولة. نتابع المقطع الذي اقتبسنا منه " وكان من ناحية غياب الشعيرة المحددة التي كانت تقيده دوماً لدرجة اللافعل "...

لا يستطع أن يفعل شيئاً لأنه لا يقوى على الاحساس.

" سمع أسماء انفعالات الحب والكراهية يتلفظون بها بقدسية على خشبة المسرح، وعلى منبر الكنيسة، وجدها تنتشر بقدسية في الكتب، وكان وتساءل لماذا ظلت نفسه عاجزة عن إيوائهم، أو أن تجبر شفتيه على التفوه بها بقناعة تامة. فالغضب الآني يحاصره باستمرار، لكنه لم يستطع تحويله إلى انفعال دائم..... [شعر بالنزوة] لكن انزلقت ولم يستطع الإمساك بها تاركة عقله صافياً ولا مبالياً. كان هذا، على ما يبدو، هو الحب الوحيد وتلك هي الكراهية الوحيدة التي يمكن أن تجد لها ملاذاً في نفسه.(ص 408)

Twitter: @ketab_n

بالنسبة لاستيفن (جيمس جويس) لكي يعرّف بنفسه بتلك الطريقة، لا بد أن يتبرأ من إرث والده ومن أبطال الحركة الوطنية الذين قدموا أنفسهم كأبطال للهوى، والكبرياء، والثورة وكل عاطفة ذكورية وكريمة، وهذا ما تمت مسرحته في مشهد عشاء عيد الميلاد بشكل متألق.

لكن فيما يتعلق بالكهنوت، فقد ثار جويس على المسيحية والكنيسة. هذا يوضحه مشهد دعوة استيفن إلى الكهنوت، فلم يكن هناك متسع لشيء يقدمه جويس لنا ضمنياً كما الشيء الذي عنده - حبه للمبتذل - العادي، ذي الوزن الخفيف. فحينما يقف استيفن مع القس الذي دعاه للانصياع لأمره " قريباً من كنيسة فايندليتر أربعة من الشبان كانوا يتبخترون، بأذرع مترابطة، يترنحون برؤوسهم، يرقصون على الموسيقى الرشيقة لأوكورديون قائدهم. مضت الموسيقى سريعة، كما يمر عادة أول فاصل موسيقي على البنية الرائعة لعقله، يذيبها بيسر وسهولة، كما تذيب الموجة السريعة الأبراج الرملية للأطفال. (ص.421)

في تلك اللحظة يتخذ القرار بعفوية من قبل استيفن: لن يصبح قسيساً أبداً، سيصبح فناناً. وأفضل كتابة لـ جويس/ استيفن كان المصادقة على ذلك الخيار. كانت قدرة غريبة وتطوراً في استجابته للتوافه، فهوى التدوين المحكم الذي يخالطه عزف لخيال واسع، وكان الموهبة الأفضل عند جويس كفنان - والنداء الأكثر روحانية لديه كفنان. مشاهد أخرى تعرض هذا النداء الباطني، كالتي

Twitter: @ketab_n

ذكرت من قبل، عن الفتاة الخائفة، الأكثر طموحاً وأقل مصداقية، وأكثر بلاغة وأقل أصالة.

تنكر جويس للمسيحية والأخلاق الاجتماعية الدارجة، كان مبعث حزن لوالدته في سنواتها الأخيرة. فقد كتب في آب 1904 إلى نوره بارناكل، " قُتِلتْ والدتي ببطء، وأعتقد بالمعاملة السيئة لوالدي، والمشاكل التي استمرت لسنوات، وبالصراحة الساخرة لسلوكي. حينما نظرت إلى وجهها كانت كمن يسجى في كفن - وجه شاحب أذابه السرطان - فهمت أنني أنظر إلى وجه ضحية، ولعنت وقتها النظام الذي جعل منها ضحية.

قبل ذلك كتب لـ نوره " كيف سأحب فكرة الوطن؟ وطني كان ببساطة شأن طبقة وسطى هدمتها العادات المسرفة التي ورثتُها... لا يمكنني الدخول في النظام الاجتماعي إلا كمتشرد " (رسائل، ص48).

بتركه أيرلندة برفقة نوره عام 1904، أمضى جويس عشر سنوات في " تريست " يدرس الإنجليزية في مدرسة بيرلتز، بعد ذلك انتقل إلى زوريخ حيث بدأ من هناك يتلقى الدعم المالي من أنصار الفنون، ذهب بعد ذلك عام 1920 إلى باريس. أما بقية حياته فقد كرسها لفنه، بمعنى أن أية وظيفة أخرى لم تكن سوى خطة للحصول على الثراء أو الوقوع في المصائب المحلية. وكما والده فقد كان مبذراً، ومديناً في الغالب، وأصبحت العائلة مرات عديدة تحت حماية ورعاية أناس آخرين.

Twitter: @ketab_n

عمله

في روايته " **أهالي دبلن** " شرع جويس لقول المزيد من الحقيقة عن أيرلندا أكثر مما قاله ييتس وأصدقاؤه في إنخراطهم الشعري والميثولوجي. وصف شوارع دبلن وكل ما تحمله من وضاعة، تاركاً مشهده بلا لون، ولا دفء ولا حجم (في يوليسيس أعطى هذه الشوارع لوناً من نوع آخر).

" **أهالي دبلن** " إذاً كتاب لقول الحقيقة، مع التشديد على أن هذه العبارة تتضمن حقائق هابطة ونازعة للإلهام السماوي. نقطة الضعف في الكتاب هي أن رسالته مثبطة للهمم أيضاً، ولا تقتصر بهذا على القرّاء وحدهم، بما ورثوه من ييتس عن الأدب الأيرلندي. وما يمكن لأحدنا أن يسميه مبدأ الحياة في الأدب - إنه تعزيز الأدب لإرثنا، ومُتَعِنا، وعمق وقوة شعورنا - هو مربك ومشوش للكاتب والقارئ معاً.

هي الفظاظة، على سبيل المثال أحد أصناف الاشمئزاز والاستياء التي يستحضرها جويس، شعب دبلن شعب فظ. هذا مرده من الناحية الفيزيائية إلى القساوة غالباً، وتلبد الإحساس والمادية.

إحدى الشخصيات الشابة

" مشى ويداه مسبلتان، منتصباً، يتمايل برأسه يمنة ويسرة، رأسه ضخم، مكور، بشعره الزيتي، يتعرق في كل الأجواء؛ وقبعته المكورة الكبيرة تقبع عليه مائلة، كالبصلة التي تنمو من بصلة أخرى. يحدق أمامه دائماً، كأنه في عرض عسكري، وحينما يريد

Twitter: @ketab_n

الالتفات إلى شخص خلفه في الشارع عليه أن يحرك جسمه من الورك (جيمس جويس ص61).

في حالات أخرى، الفظاظة مردها أحياناً إلى الدناءة الشهوانية، كما في الشخصية المحورية في قصة " النظائر "

" حينما وقف، كان طويلاً وعملاقاً. وجهه معلق، خمري داكن، وحاجبان وشاربان جميلان: عيناه جاحظتان، بياضهما معكر.

هذه الفظاظة تمتد إلى حياة الشارع في المدينة

" مشينا في الشوارع المتلألئة، تفص برجال سكارى ونساء يعقدن الصفقات، وسط شتائم العمال، وصيحات عالية من غلمان المتاجر الذين وقفوا حرّاساً بجانب الخنازير، والترانيم الأنفية لمغني الشوارع وهم يقولون O' Donovan Rossa .you ـ all ـ come، أو الأغنية الشعبية عن قضايا ترابنا الوطني.

نظراً لهذا التشديد، يعترف القارئ بالكاتب (وبنفسه) بأنه شخصية ذات ذوق رفيع ونقي. نتابع في المقطع الأخير الذي اقتبسنا منه:

هذه الأصوات تجمعت بإحساس منفرد للحياة عندي: تخيلت أنني حملت خمرتي بأمان في زحام الأعداء.

لكن وقتئذ يجد أحدنا بأن جويس يبقى على استهجانه الأكثر انتقامية لهذا الذوق النقي الرفيع، كما تشاندلر الصغير في " الغيمة الصغيرة " والسيد دايف في " الحالة المؤلمة ". حيث يُقدّم إلينا تشاندلر على الشكل التالي:

Twitter: @ketab_n

" يداه بيضاوان وصغيرتان، شكله مترهل، صوته هادئ، وأخلاقه نقية. يعتني بشاربيه وشعره الأشقر الحريري أيما اعتناء. يستخدم العطر على منديله بدراية تامة، أظافره الهلالية كانت بتمامها، وحينما يبتسم تلمح صفاً من الأسنان الطفولية البيضاء.(ص80).

بعد هذا، يستحيل على القارئ التعرف على الشخصية، التي قدمت إلينا على أنها فاشلة في رجولتها. ومع أننا نراه متناقضاً مع جالاهر Gallaher (شخصية فظة وثقيلة أخرى) وإن كان تشاندلر شاعراً، يرى ويتألم ما يراه ويتألم منه الكاتب، إلا أننا لا نستطيع اللحاق بمداركه هذه.

الهدف من تعذيب الذات (ذات القارئ كما ذات الكاتب وذات الأدب) ـ هو قطع الأهداف الأخرى للقصة

لا ينسحب هذا على الكتاب بكامله، ففي " الميت " وإن كان جبرائيل كونروي هو تشاندلر آخر بكل وضوح، لكن يسمح له أن يمثلنا نحن وجويس بدون هذا العقاب الشديد. غير أنه للسبب نفسه لا تبدو شخصية جبرائيل مثيرة جداً، وإن كان هناك بعض الدفء الذي نثمنه في القسم الأول من القصة، وشيء من اللهفة اللطيفة في القسم الثاني (الاثنان يختلفان تماماً مع قول الحقيقة المنتقصة في القصص الأخرى) وقد أنجز هذا على حساب ترك المشروع الرئيس، وحتى على حساب عدم الموثوقية لدرجة معينة. ومع أن جزءاً لا بأس به من دبلن تجده في القصة، تجد القليل

Twitter: @ketab_n

عن جويس. وهذا يعني بأنه يكتب النصف الأول بشخصية تشارلز ديكنز، والنصف الآخر بشخصية الكاتب الرمزي. الثلج يساوي الضباب، يساوي المحيط، يساوي الموت يساوي إبسن.

النجاح الفني الحقيقي لرواية " **أهالي دبلن** " تجده في قصص " **يوم اللبلاب في حجرة اللجنة** " Ivy Day in the Committee Room، وفي " **الفضيلة** ". في القصة الثانية، يجمع الكاتب مجموعة نمطية لشخصيات من دبلن، ثقيلة علينا بما تحمله من بلادة وفظاظة، وخداع للذات، وقذارة. لكن في المشهد الثاني يلين ويبدأ باحترام سجاياهم، وإن كانت بلهجة مشكوك بها في البداية.

" كل منا يكن الاحترام لـ مارتن كانننغهام المسكين. فقد كان رجلاً حساساً بالمطلق، وذكياً ومؤثراً. معرفته الإنسانية الأساس، ونباهته الطبيعية التي تعرفنا عليها من خلال ارتباطه الطويل بقضايا محكمة الجُنَحْ، تم تناولها بفطسات قصيرة في مياه الفلسفة العامة. انصاع أصدقاؤه لآرائه واعتبروا بأن وجهه يشبه وجه شكسبير (ص 171).

لا يستطيع القارئ بكل وضوح تبني هذه الآراء بثقة تامة، والنصف يتوقع التخلص من ادعاءات كنينغهام. لكن مع تقدم الحدث يتبين لنا بأنه حساس وذكي وذو شكل حسن.

في " **يوم اللبلاب في غرفة اللجنة** " تلتقي المهارات التقنية مع القصص المبكرة وما تحمله من حماس وفضح للزيف لترجع بشيء مختلف تماماً. فهي تبدأ بسلسلة من الرشقات الخاطفة من سياسي

Twitter: @ketab_n

دبلن الصغار. (كما يعمل جويس دائماً على إضافة شخصيات، الواحدة تلو الأخرى إلى مشهد ساكن سكون المسرح قبل العرض). فكل شخصية تدل على شائنة أخلاقية وجسدية.

لكن وقتها يلقي أحدهم قصيدة كتبها عن موت بارنل، نظراً لأن الذكرى تخص وفاته. بارنل رمز لهم بكل ما حملته وتحمله هذه السياسة؛ هو كذلك لأنه نأى بنفسه عن الألعاب الخبيثة والشائنة التي يلعبونها أنفسهم. فالقصيدة تحمل مصداقية مطلقة باعتبارها من إنتاج ذلك الرجل وألقيت على مسامع آخرين، وتحمل مصداقية مطلقة أيضاً كتعبير عن الحزن والغضب بشكل شاعري. فالقصيدة محاطة ببيئتها القصيّة، وبالتالي تعيش بمفردها ضمن هذه البيئة، التي هي صعبة جداً على الصعيد التقني. لكن فوق كل هذا هي عمل متألق على صعيد الموضوع. فهي تبوح بمصدر مشاعرهم تجاه بارنل، بتركيزها على رفض بارنل المتعجرف ليكون رجلاً من بين الرجال، رجلاً كمثلهم، لكن هذا يجعل الطريقة التي يعترفون بها بأنه يمتلك شيئاً يتجاوز مدى فهمهم، طريقة مثيرة للمشاعر. الإرهاق الأخلاقي للقصص الأخرى يخفف هنا بهذا التوق المضاد لما هو أعظم " لمِكنا غير المتوج ".

وبدون الضربة النازلة من مجسه، ومبضعه ومذراته، يسمح جويس لحزمة ضوئية من الأعلى للمرور عليه.

" صورة الفنان شاباً " تعتبر أقل نجاحاً من الناحية الفنية من " أهالي دبلن ". قلما كان جويس أكثر موهبة من كيبلنغ (أو على

Twitter: @ketab_n

الأقل أدنى موهبة من لورانس) في مهام حاسمة لروائي السيرة الذاتية. فهو لا يستطيع أن يصور نفسه كشخصية يمكن أن يحبها القارئ ويثق بها لتكون ممثلاً له في عالم الرواية؛ ولا يستطيع أن يصور أشكالاً تمتلك فيها تلك الشخصية علاقات عاطفية رئيسة فيها من الحيوية ما يكفي لكي نؤمن بها ككائنات مستقلة، ومن ثم نراهم كما تراهم الشخصية.

دعنا نأخذ هذا المقطع كمثال عن علاقة استيفن بأمه ـ بادخال المقدمة لأن هذه العلاقات من جانب تم تجاهلها عملياً في الكتاب.

" فكر ببرودة كيف كان يشاهد الإيمان يخبو في روحه ويكبر ويقوى في عينيها. العدائية الخافتة جمعت القوة بداخله وعتمت على عقله كغيمة على خيانته: حينما مرت كالغيمة، تركت عقله هادئاً ومطيعاً تجاهها ثانية، وجعلته محترساً لدرجة خافتة وبلا ندم على أول انفصال هادئ لحياتهما (ص 426 ـ 7)

هناك تأنيب للذات في كلمات مثل " ببرودة " coldly و " بلا ندم " without regret؛ لكن تم تخفيضه بالنرجسية المتيقظة للنثر لدرجة مميتة ـ لتوضع ربما في " خافت " dim و " بشكل خافت dimly " ـ نظراً لأن الكثير من الطاقة على ما يبدو تدخل ضمن الأناقة اللفظية.

غير أنك تجد فصلاً كُتب بشكل متألق في الرواية، مشهد عشاء عيد الميلاد، ونجاحه هناك يمكن أن يساعدنا على فهم السبب الذي جعل جويس يواجه الصعوبات التي واجهها في قص

Twitter: @ketab_n

السيرة الذاتية. الانتصار الفني لهذا المشهد هو: أولاً، يصور كاملاً وبشكل موضوعي عنف الحياة الأيرلندية (داخلياً وخارجياً)؛ ثانياً، يفسر لنا انصراف استيفن عن الكنيسة والقومية المناهضة للكهنوت على حد سواء. ثالثاً، يجمع الواقعية الطبيعية بالبلاغة والمسرح الكلاسيكي. من البداية العرضية البطيئة إلى النهاية المسرحية الأعلى، لا تجد كلمة واحدة (باستثناء حوالي مقطعين من تأملات استيفن) لا تعزى إلى كل من الواقعية التجريبية للمشهد، المتجذر مرات عديدة في بيئاته السياسية والسيسيولوجية التاريخية، والتوتر والاهتياج العاطفي المتزايد والمطرد أيضاً، باعتباره متفرداً في انعطافه كمشهد في تراجيديا راسين.

كما " **يوم اللبلاب في غرفة اللجنة** " هذا الفصل يحقق تكثيفاً للفن ـ والحقيقة التي نادراً ما ترتبط بعمل كيبلنغ أو لورانس. هذا النوع من الكتابة يؤسس لجويس كأحد كبار كتاب الواقعية. فالواقعية يمكن أن تعني تقريباً كل شيء، لكنها تعني هنا الحضور المحسوس للعقل التحليلي القوي الذي يقف خارج المشهد ويختار التفاصيل ليسميها، ذلك الحدث العقلي الذي حُجب كاملاً، لطالما أن الحدث بكامله تمت مسرحته وتشيئه، لكن نستشعره بقوة.

لكن أريد أن أشير تحديداً إلى المضامين التشخيصية للمشهد لجهة تطور استيفن. هذه تكمن في التباين بين " حزب " ديدالس / كيسي والجدل وحزب دانتي رايوردان ـ الذي هو أيضاً حالة تباين بين الرجال والنساء. فالرجال الذين يدعمون بارنل والقومية

Twitter: @ketab_n

العلمانية، كل الهوى لصالحهم، وكل الشعر الذي في خطابهم، وكل الفصاحة، والتاريخ، والسخاء، والفكاهة، والحيوية.

" ينظر استيفن بمزيد من الحب إلى وجه السيد كيسي وهو يحدّق من خلف الطاولة ويداه مربوطتان. أحب أن يجلس بجانبه عند الموقد، لينظر إلى وجهه الداكن الشرس. لكن عينيه الداكنتين لم تحملا الشراسة أبداً، وصوته الخفيض يطيب الاستماع إليه (ص278).

النساء والكنيسة فقط عليهما أن يعرضا صوابية الرأي الانتقامي، والتكراري، والحازم لدانتي - منوهاً إلى السلطة بعبارات مقتضبة جداً - أو كآبة السيدة ديدالس، وتفاهتها وعملها كمضيفة. هذا التباين في الادعاءات المتنافسة على إخلاصه تترك استيفن بكل وضوح بدون خيار سوى أن يحب الخطأ. نتابع المقطع الذي اشتققنا منه " لكن لماذا كان إذاً ضد القساوسة ؟ لأن دانتي وقتها لا بد أن يكون على حق ".

بنضوجه يتوقف استيفن عن رؤية الصراع بهذه المعاني البيضاء والسوداء. لكنه يبقى صراعاً بالنسبة له، لأنه لم يكن قادراً على الالتحاق بوالده والسيد كيسي كثائر شجاع من أجل أيرلندة. السيد ديدالس / جويس أظهر نفسه مسرفاً ومستغلاً، ومخادعاً أخلاقياً وفكرياً في كل جانب من حياته خلا الجانب المتعلق بالمسرح الاجتماعي. والده هو من اختار جيمس جويس وقَبِلَ شيئاً من السلبية التي يحملها ليقف في وجه أشقائه وشقيقاته، وحتى ضد

Twitter: @ketab_n

والدته. لكنه شاهد بأم عينه أن والده تسبب في موت أمه. لم يكن والده " على حق "، كما قال دانتي. لكن الابن جعل منه قضية عامة.

علاوة على ذلك، لم يكن جويس قادراً على قبول دور الثائر الشجاع الملتهب، وتطويع الذات التي كانت المحرك السيكولوجي للقومية الأيرلندية. نرى هذا في المشاهد العصيبة التي دعي فيها لأن يكون قساً واختار بدلاً من ذلك أن يكرس نفسه للفن. فقد أُبلغنا عنه

" لم يُعصَ مرة أو يسمح لأصحابه المتمردين إغراءه في الكف عن الطاعة العمياء: حتى حينما شكك بعبارة قالها سيده، لم يتجرأ أن يشكك بها على الملأ " (ص416).

هذا يلتقي، بكل وضوح، مع فشله بالاعتراف بالرغبات الكبرى التي بداخله، ودعوته للالتحاق بالقساوسة باعتبارهم خدماً للشعيرة الكبرى اللا شخصية. فالأهواء هي المسرح الخارجي والبنية الداخلية للرجولة على حد سواء، وهي الرجال بالمعنى الإنساني النهضوي الكبير الذين ينتصرون في السياسة. استيفن / جويس لم يكن رجلاً و لهذا دعيّ بدلاً من ذلك إلى الدين - إلى الكهنوت، إلى جانب دانتي، وليس إلى جانب والده، لقد اختار كهنوت الفن، العمل الروحي اللاشخصي، الذي لا يدعو إلى بهاء الشخصية أو إلى هوى.

المقاطع التي تتنامى فيها موهبته ممتعة جداً، لأن توالي الأحداث فيها غير مؤكدة ومتذبذبة. بتركه للقس، ينزعج استيفن

Twitter: @ketab_n

من وجه هذا الأخير، " قناع مقيت يعكس يوماً مغموراً "، وتنتقل هذه الصورة إلى صور " الرائحة الكريهة للأروقة الطويلة لكلونغوز Clongowes " مدرسته اليسوعية "، والهواء الرطب الدافئ المعلق في الحمَّام في كلونغوز فوق الماء الأشني الراكد " (ص421). هو يثور ضد هذه الصور، التي تشير إلى نوعية قذرة، بشقيها الشهواني والاجتماعي، في حياة الكنيسة. " ماذا حلَّ وقتها بالخجل المتأصل فيه.....؟ [يرى صورة جديدة للقس] الوجه كان بلا عينين كريه وورع، بمسحة قرمزية من الغضب الخانق ". الثمن النفسي الذي دفعه لقاء كبت الذات لتفعيل الكهنوتية كان باهظاً جداً. ويقرر بأن " قدره كان التملص من النظم الدينية أو الاجتماعية " (ص422)

ما يثير الفضول هو أن استيفن يلتقت شطر بيته، بالمعنى الحرفي والمجازي للكلمة.

" ابتسم مفكراً بأنها الفوضى، وسوء الحكم، وتشويش منزل والده وتركيد الحياة النباتية، هي التي كان عليها أن تكسب اليوم بروحه (ص.423).

يبدو واضحاً بأن هذا ليس أقل بذاءة من الذي انصرف عنه. فالفارق يبدو والحالة هذه هو أن الفوضى تنفصل عن أي هدف رفيع، وعن أي شيء يوجد مطلباً أخلاقياً مهيباً من استيفن.

يحمل استيفن الحقد على النظام، لطالما كان السبب في هزيمته، والذي حاول أن يوجده وفشل. " كم كان هدفه تافهاً! " يقول هذا، عن محاولته لتحسين الأشياء في بيته ". " حاول أن يبني

Twitter: @ketab_n

جداراً للنظام والأناقة يصد به الحياة البذيئة ويحجز... حالات المد المتكررة القوية التي بداخله " بلا فائدة (ص349). هو يعزز هذا الشعور ويختار الفوضى باعتبارها له.

حينما يجد أشقاؤه وشقيقاته في البيت، في مشهد المهنة، وإن اتسم وصفه للمنزل بالاشمئزاز ذاته ـ فإن " الكسر الملقاة وقطع الخبز المحلى، أصبحت بنيّة الشكل بالشاي التي سكبت عليها، وألقيت مبعثرة على الطاولة " (ص424)، وهكذا ـ مع ذلك يلتحق بفنائهم، الذي هو من الناحية العملية أول التحاق لـ استيفن بأي شخص في هذا الكتاب. ماذا نتج عن هذا الخجل المتجذر عنده، وقراره في التملص من كل الأنظمة ؟ يبدو مرة أخرى بأن الفوضى كما المجتمع لا يهدد أحداً حينما لا يحمل أي استحقاق أخلاقي ضمني.

يرفض استيفن وبكل فخر أن يلتحق بأي مجتمع متعالٍ ـ وأي مجتمع يرتكز على احترام الذات. هذا الرفض جاء باسم الفن، لكن الفن الذي يتحد مع عدم الترتيب، ومع حب القذارة لنفسه. برج عاجي يتطاول على منزل إساءة الحكم، هذا ما شرع استيفن ببنائه لنفسه، وهذا ما أنجزه جويس بروعه في يوليسيس.

يوليسيس قصة يوم واحد، 16 حزيران 1904، و مدينة واحدة هي دبلن، وبالقدر الذي تتقدم فيه هذه القصة ببطليها استيفن ديدالس، وليوبولد بلوم. رجلان آخران هما الأب كونمي ونائب الملك يمثلان الكنيسة والدولة داخل مدينة دبلن، لكن دورهما

Twitter: @ketab_n

محدود جداً في الكتاب. الشخصيتان الرئيسيتان لهما اهتمامات قليلة جداً في المسائل السياسية والإمبراطورية، لكن عقليهما يحملان شخصية متميزة مناهضة للإمبريالية. استيفن يسخر من إنكلترا وأيرلندا على حد سواء في حكايته عن بلمز Plums ويتحدى الجنود البريطانيين في نايتاون Nighttown. ويخبر بلوم الرجل القومي العنيف يسمى سيتزن، " الاضطهاد كما يقول، هذا الذي يزخر به تاريخ العالم بأكمله، ويطيل أمد الكراهية بين الأمم.. (ص331) لكن ما من فائدة، كما يقول. القوة، والكراهية، والتاريخ وكل ذلك. هذه ليست حياة لرجال ونساء، هي احتقار وكراهية " (333).

على الصعيد الفني يوليسيس إنجاز عظيم، لكن بالميزان، فيها من الضخامة لدرجة لا يمكن البحث بتفاصيلها هنا. وأستطيع القول هنا فقط - وتحديداً في أول فصل منها - إن جويس ينجح بشخصية استيفن نجاحاً لم يحققه في " **صورة الفنان شاباً** ". التباين والصراع بينه وبين بوك موليغان، النظير الأكثر جاذبية، والأكثر موهبة ظاهرياً، يعمل لكي يجذب لاستيفن نوع الشعور من القارئ الذي يريده جويس. الصعوبات الخاصة باستيفن كثيرة - وإن كانت لا تزال تنشأ إلى حد كبير من مزاجه وكبريائه الخاص - وتبدو أنها لا تنفك عن دعواه، وتبدو متجذرة جدياً بما يمكن أن يفعله وما ينبغي فعله.

ما إن يظهر بلوم حتى نعرف أننا في حضرة مشروع فني عبقري، بمعنييه

Twitter: @ketab_n

" أكل السيد ليوبولد بلوم الأحشاء الداخلية للوحوش والطيور بمقبلات. أحب حساء القوانص المركّز، القوانص المحشية باللوز. والقلب المحشي شواء، وشرائح الكبد المقليّة مع فتة الخبز، والظباء hencod المقلية. وأكثر ما أحب كلى الضأن المشوي التي أعطت فمه نكهة جميلة مع شيء من رائحة البول.

الكلى لم تغادر ذهنه وهو يتنقل حول المطبخ بتؤدة، يضع أشياء الفطور على صينية محدودبة. الضوء والهواء البارد يملآن المطبخ لكن في الخارج تجد الصباح الصيفي اللطيف في كل مكان. جعلته يشعر بالجوع (ص.55).

كل شيء هناك أمامنا، بدءاً من النثر الشهواني الفاعل، إلى الالتفات للسعادة الذاتية للكاتب، وصولاً إلى الشخصية المسعِدة لذاتها، يعلن عن نمط جديد من الأدب، وعن مجال واسع من الامكانية ـ وإن كان ما يمضي بفعله جويس يتجاوز كثيراً المجال الذي يعدنا به هنا.

" يوليسيس " كتبت، وأعيدت كتابتها لسنوات عديدة، ونشرت في باريس عام 1922. فقد كانت كتاباً بامتياز لذلك الزمان والمكان، مع نهاية الحرب العظمى، وكل الدول العظمى وسياساتها ليست في موضع مصداقية. رجال الأدب، كما رجال الثقافة عموماً يشعرون بأن الطريقة الفضلى لمنع حرب أخرى مماثلة هو أن يديروا ظهورهم لكل القوى والعادات التي انتجتها. يوليسيس كانت مثالاً رئيساً للذي سيلتفتون إليه، لأنها تقع في الزاوية المقابلة تماماً للخريطة الإنسانية.

Twitter: @ketab_n

تم تناولها لتكون علامة العصر، لمن أحبها ومن كرهها. من كرهها شجبها بشدة لأنها انحطاط بلحمه ودمه، وسمة انحدار للأدب الإنجليزي، لطالما ترمي إلى انحدار القومية الإنجليزية، وانجليزيتها، هذه المشاعر تفاقمت بقضية الرقابة. والتي بدت تدخلاً من جانب الحكومات - حكومات صناع الحرب - بحياة النفوس الحرة. الأجهزة الرقابية منعت نشر يوليسيس في العديد من البلدان ولسنوات عديدة. لكن سرعان ما أنقذ الكتاب من هذه البيئات السياسية والأخلاقية الفظة وأدخل تحت الرعاية الاحترازية للأساتذة ونقاد الأدب. لم يتعاملوا معها على أنها تهديد للإمبراطورية البريطانية بل على أنها خرافة ضد خرافة، ومحاكاة ساخرة ضخمة للحياة والفن معاً، وموسوعة رائعة لكل أنواع المعرفة والصور.

كل هذا جائز بكل تأكيد، غير أن وجهة نظري هذه تبقى أقرب إلى محافظي Philistines عام 1922. فقد كانت يولسيس في الواقع بياناً مضاداً للإمبراطورية، ولم يكن هذا بفضل البيانات السياسية الضمنية لجويس وما تحمله من تحديات ثقافية بداخلها، بقدر ما تحمله من خاصية كعمل فني. بداية وقبل كل شيء يوليسيس هي قصر للفن - وليست مجرد برج عاجي كالذي تعهد استيفن ديدالس ببنائه، في " صورة الفنان شاباً "، لكن هذه السلسلة من الأبراج في بنيتها الضخمة هي مذهلة في الوقت ذاته. يتوجب الإصرار على الحجم والإتقان لأنه خصوصاً بعد عام 1922 وقبل أن يتعلم الناس كيف يقرؤونها، فالجهد الذي تتطلبه من

Twitter: @ketab_n

القرّاء كان قضية مهمة. وكان يتوقع جويس أن يكرّس قرّاؤه حياتهم لقراءتها، مع أن قادة سياسيين أمثال غاندي رفضوا السماح لأتباعهم بالانخراط في الفن الحديث، لأن الوقت والجهد الذي يتطلبه منهم سيبعدهم عن نشاطهم الاجتماعي والسياسي. قارئ يوليسيس على الأقل بعد 1922 يحتاج إلى دورة تعليمية مطوّلة، قسم منها موجه لفئة قليلة، فالقارئ يحتاج للتغلب على الكثير من عادات الحديث المحتشم، والخيال المؤدب. ويحتاج لبذل جهود استثنائية من الفهم والتعاطف، قبل أن يفهم الكتاب ويقيمه.

هذا هو التحدي الثقافي الذي لم يتخذ النقاد والأساتذة والمعلمون الإجراءات الضرورية له، لأنهم كرّسوا جلّ حياتهم لقراءة جويس وأمثاله من الكتّاب. (الأكثر من هذا، ونتيجة لجهودهم، لم تعد يوليسيس تتطلب جهداً مدى الحياة للاستمتاع بها) فالطريقة التي تتبدل بها خاصية الفن بتبدل حجم وتعقيد الأعمال الفردية، يبقى جانباً مهماً في تاريخ الفن. إنه الشيء الذي يدركه تولستوي جيداً، ويلعب دوراً كبيراً في شجب كل من الفن الحديث وفن عصر النهضة، في " ما هو الفن ؟ " يوليسيس تهين الإمبراطورية بجدية بما تطلبه من قرائها ـ وما تقدمه لهم من إغراءات إبعادهم عن استثمار القدرة الأخلاقية في مسائل سياسية واجتماعية.

إتش. جي. ويلز يمكن استحضاره ثانية في هذه النقطة. فقد كتب جويس إلى ويلز، يطلب مساعدته في تزكية عمله Work in Progress (الذي أصبح "يقظة آل فينيغان " Finnegans Wake)

Twitter: @ketab_n

للفت انتباه الجمهور. أجاب ويلز بالرفض في 23 تشرين الثاني عام 1928 على أرضية خلاف جوهري بينهما، الذي تنامى إلى حد اتهام جويس بانعدام المسؤولية الاجتماعية عنده.

" توجهاتك كانت كاثوليكية، وأيرلندية، وعصياناً مسلحاً، أما توجهاتي فكانت على الدوام علمية، بناءة، وأعتقد أنها إنجليزية. الإطار العقلي لي هو هذا العالم الذي أنا فيه... التقدم ليس حتمياً لكنه ممتع وممكن. تلك اللعبة تجذبني وتتمسك بي. لأجلها أريد لغة، وعبارة سهلة وواضحة قدر الإمكان... تستحوذ كينونتك العقلية لأجلها. نظام التناقضات المتوحش يستحوذ على كينونتك العقلية (اللاهوت الكاثوليكي الروماني... الخ).... ويبدو شيئاً جميلاً لك أن تتحدى وتسقط. بالنسبة لي ليس أقل من هذا..... لقد أدرت ظهرك للعوام وحاجاتهم الأساسية وذكائهم ووقتهم المحدود. وبالغت بهذا. ماذا كانت النتيجة ؟ ألفاز كبيرة. بات عملاك الأخيران فيهما من التسلية وإثارة الكتابة أكثر من أن يكونا للقراءة (ص.620).

في هذه الحالة نرى أن الإشتراكي يؤنب جويس، لكن ليس هناك تناقض بين هذا واستخدامنا السابق لكلمة "إشتراكي" لنصف بها إحساس جويس. فالانقسام بين هذين الكاتبين يظهر في قضية مذهب الدولة. جويس كان فوضوياً بالمعنى المنفلت للكلمة - فقد كان سياسياً بحيث أن هذه التعابير جميعها، من فوضوي واشتراكي يجب أن تؤخذ على أنها مجازية في إسقاطها عليه. ويلز

Twitter: @ketab_n

من ناحية أخرى، كان رجل دولة في تفكيره السياسي - رجل دولة عالمي في الواقع. في الروايات التي ذكرت آنفاً، لم يكن ويلز يفكر بطريقة سياسية على الإطلاق، وصوره عن الرجل الصغير يمكن استيعابها على ضوء صور جويس.

لكن حينما أصبح ويلز سياسياً بحق، و جويس فنياً بحق، وجدا نفسيهما منفصلين، وأصبح الاتحاد بينهما مستحيلاً، كما تشير بهذا رسالة ويلز. فقد كان جويس وقتها يهاجم الإمبراطورية من زواية هددت بشكل متساو دولة العالم الاشتراكي. فقد كان يعيد بناء قصر الفن بموازين جديدة وضخمة، مستثمراً الحياة الخاصة، والحياة الجمالية والثقافية، بذرائع ومصادر تجعلها النظير، والقوة المضادة، للحياة الحضارية والسياسية.

كل الأنشطة لصالح الثقافة وضد الحضارة تكاد تتضخم إلى حجم يناسب ويتحدى عظمة المؤسسات والأحداث، الحروب وإمبراطوريات عصرها. أنظمة الفكر العملاقة في ألمانيا في نهاية القرن الثامن عشر تبدو أنها تناسب وتستجيب لإنجازات نابليون والثورة الفرنسية. بهذا الشكل يمكن أن نفهم كتابة "يوليسيس" في لحظة كانت فيها إنكلترا إمبراطورية عظمى، كما نفهم كتابة هيغل " فينومينولوجيا الروح " في لحظة كان فيها نابليون في أوج عظمته.

لكن هذا لا يعني بأن العمل العظيم للثقافة سيظهر بربط اجتماعي قريب مع العمل العظيم للحضارة، بالأحرى العكس.

Twitter: @ketab_n

فتطور الفلسفة النقدية في ألمانيا بدلاً من إنكلترا أو فرنسا، أصبح ممكناً بسبب بعد ألمانيا عن مراكز الحضارة الحديثة، وبسبب صغر وعدم تأثير الدول الدوقية، التي فيها الأستاذ الجامعي (أعطي الحرية الاجتماعية وبخاصة في النظام الجامعي الألماني) ذو سلطة واسعة بالمقارنة مع سلطة الدوق. الشيء نفسه ينطبق على جويس كايرلندي، إذا ما قورن بـ كيبلنغ كإنكليزي ومنشد الطبقة الحاكمة. (من المفيد أيضاً بأنها كتبت في سويسرة الدولة المحايدة أثناء الحرب) بينما في إنكلترا القرن التاسع عشر، كان ممكناً للروائيين النأي بأنفسهم عن السلطة الاقتصادية والسياسية - على سبيل المثال، بالتنكر الضمني بأن إنكلترا كانت إمبراطورية - وبهذا يجدون لأنفسهم ظلاً وقائياً يمكن أن يعملوا من خلاله.

بوصفها قصر للفن، (وبوصفها أيضاً واقعية إشتراكية) أطلقت يوليسيس إشارتها ضد الإمبراطورية. الإشارتان تعملان بوحدة لا تنفصل، كما البستونات التي تعمل مع بعضها لدفع عجلات السيارة - وبهذه الطريقة كما في طرق أخرى يمكن النظر إلى " يقظة آل فينيغان " على أنها امتداد آخر ليوليسيس، أكثر إحكاماً وصعوبة كفن، وأكثر شعبية واستهانة بالثقافة - استهانة بكل إنجازات الثقافة في اتحادها مع الحضارة. ولعل الأبرز، أنها حطمت البنية الشخصية، جاعلة كل أنواع العقول والتجارب على اختلافها متشابكة، وحطمت رمزياً كل البنى الأخرى للكبرياء الإنساني. لكن تبقى " يقظة آل فينيغان " وربما للأبد المحمية الأكاديمية ولم تدخل في التوجه العام للأدب كما دخلت يوليسيس.

Twitter: @ketab_n

جمهور جويس الأساسي يمكن أن يقال عنه أكاديمي، بالمعنى الذي يميزها عن جمهور كيبلنغ ولورانس. لكن يوليسيس وكتب أخرى هي اليوم مألوفة لكل من له اهتمام بالقص البريطاني في القرن العشرين. فهذه الكتب تبقى جزءاً مهماً للأدب المقاوم للإمبراطورية.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

[5]

إيفلين واو

وصل واو مرحلة النضج في وقت كان فيه كيبلنغ معزولاً - حينما كان رمزاً للشوفينية والإمبريالية، ولكل ما هو ذاو في الفن والأفكار، ولكل شيء قمعي في الأداء الاجتماعي والسياسي - ورمز الآباء الذين ثار عليهم واو وأصدقاؤه. يخبرنا شقيقه أليك واو، كيف فتح إيفلين كفلام حديثاً مع أستاذه وهو في المرحلة الإعدادية قائلاً: " كما تعرف إن والدي رجل مخيف كما كيبلنغ ".

سخر واو في عمله المكتوب من الملاحم البطولية لكيبلنغ، وبخاصة في كتابه " المغرفة " (Scoop) عام 1937 من خلال شخصية الجنرال كرتويل، إف آر جي إس F.R.G.S، المغامر المستكشف الذي يعمل ناظراً محترماً في مخزن الذي يُعِدُّ وليم بوت لمهنته كمراسل أجنبي. فهو بطل لكيبلنغ قبل عام 1914 يواجه طفلاً غير بطولي بعد عام 1918.

" رجل بارز: نهر كرتويل الجليدي في سبتسبيرجن، شلالات كرتويل في فنزويلا، جبل كرتويل في باميرس، مَقفَز كرتويل في

Twitter: @ketab_n

كامبرلاند، هكذا تميّزت أسفاره، حماقة كرتويل. مخيم بلا ماء، عرضة للهجوم، ليس بعيداً عن سالونيكا، كان ذا سمعة سيئة لكل من خدم معه في الحرب. كان يدفع له في الدكان (المخزن) ستمائة في السنة كما تدفع له عمولة، عليه أن يدفع منها وبموجب عقد اشتراكاً شهرياً بـ R.G.S، ومعالجة كهربائية تحفظ له سمرة بشرته (ص46).

البطل المغامر الدجال أصبح دعابة قديمة بعد عام 1937، شخصيات كيبلنغ من هذا النوع ظلت لفترة طويلة لعبة سهلة للظرفاء؛ تجدهم على سبيل المثال يعمل بي. جي. وودهاوس. ما قدمه واو من مساهمة كان فقط إعطاء الدعابة كمالها الكلاسيكي. بيد أن روح الدعابة المضادة لكيبلنغ التي تم التعبير عنها في هذا العمل، كانت شيئاً أكثر انتشاراً، وكانت الأشد عنده. فقد وسّع واستكشف هذه الطبع الظريف بجسارة وذكاء يفوق أي كاتب آخر.

قرأ في عشرينيات القرن العشرين لـ دي إتش لورانش وجويس من بين الأصوات الثائرة الأخرى التي كان لها تأثير على أبناء جيله. لحق بهم، وأدار ظهره للكتّاب الذين أحبهم والده وأصدقاؤه. فكتاب " انهيار وسقوط " يعتبر أحد الكتب الأكثر تألقاً لدى واو، وإن نشر في وقت مبكراً (نُشِرَ عام 1928)، إلا أنه يسخر بشكل مباشر من كل الأسلاف.

حينما طُرد بول بينيفينر من أكسفورد لتصرفه المخل بالآداب العامة، يقول حارسه متظاهراً بالتقوى.

Twitter: @ketab_n

" حسناً، احمد الله والدك المسكين يشاركك في هذا العار، هذا كل ما أستطيع قوله " (ونكتشف حالاً الدافع القذر خلف أخلاقيته!) " لا أعتقد أنني سأفي بالنفقة التي أولاني إياها والدك المسكين، إن استمرت عليّ الحسومات هذه في الظروف الحالية " (ص15).

سخرية واو بطبيعة الحال وجهت ضد آباء العائلة بقدر ما وجهت ضد آباء الثقافة، من أمثال رؤساء الكليات في أكسفورد.

" السيد سنكز، صغير العمداء، والسيد بوستلثويت، أمين الصندوق المحلي، جلسا لوحدهما في غرفة السيد سنكز المطلة على الحدائق الأربع في سكون كوليج... " الغرامات! " قال السيد سنكز، وهو يحك أنفه بغليونه وبشكل لطيف. " أوه يا عزيزي! " الغرامات ستجدها بعد هذا المساء ". (ص11 ـ 12).

كل الرجال في السلطة، وكل المؤسسات كالبرلمان مثلاً، والصحافة والسجون متبلدة خيالياً ومشبوهة أخلاقياً. يقدمهم لنا واو وكأنما العديد منهم مجرد دمى سهلة معترف بهم. شلل كامل لا حياة فيه إلا أن ينفخ فيه الحياة بسخرياته، محاكاته البارعة للصوت والإيماءة تبعث فيهم الحياة ثانية، لكن حياته؛ وليس حياتهم. فالثوار والشبان هم وحدهم الذين يهربون من التبلد.

ولعل الهجوم الأعنف على السلطة الاجتماعية والأبوية هو خطاب الكابتن جريمز ضد البيت والزواج، القيم الأكثر تقديساً، القيم المرتبطة بالأب والأم.

Twitter: @ketab_n

" كان من المفترض أن يخبروني أنه في نهاية هذه الرحلة السعيدة، وهذه الطريق بأزهارها المتناثرة أن هناك ضوءاً قبيحاً وأصوات أطفال في البيت. كما يجب أن يحذروننى من هذا السرير المعطر بالخزامى والمُلقى لأجلي، ومن الوستارية المعرشة على النوافذ، ومن كل حميمية وثقة مرتبطة بالحياة الأسرية. لكن أجرؤ على القول بأنني لم أستمع. فحياتنا تعاش بين بيتين. فنحن نطهر لنرى النور لبعض الوقت، ومن ثم يغلق الباب الأمامي. وتحجب الستائر القماشية ضوء الشمس، ويتوهج الموقد بنار البيت، بينما تشرع مرة أخرى فوق رؤوسنا في الطابق العلوي الأحداث المؤسفة للمراهقين. فهناك بيت وعائلة تنتظر كل واحد منا.(ص102)

في كتابه الأول هذا، يسخر واو من الآباء و(الأمهات) ويتعاطف مع الأبناء، يسخر من الطبقة الوسطى ويتعاطف مع الطبقة الأرستقراطية. لكن حالة من هذا النوع تحمل بكل وضوح التناقض الذاتي لإنكلترا القرن العشرين. في روايته اللاحقة " أجساد حقيرة " Vile Bodies، هذه التعاطفات أصبحت معكوسة. ليدي سيركمفيرنس التي سُخِرَ منها في الكتاب السابق كشخصية محافظة، تنظر في هذا الكتاب مشفقة إلى

" الحشد الكبير من الناس الورعين والمحترمين (الكثير منهم جعل من استقبال Anchorage House لهم النزهة الوحيدة في السنة)، نساؤهم يلبسن أشياء ثرية ومتينة، أما رجالهم فهم يتلهفون للأوامر، أناس مثلوا بلادهم في الأماكن الأجنبية وأرسلوا أولادهم ليضحوا من أجلها في المعركة، أناس من ذوي الحياة المحتشمة

Twitter: @ketab_n

والمعتدلة، وغير المثقفة، وغير المتكلفة، وغير المرتبكة، وغير المتغطرسة، وغير الطموحة، أحكامهم مستقلة، وأطوارهم غريبة، أناس لطفاء، يهتمون بالحيوانات، والفقراء المحتاجين، أناس شجعان تنقصهم الحجة إلى حد ما، هذه الجماعة الرائعة بنظامها البائد، وصلت في يوم ما إلى مبتغاها، كانوا يأملون أن يلتقوا من كان سبباً في وجودهم، يصافحون ليدي أنكوريج بمودة واضحة في أعلى درج بيتها. ليدي سيركمفيرنس شاهدت كل هذا واستشقت زفير جمهورها كاملاً (ص 127).

هذا المقطع يستحضر شعور كيبلنغ ذاته الذي يبديه ليستحضر الموضوع ذاته (ونظراً لسخريته المزدوجة، كان واو قادراً في كل مرة أن يبدو أكثر مباشرة من كيبلنغ، فقد أعجب بـ ليدي سيركمفيرنس بقدر ما أعجب بها كيبلنغ).

في منتصف حياته تحوّل واو إلى الاعتدال بردة الفعل ذاتها عند كيبلنغ، على المسائل الاجتماعية والسياسية. فقد لعن كل ولاء ليبرالي، وتشكلت ذائقته الأدبية من المتناقضات التي كانت عند كيبلنغ ومن تناقضات الذات لمزاجه. فاليوم لا نجد أثراً لجويس أو لورانس في عمله، الذي يتجنب فيه الأشكال والموضوعات الضخمة، ويسعى إلى مقياس صغير، وبراعات تقليدية. " التجربة ؟ حرمها الله " قالها في مقابلة له في " باريس ريفيو " عام 1962 " انظر إلى نتائج التجربة في عمل كاتب مثل جويس. انطلق بالكتابة جيداً، بعد ذلك تراه يدخل الخَبَل بالتفاهة. وينتهي بالجنون ". ويقول في " محنة جليبرت بنفولد " The Ordeal of Gilbert Pinfold بأن

Twitter: @ketab_n

ديكنز وبلزاك كانا سيدين من الشياطين، لكن روائيي القرن العشرين سيقيّمون تبعاً "للأناقة وتنوع الوسيلة". وهكذا فإن العمل الشاق لـ بي. جي وودهاوس جعله من أجمل الأدباء في القرن العشرين. وودهاوس هو أحد ورثة كيبلنغ - قصص الفكاهة القصيرة لدى كيبلنغ - لهذا يمكننا أن نربط هذا الإعلان بعودته إلى المؤلف الأكبر.

علاوة على ذلك، حينما كتب واو سيرته الذاتية في آخر حياته تقريباً، أراد بهذا أن يظهر بأن تذمره من والده لا يعني أنه كان شبيهاً بكيبلنغ، إنما لم يكن يشبهه كثيراً - لم يكن كيبلنغياً بما فيه الكفاية.

"كثير من الصبية الصغار ينظرون إلى آبائهم على أنهم أشداء بارعون لدرجة بطولية، وصيادوون أقوياء، سادة الآلات، لم أكن منهم. لم أخف منه أبداً. كان قلقاً بدلاً من أن يكون فاعلاً. وظائفه الذهنية والمكتبية ظهرت شائنة لي في طفولتي المبكرة. فالأفضل لي أن أُحْتَرَمْ كجندي أو بحار كما أقاربي. وحتى كرجل يحلق بموسى حادة تقطع الحنجرة لم أره شيئاً، سوى أنه عجوز، ومقعد." (التعلم القليل، ص63)

وكما العادة، يُحدثُ واو تأثيراً، وربما لا يثق القارئ بالطريقة التي سيصدّق فيها هذه التعليل. لكن لا نستطيع الشك، إنه بنظره إلى الخلف، إنما ينسب إحساس كيبلنغ لنفسه وهو الغلام الصغير" غلام صغير ذكي، وشجاع، وقوي وسليم"، ويبدو على الأرجح أنه

Twitter: @ketab_n

كان كيبلنغياً تحت الأساليب المتأنقة لعشرينيات القرن العشرين. وكان أيضاً جمالياً وساخراً معقداً ونزقاً، لكن وقتها كان كذلك كيبلنغ نفسه. ولعلنا ننظر إلى الحياة المبكرة لـ واو ـ هو يجهلها بنفسه ـ كما كيبلنغ بأنه المولود الجديد للجيل القادم.

علاة على ذلك، كان واو انموذجاً لجيله في هذه الرحلة بدءاً من مناهضته المؤكدة للكيبلنغية، التي كانت تعني مناهضة الإمبريالية والعسكرية... الخ، وصولاً إلى اكتشاف الذات تدريجياً والتي كانت شيئاً يلتقي بها مع كيبلنغ. فقد ترعرع كل أصدقائه على قراءة كيبلنغ وهاجارد وهنتري، واستيفنسون، لكن في رجولتهم المبكرة تنكروا لكل ما وقفوا من أجله. قمعوا ذاكرتهم بمعنى ما، واختاروا مواقف ونوقيات تتعارض تماماً مع هؤلاء وبالقدر الممكن.

يصف غراهام غرين، على سبيل المثال، هذه العملية بطريقته الخاصة في " اسلوب الحياة ". فقد كره غرفة الرياضة، والألعاب و OTC في المدرسة، ويختفي ليقرأ حينما تُنسق مثل هذه الأشياء.

ـ ما قرأه في سن المراهقة ـ كان مادة راقية، لكنه في سيرته الذاتية يستذكر نوعاً ما قراءاته الصبيانية لـ هاجارد وهنتري؛ ويتتبع ظهورها مرة أخرى، وتنتقل إلى كتابته الخاصة. آثاره في المغامرة، والتجسس وقصص الحرب على سبيل المثال تتجاذب في تمجيدها لفضائل المغامر؛ لكن في نهاية المطاف أبطال غرين أمثال (سكوبي في رواية " قلب المشكلة ") هم أبطال حقيقيون عند

Twitter: @ketab_n

كيبلنغ، ويمكن أن يقال الشيء نفسه عن " المصيبة السوداء " و"المغرفة " ورواياته عن الحرب العالمية الثانية. بهذه الروايات رجع إلى الأنماط القديمة لكيبلنغ (وإن كانت بسخرية مصطنعة) في الحبكة السردية والتعاطف مع الشخصية. اللهجة الساخرة تزدهي بإعلانها الفارق الكبير عن كيبلنغ، لكن تأثير هذه القصص هو تأثير " **قصص سهلة من الهضاب** ".

بدأ غرين و واو موهبتان ومزاجان مختلفان تماماً في ثلاثينيات القرن العشرين، ارتبطا سوية بمذهبهما الكاثوليكي المتجانس. فقد بدا غرين أكثر جدية وأكثر بقاء في بيته في هذا العالم الحديث ـ عالم العصابات والعملاء السريين ـ من واو المتأنق والرومنسي. لكن تدريجياً أصبح واضحاً بأن الاثنين يتشابهان جداً؛ السيرة الذاتية لـ غرين ربما كتبها واو . في كثير من الأحيان تشبه حياة واو المبكرة أكثر من السيرة الذاتية الخاصة بـ واو. نراهم الآن متبادلين ومتممين لمزاج واحد، غرين كتب أساساً في فترة الانقباض، وكتب واو في فترة المس. لكنه كان See ـ saw من المجموعة أستذكر جيل واو، وقد لا تجد شبيهاً لكيبلنغ غيره، على الأقل في موهبته، وربما في مزاجه. لكن هناك تطوراً مشابهاً وتغيراً بمرور السنين لشخص مختلف كما نويل كاورد؛ بدءاً من سخريته اللاذعة لكل شيء يسمى مؤسسة Establishment في عشرينيات القرن العشرين إلى العاطفية الوطنية لـ " الموكب " Cavalcade لاحقاً، وأغنياته وأفلامه زمن الحرب. ومع أن كيبلنغ لا يتكرر أو لا يمكن تقليده، فإن التقاليد التي جعلت المحافظية

Twitter: @ketab_n

الوطنية مستساغة استعيدت منه ومن كل من كان يقف معه. وكما انتهت رواية "قوس قزح" تنتهي "الموكب" Cavalcade بترديد الجميع "حفظ الله الملك". لكن الحالة المدهشة أكثر من كوارد هو غرين.

غراهام غرين

غراهام غرين الذي سنتناوله ككاتب مقارن ومرتبط بحالة واو، يبدأ مقدمته عام 1971 لـ "قلب المشكلة" بـ "كتب إليّ إيفلين واو مرة بأن الاعتذار الوحيد الذي يمكن أن يقدمه عن "العودة إلى برايدشد كان"spam" Black outs and Nissen Huts. وأشعر الشيء نفسه تجاه "قلب المشكلة"؛ وإن اختلف اعتذاري. "مستقعات وأمطار وطاهي مجنون" ـ بالنسبة لحربينا كانتا مختلفتين. ويخبرنا بأنه بدأ هذه الرواية في 1946، أي بعد ست سنوات من إنهاء سابقتها "السلطة والمجد". فقد نشرت عام 1948 وبالتالي يمكن مقارنتها برواية "1984"، و "العودة إلى برايدشد" أيضاً؛ نجاحات ثلاثة كبيرة وعاجلة لانكلترا بعد الحرب.

التشابه الذي يشير إليه غرين يكمن في ذنب ما يتقاسمه مع واو ـ ضرورة الاعتذار عما كتباه ـ لعله غلوهما في التقنيات وفي المشاعر. (وربما قال أورويل الشيء نفسه 1984) وعن نوع الغلو عند غرين نستشهد بـ "ابتهاجه كان كمن يصرخ في بئر"؛(قلب المشكلة ص 208) هذا الغلو كان بنمط الرواية الكاثوليكية لدى الكاتبين. فالكاتبان كلاهما كانا روائيين كاثوليكيين في هذه الحقبة

Twitter: @ketab_n

من مهنتهما، وهذا يعني أن نمط الإحساس لديهما يتميز بالحزن، والاشمئزاز من المجتمع الحديث، والسعادة الانتقامية من إخفاقات الطبيعة البشرية وبؤسها

قدم هذا نفسه على أنه حكم ديني، لكن يمكن قراءته كردة فعل أيضاً على فقد انكلترا للسلطة وللإمبراطورية. انشغل الكاتبان كلاهما بالتناقص والموت. على سبيل المثال، تستحوذ الشخصيات المحورية في كلتا الروايتين أمنية الموت، كما استحوذت المؤلفيَن. يقول غرين،

" كنت أعتقد دائماً بأن الحرب تأتي بالموت كحل، بشكل أو بآخر، بغارة جوية، أو بغواصة بإفريقيا وبجرعة من المياه السوداء، لكن هنا أنا على قيد الحياة، أحمل التعاسة للناس الذين أحببتهم، أشغل المهنة القديمة لطفل بيت البغاء (صxII)

واو في عمله اللاحق، ثلاثية الحرب، يعنون نسخة من "العودة إلى برايدشد " بـ " أمنية الموت "، ويصور بطلاً آخر للسيرة الذاتية، فالبطل جاي كروتشباك يوجهه الموت. بمقارنة هذه الروايات بـ(قلب المشكلة) نجد بأن كلا البطلين هما تجسيد للمسؤولية والشفقة، ومثقلان بزوجتين لا يستحقانهما ومكروهتان عموماً Found، not Simopatrico)) بسبب فضائلهما (لمَ عليك دائماً قول الحق ؟)

مهنته كروائي كاثوليكي كانت مهمة لكلا الكاتبين ، ومفيدة لسجالنا حتى وإن أخذت بالمعنى الحرفي لها . فالرواية

Twitter: @ketab_n

الكاثوليكية كانت أساساً شكلاً متأنقاً منقلباً . هي نوع من الرومانسية السوداء . فائدتها المباشرة لسجالنا هو تهكمها على تراث WASP[1]viii في القص ، بأشكاله المحلية والمغامراتية على حد سواء ، فقد كانت ردة فعل على الأيديولوجيا التي أوصلت انكلترا إلى العظمة .

أما الفائدة غير المباشرة لهذا الجنس الأدبي فهي تأكيده على كليشيه القص (باعتباره الأسلوب الوحيد لتعزيز ازدرائه للطبيعة البشرية غير المتجددة وبالتالي لكل طموح واسع وشريف). سكوبي Scobie بطل رواية غرين، يتنبأ دائماً بما سيحدث بالضبط إذا ما حاول أحد وضع خطة جديدة. فحينما تقول عشيقته بأنها بدون شك ستلتحق بخدمة العلم حينما ترجع إلى انكلترا، يتنبأ سكوبي

" فيما وراء الأطلسي، المرأة المساعدة في الخدمة الإقليمية ATSأو المرأة المساعدة في القوى الجوية WAAF، الرقيب (المرأة) المتبجحة بصدرها الكبير، والمطبخ، وقشور البطاطا، والضابط (المرأة) الشاذة جنسياً بشفاهها الرقيقة وشعرها الذهبي المرتب، والرجال ينتظرونها في مكان عام خارج المعسكر، بين أدغال الجولق بالمقارنة مع هذا، يبقى الأطلسي بالتأكيد أكثر من وطن (ص 157)

---

(1) WASP اختصار لعبارة White Anglo – Saxon protestantوتعني البروتستانتي الانجلو سكسوني الأبيض

Twitter: @ketab_n

لكن تبقى هذه التقنية مدهشة حينما تستخدم على شخصيات غير مستحبة. ففي الجملة الأولى من الرواية نلتقي ويلسون، الذي تميّز " بركبتيه القرنفليتين الخاليتين من الشعر ". ونسمع لاحقاً بأن له شاربين صغيرين، وبنطالاً قصيراً يرفرف دائماً، بدين، وبريء، ورومانسي؛ ولهذه الأسباب هو أحمق وشرير في هذا الجزء. تلك هي كل مزايا الفشل في الرجولة، وهي في الوقت ذاته فشل الفضائل المميزة لهذه الطبقة. بالجسم واللون القرنفلي، والخلو من الشعر، يصبح ولسون بعكس سكوبي النحيف، ذا بشرة كثيفة الشعر، تجففه حرارة التجربة، انحدر إلى رجولة ذكورية رمزية. ولا يقنعنا غرين كثيراً بفشل ولسون بعرضه لسلوكياته بقدر ما يستحضر هذه الكليشيه الرجولية.

ليس صدفة أن تكون هذه الكليشيه إرثاً كيبلنغياً. فكسوبي هو أحد رجال كيبلنغ، وولسون أحد غلمانه، فهذان الرجلان كانا في أغلب الأحيان متغايرين في القصص الهندية. وهذا ليس صدفة، لأن رواية غرين تأخذ شيئاً كثيراً من كيبلنغ أومن شركائه في المغامرة، أمثال كونراد وموم، على سبيل المثال المحاكم العدلية تصبح في مرحلة ما بعد الإمبراطورية " البناء الحجري العملاق هو كمن يتباهى برجال ضعاف " (ص 7). ويلحظ أحدنا أيضاً أهمية التلميحات ومفاتيح الألغاز عند غرين كماعند كيبلنغ، التقنية التي لم ينحن لها لورانس وجويس. يستفيد غرين بقدر مااستفادت أجاثا كريستي نفسها من الارتياب

Twitter: @ketab_n

الذي أثاره اعترافنا بالشخصيات جميعها كنماذج. وفوق كل هذا، فإن فن الكليشيه هو فن كيبلنغ ـ منذ أن أتى به لقصة الممزق.

غرين لم يشر صراحة إلى كيبلنغ لكنه أشار إلى بوتشان وستيفينسون. في هذه الرواية، من المقاطع الأكثر حيوية تلك التي تقدّم لنا سكوبي وهو يبتدع نسخة جديدة من" جزيرة الكنز" ليسلي بها صبياً في المشفى. وينسب إلى ويلسون العادة المشينة في قراءة " الكنز الذهبي " لـ بالجريف بجرعات صغيرة"، كمن يشرب خفية؛ " إصبع لونغفيلو، وماكولي، ومانفان" (ص 4) ويمكن أن نأخذ بالجريف كمعادل شعري لـ استيفنسون، في هذا الأدب الإمبراطوري، المتعة التي أخذت منها شخصيات غرين الرذيلة الخفية.

إنها نقطة وثيقة الصلة، أن تجعل من تجربة المدرسة الإعدادية، وذكريات المدرسة قبل عام 1918(منطقة كيبلنغ، كلام قصصي) في روايات كل من غرين و واو ذات أهمية كبيرة. في رواية " قلب المشكلة " تصور لنا هيلين كطالبة تمارس هوايتها بجمع الطوابع ولعب كرة السلة، بينما ينشغل ولسون وهاريس بـ " رابطة الطلاب القدامى" وذكرياتهم عن المدرسة. لم يتهرب أي منهما من هويته المدرسية. واو جاء بنفس الاستحضار الكوميدي المحزن للولاءات المدرسية لأبثورب والمعسكر التدريبي لـ جاي باعتباره مدرسة أيضاً. في كل هذه الحالات تجربة المدرسة الإعدادية التي سبقت عام 1918، التي تم التكتم عليها أو التنكر لها في عشرينات القرن العشرين ترجع بمزيد من الحنين إليها في أربعينيات القرن بحلوها ومرها.

Twitter: @ketab_n

والأكثر دهشة ما يجمع هذان الروائيين الكاثوليكيين هواستحضارهما المشترك لمعايير الطبقة الإمبراطورية. فقد هاجم غرين كمؤلف كلاً من ويلسون وهاريس وهزيء منهما بلا رحمة، وهاجم واو كمؤلف كلاً من تريمر وهوبر وهزيء منهما لأنهما كانت تعوزهما الحماسة والقوة، ولفشلهما في أسلوب الطبقة الحاكمة. هذا مدهش جداً لأن له علاقة بسيطة بـ " الإحساس الكاثوليكي المصرح به رسمياً وعلاقة قوية بكيبلنغ وروحه. ومع أن الحركة الكاثوليكية في القص كانت مصممة في جانب منها على عودة الكيبلنغية Kiplingism، إلا أن هذين الكاتبين في الواقع أطالا أمد هذه الروح ضمنياً، وطورا هذه القيم خفية وبالاتجاه نفسه، وهذا ينطبق على أعضاء آخرين من جيله من الشيوعيين إضافة إلى الكاثوليكيين وما بينهما.

جيل واو

فكرة الجيل ـ مجموعة من المعاصرين تفصلهم عن مجموعات اجتماعية أخرى تقاسمهم لتجارب مهمة ـ هي وسيلة مهمة لفهم واو. فقد كتب بشكل متألق ـ وإن كتب بنمط الفانتازيا (الأخيولة) بدلاً من الواقعية ـ عن ذلك الجيل وكتب لأجلهم. في هذه الحالة، تبقى هذه الكلمة هي أفضل ما يشار بها إلى الجمهور بدلاً من الجمهور الأكاديمي كما في حالة جويس، أو الطبقة الحاكمة كما في جمهور كيبلنغ. طبعاً في كل هذه الحالات، لا نقصد ضمنياً أنه ما من أحد غيرهم استمتع بهؤلاء الكتاب، لكن يمكن

Twitter: @ketab_n

أن نصوّر المجموعة هذه التي أسميناها بأنها بشكل أو بآخر تشغل الصفوف الأمامية وحاضرة أساساً عند الكاتب؛ هذا يساعدنا على فهم الهدف من إيماءات الكاتب، ونظام تكيّف النفس الذي فرض على بقية الجمهور وهم يتعلمون كيف يثمنون هذه الإيماءات. كانت هذه هيمنة ثقافية. فجمهور واو أصبح كبيراً جداً في انكلترا، وأصبح بالتدريج دولياً، لكن القرّاء الذين ينتمون إلى جيل مختلف (أو إلى طبقة اجتماعية مختلفة حتى بين معاصريه) سيشاركون فقط بفضل مقارنة أنفسهم بهذه المجموعة الأولية، التي أسست لنفسها في عشرينيات القرن العشرين عالماً خاصاً بها؛ عالم الضحك الذي رفض جدية آبائهم ـ عالماً جماهيرياً. (جمهوره اللاحق كان مختلفاً بعض الشيء، فقد اشتمل على مزيد من رجال السلطة).

هذا العالم الخاص بالشباب يكرّس للضحك، كما ضمّ أناساً من ذوي الذائقة والموهبة، الذين كان لهم التأثير المهم على انكلترا زمانهم. وبسبب هذا الهجوم على جدية أسلافهم، التي كان يمجدّها واو لهم، لم ينصفه النقاد ككاتب ـ ولم يتناولوه بالجدية المطلوبة. وصفتُ هذا الجيل في " أطفال الشمس " وأظهرتُ كم كان انتشاره واسعاً في الحياة الثقافية الانجليزية في عشرينيان وثلاثينيات القرن العشرين والمناصب الكثيرة التي تبوأها في السلطة بعد عام 1945.

Twitter: @ketab_n

حياته

ولد واو عام 1903، ذهب إلى مدرسة لانسنغ، المدرسة العامة المتواضعة ذات التوجه الديني، ثم انتسب إلى كلية غير مهمة في اكسفورد؛ هيرتفورد. انضم إلى حلقة المتأنقين والجماليين والآريستوفيليز Aristophiles أثناء وجوده في اكسفورد، الذين كانوا إيتونين Etonian بشكل مميز. بانضمامه إليهم يعني تأييده لمبدأ المتعة Pleasure Principle والفنتازيا، رافضاً بهذا مبدأ الواقع والواقعية. ويعني هذا أيضاً تغيير الطبقة، فوالده كان أصلاً من الطبقة الوسطى، ورجل أدب غير مهم، عمل لصالح مؤسسة نشر. فقد كتب مطولاً عن تجربته في اكسفورد، واختياره لهوية الطبقة الجديدة في " **العودة إلى برايدشد** ". كانت الرواية الفيصل في حياته، والحقيقة في حيوات عديدة، فثمة اختيار مشابه اتخذه العديد من هؤلاء الذين أسميتهم أبناء جيله كما سنرى.

ناقش واو في روايته " **انهيار وسقوط** "، قضية الطبقة من ناحية الطبقة الوسطي لبطله الذي قدّم له المال السيد الأستير دغبي ـ فين ـ ترمبنغتون Trimpingtan ـ vane ـ Sir Alastair Digby.

قال بول بنيفاذر " لكن شرفي هناك. تحدث البرجوازيون البريطانيون لأجيال عديدة عن أنفسهم كأسياد، وكانوا يقصدون بهذا من بين الأشياء الأخرى، احترام الذات التي تزدريها البقاشيش المخالفة للأصول. إنها الصفة التي تميّز السيد عن الفنان والارستقراطي. اليوم أنا سيّد.لا أستطيع التخلي عن هذه الصفة، فهي متأصلة بداخلي. ولا أستطيع أخذ تلك النقود "

Twitter: @ketab_n

بالطبع هو يأخذها، والانتعاش الأخلاقي للكتاب مشتق بكامله من الطريقة التي ينضم بها واو للطبقة الارستقراطية، وهجر البرجوازية البريطانية. وما جعل هذا الانتعاش ممتعاً هو الحصافة التي يعرّف بها واو مثل هذه المصطلحات. بول بنيفاذر يحل العقدة التي ربط فيها ديفو السيد و الارستقراطي معاً في روايته " **السيد الانجليزي الكامل** " منذ مائتي عام. فقد زاوج ديفو بين الاثنين، وأعطى البرجوازي الأولوية الأخلاقية في بداية عهد الهيمنة البرجوازية، وبارك كل من جين أوستن، وديكنز وثاكيري.....إلخ، هذا التزاوج. أما واو فقد تبرأ منهما لصالح جيله والتحق بالطبقة الارستقراطية.

ولطالما اجتاز واو امتحانه بصعوبة في اكسفورد (بحسب زعمهم لم يقم أي من هذه المجموعة بعمل أكاديمي أو تعلم أي شيء هناك) فقد ذهب إلى لندن لا ليبحث هناك عن مهنة بل عن طريقة يكسب بها رزقه. وبما أنه أجبر على التعليم في المدرسة الإعدادية، فقد نقل تجربته بوصف كوميدي رائع في " **انهيار وسقوط** " التي لاقت نجاحاً ملموساً، واختارها ونستون تشرشل لتكون هدية عيد ميلاده لذلك العام. وأصبح واو صديقاً لابن تشرشل، راندولف، وتشرشل نفسه يمكن القول بأنه كان السياسي المفضل عنده (فقد كان تشرشل الشخصية الأكثر كيبلنغية في السياسة البريطانية، وأصبح بطبيعة الحال المخلص القومي).

بقوة هذا النجاح، تزوج واو زواجاً قيل عنه إنه الزواج النمطي لعشرينيات القرن العشرين. زوجته التي كان اسمها أيضاً إيفلين،

Twitter: @ketab_n

لبست وتصرفت بطريقة صبيانية. كما استهزىء بالفارق الجنسي المبالغ فيه لجيل والديهما (الجيل الادواردي). فقد عرفت بـ إيفلين الثاني، وبدأا حياتهما الزوجية في حالة من البساطة الطفولية التي تتحدى ضمنياً أساليب حياة " البالغين " في العلاقات الجنسية وكل شيء آخر. ولأسباب عديدة، لم يكتب لهذا الزواج الديمومة واستمر لفترة قصيرة، وانقلب واو بمرارة على تحرير الذات لجيله وبحث عن ضمانات اجتماعية لقيمه. وتحدث في روايته اللاحقة عن جديده "التعطش للاستمرار"، متفهماً الأمر ليقبل في الكنيسة الكاثوليكية الرومانية.

كتب في ثلاثينيات القرن العشرين كتباً تتحدث عن الأسفار وروايات أخرى، أو بالأحرى قصصاً. وبالقدر الذي جّرب فيه الموضوعات أو الأساليب الرئيسة لطقوس الرواية ـ كما في " حفنة من تراب " كان عمله يعاني على صعيد النوع، فأفضل الكتب لديه كانت تسمى المسليات بدلاً من الروايات. (كما قسم قص غرين بنفس الطريقة) تزوج ثانية، داخل الكنيسة، وأصبح عنده عائلة كبيرة، تربت على الطراز القديم. حينما نشبت الحرب في عام 1939، ابتهج واو لأن الحرب ستعيد الشرف الإنكليزي لمواجهة ألمانيا وروسيا (التحالف الذي كان ينظر إليه على أنه " عصر جديد في التسلح) ولأن لديه إعجابا رومانسياً بالجنود والجيش. وقع في حب (استخدم هذا المصطلح He was in love) المكونات العسكرية والارستقراطية لطبقة الجيش الارستقراطي. غير أن رومانسيته بالجيش تبددت بالتجربة، وكتب قبل نهاية الحرب روايته" العودة

Twitter: @ketab_n

إلى برايدشد"، وهي استرداد رومانسي لماضيه في اكسفورد وللأرستقراطية الكاثوليكية المتعصبة عنده.

في السنوات التي تلت الحرب، كان كاتباً ناجحاً جداً، لكنه كره انكلترا التي عاش فيها. فلم يجد موضوعات جيدة يكتب عنها، وإن كرّس جهداً لايستهان به لثلاثيته التي كتبها عن الحرب. وكانت هذه أقرب الطرق لنجاحه في الواقعية، لكن كتبه سيطر عليها طول البناء، إنما معاداته للفنتازيا الكوميدية هذه المرة لم تكن في محلها، وحتى في فصولها الأخرى كانت القصة تنقصها الحيوية. العلة تتمثل على الأقل (إن لم تكن مترسخة) في الشخصية المركزية عند واو وممثله جاي كروتشباك؛ والذي هو من جانب بطل كيبلنغي حديث ـ وتابع كيبلنغي ناضج، لكنه محكوم عليه بسلسلة من الإحباطات والهزائم في عالم ما بعد كيبلنغ.

ويخبرنا بأن المشروع الأدبي الأكثر متعة لدى واو جاء به في القدس عام 1935. التفكير بالجنرال اللنبي " الدخول المهيب المتواضع إلى القدس قبل سبعة عشر عاماً " يعكس بأن اللنبي " قد أوجد أنقى وأكرم حكومة عرفتها هذه الأرض منذ قسطنطين "، فقد شعر واو بالفخر لأنه انكليزي، وخطط لهذه المهنة الأدبية ليعبر ويخدم بها هذا العز.

" كنت وقتها في سن الثانية والثلاثين ـ حينما وجدت نفسي محظوظاً أمام ثلاث أو أربع روايات خفاف "، لا يبدو أن هذا الأمر

Twitter: @ketab_n

عبثي بأي حال من الأحوال، للبحث عن " عمل حياتي مناسب "؛ (ويتعلم أحدنا لاحقاً بأن الحياة نفسها عمل بما فيه الكفاية) كنت مبتهجاً جداً بالجماليات التي حولي بحيث أنني بدأت أخطط وبشكل غامض لسلسلة من الكتب في ذلك الزمان والمكان ـ قص شبه تاريخي وشبه شعري، ولا أعرف ما هو بالضبط ـ عن هذا الترابط الحميمي والمعقد و الطويل الأجل بين انكلترا والأماكن المقدسة. فالقائمة الطويلة والغريبة للبريطانيين الذين يجسدون هذا الترابط من وقت لآخر ـ هيلينا، ريتشارد قلب الأسد، ستراتفورد كانتغ، غوردن ـ سيكبرون بالبحث بدون أدنى شك.فأول حب متدفق وعزيز لموضوعي لم يفتر بكامله أبداً، ولو أنني أعرف اليوم بأنني لن أسعى إليه أكثر. أحد العناصر اندثرت إلى الأبد ـ عزة البلد. (" العمل المهجور "، Stinchcombe 1952 في الأماكن المقدسة).

هيلينا هي الجزء الوحيد الذي أكمله، لكن قبل موته وقع عقد رواية عن " الصليبيين ". مثل هذه السلسة أشبه ما تكون بـ"**أناشيد رعوية للملك** " تينسون، وهي محاولة لإحياء التاريخ الانكليزي والخرافة بشكلها الملهِم سياسياً وأخلاقياً. ولعل المثال الأخير لهذا الجنس الأدبي كان "**عفريت هضبة بوك** " لكيبلنغ.

كانت الأسطورة الأرثرية Arthurian مثار اهتمام واو على الدوام وفي مقدمتها إحيائها التنيسوني Tennysonian Revival. الشيء الأكثر تألقاً في "**حفنة من تراب** " هو استنجاده بهيتون، المنزل الريفي الذي بني على الطراز المعماري المكافئ لمنزل تينسون

Twitter: @ketab_n

القوطي. إنه التناقض الرهيب للشعور، أو الفوضوية المترسخة بذاتها والمتجددة من تلقاء ذاتها، التي يمجدها واو.

" نفحات الهواء الساخن المنبعثة من جهاز تسخين قديم في الأسفل، هبت فجأة على قدمي أحدهم من القضبان الحديدية المتصالبة على شكل ورقة ثلاثية الفصوص؛ قشعريرة متكهفة للدهاليز الأكثر بعداً، حيث تجد تقنيناً في الفحم، المواسير عنده مسدودة، قاعة العشاء بسطحها المدعم بالحديد المطروق، وصالة الموسيقا ذات الصنوبر الراتنجي، غرف النوم بهياكل أسّرتها النحاسية، وفي كل منها إفريز من الطراز القوطي، كلها أخذت أسماءها من مالوري، ويسولت Yseult، وإيلين، وموردرد، وميرلين، وجاوين، وبيديفر، ولانسلوت، وبيرسيفل، وترستارام، جالاهاد، غرفة ملابسه الخاصة، ومن مورجان لي فاي، وجونيفير لدى برانرا، حيث ينتصب السرير على المنصة، الجدران معلّق عليها النسيج المطرز، الموقد كأنه ضريح في القرن الثالث عشر.(ص 9)

تلك هي القيم الأكثر جديّة لدى واو التي يمجدها هنا. وإن كان هذا الوصف كوميدياً ساخراً، تبقى هيتون في الكتاب رمزاً لكل ما تفتقر إليه الحياة العصرية لدرجة كارثية، وتُشجَب في الختام برندا باعتبارها جينيفر Guinevere عصرية، التي خانت كل أساليب الحياة بخيانتها الجنسية (نموذج العصرنة). بينما في "العودة إلى برايدشد" توصف ممثلة الحياة العصرية بأنها غير مبالية. غير مبالية لدرجة كارثية . وتحديداً بالفروسية.

Twitter: @ketab_n

" لم يكن هوبر رومانسياً. ولم يمتط كطفل حصان روبيرت، أو يجلس بين مواقد المعسكر بجانب إكسانذوس Xanthus، في عصر كانت فيه عيني تذبلان من كل شيء إلا من الشعر. هذا الفاصل الرواقي الذي تقدمه مدارسنا بين الدموع الدافقة للطفل والرجل. هوبر كان يبكي غالباً، لكن لم يكن هذا على خطاب هنري في عيد القديس كرسبن، و لا على الضريح في ثيرموبايلي Thermopylae. فالتاريخ الذي تعلمه منهم فيه القليل من المعارك، لكن بدلاً من ذلك، تجد الإسراف في تفاصيل التشريع الإنساني وفي التغيير الصناعي الحالي. غالبولي، بالاكلافا، كوبيك، ليبانتو، بانوكبيرن، رونسيفيلز وماراتون . هؤلاء والمعركة في الغرب التي سقط فيها آرثر، ومئة من أمثاله الذين أعلن عنهم في أبواقهم، وحتى اليوم في حالتي الذاوية والفوضوية، يتواصلون معي وبشكل لا يقاوم طيلة هذه السنوات الفاصلة بهذا الوضوح وقوة الشباب، لم يهتز لها هوبر.

أفضل أعماله

رأينا بأن الفن وما يقدمه من متعة، تجده ذاته في " انهيار وسقوط " وفي " أجساد حقيرة " وإن كانت القيم التي يدخلها الكاتب مختلفة تماماً. لذلك تبقى إيديولوجيا الفنان مسألة ثانوية، والمسألة الأساسية هي شيء آخر . هي في الواقع تحوّل من مبدأ إيديولوجي أو ساخر إلى آخر. ومن المهم أن نعترف بالرومانسية المتناقضة للمقاطع كتلك الموجودة في " انهيار وسقوط "

Twitter: @ketab_n

" برحيل آخر ضيف، ظهرت ثانية السيدة بيست تشتوند Pest Chetwynde من نومها الخفيف جرّاء تناول الفيرونال*، نشطة وفاتنة كأغنية من القرن السابع عشر. بدا مرج العشب الأخضر يمطر أزهاراً تحت قدميها وهي تمر من مكان مرتفع إلى طاولة الكوكتيل " (ص 133)

هذه الكتابة الرومانسية الساخرة ابتدعها واو على نمط كوميديا الفن Comedia dell Arte. هذا هو الجنس الأدبي الذي التحق به واو - أو بالأحرى، الذي، تبناه لأهدافه الأدبية - ومن المهم أن نعترف أيضاً بمناهضته للأمبريالية ضمنياً (مناهضة القومية، لأجل المسألة تلك) التي حملتها هذه الجمالية بمتهى الصمت. وحينما أصبحت الكوميديا دارجة فكرياً في الزمن الحديث، وكانت موجودة في فرنسا في منتصف القرن التاسع عشر، وبين الثوّار الروحانيين أمثال بودلير. فهؤلاء الثوّار سحرتهم الأداءات المسرحية للفرق الكوميدية وانعكاساتها على الرسم على يد واتو Watteau وأخرين. شخصيات مثل المهرج، والمضحّك والمهرِّجة أصبحت علائم الإحساس، هذا الإحساس الذي أصبح سائداً في الشعر مع لافورج Laforgue، وفي الرسم مع بيكاسو وبراك Braque وفي الفنون الأخرى في نهاية القرن. من فرنسا انتشرت إلى انكلترا، وفي عشرينيات القرن العشرين أصبحت الشخصيات الكوميدية موجودة

* الفيرونال: مادة بيضاء منومة - المترجم

Twitter: @ketab_n

في كل مكان، بدءاً من Bullets Russes لدياغلييف Diaghilev إلى دمى الصين، وفي كل مكان - وبدرجات مختلفة من الفصاحة تحدثوا ضد الفضائل الأرثوذكسية للإمبراطورية والكيبلنغية.

هذه الشخصيات كانت في الواقع نوع من الآلهة pantheon (وإن كانوا جماليين بالمطلق، لكنهم أشاروا فقط إلى القيم الأخلاقية) البديلة عن الآلهة الإغريقية ذات الجمالية الكلاسيكية، وعن الفضائل العبرانية ذات النار والقوة، والحدث والبطولة على حد سواء. فقد ساندت الكوميديا لبعض الوقت العواطف الغنائية، والرومانسية، والأناقة الفائقة، وإن ساندت مؤقتاً الوحشية، والجنون، والإرهاب، إلا أنها ساندت الضحك والدموع، والعواطف الهشة والمعاني المتشظية.. نظم تي إس إليوت بيتين من الشعر يشيران إلى كتلة الإحساس " منتصف الليل يرُجُّ الذاكرة، كما المجنون يرجّ الفرنوق المتيبس "، وحينما جاءت لتهيمن على الخيال، أضعفت أو أسكتت الأوتار الرئيسة للحرب والمغامرة، الحب والزواج. لهذا من المهم أن نرى كم من عمل مفضل قدّمه واو في هذا الجنس الأدبي.

هذا العمل المفضل تجده في مسلياته، وهو بطبيعة الحال هزلي، يأخذ ببساطة من المسرح، ويقلد الهزل المسرحي بطرق واضحة عديدة. الحالات الكوميدية هي حالات مسرحية هزلية في المشهد وفي الحدث، وفي اللباس، وفي التصنيف، وفي التموضع، والإيماءة، وربط الحبكة، وهلم جرّا.

Twitter: @ketab_n

قد نفاجأ إذا بدأنا بدراسة هذا العمل، وبالكم الذي نجد فيه المادة الهزلية في كتبه. فهذه الكتب لا تبدو هزلية جداً ولا بأي معنى، لأن الهزل والعناصر الأكثر جسدية فيه بخاصة، لا تؤثر في القارئ. فنحن نتقبل المسرحية الساخرة أكثر مما نتقبل المسرحية الهزلية. فالمطاردات العاطفية للمسرحية الإيمائية، والمصارعات في الظلام، ومكياج الوجه، ليست هذه عناصر الكوميديا لدى واو. تجد المزيد من هذا لدى الفكاهيين السود ـ وتجد المزيد عند وودهاوس أو عند أنطوني باول. فكوميديا واو لا تفعل كما يفعل غالباً الهزل، الذي ينزل العقول إلى الأجساد. فالأجساد ليست مثار اهتمام واو.

بما أن واو يحوّل لغة الهزل المسرحي إلى لغة أدبية، فقد جعلها لغة الأدب " الكلاسيكي " المصطفى. قام بهذا بوسائط عامه، مثل تأنيق نثره، وتلطيف تأثيراته، وسن ذائقته، لكن هذا حدث أيضاً بمجموعتين تقنيتين محددتين.الأولى، تروي لنا مشاهد الهزل من قبله مباشرة، أو بالأحرى، تُروى لنا بطريقة أكثر تعقيداً من شخصية لأخرى. على سبيل المثال نعلم فك الحقائب Debaggin عند بول في رواية " **انهيار وسقوط** " بمحادثة بين الرجلين النبيلين، بحيث يقع الحدث الهزلي نفسه على خلفية المحادثة في " **المصيبة السوداء** " مرة أخرى يُقدم إلينا Birth Contral Pageant من خلال فترات فاصلة من المقايضات بين ديم ملدريد بورتش، وساره تن، اللتين تزخر علاقتهما بالكوميديا الساخرة. مهارة التعقيدات في هذه

Twitter: @ketab_n

التقنيات، وحدّة الأحكام الأخلاقية تخفف من جسامة الحدث، وتضفي من جانب آخر طابعاً فكرياً على الهزل.

التقنية الثانية، أو مجموعة التقنيات الثانية، التي تمتلك النزعة ذاتها، هي إضفاء طابع تسلسلي للحدث الهزلي.أوضح مثال على هذا، هو جرح وإمراض وتمويت اللورد الصغير تانجنت Lord Tangent في " انهيار وسقوط " لأن تعاقب الأحداث يظهر (ويزول على الفور) مرة، ومرة أخرى، هذا التعاقب لا يحدث لأجلنا، إنه مجرد استخدام، وبهذا يصبح أداة لظرافة واو وليس حدثاً في فكاهة سوداء.

بطبيعة الحال هزل واو يُضفَي عليه طابعاً فكرياً بالمعنى الأقل شكلانية، بحيث تصبح الكوميديا عنده مرجعاً كاملاً للأحداث والنزعات الشخصيّة المعاصرة، وخلفياتها التاريخية والسياسية وذائقتها الجمالية. فهي تأريخ لعصرهم. على سبيل المثال، سباق السيارات، في " أجساد حقيرة " يوصف بطريقة تجعلنا نرى حقيقة أحداث كهذه، إضافة إلى كونها فرصة لحدث هزلي. فالكتب تنزل من تاريخ عصرهم إلى أبعاد و قوى هزلية، لكنها تعطي أيضاً وصفاً دقيقاً لذلك التاريخ. هذا ضغط مضاد بداخلهم، الذي يعقد الشكل. في لحظات ما تجد المكّون الهزلي في حده الأدنى، لأن عين واو تقع على ظاهرة معاصرة يريد أن يسجلها بدقة.

لكن إلى جانب الهزل، يشير مصطلح " كوميديا الفن " Comedia dell Arte إلى التقاليد والتقنيات التي ترتبط تحديداً وبعمق شديد بسيناريوهات واو " فالكوميديا " تشير علاوة على

Twitter: @ketab_n

كل ذلك كله إلى الشخصيات المحورية الثلاث، المهرج والمُضَحّك والمُهَرجة، و العلاقات الحميمة المتداخلة بينهم . فالمهرج شخص ساذج وبائس يتوق إلى الجمال بشكل عام وإلى المُهرجة بشكل خاص، المهرجة تشفق عليه لكنها ضعيفة وغير مخلصة تستسلم إلى المضايقات الوحشية للمضحّك، والعدائيات البشعة الظالمة للمضحك ضد الاثنين الآخرين تتركه ملتزماً بهما إلى الأبد، ولا تكسبه أية فائدة جوهرية. هذه العقدة تُقدِّم بكل تأكيد جوهر المعادل الموضوعي لإحساس واو في هذه الروايات. بول بينفاذر هو بطل مهرج وبطريقة سلبيّة إلى حد ما، وليم بوت في (المغرفة) أكثر إيجابية ـ لتوصيفه ثقافياً بأصوله الريفية، ونثره الأدبي، وأخلاقه الحميدة، وأقاربه ذوي الأطوار الغريبة، ثم يبتدع لنا واو في " المصيبة السوداء " البطل المضحِّك، باسل سيل، الذي يستغل أمه وخادمته أبشع استغلال، كما سرق برودنس من عشيقها السابق، وينتهي بأكلها في مأدبة لأكلة لحوم البشر. وأخيراً ابتدع في " افرد مزيداً من الأعلام "put out more flags مهرّجاً حقيقياً هو أمبروز الذي يقف في علاقة تكاملية مع باسل. فالاثنان حققا "علاقة ضبابية ساخرة مشتركة " منذ أن كانا في اكسفورد، والتزما ببعضهما كحليفين ورفيقين ضد العالم العادي، ومن ثم يخون باسل صديقه امبروز ويخبر الشرطة بتهمة اختلقها هو، ويطلب بعد ذلك من سوسي (الشخصية المهرّجة) بألا تأخذ الحرف " A " من اللباس الداخلي ذي القماش الحريري الرقيق لأمبروز وأن تستبدله بالحرف الاستهلالي الخاص به " B ".

Twitter: @ketab_n

أمبروز هو مهرج بفضل " كآبته وخطوته العبثيّة البسيطة "، ونظراً لأساليبه الكاريكاتيرية، حينما يحرّك رأسه إلى الجانبين وترتجف رموشه وهو يتكلم، ونظراً لتوقه البائس للحب، ونظراً لكونه فناناً حقيقياً ويهودياً ولوطياً، فهو المعادل الموضوعي التام للمشاعر التي من المفترض أن تشيّئها شخصية بالكارين " في أجساد حقيرة "، لكنه يفشل بها. باسل هو مضحّك أفضل بكثير من آدم، ليس هذا بسبب وحشيته ـ ونظرته الثاقبة ـ الجليّة تماماً، لكن بسبب سيكولوجيته الجنسية أيضاً (نرجسته وعبادته السادية للقضيب) المنحطة لدرجة الوقاحة وبالتالي رسمت بشكل دقيق. رواية " افرد مزيداً من الأعلام " هي أفضل رواياته لأنها تستغل هذه الشخصيات الكوميدية. فيها ثلاثة مضحّكين، باسل، والسيد تودهانتر، وكولونيل بلوم، ومهرجَان اثنان أمبروز وسيدرك؛ وأربع مهرجات هنّ سونيا، وأنجيلا، وسوسي، وعروس جرانتلي غرين. إحساس واو يجد معادله الموضوعي في عالم الكوميديا

حول الشخصيات الثلاث هذه تنشر الكوميديا المهرجين والمتحذلقين والمتبجحين الأوغاد، والـ Brighellantriguer وغيرهم. شخصيات مثل ليدي سيركمفيرنس، واللورد كوبر، والدكتور فاجان، والكابتن غرايمز وغيرهم، لا يتفقون في التفاصيل مع الشخصيات السابقة، لكنهم صُمِموا بالطريقة نفسها وللوظيفة نفسها. فلديهم الكثير من الحياة القصصية، ومن النوعية ذاتها؛ فهم شخصيات معقولة وغير معقولة بالأساليب ذاتها؛ وبالدرجة ذاتها. من خلال هذه الصور الكرتونية المعاصرة، وهذا الحشد الجميل

Twitter: @ketab_n

من اللوردات، والمزخرفين المتألقين، والأقنعة التقليدية للكوميديا يمكن أن نرى سطوعها، هذا التأثير يُستخدَم تقليدياً في أجناس كوميدية. البالية والمسرحية الإيمائية غالباً ما تبدأ بعاشقين يافعين، يتحولان بأحلامهما أو سلطانهما إلى مهرجين ومهرجتين، وبذلك يمكن أن يعبروا عن موضوعاتهم بالمزيد من الغزارة الجماليّة.

الادعاء الآخر لواو الذي نحن بصدده هو اهتمامه بالتاريخ الثقافي، الذي هو أساساً فني وثقافي. إنه السيرة الذاتية لـ واو ككاتب وهو يناقشه معنا بطريقة ملتوية. فهو يشجب ضمنياً رواية " **العودة إلى برايدشد** " في " **الاستسلام بلا شروط** " باعتبارها " كلام فارغ " وهي كذلك، لكنها أيضاً سيرة ذاتية متميّزة وتاريخ ثقافي لجيله. فمن الواضح بأن الشخصية المركزية في الرواية، تشارلز ريدر تمثل واو. والخيار الحياتي الذي يقدمه ضد الأخلاق البروتستانتية لصالح الكاثوليكية والارستقراطية والفانتازيا الجمالية والارستقراطية ــ يتوازى مع خيار واو للكاثوليكية والكوميديا.

تبدأ الرواية في اكسفورد، وأول ما نشاهده فيها، تشارلز وهو يقع في حب لورد سيباستيان فلايت، الكاثوليكية الارستقراطية. يأخذ سيباستيان تشارلز في نزهة بسيارة يمتلكها شخص آخر، ومعهما الخمر الأبيض والفراولة، يستلقيان على العشب. " عينا سيباستيان على الأوراق التي فوقه، وعيناي تحدقان به " ونُبلّغ بأن الباب السحري للحديقة الرومانسية المسوّرة يُفتح

Twitter: @ketab_n

لتشارلز. وبعد حياة مدرسية قاسية، وعائلة مفترية، يجد حباً وذكاء وجمالاً وأسلوباً في شخص واحد. وهذا الحب فوضوي، " ينبوع الفوضوية الحار انبجس من أتون عميق لا قرار له، وتدفق تحت أشعة الشمس ـ قوس قزح بأبخرته الباردة ـ وطاقة لا تستطيع الصخور كبحها ".

الفارق يصبح واضحاً بين كل ما يمثله سيباستيان لتشارلز وما يمثله عمه جاسبر، هذا الموقف المتعقل من الطبقة الوسطى والموجه مهنياً من اكسفورد. والأكثر متعة هو التأثير على ذائقة تشارلز التي تعزى إلى سيباستيان. فقد وصل تشارلز إلى اكسفورد بذائقة بلومزبيري.

" بأول ظهيرة لي علقتُ متفاخراً نسخة من صورة " عباد الشمس " لفان جو فوق الموقد، ونصبت لوحة رسمها روجر فراي مع منظر طبيعي لبروفانسي (مقاطعة في فرنسا) التي اشتريتها رخيصة حينما أفلست ورشات عمل أوميغا.

كشف كولنز أحد أصدقاء تشارلز المثقفين زيف جماليات بلومزبيري. لكن لم يكن هذا قبل أن يقلّب سباستيان بفتور صفحة كتاب" الفن " لكلايف بيل، ويقرأ عالياً، " هل يشعر أحد بنفس العاطفة تجاه الفراشة أو الزهرة التي شعر بها تجاه الكاتدرائية أو الصورة ؟ أجاب بكل جرأة " نعم أنا " فقد كانت عينا تشارلز مفتوحتين.

Twitter: @ketab_n

ويأتي رايدر لمعرفة اكسفورد سيباستيان ومن ثم برايدشد Brideshead، المنزل الذي اقتاده إليه سيباستيان في حملته الأولى تلك، القصر العظيم المزخرف، بنافورته المستوردة من إيطاليا، وخلف برايدشد تقبع البندقية المجال التخيلي للورد مارشمين، ووالد سيباستيان، البايروني والشهواني النبيل. تلك هي وجهات النظر في الجمال، والفن، والشهوانية، والروعة، والنهضة والوثنية. لكن اللورد مارشمين الوثني تهزمه زوجته الكاثوليكية، وهو يمثل المبدأ الواقعي في الرواية، ويمكن أن يمثل سيباستيان وجهات النظر هذه بشكلها الطفولي، والحضاني والهزلي فقط. إدمانه على اللعب بالدمية (الدب) هو جدي وهزلي أيضاً، ورفض حقيقي للنضج: يساند سيباستيان مبدأ المتعة الذي يجب أن يلغيه مبدأ الواقع. هذا الأخير يمثله كل من ليدي مارشمين وابنها الأكبر برايدي، الكاثوليكي الورع، الذي قَبِلَ الكنيسة وكل حقائقها الماحقة. ونُبَلّغ بأن وجه برايدي يشبه صورة وجه سباستيان للنحات آزتك Aztec، كما أن أشقاء ليدي مارشمين هم كاثوليكيون وأبطال حرب يحملون البدائية ذاتها في وجوههم. ومنهم من ينتمي إلى عالم كيبلنغ، وهم متمردون لكن واقعيون. هذه الوثنية تؤدي بشكل حتمي إلى الكاثوليكية، كما تؤدي حالة عدم النضج إلى النضج. فهُمْ والكيبلنغية يشكلون معاً خياراً وحيداً، في معارضتهم لهذين البديلين، الاعتيادية المتبلدة والحداثية الفاسدة.

هكذا برايدي وأمه (والشقيقة الأصغر لـ سباستيان، كورديليا البسيطة الطيبة) يقفان في معارضة قطبية للذهنية

Twitter: @ketab_n

المنحطة والمفرطة تألقاً لصديق سباستيان اللوطي أنطوني بلانش الذي يساند الجمالية الحداثية. بين هذين القطبين ينقسم تشارلز دون أن يمتلك خياراً. ويهزأ أنطوني أيضاً بجدية الطبقة الوسطى وضميرها. ويعيش أيضاً من أجل الجمال والذكاء؛ ويستوطن أيضاً في مناطق دخيلة من الخيال. لكن تحديه لأعدائه فيه الكثير من الصلابة والمخاطرة. ففي الوقت الذي يسكن فيه سباستيان برايدشيد ومنزل مارشمين الذي يعبر عن الماضي الانجليزي، يسكن أنطوني في باريس وبرلين العصريتين.

يعترف أنطوني بالموهبة الفنية لتشارلز ويحاول دعوته إلى الحداثة. يدعو أنطوان تشارلز إلى عشاء، يعرض عليه صداقته، ويحاول إدخاله في خصومة مع سباستيان، ويحذره من العواقب الوخيمة على فنه جرّاء حبه لسباستيان، ويقول بأن تشارلز كفنان " سيختنق بالبهاء ". يرفض تشارلز صداقة أنطوني ولا يرى سوى الخبث في تحذيره. هذه هي اللحظة الحاسمة في القصة، وإن كان ما ترمي إليه كاملاً لا يوضّح إلا في وقت لاحق. تشارلز يخشى أنطوني. يخشى فيه لوطيته المتأججة، ويخشى من حجم ومدى ثورته ضد كل ما هو اعتيادي،وتقليدي، ومحتشم، ويخشى الفن الحداثي الذي يحاول أنطوني اقناعه به. لهذا يختار سباستيان.

هو يختار الطريف والفاتن وينصرف عن كل ما هو خطير وغريب. سباستيان لم يكن مهتماً بتشارلز كفنان أو بالفن الحديث. عصيانه على الجماليات كما على الأشياء الأخرى ما هو إلا هزو. أنطوني مرتبط بكوكتو Cocteau وديا غيليف Diaghilev

Twitter: @ketab_n

وبيكاسو وبالفن الحديث في أشده. يفضل تشارلز فن رسم المنازل الريفية الانجليزية. يفضل البهاء. لكن حينما افتتح أول معرض له حضره أنطوني، وهو وحده الذي يفهم ما يفعله تشارلز، والأخطاء التي وقع فيها في تطوره الفني. يخبر تشارلز بأنه استسلم للبهاء الانجليزي وبالقدر الذي حذره منه في حديثهما عن سباستيان. ويعترف تشارلز بأن أنطوني كان على حق. أنطوني مركّب على " هو من يعرف " He who knows كان على حق دوماً، وبشأن المؤلف نفسه. ملّ تشارلز من زوجته و فنه وأصدقائه ومن كل شيء. (يصف واو " في زريبة جلبيرت " الملل الرهيب الذي يصيب شخصية تؤدي بوضوح سيرته الذاتية). فقد اختار تشارلز الجمالية ومن ثم، فشل في هذا العالم الذي فتح له هذا الخيار، فشل في تمييز مفترق الطرق الحاسم، وفشل في صعود الطريق الشاق الذي يمكن أن يوصله إلى الفن. أدار واو ظهره (وجيله أيضاً) لـ كيبلنج وللمسؤولية الأخلاقية، لكن كانت تنقصه الشجاعة المطلوبة للبديل المدمّر الكبير؛ وهو الحداثة.

واو كـ كيبلنغ

من جانب آخر يقترب واو كثيراً في روايتيه " المغرفة" و"المصيبة السوداء " من كيبلنغ (ومن ليفي شتراوس في Tristes Tropiques) في معالجته الرومانسية الفنية للامبريالية الأوربية. فالكتاب الأخير يبدأ بتصريح يقول فيه "We ، Seth of Azanea... ، ، ونرى حاكماً وطنياً وقع في فخ تقليد نمط الإمبراطورية الأوربية. فالتاريخ

Twitter: @ketab_n

الإمبراطوري حاضر هنا كما في رواية " الرجل الذي سيصبح ملكاً".

" كانوا في الطابق العلوي لحصن قديم في ماتودي. هنا ومنذ ثلاثمئة عام خلت تحملت حاميّة عسكرية برتغالية ثمانية شهور من الحصار على يد العرب العمانيين؛ من هذه النافذة كانوا يراقبون إبحار أسطول الفرج، الذي جاء متأخراً عشرة أيام. (ص 8)

يصف لنا واو كيف ازدهرت أزانيا بفضل التقدم الحديث بصورة السكة الحديدية؛ مظهراً نكهة العبثية التاريخية كتلك التي كانت عند كيبلنغ.

" كان القطار تعلوه الرايات، والريش والأزهار، كان يصفر باستمرار من الساحل إلى العاصمة، العسكر من فصائل شتى مصطفة على الطريق، يهودي عدمي من برلين ألقى قنبلة لم تنفجر، وشرارات من المحرك أشعلت حرائق عديدة في الأدغال؛ في دبرا تلقت داوى أموراث التهاني من العالم المتمدن وأوجدت المقاول الفرنسي، والماركيز من النساء النبلاء في أزانيا. (ص 10)

يستمر ولاء واو كما ولاء كيبلنغ وليفي شتراوس، لكل ما هو قديم وغير أوربي، وللمناظر الطبيعية الغريبة، والثقافات التي يتمسك بها رجال الإمبراطورية.

" إنها (الكنيسة) التي يمكن أن نلمحها من مسافة أميال، تتربع على موقع ذي جمال بارز، جرف صخري لخندق كبير يطل على واندا لولاندز، ومنه يضيق بروك كدرون في هذا الفصل حتى

Twitter: @ketab_n

يصبح خيطاً من الفضة، يتفرع إلى شلالات بلون قوس قزح لا حصر لها وهي تسقط لتلتحم بمياه Izol الراكدة على انخفاض 5000 قدم (ص 173).....

ستون ميلاً باتجاه الجنوب وفي أكاكا تمر فرق دموية من مقاتلي ساكيويو Sakuyu لعبوا لعبة تخبأ وابحث بين الصخور، يطاردون فلولاً من جيش سييد Seyid الهارب حيث لا يوجد خلفهم سوى ممر ضيق، ومن قرى الكهوف ذات العراقة، زحفت امرأة لتسرق الميت. (ص 57)

هذا هو الواقع الذي يؤكد ويعرض كل مظاهر البهرجة للحضارة والتقدم الأوربي. هذا هو بالضبط تأكيد كيبلنج للتعامل مع موضوعات كهذه، وتجد هناك تناغما قوياً بين "المصيبة السوداء" و "الرجل الذي سيصبح ملكا".

في الرواية الأولى من روايات واو الثلاث التي كتبها عن الحرب، جاي كروتشباك، كبطل كيبلنغي متأخر، يلتحق بالجيش بحماس رومانسي، يأتي بوضوح كردة فعل على الشهوانية غير المسؤولة في هذا العالم الذي يحيط به. كما هو الحال عند كيبلنغ، جاي كان بحاجة إلى حرب، يفرض فيها الحقيقة على معاصريه. فقد كان سعيداً بسماعه أخبار التحالف الروسي الألماني.

" الخبر الذي هز السياسيين والشعراء الشباب في عشرات العواصم جاء بالسلام الصادق على قلب كل انجليزي. ثماني سنوات

Twitter: @ketab_n

من العار والوحدانية انتهت. العدو أخيراً أصبح ظاهراً للعيان، كبيراً ومكروهاً، أزيلت كل الأقنعة. إنه العصر الحديث للجيش. (رجال السلاح، ص 12)

جاي يذهب ليصلي على ضريح الصليبي " يصلي لمملكتنا المهددة ".

لكن إذا كان الملهم له هو الفروسية، ومتعلق في جانب منه بالقرون الوسطى، فإن ما يواجهه جاي في ثكنات هالبيرديرس ـ Corps of Halberdiers ويجده منعشاً فيها ـ هو الفكتورية أو الكيبلنغية المتأخرة. ليس هناك مكان في انكلترا لحيّ victorian Late_Sunday كامل تماماً وغير واع لذاته، كما في " ثكنات هالبيرديرس (ص 63). هناك يمتهن نفسه أولاً لأبثورب، شكل الفتى الشجاع عند كيبلنغ، الانجليزي الذي سخر منه متأنقو عشرينيات القرن العشرين ومن بعده سخروا من اللواء ريتشاي هوك.

" كان (ريتشاي هوك) أعظم طفل في هالبيرديرس، أرعبته الحرب العالمية الأولى وتمت محاكمته مرتين أمام المجلس العسكري لعصيانه الأوامر في الميدان، وتمت تبرأته مرتين عرفاناً بنجاحه الباهر بأعماله المستقلة، مستخدم أسطوري لأداة حفر الخنادق، حيث القليل من الرجال جمع الخوذات، رجع ريتشاري هوك مرة من غزوة عبر أرض محرمة برأس حارس ألماني يتدلى في إحدى يديه (ص 67)..لأجل هذا المحارب المتميز لم تكن صورة الحرب مطاردة أو قتل؛ كانت قطعة اسفنجية رطبة على الباب،

Twitter: @ketab_n

وقنفذاً في السرير، أو بالأحرى، رأى الحرب نفسها على أنها فخ موقوت هائل. (ص 74)

ويفرض ريتشاي هوك الواقع على معاصري جاي، وهم بهذه الحالة زملاؤه من الضباط الذين يرفضون امتهان العسكرية بجدية.

وحينما يمضي تدريب ضباط هالبيرديرس بطيئاً، يعاقبهم اللواء " وشعر جاي في ذلك المساء بأنه متخم من اللحم، فقد كان يلتهم الطعام كما الأسد على ذبيح ريتشاي هوك. " (ص 121)

الإحاطة بأبثورب وريتشاي هوك، ومعانقة جاي، هو الفوج.

" أحب جاي العقيد تشبورن والنقيب بوسانكويت. أحب أبثورب. أحب الرسم الزيتي على مصطلى الساحة المنظمة لهاربيرديرس في الفلاء. أحب الفوج بكامله، حباً عميقاً ورقيقاً (ص 54). و" بدا على جاي في الأسبوعين الآخرين و كأنه يمارس شيئاً افتقده في صباه، وهو المراهقة السعيدة (ص 48).

هذه المراهقة يمكن أن يقال عنها بأنها مستوحاة أو أطرت نفسها على منوال رواية كيبلغ " **ستولكي وشركاه** " ـ عالم المزحات والمغامرات العملية، لكنه أيضاً عالم السلطة والمسؤولية

فالجيش يساند الهرمية، والخلخلة، والطبقة، وشكل البنية الاجتماعية، ويناهض كل ما هو حديث ومنحط.

" البنية الهرمية للحياة العسكرية بكاملها أهينت بهذه المجموعة من الرجال ذوي الطبقة الاجتماعية الواحدة (ص95).. ففي خدمته العسكرية كلها لم يكف جاي عن التعجب ممن ينقل

Twitter: @ketab_n

الحديث بعفوية بين أبناء الطبقة المتماثلة والمتعالية الجنود النظاميون كانوا شواهد على الحياة الحضرية السعيدة، حيث يجدد فيها التباين الطبقي ويُقبل بكل وضوح (ضباط وسادة ص 319).

غير أن جاي نفسه كان متأنقاً (مثل واو)، وهذا يعني أنه أبعد قسراً عن جذوره من طبقة كيبلنغ. وحينما احتسى الخمرة لأول مرة مع العقيد تشبورن، لم يستطع الرد على شعيرة " Here's how " بنفس العبارة، لأن تلك الشعيرة ترجع إلى أسلوب كيبلنغ الذي سُخِرَ منه منذ فترة طويلة. مرة التحق بالفوج الذي يستخدم هذه العبارة، لكن كان يحس دائماً بأنه خارج هذه الطبقة. ومع أنه يحب أبثورب لأن هذا من جانب يستطيع - ويحب - أن يضحك عليه، وعليه أن يفعل هذا لأنه لا يزال من بقايا تأنق عشرينيات القرن العشرين، وأبثورب رجل انكليزي لمرحلة ما قبل عام 1914(فما يزال متخماً، على سبيل المثال، بقصص مغامراته في أدغال إفريقيا). يحتاج جاي في الواقع إلى أبثورب ليضحك عليه، وبعودته من الإجازة إلى الفوج، أصيب بخيبة الأمل في لندن المتحضرة، ويعزي جاي نفسه بفكرة أن:

" نفوذ أثبورب سيقيده، وسيدفعه إلى حدائق الفانتازيا البعيدة (ص 138). (بسماعه عن أبثورب وارتدائه خوذة من التك في مرحاضه المحمول (" ومتى ترتديها ، هل قبل أم بعد تسحيل البدلة ؟ لا بد أن أعرف.لابد أن أتخيل المشهد يا أبثورب. حينما نكون من كبار السن، فإن ذكريات من أشياء كهذه ستكون عزاءنا الوحيد " (ص 157).

Twitter: @ketab_n

وكما تنبأ جاي بأيام وليالي آذار المجنونة من اختباء وبحث انتهت إلى بئر عميق من الانتعاش في ذاكرته.لم يشم رائحة الغار الرطب ثانية، أو يطأ بين الأشواك الصنوبرية دون أن يعيش مرة أخرى هذه الليالي المثقلة التي كان يجوب فيها مع أثبورب (ص 158)

الضحك، وسنرى الشيء نفسه في حالات أخرى، هنا الضحك يؤدي واجبه تجاه العاطفة. مشاعر جاي متناقضة، فهو يحب الأشياء نفسها التي يسخر منها، والأشياء التي يحبها تحديداً أشياء من ماضي انجلترا كيبلنغ ما قبل عام 1914. على سبيل المثال، يدهشه البناء الذي تلقى فيه تدريبه، لأنه كان مدرسته الإعدادية السابقة، والمكان المتخم بذكريات الحرب العالمية الأولى. كان يسمى " منزل قط الإمارة "Kut al imara house بعد المعركة الشهيرة، ومساكن المنامة كانت مهاجع الطلاب. فكل غرفة حملت اسماً بعد المعركة في الحرب العالمية الأولى. غرفة كانت باسشندايل " paschendael " تجاوز أبواب "Loos "، و وايبرز wipers وأنزاك (هكذا تلفظ) Anzac (ص 92).

لم تكن تلك ذكريات جاي في المدرسة أو في تلك الحرب سعيدة، فمثل هذه الذكريات السعيدة التي عنده كانت ممزوجة بالتعاسة، والغربة، والملل، لكن هذا المزج له دلالته، إنه الحقيقة - وإن كانت استجابته للحقيقة عبرت عن نفسها كثيراً بالضحك. حينما يفكر بصوره الأولى عن الحرب (المدرسة الإعدادية)، فإنه بهذا يفكر بلغة البطل القصصي، الكابتن تروسلوف الشخصيه

Twitter: @ketab_n

الكيبلنغية الأخرى. فالكابتن ترسلوف كان كما ستولكي لدى كيبلنغ خبيراً في قيادة الأفغان المقيمين على الحدود الشمالية الغربية للهند. ويدرك جاي ـ لكن بدون استياء ـ بأنه تعلّم أن يفكر بالحرب بلغة رومانسية تاريخية كاذبة، وليس بلغة القتال الحقيقي بين 1914 ـ 1918

هذه البهجة الساخرة في العبث تأتي دفعة واحدة مع إعجاب جاي بـ رتشاي هوك . فإحساس جاي بأن همجية هذا الأخير وحدها التي يمكن أن تفهم الحرب والجيوش(والتي هي واقع) تأتي دفعة واحدة في الدعابة العمليّة، وبخاصة الدعابة العسكرية. ريتشاي هوك يطلع جاي على غارة محظورة على شاطىء داكار، وقد " امتلأ جاي بالإحساس الأكثر انتعاشاً بحياته؛ أول موطن قدم له على تراب العدو " (ص 299). ويرجع ريتشاي هوك مصاباً بجروح بليغة، لكنه قبل أن يسقط على الأرض يقول." أوصيكم بجوز الهند " و " قد وضع في حضن جاي رأس الزنجي المجعد المبلل " (ص 231) هذا واقع، من ناحية لأنه شيء مفزع، لكن من ناحية أخرى لأنه عبثي، وفي كلتا (الحالتين) يصوّر ما كان جاي متعطشاً إليه طيلة سنوات الترهل والكسل للسلام.

في الجزء الثاني من " ضباط وسادة " يستفيد واو وبشكل رائع من صورة Wodehouse. P. G (وفكهاء آخرين جاؤوا بعد كيبلنغ)، هذا المتأنق وخادمه، إيفور كلير وكوريورال . ميجر ليودوفيك. هذا الأخير " يبدو خادماً مخادعاً " هذان الرجلان كلاهما كانا مفضلين عند الروائي، إلا أنهما انقلبا إلى خائنين،

Twitter: @ketab_n

وهذا الأخير مجرم. هذا الانحراف بالحبكة تعبر عن تبرؤ واو من طيش الحرب والتأنقية. وبعد ذلك يحفظ واو لليودوفيك دوره ليصبح كاتباً، وكاتباً للرواية التي نحكم عليها من خلال وصفها بأنها تشبه كثيراً " **العودة إلى برايدشد** ". بمعنى آخر يشير واو بأن علينا أن ننظر إلى ليودوفيك كأنه شخصية كاريكاتورية، أو تشخيصاً لنفسه. هذا يدعونا لقراءة جدلية للشيء الذي تم وصفه مسبقاً، لكن لم يستخدم بقية الكتاب شيئاً من هذا القبيل.

هذا الجزء الثاني من الكتاب هو فنتازيا ساخرة أكثر بكثير من " **رجال في الجيش** "، وأقرب إلى مسليات واو. ومع أن الجزء الثالث " **المستسلم بلا شروط** " يشمل معالجة واو الجادة والوحيدة لموضوع الحرب - قدر اليهودي و اللاجئين الآخرين في يوغسلافيا - إلا أنه يسقط على الصعيد القصصي؛ فمن الواضح أن واو لم يعد يؤمن بالمشروع الكبير الذي بدأه.

كما هو حال كيبلنغ، فقد وجد واو نفسه متمرداً على شكل الرواية، أو بالأحرى، وجد نفسه خارج دائرة التعاطف مع مشروع الأدب كاملاً، ومع عالم القرّاء والكتّاب كاملاً، ليصبح بمقدوره انجاز مشروع أكبر. فمشروع كيبلنغ بدأ يتهاوى من خلاله، وبصورة حتمية.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

[6]
كنغسلي أميس

الاحتجاج على الاحتجاج

ولد كنغسلي أميس في لندن عام 1922 ، ذهب إلى اكسفورد لفترة وجيزة أثناء الحرب ورجع بعد أن خدم في الجيش. بدأ يكسب عيشه كمعلم، وتزوج تقريباً بنفس العمر الذي تزوج فيه واو، لكن كان هذا قبل عشرين عاماً. بالنظر إليهما بهذه الطريقة، نجد أن مهنة كلا الكاتبين سارت بخطوط متشابهة في السنوات الأولى من حياتهما. فقد كان لهما الموقف ذاته تجاه الحربين العالميتين، ومن جانب الجيلين اللذين ينتميان إليهما، كما كانت البدايات الأدبية لكليهما كوميديات ساخرة أغضبت بعض كبار السن في المؤسسة الأدبية.

إذا ما التفتنا إلى أبناء جيل واو الذين تمت مناقشتهم في "أطفال الشمس" سنصعق حينما نجد أن الكثير منهم مضى إلى مهن مهمة وناجحة على اختلافها. حصل معظمهم على مكافأة

Twitter: @ketab_n

مجزية من انكلترا. فقد أصبح جون ستراتشي وزير التاج البريطاني من عام 1946 إلى 1951؛ وأصبح روبيرت بوثبي بارون (الرجل النبيل) في 1958، وكذلك كينت كلاك عام 1969. كان كلاك مديراً للصالة القومية، 1934 ـ 1945؛ وكان ألن برايس جونز محرراً في صحيفة تايمز ليتراري سبليمنت Times Literary Supplement 1948 ـ 1959. وكان سيسل دي لويس شاعر البلاط من 1968 حتى وفاته، حينما خلفه جون بتجيمان عام 1972. وأصبح وليم والتون فارساً عام 1951، وبيتجيمان في عام 1969، وسيسل بيتون عام 1972، وهارولد أكتون في 1974، وتم منح جائزة CBE (قائد الإمبراطورية البريطانية) إلى سيسل دي لويس 1950، و اسبورت لانكاستر عام 1953، وانطوني باول في 1956، ولويس ماكنيس وأليفر ميسيل في عام 1958، واستيفن سنبدر عام 1962 وجون لهمان عام 1964، وهارولد أكتون عام 1965، ونانسي متفورد وسيرل كونولي في عام 1972. بعد الحرب العالمية الثانية، يمكن القول، بأنهم ترأسوا المؤسسة الأدبيةEstablishment، على سبيل المثال، إضافة إلى الروايات والقصائد والمقالات والسير الذاتية وكتب الرحلات التي كتبوها، ادخلوا أعمال التحرير والمراجعة الأساسية في " تايمز ليتراري سبليمنت "، و " نيوستيتزمان "، و"انكاوتر "، و " نيوراتبج "، و" هورايزن، و " الأوبزيرفر "، و"السنداي تايمز "، فقد أصبحت هذه الصحف العقدة العصبية الرئيسة لانجلترا، وبعضهم شعر بالإهانة من سخرية آميس اللاذعة.

Twitter: @ketab_n

أصبح بعضهم أيضاً مشهوراً أو غير مشهور بسبب تورطهم بفضائح ترتبط بالمال السياسي، والتجسس لصالح روسيا، وباللواطة. هذه الأشياء شملت برغس وماكلين (ولو أنهما غير متورطين في الجانب اللواطي من الفضائح) وفيلبي وبلانت. هذه الفضائح كانت جزءاً من حياة هذا الجيل ـ وهي السبب التي جعلت من واو الكاتب الساخر والمؤرخ الأفضل للأحداث ـ وهي السبب أيضاً التي جعلت الجيل اللاحق لأصدقاء أميس يردون عليهم. ومع أن الكثير من هذا البوح جاء بعد فترة طويلة من بداية أميس الكتابة، إلا أن الغموض السياسي والجنسي والأخلاقي لمجموعة واو كان واضحاً منذ عهد بعيد. لكن بحلول عام 1950 امتزجت هذه الرداءة بالنبالة gentlemaniless بشكلها القديم المدافعة عن نفسها، وبالمطالبة الخجولة والصامتة بأسلوب حياة الطبقة الحاكمة.

كتب سومرست موم رسالة إلى صحيفة " **ساندي تايمز** " نشرت في عيد الميلاد 1954، عن الهدف الاجتماعي من نشر أميس لروايته " **جم المحظوظ** " في الآونة الأخيرة. هذا الهدف كانت قذراً، قال هذا، لأن الرواية وصفت طبقة جديدة في المشهد البريطاني، الطبقة البروليتارية ذات الياقة البيضاء، والتقنيين المتدربين أصحاب الخبرة الذهنية، لكنهم ليسوا من الأسياد المتعلمين ـ و ليسوا من أبناء الطبقة الإمبراطورية.

" لم يذهبوا إلى الجامعة لتلقي المعرفة، وإنما للحصول على عمل، وحينما يحصلون عليه، لايتقنونه. ليس لديهم أخلاق، وهم مع كل أسف غير قادرين على التعامل مع أية فئة اجتماعية. وفكرة

Twitter: @ketab_n

الاحتفال لديهم هي الذهاب إلى الخمارة وشرب ست زجاجات من البيرة. هم بخلاء، وخبيثون وحساد. هم حثالة المجتمع.

تنبأ موم بمستقبل المحظوظين بالحياة الواقعية أمثال جم كمدراء للمدارس وصحفيين، وفي حالات قليلة، حتى وزراء في الحكومة البريطانية، واعتبر نفسه محظوظاً لأنه لن يعيش ليرى ما سيفعلونه بهذا البلد. لم يتوقف الجدل الحاد، أميس يدعمه المعارضون للتأنق أمثال سي. بي. سنو (الذي أسميت قصه بالمدرسة الواقعية الإشتراكية) لكن كان في مقدمتهم كتّاب ناشئين من أبناء جيله أمثال جون وين، وفيليب لاركن. والجدير بالذكر، أن موم نفسه كان لوطياً، وكانت حياته موضوعاً للفضائح، وكان أحد هؤلاء المتحررين من جيل واو، وأحد الشخصيات الجمالية القديمة التي تلقت التشجيع ضد أخلاقية القرن التاسع عشر. لكنه اليوم يتكلم بكل وضوح عن القيم "الحضارية"، ويتحدث بالنيابة عن العديد منهم. وكان هذا إعلاناً غير مباشر بأن الإمبراطورية لم ترحل بعد. هذا الحنق كان يشبه تماماً ذلك الذي آثاره واو في روايته " انهيار وسقوط "، بين كبار السن من الكتّاب بعد عام 1928. لكن بحلول عام 1954 كان هؤلاء الكتّاب بمن فيهم واو وجيله وقتها في مقاعد السلطة بدلاً من الارتقاء إليهم. صديقته نانسي متيفورد، على سبيل المثال، جاءت بكتاب سمته " ما تقتضيه النبالة " Noblesse Oblige عام 1956 يرتكز على بعض المقالات التي ظهرت في صحيفة إنكاونتر Encounter والتي تتناول الخلاف على استخدام مصطلح الطبقة العليا والطبقة الدنيا. اشتمل

Twitter: @ketab_n

الكتاب على صور توضيحية أعدها أوسبيرت لانكاستر، وقصيدة نظمها جون بيتجيمان، والأكثر من هذا رسالة مفتوحة إليها كتبها إيفلين واو ". يؤنبها على " خداعها بعض الشبان المعوزين " ـ ونشوء الطبقة العاملة الجديدة، وطلاب الأدب الجامعيين، بمعنى آخر، الجيمات (جمع جم) المحظوظة " Lucky Jims ".

كان واو يسمي هؤلاء الطلاب الجدد ومدرسي الانجليزية الجدد " بمدرسة بتلر " بعد قرار بتلر التربوي لعام 1944، الذي أعطاهم الفرصة للالتحاق بالجامعة، بتوفير العديد من المنح التعليمية لهم. مثل هؤلاء الشبان طبعاً لا يمكن أن يقدموا شيئاً لروايات أصدقائه أمثال انطوني باول، أو إل. بي. هارتلي، أو (تضمين) رواياته، لأن مثل هذه الروايات تتضمن فهماً للطبقة الاجتماعية البريطانية أو فهماً للنظام السابق. فهؤلاء الشبان أصحاب العقول المتبلدة والنتنة ـ " الإنسان البدائي القادم من مجتمع غير طبقي " ـ الذين يتخلون سنوياً بالمئات عن نظام التجميع*، اليوم يحاولون أن يصبحوا شعراء وروائيين ونقاداً أيضاً، لكنهم في الواقع يحتاجون إلى إعادة تأهيل تعليمي قبل أن تمنحهم فرصة النجاح على صعيد الأدب.

كان هذا صوت الطبقة الحاكمة بتمامه ووضوحه ـ وبلا شك الكثير من سعادة واو باستخدامه، يأتي من إحساسه كم مضى

---

* نظام التجميع: المقصود به تجمع العمال بحيث ينجز كل عامل جزءاً من العمل إلى أن يتم إنجاز العمل بشكل كامل

Twitter: @ketab_n

من الوقت على هذا الصوت ـ وكان موجهاً ضمنياً ضد "جم المحظوظ" ومؤلفه. كان آميس في ذلك الوقت الناطق الرسمي للقص لمرحلة ما بعد الحرب، انكلترا الإشتراكية. كان في اكسفورد محرراً "نادي العمال الجامعي لبولتن" (يقول صديقه لاركن، كان هذا في أسبوع المساعدة لروسيا) وقد كتب كتيباً عن الجمعية الفابية*.

في هذه الفترة، وفي السنوات الأولى التي تلت الحرب، تبدو انكلترا وكأنها مصابة بانفصام الشخصية أكثر مما وصفت. فمن ناحية أصبح لها حكومة عمالية ذات أغلبية عظمى، وبرامج عملاقة لتأميم الصناعات الوطنية، التي وضعت في الخدمة وبالطاقة القصوى. وعلاوة على ذلك، علقت آمال كبيرة على التجديد الاجتماعي من خلال التعليم، والحلقات النقاشية، وكل أنواع التخطيط. كما تم الإبقاء على ضوابط التقنين، وحتى تم التشديد عليها في بعض المراحل، في الوقت الذي بدأت تتساهل فيه بعض البلدان الأخرى. كانت هذه إشارات لجدية المزاج، إحدى المسؤوليات الديمقراطية التي وجدت في مهرجان بريطانيا لعام 1951 رمزاً أعلى لها. فالمهرجان كان يهدف إلى استرداد جديّة المعرض الفيكتوري الكبير لعام 1851، لكن بعيداً عن جوانب التنمق

* الجمعية الفابية: جمعية تأسست في بريطانيا عام 1884 تهدف إلى نشر الإشتراكية بالوسائل السلمية

Twitter: @ketab_n

وتعظيم الذات والامبريالية للاسلوب الفيكتوري . مستخدماً المزيد من الذائقة والامبريالية " الاسكندنافية ". كان هناك عملان ناجحان كبيران في عالم القص، وفي الأدب، الأول " **مزرعة الحيوان** " لجورج أورويل (1945) و 1948 (1949)، بينما بدأ إف. آر ليفيس يسطع نجمه في عالم النظرية الأدبية والثقافية كناقد بريطاني مهم.

من جانب آخر تجد هناك عبادة لكل ما هو تافه ومسهب و هزلي، تتمثل في إحياء مسرحيات أوسكار وايلد بجهازها ولباسها الذي صممه سيسل بيتون، وفي النثر بإحياء " **العودة إلى برايدشيد** " و" السيرة الذاتية باجزائها المتعددة " لـ أوسبيرت ستويل، والشعر بإحياء دايلان توماس و " **الرومانسية الجديدة** ".

وقف أميس وأصدقاؤه بوضوح إلى جانب هاتين القوتين المتصارعتين، وتصدوا بوضوح للأخرى. فالإصدار الأخير من نيو بنغوان رايتنغ **Penguin New Writing** عام 1950 يتضمن مقالاً كتبه جون وين يهاجم فيه الرومانسية الجديدة باسم الواقعية الأخلاقية. المحرر جون لهمان (أحد المجموعة المتأنقة) أعطى أيضاً جون وين فاصلاً في برنامجه الإذاعي ليتحدث عن الكتّاب الجدد؛ لكن في عام 1956 حينما لم يعد مشرفاً على هذا البرنامج، كان على وين Wain أن يتحوّل إلى بي. بي سي. بناء على هذا قدّم قراءات عن " **جم المحظوظ** "، أستطاعت أن تجد لها تأثيراً نتيجة لهذه الشعبية.

Twitter: @ketab_n

كان وين معجباً جداً بـ أورويل، وبقصه، وبخاصة " انزل بسرعة " Hurry on down"، فقد ترجم بعضاً من أفكاره بطريقته الخاصة ـ كرؤيته لعائلة من الطبقة العاملة وهي في المطبخ؛ تجتمع بدفئها الجسدي والعاطفي، ووحدتها الانسانية المتماسكة. أبطال الروايات المبكرة عنده وعند أميس مولعون بآبائهم وقريبون منهم (خلافاً لأبطال القص عند واو وأصدقاءه) ومعادون " لأقربائهم من " الجماليين. (الشخصيات المركزية الأكثر وضوحاً كانت في روايات ريموند وليمز وكتابات ريتشارد هوغارت) وفي الشعر بدا فيليب لاركن المناهض الكبير لدايلان توماس وجون بيتجيمان. هكذا بدأ أميس مهنته عدواً للطبقة الإمبراطورية، و" السادة " gentlemen الذين حاولوا التمسك بشيء من هذا الأسلوب.

جم المحظوظ

كان هناك بطبيعة الحال تشابهات بين " جم المحظوظ " وروايات واو مثل " انهيار وسقوط " لأن العملين كوميديان ـ وهزليان في جانب منهما ـ وساخران، مع خصوصية ثقافية غنية. كان واو وأميس كلاهما محاكيين متألقين ومسميين للعادة، والذوائق، وما هو مفضل من الأنماط الاجتماعية. لكن تعاطفاتهما الأساسية كانت مختلفة جداً إلى حد أن تقنياتهما أيضاً كانت متباعدة لدرجة كبيرة. على سبيل المثال، لا تجد ممثلاً لـ واو بين الشخصيات المسلية Entertainments عنده، بينما أميس هو جم المحظوظ، وكل ما في الكتاب ياتي إلينا من خلال هذه الشخصية.

Twitter: @ketab_n

كيف نشعر تجاه جم / أميس، هذا يقرر كيف نحكم على الكتاب. وبقدر ما تستطيع التحرى عن شخصية واو داخل عمله، بقدر ما تجدها محتقرة، على الأقل في طموحها، ولا تشبه بأي حال شخصية أميس - التي يمكن مقارنتها بشخصية وودي ألن. دوافع جم هي دوافع الارتباك والثأر، والإذلال، والكبت. وكما أشار موم في رسالته عن الكتاب، " المحزن أن جم غير قادر على التعامل مع أية أزمة اجتماعية "، وهذا لا ينطبق على شخصيات واو، فهذه الأخيرة يمكنها أن تحتسي أكثر من ست زجاجات من البيرة في الحانة".

كوميديا واو توجد عبادة الأناقة، والبراعة، والتألق والسيطرة؛ لهذا السبب يمكننا الحديث عن المحاكاة في عمله كحديثنا عن الهزل.

الأناقة والبراعة لدى أميس مرتبطة بالأعداء، والهزل فيه مزيد من الجسدية، وأخرق، وغير مبجل. وإن كان جم ساذجاً كما بول بينيفاذر، إلا أنه ليس شخصية مهرجة، لأنه عدواني جداً ـ ولا يتحلى بالفضيلة كضحية. والأنكى من ذلك لا تجد امرأة واحدة مهرّجة. فهن أكثر بأساً من الرجال، وليس بهن هشاشة - ومن نواحي عديدة - يجسدن الذكاء والقوة الأخلاقية

على صعيد الموضوع، السخرية عند أميس تحقق أهدافاً مناقضة اجتماعياً لسخرية واو. على سبيل المثال، المقطوعة المطولة في نهاية " جم المحظوظ "، والكلام الثمل الذي يُصور وكأنه مديح

Twitter: @ketab_n

لـ Merrie England، يصبح هجوماً عليها. مقطوعة أميس تسخر من ذلك الاشمئزاز من العالم الحديث الذي ينادي به واو، وتسخر من ولعه بفرسان القرون الوسطى والكنيسة الكاثوليكية الرومانية. أُعدّ هذا الكتاب بكامله للسخرية من حب الويلزيين للثقافة وللفنون الرفيعة، وبخاصة الأدب الفرنسي، والأوابد الرائعة لفترة انكلترا ما قبل الثورة الصناعية. كل هذا كان له شخصيته الواضحة ضد التأنق بعد عام 1954. وليس من قبيل الصدفة أن يقف ويلز وبيرتراند بصلابة وبعيون جاحظة في لقائهما الأخير، " يلقيان نظرة كونهما جايد، ولايتون ستراتشي، تم تمثيلهما بعمل شمعي، قامت به يد لا تمتلك كثيراً من الخبرة (ص 251).

جايد وستراتشي، كانا كما موم، يحرران أقاربهما من متأنقي وجماليي جيل واو، ويستبدلونهم بآبائهم الارثوذكسين المستبدين الذين ثاروا عليهم. فهم بهذا أعداء لجيل أميس.

علاوة على ذلك، يختلف الكتابان بسبب الواقعية الأخلاقية عند أميس، وأهمية المشكلة الأخلاقية التي يناقشها. يمتلك جِم إحساساً قوياً بالشفقة والمسؤولية، فعقله ومشاعره يهيمن عليها صورة هذه الفضائل، بحيث تجد مارغريت بيل أكثر جاذبية من كريستين كالكهان Christine Callaghan.

" اقترب ديكسون ورأى بأن شعرها قد غسل لتوه، وتناثر خصالاً جافة دون لمعان خلف عنقها. بهذه الحالة صعقته كأنثى مثالية، والأكثر أنثوية قَصة الشَعر الأشقر اللامع لـ كالكهان.

Twitter: @ketab_n

فكّر وأراح يده على كتفها، وبإيماءة أمل أن تكون إغواء لها، مارغريت أيتها العجوز المسكينة، (ص 76).

ليس من قبيل الصدفة أن تكون الشفقة والمسؤولية هي الفضائل المميزة لأبطال " **قلب المشكلة** " وثلاثية واو. الشفقة والمسؤولية بالنسبة لأميس هي قبور مبيّضة، فضائل تخفي تحتها المازوشية. فحينما يفكر جِم أنه مقدّر عليه أن يفقد كريستين ويختتم بمارغريت بمحض إرادته.

" تَذكّر شخصية في رواية حديثة " **بيسلي** " الذي شعر بالشفقة تسري بداخله دوماً كما المرض، أو شيء يشبه الرطانة. فالتوازي كان في محله، فقد شعر بالمرض الشديد (ص 185).

هذه الرواية كانت، أو يجب أن تكون لـ غرين. فإن كان أميس على صعيد المضمون يتعارض مع غرين، فإنه على صعيد الشكل يختلف عن واو، بوضعه المشكلة الأخلاقية في صميم الكوميديا التي عنده.

إنها نمطية أيضاً لأن المشكلة تُعالج بيداغوجيا، وأن أستاذ جِم كان امرأة (وهو بدوره يعلّم كريستين). وحينما يُطرد كمراهق بإصراره على الرغبة الجنسية كمعيار عنده في اختيار الشريك، ترفضه كارول وتقول له،

" بعد أن أتممت سن النضج في العشرينيات من العمر، بدأت أرجع إلى الطريقة التي أفسر فيها الأشياء بمزيد من الارتياح. وإلى المبررات، التي أحببت التفكير بها أيضاً. فأنا متحمسة لهذا

Twitter: @ketab_n

الشكل هذه الأيام، في حقيقة الأمر. ستجد بأن الزواج طريقاً مختصرة للوصول إلى الحقيقة.لا ، ليس كذلك. بل طريقاً مزدوجاً للوصول إليها (ص 124 ـ 125)

ترك هذا انطباعاً قوياً لدى جم

" مثل هذه الأشياء ساعدت في إعطاء حضورها ثباتاً وتأكيداً بأنها تركت لديه انطباعاً ، فلم يشعر كثيراً بجاذبيتها الجنسية ، كطاقة لأنوثتها (ص 123)

إن لم تكن هذه الفكرة لورانسية فهي أورولیانية (نسبة إلى أورويل) ويجب التطرق إليها ، فكرة تذكرنا بالتراث الاساسي للرواية الجادة ومن المجال الذي كتب فيه واو تحديداً. يعلن أميس عن تحالف ما مع التراث الليبرالي للقرن التاسع عشر في الرواية. وحتى في العمل الأخير لأميس، حيث يبدو أن كل شيء قد تغير تقريباً ، أبطاله متعلمون ويوضعون في أيدي النساء.

ما إن تعلم جم هذا الدرس حتى طبّقه على انجذابه نحو الفشل. عليه أن يجد بداخله شجاعة أهوائه الخاصة. وعن رحلته بالسيارة التي يقنع فيها كرستين بمرافقته ، يجمد دوافع معاقبة الذات عنده ، ويشعر بأن عليها ألا تصادقه على هذه الخدعة ، التي من خلالها استُغِلَتْ السيارة لأجلهما.

"هذه الرحلة ، خلافاً لمعظم الأشياء التي حدثت له ، كانت شيئاً يفضل تنفيذه.كانت رحلة سجال لدعم نظريته بأن الأشياء الأنيقة هي أكثر أناقة من الأشياء البذيئة (ص 140)

Twitter: @ketab_n

هذا الخط الفكري، المشتق من المشكلة الأخلاقية التي تمت مناقشتها، يفضي إلى مفهوم الحظ الذي أعلن عنه في العنوان.

" كان حظاً عاثراً برمته على مارغريت، وربما مستقى كما كان يفكر من قبل، من الحظ العاثر السابق له كونه لا يمتلك جاذبية جنسية. كريستين امرأة أكثر من طبيعية، وهذا يعني أنها شخصية تكوّن جانب منها من المحظوظية الموجودة في وجهها وفي شكلها. أن تُخفض قيمة الأشياء باعتبارها حظ، ليس كمن يحذفها باعتبارها غير موجودة، أو دون مستوى التناول. كريستين كانت ولا تزال أجمل وأكثر أناقة من مارغريت، وكل هذه الاقتطاعات التي يمكن سحبها من هذه الحقيقة يجب أن تسحب، فلا نهاية للسبل التي تبدو فيها الأشياء الأنيقة أكثر أناقة من الأشياء القبيحة. إنه الحظ أيضاً، الذي حرره من هذا اللاصق اللزج للشفقة (ص 242 ـ 243) .

بالمناسبة، الحذلقات الكوميدية في نثر أميس، والانحرافات البارزة على صعيد المستوى في العلاقات ـ علاقات خرقاء بالمقارنة مع واو ـ مستقاة أو مرتبطة بقراره دمج التحليل الأخلاقي الواقعي بالكوميديا الهزلية.

وتجدر الإشارة أيضاً إلى محبوبية بطل أميس ـ الشيء الذي لا تجد مثيلاً له في هزليات واو ـ والبساطة، والأرثوذكسية الجنسية للحدث الأيروسي المركزي. الشاب يلتقي الفتاة، الشاب يلحق الفتاة، الشاب يصيد الفتاة (أيضاً لا تجد لهذا مثيلاً عند واو) ـ أو

Twitter: @ketab_n

عند كيبلنغ، ولورنس أوجويس فيما يتعلق بهذه المسألة). يتوجه أميس بكل وضوح إلى الجمهور العام وليس الخاص، أو يقدّم لهم على الأقل إرضاءً بسيطاً وليس معقداً على صعيد الحبكة.

من بين الخدع الكوميدية المتميّزة، التي يمكن مقارنتها بتقنيات الكوميديا لدى واو، يمكن لأحدنا أن يذكر السيماء التي يرسمها جم على وجهه ليريح مشاعره؛ طبعاً التعبير الكلاسيكي للإذلال، والقمع، والارتباك، مع النتيجة الطبيعية (غير المفاجئة) كونه مكشوف ومرئي. وبعد انتزاع أول تكشيرة مخيفة ومتقنة يرى بأن " أربعة شهداء على أعماله يقفون على نافذة طويلة وعلى بعد ياردات قليلة؛ وهم (من اليسار إلى اليمين) كريستين وبتراند والسيدة ويلز ومارغريت ". (ص179).

تجد فنتازيا الثأر، وتفشي وقاحة طلاب المدارس، منعكساً يوازي الإذلال. تجد صوراً مرئية ومسموعة. " تغيرت معالم الآخرين الشبيهة بالطين لدرجة يصعب تحديدها، حينما بدأ انتباهه يتدحرج ليواجه هذه الظاهرة، كما أسطول البوارج الحربية القديمة والبطيئة، ... " (ص 9). أو الشرح المسهب للكيفية التي تلفظ فيها بيرتراند " see " كما " sam "

لعل الأهم هو المزحات العملية، لأنها رافقت المهنة الأدبية لأميس بمجملها، ولأنها غامضة من الناحية الأخلاقية منذ البداية. إنها شخصية أميس التي لعبت كل هذه الخدع. ومع أنها مبررة على خلفية كل ما كان يعانيه من هؤلاء الذين يهاجمهم اليوم، إلا أنها متهمة بالقساوة. وحتى في " **جم المحظوظ** " هي الأكثر

Twitter: @ketab_n

سعادة، والأكثر براءة في كوميديات أميس. جم قاس بلا مبرر مع إيفان جونز، والقارئ مدعو لملاحظة ذلك وشجبه. يتنامى هذا التأثير كثيراً في كتبه الأخيرة، فالقارئ أصبح غير مرتاح على الإطلاق من شدة البغض (للآخرين، ولنفسه أيضاً) الذي يبوح به الكاتب من خلال هذه الخدع. والجدير ملاحظته أيضاً أن واو، وإن كانت روح الفكاهة عنده قاسية بكل تأكيد، إلا أنه لم يستخدم كثيراً الدعابة العملية، ولم ينسبها بكل تأكيد لشخصية بعينها يمكن أن تمثله. المزاح العملي يظهر فقط في ثلاثية الحرب، وريتشاي هوك هو الذي يقوم بهذه الخدع، وليس جاي. وإذا ما رجعنا إلى كيبلنغ، سنجد قصصاً يظهر فيها المزاح العملي جزءاً بارزاً من تقنيات الكاتب، وقامت بتأديتها الشخصية التي تمثل الكاتب. بهذه الحالة، كما في الحالات الأخرى، يبدو أميس أقرب إلى كيبلنغ من واو.

لكن مثل هذا الربط بعد عام 1954 يبدو غريباً جداً، نظراً لأن كل شيء آخر في " جم المحظوظ " هو ربط للكاتب بفريق أدبي معارض تماماً لفريق كيبلنغ. الروايتان التاليتان تعبران أيضاً عن وجهة النظر الاجتماعية الأخلاقية لـ جم المحظوظ. فكرة " ذلك الشعور المريب " (1955) بأن الزواج هو الشكل الأسمى للعلاقة الأيروسية، و بأن الفتاة البسيطة كزوجة البطل مثلاً تستحق أكثر مما تستحقه اليزبيت جروفيد ـ وليمز الثرية التي أغرته. ولعل أميس هنا يسمح لنفسه بمقدار من حرية السخرية أكثر مما سمح بها واو لنفسه، كما في هذا العرض للشخصية الودية تماماً.

Twitter: @ketab_n

" رجل في آخر الأربعينيات بوجهه الأحمر الغامق وشفتيه السميكتين دخل إلى الغرفة تدريجياً. وكل شعرة من الشيب منتصبة في قَصّة شعره الكثيف بدت بطول واحد، وجعلت رأسه كأنه ينتمي إلى حيوان صغير ذي فراء ! أوفرشاة حلاقة. برؤيته لامرأة غريبة، أطرق رأسه ودفع بكتفيه إلى الأمام..... " كيف حالك " قالها بنبرة عالية وصوت أجش وبلهجة والن الشمالية؛ ولم تكن تقليداً، إنما هي الطريقة التي يتحدث بها عادة (ص 14).

هذا المقطع يذكرنا بالمحاكاة المتهورة أخلاقياً للويلزيين لدى واو في روايته " انهيار وسقوط ". لكن التعاطفات الأساسية عند أميس مع الإشتراكية " بذلك الشعور المريب " لا تزال واضحة وثابته وموجهة ضد الطبقة الحاكمة ـ في الأدب، وضد الجمالية الرومانسية الجديدة لـ ديلان توماس. وكان هذا نوعاً من الواقعية الإشتراكية، التي تلتقي مع كل ما يناهض الإمبريالية في الحياة البريطانية.

جورج أورويل

الكاتب الآخر الذي يمكن أن نربطه بالأيام الأولى لأميس هو جورج أورويل. وقد أشرت بأن هذا الأخير كان محط إعجاب كبير من قبل جون وين John Wain وكل ما يحيط بهما من أصدقاء. لكن ما يجعلنا نتناول أورويل هنا هو تطويره لحد ما تقنية الواقعية الإشتراكية لدرجة تبناها أميس لأغراض خاصة به. وما تنازل عنه ويلز وجويس بظرافة، تجمّع بعروض تقنية مبهرجة. وأصبحت عند

Twitter: @ketab_n

أورويل المفتاح الذي ينظم تشكيلة واسعة من " الطبيعية " Normality بتقديم وتحليل المشاكل الأخلاقية الاجتماعية.

يمكن أن نتناول رواية عام 1939 " **الصعود للهواء** " Coming up for Air، باعتبارها تمثل وبشكل كاف هذا الجانب من عمل أورويل، مع أن مؤلفاته الأخرى بما فيها المقالات تساهم كثيراً بفكرة القص عن " الرجل الطبيعي " الفكرة التي كانت مفيدة جداً لأميس وأصدقائه. تبدأ رواية " الصعود للهواء " بـ

" خطرت لي الفكرة في اليوم الذي حصلت فيه على أسناني الصناعية الجديدة. وهذه الإهانة غير الرومانسية للأسنان الصناعية هي إحدى الإشارات المتكررة في الرواية. أما الأخرى فهي الحركة الرشيقة واللغة العامية للنثر.

" أتذكر الصباح جيداً. عند الساعة الثامنة إلا ربعاً تقريباً، قفزت مسرعاً من السرير ودخلت الحمّام لأسكت الأطفال فقط. كان صباحاً قاسياً من شهر كانون الثاني، بسمائه الرمادية الملطخة والمائلة إلى الصفرة. أما في الأسفل، ومن نافذة الحمّام المربعة الصغيرة، تمكنت من رؤية عشر ياردات من العشب بعرض خمسة، يحيط به سياج من شجيرات (جنبة الرباط)، وبقعة جرداء في منتصفه تسمى الحديقة الخلفية. تجد الحديقة الخلفية ذاتها، وشجيرات جنبة الرباط ذاتها والعشب ذاته خلف كل منزل في طريق إليسمير Ellesmere. الفارق الوحيد - حيث يوجد الأطفال توجد البقعة الجرداء في المنتصف. (ص 3).

Twitter: @ketab_n

في "جم المحظوظ" - وفي معظم رواياته الأخرى - يختار أميس شخصية أكثر قرباً إليه من تلك التي تمنحه مزيداً من الحرية لاستخدام تجربته الشخصية، لكنه يضع الوطأة ذاتها على "العمومية" Ordinariness - التجربة الأقل إثارة مما يتمناه المراقب، لكنها تُقبل أو على الأقل يعترف بها بقوة مناهضتها للرومانسية.

سارد أورويل يُدعى جورج باولنغ، ويصف نفسه بالرياضي البدين النشط، وبأنه دائماً روح الفريق. وهذا يفصل ارتباط الكاتب الطبيعي بالأجنبي الحسّاس، سواء أكان بول موريل أم استيفن ديدالس، الإحساس المرتجف، وسوء التكيّف أو ضحية الحياة؛ ويسمح للرواية وللقارئ بمناقشة التجربة العامة، التي تحمل التجربة الشعبية في جانب منها. كان هذا مهماً لأميس في "جم المحظوظ" فقد كان يقاتل وقتها بنفس المعركة ضد "السادة" gentlemen، من بقايا الإمبراطورية كما كان أورويل.

يتنبأ باولنغ بالحرب وبالقنابل التي ستلقى على الفور.

"ظننت أنه يبدي شفقة. أميال وأميال من الشوارع، ومن دكاكين السمك المقلي، دور عبادة من الصفيح، دور السينما، دكاكين طباعة صغيرة فوق الأزقة الخلفية، المصانع، كتل من الشقق السكنية، أكشاك للحلزون البحري، معامل ألبان، محطات طاقة - وهلم جرا. شيء هائل! والهدوء الذي فيها! كما البرية الواسعة التي خلت من الوحوش الكاسرة. لا بنادق تطلق النيران، لا أحد يرمي الأناناس، لا أحد يضرب الآخر بعصاً مطاطية. (ص 24)

Twitter: @ketab_n

الهتاف و البساطة هناك تشابه ويلز (وبلوم) وخلافاً لأميس. لكن الحكم المخفف (أدبياً أقل بكثير من الحكم على همنغواي) كان المساهة القيمة للواقعية الإشتراكية لأميس. والمساهمة الأخرى هي العادة المكملة للمبالغة المشوهة.

أيضاً كانت أصواتهم مختلفة تماماً. شوتر كان يعاني نوعاً من اليأس، وجئير المعذَّب، وكأنما يضع أحد سكيناً على حنجرته وهو يطلق صرخته الأخيرة للمساعدة. لكن وثرول wetherall كانت له حركة هائجة ضخمة، وصرخة مدوية خرجت من أعماقه، كأنها براميل تدحرجت تحت الأرض جيئة وذهاباً. غير أنه كلما أصدر مزيداً من الصرخات، عرفت بأن لديه الكثير مما يدخره. الأطفال يلقبونه رمبلتمي rumbletummy (ص 33).

هذه فكاهة أُعدّ لطرحها في حانة، وموثوق بها كأنها صادرة عن إنسان عادي. أميس لم يكن كذلك، لكنه أقرب إليها من قربه للأناقة اللاتينة عند واو.

هذه " الطبيعية " في جوانب منها غير صقيلة وشوفينية ذكورية. يقول باولنغ، " الحمد لله أنني رجل، لأنه ما من امرأة تحمل مثل هذا الشعور. (ويوضح) وشيء رائع أن تكون صبياً تجوب الأماكن التي يصعب على البالغين الإمساك بك، تطارد الجرذان، وتقتل الطيور، وتخاطب سائقي العربات بوقاحة، وتتفوه بكلام بذيء. إنه نوع من الشعور القوي النتن، شعور معرفة كل شيء والخوف من لاشيء، وكله لا ينفصل عن خرق الأحكام وقتل الأشياء " (ص 75).

Twitter: @ketab_n

في مناسبة أخرى يقول بأن قتل الأشياء " لا تشكل أي مشكلة عنده " [وحينما يصف فتاة؛

تجد شيئاً عن لباسها الأسود ومنحنى صدرها على الطاولة . لا استطيع وصفه، شيء ناعم لدرجة يثير الفضول، وأنوثة تثير الفضول أيضاً. ما إن تراها حتى تعرف بأن عليك أن تأخذها بين ذراعيك وتفعل بها ما تريد. كانت كتلة من الأنوثة، رقيقة جداً، مطيعة جداً، من النوعية التي تفعل دائماً ما يطلب منها الرجل، مع أنها لم تكن صغيرة أو ضعيفة (ص 121).

ما يفعله أميس في موضوع كهذا، هو مزيد من الاستكشافية والجدليّة، لكنه يشبه أورويل (ويخالف واو) في تأكيده على " الطبيعي " على حساب ما هو حسّاس وعادي على حساب ما هو استثنائي. لعلنا نريد أن نتخيل " **جم المحظوظ** " بالمعاني كتلك التي يقدمها لنا باولينغ عن نفسه: " رجل شاب يقظ، بوجه قرنفلي مدور، **وأنف** أفطس، وشعر بلون الزبدة " (ص 113).

بلغة الجيل، كان أورويل يشبه واو كثيراً، فقد ولدا في العام ذاته وتجمعهما صداقات عديدة بالناس . في الواقع عرفا بعضهما واحترم كل منهما الآخر. وهناك مقاطع في " الصمود للهواء " تذكرنا بـ واو؛ وبخاصة المقاطع الحنينية الحافلة بالذكريات. على سبيل المثال، عن القراءة في زمن الصبا. كلاهما مؤرخان ثقافيان متمرسان. لكن على العموم كان لدى واو وأورويل خيارات متناقضة وساندا قيماً متناقضة. لهذا السبب كان أميس قادراً على الاستفادة من أورويل في تنكره الجدلي لـ واو.

Twitter: @ketab_n

أميس مؤخراً

لكن تغيّر أميس في الآونة الأخيرة بشكل جذري، وأصبح بعكس ما كان عليه. بدأ التغيير مع روايته " **خذ فتاة من أمثالك** " Take a Girl like You عام 1960 وما تحمله من مشاعر العودة إلى الإغراء كميزة ذكورية، وشخصية المرّاب التي أدخلت ممثل أميس في فجور ذكوري. هذه الميزة بطبيعة الحال كانت موضع تساؤل، ومحزنة أيضاً في الرواية لكن ظل المؤلف يؤكد عليها.

السيد الخبيث rogue gentleman الذي انتقده أميس بشدة في الروايات المبكرة، يصبح هنا بطلاً أو انموذجاً يحتذى.

نرى شخصيات مفضلة تعترف بكل جرأة بآراء الجناح الأيمن وبالعسكرية وبالبذخ، بينما من بقي في الجناح الأيسر مع المسالمين والبوريتانيين كانوا موضع سخرية لموقفهم هذا. أما ممثل ـ أميس فقد ربط نفسه برجل جوليان أورميرود، الذي يحمل الميزات السابقة إلى حد بعيد. في موقع ما، نُبلّغ أنه "بتعابيره المتجهمة، لكنها باسمة، وباردة بدلاً من بارعة، لكنها بارعة أيضاً، يشبه الشرير في الأفلام البريطانية التي تسمح أن تجعل من البطل أحمق " (ص 84). يحدث هذا حينما تُحوّل شخصية أميس ولاءها إلى أورميرود، الشخصية الأكثر براءة من بين أصدقائه، والإشارة إلى قلب القيم ـ بتفضيل الشرير ـ كان متعمداً بكل وضوح ـ جوليان أورميرود ليس بطلاً من أبطال كيبلنغ، لكنه طريق فرعي على طول المنعطف باتجاه أبطال كيبلنغ الذين نجدهم في رواية " **حلف ضد الموت** " ومن نقطة البداية لـ "**جم المحظوظ**".

Twitter: @ketab_n

تأتي بعد ذلك رواية " رجل انكليزي بدين " وبطلها روجر مايكلدين الرجل البغيض بالمطلق. نوعية متناقضة مع " جم المحظوظ "، لكن لا تبتعد كثيراً عن ممثل المؤلف. أن يكون مايكلدين كاثوليكياً رومانياً هذا له دلالته أيضاً، قالت صحيفة literary supplement times بأن الإله عند أميس هو المعذّب وكان من الوحشية كما الإله عند غراهام غرين. وقيل فيما بعد بأن " حلف ضد الموت " كانت " على حافة غرين لاند ". هذا تتبع آخر يبدو متناقضاً لو أننا تنبأنا به زمن " جم المحظوظ " لكان أميس اليوم في حلف مع هؤلاء الناس الذين كانوا أعداءه في البداية.

علاوة على ذلك، يدعو الكاتب قرّاءه وبشكل إيجابي منذ أن كتب " حلف ضد الموت " وما بعد لتشبيهه بـ إيفلين واو وسياساته في الجناح الأيمن ومجادلاته العنيفة وعسكريته وبحثه عن الشعبية ودعاويه الشرعيّة، وردة فعله تجاه كل من ليبرالية الجناح الأيسر وعبادة الشباب. وقد جعل من نفسه الخبير المعروف بالخمرة والغداء، والألبسة والشم. وجعل من نفسه المتأنق من الصنف الانجليزي ـ السيد المتأنق. وجعل من نفسه مهرجاً للطبقة الحاكمة.

بعد عام 1967 دعم هو وصديقه روبيرت كونكويست الدور الأمريكي في فيتنام علانية. وقال إنه تحرر من وهم روسيا عام 1956، ولم يكن راضياً عن السياسات التربوية لها رولد ويلسون، وهيمنة الدولة في انكلترا. وتحرر أيضاً من وهم المفكرين الذين "يشترون وبدون اختبار الإجهاض ـ الطلاق ـ اللواطة ـ الرعاية ـ العنصرية ـ باقة القنب الهندي؛ بكلمة واحدة هو يساريّ the lefty.

Twitter: @ketab_n

بهذا التحرر من الوهم، "جررت إلى تسامح أُحسد عليه مع حزب المحافظين ، لأنه حزب غير سياسي ، وحزب صراع سياسي* " الخبرة هي توري[ix]، هكذا قال أميس الذي استحضر اسم واو بالمعنى الحرفي للكلمة . ففي مقالة قصيرة له عن " نوع الكوميديا عندي" في صحيفة " القرن العشرين " عدد تموز 1961 قال بأن الأهداف الأساسية للفكاهة عنده كانت الملل ، وأشياء من الجناح الأيمن ، وبهذا فإن إحساسه بما يضحك يقيده " الضمير السياسي الرقيق عندي "

لكنه قال اليوم بأنه بدأ يكتشف بأن إيفلين واو كان مضحكاً: " إيفلين واو يسخر من الأشياء التي أشعر أنني جاد فيها ، لكن اكتشفت لاحقاً بأننا نتفق على أشياء أساسية بعينها. فقد أوجد شخصية لا أحبها وتتصرف بطريقة أحببتها" بعد ذلك بدأ يتعامل أميس أكثر فأكثر مع " شخصية لا أحبها "، وهي شخصيات واو. وقال أيضاً بأنه شعر بالإنجذاب إلى فيدلنغ، وأنطوني باول، وإيرس مردوخ؛ وهذا ما زاد من ابتعاده عن الواقعية الإشتراكية. فجمهوره كان من أبناء جيله الشباب؛ لكن اليوم، بدأ أداؤه يناشد رجال السلطة وأصحاب المواقع كما كيبلنغ وإيفلين واو

---

* توري : عضو في حزب سياسي بريطاني مؤيد للسلطة الملكية ، وهو اليوم حزب المحافظين

Twitter: @ketab_n

بالعودة إلى الوراء، يجد أحدنا إشارات محددة في " جم المحظوظ " لما سيأتي. إضافة للأشياء التي ذكرتها، تجد شعوراً تجاه بيل اتكنسون ويوليوس جور - اركيوهارت. فالأول شخصية " الضراوة المنسية " التي أحبها جم وبجلها " لموقفها المعادي من كل شيء، قدم نفسه بأحاسيسه " وسلطته لترويع أولئك الذين يروعون جم نفسه. هذا الأخير هو مليونير قادر على تغيير قدر جم كلية وبتلويحة في صولجانه، الفضل الذي لم يكسبه أحد سوى جم المحظوظ (توّرد وجهه خجلاً حينما شعر بأن هذا الرجل يكوّن عنه فكرة جيدة، وقبل هذا لا تجد أية منفعة عملية تتوقعها منه). هذان الرجلان كلاهما يساندان القوة، واللامبالاة بالمعايير الاعتيادية، بما فيها الأخلاق، التي يعجب بها جم كثيراً ويطمح بها لنفسه. ويصبحان عرّابين له ويعدانه بالامتياز الذكوري. هذا يشير إلى اتجاه مختلف تماماً عن تربيته الأخلاقية المسيحية. وهذا هو الاتجاه الذي سارت عليه مهنته - باتجاه الدعابة للطبقة الحاكمة.

" حلف ضد الموت "

هذا ما نراه ثانية في أطول وأكثر رواياته طموحاً، " حلف ضد الموت " التي تعلن ولاءه لـ واو ولشخصيات وقوى يمكن أن نربطها بـ واو. وهي تجمع أميس بـ كيبلنغ بشكل غير مباشر.

هذا العمل مهم في مهنة أميس، لأنه ولأول مرة يختبر موضوعات أساسية ويقدم لها معالجة واسعة. هذه الموضوعات يمكن تحديدها كغضب الموت والتألم، ثورة ضد الله وضد أي

Twitter: @ketab_n

مخطط فكري يعرض شرحاً للكون ولاقتصاده الأخلاقي؛ شعور تجاه الجمال، وشفقة على هذه البنى التي يجتمع عليها الناس، لخلق النظام واللطف الذي يخفقون في إيجاده في الخارج. وتحديداً الجيش والكنيسة. كل موضوع من هذه الموضوعات يتلقى معالجة متعددة، تتجسد في عدد من الشخصيات والأحداث، التي من الطبيعي أن تختلف فيما بينها، لكن يمكن أن تضاف إلى بعضها. فكل من رفعة الموضوعات وتعدد المعالجات لا تشبه روايات أميس الأخرى، ويمكن أن تذكر أحدنا - إنما باختلافات أخرى - بأكثر الروايات طموحاً في القرن العشرين.

موضوع الموت وعشوائيته يعلن عنه منذ البداية، مع قطة تستعد للانقضاض على طائر، وظل الطائرة الذي يخيّم بشكل مباشر على المنظر الطبيعي لدرجة الشؤم. (مثل هذه الرمزية المحلقة تختلف بشكل واضح عن جِم المحظوظ) هذا الموضوع يرتبط بمعاناة المرضى (بما فيها اثنان من الشخصيات الأساسية). في مشفى الأمراض العقلية الذي تدور فيه أحداث المشهد الأول، والذي يديره رجل يظهر عليه منذ البداية الغباء والدوغمائية، لكنه يدان لاحقاً كشرير فاسد (الفكرة فيها مادة أوليه تناسب فيلم جيمس بوند). من هاتين المريضتين، الأولى تُحرم لاحقاً من عشيقها بموته المفاجئ، والأخرى تجد عشيقاً، لكن في أول اتصال جنسي بينهما، يكتشف السرطان في ثديها. في هذه الأثناء مجموعة من الضباط وهم شخصيات أساسية في القصة يتورطون بعملية تشمل تورطهم بأسلحة نووية، وينشغلون بالصراع البيولوجي.

Twitter: @ketab_n

موضوع الاحتجاج على الله وعلى الدين واللاهوت والفلسفة أو أي شرح للحياة، يحمله كل من جيمس تشرشل، الضابط الصغير، وويلاي آسكيو Willie Ayscue، وقس الوحدة، والمؤلف المجهول لقصيدة قتل الإله، ومنظّم " حلف ضد الموت " الذي تم اقتراحه في المعسكر. القصيدة والمقترح متشابهان، لكن تبين لاحقاً أنها من عمل ضابط آخر هو ماكس هانتر.

موضوع الجيش (الرسالة الحضارية للحياة المؤسساتية) يتسم بالمجاملة، واللطف المتبادل، والكرامة وطقوس الابتهاج لهؤلاء الرجال، وقلما يظهر على مائدة الضباط أو في اجتماعاتهم. وتجد بالمناسبة مزيداً من الصور الرومانسية للأناقة الأخلاقية عندهم؛ هانتر وضابط آخر اسمه روس دونالدسون يلعبان البيكيت ويشربان الشمبانيا المثلجة، في الوقت الذي تختبر فيه الأسلحة النووية؛ الكابتن ليونارد يختطف كاتزين من المشفى، وبهذا تستطيع أن تخرج تشرشل من حالة اليأس المتخشب. موضوع الكنيسة يُركز عليه في شخصية آسكيو، الذي ينكر وجود الله، ولا يمتلك أية تجربة دينية، ولا يشعر بسلطة في الكنيسة، لكنه مافتئ يحاول الإتيان بالعزاء الروحي لمن هم في رعايته.

الشخصية التي تمثل أميس كثيراً في هذه القصة هي ماكس هانتر، الشخصية المخربة. فهو الذي يتحدث بطريقة مقاربة كثيراً للتي يتحدث بها الكتاب. حينما يزوره أصدقاؤه في مشفى الأمراض العقلية يقول لهم.

Twitter: @ketab_n

" في بقعة محدودة لا تتجاوز الخمسين ياردا ، كان لي صدفة لقاء على الأقل بثلاثة أزواج متحابين جداً ، لم أكن اتقصد اللقاء بهم. على العكس تماماً. كنت عملياً أشق طريقي، وكان ينتابني انطباع يتعرض له أي منا في كل وقت. انطباع لم يكن أكثر مما تتوقعه في بيئة كهذه ". (وحينما يقول أحدهم " أما من أحد ؟ "، يجيب هو)

" ما من أحد ، لا أحد. أتساءل إن كانت هذه الحالات المتخشبة تؤثر إلى هذا الحد ، وبدون شك تمتلك أجنحة الشيخوخة (الخرف) سجلاً غير نظيف " (ص 17 ـ 18)

وإن كان هذا الصوت هو كلام الرواية ، إلا أنه ليس صوت " جم المحظوظ " . فقد تغيّر نثر أميس ؛ فهو اليوم متأنق ، وابيغرام[x] ومتناقض ، ويمكن أن نقول ، ملتف من أطرافه ، ويبقى على تواصل مع التجربة العادية في حدها الأدنى .

لم يكن هذا هو الصوت الوحيد. فالكتاب يبدأ بعبارات فيها مزيد من الموضوعية المدروسة.

" فتاة وامرأة عجوز كانتا تمشيان في ممر ممعدن. على يسارهما ، وخلف بقعة العشب، تجد واجهة بناء ضخم بحجارته الرمادية. ما إن يصلا إلى زاويته ، التي يعلوها برج صغير مدبب، حتى يصلا إلى مشهد ساحة من العشب. (ص 11)

يبدو أنه من الإنصاف أن نسمي هذا النثر بالهمنغوائي، نظراً لإشارته المتواصلة ، فإذا ما سمح المتحدث لنفسه بأية تعبيرية فإن

Twitter: @ketab_n

صوته سيرتفع إلى درجة الصراخ. ويبدو أن استحضار اسم همنغواي هنا صحيحاً لأن الحبكة الثانوية بكاملها، وتتابع الحوارات، مقتبسة بكل وضوح من رواية " **وداعاً أيها السلاح** ". وهذا بطبيعة الحال يؤكد إحساسنا بالنزعة التي يمتلكها أميس، لطالما ظل همنغواي أشهر كاتب ذكوري وعسكري في العصر الحديث.

هناك أكثر من صوت في الرواية، والميزة الواضحة فيها - التي تتقاسمها مع روايات متأخرة أخرى لأميس - يمكن أن نسميها تعددية الأصوات، وبالمعنى الذي يستخدمه باختين Bakhtin في دستويفسكي.

الشخصيات في الكتاب تغيّر هوياتها وطباعها كما يغيّر أميس فرضيته ويمكن لأحدنا أن يتذكر على الفور - قصصية القصّ، وكذلك العلاقة الجدلية بين المؤلف والقارئ - والمؤلف والنص. بهذه الحالة يصبح الدكتور بيست Dr. Best مع تقدم الرواية الصورة التمهيدية للخسة. ليونارد يتوقف عن كونه حالة غباء ورؤية ضيقة، ويصبح ساذجاً لكنه إنسان محتشم، وتوحي لنا روس دونالدسون في النهاية بأنها غول مجرد من العواطف تحت سطح شفاف.

للتناظر، فهي مدهشة كما تبدو، ويمكن أن نلتفت إلى جان جينيه، فقد كتب سارتر في مقالة له عن مسرحيات جينيه

" من خلال الممارسة، عمل جان جينيه على نقل الحركة العلمانية المتسارعة إلى فكره وعلى نحو متزايد (7) إنه عنصر

Twitter: @ketab_n

التلفيق، والدجل والتزييف الذي انجذب إليه جينيه. (8) فالمشاهد يُحذّر من أن الممثلين يحاولون خداعه وسحبه إلى جنسهم (9). في رواياته يخون شخصياته بتحذيره للقارئ " احترس ". هذه مخلوقات من خيالي، وهي غير موجودة (10)

يمكن أن يفكر أحدنا بأن إل. إس. كاتون يسترد حياته من جِم المحظوظ، ليذبح في هذه الرواية الأخيرة. ويتحدى أميس القارئ (كما تحداه كيبلنغ) بشكل جدلي. ويصر هو بالقدر الذي يصر فيه جينيه بأنه لا يوجد موضع مريح يتبنى فيه القارئ موضوع الرواية - ولهذا أن تكون قارئاً فهذا موقع خاطئ - لكن أن تتوقف عن القراءة فهذا لن ينقذك أيضاً.

خدعة أميس يبدو أنها مستقاة من وضعه كمسل للطبقة الحاكمة، ومن القلق السيكو أخلاقي الذي لا ينفرد به وحده. وهذا الشيء الذي يميّز حالة كيبلنغ و واو، فعملهم مخادع، لكن أقل حداثية في اسلوبه.

لم تكن الحداثة يوماً مرحباً بها ولم يتم التأقلم معها كاملاً في إنكلترا، وانعكاسها على الأدب كان جزئياً وسهل تجاهله. لكنها مهمة لسجالنا لأنها واحدة من الطرق الرئيسية التي يعبّر فيها الفنانون أنفسهم عن الطبقة الحاكمة، وبالتالي عن الامبريالية. (ولأنها فصلتهم عن الطبقة العاملة، وشخصيتها السياسية مع ذلك تبقى غامضة). تتكر الكتّاب والقرّاء لولاءاتهم الاجتماعية في فرنسا على الأقل تبعاً للنقاد الفرنسيين، وذلك في

Twitter: @ketab_n

النصف الثاني من القرن التاسع عشر، لكن في انكلترا انقسمت ولاءاتهم حتى بعد عام 1918.

ونجد البيروية* [xi] بتمامها كتلك التي عند بيكيت في تفسير فورستر لكهوف مارابار في " الطريق إلى الهند " ، لكنها تتحالف مع الكوميديا الاجتماعية ، وبكل ما يحمله هذا الجنس الأدبي من ولاء للمعايير الاجتماعية ، ونجد فناً كومیدیاً متألقاً في مسليّات واو كتألقه عند بريخت . لكنه يتحالف مع المحافظية الاجتماعية . فنجد استخداماً للفودافيل عند كيبلنغ (الملهاة) بالشجاعة التي يمتلكها بريخت أو جينيه ، لكنها تتحالف مع سياسات الطبقة الحاكمة . ونجد كذلك تعدد الأصوات لدستويفسكي أو جينيه في رواية "حلف ضد الموت " لكنها تتحالف مع التواضع المشكك به للطموح الفكري ، التقييد الاكبر للذات البريطانية . فأميس يمكن أن يكون حداثياً بشكل جزئي ، لأن علاقته مع حكامه كانت مبنية على الإخلاص (على نحو متجاذب) .بالنسبة لكتاب أميس يشبه بطبيعة الحال كتاب واو أكثر من شبهه بكتاب جينيه أو سارتر. وجه الشبه يمكن رؤيته في الهم الذي يتقاسمه الرجلان تجاه الكنيسة واللاهوت، وحب الفوج العسكري، كنمط من المجتمع البشري في أفضل صوره. وفي أهمية الحدث المغامراتي، بما فيه كيبلنغ،

* البيروية : نسبة إلى بيرو الفيلسوف الإغريقي صاحب مذهب الشك – المترجم

Twitter: @ketab_n

كاختبار للشخصيات الرئيسة، وحتى في أهمية الشراب - لم يعد هناك اليوم ست زجاجات من الجعة في الحانة، لكن زجاجات الجن والشمبانيا القرنفلية المحاطة بالطقوس الاجتماعية. أميس اليوم يتماثل وشخصياته، ويأخذهم من ذوي المسؤولية. في "جيمس المحظوظ" كانوا من الأشرار أو على الأقل اللاعبين المعارضين، لكن في هذه الرواية لا تجد جنوداً عاديين في وسط المسرح، فهناك ضباط فقط.

في مقالة لم تنشر بعنوان "كتّاب في الحرب، " يمتدح إيفلين واو الحياة العسكرية، لأن الجندي هو العدو الطبيعي للحكّام، ولديه مناعة من عواطف الجماهير". فالحياة العسكرية بما تحمله من فكاهات، ومفاجآت، وولاءات، ونزاعات داخلية شديدة، ونقص في الكراهية للعدو المزعوم، تشكل الجوهر الحقيقي لمجرى الحياة الإنسانية" تبدو هذه بدقة فكرة أميس في اختيار وتصوير جموع شخصياته في "حلف ضد الموت"، فالجنود هم الطبقة الحاكمة وليسوا منها؛ فهم يجسدون المسؤولية والسلطة بأفضل صورها، لكنهم يقفون خارج إطار المواساة المزيفة للمجتمع.

أشرار الرواية يمثلون التنظيم اللإنساني، وتحديداً بست Best، وليورنارد، إلى أنْ يصفح عنه أميس؛ موقعه على صعيد فكرة الرواية يجب أن يشغله فينابلز Venables، العالم الذي اخترع الطاعون الذي أعد لعملية أبوللو Operation Apollo، لكن تفسيرات حُشرت سوية في نهاية الحدث بحيث لا يمكن أبداً أن تكون مثل هذه القضايا حقيقية - فالقارئ لا يمكن أن يربط

Twitter: @ketab_n

الأحداث بمرتكبيها الحقيقيين أبداً. ما قيل إنه سيحدث يفقد الصلة مع كل ما يعنيه أميس. فالموضوع اللاهوتي له انحرافات وانعطافات كثيرة في الصفحات الأربع الأخيرة من الكتاب. فهناك الكثير من الموضوعات الخام التي لم تتطور في الكتاب، وقد يشك أحدنا بأن الكاتب خطط لشيء أبعد بكثير مما كتبه. فكما هو حال واو، يقبع أميس تحت لعنة العجز الفني، ذلك العجز في الأشكال والموضوعات الضخمة التي رأيناها في البداية عند كيبلنغ.

أميس وكيبلنغ

بعد روايته "**حلف ضد الموت**" يبدو أن أميس اتخذ قراراً ألا يكتب رواية بعدها، ويجب أن يكرّس نفسه لأشكال خفيفة من القص. فسجله في النشر يوضح لنا هذا، وحتى إذا تجاهلنا بعض الأعمال السطحية، يمكن أن نشير إلى تنوع مميز لبعض الأجناس الأدبية الخفيفة التي عمل فيها. فهناك على سبيل المثال قصة الشبح، أو قصة الخارق للطبيعة ـ الرجل الأخضر 1969؛ القصة البوليسية ـ جريمة الفيلات على ضفة النهر 1973؛ مثيرات جيمس بوند ـ شمس الكونيل 1968؛ الفانتازيا التاريخية ـ التبديل 1977؛ القص المستقبلي ـ "**Russian Hide and Seek**" 1980؛ الخيال العلمي ـ ولسنوات عديدة ساهم في تحرير مقتطفات أدبية مختارة؛ رواية المدفن العجائزي ـ الانتهاء 1974؛ إضافة إلى ما يمكن أن نسميه إلى حد ما القص الخفيف، "أريده اليوم" 1968، "فتاة، 20"؛ (1971) وهلم جرا.

Twitter: @ketab_n

هذا الانعطاف باتجاه المسليات والابتعاد عن الروايات يذكرنا بـ واو. وبدقة أكثر يذكرنا بـ كيبلنغ، الذي تميز بتنوع الأجناس الثانوية للقص الذي مارسه. ونجد أميس في الواقع قد كتب كتاباً قيماً عن كيبلنغ.

في المقدمة المؤرخة في كانون الثاني عام 1975 يشكر الناشرين الذين أخذوا منه تفويضاً بالنشر. " لو لم يفعلوا هذا، لما استطعت على الأرجح أن أطلع كاملاً على عمل كاتب انكليزي كبير". كما واو في عهده المماثل، يتعامل أميس هنا مع الفن كتسلية، وتشديده على تقديم كيبلنغ يصب في مهارات هذا الأخير ككاتب، لكن تعاطفهما السياسي كان واضحاً أيضاً.

" الرسالة القوية المبطنة لهذه الأغنيات { أناشيد باراكروم لكيبلنغ } هي أن الحرية والنظام، والفن، والتعلم وكل شيء نسميه حضارة يعتمد في النهاية على فعاليات لبضعة آلاف من الرجال العاديين والجاهلين، والتافهين والعنيفين، الذين يمكن أن تزدريهم جميعاً بكل سهولة. تعليق تومي آتكنز التهكمي على سفالة " السخرية من الألبسة الموحدة التي تحميك حينما تتام " له ارتباط وثيق بهذه الأيام، وكان مستحباً وقتها أيضاً. (ص 64)

بعض التفضيلات القصصية لدى أميس، تذكرنا منذ البداية بـ كيبلنغ، فقد أراد على الدوام أن يلعب مع القارئ، كما في القصة القصيرة التي تتحدث عن الدورة البرلمانية المضحكة في الوحدة العسكرية على سبيل المثال، والتي تبدأ بطريقة يعتقد فيها

Twitter: @ketab_n

القارئ أنه أمام مشهد برلماني حقيقي، أو أمام لحظة " ذلك الشعور المريب " الذي يتواصل فيه مقطع من الحوار الشعري في مسرحية بالإشارة من شخص إلى آخر من الجمهور، وبدون أية إشارة للمقاطعة.

كان دائماً يمازح القراء ويقدم لهم المفاجآت، ويعطيهم مفاتيح الحل، وإن أصبح هذا علامة فارقة لعمله الأخير. وهذه خاصية عند كيبلنغ وليست خاصية عند جويس أو لورانس أودوريس ليسنغ.

على صعيد الموضوع أيضاً اتبع أميس كيبلنغ في عبادة الضحك. وهذا كان يرمي إلى تحقيق نتائج فكاهية، وعمل على تصميم للقصص لكي تكون فكاهية. فهذان الكاتبان إضافة إلى واو ينسبون إلى الضحك وظائف يحتفظ بها كثير من الناس لتفكيرهم الجاد. إنها قضية نسب ما هو هام للضحك، وتطوير نظرية لاهوتية الفكاهة. كيبلنغ على سبيل المثال لديه قصيدة متميزة إلى حد ما، بعنوان " الإنسان المسيّر " التي يقول فيها.

لا أعرف بأيدي من وضِعَتْ.....

جرار المرح الحقيقية

هذا الذي يأمر بظهور اللهو السماوي

ويبهج جولتنا المقدسة -

الدعابة تنظر بعيون منهمرة.

وتسيل على الأرض؛

من الذي يربط سطوح الزمن والفرصة Time and chance

Twitter: @ketab_n

خلف الغنيمة المفضلة،

ليعترش العبث المقدس

على الظروف الزاعقة Shrieking Circumstances

للعبث المقدس.

.....

إذاً، يجب أن تكون، على نكتة هامشية،

السلطة ذاتها تُمنح

السلطة ذاتها تشكل

طالعه أو وردته. (27، ص. 102)

من الواضح أن الضحك يرقى إلى مستوى القداسة "وبشكل ساخر". وهذا ما ينطبق أيضاً على المقطع التالي من رواية "ضباط وسادة" لـ واو، الذي يصف فيه جاي وصديقة يضحكان من حفلة عشاء حضراها - ضحكاً شديداً حتى أن سائقهما ظن بأنهما سكارى.

تومي وجاي حقيقة ثملان، ليس لوحدهما، وليس من الشيء الذي احتسياه. فقد وجدا منطرحين أرضاً بهذه الرياح المقدسة التي هبت مرة مواتية لعالم الشباب. أصوات الصناجات والناي تقرع آذانهم. جزيرة ماج Mugg العبوس تعج بالنسائم المعطرة، وبلحظة اندفعت وتوضعت تحت نجوم إيجة*.

* إيجة: نسبة إلى بحر إيجة - المترجم

Twitter: @ketab_n

الرجال الذين تحملوا سوية الخطر والحرمان غالباً ما يفترقون وينسى بعضهم الآخر حينما تنتهي محنتهم. أما الرجال الذين أحبوا المرأة نفسها فهم أشقاء دم حتى في العداوة؛ وإذا ضحكوا معاً، كما ضحك تومي وجاي في تلك الليلة، فإنهم يختمون صداقتهم بمستوى فيه من الندرة والشموخ أكثر من الحديث الإنساني الطبيعي.

نجد هنا أن الحب والحرب كليهما يخضعان للضحك، الذي يرتقي ضمنياً إلى مستوى الخيال أو الشعر. فأنا لا أعرف مقاطعاً لدى أميس كتلك - لعله كان يعتبر بأن الموضوع عالجه أسلافه من قبل بما فيه الكفاية - لكنه لحق بهم بشكل واضح بالأهمية والوظيفة التي نسبها إلى الضحك.

في نهاية " جم المحظوظ " على سبيل المثال جم وكرستين يلتقيان الويلزيين في الشارع.

أوشكت الحادثة على الانتهاء حينما رأى الويلزي وبيرتراند ليسا لوحدهما حاضرين، لكن قبعة الصيد لويلز وبيريه (قبعة) بيرتراند هناك أيضاً. غير أن البيريه كانت على رأس الويلزي وقبعة الصيد على رأس بيرتراند. بهذه الأشكال، وبالعيون الجاحظة المتصلبة لكليهما كان لهما نظرة كونهما جايد ولايتون ستراتشي، تمثلا بشكل العمل الشمعي الذي صنعته يد غير خبيرة. ديكسون سحب أنفاسه ليشجبهما الاثنين معاً، ومن ثم ينفخها ثانية في قهقهة من الضحك. خطواته اضطربت، وجسمه تراخى وكأنما ذبح بالسكين.

Twitter: @ketab_n

حينما تشده كرستين من ذراعه، يتوقف وسط المجموعة كرجل يعاني من ألم ما، نظارته تفقد نقاءها بزفراته الناتجة عن الجهد الذي بذله، فمه مشلول جزئياً، وفاغر من الألم. "أنت...." قال. "هو....." (ص 251).

كل شيء عن القصة يعدنا بأن هذا الضحك سيجعل هذا الاتحاد محكماً بينه وبين كرستين وبالطريقة التي يصفها واو. يعرض لنا أميس في كل رواياته تقريباً ممثله وهو يقاسمه هذه اللحظات. يقاسمه قصص ورطاته وانتقاماته من المرأة التي يحبها، أو فشله في تقاسمها، كما في "فكرة جيك" Jake's Things، وبذلك يخرق الميثاق بينهما. الضحك أيروسي؛ الضحك زواج.

في مقطع "جم المحظوظ" الدعابة على الويلزي وبيرتراند قام بها شخص آخر، كما يقول كيبلنغ؛ "من الذي يربط أسطحة الوقت و الفرصة خلف الغنيمة المفضلة" وبشكل أكثر تميزاً وتحدياً عند كيبلنغ وأميس على السواء، إنه ممثل الكاتب الذي يخادع الضحية، ويدعو الجمهور للانضمام إلى الضحك. هذا طبعاً يكشف سر عنصر القساوة في المزاح العملي. لكن يختلف الاثنان في الدور الأساسي الذي يلقيه أميس على النساء كمثمنين لهذا المزاح، وهو الذي أسميته السمة الأيروسية لضحكته. لكن يمكن أن تسمى أيضاً سمةِ اشتهاء الجنس الآخرِ Heterosexual. الدعابة عند كيبلنغ و واو توّحد الرجال، وتؤسس لعالم ذكوري؛ والمرأة لدى أميس تُقدّر ولا تبادر. فالفارق بين المؤلفين شيء مهم، ويرتبط بالطريقة التي يعاقب فيها أميس وليس كيبلنغ نفسه علانية على

Twitter: @ketab_n

مزاحه، والطريقة التي يستمر فيها في زج نفسه في رواياته، والطريقة التي يتهم ويشجب فيها نفسه.

لناحية الرأي الجاد، تحوّل أميس باتجاه كيبلنغ (أي إلى اليمين) في سياساته الثقافية كما في سياساته القياسية. فالمقالات النقدية له كانت على الدوام بدءاً من عام 1957 تعبر عن الوعي النزق لليفيس وأورويل، ولورانس. ويبدو أن لورانس ظل على الدوام عفريتاً لأميس، وأورويل بطل سابق يستغضب مادحيه، أما ليفيس فإنه بين بين. فأميس كان حذراً على الدوام من حركتهم ضد التأنق، وعاش من ناحية مع عقله الذي التفت إليه، لكن الوعي الذي أودى به إلى الإحساس بأنه كان رجلاً مختلفاً أوصله إلى الإحساس بالرفاهية، ما حدث في ستينيات القرن العشرين هو أنه الحق نفسه بـ واو والمتأنقين إيجابياً، مع أنه لا يزال في حالة معاقبة الذات. بعد عام 1959 عارض لوليتا على أرضية أخلاقية باعتبارها سادية، وتحالف ضدها بتهمة أنها "جمالية" جداً. لكن في عام 1965 كتب قصة مغامرة جميس بوند، وقال إنه كان معجباً دائماً بعمل إيان فليمنغ، أخلاقياً وجمالياً.

علاوة على ذلك، استمر أميس في جانب ما يمثل جيله حتى في طور تغيره. وهناك كاتب آخر من ذوي الموهبة والتألق من بين "الشباب الغاضب" فيليب لاركن دخل في تطور مشابه. في شعره، وفي روايتيه المبكرتين، وفي نثره النقدي، وفي كل ما يعنيه لأميس، كان لاركن كاتباً مناهضاً لـ واو في البداية، ورجلاً واضحاً كمفكر أدبي، له تأثير يعمل في الاتجاه ذاته الذي عمل به

Twitter: @ketab_n

أورويل، وليفيس ولورانس. لكن في ستينيات القرن العشرين بدأ يتحالف ضمنياً مع صديق واو، جون بيتجمان كشاعر، تماماً كما تحالف أميس مع واو. (وخلف بيتجمان يمكن أن نرى كيبلنغ، سيد الشعر الخفيف). في عام 1959 لاركن في " اسمع " وصف بتجيمان " بأنه أحد الشخصيات النادرة التي يرتكز ويتمحور حولها الميول الجمالية للعصر لتواجه توجهاً جديداً بالكامل " وقد تساءل لاركن في تقديمه "المجموعة الشعرية" لبتجيمان 1971، هل يمكن أن يسيطر بتجيمان على النصف الثاني من القرن العشرين كما هيمن إليوت من قبله على النصف الأول ؟ فقد سمى بيتجمان بأنه الشاعر المستثنى الأفضل في عصرنا، يمتدح دفاعه عن الشيء "الصغير، والغامض، والمهمل "، ويمجد عمله باعتباره المحافظ على الماضي. بهذه العبارات يلمح أحدنا الصلة المفترضة التي يشعر بها لاركن بين معانيه ومعاني بيتجيمان. ويشعر على ما يبدو بأنه مدين بالشكل للشاعر الذي " فشلت على يديه الثورة الشعرية الحديثة " كما يقول. طبعاً مثل هذه المسائل على صعيد الشكل تحمل المعنى الثقافي للشعر. يقول لاركن إنه في هذا القرن انحدر الشعر الانجليزي إلى خط معقد، أبعده عن القارئ العادي، وربما يشعر بأن بيتجمان، الذي ظل قريباً من هذا القارئ (وبمفهومنا قريباً من شرّاء الكتب) سيبقى الشخصية الأبوية لمن سيأتي بعده من الشعراء الانجليز. كل هذا قريب مما يقوله واو في " محنة جلبيرت بينفولد "، حول أهمية المعلمين التقنيين الذين انجزوا الأشكال الخفيفة. وقد قال أميس بشكل مشابه، بأن جون دي مكدونالد، صاحب الشهرة المثيرة،

Twitter: @ketab_n

هو أفضل من سول بيلو Saul Bellow؛ وبكل المقاييس، والسياسة الإبداعية التي يوصي بها في هذا الحكم ضمنياً هي السياسة التي مارسها أميس. إنها سياسة العناية الإلهية المحكمة، وسياسة الانهزامية الخيالية.

ضمن هذه القيود، استمر عمل أميس حتى أصبح ممتعاً. "فتاة 20" على سبيل المثال، تخاطب "قضايا العصر"، وتحديداً عبادة الشباب، وتفصح عن مكانة المؤلف بشجاعة وصدق. الفصل الأول فيها بعنوان "ا الامبراطوري والعنصري والفاشي" يُتَهم فيه ممثل الكاتب بأنه هو هذه الأشياء الثلاثة؛ الرجل الأسود حينما فشل في الاستجابة، والرجل الآخر يخبره بأنها تهمة قذرة جدياً، ويُسأل إن كان لا يكترث بهذه الاتهامات، وهذه النعوت. يجيب، ـ "لا، لا أكترث، فلست شيوعياً أو برجوازياً أو أي شيء آخر فكما ترى، لا أكترث بكل هذه النعوت.

نظر إليّ بمنتهى الانذهال. "لكن كانت تلك بعض قضايا عصرنا الكبرى"

"تقصد، في عصرك. القضية الكبرى لعصري هي أنا وما أهتم به، وبشكل أساسي الموسيقى. أيمكننا أن نذهب إلى بيوتنا اليوم؟" (ص 19)

هذا التصريح موجه بشكل واضح إلى القارئ بقدر ما هو موجه إلى شخصية أخرى، وإن بدا تحدياً كبيراً، إلا أنه مشجع بكل تأكيد.

Twitter: @ketab_n

ولسوء الحظ فقد تنامى التحدي، حينما وجد أميس نفسه يغترب أكثر فأكثر عن الأرثوذكسية الليبرالية لجمهور القراءة، دون أن يصبح مولّداً لتعاريف الذات البديلة. التحالف الوحيد عنده كصيغة للتعبير عن الذات كان تمزيق الذات، فقد تحدى أميس استهجان الآخرين له، لكن وجهت له ضربة قاسية. في " فكرة جيك " 1978 يتوصل ممثله إلى استنتاج بأنه خنزير شوفيني ذكوري. فهو لم يطبق هذا النعت label مجرد تطبيق على نفسه، ولم يعترف به مجرد اعتراف يناسبه من وجهة النظر الأنثوية؛ تبنى هذا النعت، وتبنى وجهة النظر تلك ليدين نفسه من خلالها. لكن هذا الشرف الأخلاقي الذي يكتسبه أميس لنفسه هنا، يخسره في معالجته لحبكة وموضوع الرواية، فإدانة الذات ينظر إليها هنا على أنها هبوط حاد عنده.

لعل المقطوعة القصصية الأكثر نجاحاً عنده هي " الرجل الأخضر "، ومن المناسب أن لحظتها الأخيرة، وذروتها، تعبير مثير تقدمه الشخصية المحورية في تمنيها الموت

" لقد كان الموت وسيلتي الوحيدة للهروب إلى الله، للهروب من هذا الجسد وكل علائمه الكاذبة من مرض وخوف، ومن الحرص الدائم عليه، ومن هذا الشخص، وما يحمله من تحجر وعاطفية وخمول وغدر ومن أفكار غير عملية للتصرف بطريقة أفضل، ومن الاستشهاد بأفكاري، والعد بالآلاف لخنقهم، ومن وجهيّ في الكأس*..... حينما أموت سأتحرر من موريس الينفتون ولمدة أطول من تلك (ص 252 ـ 3)

* ربما أراد هنا أن يشير إلى إدمانه على شرب لبخمرة - المترجم

Twitter: @ketab_n

أميس كواو

لكن الأمل وتمني الموت هو عرضي في " الرجل الأخضر "، بينما تجده محورياً في "***الانتهاء*** "Ending up، التي تدعي شرف تمثيل أميس باعتباره يمثل جيله وبلده (من المفيد أن هناك روايات أخرى عن الميتة والموت في الآونة الأخيرة في انكلترا، مثل " **تذكرة الموت** " لموريل سبارك "). في هذه الرواية الشخصيات جميعها من كبار السن يعيشون سوية في ظروف تفاقم نزقهم المتبادل تزيد من تنامي الضعف عندهم. والشخصية التي يظهر فيها النزق والضعف بشكل واضح هي شخصية برنارد باستابل التي تمثل أميس.

هذا يتضح بقوة من خلال التشابه بين حوار برنارد وكلام السارد. فحينما تدعوه شقيقته أديلا باسمه، يجيبها " ماذا ؟ " وتكرر النداء ثانية وهي تظن بأنه لم يسمع ". سمعتكِ تنادين اسمي، وكنت أسأل في النتيجة ماذا تريدين، وليس تكراراً لما قلتِه. فاستخدامي لطبقة صوت منخفضة بدلاً من طبقة مرتفعة شيء له دلالته " (ص 10) بعد صفحتين، يعلق السارد على أديلا، " الإطار الخشبي للقرن الثامن عشر كانت تسمي طراز المنزل حينما سُئِلتْ، وأحياناً حينما لا تُسأل. " وفي الصفحة 28 يذكر الراديو. " كان برنارد يستمع إليه أو يجلس إلى جانبه حينما أذاع، من تردد بعيد قليلاً، مسرحية قصيرة حول رجل دين يزعم أنه كوميدي ". لم يتحدث أحد من الشخصيات الأخرى بهذا الأسلوب المسيطر عليه بإحكام الذي يثير حدة النزق.

Twitter: @ketab_n

ومن الواضح أيضاً أن الفكاهة القاسية لبرنارد، ومزاحه العملي، هي مصدر الحدث في الكتاب، وهذا يتجانس مع " جِم المحظوظ " وبشكل مميز. وإن كان اليوم بعيداً عن ألقه. ولكي يضع جورج في نزاع مع ماريغولد، على سبيل المثال، يغري الكلب السابق ليمزق الرسالة الموجهة لهذا الأخير، التي تشبه معالجة جِم لمجلة إيفان جونز. طبعاً يعاقب برنارد على هذا؛ ويتبيّن فيما بعد أنه أعطى الكلب رسالة خاطئة - وهي الرسالة التي أعدها لنفسه - والأكثر من ذلك تعرف ماريغولد ما كان متعلقاً به.

عقاب الذات يمكن أن نتوقعه من أميس، وتجده أحياناً مؤلماً، لكن في هذه الرواية ينتهي العقاب عند الحبكة، وبلغة هزلية، ليست موجهة بشكل مباشر كما في موضع آخر إلى الاحساس الأخلاقي للقارئ. وينجح برنارد مؤخراً في تبليل قطة ماريغولد ويضع اللوم في هذا على شورتي Shorty، وقتئذ يذهب برنارد إلى غرفة نومه " حيث ضحك هناك حتى بكى ".

الهزل أسود صرف، وبغيض صرف، ومقيت صرف. كبار السن (من حيث المبدأ وليس بالتحديد برنارد) يستسلمون أيضاً للإغراءات ليعذبوا ويذلّ بعضهم الآخر، وهم مسؤولون بهذا عن موت بعضهم. وهذه المسؤولية عرضية إلى حد كبير، حتى في قضية برنارد، لكنها مختلفة نظراً لفعالية الخبث عنده، الذي عوقب عليه.

" بدأ النهار إلى الزوال، يرتجف برنارد من الألم والجهد، وقد أسند السلم على الجانب البعيد من المنزل، وقد اعتلاه بمشقة. على

Twitter: @ketab_n

السطح، تناول سلك الهاتف وقطعه بكماشته التي وجدها هناك، ضحك بخلاعة كبيرة، فقد توازنه وسقط.

كسر شيئاً، شيئاً كبيراً. كان هناك بقعة لا بد أن تكون بقعة دم. صرخ من شدة الألم اليوم، زحف في طريق صغير لينأى بنفسه قليلاً عن مرأى أي شخص يقترب من الباب الأمامي للكوخ، ووجد أنه لم يعد قادراً على مزيد من الزحف. (ص 173 ـ 4)

سرد القصة مفعم بالحنان، وعن أديلا نُبلّغ " بأنها لم تُقبّل بشهوانية أبداً، ولا حتى بعاطفة باردة وعابرة. هذا ما تعلله لنفسها نظراً لقبحها الزائد ". (ص 13) ماريغولد ــ وإن كانت أنانية بالكامل ـ إلا أن فقد ذاكرتها يرهبها، " أحبت ماريغولد زوجها لمدة 48 عاماً؛ لهذا يمكن أن تقوله، ولا بدّ أنها كانت تعنيه. فاليوم هي لا تتذكر لقاءهما الأول، وخطوبتهما وزفافهما " (ص 143). حتى عن برنارد نُبلغ حينما علم بأنه لم يبق من حياته سوى ثلاثة شهور، فكر بألا يُسعّر الأشياء خارج نطاق نفسه، مدركاً أنه سيفقدها حالاً. " قد يكون هذا شيئاً من التعويض عما يلزمه ليكون برنارد باستابل، أو عما يلزمه ليعيش ". هذه الملاحظة أبطلتْ بنقيضها. " كان هناك صوت عودة سيارة أديلا. نزل بسرعة إلى المطبخ على أمل كبير لإيجاد الفرصة التي يزعجها بها أو يسخر منها " (ص 164)

في الحقيقة، يوجد شيء أكثر انطباعاً من الحنان في الرواية؛ تجد اعترافاً راسخاً بفضائل هؤلاء الناس الأذلاء، والمذلين لأنفسهم.

Twitter: @ketab_n

تمنت إديلا " كما كانت تجد نفسها بين الحين والآخر فاعلة، بأن شقيقها سيدعها تحبه، لكن بالطبع بعد فوات الأوان " (ص 13). جورج يشكر من أعماقه هؤلاء الذين يساعدونه.

ويمكن لـ ماريغولد أن تظهر بعض المشاعر أحياناً تجاه أديلا، التي تستغلها معظم الأوقات دون رحمة. بينما شورتي، التي كانت من قبل مرسالاً وعشيقاً لـ بيرنارد، هي أقل من قديس. ولو أنه لا يحب ماريغولد كثيراً، حينما يجدها حزينة من مشهد طائر التدرج الميت، يسحب مقترحه على الفور بأن عليهم طبخه.

" ويدرك سريعاً بأن عمل ماريغولد كان نتيجة شعور أصيل، وليس ناتجاً عن رغبة في ترك انطباع، وفي موضع آخر هذا الشعور لم يتأت ببساطة من رؤية طائر التدرج " (ص66).

كعمل فني تسيطر رواية " الانتهاء " بنجاح، وتتجه حقيقة للاستفادة من الإحساس بالبؤس، على صعيد الفرد والجماعة، من هذا الاحساس تكونت هذه الرواية. فهي ناجحة بشروطها الخاصة كما " الرجل الأخضر ". لكن هذه الشروط مستلبة. فهي مؤلمة جداً كوثيقة شخصية وثقافية على حد سواء (الدلالة الثقافية، بدءاً بكبار الذين يعيشون في كوخ تابني هابني Tuppeny Hapenny Cottage إلى الانجليز الذين يعيشون اليوم في جزيرتهم، هذا ضمني بالكامل ـ لكن تلك هي صفاء وقوة الاستعارة).

الجانب الأكثر دهشة وإثارة في القصة هو الخصوصية الثقافية لـ برنارد، التي يمكن أن تكون من ناحية معينة، الطريقة التي يرى

Twitter: @ketab_n

أميس نفسه فيها. فهو يقدم برنارد كعضو متأخر من طبقة كيبلنغ الحاكمة.

" في الماضي، كان رجلاً باهتمامات متعددة. اهتمامات رياضية ـ الفايفس، والراكيت، والكركيت ـ اختفت حينما توجب عليها الاختفاء، ولم يرد أن يقرأ شيئاً عنها. التكتيكات العسكرية والاستراتيجية، وتاريخ الإمبراطورية، وكل شيء يرتبط بالهند (أرض ولادته وطفولته المبكرة، وخدمة ثمان سنوات بين الحروب) رواد الملاحة الجوية، والشطرنج، وحياة دوق ولينفتون، وأعمال جورج ميريدث، كلها اختفت أيضاً، وبشكل كامل ولمصلحته، وإن كان عليها ألا تختفي أياً كانت الأسباب. لتجرب أياً منها هذه الأيام، انظر إلى كيم kim أو إلى الأناني Egoist لابد لأحدنا أن يلقى معارضة على شيء ما أو على فكرة صغيرة كالمحادثة على الرصيف في محطة القطار، بين مسافر مغادر ورجل يودعه. وهكذا ما قام به لم يكن سوى مضيعة للوقت (ص 72).

الإمبراطورية اختفت. واختفت معها كل " الاهتمامات "، بدءاً من كيبلنغ وميرديث إلى الشطرنج والهند. حضارة برنارد ـ حضارة أميس ـ اختفت، واختفت معها الثقافة الثرية التي بدت قبل ذلك مستقلة تماماً عن أي دعم مؤسساتي. وإذا انتقلنا من هذا المقطع إلى الصورة الشخصية لإيفلين " " جلبيرت بنفولد " على سبيل المثال، لا يمكن إلا أن نصعق بهذا التشابه؛ التشابه في الملل أولاً، ومن ثم في النزق الشديد.

Twitter: @ketab_n

ذوائقه القوية (بنفولد) كانت سلبية. ازدرى العمل التشكيلي، وبيكاسو، والحمام الشمسي، والجاز . وكل شيء حدث في حياته..... نظر إلى عالم subspecia aeternitatis ووجده منبسطاً كما الخارطة؛ إلا حينما يقتحمه أحياناً شيء من الانزعاج الشخصي. عندها سيأتي مهرولاً من نقطة مراقبته. يصطدم بزجاجة خمرة فاسدة، وبغريب وقح، أو بخطأ قواعدي، عقله كما آلة التصوير السينمائية التي تحمل على عربة وتدفع إلى الأمام لتنصب مقابل الحدث المزعج الملاصق للعدسات المشعة. وبعيني ضابط التدريب الذي يفتش عن مجموعة سمجة، يتورم من الغيظ الذي نصفه طرافة، ونصفه بشكوكية كاذبة، كما ضابط التدريب كان ساخراً مع العديد، لكن مع البعض الآخر كان مرعباً " (ص. 14 ـ 15)

" **محنة جلبيرت بنفولد** " نشرت عام 1962، قبل اثني عشر عاماً من ظهور كتاب أميس. الحالة الشخصية واحدة في مأزقيهما، لكن ما يهمنا هنا الدلالة الشعبية الضمنية. كلتا الحالتين تبطنان بعضاً من صداهما على إنجازات الكاتبين، المهن الشعبية في الماضي؛ الاشاره من خلال هذه المهن إلى الشرط الشعبي للأدب والثقافة. إنها الحدة الأخيرة التي يجب أن تبتدئ بها مهنة أميس كمناهضة ومناقضة لمهنة واو.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

[7]

دوريس ليسنغ

العودة من الإمبراطورية

مع الكاتب الأخير من كتّابي الستة، نأتي، إن لم يكن إلى الدائرة بتمامها، فعلى الأقل إلى المواجهة الأكثر وضوحاً مع نقطة البداية؛ كيبلنغ. ولدت ليسنغ في الإمبراطورية كما ولد كيبلنغ، تحدثت عن الإمبراطورية بقدر ما تحدث كيبلنغ، لكن في الاتجاه المعاكس. وبعيداً عن كونها مؤيدة للنظام الامبراطوري، إلا أنها لم تكن مناهضة له، وهذا ما ينطبق على إي. إم. فورستر. موضوع ليسنغ هو ما يأتي بعد الحكم على الإمبراطورية ـ تراجيكوميديا الحياة أنها تعهدت بأولوية مناهضة إمبراطورية بلدها دون تردد. حيث تتعامل بواكير كتبها مع تلك الحياة كما كانت تعاش في المستعمرة الأفريقية، والكتب اللاحقة تتعامل مع لندن التي أصبحت خارج النظام الامبراطوري؛ وفي هذه الأخيرة يبقى موضوع مناهضة الامبريالية ضعيفاً، لكن في الواقع كان موضوعها دائماً خراب انكلترا ـ خرابها مع يقظة الإمبراطورية.

Twitter: @ketab_n

الخاصية الأكثر أهمية للتاريخ الانكليزي بعد عام 1945 ـ الخاصية التي أكدت عليها بما فيه الكفاية في وقت سابق ـ كانت الانحدار لكل أشكال السلطة الانجليزية. لكن ما يوازيه في الأهمية ويتناسج معه بشكل معقد هو وصول المهاجرين إلى انكلترا من كل أنحاء الإمبراطورية السابقة. كان هذا حدثاً مضحكاً ومقدراً عليها؛ فما إن بدأت الدولة الإمبريالية بالتقلص والانكماش، وهي تسشعر البؤس والضيق، وتفقد هوامش الحرية فيها، في أرض الوطن وماوراء البحار، حتى وصل رعاياها، وزبائنها وعمالها السابقون بأعداد كبيرة لإعلان مشاركتهم بطعم ضعفها.

تجد مجموعتين منهم، تختلف في العدد وفي التأثير. تجد قلة من المستعمرين البيض والمديرين، الذين استطاعوا الاندماج بالمشهد القومي، وكان لهم حلفاء رسميون وشبه رسميين يساعدونهم في تأقلمهم مع الفقر الجديد. وتجد العديد من المستعمرين من غير البيض الذين وقفوا في وجه المشهد القومي باعتباره مختلف دراماياً، وسمح لهم بالتجمع في أحياء مغلقة تشبه (الغيتو) وفي منظمات عمالية. فالقص لدى دوريس ليسنغ يأخذ مصادره للقارئ العادي من الذين " يمثلون " كلا المجموعتين .

المهاجرون من الهند الغربية West Indies ومن الهند وباكستان، وبعدها من المستعمرات السابقة لإفريقيا، بدؤوا بالوصول إلى انكلترا ما إن وضعت الحرب أوزارها. وتبوأوا وظائف متنوعة وظاهرة للعيان كقيادة الحافلات داخل المدينة، والعمل في مراكز البريد، وعاشوا في مناطق متنوعة من لندن، مثل ساوثول

Twitter: @ketab_n

ونوتنغ هيل. وفي بعض المدن الصناعية في الشمال من انكلترا، وأصبحوا الطبقة الصناعية البروليتارية، أو نصفها الأكبر، يهددون أمن العمال الوطنيين. شغلوا صفوفاً مدرسية بكاملها، ومدارس بكاملها؛ وجلبوا معهم بالضرورة طيفاً جديداً من المشاكل الثقافية.

من هنا أصبحوا رمزاً لمشاكل النظام الاجتماعي والاقتصادي الحديث المتعدد من وجهة النظر الشعبية. وبرزت العديد من الحركات الفاشية البدائية، تبدي استعدادها للدفاع عن القيم الانجليزية لكونها قد استبيحت. (وظهر في هذه الحركات العديد من الممثلين للطبقة الحاكمة الاستعمارية السابقة). أصبحت أعمال الشغب سمة حياة المدن الانجليزية في أزمنة وأمكنة محددة، بعد عدة عقود من اختفائها بصورة كاملة، والشخصية التراثية للشرطة (والقوى الأخرى لحفظ القانون والنظام) أصبحت أكثر تجهماً وعدوانية.

وبالقدر الذي انشغل فيه القرّاء والكتّاب، حل المهاجرون محل الطبقة العاملة الوطنية، كتوبيخ موّجع ضد الطبقة صاحبة الامتياز. منظومة الأدب التي تطورت تدريجياً في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر من خلال الرواية المحلية كشكل رفيع في هذه المنظومة، جذبت إليها التراث التفسيري الفكري والنقدي والذي يمكن أن نسميه ـ " ثقافياً ". (ريموند وليمز قدم دراسة عن هذا التراث في كتابه " الثقافة والمجتمع "). بالنسبة لهؤلاء المفكرين أصبح القارىء من الطبقة العاملة (والأكثر من هذا أصبح القارئ المحتمل) سمة

Twitter: @ketab_n

القوة الخيالية العظمى. فقد أصبح هذا القارىء المعيار الحيوي للحكم على عمل الروائيين والنقاد. فعملهم يعتبر جيداً إذا كان منصفاً، أو جاء بمنفعة لهم، والعكس صحيح. وكانت دعوتهم هي أن يرجعوا كنوز الأدب الانجليزي، الذي أفرغته الطبقة الحاكمة من محتواه، وأن يُختبَر هذا الذهب الأدبي تبعاً لتجربته ـ هل تناولت جين أوستن حياة الفقراء بالجدية المطلوبة لكي نبرر استجابتنا لحصافتها ؟ فهذه اليد العاملة المتسخة التي تمسك بالجزء " الكلاسيكي "، وهذا الوجه المتوّج بالقماش الذي يشد فوقه، أصبح أيقونة الحركة النقدية الكبرى التي وصلت ذروتها في منتصف القرن بعمل إف. إي. ليفيس، وريموند وليمز وريتشارد هوغارت. لكن في أوج ذروتها، كانت هناك أيقونة أخرى تتحداها، أيقونة المهاجر الحديث. فيده هي التي وصلت إلى رف المكتبة العامة، التي تمثل اليوم ضمير القرّاء والكتّاب. خاطبت دوريس ليسنغ ذلك الضمير، بطريقة لا يستطيع أن يتحدث بها كاتب غيرها من ذوي الأصول الانجليزية.

تنتمي دوريس لينسغ بمولدها إلى المستوطنين البيض، ووصولها إلى لندن عام 1949 يتناسب والنموذج الذي ولد فيه الكتّاب البيض من النساء ولأجيال عديدة في الإمبراطورية وشقوا طريقهن إلى تلك المدينة (نُظر إليها كمركز للمنظومة الأدبية الانجليزية) حالما استطعن الانفلات. لكن بالالتزام والإقتناع السياسي انتمت إلى الفئة المضطهدة والمستعمَرة والثورية. لندن التي عاشت فيها حقيقة لم تكن مدينة أدبية كثيراً بقد ما كانت راديكالية؛ فقد عاشت

Twitter: @ketab_n

بين المنافي السياسية ـ من أوربا الشرقية، إلى أمريكا مكارثي، وإلى الدول المستعمَرة وغير المستعمرة.

لكن كتابتها لم تكن تمثل مجموعة أخرى بقدر ما كانت تمثل تجربة الحياة الاستعمارية المرئية من الداخل، تضيئها الواقعية الأخلاقية التي تربعت على عرش الحياة الإنكليزية لفترة طويلة كمادة قصصية، وليست الفكاهة الحدودية * لكيبلنغ. كان هذا صلب التجربة التي تشحنها بالأخبار اليومية الموجهة بشكل خاص إلى القارئ الانكليزي ـ وهي أخبار العالم الثالث، لكن فيها أيضاً أخبار الاضطرابات داخل الوطن. فقد تحدثت دوريس ليسنغ عن هذه الموضوعات دون أن تكتب عنها ـ والأكثر من هذا تحدثت عن الحركة النسوية. تحدثت عن تلامذة لورانس الذين استكشفوا واحتفوا بالايروسية ـ ويمكن أن نسمي جمهورها، كما جمهور لورانس، حزب الثقافة، المعادي للسلطات في سيطرتها على الحضارة؛ لكن بميول سياسية أكثر عندها منه. كان قصها على علاقة " صحيحة " مع كل هذه القضايا؛ بينما كان كينغسلي أميس على سبيل المثال في العلاقة " الخاطئة ". هذا الموقف الصحيح أو الخاطئ لا يرتبط ببساطة بمسألة رأي الكاتبين تجاه قضايا معينة، بل إنه بالأحرى زاوية السقوط لإحساسهما، والطريقة التي يختار بها كل منهما تناول الموضوع، وما يتضمنه هذا من علاقة مع نفسه ومع قرائه. فالقص لدى أميس لم يُقدّم لكي يؤثر في تجربة القرّاء ذوي اللون الأسود أو الأسمر، فقد استبعدهم ضمنياً. لكن لم يستثن قص ليسنغ هؤلاء القرّاء، بل دعاهم ضمنياً إليه.

Twitter: @ketab_n

دوريس تايلر أنجبت دوريس لينسغ في كرمنشاه في بلاد فارس عام 1919 ، فالزمان والمكان للولادة يقودنا مباشرة إلى التاريخ - تاريخ الإمبراطورية البريطانية. خدم والدها في الحرب العظمى، التي كانت تجربة مريرة (فقدَ ساقه في المعركة) لكنها " أنقذته " وأنقذت معه عقله من رؤيته للحياة المتخشبة كموظف مصرفي. تزوج ممرضته (وهذا انموذج لرومانسية الحرب) وما إن وضعت الحرب أوزارها حتى خرجا إلى بلاد فارس ليعملا في مصرف هناك، وكانت بلاد فارس محمية بريطانية في ذلك الوقت؛ وقد رزقا طفلهما الأول هناك.

كانت دوريس لينسغ غالباً ما تصور والديها في قصها، وهذه الصور تحمل سمة الكليشيه التاريخية، على الصعيد السيكولوجي والاجتماعي. فالأب والأم كانا انكليزيين بكل ما في الكلمة من معنى، وكانا من أبناء عصرهما كذلك. فهو مزيج من الزوج الفكاهي الحالم والعاجزعن التعبير لدى ويلز، والعسكري الخجول الساحر لدى كيبلنغ؛ أما هي فقد كانت فتاة مدرسية فاضلة، لكنها قلقة، لم تعامل باللطف المطلوب في الأدب - النساء الفاضلات البريطانيات لدى فورستر في رواية "**الممر إلى الهند**" كانت تقترب معاملتهن كثيراً من هذا النوع من المعاملات.

مثل هذه الكليشيهات الإنسانية تحدث بطبيعة الحال، والشروط الاستعمارية كما تبدو تؤكد عليها أو حتى تبالغ فيها. الشيء المهم هو أن لينسغ شعرت بهم كأنهن مجرد كليشيهات حتى وإن عايشتهم، وهذا يعني أن هذه الكليشيهات تناسبها ـ

Twitter: @ketab_n

وتناسبنا في الواقع - أصناف التفكير والدقة التي يمكن أن تشل خيالها. وأصناف الشرح عندها يشير إلى تاريخ الإمبراطورية. بتأمل والد مارثا كويست، علي سبيل المثال، لا يمكن لأحدنا إلا أن يتذكر قصيدة دعاية الحرب عام 1915 الشهيرة، " **المتطوع** " التي كتبها هربيرت أسكيوث Herbert Asquith ابن رئيس الوزراء.

هنا يمكث موظف أمضى نصف حياته

يكدح بقرطاسه في المدينة الرمادية

معتقداً بأن أيامه ستنقضي

دون أن ينكسر له رمح في منازلة الحياة.

هذا هو مفهوم كيبلنغ، ومن جانب هي قصيدة كيبلنغ؛ فالموظف اليوم، حينما يقتل كجندي " سيلتحق برجال أجنكورت Agincourt: سيصبح بطل الطبقة العسكرية. السيد تايلر بقي على قيد الحياة؛ لكنه ظل يحمل الولاء للحرب بداخله، ونقل العدوى إلى ابنته.

في عام 1925 كانت عائلة تايلر تقضي إجازتها في بريطانيا، وقد استحوذت على قلوبهم صورة روديسيا التي قدمها المعرض الإمبراطوري في لندن لدرجة أنهم اشتروا مزرعة هناك، لزراعة التبغ والذرة، والبحث عن مغامرة أثناء جني الأموال هناك، تبعاً لخرافة الإمبراطورية. وصفت ليسنغ العربة التي أوصلتهم إلى المزرعة، والتي يتكدس فيها الأثاث الانكليزي، والسجاد الفارسي، وبيانو - عزفت عليه السيدة تايلر لـ غرايغ وشوبان - أيضاً تبعاً لخرافات

Twitter: @ketab_n

المغامرة الاستعمارية. لكن تجربتهم لم تتفق وهذه الخرافات. فالمزرعة لم تثرهم، والحياة كانت معزولة، وشعر السيد تايلر بالهزيمة وأصبح مصاباً بمرض الوسواس، وعانت السيدة تايلر من مرض عصابي لكنها استجمعت قواها وتولت إمرة العائلة. ترعرعت الابنة متعاطفة مع والدها، لكنها وجدت بأن هذا سيُلحق بها الفشل؛ ويضعها في نزق مع والدتها التي أعجبت بقوتها وشعرت بالشفقة تجاهها. وما أثار استياءها أكثر هو التخلي الذي عبر عنه الاثنان، وكان قرارها ألا تقبل قدراً غير متوازن لها.

نموذج العائلة هذه يعيدنا إلى عدد من النساء الكاتبات في الإمبراطورية يحملن الخلفية ذاتها في سيرتهن الذاتية، هذا ينسحب على اليزابيت هاكسلي، التي عاشت في كينيا وكتبت عنها أليف شرينر Olive Schreiner (كان والدها مبشراً) من جنوب إفريقيا، وجين رايس Rhys Jean من الدومينيكان، وكاترين مانسفيلد من نيوزيلانده. بطبيعة الحال تجد فروقات في حالتهم الفردية؛ ففي حالة مانسفيلد الفارق الكبير هو أن والدها كان ناجحاً. لكن حينما تضيف إلى هذه الخصوصيات صورة الفتيات اللواتي تثقفن ذاتياً من خلال الكتب ـ كتب عن انكلترا ـ وانبرين يكتبن عن انكلترا حالما استطعن ذلك، تجد تشابهاً مذهلاً. ففي كل هذه الحالات تُكتَشف مواهب الفتاة مبكراً وترعى لتستعيد أو تزيد من الثراء الاجتماعي للعائلة؛ وفي بعض الحالات، تتعرف على مصدر التوتر بين والديها باعتباره تحدياً حدودياً أخفق والدها في مواجهته (خرافة الإمبراطورية).

Twitter: @ketab_n

كبرت ليسنغ في المزرعة، لكنها كما تقول في مارثا كويست (رواية السيرة الذاتية الأولى لها) كلمة مزرعة كانت تعني لها شيئاً مختلفاً تماماً عما رأته عنها؛ " المزرعة " كانت تعني حقولاً صغيرة خضراء في انكلترا، وليست مروجاً بشجيرات متناثرة. فالكلمات الانجليزية لا تناسب تجربة المستعمرين، وهذا التناقض كان موضوعاً للكتابة الانجليزية منذ 1945. وكانت فكاهية في الغالب، وإن كانت لا تخلو من إثم ضمني لما تتضمنه من بلوتوقراطية (الطبقة الثرية الحاكمة) ثقافية؛ وقد أُبلغنا، كيف يمكن أن يتقبل الطلبة المصريون قصيدة " النرجس " لـ وردزورث، ولديهم انطباع غير جيد عن هذه الزهرة. لكن ليسنغ - نمطياً - أخذت بجدية هذا الموضوع وكل الموضوعات المتنافرة الأخرى لتجربة الحدود.

" خرافات هذا المجتمع ليست أوربية، هي من رجل الحدود والذئب المتوحد. الوحش الشجاع البسيط الذي هزم بعد منازلة باسلة من كلا الجانبين؛ الخادم الصبياني المحبوب " مثل هذه الخرافات هي أوربية، بالرغم مما تقوله ليسنغ؛ تبدو غير أوربية لأن الإمبراطوريات الأوربية أبقت حدودها بعيدة عنها، أمريكا البيضاء، على سبيل المثال، كان عندها مثل هذه الخرافات.

درست ليسنغ في مدرسة الدير في ساليسباري، ومن ثم أمضت سنوات مريرة مع والديها. كانت طفلة صعبة مع شقيق أصغر لها تحبه من النظرة الأولى. كل ما كتبته لاحقاً يحمل تقريباً ندب هذه التجربة الصعبة، وبعض الجمل الأكثر تميزاً عندها تعبر عن هذا

Twitter: @ketab_n

السخط المترسخ، والإثم من ذلك السخط "لا هو قادر أن يصدق هذا ولا هي قادرة على أن تصدق بأنه حقاً سوف." سلوك الأناس الآخرين يتجاوز دائماً التوقعات الأسوأ لبطلتها، ويدفعون إليها بالآمال الخفيضة.

تركت دوريس بيتها حالاً لتكسب عيشها في ساليسباري. التداعيات التاريخية لكل من المدينة والمستعمرة كانت إمبراطورية بالشكل الكلاسيكي. ساليسباري كان رجل دولة بريطانياً في الوقت الذي كان يحوز فيه سيسل رودس Cecil Rhodes أرض متابيلي و الماشونا التي سميت باسمه. تصف ليسنغ في "مارثا كويست" فاوندرز ستريت founders Street لساليسباري بأنه سمي بهذا الاسم احياء لذكرى هؤلاء المغامرين الذين جاؤوا يجتازون المروج لرفع علم بريطانيا، بغض النظر عن العواقب سواء أكانت على أنفسهم أو على غيرهم..."

تزوجت مرتين في سنوات الحرب؛ وحينما تركت زوجها الأول كان عليها أن تتخلى عن طفليها؛ وحينما تركت الثاني أبقت على الطفل في هذا الزواج وجاءت به إلى انكلترا. هذا الزوج الثاني كان ألمانياً يسمى ليسنغ، شخصية قيادية في حلقة الشيوعيين التي انتسبت إليها، الذين كان لهم نشاط واسع في المستعمرة أثناء سنوات التحالف الحربي لإنكلترا مع روسيا. بعد الحرب ذهب هذا الرجل إلى ألمانيا الشرقية، ورجع فيما بعد إلى إفريقيا، كسفير لبلاده في أوغندا، الوظيفة التي قتله بها عيدي أمين. هذا هو مكافيء السيرة الذاتية لهذا الانغماس في التاريخ العصيب لزمانها وهو الذي نستشعره في قص دوريس ليسنغ.

Twitter: @ketab_n

وصلت إلى لندن عام 1949 ومعها مخطوط رواية يتحدث عن العلاقات العنصرية في إفريقيا وتفاعلاتها مع المخاوف والهواجس الجنسية وقد نشرت عام 1950 تحت عنوان " **العشب يغني** " هذا الكتاب كان له نجاح شعبي واسع (أعيد طبعه سبع مرات في خمسة شهور) وأسس أيضاً لشهرتها بين المفكرين من الجناح اليساري في لندن. كانت الرواية " مرآة للإمبراطورية من الداخل " "المرآة الواقعية " بأبسط المعاني. غير أن ليسنغ، سرعان ما أصبحت غير راضية عنها، لأسباب أخلاقية وسياسية وجمالية أيضاً، هذا ما توضحه في أكثر المقاطع انطباعاً في روايتها "**المذكرة الذهبية** ". لكن خلافا لبطلتها الرئيسية في تلك الرواية آنا والف، لم تعان دوريس ليسنغ من الحجب نتيجة لذلك. في عام 1951 نشرت مجموعة من القصص القصيرة عن إفريقيا، ونشرت عام 1952، مارثا كويست "، الجزء الأول من أصل خمسة أجزاء، وتحت عنوان موحد " **أطفال العنف** "

في هذه المرحلة من مهنتها يمكن أن نقارنها بكاتبين مشهورين لفترة مابعد الحرب إف. إس. نايبول*، وبول سكوت، ومع أن نايبول أصغر منها بعشر سنوات، إلا أنه وصل لندن في نفس الوقت الذي وصلت فيه تقريباً ـ تأخر وصولها إلى لندن كان بسبب الحرب.

---

* نايبول: كاتب بريطاني من أصول كاريبية حصل على جائزة نوبل للآداب عام 2001، وعرف بعنصريته ومعاداته للعالم الإسلامي ـ المترجم

Twitter: @ketab_n

نايبول هندوسي ترينيدادي Trinidad *، تحمس لتغيير مكان ولادته إلى لندن بقدر ما تحمست هي، لأن لندن كانت عاصمة الأدب. " عرف بأن ترينداد بلد غير مهمة وعقيمة، وغير باعثة على الإبداع. وتهديد بالفشل، وحاجة للهروب؛ هذا ما يحض عليه المجتمع الذي عرفتُه "، فهو كما ليسنغ قارىء نهم منذ أن كان طفلاً، وفي خياله الذي أخلاه من البيئات التراندیدية تجد قصصاً حصل عليها من جين اوستن وديكنز وويلز....لكنه لم يحاول العكس أبداً؛ ـ ولم يحاول أبداً ترجمة قصة الترينداد إلى لغة قصصية؛ لأنه رأى بأن القص شيء يخص الانجليز وحدهم. في سنواته الأخيرة ـ بعيشه في لندن ـ كما دوريس ليسنغ أوجد طريقة يكتب فيها عن تجربته المبكرة. فقد كتب رواية جميلة تتحدث عن سيرته الذاتية، "منزل للسيد بسواز "، وألف كتباً عديدة أخرى عن الشعب الكاريبي داخل وطنه وخارجه. وكان متيقظاً للأحداث العالمية بقدر ما كانت عليه، وبالقدر الذي قمعه التاريخ الحديث.

بول سكوت ولد في انكلترا قبل سنتين من ولادة ليسنغ، وتعلم في مدرسة إعدادية انكليزية. وهو بهذا أقرب إلى واو وأميس في الإرث. لكنه خدم جندياً في الهند أثناء الحرب، وكتب وقتها عن الموضوع الامبراطوري، وما بعد الامبراطوري. " اهتمامي في السنوات الإخيرة بالسلطة البريطانية في الهند ربما كان ناتجاً عن مشاعري بأن الأمة البريطانية في الهند اقتربت من نهايتها لتعود كما كانت، ولم تنهض من صدمة تحررها "رواية" طيوره الفردوسية " هي عن وليم كونوي Conway الذي لم يستعد الحرية والجمال

Twitter: @ketab_n

اللذين عرفهما في طفولته في الهند التي سيطرت عليها انكلترا. كتب بعد ذلك Raj Ouartet 1966، وهي تتحدث عن الأشهر الأخيرة من الحكم البريطاني هناك. السلسلة التي يمكن مقارنتها من نواح عديدة بسلسلة ليسنغ " أطفال العنف ".

تلك هي السرديات التي حملت السلطة، وهذا هو الموضوع الذي منح السلطة لساردة، في انكلترا وفي السنوات التي تلت الحرب. آنا وولف في " المذكرة الذهبية " تقول بأن ما تريده هي وصديقاتها من الروايات هو التقرير (الريبورتاج)، والأمثلة التي تقدمها توضح هذا جيداً، فكل ما يريدنه هو معلومات عن التجمعات الفقيرة أو التجمعات الثائرة. فهي تعارض مثل هذا القص لتدعم القص " الفلسفي " الذي يرتبط بتوماس مان، وتفضل هي كتابته. لكنها في الحقيقة كانت قادرة على جمع الاثنتين حين كتبت عن الحياة الاستعمارية.

لروايات

كان كيبلنغ موضع معالجة لدى دوريس ليسنغ في رواية "مارثا كويست 1952 " والروايات التي تبعتها، وبمباشرة تفوق كل من جاء بعده، أو بالأحرى، مارثا كويست هي من فعلت هذا وليس دوريس ليسنغ، وما هاجمته هو الكيبلنغية وليس كيبلنغ نفسه. فهي لم تذكره بالاسم، وخلافاً لـ أميس و واو، لم تأت لتستغل إرثه الأدبي؛ لكن عقدة الأفكار السيسوسياسية التي كانت تساندها ظلت موجودة في قصها، باعتبارها الشيء الذي تثور عليه

Twitter: @ketab_n

بطلاتها. فقد ولدن في نظرة مجتمعية وعالمية تهيمن عليها الكيبلنغية، وهم يكرهونها

الشخصيات الروائية التي يمكن أن نربطها بشكل مباشر مع كيبلنغ هي السيد والسيدة مينارد. فقد قُدمت إلينا هاتين الشخصيتين في مارثا كويست من خلال ارتباطهما بنادي ساليسباري الرياضي، هذا المعهد الاستعماري الكيبلنغي الذي تخضعه ليسنغ لسخرية وتحليل إيروسي متألق. فقد كانت السيدة مينارد أول من فكرت بتأسيس ناد رياضي في ساليسباري، وتلك هي الطريقة النمطية التي تُوجه فيها عائلة مينارد وتسيطر على حياة المدينة. فقد وصفت " بأرجحية عقلها، وحاجبيها السوداوين. نشيطة، وزوجة محقق، وسيدة ". (ص 131)

ـ السيد مينارد، الذي يبقى أحد اللاعبين المناهضين لـ مارثا في السلسلة بأكملها، هو أيضاً ذو عقل راجح، وحاجبين سوداوين وهو نشيط وسيد، يرقب نشاط مارثا كامرأة شيوعية بسخرية هادفة، لكن حينما يعبّر عن فلسفته السياسية الخاصة به، تجدها فلسفة رجال الإدارة عند كيبلنغ. نقرأ من " مويجة من العاصفة " 1958:

، صرخ بغضب، متحدثاً من أعماقه.

"بالله عليكم، ماذا تظنون أنكم ستغيرون ؟ حدث أن تولينا السلطة، وقد استخدمنا هذه السلطة. ما هو التاريخ ؟

سِجل من التعاسة، والوحشية والغباء. هذا كل شيء، سيبقى إلى الأبد.

Twitter: @ketab_n

ما المشكلة من سيحكم البلد ؟ مجموعة من الخدم يديرون قطيعاً من الحمقى ". (ص 46)

في الفصل الأول من مارثا كويست، تقدم ليسنغ بطلتها (نفسها) كمراهقة تتحدى أمها بصمت بقراءة كتاب هافيلاك إليس Havelack Ellis بحضورها، ولاحقاً بقراءة كتاب يسمى " اعتلال الإمبراطورية البريطانية ". أمها تعترف بهذا التحدي وتتذمر غاضبة من إليس Ellis وأبشتاين Epstein النحات، الذيَن يمكن أن نأخذهما معاً ليمثلا معاداة الكيبلنغية ـ هذا الفن الرفيع والفكر المتحرر الذي أزاح هذا النوع من الثقافة عند كيبلنغ. كان هذا فناً وفكراً هاجم الطبقة الحاكمة. القراءة "المستحبة " عند مارثا كانت قراءة ثورو ووايتمان، قرأتهما "كما تقرأ الإنجيل ". قد يبدو هذان الكاتبان كلاسيكيين ومفيدين بما فيه الكفاية، لكنها ترى فيهما " شاعري النوم والموت والقلب "، وهذا يشير إلى الوظيفة الخاصة التي يؤديانها لها، من ثورة وتقهقر. أما والدها فيقدّم إلينا من خلال ذكريات الحرب العظمى التي كانت هاجسه الوحيد وبخاصة معركة Passchendaele. وقد وجدت مارثا من خلاله بأنها مكرهة. ترى أيضاً مشهد التخريب، والأشجار المترامية، والأرض الموحلة والمزبدة، والأسلاك الشائكة، ترفرف عليها قطعة قماشية. وتشعر.. باهتياج مخيف " (ص 90)

من خلاله أيضاً هي " طفلة العنف "، وإن كانت مواقفها الواعية والطوعية توجه ضدها. إنه عنف الإمبراطورية العجوز، عنف انكلترا كيبلنغ.

Twitter: @ketab_n

تمتلك مارثا جانباً من التصوف الديني في وقت مبكر من هذا الجزء، لكنه يبقى جامداً، لأنها في نشأتها وشبابها تسيطر عليها ايديولوجيتان متصارعتان، كلتاهما تناهضان الدين أو المثالية Transcendental - إحداهما أيروسية والثانية ثورة. والدها لم يميّز فيها هذه الأشياء، وظل يعاملها على أنها مجرد فتاة داعية للسلام لعشرينيات القرن العشرين؛ وظل يهددها بحرب جديدة يقول إنها قادمة، وستكشف لها هذه الحرب كم هي على خطأ ومخادعه لنفسها وغير مسؤولة.

من هاتين الأيديولوجيتين (كلتاهما معاديتان للإمبراطورية ولكيبلنغ) يمكن أن نربط تلك المتعلقة بالثورة بتأثير الشقيقين اليهوديين جوس وسولي كوهين الذين أعارا مارثا كتباً. فهي تشكرهما وتمدح كتبهما، فحينما رأت في وقت لاحق نسخة من مجلة " نيو ستيتزمان "، انتابها شعور قوي من " الحماسة والأمان "؛ فقد وجدت الأخوة التي كانت عضواً فيها لفترة طويلة دون أن تدري. وحينما يخبرها شاب من النادي الرياضي بأنه هو أيضاً يقرأ هذه المجلة، تمسك بيده ببهجة عفوية، وتصر على مجيئه إلى البيت معها ليشاهد كتبها. في الحقيقة أسباب زواجها منه - هذا الزواج الكارثي - وثيق الصلة بقراءته نيوستيتزمان، وتلك الكارثة ناتجة من حكم العقل الأيروسي على الايدولوجيا السياسية.

الايدولوجيا الأخرى هي، الأيروسية، التي تتحالف مع التأثير الأدبي لـ دي. إتش. لورانس. في الواقع، تجد أحياناً صعوبة في معرفة السمة المميزة لقصها، " إنه لورانس "، أو إن كان قد ألهمها كاتب

Twitter: @ketab_n

آخر من الحركة الأيروسية، في كل الأحوال، الفكرة الأيروسية هي الشيء الذي استوعبته ليسنغ كاملاً وأصبحت تُعرف به. لكن بدون شك يبقى لورانس القدوة، وحقيقة القدوة المؤثرة. روايتها " العشب يغني " هي مرحلة مهمة في تطور الهاجس الجنسي للمرأة البيضاء مع رجل أسود حينما تفاجئه وهو يستحم . كما في مشهد "عشيق الليدي تشاترلي " ، حيث يُفاجأ ميلورز بالليدي تشاترلي. أما في مارثا كويست " ، فالمقطع المحوري الذي يثبت العلاقة بين الكاتبين هو الذي يتحدث عن الآمال الجنسية لـ "مارثا " ـ ومارثا هي الإرث الأخير في التراث الرومانسي الطويل للحب، لا تريد شيئاً سوى أن ينفجر على الأقل فجأة وبلحظة إشباع وتنوير وهذا هو جوهر التجربة بكاملها والحب بكامله، والجمال بكامله، لطالما كان هذا ما تريده، فقد بدا الرجل نفسه غير مرتبط به على نحو إيجابي....(ص184).

هذا هو التراث الطويل لرواية الحب بكل وضوح، لكنه بالشكل الذي أُضفي عليه طابع أنثوي وجنسي وبالشكل الذي قدمه لورانس.

ـ رواية الرغبة؛ هو الشكل الذي كان على لينسنغ أن تمضي به إلى مرحلة تتجاوز لورانس. وهكذا نجد مارثا مشمئزة . حينما تجد بأن دوغلاس القارئ الجديد لمجلة نيو ستيتزمان، لا يزال عفيفاً وهو في سن الثلاثين. بالنسبة لمارثا وليسنغ النشاط الجنسي يصبح واجباً أخلاقياً. وقد تجد هذا ضمنياً وليس صراحة عند لورانس.

Twitter: @ketab_n

تقترب ليسنغ من لورانس أيضاً في وصفها للشخصية الاستعمارية. فقد كتب لورانس بشكل متألق في هذا الجانب في رواية " الكنغر " Kangaroo، وفي " القديس ماور " Saint Mawr وفي غيرهما. ويصر لورانس وليسنغ على عدم النضوج المتعمد للرجل الاستعماري، ورعايته للشباب. في هذه النقطة يمكن أن نستحضر مرة أخرى كيبلنغ، صانع الخرافة الكبرى للمستعمرات التي كوّنت صورة شبابهم. ويمكن القول بأن ليسنغ تستحضر لورانس ليساعدها في دحض آراء كيبلنغ . ويساعدها على تأسيس لحن جديد، ووجهة نظر تظهر رداءة هذه الصورة.

تشخيصها هو أيروسي، وفيه من الحدة أكثر من أيروسية لورانس، ويشدد على التقليد الذي جعل من الرجال المستعمرين يعلنون فيه اللامسؤولية . يعلنون بأنهم مخلوقات للشهوة والاندفاع والنزوة، وفتيان جامحون عرفوا أنهم بحاجة لمن يلجمهم . في حين تنسب إلى الفتيات المسؤولية . فعليهن أن يكنّ الشخصيات المعروفة بالنضج والسلطة والحكمة والعاطفية. تصور ليسنغ بشكل متألق فظاظة وتزييف هذا التقسيم للأدوار، بينما يهتم لورانس أكثر بسياسات الأسلوب الاستعماري. لكن الكاتبين كليهما يؤكدان على الهوّة بين السلوك الاستعماري ومستويات " الثقافة " كما يفهمانها. (وهذا الاعتراف بالهم الثقافي أُكره عليه الكاتبان) تقول ليسنغ في " النادي الرياضي" كل الرومانسيات والمغازلات والمشاجرات كانت على الملأ.

Twitter: @ketab_n

" غير أن هذه المصطلحات لم تستخدم أبداً، لأن الكلمات خطيرة، وكان هناك نوع من الانكماش الفطري، أو الارتباك من الكلمات العاطفية، أو بالأحرى، الكلمات التي تنتمي لتلك الثقافة القديمة، التي تحاول أن تزود بها من سيأتي بعدها. (ص 137).

في رواية " **الزواج المناسب** " تخبرنا ليسنغ عن أول زواج لمارثا، الذي بدأ يُحس به على الفور بأنه زواج خاطئ، ومن انخراطها المتنامي بالمجموعة الشيوعية في ساليسباري. وتصف عملهما في " **موجة من العاصفة** " مركزة على الحماس الأخلاقي الذي ينشأ بينهما.

" في هذه الأيام كانت دائماً تستيقظ باكراً وبمنتهى السعادة، وليس مهماً معرفة مدة تأخرها عن موعد نومها. فلأول مرة في حياتها، لم يكن الاستيقاظ حالة تكيف مؤلمة.وقبل أن تفتح عينيها تراها تقف بحيوية، تفكر باللحظة التي تنضم فيها ثانية إلى المجموعة وإلى أصدقائها. (ص 25)

في روايتها " **المفكرة الذهبية** " تتحدث عن التجربة ذاتها وتقدم النظرة ذاتها:

" لا أعتقد بأن الناس الذين لم يكونوا يوماً جزءاً من الحركة اليسارية قادرين على العمل الذي يقدمه هؤلاء الاشتراكيون الأرِقاء، يعملون يوماً ويستريحون آخر، يعملون سنة ويستريحون أخرى.... كان جزءاً من واجبنا أن نشرح لأي شخص وبأية وسيلة، مهما كانت صغيرة بأن الحياة ما هي إلا مغامرة رائعة..أشك إن

Twitter: @ketab_n

كان أي من الناس الذين نتبناهم، سينسون حجم القناعة المطلقة عندنا بعظمة الحياة، لأننا إن لم نأخذها بالإيمان سنأخذها بالمبدأ (ص 91).

لكنها تشدد أيضاً على الانقسام في تجاربهم، التناقض الأخلاقي الذي يفسد حماسهم. " حينما التحقت بالحزب كانت هنالك في أعماق نفسي حاجة إلى التماسك، و وضع حد للانقسام، والانشقاق، والطريقة غير المقبولة التي نعيشها جميعاً. من هنا، وانتسابها للحزب زاد من شد الانقسام " (المذكرة الذهبية ص 161). ومشهد صيد الحمامة في تلك الرواية مَسْرَحَة قوية لهذا التناقض والفساد.

" حتى في موجة من العاصفة وإن كانت الكتابة حول المجموعة الشيوعية سخية في بعض الأماكن، إلا أنها أساساً تشخيصية، وكُتبت من الخارج، وبعيدة عن العاطفة. في نهاية الكتاب، مارثا تتزوج أنطوان، رئيس المجموعة، لكنه رجل لا يمتلك شرفاً أيروسياً. فهي لا تشعر تجاهه بشيء أيروسي، ويلومها على خطئها القاتل، الخطأ الذي تتحمل جزءاً منه الأجواء الأيديولوجية، والتشويش الشخصي للمجموعة. فالموضع الذي تكتب منه ليسنغ هو أيروسي. تقول عن مارثا " تجد نمط المرأة التي لا يمكن أن تكون أبداً، بالموضع الذي يريدونه لها "أنفسهم"، مع أي كان، إلا الذي يهبونه باستمرار قلوبهم أو لا يهبونه أبداً ". (ص 33)

Twitter: @ketab_n

الرواية الأخرى **Landlocked** 1985 ، هي أول قصة حب عاطفية لمارثا ، وهي لم تأخذ حقها في النقد ، ووصفت من وجهة نظر أيروسية. وصف ليسنغ للسلوك الجسدي والجنسي والوعي هو أكثر طبيعية من وصف لورانس؛ وبالتساوق مع عشيق مارثا؛ توماس" لم يكن ذا جاذبية أيروسيّة فقط لها بل ذا نشوة ديونيسية Dionysian؛ لكن المتغيرين كليهما تطور طبيعي متقدم في الحركة الأيروسية.

ترى مارثا اليوم بأن زواجاتها " جرائم مروعة "، وأيروسية باعتبارها مسألة قانون أخلاقي، وإن كان قانوناً يخترقه معظم الناس.

" كم كان غريباً - هذا الزواج والحب؛ قد يفكر أحدنا بطريقة الصحف، والأفلام، والأدب، والناس الذين يمكنهم أن يعبّروا عنا، يتحدثون بأننا نعتقد بأن الزواج والحب هي تجارب مهمة يائسة ولها عمقها، هم يقولون إنها كذلك. لكن طبعاً لا يعتقدون بشيء من هذا. من الصعوبة أن يعتقد بها أحد، نحن نريدهم أن يعتقدوا بها، نريدهم أن يعتقدوا بها. لعل الناس يعتقدون بها مرة أخرى. (ص154).

هذا شيء يمكن أن نتخيل به قول أرسولا برانغوين أو كوني تشاترلي. الفارق هو طبعاً أن مارثا كويست هي التي تكتب هذه الرواية - وبأن المرأة في حالة ليسنغ هي مفكرة وفنانة - وبأن مارثا هي بيركن وأرسولا أيضاً. لكن هذا الفارق هو بكل وضوح خطوة

Twitter: @ketab_n

تالية في الاتجاه الذي افتتحه لورانس. وما قالته كل امرأة قرأت لورانس في العشرين سنة الأخيرة هو، "لماذا لم تكن أرسولا كاتبة؟ ولماذا توزع الصفات الإنسانية بهذه الطريقة بحيث تذهب السلطة الفنية والفكرية إلى الرجل؟" أخذت دوريس ليسنغ هذه الخطوة بالنيابة عن كل قرائها من النساء.

توماس هو بستانيّ، كما كان ميلورز حارساً للطرائد، وجو الحديقة والبيت الزجاجي يرتبط بعلاقاتهم الجنسية. لكنه صهيوني أيضاً، ورجل سياسية، يشغله نظام الكراهيات السياسية. تبرهن هذه الكراهيات بهذه القضية، عن نفسها أنها أكثر قوة من حبه لمارثا. وحينما يرى عدوه السياسي، يصبح وجهه "مسوداً وعبوساً ومنذر بالأذى. شعرت وكأنها لا تعرف توماس أبداً، وبأن حبه كان خطأ إن لم يكن أسوأ من الخطأ " (ص139 ـ 140) تنظر مارثا إلى هذا الرجل الآخر وتعرف بأنه "العدو اللدود لها " (ص 146).

في نهاية هذه الرواية، تُهزم مارثا ثانية، كما هزمت في نهاية الرواية السابقة. هذه الهزائم هي الروابط بين مختلف الروايات في هذه السلسلة. هذه المرة لم يُبرهن على خطأ إيمانها، إلا أنها لم تكن من القوة لدرجة تستطيع التغلب فيها على هذه المقاومة. لكنها لا تزال مهزومة، وتشعر بالخيبة من سلطة القيم الأيروسية التي لا تزال تؤمن بها. بعد هذه الهزيمة تذهب إلى انكلترا. لكن القصة التي حدثت لها هناك، تجدها في " **المدينة ذات البوابات الأربعة** " التي لم تنشر حتى 1969 وجاءت بينهما " **المذكرة الذهبية**" التي عالجت مادة سيرتها الذاتية وبطريقة مختلفة.

Twitter: @ketab_n

" المذكرة الذهبية " ربما القص الوحيد والأهم الذي نُشر في انكلترا منذ الحرب، والأجزاء الستة المكوّنة للكتاب تنجح أساساً، أو بالأحرى، يمكن لأحدنا القول إنها (بما أن أربعة منها فيها من الإسهاب لدرجة يصعب الإحاطة بجوهرها) تحقق نجاحاتها. السطور الأولى في الكتاب في قسم " النساء الأحرار " ينم عن الموضوع. فقد أُبلغنا بأن المرأتين (آنا، ومولي) لوحدهما فقط. الفكرة هي كما " قالت آنا، حين رجعت صديقتها من الهاتف الذي على المنبسط، " الفكرة هي، أنه كل شيء يتصدع " (ص 3). هذا الموضوع يتنامى في العديد من المواد، والعديد من البيئات. في أقسام " النساء الأحرار "، يُمسرح بسلوك تومي، ابن مولي الذي يتصنع مرض الذهان ليثأر لأمه.

بنفس الوقت ونحن نتابع تعاقب الأحداث، نقرأ، في أقسام "المذكرة السوداء " عن التوتر والخبث المتبادل، واحتقار الذات الذي يجمع سوية مجموعة من الشيوعيين الشباب في إفريقيا . فنزعتهم الساخرة في النفاق المجبرين عليه، وترفيات الطبقة الحاكمة تلتقي بانشطتهم الثورية. وتُدخل آنا مواداً أيضاً في هذه المذكرة بروايتها المرتكزة على هذه التجربة، " جبهات الحرب " - مواداً تقترح تحويلها إلى فيلم أو برنامج تلفزيوني يخون القصة التي يقرون (بشكل عفوي وخبيث) إعجابهم بها؛ لكنها تحلل أيضاً العوامل الملهمة عندها أثناء كتابتها، - الحنين غير المعلن للعنف الذي كانت تشجبه صراحة

Twitter: @ketab_n

" الرواية تتحدث عن مشكلة ألوان. لم أقل حينها إن هذا لم يكن صحيحاً. لكن العاطفة التي تمخضت عنها كانت شيئاً مخيفاً وممرضاً، واندهاشاً شديداً ومحرّماً في زمن الحرب، ففيها حنين كاذب، وتوق للفجور، وللحرية، وللغابة، واللاشكلانية.... حينما أفكر في تلك الأيام..... علي في البداية أن أغلق شيئاً ما بداخلي؛ واليوم، بالكتابة عنه، عليّ أن أغلقه، وإلا ستبدأ " القصة" بالظهور كرواية وليست كحقيقة. (ص 63)

الحدة في هذا، بالنسبة لآنا و ولف كروائية، وبالنسبة لدوريس ليسنغ هي طبعاً المقاومة التي تومئ بالكتابة عنها مرة أخرى. لكن هذا مهم بالنسبة لها أيضاً ككائن أخلاقي وسياسي. نتابع،

" لاشيء أكثر قوة من هذه العدميّة، استعداد غاضب لرمي كل شيء جانباً، الإرادة، والتوق ليصبح جزءاً من الانحلال. هذه العاطفة هي أحد الأسباب القوية التي ساعدت على استمرار الحرب. الناس الذين قرأوا "جبهات الحرب " ستذكى فيهم هذه العاطفة، وإن لم يدركوها. لهذا السبب أنا خجلة، وأشعر دائماً وكأنني ارتكبت جريمة.(ص 64).

في " المذكرة الحمراء " نقرأ عن الانفصال وتشرذم المجموعات السياسية، وتجاذب الحقيقة والكذب، والحماس الأخلاقي والسخرية، الشيوعيون كل منهم يفسد الآخر. وحينما أعادت ارتباطها بالحزب، قالت في أول لقاء لها

Twitter: @ketab_n

" كلاهما أسعداني ـ عودتي إلى المجموعة، وهكذا ما إن أتحدث، حتى يعنوّن مسبقاً بسخريات محكمة ومشاركات بجريمة ما بدأناه، ويجعلني مرهقة على الفور. بانقطاعي لفترة طويلة نسيت الجو المشدود والدفاعي والتهكمي الذي يسود خلايا الحزب الداخلية. (ص 155) "

في " المذكرة الصفراء " نرى انعكاساً للشكل القصصي، قضية حب آنا لرجل يقرر من البداية ألا يلزم نفسه بحبها، وما يخلفه هذا من توتر جعلها تنفصم نفسياً إلى قسمين. في "المذكرة الزرقاء " نرى جلسات آنا مع السيدة ماركز، المحللة النفسية الجانجية (نسبة إلى جانج) التي ترى شفاءها برجوعها تحديداً إلى الكتابة ـ وتستأنف عملها المقدس كفنانة ـ بينما آنا تبقى في حالة تجاذب، وانفصام عميق، بشأن قيمة الفن. فهي تصف غرفة السيدة ماركز:

" الجدران تغطيها تحف وتماثيل تشبه إلى حد كبير صالة العرض. غرفة مخصصة، تمنحني السعادة، كما صالة العرض. الفكرة هي، أن لاشيء في حياتي ينسجم مع أي شيء في هذه الغرفة ـ فحياتي كانت على الدوام فجة، غير مكتملة، مترددة دون أية تجربة؛ وكذلك حيوات الناس الذين عرفتهم جيداً. خطر ببالي النظر إلى هذه الغرفة، لكن الصفة غير المكتملة والفجة في حياتي كانت بدقة الشيء النفيس فيها، وما علي إلا التشبث بها (ص 236 ـ 7).

Twitter: @ketab_n

ويمكن أن نرى " **المفكرة الذهبية** " على أنها محاولة لتوحيد شكل الفن ومعناه من خلال الصفة التي تثمنها من فجاجة ونقص وتردد. لكن من وجهة نظر موضوع الكتاب، ومن وجهة نظر جلسات " **المذكرة الزرقاء** " فشلت المحللة النفسية بقدر ما فشل السياسيون وفشلت الأيروسيّة في شفاء الانفصام ومنع الانهيار.

هذا الإيجاز للجزء الأول من الكتاب يكفي للإشارة إلى ما تؤديه الأجزاء الأربعة من تطوير للموضوع. القسمان الآخران لهما علاقة مختلفة مع الأقسام جميعها، ولهما تناغم مختلف، تجد فيهما مزيداً من التركيز (" **النساء الأحرار** " جمالية برمتها، و" **المذكرة الذهبية** " مقيدة بأحداث أيام قليلة وبعلاقة وحيدة) ويلخصان، ويفرضان النظام، ويطوران حتى الذروة ما هو مسهب أو خامل في موضع آخر.

حضور لورانس نستشعره هنا، بقدر ما نستشعره في "أطفال العنف". الشكل في " النساء الأحرار " لورانسي بامتياز؛ فمن المستحيل أن نتخيل أنها ستبدأ بالطريقة التي بدأت فيها، لو لم تبدأ "نساء في الحب " بالطريقة التي بدأت بها، فمذهب الجنسانيّة Sexuality هو أيضاً لورانسي، برغم دلالات " النساء الأحرار ". ونُبلّغ في " المذكرة الصفراء " بأن إيلا Eila " تعوم خفية على بحر حبها له، وعلى سذاجتها. والتي هي كلمة أخرى يعبّر فيها عن إخلاصها العفوي المبدع (ص211) "..فإن ما افتقدته إيلا في الخمس سنوات تلك (من تبعية تعيسة) كان المقدرة على الإبداع من خلال السذاجة " (ص 212). في الحقيقة، "**المذكرة الصفراء** " تقرر أيضاً بأن كل

Twitter: @ketab_n

تعاستها ناتجة من محاولتها ترك سلوكها " التقليدي " . محاولتها أن تكون " حرة " . يتحدث آنا ومولي عن " نساء حقيقيات " وحتى عن " رجال حقيقيين " بطريقة تهز المتحرر جنسياً. معالجة اللواطيّة هي طريقة عدائية وقديمة جداً. والعلاقة التي تم تصورها في " المذكرة الذهبية " بين آنا وسيول saul يمكن النظر إليها على أنها صراع وتلاق مع النموذج اللورانسي للأيروسية، الذي تجسده آنا، بهذا النموذج البروميثي promethean الذي عبر عنه الأدب الأمريكي أفضل تعبير. في قص همنغواي وفولكنر.

الرسالة الجوهرية التي يريد أن يوصلها الكتاب تجدها في هذه الكلمات التي تحدث بها بول، أحد الشبان في المجموعة الأفريقية:

" رفيقي ويللي، ألم تقل بأن هناك مبدأ في العمل لم تدخله بعد في فلسفتك ؟ أهو مبدأ التدمير ؟ قال ويللي بنبرة كنا نتوقعها جميعاً: " لا حاجة لأن تنظر إلى فلسفة أبعد من فلسفة الصراع الطبقي " وكأنما ضغط على زر انفجرنا أنا وجمي وبول بنوبة من الضحك المتواصل الذي لم يألفه ويللي من قبل (ص 427 ـ 8)

الضحك طبعاً غريب على لورانس غرابته على ماركس. فضائل الرواية هي فضائل ليسنغ نفسها: تقدم شكل التجربة المكتسبة من الحدود الحاسمة للحياة الحديثة ـ الحياة السياسية، والذهنية والأيروسية وغيرها ـ وقد تعرضت تلك التجربة للنقد على الصعيد العاطفي؛ فالموضوعات والأفكار التي تعود لهذه المناطق المختلفة تم التعرف عليها، ومن ثم جيء بالبنية لجعل المغزى من التجربة ذا أثر تراكمي.

Twitter: @ketab_n

نقاط الضعف مصطنعة وإن كانت سمجة. والحوار يحتاج غالباً إلى مصداقية، ونادراً ما تجده مصيباً على نحو إيجابي. الشخصيات الرجالية تجسيد غير حقيقي للأفكار، وهم أقل ثراء (بإدراكهم الفني وصفاتهم الأخلاقية أيضاً) من النساء. الصياغة، في المقاطع الدرامية والسردية غالباً ما تكون عكرة وغير متناسقة (ليس في المقاطع التحليلية والتفسيرية). وهي طويلة بشكل غارق، وأحياناً متكررة.

لاشيء من هذا يمنعها من أن تكون رواية عظيمة، وأن تكون ليسنغ وريث لورانس. الفوارق النوعية بين الاثنين - أكثر بهاء وتميزاً، وأكثر تنوعاً وحيوية لفن لورانس وذكائه - يمكن أن نستقيه من شكوك ليسنغ بالفن. فهي لا تعاني من عقدة الكتابة عند آنا وولف، لكن أخطاءها ككاتبة قد تكون علائم أخرى للصراع الداخلي بشأن فعل الكتابة. فظاظة نسيجها الكتابي يشير أحياناً إلى أن إرادة الكتابة تتجاوز المقاومة. شقاؤها وإثمها المبكر المرتبط بإرادة الكتابة لديها، يلازم قلمها على الدوام. فهي لم تستجب لدعوة الكتابة بالوضوح والبراءة التي كتب بها لورانس.

بعد " **المذكرة الذهبية** " و " **المدينة ذات البوابات الأربع** "، كتبت دوريس ليسنغ " **مختصرات النزول إلى جهنم** " التي تدور حول رجل يفقد تماسه مع الواقع لكنه يجد عالماً من الأوهام يصبح مفضلاً لديه، رواية " **الصيف قبل العتمة** " التي تدور حول زوجة مسؤولة، وأم تستكشف مناطق الحرية والمغامرة في لندن ستينات القرن العشرين. بعد رواية " **مذكرات حي** " التي سأناقشها

Twitter: @ketab_n

بالتفصيل لاحقاً، كتبت قص الخيال العلمي من أربعة أجزاء، أو القص المستقبلي " نجم سهيل في الأرغوس canopus in Argos. من بين هذه الأعمال يمكن أن نسمي فقط " الصيف قبل العتمة " رواية، وينسحب هذا على أشكال أخرى من القص في ذلك الوقت. فمن الواضح أن ليسنغ كانت تبتعد وتنأى بنفسها كثيراً عن شكل الرواية في هذه الفترة.

لكن إن قلنا ذلك، علينا أن نضيف أنها منذ البداية كانت تعمل بطريقة تخرج فيها عن الموضوع، تترك خلفها موضوعاً ما أو ولاء ما - مستعدة لتركه وإن كان كما بدأته، كما مارثا في زواجها المتعدد. كتبت عن نهاية الاستعمار، وعن إفريقيا التي ستتركها في القريب العاجل؛ كتبت عن الالتزام السياسي من موقع أيروسي، ومن ثم عن الأيروسية من وجهة نظر الهزيمة من ذلك الولاء. كتبت عن قيمة الصحة والكمال بعد تجربة الانهيار والمرض، وعن لندن من ناحية مستقبلية حينما انهارت لندن. وكانت ذروة طبيعية أن تكتب رواية تتحدث عن ملل العلاقات الشخصية والسياسية، وعن موضوع تراثي لرواياتها.

ليسنغ هادئة عاطفياً، وأكثر هدوءاً سياسياً، حينما انسحبت من فكرة الثورية لزمانها، ومن موضوع ما بعد المرحلة الإمبراطورية، تصور لنا التجربة الانجليزية، التي يمكن أن تراها عند سكوت و نيبول أيضاً. طريقة واحدة لفهم التجربة الإنجليزية هي مقارنتها بالتجربة الفرنسية. إنكلترا تخلصت من إمبراطوريتها بعد عام 1945، وبالشرف النسبي، والكلام النسبي كانت ثورة

Twitter: @ketab_n

بيضاء أخرى، وتخلٍّ أبيض، فهي لم تعان من أي مكافىء للحرب الفرنسية الجزائرية المريرة، ومن ثم الحرب الفيتنامية. (المكافىء الجزئي لانكلترا، في أيرلندا الشمالية، لا يبدو مرتبطاً بمرحلة ما بعد الإمبراطورية لأسباب مختلفة). فالشعور السياسي الإنجليزي بشكل عام، وذلك الشعور المرتبط بما بعد الإمبريالية بشكل خاص، كان أقل تطرفاً. كان لهذا منعكسه أو تمثيله في معالجة المفكرين لمثل هذا الشعور. فإنكلترا لم يكن لديها مكافئاً لجان بول سارتر وماركسيته الوجودية، وجان جينيه وكتابه " السود "، أو فرانز فانون وكتابه " المعذبون في الأرض " The Wretched of the Earth. في الحقيقة المكافئ الإنجليزي كان ليسنغ، ونايبول وسكوت (لم يكن أي منهم ناشطاً سياسياً حتى في كتابته) وشخصيات أمثال ريموند وليمز، وإدوارد تومبسون، الذين كانوا مهادنين لعناصر معينة من ثقافتهم الوطنية.

وهكذا إذا ما نظرنا إلى " تقسيم الغنائم " لـ سكوت (في الجزء الأخير من رباعية الحُكم Raj quatet) سنجد تبايناً حاداً خُطّ بين الانسحاب السلمي الحقيقي للإنجليز من الهند وما يمكن أن يحدث. فالعنف الانتقامي الذي يمكن أن تثيره الإمبريالية تم تجنبه بمعجزة، كما تم تجاوز الماضي الأثيم أيضاً. ديمتري برونويسكي، أحد الناصحين في الرواية[1] Raisonneur*، يصف

* المقصود بها هنا الشخصية التي تقدم النصح للبطل الرئيس، كما دور الكورال في المسرح الإغريقي.

Twitter: @ketab_n

رونالد ميريك (شريرها) بالقول ربما كان يأمل، " بأن يثأر لجريمته بطريقة مثيرة ومبهرة، وبنوع من الذروة الفاغنرية (نسبة إلى فاغنر)، فالحكم انبلج من الشفق الأحمر، ويجر أذياله من الهضاب بسيوف برّاقة... (ص. 571).

مثل هذا الشيء يمكن أن يحدث بسهولة، فنحن ندرك، وسكوت يشدد على هذا العنف الفظيع الذي اندلع بين المسلمين والهندوس، وهذا الإعفاء المعجزة الذي لا يستحقه للإنجليز من هذا.

الانسحاب البريطاني كان هروباً محظوظاً، ولم يقدّم على أنه نصر أخلاقي. ينظر ممثل الكاتب جاي بيرن إلى الهند من الطائرة في الفقرة الأخيرة " سكان الأرياف في الهند كانوا يغادرون، الهند التي تم التخلي عنها. ماذا تريد غير ذلك؟ الجواب المقترح هنا هو المسؤولية والبعد الاضافي للشرف الذي يرافقها.

وقد أُبلغنا، بأنه لم يعد هناك حكام للهند، والانجليز هناك بدؤوا يتنازعون فيما بينهم. " فمن المعروف لدى الجميع أنه لطالما ظل الانجليز في الهند اليوم، فلا بد أن ينشأ بينهم مثل هذا الخلاف ". فالتماسك القديم ولى لأن الحاجة إليه قد ولت " (ص 554)

يخبرنا بيرون عن أحدهم بالقول، " اليوم علينا جميعاً أن نعتاد على العيش كما باعة السجاد في القاهرة " (ص 557)، وحينما يخبر برنويسكي بهذا يوافق عليه هذا الأخير، بالقول " نحن جميعاً لاجئون الآن ". فهذا الرجل نفسه لاجئ روسي أبيض، وهو الذي كان ناصحاً لأمير الهند، وهو يمثل قمة التفرد، والذكاء المتأنق،

Twitter: @ketab_n

والمعرفة الذاتية، وتقييد الذات، والمشاعر المنكمشة عمداً، وهذا هو النمط الذي ينزع إليه البريطانيون أنفسهم اليوم. فالحكام السابقون للإمبراطورية البريطانية سيصبحون رجالاً من الوزن الخفيف، بالكلام الأخلاقي والتاريخي، كما كان من قبلهم حكام الإمبراطورية الروسية.

الحد ث الأخير في الكتاب، هو الإبادة الجماعية للمسلمين من قبل الهندوس، التي وقعت في قطار يحمل على متنه أيضاً بيرون وسارة لايتون، الشخصية النسوية الرئيسة. أحد الرجال القتلى يدعى أحمد قاسم الذي كان صديقهم ويسافر معهم في مقطورتهم. تركوه يلقى حتفه. السلبية عندهم تعزى بكل وضوح إلى فقد الحس بالمسؤولية كإنكليز، وتخليهم عن الواجب البطولي كامبراطوريين.

تعاطفات القارئ تتحكم بها أساساً قضية المسؤولية. فهناك على سبيل المثال، فارق مهم رُسم بين سارة وشقيقتها سوزان، الشخصية غير المسؤولة. فهما Sense and Sensibity، والفارق الحاسم بينهما كالذي بين إيلنور ومريانا داشوود، وسكوت هنا واضح كما أوستن في تفضيله سارة وSense. هذا هو خيار أخذ به كيبلنغ؛ فشخصية سارة تشبه " وليم الفاتح " عنده، في القصة التي تحمل هذا العنوان. ليسنغ، تقدم لنا في "ذكريات حي" بطلة تتصف بالمسؤولية أيضاً.

نايبول قريب أيضاً من ليسنغ، لكن في الجانب الآخر من موهبتها. كان همه إفساد الأعضاء من غير الـ WASP

Twitter: @ketab_n

للإمبراطورية السابقة، وهم ضحايا الإمبراطورية. فهو يكتب الريبورتاج (التقرير الصحفي) الذي تقول عنه ليسنغ بأن أصدقاءها يريدون قراءته على أنه قص. ولايعني هذا بأنه راديكالي من الناحية السياسية ـ بل على العكس تماماً، وبأكثر المقاييس ـ لكن المادة التي كان يعمل عليها هي نشاط المفكرين من الأمم الجديدة، وحركات مثل بلاك باور Black power، ويقف في علاقة صحيحة مع الموضوعات الجديدة، علاقة الهَم. ففي مقالته المطولة Michael and Black power killings in trinidad، يتقصى في موضوع استخدمه لاحقاً مادة لروايته، " غوريلا، غوريلا ".

هذه هي قصة مايكل إكس الذي جاء إلى لندن في 1957 كبحار من ترينداد، عمره 24 عاماً. اكتشف حركة بلاك باور، وأصبح أحد قادتها وشعرائها، وانتشر اسمه في الصحافة الليبرالية. ورجع عام 1971 إلى ترينداد مشهوراً ـ كونه مشهوراً في انكلترا ـ أسس الشيوعية هناك، ومن ثم ارتكب سلسلة من الجرائم. هذه المقالة (بما تحمله بكل وضوح من أخلاق رجعية) ظهرت في مجلد اشتمل على تقصيات مشابهة لقضايا في الأرجنتين وزائير. نايبول رجعي كما أميس، بما يمكن أن يقوله عن مايكل إكس، لكنه يبدو راديكالياً لأنه يكتب عنه.

قص نيبول إضافة إلى صحافيته ركز على مثل هذه الموضوعات عن العالم الثالث، ويشدد دائماً على هشاشة النظام المدني الحالي الذي هاجمه بحدة الراديكاليون من كل الأصناف. كونراد هو الكاتب المبكر الوحيد الذي توسط لحل الخلاف في

Twitter: @ketab_n

عالم نايبول، فهو يقول؛ كل الروائيين الكبار الآخرين كتبوا عن مجتمعات ذات تنظيم عال، وبمستوى عال من القانون والنظام. أما نايبول فإنه يشعر بأن قدره أن يكون مختلفاً، ويصبح بالتالي غير فاعل كروائي. فهو يشكو من أن "الرواية كشكل لم تعد مقنعة. فالمجتمعات الكبرى التي أنتجت روايات كبرى قد تهاوت اليوم" (ص 227). يقول بأنه شعر بأن أرض المجتمع تهتز تحت قدميه، وتنذر بهزة أرضية. فقد رأى السياسة القديمة تستبدل "بسياسة جديدة، وبدأ يتقوض الاتكال الغريب للناس على المؤسسات التي كانوا يعملون بها" (ص226). هذا ما جعله يدعي بأن كونراد هو سلفه، لكنه ظل يدعي أيضاً بأن كيبلنغ سلفه أيضاً.

ـ في "**الرجال المقلّدون**" Mimic men 1967 يصف مهنة السياسي الكاريبي في لندن أولاً كطالب، ومن ثم كمنفى. شخصية قد تجدها في "**المذكرة الذهبية**" أو في "**المدينة ذات البوابات الأربع**" هذه الشخصية تقول، "مهنتي لم تك غيرعادية على الإطلاق. فهي أنموذج يحتذى. أما مهنة السياسي الاستعماري فهي قصيرة وتنتهي على نحو مؤلم" (ص. 10). عنوان الكتاب يدل على انعدام الأصالة في داخله وعلى رجال من أمثاله، بدأوا أيامهم المدرسية على طراز المدرسة البريطانية.

"كل ما يلامس حياتنا اليومية يثير الضحك حينما تُذكر في الصف: اسم البقالية، واسم الشارع، وأسماء الأطعمة على زاوية الشارع، فالضحك ينكر علينا معرفتنا بهذه الأشياء التي سنرجع إليها بعد الانصراف من المدرسة (ص114).

Twitter: @ketab_n

(مثل هذا الضحك وتدميريته هو أحد الأشياء التي عملت عليها ليسنغ كما رأينا). فحينما يرجع هذا الرجل إلى جزيرته، يجدها مخادعة كما هو نفسه:

" في صباح ذلك اليوم الذي وصلنا فيه، رأيت من كل النوافذ الجانبية، زرقة وخضرة وذهبية الجزيرة المداريّة. ولقد كانت نقية ومنعشة جداً ! وعرفت بأنها من الفظائع التي صنعها الإنسان، وبأنها مرهقة ومخادعة، وقاسية والأكثر من هذا ليست جزيرتي"(ص60).

هذا الرجل، ونايبول نفسه هو رجعي. فهو مناهض جداً للنظام الامبراطوري. وفي الواقع مؤيد له. في النهاية يفكر بأنه قد يمضي العشر سنوات القادمة يكتب فيها تاريخ الإمبراطورية البريطانية، ويقول، " إمبراطوريات هذا العصر عمرها قصير، لكنها غيرت العالم إلى الأبد؛ رحيلها مَعْلم هام بحده الأدنى ". فهو يحتقر المنح التعليمية الأرثوذكسية الليبرالية التي تتحدث عن الامبريالية: " موضوع الإمبراطورية تجده فقط في كراسات الفلاحين " (ص 38)، فهو يقدّم تعريفاً مبطناً بالفاتحين الآريين في آسيا الصغرى، ويرى نفسه من الطبقة المحاربة.

في كتابه عن تاريخ ترينيداد " ضياع دورادو Loss of dorado 1969"، يتعاطف نايبول بشخصه مع ريليا Raleigh المغامر الامبراطوري الانجليزي، الذي تشير كتاباته إلى الجنيّة Guinea " ومناجم الذهب، والوسعة، والغابات المُلَمَّعة، عالم يمكن أن تتوسع فيه الحواس، والحاجات والحياة نفسها. فالكتاب جزء من

Twitter: @ketab_n

الرومانسية العالمية " (ص 86)، بهذا يتوغل نايبول أكثر من ليسنغ وسكوت، اللذين ربطا نفسيهما بالطبقة الحاكمة وقدرها في تحمل المسؤولية. ويصادق نايبول أيضاً على رومانسية الفتح والتوسع لهذه الطبقة، ويتبرأ من تهمة الإثم الامبراطوري. لكن الثلاثة يلتقون سوية بمقارنتهم مع المفكرين الفرنسيين الذين ذكرناهم أنفاً، فردة الفعل الانجليزية على ضياع الإمبراطورية وما تحمله من مرارة وتوتر، كانت الأهدأ على الصعيد السياسي.

"مذكرات حي" 1975.

هذا القص مختلف عن عمل ليسنغ المبكر من عدة جوانب. فلا هو سياسي ولا هو أيروسي. وهو بكل تأكيد ليس سيرة ذاتية، وليس شخصياً، يصف المستقبل ولا يصف الماضي. يستخدم تقنيات الفانتازيا ويرفض تقنيات الواقع (فلا شيء يذكر بالاسم، ولا حتى لندن ولا السارد)، قيمته في رمزيته وصوفيته. وبهذا فهو ليس رواية مطلقاً. فهل تطور ليسنغ تبع تطور واو وأميس باتجاه كيبلنغ؟ ليس بالمطلق؛ لأنها وإن نبذت الدور الثوري، لكنها لم تتبن وجهات نظر رجعية، وإن انصرفت عن مسؤوليات الروائي، إلا أنها لم تقبل دور المسلي للطبقة الحاكمة. فالنزعة عندها في جانب منها نزعة صوفيه.

" هكذا فاللحظات الأكثر روائية في الكتاب تختلف عن تلك الموازية لها في عملها المبكر . حينما يقنعنا الكاتب أن نحزن لحزن الآخرين . اللحظة التي تركت عندي انطباعاً أكثر تلك اللحظة التي يسمع السارد بكاءً من الغرفة التي خلف جدار شقتها.

Twitter: @ketab_n

" سمعت بكاء طفل، وكان طفلاً وحيداً، منبوذاً، مُتبرأ منه، واسمع في الوقت ذاته شكاية أمه بجانبه، امرأة تتفجع، الصوتان يتواصلان جنباً إلى جنب، الموضوع والنغمة واحدة. جلست استمع. جلست وحيداً واستمعت. كان الجو دافئاً، بل أكثر من دافئ. وكان ذلك آخر حر الصيف. (ص 148).

كان هذا البكاء هو صوت الطفلة إيملي، تلك الفتاة التي جاءت لتعيش مع السارد وعمرها اليوم خمسة عشر عاماً تقريباً. يستدل السارد من شخصيتها، بأنها كطفلة حرمت من حب أمها، وأجبرت على مواقف "ساخرة" و مشاعر مسؤولة سابقة لأوانها.

في صباح يوم ما، ما إن بدأ يُسمع بكاؤها، حتى التحقت بعمل السارد " بخفة وحيوية ". لكن أيضاً يبدو عليها " التعب إلى جانب حيويتها ".

" لم تستحم بعد، وانبعثت منها رائحة الجنس. كانت مكتملة، وسهلة، وحزينة قليلاً لكنها فكاهية أيضاً. كانت باختصار امرأة، جلست تمسح الخوخ بحركات سهلة بطيئة، كل الشهوات والدوافع والحاجات قفزت وخرجت منها، وتخلصت منها بالمضاجعات الأخيرة.وكانت الطفلة تبكي طيلة الوقت..... " أتسمع أحداً يبكي ؟ سألت بطريقة عفوية قدر المستطاع، وأنا أتلوى مطرق الرأس لكي لا أسمع ذلك الصوت البائس. (ص 148 ـ 9)

لكنها لم تستطع. إنه السارد وحده المنفتح على جدولين زمنيين وأكثر، وعلى مستويات من الواقع. مثل هذه الكتابة تقع في

Twitter: @ketab_n

الجانب البعيد من الرواية، وتقترب كثيراً من الخرافة والأسطورة، وتنأى عن الواقعية السيسولوجية والنفسية، وعن الشروحات النفسية والاجتماعية للشخصيات.

"تركت كفيَّ يتلمسان الجدار، بتؤدة شبراً بشبر لكنني لم أجد حيلة في ذلك اليوم، ولا في اليوم الذي يليه، لم أجد أبداً تلك الطفلة الباكية التي ظلت هناك تبكي يائسةً لوحدها دون رعاية من أحد، وأمامها سنوات عيش طويلة لكي يقوّي الزمان عودها ويعتقها. (ص 151).

ما وجده السارد، كما تقول، كان شيئاً محتوماً، وحتى مبتذلاً. تلك الطفلة الباكية:

" من ستكون غير والدة إيملي، هذه المرأة التي كالحصان الذي يجر عربة كبيرة، ومعذبتها، وصورة العالم ؟..... ارتفع ذراعاها الصغيران، يفقدان الأمل بالراحة، لكن سيصبحان يوماً ما الذراعين العظيمين اللذين لم يتعلما الحنان.....(ص 151)

أحد العناصر في بنية هذا الإحساس لدى السارد (سارد هذه الرواية) هو النفور الايجابي من العلاقات الشخصية وتحليلاتها، ومن كل شيء يميز التجربة الروائية. وحينما تبدأ بإعلامنا بأنها أم التي كانت تبكي، تتوقف فجأة بضجر يحمل معه شيئاً من الاشمئزاز.

" لم أجد إيملي أبداً. لكنني وجدت الشيء هو، ما وجدته كان محتماً علي. واستطعت التنبؤ به. ما وجدته كان عنه، كان

Twitter: @ketab_n

به وكأنه جوهره، التفاهة، الضجر، الصفر، التقييد، شيء له بعده " الشخصي ". (ص 151).

تحدثت قبل ذلك عن البعد الشخصي، وكيف أنها لم تحببه، فهي تجد خلف الجدار التاريخ الشخصي الذي يشرح إيملي، والفضاء اللا شخصي أو سلسلة من الفضاءات الفارغة، تكره الأول وتحب الثاني.

" كان البعد (الشخصي) تميزه فوراً من أجوائه التي كانت سجناً له، ومن العواطف التي كانت من صنائعه. المشاهد اللا شخصية قد تجلب تثبيطاً للمشاكل التي ينبغي حلها ـ مثل إعادة تأهيل الجدران أو الأثاث، والتنظيف، وخلق حالة فوضى من النظام ـ لكن في ذلك العالم كان هناك النور، الحرية، الشعور بالإمكانية. أجل هكذا كان، الفضاء والمعرفة للحدث البديل. قد يرفض أحدنا تنظيف هذه الغرفة، ومسح هذه البقعة من الأرض، ويمكن لأحدنا أن يمشي إلى غرفة ثانية كلية، ويختار مشهداً آخر. لكن أن تدخل البعد (الشخصي) هو دخولك السجن، حيث لاشيء يحدث سوى الشيء الذي تشاهده، فالأجواء محكمة ومحدودة، وفوق كل هذا، تجد الوقت طويلاً و القانون صارماً لا تبديل فيه. (ص 42).

سمة السأم هذه مستدامة وإن امتزجت بسمات أخرى، من مسؤولية، ومشغولية، وهذه جميعاً تقدم صوتاً جديداً للقص ـ صوت المرأة العجوز.

Twitter: @ketab_n

ما يريد أن يقوله هذا الكتاب لدارسي دوريس ليسنغ، أن الكاتبة ربما أعادت النظر بصورتها أساساً. طبعاً هي لا تظهر في الرواية ـ فهذا التحرر من الشخصي هو إلى حد كبير قضية غياب مارثا كويست، آنا وولف وغيرهما. لكن لا تزال الطفولة والوضع العائلي الذي يتخيله السارد عن إيملي. لكي يعرفنا بها، يشبه تماماً عائلة وطفولة مارثا كويست ودوريس ليسنغ. فالأم المرحة برغم قلقها. والأب المستسلم الصامت، والفتاة المنبوذة التي تشعر بالذنب، والشقيق الشاب الذي يشعر بتفضيله. كل هذا مألوف. لكن الشخصية ورمزيتها المنسوبة إلى الفتاة التي هي من نتاج هذه التربية، هي اليوم الطبقة الإنجليزية الوسطى. وحتى الطبقة الوسطى العليا. إيملي لم تكن كما كانت مارثا، فهي أساساً ثائرة، وضحيّة، عاطفية وباحثة عن الحقيقة، أو " الوريث الأخير للتراث المديد للحب "؛ فهي أساساً المسيطر القلق على الآخرين، وخادمة للمجتمع، الشخصية التي تتولى المسؤولية والسلطة. في الرابعة كان لها " عينان صداميتان، وجدية فائقة " (ص 43). ونحن نراها هكذا.

علاوة على ذلك، تجد السارد يتعاطف مع هؤلاء الذين أبعدتهم مسؤولياتهم من عضويتهم الكاملة في المجموعة.

والمثير أنها تصف جيرالد عشيق إيملي، قائد العصابة في الشارع باللغة ذاتها.

" عن قرب، لم يكن رئيس العصابة الشاب هذا مرعباً؛ فقد بدا مرهقاً، وكان بائساً أيضاً.....رأى مرة شاباً صغيراً، مهموماً،

Twitter: @ketab_n

ومثقلاً بالمسؤولية ومتردداً، يطلب المساعدة، وحتى من يشفق عليه . (ص 108).

ويمكن لأحدنا أن يتذكر بأن مارثا كويست تزوجت أنطون، وأن آنا وولف تزوجت ويلي Willi وتجد، علاوة على ذلك، ثغرة واسعة في الكتاب بين إيملي ـ و ـ جيرالد، وراينز Ryans، العائلة الوطيئة التي نوقش نمط حياتها مطولاً، كعائلة غير فاعلة كلية. هذا هو الصنف الذي ترصده الرواية، معارضة المسؤول لما هو غير مسؤول ـ أصناف المديرين. شيء يشبه العكس تماماً ينطبق على كتب ليسنغ المبكرة. أتذكر طبعاً بأن البطلات الأوائل لليسنغ يقال بأنهن غالباً ما يقمن بعمل ترفيهي، وهذا ما انصرفت إليه آنا في نهاية " **المذكرة الذهبية** ". لكن في هذه الحالات يدرج هذا العمل ضمن صنف السياسة الراديكالية الكبرى، فالعوز الاجتماعي قدّم على أنه " إثم " أحدهم، كأنه إثمهم " هم ". في هذا الكتاب، كما يقول السارد " استُبْدِلتْ " هو " it بـ " هم " them*"، واستبدل بالعدو المصيبة، وبالغضب الصبر. هذه الإشارة هنا للإثم الحقيقي الذي وضع أفقاً لتحليل " **المذكرة الذهبية** " تعتبر نقطة انطلاق للخرافة.

إنْ قَبِلَ أحدنا هذه الإشارة، بأن ليسنغ تقدّم نفسها هنا على أنها منخرطة بالطبقة الحاكمة، صاحبة الامتياز، عندها سيجد

---

* وضعت الباء هنا مع المتروك وهذا الأصح

Twitter: @ketab_n

أحدنا حدة زائدة في الأثاث الإدواردي (العهد الإمبراطوري) والملابس التي أضفى عليها طابعاً فنتازياً لإيميلي، وبالإسلوب الإدواردي الفنتازي نفسه ـ أسلوب الكتب الإدواردية التي تتوجه إلى الأطفال أو تتحدث عنهم ـ تجد فيها صدى باراي Barie أو "هم" عند كيبلنغ التي تتحدث عن جدار شفاف وعالم خلفه وأطفال هناك. بتحويلها المزرعة الإفريقيّة إلى حضانة إدواردية، فهي بهذا تحوّل البراءة إلى إثم.

علاوة على ذلك، الرمزية الطبيعية لطلاء الجدران، وتنظيف المنزل، والبستنة والطهي، المنتشرة على نطاق واسع في الكتب الأولى لدرويس ليسنغ، تعود هنا بمزيد من الفعالية والتركيز لكن بشكل مشخص ذاتياً. فالكتاب يقدم تضاداً رمزياً بين الطلاء الأبيض(الستائر البيضاء، ولباس الرضيع الأبيض، وأغطية السرير البيضاء) والسمرة، والقذارة التي تلطخ بها الطفلة وجهها. وقد أُلمح إلى طلاء المنزلين من خلال الدور الذي أدته مارثا كويست وآنا وولف، دوريس ليسنغ كانت تجسد قلق النظافة، الناتج عن الخوف من القذارة، والخوف الناتج من عائلتها، وطبقتها، وواجبها في الحفاظ على مستويات معينة، وتجسيد المثالية الاجتماعية.

ما يرينا إياه الكتاب، إذا ما ألقينا نظرة على تاريخ الرواية نجد أن ليسنغ تقول وداعاً لشكل الرواية. في النهاية هي و إيملي وجيرالد، والأنعام المرافقة، والحضور خلف الجدار ابتعدوا عنا إلى أرض أسطورية ورمزية، بعيداً عن الناس والمدن والواقع. خيالها هنا يبدو أنه مدين بشيء لـ تي. إس. إليوت "أربعاء الرماد"، ومن

Twitter: @ketab_n

المناسب أن تكون ليسنغ أرادت أن تقيم تحالفاً مع هذا الشاعر في آخر عهدها بانسحابها هذا. ليسنغ الشابة، ومارثا كويست وآنا وولف (اللائي عشن في لندن خمسينيات القرن كما عاش تي. إس. إليوت) لا يمكن أن تقيم تحالفاً معه على صعيد الخيال. ماذا يمكن أن تقول آنا عن " حفلة كوكتيل " أو " الموظف المؤتمن " ؟ إنه لورانس وليس إليوت الذي هيمن على خيالها. بيد أن " مذكرات حي " لم ترجع بها ليسنغ إلى لورانس أو إلى شكل الرواية؛ أو إلى الواقعية أو إلى القيم الحياتية التي عرفت بها. فقد بقيت في عالم الفانتازيا بشكله الحديث المتميز، القص المستقبلي. وهي أيضاً كما ورثة كيبلنغ انصرفت أيضاً من الرواية إلى القص.

مايرينا إياه الكتاب، إذا ما ألقينا نظرة على تاريخ انكلترا والإمبراطورية، هو أن ليسنغ تقول وداعاً لمشروع WASP، مع انتشار النظام الحديث. لكن قد يبدو هذا أقل تغيراً في حياة ليسنغ المبكرة من الأشياء الأخرى التي تحدثنا عنها. لكن هذا وداع، وليس شجب أو تنكر. فلم تعبّر عن غضب، ولا انفصال ذاتي عن المسؤوليات - إن كان من شيء"، فهو ترابط الذات. وفوق هذا كله، تجد تريثاً لجهة التصنع جانب الحب، وتلخيصاً أخيراً لموضوعات خرافة WASP، والقصة المغامراتية التي كانت تتشط خرافة الإمبراطورية البريطانية.

يمكن أن نجد هذا في لغة روبنسون كروزو، النموذج الأصلي للمغامرة الحديثة، الذي يستحضر في مقاطع عديدة من "مذكرات حي". ويقدم إلينا كل من جيرالد وإيميلي وهما يلبسان

Twitter: @ketab_n

الجلود، كما الصور التوضيحيَّة في قصة ديفو على سبيل المثال، ويقدّم إلينا جيرالد هكذا:

" [جيرالد] يختال هناك يتمنطق بالسكاكين، ولحيته مسترسلة وذراعاه سمراوان قويان. يا الله، كم مرَّ من القرون على تحولنا، وكم من خطى متباعدة بطيئة لرجل صاعد، عطلتها إيميلي حينما خرجت من شقتي إلى حياة الأرصفة ! ما هذه الوعود، وما الامكانيات، وما التجارب وما المتغيرات في الموضوع البشري التي تم الغاؤها ! (ص. 150).

حينها حماس (افعله بنفسك) do ـ it ـ yourself الذي كان قوياً جداً في روبنسون كروزو، يعاد في " مذكرات حي ". فالسارد يصف منازل في لندن وكأن الثورة التكنولوجية لم تحدث أبداً، حيث تُنزع المشروبات وبراعم الزهور ولا يزرع اليوم سوى الخضراوات.

" حتى أنك تجد كوخاً صغيراً تربى فيه طيور قليلة..... لكنهم كانوا على وشك الحصول على خليَّة نحل... كان المكان مزيجاً من ورشات العمل الصغيرة: " صنعوا الصابون والشموع ونسجوا المواد وصبغوها، ودبغوا الجلود، وجففوا وحفظوا الطعام، أصلحوا الأثاث وأعادوا تركيبه. (ص104 ـ 105)

هنا تشاطر ليسنغ حماس ديفو لصناعة الأشياء بطريقتها الخاصة وبمزيد من الحزن. في مواضع أخرى، تعبر ببساطة زائدة عن حزنها برؤية مزيد من الحضارة وهي تتهدم.

Twitter: @ketab_n

" لا أستطيع البدء بإعطاء فكرة عن مقدار الطعام الموجود في هذه الغرف.... التي تكوّم فيها الأثاث المتشقق والمتصدع.... رأيت مرة في وسط غرفة أنيقة ثرية - الفرنسية، إمبراطورية ثانية، لا حياة فيها وكأنما أعدت لتكون متحفاً - بقايا الموقد الذي بنّي على قطعة من الحديد القديم، بعض الحقائب المرتمية التي وضعت على غير انتظام، قدر كبير من البطاطا المسلوقة الباردة قرب الجدار المتراصفة مع عشرات الأزواج من أحذية الجنود. عرفت بأن الجنود سيرجعون حالاً، وإذا أردت الحفاظ على حياتي فلا بد من الرحيل (ص195). فهناك جثة جفت دماؤها ولوثت بدمها السجاد الذي حولها.

هكذا يمكن النظر إلى " مذكرات حي " على أنها شكل مقلوب ومرتجع لـ روبنسون كروزو، وقص ديفو بشكل عام. فبدلاً من الرجل الوحيد في الجزيرة، لدينا امرأة ليست لوحدها في المدينة، وبدلاً من المقاول، هناك الحي، وبدلاً من الإحساس بالبداية، هناك الإحساس بالنهاية، وبدلاً من السارد الشاب، هناك العجوز، وبدلاً من أن تجد التكنولوجيا والاقتصاد الذي يبنى أمام أعيننا، نجده ينهار. وبدلاً من لندن هناك مول فلاندرز، وروما الجديدة، المتاهة الكبيرة المتنامية من الإثارات والمفرطات، لدينا آلة اجتماعية محطمة، نصف فارغة، توشك أن تصبح خراباً، وبدلاً من بدايات الإمبراطورية البريطانية، والنظام العالمي الحديث، والتكنولوجيا الحديثة، كان هناك نهاياتها.

Twitter: @ketab_n

لهذا السبب هو كتاب مناسب لأختم به هذه السلسلة التي تناولتها هنا. ولهذا السبب أيضاً كان صوت المرأة العجوز يناسبه جداً. فما إن تثار قضية الأنثوية، حتى توضع على الرف على نحو ممل.

" واليوم أعتقد أن علينا أن نسأل لماذا لم يقع الاختيار على إيميلي لتكون رئيسة عصابة، وقائدة بطريقتها الخاصة؟ حسناً، لماذا ؟ أجل سألت نفسي هذا. مواقف النساء تجاه أنفسهن وتجاه الرجال، والمستويات التي تضعها النساء لأنفسهن، وبسالة قتالهن للتساوي مع الرجل، والتساؤل المؤلم والممتد لعقود عن دورهن، ووظيفتهن . كل هذا يجعل من الصعوبة الإجابة عليه، ببساطة كانت إيميلي في حب.....

فلا شيء يمكن أن يوقفها. لا قانون، أكُتب أم لم يكتب، قالت بأنها لن تقوم بهذا وقدراتها ومواهبها كانت في كل جزيئة متنوعة تنوع مواهب جيرالد وقدراته أو أي شخص آخر. لكنها لم تتوقف. ولا أعتقد أنه خطر ببالها (ص109).

تجد توضيحاً حتى في أمنية الموت وإن لم يشدد عليها. حينما تأخذ إيميلي لأول مرة قميص السارد بدون إذن منه، يُسر هذا الأخير ويشعر بأن هذا تحرراً.

" هذه فعلتي وليست فعلتك، لنقل فعل السرقة، فعلتي لأنني بحاجة إليه، تناسب مرحلة حياتي أكثر من أن تناسب مرحلة حياتك... أنت الذي استغنيت عنها. وما ينعشنا هو ربما التلميح

Twitter: @ketab_n

بالحدث الذي لا يزال مستقبلي، تلك اللحظة التي يرى فيها الشخص الشهادة (البينة) في عيون الناس.

- ربما لا يزال غير مدرك لها:

يمكن أن تسلّم حياتك الآن، فأنت لست بحاجة إليها بعد اليوم، سنعيشها من أجلك، أرجوك أن تذهب (ص59).

يمكن أن نسمع هنا ثانية صدى إليوت، يمكن أن نسمع ضجر الطبقة المسؤولة، وفوق كل هذا يمكن أن نسمع نهاية الإمبراطورية.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

[8]

سقوط شبح كيبلنغ

أدركت الإمبراطورية بعد الحرب العظمى بأن انتشار ممتلكاتها أصبح بكل وضوح على وشك النهاية والتلاشي، أو بالنظرة الأكثر تفاؤلاً، أصبحت الامبرطورية تتحول لتصبح كومنولث. وفهمت إنكلترا، كدولة إمبراطورية، بأنها قد انكمشت بشكل واضح ـ الإنجليز شعروا بالانكماش، وشعروا بأن منازلهم وغرفهم أصبحت كبيرة على قاطنيها، يصف غراهام غرين في " **قلب المشكلة** " المحاكم بأنها " بناء حجري عظيم يشبه الرجال الضعاف وهم يتباهون بعظمتهم. داخل هذا الهيكل الضخم يخشخش الإنسان في دهاليزها كالبذرة اليابسة " (ص.7). وفي موضع آخر يسأل أورويل ماذا حدث لجيل الحراس الذين يذكرهم وهو طفل، بصدورهم التي تشبه البراميل، وبشواربهم التي تشبه أجنحة النسور.

هيمن على الأدب في هذه الفترة ردة فعل تجاه كيبلنغ والمغامرة. وهذا إلى حد ما فصل الأدب عن بقية الحياة، فبالنسبة

Twitter: @ketab_n

للقرّاء ذوي الاهتمامات غير الأدبية استمروا بمحبة ما كانوا يحبونه من قبل. كان هناك قانون واحد في المؤسسات الأدبية وفي حلقات النقّاد، لكن تجد قانوناً آخراً في المكتبات ودور النشر. فمثلاً كتاب " **البحر والغابة** " لـ إتش. إم. توملنسون 1912 الذي يشرح رحلته عبر الأطلسي وإلى مناطق الأمازون، الرحلة التي كانت سيرة ذاتية له. هذا الكتاب جاء بثماني طبعات جديدة، وأعادت طباعته الولايات المتحدة الأمريكية لوحدها في عشرينيات القرن العشرين، بما في ذلك واحدة في المكتبة الحديثة Modern library. وهنالك المزيد من الطبعات في ثلاثينيات القرن العشرين، كما صدرت طبعة القوات المسلحة أثناء الحرب. كما قام بإخراجه البرنامج المؤقت للقراءة، اكتتاب مشروع نشر، عام 1964 حيث أُخرج بطباعة مائة ألف نسخة، وبمقدمة جديدة لـ إف. إس برتشيت Britchett. كما أعيد نشره عام 1982.

هذا هو تاريخ النشر الذي يضاهي على الأقل " **أبناء وعشاق** " الذي نشر بعد عام، لكن رواية لورانس مدينة في ديمومة شعبيتها إلى تهليل النقاد لها وتدريسها في مناهج كليات لا حصر لها، بينما كتاب توملنسون لم يقرر في أية كلية ولم يناقش نقدياً. (ومع أن توملنسون كان ضمنياً من أتباع كيبلنغ، إلا أن كتابه كان أكثر إتقاناً على صعيد الأسلوب من رواية لورانس ولكن على صعيد القراءة كان قراءته بطيئة). نرى هنا شهيّة مفتوحة على الكتب ـ الكتب الكيبلنغية بخاصة ـ وكانت مستقلة عن الرأي النقدي.

Twitter: @ketab_n

لكن حدث التغيير، الذي يتعين أن يكون مهماً لكل الكتّاب أصحاب الموهبة والطموح. طريقة واحدة جعلت التغيير يُحس به هو الموقف من مدينة لندن، المدينة الإمبراطورية، التي كانت ضاغطة على كتّابنا الثلاثة الأوائل. لعلنا نأخذ شعور روبيرت بيركن عن لندن، كما عبَّر عنه في " نساء في الحب " ليكون شعوراً لورانسياً. حينما كان قطاره يجر أذياله إلى المحطة، كان بيركن

" يملؤه نوع من اليأس. كان يشعر بهذا دائماً، عند اقترابه من لندن..... " أشعر بالنكبة دوماً حينما يدخل القطار لندن، أشعر بمثل هذا اليأس والتعاسة وكأنما هي نهاية العالم ". أخيراً أصبحوا تحت القوس الكبير للمحطة هذا الشبح الهائل للمدينة. انقبض بيركن - لقد أصبح بداخلها الآن (ص. 53 - 54).

ما شعر به من المفترض أن يضعه جويس بمزيد من الوضوح في زيارته الوحيدة إلى لندن عام 1902. أخبر صديقاً له، " أتذكر كيف أنني لم أحبها مطلقاً، وقررت ألا أصبح جزءاً من الحياة الإنجليزية، وألا أعمل هناك، فقد شعرت بطريقة ما، أنه بذلك الجو من السلطة والسياسة والمال، لم تعد الكتابة ذات أهمية كبيرة " (سلطة آرثر، حوارات مع جيمس جويس (64). كانت دعواتهم ككتاب موجهة إلى مقاومة ضغط الإمبراطورية، لتأكيد القيمة المضادة للأدب.

كيبلنغ طبعاً لم يأخذ بهذه النغمة، ولطالما تحالف مع الإمبراطورية، فقد نذر نفسه لخدمة الطبقة الحاكمة. لكن هذا

Twitter: @ketab_n

العهد لم يبدد كل مشاعره، التي كان بعضها قريباً من مشاعر لورانس وجويس.فربما شعر بما تفوه به ديك هيلدر في " الضوء الذي انطفأ " " يا لها من مدينة تسلب !. " فقد كانت تحدياً رهيباً له، وملأت على الأقل ديك بالاستياء والعدوانية، إضافة إلى الاعتزاز والرهبة.

الكتّاب الثلاثة الآخرون اتخذوا مواقف مختلفة من لندن، والتباين الذي يظهرونه مع الثلاثة الأوائل، جعل من الثلاثة الآخرين يبدون كأنهم شيء واحد أيضاً، وقد أُبلغنا بأن واو من خلال كتّاب سيرته الذاتية كان مغتبطاً جداً بإمكانية الرحلة إلى لندن، حتى في سنواته الأخيرة، التي انكفأ فيها على ذاته، وفي كل رواياته كانت لندن مكاناً للسحرالأشد ـ السحرالأكثر قساوة وهشاشة وبهرجة من أكسفورد، أو المنازل الريفية العملاقة التي تجسدها، لكن وقتها كان هذا السحر هشاً عند واو. في " جم المحظوظ " بطل أميس يجد السعادة في نهاية الرواية بذهابه إلى لندن، وهناك مشاهد عديدة في رواياته المبكرة ذات الشخصية المحورية تهلل بالوصول إلى هناك من المقاطعات. ويأتي في وقت لاحق الإحساس بلندن في عمل كلا الكاتبين ـ أثناء الحرب أو بعدها ـ ضعيفاً، مسلوب القوة، معوقاً، نظاماً مزعجاً يحتاج إلى حفظه وحمايته في الذاكرة. وهذا الشعور الأخير هو موضوع مهم في " المدينة ذات البوابات الأربع " و " مذكرات حي " لدوريس ليسنغ. فبالنسبة لهؤلاء الكتّاب الثلاثة، كانت لندن في البداية مركز ترحيب حيث يجتمع فيها الأصدقاء من ذوي الطبيعة الواحدة ـ فهي

Twitter: @ketab_n

مكان للهروب، ولاحقاً هي أثر قديم حزين من الماضي - مدينة امبراطورية قديمة.

إذا ما ألقينا نظرة مراجعة إلى الكتّاب الستة والآخرين الذين أُلْحِقوا بهم، وإذا ما درسنا جدلية العلاقة فيما بينهم وإرهاصات الإمبراطورية عليهم، عندئذ سنرى نشوء انموذج مذهل. من الروائيين الثلاثة لإنكلترا الإمبراطورية، فالروائي الذي كان له عظيم الأثر على من جاء بعده لم يكن لورانس أو جويس إنما كيبلنغ، هذا نلحظه ليس لأن القرّاء كان يفضلون فقط لورانس أو جويس، ولكن لأن واو وأميس وليسنغ (والخمسة الآخرين جميعهم) كانوا في عملهم المبكر معادين بقوة لـ كيبلنغ. والأكثر من هذا، لم تكن عدائيتهم من النوع المتجاذب الذي يلغي الحب أو الإعجاب، ويومئ إلى انشغال شديد بالسلف. واو وأميس وليسنغ يظهرون إشارات قليلة نسبياً تدل على قراءتهم لكيبلنغ (وأميس استثناء بكل وضوح). فعدائيتهم الشديدة وجهت إلى " كل من كان يسانده ".

قد ينذهل أحدنا أيضاً، كيف يتساوى لورانس وجويس الصغيران، مع هؤلاء العمالقة الذين جاؤوا بعدهما، نتناول شخصيتهما في البداية كثوار متألقين، ولاحقاً كقديسين ممجدين، وأبطال للأدب. وفي كلا الاعتبارين كانا نماذج واضحة للكتّاب الشباب الذين أرادوا الثورة على الإمبراطورية، والإمبراطورية في الأدب - ضد كيبلنغ - لكن لم يتبعهما أحد، (ليسنغ طبعاً هنا استثناء، بما يدان به أساساً للورانس). وربما واو

Twitter: @ketab_n

وغرين لم يقرأا أيضاً للورانس وجويس، وما تعلمه أميس من الواقعية الإشتراكية لدى جويس، عن طريق أورويل، أو من عرض لورانس للنساء، يبقى افتراضياً وذا أهمية ثانوية.

لكن التأثير والتراث يتحركان بطرق غامضة؛ وقد لا يعوّل أحدنا على هذا الانحراف الواضح. فتأثير لورانس وجويس، الذي بالغ فيه النقاد والاساتذة، فيه من التهويل لدرجة يصعب المجاهرة به أو حتى التصدي له مباشرة بمحاولة مقارنته بأي شيء. ولعل انموذج الانفصال بينهما وبين خلفائهما يجب أن يركز عليه فقط كجزء من انموذج الارتباط الايجابي لكيبلنغ بهما.

لكن الإجراء التمهيدي للمساجلة بحضوره المتناقض لدى كتّاب لاحقين يجب أن يأتينا مذكّراً بغيابه الواضح والرخيص. فقد طرد كيبلنغ من ميادين الأدب في العقد الأول من هذا القرن (القرن العشرين - المترجم)

وكما قال إليوت عام 1919 لم يعد يُذكر اسمه، إلا بقصد الإساءة إليه - " فالكيبلنغية " أصبحت ك " االفاشية " بعد سنوات قليلة. فلم يتحدث أي من روائيينا الخمسة الأساسيين عنه، باستثناء جزئي لـ أميس في آخر أيامه. (من بين الكتّاب الآخرين الذين تمت مناقشتهم هنا أورويل - فهو مختلف دوماً - وكانت له مقالة ممتعة عن كيبلنغ) هنا حقيقة الغياب، وسببه، ودلالته واضحة. فقد ثار كيبلنغ على قانون الأدب الذي يمنع أي تحالف علني مع الطبقة الحاكمة، هذا القانون الذي يؤكد على رفع الكتّاب علم

Twitter: @ketab_n

المقاومة، أو عدم رفع أي علم على الإطلاق. لهذا السبب تم اقصاؤه. وما نحتاج التأكيد عليه بخصوص هذا القانون هو ظهوره المفاجئ من ظلال الحيطة، وشدة العقوبة التي أجازته.

وربما تكون لنا كلمة بشأن نظرية التأثير التي استخدمها هنا ضمنياً. فردة فعل الكتّاب الشباب على كيبلنغ كانت ضد ما كان يسانده، وضد آرائه الاجتماعية والسياسية، أو تلك التي تنسب إليه، وليست ضد شخصه وإنجازه الفني، وحضوره الذي أُحسَّ به بقوة وبكل تفاصيله. وهكذا فمقاومة واو وأميس له (مع أنهما بكل وضوح فهما " كيبلنغ فهماً عاطفياً) لم يكن من نوع الوجودي أو التحليلي النفسي الذي وصفه هارولد بلوم في " **قلق التأثير**". فالمقاومة والاستسلام لديهما لم يكن مشحوناً بمشاعر القلق.

علاقتهما به كانت إلى حد بعيد تشبه التفاعل الذي وصفه جاكيو لاكان في مقالة له عن " **الرسالة المختلسة** " Purloined letter " ـ وضع الأدوار هناك يبرهن على القوة حينما يتناول ممثل ما حدثاً فاصلاً، فإنه يتزحزح من مكانه، وينزلق إلى إحدى الشعاب أو المحاجر الأخرى، ويبدأ بالتمثيل بدوافع جديدة ـ لكي يصل إلى تلك الطبيعة الأخرى. وفي حالتنا هذه (الأكثر تاريخية) يتبوأ واو موقع المسلّي الشعبي بذاكرته عن كيبلنغ ـ فهو يحل محل هذا الأخير، لكن نتيجة لنجاحه بهذا العمل، يجد نفسه يتبنى هذه المواقف والنعوت التي سخر منها من قبل. ويُستبدل بـ واو أميس، ليكسب الموقع منه، ويجد نفسه يتبنى مواقف واو، وملتفتاً

Twitter: @ketab_n

إليه. في تحليل لاكان فالقضية دوماً " من عنده الفالوس ؟ "، أما في حالتنا هذه، فالخطر هو في السلطة الإمبراطورية

تلك هي إذاً النكبة الأخيرة للإمبراطورية، كما فُهمتَ بمعانيها الأدبية. شبح كيبلنغ سقط على رجال الموهبة الذين جاؤوا بعده، وكان لعنة جحود للطاقات التي يدخرها الخيال، وتخلياً عن وظيفة المسلّي. وما لم يستطع الكاتب أن يلزم نفسه بالهجوم على الإمبراطورية، سيضطر تحت أي نجاح شعبي أن يؤقلم نفسه مع هوية المسلّي تلك، ومع أجناس أدبية ثانوية وحقائق ثانوية. بعد كيبلنغ، استطاع فقط ممثل الطبقة غير الوريثة مثل لورانس (الذي كان له أيديولوجيته الخاصة عن المرأة) أو ممثل الاثنية غير الوريثة مثل جويس (الذي كانت له أيضاً أيديولوجيته الخاصة بالفن) أو ممثل الجنس غير الوريث مثل ليسنغ (التي كان لها أيضاً تجربة استعمارية) أن يكتبوا روايات. أما الآخرون فعليهم أن يقنعوا أنفسهم بالقص، وضمن هذا القص بموضوعات خفيفة وأشكال صغيرة (من يولسيس على سبيل المثال تذكرنا بأن هناك إمكانيات لأعمال ضخمة في القص أيضاً، ولو أن هذه الإمكانيات برهنت أنها بعيدة عنٍ متناول هؤلاء الكتّاب الإنجليز).

بهذه المصادفة الغريبة، التي لا يمكن أن تكون عرضيةٍ، ينبعث شعور قوي من الأعمال الأخيرة لهؤلاء الكتّاب الذين شعروا بأنهم منبوذون، وهم كذلك حقاً فهم يشعرون - أو لنقل تراءى لهم - بأنهم قد أصبحوا وحوشاً. الحالات المثيرة هنا، هي الصورة الذاتية لـ واو في شخص جلبيرت بنفولد، وأميس في برنارد باستابل. وهناك

Twitter: @ketab_n

شواهد عديدة من هذا النوع، جاي كروتشباك يعرف بأنه هو وحده من الإنجليز في بلدته الإيطالية لم يكن Simpatico، وجيك في "فكرة جيك" Jake's thing، يعرف أيضاً بأن لا أحد يستطيع تحمله. ولا نشعر بهذا عند ليسنغ ولورانس وجويس كان صعباً كما كانت حياتهم مؤخراً.

صورة ميلورز في "عشيق الليدي تشاترلي"، لا تلتقي مع هذه الفكرة، ولا حتى صورة السارد في "مذكرات حي". بينما من جانب آخر تلتقي مع صورة كيبلنغ. فقد كان متحفظاً جداً، ومحترساً من تقديم أي عبارة من هذا النوع، لكن صوره الفوتوغرافية له بعد عام 1919 تقنعنا بأن نضعه مع كل من واو وأميس.

هذا هو الأسى الشخصي الذي نجده بدرجة معينة في كل حالة على حده، ومنفصل عن النموذج الأدبي الذي اتتبعه، بهذا، فإنه غير مرتبط بالموضوع. أو أننا سنشعر بالصفاقة في مناقشته. لكن لحد ما هو أسى أدبي، أسى لكونك منبوذاً من قبل جمعيات القرّاء والكتّاب، وهو شيء يحب أن يشعر به رجال من أمثالهم عاطفياً وبالقدر الذي هم فيه كتّاب.

بقراءة لكل منهم، يتراءى لأحدنا، بأن الجمهور ينحسر مع كل كتاب ينشر، ووظيفة المؤلف تنحسر، وكذلك مجال الموضوعات، وماهية النوايا تناقصت. وبعد كل هذا يبقى مصدر واحد لعظمة مهنة الكتابة هو إحساس الكاتب بأنه يخاطب أناساً

Twitter: @ketab_n

كثراً، ويخبرهم بشيء مهم. وبفقده هذا الإحساس، إنما يفقد مهنته. وصحيح بأن مجيء التلفاز والأفلام قد قلّص من جمهور الكتّاب جميعهم، ومن كل الأجناس. وصحيح أننا نربط عزلة أميس هذه الأيام بحقيقة المولودين الجدد من الأجانب في إنكلترا، والذي لم يكتب عنهم استخفافاً بهم. لكن مزاح واو كان له توجه يقتصر على العودة إلى عام 1928، وأبقى على هذا حتى حينما كان له جمهور واسع بمعيار بيع الكتب.

أما عمل كيبلنغ فقد كان الشعور طفيفاً تجاهه، وإن كان له جمهور عالمي من " مائة مليون " من الأنجلوسكونيين. مثل هذه المشاعر ناتجة من وعي الكاتب بانشقاق زملائه عنه ورفضهم له ـ ولكتّاب آخرين، وللعالم الليبرالي للقراءة، ولمهنة الكتابة. هذا الجمهور الكبير كان جمهور الصالات ـ تهليله لا علاقة له بجودة العمل الأدبي. فقد نجح الكتّاب الثلاثة جميعهم في بيع الكتب. لكن عالم الأدب مختلف عن جمهور شراء الكتب. ولو أن الكتّاب الموهوبين هم دائماً في خلاف مع أسلافهم، إلا أنهم يعولون على الجولة القادمة سريعاً لتقييمهم، وإن تحقير عالم الأدب لهم سيذويهم سريعاً.

كان يعتقد لورانس وجويس وليسنغ على اختلافهم بأن التجربة الفردية يمكن أن تمجد أيضاً كونها مدوّنة ويمكن أن تصبح مصدر السلطة المشعة . وهذا سغيّر حياة الناس الآخرين. كيبلنغ وأميس و واو لم يؤمنوا بهذا. وعلى العكس . وبطرق معاكسة ـ أنجزوا شيئاً من هذا النوع . ضحك واو، وخرافات كيبلنغ هي التي

Twitter: @ketab_n

غيّرت الحياة ـ لكنهم لم يؤمنوا بهذا أساساً. بالنسبة لهم، الحقيقة والجمال والخير كانت دائماً متحيزة وموهمة وكانت دائماً ذات حضور مبجل. كانوا يعتقدون بدلاً من ذلك بالبنى، بنية الجيش / الكنيسة / الإمبراطورية. (في عملهم الكثير الذي يذكرنا بنقّاد البنيوية وما بعد البنيوية الفرنسيين، لكن تنقصه النكهة الفكرية والراديكالية الفكرية التي تعطي لهؤلاء حيويتهم) مثل هذا الاعتقاد هو بطبيعة الحال إلحادي من وجهة نظر الفن كمقاومة، والفن كفن. فهو يترك " المؤمن " وجهاً لوجه مع السلطة، ومع السياسة الواقعية.

كيبلنغ، وإيفلين واو، وأميس اقتربوا جميعهم من السلطة، ومن الإمبراطورية ليزدهروا كروائيين. ولم تكن تلك حالة الفنان الذي يحدق بالشمس وتذبل نظرته بها. فكل من لورانس وليسنغ كان لهما رؤيتهما بالسلطة، ثاقبة كأي شيء لدى أميس و واو. فالخرافة ذات الصلة هنا تبدو في إيكارس Icarus أو هيبولايتس Hippolytus وخاصية الشمس هنا الحرارة، وليس الضوء. هؤلاء الكتّاب حلقوا عالياً في السماء الاجتماعية، يربطون أنفسهم بالشمس السياسية وتقدمها الإنتصاري عبر السماوات، ذاب شمعهم، تكسرت أجنحتهم وسقطوا. فالفن كما يبدو ليس للكتّاب أو القراء الذين جعلوا من أنفسهم أعضاء مخلصين للطبقة الحاكمة، فإن أردت خدمة هذه الطبقة، فعليك أن تسليها فقط. فنانو الرواية عليهم إما إعلان المقاومة أو شرعنتها ضمنياً، حتى ولو

Twitter: @ketab_n

بالبقاء في ظل الهموم المحلية الخاصة. يديرون ظهورهم للسلطة، ويرون منعكسها فقط في بركة العلاقات الشخصية.

يقول لورانس في " خطبة عشيق ليدي تشاترلي " المسيحية هي التي جاءت بالزواج إلى هذا العالم ": الزواج الذي نعرفه. فالمسيحية أسست استقلالية مصغرة للأسرة ضمن الدور الأكبر للدولة. المسيحية جعلت من الزواج غير قابل للانتهاك في بعض جوانبه، ولا تنتهكه الدولة.

اهتم لورانس بالزواج كموضوع لروايته، فهو يقدّم نوعيّة قصه كقوة تستديم هذه القيم في العالم الحديث.

" إنه الزواج، الذي ربما يمنح الرجل أفضل ما حرية عنده، فهو يمنحه مملكة صغيرة خاصة به... ويمنحه موطئ قدم من الاستقلالية يقف عليه ويقاوم الدولة الظالمة... يجعل الزواج مهما كانت درجته من الجدية متزعزعاً ومنحلاً ويحطم ديمومة الزواج، (العنقاء ص. 502).

من الواضح تماماً أن " التراث العظيم " في الرواية يتولى مهمة الاحتفاء بالزواج وإعطائه قيمة عظيمة. وكان هذا العمل العظيم هو ما قام به تولستوي ولورانس وكذلك ليسنغ وجويس في أيامهما الأولى، وكل هؤلاء الذين لحقوا بهم أو رافقوهم بطرق أقل. ويمكن لأحدنا أن يرى في مقالة لورانس النيّة الضمنية المعتادة في مقاومة الدولة، والإمبراطورية، والسلطة

Twitter: @ketab_n

لكن فيما يتعلق بالثلاثة الآخرين ممن هم موضع اهتمامنا، كانت الإمبراطورية والسلطة لا تقاوم. فما القص الذي يمكن أن نوجده من فهم كهذ ؟ كيبلنغ هو المتمرس المبادر الأهم، أيضاً في وضع الإستراتيجيات القصصية الجديدة، ومن الجدير بالاهتمام أن نحاول تحديد الكيفية التي مارس بها هذا التأثير - وكيف أن كتّاباً لاحقين غُرر بهم لاتباع الطريق ذاته. مثل هذا التأثير هو شخصي بقدر ما هو موضوعي. فمسلي الطبقة الحاكمة عليه أن يفعل أشياء محددة، ويتجنب أشياء أخرى، أياً كان هذا المسلي (ومع أن ما فعله كيبلنغ دُمغ بتوقيعه الشخصي، سواء أعترف به واو وأميس أم لا) فقد شكل الكيبلنغية هذان الاثنان اللذان أريد أن ألفت الانتباه إليهما. يجب أن نجد الأول في منطقة الضحك، والآخر في الكليشيه. فالروائي الذي لا يستطيع أن يؤمن بقيم الحياة، يوسّع وظيفة الضحك، ويمسرح كليشيهات التجربة.

إن موضوع الضحك سبق وأن تمت مناقشته، في فصل أميس، لكن حريّ بنا أن نتناوله مرة أخرى من خلال علاقته بموضوعات السلطة والكليشيه. فالضحك طريقة كلاسيكية لحل التوترات المعقدة، والتعامل مع ما هو مستحيل أخلاقياً، ولفهم ما لا يمكن فهمه. أو ربما بدقة أكثر تقول إنه البديل الواضح للطريقة الكلاسيكية الأخرى، أي الدموع. فالضحك والدموع استجابات حياتية متحيّزة بشكل متساو، وإن كنا نفتقد كلمة عن الضحك تكافئ العاطفيّة Sentimentality، حيثما مضى الأدب البريطاني، يظل الضحك سمة الرواية في القرن العشرين، كما اتسمت من قبله

Twitter: @ketab_n

رواية القرن التاسع عشر بالدموع. باعترافنا عدم مقاومة السلطة، وبتسليمنا بالتكرار والكليشيه في تجربتنا بكاملها، فإن الكتّاب الثلاثة لم يتمكنوا من تخطي الضحك، وحاولوا أن يجعلوا منه بديلاً عن قيم أخرى.

كان لكيبلنغ العديد من قصص المزاح وقصص المزاج العملي. بدءاً من سلسلة " **الجنود الثلاثة** " و متوالية " **بايكروفت** " وصولاً إلى عمله الذي كتبه في وقت متأخر مثل " Day spring mishandled " 1928 و " العمّة إيلين " 1929، فقد كان له العديد من القصائد عن الضحك مثل " اسطورة المرح " و " رفيق اللعب ". من هذه الأخيرة نقتبس هذه الأبيات:

..... الصحبة السريّة المرحة
(هي) تنشر ابتهاجات بثوبها الجديد
تزفر " ستكون ليلة من الليالي "
ومن ثم، وخارج الزمان وخارج الفضاء
يُنصَب الزمان والمكان
حيث تهتز وتتزلق أرضنا الجادة والمضربة
لتجعلنا فكاهيين؛
وحيث يرتفع من تدفق الأشياء التافهة
إخفاقات لا يمكن تصورها.
يُرى العنف لكنه قاتل لي وحدي من حبها الكبير؛
(قيود ومُحدَثات).

Twitter: @ketab_n

وعن حالة واو، يمكن أن نأخذ مقطعاً جميلاً من " الاستسلام غير المشروط " الذي يصف فيه الضحك لدى فيرجينيا تروي،

" الضحك العفوي لفرجينيا قلما تسمعه في السنوات الأخيرة، فقد كان في يوم ما أحد مفاتنها الرئيسة. استرخت على كرسيّها وأطلقت العنان للسانها: صافٍ، غير مقيّد، مبهج على الإطلاق، وبطيف من الضحك، دق ناقوس مرحها في مطعم صغير هادئ. وجوه تملؤها العاطفة والحسد التفتت إليها. انبسطت على قماش الطاولة وأمسكت بيده، أمسكت بها متشنجة، لا تقوى على الكلام، ضحكت حتى انقطعت أنفاسها وصمتت، إلى أن أمسكت بأصابعه النحيلة.... قالت فرجينيا أخيرا بقلب منكسر " أوه بيرغرين أنا أحبك ". (ص.136)

هنا يرى أحدنا هنا كيف أن الضحك يتحول إلى حب أو يتجاوزه. فرجينيا طبعاً لا تحب بيرغرين، لكنها تحب الضحك، والمقصود هنا، أنها أحبته لحد تستطيع أن تحب رجلاً لأجله. الشيء نفسه ينطبق على علاقات الحب عند أميس، كما أسلفت، فهي ترتكز على حكايات مشتركة وعلى مآثر الضحك.

طبعاً على المستوى الأدنى من الحدة العاطفية، يُنظر إلى الضحك على أنه دائماً العَقد الذي يربط سوية ما هو متساوق ويفصل كل ما هو غير متساوق. فهناك حالة صارخة لهذا في "ضباط وسادة"، حيث تجد عيّنة من الحماقة النَّمِلَة عند جوب،

Twitter: @ketab_n

الحمّال الذي يأتي بشقيق زوجته الغبي إلى حالة من الضحك المتناغم مع جاي، ويبعد اللا مقبوليّة المطلقة عند الماريشال الجوي Beech ، الذي لا يرى الفكاهة فيه.

طبعاً هؤلاء الكتّاب يعرفون عدم كفاية هذا الضحك. فرجينيا تروي، هي رمز الخيانة في ثلاثية واو، فقد دمّرت حياة جاي، وكان الضحك عندها هو الوسيلة التي فعلت به هذا. احتفاء واو بهذا الضحك كريم ومحزن. في روايات أميس يأتي وقت ترفض فيه المرأة التي يرعاها الانضمام إلى ضحك البطل، وحينما يرفض القارئ الضحك، لأن الكاتب أعطاه تلميحاً بأن هذا لم يعد قائماً. أميس يعرف، كما عرف واو، بأنه مقيّد بوقد الكوميديا، وغير قادر على تخطي هذا الحد. وهو العنصر المشفق على إنكلترا القرن العشرين، ذلك أن الضحك لم يكن كافياً.

لكن هناك اختلاف جوهري في معالجة دوريس ليسنغ للموضوع ذاته. فهناك وفرة من الضحك في " المذكرة الذهبيّة "، على سبيل المثال: في فصول " النساء الأحرار " كان الضحك الصيغة الأساسية للحدث، يوحّد آنا ومولي ضد ريتشارد. فالضحك لديهما كضحك تومي وجاي في جزيرة ماغ Mugg ضحكاً يتصف بالقصف والعربدة وهو مستساغ ومتعلق بالزواج. لكن بمقابل تومي الممثل الرئيسي الآخر في القصة، كان ضحكهما باهتاً وغير ذي فائدة. في الواقع استطاع استخدام الضحكة الكريهة، قهقهة الحقد ضدهم. وشدد بشكل مشابه على الضحك المدمر للذات لدى المجموعة في أفريقيا. إن روايات دوريس ليسنغ كلها تقريباً تقدّم

Twitter: @ketab_n

فكرة مشابهة. فعملها يبدأ في مسعىً للهروب من هذا الضحك، والهروب من صحبة كيبلنغ أو واو أو أميس. فهي تصر على الاستجابة الأكثر اكتمالاً.

الموضوع الآخر للكليشيه، هو أكثر عمومية وثقافية في غرضه. ويبدو أنه بعد 1918 بدأت الكليشية تفسد الثقافة الإنجليزية. الاحساس بالمشاهدة غير المدهشة * déjà vu في قضايا التاريخ والأدب، والمجتمع المعاصر والأنماط الإنسانية، والبلاغة، وحتى المفردات اليومية أصبحت ضاغطة لدرجة يصعب على الناس التحدث أو الكتابة. وعن الموضوعات التي كان يعتبرها أسلافهم مهمة أو حيوية، كانوا يلجؤون إلى علامات الاقتباس، والتلميحات وعلامات الحذف، وإلى السخريات وغرائب اللهجة، وإلى اللفتات والقهقهات والتصنعات، نظراً لوجود كلمات كبيرة جداً يحس بأنها من القدم لدرجة يصعب استعمالها، ولا توجد طريقة لتجديدها . ولا داعي للاعتقاد بأن أحداً ما يمكنه أن يستبدل أو يجدد المعاني العظيمة. وهذه القناعة انتشرت بما فيه الكفاية لتقفز إلى انهزامية فكرية وخيالية عميقة، تتموضع بأفكار غير مترابطة ومتباعدة في الثقافة الإنجليزية. ويمكن لأحدنا أن يجد تشابهاً في العادات لنوع ما من الاقتباس، في قضايا الأدب، وإحساس ما بالزمن لقضايا التاريخ، واستغراق ما بالطبقة والأخلاق، لكن عادات جديدة أخرى

* العبارة من أصل فرنسي وقد دخلت اللغة الانجليزية وتعني هنا " غير مدهش ".

Twitter: @ketab_n

تبدو من التباعد لدرجة يصعب ربطها بأي " شرح " لا يقل غموضاً عن "العودة إلى الكليشيه ".

أعني بالكليشيه أساساً الرأي القياسي، والحكم الذي يُعبّر عنه بعبارة أو جملة قياسية، لحرمانه من كل مصداقية فكرية. لكنني أعني أيضاً الذائقة أو الحماس الموجود خلف ذلك الحكم وأيضاً الهدف من هذه الذائقة سواء أكان جمالياً أم لا. القصيدة أو البناء أو العاطفة أو المؤسسة كالزواج يمكن أن تصبح جميعها كليشيهات، حينما تصبح هدفاً للحماس القياسي. حينما يحدث هذا، يجب على الشخص الحسّاس أن يلتزم الصمت تجاههم، أو أن يجعلهم أساساً للسخرية المعادية ـ هذا ما فعلته الثقافة الإنجليزية بعد عام 1918 ـ أو اللعب بها: تَقرعُ جرس التغيرات عليهم، تقلبهم، تبالغ فيهم، تتسجهم وتطرّزهم، توقفهم على رؤوسهم. للتوسع، نقصد بالكليشيه الاقتباس، والتلميح، والمثال، هذه الوسائط التي تُمسكْ بها هذه الأفكار ويُلعَب بها (كما العدد الكبير من المقابض).

تشير الكليشيه بهذه الطريقة من الفهم إلى كيبلنغ حالاً. أشار أورويل في أربعينيات القرن العشرين إلى أن

" كيبلنغ هو الشاعر الإنجليزي الوحيد في عصرنا الذي أضاف عبارات إلى اللغة...(يستشهد) نصف رزمة من العبارات التي صكها كيبلنغ يراها أحدنا وكأنما اقتبست من الصحافة الرديئة أو سُمعت صدفة في ردهات الحانات من أناس قلّما سمعوا باسمه....(جورج أورويل، مجموعة مقالات، ص 133).

Twitter: @ketab_n

يشير أورويل إلى أن هذه العبارات هي كليشيهات متعمدة لمستخدميها:

ما أدرجته من عبارات في الأعلى لها قواسم مشتركة، هي أنها كلها عبارات يتلفظها أحدنا بشكل شبه ساخر لكن منا من يلزم نفسه باستخدامها عاجلاً أو آجلاً، فلا شيء يمكن أن يتخطى احتقار صحيفة نيو ستيتزمان لكيبلنغ، على سبيل المثال. لكن كم مرة في عهد ميونخ وجدت نيو ستيتزمان نفسها تفتبس هذه العبارة عند دفع ضريبة التاج الدنمركي ؟.

الحقيقة أن كيبلنغ، بعيداً عن معرفته بمطعم الوجبات السريعة، وموهبته في جمع أرخص الصور بكلمات قليلة (" نخيل وصنوبر " - شرق السويس " - " الطريق إلى مندالي ") صاغ حديثاً عن أشياء ذات اهتمام عاجل. (نفس المصدر 134).

شيء واحد يقوله أورويل هو أن هذه العبارات صممت لاستخدامها بشكل شبه ساخر، وأنها كليشيهات متعمدة لدى كيبلنغ. فهذه العبارات تحمل جانباً تهكميّاً أو ساخراً تكمل به رومانسيتها. فالطريقة التي كان بها بريخت قادراً على تبني تقنيات كيبلنغ تظهر لتقدم إلينا على أنها " المعرفة بمطعم الوجبات السريعة " و" الصور الرخيصة "

تَمَكنْ كيبلنغ من الكليشيه يتجاوز حدود اللغة ليغطي بهذا أنماطاً بشرية، ومناظر طبيعية، ومناسبات. ويمكن لأحدنا أن يشير إلى أمثلة في قصة، مثل " الجنود الثلاثة "، لكن البنية المذهلة

Twitter: @ketab_n

أكثر تأتي من شهادة أناس آخرين، ومن الحياة. كتب، على سبيل المثال، روبيرت بروك إلى إيدي مارش قبيل الحرب من تاهيتي

" شيء لا يصدق كما قصة كيبلنغ. كل هؤلاء الناس كيبلنغيون جداً وبوعي كامل منهم. في الأمس، جلست على سبيل المثال، في حجرة كبير المهندسين، ومع كبير الضباط ومحام ناجح لمتسكع الشواطئ * من بلدة الرجل الأبيض في ساموا، احتسي الشمبانيا الأسترالية من الفطور حتى الغداء. (سومرست موم، A. Curtis، ص 98)

وقد كتب موم في " القمر وستة بنسات " 1919، " كان هناك رجال تبعثروا في الأجزاء النائية من الإمبراطورية، رجال لولاه (كيبلنغ) لما أمكنهم أن يصلوا إلى ما وصلوا إليه.

أخيراً، دعونا ننظر إلى ليونارد وولف، الذي امتلك 1000 ميل مربع وهو في سن الثامنة عشرة ليحكم في سيلان و 100 000 من الرعايا. وولف لم يكن جندياً، وينتمي في الحقيقة إلى حزب ثقافي وسياسي معارض لحزب كيبلنغ، لكنه رأى نفسه منسجماً مع الطبقة الحاكمة ذاتها كما رأى كيبلنغ أبطاله. فهو يقدّم نفسه في " النماء " Growing (نشرت عام 1961) كشخص سوداوي، مولع بالعزلة، ومولع بالبهائم، شبق جنسياً، ذي مزاج حاد، مدير قوي يشتكي منه المواطنون لكنهم يكنون له الاحترام.

---

* متسكع الشواطىء: رجل أبيض متسكع في جزر المحيط الهندي

Twitter: @ketab_n

وما يعطي هذا متعة مضاعفة هو أن وولف يرينا شيئاً من الجهد والاختيار الواعي لهذه الشخصية من الطبقة العسكرية. فقد شعر بنفسه بأنه على خلاف جوهري مع الإنجلو هنود الذين عمل معهم. تعلم وهو على متن السفينة المغادرة أن يحسِّن الواجهة الاجتماعية التي أخفى خلفها ذكاءه، وأن يتعامل مع المستخدمين المدنيين والمزارعين في سيلان. " العمليّة هي ما تُعرَف شعبياً بـ " أن تصنع منه رجلاً ". وقد صنعت، في نهاية المطاف مني رجلاً " ومع أن الرجل كان ولا يزال ثلاثة أرباع دجَّال ". (ص. 37)

لكنه يخبرنا في إحدى قصصه، والطريقة التي يخبرنا بها، عن محقق شرطي كان يعيش معه يسمى داتون، يلتقي أحدهم وولف الرجل الشجاع، وولف الكيبلنغي، يقول بأن داتون ذكّره بـ ليونارد باست في " نهاية هاورد ": ولسبب وجيه رسم فورستر الصورة ذاتها. داتون قرأ طبعات رخيصة لكتب عظيمة، وكتب شعراً مفزعاً عن " الجنيَّات " ـ وعزف على البيانو عزفاً سيئاً. وحديثه عن النساء والحب جعل وولف يشعر بـ " مرض خفيف ".

يُسعد داتون بإعطائه عملاً في مكتب البريد أو في مؤسسة الدخل الوطني في إنكلترا، يقول وولف، لأن زملاءه هناك سيصبحون رجالاً صغار جبناء مثله. " في سيلان عاش حياة المنوّة* في قطيع من سمك الكراكي. اساس شخصيته هو الجُبن، الذي

* المنوّة: نوع من الأسماك يتميز بصغر حجمه.

Twitter: @ketab_n

يعوضه في كثير من الأحيان بغروره الشخصي الذي لا حدود له " (ص 65). فقد كان طالباً بمنحة تعليميَّة، ولم يعد يعجبه الوضع الحياتي لوالديه.

" لسوء الحظ هذا يعني أنه تلقى تعليماً أفسد له دماغه الطيّب، ودمَّر كل فرصة عنده لأن يصبح شخصاً عقلانياً... الأدب والفن، والموسيقى والشعر، والتاريخ والرياضيات، والعلوم تناثرت في دماغه بلااستيعابية فوضوية. (ص66)

" وجبة الثقافة الدسمة الصعبة الهضم " التي قُدمت له هي التي مسخته. فجذوره بدأت وانتهت في بيكهام، بينما عقله كان مليئاً بكيتس " (ص66). تزوج من المبشِّرة الآنسة بيشن التي اشتكت لـ وولف لاحقاً العجز الجنسي لزوجها.

هذه قصة كيبلنفية بامتياز: هذا الرجل وليونارد باست، وسبتيمس سميث في " السيّدة دالوي" انحدروا جميعهم من باعة الطبقة الكوكنية* الكبلنفية، كما الرجل في " القصة الأعظم ". هذه الشخصيات تم رسمها بنفس الطريقة التي رسم فيها كيبلنغ هذه الشخصية ونظر إليها. الحكاية مليئة بشعور الطبقة؛ ما يحبه الرجال الصغار هو أن هذه النقيصة هي عنصر بهذه الطبقة بشكله وانفعاله المزاجي، فهم بانيانيون** بالمصطلح الهندوسي ويحاولون

---

* طبقة الكوكني هي الطبقة التي تشمل طبقة الفقراء الذين يعيشون في المنطقة الشرقية من مدينة لندن ـ المترجم

** بانيانون: هو التاجر الهندوسي الذي ينتمي إلى طبقة تمتنع عن أكل اللحم ـ المترجم

Twitter: @ketab_n

بهذا أن يكونوا كشاتارياسيون Kshattriyas*. النقص في هذا العنصر الأسلوبي، وفي هذا الشعور تجاه الشكل، لن يُمنح تأشيرة دخول إلى عالم الخيال أبداً.

وولف يدفع أتاوة لـ كيبلنغ كشاعر للمجتمع الأنجلوهندي، لكنه يدفعها متذمراً، وبطريقة تتكر عليه التبصّر برجال من أمثاله. ويقول إنه لم يستطع أن يقرر إن كان كيبلنغ قد نسخ المجتمع الاستعماري بدقة، أو أن عالمه الاجتماعي في سيلان كان ينسخ كيبلنغ. " في قصص كيبلنغ، وحواراتنا كان هناك المزيج المتنافر نفسه من قساوة المدرسة العامة والعاطفيَّة والسوداوية " (ص46). لكن وولف الحقيقي، الذي يشير إليه ضمنياً، لم يشارك في هذه الحوارات. طيلة السنوات السبع في سيلان، شعر وولف بأنه كان يمثل دوراً، فلم يستطع أن يصبح مؤيداً للإمبراطورية، ولم يشعر بأنه " حاكم أبيض لإمبراطوريتنا الآسيوية ".

استطاع وولف أن يستخدم أصناف كيبلنغ بشكل ساخر، ومن ثم لم يستطع التهرب منها. فقد انتمى إلى عالم كيبلنغ، عالم الكليشيه، على الصعيد السكيولوجي وبالمنزلة أيضاً، وإن أنكر هذا فإنه يكذب حقيقة، ويبدو هذا بأنه الفشل النمطي في الاستجابة الفكرية الإنجليزية لـ كيبلنغ: لأنه تعامل بالكليشيه،

---

* كاشاتارياس: طبقة ارستقراطية لدى الهندوس تأتي بعد طبقة الكهنوت. ـ المترجم

Twitter: @ketab_n

وقد ظنوا أنهم يستطيعون هزيمته بالسخرية، مع أنهم لا يملكون بديلاً يقدمونه.

والمدهش أكثر هو أن معرفة كيبلنغ الواسعة بالكليشيه تعطيه علاقة حميمية مع مجموعة شعروا بأنفسهم أنهم من ألد الأعداء له. أعداء الإمبراطورية المتأنقين لعشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين. نظراً لأن أحد القوانين الأسمى في أحاسيسهم كان شحذ إحساس أحدهم بالكليشيه، وبكل ما هو واضح ومبتذل، فقد كان كيبلنغ (خفيّة) أحد أساتذتهم الكبار والأضحوكة الكبيرة لهم (علانية).

دعني أقدّم اقتباسين من واو ومن أورويل. بداية واو في "Labels" 1913 يناقش إحساس الفترة Sense of Period هكذا يضع إصبعه على معنى " الثقافة " باعتباره مصطلحاً يستخدمه الانجليز.

" لا أعرف حقيقة أصالة أو قيمة هذا الإحساس بالفترة. إنه نتاج المدرسة العامة الإنجليزية والتعليم الجامعي، إنه في الواقع، المنتج الوحيد الذي لا يمكن أن يُكتَسَب بهذه الجودة وبهذا الرخص في أي مكان آخر. المثقفون الأجانب ينقصهم هذا، وكذلك الذين أفصحوا بإعجاب عن أنفسهم بأنهم إنكليز وبأن تعليمهم كان في المدارس الثانوية، والمعاهد التقنية، والجامعات الحديثة، أو في معاهد البحرية الملكية في دارتماوث أو غرينتش. وأميل للاعتقاد أن هذا غير مفيد من الناحية العملية. إنه يتألف من معرفة غامضة بالتاريخ، والأدب والفن، واهتمام أرعن بفن العمارة والزي،

Twitter: @ketab_n

وبالمؤسسات الاجتماعية والدينية والسياسية، وبالمسرح، وبالسير الذاتية للشخصيات الرئيسية لكل قرن، بالحكايات والمزحات التي نتذكرها، وبقايا المذكرات والمراسلة وتاريخ العائلة. كل هذه الوجبات الخفيفة، والأطعمة الشهيّة للمنح التعليميَّة أصبحت تتصهر جميعها في وحدة متكاملة متجانسة ومتماسكة بشكل أو بآخر، لهذا فالإنكليزي المثقف يتملكه الإحساس بالماضي، وبسلسلة متواصلة من اللوحات الحية الواضحة الجميلة tableaux vivants

هذا الإحساس بالماضي يكمن وراء الحوار الأكثر ذكاء، والجنس الأدبي أكثر محترمية والأسوأ دفعاً في الصحافة الأسبوعية.

هذه اللوحات الحيّة، وهذا الإحساس بالماضي تجده في "عفريت هضبة بوك" لكيبلنغ وقصص وقصائد أخرى. لاحظ عمومية الوظيفة - " تكمن خلف الحوارات الأكثر ذكاء " - التي ينسبها واو لهذا الإحساس بالماضي. إنها لب المادة لكل الثقافة الإنجليزية.

بينما يريتا أورويل في " هكذا كانت الأفراح " Such Such were the joys، كيف كان يُعلّم هذا الإحساس بالماضي، وكيف قدّر له بأن تجده خلف ذهنية كل رجل إنكليزي من الطبقة العليا، يجمعهم ويميّزهم عن رجال " في المدارس الثانوية والمعاهد التقنيَّة ". وقد وصف لنا كيف أُعدّ التلاميذ في مدرسته الإعدادية للدخول إلى امتحان " جائزة تاريخ هارو "Harrow History Prize".

" كانت من صنف الأسئلة الغبية التي يمكن الإجابة عليها بانتزاع اسم أو اقتباس. من الذي سرق بيجامز ؟ من الذي قُطع رأسه

Twitter: @ketab_n

في قارب مفتوح ؟ من الذي أمسك بالهويفيين* وهم يستحمون وهرب بملابسهم ؟..... دزرايللي جاء بالسلام الذي يحمل معه الشرف. كلايف كان مندهشاً لاعتداله. استحضر بت العالم الجديد ليعدّل ميزان الماضي.... تذكرتُ ساعات اللهو الإيجابية مع الغلمان الأذكياء وهم يقفزون في أماكنهم يتوقون لقول الإجابة الصحيحة، وفي الوقت ذاته لا يشعرون بأدنى اهتمام بمغزى الحوادث الغامضة التي يتلفظون بها.....

" 1587 ؟ " " الإبادة الجماعية لـ بارثولوميو! Bartholomew"....إلخ.

تعليق أورويل يشدد على " وقائعية " هذا التاريخ، لكن لا بد وأن نصعق بأسطوريته المثيرة.

مع أورويل كان سيرل كونّولّي في مدرسة القديس سيبريان. فاز أورويل بجائزة تاريخ هارو لمدرسة لقديس سيبريان في إحدى السنوات، وكونّولّي للعام الذي يليه. وتابع كونّولّي في مدرسة إيتون ليفوز بمنحة تاريخ روزبيري Rosebery history scholarship إلى بوليول Balliol. وفي " الصبا الجوريجي Georgian Boyhood (1938) يقول

" لدي ذاكرة رائعة، استطعت التعلم غيباً وبسهولة. أهضم الكتاب في ساعة ونصف الساعة من السجالات، والتلميحات

---

* الهويفي: عضو في حزب الأحرار المؤيد للإصلاح ـ المترجم

Twitter: @ketab_n

والاقتباسات.... أتذكرهم دائماً ولا أنساهم، أطرحهم في ورقة الامتحان، لقد كنت الممتحَن المثالي.

يمكن القول بأن كونّولّي كناقد أدبي كرّس حياته للاسهاب بهذا الإحساس حتى أصبح شبه إيديولوجيا. فقد جمع الإحساس القوي بهذه الفترة والنوعية التي يصفها واو مع حساسية المتأنق، باستخدام عبارته الخاصة. " لندن التي أحببتها كثيراً هي التي أجد فيها كتباً، محنطة على الرفوف بين عامي 1670 ـ 1840، فالمتأنقون لا يزالون أكثر عدداً من سكان الأحياء الفقيرة، وما زال التشويش حتى الآن يُخترع بشق النفس ". لكن في مقال له عام 1963م عبّر كونّولّي أيضاً عن ثوروية المتأنق، قائلاً بأن إنكلترا في ستينيات القرن العشرين لم يعد يُعترف بها كدولة يتمرد عليها شاب من أمثاله. " هل يمكن أن تكون الشخصية المؤذية التي تحاول أن تخضعنا لإرادتها ـ إنكلترا ثلاثينيات القرن العشرين، هي المؤسسة Establishment التي تضم مجموعة الولاة أصحاب الوجوه التي تنقصها المشاعر ويعرفون أن الهزيمة قادمة ؟ " (انتحار الأمة ـ تحرير آ. سوستلر، لندن 1963).

وهكذا فإن التأنقية المناهضة للحكم الإمبراطوري لم تمت في عشرينيات القرن العشرين. ولم تكن مادتها الثقافية محصورة بتاريخ الماضي، كانت الاحساس بالماضي والمستقبل أيضاً. وكانت الخيال الانجليزي. ونلاحظ في قص هذه الفترة، أن كثيراً من الروايات تصف الصور الواقعية بحرفيتها أو الأبّهات التاريخية بأثر هزلي كبير لكن ليس بشكله المطلق. الرواية الأكثر شهرة دون

Twitter: @ketab_n

شك هي " بين الفصول " Between the Acts لفيرجينيا وولف، التي تُبنى بكاملها حول حدث كهذا، لكن هناك أيضاً Wigs on the green، وروايات أخرى مثل " من الرؤية إلى الموت " From view to Death لـ أنطوني باول وغيرها.

في هذه النقطة ثانيةً، يمكن أن يضع أحدنا إصبعه على مصدر كيبلنغ، لأنك تجد خلف كل هذه الأبّهَاتْ والتذكرات الفانتازيا التاريخية عنده، وخلف كل هذه المنازل الريفية يقبع هؤلاء الذين يصفهم في رواياته " هم " و " المسكن الاجباري " و"زوجة ابني ". وهذا لا يعني أن كيبلنغ يتميزه عن هؤلاء المحتفين بالتاريخ لانجليزي، كان الملهم لهذا العمل الأخير، وإنما كان يمثل الآخرين. فهو يمثلهم بفضل نجاحه في هذا الجنس الأدبي، وبالتأكيد لم يقدم أحد التاريخ بأفضل منه، قدّمه وكأنه نسيج مطرز، وصورة جدارية، وزجاج ملوّن، وبالقصة القصيرة كأنه طقس، ومنازلة، كأنه ساحة للجمال Court of Beanty. فبصمة كيبلنغ على الشكل، سواء اعترفنا بهذا أم لا. لذلك تجد بصمته فقط على عادة الاقتباس والتلميح.

مثل هذا التلميح ليس هو مسألة مفردة فقط، إنه أيضاً مسألة مفهوم وتفاصيل واقعية، ومسألة وصف وتصوير لكل ما هو مضغوط ومعقّد ومشار إليه بشكل مفرط. في " العفريت " Puck التلميح في الغالب تاريخي وأدبي التوجه، والكتاب هو انتصار للاستحضار الثري والنشط للماضي الإنجليزي. في هذا الجانب من عمله يستحق كيبلنغ أن يوضع إلى جانب سكوت وشكسبير هذه

Twitter: @ketab_n

القصص حقيقة الملحمة التأسيسية لكيبلنغ Kipling's Foundation Epic، عدا عن كونها قصص قصيرة وفي الجانب المعاكس من القصيدة الملحمية في معظم معانيها الشكلية. (هذا التناقض - شرذمة الشكل لدى كيبلنغ، المتحد مع ضخامة موضوعاته، هو شكل الإنجاز عنده).

ذات مرة كتب كيبلنغ - وكان يُقرأ له على نطاق واسع - جاء بشكل طبيعي بأن عادة الاقتباس والتلميح ستصبح بكل وضوح عادة بارزة، ودليل مدهش للتميّز الفكري لإنكلترا. روايات فيرجينيا وولف ومقالاتها " للقارىء العادي " هي خير مثال عن ذلك، يطبق على الأدب. فهي تقوم بتلميحات ثابتة عنه واقتباسات من مجال ضيّق من الكتب، معظمها من الإنكليزية والفرنسية، ومعظمها من " كلاسيكيات " القرن الثامن عشر والتاسع عشر - الكلمة التي تختصر بنفسها الذائقة التي تتحدث عنها. كتاب "الجوّاب المُغَبَّر " Dusty Answer لـ روزاموند ليهمان فيه فصل كامل من الاقتباسات للشعراء الإنجليز لاستحضار تجربة كامبردج لدى بطلتها. وتتشغل شخصيات دوروثي سيرز في النزاعات والتشاركيات الأكثر غرابة للتلميح، ومدى مماثل للكتب ثانية. بهذا المعنى، يقدّم لنا هؤلاء المؤلفون نقيض الكليشيهات - فهم يجفلون دائماً مما هو قياسي - لكن في النتيجة هي باقة من الكليشيهات المختلفة، متوفرة من أماكن اعتيادية لكونها ملعوب بها. تأثير المؤلفين الثلاثة جعل القارئ يشعر بأن هناك مجالاً محدداً من الأدب (أحدهم ينقصه التحدي والمغامرة أو العصرنة) هو عالم

Twitter: @ketab_n

الإنجاز الفكري بكامله، والتراث الإنساني بكامله، ولهذا كان كل ما تعنيه هذه العفوية هو اللعب بداخله. فالخيال ذليل، مهزوم، انحدر إلى مستوى التسلية.

وهكذا فثمة شيء واحد ميّز الحس الفكاهي الإنجليزي عن الأمريكي، حس اللباقة، وحس الأخلاق كان الاحساس الأكبر للانجليزي تجاه كليشيهات السلوك. مثال واحد، الذي يربط بدقة عادة الاقتباس سوية بالمواجهة مع أمريكا، هو فكاهة " المحبوب " عام 1946 " لإيفلين واو.يتودد الشاعر الإنجليزي دينيس بارلو إلى فتاة أمريكية أسمها أيميه ثانا توجينوس Aimee thana togenos، بإرسال قصائده لها. لكنها كانت ساذجة جداً، وهو محنك جداً، ومتأنق من الناحية الفكرية، لدرجة أنه ينسخ مقتطفات أحصنة الحرب War ـ horses، ويبدل أسماء الفتيات فيها إلى أيميه، ويدعي بأنها إسراف عفوي بمشاعره الخاصة تجاهها، ونُبلغ بأن أيميه متخصصة في مهنة التجميل Beauti craft، وتأخذ الفن كعمل ثانوي لمدة عام. وإن كان علم النفس واللغة الصينية من الاعمال الثانوية عندها، كان عقلها كتلة من الكليشيهات، لكنها كليشيهات ساذجة. فهي لم تلعب بكليشيهاتها، وهي لا تعرف شيئاً عن الثقافة القياسية التي يعرفها جيداً ـ وكثيراً جداً. وحينما تكتشف أيميه خداع دينيس لها توبخه، وهو يرد:

" عليَّ أن أتحرر من الوهم الذي أستهلك عواطفي بفتاة تجهل أبسط كنوز الأدب. لكنني أدرك بأنك تمتلكين معايير تعليمية مختلفة عن تلك التي اعتدتُ عليها. بلا شك أنت تعرفين أكثر مني

Twitter: @ketab_n

بالعلوم والمواطنة. لكن في العالم الميت الذي أتيت منه يبقى الاقتباس رذيلة وطنية. فلا يمكن لأحد أن يفكر بإلقاء كلمة ما بعد الغداء، دون أن يتعكز على الشعر. وكانت العادة أن يكون كلاسيكياً، أما اليوم فهو شعر غنائي. أعضاء البرلمان الليبراليون يقتبسون دوماً من شيلي Shelly، فالثوريون * والاشتراكيون لا ينتفضون أويتذمرون بتحررهم من الوهم حينما يتعلمون بأن مزخرفاتهم ليست أصيلة. إنهم يلتزمون الهدوء، ويزعمون بأنهم عرفوا هذا طيلة الوقت.

تُركز هذه الدعابة بشدة على الفارق العام الذي شعرت به الأمتان بأنه يفصلهما ـ وهو الشعور الأهم بالنسبة لإنكلترا لأنه يعبر عن وعيهم بأن أمريكا قد سلبت وظائف الصحة والنشاط والمسؤولية لصالح الرجولة الإنجلوسكسونية، وإن الرجال الإنجليز عليهم أن يكونوا متأنقين. لهذا من الممتع أن يُعبّر عن الدعابة والاختلاف بشكل طبيعي جداً، بلغة الكليشيهات الأدبية.

بهذا كله، يمكن استشعار يد كيبلنغ ـ وإن لم تذكر بالاسم ـ وظلال كيبلنغ تشل خيالات الشباب الإنجليز. الثقافة الأدبية التي يبرهن عليها بروح فكاهية لدى المتعلم، كانت معادية للحماسة وما هو مثبت، ومعادية لقيم الحياة. الإحساس بالكليشيه انكفأ على نفسه، والتكتيك الوحيد المتوفر لدى لكاتب هو

* الثوريون: حزب سياسي في بريطانيا مناهض للإصلاح والتغيير. المترجم

Twitter: @ketab_n

اللعب على الواضح، تهكمياً أو رومانسياً، وبالطرق التي أفلح بها كيبلنغ. بالطبع كتّاب كبار أمثال لورانس وجويس وليسنغ لم يقعوا في هذا النمط، لكن كتّاباً قلة منهم فعل هذا، حتى أن بعضهم كانوا من الكبار، أمثال واو وأميس. فالثقافة الإنجليزية بعد 1918 افتقدت بالتدريج الحياة الخيالية، ولزام على أحدنا أن يرى ظلال كيبلنغ تسقط سوداء عبر المنظر الطبيعي. لكنني استخدم اسمه كما يمكن أن نسميه، مرض بعد أول ضحية كبيرة له.

ما واجهه كيبلنغ كان شيئاً واقعياً. دافع ببسالة عن تواطؤ الكاتب مع السلطة والطبقة ذات الامتياز . واعتماد فنان الشعب على شريحة شرّاء الكتب من الطبقة الحاكمة. أسلوب المواجه عنده (لم يكن طبعاً الإسلوب الوحيد المتاح) كان قبول دور صانع الخرافة ومسلّي تلك الطبقة، وما رافق ذلك الدور من وهن على الصعيد الخيالي. في إنكلترا وفي القرن العشرين لا يزال من الصعوبة بمكان أن تجد أي أسلوب آخر خارج المعضلة الفنية. من هؤلاء الذين ازدروا كيبلنغ ووهنه، انتهى معظمهم بفخر أقل من الذي يشعر به كيبلنغ، والقليل منهم الذين وجدوا أسلوباً أفضل، نجحوا على صعيد أنفسهم فقط، فالمعضلة التراجيدية لا تزال تواجه كل فنان شعبي.

Twitter: @ketab_n

Bibliography

Woolf, Virginia , Between the Acts , New York <1914
Woolf ,Virginia , Mrs Dallaway , New York , 1925
(1) THE EMPIRE AND THE ADVENTURE OF STORY
Borrow , George , Lavengro , London , 1906
Bowle , John , " The imperial Achievement , Boston 1975
Dinsen Isak , Letters from Africa , Chicago , 1981 .
Green , Roger Lancelyn , Kipling : the Critical

Woolf, Virginia , Between the Acts , New York <1914
Woolf ,Virginia , Mrs Dallaway , New York , 1925

(1) THE EMPIRE AND THE ADVENTURE OF STORY

Borrow , George , Lavengro , London , 1906
Bowle , John , " The imperial Achievement , Boston 1975
Dinsen Isak , Letters from Africa , Chicago , 1981 .
Green , Roger Lancelyn , Kipling : the Critical Heritage , London , 1971
Kipling , James , Pax Britannica ,New York, 1978 .

(2) RUDYARD KIPLING : THE EMPIRE STRIKES BACK

Brecht , Berthold , Ges- Annette Werke , Frankfurt , 1978
Carrington , C . E. The life of Rudyard Kipling , New York 1956
Conrad , Joseph , last essays , London 1962
Conrad Joseph , The Rescue . New York 1925
Conrad , Joseph : Three Short Novels , New York 1960
Esslin Martin , Brecht : The Martin and His Work , New York , 1961
Hopkins , R. Thurston ,Rudyard Kipling : A Literary Appreciation , New York , c.1915
Kipling Rudyard , Collected Works , New York , 1941
Kipling Rudyard , A kipling Pageant , New Work ,1935
Kipling Rudyard , Land and Sea Tales , London , 1923

Twitter: @ketab_n

Kipling Rudyard , The Naulahka, New Work . 1981
Kipling Rudyard , Something of Myself , Garden City , New Work 1936
Kipling Rudyard , Stalky and Co. London , 1967
Kipling Rudyard , The War and the Fleet in Being < Garden City . New Work , 1941
Mason , Philip , Kipling : The Class , the Shadow , and the Fire , New Work , 1975

(3) D. H. LAWRENCE : THE TRIUMPH OF THE SISTERS
Forster , E. M. Howards End , New York . 1921
Forster E. M. Passage to India . New York . 1924
Lawrence , D. H. Aaron's Rod , London , 1922
Lawrence D. H. The Rainbow , New York , 1959
Lawrence D. H. The Rainbow , New Work . 1960
Lawrence , D. H. Women in Love , New Work . n.d

(4) JAMES JOYCE : THE EMPIRE OF ART .
Brown , Malcolm , The Politics of Irish Literature , University of Washington Press , 1972
Ellmann , Richard , The Consciousness of Joyce , New York 1977
Joyce , James . The Letters of James Joyce , 3 vols , New York 1957-66
Joyce , James , The Portable James Joyce , Introduction and Notes by Henry Levin . New York , 1961
Margariello , Dominick , Joyce's politics . London , 1980
Parrinder , Patrrick . H . G. Wells . The Critical Heritage , London 1972

(5) EVELN WAUGH : THE TRIUMPG OF LAUGHTER
Green Martin . Children of the Sun , New York , 1976
Green Graham , The Heart of Matter . New York 1974
Waugh Evelyn , Black Mischief , London 1974
Waugh Evelyn .Decline and Fall , London . 1937
Waugh Evelyn , a Handful of Dust , London 1948
Waugh Evelyn , The Holly Places , London 1952
Waugh Evelyn , A little Learning , Boston 1964
Waugh Evelyn , Men at Arms and Offices and Gentlemen , New York . 1961
Waugh Evelyn , Scoop . New York . 1961

Twitter: @ketab_n

Waugh Evelyn , Vile Bodies , London 1938

(6) KINGSLEY AMIS : THE PROTEST AGAINST PROTEST

Amis , Kingsley , the Anti Death League , London , 1968
Amis Kingsley , Ending Up , New Work , 1976
Amis , Kingsley Girl , 20 . London 1971
Amis , Kingsley , the Green Man . London 1969
Amis Kingsley , Lucky Jim ,Penguin ., London 1961
Amis , Kingsley , Take a Girl Loke You . New York , 1960
Genet , Jean , The Maids , The Deathwatch ,tr,B. Fretchtman , introd. J.P. Sartre . New York . 1954 .
Orwel George , Coming Up For Air, New York . n.d
Waugh Evelyn , The Ordeal of GGilbert Pinfold , London , 1962

(7) DORIS LESSING : THE RETURN FROM THE EMPIRE

Lessing , Doris , The Golden Notebook , New York , 1968
Lessin Doris , Landlocked , New York , 1970
Lessing , Doris , Martha Quest , New York 1970
Lessing Doris . Memoirs of Survivor , New York . 1975
Lessing Doris , A Ripple From The Storm , New York , 1970
Naipaul . V. S. The Loss of El Dorado , London 1969
Naipaul . V>S .The Mimic Men . London . 1967
Naipaul . V. S. The Return to Eva Peron , New York .1968
Scott , Paul , Division of the Spoil . London . 1975

(8) THE FALL OF KIPLING'S SHADOW

Connolly , Cyril . Previous Convictions , London . 1961
Curtis , Anthony , Somerset Maugham , New York , 1977
Koestler Arthur , ed, Suicide of a Nation , London , 1968
Orwell , George , a Collection of Essays , New York , 1954
Power , Arthur , Conversations of James Joyce . London . 1974
Waugh , Evelyn , Labells , London , 1930
Waugh Evelyn , Unconditional Surrender , London , 1964
WOOLF , Leonard , Growing , London , 1961 .

Twitter: @ketab_n

لقد اختار مارتن غرين ستة روائيين يعتبرهم من أكثر الروائيين الانجليز إثارة في القرن العشرين وهم كيبلنغ، لورانس جويس، واو، إيمس وليسنغ.

وهو يبحث في عمله هذا استجابة هؤلاء الكتّاب وموقفهم من إرهاصات سقوط الامبرطورية على الشعب الانجليزي.

يبدأ المؤلف بكيبلنغ الذي لم يتحدث فقط عن الامبرطورية وحسب وإنما عبّر عنها بطرق غير مباشرة عديدة، فقد أشار بأن كيبلنغ كان أكثر الكتّاب شهرة وحضوراً في الأدب الانجليزي بعد عام ١٩١٨.

ويمضي الكاتب ليرينا كيف كانت استجابة لورانس وموقفه من كيبلنغ في عمله الأكثر شهرة ـ مهاجماً الامبرطورية ومتحدثاً عن النساء وعن الحياة الخاصة للشعب الانجليزي.

9 789933 505202

دار الفرقد
للطباعة والنشر - دمشق - سوريا