الكتابة على حدود اقليم الحياة

(الإله المتوحش)*

تأليف: أ. الفاريز
ترجمة ملهم علي الشعلان

مقدمة المترجم:

لماذا الكتابة على حدود اقليم الحياة وليس في داخله؟

عاش الفنانون الانتحاريّون بمختلف اتجاهاتهم وقومياتهم على شفير اقليم الحياة، أي على الحدّ الفاصل بين الحياة والموت، قلقين متأرجحين ومتذبذبين بين الحدّين، وكانوا في الغالب يسقطون في الحدّ الآخر المطلق الذي لا رجعة فيه. هكذا عاش، الفنانون خليل حاوي وابراهيم زاير وحسين مردان وعبد الأمير الحصيري والمغنّون والممثّلون ومنهم (داليدا، رشدي أباظه، ناظم الغزالي) وآخرون وقفوا في الحدّ الآخر مختارين انتحاراً وجودياً لذواتهم...

في العام ١٩٧٧ أعددت دراسة مطولة بالانكليزية عن موضوع اسميته في حينه «The Agony of Crcation - عذاب الابداع» وقد أوغلت في البحث والتقصّي وجمع المصادر والمعلومات حتى صار عندي ملفّ ضخم عن هذا الموضوع. وكرّت السنوات ولم يتح لي خلالها نشر الدراسة حتى التقيت الاستاذ الكبير د. سهيل ادريس في بغداد وهو يحضر جلسات المربد التاسع فأخبرته بموضوع الدراسة التي أشرت اليها، فأبدى حماساً لإضافتها الى ملفٍ تنوي مجلة (الآداب) اصداره في عام ١٩٨٩ ويتناول ظاهرة الانتحار في أوساط الأدباء والفنانين الأجانب، وكذلك الأدباء العرب[1]

وحين عدت لأقلب أوراقي القديمة، لم أعثر على الملفّ، وكل ما تبقى منه هو هذا الفصل المترجم من كتاب (الاله المتوحش) لمؤلفه (أ. الفاريز)، الذي يغطي الموضوع ولكنه لا يلقي ظلالاً على هذه الظاهرة في الوسط العربي.

ان موضوعة الفن الانتحاري تشكل ظاهرة مثيرة حتما، فهي ظاهرة لا تنتهي بحدود ارتكاب الفنّان لفعل الانتحار بمعناه المادي، وانما يمكن أن يستمر نزيف الفن الانتحاري عند فنانين اختاروا طريق العذاب في الفن، مكرّسين حياتهم للابداع ومغرقين وجودياً في تدمير ذواتهم دون أن يلجأوا الى قتل أنفسهم، وذلك بالافراط في تناول المسكرات وتعاطي المخدرات، أوالاغراق في الجنس... وحتى الاغراق في التدخين الذي يشكل - الى حدٍ ما - نوعاً من أنواع الانتحار الوجودي.

ولا أريد أن أطيل المقدّمة على القارىء، ولكني قبل أن ألج الموضوع أسأل د. سهيل ادريس أن يغفر لي عجزي عن تحقيق وعدي له بإرسال أصل الدراسة وان كان موضوع البحث الحالي لا يخرج عن جوهر الدراسة المذكورة، فعذراً مرة أخرى. المترجم

* * *

في حديثنا عن انهيار القيم وغربة الروح التي ترافقها، سنعزف - بلا شك - على أوتار اليأس ونسمع صوت الأزمة وهو أمر يرتبط بالنظرية أكثر من ارتباطه بالتجربة وبعد كل

(*) فصل بعنوان «The Savage God»من كتاب بالعنوان نفسه كتبه الناقد الانكليزي A. ALVAREZ.

(١) تعليق من التحرير: من عجائب الصدف أن هذا الملفّ الذي أعدّته الآنسة رنا إدريس مترجماً عن عدد خاص من مجلة = «ماغازين ليتيرير»الفرنسية، قد فُقد في مكتب المجلة، ولم يبق منه إلا مقال الشاعر محمد علي شمس الدين المنشور في هذا العدد(التحرير).

شيء فالحياة تمضي قدماً وبقدر كبير من التجريبية والعقلانية مهما كان حجم التهديدات الجوهرية التي تعترضها.

والفنان لا يشبه الميتافيزيقي، فالفوضى بالنسبة له ليست حالة يواجهها بحزن متميّز في كل ساعة أو كل يوم أو حتى كل سنة؛ انه يحسّ في الفوضى غياباً ساحق البعد وبالقدر نفسه يحس بحاجة ماسة لخلق نظام جديد لنفسه يبتدعه من اللاشيء؛ وبكلمة أخرى ان الفوضى تلهمه الابداع أكثر مما تحبط هذا الابداع؛ وعلى قدر ظني، فان هذا كان الدافع المحرّك في مرحلة ثورة التحديث الأدبي والفني التي أعقبت الحرب العالمية الأولى. ومثال عليه ت. س. اليوت الذي كتب بهذه الروح قصيدة (الأرض اليباب) في زيوريخ وهو يجتاز مرحلة النقاهة من انهيار عصبي ألّم به، أو قل ابان فترة «العلاج النفسي» التي مرّ بها. في هذه القصيدة يعرض الفنّان فوضاه الداخلية على المحتمع معبراً بذلك عن انهيار كل القيم والأشكال التقليدية؛ ولكن لكي يُعبر عن هذا الاحساس الكوني بالتفتت خلق الشاعر من الفوضى نفسها أسلوباً شكلياً جديداً، أسلوباً محايداً موسوعياً دقيقاً. من جانب آخر، استجاب لداديُّون للإحساس العنيف بالذوبان والسخط مثل أطفال فاسدين ـ بما أن حقائهم تخلو من أية معتقدات فانهم سيُلقون بالفن أيضاً الى البالوعة. أما الشخصيات الخلّاقة فقد استجابت بشكل عاطفي مبرمج، فكلما كبرت الأخطار والتحديات تعاظمت جهودهم الفنيّة، ولكن ـ في الوقت نفسه ـ كلما تعاظمت جهودهم لجعل الفن صدىً صادقاً لتجاربهم، تعاظمت الأخطار المحيطة بهم.

وببساطة متناهية، فان واحدة من أبرز سمات الفن في هذا القرن هي ذلك الارتفاع الحاد والمفاجيء في نسبة «الخسائر» في أوساط الفنّانين. فمن بين الفنانين العظام الذين سبقوا عصر الحداثة يطالعنا «رامبو» الذي هجر الشعر وهو في العشرين، وفان كوخ، الذي انتحر، وسترندبرغ الذي جُنّ. وما فتىء الناقوس يقرع باطراد، ففي بدء عصر الحداثة حاول كافكا أن يحوّل موته الطبيعي المبكر بسبب السلّ الى انتحار أدبي، فأحرق كل كتاباته، وأغرقت فرجينيا وولف نفسها لتذهب ضحية لحساسيّتها المفرطة. وبذل «هارت كرين Hart Crane» طاقة غير عادية لتجميل حياته الفوضوية ـ وهي مُركب بائس من الشذوذ الجنسي والادمان الكحولي ـ واعتقد في نهاية المطاف أنه فاشل في كل شيء فقفز من باخرة في البحر الكاريبي ليلقى حتفه. وأغرق كل من «ديلان توماس» و«بريتدان بيهان» نفسيهما في الكحول حتى الموت. وأمضى «آرتو Artaud» سنين طويلة في المصحّات العقلية. وعُثر على «ويلمور شفارتز Schwartz» ميتاً في فندق عتيق في منهاتن، وكان كل من «مالكوم لوري» و«جون بيريمان» كحوليين أنهيا حياتهما بالانتحار، أضف اليهما كلاً من «سيزار بافيز Pavese» و«بول سيرين Paul Celine» و«راندل جاريك Jarek» و«سلفيا بلاث Sylvia Plath» ومايكوفسكي و«يسنين» و«تسفينيفا» الذين أنهوا حياتهم انتحاراً.

أما قائمة الرسّامين فتضم «موديلياني» و«أرشيل جوركي» و«مارك غيرتلر Gretler» و«جاكسون بولوك» و«مارك روشكو».

ويمتدّ «آرنست همنغواي» عبر الأجيال، هذا المنتحر العظيم الذي كتب نثراً منسوجاً على طراز أخلاقي من الشجاعة والسيطرة على ما هو ضروري لحدود التحمّل، فقد عرّى أسلوبه حتى العظام لتحقيق اللازمة الجمالية التاريخية ـ أي جمال الجسد ـ سالكاً بذلك نهج الاقتصاد الشديد والدقة الشديدة والتوتّر الشديد تحت مظهر الراحة والطمأنينة. وكل هذا بمنظور تبدو من خلاله كل تآكلات العصر ـ الضعف وانعدام الثقة والخشونة وانعدام الدقة ـ وكأنها تباطؤات ماكنة كانت في يوم ما شديدة الدقّة؛ بكل هذه الصفات العصرية ما عاد همنغواي يطيقها كما لم يعد يطيق فقدانه لقدرته على الكتابة، وفي نهاية المطاف حذا حذو والده وأطلق النار على رأسه.

لكل حاله انتحارية مما ذكر آنفاً منطقها الداخلي ويأسها الذي لا يشبهه يأس. وان نحن أردنا أن ننصف هذه الحالات فسنحتاج الى قدر من التفاصيل لسنا بصدده هنا، ولكن تبرز نقطة بسيطة تفرض نفسها على الموضوع.

في حالات الانتحار التي سبقت القرن العشرين يمكننا أن نناقش كل حالة على انفراد، بما أن الفنانين المنتحرين أو ذوي الشخصيات الانتحارية كانوا استثناءات معدودة، ولكن بحلول القرن العشرين اختل التوازن فجأة، فكلما ارتفعت قيمة الفنّان، ازدادت حساسيّته وقابليته للانجراح؛ ومن الواضح على كل حال أن هذه ليست قاعدة ثابتة لكل الحالات. فرجال الأدب العمالقة في القرن العشرين، اليوت، جويس، فاليري، أزرا باوند، توماس مان، فورستر، فروست، ستيفنس، أونكاريتي، مونتيل، وماريان مُور، كانوا وفرة وذوي مكانة جليلة. ومع ذلك فان نسبة الخسائر في أوساط الموهوبين تبقى عالية جداً، كما لو أن طبيعة وظيفة الفنان نفسها والمتطلبات التي تفرضها عليه قد تغيّرت جذرياً في هذا العصر. وفي رأيي أن هناك أسباباً عديدة لهذه الحالة. أولها، هذه الرغبة المتأججة المتدفقة المتزايدة في التجريب، تلك الرغبة الدائمة في التغير والريادة وتدمير الأساليب المألوفة والمقبولة. يقول «مارشال مكلوهان Mcluhan» «اذا نجحت التجربة تصبح عتيقة جديرة

بالاهمال والنسيان». ولكن التجريب أيضاً له منطقه الخاصّ به والذي يدفع به باستمرار بعيداً عن التقنيات السائدة ليدخله الى ملكوت يتغيّر فيه حتى الفنان نفسه.

وبما أن الفن يتغيّر حين تصبح الأشكال الفنية المطروحة غير صالحة للتعبير عما في نفس الفنان، فسيتبع هذا المفهوم، ان كل ثورة تكنيكية أصيلة ستسير موازية لتغيير داخلي عميق. (ونحن هنا لسنا بصدد التغيرات السطحية، لأنها لا تعدو كونها مسألة موضة، ومن هنا لا توجد ضرورات داخلية تفرض وجودها، وانما نراها ترتبط باقتصاديات الفن والطلب المتزايد على التجاري منه).

من هذا المنطلق، عبّر الشعراء الرومانتيكيون عن حريتهم العاطفية الجديرة بحركة بارزة تجلّت في تخلّيهم الكامل عن «الدوبيت المقفى Rhymed Couplet» الكلاسيكي.

وقد قام الشعراء المحدثون بمثل هذا العمل فهجروا القوافي والأوزان التقليدية ليكتبوا شعراً حراً يسمح لهم أن يتقفّوا أحاسيسهم بدقة كبيرة ودون أي انحراف عنها.

وباختصار، ان الاستكشاف في مجال التقنية الفنية يتطلب قدراً كبيراً من الاستكشاف النفسيّ من قبل الفنان؛ وكلما تعمّقت التجارب، تعمّق تقصي ردود الأفعال الناتجة عنها. وهذا يفسّر سبب نكوص موجة التجريب ابان الثلاثينات من هذا القرن، اذ شاع آنذاك أن طروحات اليسار السياسية تحمل في طيّاتها حلولاً لكل الأسئلة والمعضلات. ومثل هذا الأمر حدث في انكلترا ابان الخمسينات من هذا القرن حيث انهمك شعراء «الحركة Movement» بالكتابة عن جمال الحياة وطمأنينتها في الريف والقرى والضواحي. ما أشرنا اليه آنفاً لا يدفعنا ألبتة الى الاعتقاد بأن الشكل الطليعيّ التجريبي هو الضامن وحده لكل شيء؛ فان من السهل على أيّ دخيل على الفن أن يرتدي هذا الشكل كما يرتدي أيّ زيّ تنكّري يُثير بذلك حرج المحافظين التقليديين، نظراً لأن شكله الفني المهلهل يكشف عن قلّة أصالته؛ ويمكننا أن نلاحظ ما جاء به أتباع «أزرا باوند» و «وليم كارلوس وليامس» من الأدعياء الباهتين الذين سكنوا ضفتي المحيط الأطلسي.

الا أن التجربة بالنسبة للفنان لم تكن مجرد عبث بالأداة الفنية قد يؤدي الى عطبها؛ بل ان التجربة وفرّت للفنّان مناخاً يستكشف من خلاله السؤال الأزليّ المتواتر؛ ماذا أكون؟ ومن أنا؟ دون أن يستفيد من أية ضمانات أخلاقية أو ثقافية أو حتى تقنية. وبما أن جزءاً من موهبة الفنان يتمثّل في قدرته غير العادية على استشعار انفعالات العصر والتعبير عنها قبل غيره من الناس، فان حركة الفن الحديث كانت دائماً تشير باطراد متواتر لتحقيق استجابات داخلية لإحساس مستقبلي مفرط بحلول الكارثة.

ويبدو أن الفنان بتبنّيه قول «كونراد» المأثور «معمداً بالعنصر الهدام» قد أبدل دوره في المجتمع تماماً، فبدلاً من أن يكون بطلاً رومانتيكياً وثائراً محرراً، أصبح الفنان ضحيّة، صار كبش فداء.

كتب «ولفرد أون Owen» الذي توفي قبل أن تبدأ ثورة التحديث أجمل وأحزن وصف لهذه الحالة الجديدة، ففي أعياد رأس السنة ١٩١٧ ـ ١٩١٨ كتب الى والدته:

أنا راضٍ تماماً عن حياتي، ان كل ما فعلته فيها جاء بشكل نوبات: نوبات من العمل المضني في «شروزبري» و «بوردو»، نوبات من الفرح الغريب في «البرنسيس» ونوبات من اللعب في «كاري غلوكهارت»، نوبات من التديّن في (دسدن)، نوبات من الخطر الرهيب في جبهة «السوم»، نوبات مزمنة من الشعر ومن حبك ومن الشفقة على المظلومين.

أودّع العام يا أمّي الحبيبة وقد أصبحت شاعراً، وهو ما لم أكنه حين استقبلته، فقد اتخذني «الجورجيون» صنوا لهم ونصّبوني شاعر الشعراء.

ها أنذا أبحرُ يا أمي، لقد قطعت حياتي ويخيّل لي أن أمواج البحر العالية ستحمل سفينتي في خضمّ هذا اليم.

في العام الماضي، وفي مثل هذا الوقت (انه منتصف الليل، ستحلّ لحظة التغيير التي لا تطاق)، في العام الماضي كنت أرقد مغموراً باليقظة في خيمة تعصف بها الريح وسط معسكر رهيب مترامي الأطراف. تلك أرض لا تشبه انكلترا ولا فرنسا في شيء، بل أشبه بمرج أخضر كبير حشدوا فيه الدواب لأيام قليلة قبل دفعها الى المسلخ. كنت أنصت الى عربدة القطعات الاسكتلندية ومرحها، إنهم الآن موتى، من كان يعلمُ بأنهم سيموتون؟ وفكرت في هذه الليلة نفسها، وفيما اذا كنت أنا، فيما اذا كنا نحن ـ فيما اذا كنتِ أنتِ ـ ولكني لم أطل التفكير ولم أمعن فيه لأني ببساطة أستاذٌ في حذف العبارات.

ولكن أهم ما فكرت فيه هو تلك النظرة الغريبة التي ترتسم على وجوه الجميع، وأقصد جميع الموجودين في ذلك المعسكر آنذاك؛ نظرة لا يُدرك كنهها، نظرة لا يراها المرء في انكلترا ـ مع أن الحروب يجب أن تقع في انكلترا دون سواها ـ كما لا يمكن لأي انسان أن يراها في أية معركة... تلك نظرة لن يراها المرء الا في «ايتابليس - Etaples».

كانت تلك نظرة تحمل أكثر من اليأس وأكثر من الرعب، كانت نظرة مخيفة أكثر من الخوف نفسه، لأنها نظرة عمياء

تخلو من التعبير مثل نظرة أرنب ميت.

تلك نظرة لن يرسمها أيّ رسام، ولن يجسّدها أي ممثّل، ولكي أصفها بدقّة، يجدر بي أن أعود لأعيش مع أولئك الناس».

عقب تسعة شهور عاد «أون» الى فرنسا، وبعد شهرين قتل في المعركة لتنتهي الحرب بعد وفاته بأسبوع

في هذه الرسالة تعتمل قوتان، كلّ منهما تسير باتجاه معاكس: التربية والطبيعة، الممارسة والموهبة أو كما جاء في عبارة «اليوت» (الموروث والموهبة الفردية)، وكلتا القوتين فرديّتان وكلتاهما تستجيبان لعناصر حيويّة في شعره، أو لأن القوة تقليدية موروثة، وذاك أمر لا مفر منه في حالة «أون» على وجه الخصوص، نظراً لأنه كان يعمل في إطار «الجورجيين» الذين لم يلقوا بالاً إلى التغييرات التي بدأت تطرأ على الشعر فيما حولهم.

بهذه الصفة الموروثة كان «أون» يستجيب لتقاليد البطولة مقتدياً بالسير «فيليب سدني Sidny» والكابتن «أوتيس Oates» بوصفه رجلاً شجاعاً وجنتلماناً انكليزياً. وهكذا كان سيعود الى فرنسا لأن لا مفر من أداء واجبه كجنديّ، وبما أن الواجب يعني دائماً التضحية، فان ظروف التضحية الحقيقية ينبغي قبولها دون نقاش.

أقوى بكثير من هذا الطابع البطولي، يظهر في كتاباته حسّ لا بطولي يستجيب لجميع العناصر الأخرى التي تسم نتاجه والتي تجعل هذا الكاتب واحداً من أوائل روّاد الحداثة في بريطانيا، وبمعنى أدق، فان هذا الحس اللابطولي كان يتوافق مع الرؤيا الشعرية الخشنة والواقعية عن الحرب في قصائده، ويتوافق تكنيكياً مع استعماله الدقيق الثابت لنظام النصف قافية الذي أعانه بشكلٍ فعال على التخلص من وقع موسيقى الأجراس التي كانت تسم كثيراً من الشعر الجورجي. هذه القوة الثانية في حسّه اللابطولي ـ هي التي دفعته للعودة الى فرنسا بصفته كاتباً وليس بصفته ضابطاً و «جنتلماناً».

وبعد كل شيء فالرسالة تتحدّث عن مبارحته ذلك العام وقد أصبح شاعراً، وفي سياق هذه القوة التي نضجت تواً اتخذ قراره بالعودة الى جبهة القتال. ويبدو أن الأمر كان قراراً بمعنى الكلمة: ذلك أن الشاعر كان قد عاش ردحاً طويلاً من الخدمة الفعالة في الجبهة، ونتج عن ذلك رقوده في المستشفى مصاباً بصدمة لقصف(*)، اضافة الى هذا فان شعره أكسبه أصدقاء ذوي تأثير، وأحدهم مترجم أعمال «بروست» ويدعى «سكوت مونسريف» الذي كان يعمل في وزارة الحرب والذي بذل جهوداً عظيمة لتعيين «أون» بوظيفة آمنة في إنكلترا. وهكذا يتضح لنا أن الجهود التي بذلها الشاعر للعودة الى الجبهة توازي الجهود التي بذلت لإبعاده عنها. وفي ظني أن ما أعاده الى جبهة القتال لا علاقة له بعنصر البطولة وانما يرتبط جذرياً بالشعر. ويبدو أن القوى الجديدة التي استشعرها في نفسه ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالرؤيا الغريبة التي لا سابق لها والتي راودته في فرنسا:

«ولكن أهمّ ما فكرت فيه هو تلك النظرة الغريبة التي ترتسم على وجوه جميع من كانوا في ذلك المعسكر، نظرة لا يُدرك كنهها، نظرة لا يراها المرء في انكلترا؛ مع أن الحروب يجب أن تقع في انكلترا دون سواها. كما لا يمكن للانسان أن يراها في أية معركة... تلك نظرة لن يراها المرء الا في «ايتابليس»، كانت تلك نظرة تحمل أكثر من اليأس وأكثر من الرعب، كانت نظرة مخيفة أكثر من الخوف نفسه، لأنها نظرة عمياء تخلو من التعبير مثل نظرة أرنب ميت. تلك نظرة لن يرسمها أيّ رسّام، ولن يجسّدها أيّ ممثل ولكي أصفها بدقة، يجدر بي أن أعود لأعيش مع أولئك الناس. إن حالة الجمود وانعدام الاحساس لتزيد وتكبر عن الأمل واليأس والرعب والبطولة، أقول ان هذه الحالة هي المحصلة النهائية التي صارت اليها الصيغ المعاصرة لغربة القرن العشرين.

في ظل الطاقة والشهوة والتغيّر المستمر للفن الحديث يتكوّر لبٌ من العدم المطلق والفراغ الرهيب الذي لن ينجح أيّ قدر من التفاؤل الخلاق في تغذيته وازالته. ان هذا يشبه شعور المؤمن الذي تنتابه فجأة ومضة اشراق صوفيّ يُدرك منها أن الخير لا يكمن في الرب. وقد أعطى أحد المحللين النفسانيين هذا الموضوع تعريفاً استعمل فيه مصطلحات أكثر حداثة، فعرفه بأنه «ذلك الحذر النفسيّ الذي يصيب الروح حين المواجهة الحتمية مع الموت: وبكلمة أخرى، حين يكون الموت في كل مكان وعلى مدىً واسع لدرجة يصبح فيها عديم التمييز ولا شخصياً ولا يمكن اجتنابه، وأخيراً يصبح دون معنى؛ وهنا تكون الوسيلة الوحيدة التي تضمن استمرار الانسان في الحياة هي بعزل نفسه عن كل احساس لدرجة يصبح فيها منيعاً حصيناً مثل صخرة.

(ان العزل النفسيّ يمكنه أن يطوّر وظيفة تطبعية في الانسان، ويكون ذلك بعملية الرفض المتواصل «أنا لا أحسّ بشيء، اذاً الموت لا وجود له» وأكثر من ذلك فالعزل النفسي يحمي من هو باقٍ على قيد الحياة من شعور بالعجز التام، من شعور سيجتاح هذا الكائن بأنه خامل هامد تستلبه القوة التي

(*) صدمة القصف Shen - Shock : حالة مرضية هستيرية تنتاب بعض المقاتلين نتيجة سقوط قذيفة قريباً منهم جداً وأحياناً فوقهم تماماً دون أن تقتلهم.

تغزو محيطه. ان هذا الكائن حين يُحيّد نفسه فانه يقاوم محاولات التغيير التي تُفرض على كيانه.

وهكذا يتسنى لنا أن نقول إن الباقي على قيد الحياة يجتاز مرحلة من نقص مؤقت جذري في إحساسه بالحقيقة لكي يمكنه أن يتجنّب فقدان إحساسه كلية وإلى الأبد؛ إنه يُقاسي حالةً معكوسة من الموت الرمزيّ لكي يتخلّص من موتٍ نفسيّ وروحي).

كما هو واضح، ان الدكتور «لفتون» يصف ميكانيكية الدفاع التي استخدمها الناجون من التفجير النووي في «هيروشيما»، والأحياء الذين خرجوا من معسكرات الاعتقال النازية. ولكن تلك المعرفة بالموت الاعتباطي المجّانيّ الحاضر في كل مكان وزمان، ذلك الموت الذي يصيب الظالم والمظلوم على حدٍّ سواء مثل طاعون القرون الوسطى دون انذار ودون سبب، أقول ان تلك المعرفة هي محور تجربة الانسان في القرن العشرين؛ فقد بدأت في المذابح التي ليس لها مبرّر في الحرب الكونية الأولى، ومرت بمعسكرات الاعتقال النازية ابان الحرب العالمية الثانية التي تمخّضت عن تفجيرين نوويين، هذه الحرب التي خلّفت حروباً أهلية في بيافرا و «التبت» و «فيتنام» لا معنى لها؛ ثم التجارب النووية التي تلوّث البيئة، وتطوّر الأسلحة البايولوجية التي تقتل دون تمييز والتي لا يملك صانعوها سيطرةً عليها، وتنتهي كل هذه الكوارث باحتمال فناء العالم كله في ظلّ الأسلحة النووية المحمولة على صواريخ تدور في الفضاء الخارجي.

ويبقى مهماً جداً ألا نبالغ في الأمر؛ فبرغم كل ما قيل، فان الاحساس بالكارثة لا زال حتى هذه اللحظة سطحياً بالنسبة لحياتنا. ومن الغباء أن يظلّ المرء يعزف بالحاح على وتر الكارثة، كما هو من الغباء أن يُهمل المرء هذا الجانب تماماً. ولكن حقيقة أن المحيط الذي خلقت فيه الفنون والأخلاق والسلام قد تغيّر بشكل جذري - تبقى ماثلةً لا يمكن انكارها.

يقول الدكتور «لفتون»: بعد هيروشيما لم يعد بامكاننا أن نتخيّل شكل الشهامة والبطولة العسكرية ولا حتى المجد. لم نعد نرى فرقاً بين القاتل والضحية، كل ما هناك مشاركة في عملية ابادة الجنس البشري... ان الانسان يواجه في كل عصر مفهوماً سائداً يتحدى التزاماته وانتماءاته، ومع ذلك يتحتّم عليه الانتماء. في عصر «فرويد» كان هذا المفهوم هو الجنس والأخلاقيات؛ وأصبح في عصرنا العنف التكنولوجي اللامحدود والموت المجرّد هو المفهوم السائد.

وبكلمة أخرى، فان ذلك الاحساس بالفوضى - الذي ذكرت بأنه القوى الدافعة للتجريبية في فنون القرن العشرين - له جذران. الأول تطوّر مباشرة في الفترة التي سبقت عام ١٩١٤ والثاني ظهر الى السطح لأول مرة ابان الحرب العالمية الأولى، وقوي واتسعت مساحته وازداد تأثيره بمرور الزمن. كلا هاتين الفترتين قد تكونان نتاجاً غير مباشر للنهضة الصناعية، فالفترة الأولى مرتبطة بتدمير العلاقات الاجتماعية القديمة وما يرتبط بها من بنى عقائدية تشكلت ابان الثورة الصناعية؛ والثانية أفرزتها التكنولوجيا في سعيها لخلق ما يجعل حياة الانسان أسهل من السابق، الأمر الذي أدى الى فرز نتاج جانبي في شكل معدات وأدوات تدمر الحياة نفسها وتسحقها.

وببساطة أكثر نقول انه كما أدّى زوال السلطة الدينية في القرن التاسع عشر الى جعل الحياة تبدو قاحلة لا معقولة نظراً لتجريدها من تناغمها الجوهري؛ كذلك فان التطور التكنولوجي الحديث جعل من الموت نفسه لا معقولاً حين أحاله الى حادث اعتباطي مفصول كلياً عن الايقاع الداخلي والتوافق المنطقي للحياة التي أفناها.

هذا هو اذن «الاله المتوحش» الذي استشعرهُ «يتس Yeats» في قصائده والذي أحسّ بثقل حضوره الذي لا يطاق «ولفرد أون» في جبهة القتال. ولكي يبقى «أون» صادقاً مخلصاً في وظيفته كشاعر أحسّ بحاجة ملحة إلى وصف ما أسماه «بالنظرة العمياء الخالية من التعبير مثل نظرة أرنب ميت» وهو ما دفعه إلى العودة إلى فرنسا مجازفاً بحياته ليفتقدها في النهاية.

هذه المهمة المزدوجة - المتمثلة في صياغة لغة يمكنها أن تحايد أو تقيم الموت المجرّد؛ وفي قبول المجازفات الوجودية في الخوف بمهمةٍ كهذه - هذه المهمة كما أظن هي المثال الأنموذج لكل ما جرى بعد ذلك التاريخ.

كتب أحد الناجين من هيروشيما:

لا توجد كلمات مناسبة في كل لغات البشر يمكنها أن تطمن خنازير غينيا(*) التي لا تعرف سبباً لموتها.

ان هذه الحاجة الملحّة لاكتشاف لغة مناسبة لتلك الغاية المستحيلة هي السبب الرئيسي للاحساس بالتوتّر الذي يسم أحسن الأعمال الفنية وأكثرها طموحاً في القرن العشرين.

وهناك بالطبع حاجات أخرى أكثر وضوحاً مررت بذكر بعض منها: كانهيار القيم التقليدية ونفاد الصبر من التقاليد البالية، والمتعة البسيطة المتحققة عن مهاجمة المعتقدات الدينية ومحاولة تحطيمها، والتجريبية لذاتها. وهناك أيضاً تأثير ما

(*) خنازير غينيا: خنازير صغيرة يستخدمها العلماء لاجراء تجاربهم وغالباً ما تموت نتيجة التجارب.

دعاه (مارشال ماكلوهان) بالثقافة الاليكترونية التي استلبت جمهور الفن كما استلبت العديد من الفنون التقليدية الرصينة.

ولكن أبعد من كل هذا (الذي ذكرناه وأكثر الحاحاً وحضوراً وأكثر تزايداً بازدياد حجم الفظاعات وتواترها المطّرد كانت الحاجة التامة الى ايجاد لغة فنية تمسك بذاكرة الحقائق التاريخية لهذا القرن؛ وبكلمة أخرى لغة تخدم «العنصر التدبيري» وتعبر عنه؛ وهي في الوقت نفسه مقياس للموت غير الطبيعي السابق لأوانه.

وما لا يمكن تفاديه أنها لغة للحزن وبالأحرى أن الفنون تتبنى حالة الحزن لتكسر ذلك الجمود الروحي والنفسي الذي يعقب أيّ موتٍ جماعي:

كتب «كافكا» رسالة الى صديقه «أوسكار بولاك»:

[اننا بحاجة الى كتب تقع علينا مثل سوء الطالع لتجعلنا نعاني مثلما نعاني من موت شخصٍ أعزّ وأحب الينا من أنفسنا، كتب تشعرنا اننا على حافة الانتحار، أو اننا نضيع في غابةٍ سحيقه البعد، موغلة في النأي عن كل ساكن بشري - كتب مثل الفؤوس تكسر البحر المتجلّد في ذواتنا].

من الواضح اذن أن كتباً من هذا النمط لن تكون كتباً تقتصر على استحضار الممارسات الوحشية الفظيعة - وهي عملية لا تؤتي في العادة سوى البلاغة المنمّقة والحط من قيمة كل تلك الملايين القتول. ما مطلوب هو شيء أكثر تفرداً وخصوصية وصعوبة، وهو بحدّ ذاته الفعل الخلاق الذي يشكل ويناغم ويمنح جمالاً مجانياً لكل ذاك اليأس المبهم والحزن الذي يمثل الفن وريثاً شرعياً له.

استجاب «فرويد» للحرب العالمية الأولى بأن وضع غريزة الموت فوق مبدأ اللذة، وبالنسبة للفنان فان المشكلة تكمن في خلقه للغة تجمع بين كونها ابعد من مبدأ اللذة وفي نفس الوقت فانها تحقق هذا المبدأ في كيانها.

ان هذا الواقع هو السبب الجوهري الذي يضع الفنّان في موقع كبش الفداء، ولكي يستبطن الفنان لغة للحزن تطلق كل تلك الآثام والخطايا والأحقاد المتراكمة التي يتقاسمها مع الجمهور، نراه يلجأ الى المجازفة بنفسه، كاشفاً بذلك عن كل مواضع ضعفه... كما لو أنه يجرّب موته في مخيلته دارساً بإمعان كل الرمز به وكل التجريبية التي يحتويها، إضافة إلى تأمُّله لكل منافذ الهرب الممكنة.

يقول «كامو»:

يُعدّ الإنتحار في عمق صمت القلب، كما يُعدّ أيّ عمل فنّي عظيم...

وقد ازدادت مصداقيه عكس هذه المعادلة باطّراد؛ فتحت ضغط مُعين يصبح العمل الفنيّ العظيم نوعاً من الانتحار.

هذا البعد من أبعاد الموت يجمع بين مسلكين متضادّين - الأول هو ما يمكن أن ندعوه بـ «الفن الدكتاتوري» وهو بالمناسبة يختلف نوعياً عن الفن التقليدي في المجتمع الدكتاتوري.

ان هذا الفن يتعامل مع الموقف التاريخي جبهوياً؛ وبكلمة أخرى صدامياً وبقساوة ووحشية مقصود خلق منظور انساني لعملية تجريد الانسان من إنسانيته.

أما المسلك الثاني فهو ما دعوته في مكان آخر بـ «الفن المتطرّف» حيث تتحوّل عملية التدمير الى داخل الفنان نفسه الذي يتعمد أن يستكشف - في ضميره - تلك المنطقة الضيقة العنيفة بين الممكن والمستحيل، بين المحتمل واللامحتمل. كلا المسلكين يستلزم تغييرات جذرية في العلاقة بين الفنان ومادته. وعلى صعيد «الفن الدكتاتوري» تبقى هذه التغييرات جتمية وغير مقصودة، لسبب بسيط هو أن الدولة السوليسية وممارساتها القمعية تنتج أوضاعاً تكون فيها النزعة الفردية المتوتّرة التي تشكل قاعدة تقليدية للفن - بما تتضمنه من ايمان مطلق بشرعية الرؤية الشخصية المتميزة - غير ممكنة الحدوث. فحين يُقيَّم الفنان، مثل المهندس والعامل والموظف على أساس مدى خدمته للسياسة الرسمية للدولة، فان ما ينتجه يتحوّل الى مجرّد دعاية وهي دعاية غير مزوّقة، ومباشرة في أغلب الأحيان. وينبغي على الفنان الذي يرفض هذا الدور أن يرفض كل شيء بالمرة - وبكلمة أخرى يصبح زائداً وغير ضروري. في مثل هذه الظروف يكون ثمن الفن من الناحية التقليدية وبقيمه التقليدية هو الانتحار أو الصمت، والصمت هنا يرقى لمرتبة الانتحار.

ان هذا قد يفسّر بنسبة الخسائر اللافتة للنظر في أوساط الشعراء الروس الذين بدأوا الكتابة قبل أحداث ١٩١٩ المتفجرة، رافضين بذلك البديل الذي طرحه (جويس) في شعاره «الصمت، المنفى والرياء» في عام ١٩٢٦ وبعد أن شنق «سيرجي يسنين Yesinin» نفسه بادئاً ذلك بقطع كفّه ثم كتابة قصيدة وداع بمداد دمه - وهو ما يمكن اعتباره آخر ابتكاراته الجمالية. كتب الشاعر «مایاکوفسکي» قصيدة يدينه فيها:

«في هذه الحياة ليس صعباً أن نموت ونفنى،
ما هو صعب حقاً هو أن نواصل الحياة»

ومع ذلك، وبعد أقلّ من خمس سنوات نرى «مایاکوفسکي» نفسه - وهو شاعر الثورة والمقامر العتيد الذي لعب الروليت الروسي(*) مرتين بمسدس محشوّ- نراه يصل إلى

(*) الروليت الروسي: لعبة شاعت في أوروبا إبّان الحروب والكوارث وتتلخّص في رهان بين اثنين أو أكثر حول مسدس توجد إطلاقة =

خلاصة مفادها ان مبادئه السياسية تشوّه جوهر شعره وتسمّمه. وهكذا لعب الروليت الروسي للمرة الأخيرة وخسر. وكتب في رسالة الوداع باقتضاب شديد عبارة:

«لا أوصي الآخرين بهذا الخيار»

رغم ذلك فان العديد من الفنانين الآخرين قد تبعوه اضافة الى الذين اختفوا ابان عمليات التطهير مثل «مندلستام Mandelstam» و «بابيل Babel».

كتب «بوريس باسترناك» قطعه يرثي بها جميع من خسرهم الفن:

«لنبدأ بما هو أهمّ، ليس لدينا أيّ تصوّر عن العذاب الداخلي الذي يسبق فعل الانتحار. ان الناس الذين يعذّبون جسدياً غالباً ما يصيبهم الاغماء على دولاب التعذيب، ان المهم قاسٍ لدرجة أن شدّته تقرب النهاية. ولكن الانسان الذي يرقد تحت رحمة الجلّاد لا يباد تماماً حين يسقط مغشياً عليه لشدة الألم، ذلك أنه لا يزال حاضراً من جانبه ـ كما انه لا زال يمتلك ماضياً ولا تزال ذكرياته ملكاً له، وهو اذا رغب يستطيع الافادة منها، لا بل انها قد تساعده حتى يحين موته. أما المرء الذي يقرّر الانتحار فانه يضع نهاية كاملة لكيانه معطياً ظهره لماضيه، انه يعلن افلاسه التام وذكرياته لا تعود حقيقية، لا تعود شيئاً البتة. انها لن تساهم في انقاذ حياته، فقد وضع نفسه خلف مرماها. ان استمرارية حياته الداخلية تنكسر، وان شخصيته تقف عند النهاية المطلقة. ومن المحتمل أن ما يدفعه الى قتل نفسه في النهاية ليس ثباتاً على قراره قدر ما هو ذلك الكمّ الذي لا يطاق من الألم الذي لا يحسّه أحد غيره ـ هو تلك المعاناة المريرة في غياب المُقاسي شخصياً، هو ذلك الانتظار الخاوي الذي يسبّبه توقّف الحياة وخلوّها من أيّ مضمون بالنسبة للمقاسي.

يبدو لي أن كبرياء «مایاکوفسکي» هي التي دفعته للانتحار، ان شيئاً في نفسه أو مما حوله قد أفقده احترامه لنفسه، وهو لذلك يدينه.

ويبدو لي أيضاً أن «يسنين» قد شنق نفسه دون أن يُمعن التفكير في نتائج عمله، وفي أعماق قلبه تتردّد أصداء لأمل غامض.

«قد لا تكون هذه هي النهاية حقاً، من يعلم؟ لم ينته كل شيء بعد».

ويخيل الي أن «ماريا يتسفيتايفا» كانت دائماً تضع أعمالها بين نفسها وبين واقع الحياة اليومي؛ وحين شعرت بأن هذا هو ترف لا تطاله، وبأنها لأجل ابنها ينبغي عليها أن تدع جانباً انهماكها وانغماسها المطلق في عالم الشعر لكي تنظر لما حولها بامعانٍ وتأنٍ وهي صاحية تماماً. وحين فعلت ذلك رأت الفوضى التي ما عاد يسترها الفن، وتجمّدت مذهولة بلا حراك تنظر حولها بذهول وهي لا تعرف ما تفعل أو أين تذهب هرباً من هذا الرعب، وهكذا قرّرت أن تختبىء في الموت ووضعت رقبتها في الأنشوطة كما لو أنها تضع رأسها تحت وسادتها لتهرب من كوابيس رهيبة.

وأستطيع الآن أن أرى «باولو ياشفيلي» وهو مضطرب تماماً لأحداث ١٩٣٧، اضافة لأوهامه، المتعلقة بالشعر؛ وأراه يراقب ابنته وهي تنام ليلاً ويتخيّل نفسه غير جدير بالنظر اليها، وهكذا يقصد بيت صديقه «الفارغ صباحاً» ليضع بندقية الصيد ذات الفوهتين على صدغه وينسف رأسه أشلاءً.

كذلك «فادييف» الذي بقيت ابتسامة الاعتذار عالقة على شفتيه رغم تقلبات الأيام والسياسة، اخاله يقول لنفسه قبل أن يضغط على الزناد:

«حسناً. لقد انتهى كل شيء، وداعاً يا ساشا».

ما هو أكيد هو أن جميع هؤلاء قد قاسوا بما يفوق الوصف، لدرجة أن معاناتهم أصبحت مرضاً عقلياً، وننحني اجلالاً لمواهبهم ولذكراهم العطرة، وينبغي أن ننحني اكراماً لمعاناتهم. . . .

هذا هو ما كتبه باسترناك بحدة من عاش الأمر بنفسه، وان كان هذا القول لا يتضمن الاشارة الى أن باسترناك حاول أن يقتل نفسه. وهو أمر لا يعنينا أصلاً في هذا المقام ـ ولكنه أي هذا الأمر ـ ببساطة يعني أن باسترناك قد عاش ظروفاً صعبة يصبح فيها الانتحار حقيقة لا يمكن اجتنابها من حقائق المجتمع.

ويصف باسترناك هذه الحقائق ـ وهي نفسها التي ذكرتها «Hannah Arendt هانا آرنديت» بأنها تسود المجتمع حين يحقق النظام الدكتاتوري الاستبدادي سيادته المطلقة وقوته الكاملة؛ ومثل ضحية الدولة الدكتاتورية، فان الانتحاري يساهم بشكل سلبي في شطب تاريخه الشخصي وفي حذف أعماله وذكرياته وكل حياته الداخلية، وباختصار ان الانتحاري يشطب كل العناصر التي تساعد في بنائه ككيان:

[إن معسكرات الاعتقال حين جعلت من الموت صفة بلا هوية (أي انها جعلت من المستحيل على السجين أن يعرف أن كان ميتاً أم لا زال حياً) قد أفرغت الموت من معناه كنهاية لحياة منجزة. وبكلمة أخرى انهم يسلبون المرء حتى موته ليثبتوا له بأنه لا يمتلك شيئاً ولا ينتمي لشيء على الاطلاق وأن موته في النهاية هو تأكيد على حقيقة أنه لم يوجد أصلاً].

وتبقى حالات الرعب هي نفسها التي تسم تلك الملايين

= واحدة في مخزنه الدوّار، ويضع كل من المتسابقين الفوهة على صدغه ويضغط على الزناد منتظراً أن يموت أو يكسب الرهان.

المبادة التي تحدثت عنها «آرنديت» كما تسم حالات «باسترناك» الانتحارية مُعبّراً عنها بقوله: «وتبقى الفوضى التي ما عاد الفن يزوّقها ويخفيها، راسخة غريبة، لا حراك فيها». الا أن الانتحاريين ما برحوا يحتفظون بخيط من الحرية، انهم يحتفظون بحرية أن يُنهوا حياتهم وقتما وأينما شاءوا. وهذا بحدّ ذاته عمل سياسي الى حدٍ ما، فهو بمثابة بادرة تحدٍ وادانة للنظام السياسي القائم... وهو ما فعله الطالب «جان بالاخ Palach» في برغ عام ١٩٦٩ حين قتل نفسه.

والانتحار، إضافة لذلك، يُعدّ إثباتاً لهويّة الفنان؛ فالفنان يُقيم حياته والحقائق التي يحملها إلى درجة تجعله لا يطيق عملية إفسادها والإساءة إيها إلى حدٍّ مطلق وتام.

وهكذا فإن الدولة الدكتاتورية تقدّم لفنّانيها الانتحار كما لو أنه هديّة ثمينة ينبغي عليهم قبولها والقيام بها كآخر عمل فني يضفي الشرعية على جميع أعمالهم الفنية الأخرى. إن رفض باسترناك لعملية الإلغاء بهذه الطريقة هو جزء من أصالته وتفرّده وعبقريته الفذّة، ومثل ذلك فإن استمراره ـ في ما يشبه المعجزة السياسية في عصره ـ بكتابة قصائده وروايته استمرَّ كما هو كما لو أن جميع تلك القيم الشخصية والفردانية غير المحتمل وجودها في عصره لا زالت تحيا في أعماق ذاته وتقاوم لتظهر في سطوره وأغنياته. ومما لا شك فيه أن هذا الفهم وهذه القيم كلّفاه ثمناً باهظاً دفعه إلى العزلة والكآبة التي عاناها. ولكن آخرين قلائل حافظوا على نقائهم حتى النهاية مثلما فعل باسترناك. ولم ينجح جميع من مرّوا بمرحلة التلويث تلك أو جميع من خرجوا منها سالمين، أقول لم تنجح من هؤلاء وأولئك في تجسيد ذلك التخريب المطلق للطبيعة في أعمالهم وآثارهم... والتخريب المقصود هنا هو الصيغة العملية للنظام الدكتاتوري. وليس من الضروري أن يُعزى فشلهم إلى دعوى عدم محاولتهم بل بالعكس... فبالرغم من مئات المحاولات ظلّت معسكرات الاعتقال والرعب البوليسي مواضيع مستعصية على الفنّانين، لأن ما أصابهم فيها يفوق الخيال، وبذلك فقد صارت هذه المواضيع بمنأى عن الفن وعن كل تلك القيم الانسانية النبيلة التي يُبنى عليها الفن عادة.

هذا هو، إذن، الفن الدكتاتوري؛ إنه إلى حدٍّ بعيد فنّ المحاولات الانتحارية الناجمة بنفس القدر الذي يمكن أن نعتبر فيه الفن المتطرف في المحاولات الانتحارية الفاشلة. وفي الطرف الآخر من العالم ابتدأ الفنان «ساموبل بيكيت Beckett» عمله بموهبة ايرلندية خالصة بالكلمات... الكلمات... الكلمات وانتهى بخلق عالم سبق وأن سماه «كوليردج» بـ «الحياة في ملكوت الموت» وأبطاله في ذلك العالم يعيشون حياة مقفرة صمّاء وقد جُرّدوا من كل الصفات الشخصية ومن جميع الرغبات والأهواء والميول والممتلكات والمقتنيات وأخيراً من كل أمل. وكل ما تبقى لهم هو اللغة: فهم يلطفون جدب الوضع الحاضر الذي يعيشونه بابتهالات وأدعية وتعاويذ غامضة طقسيّة تعود لعصر كانت الأشياء فيه ما زالت تحدث وعواطفهم ما برحت تهتزّ وتتحرّك.

ان حياديّة (بيكيت) وتوقيته المضبوط الذي لا يخطىء قد نتج عنهاملهاة هي بالأحرى وليد شرعيّ لهذا الاحباط الكوني، إلا أن هذه الحقيقة في النهاية إنما تساعد على إتمام عملية الخراب والدمار وجعلها أكثر شمولية. وهذا العالم الحصين المنيع الذي يحيط «بيكيت» هو نتاج الأسلوب الذي اتبعه في تقليص احتمالات اللغة لأدنى مستويات الديمومة ورفضه التعامل مع الشكل الآخر للمسرحية وأعني المأساة وهو ينجح في خلق عالم نسيه الرب وأهمله كما قد تهجر الحياة نجماً انطفأ وهو يطير!! وللتعبير عن هذه الأخلاقية العدميّة الانتهائية يستخدم بيكيت أداة فنية متواضعة جداً تخلو من أيّة صنعة أو زخرف.

هنا يلتقي الفن الاستبداي بالفن المتطرّف. وحين يدعو (نورمان ميلر Mailer) الديمقراطية الاحصائية الحديثة السائدة في الغرب بأنها ديمقراطيات دكتاتورية فان ادعاءه هذا الا يتضمن القول بأن الفنان في هذه المجتمعات مقيّد ومحدّد ومحكوم بقسوة الظروف كما هو الحال في الأنظمة الدكتاتورية الاستبدادية... ان مثل هذا التضمين لا يطلقه أشدّ المتظلّمين في المجتمعات الغربية الحديثة، الا أن ادّعاءه يتضمّن ما معناه أن الديمقراطية والإعلام والأخلاقيات السائدة تنمو كل منها على حدة لدى الأفراد الذين قد يخلطونها معاً ليُسيئوا بذلك استعمال غرائزهم ورؤاهم الداخلية. ان هذا الفرد يدفع ما تعارفنا على تسميته بالروح ثمناً لراحته الاجتماعية ـ انه يُضحّي بولاءاته وبتفرّده وبطاقته السيكولوجية وبنفسه. أضف لهذه المسألة ذلك الاحساس المهيمن على الجميع بأن العنف يقف دائماً على حافة الادراك والبصيرة النافذة؛ وهكذا تصير الحروب المحلية والاضرابات والتظاهرات والاغتيالات السياسية مجرد نتف من الأخبار تمرُّ أمام أعيننا على شاشة التلفزيون دون اهتمام. وأخيراً أضف لكل ذلك، تلك المعرفة المحتجبة التي لا يمكن اجتنابها باحتمال قيام عمل عنف رئيسي كبير، وهو ما يُتعارف عليه بمصطلح «توازن الرعب». ان نتيجة كل هذا على الفرد الغربي هو قيام الدكتاتورية ليس كظاهرة سياسية تبرز على سطح الخارطة السياسية لبلد معين، وانما كحالة ذهنية تلازم الانسان وتتحكم في أفعاله. ويقول «مونتاني Montaigne»

[للمرض الشديد علاج شديد] وفي هذه الحالة كان العلاج ثورة فنية عميقة وجذرية كالثورات التي أعقبت قيام كولردج ووردزورث بطبع «القصائد الغنائية Lyrical Ballads» أو كما حدث بعد ظهور قصيدة اليوت «الأرض اليباب» هذه الثورة الجديدة تكمل الى حدٍ ما الثورة التي قادها الرومانتيكيون الأوائل بتأكيدهم أولوية الرؤية الذاتية للفرد. واعتبرت العفوية والتلقائية عقيدة مقبولة كمبدأ ولكن لا يمكن تطبيقها لأنها كمبدأ تطبيقيّ تنكر على المرء ما لا يمكن ان يُنكره على نفسه كمثل: ذكاء الفنان ـ وفهمه الواقعي للقيمة ـ والاستخدام العلمي لإلهاماته ـ اضافة الى الجهد الشاق الرتيب المملّ المطلوب في عملية الخلق.

ولطالما وازنت المعايير التي نادى بها «ماثيو أرنولد» و«فلوبير» و«هنري جيمس» و«اليوت» و«جويس» التطرف الذي جاءت به الحركة الرومانتيكية؛ هذه المعايير التي جسدت الفنان على انه خالق محايد بعيد يتفرّج على عمله الموضوعي المتكامل والقائم بذاته.

هذه المفاهيم «الأرنولدية» عملت كبديل للكلاسيكية، وساعدت في تحصين أحسن فناني القرن التاسع عشر والعشرين ضدّ الضعف والوهم والتفاهة الصرفة التي تأصّلت في معتقداتهم والتي كان منشأها الشقّة القائمة بين الشعور والذكاء، وهي الحالة التي أفسدت الرومانسية في مراحل انحطاطها بدءاً من «شيلي» وحتى «كينزبرغ» وبعكس هذا كله، ظهر بعد عصر آرنولد وما بعد اليوت، الفن الذي يسود عالمنا اليوم، حيث العمل الفني لا يمثل وحدة فنيّة مستقلة متكاملة تقف لوحدها ولها قوانينها الخاصة؛ وانما العمل الفني الحديث هو عبارة عن عملية تخصيب متبادل مستمر بين العمل الفني لوحده وبين ذات الفنان وحياته؛ أي أن وجود العمل الفني هو وجود مشروط طاريء ومؤقت، وهو يجسّد الطاقة والرغبات والأهواء والاضطرابات التي تصيب التجربة وتنتابها بأكثر التعابير شفافية لكي يخلق حالة مؤقتة من السكون والهدوء، ينتقل بعدها ـ أو يعود ـ إلى السيرة الذاتية للفنان. وكان أول من أشار الى هذه المسألة «كامو» في «أسطورة سيزيف» حين قال «ان حياة المرء انما تكتسب دلالاتها المحدّدة من موته» وهذه الأعمال تصطفي القبس الذي ينيرها من حياة المؤلف ذاتها، وفي لحظة الموت يصير تتابع أعماله محض مجموعة من الخيبات المتلاحقة. أما اذا احتوت كل هاتيك الخيبات نفس الرنين، فان الكاتب يكون قد نجح في اعادة تصوير حالته ـ أي يكون قد نجح في جعل الهواء يمتلىء بصدى السرّ العميق الذي يمتلكه.

وقد تبنى الشاعر الأمريكي «هايرن كاروث Carruth» هذا المفهوم وطبّقه ببلاغة جزلة على حالة الفن اليوم.

«ان الحياة بأصالتها هي عبارة عن تفسيرنا واعادة ترتيبنا للخبرة وقد رُتبت مجازياً. انها نتاج لأفعال تخيّلية متتابعة ـ انها عمل فنيّ بحدّ ذاته. وبالهداية يتحول العمل الفني بدوره الى حياة شريطة أن يبقى اميناً على جوهره الاختباري التجريبي. وهكذا ـ وخلال قرن واحد من الزمان انتقل الفنانون من حالة النقد «الآرنولدية» للحياة الى حالة الخلق الوجودية للحياة وكانت المكاسب والخسائر في هذه العملية كبيرة جداً.

وتجسدت أكبر خسارة في فقداننا الجزء كبير مما كنا نظن أننا نعرفه عن الفن. وأصبحنا نرى الآن كيف أن الفن بهذا الشكل هو أرضٌ لا محدودة، انه لا محدود لأنه حرٌ ولا مسؤول، لأنه الحياة في حدّ ذاتها. ونهاية الفن الوحيدة هي ذلك التوقف العرضي المفاجيء الذي يقع حين ينفجر القلب أو تنفجر الشمس. ومع ذلك ينبغي أن يحتفظ العمل الفني الفردي بقدر من الموضوعية، انه بعد كل شيء مسطور على ورقة أو مطبوع على لوحة. ولو تحدّثنا بطريقة عملية لتساءلنا ما هو الشيء اللامحدود؟ انه شظيّة، شظيّة اعتباطية، شظيّة تخلو من أيّ شكل جوهريّ داخلي، شظيّة مغمورة من كل الأبعاد بكل ما يكمن بعدها!! وهذا ما صار اليه فنّنا في العشرين سنة الأخيرة، اعتباطياً متشظّياً مفتوح النهايات، وهكذا يكون بناء أيّ عمل فني في ميدان الأدب، خطياً بدل أن يكون دائرياً، وفي الوقت نفسه فان معناه يحتفظ بامكانية المدّ والبسط عوضاً من أن يكون نهائياً قابلاً للانغلاق... أما مادته فتكون ـ في أيّ موضع لا على التعيين ـ شمولية بدلاً من أن تكون ترابطية... هذه على الأقل هي اتجاهات الفن حالياً. ولا داعي للقول انه تحسن يسجّل سيرة الفنان، فهذا أمر متعارف عليه: أنه حالة خلق ذاتية يقوم بها الفنان في خضمّ التجربة.

وهكذا، فان ما أنتجته القطيعة مع الكلاسيكية لم يكن شكلاً من أشكال الرومانسية يكتفي بالدفء والتسامح مع النفس ومع الغير بما يلائم وقائع تلك المرحلة... بل ان تلك القطيعة قد أنتجت فناً وجودياً متوتراً ومشدوداً مثل فن الأسلاف الكلاسيكيين. وان كان أقل تحديداً بما لا يقاس من فنهم. وهو يختلف عن فن الأسلاف في هذه المسألة نظراً لأنه يتعامل مع تلك الاضطرابات العنيفة (كمواضيع له) التي تحاشاها قبل مئة عام بقرف وتعفّف شديدين أسلافه من «الأوغسطيين» و«النيو كلاسيكيين».

فعلى سبيل المثال، نجد أن أية قصيدة لأليوت تبدو كامدة معتمة، تجمع الضوء في داخلها ولا تعكس للمشاهد الا صورة كمالها الذاتي التكويني. ونقيض ذلك يتجلى ـ على سبيل المثال أيضاً ـ في أية قصيدة «لروبرت لويل Lowell»

التي لا تقلّ عن قصائد اليوت احكاماً وتماسكاً في البناء، الا أنها شفافة يمكنك أن تنظر خلالها لترى المؤلف كما هو.

وبالطريقة نفسها يتناول «نورمان ميلر Mailer» في عمله «جيوش الظلام» مرحلة من التاريخ المعاصر يساهم هو نفسه في أحداثها «المسيرة الضخمة الى البنتاغون عام ١٩٦٧» ويقدّمها بأمانة الصحفي المخلص، بكل المهازل التي رافقتها وكل الاختلاط واللغط السياسي الذي لازمها، ومع ذلك ينجح المؤلف في الوقت نفسه بتحويلها الى سيناريو داخلي تتخذ من كافة الحقائق المتصارعة المتنافرة تناغماً حاداً ـ كما لو كانت انعكاسات تتجلى في العين الداخلية الغاضبة لوعي الفنان المتطوّر ـ وهكذا تحمل سياسات التجربة محل سياسات القوة.

ان أياً مما ذكرناه آنفاً لا يعفي الفنان من صعوبة الفن ـ وهو واحد من أسباب متعددة أخرى سببت الحزن لشعراء الاعتراف الذين اعقبوا «كينزبرغ».

بل على العكس من ذلك، فكلما ازدادت حدّة مجابهة الفنان مع اضطرابات التجربة تزايدت الضغوط على ذكائه وعلى تحكمه وعلى حذره وعظُمت وتزايدت مصادر الخيال التي ينبغي عليه أن ينهل منها كي لا يُضعف ويشوّه ويُزيّف ما يعرفه ولكن الذكاء المطلوب هنا يختلف جوهرياً عن مثيله المطلوب في الفن الكلاسيكي، فهو ذكاء شرطيّ حافز لا يستقر كما وصف د. هـ. لورنس شعره فقال:

«هذا الشعر لا نهاية له، وليس له ثباتٌ مُقنع، ان القناعة صفة تُرضي أولئك الذين يعشقون الثابت. لا شيء من ذلك فيه، إنه بارق كاللحظة، سريعٌ ومتواتر» ما هو مطلوب إذاً هو ذكاء فنّي يعمل بأقصى طاقته لينتج توازناً تجريبياً مرتجلاً متدفقاً للحياة نفسها عوضاً عن التناغمات الكلاسيكية المستقرة. ولكن بما أن توازناً مثل هذا يبقى دائماً خطراً غير مستقر، فان عملاً مثل هذا يتطلب قدراً كبيراً من المجازفة وبما أن الفنان يعرف في انتمائه لحقائق حياته الداخلية لدرجةً يفقد فيها حتى الراحة، فان المجازفة تكون أعظم وأخطر.

في هذه النقطة بالذات يلتحم الفن «ما بعد الأرنولدي Post - Arnoldian - Art» بما دعوته في مكان آخر بـ «بُعد الموت الإعتباطي». إن الثورة الفنية التي اندلعت في الخمسة عشر عاماً الماضية قد وقعت كردّ فعل للدكتاتورية، كما تحدث عنها «ميلر Mailer» أي أن هذه الثورة ظهرت من نفس الجو الموبوء الذي نعيش فيه وليس بسبب حقائق أخرى غريبة عن مجتمعنا غريبة عن بلادنا، في عالم آخر غير عالمنا.

ان العدميّة، والنزعة لتدمير الذات ـ وهو ما تحدث عنه المحللون النفسيون بإفاضة ـ قد تجلت في نهاية الأمر على أنها انعكاس حيّ لعدمية الفن الذي يسود مجتمعاتنا. وبما أنت نعجز عن السيطرة على هذا العنف ظاهرياً، خارجياً أي سياسياً، فان بمستطاعنا على الأقل أن نكبحه ونسيطر عليه، في داخل ذواتنا ـ أي فنياً. ان كلمة السرّ ومفتاح اللغز هي «السيطرة». ويكرس الشعراء «المتطرفون Extremist» أنفسهم للاستكشاف البسيكولوجي على الحافة الهشة الفاصلة بين ما هو محتمل ومقبول وما هو غير محتمل وغير مقبول؛ ولكنهم ـ بالقدر نفسه ـ يكرّسون أنفسهم للشفافية والدقة ولبعض المباشرة الحذرة في التعبير؛ وهم يشتركون في هذا مع المعايير العالية والصعبة التي جاء بها اليوت وباقي الأساتذة الكبار لفترة العشرينات، أكثر مما يتفقون مع السورياليين الذين ركزوا عنايتهم على الفطنة والغرابة واللاوعي. فمن الترابطات الذهنية الاعتباطية غير المتساوقة وغير المحدودة نجح السورياليون باختلاق فن هو بالأساس فن التصوير الطبيعي الخاص بهم، وبالمقارنة مع ذلك فان الفنانين المتطرفين قد كرسوا أنفسهم الى حالة أدنى من هذه الحالة، وهي الحالة التي تسبق ما سماه فرويد «مرحلة الحلم» وبكلمة أخرى انهم يتعاملون مع مفردات مادة الحلم؛ فالأحلام تشير من بعيد الى الأحزان ومشاعر الذنب والعدوانية، وبالاستعاضة عن ذلك يطمع الفنانون الى التعبير عن هذه المشاعر مباشرة وبشدة وبوعي كامل. وباختصار فان للمتطرفين صفات مشتركة تجمعهم بأنصار مدرسة التحليل النفسي أكثر من تلك التي تجمعهم بالسورياليين. وفي الشعر يُمثل أنصار هذا الأسلوب من الناطقين بالانكليزية كل من «روبرت لويل» و«جون بيريمان» و«تيد هيوز» و«سيلفيا بلاث» وجميعهم ذووعقلية واسعة ومعرفة عالية بالمتطلبات الشكلية وباحتمالاتها، وجميعهم يبدأون بأسلوب متّقد، حذر محترس، وكثيف التركيب ورثوه عن أليوت بالدرجة الأولى، ويمضون في بنائهم الشعري بسبل متعددة مختلفة ليصلوا الى شعر تصير فيه الوسائل ـ رغم ضرورتها ـ ثانوية قياساً بحالة داخلية طارئة تجعل هذه الوسائل ترفع دوماً بنفسها حتى تصل الحدود التي يُصبح بامكان الشعر فيها أن يحتمل هذه الحالة الطارئة كحالة دائمية. وهم يخوضون في هذا مسألة قدرية لا مفر منها، لأن كلاً منهم ينقذ شعره ـ عن دراية ومعرفة ـ من حافة الهاوية الشخصية التي يقف هو عليها. أما العمل الذي يسقط في هذه الهاوية فهو «دراسات ذاتية Life Studies» لـ «لوريل» الذي يتخلى فيه عن رمزية الرومان الكاثوليك المنمقة التي وسمت شعره لكي يواجه بأسلوب شفيف أكثر عفوية فوضاه الشخصية كانسان تنتابه انهيارات عصبية بأوقات متزامنة، معتمداً بذلك منطقاً قريباً في الخلق والإبداع، مؤلفاً من مواهبه الطبيعية العظيمة مُتراكبة مع حساجة لا مرئية من قبل جمهوره. وقد يكون نوعاً

من نفاد الصبر، وموظّفاً لأغراضه مقاييس جمالية صارمة لا تتدخل في حساباتها الاضطرابات والانفعالات النفسية التي تَسِمُ أيّ حياة لا يُجملها الفن. كلما تعمّق في كتاباته وازداد تأكيداً على العنصر الشخصي فيها عظمت مصداقية أعماله في نظر الجمهور. وبذلك نجح «لويل» في أن يحول ما هو شخصي وذاتي في الظاهر الى شعر يستقطب جميع تساؤلاتنا.

وبالطريقة نفسها ارتدّ «جون بيريمان» عن العالم الأدبي الذي طرقه في ديوانه «ناء للسيدة برادستريت» ليدخل في دائرة الخصوصية والذاتية المفعمة في ديوانه «أغاني الأحلام». هذه القصائد تبدأ بكشف شعري ملتو للأحزان وأفعال الشر، ونوبات الصُداع والألم التي تعقب أيام السكر، والصياحات التي تعقب نوبات الكآبة، وبالتدريج تتضح صورتها وتبين خطوطها لتتحول إلى نحيب شعري يدور حول انتحار الأب، ووفيات بعض الأصدقاء السابقة لأوانها، واليأس الإنتحاري الذي ينتاب الشاعر ذاته. ولطالما كان «بيريمان» شاعراً ذا طاقة خلاّقة تتسم بالعدوانية والعصبية ويأتي إحساسه بالحزن والخسارة ليضيف بعداً طارئاً لعمله، وليدفع بهذا العمل إلى خندق الإكتئاب والنحيب والشعور بالذنب والعداء والتكفير عن خطيئة مجهولة. ثم تنتهي رحلة العذاب هذه بأن يقبل الشاعر، وبشفافية تامة، فناءه ونهايته. وينتهي الشاعر بأن يسطر بقلمه مرثاته الذاتية.

وينتمي كل من «تيد هيوز» و«سيلفيا بلاث» الى جيل أصغر سناً من الشعراء، ومن هنا فقد بدأا عملهما في منطقة أكثر نأياً من أصقاع العدمية تلك.

وهكذا يكتب «هيوز» سلسلة قصائد عجيبة عن الحيوانات تمتلىء بتفاصيل حادّة وتحولات مفاجئة في بؤر الاهتمام، يُسقط فيها الشاعر بأسلوب شفيف أنواع العنف التي يتخيلها في نفسه على هذه المجموعة الضخمة من الحيوانات. وبالتدريج، وكما في حالة تلبّس شيطاني تبدأ الحيوانات بالتغلب عليه... وتتحول صورهُ الى مناجاة لا تعود فيها الجريمة صورة مموّهة ممسوخة، ويصبح فيها الشاعر وحشاً مفترساً يصب على الأحياء عنفه ويسقط في نفس الوقت فريسة لهذا العنف القاتل والقتيل في لحظة واحدة.

ويحذو «هيوز» حذو الشاعر اليوغسلافي «فاسكوبابا Vas-co Popa» فيمارس سيطرة صارمة على مخلوقاته المتوحشة باخضاعها لقواعد وأنظمة استبدادية مُطلقة كما يمارس الأطفال الاضطهاد على شخوص ألعابهم الذاتية؛ ولكنه يمضي أبعد من ذلك فينقل المطاردة الى الظلمة معتمداً أحادية في التفكير نادرة المثال. ويولد نتيجة لذلك «كرو Crow» ـ اللابطل في ـ اللاملحمة ـ والذي تصير رغبته في البقاء سمته المميزة. هذا القاتل الأنيق الذي لا يمكن كبحه والذي يطفو الى السطح سالماً في جميع الكوارث ـ تماماً مثل الأمل لا يمكن قتله. إلا أن «كرو» في الحقيقة لا يمكن قتله لأنه مخلوق بدون أمل أصلاً، ان له عيناً تشع ببريق الرغبة في التدمير، أما تشاؤمه فعنصر ثابت لا يضطرب أو يتذبذب.

وتتحرر باقي حيوانات «هيوز» من وحشيتها بنوع من الجمال الغريزي الذي يظهر في طباعها، أما «كرو» فهو الوحش الذي لا يتغير، الوحش الذي يمثل الموت غريزته النقية الوحيدة. أما عند «سيلفيا بلاث» فيصل الحافز التطرفي الى أقصى مدياته... لا بل يصل الى نهايته. ولنراجع باختصار تاريخها: ان عدم قناعتها بالأسلوب الأنيق المنمق لقصائدها الأولى، ليتزامن مع ظهور ديوان«لويل»«دراسات وافية». لقد أثبت «لويل» أنه من الممكن الغوص في كتابة تفاصيل هذه الأحداث دون السقوط في مطب كتابة «قصائد الإعترافات». وكان هذا العذر الذي تنتظره «سلفياً بلاث» هو مفتاح القمقم الذي أطلق الألم والأحزان التي تراكمت في نفسها منذ وفاة والدها المبكرة ابان طفولتها ومنذ محاولة الانتحار التي اجتازتها في العشرين من عمرها.

وفي خضم القصائد الجميلة التي تدفقت في الأشهر الأخيرة من حياتها اتخذت الشاعرة مثالاً لها في الخلاصة المنطقية التي وصل اليها «لويل» فاستكشفت بانتظام مساحات الغضب والذنب والرفض والحب والهدم والتدمير... وهي المساحات التي دفعتها في النهاية الى أن تنتزع حياتها بنفسها. والشاعرة في منهجها الشعري هذا تبدو كمن عقد العزم على أن يُعطي قصائده قيمة معنوية وحسية وشعرية ضخمة لا يوازيها الا تجربة بمستوى انتحار الشاعر نفسه. وبذلك فقد شحنت شعرها بثروة من التجديد وفيض من الابتكار وطاقة تهكمية عجز العديد من الشعراء على اضفائها على شعرهم ابان حياتهم.

وإذا كان طريق الشاعرة لا يبدو للمرء سالكاً أمامها، فقد أثبتت جدياً أنه سالك، وإن كان بأية حال طريقاً ذا ممر واحد سارت به الشاعرة حتى النهاية ليتسنى لها عند هذه النهاية أن تستدير وتقفل راجعة. ومع ذلك، فإن فعلها الإنتحاري كواقعة حسية حقيقية ـ تماماً مثل انتحار «بيريمان» ومثل انهيارات «لويل» ومثل شيزوفرينيا الرعب التي انتابت «هيوز» يبقى عارضاً طارئاً في عملها الفني. وهو لا يضيف لعملها شيئاً ولا يؤكد فيه شيئاً. لقد خاضت الشاعرة مجازفة كبيرة في تعاملها مع تلك المادة المتفجرة المتطايرة. ان القاسم المشترك الذي يجمع المتطرفين في الفن ليس هو الأسلوب بقدر ما هو الايمان بقيمة وضرورة المجازفة بحد ذاتها. وهم يتخذون بذلك موقفاً معتدلاً يتوسط بين موقف الجماليين القدامى

الذين يحاولون انكار هذه الحقيقة وموقف المحدثين الذين يبسطون هذه الحقيقة ويجردونها من محتواها الفكري ـ ان ما يميز الفن الحديث هو انه يُقبل على اقرار حقيقة «الفناء» وليس «الخلود» ويستخدم كل مصادر التخيلية وتكنيكاته ومهاراته لقبول هذه الحقيقة والتعود على التعامل معها كمسألة يومية تبقى تحتفظ بعنصر المفاجأة في ثناياها. وبمثل هذه المعتقدات يتسنى للفنان أن يُعمر ويعيش طويلاً مثل «ازرا باوند» و «روبرت فروست» لأنه يبقى محتفظاً من خلال عمله بمخيلة انتحارية حيوية.

ما أقوله باختصار هو: ان أفضل الفنانين المحدثين قد نجحوا في فعل ما ظنه الناجون من «هيروشيما» مستحيلاً. فقد نجح هؤلاء الفنانون من خلال عذاباتهم الخاصة في ابتكار لغة تُطمئن حاجات خنازير التجارب التي لا تعرف سبباً لموتها. ان هذا يبدو لي مبرراً وسبباً كافياً للمنزلة الرفيعة للفن في عصر أصبح فيه الفنانون أنفسهم أقل قناعة بقضيتهم لا بل حتى بوجودهم. ان عنصر الديمومة الباقي في حياتهم ينبع من أنهم يطرحون تشبيهاً للموت يمكن لجمهورهم أن يُشارك فيه. ولتحقيق ذلك لا بد للفنان أن يتحول الى كبش فداء فيحاول أن يجرب موته الحقيقي ليعرف تأثيره على نفسه وعلى أدواته الفنية وهي معادلة صعبة، وقد يطرح أحدهم اعتراضاً مفاده أن الفنون تدور حول أشياء أخرى عديدة: الجنس على سبيل المثال، والذي أصبحت الفنون تتعامل معه بتوسع لم يحدث مثله من قبل. ولكني أتساءل: أما عاد الجنس موضوعاً قديماً؟ لا بل انه صار من مواضيع المحافظين ولا داعي لمناقشته اليوم ما دام «فرويد» و «لورنس» قد حسما النقاش حوله لصالحهما في الربع الأول من هذا القرن.

ان المقاومة المعلنة حالياً هي مقاومة ذلك الفن الذي يُجبر جمهوره على تشخيص وقبول حقائق «الموت» وليس حقائق الحياة كما كان شائعاً... وهو أمر لن يتم حتى يتحسسه أفراد هذا الجمهور بنهايات أعصابهم. ان حقائق الموت تشمل العنف واللامعقول والعبث دون أي مبرر لكل منها ودون أن يجد مجتمعنا لنفسه مهرباً من أي منها.

كتب كامو في «ملاحظاته»

«ان الحرية الوحيدة الباقية هي في أن نتعايش مع الموت، بعد ذلك يصير كل شيء ممكناً».

دار الآداب تقدم

الرواية الفلسطينية: سحر خليفة

في طبعتها الجديدة مع روايتها

• لم نعد جواري لكم
• الصبّار
• عبّاد الشمس

وصدر لها حديثاً

مذكرات امرأة غير واقعية