

# موسوعة أدباء أمريكا

الدكتور نبيل راغب

الجزء الأول

# منتدى سور الأزبكية

[WWW.BOOKS4ALL.NET](http://WWW.BOOKS4ALL.NET)

الدكتور نبيل راغب

# موسوعة أدباء أمريكا

الجزء الأول



دار المعارف

تصميم الغلاف : شريفة أبو سيف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

# موسوعة أدباء أمريكا



## الإهداء

إلى روح الفقء بين الأعمق مضارة  
والأعمرض مضارة ..

أشرف بإهداء هذه الموسوعة .

نبيل راغب





## شكر و تقدير

من الصعب أن نجد الكتاب الذى قام مؤلفه بكتابته بمفرده ، إذ أن الباحث يعتمد فى دراسته على الأسس التى أرساها من سبقه فى نفس المضار . فالمعرفة نهر متصل من المنبع إلى المصب ، وإذا كان هذا المعيار ينطبق على أى كتاب ، فإنه ينطبق من باب أولى على موسوعة تضم كل أعلام الأدب الأمريكى .

ولهذا تعتبر هذه الموسوعة ثمرة مجهودات كثيرة تضاف إلى الجهود الذى قام به المؤلف الذى يود أن يقدم أعمق الشكر والتقدير لكل من ساهم فى إقامة هذا البناء ، وبصفة خاصة أمناء مكتبة الكونجرس بواشنطن ، وأمناء مكتبة جامعة هارفارد ، وأمناء مكتبة المتحف البريطانى بلندن ، وموظفى دار الكتب والوثائق بالقاهرة ، وموظفى مكتبة جامعة القاهرة ، وذلك لحرصهم على توفير المراجع اللازمة للبحث بين يدي الباحث سواء بالاستعارة أو بالتصوير أو بالاطلاع .

كما لا ينسى الباحث الدور المخلص والقيم الذى قامت به زوجته التى ساندته وساعدته فى كل سطر خطه فى هذه الموسوعة ، وفى كل ليلة سهرها من أجل إنجازها على مدى السنوات الأربع الماضية .  
إلى كل هؤلاء أقدم كل الحب والتقدير والوفاء لأنه لولا مساعداتهم القيمة لما كان فى الإمكان أن تخرج هذه الموسوعة إلى حيز الوجود بهذه الصورة .

الجيزة - يناير ١٩٧٨

نبيل راغب



## منهج الموسوعة

جرت التقاليد المرتبطة بتأليف الموسوعات المتخصصة - أن تقوم الموسوعة بدور المَدْخَل أو المفتاح بالنسبة للباحث الذى يريد أن يتعمق فى دراسة أحد الموضوعات أو العناصر التى تشتمل عليها الموسوعة ؛ فهى تمده بالملاحم العامة ، والمراجع المرتبطة بهذا الموضوع أو العنصر ؛ حتى تضع فى يده بداية الخيط الذى سيتبعه بعد ذلك فى مراجع أخرى تعالج الجوانب التفصيلية الدقيقة للبحث الذى يقوم به . أى أن دور الموسوعة يقتصر على مساعدة الباحث فى وضع قدمه على بداية الطريق ، أما الخطوات التالية فتعتمد على مراجع أكثر استفاضة وشمولا ، ولذلك كان المنهج التقليدى للموسوعات التى تتناول شخصيات الرواد والأعلام فى فرع ما من فروع المعرفة الإنسانية - مقتصرًا على نبذة سريعة عن حياة الرائد مع التعريف بأهم إنجازاته ، والملاحم الأساسية التى اشتهر بها فى هذا الفرع ، بالإضافة إلى ذكر أهم المراجع التى تناوله بالدراسة . وعادة - يتردد ما يكتب عن مثل هذا الرائد بين فقرة قصيرة لا تزيد على عشرين سطرا وصفحة أو أكثر قليلا من صفحات الموسوعة . أى أن الهدف الأساسى للموسوعة يكمن فى التعريف المركز المختصر بالشخصيات أو العناصر أو الموضوعات التى تشتمل عليها .

ولكننا رأينا أن القارئ الحديث المتعجل ربما لا يجد الوقت أو الصبر لكى يتابع استكمال معرفته فى مراجع أخرى غير الموسوعة . فقد أصبحت هذه مهمة الباحث الأكاديمى المتخصص ، ولذلك غالبا ما يكتب القارئ بالنبذة السريعة التى يلتقطها من الموسوعة ، ولكنها لا تسعفه فى معظم الأحيان لكى يكون فكرة كافية عن الشخصية أو الموضوع الذى يريد الإلمام به . ولذلك حاولنا فى هذه الموسوعة أن تكون ذات نفع بالنسبة لكل من الباحث الأكاديمى المتخصص والقارئ العادى المتعجل . بمعنى أنها تجمع بين التعرف بسيرة أدياء أمريكا وأعمالهم وإنجازاتهم وبين الدراسة التى تكفى للإلمام بمكانة هؤلاء الأدياء وإنجازاتهم بحيث لا يجد القارئ العادى

نفسه مضطراً للجوء إلى مراجع أخرى . أما الباحث الأكاديمي فيمكن أن يتلمس المنهج الفكري والفني لكل أديب على حدة بحيث يستطيع تحديد الخط المتخصص الذي يستخلصه لبحث جوانبه التفصيلية الدقيقة في دراسة منفصلة : بمعنى آخر فإن هذه الموسوعة تجمع بين التعريف السريع المحدد والدراسة المركزة لكل أدباء أمريكا الذين شكلوا خريطة الأدب الأمريكي كما يعرفها العالم الآن .

ولم تحاول الموسوعة أن تنقاد لكل أديب طبقاً لميوله واتجاهاته وإنجازاته على حدة وبعزل عن الآخرين ولكنها تعرضت لكل أعمالهم بمعيار نقدي واحد حتى يتمكن القارئ من تحديد السلبيات والإيجابيات التي ميزتها ، ولكي يستطيع أيضاً وضع كل أديب في موقعه الصحيح على خريطة الأدب الأمريكي طبقاً للحجم الموضوعي لإضافته الأدبية . وهذا المعيار النقدي يعتمد أساساً على المنهج النقدي التحليلي الموضوعي الذي استطاعت مدرسة النقد الحديث إرساء تقاليده منذ مطلع القرن الحالى . وهى مدرسة ساهم فيها النقاد الأمريكيون بنصيب الأسد واستطاعوا بها أن يتركوا بصماتهم الواضحة على الأدب العالمى المعاصر كله . وقد تناولت الموسوعة إنجازات هؤلاء النقاد والأدباء بالبحث والتحليل مثلما نجد في فصولها عن ت . س . إليوت ، وازرا باوند ، وجون كرورانسم ، وكليانث بروكس ، وآلن تيت ، وكونزاد إيكن ، وإدجار آلان بو ، وهيلدا دولتيل ، وجورج سانتيانا ، وإيمى لويل ، وروبرت بن وارين ، وويليام كارلوس ويليامز .

ويجدر بنا أن نلم بمنهج النقد التحليلي الموضوعي حتى يتمكن القارئ من وضع يده على العمود الفقري الذي يشكل جسم الدراسات المتتابعة التي احتوت عليها الموسوعة . فهذا المنهج لا يعنى فرض معايير مسبقة أو مقاييس متعسفة على إنتاج هؤلاء الأدباء ، بل يهدف إلى تحليل أعمالهم حتى يتمكن القارئ أو المتذوق من التقييم الموضوعي لها . ولذلك فالغرض الأساسى من هذه الموسوعة هو عرض إنجازاتهم في ضوء تحليلي لا يتأثر بالميل نحو ميرل ذاتية ، أو انطباعات شخصية أو اتجاهات عقائدية أو تفسيرات نفسية . . إلخ . فالموسوعة لا تحكم على الأديب لاعناقه آراء معينة تؤثر على فكره وسلوكه في الحياة ولكنها تسعى لتقييم عمله الأدي كقيمة فنية جمالية في حد ذاتها ، وكإضافة إلى إراث أدبه القومى بصفة خاصة والأدب العالمى بصفة عامة . ولا تفصل الموسوعة بين الشكل والمضمون لأى عمل أدبي حيث إنها شئ واحد والفصل بينهما يعنى فصل روح العمل الأدبي عن جسده : أى بالاختصار قتله وتحطيمه . ولهذا يلاحظ القارئ أن المضمون قد نوقش من خلال دراسة الشكل كما أن الشكل قد درس من خلال مناقشة المضمون : أى أن حجر الزاوية في هذه الموسوعة هو العلاقة الحية العضوية بين الشكل والمضمون ، ومدى تأثيرها على الشكل النهائى الذى خرج به العمل الأدبي إلى الوجود بصرف النظر عن مادة المضمون نفسها سواء كانت إجتماعية أو سياسية أو تاريخية أو فلسفية أو نفسية . فالذى يهمننا في أعمال هؤلاء الأدباء هو التفاعل الدرامى وأثره في التكوين العضوى الذى يؤدي في نهاية الأمر إلى الخلق الحى للعمل ذاته - وذلك من خلال استعمال الكاتب لأدواته الفنية .

من هنا كانت وحدة الزاوية التي تنظر بها الموسوعة إلى أعمال الأدباء الذين تناولتهم بالدراسة والتحليل ، الأمر الذى جنبها أن تتحول إلى مجرد شذرات متناثرة أو نبذات سريعة أو لقطات منفصلة عن هؤلاء الأدباء . فهناك معيار نقدي موحد يحلل كل أعمالهم ابتداء من أشعار فيليب فرينو ( ١٧٥٢ - ١٨٣٢ ) وانتهاء بمسرحيات

إدوارد آلي الذي ولد عام ١٩٢٨ . وقد أدى هذا المعيار التحليلي الموضوعي إلى وضع الأدباء الصهيونيين في أمريكا في مكانهم الحقيقي على خريطة الأدب الأمريكي بصرف النظر عن الدعاية العالمية التي قامت بها الأجهزة الصهيونية من أجل فرضهم على الأدب العالمي . وعندما نتكلم عن الأدباء الصهيونيين لا نقصد ديناً معيناً ، ولكن نعني بهذا الأدباء الذين احوالوا أعمالهم إلى دعاية مباشرة لقضايا الصهيونية مع إبراز الشخصية اليهودية على أنها كيان اجتماعي ونفسي متفرد لا ينطوي تحت بند الشخصية الأمريكية وهذا يتنافى مع منهج النقد التحليلي الموضوعي الذي يربط جمالية الشكل الفني بإنسانية المضمون الفكري . فلا شك أن الأدب الذي ينادى بفكرة عنصرية ضيقة ، لا يمكن أن يدخل من باب الأدب الناضج الذي ينظر إلى الإنسان في خصائصه الشاملة الأصيلة . بصرف النظر عن عقيدته أو جنسه أو لونه . وإذا كان النقاد يهاجمون بعض الأدباء الأمريكيين بدعوى أنهم أغلقوا على أنفسهم حدودهم الإقليمية المحلية مما أعجزهم عن استشراف آفاق عالمهم المعاصر ، وإنتاج أدب يتذوقه الإنسان بصرف النظر عن اختلاف الزمان والمكان ، فن المنطقي جداً أن يهاجم نفس النقاد الأدباء الصهيونيين الذين حاولوا تجسيد الشخصية اليهودية في أعمالهم على أنها تنتمي إلى التراث اليهودي العنصري ولا تدخل في نطاق الشخصية القومية الأمريكية وذلك حتى يحافظوا على عزلة الحيثو الذي اشتهروا به على مر التاريخ . وهذا يتضح في أعمال صول بيلو ، وديلمور شوارتز ، وفيليب روث ، وبرنارد مالامد ، ونثانييل ويست .

ولكن هذا المعيار لا ينطبق على كل الكتاب اليهود . فمنهم من نظر إلى النفس الإنسانية نظرة شاملة موضوعية غير مقيدة بعنصر أو لون أو عقيدة . من هؤلاء الأدباء آرثر ميللر ، والمرابيس ، وكليفورد أوديتس ، ونورمان ميلر واروين شو . ولذلك خرجت أعمالهم إلى المجال العالمي دون أية حسابات وكانت إضافاتهم إلى تراث الأدب الأمريكي والعالمى أشمل وأنضج بمراحل من الآخرين الذين عجزوا عن تحطيم أسوار الحيثو الذي اجترأوا في داخله أو هامهم وأحلامهم القديمة التي أصبحت جزءاً لا يتجزأ من الشخصية اليهودية على مر التاريخ . أما الأدباء الزوج من أمثال جيمس بولدوين ووالف إبليسون وريتشاردرايت فكان أدبهم صادراً عن معاناة حقيقية من رواسب التفرقة العنصرية التي ظلت كامنة في جسم المجتمع الأمريكي منذ عهد الرقيق الذي جلب فيه أجدادهم من أفريقيا للعمل في مزارع البيض ومناجمهم . من هنا كان التعاطف الذي استقبل به أدبهم على المستوى العالمي . فلم تكن المعاناة مفتعلة ومصطنعة لأغراض عنصرية خفية كما نجد في أعمال بيلو ، وشوارتز ، وروث ومالامد وويست . ولكنها كانت معاناة النفس البتيرية بصفة عامة من ظروف لا تمت إلى الإنسانية بصلة . وإن كان بعض الكتاب الزوج مثل ريتشاردرايت قد تطرفوا في بعض الأحيان إلى الدعاية المباشرة لقضية السود فإن عذرهم في ذلك أنهم أرادوا أن يلفتوا النظر إلى قضيتهم على المستوى السياسي والاجتماعي والاقتصادي بطريقة سريعة ومباشرة .

ولكن السمة المميزة للأدب الأمريكي بصفة عامة تكن في خصوبته وتنوعه على الرغم من أن عمره لا يزيد على قرنين من الزمان . صحيح أن جذوره الأولى تنتمي إلى الأدب الأوروبي عامة والإنجليزي خاصة ، ولكن محاولات التأصيل بدأت منذ رالف والدو إيمرسون ، وهنري ديفيد ثورو ، وولت ويتان ، ونثانييل هوثورن ،

وهيرمان ميلفيل ، وإدجار آلان بو ، ومارك ثوين ، وهنرى جيمس وغيرهم من الرواد الذين أرسوا التقاليد القومية للأدب الأمريكى . وعلى الرغم من أن معظمهم زار القارة الأوروبية عدة مرات ، وبعضهم استقر فيها بقية عمره إلا أنهم لم ينسوا هويتهم الأمريكية ورفضوا نظرة التعالى التى نظر بها إليهم الأوروبيون على أساس أنهم أمة ناشئة ، ساذجة ، بدائية لا يمكن أن ترتفع إلى مستوى التقاليد الأوروبية العريقة . ولم ينتج عن الاتصال بين الثقافة الأوروبية والثقافة الأمريكية أن وقع الأدب الأمريكى فى برائن التقليد الأعمى والتبعية الساذجة بل تمكن من إثراء تراثه بالجديد والأصيل من التراث الأوروبى دون أن يشوه شخصيته القومية المميزة .

وقد تشكلت هذه الشخصية القومية بفعل العوامل التاريخية والجغرافية المتعددة التى مرت بها الأمة الأمريكية فى مراحل إنشائها الأولى . من هذه العوامل تعدد الأجناس التى هاجرت إلى القارة الجديدة بكل خلفياتها الثقافية والحضارية المختلفة مما أدى إلى خصوبة المصادر التى استمد منها الأدب الأمريكى حيويته . وهى المصادر التى امتزجت بالثقافة الأنجلوسكسونية واللاتينية المسيطرة مما منحها لونا قوميا مختلف فى جوهره عن الثقافة الأوروبية . وقد ساهمت اللغة الإنجليزية فى توحيد الأدب الأمريكى ولكنها لم تصبغه بصبغة إنجليزية فى الوقت نفسه . بل إن بعض الأدباء الأمريكيين من أمثال هـ . ل . منكن ورنج لاردنر حاولوا محاولات لغوية وأدبية لكى يبتكروا ما أطلقوا عليه اللغة الأمريكية على سبيل التبريق الكامل بين الثقافة الإنجليزية والثقافة الأمريكية .

ومن العوامل الجغرافية التى أثرت فى الأدب الأمريكى المساحات الشاسعة الأطراف التى تتكون منها القارة الأمريكية والتى خلقت روح الاستكشاف والانطلاق وراء الحدود عند المواطن الأمريكى . فنشأ عندهم ما سمي بجبل الرواد أو الآباء المؤسسين الذين زحرت بهم الروايات التى تمجد بطولاتهم وتبلور صراعاتهم فى مواجهة عوامل الطبيعة القاسية المتمردة . وقد كرس بعض الروائيين أعمالهم لهذا المضمون من أمثال هيرمان ميلفيل ، وجيمس فينيمور كوبر . وجاك لندن ، وويللا كاتر . وكان هذا من الفروق الأساسية بين الأدب الأوروبى والأدب الأمريكى . ففى تلك الفترة كان معظم الأدب الأوروبى يدور داخل الصالونات والمنازل الأنيقة المغلقة ، أما الأدب الأمريكى فقد انطلق مع عناصر الطبيعة البرية التى وقفت للإنسان الجديد بالمرصاد . ولكنه قبل التحدى لإثبات وجوده وبناء حضارته . وكانت الطبيعة الجغرافية المتنوعة فى المناخ والتضاريس سببا فى ثراء المضامين التى احتوت عليها أعمال أدباء أمريكا خاصة فى المراحل الأولى من التكوين .

وانعكست هذه الخصائص الجغرافية على شخصية الأديب الأمريكى الذى مجد القوة والاندفاع والانطلاق بل العنف والقسوة فى أحيان غير قليلة . وامتزج فى داخله حب الطبيعة بتحديها وإخضاعها لإرادته . ولذلك كانت الروايات الأولى زاحرة بالأحداث المادية ، والمغامرات العنيفة ، والتحديات الصارخة . وانخفضت فيها نسبة الحوار الهادئ والفكر الفلسفى إلى أدنى درجة . واستمرت هذه الخصائص لكى تفرض نفسها على وجدان الأجيال التالية من الكتاب كما نجد فى أعمال إيرنست هيمنجواى ، ويوجين أونيل ، وف . سكوت فترجيرالد ، وارسكين كالديويل ، وكليفورد أوديتس .

وهذا العنف الذي يزخر به الأدب الأمريكي لا يرجع فقط إلى أسباب جغرافية بل إلى أسباب تاريخية أيضا . فعلى الرغم من أن الحرب الأهلية الأمريكية انتهت منذ قرن ونصف من الزمان ، إلا أنها ساهمت في توضيح الحدود الفكرية والوجدانية بين الشمال الصناعى والجنوب الزراعى الذى أدى تمسكه بنظام الرقيق إلى الخروج على الاتحاد الفيدرالى برئاسة أبراهام لينكولن واشتعال الحرب الأهلية التى شملت الأمة كلها . كانت إراقة الدماء شيئا عاديا للغاية ، مما ترك جروحاً غائرة في وجدان الأمة ، وانعكس بالتالى على عشرات القصائد ، والروايات ، والمسرحيات ، التى جسدت أبعاد المأساة التى عاناها الإنسان الأمريكى . ولكن انتهاء الحرب وعودة الاتحاد لم يضع حدا للفروق الفكرية والوجدانية بين الشمال والجنوب . بل إن الأدب في الجنوب الأمريكى له من الخصائص المستقلة ما يمكن دراسته على حدة كما نجد في أعمال روبرت بن وارين ، وتيسى وليامز ، وإرسكين كالذويل ، وكارسون مكالرز ، ووليام فوكرز وغيرهم .

ولكن كل هذه التناقضات ، ساعدت في إثراء الأدب ، وربطه بقضايا الإنسان الأمريكى . وكانت النتيجة الإيجابية لهذا ، أن هذا الأدب استوعب معظم المذاهب الأدبية ، واستفاد منها دون أن ينقاد لها ، ويقلدها بالتبعية . فنجد الطبيعية في أعمال سنكلير لويس ، وفرانك نوريس ، وثيودور درايزر ، وهاملين جارلاندر ، والين جلاسجو ، وجون ستاينيك . كما نجد التعبيرية في أعمال بوجين أونيل ، وآرثر ميللر ، وثورنتون وايلدر ، واروين شو . بينما نلاحظ البدائية الرومانسية ، في أعمال جاك لندن ، وويللا كاتر ، والكلاسيكية المعاصرة ، في أعمال ت . س اليوت وإزرا باوند وأرشيبالد ماكليش وروبرت لويل وكاثرين آن بورتر . والالتزام العقائدى في أعمال إدوارد بيلامى وآبتون سنكلير وريتشارد رايت . والاتجاه السيكلوجى ، في أعمال نورمان ميلر وهنرى جيمس وثيودور روثكه . كما نجد المدرسة التصويرية الإيماجية ، في أشعار باوند ، وإمى لويل ، ووليام كارلوس ويليامز ، وهيلدا دوليتل .

هذا عن الاتجاهات العالمية ، التى استوعبها الأدب الأمريكى ، واحتواها . أما عن الاتجاهات الفلسفية ، التى ابتكرها الأدب الأمريكى : فيكفى أن نذكر الفلسفة الترانسيدنتالية التى تشكل مزيجا من المثالية ، والرومانسية ، وتنادى بحب الطبيعة البدائية ، وبوحدة الوجود ، وبالتعبير التلقائى عن الذات التى تحتوى على الضوء الهادى الموصل إلى المعرفة الحق . وقد تأصلت هذه الفلسفة من خلال كتابات إيمرسون وثورو وأشعار إميلي ديكنسون وروايات هوثورن . وهى - إن لم تكن فلسفة متكاملة بمعنى الكلمة - إلا أنها تركت بصماتها واضحة على الأدب الأمريكى ، حتى عصرنا هذا ، وبالتالى ساهمت في منح الشخصية المميزة : وهى شخصية خصبة ، وغنية ، بدليل أنها أمدتنا بالمادة العلمية الكافية ، لتأليف هذه الموسوعة التى بين يدي القارئ ، والتي نرجو أن يجد فيها سباحة ممتعة ، بين المعالم الأدبية التى شيدها الإنسان الأمريكى ، على مدى قرنين من الزمان .

د . نبيل راغب





(١٩٥٥ - ١٩٠٩)

جيمس آجي شاعر وروائي وناقد سينمائي استطاع أن يلفت النظر إلى أعماله الشعرية . والروائية . على الرغم من قلتها ، ولكنه لم يكن صاحب فكر محدد . بل كان أدبيا محترفا يجيد استخدام كل أدوات الصنعة . ويعرف كل أسرارها . وأدى هذا إلى انقياده إلى بعض الاتجاهات الطليعية ظنا منه أنها المدرسة الفنية الجديدة التي ستسيطر على الذوق العام . ولا يحمل به أن يترك مهارته الفنية تعالج اتجاهات قديمة . ونظرا لأنه لم يستوعب هذه الاتجاهات الطليعية التجريبية حتى يتخذ منها موقفا محددًا ، فقد كانت أشعاره التقليدية وعلى رأسها ديوانه الأول « اسمح لي بالرحيل » ١٩٣٤ من أفضل ما كتب من شعر . فلا بد أن يتسق الفكر مع الفن لأن المضمون لا ينفصل عن الشكل ، فكل منها يؤدي إلى الآخر . تأثر الشكل عنده بالموسيقى بسبب حبه الجارف لها . وتجلى ذلك في الإيقاعات التي يكتب بها الشعر والنثر على حد سواء . وكان متمكنا من التعبير الفني عن أدق الأحاسيس الإنسانية ، وأيضا من البلاغة التي تستخدمها اللغة الإنجليزية للوصول إلى أقوى الألفاظ والحمل قدرة على تجسيد المعاني وبلورتها .

ولد جيمس آجي في مدينة نوكسفيل بولاية تينيسي وترى في منطقة جبل كمبرلاند الذي يقع في نفس الولاية . وهي المنطقة التي اتخذ منها خلفية وصفية لرواياته التي تأثرت كثيرا بأسلوبه كشاعر . فهي زاخرة بالرموز الموحية . والصور المكثفة ، والإيقاعات التي تجسد الحالة النفسية التي تمر بها الشخصية . كان آجي من الروائيين الذين يؤمنون أن الشعر هو روح كل الفنون وليس مجرد نظم أو إيقاع أو بحر ولذلك رأى الشعر في الناس والسهول والجبال . وبهذا لا يمكننا التفريق بين شعره ونثره ، فكلاهما نتاج لنفس الفكر والوجدان . بدأ آجي حياته شاعرا عندما نشر ديوانه الأول « اسمح لي بالرحيل » عام ١٩٣٤ وذلك بعد تخرجه في هارفارد عام ١٩٣٢ . ومن هنا كانت نظرتة إلى الكون نظرة شاعر في كل كتاباته بدون استثناء .

بدأ آجى حياته العملية بالصحافة وفي عام ١٩٣٦ أرسلته مجلة « فورتشن » لقضاء بضعة أسابيع مع عائلات فلاحي ألاباما الذين يدفون ايجار الأرض التي يزرعونها من نسبة محددة من المحصول ، ولكي يوافي المجلة بتقرير عن أوضاعهم الاجتماعية . ولسبب غير معروف لم ينشر التقرير في المجلة فاحتفظ آجى بحقوق نشره لحسابه الخاص ، . ونشره بالفعل مسلسلا مع صور لوكوكر إيفانز بعنوان « دعنا نمدح مشاهير الرجال » ١٩٤١ . وفي عام ١٩٣٩ التحق بهيئة تحرير مجلة « تايم » كما عمل ناقدا سينمائيا لمجلة « الأمة » من عام ١٩٤٣ إلى عام ١٩٤٨ . وأصبح منذ ذلك الوقت من أشهر المعلقين السينمائيين في الولايات المتحدة وأصبحت مقالاته تنشر في عدة مجلات على رأسها « لايف » ، و « بارتيزان ريفيو » و « الصوت والضوء » وقد نشرت كتاباته السينمائية كلها في مجلد واحد عام ١٩٥٨ بعد وفاته . ومن الواضح أن السينما قد حرمت الأدب الأمريكي من شاعر وروائي كان من الممكن أن يقدم عطاء أكبر من الذى قدمه بالفعل .

كانت أول رواية لآجى عام ١٩٥٤ بعنوان « الحراسة الصباحية » وهي تتخذ مضمونها من يوم واحد في حياة صبي في الثانية عشرة من عمره يتلقى تعليمه في مدرسة تابعة لإحدى كنائس تنيسى . وعلى الرغم من أن النقاد قد استقبلوها بالترحيب والتقدير . إلا أنها لم تلق رواجاً بين جمهور القراء العاديين مثلما حدث لرواية « موت في العائلة » التي نشرت عام ١٩٥٧ بعد وفاته وفازت بجائزة بوليتزر ، وتحولت إلى مسرحية ناجحة أيضا . وهي الرواية التي ارتبطت باسم آجى في تراث الأدب الأمريكي ، وأبرزت قدرته على الوعي الحاد بتناسق الشكل الفنى وإضافة كل ما يفيد في تطوير الأحداث . وإذا كان آجى قد استمد مادتها الأساسية من ذكريات طفولته ومن شخصيات أسرته ، فإنه لم يحولها إلى مجرد سيرة ذاتية في قالب روائى . صحيح أن وفاة أبيه في بداية العشرينيات قد تركت آثارا نفسية عميقة في وجدانه وفي وضع عائلته ، وصحيح أيضا أنه اتخذ منها محورا لأحداث روايته وشخصياتها ، ولكنه نظر إليها من الجانب الدرامى الناضج الذى ينأى عن التسجيل المباشر للأحداث .

رأينا أثر هذا الحدث الدرامى المأسوى على الأم ماري ، وعلى ولديها روفوس وكاثرين ، وعلى دائرة الأقارب المحيطة بالأم . ولا يقتصر آجى على تصويره الآثار الاجتماعية لهذا الحدث ، بل يتوغل في الكيان النفسى لشخصياته ويقدم لنا قطعة حية من الإحساس الحاد مثلما نجد في المواقف التى تجلس فيها العائلة معا ، ثم يشعر كل أفرادها بروح الأب الميت وهي تدخل الغرفة وتسرى في فكر كل منهم . بهذا الأسلوب « الميتافيزيقى » يجسد لنا آجى الأثر العميق الذى تركه الأب الراحل على المستوى « الفيزيقى » للمموس ، فالعملية ليست مجرد إثارة للرعب . إنها إخراج الأحاسيس المجردة للشخصيات إلى حيز الوجود الدرامى المادى . بل إن القارئ يتأثر كثيرا ، عندما يسمع الطفل « روفوس » الذى بلغ السادسة فقط من عمره وهو يقول للأطفال الآخرين في المدرسة : « إن فقدته لأبيه جعله يبدو مميزا وبارزا على أقرانه الذين يعيشون مع آبائهم » هذا لأن عالم الطفولة لا يتأثر كثيرا بفقد الكبار .

بهذا الأسلوب تخرج الرواية من حدود المضمون الذى يدور حول أسرة معينة ، إلى البشرية جمعاء بكل أحاسيسها المتناقضة والمتنازعة . وكان آجى حريصا جدا على موضوعية السرد الروائى ، والتجسيد الدرامى الذى

ساعده على النظر إلى الأسرة وكأنها أية أسرة أخرى غير أسرته . والدليل على تجنبه للتسجيل الواقعي المباشر أن شخصية الأب الراحل تبدو أقوى بمراحل من الشخصيات الحية الموجودة بالفعل . ذلك لأن الأدب الناصح ، ينظر إلى الكون ككل ، ويرى في الحياة أو الموت ، مجرد وجهين لعملة واحدة ، وهي « الوجود » . وإذا كان الأدب يستمد مادته الخام من الحياة اليومية للناس إلا أنه ينطلق منها لكي يحصل على نظرة شاملة لقوانين الكون التي تحكم حياة كل المخلوقات المرئية وغير المرئية على حد سواء . وكانت رواية جيمس آجي محاولة جادة وناضجة في هذا السبيل .

بعد إدوارد آلي من الكتاب المسرحيين الشبان الذين تعقد عليهم أمريكا الأمل في دفع المسرح الأمريكي المعاصر خطوات جديدة صوب التطور والأصالة والنضج . فقد استطاع أن يقدم في السنوات الأخيرة مسرحيات ناضجة ، ورائدة ، أثارت ضجة كبيرة - سواء على مستوى النقاد ، أو على مستوى الجمهور العادي . ويرجع احتفال أمريكا بكل كاتب مسرحي جديد وأصيل . إلى ندرة الكتاب المسرحيين الذين أنجبهم ، واستطاعوا غزو عالمنا المعاصر . فالعالم لا يعرف عن المسرح الأمريكي سوى يوجين أونيل وتينسي ويليامز وآرثر ميللر وذلك في الفترة من نهاية القرن الماضي وحتى يومنا هذا . وباستثناء أونيل فإن المسرحيات التي أنتجها الآخرون كانت - من القلة وأحياناً من الندرة . بحيث لم تغط مساحة واسعة من خريطة المسرح العالمي المعاصر . ولعل هذا يرجع إلى سيطرة المسرح التجارى الممثل في بروودواي على الحياة المسرحية في أمريكا . وبرغم أن إنجازات آلي في فترة الستينيات تراوحت بين الجودة والعمق وبين الضحالة والتصنع ، فإنه مازال يحتل مكان الصدارة في جيل الكتاب الذى جاء بعد جيل ويليامز وميللر . يبلغ آلي الآن السادسة والأربعين من عمره ، وما زال المستقبل أمامه رحباً . يدعمه في ذلك ماضيه ، الذى حقق فيه شهرة عالمية ، كانت نتيجتها أن ترجمت له مسرحيتا « قصة حديقة الحيوان » و « من الخائف من فيرجينيا وولف » إلى معظم اللغات الحية . وقد يرجع الاهتمام العالمى بآلي : إلى أنه لم يحرص نفسه في نطاق خط فكرى ، أو فنى ، معين ، بحيث يكرره بتنوعات مختلفة في أعماله المسرحية المتتابعة ، بل حرص على أن ينوع موضوعاته ومضامينه الفكرية وكذلك أساليبه وأشكاله الفنية . ولذلك فإنه من الصعب إطلاق حكم نقدى عام على أعماله ككل . والدراسة التحليلية الموضوعية لمسرحه ، تحتم مناقشة كل مسرحية وتحليلها على حدة ، حتى يمكن تقديم صورة شاملة ، وغير مبتورة ، للقارئ حتى يصدر حكمه الشخصى على مسرح إدوارد آلي بعيداً عن التعميمات المتعسفة .

في مسرحيته الأولى « قصة حديقة الحيوان » التي كتبها من فصل واحد عام ١٩٥٩ يقدم آلي من خلالها قصة بسيطة للغاية ، حيرت النقاد والجمهور على حد سواء . ولكنهم اعترفوا - - فيما بعد - أنها كانت من أفضل مسرحيات آلي . والمعنى غير المباشر الكامن في خلفية المسرحية أن طريق الشذوذ طريق مسدود . ويتخذ آلي الشذوذ الجنسي كمثل لهذا . أما على السطح ؛ فالمسرحية تبدو في منتهى الضحالة ، والسذاجة ، للمتفرج أو القارئ المتعجل . في المسرحية نرى جيري ، شاباً أشعث الشعر يجلس في سنترال بارك بنيويورك على مقعد في مواجهة بيتر الذي يتألق في ملبسه والشعر الأبيض يكاد يغطي رأسه . ونعرف أنه في منتصف العقد الرابع من عمره . يحاول جيري أن يجذب اهتمام بيتر فيحكي له محاولته الفاشلة في إنشاء نوع من الصداقة بينه وبين كلب صاحبة المنزل الذي يقطنه . وبعد «مونولوج طويل» يوجه جيري سكينه إلى بيتر الذي وقف أمامه كسلاح صلب للدفاع عن نفسه . وإد بجيري يلقى بنفسه عليه متعمداً على ما يبدو ، وعندما يشعر باقتراب المنية يقول جيري لبيتر : « شكراً لك يا بيتر . فقد قصدت إلى ذلك قصداً . . وقد أمتعتني يا عزيزي بيتر » .

#### المعاني المجردة والرموز المجسدة :

والقارئ أو المتفرج الذي يقتصر على فهم هذا المعنى المباشر ، سيجد المسرحية في منتهى السذاجة ، بل في منتهى السخافة . ولكنه إذا توغل في العالم الرمزي عند آلي فسيجد من الأبعاد والأعماق والإيحاءات ما يمنح المسرحية خصوصية درامية غزيرة . فالشذوذ الجنسي هو النعمة الرئيسية في المسرحية . وهو ينظر إليه على أنه إحدى المآسي أو الأمراض التي تصيب النفس البشرية لدرجة أنها قد تقضى عليها في بعض الأحيان . فجيري لا يحاول بصراحة أن يمارس الشذوذ مع بيتر ، ولكن سلوكه يؤكد رغبته في هذا النوع من الممارسة بل إن كل كلمة ينطق بها توحى إلى المتفرج الواعي بأحد الرموز التي تجسد هذه الرغبة العارمة ونظراً لأن بيتر غير مدرك للدوافع الخفية التي تحجر جيري على أن يسلك ذلك النحو تجاهه ، فإن سلوك بيتر نفسه يتحول إلى نوع من الكوميديا القائمة على الجهل بنيات الآخرين .

وفيما يختص بالمنهج الرمزي ، فإن آلي يتشابه إلى حد كبير مع تينيسي ويليامز عندما يقوم بترجمة الشيء المادى المجسد إلى رمز درامى بحيث كلما ذكر هذا الشيء في الحوار فإنه في الحال يتبادر إلى ذهن المتفرج كل الدلالات والإيحاءات والمعاني المرتبطة به . ويعتمد آلي أساساً على نوعين من الرموز : النوع الأول يمثل الكلاب والقطط ، والنوع الثاني تمثله الحيوانات والخضراوات . فإذا كانت الكلاب ترمز إلى الذكور فإن القطط ترمز إلى الإناث . ولذلك عندما يعبر عن رغبته في إنشاء علاقة مع كلب فهو يعبر في الوقت نفسه عن شذوذه الجنسي . والحيوان بصفة عامة يرمز إلى الحياة الجنسية السليمة التي لا يمكن أن تخضع للميول الشاذة . أما الخضراوات فلأنها لا تنتمي إلى التذكير أو التأنيث ، فيمكن أن تتراوح بين هذا وذاك . وأيضاً فإن الشئال والجنوب في مسرحيات آلي يرمزان إلى نفس الإيحاءات الجنسية .

فإذا استطاع المتفرج أن يفك هذه الرموز ، فإن المسرحية الحقيقية تبدو زاخرة بالمعاني والإيحاءات. والبي يحاول التأكيد على خطأ النظرة التقليدية إلى الشذوذ الجنسي بصفة خاصة ، والشذوذ البشرى بصفة عامة .

فالتجاهل أو النفور أو الاحتقار أو الاشمئزاز ، كل هذا لن يعيد الشخص الشاذ إلى الجرى الطبيعي للحياة . بل ربما أجبره على التوغل في طريق الشذوذ أكثر فأكثر . وإنما التفهم والتحليل ثم العلاج الذى يتبعها هى الوسائل الناضجة لتلافي هذه العيوب الإنسانية . ويعتقد آلبى أن المسرح بإمكاناته الدرامية الموحية يمكن أن يساهم بدور فعال في القضاء على الاعوجاج الإنسانى . فالفشل في العلاقات الجنسية يرجع إلى الضغوط الاجتماعية بقدر ما يرجع إلى الانحرافات الفردية . ولذلك فمسرحية « قصة حديقة الحيوان » تجمع بين الوعى العميق بوحدة الإنسان في هذا الكون ، وبين الشكل الفنى المتكامل ، الذى يجعلها من أروع ما أنتج المسرح الأمريكى المعاصر .

### أحلام المجتمع الأمريكى :

وبعد نجاح مسرحية آلبى الأولى ، كتب مسرحيتين أخريين من فصل واحد أيضا هما « موت بيسى سميت » عام ١٩٥٩ و « الحلم الأمريكى » عام ١٩٦٠ ، وأيضا كتب في نفس العامين صورتين دراميتين قصيرتين بعنوان « ساندبوكس » و « فام ويام » ١٩٦٠ . ولكن هذا الإنتاج الأخير لا يصل إلى نفس التركيز الدرامى والكثافة الفكرية والشكل المتكامل الموجود في المسرحية الأولى ، وإن كان آلبى يتبع نفس المنهج بإيراد خطين دراميين فقط داخل الإطار الفنى للمسرحية . وتعد « ساند بوكس » أحسن ما في المجموعة الأخيرة فن خلالها يحاول آلبى أن يلقى بنظرة ساخرة على العائلة الأمريكية النموذجية . ولكن لأنه لم يهضم الفكرة تماما فإنه يلوى عنقها وينهى المسرحية بصورة « ميلودرامية » غير متمشية مع السياق العام لها ، حين نرى الجدة تموت في ظروف غامضة لا تفيد في وضع اللمسة النهائية للمسرحية .

في مسرحية « موت بيسى سميت » يسرد آلبى قصتين في إطار درامى واحد . القصة الأولى تدور حول مفهوم العدالة الاجتماعية ، وعلاقتها بالخلفية التاريخية التى تؤثر فيها وتؤثر بها . والمأساة تتركز في أن « بيسى سميت » أصيبت في حادث تصادم عندما كانت تركب عربتها . ولأنها ملونة فلم يسمح لها بالعلاج في مستشفيات البيض ؛ وتكون النتيجة أن تموت متأثرة بجراحها . أما القصة الثانية فتبلور التفكير المحموم الذى يسيطر على عقلية الأمريكين البيض في الجنوب . ولكن آلبى لم يكن موقفا في البناء الدرامى لمسرحيته لأنه قلما تلاقت الفستان وتلاحمت خيوطها .

أما في مسرحية « الحلم الأمريكى » فيرجع فشل آلبى إلى ضخامة طموحه في إلقاء الأضواء الكاشفة على زيف مثل المجتمع المعاصر . وكانت النتيجة ؛ أن سقط ضحية الكوميديا الرخيصة والعواطف الفجة الهوجاء ، ولم يستطع حسه الدرامى السيطرة على الأفكار والارتفاع بها فوق مستوى السوقية . فالواجهة الدرامية براقية ولا معة ، بينما يمكن خلفها الكثير من التفكك والتشتت . وهذا يقودنا بدوره إلى الصورة الدرامية « فام ويام » التى تزيد على « الحلم الأمريكى » في السوء والتفكك . فهى عبارة عن نكتة تافهة تدور حول كاتب مسرحى شاب يحاول أن يستغل النجاح الذى أحرزه من قبل كاتب مسرحى ذوي باع طويل ، في إثبات أن المسرح الأمريكى ليس بفن على الإطلاق بل إنه تجارة من الطراز الأول . ولعل آلبى بهذه المسرحية قد أثبت بالفعل

هذه الحقيقة ، عمليا وليس فنيا .

ولم يقتصر نشاط آلي على كتابة المسرحيات ، بل قام بالإعداد المسرحي للرواية القصيرة الممتازة التي كتبها «كارسون ماكالرز» بعنوان : «موال المقهى الخزين» وبرغم أنه قام بهذا الإعداد في مطلع حياته الفنية ، إلا أنه لم يعرض على الجمهور إلا عام ١٩٦٣ . ولكن لم يكن آلي موقفا إلى حد كبير في هذا الإعداد لأن الرواية كتبت بأسلوب صعب ، خال تماما من الحوار التقليدي ، ولذلك كان على «آلي» أن يكتب كل حوار المسرحية من عندياته ، ولأن آلي - مثله في ذلك مثل كل كتاب المسرح الأمريكي القادمين من الشمال - لا يملك القدرة على الصياغة الدرامية للهجات الجنوب الأمريكي ، فنتج عن هذا : أن انفصل الحوار عن جوهر المضمون ، ولم تستطع المسرحية ، أن تجارى الرواية ، في حساسيتها ، ودقتها ، فبينما كان الحب هو القوة المسيطرة على المواقف في الرواية ؛ نجد الكراهية تسيطر على ما عداها من الأحاسيس في المسرحية .

### مزج الرعب بالكوميديا :

وأول مسرحية طويلة كتبها آلي عام ١٩٦٢ هي مسرحية « من الخائف من فيرجينيا وولف » وفيها : يؤكد مقدرته على مزج الرعب ، بالكوميديا ، في توليفة درامية ، لا تقبل الانفصام . ولذلك : تعد هذه المسرحية ، من أبرع المسرحيات التي كتبت في أمريكا ، بل إنها تعد الرائدة ، في المجال الذي رسمته لأحداثها ، ومواقفها ، وشخصياتها . والهيكلي الأساسي للمضمون بسيط للغاية . نقابل في المسرحية « جورج ومارتا » ، « وجورج » هذا : رجل متوسط العمر ، ويشغل بالتدريس في الجامعة ، بينا زوجه مارتا ، تزيد عليه في العمر قليلا ، ويقوم الزوجان بدعوة « نيك » أستاذ الأحياء الوسيم ، وزوجه المرحه الرقيقة ، « هاني » لتناول المشروبات ، في الساعة الواحدة والنصف صباحا . ولمدة ثلاث ساعات « سواء على المسرح أو خارجه - ينهك الأربعة في الشرب والحديث ، وليس هناك إلا بعض الأحداث القليلة والنادرة التي يمكن التغاضي عنها تماما . وتتطور المواقف في المسرحية : تبدأ كل شخصية بالإفصاح عن مكونات صدرها ، بفعل الكحول ، الذي يسرى في عروقها . ومن خلال هذا : يؤكد آلي أن المظهر الخارجي ، الذي يحرص كل إنسان على تقديمه إلى المجتمع ، ليس إلا واجهة خارجية ، تخفى خلفها كل حقائق حياته الرهيبة ، والتي يؤكد لها لفظ « الذئب » الذي هو ترجمة « وولف » الاسم الثاني لفرجينيا وولف ، الروائية الإنجليزية التي عاشت حياة جنسية بالغة الشذوذ والغرابة .

في أول فصل تصرح مارتا - بعد أن أخذ منها السكر كل ماأخذ - بحقيقة شعورها تجاه زوجها جورج - الذي لم يصل بعد إلى درجتها من السكر - فتقول : إنه تزوجها فقط لأن أباه هو عميد الكلية ، وذلك على أمل أن يستحوذ على العيادة ، بعد أن يعتزلها أبوها . وبرغم هذه العلاقة الحميمة بأبيها ، واعتماده عليه ، كان فاشلا دائما ، بحيث لا يمكن أن يتولى منصبا مثل هذا . بينا يقول جورج لنيك الأستاذ الذي عين حديثا بالكلية ، إن الطموح في الجامعة لا يعتمد على الكفاءة العلمية ، ولكنه ينهض على المهارة التي تدار بها لعبة الكراسي الموسيقية ، وكيف يتحتم على الأستاذ ، أن يسرع بالاستيلاء على كرسيه ، مستخدما في ذلك كل

الحيل ، والألاعيب ، بصرف النظر عن الضرورات الأخلاقية ، التي ربما وقفت عقبة في سبيل تحقيق طموحه الاجتماعي ، الذي لا ينتمي إلى العلم والبحث بصفة .

وفي الفصل الثاني تندمج المجموعة مع بعضها البعض أكثر فأكثر ، فيحكون قصصا غريبة عن بعضهم البعض ، بحيث يعمرى الجميع من الداخل بالتدرج حتى نكتشف أن نيك المغرور برجولته قد وصل إلى مرحلة من السكر جعلته لا يستطيع أن يغرى مارتا بممارسة الجنس معه ، برغم ترحيبها بهذه المحاولة . ثم نكتشف أيضا أن : الابن الذي طالما تكلم عنه جورج ومارتا ، لم يكن سوى أكذوبة كبرى ، لكي يغطيها فشلها ، وعدم مقدرتها على إنجاب الأطفال . وبذلك تكون هذه التعرية النفسية المستمرة ، هي المضمون الأساسي الذي قام عليه البناء الدرامي ، للمسرحية كلها . فالصراع أو العلاقة بين الخارج الظاهر ، والداخل الخفي ، هي التي تشكل كيان الإنسان في المجتمع المعاصر ، وعلى الإنسان أن يوفق بقدر الإمكان ، بين طرفي الصراع ، وإلا وقع بين شق الرحى .

### الحقيقة وقناع الوهم :

برى آلي أن كل إنسان يحاول - بطريقة أو بأخرى - أن يخلق من الأتعة ، والأوهام ، ما يخفى به اضطراباته السيكولوجية ، وما يجعله يبدو بمظهر لائق ، في نظر المجتمع . كل هذا من أجل المقدرة على الاستمرار في الحياة المتقلبة . ولذلك فنحن لا نشعر بالشفقة تجاه شخصيات المسرحية ، بقدر ما نتعاطف معها فعلا ، ذلك في الوقت الذي نرجو ألا نقف نفس مواقفها الحرجة . ولكن يدرك المتفرجون جميعا ، أن احتمال المرور بمثل هذه المواقف ، قائم وكبير ، ولا يبعد أن يكون الكثيرون منهم ، قد مروا بها بالفعل . ولا شك فإن حاجة الإنسان ، إلى مواجهة براءة ، تغطي قبحه الداخلي ، أصبحت حاجة غريزية ، وعلى الإنسان الناضج دائما ، أن يقرب بين الخارج والداخل ، بقدر الإمكان ، حتى لا يصاب بانفصام الشخصية بعد ذلك . ولا يعتمد آلي فقط على المضمون الفلسفي ، بل يستخدم أيضا البناء الدرامي ، لكي يجسده ويبلوره ، فقدرته على توقيت الأحداث ، والاكتشافات النفسية ، تجعل المتفرج يلهث ، مترقبا ما سيكشفه فيما بعد . والحوار أيضا يتدفق في انسيابية وحدة ، سواء في الحاضر أو معبرا عن مخاوف المستقبل ، أو مجسدا للذكريات الماضي . وتمكن آلي من ابتكار لغة فنية خاصة به ، نجحت نجاحا شعبيا باهرا ، لدرجة أنها تمكنت من التغلغل في اللغة الدارجة التي يستعملها الشعب الأمريكي في حياته اليومية . وهذا يرجع إلى أن الشخصيات التي ابتكرها آلي من الحيوية والصدق ، لدرجة أنه يصعب على المتفرج أن ينساها ، بعد انتهاء عرض المسرحية . ولا يمكن الفصل بين الحوار والشخصيات والمواقف ، بل تندمج كل هذه العناصر مجتمعة داخل الكيان النفسي ، للمتفرج نفسه ، ويتحول إلى قطعة من وجدانه ، تمارس تأثيرها على سلوكه وتفكيره .

وإذا كان آلي يعتمد على الإيقاع السريع في كشف الحفايا . والأسرار الدفينة ، إلا أنه يخالف هذه القاعدة في موقف الكشف عن حقيقة الابن المزعوم ، فهو يبطن من الأحداث أكثر من اللازم حتى يشوق المتفرج لاكتشاف الحقيقة ، ولكن هذا الإبطاء يحدث ما يشبه النشاز في الإيقاع العام للمسرحية . وخاصة أن الكذبة



التي تدور حول الابن المزعوم هي الفكرة الرئيسية ، التي تنهض عليها المسرحية ، وبالتالي ، كل الأوهام المزيفة للشخصيات . ولكن تبقى الحقيقة التي تؤكد مدى الهاوية التي يسقط فيها الإنسان من الرعب والزيغ من أجل إبراز قدرته الذاتية الزائفة أمام الآخرين .

كل هذا : يؤكد أن النغمات الأساسية في مسرح إدوارد آلي ، تصدر عن وعيه الحاد ، بالمأساة الكونية ، التي تفرض نفسها ، وبقسوة ، على التجربة الإنسانية بكل أبعادها . ولذلك فهو لا يخلق النمط التقليدي من الأبطال وفي مواجهتهم الأوغاد ، لأنه يتعامل أساسا مع مزيج غريب من المآزق الحرجة ، التي يجد فيها الإنسان نفسه دون سابق إنذار . وشخصياته مهما اختلفت في المظهر . فإننا نكتشف في نهاية الأمر أنها تعاني من نفس الاضطرابات والصراعات والآلام المصحوبة بالفشل والإحباط ، ولعل هذا يرجع إلى عدم مقدرة الإنسان على الاتصال الصحيح والصحي بالآخرين ، لأنه لم يستطع بعد أن يوائم بين كيانه الداخلي وحياته الاجتماعية .

نلسون آلجرين روائي أمريكي قدم تجسيدا حيا للمجتمع الأمريكي ، في أعقاب الانهيار الاقتصادي الذي أثر تأثيراً عميقاً في فترة الثلاثينيات ، والذي قضى على مفهوم الإرادة الحرة المطلقة التي تمتع بها رواد القرن الماضي . فلم يعد الإنسان سيد موقفه ، بل وقع تحت رحمة الظروف الاجتماعية ، والضغط السياسي ، والانهيارات الاقتصادية . وبذلك انقشع الحلم الذهبي القديم ، وظهرت الحياة على حقيقتها الزاخرة بالضيق ، والجهامة ، والبؤس ، والعنف ، واعتقد نلسون آلجرين أن دوره كروائي جاد أن يقدم شريحة من هذا المجتمع لكي يراه الناس على حقيقته أملاً في الوصول إلى وضع أفضل ، من خلال الأدوات الفنية التي تنأى عن الوعظ والإرشاد ، والتوجيه المباشر . ولذلك فإن آلجرين هو ابن عصره بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى . ولكنه لم يتخل عن أدواته الفنية كروائي ، ولم يجعل من رواياته مجرد تسجيلات حرفية لظروف عصره . كانت مهمته تتركز في مضاعفة وعي قرائه بحقيقة عصرهم . حتى يصلوا إلى أولى درجات إثبات الإرادة الإنسانية . ولد نلسون آلجرين في ديترويت ، ولكن كانت شيكاغو هي المدينة التي شكلت نظرته إلى الحياة ، والتي قضى فيها معظم حياته . أصبحت أزقة وحواري الجانب الغربي للمدينة خلفية لمعظم رواياته وقصصه القصيرة . كانت روايته الأولى « الرجل الذي يلبس الحذاء » ١٩٣٥ تجسيدا قاسياً ، وتصويراً مريراً ، لجيل الشباب الذي كبر ، وفتح ذهنه ، في الثلاثينيات ، لكي يرى كل شيء وقد انهار حوله . ضاعت القيم والمثل ، وتلاشت الآمال والأحلام ، وحل محلها الصراع واليأس والضيق . وقد تشكلت رؤية آلجرين من خلال حياته في المنطقة الصناعية في شيكاغو ، وبين مصانع الصلب الرهيبة ، التي اشتهر بها حتى جرائ . تجنّب آلجرين الأساليب المهذبة التي اتبعتها الروائيون المعاصرون ، الذين تجاهلوا الحقائق المرة التي تختلج تحت سطح المجتمع ، وتهدد بانهاره النهائي . فليست المسألة مجرد غوص في أعماق النفس البشرية ، على غرار روايات « هنري جيمس »

و « جيمس جويس » بل هي أخطر من هذا بكثير ، فهذه النفس البشرية لم تتحرر بعد من ضغوط المجتمع التي تشكلها طبقاً لاتجاهاتها العشوائية التلقائية .

في قصة « لم يطلع الصباح أبداً » ١٩٤٢ قدم آلجرين : مزيجاً رهيباً من الفقر والجريمة ، في حياة البولنديين المهاجرين إلى شيكاغو ، والذين يعيشون في الجانب الغربي من المدينة . وقد جلبت هذه القصة الشهرة لآلجرين ، على مستويات كثيرة . وأصبح بعدها رائداً للمدرسة شيكاغو الواقعية ، التي أخذت طابعاً خاصاً بها بين المذاهب الواقعية الأخرى في الرواية الأمريكية . ولكن آلجرين لم يشتهر على المستوى العالمي إلا بعد روايته الهامة « الرجل ذو الذراع الذهبية » ١٩٤٩ التي حازت على جائزة الكتاب القومي . وبطل الرواية « فرانكي ماشين » مقامر من الطراز الأول . قيل عنه : إن خبرته في مجال المقامرة لا تجاري . يجيد جميع أنواع المقامرة . ويعرف جيداً كيف يلعب بالزهر ، والورق ، والروليت ، وغيرها ، من أدوات القمار . ويتضح لنا الجانب الآخر من شخصيته في إدمانه للمورفين والهروين . وعندما تطبق شهرته الآفاق ، ويتمتع بقلب ذى الذراع الذهبية ، يجد لزاماً عليه ، أن يهجر الأزقة والحواري ، التي يقطن فيها مع أقرانه من البولنديين المهاجرين . ولكن إدمانه للهروين يدمره وينتهي به إلى الانتحار . وكما يركز آلجرين على بطله ، يركز أيضاً على المجتمع الذي نرى شرائحه المختلفة ، من خلال عودة فرانكي إليه بعد أن حقن نفسه بالمورفين . تبدو شوارع شيكاغو الخلفية ، والمحال ، والبارات ، والحانات ، والسجن ، والمنازل الكثيرة القذرة ، حيث يقطن المتشردون ، واللصوص ، والخارجون عن القانون . كل هذه المناظر تتداخل وتتشابك من خلال نظرة فرانكي الزائفة إليها . ويبدو فنشل المجتمع جلياً في احتواء هؤلاء الذين لفظهم منذ بادئ الأمر .

وتتوالى أعمال آلجرين فيصدر عام ١٩٤٧ مجموعة من القصص القصيرة بعنوان « البرية المضاءة بالنيون » ويقصد طبعاً بهذه البرية ذات الأضواء الصناعية : المجتمع الأمريكي المعاصر الزاخر بالوحوش والحيوانات ، التي يفترس فيه الكبير الصغير ، والقوى الضعيف . وفي عام ١٩٥٦ أصدر روايته « السير على الجانب الوحشي » التي تتبع فيها نفس المنهج الروائي ، الذي يتفادى المناوأة بالإصلاح الاجتماعي والاقتصادي الذي أغرم به معظم كتاب الواقعية الطبيعية . فهو يكتفي بتجسيد الحياة ، بكل متناقضاتها ، من خلال صغار المجرمين والمقامر ، ومدمني المخدرات ، والعاطلين ، والمتشردين ، والضائعين المتشردين بين البارات والحانات وغيرهم من أفراد المجتمع . فهم في نظره ليسوا بأنماط أو ضحايا تعرض لأغراض الدراسة والتحليل ، وإنما هم بشر أولاً وأخيراً فضياعهم ليس مجرد نتيجة لظلم المجتمع لهم ، وليس مجرد نتيجة أيضاً لبؤس الضعف البشري الكامنة في شخصياتهم ، ولكنه مزيج من الاثنين ، يصعب فيه التفرقة بين الظلم الاجتماعي ، والضعف البشري . فالحياة ليست بالبساطة التي تقبل تصنيف البشر إلى أنماط وخانات . فعالمياً ما يتعثر الالتقاء بين الفرد والمجتمع ويصبح كلاهما ظالماً ومظلوماً في الوقت نفسه . ويتجسد هذا في حديث الشخصيات المتقطع الذي يحمل في طياته بطولات وهمية لا تعنى شيئاً على الإطلاق ، ويرتفع به آلجرين إلى مستوى الشعر الحزين الذي يرى به ضياع أرض اللقاء بين الإنسان والمجتمع . يقول داف بطل رواية « السير على الجانب الوحشي » :  
« أشعر في أعماق نفسي أن أية أرض أذهب إليها هي ملك لله . ولكن الناس يسدون على المنافذ كما لو كان

كل شيء ملكهم . لم أجد سوى المتاعب والضياح . . لا أعرف لماذا ؟ لم أجد سوى قدرة الجشعين على مساعدة بعضهم بعضاً ، أما هؤلاء الذين يأخذون الأمور ببساطة ، وبحسن نية ، فيعيش كل منهم في واد منفصل عن الآخرين . . فليساعدك الله إن كنت أسود . . أو فقيراً . . أو عاطلاً . . وليساعدك الله عندما تلهث وتصارع لأن أحداً آخر لن يساعدك البتة . » .

يحاول آلجرين أن يقدم بطله الجديد هرقل العصر الحديث ، في شخصية داف الذى يملك بعض الطرق البدائية لكى يشق طريقه في أحراش المجتمع المتكاثفة . فهو يستخدم فحولته الجنسية لكى يثبت وجوده وكيانه ويقرر أن يكون ثروة في نيواورليانز في مجتمع الثلاثينات الذى طحنته الأزمة الاقتصادية . ولكن كيف لهذه البدائية الساذجة أن تصمد في وجه هذا المجتمع ؟ كان من الطبيعي أن ينقش حلم داف الذى عاش عليه ، وينتهى به الأمر إلى إصابته بالعجز الجسدى الذى يرمز إلى عجزه النفسى والروحى في مواجهة هذا المجتمع المتعفن . فلم تعد القوة الجسدية الفتية بقادرة على الصمود أمام هذه التيارات المتوترة .

ومن الواضح أن آلجرين يشارك بطله هذا التشاؤم من مصير المجتمع فقد دفعه الصدق الفنى إلى الإيمان بأن التشاؤم الصادق خير من التفاؤل المزيف . وأضنى هذا على شخصياته نوعاً من الإقناع الفنى . فقد تقبلهم آلجرين على علائهم ولم يحاول دفعهم إلى فلسفة الأمور وتبريرها بأسلوب يعلو عن قدراتهم الفكرية والاجتماعية والنفسية . وربما تصور البعض أن آلجرين كان امتداداً للمدرسة الواقعية التى أسسها هاملين جارلاندر ، وفرانك نوريس ، وثيودور درايزر . ولكن آلجرين يتميز عنهم بأنه رفض الخضوع لأى مذهب فنى أو فكرى مسبق ، ولم يخضع شخصياته لأفكار واتجاهات فلسفية لا تصل إلى مستواها . بل ترك المضمون الفكرى يشكل البناء الدرامى لعمله تلقائياً ، ولم يساند فكرة ضد فكرة أخرى لأن الحياة عنده لا تحتتمل الانحياز إلى جانب دون الآخر ويجب على الإنسان أن يتقبلها في مجموعها ، لكى يعرف بعد ذلك كيف يشق طريقه من خلالها . هنا يكمن أهم إنجاز فنى لآلجرين الذى اتخذ من المجتمع المعاصر مضموناً لروايته ، دون أن يحيلها إلى نظريات اجتماعية ، أو اقتصادية تنادى بإصلاحه . فقد أدرك أن وظيفته كأديب فنان تكمن فقط في تجسيد الحياة بكل صراعاتها وتناقضاتها لكى يزيد من وعى الإنسان بها ، وبالتالي تزداد معرفته بها ، مما يساعده على إثبات وجوده بطريقة أو بأخرى . ولا يهم إذا كانت نهايته الفشل أو النجاح ، فيكفى أنه سمى إلى تأكيد إرادته كإنسان .

(١٨٣٢ - ١٨٨٨)

لويزا ألكوت رائدة في مجال الرواية الأمريكية . وعلى الرغم من أنها لم تكن ذات وعى حاد بضرورات الشكل الفني ، ولم تكن تفرق بين فن الرواية وأدب السيرة الذاتية ، إلا أن البذور الأولى للفن الروائي كانت موجودة في أعمالها مثل الرسم الدقيق والحي للشخصيات ، والتصوير المقنع للجو المحيط بها . والسرد السلس المتدفق للأحداث . والحوار المناسب لتفكير الشخصية وثقافتها . من السهل أن نجد هذه العناصر عندها . ولكن من النادر أن نجد ربطاً درامياً بينها بحيث يؤدي إلى الوحدة العضوية الموضوعية التي يتميز بها الشكل الفني الناضج . ولم تعتمد لويزا ألكوت كتابة الرواية كفن بقصد ووعي ، ولكنها اتخذت منها مجرد مهرب من حياتها الشاقة الكثيرة . فكانت بالنسبة لها هواية بكل ما تحمله من عفوية وتلقائية غير خاضعة للمعايير الفنية المتفق عليها . ومع ذلك فهذا لا ينقص من دورها الريادي في مجال الرواية . فقد مهدت الجو والطريق لمن جاء بعدها من الروائيين . وأوضحت لهم رواياتها بعض الأساليب الفنية في إدارة الحوار ، وخلق الشخصيات ، وتطوير السرد . وغالباً ما يتجاوز النقاد عن أخطاء الرواد الذين لا بد لهم من الاعتدال على مبدأ المحاولة والخطأ . وقد استفادت لويزا ألكوت أيضاً من قدرتها على قرص الشعر في خلق الجو الموحى في رواياتها . وهذا يضيف إلى رصيدها الريادي في مجال الأدب الأمريكي بصفة عامة .

ولدت لويزا ألكوت في مدينة جيرمان تاون بولاية بنسلفانيا حيث يملك أبوها مدرسة ويديرها . وكانت هذه المدرسة بمثابة المقر الذي قضت فيه لويزا شبابها . وعلى الرغم من أنها تلقت تعليمها كله على يد أبيها إلا أن عقلها كان من النضج بحيث استقلت بتفكيرها وأصبحت لها نظرة خاصة في الحياة . وقد أوجد هذا عندها إحساساً بالذنب تجاه أبيها لأنها لم تجله الإجلال الواجب الذي يتلقاه من أخواتها . ولم تكن حياتها مريحة اقتصادياً . بل اضطرت إلى القيام ببعض الأعمال اليدوية الشاقة لكي تساهم في مصروفات البيت . ولكي تهرب من هذا الجو

الكثيب المحيط بها ، لجأت إلى الكتابة التي وجدت فيها متنفساً مريحاً لكل ما يعتمل في وجدانها من أفكار وصراعات . وكان أول كتاب لها بعنوان «أساطير الورد» الذي كتبه في السادسة عشرة من عمرها ، ولكنه لم ينشر إلا عندما بلغت الثانية والعشرين .

في عام ١٨٦٣ نشرت أول كتاب لها يحوز على شهرة بعنوان «لقطات من المستشفى» الذي اعتمدت في مادته على خطابات التي أرسلتها عندما خدمت كمرمضة متطوعة في المستشفى العسكري بجورج تاون . وكانت الخطابات زاخرة بصور حية وناضجة لكل ما تقع عليه عينها ، ومن خلال هذا العمل استطاعت أن تتعرف على إمكاناتها في السرد والوصف . وهي الإمكانات التي برزت عام ١٨٦٩ عندما أصدرت أعظم عمل عرفت به ، وهو روايتها «نساء صغيرات» التي جلبت لها الشهرة سواء داخل وطنها أو خارجه . وقد استمرت نجاحها فأتبعها بسلسلة روايات مشابهة . كانت كلها موجهة إلى أجيال الشباب أساساً ، ومع ذلك كان لها جمهور كبير من الشيوخ والكهول . من هذه الروايات «فتاة من طراز قديم» ١٨٧٠ . و«رجال صغار» ١٨٧١ ، و«حقيبة العم جو» ١٨٧٢ ، و«أبناء العمومة الثمانية» ١٨٧٥ ، و«تفتح الزهرة» ١٨٧٦ ، و«تحت ظلال الزنابق» ١٨٧٨ ، و«أبناء جو» ١٨٨٦ . وقد ماتت لويزا ألكوت في بوسطن في نفس اليوم الذي تم فيه دفن أبيها .

ومن الواضح أن المضمون الروائي عندها يعتمد أساساً على سيرتها الذاتية ، وحياتها الخاصة . فرواية «نساء صغيرات» تتخذ من شخصيات عائلتها مادة للمواقف والأحداث ، بينما تعتمد رواية «رجال صغار» على حياة أبناء أخواتها . وقد نافسها في مجال كتابة الروايات عن حياة الشباب رواي معاصر لها يدعى جاكوب أبوت ، ولكنها كانت أكثر أصالة ودقة منه ، بحيث عمجز عن مجاراتها إلى نهاية الشوط . ومازالت بعض رواياتها رائجة تجارياً حتى الآن - وبعد مضي حوالي قرن من تأليفها - بل ترجم معظمها إلى اثني عشرة لغة . وتحولت رواياتها «نساء صغيرات» إلى مسرحية ناجحة ، وقدمتها السينما الأمريكية مرتين بنجاح كبير ، ولذلك يجدر بنا أن نلم بها بلامة سريعة حتى نتعرف على ملامح الفن الروائي عند لويزا ألكوت .

صدرت «نساء صغيرات» في جزأين : الأول عام ١٨٦٨ والثاني ١٨٦٩ وقد تحددت في عنوانها الفرعي بأنها رواية لصغار القراء . وكانت النساء الصغيرات كالأني : ميج ، وجو ، وبيث ، وإيمي . وقد كتبت هذه الأسماء مع العنوان الرئيسي . ولم يكن في نية لويزا أن تكتب هذه الرواية أصلاً لولا اقتراح توماس نايلز أحد الناشرين وأصحاب المطابع في بوسطن الذي أغراها بكتابة تاريخ عائلتها كما لمسته بنفسها في قالب روائي . وكان الاقتراح إيجابياً وبناءً للغاية بحيث جلب الشهرة والثروة لها . وعلى الرغم من أن الفتيات الصغيرات كن الجمهور المقصود بالرواية ، فإنها استطاعت أن تتغلغل إلى القراء الأكبر سناً ، وأصبح كثير من مشاهدها ومناظرها من صمم الأدب الفولكلوري في أمريكا .

تدور أحداث الرواية حول أربع أخوات ، لكل منهن وضع خاص وشخصية مختلفة ، فالبطلة جومارش فتاة تميل إلى الحركات والتصرفات العنيفة ، وترغب في شق طريقها ككاتبة . والأخت الكبرى ميج تتمتع بمجال سافر أخذ وتمنى أن تعيش حياتها كسيدة صالون من الطبقة الراقية . أما بيث فهي فتاة تغطي وجهها حمرة الحجل وتهوى الموسيقى التي تخلق لها عالماً خاصاً بها . بينما تأمل إيمي أن تصبح فنانة عظيمة مشهورة حتى تشبع

نزعها الأنانية المتفردة في إثبات ذاتها . وتبدأ خيوط النسيج الروائي في التشابك بدخول جارههم الشاب الثرى ثيودور لورانس أو «لورى» كما كانوا يدللونه . كان يرغب في الزواج من جو ولكن تشاء الظروف أن يتزوج من إيمي ، بينما تتزوج جو من أستاذ جامعي كهل يدعى بهير . ولم يكن للرواية شكل فني متكامل بحيث استطاعت المؤلفة أن تضيف إليها ملاحق جديدة كلما طرأ على بالها أفكار جديدة . كانت تظن أن لذة السرد الروائي هي متعة كافية في حد ذاتها للقارئ . ولذلك يتوقف إنجازها الأدبي عند هذه الحدود . ولكن هذا لا ينفى أنها مهدت الطريق للروائيين الأمريكيين الذين أرسوا تقاليد الرواية مع مطالع القرن العشرين .

(١٨٨٨ - ١٩٦٥)

توماس ستيرنس إليوت من أعمدة النقد والشعر المعاصر . وصاحب مدرسة أدبية تركت بصماتها واضحة على المسرح والشعر بصفة خاصة . وعلى الأدب العالمي بصفة عامة . ولد عام ١٨٨٨ في بلدة سان لويس بولاية ميزوري بالولايات المتحدة . وتلقى تعليمه في جامعة هارفارد ثم في كل من جامعتي أوكسفورد بإنجلترا والسوربون بفرنسا . وبعد الانتهاء من دراساته الأكاديمية استقر في إنجلترا واشتغل بالتدريس في مدرسة هاي جيت بلندن . ثم شغل وظيفة إدارية بأحد المصارف في الفترة من عام ١٩١٩ وحتى عام ١٩٢٢ . ولكن كانت الوظيفة بالنسبة له مجرد مصدر للرزق . أما نشاطه الأدبي فلم يبدأ منذ شبابه الباكر عندما اشتغل مساعداً لرئيس تحرير المحلة الأدبية التي عرفت باسم « ايجويست » . وفي عام ١٩١٧ صدر له أول ديوان شعري بعنوان « بروفروك وملاحظات أخرى » . وبعد ذلك بعامين صدر ديوانه الثاني بعنوان « قصائد » كما ظل يشغل منصب رئيس تحرير مجلة « المعيار » منذ أن بدأت في الصدور عام ١٩٢٢ وحتى اختفت عام ١٩٣٩ .

وكانت قصيدته « الأرض الخراب » التي نشرت عام ١٩٢٢ سبباً في الشهرة العالمية المدوية التي حازها بعد ذلك . برغم أنها قوبلت بالهجوم العنيف أول الأمر عندما فوجيء القراء والنقاد بنهجها الشعري المتكرر الذي لم يألفوه من قبل . ولكن مر الوقت سريعاً وتحول الهجوم إلى إعجاب ومدح . بل كانت هذه القصيدة سبباً في الحماس الذي استقبلت به كل دواوين إليوت بعد ذلك ابتداء من ديوانه « قصائد » عام ١٩٢٥ ثم « أرباع الرماد » ١٩٣٠ و « الديوان الكامل » عام ١٩٣٦ و « بيرت نورتون » عام ١٩٣٦ أيضاً . و « ايسر كوكر » ١٩٤٠ و « إنقاذ ما يمكن إنقاذه » عام ١٩٤١ وأخيراً « الرباعيات الأربع » عام ١٩٤٤ . كذلك أصدر إليوت كتاباً للأطفال عام ١٩٣٩ بعنوان « القطط العملية » ولكنه لم يحز أية شهرة لأن شهرته كشاعر غطت على ما عداها من أنشطة أدبية أخرى . ومن الواضح أن عقله الأكاديمي . وثقافته الرفيعة . وفلسفته العميقة لم تتح له المقدرة على



مخاطبة عقول الأطفال بالبساطة اللازمة .

ولم يقتصر نشاط إليوت على كتابة القصائد الشعرية بل دخل ميدان التأليف المسرحي الطليعي والتجريبي عندما كتب مسرحيته «سويني اجنوستيس» عام ١٩٣٢ مستوحياً فيها الأسلوب الميلودرامي الذي كان يستخدمه الكاتب المسرحي اليوناني اريستوفانس في بعض مسرحياته . وفي عام ١٩٣٤ كتب مسرحية «الصخرة» التي حاول فيها تجميع أناشيد الكورس التي وردت قبل ذلك في قصائد . لكي تؤلف فيها وحدة درامية . وقد كتب إليوت هذه المسرحية خصيصاً لكي تمثل في مهرجان عقد لجمع التبرعات اللازمة لكنائس لندن . أما في مسرحياته الخمس الشهيرة : « جريمة اغتيال في الكاندرائية » التي كتبها عام ١٩٣٥ لكي تمثل في المهرجان السنوي لكاتدرائية كانتربري ، ومسرحية « حفل كوكتيل » عام ١٩٥٠ و « أمين السر » ١٩٥٤ وأخيراً « رجل الدولة الكبير » عام ١٩٥٩ . في هذه المسرحيات تمكن من إخراج نظريته النقدية إلى حيز التنفيذ ، وهي النظرية التي تؤكد أن الدراما الشعرية يجب أن تتمشى مع إيقاعات الحديث اليومي العادي ، وأن تتجنب الإيقاعات الطنانية والفخمة التي عرفها الشعر الكلاسيكي التقليدي .

ولا ترجع شهرة إليوت إلى قصائده ومسرحياته فقط بل أيضاً إلى أبحاثه ودراساته النقدية المتعددة التي تشكل فيها بينها نظرية نقدية متكاملة أجبرت كل النقاد وعلماء الجاهل على إعادة تقييم التقاليد التي أرسنها المدرسة الرومانسية من قبل والتي كانت تنادي بأن الشعر ليس سوى التعبير التلقائي والعفوي عن مشاعر الشاعر الشخصية . ولكن إليوت نادى بأن الشعر عبارة عن التوليف الهادئ والمتزن والواعي للعواطف التلقائية والعفوية والصاخبة التي احتاحت وجدان الشاعر من قبل . ولعل أصالة إليوت تعود إلى أن كتاباته النقدية وقصائده ومسرحياته الشعرية تشكل وحدة فنية متكاملة . أي أنه طبق ما نادى به من نظريات نقدية في أعماله الشعرية والمسرحية .

### الكلاسيكية والملكية والكاثوليكية :

وكانت قصيدة « الأرض الحراب » سبباً في اعتقاد الكثيرين أن إليوت من المفكرين والشعراء الذين فقدوا إيمانهم بالدين . وأن ثورته دفعته إلى تحطيم كل القوالب الأدبية التقليدية التي سبقته . وظن الكثيرون أيضاً أنه بحكم نشأته الأمريكية فإنه من الطبيعي أن يكون ضد أي نظام حكم ملكي . ولكن إليوت لم يترك هذه الادعاءات لتطغى على نظريته الواضحة والمحددة إلى الكون والمجتمع والعصر . فأعلن بصراحة في مقدمته لـ «لونصلوت اندروز» عام ١٩٢٨ ، وهو العام الذي اكتسب فيه إليوت الجنسية البريطانية أعلن أنه كلاسيكي الاتجاه في الأدب ، وملكى النزعة في السياسة ، وأنجلو كاثوليكي بالنسبة لعقيدته الدينية . ولم تقتصر مقالاته على النقد الأدبي فقط ، بل تناولت السياسة والدين والحضارة والثقافة والتعليم .

وكانت أول مجموعة من مقالات صدرت لإليوت بعنوان « الغابة المقدسة » عام ١٩٢٠ ، وقد حددت الانجازات الفكرية والفنية الأساسية له . وفي عام ١٩٢٤ كتب « تقدير وإعجاب إلى جون درايدن » وفيه يبدى إعجابه الشديد بهذا الشاعر الكلاسيكي العظيم الذي فرض ظله على الشعر الإنجليزي بطول القرن الثامن عشر .

وتناول إليوت أيضاً في نقده أعمال شكسبير ، وملتون ، ولكنه اشتهر بدراساته النقدية والتحليلية لقصائد الشعراء الإنجليز الميتافيزيقيين وعلى رأسهم جون دن . وتمكن من خلال هذه الدراسات أن يقوم بحركة إحياء للشعر الميتافيزيقي . وأن يمكن قراء القرن العشرين من تذوقه وإدراك النواحي الجمالية فيه .

ومن دراسات إليوت وكتاباته النثرية نذكر دراسته عن الشاعر الميتافيزيقي «اندرومارفيل» عام ١٩٢٢ والشاعر الإيطالي الملحمي «دانتي» عام ١٩٢٩ ، و«وظيفة الشعر ووظيفة النقد» عام ١٩٣٣ ، و«مقالات اليزابيثية» عام ١٩٣٤ ، و«مقالات قديمة وحديثة» عام ١٩٣٦ ، و«ماهى الكلاسيكية» عام ١٩٤٥ ، و«ملتون» ١٩٤٧ ، و«ملاحظات نحو تعريف الثقافة» ١٩٤٨ ، و«الشعر والدراما» ١٩٥١ ، و«عن الشعر والشعراء» ١٩٥٧ . وكتب إليوت أيضاً عن بعض الاتجاهات الدينية في دراسته «وراء آلهة غريبة» ١٩٣٤ و«فكرة المجتمع المسيحي» ١٩٣٩ .

وقد حاز إليوت الإعجاب والتقدير من كل الأوساط الأدبية العالمية . واعترف الجميع بإنجازاته العظيمة في الشعر والنقد والمسرح ، بل طالما قارنوه بصامويل جونسون سواء في فكره الأكاديمي أو في شهرته الشعبية . ولكننا إذا تحرينا السر في شهرته الشعبية فسنجد أنها كانت نوعاً من «الموضة» أكثر منها فيها أصيلاً لشعره ومسرحه . فإليوت من الأدباء والنقاد الذين تزخر أعمالهم وكتاباتهم بإشارات أكاديمية وتلميحات تاريخية ، وجوانب حضارية تخفى عن ثقافة القارئ العادى ، بل إن بعض قصائده مثل «الأرض الخراب» مثلاً تشتمل على أبيات من لغات عدة لا يمكن للقارئ العادى أن يجيدها أو حتى يفهمها . ولذلك فإن أدب إليوت كان في أحيان كثيرة أدب الصفوة المثقفة ، وهى الصفوة التى طالما تكلم عنها في دراسته «ملاحظات نحو تعريف الثقافة» . ولكن مما لا شك فيه أن إليوت فرض نفسه على جيل كامل من الشعراء والنقاد ، وهو الجيل الذى مازالت نظرياته وإنجازاته تؤكد أصالته حتى الآن ومنذ وفاة إليوت عام ١٩٦٥ .

### الثقافات المتعددة والمتنوعة :

وإليوت من الأدباء الذين يصعب حصرهم داخل نطاق محلى محدد ، سواء كان هذا النطاق ثقافياً أو حضارياً أو جغرافياً أو تاريخياً . ففي فكره وفنه تمتزج الثقافات ، وتنوع الحضارات وتتعانق ، وتتحول كل العناصر الفكرية والفنية إلى وحدة متكاملة لا تعرف الانقسام . ففي أشعاره ، تتوهج المناظر الأمريكية التى تستمد طاقتها ، من نشأته وشبابه المبكر فى أمريكا ، ثم تمتزج بأوروبا عبر الأطلنطى ، كما تتعانق إنجلترا مع أوروبا عبر المانش . وعندما تتابع مناظر لندن فى قصيدة «الأرض الخراب» فهى ليست مجرد لندن ما بعد الحرب العالمية الأولى بما تحويه من ضباب أكتوبرى كثيب ، وأرواح هائمة ضائعة ، ولكنها تجسيد للإنسانية المعذبة كلها . كانت ثقافة إليوت الشاملة العميقة سبباً فى توضيح وتعميق نظرتة إلى وظيفة الفن الذى يجب ألا يظل أسير «المحلى» والمحدود بل يتحتم أن يتخذ منه مجرد قاعدة للانطلاق نحو الأفق الإنسانى الواسع . فالملصمون المحلى - فى نظر إليوت - هو المادة الخام التى يشكلها الفن ، ولكن بمجرد أن تتشكل فإنها تتحول إلى تراث إنسانى . ومن هنا كان تأكيد إليوت فى كل كتاباته على الوظيفة الجمالية للشكل الفنى الذى يفرق بين ما هو فن

وبين ما هو غير ذلك .

والشكل الفني يحيل التشتت والفوضى في الحياة إلى نظام وتناغم في العمل الأدبي . فالصور التي تتوارد أمام أعيننا في قصيدة « الأرض الخراب » قد تبدو متناثرة لأول وهلة ، ولكن بعد استيعاب القصيدة كلها سنكتشف الوحدة الفنية المتجسدة في شكلها الدرامي ، وبذلك تبدو العلاقة العضوية بين مناظر نهر التيمز وكنيسة القديس ماجنوس ، وسفن الملايو ، وأبراج أورشليم المتساقطة ، وشوارع أثينا ، وأزقة الإسكندرية ومقاهي ميونخ . والقارئ الذى يفشل في إدراك هذه العلاقة العضوية بين جزئيات العمل الفني وخلاياه ، لابد وأن يعجز عن استيعاب معناه الكلى ومنطقه الخاص به . والسبب في ذلك أن إليوت يطلب من قارئه أن يقوم بدور أكثر إيجابية من دور المتلقي السلبي الكسول الذى لا يفهم شيئاً إلا من خلال المعاني المباشرة والسطحية . ومن هنا كان إصرار إليوت على حذف كل الجزئيات التى يمكن للقصيدة أن تستغنى عنها ، واستخدام كل ما هو وظيفي فقط في النص . فجوهر الفن يكمن في التركيز والتكثيف والتلميح والتجريد والتجسيد في آن واحد . وبذلك يتحول العمل الفني إلى كيان حى وطاقة متفجرة لا تتأثر بمرور الزمن ، ولا تبلى بتغير المكان .

#### الشعر والدراما :

ويؤمن إليوت بأن الشعر هو روح الدراما كما أن الدراما جوهره ، كما هى جوهر أى فن آخر . ولذلك فهو لا يجد أية فجوة بين كتابته لقصائده المتعددة وبين ممارسته للمسرحية الشعرية . فالتنوعات الفكرية والشعرية ، تكاد تكون واحدة مما يساعد القارئ على الإحساس ببصمات إليوت على كل السطور التى يمر بها . وهذه التنوعات تتمثل في الخطيئة التى حكم على الإنسان أن يحملها على عاتقه منذ الأزل وستظل تبهظ كاهله إلى الأبد ؛ وتتمثل أيضاً في استحالة الاتصال والتفاهم بين بنى البشر ، وفي ضياع الحب الحقيقى بين طبقات الحضارة التدميرية . ومسرحيتنا « جريمة اغتيال في الكاتدرائية » و« حفل كوكتيل » بصفة خاصة تجسدان هذه التنوعات على مستوى درامى رفيع .

ولعل أهم إنجاز قام به إليوت في مجال المسرح أنه تمكن من إحياء المسرح الشعرى بعد أن كان النثر قد طغى على التأليف المسرحى لقدرة أغلبية الكتاب المسرحيين على تطويعه لمتطلبات الحياة الحديثة التى لم تعد تحتل جمعجة الشعراء التقليديين . ولكن إليوت لم يكن شاعراً تقليدياً للمرة بل نادى بأن الشعر - شأنه في ذلك شأن أى فن إنسانى أصيل - قادر على الوفاء بحاجة الإنسان الملحة والمستمرة للتعبير عما يحتاجه من أزمات وأفكار وأحاسيس . وهذا يتوقف على المنهج الشعرى المناسب لمضمونه طالما أن المنهج قادر على توصيل المضمون الفكرى من خلال الشكل الفني الذى لا ينفصل عنه . وليست هناك قواعد مسبقة تفرض فرضاً تعسفياً على الألفاظ والإيقاعات والصور والأوزان والمعاني التى يختارها الشاعر . فاللغة ليست سوى مادة خام وعلى الشاعر أن يعيد تشكيلها وصياغتها حتى تقدر على استيعاب مضمونه وربطه عضويًا بشكله الفني . وعلى هذا الأساس يمكن للمسرح الشعرى أن يعود إلى أبعاده القديمة إذا وجد الشاعر المسرحى القادر على ابتكار اللغة العصرية التى تتلاءم مع روح العصر . وأهم شرط من شروط التوظيف الفني للغة أن يشعر القارئ أو المتفرج أنها تستعمل لأول

مرة هذا الأسلوب الخاص بالعمل ذاته . وهذا الإحساس بالجدّة هو الذى يفرق بين الفن الجديد الأصيل وبين الفن الباهت القائم على التقليد والتكرار . فإذا كانت اللغة قديمة قدم الوجود الإنسانى نفسه ، فهى جديدة كل الجدة عندما تستعمل فى أى عمل فنى جديد .

ونلاحظ أن اللغة الشعرية التى استخدمها إلبوت فى مسرحياته لا تزيد فى كثير أو قليل عن اللغة السلسلة بل الدارجة التى يستعملها الناس العاديون فى حياتهم اليومية . وبذلك يثبت أن الشعر إذا كان لغة الملوك والأمراء فى مسرحيات شكسبير ، فإنه يمكن أن يكون لغة الناس العاديين فى مسرحيات العصر الحديث ، فالشعر الكلاسيكى الحديث - فى نظر إلبوت - ليس مجرد قوالب جامدة ومسبقة مثل الشعر الكلاسيكى التقليدى ، ولكنه شعر قابل للتشكيل طبقاً لمتطلبات المضامين الفكرية المتجددة . وكانت هذه المرونة الفنية والنظرة الشاملة سبباً فى النجاح الجماهيرى الذى أحرزته مسرحيات إلبوت فى وقت تنبأ فيه معظم النقاد بموت المسرح الشعرى واندثاره نهائياً . فقد اكتشف الجمهور أن ما يدور على المسرح كتب بلغة - وإن كانت شعراً - إلا أنها تحتوي على نفس الألفاظ البسيطة والإيقاعات السلسلة التى تجرى بها اللغة فى الحياة اليومية . ولذلك يؤكد إلبوت أنه لا توجد لغة شعرية بطبيعتها ، وأخرى غير ذلك - فأية لغة وأية لهجة يمكن أن تتحول إلى شعر اعتماداً على الشكل الفنى المناسب ، والعضوى الذى يستخدمه الشاعر .

فى مسرحية «حفل كوكتيل» يثبت إلبوت عملياً أنه لا فرق بين الشعر الغنائى والشعر المسرحى لأن الأول يمكن أن ينضوى تحت لواء الثانى إذا ما أمكن توظيفه مسرحياً . ولذلك نجد فى «حفل كوكتيل» شخصية تلقى على أسماع الحاضرين مقتطفاً طويلاً من شعر شيللى الغنائى ، بينما لا يشعرون بأية فجوة بين نص شيللى ونص إلبوت . فالشكل الفنى للمسرحية عبارة عن بوتقة تنصهر فيها كل العناصر الداخلة فى التفاعل . فعلى الرغم من أن المضامين التى يعالجها حديثة ومعاصرة ، فإنه يستخدم الشكل الدرامى للمأساة الإغريقية الكلاسيكية ، ومع ذلك لا يحدث أى انفصام بين المضمون الحديث والشكل الكلاسيكى .

وهذا يوضح أن المعيار الحقيقى للعمل الفنى الناجح يكمن فى مدى التناغم الذى يحدث بين عناصره المختلفة والمتناقضة ويصل قته فى نهاية العمل . وهو التناغم الذى ينتقل بدوره كاملاً إلى داخل القارئ أو المتلقى بمجرد الانتهاء من قراءة العمل .

### نظريته فى النقد الأدبى :

وتؤكد نظرية إلبوت فى النقد الأدبى أن الشعر فن لا شخصى . بمعنى أنه ليس تعبيراً عن المشاعر الشخصية للشاعر . وعقل الشاعر عبارة عن عامل مساعد - مثلما نجد فى الكيمياء - تمر به العناصر المختلفة والمتناقضة للعمل الفنى بحيث تتحول فى نهاية الأمر إلى كل عضوى وجسم حى . ولذلك يجب أن يحدث انفصال كامل فى داخل الفنان بين الإنسان الذى يعانى وبين المبدع الذى يخلق . ويلاحظ إلبوت فى النقد الحديث بأمريكا وإنجلترا ، أن معظم النقاد يدرسون بالجامعة وأن معظم أساتذة الجامعة ينفقون فى الخارج على صفحات الكتب والمجلات والصحف ، ونتج عن هذا أن النقد الحديث أصبح يمتزج بالأكاديمية والأكاديمية تمتزج بالنقد الحديث . وأدى

هذا بدوره إلى ظهور ما يسميه إليوت بالنقد القائم على التفسير عن طريق البحث عن مصادر العمل الفني موضوع النقد . ويهاجم إليوت هذا المنهج لأنه أثر تأثيراً سيئاً على النقد الأدبي . فهناك من شغلوا أنفسهم وهم ينقدون قصائد وردزورث ، بحياته الخاصة ، وزواجه ، وجهه لشقيقته . ويعترف إليوت بأن هذه الكتابات مثيرة ومسلية في حد ذاتها ، ولكنها لا يمكن أن تساعد على تذوق قصيدة لوردزورث من حيث هي تعبير فني . ويستشهد إليوت بكتاب « الطريق إلى إكساندو » لمؤلفه جون لفتنجستون لويز كمثل على الكتب التي تطبق نظام الرجوع إلى المصادر في عملية النقد الفني . لقد أجهد المؤلف نفسه في هذا الكتاب ليكتشف المصادر التي جعلت كولريديج يكتب في النهاية قصيدته الرائعتين : « قبلة خان » و « الملاح العجوز » . لقد فتنش جون لويز في جميع الكتب التي قرأها ليرى من أين استعار كولريديج الصور أو العبارات الموجودة في هاتين القصيدتين ، مع العلم بأن معظم الكتب التي طالعها كولريديج ليست معروفة . والعجيب أن ت . س . إليوت يعترف بمجودة هذا الكتاب ، وبالجهود الذي بذله المؤلف ، ويوصي كل دارسي الشعر بقراءته ، غير أنه يعترف في النهاية بأن قراءة هذا الكتاب لا تساعدنا على فهم قصيدة « الملاح العجوز » بصورة أفضل . فقد اهتم جون لويز بشيء لا يدخل في نطاق النقد الأدبي . كانت كل مهمته هي أن يستقصى المصادر ، والمراحل التي مر بها الشاعر حتى كتب القصيدة أما القصيدة نفسها فلا تدخل في نطاق اهتمامه الأكاديمي .

وظن الدارسون أن هذا المنهج الأكاديمي سيمكنهم من فهم أى قصيدة لأى شاعر نجبرهم بالكتب التي قرأها ، وتمادوا في هذا الخطأ لدرجة أن أحد القراء أرسل إلى إليوت خطاباً يسأل فيه : هل قرأت رواية « أعماق الظلمة » لجوزيف كونراد؟ إن القارئ المهدوع يربط بينها وبين قصيدة إليوت « الأرض الخراب » . ويعترف إليوت أن الربط لا محل له ، وبأن القارئ لاشك قد تأثر بذلك الكتاب المدمر الذي كتبه لويز عن مصادر قصائد كولريديج فأراد أن يطبق ذلك على إليوت أيضاً . ويتخذ إليوت من رواية جويس « بقطة فينجان » مثلاً آخر على الجهود الذي بذل في شرحها وتفسيرها . أما النقد الأدبي فيدور حول الفهم والتذوق . و ربما أفادت الشروح والتفسير التي دارت حول رواية جويس إلى حد ما ولكن من الخطأ أن نعتبرها نقداً أدبياً خالصاً . ويصل إليوت من هذا كله بأن هناك مدرسة تفسر القصيدة بالبحث عن الأسباب التي أدت إلى كتابتها . وهو لا ينكر أن التفسير قد يساعدنا على فهم القصيدة ، وهذا ضروري . ولكنه مجرد خطوة أولى يتحتم أن تتبعها خطوات أكثر أهمية . فعلياً أن نبذل الجهد لتتعرف على هدف القصيدة ، الذي تريد الأبيات أن تقولها لنا . أى أنه علينا أن نفهم وجود القصيدة ، ككل عضوي وبذلك لا يرى إليوت - مثلاً - أنه في حاجة إلى أية أضواء تسلط على قصائد وردزورث سوى تلك الأضواء التي تشعها القصائد نفسها .

وعلى هذا فإن وظيفة الناقد الأدبي تتلخص في مساعدة القراء على تذوق العمل الأدبي والاستمتاع به . ولا شك فإن فهم العمل الأدبي - وهو المرحلة الأولى للتذوق - يحتاج إلى بعض الشرح ويضرب إليوت مثلاً بالبيتين اللذين يتغنى فيهما شيللي بالقمر :

أشاحب أنت من الإرهاق

من صور السماء والتحديث في الأرض

ويقول إليوت إنه ليس في حاجة إلى أى شرح أو تفسير لكى يتذوق هذين البيتين الرائعين . ولو ظل ناقد يحكى له قصة حياة شيللى والكتب التى قرأها لما ضاعف ذلك من استمتاعه بهذين البيتين ولقد سبق لإليوت أن قال إن على كل جيل أن يعد لنفسه نقده الأدبى الخاص به . فلكل جيل مقاييسه فى الفهم ، ولكل جيل مطلبه الخاص من الفن . والجيل الحاضر يقف من روائع الماضى موقفاً يخالف موقف الجيل السابق نظراً لتأثره بالعلوم والمعارف الجديدة التى يحاول استغلالها والاستفادة منها فى ميدان النقد الأدبى الذى أصبح يعتمد فى أحيان كثيرة على الفلسفة وعلم الجمال وعمم النفس . ذلك بالإضافة إلى أن علاقة ناقد اليوم بالعالم تختلف عن علاقة سلفه . فهو يخاطب جمهوراً مختلفاً ولذلك يشعر إليوت بأن النقد الأدبى الجاد الذى يكتب اليوم إنما يكتب لفئة معينة . ولكن مهما استفاد الناقد المعاصر من الفلسفة وعلم الجمال وعلم النفس فعليه ألا ينسى أن أهم أدواته التى يتحتم عليه استخدامها فى تقويم العمل الفنى ، يتمثل فى عنصرى التحليل والمقارنة ، لأنها كفيلا بالحفاظ على جوهر النقد الأدبى كعلم حديث مستقل عن العلوم والمعارف الأخرى ، وإن كان يستفيد بها من حين لآخر .

يشكل روبرت أندرسون الكاتب المسرحي الأمريكي المعاصر ظاهرة فريدة بين أقرانه . فهو الكاتب الوحيد الذى يمكن أن نلاحظ في مسرحياته أثراً مباشراً ومحدداً وواضحاً لأسلوب تشيكوف . وقد يكون مثبراً أن نخلل هذا الأثر وخصوصاً إذا وضعنا المجتمع القيصري الإقطاعي الذى عاش فيه تشيكوف موضع المقارنة مع المجتمع الرأسمالى الصناعى الذى عاش فيه أندرسون وقدمه من خلال مسرحياته . هذا برغم أن الفارق الزمني بين المجتمعين يزيد عن نصف قرن . ولكن يبدو أن خصائص النفس البشرية لا تتغير بسهولة باختلاف المكان أو الزمان . ويوضح كبار النقاد من أمثال جون جاسنر والفريد كازن أن روح الشعر الرفيق التى تنغلغل في مسرحيات تشيكوف يمكنها أن تساعد كتاب المسرح الأمريكى المعاصر على التخلص من قيود مسرح الأفكار والقضايا والمشكلات التى دار حولها الكثير من المناقشات البيزنطية . فلدى تشيكوف القدرة على أن يمنع كتاب المسرح الأمريكى من المبالغة في صياغة الحكمة . وافتعال الموقف وأن يعلمهم التركيز على جوهر الشخصية الدرامية . وعلى الجو الموحى المؤثر ، وعلى التدرج البطئ عبر المحسوس الذى يسرى في نفوس الجمهور ويعيد صياغتها دون أن يدروا . وقد حقق روبرت أندرسون خطوات على هذا الطريق برغم أنه لم يستطع الوصول إلى مثله الأعلى تشيكوف .

بدأ روبرت أندرسون حياته الأدبية بفوزه بجائزة وزارة الحرب الأمريكية عن أحسن عمل مسرحى كتبه محند في القوات المسلحة في أثناء الحرب . وكان عنوان هذه المسرحية « تعالوا زاحفين إلى الوطن » عام ١٩٤٥ . ولكنها كانت مسرحية صاخبة الإيقاع بحكم الظروف التى كتبت فيها . فكانت مسرحية إعلامية أكثر منها مسرحية فنية . ولذلك فهى لا تمثل الطابع المميز لأندرسون في مسرحياته التالية « شاي وحنان » ١٩٥٣ و « بطول فصول الصيف » ١٩٥٤ . و « ليل ساكن . ليل وحيد » ١٩٥٩ . وهى المسرحيات التى تبرز لنا تأثير المنهج

الدرامى لتشيكوف على أندرسون من حيث الإيقاعات الهادئة الخافتة ، والتطور التدريجي البطيء للموقف وعدم التركيز على الإثارة التقليدية والحبكة المفتعلة . وعلى الرغم من ندرة إنتاج أندرسون فإنه استطاع أن يفسح لنفسه مكانة مرموقة في المسرح الأمريكى من خلال تطعيمه بنفحات من مسرح تشيكوف العظيم . في مسرحية « شاي وحنان » يقدم لنا أندرسون تحليلاً متأنياً وناعماً لحياة طالب مراهق دارت حوله الشبهات ظلاماً عندما اتهمته بالشذوذ الجنىسى . وتتكون المسرحية من مواقف متنافعة ومتتالية وهادئة في الوقت نفسه . وكان السبب الذى من أجله اتهم البطل بالشذوذ الجنىسى أنه يفضل الفنون الرقيقة والشاعرية بدلاً من رياضات الرجال المعتادة والتي تميل إلى العنف والخشونة . ويتحول الشاب إلى شخصية مأسوية ليحتر أجزائه في صمت بسبب عدم فهم زملائه له ، وكتيجة لقسوة مدرس الألعاب الرياضية معه ، إلى جانب الكبت الذى يفرضه عليه أبوه . وينعزل الفتى كلية داخل نفسه بل يعتبر نفسه إنساناً شاذاً فعلاً بسبب الضغط الذى يمارسه عليه الجميع . ويصل إحساسه بالقهر منتهاه عندما يتحداه أحد زملائه بأن يذهب لممارسة الجنس مع إحدى العاهرات حتى يدحض الاتهام الموجه إليه من كل جانب .

وكان من الطبيعى وسط كل هذا الإحباط أن يفشل معها . ويكاد هذا الفشل أن يقضى على ثقته في نفسه وبرجولته إلى الأبد . وبالإضافة إلى ذلك : كانت خشونة الفتاة معه سبباً آخر في فشله . أى أن كل العوامل تجتمعت لكي تؤكد له فشله . وكان من الممكن أن يسير فعلاً في طريق الشذوذ الجنىسى باعتباره الوضع الطبيعى الذى حدده له المجتمع لولا تدخل زوجة مدرس الألعاب الرياضية التى وجدت أن زوجها دائم الاتهام للصبي كما لو كان يبغى تحطيمه فعلاً . عندئذ أدركت أن هذا الموقف لا يمكن التسامح إزاءه وخاصة أنها تدرك جيداً أن زوجها غير قادر على إشباعها عاطفياً أو جنسياً ، فتلزم زوجها الرياضى مكانه بأن تلمح له من طرف خفى بأنه هو المصاب فعلاً بالشذوذ الجنىسى . وهى الحقيقة التى يؤكدها شغفه الجامح بالخروج إلى المعسكرات مع الصبية . وهو باتهامه للمراهق المظلوم إنما يبعد عن نفسه الشبهات ، ويعاقب نفسه في الحقيقة .

وتنتهى المسرحية بأن تقبض الزوجة على أجنة الأمور في يديها . فتطرد زوجها بعيداً ، وتحول اهتمامها تدريجياً إلى الصبي البائس المظلوم . وتهدى من مخاوفه بأن تسلّم نفسها له حتى تؤكد له عملياً أن كل ما قيل في حق هراء في هراء . ولكن المسرحية ليست بهذا الهدوء المسيطر تماماً كما قد تبدو لأول وهلة ، فنحن نصل إلى ذروة مرتفعة وصاخبة عندما تقذف الزوجة بتهمة الشذوذ الجنىسى في وجه زوجها الذى ينطق وجهه وسلوكه بالصحة والقوة والرجولة المتكاملة . ثم نصل إلى ذروة حسية أخرى عندما تقدم الزوجة نفسها إلى المراهق من أجل إنقاذه من رأى خاطئ قد يدمر حياته تماماً . وقد قصد أندرسون بهذه الذرا الدرامية أن يتجنب الرتابة والملل إذا سارت الأحداث الدرامية على وتيرة واحدة . فلم يكن يملك قدرة تشيكوف الفائقة على نسج مسرحيته من تنويعات متناغمة ومتعارضة دون اللجوء إلى المواقف العنيفة التى تحمل في طياتها المفاجآت التقليدية . وهذه المفاجآت تبدو غير مقنعة درامياً إلى حد كبير . فإذا كان الصبي قد فشل في ممارسة الجنس مع فتاة الليل . فكيف له أن ينجح في تجربته مع زوجة مدرسه الذى طالما اضطره ؟ ! هذا بالإضافة إلى أن شخصية الزوجة كانت تشع بالوقار والاحترام ، وهذه كلها صفات كريمة بإطفاء أية رغبة جسدية . ولكن من الممكن أن



تغفر لأندرسون مثل هذه الهنات مقابل تقديمه مسرحية بهذه النعومة والرقّة والإقناع الدرامي . وما يضيف الشيء الكثير لقيمة أندرسون أنه لم يقنع على الإطلاق بأن يقول كل كلامه بصورة مكشوفة ومباشرة ، وعن طريق المواقف الحسية الفجة التي تعود عليها جمهور المسرح التجارى في أمريكا .

### بطول فصل الصيف :

أما مسرحية « بطول فصل الصيف » فهي تشيكونية من الطراز الأول بالرغم من أنها لا تصل إلى مستوى تشيكونوف الرفيع . تدور المسرحية حول عجز أسرة أمريكية عن إنقاذ بيتها بسبب الإهمال أو اللامبالاة أو اليأس مع التخطيط وفقدان الاتجاه . وقد كتبها أندرسون قبل « شاي وحنان » إلا أنها عرضت بعدها . لم تكن تأليفاً درامياً خالصاً بل كانت إعداداً مسرحياً لرواية دونالد ويتزل المعروفة باسم « إكليل ورود ولعنة » . ومع هذا استطاع أندرسون أن يضيف إليها الكثير من حساسيته بحيث بدت المسرحية في ثوب درامى أفضل وأجمل من الرواية نفسها . فقد ابتكر مسرحية رقيقة ناعمة من التوتر الحثي الذي ينتاب الشخصيات الشابة القلقة التي لا تجد سوى النذر السير من العطف والإرشاد والتشجيع من جانب من هم أكبر سناً وتجربة وخبرة ، ولكن لا يصدر عنهم سوى الطنين الأجوف والأوامر الفارغة . وهي النعمة التي استقلت بعد ذلك بمسرحية « شاي وحنان » من خلال شخصية المراهق البائس والمضطهد من عائلته ومجتمعه .

وإذا كان أندرسون يحاول استلهاهم روح تشيكونوف في مسرحياته فإنه عجز عن إدراك الميزة الشعرية ، ذلك السحر الغريب الذي يمس الإنسانية المعقدة فيجعلها تنبض بالحياة على منصة المسرح وهي الميزة التي نجدها في مسرحيات « بستان الكرز » ، و« الخال فانيا » ، و« الشقيقات الثلاث » و« النورس » و« إيفانوف » . وكانت الأسرة التي قدمتها مسرحية « بطول فصل الصيف » أقل جاذبية لأنها لم تمتلك طابع العفوية الرقيقة المتدفقة التي تميز بها تشيكونوف الذي قدم عالماً أكثر خصوبة وثراء من صور الإحباط والفشل المثيرة المسلية التي قدمها لنا أندرسون . فقد قدم قطاعات وشرائح حياة الطبقة الوسطى الدنيا ، ولم يحاول أن يضفي عليها روح الشعر وصوره الخصب ، فكانت النتيجة أن أصبحت الشخصيات عادية جداً إلى درجة الملل لأن أندرسون حاول تقليد تشيكونوف دون أن يتشرب روحه . فالدراما روح وجوهر قبل أن تكون حرفة وصنعة .

تمثل مسرحية « بطول فصل الصيف » موقفاً حرجاً تعيشه إحدى الأسر الغارقة حتى أذنيها في الاهتمامات الصغيرة التافهة في حين يبدو بيتها على وشك أن يقوضه التآكل والتفتت سواء على المستوى الواقعي أو المستوى الرمزي . ولا يبذل أحد أى جهد من أجل إنقاذ البيت ، سوى ابن الأسرة الذي يبلغ من العمر اثني عشر عاماً ، والذي يدعى « ويللي » ولكن الجدار الحجري الذي أقامه الصبي طوال فصل الصيف مستخدماً في ذلك قواه وموارده غير الكافيتين ، ينهار في النهاية وتضطر الأسرة اليائسة إلى هجرة المنزل المتداعي . ومن دواعي السخرية أن نعرف أن الشخص الوحيد الذي كان يشجع ويللي ويرعاه هو شقيقه الأكبر « دون » الذي كان الكساح يصيبه من حين إلى آخر . وهذا الكساح الحسى كان يرمز إلى الكساح الأدبي والمعنوي الذي أصاب الأسرة كلها وأفقدها القدرة تماماً على تجديد حياتها الراكدة والمتفسخة .

كان أندرسون موفقاً في تقديم التفاصيل الدقيقة التي جسدت أبعاد المشاعر وصورت الجوانب المختلفة للشخصيات . ولكنه افتعل إلى حد ما في التركيز على الدرس الأخلاق المستخلص من الأحداث . أما تأثير تشيكوف الحقيقي عليه فيبدو في عدم احتياجه إلى حبكة تقليدية مثيرة . فقد وفر عمله المبدول في المضمون وفي الشخصيات نوعاً من الإثارة الداخلية الخاصة بها . ومن هنا كان الانسياب التلقائي السلس الذي تميزت به مسرحية « بطول فصل الصيف » إلى أن وصلت إلى خاتمها . ولكن كان إحساسنا بالانهار القادم قائماً تماماً - مثل إحساسنا تجاه الأسرة التي قدمها تشيكوف في « بستان الكرز » والتي ظل إحساس فقدها لمزرعتها يطاردها حتى وقع فعلاً في النهاية . وهذا الإحساس في حد ذاته كفيل بأن يخلق في وجدان المتفرج إثارة من نوع جديد وأكثر رقياً من الإثارة التي تحدثها الحبكة المصطنعة . وقد ضاعف هذا الإحساس المثير بمجهودات أولئك الذين حاولوا إبعاد الانهار أو تأجيل وقوعه بقدر الإمكان ، فقد كان الفشل مصير كل محاولاتهم التي منحت المتفرج بصيصاً خافتاً من الأمل في عدم وقوع الانهار .

كانت مسرحية « بطول فصل الصيف » خالية من الأحداث إلى حد بعيد بحيث بدت الشخصيات مندفعة في وهن وفقر نحو الكارثة المتوقعة . كان انسياب الشخصيات واستسلامها لتيار بمثابة العمود الفقري للبناء الدرامي كله ، وأضفى الإعياء والوهن الباديان عليها لونا مميزاً وجذاباً جعلها تبدو مختلفة تماماً عن الشخصيات التقليدية التي تعود المسرح الأمريكي على تقديمها . فهناك مثلاً « دون » إحدى الشخصيات الرئيسية التي تشجع شقيقه الصغير بالحكم والمحاضرات والمواعظ وهو لا يفعل شيئاً سوى الاستغراق التام في كآبته الخاصة . ولكنه لا يستطيع الصمود طويلاً حتى في المحاضرات والمواعظ في حين يمضي أخوه الصبي الصغير في غرس أحجاره غير الكافية بصورة تدعو إلى الأسى في صبر ومثابرة ليواجه بها التآكل والتفتت . ويعلق « جون جاسنر » على هذا المنهج الدرامي بقوله :

« إن المرء لا يستطيع إلا أن يتمنى لو أن « روبرت أندرسون » قد حاول أن يجعل أولئك الذين جرفهم التيار والظوف الذي جرفوا عليه أكثر أسراً وبريقاً وتوقداً . لقد كانت المسرحية بحاجة إلى المزيد من الشعر في تصوير الشخصيات . وإلى شيء من الرمزية من أجل تجنب ذلك الانقباض الساكن الذي يسيطر على الأسرة بأسرها . إنه لمن المؤسف أن يكون الاستخدام الكامل والصحيح لمثل هذه الحساسية الحادة ، تمثل هذه الصعوبة والندرة على المسرح الأمريكي المعاصر وخاصة بالنسبة لشخصيات الطبقة المتوسطة المحلية . وربما لم يكن القول بأن صنعة تشيكوف الفنية إنما تواجه فترة صعبة من فتراتنا على مسرحنا . سوى طريقة أخرى للتعبير عن نفس القضية . »

### ليل ساكن ليل وحيد :

في مسرحية « ليل ساكن ليل وحيد » فرض أندرسون على انطلاقاته الدرامية نظاماً قاسياً بحيث أحال المسرحية إلى نوع من كبح جماح النفس وترويضها . يدور مضمونها حول اثنين في سن الصبا : يلتقيان في مساء عيد الميلاد ولا يفترقان إلا في صباح اليوم التالي ، فيذهب البطل إلى زوجته المضطربة عقلياً . وتذهب البطلة

إلى زوجها الذى لا يخلص لها ولا يكن لها أى حب . وقد تميزت الشخصيتان بحساسية رقيقة من ذلك النوع الذى نلمسه فى شخصيات تشيكوف . كذلك كانت الأحداث المعقدة قليلة متباعدة مما يؤكد إصرار المؤلف على تتبع خطوات مثله الأعلى الروسى . فقد كان من الممكن أن يحشد مسرحيته بالأحداث المعقدة دون جهد يذكر لو أنه أراد تدبير حبكة معينة وصياغتها على النمط المعروف . وكان من الممكن أيضاً أن يجعل صياغة هذه الحبكة تابعة من أحاسيس الشخصيات ، ومن قدرتها المحدودة على الحركة . ولكنه بدلاً من استخدام هذه الأدوات الدرامية التقليدية ، أقام البناء الدرامى لمسرحيته كلها على ذلك التقارب الخجل الخجل بين اثنين من الناس ، وغامر بذلك عندما استغنى عن كل الخيل التى أغرم بها الجمهور .

وعلى الرغم من أن الكبت الذى سيطر على علاقات البطلين كان طبيعياً ومنطقياً إلى حد بعيد ، فإنه افتقد رشاقة النغمة الشعرية والحالة النفسية وخصوبتها المتنوعة ، وقد ساعد عنصر الرشاقة والخصوبة « تشيكوف » على أن يحول كل جزئية فى المسرحية مهما كانت ثانوية أو تافهة إلى عنصر درامى مؤثر . ولذلك تمنحنا مسرحيات تشيكوف انطباعاً بأن مادة المؤلف لا يمكن أن تستهلك أو تستنفد وأنه ليس بحاجة إلى أن يصل إلى قرار نهائى . لأن خصوبة الحياة الكامنة فى مسرحياته تبدو وكأنها تجسيد للحياة الخالدة بكل صراعاتها وتناقضاتها . أما مسرحية « ليل ساكن ليل وحيد » فىنتهى مضمونها بمجرد إسدال الستار الأخير لأنها لا تملك خصوبة تشيكوف الوفيرة . ولكن هذا لا يبنى وجود نسيجها المتشابك الجميل من الأحاسيس والرؤى النافذة . وإذا كان أندرسون قد عجز عن الوصول إلى المستوى الشعرى الذى حققه تشيكوف من قبل فيكفيه أنه استلهم روح تشيكوف وقدم نفحات منها لكى يتنفسها المسرح الأمريكى الذى يعانى من وطأة الضغوط التجارية التى يمارسها سائر المنتجين . كانت جرأة حقيقية منه تكاد تغفر له الأخطاء الدرامية التى وقعت فى مسرحياته ، وقد ساعدته على أن يفسح لنفسه مكانة مرموقة فى المسرح المعاصر على الرغم من ندرة إنتاجه .

(١٨٧٦ - ١٩٤١)

شيروود أندرسون من الأدباء الأمريكيين ذوى الأنشطة المتعددة . فقد مارس كتابة الرواية والقصة القصيرة ، والمقالة الصحفية والشعر . يدور معظم إنتاجه الروائى حول حياة الطبقات الكادحة فى الغرب الأوسط الأمريكى ، ويركز على التيار المادى الذى جرف فى طريقه كل قيم المجتمع الأمريكى . وأصبح قانون العرض والطلب يتحكم فى كل شىء حتى فى الإنسان نفسه الذى تحول إلى مجرد سلعة معروضة فى السوق قد يشتريها الناس بأعلى الأسعار وقد تبور تماماً . كان شيروود أندرسون يتساءل فى معظم أعماله : هل من الممكن أن تتحكم قوانين السوق فى مجتمع الإنسان ؟ لذلك نادى دائماً بأن فى الإنسان قيمة ذاتية وروحية لا يمكن أن تقدر بمال ، ووظيفة الفن هى إبراز هذه القيمة وتجسيدها باستمرار حتى لا ينساها الناس فى صراعمهم اليومي المتكالب على المصالح المادية . وكان لحماس أندرسون البالغ لهذا المضمون الفكرى نتيجة سلبية تمثلت فى ضعف قبضته الفنية على البناء الدرامى فى رواياته . فليس من العيب أن يتحمس الروائى لفكرة ما ، ولكن الخطأ أن يجرفه ذلك الحماس بعيداً عن الضرورات الجمالية التى يجب أن تتوافر فى أى عمل فنى ناضج . ولذلك كنا نشعر فى مواقف كثيرة فى رواياته أنه يتقمص دور المصلح الاجتماعى أكثر من تركيزه على دوره كأديب فنان . ولد « شيروود أندرسون » فى مدينة كامدن بولاية أوهايو . وقضى طفولته فى مدينة كلايد بنفس الولاية حيث عاشت أسرته التى لم تكن بركة الحال التى نظاهرها فى كتاباته الأخيرة التى تناول فيها سيرته الذاتية . لم يكن تعليم أندرسون منتظماً بل خرج إلى الحياة العملية عام ١٨٩٦ عندما رحل إلى شيكاغو حيث اشتغل بالأعمال اليدوية . ثم خدم لفترة وحيزة فى الجيش الأمريكى فى أثناء الحرب الإسبانية الأمريكية ، عاد بعدها مرة أخرى إلى شيكاغو ليعمل بالدعاية ونسخ الإعلانات لعدة سنوات . كما أشرف على إدارة مصنع للوازم الطلاب فى مدينة ألبيرا بأوهايو ولكنه لم يكن موفقاً وراضياً عنه وعاد إلى عمله القديم فى الدعاية والإعلان فى شيكاغو .

في هذا الوقت كانت المدرسة الطبيعية في الأدب قد ازدهرت في شيكاغو بصفة خاصة وفي الغرب الأوسط بصفة عامة . وبرزت ملامحها في أعمال « كارل ساندبرج » و « فلويد ديل » و « جورج كرام كوك » و « روبرت مورس لافيت » ، و « ثيودور درايزر » . وقد بهر أندرسون بالمدرسة الطبيعية التي تبلور حقائق المجتمع المعاصر كما لمسها هو في حياته الكادحة . وحاول أن يعبر عن هذا المضمون فنشر روايتين لم يكتب لها النجاح ، ولكنه في عام ١٩١٩ نشر مجموعة قصص قصيرة بعنوان « وينزبرج - أوهايو » التي جلبت له الشهرة بسرعة لم يكن يتوقعها . ترتبط القصص بعضها برباط روائى واحد يتمثل في نوعية الحياة التي يحياها سكان مدينة صغيرة . ويقف المضمون الفكرى مع ثورة الشباب وتمرده ضد تقاليد المجتمع التجارى وقيمه المادية ذات المظاهر المحترمة الخادعة . ولقد أحرزت المجموعة القصصية شعبية ساحقة بين الشباب الأمريكى بطول البلاد وعرضها . وتميز أسلوبها بالبساطة والسلاسة مع ميل إلى استخدام بعض الأدوات البلاغية التقليدية التي اعتبرها النقاد فيما بعد نوعاً من الإسراف في التعبير عن العواطف والأحاسيس التي تعتمل داخل الشخصيات . لعل هذا يرجع إلى تأثر أندرسون بالمحاولات الأولى « لجيرترود ستاين » ، وهو تأثر امتد من خلال أعمال أندرسون إلى أعمال « إيرنست هيمنجواي » و « توماس وولف » و « وليام سارويان » « ارسكين كالدويل » .

تحتوى مجموعة « وينزبرج - أوهايو » على ثلاث وعشرين قصة أو لقطة . يستعرض أندرسون من خلالها الحياة في مدينة من مدن الغرب الأوسط بكل الآفاق الضيقة . والعواطف غير الناضجة التي تحكم فكر السكان وسلوكهم . وهم في نظره مخلوقات شاذة على الرغم من أنهم يعتبرون أنفسهم نموذجيين . وتمثل العلاقة التي تشد القصص إلى بعضها بعضاً في المخبر الصحفي الشاب « جورج ويلارد » الذي يبحث عن معنى وجوده من خلال المواقف المتتابعة التي يمر بها . وهى مواقف كتبت بأسلوب واقعى يقترّب من المذهب الطبيعى الذى أعجب به أندرسون . وقد اعتبر مضمونها الفكرى ثوريا عندما نشرت لأول مرة . وفي بعض القصص كان أندرسون يصل في مستواه إلى أنطون تشيكوف الأديب الروسى العظيم مما جعل بعض النقاد يعقدون مقارنة تحليلية بين الاثنين .

لم يتفوق أندرسون في أعماله التالية على إنتاجه الأول « وينزبرج - أوهايو » ومع ذلك لم تتأثر شعبيته بل نشر عام ١٩٢٥ رواية « الضحك الأسود » التي فاقت أرقام توزيعها كل الروايات الأخرى التي صدرت في نفس العام . وهى تحمل نفس المضمون الاجتماعى الذى يتمثل في « جون ستوكتون » وهو الشخصية المحورية في الرواية . والذي بلغ به السأم مداه من العمل الصحفي الهابط والتافه الذى يقوم به . فيهجره وينطلق في سفينة لنقل البضائع عبر الينوى وروافد المسيسيبي تحت الاسم المستعار « بروس دادلى » ، ويبدأ عملاً جديداً تماماً في أحد المصانع التي تقع في مسقط رأسه . وتبدأ الخيوط الروائية في التعقيد عندما يتورط في علاقة غرامية مع زوجة صاحب المصنع . مما يؤدي إلى هروبه معها . طاعنا بذلك زوجها في ظهره على الرغم من أنه الرجل الذى منحه العمل والثقة والاستقرار . يحاول أندرسون أن يقول إن الحضارة المادية قد أفسدت الرجل الأبيض وأفقدته كل قيمه ، ولم يستطع تفادى هذا التحلل الأخلاقى سوى الزنجى بضحكه الأسود الساخر من فساد حضارة البيض الذين باعوا الأخلاق في سوق المكاسب التجارية .

بعد عام ١٩٢٦ بدأت شعبية أندرسون في الانحسار مع ازدهار الحركة الأدبية التي قامت بها محلتا « الفنون السبعة » و « الدليل » وذلك . بالإضافة إلى روايات سكوت فترزجيرالد وفلويد دبل التي نبضت بروح العشرينيات والثلاثينيات . وعندما عاد جيل الشباب إلى قراءة قصص أندرسون التي سبق أن أعجب بها وجد أن مضمونها الفكري غير ناضج إلى حد كبير . ولذلك لم يستطع الصمود لاختبار الزمن . وانصرف عنها إلى روايات فترزجيرالد ودبل . وعلى الرغم من السخرية القاسية التي أبدتها هيمنجواي تجاهه في روايته الساخرة « انبثاق مياه الربيع » ١٩٢٦ والتي أظهره فيها معظمر الكاتب الذي يسمى فقط . إلى إثارة غضب الناس وسخطهم . إلا أن هذا لا ينفي أثر أندرسون في جيل هيمنجواي نفسه . فقد فتح أذهانهم لقضايا فكرية عديدة تسلت فيما بعد إلى أعماله .

من أهم هذه القضايا التي ركز عليها أندرسون في قصصه : ضرورة وجود الحب في المجتمع وحاجة الإنسان الملحة إليه . وضرورة تحول المجتمع الصناعي المادي إلى كيان اجتماعي يرحم الإنسان قبل أن ينمى رأس المال على حسابه . وهذه قضايا - كما نرى - لا تتأثر بمرور الزمن لأنها قضايا إنسانية حيوية من الطراز الأول . ولذلك فليس من السهل أن يصرف القراء نظرهم عن أعمال أندرسون وكأما لم تكن . وقد تجسدت هذه القضايا في معظم أعماله التي نذكر منها على سبيل المثال : « الزاحفون » ١٩١٧ . و « البيض البؤساء » ١٩٢٠ . و « انتصار البيضة » ١٩٢١ . و « زنجيات عديدة » ١٩٢٣ . و « خيول ورجال » ١٩٢٣ . و « عهد جديد » ١٩٢٧ . و « بالقرب من جذور العشب » ١٩٢٩ . و « ما وراء الرغبة » ١٩٣٢ . و « أمريكا الحائرة » ١٩٣٥ . ومن أفضل قصصه القصيرة « موت في الغابات » و « أريد أن أعرف لماذا ؟ » التي يصل فيها إلى مستوى قد يفوق سنكلر لويس وثيودور درايزر وغيرهما من الروائيين الذين شاركهم في ازدهار المدرسة الطبيعية وخلق جمهور عالمي للرواية الأمريكية .

في سيرته الذاتية التي كتبها عام ١٩٢٤ بعنوان « قصة كاتب قصة » يوضح لنا كيف تبلور مضمونه الفكري في الحياة وفي الأدب عندما ترك وظيفته و مصنع الطلاء في مدينة ألبريا بأوهايو بعد أن أملى خطابا على سكرتيرته يقول لها فيه : « عزيزتي . . انه قد يكون أمرا سخيفا للغاية بالنسبة لك . ولكنني حسمت أمرى نهائيا وقررت أن أقطع علاقتي بكل شيء بتصل بعمليات الشراء والبيع من بعيد أو قريب . إنها حياة تناسب الآخرين ولكنها السم بعينه بالنسبة لي . لقد عزمت على أن أخرج من هذا الباب بلا عودة . سأنتقل خارجا لكي أجلس مع الناس . وأصغى إلى كلماتهم وأحكي عنهم حكايات وأسجل ما يدور في أذهانهم . وما يعتمل داخلهم من أحاسيس . »

هذا هو المصح الفكري الذي طبقه أندرسون في أعماله والذي قال عنه الناقد فان وايلك بروكس إنه بلور محاولة أدياء أمريكا جميعا و فهم طبيعة أمريكا على كل المستويات بهدف العثور على شخصية مستقلة لها عن الثقافة الأوروبية التي ظلت تمارس عليها تأثيرها الحاسم حتى مطلع القرن العشرين . وقد أيد بروكس قول أندرسون بأن مأساة الأمريكيين تتمثل في أنهم يتصارعون في فراغ لا يحمل أى هدف محدد . وهو المفهوم الذي اتفق عليه الشعراء من أصدقاء أندرسون مثل كارل ساندبرج وفاشيل لندساي وإدجار لى ماسترز . وعلى الرغم

من ثورة أندرسون ضد مجتمعه المعاصر ، فإنه لم يخرج عليه ، ولم يرفضه تماما ، بل حاول تدريجياً من خلال موقعه كأديب كما نجد مثلاً في كتابه « انتصار البيضة » الذى يحتوى على حكايات وأشعار تصور انطباعاته عن الحياة الأمريكية . فالقصة الأساسية التى منحت الكتاب عنوانها تدور حول فلاح فاشل اعتمد فى كسب رزقه أساساً على إنتاج البيض على الرغم من أنه لم يكن يملك المهارة الحرفية أو التجارية التى تمكنه من مضاعفة إنتاجه . ولكن أندرسون لا يقسو عليه بل يحيطه بعطفه محاولاً الإيحاء بأنه لو تغير نظام المجتمع فسوف ينصلح حال الفرد .

أما من ناحية الشكل الفنى لأعمال أندرسون ، فقد اتفق النقاد على أنه لم يكن يملك الوعى الحاد بمجاليات البناء الدرامى . حتى قصصه القصيرة لا تخضع للمعايير النقدية المتعارف عليها ، بل تتراوح بين اللقطات التسجيلية . والانطباعات التصويرية . بل إنها تصل فى أحيان كثيرة إلى شكل يقع فى منطقة ما بين الشعر والنثر . ولكن من الواضح أنه أحرز مكانته فى الأدب الأمريكى بفضل قصصه القصيرة التى تزيد فى مستواها الفنى كثيراً على رواياته . ويتضح أكبر إنجاز فنى لأندرسون فى أنه لم يستوح الأشكال الفنية أو المضامين الفكرية التى فرضتها أوروبا على الأدب الأمريكى . فى هذا يقول الناقد إدموند ويلسون : إن قصص أندرسون نمت وتطورت مثل العشب البرى الذى ليس فى حاجة إلى سجاد أجنبي مستورد . ولعلنا نلتمس له العذر عندما فرض نفسه على شخصياته فى أحيان كثيرة . فقد أراد تأكيد الأفكار الجديدة التى ألحت على ذهنه ، فلم يترك شخصياته تتحرك من تلقاء ذاتها بل دفعها دائماً إلى التفكير بأسلوبه وإلقاء نفس النوع من الأسئلة . وبذلك قضى على إمكانية خلق كيان إنسانى واجتماعى خاص به . فقد كان يبحث عن الأصالة الأمريكية بعيداً عن التقاليد الأوربية ومعتمداً فى ذلك على المحاولة والخطأ ، ولذلك كانت الأخطاء نتيجة لروح الزيادة والكشف ، ولم تكن بسبب ضيق الأفق وسطحية النظرة .

(١٨٨٨ - ١٩٥٩)

ماكسويل أندرسون من الكتاب المسرحيين الأمريكيين المعاصرين الذين يسهل على الناقد تحديد اتجاهاتهم الفكرية والفنية لوضوحها وتكرارها في مسرحياتهم الواحدة تلو الأخرى ، والسمتان المميزتان لمسرح ماكسويل أندرسون تتمثلان في المضمون التاريخي ، والمعالجة الشعرية . وقد أكد أندرسون بمسرحه أن الرومانسية قادرة حتى على الاستمرار في القرن العشرين الزاخر بالضغط والتعقيدات والصراعات . ولكنه أعاد إحياءها في لون جديد يتميز بالنغمات الساخرة الواضحة وبالصبغة الخطابية الموجهة إلى الجمهور . وبرغم هذا التلويح فإننا نجد أن رومانسية أندرسون عبارة عن امتداد لنفس الرومانسية التي سادت أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين كما نجد في مسرحيات روستان ودانازيو . هذا لا ينفى وجود بعض التأثيرات الواقعية على مسرحيات أندرسون كما يقول تشارلز هـ . جراند جنت : « إن الواقعية لا تتبع الرومانسية كما تقول المراجع وإنما توجدان جنباً إلى جنب ، وقد تبرز إحداهما في بعض الأحيان على السطح ، في حين تبرز الثانية في أحيان أخرى ، ولكنها متلازمان طوال الوقت » .

ولد ماكسويل أندرسون بمدينة أطلانتيك في ولاية بنسلفانيا . بدأ حياته - مثل كثير من أدباء أمريكا - بالاشتغال بالصحافة قبل أن يمارس كتابة المسرحية التي بدأها عام ١٩٢٤ عندما كتب مسرحية « ثمن المجد » بالاشتراك مع لورانس ستالنجز . وقد نجحت المسرحية نجاحاً باهراً جعل اسم أندرسون يدخل دائرة الضوء ، ومنحه من الثقة بنفسه وقدراته ما جعله مستقل بكتابة مسرحياته التالية والمتابعة والتي بدأت تتجه إلى المضمون التاريخي والمعالجة الشعرية . أما مسرحية « ثمن المجد » فكانت تتخذ من ذكريات الحرب العالمية الأولى مضمونها . وهذا المضمون كان معاصراً للوقت الذي كتبت فيه المسرحية . أما مكانة ماكسويل أندرسون في الأدب الأمريكي المعاصر فقد رسخت بفضل مسرحياته الشعرية التاريخية مثل « الملكة اليزابيث » ١٩٣٠ ، و « ماري ملكة



اسكتلندا» ١٩٣٣ ، و « البيت الشتوى » ١٩٣٥ ، و « مهرجان الملوك » ١٩٣٦ ، و « جان دارك اللورين » ١٩٤٧ ، و « آن ذات الألف يوم » ١٩٤٨ وهذه المسرحية تحكى قصة زواج آن بولين من ملك إنجلترا هنرى الثامن ثم مسرحية « البذرة الفاسدة » ١٩٥٥ .

يبدو أن عقدة الأمريكيين التى تدفعهم إلى البحث عن التاريخ العريق قد تبلورت فى مسرحيات أندرسون التى يدور معظمها حول ملكات وملوك إنجلترا . لدرجة أننا لا نجد كاتباً مسرحياً إنجليزياً تناول هذا التاريخ بمثل إسهاب أندرسون الذى يحاول بقدر إمكانه الانتماء إلى التقاليد الشكسبيرية وخاصة تلك التى تتمثل فى التاريخ والشعور والتراجيديا . لعل الهدف الأساسى لأندرسون هو إضفاء نغمة من العراقة التاريخية على المسرح الأمريكى حتى ولو كانت هذه العراقة تنتمى إلى إنجلترا . ولنفس السبب لاقت مسرحيات أندرسون صدى عند الجمهور الأمريكى الذى ما زال يسعى إلى تأصيل جذوره التاريخية التى لا تزيد فى عمرها عن قرنين من الزمان . ولذلك نجحت روح التراجيديا التى كانت سائدة فى أوروبا فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، نجحت فى أمريكا فى القرن العشرين على يدى أندرسون . هذا فى الوقت الذى اتجه فيه المسرح الأوروبى إلى الكوميديا الساخرة أو السوداء ، أو المسرح الاجتماعى الملحمى .

تلتقى مسرحية ماكسويل أندرسون الشعرية « الملكة إليزابيث » مع كثير من المقاييس التى تقبلها الناس منذ زمن بعيد بوصفها معايير للتراجيديا . يضيق أندرسون على العاشقين النبيلين : « إليزابيث وإسكس » كل مخايل النبيل وملاحم التراجيديا التى طالما بحث عنها الناس فى الأبطال المأسويين ، فتتجلى العظمة فى أعماهم بكل معانى هذه الكلمة . وبأنى سقوط إسكس وتعاسة إليزابيث نتيجة لخطأ تراجيدى استطاع أندرسون أن يجدده بطريقة طبيعية من خلال النص . إن تغير حظهها وانقلابه من النقيض للنقيض كان من أكثر التغييرات الممكنة تراجيديا ، فقد كان نتيجة لإرادتها القوية التى لم تقبل الاستسلام للوضع الراهن وبالتالي كان الصراع الدرامى منطقياً وغير مفتعل لأن الشخصيات الرئيسية اتخذت قرارات محددة وحاسمة وهى تدرك جيداً نتائج هذه القرارات ، وبذلك تسيطر طبيعة الشخصيات وأخلاقياتها ومصيرها على الحدث الدرامى الرئيسى فى المسرحية . لكن نظراً لأن أندرسون لم يشأ أن يكون طليعياً فى مجال التراجيديا ، بل اتبع تقاليد القديمة بكل دقة ، فقد فقدت شخصياته كثيراً من الإثارة سواء فى الأفكار التى تتبناها أو السلوك الذى تنتهجه . وفشل سلوكها فى أن يثير مشاعرنا حتى فى أعنف لحظات التوتر الدرامى . هذا هو الخطأ الذى يمكن أن يقع فيه الأديب الذى يجمل أعماله إلى مجرد تطبيقات عملية للقواعد النقدية والجمالية المتفق عليها . معنى هذا أنه لن يعمل على توسيع رقعة التقاليد الأدبية ، والمعروف أن قوانين النقد ومعايره تابعة أساساً للأدب وليس العكس . فالأدب يكشف بينما يقوم النقد بتقنين ما كشفه الأدب من قبل . ولكن أندرسون كان تقليدياً للغاية عندما حدد حركة الحدث الدرامى الرئيسى طبقاً لقوانين الإيقاع التراجيدى لكل من الهدف والانفعال والإدراك وذلك طبقاً للمعايير الشهيرة التى صاغها كينيث بيرك وفرانسيس فيرجسون . تمكن أندرسون من اقناعنا منطقياً وعقلياً بما يدور من أحداث على خشبة المسرح ، ولكنه فشل فى أن يثيرنا وجدانياً لأنه لم يحاول كشف أى جديد فى عالم التراجيديا . ومن الواضح أن الأسلوب الذى يفارق به إسكس الحياة قد قصد به إثارة الجمهور لأن شرف الإنسان

يسمو ويرسخ إذا ما رفض أن يتخذ عنقه . هنا تبدو مهارة أندرسون في استخدام الأدوات والحيل التراجيدية التقليدية التي تساعد المتفرجين على أن يعيشوا لحظة التطهير كاملة من خلال إثارة أحاسيس الخوف والشفقة والخوف من مصير البطل الذي يواجه الموت بالفعل والشفقة عليه لاشترائه مع البشر في نفس الإنسانية . وبذلك يمكننا القول بأنه إذا كان أندرسون قد قنع بالتقاليد المعروفة للتراجيديا ، فإنه استغلها فنيا ودراميا إلى أقصى درجة تتيحها له إمكاناته .

### التبجيل التراجيدي المفتعل :

لكن التزام أندرسون بالمقاييس التقليدية للتراجيديا جعله يقع في أخطاء أدت في بعض مسرحياته إلى انفصال واضح بين الشكل والمضمون كما نجد في مسرحية « البيت الشتوي » التي يفرض عليها قسرا نفس الشكل الفني لمسرحية « هاملت » بدون أى مبرر درامى واضح ، فقد أدت نظرة التبجيل والتعظيم إلى التراجيديا ، إلى الكتابة بأسلوب فخيم يميل إلى الافتعال والتصنع . اتخذ أندرسون مضمون مسرحيته من قضية ساكو - فانتزى المستمدة من ظواهر الانحراف والإجرام والظلم في المجتمع الأمريكى ، حاول أندرسون أن يطبق على مضمونه الاجتماعى المعاصر نفس الشكل التراجيدى الشعرى الذى طبقه من قبل على مسرحياته التاريخية ، كانت النتيجة أن شاهدنا أحد رجال العصابات يتحدث بالشعر المسوخ المفتعل الذى ينتهى إلى عصر إليزابيث .

على الرغم من أن المسرحية تعالج مظاهر الظلم الاجتماعى أساسا ، إلا أن المؤلف لا يركز على هذا المضمون بل يعمل على تعريته في الفصل الأخير فقط لانشغاله طوال المسرحية بالطقوس التراجيدية والاحتفالات التي تقام باسم الشرف التراجيدى للإنسان والتي تنتهى بها المسرحية . يؤكد أندرسون في كل موقف من مواقف المسرحية بأن تناوله للمضمون يتميز بالنبل التراجيدى والطابع العالمى المطلوب عن طريق مزجه لموضوع هاملت بموضوع روميو وجوليت مع تصرفات الملك لير المحمومة المجنونة . وكان أندرسون يؤكد أن المسرحية الاجتماعية الواقعية لا يمكن أن تصمد لاختبار الزمن ، وعلى الكاتب أن يلجأ إلى السمو التراجيدى لكى يمتاز به أبواب الخلود ، ويجب أن نعترف أنه نجح إلى حد ما في مزج هذه العناصر المتنافرة في مسرحيته . ولكن مسرحية « البيت الشتوي » تؤكد لنا بدورها خطورة السعى إلى كتابة التراجيديا كفن رفيع وكهدف في حد ذاتها بدلا من أن يحاول انكباب أن يكتب مسرحية جيدة في حد ذاتها .

من هذه التجربة يتضح لنا أنه يجب أن تكون المسرحية نتاجا لصراع الكاتب مع مادته ومحاولة تطويعها للشكل الفني الذى ينبع من خصائصها ، بدلا من تلاؤمه الواعى مع قوالب ومبادئ تعتبر المثل الفنية العليا التي ترفع من قيمة الكاتب . فالبناء الدرامى يتشكل طبقا للتطور الطبيعى للمضمون ، وليس للكاتب أن يقدم شكلا فنيا مسبقا لكى يحتوى مضمونه . ولا تعنى المعالجة التراجيدية الشعرية عمقا ونبلا إذا كان المضمون المعالج لا يحتتمل مثل هذا النبل . فهذه رومانسية بعيدة عن النضج الفكرى . وقد تعود معظم النقاد المعاصرين في كتاباتهم عن التراجيديا اعتبارها نظرة رومانسية يائسة إلى العالم . ونحن نخرج بهذا الانطباع عندما يؤكدون أن وظيفة الفن هي تهذيب الإنسان . ورفع معنوياته ومواساته في نكباته .

ردد أندرسون نفس النغمة في مقال له بعنوان « معنى التراجيديا » عندما أوضح أنه يجب على الكاتب التراجيدي أن يصوغ قصته بحيث توضح للجمهور أن تجربة الألم التي يمر بها البشر تظهرهم بالفعل من أدران الحياة المادية وأنه على الرغم من طبيعتنا الحيوانية ، ومهما بلغت حقارتنا وخستنا في صورها العديدة ، فإن هناك في داخلنا جميعا نارا مقدسة معينة لا يمكن معرفة قدرها تدفعنا إلى أن نكون أفضل مما نحن عليه . وقد دفع هذا الإيمان أندرسون إلى الزعم التقليدي بأن الإنسان يعيش في عالم تأسس على العقل . ويحكمه القانون الكوني . وبأن هناك معنى لحياة الإنسان وبأن شرف الإنسان ينبع من مكانته العظيمة في هذا الكون ، فهو مركز الكون وإدراكه الواعي ، ولذلك كان معظم أبطال أندرسون يفكرون ويتصرفون بناء على هذا الإيمان العميق بإنسانيتهم .

ويوضح الناقد جون جاسنر أنه على الرغم من الأسلوب التقليدي الذي اتبعه أندرسون في كتابته للمسرحية التاريخية الشعرية . فقد ترك أثرا كبيرا على كل من حاول الخوض في نفس الميدان بعده لدرجة أن آرثر ميلر لم يستطع أن يهرب من تأثير أندرسون عليه عندما تصدى لكتابة الشعر في مسرحية تاريخية مثل « البوتقة » أو حتى عندما استخدمه في نص معاصر مثل « منظر من فوق الجسر » ولعل الفرق الأساسي بين ميلر وأندرسون أن الشعر في مسرحية « البوتقة » كان من النوع النثري أكثر منه نظما . ذلك لأن ميلر كان يؤمن بأن الشعر روح تسرى في الدراما أكثر منها مجرد وزن وقافية .

ولعل أهمية الدور الريادي الذي قام به أندرسون في مجال المسرحية التاريخية الشعرية ، تكمن في أنه حقق حلم كثير من الأدباء والنقاد الأمريكيين الذين آمنوا بأن خلاص المسرح الأمريكي لن يتحقق إلا عن طريق العودة إلى الدراما الشعرية . وكان عدد الكتاب المسرحيين الأمريكيين الذين تصدوا لتحقيق هذا الحلم من الندرة بحيث بدا أندرسون وحيدا في هذا الميدان . فقد بدأ أندرسون حملة بمفرده في سبيل الدراما الشعرية بمسرحيته « الملكة إليزابيث » ووصل إلى قمة حملته ونهايتها في الوقت نفسه بمسرحيته « آن ذات الألف يوم » عام ١٩٤٨ . وعندما وجد القائمون على المسرح الأمريكي أن أندرسون بمفرده لا يستطيع أن يفي باحتياجات الجمهور إلى المسرحية التاريخية الشعرية ، لجئوا إلى مسرحيات كريستوفر فراي وت . س . إليوت الشعرية ولكن لم يكن لها نفس البريق التجاري الذي تميزت به مسرحيات أندرسون .

كان الناقد جون راسل تيلور قد أثار الشكوك - في قاموسه عن المسرح - حول مدى إمكانية أن تظل مسرحيات أندرسون حية قادرة على فرض نفسها على العرض وسط المسرحيات الحديثة ، ولكن السينما الأمريكية وجدت فيها كل الخصائص التي تؤدي إلى إنتاج أفلام ناجحة جماهيرياً . وقدمت بذلك إلى جمهور السينما العالمية « الملكة إليزابيث » و « ماري ملكة اسكتلندا » و « آن ذات الألف يوم » وبالطبع حدث تطوير وتغيير للنصوص المسرحية عندما أنتجت سيناثيا ، ولكن تظل هناك روح أندرسون من خلال الجو التاريخي الرومانسي . والأشعار التي تحتوى الجمهور في جو من الأحلام والمثاليات المسوية . هذا يوضح لنا أن ماكسويل أندرسون استطاع أن يمس حاجة الإنسان في كل زمان ومكان إلى الشعر والخيال والشعور المرهف والمثاليات التي يفتقدها عالم اليوم الذي توشك فيه الرومانسية أن تلفظ آخر أنفاسها .

(١٩٠٦ - ١٩٦٣)

كليفورد أوديتس من كتاب المسرح الأمريكي المعاصر الذين وضعوا مسرحهم في خدمة قضية فكرية معينة ، مما كان له أثر واضح على شعبيتهم التي تحددت بجمهور المشايين لهذه الفكرة . أما الجمهور الذي يبحث عن الفن بصرف النظر عن الالتزام الفكرى بمبدأ عقائدى معين ، فلا يهتم كثيرا بكتاب من أمثال كليفورد أوديتس الذى استغرقه عصره بحيث عجز في بعض مسرحياته عن الرؤية الشاملة لحقائق الحياة الإنسانية . ومع هذا يشكل أوديتس ظاهرة مهمة في المسرح الأمريكى تستحق الدراسة والتحليل ، وخاصة أنه كان التزاما بقضايا مجتمعه الملحة ، ومنها قضايا الطبقة العاملة التي لم تثبت وجودها الواضح والمحدد في المسرح الأمريكى بصفة عامة . ولد كليفورد أوديتس في فيلادلفيا وتلقى تعليمه في مدارس نيويورك . بدأت حياته الفنية بأن شق طريقه كممثل مسرحى واستمر في ممارسة هذه المهنة لمدة طويلة سواء في مسرح الجيلد أو مسرح الجماعة في نيويورك ، وذلك حتى عام ١٩٣٣ الذى شهد ميلاده ككاتب مسرحى عندما كتب مسرحية « استيقظ وغن » التي مثلت عام ١٩٣٥ ، وهو نفس العام الذى أخرجت فيه مسرحيته المشهورة « في انتظار ليفتى » . لم يكن كليفورد أوديتس يساريا كما حاول البعض تصنيفه تحت هذا البند ، بل كان متمردا اجتماعيا شأنه في ذلك شأن معظم كتاب المسرح الأمريكى ، بل المسرح العالمى . وكانت الولايات المتحدة حتى ذلك الوقت تعاني من الكساد الاقتصادى الرهيب الذى بدأ عام ١٩٢٩ . ووجد أوديتس أنه من المفيد أن يضمن مسرحه نبرة احتجاج على الضمور الذى أصاب المجتمع في الصميم ، فوجد في مسرحية « استيقظ وغن » عائلة مصابة بانهيار عصبي يتجسد في أفرادها المجتمع الأمريكى المنهار بينما يفضي عليها البطل مواكسيلرود كثيرا من الكبرياء والمرارة والتهمك والسخرية ، وخاصة بعد أن فقد ساقه في الحرب كما فقدت أمريكا ساقها من جراء الكساد الاقتصادى . وإذا كانت مسرحية أوديتس « في انتظار ليفتى » تميل إلى الاتجاه اليسارى ، فلا يرجع هذا إلى إيمان كاتبها

بالاتجاهات اليسارية ، ولكن لأنه كان يشق بداية طريقه في ميدان التأليف المسرحي ، وأراد أن ينتهز أية فرصة يقذف بها القدر إليه . وجاءت هذه الفرصة عندما أعلنت « عصابة المسرح الجديد » وهي تنظيم يساري لمجموعة من الهواة - عن مسابقة لتأليف مسرحية من فصل واحد . وانتهز أوديتس الفرصة واعتكف ثلاثة أيام في فندق بيوستن مغلقا على نفسه باب غرفته حتى انتهى من كتابة مسرحية « في انتظار ليفتي » وكان من الطبيعي أن يجسد مضمونها اتجاهات يسارية لأنه ليس من المعقول أن يتقدم أوديتس بمسرحية تناهض اليسار إلى مسابقة تنظمها جماعة يسارية .

ومضمون مسرحية « في انتظار ليفتي » يدور حول اجتماع عقده أحد الاتحادات العالية أثناء إضراب نظمته سائقو التاكسي . والمسرحية متأثرة إلى حد كبير بالمدرسة التعبيرية الألمانية التي تزعمها كايزر وتولر وفيدكند . وهذا أكبر دليل على عدم تأثر أوديتس بالفعل باليسار الواقعي لأن التعبيرية بتأكيداتها على قيمة الذات الفردية والاهتمام بتجسيد كل ما يعتمل داخل النفس البشرية من صراعات غامضة . ورغبات مكبوتة ، وتناقضات جامحة لا تعبر المجتمع ككيان مستقل الثقافتا كبيرا . وهذا يتناقض تناقضا جذريا مع اتجاهات الواقعية الاشتراكية المعروفة باهتماماتها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي لا يشكل الكيان الإنساني للفرد إلا جزءا يسيرا منها .

ولعل السرفي النجاح الكبير الذي أحرزته مسرحية « في انتظار ليفتي » على مسارح أمريكا وإنجلترا أنها اتبعت الأسلوب التعبيري وتجنبت التصوير الواقعي التقليدي . وتوضح الملامح التعبيرية في العودة إلى الماضي والتي تنبع أساسا من تيار الشعور عند الشخصيات والتي تصورها دوائر الضوء التي تسطع بينا المسرح غارق في الظلام . ولا تزدهم منصة المسرح بالكثير من الأثاث والديكورات ، بل يوجد عليها فقط ما يفيد في التعبير الدرامي عن الموقف ، أما عن الحوار فينأى تماما عن النقاش التقليدي ، لأنه يتميز بالحدة والاقتصاد في التعبير . كل هذه الحيل الفنية غلفت هجوم أوديتس على الحياة الشاقة الزاخرة بالظلم الاجتماعي والعنف والفساد والقسوة والانحلال وكل ما من شأنه أن يشكل تهديدا لاتحادات العمال التي تحاول حمايتهم من تقلبات المجتمع . ولذلك كان هجومه هجوم فنان أكثر منه هجوم مصلح اجتماعي .

### طريق النجاح والشهرة :

ويبدو أن طريق النجاح والشهرة الفنية في أمريكا يتمثل في الاستمرار في نفس الخط الذي بدأ به الفنان طريقه وأثبت نجاحه فيه . فن باب المغامرة غير المأمونة العواقب أن يحاول شق طريق آخر قد يقضي على الشهرة التي بلغها عن الطريق الأول وعرفه الناس بها . وهذا الاتجاه ينطبق تماما على كليفورد أوديتس الذي حاز على شهرته من جراء الدفاع عن حقوق العمال وتبني الاتجاه اليساري الذي اتضح أنه لم يكن مؤمنا به تماما ، بقدر ما اتخذ منه ذريعة لمواصلة النجاح الذي أحرزه من قبل في مسرحية « في انتظار ليفتي » بل إنه بالغ في هذا الاتجاه طمعا في مزيد من الشهرة والنجاح عندما كتب مسرحية « حتى أن أموت » في نفس عام المسرحية السابقة ( ١٩٣٥ ) . في هذه المسرحية يهاجم النازية أشد هجوم ، وكانت قد تولت مقاليد الأمور في ألمانيا ، وكان هجومه دفاعا عن الشباب الشيوعي الألماني الذي طارده هتلر في كل أنحاء البلاد بهدف القضاء عليه .

هكذا كتب أوديتس أربع مسرحيات عام ١٩٣٥ وكان قد بلغ الثامنة والعشرين فقط من عمره عندما تمكن من غزو مسارح برودواي . ولكن إصراره على تبني الاتجاه اليساري جعله يكرر نفسه ، ووضح هذا في مسرحية « الفردوس المفقود » آخر مسرحياته الأربع والتي فشلت فشلا ذريعا جعل أبواب برودواي تعلق في وجهه وتجبره على الرحيل إلى هوليوود عندما حصل على عقد عمل هناك عام ١٩٣٧ ، حيث كتب مسرحية « الولد الذهبي » التي تدور حول حياة عازف بيان شاب استطاع بموهبته الموسيقية أن يحتل مكانة رفيعة في عالم العزف ولكنه احترق الملاكمة بحثا عن الكسب المادى الوفير الذى لم يكن يحصل عليه من عزفه ، وكانت النتيجة أن حطم أنامله الحساسة ومعها مستقبله الفنى كله . وتنتهى حياته نهاية مأسوية بموته في حادث تصادم وذلك بعد أن قتل خصمًا له في حلقة الملاكمة .

نجحت مسرحية « الولد الذهبي » إلى حد ما ولكنها لم تحصل على بريق مسرحياته الأولى . وقد أكد أوديتس أنه كتبها ليهاجم المادية المسيطرة على الحياة المعاصرة . وبذلك يكون قد كشف عن أوراها الحقيقية عندما نادى بتحرير روح الإنسان من كل القيود المادية القاتلة . بل إنه يوضح أن الحياة الروحية للإنسان هى المعنى والسبب الوحيد لوجوده على هذه الأرض ، أما التفسير المادى لكل شيء فعنائه مساواة الإنسان بالخلوقات الأخرى . ويحيل أوديتس مسرحياته في بعض الأحيان إلى دعاية مباشرة وصرخة لهذا الاتجاه الفكرى ، لدرجة أنه يقول : « كل المسرحيات شأنها في ذلك شأن الأدب بأسره ليست فى الأساس سوى دعاية . إن مشكلتى وشاغلى فى هذه الدنيا تتمثلان فى عرض الحقيقة دراميا وبصورة مثيرة جذابة .

ومأساة الإنسان المعاصر فى نظر أوديتس أن المادية تطحنه طحنا وتكاد تزهق روحه المستمرة فى الضمور . وبالفعل ينتحر بطلا مسرحيتى « الولد الذهبي » و « السكين الكبيرة » لأن المادية أحالت وجودهما إلى كيان لا معنى له ، بل إنها ماتا فعلا منذ زمن بعيد وإن كانت تبدو عليها علامات الأحياء من أكل ونوم وشراب وحركة . ولهذا يخاطب كارب المستر بونابرت والد « جو » بطل « الولد الذهبي » قائلا : « سل نفسك هذا السؤال الحيوى الذى لا مهرب منه : هل من الممكن بالنسبة لشاب أن يعيش على هذه الآلة « يقصد الكمان » فى مدينتنا هذه ، مدينة التنافس والتطاحن ؟ ! » .

ولما يجبه بونابرت بأنه لا يريد أن يصبح مليونيرا ، يرد عليه كارب متسائلا مرة أخرى : « أمن المحتمل لشاب أن يكرس نفسه لريبات الشعر فى أيامنا هذه ؟ أتستطيع ربات الشعر والموسيقى أن تأتى بالخبز ، والزبد إلى مائدة الطعام ؟ » .

وقد عجز جو أن يجد ذاته فى الموسيقى ، لا لعب فى الموسيقى ولكن لأن المجتمع نفسه لا يضع هذا الفن الرفيع على نفس المستوى الاقتصادى المرتفع الذى يضع عليه أنشطة مادية وغريزية أخرى . ولذلك يقرر جو أن يعتزل العزف ليصبح بطلا ، ولا يهم أى مضمار سيصبح فيه بطلا ، المهم أن الفن والبطولة أمران متنافران فى هذا المجتمع الذى لا يعبد سوى العنف والقسوة ، ولم يعد الناس يتلذذون سوى الموسيقى المسعورة والتي تخرج من علب الليل لتشعل الغرائز والرغبات البيمية . ولكى يهرب جو من عزله اعتزل الموسيقى الرفيعة شارحا لأبيه حالته بقوله : « إني أمقت نفسى من صميم قلبى سواء فى الماضى أو فى الحاضر أو فى المستقبل . هل تعلم

أن هناك من الأشخاص من يحصل على أشياء ممتعة في هذه الحياة ؟ هل تظن أنهم أفضل مني ؟ هل تعتقد أنني أستمتع بهذا الشعور بالحرماني الذي ينهني من الداخل ؟ ! »

ويتحول جو من العازف الرقيق المرهف بين أعضاء الأوركسترا إلى ملاكم فوق الحلبة يتصارع مع منافسه تحت الأضواء الباهرة وبين تصفيق الجمهور المجنون وهتافه . فالجتماع هو حلبة الملائكة التي أصبح فيها البقاء للأقوى وليس للأصلح . من هنا ينطلق جو إلى البطولة والمال والشهرة والحب لأنه تعامل أخيرا مع المجتمع بنفس منطقته . ولكن الحال لا تستمر على هذا المنوال ، فهذا المستقبل الفسيح يضيق يوما بعد يوم حتى يصبح قفصا مرعبا ، ويتحول سجيناً أسيراً لمدير أعماله مودى الذي يشرف على تنظيم مبارياته . ويتكشف عنده الإحساس بمقته والحقده عليه . وعندما تسأله لورنا : « لم لا تحبه ؟ » فيرد عليها بقوله : « هو مديري » وهو يعاملني كما لو كنت مجرد مزرعة ضمن أملاكه ، فأنا في نظره لست سوى منجم فضة صغير يحركني من مكان لآخر بالجاروف .

يتضح من هذا أن جو يرضى بالاستغلال على مضض منه ، ولذلك لا يستسلم له إلا فترة وجيزة يقع بعدها في حب عفيف مع لورنا ، حب يقوى مع مرور الأيام ويعيد إليه القيم التي فقدتها على حلبة الملائكة . قيم الرجولة والشهامة والإنسانية والحق . وكانت هذه القيم السرفى عذابه الرهيب بعد أن قتل غريمه فوق الحلبة . يقول مخاطبا لورنا : « لقد فعلت ما فعلت . . . ووقع ما وقع . . . ولكن ماذا سيقول أبى عندما يسمع أنني قتلت إنسانا ؟ لورنا : إني أدرك جيدا ما فعلت ، لقد قتلت نفسى أيضا . . . لقد تحطمت وانتهت . . . هذه هي الحقيقة . . . فعلا . . . كنت عصفورا ولكنني أردت أن أكون نسرا مزيفا . »

وتنصحه لورنا بهجر الملائكة والعودة إلى الموسيقى ولكن الوقت كان قد فات بعد أن تحطمت يداه . . ولم يعد قادرا على العزف مرة أخرى ولكن لورنا لا تفقد الأمل وتصبر على قوطها : « ما زلنا أنا وأنت . . نحن الاثنان في هذه الحياة كل منا ملك للآخر . لا بد من وجود مكان نتعلم فيه الحياة على أيدي الأولاد والبنات السعداء . . لا بد أننا سنجد مدينة لا تعتبر الفقر عارا أو الموسيقى جريمة . . حيث لا قتال في الطرقات حيث يتمتع الإنسان بأن يكون هو ذاته ، أن يعيش ويجعل امرأته تحقق ذاتها هي في الوقت نفسه . » ولكن المأساة المخيمة لا تترك هذا الأمل يتزعزع بل ينتهى وجود العاشقين في كارثة صدام مروعة تمثل النهاية المنطقية لوجود أصبح غير منطقي بفعل ضغوط المجتمع الرهيبة والمتواصلة .

### السكين الكبيرة :

في مسرحية « السكين الكبيرة » يقع تشارلز كاسل فرسة مجتحم هوليوود الرهيب والمتمثل في شخصية هوف الرجل الأناني لجشع الماكر . وكان من السهل أن يقع كاسل تحت رحمته بسبب طيبة قلبه ، وعفة نفسه ، وكالعادة في معظم مسرحيات أوديتس الأخيرة تقوم المرأة بكل المحاولات الممكنة لإنقاذ الرجل من براثن الاستغلال والبطش الاجتماعي . في هذه المسرحية تتناوب كل من ماريون وديسكى القيام بهذه المحاولات . ماريون زوجة تشارلز التي تمتاز بقوة الشخصية ورجاحة الصدر ، وديكسى عشيقة تشارلز التي تتجسد في

شخصيتها كل معاني الانطلاق والأثوة والبراءة والعطاء .

وكما كان جو أسيرا لمودى في « الولد الذهبي » نجد تشارلز كاسل أسيرا هوف بتوقيعه على عقد العمل الذي قدمه إليه ولم يجد مناصا من التوقيع عليه . يقول ماريون زوجته : « إنني أدرك تماما أنني مجرد فأر نطاط يعمل بالزنبرك ، لكن يجب على أن أواجه الحقيقة الشائكة وهى أنني أسير هوف الآن . وأصبح توقيعى على العقد هو فديتي » . ولكن ماريون لا تقتنع بهذا المنطق . ومع ذلك يوقع تشارلز على العقد مرغا وينسف بذلك كل الجسور القائمة بينه وبين ماريون . ويتعلل تشارلز بأن الحصول على المال والثروة ضرورة ملحة في المجتمع ، وهذا ليس بخطيئة على أية حال من الأحوال . ولكن ماريون تواجهه بالحقيقة المأسوية عندما تقول له : « خطيئتك هى أنك تعيش في تناقض مع طبيعتك الطيبة التى خرجت عليها . لقد كان النقاد يسمونك فان جوخ المسرح الأمريكى لما امتزت به من حماسة المسيحى المؤمن . أما الآن فأنت لاشيء . . إنك بضاعة خاضعة للعرض والطلب . أصبحت شيئا خشنا لا أستطيع مجرد التعرف عليه . إنك ضعيف ومريض وبائس . لقد أحالك الإحساس بالإثم إلى كائن غريب . إنك أنت الذى اخترت الطريق السهلة الرخيصة . فأصبحت عاطفة القلب عندك هى رغبة المعدة . بل تحولت أنت إلى شيء مرعب بالرغم من نواياك الطيبة . ومع كل يوم يمر تسمى إلى التقليل من شأنى بصفى امرأة تابعة لك . بصفى مجرد سجادة تحت قدميك ، لن أرضى بذلك أبدا ، لا أستطيع ، لا أستطيع » .

أما ديكسى فهى فتاة سهلة المنال ، باعت نفسها لهوليوود حتى تهرب من أنياب الفقر والجوع . ومع ذلك فهى إنسانة طيبة وبريئة القلب ، تعرف جيدا قدر أى رجل وبالرغم من رقة حالها وحياتها التى لا حول لها ولا قوة ، فإن المسيطرين على الإنتاج السينائى فى هوليوود يخشونها لأنها تعرف السر المحيط بمحادثة السيارة التى كان تشارلز يقودها وهى بجانبه . ولذلك فلا بد من التخلص منها بأى ثمن حتى لا تتعرض حياة تشارلز لأى خطر محتمل فتحسر هوليوود موردا ضخما من الدولارات التى تصب خلفه بصفته أحد نجومها السينائيين اللامعين . وهكذا يحرف طوفان الفساد الجميع : زوجة تشارلز تحونه بعد أن فقدت كل معاني الحياة المحترمة ، وتموت ديكسى تحت عجلات سيارة الشرطة دفعا للظنون وتخلصا من المسؤولية . وبذلك خسرت تشارلز شخصيته وزوجته وعشيقته ولم يبق له سوى الموت الذى يستقبله بترحاب فى نهاية المساء .

#### فتاة الريف أو رحلة الشتاء :

فى عام ١٩٥٠ كتب أوديتس مسرحية « فتاة الريف » التى قدمت فى أوروبا بعنوان « رحلة الشتاء » . وهذه المسرحية تمثل تقدما وتطورا من الناحية الفنية بعد مسرحية « السكين الكبيرة » الزاخرة بالنقد المرير والميلودراما القائمة . مسرحية « فتاة الريف » تقدم شخصيات أكثر نضجا ، وحدئا دراميا أكثر بلورة ، وحوارا أكثر إقناعا . يدور مضمونها حول عودة ممثل مدمن للخمر إلى المسرح تحت ضغط زوجة شجاعة واثقة من نفسها ، ومخرج شاب معجب به . وبالرغم من أننا لا نجد جديدا فى المضمون فإن المعالجة الدرامية الحية للمضمون جعلته يزخر بالحياة . أما عن النهاية التقليدية للمسرحية بقرار الزوجة الذى ألمها وعانت منه طويلا بأن تهجر المخرج الذى وقع فى حبها وأن تبقى مع زوجها ، فقد بلغ أوديتس هذه النهاية بأسلوب غير تقليدى متميز بكثير من التوتر



الدرامى الذى مهد لها معتمدا على التطورات الطبيعية التى طرأت على شخصية البطلة .  
ومن الواضح أن التركيز فى المسرحية على صبر فتاة الريف وقوة تحملها ، يدل على أن أوديتس ينظر إلى المرأة على أنها منبع الخير والحق والجمال وهى المنقذ الوحيد للرجل من صراعات الحياة المادية ودواماتها كما وجدنا لورنا فى «الولد الذهبى» و«ماريون وديكسى» فى «السكين الكبيرة» . يقول الناقد جون جاسنر : إن ضعف الرجل وتردده وقلقه فى مسرحيات أوديتس غالبا ما يصطدم بصمود المرأة وصلابتها وإصرارها بل إنها تبدو كما لو كانت قد رسمت بنفس التوازن أو التكافؤ الذى حققه برنارد شو فى شخصية «كانديدا» .

أما مسرحية « شجرة الخوخ المزدهرة » التى كتبها أوديتس عام ١٩٥٤ فتؤكد مدى زيف الحكم الذى أطلق عليه بأنه يسارى ثورى ، إذ من الواضح فى هذه المسرحية أن هذا الفرد يميل إلى أخذ الإنسانية على ماهى عليه ، بعد أن بدأ حياته بالمسرحية المتفجرة « فى انتظار ليفتى » وكما يقول جاسنر إن أوديتس آمن بأنه من المستحيل أن يسوغ طرق الله للإنسان أو أن يسوغ طرق الإنسان لله . لقد نظر أخيرا إلى هذه الطرق بشيء من الغموض بل من الصوفية . والمضمون نفسه ينهض على شخصية نوح القادمة من العهد القديم ، ذلك الأب الذى ربي أبناءه على التسامح . ومن خلال الأب والأبناء اتضح رومانسية أوديتس التى أكدت حقوق الفرد ضد التقاليد والأخلاقيات المترتبة . تماما مثلما فعل فى مسرحية « استيقظ وغن » التى كتبها قبل « شجرة الخوخ المزدهرة » بحوالى عشرين عاما . وهذا يبلور أحد اهتمامات أوديتس القديمة وأكثرها ثباتا ، وتتمثل فى عنايته الفائقة بتكامل العلاقات الرومانسية بين الشخصيات والتقبل الكامل للتمييز الفردى . وهذا ما يخرجه تماما من زمرة اليسار الثورى الذى لا يتقبل أى تميز للفرد على المجتمع .

رفض أوديتس أن يتخذ موقفا واضحا « مع » شىء ما أو « ضده » بل وصار إلى الإيمان بأنه ليس للفنان أن يتخذ موقفا عقائديا محمدا ، لأن فنه يجب أن يكون مع الإنسانية جمعاء ، لذلك فمسرحية « شجرة الخوخ المزدهرة » عبارة عن تعبير شخصى لرجل حزين قانع بأن يقبل تناقضات الإنسان والعالم وجوانب قصورها . فى الفصل الأول يترك الأتقياء كى يقضى الطوفان عليهم . وفى ختام المسرحية يختار نوح - بصورة مؤثرة - أن يقضى أيام شيخوخته الضعيفة فى بيت ابنه الاحتكارى الثرى لأنه سيكون أكثر راحة هناك . ويبدو أن أوديتس قد تحلى أخيراً عن نبرة الاحتجاج الصارخ ، وأصبح مستعداً لأن يتقبل الإنسانية بكل تناقضاتها وصراعاتها وثغرات ضعفها .

يعد يوجين أونيل رائد المسرح الأمريكي بصفة عامة : فهو أول من أرسى تقاليده ، وأول من كتب مسرحيات أمريكية ناضجة بمعنى الكلمة ، بل إن تاريخ المسرح الأمريكي الحقيقي يبدأ بأونيل برغم أن أول مسرحية أمريكية كتبها مؤلف أمريكي هي مسرحية « جوستافوس فاسا » لبنيامين كولمان عام ١٦٩٠ : أى أن البدايات المبكرة للمسرح الأمريكي تعود إلى أواخر القرن السابع عشر ، ولكنها كانت محاولات بدائية للغاية ، ولا تصلح لكي تكون بداية لمسرح يفرض نفسه على التراث المسرحي العالمي الموعول في القدم منذ الإغريق . توالت بعد ذلك المحاولات البدائية : فكتب جورج فاركوار مسرحية « الضابط المرح » التي كانت أول مسرحية تقدمها فرقة من المحترفين عام ١٧٣٢ ، وهي المسرحية التي كانت بمثابة افتتاح لحى برودواي المسرحي الشهير في نيويورك. واستمرت المحاولات ، فكتب توماس جودفري مسرحية « أميربارثيا » عام ١٧٦٥ وتلته شارلوت لينوكس ، وروبال تيلر ، وادوين فورست ، وروبرت كونراد ، وروبرت بيرد ، وأنا كوراموت ، وديون بوسيكولت ، ووجستين دالي ، وأوجستاس توماس وغيرهم .

على الرغم من هذا العدد غير القليل لكتاب المسرح الأمريكي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، فقد كان المسرح في نظر الكثيرين منهم مجرد حرفة وتجارة ، وأصبح الإيراد هو الهدف النهائي لكل من الكاتب والمخرج وصاحب المسرح على حد سواء . لم تقتصر الناحية التجارية على المسرحيات الراقصة والمزليات الموسيقية ، بل تعدتها إلى الميلودراما العنيفة الصاخبة التي تثير في نفس المتفرج كل الأحاسيس البدائية ، ولذلك بعد القرن العشرين البداية الحقيقية للمسرح الجاد فنيا وفكريا في الولايات المتحدة الأمريكية . وكان من الطبيعي أن يكون هذا القرن إرهابا بظهور يوجين أونيل ، لأن الكاتب المسرحي العظيم لا يأتي من فراغ ، وقد تمثلت هذه الإرهابات في المسرحيات التي تبلور قضايا المجتمع الأمريكي كما نجد في مسرحية وليام فون مودي « الانقسام

الكبير» التي جسد فيها الانقسام بين شطرى الأمة الأمريكية ، شرقا وغربا ، وضرورة إدماج هذين الشطرين فى أمة متجانسة من حيث العادات والتقاليد والأفكار والأهداف .

من الإرهاصات الأخرى ظهور تشارلز كلين الذى كتب مسرحية « بنات الرجال » عام ١٩٠٦ واستمد مضمونها من فكرة التحكيم العرفى الذى نادى به الرئيس الأمريكى ثيودور روزفلت لكى يكون الفيصل فى النزاعات التى تقع بين العمال وأصحاب العمل . وكتب أيضا جورج هـ . برودهرست مسرحية « رجل الساعة » التى كشفت فيها الستار عن الوسائل غير الشريفة التى يتبعها المسئولون فى حكومات المدن المحلية . بينما عالج الكاتب الساخر لانجدون ميتشل قضية الطلاق فى المجتمع الأمريكى فى كوميديا بعنوان « فكرة من نيويورك » وفى عام ١٩٠٨ ظهرت مسرحية « أسهل طريق » ليوجين ولتر ، وفيها يهاجم الإباحية الأخلاقية والحرية الجنسية التى بدأت النساء الأمريكيات فى ممارستها منذ مطلع القرن العشرين .

مع ازدياد عدد المسارح فى أمريكا لم تتمكن المسرحية الأمريكية من سد حاجتها ، فاعتمد معظم المخرجين على المسرحيات الواردة من أوروبا ، مما ساعد على تنشيط حركة الترجمة من الفرنسية والألمانية وغيرها من اللغات الأخرى . وكان هذا بمثابة رافد جديد للمسرح الأمريكى الوليد منحه الكثير من القوة والجددة والخصوبة . لذلك كانت التجارب الأمريكية الأصلية فى بداية القرن العشرين مع التحام المسرح الأمريكى بالمسرح الأوروبى من خلال الترجمات والفرق الوافدة ، خلفية خصبة ترعرع من خلالها يوجين أونيل الذى يعد الرائد الحقيقى للمسرح الأمريكى .

### بدايات أونيل :

ولد يوجين أونيل فى نيويورك ابنا لممثل أمريكى معروف يدعى جيمس أونيل . وتلقى تعليمه الأولى فى مدارس الروم الكاثوليك ، لكنه لم يكمل تعليمه الجامعى الذى بدأه فى كل من جامعتى برنستون وهارفارد بسبب اضطرابه إلى اصطحاب أبيه مع فرقته المسرحية الجواله فى أنحاء الولايات المتحدة وبسبب عدم إقباله على التعليم المنتظم . لذلك عهد إليه أبوه ببعض الأدوار الصغيرة وبعض الأعمال الإدارية فى فرقته فتشرب جو المسرح منذ نعومة أظفاره وكان قد اشتغل من قبل بحارا لمدة عام من ١٩١٠ إلى ١٩١١ . وكانت الحياة العريضة الغريبة التى عاشها أونيل هى المدرسة التى تعلم فيها الكتابة للمسرح . ولنتركة يقدم لنا نبذة عنها فى خطاب كتبه للناقد الأمريكى بارت كلارك . يقول أونيل عن الفترة التى عمل فيها بحارا على سفينة كانت تعمل على خط ملاحى بين بوسطن وبيونس آيرس : « فى الأرجنتين اشتغلت بعدة وظائف ، منها وظيفة كتابية فى شركة وستنجهاموس الكهربائية ، ووظيفة أخرى فى شركة لتجارة الأصواف ، ثم فى وظيفة ثالث بشركة سنجر لماكينات الحياكة . وبعد ذلك عدت إلى العمل على ظهر السفن لرعاية البغال والماشية المشحونة من بيونس آيرس إلى جنوب أفريقيا والعكس . ثم أنت فترة طويلة عشتها فى عزلة وفقير مدقع فى عاصمة الأرجنتين ، اضطرت بعدها إلى العمل كباحر عادى على باخرة بريطانية تعمل على الخط الملاحى بين بيونس آيرس ونيويورك . وأخيرا شغلت وظيفة بحار ممتاز على خط بريطانى بين نيويورك وسوتهابتون ، بعدها هجرت البحر إلى فرقة أبى المسرحية لأقوم بدور فى مسرحية

دوماس « الكونت دي مونت كريستو » التي كانت تقدم في أقاصى الغرب الأمريكى ضمن إحدى جولات الفرقة . ثم تركت فرقة أبى لكى أعمال مخبرا صحفيا . ولكن صحفى لم تحتل كل هذه الطفرات والتقلبات . فأصبت بالسل واضطرت إلى اللجوء إلى مستشفى للأمراض الصدرية حيث انزلت عن العالم ستة أشهر أمضيتها كلها في التفكير في المستقبل الذى لم تكن معاملة قد اتضحت بعد . في عزلى الاضطرابية فكرت أول مرة في الكتابة . وفي الحريف التالى عندما كنت أناهز الرابعة والعشرين بدأت في كتابة أولى مسرحياتي « العنكبوت » التي تعرضت فيها لحياة مومس تعيش في حاية أحد عشاقها » .

هكذا أدرك أونيل طريقه ككاتب مسرحى . كانت الخبرات والمغامرات والتقلبات التي مر بها تمثل زادا يستطيع أن يستمد منه المادة الخام لكثير من المسرحيات . ولكى يصقل موهبته التي اكتشفها بكتابه لمسرحية « العنكبوت » التحق بالمدرسة التجريبية التي أنشأها ج . ب . بيكر بجامعة هارفارد وعرفت باسم « مدرسة ٤٧ » ، وبعد ذلك انضم إلى فرقة « ممثلى بروفنستون » التي أخرجت له معظم مسرحياته الأولى القصيرة على مسارح نيويورك . وهى المسرحيات التي لم تزل رضا أونيل نفسه عندما رسخت قدمه في المسرح لدرجة أنه أحرق معظمها ولم يتبق سوى بعض منها مثل « العطش » ، و « الثور » ، و « التحذيرات » ، و « الضباب » . عندما كتب أونيل أولى مسرحياته « العنكبوت » قال إنه كتبها وأطياف أساتذته الذين قرأ لهم وتأثر بهم تداعب خياله . ومن الواضح أن الكاتب المسرحى السويدى أوجست سترندبرج كان أول وأهم الأساتذة الذين أثروا على أونيل الذى يصفه بأنه الكاتب الذى يبحث في إصرار لا يعرف الكلل عما وراء الحياة . ويشبه أونيل نفسه بسترندبرج لأنه يسير على نفس خطاه في البحث عن معنى يؤمن به ويتمى إليه ، وفي بحثه هذا أدرك أنه لن يؤمن إلا بالإنسانية ولن يتمى إلا إليها . يتضح هذا التأثير في مسرحية « قبل الإفطار » التي قلد أونيل فيها سترندبرج في مسرحيته « الأقوى » عندما جعل منها مجرد « مونودراما » يمثلها ممثل واحد فقط من أولها إلى آخرها سواء كان يحدث نفسه أو يحدث المتفرجين .

في عام ١٩٢٠ ظهرت لأونيل أولى مسرحياته الطويلة والناضجة بعنوان « وراء الأفق » التي حققت نجاحا باهرا وجلبت له جائزة بوليتزر . فهى مسرحية زاخرة بالتهكم اللاذع والسخرية المريرة التي تنبع من التناقض بين الشخصيتين الرئيسيتين في المسرحية : روبرت الفقى الخيالى الحالم الذى ينطلق بأفكاره إلى آفاق البحار والمحيطات والقارات على أمل أن يجوبها في يوم من الأيام ، وآنندرو القروى البسيط القانع الطيب النية الذى كان ينافس أخاه في حب ابنة الجيران روث التي فضلت أخاه روبرت عليه فأضاعت عليه أحلامه وخيالاته المتوهجة . وبدافع من خيبة الأمل يهجر آنندرو مزرعته وحقله ، ويطلق حياة الريف إلى غير رجعة لينطلق إلى البحر ويصبح فعلا المغامر المغوار . وعندما يعجز روبرت عن تحقيق أحلامه وأوهامه يتحول إلى شاب بانس يائس ، وتنعكس هذه الروح على زوجته التي تكتشف بدورها حب آنندرو الكامن في قلبها . ويعود آنندرو من رحلاته البحرية . فتكتشف روث أنه نسيها تماما بينما بصراح آنندرو أخاه بحقيقته وهى أنه مجرد شاب خامل يقضى حياته مجترا أوهامه . ثم يغادر آنندرو البيت إلى الأرجنتين حيث يحقق بعره ثروة ضخمة لا تلبث أن تضيع في المضاربة والمقامرة .

وتبلغ المبلودراما قمتها - كعادة أونيل - عندما يصاب روبرت بالسل ، ويفقد ابنه الوحيد الذى كان يشكل أملة الوحيد على هذه الأرض . وتضع المزرعة أيضا نتيجة الإفلاس ، بل تعترف روث لروبرت بأنها لم تحبه إطلاقا لأن أندرو كان يحتل قلبها دائما وأن علاقتها كانت نتيجة لنزوة طارئة لا يمكن أن تستمر ، والدليل على ذلك أن المزرعة ضاعت لأن العلاقة بينها ماتت يوم ولدت . وعندما يلتقى أندرو بروبرت مرة أخرى ، ينهمه روبرت بأنه بعثر ماله فى المقامرة بدلا من مساعدة أخيه وهذا يتنافى مع طيبة نيته التى عرف بها من قبل . ولكن اللوم جاء متأخرا ويموت روبرت بالسل . ولكن الإحساس بالرضا يسرى إليه مع الموت لأنه بدأ لأول مرة رحلته التى طالما حلم بها وراء الأفق ولا يهتم إذا اختلف الأفق هذه المرة .

### من الطبيعية إلى التعبيرية :

وإن كان أونيل قد التزم بالواقعية الطبيعية إلى حد ما فى مسرحية « وراء الأفق » فإنه كتب فى نفس العام ١٩٢٠ مسرحية « الإمبراطور جونز » التى جنح فيها إلى الاتجاه الخيالى التعبيرى الذى يتجاوز المذهب الطبيعى المحدود بالوصف الفوتوغرافى الدقيق لخلجات النفس البشرية والخلفية الاجتماعية التى تتفاعل معها . من الواضح أن أونيل تأثر هنا بتعبيرية سترندبرج التى ترفض الالتزام بقيود الواقع المادى لكى تعبر عن هواجس الإنسان وآماله وآلامه ومخاوفه وأوهامه . فالإمبراطور جونز ليس إمبراطورا بالمعنى التقليدى ولكنه زنجى أمريكى يدعى بروتس جونز ويعمل حالا فى القطارات ويحترف جرائم السطو والقتل . وعندما يقع فى يد العدالة ويحكم عليه بالإعدام يتمكن من الفرار إلى جزر بهاما حيث ينضم إلى الزوج الذين يعملون فى مزارع القصب . ولكن روح الشر الكامنة فيه تدفعه إلى التعاون مع مستعمر إنجليزى يساعده على استغلال العمال والفلاحين الزوج يفرض الإتاوات عليهم مستغلا إيمانهم بالخزعبلات . فيوحى إليهم بأنه يملك قوة سحرية جبارة بحيث لا يمكن أن يموت إلا برصاصة فضية لا يمتلكها أحد قط .

يتحول جونز إلى إمبراطور فعلى هؤلاء البؤساء . ويعيش فى قصر فيه كل مظاهر الجاه والسلطان ولكن عندما ينفذ صبر الزوج برون أن الثورة هى الحل الوحيد للتخلص منه فيهربون إلى الغابات المحيطة بقصره . ويشعر جونز بالخطر المحقق به فيهرب إلى الشاطئ والرعب يأخذ منه كل مأخذ لعله يجد سفينة تنقذه من الزوج المتربصين به للثأر . يبدو الأسلوب التعبيرى عند أونيل واضحا فى تجسيده للهواجس والمخاوف التى تنهش جونز من الداخل . فالمسرحية عبارة عن ثمانية مشاهد متتابعة تصور هروب جونز من الغابة بينا الرعب يسيطر عليه تدريجياً . فبعد أن بدأ جبارا مفتريا ، يحتاج موجات الذعر كل أحاسيسه بالجبروت . وتتحول هذه الأحاسيس إلى هواجس وأوهام زاخرة بالأشباح التى تطارده وتضيق عليه الخناق . حتى ندرك فى نهاية الأمر أن الذعر قد قضى عليه فعلا قبل أن يقضى عليه الزوج المتمردون الذين توصلوا إلى صنع رصاصة لقتله طبقا للتعويذة التى أعلنها أمامهم . يبدو أن عام ١٩٢٠ كان خصبا فى حياة أونيل لدرجة أنه كتب فيه مسرحيات « وراء الأفق » . و« الإمبراطور جونز » ، و« قضية من نوع آخر » ، و« التعويذة » ، و« الذهب » ، و« كريس كريستوفرسون » وفى المسرحيات الأخيرة يبدو أثر سترندبرج واضحا أيضا وخصوصا فى مسرحية « قضية من نوع آخر » التى تعد

دراسة تعبيرية للعوامل النفسية التي تتحكم في السلوك الجنسي عند الإنسان . وفيها عالج أونيل ظاهرة المتطهرين المتعصبين الذين يتطرفون في إيمانهم الأعمى بالطهارة والنقاء إلى أن يقفوا في نهاية الأمر في المحذور الذي كانوا يتجنبونه طيلة حياتهم . لذلك فالمسرحية زاخرة بالتهكم اللاذع والسخرية المريرة من هؤلاء الذين ينتهون إلى الندم وخيبة الأمل بسبب فقدانهم القدرة على التقييم الموضوعي لحياتهم . تتجسد هذه المعاني في بطلان المسرحية إيما التي ترفض في شبابها المبكر الزواج من قبطان بحرى لأنه لم يحفظ نفسه نقيا بعيدا عن مغامرات الشباب الجنسية . لكن الأيام لا ترحم إيما . فتمضى مسرعة ومعها شبابها وتصبح عانسا مهترزة الشخصية والكيان بحيث تقع ضحية لا حول لها ولا قوة لشاب أفاق يدعى بيني ، عرف باعتدائه على النساء وقتلهن . عاد من الحرب العالمية الأولى التي شارك فيها وهو يحمل في داخله كل عوامل القسوة والعنف والوحشية . ولا تملك إيما أن تصمد أمام هذا السيل الجارف فترضخ تماما لكل نزواته ، وتدوق على يديه ما كانت تهرب منه قبل ثلاثين عاما . لكنها تدوقه الآن وهي غارقة إلى أذنيها في الحضيض ، وبعد أن هرب منها ربيع عمرها الذي لم تقدر قيمته وقتها .

في عام ١٩٢١ ظهرت لأونيل مسرحيتان : « أنا كريستي » و « القش » وتغطي المسرحيتين مسحة من الكتابة المأسوية برغم اختلاف أسلوب كل منها . فالأولى متأثرة بالطبيعة بينا الثانية رومانسية . وهذه الرومانسية ترجع إلى أن أونيل كتب مسرحية « القش » عام ١٩١٨ في بداية حياته المسرحية ولكنه أجرى عليها بعض التعديلات وتم عرضها عام ١٩٢١ . يستمد أونيل مادة المسرحيتين من حياته المبكرة . فنجد في « أنا كريستي » حياة البحر المختلطة بحياة الدعارة ، بينا نجد في « القش » الإصابة بمرض السل الذي كان نقطة تحول في حياة أونيل نفسه . في « أنا كريستي » يقدم لنا أونيل بطلته أنا التي كانت ابنة لقبطان بحرى سويدي . تربت في بيثة قاسية حكمت عليها باحتراف الدعارة وانتهاك كرامتها حتى نغمت على أبيها الذي تركها وهي طفلة وليدة لا تعرفه . وتحولت نغمتها على أبيها لكي تشمل العالم كله . ويحدث أن تقابل أباه بعد زمن طويل وتساfer معه فوق إحدى عابرات المحيطات لنقل الفحم ، فتقع في حب بحار إيرلندي يدعى مات مما يؤدي إلى صراع مؤسف بين الأب والحبيب حين يحاول كل منهما السيطرة عليها لتكون في حوزته .

يوقظ صراع الرجلين مكان الكراهية عند أنا تجاه الرجال ، فتثور ضد الأب والحبيب ، ضد الأب الذي أهملها وتركها وهي طفلة مما اضطرها إلى بيع جسدها . وضد الحبيب الذي ما زال يشعر بأن المرأة من ممتلكات الرجل . وعلى سبيل الانتقام منها ومواجهتها بالحقيقة المرة ، تعترف لها بماضيها الأسود في احتراف الدعارة فيستيقظ ضمير الأب على ابنته الضحية ويهرب الحبيب إلى الكأس ليغرق فيه أحزانه . لكن أنا تعد الاثنتين بالتوبة وبدء حياة نظيفة شريفة . وبالسهر على شئونها عند عودتها من رحلاتها البحرية .

إذا كانت هذه المسرحية متأثرة بالمدرسة الطبيعية ، إلا أنه لا يمكن إغفال الجانب الرمزي والتعبري لها . وهو الجانب الذي يخفى تماما في مسرحية « القش » بسبب مضمونها الرومانسي الذي ينهض على قصة غرام بين فتى وفتاة ينزلان في مستشفى واحد لإصابتهما بمرض السل . يشقى الفتى من مرضه ويغادر المستشفى مما يطفئ شعلة الأمل داخل الفتاة التي كانت تحيا من أجل الفتى . ويحدث في نهاية المسرحية أن يأتي الفتى لزيارتها وتكون

الطامة الكبرى عندما تتأكد أنه لم يعد يجيها ، فقد كان حبه لها بسبب اشتراكها في المرض ، ولما انداح المرض تلاشي معه حبه لها . هكذا فقدت آخر قشة كانت تتعلق بها وسط الأمواج . ولا غرو في هذا فقد كانت حياتها حفنة من القش .

### قضية الانتماء الاجتماعي :

في عام ١٩٢٢ ظهرت مسرحية « القرد الكثيف الشعر » التي جسد فيها أونيل غربة الإنسان في هذا الكون وحاجته المستمرة إلى الانتماء من خلال الصراع الدرامي الذي دار بين ميلدريد ابنة صاحب مصنع الصلب البيضاء وبانك العامل الزنجي القوي الذي ظن أن الزوج من أمثاله هم الذين يصنعون الحضارة المعاصرة لأنهم يسهرون على صهر الصلب عصب المدينة الحديثة . ولكن كان اعتزازه الفائق بنفسه سببا في تضخم إحساسه بذاته وفقدانه العلاقة الحقيقية مع من حوله ، وبالتالي فقد القدرة على الانتماء . ومع ذلك ظل يبحث عن معنى ينتمى إليه وخاصة بعد أن حاول الانتقام من الجنس الأبيض كله في شخص ميلدريد التي كانت تحتقره من صميم قلبها ، فيحكم عليه بالسجن ثم يتقل للعمل بمحديقة الحيوانات حيث يرى القرد الكثيف الشعر الذي بشر بتوحد عجيب معه ولكنه يحسده على انتائه إلى بني جنسه الذين يعيشون في حرية كاملة في الغابة . بينما لا ينتمى بانك إلى أي شيء أو معنى وينتهي به الأمر إلى ثورة مجنونة يحاول فيها القضاء على القرد ، ولكن يحدث العكس ويلفظ بانك أنفاسه الأخيرة قائلا : « أين لي أن أذهب من هنا ؟ ! » .

ومن الواضح أن أونيل وصل في مسرحية « القرد الكثيف الشعر » إلى قمة المزج بين التعبيرية والرمزية بحيث يتعذر الفصل بينهما وبين مضمون المسرحية الذي يعالج قضية الزوج التي طالما أخطت على وجدان أونيل وفكره . ففي عام ١٩٢٤ كتب مسرحية « كل أبناء الله لهم أجنحة » التي يبلور فيها قضية الاختلاط الجنسي بين السود والبيض وما ينتج عنه من كوارث مأسوية مثلما حدث في مأساة جيم هاريس الزنجي الذي تزوج إيلا داوئي الفتاة البيضاء بعد حب متبادل منذ نعومة الأظافر . لكنها عندما تشب عن الطوق يحرفها الفساد وتصبح عشيقة لقاطع طريق تنجب منه ابنا غير شرعي . ولا تستقر بها الحال فيهجرها قاطع الطريق لتعود إلى حبيبها القديم الزنجي جيم وتظل به حتى تشعل جذوة حبه القديم لها فيتزوجها . ثم تبدأ في إذلاله لأنه أسود . ولكنه لا يخضع لهذا الإذلال بل تدفعه إرادته إلى دراسة القانون . فتقف له إيلا بالمرصاد حتى لا يرتفع فوقها بعلمه وتظل في تضييقها له حتى يفشل وتنهى الحياة الزوجية بالتالي . فيركبها الجنون في محاولة لقتله . ولكن المسرحية تنتهي نهاية مفتعلة إلى حد ما عندما يشعل جيم في إيلا جذوة حب الصبا القديم فتثوب إلى رشدها وتعود تلك الفتاة الطاهرة النقية التي تدوب حبا لجيم الذي عاد هو الآخر يجيها من جديد كما فعل في الزمن القديم وبهذا يريد أونيل أن يقول إن الحب هو الخلاص الوحيد للبشرية ، وهي فكرة رائعة ولكنه لم يقلها بطريقة فنية مقنعة .

ولعل هذه الفكرة تعود إلى ما كتبه أونيل في مذكراته بأن الخطيئة قدر مكتوب على الإنسان . ولكن باطنه يزخر بقوى العذاب المتمثلة في ضميره الذي يلهيه دائما بسياط الندم . وهذه الخطيئة قدر نابع من داخل الإنسان وليس مفروضا عليه من الخارج . ففي عصرنا هذا لا توجد آلهة تتأمر على الإنسان الذي يقوم بنفسه بالتأمر على

ذاته . فهو دائما الضحية بين شقى الرحى : الخير والشر . ولكي يرتفع الإنسان من مستوى الضحية إلى الشهيد . فإنه يملك الندم الذى يرفعه فوق الخطيئة ، ويملك العذاب الذى يؤدى إلى التكفير والغفران فى النهاية . على أساس هذه النظرة الأخلاقية أقام أونيل بناء مسرحيته « رغبة تحت شجرة الدردار » عام ١٩٢٤ . وهى المسرحية التى تصوغ أسطورة فيدرا فى شكل عصرى حين يعشق شاب زوجة أبيه العجوز التى لا تلبث أن تقع فى غرام الابن بسبب أنوثتها المتفجرة . وتنجب منه طفلا تقتله بيديها لخوف عشيقها من أن يثول ميراث مزرعة أبيه إلى هذا الطفل . فقد أرادت أن تثبت لعشيقتها أن حبها له أقوى من رغبتها فى امتلاك المزرعة . ولكن جريمته تكشف وتقدم إلى القضاء الذى يدينها مع عشيقها بينما يبرىء الأب العجوز المجرم الحقيقى الذى تزوج فتاة فى سن حفيدته . فالقانون دائما هو القانون . والمجتمع - فى نظر أونيل - يعبد الحرف ولا يهتم بالجواهر وما دام الحال هكذا ، فكابوت العجوز هو المحنى عليه والعاشقان هما المجرمان بينما العجوز كابوت هو أشد الثلاثة إمعانا فى الإجرام . فقد انساق الشباب إلى الخطيئة ولها بعض العذر فى ذلك لأن أحدا منها لم يحظ قط بالسعادة . بينما عاش العجوز حياته بالطول والعرض حتى جاوز السبعين من عمره .

فى عام ١٩٢٢ كتب أونيل مسرحية « الإله الكبير براون » وفيها يثبت مقدراته المستمرة فى التجريب والتجديد فيستخدم الأفتنة لكى يجسد مشكلة الصراع بين شخصية قلقة وبين شخصية ناجحة ذلك النجاح المادى الذى يحول صاحبه إلى صنم من الذهب ، ومع ذلك لا يستطيع أن يشتري بكنوزه قليلا من المحبة أو الحنان . ومن ثم يستمر على حسده لهذا العبقرى الفقير الموهوب الذى تفتن به النساء بفعل مواهبه الروحية التى لا تفد والى ترفعه دائما إلى الرجوع بالإنسانية إلى طبيعتها الأولى النقية ، لكنه لا يدري كيف يعود إليها برغم إيمانه بها . ومن هنا كان هذا الانفصام الذى تعانى منه شخصيات المسرحية ، والذى دعا أونيل إلى استخدام الأفتنة التى تتمشى مع الحالات النفسية والروحية التى تمر بها الشخصيات من وقت لآخر .

يضيق بنا المقام للتعرض لكل مسرحيات أونيل الكثيرة ، ولكن يجدر بنا أن نذكر منها ثلاثية « الحداد يليق بالكتر » ١٩٣١ التى تعيد صياغة الأورستية للشاعر الإغريقى إسكولس أمام خلفية من الحرب الأهلية الأمريكية . ومسرحية « أيام بلا نهاية » ١٩٣٤ التى يقوم فيها اثنان من الممثلين بتمثيل شخصية واحدة لتصوير الانفصام الذى يعترى إنسان العصر الحديث ، ومسرحية « بائع الثلج يأتى » ١٩٤٦ التى استعاد بها أونيل مجده فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، ومسرحية « القمر لابن السفاح » ١٩٥٢ ، ومسرحية « رحلة يوم طويل فى جنح الليل » التى عرضت بعد موته فى عام ١٩٥٦ واستمد مضمونها من حياته العائلية .

كانت غزارة إنتاج أونيل سببا فى حيرة النقاد واختلافهم فى حكمهم عليه . يقول إيريك بتل إنه نجح فى استخدام الواقعية والميلودراما بينما فشل فى بلوغ روح المأساة . ويعتقد جون جاسنر أن أونيل نجح فى بلوغ هذه الروح فى « الحداد يليق بالكتر » أما مارتن لام فيعترف بمكانة أونيل فى المسرح العالمى المعاصر برغم هفواته المتعددة . بينما يوضح ألدرايس نيكول أنه لا جدال فى الإنجازات التى أضافها أونيل إلى التراث الأمريكى وإن كان لا يرقى إلى مستوى الفن الرفيع الخالد . كل هذه الأقوال تدل على أن النقاد لم يستطيعوا تجاهل المكانة الضخمة التى حازها أونيل فى التراث المسرحى العالمى .



كونراد أيكن شاعر وروائي وكاتب قصة قصيرة ومن رواد مدرسة النقد الجديد التي ازدهرت منذ مطلع القرن الحالي . استفاد من مناهج علم النفس والتحليل النفسى ، ليس في دراسة نفسية الأديب وأهوائه الذاتية ، ولكن في تتبع مراحل التجربة النفسية التي تسرى في وجدان المتذوق بفعل تأثيره بالانفعالات الجمالية التي يحركها العمل الأدبي . كان أيكن بارعاً في استخدام الصور الشعرية وتوظيف الإيقاعات الموسيقية للتحكم في نوعية مثل هذه الانفعالات الجمالية . لذلك لم يكن هناك انفصام بين أعماله الشعرية وآرائه النقدية مما جعله من أوائل الشعراء النقاد الذين شكلوا الذوق الأدبي في أمريكا وإنجلترا وخاصة بين صفوة المثقفين . لكنه لم يكتسب شعبية كبيرة بين القراء العاديين بسبب قصائده الطويلة التي ينتمى بعضها إلى أساليب العصر الاليزابيثي . وكان من آراء أيكن أنه لا يوجد شكل فني قديم أو معاصر ، ولكن هناك شكل له وظيفة وآخر عبارة عن مجرد حلية زخرفية لا تملك أية وظيفة درامية . من هنا تراوحت الأشكال الفنية التي استخدمها أيكن بين القديم التقليدي والحديث التجريبي .

ولد كونراد أيكن في مدينة سافانا بولاية جورجيا . وظهرت عليه موهبة الشعر منذ سن التاسعة عندما كتب أول قصيدة له . لكنه صدم في طفولته بمحادثة لا يمكن أن ينساها عندما قتل أبوه أمه ثم انتحر . فأرسل الصبي لكي يعيش مع أقارب له في نيوبدفورد بولاية ماساتشوستس . وفي سن الثالثة عشرة بدأ في حفظ أشعار إدجار آلان بو عن ظهر قلب ، وقد تأثرت أشعار أيكن فيما بعد بأوزان «بو» وإيقاعاته . وتلقى تعليمه مابين كونكورد وهارفارد . وفي عام ١٩١١ أصبح من طلبة ذلك الفصل الدراسي الشهير في جامعة هارفارد والذي ضم ت . س . إليوت ، وولتر ليان ، وروبرت بنشلي ، وفان ويلك بروكس . بدأ أيكن ينشر أعماله عام ١٩١٤ وكانت موجة المدرسة الرمزية الفرنسية والتصويرية الإيماجية في أمريكا وإنجلترا قد بلغت أعلى مدى لها في ذلك

الوقت ، وأثرت على أيكن بصفة خاصة . منذ تلك الفترة بدأ أيكن في كتابة شعر يقترب كثيراً من الموسيقى ، بمعنى أن عناصر الإيقاع والوزن والبحر تأتي في الأهمية قبل المعاني التي توحى بها الألفاظ أو الأبيات . كان أيكن ابن عصره بمعنى الكلمة عندما تشرب كل الاكتشافات والابتكارات المعاصرة واستوعبها على سبيل إثراء تجربته الشعرية . من هنا كانت تأثيرات فرويد ، وهافيلوك إليس ، ووليام جيمس ، وهنري برجسون على مضمونه الفكري وعلى شخصياته التي وردت في روايته «الرحلة البحرية الزرقاء ١٩٢٧» التي يصف فيها الأحداث والمواقف من خلال رحلة عبر الأطلنطي ، والتي يستخدم فيها تيار الشعور واللاشعور عند شخصياته بلغة مكثفة زاخرة بالصور والدلالات . يتبع أيكن نفس المنهج في رواية «الدائرة الكبيرة» التي أصدرها عام ١٩٣٣ . ولم يترك أيكن لنفسه العنان لكي يتقاد وراء شطحات الشخصيات ، بل كان وعيه الفني الحاد بالرصاد لكل خروج عن حدود الشكل الفني . نلاحظ هذا الوعي حتى عندما كتب سيرته الذاتية عام ١٩٥٢ . فقد كتبها في قالب روائي صارم ودقيق اقترب فيه من مجال المقال الشعري الذي يمزج الفكر بالفن ، والفنان بعمله الفني . في هذه الرواية الذاتية التي أطلق عليها اسم «يوشانت» يمزج أيكن الحقيقة بالخيال بحيث تبدو الحقيقة خيالاً ، والخيال حقيقة ، استعار عنوانها من جزيرة مواجهة لساحل بريتاني ، وهي جزيرة مليئة بالصخور والتنوعات وكانت سبباً في غرق الأديب الفرنسي شاتوبريان عندما اصطدمت بها سفينة في أثناء عودته من رحلته إلى أمريكا . ويبدو أن السفينة - في نظر أيكن - ترمز إلى المخاطر التي تحيط بحياة الإنسان من كل جانب . في الرواية يعاشر الراوي ثلاث زوجات في وقت واحد بالإضافة إلى غرامياته مع نساء أحرىات . وهذه الشخصيات كلها رموز مثلما نجد في التلميحات المستمرة إلى الأطفال الثلاثة الذين كانوا ثمرة الزواج الأول فقط . ويقصد أيكن بهذا مدرسة الشعر الجديد التي قدمت جون جولد فليشر ، وهارولد مونرو ، وإزرا باوند وغيرهم . ولا يخلو الأمر من تلميحات زاخرة بالحلم والدعابة الساخرة إلى ت . س . إليوت زميله في هارفارد . أما التسلسل الزمني في رواية «يوشانت» فليس له أي وجود على الإطلاق ، والخلفية الوصفية ليست سوى حلم يقظة ، بينما المونولوج يتدفق بطريقة تلقائية مقصودة لدرجة أن بعض النقاد قارنوها بتداعي الحواطر والذكريات التي تنساب من العقل اللاواعي للمريض الممدد على (مرتبة) المحلل النفساني .

أما في الشعر فن الممكن عقد مقارنات كثيرة بين أيكن وإدجار آلان بو . فقد وجد أيكن في شعره تجسيداً رائعاً لكل ما يتتاب النفس البشرية من هواجس وأحلام وخواطر وشطحات وآلام . . إلخ ولذلك كان شعر بو بمثابة رحلة لاكتشاف الذات . وهي المحاولة التي يقوم بها أي شعر ناضج فكراً وفناً . ولذلك حرص أيكن في شعره على توظيف كل معرفته بالنفس البشرية ، وشحن قصائده بالفكر والجنس والخوف والتردد والقلق والإقدام والتهور مما جعلها متنوعة في أبياتها وفي شكلها العام . وأثبت قدرته على كتابة القصيدة الغنائية بنفس الوضوح التقليدي والتحديد الكلاسيكي الذي عرفت به قصائد الشعر القديم كما نجد في قصيدة «الموسيقى التي سمعتها» . وأثبت قدرته أيضاً على كتابة القصيدة الطليعية الزاخرة بالرموز الغامضة والأشكال التجريبية التي تخرج على التقاليد السابقة . وقد تسبب هذا التنوع ، وهذه الخصوبة في حيرة النقاد في أمره لدرجة أن وصفه الناقد «هيوستون بيترسون» بأنه رومانسي بدون الأمل التقليدي في بلوغ الحنة الموعودة ، وواقعي يمد جذوره في

التأملات السيكولوجية المحلقة في الخيال .

في قصيدة «الصبي» ١٩٤٧ يثبت أيبكن أنه لا فرق بين الحقيقة والخيال في الشعر عندما يستغل أسطورة الشاب المنعزل الذي يحمل تحت إبطه كتاباً ، والذي ظهر فقط لكى يجي المهاجرين الأوائل الذين أتوا للاستقرار في بوسطن ثم اختفى بعد ذلك . هذا الشاب الذى يسمونه وليام بلاكستون استخدمه أيبكن لكى يجسد روح الحرية والانطلاق التى ميزت الحياة الأمريكية منذ بدايتها على وجه تلك القارة النائية . ومما يثبت أنه لا فرق بين الحقيقة والخيال أن شخصية ذلك الشاب أسطورية خيالية محضة ومع ذلك تجسد روح الشخصية الأمريكية التى أقامت تلك الأمة القوية التى يحس بوجودها كل إنسان فى عالم اليوم . وقد جسد أيبكن هذا المضمون من خلال تسع قصائد متتالية فى تدفق هادئ وسلاسة رزينة تتمشى مع جولات وليام بلاكستون التى يحكى فيها عن الأبطال والرواد ، لا فرق بين الأسطوري والحقيقى فيهم . وقد ذكر أيبكن فى رواية « يوشانت » كيف عثر على الشبح السحري لبلاكستون فى كتاب جاستون وينزور « التاريخ التذكارى لبوسطن » ١٨٨١ . لم يقتصر تأثر أيبكن على الرمزيين الفرنسيين ، أو التصويريين الأمريكيين ، أو آلان بو ولكنه امتد ليشمل كيتس وبراوننج وإدجارلى ماسترز . لكن استيعابه لتراث هؤلاء الشعراء جنبه الوقوع فى محذور التقليد والتكرار . فقد استمد منهم خصوصية مكنته من توسيع رقعة تقاليد الشعر الأمريكى ، وجعلت شعره يقابل بالاحترام والتقدير بحيث حصل على جائزة بوليتزر ، وجائزة الكتاب القومى . كما اشتغل مستشاراً لشئون الشعر فى مكتبة الكونجرس من عام ١٩٥٠ إلى ١٩٥٢ . وفى عام ١٩٥٤ حصل على جائزة بولنجن وهى أعلى جائزة أمريكية تمنح فى الشعر . وعلى الرغم من ممارسة أيبكن لكتابة الرواية والقصة القصيرة مثل « الجليد الساكن » و « الجليد الحقى » إلا أن تاريخ الأدب الأمريكى سيذكره كشاعر أساساً لأنه آمن بأن الشعر روح تسرى فى كل الآداب والفنون . كان شاعراً فى كتابته للرواية والقصة القصيرة ، ولذلك امتازت أعماله كلها بالخصوصية والكثافة والتركيز والإيقاع الموحى بكثير من الدلالات والمعانى ، ورسخت مكانته كأحد رواد الشعر الجديد سواء على مستوى الشعر فى أمريكا أو فى أوروبا .

رالف إيليسون روائي وكاتب قصة قصيرة بنى شهرته على رواية واحدة فقط هي «الرجل الخفي» ١٩٥٢ التي تتخذ مضمونها من مجتمع الزنوج في الولايات المتحدة . ونحن لا نعجب عندما يشتهر روائي بفضل عمل واحد له بينما يظل آخر في الظل برغم الأعمال الكثيرة التي أنتجها . ففي مجال الأدب والفن يقاس الإنتاج بالكيف وليس بالكم . وشهد تاريخ الأدب العالمي أدياء وصلوا إلى مقدمة الصفوف ، ودخلوا من باب الخالدين بسبب عمل واحد لهم . وعلى الرغم من أن قضية الزنوج من أهم القضايا التي تؤثر في حركة المجتمع الأمريكي ، إلا أن إيليسون لم يحاول الالتزام بها على المستوى الاجتماعي الراهن ، بل اتخذ منها مجرد خلفية روائية تجسد رحلة بطله في البحث عن ذاته . والأدب العظيم كان دائماً بمثابة الضوء الهادي للإنسان في هذه الرحلة الأزلية الأبدية . وعندما يرتبط الأدب بهذه القضية الخالدة فإنه يخرج عن حدود الزمان والمكان ويظل على البشرية في أخلد خصائصها . وهذا ما فعله رالف إيليسون في رواية «الرجل الخفي» .

ولد رالف إيليسون في مدينة أوكلاهوما بولاية أوكلاهوما . تلقى تعليمه في معهد تاسكجي . بدأ حياته الأدبية بنشر عدة قصص قصيرة ومقالات متنوعة في الصحف والمجلات . أما حياته العملية فقد بدأت بالعمل محاضراً في جامعات نيويورك وكولومبيا وفيسك وبارد . ولكنه لم يحصل على الشهرة إلا بنشره رواية «الرجل الخفي» عام ١٩٥٢ التي كانت الرواية الأولى له بعد مجموعاته للقصة القصيرة . أحدثت ضجة كبيرة سواء بين النقاد أو القراء ، واستقبلت بالإعجاب والتقدير . فقد دار مضمونها حول موقف الإنسان من المجتمع وكيف يتطور من الحماس الشاب المنطلق إلى الرفض الكامل لكل مظاهره . ويتعلم بطل الرواية في رحلة بحثه عن ذاته أن عليه أن يتصارع مع الزنوج كما يتصارع مع البيض تماماً لأن كل الأطراف المعنية تبلور حركة المجتمع المريض ولا يوجد طرف أفضل من الآخر مهما ادعى أحدهما أن له من الحقوق والامتيازات ما يتفوق به على الآخر .

ولقد أطلق إيليسون عنوان «الرجل الخفي» على بطله الزنجي لأن صراعه في المجتمع انتهى بفقدانه هويته التي ينتمي بها . فقد أصبحت قضية الانتماء إلى المجتمع المعاصر قضية معقدة وذات أبعاد متعددة بعد أن كان الانتماء هو الوضع الطبيعي للإنسان في عصر ما قبل الحرب العالمية الأولى . لذلك يقارن النقاد بين بطل إيليسون وبطل دوستيوفسكي في روايته «مذكرات من تحت الأرض» فكل من البطلين ينظر إلى المجتمع من منطقة خارجة عنه على الرغم من رغبته الأكيدة في الانتماء إليه والاندماج معه . أصبح نسج المجتمع لا يحتمل وجود أي ضوء يحاول أن ينظر إليه نظرة موضوعية فاحصة تعريه على حقيقته التي يحاول الهروب منها باستمرار .

تبدأ صراعات البطل الذي لا اسم له مع المجتمع وكله ثقة في صدق الدوافع التي تحرك الآخرين تجاهه . وهي ثقة لا تتبع من خبرته بالمجتمع الذي لم يعرفه بعد بقدر ما تصدر عن طبيعته الإنسانية النقية التي تعتقد أن النقاء هو خاصية كل البشر . ولكن يبدأ المجتمع في الكشف عن حقيقته كلما احتك به البطل . فقد طرد من كلية للزواج في الجنوب بسبب مناقشته الصريحة مع أحد مؤسسيها حول حقيقة الحياة الرهيبة التي يحياها الزوج الجنوبيون والتي لا تصل إلى أدنى مستوى لحقوق الإنسان . وفي مدينة نيويورك يلعب البطل كأحد القادة السود الذين يثيرون الجماهير عند تطبيق قوانين نزع الملكية على بعض المواطنين وخاصة الزوج منهم .

ويحدث أن نجد الشيوعيون في البطل ضالته المشوذة لتحقيق أغراضهم فيضم إليهم بفعل يريق الشعارات الثورية والأفكار التقدمية التي تحصى على المساواة بين جميع البشر بصرف النظر عن فروق اللون أو الجنس أو العقيدة . ولكنه سرعان ما يكشف أن الشيوعيين يستغلونه لتحقيق أهدافهم الحزبية الضيقة لأنهم يتخذون منه مجرد رمز للثورة السوداء وليس كشخص في حد ذاته له حقوق وعليه واجبات . ولذلك فهو رجل خفي بالنسبة لهم أيضاً لأنهم لا يرونه ولا يشعرون بوجوده المادى الملموس . فلقد أصبح الإنسان في نظر المجتمع المعاصر مجرد وسيلة إلى غاية لا تمت إليه بصلة وتحول المجتمع إلى كيان ساحق لكل من يحاول أن يعترض طريقه . وهذا ينطبق على مجتمع السود كما ينطبق على مجتمع البيض تماماً . فن خلال مظاهرة بشارك فيها البطل في حي هارلم يدرك أن عليه أن يتصارع مع مجتمع السود نفس صراعه مع مجتمع البيض الذين لا يرونه أساساً .

وقد أثبت إيليسون براعته في السرد الروائي الزاخر بالدلالات والرموز الموجية . فهو بنوع في وسائله الدرامية طبقاً للموقف الراهن كما نجد في مظاهرة هارلم على سبيل المثال . يعالج إيليسون هذه المظاهرة العنيفة بأسلوب سرىالي يتعد كثيراً عن حدود الوصف الواقعي التقليدي . من هنا كان الصدق الفني الذي تتميز به الرواية على الرغم من الغموض والإطناب في بعض أجزاءها . تكمن قوتها الدرامية في أن إيليسون لا يتدخل إطلاقاً للتعبير عن آرائه الشخصية في القضايا الاجتماعية المطروحة بل يكتفي فقط بتسجيل ما يحدث على المستوى الفني الدرامي وليس على المستوى الاجتماعي الواقعي . ولذلك تنتهي الرواية إلى النتيجة الحتمية المرعبة التي يكتشف فيها البطل أنه يتحدث عن الآخرين كما يتحدث عن نفسه تماماً ، فهو ليس بالرجل الخفي الوحيد . فالقضية هي قضية الإنسان في المجتمع بصفة عامة . وليست قضية الزنجي الأسود في المجتمع الأمريكي بصفة

خاصة ، فما يحدث في الولايات المتحدة يمكن أن يحدث في أي مكان آخر وعلى مستوى مختلف . كان اهتمام إيليسون منصبا بالدرجة الأولى على الإنسان وذلك على النقيض من الروائيين الاجتماعيين الواقعيين الذين يتخذون من الشخصيات في رواياتهم مجرد ملامح لتجسيد حركة المجتمع المعاصر ، وهي حركة تختلف باختلاف الزمان والمكان ، أما الإنسان فهو المحور الثابت أو مركز الدائرة لأي مجتمع .

(١٨٠٣ - ١٨٨٢)

لا يعد رالف والدو إيمرسون من زمرة أعلام الأدب الأمريكي ورواده ، ولكن فلسفته التي أثرت على المثقفين والمفكرين الأمريكيين في عصره والأجيال التي تلت ، شكلت كثيراً من مضامين وأشكال الأعمال القصصية والشعرية والمسرحية التي كانت بمثابة القاعدة الأساسية التي نهض عليها تراث الأدب الأمريكي . لذلك فنحن لا نهم كثيراً بأشعار إيمرسون من الناحية الفنية ، بقدر ما نركز على المضمون الفلسفي الذي احتوته . والذي امتد إلى كثير من إنتاج أمريكا الأدبي . لقد كان إيمرسون مفكراً وفيلسوفاً أكثر منه شاعراً أو فناناً . ومع ذلك يمتد ظله على الأدب الأمريكي أكثر من بعض الأدباء الرواد الذين كرسوا حياتهم للأدب فقط . فقد كان يؤمن بأن الطبيعة - سواء البشرية أو الكونية - هي رمز الروح وتجسيدها الملموس . ولذلك كانت المشكلة الفلسفية الأساسية التي ركز عليها الفلاسفة على مر العصور تتمثل في العلاقة بين الروح والمادة . ومن الصعب على الإنسان أن يدرك كنه هذه العلاقة من خلال عقله التجريبي البحت ، بل عليه أن يستعين بما منحه الله من قوة على التأمل والتصور والتخيل والحدس والتجلى . فهذه هي الوسائل الوحيدة التي تمكن الإنسان من بلوغ جوهر الأشياء . من هنا كانت الصوفية المثالية الرومانسية التي عرفت بها فلسفة إيمرسون والتي وضعها في كتابه « الطبيعة » عام ١٨٣٦ . يؤمن إيمرسون بأن الجمال موجود في كل الوجود وتتمثل خصائصه في التناغم والتوافق والكمال والاتحاد والروحانية . والفن الناضج هو تجسيد حي لهذا الجمال ، أما تطور الحياة فيعتمد أساساً على الدور الذي يلعبه القادة والرواد في تاريخ أممهم . وكلما ارتبط هذا الدور بإدراك عميق لطبيعة الإنسان والأشياء ، كان فعلاً ومؤثراً وتاريخياً .

ولد إيمرسون في مدينة بوسطن لراعي إحدى الكنائس هناك . وبعد أن درس الشعر في كلية هارفارد تخرج في سن الثامنة عشرة لكي يقوم بالتدريس في المدارس الثانوية . لكنه لم يحتمل مهنة التدريس أكثر من ثلاث

سنوات اتجه بعدها لإعداد نفسه للانضمام إلى سلك الكهنوت . ومارس الوعظ بالفعل في إحدى كنائس بوسطن لعدة سنوات انسحب بعدها من الكنيسة للتصادم الذي حدث بينه وبين زعمائها حول تفسير بعض القضايا الدينية . وابتداء من عام ١٨٣٤ استقر في مدينة كونكورد حيث تزعم جماعة المثقفين والمفكرين والكتاب الذين اشتهروا في ذلك العصر . واتخذوا من هذه المدينة مقراً لهم من أمثال برونسون ألكوت . وثورو . ومارجريت فولر . وجون فيري . ونشائيل هوثورن . ولدة سنتين رأس إيمرسون تحرير المجلة الفصلية : «الدليل» والتي لم تعمر طويلاً . وكانت تركز على قضايا الأدب والفلسفة والعقيدة .

لم يقتصر نشاط إيمرسون على الكتابة بل برع أيضاً في المحاضرة والخطابة . ونجح في إيجاد جمهور عريض من المستمعين والمعجبين اعتماداً على فصاحته البيانية . وفكره الواضح . وتفاؤله الذي يضفي مسحة من الحيوية والانطلاق على كل القضايا الوطنية والقومية التي جعل منها موضوعاً لمحاضراته . لم يكن يتكلم ويحلل من وحي الساعة بقدر ما ربط بين نظريته الفلسفية المحددة والأحداث الجارية بحيث يضعها في إطارها الفكري الصحيح ولا ينحرف معها في تيار الحماسة الجوفاء . وكان إيمرسون قد تزعم الفلسفة الترانسندنالية التي ترى العالم الخارجي أو الظاهري على أنه رمز مجسد للحياة الداخلية التي لا ندركها بعقلنا أو حواسنا . وآمن إيمرسون إيماناً مطلقاً بالحرية الشخصية وإمكانية الإنسان اللانهائية في الاعتماد على نفسه . ولا شك أن هذه الخصائص قد برزت بوضوح في الشخصية الأمريكية وانعكست بالتالي على معظم الأعمال الأدبية وخاصة على الشخصيات التي قابلناها في القصص والمسرحيات والروايات التي كتبها أعلام الأدب الأمريكي .

من السهل تحليل فلسفة إيمرسون من خلال سلسلة المقالات التي كتبها وجمعت في مجلدات . كان المجلد الأول بعنوان «الطبيعة» ثم توالى السلسلة فظهر الجزء الأول عام ١٨٤١ . كما وضحت فلسفته أيضاً في أشعاره مثل «ترنيمة كونكورد» أو «ترنيمة الوفاق» و «وداعاً» و «فلنمنح كل شيء للحب» . يرى إيمرسون الله في كل الوجود . بل إن الذات العليا لا تنفصل في نظره عن الذات الإنسانية . وعلى الإنسان أن يعرف ذاته أولاً . ومن خلال هذه المعرفة سيصل إلى إدراك الكون كله . ولذلك كانت البطولة معقودة للإنسان في كل العصور وعلى كل المستويات . فالبطولة هي صفة ملازمة للإنسانية وليست بالضرورة بطولة زعماء التاريخ المشهورين من أمثال نابليون . فليس نابليون سوى التجسيد الحي للبطولة والعبقرية التي يمتلكها أي إنسان . ولعل الفرق بينه وبين أي إنسان آخر أنه اكتشفها في داخله ثم استخدمها مع من حوله . ولذلك فإن نابليون إنسان عادي بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى . بل إن الإنسان غير العادي أو غير الطبيعي هو الذي يهمل أو يكبت مخايل البطولة والعبقرية داخله مما يجعل إنسانيته ناقصة ومبتورة .

من الواضح أن إيمرسون تأثر إلى حد كبير بالنظرية التي وضعها توماس كارليل في كتابه «الأبطال والبطولة» وكان قد زار إنجلترا ثلاث مرات بدأت في عام ١٨٣٣ وهناك توطلدت صداقة العمر بينه وبين كارليل . وعندما عاد من زيارته الثانية ألقى سلسلة من المحاضرات في بوسطن عام ١٨٤٨ نشرت في كتاب بعد ذلك بسبع سنوات بعنوان «ملاحم إنجليزية» . أبرز فيها نظراته في الحياة الإنجليزية . والاتجاهات الإيجابية التي تأثر بها من اتصاله بالفكر الإنجليزي . كما قابل أيضاً الشاعر الإنجليزي وولتر سافدج لاندر في فلورنسا ولكنه لم يعجب بشخصيته



الاستمرارية التي تميل إلى المظاهر الاجتماعية المصطنعة وذلك على النقيض من أشعاره الأصيلة التي عرف بها . فقد كان إيرسون باحثاً عن الأصالة في كل مظاهرها ، وأعظم مظاهر هذه الاصالة تتجلى في وحدة الوجود الخالية من كل افتعال أو تصنع .

### التأثيرات الأوروبية :

لم يفت إيرسون أن يقوم بالحج المعتاد إلى أوروبا ، وهو الحج الذي قام به معظم مفكرى عصره وكتابه . ومن الطبيعي أن يتأثر إيرسون بمشاهداته وخبراته هناك . في عام ١٨٣٣ ذهب إلى باريس في أثناء رحلته الأوروبية الأولى وزار حديقة النباتات وهناك أدرك الصلة العضوية بين مملكة النبات ومملكة الحيوان التي يتزعمها الإنسان . وأكدت هذه الزيارة وحدة الوجود في ذهنه . فالكون يسير طبقاً لنظام دقيق لا يعرف سوى التناغم والتوافق والاتحاد ، وعلى الإنسان أن يعيش حياته على غرار حتى يتفادى الصراعات التي لا طائل منها . وعندما عاد إلى إنجلترا من باريس قام بزيارة للشاعر الرومانسى الكبير كولريديج ، ولكن الزيارة لم تترك انطباعاً مريحاً عند إيرسون لأن كولريديج لم يترك له فرصة النقاش الهادىء بل انهال عليه بمحاضرة ساخنة تحمل تعبيرات غير مفهومة . ولذلك قال إيرسون إنه كان يفضل العيش ساعات متصلة مع كتب كولريديج عن قضاء ساعة واحدة معه شخصياً . فقد ساعدت دراسات كولريديج إيرسون على أن يكون لنفسه المنهج النقدى الخاص به . وأن يجد أرضية مشتركة تجمع بين الأفلاطونية والترانسيدنتالية وخاصة أن الفيلسوفين تنتميان إلى المذهب المثالى . لكن التأثير الأكبر على إيرسون كان لكارليل . وقد عمل كل منهما على إشهار الآخر في بلده . وكانا يشتركان في دقة الملاحظة والتنبؤ بالمستقبل بناء على تحليل الواقع المعاصر . وقد أثار الاثنان مفكرى العصر التقليديين ضدّهما عندما هاجما بلا هوادة كل المظاهر المادية التي سيطرت على المجتمع . وكانت الصداقة بين إيرسون وكارليل أصيلة وناضجة بحيث سمحت بوجود الخلافات الفكرية بينها ، وهى الخلافات التي كانت تتكشف بمرور الوقت . وكان إيرسون ميالاً إلى الهدوء والرقّة والتفاؤل ، مهتماً بالحاضر والمستقبل ومناصرّاً لمبادئ الديمقراطية ، ومناهضاً لكل مبدأ من شأنه أن يضع الإنسان في موقع العبودية . أما كارليل فكان عنيفاً قاسياً متشاكساً ، يهتم بتحليل الماضى وملابساته ، ويؤمن أن طبيعة المجتمع الإنسانى تختم وجود السيد والمسود . وبالرغم من هذه الاختلافات الفكرية فإنها كانت صداقة مثمرة على كل المستويات .

وكان فكر إيرسون ثوريا بالنسبة لعصره ، ولم يكتسب أية شعبية حتى عام ١٨٦٠ . بل إن أشهر كتبه «الطبيعة» الذى طبع عام ١٨٣٦ ظل بروج لبيعه مدة تزيد عن عشر سنوات . فقد تحدى إيرسون الفكر المتزمت المحدود الذى ساد نيوانجلاند ، وكان هذا التحدى قد برز من قبل عام ١٨٣٢ عندما استقال من عمله الكهنوتى بالكنيسة لأن الإيمان في نظره لم يكن مجرد طقوس بل حدده بقوله : «الإيمان هو أن تحب وأن تحلم الآخرين ، وأن تتحلى بالوداعة والتواضع ، وكانت رغبتى دائماً أن أعمل كل ما يتفق تماماً مع نداء قلبى من الداخل ، ولكن الكهنوت بقيوده الصارمة كان يمنعنى من تلبية نداء الطبيعة» . أدى هذا يا إيرسون إلى الإيمان بأن الإنسان الحقيقى هو الإنسان المنشق الذى لا ينتمى إلا إلى نفسه ، بل إن التاريخ لم يغير مجراه إلا بفعل هؤلاء

المنشقين . ومن هنا كانت الثورة التي قابلها إيمرسون لأن المجتمع التقليدي شعر بأنه منشق جديد يهدد تقاليده الراسخة وأفكاره الأثيرة . ولكن بمرور الوقت بدأ إيمرسون في اكتساب شعبية تدريجية جعلت منه أحد رواد الفكر الأمريكي .

وعلى الرغم من مثالية إيمرسون ورومانسيته ، لم يكن بوهيميا حالمًا . بل كان منظمًا في حياته وكتاباتهِ . وشهدت الفترة ١٨٣٦ - ١٨٦٠ أخصب سنوات حياته . كتب فيها مقالاته الشهيرة : الجزء الأول ١٨٤١ ، والثاني ١٨٤٤ ، ثم نشر مجلد أشعاره عام ١٨٤٧ ، وكتاب «الممثلون النيابيون» ١٨٥٠ ، و«ملاحم إنجليزية» ١٨٥٦ و «سلوك الحياة» . ١٨٦٠ . أما أشهر حديثين له فقد عرف الأول منها باسم «الدارس الأمريكي» ١٨٣٧ ، وهو الحديث الذي قال عنه الكتاب إنه «إعلان الاستقلال الفكري» ثم «حديث مدرسة اللاهوت» ١٨٣٨ الذي أثار إعصاراً فكرياً في بوسطن بسبب تحديه السافر للفكر الأرثوذكسي السائد .

### فلسفته الصوفية المثالية :

وإذا كان إيمرسون قد آمن بالقدرة العقلية للإنسان ، إلا أنه رأى أنها ناقصة ومبتورة بدون قدرته على الحدس . فالحدس هو الطريق الوحيد المؤدى إلى جوهر الحقيقة ، أما العقل فلا يرى إلا جانباً منها . ولعل هذا الجانب الصوفي في فلسفته يعود إلى تأثره بالفيلسوف بلوتيناس أكثر من تأثره بأفلاطون . فقد استمد منه نظريته التي تنادى بأن الحياة كلها عبارة عن نوع معين من الرؤية الروحية . والحياة الحقيقية تتمثل في الاتصال المستمر بالذات العليا . بينما يشكل التأمل الهادئ المتأنى البعيد عن ضوضاء البشر الأداة الأساسية للوصول إلى جوهر المعرفة التي لا تبلى . وقد وضع تأثير بلوتيناس جلياً في مقالة إيمرسون «الذات العليا» وفي كتابه الناضج «سلوك الحياة» . لا يعنى هذا أن إيمرسون كان انطوائياً وانعزالياً بسبب تأمله في القوانين الأخلاقية المجردة التي تحكم هذا الكون . فلم يكن تأمله بعيداً عن الممارسات اليومية للبشر في حياتهم العملية . كان ينظر إلى الدين على أنه جزء من هذه الممارسة التي تمكننا من سماع الصوت النابع من داخلنا والذي يحدد لنا الطريق نحو الحق والخير والجمال . وعلى الرغم من رفضه الانضواء في سلك الكهنوت ، إلا أنه ظل يؤكد حرصه على الاستماع إلى صوت المسيح داخله .

تشكلت فلسفته الصوفية المثالية الرومانسية فيما عرفه الأمريكيون بالفلسفة الترانسيدنتالية التي تميزت بخصائص ثلاث : الخاصة الأولى تؤكد أن الروح هي نفحة إلهية ويملكها جميع البشر دون أية تفرقة . فالجميع يتساوون في نفس الغرائز والرغبات الدنيوية ، ومع ذلك توجد شعلة من الخلود داخلهم كلهم . والإنسان يمتلك في داخله كل الوسائل المؤدية إلى المعرفة الكاملة إذا عرف كيف يستغلها . أما الخاصة الثانية فتنادى بأن الطبيعة هي الجانب الآخر من خلق الله الذي يساعدنا على إدراك عظمتة اللانهائية من خلال مظاهرها المادية التي تدركها حواسنا بسهولة . وكل قانون من قوانين الطبيعة له نظيره في عالم الفكر والروح لأن التوازي تام بين قوانين الطبيعة وقوانين الفكر . فليس هناك انفصال بين العناصر المادية والعناصر الروحية والمعنوية ، بل إن الإنسان يدرك جيداً الروحانيات من خلال الماديات . أما الخاصة الثالثة فتوضح أن الله هو الذات العليا بينا الإنسان هو

الذات الدنيا ، ولكن الطريق بينها مفتوح وممهد وخال تماماً من العقبات . وأى إنسان يستطيع الاتصال بالله في أى وقت وأى مكان إذا أراد ، وعلى الإنسان دائماً أن يثبت إرادته في هذا المجال حتى يستحق الحياة التي وهبها الله له . فهو جزء من الله منذ تلك اللحظة التي دبت فيها الروح في جسده .

وبالنسبة للجانب الأدبي لكتابات إيرسون ، فقد كانت الجملة هي الوحدة الأساسية للفكرة وليست الفقرة بأكملها . فالجمل عنده تحمل ما يشبه الأمثال والحكم ذات المعنى المحدد والمركز ، ومن الصعب العثور على تسلسل منطقي للفكرة الواحدة من جملة إلى أخرى . فلم يهتم إيرسون كثيراً بالتنظيم المنطقي لأفكاره ، بل كان يضعها على الورق متى خطرت بباله ، كما لو كان يطبق اتجاهه الصوفي العفوي عملياً . نجد في كتاباته الكثير من ومضات الوحي الأصيل والفكر الخلاق ، ولكن بدون تطور منطقي منظم لها . ولذلك تبدو فقراته غامضة إذا حاولنا فهمها كوحدة متكاملة . ولعل الميزة الأساسية في أسلوبه أن جملة قصيرة وواضحة ومحددة بما يجعل المعنى متبلوراً على الرغم من القضايا الصوفية المجردة التي يعالجها . فالأسلوب عنده قادر على الانتقال بال مجرد إلى المجسد من خلال الرموز والصور والاستعارات .

أما عن إنجازاته الشعرية فقد اعترف إيرسون نفسه بأن مهارته الشعرية كانت متواضعة للغاية . قال « لقد ولدت لكي أكون شاعراً ولكن مكاني بعيد تماماً عن الصفوف الأولى ولاشك ، ومع ذلك فأنا شاعر لأن تلك طبيعتي ورسالتني في الحياة . وكان غنائي خافتاً هامساً بل كتبت معظمه نثراً . ولكنني مازلت شاعراً إذا اعتبرنا الشعر قدرة على استيعاب الحياة وعشق كل مظاهر التناغم فيها ، وهي المظاهر التي نجدها في الروح كما نجدها في المادة على حد سواء ، لأن الاتحاد موجود أصلاً بين الروح والمادة» . ولذلك كان شعر إيرسون تعليمياً من الدرجة الأولى لأننا لا نستطيع فهمه بدون التركيز على الجانب الأخلاقي فيه . ومن الناحية الفنية كان بارعاً دائماً في اختيار الكلمة المناسبة . كانت له رؤية شاعر كبير لم يستطع أن يجسدها في قصائده لأن أذنه لم تكن حساسة للإيقاع المناسب . لم ينس أنه مفكر فيلسوف كلما حاول كتابة الشعر ولذلك يقرأ الناس شعره لاستيعاب فلسفته . فقد كانت قصائده هي الصياغة الشعرية لفلسفته التي وردت في كتاباته النثرية .

ومع ذلك يبدو اثره واضحاً على رواد الأدب الأمريكي من أمثال وولت وبيتان وهيرمان ميلفيل وثنائيل هوثورن . فقد كانت الفلسفة التي نادى بها إيرسون وعرفت بالترانسيدنتالية من أبرز الملامح التي تميز بها الأدب الأمريكي وخاصة في عصوره المبكرة . صحيح أن هذه الفلسفة استمدت جذورها من المذاهب الرومانسية والمثالية والصوفية إلا أنها تأصلت في تربة الفكر الأمريكي ثم تبلورت بعد ذلك في أشعار وبيتان واميلي ديكنسون وفي روايات ميلفيل وهوثورن . ومن الواضح أن لها فروعاً امتدت إلى الأدب الأمريكي المعاصر . من هنا كانت أهمية فكر إيرسون بالنسبة لأدباء أمريكا

وليام إينج من الكتاب المسرحيين المعاصرين الذين نجحوا في بلورة الحياة التقليدية في المدن الأمريكية الصغيرة التي تقع وسط الغرب الأمريكي . وعلى الرغم من الجو المثلج المحدود الذي يتخذ منه مادة لمسرحياته ، إلا أنه استطاع أن ينفذ إلى صميم الصراعات والأوهام التي تتحكم في تفكير شخصياته وسلوكها ، وتشكل عالمها الخاص بها ، وبذلك خرج من نطاق المحلية إلى مجال الإنسانية الرحبة التي تتعامل مع جوهر الإنسان بصرف النظر عن الظروف الاجتماعية المؤقتة التي قد تشكل مجرد واجهة مزيفة لحقيقة ما يدور في الداخل . هذا يدل على أن المضمون المحلي لا يتعارض أبداً مع الانتشار العالمي للعمل الفني طالما أن الأديب قادر على مزج المادة الاجتماعية الطارئة بالخلفائص الإنسانية الثابتة . وبعبارة أخرى فإنه يتحتم على الأديب أن يتخذ من البيئة المحيطة ببطله مجرد حثك لاختبار إنسانية بطله . أما إذا اقتصر على تصوير الظروف الاجتماعية تصويراً واقعياً مجرداً فإن عمله الأدبي سيتحول إلى مجرد مسح اجتماعي ، بينما تبدو شخصياته مجرد أنماط أو ملامح تتميز بها مثل هذه الظروف . وقد نجح وليام إينج في اجتياز هذا الامتحان الدقيق وخاصة في مسرحياته التي حازت شهرة عالمية . ولد وليام إينج في مدينة كانساس ، وبدأ حياته ككاتب مسرحي في الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية . بزغ نجمه مع كل من تينسي وليامز وآرثر ميللر . واستطاع بمسرحيته الناجحة «عودى يا شيبا الصغيرة» عام ١٩٥٠ أن يحقق نفس المجد الذي حققه وليامز بمسرحية «عربة إسبها الرغبة» وميللر بمسرحية «موت قومسيونجي» . وكانت المسرحيات الثلاثة قد كتبت في نفس الفترة بعد الحرب . يدور مضمون «عودى يا شيبا الصغيرة» حول حياة امرأة في منتصف عمرها تعيش على اجترار أوهام الماضي . وقد عالج إينج المضمون معالجة رقيقة وهادئة وشاعرية أصبحت النغمة الرئيسية بعد ذلك في مسرحياته التي تحولت إلى تنوعات مختلفة كما نجد في مسرحية «نزهة» عام ١٩٥٣ ، ومسرحية «موقف الأنوبيس» ١٩٥٥ ، و «الظلام عند أعلى السلم»

١٩٥٧ . ويعتبرها النقاد أفضل مسرحياته ، ثم مسرحية « الزهور الضائعة » ١٩٥٩ التي لم تحصل على نفس نجاح مسرحياته السابقة .

يشكل وليام إينج ظاهرة غريبة في المسرح الأمريكي ، فعلى الرغم من أنه لم يفشل إلا مرة واحدة في مسرحيته « الزهور الضائعة » بينما قابل وليامز وميلر الفشل مراراً مثلما حققا الانتصار ، وكما أنه لم يحرز نجاحاً زائفاً واحداً ، إلا أنه نادراً ما اعتبر ندا لوليامز وميلر حتى من جانب أشد المعجبين بفنه المسرحي . فقد انتقل من نجاح إلى آخر ، وكانت مسرحياته سلسلة ، وتميزت بدقة الملاحظة والتعاطف مع الضعف الإنساني . لم يطلب من جمهوره أن يعمل تفكيره ، ويجهد عقله لكي يستوعب ما يدور على المنصة بل وفر له متعة التعرف على الأشياء بدلاً من اكتشافها بنفسه ، ومع ذلك ظل واقفاً وراء وليامز وميلر بخطوة أو خطوتين .

يبدو أن السبب في ذلك أنه لم يحاول استكشاف إمكانات جديدة للمسرح كما فعل وليامز وميلر حتى لو أدى هذا الكشف إلى فشل أو إلى عدم تقبل من الجمهور التقليدي . كان إينج حريصاً كل الحرص على نجاحه الجماهيري ، وبذلك حكم على نفسه بالأناجيز عن نطاق الشكل الفني الذي كتب به مسرحيته الناجحة الأولى خوفاً من عدم تقبل الجمهور له . ففي المسرحية تلو الأخرى استطاع إينج أن يجسد حياة الرجال والنساء والأطفال الأمريكيين العاديين ، وأن يجعل منصة المسرح تتفجر بالحياة من خلال الأحداث والمواقف والأقدار التي تتلاعب بهم . لكنه وقف دائماً عند باب التجريب الطليعي ولم يشأ أن يدلّف منه ، وكانت النتيجة أن ضاق « تكنيكه » وأسلوب كتابته عن مجال وعمق التحدي الذي يريد أن يثبت به مكانته المسرحية ، ولم تتعد مطالبه من إمكانات المنصة المسرحية سوى المطالب الواقعية المعتادة وتجنب أن يلعب بشخصياته ألعاباً أكبر وأخطر . كان من الواضح في مسرحيته « نزهة » و « الظلام عند أعلى السلم » أنه على وشك أن يحطم حدوده التقليدية ، وأن ينطلق إلى مجال من الكتابة المسرحية أكثر تحدياً وخطورة ، ولكنه سرعان ما يجذب نفسه مرة ثانية خلف الحدود التي رسمها لنفسه من قبل . والدليل على ذلك أن كل خصائص المضمون الذي تحتوى عليه مسرحية « الظلام عند أعلى السلم » كانت تحمّ عليه أن يكتب تراجيديا بمعنى الكلمة ، ولكنه خاف من جمهور برودواي الذي لم يتعود على مشاهدة مثل هذه المآسي . لذلك كان إينج بالمرصاد لكل موقف من مواقف مسرحيته يحاول التوغل في أحراش التراجيديا الحقيقية . ونحن بهذا لا نفرض على إينج أن يكتب تراجيديا بمواصفات معينة ، ولكننا ندرك أنه لم يستغل إمكانات مضمونه الفكرية استغلالاً كاملاً لأنه وضع رضا جمهوره في ذهنه دائماً . ورضا الجمهور ضروري لأي كاتب ، ولكنه يأتي في المرحلة التالية بعد عرض العمل ، أما إذا فرض نفسه على الكاتب في أثناء عملية الإبداع الفني فلا بد أن يتحول هذا الرضا إلى سجن قاتل لمواهب الكاتب وانطلاقاته الفنية . وقد وقع إينج أسيراً لهذا السجن وخاصة في مسرحياته التي تلت نجاحه الأول .

#### التراجيديا والواقعية السطحية :

يوضح الناقد جون جاستر أن المسرح الأمريكي يصر على تجنب التراجيديا اعتقاداً منه أن الجمهور يأتي للتسلية والمتعة وليس للبكاء والانفعال . وحتى المسرحيات النقدية الساخرة حاولت أن تجعل نهايتها لطيفة وهادئة

ومعتدلة إذا لم تكن سعيدة ، بصرف النظر عما إذا كانت هذه النهاية المهيجة متمشية مع طبيعة النص أم لا . وقد أدت هذه الظاهرة بكتاب المسرح الأمريكى ومخرجه إلى سلوك الطريق السهل والافتتاح بالواقعية السطحية الساذجة بدلاً من الاستمرار بالعنصر التراجيدى الغالب إلى نتيجته المحتومة التى قد تجعل جمهور التسلية يفر هارباً من المسرح . كان اهتمام القائمين على المسرح الأمريكى بالنجاح التجارى كهدف فى حد ذاته ، سبباً فى الحدود الضيقة التى أحاطت به وجعلته يبدو كسيحاً فى مواجهة المسرح الأوروبى المعاصر .

نحن لانشك فى الصدق الفنى الذى يملكه وليام إينج وهو الصدق الذى يمكنه من إحراز هذه النتائج الناجحة المتتالية . ولكن حكم عليه معظم النقاد بأنه أكثر معاصره تقبلاً للتغيرات التى يطلبها المنتجون أو المخرجون . وقد اشتهر بهذه السلبية الضارة حينما نحلى عن نهاية طبيعية لمسرحيته ، وفضل عليها نهاية أقل إبلاماً ومأسوية وسخرية طبقاً لمطالب المخرج « جاشوا لوجان » فى أثناء إخراج مسرحية « نزهة » . ونفس القضية عادت لتفرض نفسها مرة أخرى فى مسرحية « الظلام عند أعلى السلم » . ويلتمس « جون جاسنر » العذر « لاينج » فيقول : إنه كان عرضة لهذه الذبذبات بسبب مضامينه الفكرية التى تحتل تفسيرات متعددة . بينما لم يكن صدقه الفنى الملحوظ يسمح له بأن يتخذ موقفاً نهائياً تجاه مثل هذه القضية الحساسة . فن الظلم وعدم التبصر أن نهاجم كاتباً مسرحياً لأنه سمح لنفسه بأن يفتتح بتعديل نهاية مسرحيته . فالكاتب المسرحى لا يكون واثقاً على الدوام من أن معالجة معينة أفضل من أخرى ، كما أنه لا يستطيع فى بعض الأحيان أن يصر على نهاية معينة بدلاً من خاتمة أخرى .

وإذا طبقنا هذا التحليل على مسرحية « نزهة » فنسجد أن المشكلة تتمثل فى الموقف الذى يجب على البطلة أن تتخذه فى نهاية المسرحية . هل كان على البطلة الجميلة أن تهرب مع شاب صعلوك أرغم على مغادرة المدينة ، أم تلزم بتقاليد بلدتها وتركه يرحل بمفرده ؟ ! فى النص الأسمى للمسرحية تبقى الفتاة فى بيتها مع أمها لكى تواجه حياة زاخرة بالإحباط والإخفاق من نوع الحياة التى تحياها جاراتها . ولكن فى النص الذى قدم على مسارح برودواى ترفض الفتاة كل التحذيرات التقليدية ، وتأخذ عظة لنفسها من حياة أمها الذابلة ، فتتبع الفنى إلى المدينة بعد أن تركته فى أول الأمر لكى يرحل وحيداً . ومن المحتمل أن تكون هذه النهاية المتعددة قد زادت من نجاحها التجارى . وكان تردد إينج بين النهائيتين واضحاً بعد افتتاح المسرحية فى برودواى ، بدليل أنه وافق على إخراجها على مسرح إحدى مدن الغرب الأوسط بنفس نهايتها التى كتبت بها أصلاً .

ومسرحية « نزهة » مسرحية حية ومثيرة بصفة عامة . ولكن بعض النقاد كانوا متبرمين من أنها لم تحقق خاتمة أكثر تأثيراً فى برودواى . صحيح أنها نجحت فى تجسيد حياة مدينة صغيرة من مدن الغرب الأوسط واستطاعت أن تصل إلى رؤية محددة بشأن الإحباط الذى يطبق على نساء الأقاليم وفشلهن فى تحقيق وجودهن ، بينما يبدو الرجال صرعى تلك البيئة المفترقة ، لكن الرؤية لم تكن نابعة من طبيعة النص نفسه . وتساءل النقاد عن مدى اتساق الخاتمة مع جسم المسرحية ، وقالوا : إن النهاية السعيدة هرب الفتاة قد تجنبت النتائج التراجيدية التى كانت مرتبة على الحياة الكئيبة التى عاشتها البطلة . وقد انطبق نفس الوضع على مسرحية « الظلام عند أعلى السلم » التى كانت مثيرة تماماً بشخصياتها الحية النابضة . ولكن لم يكن البناء محكماً بحيث يؤدى إلى نهاية حتمية

واحدة . كان أثرها الدرامي العام ناتجاً عن مجموعة من اللزمات المتفرقة الآسرة التي ارتبطت ببعضها دون حتمية منطقية أو ضرورة وجدانية . وقد أتاحت هذه الثغرات الدرامية الفرصة لكل من المؤلف والمخرج لكي يختار نهاية مختلفة ممكنة الوقوع طالما أن كل شيء تقريباً ممكن في الحياة .

تدور المسرحية حول الخوف من الظلام القابع عند أعلى السلم ، وهي بهذا تجسد الخوف من المستقبل المجهول وخاصة إذا أدركنا أن الخط الدرامي الرئيسي يؤكد فشل الاتصال بين الناس مما يجعل الحياة لغزاً يصعب فهمه . تقابل في المسرحية أبناء ضحايا للحياة المعقدة الملتوية التي يعيشها الأبوان في حياتها الزوجية ، بينما يعجز الأب عن الاعتراف بهزيمة لزوجته . وعلى الرغم من الجو المأسوي المحيط بالشخصيات إلا أنها شخصيات عادية وأقل من العادية ، فالأب مثلاً بائع جوال لأدوات الخيول في مطلع عصر السيارة في أوكلاهوما ، بينما الأم تبالغ في إصرارها على دفع زوجها لتغيير مهنته ، هذا في الوقت الذي تركز كل رعيتها وحنانها على ابنها الصغير . وتسبق الابنة المسرفة في انتحار صبي يهودي من صبية المدرسة يعيش حياة وحيدة منعزلة . وفي مقابل هذه الشخصيات توجد عمة زاخرة بالنشاط والحوية ولكنها تعاني من الجوع الجنسي فتسحق زوجها الطيب الهادئ الوديع تحت وطأة شخصيتها الجامحة . بهذه المجموعة المنتقاة من الشخصيات الموزعة بأسلوب درامي ممتاز ، تشكل مسرحية « الظلام عند أعلى السلم » نموذجاً لمسرح وليام إينج بصفة عامة .

#### الشكل الفني للمسرحية :

يبدأ التوتر في مسرحية « الظلام عند أعلى السلم » مع الفصل الأول عندما تؤدي مشاجرة مفتعلة بين الزوجة والزوج إلى رحيله . فقد عجزت الزوجة عن الإحساس بالآم زوجها الذي عجز بدوره عن أن يجعلها تشعر بها . ونتيجة لفشلها في أن تبين مقدار خوف زوجها من المستقبل بسبب الثقة الظاهرية التي تبدو عليه ، فإن علاقتها الزوجية تستمر في التفسخ الذي يلقي أضواء حادة على تعاسة الأطفال عندما يرون بيتهم يتهدم فجأة . وهذا يتجلى في شخصية الصبي الصغير غير الناضجة ، ومشكلات المراهقة التي تعاني منها الابنة التي لم تبلغ العشرين بعد مع إحساسها الطاغى بالذنب بسبب انتحار صبي المدرسة اليهودي . ولكن مع كل هذا الفشل والحيرة واليأس والإحباط والمرارة نفاجاً بعودة بائع أدوات الخيل إلى بيته ، وتصالحه مع زوجته ، ومحاولته إبعاد الأولاد عن المنزل بإرسالهم إلى السينما . بينما يصطحب زوجته إلى الطابق العلوي للممارسة الحب الذي سيقهر الظلام القابع عند أعلى السلم .

اتهم كثير من النقاد إينج بترقيعه للمسرحية وافتعاله نهاية سعيدة لها كانت بمثابة حل سهل وساذج لكل المشكلات المأسوية التي مرت بها الشخصيات . وقد شوهدت هذه النهاية المفتعلة المشاهد التي سبقها والتي انفردت بصدق فني حقيقي . ولكن كانت المسرحية ككل ، من المسرحيات ذات الأبعاد المتعددة ، ولم تكن ثابتة وراكدة في تطورها الدرامي ، بل جنحت في بعض الأحيان إلى الكوميديا . بينما تجمست روح التراجيديا في أحيان أخرى . وبسبب افتقار الشكل الفني إلى الوحدة العضوية في بعض أجزاء المسرحية ، فقد قدمت لمحات متناثرة لكل متفرج على حدة بدلاً من أن تقدم لكل المتفرجين حقيقة فنية شاملة تحتويهم جميعاً . وأدت

هذه اللحظات المتناثرة إلى النهاية المفتعلة التي لا ترتبط بها بأية علاقة عضوية . فمن غير الممكن أن تحمل مشكلات الأولاد بعودة الأب ، وهذا الأب بالذات . وخاصة أن المؤلف ركز على مرضه العصبي كمصائب لا شفاء منه . لكننا في النهاية نشاهد الأب الغبي السفه الثقيل الظل وهو يقود زوجته إلى السرير في الطابق العلوى ، محاولاً إبعاد الطفلين عن المنزل . وهو موقف لا يتمشى إطلاقاً مع المواقف المأسوية التي سبقته لأنه من السذاجة أن نظن أن الحل السعيد لكل هذه المشكلات يكمن في ممارسة الزوج للجنس مع زوجته .

لقد خضع إينج لشروط بروداوى وتخلص من النهاية التراجيدية لكي يذهب المتفرجون إلى منازلهم سعداء قريرى العين . ويلتمس جون جاسنر العذر مرة أخرى لإينج فيقول : إن نضوج الشخصيات الرئيسية لم يكن كافياً بالدرجة التي ترفعها إلى مستوى التراجيديا الرفيعة . بل إن فرض روح التراجيديا عليها ربما كان مبالغة وتطرفاً . ولكن محاولة تقديم « الظلام عند أعلى السلم » باعتبارها كوميديا كان غير مقنع أيضاً وخاصة بعد مشهد المشاجرة الزوجية في الفصل الأول . لذلك أثبتت المسرحية أنها مسرحية مؤثرة فعالة على مستوى أقل من المستوى التراجيدى . ومع هذا أثبتت قدرتها على إشباع المتفرج من خلال المشاهد التي ترقى إلى مستوى تشيكوف ، والتي تدفع المتفرج إلى ممارسة الملاحظة الدقيقة وإدراك خفايا الصراع ، والتعرف على النتائج التي يمكن أن تؤدي إليها . ومع الكف عن محاولة الربط بين هذه العناصر لأن المؤلف لم يهتم بربطها أصلاً .

لعل الرباط العضوى الوحيد في المسرحية يتمثل في الاهتمام العظيم الذى يوليه إينج للصراعات الزوجية والأسرية ، وتأثيرها المدمر على الأطفال . ومع هذا أدى تكتيكه الدرامى القائم على المسرحية الجماعية إلى تفكيك هذه الدراما المحورية لحساب موضوعات لا تمت إليها بصلة . وقد تبدو هذه الموضوعات حقيقية وأصيلة . ولكن تعدد الحقائق الثانوية لا بد وأن يضعف الحقيقة الرئيسية الواحدة .

يعود نجاح المسرحية إلى تأثيرها فى الجمهور على مستويات عدة ، فهى تعنى أشياء كثيرة بالنسبة له ، وتحركه دون أن تقلب كيانه رأساً على عقب ، وتبعث الارتياح فى النفوس التقليدية ذات الأفق الضيق عندما يعود الزوج الجوال ويتصالح مع زوجته التى يقودها إلى الطابق العلوى بطريقة كوميدية غليظة إلى حد كبير . أما فى مسرحية « الزهور الضائعة » فتصل الأحداث إلى موقف يائس أكثر منه تراجيديا نقياً . ويبدو الموقف النهائى غير مقنع لحرص المؤلف على تجنب الخوض فى الإيقاعات التراجيدية العنيفة وخاصة أن جمهوره لم يعود على مثلها . فيذهب البطل الشاب المصاب بعقدة أوديب لكي يعاشر صديقة أمه التى كانت نجمة استعراض سابقة ، ولكن الزمن هد من قواها ، وأفقدتها القدرة على إمتاع الرجال ، وتكون هذه التجربة كافية لكي يتخلص الشاب نهائياً من رغباته الجماعية والحفية التى تدفعه إلى اشتهاى أمه . وهذه التنويعه نفسها ترددت فى مسرحية إينج « حضرة المحترم » التى نهض مضمونها على أسطورة فينوس وأدونيس من خلال قصة امرأة متقدمة فى العمر تقع فى غرام شاب يصغرها فى السن . وقد قرر إينج صراحة أنه أراد أن يوضح أن المحارم لا تقف أمام الرغبات الجنسية الجماعية والشاذة فى الحياة اليومية العادية ؛ فالحيوان الكامن داخلنا لا يعرف لنفسه حدوداً اجتماعية أو دينية أو أسرية ، وذلك إذا ما أطلق من عقاله . ويمكن أن يؤدي إلى نتائج مأسوية عنيفة . ولكن إينج لم يشأ أن يصل بمسرحيته إلى مثل هذه النتائج ، وهذا جعل تحليله لعقدة أوديب تحليلاً نفسياً لا يفيد كثيراً



في التطور الدرامي للمسرحية .

فالدور الذي يلعبه التحليل النفسي في أي عمل درامي لا بد أن يخضع للحتميات الفنية - شأنه في ذلك شأن أي عنصر آخر من عناصر العمل - وإلا تحول الأديب إلى مجرد محلل نفسي عندما تقتصر مهمته على تحليل شخصياته . ويعلق جون جاسز على مسرحية « الزهور الضائعة » فيقول : إن وليام إينج كان في حاجة إلى رؤية أوسع وأكثر أصالة من مجرد التحليل النفسي إذا ما كان لمواهبه السيمفونية الجميلة أن تصل إلى بورتها تماماً . وحتى حينما تكون الدوافع النفسية التحليلية التي يعتمد عليها مقنعة ووظيفية في دفع عجلة الأحداث الدرامية ، فإنه لا يدفعها إلى خاتمتها التراجيدية النهائية . وبدلاً من هذا كان يقنع بمثل تلك الحلول السهلة وغير المقنعة من قبيل عودة الأب إلى أسرته في مسرحية « الظلام عند أعلى السلم » ، أو قضاء ليلة حب واحدة في مسرحية « الزهور الضائعة » . يحتتم « جون جاسز » تعليقه فيؤكد أنه مهما وصل الطب النفسي إلى ابتكارات في تحليل النفس البشرية فإنه لن يحل في يوم من الأيام محل المنطق الدرامي والرؤية التراجيدية .

كان خطأ وليام إينج أنه أهمل المنطق الدرامي والرؤية التراجيدية في مقابل الحصول على رضا الجمهور ونسي في غمرة نجاحه وشهرته أن الدور الرئيسي للفنان أن يربى جمهوره فنياً وأن يرتفع بدوقه الجمالي قبل أن يقدم له ما يشتهيهِ فعلاً . فالفن قيادة روحية وفكرية للناس ، وليس تابعاً لأمزجتهم وشطحاتهم . ولو اقتصر دوره على التبعية ، فسيندرثر بمجرد تنوع المزاج الذي يختلف من عصر لآخر ، ومن بيئة لأخرى . لذلك كتب على مسرحيات وليام إينج أن تقف خطوة أو خطوتين خلف مسرحيات تينسي وليامز وآرثر ميلر برغم حصوله على نجاح وشهرة أكثر منها . كان نجاحه التجاري على حساب نجاحه الفني برغم أنه يمكن التوفيق بينها إذا ما أحسن استغلال إمكانات كل منهما .

دوروثى باركر أديبة أمريكية مارست قرض الشعر ، وتأليف القصة القصيرة ، والنقد الأدبى والفنى ، وكتابة المسرحية . كانت تعتقد أن السخرية من أمضى الأسلحة التى يملكها الأديب ، ويصحح بها كل الانحرافات التى يرتكبها الفكر الإنسانى فى تكالبه على المصالح المادية . وعلى الرغم من أنها لم تكن من المؤمنين بأن الإصلاح الاجتماعى التقليدى من وظيفة الفن ، إلا أنها أكدت علماً وعملاً أن أهم مهمة ملقاة على عاتق الفنان هى محاربة الغباء وضيق الأفق والقسوة فى كل مظاهرها . وضح هذا فى نقدها الساخر ، وقلمها اللاذع الذى لم يرحم أية هفوة فكرية أو فنية من هفوات الأديباء . وبلغ هجومها النقدى درجة العنف فى أحيان كثيرة مما أدى بها إلى خلق عداوات عديدة وخاصة عندما عملت محررة بمجلة «فانيتى فير» أو «سوق الغرور» فى الفترة ما بين عامى ١٩١٧ ، ١٩٢٠ . فالتاس لا يملكون كلهم النظرة الموضوعية الشاملة التى تتقبل النقد بصدر رحب . ولكن دوروثى باركر لم تضع هذا فى اعتبارها لأنها نظرت إلى المجتمع بمنظارها هى وليس من خلال منظار الآخرين .

ولدت دوروثى باركر فى نيويورك فى بنويورك ، وبعد أن تلقت ما تيسر لها من التعليم . بدأت حياتها العملية بكتابة شعر المناسبات . كما اشتغلت عازفة للبيانو فى مدرسة لتعليم الرقص ومحررة فى إحدى مجلات الأزياء حيث كانت تكتب العناوين الجذابة ، والتعليقات على الصور واللقطات . ولكنها بدأت مستقبلها الأدبى الحقيقى عام ١٩١٧ عندما اشتغلت ناقدة مسرحية لمجلة «فانيتى فير» التى استغنت عن خدماتها فى عام ١٩٢٠ بسبب هجومها الكاسح على العروض المسرحية الهابطة التى تعرضت لها بالتحليل والنقد . ووجد أصحاب المجلة أن القائمين على الحركة المسرحية قد اتخذوا موقفاً عدائياً من المجلة مما يؤثر على انتشارها ، ولم يكن هناك مفر من التخلص من دوروثى باركر .

انتقلت دوروثى باركر إلى مجلة «النيويورك» حيث أشرفت فيها على شئون المسرح وعروض الكتب الجديدة . لم تتخل عن نزعها الهجومية ، ولم تحاول الالتقاء في منتصف الطريق مع الذين داستهم بقلمها الثقيل . وكأنها أعلنت للجميع أنها لا تخاف في الحق لومة لائم . وبمرور الوقت اكتسبت شعبية هائلة بين جماهير القراء الذين أحسوا أخيراً أنها تعبر عما يجيش بصدورهم تجاه الأعمال الأدبية التافهة سواء كانت معروضة على مسرح أو منشورة في كتاب . فقد حملت في كل كلمة كتبها قضية فكرية تدافع عنها ببسالة قد لا تتسنى لبعض رجال عصرها . ولذلك أقبل الجميع على التهام مقالاتها النقدية ، مما أدى إلى شعبية قصائدها وقصصها القصيرة . كان ذكاؤها اللامع كفيلاً بأن يغفر لها الجميع هجاتها العنيفة التي لا تعرف الاعتدال .

من أشهر أعمال دوروثى باركر ديوانها الشعري «حبل طويل بما فيه الكفاية» ١٩٢٦ ، وديوانها الثاني «مدفع الغروب» ١٩٢٨ ومجموعة قصص قصيرة «رثاء للأحياء» ١٩٣٠ ، وديوان «الموت والضرائب» ١٩٣١ ، ومجموعة قصصية أخرى : «ما بعد المذات» ١٩٣٣ . جمعت أعمالها الشعرية كلها عام ١٩٣٦ في ديوان بعنوان «ليس عميقاً كالبحر» كما طبعت القصص كاملة بعنوان «هذه الأكاذيب» ١٩٣٩ . ولم يقتصر نشاطها الأدبي على الشعر والقصة القصيرة بل اشتركت عام ١٩٢٤ مع «المرابيس» في كتابة مسرحية «نغم مألوف» . كانت النغمة المفضلة التي عزفتها في قصائدها تتمثل في الحبيب الذي رحل أو الذي على وشك الرحيل وفي الأنتى المتقلبة التي تشبه عناصر الطبيعة الهوجاء ، وفي الأنماط المختلفة لراغبي الزواج ، وفي ذكريات الحب التي تخلق عالماً مستقلاً بها . ومن خلال هذه النغمت التي تبدو خفيفة سريعة تصل إلى تنوعات أكثر ثقلًا وعمقاً . من السهل تلمس روح السخرية والتهمك عندها ، ولكن الأفق الفكرى الذى بلغته كان محدوداً إلى حد ما ، وكان حرصها الشديد على الوزن والقافية قد أصاب بعض أشعارها بالجفاف والتصنع لأن وعيها بالصنعة الشعرية كان حاداً أكثر من اللازم في بعض الأحيان ، ولكن في أحيان أخرى كانت تنسى هذه القيود المتعسفة التي فرضتها على شعرها ، وتكتب قصيدة عذبة تتخذ من عيد الميلاد مضموناً لها كما نجد في «صلاة إلى أم جديدة» . وإذا ألقينا بنظرة إلى أول عمل شعري معروف لها «حبل طويل بما فيه الكفاية» سنكتشف مهارتها الفنية في استخدام أدوات الشعر من وزن وقافية وصورة . بل إنها عاجلت من المضامين المثيرة المعاصرة ما جعل القراء غير متذوقى الشعر يقبلون عليها . وصف الناقد «إدموند ويلسون» هذا الديوان بقوله : إن دوروثى باركر حققت انتصاراً أدبياً لم يسبق له مثيل في مجال الشعر الذى يمزج الحكمة بالتهكم في وقار لا يقلل من قدره . صدرت عشرات الطباعات من الديوان ، وهذا شيء غير عادى بالنسبة للشعر بصفة خاصة . من السهل أن نتبع أثر شعراء آخرين عليها مثل ا.ا. هاوسمان وايدنا سان فنسنت ميللاى التي أثرت في صوز المرأة الجديدة التي تطالب بحقوقها وتعارض كل ما يمس كرامتها ، وهى الصور التي وردت أكثر من مرة في قصائدها . وقد أغرم جيل الشباب في العشرينيات على الاستشهاد بأبياتها الحفيفة التهكمية ، ولكنه لم يدرك أحاسيس المرارة والرثاء الكامنة تحت هذه الدعابة الظاهرية التي اتخذت منها الشاعرة مجرد واجهة لمعانها الحقيقية .

أما عن قصصها القصيرة فكانت زاخرة بالإدراك الواعى للطبيعة البشرية بكل تناقضاتها ونقاط ضعفها . وخالية من أية أوهاام أو هالات رومانسية . أصبحت بعض قصصها من كلاسيكيات الأدب الأمريكى مثل

«الشقاء الضخمة» ، و«السيدة ذات المصباح» ، و«المجد الساطع» ، و«مكالمة تليفونية» التي طغت فيها النظرة الفلسفية المحددة على أى ميل نحو العاطفة المسرفة . تمثلت هذه النظرة في كراهيتها المطلقة لكل مظاهر الغباء والقسوة والضعف . ويقول بعض النقاد إن قصصها عبارة عن بلورة مكثفة لروح هذه الكراهية التي وقفت بالمرصاد لكل انحرافات الفكر الإنسانى . من هنا كانت الحيوية المتجددة التي تتمتع بها أعمال دوروثى باركر التي تعلن الحرب المستمرة على أخطاء الإنسان التي لا تختلف باختلاف الزمان أو المكان . لم تكن حرباً دعائية مباشرة ، بل كانت الحرب الفنية الأصيلة التي يشنها كل فنان بالضرورة ، مستخدماً فيها كل أدوات الفن من أجل عالم أفضل وغد أجمل .

فيليب بارى كاتب مسرحى اتخذ من الكوميديا أسلوبا لكتابة مسرحياته . لم تكن الكوميديا عنده مجرد التسلية أو الإضحاك ، ولكنها كانت وسيلة لتوصيل أفكاره الاجتماعية الجادة إلى جمهور المتفرجين . فكان يعتقد أن الإنسان يكون أكثر استعدادا لتقبل الأفكار الجديدة في حالات مرحة وضحكة . امتزجت الجدية الكامنة في الكوميديا عنده بمسحة من الغموض والتصوف تعد غريبة بعض الشيء على الكوميديا المفرمة دائما بوضع النقط على الحروف . لعل هذه المسحة ترجع إلى أن بارى لم يكن عنيفا في هجومه على مظاهر المجتمع التي انتقدها في رفق وهودة . وربما كان له الحق في ذلك لأنه إذا ارتفعت النبرة النقدية أعلى من اللازم فقد تأتي بنتيجة مناقضة تماما للتي يريد الوصول إليها . استمد بارى معظم شخصياته من الطبقة الثرية ذات الوضع الأرستقراطى المميز مما ساعد أيضا على خفض النبرة النقدية لأنه من الصعب أن يهاجم الطبقة الرأسمالية في الوقت الذي تقوم فيه نفس الطبقة بالإقبال على المسرح وتدعيمه ماليا . أى أن بارى كان من الكتاب المسرحيين الذين يحرصون تماما على أحاسيس جمهورهم . فهو لا يريد أن يصدم جمهوره بتقديم رسالة اجتماعية مباشرة قد تقابل بالرفض . من هنا كانت المسحة الدبلوماسية الناعمة التي تغلف معظم المواقف الدرامية عند بارى ، والتي ترجع إلى اشتغاله الفعلى بالحياة الدبلوماسية .

ولد فيليب بارى في مدينة روشستر بولاية نيويورك . وهي المدينة التي تلقى فيها تعليمه الأولى الذي أكمله في جامعة ييل وحصل منها على درجتها . بعد تخرجه قضى فترة وجيزة في السلك الدبلوماسى لبلاده ، ثم عاد إلى الالتحاق بجامعة هارفارد كتلميذ لأستاذ الدراما الشهير جورج بيرس بيكر الذى أنشأ الفرقة التجريبية للدراما في الجامعة ، مما ساعد بارى على كتابة مسرحية « أنت وأنا » التي فازت بجائزة النقاد ثم عرضت بنجاح كبير في نيويورك عام ١٩٢٢ . بعد ذلك توالى أعمال بارى المسرحية التي مثلت اتجاهها وتطورا موحدا يعبر عن نظرة بارى

المادة تجاه العلاقات الشخصية من حب وزواج . وهو لا يهاجم الزواج بقصد البحث عن نظام بديل له بل يرى فيه نظاما صالحا لقيام المجتمع السليم ولكن مع إصلاحه بالتقويم والتحليل من حين لآخر . وهي الفكرة التي برزت في مسرحية « أنت وأنا » والتي تؤكد أن الزواج لا يتعارض مع الحب ، لأنها وجهان لعملة واحدة : هي الأسرة السليمة . وكانت مشكلة البطل في المسرحية أنه تنازل عن حبه للفتن مقابل الزواج من زوجته . وهذا يعنى أن الزواج قام على عنصر الأنانية الشخصية والزيغ الاجتماعى . وهي نفس الفكرة التي نهضت عليها مسرحية « سحر باريس » ١٩٢٧ التي ترى أن الطلاق ليس حلا لمشكلات الزواج فهو هروب منها إن لم يضاعفها . ويعتقد بارى أن العلاقة الروحية بين الزوجين هي الأساس الحقيقى للحياة الزوجية ، بينما يشكل الجنس أحد عناصر هذه العلاقة الروحية . والمسرحية مكتوبة بأسلوب هادئ منطوق تخاشى أى إسراف فى العاطفة حتى لا يخرج عن النطاق الكوميدي الذى يخاطب العقل والمنطق عند جمهور المتفرجين

فى مسرحية « العطله » ١٩٢٩ يقدم بارى شريحة من حياة إحدى الأسر الأرستقراطية والصراع الذى يدور داخلها بين الفكر التقليدى والتيارات المتجددة الوافدة من خارجها . كانت « جوليا » تؤمن بكل الآراء العتيقة التى يعتنقها أبوها مما عزلها عن حركة التطور للمجتمع . ولكن أختها وقفا منها موقف المعارضة وبخنا عن الحرية الحقيقية فى حياة أكثر انطلاقا ، وتجربة أكثر شمولاً . ويحدث أن يقع محام شاب فى غرام جوليا ولكنه بعد أن يدرس شخصيتها المتحجرة جيدا ، يكتشف أنها ليست الفتاة التى تخيلها ، وتمتد حيوط الأفكار والاتجاهات المشتركة بينه وبين أختها التى تتطور علاقتها به إلى أن يتم الزواج بينهما .

فى مسرحية « فندق الكون » ١٩٣٠ يجسد بارى حيرة الإنسان بين السعادة خارج قيود المجتمع وتقاليده وبين الواجب تجاه هذا المجتمع . فبعد سنوات من السعادة الخالصة قضائها « توم كويليار » مع عشيقته ديزى سيج ، يعود إلى زوجته ولكن سرعان ما يهجرها مرة أخرى إلى أحضان العشيقة . وصف الناقد جون جاسنر المسرحية بأنها كوميديا غير تقليدية توضح أن العشيقة التى تفهم رجلها جيدا خير من الزوجة التى لا ترى أى رباط بينها وبين زوجها سوى الزواج . فالزواج ليس مجرد قيد ولكنه حياة متكاملة بمعنى الكلمة . أما الزوجة التى تتسلق حياة زوجها مثل النبات الطفيل ، فلا يمكن أن تصل إلى مستوى العشيقة التى تركز حياتها من أجل رجلها الذى لا يربطها به سوى الفهم المتبادل والحب الخصب ، دون طمع فى ماله أو وضعه الاجتماعى .

فى مسرحية « قصة فيلاديلفيا » ١٩٣٩ يقدم بارى قصة تراسى لورد الوريثة الغنية التى ترفض أسرتها العريقة التى تنتمى إلى تقاليد مجتمع فيلاديلفيا القديم . فقد وجدت أن هذه التقاليد خانقة وخاصة بعد هروبها مع مراسل صحفى ليلة زواجها الثانى . والمسرحية زاخرة بالأحداث المثيرة التى تفاجئ المتفرج باستمرار . ومن خلالها يوجه بارى نقده اللامح الذكى إلى مجتمع فيلاديلفيا . لم تحل المسرحية من الشخصيات التى تثير تعاطف القارئ مثل شخصية ديكستر هافن المتسامح الرزين الذى ينتمى إلى نفس طبقة تراسى الاجتماعية . كان أول أزواجها ولكن العلاقة انتهت بالطلاق . وعندما اختلطت الأمور وتآزمت فى صباح يوم زواجها الثانى ، فإنه يتطوع بمنتهى الحب والشهامة لكى يحل محل العريس الجديد الذى تخيل أن كرامته سوف تضع إذا تزوج تراسى . وبذلك يتزوج ديكستر مرة أخرى من تراسى فى منظر زاخر بالانفعالات الحارة والمتناقضة . وقد لاقت المسرحية نجاحا

بأهرا على مسارح برودواى .

مات فيليب بارى قبل أن ينهى مسرحيته الأخيرة «العتبة الثانية» فأكملها صديقه روبرت شيروود (١٨٩٦ - ١٩٥٥) وقد اختط كل من الرجلين طريقه الخاص به في المسرح . فاخترت بارى طريقه إلى النجاح من خلال كوميديا السلوك ، مع الإخفاق في معظم محاولاته لكتابة مسرحيات رمزية تأخذ من الأخلاق مادة لها . بينما اختط شيروود طريقه باحثا عن شكل جديد في الكتابة الكوميديا التي حققت نتائجها العظيمة في «الطريق إلى روما» و«عودة الشمل في فيينا» والتي خاضت غمار السياسة بوقار وحرصا بدافع من أسباب ليبرالية ، بل إنه ضحى بتأليفه المسرحى من أجل المعتقدات التي عبر عنها أخيرا بصورة مؤثرة عام ١٩٤٠ في مسرحية «لن يكون هناك ليل» .

ومسرحية بارى وشيروود «العتبة الثانية» عمل مركب وحساس للغاية وتقع في مكان ما بين الكوميديا الهزلية والدراما الجادة . فهي تفتقر إلى حيوية بارى الكوميديا ولأحجية شيروود السياسية ، وتعانى من انقسام الاهتمام والروح . تبدأ المسرحية بانجلاء أوهام رجل من رجال الدولة الأمريكيين السابقين وأفكاره الانتحارية ، ولا يمتزج اليأس الكامل الذى يبديه امتزاجا دراميا مع محاولات المؤلف لتوليد الفكاهة والمرح . اقتصرته جهود كل من بارى وشيروود على إلقاء الضوء على العلاقة بين آلام رجل الدولة ومعاناته ومجون فتاة مرافقه وهزلها مع إضافة نهاية سعيدة حتى يتبدد يأس رجل الدولة وانهاره . ويتكشف لنا أن يأس رجل الدولة الذى تركت مواهبه لتصدأ وتبلى لعدم استخدامها قد تحول سريعا إلى تعاسة الوالد المحزون بسبب خطبة ابنته إلى رجل كهل . ويأتى حل المسرحية ليظهر الابنة وهي تقرب من أبيها رجل الدولة وتحول عواطفها نحو شاب مناسب لها . بذلك يبدو موضوع الديلواماسى المحال إلى الاستيداع غير وظيفى في النص الدرامى .

لعل هذا يرجع إلى افتقار المسرحية إلى وحدة الزاوية بالنسبة لكل من بارى وشيروود . أما المسرحيات التي كتبها بارى قبل مسرحيته الأخيرة التي لم يكملها ، فتدل على نظرة محددة نحو المجتمع المعاصر . وهى نظرة تضعه تحت أضواء كوميديا تبرز تناقضاته وصراعاته الخفية . ولعل أهم إنجاز لبارى أنه ركز على الإنسان أكثر من اهتمامه بالمجتمع الذى كان بمثابة خلفية متحركة وراء شخصياته . من هنا يمكن تذوق مسرحياته الكوميديا مهما اختلفت ظروف الزمان والمكان .

(١٨٨٥ - ١٩٧٢)

ولد الناقد والشاعر إزرا باوند في ولاية إيداهو الأمريكية عام ١٨٨٥ وقضى صباه وشبابه المبكر في نيويورك حيث تلقى تعليمه في كلية هاملتون التي انتقل بعدها إلى جامعة بنسلفانيا . وعندما بلغ الثالثة والعشرين رحل إلى لندن حيث عاش فيها في الفترة ما بين عامي ١٩٠٨ و ١٩٢٠ . وهناك عقدت أواصر الصداقة بينه وبين ت . س . إليوت وغيره من صفوة الشعراء والمفكرين الذين وضعوا إزرا باوند على رأس المجموعة كشاعر عظيم . ولكن باوند استقر في إيطاليا ابتداء من عام ١٩٢٤ . ومن راديو روما قدم سلسلة من البرامج الإذاعية في أثناء الحرب العالمية الثانية أدت إلى اتهام الولايات المتحدة الأمريكية له بالخيانة في عام ١٩٤٥ لتأييده المستمر للاتجاه الفاشي . وبعد هزيمة الفاشية في إيطاليا ادعى خبراء الصحة العقلية أن باوند ألقى هذه الأحاديث لأنه لم يكن في كامل قواه العقلية وبالتالي حكموا عليه بدخول إحدى المصحات . هكذا كانت حياته مثيرة دائماً مثل كتاباته النثرية . واتجاهاته النقدية . وأعماله الشعرية التي رفضت كل القوالب التقليدية السابقة عليها . لذلك تسببت كتاباته في حرة النقاد والدارسين كما حدث في سلسلة قصائده الطويلة « الكانتو » التي زادت عن السبعين والتي كتبها بين عامي ١٩٢٥ و ١٩٤٠ و « الشخصيات » عام ١٩٠٩ . و « النشوات » عام ١٩٠٩ أيضاً ثم « مختارات من الشعر » عام ١٩٤٩ . ونفس الضجة التي أثارها أشعاره . أثارها أيضاً كتاباته النقدية مثل كتابة « روح الرومانسية » عام ١٩١٠ . « كيف نقراً » عام ١٩٣١ و « مقالات مهذبة » عام ١٩٣٦ .

يعد إزرا باوند من أئمة الشعر العالمي في القرن العشرين . وشعره يمثل مزيجاً غريباً من الأشكال الجالية والفنية ومن المضامين الفكرية والتعليمية في آن واحد . لذلك لم يكن من السهل بالنسبة لمعاصريه أن يتقبلوا هذا المزيج الغريب من الجمال والفكر . فإن باوند يعتقد أن الفن هو أفضل الوسائل لتربية الناس وتهذيبهم وتعليمهم . ولكنه يختلف عن الوسائل التعليمية الأخرى في أنه يتبع منهاجاً مختلفاً وغير مباشر بل أكثر فاعلية



وتأثيرا لتعامله مع وجدان الناس ومشاعرهم . فالفن عنده هو أحد الفروق الجوهرية بين الإنسان والحيوان ، وعلى الشاعر أن يضع هذه الحقيقة نصب عينيه . وكانت الأجيال المعاصرة لباوند قد تعودت الفصل بين الشكل الجمالي والعنصر التعليمي في الفن ، فالجمال عندهم كان مجرد زخارف خارجية يمكن الاستغناء عنها في بعض الأحيان ، أما العنصر التعليمي فقد تعودوا استخراجها مباشرة من بين هذه الزخارف ، ولهذا لم يكن هناك فرق كبير بين الأدوات التي يستخدمها الفنان ، وبين المناهج التي يتبعها المصلح الاجتماعي .

لم يأخذ باوند جمهوره بروية ، بل كان قاسيا معه وغامضا في بعض الأحيان . كان يعتقد أن مهمة الشاعر أن يرفع جمهوره إلى مستواه الفني والفكري ، وليس كما يحاول بعض الشعراء الهبوط إلى مستوى الجمهور . فهذا ليس ترفعا من الشاعر بل إيمانا منه بقدرية رسالته . أدى هذا إلى لمسات كثيرة من روح الدعابة القاسية التي لم يألفها جمهور الشعر التقليدي . وكما كان قاسيا مع جمهوره . كان قاسيا أيضا مع نفسه . وطالما سخر من أسلوبه هو وخاصة من الأبيات التي تتكرر عن قصد أو غير قصد في أشعاره . لذلك كانت الملامح الثلاثة الأساسية المميزة لشعره تتمثل في الجماليات والتعلم والدعابة . ومرار الزمن زاد الامتزاج بينها بحيث كان من الصعب الفصل والتمييز بينها .

#### دلالات الصورة الشعرية :

وباوند من الشعراء الذين يعتقدون أن الشاعر الجيد هو الذي يعلم الناس من خلال الصورة وليس باستخدام الكلمة فقط . ولذلك انتخب في أثناء وجوده بلندن رئيسا لجماعة الشعراء التصويريين (الايماجيين) . وهي الجماعة التي اشتهرت في أوائل العشرينيات من هذا القرن ، وكانت تنكر أن في الشعر شيئا له قيمة غير الصورة الشعرية التي يؤلفها الخيال أو تستمدّها الحواس من الطبيعة والحياة . وأنكرت الجماعة أن للشعر مضمونا غير تلك الصورة الشعرية لأن في اعتقادها أن مادة الشعر هي « الزائدة الدودية في الفن » . وكان إزرا باوند وراء هذا الاعتقاد إذ إنه من واضعي أساس الشعر التصويري أو التشكيلي في العصر الحديث . بعد أعضاء هذه الجماعة أقرب الشعراء إلى الفنانين التشكيليين الذين يمتلكون نفس الحيوية الدافقة والقدرة على رسم المعاني بحيث يتحول قلب الشاعر في النهاية إلى فرشاة رسام تشكيلي .

لعل الخبرة الفنية التي حازها باوند ترجع إلى اهتمامه بالأدب القديمة التي لم يهتم بها كثير من النقاد . فقد أغرم بالأدب الصيني القديم وأجاد اللغة الصينية مما مكنه من ترجمة أشعار كثيرة منها . وبالطبع لم تكن المهمة مجرد ترجمة أشعار ، بل أثرت في منهجه الشعري ذاته وخاصة في صورته الشعرية المتتابعة . كانت قصيدة « هيوسلويز مويرلي » التي كتبها عام ١٩٢٠ متأثرة إلى حد كبير بالشعر الصيني برغم أن مضمونها يتميز بالمعاصرة إذ يقدم لنا صورة مأسوية لشخص أغرم بالجمال والخيال ولكن مادية العالم الحديث وفتت له بالمرصاد حتى قضت على تطلعاته نحو غد أفضل وعالم أجمل . فيفقد الأمل في النهاية في جدوى الجمال والأدب والفن في ختام القصيدة . نجدّه يلوح مودعا بتهمك ومرارة لعالم الجمال الذي رسمه له خياله فيقول باوند :

« ما جدوى أن يخلق الإنسان أسلوبا جميلا خاصا به في حين لا يلقى أى تقدير من التافهين الفارغين الذين

ينظرون إليه من علي كالألهة . أدرك أخيرا أن الطريق - طريق العالم - هو الخروج من عالم الفن والنور والجمال لا بد له من السير في طريق العالم وإلامات .

كان من أصدقائه الكثيرين الذين آثروا عليه إيرنست فينولوزا الأمريكي الذي كان حجة في اليابانية وآدابها ، والذي كتب دراسة عن الحروف الصينية والعلاقة بين الشكل والمعنى فيها . وعلى الرغم من أن هذه الدراسة قد حانها الصواب العلمي ، إلا أنها أثرت تأثيرا مباشرا على نظرية باوند في الشعر التشكيلي . وخاصة في هجومه العنيف على الغموض التجريدي الذي أحال الأدب الإنساني إلى مجرد أضغاث أحلام أو إلى خطابة مباشرة في المطلق . أثر فينولوزا أيضا على باوند في صورته الشعرية المكثفة والتي يتميز بها الأدب الياباني الكلاسيكي الذي يجمع بين الخيال والحكمة كما يجعل باوند يستخدم الإيديوجرام الذي عرف به الكتابة الصينية ، وهو الطريقة التي ترمز بها حروف الكلمة إلى أشياء معينة دون الاعتماد على استخدام الأصوات التي تحدثها الكلمة . وقد أثر هذا الأسلوب على المنهج الشعري عند باوند بصفة عامة بحيث تحولت كلماته وأبياته إلى صور متعارضة ومتصارعة بدون الالتجاء إلى أي نوع من الإيقاع الصاحب المعروف بألفاظه الرنانة وأصواته الطنانية .

#### تجربته في الحياة :

ولم تكن حياة باوند هادئة على الإطلاق كحياة صديقه ت . س . اليوت . كانت أقسى تجربة مر بها في حياته هي تجربة الانهزام بالجنون . ولم تشفع له كتاباته التي أثارت ضجة كبيرة في فترة ما بين الحربين ، وهي كتابات متعددة الاتجاهات لم تقتصر على المجال الأدبي فقط . فإذا كان قد بدأ حياته شاعرا ، فقد دخل ميدان النقد والثقافة وعلم النفس بكتابه « كيف نقرأ » عام ١٩٣١ ، ثم ميدان الدراسات الاقتصادية بدراسته « ألف باء الاقتصاد » عام ١٩٣٢ ، كما كتب في العام التالي كتاب « ألف باء القراءة » وكتاب « الرصيد الاجتماعي » عام ١٩٣٥ . في نفس العام كتب كتابه السياسي الخطير « جيفرسون أو موسوليني » . وكان تأييده للنظام الفاشي الإيطالي سببا في أن قبضت عليه قوات الولايات المتحدة في عام ١٩٤٥ ، أي في أعقاب الحرب مباشرة وأرسل إلى معتقل في بيزا حين كان يبلغ من العمر ستين عاما .

لم يؤثر المعتقل في صلابته فكذب أروع قصائده التي أطلق عليها اسم بيزا ، وحصل بها على جائزة بولينجن عام ١٩٤٩ . ولكن في نوفمبر ١٩٤٥ أخذ على متن طائرة إلى واشنطن حيث حوكم بتهمة الخيانة ، وأثبت الفحص الطبي خللا في قواه العقلية ، وبناء على هذا حكم عليه بالبقاء في مصحة سانت إليزابيث بواشنطن لمدة ثلاثة عشر عاما . وفي بداية المدة عاش حياة قاسية بين المرضى ، ولكنه نقل إلى عنبر أفضل فيما بعد حيث تمتع بحياة شبه خاصة . لم تؤثر المصحة على صلابته أيضا بل استمر في كتابة سلسلة قصائده الطويلة ، كما قام بترجمة إحدى مسرحيات سوفوكليس وكتاب أشعار بالصينية . وفي عام ١٩٥٨ أطلق سراحه وقضى بقية عمره في إيطاليا حيث مات عام ١٩٧٢ .

غالبا ما يقارن النقاد باوند بالشاعر الإنجليزي روبرت براوننج وخاصة في استخدامه الشعري للمونولوج

الدرامى من خلال شخصية تاريخية أو أسطورية يتقمصها الشاعر ويتحدث على لسانها إلى جمهوره . فثلا تبدأ إحدى قصائده على المنوال التالى :

« أنا لست إلا موظفا كتابيا

لا فى العير ولا فى النفير

يطلقون على اسم « أرنوت الإمعة » .

ويستمر أرنوت شارحا للقراء مأساته التى لا يشعر بها أحد . بذلك يخفى باوند تماما وراء شخصيته التى تملأ أبيات القصيدة من أولها إلى آخرها ، مطبقا بذلك نفس المنهج الشعرى الذى اتبعه براوننج من قبل . لم يقتصر تأثره براوننج عند هذا الحد بل قام بنفس التطوير الشعرى لإيقاعات الحديث العادى الذى يتبادلها الناس بصفة عامة . فبعد باوند وإليوت لم تعد هناك لغة خاصة بالشعر ، ولكن أصبحت أية لغة أو أية لهجة صالحة لأن تكون مادة خاما للشعر طالما أنها تخضع لاحتياجات الشكل الفنى للقصيدة ، لذلك نجد فى بعض قصائد باوند استخداما حتى للهجة السوقية « والحرافيش » ومع ذلك لا يستطيع ناقد أن ينكر القيمة الشعرية لمثل هذه القصائد . وقد تفوق باوند على براوننج فى استخدامه المرن والدرامى للإيقاعات والأوزان الشعرية بحيث أخرجها من القوالب التقليدية الجامدة ، وقام بتطعيمها بإيقاعات جديدة مستقاة من اللهجات العامية والدارجة ، مع اقتصاد بالغ فى استخدام الألفاظ ، وشحنها بأكثر طاقة ممكنة من المعانى وظلالها ، بل إنه ابتكر التضاد بين اللغة الكلاسيكية التقليدية وبين اللهجة العامية الدارجة مما جعل قصائده تنبض بالصراع الدرامى . وكان واعيا بجدة هذا المنهج الشعرى وغرابته على وجدان القارئ التقليدى مما قد يضطره إلى رفضه تماما ، فنجده يقول فى قصيدة « لاسترا » :

« تعالى إلى يا أغنيانى الحبيبة لتتحدث معاً عن الكمال ولن نعبأ بشيء مما حدث حتى ولو كرهنا الناس

أجمعين » .

من بليك إلى لانجلاند :

لم يقتصر النقاد على مقارنة باوند براوننج بل قارنوه أيضا بالشاعر الإنجليزى وليام بليك ( ١٧٥٧ - ١٨٢٧ ) وبالشاعر الإنجليزى وليام لانجلاند ( ١٣٣٢ - ١٤٠٠ ) . هذه المقارنات إن دلت على شيء فإنها تدل على مدى خصوبة الإنتاج الشعرى لباوند وتنوعه . فقد قارنه النقاد بليك فى قصائده القصيرة التى كانت السبب الأول فى حصوله على شعبيته وشهرته ، بينما قورنت قصائده الطويلة بكتب بليك التنبؤية وكانت هذه الأعمال محل دراسة المختصين أو مثار اهتمام ذوى العقول الغربية والشاذة لما فيها من غرابة وجنون عبقرية . وما ينطبق فى هذا على بليك ينطبق على باوند ولكن ليس على كل قصائده ، فكثير من قصائده يعتمد على السلاسة والتلقائية . لكن فى قصائد مثل « عالم جيفرسون الجديد » و « أسر الصين الملكية » و « آدم كادحا » و « حفر الصخر » و « العروش » وهى كلها من سلسلة قصائده الطويلة (الكاتو) . فى مثل هذه القصائد يفاجأ القارئ العادى بالوثائق التاريخية سواء مترجمة أو مقدمة بالنص وغالبا ما تأتى هذه الوثائق مع تلميحات ساخرة جانبية

مما يزيد من حيرة القارئ ، بل إن باوند تطرف فيما بعد وملاً بعض قصائده الأخيرة باللغة الصينية التي ربما لا يفهمها الصينيون أنفسهم .

لكن باوند يعلق بنفسه على منهجه الشعري وخاصة في سلسلة قصائده المتتابعة ( الكانتو ) ، فيقول إن السلسلة كلها عبارة عن « قصيدة ملحمية واحدة تبدأ بقصيدة « في الغابة السوداء » ثم تعبر المطهر الذي تمر به أخطاء الإنسان لكي يتطهر منها ، ثم تنتهي عندما تصل إلى الضياء الذي يغرق العالم كله في طوفانه » . هذا المنهج ينطبق بالذات على قصيدة « حفر الصخر » التي تفيض بالضياء من كل جنباتها . والضياء هنا ليس مجرد الضوء الخارجى الذى يهر بصير الإنسان ، بل الضياء الذى يجلو بصيرة الإنسان ويجعلها قادرة على استيعاب نور المعرفة الإنسانية التى رفع مشعلها الفلاسفة والرواد المفكرون على مر العصور . في هذه القصيدة يصف باوند تمثال المسيح الطفل على صدر البازيليك فيقول : « لم تر عيني شيئاً هناك سوى ذلك الطفل يسير في سلام على صدر البازيليك حيث تحول الضياء إلى رخام » .

يقارن النقاد باوند بالشاعر القديم لانجلترا بسبب الحيوية الفياضة التى يتمتع بها كل منها . وهذه الحيوية تندفق سواء من المعانى أو من الإيقاعات غير التقليدية . تبدو قصائد لانجلترا وباوند ظاهرياً وكأنها ملاحم لا حبكة فيها مع اهتمام واضح بالعنصر التعليمى وتوصيله إلى الجمهور . ويركز الشاعران على أهمية القيم الروحية للإنسان ، ومع المناذاة بأن الحب هو الحصاد النهائى للحياة الحقة ، وبدون هذا الحب لا يمكن أن تستقيم الحياة روحياً ومادياً . فإذا دخل الحب طريقاً مسدوداً : فلا بد وأن تذهب الحياة كلها إلى الجحيم .

وكما يؤكد لانجلترا على الرشوة ، وخاصة بيع الوظائف الدينية مقابل المال ، على أنها أس المفسد والهرور ، فإن باوند يركز على الربا على أساس أنه قبول الإنسان لبيع روحه مقابل مبلغ معين من المال . لذلك لا يختلف المرأى عن فاوست الذى باع روحه للشيطان مقابل الحصول على القوة والمعرفة المطلقة . فالقيمة الأساسية في الحياة تتمثل عند باوند في حصول الإنسان على مقابل عرقه وفكره وكدحه . وقد أحس يهود أمريكا أن باوند كان يقصدهم بالذات عندما شن هجومه الكاسح على شخصية المرأى . لذلك كانوا له بالمرصاد ، ويقال : إنهم كانوا وراء اعتقاله في ييزا ثم نقله إلى واشنطن ومحاكمته واعتباره مجنوناً وإيداعه في مصحة سانت إليزابيث للمدة بين عامى ١٩٤٥ و ١٩٥٨ . وكان باوند من الصلابة والصدود بحيث لم يتراجع قيد أنملة عما قاله في المرابين الذين هاجمهم لانجلترا قبله في القرن الرابع عشر ، بل إن لانجلترا كثيراً ما استخدم لفظ اليهود صراحة .

### موقف النقاد منه :

وباوند ليس بالبداية التى يدمغه بها بعض النقاد . لكن من الواضح أن آراءه خارج نطاق النقد والشعر تتسم بالبداية والسطحية والقدم كما نجد في كتابه « ألف باء الاقتصاد » . هذا التشتت جعل ناقداً وشاعراً كبيراً مثل ت . س . البيوت يصف آراء باوند بأنها غير مثيرة للاهتمام أو حتى للانتباه ، برغم الصداقة الوطيدة بينها وبرغم أن البيوت بدأ قصيدته الشهيرة « الأرض الخراب » بإهداء من ثلاثة أبيات إلى إزرا باوند . وفي الواقع

فقد قصد إليوت (بقوله هذا) إلى أن آراء باوند في ذاتها غير مثيرة للاهتمام بمعنى أنه يجب ألا نفرصها عن الأعمال الفنية التي وردت فيها . فباوند ليس بفيلسوف ولكنه شاعر وفنان قبل أى شىء آخر .  
كان النقاد الآخرون أكثر قسوة على باوند من إليوت . فنجد « ويندهام لويس » يصفه بأنه « ثورى ساذج » بينما يدمغه « وليام باتلرييتس » بأنه « ناثر غير متعلم » ثم تأنى جيرترود ستاين لتقول عنه إنه معلم كتاب قروى يفسر ويشرح للتلاميذ لا يقلون عنه سداجة ، لكن باوند كان من الثقة والصلابة بحيث لم يتأثر بهذه الهجمات النقدية . وهذا ليس بشىء مستغرب لأنه صمد من قبل للاعتقال واللاتهام بالجنون ، وقد قال في حديث إذاعى له بعد الإفراج عنه من المصححة فى عام ١٩٥٨ بأن من حق أى إنسان أن يقول رأيه بحرية تامة فى أشعاره . حتى ولو كان رأيه هذا هجوما سافرا . وكان باوند يؤمن بأن الهجوم غالبا ما يصدر عن عدم فهم واستيعاب لآرائه وأشعاره .

كانت نظرتة إلى حضارات الماضى نظرة غريبة وصعبة لم يتقبلها الإنسان العادى . فهو يرى أن حركات التاريخ لا تسير فى سلسلة متتابعة ولكنها تتشكل فى قمم عالية قد تفصل بينها قرون كثيرة ونحن لا نشعر بأية تأثيرات عليه صادرة من القرون : الثامن عشر والتاسع عشر والعشرين . فهو يؤمن بأن على الشاعر أن يترك الوحي يأتيه من أى عصر وليس بالضرورة من العصور التى سبقته مباشرة لذلك يمكن للوحي أن يأتيه من العصور الوسطى كما فعل هو شخصيا مع الشاعر وليام لانجلاند . بل إن الوحي الشعري لا يتحتم أن يأتي من الأماكن المجاورة والقريبة . فأحيانا يأتي من بلاد بعيدة مثلا استوحى هو كثيرا من أشعاره من الصين القديمة . وهذا ما جعل تذوق شعره صعبا على القارئ التقليدى . فقصائده مليئة بالمقتطفات والصور والترجمات التى لم تحظر على بال القارئ ، برغم اهتمامه بالعنصر التعليمى فى قصائده .

لم يكن باوند محظوظا مع النقاد لأنهم حاولوا تقييم آرائه وأفكاره منفصلة عن قصائده ، لذلك كثر الجدل الفكرى حولها وحل محل التقييم النقدى الموضوعى ، مما أدى إلى إهمال القيمة الفنية لأشعار باوند . تلك القيمة التى تعد السبب الوحيد فى إيجاد تلك المكانة المرموقة التى يتمتع بها باوند بين أعلام الأدب العالمى الحديث . وخاصة أن باوند كان يتكلم من خلال الصور والاستعارات وليس من خلال الكلمات المباشرة المجردة . وطالما حذر باوند فى نظرياته النقدية من الفصل بين الصورة والفكرة . وطبق بالفعل هذه النظرية فى أشعاره . لذلك فهو يعد البداية العلمية والحقيقية لمدارس الشعر والنقد الحديث التى بزغت مع مطلع القرن العشرين وما زالت تمارس تأثيراتها حتى الآن .

راى برادبيرى روائى وكاتب قصة قصيرة جمع بين شطحات الخيال ونظريات العلم الحديث فى أعماله مما جعله ينتمى إلى القصص العلمى الذى أصبح نمطاً أدبياً معترفاً به منذ أواخر القرن الماضى على يدى جيل فيرن الفرنسى وهـ . ج . ويلز الإنجليزى . وقد أدرك « راى برادبيرى » جيداً أنه من الصعب أن ينظر جمهور القراء بجدية إلى روائى يحاول التنبؤ بالشكل الذى سيكون عليه العالم فى المستقبل . لذلك حرص برادبيرى على أن يجعل قصصه المستقبلية تدور فعلاً حول الحاضر الواقعى المعاش ، بمعنى أن المستقبل هو الامتداد الطبيعى للحاضر الذى يمكن من خلال دراسته وتحليله الوصول إلى شكل المستقبل الذى لا يمكن أن يبدأ من فراغ . وكان الاتجاه الذى سلكه برادبيرى أن جعل الحيل العلمية ، والنظريات الفكرية التى ترتبط بشخصياته وبأحداثه تطورا معقولا للحيل والنظريات السائدة بالفعل فى عالمنا الواقعى . وقد سلح نفسه بالوعى العلمى السليم الذى يمكنه من استخدام خياله فى صياغة المادة العلمية صياغة فنية روائية . بذلك طبق مبدأ أينشتاين الشهير الذى يقول : إن الخيال خير من مجرد المعرفة بل يأتى قبلها . فالمعرفة هى تحصيل حاصل أما الخيال فهو ابتكار ما لم يحصل وإخراجه إلى حيز التنفيذ لكى يتحول إلى معرفة يحصلها من يشاء . وكثيرا ما قال برادبيرى لنفسه إنه لا بد أن يوجد شيء من المعلوم فى المجهول ، كما أنه لا بد أن يوجد شيء من المجهول فى المعلوم . وليس على الروائى أو الفنان أو العالم إلا أن يبحث عنه وأن يجده . فالمعرفة الإنسانية لا تتجزأ بل هى سلسلة متصلة تؤدى كل حلقة منها إلى الحلقة التى تليها وهكذا ، وبذلك يتحول المجهول إلى معلوم بصفة مطردة . وعلى الروائى أن يستخدم خياله ووعيه فى تجسيد المرحلة التى تمهد للتحويل ما كان مجهولا إلى معلوم أو ما كان خيالا إلى معرفة . ولد راى برادبيرى فى مدينة ووكيجان بولاية إلينوى . وبعد أن انتهى من تعليمه العالى ، أدمن الاطلاع على الروايات الزاخرة بالأبطال الخياليين ، والأحداث المثيرة والمواقف الكوميديّة . ثم بدأ حياته الأدبية بنشر

القصص في المجلات الشعبية الرخيصة التي تصدر لأنصاف المتعلمين والحرفيين الذين يقرءون للتسلية فقط . لكنها كانت فترة تدريبية مثمرة له ، مكنته من النشر بعد ذلك في الدور المحترمة وكانت له قصة تقريبا في كل مجموعة سنوية من المختارات التي تصدر بعنوان « أحسن القصص القصيرة الأمريكية » . لم يكن يهتم بالشهرة فعلا ، ولكن قصصه انتشرت على نطاق واسع واستقبلت بالتقدير والترحيب من أوساط المثقفين الذين اعتبروه أحد أعمدة الرواية العلمية في الأدب الأمريكي . ولعل أسماء المجلات التي نشر فيها قصصه توحى بالمضامين التي عالجها . فقد نشر في مجلة « حكايات الخيال » ، ومجلة « القصص المدهشة » ومجلة « الرواية العلمية » ومجلة « قصص العجائب المثيرة » ، والمجلة المذهلة » ، والمستقبل » ، وقد تتبع خطى الروائي الأمريكي داشيل هاميت الذي بدأ حياته بالنشر في المجلات الشعبية الرخيصة ثم انتقل بعدها إلى المجلات التي تنشر القصص العلمي الجاد الذي يقبل عليه المثقفون والمتعلمون .

اشتهر برادبيرى بعدة مجموعات من القصص القصيرة العلمية نذكر منها : « الكرنفال المظلم » ١٩٤٧ و « يوميات من الكوكب مارس » ١٩٥٠ و « صور إنسانية » ١٩٥٢ و « تفاحات الشمس الذهبية » ١٩٥٣ و « فهرنهايت ٤٥١ » ١٩٥٣ ، و « بلد أكتوبر » ١٩٥٥ و « عندما ينير الليل » ١٩٥٥ ، و « نبيذ الزهرة » ١٩٥٧ ، و « عقار لشفاء الكتابة » ١٩٥٩ . ولم يقتصر نشاط برادبيرى على القصص والروايات العلمية ، بل كتب للمسرح والسينما والإذاعة . ومن أشهر أعماله السينمائية سناريو فيلم « موني ديك » عن رواية هيرمان ميلفيل للمخرج الأمريكي جون هيوستون . وذلك نظرا لما يحتويه الحوت الأبيض من حيل سينمائية وعلمية تناسب المزاج الفني لبرادبيرى .

لعل أهم سمة يتميز بها برادبيرى في قصصه أنه كان مخترعا يملا أعماله بمختلف الابتكارات وأحدثها ليس اعتمادا على خياله فقط بل على ما هو موجود فعلا سواء على المستوى المادى الواقعى أو على المستوى الفكرى النظرى . فهو لا يترك قيادته لشطحات الخيال وعيئه لأنه كمخترع في مجال القصة - يؤمن بأن القارئ لن يقتنع بأى اختراع جديد إلا إذا وجد أن كل عناصره تتفاعل مع بعضها بعضا من خلال الحتمية الفنية والحبكة الروائية التي تحترم عقل القارئ برفض أى عنصر دخيل عليها . فعمل الرغم من أن جزئيات الموقف الخيالى ليست واقعية أو حقيقية ، إلا أنها تبدو حقيقية ومعقولة على المستوى الخيالى تطبيقا للمبدأ الفنى الذى يقول : إن كل ما يقع في العمل الأدبى هو في حقيقته واقع فعلى . ويحرص برادبيرى على أن يجسد في أعماله ما يمكن أن يسمى بالحقيقة الخيالية التي تأخذ منطق الحقيقة لكي تشكل به الخيال الذى يملك عندئذ قوة إقناع الحقيقة . تستمد معظم مواقف برادبيرى الخيالية جذورها من الحاضر والواقع ، ولذلك فإن الأحداث المرعبة التي تقع في قصصه تؤثر فعلا في القارئ الذى يدرك أبعاد خطورتها والتهديد المباشر الناتج عنها ، ذلك لأن عنصر الاحتمال قوى جدا ويحمل في طياته الانتقال من المحتمل إلى الممكن وبالتالي إلى الواقع . فالقارئ يقول لنفسه دائما : إن من المحتمل أو من الممكن أن يحدث هذا له أو لأمرته أو لبلده . فعلى سبيل المثال نجد أن الحبكة التي تنهض عليها روايته القصيرة « فهرنهايت ٤٥١ » عبارة عن استمرار للأوضاع السيئة والضغط المختلفة في عالمنا المعاصر والتي تختق أبة تطغات ثقافية وعلمية وفكرية وفلسفية وأدبية في مهدها . فنوعان الرواية يشير إلى

درجة الحرارة التي يحترق فيها ورق الكتب نهائياً . والبطل هو رجل إطفاء ولكن مهمته ليست في أن يطفى الحرائق بل ليشعلها وخاصة في البيوت التي تحتوى على أى نوع من الكتب . ومن الواضح أن الكتب ترمز في هذه الرواية إلى الاستقلال الفكرى ، والنضج العقلى ، والنمو الثقافى وكل ما من شأنه أن يقلق راحة النظم الديكتاتورية الشمولية التي تريد تحويل البشر إلى مجرد أرقام في كشوف جاهزة للاستخدام في أى وقت يريد فيه الديكتاتور أن يتلاعب بهذه الأرقام سواء بالنقص أو بالزيادة .

يبدو الإنسان مركز الدائرة الذى تدور حوله كل قصص براديرى . ذلك الإنسان الذى غالباً ما يتنازل عن إنسانيته ، وبالتالي يجعل الحياة صعبة بل أكثر استحالة من العصور المظلمة وعصور ما قبل التاريخ . فاحتمال النكسة والتراجع إلى الخلف قائم دائماً إذا لم يتسلح الإنسان بالوعى الحضارى الحاد الذى يبصره بالطريق الصحيح . ففي قصة « عشب فوق الصخرة » من مجموعة « صور إنسانية » يقوم الأب بإبطال عمل جميع الآلات التي تحيط بمنزله والتي تسرله سبل الحياة . يقول هذا الأب : « لقد سئمتنا تأمل هذه البؤر الميكانيكية والإلكترونية لمدة أطول من اللازم . يا إلهي ! ! كم نحن في حاجة إلى نسمة حرة من الهواء الطلق النقي » . وكانت نتيجة هذه الحماقة أن التهمته الأسود المتربصة في العابة والمنتظرة لأية فرصة تسنح لها لكي تقضى على من في المنزل .

لا يعلق براديرى على هذا الموقف . فهو لا يريد أن يقول بأسلوب تقريرى مباشر إن القضاء على مظاهر الحضارة وإنجازاتها ، قضاء على حياة الإنسان نفسه ، لأنها جزء عضوى منها ولا يمكن أن تنفصل عنه . لا يريد أن يقول أيضاً : إن العودة إلى البدائية لا تعنى سوى وضع الإنسان مرة أخرى تحت رحمة عناصر الطبيعة التي لا ترحم . فعل الأقل استطاعت الحضارة أن توفر للإنسان أدنى قدر ممكن من الأمان والاستقرار بتحكمه في بعض تقلبات الطبيعة . ولا يعقل أن يفقد الإنسان هذه السيطرة مرة أخرى ، بل يأمل في مضاعفاتها باستمرار . لا يقول براديرى هذا المعنى مباشرة لأنه يترك الموقف الدرامى يتحدث نيابة عنه بلغة الفن . فهو فنان وليس بمصلح اجتماعى يبشر بمبدأ معين ويدعو إليه . إنه يملك تلك البصيرة النافذة التي تتنبأ بالمستقبل الرهيب الذى ينتظر الإنسانية إذا ما تركت قيادها لأعداء الحضارة ، وأنصار النظم الشمولية الذين يهدفون إلى جعل الإنسان مجرد أداة في أيديهم . فروع الحضارة تكمن في المحافظة على قيمة الإنسان والسمو بها . وبالتالي فإن عظمة الإنسان تكمن في تطوير هذه الحضارة والارتقاء بها درجات ودرجات .



كليانث بروكس من أعلام النقد الأدبي المعاصر في الولايات المتحدة . وهو يقدم مفهوما جديدا للبلاغة الأدبية فيقول : إن الأديب البليغ لا يقدم تقريرا عن الإحساس بل يولده في عقل القارئ عن طريق التضاد أو المفارقة بين المواقف والعناصر المختلفة التي يحتوى عليها العمل الأدبي ، ولذلك فلغة الأديب عنده هي لغة المفارقة . فاللغة التي لا تشتمل على عنصر المفارقة هي لغة العالم الذي يعبر عن الحقائق بطريقة مباشرة ، أما الحقيقة التي يعبر عنها الشاعر فلا يمكن أن تبلور وتتجسد إلا من خلال المفارقة الناتجة عن موقف شعوري يشتمل على موقف مضاد له ، لكن هذا التضاد يتحول إلى تكامل وتناغم من خلال الوحدة العضوية النهائية المضملة في القصيدة . تصدر المفارقات الشعرية عن التوظيف الشعري الخاص للألفاظ التي تكتسب معانيها الجديدة من خلال الإيقاع اللحنى والدلالات المتتابعة والمتقابلة في الوقت نفسه . وهذه المعاني الجديدة المتشابكة والمتلاحمة قد تتناقض على مستويات عدة . ولكنها في نهاية القصيدة تبلور التجربة الشعرية التي تنطبع في وجدان القارئ وتؤثر على فكره وسلوكه .

ولد كليانث بروكس في كنتيكي . وتلقى تعليمه العالى في عدة جامعات أمريكية ، وحصل على إحدى منح سيسل رودس التي درس بها في جامعة أوكسفورد . بعد تخرجه قام بالتدريس في قسم اللغة الإنجليزية بجامعة لويزيانا . وابتداء من عام ١٩٤٧ أصبح أستاذ كرسى اللغة الإنجليزية وآدابها في جامعة ييل . وكان من قادة مدرسة « النقد الجديد » التي تركز اهتمامها على القيم الشكلية واللغوية في الشعر والأشكال الأدبية الأخرى ، كثورة ضد الاتجاهات الرومانسية والانطباعية . ولم يقتصر أثر دراسات بروكس النقدية على أمريكا بل انتشرت في كل البلاد التي تتكلم الإنجليزية أو تقوم بتدريسها في جامعاتها . استمر هذا الانتشار على الرغم من مقاومة النقاد التقليديين الذين يركزون على الأفكار والقيم الأخلاقية والإنسانية التي تتضمنها الأعمال الأدبية . ولا

يعبرون التفاتاً للتحليل الفني الموضوعي لها . من أهم الأعمال النقدية لبروكس « الشعر الحديث والتقاليد » ١٩٣٩ ، و « الآنية المحكمة الصنع » ، ١٩٤٧ . كما اشترك مع روبرت بن وارين في كتابه « تفهم الشعر » ١٩٣٨ ، ثم « تفهم الرواية » ١٩٤٣ ، و « تفهم الدراما » ١٩٤٧ ، و « البلاغة الحديثة » ١٩٤٩ . كما اشترك مع جون إدوارد هاردى في إصدار دراسته عن « قصائد المستر جون ميلتون » ١٩٥٢ . وله مقالات كثيرة ومراجعات في مجلات « الشعر » و « كينيون ريفيو » و « فرجينيا كوارترلى » و « ميل ريفيو » وغيرها .

في مقدمة كتاب « تفهم الشعر » الذى كتبه بروكس مع روبرت بن وارين ، ندرك أن المعرفة التى يمنحنا الشعر إياها هى معرفة مختلفة عن تلك التى تمدنا بها فروع العلوم الأخرى . فهى معرفة شاملة بأنفسنا فى علاقتها بالكون ، ولا تخضع للحساب العقل البارد ، أو التجربة العملية المتغيرة ، بل تتأثر فقط بالأهداف الإنسانية والقيم العليا . هذا التأثير هو العامل الوحيد الذى يجعل منها عملية متطورة تجسد صراع الإنسان الخالد من أجل بلوغ معنى محدد ومقنع لحياته . وإذا كان الشعر يحتوى على هذه المعرفة التجريبية الموجودة فى سائر الفنون الأخرى ، فإن القيمة الحقيقية للشعر تضيع إذا نظرنا إلى المعرفة المستخلصة منه على أنها مجرد رسالات أو معلومات أو بيانات أو أفكار متناثرة . فالمعنى الوحيد الذى يمكن استنباطه من القصيدة يتمثل فى ذلك الأثر الكلى الدقيق لها بحكم أنها كل عضوى متكامل . تلك هى المعرفة التى تقدمها لنا القصيدة . ومن الواضح أنها تختلف عن المعارف التى لا تخرج عن نطاق المعلومات التى يمكن اختراؤها فى الذاكرة ، أما المعرفة الشعرية فتتجاوز الذاكرة إلى الوجدان والعقل الباطن وبالتالي تؤثر على سلوك المتلقى وشخصيته .

#### المفارقة لغة الشعر :

لا يمكن أن تكون لغة الشعر مفردة الدلالات والمعانى حتى ولو قصد الشاعر إلى ذلك ، فلا بد من وجود التداخل والتشابك والتضاد بين الدلالات بحيث تؤدي إلى معان جديدة صادرة عن هذا النسق المعين القائم على البناء الخاص بالقصيدة وحدها . ولذلك فالمفارقة تعنى امتزاج الدلالات المتباينة فى وحدة لا تمثلها إلا القصيدة . وهذا يعنى استحالة استخلاص المعنى العام لها مهما بلغنا من فهمنا وتدوقنا لها ، لأن الفكرة المجردة ستكون خارج القصيدة شيئاً مختلفاً تماماً عن ذلك الذى قصد إليه الشاعر . فالشاعر يستمد مادته من الإشعاعات اللفظية التى تشكل البناء الخاص للقصيدة ، ولو تغير النظام الذى تنهض عليه القصيدة لإختلف معناها تماماً ، أو ربما انهارت ولم تعد لها أية قائمة . ذلك لأن الشاعر أو الأديب مضطر إلى استخدام تراكيب لغوية قد تكون متناقضة أو متضادة أو غريبة ، لكنها فى الوقت نفسه تستطيع توصيل الإحساس الخاص الدقيق الذى يعمل داخله .

بهذا يقف بروكس فى مواجهة الرومانسية أو الانطباعية التى تتطلب من العمل الأدبى أن يكون له موضوع معين أو فكرة محددة . ولذلك فهى تصف مسرحية أحياناً بأنها جيدة ، ولكن موضوعها تافه ، كما تعتمد فى بعض الأحيان إلى تلخيص أو اختصار موضوع قصة معينة . بهذا تنظر إلى العمل الأدبى كما لو كان فناناً فهوة ، لا يهتماً منه إلا ما يحتويه . وهذا جائز أو ممكن فى فروع المعرفة الأخرى غير الأدب . فالقصيدة أو

المسرحية أو القصة عبارة عن وحدة لا يمكن أن تنجزاً إلى مضمون وشكل ، كما لا يمكن أن تلخص أو تنقل بأية صورة أخرى . فهذه الوحدة مثل الكائن الحي الذي يستمد شخصيته من كيانه بأكمله . ولذلك كان من الخطأ أن نتحدث عن المضمون أو الموضوع في العمل الأدبي أو نحاول تلخيصه لأننا بذلك ننسب إلى الأدب خصائص دخيلة عليه ، هي في الواقع خصائص العلم .

يهاجم بروكس الرومانسية في الأدب والنقد لأنها تتطلب من الأدب أن يعالج المشكلات تماماً كما يفعل العلم ، فنقول : إن هذه القصة تعالج مشكلة الفقر أو أن هذه المسرحية قد فشلت في معالجة مشكلات الزواج والطلاق . وهذا خطأ لأنه يهدم البناء الخاص للعمل الأدبي ويفرض عليه أشياء خارجة عن نطاقه الفني . فلو أننا قلنا : إن مسرحية « عطيل » تعالج مشكلة الغيرة لاستطعنا أن نقول نفس الشيء عن ميثاق المسرحيات الأخرى التي تتناول نفس المشكلة . وبذلك تفقد مسرحية « عطيل » كيانه الذاتي المتفرد الذي تكتسب معناها منه فقط . فمن الخطأ أن نقارن بين الأدب والحياة ، أو أن نتطلب من العمل الأدبي أن يسجل لنا أحداث التاريخ أو أن يرويها في صدق وأمانة . فمن حق شكسبير مثلاً أن يصور مارك أنتوني في صورة تختلف عن الصورة التي رسمها له المؤرخ بلوتارك طالما أن هذه الصورة تخدم الغرض الفني الذي يهدف إليه الشاعر . والمقارنة بين الأدب والحياة لا تعني سوى الفصل بين الشكل والمضمون ، لأن مثل هذه المقارنة تعتبر العمل الأدبي وسيلة من وسائل الدعاية لرسالة فكرية أو اجتماعية أو سياسية أو أخلاقية أو دينية . . . الخ يقول بروكس في مقدمة كتابه « تفهم الشعر » إن النقاد الذين يطبقون هذا المفهوم الدخيل على الأعمال الأدبية إنما هم « صائدو رسالات » . فهم يظنون أن العمل الأدبي عبارة عن مجرد غلاف خارجي براق وجذاب للفكرة بغري الناس بمعرفة ما بداخله ، ولكنهم ينتهون منه بمجرد الحصول على محتواه . من هنا جاء عنوان كتاب بروكس الشهير « الآنية المحكمة الصنع » . فالعمل الأدبي ليس آنية محكمة الصنع للاحتفاظ بالمضمون الفكري لحين توصيله إلى القارئ . أو كما يقول بروكس :

« إن الخطأ الشائع الذي يهدد النقد يكمن في الاعتقاد بأن الشكل الفني ليس سوى لوح زجاج شفاف يكشف عن مادة الشعر بطريقة فورية ومباشرة . . . كما لو كان الشكل الفني عبارة عن صندوق محكم الصنع ، مزين بالنقوش الجميلة والوشى المنمنم لكي يحتفظ بداخله بالمضمون الشعري الثمين . » .

فلا يعبر المضمون عن أي شيء آخر إلا عن العمل الأدبي نفسه كوحدة عضوية قائمة بذاتها . مثلاً لا نستطيع القول بأن الأعمال الأدبية تعبير عن العوامل الاجتماعية أو الاقتصادية أو السياسية التي تشكل المجتمع الذي يعيش فيه الأديب . كما لا نستطيع أن نقول : إن الأديب يريد توصيل آرائه الشخصية وانعكاساته الذاتية على هذه العوامل المعاصرة . قد تتفق في أن العمل الأدبي يعكس صورة المجتمع كما تعكس المرآة الصورة التي أمامها ، ولكن هذا لا يعني أن الصورة هي التي تشكل المرآة وتكونها . فما يشكل العمل الأدبي ويكونه هو التقاليد الأدبية التي استوعبها الأديب وترسخت في عقله ووجدانه ، والتي منحته الحس الجمالي بأسرار صنعتها . وتحتل هذه التقاليد مكاناً بارزاً في وعي النقاد اليوم لأنها تزود الأديب بالمهارة الفنية التي تخرجه من دائرة ذاته الضيقة إلى مجال الموضوعية الرحب . هنا يتفق بروكس مع ت . س . إليوت في أن الأدب ليس تعبيراً عن الشخصية ،

بل هو خلق شيء موضوعي له شخصيته المستقلة التي ربما لا تكشف في القليل أو الكثير عن شخصية الكاتب نفسه وذلك طبقاً لقول إليوت «كلما ازداد نضج الأديب الفني، كانت كتاباته أقل تعبيراً عن شخصية».

### الشكل والمضمون :

يرى بروكس أن لفظي الشكل والمضمون لا يعينان أنها عنصران متميزان ، فهما مجرد اصطلاح نقدي لتسهيل عملية تحليل العمل الأدبي ، لأنها في الحقيقة شيء واحد يتمثل في العمل نفسه الذي لا بد أن يتميز بكيانه المستقل عن أي شيء خارجي ، لأنه مستقل حتى عن صاحبه . لذلك فالنقد الموضوعي الحديث يسلط الضوء على هذه الوحدة المتكاملة المستقلة ، حتى يتمكن القارئ من أن يراه على حقيقته الفنية . هذا المنهج النقدي يتطلب من الناقد جهداً شاقاً لكي يصل إلى التجرد الموضوعي المطلوب ، وخاصة أن الإنسان بطبيعته البشرية يميل إلى أن يرى نفسه فيما يقرأ . لذلك فالأداة التي يجب أن يستخدمها الناقد هي التحليل لا التفسير . فتحليل العمل الأدبي من ناحية شكله ومضمونه لإبراز الوحدة العضوية بينها ، يزيدنا علماً وتذوقاً له دون أن نخرجنا عنه

أما تفسير العمل الأدبي في ضوء آرائنا والظروف التي أحاطت به ، والعوامل التي أثرت في إنتاجه فقد يعرفنا بما يجب الناقد أو يكره ، وقد يحبطنا علماً بحياة الكاتب ، أو بالعصر الذي عاش فيه ، أو بالمذهب السياسي أو الأدبي الذي كان يعتنقه ، لكن كل هذه التفسيرات لا تقربنا من العمل الأدبي ، بل تبعدنا عنه . فلا يوجد عمل أدبي ناضج كعبه صاحبه ليكون فهرساً نستدل منه على أحداث التاريخ ، أو المشكلات الاقتصادية التي عاصرتها ، أو المذاهب السياسية التي كانت تسود أمته ، كما أنه لا يوجد العمل الذي ألقه صاحبه ليكتب فيه مجرد سيرته الذاتية . وليجلب بين سطوره الزوايا الناقصة في حياته . فالعمل الأدبي كائن له حياته الخاصة المنفصلة تماماً عن حياة صاحبه ، وهذه الحياة الخاصة هي التي تهمننا : كيف نشأت وأين ؟ ما هدف الأديب منها ؟ ماذا أراد أن يحقق ؟ وهل نجح في تحقيق ما أراد ؟ وكيف ؟ .

هذه هي الأسئلة التي يجب أن نجيب عليها لنرى العمل الأدبي على حقيقته الفنية . أما الناقد الذي يشغل نفسه بالبحث عن الفكرة واصطياها من بين برائن العمل ، فهو يعتبره مجرد وسيلة مؤقتة لتوصيل المضمون ، وليس غاية في حد ذاته . لذلك يقول بروكس : « إنه من الخطأ البين أن نعتبر الشكل والمضمون شيئين منفصلين ، فهذا يسد الطريق في وجه النقد الموضوعي ، فالناقد - في هذه الحالة - سيعتقد أن الشعر يكمن في صدق الفكرة التي تحتويها القصيدة وتقوم بتوصيلها . وغالباً ما تكون مثل هذه الفكرة تأويلاً لمعنى القصيدة وليست القصيدة في حد ذاتها . أو أن يعتقد أن الشعر يكمن في الشكل الفني الذي يظن البعض أنه نوع من الأوعية أو لون من الأغلفة المحلاة بالزخارف . وهذا خطأ فاحش لأنه يقسم الدور الذي تلعبه الصور الفنية إلى وظيفة فنية ووظيفة تجميلية ، أو إذا استخدمنا اصطلاحات دكتور جونسون فإن هذا الدور ينقسم إلى وظيفة « التوضيح » ووظيفة « التجميل » .

في مقالة أخرى بعنوان « ما الذي يوصله الشعر؟ » يقول بروكس إن مثل هذا السؤال يدل على سوء فهم

بالغ لطبيعة الشعر . ولكن ليس معنى هذا أن الشعر لا ينقل شيئا . وإنما العكس تماما لأن القصيدة تنقل الكثير والكثير جدا ، بل تنقله على نحو من الخصوصية والحساسية إلى الحد الذى يتعرض فيه الشيء المنقول إلى التحريف والتشويه إذا حاولنا نقله بأية أداة أخرى غير القصيدة نفسها . فالمعنى الشعرى لا يكن فقط فى الفكرة بل يكتمل عن طريق الصوت والإيقاع . وليست الكلمات مجرد أدوات توصيل لمعان مجردة لا علاقة لها بتجارب نفسية متكاملة ومتشعبة ، بل إن ما تعنيه قد يكون له من السحر ما لكلمة « حبيبتى » مثلا أو له من التنفير ما لكلمة « كابوس » وليست المسألة مقتصرة على أن لكل كلمة المدلول الخاص بها بل تتفرع وتتشابك إلى ما لا نهاية حسب السياق الذى ترد فيه هذه الكلمات بحيث ترتبط بما لا حصر له من المعانى والصور التى تحيل القصيدة إلى عمل فنى مستقل متعارف عليه . . من هنا كان الاصطلاح النقدى بأن كل قصيدة تختلف عن الأخرى اختلاف بصمات الأصابع . فاللغة فى الشعر ليست مجرد معان مباشرة ، بل يضاف إليها الأصوات الموسيقية والإنارات الوجدانية ، ولا بد أن يكون التفاعل عضويا بين الجوانب الثلاثة حتى يرتفع التشكيل الشعرى إلى مستوى القصيدة الحية النابضة . بذلك يتفق بروكس مع الناقد جورج سانتيانا فى أن الشاعر هو صانع الكلمات الذى يحيلها من مجرد حروف متتابعة تحمل أفكارا مجردة إلى نبض حى يستولى على أحاسيس القارئ عن طريق الصفات الحسية لصوت الكلمات وإيقاعها وفى بعض الأحيان يغم الشعراء بالإيقاعات إلى الحد الذى يستغنون فيه عن المعانى التقليدية بحيث تتحول القصيدة إلى قطعة موسيقية مكتوبة بالكلمات . وهذا أكبر دليل على أن النقاد الصائدين للأفكار فى القصائد إنما يبحثون عن سراب ، وسينتهى بحثهم بتشويه الكيان الجمالى للقصيدة فى نظر القارئ .

بيرل بك روائية أمريكية كرسَتْ فيها لبلورة الحياة في الصين التي عاشت فيها معظم سنى طفولتها وشبابها ، والتي شهدتْها وهي تمر بأحرج مراحل ثورتها التي انتصرت أخيراً في عام ١٩٤٩ وغيرت وجه الحياة تماماً على أرضها . ولعل القيمة الفكرية التي تكمن في روايات بيرل بك أنها كتبت من خلال نظرة كاتبة قادمة من أمريكا التي تمثل أحدث الحضارات الإنسانية ، إلى الصين التي تعد إحدى الحضارات العريقة الموعلة في القدم . وقد لاقت روايات بيرل بك احتراماً وتقديراً من كل الأوساط الأدبية العالمية نظراً للروح الموضوعية التي تميزت بها . فقد عاشت بيرل بك وسط الصينيين وتعاطفت مع آمالهم وآلامهم ، بل تنبأت بختية الثورة الجذرية وإن كانت لم تذكرها مباشرة ، فإن تفسخ الحياة الذي صورته في رواياتها بلغ حداً ينذر بالانفجار الذي لا يبق ولا يذر .

ولدت بيرل بك في فيرجينيا الغربية لأبوين يشتغلان بالتبشير . وأدى ذلك إلى انتقالها إلى الصين منذ طفولتها . كما تلقت تعليمها في شنغهاي ثم فرجينيا . ولكنها عادت مرة أخرى إلى الصين لكي تتزوج من مبشر يدعى الدكتور ج . ل . بك . لم تتأثر به كثيراً في حياتها الأدبية مثلما تأثرت بأمها التي طالما علمتها منذ سنى حداثتها أن تسجل على الورق كل ما تراه وتحس به . ولعل النجاح الذي أحرزته بيرل بك في عالم الأدب يعود أساساً إلى تلك التدريبات شبه اليومية التي تلقتها بيرل على يدي أمها . كانت فكرتها الصحيحة عن الإنسان الصيني قد بدأت في البلور عندما أرسلت في سن الخامسة عشرة إلى مدرسة داخلية في شنغهاي واختلطت بالصينيين الذين وجدتهم مختلفين تماماً عن الصورة التقليدية لهم والموجودة في ذهن العالم الغربي .

كانت بيرل دائمة المقارنة العملية بين المجتمع الصيني والمجتمع الأمريكي بسبب ثقافتها الفعلى بينهما . فعندما بلغت السابعة عشرة من عمرها غادرت الصين إلى أوروبا ومنها إلى أمريكا حيث أكملت تعليمها في كلية

راندولف - ميكون في فرجينيا . وبانتهاء دراستها الجامعية التي لم تكن مستريحة لها تماماً ، عادت مرة أخرى إلى الصين حيث وجدت أمها مريضة فظلت تمرضها لمدة عامين متصلين . وعندما استردت الأم صحتها رحلت الأسرة إلى شمال الصين حيث قضت هناك حوالي خمس سنوات . بعدها ذهبت الأسرة إلى مدينة نانكينج حيث بدت الحياة مختلفة تماماً . وعلى مدى عشر سنوات راقبت بيرل الصين وهي تغلى بالثورة ، وعلى حد قولها رأته « الأيام القديمة وهي تنسحب مهزومة في حين أن الأيام الجديدة تنطلق من رحم الزمن ، ضعيفة وواهنة ولكنها تضح بالحياة القادمة مع الميلاد الجديد » .

قضت بيرل بك فترة من حياتها في العمل بالتدريس في جامعة نانكينج ثم في جامعة الجنوب الشرقى وأخيراً في جامعة تشناتال التي كانت معهداً حكومياً حيث قامت بيرل بتدريس الأدب الإنجليزي . لم تكن بيرل مغرمة بالتدريس كمهنة في حد ذاتها ، لكنها وجدت فيه طريقة مثيرة ومفيدة وعملية للحصول على أكبر قدر ممكن من المعرفة بالشعب الصيني من خلال قطاعاته المختلفة التي تتمثل في الطلبة الذين تلقوا محاضراتهم على يديها ، ودارت بينهم وبينها مناقشات مثيرة ومفيدة للغاية أثرت فيها بعد على المضمون الفكري الذي احتوت عليه أعمالها الروائية والقصصية . عن هذه المرحلة المثيرة كتبت بيرل بك تقول : « كان اهتمامي الرئيسي ومتعني الحقيقية يكمنان في إثراء معرفتي بالناس ، وطالما أنني أعيش بين الصينيين ، فمن الممتع حقاً أن أتعرف على حياتهم أكثر فأكثر ، لا على أساس أنهم مواطنون ينتمون إلى بقعة جغرافية معينة ، ولكن لأنهم بشر وكئي . فالزمان والمكان لا يغيران من جوهر الإنسان . وأنا لا أستطيع تصنيفهم تحت أنماط معينة تماماً مثلما لا أقدر على القيام بالمهمة نفسها بالنسبة لأبناء جلدتي . فالحياة أروع وأعمق وأخصب من أن توصف في كلمات . ولأنني عشت بالقرب منهم وخالطتهم في حياتهم اليومية ، بل مارست نفس أساليبهم المعيشية ، فأنى لهذا السبب وحده أمقت كل الكتابات التي تناولت الصينيين وصورتهم في صورة غريبة وشاذة لمجرد إثارة عنصر التشويق عند القراء . ولعل أعظم طموح لي يمكن أن أحققه ، هو أن أقدم هؤلاء الناس في كتيبي كما هم في الحقيقة التي أحاول أن أرى كل جوانبها بأكبر قدر من الموضوعية » .

وعلى الرغم من انغماس بيرل بك تماماً في الحياة الصينية ، إلا أنها ترفض أن تحيل أعمالها إلى مجرد وصف لصور الحياة المحلية هناك . فهي ترى أن أهم وظيفة للفن تكمن في اختراق حدود الزمان والمكان ، حتى يتمكن الفنان من رؤية الإنسان على حقيقته بعيداً عن الضغوط والظروف المؤقتة . وعلى الأديب أن يخترق الظاهر دائماً بحثاً عن الجوهر . في هذا تقول بيرل بك : « لن أحدد نظرتي بحدود المجال الصيني الذي أعيش داخله ، لأن اهتماماتي وخبراتي تتسع لتشمل الإنسان في كل زمان ومكان . فأنا لا أهتم بالصينيين من حيث هم كذلك ، لأنني أرى فيهم بشراً قبل أي اعتبار آخر . والناس يثرون في الرغبة دائماً في معرفة المزيد عنهم . أقصد الناس حيث وجدوا . وقد وجدت نفسي بين الصينيين . وهم مثل أي شعب آخر - يصلحون لدراسة الخصائص الجوهرية للنفس البشرية » .

## إنجازاتها الروائية :

بدأت بيرل بك حياتها الأدبية مبكرة وحصلت على عدة جوائز كانت تنظمها بعض الصحف الأمريكية . ثم كتبت أول رواية لها عام ١٩٢٩ بعنوان « ريح الشرق وريح الغرب » وفيها عالجت موضوعها الأثير عن الحياة في الصين محاولة تقديمها إلى العالم الغربي في ثوب موضوعي بعيداً عن الأسلوب السطحي التافه الذي تميزت به روايات الغرب التي اتخذت من شعوب الشرق الأقصى مادة لها . ولكن رواية « ريح الشرق وريح الغرب » لم تحز على شهرة واسعة بل ظلت بيرل بك أديبة مغمورة حتى كتبت رواية « الأرض الطيبة » عام ١٩٣١ . وهي الرواية التي أخرجتها إلى المجال العالمي والانتشار العريض بما تحمله من تجسيد رائع لمعاناة الفلاح الصيني وكفاحه لكي تخرج الأرض أطيب ما عندها ولكن ظلت حياته رمزاً للشقاء والبؤس .

تعود الروائيون الغربيون الذين تناولوا الحياة في الشرق الأقصى في رواياتهم أن يقدموا شخصيات قادمة من الغرب ، بل إن بعضهم عقد لواء البطولة للرجل الأبيض المغامر الذي جاء من الغرب لكي يعلم الصينيين الحضارة والمدنية . لكن لم تستطع هذه الروايات أن تدخل التراث الإنساني للرواية ، لأنها لم تخرج عن نطاق روايات المغامرات السطحية التي تكتب للتسلية العابرة ، وخاصة أن بعض الروايات تميز بالنظرة العنصرية التي تنحاز إلى الجنس الأبيض في مواجهة الجنس الأصفر . فإذا كانت حركة التاريخ تختم انتقال الحضارة من بقعة إلى أخرى ، فليس معنى هذا أن نوعية الإنسان تختلف باختلاف المكان أو الزمان .

جاءت روايات بيرل بك لكي تشكل نفحة جديدة تتميز بالموضوعية الفنية الكاملة . ولعل هذا من الأسباب التي جعلتها تخلو من الشخصيات الغربية . فأبطال الروايات وشخصياتها من الصينيين ، بل إن نظرة الروائية كانت في بعض الأحيان تتخلص من التأثيرات الغربية والشرقية على حد سواء لكي تنطلق إلى المجال الإنساني الرحب . تجلت هذه النظرة في رواية « الأرض الطيبة » بصفة خاصة . فشخصية البطل وانح لانج لا تمثل الفلاح الصيني المكافح بقدر ما تجسد صراع الإنسان وتمسكه بالأرض التي يشعر أن جذوره تمتد لتتشعب في باطنها . ولذلك فالبطولة معقودة للأرض كما هي معقودة للإنسان تماماً . ومن العلاقة العضوية بين الإنسان والأرض نبعت رواية « الأرض الطيبة » . فليست هناك ثمة مغامرات من ذلك النوع الذي تميزت به روايات الشرق الحافل بالغموض والأسرار والغرابة . فرواية الأرض الطيبة تحكي ببساطة متناهية قصة حياة فلاح من الصين والأحداث التقليدية التي تقع فيها من زواج وإنجاب للأطفال ومجاعة ووفاة . . الخ .

وعلى الرغم من أن الأحداث والمواقف تبدو تقليدية ، إذ ليس فيها من الإثارة الروائية المعتادة شيء ، إلا أن المعالجة الفنية للمواقف والشخصيات ليست تقليدية بالمرّة . فالرواية عبارة عن لوحات متتابعة عن الحياة في الصين ، لكنها لا تعتمد فقط على التسجيل الوصفي ، بل تكمن في الصراع الدرامي علاقة عضوية بين الشخصيات الرئيسية وبين الخلفيات الوصفية بحيث لا يمكن الفصل بين الفلاح والأرض . أو بين الإنسان والصين . وتعاطف بيرل بك مع شخصياتها لا يؤدي بها إلى الحماسة الجوفاء ، أو الوعظ المباشر لأنها تترك المواقف تتطور من تلقاء نفسها لكي تشكل في النهاية البناء العام للرواية .



وما ينطبق على رواية «الأرض الطيبة» ينطبق على روايات بيرل بك الأخرى التي تأخذ من الحياة في الصين مضموناً لها مثل رواية «الثورى الشاب» التي كتبها في نفس عام «الأرض الطيبة» ١٩٣١ ، ثم رواية «أبناء» ١٩٣٢ ، ورواية «الأم» ١٩٣٤ . وقد كتبت بيرل بك روايات أخرى بعد عودتها النهائية إلى أمريكا ولكن تاريخ الرواية العالمية سيذكر لها رواياتها الصينية وخاصة «الأرض الطيبة» التي تذكر كما ذكرت مؤلفتها . ويبدو أن الخصائص الفنية والفكرية الكامنة في المضمون المعالج هي التي تحدد المدى الذي يمكن أن ينطلق إليه الفنان في إنجازها الأدبي . وإذا كانت بيرل بك قد أكدت مراراً أنها لا تهتم بالصينيين بصفة خاصة ، لأن اهتمامها يتركز في الإنسان بصرف النظر عن الزمان أو المكان ، إلا أنه من الواضح أن انفعالها بالحياة التي عاشتها في الصين هي التي جعلت منها الروائية بيرل بك التي يعرفها الجميع .

بلغت بها الحاسة بالحياة في الصين لدرجة أنها انشقت عن أبناء جلدتها الذين يشكلون بعثات التبشير هناك ، ودخلت معهم في جدل علني حول الأهداف الحقيقية المقصود بها عمليات التبشير التي تتخذ من الدين ستاراً تخفى به أطباعها السياسية . خاضت بيرل بك هذه المعركة الفكرية على الرغم من أن زوجها كان يعمل بالتبشير . وإنتهت هذه المعركة بأن قررت العودة النهائية إلى أمريكا حيث عملت في نشر الكتب لفترة وجيزة ، وكانت تخرج من حين لآخر لقراءتها برواية جديدة ، كما اتجهت أيضاً إلى كتابة السيرة الذاتية كما فعلت بالنسبة لأبيها في كتاب «المنق» ولأمها في كتاب «الملاك المحارب» اللذين صدرا معاً عام ١٩٣٦ .

كانت بيرل بك من الشجاعة بحيث تبنت الدفاع عن الملونين بعد عودتها إلى أمريكا ، وذلك في وقت كانت التفرة العنصرية على أشدها في الولايات المتحدة مما عرضها لهجوم كاسح ونقد لا يرحم . لكنها لم تعباً وظلت في كفاحها الذي أثمر أخيراً بإنشاء دار الترجيب والرعاية في بنسلفانيا التي تستقبل الأطفال الذين من أصل أمريكي أسوي حيث يتلقون كل عناية تكفل لهم الاستقرار المعيشي والتعليم الذي يؤهلهم لشق طريقهم في المجتمع عندما يشبون عن الطوق . لكن هذا النشاط الاجتماعي في أمريكا جعل من بيرل بك مصلحة اجتماعية أكثر منها روائية فنانة لأن الروايات التي كتبها في تلك الفترة لم ترتفع فنياً إلى مستوى رواياتها الصينية . ويبدو أن الشحنة الفنية التي أنتجت هذه الروايات قد وجدت لها متنفساً عملياً في إنجازاتها الاجتماعية من أجل الملونين الأمريكيين .

### الرواية الصينية :

منحت بيرل بك جائزة نوبل للأدب في ١٠ ديسمبر ١٩٣٨ وكان قرار منحها للجائزة مبنياً على «لوحاتها الملحمية الخنصة والأصيلة عن حياة الفلاحين الصينيين ، وتحفها الأدبية في مجال السيرة الذاتية» وفي خطاب بيرهالستروم رئيس أكاديمية نوبل في حفل تسليم بيرل بك للجائزة قال : «إنه عندما قررت الأكاديمية السويدية منح جائزة هذا العام إلى بيرل بك لأعمالها الأدبية المرموقة التي تمهد الطريق من أجل التعاطف الإنساني بين مختلف فئات البشر بصرف النظر عن الحدود الفاصلة بين العناصر والأجناس المختلفة ، وكذلك لدراسات بيرل بك في عالم المثل الإنسانية التي تشكل المضمون الأساسي لأعمالها ، فإن الأكاديمية تشعر بأن إنجاز بيرل بك كان متمشياً تماماً مع أهداف الفريد نوبل وأحلامه من أجل المستقبل» .

طلبت الأكاديمية من بيرل بك أن تختار موضوعاً أدبيا لكي تحاضرها فيه ، فلم تجد بيرل سوى موضوع « الرواية الصينية » كما نشأت بالفعل في الصين بعيداً عن أية تأثيرات غربية وخاصة أنها أكدت من قبل أن الشكل الفني والمضمون الفكري في رواياتها قد تأثرا بالرواية الصينية أكثر من تأثرهما بفن الرواية كما عرفه الغرب أو أمريكا بصفة خاصة . وتعتقد بيرل أن أى اتصال بين الرواية الصينية والرواية الغربية سيعود على الأحرار بالفائدة الجمة لأن تقاليدها الأدبية وجذورها الفكرية والاجتماعية تختلف تماماً . فالرواية الصينية لم تكن أبداً فنا قائماً بذاته كالشعر مثلاً ، بل كانت نشاطاً اجتماعياً بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان . لذلك لم ترتبط بطبقة الكتاب أو الأدباء أو المثقفين الأكاديميين . فالشعب بجميع طبقاته كان يمارس هذا النشاط كنوع من التسليمة المفيدة التي تتيح له الاطلاع على أكرم قدر ممكن من حكمة الأجيال السابقة .

ولعل ابتعاد الرواية الصينية عن القوالب والمعايير التي أغرم بها المثقفون والدارسون . قد ساعدها على الانطلاق الحر الخلاق . والإرتباط بحركة المجتمع وتطور الفكر فيه . لذلك كانت الرواية الصينية نتاجاً للوجدان العام الذي يشترك فيه عامة الناس . ترتب على ذلك أن أصبحت لغة الرواية هي اللغة الدارجة التي يستخدمها الصينيون في حياتهم اليومية مما أكسبها حيوية وقدرة على تجسيد أحلام الناس . وعندما جاء البوذيون إلى الصين وجدوا أن الأنماط الأدبية الرسمية مثل الشعر والحطب والحكم والأمثال والمستندات التسجيلية والأسطورة الدينية قد انفصلت تماماً عن وجدان الشعب وأصبحت مجرد قوالب صماء فقدت كل المعاني والدلالات التي كتبت من أجلها . لذلك نادوا بأن الحياة تأتي قبل الأدب في الأهمية وليس من الحكمة في شيء أن يشكل الناس فكرهم حتى يتمشى مع القوالب التي صلبها المثقفون من قبل . فالمفروض أن يحدث العكس بحيث يستمد الأدب كل أصوله من الحياة المستمرة المتجددة .

انتهت الرواية - على يد البوذيين - إلى المنهج التعليمي الذي يعمل على تحويل التعاليم الدينية إلى سلوك يومي حتى لا تكون مجرد نصوص محفوظة . فقد استغلوا حب الناس للرواية ووضعوا في طياتها التعاليم التي يريدون بثها بين الناس . ونظراً لأن الأمية كانت متفشية إلى حد كبير بين عامة الشعب . فقد أصبح السرد الروائي وسيلة شائعة في التجمعات التي تتعقد في وقت الفراغ وخاصة في المساء . من هنا بدأت الرواية الصينية تأخذ شكلها المتعارف عليه منذ عشرات القرون الماضية . كانت رواية شفاهية تناقلها الألسن جيلاً بعد جيل . وتحولت الشخصية النمطية الخافتة إلى بشر أحياء يدبون على الأرض ويقنعون كل من يسمع عنهم أثناء السرد الروائي . كانت الشخصيات العنصر الرئيسي بل ربما الوحيد الذي يجذب انتباه المستمعين . كيف تتحرك وتسلق وتفكر وتعيش ؟ أما تسلسل الأحداث والحبكة فلم تكن مثار اهتمام حقيقي . لذلك كانت الرواية تستمر إلى مالا نهاية أو تتوقف فجأة لأن الأمر مرهون كله بمدى ارتباط المستمعين بالشخصية .

كان مضمون الروايات يدور حول الموضوعات المفضلة عند جمهور المستمعين مثل الأساطير والمغامرات والمؤامرات والحروب والنصوص وقصص الغرام . وهناك ظاهرة واضحة في الصين هي أن الرواية كانت دائماً أهم من الروائي الذي تورى تماماً في الظل لدرجة أن الروايات التي تناقلتها الأجيال حتى الآن مجهولة المؤلف أو مشكوك في نسبها إلى مؤلف محدد . فقد حرص الروائيون على تقديم كل ما يمت للرواية بصلة مع الامتناع تماماً

عن التحدث عن آرائهم وأمزجتهم الشخصية . ولعلنا نلاحظ أن هذه الموضوعية الفنية المبكرة التي حققها الروائي الصيني منذ عشرات القرون ، هي نفسها التي يحاول النقد الحديث تحقيقها في القرن العشرين . وبصرف النظر عن القيمة الفنية للرواية ، فإن القيمة التسجيلية كانت تغطي في كثير من الأحيان على كل عناصر الرواية التي تضمنت كل مظاهر الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في كل عصر على حدة . فلم يكن الروائي داعياً بشكل محدد لروايته ، بل كان السرد يستمر طالما أن في المضمون ما يسمح باستمراره . ولم يكن هناك أسلوب خاص ومميز للرواية . ولكنها كانت محتشدة بالكثير من الشخصيات المستمدة من التراث الشعبي والفولكلور القديم . وبالإضافة إلى قوى ما وراء الطبيعة التي تتحكم في سير الأحداث وحركة الشخصيات عن طريق المعجزات وأعمال السحر ، فهناك روح الدعابة والتهمك التي تغلف المواقف حتى لو كان المضمون جاداً . تعد الرواية الصينية مرآة حقيقية للصور التي مرت بها ، لذلك تتراوح بين الرومانسية والمثالية والإسراف في العاطفة وبين الواقعية والتسجيلية التي تنتقل من نطاق الفرد وأحاسيسه إلى مجال المجتمع وتياراته . كانت الرواية تحتوى على الأغاني الشعبية التي يتغنى بها الناس على اختلاف مستوياتهم الاجتماعية ، وكثيراً ما اتخذوا من مضمون الرواية مادة لمسرحية يقومون بتمثيلها . وعندما بدأت الشيوعية في الانتشار بزعامة ماوتسى تونج في الثلاثينيات من هذا القرن استخدم الشيوعيون هذا التراث الخصب من الرواية لترويج مبادئهم عن طريق تلوينه وتفسيره في ضوء العقيدة السياسية الجديدة . فقد أدركوا أن جهاز الإعلام الشعبي الوحيد الذي استطاع أن يعيش في الصين عشرات القرون المتتالية كان الرواية .

بالطبع لم يهتم الشيوعيون بالجانب الفني للرواية ، بل اتخذوا منها مجرد وسيلة إعلامية لترسيخ المبادئ الجديدة في وجدان الجماهير . وطبقوا هذا على الروايات الشعبية المحبوبة والمنتشرة مثل «شيوهو» و«سان كيو» و«هانج لومنج» لكن بيرل بك تقول إن تأثيرها كان بالرواية الصينية كما عرفها التراث الشعبي القديم بصرف النظر عن التيارات السياسية الحديثة . ولعل الإنجاز الحقيقي لبيرل بك يتمثل في أن روايتها كانت بمثابة تطعيم للرواية الغربية الحديثة بتقاليد وأساليب روائية استطاعت أن تقهر الزمن بطول تاريخ الصين الطويل .

ديفيد بلاسكو من كتاب المسرح الأمريكي الذين عاشوا حياة مسرحية بمعنى الكلمة . فقد إشتغل بالتمثيل والإخراج والإنتاج والإدارة بالإضافة إلى مهاراته في التأليف المسرحي . أى أنه جمع بين الصنعة والفن مما مكنته من أدق أسرار هذه الحرفة الفنية التي بهر بها طوال حياته . أراد أن ينقل نفس الانبهار إلى جمهوره فكتب مسرحيات زاخرة بالعواطف الجياشة والأحاسيس المتناقضة ، والصراعات بين الواجب والعاطفة . ومن الواضح أنه ترك بصماته واضحة على أجيال كتاب المسرح الأمريكي الذين أتوا بعده ولم يتخلصوا من حبهم لإثارة عواطف الجمهور بأكبر قدر ممكن من الشحنات الدرامية . لكن لا يعنى هذا أنه كان كاتباً رومانسياً يريد أن يجعل من مسرحياته مهرباً لجهلهم . بل كان كاتباً واقعياً يمس المجتمع ولكن بأسلوب الفنان . كان يؤمن أنه يكفي أن يعيش المتفرج حياة المسرح بكل ما تحويه من صراعات وأحاسيس زاخرة بالمعاني والدلالات حتى يدرك الفوضى والتشويش والاضطراب الذي تحتوى عليه حياته العملية . ومن هنا يعمل على تطويرها وتغييرها بحيث تقترب في معناها ودلالاتها من الحياة المسرحية التي يعيشها من خلال مشاهدته للمسرحية .

ولد ديفيد بلاسكو في مدينة سان فرانسيسكو . وأرسل في صباه إلى مدرسة تابعة لأحد الأديرة في مدينة فيكتوريا بكولومبيا البريطانية . وهناك هرب من المدرسة لكي ينضم إلى فرقة جواله للسيرك . ثم انتقل إلى العمل بفرق المسرح المتجول مما أكسبه خبرة عملية أفضل من أية دراسة نظرية منهجية . وهى الخبرة التي اعتمد عليها في حياته المسرحية حتى مكنته من إنشاء «مسرح بلاسكو» الشهير في نيويورك ، المدينة التي قضى فيها زهرة عمره ، وحقق فيها شهرته التي بدأت بمسرحية «قلب ميريلاند» ١٨٩٥ التي تتخذ من الحرب الأهلية الأمريكية مضموناً لها ، وذلك بإيجاء من قصيدة روزهارتويك ثورب «يجب ألا يدق جرس الموت الليلة» ١٨٧٠ . وكان بلاسكو

قد زار ولاية ميريلاند واستمد من مناظرها الواقعية خلفية وصفية تفصيلية لمسرحيته . تقع البطله ميريلاند كالفرت في غرام ضابط من ضباط جيش الشمال ، وعندما يصدر عليه حكم الإعدام على أساس أن يتم التنفيذ مع دقائق جرس الموت ، تقوم حبيبته بحيلة بارعة يكون من شأنها أن يتوقف الجرس عن العمل بحيث يفقد الإعدام الشرط المرتبط بتنفيذه .

في عام ١٨٩٨ أعد بلاسكو مسرحية «زاز» عن المسرحية الفرنسية التي كتبها بيير بيرون وتشارلز سيمون وتدور حول علاقة غرامية بين رجل متزوج وفتاة تعمل في أحد الأندية الليلية . كانت المسرحية في ذلك الوقت تعد من أجراً المسرحيات التي عرضت في أواخر القرن . وقد قام الموسيقار الإيطالي ليونكافالو عام ١٩٠٠ بتأليف أوبرا معتمداً على قصتها . وواضح من اختيارات بلاسكو لمضامينه أنه يسعى للمثير وجدانياً دون أن يركز على المثير فكرياً . ولذلك فإن مسرحياته تشكل النمط العام الذي اتخذته السينما الأمريكية فيما بعد أسلوباً للنجاح التجاري الذي يجمع كل طبقات المجتمع أمام الشاشة .

في عام ١٩٠٥ كتب بلاسكو مسرحية «فتاة الغرب الذهبي» التي شكلت أيضاً الجو العام لأفلام الغرب الأمريكي أو «الويسترن» فما بعد . في هذه المسرحية تدير البطله «فتاة الغرب الذهبي» حانة ملحقه بأحد معسكرات المناجم في الغرب القديم . يصف الناقد آرثر هويسون كوين الفتاة فيقول : إن عملها في الحانة بين السكارى لم يؤثر إطلاقاً على نقائها وشجاعتها وإخلاصها وعاطفتها البريئة . ويحدث أن يقع في غرامها كل من مأمور المدينة «الشريف» وواحد الخارجين على القانون ، لكنها تمنح قلبها للخارج على القانون . وعندما يقرر الشريف الانتقام من الخارج على القانون تتحدها الفتاة أن يلعب معها الورق بحيث إذا خسرت فلا بد من القبض على حبيبها المحرم وتنفيذ حكم الإعدام فيه . وبالفعل تلاعبه وتغش حتى تكسب الجولة . ولكن هذا لا ينفذ حبيبها من القبض عليه . وعندما يدرك عمال المنجم كم كان حبا عميقاً له ، يطلقون سراحه على الفور ، ويرحل الاثنان إلى مكان آخر لبدء حياتهما من جديد . وقد أعجب الموسيقار الإيطالي جياكومو بوتشيني (١٨٥٨ - ١٩٢٤) بالمسرحية بحيث أقام عليها أوبرا بنفس الاسم ، وكانت أول أوبرا عالمية تتخذ من مغامرات الغرب الأمريكي مضموناً لها .

في عام ١٩١١ كتب بلاسكو مسرحية «عودة بيتر جريم» الزاخرة بالخيال والفاثانازيا وكل العناصر التي تخلق بالجمهور في آفاق بعيدة تماماً عن حياته اليومية الضيقة . يقدم بلاسكو بطله جريم عالم النبات العجوز الأعزب الذي يحاول مساعدة ابن أخيه فردريك التافه الذي لا قيمة له على الإطلاق وذلك بأن يستخلص من ابنته بالتبني كاترين وعداً بأن تتزوج منه لتأكدته من أن أي فتاة أخرى لن ترضى به . ويحدث أن يموت بيتر جريم فجأة في نهاية الفصل الأول ، ولكنه يعود إلى الأرض في الفصل الثاني وقد صمم أن يمنع أوفيك رباط الزواج الظالم الذي تسبب فيه ، وجنى به على مستقبل كاترين . وبالفعل ينجح في مهمته من خلال المشاهد الخيالية . والحيل المسرحية الماهرة التي جعلت المسرحية من أنجح المبرحيات التي أقبل عليها الجمهور والتي جعلت العاطفة المسرفة التي تحتوى عليها المسرحية مقبولة ومعقولة إلى حد كبير .

وقد اشترك بلاسكو مع كتاب مسرحيين آخرين في كتابة بعض المسرحيات مثل «قلوب من خشب البلوط»

مع جيمس ا. هيرن عام ١٨٧٩ والتي اقتبسها الإثنان من المسرحية الميلودرامية «بوصلة البحار» للكاتب الإنجليزي ه. ل. ليزلى الذى كتبها عام ١٨٦٥ وقد تم الاقتباس بدون موافقة ليزلى الذى قتل فى إيقاف عرض المسرحية أو فى منح مسرحيته الأصيلية عنوان «قلوب من خشب البلوط». وكانت المسرحية الثانية التى أعدها بلاسكو مع كاتب آخر (فرانكلين فايلز) هى «الفتاة التى تركتها ورأى» ١٨٩٣ من نوع الميلودراما التى تدور أحداثها فى موقع من مواقع الجيش فى سايبوكس. هناك هجوم للهنود الحمر على وشك أن يقع وقائد الموقع على وشك أن يقتل ابنته كيت حتى ينقذها من هنود السايبوكس، ولكن فجأة يسمع الجميع نفير قافلة الفرسان القادمة لإنقاذ الموقع. ومن الواضح أن عشرات الأفلام الأمريكية قد قامت على هذه الفكرة التقليدية. ومع الكاتب جون لوثر لونيغ ألف بلاسكو ثلاث مسرحيات من أشهرها «مدام بترفلاى» ١٩٠٠ وهى فى الأصل قصة قصيرة للونيغ تدور حول فتاة يابانية تقع فى غرام ضابط من ضباط الأسطول الأمريكى وقد ظنت خطأ أنه تزوجها، ولكنه يهجرها وتنتهى حياتها بالانتحار. وقد حول الموسيقار بوتشيني المسرحية إلى أوبرا شهيرة بنفس الاسم. وكانت المسرحية الثانية التى كتبها بلاسكو مع لونيغ «حبيبة الآلهة» ١٩٠٢ وهى تراجيديا رومانسية تتخذ من اليابان خلفية لها مثل «مدام بترفلاى». نجد الأميرة يوسان مخطوبة إلى رجل لا تحبه. تطلب منه القيام بمهمة مستحيلة تتمثل فى القبض على رجل خارج على القانون وسبب السمعة يدعى الأمير كارا. وكان كارا قد سبق له أن أنقذ الأميرة يوسان ولكن بدون أن يكشف لها عن شخصيته الحقيقية. والآن تحاول أن تنقذه ولا تفعل ذلك إلا بالكشف المكان الذى يحببىء فيه أنصاره. ولكنه يعود إلى أنصاره ويموت محاطاً بجثث الساموراي مفضلاً الموت على الحياة الخائنة. والقصة لها أصل فى التاريخ اليابانى، وقد نجحت المسرحية نجاحاً باهراً لدرجة أنها عرضت على مسارح العواصم الأوربية مثل لندن وباريس وبرلين لفترات طويلة.

كانت المسرحية الثالثة التى كتبها بلاسكو مع لونيغ هى «ادريا» ١٩٠٤ التى تحتوى على نفس العناصر التاريخية الميلودرامية الرومانسية. تدور أحداثها فى القرن الخامس على إحدى جزر البحر الإديريانىكى حيث يشتعل الصراع بين أختين من أميرات العائلات الملكية فى ذلك العصر البعيد. وهى مثل مسرحية «حبيبة الآلهة» تتخذ مادتها من التاريخ المسجل بالفعل، ونجحت كمثيلاتها السابقات. وقد شجع هذا النجاح المتتالى بلاسكو على إنشاء مسرحه الخاص به فى مدينة نيويورك، وهو المسرح الذى ارتبط بأشهر مسرحياته. كان عدد المسرحيات التى أنتجها حوالى أربعائة مسرحية كان لها أثر كبير على أجيال الكتاب الذين أتوا بعده، بل أثرت أيضاً على أساليب الإنتاج السينمائى التى اتبعتها هوليوود وخاصة فيما يتصل بنظام النجوم الكبار من الممثلين الذين يشكلون بأسمائهم الضخمة. وشعبيتهم الآسرة منطقة جذب للجمهور. وإذا كان مسرح ديفيد بلاسكو قد افتقد الفكر العميق المتسق إلا أنه لم يفتقر إلى الفن المهر بكل أجوائه الخيالية وعواطفه الحياشة، وحيله المسرحية الزاخرة بالإثارة الوجدانية.

يعد إدجار آلان بو من الرواد الأمريكيين الأوائل في مجال الشعر والنقد والقصة القصيرة . ولم يكن يمارس التأليف الأدبي بنفس العفوية والتلقائية التي اشتهر بها الرواد الآخرون من أمثال هيرمان ميلفيل وثنائيل هوثورن بل كان واعياً تماماً بالتقاليد الفنية التي تفرق بين ما هو أدب وما هو ليس بذلك . ولهذا يعد بو أيضاً من أوائل المنظرين الأمريكيين في مجال النقد الأدبي ، وكانت نظراته النقدية من النضج والعمق بحيث استمر أثرها إلى مدرسة النقد الحديث في أمريكا وأوروبا . فهو يحدد الأدب بقوله : إنه نوع من التأليف يمكن تحت ظاهره - المباشر في اللفظ والمعنى - معنى آخر غير مباشر ويمكن إدراكه تلميحاً لا تصريحاً . وهذه إحدى أساسات النقد الحديث التي تقول : إن الأدب يعتمد على التلميح غير المباشر الذي يشير إلى الموجودات دون أن يقرر ويحدد ما هيها كما يفعل العلم . ولذلك فالتحديد والتصريح والتقرير المباشر ، كلها أدوات لا تمت إلى المجال الفني لأدب بصلة . ولم يقف بو بأفكاره النقدية عند حدود النظرية بل انتقل بها إلى حيز التطبيق في قصصه وأشعاره . هنا يمكن إنجاز الحقيق ككل ، فنحن لا يمكننا الفصل بين نقده وفنه . فإذا أخذنا قصصه القصيرة على سبيل المثال سنجد أنها تشكل عالماً مستقلاً بذاته لا ينهض على التصوير المباشر للواقع التقليدي المعاش ، بل يعتمد على التجسيد الرمزي الذي يبلور لنا صراع الجوهر الشعري الكامن داخل الأديب للتخلص من رواسب هذا العالم المتحلل والمتفتت والمتغير دوماً . وليس الأدب في نظر بو سوى محاولة الإنسان لاستعادة قدرته على إدراك هذا العالم من خلال الرؤى والأحلام والأطياف التي تصل به إلى كنه الجمال الأزلي والأبدى الذي لا يخضع لمعايير الحياة اليومية المتقلبة .

ولد إدجار آلان بو في مدينة بوسطن من أبوين كانا يشتغلان بالتمثيل المسرحي . وفي طفولته المبكرة هجر أبوه أمه تاركاً إياها لتتوفى في مدينة ريتشموند بفرجينيا ولم يتعد إدجار الثانية من عمره . فأخذ إدجار آلان أحد تجار

ريتشموند إلى منزله لتربيته ورعايته وعمده باسم إدجار آلان بو على الرغم من أنه لم يتبناه رسمياً . وكانت زوجة آلان - التي لم ترزق بأطفال - في منتهى العطف والحنو على بو الذي أفرغت فيه كل عواطف الأمومة المكتوبة داخلها . ولم تترك الأسرة سبيلاً لمساعدة بو إلا وسلكته ، فكنته من الحصول على التعليم الراقى في ريتشموند ثم في إنجلترا . وقد أثبت بو جدارته الدراسية عندما التحق بجامعة فرجينيا التي أحرز فيها تقديرات عالية . ولكنه لم يستمر فيها أكثر من عام لانكبابه على الخمر والميسر مما جعل آلان يضطر إلى التوقف عن دفع مصاريف الجامعة ، وإخافه بعمل لكى يرتزق منه ويتعلم الجدية في الحياة بأسلوب عملى . ولكن طبيعة بو الثورية القلقة جعلته يهرب في عام ١٨٢٧ إلى بوسطن حيث تمكن من نشر أول ديوان شعرى له بعنوان « تامرلين وقصائد أخرى » ولكنه لم يكتب اسمه على الديوان بل نشره « بقلم بوسطونى » .

تقلبت الأحوال بعد ذلك ببو فخدم لمدة سنتين في جيش الولايات المتحدة وذلك قبل أن يساعده آلان مرة أخرى في الالتحاق بكلية ويست بوينت العسكرية . ولكن سرعان ما طرد منها بسبب طبيعته القلقة المتقلبة التي لا يمكن أن تخضع لأى نظام رتيب . وكان غضب آلان من بو هذه المرة صارماً وخاصة أن زوجته التي كانت تحنو على بو ماتت ، وتزوج بثانية لم يكن لبو أى مكان في حياتها . كان هذا بمثابة القطيعة النهائية بين آلان وبو مما اضطره إلى الاعتماد على نفسه تماماً في شق طريقه في الحياة بالأسلوب الذى يلائم شخصيته غير التقليدية . وقد بدأ انكبابه على قرض الشعر عندما نشر تباعاً في عام ١٨٢٩ كتيبات تحتوى على قصائده ، ثم أصدر قصائده كلها التي يكتبها في تلك الفترة المبكرة في طبعة ثانية عام ١٨٣١ . ولم تأت له أشعاره هذه بالشهرة إلى أن نشر أول قصة له بعنوان « محطوط وجد في زجاجة » وحصل بها على جائزة القصة التي سلطت عليه أضواء الشهرة ، وأحاطته بلفيف من أصدقاء الأدب ، وفتحت له الطريق للنشر بصفة شبه منتظمة في مجلة « الرسول الأدبى الجنوبية » ، وفي عام واحد وصل إلى منصب رئيس التحرير .

وفي عام ١٨٣٦ تزوج من ابنة عمه البالغة من العمر أربعة عشر عاماً ، وكعادته القلقة هجر رئاسة تحرير المجلة التي تركها إلى نيويورك . وظل بقية سنوات حياته متنقلاً ما بين نيويورك وفيلادلفيا ، وعاملاً كصحفى أورتيس تحرير ، أو كمحرر أدبى ، أو مراجع . وكان من الصعب وضع معيار ثابت لنوعية كتاباته التي تراوحت بين الإبداع الأدبى والضحالة الفكرية ، بين الابتكار الأصيل والسطو على أعمال الآخرين مدعياً أنها بقلمه . وبصرف النظر عن هذه التقلبات والفجوات ، فمن الواضح أن إبداعه في مجال الشعر والقصة كان موازياً لنشاطه في مجال الصحافة والتحرير إن لم يكن يوزه . وهذا يرجع إلى أنه كان يكتب الأدب للنشر الفورى في الصحف والمجلات ، ولذلك ارتبط طول قصصه بالمساحة المتاحة لها ينطق هذا على كل قصصه باستثناء قصة « حكاية آرثر جوردون بيم » التي فرض عليه مضمونها ألا يتقيد بمساحة صحفية محددة .

في عام ١٨٤٠ جمع الكثير من قصصه في مجلدين بعنوان « قصص الخيال الجامح » وذاعت شهرته في كل الآفاق الأدبية في أمريكا عندما نشر قصة قصيرة بعنوان « البقة الذهبية » ١٨٤٣ ، وقصيدة بعنوان « الغراب » ١٨٤٥ . وفي نفس العام ظهرت مجموعتان من القصص والقصائد ، الأولى « حكايات » والثانية « الغراب وقصائد أخرى » . ولكن أحواله الاقتصادية لم تتحسن وماتت زوجته عام ١٨٤٧ بعد مرض طال عليها بفضل



تحالفه مع الفقر المدقع الذي عانت منه . وقد مات بو بعدها عام ١٨٤٩ ولكنه في فترة العامين المتبقين من عمره وقع في الغرام ثلاث مرات متتابة . وكان يستعد لزواجه الثاني عندما توقف في ظروف غامضة للغاية في مدينة بالتيومور ، ووجد فاقد الوعي من جراء السكر الشديد في أحد المقار الانتخابية ، ومات بدون أن يستعيد وعيه .

### ماذا حدث بعد وفاته ؟

كان إدجار آلان بو قد عين روفوس و . جريسوولد منفذاً لوصيته الأدبية ، ومشرفاً على نشر أعماله بعد وفاته ، ولكن الرجل لم يكن أميناً بالمرّة إذ أنه بعد يومين فقط من وفاة بو نشر مقالة عنه مليئة بأنصاف الحقائق والإفتراءات الكاذبة . واستمر جريسوولد هذه الحياة وقام بإطالة المقال حتى جعل منها سيرة ذاتية لبو ادعى فيها حصوله على خطابات شخصية من بو قام بنشرها في الكتاب ، وهذه الخطابات المزورة زاخرة بكل ما يشين بو ويشوه صورته . ولكن أصدقاء بو من الأدباء هرعوا للدفاع عنه في غيبته الأدبية ، لدرجة أن لوغيفيلو الشاعر الذي طالما جرحه بو وشهره في حياته ، وجد أن الأمانة الأدبية والموضوعية تحتم عليه الدفاع عن بو . ولكن كان الأثر السيئ الذي تركه جريسوولد سيئاً لدرجة أنه استطاع تشويه صورة بو لمدة قرن كامل بعد وفاته حتى صدرت أول سيرة ذاتية علمية موضوعية تحلل حياته وتلقى الأضواء على أعماله . ومع ذلك ظلت شخصية بو أسطورية إلى حد كبير بسبب التطرف الذي لجأ إليه سواء مهاجموه أو مؤيدوه . وقد ساعدت الحياة المتقلبة الغريبة التي عاشها بو على تأكيد هذه السمة الأسطورية .

لم يكن الإنتاج الشعري لبو وفيراً ، ولكن نوعيته كانت متميزة من حيث الإغراب والتكليف والرمز كما نرى في قصائده من أمثال «إلى هيلين» و«الغراب» و«أنابل لي» و«اليانورا» و«أولانوم» . وقد برزت قدرته الفائقة على استخدام الصوت والإيقاع الموحى بالمعنى . كان إحساسه بجماليات الشكل الفني حاداً لدرجة أنه قام بمراجعة قصيدة «الغراب» ست عشرة مرة ، ووضحت هذه المراجعة في الطبعات التي صدرت للقصيدة بنفس هذا العدد . وقد عمل بو على صقل موهبته الشعرية بوعيه بأصول علم العروض وأكد أن الصوت لا ينفصل أبداً عن المعنى . ولذلك استغل كل أدوات الموسيقى اللفظية مثل التكرار وبداية الكلمات في البيت الواحد بنفس الحرف ، والحروف المتحركة ذات الإيقاعات المتساوية ، وأصداء الألفاظ والأصوات والقرار ، والكلمات التي توحى أصواتها بمعانيها . وقد استخدم بو هذه الأدوات في خلق التأثيرات السيكولوجية التي عرف بها جوه الخيالي الزاخر بالحزن والعزلة والغموض والخوف والرعب . لم يكن يهتم كثيراً بالمضمون الفلسفي كما فعل وولت وبيتان مثلاً ، بل ركز كل مهارته في خلق الحالة النفسية التي تحتوى القارئ تماماً وتنقله على أجنحة الموسيقى إلى عالم سحري ينتمى إلى دنيا الأحلام والرؤى وأحياناً الكوابيس .

كان بو يعتقد أن للشعر مقدرة على تخلص روح الإنسان من برائن هذه الأرض والتخليق بها في عالم علوى من المجال النقي الخالص . فهذه هي الوظيفة الأخلاقية الوحيدة التي يمكن أن يقوم بها الشاعر . أما التركيز على الوعظ الأخلاقي فليس من مهمة الشاعر والفنان ، بل إن بو يربأ بالشاعر أن يصور تجارب الحياة اليومية للناس ، لان معنى هذا أنه لن يرتفع رر مستوى الواقع المحدود ، وسيظل أسيره وبذلك تتحول قصائده إلى

نسخ مكررة أو صور مشوهة للواقع نفسه . وبدلاً من أن يتشغل القراء منه - أى من الواقع المحدود - فإنه سيفرقهم فيه أكثر . لا يقصد بو بهذا أن الشعر عبارة عن هروب سلبى من قيود الحياة ، بل يرى فيه سمواً إيجابياً يستطيع أن يجعل من الإنسان كائناً أفضل . فالعاطفة التى نشعر بها فى أثناء قراءة القصيدة أسمى بمراحل من العاطفة التى تثيرها فىنا حياتنا المادية .

رفض بو الاهتمام بالمضمون الفلسفى فى حد ذاته لأن المنطق العقلى - فى نظره - كفىل بالقضاء على الرؤى اللانهائية التى تنتاب الشاعر . فوجد أن الشاعر قادر على احتواء الكون كله فى قصيدة قصيرة واحدة ، وهى ميزة لا يملكها المنطق العقلى الذى لا يخرج عن الحدود التقليدية للتحليل والتفسير وبلوغ النتائج المحدودة . يرى بو أيضاً أن القصيدة القصيرة أكثر قدرة على نقل الشحنة الشعورية فى أقصر مدة ممكنة ، وبذلك تكون أكثر عمقاً وأثراً فى نفس القارئ ، لأنها لن تستغرق مسافة زمنية ممتدة قد تجميع الأثر الحاد الناتج عن التكثيف الرمضى والوجدانى الذى تحتوى عليه القصيدة . وضح هذا الاتجاه الشعرى فى كل قصائد بو التى نقل عن الستين . ولكن عدداً ليس بالقليل منها لم يرتفع إلى هذا المستوى الجمالى الذى أكده بو فى نقده .

وعلى الرغم من عدم تركيز بو على مضمون محدد ، إلا أننا نجد أن اتجاهه الأدبى قد ارتبط بمضمون متميز سواء فى قصائده أو قصصه ، يتمثل هذا المضمون فى مأساة روح الإنسان التى فقدت القدرة على استشفاف رؤى الكون الأزل والأبدى بسبب قيود المادة التى تحد الإنسان من كل جانب فى حياته الأرضية . حتى مرحلة الطفولة التى يكون فيها الإنسان أقرب إلى روح الكون الذى جاء من غياهبه ، مرحلة عابرة وسريعة لا يدركها الطفل بسبب قصور ملكاته الوجدانية والروحية عن الاستيعاب . أى أن الإنسان حكم عليه بالضياغ فى هذه الأرض سواء كان طفلاً أو رجلاً . لذلك نحن روحه دائماً إلى الجمال المثالى الذى مازال يسعى إليه جاهداً ، وغالباً ما يرمز شخص الحبيبة الغائبة أو المفقودة أو الضائعة إلى هذا الجمال المجرد الذى يكاد يموت الإنسان تعطشاً إليه . وضحت هذه الشفافية الرمزية فى قصيدة « القصر المسكون » بينما نجد فى قصيدة « الغراب » بناءً درامياً وسردياً متكاملًا على الرغم من أنه لا يشير إلى أى شىء بالتحديد . وقد مدح بو عدم التحديد هذا فى قصائد تينسون ، لأن « بو » يرى فى الشعر تجسيداً لروح الكون ، وإذا كان من الصعب تحديد هذا الكون اللامتناهى فإنه من المستحيل تحديد جوهر الشعر الذى يرمز إلى الكون ولكنه لا يحدده . فالقصيدة عند « بو » عبارة عن تعويذة سحرية ، أو انطلاقة روحية تحرر الإنسان من كل القيود الأرضية كما نجد فى الفقرة الختامية من قصيدة « إلى ساكنة الجنة » :

« أصبحت كل أبهى سكرات حالم

بينما تحولت أحلام الليل

إلى حيث تشع عينك الرماديتان .

وحيث تومض خطوات قدميك

فى تلك الرقصات الأثيرية

بجوار تلك الجداول السردية »

## قصص الإغراب والرعب :

في مجال القصص تأثر بو بالرواية القوطية التي ازدهرت في القرن التاسع عشر كثورة مضادة للعقلانية التي سيطرت على القرن الثامن عشر. وهي الرواية المليئة بالأشباح والأصوات الصادرة من عوالم لا تنتمي إلى عالمنا بصلة ، والقصور المسكونة ، والقلاع المهجورة ، والنوافذ التي تومض بضوء لا نعرف مصدره . وهي رواية ترفض بطبيعة الأمر حدود المنطق العقلي التقليدي . وقد استخدم بو أدواتها لكي يحدث في القارئ أقوى مفعول يمكن أن يهز كيانه من الداخل ، وينطلق به من قيود الحياة اليومية المحدودة . لذلك نجد في رواياته كل دوافع الرعب والإثارة ممثلة في القصور الغامضة التي يلفها الظلام ، وتنطوي على أضواء غريبة داخلها ، وغرف ذات ألوان مبهرة ، ومقابر وأجساد مسجاة ، وصليل سلاسل وغير ذلك من إبهامات عالم ما فوق الطبيعة المادية . كان بو مؤمناً بأن الإنسان يكون أكثر صدقاً وصفاء ونقاء في حالة الخوف الذي يصل إلى حدود الرعب . ويمكن أن يكون الخوف من وسائل تطهير روح الإنسان من أدران الأرض . فلم يكتب قصص الرعب لأسباب ميلودرامية بحتة بهدف إثارة الفزع فقط . ففي قصته «الحفرة والبندول» يجسد لنا الآلام التي يقاسيها أحد ضحايا محاكم التفتيش في انتظار عذاب شيطاني سوف يمارس على جسده .

في قصة «الموعد» يتبع بو نفس أسلوب الرواية القوطية التي تستمد مادتها من أجواء العصور الوسطى سواء في الحكمة أو الجو . وهذه القصة - على النقيض من معظم قصص بو - تدور حول الحب كعاطفة طبيعية وسوية يمارس بين الجنسين . أما في قصصه الأخرى مثل «بيرينيس» و «موريللا» و «ليجيا» . فنقابل بطلات هن جمال غريب وسحر مرعب لا يمكن أن ينتمي إلى عالمنا هذا . ويتميز عقلمن بثقافة رفيعة وذكاء خارق وكلهن يمتز في سن مبكرة للغاية . أما أبطاله فأرستقراطيون ، أثرياء ، مثقفون انزاليون ، تطاردهم وصمة غامضة ، وتضعهم أعضابهم المحترقة على حاقة الجنون . وعلى الرغم من عدم انتابهم إلى عالمنا المادى بصلة ، فإنهم ليسوا بأشباح تقليدية ، ولكنهم أرواح تسعى جاهدة لكي تتجسد مرة أخرى وخاصة أن بعضهم دفن قبل موته ، والبعض الآخر يحاول العودة من وادى العدم كما نجد في قصة «قناع الموت الأحمر» و «سقوط منزل آشر» اللتين تمثلان هذا الاتجاه القصصي الفريد الذي أصر عليه بو .

لم تقتصر كتابات بو على الشعر أو النثر بل كتب ما أسماه النقاد بالشعر المنشور كما نجد في قصائد «السكون» و «الظل» و «اليانورا» على سبيل المثال . فقد استخدم بو إيقاعات نثرية موجودة في النطق العادى للكلمات ، مع تلوين درجة الصوت من الرقة إلى الخشونة والمكس . ثم أدمج الإيقاع مع درجات الصوت في توليفة رمزية تمنح القصيدة شخصيتها المميزة . بذلك تناقض بعض قصائده تناقضاً مباشراً مع اللغة المسرحية ذات الجرس والإيقاع الفخم التي وجدناها في قصة «قناع الموت الأحمر» و «سقوط منزل آشر» على سبيل المثال . وهذا يعنى أن بو كان شاعراً عندما كتب القصة ، وقصصياً عندما ألف القصيدة . ومن السهل تتبع الصور الشعرية والإيقاعات المتميزة في قصصه ، واقتفاء أثر السرد الروائي في قصائده . ويبدو أنه كان ينظر إلى إنتاجه الأدبي كوحدة متكاملة تستغل إمكانيات الشعر أو النثر طالما أن رؤيا الكاتب في حاجة إلى إحداها أو إلى كليهما .

هذه الرؤيا تتحلل في قصص مثل «دن أموتيلادو» و«قصة من صميم الفؤاد» و«القط الأسود» التي ينهض مضمونها على جرائم القتل في شكل فني قوى ومتدفق ولاهث ، ويدل على قدرة بو على التوغل في أعماق الطبيعة الإنسانية عندما يتقمصها الشذوذ والإغراب . ومصدر الرعب عنده ينبع من قابلية العقل البشرى للوقوع في برائن الإجرام والوصول بها إلى أقصى درجات العنف والقسوة والوحشية . ويعتقد بو أن القوة اللاعقلانية غالباً ما تؤدي إلى إلغاء الحدود في النفس البشرية بين الإنسان والوحش الكامن داخله . ولعل الإغراب الكامن في هذه القصص يرجع إلى أن بو يقوم بتجديد كل عناصر الشر داخل الإنسان ووضعها تحت أضواء حادة وبراقة . ولذلك ما زالت قصصه تنتمي إلى عالمنا هذا ، وتملك من قوة الإقناع الفني والمنطقي ما تفتقده أعماله الغارقة في شطحات الخيال اللامعقول كما نجد في «ليجيا» برغم أن بو يعتبرها أفضل أعماله الأدبية على الإطلاق . أما قصصه التي أطلق عليها عنوان «قصص المنطق المحكم» فقد استعرض فيها قدرته على التحليل والتركيب والبناء ، مما كان له أثر كبير على الشكل الفني للرواية الأمريكية فيما بعد . وتقدم لنا قصة «البقة الذهبية» خير دليل على هذا المنهج الروائي الذي يدور حول البحث عن كثر اعتماداً على الاستقراء والاستنباط والتسلسل المنطقي للأحداث والمواقف .

تشتمل هذه المجموعة أيضاً على قصص بوليسية تصور لنا المآزق التي يقع فيها بطلها المخبر الفرنسي الهاوى دويان مثل قصة «جرائم في شارع المشرحة» و«سر ماري روجيه» و«الخطاب المسروق» . وكان بو رائداً في مجال القصة البوليسية بحيث تأثر به كل من كتب هذا النوع من بعده . بل إن كثيرين من الروائيين البوليسيين كتبوا قصصهم على نفس نسق بو تماماً . وما زال شامخاً عليهم حتى الآن لأنه لم يكن معنى فقط باكتشاف مرتكب الجريمة ، بل إهتم أيضاً بالخطوات التحليلية والمنطقية التي أدت إلى مثل هذا الاكتشاف . فهو يرى أن كل مجرم يحكمه منطق خاص به ، ونابع من ظروفه وبيئته وسنه وتفكيره ، وعلى المخبر الفرنسي السري أن يتمكن من تحليل هذا المنطق والدافع وراء الجريمة . بدون هذا التحليل المنطقي يبدو اكتشاف المجرم في نهاية القصة مصطنعاً ومفتعلاً ودخيلاً على بنائها المحكم .

لم يقتصر بو على كتابة الرواية البوليسية بل كتب أيضاً القصص التي تمزج روح الدعابة والتهكم بالخيال والأحلام ، لكنه لم يكن موفقاً تماماً في هذا النوع . ومع ذلك نجحت قصصه شبه الكوميديّة مثل «المغامرة التي لا مثيل لها لهانزفال» و«وقائع قضية السيد فالديمار» لأن معرفته بالعلوم الحديثة والمعاصرة ساعدته على بناء قصته على منهج علمي سليم . لذلك يعتبره النقاد رائداً أيضاً في مجال الرواية العلمية التي تعتمد في مضمونها على العلوم التجريبية الحديثة ، وخاصة أن بو استطاع الجمع بين الخيال والعلم وروح الدعابة والتهكم في وحدة فنية لافتعال فيها . كانت روح التهكم عنده من الحدة بحيث تهكم من نفسه ومن قصصه المرعبة في مقالة بعنوان «كيف تكتب قصة من الغابة السوداء» والتي سخر فيها أشد السخرية من المغالاة في الرعب بهدف اللعب على أعصاب القراء . وهذا يؤكد نظريته الموضوعية النقدية حتى إلى أعماله هو شخصياً . فقد اعترف صراحة أن الرواج التجاري لقصصه كان يقتضى منه الإغراق في مثل هذا النوع من الإثارة . أكد النقاد المتحمسون لبو أن إنجازه الحقيقي يكمن في أعماله التي كان يترك فيها العنان لعقله الباطن لكي تقوم

موهبة العفوية التلقائية بواجبها خير قيام . بناء على هذا المنهج النفسى فى النقد توصلوا إلى تفسيرات وتحليلات لم تكن تخطر على بال بواطلاً . لكن ما زالت هذه القضية لم تحسم حتى الآن ولم نعرف هل كتب بواعماله من وحى خياله المحض الذى لا يخضع لأى منطق عقلى تقليدى . أو أنه كان مدركاً تماماً لأسرار صنعته الأدبية كما أكد هو مراراً . ومع ذلك فالواقع الفنى لأعماله يوضح أنه استغل كل حيل الخيال والأعيب المنطق وأحكام العقل فى وقت واحد . ويوجد الدليل على هذا فى مهارته الحرفية الفنية وبصيرته النافذة إلى كل أغوار النفس البشرية المظلمة .

### إنجازاته النقدية :

تزيد كتابات بوا النقدية فى حجمها عن شعره وقصصه . ولكن معظمها ينصب على عرض الكتب والأعمال الجديدة وهو العرض الذى لم يلتزم تماماً بالحياد الموضوعى بل تأثر بالعلاقات الشخصية المؤثرة فى كل الأوساط الصحفية التى اشتغل بوا فيها . ومع ذلك لا تخلو كتاباته هذه من تقديم الكتاب الجدد بكثير من الإنصاف والتشجيع الموضوعى . أما إنجازاته النقدية الحقيقية فتكمن فى نظراته ونظرياته التى كان لها أثر كبير على مدرسة النقد الحديث التى سادت القرن العشرين . فقد شن هجوماً عنيفاً على العنصر التعليمى فى الأدب وأسماه بالهرطقة الأدبية . ولم يعبأ بسيطرة هذا العنصر على أدب من سبقوه أو عاصروه . فالأغلبية ليست دائماً على صواب وخاصة فى مجال الأدب والفن . وقد تأثر بوا فى نظريته النقدية بالشاعر الإنجليزى الرومانسى كولريدج . فالشعر فى نظره هو الإبداع الجمالى من خلال لغة الإيقاع ، أما الحقيقة فترتبط بالعقل والمنطق الصارم . ويعنى بالحقيقة العنصر التعليمى . والعلم التجريبي ، والمنطق العقلانى . وهذه كلها مجرد مواد خام لا بد وأن تخضع للتشكيل الجمالى إذا ما اتخذ منها أى عمل أدبى مضمونه ، بل إنها عبارة عن عناصر عارضة لا تشكل الجسم الحقيقى للشعر .

والوحدة العضوية فى الشعر تقتضى - عند بوا - أن تكون القصيدة قصيرة حتى يستطيع القارئ أن يمتص الشحنة الشعورية فى جلسة واحدة . أما إذا قرأها متقطعة فهذا يعنى تقطيع أوصالها وأعضائها الحية وبذلك يعجز عن تذوق أثرها الكلى . عبر عن هذه الحقيقة النقدية فى مقالته « المبدأ الشعرى » و « فلسفة التأليف الأدبى » اللتين حلل فىهما المنهج الإبداعى الذى اتبعه فى كتابة قصيدته « الغراب » وكان محابداً تماماً فى تحليله بحيث لم يحاول الدفاع عن شعره وتقريظه ، وأثبت نظريته فى العلاقة العضوية بين قصر القصيدة وبين كثافة شحنتها وحدة الإحساس الذى تبثه فى القارئ . يؤكد أيضاً أن هذا هو السبب فى كتابته للقصة القصيرة وإيمانه بأنها أقوى أثراً ومفعولاً من الرواية الطويلة التى يتوه القارئ فى منحنيات كثيرة . وقد يفقد الاهتمام بها فى نهاية الأمر . وفى عرضه لكتاب هو ثورن « قصص قصت مرتين » يوضح المواصفات المفروضة فى القصة القصيرة بمفهومها الحديث فيقول :

« فى الشكل العام للعمل الأدبى يجب ألا توجد هناك كلمة واحدة ليس لها علاقة مباشرة أو غير مباشرة بالبناء الذى قرر الأديب أن يقيمه لعمله » .

تلك هي إحدى بدييات النقد الحديث الذي يعد بو من رواده الأوائل . لذلك فإن أثره على الأدب العالمي الحديث عميق وعريض لدرجة أن نظريته الجمالية ومهارته الحرفية الواعية أثرتا على زعماء مدرسة الفن للفن وخاصة في فرنسا بعد أن قام بودلير بترجمة بو عام ١٨٥٢ . فقد كانت كراهية بو للعنصر التعليمي ، وتأكيده على لغة التلميح والإشارة البعيدة عن التحديد ، ومهارته في الموسيقى اللفظية ، ومزجه بين الانطباعات الحسية ، كل هذا أثر على أشعار فيرلين ومالارميه وأعضاء المدرسة الرمزية بصفة عامة . كما تأثر ديستيوفسكى أيضاً بالواقعية الخيالية التي عرف بها بو وقام بترجمة «القط الأسود» و «قصة من صميم الفؤاد» في المجلة الدورية التي كان يصدرها . ولعل تأثير بو على الأدب الأمريكي جاء بعد أن اكتشفه الأوربيون . أما قصصه العلمية فقد أثرت إلى حد كبير على روايات هـ . ج . ويلز وجيل فيرن ، بينما تركت قصصه البوليسية بصماتها على روايات آرثر كونان دويل وشكل الاثنان أعلى قمة بلغها هذا النوع من هذا القصص . أما في قصص الرعب فقد تتلمذ على يديه فيتز جيمس أوبراين وهـ . ب . لافكرافت في بداية الأمر ثم تأثر به كل من حاول التأليف في هذا المجال ، وخاصة في العصر الحديث بعد رسوخ علم النفس ومحاولة الروائيين تحليل أوجه الإغراب والشذوذ التي تنتاب العقل الإنساني وما سمي بعد ذلك بالعقل الباطن أو اللاواعي .

بالنسبة لموقفه النقدي من عصره ، كان الآخرون يمشون لهدهده وصرامته ولكن لم يفكروا أبداً في اتباع منهجه واستيعابه لدرجة أن إيمرسون رفضه لأنه «رجل الألاعيب اللفظية الجوفاء» . أما لويل فقد اعتبر ثلاثة أحاسن إنتاجه عبقرية محضة لكن الخمسين المتبقين فكانا كلاماً فارغاً . ولعلها إحدى سخریات بو أن يكون الأديب الوحيد الذي حضر تدشين نصبه التذكارى في بالتييمور عام ١٨٧٧ هو الشاعر وولت ويتان الذي تتعارض نظريته وممارسته للأدب تماماً مع بو . ولعل روعة الفن الأدبي تبدو في قدرته على جمع الأضداد حتى بعد وفاة أحدهما .

\* \* \*

كاثرين آن بورتير من أعلام الرواية القصيرة والقصة القصيرة في الأدب الأمريكي المعاصر . فهي تتمتع بحس أدبي رفيع وخاصة فيما يتصل بالشكل الفني . لم تسع في أى عمل من أعمالها إلى استجداء الشهرة أو الشعبية ، بل حرصت دائما على احترام فنها . لذلك فالمعنى في قصصها غير مباشر وغير محدد بطريقة تقريرية ، مما أدى إلى تحديد حجم جمهورها من القراء والمتذوقين . فهم غالبا من الصفوة التي تجد متعة فائقة في اقتناص الدلالات الكامنة وراء المواقف والشخصيات والرموز . وقد تميز أسلوب كاثرين آن بورتير بالحساسية الشعرية التي تلمح ولا تصرح ، ترمز ولا تقرر . كذلك نجحت في توظيف الرقة الأنثوية في إضفاء غلالة من الشفافية واللماحة على تطور الأحداث حتى تصل بها إلى لحظة التنوير . وإذا كانت ذات وعى اجتماعى عميق ، فإنها لم تركز على الخلفية الاجتماعية بقدر ما جسدت العلاقة المتنافرة بين الفرد والمجتمع وكيف يؤثر كل منهما في الآخر سواء أراد أم لم يرد . وقد أوضحت أن وظيفة الأدب تتمثل في قيامه بعملية تقطير للحياة بحيث يصفها من كل الرواسب والشوائب التي تعكر صفوها وتعم الرؤية أمام الإنسان الذي يجد نفسه وهو يبتعد عنها تدريجيا بسبب سوء الإدراك المتزايد . فالأدب الناضج هو المنظار الصادق الذي يرى منه الإنسان جوهر الحياة على حقيقته ، أما المظاهر الاجتماعية المؤقتة فلا يهتم بتسجيلها كثيرا لأن مهمته تتمثل في التكتيف والبؤرة وليس في التسجيل والتفسير .

ولدت كاثرين آن بورتير في مدينة إنديان كريك بولاية تكساس ، وتلقت تعليمها في مدارس الراهبات . بدأت حياتها العملية بالقاء المحاضرات في مختلف الجامعات الأمريكية عن الأدب وفنون الكتابة المختلفة وقد ساعدها في ذلك الخلفية الثقافية العريضة التي حصلت عليها نتيجة لاطلاعها الواسع في مختلف الآداب . اتصلت أيضا بالحضارة الأوروبية وعاشت في أوروبا فترة مكنتها من إثراء ثقافتها وحسها الأدبي ولكنها ظلت

مرتبطة وجدانيا بالجنوب الذى ولدت ونشأت فيه . كانت من رعييل الأدياء الذى آل على نفسه بلورة حياة أهالى الجنوب فى أعمال أدبية ناضجة ، فساهمت بنصيب وافر فى إحياء الذوق الأدبى فى تلك المنطقة التى اتهمت بجحها للتفرقة العنصرية وامتهان كرامة الإنسان . من أشهر مجموعاتها القصصية « انتعاش يهوذا » ١٩٣٠ ، و« نبيذ الظهيرة » ١٩٣٧ ، و« فرس شاحب ، فارس شاحب » ١٩٣٩ . وهذه المجموعات تحتوى على رواياتها القصيرة الشهيرة : « وفاة قديمة » ، و« نبيذ الظهيرة » و« فرس شاحب ، فارس شاحب » . وفى عام ١٩٤٤ أصدرت مجموعتها التالية بعنوان « البرج المائل وقصص أخرى » . لم تكتب أية رواية حتى عام ١٩٦٢ عندما أصدرت روايتها الأخيرة « سفينة الحمقى » .

وكما أثبتت جدارتها فى الخلق الفنى ، أبرزت براعتها أيضا فى النقد الأدبى عندما كتبت مقدمة لمجموعة قصصية لأدياء من أمريكا الجنوبية بعنوان « مهرجان نوفمبر » ١٩٤٢ . وفى عام ١٩٥٢ أصدرت كتابها « الأيام الخوالى » الذى جمعت فيه مقالاتها فى الحياة والفن والأدب ، والتي كتبها على مدى ثلاثين عاما . فى هذه المقالات برزت نظرتها المحددة إلى الحياة ومعاييرها الناضجة فى الفن والأدب ، وهى المعايير التى استفادت بها فى بلورة أعمالها ومنحتها الشخصية المميزة لها ، والتي تتفق فى معظمها مع مبادئ النقد الحديث . خاضت أيضا مجال الترجمة عندما ترجمت مجموعة قصص من الإسبانية ، وأضافت إليها لمساتها الأسلوبية المميزة . وقد وصفت أسلوبها بالثورية التى لا تجارى ، والتوتر الذى يضح بالحياة ، والتميز الذى لا يخطئه أحد . يعتبرها النقاد من أنصح الذين مارسوا كتابة الرواية بمفهومها العلمى الحديث وخاصة فى مجال الرواية القصيرة وتكثيفها ، وتستخدم فى الوقت نفسه قدرة الرواية على التحليل والتركيب ، كما نرى فى رواية « نبيذ الظهيرة » التى تبدو بسيطة فى ظاهرها ، ولكنها مع القراءة المتأنية تتكشف أعماقها ودلالاتها .

تدور أحداث « نبيذ الظهيرة » فى مزرعة لإنتاج الألبان فى تكساس ، يديرها رجل يدعى تومسون غير مقتنع بعمله لاعتقاده أنه من اختصاص النساء ، أما زوجته ابلى فهى غليظة بصفة مستمرة . وبفضل مجهود هيلتون الأجير الجديد الصامت ذى الأطوار الغريبة ، فإن المزرعة تعود إلى معدل إنتاجها الطبيعى . وبعد تسع سنوات من الاستقرار والسلام يصل رجل لا يعرف سوى الالتواء والخذاع ويدعى هومرت هاتش ويدرك تومسون حقيقة شخصيته فلا يثق به إطلاقا . يتهم هاتش هيلتون بأنه مجنون هرب من مستشفى الأمراض العقلية ، ويحاول طعن هيلتون بالسكين . وعلى الرغم من عدم وجود أية علامات للطنن أو الجرح فى جسم هيلتون ، فإن المحكمة تحكم ببراءة تومسون من قتل هاتش . لكن الإحساس بالذنب لا يتركه ويطارده فى اليقظة والنامم إلى أن يؤدى به إلى الانتحار تخلصا من هذا الجحيم الأرضى .

تبدو خصائص أسلوب كاترين آن بورتر فى السرد السلس الشفاف للأحداث مع لمسات تهكمية من تلاعب الأقدار بمصير البشر . لا تلجأ إلى التحليل المسهب ، بل تستخدم الألفاظ والجمل المركزة القصيرة التى من شأنها تقديم أكبر شحنة من المعنى والدلالة وخاصة فيما يتصل بالدوافع السيكولوجية الدقيقة . وبالتالي فهى تجبر القارئ على القيام بدور أكثر إيجابية من دور الملتقى السلبي ، فعليه أن يصل إلى المعنى العام للقصة عن طريق إعمال فكره وتمحيصه لأنه لن يجده جاهزا أمام عينيه . ولعل المساعدة الوحيدة التى تقدمها له المؤلفة تتمثل فى رسمها الحى



والمدهش للشخصيات ، وتجسيدها لكل مستويات الصراع الدرامي . ولا شك أن هذا المستوى المادى الظاهرى للشخصيات والمواقف يتناقض مع المستوى الروحى الذى يبدو أكثر عمقاً ، والذى لا تصرح به المؤلفة بل تلمح إليه من بعيد ، وعلى القارئ أن يجهد نفسه قليلاً لكى يلتقطه .

لا نستطيع أن نفصل بين المضمون الفكرى وبين استيعابها حياة الجنوب الأمريكى حيث الإحساس الثقيل بالذنب من جراء رواسب نظام الرق ، والهروب إلى الماضى بحثاً وراء مثل لم تتحقق ، والارتباط بحياة زراعية بدائية ، والصراع مع الشمال فى حرب أهلية . هذه هى تركة الجنوب المثقلة التى انعكست على كل أعمال أدباء الجنوب . وإذا كانت كاثرين آن بورتر تشارك وليام فوكنر فى هذه الخطوط الفكرية العريضة ، إلا أنها لا تشاركه أسلوبه الرومانسى الحزين . فقد تميز أسلوبها بالانضباط والدقة فى اختيار الألفاظ والمعانى وانعكس هذا بالتالى على شطحات الجنوب وأحزانه بحيث وضعتها فى القالب الفنى الذى يتفادى الرومانسية الساذجة المسرفة فى العاطفة . وكان التساؤل الذى تطرحه دائماً فى أعمالها : هل يمكن أن يصلح هذا الماضى ذو الرواسب والعقد لكى يكون نقطة انطلاق للمستقبل؟ وبالطبع لم تقدم الإجابة المباشرة الساذجة له بل تركت لكل قارئ أن يخرج بالنتيجة التى تراهى له . وإذا كان فوكنر قد اعتبر الكسل والخمول والضياع واليأس والخطيئة من بقايا عصر البطولة الضائعة فى الجنوب فإن كاثرين آن بورتر تنظر إلى هذه الصفات على أنها عقبات حقيقية فى سبيل إقامة الكيان الروحى للإنسان فى العصر الحاضر .

هناك شخصية رئيسية تعتمد عليها معظم قصصها . هذه الشخصية هى ميراندا التى تشكل علاقتها الحساسة مع عائلتها الأرسقراطية الجنوبية حجر الزاوية الذى تنهض عليه نظرة كاثرين آن بورتر وفهمها الشامل للجنوب . فى القصص الست الأولى فى مجموعة « البرج المائل » تبدو ميراندا مجرد طفلة تتشرب حياة الجنوب عام ١٩٠٣ . قد تبدو هذه القصص مجرد سلسلة حوادث فى الظاهر ، ولكنها مبنية بحرص ووعى شديدين لكى تصل إلى خاتمة يستوعب فيها القارئ المعنى العام لها دون الاعتماد على الحكمة التقليدية ، فزى علاقة ميراندا بجدها التى مازالت تعيش فى أصداء الأيام الخوالى حين انقسم البشر إلى سادة بيض وعبيد سود فهى تزنى إلى الماضى الذى تحبه تماماً مثل خادماتها الزنجية وذلك على الرغم من أن أيامه كانت زاخرة بالمرارة لكليها . تبدأ ميراندا فى استقلالها الفكرى والعاطفى عندما تذهب لتشاهد عرضاً بالسيرك ، حيث ترى الحياة على حقيقتها خالية من كل الأوهام والرواسب . وترتسم فى مخيلتها وجوه المهرجين الملطخة وكأنها جماجم موتى ، بينما يبدو العرض كله ممثلاً للحياة بكل زيفها وخداعها . تتأكد هذه التجربة النفسية فى وجدان ميراندا عندما يقوم أخوها بسلخ أرنب ميت ويربها الأرناب الصغيرة داخله وكانت على وشك الخروج إلى الحياة . وتنمو شخصية ميراندا بعد أن شحنت برفض هذا النوع من الحياة . لم يكن الماضى بالنسبة لها واحة أحلام وأوهام تلجأ إليها من حين لآخر هرباً من وطأة الحاضر ، لسبب بسيط وهو أنها لم تعيش هذا الماضى مثل الأجيال القديمة المحيطة بها . ولذلك كانت قضيتها الأولى والأخيرة تتمثل فى كيفية تحقيق وجودها فى الحاضر . وهى قضية ليست سهلة بحكم أنها مجرد فرد واحد له طاقاته المحدودة وإمكاناته القليلة التى ربما لا تساعد فى بلوغ مثل هذا الهدف الحيوى والمصرى .

في قصة « وفاة قديمة » نرى ميراندا في الثامنة عشرة من عمرها . وقد تزوجت - ليس اقتناعا بالزواج - ولكن كمهرب من حياة أسرتها الكئيبة . وعندما تعود إلى بيتها تقول لنفسها « إنني الوحيدة التي ليس لها مكان تستطيع العيش فيه . أين جيلي ؟ أين عائلتي ؟ وأين زمني الذي لم أجده بعد ؟ » وينتهي بها الأمر إلى رفض كل الروابط التي تشدها إلى عائلتها وزوجها . فقد تحتم عليها أن تقوم باكتشافاتها بنفسها لكي تعثر على المعنى الحقيقي لحياتها . عندئذ ينغلق عقلها تماما - ليس بالنسبة للماضي - ولكن في وجه الأوهام والأساطير المرتبطة به .

في قصة « فرس شاحب ، فارس شاحب » تبدو ميراندا أكبر سنا وقد حطمها ماضيها إلى حد ما بحيث فقدت القدرة على الحب . وأصبح تاريخ حياتها بصور إنسانا هزمته القوانين والتقاليد والعادات التي بدأ حياته برفضها . من هنا كان الجانب المأسوي الملازم لشخصيات كاثرين آن بورتر . فهي تحدد هدفها الفني في كتابها « الأيام الخوالي » بأنها تحاول اكتشاف وفهم الدوافع والأحاسيس الإنسانية لكي تساعدها على تقطير وبلورة العلاقات والخبرات والتجارب التي يستطيع عقلها أن يستوعبها . لذلك تقول : « لقد اندمجت بكل حماس وسط هؤلاء الأفراد الذين يعيشون في هذه البقاع الشاسعة التي هاجروا إليها . هؤلاء الذين يتحدثون الأقدار ويخوضون الحروب وبينون الحياة من أجل المستقبل » .

وعلى الرغم من حدة وعيها بالتطور الاجتماعي إلا أنها لم تركز عليه بقدر تسليط كل الأضواء على كفاح الإنسان الفرد . لم تكن حركة المجتمع سوى الإطار الخارجي المحيط بكفاح الفرد، وبالتالي ابتعدت عن الواقعية الفوتوغرافية لاعتمادها على الدلالات الرمزية الموجودة في مواقفها الدرامية والتي تنكشف بصفة خاصة في لحظات التنوير . من هنا كانت الخصائص الفنية والفكرية التي تميزت بها قصص وروايات كاثرين آن بورتر ومنحتها شخصيتها المميزة .

أصبح من عادة الكتاب الذين يقدمون عرضاً لرواية جديدة في الصحف والمجلات ، أن ينهالوا عليها بالمدح والثناء مها بلغت هذه الرواية حدًا كبيراً من التفاهة والسطحية ؛ لأن المسألة - في هذه الحالة - تدخل في باب الدعاية التجارية أكثر من باب التحليل الموضوعي . وكان نتيجة هذا أن أعرض المثقفون الحقيقيون عن قراءة الروايات التي تعرض في الصحف عند نشرها على أساس أن المسألة هي زيف في زيف ، ولا يصح أن يقعوا ضحايا هذا الاتجاه السطحي ولكن هذا بدوره جنى على الروايات الجيدة التي تتعرض لها الصحف والمجلات بالتقديم فانصرف عنها النقاد والدارسون . من هذه الروايات رواية « سلطان الحب » لجيمس جولد كوزينز التي ماتت في مهدها بسبب مقالة دوايت ماكدونالد التي نشرت في مجلة كومنتري ، وكذلك رواية « سفينة الحمقى » لكاثارين آن بورتر التي لم يذكرها أحد بانتهاء السنة التي نشرت فيها .

لكن هناك بعض الروايات التي استطاعت اجتياز هذه المحنة مثل رواية « سيد الذباب » لوليام جولدنج ورواية « حديقة الغزال » لنورمان ميلر . فقد اعترفت بها الطبقة المثقفة ولكن بعد طول إهمال . فيبدو أن انتزاع الاعتراف بالمكانة يحتاج إلى وقت غير قصير . فاستتباب العدالة في ميدان الأدب يسرى ببطء مخيف قد يموت معه أمل الروائي في عودة الاهتمام بروايته المخنى عليها . ولعل هذا المعيار ينطبق على رواية الروائي الزنجي الأمريكي جيمس بولدوين التي منحها عنوان « ذلك البلد الآخر » فقد عانت من الإهمال أحياناً ومن التحقير أحياناً أخرى بحيث أصبحت وصمة للمثقف أن يطلع عليها أو يتصفحها أو حتى يتكلم عنها .

لست أحاول بهذه الدراسة أن أورد الاعتبار إلى بولدوين عن طريق إثارة الشفقة عليه . فهو وإن كان ضحية الأحكام النقدية العشوائية ، إلا أنه ليس من الضحايا التي تثير العطف والشفقة وهذا يرجع إلى أن روايته اللتين كتبها في بداية حياته الأدبية : « اذهب وأخبر الجميع من فوق الجبل » ، « وغرفة جايوفاني » قد حصلتا على

قدر من المديح والثناء يزيد كثيرا عن قيمتها الحقيقية وخاصة روايته الثانية. لذلك يعتبر بعض النقاد أن الإهمال الذي قوبلت به رواية «ذلك البلد الآخر» كان على سبيل استناب العدالة الأدبية التي استعادت من بولدوين جزءا من المديح الذي حصل عليه أكثر مما يستحق. وأيضا فإن هذه الرواية كانت أكبر الروايات الأمريكية الجديدة في نسبة توزيعها ولذلك لم يتأثر بولدوين كثيرا بهجوم النقاد أو إهمالهم كذلك فإن بولدوين ليس ضحية تستحق الشفقة لأن روايته ليست فوق مستوى النقد. ففيها من العيوب والثغرات ما يمكن أن يهدم أية رواية أخرى من أساسها، إذا عاجلت مضمونا أقل في الإثارة من المضمون الذي عاجلته رواية بولدوين.

### الطهاس على الجانب الآخر:

لا يعنى هذا الكلام أن رواية «ذلك البلد الآخر» لم تثر حماس أى ناقد بالمرة. وهذا يدل على أن نظرة النقاد إليها لم تكن عدائية بدون سبب موضوعي. فنحن لا ننسى المقالات المتحمسة التي عاجلت الرواية مثل مقالة جرانفيل هيك في مجلة «سترداي ريفيو». فإذا كان بعض النقاد قد وجد أخطاء في الحكمة أو البناء، في الحوار أو الشخصيات، في هذا الانكباب المبالغ فيه والذي يصف المواقف الجنسية بكل تفاصيلها التي تخرجها من مجال الأدب الرفيع إلى ميدان الأدب البورنوجرافى، فهذا لا يمنع أن هؤلاء النقاد أنفسهم لم ينكروا وجود القوة الدافعة التي تنطوى عليها الرواية. حتى النقاد الذين أهالوا التراب على الرواية عبروا بصفة عامة عن إعجابهم البالغ بمواهب بولدوين الروائية وأنه يحتل مكان الصدارة بين روائى أمريكا المعاصرين؛ وأيضا عبروا عن أملهم في أن يقدم بولدوين روايات أكثر نضجا في المستقبل.

وجيمس بولدوين من الروائيين المعاصرين الذين لا يكفون عن تشريح النفس البشرية والتوغل داخل أحراشها حتى ولو لم يعجب هذا جمهور القراء الذى تعود على التسلية السريعة. فهو يتخذ من الرواية أداة حاسمة لمواجهة الواقع بكل جهامته ومرارته. فالجنس والموت والشذوذ والتفرقة العنصرية والفقر والجريمة والبؤس، كلها نغمت رئيسية تتردد بين جنبات رواياته. وهو لا يتحجل من معالجة أى مضمون طالما أن هدفه هو اكتشاف الإنسان بكل صراعاته ومتناقضاته. فالجنجلى - في نظره - هو نوع من خيانة الأمانة الأدبية التي يحملها كل روائى صادق مع نفسه ومع الآخرين. فالفن الروائى الجميل كفيل بتغيير القبح الحياتى إلى كيان متناغم ومتناسق.

لكن الناقد إيزابيث هاردويك تصر على اتهامها بولدوين بالبورنوجرافية وخاصة عندما يعالج المواقف الجنسية الصريحة التي تقرب كثيرا من الأدب المكشوف. بل إن الناقد ستانلى إدجار هيان يؤكد أن انكباب بولدوين على وصف الجنس المكشوف لا يهدف إلى تشريح النفس البشرية ولكنه يرمى أساسا إلى الرواج التجارى. وهذا ينطبق بصفة خاصة على روايته الأخيرة «ذلك البلد الآخر». ونفس التهمة يوجهها إليه الناقد بول جودمان الذى يقول: إن حياة الجنس في المدينة المعاصرة هي الموضوع المفضل لدى جمهور قراء التسلية ولذلك يحرص بولدوين على تقديم هذه المشهيات لكى يجلب المزيد من الزبائن. ولكننا نعتقد أن هؤلاء النقاد قد انصبت كراهيتهم على الرواية ليس للأسباب التي ذكروها، وإنما لنظرة بولدوين القائمة والقاسية التي

لا تحاول أن تخفف من أعباء الحياة بل تركز العدسة على البشاعة والجهامة والصرامة التي تنطوى عليها الحياة الحديثة . وكان جرانفيل هيكس صادقا عندما وصف الرواية بأنها «عمل من أعمال العنف» وهذا العنف يقع على عاتق القارئ المسكين في المقام الأول .

### ذلك البلد الآخر :

لعل رواية « ذلك البلد الآخر » تجمع كل خصائص الفن الروائي عند جيمس بولدوين . ولذلك فالتعرض لها بالتحليل والتقييم يلقى الأضواء على معالجته لكل من الشكل والمضمون . في هذه الرواية تستغرق الأحداث والواقف سنة حاسمة وفاصلة من حياة الشخصيات التي تقطن عالما من تلك العوالم الغامضة التي تعيش تحت سطح الأرض حيث العلاقات الاجتماعية والجنسية من نوع مختلف يتميز بالنشابك والتعدد والتعقيد والشذوذ . من هذه الشخصيات الخمس اثنان من الزوج : رافوس سكوت عازف الجاز الذي كان مشهورا في يوم من الأيام . وأخته الصغرى إيذا المغنية ذات الصوت القوى الحزين . أما الشخصيات الثلاث الباقية فهي فيفالدو مور الصديق الحميم لرافوس ، وهو شاب غير متزوج ويمارس الكتابة والتأليف ولكنه لم يحظ برضى أى ناشر حتى الآن . وكاس سلينسكى المرأة التي تشاهد حياتها الزوجية وهي تنهار بين يديها في حين لا تستطيع أن تفعل شيئا . ثم الشخصية الخامسة والأخيرة : إريك جونز الممثل المسرحي الذي جاء من الجنوب ويعانى من الشذوذ الجنسى .

اصطلح النقاد على أن شخصية رافوس سكوت من أنضج الشخصيات التي ابتدعها بولدوين من حيث التأثير على القارئ والبقاء في ذاكرته لمدة طويلة . فقد وقع في حب فتاة بيضاء من الجنوب تدعى ليونا . وكانت العلاقة مسرقة في العاطفية والمأسوية لدرجة أنها انتهت بانتحار رافوس وبإصابة ليونا بالجنون ، وبعد موت رافوس وقعت أخته إيذا في حب فيفالدو . وقد عاشا معاً حياة عاصفة تقرب في وحشيتها من حياة رافوس وليونا . لكننا نكتشف أن إيذا لم تكن مخلصه لفيفالدو الذى تخونه مع منتج تليفزيونى كان قد وعد بتقديمها على الشاشة الصغيرة والاستمرار في دفعها على طريق الشهرة والمجد . وعلى الرغم من أن فيفالدو لم يكن مصابا بالشذوذ الجنسى ، إلا أنه على سبيل الانتقام السلبى اضطر إلى ممارسته مع إريك جونز . ومن خلال هذه الممارسة أيضا نعلم أنه في فترة سابقة مارس رافوس نفس الشذوذ مع إريك برغم أنه لم يكن مصابا به أيضا بينما نجد إريك يتخطى حدود عالمه الشاذ ويدخل في علاقة طبيعية مع الزوجة الفاضلة كاس سلينسكى التي ستمت من زوجها النافه الذى لم تحتمل حياتها معه منذ أن ألفت رواية تافهة مثله لكنها حظت بنجاح شعبي كبير ، تسبب في إصابته بالغرور الذى لا يحتمل

يريد بولدوين أن يخرج من كل هذا بأن التقسيمات البشرية التي تحيل الناس إلى أبيض وأسود لا يمكن أن تقف أمام الرغبات الطبيعية والشاذة على حد سواء . فالطبيعة البشرية تأبى هذه التصنيفات المتعسفة التي يضعها البشر تحقيقا لأرهم الخفية وعقدتهم النفسية . وهذه النظرة الإنسانية الشاملة هي التي جنبت رواية « ذلك البلد الآخر » أن تقع في حظور الأدب الجنسى المكشوف ، فيصير بولدوين على أن الرواية الجادة هي التي تواجه

الواقع الإنساني بكل صراعاته دون خجل أو عقد أو رواسب . حتى الأخلاق الاجتماعية التي تعارف عليها البشر لا ترتبط بالتقسيمات العنصرية التي آمنوا بها بفعل رواسب سابقة لا تمت إلى جوهر الإنسانية بصلة . فليس البيض أفضل من السود أو العكس . كلهم بشر يخضعون لنفس الرغبات والآمال والآلام والمعاناة . وحتى ممارسة الحب تظهر أن الحدود المعروفة التي تقسم البشر إلى ذكور وإناث قد يصيبها الاهتزاز بسبب الضغوط الاجتماعية والنفسية التي قد تهبط كاهل الفرد فينحرف عن الطريق السوي للرجبة الطبيعية . ولا شك فإن سلوك الفرد يختلف عن سلوك الآخرين اختلاف بصمات الأصابع . فالنسيية هي التي تحكم نظرة الفرد إلى المجتمع وليست القوالب الفكرية التي سبق صبا . لذلك تتحتم المحافظة على الحب كقيمة نقية في حياتنا ، لأنه بالتالي قادر على الحفاظ على المجتمع ككيان صحي للإنسان الجديد .

### النظرة الليبرالية التقليدية :

قد يقول قائل : إن هذا الخط الفكرى الذى يبلوره جيمس بولدوين ليس بجديد على التراث العالمى للرواية ، لأنه ينبع من النظرة الليبرالية التقليدية تجاه الحياة والإنسان ، لكن الأمر ليس بهذه البساطة . فالجديد فى رواية بولدوين أنه يتعرض للجنس والشذوذ بمنتهى الصراحة ولكنه فى الوقت ذاته يلجأ إلى أسلوب بيوريتانى يتميز بالقسوة والصرامة التى لا ترحم كل الأفكار التقليدية التى تقسم البشر إلى عناصر وألوان . فهو يذهب بالقارئ إلى عالم وحشى رهيب تتحول فيه الرغبات الجنسية إلى آلام مروعة وكوابيس مستمرة ، بحيث يفقد القارئ أى ميل إلى الإثارة التى يهدف إليها الأدب المكشوف والفاضح ، وفى الوقت نفسه تجر القارئ على مواجهة حقائق الحياة المروعة بكل رهبتها وعنفها . فعلى الروائى أن يواجه عنف الواقع بعنف أشد منه . من هنا كانت نظرة بولدوين الفنية والفكرية تتميز بالجدة والحدائة والبعد عن التقليدية والتكرار . فالفن الروائى - فى نظره - هو السلاح الذى يشهه الإنسان فى مواجهة الواقع المرير .

فإذا كان القارئ لا يؤمن بالترفة العنصرية فعليه أن يحيل إيمانه هذا إلى سلوك عملى . وإلا فليذهب إلى الجحيم هو وإيمانه . لذلك فروايات بولدوين لا تستجدى عطف البيض ولكنها تواجههم بسلوكهم العنصرى من خلال تشريح قطاعات المجتمع وسلوك أفرادها بلا أدنى رحمة . فهو يبرز القوانين التى تحكم الوجود الإنسانى من خلال تحركات شخصياته وتفكيرهم وعواطفهم دون أن يعط البيض استجداء لعطفهم على السود ، أى أنه يبلور - درامياً - كيف أن سلوك البيض مضاد لطبيعة البشرية ، ولذلك فإنهم يتحولون - دون أن يدروا - إلى أعداء لها . وعلى هذا يستحيل وجود أى منطق يبرر وجود التفرقة العنصرية . فلا مانع من تراوج البيض والسود فالحب لا يعرف لونا واحداً ولكنه كل ألوان الحياة مجتمعة . وربما أدى عدم مقدرة البيض على الانفتاح على السود إلى عجزهم التدريجى على الانفتاح على الحياة نفسها وعن الاتصال بالآخرين بصفة عامة . وهذا معناه اقتلاع الحياة الطبيعية من جذورها .

لعل أهم إنجاز لبولدوين فى رواياته بصفة عامة أنه لم يلجأ إلى الوعظ الحماسى برغم أن المضمون قد يوحى إليه بالخطابة المباشرة دفاعاً عن حقوق أبناء جلدته . لكن نظرتة الفلسفية كانت أشمل من ذلك حيث وجد فى

الدفاع عن السود دفاعا عن البيض في الوقت نفسه لأن الحياة والحب والجنس ، كلها عناصر لا تحتل التجزئة أو التفرقة . وأيضا فإن منهجه الفني في بناء الرواية اعتمد على أدوات الروائي من خلق للشخصيات وتحريك للمواقف وتجسيد للأحداث وبلورة للحوار . . إلخ ولذلك نميز تجربته الروائية بالخصوبة الإنسانية والثراء الفكري .

وبرغم القسوة الصارمة التي يعالج بها بولدوين الواقع المرير ، فإننا نلمح عدوية خفية وراء المواقف والشخصيات ، فالحياة - برغم كل شيء - شيء رائع يستحق أن نمتلكه وأن نحرس عليه بقدر الإمكان . فهي إذ كانت بمثابة العبء الثقيل أحيانا إلا أنه يتحتم على كل منا أن يحمله ويسير . وتختلف أقدار الناس في الحياة باختلاف القوة والقدرة على احتمال مشاق المسيرة الخالدة والمتجددة ، وإذا كان هناك أناس من الضعف بحيث يتساقطون في الطريق فيجب ألا نمنح أنفسنا الحق في الحكم عليهم بقسوة . وإذا زاد عدد الساقطين في الطريق ، عندئذ يجب أن نراجع أنفسنا وأن ندرك أن العيب ليس عيب الفرد ولكنه عيب المجتمع الذي يطحن الفرد بدون سبب منطقي ، ومن الواجب أن نجعل المجتمع أكثر ملاءمة لتلبية طلبات الإنسان .

ولكن بولدوين ليس متعاطفا بنفس الدرجة مع شخصياته ففي رواية « ذلك البلد الآخر » يتعاطف مع فيفالديو الكاتب الفاشل فنيا وتجاريا ، بينما ينحاز بلا رحمة ضد ريتشارد - زوج كاس سلينسكي - الكاتب الفاشل فنيا والتاجح تجاريا . وأيضا فإن المقاييس التي يطبقها على البيض تتميز بالعقلانية والمنطق بينما تتميز المعايير التي يعامل بها السود بالعاطفة والانحياز . ولكنه بصفة عامة يلتمس العذر دائما للإنسان مما يجعل منهجه الواقعي الصارم يدخل في نطاق الرومانسية أحيانا . وهذا ليس عيبا ولكنه يضيف من الأبعاد والأعماق ما ينصب عمله الروائي القلق والمضطرب .

وإذا كان بولدوين قد اشتهر بكتابة المقالات التي نادى فيها بنفس الأفكار التي طاردهت أيضا أثناء كتابة الروايات ، فإنه تمكن من التخلص من الأسلوب التقريرى الذي كان كفيلا بتحويل رواياته إلى أبحاث مطولة تعالج نفس القضايا . ولذلك استطاع أن يدخل الرواية العالمية المعاصرة من أوسع أبوابها . فقد استطاع أن يخلق من الشخصيات والمواقف ما يعد إضافة فنية جديدة بالتأمل والدراسة . وذلك أنه التزم بمجتميات الفن الروائي وإن كان لم يف بكل متطلباته . ونحن لا نطلب منه الكمال ولكننا نتق في إصراره على السير في نفس الطريق من أجل المزيد من الإضافات والإنجازات .

جيمس بيردى روائى وكاتب قصة قصيرة يهتم ببلورة العلاقة العضوية بين الإنسان والمجتمع في أعماله . فهو يرى أنها علاقة متبادلة تعتمد على التأثير والتأثر ، وأى نقد يوجه إلى المجتمع لابد وأن يوجه بالتالى إلى الفرد الذى يعد الوحدة الأولى لهذا المجتمع . والقيم التى يفتقدها المجتمع الحضرى المعاصر هى نفس القيم التى داسها الأفراد في صراعهم اليومي من أجل المكاسب المادية . فن المستحيل الفصل بين الجزء والكل ، ومن البديهي أنه لا يوجد مجتمع أساسا بدون أفراد . ولذلك يلجأ بيردى إلى منهج رواية الشطار التى ينتقل فيها البطل من مكان لآخر لكى تتجسد أمامنا الأبعاد التى يتأثر فيها بالمجتمع ، والمواقف التى تؤثر فيه بدوره . وعلى الرغم من أن روايات بيردى وقصصه تتناول المجتمع المعاصر بالنقد والسخرية ، إلا أنه من الصعب اعتبارها مجرد روايات اجتماعية تقليدية تلجأ إلى تسجيل الظواهر الاجتماعية طمعا في إصلاح السلبات وترسيخ الإيجابيات .

ولد جيمس بيردى في المنطقة الريفية من ولاية أوهايو ، وهي المنطقة التى استمد منها خلفيته الوصفية في رواية « ابن الأخ » ١٩٦٠ . تلقى تعليمه في الغرب الأوسط وبعد حصوله على درجة الماجستير من جامعة شيكاغو سافر إلى الخارج حيث أمضى بعض الوقت محاضرا زائرا في جامعة مدريد . بدأ حياته الأدبية بنشر مجموعة قصص قصيرة بعنوان « لون الظلام » ١٩٥٧ . وقد حازت اهتمام النقاد والدارسين . ولكن هذا الاهتمام زاد وتضاعف عندما أصدر روايته الأولى « مالكولم » التى يستخدم فيها منهج روايات الشطار لكى يتتبع بطله عبر سلسلة من المواقف المتتالية والمغامرات ذات المغزى . وكان بيردى ينسب نفسه أحيانا كروائى ويتخصص دور المفكر الاجتماعى بحيث يعلق على ضياع القيم في مجتمع المدينة المعاصرة . فقد كان وعيه حادا بالفروق الأخلاقية الواضحة بين مجتمع المدينة ومجتمع القرية مما يؤثر بالتالى على فكر الفرد وسلوكه .

في رواية « ابن الأخ » يعود بيردى إلى الخلفية الريفية حيث يتتبع محاولات بطلته آلا لكتابة سجل تذكارى



حياة ابن أخيها الحبيب الذى جاءها نياً مقتله . كانت آلماً قد اعتزلت الاشتغال بالتدريس وقررت الانزواء بعيداً عن دوامة الحياة التى لم تجدها معنى . شغلت وقت فراغها بتجميع مادة الكتاب الذى شرعت فى تأليفه . ولكن التطور الفعلى يطرأ على شخصيتها عندما تتكشف لها حقائق كثيرة عن حياة ابن أخيها الشاب ، وتكشف لها فى الوقت نفسه عن مدى الحواء الذى تعانى منه فى حياتها الشخصية . بدأت تنظر إلى وجودها فى ضوء جديد دفعها إلى العودة مرة أخرى إلى خضم الحياة اليومية للمدينة الصغيرة التى تعيش فيها . فقد تسلمت بالوعى الناضج الذى جعلها تتأكد من أن معنى الحياة يكمن فى المواجهة الإيجابية لها . حتى لو أدت هذه المواجهة إلى الموت . أما الحياة السلبية فهى الموت بعينه . وكم من بشر يعيشون على ظهر هذه الأرض ولكن وجودهم عديم الفاعلية تماماً بينما مازال يؤثر فينا كثير من الأموات الذين رحلوا عن عالمنا منذ مئات السنين .

تميز أسلوب بيردى باللماحة وسرعة البديهة مع مهارة لغوية فى استخدام الألفاظ وتوظيف الجمل لإحداث الأثر الذى يريده فى نفسية القارئ . ولكى يهرب من قيود التسجيل الاجتماعى المباشر لجأ إلى التصوير السيربالي للمواقف فى بعض الأحيان حتى يمكنه من التوغل فى تيار الشعور والاشعور عند بطلته ، ومن الخروج من التسلسل الزمنى التقليدى للأحداث . لم يؤثر تعاطفه مع شخصياته على نظراته الموضوعية إلى الشكل العام لروايته بل منح أسلوبه قوة ، وشخصياته حيوية ، ومواقفه سخونة . وخاصة تلك المواقف التى عادت فيها بطلته إلى خضم الحياة اليومية مرة أخرى . وقد يبدو أسلوب بيردى فى الظاهر هادئاً مترناً يميل إلى التحفظ ولكننا إذا تعمقنا أبعاده فسنجد أنها صاحبة بانفعالات النفس البشرية وصراعاتها المتناقضة .

وعلى الرغم من نجاح العنصر الدرامى فى روايات بيردى إلا أنه فشل عندما كتب للمسرح مسرحيتين : « الأطفال هم الوجود » و « الشروخ » وهذا يعنى أنه كان قادراً على توظيف الدراما فى الأعمال الروائية أى غير الدرامية ، بينما فشل فى استخدام الدراما فى الأعمال الدرامية . فمثلاً نجد أن التطور الدرامى الذى يطرأ على الدوافع السيكولوجية المحركة لكل من شخصيتي آلما وبويد كان نابعا من داخلها ولذلك جاء مقتعا فكرياً وفنياً لأن الخلاص جاء نتيجة طبيعية للتطور ، أما فى مسرحية « الشروخ » فقد فرض بيردى الخلاص على شخصياته من الخارج حتى ينهى به المسرحية والتالى لم يشعر القارئ أو المتفرج بأى إشباع نفسى أو فكرى . ويبدو أن التحليل النفسى الذى نتجته الرواية هو الذى ساعد بيردى على الوصول إلى هذا الإقناع أو الإشباع . أما المسرحية بحكم اعتمادها أساساً على الحوار فلا تمنح الكاتب فرصة كبيرة لتحليل أدق المشاعر التى تنتاب الشخصية ، مما يجعل النهاية تبدو فجائية ومفروضة . وكان من الممكن أن يستخدم بيردى المنهج التعبيرى أو السيربالي للوصول إلى نتيجة مقنعة ، وخاصة أنه استخدم نفس الأسلوب فى رواية « ابن الأخ » لكنه لجأ إلى الشكل التقليدى الذى لم يسعفه فى مهمته .

لعل أكبر إنجاز لبيردى يتمثل فى اهتمامه الدائم بالحقائق الكونية الكامنة وراء الأحداث التى تبدو تافهة وعابرة وسطحية . ففى قصصه ورواياته نرى الأم التى تجر ابنها على حرق صور أبيه الفوتوغرافية ، والشاب الذى يصدم أمه بترية لحيته . والمرأة التى تشكو دائماً من اسم أسرة زوجها ، والزوجة التى تطلب من زوجها العاجز

إحضار غراب لها . كل هذه اللمحات وغيرها قد تبدو مأسوية أو فكاهية ، لكنها تتجمع في نهاية الأمر لكي تشكل الوجود الإنساني بكل صراعاته وتناقضاته . يرى بيردى أن كل ما يحدث في الحياة له دلالة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالنظام الكوني كله . ولا يهم إذا كان هذا الحدث تافهاً أو مهماً في نظر الناس . ولكن على الأديب أن يجسد دائماً هذه الدلالة لعله يجعل الناس أكثر قدرة على فهم الحياة .

إدوارد بيلامى أديب أمريكى مارس كتابة الرواية كوسيلة فنية لتجسيد رؤيته الاجتماعية التى أراد بها أن يعيد صياغة التركيب الاجتماعى على سبيل التخصص من كل الضغوط التى تهدد الكيان الإنسانى للفرد . يؤمن أنه لا خير فى أدب لا ينشر الحب بين البشر ، ولا يوطد العلاقة بين الله والإنسان . لذلك رفض بيلامى كل آراء كارل ماركس فيما يخص مجتمعية الصراع الدموى كنتيجة للحقد الطبقي ، لإيمانه بأن التطور الاجتماعى يمكن أن يتم عن طريق الإصلاح التدريجى الذى لا يحمل فى مراحلها عنفاً أو حقداً أو يترك من الرواسب ما يمكن أن ينفجر فيها بعد وخاصة إذا لم تكن النفوس صافية . وعلى الرغم من إيمان بيلامى بالاشتراكية وقيامه بالدعوة لها فى روايته ، إلا أنه رفض نموذج الاشتراكية الماركسية التى تجعل الكبت المستمر هو الصورة الوحيدة الممكنة للاستقرار الاجتماعى . فالاستقرار فى هذه الحالة قد يبدو على السطح فقط ، أما باطن المجتمع فيغلى بالصراعات والأحقاد التى يمنعها من الانفجار سطوة الحزب وسلطة الديكتاتور . ويرفضه للاشتراكية الماركسية كان بيلامى أمريكياً بمعنى الكلمة استوعب تراث أمته الذى قام أساساً على احترام الديمقراطية وحرية الفرد .

ولد بيلامى فى مدينة شلالات تشيكوى فى ولاية ماساتشوستس لعائلة لها تاريخ طويل فى الاشتغال بسلك الكهنوت . وبالرغم من أنه لم يبد حماساً لمذهب دينى معين إلا أن طبيعته المتدينة جعلته يلتزم بالأخلاق التزاماً صارماً ، ويرفض الانقياد لأى مظهر من مظاهر الحياة المادية . وكان شعاره فى الحياة يتركز فى آية الانجيل التى تقول : إنه إذا أحببنا بعضنا بعضاً فإن الله يسكن فينا . ولعل حبه للإنسان بكل تناقضاته هو الذى دفعه إلى تكريس أدبه للإصلاح الروحى والاجتماعى . لذلك فإن مكانته فى الدراسات الاجتماعية لا تقل - إن لم تزد - عن مكانته فى مجال الرواية . ويبدو أنه لم يكن يفرق بين الرواية كفن والصحافة كحرفة . فكرس قلمه لنفس أفكاره واتجاهاته الاجتماعية سواء فى أعماله الروائية أو فى كتاباته الصحفية .

تلقى بيلامى تعليمه فى كلية يونيون ثم استأنفه فى ألمانيا . وعاد بعد ذلك إلى الولايات المتحدة لىكى بدرس القانون ولكنه لم يمارس العمل به إطلاقا بل جرفه العمل الصحفى فانضم إلى هيئة تحرير جريدة « الإيفنج بوست » فى نيويورك . ثم رأس تحرير جريدة « يونيون » التى تصدر فى سبرنجفيلد بما ساتشوستس وبعدها أسس عام ١٨٨٠ جريدة « الدليل نيوز » فى نفس المدينة . وفى الوقت نفسه بدأ ممارسة كتابة الرواية بأسلوب خاص به هو دون أن يقلد النماذج التى سبقته . كانت أول رواية نشرت له مسلسلة عام ١٨٧٩ هى رواية « دوق ستوكيرج » التى اتخذت من ثورة دانيال شايز مضمونا لها . وهى حركة تمرد قام بها عمال الزراعة فى ماساتشوستس بين عامى ١٧٨٦ - ١٧٨٧ وتزعما دانيال شايز . فقد تقدم مع مجموعة من الفلاحين والزراع بالتماس إلى لهيئة التشريعية لىماساتشوستس لىكى تصدر قانونا ماليا يخفض الضرائب ، ويوقف الحجز الذى يوقع على الأراضى وفاء للضريبة . واتخذ الالتماس شكل التمرد المسلح عندما قاد شايز فرقة مكونة من ١٢٠٠ من الثائرين ضد الأوضاع الاقتصادية المحففة . وهاجموا ترسانة الأسلحة فى سبرنجفيلد . ولكن القوات الفيدرالية هبت للنجدة وقصت على التمرد فى مهده . ومع ذلك فقد كانت للثورة نتيجة إيجابية تمثلت فى امتناع المشرع عن تطبيق ضريبة مباشرة عام ١٨٨٧ ، بل خرجت الملابس والأدوات المنزلية والحرفية من نطاق الضريبة نهائيا . أعجب بيلامى بهذه الثورة من أجل العدالة الاجتماعية مما جعله يصبها فى قالب روائى يبرز من خلاله وجهة نظره فى الإصلاح الاجتماعى .

استمر بيلامى فى ممارسة الرواية فكتب « ستة ضد واحد » عام ١٨٧٨ عن رحلة كان قد قام بها إلى هاواى فى العام السابق . ثم كتب روايتين تشتملان على دراسة سيكلوجية عميقة تأثر فيها بهوثورن الأولى : « عملية الدكتور هايدنهوف » ١٨٨٠ والأخرى : « أخت الآنسة لودينجتون » ١٨٨٤ . لكن شهرة بيلامى كروائى لم تأت إلا بعد كتابته لرواية « النظر إلى الخلف » ١٨٨٨ التى يقدم فيها خطة أو برنامجا محددًا من أجل تحسين الواقع ورفع مستواه إلى آفاق عالم المثل . فهى تحكى قصة شاب من بوسطن استيقظ ذات صباح فوجد نفسه فى يوتوبيا أو عالم مثالى لا يمت إلى علمنا هذا بصلة . والرواية كلها سرد لهذا العالم الوردى الجميل . لم يكن بيلامى أول من تزعم هذا الاتجاه فى الأدب الأمريكى بل سبقه إلى هذا هوثورن الذى كان يميل إلى الإصلاح الاجتماعى والوعظ الأخلاقى مما بدا أثره واضحا فى الملحق الذى ألحقه بيلامى فى نهاية روايته بعنوان « المساواة » كرد على الذين هاجموا إيمانه بالمساواة كنقطة انطلاق نحو عالم أفضل .

تسير أحداث رواية « النظر إلى الخلف » من عام ٢٠٠٠ إلى عام ١٨٨٧ أى فى تجاه مضاد لتيار الزمن ونجححت فى وقتها نجاحا باهرا وما زالت تقرأ حتى الآن ، وخاصة أنه رفض الشيوعية كحتمية للانتقال من الدولة الرأسمالية إلى الدولة الاشتراكية . وقد حاول عشرات من الروائيين تقليد بيلامى فى خلق يوتوبيا فى رواياتهم . ولكن رواية بيلامى ظلت الرائدة فى مجالها لدرجة أنها كانت السبب فى تأسيس الحزب القومى الأمريكى الذى تبنى مبادئ بيلامى الاشتراكية التى ترفض قيام المجتمع الجديد بأسلوب كارل ماركس . وقد قال الناقد هيود براون فى مقدمته لطبعة « النظر إلى الخلف » التى صدرت عام ١٩١٧ أن بيلامى نادى بضرورة قيام المجتمع التعاونى ولكن على الطريقة الأمريكية البحتة التى لا يمكن أن تتجاهل الكيان الفردى للإنسان .

كان الصدق الفني رائداً لبيلامى سواء في كتاباته أو تصرفاته ، فعلى الرغم من أن دور النشر حاولت إغراقه بالأموال حتى يتغاضى عن مبادئه فإنه ظل حريصاً عليها ، وخاض حملات صحفية عنيفة على مدى عشر سنوات من أجل نشر أفكاره . وأنشأ مجلة « دانيونيشن » عام ١٨٩١ لكي تساهم في شرح وتفسير الأفكار التي تبلورت في روايته « النظر إلى الخلف » . وفي عام ١٨٩٧ كتب دراسته النظرية عن مفهوم « المساواة » عنده وألحقها بروايته وتضمنت نقداً اقتصادياً جريئاً للنظام الاجتماعي القائم على حساب الأرباح بصرف النظر عن الاعتبارات الإنسانية . أكد بيلامى أن المساواة هي حجر الزاوية الذي تنهض عليه الدولة الحق . وقد أثرت آراء بيلامى على كثير من المفكرين الذين أتوا من بعده ، ووضعها في الاعتبار لمعظم المشرعين الاقتصاديين . أدى هذا بدوره إلى أن كثيراً من نبوءات بيلامى قد تحققت . هذا هو الأساس الذي قامت عليه مكانة بيلامى كروائي أمريكي .

من الواضح أن المضمون الفلسفي عند بيلامى قد طغى تماماً على الشكل الفني في رواياته فلم يلتفت إليه النقاد . لكن هذا لا يعني أنها كانت خالية من الجوانب الجمالية . فقد نجح بيلامى في خلق جو مميز لروايته استطاع به أن يحتوى وجدان القارئ وعقله . وعلى الرغم من أن الخيال البحث كان المادة الخام التي استقى منها مضمونه فإن الرواية كانت زاخرة بالإسقاطات على الحياة المعاصرة مما جعلها مزيحاً من المثالية والواقعية في الوقت نفسه مما منحها خصوصية فكرية وفنية حافظت على حيويتها حتى الآن . من هنا كانت المكانة التي يتمتع بها إدوارد بيلامى سواء في مجال الرواية أو في ميدان الدراسات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية .

صول بيلو روائي أمريكي معاصر من الحاصلين على جائزة نوبل للآداب . كان سابع من حصل من الأدباء الأمريكيين عليها إذ اختارته لجنة نوبل فائزا بها لعام ١٩٧٦ وبذلك انضم إلى قائمة الأدباء الأمريكيين الحاصلين عليها من أمثال سنكلير لويس ويوجين أونيل وإيرنست هيمنجواي وبيرك بك ووليم فوكنر وجون ستاينبك . لكن شهرة صول بيلو العالمية لا يمكن أن ترقى إلى مكانة هؤلاء الرواد بسبب انغلاقه على مضمون رئيسي في أعماله الروائية ، يعالج فيه حياة الأقلية اليهودية الأمريكية بحكم انتمائه إليها دينيا وفكريا . وهي وإن كانت أقلية مؤثرة للغاية داخل المجتمع الأمريكي ، إلا أنها لا يمكن أن تثير اهتمام القارئ العالمي كما أثارت اهتمامه من قبل المضامين الفكرية التي عالجها لويس وأونيل وهيمنجواي وفوكنر وستاينبك .

ولد صول بيلو في مدينة لاتشين بمقاطعة كوبيك الكندية من أصل روسي يهودي . نرح إلى الولايات المتحدة بهدف الاستيطان منذ أيام الحرب العالمية الثانية ، ثم تلقى تعليمه في جامعتي شيكاغو ونورث ويسترن بولاية ايلينوى . بدأ حياته الأدبية برواية «الإنسان المتأرجح» عام ١٩٤٤ ، «والضحية» ١٩٤٧ ، و«مغارات أوجي مارش» ١٩٥٣ ، و«عش يومك» ١٩٥٦ ، و«هندرسون ملك الأمطار» ١٩٥٩ ، و«هبرتزوج» ١٩٦٤ وروايات أخرى . كما كتب بعض المسرحيات التي لم تحز أية شهرة . ومع ذلك فقد كان السبب الرئيسي في النجاح الذي حازته روايات صول بيلو نوعية المجتمع الأمريكي نفسه . فهو مجتمع يفتقر إلى الجذور التاريخية والأصول الحضارية الضاربة في القدم ، وسرعان ما يبدى إعجابه الشديد بأي مظاهر توحى له بشيء من هذه الجذور والأصول . استغل بيلو هذه الظاهرة في رواياته بحيث اعتمد في مضمونها على التراث اليهودي الذي يعود إلى خمسة آلاف عام من التاريخ ، وسانده كبار النقاد بأقلامهم وأصواتهم في المحافل الأدبية على أساس أنه رافد أدبي يضيف الكثير من الأصالة والعراقة إلى الأدب الأمريكي الذي لا يزيد عمره

عن قرنين من الزمان على أكثر تقدير . وعرف بيلو كيف يركب الموجة تماما فاصطنع نبرة جادة تنادى بأخلاقيات مستمدة من الفكر اليهودي . وكان يبدو في بعض روايات له وكأنه نبي أتى لهؤلاء القوم البدائيين لكي يعلمهم الحكمة والفلسفة الأصيلة ، كما نجد في روايته الأوليين « الإنسان المتأرجح » ١٩٤٤ و « الضحية » ١٩٤٧ .

والخطأ - في نظري - لا يكمن في بطله اليهودي بقدر ما يوجد في المجتمع المحيط به . وقد ركب بيلو موجة الهجوم على المجتمع الأمريكي التي أثارها روايات سنكلير لويس ووليام فوكنر وجون ستاينبك ، ولكن لأغراض غير تلك التي هدفوا إليها . كان هدفهم جعل المجتمع أكثر إنسانية بينما كان هدف بيلو هو تدعيم مكانة الفرد اليهودي فيه من خلال الظهور بمظهر الضحية البريئة مها حصل على مغام ومكاسب . وواضح من عنوان « الإنسان المتأرجح » و « الضحية » المدى الذي بلغه بيلو في تكريس رواياته للدعاية السافرة للمواطن اليهودي الأمريكي الذي يحصل على كل الامتيازات الممكنة ولكنه لا يعترف بهذه الحقيقة أبدا .

إذا أخذنا روايتي « الضحية » و « مغامرات أوجي مارش » للتدليل على فكر بيلو وفنه ، سنجد أن بطله اليهودي ليفيثال في الرواية الأولى يمثل اليهودي الملمحون المضغوط المضاعف في مدينة نيويورك التي تجسد المجتمع الأمريكي بكل جيروته وسطوته . ولعل تعاطف القراء الأمريكيين مع بطل بيلو يرجع إلى أنهم يشعرون بنفس الضغط والضياع الذي يسرى في وجدان أي إنسان عادي يعيش في المدينة الكبيرة . لكن بيلو يؤكد من خلال كل المواقف والأحداث أن سبب ضياع ليفيثال يعود إلى عقيدته اليهودية وليس إلى الكيان الاجتماعي الهيب الذي تمثله مدينة نيويورك ، والذي يمكن أن يسحق أي إنسان بصرف النظر عن عقيدته الدينية .

أما في رواية « مغامرات أوجي مارش » فيدخل بيلو على مضمونه المفضل تنويعا جديدة تتمثل في بطله اليهودي أوجي الذي يملك من الإمكانيات الشخصية والفكرية والثقافية ما يرتفع به درجات عدة فوق المجتمع الذي يعيش فيه . حتى هفواته وسقطاته ينظر إليها على أنها هفوات وسقطات إنسان عظيم من طينة غير طينة البشر العاديين . فإذا أقدم على السرقة فإنه يسرق الكتب لأنها غذاء القلب والروح . وإذا مارس الدعارة فإنه يقول : إن الإنسان لا يمكن أن يتجاهل حاجته الملحة إلى الحب والتناغم والتلاحم . بل إن بيلو لم ينس أن يلعب بنغمة معاداة السامية التقليدية التي أغرم اليهود بالصاق تهمتها بكل من يحاول أن يضع أمامهم مرآة صادقة لكي يروا فيها شخصيتهم الحققة . وبذلك لم يخرج بيلو برواياته من الجيتو اليهودي الشهير .

لعل الرواية الوحيدة لبيلو التي تنأى عن العنصرية الضيقة هي رواية « هندرسون ملك الأمطار » التي تنتمي إلى النوع الميتافيزيقي . فهندرسون هنا يمثل الإنسان الباحث عن الحقيقة والحكمة في كل زمان ومكان . ولذلك كانت هذه الرواية أنضح روايات بيلو فنيا بحيث خلعت من الانحياز والخطابة الأخلاقية المصطنعة ، وخرجت من الجيتو اليهودي المغلق إلى المجال الإنساني الرحب . ولكن تظل رواية « هندرسون » نغمة شاذة بالنسبة للاتجاه الفكري العام لبيلو .

## مغامرات أوجي مارش :

تمثل رواية « مغامرات أوجي مارش » الاتجاه الفكرى الأساسى لبيلو . ففيها يقدم لنا بطله اليهودى فى دور الشطار المغامرين الذين عرفهم الأدب الشعبى فى مختلف بلاد العالم وعلى مرتان . وكأن بيلو بهذا يريد أن يوحى من طرف خفى إلى الأمريكين بأنهم يملكون الأدب الشعبى العريق فى شخصياته اليهودية وهو مدرك تماما أن الأدب الأمريكى يعد أحدث أدب بين الآداب العالمية العريقة وغير العريقة . لذلك يحيط بيلو بطله أوجي مارش بهالات من البطولة والأجداد . بل غالبا ما يطلق عليه لفظ « الملك » بكل ماتحملة هذه الكلمة من دلالات وظلال . فالعالم كله لا يتسع لهذا الملك الجديد الذى تغلفه مسحة من التراخيديا مزوجة بالتنوعات الأخلاقية والميتافيزيقية . فكل شىء بالنسبة لأوجي عبارة عن جزء من عالم كبير واسع ويمتد ليشمل تيار التاريخ الإنسانى كله بما يحمله من تداخل عضوى بين الأزمان والأجناس والصراعات والتناقضات والإرهاصات . ويمثل أوجي مارش هنا نقطة الالتقاء بين كل هذه العوامل الأزلية والأبدية . أى أن بطل بيلو اليهودى يشكل بؤرة الحضارات الإنسانية التى تلتقى فيها وتتفرع منها . وهذا ما ينطبق بشكل آخر على ليفينثال بطل « الضحية » . أما من ناحية الشكل الفنى لرواية « مغامرات أوجي مارش » فهى عبارة عن وجهة نظر البطل فى العالم والكون والأحياء . يبدو البطل مستقلا تمام الاستقلال عن هذا العالم برغم اختلاطه به . وبالتالى فإنه يعيش حياته بوجهين : أحدهما يظهر به بين البشر العاديين بكل تفاهتهم وسطحيتهم ، والآخر ينظر به إلى الكون الشاسع الذى يتسع لفكره الرحب والشامل . وقد حاول بيلو أن يضى ملامح الأسطورة على بطله كما نجد فى الفقرات التى تصف النور ، وكأنه أحد أبطال الإلياذة أو الأوديسا . لكن بيلو فشل فى ذلك فشلا ذريعا بحيث بدت هذه الفقرات دخيلة ومقحمة على بناء الرواية .

أما رواية « هندرسون ملك الأمطار » فتقدم لنا بطلا يرفض حياته الارستقراطية المهانة فى المجتمع الأمريكى ويهجره إلى أفريقيا فى رحلة لاكتشاف نفسه الضائعة . فالرواية هى رحلة فى وجدان البطل من خلال التحليل النفسى المستمر لحواطره المتداعية . يبدو أمامنا هندرسون رجلا ضخما عنيفا يبحث عن معنى حياته من خلال الأحاسيس المؤلمة على وجه الخصوص . ويدرك تماما أنه غير صالح لمخالطة الآخرين لأنه لم يدرك بعد من هو على وجه اليقين . فمعرفة الآخرين لا بد أن تبدأ بمعرفة الذات . وهندرسون لم يجد ذاته بعد ، وخاصة أن المجتمع الأمريكى المعاصر بدوامته الرهيبة لا يمنح الفرصة للإنسان حتى يجد نفسه أو حتى يبحث عنها . ولذلك كان عليه أن يرحل إلى المجتمع البدائى فى أفريقيا لعله ينأى عن العوامل المعقدة والمتشابكة التى تعوقه من أن يدرك كنه نفسه . فقد كان يطارده إحساس غريب ومرهق ، يجعله يوقن بأن المكان الذى يشغله فى الحياة هو مكان شخص آخر كان من الضرورى أن يشغله هو . ويبدو أمامه عبث الوجود مجسدا فى شخصه هو مما يدفعه إلى مواقف مضحكة ولكن لا معنى لها لأنه لا يجنى منها سوى الندم وتأنيب الضمير .

لكن المواقف التى تبدو فاقدة للمعنى إذا أخذ كل على حدة . تبدو زاخرة بالإيحاءات الرمزية إذا نظرنا إليها من خلال النص الروائى ككل . فمثلا فى زمن الحفاف وندرة المياه يحاول هندرسون القضاء على الضفادع بحجة أنها



تلوث المياه داخل البرميل ، وتكون النتيجة أنه يفجر البرميل بما فيه من ضفادع . ولكن الحقيقة أنه يريد القضاء على التلوث الذى يشعر به كامنا فى أعماق نفسه وذلك بالتخلص من الضفادع التى يتجسد فيها ركوده وتعفنه . ولا يولد العنف سوى الدمار الذى يأتى عليه كما يأتى على كل أحاسيسه بالتلوث . لقد تمثلت مأساته فى ذلك الخوف من الركود والتعفن لرغبته الملحة فى الحياة التى تملأ إرادتها الجامحة كل دنياه ، لذلك فهو دائم البحث عن مخرج ، وعليه أن يتحرك بعيداً عن عالم الخنازير حين اشتغل بتربيتها ورعايتها ، إلى عالم الأسود حيث كل شىء يبدو على حقيقته الخطيرة التى لا تقبل الجدل . كانت رغبته الملحة والعارمة فى أن ينطلق بكيانه إلى آخر آفاق الوجود حيث يمتزج الجزء بالكل ، والكل بالجزء ويصير الكل واحداً . كانت حياته رحلة خارج أسوار الذات بهدف الاندماج تماما فى حياة الكوكب الذى يعيش عليه البشر .

يؤكد هندرسون أنه كتب على الجيل المعاصر من الأمريكيين أن يسبحوا فى أرجاء المعمورة فى محاولة مستميتة للبحث عن حكمة الحياة . ومن الواضح أن محاولة البحث عن الذات بالخروج عن دائرة الذات نفسها تمثل نعمة أساسية تتردد فى الأدب الأمريكى المعاصر . لذلك نجد أن هندرسون يردد تقريرا نفس الكلام الذى قاله من قبل أوجى مارش عندما يوضح موقف الإنسان من الكون فيقول : « لقد علمنا المجتمع المحيط بنا أن البحث عن التبل هو بمثابة الجرى وراء السراب . لكن القضية ليست بهذه البساطة لأن السراب الحقيقى هو فى الابتعاد عن تلك الأحاسيس النبيلة التى لا ترتفع الإنسان فقط فوق مستوى وجوده الحيوانى بل تسمو به فوق كيانه الإنسانى أيضا . فعندما يدرك الجميع أن التبل وهم وسراب فقل على الدنيا السلام . تقول النصيحة التقليدية : كن واقعا وفكر فيما يمكن عمله فعلا . لكن هذه النصيحة لا تخرج هى الأخرى عن كونها شعارا مزيفا . فأنا لا أستطيع أن أعيش الواقع إلا إذا فكرت فى تغييره . تلك هى العظمة الوحيدة التى يستطيع الإنسان أن يحققها . فالعظمة ليست بالذات المتضخمة ، ولا الكبرياء المزيف ، ولا التعالى على الآخرين . ولكنها فى امتزاج الذات بالموضوع ، والإنسان بالكون . ما أروع أن يتطلع الإنسان الكون كله داخل ذاته . هذا هو الخلود الحقيقى . فى تلك اللحظة يربأ الإنسان بنفسه من أن يأتى بالأفعال الهابطة . بل يتحتم على أنا ألا أفرط فى إنسانيتى وإلا كان من الأفضل أن أقبع فى عقر دارى ولا أتحرك خارجه قيد أمثلة . لا تظن فى الجنون عندما ترائى وأنا أقبل الأرض ، فهى أمتنا كلنا منها خرجنا وإليها نعود . »

#### الإنسانية عبء ومسئولية :

والفكرة الأساس التى تسيطر على مضامين بيولو أن الإنسانية ليست مجرد وجود على سطح هذه الأرض ، ولكنها عبء ومسئولية أخلاقية من الطراز الأول . هكذا يبدو بيولو فى أفضل حالاته عندما ينسى أنه يهودى ، وأنه يكتب للبشر جميعا . لكن هذه السياحة الأخلاقية التى تقوم بها شخصيات بيولو لا تقتصر على رواياته فقط بل نجدتها فى معظم الروايات العالمية الأمريكية المعاصرة . فقد أصبح الالتزام الأخلاقى ضرورة ملحة للمحافظة على كيان المجتمع . وهذا الاتجاه الفكرى مضاد لذلك الذى ساد فى أمريكا فى العشرينيات وكان يدعو إلى التحرر الأخلاقى وإطلاق الغرائز من عقلاها تلبية لنداء الطبيعة . وكانت الروايات الأولى التى كتبها ف . سكوت

فتزجيرالد تجسد هذا الاتجاه وتبلوره . فقد ثارت كل شخصياته ضد الأخلاقيات التقليدية وانطلقت وراء الملذات حتى قضى على بعضها في نهاية الأمر . وبالمثل فقد هاجمت شخصيات بيلو القيود الاجتماعية النابعة من بيئتها ولكن بحثا عن أخلاقيات جديدة هذه المرة ، أخلاقيات يمكن أن تكون أشد صرامة من سابقتها ولكنها تمنح الإنسان فرصة أكبر لكي يمتحن إرادته ، ويحقق ذاته على مستوى أرقى في الإنسانية .

وكمحاولة للهرب من الجيتو اليهودي الذي فرضه بيلو على معظم شخصياته ، فقد حاول الاهتمام بقضايا الجنس البشري على مر التاريخ وليس بقضايا المجتمع الأمريكي المعاصر فقط . ولذلك يعتبر الناقد جاك لودفيج رواية « هندرسون ملك الأمطار » تجسيدا لآراء برجسون ونيتشه في التطور والارتقاء . فهي رواية تحاول تتبع موقف الإنسان من الكون وألغازه مع تحديد مكانه فيه ، والتركيز فيها على حركة الكون . أما في رواية « مغامرات أوجي مارش » فالأضواء كلها مركزة على البطل في مواجهة المجتمع والكون لدرجة أن ناقدا مثل ليزلي فيلدر قارنه بها كلبري فن بطل مارك توين الشهير . كان قصد فيلدر من هذا هو وضع صول بيلو على نفس مستوى كاتب أمريكا القومي مارك توين . لكن المعايير النقدية الموضوعية توضح أن مارك توين كان أمريكيا بمعنى الكلمة ، في حين لم يستطع صول بيلو التخلص من الإطار اليهودي الذي أحاط به منه الروائي . كانت القضية الأساسية الملحة على ذهن بيلو أنه حاول دائما إحاطة أبطاله بهالة من المجد والعظمة بمناسبة وبغير مناسبة . في رواية « هيرتزوج » كان البطل خاليا تماما من كل أسباب العظمة ، ومع ذلك نجده يتمسح في الشخصيات العظيمة المعاصرة فعلا ويقوم بكتابة الخطابات والرسائل إليها . وليست كلها خطابات حقيقية بل بعضها من وحى خياله . وبذلك يمكننا القول بأن معظم أبطال بيلو مصابون بنخون العظمة بطريقة أو بأخرى . على سبيل المثال يظن هيرتزوج في نفسه مخايل الأهمية والخطورة فيعلن على الملأ أنه سيقف بكل صلابة في مواجهة كل ذي سلطة محاول أن يدوس على كبرائه . ونظرا لهذا التطرف والمبالغة في تصوير كبرياء البطل فإن الموقف انقلب إلى نقيضه وأصبح شخصية كوميدية تصل إلى حد الفارس .

وقد جرى اهتمام بيلو بالمبالغ فيه بأبطاله على الشخصيات الأخرى حيث بدت كأنها كائنات لا تعرفها ولا نستطيع حتى التعرف عليها . وهذا خطأ في غالبا ما يقع فيه الروائي الذي تسيطر عليه فكرة معينة ويحاول تجسيدها بكل الطرق في شخصية بطله . عندئذ يهمل الشخصيات الأخرى وتتحول إلى مجرد أطراف أو ملامح في شخصية البطل نفسها . أي أن بيلو نجح في تقديم أبطال روائيين ولكنه فشل إلى حد كبير في إبداع أعمال روائية . والسبب في ذلك عقده اليهودية التي تحكمت في نظره إلى المجتمع والكون ، وكانت بارزة ومسيطرة على الأحداث والمواقف والشخصيات على الرغم من محاولته صبغها بفلسفة كونية شاملة لا تحدها عقيدة أو جنس .

(١٨٩٨ - ١٩٤٣)

ستيفن فنسنت بينيه أديب أمريكي مارس كتابة الشعر والرواية والمسرحية . لكنه اشتهر أساسا كشاعر من خلال قصائده السردية الطويلة التي تبلور الجوانب المختلفة للشخصية الأمريكية . لم يحاول اللجوء إلى الأفكار والمضامين العالمية لأنه وجد كفايته في تراث الفكر الأمريكي . كان من الشعراء الذين يؤمنون بضرورة خضوع البحور والأوزان لتطور المضمون ، من هنا كان التنوع والتعدد الذي نجده في توظيفه لهذه الأدوات الشعرية والذي أدى إلى حرته ومهارته في استخدام التراكيب واللهجات المختلفة طبقا لنوعية الشخصية وتفكيرها وتمشيا مع خصائص الموقف وحمياته . ولعل هذا الاهتمام بالشخصيات والمواقف يرجع إلى قدرته القصصية التي مكنته من ممارسة الرواية والقصة القصيرة ، والتي ارتفعت ببعض قصصه إلى مستوى عيون الأدب الأمريكي . ولد ستيفن فنسنت بينيه في مدينة بيت لحم بولاية بنسلفانيا . تلقى تعليمه مابين كاليفورنيا وجورجيا وبييل وباريس . بدأ حياته الأدبية بسلسلة متواضعة ولكن ناجحة من دواوين الشعر : « خمسة رجال وبومبي » ١٩١٥ ، و « مغامرة صغيرة » ١٩١٨ ، و « السموات والأرض » ١٩٢٠ ، و « موال وليام سيكامور » ١٩٢٣ ، و « نشوة النمر » ١٩٢٥ . ثم حصل على منحة زمالة من مؤسسة جوجنهايم ساعدته على السفر إلى باريس لكي يكمل ملحمة الشهيرة « جسد جون براون » ١٩٢٨ التي فازت بجائزة بوليتزر ، ووضعته في الصفوف الأولى لشعراء أمريكا . فقد أصبحت هذه الملحمة من كلاسيكيات الأدب الأمريكي لما تحتويه من بانوراما واقعية للحرب الأهلية بكل ماتركته في الوجدان الأمريكي من عواطف شتى ، ورواسب عميقة ، مما أغرى المخرج والممثل تشارلز لوتون بأن يحولها إلى مسرحية عرضت بنجاح في نيويورك عام ١٩٥٣ ، ومنذ ذلك التاريخ لا يتخلو موسم مسرحي منها في إحدى بقاع الولايات المتحدة على الأقل .

في عام ١٩٣١ استمر بينيه في إخراج دواوينه الشعرية فأصدر « مواويل وأشعار » ، ثم « كابوس عند

الظهيره « ١٩٤٠ ، ثم « النجم الغربى » ١٩٤٣ ، والذى كان أول جزء فى ملحمة أمريكا التى لم يكملها بينه بسبب وفاته فى نفس العام . وهو الاتجاه الذى كان قد بدأه عام ١٩٣٣ ، عندما كتب « كتاب الأمريكين » الذى وجهه بصفة خاصة إلى الشباب لكى يعرفوا تاريخ وطنهم وتراثه ، وكان قد كتبه بالاشتراك مع زوجته روزمارى بينيه .

أما عن نشاطه فى مجال النثر القصصى فقد أصدر عدة مجموعات من القصص القصيرة منها على سبيل المثال : « الساعة الثالثة عشرة » ١٩٣٧ ، و « حكايات قبل منتصف الليل » ١٩٣٩ ، و « الدائرة الأخيرة » التى نشرت عام ١٩٤٦ بعد وفاته وتحتوى على مجموعة من أشعاره الأخيرة . ولعل أكبر إنجاز له فى مجال القصة يتمثل فى قصة « الشيطان ودانيال وبستر » التى أصبحت من كلاسيكيات الأدب الأمريكى منذ صدورها عام ١٩٣٧ وتمولت فيها بعد إلى أوبرا وضع موسيقاها دوجلاس مور . وكما كتب بينيه القصة القصيرة كتب الرواية أيضا . ولكنه كان اقل توفيقا ونجاحا ، كما نجد فى رواية « السونكى الأسبانى » ١٩٢٦ ، و « ابنة جيمس شور » ١٩٣٤ . ويقال إن موت بينيه المبكر كان نتيجة لإجهاده الشديد فى العمل الإعلامى فى أيام الحرب . ولكى نتعرف على ملامح أدب بينيه يجدر بنا أن نستشهد ببعض أعماله الشعرية والقصصية لنرى حقيقة الإنجاز الذى أضفاه إلى تراث الأدب الأمريكى . فى ملحمة « جسد جون براون » يجسد بينيه مجرى الأحداث الذى أدى إلى الحرب الأهلية . تبدأ الملحمة بمقدمة عن الرق الذى داس على كرامة الإنسان ثم تتصاعد الأحداث إلى أن تصل إلى الغارة التى يشنها جون براون على معبدة هاربر مما يؤدى إلى إعدامه فى النهاية . لا ينحاز بينيه إلى أى جانب من جانبي الصراع بل ينظر إليها نظرة محايدة مشوبة بروح المأساة والتأثر التى تتجسد خلال اللقطات والشخصيات التى إشتهرت فى الحرب والمعارك الفاصلة التى خاضتها ، والمآزق والصعاب التى تحملها سكان المدن الذين يعيشون فى منطقة الجبهة ، والأحداث التى تجرى على الحدود ، واللحظات الرومانسية العابرة التى سرعان ماتطحنها آلة الحرب الجهنمية والشباب . والرجال الذين خدموا فى الجيشين ثم السلام الذى يفرض نفسه أخيرا على ربوع البلاد . ومن الصور التى لاتنسى فى الملحمة : صورة لنكولن ، وجرانت وستونول جاكسون ، وجيفرسون ديفيز وغيرهم . ومن الواضح أن السرد الروائى فى الملحمة يعتمد على دراسة مستفيضة وإلمام شامل بكل الملابس الدقيقة التى أحاطت بظروف الحرب وكأن بينيه أراد أن يكتب الإلياذة الأمريكية .

أما بالنسبة لأشهر قصصه فقد كتب بينيه « الشيطان ودانيال وبستر » الذى استخدم فيها مضمون أسطورة فاوست الشهيرة مع صبغها بالروح الأمريكية المحلية ، فالبطل جابزستون فلاح من نيوهامشير باع روحه إلى الشيطان الذى جاء لكى ينفذ الصفقة المعقودة ويقبض على روح البطل . لكنه يلجأ إلى المحامى الأشهر دانيال وبستر حتى ينفذه من برائن هذا الشيطان الذى تمكن من إغرائه والإيقاع به . ومن خلال دفاعه الفصيح المستميت أمام هيئة المحلفين الفاسدين الشريرين ، يستطيع وبستر أن يحصل لستون على البراءة وإطلاق سراحه ، تجمع القصة بين الخيال والواقع فى تولىفة درامية لاتعرف الفصل بينها ، وإن كان بينيه قد جسد روح التناول الأمريكى الذى يؤكد إمكانية الإنسان . لفهر كل قوى الشر التى تربص به فقد جاءت النهاية مختلفة عن خاتمة

فاوست الذى يسلم فيها روحه للشيطان طبقا للصلك المعقود بينها والذى لانفكك منه .  
فى قصة « نساء السبي » ١٩٢٦ ضمن مجموعة « الساعة الثالثة عشرة » يستخدم بينه الحادثة الرومانية القديمة  
التي تغتصب فيها نساء النسي ، أساسا لقصته . كتبت هذه القصة المثيرة أمام خلفية وصفية مستمدة من مناظر  
وادى تينيسى الذى تنتقل إليه عائلة مكونة من سبعة أبناء بعد وفاة الأب والأم والخادمة ويصبح من الواضح أن  
المزمل فى حاجة إلى العنصر النسائى لكى يستقيم حاله . ويحل الإخوة المشكلة باختطاف سبع عرائس بالجملة .  
تقابلن معهم فى حفلة راقصة ، وتنتهى القصة نهاية سعيدة تعبر عن روح التفاؤل التي تسرى فى قصص أمريكية  
كثيرة ولكى نقدر القصة حق قدرها يجب أن نذوقها على المستوى الفولكلورى البسيط البعيد عن تعقيدات  
الحياة الحديثة

يبدو أن روح الخفة والمرح كانت تتجلى فى قصص بينه أكثر من قصائده التي كان يضع فيها كل جديدته بل  
صرامته . فى قصيدة « صلاة ليزيح الله غمة الديكتاتورية » ١٩٣٥ يهاجم بينه روح الرعب التي أثارها صعود  
هتلر وموسوليني وستالين إلى المكان الذى يتحكمون منه فى مقدرات العالم . كانت القصيدة شحنة متفجرة من  
الغضب ، وصورة زاخرة بالرعب مما يحدث فى الدولة الشمولية لهؤلاء المواطنين الذين قد يعارضون النظم  
الحديدية المفروضة عليهم . نجد نفس الجدية والصرامة فى قصيدة « الملك داود » ١٩٢٣ التي يكتبها بينه  
بأسلوب الموالم حول القصة المثيرة للخطيئة والتوبة التي ارتكبها النبي داود كما وردت فى سفر صاموئيل الثانى  
فى العهد القديم . تبدو الخطيئة وكأنها القدر الذى يطارد الإنسان حيثما حل ، ولكن فى استطاعة الإنسان أن  
يقهرها بسلاح التوبة البتار . وهذا يؤكد نعمة التفاؤل مرة أخرى فى أعمال بينه حيث يستطيع الإنسان إثبات  
إرادته . ولعل هذا هو تميز بينه عن معظم أدباء عصره الذين تركوا العنان للتشاؤم لكى يسيطر على أعمالهم ،  
لكن نفاؤل بينه لم يكن ساذجا ومصطنعا بل استمدته من ملامح الشخصية الأمريكية التي استطاعت أن تصدر  
الحضارة الإنسانية المعاصرة فى مدة لا تزيد عن قرنين فقط .

(١٨٣٥ - ١٩١٠)

مارك توين هو الاسم المستعار لصامويل لانجهورن كليمنز . اتخذه في أثناء عمله على السفن المبحرة على نهر المسيسيبي ، وكان قد سمعه مرارا على ألسنة البحارة عندما كانوا يصيرون معلنين أن عمق النهر تحت السفينة بلغ اثنتي عشرة قدما « اثنان من مقياس الفاوم » وكان اصطلاح مارك توين يطلق على هذه الدرجة من مقياس العمق . ونظرا للصلة النفسية الوثيقة بين صامويل لانجهورن كليمنز ونهر المسيسيبي الذي شكل كثيرا من أعماله الأدبية فيها بعد ، فقد رأى أن يستعير لنفسه اسما يذكره دائما بالنهر الحبيب إلى قلبه . كان ارتباطه بالنهر صورة مصغرة لارتباطه بوطنه الأمريكي الأكبر . فقد رفض مارك توين أن يسير على نهج معاصريه الأمريكيين الذين أغرموا بكل ما هو أوروبي في الأدب والفن والفكر والثقافة . بل كان يرى أن الأصالة الحقة هي التي تدفع الأديب إلى البحث عن جذور أدبه في تربة وطنه ، فمن الممكن استيراد أى شيء إلا الأدب والفن . هذا بالإضافة إلى كراهيته المطلقة للنظام الإقطاعي الذي ساد أوروبا في القرن التاسع عشر وارتبط تاريخيا بتجار الحروب الأثرياء الذين ضحوا بأبناء الوطن في سبيل مضاعفة ثرواتهم ولعل شخصية جان دارك كانت بمثابة الرمز الأوروبي الوحيد الذي حاز إعجابه وكتب عنه باستفاضة ، وعلى الرغم من روح المرح والدعابة والفكاهة التي إشتهر بها مارك توين ، إلا أنها كانت تحمل في طبائتها تهكما قاسيا وسخرية مريرة من العقائد والنظم الاجتماعية والحكومية التي طالما علمت الناس التفاهة والسطحية والرياء والخداع والجشع .

ولد مارك توين في مدينة هانيبال بولاية ميزوري التي تقع على نهر المسيسيبي . كان أبوه من الباحثين عن الثروة ، والضاربين في طول البلاد وعرضها ، وقد تشبع مارك توين بروح البحث والكشف وترك المدرسة عندما كان في العاشرة وانطلق ليعيش صباه وشبابه في حياة زاخرة بالمغامرات والترحال ، لكنه بعد وفاة أبيه عمل صبيا في دار للطباعة كانت بالنسبة له مدرسة أخرى إذ أنه قرأ فيها كل ما قامت بطبعه من كتب . وبالفعل بدأ في هذه

الفترة مراسلة الصحف والمجلات ثم دفعه حبه للترحال إلى الاشتغال بحارا على إحدى عابرات نهر المسيسيبي . ثم جنديا في الجيش الكونفدرالى في الحرب الأهلية لمدة أسابيع قليلة . ثم مراسلا منتقلا في نيفادا وكاليفورنيا . كان الترحال المستمر مبعثا لا ينضب لمعرفة الحياة والنفس البشرية في صورها المتعددة ويعترف أن جميع الشخصيات التي قدمها في رواياته كانت مستمدة من الأشخاص الذين قابلهم وعمل معهم في الوظائف الكثيرة التي قام بها في مختلف الولايات . مكتته هذه الحياة العريضة من الاختلاط بأنماط عدة من البشر ، وبالتالي استطاع أن يتوغل ذاخيل مشاعرهم واكتسب بذلك القدرة على استيعاب روح الفكاهة والسخرية والتهمك التي تقابل حقائق الحياة المرة بابتسامة أوضحكة مدركة لتناقضاتها اللانهائية .

بدأ مارك توين حياته الأدبية بالاشتغال بالصحافة مثل كثير من الأدباء الأمريكيين ، ومن خلال الصور والمواقف واللقطات التي كانت تنشرها له الصحف ، استطاع أن يكتشف لنفسه منهجا أدبيا روائيا خاصا به أدى به إلى كتابة أول رواية له بعنوان « الضفدعة القافزة المجلجلة » عام ١٨٦٥ . كانت عبارة عن لوحات متتابعة للمشاهد التي رآها والأشخاص الذين قابلهم . وقد اكتسب شهرة عريضة بعد نشرها في مختلف جوانب الحياة هناك ، مدته فيها بعد بمادة خصبة لسلسلة قيمة من المحاضرات ألقاها بعد عودته إلى الوطن . تراوحت حياته بعد ذلك بين إلقاء المحاضرات والتنقل بين مختلف البلاد ، ويكنى أن يعرف أنه عبر المحيط الأطلنطي عشرين مرة وقضى ثلاث عشرة سنة بعيدا عن وطنه . وكانت رواياته بصفة عامة الصدى الفني لتقلباته سواء داخل أو خارج الولايات المتحدة ، ولذلك تشكل السيرة الذاتية والمشاهدات الشخصية المادة الخام لمعظمها . هذا لا يقلل من القيمة الفنية لرواياته لأن رؤيته الفكاهية المتميزة ، وروحه الساخرة المهككة ، وإيمانه بالتلقائية المتدفقة التي يتحتم وجودها في السرد الروائي ، كل هذه العناصر جعلت منه رائدا طليعا في مجال الرواية الأمريكية . فقد تمكن من أن يمزج بين العناصر المتناقضة والمتنافرة سواء في الشخصيات أو المواقف أو وجهات النظر بحيث لم تعد مجرد تسجيل لمشاهدات شخصية . لذلك قال إيرنست هيمنجواي : إن كل الأدب الأمريكي ينبع من كتاب « هاكبرى فن » لمارك توين فهو أفضل كتاب أنتجه الأدب الأمريكي حتى الآن .

### رائد الرواية الأمريكية :

يعد مارك توين رائد الرواية الأمريكية بلا منازع . كان أول أديب يبحث عن الأصالة الفنية ولا يحاول تقليد الأنماط الأوروبية ، وتمكن من بلورة الشخصية الأمريكية من خلال صورته الفنية المتابعة لوادى المسيسيبي الشاسع الذي يمثل القلب النابض للولايات المتحدة . أما الروائيون الأمريكيون الذين سبقوه مثل هوثورن وميلفيل وهاولز فقد ساروا على نفس النهج الأوروبي في التأليف الروائي ، وإن كان بعض الروائيين قد ثارتوا ضد هذه التبعية إلا أن مارك توين كان يتميز باللامبالاة تجاه الأدب الأوروبي ، ليس عن جهل ولكن بحثا عن جذور الشخصية الأمريكية التي حتمت عليه الالتصاق بوجدان الإنسان الأمريكي وفكره ، وأدى هذا إلى البحث عن أشكال جديدة غير تقليدية . لذلك عندما زار أوروبا لأول مرة وكتب رواية « السذج خارج الوطن » ١٨٦٩ كنتيجة لهذه الزيارة ، لم يكن تأثيرها عليه هذا التأثير الذي تمارسه على الشخص القادم من

منطقة متخلفة حضاريا بحيث يصاب أفقه الضيق بالانبهار والدهشة . بل تمثل تأثير أوروبا عليه في تلك اللامبالاة التي نظر بها إليها .

كانت هذه النظرة اللامبالية سببا في هجوم النقاد المغرمين بأوروبا عليه واتهامه بالجهل وضيق الأفق ولكنهم لم يفهموه على حقيقته فقد كان باحثا عن الأصالة القومية . وإذا كانت روح الدعابة والسخرية في بعض رواياته تميل إلى الخروج عن حدود اللياقة والذوق العام التقليدي . إلا أن هذا لا يقلل من قيمة مارك توين على الإطلاق . فقد كان يعتقد أن أول شروط الشخصية القومية تتمثل في الاستقلال التام والنظرة الموضوعية إلى الشخصيات القومية الأخرى . يقول الناقد برنارد دي فوتو : إن جيلين من القراء لم يفهموا رواية « السذج خارج الوطن » الفهم الصحيح . واعتبرا مارك توين مجرد كاتب فكاهي مسل وليس أديبا ذا نظرة ورؤية فنية معينة . ويبدو أن نشأة مارك توين في أعماق وادي المسيسيبي كانت سببا في عدم انتماه الفكرى والأدبي إلى التقاليد الأوروبية . كان الوادي بعيدا عن الساحل الشرقى الموازي لأوروبا . وعندما ذهب مارك توين إلى أوروبا كان قد تشبع بمقومات الشخصية الأمريكية الآخذة في التكوين .

وإذا كان مارك توين قد رفض الانبهار بالشخصية الأوروبية فمن الضروري البحث عن الأسباب التي جعلته يقتنع بخصائص الحياة الأمريكية كما اختبرها بنفسه . عاش مارك توين صبا في مدينة هانيبال التي تطل على نهر المسيسيبي وعلى الرغم من صغرها فإنها تعد نموذجا للوادي الكبير بحياته التي تجمع بين النعاس والبهجة والحيوية . كان موقعها الجغرافي سببا في هذه الحيوية . لأنها كانت على الطريق الذي يربط بين الشرق القديم والغرب البكر . وكان المهاجرون القادمون من أوروبا عبر الساحل الشرقى يتدفقون بالآلاف مارين بهانيبال في طريقهم إلى سانت لويس التي تقع في الجنوب على بعد ثمانين ميلا . في هذه المدينة الصغيرة عرف مارك توين الزواج والعبيد والمحاربين والقتلة والمهربين من العدالة وعمال السفن والمغامرين الباحثين عن الثراء السريع ، ولكن على الرغم من هذه الحيوية المتدفقة فإن المدينة كانت تتميز بالنعاس والهدوء ، كما يحلو لمارك توين أن يصفها . وبمجرد أن تغادر السفينة المرساة يعود إلى المدينة الهدوء والنعاس والجو الربيعي المظمن .

كانت هذه الخلفية الوصفية التي ميزت أهم أعمال مارك توين مثل « توم سوير » ١٨٧٦ ، و « هاكبرى فن » ١٨٨٤ ، و « الحياة على ضفاف المسيسيبي » ١٨٨٣ ، لقد كانت نظرة مارك توين إلى نهر المسيسيبي تضاهي نظرة قدماء المصريين إلى نهر النيل . كان المسيسيبي بالنسبة له يجمع بين العذوبة والسلام وأحيانا أخرى بين الحزن والوحدة ، وفي أحيان ثالثة يتجسد فيه الخطر الداهم . وقد انتقلت هذه الأحوال المتقلبة إلى أعمال مارك توين فنحتها بدورها كثيرا من الحيوية والتدفق . ونجح في تجسيد الحياة من خلال المزج العضوي بين الشخصيات والمشاهد ، وبذلك تحولت الخلفية الوصفية إلى عنصر حي نابض بالرؤية الفكرية والفنية .

#### الخلفية الثقافية العريضة :

يندهش الكثيرون عندما يعلمون أن عمل مارك توين في شبابه المبكر في إحدى المطابع قد أتاح له فرصة للمعرفة والثقافة لاتيحتها المدارس والمعاهد النظامية . استطاع أن يهضم الأدب الإنجليزي كله ولم يتعد سنوات



المراهقة بعد ، كما قرأ في التاريخ والفلسفة وتمكن فيها بعد من إجادة عدة لغات من تلقاء نفسه . وهذا يدحض التهمة التي حاول بعض النقاد إلصاقها به ، وادعوا أنه جاهل ضيق الأفق لا يكتب ولا يسجل إلا ما يشاهده فقط . ففي رواية « هاكلبرى فن » مثلا نجد تأثيرا برواية « دون كيشوت » وخاصة في سخرته من البطولات الرومانسية التي وردت في روايات السير وولتر سكوت وأيضا في عنصر البيريسك الذي يقلد مواقف شكسبير وشخصياته بأسلوب مثير للضحك . كان من المحتمل أن تنقيد عبقرية مارك توين باعتبارها شتى في حالة تلقيه تعليما منتظما . ولكن ثقافته الذاتية المتنوعة شكلت مع فكره غير التقليدى مزيجا لانظير له من النظرة الشاملة للمجتمع والإنسان ، ومن الأسلوب المتفرد الذى لا يكتبه إلا مارك توين .

لعل أكبر خاصية اشتهر بها هي سرعة بديته ولماحيته المرححة في رواياته ولكن قد يخفى على البعض أن في إمكانه الانتقال في لحظة واحدة فقط من الدعاية المرححة إلى السخرية المرة . ومن يتعمق في أدبه يكتشف أن عناصر الكآبة والحزن واليأس كانت أعمق وأشمل من روح الفكاهة التي اشتهر بها . ويبدو أن هذه الروح المرححة ظاهريا كانت مهربه الوحيد من الوقوع في براثن اليأس المطلق المؤدى إلى الجنون . لكنها لم تطمس رؤيته الواضحة والمحددة لجوهر المأساة الذى ينطوى عليه هذا الكون ويشكل تردده بين الدعاية المشرقة والمرارة اليائسة المفتاح الرئيسى لفهم أدبه كله . لذلك لا يعد مارك توين بالبساطة والسهولة التي يعتقدونها البعض في رواياته . فهذه نظرة القراء السذج الباحثين عن التسلية المؤقتة والإضحاح السريع . ورواية مثل « هاكلبرى فن » في نظرهم ليست سوى صورة مرحة لمرتع للأوغاد على نهر الميسيسى . ولكن الذى يتعمق في قراءتها سيكتشف أن روح الدعاية والمرح الظاهرية تختوى على جهامة مظلمة تبلغ حد المأساة . ويكفى وجود بنجر جيم طريد المجتمع وضحيته ، والذى يضارع في بطولته بطولة هاكلبرى فن نفسه .

كان كلما تقدم العمر بمارك توين ، كانت روح المرارة تطغى على كل ما عداها من عناصر أخرى في الرواية . فقد تحول مرح « توم سوير » إلى كآبة « الرجل الذى أفسد هايدلبرج » التي يهاجم فيها الرياء والتفاخر والثقة الزيفة بالنفس وغيرها من السلبيات التي تتورث الشخصيات في المجتمع الإقليمي المحدود . كان مارك توين قد حدد موقفه الفكرى من خلال تأييده للحرية الفردية في مواجهة بطش النظام الاجتماعى . ويبدو أنه كان متأثرا إلى حد كبير بالكاتب الإنجليزي جونانان سويفت مؤلف « رحلات جاليفر » . فقد عذبت حيرة الإنسان في الكون ، وبرز هذا العذاب في كتاباته الأخيرة مثل « الرجل الذى افسد هايدلبرج و « ماهو الانسان » التي نشرت عام ١٩٠٦ بدون اسمه عليها ، ثم « الغريب الغامض » التي نشرت عام ١٩١٦ بعد موته . كان الإنسان في نظره ذلك الغريب الغامض حتى بالنسبة لنفسه وليس بالنسبة للكون فقط .

لم تكن نظرة مارك توين ناقة على الحياة فحسب ، بل كانت ناقة أيضا على نفسه وحتى على أعماله الأدبية . كان يحس في كثير من الأحيان أنه مها كتب فلن يعبر عما يجيش بصدرة تجاه الكون والأحياء . لذلك كان على وشك أن يتوقف في أثناء كتابة « هاكلبرى فن » وأن يتخلص مما كتبه بالفعل . وكانت النتيجة أنه لم يتمها إلا بعد ست سنوات من التوقف المتردد والمخير . عاد إلى تكرار هذه العملية المقلقة في أعمال أخرى تركها بدون أن تكتمل . ولم ينشر معظمها حتى الآن ، وعلى الرغم من الرؤية المحددة التي تميز أعماله وتدمغها بطابع خاص

بها . فإن حيرته المعذبة النابعة من عموض الكون وتعقيده ، منعه من الوصول إلى فلسفة ناضجة متكاملة ترى الحياة كلها في شمولها من خلال نظرة موضوعية لاتتعلق بالأمل أوتهرب من اليأس . ولعل الفلسفة المحددة التي وصل إليها في أواخر حياته قد تمثلت في الحتمية القدرية التي تؤكد أنه لا يوجد اختيار حقيقي للإنسان في هذا الكون ، وأن عليه أن يرضخ لكل ماتأتى به الأقدار .

هناك ظاهرة واضحة في روايات مارك توين وهي أنها تكاد تخلو من الشخصيات النسائية الآسرة . وباستثناء « الذكريات الشخصية لجان دارك » التي نرى فيها إعجاب مارك توين البالغ بشخصية جان دارك ، فإن عالمه هو عالم الصبية والشباب والرجال . لكن يبدو أيضا أن سبب كتابته عن جان دارك أنه استغل خلفيته الثقافية العريضة في مجال التاريخ لكي يجسد موقف الإنسان تجاه الكون من خلال شخصيتها الآسرة . وهذه الخلفية التاريخية لعبت دورا حيويا هاما في روايات مثل « الأمير والفقير » ١٨٨٢ و « يانكي من كونيتيكت في بلاط الملك آرثر » ١٨٨٩ اللتين قدم فيها صورة خيالية زاخرة بالتهكم الساخر والإسقاطات الواقعية من خلال إنجلترا تحت حكم الملك آرثر . أى أن سياحة مارك توين لم تقتصر على الجغرافيا بل انطلقت إلى التاريخ لكي تنتقل من عصر إلى آخر . وهذا يدل على تنوع اهتماماته الفكرية والفنية .

تتمثل الإنجازات الحقيقية التي أضافها مارك توين إلى الأدب الأمريكي في أنه جعل من اللهجة الأمريكية الدارجة لغة تصلح للحوار الأدبي بعيدا عن القوالب اللغوية التقليدية التي وفدت إلى الأدب الأمريكي من أوروبا . كما استطاع أيضا أن يحطم التبعية الأمريكية لأدباء أوروبا الذين تعودوا على اعتبار الأدب الأمريكي مجرد محاولات ساذجة لقوم قليل الحظ في الثقافة والفكر والمعرفة . وغاية مناهم أن يقلدوا الأنماط الأوروبية . وإذا كان كوبر وإرفنج وبو وويتان قد مهدوا الطريق نحو الشخصية المستقلة للأدب الأمريكي . فقد نجح مارك توين في إرساء تقاليد هذه الشخصية وإجبار العالم الخارجي على النظر إليها بعين الاحترام ، ومازالت رواياته حتى الآن من أكثر الروايات رواجاً في أوروبا بصفة خاصة والعالم الذي يتحدث الإنجليزية بصفة عامة . فقد اكتشف الناس الجانب الجاد والخطير الكامن وراء مرحة الظاهري . ويكفي للتدليل على جديته تأكيده العملي الذي أوضح للأمريكيين أن استقلالهم الحقيقي عن إنجلترا وأوروبا لن يكتمل إلا بالاستقلال الفكري والفني .

كانت النظرة الموضوعية هي السمة المميزة لمعالجة مارك توين لشخصياته . فعندما هاجم التأثير الأوروبي على الأمريكيين لم تأخذه الحمية لكي يدافع عن كل ما هو أمريكي سواء كان إيجابيا أو سلبيا بل وقف بالمرصاد لكل السلبيات المرتبطة بالشخصية الأمريكية ، وسخر كل أسلحته في السخرية القاسية والتهكم المرير في تعرية كل هذه السلبيات مثل الجهل-، والعجرفة ، والعنجهية ، وضيق الأفق ، والثقة المزيفة بالنفس ، وسيطرة القيم المادية على كل ماعداها من قيم إنسانية أخرى . وقد تقبله القراء بسعة صدر بسبب روح الدعابة المشرقة التي تبدو وكأنها تهاجم هذه السلبيات في رفق ولين ، بينما باطنها ينطوى على هجوم كاسح لكل القيم المزيفة التي يتخذ منها الأمريكيون أساسا لتفكيرهم وسلوكهم . هذا ما نجد في رواية «السذج خارج الوطن» على سبيل المثال حيث يصف فيها زيارة له مع أصدقائه الأمريكيين إلى كل من روما وجنوا . هناك يسمعون لأول مرة في حياتهم باسم مايكل أنجلو على لسان مرشدهم السياحي في الفاتيكان . وعندما تبدأ الجولة في روما يعودون إلى تعذيب

مرشدهم بنفس الأسئلة الجاهلة الفيبة عن مايكل إنجلو . ويدور الحوار كالآتي :  
« لقد أرانا المرشد شكلا لإنسان وقال : إنه تمثال من البرونز  
فنظرنا إليه بلامبالاة ثم سأله الطبيب الأمريكى : هل هو تمثال لمايكل أنجلو؟  
جاءت إجابة المرشد بالنفى .  
قادنا المرشد إلى حلبة المؤتمرات الرومانية القديمة . فسأل الطبيب مرة أخرى :  
هل بناها مايكل أنجلو ؟  
حملق المرشد فيه وقال : لقد بنيت قبله بألف سنة على الأقل .  
وعندما وصلنا إلى المسلة المصرية . أعاد الطبيب نفس السؤال عن مايكل أنجلو !  
فصرخ المرشد : سادق . . سادق . . إنها بنيت قبله بألثى سنة على الأقل ! !  
ويلحق مارك توين فى سرده الروائى على هذا الحوار الساخر فيقول :

« لقد بلغ الإرهاق بالمرشد منتهاه بسبب هذا السؤال الذى لا يريد أن يتوقف لدرجة أنه كان يبدو أحيانا وكأنه خائف من أن يربنا أى شىء آخر . لقد حاول البائس كل المحاولات الممكنة وغير الممكنة لكى يجعلنا ندرك أن مايكل أنجلو كان مشغولا فقط عن خلق جزء من العالم وليس العالم كله . لكنه لم يفلح بعد ويبدو أنه لن يفلح . فقد كانت هذه الأسئلة ضرورية حتى لا يبدو الجهل والبله علينا . لذلك كان على المرشد أن يستمر فى معاناته . ولا يهم إذا لم يكن مستمتعا بأداء عمله ، يكفى استمتاعنا نحن » . هكذا كان السرد الروائى عند مارك توين زاخرا بالسخرية اللاذعة والتهكم اللاح . فالسذج هم الأمريكيون القادمون للاطلاع على الحضارة الأوروبية العريقة التى لا يملكون مثلها فى بلادهم . ولذلك تميزت نظرة مارك توين إلى كل من الشخصية الأوروبية والشخصية الأمريكية بالموضوعية الفنية . لم ينهر بالحضارة الأوروبية كما فعل معاصروه الذين كانوا مجرد مقلدين وتابعين لها ، وفى الوقت نفسه لم يجد كل ما هو أمريكى لأنه ابتعد تماما عن التعصب الأعمى لأبناء وطنه . ولقد استفاد أدبه إلى حد كبير من هذه الموضوعية واستطاع أن يتعدى حدود الزمان والمكان لارتباطه بتناقضات الإنسان الملازمة دائما لتكوينه . فهو لم يصور مجرد أنماط أوروبية وأمريكية بل حرص على تجسيد القيم الإنسانية من خلال شخصياته القريبة من قلوب القراء . وساعده على ذلك قدرته الفائقة على استخدام روح الفكاهة اللاذعة ، وأحيانا أسلوب السخرية المريرة بالإضافة إلى تحويل اللهجات الدارجة والعامية إلى لغة فنية يصوغ بها حوارها مما يجعل الشخصيات تنبض بالحياة وتنبأى عن الأفعال والتصنع . لكن لا يعنى هذا أنه لم يقع فى بعض الأخطاء الفنية . فلم يكن واعيا بضرورات الشكل الفنى مما جعل معظم رواياته عبارة عن سلسلة أو حلقات من المواقف والمشاهد التى يمكن أن تتوقف بعد أى مشهد ويمكن فى الوقت نفسه أن تستمر إلى مالا نهاية ويبدو أن عمله فى الصحافة قد أثر إلى حد كبير على أسلوبه الروائى . فكان يهتم بالموقف الذى يسرده فى حد ذاته من غير أن تكون له نظرة شاملة إلى بناء العمل ككل . ولعلنا نغفر له هذا الخطأ الذى يمكن أن يقع فيه أى رائد مثله لامتلاك التقاليد الراسخة السابقة عليه والتى تمنحه من الوعى الحاد ما يجعله يدرك الوحدة العضوية لعمله . ومع هذا فقد تسبب أسلوبه العفوى التلقائى فى أن تنبض رواياته بالحياة

وتقدم لنا عالما خاصا له ملامحه المميزة . من هذا العالم سعى مارك توين إلى الوقوف مع الإنسان ضد كل الضغوط التي تحاول سحقه . وكان هذا واضحا في مضمونه الفكرى الذى يستخدم كل أدوات الكوميديا والسخرية والحوار والوصف وغيره من الحيل الفنية لكي يساند كل القيم الإنسانية التي ينساها الناس في صراعهم المعيشى .

آلن تيت شاعر أمريكي معاصر وكاتب سيرة ومقال ورواية ومن زعماء مدرسة النقد الحديث التي ساهم فيها بقسط وافر من الدراسات والأبحاث مع كل من جون كرو رانسوم وروبرت بن وارين وكليانث بروكس . وقد تأثر شعره الميتافيزيقي إلى حد كبير بمنهج ت . س . إليوت . واستطاع بشعره ونقده أن يحرز مكانة قيادية مرموقة عند المثقفين والمفكرين الأمريكيين . قام بتقييم اشعار معاصريه من أمثال إليوت وباوند . ومن خلال هذا المنهج النقدي العملي استطاع أن يقدم نظريته في الشعر والنقد . فهو يؤمن بأن هناك صلة عضوية متبادلة بين الحياة والفن ، في المواقف التي تحاكي فيها الحياة الفن . وإذا كان الشعر يزيد من وعينا بالحياة مهما كانت معقدة في حركتها ومعناها ، فإنه بذلك يكون ذا تأثير في أي نشاط إنساني ، ومنه العمل السياسي . يقول تيت إن الاعتراف بهذه الحقيقة ليس من شأن عصرنا لأنها قديمة جدا . وما زدناه فيها يعتبر انحرافا عن معناها العام . ويعترف تيت بأن المسئولية السياسية للشاعر تضايقه . وهو يبحثها في مقالة له بعنوان « الشاعر مسئول أمام من ؟ » لأنها تثيره أكثر مما تضجره . فهو يرى أن على الشاعر مسئولية عظيمة خاصة به : إنها المسئولية بأن يكون شاعرا بمعنى الكلمة . وأن ينظم القصائد لا أن يعيش على الضحيج الذي يثيره شعره . لذلك فالشعر يتناقض تماما مع الخطابة ، ويحمل تيت في نفسه شكاً عميقاً ، وظناً سيئاً بهؤلاء الشعراء الخطباء . فهذا يكن هناك من أشياء أخرى مرغوبة قد يؤمنون بها فإنهم لا يؤمنون بالشعر . إنهم يعتقدون أن الشعراء يجب أن يكتبوا مقالات أو ربما سيرهم الذاتية ، ويشجعوا الجمهور بإلهاب حماسه ، ويؤازروا هذا الجانب أو ذا حسنا كان أم سيئا . لكن تيت يؤكد أن هذا النشاط لا يمت إلى مجال الشعر بصلة . فالشعر بعيد صياغة الحياة ككل . ولا يرتبط بأحد عناصرها على حدة ، حتى ولو كان هذا العنصر مؤثرا إلى حد كبير مثل العنصر السياسي .

ولد آلن تيت في كنتكي ، وتخرج في جامعة فاندربيلت عام ١٩٢٢ . وكان قد بدأ حياته العملية في ميدان

الأعمال الحرة لكنه أثبت فشلا ذريعا جعله يبحث عن الطريق الذى يناسب مواهبه وملكانه وثقافته . عندئذ دخل السلك الأكاديمي وعمل مدرسا ثم أستاذا للغة الإنجليزية في جامعة برنستون . كما شارك أيضا في تدريس الشعر في هذه الجامعة في الفترة ما بين عامي ١٩٣٩ و١٩٤٢ . ثم قام بالتدريس في جامعة نيويورك وجامعة شيكاغو ، كما حضر في الشعر الحديث في روما ، ومثل بلاده في عدد من المؤتمرات ، وهو عضو في المعهد الوطني للفنون والآداب . وابتداء من عام ١٩٥١ أصبح أستاذا للغة الإنجليزية وآدابها في جامعة مينيسوتا . كما رأس تحرير مجلة « سوانى ريفيو » الأدبية والنقدية التي كانت تصدرها جامعة الجنوب في بلدة سوانى بولاية تينيسى ؛ وكانت تصدر نصف شهرية ؛ وأسسها الأستاذ و . ب . ترنت عام ١٨٩٢ . وهى تهتم أساسا بالشئون الثقافية والفكرية لولايات الجنوب الأمريكى . وعندما أشرف عليها آلن تيت في منتصف الأربعينيات ، قام بتوسيع اهتماماتها وركز بصفة خاصة على المفهوم الجديد للشعر والنثر والنقد .

أما عن الإنجازات الفردية لتيت فقد بدأ حياته كاتبا للسيرة كما نجد في كتابه « ستونول جاكسون » ١٩٢٨ . و « جيفرسون ديفيز » ١٩٢٩ ، لكن قيمته الحقيقية تنهض على شعره الذى يشمل ديوانه الأول « السيد بوب وقصائد أخرى » ١٩٢٨ ، و « قصائد ١٩٢٨ - ١٩٣١ » صدر عام ١٩٣٢ ، ثم « البحر الأبيض المتوسط وقصائد أخرى » ١٩٣٦ ، وديوان « بحر الشتاء » ١٩٤٥ . أما عن كتاباته النقدية فقد أصدر « مقالات رجعية عن الشعر والأفكار » ١٩٣٦ ، و « المنطق في الجنون » ١٩٤١ ، و « عن حدود الشعر » ١٩٤٨ ، و « الشيطان المغزول » ١٩٥٢ . وكان قد جرب أيضا كتابة الرواية فكتب « الآباء » ١٩٣٨ ، وفي عام ١٩٥٩ قام تيت بجمع أهم مقالاته في كتاب بعنوان « مقالات مجمعة » .

### أثر الجنوب الأمريكى :

وآلن تيت من الشعراء الأمريكيين الجنوبيين الذين تأثروا إلى حد بعيد بالقضايا والمشكلات التي عرفت بها هذه المنطقة . وكان قد انضم مع جون كرورانسم وروبرت بن وارين إلى « الجماعة الهاربة » التي قال عنها الناقد ليونارد كاسبر: إنها كانت هاربة من الإقليمية العقيمة ، والأسطورة التي فات أوانها ، والذكريات المرتبطة بحياة الجنوب الهادئة الوادعة التي لن تعود . ومن أثر الجنوب الأمريكى على تيت اهتمامه أيضا بالحرب الأهلية التي ركز عليها معظم كتاباته الأولى كما نجد في « ستونول جاكسون » الذى يحلل فيه العلاقة بين الالتزام التاريخي للإنسان تجاه منطقته وبين الاهتمام المبالغ فيه بالذات والذى يهدد كل القيم القديمة بالاندثار . استمرت هذه التنوعيات في كتابات تيت وبرزت مرة أخرى في روايته « الآباء » وفي مجموعة من مقالاته ، وفي قصيدته « أغنية إلى الميت الكونفدرالى » التي قال عنها : إن شكلها الفني يحتوى على الصراع بين مبدأ الإيمان الحى بتقاليد الجنوب التي اندثرت فعلا ، وبين العالم المفتت الذى يحيط بالجنوب . أى أنه صراع بين شخصية الجنوب التي تحاول أن تتماثل وبين شخصية العالم المحيط بها ، بين التماسك والتحلل ، بين النظام والفوضى .

هذا الصراع بين الضدين يمثل النغمة الأساسية في شعر تيت . يقول ر . ب . بلاكمور - مستخدما نقدا صامويل جونسون للشعراء الميتافيزيقيين - إن في شعر تيت صوراً تجسد العنف والتشتت والانفجار لكنها تخضع

كلها للنظام الصارم الذى يفرض به تيت شكله الفنى عليها . أما الناقد كليانث بروكس فيقول : إن شعر تيت بعيد أبعاد القرن السابع عشر . لكن إيفور وينترز لم يكن متعاطفا مع تيت بنفس الدرجة بحيث قال : إن كل ما بجده فى شعر تيت عبارة عن قوالب تقليدية يصب فيها عواطفه الحياشة . أما إذا ابتعدنا عن الأحكام النقدية المناقضة ، فإننا نلاحظ أنه على الرغم من سيادة التلاعب بالألفاظ واستخدام لغة المفارقة فى شعر تيت فإنه يعيد إلى الأذهان تلك الرعشة المحمومة التى عرفت بها قصائد إدجار آلان بو . فى قصيدة « الذئاب » يقول تيت :

« فى الغرفة المحاورة كانت الذئاب فى الانتظار

رءوسها خفيفة ، متطلعة ، لاهثة

ليس فى الظلام ما يحول بينى وبينها

سوى ذلك الباب الأبيض ببقعة الضياء

لم تكن لتوجد فى القاعة أو البيت

وخلف الباب الأمامى سمعت دقات

خطوات رجل على درجات السلم »

هذا الجو المحموم المسحور المشبع بالأرواح والأشباح لم يكن ليجد إلا فى شعر بو . لكن تيت لم يترك العنان لشطحات الخيال لكى تحطم البناء الصارم الذى إشتهرت به قصائده ، لدرجة أن زوجته الشاعرة الأمريكية إيزابيل جاردنر قد تأثرت به إلى حد كبير بحيث تميزت قصائدها بالتركيز الشديد والتكثيف الحاد كما نجد فى ديوانها « أعياد ميلاد من المحيط » ١٩٥٥ وديوان « المرأة » ١٩٦١ .

لعل أكبر إنجاز لتيت أن منهجه النقدى لم يكن لينفصل عن إنتاجه الشعرى . فهو يعتقد أن الشعر الناصح يعتمد على درجة التعادل بين المخصص والمجرد ، فالشاعر الناجح هو الذى يستطيع أن يجعل المخصص - أى الجسم المحدد الذى يخلفه - مساويا للمجرد - أى الإحساس الذى يهدف إلى إثارته . وبالطبع فإن ما ينطبق على الشعر ينطبق على الفروع والأشكال الأخرى للأدب . هذا ما حاول تيت أن يعمل دائما فى أشعاره . وهو يحدد فى مقاله « وظيفة النقد فى الوقت الحاضر » الدور الذى يجب على الناقد أن يقوم به حتى يساعد القارئ على الوصول إلى أفضل استيعاب وتذوق للقصيدة . لذلك يرى أن التفسير التاريخى والسيكولوجى والبيولوجى للأدب قد عبر على أقل تقدير عن فوضى روحية ، برغم أن الأدب بطبيعته ضد أية فوضى روحية . فوظيفة الناقد هى بلوغ تلك المعرفة الخاصة والفريدة والكاملة التى تمدنا أشكال الفن العظيمة بها . وهذه المعرفة لا تعنى التوثيق أو المعلومات التاريخية والسياسية والأكاديمية بصفة عامة ، وذلك على النقيض من إيمان الدارسين الأكاديميين الذين ظنوا أن الأدب عبارة عن مجرد تاريخ يجب أن يدرس مثل أى فرع من فروع المعلومات . يهاجم تيت الاتجاه السيكولوجى الذى نادى به ا . ا . ا . رتشاردز فى كتابه « أصول النقد الأدبى » فيقول : إن رتشاردز قد اكتشف أن صورة العالم التى وصلت إلينا عن شعر كل العصور السابقة لعصر العلم كانت زائفة من الناحية العلمية . فالأشياء والإشارات والعمليات التى يكتب عنها الشعراء . حتى المحدثون منهم لا يمكن التحقق من صحتها بأى من مقاييس العلم المعروفة لدينا ، ذلك لأن رتشاردز يؤمن بأن الشعراء متخلفون فى العلوم ،

وبأن كلمات القصيدة ليست سوى إشارات يتحتم عليها أن تشير إلى شيء ما ، وهذا ما لا تفعله كلمات أحسن القصائد طبقاً لاعتقاد تيت ، فالقصيدة تحدد شيئاً مجسداً ولا تشير إليه مجرد إشارة . ولكن رتشاردز ينتهي إلى أن الشعر ينبغي أن يعيد تنظيم أذهاننا لأنه على الرغم من أن العلم شيء حقيقي ملموس ، فإنه قد أخفق في أن يجلب لنا النظام الذهني . وعلى الرغم من أن الشعر نشاط وهمي زائف فإنه استطاع أن يرتب أذهاننا ويمنحها الراحة والانطلاق . وينتهي تيت إلى أن نظرة رتشاردز للأدب كانت محدودة لأن الأدب هو المعرفة الكاملة بالخبرة الإنسانية . وبالمعرفة يعني تيت ذلك الفهم الفريد والمتنوع للعالم ، ولا يقدر على ذلك سوى الإنسان الذي يخترق بفكره الثاقب المظاهر المتغيرة .

### التوتر في الشعر :

يقول تيت في مقالة « التوتر في الشعر » إن كل القصائد الجيدة تشترك معاً في خاصية التوتر التي تمكن القراء من تذوقها على نحو أفضل . والمعنى العام والكامل للقصيدة يكمن في هذه الخاصية التي ينفرد بها الشعر كنشاط فكري وجمالي . فالتوتر عبارة عن البناء الكامل المنظم لكل المفاهيم والدلالات والأحاسيس التي تحتويها القصيدة . فكل دلالة تؤدي إلى التي تليها وهكذا يتكامل المعنى عند نهاية القصيدة بانتهاء الشحنة التي حملها التوتر الخاص بها . وإذا لم يحدث أى اتساق بين أية مرحلة والمرحلة التي تليها في السياق ، فإن القصيدة تفقد معناها العام ، وبالتالي تضع شحنة التوتر التي تمنح القصيدة الحياة النابضة الخاصة بها ، أى التي تمنحها قيمتها المطلقة .

يكمل تيت هذا المعنى في مقالة « الشعر والمطلق » فيقول : إن الفكرة كلمة لا معنى ولا وجود لها في القصيدة . فهي لا تسبق القصيدة أو تصنعها . فكل ما يسبق القصيدة هو حاجة الشاعر الملحة داخله إلى إقامة كيان جميل لم يكن له وجود من قبل . فهو يملك رؤية إلى الكون والوجود وهذه الرؤية لها تنويعات ومستويات وتفرعات متعددة . ومن حين لآخر تبرز على سطح وجدانه أو ذهنه إحدى هذه التنويعات ولا تبدأ إلا عندما تتجسد في قصيدة جديدة . وبذلك تكون القصيدة هي التي تصنع الفكرة وتخلقها . فالموت - مثلاً - ليس فكرة ولكنه عملية لها مراحلها المتعددة . ولو كان الأمر بخلاف ذلك لأصبح كل الناس شعراء ، تماماً مثلما يظن أشخاص كثيرون أنهم شعراء لأن لديهم ما يظنون أنه مشاعر شعرية تجاه الأشياء . فليست هناك أفكار شعرية يمكن استخلاصها من القصائد الجيدة . وأية محاولة لاستخراج الفكرة من القصيدة لا يعنى إلا بعثرتها وقتلها . فالقصيدة كل مطلق بمعنى أنه لا يوجد أى شيء آخر يمكن أن يتجاوزها .

في مقالة « الذبابة الحائمة » تعليق على الخيال وعالم الواقع « يحلل العلاقة بين الشعر والواقع كشيء موضوعي خارج عنا . وهذه العلاقة تؤكد لنا أن الخيال أرفع درجة من الحقيقة . فالخالد هو القوة المحركة وراء الواقع الظاهري للأشياء . ولذلك فوظيفة الشاعر أن يلفت الأنظار إلى كل ما يستطيع أن يراه ، إن مهمته أن يخلق ما لم يعرف حتى الآن ، وكنافد أن يعرف أشكاله . لم ير الإنسان صورته الحقة في أى عصر إلا بفضل الشاعر أو الأديب . وقد علمنا الأدب الحديث أن الأديب لم يشارك مشاركة تامة في حركة المجتمع فحسب ، بل أكد لنا



كذلك أنه ليس هناك إنسان آخر غيره قد قام بهذه المهمة كما حملها الأديب على عاتقه .  
يعترف تيت أن الصلة التي تربط الشعر والأدب الخيالي الرفيع بالحركة الاجتماعية لم تكن تلقى الاهتمام الكافي سواء بالتأييد أو الرفض . فلم يعرف أحد ماهية تلك الصلة على وجه التحديد . لكن لا ريب في أن الشعر ، حتى شعر مالارميه ، له تأثير ما في السلوك ، وذلك بالقدر الذي يؤثره في عواطفنا . والسؤال الآن هو : إلى أى مدى يؤثر الشعر في تفكير الإنسان وبالتالي في سلوكه ؟ إن المركب الكلي الذي يجمع بين الإحساس والفكر ، وبين العقيدة النظرية والتجربة الاجتماعية . والذي ينبع منه الشعر ، إنما هو العامل الرئيسي ذو الدلالة الذي ينبغي أن يتنبه له الشاعر قبل أى شيء آخر ، وإلا فستفقد لغته الصدق الفني ، وهو حلقة الاتصال العضوي بين الشيء والكلمة . وعدم تحقيق هذا الشرط الأساسى المتمثل في الصدق الفني ينتج شعرا مفتعلا لا يستطيع الوصول إلى أعماق الطبيعة الإنسانية . إن الطبيعة الإنسانية يجب أن تتجسد وتتلور في اللغة حتى يتعرف عليها الناس ، وبالتالي يعرفون الطريق السليم الذي يجب عليهم أن يسيروا فيه .

أما الرأى بأن الشعراء بدلون الناس على ما ينبغي فعله في الأزمات . ويفترض فهم أن يقوموا بدور مشرعى النظام الاجتماعى ، فعلى ذلك أننا نطلب منهم بأن يتصلوا من مسؤوليتهم الدقيقة الى هى بكل بساطة صدق التجربة الإنسانية بكل شموها . والشاعر ليس مسئولاً في هذا الصدد أمام أى شخص أو سلطة سوى ضميره بالمفهوم الفرنسى لكلمة ضمير . أى العمل المشترك والتبادل بين المعرفة والحكمة . وهذا الضمير أتاح للشاعر الناضج إرساء تقاليد صارمة ومقاييس مطلقة لا تتغير بتغير الأوضاع الاجتماعية . وإذا كان المجتمع يمر بأزمة طاحنة فلا يعنى هذا أن يتخلى الشاعر عن تقاليده ومقاييسه في سبيل التهور من الأزمة . وإلا ضاعت كل المقاييس التي تحدد حركة المجتمع على حقيقتها . وهكذا فالشاعر ليس مسئولاً أمام المجتمع حتى يقدم له ما يرغب فيه لأن مسؤوليته تتركز في دوره كشاعر مسئول عن قمته الخاصة ومسئول عن سيطرته على زمام لغة لها نظامها . ولا تتحاشى التجسيد الكامل للحقيقة التي يحملها إليه وعيه . ويستشهد تيت بعبارة بيتس عندما يقول : إنه « ينبغي على الشاعر أن يحمل الحق والعدل في فكرة واحدة » .

(١٨١٧ - ١٨٦٢)

لا يعد هنرى ديفيد ثوروى من زمرة الأدباء بمعنى الكلمة . فقد اقتصر نشاطه الأدبى على بعض الأشعار والمقالات وأدب الرحلات . ولكن أثره الفكرى على الأدب الأمريكى منذ مراحلها المبكرة يمتد ليصل إلى عصرنا هذا . كانت فلسفته الترانسيدنتالية التى ساهم فى إرساء دعائمها مع إيمرسون ، وحبه للطبيعة الربية . وإيمانه بالحرية الفردية من الأفكار التى أثرت كثيرا فى وجدان جيله والأجيال التى تلته بحيث أصبحت من الملامح المميزة للشخصية الأمريكية وبالتالى للأدب الذى يعكسها ويتفاعل معها . ولم تكن فلسفته مجرد تعاليم يلقى بها هنا وهناك ، بل كانت أسلوبا عمليا لحياته لدرجة أنه اعتزل المجتمع كلية وعاش فى كوخ بين أحضان الطبيعة لمدة تزيد على سنتين لإيمانه بأن الطبيعة هى خير معلم للإنسان وعليه دائما أن يستمع إلى أصواتها المليئة بالحكمة العميقة البعيدة عن النفاق الاجتماعى . فالطبيعة هى كتاب الله المفتوح لكى يقرأ الإنسان بين سطوره معانى وجوده الحقيقى . وهذه الاتجاهات نجدها واضحة فى أعمال جيل الأدباء الذى عاصر ثوروى كما نجدها فى الأجيال التالية . فهى واضحة فى أشعار وينان وإمبلى ديكنسون وروايات ميلفيل وهوثورن وغيرهم من رواد الأدب الأمريكى . يقول دارسو الأدب الأمريكى : إن تاريخ الفكر المميز لشخصية هذا الأدب تبدأ من فلسفة وفكر كل من إيمرسون وثوروى . فقد كانا صديقين حميمين فى الحياة ورفيقين متلازمين فى الفكر والفلسفة . ولد هنرى ديفيد ثوروى فى مدينة كونكورد بولاية ماساتشوستس . وعلى الرغم من أن عائلته كانت رقيقة الحال فإن الحو الذى نشأ فيه كان حافلا بالحنان والدفء الأبوى . كان هنرى ثالث الأولاد يتميز بوقار يزيد كثيرا على سنه . أظهر حبا غبرا عادى للطبيعة منذ صباه المبكر حين كان يقضى معظم ساعات يومه بين أحضانها بعيدا عن جدران المنزل . وقد اختارته العائلة لكى تبعث به للدراسة فى أكاديمية كونكورد ثم فى كلية هارفارد متحملة فى ذلك مصاريف دراسته كنوع من التضحية من أجل إشباع ميله المبكر للتعليم والدراسة . ولكى يكون فى

العائلة ابن تفخر بثقافته وعلمه أمام الآخرين . وعلى الرغم من نبوغه الذى أظهره فى الدراسة وتفوقه على أقرانه فإنه ظل مغموراً بلا امتيازات لأنه لم يكن يستند إلى أسرة ثرية ذات حسب ونسب . لم يرغب ثورو فى أن يكون عائلة على أسرته فاشتغل بالتدريس فى كانتون وماساتشوستس فى العام الثانى من دراسته حيث عاش لبعض الوقت فى بيت الكاهن الأب أورستيز براونسون الذى ساعده على تعلم اللغة الألمانية وأدبها . وكانت معلوماته فى اللغتين اليونانية واللاتينية لا بأس بها بحيث مكنته من الاطلاع على الحضارة المرتبطة بها ، كما تعلم الإيطالية والفرنسية والأسبانية إلى حد ما .

وقد استفاد كثيراً من تعلمه هذه اللغات . فعلى سبيل المثال استفاد من اللغة اليونانية الاقتصاد فى استخدام الألفاظ ومحاولة حشدها بأكثر طاقة ممكنة من المعانى وظلالها . وساعده اطلاعه الواسع فى الثقافات والآداب الأخرى على تكوين نظرة فلسفية شاملة إلى الكون والأحياء . وكان تأثير كولريديج وكارليل بالإضافة إلى التعاليم الهندوكية واضحاً على أفكاره وكتاباتة ؛ وعندما تخرج فى هارفارد كان قد ألم بكل هذه المعارف والحجرات وأنشأ مدرسة مع أخيه فى مدينة كونكورد قام بالتدريس فيها حتى عام ١٨٤١ حين أغلقت بسبب تدهور صحة أخيه . ذهب ثورو ليعيش مع الراف والدو إيمرسون فى منزله بعد أن كانت أواصر الصداقة قد توطدت بينهما منذ اللقاء الذى تم بينهما عام ١٨٣٧ . استمرت الصداقة بينهما حتى وفاة ثورو وإن كان قد اعمرها بعض الفتور فى أيامها الأخيرة .

#### استقلال الفرد :

لعل أكبر أثر مارسه صداقة ثورو لإيمرسون أنها قدمته إلى رواد الفلسفة البرانسيدنتالية من أمثال مارجرىت فولر ، وأموس برنسون آلكوت ، ونيودور باركر ، وجورج ريبلى ، ووليام إليرى تشانج وغيرهم . وكانت بعض كتابات ثورو قد نشرت فى مجلة « الدليل » التى كانت لسان حال الجماعة التى أثرت تأثيراً مباشراً على أفكار ثورو وخاصة فيما يتصل بإيمانه الوثيق باستقلال الفرد عن أية قوالب اجتماعية واعتماده المطلق على إمكاناته الذاتية . وقد أتاح وجود ثورو فى بيت إيمرسون الفرصة له لكى يلتهم كل الكتب التى كانت تحتونها مكتبته ، كما كان لديه وقت الفراغ الذى كسب فيه مقالاته حتى ١٨٤٣ حين ترك المنزل لكى يعمل مدرساً خاصاً لأبناء وليام أخى إيمرسون فى جزيرة ستاتين . لكن حينه كان قاتلاً إلى منزل العائلة فى كونكورد فعاد إليه فى عام ١٨٤٤ . هكذا ظل ثورو بلا وظيفة محددة بينما كان أقرانه فى هارفارد يشقون طريقهم إلى المناصب القيادية . حين عاد إلى كونكورد وقد قرر على حد قوله أن يعيش بعيداً فى الغابات . فقد عزم على أن يبحث عن المعنى الحقيقى لوجوده عن طريق مواجهة حقائق الحياة كما هى ، وتعلم الفلسفات التى تؤكد لها هذه الحقائق يوماً بعد يوم . كان إيمرسون قد اشترى بضعة فدادين على حدود بحيرة والدين العذبة حيث منح ثورو الإذن لكى يبني لنفسه كوخاً . وفى عام ١٨٤٥ أتم ثورو بناء بيته الجديد الذى عاش فيه مدة تزيد على العامين حياة أقرب إلى معيشة الرهبان والنسك . لم يكن يحصل على أى معاش ولذلك اعتمد تماماً على نفسه فى فلاحه الأرض وزراعة الطعام الذى تجود به . كان يومه محتشداً بالعمل المتواصل منذ مطلع الشمس حتى مغربها . وكان يسير على قدميه يومياً إلى

مدينة كونكورد ، وفي طريقه كان يتجاذب أطراف الحديث مع العمال الإيرلنديين القائمين على إنشاء خطوط السكك الحديدية . وكثيرا ما كان يجلس أمام كوخه ويدعو المارة للجلوس معه ومناقشة الأمور العامة ، أو يجدف بقاربه عبر البحيرة ، أو يسير في الغابات متأملا حياة النباتات والحيوانات . وكان يسجل كل ملاحظاته اليومية في كراسة معه وذلك أثناء سيره الوئيد على ضفاف نهري كونكورد وميرماك .

لم يكن ثورو يفصل بين حياة الفكر وحياة العمل ، فهما في نظره وجهان لعملة واحدة . كان يعمل في فلاحة الأرض وإتماء النباتات كما كان ينمي فكره ويطوره تماما . فعلى الرغم من عزله الجغرافية عن المجتمع ، لم يكن منعزلا فكريا عن تيارات الحياة المعاصرة . فقد اندلعت الحرب المكسيكية عندما كان يقضى عامه الثاني في والدين ، وأثارت معها قضية الرق والعبودية . عندئذ أعلنها ثورو صريحة أنه لا يمكن أن يؤيد حكومة تطبق مبدأ الرق وطبق كلامه عمليا عندما رفض دفع الضرائب المستحقة عليه مما أدى إلى سجنه . ولكن أفرج عنه في اليوم التالي عندما دفعت عمته استحقاقات الحكومة . ولم يكن ثورو راضيا عن سلوك عمته بالمره . ظل على موقفه الصريح الراض من السلطة عندما ألقى سلسلة محاضرات بعنوان « العصيان المدني » نشرت فيما بعد كمقالة في مجلة دورية « أوراق الجمال » عام ١٨٤٩ . هاجم فيها المواطنين الذين لا يتحدون حكومتهم إذا فرضت عليهم بعض القوانين التي لا تتماشى مع المبادئ التي آمنوا بها وعاشوا من أجلها ، لأنه يتحتم عليهم التعبير عن وجهة نظرهم حتى ولو بأسلوب سلبي غير مدمر وقد تأثر كل من تولستوى وغاندى بما جاء في هذه المقالة الشهيرة .

في سبتمبر ١٨٤٧ ترك ثورو والدين بعد أن أكمل مخطوطه « أسبوع على ضفاف نهري كونكورد وميرماك » ؛ لكنه لم يوفق في نشره فعمل في مصنع أبيه للأقلام الرصاص ، وعاد للعيش في منزل إيمرسون الذي كان في أوروبا في ذلك الوقت . وعندما نشر المخطوط عام ١٨٤٩ امتدحه النقاد ، ولكن توزيعه لم يزد على مائتي نسخة . عندئذ أدرك ثورو أنه لن يستطيع أن يعيش من قلمه فاشتغل بأعمال بناء المنازل والطلاء والتجارة وغيرها من الحرف اليدوية الشاقة . وكانت المرة الأولى التي أثبت فيها مهارته الاقتصادية عندما ابتكر مادة أفضل من الجرافيت أنتجها في مصنع أبيه واستطاع بها أن يحتكر سوق أقلام الرصاص . لكن لم يشغله هذا عن مواصلة جولاته المعتادة في الغابات والأودية ، مع تسجيل مشاهداته وملاحظاته بأسلوب علمي منظم . وقام برحلات إلى غابات مين عام ١٨٤٦ ثم كرر زيارته لها وأبضا كيب كود ١٨٤٩ ، ثم إلى كندا في عام ١٨٥٠ مع إيري تشاننج ، ثم إلى نيويورك عام ١٨٥٦ حيث زار وولت ويتان الذي كان ثورو يكن لشعره إعجابا عظيما . ظل ثورو على تعاطفه مع العبيد وطالما أقلقته قانون هروب العبيد الذي صدر عام ١٨٥٠ وأوقع عقوبات صارمة على كل من يساعد عبدا على الهروب إلى كندا . كرس ثورو قلمه ولسانه للدفاع عن هؤلاء العبيد البؤساء وتطرق به الأمر إلى دراسة الأوضاع الاجتماعية بصفة عامة وخاصة الظروف الاقتصادية التي كانت تتحكم في حياة العمال في المصانع والمناجم . حاضر محللا العوامل الاجتماعية والسياسية التي قضت على روح العدالة الإنسانية في محاضرة بعنوان « الرق في ماساتشوستس » عام ١٨٥٤ ، ثم كتب دراسة بعنوان « الحياة بدون مبدأ » نشرت عام ١٨٦٣ بعد وفاته . وظل ثورو طوال حياته يسجل مذكراته يوميا بناء على نصيحة إيمرسون له عام ١٨٣٧ . كانت مذكراته زاخرة بالتحليل النفسي للذات الإنسانية . وارتباط هذه الذات بالطبيعة . أما

كتاباتة - سواء التي نشرت أو التي لم تنشر - فكانت تسجيلاً لرحلاته وجولاته . واحتوت على النثر والشعر في نفس الوقت . كما نجد في « أسبوع على ضفاف نهري كونكوردي وميرماك » و « والدين : أو الحياة في الغابات » ١٨٥٤ التي يناقش فيها نظريته في العلاقة ذات الأبعاد الثلاثة بين الإنسان والمجتمع والحكومة بالإضافة إلى وصفه لحياته على شاطئ بحيرة والدين .

بعد وفاته نشر في عام ١٨٦٣ كتاب له بعنوان « رحلات » يحتوي على تسع مقالات كتبت في فترات متباعدة وكان بعضها عبارة عن محاضرات مثل « التفاح البري » و « غابات مين » و « كيب كود » و « يانكي كندا » التي يصف فيها رحلته إلى مونتريال وكيبويك ومونتورنسي وسانت آن ، كما يحتوي الكتاب أيضا على مقالة ثورو الشهيرة « العصيان المدني » . ثم نشرت مختارات من مذكراته في أربعة كتب : « الربيع المبكر في ماساتشوستس » ١٨٨١ و « الصيف » ١٨٨٤ و « الشتاء » ١٨٨٨ و « الخريف » ١٨٩٢ كما قام هـ . س . سولت بنشر مختارات من أشعاره عام ١٨٩٥ بعنوان « أشعار الطبيعة » وفي عام ١٩٠٦ نشرت معظم كتاباته في عشرين مجلدا .

لعل الأثر الذي مارسه فلسفة ثورو على الفكر الأمريكي الذي تسلسل إلى مضامين معظم الأعمال الأدبية . هذا الأثر يرجع إلى فكره المتناسق والحالي من التناقض تماما . فهو يعتقد أن الحكومة المثلى هي الدولة التي تحكم ولا تتحكم . وهذا يتفق تماما مع مفهوم جيفرسون للديمقراطية . لم يكن من دعاة الفوضوية كما قد يتبادر للذهن لأول مرة بسبب الحياة البوهيمية الطبيعية التي عاشها . ولم يؤيد التفكير الثوري في كل مظاهره بل كان من دعاة احترام الحرية الشخصية والحفاظة على الكيان الذاتي والفردى للإنسان الذي يجب أن يعيش بوحى من ضميره . كان ثورو على استعداد لتحدى الأغلبية إذا فقدت الإيمان بالقيم والمبادئ فعلى الرغم من إيمانه بالديمقراطية فإنه كان يؤمن بأن الحق ليس دائما مع رأى الأغلبية التي تحتاج إلى التقويم من حين لآخر . كانت فلسفته الترانسيدنتالية المثالية تحتم عليه ألا يضحى بمثله وقيمه من أجل الأغراض العملية الطارئة . لكن في الوقت نفسه كان الحانب الواقعى لفلسفته يوضح أن الدستور على الرغم من أخطائه لا بأس به ويصلح لكي يكون نقطة انطلاق إلى المستقبل وخاصة إذا تخلص من سلبياته . ويعتقد ثورو أن الإنسان مخلوق ناقص ولكن هذا لا يمنعه من السعى نحو الكمال . أثر هذا المفهوم على الأدب الأمريكى وبرز في شخصيات معظم الروايات ومضامين أغلب القصائد والمسرحيات . فالحياة الحقة تتمثل فقط في تحقيق الذات بطريقة أو بأخرى . وإذا كان ثورو قد عاش بدون أى نوع من الملكية الشخصية أو الدخل الثابت فإنه لم يدع إلى الزهد أو رفض الحياة المادية .

### انجازه الأدبى :

أما من الناحية الأدبية فيعد أسلوب ثورو من أفضل الأساليب التي عرفها الأدب الأمريكى من حيث التحكم في الجملة وحشدها بالمعنى دون أن تفقد جلالها اللغوى . كان يشبه إيمرسون في تركيزه على الفكرة أما تقسيم الموضوع إلى فقرات فتابع لتطور الفكرة . أما شعره الذى لم يقرأه أحد في وقته ، فيعتبره النقاد الآن متقدما

بمراحل عدة من عصره . جمع في مضمونه وشكله ملامح الشعر الميتافيزيقي الإنجليزي ممزوجة بالأساليب الإغريقية القديمة . فلم يقرض الشعر طبقاً للأوزان والقوافي التقليدية ، بل اهتم أساساً بالصورة الجريئة التي قامت بدور الوحدة الأساسية للقصيدة كلها . وبذلك مهد الطريق لقصائد إميل ديكنسون التي كتبها في مرحلة متأخرة من عمرها ، وفي الوقت نفسه سبق المدرسة التصويرية أو الإيماجية الشعرية التي سادت القرن العشرين بزعامة إيمي لويل وازرا باوند وغيرهما من شعراء المدرسة .

يتمثل أعظم ميراث تركه ثورو ، في أفكاره التي ربما لا تشكل فلسفة متكاملة بالمعنى الفنى للكلمة . لكنه بصفة عامة كان يؤمن بضرورة القيم الأخلاقية التي تترسب في وجدان الفرد وعقله بحيث لا يستطيع الاستغناء عنها أبداً . وبحكم أنه أحد زعماء الفلسفة الترانسندنالية فقد أوضح أن هذه القيم المجردة نجد لنفسها تجسداً ملموساً في الطبيعة البكر التي لم تفسدها يد بشر . ولذلك كلما كان الإنسان قريباً من الطبيعة ومولعاً بها ، كان ملتزماً أكثر بقيم الحق والخير والجمال . وعلى الرغم من أن ثورو لم يرفض الملكية المادية فإنه اعتبرها مجرد وسيلة إلى غاية أبعد وأسمى تتمثل في الإشباع الفكري والروحي للإنسان . كان متفقاً تماماً مع جيفرسون في أن أرواح الناس أهم بكثير من سلطة الدولة المفروض فيها أن تخدمهم لا أن تتسلط عليهم . وهذا يمنحهم الحق في مقاومة الدولة عندما تنتقل من ممارسة السلطة كخدمة وطنية إلى فرض التسلط كإجراء تعسفي .

لم يقتصر تأثير ثورو على الأدب والفكر في أمريكا ، بل تخطى الحدود إلى أوروبا وآسيا . فنجد كتابه « والدين » وقد أصبح أحد النصوص التي يتحتم على أعضاء حزب العمال في بريطانيا أن يدرسوها ويستوعبوها جيداً . كما كان الأديب الروسي تولستوى من أشد المعجبين بأفكار ثورو ويبدو أنها كانت من الدوافع التي أدت به إلى التخلص من ممتلكاته ، ورفضه مسابقة التقاليد الاجتماعية الفاسدة في أواخر عمره . أثرت مقالة ثورو « العصيان المدني » على غاندى عندما قرأها في سجن بريتوريا بحيث جعل منها الأساس الفكري لحركة المقاومة السلبية السلمية التي تزعمها لتحرير الهند من الاستعمار البريطاني . وهذا دليل على أن فكر ثورو كان ملتزماً بالإنسان في كل زمان ومكان . هنا تكمن أصالته وعمقه وخصوبته وقدرته على الانتشار والاستمرار . ولنا أن تصور مدى تأثيره على أدباء أمريكا سواء على معاصريه أو الذين جاءوا بعده ، إذا أدركنا انتشار مثل هذا التأثير إلى الفكر الإنساني على نطاق العالم كله .

على الرغم من أن أفكاره لم تكن جديدة كل الجدة - وهذا شيء ليس بالغريب بالنسبة لمعظم الأفكار الإنسانية - فإنه أضاف إلى الفكر العالمي لمسة منعشة ومتحررة من قيود المجتمع التقليدي الذي عاش أسير عاداته المتوارثة . فقد آمن بأن تاريخ البشرية هو تاريخ محور الإنسان . وأن ثراء الإنسان لا يقاس بعدد الممتلكات التي يحوذها بالفعل . وإنما يقاس بالأشياء التي رفض امتلاكها . فالثراء الداخلي للإنسان لم يهتم كثيراً بالثراء الخارجي له . وهذا مبدأ له دلالة الخطيرة في مجتمع مهض على أسس النجاح المادي مثل المجتمع الأمريكي . ولا عجب في أن نجد معظم شخصيات الروايات والمسرحيات الأمريكية تسعى جاهدة لتحقيق هذا الثراء الداخلي بعد أن عجز الثراء الخارجي عن إشباعها . فلا شك أن هناك شيئاً من ثورو في معظم أدباء أمريكا إن لم يكن فيهم كلهم .

(١٨٩٤ - ١٩٦١)

يعد جيمس ثيربر رائد الأدب الفكاهي الساخر بين الأدباء الأمريكيين المعاصرين الذين تناولوا المجتمع الأمريكي بالتحليل والفحص ابتداء من الثلاثينيات وحتى نهاية الخمسينيات. فقد وجد ثيربر أن مزج الفكاهة بالخيال يمكن أن يزود الأديب بسلاح فعال ومؤثر في القارئ الذي لا بد أن يغير نظره إلى الحياة إذا ما تشرب بروح الفكاهة ذات الأفق الخيالي الواسع. وهدف الفكاهة ليس في التسلية والضحك. فهي نظرة جادة وشاملة وثاقبة تمكن الإنسان من رؤية الحياة بمقائدها العارية. وبالتالي فهي قوة تصحيحية تحرص دائماً على أن تسير الأمور في المجتمع في مجراها الطبيعي والمنطقي والمعقول. والمفكر الاجتماعي الذي لا يملك هذه القوة لا يستطيع أن يتبين الحركة الحقيقية للمجتمع لأن نظره ستكون محدودة بزوايا معينة. والإنسان - في نظر ثيربر - مخلوق كوميدى فكاهي في جوهره، ولكن تفاهات الحياة اليومية هي التي تجعله يظن في نفسه أنه بطل مأسوي. مثل هذا الظن يصلح مادة خصبة للكوميديا والفكاهة.

ولد جيمس ثيربر بمدينة كولومبس بولاية أوهايو. يحكى عن طفولته وصباه المبكر فيقول: إن عائلته كانت نموذجاً مثالياً للعائلات التي لا تعرف في حياتها سوى السطحية والعبث والتفاهة. وهذا يدل على أن نظره الثاقبة بدأت منذ صباه المبكر الذي لم يفقد فيه روح الدعابة التي اشتهر بها بالرغم من الحادث المؤلم الذي وقع لإحدى عينيه وجعلها تفقد البصر تقريبا. فهذا الحادث لم يقعه عن ممارسة حياته بطريقة طبيعية فالتحق بجامعة أوهايو في عام ١٩١٣ ورفض طلب تجنيده عندما اندلعت الحرب العالمية الأولى بسبب ضعف بصره. فاشتغل في كولومبس عام ١٩١٩. وحتى عام ١٩٢٧ عمل محرراً صحفياً في كل من كولومبس ونيويورك وباريس. ثم رأس تحرير مجلة «النيويورك» ولكنه لم يحتمل قيود العمل الإداري فاستقال لكي يتفرغ لكتابة القصص القصيرة والمقالات لنفس المجلة التي استفادت من إدارته لها، وزاد توزعها بسبب الشخصية المميزة والأسلوب المتبلور.

واللون المحترم الذى حازته فى نظر القراء .

يعتبر معظم النقاد كتابات ثيربر على أنها أكثر الإضافات أصالة إلى تراث الأدب الأمريكى وخاصة فيما يتصل بروح الفكاهة والخيال . أما عن أسلوبه فقد امتاز بالوضوح والتحديد والسلاسة مع إدراك عميق لإيقاعات النثر الأمريكى . تفوق على كتاب جيله الذين عالجوا نفس المضامين عندما لم يلجأ إلى الحيل اللفظية التى تثير الضحك من خلال النكات والفحش . ولذلك لم يتأثر أدب ثيربر بمرور الوقت لأنه عالج دائما الموقف الإنسانى فى خصائصه الأصيلة الثابتة . أما النكات والتلاعب بالألفاظ وغير ذلك من الحيل السطحية عند الكتاب الآخرين فقد اندثرت بمرور الزمن لأن التلاعب بالألفاظ والنكات مرتين بعصره ويفقد دلالاته بمروره . أما أصالة روح الفكاهة عند ثيربر فتنبع من النظرة الفلسفية الناضجة والمحددة والثاقبة ، والإحساس الإنسانى الشامل المدرك لضعف النفس البشرية مما يفسر إقبال الجمهور على أعماله برغم مضى نصف قرن على بعضها . وبرغم روح السخرية التى تحمل أحيانا لمسات من المرارة واليأس من تطور الإنسانية إلى الأفضل . من الأفكار التى تميزت بها كتاباته أنه أحال الجنس من عاطفة ناعمة متناغمة إلى حرب سجلال بين الحسنين . وغالبا ما ينتصر فيها الجنس اللطيف الذى يتصوره الناس ضعيفا . وامتدت كتابات ثيربر لتشمل كل الهفوات والسخافات الإنسانية ، ولكن كان قلمه رقيقا ذكيا بحيث امتزجت السخرية بالحب . فهو يحب الإنسان برغم كل تفاهاته وصراعاته . وكما عرف ت . س . إليوت الشعر بأنه أحاسيس الشاعر عندما تشكل من خلال تفكيره الهادئ المترن ، فقد عرف ثيربر روح الفكاهة بأنها فوضى العواطف عندما يفكر فيها الأديب بنفس الهدوء المترن . وعلى الرغم من أن هذه الفوضى هى التى تتعامل مع الضحك وتثيره على الفور . فإن القدرة على تنظيمها فكريا وعقليا هى التى تملك إمكانية التأثير المستمر على القارئ .

لم تقتصر قصص ثيربر القصيرة على عنصر الفكاهة بل مزجته بعالم الخيال الرحب الذى يعكس على الواقع أضواء حادة وجديدة لم يعرفها من قبل . فالخيال ليس هروبا من حتميات الواقع بل إثارة أفكار جديدة تحطم الحدود التقليدية للواقع وتغير من خصائصه بحيث يمكن أن يحاكي مثاليات الخيال ، إذا سار تطوره فى طريقه الصحيح . وفى بعض قصصه الأخرى يدور المضمون حول المواقف المرعبة التى تنتمى إلى عالم الموت والأشباح . كان لثيربر حساسية خاصة تجاه المخاوف الخفية . والصراعات الصامتة التى تنهش الإنسان من الداخل ؛ وهذه الحساسية منحت البناء الدرامى عنده شخصيته المميزة التى تجسد العلاقة العضوية بين الظاهر الاجتماعى للإنسان والكيان السيكولوجى له . وهذا الاتجاه يتجلى فى قصة « الحياة السرية لولترميى » التى تجسد العالم الخيالى لرجل عادى جداً يخلو له دائما أن يحيط نفسه بهالات البطولة الوهمية ويحترق فى خياله كل أعمال البطولة الحارقة التى لا يمكن أن يقوم بها .

جمع ثيربر بين كتابة المقالة والقصة وبين رسم الشخصيات الكاريكاتيرية التى استمدتها من عالم الإنسان والحیوان على حد سواء . وقد اعتبر النقاد الصور واللوحات والشخصيات التى رسمها ثيربر مكملة للشخصيات التى وردت فى قصصه ولقطاته . ولكن ثيربر نفسه لم يهتم كثيرا بلوحاته ورسوماته واعتبرها مجرد حرفة لكسب المال . على الرغم من نجاحه فى هذا المجال أيضا . من هذه الرسومات : كلب البحر المسترخى فى غرفة النوم .



والكلاب العنيدة التي تتصرف بمنتهى الاحترام والتقدير لنفسها ، والنساء اللاتي يكشفن عن أغراضهن الخفية في ممارسة سلطاتهن على الرجال . والرجال الذين يعلنون الثورة فقط في حالة سكرهم البين . كل هذه الشخصيات الكاريكاتيرية التي رسمها ثيربر في لوحاته بخطوط بسيطة واضحة ، أصبحت الآن من الشخصيات والنماذج الشائعة في الصحافة الأمريكية في القرن العشرين . لكن مع بداية الأربعينيات كانت قوة إبداع ثيربر قد ضعفت لدرجة أصبح فيها عاجزا عن الاستمرار في رسوماته . ومع ذلك كان إنتاجه في هذا المجال كافيا لكي يحدد لرسامى الكاريكاتير والكارتون النماذج التي يمكن أن يرسموا على نمطها . فقد ترك ثيربر بصماته واضحة في هذا المجال لدرجة أن معظم الصور التي أنتجها الآخرون بعده جاءت تقليداً لرسوماته التي عرف بها في هذا النوع من الرسم الفكاهي .

من أشهر كتابات ثيربر : كتاب « هل الجنس ضروري ؟ » الذي اشترك في كتابته مع ا . ب . هويت عام ١٩٢٩ ، و« البومة في غرفة السطح ومآزق أخرى » ١٩٣١ ، و« كلب البحر في غرفة النوم ومطبات أخرى » ١٩٣٢ . و« حياتي وأوقات الشدة » ١٩٣٣ ، و« لاعب العقلة الطائرة في منتصف عمره » ١٩٣٥ . و« اترك عقلك جانباً » ١٩٣٧ ، و« الحيوان الذكر » وهي مسرحية كتبها عام ١٩٤٠ بالاشتراك مع اليوت ناجنت . و« مرحبا بك في عالمي » ١٩٤٢ . و« رجال ونساء وكلاب » ١٩٤٣ . و« الغزال الأبيض » قصة خيالية للأطفال ١٩٤٥ . و« الوحش الذي يكمن داخلي وحيوانات أخرى » ١٩٤٩ و« ألبوم ثيربر » ١٩٥٢ و« كلاب ثيربر » ١٩٥٥ أما عن كتابه الأخير الذي يضم مجموعة مقالات بعنوان « فوانيس ومهاميز » فقد نشر عام وفاته ١٩٦١ .

لعل من أهم الأفكار التي ابتكرها ثيربر ورسخها في تراث الأدب الأمريكي ، أن الصراع الإنساني الحقيقي لا يدور بين الدول ، أو بين الحاكم والمحكوم ، أو بين الفقراء والأغنياء ، أو بين الآباء والأبناء ولكنه يدور بين الرجل والمرأة . لذلك يتحتم على الأدب الإنساني أن يتوغل في أبعاد هذه العلاقة الخصبية الغريبة التي تحمل في طياتها الخط الذي سلكته وتسلكه الإنسانية على مر تاريخها . فكل الصراعات الأخرى هي نتيجة حتمية للصراع الخفي الذي يدور بين الرجل والمرأة في محاولة مميته لسيطرة أحدهما على الآخر . أما الحب فهو الوجهة البراقة التي يبرر بها كل منهما تصرفاته . وغالبا ما ينهزم الرجل في هذا الصراع الأزلي الأبدى . لكن المرأة توهمه بالمحافظة على كبريائه حتى يتصور أنه المنتصر . لذلك يستمر في أوهامه وأحلامه البطولية بينما تستمر المرأة في ممارسة سلطانها الخفي عليه . وحتى في الحالات التي ينتصر فيها الرجل ، ندرك أن انتصاره كان نتيجة خطأ ارتكبه المرأة في حسابات المعركة وليس نتيجة لقدرته الذاتية .

كانت هذه الأفكار الاستفزازية التي احتوتها كتابات وقصص جيمس ثيربر بمثابة الدفعة الدائمة التي حافظت على إقبال القراء عليها . فقد استخدم قدرته الفكاهية والخيالية في تجسيد هذه الخصائص التي تزخر بالنظرة الثابتة الجذبة وهي خصائص لا تتأثر باختلاف الزمان أو المكان .

هاملين جارلاند كاتب قصة قصيرة وروائي أمريكي استطاع أن يجسد في أعماله الحياة القاسية والحشنة التي عاشها فلاحو الغرب الأوسط في أمريكا . وقد أدى به هذا الاتجاه إلى التأكيد على القيمة الاجتماعية للقصة . فهي ليست للتسلية أو الترفيه لأن لها وظيفة أهم من هذا بكثير . إنها صرخة مستمرة من أجل العدالة الاجتماعية . لذلك اعتبر النقاد جارلاند من أبرز رواد الواقعية في الأدب الأمريكي . فلم يترك لحظة من لحظات الواقع الذي عاشه بالفعل إلا وضمها رواياته لدرجة أنه وضع العنصر التسجيلي في أحيان كثيرة فوق حتميات الشكل الفني . وتحولت بعض رواياته إلى مناداة بالإصلاح الاجتماعي والاقتصادي . فكثيراً ما طغت شخصية المصلح الاجتماعي على الروائي الفنان داخله مما أدى إلى تجاهل النقاد له وعدم تقييمهم لأعماله . وطالما نادى بأن الحقيقة هي خاصية أسمى بكثير من الجمال . وأن الهدف الأسمى للفنان يتركز في أن يجد أرض العدالة إلى أبعد الآفاق الممكنة . طبق جارلاند هذه المبادئ فعلاً في رواياته التي تميزت بقوة الوصف وأصالة التصوير ولكنها فقدت البريق الجمالي الذي ينبع من تناسق أشكالها وتناغم عناصرها . لذلك فإن قيمتها التاريخية الاجتماعية تزيد عن قيمتها الفنية الجمالية لأنها تعد تسجيلاً مباشراً لعصر اندثر . ولعل شرارة الحياة الكامنة في رواياته هي التي تجعلها تستحق القراءة حتى الآن .

ولد هاملين جارلاند في بلدة ويست سالم بولاية ويسكونسن . كانت أسرته دائمة الترحال منذ عام ١٨٦٩ عندما انتقلت إلى ولاية أيوا . وبعد اثني عشر عاماً انتقلت مرة أخرى إلى الغرب حتى حدود داكوتا . لكن جارلاند قرر أن يستقل بنفسه وأن يبحث عن عمل له في إلينوي وويسكونسن . أراد أن يكمل تعليمه مستخدماً في ذلك دخله من عمله لكن جامعة هارفارد رفضت قبوله فبدأ مرحلة تعلم نفسه بنفسه ، قضاها في المكتبة العامة ببوسطن حيث قرأ أعمال داروين ، وهكسلي ، وهلمهولتز ، وهاكل ومعظم الكتاب الأمريكيين . في عام

١٨٨٤ تمكن من الالتحاق بمدرسة بوسطن لعلوم اللغة والخطابة ، ثم أصبح مدرساً فيها . كون صداقات في تلك الفترة مع أعظم أدباء العصر وكتابه وعلى رأسهم الروائي وليام دين هاولز . فقد ساعدوه وشجعوه على إلقاء محاضرات في بوسطن وفي ضواحيها في موضوعات فنية وأدبية شتى تبدأ من ما بكل أنجلو إلى جوكين ميلر . كما قام بعرض الكتب الجديدة في مجلة «ترانسكربت» ببوسطن .

في عام ١٨٨٧ عاد جارلاند إلى الغرب لكي يتفقد أحوال عشيرته وذلك بعد أن تشبع بالنظريات الاشتراكية التي نادى بها هنري جورج . والروايات الواقعية التي كتبها وليام دين هاولز مما فتح عينيه على الحياة القاسية والحافة والشاقة التي يجيهاها فلاحو الغرب الأوسط في أمريكا . عندئذ تأكد أنه حصل على مادة خام تصلح لقصص تنادى بالعدالة الاجتماعية التي لم يتمتع بها هؤلاء الفلاحون . عاد إلى بوسطن لكي يكتب اللقطات والقصص التي جمعت بعد ذلك في كتاب بعنوان «طرق الرحيل الرئيسية» ١٨٩١ ، وكانت من القصص الأولى في الأدب الأمريكي التي تحمل اللون المحلي والخلفية الإقليمية في أسلوب واقعي يتناقض تناقضاً واضحاً مع الروايات الرومانسية التي سادت في تلك الفترة . تدور أحداث القصص في ولايتي داكوتا وأيوا أمام خلفية غاية في الجهامة مما أثار ضده النقاد والقراء الذين اعتادوا الأسلوب الرومانسي في الرواية . فقد ظهر الفلاح لأول مرة ضحية للأعاصير والآفات الزراعية التي تلتهم مجهود العام كله ، بينما ترفض الطبقات الاجتماعية الأخرى مساعدته مما يجعله يقع تحت طائلة الديون والحجوزات . ومع ذلك تركز القصص على الجانب الخير في طبيعة هؤلاء الفلاحين الذين فشل البؤس في أن يجعلهم خارجين عن المجتمع . في قصة «الغربان» نجد سرداً للعطف الذي يسبغه فلاحو القرية على صحفى وزوجته . وفي قصة «زوجة الرجل الطبيب» تتمكن الزوجة من استعادة ثقة مجتمع القرية في زوجها الذي كان يدبر مصرفاً وأضاع أموال الفلاحين بحماقته في مضاربات سوق الأوراق المالية .

جمع جارلاند مجموعة أخرى من القصص المشابهة في كتاب «أهل البراري» ١٨٩٢ . وفي «غراميات على جانب الطريق» ١٨٩٧ . وقد مدح وليام دين هاولز كتاب «طرق الرحيل الرئيسية» ولكن الجمهور لم يتقبله بسعة صدر نظراً للصورة الكئيبة المظلمة التي قدمها لحياة الفلاحين الذين غالباً ما ظهوروا في الروايات الأخرى على أنهم مخلوقات الله السعيدة التي ترعى في جنته طوال النهار . لم يعبأ جارلاند بجفاء الجمهور بل استمر في نفس الاتجاه وبنفس الإصرار الذي ينادى بالإصلاح الاجتماعي والاقتصادي . في عام ١٨٩٢ نشر ثلاث روايات تكشف أساساً عن الفساد السياسي السائد في المجتمع الأمريكي : «عضو البيت الثالث» ، و«جاسون إدواردز» ، و«فساد الوظيفة» .

في عام ١٨٩٣ انتقل جارلاند إلى شيكاغو وأسس الجماعة الأدبية التي عرفت باسم «سكان الصحرة» وتكونت من أدباء الغرب الأوسط لتنادى بنفس اتجاهات جارلاند . وفي عام ١٨٩٤ نشر مجموعة مقالات بعنوان «أصنام محطمة» حاول فيها الوصول إلى نظرية أدبية أسماها «الجوهري» وهي قريبة إلى حد كبير من واقعية هاولز . قامت على عنصر الملاحظة الدقيقة ، والوصف التفصيلي . لكنه تجاوز نظريات هاولز عندما أكد أن اهتمام الأديب ليس مقصوراً على الظاهر السطحي للحقيقة ، وعليه أن يتوغل إلى الدلالات الميتافيزيقية

والسيكولوجية التي تعبر عنها الواقعية الظاهرية . بذلك يقترّب جارلاند كثيراً من الروائيين الطبيعيين في فرنسا بل إنه قال : إن على الروائي أن يعكس الملامح السلبية السيئة والجوانب الإيجابية الطيبة على حد سواء . فليست وظيفته مقصورة على تجسيد السلبيات فقط . وعلى الرغم من أن جارلاند فشل في تطبيق هذه النظرية المتكاملة على أعماله ، فإنها أثرت على الجيل الواقعي التالي في الرواية من أمثال ستيفن كرين ، وإ . و . هاو ، وهارولد فريدريك . بل يمكننا القول بأن اعتقاد جارلاند بأن البيئة هي العامل الأساسي والفعال في تشكيل حياة الإنسان قد مهد الطريق للمدرسة الطبيعية التي ازدهرت عندما أوشك القرن التاسع عشر على الانتهاء ، وهي المدرسة التي شكل ملاحظها كل من ستيفن كرين ، وفرانك نوريس ، وثيودور درايزر .

في عام ١٨٩٥ كتب جارلاند رواية «روز دانتشرز كولي» التي يعتبرها النقاد أفضل روايات جارلاند فكراً وفتناً . فهي تدور حول فتاة ريفية من ويسكونسن تحاول الهروب من جو الكآبة الفكرية ، والقحط الروحي المحيط بها في المزرعة ، إلى جامعة ويسكونسن حيث تدرس وتنمي عقلها ثم إلى شيكاغو تحقيقاً لحلمها الذي يدفعها إلى احتراف الكتابة والأدب . وترفض الزواج على أساس أنه يشكل عقبة في طريق مستقبلها الأدبي ولكنها تغير تفكيرها بعد ذلك . من الواضح أن جارلاند استغل كل معلوماته عن المجتمع المعاصر لكي يضعها في مواجهة بطلته . كان جارلاند - على غير عادته - حريصاً على بناء الرواية ، وجمال الأسلوب واعتبرها النقاد الرواية التي مهدت للحركة الواقعية في الرواية الأمريكية ، وبررت في الوقت نفسه الفهم الذي قابل به جارلاند أعمال كتاب الجيل التالي من أمثال ستيفن كرين . لكن بعض النقاد وجدوا أن نهاية الرواية كانت رومانسية أكثر مما يحتمل مضمونها الواقعي ، وشخصية البطله الناضجة المتكاملة . وصور الحياة الأدبية في شيكاغو في أواخر القرن .

ولكي يحقق الشعبية التي كان يحلم بها ، كتب جارلاند عدة روايات عن الهنود الحمر والغرب الأقصى حتى يكتب حب الجمهور . ويبدو أن حماسه للإصلاح الاجتماعي والاقتصادي اندثر وتلاشى . ومن سخرات القدر أن هذه الروايات التي استغرقت اثني عشر عاماً حازت على شعبية ساحقة على الرغم من أنها كتبت للتسلية فقط وتقل في المستوى كثيراً عن أعماله المبكرة . فهي زاخرة بالشخصيات النمطية التقليدية والحكايات الرومانسية المبالغ فيها ، أما الواقعية العلمية فقد تلاشت إلى لمحات لا تكاد تظهر . من أشهر هذه الروايات «قائد كتيبة الحصان الرمادي» ١٩٠٢ التي تدور حول مظاهر الاستغلال التي يمارسها رجال الحدود ورعاة البقر ضد هنود سايوكس الحمر . بذلك يمكننا القول بأن جارلاند لم يستطع الهروب من نظرتة الاجتماعية الواضحة حتى في هذه الروايات الرومانسية التقليدية . ولكن الفكر كان هزياً كما كانت الشخصيات نمطية وسطحية وغير مقنعة . من روايات تلك الفترة «هيسبر» ١٩٠٣ التي تعالج مشكلات العمل بين عمال المناجم . و «سحر المال» ١٩٠٧ التي تحتوى على مضمون رومانسي يدور حول علاقة مقامر بامرأة من الغرب الأوسط . و«كافانو» : حارس الغابة» ١٩١٠ التي تعد أكثر رواياته رواجاً وهي رواية واقعية عن رعاة البقر في الغرب الأقصى ، و«ابنة عامل الغابة» ١٩١٤ الرواية الرومانسية التي تتخذ من ولاية كولورادو خلفية لها . منذ أواخر القرن التاسع بدأ جارلاند في الاهتمام بتسجيل سيرته الذاتية بأسلوب أدبي . فقد اعتبر نفسه أحد

الرواد الأوائل الذين استكشفوا المجتمع الأمريكي طولاً وعرضاً . وانتهت هذه الجهود إلى نشره كتاب « ابن الحدود الوسطى » ١٩١٧ الذى وصف فيه مغامراته وخبراته فى الغرب الأوسط وأكد فيه نظريته الاجتماعية الصارمة التى كانت سبباً فى رفض رواياته الأولى من الجمهور ، التى سجلت له فى الوقت نفسه ريادته للاتجاه الواقعى الطبيعى . فقد بلور الحياة فى البرارى والسهول ، والصعاب التى تجعل الرجال والنساء يبلغون سن المشيب قبل الأوان ، والسياسة الجشعة الأثانية التى يتبعها أصحاب الأراضى لكى يجيروا الرجال من أمثال جارلاندا الألب على الكفاح من أجل السادة اللاهثين وراء ما أسموه بالحدود الجديدة النائية .

أتبع جارلاندا هذا الكتاب بآخر من نوعه بعنوان « ابنة الحدود الوسطى » ١٩٢١ الذى يعتبر تكملة له ونال عليه جارلاندا جائزة بوليتزر . شجعه هذا النجاح على الاستمرار فى هذا النوع من التأليف فكتب « صناع الطرق فى الحدود الوسطى » ١٩٢٦ . و « عربات العودة من الحدود الوسطى » ١٩٢٨ . قال الناقد آرثر هوبسون كوين : إن هذه الكتب الاربعة تشكل ملحمة الهجرة ، والصراع ، والإجباط فى الغزو المستمر لطبيعة لا ترحم ، والإصرار الإنسانى فى مواجعتها . وهى ملامح لا يمكن لأى مؤرخ للأدب أو للحياة أن يهملها . عندما انتقل جارلاندا من نيويورك إلى كاليفورنيا عام ١٩٣٠ واصل إنتاجه الأدبى فكتب « لقاءات على جانب الطريق » ١٩٣٠ و « أصدقاء على الدرب » ١٩٣٠ . و « أصدقائى من الأدباء المعاصرين » ١٩٣٢ ، و « جيران ما بعد الظهيرة » ١٩٣٤ . وكلها كتب اعتمدت على ذكرياته وسيرته الذاتية . كما كتب كتابين فى علوم الروح والنفس : « أربعون عاماً من البحث النفسى » ١٩٣٦ ، « سر الصليبان المدفونة » ١٩٣٩ . أى أنه لم يترك القلم حتى آخر سنة من عمره . وهذا دليل على أن الكتابة الأدبية كانت رسالة عمره التى كرس من أجلها كل وقته وجهده وفكره . ولم يؤثر على مكانته فى تراث الأدب الأمريكى سوى اهتمامه الزائد عن الحد بالإصلاح الاجتماعى والاقتصادى ، وبجته عن الشعبية عند قراء التسلية والترفيه . أما فيما عدا ذلك فقد أضاف إنجازات لا تنكر إلى الرواية الواقعية الطبيعية فى الأدب الأمريكى .

(١٩٦٥ - ١٩١٤)

راندل جاريل شاعر وناقد له نشاط أكاديمي في تدريس الأدب بالجامعات الأمريكية . مارس أيضاً كتابة الرواية . ولكنه لم يكتسب شعبية ضخمة بسبب صعوبة شعره بالنسبة للقارئ العادي الذي لم يتعود الصور الشعرية المتداخلة والمتقطعة بمهارة حرفية مقصودة . ومن الواضح أن حياة جاريل الأكاديمية قد أثرت في فكره وشعره بحيث حصر نفسه في دائرة المثقفين القادرين على تذوق الشعر ذي الدلالات والخلفيات الثقافية المتعددة . لكنه افعل بأحداث الحرب العالمية الثانية ، وأراد أن يخرج إلى الناس من برجه الأكاديمي . فكتب أشعاراً في منتهى البساطة والسلاسة التي تجارى جو الحرب المحموم . وفيها عدا ذلك فقد استوحى قصائده من اللوحات العالمية والمقطوعات السيمفونية وغيرها من عناصر الثقافة الرفيعة والمتخصصة التي لا تتأق للقارئ الذي ارتبطت في ذهنه التسلية المباشرة بالأعمال الفنية .

ولد جاريل في مدينة ناشفيل بولاية تينيسى التي تلقى تعليمه في جامعتها . بدأ حياته العملية بالتدريس في الجامعة ، وعرض الكتب الحديثة في مجلة « الأمة » . لم يمنعه عمله الأكاديمي من المساهمة في الحرب العالمية الثانية إذ كان ضمن الطيارين الذين خدموا في سلاح الطيران الأمريكي . في تلك الفترة أصدر ديوان « دماء من أجل أجنبي » ١٩٤٢ ، و « صديق صغير » ١٩٤٥ . ثم « خسائر » ١٩٤٨ ، و « عكاز الفريق السابع » ١٩٥١ . و « قصائد مختارة » ١٩٦٠ ، وأخيراً « امرأة في حديقة حيوان واشنطن » ١٩٦٠ . أما عن دراساته النقدية فقد جمعها في كتابين : « الشعر والعصر » ١٩٥٣ و « قلب حزين في السوبر ماركت » ١٩٦١ . كما زاول كتابة الرواية عندما أصدر عام ١٩٥٤ « صور من معهد » التي تدور حول الحياة في إحدى كليات البنات وتسلط عليها أضواء ساخرة زاخرة بالدعابة والمرارة في الوقت نفسه .

يتميز شعر راندل جاريل بأنه يمتد ليصل بجذوره إلى تراث الشعر الإنجليزي وخاصة المدرسة الميتافيزيقية كما

في ديوانه « دماء من أجل أجنبي » الذي يبرز تأثره بالشعراء الميتافيزيقيين الذين عاصروا شكسبير في القرن السادس عشر وعلى رأسهم جون دن ، وأيضاً نلاحظ تأثره بالشاعر الإنجليزي المعاصر و . هـ . أودن . يهتم جاريل بالوصول إلى عقل القارئ أساساً ، بعد ذلك يأتي دور العاطفة . فالوصول إلى العاطفة عن طريق العقل يزيد من حدة وعي الشاعر بالشكل الفني لقصيدته . وفي الوقت نفسه يحدد القارئ داخل إطار ذهني معين يمنعه من التخبط العشوائي بين شطحات العاطفة . ويؤمن جاريل بأن عظمة الإنسان تكمن في صموده ، وإصراره على إثبات إرادته وشجاعته في مواجهة مصيره ، وذلك على الرغم من الهزيمة والانحدار والموت الذي ينتظاره .

استقبل النقاد أشعار جاريل بالتقدير والاحترام وخاصة لما تمتاز به من حساسية مرهفة تجاه موقف الإنسان المعاصر من الكون والمصير والوجود . في ديوانه : « قصائد مختارة » يحيى ضحايا عصرنا الأسود الذي يؤكد أن الخطيئة الكامنة داخل الإنسان مازالت تورده موارد التهلكة . فالحظة التي يشعر فيها الإنسان أنه أصبح سيد الكون هي نفس اللحظة التي يصل فيها إلى قمة عزله وغربته . يرى جاريل أن أمريكا التي كانت في نظر المهاجرين قلعة العدالة والسعادة ، قد كشفت عن وجهها الحقيقي وأثبتت أن هذه كلها من أوهام الإنسان في البحث عن الجنة الموعودة . وقد وجد جاريل في لوحة الفنان الألماني ألبريشت ديار « الفارس والموت والشيطان » تجسيدا حيا لكل أحلام البشرية وأوهامها . ولا يفرق جاريل بين أدوات الفنان التشكيلي وأدوات الشاعر بل يرى أنه رسمها بالشعر من خلال الألوان والخطوط . فنحن نعجب بها على الرغم من أنها لا تريحنا على الإطلاق لأن الفن العظيم يجمع بين الألم والنشوة في لحظة واحدة .

قام جاريل بتجربة جديدة في كتابه النقدي « قلب حزين في السوبر ماركت » عندما نقد بنفسه قصيدته « امرأة في حديقة حيوان واشنطن » التي حمل الديوان اسمها وحاول الوصول إلى أقصى درجات الموضوعية باعتبار الشاعر شخصاً آخر غيره . وأثبت بذلك أن في إمكان الشاعر أن يتجرد إلى حد كبير جداً من ذاته . أما الشاعر الذي لا يستطيع ذلك فلن يخرج بشعره من نطاق الانطباعات الذاتية التي ربما لا تهم أي أحد آخر غيره . وقد تميزت كتابات جاريل النقدية بوعي عميق ، وثقافة شاملة . ومع ذلك لم يفرض هذه الثقافة على أدواته النقدية بل جعل منها مجرد أضواء تحليلية على العمل الذي يتناوله بالنقد .

ساهم جاريل بقسط وافر في تقييم شعراء وأدباء أمريكا سواء الذين سبقوه أو الذين عاصروه . لكنه وقع أحياناً في خطأ التعميم وخصوصاً عندما كان يتحمس للشاعر الذي يقوم بتقييمه . فثلاً نجده في تقييمه لولت وبتان يتطرف في استخدام أفعال التفضيل لدرجة أن التقييم يتحول في أحيان كثيرة إلى مجرد تبجيل . صحيح أن ولت وبتان يتمتع بمكانة رفيعة ورائدة في مجال الشعر الأمريكي لكن ليس معنى هذا أن يرتفع به الناقد إلى عنان السماء . فهذا ليس من مهمته التي تعتمد على التحليل الهادئ الموضوعي . أما في كتاباته النقدية بصفة عامة فإن جاريل يتميز بالموضوعية المتأنية التي تصيف إلى إنجازات مدرسة النقد الحديث لمحات ذكية وعميقة نابعة من شمول ثقافته ونفاذ بصيرته .

(١٨٩٤ - .....

بول جرين كاتب مسرحي تخصص في تقديم قضايا الزوج الأمريكيين في مسرحياته من خلال أسلوب واقعي يحلل حركة المجتمع الأمريكي بكل صراعاته الداخلية . وهو يرى أن تاريخ الأمة وأساطيرها . وعاتها الشعبية ومعتقداتها الدينية ، وآمالها ، ومثلها العليا يمكن أن تقدم للكاتب المسرحي مادة خصبة للتجسيد الدرامي . لكن يتحتم عليه أن يعالج موقف الإنسان في خصائصه الثابتة بدلاً من أن يركز تحليله على المظاهر الاجتماعية المؤقتة . فالدراما الواقعية لا تعنى تصوير الواقع الاجتماعي وتسجيله حرفياً بل تهدف أساساً إلى بلورة الواقع الإنساني من خلال إلقاء الأضواء على نوعية العلاقة بين الإنسان والمجتمع . أى أن المسرحية الناضجة تتخذ من مأساة الإنسان محوراً لها . بينما يشكل الواقع الاجتماعي الراهن مجرد خلفية تتناقض أو تتناغم معها . لذلك يؤكد بول جرين أنه من حق الكاتب المسرحي أن يستخدم المضامين المحلية والإقليمية بشرط أن يمزجها بقدرته التخيلية حتى يعيد صياغتها فنياً ، ويخرج بها من مجال الواقع الاجتماعي المعاش إلى ميدان الواقع الفني الرحب . وهو الميدان الذي يتيح له كل قدرات التجريب والابتكار . كان هذا العنصر الخيالي في مسرحيات جرين سبباً في مزجها بلغة الشعر وروحه على الرغم من خلفيتها الواقعية الطاغية التي تتخذ من حياة الجنوب الأمريكي مادة لها .

ولديول جرين في مدينة لينجتون بولاية كارولينا الشمالية . تخرج في جامعة الولاية مما أهله لتدريس الفن الدرامي والفلسفة فيها . بدأت شهرته ككاتب تدور أحداث مسرحياته في كارولينا الشمالية كما نجد في مجلد «إرادة السيد ومسرحيات أخرى» ١٩٢٥ . ومجلد «الطريق الموحش» ١٩٢٦ الذي يحتوي على ست مسرحيات كتبت لتقدم أساساً على مسارح الزوج . وتؤكد نفس الاتجاه في مسرحيته «إله الحقل» و «و حضن إبراهيم» اللتين عرضتا على مسارح برودواي عام ١٩٢٧ وفازت الأخيرة بجائزة بوليتزر . استمر جرين في كتابة مسرحياته



ذات الطابع الواقعي المميز فكتب «بيت كونللي ومسرحيات أخرى» ١٩٣١ ، ثم مسرحية «حقل بوتر» ١٩٣٤ التي أطلق عليها عنواناً آخر «أسرعى أيتها العربة» كما اشترك جرين مع الروائي الزنجي ريتشارد رايت في تقديم روايته «ابن البلد» على المسرح عام ١٩٤١ . وعندما أحس أن واقعته المزوجة بالخيال والشعر تتفق مع مسرحية «بيرجنت» لإيسن . قام بإعدادها على الطريقة الأمريكية وعرضت عام ١٩٥١ .

في الثلاثينيات عاش وعمل لبعض الوقت في هوليوود . لكن نجاحه هناك كان محدوداً للغاية بسبب عقليته الأكاديمية التي تعجز عن محاراة التنافس التجاري الذي تنهض عليه هوليوود أساساً . واضطر إلى العودة لشغل وظيفته كأستاذ في جامعة كارولينا الشمالية . ومع ذلك فقد كتب سيناريوهات سينائية ناجحة لأفلام قوبلت بالتقدير والإعجاب من جمهور المتفرجين على وجه الخصوص . لكنه لم يتخلص فيها من خصائص المسرح التي تنبع أساساً من الحوار والمكان المحدد . فيما السببا بطبيعتها تريد منافسة المسرح باستخدام إمكاناتها التي لا تتأني له . فالكاميرا يمكن أن تنطلق وراء المغامرات والأحداث المثيرة بين الجبال والتلال . وفي السهول والأودية . ولكن جرين لم يقع تحت ضغوط هذه الإغراءات لإيمانه أن الفن هو فكر وليس إثارة فقط .

في أواخر الثلاثينيات بدأ جرين بهمّ مما أسماه المسرحيات التابعة من تاريخ الشعب . وأساطره وعاداته ومعتقداته وآماله وقيمه . وهي المسرحيات التي قدمها على المسارح التجريبية التي أقيمت خصيصاً على سفوح التلال لهذا الغرض . من هذه الأعمال التي أطلق عليها اصطلاح «الدراما السيمفونية» نذكر : «المستعمرة الضائعة» ١٩٣٧ ، و «المجد الشامل» ١٩٤٧ ، و «إيمان آبائنا» ١٩٥٠ ، و «طريق البرية» ١٩٥٥ ، و «المؤسسون» ١٩٥٧ ، و «الحياة الكونفدرالية» ١٩٥٨ ، و «ستيفن فوستر» ١٩٥٩ . في هذه المسرحيات أثبت جرين أن البناء الموسيقي يمكن أن يوازي البناء الدرامي ويضاعف من تأثيره على الجمهور . لذلك لعبت الموسيقى دوراً حيويًا في الأسلوب الذي أخرجت به هذه المسرحيات . فلم تكن مجرد خلفية تصويرية لمواقف المسرحية بل شكلت جزءاً عضويًا من التعبير الدرامي .

لم يشأ جرين أن يترك تجربته النقدية والمسرحية دون أن يسجلها في مجموعة مقالات نشرها في كتاب بعنوان «التراث الدرامي» عام ١٩٥٣ . قدم في هذا الكتاب مفهومه الشامل للدراما . وإمكاناتها اللانهائية التي يجب ألا تقع تحت طائلة قانون العرض والطلب التجاري . فغالباً ما تكون مقاييس برودواي غير صالحة لإنتاج الأعمال المسرحية الناضجة فكراً وفناً . وهذا ما طبقه جرين فعلاً عندما قدم مسرحياته التجريبية في المسارح الصغيرة التي أقيمت على سفوح التلال على الرغم من نجاحه السابق على مسارح برودواي التي شعر أنها لا ترحب بالتجريب الذي يعتمد عليه تطور المسرح . فهي تعتمد على تقديمها للقوالب المعروفة والمضمونة تجارياً مثل الواقعية المتطرفة . أو الخيالية الرومانسية . أو الشاعرية الحاملة . ولكنها لا تسمح بمزج هذه العناصر لإنتاج مسرحية لم يتعود عليها الذوق العام للجاهل .

ولكى تتابع التطور الفني الذي طرأ على مسرحيات جرين يجدر بنا أن نتعرض لبعض مسرحياته التي تمثل الملامح البارزة في فنه . في مسرحية «في حضن إبراهيم» التي فازت بجائزة بوليتزر يستغل جرين الواقع الاجتماعي للزواج الأمريكيين في إخراج تراجيديا حادة زاخرة بأحاسيس الشفقة والرعب . يحاول فيها البطل

المولد إبراهيم ماكربني أن يساعد الزوج بإقامة مدرسة لهم في إحدى مدن كارولينا الشمالية . ويسانده أخوه الأبيض غير الشقيق لوني الذي يرفض منحه أية مساعدة مالية أو عينية لتنفيذ مشروعه مما يؤدي إلى اشتعال الصراع الدرامي الذي يدفع بإبراهيم إلى قتل أخيه لوني . هكذا تولد المأساة من النوايا الطيبة التي تهدف إلى مساعدة الآخرين والارتقاء بهم . ولا يسمى جرين إلى تسجيل الواقع الاجتماعي بقدر ما يبلور الصراع اليائس الذي يخوضه إبراهيم من أجل مساعدة بني جنسه الذين ينتمى إليهم بحكم نصفه الأسود . ولاشك فإن دمه المختلط بوضوح لنا وقوعه بين شقي الرحى : البيض والسود ، سواء على المستوى الاجتماعي الخارجي أو المستوى النفسي الداخلي . كان من الطبيعي أن ينتهي به الحال إلى نهاية مأسوية لأنه لم يملك المقومات أو الإمكانيات التي تجعل منه قائداً ناجحاً لبني جنسه . فقد اضطره البيض وأشاح السود بوجههم عنه . وعندما يقتل أخاه ، يقع صريع رصاص الانتقام . لكن هذا لا يمنع أنه امتلك روح الشجاعة وتحدى كل قوى المجتمع العاتية غير واضح صالحه الخاص في الاعتبار . أو مقدراً لإمكاناته المحدودة .

في مسرحية «إله الحقل» التي كتبت في نفس عام «في حضن إبراهيم» يعود جرين إلى الحياة التقليدية الضيقة التي يحياها البيض في الجنوب الأمريكي . فهي ليست حياة متسلق الجبال بكل حيوتها وانطلاقها وخطورتها . ولكنها حياة الزارعين الذين لا يأق لهم الغد بأى جديد . في شخصية بطله «هاردي جيل كرايست» يبلور جرين نوعاً من الرجولة غير العادية التي تفور داخل رجل متزوج من امرأة عليله . لكنه يحس بالحيوية تندفق منه مرة أخرى عندما يتعلق بابنة أخت زوجته التي تدعى رودا والتي تبادلته الحب الملتب ينجع جرين في تجسيد الصراع بين طبيعة العاشقين الثائرة الفائرة وبين المجتمع الضيق الخائق الذي يحيط بهما . وتنتصر هذه الطبيعة في النهاية لأنها تتمشى مع سنة التطور . لكن جرين يتطرف في المأساة بتقديم كثير من الأحداث المرعبة مثل انتحار خطيب رودا . ونسى بذلك أنه عندما تزيد المواقف الميلودرامية على الحد فإنها تفقد قدرتها على إقناع المتفرج .

في مسرحية «بيت كونللي» تدور الأحداث أيضاً في الجنوب كاشفة الصراع الذي يدور بين ملاك الأراضي الذين فقدوا قدرتهم على مواصلة التحدى وبين الفلاحين الأجراء الذين ارتبطوا عاطفياً ومصيرياً بالأرض على الرغم من عدم امتلاكهم لها . ذلك لأنهم يستمدون منها القدرة على مواصلة الحياة . وتتغلب طبقة الأجراء على طبقة الملاك من خلال ابنة أحد الفلاحين التي تتمكن من الإيقاع بويل كونللي في غرامها بصرف النظر عن انتائه إلى الطبقة الأرستقراطية . ويتم الزواج بينها فعلاً ولكنها لا تعيش عالة عليه بل تثبت أنها قادرة على مساعدته وإنقاذه في نهاية المسرحية . تتميز شخصيات المسرحية بالحيوية والإقناع والدقة في التصوير وذلك لارتباطها بعمود فقرى أساسى للأحداث دون أى تدخل من الكاتب .

في مسرحية «حقل بوترا» أو «أسرعى أيتها العربة» يعود جرين إلى تجسيد حياة الزوج مرة أخرى من خلال تفاصيلها القاسية المريرة ولكن على أمل التخلص من السلبات هذه المرة . يترك جرين الواقعية باستخدامه الرمزية التي تكثف دلالات الأحداث . والتي تكشف العيوب التي تتعور حياة الزوج . فهم ليسوا بضحايا المجتمع فقط . ولكنهم ضحايا أنفسهم أيضاً بسبب حياتهم التي لا تخرج عن نطاق الغريزة البدائية والتي

لا تخطط للمستقبل بل تسير في طريق بلا هدف محدد .

في مسرحية «المحد الشامل» وهي إحدى درامات جرين السيمفونية . يمجّد جرين أمريكا من خلال الدور التاريخي الذي لعبه توماس جيفرسون في إرساء دعائم الديمقراطية . تبدأ المسرحية بمنظر في قصر الملك جورج الثالث في لندن عام ١٧٧٥ يعقبه فوراً الثورة الأمريكية من أجل الاستقلال مع تركيز بقعة الضوء على جيفرسون وفيرجينيا . ويقول الناقد أتكينسون بروكس : إن أسلوب المسرحية لا يختلف كثيراً عن أسلوب التأليف الموسيقي بكل تنوعاته وإيجاءاته . وهذا دليل على خصوبة مسرح بول جرين الذي استخدم كل الأدوات الفنية التجريبية من موسيقى . وشعر وواقعية ورمزية لكي يقدم رؤية فريدة خاصة به تجاه مأساة الإنسان الناتجة عن ضغوط المجتمع المعاصر والظروف المحيطة به .

(١٨٧٤ - ١٩٤٥)

اشتهرت إيلين جلاسجو برواياتها وقصصها القصيرة الاجتماعية التي تستمد مادتها من مجتمع الجنوب الأمريكي بكل تحيزه وتعصبه وضيق أفقه وقيمه المتخلفة . بل إنها ترغلت في مضمونها المحلى لدرجة أنها لم تخرج عن نطاق فرجينيا التي عاشت فيها طيلة حياتها . وعلى الرغم من صدق تصويرها الفني فإنها عجزت عن الحصول على شهرة شعبية عريضة لأنه كان من الصعب على القارئ الذى ليس لديه أدنى فكرة عن الحياة في الجنوب أن يتذوق رواياتها وقصصها القصيرة التي تقدم من الشخصيات والمواقف والمعاني والرموز مالا يستوعبه سوى من خبر الجنوب الأمريكي سواء في الحياة أو في الكتب . فقد اختارت إيلين جلاسجو مجتمعا محدودا للغاية وحرصت على ألا تخرج عن حدود الواقعية التقليدية التي تجسد الواقع الاجتماعي من خلال نظرة ناقدة ساخرة فاحصة ، ولكنها لا تحاول كثيراً الخروج إلى المجال الإنساني الرحب . فكانت شخصياتها بمثابة أعضاء في مجتمع مرتين بطروف معيشية مؤقتة . أكثر من كونهم بشراً يحملون خصائص الإنسان التي لا يحددها زمان أو مكان . ولعل الجانب الإنساني الشامل في نظرتها إلى مجتمع الجنوب يتمثل في رفضها اعتبار أهالي الجنوب جنساً قائماً بذاته ويختلف عن باقي الأمريكيين ، فهما انطوا على أنفسهم داخل مجتمعهم الضيق المحدود . فما زالوا يتنمون إلى البشر بكل الخصائص والسمات الإنسانية الثابتة

ولدت إيلين جلاسجو في مدينة ريتشموند بولاية فرجينيا ، ولم تلتحق بمدارس معينة ، بل تلقت تعليمها بالمنزل . كانت حياتها عادية وهادئة مما أثر على مضمون رواياتها التي خلت تماماً من كل الشطحات الرومانسية ، والمواقف المسرفة في العاطفة التي سادت مجتمع الجنوب . فهو مجتمع يعيش في الأوهام والأحلام التي لن تتحقق ، ويسرف في التعبير العلى والصريح عن العواطف المأسوية والمشااعر الذاتية . أما إيلين جلاسجو فقد رفضت كل هذه السمات واعتبرتها نوعاً من عدم النضج . وضع هذا الاتجاه في رواياتها مثل « صوت الناس »

١٩٠٠ ، و «عجلة الحياة» ١٩٠٦ ، و «فرجينيا» ١٩١٣ ، و «الحياة وجاربريللا» ١٩١٦ و «الأرض الجرداء» ١٩٢٥ و «هذه هي حياتنا» ١٩٤١ . و «المهرجون الرومانسيون» ١٩٢٦ و «الحياة الظليلة» ١٩٣٢ و «شربان من حديد» ١٩٣٥ . وأيضاً في قصصها القصيرة مثل مجموعة «الظل الثالث» التي كتبها عام ١٩٢٣ . ولكي نتعرف على ملامحها الرئيسية يمكننا الاستشهاد ببعض رواياتها على سبيل المثال . فروايتها «الأرض الجرداء» تتميز بالأحداث الطبيعية التلقائية ، والشخصيات ذات الأبعاد المتعددة . والخطوط الفكرية الخصبية . فقد أصيبت دوريندا أوكل بخيبة الأمل في الحب . ولكي تعوض هذا الإحباط والفشل فإنها تضع كل همها ونشاطها في العناية بالفدادين الجرداء التي يمتلكها أبوها ، والتي ترمز إلى حياتها الحافلة باليأس . وبالفعل تنجح في تحويل الأرض إلى بقعة خصبة خضراء . وتثبت للجميع أنه إذا صح العزم وضح السبيل وأن الثروة في انتظار كل كادح مجتهد . لكن المجتمع الضيق الذي تعيش فيه لا يسمح لها بالنجاح والتفوق على كل المستويات . فهي تفشل في علاقاتها مع الرجال ، فزأها تعشق واحداً بينما توشك على الزواج من آخر . ثم ترفض طبيياً في نيويورك وفي النهاية تتزوج من الرجل الذي رفضها قبل ذلك . ثم تقوم على رعاية الرجل الذي أحبها فعلاً عندما تصبح سكيرة مفلسة . وهذه المسألة لا تحدث إلا في الجنوب الذي يحيط الفرد بالإحباط من كل جانب لدرجة أن يتحول النجاح إلى أسطورة كاذبة .

في رواية «المهرجون الرومانسيون» تتجلى مقدرة إلين جلاسجو على كتابة كوميديا السلوك الزاخرة بالسخرية ، كما نجد في رواية «الحياة الظليلة» . فالرواية تحكي قصة زواج القاضي الكهل هانويل من أنابل أبتشرش التي لم تعد ثمانية عشر ربيعاً . وهذه القصة ربما تحولت إلى كوميديا رخيصة بين يدي كاتب أقل موهبة من إلين جلاسجو التي بلورت المضمون في مزيج فني رقيق من اللاهية والعاطفية التي لا تخلو من بعض الرثاء . فمن الممكن أن تتميز تصرفات هانويل بالحماقة والتفاهة ، ولكنها تتمتع بالوقار والسلوك المترن الرزين مما يجعل القارئ يتحمس له في بعض الأحيان ، بل يتعاطف معه في الوقت الذي يضحك فيه من تفاهاته وحقاقاته . لعل أصالة إلين جلاسجو تتمثل في أنها لم تكتب إلا عن المجتمع الذي تعرفه جيداً . من هنا كانت الحياة التي تنبض بها رواياتها . في رواية «فرجينيا» تدور الأحداث حول حياة امرأة من الجنوب في الفترة من ١٨٨٤ إلى ١٩١٢ . كان زواجها فاشلاً ، ولم تستطع أن تؤقلم نفسها مع البيئة الجديدة مما أظهرها بمظهر غير لائق أفقدها احترام زوجها وبناتها . ولكي تعوض خيبة الأمل المحيطة بها من كل جانب صبت حنانها وحبها على ابنها الذي بادها نفس الشعور . يقول الناقد إدوارد واجن نخت إن إلين جلاسجو كانت قد بدأت روايتها بلون من التهمك الساخر لبيئة فرجينيا لكنها غيرت رأيها مع تطور الأحداث وأصبحت أكثر تعاطفاً مع شخصياتها مما جعل رواياتها تجمع بين العنصرين : الاجتماعي والمأسوي في آن واحد . ساعد هذا على التوغل داخل نفسية المرأة التي شهدت تقلبات اجتماعية ونفسية كثيرة مع مطلع القرن العشرين . سيطر هذا الاتجاه الروائي على أعمال إلين جلاسجو فيها بعد حتى إننا نجد في رواية «شربان من حديد» تصويراً للمرأة الأمريكية ذات الإرادة الصلبة والعزيمة الحديدية في مواجهة كل الأهوال والصعاب في جبال فرجينيا حيث استقرت لأول مرة ، ثم في مدن فرجينيا بعد أن قامت المدن وانتشر العمران . يعتبر النقاد هذه الرواية من أحسن روايات إلين جلاسجو لأنها ركزت على العنصر

الإنسانى المأسوى فى الشخصيات أكثر من تركيزها على الجانب الاجتماعى المؤقت للمواقف . ساعدها على ذلك اختيارها لفترة السنوات التى سبقت وواكبت فترة الانهيار الاقتصادى الشهير الذى بدأ مع مطلع الثلاثينيات من هذا القرن . لم تحاول المؤلفة تمجيد المرأة الأمريكية ، بل تركتها تتفاعل مع الأحداث . وتتصارع مع الأقدار حتى تجسد بأسلوب درامى ما أسمته بشريان الحديد الذى يسرى فى داخلها ويمنحها ذلك الصمود الرائع لإثبات إرادتها . لعل هذه النعمة المأسوية التى تبرز فى روايات إلين جلاسجو ترجع إلى أنها ولدت فى فترة إعادة التعمير والبناء التى أعقبت هزيمة الجنوب فى الحرب الأهلية . وهى فترة كانت بمثابة اكتشاف الذات لمعظم الجنوبيين ، ومكنت إلين جلاسجو من أن ترى بعين فاحصة الأسباب الحقة والعوامل السيكلوجية التى أدت إلى كل هذه المآسى التى غرق فيها الجنوب . لكنها رفضت النظرة التقليدية التى كانت تدمغ الجنوبيين كلهم بصفات وسلبات واحدة كما لو كانوا قد خرجوا من قالب واحد . تقول إحدى شخصياتها فى رواية « الحياة الظليلة » : « إنه لمرء أن نتكلم عن أهل الجنوب كما لو كانوا جنساً خاصاً مستقلاً بذاته ، يطلب نفس المطالب ويفكر بنفس الأسلوب » . كما رفضت أيضاً أن تصور الشخصية الجنوبية فى صورة المرض العقلى والنفسى مثلما فعل بعض الكتاب الآخرين . كانت نظرتها المأسوية الشاملة إلى مجتمع الجنوب سبباً فى إحساس التطهير المريح الذى يستشعره القارئ بعد الانتهاء من القراءة .

لم تكن المأساة هى العنصر الوحيد المشكل لأعمالها ، بل اتخذت من روح الدعاية والتهكم ضوءاً يكشف الجوانب الأخرى من النفس الإنسانية ، وبنأى بها عن الإسراف الممج فى العاطفة . يقول الناقد هـ . س . كاني : إنها كانت من أعظم الروائيين الأمريكيين الذين قضوا على الرومانسية المريضة التى سيطرت على أهالى الجنوب ، إذ حرصت على أن تقدم لهم حياتهم بكل سلبياتها وتناقضاتها دون أية حساسيات تقليدية . يقول الناقد ألفريد كازن إنه على الرغم من أن إلين جلاسجو قد ولدت ونشأت فى مجتمع الجنوب بل إنها لم تخرج منه طيلة حياتها فإنها استطاعت أن تكتشف سلبياته ، وأن ترفض مثله ، وأن تنقده بأسلوب ساخر تهكمى يدل على نظرتها الموضوعية الشاملة ، أو كما تقول هى شخصياً : إن كل ما عملته أنها اشتغلت بتقليب التربة الخصبة التى ارتوت بغرور الإنسان .

من أهم إنجازات إلين جلاسجو أنها بلورت صراع الأجيال كما خبرته فى الجنوب . فى رواياتها الأولى تصارع الأجيال الناشئة من أجل التحرر من القيم والمثل الأثرية عند جيل الآباء . وجاءت الحرب العالمية الأولى لى نضاعف النضج الفكرى عندها بحيث بدت الشخصيات والمواقف فى الروايات التالية أكثر عمقاً وأخصب فكرياً . لكنها عندما تقدمت بها السن بدت أكثر تحفظاً بحيث اختفت ثورتها المبكرة وحل محلها نوع من الإصرار على مواجهة الواقع دون رفضه رفضاً نهائياً . تجلّى هذا الاتجاه فى رواية « شريان من حديد » التى تمثل مرحلتها الروائية الأخيرة التى استطاعت فيها أن تزيد من التصاقها بالإنسان وأن تبتعد بنفس الدرجة عن المحيط الاجتماعى الذى استغرق رواياتها الأولى . لعل هذا هو إنجازها الحقيقى الذى أفسح لها مكانة ملحوظة على خريطة الرواية الأمريكية ، ذلك لأن المجتمع دائم التغير فى ظروفه ومظاهره ، أما الإنسان فخصائصه ثابتة مهما تغير المكان أو اختلف الزمان .

(١٨٨٧ - ١٩٦٢)

روبنسون جيفرز شاعر أمريكي له وجهة نظر محددة في الحضارة المادية المعاصرة التي بلغها الإنسان وظن انه حقق بها حلم الإنسان القديم . فكل أشعار جيفرز تنطق بالرفض التام لهذه الحضارة التي يرى فيها بربرية تزيد على تلك التي عرفت بها حياة الحيوانات المفترسة والطيور الجارحة . والدليل على ذلك تلك الحروب المدمرة التي خاضها الإنسان ضد أخيه الإنسان ، والأسلحة الفتاكة التي اخترعت لتدمير ما بناه الإنسان على مر الأجيال في لحظة طيش عابرة . لم يعبر جيفرز عن رفضه للحضارة في قصائده فقط بل قام بتنفيذه فعلاً في حياته إذ بنى لنفسه بيتاً من الصخر بالقرب من مدينة الكرمل في شمال كاليفورنيا ، حيث أشبع رغبته الملحة في العزلة والانطواء وعشق الطبيعة البرية الوحشية التي لم تصل إليها يد الإنسان . وكان من الطبيعي أن ينعكس هذا الفكر على قصائده فيصبغها بلون متشائم . لكن التشاؤم الذي يمتاز بالصدق الفني والأصالة الفكرية خير من التفاؤل الذي يلون الوجود بصبغة وردية بينما الصراعات الوحشية والدموية تهدد مستقبل الإنسان وتشكل مصيره . ولد روبنسون جيفرز في مدينة بيتسبورو بولاية بنسلفانيا ابناً لعالم في اللاهوت وأستاذ في الأدب الكلاسيكي مما أثر على فكره وثقافته منذ سني حداثته الأولى . تلقى تعليمه في جامعة المدينة ، ثم انتقل إلى سويسرا وألمانيا لإكمال دراسته العليا التي عاد بعدها لدراسة الطب في جامعة كارولينا الجنوبية كما درس بعدها علوم الغابات في جامعة واشنطن . لذلك لا نستطيع أن نحدد اهتمامه الفكري والأدبي والعلمي في فرع واحد من فروع المعرفة . انعكس هذا على شعره الذي يستمد معظمه من المعاني والدلالات النابعة من الأدب الكلاسيكي والكتاب المقدس ، والتي تبلور الطريق المسدود الذي دخلته الحضارة الصناعية الحديثة . وعلى الرغم من أن أغلب الشخصيات التي وردت في قصائده جاءت من الحياة المعاصرة ، فإن جيفرز لا يربطها بفترة مؤقتة بل يحاول أن يصل من خلالها إلى الخصائص الجوهرية للنفس البشرية . استمد جيفرز خلفية أشعاره من المناظر

والمشاهد المحيطة بمنزله الصخرى الذى يطل من سفح الجبل على البحر الذى يتدفق حتى ينطبق عليه الأفق . وهذه المناظر الخالدة هى التى منحت شخصياته خصائصها الجوهرية التى لا تتأثر بتغير المكان او مرور الزمان . أما الحياة الصناعية والتجارية فى المدن الكبيرة فتتغير وتبدل من يوم لآخر ولذلك فهى تطمس معها الأصالة الإنسانية الثابتة . ولاشك فإن المناظر التى عاش بينها كانت شبيهة بتلك التى تابعت فى الأساطير الكلاسيكية . لذلك لم يشعر جيفرز بغربة عندما استخدم مضامينها فى قصائده مما منحها عمقاً فى المعنى الذى يعبر عن العلاقة الأزلية والأبدية بين الإنسان والكون .

لم يلتفت أحد إلى جيفرز عندما أصدر أول ديوانين له : «زجاجات النبيذ وتفاحات» ١٩١٢ . و«أهالى كاليفورنيا» ١٩١٦ . فقد كانت قصائد قصيرة تستمد من مناظر كاليفورنيا خلفية لها . لكن شهرة جيفرز بدأت عام ١٩٢٤ عندما أصدر ديوانه «تامار وقصائد أخرى» الذى يتخذ مضمونه من قصة تامار فى العهد القديم . التى يعتصب فيها آمنون أخته تامار . فقد وجد جيفرز فى هذه القصة تجسيدا لإحساساته نحو فشل الإنسان و تحطى حدود رغباته الذاتية ، ونزعاته البربرية ، ويبدو أن ميله نحو التدمير والتخريب والاعتداء والاعتصاب أقوى بكثير من قواه الخلاقة البناءة . يرى جيفرز أن الانكباب الفاسق على الملدات ليس سوى عبودية الانسان لذاته التى تحاصره من كل جانب ، لذلك فإن مأساة تامار ليست سوى النتيجة الحتمية لهذه النزعة العدوانية المدمرة .

فى نفس الديوان يقدم جيفرز مسرحية شعرية بعنوان «الرج وراء المأساة» التى يقيمها على مسرحين «أجامنون» و «حاملات القرايين» اللتين تشكلان الحزبين الأول والثانى من ثلاثية الأوربستية لأيسكولس . تبدو براعة جيفرز فى استخدام ثقافته الكلاسيكية الواسعة عندما تنطلق مسرحيته من مضمونها الإغريق لكى يشكل بها رؤية جديدة تركز أكثر على الدور الذى قامت به كاساندرنا . وتصرف النظر قليلاً عن الصراع المعروف بين الظروف الملزمة لطرفى الصراع . وجد جيفرز نغمته الأساسية فى التناقض بين رغبات الكترا الحنسية التى تدفعها إلى استعطاف أوربست لكى يمكث معها فى المدينة ويحكم الشعب ، وبين رغبة أوربست الملحة فى قطع كل علاقة معها . بل قطع كل رابطة تربطه بالجنس البشرى كله . وقد نجح جيفرز فى تقديم شخصيات ناضجة ومتبلورة من خلال الحوار الذى وظف فيه الشعر توظيفاً درامياً فعالاً ، مما جعل بناء المسرحية متناسقاً . وأكد فى الوقت نفسه أن مهارة جيفرز فى الكتابة للمسرح لا تقل عن مهارته فى الشعر . والدليل على ذلك أن المسرحية عرضت بنجاح على مسارح برودواى عام ١٩٥٠ .

فى ديوان «الفرس المبرقش» ١٩٢٥ يسرد جيفرز فى قصيدة بنفس العنوان قصة تدور أحداثها فى الجبال بالقرب من منطقة مونتيرى فى كاليفورنيا وتتخذ من جو الأسطورة خلفية لها . فالقصة تعالج حب امرأة تدعى كاليفورنيا لفرس أحمر رائع الجمال . ترى فيه القوة والجمال وكل الصفات التى تصل إلى درجة المثال . لكن يحدث أن يقع زوجها العنيف المتوحش تحت أقدام الفرس الذى يسحقه بسنابكه مما يضطرها إلى قتله بالرصاص ولكنها تشعر فى الوقت نفسه أنها قتلت عالم المثال الذى عاشت فيه . والقصيدة زاخرة باللوحات الحية النابضة . والأحداث التى تنتمى إلى عالم الأسطورة الخصب ذى الرموز والمعانى والدلالات المتعددة . لذلك يعتبرها النقاد



من أفضل قصائد جيفرز إذا استطاع القارئ أن يستوعب كل معانيها من خلال التناقض الدرامي بين القوة والجمال والحياة والصفاء المتمثل في الفرس وبين جشع الإنسان المتحضر وجه للسيطرة على كل ما حوله مما يعجل بنهايته في معظم الأحيان .

في قصيدة «نساء بوينت سير» ١٩٢٧ يقدم جيفرز شخصية كاهن أراد أن يتجاوز الطقوس التقليدية بحثاً عن نظرة جديدة للعقيدة لكن عقله مختل ويهتز بسبب وقوعه بين شق الرحي المتمثلين في روايه القديمة ورغباته الجديدة . أراد جيفرز من خلال مأساة هذا الكاهن أن يبلور الأخطار التي ترتب على سوء الفهم الذي يصيب الإنسان عندما يقدم على شيء جديد دون أن يكون قد استعد له نفسياً وروحياً وفكرياً . فالحياة كلها دهاليز مغلقة وطرق مسدودة ، وكهوف مظلمة . لذلك فإن احتمالات الخطأ والخطر أكثر من احتمالات الصواب وتحقيق الهدف المرجو .

في ديوان «كودور وقصائد أخرى» ١٩٢٨ يعود جيفرز في قصيدة «كودور» إلى الأدب الإغريقي الكلاسيكي فيقدم قصة بوربيديس التي تدور حول فيدرا وهيوليت من خلال رؤية جديدة . تشتعل الرغبة العارمة داخل فرا كودور تجاه ابن زوجها هود الذي يرفض التجاوب معها . ولكن أباه يشك في أنه اغتصب فيرا فيقتله . وعندما يعلم كودور مؤخراً أن هود كان بريئاً ، يعاقب أسمى المعاناة من عدم قدرته على التكفير عن ذنبه ، لأنه أدرك جيداً أن الأوان قد فات وأنه لم يعد هناك مستقبل أو أي نوع من العقاب على هذه الأرض يمكن أن يغسل داخله من الإحساس بالذنب القاتل . فقد كتب على الإنسان أن يتحمل مغبة سوء إدراكه للأمور .

في ديوان «عزيرى يهوذا وقصائد أخرى» ١٩٢٩ يستمد جيفرز مضمونه مرة أخرى من الإنجيل . فهو يرى التناقض واضحاً للغاية بين شخصيتي المسيح ويهوذا . فبينما يرمز المسيح إلى البذل والعطاء والتضحية والحب ، يرمز يهوذا إلى الجشع والأخذ والأنانية والحقد . ولذلك فالمسيح هو الحياة بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى ، بينما يجسد يهوذا الموت والظلام والخراب . يرى جيفرز في يهوذا تجسيداً لكل العناصر التي تنهض عليها الحضارة الصناعية ، التجارية ، المادية المعاصرة .

في ديوان «هبوط إلى عالم الموتى» ١٩٣١ يستخدم جيفرز الأساطير الإغريقية وخاصة في القصيدة الدرامية «عند هاية عصر» التي تدور حول قيام بوليوكسو بإعدام هيلين بعد عشرين سنة من سقوط طروادة . فالحضارة المادية في نظر جيفرز تميل إلى القتل والتخريب ولذلك فهي تحمل في طياتها بذور اندثارها . وهذا المفهوم أكدته مرة أخرى في ديوان «هبوط ثورسو على الأرض وقصائد أخرى» ١٩٣٢ . والذي يجسد في قصيدته التي تحمل عنوانه الشخصيات التي ترمز بدرجات مختلفة إلى رغبة الموت الدفينة والمؤثرة في الاتجاه الذي تشقه الحضارة الحديثة . فالقصيدة تنهض على رغبات هيلين ثورسو المتناقضة تجاه زوجها بحيث تتردد مشاعرها بين حبه وكرهه ، كذلك تجاه أخيه العاجز الذي يعشقها . وتجاه الموت نفسه الذي تتمناه وترفضه في الوقت نفسه . وهذه الحيرة التي وقع فيها الإنسان ليست سوى نتيجة حتمية للتعقيدات التي جلبتها الحضارة معها واعتبرها البشر تطوراً إلى عالم أفضل .

يتجلى عشق جيفرز للطبيعة في ديوانه «امنح قلبك للصقور وقصائد أخرى» ١٩٣٣ ويعتبر أن الإنسانية بشكلها الراهن مازالت مجرد نقطة بداية للجنس البشرى الذى يؤكد عجزه في كل تصرفاته . وعلى الإنسان أن يتجاوز هذه الإنسانية البدائية إذا أراد أن يعيش حياة حقة . فإما أن يستسلم للحياة السلبية والمستقرة التى تعيشها الأحجار الصامدة في الطبيعة . أو يقلد الصقور في حياتها المنعزلة التى تريد أن تصلها إلى عنان السماء لكي تخدم الله الذى لا يد أنه لم يرض بعد عن الوضع الراهن للبشرية على الأرض .

في ديوان « ميديا » ١٩٤٦ يعيد جيفرز صياغة المسرحية الكلاسيكية القديمة لكي تقدم على المسرح المعاصر بنجاح باهر في نيويورك عام ١٩٤٧ . وفيها يبلور جيفرز نغمته الأساسية التى تمنى الإحياط الذى يطارد عالمنا المعاصر والى ترددت من قبل في قصيدته « عند ميلاد عصر » ١٩٣٧ التى يستخدم فيها أسطورة من الأساطير الشائعة و نهاية عهد الحضارة الإغريقية - الرومانية وبداية عصر المسيحية . تحسد شخصيات القصيدة الجوع الروحى الذى يهبس أحشاء الحضارة المعاصرة والذى برز في آخر دواوينه : « حفل الجوع وقصائد أخرى » ١٩٥٤ . وقد لخص جيفرز فلسفته في مقدمته لديوان « الفأس المزدوجة » ١٩٤٨ عندما قال : إنه ضد الإنسانية بوضعها الراهن . فقد تضخمت ذات الإنسان إلى الحد الذى فقد فيه الرؤية الموضوعية تماماً ، وأصبح فيه راضياً عن نفسه كل الرضا . وآن الأوان لكي ينتقل الشعر من الإنسان إلى الطبيعة التى تسبر طبقاً لنظام رائع عجز الإنسان عن أن يسبر على فهمه . وعلى الشاعر أن يبلور نظام الكون أمام الإنسان حتى يشعر بحجمه الضئيل الذى لا وزن له في مواجهة هذا النظام الأزلى الأبدى .

أعلن جيفرز رفضه لإنسان عالمه المعاصر سواء على مستوى أمريكا أو على مستوى العالم أجمع . قال في إحدى قصائده : « إننى أفضل أن أكون دودة داخل تفاحة برية عن أن أكون حلقة في سلالة الإنسان » وتمنى أن يكون الناس في المستقبل أقل عدداً من الصقور حتى تقل نسبة التلوث في العالم . عبر جيفرز عن كل هذه التنويعات من خلال شعر حر منطلق ، وفي أبيات طويلة ترسم لوحات متتابعة . وقد قضى تشاؤمه من مصير الإنسان على أى احتمال لوجود عناصر الكوميديا أو الدعابة أو المرح . اعتذر عن هذا في قصيدته « نقد الذات و فراير » . وقد تناول كل النقاد بالحذية اللازمة وخاصة أن معظم نبوءاته قد تحققت باندلاع الحرب العالمية الثانية ، تم اختراع القنبلة الذرية . والحرب الكورية . بل إنه عاش حتى رأى بدايات حرب فيتنام المريرة . ولاشك فإن هذا الاهتمام المكثف بمصير الإنسان من خلال رؤية شعرية ناضجة فكراً وفناً قد جعل بعض النقاد يتحمسون لجيفرز لدرجة أن اعتبروه أعظم شعراء عصره . ولكن يجب ألا نتطرف إلى هذه الأحكام العامة . فيكني روبنسون جيفرز أنه قام بدور ضمير عصره . وجعل من أشعاره تجسداً حياً للحقيقة موقف الإنسان في العالم المعاصر . من هنا كانت المكانة المرموقة التى يتمتع بها شعره في تراث الأدب الأمريكى .

(١٨٤٣ - ١٩١٦)

هنرى جيمس من أعمدة الرواية الكلاسيكية الأمريكية. برع في الرسم الدقيق والتحليلي للملامح شخصياته سواء من الداخل أو من الخارج . وكان من أوائل الروائيين العالميين الذين ركزوا على الشكل الفنّي للرواية كقيمة جمالية في حد ذاتها ، وخاصة أن الرواية العالمية قبله كانت زاخرة بالوثائق والمستندات والأخبار والحوادث والتعليقات والآراء الشخصية للكاتب بحجة أنها غير متقيدة بفترة زمنية مثل المسرحية المرتبطة بفترة العرض ، أو القصيدة التي تستخدم لغة الاستعارة والمجاز والإيقاع الموسيقي . لذلك كان من الصعب العثور على شكل متبلور للرواية إلى أن جاء هنرى جيمس وأوضح أن البناء الدرامي للرواية ضرورة فنية بدونها يمكن أن يطلق على الرواية أى اصطلاح إلا أنها عمل فنّي . أكد جيمس أنه إذا كانت هناك تعليقات وآراء في الرواية فلا بد أن تكون نابعة من ظروف الشخصيات وتفكيرها . وليست لها علاقة بوجهة نظر المؤلف الشخصية في الحياة والمجتمع . وإذا كان يتحم على المؤلف أن يتخذ موقفا فكريا معنا تجاه عصره ومجتمعه ، فالرواية كلها كبناء درامي وجسم عضوي تجسد هذا الموقف الفكري الذي ينفذ إلى جوهر النفس البشرية مستخدما أدوات الفن التي لا تبلى بمرور الزمان أو تغير المكان . ويبدو أن الثقافة الرفيعة التي تلقاها هنرى جيمس في شبابه كانت سببا أساسياً في هذا الوعي الفنّي الحاد المبكر الذي تميز به عن سبقه أو عاصره من القصصيين . كان نشاطه الأدبي متشعبا بحيث غطى الرواية ، والقصة القصيرة ، والرواية القصيرة ، والمسرحية ، والنقد الأدبي ، وأدب الرحلات ، والسيرة الذاتية ، بالإضافة إلى حصيلة ضخمة من الرسائل التي تبادلها مع قادة الفكر العالمي في عصره .

وساعدته حياته الخاصة على بلوغ هذه المكانة المرموقة بين رواد الصف الأول للرواية العالمية . فقد ولد في مدينة بوسطن حفيدا لوليام جيمس الذي كان من أوائل المليونيرات الأمريكيين ، وقد ورث أبوه ثروة ضخمة

مكنته من العيش كأحد كبار الأثرياء في كل من نيويورك ونيويورك وكمبرج ، مع الانتقال للاستقرار فترات طويلة بين عواصم أوروبا . وقد سجل هنري جيمس ذكريات طفولته وصباه وشبابه في سيرته الذاتية التي تتكون من مجلدين : المجلد الأول « صبي صغير وآخرون » والثاني « ملاحظات على ابن وأخ » ومن الواضح أن المقصود بالأخ هنا وليام جيمس عالم النفس الشهير الذي كان الأخ الأكبر لهنري والذي فتح عينيه على دراسته السيكولوجية التي تهدف إلى تحليل النفس البشرية في محاولة لبلوغ جوهرها الأصيل . وهذا ما فعله هنري في رواياته . لكن بدلا من استخدام مناهج علم النفس التحليلي ، استخدم أدوات الفن الروائي التشكيلي . ساعدت مدينة نيويورك - التي قضى فيها هنري جيمس صباه - على تفتيح ذهنه وبعصره لعالم المسرح الرحب . ظل متعلقا طوال حياته بهذا الفن العريق ، وتمنى أن ينبغ فيه . وعندما انتقلت العائلة إلى أوروبا ، اتصل جيمس بالحضارة الغربية و عنفواها ، ووجد فيها خصوصية وبلورة وتحديدا على النقيض من المجتمع الأمريكي الذي تركه ولم يجد فيه إلا ثلاثة أعماط من البشر : الرجل المهمك في عمله ليل نهار . والسكر الضائع الذي لا يجد من يشكو له همه . والزعم السياسي الذي يشتغل بالقانون والحطابة والكتابة وغيرها من الوسائل التي يمكن أن تؤدي به إلى زعامة أحد الأحزاب التي قد تدفع به إلى البيت الأبيض .

أما في أوروبا فقد وجد هنري جيمس أعماطا من التفكير والسلوك يصعب حصرها تحت بنود محددة . وبالإضافة إلى ذلك كان أبوه حريصا على أن يحصل أبنائه على أكبر قدر ممكن من التعليم المتنوع والثقافة العميقة . لذلك تنقل الأبناء بين المدارس الألمانية والسويسرية مما منحهم ثقافة عالمية بمعنى الكلمة ، وجعلهم يتخلصون من السذاجة والبراءة التي عرف بها الأمريكيون في ذلك العصر .

مارس هنري جيمس عدة فنون على رأسها الرسم ، ولكنه وجد ضالته أخيرا في قلمه . فإرس ترجمة بعض روائع الأدب الفرنسي . ولكنه لم يقابل بالترحاب إذ أن سنه لم تكن تزيد في ذلك الوقت على الثامنة عشرة . وبحلول عام ١٨٦٤ استطاع أن ينشر أول قصة له بعنوان « خطأ مأسوي » وفي العام نفسه نشرت له « محلة أمريكا الشمالية » مقالة مسهية عرض فيها أحد الكتب . وسرعان ما رحبت به محلات « الأمة » و « الأطلنطي الشهرية » وقد استفاد كثيرا من الصداقة التي عقدت أواصرها بينه وبين الروائي الأمريكي وليام دين هاويز الذي شجعه عندما رأس تحرير المحلة الأخيرة . كانت القصص المبكرة التي نشرها ذات مسحة كئيبة وحزينة ووقورة أكثر مما يجتمل الذوق السائد في ذلك الوقت ، ولكن هاويز وقف مع جيمس مؤيدا له بكل قواه كروائي وكترئيس تحرير ، ظهرت براعة جيمس في النقد الأدبي في عرض الكتب التي نشرها في أوائل حياته الأدبية . كان قاسيا على كل أديب لا يدرك أسرار حرفته ، ولا يعي حدود موهبته ، وقد وضحت ثقافة جيمس وإلمامه الشامل بالأدب الإنجليزي والفرنسية المعاصرة وطالما عقد مقارنات بينها وبين إنتاج أدباء أمريكا .

ارتفع مستوى أعمال جيمس كثيرا بعد رحلته الأوروبية التي قام بها بمفرده عام ١٨٦٩ عندما بلغ السادسة والعشرين . زار فلورنسا والبندقية وروما التي سهرت بعراقها وأصالتها . لكن جيمس لم ينس أبدا أنه أمريكي ، ولذلك نظر إلى الحضارة الأوروبية دائما بعين أمريكية . صحيح أن المجتمع الأمريكي في ذلك الوقت لم يكن إطلاقا على المستوى الحضاري لأوروبا . إلا أن جيمس وجد أن الأمريكي الذي يفقد نظرتة الأصيلة محاولا

التقليد الأعمى للأوروبيين ، يفقد في الوقت نفسه هويته الأمريكية مع عجزه الأكيد عن أن يصبح أوربيا . كان الشغل الشاغل لجيمس هو تقييم نوعية العلاقة بين النمط الأوروبي والنمط الأمريكي ، وبرز هذا الاتجاه في القصص التي كتبها في تلك الفترة مثل « الحج العاطفي » ١٨٧١ التي تأثر فيها بهوثورن والتي أبرزت الاتجاه الأمريكي الذي ساد السبعينيات وهو الاتجاه الذي تمثل في رحلات الحج التي قام بها الأمريكيون إلى إنجلترا وأوروبا بحثاً عن تراثهم .

### هروبه من الحياة التقليدية :

شعر جيمس أنه لو استقر في أمريكا ، لعاش حياة تقليدية محدودة يمكن أن تقتل فيه روح الإبداع والابتكار ، بالإضافة إلى أن المجتمع الأمريكي أصبح في نظره مجتمعاً بسيطاً وبدائياً بمقارنته بالمجتمعات الأوروبية . ومجتمع مثل هذا لا يمكن أن يمد فكره ووجدانه بالخصوبة اللازمة لفنه . لذلك فكر في الاستقرار نهائياً في أوروبا . وشد الرحال مع أخيه وليام إلى باريس حيث نشأت صداقة وطيدة هناك بينه وبين إدسون دي جونكوروموباسان وفلوبير وتبرجنيف . وفي عام ١٨٧٦ انتقل إلى إنجلترا حيث عاش هناك بقية حياته . وهو العام الذي نشر فيه روايته الأولى « رودريك هدسون » وبدأت أعماله تنشر وتنتشر : « مدام دي موف » و « الأمريكي » ١٨٧٧ . و « الأوروبيون » ١٨٧٨ . و « حلقة دولية » ثم « ديزي ميلر » و « حفنة رسائل » وغيرها .

سيطرت الفكرة العالمية على أعمال تلك الفترة بحيث لا نجد أنه اتجاهاً محلية أو إقليمية فيها . وسائر هذا الاتجاه ميول جيمس التي نزعته إلى الثقافة العالمية المتشعبة ، وإلى مناقشة قضية الأمريكيين الذين هاجروا إلى أوروبا للاستقرار فيها . لذلك زخرت روايات الفترة باللاحم أو التناقض بين الشخصيات الأمريكية والشخصيات الأوروبية . لكن جيمس لم يفقد نظره الأمريكية إلى الحياة الأوروبية والإنجليزية مها كان انغماسه فيها . فقد أظهر قدرته على التقييم الموضوعي للاحتكاك الذي جرى بين الثقافتين . وانعكس هذا التقييم على شخصياته التي لم يكن منحازاً إلى إحداها سواء بحكم جنسيته الأمريكية أو بدافع من ثقافته الأوروبية . نجد هذا في « حفنة رسائل » و « حلقة دولية » و « مدام دي موف » التي ابتكر فيها صراعاً درامياً أصيلاً ناتجاً عن التصادم بين الثقافتين . فالفتاة الأمريكية في القصة الأخيرة نمط نسائي مرعب لا يهتم بأى شيء في هذه الدنيا سوى بالمركز الاجتماعي والممتلكات المادية . أما زوجها الداعر فينتهي إلى الاستقراطية الفرنسية وتنتهي به الحال إلى الانتحار ، بينما الشاب الأمريكي الذي طالما أظهر إعجابه ووهه بها يهرب منها وهو يحمده الله أنه لم يقع في برائتها . في « رودريك هدسون » - وهي أولى روايات جيمس الطويلة - نجد جنسيات متعددة أيضاً تتحرك أمام خلفيات اجتماعية تمثل في نورثامبتون وما ساتشوستس . ونلاحظ موقف جيمس من هذه الجنسيات والخلفيات في الأسلوب الروائي الذي يعرضها به . وخاصة عندما يركز على الشخصيات الرومانسية وغيرها من التي تعيش في المهجر . لكن قبضة جيمس على الشخصيات والأحداث كانت تضع أحياناً بحيث نعجز عن إدراك الحتمية المنطقية التي تؤدي من موقف إلى آخر . ويبدو أن هناك شخصيات مغطاة أثيرة عند جيمس لدرجة أنه بعيد

إظهارها في قصصه ورواياته . مثلًا رولاند ماليت ذلك المثال الأمريكي الذي برع واشهر في فن النحت ، عبارة عن تكرار لبعض الأماط العاجزة جسديا والتي قدمها جيمس في أعمال سابقة . لكن هذه الشخصيات اختفت بعد نشره لرواية « اليقين » بل ان رودريك نفسه أصبح شخصية مهزوزة وغير متحضرة او مثقفة بحيث صرف جيمس نظره عن نمطه ولم يكرره في رواياته الناضجة التي توالى بعد ذلك .

يبدو التطور الناضج لجيمس في رواية « الأورويون » التي تبدو أقل طموحا وأكثر إتقاناً من سابقها . فقد نجح جيمس في تجسيد روح اللقاء والالتحام بين فيليكس يانج والبارونة مونستر اللذين يمثلان الأورويين وبين أقاربهما الذين يعيشون في ولاية نيوانجلاند الأمريكية ، وهم آل ونورث . فترى الأبعاد المتعددة لهذه العلاقة بعيدا عن التقرير المباشر والسطحي للمواقف . وكل لمسة يضيفها جيمس إلى المواقف أو الشخصيات تؤكد لنا أن الرواية هي أساسا كوميديا سلوك . ولكن السلوك هنا - كما هو الحال في كل أعمال جيمس - ليس مجرد مظاهر اجتماعية جوفاء لأنه يجسد ويبلور الالتزام الأخلاقي للشخصيات ، أو افقارها إلى مثل هذا الالتزام .

أما « ديزي ميلر » فيظهر فيها جيمس قدرته على كتابة القصة الطويلة التي اشتهر بها . نشرت في إنجلترا ولاقت نجاحا ساحقا . بطله الرواية فتاة أمريكية أدت لها سذاجتها وبراءتها إلى أن تتصرف في المجتمع على سبب بصرف النظر عن رأى الآخرين فيها . وقد حاولت الحالية الأمريكية و روما أن تحدد من انطلاقها حتى لا يشتمت فيها الأورويون الذين نظروا إليها نظرات زاخرة بالشك والريبة . كان إعجاب جيمس بشخصية ديزي ميلر سبب في أنه كرر بعض ملامحها في بطلاته بعد ذلك . فهي فتاة تشر أشجان القارئ بصدق وأصالة وخاصة عندما يموت بالحلمى بسبب عدم إيمان وينزبورن بها . فقد عجز ذلك المهاجر الأمريكي عن إدراك الأبعاد الرحبة والعميقة للحب الذي كانت تكنه له . اكتسبت شخصية ديزي ميلر شعبية ساحقة عند جمهور القراء لدرجة أن الناشرين اللاهثين وراء طبع الروايات ذات المضامين العالمية والبطلات الأمريكيات ذوات الجاذبية الآسرة . هؤلاء الناشررون طاردوا جيمس لمدة طويلة حتى يكتب لهم المزيد من هذا النوع الروائي . وبحكم أنه كان يعيش من قلمه ، فلم يعدم الوسيلة التي يرضى بها الناشرين ، وفي الوقت نفسه أصر على احترام فنه وخاصة أن اتجاهاته في الرواية ذات المضمون العالمي والجنسيات المختلفة كانت بمثابة موجة العصر . ومن هنا لم يحدث تناقض بين الالتزامات الفنية والرواج التجارى .

تبدو المقدرة النقدية لجيمس في كتابه « هوثورن » ١٨٧٩ الذى قدمه كنوع من العرفان بجميل هذا الروائي الأمريكي الرائد وذلك على الرغم من مضامينه المحلية واهتماماته الإقليمية التي لا تخرج عن حدود المنطقة التي ولد بها وخبرها . لكن التناقض بين هوثورن بمضامينه المحلية وجيمس باتجاهاته العالمية لا ينفى وجود الخلفية الأمريكية التي تحكم الاثنين . فإذا كانت خلفية هوثورن تتمثل في نيوانجلاند فإن جيمس لم يهرب إطلاقا من فكره الذى تربى بين أحضان نيويورك . يتضح هذا في قصة « ميدان واشنطن » ١٨٨٠ التي تتخذ خلفيتها من مدينة نيويورك ، وتدور حول صراع بين أب وابنة تريد أن تفرض عليه خطيبها الذى لم يقتنع به ، فقد اعتبره مجرد شخص لا قيمة له بالمرّة . وإن كان جيمس يحاول أن يدلى برأيه الشخصى من خلال الصراع ، إلا أن فكر الشخصيات يبدو متسقا بحيث تؤدي العلاقة الحدلية بين الفكر والسلوك إلى نتائج حتمية .

## تشبعه بالروح الإنجليزية :

على الرغم من إصرار جيمس على أمريكيتته ، فإنه يبدو أن الأديب هو ابن بيته الفعلية وليس ابن بيته التي نشأ فيها. يقول الناقد فريدريك و. دوى في كتابه «هنرى جيمس» : إن استقرار جيمس لمدة طويلة في إنجلترا جعله يتقمص الشخصية الإنجليزية . هذا التطور يبدو واضحا في شخصياته الأمريكية التي وردت فيها بعد . فلم تعد تلك الشخصيات البريئة الساذجة التي تنظر إلى الحضارة الأوروبية نظرة الانبهار والمقارنة المستمرة كما نجد في « ديزى ميلر » بل أصبحت شخصيات مركبة ومعقدة بحيث يستحيل الفصل بينها وبين الشخصيات الأوروبية . وقد أدى هذا بجيمس إلى المزيد من العالمية والانتشار .

تعتبر رواية « صورة لسيدة » ١٨٨١ من أرقى الروايات التي عرفتها اللغة الإنجليزية . فيها ينتقل جيمس ببطلته الجذابة الرائعة إيزابيل آرشر من ألباني حيث قضت طفولتها إلى أوروبا حيث عرفت الحياة والنضوج بكل أبعاده وتناقضاته واحتمالاته اللانهائية . وبسبب الثروة الطائلة التي منحها إياها ابن عمها العاجز رالف تاتشيت . تقع ضحية لشاب رياضي صائد للثروات بحيث تتزوجه زواجاً يحمل في طياته كل معاني الاستغلال والانتهازية . ولعل الصراع الدرامي الذي تنهض عليه الرواية يتمثل في حاجة إيزابيل إلى الاستقلال والحرية الشخصية بل واستحقاقها لها ، ولكن مثل هذه الحاجة الطبيعية والمنطقية تؤدي بها إلى الوقوع في براثن الانتهازية ، لأنها ظنت أن كل البشر يتمتعون بنفس البراءة والعفوية والتلقائية التي جاءت بها من أمريكا . عندئذ يدرك القارئ أنه لا بد من المعايير والضوابط التي تسلح الإنسان بالوعي الكامل بمفاتيح الحياة ، حلوها ومرها . أما الحرية الشخصية بدون الوعي الاجتماعي فلا بد أن تتحول إلى انزلاق مستمر إلى آفاق لا يتناهاها الإنسان إطلاقاً .

يكاد يجمع النقاد على أن الأسلوب النثرى الذي كتب به جيمس رواية « صورة لسيدة » يعد القمة الفنية التي بلغها بالنسبة لإنتاجه كله . فالنثر يتميز بالرشاقة والمرونة والسلاسة والانسيابية والقوة والكثافة الزاخرة بالاستعارات والرموز . كان جيمس دقيقاً في اختيار ألفاظه وجمنه وصوره ، نفس دقة الشاعر الذي يكتب قصيدة لا تزيد عن سطور معدودة . ومن الواضح أن الكلمة المناسبة الدقيقة كانت دائماً طوع قلمه ، بحيث كانت تقول من المعاني والدلالات ما يزيد كثيراً عن معناها المجرد التقليدي المرتبط بها . ولا شك فإن تمكن الأديب من اللغة التي يكتب بها يعد من ضرورات صنعه التي تسر له عملية تشكيل عمله بالأسلوب الذي يطمح إليه . وعلى الرغم من عالمية المضمون الذي عالجه جيمس والذي يزخر بالجنسيات والحضارات والثقافات والحلقيات المتباينة فإن تمكنه من أدواته النثرية ساعده على إبراز تناسق الشكل الفني ، وخاصة أنه لم يرتبط بالحلفية الفكرية نفس ارتباطه بالشخصية الرئيسية مما منحها حياة مستقلة بذاتها بلورت بالتالي الاستقلال الذاتي الذي كانت تهدف إليه من خلال الأحداث والمواقف المتتابعة . لذلك يقول الناقد ف. ر. ليفيز في كتابه « التقاليد العظيمة » إن رواية « صورة لسيدة » هي أعظم ما أنتج جيمس لأنه استفاد من كل الأدوات الفنية التي تجعل من روايته عالماً مستقلاً بذاته .

لكن تشبع جيمس بالروح الإنجليزية لم يجعله ينسى مسقط رأسه بوسطن فكتب « أهالي بوسطن » التي تعد

الرواية الوحيدة له التي تتخذ من الحياة الأمريكية وحدها خلفية فكرية ووصفية لها . فالتجربة التي تمر بها الشخصيات أمريكية محضة . لكن البناء الدرامي للرواية لا يمتاز بنفس التناسق والقوة والحياة التي وجدناها في « صورة السيدة » . ويبدو أن موهبة جيمس لم تكن تبلغ مداها إلا في مناطق الاحتكاك بين الثقافتين الأوروبية والأمريكية . لذلك يعود في رواية « الأميرة كازاماسا » إلى تحليل عوامل القلق التي تنهش الحضارة الأوروبية من الداخل . يلقي جيمس على كاهل إحدى الشخصيات تبعة اكتشاف أمجاد أوروبا في محلات الإنجاز الثقافي وهل كان يستحق كل هذا الصراع الدموي لكي تتبلور ملامحه في النهاية . فقد كانت شخصية هاينس روبرنسون مثلاً للإنسان الذي يملك في عقله ووجدانه عصارة الثقافات والحضارات المعاصرة . لكنها كانت مثل التحف التي يحتويها قصر كبير يعيش فيه فرد واحد فقط لا يتمتع بها ولا يستخدمها الاستخدام الصحيح . يمدح الناقد ليونيل تريلنج رواية « الأميرة كازاماسا » في كتابه « الخيال الليبرالي » لأنها تدحض ادعاءات بعض النقاد الذين يقولون : إن جيمس كان منعزلاً تماماً عن عصره ، واستمد مضامينه من خياله المحض . في هذه الرواية يجسد جيمس روح الثورة التي كانت تعتمل داخل المجتمع الأوروبي إيذانا بتغيرات جوهرية بدأت بانتهاء القرن التاسع عشر . ونفس الأنجاء نجده في رواية « ربة الشعر المأسوية » التي تجسد الصراع بين الإنسان العاشق للفنون وبين المجتمع الإنجليزي التقليدي المعاصر ذي الاهتمامات البورجوازية المادية الضيقة . ولا شك فإن المضمون الاجتماعي الواقعي يلعب دوراً هاماً في روايات جيمس التي لا تعتمد على الخيال في كل جزئياتها . فمثلاً تمثل مدينة بوسطن في رواية « أهالي بوسطن » الإفلاس الروحي الناتج عن الحشع المادي الذي يطارد الجميع بسياط من نار . كانت نتيجة هذا الهجوم الاجتماعي السافر أن فشلت هذه الروايات في تحقيق نفس الرواج التجاري لروايات جيمس المبكرة .

دفع هذا الالتزام الاجتماعي جيمس إلى محاولة الكتابة للمسرح على أساس أنه وسيلة اتصال بالجمهور أكثر مباشرة وحوية من الرواية . ولعشقه لهذا الفن العظيم منذ صباه الباكر في نيويورك . لكنه عاد بخي حنين من المحاولة اليائسة التي تمت عام ١٨٩٥ عندما عرضت له مسرحية « جي دومفيل » واستقبله فيها الجمهور ليلة الافتتاح بالصراخ والصفير في وجهه ، مما أجبره على العودة إلى الرواية والقصة . ولكن هذه الحادثة لم تقلل من حنينه الجارف إلى المسرح بحيث كتب بعض المسرحيات دون أن يعمل على عرضها تجارياً . وقد برزت ميوله المسرحية والدرامية في أسلوبه الروائي الذي اعتمد على الاقتصاد اللفظي ، والتكثيف الرمزي ، والتركيز الدرامي . فالرواية في نظره - لا تنقل أبداً عن المسرحية في خضوعها لحتميات الشكل الفني وجاليات البناء الدرامي . بل إن رواية « البيت الآخر » عبارة عن إعادة صياغة لإحدى مسرحياته ، استطاع فيها أن يحدث في نفس القارئ أثراً حاداً مباشراً مثيراً للغابة لا يحدث إلا بين جمهور المسرحية . والرواية في حقيقتها كانت تقف في منتصف المسافة بين المسرحية المعروضة والقصة المكتوبة .

ومع احترام جيمس لكل الضرورات الفنية والجمالية ، فإنه لم يهمل نقد النقص الاجتماعي التي تنبع من الطبقة والبيئة والثقافة والتربية . هذه النقصات ترجع إلى إساءة فهم معنى حب الملكية . فالإنسان يميل بغريزته إلى حب الملكية ويعميه جشعه عن امتلاك الأشياء التي تهمة وتفيده فقط . فهو يحب امتلاك كل ما تصل إليه يده



وبأية وسيلة . لذلك تقع معظم شخصيات جيمس ضحية لهذه الرغبة العارمة ، فهي تريد الحصول على أكثر قدر ممكن من الممتلكات المادية فلنا منها هذا يمكن أن تنمى الجوانب الروحية والحالية في حياتها . فهي تمتلك التحف والقمايل واللوحات ليس بدافع عشقها للفن ولكن بدافع حماة للامتلاك وميلها للمظاهر الاجتماعية . أما العيب الأخلاقى الآخر الذى يهاجمه جيمس فيتمثل فى الشراهة الجنسية التى تحول الحب بكل مظاهره الخلاقة الإيجابية إلى مجرد إشباع لنزوة بهيمية لا تعباً بشخصية الطرف الآخر . وهناك رذيلة ثالثة يسميها جيمس «رذيلة السائح» التى ترين لعين السائح العابرة أنه توغل فى فهم حضارة وثقافة البلد الذى يزوره لدرجة أنه يتكلم عنها بأسلوب الدارسين المتخصصين ، وغالباً ما يكون مثل هذا السائح ثرياً أرستقراطياً بحيث يظن أن ثروته تؤهله لامتلاك أى شىء والحديث عن أى شىء .

وغالباً ما ينشأ الصراع الدرامى عند جيمس ، بين النقاىص والعيوب التى سبق ذكرها ، وبين روح الفنان أو المفكر الأصيل الذى ينظر إلى الحياة فى جوهرها بعيداً عن أى زيف أو خداع . فهو يملك الخيال الرحب أو الذى يكشف له الوجود فى لحظة خاطفة ، ولذلك يحتفل بالحياة ويتذوقها بدون أية محاولة لامتلاك مظاهرها المادية الخوفاً . بل إن بعض شخصيات جيمس نجد منتهى متعتها فى التضحية بنفسها من أجل استمرار المعانى والقيم الإنسانية العظيمة . يؤدى هذا الدور الحضارى فى روايات جيمس ، الفنان أو المرأة ، لكنه لا يجمع بين النمطين فى رواية واحدة لتشابه دوريهما . فعادة ما يكون الصراع الدرامى بين الفنان أو المرأة وبين محدثى النعمة الذين يعتبرون الحياة من ممتلكاتهم المادية .

مع مطلع القرن العشرين ألف جيمس أعظم روايات له «أجنحة الحمامة» ١٩٠٢ ، و«السفراء» ١٩٠٣ . و«الإبناء الذهبى» ١٩٠٤ ، وهى على نفس المستوى الفنى الرفيع لرواية «صورة لسيدة» إن لم تكن ترتفع عنها . فلم يعد جيمس مهتماً بالخلفية الاجتماعية الواقعية بقدر تركيزه على الحياة الشعورية واللاشعورية لشخصياته . ويستحسن أن نأخذ فكرة عن كل منها لأنها تمثل التطور الذى طرأ على فن جيمس وأصبح يعرف به فى تراث الرواية الأمريكية بصفة عامة .

تدور أحداث رواية «أجنحة الحمامة» حول كيت كروى التى تذهب بعد وفاة أمها لتعيش مع عمها مسز لاودر . وتعرض عليها أن تبناها بشرط أن تهجر أبها الواسم . ذا السمعة السيئة نهائياً . لكن كيت لا تختل صرامة عمها فترفض طلبها وتعود للحياة مع أبيها الذى يتركها بدوره ويذهب للاستقرار بمفرده فى بيت لعمتها فى لانكستر جيت فى غرب لندن . ويأتى الإنقاذ لكيت عندما تقع فى غرام ميرتون دينشر أحد الصحفيين الذين يعملون فى شارع فليت . فيخطبها لنفسه بدون استشارة عمها التى كانت تخطط لتزوجها من اللورد مارك أو أى رجل ترى آخر . ويحدث أن تبعث الجريدة بدينشر إلى أمريكا فى مهمة لمدة ستة أشهر لكى يبعث إليها من هناك بسلسلة من المقالات . فى أثناء غيبته تأتى سوزان - إحدى صديقات العمه - من أمريكا وبصحبها فتاة ثرية جدا تدعى ميللى ثيل ، تصبح سوزان وميللى من أفضل صديقات العمه . بينا أواصر الصداقة المتينة تتعقد بين ميللى وكيت . وبعد عودة دينشر نكتشف أنه قابل ميللى فى نيويورك وحدثت بينهما جاذبية خفية . لكى ميللى كانت مريضة بحيث نصحتها الطيب بعدم إجهاد نفسها والتعرض للشمس أطول مدة ممكنة . فيذهب الجميع إلى

مدينة البندقية حيث يزورهم دينشر واللورد مارك . ويكتشف الجميع مدى الغرام الذى تكنه ميللى لدينشر على الرغم من مرضها الذى تزايدت خطورته مع الأيام . ومن الواضح أنها لم تكن على علم بالخطوبة السرية التى تمت بين دينشر وكيت .

عندما تتأكد كيت من أن ميللى فى طريقها إلى النهاية تحت دينشر على التقدم لطلب يدها على سبيل إدخال السعادة إلى قلبها من ناحية . وبهدف أن يرث ثروتها الطائلة كزوجها الأرملة من ناحية أخرى ، وبالتالى يصبح الطريق مفتوحا لكيت لكى تتزوج من دينشر . لكن الخطة تفشل بسبب تدخل اللورد مارك - أحد قاصى الثروات - الذى يطلب يد ميللى وعندما ترفضه يجبرها على سبيل التشفى بالخطوبة السرية بين دينشر وكيت . وبعد موت ميللى يتلقى دينشر مظروفا محتوما كانت ميللى قد تركته له قبل وفاتها . كان متأكدا أنه يحتوى على تنازل له عن كل ثروتها ، ولكنه يأخذها إلى كيت دون أن يفرضه . فتقوم هى الأخرى بحرقه دون فتحه . كما ترك دينشر الخيار أيضا لكيت لكى ترفض الخطاب الذى أرسله هؤلاء الذين تأمروا على ميللى وثروتها . ولكن كيت تعترف أخيرا بالمعنى الإنسانى العظيم الذى عاشت ميللى من أجله فتقول لدينشر : « إنها فعلت هذا من أجلنا . فقد كنت أعرف طبيعتها جيدا . . إنها طبيعة الحماة التى تمد أجنحتها لكى تحتوى الجميع تحت ظلها . » أما رواية « السفراء » فتدور حول لويس لا مبرت ستريندر الذى ترك مدينة ووليت بما ساتشوستس فى طريقه إلى أوروبا مبعوثا من أرملة ثرية فى منتصف العمر كان قد خطبها قبل سفره . وكانت مهمته فى أوروبا أن يقنع ابنتها تشادويك نيوسام لكى يعود من باريس ويشارك فى المشروعات الاقتصادية التى تنهض بها الأسرة . فقد انقطعت خطابات تشادويك منذ أمد بعيد واعتقد الجميع أنه وقع فى غرام امرأة من ذلك النوع الذى لا يعرف سوى المال والجنس . وبينما يمر بإنجلترا فى طريقه إلى باريس توثقت أواصر الصداقة بينه وبين عانس أمريكية تدعى ماريا جوسترى . كانت امرأة ناضجة بمعنى الكلمة ، اصطحبت ستريندر ومحاميه الساذج القروى وإيمارسن إلى كل أماكن السياحة فى لندن وباريس ، بعد ذلك أصبحت مستشارة ستريندر فى كل خطوة جديدة يتخذها . ويفاجأ ستريندر بتشادويك وقد تغير من النقيض إلى النقيض . فلم يعد ذلك الشاب الشرس العنيف الذى عرفته العائلة فى أمريكا . من خلال اللقاء الذى تم بين الرجلين يدرك ستريندر أن هذا التغير الملحوظ الذى طرأ على تشادويك كان نتيجة مباشرة للتأثير الحضارى الذى مارسه عليه مدام دى فايونيه .

من خطابات ستريندر إلى مسز نيوسام تدرك أن مهمته فى إرجاع ابنتها قد باءت بالفشل ، فترسل ابنتها المتزوجة سارة بوكوك مع زوجها وأخته الصغيرة كسفراء آخرين إلى باريس . ولكن سارة تفشل هى الأخرى فقد أدرك الجميع بمحض المصادفة أن تشادويك ومدام دى فايونيه عاشقان . هنا يطرأ التغير على شخصية ستريندر هو الآخر . فىرى أن الحب قيمة إنسانية عظيمة ترتفع فوق أى مشروع اقتصادى . وقد لمس هذه الحقيقة بنفسه فى تلك العلاقة السامية بين تشادويك ومدام دى فايونيه . وقارن بينها وبين العلاقة المادية التى تربط بينه وبين أم تشادويك فى أمريكا . كانت النتيجة أن أكد ستريندر على تشادويك ألا يهجر معشوقته التى جعلت منه هذا المخلوق الراقى ، فقد أدرك أنه ليس من الأخلاق إطلاقا أن يهجر الرجل مثل هذه المخلوقة الرائعة . وعندما يتأكد ستريندر من إخلاص تشادويك يعود إلى أمريكا قرير العين على الرغم من أنه قام بمهمة معاكسة تماما للمهمة التى

أرسل من أجلها إلى باريس .

في رواية « الإناء الذهبي » نجد نفس الاتجاه الفنى والفكرى الذى وجدناه من قبل في « أجنحة الحمامة » و « السفراء » لدرجة أن بعض النقاد يعتبرون هذه الروايات ثلاثية مسلسلة تكمل بعضها بعضا . فشخصية ماجى فيرغر عبارة عن تكلمة للجوانب الإنسانية والحضارية الرائعة التى تميزت بها كل من ميللى ثبل ومدام دى فايونيه من خلال نفس الالتقاء الفكرى والاجتماعى بين الأوروبيين والأمريكيين . هذا لا يعنى أن هنرى جيمس كان يكرر نفسه ، بل يعنى وحدة نظرتة تجاه حضارة عصره بصفة خاصة وتجاه الكون والأحياء بصفة عامة . هذه الوحدة الفكرية النابعة من فلسفة محددة ارتبطت ارتباطا عضويا بوعيه الحاد بمجاليات الشكل الفنى لأعماله الروائية والقصصية . لذلك لم يقدم مجرد صور وصفية لخصائص عصره وملاحظه كما فعل كثير من الروائيين الذين سبقوه أو عاصروه بل اهتم أساسا بتقديم أعمال فنية ذات أشكال درامية متبلورة واستطاع بهذا أن يتعدى حدود الزمان وقيود المكان . ساعدته في ذلك عالمية مضمونه الذى احتوى جنسيات وثقافات وحضارات متباينة منحتة خصوبة فكرية وفنية عالية . من هنا كانت المكانة المرموقة التى أحرزها في تراث الرواية العالمية .

يعد ثيودور درايزر رائد المذهب الطبيعي في الرواية الأمريكية . فهو يؤمن بأن للطبيعة المادية قانونا أخلاقيا وبيولوجيا يمكن فهمه وإدراكه عن طريق دراسة الطبيعة نفسها . وليس عن طريق دراسة عالم ما وراء الطبيعة الذي يتكون من كل الظواهر الميتافيزيقية . ويرى درايزر - شأنه في ذلك شأن كل الكتاب الطبيعيين - أن الإنسان جزء من الطبيعة ، وفي الوقت نفسه يعد الجزء المدرك والواعي بها ولذلك فإن أى فهم لجوهر الطبيعة الجامدة أو الإنسانية لا بد أن يتم من خلال عقل الإنسان وقدرته على التفكير والتحليل والتحديد . ينطبق هذا على الظواهر التي تحدث في كل عصر وكل مجتمع من حروب وأوبئة ومجاعات وانتصارات واكتشافات ونظريات . . إلخ من الظواهر الاجتماعية التي تخضع لكل القوانين الطبيعية من صراع وتطور وتقدم ونشوء وارتقاء ، أما القانون الأخلاقي الذي يكمن وراء هذه الظواهر فيمكن استنباطه ودراسته من إمكانات الطبيعة ومنهجها حتى لا يتحول الإنسان إلى لعبة في يد القدر . ومن الواضح أن درايزر تأثر بالاكتشافات العديدة في ميدان علم النفس والاجتماع والاقتصاد ، وهي الاكتشافات التي بدأت في وضع القوانين الدائمة التي تفسر الحركة المؤقتة للمجتمع . ويعتبر النقاد أن القادة الكبار الثلاثة للمذهب الطبيعي في الأدب العالمي هم : إميل زولا وثيودور درايزر وجورج مور . فقد عملوا على بلورة الجانب الفسيولوجي في حياة الإنسان وارتباطه الوثيق بمملكة الحيوان التي تخضع لكل قوانين التطور ، والتي تعتمد على غرائز حفظ النوع من أنانية وحب للذات وعدم التقيد بقوانين المجتمع وتقاليدته إذا وقفت عقبة في سبيل إثبات كيانه . كانت هذه النظرة التشاؤمية سببا في مسحة الكتابة التي لونت أعمالهم الأدبية ، إذ أنها بلورت الواقع الجاثم بكل تفاصيله الدقيقة والقيحة دون أية مواراة ، من هنا كانت نغمة السخط التي لم يستطع درايزر أن يتغلب عليها . فقد وجد أن الإنسان مخلوق حيواني وسلبي من نتاج الوراثة والبيئة ، وليس في إمكانه الإفلات من المصير المحتوم ، وهو ليس مؤثرا بقدر ما هو متأثر

بالظروف المحيطة به .

ولد ثيودور درايزر في مدينة تيراهوت بولاية إنديانا التي التحق بمدارسها وتلقى تعليمه العالى بجامعة . وفي أوائل التسعينيات من القرن الماضى اشتغل بالصحافة وتحرير المقالات في كل من شيكاغو ونيويورك . ويبدو أن عمله في الصحافة منحّه مادة خصبة وجد أنها تصلح لكي تكون مضامين لروايات تستلهم الواقع وتلقى عليه أضواء فاحصة حادة . فكتب في عام ١٩٠٠ أولى رواياته « الأخت كارى » التي صادرتها الرقابة فور صدورها وسحبها من السوق بحجة منافاتها للأخلاق والعرف . لم تكن روايته « العبرى » ١٩١٥ بأحسن حظ منها . فقد وقفت منها الرقابة نفس الموقف المتعسف ، مما أجبر درايزر وغيره من كتاب جيله أن يخوضوا صراعا طويلا من أجل تأكيد حق حرية التعبير . وانتصر هذا الجيل الرائد بدليل الحرية التي أتيحت لكتاب الجيل التالى الذى مهد له درايزر الطريق نحو اختيار الأفكار والمضامين التي تترامى له . ولم تكن ريادة درايزر نظرية بقدر ما كانت عملية . فقد نشر ما يزيد على عشر روايات طويلة بالإضافة إلى مجموعة ضخمة من المقالات والأبحاث التي تتناول الجوانب المختلفة للمجتمع المعاصر . كما كتب أيضا بعض الأشعار والمسرحيات .

لكن مكانة درايزر في ريادة الأدب الأمريكى ستظل راسخة بفضل رواياته . وخاصة رواية « مأساة أمريكية » التي كتبها عام ١٩٢٥ وأصبحت فيما بعد علامة مميزة من علامات تراث الرواية الأمريكية . فهى تحمل في طياتها الخصائص الإنسانية للتحتمية التراجيدية التي تتمثل في الضرورات الاجتماعية المحيطة بشخصياته . استطاع درايزر بهذه الرواية أن يتفوق كثيرا على نفسه . وأن يتخلص من الواقعية الكئيبة المحدودة التي سيطرت على رواياته الأولى من أمثال « جينى جيرهارت » ١٩١١ . تتميز « مأساة أمريكية » بمرونة الأسلوب السردى وتحسيد الشخصيات الحية . وتطوير المواقف الدرامية على عكس خصائص النثر في كتب درايزر الأخرى ، والتي تلجأ إلى التأنق اللفظى . والعبارة الطنانة كما نجد مثلا في سيرته الذاتية التي كتبها عام ١٩٢٢ بعنوان « كتاب عن نفسى » .

### مأساة أمريكية :

تشكل رواية « مأساة أمريكية » نموذجا لأسلوب درايزر ومذهبه في الفن والحياة . ولد بطلها كلايد جريفيث من أبوين فقيرين في مدينة كانساس وعندما بلغ سن الصبا عمل بالخدمة في أحد الفنادق لكي يعتمد على نفسه في اكتساب رزقه . لكن الأمور لا تسير على هذا المنوال إذ يأتي عم غنى له ليأخذه معه إلى مدينة نيويورك لكي يشتغل في مصنع يملكه هناك . في هذا المصنع تبدأ المأساة عندما يقع كلايد جريفيث في غرام روبرتا ألدين التي يعاشرها جنسيا وتحمل منه بالفعل . لكنه يصرف النظر عنها بمجرد أن يبلغ مأربه منها ويقع في حب فتاة أخرى تدعى سوندرافينشلى . ولكي لا تحدث أية متاعب من عشيقته الأولى فإنه يقرر التخلص منها بقتلها . وبالفعل يبدأ في تنفيذ خطته فيستدرجها لتستقل معه قارب تجديف على سطح بحيرة . وإذ بالقارب ينقلب رأسا على عقب مما يؤدي إلى غرق الفتاة . وعلى الرغم من أنه كان من الصعب إثبات أن انقلاب القارب وغرق الفتاة عن عمد ، إلا أنه يتم القبض على جريفيث ويحكم عليه بالإعدام ، وينفذ الحكم بالفعل .

لا يوضح هذا الموجز السريع للرواية ضخامتها الزاخرة بالتفاصيل الدقيقة الواقعية وأسلوبها السردى الذى يحمل فى طياته الإحساس بالخطمية المفروضة على الإنسان والتي تلعب دور القدر الذى لا فكك منه . فلا يهم إذا ثبتت تهمة القتل العمد على جريفيث أم لم تثبت ، طالما أن الظروف المحيطة قد أصدرت حكمها المسبق بإنهاء حياته . فالنهاية كانت نتيجة طبيعية للمواقف والملابسات التى مر بها البطل . وليست نتيجة لحكم بالإعدام صدر عليه من المحكمة . فالظروف تؤثر فى الفرد أكثر من تأثيره عليها بمراحل . كان درايزر بهذا يمثل نعمة غريبة وجديدة على الروح الأمريكية التقليدية التى تعتبر أن الإنسان قادر على أن يحقق إرادته . بدليل أن تلك البلاد المترامية الشاسعة قد تحولت على يديه إلى أقوى دولة فى العصر بعد أن كانت مجرد مساحات من الصحارى والمستنقعات والمراعى والغابات والبحيرات .

لكن عندما أصبحت المدن الأمريكية تضاهى مثيلاتها الأوروبية فى التعقيد . وجد درايزر أن المذهب الطبيعى الذى نشأ فى أوروبا على يدى زولا يمكن أن يجد له بيئة صالحة فى مدن وشوارع وطرق متصف الغرب الأمريكى الذى خبره درايزر جيدا . فقد عاش فى منازل وفنادقه ورأى كيف تضغط الظروف الاجتماعية على الناس لدرجة أنهم يأتون أفعالا خارجة عن إرادتهم . وما كانوا ليفعلوها لو تغيرت الظروف الطارئة والمحيطة . وفى افتتاحية « مأساة أمريكية » يقدم درايزر مادة غزيرة من الضغوط التى تسحق روح الإنسان تحت وطأتها . ولكن لا يهم درايزر كثيرا بالبحث عن الأخلاقيات التى تتشكل بتغير هذه الضغوط وذلك على النقيض من كتاب الطبيعى التقليدية . فهو يعتقد أن على الروائى أن يجسد رؤيته لحركة الإنسان داخل المجتمع دون أن يعبر عن رأيه الشخصى بصراحة .

يأخذ النقاد على درايزر أن أسلوبه لم يكن علميا بما فيه الكفاية وخاصة أن الأسلوب العلمى الدقيق هو السمة المميزة للمذهب الطبيعى لدرجة أن زولا أطلق على روايته اصطلاح « الرواية العلمية » ولكن هذا لا يننى وجود ملاحظة حادة فى أجزاء كثيرة من رواياته وخاصة تلك التى تتعامل مع العلاقة بين الفرد والمجتمع . فى هذه الأجزاء تنبض الشخصيات بالحياة ، وتضج المواقف بالحياة على الرغم من أن شخصياته نتاج للظروف الاجتماعية وليست من ذلك النوع المهيمن إلى حد ما على مقدراته . فعالبا ما نراها وقد تحولت إلى ريشة فى مهب رياح المجتمع . ومع ذلك تكتسب عطفنا وخوفنا عليها بحكم مواجهتها لقوى لا قبل لها بها . من هنا كان العنصر التراجيدى الذى يعد السمة المميزة لكل روايات درايزر بلا استثناء . هذا وحده يجعله رائدا للمدرسة الطبيعى فى الأدب الأمريكى بصفة عامة .

كان للمذهب الطبيعى آثاره السيئة أيضا على الشكل الفنى لروايات درايزر . فقد كان فى بعض الأحيان يتعمص ثوب الفيلسوف وينسى تماما دوره كروائى فنان . فتتحول الرواية بين يديه إلى مناقشة وجدل طويل بين الشخصيات حول ظروف المجتمع وموقف الفرد منها . وذلك بدلا من أن يجسد هذه الظاهرة داخل مواقف درامية متتابعة . وقد برز هذا العيب فى رواية « الصرح » ١٩٤٦ على سبيل المثال . لكن فى رواياته التى أدرك فيها الشكل الفنى ووظيفته ، استطاع أن يخضع اتجاهات فلسفته الطبيعى لحنميات الموقف الدرامى كما نجد فى رواية « الأخت كارى » و « جينى جيرهارت » و « المارد » التى كتبها عام ١٩١٤ ثم « مأساة أمريكية » التى

أوضح فيها حدود الطموح الإنساني والتي لا يمكن للإنسان أن يتخطاها . أما عندما كانت الفلسفة تغلب على التشكيل الدرامي في بعض الأجزاء في رواياته فإن هذه الأجزاء كانت تتحول إلى تحقيق صحفي من ذلك النوع الذي تعود عليه في مطلع حياته الصحفية .

#### قدر الإنسان :

في عام ١٩١٢ قال درايزر في مقالة له بمجلة « الفايانشر » إننا نعانى من قدرنا الذي لم نصنعه بأيدينا . وهذا القدر يتمثل في الطبائع التي جبلنا عليها . فإن نقاط ضعفنا ونقائصنا لا نخضع أبدا لإرادتنا وأفعالنا . أما الإنسان الذي يتجاهل هذه النقائص بل يتحداها فعليه أن يدفع الثمن الذي تحكم به الأقدار عليه . هذه الأقدار ليست قوى غيبية بقدر ما هي ظروف مادية ملموسة ومع ذلك نعجز عن التحكم فيها . يتجلى هذا الخط الدرامي في رواية « مأساة أمريكية » فهي مأساة لأن البطل فيها تحدى ظروفه الاجتماعية ولم يقنع بها . وهي أمريكية لأنها تدور في صميم المجتمع الأمريكي الذي يلعب الدور الجديد للقدر ، فقد سعى كلايد جريفث إلى تسلق درجات السلم الاجتماعي دون أن يكون مؤهلا فكريا ونفسيا لذلك ، ومتجاهلا في الوقت نفسه قوانين البيئة والوراثة التي تؤكد أن البقاء للأصلح . وغالبا ما تثبت شخصيات درايزر أنها ليست الأصلح ، من هنا كان العنصر المأسوي الملازم لها .

ينبع الصراع الدرامي في روايات درايزر من استمرار التغيرات الاجتماعية وديناميكيتها المطردة . وحتى إذا لزم الإنسان مكانه وقبع في عقر داره فلن ترحمه حركة المجتمع لأنها قدر يتحتم على الجميع مواجهته بطريقة أو بأخرى . كان كلايد جريفث من ضحايا هذه التغيرات بسبب طبيعته التي ألزمته بأن يكون ما هو عليه . وبأن يفعل ما فعل . أى أن عنصر القدر هو حاصل العلاقة بين طبيعة الإنسان الخاصة وحركة المجتمع العامة . وإذا وقع الإنسان بين شقى الرحى فلا يستطيع مقاومة رغباته الجامحة وفي الوقت نفسه يعجز عن مواجهة ضغوط المجتمع ، لأنه لن يمتلك البصيرة النافذة التي تمكنه من تقويم موقفه أولا بأول . أما عن القيم الأخلاقية فهي نابعة أساسا من حركة المجتمع ومفروضة على حياة الإنسان حتى لو لم تكن متمشية مع سعادته الشخصية . وعلى الإنسان أن يسايرها إلى أقصى مدى ممكن حتى لا يتعرض لبطش المجتمع الذي لا يرحم . فهذه الأخلاقيات التقليدية تظل تمارس سلطانها إلى أن تصل إلى قمة سطوتها على لسان المحلفين في قاعة المحكمة عندما ينطقون بالحكم الذي قد يعنى الموت أو الحياة لأحد أفراد المجتمع .

على الرغم من أن درايزر كان مغرقا في اتجاهه الطبيعي . فإنه حاول قدر إمكانه أن يتفادى الخطأ التقليدي الذي تعود الأدباء الطبيعيون أن يقعوا فيه . فقد حرص على أن يجعل شخصياته بشرا مقنعين . وليسوا مجرد نماذج اجتماعية مسطحة تمثل ملامح المجتمع المعاصر فقط . لذلك كثيرا ما كانت عوامل البيئة والوراثة في الخلفية الوصفية للرواية . استطاع درايزر بذلك أن يثبت مكانته كفنان روائى استطاع أن يظلم الرواية الأمريكية باتجاهات اجتماعية وإنسانية جادة . وأن يتعد بالأدب الأمريكي عن مجالات التسلية الساذجة وترجية أوقات الفراغ ، ولعل أكبر إنجاز لدرايزر أنه لم يهدف إلى تلبية طلبات جمهوره من القراء عن طريق دغدغة غرائزهم أو

انتزاع ضحكاتهم . بل قام بدور الرائد في مجال الرواية الطبيعية . ولم يحرص على شعبيته كهدف في حد ذاتها وخاصة إذا وقفت هذه الشعبية في طريق أداء رسالته الفكرية والفنية . ولم يتخلص من روح الكآبة المأسوية التي سادت معظم رواياته لأنه وجد أن الصدق الفني يحتم وجودها . من هنا اكتسب احترام المثقفين وإن كان قد خسر شعبيته بين القراء العاديين .



(١٨٩٦ - ١٩٧٠)

جون دوس باسوس أديب أمريكي جمع بين كتابة الرواية وقرض الشعر. وهو من الأدباء الذين يؤمنون بنظرية معينة في الأدب ويقومون بتطبيقها فعلا في أعمالهم الروائية والشعرية على حد سواء. ونظريته توضح أن الخيال في الأدب لا يبدأ من فراغ. ولكنه طاقة يمتلكها الأديب لكي يشكل بها مضمونه الفكري. لذلك فالخيال عبارة عن إعادة تنظيم وصياغة الواقع بحيث يتخذ شكله الجمالي الذي يفقده في الحياة اليومية. أي أن الإضافة الحقيقية التي يقوم بها الأديب هي في إضفاء المعنى على الأحداث والمواقف والشخصيات من خلال ترتيب عناصرها وجزئياتها ترتيبا يعتمد على الحذف والإضافة لكي يبدو العمل الأدبي في نهاية الأمر كأنه مستقلا له حياته الذاتية الخاصة به التي ينفصل بها تماما عن الحياة الأم التي استمد منها أصوله ومادته الخام. بهذا يقترّب جون دوس باسوس من أسلوب المونتاج السينمائي الذي يقطع اللقطات المختلفة ويقوم بلصقها في تتابع معين يستنتج منه المتفرج المعنى وراء التناقض أو التسلسل الموجود بين لقطتين متتابعتين. وهذا يستدعي من المتذوق أو الملتق أن يكون أكثر إيجابية في تذوقه وفهمه الفني بدلا من أن يسترخي في مقعده في كسل لكي يتبع التسلسل الميكانيكي للأحداث في جب استطلاع ساذج. فالأدب الناضج لا يثير حجب الاستطلاع عند القارئ فقط بل يثير قدراته العقلية والعاطفية أيضا ويجعله أكثر قدرة على فهم الحياة التي يعيشها.

ولد جون دوس باسوس في شيكاغو في أسرة ذات أصل برتغالي. لم يتلق في صباه تعليما منتظما بسبب تنقلات والديه في أوروبا. لكنه تمكن فيما بعد من إكمال تعليمه في جامعة هارفارد. ومثل معظم الشباب الأمريكي شارك في الحرب العالمية الأولى التي بانتهائها أدرك أنه أصبح له من الثقافة والخبرة ما يؤهله للعمل بالصحافة. كانت الصحافة هي الاحتراف الوحيد الذي مارسه قبل أن يحدد مستقبله كروائي. واستمدت رواياته الثلاث الأولى مادتها من خبرته عندما خدم في الجيش الأمريكي. بل إنه طبق نظريته الأدبية في إعادة

صياغة تجاربه في الحرب العالمية الأولى بحيث تخرج من نطاق الأحداث التاريخية إلى مجال الأعمال الأدبية . قد تبدو رواياته تسجيلية لأول وهلة ، وهذا ما يوحي به أسلوبه في كتابه « الولايات المتحدة الأمريكية في منتصف القرن » ولكن النظرة الواعية المتأنية سوف توضح أن الأمر لم يكن مجرد تسجيل مباشر ، بل كان إعادة صياغة محكمة للمضمون الواقعي .

لا تتجلى هذه الصياغة المحكمة في أعماله الروائية فقط ، بل نجدها أيضا في قصائده مثل تلك التي نجدها في ديوانه « عربية بلا لجام » الذي كتبه عام ١٩٢٢ وفي جسد تجاربه التي مر بها في الحرب العالمية الأولى . وعندما وجد أن هناك من التجارب مالا يصلح لإعادة صياغته في روايات أو قصائد ، قام بتسجيل هذه التجارب في مجموعة مقالات بعنوان « عبر الطريق مرة أخرى » كتبها في نفس العام ١٩٢٢ . كان وعي دوس باسوس بالشكل الفني لأعماله الأدبية حادا بحيث لم يسمح لأية مضامين أن تعالج فنيا في روايات أو قصائد ، فاقصر على تسجيل بعضها في مقالات .

#### تذكرة إلى مانهاتن :

في عام ١٩٢٥ أثبت جدارته الفنية كروائي عندما كتب روايته « تذكرة إلى مانهاتن » التي أثبت فيها مقدرته على التطبيق الفعلي لنظريته الأدبية في الصياغة التشكيلية . فقد استخدم أسلوبه في المونتاج السينائي أو الروائي لكي يصور الزحام الرهيب الذي تشكله ناطحات السحاب ، وكتل البشر ، وحركة المركبات في مدينة نيويورك . لم يحاول أن يصف هذه المناظر والمشاهد بالأسلوب التقليدي التقريرى الذى يسرد ، وعلى القارئ أن يرى كل شيء من خلال منظار الروائي ، بل جعل من روايته لوحات متتابعة من جهة السرد الظاهري ، ولكنها في الوقت نفسه غير متتابعة لأنها تخلت عن التسلسل الميكانيكى . وعلى سبيل التوضيح نجد أنه بانتهاء لوحة معينة تأتي بعدها لوحة أخرى لا تمت إليها بصلة ، ولكن بعد الانتهاء من الرواية ككل نكتشف العلاقات العضوية بين مختلف اللقطات واللوحات . أى أن دوس باسوس يتبع أيضا أسلوب الفنان التشكيلي الذى يظل يضيف ضربات فرشاته المتتابعة إلى أن يكمل المعنى العام للوحة . بينما لا تستطيع أية ضربة واحدة منها أن تعطى معنى مستقلا عن العمل الفني . فعناها لا يستوعب إلا بعد الاستيعاب الكامل للوحة ككل .

هكذا تتوارد الشخصيات والمواقف في روايات دوس باسوس أمام أعيننا ، وتبدو لأول وهلة فاقدة للترابط العضوى مما يجعلنا نسأل دائما عن السبب الذى من أجله أتى بها دوس باسوس ، ولكن بمجرد الانتهاء من الرواية وإدراك معناها ككل ، تتلاشى هذه التساؤلات تلقائيا . أما القارئ المتعجل الذى يلهث وراء المعنى أولا بأول فإنه غالبا ما يفقد الصبر عندما يضل طريقه بين المواقف المتعارضة والشخصيات المتنافرة نظرا لتعوده على الشكل التقليدى للرواية والذى يعتمد على التسلسل الميكانيكى للأحداث من خلال تطور الحكمة ، وبلوغ العقدة التى تحل في النهاية . لكن ما يجعل قراءة روايات دوس باسوس سهلة إلى حد كبير . ارتباطها الوثيق بالواقع . فهو لا يضيف كثيرا من عندياته أو من خياله ، بل يقف من الواقع نفس موقف المثال من قطعة الحجر التى يتركها توحى له بالشكل الفنى الذى ستخذه استنادا إلى نوعيتها وحجمها . لذلك فهو يقدم الشخصيات

كما رأها في الحياة تقريبا ولكن بشرط أن تؤدي وظيفتها الدرامية في النص الروائي . أى أن روايات دوس باسوس تصلح كمادة يدرسها علماء الاجتماع والاقتصاد والتاريخ بسبب ما تحتوي عليه من عنصر تسجيلي . صحيح أن هذا العنصر التسجيلي قد أخضع تماما لاحتياجات البناء الدرامي ولكنه يظل بارزا ومحددا بحيث يمكن استخلاصه ودراسته على حدة . وهذا لا يعيب روايات دوس باسوس فنيا طالما أنه لم يضع الشكل الفني لروايته في خدمة العنصر التسجيلي . يتمثل هذا الشكل الفني لرواية « تذكرة إلى مانهاتن » في أنها لوحات واقعية لمدينة نيويورك في منتصف العشرينيات من هذا القرن . وعلى ذلك يمكن لأي قارئ في أى مكان أو زمان مختلفين أن يتذوقها لأنها ترتبط أكثر بالإنسان ونتيجة جهده الحضارى المتمثل في هذه المدينة الرهيبة : نيويورك .

يبدو أن دوس باسوس وجد نفسه في هذا المنهج الروائي فاستخدمه وطوره في رواياته التالية التي تشكل فيما بينها ثلاثية ، الأولى : « الولايات المتحدة الأمريكية » ١٩٣٨ ، والثانية « التوازي الثاني والأربعون » ١٩٣٠ ، والثالثة : رواية « ١٩١٩ » التي كتبها عام ١٩٣٢ . ولم يكتب الثلاثية طبقا لترتيبها الزمني بل عاد في النهاية إلى كتابة الجزء الأول منها على سبيل إكمال الصورة الفنية ، كما كتب بعد ذلك رواية « الثروة الضخمة » عام ١٩٣٦ ، أما النغمة العامة المسيطرة على هذه الروايات فتتمثل في صورة الولايات المتحدة الأمريكية كأمة ضخمة وغنية ماديا ، ولكنها أفقر دول العالم روحيا . فقد طغت عليها القيم التجارية والمادية بحيث تحول الإنسان نفسه إلى إحدى السلع القابلة للرواج أو المهتدة بالكساد . ولكي يجسد هذه الحقيقة الرهيبة لجأ دوس باسوس إلى أسلوب المتنازع السينائي بكل حذافيره فقدم مقتطفات من الصحف والمجلات ، وما تقوله الإعلانات والملصقات في الطرق والشوارع ، ونصوص الأغاني الشعبية السائدة في تلك الفترة ، بينما تقطع هذه العناصر لمحات بيوجرافية من حياة أشخاص عاشوا بالفعل ، بالإضافة إلى الملاحظات الخاصة بالروائي والتي غالبا ما يكتبها تحت عنوان متكرر : « عين الكاميرا » . أى أن دوس باسوس قد أحال وظيفته كروائي إلى مهمة المصور السينائي الذى يتنقل بعدسته من مكان إلى آخر لكي يختار الزوايا واللفظ التي يمكن أن يصور بها الحياة كما تتراءى له في خياله .

### محاولات اليسار لاحتوائه :

استغلت قوى اليسار الأمريكى الاتجاه الواقعى التسجيلي في روايات دوس باسوس وحاولت أن تجعل منه فناها الأول ، بل حاولت أن تحيل واقعيته النقدية إلى واقعية اشتراكية . بينما كان الهدف الأساسى لدوس باسوس هو الارتقاء الروحى بالمجتمع الأمريكى المعاصر . أى أنه كان يهاجم الحياة القائمة على المادة وحدها لأنه يرى أن الإنسان هو روح وجسد ولا يمكن أن يعيش بعنصر واحد منها . وهذا الاتجاه الروحى ينأى بدوس باسوس تماما عن التيارات المادية اليسارية . ومع هذا فسر النقاد اليساريون المضامين السياسية والاجتماعية في رواياته التالية على أنها دعوة صريحة لأكثر اتجاهات اليسار تطرفا . وطبقوا هذا التفسير على رواية « مغامرات شاب » ١٩٣٩ بحكم أن مضمونها يدور حول نظرة الشيوعيين إلى المنحرف الخارج عليهم . بينما نلمح تعاطف دوس باسوس مع هذا المنشق الباحث عن ذاته بعيدا عن القوالب العقائدية الصماء .

كان أهم إنجاز فكري لدوس باسوس أنه لم يخضع أعماله لأيدولوجية معينة بل ترك الحياة بكل صراعاتها وتناقضاتها تطبع بصماتها الأصيلة على رواياته . هذا ما نلمحه في رواية « رقم واحد » التي كتبها عام ١٩٤٣ وفيها يتخذ من هيوى لونج بطلا لروايته لكي يهاجم كل النظم الشمولية والدكتاتورية والفاشية التي تحاول إذلال الإنسان وإخضاعه بحجة استتباب النظم والأمن . كان هيوى لونج (١٨٩٣ - ١٩٣٥) سياسيا أمريكيا ومحافظا لولاية لويزيانا في الفترة (١٩٢٨ - ١٩٣٢) وعضوا في الكونجرس ابتداء من عام ١٩٣٠ وعلى الرغم من كفاءته في الإدارة السياسية والتي شهد بها الجميع وخاصة عندما أثبت قدرته على تحسين وإصلاح عدة مرافق وخدمات عامة ، فإنه تبني اتجاهات سياسية شمولية متشبهة في ذلك بالحكام الدكتاتوريين الذين بزغ نجمهم في أوروبا بظهور هتلر في ألمانيا وموسوليني في إيطاليا . كان نتيجة هذا المنهج أن أغتيل على درجات سلم كاييتول الولاية بعد أن أعلن ترشيح نفسه لرئاسة الجمهورية في الانتخابات التالية .

وجد دوس باسوس مادة خصبة في شخصية هيوى لونج لكي يتخذ منه بطلا لروايته ، ويعلن من خلاله رفض كل النظم الشمولية والدكتاتورية . كان هيوى لونج تجسيدا لكل خصائص الدكتاتور من عنف وقسوة وإرهاب ، وعدم إيمان بأى مبدأ ، وقد استخدم دوس باسوس كل هذه الصفات في بطله وطبق منهجه في الرواية التسجيلية التي تقوم بإعادة صياغة الواقع بترتيب جزئياته فنيا .

مما يجدر أن نعرفه أيضا عن جون دوس باسوس أنه بالإضافة إلى رواياته في أدب الرحلات فإنه مارس الكتابة للمسرح فكتب مسرحية « جامع القمامة » ١٩٢٩ ومسرحية « أسعد الأوقات » ١٩٦٨ لكن مكانته في الأدب الأمريكي المعاصر ستظل مرتبة بالحوية التي تميز منهجه الروائي الذي يعتمد في معناه على العلاقة العضوية بين اللوحات والمواقف المتتابعة والمتعارضة في الوقت نفسه .

هيلدا دوليتل أو (ه. د.) كما تعودت أن تختصر اسمها على أعمالها الشعرية والنقدية والروائية تعد من رواد المدرسة التصويرية في الشعر الأمريكي والإنجليزي على حد سواء. وهي المدرسة التي ازدهرت في مطلع القرن العشرين وشارك في إرساء دعائمها إزرا باوند وإيمى لويل ووليام كارلوس ويليامز وف. س. فلنت من أمريكا، وت. ا. هيوم وريتشارد أولدنجتون وفورد مادوكس فورد من إنجلترا. كان من تأثير هذا الاتجاه عليها أن تميزت أشعارها بصرامة كلاسيكية لا تسمح بوجود أية أحاسيس ذاتية داخل القصيدة. من هنا كان الوقار الذي سيطر على صورها واستعاراتها. فالقارئ لا يشعر بأية مداعبة أو فكاهة أو خفة من أى نوع، بل تتوالى الأبيات كما لو كانت طقسا من الطقوس الإغريقية القديمة التي يتوفاها الناس في حضور الآلهة، أو داخل المعابد. كل كلمة مكتوبة بتحفظ وحساب. لذلك فالجمال الذي تثيره أشعارها من النوع البارد الذي ينتمى إلى الماضي. وليس من النوع الساخن الذي يتدفق من ينبوع الحياة المعاصرة. وقد تأثرت - بطبيعة الحال - مضامينها بحيث استمدت معظمها من الأساطير الإغريقية القديمة؛ ولكي تخفف من وطأة الإحساس بالقدم والتوغل في الماضي السحيق، لجأت إلى استخراج صورها الشعرية من طبيعة بلاد اليونان المعاصرة. مع ذلك بدت هيلدا دوليتل وكأنها تعيش بجسدها فقط في العصر الحاضر، أما عقلها ووجدانها فقد وقعا أسرى الماضي ولم يتخلصا منه أبدا. ولدت هيلدا دوليتل في بلدة بيت لحم بولاية بنسلفانيا، وتلقت تعليمها ما بين جامعة فيلادلفيا وكلية برن ماور، ثم استقرت في أوروبا منذ عام ١٩١١ حتى وفاتها في زيورخ عام ١٩٦١. في عام ١٩١٣ تزوجت من الشاعر الإنجليزي ريتشارد أولدنجتون أحد رواد المدرسة التصويرية في الشعر. ومنذ ذلك الحين أصبحت هيلدا أحد أعضاء المدرسة الشعرية الجديدة. كان أول نشاط أدبي ملموس لها عندما اشتركت مع زوجها عام ١٩١٥ في إحياء حركة الترجمة من اليونانية واللاتينية، كما أصدرت معه ديوانا شعريا بعنوان «صور قديمة وحديثة» في

العام نفسه . لكن نزعتها الفكرية الاستقلالية جعلتها تستقل بإنتاجها الأدبي فيما بعد ، بل إنها طلقت من أولدنجتون بعد سنوات قليلة من حياتها الزوجية والأدبية معه .

كان أول إنتاج أدبي مستقل بها ، ديوانا بعنوان «حديقة البحر» عام ١٩١٦ ثم تبعته بديوان «هايمن : إله الزواج عند الإغريق ١٩٢١ ، و«هليودورا وقصائد أخرى» ١٩٢٤ ، و«القصائد المجمعة ١٩٢٥ - ١٩٤٠» ، و«بعد فوات الأوان» ١٩٢٧ وهو عبارة عن مأساة شعرية تستمد مضمونها من الأساطير الإغريقية ثم «الجدران لا تسقط» ١٩٤٤ ، و«دين الملائكة» ١٩٤٥ ، و«إزدهار الساق» ١٩٤٦ وهي ثلاثية شعرية . كانت قصائدها الأولى قد نشرت في مجلة «شعر» التي روجت لكل اتجاهات المدرسة التصويرية في الشعر . وترجمت مسرحية «أيون» ليوربيديز عام ١٩٣٧ ، كما كتبت دراسة عن شكسبير وغيره من أدباء العصر الإليزابيثي بعنوان «على ضفاف نهر آفون» عام ١٩٤٩ . وكانت لها محاولات في مجال الرواية أيضا ، استمدت معظم مضامينها من المواقف التاريخية كما نجد في رواية «الوثيقة الضائعة» ١٩٢٦ ، و«هيديلاس» ١٩٢٨ ثم رواية «أمر بمواصلة الحياة» ١٩٦٠ التي تعتمد فيها أساسا على سيرتها الذاتية ، وحياتها في أثناء الحرب العالمية الأولى ، وعلاقتها بالشخصيات الأدبية المشهورة في ذلك الوقت وخاصة د . هـ . لورانس الذي قدمت له صورة تحليلية لكل جوانب أدبه وشخصيته من خلال معرفتها به . كان آخر عمل كتبه هو قصيدة طويلة تملأ كتابا كاملا بعنوان «هيلين في مصر» وقد نشرت بعد وفاتها عام ١٩٦١ بمقدمة كتبها الناقد هوراس جريجورى .

كانت هيلدا دوليتل الوحيدة من رواد المدرسة التصويرية في الشعر التي حافظت على اتجاهات الحركة وأبرزتها في أعمالها . فقد تحلى إزرا باوند عن الحركة بعد أن أحس بمحاولات إيلى لويل لطبعها بطابعها الخاص ، وحاولت إيلى لويل بدورها أن تطور في مفاهيمها الفنية ، وانفض السامر بعد سنوات قليلة ، وحكم النقاد باندثار المدرسة التصويرية مع مطلع العشرينيات . لكن هيلدا دوليتل لم تتخل عن تأثرها باتجاهات المدرسة التي برزت بصفة خاصة في أعمالها الأخيرة ، وتمثلت في مزج الحدة والتركيز بالصفاء والشفافية من خلال توليفة رمزية زاخرة بالإيحاءات والدلالات التي لا يفهمها ويتذوقها سوى القارئ المثقف الملم بالآداب والفنون الكلاسيكية ، لأنه إذا لم يفهم مدلول الرمز وارتباطاته فلن يستطيع إدراك معنى العمل كله . وخاصة أن الصورة الشعرية تلمح إلى المعنى دون أن تقرره بطريقة مباشرة . لم يقتصر منهجها على قصائدها فقط بل سيطر أيضا على رواياتها التي تميزت بالشكل الفني المحكم الذي يعتمد على التلميح دون التصريح . حتى في روايتها «أمر بمواصلة الحياة» كانت تتكلم بالصورة وليس بالكلمة برغم أن من حقها استخدام الأسلوب التقريرى بحكم أن الرواية عبارة عن السيرة الذاتية لمؤلفتها ، متخذة من القالب الروائى مجرد وسيلة توصيل للقارئ .

لا يعنى إصرار هيلدا دوليتل على اتباع أساليب المدرسة التصويرية أن أعمالها كانت مجرد تطبيقات لها . فقد كانت من النضج الفنى الذى يؤهلها للاستفادة من مثل هذه الأساليب وتوظيفها في خدمة أعمالها . كما أن من حق الفنان أن يرفض اتجاهات أخرى لا تساعده على تطوير أعماله وإنضاجها كما فعل إزرا باوند ويندهام لويس عندما رفضا الارتباط أكثر من اللازم بالمدرسة التصويرية حتى لا تتحول إلى قالب مفروض على أعمالها . أما

إخلاص هيلدا دوليتل لهذه المدرسة التصويرية فكان نوعا من الصدق الفني الذي يمنح الأديب وضوح الرؤية .  
وثبات الهدف . وأصالة الاتجاه . لذلك قوبلت أعمالها بالاحترام والتقدير من دوائر المثقفين في أمريكا وأوروبا .  
لكنها عجزت عن الحصول على شعبية بين جمهور القراء العاديين بسبب خلفيتها الثقافية العميقة . وصورها  
الرمزية الكثيرة . من هنا كانت الشهرة المحدودة التي حازتها على المستوى العالمي .

إميلي ديكنسون شاعرة أمريكية ذات طابع فريد سواء في حياتها أو في شعرها . عاشت حياة منعزلة تماما لدرجة أنها لزمّت عقر دارها معظم فترات حياتها . وكان من الطبيعي أن يكون شعرها انعكاسا لهذه العزلة المستمرة . تميزت قصائدها بعالم من صنع خيالها ، عالم يبحث وراء الجمال والحقيقة وغيرها من المطلقات التي كانت تحلو لها السياحة بينها بعيدا عن ضغوط الحياة المادية . تبدو أفكارها وأحاسيسها وكأنها قادمة من عالم آخر زاخر بالرؤى المثيرة ، والشطحات الصوفية . بل أكدت أنه لا فرق بين المجرد والمجسد ، فهذه كلها تقسيمات مفتعلة من صنع البشر ولذلك فإنها لا تنظر إلى الجمال والحب والعدالة على أنها تجريدات ، بل كيانات شاهقة لها وزنها وكثافتها وأبعادها التي يصعب على شعراء كثيرين استخدامها الاستخدام الفني السليم . وهي ترى الله في هذه القيم العليا ، ويحلو لها أن تسأله في قصائدها عنها حتى يزيدها علما بها . وفي كثير من الأحيان تبدو أشعارها زاخرة بالحكم والأمثال . وصورها مشبعة بالمعاني والدلالات التي لا تتكشف من القراءة الأولى . وعلى الرغم من أن أسلوبها يبدو محيرا وصعبا ومعقدا في بعض قصائدها فإن رباعياتها التي اشتهرت بها تميزت بالسهولة والتدفق والعمق .

ولدت إميلي ديكنسون بمدينة أمهرست بولاية ماساتشوستس . ولا يعرف الكثير عن حياتها . فعندما بلغت السادسة والعشرين من عمرها لم تخرج من بيتها إطلاقا ، وهو البيت الذي ولدت وماتت فيه . ومازالت حياتها تثير كثيرا من التساؤلات وعلامات التعجب بين مؤرخي الأدب الأمريكي . لكن يكفي نوعية المناخ الفكرى الذى نشأت فيه . كانت عائلتها من عائلات نيو إنجلاند التى نالت حظا وافرا من التعليم والثقافة والتشرب بروح الفكر والفن . وكان أبوها من المحامين المشهورين فى المدينة وانتخب عضوا فى الكونجرس لدورتين متتاليتين مما أتاح لإميلي أن تصحبه بضعة أسابيع فى أثناء عمله النيابى فى واشنطن . وفى طريق عودتها إلى أمهرست زارت



فيلادلفيا وقابلت المفكر ورجل الدين تشارلز وادورث الذى يقال : إن فكره أثر في حياتها وفي شعرها إلى حد كبير للغاية . وابتداء من عام ١٨٥٦ قبعت في سجنها الاختيارى ، ولم يرها أحد بعد ذلك حتى من أهل المنزل لأنها لم تكن تخرج من غرفتها إلا نادرا . كانت تعشق الموسيقى التى وجدت فيها خير صديق . ولم تكن تنوى كتابة الشعر بطريقة متعمدة ، أو حتى الكتابة الأدبية من أى نوع . لكنها بدأت بكتابة الخطابات إلى جميع أصدقائها ومعارفها . كانت تفضى أياما بطولها في كتابة هذه الخطابات التى تعبر فيها عن مكونات نفسها وعن أحاسيسها نحو الآخرين .

لم يعلم الناس بشعرها إلا بعد وفاتها ، فلم ينشر في حياتها إلا أربع قصائد بدون رضاها . وكانت عملية الطبع والنشر شيئا لم تفكر فيه على الإطلاق ، فسألة التعبير عن الأحاسيس هي مسألة شخصية بحته بالنسبة لها . وكما حاولت إخفاء شخصها وحياتها عن الآخرين . أخفت أفكارها وأحاسيسها أيضا . لكن بعد وفاتها اكتشفت الأسرة أن أدراج حجرتها مليئة بالقصائد التى تقرب من الألفين . وظهر أول مجلد لها عام ١٨٩٠ بعنوان «قصائد إميلي ديكنسون» وبمقدمة من صديق الأسرة والكاتب الذى قام بجمع القصائد وتنسيقها توماس وينثورث هيجينسون . كانت الرؤى العفوية المنطلقة التى احتوت عليها القصائد متناقضة تماما مع الأسلوب الشعرى المنمق المقتل الذى ساد أشعار تلك الفترة . وبالرغم من عناصر الجدة والإغراب في شعرها ، فإن النقاد احتفلوا بالديوان عندما لمسوا أصالته التى تجمع بين النقاء الوجداني والصفاء الفكرى في أشعار بليك وبين التعبير التلقائى البعيد عن الروح التطهيرية التى سادت معتقدات أهالى نيو إنجلاند . لاقى الديوان نجاحا كبيرا لدرجة أنه طبع ست مرات في فترة لا تزيد على أسابيع قليلة . وفي السنة التالية (١٨٩١) صدر الجزء الثانى من أشعارها . وفي عام ١٨٩٣ نشرت خطابات إميلي ديكنسون وهى نفس المجموعة التى نشرت عام ١٩٣١ مزيدة ومنقحة . أما الجزء الثالث من أشعارها فقد نشر في نفس العام الذى نشر فيه الجزء الثانى .

في عام ١٩١٤ صدر الجزء الرابع من قصائدها . ولكن كانت آثار مدرسة النقد الجديد قد بدأت في شق طريقها ، فاتهم بعض النقاد إميلي ديكنسون بعدم قدرتها على التحكم في الشكل الفنى لقصائدها ، وعدم اهتمامها بقواعد اللغة ، وأوزان الشعر وقوافيه . لكن إميلي ديكنسون وجدت أيضا من يدافع عنها ، وبدأ جمهورها في الازدياد ولكن تدريجيا . فجأة في عام ١٩٢٤ أصبحت إميلي ديكنسون شخصية مهمة للغاية في مجال الأدب العالمى ، أى بعد أربعين سنة تقريبا من موتها . وذلك عندما صدرت قصائدها الكاملة في كتاب بعنوان «حياة وخطابات إميلي ديكنسون» وفي العام نفسه صدرت الطبعة البريطانية لأشعارها المختارة بمقدمة للنقاد كونراد إيكن . بعد ذلك زاد الاهتمام والحماس لشعرها كل الحدود لدرجة أن الشاعر الإنجليزى مارتين أرمسترونج يقول : إن كونراد إيكن أوضح أنه ربما كان شعر إميلي ديكنسون أفضل شعر كتبه امرأة في اللغة الإنجليزية . لكن أرمسترونج يحتاج على إيكن لاستعماله كلمة «ربما» التى توحى ببعض الشك .

تبارى النقاد في الإشادة بقيمة أشعارها فنهم من قال : إنها وللم بليك ولكنه امرأة هذه المرة ، وآخر يقول : إنها وولت ويتان ولكنه زاخر بالحكم والأمثال . ومنهم من يقول : إنها أسطورة نيو إنجلاند الغامضة . . . الخ . من الأوصاف التى أسبغت عليها . ووجد المحللون النفسيون مادة خصبة في حياتها الغريبة والغامضة لكى

يشرعوا في تحليلاتهم ، ولكن قصائد إميلي ديكنسون كانت من العمق والخصوبة بحيث أبت الخضوع لتفسيراتهم المتعسفة . لم تكن قصائدها مجرد مرآة أو نسخة من عواطفها الشخصية بل كانت أعمالاً أدبية متكاملة من طراز فريد حتى ولو لم يكن هذا قصدها . في عام ١٩٢٩ صدرت مجموعة جديدة بعنوان «قصائد أخرى لإميلي ديكنسون» واحتوت على ست وسبعين قصيدة . وفي عام ١٩٣٠ وهو العيد المئوي لميلادها ، كانت حركة الإحياء التي شهدتها قصائدها قد بلغت القمة وأصبحت الشغل الشاغل لمعظم مثقفي تلك الفترة . توالى النشر حتى صدر في عام ١٩٣٥ مجلد جديد بعنوان «قصائد غير منشورة لإميلي ديكنسون»

### طغيان السيرة الذاتية :

كانت الحياة الغربية الغامضة التي عاشتها إميلي ديكنسون ماثراً لحب استطلاع كاتب السيرة الذاتية بحيث طغى اهتمامهم بحياتها على دراستهم للقيمة الفنية لشعرها ، فصدرت كتب تؤرخ لحياتها واسرارها المؤكدة وغير المؤكدة على حد سواء ، مثل كتاب «إميلي ديكنسون : الخلفية الإنسانية» لجوزفين بوليت ، وكتاب «حياة وفكر إميلي ديكنسون» لجنيفيف تاجارد ، وكتاب «إميلي ديكنسون : صديقة وجارة» لماكجرجر جينكنز ، وكتاب «إميلي ديكنسون : وجهها لوجه» لمدام بيانكي . بل إن هناك مسرحيات ألفت عن حياتها مثل مسرحية «السماء الهشة» لفرديريك ج . بول وفنستت يورك التي عرضت عام ١٩٣٤ ، وكذلك مسرحية «بيت أليسون» لسوزان جلاسبل التي اتخذت مادتها من قصائد إميلي التي نشرت بعد وفاتها ، وقد نالت المسرحية جائزة بوليتزر لعام ١٩٣٢ . وكل هذه الأعمال محاولات مثيرة للاهتمام والاطلاع لكنها لا تلقى أضواء موضوعية على قصائد إميلي ديكنسون كأعمال فنية في حد ذاتها .

بدأ الاهتمام الموضوعي بأعمال إميلي بدراسة علمية لجريس ب . شيرر بعنوان «التركيب الغريب للأفعال المستخدمة في قصائد إميلي ديكنسون» في مجلة «الأدب الأمريكي» عام ١٩٣٥ . وعلى الرغم من أن الدراسة كانت تميل إلى اللغويات أكثر من تركيزها على الجانب الأدبي فإنها كانت محاولة علمية جادة أبرزت الجوانب المتعددة في شعرها والتي يمكن أن يتعرض لها النقاد . أوضحت الدراسة أن التلقائية العنيفة التي كتبت بها القصائد كانت سبباً في أن الشكل الفني لم يكتمل في بعضها ، وكأنها لم تنضج بعد . لكن معظم قصائدها تبدو مشبعة بالفكر غير التقليدي ، والأحاسيس الجديدة المثيرة ، والرؤى ذات الدلالات البعيدة ، والتسايب الصوفية المنطلقة في عالم الروح . فهي ترى أن الوجود الحقيقي للإنسان ليس في الاتحاد مع الآخرين ، وليس في الانتماء إلى هذا العالم ولكنه في الوحدة مع الخالق وسياحة الروح في عالم ما وراء المادة . كانت تؤمن أن الكلمة طاقة مقدسة يجب على الإنسان أن يحافظ على قيمتها . لذلك تقول في إحدى قصائدها :

«هل تستطيع الشفاه الفانية

أن تحمل هذه الشحنة المتفجرة

لذلك اللفظ المرسل ؟

لعلها لا تسحق تحته !»

وتتوالى الحكم والامثال في قصائدها بلا أدنى افتعال ، فقد امتزجت تماما بالصور والاستعارات وخرجت من نطاق التقرير المباشر إلى مجال التجسيد الفنى . كانت الصورة الشعرية المفضلة التي تكررت في قصائدها كنغمة أساس هي شخصية الطفلة المدللة التي تتخذ من الله أباً لها ، وتداعبه طمعا في المزيد من الحب والحنان . من خلال هذه الصورة استطاعت أن تجسد وحدة الكون كله ، وعلاقة الأرض بالسماء ، والمادة بالروح ، والواقع بالمثل . كانت أبياتها مشحونة ومتفجرة بالمعاني المتعددة والمختلفة والمتناقضة في الوقت نفسه . وإذا كانت النغمة الرئيسية هي الحب فهو ليس بالحب التقليدى بين البشر كما نجد في قصائد الشعراء الآخرين . إنه تلك العاطفة الأزلية والأبدية التي تشكل وحدة الكون وبدونها لا تقوم له قائمة . لذلك كان الجانب الميتافيزيقى متغلبا على ما عداه من عناصر أخرى في القصائد . فقد آمنت بأن كل شيء موجود في هذه الحياة إنما يوجد أصلا في عالم الفكر والروح . أما عن مفهومها للحرية فكانت تعتقد أن الحرية هي حرية الروح وليست حرية الجسد . فقد يكون الإنسان مسجوناً أو معزولاً ولكنه لا يشعر بضيق حريته لأن روحه تمنحه من الزاد ما يكفيه لمواجهة عبء الحياة ، ولتحطيم قيود المادة القاتلة .

يقول بعض النقاد إن إمبلى ديكنسون بذرت البذور الأولى للمدرسة التصويرية التي تزعمتها بعد ذلك إمبى لويل وازرا باوند في أوائل القرن العشرين . بل إن استعاراتها وصورها أثرت كثيرا على أشعار ا. ا. كمنجز وأرشيبالد ماكليش . وإذا كان ماكليش قد قال في كتابه « فن الشعر » : إن الشعر لا يعنى شيئا وإنما يكون في حد ذاته فقد سبقته إمبلى ديكنسون في قصيدة لها عندما قالت : إن « الجمال ليس له سبب وإنما يكون في حد ذاته » فهي لا تفصل بين الجمال والفكرة أو بين الطبيعة والفلسفة . تقول في إحدى قصائدها :

« لم يخبرنى قوس قزح أبدا  
أن الريح العاصفة على وشك الهبوب  
لكنه على أية حال أكثر إقناعا  
من كل الفلسفات التي عرفها الإنسان »

وهي لا تحاول بذلك أن تحط من قدر الفلسفة وإنما تريد أن تقول : إن قوس قزح هو الفلسفة بعينها . وقد أدى حبها للطبيعة إلى النزعة الرومانسية التي تميز قصائدها القصيرة بصفة خاصة آمنت بأن الطبيعة هي كتاب الله المفتوح لكل من يقرأ . وهذا الكتاب يقول : إن الحكمة ليست في التعلق بالآمال ، أو في محاربة اليأس ولكن في النظرة التي ينظر بها الإنسان إلى هذا الكون . فالإتحاد مع الكون دون طمع في ثواب أو خوف من عقاب هو خير ما يصل إليه الإنسان من فلسفة . تقول في إحدى قصائدها :

« نعم بالطبع أصلى  
فهل يسمعى الله ؟  
إنه برعى الماء والهواء  
والطائر بين الأغصان  
ولست أقل من هذا الطائر »

يقول النقاد : إن إميلي ديكنسون حملت لواء الرومانسية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بعد أن أوشكت على الاندثار . وهي زعة تسرى في معظم قصائدها لدرجة أنها تجرد منتهى السعادة في العزلة عن الآخرين ثم في العزلة الكبرى في الموت كما تقول في قصيدة «الروح تختار مجتمعا» التي تتكلم فيها عن الموت بمنتهى العذوبة والرقّة :

«لأنني لا أستطيع أن أقف للموت

فقد تفضل هو بالوقوف لي»

لكنها لم تنكر ذاتها في أشعارها ، بل كانت تعتقد أنه طالما أن شخصها جزء لا يتجزأ من الكون فهي ترى الكون من خلاله ، بل إنه كون في حد ذاته . فتقول :

«فخورة أنا بقلبي الكبير

طلما أنني لم أكرهه

فخورة أنا بالألم الذي يعصرني

طلما أنني لم أصنعه

فخورة أنا بليالي السهد الطويلة

فقد تحملتها بدون أقمار

تلك هي عظمة الله داخلني

حتى لو سميت ذلاً»

اعتبر الناقد آلن تيت هذه القصيدة من أروع القصائد في اللغة الإنجليزية شكلاً ومضموناً . ولا شك فإن أروع قصائد إميلي ديكنسون هي التي تحتوي على المواقف الدرامية ذات الدلالات السيكولوجية النابعة من أعماق النفس البشرية . قالت في أحد خطاباتها : إن الغناء في الشعر خير وسيلة للهروب من أحاسيس الخوف التي تطارد الإنسان أينما حل . أي أن الوظيفة السيكولوجية للشعر تتمثل في التنفيس بل تخلق كيانا موضوعيا للقصيدة . يقول آلن تيت معلقاً على منهجها الشعري :

«إن شعرها من أروع الاعترافات الشخصية التي عرفها الشعر . فهي اعترافات تكشف عن النفس البشرية كلها في كل زمان ومكان ، إنها النفس التي تتردد بين الشك واليقين ، بين الظلام والنور ، بين المعرفة والجهل ، بين الخلاص واليأس منه . هذا الشعر ينبع من حياة الفكر الخالص حين يتجرد الشاعر من كل التفاهات الطارئة للظروف المؤقتة . ولا شك أنه لو عاشت إميلي ديكنسون في العصور الوسطى لأحرقها الناس . وكنا سنعذرهم لأنها كانت ساحرة بالفعل . وكانت الكلمات أدواتها في ممارسة ذلك السحر الفني الراقى .»

لعل من الأخطاء التي ارتكبتها إميلي ديكنسون أنها كانت تكرر أفكارها وصورها ، مع إهمال في بعض الأحيان لتنظيم القصيدة بالشكل الذي يسهل على القارئ فهمها وتذوقها . وقد لا نلومها على ذلك لأن هذا

القارئ لم يكن في اعتبارها على الإطلاق عندما كتبت أشعارها ، فهي لم تفكر في النشر على الإطلاق . لذلك وقعت أسيرة التكرار في مجال الوزن واللفظ والإيقاع . لكن هذا لا ينفى احتشاد شعرها بالمحسنات اللفظية والبديعية المتعددة التي تمكنت من توظيفها تماما في القصيدة . وقدرتها على استخدام الألفاظ العادية في مواقع غير عادية على الإطلاق مما يجعل كل ألفاظها وتعبيراتها تبدو جديدة كل الجدة وكأنها تستخدم أول مرة في اللغة . وهذا أدق معيار لعظمة الشاعر وقدرته الفائقة على تطويع اللغة وإعادة صياغتها ، وتحويلها من مادة خام مشوشة إلى شكل جميل متناسق . يستطيع القارئ أن يدرك كل هذه الإنجازات برغم بعض القوافي المبتورة ، والأوزان المكسورة . والصعوبات اللغوية التي تنتج عن إهمال بعض قواعد اللغة . وقد نستطيع القول بأن إميلي ديكنسون كانت تعتمد أحيانا إلى الخروج عن معايير الشعر وقواعد اللغة على أساس أنها مجرد مادة خام ومن حق الشاعر أن يصوغها كما يشاء طالما أنه متمكن من فنه . لذلك كانت إميلي ديكنسون متقدمة بمراحل عدة عن عصرها الذي لم يكن يفرق بين الشعر والنظم . من هنا كان أثرها العميق على الشعراء الأمريكيين في هذا القرن وخاصة في مجال التجريب والتجديد في الشكل والمضمون على حد سواء . لذلك يعتبرها النقاد الآن من أعظم الشعرات اللاتي عرفهن العالم على مر تاريخه .

جون كرو رانسوم من أعمدة المدرسة الحديثة في الشعر والنقد وبالإضافة إلى شعره ذى المستوى الفنى الرفيع فقد اعتبره النقاد والمفكرون أرسطو النقد الجديد . استطاع أن يصل إلى نظرية متكاملة في مجال البلاغة الأدبية . وهذه النظرية تقول : إن أى عمل أدبى متكامل لا بد أن يلتحم في داخله عنصرا النسيج والتركيب ، فهما الشرط الأساس الذى يفرق بين الأدب والعلم . ففي المعادلات والنظريات العلمية تستخدم الألفاظ والجمل والصور كمجرد أداة توصيل للفكرة . وتنتهى دلالتها بتوصيل تلك الفكرة أو المنطق العام للنظرية . لكن للعمل الأدبى منطق مختلف تماما إذ إن الفكرة لا قيمة لها في حد ذاتها . فهى لا تنفصل أبدا عن النسيج الذى صنع منه العمل الأدبى . فالحد الفاصل بين الأدب والعلم أن الأدب لا يهتم أساسا بالمعاني العامة أو الأفكار المجردة كما يفعل العلم ، لأن وظيفته الحقيقية تكمن في قدرته على امتصاص هذه المعاني والأفكار والأحاسيس ، ثم إعادة صياغتها وتشكيلها لكي تتلقاها بصورة مجسمة . يضع رانسوم الأدب في مكان الصدارة بالنسبة للعلم عندما يوضح أن المعرفة التى يقدمها لنا الأدب ألصق بحياتنا الشخصية من المعرفة التى يزودنا بها العلم إذ أنها معرفة بالمحدد المادى المخصص وليست بالمطلق العام المجرد . وهذا يحتم على الأديب إذا أراد أن ينتج أدبا ناضجا - أن يقوم بصهر النسيج والتركيب ، أو المضمون والشكل ، أو المعنى والبناء في بوتقة تحيلها إلى وحدة عضوية لا تتجزأ . هذه البوتقة تختلف من أديب إلى آخر باختلاف ثقافته وخبرته ووعيه بالتقاليد الأدبية وبالشكل الفنى الخاص بعمله .

ولد جون كرو رانسوم في مدينة بولاسكى بولاية تينيسى . وحصل على ليسانس الآداب في جامعة فاندربيلت . ثم سافر إلى إنجلترا حيث حصل على درجة جامعية أخرى في الآداب الإنسانية من جامعة أوكسفورد في منحة من منح رودس عام ١٩١٣ . بعد ذلك جند في القوات المسلحة واشترك في الحرب العالمية الأولى

متطوعاً في إحدى كتائب مدفعية الميدان لمدة عامين . وبعد انتهاء الحرب عاد إلى التدريس بجامعة فاندربيلت حتى عام ١٩٣٧ . ثم شغل كرسي الشعر في كلية كينيون بولاية أوهايو حيث أصدر مجلة كينيون - نصف الشهرية - والتي تزعمت مدرسة «النقد الجديد» عندما نادى بضرورة التحليل الموضوعي في النقد . لم يقتصر دورها على نشر المقالات والاتجاهات النقدية الجديدة ، بل نشرت أيضاً القصائد الشعرية الطليعية التي تبرز بأسلوب عملي صحة النظريات الجديدة . وبرزت مكانة رانسم في مجال النقد والشعر حصل على جائزة بولنجن وجائزة راسل لوينز ، كما اختير مستشاراً فخرياً للقسم الأدبي في مكتبة الكونجرس .

وعن إنتاجه الشعري فقد أصدر أول دواوينه عام ١٩١٩ بعنوان «قصائد إلى الله» ثم ديوان «لفحات برد وحمى» ١٩٢٤ . و«وعد الحردين عليه» ١٩٢٧ ، و«قصائد مختارة» ١٩٤٥ . أما عن إنجازاته في مجال النقد فقد كتب «الله بدون رعد» ١٩٣٠ ، و«جسم العالم» ١٩٣٨ ، و«النقد الجديد» ١٩٤١ ، ثم «دليل الطالب الجامعي إلى الكتابة» ١٩٤٣ ؛ وبالإضافة إلى هذه الإنجازات الفردية في مجالي النقد والشعر ، فقد أصدر مجلة «الجماعة الهاربة» من عام ١٩٢٢ إلى ١٩٢٥ ، وشارك في تحريرها آلن تيت وروبرت بن وارين . كان لها دور هائل في أوساط المثقفين في الجنوب الأمريكي لأنها تناولت القضايا الفكرية والاجتماعية والسياسية التي تهتمهم ولم تقتصر على مجالات الأدب والفن . وبالرغم من النجاح الصحفي الذي أحرزه رانسم مع تيت ووارين فإنه وجد أن إنجازاته في مجال النقد والشعر سيكون أضخم وأكثر فائدة للحياة الثقافية في أمريكا بصفة عامة فأصدر «مجلة كينيون» على مدى عشرين عاماً من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٨ وهي المجلة التي جعلته عميد النقاد الأمريكيين . يبدو أن عوامل البيئة والنشأة والثقافة الأولى قد أثرت على شعره بحيث منحته الطابع المميز له والذي يتمثل في نظريته الأرستقراطية والنهكية وأسلوبه الوقور الزاخر بالحنين إلى السمو والمثالية . ساهم رانسم في تغيير النظرة الأوروبية التقليدية إلى الأدب الأمريكي وخاصة إلى أدب الجنوب الأمريكي . فقد تعود الأوروبيون على النظر إلى الأدباء الأمريكيين على أنهم قوم سذج يفتقرون إلى الحضارة ذات الجذور المتشعبة والعميقة التي تمنح أدبهم الثراء والخصوبة اللازمين . لكن رانسم شب في عائلته الجنوبية الأرستقراطية معتزاً بتقاليدها وثقافتها التابعتين من المجتمع الزراعي الذي لم تلوثه المدنية المادية المعقدة . وضح هذا الاعتزاز في مقالاته في مجلة «الجماعة الهاربة» . لذلك كان تفكيره متديناً إلى حد كبير ، وكان إيمانه بالله لا يتزعزع كما وجدنا في عمله النثري الضخم «الله بدون رعد» . هاجم كل الفلسفات المادية التي أفرزتها المدنية الحديثة على أساس أن هدفها كان قتل الروح الحقيقية التي تجعل من الإنسان إنساناً .

#### توزيعاته المفضلة :

تسمى توزيعات رانسم الشعرية إلى المجال الميتافيزيقي الذي ينظر إلى الكون على أنه وحدة واحدة لا تقبل الانقسام بين مظهره المادي وجوهره الروحي . ويبدو أنه استوحى نظريته النقدية فيما يختص بوحدة العمل الأدبي من إيمانه بوحدة الكون . فالقصيدة الجيدة مثلاً عبارة عن تكثيف للحظة شاملة مطلقة من لحظات الكون في مثل هذه القصيدة تتعدى الفصل بين النسيج والتركييب بحيث يستحيل تطبيق منهج التشریح الذي يتبعه العلم .

فلا يوجد حد فاصل بين الفكر والشعور والحدس . ويتفق رانسم في هذا مع ت . س . إليوت الذى علم جيله تذوق أشعار جون دن وأندرو مارفيل وغيرهما من زعماء المدرسة الميتافيزيقية التى سادت الشعر الإنجليزى فى النصف الثانى من القرن السادس عشر والنصف الأول من القرن السابع عشر . تبدو هذه الروح الميتافيزيقية فى قصائد رانسم من أمثال « الرأس المطلق » و« الحاصدون الأثريون » التى يطبق فيها نظريته فى استحالة الفصل بين النسيج والتركيب . وتكمن إنجازاته الحقيقية فى مجال القافية والموسيقى واللغة أكثر من براعته فى استخدام الأوزان . كان من الوعى الحاد والمهارة الفنية بحيث طور الشعر الحديث بأسلوب أصيل لا يمت إلى الادعاء بصلة . يعتمد منهجه الشعرى على ربط المعنى بالإيقاع . وتوازى اللغة القديمة باللغة المعاصرة لمد أبعاد النسيج الذى يحتوى التضاد بين الارستقراطية الزراعية الجنوبية والديمقراطية التجارية السائدة فى حياة المدن ، بين قيم الفروسية المندثرة والقيم المضادة التى سادت المجتمع الصناعى الذى أحال الكون إلى دخان وتراب ورماد . إذا كان الموت والفساد يمثلان النغمتين الأساسيتين فى قصائد رانسم ، فإن مهارته الفنية التى تستفيد بكل المؤثرات والأدوات الشعرية ، قد ساعدت على طرد روح التشاؤم واليأس والملل ، ومنحت قصائده روحاً تطهيرية تسرى فى وجدان القارئ وتخلصه من كل الأحاسيس القلقة والمرهقة . فى قصيدة « فيلوميللا » يرفض رانسم الإعجاب التقليدى الذى يكنه شعراء أوروبا للعنديل وبوضوح أن العبرة ليست بجمال الصوت ، ولكنها بالمناسبة التى يسمع فيها هذا الصوت . لذلك فهو لا يشعر بأى سحر أو نشوة لأن صوت الطائر فى غابة باجلى يبدو خالياً من الأبعاد والمعانى فيدير له الشاعر ظهره ويتركه ويمضى . وهذا لا يعنى سوى رفض رانسم لتقاليد الشعر فى أوروبا . هذه التقاليد التى ظنت أنها تصلح لكل زمان ومكان . لذلك يعتقد رانسم أن الشعر يحسد روح المكان الذى ينشأ فيه ، فإذا كان مضمونه محلياً ، فإن الشكل الفنى الجميل يمكن أن يتذوقه أى إنسان ، أى أن الشكل هو الأداة الوحيدة التى يمكن أن تخرج بالمضمون إلى المجال الإنسانى العالمى . ولا يجد رانسم عيباً فى أن يستغرق المضمون المحلى كل خيال الشاعر طالما أنه متمكن من أدواته الفنية . فى قصيدة « صبي ميت » لرانسم نجده يستوحى كل تقاليد الشعر الشعبى السائد فى الولايات الجنوبية عندما يقول :

«لقد رحل ابن العم العزيز  
وكأنه رقم طرح من المسألة  
شهد بذلك ذلك الغصن الأخضر  
المتفرع من شجرة فرجينيا المعجوز  
ولم يرحب أحد من الصحاب بالتبادل  
فالراحل إلى دنيا الظلام  
لا يحل محله أحد ، تلك الدنيا  
التي لا تحب وجودى على الأرض»

هذه النغمة الميتافيزيقية الحادة فى أشعار رانسم تدل على عدم رضاه على التحولات الفيزيقية التى تفرض على الجنوب الأمريكى محاولة تحويله من مجتمع زراعى هادئ إلى كيان صناعى صاحب . وقد أصبحت مقاومة



ولايات الجنوب لهذا التطور إحدى التنوعات الأساسية عند شعراء الجنوب الأمريكي ، ومنها استمد رانسم اتجاهاته الميتافيزيقية التي ترفض القيم المادية القائلة للمجتمع الصناعي الجديد. كان حينه جارفاً لتلك الحياة الهادئة الوادعة بكل قيمها الإنسانية ؛ إنه لا يرفض الحضارة ولكن على الحضارة الحديثة ألا تنسى في سبيل تطورها سعادة الإنسان . لذلك نلمح تحت نعمة الحنين الحزين إيقاعات صاخبة وخشنة برغم الرشاقة الغنائية التي تبدو على القصيدة لأول وهلة . وهذا يذكرنا بأسلوب جون درايدن الشاعر الكلاسيكي أكثر من مارفل الشاعر الميتافيزيقي ، لأن رانسم لا يقتصر على شطحات الروح وانطلاقاتها في عالم الميتافيزيقيات ، بل يخوض التغيرات والتحويلات الاجتماعية بكل عنف وجرأة كما نجد في قصيدة «الكابتن كاربنتر» التي يقول فيها :

«رددت الريح صدى ضرباتهم

تمنيت لو أنهال بنصف ضرباته

مدافعا عن قرينه ومزرعته

ولكن كانت يده مغلولة إلى عتقه»

هنا نشعر بالطاقة الجسدية للشخصية على النقيض من الجوارحاني الذي نجد في الشعر الميتافيزيقي ، لأن رانسم يؤمن بصفة عامة أن الجسد هو الدليل المادي على ثنائية الحياة الإنسانية التي تنقسم إلى روح ومادة . من هنا كانت حاجة الشاعر إلى المزج بين روح التراجيديا والتهكم لأنها الوسيلة الوحيدة التي تمكنه من إدراك العلاقة الخفية والوثيقة بين الحياة والموت ؛ فهي توسع إدراكه ، وتطهر روحه ولكن بدون ألم قد يقضى على أمله تماما في هذا الكون . فروح التهكم تمكن الإنسان من إدراك معنى الحياة المادية للجسد ، بينما تسبح به التراجيديا في عالم الروح والموت . في قصيدة الغنيات الزرقاوات يقول رانسم :

«لنمارسن جبالكن أيتها الغنيات الزرقاوات

قبل أن يذوى

وسأصرخ بكل أصوات الشعر

مخلدا الجمال الذي لن يقدر على خلقه أى إنسان

برغم أنه هش للغاية» .

هكذا يتكلم رانسم عن الموت بدون إثارة أو جراح القارئ وآلامه ، فالموت في قصيدته عبارة عن «غرفة مكتب بنية اللون» أو «رجل مهذب يرتدى معطفا من التراب» أو «الملكة المنسية» . وقد حرص رانسم على تناسق قصيدته بحيث منعه هذا من الانقياد وراء الشطحات اللاعقلانية . لكن أشكاله الكلاسيكية الصارمة كانت سببا في قتل أحاسيس النشوة الميتافيزيقية التي نجدتها في قصائد وليام باتلر بيتس أو هارت كرين أو إزرا باوند على سبيل المثال . لذلك يبدو شعره - في أحسن حالاته - كما لو كان نظاما بديعا من الوعي الحاد بالكون والأحياء ، أما عندما يكون في أسوأ حالاته فإن القصيدة تبدو كما لو كانت حائطا من الفسيفساء الزاخرة بالزخرفة التي يرسمها الفنان بوعي يقترب من الصنعة أكثر من اعتماده على الإلهام الشعري . تمثل قصيدتنا «الرأس المظلي» و«خطاب إلى الدارسين في نيو إنجلاند» خير نموذج للإبداع الشعري عند رانسم . ففي القصيدة الأولى

يحمس الشاعر جمال الكون كله من خلال الجبال الذى خلق به الله جسد الإنسان . وتتابع صور «الحديقة الصخرية» و«الطيور الزرقاء» و«القواقع البحرية» و«الكهوف الجبلية» و«الحصون الحديدية حول المدن» و«شعر العرافة» و«حدائق الزيتون» و«العندليب» ثم تتلاقى هذه الصور من خلال الحب الذى يجمع أجساد البشر وأرواحهم ، فبدو وحدة الكون كأروع ما تكون .

#### الإضافات الفنية والتقديرية :

تقول الناقدة فيفيان كوش : إن أعظم إنجاز لرانسم أنه أثبت قدرة الشاعر على تقديم بناء تشكيلى خصب وجميل معتمداً في ذلك على مجرد أفكار وفلسفات عادية جداً . فالشعر العظيم لا يصدر عن أفكار عظيمة بقدر ما ينهض على تشكيل جميل لا ينفصل عن الفكرة التى يوحى بها . أى أن الأفكار العميقة هى التى تنبع من الشعر وليس العكس . أما الناقد راندل جاريل فيعتقد أن إضافات رانسم إلى تراث الشعر العالمى تكن فى حساسيته التى تجسد العالم كما هو بكل متناقضاته المهمة والبسيطة على حد سواء . وليس كالشعراء التقليديين الذين يظنون أنه يتحتم على الشاعر أن يكتب فقط عن الأفكار العظيمة والتحويلات المصيرية فى حياة الأفراد والأمم . فالشاعر العظيم هو من يجعل الأشياء التى قد نعتقد أنها تافهة ، تبدو عظيمة ومؤثرة فى حياتنا ، أما الشاعر الذى يلهث وراء ما يظن أنه أفكار وفلسفات عظيمة فلن يكون عظيماً إلا بمقدار عظمة شعره هو فقط . والشاعر الرائد هو الذى لا يرتدى ثياب الشعراء الذين سبقوه ، فهى كفيلة بأن تحيل شعره إلى قوالب صماء لا حياة فيها ، إذ يجب عليه أن يصعب نصب عينيه أن يرى الكون فى ضوء جديد وأن يبحث فى الوقت نفسه عن الشكل الفنى الجميل الذى يتناسب مع هذا الضوء .

على الرغم من الدور الريادى الكبير الذى قام به رانسم فى مجال النقد والعمل الأكاديمى بالجامعة فإن كثيراً من الدارسين يعتبر أن كل هذه الإنجازات فى مرتبة تالية لشعره . ولكن فى اعتقادى أن رانسم الناقد والأستاذ الجامعى لا ينفصل عن رانسم الشاعر ، فكلها أنشطة أدبية مكملة لبعضها بعضاً وتتبع من نفس الاتجاه الفكرى والفنى الذى يتجنب الإسراف فى التعبير عن العاطفة ولا يحترم البلاغة الأدبية الجوفاء التى تعتمد على القوالب والعبارات الطنانة ؛ ويهاجم التقاليد الرومانسية التى تجعل من ذاتية الشاعر محور الكون فى القصيدة . وقد أثبت رانسم قدرته الفائقة على استخدام المضامين الرومانسية التقليدية التى تصور العندليب والليل والقمر والعزلة والوحدة والموت والصمت والسكون . . . إلخ وذلك بدون أن تجرفه نفس الشطحات المسرفة فى الذاتية أو العاطفية . فهو يعتقد أن الشكل الفنى الناضج يمنح للشاعر السيادة على أى مضمون بحيث يتحكم فيه - بوعيه أو بلا وعيه - من أول إلى آخر كلمة فى القصيدة . فى «الأجراس تدق لابنة جون وإيتسايد» يقدم رانسم تجربة نفسية حافلة بالمشاعر الجياشة ، ولكن تظل هذه المشاعر مجرد مادة خام طوع بىدى الشاعر فى الصياغة والتشكيل :

«الأوزة الكسول مثل سحابة ثلجية  
تساقط منها الثلج على العشب الأخضر

بلفها الصمت والسكون والنعاس والكبرياء  
من يسمعها صوته : يا للأسف»

فالمضمون هنا يدور حول فتاة صغيرة رحلت عن هذا العالم ، وهو مضمون مثير للخيال الرومانسيين لدرجة الإجهاش بالبكاء ، ولكن رانسم استخدم أدوات الشاعر من استعارات وصور وإيقاعات بحيث قدم تجربة جمالية موضوعية بعيدة كل البعد عن أحاسيسه الذاتية . وهذا يرجع إلى وعيه الحاد بمجاليات الشكل الفني ، وثقافته الواسعة ، ونظرته العميقة إلى الكون والأحياء . وإن كان لا يجارى الشعراء في تقاليعهم المستحدثة ، إلا أن شعره يبدو أكثر أصالة من أية موجة تجديد مفتعلة . هذه الأصالة تصدر عن قدرته الفائقة في التقاط اللحظة الجميلة والمثيرة بكل ماتحويه من حنين جارف إلى عالم مثالي ، وإحساس بالزوال السريع للكون المادى ، وكبرياء الإنسان في مواجهة القوى التي تبطش به ، وقدرته على القيام بالبطولات في عالم طحنته الضغوط المادية . يقول بعض النقاد : إنه على الرغم من هجوم رانسم الكاسح على الرومانسيين ، فإنه يبدو رومانسياً في بعض قصائده إذا كان المضمون يحتاج لمثل هذا الاتجاه . فليست القضية أن تكون رومانسياً أو غير ذلك ، ولكن القضية هي التحام المضمون المناسب بالشكل المناسب . أما إذا كنت رومانسياً على طول الخط فعنى ذلك أن شعرك قد أصبح أسير القوالب . في قصيدة «البيت الكبير القديم» يبلور رانسم الكبرياء المنذر لأحد بيوت الريف الجنوبي ، وهذا الرثاء يتسمى إلى صميم الشعر الرومانسى ، لكن رانسم استخدمه لأنه يناسب المضمون المعالج . ينطبق نفس المنهج على قصيدتي «الكابتن كاربنتر» و«اثان في أغسطس» فيها نجد مزيجاً من الرومانسية والتهكم الذى افتقده كثير من الرومانسيين التقليديين .

ولعل روح التهكم في أشعار رانسم ترجع إلى الإعجاب الذى يكنه لأعمال الروائي والشاعر الإنجليزي توماس هاردى . فقد تأثر به سواء في الشكل أو المضمون واعترف بهذا التأثير في مقاله التى كتبها في «المجلة الجنوبية» في صيف ١٩٤٠ وقال فيها : إن شعر هاردى عبارة عن كنز من التهكم الذى قل أن نجد له نظيراً . ولكن كان لرانسم ميزة عنه وهى أنه حصل على تعليم وثقافة زادا من حدة وعيه ، ومكانه من إخضاع هذه الطاقة التهكمية لاحتياجات الشكل الفني . أما هاردى فكان بدائياً بعض الشيء بحيث ترك الطاقة التهكمية تدمر الشكل الفني في بعض قصائده لأنه انساق وراءها . يقول رانسم : إنه لو تحكم هاردى في هذه الطاقة فإن شعره سيفقد بعضاً من وحشيته . ولكنه سيكسب جلالاً أكثر . هنا تبدو ضرورة الاحتراف والصنعة بالإضافة إلى الوعى والموهبة . ولا ينسى رانسم التنويه بالعنصر الميتافيزيقي في أشعار هاردى وقصصه فيقول :

«هناك أصالة ميتافيزيقية راقية تكمن في أشعاره الغنائية وقصصه القصيرة . فهو قادر على إيراد التفاصيل الدقيقة واللحاحات الحادة التى تبلور الكون كله في لحظة واحدة . وإيماني لا يتزعزع بمثل هذه العبقريات . فهى ميزة أساس نفتقدها في مئات الناظمين الذين لا يتطوون تحت البند الأصيل للشعراء ، والذين يكتبون القصائد في مثل الجمال الناعم والظاهرى الذى نجده في العربات الجديدة التى تنتجها شركة فورد ، وبنفس الكثرة تقريباً .»

فالشاعر الذى يتحول إلى مصنع لإنتاج القصائد لا يمكن أن يكون إلا من الناظمين الذين يجيدون حرفة

النظم وصنعته ، ولكنهم لا يملكون موهبة الشعر وعبقريته . فالتجربة الشعرية الناضجة تجسد النظام المتكامل للحياة الإنسانية كلها ، ولا يمكن لبعض الأبيات المنظومة أن تحتوى مثل هذا النظام الكونى ، بل إن قيمة القصيدة تنهض على موقفها بالنسبة لهذا النظام ومدى الإضافة التى أنجزتها تجاهه . فكل عمل فنى هو توسيع لرقعة التقاليد الأدبية السابقة عليه ، وإذا تحول إلى مجرد قالب أصم بحيث يفقد الصلة بهذه التقاليد فإنه يقضى على نفسه بالموت . ولما كان الشاعر هو الإنسان الذى تمكن من الوصول إلى حياة منظمة تناغمت فيها المطالب المتباينة للدوافع المختلفة ، والذى يجلب له نشاطه الحر الطليق أكبر مقدار من اللذة المتجددة ، ويتطلب منه الحد الأدنى من الكبت والتضحية ؛ لهذا كانت التجربة الشعرية من التجارب الفنية التى تعد أصدق مثال للحالات الذهنية التى يبلغ التناغم والانسجام والتوافق مع الذات والعالم حدا كبيرا . فى هذه الحالات تنتقل دوافعنا من حالة الفوضى إلى حالة النظام الحر الرائع ، ويتم هذا الانتقال عن طريق تأثير عقول الآخرين فىنا . من هنا كان الشعر من أهم الوسائل التى ينتقل عن طريقها هذا التأثير . وقد أدرك جون كرو رانسم هذه الحقيقة جيداً ، وأثبت قدرته على التحكم فى أدوات الشكل الفنى حتى تصل القصيدة إلى القارئ وتحديث فيه الأثر المطلوب .

(١٩٠٨ - ١٩٦٠)

ريتشارد رايت من الأدباء الزنوج الذين جعلوا من رواياتهم وقصصهم تجسيدا للمآسى التي عانى منها السود بسبب التفرقة العنصرية التي ترسبت في المجتمع الأمريكي الأبيض منذ أيام الرق والعبودية . وقد أطلق النقاد عليه رائد التراجيديا السوداء في الأدب الأمريكي . لكن رايت وقع في خطأ الدعاية المباشرة لمبدأ معين ، واتخذ من بعض رواياته وقصصه منبرا للترويج له . بل إنه ظن أن اعتناقه للمبادئ الشيوعية ودعوة السود إلى الإيمان بها يمكن أن يمنح وجودهم ثقلا بين البيض . لكنها كانت نوعا من الكيد والعناد أدى إلى مزيد من أعمال العنف والتفرقة العنصرية استمرت حتى موته في مطلع الستينيات . فقد تراكم عداة العقيدة السياسية على عداة اللون مما ترتب عليه انفجار أعمال العنف الدموي في الخمسينيات وحتى منتصف الستينيات . ولكن عندما أدرك السود أن طريق الكيد والعناد طريق مسدود ، اتجهوا إلى العمل الإيجابي المثمر ، كل في موقعه ينمي نفسه ويضاعف إنتاجه الذي يعود عليه بالفائدة الشخصية . وخاصة أن المجتمع الأمريكي مجتمع مفتوح ومن الممكن للسود أن يستفيدوا بنفس الأساليب التي يستغلها البيض . ومع ذلك فقد كانت روايات ريتشارد رايت نتيجة طبيعية لسنوات المرارة الطويلة التي تجرعتها السود منذ استخدمهم البيض في مزارعهم ومناجمهم بعد جلبهم من موطنهم الأفريقي .

ولد ريتشارد رايت في مزرعة بولاية مسيسيبي . وبعد ميلاده مباشرة ترك أبوه الأسرة ولم يعد مرة أخرى مما أدى إلى وضعه في ملجأ للأيتام حتى بلوغه السن التي تؤهله للالتحاق بالمدرسة . بدأ حياته العملية موظفا في مكتب البريد ولكنه أدرك من البداية أن الوظيفة الروتينية لا تصلح له . فقرر أن يبدأ مستقبله الحقيقي كأديب وكاتب ونشر بالفعل مجموعة قصص عام ١٩٣٨ بعنوان « أبناء العم توم » التي يعتبرها النقاد امتدادا لنفس الخط الذي ابتكرته هاريت بيتشر ستو في روايتها الشهيرة « كوخ العم توم » ، وكانت أول صرخة فنية موجهة ضد نظام

الرق والعبودية ، ولكن شهرة رايت لم ترسخ إلا عندما نشر عام ١٩٤٠ رواية «ابن البلد» التي يجسد فيها رايت - مجبوبة ومرارة في الوقت نفسه - حياة صبي أسود يدعى بيجر توماس ، يشعر في كل لحظة يعيشها أن المجتمع يتآمر ضده بهدف القضاء عليه نهائيا . وليس هناك أى دوافع لهذا السلوك العدائى سوى لون الصبي الأسود وجنسه الذى لا ينتمى إلى سلالة السادة البيض .

ينمو الصبي في أزقة شيكاغو وحواريها . وتظل الضغوط الاجتماعية تطارده من كل جانب إلى أن تدفعه إلى ارتكاب جريمتين . ويقبض عليه رجال الشرطة بعد مطاردة عنيفة ومثيرة فوق أسطح المنازل . ويقدم للمحاكمة حيث يتولى الدفاع عنه محام شيوعى ، وتنتهى المحاكمة بالحكم عليه بالإعدام . ومن الواضح أن رايت استغل خبراته الشخصية عندما عاش في أزقة شيكاغو في صدر شبابه ، مضافا إليها قضية روبرت نيكسون الصبي الزنجى الذى أعدم بالكبرى الكهربائى في شيكاغو عام ١٩٣٨ بسبب قتله لفتاة بيضاء . ولكن رايت لم يترك المادة الخام التى استقى منها مضمون روايته لكى تحوّلها إلى مجرد تسجيل حرفى لها . بل اعتنى بالشكل الفنى بتنسيقه للأحداث المثيرة ، مما جعل رايت الأديب الزنجى الأول فى أمريكا .

كان نجاح الرواية دافعا لتحويلها إلى مسرحية كتبها رايت بالاشتراك مع بول جرين وقام بإنتاجها أورشون ويلز عام ١٩٤١ . وطبعت الرواية فى الخارج بلغات متعددة ، وقابلها النقاد بالتقدير والإعجاب فى كل مكان نشرت فيه حتى أن بيتر مونرو جاك أسماها «المأساة الأمريكية للسود» . ولكى يستغل رايت موجة النجاح التى أحدثتها «ابن البلد» كتب سيرته الذاتية التى حكى فيها الأحداث والمواقف التى مر بها فى شبابه بعنوان «صبي أسود» ١٩٤٥ . وهى السنوات التى عانى فيها من البؤس والبطالة والضياع فى شيكاغو مما دفعه إلى الانضمام مع بداية الثلاثينيات إلى الحزب الشيوعى كنوع من الانتقام مما أصابه . ولكنه رفض مبادئ الحزب فيما بعد وهجره نهائيا كما اعترف بذلك فى كتابه «الإله الذى سقط» عام ١٩٥٠ . فعندما أجبر المجتمع الأمريكى على الاعتراف بمكانته برغم لونه . أدرك أنه ليس من الحكمة تضييع وقته وجهده فى سفسطات لا طائل من ورائها سوى جلب المزيد من العداة للسود . بل إنه هاجر أيضا إلى باريس مع بداية الخمسينيات حيث استقر فيها حتى نهاية حياته . وتلاشت اتجاهاته الشيوعية نهائيا بعد كتابه «اللامتئى» ١٩٥٣ الذى وصف فيه الحزب الذى حاق بالسود الأمريكين على أيدي المتطرفين السياسيين من البيض .

نجحت أيضا روايته «الحلم الطويل» ١٩٥٨ بحيث قامت كيتى فرينجز بإعدادها للمسرح عام ١٩٦٠ . لكن رايت لم يقتصر فى نشاطه على كتابة الرواية بل كان يعتز بدوره كمفكر مما جعل كتاب «القوة السوداء» ١٩٥٤ مجرد عرض لأفكاره وانطباعاته بعد زيارة له لساحل الذهب فى أفريقيا ، ثم «ستار اللون» ١٩٥٦ الذى كان تقريرا مفصلا لوقائع مؤتمر باندونج الشهير . كما عبر عن رأيه فى السياسة التى طبقها الجنرال فرانكو فى أسبانيا وانتقدها بعنف وقسوة فى كتابه «أسبانيا الوثنية» ١٩٥٧ كما ألقى محاضرة فى نفس العام بعنوان : «أيها الرجل الأبيض .. اصغ» ضمنها كل فلسفته التى نادى بها من قبل وطالب فيها بمحو الظلم العنصرى الذى يمثل وصمة فى جبين الحضارة الإنسانية المعاصرة . ومن الواضح أن مكانة ريتشارد رايت تحددت فى الأدب الأمريكى بدعوته الحضارية بإلغاء الحواجز بين البشر ، وهى الحواجز التى عمل الأدب الإنسانى منذ أقدم عصوره على تحطيمها وإزالتها .

(١٨٩٢ - ١٩٦٧)

ولد إلمر رايس في مدينة نيويورك وكانت أسرته من الأسر اليهودية المهاجرة من شرق أوروبا . وبعد أن بدأت شهرته في ميدان الكتابة للمسرح استبدل اسمه اليهودي إلمرليون رايزنستاين باسم إلمر رايس شأنه في ذلك شأن معظم مشاهير اليهود الذين يستبدلون أسماءهم - التي قد تثير بعض الحساسيات - بأسماء لاتينية . لم يقتصر نشاطه على التأليف المسرحي بل تعداه إلى الرواية ، والمقالة ، والنقد . وفي مطلع حياته لم يكن يهدف إلى الاشتغال بالأدب والنقد ، بل تلقى تعليمه في المدارس العليا ثم درس القانون استعدادا للاشتغال بالحاماة . لكنه لم يمارس المهنة عندما تأكد من قدرته الفكرية والفنية على شق طريقه إلى عالم الأدب .

كانت أول مسرحية له هي « محاكمة القاتل » التي ظهرت له عام ١٩١٤ وفيها استغل دراسته القانونية في صياغة مضمونها . فقد أحال خشبة المسرح إلى قاعة المحكمة نفسها ، ووجد ان الصراع بين الدفاع والادعاء ، بين النفي والإثبات يشكل مادة خصبة للصراع الدرامي المحكم القائم على السبب والنتيجة مما يجنبه الثغرات التقليدية التي تعتور بناء كثير من المسرحيات . كما أن المفاجآت التي تنطوي عليها المحاكمات تشكل مواقف درامية مثيرة . لكن رايس لم يلتزم بالشكل التقليدي للمحاكمة الذي يعتمد على مقارعة الحجج بمثلتها ، بل كان من أوائل الكتاب الذين استخدموا الفلاش باك أو العودة إلى الماضي لاستخراج الأحداث والمواقف المرتبطة بالموقف الراهن الذي تعيشه الشخصية . وإذا كان هذا الأسلوب قد أصبح شائعا بل تقليديا في السينما العالمية اليوم ، إلا أنه كان طليعيا بلا شك في عام ١٩١٤ .

في عام ١٩٢٣ كتب رايس مسرحية « آلة الجمع » التي نجحت نجاحا باهرا وجعلته من كتاب المسرح الأمريكي المرموقين . فهي مسرحية تعبيرية زاخرة بالسخرية والتهكم اللاذع من مظاهر الحضارة الآلية الحديثة التي أحالت البشر إلى مجرد كائنات لا حول لها ولا قوة ، أو أصفارا على الشمال . ويتجسد هذا المفهوم من خلال

حياة وموت رجل تافه يدعى مستر صفر ، وزوجته السيدة صفر . ونفس الألقاب الكثيرة تطلق على باقى شخصيات المسرحية فنقابل مستر واحد وزوجته ، ومستر اثنين وزوجته وهكذا بالترتيب العدى حتى مستر ستة وزوجته . كل هذه الشخصيات عبارة عن مخلوقات بائسة كتب على حياتها أن تكون بلا معنى سواء على المستوى العقلى أو العاطفى . بهذه المسرحية هاجم رابيس النظام الاجتماعى الذى أحال كل المثل العليا إلى قيم تجارية خاضعة لقانون العرض والطلب ، وجعلت الإنسان المعاصر خاويًا من أى امتلاء روحى ، بحيث أصبحت حركته صادرة عن الضغوط الخارجة وليس بدافع من ذاته .

وكما أن مسرحية «آلة الجمع» ثورية فى مضمونها ، فهى طليعية أيضا فى شكلها . فهى تقع فى سبعة مناظر تتسلسل تسلسلا تعبيريا ورمزيا بعيدا عن التفاصيل الواقعية التى تربط دائما بين الواقع والفن الذى يعد فى نظرها مجرد صورة للواقع الأصل . لا يهدف رابيس إلى تقديم شخصيات تثير احترامنا وإعجابنا ، بل إن بطله مستر صفر لا يزيد فى قيمته الشخصية كثيرا على الدلالة التى يوحى بها اسمه . بينا الشخصيات التى تدور حوله لا تعدو مجرد كونها سلسلة من الأرقام . فى هذا العصر المادى الميكانيكى فقد الإنسان كل صفاته الذاتية المميزة وأصبح مجرد قطرة فى محيط هادر الأمواج . هذه القطرة تتحرك مع ارتفاع الموجة وهبوطها ، ولا تملك لنفسها أية إرادة تجعلها تنفصل عن القطيع أو المجتمع .

من الطبيعى أن نتوقع أن تكون حياة مستر صفر كاسمه . فهى حياة خاوية إلا من المظاهر الاجتماعية الفارغة . تتجسد هذه المظاهر فى عمله كموظف إدارى يقضى حياته فى مكتبه الخائى بين الملفات والأقلام ، وتسير حياته على وتيرة واحدة من السلوك الاجتماعى التقليدى الزاخر بالأقوال والشائعات حتى الرذائل والفضائل لا لون لها . وعلى الرغم من كل هذا المسخ والضياغ واللامعنى فإن حياة هؤلاء الكتبة من أمثال مستر صفر تنطوى على عنف بالغ ضد سيطرة الآلة على كيانهم البشرى برغم تفاهته . فبعد قضاء ربع قرن فى خدمة صاحب المتجر ، يأمل مستر صفر فى الحصول على علاوة ترفع من مرتبه الهزيل ولكن صاحب العمل يفكر جديا من ناحيته فى استبدال الكتبة بآلات جمع لا تقع فى نفس الخطأ البشرى المعرض له الكتبة . فما يمه هو المزيد من النجاح المادى بصرف النظر عن هؤلاء البؤساء الذين أفنوا عمرهم فى خدمته .

هكذا يفكر صاحب العمل بأسلوبه الرأسمالى ، وهكذا يتحد رأس المال مع الآلة لكى تكون نهاية مستر صفر وأمثاله على أيديهما . ولا ينقم مستر صفر على الآلة أو على رأس المال ، ولكنه يثور على صاحب العمل الذى يكتفى بالاعتذار له عن طرده ولكن الأمر لا يمر بهذه البساطة بل يهجم على صاحب العمل ويطعنه بفتاحة الورق . بهذا الأسلوب تتراكم عوامل العنف والقسوة تحت طبقات هذه الحياة السطحية التافهة لكى تنفجر فى نهاية الأمر حتى لو جاءت بطريق الصدفة المحضة . فدوام الحال من الحال حتى لو كان يبدو أنه لن يتغير كما فى حالة المستر صفر . لذلك فالصراع الدرامى يسرى فى المسرحية كتيار خلقى يظل يتفاعل ويتراكم إلى أن يطفو على السطح بفعل الضغوط المتصاعدة والمؤثرة فيه .



## بين السخرية والتعبيرية :

يبلغ المزيج بين السخرية والتعبيرية قته عندما نقابل مستر صفر في العالم الآخر وقد انتقل من القبر إلى النعيم فإن حياته السابقة على وجه الأرض أفقدته القدرة حتى على الاستمتاع بهذا النعيم . كانت حياته الدنيوية عبارة عن آلة جمع لا تحس ولا تشعر ، لكن اللجنة لا تحتمل وجود مثل هذه الآلات . فالجنة هي إحساس سعيد قبل أى شيء آخر . وتسجل تعبيري راييس في المنظر الأخير من المسرحية عندما نرى مستر صفر ضمن العبيد الذين عرفهم التاريخ البشرى سواء أيام الفراعنة أو الرومان أو غيرها من العصور التي عرفت نظام الرق . لا يوجد فرق بين القيد الحديدي الذى كان يحيط رقبة العبد في قديم الزمان وبين الباقة المنشأة البيضاء التي يتقن موظف العصر الحديث لبسها حول رقبته .

عندما يتقرر عودة مستر صفر إلى الأرض مرة أخرى لدورة جديدة من دورات الحياة ، فإنه يعود لكي يقوم بنفس الوظيفة الوحيدة التي عرفها وأتقنها في حياته السابقة على الأرض ، وهي العمل على آلة الجمع . فيبدو أن الإنسان مازال عبدا لمجموعة من العادات ، وأسوأ هذه العادات هي الوظائف الروتينية عندما تستغرق الإنسان وتستحوذ على كيانه البشرى بكل تطلعاته وانطلاقاته وآماله في وجود أفضل وغد أجمل . يحاول راييس أن يدخل الحب في نهاية المسرحية كنوع من تحريك هذا الركود الرهيب عندما يشاهد المستر صفر طيف فتاة جميلة يتخايل أمامه على البعد فينتطلق وراءه في طريق عودته إلى الأرض ، لكن هذه اللمسة تبدو مفتعلة إلى حد ما لأن الحب كان قد مات من قبل في المسرحية ، في شخصية ديزى الموظفة الروتينية الكثيبة التي تقع في حب زميلها في المكتب لكنها لا تجد في نفسها القدرة على إعلان هذا الحب . نفس الوضع ينطبق على زميلها الذى يبادلها الحب دون أن ينبس شفة لأنه لا يجد التشجيع الكافي منها ، بل إنه لا يلقى منها أى تشجيع . ويموت الحب محتقنا بين الملفات والمكاتب التي تتجاور حبيسة الغرفة الكثيبة .

ولكى يعبر راييس عن الهواجس والأوهام التي تنتاب الشخصيات من الداخل ، فإنه لجأ إلى أسلوب المونولوج الداخلى الذى يسمح للشخصية بالتعبير عما يجيش بصدرها أمام الجمهور . هذا الأسلوب فعال في مسرحية فقدت شخصياتها القدرة على الاتصال الحقيقى فيما بينها . وأصبحت حياتها مجرد دائرة مفرغة من اجترار الأوهام والهواجس الذاتية التي لا تعرفها الشخصيات الأخرى وإنما يعرفها الجمهور فقط حتى يزداد فهمه وإدراكه لسلوكلها والتفكير الكامن خلفه . وكما يقول مخرج المسرحية فيليب مولر في مقدمة الطبعة الأولى : إن المنهج التعبيري يساعد المؤلف على إفراغ كل الشحنات العاطفية التي تنوء بها شخصياته ، فيكشف بذلك عنها كما تكشف أشعة إكس التكوين غير المرئى للأشياء .

في عام ١٩٢٩ كتب راييس مسرحية «منظر من الشارع» التي حققت نجاحا باهرا وحصل بها على جائزة بوليتزر للمسرح ، وفيها يقدم راييس شريحة من حياة الطبقات الدنيا التي تتمثل بصفة خاصة في المهاجرين الإيطاليين والروس والإيرلنديين والسويديين واليهود الذين يعيشون على هامش المجتمع الأمريكى . أما عن أحداث المسرحية فتدور في حى فقير من أحياء نيويورك حيث يعيش هؤلاء البؤساء حياة عفنة راكدة . لكنه

العفن الذي يتراكم لكى يؤدي إلى العنف والجريمة في نهاية الأمر ، كما حدث من قبل في مسرحية آله الجمع . وقد اتهم النقاد رايس بانجماه نحو اليسار بسبب إصراره على مهاجمة الأرستقراطية والرأسمالية الأمريكية ، ولكن اتهامهم لم يكن في محله لأن رايس كان يهدف إلى احترام كرامة الإنسان وكيانه بصرف النظر عن دخله المادى أو عقيدته الدينية ، أو مركزه الاجتماعى .

لعل أروع ما فى الاتجاه الفكرى عند المر رايس أن دياناته اليهودية لم تؤثر على فنه أو تضيق من نظرتة إلى المضامين التى يعالجها بحيث يراها من جانب واحد كما يفعل كثير من الكتاب اليهود . وحتى عندما يذكر اليهود فإنه يذكرهم فى مسرحياته كمجرد أقلية ضمن الأقليات الأخرى من أجناب وإيطاليين وكاثوليك وزنوج ، ولا يحاول التركيز على اليهود بصفة خاصة . لذلك تمكن مسرحه من أن يغزو العالم المتحضر كله لأنه تفاعدى النظرة العنصرية الضيقة . اعتبر رايس مسرحه موجها إلى الإنسانية الرحبة كما نجد فى مسرحية «نحن بشر» التى كتبها عام ١٩٣٣ ، ومسرحية «يوم النطق بالحكم» ١٩٣٤ التى عاد فيها إلى استخدام دراسته القانونية كما فعل من قبل فى أولى مسرحياته «محاكمة القاتل» ١٩١٤ ، لأن الجريمة كانت تمثل نفمة أساسية فى مسرحه . فى «يوم النطق بالحكم» تبدو الجريمة سياسية على نطاق دولى لأن رايس استمد مضمونها من محاكمة الزعيمين الشيوعيين ديمتروف وتيلمان اللذين اتهمها هتلر بتدبير حريق الريشتاج (البرلمان الألمانى) . وهو نفس المضمون الذى عاجله فى العام التالى ١٩٣٥ الرواى الفرنسى أندريه مالرو فى رواية «زمن الاحتقار»

استمر رايس فى كتابة المسرحيات الجادة فكتب «منظر أمريكى» ١٩٣٨ و«حياة جديدة» ١٩٤٣ التى يجسد فيها الصراع بين المثالية الفنية والمعجزة الاجتماعية . ولكن لا يمكن التغاضى عن الجانب الخفيف والمرح أحيانا عند رايس كما نجد فى مسرحية «زر نابولى ثم مت» ١٩٢٩ ، ومسرحية «الشاطى الأيسر» التى يوضح فيها أن الهجوم على المجتمع الأمريكى لا يعنى أنه أسوأ من المجتمعات الأخرى ، وأن الهروب من أمريكا لا يكفل النجاة من الحياة المادية التى أصبحت تسيطر على العالم كله . وعندما كتب رايس مسرحيته «الثان فى جزيرة» ١٩٤٠ ، و«فتاة الحلم» ١٩٤٦ كان قد تمكن من التكنيك المسرحى ، فأظهر براعته الفائقة فى توظيف الحيل المسرحية التى ساعدته على إبراز منهجه التعبيرى والرمزى . فألقى الحواجز بين المسافات الزمانية والمكانية ، ولم يعد الجمهور يفرق بين الحلم والحقيقة ، أو بين الماضى والحاضر ، أو بين الشعور واللاشعور .

لم يقتصر نشاط رايس على كتابة المسرحية بل تعداه إلى الرواية فكتب «رحلة إلى بوريليا» عام ١٩٣٠ وهى رواية تسخر من مدينة هوليوود عاصمة السينما برغم ما لهذه المدينة من بريق عالمى أحاذ . ونفس المنهج تقريبا نجده فى رواية «المدينة الإمبراطورية» ١٩٣٧ التى تتخذ مادتها من الحياة فى مدينة نيويورك . كما كتب رايس رواية «العرض يجب أن يستمر» ١٩٤٩ . ولكن رواياته لم تحز على نفس مكانة مسرحياته ، ولذلك عرفه العالم ككاتب مسرحى فقط .

### المسرح الحى :

على الرغم من أن رايس لم يشغل بالدراسة الأكاديمية ، إلا أن مكانته ككاتب مسرحى مرموق جعلت

جامعة نيويورك تدعوه عام ١٩٥٧ لتدريس مادة الدراما لطلبة الدراسات العليا في كلية الآداب والعلوم . لم تكن هناك خطة محددة للمقرر لأن كل ما طلب منه هو تقديم خبرته العملية في مجال المسرح الذي اتخذه منه مهنة وحياة طوال عمره . قبل راييس الدعوة على أساس أنها تتيح له فرصة تنظيم خبراته العملية وتبويب أفكاره عن المسرح . كانت نتيجة هذه المحاضرات هو كتاب « المسرح الحى » الذى نشره ليقدم للقراء فكرة عن المسرح كمؤسسة اجتماعية ، والعلاقة العضوية بين شقيه الآلى والإنسانى ، وتأثيرها على إنتاج الأدب المسرحى . لم يكن كتاب « المسرح الحى » عبارة عن تسجيل لمحاضرات راييس لطلبته لأن محاضراته كانت ارتجالية محضة ، ولكنه كسبه من جديد بحيث أصبح مضمونه نسيجا مركبا من المحاضرات والمناقشات التى دارت في قاعة الدرس . يتواضع راييس فيقول : إن كتابه لا يحتوى على نظرية نقدية أو بحث أكاديمى بمعنى الكلمة ، ولكن من يقرأ الكتاب يكشف أن المؤلف يملك نظرة محددة وثاقبة إلى مهنته كمؤلف ومخرج مسرحى . هذه النظرة تصل أحيانا إلى حد النظرية المتكاملة فيوضح أنه ليس كل تعبير عن الذات فنا . ولكن من الثابت أن كل عمل فنى لابد وأن يكشف عن شخصية الفنان ، ويعبر عنها سواء في صورة مباشرة أو غير مباشرة وغالبا لا شعوريا عن أفكاره وأحاسيسه . قد تكون هذه الأفكار والأحاسيس عادية ومألوفة أو تافهة وسخيفة ، لكننا نستطيع القول بأنه عندما يفرغ الفنان من عمله فإنه يشعر بالراحة والاسترخاء ؛ إلا أن شعور الفنان بالرضا عن نفسه لا يكمل تماما إلا إذا أوصل عمله الفنى إلى أكبر جمهور ممكن من المتذوقين ولذلك فالخلق والتوصيل هما وجهان لعملة واحدة هى الفن .

وفيا يختص بالفن المسرحى فإن راييس يعتقد أن التوصيل عنصر جوهري وبدونه لا يقوم للمسرح قائمة . فالمسرحيات تكتب لتؤدى أمام الجمهور في قاعة المسرح . وإذا انطبق هذا على الموسيقى فإن الفن المسرحى يبدو أكثر تعقيدا لدرجة أن الفارق بينها يصبح فارقا في النوع وليس في الدرجة . وإذا نظرنا إلى فن المسرح ككل ، فإن التمثيل ، والنظارة ، والبناء وعوامل أخرى كثيرة ، تمثل مؤسسة متكاملة ولها صفاتها الخاصة ويمكن أن نطلق عليها اصطلاح « الجسم الحى » . من هنا كان عنوان « المسرح الحى » الذى أطلقه راييس على دراسته الشيقة . فهو يؤمن بأنه إذا كان المسرح كبناء ومؤسسة يستخدم في توصيل المسرحيات ، فإن له وجودا اجتماعيا وفنيا حيا خاصا به . ويمكن توضيح أهمية ذلك بأنه لولا وجود فن المسرح ، لما وجد فن كتابة المسرحيات . وبمعنى آخر فإن المسرح ككل عبارة عن حياة متكاملة يعيشها كل من يعمل به ، وليس مجرد وظيفة يؤديها وينتهى منها وكأنها لم تكن .

وجوهر الدراما بالنسبة لرايس الحركة لا الكلمة ، والمسرحيات تكتب لتمثل أمام النظارة . وكما يقول أرسطو فإن المسرحية عبارة عن محاكاة الحركة . بل إن الكلمات في الحقيقة ليست ضرورية لخلق المسرحيات وتوصيلها كما نرى في المسرحية الإيمائية الصامتة ، وعروض مسرح العرائس ، والعروض التنكرية ، والباليه وغيرها من المهرجانات العالية التى تهز مشاعر جموع المشتركين فيها دون أى فهم للكلمات المتبادلة . بل إن هناك من يستمتع بمشاهدة عروض الأوبرا دون أن يفهم اللغة المنطوقة بها لجرد أن يعرف قصة أو حدودة الأوبرا ، فالموسيقى والمناظر والتمثيل والإضاءة وغيرها من عناصر العرض تغنى المتفرج عن فهم الكلمات في الاستمتاع بالأوبرا المعروضة .

والأفلام الصامتة تمثل شكلا من أشكال الأداء المسرحي ، ولها من الشعبية العالمية ما يفوق شعبية الأفلام الناطقة . وقد غزا تشارلى تشابلن وميكى ماوس العالم بدون كلمة واحدة نطق بها اللسان .  
لا يعنى هذا أن نص المسرحية لا ينقل إلى القارئ شيئا من تأثيرها المسرحى فكلمها حسنت الصياغة الفنية للنص ، وكلما كان القارئ أكثر إدراكا وأوسع خيالا ، كان أثر المسرحية المقروءة أكثر فاعلية وإمتاعا . ولكن من النادر أن يرتفع الأثر الناتج عن قراءة النص إلى مستوى أثر الأداء المسرحى الممتاز . وحتى التوجيهات المسرحية التى يكتبها المؤلف مع الحوار مثل « يكاد ينفجر غضبا » أو « عينها تفيضان بالدموع » مثل هذه التوجيهات المسرحية لا تحدث نفس الأثر الذى تحدثه مشاهدة المتفرج وهو مشدود الأعصاب فى مقعده للممثل وهو يذرع منصة المسرح جيئة وذهابا بينما يكاد ينفجر غضبا ، أو تدمع أعيننا حزنا على الدموع التى تفيض من عيني ممثلة حسناء .

يؤكد رايس أن الأحداث التى تقع فى المسرحية لها تأثير أكثر وقعا وفاعلية من الأشياء التى تروى . فالحركة - وحتى إذا كانت صامتة - فإنها أعلى صوتا من الحوار نفسه . ونادرا ما تثير النكتة اللاذعة أو اللعب بالألفاظ نفس القدر من الضحك الذى يثيره موقف مثل التقاء شخصيتين متناقضتين . ويعرف هذا النوع من الضحك فى لغة المسرح بضحك المواقف . فعندما نقرأ نص مسرحية تجلس فيها شخصية على قبعها ، أو على مقعد لم يحف طلاؤه بعد ، أو يسقط فيها شخص فى هوة عميقة ، أو أن يفقد سرواله . فلا تتجاوب مع القراء بأكثر من ابتسامة عابرة . بينما إذا تجسدت هذه المواقف على المسرح فإنها تثير بيننا عاصفة من الضحك . وما ينطبق على الكوميديا ينطبق أيضا على التراجيديا عندما نشاهد مثلا الشخص الشرير وقد علت وجهه أمارات السوء ، وهو يرق متلصقا فوق منصة المسرح لكى ينفذ هدفه الإجرامى . إن هذا المشهد يبعث فى نفوسنا الإثارة والرعب بدرجة أكبر مما يدل عليه وصفه فى النص المكتوب .

لا يهدف رايس بهذا الكلام إلى التقليل من شأن المسرحيات فى عالم الأدب المقروء ، أو إلى تثبيط عزيمة هواة قراءة المسرحيات . ففى الإمكان الحصول على النشوة والإثارة الفاتقة من مجرد قراءة النص المسرحى ، بل ويسر الكاتب المسرحى أن يرى أعماله فى أيدي القراء . لكن هذا لا يكفيه إطلاقا لأنه يكتب أساسا لكى تتحول مسرحيته إلى جسم حى ينبض فوق خشبة المسرح أمام أكبر عدد ممكن من النظارة . ويرى شخصياته تدب فيها الحياة ويسمعها وهى تردد كلماته . هناك بعض الكتاب المسرحيين - ورايس منهم - يبدأون كتابة النص بعمل نموذج أولى لما ستكون عليه منصة المسرح ، حتى يتأكدوا من نوعية الأثر الذى ستحدثه المواقف فى نفس الجمهور ، ولكى يجعلوا تحركات شخصياتهم فى حدود الرؤية التى تتحكم فيها مساحة المنصة ذاتها . والكاتب المسرحى المدرك تماما لأسرار صنعه يضع نصب عينيه دائما ، أنه لكى يوصل ما كتبه ، فإنه يعتمد على جهاز دقيق لا يشتمل فقط على عناصر مادية وآلية وتنظيمية ، بل ويشتمل أيضا على عوامل التوصيل المفسرة للنص نفسه . إن هذا الجهاز يسمى المسرح وبدونه لا يكون هناك فن مسرحى على الإطلاق . وقد أدرك رايس هذه الحقيقة جيدا وأخرجها إلى حيز الوجود فى أعماله المسرحية .

إدوين آرنلجتون روبنسون من أعمدة الشعر الأمريكي الذين سعوا إلى بلورة الشخصية الأمريكية في قصائدهم بعيداً عن التأثيرات التي مارستها أوروبا على الوجدان الأمريكي . لكنه لم يقع أسير المحلية الإقليمية التي تمنع الشاعر من الإنطلاق إلى آفاق الإنسانية الرحبة . فقد قدم كثيراً من الشخصيات الأمريكية ومعها شخصيات من قوميات أخرى ، ولم يحاول أن يتعمق في فرض تعريف محدد لها . فالشعر في نظره يستطيع بلورة الشخصية القومية من خلال الشخصية الإنسانية الشاملة ، ولا يقتصر دوره على التعريف المحدد الضيق الذي تلجأ إليه كثير من العلوم الطبيعية . ظهر روبنسون في وقت كان الشعر الأمريكي يعاني فيه من انحسار موجه العظيمة التي بدأها وولت وبتان وإدجار آلان بو وإيميلي ديكنسون . ولم يكن إزرا باوند وت . س . إليوت وجون كرورانسم قد ظهوروا بعد . لذلك يعتبر النقاد شعر روبنسون إرهاباً لهذه المدرسة التي بدأت مع مطالع القرن العشرين وتركت بصماتها واضحة على الشعر العالمي المعاصر بصفة عامة . وعلى الرغم من أنه لم يحدث ثورة في مجال الشكل الفني للقصيدة ، إلا إنه نجح في استغلال الإمكانيات المتاحة في مجال الوزن والإيقاع وخاصة في قصائده القصيرة التي فضلها معظم النقاد على قصائده الطويلة التي تميل إلى السرد الروائي ذي التحليل المسهب . ولد إدوين آرنلجتون روبنسون في بلدة هيدتايد بولاية مين . وبعد ميلاده بفترة وجيزة انتقلت أسرته للاستقرار في مدينة جاردنر التي تعد مسقط الرأس الحقيقي له ، والتي كانت الخلفية الدائمة لمعظم قصائده وإن كان قد غير اسمها إلى تلمري . في صباه عاش روبنسون حياة هادئة روتينية ، ولم يبدأ حبه للشعر إلا في المدرسة العليا على يدي أحد مدرسيه ا . ت . شومان الذي كان شاعراً هاوياً ومن المهتمين بالأشكال المستحدثة التي بلغها الشعر الفرنسي . ثم التحق بجامعة هارفارد لكنه لم يكمل تعليمه عندما عاد مضطراً إلى مدينة جاردنر بسبب سوء صحة أبيه . ضاقت الدنيا في وجهه في تلك الفترة وخاصة أنه كان يعاني من إصابة في إحدى أذنيه . وهي

فترة أثرت في شعره وصيغته بمسحة من التشاؤم على الرغم من إنكاره لهذه المسحة . كان اعتقاده في نفسه أنه لا يصلح لأى شيء ولعل سلوته الوحيدة كانت في الشعر الذى منحه جزءا من تعويض اللامعنى المحيط به من كل جانب .

نشر أول ديوان له على حسابه الخاص وكان بعنوان « السيل والليله السابقة » ١٨٩٦ ، ثم أعاد نشره في العام التالى بعنوان « أطفال الليل » واعتبر منذ ذلك الوقت من أشهر أعمال روبنسون التى تكشف قدرته على التحليل السيكلوجى والتوغل في أدغال النفس البشرية . من أشهر قصائد الديوان « ريتشارد كورى » التى يقدم فيها صورة مجسدة لإحدى الشخصيات في ستة عشر سطرا على طريقة الشاعر الإنجليزي روبرت براوننج . والقصيدة ليست مجرد صورة وصفية لكنها تسرد ما يشبه القصة القصيرة التى تحمل في طياتها معنى شاملا من معانى الحياة ، والتى تحكى مأساة رجل انتهت حياته بالانتحار على الرغم من الجحاح الذى حققه .

كان الرئيس ثيودور روزفلت قد قرأ الديوان وأعجب به ، فأمر بتعيين روبنسون في مصلحة الجمارك بنيويورك . واستلم عمله بالفعل ولكنه بحاسة الشاعر المرهفة أدرك أن هذه الوظيفة ليست إلا من باب الإعاشة فأبت عليه كبرياء الفنان أن يستمر فاستقال بالفعل على الرغم من حاجته الملحة إلى العون الاقتصادى . كان من المتوقع أن يعيش بعد ذلك حياة كلها قلق وتوتر وعوز وعزلة لم يخفف وطأتها سوى بعض الأصدقاء القليلين ، أو اللجوء إلى الخمر هروبا من موجات الاكتئاب التى اجتاحت كيانه . وكان الشعر قد منحه بعض التوازن ، فاستمر في كتابة القصائد المتناثرة التى جمعها بعد ذلك في ديوانه « كابتن كريج » الذى نشره عام ١٩٠٢ تجلّت نظرته الموضوعية إلى الحياة في عدم سماحه للاكتئاب النفسى أن يسيطر على روحه الشعرية طالما أن القصيدة في حاجة إلى نعمة متفائلة ، كما نجد في قصته التى كتبها بالشعر المرسل ضمن الديوان بعنوان « سيرة أناديل » والتى تسرد موقفا وعد فيه رجل زوجته وهى على فراش الموت ألا يتزوج مرة أخرى ، بينما نجد موقفا مقابلا لذلك فيه تعد امرأة زوجها الذى يلفظ أنفاسه الأخيرة نفس الوعد . ويحدث أن يتقابل الرجل والمرأة اللذان بقيا على قيد الحياة ، ويخوضان معركة نفسية مع الضمير الذى يذكرهما دائما بوعديهما للراجلين . لكن تيار الحياة أقوى من أى وعد طارئ ، فتتصر الحياة ويلتقى الطرفان .

في عام ١٩١٦ نشر روبنسون ديوانه التالى « الإنسان في مواجهة السماء » الذى يحمل عنوان القصيدة الرئيسية التى كانت من أسباب ترسيخ شهرته . فقد أطلق روبنسون لتأملاته العنان ، وألقى أضواء فاحصة على الفلسفات والمعتقدات الكثيرة التى تحاول تفسير موقف الإنسان - ذلك المخلوق المنعزل - من الكون . فالشعر من أقدر فروع المعرفة الإنسانية التى يمكن أن تقترب من قضية مصير الإنسان ، ولذلك فالرجل الذى نزاه في القصيدة يرمز إلى الإنسان في كل زمان ومكان . وعلى الرغم من أن مآسى الحرب العالمية الأولى هى التى أوحى بمضمون القصيدة فإن روبنسون اتخذ منها رمزا للنار التى يحترق بها العالم الذى أشعلها بنفسه وعليه أن يدفع ثمن ذلك الخطأ المأسوى . بينما يمثل غروب الشمس رمزا للموت المحيط بالبشرية من كل جانب . استفاد روبنسون من العلوم الحديثة في تفسير علاقة الإنسان بالكون . وأثبت بذلك قدرة الشعر على الاستفادة بكل فروع المعرفة . ويبدو أن الجو الذى أحدثته الحرب قد ضاعف من نوبات الاكتئاب داخل روبنسون ، فاندفع بكل قوته في

تبار الإيمان بالعدمية التي أفقدت الوجود كل معنى معقول له . حازت القصيدة إعجاب معظم النقاد من أمثال هـ . هـ . كلارك الذي وصفها بالخصوبة الفكرية المزوجة بوقار الشكل ، بينما قارنها تشارلز كيستر بالجمال الذي يلمسه القارئ في ملاحم دانتى . أما إيبرى نيف فيربطها بالمرأى العظيمة التي عرفها الشعر الإنجليزي في القرن التاسع عشر ، ولكنه قال : إنها تتميز بالروح الهجومية التي تمزج الضحك بالاحتقار ، والتهكم بالتعاطف والوقار . بينما يقول الناقد هاو واجز إنهما حطمت معظم تقاليد الشعر الكلاسيكى واقتربت أكثر من اللازم من أسلوب النثر السردى . وله الحق في هذا لأن القصيدة تتألف من ٣١٤ سطرا ولا تتبع وزنا واحدا ، بل تختلف في الطول وتتميز قوافيها بعدم التناسب أو التكرار . ولعل روبنسون كان يؤمن بأن مضمون القصيدة هو الذى يتحكم في نوعية الأوزان والقوافي المستخدمة وليس العكس .

أما عن قصيدة « ميرلين » ١٩١٧ فكانت أولى قصائده الثلاث التى تتخذ من عصر الملك آرثر وفرسان المائدة المستديرة مضمونا لها . وهى قصيدة سردية من الشعر المرسل وتتناول الإيمان الصارم الذى لا يجيد للحكيم ميرلين الذى استدعاه الملك آرثر لاستشارته بخصوص مؤامرات مودريد ابنة غير الشرعى ، والعلاقة الغرامية المحرمة بين جينفر ولونسيلوت . هاجم النقاد القصيدة بسبب فقدانها للوحدة العضوية ، ويبدو أن المضمون سيطر على فكر روبنسون لدرجة أنسته الضرورات الجمالية للشكل الفنى . تمثل هذا المضمون فى التعفن الذى كان يعتمل فى دنيا الملك آرثر . وأن المصير الذى عانى منه واستحقه ، كان نفس المصير المتربص بالأجيال التى تلت هذه الحقبة التاريخية .

فى قصيدة « لونسيلوت » ١٩٢٠ استأنف روبنسون نفس المضمون متخذاً منه إسقاطات على عصره . فهو يجسد الفوضى والدمار الذى أعقب غرام لونسيلوت بجينفر ، واكتشاف الملك للخيانة المزدوجة ، خيانة الزوجة وخيانة الصديق . وعندما يأمر آرثر بحرق الملكة يهرع لونسيلوت ورفاقه إلى إنقاذها ، ويقضى الاثنان شهورا عدة سويا . لكن لونسيلوت يعيد جينفر إلى آرثر ويشترك فى حرب تنتهى بسقوط آرثر ثم يزور جينفر فى أحد أديرة الراهبات الذى لجأت إليه ، ولكنه يرحل وحده باحثا عن بصيص من الضوء ربما اخترق هذا الظلام المدمم . يعتقد النقاد أن هذه القصيدة ليست من أفضل أعمال روبنسون . يقول كريمبورج أن الصراعات فى هذه الثلاثية تبرز الرجال فى صورة مشوهة . فهم يتمون إلى المجتمع الأمريكى المعاصر لروبنسون بكل الإحباط واليأس والفشل والصراع الفكرى الذى يبثه . لذلك تلاشت تماما الهالات الرومانسية التى عهدناها فى هذه القصص البطولية .

أما القصيدة الأخيرة فى الثلاثية « تريسترام » ١٩٢٧ فتعد أفضل الثلاثة من حيث اعتمادها على العاطفة الإنسانية كعمود فقري لها بدلا من اهتمامها بالسرد الروائى للقصة . لم يعد التهكم المرير هو الأساس . بل الأحاسيس المتضاربة التى يصعب تحديدها فى كلمة . وقد قوبلت القصيدة بحماس كبير وحصل بها روبنسون على جائزة بوليتزر . اعتبرها إيبرى نيف أفضل قصيدة فى اللغة الإنجليزية اتخذت من قصة تريسترام مضمونا لها ، وإن لم تكن تحفة روبنسون الوحيدة . يقع تريسترام بعنف فى غرام إيزولت الزوجة الفاتنة لعمة العجوز ، لكنه يتزوج من إيزولت أخرى لم يستطع أن يبادلها الحب إطلاقا ، وهى التى يسيطر استسلامها المثير للشفقة على القصيدة من

أولها إلى آخرها أما جسم القصيدة نفسه فيتكون من السعادة التي تلحقها العاشقان لكنها انتهت بالموت يحشد الشاعر كل طاقاته لبلورة هذه العلاقة من صور البحر والنجوم وكل الرموز التي توحى بعلمها الخاص . ولا ينسى روبنسون أن يناقض بين الزوجة والعشيقة : الزوجة المهملة التي تعيش تحت أمر زوجها الذي لا يرغب فيها ، والعشيقة التي يلهث في أعقابها دون أن يحصل عليها في النهاية . كان الوصف التجسدي الدقيق للعاطفة المختقة من أعظم إنجازات روبنسون الشعرية في هذا المجال .

في عام ١٩٢١ نشر روبنسون ديوانه « حصاد آفون » الذي ترك فيه أفاصيص العصور الوسطى ، وعاد إلى العصر الحديث لكي يستغل اكتشافات علم النفس الجديدة في تحليل شخصياته . لذلك يترك اهتمامه على تحليل الأفكار والأحاسيس والحالات النفسية ، مبتعدا كثيرا عن الاهتمام بأحداث القصة في حد ذاتها . في هذه القصيدة يقدم روبنسون محاميا من نيويورك يعيش مطاردا بالخوف من أوهامه . تجسدت هذه الأوهام في شخص اعتقد أنه ألد أعدائه ، وعاش على هذا الاعتقاد ، ولكنه عندما يعلم بموت عدوه لا يشعر بالارتياح بل تبدأ حياته في الضمور إلى أن تنتهي هي الأخرى وكأنها كانت تتغذى على الخوف والرعب والعداوة ، ربما كان روبنسون يرمز بهذا العدو إلى الشيطان الذي يطارد الإنسان منذ ميلاده إلى مماته فهو يعود إلى نعمته المفضلة في تجسيد حيرة الإنسان في هذا الكون الذي يعيش فيه مطارداً دون أن يدري تماما من الذي يطارده .

على الرغم من نجاح قصائد روبنسون القصيرة فإن هدفه دائما كان كتابة القصائد السردية الطويلة التي تجمع بين الكثافة الشعرية والتحليل الروائي . في قصيدة « الرجل الذي مات مرتين » ١٩٢٤ يعتمد روبنسون على الشعر المرسل الذي يسرد به حياة بطله الموسيقي الذي حطم حياته بالانكباب على اللذات الحسية . وعندما يستيقظ ضميره ويؤنبه بجمرة ، يمزق مخطوطين لسيمفونيتين كان قد انتهى من تأليفها . ويستعد لمغادرة الحياة بقتل نفسه جوعا في غرفة السطح التي يقطعها . ولكن فجأة يشعر بنبض العبقرية داخله مرة أخرى ويقرر أن يعيش من أجل فنه . ينفذ قراره بالشروع في تأليف سيمفونيته الثالثة . لم يستطع أن يصم أذنيه عن الاستماع إلى نداء الحياة . ومن الواضح أن المضمون الفكري للقصيدة يؤكد بأسلوب فني أن الإنسان مسئول عن خلاص نفسه وعليه أن يتخذ القرار بإرادته الذاتية . أما انتظار العون من الآخرين فلا يعني سوى الاستسلام للموت . يشكل الاعتماد على النفس إحدى النغمت الرئيسية في قصائد روبنسون بصفة خاصة ، وفي الأدب الأمريكي بصفة عامة .

في قصيدة « شكوك ديونيسياس » ١٩٢٥ يبدو وعي روبنسون بالأوضاع السياسية التي يمكن أن تتردى فيها الإنسانية . هذا ما حدث بالفعل عندما قامت النازية في ألمانيا والفاشية في إيطاليا بعد ذلك . يعبر روبنسون عن مخاوفه من التطورات السياسية التي على وشك أن تجرف العالم إلى جحيم النظم الشمولية الديكتاتورية التي تدعى النظام والكفاءة والحريية بينما تهدف أساسا إلى قهر الإنسان عقلا ووجدانا والقصيدة عبارة عن حوار بين الشاعر وإله الخصب الإغريقي ديونيسياس الذي يرمز إلى الحياة الحرة المنطلقة بكل معانيها . في نفس الديوان يقدم روبنسون قصيدة تعالج نفس المضمون من خلال الحوار الشعري بعنوان « ديموس وديونيسياس » ١٩٢٥ وهي قصيدة تنبض بحب الحياة وتؤكد أنه بالرغم من وجود الديمقراطية كضرورة حيوية فإنها لا تملك الضمانات التي



تحافظ على استمرارها وتأصيلها . والسبب في ذلك أنها في أحيان كثيرة تلبس ثوب ديكتاتورية الأغلبية التي تجبر لإنسان العقري على أن يصبح ضمن القطيع . لذلك يجب أن يتمتع الفرد بالديمقراطية بنفس الدرجة التي يتمتع بها المجتمع وإلا تحولت إلى أشنع صور الديكتاتورية . لعل روبنسون كان متأثراً في هذا بنظرية الفيلسوف كالفن التي تؤكد أنه لن يتخذ الأغلبية سوى القرار الحكيم الذي تتخذه الصفوة القليلة المختارة . يقول ديونيسيوس في القصيدة : إن الديمقراطية لا تعنى المساواة المطلقة وإلا تحولت إلى نوع من الديكتاتورية الشمولية التي تحول الأمة إلى قطيع يساق إلى حيث لا يعلم . ومن الواضح أن الفيلسوف الأمريكي إيمرسون كان له دور كبير في تشكيل هذا المضمون في الوجدان الأمريكي وكان من الطبيعي أن يعكس روبنسون هذا المفهوم في قصائده .

في قصيدة « بيت كافندر » ١٩٢٩ يجسد روبنسون شكوك الإنسان وحيرته في هذا الكون ، وعجزه عن الوصول إلى مرحلة اليقين من خلال شخصية كافندر الزوج الذي دفع بزوجه من أعلى الصخرة إلى الهاوية لأنه شك في إخلاصها له . لكنه لم يتعد مرحلة الشك إلى اليقين ، وظلت الوسواس تنهش عقله ووجدانه مع تجواله الدائم على حافة الصخرة لعله يتخلص من النار التي تشتعل داخله .

يبدو أن نظرة روبنسون المأسوية إلى الكون كانت تزداد قتامة كلما تقدمت به السن . فقد كانت قصائده المبكرة زاخرة بالتهكم والسخرية كما نجد في ديوان « المدينة التي تقع أسفل النهر » ١٩١٠ . فنلا في قصيدة « مينيفر تشين » ١٩٠٧ يقدم روبنسون صورة لشخصيته زاخرة بالتهكم والسخرية وروح الدعابة . فيها يشعر تشينى أنه ولد خارج زمنه ، فينتقل بوجوده إلى العصور الوسطى حيث الرومانسية والمثالية على أمل أن يرتدى حلة الفرسان الحديدية ، ولا يستخدم القود التي تذكره بالحياة المادية . يبدو أن القصائد التي كتبها روبنسون في حالة نفسية طيبة إلى حد ما ، كانت من أنضج قصائده شكلا ومضمونا لأن الفكرة لم تسيطر عليه تماما ، وبالتالي لم تنسه الضرورات الجمالية للشكل الفنى . من هنا كان اختياره للألفاظ والجمل والأوزان موفقا من الناحية الوظيفية .

على الرغم من إنجازات روبنسون وإضافاته التي لا تنكر إلى تراث الشعر الأمريكي ، فإنه كان يفتقد في بعض الأحيان إلى الصور الدرامية المحسنة مما أوقعه في خطأ التقرير المباشر . والخطابة البلاغية . لكن كانت هذه الأخطاء نتيجة لريادته في البحث عن تقاليد جديدة للشعر الأمريكي بعد بيتان . ويعترف معظم النقاد بأنه مهد الطريق لمدرسة الشعر الجديد التي تزعمها إزرا باوند ، وت . س . إليوت ، ووليام كارلوس ويليامز وغيرهم من الشعراء الذين حملوا لواء نهضة الشعر الحديث .

(..... - ١٩٣٣)

فيليب روث من القصصين الأمريكيين اليهود الذين لا يرون المجتمع الأمريكى أو العالم الخارجى إلا من خلال نظرة لا يمكن أن تتخلى عن لونها اليهودى القح . وهو ككاتب قصة قصيرة أو طويلة لم يحقق نجاحا يذكر فى مجال القصة كفن أدبى قائم بذاته . فلم يكن يملك الوعى الحاد بضرورات الشكل الفنى وحميات البناء الدرامى . لكن مضمونه الذى يصدر أساسا عن الفكر اليهودى العنصرى جعل دوائر الصحافة والنشر الواقعة تحت النفوذ الصهيونى تقوم بالدعاية الضخمة لقصصه بحيث فرضته فعلا على مجال القصة الأمريكية المعاصرة . ونحن نعلم جيدا الدور الخطير الذى تلعبه أجهزة الإعلام والدعاية فى تشكيل الرأى الخاص للمواطن الأمريكى العادى فلا يتبقى لديه رأى خاص به يمكن أن يصنعه كما يجب طبقا لنظرة الموضوعية إلى مجتمعه . كان فيليب روث خبيثا بحيث لم يقع فى محذور الدعاية الصريحة للكيان اليهودى داخل المجتمع الأمريكى بل استخدم السخرية الظاهرة لكى يبدو وكأنه خارج على المجتمع اليهودى ، وبالتالي يستطيع أن يستقطب القراء الذين لا يتعاطفون مع اليهود . وفى الانسياق مع شخصيات قصصه وأحداثها يمكن أن يتحول هؤلاء القراء تدريجيا إلى التعاطف مع الفكرة اليهودية من خلال تتابع المواقف الفكاهية التى تقرب الشخصيات اليهودية إلى قلوب القراء .

ولد فيليب روث فى مدينة نيومارك بولاية نيو جيرسى . وتدرج فى التعليم حتى حصل على درجة الماجستير من جامعة شيكاغو عام ١٩٥٥ الذى قام بعده بالتدريس فى نفس الجامعة . ومنذ عام ١٩٦٠ أصبح محاضرا زائرا لقسم التأليف الأدبى فى جامعة أيوا كان أول إنتاج قصصى له « وداعا كولومبس » عام ١٩٥٩ وهو عبارة عن قصة طويلة ومجموعة من القصص القصيرة أثارت جدلا بين القراء والنقاد وحازت على جائزة الكتاب القومى فى نفس العام مما جعل روث يحصل على منحة جوجنهايم للتفرغ لكتابة القصة . فى « وداعا كولومبس » تبرز مهارة

روث في استخدام السخرية اللاذعة حتى لا يتهمه أحد بالدعاية لفكرة معينة . كانت القصة الطويلة التي استعار الكتاب عنوانها تعالج - بأسلوب عميق ولكن جارح - أحداث قصة حب وقعت صيفا . أما باقي القصص القصيرة فتتخذ من الحياة اليهودية المعاصرة مضمونها لها بحيث تبدو هذه الحياة وكأنها مستقلة تمام الاستقلال عن المجتمع الأمريكي .

من الواضح أن أعماله لم تكن تستحق كل هذه الضجة ولكن النفوذ اليهودي في الإعلام والنشر قام بدوره خير قيام . ويكفي مثلا أن نسمع الروائي اليهودي الأمريكي صول بيلو وهو يمتدحه بقوله : « لقد أثبت روث مهارته الفائقة وسرعة بديته الحاضرة ، ونشاطه الفكري المتوقد وهو لم يزل بعد في السادسة والعشرين من عمره » . وقد نشر بيلو هذا الرأي في مجلة « كومنتري » التي تصدرها الدوائر الثقافية الصهيونية في الولايات المتحدة . ولم يكن بيلو هو الوحيد الذي دق الطبول لمقدم روث بل اشترك معه كثيرون من كبار النقاد من أمثال ألفريد كازن وإيرفينج هاو طمعا في اكتساب رضاء مراكز القوى الصهيونية في مجال الأدب الأمريكي . من الواضح أن اليهود يخططون لكل شيء يريدون القيام به . فعندما قرروا فرض فيليب روث على ميدان القصة الأمريكية ، في الحال اختفت العيوب والأخطاء الفنية التي تعتور قصصه . فثلا لم ينقد أحد المواقف المفتعلة التي يقحمها روث من أجل الإيحاء بأفكاره اليهودية . ولم نسمع هجوما على البناء الدرامي المتهار عنده ، أو على الأحداث التي عجزت عن تطوير البناء ، أو على الخاتمة التي جاءت على شكل سقوط مفاجئ لم يمهده له في سياق القصة . كل هذا نجده في قصة روث الطويلة « وداعا كولومبس » ومع ذلك تغاضى عنه النقاد وتكلموا عن عبقريته المبكرة والمستقبل الباهر الذي تنتظره القصة الأمريكية على يديه . كان ستانلي إدجار هيمان هو الناقد الوحيد الذي تناول قصص روث بالنقد الموضوعي ولذلك كان من الطبيعي أن يكون صوته خافتا بين دقات الطبول التي يقرعها النقاد الآخرون .

وبعض قصص روث القصيرة لا تخرج عن كونها مجرد نكات سخيفة . ومع ذلك انبرى النقاد لاستخراج الكنوز الفكرية الكامنة تحت سطحها . وعندما أصدر روث كتابه الثاني « دعوة للذهاب » عام ١٩٦٢ لم يحدث أي تطور في فنه القصصي بل وقع في نفس الأخطاء والثغرات مما يؤكد أن روث لم يملك أساسا الوعي الحاد بأصول فن القصة ، وإنما يكتب فقط لتسجيل دعايته المستمرة للفكرة اليهودية . فكتابه الثاني عبارة عن رواية طويلة تزيد في حجمها عن « وداعا كولومبس » حوالي ستة أضعاف . وهي نفس النسبة التي تضاعفت بها أخطاؤه وثغراته وبالتالي لا يمكن أن نصفها بالرواية ذات الشكل الفني المحدد ، والوحدة العضوية الجمالية . بل هي في الواقع قصتان متصلتان برباط مفتعل ومقحم . ويحاول روث أن يشتت فكر القارئ بعيدا عن هذه الأخطاء بتقديم توليفة خصبة من المواقف الجنسية لكي يوحى بعالية مضمونه . فالجنس ليس قاصرا على اليهود فقط أو على أية فئة أخرى بل تشترك فيه جميع مخلوقات الله على أرضه ، وهو الطاقة التي تمكن الإنسان من التوالد والاستمرار .

وقد تطرف روث في استخدامه للمواقف الجنسية في روايته الأخيرة « شكوى بورتونى » أو « داء بورتونى » التي تستمد مضمونها أيضا من دوائر اليهود في أمريكا ، وتتخذ مظهر السخرية مما يسمونه هناك « الأم اليهودية »

وهى الأم التي تستولى على كيان أبنائها تحت ستار من الحب والحنان والعطف . والرواية مفرطة في البذاءة لدرجة أنها تتخذ من العادة السرية عند النشء محورا لما تحفل به من نكات ومواقف مضحكة . ولكنها تأخذنا في النهاية إلى سياحة في إسرائيل حيث يجد اليهود الخلاص . هكذا يكشف فيليب روث عن حقيقته الصهيونية برغم إخفاء دعايته تحت ستار من الفكاهة والجنس . وليس عجيبا أن يحرص على دس هذه الدعاية في كل قصصه لأنها السبب الوحيد الذي جعل منه قصاصا .

ثيودور روثكه شاعر أمريكي معاصر يؤمن بأن وظيفة الشعر الأساس هي مساعدة الإنسان على معرفة نفسه أى أن الشعر هو الوسيلة الفنية التي يمكن أن تضع مبدأ أرسطو « اعرف نفسك » موضع التنفيذ . وعندما يتمكن الإنسان من إدراك حقيقة نفسه ، فإن كل فروع المعرفة الأخرى يمكن أن تأتي تباعا . فعلى الرغم من أن النفس هي أقرب العناصر إلى الإنسان ، بل هي الإنسان نفسه ، فإنها أصعب أنواع المعرفة على الإطلاق بسبب المتناقضات والمتغيرات اللانهائية التي تصدر عنها بصفة مستمرة . يرى روثكه أن علم النفس الحديث بكل وسائله وأدواته لم يصل بعد إلى مستوى التجربة الشعرية التي تشكل وجدان المتذوق من الداخل وتجعله أكثر قدرة على معرفة نفسه وبالتالي معرفة الكون بأسره ، لأن الجزء لا يفصل عن الكل ، والذات لا تتناقض مع الموضوع . وقد اعتبر روثكه نفسه رائدا للفضاء الداخلي يصل فيه ويجول ليخرج منه بضوء جديد ينير به السبيل الذي تسلكه الإنسانية في مسيرتها الأزلية الأبدية . لعل هذا هو السبب الذي جعل النقاد يتطوفون في البحث عن الدلالات السيكلوجية الكامنة بين أبيات قصائده ، ويطبقون عليه مناهج فرويد وبونج في التحليل النفسي . لكن لم يكن هذا هو هدف روثكه على الإطلاق لأن الرموز والدلالات التي حددها رواد علم النفس في تفسيرهم للأحلام والأوهام لا تمت بصلة إلى الرموز والدلالات الفنية التي يقصدها الشاعر عن عمد لكي يحدث أثرا نفسيا محمدا في قارئه .

ولد ثيودور روثكه في مدينة ساجينولا بولاية ميشيغان . وبعد أن أكمل تعليمه العالي قام بالتدريس في كليات لا فاييت ، وبنسلفانيا ، وبنجتون ثم في جامعة واشنطن . كان أول ديوان يصدر له بعنوان « البيت المفتوح » عام ١٩٤١ وفيه وضع فلسفته النفسية التي تقول : إن الحياة الحقيقية للإنسان هي في أن يعيش كالبيت المفتوح للشمس والهواء والنجوم ، مما يجدد كيانه بصفة مستمرة ويجعله قادرا على اكتساب مناعة ضد التحجر

والتعفن والتجمد . أما الإنسان الذى يغلق على نفسه أبواب أسراره دون أى تنفيس عنها ، فإنه لا يتمتع بالشمس أو الهواء وبالتالي يتحول إلى كهف مظلم فى الوقت الذى يظن فيه أنه يحافظ على كبريائه وكرامته وأسراره الخاصة . أما الحياة التلقائية العفوية فهى تمنح الإنسان الفرصة لكى يفكر فى أشياء أهم من مجرد الحفاظ على المظاهر الخارجية ، إذ أن روثكه يعتقد أنه لا يوجد ما يسمى بالحقيقة الداخلية أو المظهر الخارجى . فكلاهما شىء واحد والفصل المتعسف بينهما لا بد أن يودى إلى انفصام الشخصية .

فى عام ١٩٤٨ أصدر روثكه ديوانه الثانى « الابن الضائع وقصائد أخرى » ، ثم ديوان « حتى النهاية » ١٩٥١ ، « الاستيقاظ » ١٩٥٣ ، ثم « كلمات إلى الريح » ١٩٥٨ ، وهى تعالج نفس فلسفة روثكه ولكن بتنوعات مختلفة . فى ديوانه الأخير الذى يحتوى على بعض قصائده الأولى يتناول موضوعات ومضامين قد تبدو مختلفة لكنها فى الواقع تدور حول محور نظرته الثابتة إلى موقف الإنسان من نفسه ومن الكون . فكلها تجسد مفهومه للطفولة والحب اللذين يعتبرهما أهم عنصرين تنهض عليهما الحياة الحقيقية للإنسان . اتهم بعض النقاد روثكه بأنه ذاتى أكثر من اللازم وأنه لم يخرج فى أية قصيدة له عن دائرة ذاته المتضخمة ، لكنهم لم يدركوا أنه لم يكن يفصل بين الذات والموضوع . فهو عندما يكتشف ذاته فإنه فى الوقت نفسه يكتشف الكون كله . والشاعر الذى لا يسعى إلى إدراك حقيقة ذاته لا يمكن أن يدرك حقيقة الآخرين . لم يقع روثكه فى محذور تحويل قصائده إلى مجرد صور مكررة للأفكار والأحلام الشخصية التى تتاب وجدانه ، بل أصر دائماً على الربط العضوى بين ذاته والكون . لذلك حصل على جائزة بولنجن عام ١٩٥٨ عن ديوان « كلمات إلى الريح » الذى احتشد بالكلمات المزوجة بكل عناصر الطبيعة الكونية .

يقسم النقاد الإنتاج الشعرى لروثكه إلى قسمين : الأول يحتوى على القصائد التى تتبع شكلاً فنيا صارماً ، وتجسد أفكاراً منطقية محددة ولحات ذهنية متوقدة ؛ والثانى يشتمل على القصائد التى تعتمد على تلقائية الأحاسيس وعفويتها وتصل فى بعض الأحيان إلى استخدام الأساليب السيرالية فى التعبير مثلما نجد فى صورة الفئران ذات الأجنحة والوجوه البشرية . ومعظم هذه الصور مستمدة من الصور التى ترسبت فى ذهن روثكه منذ طفولته ولكنه أعاد صياغتها وتشكيلها من خلال التداخل بينها بحيث منحت القوة التعبيرية التى ينقل بها إحساسه إلى القارئ . ولعل من أبرز خصائص شعر روثكه أنه لم يلجأ إلى الغموض أو الإبهام بل استخدم لغة سلسة بسيطة تلقائية تحمل كثيراً من الرموز والدلالات لكن سرعان ما يلتقط القارئ المعانى المتعددة التى توحى بها هذه الرموز ، ويبدو أن روثكه قد تأثر كثيراً بالصور والرموز المستمدة من طفولته وصباه . كان أبوه من متجى الأزهار والورود وترسبت فى ذهن روثكه الصور المتعددة التى شاهدها فى الحديقة وفى البيت الزجاجى للزهور . وعندما كتب الشعر طفت هذه الصور على سطح وجدانه وفرضت نفسها على قصائده لكى تشكل العالم الشعرى عنده .

يشكل عالم الأحلام عن روثكه عنصراً هاماً فى قصائده . فهو يرى أن منطق الأحلام الخصب التلقائى يختلف كثيراً عن منطق الواقع الجاف المحدد ولذلك فإن منطق الأحلام أقرب إلى منطق الشعر الذى يسعى إلى إطلاق النفس البشرية من عقابها المادى الضيق . فالشعر ليس هروباً من مواجهة الواقع كما قد يعتقد بعض

الرومانسيين السليبين . لكنه نظرة عميقة وشاملة تحتوى الكون كله في لحظة مكثفة تشيع بها ذات الإنسان بكل جوارحها . في هذه اللحظة بصير الواحد في الكل ، والكل في واحد . وهذا يشكل أسمی درجات المعرفة التي يمكن للإنسان أن يصل إليها . أما الانغلاق داخل الذات فلن يؤدي إلا إلى العزلة وبالتالي لن يدرك الإنسان الكون الذي يعيش فيه لأن الظلام قد ملأ الفضاء الداخلي عنده بحيث ضاعت ذاته نفسها من بين يديه . وقد جسد روثكه هذه الحقيقة في قصائده من خلال تنوعات مختلفة ومتعددة مما وضعه في الصفوف الأولى بين شعراء جيله .

وليام سارويان أديب أمريكي من أصل أرمني . استطاع أن يجمع بين كتابة القصة القصيرة والرواية والمسرحية ، وأن يجوز على شهرة تكاد تتساوى مع شهرة الأدباء الأمريكيين العالميين من أمثال وليام فوكنر وآرثر ميلر وتينيسي وليامز وجون ستاينبك . ولد سارويان في مدينة فريسنو بولاية كاليفورنيا عن أبوين أرمنيين . تلقى قدرا ضئيلا من التعليم . وسرعان ما التحق بعدة وظائف طلبا للرزق . استمر على هذا المنوال حتى عام ١٩٣٢ عندما بدأ في إفساح مكان له في الحياة الأدبية في أمريكا . وبعد ذلك بعام واحد استطاع أن يصدر أول مجموعة قصص قصيرة بعنوان « الشاب الجريء فوق العقلة الطائرة » . وهذه المجموعة فتحت له أبواب الشهرة والشعبية وأصبح له جمهور من القراء المتحمسين الذين ينتظرون إنتاجه بشوق ، سواء كان قصصا قصيرة أو روايات أو مسرحيات . أصبح معروفا بأسلوبه الذي يمنح إلى التجديد بل والغرابة والشذوذ كما عرف بمضمونه الإنساني الواسع الذي يجب الإنسان ويعطف على تطلعاته بصرف النظر عن أية فوارق طبقية ، أو صراعات اقتصادية . أو تناقضات اجتماعية . ولذلك فالإنسان في أعمال سارويان هو إنسان كل زمان ومكان . وضع هذا الاتجاه في روايته الشهيرة « الكوميديا الإنسانية » التي كتبها عام ١٩٤٣ .

بصر وليام سارويان على مواكبة الحياة التي يعيشها بكل تفاصيلها الدقيقة . فهو لا يهتم بجزء دون الآخر ، بل تتساوى في نظره جميع عناصر هذه الحياة من حيث الأهمية والألوية . وهو يختلف مع الأدباء والمفكرين الذين يختارون مضامينهم من الحياة طبقا لاعتبارات الأهمية التي يتصورونها في أذهانهم . فالحياة قد تبدى على حقيقتها العارية في الأحداث والمواقف التي يظنها البعض من التفاهة والسطحية بحيث يرفضون الالتفات إليها كلية . يتضح هذا الاتجاه الفكري في سيرته الذاتية التي كتبها عن طفولته بعنوان « راكب الدراجة في بيفرل هيلز » والتي صدرت عام ١٩٥٢ وفيها يقول :



« كان كل يوم جديد بمثابة مغامرة مثيرة ، فاليوم في حد ذاته مغامرة بصرف النظر عن الأحداث التي تقع فيه . هذا اليوم الجديد فرصة للاقترب من منابع الصحة الفكرية والجسدية التي تتساوى مع معاني الخلود التي يتخيلها الإنسان . في تلك اللحظة من الاتحاد مع الحياة تصل الأحاسيس إلى الذروة التي تتنفس فيها مع الكون كله سر الوجود بما يحمله من مادة ونور و نار وزمان . ولا يوجد معنى آخر للحياة إلا في تلك اللحظة التي يتحد فيها الإنسان مع الكون . هذا الاتحاد لا يبدو فقط في الأحداث الملحمة ، لكن في كل لحظة من لحظات اليوم الذي يعيشه الإنسان العادي » .

هنا يتفق سارويان مع ديهاميل عندما يقول إنه لغنى ذلك الذي يرى الحياة اكتشافا مستمرا . ويتخذ سارويان من نفسه ميدانا لكل التجارب الفكرية والوجدانية ، فطالما أن الإنسان جزء عضوي من الكون ، فإنه من الممكن أن يدرك الكون كله من خلال نفسه . هذا لا يعنى التضخم البالغ لذاته ، بقدر ما يعنى الإدراك الحقيقي للعلاقة العضوية بين الإنسان والكون ، فالإنسان - في نظر سارويان - هو ذلك الكائن الذي يعرف مكانه جيدا من العالم المحيط به ، عندئذ يمكنه الانطلاق من قيود اللحظة الراهنة ، والخروج إلى المجال المشحون بالقوى غير المحدودة والمعجزات الباهرة . ذلك المجال الذي يفقد فيه الزمن سطوته التي يفرضها على الإنسان .

### الصراع بين الواقع والخيال :

لعل الصراع الواضح بين الواقع والخيال في أعمال سارويان ، يرجع إلى التناقض الذي يمور داخله بين قوى الإذلال الاجتماعي وبين تطلعات الطموح اللانهائي . ولعل أكبر مظاهر الإذلال تعود إلى الضغوط التافهة التي تفرضها الحياة اليومية على الإنسان وتجعله ينفصل عن ذاته ، وتجبره على فقدان الثقة والصدق والإيمان بالكون والأحياء . أما تطلعات الطموح اللانهائي عند سارويان فتتجلى في قدرة الإنسان على السمو فوق دوامات الحياة التقليدية ، والاتحاد مع الكون في مظهره الثابتة والمطلقة . من هنا كانت المسحة الدينية التي تغلف معظم أعمال سارويان . لذلك يقول النقاد : إن أعماله عبارة عن سباحة صوفية بحثا عن حقيقة الوجود ، لدرجة أنه يترك أحيانا قلم الفنان المبدع ، ليلبس مسوح الأنبياء الذين يتكلمون إلى البشر بوحى من السماء . وقد يرفض بعض القراء هذه النعمة لما قد يظنوه تعاليا من كاتب ينظر إليهم على أنهم بشر خاطئين وقد يكونون هالكين لا محالة . يبدو هذا الاتجاه واضحا على إحدى مسرحيات سارويان المبكرة « زمن حياتك » عام ١٩٣٩ والتي بدأ بها مستقبلا مسرحيا لامعا . لكن نزعة العفوية والتلقائية بل والارتجالية ، بالإضافة إلى اهتمامه الزائد بالفكرة مع إهمال الشكل الفني بعض الشيء ، كل هذه العناصر وقفت عقبة في سبيل نجاحه وانتشاره مما جعله يقف متخلفا خطوة أو خطوتين وراء هيمنجواي وفوكنر وأونيل وستاينبك . لكن الناقد جون جاسنر يقول : إن نجاح سارويان - الذي ربما يكون محدودا - يعود إلى المذاق الخاص الذي تتميز به أعماله . فقد حافظت شخصياته على اتساقها مع عالم عملي ، مادي صاحب ، هذا العالم الذي استمتع سارويان بقلبه رأسا على عقب كان جادا بما فيه الكفاية لكي يعرف كيف يواجه ذلك العالم السوقي المتبدل بمثل هذه المؤلفات الناضجة من قبيل « زمن حياتك » و « قلبي في الأراضي العالية » و « الكوميديا الإنسانية » و « أهل الكهف » . فهناك نوع من الذكاء الحاد

الهائم الذى يكن وراء ذلك القناع الساذج من البساطة ، ووراء احتجائه العاطفى ، وشطحاته العفوية . يؤكد جون جاسر أن سارويان - فى أيام مجده - استطاع أن يهزم العالم العادى المادى النافه باستخدامه نوعا محافظا من التفكير . لم يكن سارويان ثوريا بالمفهوم العقائدى التقليدى . كان واثقا من أن أفكاره الشخصية العادية يمكن أن تساعد على تحقيق مثل هذا الهدف . ولكن هذا التواضع البادى لا ينجى وجود مقياس من الجراءة المثيرة فى أعماله التى تمجد الحب الإنسانى على أنه أقوى من أية طاقة أخرى فى هذا الكون . فهذا الحب الذى يعتقد الناس أنه مجرد عاطفة تقليدية يمكن الاستغناء عنها ، يمكن أن يصنع المعجزات لو آمن الناس بحقيقة جوهره أما تلقائية سارويان العاطفية - وهى العنصر الذى أسف له الناس كثيرا ونعوه عليه - فكانت بمثابة النصل القاطع الذى يعرى الزيف والخداع ويكشف الأفتنة بمنتهى البساطة والبراءة من خلال شخصيات المتمردين الذين غالبا ما يعبرون عن اتجاهات سارويان الفكرية . لقد كان من خصائص شخصيات سارويان المميزة ، مهما كانت غرابة سلوكهم أو شدوذه ، هى أنهم يفكرون بسرعة وبجسم وبأصالة ؛ وقبل كل شىء ، فإنه لم يكن من السهل قهرهم ، لأنهم يمثلون القوى التصحيحية التى تدخرها الحياة حتى تواصل مسيرتها فى الاتجاه الصحيح مؤكدة وحدة البشرية القائمة على الحب والاتحاد .

هذا الاتجاه يتضح فى مسرحية سارويان « أهل الكهف » التى كتبها عام ١٩٥٧ حيث يتمسك بهلوان عجوز بمهنته فى كبرياء ، ومعه ممثلة متعطلة وطاعة فى السن . ويأويان سويا إلى مسرح مهجور سرعان ماتقوض أركانه فرقة من عمال الهدم . ثم ينضم إليهما فى هذه المأساة ملاكم محترف سابق عجوز ، يتميز بالرقة والعدوبة بقدر ما يمتلك من قوة وعنف ، فقد لقيه بسبب رفته غير العادية مع متحديه .

يفتح الملاكم الباب لفتاة لايبث لها سرعان ماتنظن أنها وقعت فى حبه ، لكنها بعد بضعة ساعات تقع فى حب بائع لبن يتمتع بقدر مساو من الرقة والعدوبة . فهو شاب رشيق خفيف الظل ، زاده الصمم رشاقة وخفة . وتقوم امرأة عاملة وزوجها ودبها المدرب - الذى طالما كان جزءا من عرضها المسرحى - بغزو هذا الكهف فى تلك الليلة الصاخبة التى سبقت هدم المسرح . المرأة تحمل طفلها والملاكم يسرق اللبن من أجلها ، بينما بائع اللبن يطارده ويقع فى حب الفتاة . لاتقتصر هذه العواطف الإنسانية على هذه الشخصيات بل تمتد أيضا إلى شخصية رئيس فرقة عمال الهدم الذى يؤجل هدم المسرح بضعة أيام كمنحة كريمة للذين يأويهم . لكن هذا لاينى وقوع الهدم ويغادر اللاجئون الغرباء جنهم المتهدمة البائسة حين تنتهى مسرحية « أهل الكهف » التى مزج فيها سارويان العناصر الخيالية بالسريالية والرمزية لكى يجسد فكرته عن وحدة البشرية القائمة على الحب والاتحاد والتعاطف مهما تكاثرت الضغوط المادية والمعنوية عليها .

ويؤكد المضمون الإنسانى فى أعمال سارويان أن الأبرياء والأنقياء من البشر لا ماوى لهم فى قلب المدينة القاسية المتحجرة . إن فقرهم الذى لامهرب منه يوضح إلى أى مدى يمارس المجتمع ضغوطه الرهيبه على الإنسان العادى المطحون . هاجم النقاد مسرحية « أهل الكهف » على أساس أن شخصياتها تمثل أشباحا قدمت من فترة الكساد فى الثلاثينيات ، وأن سارويان عالجهها دراميا واجتماعيا كما لو كان لم يسمع أبدا عن التأمين ضد البطالة وعن مشروعات الإسكان الشعبى . لذلك تميزت الشفقة التى لا بد أن يكون المتفرجون قد شعروا بها إزاء مشردي

سارويان بعدم تصديق وضعهم . لكن هذه النظرة النقدية خاطئة في صميمها لأنها تقيم المسرحية من الناحية الاجتماعية والتاريخية فقط ، بينما كان هدف سارويان منها هو تجسيد غربة الإنسان في هذا الكون وحاجته الملحة إلى الحب والاتحاد مع الآخرين . لذلك استخدم الأساليب والأشكال الفنية المميزة للسريالية والرمزية بعيدا عن تقارير الواقع الاجتماعي والتسجيل التاريخي . ولعل النعمة المميزة لمسرح سارويان أنه يضع شخصيات معقولة في مواقف غير معقولة ، أو شخصيات غير معقولة في مواقف معقولة ، ومن الاحتكاك الدرامي بين الشخصية والموقف تتكشف الخصائص الجوهرية للنفس البشرية بصرف النظر عن الملابس الاجتماعية الراهنة أو الإيحاءات التاريخية المرتبطة بفترة معينة من الماضي . .

### الثقة في صغار الناس :

في أوائل الأربعينيات كان سارويان من الأدباء الأمريكيين الذين ألقوا الأضواء على حياة الناس العاديين ، مع تقديس حرية صغار الناس . هذا من ناحية المضمون ، أما من جهة الشكل فقد تخلص سارويان من الأنواع التقليدية للسيطرة الدرامية الحرفية ، ورفض الشخصيات الملحمية أو التراجيدية البطولية ، وركز على الأحاسيس العفوية للقلب النقي الصافي الذي يتمتع به صغار الناس . لذلك كان سارويان من أعظم وأشهر كتاب المسرح الأمريكي في الأربعينيات عندما كتب « قلبي في الأراضي العالية » و « زمن حياتك » . ولا يجدر بنا أن نرجع فقدان مسرحياته الأخيرة ليريق سارويان المعروف إلى آفاهه المحدودة الخاصة . فرمما كان الدوى الهائل الذي أحدثه كل من تينيسي وليامز وآرثر ميللر بعد عام ١٩٤٥ ، مستولا عن انطباع التخلف الزمني والسطحية الذي يغلف الأشكال الفنية التي ابتكرها سارويان ، إذا ما قورنت بإنجازات وليامز وميللر . ولكن هذا لا ينفي الإضافات الفكرية والفنية التي قام بها سارويان وخاصة أن الكفاءة في التأليف المسرحي ليست بالضمان الكافي أبداً للنجاح التجاري أو الاستحسان النقدي . ولا شك فإن عدم نجاح سارويان تجارياً في الخمسينيات والستينيات لا يعنى عدم نجاحه الفني بأية حال من الأحوال .

يبدو أن ممارسته لكتابة القصة القصيرة جعلته يلجأ إلى الارتجال التلقائي في التحليل النفسى للشخصيات في مسرحياته . والمسرح بطبيعته لا يمتثل كل عناصر التحليل والسرد التي تجد مجالاً أكبر في القصة حيث يمكن للشخصية أن تخلو إلى شخصية أخرى لتبثها مكنون ذاتها ، وحتى يمكنها أن تتحدث في هذا الصدد إلى القارئ نفسه . أما المسرح فيعتمد على الاقتصاد اللفظي إلى أبعد الحدود الممكنة . ولكن النقاد غفروا لسارويان هذا الارتجال التلقائي بسبب قدرته الفائقة على إشاعة أحاسيس التفاؤل والحب والتعاطف بين الجمهور . هذا بالإضافة إلى أن النبرة الغالبة على مسرحه ، نبرة زاخرة بحب الإنسانية بكل متناقضاتها وصراعاتها وضعفها وقوتها . ويعتقد سارويان أنه لولا الأمانة والصدق والإخلاص لفقدت الإنسانية كل مقومات الحياة المعقولة . فعلى الرغم من قوى الشر التي تتربص بالإنسان سواء داخله أو خارجه ، فإن الصدق والإخلاص والأمانة تمكنت من منحه الكثير من الأصاله والصلابة والصمود . هذه الصفات تتجسد في معظم شخصيات سارويان التي تواجه ضغوط الحياة وصراعاتها وليس في أيديها غير تلك الأسلحة التي قد تبدو غير ذات فاعلية في بعض الأحيان ، ولكن

النصر النهائي معقود لها ، والإكاثت الإنسانية قد اندثرت منذ زمن بعيد .

لعل الميزة التي يتحلى بها مسرح سارويان أنه يتعد عن الوعظ والإرشاد والحض على اتباع الصدق والإخلاص والأمانة . فالصراع الدرامي يجسد هذه الصفات داخل شخصيات تحيا أمامنا على منصة المسرح وتثير تعاطفنا وحبنا . من خلال هذه الأحاسيس تبدو روعة هذه المثل العليا التي يعتنقها سارويان . فهو يملك القدرة على إثارتنا فنيا في مواجهة شخصيات قد تتحول إلى مخلوقات تقليدية ومملة وباهتة بين يدي كاتب آخر لا يرى في الحياة سوى المواقف الملحمية البطولية والأحداث التاريخية الفاصلة . أما سارويان فيستمر في كشف النفس البشرية من خلال أبسط الناس الذين يعيشون حياة أقل من العادية ، لأن عبقرية الحياة عنده تكن في أبسط مظاهرها ، أما التعقيد فن صنع الإنسان الذي أغرم باختراع القوانين والتقاليد والعادات وكل مامن شأنه أن يحيل حياته إلى قيود ثابتة قادرة على طمس أى إحساس صادق بها . هذه الفلسفة تتجلى في قصة قصيرة لسارويان بعنوان « حياتي على هذه الأرض » يقول فيها :

« أنا ضد مامن شأنه أن يحيل الحياة إلى وجود تافه لأمعنى له . في إمكانية أن أحب شخصا يجمع بين البلاءة والإخلاص ، ولكنني لا يمكن أن أحب إنسانا يجمع بين العبقرية والحيانة . وطالما سخرت طوال حياتي من تلك القواعد والتقاليد والعادات والقوالب ، لأنه كيف من الممكن تطبيق مثل هذه القيود على مخلوق باهر مثل الإنسان ، فكل حياة جديدة هي في حد ذاتها قانون خاص بها ، وحقيقة جديدة ، ومعجزة لم تحدث من قبل . كل شيء في هذه الحياة باهر ورائع ومثير ، حتى مايسمونه بنقاط الضعف الإنساني » .

هذه القصة ليست مهمة كعمل فني ، ولكن أهميتها تكن في أن سارويان يعبر فيها بوضوح وصراحة عن مذهبه الإنساني في الحياة . وهو بهذا يعد امتدادا لمذهب الإنسانية أو الهومانيزم في الأدب ، ذلك المذهب الذي يؤمن أن في الحياة الإنسانية من الحق والخير والجمال . ينبغي أن نهتزله وأن نحث وراءه وأن نصوعه في الأشكال الفنية الجميلة مهما بدا المضمون كئيها وبائسا . بل إن الضعف الإنساني ذاته إذا ما تحول إلى مضمون فكري لعمل فني جميل ، فإن الضعف ذاته يتحول إلى عنصر جميل في حياتنا التي لا تستغني عن الجمال في هذا العالم المادى القاتل . هذا الاتجاه واضح في معظم أعمال سارويان ابتداء من مسرحيته الطويلة ذات الفصل الواحد « قلبي في الأراضى العالية » التي كتبها عام ١٩٣٩ والتي يجسد فيها معاناة الروح الشعرية والشاعرية الباحثة عن الجمال في عالم تطحنه المادة ومرورا بمسرحية « زمن حياتك » التي تسودها روح التفاؤل المشرق من خلال تأكيدها الفنى لقدرة الإنسان على قهر عوامل التطاحن والتناقض والصراع معتمدا في ذلك على روحه العذبة وبصيرته المضيئة ؛ نفس المضمون يكرره سارويان بتنوعات جديدة في مسرحياته التالية : « أغنية عذبة قديمة للحبيبة ١٩٤٠ ، و « الشعب الجميل » ١٩٤١ ، و « أهل الكهف » ١٩٥٧ ، و « سام : ملك القفز » ١٩٦٠ ، وهذه المسرحية الأخيرة كان سارويان قد ارتجلها أثناء حضوره البروفات التي قامت بها جماعة المسرح التجريبي في سترادفورد بلندن ، ومن الواضح أن النغمة الأساس عند أى كاتب تبرز بشدة في حالة ارتجاله التأليف من وحي الساعة .

يبدو أن النقاد قد أصابهم الملل بسبب هذا التفاؤل المستمر الذى يبدو غير مبرر أحيانا من الناحية الدرامية ،

لذلك عبروا عن إعجابهم البالغ بمسرحية « أهلا هيا إلى الخارج » التي كتبها سارويان عام ١٩٤٢ واعتبروها أفضل مسرحياته فنيا لأنه تخلى فيها عن روح التفاؤل المبالغ فيها واستطاع من خلالها أن يبلور مضمونا إنسانيا عميقا يتمثل في الحكم بالإعدام على إنسان لم ينل نصيبه من المحاكمة العادلة ، ولم يتأكد أحد من أنه المذنب الحقيقي . هذا المضمون المأسوي استطاع سارويان أن يجسده في مسرحية من فصل واحد فقط ، ومع ذلك تمكن من أن يصل إلى أغوار إنسانية عميقة قد تعجز عن الوصول إليها المآسى الكلاسيكية الصاخبة . وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على الخصوبة الفنية التي يتمتع بها سارويان ، ويؤكد في الوقت نفسه أنه لم يلتزم بالتفاؤل السطحي الساذج المصطنع بل جعل نظرتة إلى الحياة تشمل كل جوانبها المشرقة والمظلمة على حد سواء .

جيروم ديفيد سالينجر من الروائيين الأمريكيين المعاصرين الذين لم يكتبوا عددا كبيرا من القصص ولكنهم استطاعوا أن يفسحوا لأنفسهم مساحة مرموقة على خريطة الأدب الأمريكي وخاصة أن الإنجازات الأدبية تقاس قيمتها بالكيف ، أما الكم فيأتي في مرحلة متأخرة بعده . بل إننا نستطيع القول بأن سالينجر أقام شهرته على رواية واحدة فقط هي روايته الأولى « حصاد المشيم » التي كتبها عام ١٩٥١ ، ثم تبعها بتسع قصص قصيرة بعنوان « من أجل اسما ، مع حبي وبؤسى » ١٩٥٣ . وبعدها مجموعة قصصية أخرى بعنوان « فراني وزووي » ١٩٦٢ . ومن الواضح أن سالينجر من كتاب الرواية الهواة . بمعنى أنه لا يكتب إلا إذا أحس بدافع ذاتي يدفعه إلى التأليف . ولكنه لا يهتم إذا كان محافظا على جمهور قرائه أم أن هذا الجمهور قد نسيه . وهي الحقيقة التي يحرص عليها كل الأدباء المحترفين بأن يكونوا دائما في الصورة التي اعتاد القراء على رؤيتها لهم .

ولد ج . د . سالينجر في نيويورك ، وتلقى تعليمه بين مانهاتن وبنسيلفانيا . ومثل معظم الأدباء الأمريكيين الذين شاركوا في الحربين العظيمين بطريقة أو بأخرى ، خدم سالينجر في القوات الأمريكية العاملة في أوروبا أثناء الحرب العالمية الثانية . لكن يبدو أن تجربة الحرب لم تترك أثارا عميقة في نفسه كرواىي دليل أن رواياته وقصصه القصيرة التي كتبها بعد عودته إلى وطنه من الجبهة الأوروبية لم تتناول هذا المضمون . ويبدو أن سالينجر يعتقد أن حياة السلم لا تقل أهمية وخطورة عن حياة الحرب ، لأن مصير الإنسان يتقرر بطريقة حتمية بصرف النظر عن السلم أو الحرب . كان اهتمام سالينجر الأساسي منصباً على الحياة الأمريكية المحلية . لذلك فهو رواىي أمريكي قح من السهل أن يسيء فهمه القارئ الذي لا يملك فكرة واضحة عن المجتمع الأمريكي المعاصر ، أو القارئ الذي يرفض قيم هذا المجتمع وتقاليدته . ويقصر سالينجر تركيزه أيضا على حياة المراهقين والشباب من خلال المعاناة الروحية والفكرية والجسدية التي يمرون بها .

اختار سالينجر قطاع المراهقين والشباب بصفة خاصة لأنه يرى فيه خير نموذج للإنسان الأمريكي الذى ما زال يتميز بالعبودية والتلقائية والبراءة بل والسذاجة والاندفاع و التهور والعنف وغير ذلك من الخصائص التى تعرف بها فترة المراهقة فى حياة الإنسان . والمجتمع الأمريكى نفسه مجتمع جديد بكل ما تحمله الكلمة من معان ، فإذا قيس عمره بأعمار المجتمعات العريقة الأخرى . فلن يتعدى مرحلة الطفولة لا مرحلة المراهقة . لكن هذه الجدة تدعمت بالقوة المادية مما جعل المجتمع الأمريكى يسلك أحيانا سلوك المراهق بكل عنفه واندفاعه . وقد يرتكب من الحماقات ما يندم عليه بعد ذلك ، لأنه إذا بدأ الحماقة فلا بد وأن يصل فيها إلى نهايتها . ولعل الحرب فى فيتنام طوال الستينيات وأوائل السبعينيات تدل دلالة واضحة على الاندفاع العنيف الذى يشكل خاصية بارزة فى الشخصية الأمريكية .

كان سالينجر مدركا لهذه الخاصية عندما كتب روايته الأولى « حصاد الهشيم » التى يصور فيها مغامرة مراهق أمريكى يدعى هولدن كولفيلد لم يتعد السابعة عشرة من عمره ، طرد من مدرسته لتقصيره فى أداء واجباته ، لكنه لا يعود إلى منزله بل يقرر الحياة بعيدا عنه إلى أن ينتهى الفصل الدراسى ويرجع إلى أهله فى ميغاده السنوى المعتاد . ولكى ينفذ ما جال بخاطره فإنه يذهب إلى أحد فنادق نيويورك لكى يقضى تلك الفترة القلقة والمضطربة من حياته . تبدو براعة سالينجر الروائية عندما يصف لنا آخر أيام بطله المراهق فى الدراسة ، وهى أيام حافلة بالتجوال فى الشوارع والطرق دون أى هدف محدد ، وإقباله على الشراب فى هذه السن المبكرة ، ومواعيده الغرامية التى لا تفضى إلى شىء ، ورقصه فى الحانات كالمجنون فى محاولة مستميتة لطرد القلق الذى ينهشه من الداخل . يسود كل هذه المواقف إحساس البطل بالاحتقار والاشمئزاز من معظم الشخصيات التى يعرف عليها ، ثم يمتد هذا الإحساس الكئيب لكى يشمل البطل نفسه عندما يدرك أنه فشل فى العثور على المعنى الكامن وراء حياته .

وبرغم أن كل المواقف المتتالية تصور لنا سأم البطل ومله من كل شىء ، إلا أن السأم لم يتسلل إلى نفسية القارئ لأن سالينجر اهتم بإضفاء جو من الوصف الدقيق الزاخر بالتفاصيل الحيوية والمثيرة للمواقف التى يمر بها مراهقه . وحرص أيضا على تيار الشعور واللاشعور عند بطله بحيث قدم لنا الصراعات والتناقضات والآلام التى تعتمل داخله . ثم بلور لنا العلاقة العضوية بين ما يدور خارج البطل وداخله فى هذه المرحلة الحرجة من مراحل النمو والبلوغ . ومشكلة هولدن كولفيلد أنه يبحث عن الصدق الإنسانى الذى يجعله يشعر أن هذا العالم مكان صالح للحياة . لكنه يصدم عندما يكتشف أن الناس الذين يقابلهم عبارة عن صور زائفة و باهتة للحياة البشرية كما يتصورها . تنعكس هذه الحقائق على حياته فيظن فى نفسه الجنون والعتة . ولكى يجسد سالينجر الدوامه الروحية والفكرية التى تحتاج بطله ، فإنه يصاب بنوبات دوار عنيف تتناوب من حين لآخر .

### المفهوم الروائى للبطولة :

من رواية « حصاد الهشيم » يمكننا استنباط المفهوم الروائى عند سالينجر للبطولة . فهو يرى أن البطل الروائى وإن كان غالبا يمثل قطاعا عريضا من المجتمع الذى يعيش فيه ، فإنه من الضرورى أن يتعدى عن النطية بحيث

يتملك الحياة الخاصة به . وهذه الحياة الذاتية تنبع من الصراعات والتناقضات التي تميز شخصية البطل ، والتي تجعل القارئ عاجزا عن إصاق صفة أو صفتين به . فهو مزيج من الصفات الإنسانية المنسجمة والمتناقضة على حد سواء ، مما يجعل من المستحيل إدراج الإنسان تحت بند أو نمط معين بالذات . هذا المفهوم واضح في شخصية هولدن كولفيلد الذي يتميز بالغموض والتعقيد والتناقض إلى حد ما ، بحيث يمكننا القول بأنه حالة نفسية مريضة بالقصور في التفكير والإدراك العقلي . كما نستطيع في الوقت نفسه أن نقول إنه رمز للبراءة والنقاء والحساسية المرهفة التي لم تطمس معالمها الحضارة المادية بعد . وهذه الصفة الأخيرة هي التي رأتها الشخصيات التي تنتمي إلى نفس جيل البطل في الرواية ، والتي منحت الرواية شخصيتها المميزة وشهرتها الواسعة ، وجعلتها رواية تنبؤية تستشرف آفاق المستقبل للحياة في أمريكا بصفة عامة .

يجدر بنا أن نوه باللغة التي يوظفها ساليانجر في سرده الروائي . فهو يستخدم اللغة الدارجة بل واللهجة المحلية بحثا عن الصدق الفني ، لأنه يعتقد أن اللغة في يد الروائي عبارة عن مادة خام قابلة للتشكيل ، ولا يعترف بوجود القوالب المسبقة . لكن استخدام اللهجة المحلية سلاح ذو حدين لأنه إذا تمكن الروائي من الصدق الفني الذي يبحث عنه فقد يكون من الصعب على القراء الذين لا يستوعبون تلك اللغة المعقدة في المحلية ، أن يتذوقوا العمل الفني بصفة عامة . كان ساليانجر مدركا لهذه الحقيقة الفنية فحاول ابتكار لغة ثالثة تجمع بين الإنجليزية الكلاسيكية واللهجة الأمريكية المحلية حتى يجمع بين الصدق الفني وسهولة الوصول إلى قرائه . من خلال هذه اللغة قدم عرضا ساخرا وتهكيا لشخصياته من خلال المستويات اللغوية المتعددة التي تستخدمها في التعبير عن نفسها تجاه الآخرين . ساعدت ساليانجر على هذه الحساسية التي تلتقط التعبيرات والألفاظ ذات الدلالات المتنوعة التي يطلقها الناس في حوارهم اليومي المتعجل .

لعبت مستويات اللغة المتعددة والمتنوعة التي تستخدمها الشخصيات دورا في تحديد موقفها من البطل . ووضح هذا في لعبة البطل الزاخرة بألفاظ البحث عن معنى الوجود الإنساني ، وبين لغة الشخصيات الأخرى التي تمثل المجتمع الأمريكي بكل ما يطفئ عليه من مادية بحتة . فلا نجد في لغتهم سوى الاصطلاحات الجافة التي تميز لغة رجال الأعمال . وكانت معظم القيم البريئة التي ترسبت في وجدان هولدن ، قد ورثها من أخيه الأصغر آلي الذي مات في سن الزهور ، ومن أخته الصغرى فوبي ، ومن حلمه القديم الذي صور له نفسه واقفا وسط حقل الشعير وممسكا بالأطفال قبل أن يسقطوا من فوق قمة الصخرة . ومن هذه الصورة جاء عنوان الرواية الخرفي « منقذ الأطفال في حقل الشعير » ولكننا آثرنا ترجمته إلى « حصاد الهشيم » لأنها أقرب إلى المعنى الفني الذي قصد إليه ساليانجر . فقد عاد البطل في نهاية الرواية إلى بيته بعد أن فشل في العثور على القيم التي تشربتها طفولته وظن أنه سيجدها على نطاق أوسع في جولته الهروبية في نيويورك .

في عام ١٩٥٣ صدرت مجموعة قصصية لساليانجر بعنوان « تسع قصص » في نيويورك ، وهي نفس المجموعة التي صدرت في العام نفسه في إنجلترا بعنوان « من أجل اسما ، مع حبي وبؤسى » . لكن يبدو فيها ساليانجر غير متمكن من خصائص فن القصة القصيرة . فهذا النوع من القصة ليس قصيرا من ناحية الطول ، ولكنه شكل فني متكامل له بدايته ووسطه ونهايته . ومن الواضح أن هذه المجموعة كان من نتائج عمل



ساليانجر كمحرر في مجلة « القصة » التي تركها بعد ذلك لكي يعمل محررا أدبيا لجريدة « النيويوركر » . وإذا كان الحوار الذي احتوت عليه هذه القصص حوارا براقا ورشيقا بكل ما يحمله من تفاصيل دقيقة ، فإن الشكل الفني لهذه المجموعة لم يكن بنفس النضوج الذي لاحظناه من قبل في رواية « حصاد الهشيم » . ولعل هذا سببه أن ساليانجر اهتم بالتحليل النفسي إلى درجة أحالت قصصه إلى مجرد حالات معروضة على المحلل النفساني للدراسة . فقد لعب التحليل النفسي دورا كبيرا في روايته الأولى ، لكنه لم يسهب فيه لدرجة الخروج من مجال الأدب وولوج ميدان علم النفس كما فعل في هذه المجموعة القصصية .

أدى هذا ببعض النقاد إلى اعتبارا ساليانجر الروائي الأمريكي المتخصص في العقد النفسية ، والانهارات العصبية ، والضحكات المجنونة مع مزيج مرعب من الوحدة والعزلة والغربة . فهذا هو المصنوع الذي يستمد منه كل رواياته وقصصه القصيرة ، لدرجة أن أحد النقاد نشر مقالة في جريدة « نيشن » بعنوان « ج . د . ساليانجر : مرآة لأزمة العصر » ولكن الناقد دونالد بار يرفض هذا المفهوم تماما في دراسة له بعنوان « قديسون وحجاج وفنانون » ويقول أن ساليانجر فنان أولا وأخيرا ؛ والفن لم يخلق ليكون في خدمة التحليل النفسي ؛ ولا يكتب ساليانجر عن حالات مرضية لأنه يقدم لنا قديسين وحجاج وفنانين يبحثون عن المعنى الكامن خلف وجودهم في هذا العالم المجهول . ولا شك أن هولدن كولفيلد بطل « حصاد الهشيم » يمثل هذا المزيج من القداسة والفن في عالم لا يعترف بها أصلا .

#### الحب ضرورة للإنسانية :

يرى ساليانجر أن مأساة الإنسان المعاصر تكمن في أنه أوشك أن يفقد القدرة على الحب وعلى الإحساس بالغير . فهذه الحساسية هي التي تفرق بين الإنسان وبين غيره من المخلوقات الأخرى . لذلك تقع كل شخصيات ساليانجر في الحب وإن اختلف مفهومه من شخصية إلى أخرى . فالحب يختلف من شخص لآخر اختلاف بصمات الأصابع ، ولكن الجميع يتفقون على أن الحياة بدون حب هي الجحيم بعينه كما تقول إحدى شخصيات ساليانجر التي يعيش بعضها في هذا الجحيم على أمل أن يتحقق الحب الذي يراود خيالها . هذا الأمل في الحب يجعل روح التفاؤل تسرى في قصص ساليانجر على النقيض من روح العدمية السائدة في الرواية الأوربية الأخرى عامة والفرنسية خاصة . وهذا التفاؤل الذي يميز الأدب الأمريكي - إذا ما قورن بالآداب الأخرى - يرجع إلى روح الجدة والقوة والآفاق المتعددة التي يمكن للإنسان الأمريكي أن يصل إليها . فما زال الفرد الأمريكي يشعر بأنه يملك من الحرية ما يجعله يحقق كل ما يتمناه .

في المجموعة القصصية الأخيرة التي كتبها ساليانجر عام ١٩٦٢ بعنوان « فراني وزووي » تبدو المسحة الصوفية واضحة سواء في سلوك الشخصيات أو في ألفاظ الحوار الذي تستخدمه . والصوفية هنا ليست هروبا من الحياة وليست رفضا لها ، ولكنها إحساس جارف بجوهرها يجعل الإنسان أكثر قدرة على مواجهة تقلباتها وأشكالها المتغيرة . هذا المفهوم يتجسد بصفة خاصة في شخصية سيمور جلاس الذي يعد النقط الذي يكاد يتكرر في قصص المجموعة . لكن أسلوب السرد الروائي لم يتطور عند ساليانجر منذ « حصاد الهشيم » بل نشعر أنه تجمد ،

وأنة على وشك الدخول في طريق مسدود قد ينتهي إلى الإفلاس الفني . وحتى الرموز الخصبية ذات الدلالات المتعددة التي وجدناها في روايته الأولى ، تحولت إلى ألفاظ شبه تقريرية مما ضيق من أفق قصص ساليانجر الأخيرة ، وقصر من طول نفسه في السرد الروائي مما يجعلنا نشك كثيرا في أنه سيكتب رواية ثانية على مستوى روايته الأولى

لعل أهم إضافة قام بها ساليانجر في مجال الأدب الأمريكي أنه أدخل فيه عالم الطفولة والصبا والمراهقة كمراحل معقدة تتحكم في الشكل الذي يتخذه الإنسان عندما ينضج . ولا شك أن ساليانجر يختلف كثيرا عن سلفه الأمريكي مارك توين عندما كتب رواياته التي تدور حول مغامرات الصغار من أمثال « توم سوير » و « هاكلبري فن » . كانت روح الدعابة والبراءة هي التي تشكل العالم الروائي عند مارك توين الذي لم يعيش تلك الحياة المعقدة والمرهقة التي قدمها ساليانجر في أعماله القصصية . لم يستطع ساليانجر أن يفصل بين عالم الطفولة البريئة وبين عالم الحضارة المادية الرهيبة ، بل إنه رأى هذه الطفولة في شخصياته الكبيرة سنا . لأن الطفولة عنده ليست مجرد مرحلة من مراحل العمر . ولكنها روح البراءة والصفاء والنقاء والحب ؛ تلك الروح التي بدونها تفقد الحياة طعمها نهائيا . وبذلك يجسد ساليانجر الروح المسيحية التي تتمثل في الآية التي نطق بها السيد المسيح : « إذا لم ترجعوا وتصيروا كالأطفال ، فلن تدخلوا ملكوت السموات » وفي الآية الأخرى التي تقول : « دعوا الأولاد يأتون إليّ ولا تمنعهم لأن للمثل هؤلاء ملكوت السموات » .

يتجلى هذا المفهوم في قصص « التزول إلى القارب » ، و « العم ويحبل في كونيكت » و « تيدي » و « زووي » و « فرائي » و « ارفعوا أعمدة السقف أيها النجارون » . وهو مفهوم جعله أحيانا يغرق في العاطفة الصوفية مما أثر على وعيه بالشكل الفني لأعماله . فليس من المفروض على القصص أن يتبع العاطفة الإنسانية إلى الحد الذي تأخذه فيه بعيدا عن الحدود الجمالية للشكل ، لأن العاطفة ليست سوى أحد العناصر المشكلة للقصة وليست كل شيء فيها .

بالرغم من هذه العيوب الفنية ، فقد تمكن ساليانجر من أن يفسح لنفسه مكانا على خريطة القصة الأمريكية المعاصرة بدليل أن معظم كليات الآداب بالجامعات الأمريكية تدرس الآن أعماله القصصية لطلبها . وفي لقاء تم بين ساليانجر وبين الناقد والروائي ا . م . فورستر ، قال الأخير إن اسم ساليانجر لن يذكره تاريخ الأدب العالمي باحترام وتبجيل فحسب بل إنه سيرتفع إلى مصاف زعماء المدرسة الإنسانية ( الهيومانزم ) القديمة في الفكر العالمي . وإذا كان للذهب الإنساني القديم ينادى بأن للإنسان عزة وكرامة لا ينبغي أن تضيقا بين جدران الأديرة التي يهرب إليها البشر خوفا من خوض خضم الحياة ، فإن ساليانجر ينادى بأن صفات البراءة والطمهارة والنقاء والصفاء والحب لا ينبغي أن تضيق بين تقلبات وتعقيدات الحياة المادية المعاصرة . فالإنسان روح قبل أن يكون جسدا وعندما تسحق هذه الروح تحت وطأة مطالب الجسد ، فإن الإنسان يفقد بالتالي إنسانيته ، ولا خير في أدب لا يهتم بإنقاذ هذه الروح التي تشكل الجوهر الحقيقي للوجود الإنساني في هذا الكون .

(١٨٦٣ - ١٩٥٢)

جورج سانتيانا فيلسوف وشاعر وروائي وناقد يمثل ظاهرة فريدة في تراث الأدب الأمريكي . فهو ليس أمريكي المولد أو الجنسية ، فقد ولد في إسبانيا وظل محافظا على جنسيته الإسبانية على الرغم من انتقاله إلى الولايات المتحدة والاستقرار فيها منذ صباه المبكر . وطالما أن هذه كلها مسائل تنتمي إلى القوانين واللوائح التي تحدد جنسية المواطن ، فهي قضايا لا تهم الأدب أو الفن في كثير أو قليل . فالفن لا يعترف بالحدود الجغرافية أو التقسيمات السياسية ولذلك يعد جورج سانتيانا من كبار الأدباء الأمريكيين الذين تركوا تراثا ضخما في الشعر والنقد وفلسفة الجمال . قضى أربعين عاما منذ صباه في الولايات المتحدة وأصبح أمريكيا قلبا وقالبا . ولم ترك إسبانيا في وجدانه سوى ذكريات الطفولة البعيدة . من خلال عمله كأستاذ في قسم الفلسفة بجامعة هارفارد استطاع أن يترك بصماته واضحة على الفكر والثقافة والفلسفة والفن والأدب في أمريكا . يكنى أن نذكر أن من تلاميذه في هارفارد كان . ت . س . إليوت ، وكونراد ايكن ، وولتر ليبمان ، وفليكس فرانكفورت .

ولد جورج سانتيانا في مدينة أفيلا بإسبانيا حيث قضى طفولته التي انتقل بعدها مع أسرته للاستقرار في مدينة كمبردج بولاية ماساتشوستس حيث تعلم وحيث قام بالتدريس بعد ذلك . منذ ذلك الحين لم يشعر بالحنين إلى إسبانيا على الرغم من أنه ظل إسباني الجنسية والسلوك . بدأ تعليمه في مدرسة بوسطن اللاتينية حيث بدأت حاسته الشعرية في التكوين والتطور لدرجة أنه مارس كتابة الشعر بالفعل في تلك الفترة المبكرة . ثم التحق بجامعة هارفارد . وقضى عامين للدراسة في برلين حيث تبحر في الفلسفة الإغريقية . أما الفلسفة الألمانية فلم يشعر بميل إليها . عاد إلى جامعة هارفارد حيث أكمل دراسته العليا وحصل على درجتي الماجستير والدكتوراه مما مكّنه من العمل أستاذاً للفلسفة في نفس الجامعة . أغرم بالتدريس وكان محاضرا طلق اللسان وحاضر البديهة لدرجة أن أحد تلاميذه عبر عن قدرته في هذا المجال بأنه كان يتلاعب بعقول تلاميذه بفعل أفكاره الجديدة المثيرة ، في

الوقت الذى يتلاعب فيه بعواطفهم من خلال موسيقى كلماته وجمله المنمقة الجميلة .  
على الرغم من المتعة التى وجدها سانتيانا فى التدريس فإنه كره أن يكون أستاذا محترفا بمعنى الكلمة .  
فالوظيفة بالنسبة له قيد يجب أن يتخلص منه . وقد حانت الفرصة عام ١٩١٢ عندما آلت إليه تركة مكتته من  
الاعتماد عليها ماليا ، فاستقال من الجامعة وقضى بقية حياته فى الترحال والدراسة . كان يقوم برحلات من وقت  
لآخر إلى إسبانيا لكنه تعود قضاء الشتاء فى روما والضيف فى باريس . قضى الحرب العالمية الأولى فى إنجلترا ؛  
ومنذ بداية الحرب العالمية الثانية وحتى وفاته استقر نهائيا فى روما ودفن فى فيرونا .

يقول سانتيانا عن عمله : إنه ينقسم إلى فرعين : فرع شعرى وآخر أكاديمي . أما الفرع الشعرى فينقسم  
إلى « قصائد غنائية وخلافه » ١٨٩٤ و « لوسيفر : مأساة عقائدية » وهى عبارة عن مسرحية شعرية يعبر فيها  
سانتيانا عن إيمانه بالطبيعة التى وجد فيها كل الحب والخلاص ، فلم تعد الفلسفة المجردة بقادرة على إشباع روح  
الإنسان . ثم ديوان « راهب الكرمل وقصائد أخرى » ١٩٠١ ، و « مناجاة فى إنجلترا » ١٩٢٥ ، و « حواريات  
راقصة » ١٩٢٥ التى يظهر فيها ستة أشباح - منها خمسة من فلاسفة الإغريق القدامى - يتحاورون مع روح  
إنسان غريب على ظهر هذه الأرض حول حياة العالم وتجربة الإنسان والأخلاقيات والمنطق والعقل والحكومة  
المثالية . وفى طبعة ١٩٤٨ أضاف سانتيانا ثلاثة حواريات أخرى .

فى عام ١٩٣٥ كتب سانتيانا روايته الوحيدة « البيوريتانى الأخير » التى جلبت له الشهرة على المستوى  
الشعبى . فقد جسد فيها فلسفته التى تدور حول الصراع بين سيطرة الأفكار المجردة ونداء الحياة الحسية من خلال  
سرد روائى ساخر . يشتعل الصراع الدرامى بين رجل من أهالى نيوانجلاند الذين عرفوا بتزعمهم البيوريتانية أو  
التطهريية التى تنظر إلى أبة متعة فى الحياة على أنها خطيئة أو رجس من الشيطان . وبين شاب آخر من أصل  
لاتينى لا يعرف فى هذه الحياة خيرا أعلى وأسمى من متع الحس التى يتذوقها الإنسان بكل كيانه . يبدو أوليفر  
آلدىن كما لو كان آخر سلاله التطهريين المنقرضة . ولذلك تعتربه الشكوك ، وتعصف به الظنون التى يعالجها  
سانتيانا بمزيج من التهكم والعطف . ويؤدى أوليفر واجبه فى الحياة بصلاية وصرامة لدرجة أنه يبدو بارادا وفاقدا  
لكل عاطفة وإحساس . ومن الواضح أن سانتيانا استمد هذه الشخصيات من الأشخاص الذين تعرف عليهم  
أثناء حياته فى هارفارد .

أما عن الفرع الأكاديمي فى إنتاج سانتيانا فيبدأ بكتاب « حاسة الجبال » ١٨٩٦ وفيه يقدم الخطوط الرئيسية  
لنظريته فى الجمال ، و « تفسيرات الشعر والدين » ١٩٠٠ الذى يطبق فيه أفكاره النظرية . أما أهم عمل أكاديمي  
له فهو « حياة المنطق : أو مراحل التقدم الإنسانى » الذى نشر فى خمسة أجزاء : « مقدمة والمنطق فى الوعى »  
١٩٠٥ ، و « المنطق فى المجتمع » ١٩٠٥ ، و « المنطق فى الدين » ١٩٠٥ ، و « المنطق فى الفن » ١٩٠٥ ،  
و « المنطق فى العلم » ١٩٠٦ . كان هدف سانتيانا من هذا العمل الضخم تحليل الوعى والإدراك عند الإنسان  
من خلال فلسفته التى تؤكد أن لكل شىء مثالى مجرد قاعدة طبيعية ملموسة ، وأن لكل شىء طبيعى تطورا مثاليا  
مجردا . تأثر سانتيانا بنظرية صديقه عالم النفس وليام جيمس الخاصة بتيار الوعى عند الإنسان ؛ وأوضح أن  
للمعرفة الإنسانية قطبين : قطب فيزيقي مادي يتجسد فى نتائجها العملية ، وقطب ديكالتيكى جدلى يوضح

حقيقة الأفكار والقيم والموضوعات . وتشكل حياة المنطق المجرد في مظاهر ملموسة هي المجتمع والدين . والفن ، والعلم . ومن الواضح أن سانتيانا لم يأت بجديد في المنطق الفلسفي . لكنه كان منظما في أفكاره وأساليبه التي اكتسبت سحرا وجاذبية . وقد تراجع سانتيانا عن معظم التفسيرات في كتابه ذى المجلدات الأربعة : « مملكة الكينونة » ١٩٢٧ - ١٩٤٠ الذي اعتمد فيه على فلسفة ديفيدهيوم وشوبنهاور أكثر من اعتماده على المؤثرات الأولى .

يعتمد كتاب « حياة المنطق » على التفسير المادى للطبيعة والحياة . وهو التفسير الذي تغير إلى حدما في كتابه « الشك والغريزة الحيوانية » ١٩٢٣ الذي يوضح فيه أنه إذا كان المنطق يعبر الإنسان على التشكك ثم البحث جاهدا عن اليقين ، فإن الغريزة الحيوانية تؤدي إلى المعرفة اليقينية الكاملة . وقد مهد هذا الكتاب للأفكار التي وردت في الذي يليه « مملكة الكينونة » الذي يعالج فيها سانتيانا الجوهر ، والمادة ، والحقيقة والروح طبقا لتسلسل المجلدات الأربعة .

ومن الطبيعي أن نتوقع أن يكون سانتيانا فيلسوفا عندما يخوض في مجال النقد . وهذا ما نجده في كتبه : « ثلاثة شعراء فلاسفة : لوكريانس ، ودانتى . ووجيته » ١٩١٠ و « الأفلاطونية والحياة الروحية » ١٩٢٧ و « فكرة المسيح في الأناجيل » ١٩٤٦ . كما كتب دراسات تناول فيها الشخصية الأمريكية مثل « الرأى الفلسفي في أمريكا » ١٩١٨ . وفي عام ١٩٥١ كتب « السيطرة والسلطان : تأملات في الحرية والمجتمع والحكومة » وفيه نادى بفكرة الحكومة العالمية التي يمكن أن تحل كثيرا من مشكلات البشرية .

ولم يدع سانتيانا أنه أتى بما لم يأت به الأوائل . فقد قال في مقدمة كتابه « الشك والغريزة الحيوانية » : « إننى بصفة عامة رجل جاهل إلى حد كبير ، فأنا شاعر في أغلب الأحوال ، وليس في إمكانى سوى أن أقدم على المائدة ما يعرفه كل إنسان بالفعل » . ولكنه كان يمتلك قدرة عجيبة على تحليل أى موضوع ساخن تحت ضوء منطقي بارد للغاية . وقد قيل : إنه عبر عن نظريته الفلسفية في جملته الشهيرة « إن الفوضى تكن في أعماق كل شيء » وأصبحت جملة تضرب مضرب الأمثال مثل : « هؤلاء الذين لا يتذكرون الماضى لابد وأن يحكم عليهم بتكراره » ، « والتعصب هو مضاعفة جهودك عندما تكون قد نسيت هدفك تماما » ، و « كل شيء في هذه الحياة يمكن أن تنغى به إذا نظرنا إليه من الناحية المثالية ويمكن أن نبكى عليه إذا فكرنا في مصيره من الزاوية المأسوية ، ويمكن أن نضحك منه إذا أدركنا حقيقة وجوده من الجانب الكوميدي » . من أقواله المأثورة أيضا : « إنه من الأسهل أن تجعل من المنحل قديسا من أن تقوم بنفس المهمة مع المغرور الراضى عن نفسه » . ولا شك فإن هذه النظرات الثاقبة قد استفاد منها الأدباء الذين أتوا بعد سانتيانا . وإذا كان سانتيانا فيلسوفا بصفة أساسية إلا أن أفكاره وتفسيراته ألقت أضواء كاشفة على مجالات الشعر والنقد والرواية مما يحفظ له مكانه بين أعمدة الأدب الأمريكى خاصة والعالمى عامة

ولد الشاعر الأمريكي كارل ساندبرج في بلدة جيلزبرج بولاية إلينوى من أبوين سويديين هاجرا إلى الولايات المتحدة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر للاستيطان بها . ومنذ صباه الباكر ترك المدرسة ليشغل بعدة أعمال متواضعة للغاية ، وذلك قبل أن يلتحق بالجيش لكي يشارك في الحرب الإسبانية الأمريكية . بعد انتهاء الحرب عاد إلى مسقط رأسه لكي يلتحق بالجامعة هناك ، ثم اتجه فيما بعد إلى الاشتغال بالصحافة في شيكاغو . وكان في هذه الأثناء قد بدأ في نشر أول أشعاره له متأثرا فيها إلى حد كبير بشاعر أمريكا الكبير وولت وبيآن وخاصة في شعره الحر ، وفي صورته المستمدة من الحياة الإقليمية والريفية التي عرفت بها مناطق الغرب الأوسط الأمريكي .

برع ساندبرج في أشعاره القصيرة التي لا تزيد في بعض الأحيان على فقرة واحدة فقط ، ولكنها مشحونة بالمعاني وأصدائها ، وبالصور وظلالها . وقصائده لا تخلو من حماس للحياة الأمريكية وخاصة الروح الديمقراطية التي تميزها . في عام ١٩٢٦ نشر أول مجلدين عن سيرة الرئيس لينكولن الذي كرس لدراسته جزءا كبيرا من حياته فيما بعد . كان عنوان المجلدين الأولين : « إبراهيم لينكولن : سنوات البراري » . تبعها المجلدان الثالث والرابع عام ١٩٣٩ بعنوان « إبراهيم لينكولن : سنوات الحرب » . بذلك تمت المجلدات الأربعة لهذا العمل الضخم الذي يعد مرجعا هاما لكل من يهتم دراسة هذا الرائد الأمريكي الذي ساهم بأكثر قسط في إنشاء الدولة الأمريكية .

كتب ساندبرج أعمالا نثرية أخرى ، لكن قيمته في التراث الأمريكي ستظل متمثلة في إنجازاته الشعرى الذي خلفه في الدواوين التالية : « قصائد شيكاغو » عام ١٩١٥ ، و « حصاد القمح » ١٩١٨ ، و « الدخان والصلب » ١٩٢٠ ، و « صباح الخير يا أمريكا » ١٩٢٨ ، و « نعم لكل الناس » ١٩٣٦ . و « الديوان الكامل »

١٩٥٠ . وكان قد سبق له أن نشر ديوانا من الشعر الشعبي والفولكلورى عام ١٩٢٧ بعنوان « حقيبة الأغاني الأمريكية » ضمنه كل الأغاني الفولكلورية التي جمعها في جولاته السنوية في أنحاء الولايات المتحدة . في عام ١٦٥٢ أصدر سيرته الذاتية في كتاب بعنوان « الغرباء الصغار . . هكذا دائما » .

لا يتسمى ساندرج إلى قائمة الشعراء التصويريين أو التشكيليين الذين تزعمهم الشاعر الأمريكى إزرا باوند والشاعرة الأمريكية إيمى لويل ، لكنه نجح في خلق صورة خاصة بشعره للشعب الأمريكى بحيث يراه القارئ من خلال منظار خاص به . ويكاد القارئ المتمرس لا يخطئ اللمسات المميزة لساندرج وهى اللمسات التي بدأت في أول دواوينه « قصائد شيكاغو » ١٩١٥ التي تحتوى على مزيج من الطبيعية التي تصور الحياة الصناعية في أمريكا ، مع وعى اجتماعى جاد بما يدور في المجتمع ، وإسراف بعض الشيء في العاطفية وإيقاعات الشعر الحر التي تميز كلام الرجل العادى في حياته اليومية . يغلف كل هذه العناصر تكوينات لغوية وأسلوبية لا يستخدمها سوى الأمريكان . ومن الواضح أن روح الشاعر تنضح بالحلب لكل مظاهر الحياة الأمريكية . فهو ليس من الشعراء المتمردين أو المتشائمين أو الساخرين أو الناقلين على المجتمع الذى يحتويهم .

#### موقف النقاد منه :

يبدو أن النقاد المعاصرين قد تعودوا من الشعراء أن يكونوا ثورين ساخطين على أوضاع المجتمع التقليدى ، إذ يبدو - في نظرهم - أن عصر التغنى بالطبيعة والناس والكون قد انتهى إلى غير رجعة ولم يبق للشعراء سوى النقمة المرة والتمرد الساخر . لكن ساندرج خرج من نطاق هذه النقمة وجعل من قصائده لوحات متتابعة تصور الحياة الأمريكية وخاصة في الريف والأقاليم النائية التي لم تدخلها الحضارة الصناعية المعقدة بعد . ولما أحس النقاد بنغمة التوافق شبه الكامل بين الشاعر والمجتمع اتهموا ساندرج بالسوقية المسرفة في العاطفة ، وبعدم قدرته على التحكم في الشكل الفنى لقصائده . وبالرغم من هذا الهجوم فلم تتأثر شعبيته وشهرته . وهذا يرجع إلى بساطته وسلاسته في التعبير الدارج المباشر بعيدا عن التعقيد الأكاديمى ، وهذه الخاصية جعلته أقرب إلى قلب المواطن الأمريكى العادى الذى لم ينل حظا وافرا من الثقافة . لا يغيب هذا عن أى شاعر لأن الشعر في أساسه نشاط غريزى قبل أن تهذب الثقافة والمعرفة الشاملة .

لعل شعبية ساندرج لا تعود فقط إلى اهتمامه بالفولكلور الغنائى الأمريكى ، لكنها ترجع أيضا إلى الروح القومية المتفائلة التي تسرى في قصائده . فالشعر في نظره هو تجسيد فنى لروح الأمة بكل تاريخها وتراثها ونبضها الحى . طبق هذا الاتجاه عمليا في ديوانه « صباح الخير يا أمريكا » وفي ترجمته لحياة إبراهيم لينكولن ، بل استخدم معظم الأشعار الفولكلورية التي جمعها كمضمون لكثير من قصائده حتى يدخلها تراث الشعر الكلاسيكى الأمريكى ، وحتى يحميها من الاندثار عندما لا تجد من يتناقلها . والشعر كما يعرفه ساندرج عبارة عن تشكيل جديد يتكون من الزهور البرية والبسكويت . يقصد بهذا الجمع بين العفوية والتلقائية الموجودة في الطبيعة وبين الصنعة التي تحيلها إلى شيء يمكن للإنسان أن يتذوقه ويستمتع به .

تنخلل أشعار ساندرج نغمتان أساسيتان : الأولى تلك التي تغنى بالأحاسيس الذاتية التي تثيرها الحياة

اليومية داخل الشاعر بحيث تنبع القصيدة كلها من بؤرة الشعور واللاشعور عند الشاعر ، كما نجد في قصيدة « الضباب وانطلاقة النفس » . أما النغمة الثانية فتلك التي تقدم بانوراما عريضة للحياة الزراعية والصناعية ، والتماذج التي تعيش فيها من فلاحين وعمال وطفيليين . والقصيدة في هذه الحالة عبارة عن تعليق فني على ما يدور داخل هذه المجتمعات ، كما نجد في قصيدة « أوساواتومي : القتل » . باختصار فإن النغمة الأولى تركز على ما يدور داخل الشاعر بينما تبلور الثانية ما يدور حول الشاعر . لكن من الصعب الفصل الكامل بين النغمتين نظرا للعلاقة العضوية بينهما ؛ فإذا كانت الأولى بمثابة مركز الدائرة فإن الثانية تقوم بدور قطر الدائرة . من السهل تتبع الأثر الذي مارسه الشاعر وولت ويتان على ساندبرج وخاصة من ناحية تجسيد روح الأمة والإحساس بنبضها ، لكن ساندبرج لا يملك نفس نظرة ويتان الشمولية التي تتوغل إلى جوهر الأمة وتراثها . فهو غالبا ما يقنع بتقديم عرض وثائقي من نماذج المواطنين بمختلف مشاربهم ، بالإضافة إلى الأفكار التي تدور في أذهانهم وتؤثر في سلوكهم . أغراه هذا العرض الظاهري عن امتلاك رؤية شاملة وثاقبة تحاول الوصول إلى نظرية فكرية أو نظرة فنية تتعدى حدود المكان والزمان . هنا نرى أن البساطة التي تميز شعر ساندبرج تصل في بعض الأحيان إلى السطحية ، وهذا تأثير سلبي يحدد حجمه على خريطة تراث الشعر الأمريكي . فهو وإن كان مغرما بالأمة الأمريكية بصفة عامة ، فيجب ألا يمنعه هذا من الوصول إلى هذه الحقيقة عن طريق خاص به من خلال التفاصيل الدقيقة التي يقابلها في حياته اليومية . والشعر - كما نعرف - هو تحويل الخاص إلى العام ، وليس مجرد القفز إلى العام . فغالبا ما يصيب هذا القفز الشاعر بالغموض والسطحية .

قال الناقد الأمريكي كونراد إيكن : إن مشكلة ساندبرج تتمثل في غرامه بصيغة الجمع . فالحياة في نظره عبارة عن مجموعات وكلل بشرية تتحرك في المكان والزمان ولكن هذا لا يعني أن لا يهتم بالفرد في حد ذاته . فالفرد في التراث الأمريكي يشكل محور النشاط الإنساني كله ، لكن الحياة الحديثة طحنت هذا الفرد داخل الضغوط الرهيبة التي تشكلها الكتل البشرية التي تتحرك كأموج البحر غير عابثة بقطرات الماء التي تتكون منها . هذا الاهتمام - المبالغ فيه أحيانا - بهذه الفكرة جعل ساندبرج ينسى الاهتمام بخصائص الشكل الفني في بعض قصائده . بحيث نشعر أن المضمون الفكري أو المادة الخام لم تمل حطها من الصياغة الفنية المطلوبة . لكن الصدق الفني في معاناته كشاعر جعل بعض النقاد يغفرون له سيطرة المادة الخام بشوائبها وتوابعها على جماليات الشكل الفني للقصيدة .

### الصدق الفني :

لعل الصدق الفني الذي يلتزم به ساندبرج في معاناته كشاعر ، يعد من علامات أصالته . فهو لا يلتزم بتريده النغمة الواحدة حتى لا يدخل شعره من باب أدب الدعاية الساذجة . فإذا كان قد حاول تجسيد روح الأمة الأمريكية بكل ما تحمله من انطلاقة وقوة وأمل فإنه لم ينس بلورة ذلك الإحساس بفقدان السعادة مع تتابع الفرص الضائعة في حياة الأمريكيين كما نجد في قصيدة « طوفان السكان » أما في قصيدة « الثلاثيات » التي كتبها عام ١٩٢٠ فتشتمل على روح الدعاية التهكمية المريرة ، يعبر عنها بتركييب لغوية محلبة مع راديكالية استفزازية



أصيلة . في الأبيات التالية يسخر من هؤلاء الذين يفرمون بالوعظ والإرشاد حتى يعموا أبصار الآخرين عن رؤيتهم على حقيقتهم . نخده يقول :

« هؤلاء الرجال ذوو الصحة المتفجرة

من شواربهم الدسمة ووجناتهم التي لوحتها الشمس

بيها زهور الزنبق تتدلى من عراوى القمصان

يقولون لى : إن الحكمة الذهبية العليا تتجل في :

« الأم والوطن والسماء »

لكن الزمن لم يرحم كلماتهم الرنانة

فدارت الساعات والأيام لتطحنهم طحنا

وتدخلهم جميعا دنيا الفناء .

يقول الناقد الأمريكي ألفريد كازن : إن الديوان الشعري الكامل لساندبرج يجسد إمكانات الراديكالية الأمريكية الأصيلة ، والتي لم تتحقق بعد لأنها لم تجد بعد الفرصة المناسبة لكي تعبر عن نفسها تعبيرا كاملا . هذه الروح الراديكالية التي تسرى في قصائد ساندبرج روح أمريكية بحتة من ناحية إيمانها بأنه إذا تساوى الناس في الحقوق والواجبات ، فلا يمكن أن يتساووا في القدرة والكفاءة والموهبة . لذلك فالمساواة المطلقة حلم لن يتحقق وإذا تحقق فإنه يتحول إلى كابوس عندما نجد الكفاءة وقد قيدت ، والكسل وقد ركب الغرور والثقة والطمأنينة لأنه لن يجد من ينافسه . وبالتالي فإن القيمة الذاتية للفرد تضع هباء . أما الراديكالية فتعتبر الفرد بكل خصائصه وقدراته المتميزة محور النشاط الإنساني والاجتماعي كله في هذا الكون .

لكن هذا المضمون المسيطر على فكر ساندبرج ، لم يسيطر بدوره على كل قصائده بمعنى أنه لم يهدد الشكل الفني لكثير من قصائده التي تملك الصيغة الجمالية الخاصة بها . والدليل على الوعي التشكيلي الذي يمتلكه ساندبرج أنه طلب من القراء ذات مرة أن يفكروا في مصير قصائد شكسبير الغنائية لو لم تكن قد كتبت بالشكل الفني الذي كتبت به . كان من المحتمل جدا أن تضع تلك العواطف والمشاعر الرائعة هباء لو لم يتضمنها الشكل الغنائي الذي جسدها . لكن إذا طبقنا هذا المنهج النقدي على قصائد ساندبرج نفسه فسنندرك عجزه عن الاستفادة العملية به في كتابة أشعاره . فإن كان يمدح شكسبير لأسلوبه المكثف المشحون بأقصى طاقات العواطف الإنسانية مع الاقتصاد في استعمال التراكيب والكلمات بقدر الإمكان فإننا نجد أن بعض قصائد ساندبرج أصيبت بالإطناب ، والإسهاب التعبيري الذي يؤدي في بعض الأحيان إلى تجميع المعنى وإفساد اللحظة الشعرية الحادة .

لعل اشتغاله بالصحافة في مطلع حياته ، أثر على شعره فيها بعد . كان حريصا على أن يجعل كل قارئ يفهم مايقول : لم يعرف الأبراج العاجية التقليدية التي اغرم كثير من الشعراء بالسكنى فيها . من هنا كانت البساطة والسلاسة وأحيانا السذاجة والسطحية التي سيطرت على بعض قصائده التي تعالج - بصفة خاصة - الحياة اليومية للمواطن الأمريكي العادي ؛ وهي الحياة التي تشبع بها تماما في صباه المبكر عندما اشتغل عامل منجم

فحم . ثم أجيرا في مزرعة ، وبناء . وخادم فندق ، وجنديا وسائق عربة لنقل الألبان ، وأخيرا صحفيا قبل أن يبدأ حياته الأدبية كشاعر . كل هذه الوظائف المتتالية ، والصور المتتابعة أثرت على قصائده فبدأ بعد من حيث التصوير الواقعي الذي طغى عليها . يعتبر بعض النقاد أن أشعار سانديرج بصفة عامة تشكل السيرة الذاتية للأمة الأمريكية منذ مطلع هذا القرن . ولا يعنى هذا أن سانديرج استطاع أن يحيط بكل البقاع الأمريكية ، لكنه اتخذ من شيكاغو مركزا لينطلق منه إلى الأمة بأسرها وليعود إليه مرة أخرى .

### الصور الشعرية الموضوعية :

على النقيض من وولت وبيتان ، فإنه من النادر أن تشعر بذاتية الشاعر مسيطرة على قصائد سانديرج فهو يحنى تماما وراء الصور واللوحات والمواقف التي تتتابع أمام القارئ . يعزو بعض النقاد هذا إلى عمله كصحفي في مطلع حياته ، لأن الصحافة تحتم تقديم التقرير الصحفي كما لو كان مجرد رؤية شاهد عيان . أفادت هذه الخاصية قصائد سانديرج من حيث تميزها بالدقة والبلورة ، والحيوية ، والاقتصاد اللفظي ، وتلقائية الوصف الصحفي . وإن كانت بعض القصائد تنقصها الرؤية الشعرية الثابتة ، إلا أن الصور الزاخرة بالحيوية الحسية تغطي هذا النقص . وكثير من قصائد سانديرج تبدأ كما لو كانت بقلم شاهد عيان يحكى ما يرى ، كما نجد في إحدى قصائد ديوان « نعم لكل الناس » التي يقول فيها :

« جلست ذات مساء مع عامل في تفجير الديناميت

تناولنا العشاء في مطعم ألماني .

والتمننا لحم البقر المطبوخ بالصل »

هكذا تبدو أشعار سانديرج في منتهى البساطة الوصفية ، لكن بمجرد الاستمرار في القراءة تتكشف لنا الأبعاد الفكرية التي تحتويها . بل إن هذه البساطة تغريه باستخدام العامية وما تحويه من روح دعابة شعبية كما في القصيدة التالية من نفس الديوان :

« ذات يوم أشاع عامل نفظ في المساء

أن في الجحيم تفجرت بئر بتول كطوفان الماء

وإذ بكل عمال النفط يهرعون إلى الجحيم .

ووسط المرح والمرج قال لنفسه :

ربما لم تكن إشاعة ، وصدق كذبت

واندفع هو الآخر إلى الجحيم كالشيطان الرجيم .

لعل نزعتة الصحفية المباشرة في كتابة الشعر جعلت قصائده أقرب إلى النثر الذي كان سائدا في العشرينيات والثلاثينيات . كان سانديرج ناثرا بطبيعته ضد الصور الشعرية التقليدية الزاخرة بالمواقف الكلاسيكية والإيماءات القادمة من الماضي السحيق . بل إنه ناثرا أيضا ضد الصور المعقدة لأنها تحيل استمتاع القارئ بالقصيدة إلى مجرد معاناة مضمّنية قد تجعله يسأم العملية كلها ويصرف نظره عنها . والشعر – كما يقول سانديرج في تعريف آخر له –

عبارة عن صدى صوت يبحث عن ظل راقص لكي يشاركه في الرقصة . فلا داعي لأن يجرى الشاعر وراء العبارات الطنّانة . والألفاظ الرنانة . فالشعر مجرد اتحاد هامس بين الصدى والظل بعيدا عن شمس الحياة المحرقة . في هذه ينافس سانديرج هيمنجواي في أسلوبه الهادئ الرزين الذي يعبر عن المواقف المصيرية بأبسط الألفاظ وأكثرها رقة وهدوءا واتزاناً . في قصيدة « الأيدي البيضاء » تقابل امرأة من ذلك النوع المسرف في العاطفية وهي زوجة لصانع أطر للصور واللوحات في مدينة أيوا . تضطرها الحياة إلى التوقّع داخل ذاتها . فتكتب دراسات عن شعراء العصر الفيكتوري وتتقدم بها إلى أحد النوادي الأدبية المحلية . ولكن لا يفلح شيء في هذا الوجود لكي يمنحها الإحساس بالقناعة والرضا . لذلك تعود إلى المصحة العقلية التي سبق لها أن دخلتها قبل ذلك في نفس العام . والقصيدة عبارة عن تجسيد درامي لهذه الشخصية دون أية محاولة من الشاعر للتعليق أو التحليل . يقول سانديرج :

« بالأمس غسلت يديها سبعا وأربعين مرة  
أثناء ساعات الصحو . .

وفي الليل كان نومها مضطربا بهواجس  
جعلتها تحاول تنظيف يديها من بقع  
تخيلتها وقد لصقت بيديها .

الآن وضع كبير الأطباء يده على ذقنه .  
وعبر إصبعه المنحنى عن حيرته أمامها . . »

في بعض قصائده الأخرى نلاحظ تأثر سانديرج بالغنائية التي ميزت قصائد الشعراء الإيماجيين أو التصويريين . وذلك على الرغم من مهاجمته لهذه المدرسة الشعرية . ففي قصيدة « الضباب » التي تعد من أنجح قصائده يقول :

« يهبط الضباب عند قدمي القطة الصغيرة  
التي تجلس في إطلالة على الميناء والمدينة  
بينما الصمت يطبق عليها وعلى الكون  
عندئذ تتحرك والحياة في أقدامها » .

هذه الصورة الشعرية الزاخرة بالمعاني وظلالها وإيجائها المتعددة . دليل واضح على الخصوبة التي تتميز بها قصائد سانديرج . هذا بالإضافة إلى التنوع من التقريرير الصحني إلى الموقف الدرامي إلى الرؤية الشعرية إلى الصورة المكثفة . لعل هذا يرجع إلى عدم تقيد سانديرج بأية قوالب شعرية أو نظريات نقدية سابقة . بل ترك موهبة الشعر على سجيبتها تصقل نفسها من خلال المران والكتابة المستمرة . من هنا كانت أصالة سانديرج وإضافته التي أفسحت له مكانا مرموقا في تراث الشعر الأمريكي المعاصر .

وليام ستايرون من الروائيين الأمريكيين المعاصرين الذين استطاعوا الجمع بين المحلية والعالمية في رواياتهم . نشأ في ولاية فرجينيا وتأثر بقضايا الزوج والعنصرية والعزلة الإقليمية التقليدية التي تطبق على أهالي الجنوب . لم يشذ ستايرون في ذلك عن باقي أدباء الجنوب الأمريكي ، لكنه لم يشأ أن تستغرقه القضايا الفكرية المحلية بحيث تنأى برواياته عن المجال الإنساني العالمي الرحب . فقد حرص على اختراق الظواهر الاجتماعية الطارئة لكي يصل إلى الجوهر الحقيقي الكامن فيها ، والمرتبط بالإنسان بصرف النظر عن الزمان والمكان . ساعده على ذلك الطاقة الشعرية الكامنة في رواياته . فهو يؤمن أن الشعر روح تسرى في كل الأعمال الفنية الناضجة حتى لو كانت مكتوبة نثراً كالرواية ، لأن الشعر أشمل وأسمى من مجرد النظم الذي يخضع للوزن والقافية . أدى هذا المنهج بستايرون إلى الاعتماد على التشكيل الموسيقي الذي يستخدم الليتموتيف أو الجملة اللحنية المميزة التي تبرز مع ظهور بعض الشخصيات المعينة . بالطبع كانت أدواته الروائية في استخدام هذا الليتموتيف متمثلة في تقديم بعض الشخصيات التي يوحى وجودها بدلالات مقصودة في المواقف الدرامية التي تحتويها .

أدى وعى ستايرون الحاد بإمكانات الشكل الفني لرواياته إلى الخروج إلى نطاق العالمية برغم محلية المضمون الذي عالج . لذلك تعد أول رواية له « أرقد في الظلام » التي كتبها عام ١٩٥١ من أفضل الروايات الأمريكية التي كتبت في أعقاب الحرب العالمية الثانية . ثم أكد مكانته الفنية بعد ذلك في روايته التاليتين « الزحف الطويل » ١٩٥٢ ، و « اشعل هذا البيت نارا » ١٩٦٠ التي أثبت فيها براعته في استخدام أدوات التشكيل الروائي . تقدم لنا الروايات الثلاث ثلاثة أنواع مختلفة من الأبطال تجسد العناصر الأساسية لمفهوم البطولة في عصرنا هذا . ففي رواية « الزحف الطويل » نقابل الكابتن مانيكس ذلك البطل الروائي المتمرد الذي يوحى وجهه ذو الجرح القديم والشبيه بالذئب ، يوحى بالقلق أينا حل . فهو يتحدى سلطة قائد سفينته لأنه يكره أن

يتحول الإنسان من شخصية وكيان مستقل بذاته إلى مجرد رقم في قائمة مليئة بالأرقام . يدرك مأساته عندما يرى نظرة الجميع إليه وكأنه معتوه . فقد تحولت عملية البحث عن الذات إلى محاولة لا يقوم بها إلا مجنون . هذا هو مفهوم العصر لكيان الإنسان الذي طالما نادى الأديان والفلسفات الإنسانية باحترامه وتقديره . لا يعنى هذا إلا أن روح القطيع قد سيطرت على الجميع . وأصبح الشاذ هو من يحاول تأكيد كيانه الذاتى الخاص به .

في رواية « اشعل هذا البيت نارا » يتعمق ستايرون أكثر في بلورة موقف الإنسان من هذا العصر ويقدم لنا مضمونا زاخرا بعناصر الجريمة والعقاب . بعوامل الرعب التى تطارد الإنسان بسبب إحساسه بالذنب والتي تجعله يفقد طعم الحرية حتى إذا حصل عليها فيما بعد . وساعدت الأبعاد المتعددة لهذا الصراع الإنسانى على جعل الشكل الفنى للرواية يبدو مركبا ونابضا بالحياة المتدفقة . فلقد قرر بطل الرواية كاس كنسولفنج أن يبحث عن ذاته الحقيقية حتى ينقذ نفسه من العدم . وتحقيق الوجود هنا ليس معناه الفلسفى المطلق . ولكنه يعنى الوجود المادى الحقيقى للإنسان على وجه هذه الأرض . والذى لا يد وأن ينهى بعد فترة . وعلى الرغم من الفناء الذى يشكل المصير الحتمى لهذا الوجود فإنه من حق الإنسان أن يحققه بعيدا عن كل عوامل الضغط والإرهاب . ويعتقد كاس كنسولفنج أن الطريقة الوحيدة للهروب من العدم هى تحقيق الإنسان لكيانه . فالمسألة ليست بالبساطة التى يتصورها البشر . فالوجود ليس مجرد تواجد على سطح الأرض لمدة معينة . لأن له من الأبعاد والأعماق والمعانى والدلالات ما يزيد على هذا المفهوم الضيق بمراحل كثيرة .

#### الخيال الشعري :

لم يجنح ستايرون في رواياته الثلاث إلى التجريدات الفلسفية والأفكار المطلقة . بل استخدم إمكانات الفنان التى تتمثل في رحابة الخيال وعمق الشعر . يبدو تأثير فوكنر عليه واضحا في روايته الأولى بصفه خاصة . لكنه تأثير إيجابى نظرا لتمكن ستايرون من أدواته الفنية بحيث أخضع هذا التأثير وغيره لخصمات الشكل الفنى عنده . بذلك كانت أعماله إضافة إلى التراث الروائى الذى أنتجه فوكنر . ولم تكن مجرد تقليد لها . هذا على الرغم من أن روايتين آخرين مثل وليام همفرى لم يستطيعوا الفكاك من أسر فوكنر . أما ستايرون فقد رفض تماما التقيد بقضايا الملونين المحلية والمرتبطة بالجنوب الأمريكى كما فعل معظم معاصريه الجنوبيين . فنجده يقول عن روايته الأولى « أرقد في الظلام » : « لن نجد في الرواية إلا أشياء محددة وقليلة يمكن أن توصف بأنها جنوبية محلية . فقد استخدمت على سبيل المثال الزنوج كعنصر رئيسية أو ليموتيف يمتد في الرواية من أولها لآخرها ولكنى حرصت - وأرجو أن أكون قد نجحت - على أن تسلك شخصياتى سلوكا إنسانيا يمكن أن تسلكه في أى مكان وزمان آخرين » .

يمكننا أن نذكر الملامح الجنوبية الأخرى في رواياته . مثل الأسلوب البلاغى و السرد الروائى الذى يشبه لغة الإنجيل . والصراع بين العقيدة الدينية الراسخة وتيارات الشك والقلق الوافدة مع التطور الاجتماعى الجديد . والتناقضات العرقية والعنصرية بين البيض من ناحية والملونين والسود من ناحية أخرى . والتصنيع الذى بدأ الزحف على الجنوب الزراعى التقليدى . إلخ . ولكن مع الاعتراف بوجود كل هذه التأثيرات

الجنوبية و روايات ستايرون . إلا أنه يصب اهتمامه الأساسي على قوى الشر والكبت والإرهاب الكامنة و النفس البشرية والتي كثيرا ما تصل بها إلى حافة التحلل وهاوية الموت . لذلك لا نجد مثلا و روايته الأولى ضحية واحدة أساسية كما يحدث و الروايات التقليدية ، بل كل الشخصيات الرئيسية هي ضحايا للظروف العاتية التي تطبق عليها من كل جانب . فالأب ميلتون لوفتيس وزوجته هيلين وبنهما بيتون قد حبسوا كلهم داخل جدران مأساة أسرية . تحول الحب فيها إلى إحساس جارف بالذنب ؛ لدرجة أن الشخصية التي تصر على البحث عن البراءة الطفولية المفتقدة لا بد وأن يكون الموت نصيبها لأنها تبحث عن سراب قاتل سيؤدى بها إلى أن ترقد في الهاية و ظلام الأبدية . هذا ما يحدث تماما لكل الشخصيات ولكن الظلام لا يعم كل الأشياء بل هناك النور الخافت الذي يتوارى بين ذرات الرماد والتراب ، والذي يشع من شخصية بيتون التي تقول و ختام الرواية : « عندما أصلى فإن صلاتي تصعد إلى السماء كنفمة دخان . ياربي إني أموت . هذا كل ما أعرفه ولكن ليس لي سواك يا أبى وحبيبى لكى أنتمى إليك . بل أطير لأتمتع بدفء أحضانك . تحطمت نفسى و هذا العالم المضطرب . وانتشرت القشرة الخارجية الجميلة . قد أصدع إلى السماء و وقت غير الآن . ولكننى أرقد و الظلام ومعنى النور الخاص لى مشعا بين ذرات الرماد والتراب » .

بهذه النغمة تبدأ وتنهى الرواية مما يدل على تلك المسحة المسيحية الصوفية التي تغلف مصير شخصيات ستايرون . فهى تبحث عن البراءة أو الطفولة في عالم لا يعرف سوى المرارة والتعقيد . فإذا أخذنا مأساة بيتون على حدة فسنجد أن ستايرون يقدمها على ثلاثة مستويات : الأول اجتماعى ، والثانى عائلى ، والأخير خاص وشخصى . أما بالنسبة للمستوى الأول فنشعر أن المناظر أو المشاهد التي يقدمها الروائى من فرجينيا إنما يعنى بها أن هناك أشياء غير طبيعية تجرى في هذا الإقليم . فقد فقدت الطبيعة الوحشية البرية روحها المنعشة الخلافة بفعل المصانع ومستودعات النفط المتناثرة هنا وهناك . لكن لا يعنى هذا أن ستايرون من الروائيين الذين يبحثون عن خلاصهم بين أحضان الطبيعة ، فهو يرى أن للطبيعة قوى الفساد والفوضى الخاصة بها . أى أنها تعكس الطبيعة التي جبل عليها المجتمع في الجنوب الأمريكى حيث التربة دموية وزاخرة بالإثم والشركا يصفها ميلتون لابته قبل ذهابه للالتحاق بالجامعة . ويؤكد له أن عليه أن يسير في ممر ضيق خائق طويل قبل أن يصل إلى مصيره .

تتجسد الخلفية الاجتماعية و المناظر المتتابعة مثل حفل الخطوبة الراقص الذي يقيمه آل لوفتيس ، وحفل زواج ابنهم ، واللقاءات المعتادة في النادي الربيعي ، وعلاقاتهم بأل كارترايت . . إلخ كل هذه المظاهر تؤكد الشخصية الصلبة العنيدة لمجتمع يرفض أن يتطور وأن يستنشق رياح التغيير . لكن الصراع الدرامى لا يتوقف عند هذه الصلابة العنيدة بل يتوازن بناء الرواية عندما يبرز العنصر الآخر المتمثل في شخصية برجر الذى يقدم فلسفة المجتمع الجديد الذى يفرض نفسه بقوة وبعنف على المجتمع القديم . فهو قادم من نيويورك ومع كل قيم المجتمع الصناعى . يقول برجر لبيتون : إن من خصائص المجتمع الصناعى الجديد أن ينتج أسرا وعائلات قابلة للتحلل السريع ، فهذه هي حضارة الآلة وثقافتها . لكننا إذا قارناه بمجتمع الجنوب فسنجد أنه لا يتميز بنفس النفاق الاجتماعى ، والزيف الذى يضع المظاهر الخارجية في مرتبة أهم من الأخلاقيات الحقيقية . فقد تخلص

مجتمع الشمال الصناعى من كل هذا لأنه لا يملك الوقت الكافى لمثل هذه القشور الجوفاء التى مازال مجتمع الجنوب الزراعى يتمسك بها وكأنها سر وجوده .

### موقف الفرد من المجتمع :

يبولور ستايرون التطور و المجتمع الجنوبى من خلال موقف ثلاثة أجيال منه . يمثل الجيل الأول أبو ميتون بكل حكيمته التقليدية وأقواله البليغة . والجيل الثانى وى لوفتيس وزوجته وموقفها المردد من التغيير . وحياتها التى أصابها العقم . تم يأبى الجيل الثالث وى شخصيى بيتون وبرجر اللذين يجسدان المرارة التى تدمر القديم نختا عن الخلاص الذى لم تتضح معالمه بعد . وإذا كان المجتمع الكبير مصابا بمثل هذا الفساد والتحلل . فمن الطبيعى أن يكون المجتمع الأسرى الصغير امتدادا عضويا له . فرواية « أرقد وى الظلام » زاخرة بالحياة والحب الانتقامى . والصراع الحنى والكبت المتفجر . برغم الجو الأسرى المسيطر على سلوك الشخصيات التى تبدو بالغة بحكم السن فقط . لكن سلوكها الواقعى يؤكد أنها لم تتجاوز مرحلة الطفولة بعد . فالرواية نضحكى لنا قصة زوج يحنون زوجته وعشيقته خائنة لزوجها . وابنة لا تستطيع الحفاظ على وفائها تجاه الرجل الذى تزوجته . هناك أيضا قصة هيلين التى لا تحب إلا من تتحكم فيه . ومودى التى لا تعنى سوى الجزء الطفولى وى شخصية زوجها . وميتون الذى تدفعه رغباته الحسية إلى الاعتماد على دوللى دون أن يشعر نجاحها بأية بادرة حب . وبيتون التى تبحث يحنون عن زوج يشبه أباه لإصابها بعقدة اليكزرا . بيما تكن لأمها كل أحاسيس الحقد والمقت .

هذا هو المناخ العائلى الذى تتحرك فيه شخصيات ستايرون الذى لا يضع حدا فاصلا بين الخير والشر . فربما تكون البراءة سببا وى كل هذا الفساد المستشرى ، وربما يكون الحب الزائد عن الحد . فكل شىء وى هذا العالم يزيد عن حده بنقلب إلى ضده . أو كما يقول ميتون : إن العواطف الجامحة المبالغ فيها لا بد وأن تؤدى إلى سوء التفاهم والصراع غير المتوقع . وإذا لم تكن هناك روح التسامح والغفران فإن الانتقام يحل محلها . وما دام الانتقام قد حل فلا بد أن يأتى الموت وى أعقابه . لذلك كان من الطبيعى أن تنتحر بيتون وى نهاية الرواية ، لأن الروح العدمية تسيطر على الرواية من أولها لآخرها . وأهم خصائص العدمية أنها مذهب ينظر إلى الوجود نظرة ديناميكية ، فعنى الحياة يكتن فى اللحظة التى تفصل بين سكرات موت العالم القديم وصيحات ميلاد العالم الجديد ، و بين الأنقاض والبناء الذى لم يكتمل بعد . ولا مناص للأديب العدمى من أن يكون على درجة عالية من الوعى الاجتماعى من أجل بلورة الجديد بكل إيجابياته وسلبياته دون محاولة التبرير أو التجميل .

لعل ستايرون من الروائيين الذين ينطبق عليهم قول إرنست فيشر وى كتابه « ضرورة الفن » : إن العدمية ليست مجرد إبراز البشاعة والقسوة والعنف والقبح . فهذه مهمة سهلة للغاية قد يتمكن من القيام بها أى شخص ذو إدراك سليم . لكن الأديب العدمى هو الذى يتفد من خلال البشاعة والقسوة إلى إرهاصات الميلاد الجديد . وبهذا يوضح أن العدم هو الوجه الآخر للوجود ولا يمكن الفصل بينهما لأن معنى كل منهما يكمن وى الآخر . وإذا كنا نستمتع بالوجود أو نحاول الاستمتاع به والحرص عليه فعلى الأقل يجب ألا نخاف من العدم ، بل إن معنى

الحياة نفسها يكمن و التعرف عليه وليس و تجاهله والهروب منه . هذه هي مهمة الأديب العدمي والتزامه تجاه عصره . وقد جسد ستايرون هذه الحقيقة في نوعية العلاقة التي تربط الفرد بمجتمعهم وبأسرته . أما المستوى الثالث للصراع الدرامي بعد المجتمع والأسرة فيتمثل في العلاقة التي تنشأ بين الفرد وبين كيانه الذاتي . من الواضح أن العلاقة العضوية بين الكيان الاجتماعي والكيان الذاتي للفرد تجعلها وجهين لعملة واحدة . فالحب هو الجحيم بعينه لأنه يتحول إلى مقايضة لشراء السعادة الشخصية لشقاء الآخرين ، أو أن يحب الإنسان دائما الشخص الذي لا يستحق الحب ولا يقدره . كل هذه العوامل المأسوية تتجسد في المواقف الواحد بعد الآخر . فالفرصة الوحيدة المتاحة للإنسان هي فرصة ضائعة في الوقت نفسه . ولا يجد الإنسان من يشكى إليه همه تعويضا عن الفرصة الضائعة . وتكون النتيجة أن تعيش بيتون - على سبيل المثال - طوال عمرها في حوار داخلي مع نفسها لا ينهي . هذه العزلة بكل رموزها المتعددة تصور لنا السجن الذي تعيش فيه بيتون مع شعورها بالإثم والذنب . وتطلعناها الطفولية إلى الحرية . وتحول حياتها إلى تيار متدفق من الذكريات التي لا تهرب منها إلا بالموت .

بمقارنة ستايرون بالأدباء الأمريكيين الذين نشأوا مثله في الجنوب الأمريكي . نجد أن الصورة التي قدمها تختلف تماما عن صورة الجنوب و أدبهم . لم يعد تلك الأرض البكر ذات المراعي الشاسعة والخصوبة العذراء . والقطعان التي ترعى هنا وهناك في نعاس وطمأنينة . فالإنسان في رواياتهم يستخدم ألفاظا وتعبيرات أبطال العصر الإليزابيثي . يستيقظ مع الفجر . ويقضي يومه في انطلاق وقوة . ويهرع إلى محدعه مع غروب الشمس . ويرتكب من المعاصي ما لا يؤنب ضميره أو يصيبه بالإحساس بالذنب والإثم . أما في روايات ستايرون فالصورة مختلفة تماما . فهناك غموض مأسوي ممزوج بالنهك المرير الذي يغلف التجربة الإنسانية و محاولتها الهروب من الهاوية الحقيقية . فهي رؤية خاصة بستايرون لأنه لم يحاول تقليد من سبقوه أو الخضوع للقوالب التي تميزت بها أعمالهم . هذا لا ينطبق فقط على المضمون بل ينطبق أيضا على الشكل بحكم العلاقة العضوية بينهما . بالنسبة للشكل الفني فإن ستايرون يضيق المساحة المكانية التي تتحرك فيها الشخصيات حتى يشتعل الصراع بينها ويصل إلى أبعد مدى له . بينما لا توجد حدود للمساحة الزمنية التي تصور كل شطحات الشخصيات وذكراياتها المتداعية من الماضي . كان المؤلف مرتبطا ببطلته بيتون التي شكلت أفكارها وتصرفاتها العمود الفقري للمواقف . وذلك حتى لا يخرج عن الحدود الجمالية لشكله الروائي . وخاصة أن الزمن في الرواية ليس في اطراد متسلسل وإنما يبدو متقطعا ومتناثرا . والشخصيات لا تتكشف أمامنا من خلال تصرفاتها بقدر ما تتكشف من خلال الإطلال على ملامح ماضيها المختلفة ( الفلاش باك ) . بل إن التوغل يستمر في ذكريات الماضي لدرجة أن الرواية تتحول و أجزاء كثيرة إلى ذكريات داخل ذكريات من خلال خواطر متتابعة . فلا يمكن أن تصلح الحبكة التقليدية و سرد العوامل التي أدت إلى مصير عائلة لوفتيس . فقد بدأت عوامل هذا المصير منذ ميلاد الشخصيات مما يعجز الروائي عن كتابة قصة شخصياته من المهد إلى اللحد .

بهذا الأسلوب الروائي لا يصبح عامل الزمن مجرد تتابع حتمي لكنه سببي بحيث يكتب بتسجيل عملية ارتكاب الإثم والتكفير عنه . بل يتحول إلى عامل نشيط وإيجابي يوحى ويتنبأ بمصير الشخصيات ولكن و



غموض يحاكي الغموض الأزلى والأبدى الذى ينطوى عليه الكون ذاته . ومع تقطيع التسلسل الزمنى وتجنبه التابع التقليدى تتوازى أحاسيس الشخصيات . وتعارض مشاعرها بحيث تُخلق نوعاً من التعليق الفنى على بعضها البعض . فهناك معنى ثالث ينتج من التوازى والتعارض بين إحساسين أو موقفين لكل منهما معناه الخاص به . فالحياة أشمل وأكبر من أن تحتويها الشخصيات لأن الذى يحدث هو التقيض من ذلك تماماً ، أى أن الحياة هى التى تحتوى الشخصيات والمواقف . ولا يستطيع الروائى أن يبلى هذه الحقيقة إلا من خلال العلاقات المتعارضة والحطوط المتوازية التى تمتد بين الشخصيات المختلفة . أما التركيز على الشخصيات و حد ذاتها فإنه يحيل الرواية من عمل فنى متكامل إلى مجرد ذريعة مؤقتة لتقديم هذه الأنماط .

لم تقتصر هذه المستويات المتعددة على خلق الشخصيات فقط . بل انتقلت إلى أسلوب السرد الروائى ذاته . فلا يربط ستايرون نفسه بضمير المتكلم أو الغائب فقط . بل ينتقل بين مختلف الضائرت حتى فى حالة المونولوج الداخلى لشخصياته . زاد هذا من حيرة القارئ الذى يتعين عليه أن يتسلح باليقظة الكاملة حتى لا تفلت خيوط الأحداث والمواقف من بين يديه . وأحياناً أخرى نرى الحدث الواحد من عدة زوايا متعددة تختلف باختلاف نظرة الشخصيات إليه . ولا مانع من أن يضيف الروائى نظرتة الخاصة أيضاً إلى ذلك . بل إن الروائى يمزج بين الواقع والوهم . أو بين الحقيقة والخيال بحيث تتلاشى الحدود التقليدية بينهما . فيطفى الليل فجأة على النهار . ويبتلع الظلام الضياء . وهذا يدل على أن ستايرون كان مؤمناً بأن الواقعية الفنية تختلف تماماً عن الواقع الذى يحياه الناس . فالفن له قوانينه الخاصة به وعلى الأديب أن يستوعبها جيداً لتكون فى خدمة التشكيل الفنى لعمله .

يجمع ستايرون فى هذا إلى حد كبير : والدليل على ذلك أنه حطم قيود المضمون المحلى الذى تناوله بالمعالجة الدرامية . وتخلص فى الوقت نفسه من إسار التسجيل المؤقت لأحداث مضت . بذلك أنتج أدباً لا يخضع لحدود المكان أو قيود الزمان وهذه هى السمة المميزة لكل أدب إنسانى ناضج .

(١٨٧٤ - ١٩٤٦)

يرتبط اسم الأدبية الأمريكية جيرترود ستاين دائماً بالتجديد وبكل ما هو طليعي في الأدب بصفة خاصة والفن بصفة عامة ، فجعلت من نفسها راعية لكل أديب وفنان يحاول أن يتبع اتجاهها لم يعرفه أحد من قبل مها كان هذا الاتجاه في منتهى الغرابة والشذوذ والغموض . ارتبط اسم جيرترود ستاين أيضاً بالحياة الصاخبة التي لا تعرف لنفسها حدوداً ، وكان الجنس من الملامح الأساس لهذه الحياة . لم تكن تعبأ بأى تقاليد أو معايير أخلاقية ؛ ولذلك اعتبرها كثير من معاصريها من المنحلين المنحرفين . نجد الغرابة نفسها في كتاباتها وتلاعبيها باستخدامات اللغة وألفاظها ؛ فقد كانت تحاول الوصول إلى المصادر الأولى للغة قبل أن تدخلها تعقيدات الحياة الحديثة . كانت تعتقد أن الوضوح الناصع الذي لا يحتمل أى لبس هدف كل كاتب ، لكنها لم تنجح إطلاقاً في تطبيق نظريتها هذه ؛ لأن كتاباتها - سواء الشعرية أو النثرية - كانت في بعض الأحيان نموذجاً للفوضى والاضطرابات وانعدام المعنى ؛ كما نجد مثلاً في مينها إلى التكرار الذي لا يضيف أى معنى إلى الجملة على حين تظن أنه يصل إلى لب الحقيقة ! تقول في إحدى جملها التكرارية : « الزهرة هي الزهرة عندما تكون زهرة ! » .

ولدت جيرترود ستاين في مدينة ألجيني بولاية بنسلفانيا . وتلقت تعليمها في كلية راد كليف التابعة لجامعة هارفارد ، ثم انتقلت للدراسة في كلية طب جون هوبكنز . ومنذ عام ١٩٠٣ استقرت في باريس التي سحرتها ، واعتقدت أنها المكان المناسب الذي تستطيع أن تمارس فيه حياتها كما تشاء ! وبالفعل ظلت بها إلى أن ماتت عام ١٩٤٦ . كان بينها رقم ٢٧ في شارع دى فليرو ملتقى الأدباء الفرنسيين والأمريكيين من كل حذب ووصوب . فقد بدأ المد الأدبي الأمريكي المعاصر بخروج كثير من الأدباء من ولاياتهم للطواف بمختلف بقاع العالم للتزود بالمعرفة والخبرة . ولكن استقر المقام بمعظمهم في باريس مثلما فعل هنرى ميلر وإيرنست هيمنجواي وشيروود

أندرسون وإزرا باوند : فنذ مطالع القرن الحالى كانت باريس كعبة الفنانين والأدباء . وكان صالون جيرترود ستاين الأدبى أكبر دليل على هذه الظاهرة لدرجة أن بعض النقاد يعتقدون أن الملامح الأساس للأدب الأمريكى المعاصر تشكلت فى هذا الصالون الشهير .

بالطبع لم تكن جيرترود ستاين مجرد سيدة صالون أدبى ؛ كما أغرمت بذلك بعض سيدات المجتمع الفرنسى الأرسقراطى ، بل أصرت على أن تخوض فى معظم الاتجاهات الفنية والأدبية معتمدة فى ذلك على ثقها المطلقة بنفسها ، وعلى خلفيتها الثقافية العريضة ، وعلى خبرتها ذات الجوانب المتعددة . فكما درست الأدب - تلقت تعليما طيبا . وكانت تلميذة نجية لوليام جيمس عالم النفس الشهير . بذلك جمعت بين دراسة وتشريح مخ الإنسان وبين السلوك النفسى الذى ينتج عن تكوينه بطريقة معينة . انعكست هذه الحصيلة الثقافية على أسلوبها الأدبى بحيث تميز بالجدة المبالغ فيها إلى حد الغرابة . وفشلت فى خلق جمهور عريض من القراء والمثوقين . كانت شهرتها مدوية فقط بين المثقفين المغرمين بالتقاليع الجديدة وقلدها الكثير منهم فى كتاباته . ولكن فشلت هذه التقاليع فى التحول إلى اتجاهات فنية متكاملة وراسخة . وإذا كان لها أثر عملى فيمكن فى تحريكها الحياة الأدبية وفتح نوافذها على كل ما هو جديد بدون عقد أو حساسيات .

كان أول إنجاز حقيقى لجيرترود ستاين إنما هو دراسنها التى استمرت فى كتابتها من عام ١٩٠٦ إلى ١٩٠٨ تحت عنوان « نشأة الأمريكين » وفيها قدمت تحليلا نفسيا لمكونات الشخصية الأمريكية . ومنهجها الفكرى فى الحياة ، ولم تحف إعجابها بالعقلية الأمريكية التى لا تكاد تؤمن بالمستحيل . فى عام ١٩٠٩ كتبت « حياة ثلاثة من البشر » وفى عام ١٩١٥ « أزرار رقيقة » ثم نشرت كتاب « الإنشاء الأدبى كشرح للفكر » ١٩٢٦ . و« كيف تكتب ؟ » ١٩٣١ . و« ماتيس وبيكاسو وجيرترود ستاين » ١٩٣٣ . جمعت محاضراتها التى ألقتها فى أثناء وجودها فى الولايات المتحدة فى كتاب بعنوان « محاضرات فى أمريكا » عام ١٩٣٥ ، وكتبت دراسة تحليلية ( للوحات ) بيكاسو واتجاهاته عام ١٩٣٨ بعنوان « بيكاسو » ثم « برويزى وويل » ١٩٤٦ . لم تشأ جيرترود ستاين أن تترك الموسيقى بدون أن تخوض فيها ، فكتبت أوبرا « أربعة من القديسين فى ثلاثة فصول » عام ١٩٣٤ ووضع ألحانها موسيقى أمريكى يدعى فيرجيل تومسون . جربت أيضا الكتابة للباليه فألفت باليه « باقة حفل الزواج » الذى وضع موسيقاه لورد بيرنرز الذى يعد أحد الأعمدة التى قام عليها باليه كوفنت جاردن الشهرى .

### أسلوبها الروائى :

حاولت جيرترود ستاين فى رواياتها محاولة لم تحدث من قبل ولن تحدث بعدها لاستحالتها ! عبر عن هذه الحقيقة إ . م . فورستر فى كتابه « ملامح الرواية » عندما قال : « من الواضح أن الحياة المحكومة بعنصر الزمن حياة كلها ذلة وضعة بحيث تبعث على تساؤلنا : هل يستطيع الروائى أن يحو هذا العنصر من رواياته كما استطاع الصوفى أن يلغيه من تجاربه . وأن يضع مكانها بديلا حيا لها ؟

لقد حاولت روائية واحدة أن تلغى الزمن من أعمالها ولكنها فشلت فى محاولتها هذه فشلا ذريعا . وفشلها هذا يلقتنا درسا مفيدا : لقد فاقت جيرترود ستاين إميلي برونتى . وستيرن . وبروست فى أنها حطمت ساعتها

وسحقتها ثم بعثت أجزاءها على العالم مثل أشلاء أوزيريس . وهى لم تفعل هذا بدافع الشر ، ولكن لغرض نبيل ! كانت تأمل أن تخلص القصص من طغيان الزمن وأن تعبر فيه عن الحياة بالقيم فقط لكنها فشلت ؛ لأن القصصى إذا تخلص تماما من الزمن فلن يستطيع أن يعبر عن شيء إطلاقا ! يمكننا أن نلاحظ الهاوية التى تنزلق إليها فى رواياتنا الأخيرة : فهى تريد أن تلغى هذا الوجه من أوجه الرواية ، ذلك التابع الزمنى ، وأنا أشفق عليها ؛ فهى لن تستطيع أن تفعل هذا دون أن تلغى التابع بين الجمل ، وهذا لن يتيسر دون إلغاء الترتيب بين الكلمات داخل الجمل أيضا ، الأمر الذى يتحتم معه إلغاء ترتيب الحروف والأصوات داخل الكلمات ! لذلك فهى تقف على حافة الهاوية ولكن ليس هناك ما يدعو للسخرية فى تجربة مثل تجربتها ؛ فهذه المحاولة أهم بكثير من إعادة كتابة « روايات ويفرلى » مرة أخرى .

ويؤكد ا . م . فورستر فى ختام تحليله لمحاولة جيرترود ستاين أن التجربة مقدر لها الفشل برغم هدفها الأصيل ؛ فالتابع الزمنى لا يمكن تحطيمه دون أن يحرف فى عظامه كل ما سيحل محله . وستصبح الرواية التى تعالج القيم فقط غير مفهومة ولا قيمة لها ! ويبدو أنها حتمية فنية أن تقص الرواية علينا حكاية بطريقة ما ، لكن من الواضح أن جيرترود ستاين كانت تلهث وراء التجريب والإغراء مهما كانت النتيجة غير موفقة عمليا . أرادت أن تحدث ثورة فكرية وأدبية وفنية وأن تثبت للعالم الغربى العريق حضاريا أن أمريكا قادرة على ابتكار الحركات والاتجاهات الجديدة بالرغم من عمرها القصير فى الحضارة .

اهتمت جيرترود ستاين أساسا باللغة لكى تؤكد أن الأمريكين قادرون على التعامل مع اللغة الإنجليزية على مستوى الإنجليز أصحابها الأصليين . وعندما كان إيرنست هيمنجواى وشيروود أندرسون يترددان عليها فى مطلع شبابهما للترود بنصائحها وخبراتها كانت تقول لهيمنجواى : « عليك أن تمارس تدريبات لغوية مستمرة مع التركيز الدائم حتى تصل إلى جوهر اللغة ، وتصبح طوع قلمك ؟ » فى رأيها أن السبيل الوحيد للتمكن من ناصية اللغة يكمن فى التركيز على استعمالها المتعددة سواء بالنسبة للألفاظ أو الجمل أو التراكيب المختلفة . فهى بالنسبة للكاتب والأديب مثل أدوات الحرفة التى يستخدمها الصانع فى حرفته .

تأثر هيمنجواى بنصائحها إلى حد كبير ، ولكن كان تفكيره عمليا بحيث طوع اللغة ووصل بها إلى مستوى من البساطة والسلاسة بحيث يمكن أن يطلق على أسلوبه الروائى « السهل الممتنع » فهو يستطيع التعبير عن أروع الانفعالات المعقدة فى أبسط التراكيب اللغوية وأسلمها ! ويبدو أن مكانة جيرترود ستاين فى الأدب الأمريكى المعاصر قد رسخت فقط بسبب اتجاهاتها الثورية ، وتأثيراتها المتعددة التى مارستها على بعض أعلام الأدب الأمريكى المعاصر . أما أعمالها الأدبية فى ذاتها فلا يمكن أن تفسح لها هذه المكانة التى حصلت عليها ؛ لذلك اتجهت أساسا إلى كتابة سيرتها الذاتية حتى تظل تجربتها الفنية والحياتية حية للأجيال التالية ولا يهم إذا كان اسم البطلة مستعارا فى هذه التراجم ، لأنه من الواضح أن جيرترود ستاين وضعت فيها عصارة حياتها .

## السيرة الذاتية لأليس ب . توكلاس :

من أهم كتب جيرترود ستاين في الترجمة الذاتية كتاب « السيرة الذاتية لأليس ب . توكلاس » الذى كتبه عام ١٩٣٣ ، وقد استعارت اسم صديقها بكى تخفى خلفه . تسرد فيه مراحل تطورها الأدبي والفكرى ، وقراءاتها الضخمة التى غطت تقريبا معظم فروع المعرفة الإنسانية ونجارها المدرسية والأكاديمية فيما أسمته بالكتابة الأتوماتيكية ، ودراساتها السيكلوجية التى قامت بها تحت إشراف وليام جيمس . كما أن أختها ليوستاين ناقد الفن الحديث ساعدها فى تهذيب ذوقها الفنى وخاصة بالنسبة للفنون التشكيلية . هذا يبدو بوضوح فى مجموعتها الضخمة من ( اللوحات ) العالمية . أثر هذا بدوره على أسلوبها الأدبي وحاولت أن تطبق فى رواياتها وأشعارها ما فعله صديقها الحميم بيكاسو فى لوحاته الشهيرة . كانت تؤمن بوحدة الفنون ، وأن الفنان الذى يعلق على نفسه أبواب نوع واحد من الفن - يحكم على نفسه بالإعدام ! فلا بد له من روافد متنوعة من الفنون الأخرى . لكى تثرى الفن الذى تخصص فيه . وكما كانت لوحات بيكاسو أعمالا إبداعية لا تمت إلى تقليد الحياة أو تصويرها فوتوغرافيا بصلة - كذلك كانت جيرترود ستاين تؤكد دائما أن اللغة التى يستخدمها الأديب فى كتاباته ليست تقليدا للأصوات أو الألوان أو المشاعر ؛ لأنها إبداع فكري وخلق فنى قائم بذاته .

وعلى الرغم من استقرارها فى باريس منذ عام ١٩٠٣ حتى وفاتها عام ١٩٤٦ فإنها لم تفقد اعزازها بأمريكيتها على الإطلاق ، بل كانت تعتقد أنها سفيرة الفكر الأمريكى إلى عاصمة النور . وكانت لها نظرية غريبة فى هذا المضمار وهى أن أمريكا هى أعرق وأقدم بلد فى العالم طالما أنها سبقت العالم كله حضاريا منذ مطلع القرن العشرين ! فالحضارة فى رأيها - لا تقاس بالقدم والكم ، لكنها تقاس بالانتشار والكيف . وليست هذه هى عقدة جيرترود ستاين وحدها ، بل عقدة الأمريكين كلهم عندما يدركون أن جذورهم الحضارية لم تنبت منذ القدم على أرضهم ، لكنها قدمت مع المهاجرين من جميع أرجاء المعمورة ، وامتزجت لكى تشكل أحدث حضارة مادية عرفها الإنسان .

من الطبيعى أن يرفض الناشر التعاون مع كاتبة مثل جيرترود ستاين بهذه الغرابة والشذوذ ؛ فحرص الناشر على جمهور القراء صادر عن حرصه على رأس ماله ولا يمكن أن يفرط فيه بوضع نفسه تحت رحمة شطحات جيرترود ستاين ! لكنها لم تئس ودخلت فى معارك متعددة مع ناشرين كثيرين . وكانت تعلق عدم إقبال الناشرين عليها بأن عبقريتها لا يمكن أن يدرك أبعادها هؤلاء الناشر ! وطالما قالت عن نفسها إنها المحور الذى يدور حوله الأدب الحديث كله ، وأن شهرتها انحصرت فقط بين دوائر المثقفين ، لأنها لم تفكر فى يوم من الأيام أن تكتب لدغدغة غرائز رجل الشارع ! من هنا جاءت فكرتها التى تقول : إن « اللغة تكُون ولا تصف » فالكتاب الذى يعجز عن إيجاد الجديد والغريب بل الشاذ من الأفكار والمشاعر عليه أن يكسر قلمه ويبحث عن مهنة أخرى تناسب عقلته التقليدية ! وكلما تقدمت السن بجيرترود ستاين كانت تتوغل فى التجريب والإغراب . لذلك تعد قصصها الأولى من أمثال « الأشياء كما هى » عام ١٩٠٣ - لكنها نشرت بعد وفاتها كذلك قصة « حياة ثلاثة من البشر » عام ١٩٠٥ - نشرت عام ١٩٠٩ - تعد من أفضل قصصها وأسلسها لأن تنظيم المعانى

والأفكار والألفاظ كان الطابع المميز لها .

لكن الإغراب بدأ في كتابها « نشأة الأمريكيين » الذى قدمت فيه دراسة شبه موسوعية لكيان النفسى والعقلى لأمتها . وجدت جيرترود فى المضمون الضخم فرصة لإبراز كل اتجاهاتها فى التجريب اللغوى والإغراب الفكرى ، ولإظهار براعتها فى التحليل النفسى ، وتتبع كل الدوافع الخفية واللاواعية المتحركة فى الشخصية الأمريكية . وقد بدا القارئ مبهورا ومذهولا أمام هذا العالم الغريب المتشابك ، لكن مع توغله داخل الصفحات تحول الإنبهار والذهول إلى عدم استيعاب لما يقرؤه ، مما أدى به إلى الشعور بالإجهاد والملل وإلقاء الكتاب جانبا فى النهاية ! أدركت جيرترود هذه الحقيقة فى مرحلة متأخرة وحاولت أن تجعل من حاسنها النقدية رتيا على شطحاتها اللغوية حتى تلتزم فى كتاباتها بأكثر قدر ممكن من البناء والتنظيم . فالانسياب اللغوى والتدفق الفكرى ميزتان إذا أحسن استغلالهما فى حدود الأدوات المنظمة لهما من أجل بناء متناسق يسهل إدراكه وتذوقه . لكن المحصلة النهائية لإنجازات جيرترود ستاين لم تكن لمصلحتها . فعلى الرغم من ضخامة إنتاجها الأدبى والنقدى الذى طبعته جامعة ييل فى ثمانية مجلدات ، فإن مكانتها فى الأدب الأمريكى المعاصر ستظل قائمة فقط بفضل كتابها فى السيرة الذاتية : « السيرة الذاتية لأليس ب . توكلاس » و « السيرة الذاتية لكل إنسان » ١٩٣٧ . فى هذين الكتابين نجد كل مواهبها الأدبية من تلاعب بالأفكار إلى سرعة البديهة ، إلى كشف آفاق جديدة فى اللغة والفن والحياة ! فقد كانت حياتها الشخصية المثيرة والخصبة نموذجا لهذه الاكتشافات المتتابعة . وإذا كانت معايير النقد الحديث تحتم الاهتمام بالأعمال الأدبية للكاتب بصرف النظر عن حياته الشخصية وميوله الذاتية - فإنه من الصعب تطبيق هذه المعايير على جيرترود ستاين . كانت حياتها الشخصية فى أحيان كثيرة أهم من إنجازاتها الأدبية ، لذلك ستظل فى تاريخ الأدب الأمريكى من الشخصيات التى أثرت فى جيلها والأجيال التى تلتها وليست من الشخصيات التى أنتجت : فعلى الرغم من سلامة نثرها وبساطته فإن التدفق الجامح للتراكيب اللغوية المستحدثة جعله يبدو معقدا للقارئ العادى على الأقل . كان من الصعب التفريق بين نثرها فى قصصها وشعرها فى قصائدها . ويبدو أثرها واضحا فى غرام أدباء الخمسينيات فى أمريكا بمزج النثر بالشعر حتى يستفيد كل منها بإمكانات الآخر التعبيرية ، بل أصبح هذا المزج فيما بعد سمة من سمات الأدب العالمى المعاصر . بذلك أثبتت جيرترود ستاين أن الأدباء الأمريكىين المحدثين قادرون على التأثير فى اتجاهات الأدب فى بلاد الحضارة العريقة .

(١٩٠٢ - ١٩٦٨)

يعد جون ستاينبك من الروائيين الأمريكيين المعاصرين الذين استطاعوا نقل البيئة الإقليمية الأمريكية لكي يتذوقها القارئ العالمي من خلال قوالب وأشكال روائية مبتكرة . لم يكن ارتباطه بالبيئة المحلية سببا و إنغلاقه على نفسه فدا . وكتابه لروايات لا يتذوقها إلا القارئ الأمريكي . فقد رأى العالم كله من خلال مدينة مونترى الصغيرة و ديفورنيا . لذلك فالقارئ يتتبع أبطاله وشخصياته و صراعمهم مع ظروف البيئة المحلية . كما لو كان متتبعا لصراع الإنسان القدرى مع أحوال الكون والوجود ! هذا الاتجاه الإنساني الأصيل أهله للحصول على جائزة بوليتزر الأدبية الأمريكية عام ١٩٤٠ وبعدها بعشرين سنة فاز بجائزة نوبل العالمية و الأدب عام ١٩٦٠ . لكن تحمسه لكل ما هو أمريكي جعله يتورط و خطأ فاحش و أخريات أيامه كاد أن يشوه صورته الإنسانية والعالمية المشرقة : فقد دعت وكالة المخابرات الأمريكية لزيارة فيتنام عام ١٩٦٧ لرؤية الجنود الأمريكيين وهم يخربون معركتهم الحاسرة ضد الوطنيين الفيتناميين وكان التورط الأمريكي و فيتنام و طريقه إلى بلوغ القمة . واستقل ستاينبك طائرة من طائرات السلاح الجوى الأمريكى لمشاهدة إحدى الطلعات الجوية ضد مراكز الفدايين الفيتناميين وعاد بعدها ستاينبك ليصف هذه الطلعة ويقول : إن أصابع المقاتل الجوى الأمريكى على مفاتيح إسقاط القنابل كانت مثل أصابع عازف البيانو الماهر الذى يعزف أعظم كونشرتو و العصر الحديث ! و بانطع ثارت كل الأفلام المتحررة ضد ستاينبك و جميع أنحاء العالم . ومع هذا فنحن لانستطيع أن ننكر مكانة ستاينبك الأدبية بسبب تصريح أهورج ألقاه و أخريات حياته !

ولد ستاينبك عام ١٩٠٢ و كاليفورنيا الى لم تفارق صورها ذهنه طوال حياته الأدبية مما جعلها تشكل الخلفية الوصفية لكل رواياته . وهى الخلفية التى لم تكن مجرد نسيج زخرفى . بل كانت ذات تأثير فعال و تفكير شخصياته وسلوكها . بمعنى آخر كانت كاليفورنيا المضمون الرئيسى الذى استمد منه ستاينبك مادة كل رواياته .

يدو أن ستاينيك لم يكن يهدف بصفة متعمدة لكي يشتغل بحرفة الأدب ، فقد تلقى تعليمه بجامعة ستانفورد ، واشتغل عدة حروف ووظائف متواضعة قبل أن يشرع في شق طريقه كروائي . ومن الممكن أن نقول : إن إلحاح إحساسه العميق بكاليفورنيا عليه ربما اضطره إلى التعبير عن نفسه أدبيا ، فاكشف موهبته الأدبية التي أثبتت وجودها في معظم الأعمال التي كتبها بعد ذلك . هذا بالإضافة إلى فشله في معظم الأعمال التي أسندت إليه ، ومنها وظيفة مراسل صحفى في نيويورك . كل هذه العوامل ساعدت على دفعه إلى حرفة الأدب التي وجد في نفسه ميلا خاصا إليها

بدأستاينيك حياته الأدبية بكتابة رواية «كأس من ذهب» عام ١٩٢٩ وكانت تدور حول حياة السيرهنرى مورجان القرصان البحرى الشهير الذى دوت شهرته الآفاق في القرن السابع عشر . لكن هذا الاتجاه الذى يستمد مضمونه من التاريخ لم يستمر بعد ذلك في روايات ستاينيك المتعاقبة التى استمدت مضمونها من صراعات الفلاحين والأجراء الكادحين في منطقة كاليفورنيا وهى الروايات التى اكتسبت شهرة عالمية ، ولاقت نجاحا كبيرا مما جعل اسم ستاينيك يلمع بين أسماء إيرنست هيمنجواى ووليام فوكنر وف. سكوت فترزجيرالد .

#### الإجازات الروائية :

بدأت سلسلة الإجازات الروائية لستاينيك برواية «تورتيللا فلات» التى كتبها عام ١٩٣٥ وفيها يصف حياة الفلاحين الذين يستوطنون مدينة مونتيرى بكل ماتحملة هذه الحياة من مباحج وعبرات ، وآمال وآلام ، وضحكات ودموع . يشكل النهكم المرير الهادئ النغمة المميزة للرواية بصفة عامة ؛ ويتميز السرد الروائى بنوع من الانسيابية التى تمزج الشخصية بالخلفية وحلاوة الحياة بمرارة الصراع في وحدة فنية من ابتكارستاينيك . فهولا يتقيد بالأشكال الروائية التى سبقته بل يترك الرواية بين يديه تشكل نفسها بنفسها ، لذلك فمن الصعب العثور على المحنات بارزة أو تنوءات حادة في الشكل الفنى لروايته مماجنبا بعضا من الافتعال والتصنع برغم التدخل الشخصى للكاتب بتعليقاته التى ضاعفت من إحساس القارئ بوجهة نظر الروائى وتعاطفه مع الفلاحين الكادحين من خلال إدارته للحوار . وتطوره للشخصيات ، وهى شخصيات عادية جداً برغم بذور البطولة المأسوية الكامنة داخلها .

يقول ستاينيك في تقديمه لرواية «تورتيللافلات» : إنه يهدف إلى تسجيل سلسلة من القصص التى تدور حول بطله داني ورفاقه على حقيقتها قبل أن تنتشر انتشارا كبيرا . وتؤخذ فيما بعد على أنها أساطير صرفة ! كانت مأساة بطله أنه يجسد مباحج عدم تحمل المسؤولية . لذلك يقدم ستاينيك من خلاله صورة واقعية لبطل مزيف ، لكنه لاينتمى إلى هالة أبطال الأساطير القديمة البراقة . وبطل ستاينيك ليس مزيفا فقط ، لأنه محدود القدرة والكفاءة بل لأنه عاجز أيضا عن إدراك أوجه النقص التى تتور كيانه هذه السمة المأسوية تطفى على الرواية كلها برغم روح الفكاهة التى تبدو في الظاهر ! فهى ملخمة تدور حول هزيمة الإنسان الفوضوى الذى لاينخضع لقانون الحياة ونظامها . والشئ الذى لايتغير يموت ، وهذا المبدأ ينطبق على المجتمعات ، كما أنه ينطبق على الأفراد ؛ فلاوجود في هذه الحياة للإنسان اليائس المستكين الذى يحاول أن يفلسف التواكل على أنه مذهب



أصيل من مذاهب الحياة !

في عام ١٩٣٦ كتب ستاينيك رواية « المعركة المشكوك فيها » فكانت سببا في حيرة شديدة أصابت النقاد . لأنها تختلف في منهجها الروائي اختلافا بينا وروايات ستاينيك السابقة عليها . وعلى الرغم من أنها تصف دور المحرضين الشيوعيين في إضراب زراعي فإنها لاتعد رواية تقدمية يسارية بالمفهوم العقائدي ، فهي لاتمجد بطولات البروليتاريا ، بل إن ستاينيك نفسه يصر على أنه لم يقصد من روايته أن تكون منشور دعاية ساذجة . لأنها لاتدور أساسا حول الإضراب الذي يعد مجرد مسألة ذات أهمية عابرة ، أو أهمية محلية لاغير ، كما أنها ليست عملا يبحث عن الحلول للمشكلات التي تناوها بالسرود الروائي .

يقول الناقد وارين فرنش في كتابه عن جون ستاينيك : إنه ربما أسىء فهم رواية « المعركة المشكوك فيها » لأنها أول رواية طويلة لستاينيك كتبت بأسلوب موضوعي بسيط واضح ، ذلك الأسلوب الذي أتقنه في قصصه القصيرة في مجموعة « المهر الأحمر » والذي استخدمه في أغلب رواياته الهامة فيما بعد . تمتاز الرواية بخلوها الثام من تعليقات المؤلف ، إذ أن ستاينيك قدم وجهة نظره بأسلوب أكثر صرامة وفنية وإحكاما من الأسلوب الذي استعمله في رواياته السابقة ، فالقارئ لا يرى ولا يسمع إلا ما يراه ويسمعه جيم نولان من اللحظة التي يقرر فيها أن يقدم خدماته للشيوعيين حتى وفاته وعلى الرغم من أن الأضواء تسلط أحيانا على قطاعات مختلفة من الفلاحين المضربين عن جمع الفاكهة ، فإن جيم لا يغيب مطلقا عن مسرح الأحداث .

وستاينيك من الروائيين المؤمنين بكرامة الفرد وإنسانيته . لذلك فوقفه ضد الشيوعية واضح في الرواية . ويفصح عنه من خلال حديث الطبيب بيرتون مع جيم عندما يقول له : إنك لاتستطيع أن تبنى الشيء العنيف إلا بالعنف ! وبيرتون طبيب يتطوع لمساعدة المضربين . وهو أكثر الشخصيات المثيرة للإعجاب في هذه الرواية . ولا يصعب على القارئ ملاحظة تعاطف الروائي معه .

يرى ستاينيك أن المحرضين لا يميلون إلى العنف فقط . بل إنهم يرفضون أى تفكير منطقي في المعنى الحقيقي الذي ينطوي عليه موقفهم ، ذلك يتضح في قول بيرتون لجيم : إنكم جميعا تغضبون عندما يصل إلى مسامعكم أى سؤال . ويرى ستاينيك أيضا أنه يتحتم على رواد الفكر أن يكونوا قادرين على إدراك حقيقة الأهداف الثورية التي يسعون إليها من أجل تغيير المجتمع . ولكن الشيوعيين في كل روايات ستاينيك على عداء متواصل مع التفكير المنطقي مثلما نجد في شخصية بنجي في رواية « إلى إله مجهول » وداني في « تورتيللا فلات » وجيم في « المعركة المشكوك فيها » ، لا يقف ستاينيك ضد الشيوعية فقط ، بل ضد كل شكل من أشكال التعصب للفكرة الحزبية المجردة التي تنتهك الكرامة الإنسانية وأية معركة يخوضها المتعصبون هي « معركة مشكوك فيها » .

### عن الفئران والرجال :

في عام ١٩٣٧ كتب ستاينيك رواية « عن الفئران والرجال » وهي تدور حول حياة اثنين من فلاحي الأرض الأجراء : ليني الفلاح الأبله ذى البنية القوية والهائلة . وصديقه جورج الذى نذر نفسه لرعايته . تعد رواية « عن الفئران والرجال » التحفة الأدبية التي جلبت المال والشهرة والتقدير لستاينيك ، فهي الرواية

التي وجد فيها ستاينيك الشكل الذي كان يكافح في سبيل الوصول إليه . وهو الطريقة الموضوعية لسرد الروائي . وهي في الحقيقة مسرحية وضعت في قالب روائي . وامتازت بالكمال الفني فيما يختص بالبناء ذي السرد المركب الذي لانتلاخظه بوضوح في روايات ستاينيك وقصصه السابقة .

على الرغم من الأحداث المأسوية التي نقابلها في « عن الفئران والرجال » فإنها ليست مأساة بالمفهوم التقليدي . فهي ملهاة تدور حول انتصار إرادة البقاء التي لا يقف أمامها حائل . بمعنى أنها لا تجسد هزيمة الإنسان في مواجهة الطبيعة التي لا ترحم . لكنها تقص حكاية الإنسان المنتصر دائما على الطبيعة برغم آلامه المرحة . هذه الآلام مصدرها إصرار الإنسان على ارتباطه بأحلام العظمة وتميزه على غيره من البشر . يوضح الناقد بيتر ليسكا في كتابه « عالم جون ستاينيك الكبير » أن رواية « عن الفئران والرجال » تتناول فارسا من طبقة أدنى . وشخصا تحت الرعاية يشتركان في حلم لا يمكن أن يتحقق لافتقاد الشخص الأخير إلى المقدرة العقلية التي تجعله يدرك مدى قوته وثباته في مواجهة الإغراء . ومن السهل للقارئ أن يلحظ حاجة ليني الواضحة إلى جورج . كما يلحظ حاجة جورج إلى ليني وإن كانت أقل وضوحا فإنها لا تقل عنها شدة . يقول جورج في حكمه الصريح على نفسه : « لست على قدر كبير من الذكاء وإلا فاقمت بتعبئة الشعر في الزكائب لقاء خمسين دولار بالإضافة إلى الإقامة الشاملة . ولو كنت على قدر محدود من الذكاء لكنت الآن من أصحاب المزارع الصغيرة » . من الواضح أن جورج في حاجة إلى ليني لسبب آخر غير مجرد تبرير فشله الشخصي : فجورج لا يقوم على حماية ليني ورعايته . وإنما يوجهه ويسيطر عليه فقط ! إن ليني لا يتكلم إلا باذن من جورج ! ولا شك في أن جورج يسيطر على ليني لكي يحميه من ارتكاب أفعال لا يمكن أن يكون مسئولاً عنها بسبب قصوره العقل . لكن جورج ليس بالراعي الذي يكرس حياته كلها في التفكير من أجل غيره بل إنه يكتسب الإحساس بقوته الشخصية من إصدار الأوامر إلى ليني .

أما رواية « أعتاب الغضب » التي كتبها ستاينيك عام ١٩٣٩ فتمثل قمة تعاطفه الإنساني والفني مع مأساة الأخير الذي يعمل في أرض لن تعود عليه بأية منفعة شخصية . فهي ملحمة تجسد حياة عائلة مهاجرة من فلاحى أوكلاهوما وهروبا من الظروف القاسية التي فرضت عليها البحث عن الأرض الموعودة التي تعلق بها آمالها لكن خيبة الأمل كانت في إنتظارها أيضا في تلك الأرض الموعودة في كاليفورنيا . ونظرا للواقعية الساخنة التي كتبت بها الرواية فقد أثارت جدلا كبيرا بين النقاد الذين طالما قارنوها برواية « كوخ العم توم » الشهيرة . لكن بعضهم إتهمه بالإسراف في الرومانسية العاطفية ، وبالبلادة في الواقعية الميلودرامية .

والجدل الذي أثارته هذه الرواية لا يرجع فقط إلى مضمونها المثير . لكنه يرجع أيضا إلى شكلها غير التقليدي . فقد أزعجت الفصول الاعترافية أو المتداخلة القراء الذين تعودوا الشكل التقليدي للسرد . أما النقاد الذين يهتمون بالوحدة العضوية للقصة فلا يمكن أن يرحبوا بطريقة ستاينيك في تقطيع أوصال السرد الرئيسي بإدخال أجزاء لاتصيف شيئا مباشرا وجديدا إلى قصة آل جود ! ولكن يجب ألا تأخذ الموضوع بهذه البساطة . لأننا إذا تعمقنا في البناء الدرامي للرواية فلن نجد أى انحراف في هذه الفصول المتداخلة عن مجرى السرد الرئيسي . يجمل الناقد بيتر ليسكا في كتابه « عالم جون ستاينيك الكبير » المصحح الدرامي الذي يربط الفصول

المتداخلة بالأحداث الرئيسية في قصة آل جود ، فيقول : إنها أسلوب لتكرار تفاصيل معينة بعناية مرسومة ومقصودة وليس مجرد تكرار للموضوعات العامة فقط . فكل فصل من فصول آل جود يتزاحج هو والفصل المتداخل الذي يسبقه . ويوضح كلاهما الموقف نفسه فيتناول أحدهما الظروف بوجه عام ، ويتناول الآخر التأثير الذي تمارسه هذه الظروف على آل جود بصفة خاصة .

أما المقارنة التقليدية بين « أعصاب الغضب » و « كوخ العم توم » فتدل على سوء فهم لكلا الروائيين . فعلى الرغم من ان كلا من هاربيت ستو وجون ستاينبك قد حاول إثارة القراء ضد شرور في المجتمع بالفعل فقد اتخذ كل منهما مواقف مختلفة تمام الاختلاف في مواجهة هذه الشرور ووسائل علاجها الصحيحة . نادت هاربيت ستو بثورية ملتفة إلى الغاء نظام الرق الفاسد . لأنها كانت تعتقد - كما أوضحت في خاتمة الرواية - أنه نظام فاسد في جوهره ويتحتم القضاء عليه . أي أنها كانت تحض مباشرة على الفضيلة ، وقصدت بذلك إلى تهديد الذين أمعنوا في مخالفة التعاليم المسيحية بعقاب سناوى . أما ستاينبك فكان كثير الشك في دور الفنان الذي يقوم بالوعظ والإرشاد والتوجيه والتهديد لقرائه ، لذلك فهو يتبع طريقا مختلفا ، ولا يهاجم النظام القائم . لأن الثورة الجذرية في نظره ربما أتت بنتائج مناقضة تماما للأهداف التي قصدت إليها . فهو يؤيد الإصلاح والتغيير السلمى والتدريجي مع النظر إلى أن البقاء دائما للأصلح .

#### أقول القمر :

في عام ١٩٤٢ نشر ستاينبك أول رواية له تتخذ من الحرب العالمية مضمونا لها . وقد أثار رواية « أقول القمر » ضجة قد تزيد عن تلك التي أثارها « أعصاب الغضب » ، من قبل ، وهاجمها بعض النقاد من أمثال جيمس ثيربر على أساس أن شكلها مصاب بالتصنع والافتعال . وأن مضمونها زاحر بمهادنة النازية ! ولكن عندما انتهت حمى الحرب واستقرت الآراء الموضوعية أجمع النقاد على أن رواية « أقول القمر » كانت فاشلة إلى حد ما كدعاية سياسية وكرواية فنية على حد سواء . لعل شهرتها ترجع إلى روح الحرية التي تسرى فيها ، والتي تثير إعجاب كل المفكرين الأحرار .

كانت رواية « أقول القمر » قد ألقت لكى تمسرح مباشرة مثل رواية « عن الفئران والرجال » . ومع ذلك فإنها تفتقر إلى الإحساس بالحركة الحتمية الكاسحة في مواجهة كارثة عاتية لا يمكن مقاومتها . وهو الإحساس الذي تميزت به روايات ستاينبك السابقة . إننا نشعر بشخصية عظيمة واحدة هي شخصية العمدة أوردن الذي يزداد هيبه ويتحرك بعظمة نحو مصير لا يستحقه . ومع ذلك فإن الكاتب لا يركز عليه إلا نادرا . لعل الخطأ الفني الذي ارتكبه ستاينبك تركز في فشله في أن يوائم بين لغزى الذى يرمى إليه وبين الحكمة . فإذا طبقنا منهج ١٠١ . ريتشاردز في النقد فإن ستاينبك فشل في خلق العلاقة العضوية بين الوسيلة التي تتمثل في السرد وبين المضمون أو الرسالة التي يريد الكاتب أن يوصلها إلى القارئ .

في عام ١٩٤٤ كتب ستاينبك رواية « كانبرى رو » التي قال عنها الناقد بيتر ليسكا : إنه كتبها كمهرب له من حالة الانقباض التي كان يعانى منها بسبب الحرب . لكن ليس من المفروض أن نأخذ كلام ستاينبك على

علاته لأنه من السخف أن نخلط بين روايته هذه ذات الأسلوب الساخر المتقن وبين الآلاف من روايات الهروب الساذجة التي كتبت خصيصا لتنشر مسلسلة في المجلات ، ولتريح أعصاب القراء ، وتؤكد لهم أن الدنيا مازالت بغير برغم أهوال الحرب التي مازالت مشتتة على قدم وساق . وقد أطلق ستاينيك نفسه على روايته تعبيرا ذا دلالة محددة عندما قال عنها : إنها قطعة شبيهة المظهر وسامة المخبر ! : أى أنها رواية جادة تحمل في طياتها رسالة موجهة إلى عالم سقط في برائن أخطائه وخطاياها .

لكن اهتمام ستاينيك البالغ برسائله الموجهة إلى القراء من خلال روايته أصاب البناء الدرامي لها بشغرات وفجوات شوهت كثيرا من جماله وتناسقه . فكان من السهل على القارئ ملاحظة الجهد الذى بالغ ستاينيك في القيام به لإبراز هذه الآراء . والعجيب أنه لم يهتم أحد - سواء من النقاد أو القراء - بهذه الآراء التي اعتبرها ستاينيك الهدف الأساسي من روايته . وهي الآراء التي لاتعدو أن تكون تلخيصا للالتزامات التي وجهها من قبل إلى المجتمع في رواياته الأولى ؛ فهو يهاجم دائما رغبة الإنسان الملحة في الحصول على المكانة الاجتماعية المحترمة ؛ لأنها رغبة غالبا ماتدفع الإنسان لكي يلهث لاغتصاب استقرار غير طبيعي لحياته ، وفي أثناء هذا تسيطر القسوة الدخشية على فكره وسلوكه تجاه الآخرين ! يبدو هذا واضحا في « كانيرى رو » عندما يقول دوك بطل الرواية لأحد ضيوفه « قد يبدو من الغرابة والشذوذ بالنسبة لي أن الصفات التي نعجب بها في الناس - وهي الطيبة والكبر والصرافة والأمانة والفهم والإحساس - صفات ملازمة للفشل في نظامنا الاجتماعي ! وأن تلك الصفات التي نتمناها مثل القسوة والجشع وحب التملك والضعف وتمجيد الذات والمصلحة الشخصية إنما هي من خصائص النجاح بلانمازاع ! وبينما يعجب الناس بالصفات الأولى فإنهم يلهثون وراء ثمار الأخرى ! » .

لذلك هي التنويع الرئيسة في معظم روايات ستاينيك . إنه يركز على هذا التناقض الساخر الذي تنبض عليه الحياة الإنسانية . فالإنسان في نظره حيوان زاحر بالتناقضات الفاضحة وخصوصا عندما يدعى الإعجاب بشيء ثم يسعى إلى الحصول على شيء آخر مختلف تماما . لكن الحياة لاترحم الإنسان عندما يرتكب هذه الخفاقات والتناقضات . فإذا بحثنا عن الصراع والإحباط والفشل الذي يصيب الإنسان فسنجد أنه يتمثل بمنتهى الوضوح في التناقض بين مايقوله وبين مايفعله .

حرب ستاينيك مرة أخرى في « كانيرى رو » طريقة مركبة في السرد الروائي ، وعلى الرغم من الخفاوة البالغة التي قربت بها من جمهور القراء على أساس أنها إحدى كلاسيكيات الكوميديا الأمريكية الحديثة - فإن ستاينيك لم يكن راضيا . لأن أحدا لم يدرك حقيقة الحرفية الفنية التي كتبت بها . فقد اعتبرها الجميع مجموعة من الأحكام المسلية والطريفية غير وثيقة الصلة العضوية . وربما كان هذا الظن يرجع إلى بناء الرواية المحير الذي لايتحوى على الحبكة الروائية التقليدية ؛ فالمحاولات التي قام بها عدد من سكان كانيرى رو . في مونتريرى بكاليفورنيا ليكرموا دوك - صاحب محمل ويسترن البيولوجي - بإقامة حفلة له ، قد وفرت عمودا فقريا للرواية لم يدركه القراء . لأن القصة الأساس لاتتمشى مع حركة الحبكة التقليدية في ارتفاعها البطئ نحو قمة العقدة ثم انخفاضها السريع نحو الخاتمة . في كانيرى رو . تتوقف الحبكة من آن لآخر عن طريق الفصول المتداخلة التي تعلق على الحركة كما وجدنا من قبل في « أعصاب الغضب » .

يضيق بنا المجال للتعرض لكل روايات ستاينيك وقصصه القصيرة من أمثال «مراعى السماء» عام ١٩٣٢ . و «إلى إله مجهول» . و «المهر الأحمر» ١٩٣٣ . و «الوادي الطويل» ١٩٣٨ . و «الأتوبيس الطوالى» ١٩٤٧ . و «الوهج المتألق» ١٩٥٠ . و «شرق عدن» ١٩٥٢ . و «الحميس العذب» ١٩٥٤ . و «شتاء سخطنا» ١٩٦١ . لكن ماتقدم من تحليل سريع يمكن أن يلقى أضواء على هذه الأعمال وخاصة أن مهبج الكاتب لا يتغير كثيراً من عمل إلى آخر وإلا فقد أسلوبه المتميز وشخصيته الفنية المتفردة . وكان ستاينيك من الروائيين ذوى الأسلوب الذى يمكن التعرف عليه من أول صفحة من صفحات رواياته .

(١٨١١ - ١٨٩٦)

هاريت بيتشستو روائية أمريكية استطاعت أن ترسخ مكانتها في الأدب الأمريكي بفضل واحدة فقط من رواياتها التي مازالت تقرأ حتى الآن ، وأكدت في الوقت نفسه خلفه صاحبتها في هذا المجال . هذه الرواية هي « كوخ العم توم » التي نشرت مسلسلة لأول مرة عام ١٨٥١ . ثم في كتاب في العام التالي . وقد حازت شهرة عالمية ، وتركت أثرا كبيرا في الفكر الإنساني في النصف الثاني من القرن الماضي لدرجة أنه عندما زارت مسز ستوراهاام لنكولن في البيت الأبيض ، قال لها الرئيس الأمريكي في مزيج من المزاح والجدية إن الرواية كانت السبب اللؤدى إلى الحرب الأهلية . أثبتت لأهل الشمال أن الرق نظام يتنافى مع أبسط المبادئ الإنسانية . أما الجنوب فكان ينضح بالكراهية للرواية ولصاحبها . ولم يحدث من قبل أن أثرت رواية في تفكير الناس وسلوكهم كما فعلت هذه الرواية التي تعد جزءا حيا من التراث الأمريكي ، والتي ترجمت إلى عدد لا يحصى من اللغات . ولدت هاريت بيتشستو في مدينة ليتشفيلد بولاية كونيتكت لأحد رعاة الكنيسة المشهورين . كما تزوجت أيضا من كاهن له مكانة مبعجلة بين رجال الدين . كانت حياتها الفكرية قد أصيبت بانفصام لعدة سنوات بسبب إعجابها بالفلسفة النطهرية « البيوريتانية » وفي الوقت نفسه رفضها لقسونها وصرامتها . ولم يحدث أن انتقادت وراء الجوار المحافظ الذي عاشت فيه . بل احتفظت باستقلالها الفكرى الذى أدى بها إلى ولوج عالم الأدب صاحب بكل التيارات الفكرية المتعارضة ، تحول هذا الاستقلال إلى نوع من الثورة الفكرية التي بلغت قمتها في « كوخ العم توم » . لكن لم تخل الرواية من ثغرات تاريخية ، ونسوءات اجتماعية ، وأخطاء فنية : بل إن بعض النقاد قال : بأن الروايات الأخرى التي كتبها مسز ستوترفع درجات كثيرة عن « كوخ العم توم » إذا ما قورنت بها من الناحية الفنية . وقد حازت أعمالها الأخرى على الإعجاب والاحترام على أساس ريادتها في مجال الأدب الإقليمي المحلى الذى يحاول الخروج بقضاياها الإنسانية إلى المجال العالمى . ويقال : إن هذه

الروايات من أفضل ما كتب عن ولاية نيو إنجلاند . ومع ذلك لم تحصل على أية شهرة . فالقارئ العادى لم يسمع مثلا عن رواية « إغراء الكاهن » ١٨٥٩ . أو « أهالى المدينة القديمة » ١٨٦٩ .

عندما بلغت هاربيت الثالثة عشرة من عمرها اصطحبها أختها إلى مدرسة البنات . وفي العام التالى أثبتت جدارتها العملية وإستطاعت القيام بتدريس الفلسفة الاخلاقية فى نفس المدرسة . فى عام ١٨٣٤ كتبت أول قصة لها وحازت جائزة فى مسابقة للقصة كان إدجار آلان بو من المشتركين فيها . كانت القصة بعنوان « العم لوط » ونشرت فى مجلة « وسترن » الشهرية . وفى عام ١٨٣٥ عندما كانت تقوم بالتدريس فى سينساقى نشرت كتابا فى الجغرافيا . وفى العام التالى تزوجت من كالفن ستو فأصبح اسمها هاربيت بيتشر ستو . بعد أن كان هاربيت بيتشر فقط . لعب زوجها دورا هاما فى حياتها عندما أدرك قيمة موهبتها الأدبية . وحثها على الاستمرار فى الكتابة . فقد كان محبا للثقافة والمعرفة بحكم عمله أستاذا للاهوت بكلية باودوين منذ عام ١٨٤٨ .

ذات صباح كانت مسز ستو تصلى فى كنيسة مدينة برونزويك بولاية مين . وفجأة رأت فيها شبه الرؤيا عبدا أسود ذا شعر أبيض وأسماى بالية وهو يجلد بالسياط فى قسوة لانظير لها . فى مساء نفس اليوم بدأت مسز ستو روايتها الشهيرة التى جلبت لها من الشهرة والثروة ما لم تتوقعه أبدا . أصبحت من أعمدة الرواية الأمريكية الناشئة . فى عام ١٨٥٣ زارت أوروبا مع زوجها . واستقبلا استقبالا باهرا . وأحيطا بالإعجاب والتقدير حينما حلا . انهزت مسز ستو الفرصة فزارت أرملة اللورد بايرون وعبرت عن رأيها بصراحة فى زوجها وهو رأى لم يكن فى صالحه على الإطلاق . ونشرته فى مقالة بعنوان « القصة الحقيقية لحياة مدام بايرون » ١٨٦٩ . وتبعها بكتاب بعنوان « دفاع عن مدام بايرون » ١٨٧٠ . لم تؤثر التهم التى وجهتها مسز ستو إلى لورد بايرون وعلى رأسها ممارسة الجنس مع المحارم . على المكانة المرموقة التى حصلت عليها بين مثقفي إنجلترا وخاصة بعد زيارتها . عندما أوشكت الحرب الأهلية على الانتهاء نزحت عائلة ستو إلى بلدة ماندارين بفلوريدا حيث بذلت مسز ستو أقصى ما فى وسعها لكى ترفع من الروح المعنوية لأهالى الجنوب . وخاصة الزوج منهم بعد أن طحنهم الحرب . فى أثناء الفترة التى عاشتها هناك كتبت أعمالا عدة تشمل وصفا روايتيا للمناظر المحلية التى وقعت عينها عليها كما فى « أوراق النخيل الصغير » ١٨٧٣ . وهو نفس العام الذى عادت فيه مع أسرته إلى نيوإنجلاند حيث أسست منزلا فى هارتفورد كرست فيه حياتها للكتابة . كانت تكتب أحيانا بالاسم المستعار كريستوفر كراوفيلد . من أعمالها « الماى فلاور أو مناظر وشخصيات وسط أبناء المهاجرين » ١٨٤٣ . و « المرشد إلى كوخ العم نوم » ١٨٥٣ . و « ذكريات مشمسة من بلاد أجنبية » ١٨٥٤ . و « قصائد دينية » ١٨٦٧ . و « نساؤنا الشهيرات » ١٨٨٤ . و « دريد » التى وصفت بأنها قصة مستنقع الرعب العظيم ١٨٥٦ . وكانت هجوما كاسحا آخر على نظام الرق .

من الطبيعى أن نتوقع لبعض كتاباتها أن تكون من باب السيرة الذاتية . مثل « عزيزى تشارلى وما العمل معه » ١٨٥٨ . و « نحن وجيراننا » ١٨٧٥ . يعتبر معظم النقاد أن أفضل كتبها هى التى تستمد مادتها من الحياة فى نيوإنجلاند . ومن خبرتها الشخصية بهذه الحياة . من هذه الأعمال « إغراء الكاهن » ١٨٥٩ . و « لؤلؤة

الجزيرة» ١٨٦٢ ، و«أهل المدينة القديمة» ١٨٦٩ ، و«قصص المدفأة» ١٨٧٢ ، و«سكان بوجانوك» ١٨٧٨ . يبدو أنها درست الأساطير المحلية والحكايات الشعبية كما تجلت موهبتها الأصلية في الرسم المرح للشخصيات ، واستطاعت أن تستخرج من صبا زوجها مادة خصبة للذكريات .

من العيوب الواضحة في أسلوب مسز ستو أن تلجأ إلى التكرار والإطناب كثيرا ، مما يؤثر على التركيز والتكثيف عندها . كذلك فإنها لا تملك ناصية اللغة فيما يتصل بتركيب الجمل ، وعلم المعاني . وأحيانا تصاب مقدرتها على الوصف والتحليل بالغموض وعدم الدقة . وعندما تصل المواقف في رواياتها إلى قمة درامية مكثفة فإنها تعجز عن استغلالها الاستغلال الفنى المناسب بل تبدو وكأنها مجرد هاوية غير متمكنة من أسرار الصنعة . ومع ذلك فنحن نغفر لها هذه الهنات والأخطاء لأن تدفق السرد الروائى عندها يحتاج في طريقه كل ما من شأنه أن يشوه الصورة النهائية لأعمالها كما نجد بصفة خاصة في «كوخ العم توم» التى يجدر بنا أن نلم بها بالامة سريعة للتعرف على خصائص فن الرواية عند هاريت بيتشر ستو .

تدور الفكرة الرئيسية للرواية حول عبد زنجى أمريكى يدعى العم توم يمر بمراحل متعددة وقاسية من المعاناة والعذاب والألم . وهذه كلها عوامل تضيف إلى شخصيته حالات من الوفاق والكبرياء والضمود . كان مصدر هذا العذاب يانكى أبيض يدعى سيمون ليجرى تصل به القسوة إلى جلد العم توم حتى الموت . لكن الرواية لا تقتصر على هذا العمود الفقري من الأحداث ، بل تقدم لنا بانوراما عريضة لحياة الجنوب الأمريكى من خلال شخصيات متعددة ومتنوعة مثل إيغا الصغيرة ابنة السيدة أوجستين سان كلير التى تمتلك العم توم الذى كرس حياته لخدمة ابنتها في حب وصفاء وإخلاص ، ومثل الفتاة المولدة إليزا . والصبي الزنجى الشقى توبسى . ومس أوفيليا العانس التى تمثل الحياة الجافة في نيوانجلاند . وماركس صائد العبيد . من الواضح أن هذه الشخصيات تركت بصماتها فيما بعد على شخصيات الروايات الكثيرة التى كتبت في مطلع هذا القرن . ويبدو أنه ليس في استطاعة روائى أمريكى أن يقدم شخصية زنجية في أعماله دون أن يتأثر بزواج هاريت بيتشر ستو .

من المناظر التى لاتسى في رواية «كوخ العم توم» المنظر الذى تصف فيه المؤلفة موت إيغا الصغيرة وهو منظر زاخر بكل الأحاسيس الإنسانية المتعارضة والمتناغمة . كذلك المنظر الذى نهرب فيه إليزا فوق الجليد حاملة ولدها هارى . بينما زوجها في أعقابها ولكن عن طريق آخر حتى يتمكننا من تضليل صائدى العبيد الذين شرعوا في اقتفاء أثرهما . تمثلت الخلفية الوصفية لكل هذه الأحداث في مزارع القطن وغيره من المحاصيل التى أنتجها أصحاب الأراضى البيض في كانتكى ولوزيانا . واستخدموا فيها العبيد لكى يستخرجوا كل ما يمكن أن تأتى به . لايم في ذلك حياة العبيد التى كانت تقل في القيمة عن حياة الدواب والماشية . كان قلم مسز ستو ناضحا بكل العطف والحب والحنان سواء للزواج أو لأهالى الجنوب . زحرت المناظر بالألوان الجذابة واللفظات الحية التى رأينا فيها الشخصيات على حقيقتها بعيدا عن النظرات السائدة في تلك الأيام وخاصة عند أهالى الشمال . كان كل هم مسز ستو أن تصل إلى نظرة موضوعية تجاه القضية كلها .

كانت مسز ستو في منتهى الحذر من دعاة التفرقة العنصرية الذين أصابهم في مقتل بروايتها هذه . أدى هذا



بها إلى كتابة « المرشد إلى كوخ العم توم » لكي توضح بالبراهين والأسانيد أنها أخذت المناظر والشخصيات والأفكار مما يدور فعلا في الحياة ولم تدع شيئا من خيالها على سبيل الإثارة ونبيج المشاعر. أعادت نفس المحاولة في كتابها « دريد : أوقصة مستنقع الرعب العظيم » الذي ناقشت فيه نظام الرق من وجهات نظر متعددة وجديدة ؛ وأعادت فيه إظهار شخصيات رواياتها الأولى ولكن بأسماء جديدة . بل إنها قالت للذين أظهروا لها العداء ، إن الله عزوجل هو الذي كتب « كوخ العم توم » ولم تكن هي سوى الوسيلة التي كتبت الإملة . كانت تقصد بهذا أن الله لا يمكن أن يرضى عن نظام يستعبد فيه إنسان أخاه الإنسان إلى درجة القضاء على حياته . لم يقتصر أثر « كوخ العم توم » على محاربة نظام الرق والاستعباد في أمريكا فقط ، بل امتد ليشمل معظم مناطق الرق في العالم كله . وعندما قرأها الناقد إدموند ويلسون عام ١٩٥٠ كتب يقول : إنها عمل يثير في داخل القارئ أحدث ما وصل إليه الذكاء الاجتماعي . فقد نظرت إلى المضمون الفكري نظرة إنسانية موضوعية لاتنحاز إلى أي طرف تحت وطأة الظروف المؤقتة . وهذا مايجب أن يتوافر في أي عمل أدبي ناضج . وعلى الرغم من أن هاربيت بيتشرستو لم تكن واعية ومدركة تماما لضرورات الشكل الفني التي حتمتها معايير النقد الحديث ، إلا أنها قدمت إضافة ضخمة إلى تراث الرواية الأمريكية بصفة خاصة ، والرواية العالمية بصفة عامة . لم تكن الأخطاء الفنية التي وقعت فيها سوى أخطاء الرواد العظام الذين يكتبون بلاخلفية ضخمة من التقاليد الراسخة .

(١٨٧٩ - ١٩٥٥)

يعتبر والاس ستيفنز من كبار شعراء أمريكا المعاصرين . حقق لنفسه مكانة في الصفوف الأولى على الرغم من أنه لم يفكر يوماً في احتراف الشعر . كان يقرض الشعر فقط في أوقات فراغه باعتباره هوايته المفضلة التي يلجأ إليها بعيداً عن مشاغل العمل اليومي . وآمن بأن الهواية هي الوسيلة الوحيدة التي يمكن للفنان أن يقدم بها أفضل إنتاج أدبي له . ولو أصبح الشعر أو أي فن آخر مجرد احتراف فإنه بذلك يترك مجال الإبداع الفني إلى ميدان الصنعة . صحيح أن الصنعة تشكل جزءاً حيوياً من عملية الخلق الفني ، لكنها ليست كل شيء . فهناك الموهبة التي تصقلها الخبرة والثقافة والمران المستمر ، وهذه الموهبة لا تنمو وتتطور إلا في ظل الهواية . وإذا نظرنا إلى كبار الشعراء والفنانين الذين عاشوا من أعلامهم وأعمالهم سنجد أن الهواية كانت تلعب دوراً كبيراً في إنتاجهم على الرغم من احترافهم الصريح . يعتقد ستيفنز أنه لا يعيب الشاعر أن يمارس مهنة أخرى يكتسب منها رزقه طالما أنها تتيح له وقت الفراغ اللازم لممارسة هوايته المحببة . فعلاقة الفنان الهاوي بعمله هي علاقة حب خالصة بينما ينظر المحترف إلى إنتاجه الفني في ظل اعتبارات متعددة بعضها لا يمت إلى الفن بصلة .

ولد والاس ستيفنز في بنسلفانيا ، تلقى تعليمه في مدرسة الحقوق التابعة لجامعة هارفارد أولاً ثم جامعة نيويورك . مارس مهنة المحاماة بالفعل ، وشغل وظيفة نائب رئيس إحدى شركات التأمين الكبرى . ظل حريصاً على ممارسة مهنته بينما استمر في قرض الشعر حتى حاز جائزة بوليتزر عام ١٩٥٥ أي في نفس العام الذي شهد وفاته في هارتفورد بولاية كونيتيكت . فاز بالجائزة بعد صدور ديوانه الشعري الكامل عام ١٩٥٤ والذي جمع فيه قصائده التي اشتهر بها ابتداءً من قصائد ديوان « التناغم » ١٩٢٣ حتى ديوان « أطياف الخريف » ١٩٥٠ . كانت حصيلته الشعرية عبارة عن ستة دواوين غير قصائده ومقالاته ومحاولاته المسرحية التي نشرت عام ١٩٥٧ بعد وفاته بعنوان « ما بعد الرحيل » .

اشتهر ستيفنز بين شعراء أمريكا بقدرته الفائقة على تحويل الأفكار الجافة ، والقوالب الصماء ، والمنطق الصارم إلى مضمون شعري من الطراز الأول ، ويحمل في طياته كل انفعالات الوجدان وتناقضات النفس البشرية . كان ابتكار ستيفنز أساسا في مجال المضمون واستخدام اللغة ، لكنه التزم إلى حد كبير بالأشكال والأوزان الشائعة للقصيدة . كانت اهتماماته الفلسفية معاصرة للثورة التشكيلية أو الإيماجية التي أحدثها الشعراء من أمثال إزرا باوند وت . س إليوت وإيمى لويل وبدأت قبل الحرب العالمية الأولى . وهي الثورة التي قالت : إن الشاعر يتكلم بالصورة وليس من خلال الكلمة . لكن لم يتأثر شعر ستيفنز إلى حد كبير بهذه الثورة لميله إلى استخدام الإمكانيات الموجودة فعلا للقصيدة . كان يعتقد أنها قادرة على استيعاب كل أفكار وأحاسيس الشاعر مهما كانت جديدة أو غريبة .

تراوح المضمون الشعري عند ستيفنز بين إحياء مواقف التاريخ واستلهام روح العصر . لكنه كان يختلف عن إليوت وباوند في أنه كان يجهد نفسه في البحث عن إجابات وحلول لقضايا الإنسان المعاصر . وطبقا لمعايير النقد الحديث فهذه ليست مهمة الشاعر التي تقتصر على بلورة رؤيته تجاه الكون والعالم والأحياء . ويبدو أن اهتمامه الأساسي بالمضمون الفكرى لشعره ، أدى به إلى التوغل في قضايا قد تكون من اختصاص الفيلسوف أو المفكر الاجتماعى . ولو أنه اهتم بالقضايا الفنية المرتبطة بالابتكار في مجال الشكل لما أجهد نفسه في البحث على الإجابات والحلول .

#### استخدامات اللغة الشعرية :

اعتبر ستيفنز اللغة الشعرية المادة التي يجب على كل شاعر أن يصوغها طبقا لنوعيات المضامين التي يتناولها بالمعالجة الشعرية . تميز استخدام ستيفنز للغة الشعر باللجوء إلى المبالغة البلاغية ، والإغراب التعبيري برغم أنه اعتمد على الألفاظ والتعبيرات التي يستخدمها الناس في حياتهم اليومية . ولعل الإضافة الحقيقية لستيفنز في روح الكوميديا التي يدبجها في قصائده مضافا إليها خلفية ثقافية عريضة تنأى بها عن مجالات الشعر الشعبى . وأول شيء يلاحظه القارئ في قصائد ستيفنز أنه يرتب الكلمات بنظام معين خاص به . وهذه سمة الشعراء الكبار الذين تتحول اللغة العادية إلى لغة جديدة كل الجدة بين أيديهم . لم يكن ستيفنز من الشعراء الذين يسلسون القيادة لعقلهم الباطن بل كان واعيا ومدركا تماما لاستخدامات كل الأدوات الشعرية وبالذات في مجال اللغة أكثر منها في مجال الوزن والقافية . وقد ليست قصائده كل أبواب الجدة والحداثة بسبب اعتماده على اللغة العادية المعاصرة وتجنبه لكل التعبيرات والقوالب التقليدية التي غالبا ما تسلب القصيدة روحها ونبضها . لم يلهث ستيفنز وراء التأنق اللفظى بل كثيرا ما تعمد أن يصدم القارئ بعناوين وجمل مثل : « الضفادع تأكل الفراشات . الحيات تلهم الضفادع . الحنازير تزدرد الحيات . البشر يبتلعون الحنازير » وفي عناوين أخرى مثل : « شبحان في ليلة بنفسجية خصبة » ، و « زخارف وردية لأشجار الموز » و « إمبراطور الآيس كريم » و « نظارة عمى » ، وجمل أخرى من هذا النوع الغريب كما نجد في افتتاحية قصيدة « الترنيمة المتأخرة من سفح الجبل » والتي يقول فيها :

«أيها السيدة ، فلتكشفي عن رأسك ، ولتقذقي بغطائها  
فالنجوم تسطع على جبين الكون غير الموجود ! ! .» .

لعل الترجمة العربية لهذين البيتين لا تبين مدى الإغراب الذي يلجأ إليه ستيفنز في تركيبه الشاذ للجمل  
لدرجة أن القارئ يعجز في بعض الأحيان عن إدراك المعنى الذي يقصده الشاعر . وقد يؤدي هذا الإغراب إلى  
مواقف كوميدية يهدف إليها ستيفنز من خلال التناقضات التي تجسد اللامعنى في حياتنا وتبرز هذه المواقف إذا ما  
تمعنا في الأسلوب الذي يرتب به ستيفنز ألفاظه ، وبدون هذا التمعن الواعي تبدو قصائده في منتهى السطحية بل  
والسخافة . من هنا كانت شعبيته بين المثقفين أكثر منها بين الجمهور العادي الذي لا يملك الوقت أو الصبر لكي  
يستخرج ما بين السطور والألفاظ . لكن الإغراب ليس السمة الوحيدة المميزة لشعر ستيفنز لأنه يعتمد على مزج  
العادي بالشاذ ، والشائع بالمجهول ، والمتوقع بغير المتوقع .

يبدو أن ستيفنز تأثر بالمدرسة الشعرية التي تزعمها إليوت وباوند من حيث الاعتماد على التلميح دون  
التصريح ، والتجسيد دون التجريد ، والمعادل الموضوعي دون التعبير المباشر . فلا نجد فكرة واحدة محددة  
بأسلوب مباشر في قصائده . وكما يقول في إحدى قصائده فإنه توجد ثلاث عشرة زاوية للنظر منها إلى طائر  
البلبل . وقد ضمن ستيفنز اتجاهاته النقدية في قصائده التي تدور حول منهج تأليف القصيدة واستخداماتها  
المتعددة كما نجد في قصيدة : « الإنسان يحمل الشيء » التي تبدأ كالآتي :

« لا بد أن تقاوم القصيدة ذكاء الإنسان

ولا تستسلم له إلا بعد إثبات نجاحها » .

وتنتهي القصيدة بقول ستيفنز :

« لا بد أن نحمل أفكارنا على كاهلنا طوال الليل

حتى يبرغ الفجر وتبدو كل الأشياء

ناصعة في وضع النهار البارد » .

في كثير من قصائده يصف ستيفنز تجربة الشاعر التي يمر بها ويعاني منها على أمل أن يصل إلى جوهر الأشياء  
في النهاية . فنجدته يحتم قصيدة « التريفة المتأخرة من سفح الجبل » بقوله : « لقد اقترب مني ظل عالم خارجي لم  
نصل إليه من قبل . كان قد جسد في قصيدته - كما في معظم قصائده - تجربة فناء الذات الإنسانية في الذات  
الكونية ، وكيف يجد الإنسان ذاته بالتخلص منها . كانت هذه النزعة الصوفية سببا في الغموض الذي يحتم على  
قصائده . فالأشياء تفقد خصائصها المميزة والمتعارف عليها مما يحتم على القارئ أن يشحذ تفكيره لكي يكشف  
ها الخصائص التي تتمشى مع طبيعة القصيدة . فالخصائص التقليدية خصائص نسبية تتغير مفاهيمها من فرد  
لآخر ، أما خصائص الأشياء داخل القصيدة ف مطلقة ولذلك تتميز بالغموض والشمول شأنها في ذلك شأن كل  
المطلقات الميتافيزيقية في حياتنا . يعتقد ستيفنز أنه بوصول القارئ إلى هذه الخصائص المطلقة ، فإنه يصل إلى  
جوهر القصيدة وبالتالي إلى جوهر الأشياء . فالشعر عنده ليس مجرد موسيقى تغنى بعواطف الشاعر الذاتية بل  
تجسد هروب الشاعر من ذاته كما يقول في القصيدة التالية :

« نحن لا نتكلم عن ذاتنا في القصائد  
فدواتنا لا تخرج عن نطاق المفردات والمقاطع  
أما القصائد فتنبع من الكلام الذى لا تقوله ذاتنا » .

يبحث ستيفنز عن تجسيد للكون بأكمله من خلال طاقة الخيال والتخيل الكامنة عند الشاعر، لكن المعضلة  
التي تواجه الشاعر أن الكون غير قابل للتجسيد المطلق بسبب تغيره المستمر الذى يحيط كل الأشياء بالغموض ،  
ويلفها بالضباب . ومع ذلك فهذا الكون النسبي المادى قادر على التسييح بقدرة الخالق المطلقة . ولا عجب في  
هذا فقد تعود الإنسان على إدراك المطلق من خلال النسبي ، والمستم من خلال المؤقت ، والخالد من خلال  
الفانى . يستشهد ستيفنز في إحدى قصائده بالطقوس المسيحية التي تجعل من سر تناول جسد المسيح ودمه في  
الكنيسة طريقا إلى الاتحاد مع الذات العليا الأزلية والأبدية . فيقول :

« إنه ليس بجمر ذلك الذى نشره ! !

« إنه ليس بجمر ذلك الذى نأكله ! ! ! » .

لكنها اتحاد مع ذات المسيح ، وفناء في الذات العليا وهروب من قيود العالم المادى في الوقت نفسه . فحياة  
الروح على هذه الأرض المادية الفانية معادلة مستحيلة التحقيق بصفة مستمرة ، وعلى الإنسان أن ينطلق دائما  
من إيسار المادة إلى عالم الروح واضعا في اعتباره أنه لكى يدرك الروح لا يبد وأن يمر بالمادة أولا . يعد هذا  
المضمون الفلسفى النغمة الأساس التي ترددت في معظم دواوين وأشعار ستيفنز كما نجد في « التناغم » ١٩٢٣ ،  
و« أفكار من نظام الكون » ١٩٣٦ ، و« الرجل ذو القيثارة الزرقاء » ١٩٣٧ ، و« أجزاء من عالم آخر »  
١٩٤٢ ، و« الانتقال إلى الصيف » ١٩٤٧ ، و« أطراف الخريف » ١٩٥٠ . وقد عبر عن فكرة المادة والروح  
نفسها في كتاب جمع فيه مقالاته عام ١٩٥١ بعنوان « الملاك الضرورى » .

#### المضمون الفلسفى :

كان هذا المضمون الفلسفى في شعر ستيفنز يشكل مادة صعبة الهضم بالنسبة للقارئ العادى ، بحكم أنه  
يحتمل تفسيرات متعددة ومعقدة وغامضة . لكن يقول النقاد : إنه لو توافر القارئ على قراءة الأعمال الكاملة  
لستيفنز فسيمكنه إدراك كل الرموز والظلال ، لأنه سيتوغل في عالمه ، وسيفهم كل المفاتيح المؤدية إلى  
الاستيعاب الصحيح . فعل الرغم من الاستخدامات الغريبة للغة ، والصور الشعرية المفرقة في الإغراب  
والخيال ، فإن تخرير قصائد ستيفنز من المنطق الصارم للأشياء التقليدية سيمكن القارئ من اكتشاف المعنى  
الشامل لأشعاره ، وهو معنى تقليدى وشائع إلى حد بعيد . ومضى استوعب القارئ هذا المعنى فسيفك كل الرموز  
المرتبطة بالاستعارات والتشبيهات والصور ، عندئذ سيصبح ستيفنز أكثر سلاسة وسهولة من شعراء آخرين مثل  
إزرا باوندوت .س . إليوت . فالعنى الرئيسى والمضمون المفضل لديه يتمثلان في أسبقية الخيال الخلاق على  
المادة ، وفي هذه الفكرة تكمن طبيعة الشعر والرمز ، كما تكمن طبيعة الوجود طبقا للمفهوم المسيحى : « في البدء  
كانت الكلمة » .

يعتقد ستيفنز أنه إذا أدرك الإنسان أبعاد هذه المقولة ، فإنه سيرف هدفه في الحياة المادية ذاتها والطريق المؤدى إليه . في قصيدة « كوب الماء » من ديوان « أجزاء من عالم آخر » يصف ستيفنز جوهر عملية الإدراك الذى لا يتفصل أبدا عن الخيال فيقول :

« هنا في المركز تقف الكوب

بينما الضياء يخترق كالأسد ليشرّب قلبها

في تلك اللحظة تتحول الكوب إلى بركة تحتوى الكون

وتبدو عيناه ومخالبه حمراء صاخبة بالحياة

عندما يبلى الضياء الزيد حول فكيه

وتدور الأعشاب دورات الحياة في المياه » .

يريد ستيفنز بهذا أن يؤكد أن خيال الشاعر قادر على إدراك الكون كله من خلال أصغر الموجودات ومع ذلك فالصور والرموز معقدة وغامضة لدرجة يعجز معها القارئ العادى أن يصل إلى درجة معقولة من الفهم والتذوق . فالشاعر لا يجدد شيئا على الإطلاق لأنه يعتقد أن الطاقة الكامنة في الرموز قادرة على إدخالنا في عالمه الخيالى ومعايشة صورته ، وبالتالي يمكننا الوصول إلى كنه الأفكار الواردة في شعره ، والتي تقترب كثيرا من مفهوم الفيلسوف الأمريكى إيمرسون للطبيعة . فالطبيعة هي مصدر الخير والحق والجمال عند إيمرسون ، والإنسان يستطيع أن يجد خلاصه بين أحضانها . فالخالق يتكلم من خلالها إلى الإنسان وهي أسمى وسائل التعبير والفن التى يمكن للفنان أن يستخدمها بلا حدود ، إذ أنها ترمز إلى العلاقة المتبادلة بين الذات الإنسانية والذات العليا . وعندما يجهد الإنسان بوجدانه وفكره فإن عقله يستطيع أن يصل إلى أعلى درجات الحدس واليقين . بهذا يتحد الفكر مع المادة ويتحولان إلى جسم عضوى من خلال لغة الرمز التى يستخدمها الشعر . وعلى الرغم من استخدام ستيفنز للرمز والذى ينتمى إلى أسلوب القرن العشرين ، فإن خياله الشعرى يعد رومانسيا بمعنى الكلمة ولا يختلف عن الانبجاعات التى ميزت أشعار وردزورث وكولريديج .

في قصيدة « فكرة من نظام الكون » يصف ستيفنز كيف سار ذات مساء على ساحل البحر ، وكيف استمع إلى غناء امرأة يعلو على صوت الأمواج . وتتحول القصيدة إلى تفسير للأغنية التى تشكل معظم الخصائص المميزة لشعر كولريديج . تقول القصيدة :

« كان صوتها أصداء رددت أقوى نغمات السماء

تلاشى الصوت تاركا للزمن الوحدة والعزلة

كان الغناء هو البناء الذى جسد العالم

وكلما صدحت بالغناء ردد البحر الأصداء

ثم تدفق بين طيات الأصداء

وأصبح من المستحيل التفريق بين المرأة والبحر

عندما رأيناها تسير مسرعة على الأمواج

عرفنا أنها لاتتمى إلى أفواج البشر  
فبينها كان مصنوعا من مادة الغناء  
تلك المادة التى لاتعرف الغناء» .

بذكرنا الموقف والمضمون بقصيدة وردزورث « الحاصد الوحيد » على الرغم من أن المنهج الشعرى لستيفنز أكثر تعقيدا من البساطة التى نجدها عند وردزورث . فالخيال قوة تشكيلية وليس للشاعر تجربة سوى الخيال كى يعيش فيها ، فهو المدخل الحقيقى والوحيد للحياة ، بل إنه الحياة نفسها لأنها تتبعه دائما . يؤمن ستيفنز بأن الخيال هو الطاقة الوحيدة القادرة على تغيير الشكل المادى للعالم ؛ ويجب ألا يحدث أى انفصام بين الخيال والمادة وإلا تحولت المادة إلى كيان أصم لامتعى له . لأنه بدون الخيال يتحول الإنسان إلى أدنى مرتبة فى المخلوقات . ووحدة الوجود لاتأتى إلا من الإيمان بأنه ليس هناك فرقا بين ما يعتبره البشر مهما . وما يظنونه غير ذلك . فكل الموجودات تتناسب لكى تصب فى تيار الكون الأزل . هذا الاتجاه واضح فى قصيدة ستيفنز « رجل مستودع القمامة » من ديوان « أجزاء من عالم آخر » ، التى يجسد فيها الشاعر وحدة الوجود من صور الأشياء التى يلقى بها الناس فى مستودع القمامة :

« مستودع القمامة زاخر بالصور

تمر الأيام مثل صفحات الجرائد من المطبعة

وباقيات الورد الذابلة تتناثر بين قطع الورق

وأبضا الشمس والقمر بجوار قصائد حارس الباب

ملقا على عتبة كمرى من الصفيح والصدأ

تدس القطة أنفها فى الحقيبة الورقية

فى الكورسيه . فى الصندوق

وبجوارها تتشر أوراق الشاي من أقاصى الأرض» .

أما الرجل الذى يجلس على حافة مستودع القمامة ويتأمل هذه الصور المتتابعة . فيذكرنا بالرجل الأجوف فى قصيدة ت . س . إليوت الشهيرة . فهو كرجل تقليدى ضيق الأفق لا يرى أى معنى لهذه الصور ، فقد ورث عن مجتمعه من القوالب الفكرية الجاهزة ما يغنيه عن إعمال فكره . لقد فقد القدرة على الخيال برغم أشعة الشمس والقمر التى تتابع على القمامة وتضيف إليها من المعانى وظلالها ما يوحى بكثير من الأفكار الجديدة . وفى الوقت نفسه يمكن أن يجسد مستودع القمامة المجتمع التقليدى الزاخر بالصور الميتة والنظم العفنة . لكن بمجرد أن يستخدم الرجل القابع على حافة المستودع خياله ستدب الحياة فى هذه الصور وتتحول إلى كيان جديد تماما . هكذا تتتابع الصور وتتصارع وتتناقض فى قصائد ستيفنز ، ولكن كل الجزئيات تنصهر أخيرا فى بوتقة الخيال كما نجد فى قصيدة « المفاجأة الأخيرة للعاشق الخفى » التى لاتنفصل فيها الشمعة عن الظلام ، فلولاً ضياء الشمعة ما عرفنا الظلام ولولا الظلام ما عرفنا الضياء . كذلك لاتنفصل الذات الإنسانية عن الذات العليا أبدا . هذا يذكرنا بقصيدة الشاعر الأمريكى وولت ويتان « أغنية نفسى » ويبدو أنه فرض ظله على كل الشعراء الأمريكيين

فما يختص بهذا الوجد الصوفي المؤمن بوحدة الوجود التي نجدها واضحة في قصيدة ستيفنز « مدانخل إلى كل ماهر ممكن » .

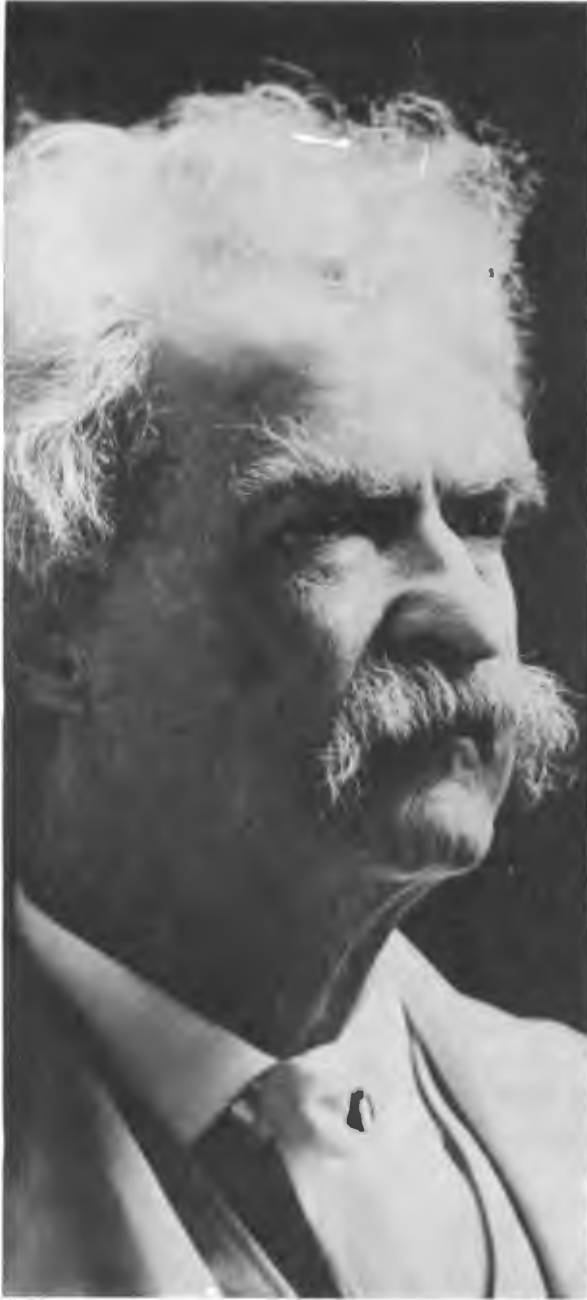
لعل قصيدة « ملاحظات على الخيال الأسمى » تمثل فلسفة ستيفنز بصفة عامة ، فالخيال الأسمى هنا هو الحقيقة العليا التي يقدر الشعر فقط على تقديمها كما هي إلى الإنسان . فالقصيدة تؤكد أن الشعر يجد الحياة ويعيد صياغتها ، وأن الفكرة الأولى التي نبعت منها كل أفكار الإنسان لا توجد إلا في الشعر الذي قد يحتوى في قصيدة واحدة من عدة سطور بداية العالم ونهايته . لكن إصرار ستيفنز على إبراز هذه الفكرة في معظم قصائده أصابها بكثير من الرتابة والتكرار وخاصة عندما نقرأ قصائده تباعا . لكن الفكرة في حد ذاتها رائعة وخصبة بدليل أنها ساعدته على تقديم بعض القصائد التي تعد من أروع ما عرفه الشعر الأمريكي المعاصر مثل قصيدته المبكرة « صباح الأحد » .

لكن مرور الوقت وتتابع القصائد تكررت الفكرة . حاول الشاعر تفادي هذا التكرار بالتلاعب بأدوات البلاغة اللفظية حتى يبهير القارئ ، وكانت النتيجة على عكس ما يمتنى ، فقد أصيبت قصائده بالغموض بالإضافة إلى الرتابة ومع ذلك يعتبر النقاد والاس ستيفنز من أعظم شعراء أمريكا الذين يأتون مباشرة بعد إليوت وباوند وربما فروست . فلا يوجد منافسون حقيقيون له . وبعد أن اتهم في العشرينيات بالخلقة الشعرية ، اعترف به في الأربعينيات كشاعر له مضمون فلسفي عميق ومتعدد الأبعاد بينما شهدت الخمسينيات مقالاته ودراساته النقدية والجمالية في الصحف والمجلات . وعلى الرغم من أن قيمة ستيفنز كشاعر فوق كل جدل ، فإنه مازال في حاجة إلى تقييم موضوعي حقيقي ، وخاصة أن النقد الحديث لم يعن العناية الواجبة بإنجازاته الشعرية القيمة .



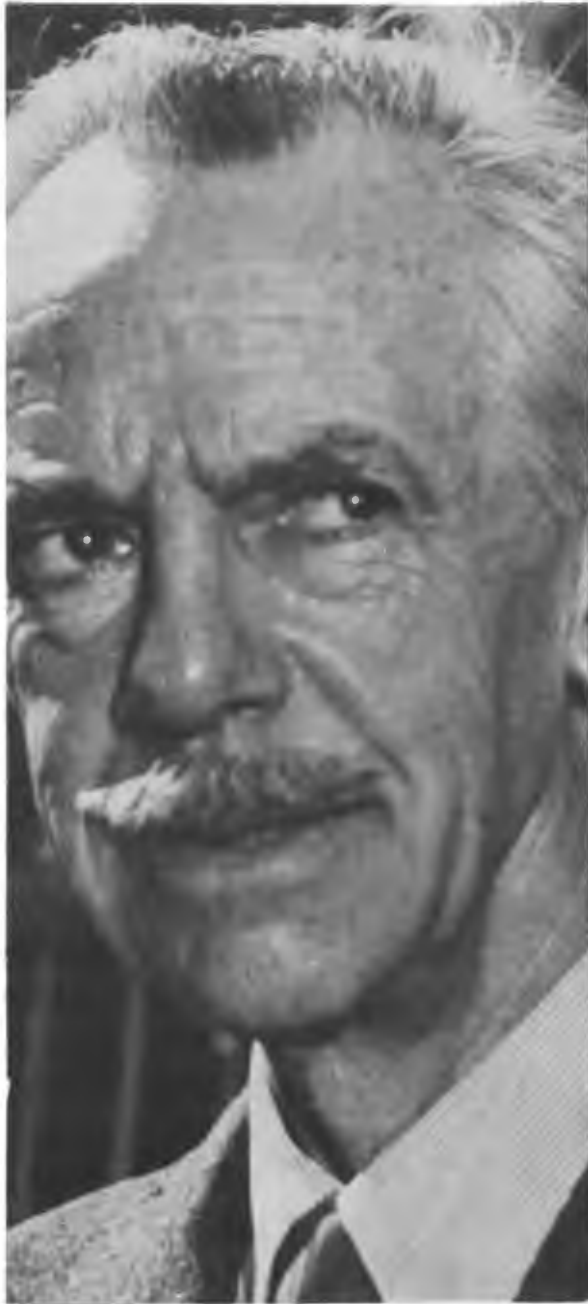
صور مختارة لأدباء الموسوعة

---



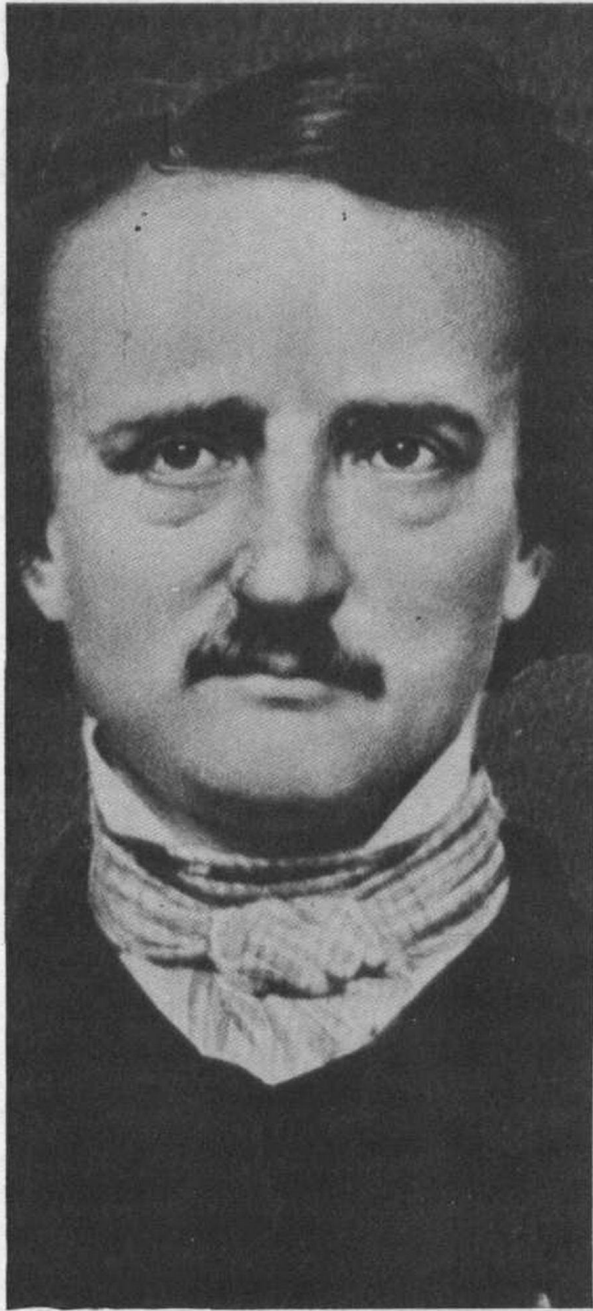
٢٩ - مارك توين

---



١٠ - بوجين أونيل

---





۵۵ - جون ستاینک



١٧ - إيزرا باوند

١٣ - رالف والدو إيمرسون



٥٤ - جبر نرود ستاين



٤٧ - فيليب روث



١٢ - رالف ايليسون



٣٨ - هنري جيمس



١٥ - دورونی بارکو



٣١ - هری دیشید تورو



٢٠ - بیول بک



٣٩ - نیودور درایز



٥ - ت . س . ایوت



٤ - لویزا آلکوت



٢٨ - سٹیفن ہینے

٤٢ - امیلی دیکنسون





۱- جیمس آجی



۲۴- جیمس بولدوین



۵۰- ج. د. سالینجر



۳۶- ایلین جلاسکو



۳۲- جیمس ثربیر



۳- نلسون آلجرین



۷- شیروود آندرسون



۵۲ - کارل ساندربرج



۲۳ - کاترین آن بورتر!



۱۴ - ویلیام اینچ



۲۵ - جیمس بیدی



۱۱ - کونراد ایکس



۲۷ - صول بیلو



۲ - إدوارد آلبی



۴۰ - جون دوس باسوس

## أدباء الموسوعة الجزء الأول

صفحة

رقم	الاسم	التاريخ (الولادة - الوفاة)	الترجمة
٩	Introduction		منهج الموسوعة
١٥	Agee, James	( ١٩٥٥ - ١٩٠٩ )	١ - آجي - جيمس .
١٨	Albee, Edward	( ١٩٢٨ - ١٩٥٥ )	٢ - آلي - إدوارد
٢٤	Algren, Nelson	( ١٩٠٩ - ١٩٥٥ )	٣ - آلجرين - نلسون .
٢٧	Alcott, Louisa	( ١٨٣٢ - ١٨٨٨ )	٤ - آلكوت - لويزا .
٣٠	Eliot, T.S.	( ١٩٦٥ - ١٨٨٨ )	٥ - إليوت - ت . س .
٣٧	Anderson, Robert	( ١٩١٧ - ١٩٥٥ )	٦ - أندرسون - روبرت
٤٢	Anderson, Sherwood	( ١٨٧٦ - ١٩٤١ )	٧ - أندرسون - شيرود
٤٦	Anderson, Maxwell	( ١٨٨٨ - ١٩٥٩ )	٨ - أندرسون - ماكسويل
٥٠	Odets, Clifford	( ١٩٠٦ - ١٩٦٣ )	٩ - أوديتس - كليفورد
٥٦	O'Neill, Eugene	( ١٨٨٨ - ١٩٥٣ )	١٠ - أونيل - يوجين .
٦٣	Aiken, Conrad	( ١٨٨٩ - ١٩٥٥ )	١١ - أيكن - كونراد .
٦٦	Ellison, Ralph	( ١٩١٤ - ١٩٥٥ )	١٢ - إليسون - رالف .
٦٩	Emerson, R.W.	( ١٨٠٣ - ١٨٨٢ )	١٣ - إيمرسون - رالف والدو .
٧٤	Inge, William	( ١٩١٣ - ١٩٥٥ )	١٤ - إنج - وليام
٨٠	Parker, Dorothy	( ١٨٩٣ - ١٩٦٧ )	١٥ - باركر - دوروثي .
٨٣	Barry, Philip	( ١٨٩٦ - ١٩٤٩ )	١٦ - باري - فيليب
٨٦	Pound, Ezra	( ١٨٨٥ - ١٩٧٢ )	١٧ - باوند - إزرا
٩٢	Bradbury, Ray	( ١٩٢٠ - ١٩٥٥ )	١٨ - براد بيري - راي .
٩٥	Brooks, Cleanth	( ١٩٠٦ - ١٩٥٥ )	١٩ - بروكس - كليانث
١٠٠	Buck, Pearl	( ١٨٩٢ - ١٩٧٣ )	٢٠ - بك - بيرل
١٠٦	Belasco, David	( ١٨٥٩ - ١٩٣١ )	٢١ - بلاسكو - ديفيد .
١٠٩	Poe, Edgar Allan	( ١٨٠٩ - ١٨٤٩ )	٢٢ - بو - إدجار آلان .
١١٧	Porter, K.A.	( ١٨٩٠ - ١٩٥٥ )	٢٣ - بورتر - كاثرين آن

صفحة

١٢١	Baldwin, James	( ١٩٢٤ - ٠٠٠٠ )	٢٤ - بولدوين - جيمس
١٢٦	Purdy, James	( ١٩٢٣ - ٠٠٠٠ )	٢٥ - بيردى - جيمس .
١٢٩	Bellamy, Edward	( ١٨٩٨ - ١٨٥٠ )	٢٦ - بيلامى - إدوارد .
١٣٢	Bellow, Saul	( ١٩١٥ - ٠٠٠٠ )	٢٧ - بيلو - صول
١٣٧	Benét, S.V.	( ١٩٤٣ - ١٨٩٨ )	٢٨ - بينيه - ستيفن فنسنت .
١٤٠	Twain, Mark	( ١٨٣٥ - ١٩١٠ )	٢٩ - توين - مارك
١٤٧	Tate, Allen	( ١٨٩٩ - ٠٠٠٠ )	٣٠ - تيت - آلن .
١٥٢	Thoreau, H.D.	( ١٨٦٢ - ١٨١٧ )	٣١ - ثورو - هنرى ديفيد
١٥٧	Thurber, James	( ١٨٩٤ - ١٩٦١ )	٣٢ - ثيربر - جيمس .
١٦٠	Garland, Hamlin	( ١٨٦٠ - ١٩٤٠ )	٣٣ - جارلاند - هاملين
١٦٤	Jarrell, Randall	( ١٩١٤ - ١٩٦٥ )	٣٤ - جاريل - راندل .
١٦٦	Green, Paul	( ١٨٩٤ - ٠٠٠٠ )	٣٥ - جرين - بول
١٧٠	Glasgow, Ellen	( ١٨٧٤ - ١٩٤٥ )	٣٦ - جلاسجو - إلين
١٧٣	Jeffers, Robinson	( ١٨٨٧ - ١٩٦٢ )	٣٧ - جيفرز - روبنسون
١٧٧	James, Henry	( ١٨٤٣ - ١٩١٦ )	٣٨ - جيمس - هنرى .
١٨٦	Dreiser, Theodore	( ١٨٧١ - ١٩٤٥ )	٣٩ - درايزر - ثيودور .
١٩١	Dos Passos, John	( ١٨٩٦ - ١٩٧٠ )	٤٠ - دوس باسوس - جون
١٩٥	Doolittle, Hilda	( ١٨٨٦ - ١٩٦١ )	٤١ - دوليتل - هيلدا .
١٩٨	Dickinson, Emily	( ١٨٣٠ - ١٨٨٦ )	٤٢ - ديكتسون - إميلي .
٢٠٤	Ransom, J.C.	( ١٨٨٨ - ٠٠٠٠ )	٤٣ - رانسم - جون كرو
٢١١	Wright, Richard	( ١٩٠٨ - ١٩٦٠ )	٤٤ - رايت - ريتشارد .
٢١٣	Rice, Elmer	( ١٨٩٢ - ١٩٦٧ )	٤٥ - رايس - المر .
٢١٩	Robinson, E.A.	( ١٨٦٩ - ١٩٣٥ )	٤٦ - روبنسون - إدوين آرلنجتون
٢٢٤	Roth, Philip	( ١٩٣٣ - ٠٠٠٠ )	٤٧ - روث - فيليب
٢٢٧	Roethke, Theodore	( ١٩٠٨ - ١٩٦٣ )	٤٨ - روثكه - ثيودور .
٢٣٠	Saroyan, William	( ١٩٠٨ - ٠٠٠٠ )	٤٩ - سارويان - وليام
٢٣٦	Sainger, J.D.	( ١٩١٩ - ٠٠٠٠ )	٥٠ - سالينجر - ج . د .
٢٤١	Santayana, George	( ١٨٦٣ - ١٩٥٢ )	٥١ - سانتيانا - جورج .
٢٤٤	Sandburg, Carl	( ١٨٧٨ - ١٩٦٧ )	٥٢ - ساندبرج - كارل

صفحة

٢٥٠	Styron, William	( ١٩٢٥ - ٠٠٠٠ )	٥٣ - ستايرون - وليام .
٢٥٦	Stein, Gertrude	( ١٨٧٤ - ١٩٤٦ )	٥٤ - ستاين - جيرترود .
٢٦١	Steinbeck, John	( ١٩٠٢ - ١٩٦٨ )	٥٥ - ستاينبك - جون .
٢٦٨	Stowe, H.B.	( ١٨١١ - ١٨٩٦ )	٥٦ - ستو - هاريت بيتشر .
٢٧٢	Stevens, Wallace	( ١٨٧٩ - ١٩٥٥ )	٥٧ - ستيفنز - والاس .
٢٧٩			* صور مختارة لأدباء الجزء الأول

# منتدى سور الأزبكية

WWW.BOOKS4ALL.NET

رقم الإيداع	١٩٧٩/٢٩٨٩
الترقيم الدول	ISBN ٩٧٧-٢٤٧-٧١٠-٦

٧٨/١١٩ ق

طبع بمطابع دار المعارف (ج.٠م.٠ع.)