جمع روبرت سبلر

الأدب الأمريكي ١٩١٠–١٩٦٠

ترجمة محمود محمود

الأدب الأمريكي ١٩١٠–١٩٦٠

جمع
روبرت سبلر

ترجمة
محمود محمود

هنـــداوي

الأدب الأمريكي ١٩١٠–١٩٦٠ American Literature 1910–1960

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، ونسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٥ ٢٩٦٤ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر أصل هذا الكتاب باللغة الإنجليزية عام ١٩٦١.
صدرت هذه الترجمة عام ١٩٦٢.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٢.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف محفوظة لمؤسسة هنداوي.
جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي محفوظة لأسرة السيد الأستاذ محمود محمود.

المحتويات

مقدمة المحرر	٧
١- إعادة كشف أمريكا بالنقد	١١
٢- ميراث الفلكلور	١٩
٣- نهضة الشعر	٣١
٤- المجتمع والرواية	٤٥
٥- ثورة برودواي	٥٥
٦- تمدين الفكاهة	٦٧
٧- الشعر واللغة	٧٧
٨- الجيل الحائر	٨٥
٩- الرواية في الجنوب	٩٥
١٠- النقد الجديد	١٠٧
١١- فن الشعر	١٢٣
١٢- تضخم جمهور القُراء	١٣٣
١٣- المسرح بغير جدران	١٤١
١٤- القصص الحديث: المغامر والرحالة	١٥٥
١٥- الشعر هل هو طبيعي أو مصطنع؟	١٦٥

مقدمة المحرر

بقلم روبرت سبلر

مر الأدب في الولايات المتحدة خلال النصف الأول من القرن العشرين بحركةٍ خلَّاقة أنتجت — بعدما بلغت درجة الاتزان في الفترة التي تقع بين الحربَين العالميتَين — بعض الروائع الأدبية التي صدرت عن هذه القارَّة في كلِّ تاريخها.

ولم يحدث هذا غير مرةٍ واحدةٍ قبل ذلك، حينما ازدهرت الحركة الرومانسية بين عامي ١٨٣٥م و١٨٥٥م على ساحل الأطلانطي فيما أخرجه «كوبر» و«إبرفنج»، و«بو»، و«إمرسن»، و«هوثورن»، و«ملفيل»، و«ويتمان». أما الآن فقد جاءت الدفعة من كل أرجاء القارة، من الأطلانطي إلى الباسفيك، ومن الحدود الكندية إلى الحدود المكسيكية. وقد زاد عدد الكتاب واشتد تنوعهم؛ فهنالك «مارك توين»، و«هنري جيمز»، و«دريزر»، و«فروست»، و«لويس»، و«أونيل»، و«إليوت»، و«فوكنر»، و«همنجواي»، وكثيرون غيرهم.

وفي كلتا الحالتَين كانت الحركة الأدبية في أمريكا جزءًا من اليقظة الخلَّاقة في أوروبا، غير أنها كانت تتميز بشكلٍ واضح عن نظيرتها في إنجلترا، وفرنسا، وإيطاليا، وألمانيا، وروسيا، وإسكندیناوة، ذلك لأن حضارة الولايات المتحدة تختلف اختلافًا شديدًا عن الحضارة في أوروبا، ووجه الخلاف هو أنها — حتى عهدٍ قريبٍ جدًّا — كانت دائمًا في حالة تطور وارتقاء. إن الثقافة الأمريكية — وأعني نمط طريقة الحياة كلها — ثقافة منقولة، وهي نتيجة لتأثير ثقافةٍ متقدمة في مساحاتٍ من الفضاء آخِذة في التضاؤل. ولم تكن الحال كذلك بالنسبة إلى ثقافات أوروبا، حيث كان الناس يُقيمون في نفس الأمكنة

لأكثر من ألف عامٍ، وأُتيحت لهم الفرصة لتطوير صِفتهم الوطنية والثقافية من منشئها البدائي خلال مراحل التقدم المختلفة حتى بلغت طور المدنية المعقدة التي نعرفها اليوم.

وقد استقرَّ على ساحل الأطلانطي خاصة مزارعون مُتعلمون من خيار الطبقة الوسطى، جاءوا من أواسط إنجلترا، ونقلوا معهم اهتماماتهم الأدبية. ولبث الأدب الأمريكي خلال قرنَين يُصاغ على غرار طريقة الروائيين والشعراء والنقَّاد وكتاب المسرحية الإنجليز في الكتابة؛ وذلك بالرغم من أن الأدب الأمريكي قد جاهد جهادًا جريئًا ليروي الخبرات الجديدة في القارة الجديدة، من الرسائل التي كانوا يَبعثون بها إلى مواطنهم إلى الملاحِم النثرية. ونتيجة لآثار الحرب الأهلية الهدامة، ولامتداد الحدود، والموجات الهائلة من الهجرات الجديدة من القارة الأوروبية، وانتقال الحياة الاقتصادية في أمريكا من الأساس الزراعي إلى الأساس المدني والصناعي؛ نتيجةً لذلك كله انهارت الثقافة القديمة، وبدأت في الظهور ثقافة جديدة، تُمثل في هذا الظهور أوروبا عامةً وليس إنجلترا وحدَها أساسًا.

ولما أشرف القرن التاسع عشر على نهايته، بدأت الحركة الطبيعية — التي بلغت بالفعل درجةً رفيعة في الآداب الفرنسية والإسكندیناوية والروسية — تجد لها صدًى لدى مجموعة جديدة من الكتَّاب الأمريكان، وكان الكثيرون منهم من الغرب الأوسط والغرب الأقصى والجنوب. ونافست سان فرانسيسكو، وشيكاغو، وسانت لويس، ونيو أورليانز، مدنَ الساحل من بوسطن إلى تشارلستن باعتبارها مراكز ثقافية. وكان «مارك توين» أول كاتبٍ أمريكي له أهميته وُلِد غربي المسسبي، ولكنه لم يكن آخر الكتَّاب من هذه المنطقة، وكان «هنري جيمز» أول من أقام في أوروبا إقامةً دائمةً دون أن يُضحِّي بصفته وخصائصه الأمريكية الأساسية. وقد بات الأدب الأمريكي بالحركة الطبيعية قاريًّا من ناحيةٍ وعالميًّا من ناحيةٍ أخرى.

وليس هنا مجال المحاولة لتعريف «المذهب الطبيعي»، ولكنَّا ينبغي أن نذكُر أنه نتيجة لجُهد الإنسان الحديث في مراجعة آرائه في الطبيعة وفي نفسه طبقًا لما يبدو أنه قد تعلمه من العِلم الحديث، لا بد أن تكون للكاتب وجهةُ نظرٍ يُفسِّر بها آراءه وخبراته، ويربط بينها وبين الحقائق الأبدية، ولم تَعُد الفروض القديمة وافيةً بهذا الغرض. وهذه الثورة الفكرية والعاطفية قد احتدم أوارها في الولايات المتحدة بسبب ما لازم المجتمع الأمريكي من عدم الاستقرار وسرعة التطور. ولما حل عام ١٩١٠م كانت هناك أساليب وصور أدبية جديدة في سبيل التطوُّر، فشهِد نصف القرن التالي ارتقاء المذهب الطبيعي وازدهاره ثم تدهوره في الأدب الأمريكي، وصاحَبَتْه حركة نقدية عنيفة سيطرَت عليه ووجَّهته.

هذه هي القصة التي يحاول هذا الكتاب أن يَرويها، أو على الأقل أن يُناقشها. وبالرغم من أن الكتاب من إخراج أيدٍ كثيرةٍ، إلا أنه قد كُتِب وفقًا لخطةٍ واحدةٍ شاملةٍ كاملةٍ، وقد قدَّم كل كاتب من كتَّاب الفصول المتعددة في هذا الكتاب الجزءَ الذي أسهمَ به بحريةٍ كاملةٍ في الرأي، ولكن في حدود إطار تاريخي ومذهبي ثابت. وقد يكون من المبالَغة أن نقول إنهم جميعًا يتفقون مع كل ما ذكرنا في الفقرات الأولى من هذه المقدمة، ولكنهم لم يجدوا الخطة شديدة التقييد لتفكيرهم وتعبيرهم، ومن ثم فإن ذلك يُعَد دليلًا على درجةٍ كبيرةٍ من إجماع الرأي بين مُؤرِّخي الأدب من الأمريكان في العصر الحاضر. ولم يكن الأمر كذلك في الأربعينيات من هذا القرن حينما وضع تفسير تاريخي مُشابِه — بصفةٍ مؤقتةٍ إلى حدٍّ ما — باعتباره الإطار الذي يدخل فيه «التاريخ الأولي للولايات المتحدة»، ولكنا اليوم نُسلِّم بوجود نهضةٍ أدبية ثانية في الولايات المتحدة فيما بين عامَي ١٩١٠م و١٩٤٠م وبأن لها صفةً عامة؛ نُسلِّم بذلك في داخل الولايات كما يُسلِّم به غيرنا في الخارج. وقد تكون طبيعة هذه الحركة وموعد بدايتها ومداها وأهميتها موضع البحث والنقد والاختلاف في الرأي. ولكن الحقيقة التاريخية بأن هناك حركةً أدبية كبرى في أمريكا في هذه الفترة لم تعُد محلًّا للجدل والتساؤل.

ونحن نسير في هذا الكتاب وفقًا للخط البياني للتطوُّر عند مُعالجتنا لهذه الحركة. فالفصول الأولى تُعالج الفترة فيما بين عام ١٩١٠م وعام ١٩٢٥م على وجه التقريب، حينما كان القصص الجديد والشعر والدراما الحديثة تتَّخِذ صورتها، والحركة النقدية في بدايتها، والفنون الأدبية تعالج — بوجهٍ عام — في فصول مُنفصلة، كما أن كبار الكتاب الذين وقع عليهم الاختيار يدرسون دراسةً مُطولةً، حتى إن كان ذلك على حساب العرض العام، ومن ثَم فقد يبدو للقارئ أننا أهمَلْنا بعض الكتاب من ذوي المكانة الأدبية، أو اكتفَينا بذِكرهم عرضًا، في حين أننا تعرَّضْنا لقليلٍ من الكتاب أكثر من مرةٍ، ولكنا لم نقصد أن يكون الكتاب تاريخًا أدبيًّا مُحددًا، إنما هو سلسلة من مقالاتٍ تاريخية مُتصلة، يقوم بعضها على بعضٍ، ومُرتَّبة ترتيبًا تاريخيًّا ومنطقيًّا إلى حدٍّ كبير.

وما كتبناه عن النهضة ذاتها بعد ذلك – فيما بين عامي ١٩٢٥م و١٩٤٠م على وجه التقريب — عولج بنفس الطريقة. وفي الفصول الأربعة الأخيرة حاولنا على الأقل أن نفتح موضوعَ ما حدث منذ الحرب العالمية الثانية وما يمكن أن تَعنيه. ومن الواضح أن الحافز إلى الحركة الطبيعية الأولى قد انتهى أثره بحلول عام ١٩٤٥م، بالرغم من أنَّ كثيرًا من كبار كُتَّابها كانوا ما يزالون على قيد الحياة يكتبون، كما أن الأثر الواضح للنقد الجديد

قد أدَّى كذلك مُهمَّته. وقد ذكر كتَّاب هذه الفصول الأربعة جميعًا، دون أن يجتمِعوا أو يكون بينهم اتفاق سابق، أنهم يُحسُّون انهيارًا شاملًا في الموضوع والشكل على السواء، كما يحسُّون بداية ظهور نوعٍ جديدٍ من الفردية، أشد اتصالًا بالتأمُّل الذاتي — وربما كذلك بالأشكال الأوروبية للوجودية — منه باللَّون الأمريكي التقليدي الذي أطلق عليه «إمرسن» اسم «الاعتماد على النفس». ويبدو الآن أن الأفكار والعواطف أشدُّ تبلبلًا واضطرابًا مما كانت عليه، وأن الأشكال والصور الأدبية الجديدة أكثر انحلالًا، والتجريب في الحياة وفي الأدب يقوم على نطاقٍ واسعٍ في نفس الوقت الذي يبحث فيه الكتَّاب من الشباب خاصة — بجدٍّ — عن القِيَم والموازين. ويبدو أن انهيار تلك القوى التي خلَقَت وشكَّلت نهضتنا الأدبية الثانية لا يتَّجِه نحو الركود الأدبي، وإنما يتَّجِه نحو إطلاق الطاقات الجديدة، ونحو الحاجة إلى صِيَغٍ جديدة وقواعد جديدة. لقد كانت الفترة فيما بين عامي ١٩١٠م و١٩٦٠م فترة محصول أدبي وافر، ولكنها انتهت بإلقاء بذورٍ جديدة لعلَّها أن تُثمر ثمرًا جديدًا.

الفصل الأول

إعادة كشف أمريكا بالنقد

بقلم روبرت سبلر

قال «فان ديك بروكس» في عام ١٩٢١م: «إن أمريكا لم تأخُذ بنصيبها الفعَّال من النقد الذاتي إلا منذ عهدٍ قريبٍ جدًّا، وكأن حركة النقد قد ظهرت بين عشيةٍ وضُحاها.» وهذا النقد الذاتي الجديد لم يكن علامةً من علامات زوال الأوهام، وإنما كان — في ظنِّ «بروكس» — دليلًا على إيمانٍ جديدٍ، إيمان الأمريكان المحدثين بقُدرتهم على تشكيل مصيرهم، «إيمان بالقُدرة على التحكُّم في الظروف، كما تحكَّمَت فيهم من قبل الظروف.» كان الإيمان القديم يقوم على أساس الفرض بأن كل شيءٍ في الطبيعة يتلاءم مع مصلحة الجنس البشري، وأنه من الخير – من أجل هذا — أن نمكِّن للحوادث والأفكار من أن تسير في مجراها، وكانت هذه الفلسفة تتفق تمام الاتفاق مع حضارة في سبيل الانتشار والتقدُّم.

ولما بلغت هذه الحضارة أقصى حدود القارة، ولما استنفدت — على الأقل — بعض مصادر الثروة الطبيعية الضخمة كالأخشاب، ولما فرضت القيود الشديدة على الهجرة إلى البلاد؛ لَمَّا تم ذلك كله، أصبح مما لا مناصَ منه ظهور فلسفةٍ جديدة ناقِدة.

وكانت أولى الخطوات في تطوير هذه الفلسفة الجديدة قبول فكرة النقد ذاتها، وكان «بروكس» أول من وصف مُعاصره «راندولف بورن» «بالمجدد في الأدب» باعتباره زعيمًا لدَيه الشجاعة لكي ينقلِب على تقاليد الأدب في القرن التاسع عشر، ويُعلن ثورة الشباب الأمريكي في القرن العشرين.

وكان هذا الشباب يرى أن هذه التقاليد تعتمِد على أوروبا أكثر مما ينبغي، وبخاصة على إنجلترا، وقد كتب «بروك» في عام ١٩١٤م يقول: «إن تَواضُعنا الثقافي هو العقَبة

الكبرى ... إننا بتوجيه أبصارنا نحو أوروبا لا نكفُّ عن خنق أي نبوغٍ وطني قد ينشأ في هذه البلاد.»

وكان «بروكس» في هذا الوقت يُنادي بنبذ تلك المعايير الأدبية التي جعلت من «كوبر سكوت» آخر في أمريكا، ومن «بريانت وردزورث» آخر في أمريكا، وحوَّلت شعر «لنجفلو» الصافي الرقراق إلى مجرد ترجمةٍ مُستقاة من الأغاني والحكايات الرومانسية الإنجليزية والجرمانية. وقد شعر — كما شعر قبل ذلك بسنواتٍ عدة «إمرسن» و«هوثورن» — بضرورة كشف أمريكا لماضيها المُفيد وحاضرها الحي. وكان «والت ويتمان» من بين الكتَّاب الأمريكان الأوائل جميعًا أقربَ من سار على الدرب. وكان الأمريكان آخِر من استجاب لما تحدَّاهم به «ويتمان».

وربما كان «هـ. ل. منكن» أكثر المجدِّدين في الأدب تلونًا وأشدهم قوة، وهو ابن صانع سجاير في «بلتيمور»، وقد تعلم الكثير عن أمريكا لاشتغاله مُراسلًا للصحف التي تصدر في هذه المدينة التي اتخذها لنفسه موطنًا مدى الحياة. وحاولَ أن يكتب عن «نيتشه»، فأتاح لنفسه فرصة التعبير عن آرائه الهدامة للقديم، ولَمَّا أصبح رئيسًا لتحرير مجلة «سمارت ست»، ثم «أمريكان ميركري» بعد ذلك، توفر له منبر يُهاجم منه المقدَّسات والمحرَّمات والتقاليد المرعِيَّة التي ظن أنها تخنق الحياة الأمريكية خنقًا.

ولم يكن «منكن» أول من نبَّهَ إلى أن التزمُّت هو أسُّ البلاء، ولكنه لم يفتأ يُبشِّر بذلك بنفس الحماسة التي بشَّر بها غيره من قبل. والرأي عنده أن الأمريكان ورثوا عن أسلافهم الجادِّين مثاليةً حجبَت عنهم فرصة التعرُّف إلى حقائق الحياة، ومادية حالت دون إيجاد الفرصة لتحقيق المُثُل، ولكن الأمريكان كانوا في ظن «منكن» يتعلمون بسرعةٍ يشهد بها كتَّاب من أمثال «تيودور»، «ودريزر».

ومقال «منكن» عن «دريزر» — وهو المقال الذي لا يزال أقوى وأصح دفاع عن هذا الأديب العملاق الذي اختلفت فيه الآراء، أمسى نقطة الارتكاز للحرب النقدية التي ثارت في هذا العهد، وقد شهر سلاح النقد المقلِّدون والمجدِّدون في الأسلوب على السواء، مؤيدين أو معارِضين لقضية «دريزر». وانتهى أحد النقاد — وهو «ستيوارت شرمان» — بإعادة النظر في موقفه الأول، وتحريره مقالات مُقنِعة في تأييد القضية ومعارضتها، ذلك لأن «دريزر» كان قد ذكر منذ عام ١٩٠٠م في روايته «الأخت كاري» التي وُئِدَتْ بعد ميلادها، أن الحياة في أمريكا الحديثة قد تكون مأساةً حقيقية، وأن الخير لا يُثاب دائمًا، والشر لا يُجازى، في أمور الناس.

وأوضح «منكن» أن واقعية «وليام دين هولز» المتفائلة الصريحة السابقة لم تُصِب كبد الحقيقة إطلاقًا. وتحت تأثير زعامة «دريزر» وريادته حثَّ «منكن» جميع الشباب من الروائيين الأمريكيين أن يُعالجوا الدوافع الأساسية البشرية — وهي الجنس وكسب المال — دون التغاضي عن النتائج القبيحة المؤلِمة لحماقة الإنسان. ويثبت «همنجواي»، و«فوكنر»، و«ميلر»، و«كيرواك» أن الأجيال التالية من الروائيين الأمريكان قد تعلَّموا الدرس بنجاح.

وكان هذا لونًا من النقد الأدبي يُطلِق الطاقات المكبوتة أكثر مما يُوجِّهها أو يَهديها. وكانت الضرورة إليه مُلحَّةً وقتَ ظهوره – أي قُبيل الحرب العالمية الأولى — بَيْد أنه كان خياليًّا في أساسِه، تأثُّريًّا، مُلهمًا، أكثر مما كان نقدًا يهدف إلى إصدار الأحكام أو التقويم. ولعل المبدأ النقدي الوحيد الذي قدَّمه للحياة الفكرية هو أن الإيمان بأن الأدب — لكي يكون صحيحًا معتمدًا — يجب أن يكون تعبيرًا مباشرًا عن المجتمع الذي يُنشئه. وهذه واقعية بمعنًى أصدق من الواقعية التي عرَفَها الكتَّاب الأمريكان السابقون، حتى «مارك توين». وكان ذلك نداءً للكتَّاب المحدثِين لكي يبدءوا من جديدٍ من جذورِ الخبرة، وأن يجعلوا من الأدب نقدًا عميقًا للحياة، وهو ما ينبغي أن يؤدِّيَه الفن العظيم دائمًا. إن النقد الأدبي والنقد الاجتماعي — على الأقل في هذه المرحلة من مراحل اليقظة الأمريكية — لا يمكن أن ينفصلا.

والناقدان اللذان كان لهما تأثير ملحوظ، واللذان تمخَّضت عنهما هذه النظرة إلى النقد هما المؤرخ «فرنون بارنجتن»، والصحافي المتحرِّر «إدمند ولسن».

ولما أخرج «بارنجتن» كتابه «التيارات الكبرى في الفكر الأمريكي» في عام ١٩٢٧م هزَّ به القرَّاء والعلماء على السواء، وأعاد تشكيل تاريخ الأدب الأمريكي كله كما كان معروفًا، وكان السائد حتى آنئذٍ أن الأدب الأمريكي لم يكن سوى جزءٍ من الأدب الإنجليزي، لأنه مكتوب — إلى حدٍّ كبيرٍ — باللغة الإنجليزية، وأشار «بارنجتن» أولًا إلى أولئك الكتَّاب الذين ظهروا في فترة الاستعمار وفترة الثورة في التاريخ الأمريكي، والذين أنشئوا — من خبرتهم بالحدود الجديدة ومن مُناقشتهم حول المبادئ الأساسية للمجتمع الإنساني — فلسفةً اجتماعية أمريكية مُتميزة، وهذه الفلسفة عنده هي النظام الديمقراطي الزراعي الواقعي الذي بشَّر به «توماس جفرسن». ثم شرع يصنف الكتَّاب الأمريكان طبقًا لعلاقتهم بهذه النظرية، مُؤيِّدين أو معارِضين.

وكانت النتيجة تعديلًا في الأوضاع، فصعد إلى القمَّة كتَّاب من أمثال «كوبر»، «وثورو»، «وويتمان»، و«مارك توين»، الذين تعرَّضوا مباشرةً للخبرة الأمريكية، وهبط إلى الحضيض

كتَّاب من أمثال «بو»، و«جيمز»، و«لول»، و«لنجفلو»، الذين أولَوا الآراء المجردة والمُثُل العُليا اهتمامهم، وكان ذلك ضربًا من ضروب التفسير «للماضي الذي يمكن الإفادة منه» وهي الفكرة التي بشَّر بها بروكس، وغيره من الكتاب، وهي توجيه أساسٍ جديد للتفكير الأمريكي بشأن التراث الثقافي الأمريكي الخاص.

وكان لا بد من انقضاء عشرين عامًا، حتى تستطيعَ جماعة من مؤرِّخي الأدب وناقِدِيه تعمل على أساس العلاقة بين الأدب والمجتمع التي وضع قواعدها «بارنجتن» بعد إدخال شيءٍ من التعديل عليها، أن تُصدِر في «تاريخ الأدب في الولايات المتحدة» حكمًا جديدًا كل الجدة على الاتجاهات الفلسفية والفنية والسياسية والاجتماعية. وكان لا بد من إعادة النظر في تعريف الثقافة قبل أن يستطيع المرء أن يصِف التعبير عنها أو يحكم عليه خلال السنوات الطويلة التي تطوَّر فيها.

وكانت القوى التي دفعت النقَّاد المؤرخين من الأمريكان إلى هذه الآفاق العريضة من الصدق والحق هي — إلى حدٍّ كبيرٍ — المعارك المذهبية التي نشبت في الثلاثينيَّات التي سبقت اشتعال الحرب العالمية الثانية. وقد صدق «بارنجتن» في إيمانه بأن الأدب الأمريكي يجب أولًا أن يُفهَم على أنه التعبير عن الحضارة الأمريكية؛ ولكنه أخطأ في فهمه لهذه الحضارة كما تطوَّرَت في القرن العشرين، فلم يكن بالإمكان أن تبقى القوى العالمية — التي اتجهت نحو التمديُن والتصنيع — حيةً وفقًا للمُثُل التي يحتويها تراثٌ زراعي استِعماري، وسرعان ما اضطُرَّ «المجددون في الأدب» إلى مواجهة هذه القضية الجديدة: وهي أنه إذا كان لا بد للأدب أن يُعبِّر عن مجتمعه، فأي نوع من أنواع المجتمع تستطيع الولايات المتحدة — ويجب عليها — أن تصنَعَه لنفسها الآن؟ لقد تحدَّت قوى الفاشية والشيوعية الهائلة للتراث الديمقراطي تحدِّيًا شديدًا، وضلَّ كثير من الشعراء والروائيين وكتاب المسرحية الأمريكان طريقَهم الأدبي في محاولة الانضمام إلى جانبٍ من الجوانب في قضايا ذلك الوقت التي كانت سياسيةً في أساسها.

وربما كان «إدمند ولسن» من بين نُقَّاد الأدب الأمريكان خيرَ من شقَّ طريقه خلال المعارك المذهبية التي ثارت في الثلاثينيات. وبالرغم من أن «ولسن» قد تأثر بالنظريات السيكولوجية والاجتماعية المتطرفة إلى الحد الذي دفعه إلى كتابة المقالات الممتازة عن مذهب فرويد والمذهب الشيوعي، إلا أنه لم ينسَ قطُّ واجبه كناقدٍ أدبي وناقد للأدب الأمريكي الحديث، وقلَّ من نُقاد الأدب الأمريكان الذين تعرضوا لهذه الحقبة من يستطيع اليوم أن يقوم بما قام به «ولسن»؛ أقصد أن يجمعوا مقالاته في مجلَّدات مُرتَّبة وفقًا لتواريخ

ظهورها ليقدِّموا سِفرًا تاريخيًّا للأفكار. وسرُّ نجاحه أنه كان موهوبًا دائمًا في مَيله إلى الكتب الصحيحة لأسبابٍ صحيحة، ومن ثَم استطاع أن يُدوِّن سجلًّا رائعًا لأهداف النقد الكبرى.

ومن قوانين الطبيعة القديمة أن كلَّ فعلٍ له ردُّ فعل مساوٍ في قوته ومُضاد في اتجاهه. وليس التاريخ الأدبي استثناءً من هذه القاعدة، ولا بدَّ لحركةٍ فعالة قوية كحركة «المجدِّدين في الأدب» أن تؤدي عاجلًا إلى ردِّ فعلٍ نقدي أقوى أثرًا تنتهي بمعايير كلاسيكية جديدة وضوابط وأشكالٍ جديدة.

ومن الناس الذين تبادل معهم «منكن» قراع السيوف «إيرفنج بابت» و«ج. أ. سبنجارن»، وكلاهما أستاذ للأدب الحديث — الأول في «هارفارد» والثاني في «كولمبيا» — وكلاهما من أصحاب النظريات الأدبية أكثر منهما من نقَّاد الأدب. وبالرغم من أن «بابت» و«سبنجارن» من الثائرين المتحمِّسين ضد القرن التاسع عشر كأي فردٍ من أفراد «المجدِّدين في الأدب»، إلا أنهما يختلفان عن «بروكس» و«بورن» و«منكن» في إصرارهما على المعايير الخلقية والجمالية دون المعايير السياسية والاجتماعية عند الحكم على الأدب. كانا إلى الفلاسفة أقرب منهما إلى مؤرِّخي الأدب، ونقدهما تأمُّلي فقهي.

وإنما هو «جورج سنتايانا» الذي طابق بين الحركة الإنسانية الجديدة التي دعا إليها بابت، وما أسماه «التقاليد المهذَّبة» وهي آخِر اتجاهٍ من اتجاهات المثُل التي سادت القرن التاسع عشر. وكان على حقٍّ في إحساسه بأن «بابت» و«بول ألمر مور» وأتباعهما يتفقون مع من سبقَهم من أصحاب المثُل في الكفاح ضد عالمٍ من القوانين الطبيعية التي ليس لها سند من العقل.

وتكاد المجموعتان أن تتفِّقا في معارضتهما لـ «منكن» و«دريزر» وأكثر المجدِّدين في الأدب، غير أن المنادِين بالحركة الإنسانية الجديدة يختلفون عن سابِقِيهم في أنهم كانوا أقسى قلوبًا وأشد اعتداءً، في حين أن المنادِين «بالتقاليد المهذبة» من النقاد لمعوا فقط في الضوء الخافت الذي تخلَّف بعد وميض «إمرسن».

وكان ألد أعداء «بابت» من أطلق عليهم اسم «الرومانتيكية القديمة» و«العلم الجديد». فجهرَ بأن النقد «ربما كان شيئًا أكثر مما أرادنا «منكن» أن نعتقد، أن الناقد الجاد أكثر اهتمامًا بتحقيق معيارٍ صحيح للقِيَم — بحيث يرى الأمور نسبيًّا — منه بالتعبير الذاتي». وقد أنكر نقد «منكن» باعتباره «ترفيهًا عقليًّا رفيعًا».

وكان يعتقد أن الرومانتيكيين قد أطلقوا الفرد في عالمٍ خلوٍ من المعنى يهيم بغير قانونٍ أخلاقيٍّ أو عقلٍ يسترشِد به. وزاد العلماء المحدثون الاضطراب تعقيدًا بإثباتهم أن القانون الطبيعي قادِر على كل شيءٍ فوق أنه خلوٌ من المعنى. ولم يَرُق لـ «بابت» انحراف الأدب الإنجليزي والأمريكي لأكثر من قرنٍ من الزمان حتى أمسى الأمريكان على الأقل في حمأةٍ من الانفعالات والاستجابات الحسية.

فكيف السبيل إلى الخلاص؟ إن ذلك لا يكون بالنكوص من العِلم إلى الدين لأن ذلك معناه أن نستبدل قاعدةً عشوائية غير إنسانية بغَيرها. إن الإنسانيين في العصور الوسطى قد ثاروا ضد الأوامر التي تُمليها عقيدة مُتحكِّمة، ولجئوا إلى البحث العلمي لتعزيز قدرة الإرادة البشرية. والآن أصبح العلم أيضًا تحكميًّا، وتعرضت الإرادة البشرية للخطر مرةً أخرى. والواجب إزاء ذلك أن نردَّ البندول إلى وضعٍ مُتوسطٍ. وعلى الإنسانيين في عالم ثُنائي أن يجدوا طريقًا يستطيع الإنسان فيه أن يُوجِّه شئون الإنسان دون تقديسٍ لسلطة فوق الإنسان أو أدنى منه.

وقد بلغت الحركة الإنسانية الجديدة قِمَّتها في صورتها المتطرفة العقائدية في عام ١٩٣٠م، واستنفدت أغراضها تقريبًا، غير أنَّ تأثيرها في إعادة التفكير في مشكلات الأدب والأخلاق الأساسية كان شديد الوقْع بعيد المدى. ولم يكن فضل «إيرفنج بابت» وزملائه على التفكير النقدي الأمريكي في هجومهم على «منكن»، والمجدِّدين في الأدب بمقدار ما كان في إحاطتهم بخير ما في الفكر النقدي والأدب الكلاسيكي الأوروبي، وقد ضمُّوا قواهم — رغمًا عن إرادتهم — إلى المجدِّدين في الأدب لتحرير الأدب الأمريكي من صِلته الوثيقة — المعوقة لنموِّه — بتقاليد «الأدب الإنجليزي». وقيل إن تلاميذ «بابت» في «هارفارد» كانوا يتندَّرون بإحصاء إشاراته إلى الأدب العالمي، وقد أحصَوا ذات مرةٍ سبعين منها خلال ساعةٍ واحدةٍ. وأمكن للمصادر الكلاسيكية لنظريات الأدب والنقد في فرنسا وألمانيا أن تتدفَّق — كما فعلت أيام «إمرسن» — في الوعي الأمريكي الخلَّاق دون أن تُصفَّى أولًا عن طريق النقاد البريطانيين والمجلات البريطانية.

كما أن حركة النقد في أمريكا — وهي حركة أساسية ثورية — قد أدَّت هي الأخرى دورَها في إيقاظ الوعي القومي الأدبي، واشترك العلماء والمحدثون في معركةٍ أدبيةٍ جديدة.

وبرزت من المعارك التي دارت في تلك الأيام مدرسة جديدة ثالثة في النقد الأدبي، وهي طريقة للتفكير كانت في ذلك الحين أضعف أثرًا من طريقة «المجددين في الأدب» والإنسانيين الجدد، ولكنها ربما سرعان ما أصبحت أهمَّ الطرُق جميعًا لِما أسهمت به فيما أُطلِق عليه

فيما بعد اسم «النقد الجديد». تلك كانت التأثرية الجمالية التي بشَّر بها «سبنجارن»، وهو تلميذ من تلاميذ «النهضة» والناقد الإيطالي «جروتشي»، وقد استمدَّ «سبنجارن» آراءه من المصادر عينِها التي استمدَّ منها الإنسانيون الجدد، وهي التيار الرئيسي الذي تجرى فيه التقاليد الأدبية الأوروبية الكلاسيكية، بيد أنه وصل إلى نتائج مختلفة بعض الاختلاف، فأكد أن وظيفة الأدب الأولى ليست هي التعبير عن مجتمعِه وزمانه كما زعم «المجدِّدون في الأدب»، وليست القِيَم الأخلاقية الأساسية لجميع العصور كما زعم «الإنسانيون الجدد»، وإنما هي عملية الخلق الخيالي في حدِّ ذاتها. وردَّد صدى «جوته»، و«كارليل»، و«سنت بيف»، فوجَّه النظر إلى العمل الفني في ذاته وفي علاقاته بمؤلِّفه وقارئه، باحثًا عما حاول الشاعر أن يفعل، وكيف حقَّق آماله، وكيف قُوبِل، غير أنه أضاف إلى ذلك قوله: «إن نوايا الشاعر يجب أن يُحكَم عليها في لحظة العمل الخلَّاق، كما تنعكس في العمل الفني ذاته، ولا يُحكَم عليها بالآمال الغامضة التي يُتَصوَّر أنها نواياه الحقيقية قبل أو بعد أن يتمَّ إنجاز العمل الخلاق.»

وليس من شكٍّ في أن هذه النظرة إلى النقد الأدبي هي في أساسها رومانتيكية، تصِل ما بين «سبنجارن»، و«بروكس»، و«منكن» أكثر ممَّا تصِل بينه وبين «بابت» و«مور»، غير أن نتيجتها المباشرة كانت لفتَ الأنظار إلى العمل الفني دون أيِّ شيءٍ آخر مما أحاط به؛ وبذلك مهَّد الطريق للنُّقَّاد التحليلِيِّين النظامِيِّين الذين ظهروا فيما بعد.

ومن ثَم ترَون أن جميع القضايا الكبرى التي يستطيع النقد الأدبي بحقٍّ أن يتعرض لها قد تم طرحها قبل عام ١٩٢٠م، ودارت حولها المعارك العنيفة غير أن أهم ما أسفرت عنه هذه الحركة النقدية لم يكن في تنمِيَتها لمدرسةٍ متميزةٍ في النقد الأدبي — بالرغم من أنها قد قامت بذلك فعلًا — وإنما كان في تقديمها القواعد الأساسية لنهضةٍ أدبية جديدة، فلم يعُد الكاتب الأمريكي في العشرينيَّات والثلاثينيات يُحسن «التواضُع الثقافي» الذي رثا له «بروكس» و«بورن» في عام ١٩١٥م. وأصبح في إمكانه أن يضرب في مجتمعِه الخاص، كما فعل «تيودور دريزر»، و«سنكلير لويس»، و«جون دوس باسوس»، في قوةٍ وثقةٍ بالنفس كالتي كانت عند «سويفت» أو «فلتير»، وأصبح في إمكانه أن يبحث عن الأمور الحتميَّة المؤسِفة في الحياة كلها، كما فعل «فوكنر» و«أونيل وولف»، وذلك في حدود خِبرته الخاصَّة دون أن يتعرَّض لخطر الإقليمية في التفكير، وأصبح في إمكانه أيضًا أن يستجيب لدوافعه الغنائية الخاصة، كما فعل «فروست» و«إليوت»، دون أن يمتدَّ بصرُه إلى اللغة والمعرفة والتجربة الأولى وتقاليد عصره لكي يستعيد صورةً من صور التعبير.

إن الأدب الأمريكي يمدُّ جذوره إلى أعماقٍ أشدَّ سُحقًا وإلى آمادٍ أكثر في الماضي بُعدًا، استطاع في النهاية أن يكشف عن أموره الخاصة التي يقول فيها كلمتَه وطرقَه الخاصة في التعبير عنها. حقًّا لقد بلغ الأدب الأمريكي «سِن الرشد».

الفصل الثاني

ميراث الفلكلور

بقلم ترستِرام كوفن

من الدلائل الأولى على هذا الوعي الذاتي الجديد، شدة الاهتمام بالقصص والأغاني الشعبية الأمريكية. إن شعوب العالَم لها لونان من الأدب: المكتوب والشفوي، ويتألَّف الأدب المكتوب من المادة التي تظهر في الكتب، ويقرؤه الأشخاص الذين هُم على شيءٍ من التعليم، أما الأدب الشفوي فيتألَّف من المادة التي تنتقِل من فردٍ إلى آخر عن طريق الكلام جيلًا بعد جيلٍ. والأدب كله شفوي عند الجماعات البدائية، كالهنود الأمريكان أو البوشمان الأفريقيين. أما في مجتمع كالمجتمع الأمريكي في القرن العشرين فالجانب الأكبر من الأدب مكتوب، وذلك بالرغم من أن جانبًا كبيرًا من المادة «كالأغاني، والقصص، والأساطير، والألعاب، والأناشيد، والفكاهات، والأمثال، والأحاجي، والخرافات» يتعلَّمه الناس عن آبائهم وجدودهم وأصدقائهم — وهو أدبٌ لم يُكتَب ولن يُكتَب. هذه المادة هي «الفلكلور» عند الأمة الحديثة المتحضرة. ومن الواضح أن الفرد كلَّما قلَّ تعلُّمه في المدارس زاد احتمال احتفاظه بما يعرف من الأدب الشفوي، إلا أن أرقى المواطنين المتعلِّمين يحفظ شيئًا من الفلكلور.

ولكل الشعوب ميراث من الفلكلور الفني، وليست أمريكا في ذلك استثناء، إلَّا أن أمريكا بلد على مستوًى رفيعٍ من التعليم العام، وفيها شبكة واسعة من وسائل الاتصال بالجماهير، وكلما زاد عدد الأمريكيين الذين يقرءون، والذين يستمعون إلى الراديو، ويشهدون التلفزيون، قلَّ منهم من يأبَهُ بالاحتفاظ بالفلكلور في ذاكرته. ومن ثَم فإن الولايات المتحدة خلال الخمسين سنة الأخيرة قد أبدت اهتمامًا مُتزايدًا مطَّرِدًا في هذا اللون

من التراث الثقافي الذي أخذ في الاختفاء. وقد شرع الجامِعون الأمريكان يَعملون بجدٍّ وحماسة للكشف عن أكبر قدرٍ ممكنٍ من الفلكلور الوطني قبل أن يُنسَى كله، والاحتفاظ به. وقد أدَّوا هذا العمل أداءً حسنًا على وجه الإجمال، وأكثر الفلكلور الفني المتنوِّع في الولايات المتحدة مُدوَّن اليوم في الكتب أو على الأشرطة والسجلَّات، يمكن الرجوع إليه في أرشيف المكتبات. والناشرون يجمعونه ويُوزعونه على نطاقٍ كبيرٍ، والمدارس والكليات تُعلِّمه وتُحلِّله. والكُتَّاب يُوضحونه ويُبيِّنون مواضع الجمال فيه.

ومهما يكن من أمرٍ فإن الفلكلور كأوراق الأشجار أو قواقع البحار؛ إذا أبعدتَها عن بيئتها الطبيعية ذبلت، وفقدت جمالها الكامل. إن الفلكلور لا يترعرع إلا إذا كان حديثًا شفويًّا، حيث يَتبادله الناس، ويستمعون إليه دون تدوينه في صيغةٍ لا تقبل التعديل. وهم إذ يَروونه أو يتغنَّون به من الذاكرة، وإذ يَتعلَّمونه ويحفظونه، يُحيونه. وهو يتنوع ويتطور بنسيان الناس لجانبٍ منه، وإضافة جانبٍ إليه، وتحوير أجزاءٍ منه لكي يَتَّفق وخيالهم.

وهذه العملية التي نُسمِّيها «الاختلافات الشفوية» هي الدم الذي يبعث الحياة في الفلكلور، فإذا ما تعثَّرت العملية بالطباعة أو بالتسجيل فإن هذا الجانب من الفلكلور يتوقَّف عن الحياة، كما أن ورقة الشجرة التي نضغطها بين دفَّتي كتاب، أو القوقعة التي نضمُّها على النضد، لم تَعُد «هي ذاتها»، ومن ثَم فإنه مهما يكن من مصير الفلكلور الشعبي في أمريكا، فلا بدَّ من مواجهة الحقيقة، وهي أن الفلكلور الأمريكي يَذوِي فوق هذه الأرض حيث يزداد عدد المواطنين الذين يَستخدمون الكتابة ووسائل الإذاعة العامة كطريقةٍ للتعبير عن مشاعرهم إزاء الحياة.

وليس معنى فقدان الفلكلور لحيويته في الولايات المتحدة أنه عديم الأهمية، لأنَّا ما زِلنا نرى فيه أحلام ومخاوف ورغبات القوم الذين أنشئوا هذا البلد من الأرض الفضاء، أو الذين هاجروا إلى هذه البلاد لكي يبدءوا حياةً جديدة. ولما كان أكثر هؤلاء الناس من الجزر البريطانية فمِن المتوقَّع أن يكون الجانب الأكبر من الفلكلور الأمريكي بريطانيًّا في أساسه، شأنه في ذلك شأن الأمريكان أنفسهم. ومن الحق أن أقوامًا من بلدانٍ كثيرة أخرى قد عاونوا على بناء أمريكا، غير أنه من الحق أيضًا أنهم قد اختلطوا — عند مجيئهم إلى هذا البلد — بالبريطانيين، وسمحوا لتُراثِهم الوطني أن ينسلِخ عنهم على مرِّ السنين، فالفلكلور الزنجي على سبيل المثال كان في أصلِه خليطًا من عناصر مغربية وإفريقية، ولكنه يتأثر اليوم بجميع ضروب المادة البريطانية. بيد أنَّا يجب ألا ننسى أن الفلكلور الذي

جاء مع المهاجرين من الفرنسيين الذين أقاموا في الجنوب الغربي، والمهاجرين إلى المدن حيث يتجمع كثير من الآسيويين والأوروبِّيِّين وسكان الجزر؛ يجب ألا ننسى أن الفلكلور الذي جاء به هؤلاء لا يزال حيًّا لم يتأثر بالتقاليد والأنماط الإنجليزية والأمريكية.

إن أمريكا مُتنوعة للغاية من الناحية الثقافية، وهي أيضًا أمَّة أتت إلى الوجود حديثًا وعلى عجَل، وفي أمَّةٍ كهذه من الخطر أن نُصِرَّ على أن الفلكلور الوطني — حتى ما يقوم منه على أساس بريطاني — موجود بأي معنًى حقيقي. ومما لا رَيب فيه أن جامع الفلكلور يُعَد جريئًا إذا هو حاول أن يُعالج الفلكلور الأمريكي ككُل، ومن الأفضل أن نتبع خطوطًا مُعينة في التقسيم، وربما كان العنصر هو أهم ما يميز هذه الخطوط، كتلك الخطوط التي رسمَتْها جمعية الفلكلور الأمريكية عند تأسيسها في عام ١٨٨٨م؛ فقد قسَّمَتِ الجمعية الفلكلور الأمريكي إلى هذه الأجزاء: (١) بقايا الفلكلور الوطني، (٢) الفلكلور الزنجي، (٣) الفلكلور الهندي الأمريكي، (٤) فلكلور جماعات عنصرية حديثة لا تحمل معها ثقافات قديمة (كالفرنسيين والإسبان والسويديين ومن إليهم). ومثل هذا التقسيم يُحدِّد تحديدًا دقيقًا ميادين العمل الأساسية التي راعاها علماء الفلكلور الأمريكان في القرن العشرين.

ومهما يكن من أمرٍ فإن هذا لا يعدو أن يكون تقسيمًا مبدئيًّا. وكل الجماعات الشعبية في أمريكا قد تأثَّروا بمراكزهم الاجتماعية والاقتصادية، وبمستوياتهم التعليمية، وعلاقاتهم بوسائل الإعلام الشعبية. ماذا تقبل الجماعات المختلفة وماذا تنبذ؟ ما هي ارتباطاتهم المحلية؟ إلى أي حدٍّ يعتمدون على تُراثهم وعاداتهم التقليدية الخاصة؟ هذه العوامل وأمثالها تُسبِّب امتزاجًا ثقافيًّا مُعقدًا داخل الولايات المتحدة، يبلُغ من التشابُك حدًّا لا يمكن تصوُّره.

ويترتب على ذلك أنه يتحتَّم على الباحث أن يأخذ في اعتباره التقسيم الإقليمي والمهني إلى جانب التقسيم العنصري؛ فحيثما تُوجَد جماعة — ذات صبغةٍ جنسيةٍ ولُغوية متميزة — في نوعٍ من أنواع العُزْلة الثقافية، نجد أن هذه الجماعة تُنمِّي لنفسها صفاتٍ إقليمية قد تكون أشد وضوحًا من الصفات العنصرية.

وهذه هي الحال مثلًا بالنسبة إلى البِيض الجبلِيِّين البريطانِيِّين، وإلى الزنوج الأفريقِيين الأمريكيين الذين يُقيمون في الجزر الساحلية عند جورجيا وكارولينا الجنوبية، وإلى الهولنديين في بنسلفانيا، والفرنسيين في لويزيانا، واليانكي في إنجلترا الجديدة. والأمر كذلك أيضًا حينما يتَّجِه نشاط الجماعة نحو العزلة التي تمتدُّ خلال فتراتٍ طويلة. ومن

هذا القبيل من يشتغلون بالملاحة، وقَطع الأخشاب، والنقل النهري، وحفر الترع، والرعي، ومدِّ السكك الحديدية، والتعدين، بل وأعمال الكشف. وبالإضافة إلى ذلك نجد أن الإقليمية والمهنة كثيرًا ما تتَّحِد مع الخصائص العنصرية فتتمخَّض عن فلكلورٍ خاصٍّ متميز كأغاني العبيد في الجنوب، وتقاليد المورمون، والعبارات التي يشرب نخبَها زنوج المدن الشمالية، والعقائد الروحانية التي يعتنِقُها البيض الجبليُّون في الجنوب، وأغاني شيكرز.

وهكذا ترَون أن البحث في قصةٍ شعريةٍ واحدة أو في خرافةٍ واحدة تَشيع في أمريكا، أمر شديد التعقيد، قد يتطلَّب السَّير في كل الدروب العنصرية والإقليمية والمهنية. فمن ناحية، قد تجد الأغنية عينَها أو القصة عينَها في أماكن متعددةٍ بين جماعاتٍ مُتفرقةٍ وبها لمسات خفيفة محلية، خُذ مثالًا لذلك، القصة الشعرية الموسيقية البريطانية «عويل الفتاة الساقطة» The Bad Girl’s Lament التي تروي قصة انحلال مُومس ومَوتها؛ هذه القصة تجِدها في كل أنحاء الولايات المتحدة، تجدها فوق الجبال أُغنية خلقية، وتجدها في الجنوب الغربي رثاء على راعي بقرٍ وقع في إثم، وتجدها بين الزنوج «أغنية حزينة». وخذ مثالًا آخر، تلك الأغنية الخاصة «بالزنجي» فهي تمثل أغاني الرُّعاة الكِلتية، وألعاب الأطفال الفرنسِيِّين الكنديين، والعلاقات بين البيض والزنوج خلال الأيام التي سبقت الحرب الأهلية.

ومن الحق الذي لا جِدال فيه — من ناحية أخرى — أن كُلَّ إقليمٍ، وكل مهنة، وكل جماعةٍ عنصرية، قد احتفظت بقدْرٍ من الفلكلور الأصيل الذي لا يمكن فصلُه من الثقافة المحلية. فقد نشأت قصص عن أسماء البلاد، وعن المنازعات المحلية والولاء المحلي، وعن الظواهر المحلية؛ وذلك حيثما أدرك الناس أنهم يختلفون عن غيرهم. وكثيرًا ما يتلوَّن هذا الفلكلور المحلي بالتاريخ، كما حدث في الجنوب، حيث نجد أنَّ لكلٍّ من أيام الاستعمار، والزراعة، والحرب الأهلية، والتعمير، رموزها الخاصة بها، وأبطالها وأساطيرها.

ولو أرَدْنا حتى أن نصف في إيجازٍ الأشكال الأدبية المتعددة التي اتَّخذها الفلكلور الأمريكي لكان ذلك عملًا شاقًّا طويلًا؛ فإن قائمة أنواع الأغاني الشعبية وحدَها في الولايات المتحدة تشتمل على ثلاثة ألوان من الأغاني القصصية أو القصص الشعري الأنجلو أمريكي، كما تشتمل على الرواية الإسبانية «كوريدو»، وأنواع لا حصرَ لها من أغاني الرقص واللعب، والشعارات الزنجية، والأغاني الحزينة والروحانيات والابتهالات الزنجية، وأغاني العمل المتنوعة، وأناشيد وروحانيات البيض، والأغاني والصلوات الهندية البدائية، وأغاني الحبِّ العديدة الأوروبية والبريطانية، وكذلك تشتمل قائمة أنواع القصص

الشعبية «المارشن» الأوروبي، وقصص الزنوج والهنود عن المحتالِين، والقصص الفرنسية والإسبانية عن الأغبياء، والأساطير المحلية عن الأشباح وأسماء البلاد وجميع أنواع الظواهر الجغرافية، وكل الأقاصيص، والأساطير الهندية البدائية، والحكايات الرمزية العديدة التي تجمَّعَت عند أفراد الشعب. وهناك بالإضافة إلى ذلك خُرافات وأقوال وأمثال وفكاهات تختصُّ بها كل مهنةٍ أو مجموعة عنصرية أو إقليم، بجانب متنوعات لا حصر لها من الألعاب والرقص والأناشيد وما إليها. إن أشكال الفلكلور لا يختلف بعضها عن بعض إلا قليلًا في جميع أرجاء العالم، وما تجده في الولايات المتحدة يكاد أن يكون هو بِعَينه ما تتوقَّع أن تجده في أي أمة أوروبية، إذا استثنَينا الموسيقى الشعبية الزنجية والقصة الطويلة الشائعة عند السواحل. أما السِّمة التي يتميز بها الفلكلور الأمريكي فهي ليست في الشكل بمقدار ما هي الترابُط الوثيق بين الجماعات الإقليمية والجماعات العنصرية، وفي التأثير المتواصل الذي ينشأ عن الطباعة وعن التجارة، وفي طبيعة المجتمع الأمريكي التي تتميَّز بدَوام التغيُّر.

لا جدال في أن «أمريكا» هي بوتقة انصهار العالَم، ففي «أمريكا» خلطت الشعوب من جميع الأجناس، والمذاهب، واللغات، دماءها وثقافاتها وآمالها.

والفلكلور بمعناه الحق يرمز لهذه الوحدة. وهناك صفة ديمقراطية لا مراءَ فيها في كَون الأدب الشفوي الأمريكي أعقَدَ من أن يُوصَف وصفًا مُبسطًا، وأن الأغاني والقصص الأمريكية تنتقل من جماعةٍ إلى جماعةٍ مُتجاوزةً الحدود العنصرية واللغوية والحواجز الفعلية.

والواقع أن ازدياد الاهتمام بالفلكلور في أمريكا يتناسَب تناسُبًا طرديًّا مع ازدياد النفوذ الأمريكي عبر العالم، وخلال الأعوام التي أحاطت بالحربين العالميتَين كانت الولايات المتحدة تُعنَى بتراثها الخاص كما تُعنَى بتعريف نفسها للشعوب الأخرى.

وقد أشبع الباحثون والكُتَّاب ورجال الفن رغبة الجمهور في معرفة جِيرانهم ومعرفة أنفسهم، وكان مركب الفلكلور مَعينًا لذلك مُلائمًا لا ينضب.

ربما كان أفضل الطرق لإدراك شيوع الفلكلور في أمريكا ما بين عامي ١٩١٠م و١٩٥٥م أن ننظُر إلى الأشخاص المهتمين بالفلكلور أنفسهم، وهم — كما يتوقع القارئ — خليط من الناس. الأنثروبولوجيون والزوجات والمؤرِّخون ومُعلِّمو الأدب المحترفون، كل هؤلاء نالوا تدريبهم بالهواية أو بالاشتغال بالجمع، أو التجارة أو بالبحث، أو بهذه الوسائل الأربع مجتمعة. وهم ذوو أُسسٍ وأذواق مُتنوعة. وهم كمجموعةٍ لا يُحسُّون إلا بقدرٍ ضئيل من روح الجماعة.

فنظرة الهاوي مثلًا تعتمِد عادةً على غرامِه بالتاريخ المحلي، أو بالبيئة الطبيعية المحلية، وفي حُبه للفلكلور إغراق في الخيال، وهو قد يحنُّ إلى «الأيام السعيدة» الخالية وقد يكون لدَيه غرامٌ بموطنه الأول أو سلالة أسلافه، الفلكلور هوايته، وهو — بحق — يصرُّ على أن يبقى الفلكلور هواية دائمًا. والهاوي شديد الارتباط بالجامع، الذي هو في حقيقته الهاوي الذي نزل إلى الميدان، والجامع يسرُّه أن يتَّصِل بالناس، وهو يتصيد الفلكلور لأغراضٍ ميدانية كتلك التي يبحث من أجلِها الصائد عن الحيوان.

وقلَّما يشتدُّ اهتمامه بمعنى ما يعثُر عليه. وخير عهوده كان في السنوات الأولى من القرن العشرين، حينما أدرك الناس لأول مرةٍ أن الفلكلور الأمريكي آخِذ في الاختفاء.

وهناك إلى جانب هؤلاء، تجار الفلكلور، والباحثون فيه، أولئك يُسيطر عليهم حُب المال، وهؤلاء تتحكم فيهم الرغبة في كشف حقيقة الحياة الأمريكية والثقافة الأمريكية. وكلاهما يهتمُّ أولًا بالفوائد التي يمكن أن تُستمدَّ من المادة التي حصل عليها جامع الفلكلور. وكلاهما يقف عند حدٍّ مُعينٍ من هذه الفوائد. وتجار الفلكلور يتفقون مع الهواة ويعيشون على حنينهم، ولكنهم كثيرًا ما يعتدون على الباحثين لأنهم يأبَون أن يحتفظوا بالمواد التي حصلوا عليها على صورتها الحقيقية، فهم يُحورون الفلكلور ويُزينونه حتى يُكسِبوه أكبر جاذبية من الناحية التجارية. ومعايير التاجر تختلف كلَّ الاختلاف عن معايير الباحث، فالباحث عند الهاوي والتاجر على السواء يفتقر إلى الروح، ويفتقر إلى التقدير السليم ببحوثه وتصنيفاته التي لا تنتهي. والباحث يتأثر بنظام الامتحان البغيض في الجامعات فينظر بعَين الازدراء إلى الهاوي والجامع والتاجر، ولا يتَّفِق معهم وإن كان لا يُنكر ما هو مَدين به للجامع.

وفي الفترة التي تقع بين عامَي ١٩١٠م و١٩٥٥م ازدهرت هذه الاتجاهات الأربعة جميعًا وطوَّرَت خصائصها. فأخرج الهواة والتجار والجامعون كتابًا تلوَ كتاب، وتسجيلًا تلوَ تسجيل، عن الفلكلور الذي يتعلق بكل مجموعة ممكنة في أمريكا من الناحية العنصرية أو الإقليمية أو المهنية. أما الباحثون فقد سبروا غور التواريخ المعقَّدة للقصص الشعرية البريطانية مثل قصة «الفتاة التي نجت من حبل المشنقة»، والأغاني الزنجية الأمريكية مثل أغنية «جون هنري»، والأساطير الهندية مثل «الزوج النجم»، والعادات الفرنسية مثل «لاجوياني» وما إلى ذلك. وقد اقتتلت هذه الجماعات حول شرعية إعادة تنظيم هذه الأغاني الشعبية، وحول الارتباطات المقدَّسة للأساطير والأقاصيص، وحول المجموعات الفلكلورية التي تستطيع أن تزعم أنها هي التي ابتدعت هذه الأغنية وتلك

اللعبة. وكان نتيجة ذلك فيض من الكتب المتنوعة التي تزخر بها المكتبات، وإصدار أربع صحف كبرى ناجحة وعددٍ عديد من الصحف الصغرى التي تُعالج الفلكلور، ووفرة من التسجيلات للأغاني الشعبية والرقصات الشعبية، وتطوير سريع للدراسات لكل وجهٍ من أوجه الفلكلور الأمريكي والعالمي في جميع المدارس والكليات الأمريكية.

ومن المؤكد أن كل ما لدى الأمريكيين من علم الفلكلور قد وصل إليهم عن طريق الاتصال بالتجَّار الذين امتدَّ أثرهم إلى جمهورٍ ضخم كبير. أما ما قام به الجامعون والباحثون — وهم أولئك القوم الذين يُعنَون عنايةً بعيدة المدى بالأدب الشعبي — فلم يرُقْ إلا لعددٍ ضئيل وكأي عملٍ آخر ذي صبغةٍ عالميةٍ. والنتيجة هي أن الجمهور الأمريكي ربما اطلع على قدْرٍ كبيرٍ من التراث الشعبي في السنوات الأخيرة، إلا أنَّ أكثر الأمريكيين ليست لدَيهم إلا فكرة غامضة عن ماهية الفلكلور الحقيقية، فقد اطلعوا على الفلكلور لا كما صدر أصلًا عن أفراد الشعب، ولكن بعدما دخل عليه شيء من التعديل الذي يكفل رواجه في السوق. والفلكلور موضوعي في أكثر الأحياء، لا يتعرض للحُكم الخلقي، لاذِع حينما يكون في حالته الطبيعية، والأغاني الشعبية غالبًا ما تؤدى بنغمٍ عتيق يشقُّ على المرء الاستماع إليه، وكثير من مادته الروائية فُحش بذيء، ولكنه عندما يُعرَض على الأسطوانات الفوتوغرافية الأمريكية أو فوق رفوف المكتبات في أمريكا، لا نجد منه إلا اللون العاطفي، الخلقي، الحاذق. وقد تحوَّرت الموسيقى إلى الصيغ المألوفة، واكتسَت بالعناوين التجارية، واستتر فيها الفاحِش البذيء. ومن ثم فإن كثرة الأمريكيين لا تعرف إلا القليل عن القوة والطاقة والأصالة التي تكمُن في فلكلورهم، ولا يرَونه إلا شيئًا غريبًا، مُسلِّيًا ليست له إلا قيمة عابرة.

وإذا نظرنا إلى ما حدَث من الوجهة التجارية للأغنية الأمريكية الشعبية في الخمسين سنة الأخيرة تكوَّنَت لدَينا فكرة صحيحة عما تعرض له الفلكلور الأمريكي في جميع صوره منذ الحرب العالمية الأولى. وقد تختلف التفصيلات في القصص الشعبية أو في الخرافات، ولكن النمَط لا يختلف كثيرًا بين شكلٍ وآخر.

قامت في القرن العشرين ثلاث حركاتٍ تجارية كبرى دعَت إلى إثارة الاهتمام الكبير في إنشاد الأغاني الشعبية في الولايات المتحدة؛ أولاها الحركة الجبلية، ذلك أن شركات التسجيل أدركَت بعد الحرب العالمية الأولى أن الجمهور يودُّ أن يشتري تسجيلات الأغاني التي يُنشدها الشعب في الريف، فقصدوا الجهات الريفية وسجلوا أغاني المنشدين، وكانت كثرة هؤلاء المنشِدين من البيض البريطانيين سكان الجبال من أقاليم أوزارك وأبلاشيا

الجنوبية، وكانت الأغاني التي ينشدونها أغانيَ شعبية أصيلة أمريكية إنجليزية. بيد أن مندوبي الشركات سرعان ما أدركوا أنه من الأيسر لهم أن يأتوا بالريفيين إلى المدينة أو أن يحملوا المُغنين في المدينة على تقليد الأسلوب الريفي، ومن هذا التقليد نشأت عادة الإنشاد الجبلي حتى إن أكثر الأغاني التي ينشدها المغنون الجبليون هي من تأليف المشتغلين بالموسيقى، روحها عاطفي وخلقي، على وتيرةٍ واحدةٍ، في حين أن الأغنية الشعبية جافة، لا تراعي قواعد الأخلاق، متنوعة الوتيرة. وألوف الألوف من هذه الأغاني تؤدَّى وتُنشَد عن طريق وسائل الإعلام الأمريكية. وهي تغمر الريف الجبلي حتى إن المغنِّين الجبليين ليؤثرونها اليوم على الأغاني التقليدية ذاتها. وبالرغم من أن النشيد الجبلي كثيرًا ما يعني في ذهن الجمهور الأمريكي الغناء الشعبي، إلا أن العلاقة بينهما اليوم بعيدة جدًّا، إلَّا في حالاتٍ نادرةٍ.

والحركة الكبرى الثانية هي حركة العمال، ففي أُخريات القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين اكتشف رؤساء نقابات العمَّال أنَّ الأغاني الشعبية لها جاذبية كبرى لدى العمال في المصانع والمناجم وهم يُناضلون في سبيل رفع مستواهم. وسرعان ما لقي إنشاد الأغاني الشعبية التي تتعلق بمشقَّات الحياة، كما لقِيَت إعادة صياغة الأغاني الشعبية بحيث تُعالج مشقَّات الحياة، وتأليف الأغاني بالطريقة الشعبية، سرعان ما لقيَ ذلك التشجيع باعتباره وسيلة للاحتجاج على أصحاب الأعمال الكبرى، وعلى استغلال كبار رجال الأعمال للعمال. وفي أواخر الثلاثينيات انتشرت هذه العادة الجديدة، عادة إنشاد الأغاني الشعبية الملائمة والتي وُضِعت لتُناسِب المقام، من نقابات العمال إلى جمهور أكبر يهتمُّ باحتجاجٍ أعمَّ ذي صبغةٍ سياسيةٍ واجتماعيةٍ.

وبتأثير الاتجاهات الموسيقية السائدة الشعبية بلغت هذه الأغاني جمهورًا أكبر، وبدأت في نهاية الأمر تُنافِس الموسيقى الراقصة والأغاني الجبلية الموضوعة في اجتذاب المشترين للأسطوانات والمستمِعين للراديو والتلفزيون، وما إن حلَّ عام ١٩٥٠م حتى كادت كل جماعةٍ ترتدي الزي الريفي وتُطلِق على نفسها اسم جماعة شعبية أن تؤدي هذه الموسيقى، وهي على ثقةٍ من الشغف بها دائمًا ومن وفرة عدد المستمِعين إلى أدائها.

وأخيرًا جاء الجاز إلى محطات الإذاعة والتلفزيون الأمريكية وعلى العالم أجمع، هذا الجاز الذي بدأ في نيو أورليانز خليطًا من النداءات والروحانيات الميدانية الزنجية والأغاني الحزينة الريفية والمدنية والفِرَق الموسيقية الأوروبية، وأساليب البيانو المتنوعة. وحيثما يُعزَف الجاز تُنشَد الأغاني الحزينة، وهذه الأغاني صورة صادقة من صور

الأغاني الشعبية الأمريكية. ولما كانت هذه الأغاني قد نشأت عن عزف الزنوج وغنائهم — وخصوصًا المغنُّون في الشوارع في مدن الجنوب وقراه — فهي تُعبر أصلًا عن حزن ومشقَّات السود المنعزلِين في عالم الرجل الأبيض. ثم تناول البِيض هذه الصورة فيما بعد ليُعبِّروا عن متاعبهم وآلامهم. ولما رحل الزنوج والسكان الجبليون إلى الشمال واشتغلوا بالترفيه أتَوا معهم بالأغاني الحزينة، وشاعت هذه الأغاني في الإذاعة وفي النوادي الليلية، وقلَّدَها البِيض والسُّود على السواء وأعادوا كتابتها، كما عاشت في صورتها الشعبية في أحياء الزنوج في المدن الكبرى وفي مزارع الجنوب.

ومهما يكن من أمر، فإذا كنا نريد أن نستعرض تاريخ شكلٍ من الأشكال الفنية، كالأغنية الشعبية، وإذا كنَّا نُريد أن نُتابع التطور التجاري المستمر للفلكلور الأمريكي من عام ١٩١٠م إلى عام ١٩٥٥م فلا مندوحةَ لنا عن النظر أيضًا في شكلٍ آخر — كالقصة الطويلة — لكي نُدرك الخصائص الأمريكية الأساسية التي تظهر برغم المميزات الإقليمية والمهنية والعنصرية. وقد تطوَّرت القصة الطويلة في ريف أمريكا وعند السواحل في مُستهلِّ القرن التاسع عشر، وهذه الصورة الفنية الأمريكية البحت، صورة الحكاية — وأقصد بها قصة التجربة الشخصية المرسلة المتشعِّبة — تظهر عرضًا في أسلوبٍ عفويٍّ بحدٍّ بالِغ برغم الحوادث التي لا يتصورها العقل. وكثير من التفصيلات التي تُروَى ليس له بالقصة علاقة، وكثيرًا ما تنتهي القصة بالسخرية والعبث. والغرض هو في الواقع تشويق المستمِع. ومصادر قصاص القصة الطويلة هي الحكايات المضحكة، والأعاجيب، والمشكلات المحيرة.

لا مراء في أن القصة الطويلة ظاهرة أمريكية فذَّة، وهي نتيجة صادقة للأجناس والجماعات العديدة التي تدفَّقت على الساحل الغربي، أبطالها نوعان: اليانكي الواقعي، وصفاته الجد والمثابرة والاقتصاد والخبرة العملية والمكر؛ والمشاغب الغربي، وصفاته الشجاعة، والقوة العضلية، والقدرة الوحشية والمهارة الحيوانية.

وهؤلاء الأبطال يُمثلون مغامرات المتشرِّدين المنطلِقين، وهم نتيجة ورمز لمجتمعٍ اجتُثَّ من جذوره. وفي الخط الدقيق الذي يفصل تنفيذ القانون من خرق القانون عند الساحل، نجد أن الرجل الآثم «الطيب»، والرجل الطيب «الآثم» كلاهما مَوضع التمجيد. «فديفي كزوكت» مثلًا يخدع صاحب البار ويُغالِطه في عدد أقداح الشراب، ويُشوِّه الأشجار ويجرِّدها من قشورها، ويصارع الدِّيبة، ثم ينتهي به الأمر بالكونجرس. و«مايك فنك» يشاغب، ويشرب، ويقطع الطرُق على ضفاف «المسيسبي»، ولكنه يُعاون رجلًا أمينًا لكي

يشقَّ طريقه في الحياة. «ووايلدبل هيكوك» ينقش أحرف اسمه على أعمدة البرق وهو راكب حتى يموت رميًا بالرصاص في ظهره.

هذه هي القصص التي ترِد في الفلكلور الأمريكي والتي يعرفها الجمهور حق المعرفة ويُقدرها أكبر تقدير. والمثل الأعلى عند السواحل هو الرجل الفذ صاحب الموارد التي لا تنفد والذي يعشَق الحياة الخلوية، وهو يُفضِّل كثيرًا تلك الشخصيات التي نلمسها في «المارشن» الأوروبي، وفي قصص الحيوان الزنجية، وفي الأشكال الروائية الأخرى التي يُقدِّمها الشعب. ولقد كانت أمريكا دائمًا تفخر بمُمثليها النجوم، وعُمَّالها الماهرين، وأبطالها الشهوانيين المشاغِبين. وهي تذكُر بالثناء والتقدير دائمًا أبطالها الذين نشئوا عن قصصها الطويلة. وإنك لتجِد الولايات تتنافَس في أن تكون كلٌّ منها مَوطن «بيكوس بل»، أو راعي البقر الذي يدعو إلى العجب، أو «بول بنيان»، أو قاطع الأخشاب الفائق المهارة. والزنوج يُسمُّون أبناءهم باسم «جون هنري» صاحب الشهرة في صناعة الصلب، كما أن الولائم والحفلات تُقام تكريمًا لـ «جون آبلسيد» زارع التفاح، أو «كيسي جونز» شيطان السكك الحديدية.

وبالرغم من الانتشار التجاري للأغاني الشعبية وللقصص الطويلة انتشارًا واسعًا في الولايات المتحدة، ومن ثَم كانت أكثر ألوان الأدب الشعبي شيوعًا، إلا أن ذلك لا يعني أن الصور الأدبية الأخرى لم تنتشِر أيضًا، فأكثر الأمريكيين يألفون «المارشن» المعروف في العالم القديم، والمأخوذ عن البِيض الجبليِّين، وعن الفرنسيين والإسبانيين. وهم أيضًا يألفون حكايات الألغاز المنقولة عن زنوج أفريقيا، وكذلك حكايات الألغاز الصادرة عن الهنود الأمريكان. كما يألفون ألعاب الرقص المشتقَّة من رقصات السواحل وحفلات الألعاب فيها، وهم يعرفون العادات والخرافات المحلية، التي تروي قصص البحث عن الكنوز وتفجير ينابيع الماء بالسحر، والتنبُّؤ بالجو، والوصفات العلاجية، والتحكُّم في الحظ. وهم يروون أيضًا بعض الألغاز والأناشيد والنكات، كما يروون الأساطير التي تنمُّ عن خصائص الجماعات الوطنية التي ينتمون إليها. وقد شهد بعضنا «لوس باستورز» وهي مسرحيات العصور الوسطى الإسبانية التي لا تزال تُمثَّل في الجنوب الغربي، وكذلك حفلات رأس السنة الفرنسية أو (الجوياني)، أو غيرها من الحفلات التقليدية. وقد شاعت في الولايات المتحدة الولائم الشعبية والحفلات الشعبية المتنوعة. ويشهد كلُّ عامٍ الجماعات العنصرية أو الإقليمية أو المهنية وهي تعرض عاداتها وأزياءها، وتروي حكاياتها، وترقُص وتُنشِد أغانيها، باذلةً جهدها لكي تُحقق مزيدًا من التفاهُم وتبادل الاحترام في هذه الأمة التي تنتمي إلى شعوبٍ متعدِّدة. ونضرب لذلك مثلًا «الحفل الشعبي الوطني» الذي يُقام

في الجنوب كل ربيع، فهو يضمُّ مُمثِّلين وباحِثين، وهواة الفلكلور من جميع أرجاء البلاد، ويذاع على نطاقٍ واسع في الصحف والمجلات في حين أن كلَّ جماعةٍ من الجماعات — كقاطعي الأخشاب أو الفنلنديين، أو البِيض الجبليين، أو قبائل الهنود الحمر — تُقيم كل شهرٍ نوعًا من أنواع الإحياء أو الاحتفال.

ويستطيع المرء من هذا العرض للفلكلور في «الولايات المتحدة» من عام ١٩١٠م إلى عام ١٩٥٥م أن يستنبط بروز موضوعات ثلاثة؛ «أولها» أن الفلكلور الأمريكي هو عرض مُعقَّد مُتشابك جدًّا للقوى الإقليمية والمهنية والعنصرية؛ و«ثانيها» أن كثرة الشائع من الفلكلور الأمريكي يتَّصِل برغبتنا في شرح أنفسنا للعالم؛ و«ثالثها» أن الفلكلور آخِذ مع انتشاره في خضوعه للتجارة. وإن المرء ليُدرك أن الفلكلور الأمريكي قد تطوَّر في عصر الطباعة وعصر التغيُّر الوطني السريع حين كانت دوافع الحنين إلى الوطن والمباهاة المحلية شديدةً قوية، فترتَّب على ذلك شدة شغَف الأمريكيين بالاحتفاظ بأكبر قدرٍ من تُراثهم للأجيال القادمة. وقد حرصوا أكثر مما حرص غيرهم في أي بلدٍ آخر على التقاليد المحلية، والذكريات، والتحف القديمة. وبالرغم من أن هذا الاحتفاظ كثيرًا ما كان يقوم على غير أساسٍ، فإن محصول الفلكلور الأمريكي كان وفيرًا إلى حدٍّ مُذهِل.

وهذا المحصول يرمز للأمة الأمريكية حقًّا. إنَّ أمريكا بلد جديد، شاب، واسع، تنعكس فيه تغيرات سريعة من الحياة الزراعية إلى الحياة المدنية، والقوم خليط، وكذلك ثقافتهم. وفي أمريكا أمكن للرجل أن يكون بطلًا معبودًا في حياته، ورواة القصص الأحياء يلمُّون في ذاكرتهم بتاريخ مجتمعٍ برُمَّته أو تاريخ مهنةٍ بأسره كمهنةِ حفر الترع أو الملاحة النهرية. إن مثل هذه الأمة هي كل شيءٍ لكل الناس، ومن العسير جدًّا أن يكون لها طابع واحد، والفلكلور فيها يسحر أشدَّ السحر، وقد يستحيل تحديده.

الفصل الثالث

نهضة الشعر

بقلم سكلي برادلي

ظهرت بوادر النهضة أول الأمر كاملةً في الشعر الرسمي، وفي القصص، والدراما في القرن الجديد. فبينما كان الشعراء المُهذَّبون الذين يُعرَفون «بشعراء نهاية القرن» من أمثال «ستدمان وجلدر» يُقلدون الماضي، ومن أمثال «رتشارد هوفي» يتغنَّون متفائلين «بجمال الطقس دائمًا»، ومن أمثال «فيلد ورايلي» يعودون إلى «الشعر الاجتماعي» وإلى غيره من صنوف الشعر الأصيل أو الهزلي أو الشعر الخفيف المألوف، كان هناك شاعران من أصحاب النزعة الجديدة يكافحان دون أن يسمع بهما أحد؛ أما أحدهما فهو «وليام فون مودي» الذي مات في عام ١٩١٠م وهو في سن الأربعين، وأما الآخر فهو مُعاصره «إدوين آرلنجتون روبنسن»، الذي عاش خلال طوفان الإحياء الأخير، وكان من أقوى شعراء هذه الحركة وأرهبهم صوتًا، كما كان قطعًا من أعظم شعرائها.

ومن هذَين الرجُلين ومن مصادر أخرى مُستقلَّة استمدَّت الوحي جماعةٌ من شباب الشعراء، وكان القُرَّاء الأمريكيون الجادُّون قبل عام ١٩١٦م يشعرون شعورًا قويًّا بوجود جوقةٍ من «الأصوات الجديدة» التي تتميز بالحيوية والاستقلال، يختلف أحدُها عن الآخر اختلافًا شديدًا في حين أنها كانت تتحدَّث بلسانٍ واحدٍ من الناحية الفنية الموجهة إلى جمهور كانوا يرغمونه على الإصغاء، فجاءت قصيدة باوند الأولى «برسوني» في عام ١٩٠٩م مطابقةً للهزة الأولى التي أحدثتها «جرترودشتين». وفي عام ١٩١٠م، بعد عشر سنواتٍ من الصمت، نشر «روبنسن» «المدينة التي تقع في أسفل النهر». وما هلَّ عام ١٩١٦م حتى كانت «إيمي لول» قد نشرت ديوانَين ثار حولهما الجدل، كما كان «فاشل لندساي»

قد أعاد الحياة إلى الأغاني الشعرية بقصيدته «جنرال وليام بوث» وقصيدته «الكونغو»، كما قوبل «فروست» مقابلةً رائعةً في إنجلترا والولايات المتحدة عندما نشر قصائده «إرادة صبي» و«شمالي بوسطن» و«جبل انترفال»، وكذلك نشر «إدجار لي ماسترز» ديوانه الثائر الذي أسماه «مختارات نهر سبون». ونشر «ساندبرج» شعره الانقلابي تحت عنوان «قصائد شيكاغو». وقد وصفت الأصوات المنبعِثة من الماضي، وديوان «إميلي دكنسن» الذي نشر بعد وفاتها ومجموعة مؤلفات «هويتمان»، هؤلاء الشعراء الثائرين «بالمحدثين». وسرعان ما ظهرت مجلات أمريكية مختصَّة بالشعر، نابضة بالحياة، تنشر القصائد الأولى «لإليوت»، و«فروست»، و«ساندبرج»، و«باوند»، و«إدنا ميلاي»، و«هـ. د»، و«وليام كارلوس وليامز»، و«ماريان مور»، و«جفرز»، و«والاس ستيفنز»، و«ماك ليش»، وسُمِّي بحق هذا الازدهار للشعر في السنوات العشر التي سبقت الحرب العالمية الأولى «النهضة الصغرى».

وسوف نمثِّل الفترة كلها في هذا الفصل بثلاثة شعراء يبلغ خير إنتاجهم قمة العظمة، وهؤلاء الشعراء هم «روبنسن»، و«فروست»، و«ساندبرج»، وبالإضافة إلى هؤلاء سنضمُّ شاعرًا أصغر منهم شأنًا وهو «ستيفن فنسنت بنيه» لأن مبتكراته التي لم تَدُم طويلًا كانت منه مساهمة فذة، وقد اهتمَّ كل شاعر من هؤلاء اهتمامًا شديدًا بالتعبير عن الظروف المباشرة والحياة اليومية للجنس البشري في شعرٍ جديد يُلائم عنفَ هذا القرن وما حدث فيه من انقلابٍ، ونهمه في حب المعرفة والحكمة. ولم ينسَ «روبرت فروست» منذ البداية أنه «يُصارع العالم صراع العاشِقين». وربما استطاع «ساندبرج» و«روبنس» أن يصفا دوافعهما في صورةٍ أشدَّ عنفًا.

وقد وجدت الولايات المتحدة بهذا الجيل من الشعراء صوتًا قاريًّا. ولشعراء القرن العشرين جذور في كاليفورنيا وأريزونا ووادي المسيسبي ومين وماساتشوستس والجنوب القديم. أما «روبنسن جفرز»، شاعر تلال كاليفورنيا، فقد ترعرع في بنسلفانيا الغربية، كما أنفق «فروست» — الذي قُدر له أن يرسم صورة إنجلترا الجديدة — صباه في كاليفورنيا. وبدا كأنَّ الغرب الأوسط سوف يُصبح لفترةٍ ما البوتقة التي ينصهر فيها الشعر الحديث، وكان كل من «كارل ساندبرج» و«فاشل لندساي» و«إدجار لي ماسترز» ينظر إلى الآخر في شيكاغو كأنه الكعبة الجديدة التي يقصدها الكُتَّاب في (مدلاند العليا). ونشأت «سارة تيزديل» و«ت. س. إليوت» في سنت لويس في المسيسبي الأعلى. وفي شيكاغو ظهرت في عام ١٩١٢م أول مجلة أمريكية للشعراء دون سواهم، وعنوانها «الشعر: مجلة النظم»، وذلك عندما كان شعراء «النهضة الصغرى» الأوائل يجاهدون في رفع أصواتهم

حتى تُسمَع. وكانت المجلات الأمريكية المعتمدة — هاربرز وسكربنرز واطلنطيق الشهرية مثلًا — تجعل من نفسها أوصياء على التقاليد القائمة. أما المجلة الجديدة فكانت تُرحِّب بكل شعرٍ جيد، جديدًا كان أو قديمًا.

وكان في مجموعة الشعر الغنائي الجديد في الولايات المتحدة دسامة وتنوع؛ فشعر «فاشل لندساي» الذي يُشبِهُ دقَّ الطبول على نقيض شعر «باوند» و«إليوت» و«هلدا دوليتل» أو «هـ. د.» الذي يتميز بدقَّة النحت. كما كان على نقيض شعر «روبنسن» الذي يتميز بالنزعة العقلية المقيدة التي تنمُّ عن حصافة الفكر، وعلى نقيض شعر «روبرت فروست» ذي النزعة الإنسانية، وشعر «ساندبرج» الذي نظمه بالعامية النبيلة، وشعر «آبي لول» الحر المرسَل ونثرها المنظوم، وقصائد الحب التي نظمتها «مس تيزديل ومس ميلاي»، الذي كان تقليديًّا في شكله فرويديًّا في حسِّه يُذكِّر بمعبودة سافو الأمريكية، «إميلي دكنسن»، وعانس أمهرست الشابة في ماساتشوستس، التي ماتت آمِنة قبل أن يُنشَر شعرُها في عام ١٨٨٦.

وقد رحبت مجلة الشعر في وقتٍ باكر بشعر «ساندبرج» الذي يُعتبر تحويرًا في طريقة «هويتمان» الساذجة، وذلك عندما وصف مدينة شيكاغو في لغةٍ أشبه ما تكون بلغة الإعلان، فقال عنها إنها:

«قصابة الدنيا،
صانعة الآلات، طاحنة القمح،
اللاعبة بالقضبان، المصدرة لحاصلات البلاد،
المدينة العاصفة الصاخبة، المشاغبة
مدينة الأقوياء.»

ولم يكن «التصوير» في الشعر سوى إحدى مدارسه الكثيرة صاحبة الصوت القوي المرتفع الواثقة من نفسها التي ظهرت فجأةً وبوفرةٍ بالغةٍ كما تظهر الزهور في الحقول عندما يُوقظ الربيع المراعي. ولم تكتفِ المدرسة بأن تُعارض بنظريتها غيرها من المدارس الجديدة، بل لقد عارضت أيضًا مئات المدارس القديمة. وكان لأتباع «فرويد»، وللعقلِيين، والطبيعيين — كما كان للعدمِيين التابِعين لجماعة (العاصفة) الكلاسيكية التقليدية — كان لكل واحدٍ من هؤلاء منهجه، وكثير منهم لجأ إلى المنابر العامة كما فعلت «آمي لول»، وكان لها تأثير بالغ. وقد أمكن لهؤلاء المجدِّدين مجتمِعين أن يهزوا الجمهور ويوقظوه،

وأن يوسعوا من نطاق مدلول الشعر، وأعادوا له وسامته وتنوُّعَه المألوف، وأخذ كل منهم عن الآخر، وكان أرباب الشعر التصويري يُمارسون النظم الحر عادةً وإن كان «ساندبرج» قد التمَسَه عند «هويتمان»، وبالرغم من أنه لم يكن من جماعة «الشعر التصويري» فقد كانت قصيدته «الضباب» مثلًا كاملًا للشعر التصويري في النظم الحر. قال:

«الضباب يزحَف على قدمَي هرةٍ صغيرة،
وهو يربض ناظرًا، نحو المدينة والميناء،
على ردفَين ساكنَين
ثم يرحل.»

ولعل الوعيد الذي تتضمَّنه هذه القصيدة، وما فيها من إيحاء بأن الطبيعة تُضمر للإنسان عداءً خفيًّا، مثَل للتشاؤم المحتوم الذي كان المفكرون من كُتَّاب الأمريكان يعبرون عنه في ذلك الحين. في حين أنَّا نجد رجلًا مثل «هويتمان» في عهد سبق يكتب في عام ١٩٥٥م بقوة الرومانسية كلها، ويقول: «أنا موجود كما أنا، وفي هذا الكفاية، قدمي راسخة في الجرانيت، وإني لأسخَر مما تُسمُّونه الانحلال، وأُدرك مدى الزمن.» إن مثل هذا التفاؤل الكوني لم يكن ميسورًا لرجلٍ مثل «ستيفن كرين» في عام ١٨٩٠م، حينما كتب يقول: «قال الرجل للعالم، سيدي، إنني موجود!»

فأجابه العالم قائلًا: إن هذه الحقيقة — بالرغم من ذلك — لا تخلق في نفسي إحساسًا بالواجب.»

وقد كان هنا الصراع بين الشك والإيمان دافعًا ملحًّا لشعراء الفترة الأولى من القرن العشرين، وكان موضوعًا لعملٍ ضخمٍ قام به «إليوت» في «الأرض الخراب» في عام ١٩٢٢م، و«روبنسن» في «الرجل الذي يُقابل السماء» في عام ١٩١٦م، وكان نغمة تتردَّد على لسان «فروست» و«ساندبرج» و«ماسترز» و«جفرز»، بل و«ماك ليش» في قصيدته الحديثة التي عالج فيها موضوع «أيوب» تحت ضوءٍ شبيهٍ بذلك الذي وَضَع تحته فروست «قناع العقل» قبل ذلك بخمسة عشر عامًا. وفي كل حالةٍ من هذه الحالات تتحول الأرض إلى خرابٍ لأن الإنسان قد فقد صِلته بمصدر الحياة المقدس، إن كان هناك مثل هذا المصدر. يتخيل «روبنسن» رجلًا منعزلًا بعيدًا في الأفق، وقد تضاءل إزاء عِلمه الجديد بتاريخه وبصِلته بالطبيعة غير الإنسانية، فتراه وحيدًا «في وجه مجد هذه الدنيا المشتعِلة» حيث «يقِف كل فردٍ وحيدًا بمفرده، ينظر ظلامًا جديدًا أو ضوءًا جديدًا». هذا الرجل الذي

تخيَّله «روبنسون» — رغم كل عِلمه الحديث — يضيق من تفكيره العميق بنفس إيمان أسلافه في «... عالم شرقي، لا يمكن أن يزول فيلقى نفسه أو يعرفها — فيما خلا لمحاتٍ مطوية في نفس صاحبها.» إن قصيدة «الرجل الذي يُقابل السماء» سوف تبقى أبدًا من أعظم القصائد الدينية في اللغة الإنجليزية.

أما قصيدتا «فروست» «قناع العقل» و«قناع الرحمة» فكلاهما يتعرض في إسهاب للمُشكلات التي تتعلق بالخبرة وبالإيمان الروحاني. في القصيدة الأولى نجد أن أيوب يتفكَّر — بعد موته — مع ربه، تُعاونه زوجته الذكية معاونةً قد لا يكون لها موضع. في هذه المشكلة العالمية، لماذا يقاسي الرجل الطيب التقي كثيرًا فوق هذه الأرض؟ ويُجيب عن هذا السؤال إله الحب والرحمة بأن أيوب هو المثل الذي عيَّنه الإله «لكي يُقيم على هذه الأرض المبادئ العليا، التي سوف تبقى ما بقِيَ الزمان، وليست هناك علاقة يُدركها عقل البشر بين ما يستحقُّه وما يناله.» وفي «قناع الرحمة» يفرُّ يونس الذي ورد ذكره في الإنجيل من شرور المدنية الحديثة فيؤكد الشاعر بذلك عقيدته بأن الإنسان عليه أن يبحث عن المثل الطيب للفرد، ولن يجده في الكتلة البشرية جماعيةً كانت أو ديمقراطية. وقد نظم «فروست» في وقتٍ باكر قصيدة تحت عنوان «محنة الإنسان بوجوده»، وأقصى ما يبلُغه المرء في هذه المحنة هو «ارتباطٌ غامض يصِل بين الروح والمادة حتى الموت»، إن أشخاص «فروست» يجدون هذه العلاقة الغامضة بنفس البساطة التي يجدها بها «سيلاس» أو «الرجل المأجور»، وهو ذلك الفلاح المهاجر الذي يبذل كل يومٍ قصارى جهده، ولكنه يحلم بجمع البرسيم بطريقةٍ أفضل، وهو ذلك الرجل العجوز الفقير المشرف على الموت، الذي يجد مأواه في «مكان إن أنت بلغتَهُ وُورِيت فيه»، إن «الفلاح الذي يُصلِح الجدار بالحجارة التي يلتمِسها في سفينةٍ حُمِلت بها قد يجد الارتباط الأبدي في الهشيم المتخلِّف من نجمٍ مُحترقٍ، ينمُّ دورانه عن يدٍ ذات قوى خلَّاقة تبتعِد عن هذا العالم كثيرًا».

وقد كانت إعادة تقويم الديمقراطية الأمريكية والتاريخ الأمريكي مصدرًا آخر للعرض لهذا الجيل من الشعراء. إن الشاعر الحق لا يُكرس مواهبه أولًا لقضايا المجتمع، بيد أن تلك القصائد التي بلغت الذروة من الناحية العاطفية والناحية الجمالية، كقصيدة «باوند» «هيوسلوين موبرلي»، وقصيدة «إليوت» «الأرض الخراب» وقصيدة «ماك ليش» «هاملت ماك ليش»، سرعان ما تعمَّقَت النفس البشرية عندما لمست في أغوارها «أمرًا فاسدًا» لا مراء فيه، ما أكثر الأمريكيين الذين أحاط بهم الصراع الاقتصادي والاجتماعي وواجهَهم التيار الصاعد للمذاهب الطبيعية والجماعية فلم يبرح أذهانهم ذلك اللغز الذي

أثاره «لنكولن» في «جيتزبرج» مُتسائلًا: «إذا كانت هذه الأمة الجديدة التي وُلِدت في أحضان الحرية وكرَّست نفسها للاعتقاد في «المساواة البشرية» تقوى طويلًا على البقاء.» هل يستطيع حقًّا «الفرد البسيط المنعزل» أن يعيش طبقًا للصورة الديمقراطية التي رسمها «هويتمان»، «أي وسط مجموعة»؟ لقد تضاءل الإنسان أمام العِلم والإله، فهل آنَ له أن يغمرَ وأن تزول بين أفراده الفوارق بفيضٍ من أسباب حالات التوسُّط التي تنجم عن الحياة الجماعية؟ إن الظل القاتم لهذا الشك قد سرى بين قصائد «روبنس» باعتباره مشكلة فلسفية، كما أثار الشكُّ عند «فروست» في إيمانه بالفردية العنيدة.

ومع هذا، فقد كان «ساندبرج» يعتقد في الشعب، في الجماعة، باعتبارها البوتقة التي تتقطَّر منها الشخصية العُظمى، كما حدث في حالة «لنكولن»، داعية التحرُّر، الذي كتب عنه دراسةً نثرية كبرى. وقد تقطَّر «ساندبرج» نفسه من الجماعة في جيلٍ من الأجيال، وهو من أبناء السويديين المهاجرين إلى أمريكا، الذين عانوا أشد المعاناة من ألم الحرمان، وقد اعتنق آراء «جفرسن» شاكرًا، كما اعتنق المساواة التي نادى بها «هويتمان» الذي كان له عليه أعمق الأثر، فتجد في شعره «بائع السمك» الرثَّ الثياب في إحدى طرقات شيكاغو القذِرة يردُّ القيمة التي أخذها عن مجتمعٍ يؤيده من كل قلبه:

«وجهُه وجهُ رجلٍ شديد الغبطة ببيع السمك، شديد الغبطة لأن الله خلق الأسماك، وخلق الزبائن، الذين ينادي لهم عن مبيعاته التي يُحمِّلها عربة يدوية.»

وعامِل الصلب عنده يستمدُّ «صلوات الصلب» من عمله، ويُصبح القضيب والمطرقة والمسمار، ويدعو ربَّه بقوله: «اللهم ضَعني فوق سندان، واضربني واطرقني حتى تجعل منِّي مسمارًا صلبًا، اللهم اجعلني ذلك المشبك الضخم الذي يمسك ناطحةَ السحاب فلا تنهار في ليلٍ شديدِ الزُّرقة تتلألأ فيه النجوم.» وبمثل حُبه الشديد للناس يهزأ في إيمانٍ وحماسة من سوء استخدام السلطة أو الامتياز، يهزأ — مثلًا — من ذلك الرجل الثري الذي يُقيم على شاطئ بُحيرة فيحمِيه من «الرجال الجياع، ومن الأطفال الذين يبحثون عن مكانٍ يلعبون فيه، يَحميه بسورٍ هو في بنائه روعة، ولا ينظر خلال قضبانه وأسنانه الصلبة سوى الموت، والأمطار، والغد.» وقصيدته التي تشمل كتابًا بأسرِه، والتي نشرَها تحت عنوان «مرحبًا بالناس» قصة شعرية عن الثقافة الأمريكية الديمقراطية.

وكان «ستيفن فنسنت بنيه» يصغر «ساندبرج» بعشرين عامًا، ينظُم شعره على أساس الأشكال القديمة المعروفة في الملاحم والقصص الشعرية الإنجليزية، وقد وجد «ساندبرج» في التاريخ الأمريكي وحيًا لإعادة تقويمه للحياة الأمريكية، ولإخلاصه لتقاليد

«جفرسن». و«كساندبرج» كان يخشى انقلاب الديمقراطية بدعامةٍ من طبقةٍ ممتازة أو بسنَدٍ من الجماهير الجاهلة. وهو في كتاباته يحفل بالأساطير الأمريكية وبالفلكلور الذي يروي التاريخ، ويُعزِّزه بسخريته من الأعداء الماديين للتقدُّم الديمقراطي؛ بل إن موتَهُ الباكر في الخامسة والأربعين كان — إلى حدٍّ ما — نتيجة للإجهاد الذي أصابه من جرَّاء حياته العامة الحماسية أثناء سنوات القحط، التي قوَّتْ من شوكتها الهجمات المتتالية على الديمقراطية وظهور «هتلر».

ولعل قصيدة «جثة جون براون» التي كانت أول ما لفت أنظار العالم نحو «بنيه» هي خير روايةٍ تاريخية أمريكية منظومة، قوية في تصوير أشخاصها، مؤثرة بإلمامها الملحمي لأعظم الحوادث، وسيطرتها على الموضوعات السامية التي تتعلق بالتسامُح والحرية التي يُرمَز لها في أساطير الحرب الأهلية «بجون براون» و«لنكولن». وإذا كانت هذه القصيدة بمثابة الإليازة، فقد كانت «النجم الغربي» التي نُشِرَت بعد وفاته بمثابة الأوديسة، وهي قصة رائعة للمُستعمَرات البريطانية الأولى في أمريكا يُخلِّدُ فيها الحوادث والأشخاص والحوادث التاريخية، ويدعم فيها الفردية الشعبية، والحرية والمسئولية باعتبارها من الأُسس الأولى لديمقراطيةٍ تختلف اختلافًا تامًّا عن المجتمعات الأوروبية التي نشأ فيها المستعمرون.

أرادوا أن يربطوك بأغنية إنجليزية،
وأن يُحولوا مجرى حديثك إلى قصة إنجليزية،
ولكن الكلمات من أول الأمر شاردة.
وطرد الطائر الأمريكي البلبل البريطاني.

وفي قصصه الشعرية نجد أن الشخصيات نصف الأسطورية المعروفة في الحياة الأمريكية تُثير في الأذهان الخبرات الأمريكية الأولى التي وقعت عند السواحل، التي كانت السبب في بعض الصفات والخصائص وصنوف السلوك التي يتميز بها اليوم الأمريكيون، فهو يروي في «قصة وليام سيكامور» حكاية قاطع الأخشاب والمغامر المتجوِّل. وهذه ترجمة لمطلَع القصيدة الذي ينمُّ عن ميوله واتجاهاته:

«كان أبي جبليًّا.
معصمه مطرقة قوية،
سريع العدو كالغزال،

يتكلم بلكنة اليانكي.
بعضهم يرتدون التيل الرقيق،
وبعضهم يشبهون الأغصان.
وكان مهدي من فروع الصنوبر.
ارتدى جلد ليث جبلي.»

وكان «روبنسن» و«فروست» في صميمهما إنسانِيَّين لا مُصلحَين. كانا يهتمَّان بالفرد وبالمواقف التي تُكوِّن الشخصية أو تمتحِنها، كانا من حفظة تقاليد «إنجلترا الجديدة» فأُعجِبا بصفات الاستقلال، والوعي العقلي، والمسئولية؛ أي بالظروف التي ترغم الإنسان على أن يبذل قصارى جهده، ولم يعتقِد أحد فيهما أن هذه الصفات كانت في أول أمرِها مرتبطةً بطبقةٍ اجتماعية مُعينة، ولكنك — برغم هذا — لا تستطيع، كما يقول سكان «إنجلترا الجديدة» القدامى، أن تصنع كيسًا حريريًّا من أذن الخنزير. وشخصيات «فروست» ترجع إلى تقاليد البلاد العتيقة؛ المزرعة والغابة والقرية الصغيرة، حيث كان فروست نفسه في أكثر أيام حياته فلاحًا ومدرسًا حتى رحل إلى إنجلترا في سنِّ الثامنة والثلاثين لكي يجد ناشرًا لأول ديوانٍ من دواوين شعره. وقد أُتيحت له كالكثيرين غيره من سكان إنجلترا الجديدة المتواضِعين فرصة التعليم الجامعي، وكان أصدقاؤه وجيرانه من المثقَّفين، وإن كان ربما أشار إلى أحدِهم في قصائده كزارع تفاح، وإلى الآخر كفلاحٍ فقير يُدير أخوه مصرفًا من المصارف. أما «روبنسن» فقد كان أبوه تاجرًا لأنه من مين وليس من ماساتشوستس، فما في مجتمعٍ أشد تمدُّنًا في حضارته من المجتمع الذي نشأ فيه «فروست»، وشخصياته مُستمدَّة أساسًا من هذه البيئة. ولما رحل إلى نيويورك لكي يعيش فيها وجد أن ما تعلَّمه من الناس في إنجلترا الجديدة ينطبق أيضًا على الناس وعلى الحياة عامةً في نطاقٍ أوسع.

وأشد قصائد «روبنسن» تأثيرًا مآسيه التي يشمل كل منها كتابًا بأسره، مثل «ماثياس عند الباب»، والعقائد التي تستنِد إلى قصص آرثر الخيالية. وأشخاصه يميلون إلى الخطأ في الاختيار؛ فهم يخضعون لشهوة الحُكم الجارفة التي لا تعرف الحدود؛ أو للجشَع، أو للجبن، أو الحسد؛ أو إلى ضعف الرغبة في التحكُّم والسيطرة على حياة الآخرين، باحِثين دائمًا عن الأهداف المادية دون الأهداف الروحية. وهم يعرضون المبادئ الخلقية لفرص النجاح المادي «حيث يسوق المبذِّرون المبدِّدون رُفات أنصاف المجاهدين

إلى القبور.» وهذه القصائد المطولة مُعقدة في مضمونها السيكولوجي، وفي فكاهتها، ولكنها تُقاس في قوَّتها إلى نظائرها من مؤلَّفات براوننج ومن ثم كان قراؤها أقلَّ عددًا من قراء موضوعاته المعروفة ودراساته للشخصية التي تبلُغ مداها طولًا. ومن بين هذه الدراسات كان الموضوع الذي نشره بعنوان «بن جونسن يُرحِّب برجلٍ من سترانفورد» دراسة ممتازة لشكسبير، وهو الرجل الذي لم يستطع أن يَقنَع بأبعاد حياته وحدود عبقريته، طامعًا في مزيدٍ من «طول القامة»، في حين أن العنكبوت — أو الموت — يتربَّص ليلتقِطه في شِباك جناحه، أو كما يوجِّه القول إلى «بن جونسن»:

«هذه هي الطبيعة، أُمُّنا الرءوم،
هي الطبيعة، وهي لا شيء، كلها لا شيء،
إنه عالم يعود فيه إلى نفس التراب
كل حشرةٍ وكل أمير، كلٌّ في حينه.
والنجوم التي تُرصِّع السماء من قديم،
والتي تُنشِد معًا يا صديقي بن،
سوف تظلُّ تُغني نفس النشيد،
في غدِها كيومها.»

وهذا الجشع — وهو من صفات البشر — للسلطة الأبدية التي لمَسَها «روبنسن» في «شكسبير»، أعيد التعبير عنه في صورة ملحمة تتَّفِق وعصرها الحضاري في كتابه «مرلين» ١٩١٧م، و«لانسلوت» ١٩٢٠م، وهذه القصائد الرائعة لها ما كان لقصص «آرثر» من تأثيرٍ بالِغ، وهي تحذو حذوها، ولكنها — إلى جانب ذلك — تعبير قصصي عن الفشل الروحي للقيادة في السنوات التي سبقت الحرب العالمية الأولى، فقد تخلى «مرلين العجوز» — صاحب الفضل على «آرثر» في اعتلائه العرش، ومُستشاره السياسي — عن واجبه إزاء «آرثر»، وآثر عليه حُبَّه المشبوب لفيفيان، ثم عاد — بعد الأوان — إلى «عالم في النزع» نجد فيه عاطفة «لانسلوت» و«الملكة جنفير»، وما تلاها من دسائس وإراقة دماء الفرسان المنافِسين قد أودت بحضارة «آرثر».

أما «ترسترام» التي ليست لها علاقة بموضوع «آرثر» الذي استغله «روبنسن»، فهي إحدى المآسي الشديدة المؤثرة، التي تتمخَّض إما عن إعادة الحياة أو الموت. وقد كتبها الشاعر في العشر سنوات الأخيرة من حياته. وتظهر هذه المآسي أيضًا في بعض القصص

القصيرة البارعة التي كتبَها «روبنسن». ومن ثم فإن «كافندر» و«نايتنجيل» و«ماثياس» وهي شخصيات المآسي الشعرية الكبرى تتمثل إلى حدٍّ ما في «رتشارد كوري» وهو من أعيان الريف، وهو ذلك الرجل الذي «لو حيَّا الناس بتحية الصباح لنبضت عروقهم»:

«وكان غنيا؛ أغنى من الملك.
تعلَّم النُّبل بشكل يدعو إلى العجب.
كنَّا — بإيجاز — نظنه كل شيءٍ.
نتمنَّى لو كنَّا في مكانه،
فواصلنا العمل؛ في انتظار النور.
نلعن الخبز الذي نأكله بغير إدام.
وذات مساء هادئ في الصيف،
عاد إلى بيته رتشارد كوري،
وأفرغ في رأسه رصاصة.»

وكان «روبنسن» يُدعى شاعرًا باردًا. وبإمعان البحث يتبيَّن لنا أن عاطفته كانت — بسبب كبتِها — أشد حرارة، كما كانت فكاهته، التي تميز بها كما يتميز كل ذي موهبة دراسية عُظمى. وفي مقطوعته «تالفر» نجد أن «كارين» تُوقع في شباكها «دكتور كويك» بجاذبية جِسمها الكبرى، ولكنه يجِدها عقلًا باردًا «مُتنكرًا»، «إنها كالسمكة المصنوعة من العاج، تسحر الرائي، ولكنها لا تلِد ولا تحيا ولا تصلُح غذاءً.» ولم يستطع أن يتخلَّص منها إلا في أكسفورد، حيث ارتدَّت في يسرٍ إلى الماضي مُذ وقعت عيناها على الأبجدية الإغريقية.

أما قصائد «روبرت فروست» فهي في عمومها قصيرة، تخدع القارئ ببساطتها الظاهرة، وهو يُسمِّي نفسه «الرجل الذي يُطلِق الجزء على الكل، فهو يُشير بالجزء إلى الكل لأن من طبيعة الشعر، أن يُذكِّرك بما لم تعلَم بأنَّك تعلَمه.» وكثيرًا ما تكون هذه الدقة في التعبير صلةً بين الإنسان والطبيعة التقَطَها الشاعر عرضًا؛ ففي قصيدة «يد الفأس» نجد صانعًا ريفيًّا مُتواضعًا يناقش تربية أبنائه في الوقت الذي يعرض فيه على الشاعر يد الفأس التي بلغت غاية الإتقان والتي صنعَها بيدَيه فسوَّى الخشونة الطبيعية في فرعٍ من فروع شجرة الجوز يُلائم الغرَض أيما ملاءمة. والقصيدة أصلًا جزء من

كلٍّ لا يتم إلَّا في عقل القارئ، ومغزاها تشكيل الطبيعة بالخبرة حتى تتفق مع الصفات البشرية، أو كما قال الصانع:

«أرادها دقيقة كالسوط،
تخلو من كل عقدةٍ،
تستطيع مقاومة الانحناء،
كالسيف يتثني على ركبة الإنسان،
وأراني كيف أنَّ سطح اليد الجيدة
كان بطبيعته خشنًا قبل أن تسوِّيَه السكين،
وكانت به التواءات طبيعية،
لم تصبه من خارجه،
ثم كانت في اليد تلك القُدرة التي تُقابل مشقة العمل،
وقد سوى فرعها الطويل الأبيض
من طرفٍ إلى طرف
بيده الخشنة التي أطبقت عليه.»

إنها قصيدة عن التربية، ولكنها أيضًا قصيدة عن الفن، وقد قال «فروست» مرةً إن «الفن يُعطي الحياة شكلًا.»

وهكذا نرى أن قطعةً من الخشب مُلقاةً في قلب الغابة، إذا أُحسِن قطعُها ثم أهملت حتى تآكلت باتت رمزًا لتبذير الإنسان، حتى يسطع ضوءٌ مفاجئ يُعبر الشاعر عنه في المقطوعة التالية فيمحو كل طاقة — سواء كانت لدى الإنسان أو في الخشب المتآكِل — بتقتيرٍ من الطبيعة يُسمِّيه الإنسان الموت.

«وحسبتُ أن الرجل الذي يعيش ليؤدِّي عملًا جديدًا
هو وحدَه الذي يستطيع أن ينسى
صُنع يدَيه الذي أنفق فيه عمره،
وينسى جهد فأسه،
ويلقي بها بعيدًا عن موقدٍ نافع؛
لكي تُدفئ مُستنقعًا مُتجمدًا جهد طاقتها،

باحتراقها بفعل التآكل،
احتراقًا بطيئًا لا يعلو منه دخان.»

ومهما اتجهَت مقطوعاته الغنائية نحو الطبيعة، فقد كان موضوعه الأصيل دائمًا هو الإنسان، ففي قصيدته «اثنان ينظران إلى اثنَين» نجد أن الغزال والظبية غاية في الجمال وسط الغابة، ثم بعد أربعين سطرًا تقع القصيدة الحقيقية في السطرَين الأخيرَين، حينما يتطلَّع الغزال وظبيته إلى ما وراء سور الغابة فيجدان عيون عشاقٍ من البشر ترقبهما:

«كأن الأرض في مكانٍ طيبٍ غير منظورٍ،
تؤكد لهما أن الدنيا تستجيب لعشقهما.»

والقصيدة كما عرفها «فروست» «تبدأ بإشاعة السرور وتنتهي بالحكمة»، وهي تدفع بالإنسان دائمًا على الأقل إلى أن «يقف وقفةً قصيرةً في وجه ما يحيط به من اضطراب.»

وأمثال هذه القصائد يتَّصِل دائمًا بالموضوعات الاجتماعية ولو إلى حد، بيدَ أن الهدف الذي يرمي إليه «فروست» كثيرًا ما يكون مُحددًا قويًّا مؤكدًا، فقصيدة «إصلاح الحائط» تنبع من صميم معرفته بوسائل الطبيعة «التي لا تحب الحواجز، والتي تريد أن تُحطم كل سور!» ولكنه عندما نشر القصيدة في عام ١٩١٤م في بداية الحرب العالمية، كان الفلاح فيها نذيرًا قويًّا بالشر:

«يقبض بكلتا راحتَيه على حجرٍ،
مُتسلحًا به كالرجل المتوحِّش في العصر الحجري القديم.»
ويكرر بغير رويةٍ قول آبائه:
«الحواجز الطيبة تخلق الجيران الطيبين.»

وكانت هذه في الواقع قصيدة تُعالج الحرب علاجًا طبيعيًّا. ولعل قصيدته «النار والجليد» التي كتبَها فيما بين الحربين، أشد من هذه صراحةً. يقول:

«من الناس من يعتقد أن الدنيا ستنتهي بالنار،
ومنهم من يقول ستنتهي بالجليد.
وممَّا خبرتُ من رغبات البشر،
أعطف على أولئك الذين يؤثرون النار.
أما لو هلكت الدنيا مرتين،

فإني أظن أن معرفتي بالبعض تكفيني أن أقول:
إن الجليد يصلح أيضًا للدمار،
وهو في ذلك عظيم.»

وفي اليوم الذي يتوقَّف فيه بقاء العالم على اختيار البشرية بين قانونين من قوانين الطبيعة:

«القانون الطبيعي للجشَع والبغضاء،
أو القانون الطبيعي للمحبة.»

فإني أعتقد أننا نستطيع بحق أن نختتم ملاحظاتنا بهاتَين القصيدتَين، اللتَين نظَمهما شاعر قرأ كتاب الطبيعة قراءةً حكيمةً، وطالعه حتى النهاية.

الفصل الرابع

المجتمع والرواية

بقلم ماكسوبل جيسمار

إن ظهور المذهب الطبيعي في الرواية الأمريكية كان هو التيار السائد في القصة الأمريكية في الربع الأول من هذا القرن، فقد فتح الطريق لكلٍّ ما تلا ذلك، ورفع الأدب الأمريكي بوجهٍ عامٍّ من صبغته الوطنية الإقليمية إلى مرتبة الأدب العالمي.

ولكن الحركات الأدبية لا تخضع البتة لهذا التقسيم التاريخي السهل الذي يُريدنا المؤرخون أن نأخذ به. وقد أَلِف المؤرخون أن يُحدِّدوا تاريخ ظهور المذهب الطبيعي في الأدب الأمريكي بعام ١٩١٠م، ومع ذلك فقد نشر «تيودور دريزر» — رائد هذه الحركة، والمنشئ الحقيقي للواقعية الأمريكية الحديثة وباعثها الأول — «الأخت كاري» قبل ذلك بعشر سنواتٍ، أي في عام ١٩٠٠م، ونشر «فرانك نوريس» «ماك تيج» — وهو وصف واقعي رائع للطبقة الوسطى المتخلِّفة في الحياة الأمريكية — في عام ١٨٩٩م، وكذلك نشر «نوريس» «الأخطبوط» — وهو قصة عن زراع القمح في كاليفورنيا، سبقت قصة «جون ستانيبك» «كروم الغضب» — في عام ١٩٠١م.

ولنذكُر في هذا الصدد أيضًا أن «ستيفن كرين» كتب «ماجي، أو فتاة الطريق» في عام ١٨٩٣م، و«شارة الشجاعة الحمراء» في عام ١٨٩٥م، ويُضاف إلى رواد المذهب الطبيعي في الأدب هؤلاء «جاك لندن» الذي أدخل تأثير «دارون» و«نيتشه» في القَصص الشعبي الرقيق في أوائل السنوات العشر الأولى من هذا القرن، كما نشر لندن كتابين آخرَين معروفين — وهما «الكعب الحديدي» في عام ١٩٠٧م، و«مارتن إيدن» في عام ١٩٠٩م — وهما من ثمار الاشتراكية التي نادى بها صراحةً حينما كان لا يزال في ذلك

العهد أكثر القصاصين الشعبيين إيرادًا. ومن عجبٍ أيضًا أن كاتبة نيويورك الأرستقراطية «إديث هوارثن» — وهي من السيدات العظيمات في تاريخنا الأدبي — هي التي أخرجت تلك القطع الرائعة التي تهكَّمت فيها في وقتٍ مبكرٍ على ثروتنا الغربية الجديدة، (وسبقت بها «عادات البلاد» التي نُشِرت في عام ١٩١٣م) تلك القطع التي كان لها من التأثير على «سنكلير لويس» ما جعله يُهدي إليها أحسن رواياته «بابت». وهؤلاء الكُتَّاب وهذه الروايات جزء من التاريخ الباكر للحركة الطبيعية أو الواقعية في القصص الأمريكي، ومن الأفضل أن نعتبر عام ١٩١٠م — الذي نُعيِّن به عادةً بداية هذه الحركة — ذروة أو قمة المرحلة الأولى منها. أما نقطة البداية الحقيقية للواقعية الحديثة فقد كانت في أوائل أو أواسط السنوات العشر الأخيرة من القرن الماضي، وتبلُغ نهايتها في إحدى السنوات التي تقع بين عامي ١٩٤٠م، ١٩٥٠م، بحيث يبلغ مدى الحركة كلها زهاء الخمسين عامًا.

ويجب أن نذكر أيضًا أن الروائي الأمريكي «وليام دين هاولز» بدأ يركز اهتمامه في المظالم الاجتماعية التي نشأت عن الرأسمالية منذ منتصف الثمانينيات من القرن الماضي. وقد سبقت واقعية «هاولز» — برغم خِفتها في بعض الميادين — المذهب الطبيعي عند لندن، و«نوريس»، و«دريزر»، كما أن واقعية العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن أعقبت صميم الحركة الطبيعية، التي كثيرًا ما جهلها حتى الروائيون المتأخِّرون أنفسهم. ونحن نتساءل: ما هذا «الصميم» في المذهب الطبيعي الأمريكي؟ من الميسور أن نعرض مبادئ الحركة عرضًا شاملًا، ولكن من العسير جدًّا أن نرى هذه المبادئ وهي تفعل فِعلها في عمل الروائيين الأفراد، إلا إذا أخذناها مِقياسًا صارمًا نُقوِّم به كل كاتب، فنُهمِل — أو لا نُدرك البتة — تلك الصفات الشخصية المزاجية الفنية التي تجعل لكلِّ كاتبٍ نظرته الشخصية إلى الحياة.

ومهما يكن من شيءٍ فإن الرواية عمل فني وليست بحثًا علميًّا، وهي مُتدفِّقة عضوية في طبيعتها، متنقلة وغامضة في مضمونها في كثيرٍ من الأحيان، وبذلك تختلف عن «النظام» الفلسفي، أو الموعظة الخلقية، أو العرض المنطقي. وحتى الروائيون الفرنسيون في القرن التاسع عشر الذين صاغوا مبادئهم عن المذهب الطبيعي وأثَّروا في أدبنا، قلَّما ساروا في قصصهم وفقًا لنظرياتهم، وإن فعلوا أثاروا السخرية والضحك. وقد كان «إميل زولا» أحسن الكُتَّاب الذين صاغوا هذه القاعدة؛ قاعدة «الأدب العلمي» الجديد، وجعل محوره دراسة البيئة والوراثة: وهو أدب «يُستبعَد السحر منه.» ومن ثَم لم يدخل في نطاقه «غير المعقول». وأكدت هذه الحركة الجديدة الأسباب الطبيعية لتلك الظواهر التي لم تُقدِّم

الميتافيزيقا لها من التفسير إلا ما كان من وراء الطبيعة. والهدف الرئيسي من هذه الحركة هو تطوير طريقة من طرق البحث التجريبي نتناول بها مصير الإنسان في عالمٍ ليست له شخصية مُعينة ولا اتجاه خُلقي مُعيَّن.

هؤلاء الطبيعيون الأوروبيون الأوائل كانوا كذلك يحاولون أن يُحطموا الخرافات والأهواء لينفُذوا منها إلى العادات والتقاليد المتراكمة التي تتكوَّن منها قشور أية مدنيةٍ من المدنيات. وكانت «مادية» هذه الحركة الجديدة احتجاجًا على الاستخدام الخاطئ للقِيَم الروحية، أو استخدام القِيَم الروحية التي تُضيِّق ولا تُوسع مجال الفكر الإنساني. أما «الحتمية» وهي أضعف نواحي المذهب الطبيعي فهي محاولة لدراسة البيئة الاجتماعية بقصد إدراك ثمارها. قال «سنت بيف» في عرضه لـ «مدام بوفاري»: إنني أشعُر بكم في كل مكان يا علماء التشريح والفسيولوجيا في حين أن جميع رذائل البشرية وفضائلها هي عند المؤرخ الفرنسي «تين» نتائج لعمليات كيماوية. ما أشد انخداع المفكِّرين والفنانين في أواخر القرن التاسع عشر في العلم! وهذا هو العلم عَينه الذي يجد اليوم — في منتصف القرن العشرين — تبريرًا قويًّا لاختراع المزيد عن القذائف القاتلة التي تودي بحياة الملايين.

وأحب أن أوجِّه النظر إلى أن «زولا» كان في الواقع خياليًّا مُستترًا وراء نظرياته «العلمية» عن المذهب الطبيعي، وقد تأثر «دريزر» — مثلًا — بـ «بلزاك»، ولم يتأثر البتة بـ «زولا» كما كان «هنري جيمس» في الطرف الآخر من الأدب الأمريكي. والفارق في «تطبيق» المذهب الطبيعي بين «فرانك نوريس»، و«جاك لندن»، و«ستيفن كرين»، و«دريزر» أو من لفَّ لفَّه، يبلُغ من الضخامة مبلغ الفارق في المزاج بين هؤلاء الكُتَّاب جميعًا. حقًّا لقد بدءوا جميعًا بعقيدةٍ مشتركةٍ في فكرة غير واضحة المعالم عن التقدُّم العلمي المتطور، غير أن «جاك لندن» — مثلًا — كان شخصًا آخر خياليًّا مُستترًا أقرب إلى «إدجار آلن بو» منه إلى رفاقه، وتصوره للعالَم «داروويني نيتشي» في صميمه — كان صارمًا شديدًا مائلًا نحو الشر مُكتئبًا ساخرًا، بل وهادمًا في النهاية لنفسه، أما العالم الأدبي عند «دريزر» فقد كان — على نقيض ذلك — عالَم تأمُّلٍ ورقةٍ وحنان، لأن خير أعماله — بالرغم من تأكيده للماديَّة والحتمية، أي على القوى الوحشية العمياء للطبيعة وعجز الإنسان — يموج بالإحساس بالغموض وتقديس الحياة.

غير أن «دريزر» كان شخصيةً مُتناقضة معقدة، وهو كغيره من كبار الكتاب لا يخضع للتحليل السهل العاجل. وقد وصمت قصته «الأخت كاري» بأنها دنيئة أو غير

خُلقية في السنوات الأولى التي تقع بين عامي ١٩٠٠م و١٩١٠م. وكانت حكايةً قصيرة مؤثرة عن فتاةٍ ريفية وصاحبة صالون في شيكاغو، وقد انحدر «دريزر» من أحطِّ أوساط المجتمع الذي صوره بدقةٍ بالِغة وأمانةٍ صادقة. ويرجع بعض الاعتراض على كتابته في أول الأمر من غير شك إلى أنه يمثل الصبغة الجديدة التي صبغ بها المهاجرون إلى هذا البلد لون ثقافتنا فهدَّدت سيطرة الأنجلو ساكسون الرقيقة المهذبة على آدابنا القومية، ويرجع بعض الاعتراض أيضًا على روايات «دريزر» الأولى إلى مجرى معالجته للموضوعات الوضيعة المبتذلة الشعبية مثل أوساط الناس، وبينما هو يتعرض لهذه الموضوعات التافهة — أي لظروف الحياة التي سادت في أمريكا في السنوات العشر الأولى من هذا القرن — نراه يؤكد بغير هوادة العناصر الجنسية في الطبيعة البشرية التي سادت أيضًا بلا مِراءٍ الحياةَ العامة في أمريكا، بل بلغت المستويات العُليا في أدبها الحاد.

أما روايته الثانية «جنى جرهارت» التي نشرها في عام ١٩١١م فقد بناها على حُبٍّ غير مشروعٍ نشب بين رجلٍ من رجال الأعمال الأثرياء وبطلة أخرى لم تُصب شيئًا من الثقافة ولكنها تدعو برغم ذلك إلى الإعجاب. (وهؤلاء البطلات اللائي صوَّرهن في رواياته الأولى تمتد أصولهن — بهذه المناسبة — إلى حياة أخواته ومُستقبلهن) وهكذا كانت الحياة الأمريكية في حقيقتها. ومن بين الكُتَّاب جميعًا كان لدَيه ذلك الإحساس الأوروبي على أشُدِّه إزاء المرأة — وهو التقدير والإعجاب والمحبة لهنَّ كنساء — وهي صفة نادرة في أدبنا القومي. وفي رواية «رجل المال» التي نشرها عام ١٩١٢م، و«العملاق» التي نشرها في عام ١٩١٤م يضرب على وترٍ جديدٍ كل الجدة في حياته بل وفي تاريخ أدبنا بأسرِه. فهنا نجد دراساتٍ للبناء الاجتماعي الجديد الرأسمالي الذي أخذ بسرعةٍ عجيبةٍ يُحوِّل المجتمع المختلط من المدينة والريف إلى صورة جديدة، وهو ذلك «المجتمع الريفي» الذي نشأ فيه «دريزر».

وهاتان الروايتان — وهما حلقتان من سلسلة ثلاثية كان يزمع نشرها — كانتا من خير قصص «دريزر» بالرغم من إهمالهما في بلادنا. (أما رواية «الرواقي» وهي الحلقة الأخيرة من السلسلة الثلاثية فقد نشرت بعد موته في عام ١٩٤٧م، وهي أقل منهما جودةً). وبنشره رواية «العبقري» في عام ١٩١٥م دخل معركةً كبرى جديدة ضد الرقابة على الأدب القومي، ووضع أساس فترةٍ جديدةٍ من الحرية الجنسية كانت نهايةً حقيقية للتزمُّت في أدبنا.

وفي السنوات العشر التي تقع بين «العبقري» و«مأساة أمريكية» التي نشرت في عام ١٩٢٥م أخرج «دريزر» سيلًا من القصص القصيرة والمسرحيات والمقالات واليوميات، والجزء الأول من سيرة حياته الذي نشره بعنوان «كتاب عن نفسي». أما رواية «مأساة أمريكية» فكثيرًا ما تُعَدُّ أعظم رواياته، وهي حكاية بطل ريفي غربي آخر — حكاية روح صغيرة أخرى — وقعت فريسة للثراء و«النجاح»، وقد كان ذلك هو النمط السائد في المجتمع الأمريكي — كما رآه «دريزر» — وعلى من يقع اللوم حينما قَتل بطل الرواية الفتاة التي كانت سلواهُ في شبابه لأنها تقِف الآن عقبةً في سبيل زواجه من الأوساط المالية؟ على من يقع اللوم حقًّا في كل ما تعرِض له قصص «دريزر»، حيث تعصف بالفقراء والعاجزين دائمًا رياح أمزجتِهم وميولهم، أو تنقضُّ عليهم تلك القوى الاجتماعية العالمية الأكبر التي لا تعبأ البتة بحاجات الفرد أو بآلامه؟

كان «دريزر» ينظر إلى العالم كأنه دوامة مظلمة مُدوية تبتلِع الفرد في جوفها السحيق، غير أن نغمة التشاؤم هذه لم تخل من أمل، فهو يعطف على مأساة الإنسان، ويحس إحساسًا رقيقًا إزاء ضحايا الحياة، وكثيرًا ما يُعجَب إعجابًا شاعريًّا بكل ما في الوجود من جمالٍ، برغم ما قد ينطوي عليه هذا الجمال من عنفٍ وما يُضمِر من قساوة. كان لدَيه — كما كان لدى «هوثورن» — ذلك الإحساس بالمأساة الذي لا يعرفه إلا كبار الفنانين.

ثم إنه فتح الباب للواقعِيِّين الذين جاءوا بعده، من «شروود أندرسن»، و«ألن جلاسجو» إلى «سنكلير لويس»، غير أن الحركة الواقعية في الأدب الأمريكي الحديث بدأت مرحلةً جديدة عندما دخل فيها «هـ. و. منكن» — أول فيلسوف طبيعي عظيم في العشرينيات من هذا القرن — و«سنكلير لويس». كان الطبيعيون السابقون من «كرين» إلى «دريزر» مُكتئبين في نظرتهم، عبروا — كما جاء في مؤلفات «شروود أندرسن» أو «ولاكاثر» التي سبقته — عن الآلام المكبوتة العقيمة التي عانى منها أساسًا أبناء الغرب من الجهَّال والمتواضِعين والريفيين في العالم الجديد، وفعل ذلك أيضًا إلى حدٍّ ما «لويس» في رواياته الأولى، فكانت رواية «الطريق العام» كتابًا سيطر في عام ١٩٢٠م على العالم الأدبي وأشاع الحرارة في أدب الثورة، وهي قصة مدينة أمريكية غربية جرداء وبطلة حاولت أن تُصلحها، وكانت هذه البطلة خيالية عاجزةً عن مُجابهة الموقف؛ ولكنها أمست آنئذٍ رمزًا وطنيًّا، وهذه الفتاة الثائرة، «كارول كنيكوت» — كما قال لويس — كانت تُعبر عن روح الإمبراطورية الحائرة التي نُسمِّيها «الوسط الغربي الأمريكي»، وهي كشخصية نورا عند «إبسن» هزت الثقافة الأمريكية اللاهية.

وبعد ذلك بعامَين نشر «لويس» قصته «بابت» وربما كانت خير مُؤلَّفاته، فقدَّم للعالم لونًا جديدًا من ألوان الثقافة. وقد نفهم اليوم أن هذه القصة الشهيرة كانت حلمًا مُزعجًا — سريالية في فكرتها الأساسية أكثر منها واقعية — حلمًا يصور رجل الأعمال الأمريكي الصغير في عالم المستقبل الذي تم تقنينه من جميع النواحي. وتنتمي «بابت» في الواقع إلى مجموعة القصص الخيالية التي تُهاجم «العوالم المثلى» في القرن العشرين من قصة «أولدس هكسلي» «العالم الطريف» إلى قصة «جورج أورول» التي نشرها تحت عنوان «عام ١٩٨٤م». ومن الطريف أن نرى كيف أن «لويس» قد أقحم نفسه في المستقبل، أو حاضر المستقبل على الأصح. فمُنذ بداية القصة في حجرة نوم البطل — «وهي سلبية نظيفة كقطعة من الثلج الصناعي» — إلى خاتمة موضوعها حيث تتمُّ الصفقة الحقيقية الأخيرة الكبرى، نجد أن هذا الكتاب إنما كان صورةً شعريةً رائعةً لمجتمعٍ لا يفكر إلَّا بالعقل الجماعي. إنه «جحيمنا» الوطني الذي يُصيبنا من الحياة الآلية التي سيطرت على البلاد، أو هو «نهاية الدورة» حيث يقطن العالم عنصر جديد من الكائنات البشرية فُصِّل تفصيلًا ورُكِّب تركيبًا صناعيًّا.

ولكن «جورج بابت» لم يكن سعيدًا في هذا العالم الذي تسود فيه العلاقات البشرية المصطنعة، كما أن «سنكلير لويس» قد استخف بهذا العالم من قبل، وهذا هو مغزى الرواية. ثم وصف «لويس» بعد ذلك رجل الأعمال الأمريكي الحقيقي وصفًا فيه شيء من العطف في روايته «دُ دز ورث» التي نشرها في عام ١٩٣٩م. وكذلك استعرض مجال البحث العلمي في رواية «أروسمث» في عام ١٩٢٥م. وبعد ذلك بعامَين جال جولةً كبرى في رواية «إلمرجانتري» في الديانة البدائية والديانة الحية في الولايات المتحدة. أما من حيث التكوين الفني فقد كانت هذه الرواية من تلك الروايات التي لم تُصِب ما أصاب غيرها من نجاح. ولكنه يخفي خلف إحساسه بالهزل والكوميديا نِقمته على الحطِّ من شأن الروح الإنساني، وثورته الخلقية على أيِّ إفساد للقِيَم الإنسانية المشروعة. وفي رواية «إلمرجانتري» أجزاء تُوحي بخير ما في «بابت»، وهي تتَّصِف أيضًا بالصنعة السريالية وبما وراء السخرية. وفي هاتَين الروايتَين يقرن الكاتب بين نغمة العطف وعنصر السخرية الاجتماعية القاسي المرير الذي عالج به كل عيوب الحياة الأمريكية الحديثة وحماقاتها. إن «سنكلير لويس» قد رفع النقاب عن كل أوهامنا القومية في ميادين العمل، والدِّين، والعِلم، والسياسة، والإصلاح الاجتماعي، بل وحُبنا للناس. ذلك كان ما يهدف إليه لويس، وقد أصاب الهدف.

أي ميدان من ميادين الحياة الأمريكية في العشرينيات من هذا القرن لم ينظر إليه «لويس» (مع منكن أو رنج لاردنر) بعينٍ ناقدة حاقدة، ولم يتطلَّع إليه بنظرةٍ حاسدة؟ إن الوظيفة الكبرى لأدبنا طبقًا للتقاليد العظمى للديمقراطية الحرة الأمريكية من «توم بين» و«توماس جفرسن»، من «إمرسن»، و«ثورو»، و«ملفل»، و«والت هويتمان»، حتى كُتَّاب العشرينيات هؤلاء؛ كانت دراسة ظروف حياتنا الطبيعية والاجتماعية، وأن نُصوِّب عليها رؤيا الأفراد الموهوبين منا، ثم عرض نتائج الدراسة بأقصى حرية.

لقد كان أدبنا دائمًا أدب احتجاج، ونقد، وثورة، وسوف يكون يومٌ قاتم في ثقافتنا وفنوننا إذا تخلى الروائيون عندنا عن ميراثهم هذا الوطني العميق.

وبهذا الاهتمام بناحية السخرية في بلادنا أكثر من الاهتمام بناحية المأساة فيها في العشرينيات نجد أن الحركة الواقعية بفرعَيها تتدفَّق في آنٍ واحدٍ، فأنت تلمس في الروايات الشهيرة لـ «جون دوس باسوس»؛ «ثالوث الولايات المتحدة»، وفي مسرحيات الجنوب الأقصى القاتمة لـ «وليام فوكنر»، العناصر المختلطة للإيمان الشديد بالعدالة الإنسانية وللعرض الساخر اللاذع للمجتمع الأمريكي، وهذه الزمرة من كُتَّاب القصة المتأخرين، ومن بينهم «إرنست همنجواي»، و«سكوت فتزجرالد»، وغيرهما من أعضاء «الجيل الحائر» المعروفين، هذه الزمرة هي التي رفعت الحركة الطبيعية إلى ذروتها، وأدبنا القومي إلى مرتبة الأدب العالمي. كانوا قومًا شديدي الحساسية بالجمال، هؤلاء القوم الذين عاشوا في العشرينيات، يمثلون القمة والنهاية، ولا يمثلون البداية كما كان الناس يحسبون في عهدهم لهذه الحركة في أدبنا، ولا يزالون حتى اليوم يكوِّنون الصورة السائدة للثقافة الأمريكية في رأي العالم.

ولكن الفن يتذبذب دائمًا — كما يقول «أوتو رانك» — بين قطبَي الفرد والمجتمع. فلمَّا حلت الصدمة المفاجئة للأزمة الكبرى التي وقعت في العشرينيات، اتجه أدبنا بكُلِّيته مرةً أخرى إلى مشكلات المجتمع العاجلة، ثم عاد إلى الهدف القديم والمعنى الأول للحركة الطبيعية السابقة.

وعندئذٍ نجد أن «جون ستاينبك» في رواية شهيرة أخرى في ذلك العهد عنوانها «ثمار الغضب» نشرها عام ١٩٣٩م يعرض عرضًا مسرحيًّا كارثة «الأوكي» أو الفلاحين في الغرب الذين فقدوا مزارعهم. وليس من شكٍّ في أن هذه الرواية لا تزال قوية متينة باقية، مفتاحًا لعهدها، وتاريخًا ملحميًّا من بعض الوجوه لسنوات الأزمة في ثقافتنا الغربية الزراعية. وفي سلسلةٍ معروفة أخرى من الروايات وصف الكاتب الجنوبي «توماس وولف» وجه

الأُمَّة خلال سنوات النضال الاجتماعي: أمل الحياة الأمريكية وواقعها من موطنه الجبلي إلى أعلى مستويات المجتمع في نيويورك، ثم مرة أخرى إلى أحياء بروكلن الفقيرة. وهناك روائيون آخرون في الثلاثينيَّات مثل «جيمس فاريل»، كرسوا جهدهم لدراسة الفقراء الذين لا يملكون شيئًا في مجالات ثقافتنا التي ارتدَّت إليها المأساة مرةً أخرى. وما فتئ ثالوث فاريل «ستدز لونيجان» الضخم الثقيل، الذي كتبَه فيما بين عامي ١٩٣٢م، و١٩٣٥م عملًا فريدًا في نوعه، في حين أن روائيًّا آخر، مثل «إرسكين كولدول»، يُوجِّه اهتمامه إلى «البِيض الفقراء» في الجنوب. وبمثل هذه المؤلفات تتمُّ الحركة الأدبية، التي نُسمِّيها الحركة الطبيعية، دورتها الكاملة وتعود مرةً أخرى إلى أهدافها وأغراضها الأولى. وبذا يمكن أن نقول إن الحركة في عمومها قد كملت.

وربما لم يكن من سبيل المصادفة أنَّ الصوتَين الأدبِيَّين اللذَين ارتفعا في الولايات المتحدة في الأربعينيات — صوت المغفور له «رتشارد رايت» وصوت «هنري ميلر» — كان كلاهما بمعنًى ما من «الكُتَّاب السُّفليين». تحدث رايت أروع حديثٍ له عن الزنوج الأمريكيين في الجنوب، الذين لم يجدوا من قبلُ مثل هذا الصوت القوي الصريح في أدبنا. أما «هنري ميلر» — على نقيضه — فقد سار شوطًا إلى الأمام في طريق الثورة الجنسية في آدابنا، وقد مدَّ الآن «ميلر» «ثورة البدن» المشهورة التي كان لها من الأهمية في تاريخ الحركة الطبيعية ما لِنَقدها الاجتماعي، إلى حدِّ الشهوة الجامحة الساخرة التي هزأت من كل قيودنا ومُعتقداتنا الأنجلوساكسونية التي تمسَّكت بها الطبقة الوسطى، بل هزأت من كل الأهداف والقِيَم في المجتمع الحديث عامةً.

وعلى مستوًى أشد محافظةً على القديم نجد روائيًّا مثل «جون أوهارا»، وآخر مثل «جيمس جولد كوزنز»، يسيران شوطًا إلى الأمام بطريقة الطبيعيِّين وبسلاحهم القاطع؛ سلاح السخرية الاجتماعية، كما احتفظ «جون هرسي» بالضمير الأدبي الأمريكي. ومع ذلك فقد كان «رايت»، و«ميلر» أقوى صوتًا وأعمق أصالةً في الأدب في حدِّ ذاتهما لأنهما اختارا بالغريزة أن يكونا من «الكُتَّاب السفليين»، وهما يُحدِّدان النهاية الحقة للحركة الأدبية العظمى — سمِّها الطبيعية، أو سمِّها الواقعية، أيهما شئت — التي لبثت نصف قرنٍ في الآداب الأمريكية، والتي أدَّت واجبها وتركت أثرها، وربما أحسَّا أيضًا بالحاجة إلى الهبوط إلى أسفل — كما أحسَّت الشخصيات القديمة في الأساطير اليونانية — لعلهما أن يجدا مصادر جديدة للحياة، واتجاهاتٍ جديدة للأدب.

ولا أقل من أن يأمل المرء أن يَخرُج ذات ربيعٍ مُقبل، أو في نهضةٍ قادمة أو في حركة إحياء في الأدب الأمريكي، أو في عالمٍ أصفى من عالمنا اليوم، الورثةُ الأدبيون خلفاء المذهب

الطبيعي الواقعي من مَخبئهم الخفي لكي يُعالجوا من جديدٍ قضايا زمانهم الحقيقية، ولكي يخرجوا سلسلة أخرى من الروايات كأفضل ما جمعنا في ظل هذه الحركة خلال الخمسين سنة الماضية.

الفصل الخامس

ثورة برودواي

بقلم ألن داونر

بدأت الحركة الجديدة في الدراما في مدينة نيويورك بشارع برودواي، وهو مركز المسرحية في الولايات المتحدة. ففي الأسبوع الأخير من شهر يوليو من عام ١٩١٦م دُعِي رواد المسرح لمشاهدة «قلب وتونا» وهي مسرحية غنائية عن حبِّ رجلٍ أبيض لامرأةٍ هندية أمريكية، أو «الخزف العادي» وهي مسرحية عاطفية تُعالج إحدى المشكلات، أو «بو برومل» وهي مسرحية خيالية تعرض الأزياء في مطلع القرن التاسع عشر بإنجلترا، أو «مجرد امرأة» وهي خليط من الحياة المنزلية. وبعد نصف قرنٍ من إبسن وسترندبرج، وبعد عشرات السنين من تشيكوف وهو بتمان ومُصلحي المسارح في القارة الأوروبية وأضرابهم، كان المسرح في الولايات المتحدة لا يزال مرتبطًا بالأشكال الدرامية ونظرات الماضي العتيقة؛ كان يَعتبر نفسه عملية تجارية بحت، فيصرُّ على أن مُهمته هي الترفيه، ويُعرِّف الترفيه بأنه هروب من واقع الحياة.

وخلال هذه الأسابيع عينها، وعلى بُعد أربعمائة ميلٍ شمال شرقي مدينة نيويورك، في قريةٍ صغيرةٍ يشتغل أهلها بالصيد، عند طرف رأس كود، نظمت نفسها جماعة من الفنانين من مختلف الأنواع — رسَّامين، ونحاتين، وشعراء، وروائيين — في جماعةٍ مسرحية أطلقَت على نفسها اسم «ممثلي مدينة بروفنس»، واستأجروا كوخًا من أكواخ الصيد في طرف جسر يمتدُّ في المحيط الأطلنطي، وهو عبارة عن بناء صغير يتَّسِع لأقل من مائة شخصٍ وأقاموا مسرحًا مُتنقلًا، وأخرجوا عليه مسرحية ذات فصل واحدٍ اسمها «مُتَّجِه شرقًا نحو كاردف».

وهي مسرحية بسيطة، لا تُشبِه البتة أي شيءٍ يمكن أن يعرض في ذلك الحين في مدينة نيويورك، والحركة المختصرة هنا تتألَّف من حوارٍ بين ملَّاح في نزع الموت وصبيِّه الذي يحاول أن يرفع من حالته المعنوية، وقد أُصيب الملاح في حادثةٍ على ظهر سفينةٍ من سفن النقل، وهو يرقد في سريره على المركب يحلم بالحقول الخضراء في المزرعة التي طالما اشتاق أن يستقر فيها ويتخلَّى عن حياة البحر إلى الأبد. أما الملَّاحون الآخرون، وهم خليط من أجناس العالم، فتراهم يتشاجرون، ويتجادلون، ويتبادلون النِّكات في أماكنهم البائسة المضطربة. لا يفهم بعضهم بعضًا، ولا يستطيع الملاح الذي يُعالج سكرات الموت أن يتبادل معهم رأيًا، لأنه يمثل عزلة الفرد على الأرض. ولست أظن أن الرجل من عامة رواد المسرح في ذلك الحين كان يَعُد «المتجه شرقًا نحو كاردف» مسرحيةً من أي نوعٍ من الأنواع، فهي تخلو من الحركة ومن العنف ومن الخيال ولا تعدو أن تكون حالةً من حالات النفس، أو تعليقًا تصوريًّا على خبرةٍ من الخبرات. ولكن قبولها الشديد من جمهور «مسرح مدينة بروفنس» شجَّع جماعة التمثيل على المضيِّ في عمَلِهم، وأوحى إلى كاتب المسرحية أن يكتب سلسلةً من المسرحيات التي تُشير إلى أن المسرح في أمريكا قد بلغ سنَّ الرشد، ووضعتُه موضع أول كاتبٍ من كُتَّاب المسرحية الأمريكان يظهر على المسرح العالمي، واسم هذا الكاتب «يوجين أونيل».

وكما أشرتُ من قبل كان نضج المسرح في الولايات المتحدة متأخرًا بالقياس إلى حركات المسرح الجديد في القارة الأوروبية، وكان أيضًا مُتأخرًا بالقياس إلى نضج الرواية الأمريكية والشعر الأمريكي. ومعروف أن احتراف المسرح هو دائمًا فنٌّ أشد تقيُّدًا بالقديم من نظيره من الأنواع الأخرى من الأدب والفنون الرفيعة. ولا يرجع ذلك إلى ضعف الوحي فيه أو إلى نفوره من الآراء الجديدة، وإنما يرجع إلى أن المسرح ذاته وسيلةٌ من الوسائل الضخمة المعقَّدة. ولا تقتصِر الثمرة النهائية على مُبدعٍ واحد — وهو المؤلف — بل يشترك في إخراجها عدد عديد من المبدعين؛ المديرين والممثلين، والمصورين، ومُصمِّمي الأزياء. وتشترك أيضًا في إخراجها دار التمثيل، وهي عادةً بناء ضخم مُعَد إعدادًا ثابتًا مُكلفًا. والتجريب عسير لا يجدي إلا إذا كان بين هذه المجموعة المعقَّدة من الأفراد والمعدَّات المادية نوعٌ من أنواع الوحدة، إما في الرأي أو في العمل. ومن ثم كانت ضرورة قيام هيئة مثل هيئة «ممثلي مدينة بروفنس» أو «ممثلي ميدان واشنجتن» التي ظهرت في نفس الوقت تقريبًا في قرية «جرينتش» بمدينة نيويورك، وذلك قبل أن تُثمر أية ثورة في إخراج المسرحيات أو كتابتها.

والواقع أن المسرح الأمريكي التجاري في أعقاب القرن التاسع عشر قد بدت عليه أمارات خفيفة تُشير إلى انتقاله من عاطفيته ومَيله نحو الدراما الغنائية. فقد حاول «جيمس هيرن» إدخال المذهب الطبيعي في مسرحياتٍ مثل «أراضي السواحل» و«مرجريت فلمنج»، وأيَّده وشجَّعه الروائيون والنقَّاد الطبيعيون في ذلك الحين، كما حاول «برسي ماك كاي» و«وليام فون مودي» في مطلع القرن العشرين إحياء المسرحية الشعرية والخيالية. وأصابت مسرحية «الفاصل الأعظم» لـ «مودي» شيئًا من النجاح.

كان المسرح في الولايات المتحدة — كما كان المسرح في القرن التاسع عشر عامةً — مسرحًا واقعيًّا، وإنك لتجد العلامات الأولى لنُضجه في محاولة كُتَّاب المسرحية معالجةَ الموضوعات الهامَّة أو الآراء الهامة مُعالجةً واقعيةً كما عالجوا من قبل المواقف وتصوير الشخصيات. ومن سوء الحظ أن عمَّال المسرح والمخرجين كانوا يقنعون بالواقعية السطحية وبالواقعية الخادعة، ولم يأبهوا إلا قليلًا بواقعية الفكرة؛ ومن ثم فقد كان لا بد لروَّاد المسرح الأمريكي من الرضا بالمسرحيات الغنائية العاطفية لكُتَّاب من أمثال «دافيد بيلاسكو» التي أُخرِجَت مع أشدِّ المراعاة لأدق تفصيلات الخداع الواقعي. وقد أغرى ظهور الواقعية — التي سمَّاها «أونيل» تفاهة السطحية — روَّاد المسرح لقبول موضوعاتٍ ومشكلات تُعالَج على المسرح بأساليب كانت تُثير الضحك والسخرية في أية رواية تزعم لنفسها مثل هذه المكانة الجدية. ولم يكن بوسع المسرح الأمريكي بعد «يوجين» و«أنيل» أن يعود إلى الماضي.

ولم يكن ظهور «يوجين» مُباغتًا؛ فلقد كانت تكمُن وراءه المهارات والحِيَل التي طوَّرها الفنانون المختلفون في مسرح القرن التاسع عشر. كان هناك عدد كبير من الممثلين الموهوبين، وكانت هناك آراء ثورية لكتَّاب غير مَسرحيين من أمثال «كارل ماركس» و«سجمند فرويد» و«فرديك نيتشه»، وكانت هناك برامج الجامعات والكليات الأمريكية المختلفة التي حاولت أن تُحرِّر عقول كُتَّاب المسرحية الناشئين بتبصيرهم بخير ما جال فيه الفكر والقول في العالم، بالإضافة إلى وحي جماعة مدينة «بروفنس». وقد انحدر «أونيل» من أسرةٍ مسرحيةٍ متميزةٍ في القرن التاسع عشر، وكان واسع الاطلاع على المفكِّرين المتقدِّمين الذين ينتمون إلى الحركات التقدُّمية في القرن التاسع عشر، ودرس في «برنستون» و«هارفارد»، والتقى مع الجمهور لأول مرةٍ في جماعة مدينة «بروفنس».

وربما كان لزامًا علينا أن نؤكد المؤثرات القومية التي تولَّدت عنها ثورة الدراما الأمريكية. فبالرغم من نجاح المسرح الجديد في أوروبا فإن المحصول الأوروبي لم يكن

له أثر شديد على الكتاب الأمريكيين. فإن «إبسن» لم يَرُق كثيرًا للذوق الأمريكي بالرغم من قراءة الأمريكيين وإخراجهم لمسرحياته أحيانًا، وربما يرجع السبب في ذلك إلى أن موضوعاته الكبرى، وإصراره على حقِّ الإنسان في تحطيم أغلال الماضي — وهو ما يصِفه «شو» بروحه الهدامة — قد دُوِّنت في إعلان الاستقلال والدستور الأمريكي قبل «إبسن» بنصف قرنٍ، فلم يكن من اليسير أن تهزَّ المُشاهد الأمريكي بجدَّتها وكشفها كما فعلت في أممٍ وثقافاتٍ تقوم على مبادئ مختلفة.

ويظهر أن قادة المسرح الأوروبي الذين كان لهم تأثير على التأليف والإخراج الأمريكي كانوا ثلاثة: أولهم سويدي هو «أوجست سترندبرج» الذي أوحى بمسرحياته المنسابة المباشرة الرمزية إلى الكُتَّاب الأمريكان أن مسرحية القوة ذات الدلالة أمر ممكن في حدود المسرح الواقعي، وثانيهم «جورج قيصر» والتعبيريون الألمان، الذين عرضوا أساليب تسمح بخلْق نوعٍ من المسرحية الذاتية له جاذبية عُظمى لجيلٍ أخذ يتدبر نفسه تدبُّرًا عميقًا (وهنا يجب أن نشير إلى أن التعبير كشكلٍ من الأشكال الفنية لم ينجح قط في الولايات المتحدة، إلا أن كثيرًا من أساليب الكُتَّاب التعبيريين قد انتقلت إلينا واستُغِلت استغلالًا حرًّا ناجحًا)، وثالثهم، المخرجون والمديرون من أمثال «جاك كوبو» الذين شجعت طريقتهم الجديدة الحية المبسطة في إخراج المسرحيات، التي شهدها ونقل أخبارها عددٌ كبير من السياح الأمريكان، الإصلاحَ في الإخراج لكي يَسير جنبًا إلى جنب مع الإصلاح في كتابة المسرحية.

وليس من المبالغة أن نقول إن إصلاح المسرح الأمريكي اعتمد في نهاية الأمر على «يوجين أونيل» وما أخرجَتْه موهبته في السنوات التي تقع بين عامي ١٩١٦م و١٩٢٦م. وقد أسهم «أونيل» في نواحٍ ثلاث: فهو أولًا قد كتب مسرحياتٍ كانت مُبتكرة في شكلها إلى حدٍّ كبيرٍ، يدين بها لمحصول المسرح العالمي بأسرِه، وإن لم يكن مُقلدًا فيها، ثم إنه أبدع — أو عاوَنَ على ابتداع — أساليب جديدةٍ في الإخراج المسرحي الذي يتفق اتفاقًا تامًّا مع ما تتطلَّبه كل مسرحيةٍ جديدة، وهو من ناحية ثالثة لا يُصوِّر في مادة المسرحية وموضوعها عالم المسرح المصطَنع، أو عالمًا تقليديًّا قديمًا، وإنما يصور حياة عصره وتفكيره، وقد تمخَّض عن صناعته وشجاعته في الإبداع والتصوير محصول ضخم جديد ينضج منه المسرح في الولايات المتحدة.

وبالرغم من أن «أونيل» من أصل أيرلندي، فقد كان يستحيل على القارئ ألَّا يعتقد أنه كاتب مسرحية أمريكي، فأشخاصه أمريكيون، الفلاح، والملاح، والجندي، ورجل الأعمال،

والتاجر المتجول، وعامة الرجال والنساء، وقد كان هؤلاء وحدَهم مَوضع اهتمام المسرح الأمريكي منذ بدايته. غير أن «أونبل» ينظر إليهم في ضوء تجارب ما بعد الحرب، لا كشخصياتٍ مسرحية تكرَّرَ ظهورها. الفلاحون عنده في أزمةٍ، وهم من أصحاب الشدة في إنجلترا الجديدة يُصارعون الأرض، لا يراهم مُزارعين سعداء مُبتهجين فيما يُشبه الفردوس، وملَّاحوه هم العمال المشعثون فوق السفن الناقلة، وليسوا أولئك الملَّاحين المرِحين الذين تشهدهم في الملاهي الموسيقية الوطنية. ومدمنو الخمر عنده لا يتوبون لكي يُعطوا للمتفرجِين درسًا خلقيًّا، وشئون الحب عنده تنتهي — كما تنتهي عند «سترندبرج» — بالمأساة ولا تنتهي بالرسائل الغرامية المزخرفة التي تنمُّ عن العاطفة العائلية. ومواقفه أيضًا أمريكية: فهو يكتب عن ورثة التزمُّت الذي ظهر في إنجلترا الجديدة، وعن الحرب الأهلية وعن حياة الفنان في قرية «جرينتش»، وقد كان «ماركو بولو» — أول تاجر رحالة — أحد شخصياته التاريخية القلائل.

غير أن معالجته للأشخاص والمواقف كانت دائمًا في حدود الفكر السائد في القرن العشرين، خذ على سبيل المثال مسرحية عن الحرب الأهلية «الحداد يلائم إلكترا»؛ كانت الحرب الأهلية دائمًا موضوعًا مطروقًا في المسرح الشعبي منذ اللحظة التي نشبت فيها تقريبًا، غير أن المعالجة الشائعة لهذا الموضوع كانت دائمًا تتضمن ضابطًا من الشمال يَهيم عشقًا بفتاةٍ من بنات «الاتحاد». أما الحرب الأهلية عند «أونيل» فليست إلا منظرًا خلفيًّا لقصة ذنبٍ ترتكبه أسرة وتُكفر عنه، وترتكز في الظاهر على ثالوث «الأورستية» العظيم لإيسكيلس، ولكنها تدين بدرجة أكبر — في قوتها وجذب المأساة فيها — لمكتشفات علم النفس الذي يرتد إلى «فرويد» وحياة الغابة. وأنت تلمس ذلك أيضًا إذا نظرتَ إلى مسرحيته عن الحياة الريفية الأمريكية «رغبة تحت أشجار الدردار». ففي الدراما الشائعة تجد أن الفلاح العجوز الطيب في إنجلترا الجديدة يقع تحت رغبةٍ شديدة في ذهابه إلى المدينة الكبيرة لكي ينقذ ابنه الذي وقع فريسةً للمفاسد. أما الفلاح عند «أونيل» فهو رجل قاسي القلب، مُحب للامتلاك، مؤمن بالكتاب المقدس وابنه ثائر صراحةً عليه، وهو يرفض أن يتحرك لمعونته حينما تُوجَّه إليه تهمة القتل.

ولا ترجع أهمية هذه المسرحيات أو ثورتها إلى أنها تؤكد الأوجه العابِسة المقبضة في الحياة الأمريكية، وإنما ترجع أهميتها وثورتها لأنها تصور، لأول مرةٍ في المسرح الأمريكي، الدُّنيا بعد الحرب؛ الدنيا التي تخلَّت فيها الأمور المؤكدة — الأمور الخُلقية والشرعية إلى حدٍّ ما — للأمور غير المؤكدة. ولم يعُد بالإمكان أن يقول المرء في وثوق إن هذا العمل

على صواب، وهذا العمل على خطأ، وإنما كان لا بد لكل الأعمال أن يُعاد تقويمها، ولكل المواقف أن يُعاد النقاش فيها، ولكل الشخصيات والأوضاع أن يُعاد تحليلها، أملًا في إيجاد قِيَم جديدة وأمور ثابتة جديدة يؤمن بها الناس في العشرينيات من هذا القرن. وقد حقق «أونيل» هذه الأغراض بمهارة مسرحية فائقة وقُدرة خلَّاقة عُظمى، وشجَّعَت تجربته ونجاحه الجيل الجديد من كتَّاب المسرحية — «ماكسويل أندرسن»، و«فيليب باري»، و«ثورنتن وايلدر»، و«إلمر رايس»، و«روبرت شروود» — الذين اقتحموا المسرح بعدما أضاء لهم «أونيل» الطريق.

إن الصفة المميزة للمسرح الأمريكي بعد عام ١٩١٦م هي استمراره في التجريب بغير هوادة، وإنك لتجد أن عمل كل كاتبٍ من كبار كُتَّاب المسرحية ينتقل من صورةٍ إلى صورةٍ، ومن أسلوبٍ أو طريقةٍ إلى أخرى، ومن المسرحية المحبوكة إلى المسرحية العامة المفكَّكة، ومن الواقعية إلى الرمزية إلى التعبيرية. وقد يبتكِر كاتب المسرحية مُركَّبَه الخاص من الأشكال والأساليب والتجريب في كتابة المسرحية يسير جنبًا إلى جنبٍ مع التجريب في فنون التمثيل والتصميم والإدارة والإضاءة. ولما كان كل شيءٍ يخضع لرقابة المسرح العملي، ولما كان كل شيءٍ يتمُّ بقصد نقْل ما يجول بخاطر المؤلِّف إلى تجربة تمثيلية، لما كان كل شيءٍ هكذا، فسرعان ما رحَّب به الجمهور وشجَّعه. وهو ذلك الجمهور الذي ربما كنَّا نتوقَّع منه نبذ كل ما لا يُساير القديم.

ولَمَّا كان أي كاتبٍ مسرحي أمريكي ممن له أكثر من مسرحيتَين جيدتَين لا بد أن تبدو في كتابته ميول تجريبية، فلا مندوحة لنا عن اختيار قلةٍ تمثِّل صنوف التجربة المختلفة في العشرينيات والثلاثينيات. وقد وقع اختيارنا على «ماكسويل أندرسن»، و«فيليب باري»، و«ثورنتن وايلدر»، لأنهم جميعًا يكتبون عن المجتمع الأمريكي المعاصر، وهو الموضوع المقبول الذي تُعالِجه المسرحية الواقعية المحكمة، ولأنهم يسيرون في اتجاهاتٍ تختلف كل الاختلاف عن الشكل والأسلوب التقليدي.

وقد حقَّق «ماكسويل أندرسن» أول نجاحٍ عظيم له بسلسلةٍ من المسرحيات النثرية المغرقة في واقعِيَّتها، وذلك بالرغم من أنه بدأ حياته صحفيًّا وشاعرًا. شخصياته كأنها صور فوتوغرافية مأخوذة من الحياة. واللغة تُردِّد في صدق وإخلاص الطبقة والظروف التي تنتمي إليها الشخصيات، وليس الموضوع، في أغلب الأحيان، مشكلةً من المشكلات التي تُثير اهتمام الجمهور المباشر؛ فمسرحيته «ما قيمة المجد؟» (التي كتبها بالاشتراك مع لورنس ستولنجز) بما تتضمَّنه من شخصيات فظة مشاغبة بذيئة، وبتصويرها تصويرًا

لا وهْمَ فيه للمُحاربين، تمثل الإدراك الذي أخذ يشيع بين الناس بأنَّ الحرب لم تشتعِل طبقًا لأفكارٍ خيالية فروسية كان لها من قبل وجود، وإنما هي حرب قاسية مُنحطة. ولكنه برغم ذلك لم يخلُ من الفكاهة. أما مسرحيته «آلهة البرق» (التي كتبها بالاشتراك مع «هارولد هكرسن») فقد كانت نقدًا اجتماعيًّا يستند إلى الموضوعات الفعلية التي أثارتها محاكمة اثنَين من الفوضويين. وأما مسرحيته «المجلسان» فقد كانت تهكُّمًا على أعضاء التشريع الفدرالي. وكانت الفترة التي تلت الحرب مباشرةً — التي كُتِبت خلالها هذه المسرحيات — تتميَّز بروح النقد والسخرية. ويرجع نجاح المسرحيات إلى مُعالجتها لموضوعاتٍ مباشرة، كما يرجع إلى المهارة في تأليفها.

غير أن القيود التي وضعها ما يجوز لنا أن نُسمِّيَه كتابة المسرحية الصحفية، قد أثارت في نفس «أندرسن» القلق؛ إذ كان يعتقِد مع «برناردشو» أن المسرح «هو كاتدرائية الروح قبل كل شيء، التي تكرس جهدها للارتفاع بمستوى الإنسان.» كما يعتقد مع «جيته» «أن الشعر التمثيلي هو أعظم عمل للإنسان فوق الأرض.» فصمَّم على «أن يسمو في الطبقات العُليا من المأساة الشعرية.» ومن ثم أهمل نجاحه في الواقعية النثرية، وكتب «الملكة إليزابث». وإذا كانت هذه خطوة جريئة، فإنها لم تكن سوى نصف خطوةٍ نحو التجريب الحق. والمسرحية تاريخية في مادتها، والنَّظْم أساسه السطر ذو التفعيلات الخمس، وهما من العناصر التقليدية في المسرحية الشعرية الإنجليزية.

وقد شجع نجاح «إليزابث» «أندرسن» على أن يخطو خطوةً واسعةً نحو كتابة مأساة شعرية تتصف بالصفة الأمريكية، وتُمثل القرن العشرين، فمسرحية «ونترست» تبدأ بنفس الأدوات المستخدمة في «آلهة البرق»، ولكنها أقلُّ احتفالًا بسوء تطبيق العدالة بشكلٍ واضح على قضيةٍ من القضايا منها بطبيعة العدالة ذاتها. لا يستمدُّ شخصياته — كما جرى التقليد — من الأساطير والقَصص القديم، وإنما يَستمدُّها من الطبقات الأمريكية الدنيا: من أبناء المهاجرين، والمتشردين، والعمال، وأفراد العصابات. وهنا بالطبع قابلَتْه مشكلة اختيار اللفظ الملائم لكي يخلق عبارةً شعرية لصنوفٍ من الناس كانوا يُصوَّرون عادةً بغير فصاحةٍ، وسجل «أندرسن» المشكلةَ بشيءٍ من النجاح بتقديمه شخصياتٍ يتوقَّع المشاهد منهم أن يكونوا من أصحاب الميراث الأدبي والفلسفي الفني، كحاخام اليهود مثلًا، وهو كذلك يستمدُّ كثيرًا من الحركة في مسرحياته من مسرحيات «شكسبير» المألوفة (فعُشَّاقه الشبان يلتقون في رقصٍ يُقام في الطريق العام [وهنا تلمس أثر «روميو»] كما نجد قاضيًا مجنونًا يحقق إحدى القضايا أثناء عاصفةٍ شديدةٍ [وهنا تلمس أثر «لير»].

وهذا التشابُه — الذي لا يجعله قطُّ صريحًا واضحًا — لا بد أن يُعطي شخصياته والمواقف التي يقفونها بُعدًا إضافيًّا وكيانًا جديدًا.

وقد بُذلت مجهودات جمَّة لإحياء فن المسرحية الشعرية القديم في اللغة الإنجليزية، وتكاد «ونترست» — بالرغم مما بها من عيوبٍ وبخاصةٍ في اللغة — أن تكون المسرحية الوحيدة التي التزمت حدود المسرح العملي مع تحقيقها للمكانة الرفيعة وللعالمية التي يتطلَّع إليها كل الشعراء المسرحيين. وهي ليست مسرحية مُغلقة، ولا تمثل ناحية شاذة، ومع ذلك فهي تُرغِم بطريقتها الخاصة الممثل والمصمم والمدير على استغلال كل إمكانيات فنونهم لكي يُحققوا على أكمل وجهٍ ما خطَّهُ «أندرسن». وإليكم مثالًا لذلك: قَلَّ ممن شاهدوا المسرحية في بداية عرضها من ينسى المهارة الشعرية التي نقل بها المصمم «جو ميلزنر» تعليمات المسرح الأولية من السطور إلى الواقع. يقول المؤلف إن «المنظر هو شاطئ نهرٍ عند رأس جسر.» أما ما يُكشَف عنه الستار عند رفعه فهو شارع عام مُظلم، يقع على أحد طرفَيه بناء ضخم مربع الشكل مدخله على هيئة قبو، وفي خلف الشارع تجد إحدى قناطر جسرٍ ضخم، رشيقة مُسيطرة على الطريق، تشمل مقطع الشارع كله، وتنحرف نحو مكانٍ خفي. وينبئ المنظر المشاهدين مُقدمًا بأن هذا العمل الصغير الذي تحدُّه الأرض له أبعاد لا تُدركها شخصيات الرواية، وأن الحركة في شارع المدينة تعلو وتمتدُّ في الحقيقة الأبدية.

وكذلك الممثلون: يألفهم الرائي في أكثر الأحيان لظهورهم في الصور المتحركة، التي مثلوا فيها الأدوار المتكرِّرة في المسرحيات الغنائية التي تعرض الشباب العاشِق وأفراد العصابات. ودون أن يُعيد الممثلون الأدوار التي أَلِفوا تمثيلها، دون أن يتخلَّوا عنها تمامًا، نراهم يَستخدِمونها أساسًا لخلق شخصياتٍ تمثل مقدار ما في الأسطورة من حق. وترى المعروف والمألوف يتداخل مع ما ليس بالمعروف أو المألوف، وهكذا نجد أن «إدوارد ووسيانلي» بمعطفه الذي يلتصِق بجسده، وبقُبعته السوداء المصنوعة من الفلِّين، وبحديثه الذي يخرج من بين شفتَين رقيقتَين، وبغدارته المستعدَّة دائمًا، نجد أنه بهذه الصورة يَضخُم حتى يُمثِّل قوة الشر المجردة، والقوة الخارقة التي تتجاوز قانون الإنسان والشعوب. ومن ثم ينقلب الوغد في الدراما الغنائية إلى قوة روحية. وكذلك ينقلب «بيرجس مرديث» الشاب المهموم الذي جاء من هوليوود إلى صورةٍ تُمثل الجيل الحائر؛ يتيم لا في الأسرة وحدَها، ولكن في المجتمع أيضًا. إن «ونترست» كمسرحيةٍ وكأداء قد أمست من الأعمال الخالدة في تاريخ المسرح الأمريكي.

وكذلك بدأ «فيليب باري» كـ «أندرسن» فيما نستطيع أن نُسمِّيَه المسرح التقليدي. كان نجاح «أندرسن» في أول حياته في المسرحيات الواقعية الاجتماعية.

أما «باري» فقد تفوَّق أولًا في الكوميديا التي تسخر من طبائع الناس، وهو كالكثيرين غيره من أبناء جيله، ثمرة للدراسة المشهورة في كتابة المسرحية التي قدَّمَها «جورج بيرس بيكر»، في الندوات السبع والأربعين، وهو من خريجي «هارفارد» الذين رحلوا إلى «برودواي» مزوَّدِين بِذَوقٍ سليم، وحسٍّ دقيق بالأسلوب، ونظرةٍ ساخرة خفيفة إزاء القِيَم التي تسود النظام الاجتماعي. وفي سلسلة من المسرحيات الهزلية — «نحو باريس»، «والعطلة»، و«مملكة الحيوان» — صوَّر هذا المجتمع بيدٍ رقيقة ثابتة، باحثًا في تلك القوى التي تفتُّ من عضد العقد الاجتماعي كالطلاق وقوانين العمل، ومدافعًا أقوى دفاعٍ عن كرامة الفرد. وجو هذه المسرحيات مرح، والشخصيات ساحرة، والحوار ينمُّ عن ذكاءٍ وحِدَّة. ولقد كان إحساس الكاتب بزمانه نافذًا حتى إن المشاهدين كثيرًا ما أحسوا أنهم يرقبون رقصًا توقيعيًّا على حافة بركان.

وقد بلغ إدراك «باري» لمجتمَعِه مَبلغًا كان يدفعه أحيانًا من كتابة المسرحيات الهزلية التي تُعالِج طبائع الناس إلى ما لا مناصَ من تَسميته بالمسرحيات الخيالية — وليس لدَينا تعبير أدقُّ من هذا — بالرغم من أنها تخلو بتاتًا من الجو الذي يُحيط بقصص الجن. ففي مسرحيته «فندق العالم» التي نشرها عام ١٩٣٠م نراه يجمع زمرةً من الشخصيات المألوفة في روايات «سكوت فتزجرالد» في ملعبٍ شائع بين الأثرياء الذين ملُّوا حياتهم في فيلا على شاطئ البحر الأبيض. وهناك ما يُوحي بمعنًى ثانوي في المنظر، وهو عبارة عن بهوٍ مثلث ترى من خلفه البحر والسماء «كأنه وتَدٌ في المكان» تنتشِر في أرجائه أشعَّة فنارٍ مجاور، كأنه كما جاء على لسان إحدى شخصيات الرواية «أصبع الإله». ونرى بعض الضيوف – كالعادة — يتجمَّعون في الصالون، ويتبادلون الأحاجي التي يسخرون فيها من أحد أفرادهم الذي يتَّصِف بالعظمة والذكاء العملي، وهذا الضرب من التسلية يُنبئ بما يخفى، لأن المشتركين في اللعبة من الشخصيات — وهم على صعيدٍ واحدٍ لا ينتمي إلى مكان دون آخر مُعلَّقين في الزمان والمكان — يستمرُّون في استعراض حدود الحاضر والمستقبل، مرةً تلوَ المرة، مُقلِّبين أوهامهم وأحلامهم، حتى يَبلغوا في النهاية لُبَّ الحقيقة، وحتى آنئذٍ لم يتطلَّب «باري» من ممثليه سوى المهارة المصقولة للمُمثِّلين الهزليين الاجتماعِيِّين، وهو يطلُب منهم الآن أن يُنمُّوا قدراتهم على تجريد الشخصيات عرضًا وعُمقًا.

أما مسرحية «هؤلاء هم المهرجون» التي نُشِرت عام ١٩٣٨م فقد كانت تتطلَّب أكثر من ذلك، كانت تتطلب مجموعة من الموسيقيين الذين يعزفون في الصالات العامة، لا لكي يؤدِّي كل منهم دورَه الخاص، وإنما لكي يخلق أيضًا مواقف حزينة تراجيدية.

والقصة عبارة عن حكاية تُمثل الخير والشر ينساق فيها كل شخصيةٍ من الشخصيات إلى أن يكشف عن دخيلة أفكاره بواسطة «كاشفٍ للأوهام». وإن يكن كل ما يكشفون فيه — تحت سحره — ينمُّ عن الألم والخيبة؛ فهذا قزم ناجح على المسرح، يعيش في العار والفزع خشية أن يجد ابنه الطبيعي بعيدًا عن المسرح، وهذا رجل يتكلَّم من بطنه تُعبر دُميته عن الأفكار التي لا يودُّ أن يصوغها لفظًا، وهذا مُساعد مسرحي يبحث عن مديرٍ لمسرحٍ اختفى اختفاءً غامضًا. هذه مسرحية بلغت درجةً قصوى من الابتكار، وهي مسرحية حارة مُشفقة لنكبة الرجل العادي في مجتمع لا تدير دَفته الأخلاق. وهي إحدى المسرحيات القلائل للمسرح المعاصِر التجاري التي تُعالج أحد الموضوعات الدينية علاجًا مباشرًا. وهي بقلم رجلٍ جعل من نفسه مُشاهدًا يسرُّه أن يرى العيوب والنقائص التي يتَّصِف بها أولئك الخاملون المثقفون الذين يبحثون عن السعادة.

وعلى خلاف «أندرسن»، و«باري» اللذَين بدآ حياتهما في المسرح التقليدي، تجد أن «ثورنتن وايلدر» يعلن لأول وهلةٍ أنه صاحب تجربةٍ جديدة، ويجد الجمهور الذي يشاهد أداء مسرحية «بلدتنا» التي ظهرت على المسرح لأول مرةٍ في عام ١٩٣٨م أمام مسرحٍ بغير ستائر وبغير مناظر. ويُحدِّد بداية المسرحية دخول مدير المسرح يُشعل غليونه، ويدلي قبعته على عينيه، ويجلس لكي يتبادل حديثًا غير رسميٍّ مع المشاهدين عن المسرحية التي سوف تُعرَض عليهم. وإذا كان المشاهدون قد ذُعِروا أولًا بغرابة هذا الأسلوب، فإنهم سرعان ما يألفونه، ويجذب انتباههم جذبًا قويًّا نحو الممثِّلين يجدون أنفسهم مغمورين في قصةٍ بسيطة عادية ما كانوا ليلحظوها لو تناولتها أيدٍ غير هذه الأيدي ولو عُرِضت في ظروفٍ للإخراج غير هذه الظروف. وليس بالمسرحية أسباب للصراع أو الجذب مما يُعتبر عادةً من ضرورات الدراما أو المسرح: هي قصة فتاة تنمو، وتتزوج، ثم تموت في قريةٍ من قرى إنجلترا الجديدة بعيدة كل البُعد عن القضايا الملتهبة في العالم الأكبر؛ حيث إنها لا تسمع عنها تلميحًا أو إشارة. ومع ذلك فهذه العُزلة عينها، التي يؤكِّدها خلاء المسرح، تَعرض عرضًا حيًّا قويًّا مشكلات كلِّ إنسان وظروفه ومواقفه، حتى لقد وجدَتْ هذه المسرحية الصغيرة — التي تبدو في مُلابساتها ومواقفها أمريكيةً بحتة — صدًى مباشرًا قويًّا في قلوب وعقول مُشاهديها في كل أنحاء العالَم.

أما مسرحية «هربنا بجلدِنا» التي نُشرت عام ١٩٤٢م فقد كانت فرصةً انتهزها «وايلدر» لكي يَستخدِم بها المسرح استخدامًا خلَّاقًا في كثيرٍ من المواقف. وموضوع المسرحية هو بقاء الجنس البشري في وجه الجهل، والمصائب، والعبث وهو يتحرك في الزمن إلى الأمام وإلى الخلف بسرعةٍ تُذكِّر بعض النقاد برواية «يقظة الفينيجان» لـ «جيمس جويس»، وتُفتَتَح المسرحية بالطريقة الهزلية الفكتورية المألوفة، حيث تناجي نفسها وصيفة لا تستحي، ولكن سرعان ما تميل حوائط الحجرة بزوايا جنونية، فيلتمس «هومر» و«ميوزس» وحيوان بائد صغير، المأوى من جبل الجليد المقترب، ويحث الجمهور على أن يُقدِّم مقاعده ليُشعل نارًا تحفظ الجنس البشري من أن يتجمَّد.

ولما كانت المسرحية لا تتقيَّد في شكلها بصورة مُعينة فهي تسمح بظهور الحيوانات الثديية في مدينة الأطلنطي، وبتحوُّل الوصيفة إلى تابعة في أحد معسكرات الحرب النهائية وبموكبٍ من مواكب عظماء الفلاسفة. إن مسرحية «هربنا بجلدنا» تُشبِه الكوميديا الموسيقية أشدَّ الشبَهِ من حيث التنوُّع وامتزاج العواطف، ولكن موضوعها احتفال بالبشرية أكثر منه عرض لها. ومن ثم فإن استخدام «وايلدر» للمادة المألوفة والتقاليد المعروفة بطريقةٍ جديدةٍ يقترب اقترابًا شديدًا من ذلك المسرح الشاعري الخلَّاق، الذي حثَّ «أونيل» زملاءه نحو التطلُّع إليه.

إن كلَّ كُتَّاب المسرحية الذين قدَّمنا الكلام عنهم لفتوا نظر الجمهور أولًا فيما بين عامي ١٩١٥م و١٩٣٠م، وعاونوا معاونةً كبرى على نُضج الدراما الأمريكية، وكان لهم كثير من أترابهم الموهوبين — مثل «روبرت شروود» الذي عرف بتجاوبه الحساس مع الموقف السياسي العالمي، و«سدني هوارد» الذي عرف بتعمقه في الآراء الاجتماعية — وهؤلاء مهَّدوا في الثلاثينيات من هذا القرن لظهور كُتَّابٍ مسرحِيِّين من أمثال «كليفورد أودتس»، و«سدني كنجزلي»، الذين مثلوا على المسرح شدَّة سنوات الأزمة العالمية. وقد وضع «أونيل» وأتباعه مستوًى رفيعًا للدراما الأمريكية، ونفخوا في الصور لاستدعاء الكُتَّاب من أصحاب الخيال والحيوية والمهارة الفنية.

والدراما كغيرها من الفنون لا تلبث في ذروة مجدها أمدًا طويلًا. ومع ذلك فإن الدافع الذي هز المسرح الأمريكي في العشرينيات تكرَّر ظهوره في عشرات السنين التالية، في الدراما الشعبية التي سادت في الثلاثينيات، وفي المسرحيات الهزلية الساخرة القوية التي ألَّفَها «جورج كوفمان» وغيره من أعوانه، مما أدَّى إلى ظهور المآسي الشعرية العميقة التي وضعَها «آرثر ميلروتنسي وليامز» بعد الحرب العالمية الثانية، ولكن هذه المسرحيات تنتمي إلى عصرٍ مُتأخِّر، فنُرجئ الحديث عنها إلى فصلٍ آخر من هذا الكتاب.

الفصل السادس

تمدين الفكاهة

بقلم والتر بلير

إن التطورات التي حدثت في المجتمع الأمريكي في مُستهلِّ هذا القرن لم تبلُغ في أي لونٍ من ألوان الأدب المعاصر في أمريكا ما بلغَتْه في الفكاهة؛ فلقد كان كتَّابُنا الفكاهيون الكبار حتى العشرينيات من هذا القرن ريفيين أو غربيين في نزعاتهم، أما فيما بعد العشرينيات فقد كانوا مدنيين في اتجاهاتهم مُخالِفين بذلك من سبقوهم.

في أوائل القرن الثامن عشر خلق «بنيامين فرانكلين» شخصية «رتشارد سوندرز» الفقير الذي استطاع أن يقود صفًّا من الشخصيات الفكاهية التي تمتَّعَت بشعبيةٍ كبيرة، بعثت الغبطة خلال قرنَين من الزمان بين القُرَّاء في جميع أرجاء البلاد، بل وكثيرًا ما شكَّلَت القرارات السياسية ذاتها. وكان «رتشارد» الفقير يتَّصِف بالصفات الأساسية لهذه الشخصيات، كان رجلًا ريفيًّا، وأحبَّ الحكماء الفكاهِيِّين إلى النفوس هم الذين يَدلُّون بلهجاتهم وموضوعات حديثهم على القرى التي منها جاءوا أو الأصول التي ينتمون إليها. كان «رتشارد» الفقير أُمِيًّا، ولكنه كان حاذقًا مُجربًا في شئون الدنيا فاستطاع أن يُدلي بالعبارات الفطنة التي لقِيَت استحسان جمهورٍ يُقدِّس ما يُسمِّيه «إحساس الخيول»، وكذلك كانت الحال مع الفكاهيين الذين جاءوا من بعدِه واستعملوا اللغة الدارجة، ومنهم «دافي كروكت» وهو عضو الكونجرس الأسمر الذي عاش على الحدود، وكان هناك «هوزيا بجلو» الفلاح اليانكي الذي رسمه «لول»، والذي قال عنه مُبدِعه إنه يجسد «الإدراك العام الذي يُحييه الضمير ويُشيع فيه الحرارة». وكان هناك «جوش بيلينجز»، رجل شديد الحياء من «أوهايو»، رسمه «هـ. وشو»، وعقيدة «جوش» هي في لغةٍ عامية «عليك أن

تكون حكيمًا قبل أن تكون ذكيًّا». وكان هناك «مارك توين»، الذي خلق «هك فن» ذلك المشرَّد من «إقليم مسوري»، و«هانك مورجان» ذلك اليانكي من كونكتيت — وكلاهما كما قال «مارك توين» جاهل بما تحويه الكتب، موهوب في ذكائه، يستطيع أن يضرب في العالم بذكاء.

وآخِر عملاق في موكب رجال الفكاهة الوطنية «رول روجرز»، ذلك الراعي الذي وُلِد في «أوكلاهوما»، وهو يقول: «لقد أكثرتُ من الطعام، وذلك لأني بقيتُ ريفيًّا.» وبفضل تنوُّع وسائل التعبير — الصحف النقابية، والصور المتحركة والراديو — فإن «رول» فاق في شُهرته كل من سبقه في هذا الاتجاه، وبموته انتهى الموكب. وقد مات ميتة رمزية مُلائمة في عام ١٩٣٥م في حادث اصطدام طائرة، ومنذ ذلك الحين برز في الصف الأول بعض رجال الفكاهة القدامى. فأحرز «هاري جولدن»، بصفةٍ استثنائية، نجاحًا باهرًا، وكان كثيرٌ مما يُبشر به يلائم العهد، فأعانه ذلك على اتساع شهرته، وراجت له في وقتٍ واحد ثلاثة كُتب تحوي تعليقاتٍ فكاهية، ولم يظهر — برغم ذلك — في ربع القرن الذي تلا وفاة «روجرز» أي فكاهي من نوعِه لدَيه ذرة من بروز.

وكان «روجرز» خلال سنواته الأخيرة نشازًا فعليًّا في عصره، وكان وجوده دليلًا على أن التقاليد الفكاهية القديمة في طريق الزوال. وقد أدَّى انتشار التعليم إلى اعتقاد كثيرٍ من الأمريكيين أن المعرفة العلمية التي كان يسخر منها الفكاهيون القُدامى أفضل لبلوغ الحكمة من الإدراك الفطري. ولم يعد عدم التوافق بين الجهل ونفاذ البصيرة — وضع الفكاهة القديمة — أمرًا مؤكدًا. وحلَّت محلَّ المدنيات الريفية والساحلية التي تربى في أحضانها الفكاهيون باللغات العامية مدنية المدينة التي لا تحترم من يتحدَّث باللغة الدارجة. وبدأت في الظهور فكاهة من نوعٍ جديد وطراز مختلف.

والمجلة التي تعهَّدت إلى حدٍّ كبير نمو هذه الفكاهة الجديدة — حتى قبل بدايتها في عام ١٩٢٥م— أبت أن تهتمَّ بالقُرَّاء في المدن الصغيرة والقرى، وقد كانت لهم فيه من قبل أهمية كبرى بين جمهور المهتمِّين بالفكاهة.

جاء في دليل مجلة «نيويوركر» أنها ليست بالمجلة التي تُحرَّر للعجوز الشمطاء، ولن تهتمَّ المجلة بما يدور في خلدِها، إنما «النيويوركر» صراحةً هي المجلة التي تُنشَر لسكان المدن، ومن ثم فسوف تتفادى عاملًا من العوامل التي تعوق أكثر المطبوعات الوطنية، إنها تتوقَّع توزيعًا وطنيًّا ضخمًا، ولكنه يعتمِد على الأفراد ذوي الاهتمامات المدنية.

وسيطر على «النيويوركر»، «هارولد روس» مؤلِّف هذا الدليل، وكان رئيسًا لتحريرها، وهي المجلة الأمريكية الفكاهية الهامة الوحيدة منذ عام ١٩٣٩م، وظل صاحب النفوذ

فيها حتى وفاته في عام ١٩٥١م. فلم يكن من العجيب إذن أن يكون هذا التصريح الذي جاء في الدليل نبوءةً صادقة عن تاريخ المجلة، ولم يكن من العجب أيضًا أن تجتذب «النيويوركر» أربعةً من أبرز الفكاهيين وترعاهم، وهم جميعًا من أصحاب الذوق المدني الصريح.

وهؤلاء هم «كلارنس شبرد داي» (١٨٧٤–١٩٣٥م)، و«روبرت بنشلي» (١٨٨٩–١٩٤٥م)، و«جيمس ثيربر» (١٨٩٤–١٩٦١م)، و«سدني جوزيف برلمان» (١٩٠٤م– ...) وقد بلغوا جميعًا الصفَّ الأول في العشرينيات وما زال لهم من يقدرونهم من القُرَّاء، وهم لم ينفصِلوا عن الماضي تمام الانفصال — ولم يحاول ذلك أي رجلٍ من رجال الفكاهة — إلَّا أنهم كتبوا على الرغم من ذلك فكاهةً تستند إلى فروض وأساليب مؤكدة تختلف كل الاختلاف عن أساليب الفكاهيين القُدامى، وكذلك استخدموا حيلًا فنيةً جديدةً.

وكان «داي» ابن سمسار في شارع «وول ستريت»، واشتغل في البورصة بعد تخرُّجه من جامعة ييل، ثم التحق بالأسطول الأمريكي خلال الحرب الأمريكية الإسبانية، ثم أصبح صحافيًّا، وكاتب مقطوعاتٍ ومقالات وكتب. ولم يهتد إلى أفضل أساليبه الذي جذب إليه الجمهور إلا بعد أن كتب سلسلةً من الذكريات العائلية لمجلة «نيويوركر» وغيرها من المجلات. وراجت في التوزيع «الإله وأبي»، و«الحياة مع أبي»، و«الحياة مع أمي» التي نشرها في أعوام ١٩٣٢م و١٩٣٥م و١٩٣٧م، وضربت الرقم القياسي في إقبال الجمهور على المسرحيات التي وُضِعَت على أساس هذه الكتب الثلاثة. وكذلك نجح الفلم السينمائي الذي صوَّر مناظرها نجاحًا مُنقطع النظير.

و«الأب» كما صوَّره «داي» ربما كان من الممكن أن يُصبح فيلسوفًا عمليًّا من طرازٍ قديمٍ لو أنه نشأ نشأةً ريفيةً وتعلَّم أن يلفظ الحُكم بأسلوبٍ فَكِهٍ.

وهو — كـ «رتشارد المسكين» — وصل إلى آراءٍ ثابتة فيما هو حقٌّ وصواب على أساس الفكر النافذ والتجربة، وهو يقف مواقف تنمُّ عن الشجاعة، ويُعلن عنها صراحةً، وهو يضيق بأولئك الذين «يكثرون من اللفظ في الحديث ويُبدون انحطاطًا في السلوك في شئون التجارة والسياسة.»

«كان ساخطًا عليهم، يُطالب بإبعادهم ... وكان يصطدم مرتَين كل يومٍ بانتظامٍ بما تنشُره الصحف. وشقَّ عليه أن يرى لماذا خلق الله كل هؤلاء الأغبياء ... وحاولتُ أن أُغريه، بقبول الدنيا كما هي، وأن يلائم بين نفسه وبينها، ما دام يشقُّ عليه أن ... يُغير وحدَه الدنيا بأسرِها. واستمع أبي إلى هذا الحديث مُرتابًا ...».

إن الإله نفسه لا يُخيف هذا الرجل الفذ المشعث: «والظاهر أنه تخيل إلهًا على صورته، إلهًا لا يُقدِّر العاطفة قدرًا كبيرًا، ويُقيم للقوة والكرامة وزنًا كبيرًا. إن الإله والأب، كانا دائمًا يتَّفِقان في النظرة.»

والشبَه بين الأب والكهان الريفيين القُدامى واضح جدًّا، ولكن اللون الذي يُصوره به الكاتب يتبايَن تبايُنًا تامًّا مع اللون الذي اختاره المؤلفون في القرن التاسع عشر الذين صوَّروا شخصياتٍ مُشابهة؛ ذلك أن المؤلفين المتقدِّمين — مثل «مارك توين» وهو يصور «هك فن» — كانوا يعجبون بمثل هذه الشخصيات ويتَّفِقون معهم في آرائهم. أما «داي» — رغم إعجابه بصورة «الأب» — فيعتبره شخصيةً عجيبة ولَّى عهدها، وهو يتشكك في معاييره، ويسخر من أحكامه، ويتهكَّم على أساليبه البائدة. إن «خصوم» قصة «الأب» في أكثر المواقف هم أفراد أُسرةٍ متسامِحة في تفكيرها، لا تحمل تبعةً في أعمالها، إنهم لا يعرفون ما هم فاعلون، وهم يتعثَّرون ويُخطئون، ولكن «الأب» يفشل في الحصول على ما يريد، والأسرة تُكافح في سبيل النصر، و«الأم» خاصة بتساهُلها، وتسامحها في الحق وعدم تقيُّدها بالقواعد والأخلاق، تغلب «الأب» دائمًا بفطنتها. والتبايُن واضح بشكلٍ خاصٍّ في أحد المواقف التي تلجأ فيها الأم إلى حيلةٍ أمريكية (يانكي) قديمة، وهي تخوض معركةً في النضال الدائم بينها وبين «الأب» بشأن نفقات البيت. وقد أفلحت هذه الخدعة قديمًا لأن مُخترعها استطاع بمكره أن يُصمِّم الحيلة. وأما الأم فقد استطاعت — على عكس ذلك — أن تنجوَ من أزمة الموقف بطريقةٍ أخرى لأنها بضَعف منطقها لا تستطيع بالطريقة الأولى أن تتغلَّب على زوجِها في ذكاء التصرف. ولا يترك «داي» مجالًا للشكِّ في أنه يؤثر طريقة «الأم» في تصريف الأمور.

وكذلك «بنشلي»، و«ثربر»، و«برلمان»، يصورون — كما فعل «داي» — شخصياتٍ مختلفة، ولكنهم يثورون أيضًا ضد المعايير القديمة. إن أسلاف الفكاهة لهذا الثالوث، في القرن التاسع عشر، كانوا كالسيوف المصلتة على الشخصيات التي تمثل البداوة الطبيعية. كانت هذه الشخصيات ساذجة، منحرفة في تفكيرها. وقد أمسك «هوزيا بجلو» سيف النقد — مثلًا — في شخص «بيرد» و«فريدم ساون»، وهو وغْدٌ غَبي فاجأته صيحة الحرب التي هاجمَها «هوزيا» هجومًا شديدًا، وقد وُفِّق «مارك توين» حينما أطلق على هذه الزُّمرة اسم «البلهاء الملهمون»، وسمَّاهم غيره «الكوميديين المتأدبين». وقد أخطئوا الحكم على المشكلات الجارية بمقدار ما أصابت الشخصيات التي تُمثل الإدراك الساذج.

يقول «برنارد دي فوتو»: «إن الكوميديين المتأدِّبين يُقدِّمون أنفسهم كأشخاصٍ بلغوا أقصى حدٍّ في الحماقة، في حين أن الكوميديين الحديثين يقدمون أنفسهم أشخاصًا بلغوا

أقصى حدٍّ من «النورستانيا»، وليس هناك بينهما من فارق آخر.» وقد يكون هذا حقًّا، ولكن الفارق ثوري خطير.

كان «روبرت بنشلي» من أهم المحررين في «النيويوركر» وغيرها من المجلات والصحف، كما كان عاملًا من عوامل مكاسب الناشرين الذين نشروا مجموع مقطوعاته في خمسة عشر كتابًا، بل ومكاسب شركات السينما التي صوَّرَت نحو خمسين قطعةً صغيرةً ألقى فيها بعض المونولوجات. وكان «بنشلي» دائمًا يلعب دَور «العصبي الشديد» في كتاباته الشعبية الشائعة، وفي الأدوار التي مثَّلها على الشاشة، والشخصية التي يَرسُمها تَلقي العقبات عند قيام صاحبها بأعمال بريئة يودُّ أن يؤديها، كأن يترك حفلًا عندما يريد، وأن يُدخن سيجارة، وأن يلبس رداءً أبيض، وأن يلتقط زهرًا، إلى غير ذلك. وقد أمدَّت خيبة الرجاء هذه الشخصية بأنواعٍ مختلفةٍ من الشذوذ والعقد تبيَّنَت في عمل صاحبها. ولا يعجب القارئ أن يجد هذه الشخصية المزعومة تستنكِر أعراض الجنون في حين أنها تتصِف بها جميعًا.

ويقول «ابن بنشلي»: «إن في بعض هذا الكلام مُبالغة، ولكنها مُبالغة لا تبلُغ ما يظن الناس.» كان «بنشلي» كاتبًا ذاتيًّا إلى حدٍّ كبيرٍ، وأكثر ما كتب يتأثر بأحاسيسه نحو نفسه، وهذا الكاتب الحديث إذن يُبالِغ، كما كان يفعل الكُتَّاب القدامى، ولكن بينما كان هؤلاء يُبالِغون في الصعاب التي يتحتَّم عليهم التغلُّب عليها وفي قُدرتهم على مواجهة هذه الصعاب، كان «بنشلي» يُبالِغ في تفاهة مشكلاته وفي عجزه عن علاقاتها، وكانت مشكلات المؤلف تُشبه مشكلات شخصيته الكوميدية التي رسمَها، وقد رسم «بريانت الثالث» صورة جانبية لهذا الكاتب الفَكِه، ووضع للصورة عنوانًا فرعيًّا قال فيه «دراسة في الفشل المهني»، ويذكر أن فكرة «بنشلي» عن نفسه هي فكرة رجل تذِلُّه وتهزمه التوافِه دائمًا: «... إنه لا يرى نفسه أستاذًا للكوميديا الممتازة، وإنما ضحية للتراجيديا المنحطَّة. وإذا كان «الملك لير» قد فقد عرشًا فقد فقد «بنشلي» وظيفته، وإذا كان قلب «روميو» قد تحطم، فإن رباط حذاء «بنشلي» قد انحل، وإذا كان هؤلاء قد انعدموا فقد انعدم هو كذلك، وليس لأسباب مذلَّتِه نهاية.» إن فكاهة «بنشلي» تستخدِم دائمًا أسباب المذلَّة هذه، وفشل الشخصية المزعومة، في مُعالجة توافِه المشكلات، وهو يتحدَّث عن العمل في «مجال الجنون». ويلاحظ «بريانت»: «أن كل صفحةٍ من صفحات كتُبه تزخَر بسقطاتٍ تدعو إلى الحيرة، وتؤدي إلى الجنون. إن الجنون يتغلغل في مجال فكاهته إلى درجةٍ تجعل من الضروري إعادة القراءة لإدراك ما تنطوي عليه الفكاهة من ظواهر أخرى.»

ولم يكن من غير المألوف في الفكاهة السابقة أن تجد انحرافات أخفَّ من هذه، مؤقتة، أو حتى عنيفة ودائمة. وكم من أديبٍ فكاهي دفع الجمهور إلى الضحك من «بلاهتهم الملهمة». ولكن الفارق بين الشخصية المزعومة وشخصية مُبدعها كان مفارقةً هامة. وقد تلاعب «رسل لول» بالفوارق بين نفسه — وهو رجل عاقل منطقي سليم في نظراته — وبين «بيرد» و«فريدم ساوين» — وهو على جنون خفيف، غير منطقي، سقيم في نظراته. وقد أدى هذا التباين إلى السخرية، وأدَّت السخرية إلى الفكاهة. وكما ابتعد «كلمنز» عن «باب فن» صاحب الرأي الخاطئ عندما كان «باب» يمتدح التفرقة العنصرية، مُخالفًا في ذلك رأي «كلمنز»، نجد أن كثيرًا من الكوميديين الأدباء يجعلون الإشارة بالضمير «أنا» في كتاباتهم على خلافٍ واضح كوميدي ساخِر مع خالِق هذا الضمير.

كان الاتجاه الجديد لا يؤكد الفوارق، وإنما يؤكد المشابهات، فـ «بنشلي» يُبالغ فيما يعتقد أنه صفاته الخاصة. والمتوقَّع من ذلك أن القارئ بدلًا من أن يشعُر بالاستعلاء على الشخصية الكوميدية، يرى نفسه فيها ويعطف عليها. فيقول لنفسه «إن هذا الشخص يعاني ما أعاني من خيبة وعجز ومخاوف.» وهو يتَّصِل بالشخصية المزعومة عن طريق شعوره بالضيق من كل فردٍ يُلاقيه، ويجد عنده ثقة بذاته؛ من الخبراء الأكفاء، من الانتهازيين، من سيدات النوادي، من العلماء. كل أولئك السُّذَّج الذين يتكيَّفون مع البيئة (وربما كانوا مخدوعين في أنفسهم). و«الأب» عند «كلارنس داي» شخصية تنتمي قطعًا إلى صفِّ الخصوم، وينحاز «بنشلي» مع «الأم».

أما «جيمس ثربر» فقد اشتغل في عدة صحف قبل أن يلتحق بـ «النيويوركر» في عام ١٩٢٧م، ويبقى بها حتى وفاته. وقد نشر عدة كتبٍ شعبية واقتحم شارع «برودواي» ودُور الصور المتحركة.

وبحْث «ثربر» في طبيعة الفكاهة يدلُّ لأول وهلةٍ على اتفاقه مع «بنشلي»:

«إن الأمور التي نضحك منها مُريعة أثناء وقوعها، ولكنها تدعو إلى الاستهزاء بعد انقضائها، ومن الناس من يضحك لأنه مرَّ بمثلِ هذا الموقف، واعتقد أن الفكاهة هي أفضل ما يقرب من المألوف، أو من ذلك المألوف الذي نحس فيه بالذلة والغم والأسى. الفكاهة ضرب من ضروب الفوضى العاطفية تُروَى في أناةٍ وهدوءٍ على سبيل الذكرى، إن ما نألفه ألفةً شديدةً ينطوي على الضحك، والناس قد يضحكون من شعورهم بالإشفاق على أنفسهم شعورًا رقيقًا، كما يضحكون من شعورهم بالاستعلاء.»

إن الإذلال، والفوضى العاطفية تُذكِّر بالمغامرات الطائشة التي يقوم بها صاحب الضمير «أنا» في مقطوعات «بنشلي». والتطابق الذي يحدث بين القارئ والشخصية التي

تُعاني إنما هو تطابُق مُعين. ويضيف إلى ذلك «ثربر» أن الحوادث «تُروى في هدوءٍ وأناةٍ على سبيل الذكرى.» وهذه ملاحظة نافِذة تنطبق أيضًا على طريقة «بنشلي» في رواية خبراته العاطفية.

ومن الأمثلة الطيبة لذلك جانب من قصة «ثربر» لما حدث في «مدينة كولمبس» بولاية «أهايو» يوم تحطَّم السد، قال:

«إن الوسيلة الوحيدة الممكنة لفرارنا كانت هروبنا من المنزل، وهي خطوة كان الجد يُعارض فيها أشدَّ المعارضة، ملوِّحًا بسيفه العسكري القديم، وقد زمجر صائحًا «هيا أيها الأبناء!» وقد مرَّ في ذلك الحين المئات من الناس بجوار بيتنا مذعورين مولولين، منادِين «اتجهوا شرقًا! اتجهوا شرقًا» فاضطررنا إلى إخماد صوت الجد بضربه بلوحة الكواء، ولما كان هذا الرجل العجوز بحجمه الثقيل البطيء عائقًا لنا — وكان يربو في طوله على ستة أقدام ويزن ما يقرب من مائة وسبعين رطلًا — فقد سبَقَنا في نصف الميل الأول كل من كان بالمدينة فعلًا، ولولا أن الجد قد ثاب إلى رُشده عند مُلتقى طريق «بارسنز» بشارع المدينة، لأدركتنا من غير شكٍّ المياه المتدفِّقة وغمرتنا — لو كانت هناك بقية من مياه تتدفق.»

أي خراب هذا؟! ومع ذلك فإن المؤلف يُبدي في تدوينه للحوادث هدوءًا وسكونًا بالِغَين! وليس هناك ذكر لموقف الراوي. وبطريقة «همنجواي» التي يحكم بها الانفعال، نراه لا يكتب عما يثور من عواطف، وإنما يكتب عن الأحداث التي تبعث العواطف. ومن المفارقات الهامة ما نلمسه من حوادث جارفة من ناحية، والموضوعية في وصفها من ناحية أخرى.

ولما كانت هذه القطعة المختارة قد وردت فيما يزعم الكاتب — مداعبًا — أن يكون سيرةً لحياته، عنوانها «حياتي والأوقات العصيبة»، وتستنِد على الأقل إلى خبراته الشخصية، فإن ذلك يوحي بأن «ثربر» يميل مثل «بنشلي» إلى أن يُطابق بين نفسه وبين ضمير المتكلِّم الذي يحكي الرواية بشتى الطُّرق الرئيسية. ووصف المؤلف «للفكاهيين» يدل على أنهم يتأهَّلون لكتابة الفكاهة على طريقة «ثربر» بعيشهم كما تعيش شخصياتهم:

«إنهم يحيون حياة ... توثب وفزع ... وهم يبرعون في التغلغل في المشكلات الصغيرة: إنهم يقتحمون بيوتًا غير بيوتهم، ويجرعون طلاء الأثاث على أنه دواء للمعدة، وهم يسوقون سياراتهم في حدائق الزهر التي يملكها كبار الجيران، والتي نالوا عليها الجوائز ...

«إن مثل هذا الكاتب يسير قلقًا أنى توجَّه، مُستعدًّا إلى الثورة والصياح إذا سقط إناء الفطير أو ارتفع إزار امرأة. وإشاراته هي انعكاسات مُضحكة لرجلٍ لم يتكيَّف مع

البيئة، وراحته هي السكون المؤقت لرجلٍ أخذته الحيرة ... وهو يُكثر الكلام في صغائر الأمور، ويُقلل من الكلام في عظائمها.»

هذا هو ما يميز «الكاتب الفَكِه»، وهو أيضًا ما يُميز الشخصيات الرئيسية ومغامراتها في مقطوعات «ثربر». ويصور «ثربر»، بوصفه فنانًا مصورًا، أمثال هذه الشخصيات: رجاله «خائبون هاربون، وهم يجاهدون أحيانًا جهادًا غامضًا في سبيل الخروج من مأزقٍ دون أن تراهم عَين (من حجرة، أو موقف، أو حالة عقلية). وفي أحيانٍ أخرى تراهم حيارى، وهم أقل شأنًا وأضعف نخوةً من أن يتحركوا.» وهم كشخصية «بنشلي» في حيرةٍ من أمرهم دفعهم إليها الناس والأجسام التي لا حياة فيها.

ويشهد «بنشلي» لـ «برلمان» بالقيادة في «ميدان الجنون». وكان «برلمان» نجمًا آخر من نجوم «نيويوركر»، وقد رسم رفيقه على صورة رفيقَي «بنشلي» و«ثربر»، وهو أيضًا قد أدركه الفشل وخيبة الأمل، وهو أيضًا عاجز في عالم معادٍ، غلبَه الترابُط الحر بين الأفكار أكثر مما غلبهما. يقول: «تسرَّب اللون من وجهي، إلى أذني، إلى المصعد، ثم خرج من قسم السيدات والآنسات إلى قسم أدوات المنزل.»

ولشخصيته المزعومة صفتان: إنها أولًا تحاول أن تختال وأن تتسلَّط، إنها شخصية رجل أقل من العادي في محضره، ولكنه يخدع نفسه فيحسب أنه كالكلب الأنيق. تسمعه في تواضُع يقول: «إنني أُمثل اليانكي أحسن تمثيلٍ، ذلك اليانكي الذي يُشبه «جاري كوبر»، ويُغني كـ «فرانك سيناترا» ويرقص مثل «فريد أستير»، وهو يصف نفسه بـ «هذا الرجل الذي تغلَّب بمجرد اتزانه وجاذبيته على كل ما يعوق الجمال الأثيري ...» وبرغم أنه رجل محدود الذكاء إلا أنه يحاول أن يُوهِم السامع بعِلمه، وهو يحشر في صفحاته عبارات فرنسية وألمانية وإيطالية لها جرس ورنين، وكلمات أجنبية يصف بها الملابس والأطعمة الغريبة.

والصفة الثانية لشخصيته المزعومة هي أنها قد تأثَّرت أبلغَ الأثر بوسائل الإعلام الجماهيرية، فهي شخصية رجل يعتقِد في الإعلانات التي اخترعها الخداعون في شارع «ماديسون»، وهو يظنُّ أن العالم الخيالي الذي تصِفه مجلَّات القصص الجارية والسينما والتلفزيون حقيقة واقعة، والمتعة والروعة في أسلوبه هي أنه يضرب دائمًا في مجالات وسائل الإعلام الجماهيرية غير المعقولة. يقرأ الإعلان ويتبع إرشاداته بثقةٍ تامة، ويقرأ القصة أو يُشاهد فيلمًا مُتحركًا في السينما ثم يؤلِّف الخيالات التي تفوق في إغراقها واستحالتها ما اطلع عليه أو شاهده. وكثيرًا ما تكون هذه الخيالات مصاغةً في عبارات أو

جُملٍ في قالب الكليشيه، فهو يزعم: «أن أصفى الجواهر يتلألأ على رقاب السيدات اللائي يطفئن بجمالهن بريق الجواهر، وإذا لم يحرس كلًّا منهن أدونيس حقيقي، فالحارس على الأقل من أصل إغريقي.» ثم يقول في مكان آخر: «لم تهتز عضلة واحدة في فكِّي الأسفل، عندما مرَّ موكبنا الصغير بمجموعة من رعاة البقر يستلقون خارج «صالون الفتاة الذهبية»، وقد سكتوا منذ زمانٍ طويلٍ عن ملاحظاتهم النافذة قبل أن أَصِمَهم بقولي «هؤلاء الخنازير».

والقارئ يرى في هذه الشخصية المزعومة — كما يرى عند قراءته لـ «بنشلي» و«ثربر» — رجلًا يُشبهه أشدَّ الشبه». إن تصوُّر «برلمان» للمستقبل الذي يريده الإنسان لنفسه هو — من بعض النواحي — أفزع من أيِّ شيءٍ آخر، وهو ترجمة هزلية لما صوره «هكسلي» في كتابه «العالم الطريف» أو «أورويل» في كتابه «١٩٨٤م».

ولم يكن هو الكاتب الوحيد في هذه المجموعة الذي ترتبط شخصياته الهزلية بشخصيات القصص الأكثر جدية. قد أشار «بيتر دي فريز» منذ سنوات إلى التشابُه العجيب بين الرجل الصغير الذي رسمه «ثربر» وشخصية «ألفرد بروفروك» التي صورها «ت. س. إليوت» — «فكلاهما يتَّصِف بنفس الشعور بالتورُّط، ونفس الانغماس في الجزئيات المرهقة، ونفس الشعور بحِطة النفس، ونفس الحرص، ونفس الخوف، أو أن شخصًا — بإيجاز — سيُفاجئه بسؤال.» ونستطيع أن نمدَّ في المقارنة حتى تشمل شخصيات كثيرة في القصص الحديثة فإن شخصية «سين أوفولين» تظهر كأنها شخصية نقيض البطل.

إنه يصوَّر دائمًا وهو يتحسس طريقه متحيرًا، غاضبًا، ساخرًا، خائب الرجاء، منعزلًا في محاولاته اليائسة لكي يفرض مُعتقداته الشخصية التي تسمو على أوضاع المجتمع. وسواء أكان ضعيفًا، شجاعًا، ذكيًّا، أم مرتبكًا، فهو دائمًا يسير وحدَه. وإلى ذلك يرجع السبب في أن الكُتَّاب — في العشرينيات الفاصلة — شرعوا عامِدِين، في حفر كهوفٍ خاصة، أو مآوي ضد الغارات الجوية لهم وحدَهم، ومن هناك بدءوا يؤلِّفون هزليات خاصة، أو رثاء، أو صورًا خيالية وأساطير، في سبيل ملء الفراغ المتخلف عن وفاة البطل الاجتماعي بالعصاة الذين لا ينتمون إلى المجتمع، والشواذ، وصغار المتنبِّئين، أو — في إيجاز — بالمنحرفين و«نقائض الأبطال».

وتتضح العلاقة بين فكاهة «ثربر» ونظرته الجادة إلى الإنسانية إذا عرفنا ما ذكره «ثربر» في أسلوبٍ غير فكاهي عن رأيه الخاص في الإنسان.

«لقد زعم الإنسان دائمًا لسبب عجيب أنه أرقى صورة من صور الحياة في الكون، وليس هناك بطبيعة الحال ما يستنِد إليه هذا الرأي. إن الإنسان ليس إلا أرقى صورة من صور الحياة فوق كوكبه، ويرتكز تفوُّقه على قاعدة هزيلة عارضة، ذلك أن لدَيه القدرة على الكلام المنطوق، ومن هذه القدرة — في بطء ومشقة — طوَّر قُدرته على التفكير المجرد، والتفكير المجرد في حدِّ ذاته لم ينفع «الإنسان» بمقدار ما نفعت الغريزة الحيوانات الأدنى، والإنسان بتخلِّيه عن الغريزة والتِماسه العقل تطلَّع إلى ما هو أعلى من تحقيق الأهداف الطبيعية. لقد تقدم في أفكاره وآرائه، وسار في حياته كالقرد بهذه الآراء. لقد نبذ الحياة التي أعدَّته لها الطبيعة، وبتحركه في مجال الفكر والخيال العجيب المعقَّد أمسى أقل المخلوقات تكيفًا فوق هذه الأرض، ومن ثم كان أشدَّهم حيرة. ولا مراء في أن الإنسان أبعد عن معرفة الحق من أي حيوانٍ آخر حتى أدنى الحشرات.»

وأودُّ أن أقول إن فكاهة «ثربر» ومُعاصريه تمثيل هزلي للإنسان في هذا الموقف العابس، أجل إنه عابس إذا فهِمنا الفكاهة فهمًا حرفيًّا، لأن دعابة هذا النقد الذاتي لا ينبغي أن تؤخَذ بحرفيتها، وقد كانت الفكاهة الأمريكية الوطنية دائمًا مُطهرًا من الهموم والاضطرابات النفسية — كفاح أُمَّةٍ ديمقراطية في سبيل البقاء، والمشقَّات التي لاقاها المهاجرون الأوائل، ومآسي الحرب، والانقلابات التي صاحبت الانتقال من مجتمعٍ زراعي ريفي إلى مجتمعٍ صناعي مدني — وعاونت الفكاهة في هذا صحافة حرة؛ وبهذا المعنى يكتب «داي» و«بنشلي» و«ثربر» و«برلمان» بأسلوبٍ جادٍّ قديم، وكذلك كانت مزاعمهم ومعتقداتهم مُتفِّقة مع معتقدات عصرهم، غير أن اختلاف طبيعة مزاعمهم والتطوُّر العظيم في معتقداتهم أدَّى بهم إلى أن يكتبوا الفكاهة في أسلوبٍ يختلف اختلافًا شديدًا عن أسلوب الماضي.

الفصل السابع

الشعر واللغة

بقلم نورمان هولمز بيرسن

إذا كانت الحركة الطبيعية هي الدافع إلى أدبٍ أمريكي حديث قوي، وإذا كانت قد أمدَّت هذا الأدب بكثيرٍ من مادته، فقد كان ينقُصها الشكل الملائم واللغة المناسبة لكي تمكن هذا الأدب من التعبير الكامل باعتباره فنًّا من الفنون. وكما ذكر «إدمند ولسن» في كتابه «قلعة آكسل» الذي نشره عام ١٩٣١م كانت هناك حركةٌ ثانيةٌ — تُسمَّى أحيانًا بالرمزية وأحيانًا أخرى بالتحليلية — هي التي قدَّمَت التوازُن المطلوب، ومكَّنت الأمريكي في العشرينيات والثلاثينيات من أن يضع خبرته بالعالَم الحديث في أعمالٍ لها أهميتها في الفن الأدبي.

والكتاب الذي يُمثل أكثر من غيره ولوج الكاتب الأمريكي في القرن العشرين هو «تربية هنري آدمز»، فهذا الكتاب الأمريكي الحديث الذي يسير على القواعد الكلاسيكية، والذي كُتِب في عام ١٩٠٥م هو تاريخ حياة رجل بقلمه، ظن أنه ولد في جو القرن الثامن عشر، جو جده الأول وجده الثاني (وكان كلاهما رئيسًا للولايات المتحدة) ثم تدرب في القرن التاسع عشر على مسئوليات القرن العشرين، وقصته تُشبه قصة الولايات المتحدة ذاتها، فالولايات المتحدة — كأُمَّةٍ — وُلِدت في القرن الثامن عشر، واشتدَّ ساعدها في القرن التاسع عشر، ولكنها في عام ١٩٠٠م وجدت نفسها عند أعتاب ما لم تألفه. ولو أن طبيعة المذهب العقلي وتطوُّره في القرن التاسع عشر بقِيَت ثابتة لكان القرن المتوسط فترة ازدياد الثقة الفكرية في استخدام العقل، ولو بَقِي تعريف الواقع والطبيعة كما هو، لتعلَّم الفرد ما تقومان عليه من قواعد وأصبح أستاذًا في تطبيقاتهما، وكتاب «تربية هنري آدمز» يبين محنة الرجل الأمريكي الحسَّاس، الذي يشعر أن عالمه الجديد كان جديدًا حقًّا.

إن بداية قرنٍ جديد في تقديم الزمن جعلت الكثيرين من الكُتَّاب الأمريكان الجادِّين يُدركون مدى التطوُّر الذي حدث إدراكًا واقعيًّا. أدركوا أن القرن الثامن عشر كان عصر الإيمان بالنظام في العالم. أما ما واجهه «هنري آدمز» في مُستهل القرن العشرين فهو انقلاب غير معقولٍ للبديهيات والتعريفات القديمة. وهذا الانقلاب الجديد جاء مُكتسحًا وعلى عجلٍ أشدَّ مما جاء الانتقال من العصور الوسطى إلى عصر النهضة. تزحزح المنطق الأرسطوطيلي من موضعه، وانتهى عهد هندسة إقليدس فيما يتعلق بالمكان، وفقدت طبيعة «نيوتن» أوَّلِيتها، وأخذت حقائق الطبيعة تتعرض على الدوام لإعادة تحديدها لما استحدث في الجيولوجيا والكيمياء وعلم الأحياء والفسيولوجيا والطبيعة والبصريات وعلم النفس. ولم تعد قوانين الكون القديمة كما كانت، ولم تعد كافية لتفسير ظواهر الطبيعة. وإذا تحدثنا عن هذا الموقف بالإشارة إلى الكتابة الجدية، أمكننا أن نقول إن الاستعارات الأدبية التي كانت تتوقَّف على التعريفات القديمة لحقائق الطبيعة أمست الآن غير صالحةٍ. وقد حدث هذا لأنها لم تَعُد تقرأ كاستعارات، وإنما تُؤخَذ على أنها تعابير تُناظر الحقيقة حرفيًّا، وتطلبَت الاستعارات الجديدة لغةً جديدة تأخذ في اعتبارها المقاييس الجديدة للحقائق، واللغة الجديدة أيضًا تطلَّبَت من ناحية أخرى استعاراتٍ جديدة.

تعلم رجل القرن العشرين أن يرى رؤيةً مختلفة كما رسم له «سيزان»، وأن يستمِع بطريقةٍ مختلفة كما فعل «شنبرج»، وأن يُفكر بطريقةٍ أخرى، بالمنطق الرمزي غير الأرسطاطيلي كما علمه «هوايتهد»؛ وبهذه الاتجاهات الجديدة كان لا بد للكاتب في القرن العشرين أن يجد طريقةً أخرى للتفاهُم إذا أراد أن يمثل طبيعة ما أصبح الآن يُعتبر حقًّا في كل مكان. ونستطيع أن نرى كيف حدث هذا التطوُّر في التعبير الأدبي في الكتابة الأمريكية في ثلاثة كُتَّاب ذوي نفوذ يُعتبرون مثالًا للاتجاه الجديد: وهم «جرترود ستين»، و«عزرا باوند»، و«ت. س. إليوت»، فإن أدبهم كان يستحيل أن يُكتَب في أيِّ عصرٍ سوى عصرنا، وطريقة ترتيبهم للألفاظ في الجملة لا تُعبر عن مزاج القرن العشرين فحسب، بل تُعبر أيضًا عن عقل القرن العشرين.

ومما لا مراء فيه أن الأمريكيين في بداية هذا القرن وفي السنوات الأولى منه كانوا يحسون بلوغهم سن الرشد. وكان هذا ازديادًا في إدراك تطوُّر لغة أمريكية فذة. ولم يَعُد الأدباء الأمريكان مُستعمَرين ثقافيين، وأضحَوا أحرارًا، حرَّرتهم اللغة لكي يكونوا أنفسهم، كما ينبغي أن يتحرَّر الأدباء جميعًا في كل زمانٍ.

وقد عبرت «جرترود ستين» عن هذا الشعور بالتحرُّر اللغوي في مقالٍ لم يُنشَر بعدُ عنوانه «اللغة الأمريكية والأدب». وما قام به الأمريكان، وما كانوا يستطيعون القيام به،

لم يكن تعديل اللغة الإنجليزية أو تغييرها وإنما أرادوا أن يجعلوا لها إحساسًا آخر، حتى تستطيع أن تقصَّ قصَّتَها بطريقَتِها الخاصة، مُستخدِمة — كما قالت الكاتبة في مكانٍ آخرٍ — نفس الألفاظ التي يَستخدِمها الإنجليز. غير أن الألفاظ تُعبِّر عن شيءٍ مختلف كل الاختلاف. هذا هو التحرُّر الحتمي الذي أحسَّت به «ستين» عندما بدأت تكتب في أعقاب القرن التاسع عشر. قالت: «وجدتُ نفسي في دوامة من الكلمات، كلمات مُلتهبة، وكلمات مُطهرة، وكلمات محررة، وأخرى شاعرة، وكل الكلمات ملك لنا. وكان يكفي أن نضعها بين أيدِينا لكي نلعب بها؛ وكل ما تستطيع اللعب به فهو ملك لك.» وكانت هذه هي بداية المعرفة، معرفة الأمريكان جميعًا، المعرفة التي تستطيع اللعب، واللعب بالألفاظ، والألفاظ كلها ملك لنا، وهكذا — كما قالت الكاتبة — وُلِد جيل جديد من الكُتَّاب الذين لا يُفكرون في لغةٍ أمريكية. فقد كانت اللغة لُغتهم، ملكًا لهم، وهذا كل ما كان بشأن اللغة، يتغنَّون بها أثناء اللعب سواء كان الكاتب «شروود» أو «أندرسن» أو «همنجواي» أو «فوكنر»، كل منهم كان يملك اللغة، وماذا عساهم الآن فاعِلين بها، هذا هو السؤال الذي كانت تجب الإجابة عنه.

ماذا عسى الأمريكيين أن يفعلوا بها؟ حقًّا إنه لسؤال يدعو إلى الحيرة. إن ما كانت تسعى إليه «مس ستين» لم يكن اصطلاحًا وطنيًّا فحسب، إنما كان كذلك اصطلاحًا معاصرًا، وهذان الاصطلاحان معًا سينتَهِيان إلى اصطلاحٍ شخصي. هذا الإحساس بأن يكون المرء نفسه في القرن العشرين هو الذي يجعل هؤلاء الكُتَّاب الأمريكيين شائقين بالنسبة إلى الكُتَّاب في أي مكان آخر، يريدون هم أنفسهم — إن عاجلًا أو آجلًا — أن يلِجوا وعيَ الحاضر. وعندما تجاهد «جرترود ستين» لكي تُحقق حاضرًا ثابتًا في نثرها فهي تمثل بالطريقة التي تؤلف بها نصوصها ما كان «برجسون» و«هوايتهد» يجاهدان في سبيل تحقيقه فلسفيًّا بالنسبة إلى آنية الزمان. وباتباعها التقدُّم الجديد في علم النفس التجريبي كما تعلمته على «وليام جيمس» في كلية راد كلف، كانت تكتشف ميدانًا جديدًا من ميادين الواقعية لا تعرف فيه الإنسان بوصفه وإنما تعرفه بعمله: فالشخصية لا تصوَّر في صيغٍ أخلاقية وإنما تصور في أفراد كل وفق سلوكه.

تقول «مس ستين»: «معنى أن تفهم الشيء أن تكون على صِلة به، ويستطيع العقل البشري أن يكون على صلة بأي شيء.» وهذه طريقة من طرق الكتابة. ومن الأمثلة الأولى لذلك قصتها القصيرة «ميلانكثا» التي كتبتها في عام ١٩٠٤م–١٩٠٥م وسمَّتها باسم

«الفتاة الزنجية» التي جعلتها بطلة القصة. وفيما يلي وصف للفتاة مع «جيف»، وهو طبيب زنجي يطلُب يدَها:

«جلس «جيف» هناك ذلك المساء في مقعده، وظل صامتًا لفترةٍ طويلةٍ، يلتمس الدفء بالنار اللطيفة، ولم يصوِّب نظره نحو «ميلانكثا» التي كانت ترقُبه، وإنما جلس هناك واكتفى بالنظر إلى النار. وكان وجهه الأسود العريض باسمًا أول الأمر، وكان يمسح ظهر يدِه البُنِّية القاتمة على فمه لكي تُعينه على الابتسام، ثم استرسل في التفكير، وقطب جَبينه، وفرك يدَيه بشدَّة، لكي يستعين بذلك على التفكير، ثم ابتسم مرةً أخرى، ولكن ابتسامته الآن لم تكن سارةً، وإنما كانت تتردَّد على حافة السخرية، وأخذت ابتسامته تتحوَّل شيئًا فشيئًا، ثم بدا عليه كأنه مكتئب ساخط. وأظلم وجهه، وابتسم ابتسامةً مريرةً، ثم شرع — دون أن يرفع نظره عن النار — يخاطب «ميلانكثا»، التي أمست مشدودةَ الأعصاب من طول المراقبة.»

ماذا كانت تفعل «مس ستين»؟ إنها كانت تكتب، وتلقي درسًا في الكتابة، فقد كان «جيف» أولًا يستدفئ، ثم أخذ يبتسم، ويمسح يدَه، ثم يفكر، ثم يتردَّد، ثم يسخر، ثم يتكلَّم بمرارة. هذا هو الإنشاء، وهذه هي الكتابة حقًّا، أو كما قال «همنجواي»: هذا هو تتابع الحركة والوقائع التي بعثت العاطفة، هذا كله هو التوتر الذي نشأ عن مراقبة «ميلانكثا». وتقول «مس ستين»: «كان لا بد للكاتبة أن ترد العُمق إلى اللغة.»

«وأحبته «ميلانكثا» من أجل ذلك دائمًا، أحبت «جيف كامبل» في هذه اللحظة — وهو الرجل الذي لم يفعل معها القبيح قط، كما فعل دائمًا كل من عرفت من الرجال قبل، واشتدَّ الحبُّ بينهما من أجل ذلك، ومن أجل هذا الشعور الجديد الذي أحسا به الآن في أيام الصيف هذه، الطويلة الحارة. كانا دائمًا معًا.»

كان عمق الشعور (وهو ما يُسميه «هنري جيمس» مقدار «الحياة المحسوسة» الذي يحتويه العمل الفني) هدفًا في الكتابة الأمريكية الجادة في القرن العشرين، لأن مثل هذا العُمق إذا تحقَّق يجذب القارئ إلى موضوع الكتابة المباشر. وليس معنى المباشرة أن ينفصِل المرء عن الزمان، إنما معناها الارتباط الوثيق بين الموضوع والقارئ الذي يستشعِر هذه المباشرة. إنها تَصِله فورًا بالإحساس بالعالمية.

والبحث عن العالمية — في هذه الظروف الأدبية — ليس فرارًا من الزمان والمكان إلى برجٍ عاجي مُكيف الهواء، وتأثير ابتعاد القارئ في برج عاجي من ظروفه ومن رفاقه

يؤدِّي إلى ما أسماه «عزرا باوند» في قصيدته «هيو سلوين مو برلي» الغربة الأدبية النهائية، والفنان الذي ينتحي بهذه الطريقة لا يقدر على:

شيء — باختصار — سوى اعتراف فاتر،
وجمود إزاء اعتداء البشر،
وسط الاندفاع، وهبوط المنِّ الذي لا يُحَسُّ،
رافعًا صوته الضعيف الهامس،
مُناديًا من قلبه «المجد لله».

وليست شخصية «مو برلي» بطبيعة الحال هي «باوند» نفسه. وقد شرع قبل عام ١٩١٥م في تأليف قصائده ذات الأثر البالِغ، فلمَّا حل عام ١٩٢٠م كانت «القصائد» هي غاية جهده. وكغيره من الكتاب اهتمَّ قبل كل شيءٍ بالألفاظ وترتيبها. وكان يُدرك — شأنه في ذلك شأن كتاب القرن العشرين — أن شيئًا قد ألمَّ باللغة لا بدَّ من إصلاحه.

يقول: «إن خداع اللفظ يبدأ باستخدام الكلمات التي لا تتفق والحقيقة، والتي لا تعبر عما يريد لها المؤلف أن تعبر.» ويحب «باوند» أن يُردِّد إجابة «كنفيوشس» على السؤال الذي وجه إليه: أي شيءٍ يوليه اهتمامه الأول إذا أصبح رئيسًا للحكومة؟ وكان جوابه: «أن أُسمِّي الناس والأشياء بأسمائها الصحيحة الصادقة.» وهذه هي المشكلة الأولى للفنان أيضًا، يقول «باوند»: «الفنانون هم بمثابة الأعضاء الحساسة للجنس البشري، وما أنهاك عنه هو أن تفرض أنه إذا كان بالفنون خطأ ما، فهو خطأ في الفنون وحدَها، إذا أصيب أحد الهرمونات سرَتِ الإصابة في التكوين كله.» ويعيد «باوند» في قصائده قوله: «إن الجمال أمر عسير.»

وبدت القصائد عسيرة لأولئك الذين لم يُحبُّوا الخطو في القرن العشرين. إنها تكون نوعًا من أنواع الملاحم التي تروي قصة بحث الإنسان عن النظام، أو ما أسماه الإغريق «كالون»، أي النظام والجمال. ومثل هذا الهدف الذي يقصده الجمال يُعبَّر عنه بواسطة الفنون، وبواسطة السياسة، وعن طريق الاقتصاد، والموسيقى، والقانون، والأدب، وعن طريق كل تعبير عن الانسجام يظهر بمظهر جديدٍ لكل عصرٍ باصطلاح هذا العصر. والبطل الرحالة لا يستثني التاريخ من سجل معارفه، فهو ليس بالفنان الساذج، وليس التاريخ حدثًا مضى، وتمَّ ختامه، إنما هو حدث حاضر بدليل أن البطل يذكره الآن في عقله، مرتبطًا رباطًا لا فكاك منه بكلِّ أمرٍ آخر يدخل في دائرة علمه. كما أن الخبرة

الواقعية والخبرة المنقولة يعيشان جنبًا إلى جنب، والرمز يؤدي إلى الاستجابة الواعية وغير الواعية في تتابعٍ غير مُتوقَّع وتدفق مستمر. والتفكك الظاهري في تتابع الحوادث في قصائد «باوند» يمثل في الواقع تدفق أحاسيس البطل، إنه لم يتخلَّ عن المنطق؛ وإنما استبدل به منطق الخيال؛ ومن ثم فإن الشبيه — في طريقة «باوند» — قد يتلو الشبيه، وقد يُبانِن غير الشبيه. والجمال قد يُوحِي بالجمال أو بالفوضى، والثقافة قد تُحاور ثقافةً أخرى: سواء كانت ثقافة كلاسيكية، أو ثقافة النهضة، أو ثقافة صينية، أو أمريكية فيدرالية قديمةً من أيام أسلاف «هنري آدمز»، أو ما يُعاصرنا، والرموز الشخصية تبرز جنبًا إلى جنبٍ إلى جوار الرموز التقليدية، كلاهما يُحدِّده ما يُسميه «باوند» «صوت الأمة من بين شفتي رجل واحد».

من هو الرجل، من هو بطل القرن العشرين هذا؟ إنه بمعنى من المعاني لا يمكن أن يكون إلا الفنان نفسه، يتحدَّث عما يعرف. غير أن مشكلة الكاتب اليوم — في عالمٍ تتضاءل فيه المسافات — هي إيجاد البطل الذي يستطيع أن يمثل الجنس البشري كله، ومن ثَم فإن بطل قصائد «باوند» هو فرد يمثل كل إنسانٍ حقًّا، ويتحدَّث وفي قلبه كل الأساطير وعلى شفتَيه كل لسانٍ. إنه مثل أوديسيس في الأوديسا لـ «هومر»، ومثل «دانتي» في الكوميديا الإلهية، وكالإنسان الحديث نفسه في مأساته الشخصية الخاصة، وهو ينتقل من جحيم الخبرة التاريخية إلى مُطهِّر التأمُّل. ثم — بعد أن يتعلم تسمية الأشياء بأسمائها الصحيحة — يُدرك الفارق بين الخير والشر وبين الجمال والفوضى، ويكون على استعدادٍ لأن يعيد بناء مدينة الإنسان المثالية التي تمثل صورتنا عن الفردوس.

وكذلك «ت. س. إليوت» — في «الأرض الخراب» — استخدم كما فعل «باوند» لغاتٍ عديدة وإشارات من كل صقع. كما استخدم نفس المنطق المشترك، منطق الخيال، يُعبر به عن النظام المفقود والجمال الزائل، وربما لم يكن من قبيل المصادفة أن يكون «إليوت» كذلك أمريكي المولد، لأن طبيعة الخبرة الأمريكية ذاتها تجعل مثل هذا الأسلوب من أساليب التعبير أمرًا طبيعيًّا؛ ذلك أن الأمريكي ليس منطويًا تمام الانطواء تحت تقليدٍ واحدٍ موروثٍ يستبدُّ به. فقد جاء المستوطنون في أمريكا بعددٍ عديد من اللغات وباتجاهات ثقافية مُتنوعة مما جعل تمثُّلها أمرًا يسيرًا نسبيًّا. وعند مجابهة هذه المشكلة، مشكلة التمثيل الثقافي، كان موقف الكاتب الأمريكي مُقدِّمة للموقف الراهن للكُتَّاب في البلدان الأخرى، لأن اضطرابات حربَين عالميتَين، وانهيار القِيَم القديمة والمعايير السالفة المستقرة، وإقحام مؤثرات ثقافية جديدة من أقطارٍ أخرى، أدَّت بالكتاب كذلك في كل مكانٍ إلى تلك

الفوضى المحيرة التي رأى رجل مثل «هنري آدمز» ميلادها في القرن العشرين، فكان لا بد أن يستهدفوا مزجًا جديدًا بين الصفات المحلية والصفات الدولية.

وقد حذا الكُتَّاب الآخرون حذو الكاتب الأمريكي، وربما شجَّعَهم أمثاله، فشرعوا في البحث عن تحرير اللغة والقواعد التي يَعرضون بها ظروفهم الخاصة. ومن المحتمَل أن يجد أمثال أولئك الكُتَّاب — كما وجد هؤلاء الكُتَّاب الأمريكان — أن التفرقة التي فرضتها التقاليد بين النثر والنظم قد زالت، كما أن الحواجز الثقافية قد زالت كذلك. فقد أمسى كُتَّاب النثر والنظم يعتمِدون على مُقتضيات منطق الخيال الذي يجمع بين الرموز العامة والرموز الشخصية دليلًا على دور الفرد الذي لم يَعُد منه مناص، وأصبح اهتمام الكاتب الأول — في أية حالةٍ من الحالات — هو الألفاظ وترتيبها. وأضحت معرفة الألفاظ معرفةً صحيحة، ثم ترتيبها — في عصر يبحث عن النظام — عملًا مُقدسًا وفلسفيًّا كما هي أيضًا قدرة على التعبير عن الجمال، ومن ثم فإن الحركة النهائية في كل رباعية من «الرباعيات الأربع» لـ «إليوت» تتعلق بموضوع اللغة: «إن الكلمات تتوتر، وتتشقَّق، وتنهار أحيانًا تحت ثقل العبء الذي تحمله»، ومع ذلك فقد جاء في خاتمة «جدنج الصغير» ما يلي:

«إن ما نُسمِّيه البداية كثيرًا ما يكون هو النهاية.
والانتهاء معناه الابتداء.
النهاية هي التي منها نبدأ.
وكل عبارةٍ وكل جملةٍ على صوابٍ.
(إذا كانت كل كلمةٍ في محلها،
تأخذ موضعها لتُعزِّز غيرها،
واللفظة لا تتوارى ولا تتباهى،
صِلة سهلة بين القديم والجديد،
كلمة مألوفة مضبوطة بغير ابتذال،
كلمة صحيحة دقيقة بغير حذلقة،
والجوقة بأكملها ترقص معًا).
كل عبارةٍ وكل جملة نهاية وبداية.
وكل قصيدة موعظة حكيمة.»

إن نهاية التجربة؛ تجربة أي عصرٍ من العصور، هي حيثما نبدأ التأمُّل فيها، هي بداية الفهم الذي يعبر وينظم، ولا مفر من أن يكون التنظيم جديدًا ولا مناص من

أن يكون النغم حديثًا، ومن أجل هذا جعل الكُتَّاب من أمثال «مس ستين»، و«باوند»، و«إليوت»، حتى فن الكتابة موضوعًا للكتابة لأن فن الكتابة يتأثر بالزمان والمكان، ويتضمَّن حرية الكاتب في التعبير عن نفسه. والكاتب الأمريكي الجاد — وهو يجاهد في سبيل النجاح — كان دائمًا مُتفائلًا، من الناحية الفنية على الأقل.

الفصل الثامن

الجيل الحائر

بقلم آرثر ميزنر

في وقتٍ ما في أوائل العشرينيات من هذا القرن، قالت «جرترود ستين» — وهي تُوجِّه أحد منلوجاتها التي لا تنتهي إلى «إرنست همنجواي» من مَسكِنِها برقم ٢٧ بشارع «دي فلوروس» — إن «همنجواي» ومُعاصريه كلهم «جيل حائر». وهكذا أطلقت وصفًا على هذه الفئة من الكُتَّاب اللامِعين الذين ظهروا على المسرح الأمريكي في السنوات العشر التي تلت الحرب العالمية الأولى، والذين لا يزالون يُسيطرون على قصصنا، كما يدل على ذلك مجرد سرد أسمائهم. وتشتمل هذه الفئة على «همنجواي» نفسه، و«وليام فوكنر»، و«ف. سكوت فتزجرالد»، و«جون دوس باسوس»، وغيرهم.

و«الجيل الحائر» اسم مُضلِّل إلى حدٍّ ما لا يدل عليهم تمام الدلالة، كما هي الحال دائمًا — على الأرجح — في كل اسمٍ يُعبر عن حُكم عصرٍ على نفسه. وما تصفه هذه العبارة هو شعور هذا الجيل بأنه لا يستطيع أن يقبل شيئًا ما تقريبًا من التقليد الموروث، أو شيئًا من الأحكام الخلقية القديمة، أو الفروض السياسية السائدة بأمريكا في عهدهم. وقد شعروا بأن عليهم أن يبدءوا من جديدٍ في صياغة قاموس للسلوك الشخصي يستطيعون أن يعيشوا وفقًا له، وأن يُنشئوا صورةً جديدةً عن أغراض المجتمع الأمريكي يستطيعون تقديسها، يقول بطل قصة «همنجواي» «والشمس تشرق أيضًا»: «كل ما أريد أن أعرفه هو كيف أعيش (في هذه الدنيا)، وربما لو عرف المرء كيف يعيش فيها تعلم من ذلك مغزاها.»

بهذا المعنى إذن — أعني أن كل أرضٍ مطروقة عديمة الجدوى، ولا بد من الكشف عن أرضٍ جديدة لهم — كان هذا الجيل حائرًا.

ولم يكن هذا الجيل حائرًا بأية حالٍ من الأحوال بمعنى أنه أحسَّ اليأس في هذا الموقف الجديد. بل على العكس من ذلك كان هؤلاء الكُتَّاب مُشبَّعين بالحيوية والتفاؤل الذي يمثل الروح الأمريكية؛ بالرغم من أنه كان من التجديد في العشرينيات أن يتحدَّث المرء عن زوال ما يُحيط بالحياة من أوهام. ولم تكن سُخريتهم مما أسموه إقليمية الآداب الأمريكية والنفاق الشديد في الحياة العامة الأمريكية في عهدهم إلا سخرية الفرد الواثق من مثَلِه الأعلى. وربما لم ينجح «سنكلير لويس» في هجومه الساخر على «الشارع الرئيسي» إلا نجاحًا جزئيًّا، ولم يكن ذلك لأن «لويس» شكَّ في أن الإقليمية الذميمة «للشارع الرئيسي» يمكن التغلُّب عليها، وإنما حدَّ من نجاحِه عجزُه عن تصور مجتمعٍ ذي ثقافةٍ جديدةٍ يمكن أن يحلَّ محل «الشارع الرئيسي». إن ما يخلق رجال السياسة الخائنين، وزعماء العمَّال الأغبياء، ورجال الأعمال الأنانِيِّين الذين تزخَر بهم الولايات المتحدة كما تخيَّلها «دوس باسوس»؛ إن ما يخلق هؤلاء ليس اليأس، وإنما هو الأمل. إنهم مِن خلْقِ خيالٍ يشتعل رجاءً في إمكان تحقيق العظمة في الحياة الأمريكية.

ويكاد كل كُتَّاب «الجيل الحائر» أن يهاجموا عيوب الحياة التقليدية في عهدهم. ولم يتمكن القصص الأمريكي من أن يتصوَّر أن أمريكا قبل الحرب تتألف من قوم ليسوا أسوأ — إن لم يكونوا أفضل — منَّا، إلا في وقت متأخرٍ، في رواياتٍ كتلك التي كتبها «لويس أوكنكلس» أو في المؤلَّفات الحديثة لـ «جيمس جولد كوزنز» غير أن خير كُتَّاب الجيل الحائر قاموا بعملٍ أسمى من مهاجمة العالم الذي شبُّوا فيه؛ إنهم اجتهدوا أيضًا في الكشف عما سمَّاه «هنري جيمس» «المكان الطيب العظيم» الذي كانوا جميعًا على ثقةٍ من وجوده في زاويةٍ من زوايا الحس الأمريكي، وفي معرفة الطريقة التي يُسيِّرون بها حياتهم كي يعيشوا هناك عيشةً ناجحةً، فكانت كل الروايات الجيدة الأمريكية — بمعنى له أهميته — منذ الحرب العالمية الأولى — من «هذا الجانب من الفردوس» لـ «فتزجرالد في» عام ١٩٢٠م إلى «أسير العشق» لـ «كوزنز» في عام ١٩٥٧م — أشبه شيء بالرواية الإنجليزية «رحلة الحاج». وقد قال «فتزجرالد» عن بطل روايته الأولى «جاتسبي العظيم»: إن «جاتسبي» لدَيه حسٌّ مرهف لآمال الحياة، ومن العسير أن نجد تعبيرًا أفضل من هذا نصف به موقف الكُتَّاب في هذا الجيل، فإذا كانوا حيارى فهي حيرة المكتشِفين لا حيرة الضالِّين.

ونستطيع الآن أن نرى إلى أي حدٍّ كان للحرب العالمية الأولى أثر في هذا الازدهار للمواهب في العشرينيات، ربما كانت أمريكا إبان ذلك قوةً عالميةً لفترةٍ ما، ولكن الحرب هي التي أرغمت الأمريكان على أن يُدركوا أن بلادهم كانت جزءًا من الثقافة الغربية عليه تَبِعَته. والأثر المباشر — الأثر الذي عُرِف في كل مكان — لهذا الكشف هو أنه جعل أكثر الأمريكيين المتنبِهين ساخِطين على ضيق أفق الحضارة الأمريكية، إلى حدٍّ أنهم آثروا العيش في أمكنةٍ أخرى. ومنذ عام ١٩١١م قام «هارولد ستيرنز» بأحد الأعمال الرمزية في هذه السنوات العشر من القرن العشرين، فبعدما ألف حوارًا أطلق عليه اسم «الحضارة في الولايات المتحدة» انتهى منه إلى أنها لا تعني إلا القليل. رحل إلى باريس وحذا حذوه عدد مُذهل من كُتَّاب العصر. غير أن دلالة العمل الذي قام به «هارولد ستيرن» لم تكن في بقائه طيلة السنوات العشر في «القبة» بباريس. إنما كانت في تأليفه «الحضارة في الولايات المتحدة»؛ فلقد كانت أوروبا لهؤلاء الكُتَّاب جميعًا وسيلةً لغاية، كانت شيئًا يستعينون به على الكشف عن الإمكانيات الكامنة فيهم كأمريكان.

وما دامت أمريكا — كما تخيَّلَت نفسها — حاجزًا إقليميًّا كان من العسير على أكثر الأمريكان الموهوبين أن يأخذوا الأمور مأخذًا جديًّا، فكان بضعة الكُتَّاب الكبار الأمريكان الذين ظهروا في القرن التاسع عشر جميعًا — مهما يكن أصحابهم — بعيدِين عن مجتمعِهم، سواء رحلوا فعلًا كما فعل «هنري جيمس»، أو رحلوا مجازًا كما فعل «هوثورن وملفيل». ولكن كتاب العشرينيات ذهبوا إلى أوروبا لكي يكتشفوا الوعي الأمريكي بالتجربة الجديدة.

وأهم ما يدل عليه هؤلاء الكُتَّاب إذن هو اعتقادهم — الذي وصل كلٌّ منهم إليه مُستقلًّا وشارك فيه الآخرين — أن من الممكن للأمريكي الذي يكتُب من الخبرة مباشرة أن يُخرج الروايات العُظمى، وعندما كان «سكوت فتزجرالد» طالبًا في «برنستن» في عام ١٩١٦م قال لزميله في طلب العلم «إدمند ولسن» «أريد أن أكون واحدًا من أكبر الكُتَّاب الذين عاشوا. ألستَ تريد ذلك؟» وإذا كانت هذه الأمنية فيها مُغالاة مُضحكة، إلا أنها تنطوي أيضًا على كثير من الجد، كما يدل على ذلك إلحاح هذا الدافع على «فتزجرالد» خلال حياته كلها. ومن الواضح أنه كان يعتقد أنَّ بإمكانه كأمريكي أن يكون كاتبًا عظيمًا. ولم يكد هذا الشعور أن يُوجَد في أمريكا قبل عهده بالرغم من — بل ربما كان بسبب — العقيدة المذهبية المنتشِرة بأن الديمقراطية الأمريكية كانت تجربةً اجتماعية جديدة كل الجدة وتجربة ناجحةً جدًّا في كثيرٍ من النواحي.

ثم ظهر فجأةً شباب يحسُّ إحساس «فتزجرالد» بإمكانيات التجربة الأمريكية في جميع أرجاء الولايات المتحدة في أوائل العشرينيات. وقد كان «فتزجرالد» نفسه فتًى أيرلنديًّا كاثوليكيًّا من الجيل الثاني نشأ في «سنت بول بمنسوتا»، وكان «جون دوس باسوس» ابنًا لمحامٍ ناجح في نيويورك، وكان أبوه مُهاجرًا برتغاليًّا. أما «إرنست همنجواي» فكان ابنًا لطبيبٍ من إحدى ضواحي شيكاغو التي تقطُنها الطبقة المتوسطة، وظهر «وليام فوكنر» في منطقة غابات تقع شمالي «المسسبي»، حيث عاشت أُسرته ما ينيف عن مائة عامٍ، ومهما تكن نشأتهم، فقد كانوا جميعًا يؤمِنون بأهمية التجربة الأمريكية، وأحسُّوا أنهم عندما نبذوا فكرة آبائهم الضيِّقة عن هذه التجربة، باتوا أحرارًا في قول الحق؛ الحق الخفي الخاص عن هذه التجربة.

فكان هدفهم الأساسي إذن أن يُحدِّدوا مَعالم الوعي بتجربةٍ أرهفت الحسَّ بآمال الحياة التي آمنوا أنها كانت ثمرةً خاصة للتجربة الأمريكية، وأرادوا أيضًا أن يتعلَّموا كيف يعيشون بإملاء هذا الوعي. ولأنهم كانوا يُدركون أن ما يحاولون تعريفه كان إحدى ثمار التجربة الأمريكية، سعَوا إلى تحقيقه في تفصيلات الحياة الأمريكية، وترتَّب على ذلك أن شاعت في رواياتهم — إلى حدٍّ لا يُطاق أحيانًا — تفصيلات الحياة الأمريكية. ومنذ أن فرض القرن السابع عشر على الثقافة الغربية ما يُسمَّى أحيانًا بالثنائية الديكارتية، تحتَّم على العالم الغربي أن يعيش مُوزَّعًا بين الفكر والطبيعة، بين حياة الوعي الباطنية، والحياة الخارجية للعالَم الطبيعي والاجتماعي. وكأن المجتمع الأمريكي كان مطبوعًا بنظريات القرن السابع عشر، فكان من نتائج ذلك أن بروز هذا التوزيع بين حياة الوعي الباطنية والحياة الخارجية للمجتمع كان بدرجة ملحوظة. ومن المشكلات المعقَّدة التي واجَهَها الروائيون الذين نحن بصدَدِهم وصْل الفجوة التي تفصل بين الشعور القوي بآمال الحياة الذي أحس به أبطالهم، ودوافع المجتمع الذي ظهر فيه هذا الشعور وكان لا بدَّ له أن يسعى إلى التحقيق.

ومن ثم فإن كِتاب «الولايات المتحدة» لـ «دوس باسوس» مثلًا يحتوي على تصوُّرات ثلاثة، ينفصل كل منها عن الآخر تمام الانفصال، ولكلٍّ منها طريقته الشكلية الخاصة في التعبير.

هناك أولًا «شريط الأنباء»، الشعارات المرقَّعة بحيث تخلق كلًّا مُتصلًا، العناوين الصحفية، ونتف من الأغاني الشعبية. وهي تمثل الوعي المتوسط العام في المجتمع، وهي نوع من الفلكلور الساذج.

وإليك نموذجًا يمثل فترة الحرب العالمية الأولى:

«إلى مجد فرنسا الأبدي»
ضابط ألماني يَعبر نهر الراين، ويقول بالفرنسية «هل تتكلم ...»
الألمان ينهزمون في ريجا ... والباريسيون العارفون بالجميل يُحيون
مارشالات فرنسا ...
«أنين الزوجة المؤلِم يدلُّ على مكائد العدو».
وصول «ولسن» إلى وشنطن يثير القلاقل.

وإلى جانب «شريط الأنباء» هذا يضع «دوس باسوس» ما يُسمِّيه «عين العدسة» يُعبر فيه عن الإدراك الحسي المباشر للشعور الشخصي الباطني الغزير، شعور «دوس باسوس» من غير شكٍّ. وإليك نموذجًا يصِف اليقظة في الصباح.

ضوء النهار يخرج من السكون الوردي ...

وخيوط النور النابضة الخافتة التي تتسلَّل إلى ظُلمتي الحلوة تزداد حمرةً، وتنفُذ إلى دمائي الحارة التي تثقل الجفون الناعسة، فيتراءى لي من الألوان، الأزرق والأصفر والقرنفلي.

وبين هذين الطرفين: الإحساس بالتجربة العامة غير الشخصي، والإحساس الخاص الفذ، نجد العنصر الثالث من عناصر الرواية؛ سرد الحوادث، وهو يعرضه في أسلوبٍ جافٍّ مُحايد، حتى إنه كثيرًا ما يكون إلى التقرير الاجتماعي أقرب منه إلى القصص الخيالي.

وبالرغم من أن الروائيين الآخرين في هذا العهد لم يُظهروا في مؤلَّفاتهم بوضوحٍ إحساساتهم الموزعة، كما فعل «دوس باسوس» عندما خصَّ كل لونٍ من ألوان الشعور بطريقةٍ مُعينةٍ من طرق التعبير، إلا أن هذا التوزيع في الإحساس لم يختفِ البتةَ من مؤلَّفاتهم. فهناك مثلًا فجوة بين الفقرات التي وردت في قصة «همنجواي» «لمن تُدَقُّ الأجراس» التي تُعبِّر عن إحساسه الخاص العميق بالتجربة، مثل وفاة «سوردو»، والفقرات التي تعرض تاريخ الحرب الأهلية الإسبانية. إن وفاة «جوردان»، عندما تبلغ الرواية ذروتها، صورة رائعة لإيمان «همنجواي» بأن أعلى مثلٍ من أمثلة الفضيلة الشخصية إن هو إلا «نعمة مكبوتة»، ولكنه شعور يكاد أن يكون منفصلًا تمام الانفصال عن تلك المشاعر التي ثارت في نفس «روبرت جوردان» بشأن القِيَم التي تتعرَّض للخطر في الحرب الإسبانية الأهلية.

ويكون «همنجواي» أكثر نجاحًا حينما يعزل شخصياته عن الظروف الاجتماعية والتاريخية التي شكَّلتها، ثم يُشير إلى هذه الظروف بتعليقه على الشخصيات كما يفعل في رواية «والشمس تشرق أيضًا». إن بطل هذه الرواية يعرف في الحقيقة الشيء الكثير عن صورة الدنيا بكشفِه رويدًا رويدًا «كيف نعيش فيها»، كما يعرف أي المواقِف يقف إذا أراد أن يحتفظ باحترام نفسه. والعبارات الأولى من الكتاب، بما تحويه من إشاراتٍ برَّاقة دقيقة عن صفة المجتمع الأمريكي، تُوضِّح طريقة «همنجواي» في هذا الكتاب:

«كان «روبرت كون» في وقتٍ ما بطل ملاكمة من الوزن المتوسِّط في برنستن، ولا تظنُّوا أنني أتأثر بهذا الوصف للبطل كثيرًا، ولكنه كان يعني الشيء الكثير لكون أنه لم يأبه فقط بالملاكمة. بل لقد كان يمقُتها، غير أنه تعلَّمَها في مشقةٍ وتَعلَّمها تعليمًا كاملًا، لكي يُعوض بها الشعور بالنقص والخجل الذي كان يحسُّه عندما يُعامله الناس كيهودي في برنستن.»

وفي هذه العبارات الثلاث إحساس نافِذ بالمواقف الاجتماعية الأمريكية، إحساس بالتمييز الطبقي المعقَّد في جامعات الشرق الكبرى، وإحساس بصحَّة نوع التجربة اليهودية في الأوساط العُليا في الحياة الأمريكية. وهناك أيضًا فَهم واضح لاهتمام الأمريكان بالرياضة، فإنه لا يُنكر في حذرٍ التأثر بصفة البطولة في الملاكمة لزميله في الكلية «كون» إلا أمريكي — كأن هذه الألقاب الرياضية لا تبلُغ في أهميتها إلا مبلغ تلك الألقاب الواردة في «ثبت الأشراف لبيرك» — وهو في الوقت عينه يُشير بالتهكُّم الظاهر عند المنكِر للبطولة إلى العبث الصبياني الذي يبدو في اهتمام الأمريكان بالرياضة البدنية.

ومما له دلالته أن «همنجواي» أشد ما يكون نجاحًا عندما يبدأ من الإحساس الخاص للبطل بالتجربة، ثم يسير خارجًا عنه إلى الأحكام الاجتماعية العامة. وليس من شكٍّ في أن هذه الطريقة تجعل من المستحيل عليه أن يُقدم رأيًا اجتماعيًّا منظمًا، كما يفعل «دوس باسوس» في «الولايات المتحدة»، ولكنها تعني أن الآراء الاجتماعية التي يُقدمها تتَّفِق مع الحقيقة الأساسية في الكتاب، وهي الإحساس الشخصي للبطل بالتجربة. وقد حاول «فتزجرالد» في رواية «جاتسبي العظيم» أن يمدَّ هذه الطريقة، وربما وصل إلى حدِّ المبالغة في هذا المد.

فهو منذ البداية يجعل بطلَه أبعد مثاليةً من بطل «همنجواي» فيما يتعلق بإمكانيات الحياة الشخصية، بل إنه يبلغ من المثالية حدًّا يجعله لا يُطيق التهكُّم بتاتًا. فإن «جاتسبي» يعيش — كما يقول راوي القصة — طبقًا لصورة أفلاطونية عن نفسه، وهو رجل التزم

— دون تأهيل — بتصوُّره للحياة المثالية، وهو يموت عندما ينهار هذا التصوُّر. وهكذا ترى أن «فتزجرالد» رفع مثالية بطلِه الأمريكي إلى الحدِّ الأقصى، وبالَغ في الإحساس بآمال الحياة، ومن المُستحيل أن يعرض مثل هذا البطل عرضًا مباشرًا. إنه قد يبدو غير معقولٍ أو مجنونًا، كأبطال «همنجواي»، أو حتى ك «همنجواي» ذاته الذي كان يتصوَّر نفسه أحيانًا أحد هؤلاء الأبطال. وقد حاول «فتزجرالد» أن يتغلَّب على هذه الصعوبة بعرض بطلِه عرضًا غير مباشرٍ، عن طريق راوية. وعلى الراويةِ أن يُقدِّم السخرية، وهو يُتقِن هذه الطريقة إتقانًا رائعًا، ولكنا لا بدَّ أن نعترف في النهاية أنه يُريدنا أن نقِف إلى جانب البطل تمامًا، وأن نعتقد أن الحياة لا تُطاق بغير مثالية «جاتسبي» المتطرفة. ولما تحطم حلم «جاتسبي» في النهاية، يقول لنا قائل: لا بدَّ أن نطلع إلى سماءٍ غير معروفة من خلال أوراق مُفزعة، ثم ارتعد عندما وجد أن الوردة شيءٌ قبيح، وكيف أن ضوء الشمس يخلو من الجمال وهو يسطع فوق رُقعةٍ من الأرض لا تكاد أن تلمس فيها خضرة. إنه عالم جديد، مادي ولكنه غير حقيقي ...»

ثم إن «فتزجرالد» قد حاول أن يطابق بشكلٍ واضح بين مثالية «جاتسبي» الشخصية والمثالية الاجتماعية التي كانت مصدر المجتمع الأمريكي، والتي كانت لا تزال عنده الهدف الوحيد الذي يمكن احتماله، وهو يختم الكتاب بمنظر الراوية جالسًا على الشاطئ خلف بيت «جاتسبي» المهجور، مُتطلعًا إلى جزيرة «لنج ساوند» مُتأمِّلًا صورتها عندما وقعت أعين الملاحين الهولنديين عليها لأول مرةٍ قبل ذلك بثلاثمائة عامٍ.

يقول الراوي: «... لا شك في أن الإنسان قد أصابه الذهول في لحظة عابرة مسحورة إزاء هذه القارة، واسترسل في تأمُّل جمالي لم يُدرك مداه ولم يرغب فيه، وهو يواجه لآخِر مرةٍ في التاريخ شيئًا يتناسَب مع قُدرته على التعجب. وفي جلستي هذه أتدبر العالم القديم المجهول، فكرت فيما عند «جاتسبي» من عجب ...»

هذه محاولة جريئة خلابة لوصل الفجوة التي تقع بين الإحساس الخاص بإمكانيات الحياة الأمريكية، والإحساس العام بماهيتها، ولكن الثمن جسيم، وبالرغم من كل ما في رواية «جاتسبي العظيم» من واقعية ظاهرية براقة، فهي قصة خيالية، تكاد أن تكون قصةً من قصص الجن لا يتحول فيها البطل وحدَه بل البشرية كلها إلى الابن الأصغر المهمل، إلى سندريلا مُذكر يحطِّم رقَّته الطبيعية عالم جامد لا يكترث به.

إن روايات «دوس باسوس» و«همنجواي» و«فتزجرالد» هي خير ما يُمثل العصر، إنها روايات تراجيدية، بمعنى أن أبطالها ينهزمون أمام مجتمع لم يُحقق — أو على الأقل

لَّا يحقق — صورة الكمال التي ترجع إلى القرن الثامن عشر المتفائل، وهي الصورة التي يلتزمون جميعًا بها، ولكن أحدًا من هؤلاء الأبطال لم يشكَّ قطُّ فيما أسماه «فتزجرالد» صورته الأفلاطونية عن نفسه، وصورته المثالية للحياة الشخصية، وهؤلاء الأبطال يؤثرون الموت على التهاون في هذه الصورة المثلى — كما فعل «جاتسبي» و«روبرت جوردان»، أو يؤثرون الزوال من هذه الدنيا — كما يفعل بطل قصة «فتزجرالد» «ما أرقَّ الليل!» الذي يختفي في هدوءٍ في مكانٍ ما في أعلى ولاية نيويورك، أو كما فعل بطل قصة «همنجواي» «وداعًا للسلاح» الذي خرج وترك المستشفى وقفل راجعًا إلى الفندق تحت وابل المطر كما جاء في العبارة الشهيرة التي اختتم بها الرواية، وبالرغم من فشل هؤلاء الأبطال جميعًا من الناحية العملية، إلا أنهم «لا ينهزمون» كما وصف «همنجواي» مرةً أحد أبطاله، ولكنهم أيضًا يعيشون في عزلةٍ تامةٍ، وقد تخلَّوا جميعًا عن المجتمع كما فعل بطل «وداعًا للسلاح» الذي عقد صلحًا منفصلًا، وذلك لكي يحتفظوا بكمال صورتهم عن أنفسهم.

وبالرغم من أن روايات «فوكنر» تهتمُّ كلها بما يُسميه «غير المقهور» إلا أن أبطاله لم يتخلَّوا عن مجتمعهم، إن «غير المقهور» عند «فوكنر» ليس فردًا يعيش طبقًا لما يمليه عليه حلمه الخاص عن نفسه، كما كان «غير المقهور» عند «همنجواي». إن «غير المقهور» عند «فوكنر» هو مجتمع بأسره، مجتمع أولئك الجنوبيين الذين انهزموا هزيمةً ماديةً في الحرب الأهلية الأمريكية منذ مائة عامٍ، إلا أنهم أبَوا أن يُسلِّموا معنويًّا، غير أن «فوكنر» يمثل هذا المجتمع بكلِّ المثالية الخيالية والإحساس بالعظمة الذي يُضفيه معاصروه على أبطالهم، وعندما يتعرَّض «فوكنر» للعلاقة بين مجتمعه الجنوبي الخيالي وبقية الولايات المتحدة، يتيسَّر لنا أن نرى وجه الشَّبَه بينه وبين مُعاصِريه. الجنوب في روايات «فوكنر» ينهزم دائمًا ولكن روحه لا تُقهر، شأنه في ذلك تمامًا شأن أبطال «همنجواي» و«فتزجرالد»، ولكنه عندما يتعرَّض للأفراد داخل المجتمع الجنوبي، يكون نوعًا آخر من الروائي، لأن هؤلاء الأبطال — وربما كان بخاصة «آيك ماك كاسلر» في قصة «اهبط يا موسى» — يُعالجون في حياتهم الخاصة معضلة مُجتمعهم، ويكادون حقًّا أن يُطلِقوا أسماءهم على مجتمعهم.

هؤلاء الروائيون إذن الذين نُسمِّيهم «الجيل الحائر» ربما تألَّفت منهم أول مجموعة مُتماسكة من الروائيين في تاريخ الأدب الأمريكي. ولم يكونوا مدرسة، لأن كل فردٍ منهم لم يؤثِّر في غيره مباشرةً إلا عرَضًا، وإن كانت علاقاتهم الشخصية وثيقةً بالنسبة إلى الكُتَّاب الأمريكان. وكان لكلٍّ منهم صوت يُميزه وموضوع خاص به، ولكنهم يشتركون في الاعتقاد

في خصوبة التجربة الأمريكية للأدب المستجد في أمريكا، وهذه العقيدة المشتركة تُبهرنا خاصةً لأنهم وصلوا إليها تلقائيًّا وكلٌّ بمفرده. لقد كان الأمريكيون — بطبيعة الحال — يكتشفون الثقافة الأوروبية والغربية بطريقةٍ ما منذ «بنيامين فرانكلين» و«توماس جفرسن»، ولكن «الجيل الحائر» بتغرُّبه عن الوطن الذي عرف عنه، كان يثبت أن التجربة الأمريكية هي صورة تختلف كل الاختلاف عن تجربة الغرب عامةً. وقد لا تلمس التشابُهَ بينهما بتاتًا. إنها شيء يمكن أن يُقبَل بغير دفاعٍ أو بغير إحساسٍ ذاتيٍّ على أنه مادة لعملٍ عظيمٍ من أعمال الخيال، ولم تبلغ موهبة أحد من روائيي «الجيل الحائر» ما بلغته موهبة العمالقة العظماء الأفذاذ في القصص الأمريكي في القرن التاسع عشر، ولكنا إذا نظرنا إليهم جملةً واحدةً — كما يقتضي ذلك الدافع الذي سرى في جيلهم — وجَدْنا أنهم يؤلِّفون أطيب مجموعة من الروائيين أخرجتهم أمريكا.

الفصل التاسع

الرواية في الجنوب

بقلم هيو هولمان

إن أكثر الروائيين الذين لم يُغادروا البلاد أقاموا في الجنوب، وهو إقليم يتسِم بمميزات خاصة أكثر مما يتميز أي جزءٍ آخر في الولايات المتحدة؛ ذلك أن حدود الخبرة والتقاليد التي أكسبته مَعالمه الخاصة في البلاد تفوق في أهميتها حدوده الجغرافية — خط «ميسون» و«دكسن» و«نهر المسيسبي». وهذه الخبرات علَّمَت الجنوب أفكارًا تختلف اختلافًا تامًّا عن بعض المعتقدات الأمريكية الشائعة. ومن هذه الاتجاهات الإحساس بالفشل، الذي يرجع إلى أنَّ أهل الجنوب هم الجماعة الأمريكية الوحيدة التي عرفت الهزيمة الحربية، والاحتلال العسكري، والفقر الذي لا يمكن فيما يظهر التغلُّب عليه، وكذلك الإحساس بالذنب الذي يرجع إلى أنهم جزءٌ من رمز الظلم القديم في أمريكا، والرق ثم فصل الزنوج، والإحساس بالخيبة الذي يرجع إلى العجز المطلَق في الوسائل الميسورة لمجابهة المشكلات التي تجب مواجهتها، سواء كانت مشكلات الفقر، أو التعصُّب العنصري، أو الاحتفاظ بماضٍ تاريخي غَني بتقاليده.

إذا كان ما يميز الأمريكي هو «المعرفة العملية» فإن الجنوب كان لا بد له من أن يستبدل بهذه الصفة صفة «الصناعة العملية». ومن لغو القول أن نذكُر أن كِلا هاتَين النظرتَين نتيجة لأوضاعٍ اتخذها الجنوب راضيًا، واحتفظ بها بتعصُّبٍ لا يلين. والحقيقة أن «الجنوب الأقصى» يمثل حالة عقلية مُعينة، وهي حالة ينتابها النقص، والذنب، ومأساة التجربة البشرية، بصورةٍ تختلف عن كل عقلٍ أمريكي آخر. ومن هذا اللون من ألوان التجربة صاغ الروائيون الجنوبيون في زماننا أدبًا جادًّا وحزينًا في أكثر الأحيان.

وفي السنوات التي تلَتِ الحرب الأهلية مباشرةً حاول الجنوبي أن يُنكر هذه الروح بطريقةٍ سهلةٍ — ولكنها عديمة الأثر في النهاية — هي طريقة التجاهُل. ووجه الكُتَّاب الجنوبيون ذوو الصبغة المحلية اهتمامَهم إلى الغريب، والشاذ، والقَصيِّ، ومَجَّد الماضي المبتكِرون المحافظون على «تقاليد الزراعة» وصوَّر كلٌّ منهم جنوبًا مركبًا لأغراض التصدير. ومن هذه الصور: عالم كأنه مصنوع من الورق المضغوط يُمثل الشعب العجيب المتقلِّب الأهواء الجذَّاب في كهوف الجبال والأحياء اللاتينية، في المستنقعات وفي المزارع.

ومن هذه الصور أيضًا عالم يعلوه ماضٍ مجيدٍ يموج بالزنوج السعداء الذين يعزفون على آلات الموسيقى، ويتجمَّعون حول مبنى فسيح يهجُره «آخر الفرسان» مُتسلِّلين من بين أعمدته المرتفعة البيضاء، وكلتا الصورتَين تميلان إلى تحويل تاريخ الجنوب المحزن في صميمه، والحرب الأهلية، إلى شيءٍ ناءٍ برَّاق.

وهكذا نرى أن هذا الإقليم الذي تشبَّع بالماضي، كما لم يتشبَّع أي إقليم آخَر في أمريكا، قد رسم هذا الماضي بصورةٍ عاطفيةٍ حتى أصبح مادة لخيالٍ فارغ، ونوعًا من الأرض الطاهرة الخيالية التي تموج بالأشخاص الخياليين. وقد تحقَّق هذا الخيال الأدبي اليوم في الرحلات المنظمة، والمدن التي أعيد تعميرها، والمهرجانات الخلوية التي تقام في الجنوب الذي يقصده السياح.

وفي هذا الوسط الذي يُثير العواطف كان الصوتان اللَّذان ارتفعا أولًا بشدَّة هما صوت «ألين جلاسجو» و«جيمس برانش كابل»، وكلاهما من «فرجينيا»، قام كل منهما — بطريقته الخاصة المختلفة — بتحديد النماذج التي حذا القَصص الجنوبي حذوَها في القرن العشرين، عندما بات هذا القصص جادًّا، وانتهى إلى أيدي مجموعةٍ من الكُتَّاب ذوي موهبةٍ ونبوغ مارسَتْه في هذا القرن. أما «مس جلاسجو» فقد أضفَتْ على الأساطير العاطفية — في الجزء الخاص بها — الواقعية والسخرية اللتَين كانتا من وسائلها الخاصة بها، ولم ترَ في تاريخ «فرجينيا» القريب إلَّا القليل مما يُعزِّي، ولم ترَ البتة شيئًا يدعو إلى التفاؤل. وصرَّحَت بأنها لا تذكر وقتًا «لم ترَ فيه نموذج المجتمع وسير الأمور عامةً زائفًا وخبيثًا»، وقالت إن المبدأ الذي بشَّرَت به في أفضل رواياتها «الأرض الجرداء» هو «أن المرء قد يتعلم العيش، بل وقد يتعلم كيف يعيش شهمًا، دون أن يجد في الحياة متعةً.»

وكان التاريخ عند «مس جلاسجو» خُرافة مُحزنة تروي نصيب الإنسان في عالمٍ معادٍ، الهزيمة فيه لا مفرَّ منها، ولكن «المأساة ليست في الهزيمة، إنما هي في الاستسلام.» وقد كرَّست جانبًا كبيرًا من حياتها العملية لسلسلة من الروايات تعرض في مجموعها

صورًا شاملة لـ «فرجنيا» من الحرب الأهلية حتى الأربعينيات. وصورت في سخريةٍ وغضب التاريخ الاجتماعي لجيل من الأرستقراط انتهى عهده، وحالة ديمقراطية يمكن فيها للإحساس بالواجب — أو «عرق الحديد» على حدِّ تعبيرها المشهور — أن يُضفي الكرامة على الحياة التي جعلتها مُقتضيات المصير حياةً غير سعيدة، مُستخدِمةً في ذلك طريقة «هارلز» و«هنري جيمس» الواقعية. واستطاعت في أحسن هذه الروايات — «طحان الكنيسة القديمة» و«الأرض الجرداء» و«عرق الحديد» — أن تُصوِّر الإحساس المُحزن الكئيب الذي عرف به «توماس هاردي» — القصاص الذي أُعجِبَت به أيما إعجاب — وفي أربع رواياتٍ وُضِعت في مدينة «رتشمند» استخدَمَت طريقة السخرية من آداب السلوك لكي تُخضع الآراء السائدة في «فرجنيا» لتحليل الطريقة التهكُّمية. وبالرغم من أن الكاتبة لم تحقق الهدف الذي رسمته لنفسها من بعض الوجوه — مثل تماسُك الأسلوب وفن السرد — فإنها استطاعت أن ترى إقليمها في جوِّ تاريخه، وأن ترى التاريخ خرافةً مُحزنة، وحبست رؤياها في مجموعةٍ كبيرة من الكتُب وضعت خطَّتَها على أساسٍ من الطموح الشديد.

أما «جيمس برانش كابل» الذي نشأ على التفسير العاطفي لتاريخ «فرجنيا»، فقد تعلَّم منذ الصِّغر حبَّ الكرامة والجمال والشهامة التي يعبدها هذا الإقليم. ولما نضج اتخذ طريقة «أوسكار وايلد» و«أناتول فرانس» في التهكُّم المرير المشوب بالفكاهة وطبَّقَها على تقاليد استطاع أن يسخر منها دون أن يكفَّ عن حُبها. وإذا كانت صاحبته «إلين جلاسجو» قد استطاعت أن تُعيد كتابة تاريخ إقليمها مع زيادة مطابقته للوقائع وأن تصوغها في قالبٍ تراجيدي، فقد أمكن لـ «كابل» أن يُشيح بوجهه كليةً عن هذا التاريخ، وأن يكتشف في تاريخ إقليم خيالي أسماه «بواكتزم Poictesme» فيما بين عامي ١٢٣٤م و١٧٥٠م مظاهر الفروسية والشهامة والشعر المتتالية، وذلك في مجموعةٍ من الروايات التي كان فيها بالِغ الطموح وأخرجها تحت عنوان «تاريخ حياة مانويل»، وأخيرًا نقل هذه الصفات عبر الأطلانطي ووضعها تحت الفحص في «فرجنيا» في مؤلَّفات مثل «عقدة في رقبة جدي» و«خلاصة الفكاهة». إن الميل إلى إعادة تشكيل الدنيا في صورةٍ جديدةٍ ذات مغزى جديد، والميل إلى عرض هذا التشكيل بطريقة روائية بعيدة المدى، طريقة تؤمِن بأن الحق يُوجَد في أحلام الناس بالجمال ولا يُوجَد في واقِعهم الناقص، إن هذا الميل ظاهر في مؤلفات «كابل»، وإن يكن ما بها من مكرٍ ودهاءٍ ومن محاولة لكتم السخرية كتمًا لا يرتاح إليه القارئ، قد أفسد جديته الأساسية.

ولَمَّا تعرَّضت مجموعة من شباب الكُتَّاب الموهوبين في العشرينيات والثلاثينيات لتصوير الدنيا عن طريقة صورة إقليمهم، كانت هذه المجموعة في الواقع تسير على الطريق التي أنارها «كابل» و«مس جلاسجو»، وإن تكن الشُّقة بين هؤلاء الكُتَّاب وبينهما قد تبعُد في بعض الأحيان، ولم يكن هؤلاء الكُتَّاب جنوبيين فحسْب، وإنما كانوا كذلك ثمرةً لنفس العوامل الاجتماعية والثقافية التي كانت تشكل مُؤلَّفات غيرهم من الكُتَّاب الأمريكان. ومن أوضح مميزات هذا العهد أنه كان عصر احتجاجٍ ضد بعض أوجه الحاضر الأمريكي الذي بدا للكثيرين خارقًا للمثل الأعلى الأمريكي، وقد تمخَّضت الحركة الواقعية عن حشد من النقَّاد الاجتماعِيِّين الذين احتجُّوا على عالمهم أشد احتجاج، وربما نشأ بعضهم — مثل «سنكلير لويس» — في المدن الصغيرة بالغرب الأوسط، وثار ثورةً عارمةً على «جرثومة القرية»، وربما نشأ بعضهم الآخر — مثل «جيمس فاريل» — فوق الأرصفة القذِرة بالمدن الأمريكية الكبرى، وهاجم فقر الروح الذي لمسوه هناك. وفي حركاتٍ أخرى غير الحركة الواقعية سارت الثورة ضد الحاضر والماضي شوطًا أبعد من ذلك، وبخاصة في تجربة «جرترود ستين» في استخدام اللغة، وفي تبني المهاجرين من أمريكا لأشكال اللغة الشائعة في أوروبا. وفي المجال السياسي، وبخاصة في أقسى سنوات الأزمة الاقتصادية، هاجم الكُتَّاب المتشيعون من أمثال «جون دوس باسوس» النظام الرأسمالي الذي نشئوا فيه، والذي ظهر لهم فجأةً أنه نظام لا يُسعف، وكان كل هؤلاء الكُتَّاب يقيسون الحاضر بالحلم الأمريكي فيجدونه ناقصًا، ويُشيرون لمواطنيهم إلى الأخطاء التي لمسوها بغير هوادة.

وقد استجاب الكاتب الجنوبي إلى مثل هذه المشاعر، وأعلن شباب الشعراء والنقَّاد الذين نشروا مجلة «الهارب» في «ناشفل» و«تنيسي» في الأعوام التي تقع بين ١٩٢٢م و١٩٢٥م أنهم يفرُّون من الكهان البراهمان في الجنوب القديم أسرع من فرارهم من أي شيء آخر. كما أعلن محرر المجلة الصغرى «المنافق» التي صدرت في «نيو أورليانز» أنه قد آن الأوان لإنهاء العاطفية المعسولة في أدب الجنوب. وقد صافحت كلتا المجلتَين عبر البحر «همنجواي» و«فتزجرالد»، كما صافحت «جرترور ستين» و«شروود أندرسن»، ولكن صيحة الثورة في الجنوب ضدَّ الحاضر الأمريكي كانت نداء للتمسُّك بالأرض والزراعة.

كان الكاتب من الغرب الأوسط مُخلصًا لتقاليده فنادى بالإصلاح الاجتماعي وطالب بحياةٍ فاضلةٍ للمُستقبل. أما ابن عمه في الجنوب فقد كان مُكبلًا بالماضي فتطلَّع إلى الخلف يلتمِس الخلاص، واتجه أبناء الغرب الأوسط شرقًا، ومن قرية «جرينتش» ومن

«نيو هيفن» صبُّوا اللَّوم على الغرب الأوسط لتخلُّفه. أما أبناء الشرق فقد اتجهوا إلى باريس وروما، وهناك طهَّروا أشكالهم الفنية. أما أهل الجنوب فلبثوا بوجهٍ عامٍّ في موطنهم، وسعَوا إلى إصلاح القديم الموروث بدلًا من هدمه وتحطيمه.

سعى كُتَّاب الجنوب إلى أن يُعيدوا للعالَم الجديد نظرةً إلى الإنسان تمسَّك بها الجنوب منذ عهد «توماس جفرسن»، وهذه النظرة كانت ترى أن الإنسان يكون على أفضل حالاته في علاقته بالأرض، وبخاصة كما كانت تلك العلاقة تقوم في الجنوب قبل الحرب الأهلية. واستخدم الكُتَّاب الجنوبيون هذه الأسطورة — التي ترى في الماضي نظامًا طيِّعًا — سلاحًا للهجوم ضدَّ النظام السيئ في التصنيع الحديث.

وكانوا يميلون إلى أن يستمدُّوا من الماضي نمطًا، وأن يستخلصوا معنى من الحركات الكبرى في التاريخ، ويُحولوا نمط الحوادث إلى أسطورة، ويجمعوا بين معنى الكرامة التراجيدية وسخرية الكوميديا. وحاول بعضهم — من أمثال «ت. س. ستربلنج» و«هاملتون باسو» — أن يُنشئوا تاريخًا ضخمًا مُتصلًا عن التحوُّل الاجتماعي.

واتخذ آخرون — من أمثال «إيرسكين كولدول» في رواياته المبكرة — السخريةَ سلاحًا اجتماعيًّا، وهناك آخرون — من أمثال «كاترين آن بورتر» و«يودورا ولتي» — استخدموا أشكالًا فنية مختصرة بلغت حدًّا عظيمًا من الرقة وتكاد أن تكون شعرًا لكي يُسجلوا آراءهم فيما يمرُّ بهم من تجارب. ومن خِضَم الأعمال القصصية التي صدرت في الثلاثينيَّات، عندما بلغت نهضة الجنوب قِمَّتها، برزت أسماء «توماس ولف»، و«وليم فوكنر»، و«روبرت بن وارن»، وكان لها أبلغ الأثر في النفوس.

كان «توماس وولف» رجلًا شديد الحساسية، ذا شهرةٍ عارمة، تتملَّكه رغبةٌ جامحة في الإلمام بكل نشاطٍ بشري، وفي ممارسة كل لونٍ من ألوان الشعور، وفي التعبير عن طريق نفسه وعن طريق ما تركه العالم في هذه النفس من أثرٍ عن الحياة برمَّتِها، ولازمت هذه الرغبة في التعبير عن نفسه عقيدة مماثلة بأن النفس التي يستطيع أن يُعدد صفاتها لا تعبر عن «توماس ولف» وحدَه، وإنما تُعبر عن جنس من أجناس البشر، وأن العالم الذي يستطيع العلم به ويستطيع تحديده فوق القرطاس هو أمريكا. قال ذات مرةٍ: «لقد اكتشفتُ على الأقل أمريكا التي تخصُّني، وسوف أتعرض بالنقد للصورة التي كونتُها عن هذه الحياة، وهذا الأسلوب من أساليب العيش، وهذا العالم، وهذه القارة أمريكا، بكل ما أوتيت من فكرٍ، وكل ما عندي من قدرة، ولكن بإخلاص لا يحيد، ونزاهة في الغرض ونقاء في الغاية».

إن «الدافع الملحمي» الذي دفع «ولف» إلى تحديد الشخصية الأمريكية، ورسْم نموذج للخبرة الأمريكية، يجعله من بعض الوجوه شبيهًا بـ «والت هويتمان» مع فروقٍ واضحة بين الرجُلَين، فإذا كانت نفس «هويتمان» تُوجَد في خطٍّ لولبي من العمل يتَّجِه إلى أعلى إلى ما لا نهاية، أو كما يقول: «أنا قمَّة الأشياء التي تمَّ عملها، وأني مُحيط بالأشياء التي لها وجود.» فإن نفس «ولف» تقع في حبائل الزمان، وشعور «ولف» الذي يميزه ليس هو متعة الزمالة، وإنما هو ألم العزلة الكئيب. يقول: «إن الإنسان يبحث في كل مكانٍ عن اللغة الضائعة، وعن نهاية الطريق المفقودة في السماء.» وفي أثناء البحث عما أسماه «حجرًا وورقة من أوراق الشجر، وبابًا مجهولًا» يلعب الزمن والماضي دورًا غريبًا مُضلِّلًا، ويقومان بوظيفةٍ توجيهية مُتشعبة النواحي في حياة الإنسان، تمثيلها الصحيح أمسى عند «ولف» المشكلة العظمى القائمة في رواياته.

ونستطيع أن نقول إن الحاضر البسيط هو أول العناصر وأوضحها في الزمان عند «ولف»، وقد أطلق على هذا الحاضر البسيط «زمن الساعة»، وهذا الحاضر هو تتابُع دقَّات الساعة، وتتابُع الثواني، وتوالي الحوادث. أما العنصر الثاني فهو الزمن الماضي، أو ما يُسمِّيه «الآثار المتجمِّعة من خبرة الإنسان» التي تصنع الحاضر وتُحدِّد العمل في اللحظة الراهنة، وتشكل كل لحظةٍ من وجودنا، والتي تجعل — أحيانًا — عمل فردٍ تافهٍ لا يقوم على تفكيرٍ سابق، فردٍ عاش منذ مائتي عام، أكثر أهميةً بالنسبة لأعمالنا من المناظر والأصوات القريبة التي تُحيط بهذه الأعمال. أما العنصر الثالث فهو «الزمان الثابت»، زمن الأنهار، والجبال، والمحيطات، والأرض، نوع من عالَم الزمان الأبدي الذي لا يتغيَّر، زمان يُناقِضه زوال حياة الإنسان وقصر يومه قصرًا مرًّا. فالتاريخ إذن، والذاكرة التي يمكن بفعلها للتاريخ أن يكون حقيقيًّا عند الفرد، هذا التاريخ وهذه الذاكرة، لم يكونا عند «ولف» ثمارًا عارِضة من أثر الخبرة، كما ارتآهما كثير من الأمريكان وإنما كان من العناصر الأساسية في الحياة.

وفي سبيل عرض هذه الصورة اتجه «ولف» نحو كثيرٍ من النماذج الأدبية وبخاصة نحو «جيمس جويس»، و«دكنز»، و«دستوفسكي»، و«براوست»، و«سنكلير لويس» واستخدم الأساليب المعقَّدة التي مارَسُوها في مختلف فنونهم الأدبية، ولجأ إلى الرموز المادية، والمنولوجات الباطنية، وإلى موضوعات مُعينة، وعبارات مُعينة تتخلَّل العمل الفني من بدايته إلى نهايته، وإلى إثارة الاستجابات الحسِّية المتعدِّدة للعالَم المادي التي تعرض مباشرة للإنسان كما عرضت لأي كاتبٍ أمريكي. ولجأ أخيرًا إلى نوع من القصائد النثرية

الحماسية يُعبر به عمَّا في نفسه تعبيرًا فصيحًا. ولعلَّه شكَّ في قيمة الرمز، وفي قيمة الموضوعات والعبارات التي تخلَّلت أعماله الفنية، وفي الإثارة الحسِّية، كوسائل تؤدي وحدَها الغرض منها.

إن «ولف» يُمثل بشكلٍ واضح كفاح الروائي في تسجيل خبراته الشخصية، وفي إيجاد معنًى شامل تنطوي عليه. وقد بين «ولف» في القصص القصيرة، وفي الروايات القصيرة مثل «صورة باسكوم هوك»، و«نسيج من التراب»، وكذلك في فصول أو أجزاء خاصة من رواياته الطويلة مثل «حفل جاكس» و«عندي ما أقوله لك» في رواية «لا تستطيع العودة إلى الوطن» أن لدَيه القُدرة على التحكُّم الفني والقُدرة على تحقيق الشخصيات والأفعال في مناظر خلابة. ولكن لم يستطع قطُّ أن يحلَّ لُغز الصيغة الفنية المطولة. وتتألَّف كتُبه الطويلة الأربعة: «اتجه نحو الوطن أيها الملاك»، و«الزمان والنهر» و«الصخرة والغشاء»، وكذلك «لا تستطيع العودة إلى الوطن»، من أجزاءٍ كان الكاتب فيها طموحًا، يُدلي فيها بإسهابٍ مُرسَل لا شكلَ له بسلسلة الأحداث التي تقصُّ خبرة الروائي في هذه الدنيا. إن لرواية «اتَّجِه نحو الوطن أيها الملاك» التي كان يتدرَّب فيها على كتابة القصة، شكلًا أملَتْهُ حكايتها لقصة النمو، وهي صورة قوية التأثير عن آلام الطفولة والشباب، وما فيهما من مسرَّات. ولكن مؤلَّفاته الأخيرة ينقُصُها ما هي في أمسِّ الحاجة إليه، حكاية مُتصلة تربط رموزها معًا، وتُكسبها واقعًا ومعنى موضوعيًّا.

هذه الحكاية المتَّصِلة، هي أوضح العناصر التي تبدو لأول وهلةٍ عند «وليام فوكنر»، فتاريخ الجنوب عنده — كما كان عند «أليس جلاسجو» — إطار أو قصة مُحزنة تروي مصير الإنسان.

وقد سجل «فوكنر» في عشرين جزءًا من القصص القصيرة والروايات القصيرة، والروايات الطويلة الكاملة، أحداث هذا التاريخ كما يرى وقعها على المقيمِين في مقاطعةٍ خيالية بـ «المسسبي»، أسماها «يوكنا باتاوفا». وتمثل هذه المقاطعة في تاريخها المعقد ومواطنيها المتنوعِين إحدى المبتكرات الخيالية الكبرى التي نبتت في العقل الأمريكي.

وللوقت في «دنيا فوكنر» — كما كان له عند «ولف» — كيان مُتماسِك. يعيش الماضي في الحاضر عند شخصياته عيشةً تبلُغ من البروز حدًّا يجعل الماضي في بعض الأحيان هو وحدَه الذي له وجود حقيقي، كما نرى في روايته «أبسلوم». فهناك «كونتين كومبسون»، الذي يحاول أن يفهم نفسَه ويفهم إقليمه، نراه يبحث عن حلٍّ للُغز الجنوب ولُغز النفس في الحوادث الماضية لحياة «توماس سوتين». إن الماضي والحاضر يعيشان جنبًا إلى جنب

عيشة كاملة في هذه الرواية حتى إن الترتيب الذي تُروى به أجزاء الرواية يتحدَّى أي تتابُع معنوي عادي. ويحد «فوكنر» نفسه مُضطرًّا إلى أن يُقدِّم جدولًا زمنيًّا يُلحِقه بالرواية، حتى يستطيع القارئ أن يُرتِّب التتابُع الزمني في القصة. وكثيرًا ما يكشف «فوكنر» — كما يفعل ولف» — عن خبايا النفس، وبخاصةٍ في رواية «الصوت والغضب» وفي رواية «حيث استلقيتُ ميتًا»، وكلاهما يستخدم طريقة المناجاة، ولكن النفوس المستوحِشة لِشخصياته الروائية لا تجد حلًّا مُرضيًا. لكي نعثر على هذه الحلول يتحتم علينا أن نرى الشخصيات في وسطٍ أكبر، هو وسط تاريخ البلد الخيالي الذي تَصوَّره «فوكنر». ومن أجل هذا نجد أن كتابات «فوكنر» لم تظفر فورًا بالالتفات أو الإدراك الذي هي أهل له، لأن الوسط الأعم ينبغي إدراكُه قبل فَهم الأجزاء، أما عند «فوكنر» فإن الأجزاء تأتي أولًا.

إن هذا الوسط التاريخي مُعقَّد غاية التعقيد، وتبسيطه في عباراتٍ موجزة معناه تشويهه إلى حدٍّ كبيرٍ. ومع ذلك فهذا التاريخ يُشبِه أن يكون كما يلي:

عرف الجنوب مرة نظامًا وتقليدًا يقومان على الكرامة والنزاهة الشخصية، ولكنه أذنب في استغلال إخوانٍ في البشرية، هم الهنود والزنوج، وبسبب هذا الذنب الكبير جاءت الحرب الأهلية كالسيف القاطع، وأنهت نعيم الماضي المذنِب برغم نُبله. وبعد الحرب عرَّض نُبلاء الرجال أنفسهم — لأسبابٍ لا تمتُّ إلى النُّبل بصلةٍ — للنفاق الخُلقي والكفاية الآلية التي نجدها عند العالَم الجديد الذي لا عقل له، فهوَتِ البلاد في ظُلمة الفساد الخُلقي، فإن أرادت أن تتطهَّر مرةً أخرى، فسبيلُها هو يقظة الإيمان بالأخلاق عند الشباب، وقوة زنوجها السائدة. وإعادة تشكيل التاريخ على عقل هذه الصورة وتحويله إلى أسطورةٍ يؤدي عند «فوكنر» وظيفةَ الموجِّه لأشخاصِ الرواية الذين تسير أعمالهم الفردية أحيانًا في اتجاهٍ مُضاد للنمَط العام، وهذا الاتجاه شديد الشَّبَه جدًّا بالنظرة العالمية في التاريخ، وهي نظرة تبحث بقوةٍ وحماسةٍ عن معانٍ تتجاوز الوقائع والتفصيلات وتُفَسِّرها.

غير أن «فوكنر» لم يقنع بهذا الإطار العريض الذي يحوط الحوادث، فلجأ إلى حِيَلٍ أخرى مُتنوعة لكي يُكْسِب الأجزاء الصغيرة في العمل العظيم قيمةً ومَغزًى. ومن هذه الحِيل التي كثيرًا ما أصرَّ عليها، إعادة رواية قصة المسيح بصورٍ مختلفةٍ، فهي قصة الإثم، والتضحية في سبيل الآخرين، والرغبة في التكفير. وفي بعض القصص الباكرة التي كتبَهَا في بداية تاريخه العملي، وجُمِعت تحت عنوان «صور من نيو أورليانز» استخدم «فوكنر» قصة المسيح وسيلةً لبث المعنى في الأعمال التي تسردها رواياته، فأصداء قصة المسيح تظهر في رواية «الصوت والغضب» في أعمال «كونتين كومبسون»، وفي رواية «الضوء في

أغسطس» يعتقِد بطل الرواية «جو كرسماس» أن في عروقه دمًا زنجيًّا، وهو رمز للإثم، عليه أن يُكفِّر عنه. ويدعم «فوكنر» هذا الاقتراح بسلسلةٍ طويلةٍ من المتشابهات بين أعمال «جو» والأعمال التي تمَّت في «أسبوع الحماسة». وفي رواية «قصة خرافية» يسير «فوكنر» الشوط كله في استعارةٍ واحدةٍ، ويَستخدِم قصة المسيح إطارًا لقصة خيالية لمحاولةٍ حديثة لإقرار السلام على الأرض.

ويستخدِم «فوكنر» أيضًا الصور الخيالية والرموز التي يستمدُّها من مختلف المصادر — وبخاصة من «فرويد» — يُعزِّز بها مَعانيه ويُغنيها إلى حدٍّ أنه جعل في رواية «الصوت والغضب» — كما قيل — الشخصيات الذكور الرئيسية الثلاث مجسِّدات للدوافع الغريزية عند الإنسان، وللذَّات، والذات العُليا. وهو أيضًا لا ينصرف عن البيان يتَّخِذه وسيلةً لبحث معناه، شأنه في ذلك شأن «ولف»، بل إن سيطرة «فوكنر» على اللفظ هي في الواقع إحدى مميزاته الهامة. وفي السنوات الأخيرة نجد أن «فوكنر» يَستخدِم هذه السيطرة باطِّراد في عرضِ ما يرمي إليه من معانٍ، وربما كان ذلك راجعًا إلى أن قُدرته على الابتكار أخذت في التناقُص، لأن الكاتب في الجنوب لا يعدِم الثقة في البيان كغيرِه من الكُتَّاب الأمريكان.

ويتَّفق «فوكنر» أيضًا مع «ولف» في صفة العمق، كل شيءٍ في دنيا «ولف» واسع شامل، وكل عاطفة عالمية، وكل عمل ضخم. وهذا العمق نفسه نلمسه في عالم «فوكنر»؛ فالأشخاص الذين يُمثلون دورهم فيما يُلاقون من عذاب في شوارع مقاطعة يوكنا باتاوفا وطرقاتها من خلْق خيالٍ غير واقعي، إنهم يظهرون في القصة بصورة أضخم من الصورة الحية؛ مشاعرهم غزيرة وحركاتهم قوية، وتهبُّ عليهم ريح عاصفة من الماضي. ولأعمالهم — حتى البسيط المتواضِع منها — دلالة عالمية. تسطع عليهم أضواء كالِحة، ويُلقون ظلالًا طويلةً. وبالرغم من أنهم قوم سُذَّج دُنْيَويون طبيعيون، إلا أنهم ينقلبون آلهة أو أنصاف آلهة عندما تتملَّكهم آلهة الغضب — كما تفعل الآلهة دائمًا في مقاطعة يوكتا باتاوفا — وهم شديدو الشَّبه بالمخلوقات المتجهمة المسرفة عند «وبستر»، و«فورد»، و«مارستن»، لأنهم ينتمون إلى المأساة المظلمة في العهد اليعقوبي الإنجليزي. وكثيرًا ما تُخفِّف الفكاهة الساذجة، والحديث الكوميدي، ورجحان الصِّدق المبسط، من وقع هؤلاء الأشخاص وأعمالهم، إلا أن ذلك ينبغي ألا يُعمينا عن طبيعتهم الأساسية غير الأرضية. إنهم يعيشون كأشباحٍ في حلم التاريخ العالمي، وهو حلم يُصور مجد الإنسان ومأساته.

إن البطل الذي يدفعه الغضب، والذي يبحث عن الروح، كثيرًا ما كان يتَّصِف بالكلام الأجوف وهو يحاول أن يبث معناه، أما عند «فوكنر» فإن هذا البحث الذي يدفع إليه

الغضب يكتسب — بالرمز وبالكناية — وجودًا موضوعيًّا دراميًّا. إن كلًّا من الكاتبَين لا يبحث عن تصوير الدنيا، وإنما يسعى إلى الكشف عن الحقيقة الكونية والإعراب عنها.

وهذه الاتجاهات والاهتمامات في روايات «روبرت بن وارن» يستخدمها كاتب ذو موهبةٍ عظمى، وثقافة كبرى، وعقل نافذ. وأهمُّ صفة بارزة في كتابات «وارن» اهتمامه الجدِّي بالآراء الدينية والفلسفية. إنه يحاول أن يكتب رواية الرأي التي يُمسرح فيها النظرة إلى الإنسان التي يتميز بها أهل الجنوب، عن طريق الحركة في الرواية التي تمتلئ بالأشجان والتي يقوم بها أشخاص من الجنوب.

إن مشكلات الإنسان عند «وارن»، صِنوٌ لمشكلات إثبات الشخصية والتكفير عن الذنب؛ فالإنسان في سبيل السعي نحو إثبات شخصيته يسير — كما يعتقد — من اللازمن إلى الزمن، ومن البراءة إلى الإثم لأن الإثم خصيصة من خصائص إثبات الشخصية لا محيص عنها. و«وارن» لا يفتأ يكرر قصة هذا الإثم وذلك السعي في الشعر، والقصة القصيرة، والرواية، في قالب الماضي التاريخي في أكثر الأحيان، أو مُرتبطًا بأشخاص شعبية أسطورية.

إن روايات «وارن» هي من الأعمال الفنية التي تنطوي على مهارةٍ بارعةٍ، وهو في هذه الروايات يتخلَّى عن المقتضيات العارية لهذا اللون الظاهر من ألوان القصص؛ وذلك لكي يُحقق معنًى من المعاني عن طريق تناول الأفعال واستخدام لغة فيها فطنة ومعرفة وميتافيزيقا، استخدامًا خاصًّا يستطيع أن يُعبر بها عن المعنى بكلِّ ما فيه من تعقيد وغموض. فنرى «جاك بيردن» راوية قصة «جميع رجال الملك» صاحب الأسلوب والتأمُّل والتفكير يتحول إلى شارحٍ أساسي للمشكلات العالمية التي يجدها «وارن» كامنةً في التاريخ الغامض لزعيمٍ شعبيٍ سياسي، اسمه «ولي ستارك». والرواية في نهاية الأمر تتعلق باكتشاف «بيرون» لنفسه عن طريق «ولي ستارك»، ولا تتعلق بـ «ولي ستارك» نفسه كشخصية سياسية.

وفي رواية «كفاية من الدنيا والزمان» يتخلَّى «وارن» عن الميزات الشكلية للقصة الخيالية التاريخية لكي يكتب رواية يتنازل فيها عن صفة المباشرة الفورية لكي يتفكر في قضية قتل «بوشام شارب»، وهي مأساة وقعت في كنتاكي في مُستهل القرن التاسع عشر، شغلت من قبل «بو»، و«هوفمان»، و«سمز»، وغيرهم. وهو يترك مادة القصة مجردة في أساسها، وأشخاصها رمزية، ويبقى «جرميا بومنت» الذي يكتب جانبًا كبيرًا من الكتاب كتأمُّل فلسفي، رمزًا لبحث الإنسان عن معنى العدالة، والموت، ونهاية الإنسان. وفي

«زمرة الملائكة» يكتب «وارن» شيئًا يُشبه قصة عبيد تاريخية أخرى، مشحونة بالأشجان، عن فتاة مزعومة بيضاء ظهر أنها من الزنوج وبيعت رقيقًا، والقصة — برغم ذلك — بما فيها من إسراف في الحركة وغزارة في العواطف، هي في الواقع كشف عن طبيعة الحرية. وفي «الكهف» وعن طريق استخدام أصوات الجماهير استخدامًا طيبًا، بحيث يأخذ كل صوتٍ مكانه اللائق في الرواية، يستخدم «وارن» الحوادث التي تدور حول رجلٍ حبيس في كهف ومحاولات إنقاذه لكي يكشف عما يقوم به عدد كبير من الناس من البحث عن ذاتياتهم، وهو بحث يمكن تعريفه بأنه السعي إلى البراءة الأولى عن طريق الفرار من الزمان إلى اللازمان؛ كل رجل يسعى إلى معرفة نفسه، معرفةً يقول عنها «وارن» في قصة «أخو الأفعوان»:

«إن معرفة المشاركة في الشر هي بداية البراءة،
ومعرفة الضرورة هي بداية الحرية،
ومعرفة اتجاه الوفاء هي موت النفس،
وموت النفس هو بداية الذاتية،
وكل ما خلا ذلك أمل زائف وروح فقيرة.»

وقال مرةً: «إن قصة كل روح هي قصة تعريف النفس، بخيرها وشرها، خلاصها أو عذابها.»

ولم يرضَ «وارن» عن قصص «ولف» كما رضي عنها «فوكنر»، الذي يَعُد «ولف» أحد كبار الكُتَّاب الأمريكان. وفي تعليق لاذع عن عجز «ولف» عن أن يجعل تصوُّره للخبرة أمرًا موضوعيًّا، ذكَّر «وارن» «ولف» ذات مرة أن «شكسبير» اكتفى بكتابة «هاملت» ولم ير لزامًا عليه أن يكون «هاملت».

ومع ذلك فإن موضوع «ولف» الرئيسي — وهو بحث الروح عن الثبات، والسعي الذي لا ينتهي للكشف عن المشاركة، وعن المعنى، «البحث عن الأب» — هذا الموضوع وثيق الصِّلة بموضوع «وارن»، لأن شخصيات «وارن» تسعى في غموض عالَم من الظلال، وفي غموض اختلاط الخير بالشر، إلى أن تعرف طبيعة نفسها، وإلى أن تفهم أي لونٍ من ألوان معرفة النفس هذا. وقد رجع الروائيون الجنوبيون — عند مسرحة هذه النظرة الحزينة — إلى الإنسان الذي وقع في حبائل طبيعته وفي مصيدة الزمن؛ إلى صورة عن الخبرة الإنسانية تختلف أشد الاختلاف عن الصورة السائدة في أكثر أنحاء أمريكا، إلى صورة خيالية مثالية في أساسها.

إن الروائي الجنوبي يرى الإنسان شخصًا تراجيديًّا أكثر منه ضحية آلية، ويربط بين معناه وبين بناء ضخم من الحوادث والتاريخ. لقد خلق كل من «ولف» و«فوكنر» و«وارن» نوعًا من القصة الخيالية استمدَّه من مادة إقليمه وتاريخه، نوعًا يستطيع أن يعادل — بل هو يعادل فعلًا — نظرة الإنسان اليائسة التي اتخذَها المذهب الطبيعي والواقعية في زماننا. وهم حينما يعبرون عن ثورتهم ضد العالم الحديث يتطلَّعون وراءهم إلى تقاليد ونظام يلتمِسون لدَيه المعنى فيجدونه؛ ذلك أن للإنسان كرامة، وليس التاريخ إلا سجلًّا لهدفٍ من الأهداف. ومن هذه المواد خلق هؤلاء الروائيون عالمًا خياليًّا له قدره وله قيمته يتصف بالعمق والجمال.

الفصل العاشر

النقد الجديد

بقلم دافيد ديتشز

كان النقد الأمريكي الحديث نتيجة البحث عن وسيلةٍ أشدَّ صرامةً لتعريف الصفات الخاصة لعملٍ من أعمال الفن الأدبي، وكانت الثورة على الرومانتيكية — على النظرة الرومانتيكية التي ترى أن وظيفة العمل الفني هي التعبير عن شخصية المؤلف، وإن وظيفة الناقد هي تسجيل استجابته الوجدانية الخاصة بالعمل الذي قام به المؤلف — كانت هذه الثورة إحدى التيارات التي أمدَّت هذه الحركة بالحياة. وهذه الحركة الكلاسيكية الجديدة ترى أن العمل الأدبي يتميَّز بدقة الصورة وبالنظام. وكان أولئك الكُتَّاب من الجنوب الأمريكي الذين يرثون لحالة الفردية الفوضوية التي اتَّسمَت بها المدنية الصناعية الحديثة، ويأمُلون في إقامة نوعٍ من النظام أكثر احتفاظًا بالتقاليد، في الفن وفي الحياة؛ كان أولئك الكُتَّاب يستجيبون كجنوبيين لمشكلات الجنوب الخاصة، ويؤكدون إحساس الجنوب بالتقاليد وبالنظام في وجه ما كانوا يَعُدُّونه اضطراباتٍ فاسدة تتصِف بها الحياة الصناعية في الشمال. وكانت حركة إصلاح الأراضي في الجنوب في العشرينيات حركةً رجعيةً مقصودةً لأنها أرادت أن تستردَّ المُثُل والمعايير التي تسود أسلوب الحياة عند التصنيع. وهذا الاتجاه كان ملموسًا في النقد الأدبي في مجلة «الهارب» التي أسَّسها «جون كرورانسم» و«آلن تيت» في عام ١٩٢٢م، والتي كانا يُحرِّرانها بالتضامُن فيما بين عامي ١٩٢٢م و١٩٢٥م.

وفي الوقت عينه كانت هناك حركة مناهضة للرومانتيكية منشؤها مصادر أخرى. وكان الناقد والفيلسوف الإنجليزي «ت. ا. هيولم» قد كتب — في السنوات التي سبقت

مباشرةً وفاته في الحرب العالمية الأولى في عام ١٩١٧م — سلسلة من المقالات هاجم فيها الذاتية والغموض في الأدب الرومانتيكي، وبشر «بالصور الجافة القوية» في الشعر كما بشر بالموضوعية والنظام في الفن عامةً. وكان «هيولم» يعتقِد أن الإنسان بالطبيعة فاسد أو محدود، ولن يستطيع — تبعًا لذلك — أن يُنجز شيئًا ذا قيمةٍ «إلا باحترام النظم الخلقية، والبطولية، والسياسية». ومما يترتب على هذه العقيدة عنده التخلِّي عن التفاؤل الرومانتيكي فيما يتعلق بطبيعة الإنسان وإمكانياته. وقد أثرت آراء «هيولم» في «ت. س. إليوت»، وانعكست في مقال «إليوت» — الذي كان له أبلغ الأثر — الذي نشره تحت عنوان «التقاليد والموهبة الفردية» الذي كان أول ظهوره في عام ١٩١٧م. في هذا المقال ذكر «إليوت» «... إن الشاعر ليست له شخصية يعبر عنها، وإنما لدَيه وسيط مُعين، وهو وسيط فحسب وليست شخصيةً بأي معنًى، وسيط تتَّحِد فيه الانطباعات والتجارب بطرُقٍ خاصة غير متوقعة. والانطباعات والتجارب التي تهم الإنسان قد لا تجد لها مكانًا في الشعر، وتلك الانطباعات والتجارب التي قد تكون لها في الشعر أهميتها قد تلعب دورًا مهملًا في الإنسان، أو في شخصيته.» وقد نبذ «إليوت» رأي «وردزورث» في أن الشعر يتخذ أصوله «من العواطف التي يستعيدها الشاعر في هدأته.» وأكد أن الشعر ليس إطلاق العاطفة على سجيَّتها، وإنما هو هروب من العاطفة، إنه ليس تعبيرًا عن الشخصية، إنما هو «هروب من الشخصية». وهنا نجد أن الاهتمام بالصناعة، بالعمل الفني باعتباره ترتيبًا للصور، له دلالته أكثر مما هو اهتمام بالأثر العاطفي للعمل الأدبي في قارئه أو في معناه عند الكاتب بالنسبة إلى سيرة حياته، وهكذا كان النقَّاد الجنوبيون. وأصر «إليوت» على أن ننظُر إلى الشعر كشعرٍ في حدِّ ذاته لا كشيءٍ آخر، فهو ليس سيرةً لحياة فردٍ وليس تاريخًا، بل وليس جزءًا من تاريخ الفكر، إنما هو نمَط من أنماط المعنى لا يُحَدُّ بزمان، ينظر إليه على أكمل وجهٍ، كأنه مُعاصر ولا يندرج تحت اسمٍ مُعين.

وهذه النقطة الأخيرة تُمثل تطورًا آخر في آراء «إليوت» قام بها النقَّاد الأمريكان في الثلاثينيات، ولكنه تطوُّر في الحركة ذاتها. وسواء كانت هذه الحركة مُستمدَّة من أيديولوجية «الهاربين في الجنوب» وهي أيديولوجية رجعية يحس بها أصحابها أو مُستمدَّة من إصرار «هيولم» على الدقة والنظام، أو من دعوة «إليوت» إلى انعدام الشخصية في الفن، فقد كان من أهدافها الأساسية إنقاذ عمل الفن الأدبي من التاريخ والسير، واكتشاف صفة التفرُّد فيه. أما ما الذي يميز الاستخدام الأدبي للغة — وبخاصة الاستخدام الشعري لها

— عن الوسائل الأخرى لاستخدام اللغة، وأما ما هو ذلك الأمر الذي تنفرد به القصيدة، فهي الأسئلة التي اهتمَّ النقد الحديث — كما أُطلق عليه — خاصة بالإجابة عنها.

غير أنه لا يكفي أن نقول إن الشعر ينبغي أن يتميَّز بالوضوح ودقة التصوير من ناحيةٍ، وبانعدام الشخصية من ناحيةٍ أخرى.

فقد أوحى تأثير الشعر الرمزي الفرنسي — الذي تسرَّب عن طريق «إليوت» وبوسائل أخرى — بأن الصورة مهما اتَّضحت ومهما دقَّت ينبغي أن تُوضَّح في نمط التصوير العام، بحيث تكتسب ظلالًا من المعنى أخفى كثيرًا (وكذلك أدق كثيرًا) من أي شيءٍ يمكن بلوغه بالكتابة النثرية العادية. ثم إن تأثير الشعراء الإنجليز الميتافيزيقيين في القرن السابع عشر — هذا التأثير الذي أخذ يزداد باطراد منذ نشر طبعة «جريرسون» الكبرى لقصائد «جون دن» في عام ١٩١٣م — قد أضاف معيارًا جديدًا، وذلك هو الخاطر السريع. وقد أكد «إليوت» في مقاله الشهير عن الشعراء الميتافيزيقيين في عام ١٩١٣م أن الفكر والشعور عند هؤلاء الشعراء يسيران معًا، في حين أن الفكر والشعور قد انفصلا عند الشعراء المتأخِّرين. قال «إليوت»: «إن الفكرة عند «دن» هي التجربة فهي تُعدِّل من حساسيته. في حين أن «تنيسون» و«براوننج» هما كذلك من الشعراء، وهما يُفكران، ولكنهما لا يحسَّان فكرهما فورًا كما يحسُّ المرء عبير الورد مباشرة.» وهذا التقدير الجديد للشعراء الميتافيزيقيين الإنجليز كان معناه تقديرًا جديدًا للصلابة الفكرية في الشعر، ولاستخدام سرعة الخاطر استخدامًا جديًّا. وفي القرن التاسع عشر انتقلت سرعة الخاطر في أكثر الأحيان إلى الشعر الهزلي، واعتبرت حيلة التورية وما إليها من قبيل التفكُّه لا تصلُح للشعر الجاد. ولكن النقاد اليوم يتطلَّبون من الشعر نسيجًا فكريًّا أشد صلابةً، مع استخدام التورية وما إليها من حِيَل، كما كانت تُستخدَم في القرن السابع عشر، للتعبير عن السخرية والآراء الغامضة التي تحتمِل أكثر من معنًى.

وتأتي السخرية مع سرعة الخاطر. وقد لخَّص «روبرت بن وارن» — وهو جنوبي النشأة اشتُهر كروائي وشاعر وناقد — جيلًا بأسرِه من النقاش الذي دار حول أهمية السخرية في الشعر في محاضرةٍ عنوانها «الشعر الخالص والشعر الزائف» ألقاها في «برنستون» عام ١٩٤٢م، وقد أصر على أن الشاعر في قصيدة غزلية مثلًا لا ينبغي له أن يكون جادًّا في سذاجة فيما يتعلَّق بنقاء مشاعره وغزارتها، وإنما ينبغي له — إن أراد لقصيدته النجاة من أن تُؤخَذ مأخذ الهزل والتهكُّم — أن يُضمِّنها أيضًا نوعًا من التعبير التهكُّمي الذي يقابل جدِّية القصيدة. فالحب نقي وجميل وعاطفي، ولكنه إلى

جانب ذلك شهواني، وبدني وكوميدي. وإذا كان الشاعر لا يُبرهن البتة على إدراكه لهذه الأوجه الأخيرة، تعرض للسخرية. ويوازن «وارن» بين الفردوس الذي حلَّق فيه شعراء الحب للعهد الفكتوري بفردوس فيرونا عند «شيكسبير» حيث كان «روميو وجوليت» يتبادلان العهود العاطفية، في حين كان «مركوشيو» في الخارج يُرسِل نكاته الفاجرة. ويتساءل «وارن»: «على أي شرط يتسامح الشاعر مع «مركوشيو»؟» هناك طرق عدة كما يقول. إذ المهم أن يحتم الشاعر على نفسه التسامح مع «مركوشيو»؛ بمعنى أن يضمن عباراته العاطفية الرئيسية عبارات أخرى تهكُّمية مُضادة لها، ولا ينبغي أن يكون الشاعر بطلًا ساذجًا لقصائده، وذلك ما كان عليه «شلي» في نظر النقد الجديد؛ ولذلك كان «شلي» في الشعر أدنى مرتبةً من «دن» أو من «بوب» أو من «جرارد مانلي هوبكنز» لأن هؤلاء الشعراء جميعًا يلجئون إلى الفكاهة والسخرية بطريقةٍ ما لكي يدخلوا على المعنى الظاهري تعديلًا أو يُضفوا عليه تعليقًا.

ولقد أدركت الحركة الجديدة إلى حدٍّ كبيرٍ الوسائل التي ابتذلت المعنى بها وسائل إعلام الجماهير؛ ولذلك زعم «آلن تيت» في مقال له تحت عنوان «الإيجاز في الشعر» نشرَه في عام ١٩٣٨م «إن كثيرًا من الشعراء يندفع نحو اختراع لغاتٍ خاصةٍ، أو لغاتٍ ضيقةٍ جدًّا.» وذلك «لأن الحديث العام قد أُثقِل إلى حدٍّ كبيرٍ بشعور الجماهير.» ويذكر «تيت» في هذا المقال أن المتعة الأدبية في القصيدة لا تنحصر في مجرد نقلها بطريقةٍ سهلةٍ اتجاهًا من اتجاهات المعاني يسير نحو نتيجة معينة هي «سر» الموضوع كله. ولا تنحصر ببساطة في مجرد تجسيدها للعاطفة التي ملكت على الشاعر نفسَه في تاريخ حياته، إنما امتداد القصيدة — ولا أقول الإيجاز — وحركتها المنطقية من نقطةٍ إلى أخرى، ومن ثم إلى خاتمتها، وكذلك الهدف من القصيدة — ولا أقول الإيجاز فيها مرةً أخرى — والشحنة العاطفية عند الشاعر، وتطوُّره في البلاغة والبيان؛ فإن هذا وذاك أقل أهمية مما يُسمِّيه «التوتر» أو كما قال «الصورة المنظمة كاملةً لكل امتدادٍ وكل هدف نلمسه فيها.» إن التركيب الكامل لمعنى الشعر يتجاوز حركة الفكر التي يمكن التعبير عنها نثرًا، كما يتجاوز تطور الاستعارة عند أي حدٍّ من الحدود. ويُصرُّ «آلن» على أن الشعر ليس مجرد إيصال المعاني والاتجاهات الفكرية، إنما هو وضع المعنى في نمطٍ مُركبٍ لكي يُقرأ ويُقدَّر باعتباره نمطًا مركبًا لمعنًى من المعاني.

وشبيه بهذا الرأي ما نجده عند «جون كرو رانسم» في مقاله: «الشعر، أو ملاحظة على الجوهر» الذي نشرَه في عام ١٩٣٤م. يقسم «رانسم» الشعر ثلاثة أنواعٍ. هناك

«الشعر الفيزيقي» الذي يحاول أن يصل إلى الصفات الدقيقة للأشياء باستعمال ذلك النوع من التشبيهات القوية الواضحة الدقيقة، الذي نادى به «ت. ا. هيولم»، والذي نادى به كذلك — إلى حدٍّ ما — شعراء التصوير الذين تفرَّعوا من «هيولم». ولكن العرض الدقيق للاستجابة الإنسانية للأشياء المادية — بالرغم من أنه لون من ألوان النشاط له قيمته — ليس في الواقع مُرضيًا؛ فهو يتقيَّد بحدودٍ غاية في الضيق. وأما النوع الثاني من الشعر عند «رانسم» فهو ما يُسمِّيه «الشعر الأفلاطوني» وهو الشعر الذي يهدف إلى إثارة القارئ لكي يقِف موقفًا خُلقيًّا مُعينًا. وهو لا يَعتبر هذا «الشعر الزائف» شعرًا مُطلقًا، ويتهم «شلي» و«تنسن»، وغيرهما من شعراء القرن التاسع عشر، بابتكار هذا اللون. أما النوع الثالث فهو «الشعر الميتافيزيقي» وهو الشعر الذي يَستخدِم المجاز والكناية وغير ذلك من ضروب البيان لكي يدفع القارئ إلى تصويرٍ بديع مُثير لموضوع الشعر.

وفي موضعٍ آخر يُميز «رانسم» تمييزًا له أثره وله أهميته بين «النسيج» و«التكوين» في القصيدة، النسيج هو نوع التعبير في نقطةٍ مُعينةٍ، مُعزَّزًا بكل نوع من أنواع البديع والبيان الملائم، وذلك لكي يُجسد الشاعر صفات الأشياء التي يشير إليها بكاملها. أما «التكوين» فهو المادة التي يمكن التعبير عنها نثرًا.

فالبحث العلمي عند «رانسم» كله تكوين، لا نسيج فيه؛ فهو يُعالج العموميات، ولا يتعرض للخصوصيات. أما الشعر ففيه تكوين، وفيه نسيج، ولا يكون التكوين ذا معنًى حقًّا وشعريًّا حقًّا إلَّا بإجراء القصيدة خلال العقد والخصائص في النسيج المحلي وهي تتقدَّم خطوةً خطوةً، والتشابُه بين هذه النظرة ونظرية «تيت» الخاصة «بالتوتر» هو جزء من التشابُه العائلي بين كل أولئك النقَّاد المحدثين الذين يُهمهم فصل الصفات الخاصة المميزة للخطاب الشعري عن نظائرها في الخطاب العِلمي أو التاريخي. وبالرغم من أن أكثر هؤلاء النقَّاد يهتمون بالفن الأدبي عامةً، فإنهم يؤثرون في أغلب الأحيان أن يُوضِّحوا آراءهم بالإشارة إلى الشعر الغنائي.

وفي نفس الوقت كان «ا. ا. رتشاردز» في إنجلترا يُطوِّر نظرياتٍ عن طبيعة المعنى الشعري وما يميزه عن المعنى العلمي؛ نظريات كان لها أكبر الأثر على كل حركة النقد الحديث. زعم «رتشاردز» في كتابه «العلم والشعر» الذي نشرَه في عام ١٩٢٦م أن الشعر لا يُعالج الحقيقة العلمية أو التاريخية إنما هو يُعالج ما أسماه «الحقائق المنتحلة»، و«الحقيقة المنتحلة صادقة إذا هي لاءمت موقفًا مُعينًا أو أدَّت له خدمةً ما، أو إذا هي وصلت بين المواقف المطلوبة لأسبابٍ أخرى.» وقد ميز «رتشاردز» بين ما أسماه

«المعنى الاستشهادي» الذي يتعلق بالعلم وأنواع أخرى من الكتابة الإخبارية، و«المبنى العاطفي» الذي يتعلق بالشعر، ووظيفته لا تنحصر في إيصال الحقائق أو الأفكار، وإنما تنحصِر في إيصال حالةٍ من حالات الوعي لها قِيمتها. وقلَّ من النقَّاد فيما بعد من أخذ بهذا الجانب من جوانب التفكير عند «رتشاردز» — الذي شرحه في كتابته «أصول النقد الأدبي» في عام ١٩٢٤م — غير أن البحث في الوسائل التي تؤدي اللغة بها عملَها، وهي الوسائل التي أدَّت بـ «رتشاردز» إليها آراؤه، فقد كان له أبلغ الأثر.

وعند محاولة «رتشاردز» توضيح رأيه في «المعنى العاطفي» وشرحه، أشار بقراءة النصوص الأدبية بطريقةٍ أدقَّ وبحسٍّ مُرهف بدرجةٍ تفوق ما كان حتى آنئذٍ شائعًا بين النقَّاد. وأدخل في نطاق النقد الأدبي دراسة معاني الألفاظ، أو ما أسماه «معنى المعنى»، وبذلك عاون على تشجيع المعالجة التحليلية الدقيقة لكل قصيدةٍ على حدةٍ، وهي المعالجة التي تميز بها النقد الحديث. وقد رأينا من قبل كيف أن النقاد الجنوبيين — تشجعهم تقاليد النقد التي نبعَت من «هيولم» و«إليوت» — أصرُّوا على الكشف عن سرِّ صناعة الفنان الأدبي في تفصيلٍ دقيق. وبذلك مارسوا نوعًا من النقد التحليلي الصارم وشجَّعوه، وبتأثير «رتشاردز» ظهر دافع جديد إلى نفس هذا النوع من التحليل الصارم، فلا عجبَ إذن إذا تميز النقد الحديث بالوسائل التحليلية الدقيقة. وإذا كانت الكتابات النقدية ذات الطابع الشخصي المتراخي التي تميَّز بها كثير من بحوث النقد في القرن التاسع عشر ومُستهل القرن العشرين، واستخدامها للعموميات على نطاقٍ واسعٍ، قد تعرَّضت للهجوم الشديد من كُتَّاب النقد الذين يمثلون الاتجاه الأمريكي في العصر الحديث.

دراسة الصناعة عند الكاتب: بذلك يسَعُ المرء أن يصف جانبًا كبيرًا من «النقد الجديد». ما الذي يجري في العمل الفني الأدبي — وبخاصة في القصيدة؟ كيف تعمل اللغة فيها؟ وكيف يُستخدَم التصوير؟ وأي معنًى عامٍّ تُحققه وبأية وسيلة؟ هذه هي الأسئلة التي يسألها النقد الجديد، وهو يسألها دائمًا بقصدٍ خفيٍّ هو إظهار كيف يكون العمل الفني الأدبي «هو نفسه ولا يكون شيئًا آخر»، لا يختلط قطُّ بأنواع الكتابة العادية، الوصفية أو الإخبارية، أو الهادفة إلى غرض مُعين. ومن أكثر النقاد الجدد تنوعًا وحدة ذهن، الذين يدرسون فن الكاتب بنوعٍ من الفطنة — أو حتى المسرح الذي يجتذب النفوس بدرجة قصوى — «ر. ب. بلاكمور»، ومجموعات المقالات النقدية الكثيرة لـ «بلاكمور» تبحث في الوسائل التي يمكن للصناعة أن تحول بها الأفكار إلى معانٍ شعريةٍ، والعلاقة بين الأفكار، والخيال، والصناعة.

والنقد الجديد — بتأثيره على الدراسة الأكاديمية للغة الإنجليزية — عاون على الحطِّ من قيمة طريقة الاستعراض بما تتضمَّنه من تعميمات تاريخية كبرى، وعلاجه للأدب باعتباره وثائق في تاريخ الأفكار، وركز الاهتمام في الوصف المفصل التحليلي لعملٍ مُعين، وتدفَّقت من المطابع خلال العشرين سنة الماضية كتب النصوص التي تهدف إلى تدريب الطالب على الوصف التحليلي. ومن الكتب التي اشتُهِرت في هذا الباب «فهم الشعر» لـ «روبرت بن وارن» و«كلنث بروكس» الذي نشر عام ١٩٣٨م لأول مرة. وكان «كلنث بروكس» كاتبًا من كُتَّاب النقد الجديد له خطره، ومن أكبر دعاة هذا النوع من النقد. وفي كتابه «الشعر الحديث والتقاليد» الذي نشر في عام ١٩٣٩م عالج الشعر الإنجليزي من الزاوية التي تتَّخِذ معيارًا لها الاستخدام الرمزي للصور الشعرية، وتركيب الترتيب، والسخرية والمتناقضات، وهي معايير تدين كثيرًا للآراء النقدية لـ «هيولم» و«إليوت» وجماعة الهاربين، و«أ. أ. رتشاردز»، والناقد الإنجليزي «ف. ر. ليفيز». وكان من نتيجة ذلك أن مجد كل شاعر سار في طريق التقليد «الميتافيزيقي الرمزي»، وغضَّ من شأن أولئك الذين لم ينهجوا هذا السبيل. وفي الدراسات النقدية التي قام بها فيما بعد أظهر «بروكس» مزيدًا من التزمُّت في التقدير — شأنه في ذلك شأن النُّقاد الجدد الآخرين — ولكنه حتى عندئذٍ لا يُبدي إعجابًا بشاعرٍ لا يستطيع أن يُبرهن على أنه يميل إلى السخرية والمتناقضات. وفي مقال عنوانه «لغة التناقُض» ظهر في عام ١٩٤٢م وأعيد طبعه في عدة مجموعات من مختارات النقد يصر «بروكس» على أن «من المعاني ما يكون تناقُض اللفظ فيه هو اللغة الملائمة التي لا محيصَ عنها في الشعر، إنما هو العالم الذي تتطلب لغته لغةً خالصةً من كل أثرٍ من آثار التناقُض. ومن الجلي أن الصدق الذي يُعبر عنه الشاعر لا يمكن بلوغه إلا في صيغ التناقُض اللفظي». واستطرد في كلامه يُبين أن هناك تعبيرًا عن موقفٍ من المواقف المتناقضة، وأن قوة القصيدة إنما تنشأ عن الموقف المتناقِض، ويكون ذلك حتى في قصيدةٍ قد تبدو غاية في البساطة والاستقامة في ظاهرها، مثل مقطوعة «وردزورث» الغنائية «على قنطرة وستمنستر».

ويزعم «رتشاردز» أن العالم يستخدم المعنى الاستشهادي، في حين أن الشاعر يستخدِم المعنى العاطفي. والبحث العلمي في رأي «جون كرو رانسم» يستخدِم التركيب ولا يستخدم النسيج، في حين أن الشعر يستخدمهما معًا. والعالم — عند «بروكس» — بحاجةٍ إلى لغةٍ خالصة من التناقُض، في حين أن الشاعر لا يَستغني عن اللفظ المتناقض. وهنا يستطيع المرء أن يلمس الاهتمام المشترك بالتفرقة بين العِلم والشعر؛ تلك التفرقة

التي كانت ظاهرة هامة من مظاهر النقد الحديث في نظرياته ومعالجته. والظاهر أن الغرض المختفي في النفوس هو أن الشعر — في عصر العلم — لا يستطيع أن يُنافس العلم على صعيدٍ واحدٍ مشتركٍ. وإذا أردنا دفاعًا سليمًا عن الشعر فلا مناصَ لنا من أن نُبين أنه — بل إن الأدب الخيالي عامةً — شيء منفصل تمام الانفصال، سواء في طريقته في تناول اللغة أو في قيمته.

ومن نتائج هذا الإصرار على تفرد الطريقة الأدبية — والطريقة الشعرية خاصة — في استخدام اللغة أن نشبَ شيء من الصدام بين المؤرخ الأدبي والناقد الأدبي؛ إنما يهتمُّ الناقد بتركيب المعنى في قطعةٍ مُعينةٍ من الفن الأدبي، في حين أن المؤرخ يسعى إلى أن يضع أحكامًا عامة عن الأعمال الأدبية في عصرٍ من العصور وعلاقتها بالثقافة التي صدرت عنها، وليس بوسع المؤرخ إلا أن ينظر إلى الأعمال الأدبية باعتبارها وثائق في تاريخ الفكر بمعنًى ما، وهو أيضًا على وعي بالمعاني المتغيرة للكلمات، وإلى أي مدى لا يمكن تقدير معاني الأعمال الأدبية التي كُتبت في الماضي تقديرًا كاملًا دون بعض العلم بالعادات العقلية التي تسود ذلك العصر. أما النقاد الجدُد فيميلون إلى أن ينظروا إلى القصيدة باعتبارها تركيبًا معنويًّا لا يحدُّه زمان يمكن تحليله دون الإشارة إلى المعاني الخاصة للكلمات في لحظةٍ معينةٍ من الزمان. وقد أزعج ذلك بعض الباحثين من الأدباء المحافظين الذين ظنُّوا أن النقد الحديث يزعُم لنفسه التحرُّر الكامل من مُقتضيات التاريخ. وقد اتضح لنا الآن أن النقَّاد الجدُد لم يقصدوا البتة أن تكون لهم هذه الحرية، بل إنهم لينظرون إلى أي بحثٍ تاريخي فيما كانت تَعنيه بعض الكلمات في وقتٍ مُعينٍ، كما ينظرون إلى أي نمطٍ مُطابق من أنماط الفكر التي تتعلق بالعصر الذي صدر فيه العمل الأدبي؛ ينظرون إلى ذلك باعتباره أساسًا سابقًا من أُسس النصِّ لا مندوحة عنه (كجمع المخطوطات قبل طبعها، أو كتعلم اللغة الأجنبية قبل أن يستطيع المرء أن يقرأ نصًّا في هذه اللغة). إنهم يعتبرون هذا اللون من ألوان النشاط ضرورة لا بد منها، ولكنها من الضرورات «التي تسبق النقد». إنما النقد عندهم يبدأ بالبحث في الطريقة التي تعمل بها الألفاظ في نموذجٍ معينٍ من نماذج الفن الأدبي.

ومن نتائج الطريقة التحليلية للنقَّاد الجدد، ومما تُوصَم به، أنها تردُّ الشعر كله إلى معادلة من المعادلات (كالتناقُض اللفظي، أو «التركيب والنسيج») وأنها تضع مجرد القُدرة النادرة على التحليل في المحل الأول. وإذا اجتهد الناقد بدرجةٍ كافية استطاع أن يُبرهن على أن أي نصٍّ فيه تناقُض لفظي أو فيه سخرية. ومن ذا الذي يُحدِّد النقطة التي

يكفُّ عندها الناقد عن أن يُطالع ما هو موجود فعلًا في النص ليبدأ في مطالعة البراعة الخيالية في المعاني التي ليست كائنةً في العمل الأدبي بأي معنًى من المعاني؟ ولقد كان للناقد الإنجليزي «وليام إمبسون» — الذي بدأ حياته تلميذًا لـ «رتشاردز»، والذي أخرج تحليلاتٍ للمعاني في الأعمال الأدبية فيها جاذبية وبراعة — تأثير بالِغ على الشباب من النقَّاد الأمريكيين الجدد. غير أن الباحثين الأمريكان عارضوا تفسيرات «إمبسون» على أُسسٍ تاريخية وفي حدود التقاليد المرعِيَّة التي كان يكتب في ظلِّها المؤلفون الذين يتعرض لهم بالنقد.

إن الألفاظ التي عزاها إليها، والتحليل الذي يزعم أنها تحمله هذه المعاني يُبعدنا عن العمل الأدبي نفسه ولا يدعونا إلى الغوص فيه.

ولقد قيل إن النقد الجديد شجع بعض الأفراد الذين ليس لدَيهم علم حقيقي بماهية الأدب على ممارسة القدرة على التحليل، وأنه شجع على استخدام الألفاظ المتكلَّفة، ونقَلَ النقد إلى مجال تخصصٍ فني رفيع بحيث لا يمكن للقارئ العادي أن يقرأه أو يتذوَّقَه، فلا يقرؤه إلا النقاد الآخرون.

كما قيل أيضًا — ولعل هذا الذي قيل هو أخطر التُّهَم التي وُجِّهت إلى النقد الجديد — إنه تجاهل تمامًا علاقة الأدب بالحياة، والوسائل التي يُلقي بها الأدب الضوء على الحياة، والنظرات الثاقبة والسرور الذي يبعثه الأدب في القُراء، وهبط بالأدب إلى مستوى فكِّ الألغاز المعقدة التي لا يهتم بها إلا الإخصائيون.

كما قيل أحيانًا إن النقَّاد الجدُد في اعتراضهم على الأفكار الخاطئة السوقية، وعلى الخلط بين الاستخدام الشعري والاستخدام العلمي للغة، وعلى الخلط بين الشعر والفصاحة أو بين الأعمال الأدبية والأعمال التي تهدف إلى التربية الخلقية المباشرة، قيل إنهم ربما تغالوا ووقفوا موقفًا ربما دلَّ على أنهم يرَون أن الهدف النهائي للفن هو الحث على تحليل الناقِدين، وأن وظيفة الناقد هي تدريب النقَّاد الآخرين على تدريب النقَّاد الآخرين في تتابع أكاديمي مُجدب للمُحلِّلين النابِغين الذين يتبادلون الحديث فيما بينهم.

إن كل حركةٍ نقديةٍ يمكن أن يُبالَغ فيها إلى درجةٍ مُضحكة، وقد مارس «النقد الجديد» مختصُّون، مُغالون، ضيِّقو الأفق. ثم إن موقف النقد لا يمكن أن يأمُل في قول الحق كل الحق عن طبيعة الفن عامةً أو عن عملٍ مُعينٍ من حيث نوعه ومعناه. ولكن الحركات النقدية المثمرة تلفت النظر إلى بعض أوجه الفن التي غمرها النسيان أو لم تُفهَم حتى الآن حق فهمها. إن الثورة الحديثة على الرومانتيكية الزائلة كانت ضرورة،

والإصرار على دقة التحليل، وعلى قراءة النصوص «قراءةً فاحصةً» كان علاجًا صحيحًا للتعميمات المهلهلة التي كثيرًا ما كانت تدخل في باب النقد في بداية هذا القرن. والنقد الجديد بصيحته التي نادى فيها قائلًا: «انظر إلى العمق نفسه! وافحص النص!» علَّم القرَّاء أن يُقدروا الأعمال الأدبية مباشرةً ولا يُقدروها عن طريق «أحكام» ثم هضمها أو عن طريق تواريخ مُدوَّنة تُنبئهم قبل الرجوع إلى النص — في عباراتٍ عامة جدًّا — عن الصفات التي يلتمسونها في الأعمال الفنية. ولئن كان الوقت الذي كان الطلاب يستطيعون فيه أن يؤدوا امتحانًا في الدراسة الأدبية بمجرد استذكارهم لقوائم من الصفات التي يمكن أن تُطبق على كُتَّابٍ مُعيَّنين، لئن كان هذا الوقت قد فات، فإن ذلك يرجع إلى حدٍّ كبيرٍ إلى فضل النقد الجديد. وربما لم يكن من الحق أن كل الشعر الجيد يقوم على أساس تناقُض ظاهري بين المعنى والمبنى، أو لم يكن من الحق أن التركيب والنسيج هما دائمًا صلب القصيدة الشعرية. إلا أنه من الحق أنَّ إدراك العمل الفني وتقديرَه قدرَه الصحيح يقتضيك أن «تقرأه». إن النقد الجديد قد عَلَّم جيلًا بأسرِه أن يقرأ، وإذا كان أحيانًا يدعو إلى القراءة من السياق الإنساني الذي يُكسِب وحدة المكتوب معنى، فربما كان الخطأ هنا ضرورة لا محيص عنها في حركةٍ ظهرت لتُعارِض — إلى حدٍّ كبيرٍ — الاندفاع الرومانتيكي.

إن «النقد الجديد» — كما استُخدِم على وجه العموم لفترةٍ ما — كثيرًا ما اقتصر في معناه على ذلك اللون من الوصف التحليلي الصارم لبعض الأعمال الأدبية، مع قراءة النص قراءةً فاحصةً، وذلك نتيجةً للثورة الكلاسيكية الجديدة في هذا العصر الحديث. غير أن هناك أوجهًا هامة أخرى للنقد الأمريكي الحديث هي أيضًا جانب من النقد الحديث في تعريفه الأعم. فالاهتمام بالطريقة التي تعمل فيها اللغة في الشعر أدَّى إلى دراسة الاستعارة ومكانتها من التعبير الشعري، وارتبطت دراسة الاستعارة عند بعض النقَّاد بدراسة الأساطير، ودراسة الأساطير بدَورها تقدَّمَت بتقدُّم الدراسات الأنثروبولوجية والسيكولوجية، ودراسة مكانة الأساطير والرموز في الحضارات البدائية وفي الأدب القديم ارتبطت بدراسة معاني الألفاظ والدراسات النقدية للطريقة التي تعمل بها اللغة في الشعر. ونشر الأستاذ «إرنست كاسيرر»، وهو ألماني المولد، كتابه «فلسفة الأشكال الرمزية» الذي أخرجه فيما بين عامي ١٩١٣م و١٩٢٩م. وفي هذا الكتاب أمدَّنا بأساسٍ فلسفي — يرجع فيه إلى «كانْت» إلى حدٍّ كبيرٍ — لهذه الدراسة الجديدة للأساطير والرموز. وطورت «سوزان لانجر» نظريات «كاسيرر» في كتابها «الفلسفة بمفتاح جديد» الذي نشرته في

عام ١٩٤٢م، وهو كتاب قوي التأثير يبحث في الأساطير كطريقةٍ من طرق المعرفة، وقد طبقت السيدة «لانجر» هذا التحليل في كتابها الذي نشرَته بعد ذلك تحت عنوان «الشعور والشكل» في عام ١٩٥٣م على عرض النظرية الرمزية إلى الفنون، وهكذا تضافرت الدراسات الأنثروبولوجية والسيكولوجية، ودراسات معاني الألفاظ، والآراء النقدية، على تشجيع الناحية التي أُطلِق عليها اسم «الأسطورة والاستعارة» في النقد الجديد. وكذلك رجع الكتاب إلى دراسة الفلكلور والطقوس لإلقاء الأضواء على الطرق التي تعمل بها لغة الشعر، ولشرح ما تدلُّ عليه بعض العُقَد الأساسية الخاصة في المسرحية والرواية.

وتستند مدرسة «الأسطورة والاستعارة» إلى مذهب «كارل يونج» في علم النفس أكثر مما تستنِد إلى مذهب «فرويد». فإن نظرية «يونج» عن الذاكرة العنصرية واللاوعي الجماعي، وفكرته عن «النماذج التاريخية» — التي يقصد بها النماذج التي تستمدُّ قوَّتها من تاريخها الطويل في اللاوعي الجماعي — أثبتت أنها مثمرة بصفةٍ خاصةٍ للنقد الأدبي. وقد أخرجت «مود بودكن» في إنجلترا في عام ١٩٣٤م كتابًا تحت عنوان «نماذج الشعر القديمة» بحثت فيه بعض الوسائل التي تُعلل بها هذه النماذج والمواقف القديمة الأثر الذي تتركه بعض الأعمال الفنية الأدبية العظمى. ومنذ ذلك الحين أخذ كثير من النقَّاد الأمريكان يُطوِّرون هذا اللون من ألوان التحليل، فنشر «رتشاردتشيس» في عام ١٩٤٩م كتابه «البحث عن الأساطير» وفيه يرى أن كل شعرٍ حقيقي ضرْب من ضروب الأسطورة، وهذا النوع من أنواع البحث يُعين بصفةٍ خاصةٍ عند معالجة الكتَّاب الرمزيين الذين يلجئون إلى استخدام الأساطير بصورةٍ واضحةٍ من أمثال «هرمان ملفيل» و«ناتانيال هورثون». كما أنه استُخدِم أيضًا استخدامًا فعَّالًا عند البحث في «شكسبير»، وبخاصة في مسرحية مثل «الملك لير» التي نجد فيها عناصر أسطورية قوية. وخطر هذه الطريقة هو أنه من الممكن أن تبسط الأمور، وترد الأعمال الأدبية العظمى المعقدة إلى ما يعادل الأساطير البدائية، وتجعل «الملك لير» معادلةً لحكاية فلكلورية أو أغنية من أغاني الأطفال. وقيمة هذه الطريقة — من ناحية أخرى — ترجع إلى الإشارة إلى الأنواع الرئيسية من المعاني والاهتمامات البشرية التي يمكن أن نجدها في الأعمال الأدبية، كما ترجع إلى تأكيد العلاقة المتصلة بين الأدب والموضوعات الأساسية في جميع التجارب الإنسانية. وهي من هذه الناحية توازن الوسائل الفنية الشكلية التي يُنادي بها النقَّاد الجدُد الذين يشتدُّ اهتمامهم بإظهار الغامض من المعاني وإبراز النماذج المعنوية المعقدة. وفي محاورة عن «الأسطورة» التي نشرتها جمعية الفلكلور الأمريكية في عام ١٩٥٥م نجد مُلخصًا لجانبٍ

كبيرٍ من العمل الذي أدَّاه النقد الحديث بوصلِه دراسة الأساطير دراسةً أنثروبولوچية وسيكولوچية بنقد الأدب.

ومن الخطأ أن يُعتقَد — عند البحث في تطور الوسائل الفنية للتحليل في النقد الجديد والحث على القراءة الفاحصة أو استخدام الأساطير للبحث عن الاستعارة في الشعر والعُقَد في المسرحيات — أن النقَّاد يعملون معًا في مدارسٍ، كل مدرسة منها تلتزم طريقتها الخاصة التزامًا شديدًا. وليس من شكٍّ في أن بعض النقاد جامدون في نظراتهم وطرائقهم، ولكنا نجد عند غيرهم طرائق مُتنوعة تُستخدَم في آنٍ واحد، أو طريقةً معينةً تُستخدَم بشكل خاص وبصورة شخصية. وقد اختلف «رانسم» مع «رتشاردز» في رأيه عن ضرورة السخرية في الشعر، كما اختلف مع «إليوت» في رأيه عن الطريقة التي يعمل بها الشاعر. ويختلف «تيت» و«رانسم» مع «رتشاردز» في تحليله للمعنى الشعري. كما أن هناك فروقًا كثيرة أخرى بين النقَّاد المحدثين، فلكل منهم صوته الخاص به — الاحتشام الزائد في التعبير عند «رانسم»؛ والمتعة في الكشف عن حيل الصناعة في الكتابة عند «بلاكمور»؛ والجمع بين المرارة والحرارة عند «تيت»، والتشويق البداجوجي عند «كلنث بروك»، واستخدام المشابهة استخدامًا ماهرًا عند «روبرت بن وارن».

وهناك أصوات فردية أخرى بين النقَّاد الجدد؛ فهناك بحوث «كنث بيرك» المعقَّدة في العلاقة بين السيكولوجيا والفصاحة، والأشكال الأدبية. وهي بحوث تُمثِّل تطورًا مبدئيًّا لبعض الاتجاهات الحديثة، كما أن مهاجمة «إيفور ونترز» لشعر «إليوت» ونقده وإصراره على التركيب المعقول للقصيدة يُبين نوعًا آخر من الكلاسيكية الحديثة يختلف عن النوع الذي أشرتُ إليه من قبل. وكذلك الجمع بين البحوث الاجتماعية والسيكولوجية الذي نجده في نقد «إدمند ولسن»، وهو جمع على أساس عريض، يُقدِّم لنا شيئًا أقل درجةً من الناحية الفنية ولكنه أكثر جاذبيةً للقارئ العادي من إنتاج النقد الجديد الذي يتميز به. كما أن «ليونل تريلنج» ناقد آخَر له تأثيره، أفاد من النظريات التحليلية التي طوَّرَها النقَّاد الجدد بينما كان ينشئ نوعًا من النقد يربط بين الأعمال الأدبية الفنية بطريقةٍ إنسانيةٍ كبرى والاهتمامات الثقافية العامة، وكذلك تعلَّم «تريلنج» الكثير من علم النفس الحديث.

إن جانبًا من النقد الحديث الشائق قد تطور جنبًا إلى جنب مع حركات موازية في الأدب الخلاق. وكثير من النقاد الجدد شعراء وروائيون كذلك «فروبرت بن وارن»، و«آلن تيت» شاعران روائيان في آنٍ واحدٍ، و«رانسم» شاعر، وكذلك «إيفور ونترز»، ومِن ثَمَّ فإنه

بينما أصبح النقد الحديث أكثر تخصُّصًا وأشدَّ إمعانًا في وسائله الفنية عما كان عليه في أي وقتٍ مضى في كل الأقطار التي تتكلم الإنجليزية، إلا أنه قد أدى وظيفته مع ارتباطه الشديد بالعمل الخلاق. فمقالات «ت. س. إليوت» في النقد تُصوِّر المثُل الشعرية التي كان يمارسها في شعره، كما أن قصائد «جون كرو رانسم» التي تتميز بالفكاهة الهادئة والشكل الجميل تُبين ذلك الجمع بين الخيال المحكم والاستعارة الدقيقة الذي يُنادي به في نقده.

وكذلك كتب «رتشارد بلاكمور» قصائد تُبين أنه يُنفِّذ في شعره نظرياته في الصناعة الفنية التي تعرض لها في مقالاته النقدية. ولقد قيل — وبحق إلى حدٍّ ما — إن الناقد الذي هو في الوقت عينه كاتب مُبتكر يميل إلى أن يُدافع فقط في نقدِه عن ذلك النوع من الابتكار الذي يتفق وموهبته الخلاقة، ومن ثَم فإن الإشادة بالتقليد الرمزي الميتافيزيقي في الشعر ورفعه فوق كل تقليدٍ آخر يمكن أن تُرَدَّ إلى أن النقَّاد والشعراء الذين أحيوا هذا التقليد وأضفوا عليه كل ما ناله من تقديرٍ كانوا جميعًا يميلون بطبعهم إلى اتِّباعه في الشعر الذي نظموه.

وقد ساعدت روح العصر والحاجات النفسية والعاطفية في النصف الأول من هذا القرن على إيثار هذا الاتجاه، فارتبط بمشاعر العصر العميقة الحطُّ من شأن الرومانتيكيين وارتفاع شأن الميتافيزيقيين والرمزيين؛ الحط من شأن «شلي» و«تنسن» وارتفاع شأن «دن» و«هوبكنز»، و«إيثار إميلي دكنسن» في الشعر الأمريكي على «والت هويتمان». ومن الوجهة المثالية يمكن القول إن الناقد الحق يجب أن يعلو على التغيرات التي تطرأ على النماذج الأدبية، ويُقوِّم خير ما أنتج وفقًا لمختلف المذاهب. أما إذا ما ارتبط الناقد ارتباطًا وثيقًا بحركة الخلق والابتكار في عهده، كما ارتبط النقَّاد المحدثون، فإنه يمسي من غير شكٍّ مدافعًا عن هذه الحركة وشارحًا لها، ومن ثم نجد أن «وردزورث» في مُقدمته للطبعة الثانية من «القصص الغنائية» يُقدِّم نظريةً في الشعر يُبرِّر بها الشعر الذي يقرضه، وكذلك فعل «إليوت» و«تيت» و«رانسم» مثلما فعل «وردزورث». كان لا بد لـ «وردزورث» من الحط من قدْر الشعر الإنجليزي في القرن الثامن عشر لكي يعمل بِحُرية على الطريقة التي تتفق وعبقريته، وربما كانت معارضة النقد الجديد للرومانتيكية تمثل نفس هذا الشعور الذي تبعثه الرغبة في الابتكار.

ومهما يكن من أمرٍ فإنا نستطيع أن نزعم ونحن واثقون أن القرن العشرين في أمريكا قد أثبت أنه أعظم فترةٍ في النقد عُرفت في تاريخ الأدب البريطاني أو الأمريكي، فإن

أقوى العقول ابتكارًا اتجهت نحو النقد — وحقًّا ما زعم «رتشارد بلاكمور» — مع شيء من المبالغة التي يمكن التسامح فيها. إن أقوى وجه يدل على الابتكار في الأدب الأمريكي هو نقد الأدب، وليس من شكٍّ في أن النقاد العاديين العديدين الذين مارسوا طرق النقد الحديثة الفنية لم يكونوا من أصحاب العقول الخلَّاقة. غير أنه من التعسُّف أن نحكم على حركة من الحركات بأتباعها العاديِّين.

إن النقد الجديد — في أعلى مستوياته — يكشف عن طبيعة المعنى الأدبي بألوانٍ جديدة من الوعي، ويتعمَّق بتطلُّع شديدٍ في دقة ورقَّة مشكلاتٍ كان النقاد السابقون يحسبونها ألغازًا لا تُعالَج إلا في حدود الإعجاب والتقدير العام. وربما أخطأ الناقد إذا هو اعتقد أن كل ما يتعلق بالأدب الخلَّاق يمكن تفسيره بالتحليل الوصفي. غير أن العقل الحديث إذا خُيِّر بين النقيضَين: الإصرار على البحث عما يجري في العمل الفني، أو تنمية القدرة على الاستحسان والتعجُّب بغير رابطٍ، فهو يختار الاتجاه الأول بكل تأكيد.

ثم نعود إلى لفظة «كلاسيكي» مرة أخرى. من الكلاسيكية أن نعتقد أن العقل الباحث يمكن أن يُفسر كل شيءٍ، ومن الرومانتيكية أن نعتقد — من ناحيةٍ أخرى — أن الحقائق الأساسية عن الفن هي ألغاز لا يمكن إدراكها إلا بالبداهة. والنقد الجديد يؤمن بالعقل الباحث كل الإيمان، وطبيعة بحثه ترجع إلى حدٍّ ما إلى إصراره على التفرقة بين الفن الأدبي وغيره من أنواع الكتابة الأخرى، ومن ثم فهو يميل لا إلى أن يبحث في «كل» صفات الفن الأدبي، وإنما يبحث فقط في صفاته التي تميزه عن غيره؛ ولذلك نرى أن «كلمنت بروكس» — كما ذكرنا — يصرُّ على أن الشعر كله لفظ ظاهره يختلف عن مقصوده، ولا يبحث بحثًا كافيًا إذا كان ليس من الضروري أن يكون شيئًا آخر غير ذلك لكي يكون شعرًا. والنقاد لا يبحثون — بوجه عامٍّ — فيما يشترك فيه الأدب الخيالي مع أنواع الكتابة الأخرى.

وإذا وازنَّا بين مزايا النقد الجديد ومثالبه، رجحت المزايا بدرجةٍ كبرى. وقد ذكرتُ من قبل أنه علَّم جيلًا بأسره أن «يقرأ». وأودُّ أن أضيف أيضًا أنه علَّمه كذلك أن يتدبر «المعنى»، وأن يُوجِّه التفاته إلى ما يَعنيه فعلًا أي عمل من الأعمال الفنية الأدبية. وإذا كان لا يضيء مباشرة الطرق التي يكتشف الفن بها معنى التجربة، فهو كثيرًا ما يفعل ذلك بطريق غير مباشرٍ بزيادته لِعلمنا بالطريقة التي تؤدي اللغة بها وظيفتها في الأدب. وقد اخترع الناس اللغة استجابةً للحاجات البشرية، ومن ثَم فالأمر في النهاية هو أنه

كلَّما اشتدَّ عمق تقديرنا للطريقة التي تعمل بها اللغة زاد فهمنا للناس. والنقَّاد الجدد — بإصرارهم على دراسة الصناعة — لم يأبهوا لتعمُّق البحث فيما قد يترتب على ذلك.

النقاد الجدد يُحدثوننا عن ماهية الأدب، وكيف يعمل، ويَكِلون إلينا أن نستنبط لماذا كان الأدب أمرًا هامًّا، ويكفيهم هذا العمل المجيد.

الفصل الحادي عشر

فن الشعر

بقلم ستيفن ويشر

إن القصيدة التي اتَّسمت في أمريكا بـ «الفكر العسير» خلال سنوات الهدنة الطويلة، كانت في الواقع — بطبيعة الحال — مُناقضة للفكر، كالشعر الحديث في أمريكا وأوروبا؛ فلقد هاجمت هجومًا مباشرًا ذلك الفصل الحديث بين «الفكر» و«الشعور» الذي نبَّه «إليوت» إليه الأذهان، وحاولت بشتَّى الطرق والوسائل أن تُحقق «الصورة» — وهي عند «باوند» «تلك الحقائق التي تمثل مركبًا من العقل والعاطفة في لحظة من لحظات الزمان.»

إن العمل الذي قام به أمثال هؤلاء الشعراء كان جزءًا من الجهد العظيم الذي بُذل لتجديد لغة الفئة التي تزعَّمت النظم في أوروبا منذ «ييتس» والرمزيين الفرنسيين، والتي ظهرت قبل ذلك بوقتٍ طويل في أمريكا ممثَّلة في «هويتمان» و«بو». ومثل هذا العمل لا يتطلَّب من الفكر بمقدار ما يتطلَّب من العناية. يقول «وردزورث»: «إن كل كاتب كبير أصيل يجب أن يخلق الذوق الذي يتذوَّقه به قارئه.» ويبدو أن هذا الشرط كان عند كثيرٍ من الشعراء الأمريكان المحدثين ضرورة لا مناص منها لكل كاتبٍ جاد، سواء كان عظيمًا أو غير عظيم. ينبغي لكل شاعرٍ ألا يكتفي بمجرد ابتكار القصائد، بل لا بدَّ أن يبتكر اللغة أيضًا، ومن ثم فإن مَشقَّة العمل الذي أدَّوه لا تختلف عن مشقَّة أي كلامٍ جديد.

وفي هذا الفصل سأحاول أن أقول شيئًا أُخفِّف به من هذه المشقة، وذلك ببحث ثلاثة من الشعراء الذين يُعدُّون نماذج لهذا الاتجاه: وهم «إ. إ. كمنجز»، و«وليام كارلوس وليامز»، و«والاس ستيفنز».

وأبدأ بمن يُسمُّونه «الفتى الشرير» في الشعر الأمريكي الحديث، وهو «إدوارد إستلين كمنجز». إن إنتاجه الأدبي — من النظرة الأولى التي لا يصدقها الرائي إلى أحرف الطباعة إلى آخِر كشف مشوب بالسخط لما يَعنيه — قد صِيغ صياغةً خاصةً تصدم العقل المحافظ، واتَّفقت حياته مع ما قام به من عمل. كان أبوه مُعلمًا في «هارفارد»، وقسيسًا في «بوسطن»، قضى ثلاثة أشهر في معسكر حجز فرنسي خلال الحرب العالمية الأولى، مُتَّهمًا بالعصيان، وهي تجربة في أول وأفضل كتاب نثري له، عنوانه «الحجرة الفسيحة»، وعاش بعد الحرب حياة بوهيمية في «باريس» و«نيويورك» بينما كان يُكوِّن لنفسه سمعةً طيبة كشاعرٍ من شعراء الطليعة، وكاتب مسرحية ومُصور، وكانت دواوينه المتتالية تحمل عناوينَ عجيبة «أنا» و«البرد» باللاتينية. وقد أصدر كتابًا بغير عنوان بتاتًا، فكان من الجلي أنه شاعر يكرس نفسه لإظهار «الاختلاف البيِّن».

وإن من يُجشِّم نفسه مَشقَّة الإمعان في كلامه الفارغ يجد وراءه ذكاءً خارقًا، فإن الأحرف المطبعية التي تبدو كأنها صادرة من مجنون — على سبيل المثال — تنطوي على منهجٍ مُعين. فهذا الشاعر يستخدِم الطبوغرافيا (الأحرف المطبعية) في كثير من القصائد، كما تُستخدَم علامات التوضيح في النوتة الموسيقية لكي يرشد القارئ إلى الكيفية التي يُريده أن يقرأها بها: المسافات التي تدل على الوقف وانعدامها يدلُّ على الوصل، والأقواس وانعدام علامات الترقيم الأخرى تبعث الشعور المرهف بالترقيب، وحروف التاج من علامات التأكيد، إلى آخر ذلك. والغرض من هذا كله — وهو غرض جدِّي مشروع — أن يُرغمنا على أن نقرأ قصائده باعتبارها أداءً شعريًّا لا عباراتٍ نثرية. ويصدُق هذا كذلك على طريقته في التواء المعنى وقواعد النحو، وهو أحيانًا يختصِر العبارة في إيجازٍ شديد ليُحفز القارئ على التريُّث والتفكير، وأحيانًا أخرى يخترع ألفاظًا من عنده لا وجود لها في قاموس اللغة ليُشكك القارئ في معنًى من المعاني، كأن يقول «الأنسونية» بدلًا من «الإنسانية» ليُشكك القارئ في وجود الإنسانية. وقد اعتصر «كمنجز» عبقريته العظيمة ليدفعنا إلى التنبُّه إلى العناصر الأولى للشعر والصوت واللفظ، إن قصائده تدريب مُتشعِّب النواحي في فنِّ قراءة النظم.

وهو يبني قصائده بمهارة فائقة، بالرغم من مظهرها الاعتباطي في صفحات الكتاب، تلمس فيها أحيانًا ترديدًا وتكرارًا للكلمات الرئيسية، كما يُحوِّر العبارة عند تكرارها كالموسيقي البارع، ومع ذلك يبقى الكل كأنه تقطير للكلام الساذج الذي يلائم بساطة القصيدة. ومن الحيل التي يلجأ إليها التقديم والتأخير في العبارة الذي يصدم

القارئ، ويؤكد ترتيب الألفاظ ترتيبًا غير مألوف في قصيدة الشعر، تصوير الحالة العقلية، وهو ترتيب قد يقع في الحديث العابر.

(وهنا يُورِد كاتب المقال مثالًا لذلك قصيدة عن الربيع، كل ما فيها من براعة التقديم والتأخير في الألفاظ مما يصدم القارئ ويُثير العجب في نفسه، وفي هذه القصيدة يُشبِّه الربيع باليد التي تظهر من مكانٍ مجهول تنظم الزهور في النوافذ وتضع كلَّ شيءٍ في مكانه الصحيح). وقصائد «كمنجز» — كهذه — كثيرًا ما يتعمَّد فيها التبسيط، وهو مختصٌّ في تجديد الكلشيهات، يتناول موضوعًا شعريًّا شائعًا كالربيع، وحَب الشباب، أو الطفولة، وبمهارته اللغوية يُنشئ صورةً حديثة مُهذبة مطابقة تمامًا للشعر الغنائي الساذج الذي نظمه «كامبيون» أو «بليك»، خالية من السخرية التي يُعالِج بها مثل هذا الموضوع شاعر حديث آخر، والقوالب التي يستخدِمها شائعة أيضًا، فإذا أنت أبعدتَ الستار الذي يُلقيه من أحرف الطباعة تكشَّفت لك مقطوعة غنائية أو شكلٌ آخر غنائيٌّ تقليدي.

وبالرغم من أن «كمنجز» يبدو في ظاهره أشدَّ المحدثين إثارةً، إلا أنه في الواقع أقلُّهم ثورة، وهو من أجل هذا أديب مُحدث يحسن البدء منه. يسوق مألوفه القارئ إلى قبول المستحدث، وبذلك يجد القارئ نفسه أكثر استعدادًا لقبول التجديد «العميق» الذي جاء به «إليوت» و«ستيفنز».

ويمكن أن يُعد «كمنجز» من حيث الوضع، والموضوع «آخر الرومانتيكيين الأنانيين»: عالمه ينقسِم قسمَين: «أنا» (و«أنت») و«أكثر الناس».

كتب «كمنجز» يقول: «إن الحياة عند أكثر الناس ليست ... ماذا يعني أكثر الناس «بالعيش»؟ إنهم لا يقصدون العيش، إنما يقصدون التعدُّد الذي انتهت إليها الحالة السلبية المفردة التي سبقت الميلاد ... إنما أنا وأنت بشر، الميلاد لنا لُغز نُرحِّب به أشدَّ الترحيب؛ وهو لغز النمو! اللغز الذي لا يحدث إلا إذا أخلصنا لأنفسنا ... الحياة لي ولك نحن الخالِدين هي اللحظة الراهنة، واللحظة الراهنة مشغولة بكل أمرٍ إلى الحدِّ الذي يجعلها لا تعني شيئًا ولا تعني حتى أن تكون كارثة من الكوارث.»

وهذا تبسيط مسرحي زائد للتفرقة الرومانتيكية بين الذات و«المجموع الذي لا يحب، الذي يساوره الجزع دائمًا». في حين أن «نفسي» عند رومانتيكي أصيل مثل «والت هويتمان» تمتدُّ حتى تشمل العالَم، أما هنا فهي تنكمِش وتستبعده. «أنا» عند «كمنجز» أشبه ما تكون بفردوس مسحور مُنعزل عن المجموع بحيث تستطيع النفس أن تصدَّ عنها

ما لا تُحب وتُنمِّي فرديتها؛ ومن ثم فإن قصائده تنقسم قسمين: أناشيد «بريئة» لحياة النفس، وسخرية لاذعة من «أكثر الناس». وبمرور الزمن أمست السخرية تدريجيًّا أشدَّ إيمانًا بالعدم وذلك كلَّما كرَّر «كمنجز» نبذه لكلِّ شيءٍ نبذًا تامًّا، أما «الأغاني الإيجابية» — من ناحية أخرى — فقد أخذت تكتسب القوة تدريجيًّا، وذلك كلما انتقل «كمنجز» من الشعر الضعيف الذي يمتلئ «بالأزهار» و«أوراقها» الغامضة إلى مجموعة من الوسائل الفنية المنظمة لإخفاء مدلولات الألفاظ النثرية، ونسج القصيدة من الأكاليل الباقية ذات الدلالة. ومضمون «كمنجز» ثابت ضيق وعاطفي —إن أردت — ولا يُباريه أحد من الشعراء المحدثين في استخدام اللفظ ليدلَّ دلالةً خاصةً. ومن الخير أن يُوجَد بين كثيرٍ من المحدثين المتشائمين بالمستقبل شاعر مرح متفائل مثل «كمنجز»، حتى بعدما يُدرِك القارئ أن «نَعَمَهُ» «نعم» المانعة و«لاءه» «لا» الجامعة، لا تُبقي إلا القليل سوى الميل إلى الاختيار بينه وبينهما في النهاية.

والمثال الثاني «وليام كارلوس وليامز» الذي سلك هو أيضًا سبيله الخاص باعتباره شاعرًا حديثًا، وابتكر لونًا من الشعر لا يخضع لقاعدةٍ غير ما يرسمه الشاعر. وربما كان من أسباب قوة «وليامز» النظام الذي فرضته عليه مِهنته، فقد كان يجمع إلى عملِه كشاعرٍ حياةً مهنية مليئة بالعمل كطبيبٍ في «باترسن» بـ «نيوجرسي».

وكثيرًا ما كان يُعالج أفقر المرضى، ويرى حقائق الحياة البيولوجية كما يراها الطبيب دون أن تحجبها عنه عاطفةٌ أو وهمٌ، واكتسب من ذلك خشونة لم تبلُغ حدَّ البرود وعدم الإحساس، وأضفت هذه الخشونة على شعره صلابةً وقوة.

وكان هدفه الغالِب عليه أن يُنشئ من لغة الحديث الأمريكية شعرًا، وهو يَعتبر هذا الهدف — بحق — استمرارًا للثورة ضد التقاليد التي ابتدعَها «هويتمان»، وربما كان أشدَّ الشعراء المعاصرين إعجابًا بـ «هويتمان»، وهو — كـ «هويتمان» — يصرُّ في إلحاحٍ على ما يقع على عاتق الشاعر الأمريكي خاصةً من عبءٍ فادح، وبلغ من ذلك حدًّا جعلَه يبدو مُتأخرًا في وقتٍ تخلَّى فيه الشاعر الأمريكي عن حاجته المراهقة إلى أن يؤكد اختلافه عن غيره.

وإذا كان «كارل ساندبرج» — الذي كان يشاركه الرأي — قد اتخذ طريقة «هويتمان» إلى حدٍّ كبيرٍ، فإن «وليامز» قد نبذ هذه الطريقة واستبدل بها «النظم الحر» الذي نادت به مدرسة «الصور الشعرية» التي ازدهرت شيئًا ما تحت قيادة «باوند»، وهو أيضًا ينشد «معالجة (الشيء) معالجةً مباشرةً» و«نغم العبارة الموسيقية، لا الوزن

الشعري»، وهو يُشبه «روبرت هريك» إلى حدٍّ ما، لأنه كغيره من أتباع المدرسة التصويرية يريد أن يثق في دقَّة رمزه لإحدى الحقائق الصغرى حتى يرفعَها بغير وصفٍ إلى الدلالة الشعرية. وأشدُّ ما عُني به أن يعبر عن الموسيقى العجيبة الكامنة في عادات الحديث باللغة الأمريكية، وأن يطور الأشكال التي تختصُّ بها هذه الموسيقى دون اعتبارٍ لأي تقليدٍ من تقاليد الأدب الأجنبي، ولا يعدو تقسيم القصيدة عنده إلى أبياتٍ من الشعر أن يكون حيلةً يرغم بها القارئ على أن يسترسِل في قراءة عبارةٍ نثرية في ظاهرها في بطءٍ يُمكنه من ملاحظة كل عنصرٍ من عناصرها التوقيعية، ويتذوَّق نغمَها الفذ وهو يريد — كما يريد «روبرت فروست» — أن يلفظ «ما هو شاعري» لكي يدفعنا إلى سماع الشعر الكامن في الواقع.

وهو يتعرض — وبحق أحيانًا — كما تعرض «فروست» — إلى الحكم على قوله بأنه «ليس شعرًا». بيد أنه برغم ذلك شاعر فحْل لأنه كثيرًا ما يحيل الحديث بمهارةٍ فنية إلى موسيقى من ناحية، ولأن قصائده من ناحية أخرى لا تكتفي باقتناص الحقيقة، سواء في الحديث أو في الصورة، إنما هي تقتنص الحركات العابرة للعقل الخلَّاق ذاته؛ فهي رموز سيكولوجية صِيغت في كليات فنية، ومن ثَم فهي تعكس إحساسًا يجذب النفوس بدرجةٍ غير مألوفة. وأقول «إحساسًا» لأن «وليامز» لا يشوق القارئ كمُفكر، فهو ك «هويتمان» لا يتَّصِف بالتفكير، والفكرة في شعره — كالفكرة في مسرحيات «أونيل» — إنما تَفضح المؤلف. أما القوة والدقة البالِغتان اللتان ينقل بهما الإحساس الذي يسود هذه القصائد من صورة إلى صورة، ومن صوتٍ إلى صوت، وفقًا لمنطق ذاتي قوي مثواه في أعماق النفس؛ أما هذا فيُكسِب القصائد ذلك الضرب من العمق والقوة الذي لا يقدر عليه إلا شاعر عظيم. وخير مثال لهذه القوة نجده في الدواوين الأولى لقصيدة «وليامز» المطولة «باترسن» التي حاول فيها على طريقة مقطوعات «باوند» — يمزج الموضوع بالصورة — أن يخلق نظامًا من الفوضى الشاملة التي عمَّت أمريكا في عصره. وقد أحرز في ذلك أحيانًا نجاحًا ملحوظًا.

ومقطوعته الغنائية التي أسماها «اليخوت» توضح بعض هذه الصفات. وتبدأ القصيدة بوصفٍ رائع للزوارق المتسابقة — أو اليخوت — ثم ينتقل فجأة عند بداية السباق إلى تصويرٍ سريالي لـ «هول السباق». وتستطيع العين — إن لم تستطع الأذن — أن تلحظ كيف أن لمسات التوقيع وتكرار حروف أبجدية بعَينها تؤكد في حذْقٍ شديد النمَط التوقيعي البارع، وعنوان القصيدة جزء منها.

[يصف الشاعر في هذه القصيدة صراع الزوارق مع البحر الصاخب الذي لا يرحم، وهي تشقُّ طريقها وسط الضباب فتبدو لامعةً من بعيد، تدفعها الريح فتنزلِق فوق سطح الماء مُسرعة، والملَّاحون في حركةٍ دائبة يوجِّهون الزوارق نحو الهدف المقصود، ويُشبه الشاعر الزوارق بالشباب الفتيِّ الذي تقرُّ به العيون. والبحر يتلمَّس منها مواطن ضعف يُهاجمها فيها ولكن هيهات له! فهي تتغلَّب على العواصف والأنواء، وعلى الموج الصاخب والطبيعة الغاضبة، وتنطلق في شموخ وكبرياء، البحر عدوها اللدود، والسباق معركة بينها وبينه، ويا لهول المنظر للمشاهد من الشاطئ! ولكن الزوارق تنتصر على الخصم العنيد، وتنجو منه في طمأنينةٍ وأمان بمهارة بارعة ورشاقة فائقة].

وآخر مثال نسوقه للشعراء «العسيرين» المحدثين وربما كان أعظمهم، «والاس سيتفنز». وهو —كالدكتور «وليامز» — لم يُخفف عن أولئك الذين كانوا يذرفون الدمع على النكبة التي حلَّت بالفنان في العالم الحديث، لأنه استطاع أن يوفق — بغير نزاعٍ أو أسف — بين حياته كمحامٍ في «نيويورك» وموظف بالتأمين في «هارتفورد بكنكتكت»، وهي حياة مُستقرة هادئة، وبين نظم القصائد التي كان رفاقه في العمل — إذا عُنوا بالاطلاع عليها — لا يعدونها هادئة بتاتًا. وإذا استثنينا الشعر استطعنا أن نقول إن «ستيفنز» لم يكن بوهيميًّا في أية ناحية من نواحي حياته، يقول: «إنه مما يُكسِب الرجل شخصيةً كشاعر أن تكون له صِلة يومية بعملٍ من الأعمال، ولستُ أعتقد أني فقدتُ شيئًا بعيشي حياة غاية في الترتيب والنظام.»

إن كل عمل قام به «ستيفنز» يدفعنا إلى الحكم عليه بأنه كان نظاميًّا هادفًا. ولا نستثني من ذلك الاتجاهات الشاذة التي ظهرت في أول وأفضل كتاب له «الأرغن الصغير»، فإن نظرةً عاجلة إلى محتويات الكتاب تكفي لأن تُنبهنا إلى أن الرجل يقصد أن يكون مخالفًا لغيره، فمن مُشتملات ما يحتويه الكتاب: «الكوميدي والحرف ج»، «الديدان عند مدخل السماء»، «الزينات النباتية للموز»، «إمبراطور المثلجات»، «ثلاثة عشر وسيلة للنظر إلى العصفور الصغير»، إلى غير ذلك. ومضمون هذه القصائد كثيرًا ما يكون غريبًا كعناوينها. ولكنا نستسيغ قراءته برغم ذلك، وقصائده — إذا أخذنا في اعتبارنا بعض أسرار الأعمال الفنية الحديثة والإمعان الذي تتطلَّبه هذه الأعمال — يمكن أن تُعَد من أكثر ما نُظِم في الشعر الحديث جديةً وجمالًا.

وأول شيء ينبغي لنا أن نتبينه هو أن «ستيفنز» هو «شاعر الشعراء»، أي أنه يهتم بالكيفية التي يكتب بها كما يهتمُّ بالمادة التي يُعبر عنها، بل لعل اهتمامه بالكيفية أشد.

ويُعرِّفه «بلاكمور» كما جاء على لسان «لوجان بيرسول سمث» بأنه: «أحد أولئك الفنانين الذين يستمدُّون الوحي من ناحية الشكل في الفن الذي يمارسون، أكثر مما يهتمون بالناحية العاطفية، والذين يهتمون بالسيطرة التامة على مادتهم أكثر مما يهتمون بالتعبير عن مشاعرهم الخاصة أو بنواحي التنبؤ في دعواهم.» وقد كان للإيثار الواضح في فن التصوير التجريدي الحديث للناحية الشكلية على ناحية المادة المعروضة؛ كان لذلك أثر بالغ في شعر «ستيفنز»، ومن ثم فإن تفصيلات عالم الشعر عند «ستيفنز»، وصوره وألفاظه، كثيرًا ما كانت ثمينة غريبة، كما كانت «شاعرية» بشكل واضح، كأنه أراد أن يؤكد الفرق بين الفن والحياة.

وفي قصيدة له عنوانها «سيادة اللون الأسود» مثلًا نجد نمطًا من الألفاظ «المستخلصة» من الموضوع، كما تستخلص الصورة التكعيبية من الأشكال الهندسية في منظرٍ من مناظر الحياة الحقيقية. والنمط في هذه القصيدة مُتحرك والحركة الأساسية دائرية. والقصيدة برغم ذلك عرض لعاطفةٍ ما، وليست شعرًا «خالصًا». بيد أن الشاعر يُوجِّه اهتمامه الأساسي إلى الناحية الجمالية، والعنوان ذاته يلفِت النظر إلى الصفات التصويرية في القصيدة، وربما كان الموضوع ذكرى طفولة الشاعر. ونبات الشوكران الذي يشير إليه نبات أخضر داكن اللون غزير كان يُزرع عادةً حول المساكن في شمال الولايات المتحدة ليكون حاجزًا ومانعًا يصدُّ الريح، وكان من المألوف أيضًا في أيام طفولة «ستيفنز» في مزارع «بنسلفانيا»، حيث نشأ الشاعر، أن يحتفظ المزارع بطاووس أو اثنَين في الحديقة؛ ومن ثم فإن هذه التفصيلات التي وردت في القصيدة واقعية، وليست خيالية. والقصيدة ترتكز على الأشياء الواقعية، كأنها صورة من رسم «براك»، وهذه ترجمة القصيدة المذكورة:

في المساء، بجوار النار،
كانت ألوان الأغصان
وأوراق الشجر المتساقطة
تتكرر وتدخل غرفتي.
تشبه أوراق الشجر ذاتها،
وهي تهتز في الريح.
أجل: ولكن لون الشوكران الغزير
جاء مسرعًا،

وتذكَّرتُ صيحات الطواويس،
وألوان ذيولها
تشبه أوراق الشجر،
تهتز في الريح؛
في ريح الشفق،
تكتسح غرفتي،
وهي تطير من فوق أغصان الشوكران
هابطة إلى الأرض.
وسمعتُها تَصيح — تلك الطواويس.
هل كانت تَصيح في وجه الشفق،
أم في وجه أوراق الشجر
وهي تهتز في الريح،
وتتلوَّن كما يتلوَّن لهيب النار،
وتتلوَّن كما تتلوَّن أذيال الطواويس.
في ضوء النار العالية؛
عالية علو الشوكران،
وهي تموج بصيحات الطواويس،
أم هل كانت الصيحات في وجه الشوكران؟
ومن نافذتي،
رأيت الكواكب تتجمع،
كما تتجمع أوراق الشجر،
وهي تهتز في الريح.
ورأيت كيف أقبل المساء،
وقد أقبل مسرعًا كلون الشوكران الغزير،
وأحسستُ بالفزع،
وتذكرت صيحات الطواويس.

وفي بعض قصائد «ستيفنز» نجد القصد مُتضمَّنًا في جوِّها — وإن لم يكن غامضًا — وهو «لا معقول» كالموسيقى، وكثيرًا ما يكون الغرض محددًا تحديدًا كافيًا، بَيْد أنه

يصل بالوسيلة الشعرية، وبالصورة والرمز والصوت أكثر مما يصِل بالعبارة، ونلحظ ذلك خاصة في ديوانه الأول. ومما يُعيننا على إدراك مَراميه أن ندرك أنه — مثل «ييتس» وإن يكن أقلَّ منه درجة في الإصرار — يبني في شعره نظامًا كاملًا للرموز، أو نوعًا من اللغة الخاصة أو الاختزال الشعري، نستطيع إلى حدٍّ ما أن نُترجمه إلى أسطرٍ ذات معنى. فالشمس مثلًا، تمثل الحقيقة دائمًا بغير إخلالٍ، وهي «المصدر الذي لا يُفكر»، في حين أن القمر يعني الخيال وكذلك اللون الأحمر واللون الأزرق لهما دلالتان مُتشابهتان متعارضتان. والشاعر — وهو رجل الخيال — كثيرًا ما يُمثَّل باللاعب، وقد يكون هذا اللاعب «كوميديا» أو عازفًا على البيانو أو على القيثارة. والجنوب بلد الخيال والإسبان، وهم القوم المطمئنون فيه، في حين أن الشمال «نثر لا محيص عنه» وأبناء الشمال واقعيون.

هذه إشارات يسيرة لنوع الرموز التي نلتمِسها في شعره، والواقع أن «ستيفنز» يبني رموزه الخاصة لكل قصيدةٍ على حدة، ولها صور لا نهاية لها، وإضافات وأضداد، وهي أحيانًا أدوات للسخرية، وما نودُّ أن نؤكده هنا هو أن كل قصيدة عنده تُعزِّز الأخرى، حتى إننا نرى أن أفضل حلٍّ لمشكلة قراءة هذا الشاعر هو أن تُدمِن على قراءته حتى تُمسي لغته الخاصة مألوفة شفافة تنمُّ عما وراءها.

وثمة مفتاح آخر لشعر «ستيفنز»، وذلك أنه شاعر يعكس الشعر إلى حدٍّ كبيرٍ، أقصد أن الموضوع الذي اختاره لكثيرٍ من قصائده هو الشعر ذاته. ومثل هذا الاهتمام الزائد بالشعر أمر طبيعي لمثل هذا الشاعر الذي وصفنا. والأمر في حالته لا يؤدي إلى شكليةٍ قاحلة، وإنما يؤدي إلى إعادة التعبير عن الجمال بالطريقة الرومانتيكية إعادةً حديثةً لها أثرها في النفوس. وهو يبدأ من حيث بدأ الرومانتيكيون؛ يبدأ بالكشف الذي جاء بعد «كانت» والذي أظهر ضرورة إشراك الخيال في كل تصور أو معرفة بشرية.

فالعالَم الذي نقطنه عالم «نصفه من خلقِنا»، ونحن نخلق النظام الذي نُراعيه، فالشاعر إذن عند «ستيفنز» (كما هو عند «كولردج أوشلي») هو الصورة التي تجسد قوى الفكر الخلاقة التي يرتكز عليها كل نوع من أنواع الإدراك البشري. ولا يرى «ستيفنز» — كما يرى بعض الرومانتيكيين — أن العقل البشري يستطيع أن يخلق العالم الذي يُريده، وإن الأمر مُستحيل بغير قوانين الحقيقة الصارمة. ونظرة «ستيفنز» إلى الإنسان نظرة حديثة طبيعية، وهي ليست نظرة الرومانتيكيين التي يغمرها «الشعور الديني». ولكنه مثلهم يقرُّ بكرامة الشاعر وبتربيته النظامية، يقول: «إن ما يجعل الشاعر تلك

الشخصية القوية التي يظهر فيها، أو التي ظهر فيها، أو التي ينبغي أن يظهر فيها هو أنه يخلق العالم الذي نتَّجِه إليه بغير انقطاعٍ وعلى غير وعي، وأنه يُكسِب الحياة ذلك الخيال السامي الذي لا نستطيع بغيره أن نطيقها.» يقول شاعره:

أنا ملاك الأرض الذي لا غِنى عنه؛
لأنكم بعيني ترَون الأرض مرة أخرى.

ومثل هذا القول يمكن أن يصدر عن كثير غيره من شعراء هذا العصر العظيم من عصور الشعور الأمريكي.

الفصل الثاني عشر

تضخم جمهور القُراء

بقلم هنري بوبكن

كتب «ف. ا. ماتيسن» في عام ١٩٤٨م يقول: «إن الشعر الأمريكي في هذه السنوات يمدُّنا بأكبر دليل على الفجوة بين ما تعلمنا أن نُسميه مدينة الجماهير وثقافة الأقلية.» وقد رأينا في الفصول السابقة أن الفترة بين الحربين العالميتين تمثل — على الأقل في شِعرها ونقدها — نمو ثقافة الأقلية إلى مستوى عالٍ من الدقة والإجادة. فبينما نجد أن الشعراء من أمثال «كمنجز»، و«والاس ستيفنز»، و«هارت كرين»، و«وليام كارلوس وليامز»، و«ماريان مور» قد أبدعوا في التحليل والمستويات والعودة إلى الأدب الكلاسيكي التي شقَّ طريقها النقد الجديد، نجد أن الشعراء من أمثال «روبنسن جفرز»، و«أرشيبولد ماك ليش» قد لاقوا صعوبةً في إيجاد مكانٍ لهم بين الجمهور والأقلية.

غير أن كثيرًا مما له أهمية قصوى بالنسبة إلى الأدب كان يحدث خارج نطاق هذا البرج، سواء كان من الصلب أو من العاج؛ فقد نطقت الصور المتحركة، وتعلَّم الراديو أن يرى، وأقيمت شبكات من الأمواج السلكية واللاسلكية كانت للإنسان بمثابة أعضاء التحسيس عند الحشرات. ولأول مرةٍ في التاريخ استطاع الفنان أن يتصل مباشرة بجمهور يبلغ تعداده مائة وخمسة وثمانين من الملايين، يستطيعون إن شاءوا أن ينصتوا إليه أو يعزفوا عنه. والجديد في الأمر أن هذا الاتصال الواسع النطاق بات ميسورًا للفرد الذي لا يخضع لأي لونٍ من الوان الضغط، لفردٍ لا يملك للعرض سوى موهبته أو شخصيته التي ينبغي أن تتوفر له؛ ومن ثم كانت لدَيه سلعةٌ لا بد من عرضها للجميع، وقد تكون

هذه السلعة عملًا فنيًّا وقد لا تكون، وتتوقف قيمتها على ذوق الجمهور المستمع، وهو قد يكون رفيعًا في بعض الأحيان ولكنه منحط في أكثر الأحيان. إن جمهور المستمِعين قد يستجيب للعمل الجيد، ولدينا دلائل مبشِّرة تدل في بعض الأحيان على استجابة الجمهور للعمل الجيد تزداد بازدياد ما يقدَّم له من عملٍ جيد. إن اهتمامنا بوسائل إعلام الجماهير له ثلاثة أوجهٍ:

الوجه الأول: هو أننا نستخلص ونفحص ونستمع بخير ما أُنشئ لجمهور المستمعين. إننا نريد أن نُقدر الفيلم الجيد وأن نفهمه، وكذلك نريد أن نُقدر ونُدرك الأداء الجيد، وأنباء الرياضة المثيرة، والأخبار الهامَّة التي تُذاع.

والوجه الثاني: هو أن نتبين آلاف الآثار التي تتركها وسائل إعلام الجماهير على حياتنا اليومية، فنحن نتكلَّم لغةً موحدةً تقريبًا بسبب الراديو والتِلفزيون والأفلام السينمائية. وقد زاد استهلاك الأطفال للسبانخ منذ عشرين عامًا لأن شخصية كوميدية أوصت بتناوله، وقد تأثر أصحاب مصانع الملابس الداخلية لأن «كلارك جيبل» في أحد أفلامه ظهر بقميصه من غير الملابس الداخلية تحته.

والوجه الثالث: أن وسائل إعلام الجماهير تعكس عاداتنا، وتعرض لنا صورةً من تفكير الشعب، وتجسد الأساطير الأمريكية الكبرى، وقد ظهرت في مطلع القرن قصة «هوراشيو آلجر الصغير» الواسعة الانتشار في شكل مسرحية تُمثل الحلم الأمريكي بالنجاح الذي يُعَد جزاء الفضيلة: وإذا كان النجاح يبدو اليوم أشدَّ غموضًا وأبعد منالًا فنحن لا نجد علاج ذلك علاجًا جديًّا في مسرحية «آرثر مِلر» «موت بائع»، وفي قصة «سول بللو» «اغتنم فرصة اليوم» فحسب، وإنما نجد أيضًا في المسلسلة الفكاهية «سوبرمان» أسطورة جماهيرية ملائمة، وقد تحول «السوبرمان» بطريقةٍ سحرية من حالة العدم الخفيفة إلى رجلٍ من الصلب. إن تفسير الأساطير الشائعة في ثقافتنا الشعبية عمل مُستحَب يمارسه كثير من النقَّاد الجادين الذين يستطيعون أيضًا أن يكتبوا في فن الخاصة الرفيع. وقد ظهرت وسيلتا الإعلام الجماهيرية الأولَيَان في وقتٍ واحدٍ تقريبًا، وذلك في نهاية القرن التاسع عشر، وتِلكما الوسيلتان هما الشريط السينمائي والصحافة الشعبية كما نعرفها. وكانت الصحف الشعبية في التسعينيات من القرن الماضي تُسمى الصحافة الصفراء، ومما له دلالته أنها كانت تُسمى كذلك لأن إحدى هذه الصحف كانت تنشر سلسلةً فكاهية تحت عنوان «الطفل الأصفر» وهي من أولى الفكاهات الحديثة. والتطور التالي الذي كان له أيضًا دلالته حدث بعد الحرب العالمية الأولى؛ وذلك باختراع

الراديو والصور المتحركة. وقد صحبت التدهور الاقتصادي في الثلاثينيات من هذا القرن تسليةٌ مُخففة اتخذت شكل الكتب الفكاهية والكتب الشعبية الرخيصة. أما الفترة التي كانت أكثر نجاحًا والتي تلت الحرب العالمية الثانية، فقد أخرجت لنا التلفزيون والكتاب الرخيص الممتاز.

ولا يزال الشريط السينمائي أهم وسيلةٍ من وسائل الإعلام الشعبية، وقد كانت استديوهات الصور المتحركة منذ أمدٍ طويلٍ إحدى الصناعات الأمريكية الكبرى، وإنتاجها هو أهم ما ينقل صورة الحياة الأمريكية. وليس الشريط السينمائي وسيلة أدبية في المحل الأول؛ ويرجع ذلك إلى آلاف الأسباب ومنها أولوية الصورة، وتحكُّم المدير، ونظام النجوم، وطريقة التعاون بين الكتَّاب الذين لا يستطيعون السيطرة على المصير النهائي للكلمات التي يسطرونها. بيد أن الفنانين الخلَّاقين العظام في «هوليود» هم مع ذلك من رجال الأدب بمعنًى ما، لأنهم أبدعوا شخصيات وعُقَدًا مسرحيةً وصورًا؛ أبدعوا كل شيءٍ إلا الألفاظ. وتوقيع «شابلن» أو «يستركيتن» أو «د. و. جريفث أوجون هيوستون» ميزة لا تقلُّ عن توقيع «فتزجرالد» أو «فوكنر» في كتابة القصة. وأذكر هنا «فتزجرالد» و«فوكنر» لأنهما اشتغلا لعدة سنوات كُتَّابًا للشاشة، وقد قدر أصحاب الأعمال كتاباتهم للشاشة قدرًا عاليًا، ولكنهما فشلا في إظهار أيةِ صفةٍ مميزةٍ يمكن أن تعرف بها أفلامهم. وقد فاقهم نجاحًا — من ناحيةٍ أخرى — كتَّاب من الطبقة الثانية أو الثالثة، وذلك من حيث إمداد الأفلام بالقصص — وأعني كتابًا من أمثال «و. ر. بيرنت»، و«كلارنس بدنجتون كيلاند»، و«راشيل هامت». مَن الذي كتب قصة «منتصف النهار»؟ لستُ أدري. ولمَ نجح صغار الكتاب هؤلاء حيث فشل «فتزجرالد» و«فوكنر»؟ ربما كان ذلك لأن الحركة عندهم كانت بسيطة وأساسية، وربما كان ذلك لأن كتابتهم كانت أشدَّ مرونة، وكانت أقرب إلى عقل رجال مثل «فرانك كوبرا» أو «جون هيوستون»، وربما كان أبقى أفلام «كوبرا» أثرًا في الذهن «مستر ديدز يذهب إلى المدينة» الذي أنشأه على أساس رواية لـ «كيلاند». وقد اكتسب «هيوستون» شُهرته بإخراج روايات لـ «بربنت» و«هامت» في أفلام سينمائية. وقد ظهرت على الشاشة قصة «هامت» «الصقر المالطي» في ثلاثة أشكالٍ، ولكنها لم تنل الإعجاب إلا مرةً واحدةً، وذلك عندما كان مديرها «هيوستون».

إن كثيرًا من أروع الأفلام الأمريكية يعرض لنا مغامرًا مُنفردًا باسلًا يواجِه أخطارًا غير منظورةٍ، ولا بد أن يكون لقاء المخاطر هذا من الأساطير الأمريكية الكبرى؛ فنحن نجده أولًا في أفلام «شارلي شابلن»، و«بوستر كيتن» و«هارولد لويد» الصامتة. ويمثل المتشرد

عند «شابلن» ضحية من ضحايا الظروف، مُنتقمًا ولكنه شديد الحساسية. أما شخصية «كيتن» فكانت دائمًا مكتئبة، وشخصية «لويد» دائمًا مُتحمِّسة. وكلاهما يضع مزاجه الهادئ موضع التجربة حينما يصطدم بالظروف الاستثنائية. وقد أظهر «فرانك كوبرا» فيما بعد تسامحًا مع المميزات الخاصة لكل فردٍ، وهي خصيصة تمثل الأمريكي تمثيلًا صادقًا، فـ «كابرا» — كما فعل في قصة «مستر ديدز يذهب إلى المدينة» وقصة «(مستر سمث يذهب إلى واشنطن» — يروي دائمًا قصة شابٍّ ساذج يعارض نفاق المدينة ويتغلَّب عليه. كما أن غير هؤلاء من الأبطال ذوي القريحة يميلون إلى أن يكونوا شخصياتٍ أمريكية بحت — كرئيس العصابة، وراعي البقر، والشخصية البوليسية الخاصة — وقصص هؤلاء هي أيضًا روايات عن الاعتماد على النفس، وفي روايةٍ «عدو الجمهور» ورواية «صاحب الوجه المجروح» و«قيصر الصغير» نجد الاعتماد على النفس معارضًا للمجتمع فيلقى عقوبته، ولكن رئيس العصابة في الفيلم لم يكن بطلًا عابثًا، وقصة «الصقر المالطي» تمجد الشخصية البوليسية الخاصة، وقد يكون شعارها هو شعار أمين السر عند «ملفيل»، وهو «انعدام الثقة». وقد صارت القصة الغربية بمرور السنين أنجح الأفلام، والأفلام الغربية، سواء منها الهزلي والجاد، تتعلق بالبطل المنفرد، راعي البقر. ونذكر من بين أفلام الغرب الجادة «وقت الظهيرة»، و«المقاتل بالمدفع» وتمجيد «جون فورد» للنقابات الاضطرارية لمواجهة الكوارث — وهي مجموعة من الأفلام خير مثال لها قصة «عربة النقل».

وفي كل فيلم من هذه الأفلام يُواجه الرجل المنعزل أو الجماعة المنعزلة بلادًا جديدةً، وتجربة جديدة ويقترب كل بطل من حالة «شابلن» و«كيتن»، اللذَين يبدوان بريئَين من كل تجربة سابقة، والحياة مستجدة على كل منهم، مخاطرها غير المنظورة مُحيرة، معقدة، مُثبطة للهِمَم؛ فهؤلاء هنود في الكمين، وهذه إحدى نتائج الجرائم، واحتمالات الفساد، ونتائج التمتُّع بالشهرة المفاجئة.

أما عن الموضوعات العميقة، فإني أحسُّ أن الأفلام الأمريكية ما زالت في بداية الكشف عن هذا الميدان الجديد. ومنذ بضع سنواتٍ فقط ضعفت رقابة الفيلم التي فرضناها على أنفسنا فسمحت بفحصٍ كاملٍ لما نُسمِّيه «الموضوعات الناضجة»، ومن هذه الموضوعات الناضجة يجب أن نذكُر فيلمًا سباقًا عظيمًا، وهو قصة رجل أمريكي أسطوري ناجح، كان في صميمه طفلًا غرًّا، وتلك هي قصة «المواطن كين» لمؤلِّفها «أورسن ولز»، وقد كان هذا الفلم الناطق، الذي تمَّ بأداءٍ فني، هو الفيلم الأوحد الذي سيطر فيه رجل واحد على كلِّ

شيءٍ، وربما دل امتياز هذا الفيلم على ميزة سيطرة عقل واحدٍ على جميع عمليات الإخراج السينمائي؛ فالتأليف والأداء والتصوير الفوتوغرافي هنا نماذج جديدة للتفوُّق. أما اليوم فأفلامنا الحديثة تتطلع إلى تنويعٍ عجيب من الموضوعات الجاد؛ مثل الحرب، والتحطيم الذري، والتحيُّز العنصري، وانحراف الأطفال، وإدمان المخدرات. وأفلامنا الهزلية كذلك، مثل «البعض يُحبونها ساخنة» و«شقة العازب» أشد نفاذًا وأكثر علمًا.

وقد يدل هذا التطور الجديد على تحول في الشخصية القومية الأمريكية، ولكنه يدل أيضًا على تحول في المكانة التي يحتلها الفيلم في حياتنا، فلم يَعُد التسلية المثالية للأسرة كلها، فهذه التسلية يؤديها اليوم لنا التلفزيون، الذي يدخل البيت مباشرةً ويبلغ جميع أفراد الأسرة. والفلم الجديد يستطيع — عند منافسته للتلفزيون — أن يزعم زيادةً في الصراحة، وهي صفة تعمل على رواجه، ويجاهد الفلم الجديد أيضًا أن يأخذ عن التلفزيون لقطاته المباشرة، فيعرض لنا الحوادث كأن آلة التصوير قد التقطتها عرضًا، ويحاول أن ينقل إلينا صورةً يمكن أن تكون موضع الثقة التامة.

ولكن صفة الوثوق هذه تتعلق أصلًا بالتلفزيون، فيما يعرضه من أنباء الرياضة، والاجتماعات السياسية، والمسابقات الحقيقية، حتى حينما يتنافس المتسابقون في مسابقاتٍ غير واقعية. ومن الواضح أن التلفزيون يجذبنا فوق كلِّ شيءٍ آخر لواقعيته ولما يعرضه من صور مباشرة والدراما فيه — كحوادثه الخاصة — تتَّصِف بواقعية التفصيلات الدقيقة، ونبرات الأصوات الصادقة، وأعمال البيت اليومية المتكررة. وبالرغم من هذه الاهتمامات العجيبة في المسرحية التلفزيونية، فقد أخرج هذا الجهاز لنا بعض الكتَّاب الموهوبين — من أمثال «بادي تشايفسكي»، و«جور فيدال»، و«وليام جبسن»، و«ريجينولدروز» — ولكن قلَّ من الممتازين من يكتب اليوم للتلفزيون، والظاهر أنه يترقب جيلًا جديدًا من كتاب المسرحية.

والأمل الراهن في التلفزيون هو في موضع قوة الفيلم الصامت عند أول ظهوره، في الممثلين الهزليين. وبينما كان الممثلون الهزليون الصامتون يجابهون المِحَن مُسلحين بسذاجتهم الطبيعية وحدَها، نجد أن الممثلين الهزليين في التلفزيون مُتعمِّقين في المعرفة. وفي ذهني الآن خاصة «فيل سلفرز»، و«سيد قيصر»، وغيرهما من الممثلين الناشئين أمثال «مورت ساهل»، و«شلبي برمان»، و«نيكولز وماي»، و«سلفرز» — مثل «الجاويش بلكو» — رجل موثوق فيه إلى حدٍّ كبيرٍ، يسير وفقًا للتقاليد الأمريكية التي ترجع إلى «ملفل دبو». ولـ «قيصر» شخصيات مُتعددة، ولكنه ساخر قبل أي شيءٍ آخر، والساخر لا يمثل

السذاجة وإنما يمثل الاستعلاء على ما يسخر منه — سواء كان ذلك فيلمًا أجنبيًّا، أو زوجًا مدنيًّا، أو محللًا نفسانيًّا — أما «ساهل» و«برمان» فيوحِيان بأنهما يعرفان كل حقائق الحياة اليومية، وأنهما ينفذان فيها ببصرهما ويعلوان عليها.

ولا يستطيع أن يزعم اليوم أحد أن الأداء التلفزيوني سوف تكون له أهمية ثابتة؛ فإن الأثر الاجتماعي المباشر ينحصِر في قصص الغرب التي يُحاكيها الأطفال على نطاقٍ واسع. أما أحسن الممثلين الهزليين فهم يؤدُّون أساسًا للكبار، بل قد يكون أداؤهم للكبار وحدَهُم، وليس لدينا في الوقت الحاضر من يبلغ مبلغ الممثلين الهزليين للأطفال الذين شهدهم الجيل السابق، وليس لدينا من يماثل «جوبنر» صاحب العبارات الصبيانية، أو ما يماثل «إدي كانتور» الذي علَّم أطفالنا محاكاة أصوات صغار البط.

والتلفزيون كالراديو لا يشبع من استهلاك المادة، دون أن يكفل لها أي نوعٍ من أنواع الدوام. وربما كان أكبر الممثلين الهزليين للراديو، «فريد آلن»، الذي شكا من أنه في طريقه إلى «النسيان»، وكان «آلن» — وهو ساخر رقيق الحاشية — من أكثر الرجال الذين عرفَتْهم الحياةُ فكاهةً. فما الذي بقي لنا من إنتاجه؟ مئات من الأسطوانات التي لا يستمع إليها اليوم أحد، وكتابان، وكذلك انزوى في ظلامٍ نسبيٍّ أبرز اسمَين من كتَّاب المسرحية ممن أنتجت الإذاعة. ولكن موهبة طبيعية بين الحين والآخر تنطلِق في الراديو أو في غيره من وسائل الإعلام للجماهير. وأول اسم في هذا الصدد هو «أورسن ولز» الذي كانت برامجه التمثيلية تنمُّ عن إدراكٍ سليم وذوق رفيع. وقد أمسى «ولز» ذائع الصِّيت على غير انتظارٍ عندما كان يستمع إلى إحدى مسرحياته المستمعون في وقتٍ مُتأخِّرٍ فحسِبوا أن غزوًا قد جاء من المريخ، ولم يشترك في سلسلته — التي لم تلقَ رعايةً ما — نجم لامع. وفي مقابل هذا البرنامج — على موجةٍ أخرى — كان يُذاع أكثر البرامج شيوعًا في ذلك الحين. غير أن المستمعين بالرغم من ذلك كانوا ينصرفون جماعاتٍ جماعاتٍ عن هذا العرض المتنوِّع البراق لكي يُشاهدوا ما كان يجري في برنامج «ولز» المتواضِع. ولستُ أجد دليلًا أفضل من هذا للتعبير عن إيماني بالذوق الشعبي — إذا ما توفر له العرض الممتاز. ولدَينا أيضًا نوعٌ آخر من الصورة الناطقة «الأشرطة الكوميدية»، يَطَّلع عليه يوميًّا ملايين الأمريكان. وقد كفَّت الصور الهزلية منذ أمدٍ بعيدٍ عن أن تكون كوميديات مُتكررة، وهي اليوم تقدِّم لنا زادنا اليومي من القصص. وقلَّ منها ما يتصف بالحماسة أو الأصالة، وقد بات لها تأثيرٌ كبيرٌ على حياتنا القومية، وكان برنامج «كريزي كات» مفضلًا عند المثقفين. كما أن «المسرح الضيق» قدم لنا «بوباي» الذي كان يأكل السبانخ، كما قدَّم لنا «ومبي»

الذي كان يأكل الهمبرجر. وكان «ميكي ماوس» فاتحةً لصناعة الصور الكاريكاتورية لصاحبها «والت دزني»، وكذلك برنامج «ليل آبنرفذ» في ذاته لأنه يقدِّم لنا الفلكلور الذي وُضِع ليلائم «مدينة روجباتش». أما برنامج «بوجو» وبرنامج «الفول السوداني» وهي أشرطة ناشئة نِسبيًّا، فهما من الدلالات المُبشِّرة لأنها كوميديات أدبية تستطيع أن تُجوِّز اختبار السخرية.

ونحن نتساءل: ما علاقة هذا كله بالأدب؟ لقد قدَّمَت لنا الأشرطة السينمائية، والتلفزيون، والكوميديات أدبًا تنقله إلينا الصور كما تنقله الألفاظ. والظاهر أن هذا التلازُم بين اللفظ والصورة أمر لا يمكن أن نغضَّ عنه الطرف، لأنا لا نأبه باللفظ وحدَه إلا قليلًا. وقد نشرت قصص الأفلام، ولكنها لم تجتذِب عددًا يُذكر من القُرَّاء. ونحن لا ننبذ المكتوب لأننا لا نُقدِّر أفلامنا ونُؤثِر أن ننساها، وإنما نفعل ذلك لأن الأفلام ذاتها يمكن أن تُشاهَد مرةً أخرى، لا في ألفاظ غير مُجسَّدةٍ، ولكن في صورٍ ناطقة. ومن عجب أن هناك اليوم — برغم ذلك — سوقًا محدودة لمسرحيات التليفزيون المكتوبة؛ وربما كان ذلك لأنها تختلف عن مخطوطات الأفلام في أنها مسرحيات رجلٍ واحدٍ، يمكن أن تُنسَب إلى مؤلِّفين متفردِين، وربما كان ذلك لأن برامج التليفزيون لا تتيسَّر مشاهدتها مرةً أخرى في أكثر الأحيان، وربما كان ذلك لأن كل امرئٍ يحسُّ أنه يستطيع أن يكتب مسرحيةً للتليفزيون، ولا يحتاج إلا أن يتعلم كتابة توجيهات التصوير.

غير أن الألفاظ وحدَها قد انتعشت سوقها بين الجماهير، كما انتعشت سوق الألفاظ مع الصور، فقد أمكن للطبعات الرخيصة أن تُقدم الكتب الجدية بقيمةٍ زهيدة، وهي تُباع بأعدادٍ ضخمة، لطلبة الجامعات، وللجمهور الذي لا يستطيع الحصول عليها من مكتبات الكلية. وفي قائمة حديثة لهذه الطبعات الرخيصة نجد ٩١٠٠ عنوان مطبوع، والعدد آخِذ في الزيادة. وهذه الطبعات الرخيصة لا تهدم الكاتب الممتاز ولا تُثبط همته، بل هي تزيد من جمهور قرائه. ومن بين أولئك الذين يفيدون من هذا التطور شعراء فَهمُهم عسير من أمثال «عزرا باوند» و«إ. إ. كمنجز»، ونقَّاد عسيرون من أمثال «بلاكمور» و«فرانسس فيرجسن». وقد أخذت اليوم المجلَّات الجديدة مثل مجلة «فرجرين» تحذو حذو الكتب الرخيصة، وأمست على الأقل إحدى المجلات الأدبية العتيقة مثل «مجلة الحليف» من المجلات ذات الطباعة الرخيصة. والنتيجة هي تشجيع انتشار الثقافة والمعاونة على إيجاد تلك المعايير الجدية التي يمكن أن نحكُم على فنوننا الشعبية بمقتضاها.

الفصل الثالث عشر

المسرح بغير جدران

بقلم جيرالد ويلز

أخذت الدراما الأمريكية منذ نهاية الحرب العالمية الثانية تُحطم الجدران لكي تجد مجالًا أضيق في نطاقه. وهناك نوعان من الجدران المتحطمة؛ النوع الأول ذلك الذي يُحاكي «برودواي»، والنوع الثاني ذلك الذي يُحيط بالمجموعات الواقعية القديمة التي كانت تُقام في وقتٍ ما تحت قبةٍ تفصل ما بين خشبة المسرح والأوركسترا. وقد أُزيلت القبة ذاتها في كثيرٍ من الأحيان، ولا شكَّ أن من مميزات المسرح الأمريكي في الخمس عشرة سنة الأخيرة أن الإنتاج الإقليمي والجامعي بعيدًا عن «برودواي» كان له من الحيوية ما جعله يؤثر على «برودواي». ومما يميز هذه الفترة أيضًا التنوُّع الشديد في التجريب في الإخراج المسرحي.

وأقصد بالنطاق الضيق الذي أشرتُ إليه: الموضوع. وقد أمسى كتاب المسرحية الأمريكان منذ الحرب — إلى حدٍّ كبيرٍ — أشدَّ اهتمامًا بالفرد في ذاته، وضيَّقَت معالجتهم المجال الذي تتحرك فيه الشخصية الأولى في المسرحية حتى إنهم قلَّما يسمحون له أن ينتمي إلى مجموعةٍ أكبر من أُسرته. وتغلَّبَت الاهتمامات السيكولوجية على الاهتمامات الاجتماعية، وأضحت المسرحية النموذجية في سنوات ما بعد الحرب أقربَ إلى أن تكون دراساتٍ سيكولوجية، وربما كانت جنسية، تخرج في ملابساتٍ غير واقعية، وربما تعرض أول أمرَها بعيدًا عن «برودواي». وقد تبلغ في بُعدها «دالاس» أو «كليفلاند».

ولم يكن هذا النموذج الذي أجملْنا وصفه عامًّا شاملًا، فقد كانت هناك استثناءات تشذُّ عن هذا النطاق. ولا ينبغي كذلك أن يحسب القارئ أن مجرد وصف المسرح بعد

الحرب يعني الإشارة إلى أنه جديد أو يدعو إلى العجب. فقد تعرض المسرح الأمريكي للموضوعات السيكولوجية بدرجةٍ قصوى في العشرينيات، كما أنه قام في هذه العشرينيات ذاتها بتجارب مسرحية جدِّية. وكثيرًا ما كان مسرح «برودواي» محلًّا للطعن أو مجالًا للمحاكاة من أحد المسارح الصغيرة، ولم يكن ما تلا ذلك إذن كشفًا عن كل شيءٍ لم يكن مُتوقعًا، إنما كان امتحانًا للطُّرق التي استخدم بها — وحوَّرها — مسرح ما بعد الحرب البناءَ التقليديَّ وطرائق وموضوعات المسرح الأمريكي، ووفَّق بينها وبين العصر الجديد.

وقد تواضعنا على أن نُطلق اسم «المجموعة التي بعدت عن برودواي» على تلك الزُّمرة التي اتفقت في النظر إلى رأيٍ جماعي أو اجتماعي، والتي انضم شملها لكي تُعبر عن هذا الرأي في وجه المسرح التجاري المنبوذ. ولم يكن المسرح الريفي — مثلًا — إلا مسرحًا لكتاب المسرحيات، مجموعة من الرجال والنساء يؤمنون بأن الدراما يمكن أن تكون — كأي لونٍ آخر — أدبيةً جادة. غير أن مسرح المدينة المنبوذ كان — برغم ذلك — يؤدي خدمةً طيبة؛ فعندما كانت أية جماعة بعيدة عنه — أو أية فكرةٍ — تقف على قدَمَيها، كان هذا المسرح التجاري يجتذبها إليه، بنفس الطريقة التي يبتلِع بها الحزبان السياسيان الكبيران في هذا البلد أي حزبٍ سياسيٍّ ثالث.

والأمر الفريد فيما يتعلق بالنشاط الذي ظهر بعيدًا عن «برودواي» منذ عام ١٩٤٥م هو أنه كان مغامرةً اقتصادية قبل كلِّ شيءٍ آخر، ذلك أن المجموعات التي ابتعدت عن «برودواي» كانت محترفة أكثر منها مُجدِّدة، ودخلهم له من الأهمية ما لِمثلهم. وتظهر لك الناحية التجارية جليَّةً في النشاط الراهن الذي ابتعد عن «برودواي» إذا أنت أنعمت النظر في الطريقة التي تصل بها المسرحية إلى خشبة المسرح بعيدًا عن «برودواي»؛ فليست هناك جماعات نجد فيها الممثلين والموجهين مخرجين ومديرين أيضًا؛ بل قلَّما نجد جماعة مُتصلة دائمة. ومن الاستثناءات الواضحة «الجماعة في الميدان» التي قامت بعملٍ ذي أثر بالِغٍ منذ نجحت في إحياء مسرحية «تنسي وليامز» «الصيف والدخان» في عام ١٩٥٢م. وبالرغم من أن كثيرًا من الممثلين يظهر في أكثر من إنتاج لهذه الجماعة، إلا أن الجماعة هي — فوق كل شيءٍ آخر — استمرارٌ في الإدارة والتوجيه ما دام «جوزي كونترو» أحد الثالوث المنتج الذي يُهيمن على المؤسسة.

وكان المنتج بعيدًا عن «برودواي» في أكثر الأحيان — كنظيره في المدينة — يبحث عن المسرحية التي يُحبها أو التي يظن أن عددًا لا بأس به من رواد المسرح يُحبها، ثم يستأجر مسرحًا، ويجمع من يقومون بالأدوار، ويبحث عن مُوجِّهٍ وعن مُصمم، ويستأجر مختصًّا

في الإعلان، ثم يؤدي العمل. ومما يدل على أن هذا العمل كان مُربحًا أحيانًا — وإن كان غير مُربح في أكثر الأحيان — أن المنتجين في «برودواي» من أمثال «روجر ستيفنز» مثلًا ينتقلون اليوم بعيدًا عن «برودواي» لإخراج أمثال هذه المسرحيات.

ولستُ أرمي من تأكيدي للدافع الاقتصادي لكثيرٍ من النشاط الذي كان يجري بعيدًا عن «برودواي» إلى أن أَحُطَّ من قدْر هذا النشاط. كان هناك إنتاج مُنحَط من غير شكٍّ، غير أن ما سجَّله المسرح البعيد عن «برودواي» — على وجه العموم — في السنوات العشر الأخيرة أفضل وأشد تماسكًا مما صدَر عن هذا المسرح عند أول ظهوره. ولقد كان ما كسبه المسرح الأمريكي، بل الدراما الأمريكية من النشاط الخارج عن «برودواي» شيئًا كثيرًا؛ فقد يسر لروَّاد المسرح كثيرًا من روائع المسرح الحديث، من أعمال «أبسن» و«سترندبرج» و«تشيكوف» و«أوكيسي» و«لوركا». وهي مسرحيات لم تكن «برودواي» لتغامر بعرضها. كما قدم للجمهور الأمريكي المستمع كتَّابًا مَسرحيين ما زالوا في الميزان، من أمثال «بكت» و«يونسكو» و«جنيت» و«أداموف». ووجد في المسرحيات الأمريكية مزايا فشلت «برودواي» في إظهارها عند إخراجها للمرة الأولى. ومن المسرحيات التي لقِيَت جمهورًا عن طريق إخراجها إخراجًا وديًّا في المسارح الصغيرة مسرحية «أونيل» «رجل الثليج يقبل»، ومسرحية «وليامز» «هبوط أورفيس» ومسرحية «ترومان كابوت» «قيثارة الحشائش». كما أن النشاط الخارج عن «برودواي» أظهر أيضًا مجموعةً من أصحاب المواهب في التمثيل، ودفع بالممثِّلين من أمثال «كيم ستانلي»، و«جيسن روباردز الصغير»، و«جيرالدين بيج»، و«فرتز يفر»، و«أيرل هايمان» إلى الجمهور الأكبر في «برودواي» إلى دور السينما. وكذلك المديرون — ومن أشهرهم «كونتيرو» — وجدوا مجالًا للظهور بعيدًا عن «برودواي».

ويبدو أن هذه المسارح الصغيرة المزدهرة قد قدَّمت إلينا كلَّ شيءٍ سوى المسرحيات الأمريكية الجديدة. وهناك بطبيعة الحال استثناءات مثل «الفتاة على طريق فلامينيا» لمؤلِّفها «ألفرد هاي» وهي المسرحيات القلائل المؤثرة حقًّا التي ظهرت بعد الحرب، و«نهاية الإنسان» لـ «كالدر ولنجهام»، وكلاهما بدأ بعيدًا عن «برودواي». وفشَلُ هاتين المسرحيتين عند انتقالهما إلى المدن الكبرى في المسارح الضخمة دليلٌ آخر على أن بعض المسرحيات يتطلَّب مسرحًا صغيرًا، وجمهورًا محدودًا. وإدراك هذه الحقيقة هو الذي حمل «تنسي وليامز» على أن يُقدِّم مسرحية «فجأة الصيف الماضي» للإخراج بعيدًا عن «برودواي». و«وليامز» هو «وليامز» على أية حالٍ، وحتى «هايز» و«ولنجهام» لم يتقدَّما

إلى المسرح مجهولَين، لأن مسرحياتهما مُقتطفات من رواياتٍ بلغت بالفعل مسامع القُرَّاء. وإذا كانت المسارح البعيدة عن «برودواي» تريد حقًّا أن تُقدم جديدًا للدراما الأمريكية، فلا بد لها من أن تجد كتَّابًا مسرحيين جددًا، كتابًا يستجيبون لقيودها ويتوسَّعون في حُريتها النسبية. وقد أخذ بعض الكتاب المسرحيين في الظهور في السنوات القلائل الماضية، ولعل «الصلة» لـ «جاك جلبرت» و«قصة حديقة الحيوان» و«الحلم الأمريكي» لـ «إدوارد آلبي»، و«الابن الضال» لـ «جاك رتشاردسن» ليست سوى طلائع لهذه الحركة الجديدة.

ويمكن على سبيل المجاز أن نقول إن المسرح البعيد عن «برودواي»، هو الأخ الأصغر لـ «برودواي»، أخ أقل ثراءً وأسوأ هندامًا، ولكنه أشد إلحافًا في السؤال، وربما كان كذلك أحدَّ ذكاءً. وإذا استرسلنا في المجاز قُلنا إن المسرح إقليميٌّ أشبه بابن العم الريفي الذي يثبت — بعد التحليل الدقيق — أنه أشدُّ تهذيبًا من ابن العم المدني، ومسرح الجامعة أشبَهُ بذي القربى البعيدة؛ محافظ في أكثر الأحيان، ولكنه قادر على أن يُقدم العجائب المستساغة. وبالرغم من أن «برودواي» تزعم أنها تتجاهل هؤلاء الأقرباء، إلا أنها قد تستعير منهم أيَّ شيءٍ — المسرح، وكاتب المسرحية، والممثل، والمدير، والوسائل الفنية في الإخراج — أيَّ شيءٍ وُضِع موضع التجربة وأثبت نجاحًا عمليًّا.

وأودُّ أن أُنبه إلى أن كلمة «الإقليمي» في عبارة «المسرح الإقليمي» لا تعني قيود الموضوع أو الإحساس الذاتي بالمكان الذي نقصده عادةً حينما نتحدَّث عن الأدب الإقليمي، إنما نعني بها تلك المسارح التي تزدهر خارج مدينة نيويورك؛ في «سان فرانسسكو» مثلًا أو في «لوس أنجلس»، أو في «كليفلاند»، أو «دالاس»، أو «هوستن»، أو «توببكا»، أو «ميلووكي»، أو «فيلادلفيا». ولا نعني بها المسارح الصيفية، وهي محاكاة باهتة لـ «برودواي»، ولا نعني بها جماعات الهواة الذين يُغرمون بتقليد آخر كوميديةٍ نجحت في العام السابق في نيويورك. إنما المسرح الإقليمي يتألف من تلك الجماعات المحترفة أو شِبه المحترفة التي تبذل جهدًا في أن تنقل إلى المدن الأمريكية في جميع أنحاء البلاد التماسُك الذي تتصِف به روائع المسرح الكلاسيكية والمسرحيات الجديدة. وكثيرًا ما يكون وجود هذه الجماعات غير مُستقرٍّ، فهي تتألف وتنفضُّ. وقيمة ما تقدمه يرتفع مرة وينخفض أخرى، وكثيرًا ما يتوقَّف ذلك على صفة المدير ونوع الجماعة وتاريخ العام، والجيد منها يمتدُّ تأثيره وراء المدن التي تُعرض فيها.

والمسرح الذي كانت تُديره «مارجو جونز» في «دالاس» مثالٌ طيب لذلك. وقد كان هذا المسرح يُرحب بصفةٍ خاصةٍ بالمسرحيات الجديدة وكتاب المسرحية الجدد. ولم يكتفِ

هذا المسرح — في موسمه الأول في صيف عام ١٩٤٧م — بتقديم أحدث مسرحية لـ «تنسي وليامز» «الصيف والدخان»، بل قدم أيضًا كاتبًا مسرحيًّا جديدًا، هو «وليام إينج»، الذي أعاد كتابة مسرحية «بعيدًا عن السماء» بعد ظهورها بعشر سنواتٍ تحت عنوان «الظلام في الطابق العلوي». ويعد وفاة «مس جونز» في عام ١٩٥٥م استمر المسرح الذي كان يحمل اسمها، دون تأثير شخصيتها، وكان تأثيره خارج حدود المدينة ضيقًا محدودًا، واليوم نجد أن عشاق المسرح في جميع أرجاء البلاد يتطلَّعون مرةً أخرى إلى «دالاس»، يترقبون ما يتمخَّض عنه مركز مسرح «دالاس» الجديد. وجانب من هذا المركز مدرسة، وجانب آخر مخزن، وهو في مقرٍّ مسرح «فرانك لويد رايت»، يُديره «بول بيكر»، الذي جذب من قبل إليه الأنظار خارج حدود ولاية «تكساس» بما أخرجه في جامعة «بيلور».

وقد اعترفت مؤسسة فورد أخيرًا بأهمية أمثال هذه المسارح الإقليمية للدراما الأمريكية، وهو اعترافٌ قد يُحرِّر بعض هذه المسارح على الأقل حتى تستطيع أن تسير دون الخضوع للدائنين. ولما تيسرت في عام ١٩٦٠م لمسرح آلي في «هوستن» ولنادي الممثلين في «سان فرانسسكو» ومسرح «فينكس» في «نيويورك» هِباتٌ تبلُغ مبلَغ ما منحته المؤسسة، فكَّرَت في العمل مع جماعات متفرغة. وأعتقد أن «مسرح أرنيا» في واشنطن الذي يُقدم له «فورد» منحةً تساوي مقدار ما يكسب سيحذو حذو هذه المسارح.

وكذلك أسهمت المسارح الجامعية في النهوض بالدراما الأمريكية. والحق أن كثيرًا من هذه المسارح تنقُصه إما الإمكانيات أو الخيال الذي يساعد على إجراء التجارب الجديدة، إلا أنَّ هناك بعض حالات استثنائية ناجحة. وقد أخرجت جماعة «كيرتيس كانفيليد» في «ييل» أولًا إحدى مسرحيات «ماك ليش»، ثم قامت بتمثيلها فيما بعدُ على المسرح الأمريكي في المعرض العالمي ببروكسل. أما النشاط المسرحي في «هارفارد» — على الأقل حتى افتتاح مركز المسرح الجديد هناك — فقد كانت تنقصه الإدارة الرشيدة، وبرغم ذلك فقد انبثق عن نشاط هذا المسرح المتنوع أخيرًا جدًّا كاتب مسرحي خيالي هو «آرثر كوبيت». وقد أدَّت مسرحية «كوبيت» «أبي، أبي المسكين، لقد حبسَتْك أُمي في الحمام، وأنا من أجلك حزين» إحدى جماعات الطلاب الجامعيين أول الأمر، وهي مسرحية قريبة الشبَه بمسرحيات «يونسكو»؛ موضوعها أمريكي، ونقدُها لاذع.

ولنترك الآن جدران مسرح «برودواي» المتداعِية، وننظُر إلى جدران الإعداد الواقعي للمناظر المتداعِية هي أيضًا. كانت «سيلست هولم» منذ عهدٍ غير بعيد ضيفةَ التلفزيون،

فقالت إنها مثلت في المسرح المستدير الجديد، وكان مرةً على شكل ثلاثة أرباع الدائرة، ومرةً على شكل نصف دائرة، وأنها كانت في سبيل البحث عن شكلٍ جديد تقوم فيه بالتجربة. وفي هذه الفكاهة مغزًى لأن المسرح الأمريكي كان بسبيل تجريب أشكالٍ مُتعددة في السنوات التي أعقبت الحرب. كما أن «جلن هيوز» طوَّر في جامعة واشنطن في مسرحه المستدير ذي السقف المائل فكرة المسرح المستدير خلال الثلاثينيات من هذا القرن، ولكن هذا اللون من الإخراج — حيث كان المستمعون يحيطون بالممثلين إحاطةً كاملةً — لم يصبح شائعًا إلا في الأربعينات، وقد أخذت المسارح الصغيرة ومسارح الجامعات بهذه الفكرة لأنها بسَّطت بعض المشكلات المتعلقة بالمناظر والمكان، ومن دواعي إجراء هذه التجربة الاقتصادية — كما حدث في فندق أديسون بنيويورك — هو أن فتور نشاط النوادي الليلية عقب الحرب مباشرة أخلى المكان الذي أمكن تحويره بسرعة وبنفقاتٍ زهيدة إلى مسارح مُستديرة.

أما الميزة الدرامية لهذا اللَّون من الإخراج — كما يقول المؤمنون به — فهي أنه يُوجَد بين المشاهدين والممثلين صِلة يقطعها بالضرورة المسرح المرتفع. فإذا كانت المسرحية ملائمة، والممثلون قادرين حدث هذا التبادل، ولكن المسرح المستدير بالنسبة إلى بعض كتاب المسرحية مثل «إبسن أوشو» غير ملائمٍ، كما أن المسرح الخشبي المرتفع الضيق لا يلائم «شكسبير»؛ ومن ثم فإن المسرح المستدير لم يحلَّ جميع مشكلات المسرح كما ظنَّت «مارجو جونز» حينما أخرجت كتابها عنه في عام ١٩٥١م. وبمجرد ما شاع هذا الشكل من أشكال المسارح أخذ يتعرَّض للتعديل. «فالدائرة وسط المربع» مثلًا لم تكن قطُّ دائرة، بل كثيرًا ما كانت الدائرة ناقصة، تبلغ ثلاثة أرباع الدائرة فقط، لأن هذا الشكل أكثر ملاءمةً للإخراج، أما الدائرة الكاملة فلم تُستخدَم استخدامًا مُجديًا إلَّا في خيام الموسيقى التي تنتشر الآن في جميع أرجاء البلاد حيث يمزج المشاهدون في الصيف سرورهم بالكوميديا الموسيقية باستمتاعهم بلعب السرك.

أخيرًا أودُّ أن أقول إن عقلية الجمهور الذي انجذب إلى المسرح الأرضي أهم من المسرح ذاته؛ فبينما كان دُعاة هذا المسرح يجلبون المتفرجِين في دوائر، كان بعض المخرجين الآخرين يندفعون نحو الجمهور مُستخدِمين الممرات والمنصَّات، وكل الحيل الأخرى التي تعاون على تحطيم الجدار الرابع غير المنظور الذي يقع بين المتفرجين والممثلين. والمسرح بهذا الحجم وهذه الصورة كان له أثره في تصميم المعدَّات؛ ففي السنوات التي أعقبت الحرب مباشرةً تطلبت مسرحيات مثل «وفاة بائع»، و«عربة اللذة» إعدادًا إيحائيًّا أكثر منه

واقعيًّا، ووُفِّقت فعلًا إليه، ففي مسرحية «البائع» مثلًا استطاع «جو ملزنر» بتصميماته المتنوعة الخيالية أن يُمكِّن الشخصيات من التنقُّل لا من غرفةٍ إلى غرفةٍ فحسب، بل كذلك من عامٍ إلى عامٍ، ومن حلمٍ إلى حلمٍ، وبدا عندئذٍ كأن الطرق التعبيرية التي شاعت في العشرينيَّات قد استؤنِست لكي تُلائم نوعًا جديدًا من المسرحية الأمريكية، نوعًا خفَّف من واقعيته بالرمز والحالة النفسية.

ومن سوء الحظ فيما أظنُّ أن انتكس هذا الاتجاه أخيرًا، وتوارت الحماسة وقوة الابتكار اللتان تميَّز بهما إعداد مناظر المسرح الأمريكي في الأربعينيات الأخيرة ليظهر مكانها — من ناحية — نوع من التلاعُب العصبي الذي يُمثله إعداد «ملزنر» لمناظر مسرحية «طائر الصبا العذب»، وتحلُّ محلَّه — من ناحيةٍ أخرى — واقعية عنيفة فوتوغرافية في الإعداد كما فعل «رالف أولزوانج» في المسكن الذي أعدَّه لمسرحية «زبيبة تحت الشمس».

وإذا كانت الآمال التي انتعشت أيام مسرحية «البائع» قد فترت قليلًا، وإذا كان من الجائز اليوم ألا نتمسَّك بالبساطة التي تحاول أن تحقق الشعور بالصواب عن طريق الإشارة والإيحاء، فإنه لم تَعُد هناك ضرورة على الأقل لكي يُحسَّ كاتب المسرحية الأمريكي ومُصمم المناظر بالخضوع المطلَق لنوعٍ واحدٍ من الإعداد يتحكَّم فيهما. فالمسرحية الآن تستطيع أن تتحرَّر وأن تنساب كالكوميديا الموسيقية، إذا تطلب الموضوع ذلك. وهناك في واقع الأمر ما يدعونا بشدةٍ إلى الظن بأن إخراج المسرحيات الموسيقية على خشبة المسرح وتصميمها سيكون من بين المؤثرات الفعَّالة في التخفيف من الواقعية على خشبة المسرح الأمريكي.

ومن العجيب أن التلفزيون هو أيضًا من بين هذه المؤثرات؛ فبالرغم من أن الدراما التلفزيونية واقعية صارمة، فإن واقعية هذا الجهاز ليست بحُكم الضرورة هي واقعية المسرح، فالمسرحيات التلفزيونية تتألَّف من مناظر دقيقة، والإخراج يسير سيرًا حثيثًا خلال مجموعة من أوضاعٍ صُغرى لا يجد الممثلون فيها مجالًا إلا للحدِّ الأدنى من الحركة في أقصر فترةٍ من الزمن. فإذا نحن نقَلْنا هذه الطريقة إلى المسرح أمسى ما كان واقعيًّا بحتًا شيئًا مُصطنعًا متكلفًا في الوضع والإضاءة. وحتى مسرحية تقليدية رُوعِيت فيها الطريقة القديمة مثل مسرحية «معجزة العامل» لمؤلِّفها «وليام جبسن» تتصف في الغالب بكثيرٍ من الانسياب. ولا يتردَّد المؤلف هنا في أن يسمح لنفسه بالمناظر القصيرة، والتغير السريع في الزمان والمكان، وتمثيل مَوقفَين في آنٍ واحدٍ على المسرح، وتعدُّد الأوضاع،

وتنقُّلها، والإضاءة المفاجئة، وعدد ضخم من الحيل المسرحية تحت تصرف الكاتب. ولكن جانبًا من الرغبة في استخدام هذه الحيل على نطاقٍ واسع يرجع إلى محاولة تقريب مرونة المسرحية التلفزيونية إلى خشبة المسرح. ويؤكد هذا التشابُه بين خشبة المسرح والتلفزيون اشتغال عددٍ كبير من كتاب المسرحية المعاصِرين بالناحيتَين؛ مثل «بادي تشايفسكي»، و«رتشارد ناش»، و«جور فيدال»، و«شيمون ونسلبرج».

وبالرغم من أن المسرحية التلفزيونية تَستخدِم نوعًا من الحرية في التكوين، إلا أنها عادة تتقيَّد في الموضوع؛ فالشعور بضيق المجال الذي يكمن في طريقة الإخراج، والحاجة إلى تسليط الأضواء على شخصيةٍ واحدة، أو على مجموعة صغيرة من الشخصيات، يُرغم الكاتب التلفزيوني على معالجة المشكلات الفردية؛ فالمسرحية السيكولوجية إذن — دون المسرحية الاجتماعية — أصبحت هي المسرحية التي تتطلَّبها الدراما التلفزيونية، وكذلك أمست هي المسرحية التي تطلَّبَها المسرح في الاثنتي عشرة سنةً الماضية.

وبالرغم من أني أشرتُ إلى وجود علاقةٍ سببيةٍ بين التلفزيون والمسرح فيما يتعلق بالتأليف والإخراج، فإنني لستُ أرى علاقة أقوى من علاقة التشابُه في الموضوع. وربما كان من الحق أن نجاح الدراما التلفزيونية الحية في السنوات الأولى من الخمسينيات قد غذَّى ميلًا كان بالفعل قد ظهر على المسرح، ومن المؤكد حقًّا أن أولئك الكُتَّاب الذين انتقلوا من التلفزيون إلى «برودواي» جاءوا معهم بنوعٍ من الولاء للَون المسرحية التي كانوا يُقدمونها للشاشة الصغيرة. والأمر المهم — على أية حالٍ — هو أن المسرح الأمريكي بعد الحرب قد أحاط المسرحية السيكولوجية بحماسةٍ لم يألفها المسرح منذ العشرينيات عندما تسرَّب «فرويد» في نهاية الأمر إلى «برودواي».

وفي السنوات التي أعقبت الحرب مباشرةً كان هناك عددٌ من المسرحيات شاركت فيها ملابسات الموضوع الإضاءة المفاجئة في تصوير الشخصيات، كما نجد في مسرحيات مثل «القرار النهائي» لـ «وليام وستر هينز». غير أن المسرح الأمريكي —حتى مع هذا — كان قد كفَّ عن اهتمامه صراحةً بالمشكلات الاجتماعية. وكانت هناك مجموعة من المسرحيات عن علاقات الزنوج بالبيض — مثل مسرحية «الجذور العميقة» لـ «أرنود دسو» و«جيمزجو» — غير أن هذه المسرحيات كانت اجتماعيةً بالتلميح دون التصريح. ولما كان اهتمامها في أغلب الأحيان بأخلاط الأجناس فقد كانت عبارةً عن صورة من صور المسرحيات العامة المألوفة، التي تؤثر العواطف الخاصة على المشكلات العامة. وتُعتبر مسرحية «موطن الشجاع» لمؤلِّفها «آرثر لورنتس» نموذجًا للسنوات التي جاءت إثر الحرب مباشرة. ولما

كان إخراجها في عام ١٩٤٥م فقد كانت قريبة العهد بالثلاثينيات، فاهتمَّت بمشكلة من المشكلات التي تمسُّ المجتمع في صميمه، وهي مشكلة اضطهاد السامِيِّين، ولكنَّها تطلَّعت إلى الخمسينات في مُعالجتها للمشكلة بطريقةٍ سيكولوجيةٍ بحت.

إن المسرحية العادية في الخمسينيات تهتم بمشكلات الملاءمة أو التوافق بين الفرد والبيئة. وكثيرًا ما نجد بطل المسرحية في موقفٍ عائلي حيث تكون الزوجة والوالد والولد خصومًا، يدفعونه أو يصرفونه عن الإدمان في الشراب أو الشذوذ الجنسي، أو الانهيار العقلي، أو الإدمان في تعاطي المخدرات، أو مجرد الملل. فإذا لم تكن هناك أسرة، كانت هناك مشكلة حبٍّ أو مغازلةٍ تقوم بتوتير الأعصاب أو التخفيف عنها. وكثيرًا ما يكون الحل جنسيًّا، فيتم إنقاذ البطل جنسيًّا عن طريق التدخُّل الطفيف. وأشهر مثالٍ لذلك بطبيعة الحال هو قصة «شاي وحنان» حيث أنقذت زوجة الأستاذ تلميذَه من بوادر الانحراف الجنسي بتقديم جسمها علاجًا له. وكذلك نجد أن كثيرًا من الحوار في المسرحية العادية مصوغ في التعابير السيكولوجية، والنغمة الغالبة هي الوعظ الذي لا مفرَّ منه.

وكثيرًا ما كان كتاب المسرحية الأمريكان مُعلِّمين ومُصلحين. وقد أمسى كاتب المسرحية في سنوات ما بعد الحرب، بعدما أضحت المسرحية الاجتماعية غير شائعةٍ، نوعًا من المرشد في شئون الزواج، الذي يصرُّ على أن الحُب — الذي يقصد به الجنس عادةً — يتغلَّب على كل شيءٍ. انظُر مثلًا إلى نهاية مسرحية «الظلام في الطابق العلوي» لمؤلِّفها «وليام إنج» فبعدما يفترق المسرح بكل أمرٍ مُعقد من الخيانة إلى التعصُّب ضد السامية يجد «إنج» حلًّا لجميع المشكلات في إرسال رد «بن فلاد» وزوجته إلى الطابق العلوي وأيديهما مُتشابكة. وقبل ذلك في المسرحية نجد المؤلِّف يعطي القرَّاء درسًا طويلًا موضوعيًّا صريحًا في شخصية أخت «مسزفلاد»، وهي شخصية تدعو إلى الاستهزاء، وإلى الإشفاق معًا، لا يسعها أن تتخلى عن الحديث عن برودها الجنسي، وما فعلت لزواجها وحياتها. وربما كان «إنج» — الذي يستر مُركباته العاطفية في غشاءٍ من الجدية — خير مثال للكاتب المسرحي في الخمسينيات، ومسرحية «الظلام في الطابق العلوي» — التي تهبط فيها الدراما السيكولوجية في نهاية الأمر إلى مستوى النصيحة الصحفية — ليست خير مثالٍ لمسرحياته فحسب، بل هي أيضًا أكثرها شيوعًا.

وحتى مسرحية «الرجل العاشر» لمؤلِّفها «بادي تشيفسكي» — وبالرغم من اختلافها الظاهري — هي إلى حدٍّ كبيرٍ على غرار نمط «إنج»، و«أندرسن» و«لورنتز». وبالرغم من الهزل الذي يُشبه الكوميديات الألمانية القديمة والذي نلمِسه في البحث عن «منيان»

واستخدام التصوُّف استخدامًا غامضًا في عرض «دبك» فإن مسرحية «تشيفسكي» لا تزيد كثيرًا عن قرار العاشِقَين الشابَّين المعذبَين أن يتشاركا في الألم، وأن يجرِّبا القوى العلاجية الكامنة في «الحب». وليس من شكٍّ في أن كلَّ من شاهد مسرحية «منتصف الليل» لـ «تشيفسكي» أو مسرحياته التلفزيونية السابقة لم يُدهشه أن يجد عنده موضوعات سيكولوجية أكثر مما يجد موضوعاتٍ خارقة للطبيعة.

وأمست الكوميديا في أكثر الأحيان شبيهةً جدًّا بالدراما الجادة في السنوات التي أعقبت الحرب. واختفت — من الناحية العملية — الكوميديا الرفيعة، التي لم تألفها في الواقع قطُّ أمريكا، اللهم إلا في صورةٍ منحرفة في بعض مسرحيات «بهرمان» و«فيليب باري»؛ اختفت تمامًا إذا استثنَينا اللمحات التي نلمسها في مسرحية مثل «السرور من رفقته» التي ألَّفها «صموئيل تيلور». واختفت أيضًا الكوميديا الأمريكية الصادقة؛ المسرحية العاطفية القوية، التي تُشبه مسرحيات «كوفمان» و«هارت»، وبدا بعد الحرب مباشرة كأن «جارسون كانين» بمسرحيته «وُلد بالأمس»، ربما استمر في هذا الاتجاه. بيد أنه نقله إلى «هوليوود» في أفلامٍ سينمائية بلغت في الإجادة مبلغ «النوع المتزوج»، وهناك لقيت حتفها، وهي لا تُوجَد اليوم إلا في الكوميديات الموسيقية مثل «الرجال والعرائس». ولكن حتى هذه المسرحيات لا بدَّ لها من الكفاح لكي تجد لها مجالًا على المسرح إلى جوار المسرحيات الموسيقية ذات الهدف الأبعد. وإلى جوار المسرحية الأمريكية الجديدة التي تقوم على أساس الأوبرتا الأوروبية؛ أقصد الاستعراضات من أمثال «سيدتي الحسناء» التي وضعها «ليرنر» و«لووى».

واختفت بتاتًا تقريبًا الكوميديا الساخرة، وبخاصة تلك التي تسخر من السياسة. والمسرحية الوحيدة التي تجد فيها شوكة سخرية لاذعة مما ظهر في السنوات القلائل الأخيرة هي «زيارة إلى كوكب صغير»، وهي فكاهة مُسالمة من تأليف «جورفيدال». ومن عجيب الأمر أن هذه المسرحية هي صورة مطولة من مسرحية تلفزيونية. وكان هناك عدد من المسرحيات التي لا تستحقُّ الذكر هاجمت أهدافًا لا خطر منها مثل التماثُل في ضواحي المدينة. وكان هناك أيضًا فكاهات نجحت إلى أقصى حدٍّ، مثل «رقصة الوالتز في العيد المئوي» التي وضعها «جوزيف فيلدز» و«جيروم كودوروف»، وتبلغ هذه المسرحية قِمَّتَها عندما يركل البطل واجهة جهاز تلفزيوني.

وربما كان خير نموذج للكوميديا في هذه الفترة هي «لاعبان على الأرجوحة» لـ «وليام جبسن»، غير أنه من العسير أن نُميز بينها وبين المسرحية الجدية العادية. حقًّا إن بها

عددًا كبيرًا من الفكاهات المقصودة، التي تُقدَّم غالبًا على أساس افتراض أن كلمة السباب الخفيفة مَدعاة إلى الضحك؛ وللبطلة فيها علاقة بعيدة غامضة بالبطل الكوميدي المكتئب الذي يألفه المشاهدون. حقًّا إن بالمسرحية هذا وذاك. غير أنها في الواقع مزيج من الحلو والمر، وهي عبارة عن نظرةٍ عميقةٍ إلى علاقة حُبٍّ بين زوجين لا انسجام بينهما، يحاول كل منهما أن يُخفي عزلته، وعندما يفترقان في نهاية المسرحية نجدهما أكثر ثراءً وكمالًا، وأشدَّ صلابةً في مواجهة التجربة التي يمرَّان بها — وتلك هي التربية بمعنى «إنج» — ومن المؤسف أنَّ «تنسي وليامز» صاحب الموهبة الحقيقية للكوميديا المضحِكة قد كتب مسرحية «فترة التسوية» لا تختلف كثيرًا عن مسرحية «جبسن»، بالرغم من وجود بادرةٍ من التهكُّم تسري في القصة فترفعها من مستوى الهبوط.

وربما كان «تنسي وليامز» و«آرثر ميلر» وحدَهما من بين جميع كتَّاب المسرحية الأمريكان في الفترة التي تلت الحرب العالمية الثانية هما اللذان لهما حق التتويج باعتبارهما أكبر الكتاب الدراميين. ولا يمكن الحُكم لهما نهائيًّا بهذا الحق إلا بعد خمسين سنة أخرى على الأقل. غير أن احتمال احتفاظ «ميلر» بهذا الحق يفوق احتمال زميله «وليامز». ومهما يكن من أمرٍ فإن كليهما لا ينخرط تحت حُكمٍ عام يُطلق على هذه الفترة، كما يمكن أن ينخرط «إنج» أو «جبسن»، ولكن بالرغم من صفاتهما الفردية فإنهما ينتمِيان أيضًا إلى عهدهما. فـ «وليامز» — مثلًا — شديد الصِّلة بالاتجاه المعاصر الذي يهتمُّ بالمشكلات السيكولوجية، وإن كان يستخدم هذه المشكلات لكي يخدم أغراضه الخاصة، أبطاله يشكون الخيبة والعزلة كما يشكو أكثر الأبطال عند أكثر كتاب المسرحية المعاصرين، ولكنه — باستثناء «فترة التسوية» و«الوشم الوردي» — لا يحاول أن يُقدِّم لمشكلاته حلًّا، وهو ينتمي إلى عهده إلى حدٍّ أنه يتطلَّع إلى كل ما هو صحيح، ومتوسط، ومنسجم. ويتضح ذلك حتى في مسرحية «عربة اللذة» حيث نجد أن نظرته الغامضة إلى «ستانلي» المخرِّب تُنقذ المسرحية من أن تكون معالجةً صريحة لنقيضَين يُمثل أحدهما «بلانش» والآخر «ستانلي»، الأول مثال للخير والثاني مثال الشر.

وليس من شك — على أية حال — في أن «وليامز» ينجذِب نحو أسرة «بلانش»، وهم ضحايا هذه الدنيا. إن أبطال مسرحياته جميعهم تقريبًا أغراب، تفصلهم عن العالم المألوف صفات كالحساسية (التي نجدها عند «بلانش») أو الطهر (كما نجد عند «فال زافير» في «هبوط أورفيس») أو الفساد الصارخ (كالشاعر الميت في مسرحية «فجأة في الصيف الماضي»). وهؤلاء الأغراب يجدون الفن والدِّين، وكل الفضائل الروحانية التي

تجعل الإنسان في طبيعةٍ أعظم مما هو، والتي يُوضحها «وليامز» في استخدامه الواعي للأسطورة في المسرحيات الأخيرة، وفي الميل نحو الرمزية في الصور الهزلية التي رسمها في مسرحياته الأولى. ولا بدَّ من هلاك هؤلاء الأغراب أخيرًا في مجتمعٍ «عدم الصدق» فيه — وهو التعبير الذي جاء في مسرحية «قطة على سطح من الصفيح الساخن» — يَفضُل أكاذيب الفن والخيال الكبرى؛ حيث يحلُّ الاهتمام بالنفس محل تلك الصفة الجميلة التي لا تترك أثرًا؛ أقصد: الإشفاق.

وفي التصور المغرق في الخيال تكمن بذور القضاء على «وليامز» بيده، فالإشارات الكبرى لأبطاله وعُنف أغراضهم تَسُوق «وليامز» إلى الأخذ بقالب الميلو دراما، والفاصل بين هذا اللون من المسرحية والهزل جد رقيق.

إن موهبة «وليامز» الحقيقية في التصوير الهزلي إنما تزيد الأمر تعقيدًا. ومن المستحيل أن نأخذ الشاعر في مسرحية «فجأةً في الصيف الماضي» مأخذ الجد، قد يكون «سباستيان» قديسًا بالاسم، ولكن اللمحة التي نأخذها عنه من بين شفتَي أُمِّه تُوحي بالسخرية الكبرى؛ ذلك أن الرجل الذي ينطلِق باحثًا عن الله ويجمع الصبية هو الزاهد الذي يُقدِّر الجمال. والشاعر الذي ينظِم قصيدةً واحدة جيدةً في العام هو غاية الهاوي في الفن، وسواء كانت السخرية المستترة في مسرحية «فجأة في الصيف الماضي» مقصودة أو غير مقصودةٍ، فإن هذه المسرحية تُظهر صعوبة «وليامز»، وهي مشكلة الموازنة بين الكوميدي في «العروس الطفلة» والكاتب الميلودرامي في «عربة اللذة».

ومهما يكن من أمر فقد بات من الجليِّ في السنوات القلائل الأخيرة أن «وليامز» ليس من كتاب مسرحية الأفكار. وكل ما عنده لِينتَقِل إلى غيره هو حساسيته، وشعوره بالفزع من الدنيا شعورًا باطنيًّا شديدًا؛ هذه الدنيا التي يصفها في مسرحية «فترة التسوية» بأنها سجن لضعاف الأعصاب. والسؤال الذي نوجهه إلى الكاتب هو هذا: هل تُخلي الحساسية مكانها للإشارة التي تمثلها؟

وكذلك كان «آرثر ميلر» كزميل «وليامز» جزءًا من زمانه وأكبر من زمانه في آنٍ واحدٍ في تاريخ الدراما الأمريكية، ومسرحياته كمسرحيات مُعاصريه تتركز في جانبٍ يسيرٍ من الصراع الإنساني. غير أن «ميلر» لا يخلط البتة بين الجزء والكل، كل مسرحياته — حتى «البوتقة» — درامات عائلية تَستخدِم الأسرة محكَّ اختبار البطل. ومع ذلك فإن «ميلر» الذي يُعَدُّ كاتبًا اجتماعيًّا بمقدار ما هو كاتب سيكولوجي يصرُّ على أن يضع الأسرة في النص، ويصرُّ على الآراء المتعلقة بالمجتمع التي تتكوَّن منها الأسرة والفرد والتي تُمزقهما كذلك.

ومع ذلك فإن قوة «ميلر» ككاتبٍ مسرحي لا ترجع إلى قُدرته الواضحة على تجسيد شخصياته، إنما ترجع إلى الموضوع الرئيسي الذي يكسب مُؤلَّفاته المعرفة. إن أبطال مسرحياته جميعًا مُضطرُّون إلى أن يرَوا أنفسهم رؤية واضحة، وهو نوع من المعرفة يكون أحيانًا قاتلًا، وأحيانًا أخرى مدعاة للنصر. وفي كل حالةٍ من الحالات نجد الفرد في صراع مع صورةٍ المجتمع التي قد تحكم عليه. إن «جو كيلر» في مسرحية «كلهم أبنائي» و«ويلي لوما» في مسرحية «وفاة بائع» يقبلان الأساطير الأمريكية؛ الأول يقبل أسطورة علو مكانة الأسرة، والثاني يقبل أسطورة أهمية النجاح، وكلاهما تحطم بسبب عقيدته، ومن الحق أن «ويلي» يدرك قبل وفاته أن هنالك مسالك أخرى. أما «جون بروكتور» في مسرحية «البوتقة» و«إدي كاربون» في مسرحية «المنظر من فوق الجسر» فكلاهما يهتمُّ باسمه؛ أي بكرامته كرجل، الأول يُنقذ اسمه والثاني يفقِده بنفس العمل، وهو الثورة على الانسجام الذي تتطلَّبه الجماعة. ومن الواضح — مثلًا — أن «ميلر» في مسرحية «البوتقة» يُبدي إدراكًا قويًّا بصحَّة الصور التي يفرضها المجتمع على أعضائه أو يُخطئها، ولكنه يهتمُّ قبل كلِّ شيءٍ في مسرحيةٍ بعد أخرى بحاجة البطل إلى فصل نفسه عن الصور الخاطئة والبحث عن الصور الصحيحة.

إن «ميلر» و«وليامز» كاتبان مسرحيان يُعالجان السيكولوجيا بمعناها الشائع في ظاهر الأمر فقط، ولكن اهتمامهما بالفرد هو في الواقع أقرب إلى اهتمام كبار الكتاب المسرحِيِّين في العالم منه إلى اتجاه مُعاصريهم الذين وجَّهوا اهتمامهم إلى الباطن، لا لكي يتلمَّسوا المعرفة في نطاقٍ ضيق، ولكن لكي يتحاشوا الاضطراب في عالم الأفكار العظمى. وفي السنوات التي أعقبت نهاية الحرب نجد أن التطوُّرات التي حدثت في وسائل الإخراج وطرق العرض على خشبة المسرح جعلت ما كان تجريبيًّا سهل القبول. وبالرغم من أن هذه التطورات قد أحدثت ثغراتٍ عميقةً في الجدران المنيعة للمسرح الواقعي فإن قلةً صغيرة من كتاب المسرحية الأمريكان هي التي تشجَّعت على التسرُّب لكي تنفُذ ويعلو شأنها.

إن ما نحتاجه في الوقت الحاضر كتَّاب مسرحيون يُحبون المغامرة الشديدة. ربما كان لدَينا مسرح بغير جدران، ولكن ما نحتاج إليه هو مسرح بغير حدود.

الفصل الرابع عشر

القصص الحديث: المغامر والرحالة

بقلم ر. و. ب. لويس

إن القصص الأمريكي منذ الحرب العالمية الثانية غني من حيث الكمِّ، ولكنه من حيث النوع مُضطرِب متناقِض؛ فقد صدر عدد من الروايات التي تتميز بالوضوح الفني أكثر مما صدر في أية فترةٍ سبقت يبلُغ مداها خمسة عشر عامًا. ولكنَّا لا نستطيع أن نجد بين هذه الروايات ما يبلُغ مَبلغ القوة الحاسمة عند «فوكنر» أو «همنجواي» أو حتى روائي مثل «سكوت فتزجرالد»، كما يستطيع المرء أن يجد مستوى هؤلاء الكتاب بعد ظهور رواياتهم الأولى بنحو خمسة عشر عامًا.

ولكن قدرة الجيل الروائي الحاضر تدعو إلى الإعجاب بطريقته الخاصة، وهي تنمُّ عن مقدار ما درس واستوعب من أعمال «فوكنر» الروائية وغيره من الكتاب: تنمُّ عن مقدار ما اكتسبه هؤلاء أول الأمر عن طريق تجاربهم في الشكل واللُّغة والنغَم الروائي، مما تجمَّع فأصبح مصدرًا وطنيًّا أساسيًّا.

ومن الجليِّ أن صغار الكُتَّاب قد التحقوا بالمدرسة، ولكنهم في كثيرٍ من الحالات لم يُغادروا المدرسة قط؛ بل وفي كثير من الأحيان حقًّا لبثوا فعلًا في الجامعات التي اختاروها لأنفسهم، مُثابرين على دراسة «فوكنر» وتقليده، يُعلِّمون الأدب لجيل أصغر منهم، ويُعلمون ما يُسمَّى — مع العجب — بـ «الأدب الخلاق».

غير أن هذه الدراسات لم تتمخَّض إلا عن القليل مما هو خلَّاق فعلًا، ما خلا بعض أعمالٍ أكثر جودة، صِيغت في عناية، وكُتِبت عن بينةٍ، ولكنها تتحصَّن في نفسها، وتخلو

عادةً من الحياة. وبرغم ذلك فقد بدأ يظهر في ذلك الوقت نوع آخر من الرواية: نوع مختلف ولكنه ليس أقلَّ تمسكًا بالتقاليد على طريقته الخاصة. ويمثل هذا النوع خير ما في القصص الأمريكي بعد الحرب، وهو يميل في ظاهره — مقابل القصص الذي يتميز بمجرد تقليد القديم — إلى أن يكون مُهلهلًا في شكله، وأن يكون استطراديًّا بل وغير مُستوفٍ تركيبه، محشوًّا بجزءٍ كبيرٍ من الصور الممزقة، وطريقة جديدة من العلاقات الأدبية. ولا نلمس في هذا اللون كذلك أي أثر لـ «فوكنر» أو «همنجواي». وربما كان من واجبنا ألا نتوقَّع ذلك، بيد أن الأسماء التي نذكرها بالتقدير هنا قد أبقت على فنِّ القصص حيًّا في أمريكا خلال الأوقات الفنية العصيبة، وذلك لأن أصحابها أدَّوا ما كان يؤديه دائمًا غيرهم من الروائيين الذين يفوقونهم كثيرًا: فهم يعطوننا صورة نعرفها عن الاضطرابات الحيوية في الحياة المعاصرة، وهي في الوقت عينِه صورة مبدئية (أو صورة قصصية) تُمكِّننا من الكشف وسط هذه الاضطرابات عن دلالةٍ حية. ومن بين الأسماء التي تستحق شيئًا من التقدير أذكر خاصة هؤلاء: «سول بيلو»، و«ج. د. سالنجر»، و«رالف أليسن»، و«جاك كرواك»، و«جيمس ببردي»، و«نورمان ميلر» وسأقول كلمةً في كل منهم.

هناك بطبيعة الحال تبايُن شاسع بين هؤلاء الكتَّاب، وهم يأتون من جهاتٍ مُتعدِّدة من البلاد، ولكلٍّ منهم ماضيه الخاص: بينهم اليهودي والبروتستانتي والزنجي والأبيض والمدني والريفي العريق. وتنمُّ أعمالهم عن تنوع شديد في ظاهر المادة، وفي مركز الاهتمام، والقصد، والنغمة. وهم — كغيرهم من أقدَرِ الكتاب في أي جيلٍ أمريكي — يُبدون نوعًا من الصفات الخاصة التي تُميزهم عن غيرهم تمامًا. وهم على خلاف نظرائهم في أي جيلٍ أوروبي خاص لا يمكن أن ينطووا جميعًا تحت عنوانٍ واحدٍ مميز؛ لكن من عجب الأمر أن التفرد العنيد في حالتهم هو أحد العناصر التي يشتركون فيها جميعًا اشتراكًا قويًّا؛ بل إن رواياتهم — إلى حدٍّ كبيرٍ — تجعل هذا التفرُّد موضوعها، وهذا التفرُّد هو ما تهدف إليه شخصياتهم في الروايات وأشخاصهم كمؤلفين في عزمٍ وتصميم. رواياتهم تدل على تقبُّل التجارب وتأثرٍ عميق مقصود بالحياة، مع إحساس بالقلق وعجَلة شديدة وإن تكن غير محدَّدة الهدف. وكأن هؤلاء الروائيين، والشخصيات التي خلقوها، قد تزعزعوا من أثر التاريخ الطويل العنيف الذي مرَّت به أمريكا (ويجب أن نذكر أن أمريكا لم تتعوَّد التاريخ حتى عهدٍ قريب)، في حين أن العالم الذي تتحرك فيه — في الوقت عينه — الشخصيات التي خلقوها، خليط عجيب حقًّا من الفوضى والتناسُق؛ فوضى من الأسس الثقافية المقلقة، وتناسُق هو الاستجابة الرتيبة لضعاف القلوب لمحنة الفوضى.

وكِلا الظاهرتين — الفوضى والتناسُق — الخصم اللدود للشيء الذي كانت له عند أحسن الكتَّاب بعد الحرب مكانة خاصة؛ وهو ما أسماه «والت هويتمان» «التشخيص» وما عرَّفَه تعريفًا بليغًا بأنه «مبدأ الفردية، فخر الإنسان، وعزلته الجبارة — هويته — شخصه.»

وإذا قلتَ إن مثل هذا التشخيص صفة مميزة عنيدة، فذلك لأن العناد الصادق من مطالب الفردية في هذه الأيام. ويُحتمَل أن تَظهر الفردية التي نصل إليها ونتشبث بها صفةً مميزةً خالصة في العين ذات الجفن الثقيل التي ينظُر بها المؤمنون بالتناسُق.

وقد يكون من الملائم أن أذكُر «والت هويتمان» في هذا الصدد، ذلك لأن من الصفات البارزة عند «بيلو» و«سالنجر» ومعاصريهما مَيلهم إلى الرجوع إلى بعض كبار كتَّاب القرن التاسع عشر، يلتمسون لدَيهم المعونة والتأييد؛ فهم يرجعون إلى «هويتمان»، وكذلك إلى «مارك توين» و«هرمان ملفل» بنفس المقدار. وقد انجذب «بيلو» و«سالنجر» إلى البطولة الزلقة وإلى التوقيع العامي في «هكلبري فين» أكثر من انجذابهما إلى أي شيءٍ آخر، كما أن «هولدين كولفيلد» الذي يبلغ من العمر ستة عشر عامًا وهو من شخصيات «سالنجر» في روايته «الصيد في حقل الشعير» هو بعينه شخصية «هاك»، جاءت في وقتٍ متأخِّر، هي «هاك» متمدِّن من طبقةٍ عُليا، المال يملأ جيوبه، ولكنه كذلك لا يزال مثل «هاك»، مراهق في الحياة، يُواجه صدمات الحياة وإغراءها مرةً أخرى بنفس ذلك الخليط من السذاجة والبراعة والإيمان العميق الذي لا يتزعزع. أما «رالف أليسن» فقد وجد لدى «ملفيل» الفوضى المظلِمة الشديدة، وهي نظرته إلى التجربة الحديثة، ووجد لدَيه أيضًا الرمزية السحيقة الكبرى التي يُعبر بها عن رأيه. أما «جاك كرواك» و«نورمان ميلر» فقد عادا إلى الروح الشاملة — الخيالية والحسِّية في آنٍ واحد — التي تميز بها «والت هويتمان»، بل إن إحدى قصائد «هويتمان» الشهيرة، وهي «أنشودة الطريق المفتوح» قد أمدَّت «كرواك» فعلًا بالعنوان الذي اتخذه لأحسن رواياته، وهي «على الطريق»، كما أمدَّته قطعًا بالدافع إلى كتابة القصة.

والحق أن كثيرًا من الروايات الأخرى في هذه القائمة المختصرة التي أُقدِّمها يمكن أن نُسمِّيها «على الطريق» دون أن نُجافي حدود الدقة، والواقع أنه إذا كان الروائيون المعاصرون قد رجعوا إلى «هويتمان» و«ملفيل» و«مارك توين» يستمدُّون منهم الوحي، فإنما يعود ذلك إلى أنهم يلتمِسون لدَيهم النموذج، أو التعبير الوطني الأصيل عن الإحساس بالتجربة في الفترة التي أعقبت الحرب؛ وأقصد تجربة الحياة وكأنها على الطريق، الحياة التي قد تكون أحيانًا رحلةً اعتباطية على طول طريقٍ مفتوح طويل غايته أبعدُ من مدى

البصر، طريق يخدع أحيانًا ويُمنِّي بالأمل أحيانًا أخرى. وهي رحلة لا يتمكَّن منها إلا أولئك الذين يحتفظون بقُدرة على قبول التجربة والتأثر بها. ويستطيع المعاصرون أيضًا أن يجدوا لدى «هويتمان» و«توين» و«ملفيل» تلك الصفة اللازمة، ذلك التشخيص، تلك الحرية، التي هي — في الرواية المعاصرة — إما شرط للرحلة ضروري، أو هدفها الذي يكاد أن يكون مقدسًا.

واختيارهم هذا (للرحلة) لكي تمثل الحركة في رواياتهم هو الذي يُبرِّر إلى حدٍّ كبيرٍ هلهلة التكوين النسبية التي أشرْنا إليها من قبل، فروايات «بيلو» وغيره استطرادية في طبيعتها، تنظمها سلسلة من اللقاءات الإنسانية التي كثيرًا ما تكون مُتقطعة لا اتصال بينها. وهي روايات مغامرة — إذا توسَّعنا في معنى هذه العبارة القديمة التي كان يُقصَد بها مغامرة الأوغاد — كما كانت في الواقع رواية «هكلبري فين»، وكما كانت «أنشودتي» لـ «والت هويتمان»، إذا نظرنا إليها بعَين الحاضر، هي حكايات في أسلوب فَكِهٍ تروي المغامرات الاعتباطية التي قام بها فِتية ذوو شباب جمٍّ خلال أسفارهم.

ولست أقصد أن أقول إن القصص الأمريكي بعد الحرب الذي كان له أبلغ الأثر قصص مغامرات بغير استثناء؛ فإن كثيرًا من الكتَّاب ممن لا نرتاب في موهبتهم ساروا على الدرب التقليدي القديم لكي يكشفوا في عُمقٍ عن موقفٍ أو مجتمعٍ ثابت مُعين، ولكي يُعالجوا بالطريقة التقليدية دسائس عويصة لا رحلات سطحية ويُعالجوا تكوين العلاقات وانحلالها داخل نطاق الشبكة الإنسانية المغلقة. هذه كانت طريقة «جيمس جونز» في قصته الوعرة القوية عن دسائس العشق والحرب في قاعدة حربية أمريكية، وهي القصة التي عنوانها «من هنا إلى الأبد». وهي طريقة «وليام ستايرون»، ذلك الكاتب المثقف المهذب — وسط الأنغام المتباينة — في صورته عن متاهات المجتمع المظلمة، في الجنوب الأمريكي، والقصة عنوانها «أرقد في الظلام».

وهذه هي أيضًا طريقة «نورمان ميلر» النموذجية في روايته «العراة والموتى» عن المحاربين في المحيط الهادي التي لقيت مبالغة في التقدير، كما كانت تتَّصف بالمغالاة في التحرير؛ وكذلك في روايته التي لم تنل ما نالت الرواية الأولى من الشهرة وبُعد الصيت. وإن تكن أشد أصالة بالرغم من قصر الحكاية فيها، «ساحل بار باري»، إذ تقِف الحركة فيها عند حدِّ التوتر والانحراف الذي يقع في فندقٍ صغير حقير في «بروكلين»، ولكنني ذكرتُ «ميلر» في قائمة من يمثلون قصة المغامرة لأنه الاستثناء الذي يؤيد القاعدة. أما عمل «ميلر» الوحيد الذي يُحقق في الواقع أمَلَه العظيم فليس البتة رواية أو قصة،

إنما هو مُجلد عنوانه «إعلان عن نفسي» نشره في عام ١٩٥٩م، وهو نوع من السيرة الشخصية الأدبية، أو سلسلة من يَومياتٍ اعتباطية مُرتبة ترتيبًا زمنيًّا، وهي مُذكرات خاصة، ونظرات في النقد الأدبي، ومقالات صحفية، ومقتطفات من روايات لم يُرد إتمامها أو هي في سبيل الإنجاز. وبينما كان «ميلر» في الروايات الفنية أشدَّ تمسكًا بالقديم وأقل إجادة، فهو في «إعلان عن نفسي» مُغامر صريح. وهو بهذه الصفة يجد الشكل الذي كانت قُدراته الاستثنائية بحاجةٍ إليه. وفي سرده لسيرة نفسه وروايته في السيرة لقصة الباحث الشاب النشِط الذي يمرُّ بعددٍ من التجارب والمقابلات (وبخاصة في المجال الأدبي الفوضوي بنيويورك) وهي تجارب مُتقطعة لا صِلة بين بعضها وبعض في كثيرٍ من الأحيان، يُواجِهنا بحكاية تُشبه على الأقل حكاية «كرواك» «على الطريق». والواقع أن العنوان الذي اختاره «ميلر» هو صدى مقصود لـ «هويتمان» كما كان عنوان «كرواك»، فإن «ميلر» يُذكرنا بقصيدة «هويتمان» الطويلة «أنشودتي».

ولكن إذا كان كتاب «إعلان عن نفسي» وكتاب «على الطريق» مع الروايات الكبرى لـ «سول بيلو» و«رالف أليسون» و«ج. د. سالنجر» و«جيمز بيردي» هي من روايات المغامرة بالمعنى الواسع للكلمة، بمعنى أنها حكايات استطرادية عن رحلاتٍ اعتباطية، فهي أيضًا روايات مغامرة بالمعنى الضيق، فهي تتركَّز في مغامرات الأشخاص الذين يمكن اعتبارهم «مُغامرين»، أي مُتشرِّدين أو خارجين على القانون. وهم يَبدون لنا مُخالفين للنُّظم والعادات التي يأخذ بها مجتمع الطبقة المتوسطة. إنهم أفراد ينظر إليهم المواطن العادي المحافظ الطائع للقانون بعين الريبة والحيرة. وقد يخالفون القانون فعلًا، كلصوص السيارات عند «بيلو» و«كرواك»، أو كالبطل الذي ليس له اسم في قصة «أليسون» «الرجل الخفي» الذي يُحرِّض بشدة على إنشاء منظمةٍ سياسية انقلابية، وقد يكونون مخالفين للشرائع. أهم صفاتهم العجز أو العزوف عن السلوك طبقًا للقانون الخلقي والاجتماعي الصارم السائد؛ مثل التلميذ الشارد الحسَّاس المتحدي في قصة لـ «سالنجر»، أو البطل الأسمى في قصة «مالكولم» لـ «جيمس بيردي»، وهو شابٌّ فريد لا يتحدَّى التقاليد بمقدار ما يسعد بجهله إيَّاها.

مثل هذا العدد الضخم من المارقين على القانون — سواء بالفعل أو بالعقيدة — هو في حدِّ ذاته تعليق واضح على هذه الفترة، وهي فترة كان لها — على أية حال — أثرها في الروائيين المعاصرين. ومن الجليِّ أن هؤلاء الخوارج يتشكَّكون في القِيَم التي يتمسَّك بها الجمهور، والنُّظم التي يتشبثون بها، والسلوك الذي تقرُّه أغلبية زملائهم

الأمريكان. ولكني أودُّ أن أورد هنا ملاحظتَين: الأولى: أن الاتجاه السائد في رواية المغامرات المعاصرة هو الكوميدي، والأشخاص المغامرون أنفسهم ليسوا مُجاهدين، وليسوا من الأبطال التراجيديين أو المضحِّين بأنفسهم، وليسوا كذلك من المصلحين، إنما هم أشبه بطراز «شارلي شابلن»، كوميديون مُتحركون، يثيرون الضحك والإشفاق في آنٍ واحدٍ من تشرُّدهم وتحدِّيهم.

والملاحظة الثانية أن هؤلاء الأشخاص ليسوا مجرد متشرِّدين أو ثائرين، إنما هم يظهرون في النهاية بمظهر الرحَّالة كذلك، يتنقَّلون في أرجاء عالَمٍ غامض مُعاد، عالم فوضوي ومُتناسق في آنٍ واحد، كل منهم يسير نحو هدفٍ خاصٍّ به، وكأنهم يحجُّون إلى كعبة الشرَف والمكانة والإيمان. والكعبة في هذه الروايات تبقى مُختفية عادة، ولكنها توحي بالشعور بالهدف — وإن يكن هدفًا غير مكشوف — في كل لقاء من لقاءاتهم، كما تُكسِب الرواية التي يتحرك فيها هؤلاء المغامرون شكلًا، وإن يكن شكلًا ناقصًا في أكثر الأحيان.

ولمَّا كان هؤلاء الجوالة في روايات «جاك كرواك يبدون أدنى درجة من درجات الهدف فإن رواياته هي القائمة التي ذكرناها أقلُّها كمالًا في الشكل؛ ولذا كانت صفتها الأدبية أقلَّها تحديدًا. وربما كان ذلك هو ما قصد إليه «نورمان ميلر» في كتابه «إعلان عن نفسي» حينما قال عن «كرواك» «إنه يفتقر إلى النظام وإلى الذكاء، والإحساس الروائي.» بالرغم مما عنده من نشاطٍ وحُب جمٍّ للغة يبلُغ حدَّ العشق. والنشاط ملموس في كل أجزاء «على الطريق»، وعشق اللغة هو الذي يُحيط هذا النشاط بهالةٍ من التقديس. وهذا هو الكتاب الذي استمدَّ منه «الشباب الثائر» الاسمَ الذي أطلقوه على أنفسهم، وليس ذلك فحسب بل هو الذي ربط هذه الحركة (بطريقةٍ مهما تكن غير مقنعة) بالتبرك، أو بحالةٍ من حالات التقديس. ولكن حتى هذا «الشباب الثائر» من رجال وسيدات، الذين يقومون برحلاتٍ جنونية، والذين يشربون النبيذ، ويرقصون، ويتحابُّون، وهم يتجوَّلون في أنحاء البلاد جيئةً وذهابًا، من «نيويورك» إلى «سان فرانسسكو»: حتى هؤلاء يُعبِّرون عن العبث الشديد من النشاط الذي يبذلون. يقول أحدهم إن الوظيفة النبيلة الوحيدة في هذا العهد هي مجرد أن «يتحرك» المرء، يذكر الراوي «إني استرسلتُ في أفكاري وسقتُ عربتي على طول الخط الأبيض على الطريق المقدَّس، وحيدًا في الليل. ماذا كنت أفعل؟ إلى أين كنت أسير؟» وهذا الضلال في الطريق الذي يدعو إلى الذهول لا يرجع إلى أشخاص الرواية

فحسب، بل يعود إلى أمريكا ذاتها. ونجد البطل يسأل في فصاحة «إلى أين أنتِ ذاهبة يا أمريكا في هذه العربة التي تلمع في ظلام الليل؟»

ومثل هذا التساؤل تلمسه في «مغامرات أوجي مارش» لـ «ول بيلو»، غير أن هذه الرواية الضخمة الفسيحية تستطيع — مع العجب — أن توحي بمعنًى من معاني الهدف الإيجابي بتأثير الإنكار المتكرر. ويرجع جانب من قوة «بيلو» الفنية إلى خلطِه الماهر بين التقاليد الأدبية الأنجلو أمريكية وبعض التقاليد الجرمانية، و«أوجي مارش» منقول عن هذا الفلكلور الجرماني، وهو يُشير إلى الشخص المضحِك الذي يروح ضحيةَ سلسلةٍ من المغامرات الفاشلة. ولكن «أوجي» خلال كل هذه المغامرات يصرُّ على أن يقول «لا» لكل إغراء يُلاقيه، والأشخاص الذين يَلتقِي بهم (في شيكاغو والمكسيك، وفي المحيط الهادي أثناء الحرب) يحاولون دائمًا أن يستولوا عليه، ويجنِّدوه لغرضهم، ويُحوِّلوه إلى عقيدتهم؛ يتَّخذونه ولدًا أو يَكسِبونه زوجًا. غير أن «أوجي» يشقُّ طريق النجاة من هذه المواقف، لأنه — وإن عجز عن تحديد غايته المقدسة — يستطيع أن يُدرك كل انحرافٍ عنها فيبتعِد عنه. «أوجي مارش» — في عالم شغوف باستغلال الآخرين بطريقةٍ شيطانية — رجلٌ ليس من اليسير أن يُستغل. وفي كل مأزقٍ كوميدي يتورَّط فيه نراه يحتفظ بما يُسمِّيه «هويتمان» «الكبرياء والعزلة التامة للكائن البشري في نفسه». ويلخِّص الموقف رجل اسمه «إينهورن» حينما يقول لـ «أوجي»: «إنني أكتشف فيك على حين غرةٍ صفةً معينة وتلك هي ما لدَيك من (عناد).» وهذا حق في ظن «أوجي»، فهو يقول: «عندي عناد، ولديَّ رغبة شديدة في المقاومة وفي أن أقول (لا)!»

ويحاول العالم أيضًا أن يستغل الشاب «هولدن كولفيلد» في رواية «سالنجر» «الصيد في حقل الشعير» حيث يتجوَّل «هولدن» ثلاثة أيامٍ وثلاث ليالٍ مُخترقًا «نيويورك» بما فيها من فوضى وتناسُق. غير أن هذا المراهق المفكَّك الأوصال سُوقي اللفظ خفيف في حركته خفَّة «أوجي مارش» عند هروبه من الشباك المغرية التي يحاول أن يُوقِعه فيها أولئك الذين يقع بين أيديهم — مُومسًا كانت أو امرأة من المجتمع المتزمِّت، ساقية في بار أو مدرسة في مدرسة — ومن العجَب أن هذا الغِرَّ الساذج الذي خلقه «سالنجر» كانت لدَيه فكرة عن هدفه الحقيقي في الحياة أوضح مما كان لدى أبطال «بيلو»، و«كرواك» برغم كبرهم عنه سنًّا، وبرغم أنهم يفرضون شخصياتهم. ويرجع ذلك أساسًا إلى أن رغبته لم تتقيَّد بالتمسُّك بشخصيته، إنها حياة رحيمة، وفي شيء من المراوغة والاستعادة يصِف «هولدن» فكرته (لأُخته فوبي) بأنها نوع من الحلم الذي يراوده. يقول: إنني لا

أكفُّ عن تصوير هؤلاء الصغار، الذين يلعبون في حقل الشعير الفسيح هذا وفي غيره من الأماكن ألوف الصغار من حولي، وليس بينهم كبير غيري، إنني أَقِف على حافة جبل، أتوهَّم السقوط، فماذا أفعل؟ إنني أتشبَّث بأي مخلوقٍ يتسلَّق الجبل، أقصد إذا كان يعدو ولا ينظر إلى أين يتَّجِه، عندئذٍ أخرج من مكان ما وأُمسك بتلابيبه، هذا كل ما أفعله طيلة يومي. أصيد في حقل الشعير وفي كل مكان، وأنا أعلم أن ذلك حماقة، غير أن هذا هو الأمر الوحيد الذي أُحب فعلًا أن أقوم به.» ويكاد «هولدن» أن يتسلق الجبل بنفسه عدة مرات، ولكنا نشعُر أنه يُحقق مطامعه، فهو يُصبح الصائد في حقل الشعير.

وهذه النقمة التي تُثير فينا الرأفة، هذا الاختلاط الفعال بالآخرين، نادرٌ نسبيًّا في القصص الأمريكي المعاصر، كما كان دائمًا كذلك في القصص الأمريكي التقليدي. إن الاستجابة الأمريكية المألوفة للمَّات التجارب كانت دائمًا تؤكد جانب الشخصية، تؤكد انعزال النفس البشرية انعزالًا تامًّا باعتبار ذلك أشجعَ أملٍ في عالمٍ تسوده الفوضى الهدَّامة كما يَسوده الانسياق الخاطف، ونعود إلى هذا الأمل في رواية «جيمس بيردي» «مالكولم» التي يخاطب فيها أحد أشخاص الرواية غيره في غضبٍ قائلًا: «ابتعِد عن روحي!» كما نجده ممثلًا في نهاية رواية «الرجل الخفي» لـ «رالف أليسون»، وذلك عندما يتخلى راويته الزنجي فجأةً عن مجهوده الطويل في تحسين نصيب الإنسان بالعمل السياسي الجماعي، وينتهز الفرصة — خلال ثورةٍ عنصرية عنيفة في حي «هارلم» بنيويورك — ليختفي في جُحر، ويبقى تحت الأرض، حيث يعيش بعيدًا عن المجتمع مُعتمدًا على قدراته وحدَها، مُتفكرًا في انهيار آماله الاجتماعية العريضة انهيارًا تامًّا مريرًا مُثيرًا للسخرية.

غير أن قصة «مالكولم» وقصة «الرجل الخفي» تعوِّضان — من ناحيةٍ أخرى — نبذهما لجوانب كثيرة من الحياة المعاصرة بالطريقة التي يتعرَّف بها الكتابان على الجوانب الهامة في الحياة ثم الكشف عن خباياها؛ فإن «بيردي» و«أليسون» كليهما (كلٌّ بطريقته التي تختلف عن طريقة زميله تمامًا) يدفعان بأبطالهما من الشبَّان العاجِزين إلى درجةٍ مُضحكة لا في وجه مجرد أفرادٍ متنوِّعين ومواقف متنوِّعة، ولكن في وجه أفرادٍ ومواقف تمثل المصادر الكبرى للقوة والقيادة في عصرنا الذي نعيش فيه. ففي «مالكولم» — وهي رواية مُبتكرة إلى حدٍّ بعيدٍ تكاد أن تكون مجموعة تشبيهات كلها سخرية — نجد أن الأشخاص الذين نُلاقيهم يمثلون على التوالي الفن والمال والدِّين (أو التديُّن على الأصح) والجنس والقدَر والموت.

أما «رالف أليسون» فيُوسِّع الرقعة، ولا يفتأ يدفع ببطلِه وسط مواقف مُضطربة إلى درجةٍ قصوى، مواقف تنمُّ عن القوى المعاصرة للعنصر والتربية والتكنولوجيا والجنس والسياسية.

وفي الكتابَين نجد نوعًا من الترتيب المنطقي في العناصر التي نُلاقيها، ومن ثم فهي أنماط من المواقف في التجارب التي يمرُّ بها أشخاص الرواية. وليس تصميم الرواية ثابتًا قاطعًا وهو تصميم — على أية حال — محفوف بالتهكُّم المظلِم.

إنه تصميم يُفسر مقدرات البطل بإبراز العلاقة الواهية بين الالتزام الخلقي والمواقف؛ وهي واهية على الأقل بالنسبة إلى مصادر القوة والقيادة المعاصرة. غير أن هذا الإبراز إنما يؤكِّد في الحقيقة الالتزامَ الخلقي لهؤلاء الأبطال الكوميديين، فيؤكد ضِمنًا الالتزام الخلقي للمؤلِّف.

ويُبين لنا كتاب من أمثال «جيمس بردي» و«رالف أليسون» — عند معالجتهم لهذه الأمور المحيرة — كيف يستطيع القصصي — حتى في عالم خضعت فيه قواعد الأخلاق لعوامل الانحلال وحُب الامتلاك — أن يُحقِّق قواعد الفن القصصي، تلك القواعد الفنية الباطنية التي نُسمِّيها «الشكل» والتي ينبغي أن تتوقَّف عليها دائمًا حياة الفن القصصي، وعن طريق «الشكل» والقاعدة التي خلقوها بفنِّهم القصصي نستطيع — من جهةٍ أخرى — أن نُحسن قياس الفوضى التي تعمُّ عالم الواقع الذي لا بد لنا من استمرار العيش فيه بأيةِ طريقة من الطرق.

الفصل الخامس عشر

الشعر هل هو طبيعي أو مصطنع؟

بقلم ويلارد ثورب

سأل أحد خيار الشعراء الأمريكيين المعاصرين من الجيل المتوسط، وهو «روبرت لول»: هل يكون الشعر طبيعيًّا أو مصطنعًا؟ ولما كان شعره مصنوعًا فلا ريب أنه انحاز إلى صناعة الشعر. وبرغم ذلك فقد نبتت الفكرة التي تقول بأن أعذب الشعر الذي كُتب في أمريكا في الوقت الحاضر هو من النوع الطبيعي، وانتشرت الفكرة في إنجلترا والقارة الأوروبية. ولستُ أعتقد في صِدق هذا الرأي، ولكن قبل أن أدعم دعواي لا بدَّ لي من النظر إلى الوراء، إلى حالة الشعر في أمريكا عقب الحرب العالمية الثانية مباشرة.

تخلف الشعر فيما بين عامَي ١٩٤٥م و١٩٥٥م لعدة أسباب؛ تخلَّف أولًا لأن إخراج الكتب في طبعات رخيصة ضاعف من مَبيع القصص جيِّدِها ورديئها، واختفى الشعر أو كاد من رفوف محلات البيع الضخمة والشعبية التي امتلأت بهذه الكتب الرخيصة، وانصرفت عن الشعراء دور النشر القديم التي كانت تفخر على الأقل بوجود عددٍ قليل من دواوين الشعر بين قوائمها، وبات من العسير جدًّا على الشاعر الشاب أن يُقدِّم ديوان شعره الأول ثم تضاءلت المجلات التي تنشُر الشعر إذا قورنت بمجلات الطليعة في العشرينيات مثل مجلة «المكنسة» ومجلة «الانفصال» التي كانت تنشر كثيرًا من الشعر لجيل الشعراء حينذاك. ولما كان إنتاج «ت. س. إليوت»، و«عزرا باوند»، و«آلن تيت»، و«جون كر»، و«رانسم»، و«و. ه. أودين»، و«إ. إ. كمنجز» عظيمًا، بدا للكثيرين أن الشعر قد أشرف على الزوال ببلوغ هؤلاء الشعراء قمة المجد. ماذا لدى الشعراء المحدثين «دلمور شوارتز»، و«كارل شابيرو»، و«راندال جاريل»، و«جون بريمان»، و«روبرت لول»، وزملائهم الأحدث

«رتشارد ولبور»، و«وليام مرديث»، و«ريد هويتمور»، و«لويس كوكس»؛ ماذا لدى هؤلاء يُقدِّمونه فوق ما أخرجه من سبقَهم من الشعراء المبرزين؟ وإزاء هذه الظروف التي جابهت الشعراء بعد الحرب، بدا كأن نظم الشعر ربما أمسى حرفةَ زمرةٍ من الكتَّاب القلائل، وبات الموقف مُظلمًا حقًّا.

وفي منتصف الخمسينيات بدأ الموقف يتغير بصورة تدعو إلى العجب، فأمسى الناشرون القدامى أشد ترحيبًا بالشعر، وأخرجت بعض مطابع الجامعات — التي كانت من قبل تنشر عادةً الكتب العلمية فقط — دواوين شعرية، وحذا حذو مطبعة جامعة ييل «إلديانا» و«وزليان» وأبرزا مجموعةً من صغار الشعراء. وفي عام ١٩٥٤م بدأت مطبعة أولاد «شارلس سكريبنر» تصدر مجموعة تحت عنوان «شعراء اليوم». وتُقدَّم أعمال هؤلاء الشعراء في مجلد سنوي جميل الإخراج. وبينما استمرَّت مطبعة «الاتجاهات الجديدة»، ومطبعة «آلن سوالو» في مساندة شعراء الطليعة كما كانت تفعل دائمًا، أخذت تظهر محاولات جديدة في كل أرجاء البلاد، فظهرت مطبعة «جروف»، ومطبعة «موتيف»، ومطبعة «أوريجين»، و«دايفرز»، و«جولدن كويل»، كما ظهرت مجموعة للجيب عن الشعراء التي أخرجتها مكتبة «أضواء المدينة» في «سان فرانسسكو»، والكتب العامة التي يُصدرها «جوناثن وليامز» في هايلاند بكارولينا الشمالية، وغير ذلك. وقد لا تعدو «المطبعة» في بعض الأحيان أن تكون مجرد آلة للنسخ، ولكن الشعراء المحدثين قد وجدوا على الأقل الوسيلة التي تُمكنهم من إبراز شعرهم في ضوء النهار.

وبدأت في نفس الوقت بعض المجلات الصغيرة التي تكرس نفسها لنشر الشعر تنمو وتزدهر، وقد ظهر عدد واحد من مجلة «الشعر» لشهر يوليو من عام ١٩٥٩م عند ظهور أربعة من هذه المحاولات الجديدة، وهي مجلات «إنسكيب» و«سان فرانسيسكو رفيو» و«هاف مون» و«قصائد بني» ووعد محرروها في نيو هافن في أملٍ كبير بإخراج عددٍ يومي من صفحة واحدة خمس مرات كل أسبوع.

وكثير من الشعراء الذين نشرت لهم هذه المطابع والمجلات كانوا من الشعراء المجدِّدين الثائرين أو «بيتنك» كما كانوا يُحبون أن يطلق عليهم. وكيف تعرف الشاعر المجدد الثائر؟ إنه من الطليعة من غير شك، وإن كان من العسير في الأغلب أن نتبيَّن في أي اتجاهٍ يتقدَّم، إنه ثائر على المجتمع، غير أن ثورته لا تمس السياسة لأنه يزدري كل النُّظم الاجتماعية؛ إنه يطلب لنفسه أقصى درجة من الحرية الشخصية، ويكتب حسبما شاء، وغالبًا ما يبلُغ نظمُه أقصى درجات التحرُّر. وهو يعيش من أجل الهزَّات العاطفية، يبحث عنها — إن

اقتضت الضرورة — بتناول الكحول، والتجربة الجنسية، أو تعاطي المخدرات. وهو يؤثر صحبة الزنوج، لأن الفكرة السائدة عن الزنوج أنهم أشدُّ تحررًا من البيض. وهو يُخالِط عازفي الجاز، لأن موسيقى الجاز تبعث في المستمِع إليها رؤى عجيبة. وهو يهدي شعره لـ «وليام كارلوس وليامز» أو إلى بطلٍ آخر من الشعراء الثائرين المجددين أو إلى الروائي «كرواك»، الذي ولد في «لول» بماساتشوستس، وسار على الطريق منذ ذلك الحين.

وكلمة «بيت» التي يُطلقونها على أنفسهم لها على الأقل ثلاثة معانٍ، فهي قد تعني الطبقة السُّفلى من المجتمع التي انهزم فيها الشاعر وسط التقاليد التي يمقُتها، وهي تعني أيضًا النبض، أو نغم الجاز التي يعتقد أنها تدلُّ على النبض الحقيقي للعصر الذي نعيش فيه. ويقول «جاك كرواك» إنه اخترع هذا الاصطلاح وأنه مُجتزأ من كلمة beatitude ومعناها الغبطة.

ويوصف هؤلاء الشعراء الثائرون المجددون أحيانًا بأنهم «بوهيميون مُحدثون» غير أن بوهيميتهم — كما قال الناقد «نورمان بودهورتز» — تختلف جد الاختلاف عن بوهيمية العشرينيات من هذا القرن، فهذه البوهيمية الأخيرة: «تُمثل النزعة التي تميل إلى نبذ الإقليمية، والوضاعة، والنفاق الخلقي في الحياة الأمريكية.»

ومثلها العليا هي الذكاء والتثقيف، أما بوهيمية الخمسينيات فهي طبقًا لما يقول مستر «بودهورتز» «تعادي الحضارة وتُقدِّس البدائية، وحكم الغريزة، والطاقة الحيوية، والدم.»

والمشقة الكبرى التي نُلاقيها عندما نتحدث عن الشعراء المجددين الثائرين هي في التعرف إلى أماكنهم؛ ذلك أن لهم طريقةً في الاختفاء إما في الأوساط المحترمة الرفيعة أو بعيدًا عن المجتمع في الصمت والهدوء. وأشهر هذه الزمرة «آلن جنزبرج» الذي كتب قصيدة عنوانها «النباح» حُظِر نشرها في شيكاغو وسان فرانسيسكو لِمَا حوت من أدبٍ بذيء سافر مكشوف. وكثير من أبيات هذه القصيدة يُبرِّر صحة هذه التهمة، ولكن السطور الافتتاحية الأولى عفيفة، وقد أصبحت اليوم ذائعة معروفة، نُوجِز، معناها في الأسطر التالية:

«إن خير العقول في جيلنا تروح ضحايا الجنون والحرمان ... أصحابها يجرُّون أذيالهم خلال أحياء الزنوج قبل بزوغ الشمس باحِثين عن مُثيرات الحياة ... يستمعون إلى موسيقى الجاز ويسبحون في الخيال ... يمرُّون على الجامعات ساخرين ... تنبذهم المجامع العلمية بتهمة الجنون ونشر الشعر البذيء ... لا يكادون يسترون أبدانهم ...

يُنفِقون أموالهم عبثًا ... يُرسِلون لحاهم ... مُيمِّمين شطر نيويورك ... يأكلون النار ويشربون الترياق ... يُطهرون أنفسهم كل مساء.»

وهكذا في أجزاء القصيدة الأربعة التي تشمل ثلاثة عشر صفحة من الشعر الماجن، الذي يمجِّد فيه الشاعر كما قال أحد النقَّاد «طريد المجتمع المثقف، وهو صنو المتشرِّد الذي يجوب القارات مُقاتلًا.» وبالرغم من أن النقاد قد حطوا من قدْر قصيدة «النباح» فقد راجت سُوقها، وأُعيد طبعها ثماني مراتٍ ما بين أكتوبر من عام ١٩٥٦م وسبتمبر من عام ١٩٥٩م.

وقصيدة «النباح» منشورة في مجموعة الشعراء للجيب التي أخرجتها دار «أضواء المدينة» في «سان فرانسيسكو» لبيع الكتب، وهذه الدار هي أحد مراكز البوهيمية الجديدة، و«أضواء المدينة» تنشر كذلك شعرًا لـ «جريجوري كورسو» و«لورنس فرلنجتي» صاحب الدار. ولم يكتب كورسو شعرًا كثيرًا، ولستُ أعرف له إلا ثلاثة دواوين رقيقة: الأول «عذراء براتل» — ويشير إلى شارع «براتل» في «كمبردج بماساتشوستس» — والثاني «جاسولين» والثالث «مولد الموت السعيد»، ولا يرفع «كورسو» صوته في الفضاء مثل «جنزبرج»، وإنما يقرب شعره من صورة المثل الأعلى للشعراء الثائرين المجدِّدين بتقليد تأثير الجاز التلقائي المتفجر. عينُه سريعة اللمحات وأذنه سريعة الالتقاط، غير أن الألفاظ النابية التي يستعملها قليلة، وسوف يحتاج في القريب العاجل إلى ألفاظٍ أخرى.

أما «لورنس فرلنجتي» فيذكر لنا على غلاف «جزيرة العقل النائية» أنه يسعى إلى نظم شعرٍ كشعر الشوارع، يسعى إلى أن يُخرج الشعر من قُدسه الجمالي الباطني، ومن حجرة الدرس إلى الطريق العام. حدَّق الشاعر في سُرَّتِه طويلًا «بينما العالم يسير»، وإليك موجزًا لبعض «رسائله الشفوية» من أحد دواوينه الشعبية:

«هيا بنا إلى أسفل المدينة حيث الرعاع في ملابسهم الرَّثَّة ملوك غير مُتوَّجين في طرقات المدينة السُّفلى، هيا بنا نُطعِم الحمام عند مبنى البلدية، ونحثُّه على أن يؤدي واجبه في مكتب رئيس المجلس. أسرعوا فقد حان الحين، والنهاية قريبة، والكوارث تترى في وضح النهار، والكلاب حبلُها على الغارب، والبنات في الطريق، والحانات خلفنا.»

«هيا نضرب في قلب البلاد حيث تكثر الحانات والمطاعم الرخيصة وتنشُر بيننا الفوضى. النهاية قريبة، والجولف يلعب عند «الشجرة المحترقة» والمطر يهطل غزيرًا، والرجل الخليُّ يغطُّ في نومه. إن فيضانًا آخر سيغمُر البلاد، وإن يكن مخالفًا لما تظن، ولدَينا من الوقت مُتَّسع لكي نغطس، ولكي نفكر. كم أودُّ أن أهبط إلى المجتمع، وكم أود أن أتحرر.»

«سِيرِى أيتها العربة الحبيبة على الحداء المنخفِض، فليس هناك ما يدعونا إلى انتظار الكاديلاك ...»

وأعتقد أن هذا الشعر كان شفويًّا لأن صاحبه دونه لكي يُنشِد على نغم الجاز، ولكن لستُ أدري لماذا أطلَق عليه اسم الرسائل.

وإذا نحن درسنا حياة بعض الشعراء الآخرين الذين نشرت «أضواء المدينة» دواوينهم، استولى علينا الذهول والدهشة، فإن «كنيث ركسروث» في القائمة، ولكنه ليس غرًّا من الشعراء الثائرين. وقد كان بطلًا مع «وليام كارولوس وليامز» من أبطال هؤلاء الشعراء حتى عهد قريب جدًّا، ولكنه ولد في عام ١٩٠٥م، وقد ظهر أول ديوان شعر له في عام ١٩٤٠م. وكذلك «كنيث باتشن» من شعراء «أضواء المدينة» المحبَّبين، ولكنه يبلغ من العمر الآن التاسعة والأربعين، وقد ألف خمسة وعشرين كتابًا.

وهناك شاعران شابَّان آخران من شعراء «أضواء المدينة»، وهما «روبرت دنكان» و«دنيس لفرتوف». وهما يمثلان اتجاه شعراء الطليعة في أي عصر ويتسنَّمان ذروة التقدير. وقد عرضت مجلة «الشعر» «دنكان» في شيءٍ من الإجلال، ونشرت له شعره، وكذلك أثنى «ركسروث» على «دنيس لفرتوف» ونعتَها بأنها أفضل شعراء الطليعة، وإن يكن نظمُها لا ينمُّ عن الجرأة في التجديد، وكل فضلها أنها أتقنت ما أدَّاه شعراء النظم الحر منذ خمسة وأربعين عامًا. وهي سيدة إنجليزية تزوَّجت من أمريكي، وكانت لها سمعة طيبة قبل قدومها إلى هذه البلاد.

وإذا أنت أنعمت النظر في حركة الشعر الطبيعي تبدَّد أمام ناظريك كما تتبدَّد المياه في الرمال. وأستطيع أن أُزكي بضعة أسماء أخرى، مثل «شارلس أولسن» (وهو شاعر ثائر كذلك تقدَّمَت به السن) و«روبرت كريلي» و«جرسن كروز» و«جيل أرلوفتز». ولكن الشعراء الثائرين يشيخون أو تتقدَّم بهم السن عندما يُحقِّقون الثورة أو يُحشَرون بين الشعراء المقدَّرين. وسوف تُذكَر هذه الحركة — في ظني — على أنها أمر عارض ظهر ليملأ فراغًا طارئًا.

وفي الوقت عينه ظهر من الشعراء جيل جديد يُحقِّقون كثيرًا مما زعم الثائرون دون الالتجاء إلى نغم الجاز أو الشعر الذي لا شكلَ له أو إلى الفُحش والبذاءة أو تقليد الشعر الفلكلوري، مهما يكن المعنى الذي يُقصَد من هذا الشعر في هذا العصر الذي تشابكت فيه وسائل الاتصال بالجماهير. هؤلاء الشعراء الجدد كالثائرين لا تُهمهم المعارضة الاجتماعية المنظمة، شعرهم غزير، وشخصي إلى درجة كبرى، لا يتقيَّد بثقافة الأقلية، ويطيب لهم

أن يعرضوا الأمور كما هي. بعضهم يكشف عن خفايا المدن، ويُهمهم قبل كل شيءٍ أن يتقبَّل قراؤهم شعرهم «المصطنع» في حينه. إنهم لا يعارضون وسائل الإعلام الجماهيرية، وإن كانوا يكتبون لها خاصةً، ولا يتطلَّعون إلى «إليوت» أو «باوند» أو «أودن» كأبطال، ولم ينظموا حركة من الحركات. وسأتحدث عن ثلاثة من هذه الفئة، والأرجح أن أحدَهم لا يعرف الآخر؛ وهم «فيليب بوث»، و«و. د. سنودجراس» و«جالواي كينل»، وثلاثتهم تلقى تعليمًا جامعيًّا (كما تلقَّاه كثير من الشعراء الثائرين)، وثلاثتهم قام بالتدريس في الكليات الجامعية، وهم جميعًا دون الأربعين، إنهم طليعة الشعراء غير الثائرين.

أما «بوث» فشاعر ريفي، شاعر من «إنجلترا الجديدة»، وهو شاعر البحر وشاعر الحب، شعره يضرب على أوتار القلوب عند مجرد الاستماع إليه، لا تقف في سبيله عوائق، وإليك موجزًا لقصيدة «حب»، وهي أيضًا قصيدة بحرية، ويُسمِّيها «آدم»:

لست في عيني الآن إلا أنت.
أتقدم إليك بالثناء الناقص العاري،
في الجو القاسي، الذي تهبُّ فيه الزوابع من الشمال الشرقي،
وفي مراعي الصيف التي لا تسير فوقها غير ظلال طيور البحار،
ومن وقت الظهيرة إلى ظهور القمر،
تحتفل الأيام بشهواتي الجامحة.
الموج يصطخب، وصخور الشاطئ الرمادية تتحول إلى رمال،
والساحل يتراجع.
وما زلنا واقِفين صدرًا إلى صدر،
باحثين عن ساحلٍ يأوي إليه العشاق.
ولكن هيهات للعاشقَين أن يُحقِّقا الأماني؛
فهما جزيرتان يفصل الماء بينهما.
فلنقنع بالواقع يا حواء مهما اقتربنا،
وفي حياتنا مُتَّسع للأمل،
بين تغريد الطيور وسقوط المطر.
الدنيا فسيحة،
وهذا الساحل ملكي،
ولك هذا الصباح الهادئ،

كما أعطيتك غيره من قبل،
دون إنذار الزوابع تحت السماء ذات السحاب.
الأسماك، والنبات، والحيوان،
كلها تفرخ في ذهني من جديد.
والبحر والبر لي،
ما دمتُ أُحبك بكل لفظٍ أصوغه.
وأستيقظ مُناديًا كل الطيور
لتشدو بلغة البحار،
وتبنى بأصواتها عش العشق
على هذا الساحل، وهو عالمنا.

ولم ينشر بوث حتى اليوم سوى ديوانٍ واحد عنوانه «خطاب من أرض بعيدة» في عام ١٩٥٧م.

أما «و. د. سنودجراس» الذي لاقى ديوانه الأول «إبرة القلب» الذي نشره في عام ١٩٥٩م استحسانًا عظيمًا، فقد كشف عن مكنون قلبه في غير خجل، غير أن قُدرته الفنية الرائعة تكتم الصيحة الغنائية في قصائده وتجعل العاطفة مقبولة. إن مضمون شعره يقع كله تقريبًا في خبرته الخاصة، كما يظهر في قصيدته التي عنوانها: «عملية جراحية» ونوجزها فيما يلي:

«من أحواض صلبة لا تصدأ مليئة بالماء انتشلوا قطعًا من القماش الدافئ، وقاموا بغسلي، ومن أواني الألومنيوم أخرجوا قطعًا من الإسفنج يتصاعد منها الدخان، وأمسك أحدهم سلاحًا ماضيًا لامعًا في قبضة يدِه التي يكسوها قفاز في صفرة الموت، وطعن بالسلاح معدتي، وشحب لوني، وأمسيت ناصع البياض كالطفل، ولم أشعر بوجلٍ أو خجل، ثم كسَوني برداءٍ رقيق فضفاض خفيف أبيض، وخُفَّين رقيقَين، واسترسلتُ في النعاس، ثم دفعتني الممرضات في عربة مُدثَّرة بالبياض، وهنَّ يرتدين القلنسوات، مُقنَّعات في ثيابٍ بين الزرقة والخضرة في لونها، وحُمل جثماني بما فيه من سموم وساروا به خلال ردهات المرضى، حيث ترى وجوهًا واجمة من ذوي القربى، يبكون، ومن بينهم سيدة تتوكأ على عكازة مُعقدة، وتُحدِّق ببصرٍ شاخص، وطفل يتعالى صياحه، وفي صمتٍ مميت ارتفع المصعد إلى العرين الذي يعجُّ بالصوت والضوء لاستقبال البطل الثاوي المصفَّد في غيبوبته، ليؤدي دوره.»

«ثم تيقَّظتُ بين الزهور والنساء، ضعيفًا لا أقدر على التفكير في استرداد قوتي، واسترسلتُ طوال اليوم في تأمُّلاتي أو غفلتُ في نعاسٍ بين رفاقي». «ولبثت في المساء راقدًا، كتلة صغيرة تحت ثيابٍ ناصعة البياض كالثلج، لا يزورني غير الممرضات، اللائي تشع الرأفة من عيونهن، ويتوسَّلن إليَّ أن أستريح ...»

«وأمامي نوافذ المكاتب، ودوني المصابيح تشير إلى الطرقات العامة، حيث تنطلق العربات، مدوِّية مُثقلة بالأحمال يتعالى صفيرها كأنها تطارد هاربًا. والسكون في غرفتي شامل، وفوق نافذتي الزهور، توحي بأن العالم في صفاء يسير وئيدًا في مرح وحبور.»

وفي ديوان أوَّلي آخر لـ «جالوي كينل» عنوانه «يا لها من مملكة ولَّى زمانها» نشره في عام ١٩٦٠م، يُنوع الشاعر موضوعاته أكثر مما فعل «بوث» أو «سنودجراس»، وهو يخلد ذكرى صباه وشبابه، والأماكن العديدة التي عاش فيها، سواء في داخل البلاد أو خارجها، والناس الذين تعرف إليهم، وهو شاعر المدينة والريف على السواء. ولم يستطع أحد من الشعراء الثائرين المجدِّدين أن يُدنينا — مثلما فعل — من الفقراء المساكين الذين يتزاحمون في أحيائنا المدنية القديمة التي يأوي إليها الناس من مختلف الجنسيات. وقصيدته الطويلة التي عنوانها «الشارع الذي يحمل اسم المسيح في العالم الجديد»، التي يستمدُّ من السطر الأخير فيها عنوان الديوان، تطوف بنا آناء الليل وأطراف النهار في مملكةٍ صغيرة في مدينة «نيويورك»، يحدُّها من الشرق الشارع رقم «ج»، ومن الشمال «الشارع السابع» ومن الجنوب شارع «هوستن». وفي وداعةٍ تنطوي على العطف يصف لنا «مستر كيندل» سوق السمك، وعربات النقل الصغيرة المحمَّلة بالخضروات، ولافتات المحلات التجارية بمختلف اللغات، والأطفال وهم يلعبون وحريق مخازن جولد للمُخلفات القديمة، والعجوز الشمطاء التي تبيع صحفًا لا تستطيع قراءتها، والزنجي القديم الذي يجلس خارج «بار ومطعم الأيام السعيدة»، الذي يتغنَّى بين الحين والحين بأنشودةٍ من لحن الزنوج.

والجزء الرابع عشر والأخير من هذه القصيدة المعروفة ينتهي بهذا المعنى: «في تلك الليلة انطلقتِ العربة مسعورةً تعبر الشارع السابع، وكأنه أضواء المرور من صنع الله، والنور الأحمر يعتم تدريجيًّا كلما ابتعدنا، ثم بلغنا الشارع الرابع عشر حيث شهدنا نجومًا قلائل من النور الأخضر. ودفعةً واحدة وبغير ترتيب تحوَّل النور الأحمر إلى نور أخضر، وقبل أن يمسي الطريق العام كله أخضر اللون أعتمت النجوم الخضراء البعيدة.»

«الوقت في المساء، والجو ممطر، وشارع هوستن يبدو خلال قطرات المطر، والطرقات الحية تموج بأسباب البغضاء والفزع في ومضاتٍ أشبه بالضوء الذي يتألق أحيانًا فوق سطح الماء ...»

«وهذا الطريق المؤدي إلى نهر الأسماك الشرقي يموج بكل أمر شائن في جو خانق، وترتمي فوقه مقذوفات البحر وقاذورات اليهود، هذا الطريق — الذي يحمل اسم المسيح — هجرته العناية الإلهية مما أصابه من إهمال على مرِّ العصور، وهو يطل على بحرٍ هائج يُعاني فيه الغرقى كل أسباب الألم، ويموتون ميتة الفقراء المعدمين ...»

«ولما كانت عناية الله — لسببٍ لا ندريه — قد آثرت أن تُبقِي على هؤلاء القوم البائسين فوق سطح الأرض، دون أن تقضي على دنياهم ...

فنحن نسمع تدفُّق الدم في عروقهم، وقصف العظام ترتطم بالعظام، وهمس الأعصاب وسط أنفاس النعاس ... وقد انتشرنا في الطرقات البحرية، وركضنا فوق الصحراء المهجورة ... واختَفَينا في شوارع ضيقة مظلمة ...

ووهنت الرئات فانطفأ نور الدنيا ... والقلب ينبض حبيسًا في ظلمة الليل، يخفق فترة ثم ينهار في سكون ... والعقل يدور حول نفسه، متخبطًا في وحشته.

هؤلاء القوم البائسون، الذين يتخبطون في ظلام النفس، يقهقهون صائحين:

هذا دربنا، و«يا لها من مملكةٍ ولى زمانها.»

«أواه، أواه.»

وأشد ما يروقنا في هؤلاء الشعراء الثلاثة الشبان (وهناك غيرهم من أضرابهم) عاطفة قوية يُعبرون عنها في نظمهم تعبيرًا مباشرًا. وقد لا يكون هذا الشعر لعامة الناس، ولكنه يمكن أن يكون لهم لو أنهم أنصتوا له.

هنـــداوي