نصوص مختارة

من

مؤلفات إليوت

(النقد)

obeikandl.com

obeikandl.com

« إننى لا أنكر أننا قد نجزم بأن الفن قد يخدم أغراضاً بعيدة عنه ، لكننا لا نتطلب من الفن دراية بهذه المرامى . وهو يؤدى وظيفته على أحسن وجه طبقاً لنظريات القيم المختلفة على أساس عدم مبالاته بهذه النظريات . ومن الناحية الأخرى يجب أن يكون للنقد هدفاً وهو بالاختصار ما يبدو لنا فى تفسيره للأعمال الفنية وتقويمه للذوق الفنى . وعلى ذلك فالمعالم الخاصة بمهمة الناقد واضحة أمامه كل الوضوح ، ومن السهولة النسبية أن نتبين ما إذا كان قد قام بهذه المهمة بطريقة مرضية ، أو على وجه العموم ، علينا أن نتبين أى أنواع النقد صالحة وأيها طالحة .

(« وظيفة النقد » – المقالات المختارة – ص ٢٤ – ٢٥)

..I do not deny that art may be affirmed to serve ends beyond itself; but art is not required to be aware of these ends, and indeed performs its function, whatever that may be, according to various theories of value, much better by indifference to them. Criticism, on the other hand, must always profess an end in view, which, roughly speaking, appears to be the elucidation of works of art and the correction of taste. The critic's task, therefore, appears to be quite clearly cut out for him; and it ought to be comparatively easy to decide whether he performs it satisfactorily, and in general, what kinds of criticism are useful and what are otiose."

T.S. Eliot, "The Function of Criticism," *Selected Essays*. London 1932 — Reprinted 1948, pp. 24-25.

« لقد قام النقد فى خلال الثلثمائة عام الماضية بتعديل فروضه وأهدافه ، وسيتابع هذا الاتجاه مستقبلا . فهناك أشكال عديدة قد احتضنها النقد . وهناك جزء كبير من النقد عديم القيمة والفائدة ، إذ أن الكثيرين من الكتاب يعوزهم المعرفة عن الماضى والإحساس بمشاكل الحاضر . ولقد تأثر النقد قديماً بالدراسات الكلاسيكية وبنقاد إيطاليا : فظهرت عدة فروض عن طبيعة الأدب ووظيفته . وكان الشعر حينذاك فنّا منمقاً أو فنّا له مطالبه المسرفة أحياناً . لكنه كان فن له مبادئه التى ثبتت أقدامها أمام المدنيات والمجتمعات المختلفة . وكثيراً ما تأثر هذا الفن بظهور فئة اجتماعية جديدة ، فارتبط ارتباطاً غير وثيق (فى أبهى حالاته) بالكنيسة حيث وجدت الفئة التى تعى ما تقتنصه من النفائس اللاتينية واليونانية . وفى إنجلترا فى القرن السادس عشر لاقت القوة النقدية الناتجة عن التناقض بين اللاتينية واللغة المحلية المقاومة الصحيحة . ونعنى بذلك أن القوى الجديدة التى ظهرت فى عصر سبنسر وشكسبير قد حركت العقلية المحلية ولم تطغ عليها ».

(« أهمية الشعر والنقد » ص ٢٣ – ٢٤)

"During three hundred years criticism has come to modify its assumptions and its purpose, and it will surely continue to do so. There are several forms which criticism may take: there is always a large proportion of criticism which is retrograde or irrelevant; there are always many writers who are qualified neither by knowledge of the past nor by awareness of the sensibility and the problems of the present. Our earliest criticism, under the influence of classical studies and of Italian critics, made very large assumptions about the nature and function of literature. Poetry was a decorative art, an art for which sometimes extravagant claims were made, but an art in which the same principles seemed to hold good for every civilisation and for every society; it was an art deeply affected by the rise of a new social class, only loosely (at best) associated with the Church, a class self-conscious in its possession of the mysteries of Latin and Greek. In England the critical force due to the new contrast between Latin and vernacular met, in the sixteenth century, with just the right degree of resistance. That is to say, for the age which is represented for us by Spenser and Shakespeare, the new forces stimulated the native genius and did not overwhelm it."

Ibid., *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. London 1933 – Reprinted 1950, pp. 23-24.

« إن الناقد الفنى الخالص ، أى الناقد الذى يكتب ليفسر لوناً من الجدة أو يعطى درساً لمحترفى الفن ، إنما نطلق عليه اسم ناقد بالمعنى الضيق . فقد يحلل المدركات الحسية والبواعث المؤدية لها ، لكن مرماه محدود كما أن مرانه العقلى لا يخلو من الأغراض والنوايا . ويسهل علينا أمام ضيق أهدافه أن نكتشف المحاسن والضعف لإنتاجه هذا ؛ ومثل هؤلاء الكتاب قلائل ، ولتقدهم أهميته فى حدود إمكانياتهم . ويكفينا فى هذا الصدد أن نذكر اسم كامپيون . أما درايدن فقد فاقه فى عدم مبالاته وخلوه من الأغراض (الذاتية) ، فبين لنا حريته العقلية . ومع ذلك فإن درايدن أو أى ناقد أدبى فى القرن السابع عشر — لم يكن حر الفكر إذ ما قورن برشفوكو على سبيل المثال . فهناك الاتجاه الدائم نحو التشريع أكثر من القيام بالأبحاث ومراجعة القوانين المقبولة أو قلبها رأساً على عقب ، لكننا فى آخر الأمر نعيد بناء المادة نفسها . إن العقلية الحرة هى التى تكرس كل مجهوداتها نحو البحث والاستقصاء » .

(« الغابة المقدسة : مقالات فى الشعر والنقد — ص ١١ — ١٢)

"The purely 'technical' critic — the critic, that is, who writes to expound some novelty or impart some lesson to practitioners of an art — can be called a critic only ina narrow sense. He may be analysing perceptions and the means for arousing perceptions, but his aim is limited and is not the disinterested exercise of intelligence. The narrowness of the aim makes easier the detection of the merit or feebleness of the work; even of these writers there are very few — so that their 'criticism' is of great importance within its limits. So much suffices for Campion. Dryden is far more disinterested; he displays much free intelligence; and even Dryden — or any literary critic of the seventeenth century — is not quite a free mind, compared for instance, with such a mind as Rochefoucauld's. There is always a tendency to legislate rather than to inquire, to revise accepted laws, even to overturn, but to reconstruct out of the same material. And the free intelligence is that which is wholly devoted to inquiry."

Ibid., *The Sacred Wood : Essays on Poetry and Criticism.* London 1920 — Reprinted 1957, pp. 11-12.

« لو وجدت كلمة يمكننا أن نركز عليها كي ما توحي لنا بأكبر قسط مما أعنيه بلفظة " كلاسيكي " ، إنما هي كلمة " النضج " . . . ولا وجود للكلاسيكية إلا حينما تنضج المدنية وحينما تنضج اللغة وكذلك الأدب ، وهي أيضاً ناتجة عن العقلية الناضجة . إن ما يكسبها صفة الكونية هي أهمية هذه المدنية وتلك اللغة وأيضاً العقلية الشاملة للشاعر بمفرده . . . ولعله من المتعذر أن نوضح معنى النضج أو على الأقل نجعله مقبولا لغير الناضجين . . . وقد ينتمي الكاتب كفرد صاحب عقلية فذة ناضجة إلى فترة أقل منه نضجاً ، وهنا يكون إنتاجه أقل نضج تبعاً لذلك . وما النضج الأدبي إلا انعكاس لنضج المجتمع الذي تمخض عنه ذلك الإنتاج : والمؤلف بمفرده — كما هو ظاهر في حالتي شكسبير وفيرجيل — في استطاعته أن يطور اللغة تطويراً ملحوظاً ؛ لكنه لن يتمكن من الوصول بهذه اللغة إلى مرتبة النضج ما لم يمهد أسلافه السبيل للمساته الأخيرة . وعلى ذلك فللأدب تاريخ رابض خلفه . ولسنا نعني بالتاريخ ذلك السجل

..If there is one word on which we can fix, which will suggest the maximum of what I mean by the term a 'classic', it is the word 'maturity' ..... A classic can only occur when a civilization is mature; when a language and a literature are mature; and it must be the work of a mature mind. It is the importance of that civilization and of that language, as well as the comprehensiveness of the mind of the individual poet, which gives it universality ..... To make the meaning of maturity really apprehensible — indeed, even to make it acceptable — to the immature, is perhaps impossible ..... A writer who individually has a more mature mind may belong to a less mature period than another, so that in that respect his work will be less mature. The maturity of a literature is the reflection of that of the society in which it is produced: an individual author — notably Shakespeare and Virgil — can do much to develop his language : but he cannot bring that language to maturity unless the work of his predecessors has prepared it for his final touch. A mature literature, therefore, has a history behind it :

المدوّن فحسب ، ولا تكدس المخطوطات والكتابات من هذا الطراز أو ذاك فقط ، بل هو التقدم اللغوى وإن كان لا شعوريًّا إلا أنه منتظم يعمل على تحقيق إمكانياته وطاقاته داخل حدوده » .

(« ما هو الكلاسيكى ؟ » ص ٥٤ – ٥٥)

---

a history, that is not merely a chronicle, an accumulation of manuscripts and writings of this kind and that, but an ordered though unconscious progress of a language to realize its own potentialities within its own limitations."

Ibid., *What is a Classic* ? The Presidential Address to the Virgil Society in 1944, published in *On Poetry and Poets*. New York 1957, pp. 54-55.

« إنني أعنى بالثقافة أولاً ما يعنيه علماء الجنس البشرى : وهى طريقة الحياة لأناس يعيشون معاً فى مكان واحد . وتتضح لنا ثقافتهم فى فنونهم وفى نظامهم الاجتماعى ، وفى عاداتهم وتقاليدهم وديانتهم . إلا أن هذه العناصر مجتمعة لا تكون الثقافة ، مع أننا غالباً ما نتحدث عنها كذلك بقصد السهولة . هذه هى المكونات التى تكون فى بساطة تلك الأجزاء التى يمكننا بواسطتها " تشريح " الثقافة ، كما نشرح جسم الإنسان . وكما أن الإنسان لا يوجد بمجرد اجتماع الأجزاء المختلفة المكونة لجسمه البشرى ، فالحال كذلك بالنسبة للثقافة فهى ليست مجرد اجتماع الفنون والتقاليد والمعتقدات الدينية . فهذه المكونات تتفاعل بعضها مع البعض الآخر ، ولفهم إحداها على الوجه الكامل عليك أن تلم بها جميعاً . وهناك بطبيعة الحال ثقافات عليا وأخرى أقل منها ، وتتميز الفئة الأولى بوجه عام بطابعها الوظيفى . ويترتب على ذلك قولنا بأن هناك درجات ثقافية تفوق غيرها فى المجتمع الواحد . وأخيراً يمكنك القول أيضاً بأن هناك أفراداً على جانب خاص من الثقافة . وعلى العموم فثقافة الفنان أو الفيلسوف تتميز

"By 'culture', then, I mean first of all what the anthropologists mean : the way of life of a particular people living together in one place. That culture is made visible in their arts, in their social system, in their habits and customs, in their religion. But these things added together do not constitute the culture, though we often speak for convenience as if they did. These things are simply the parts into which a culture can be anatomised, as a human body can. But just as a man is something more than an assemblage of the various constituent parts of his body, so culture is more than the assemblage of its arts, customs, and religious beliefs. These things all act upon each other, and fully to understand one you have to understand all. Now there are of course higher cultures and lower cultures, and the higher cultures in general are distinguished by differentiation of function, so that you can speak of the less cultured and the more cultured strata of society, and finally, you can speak of individuals as being exceptionally cultured. The

بوضوح عن ثقافة العامل فى المنجم أو الحقل . وتختلف ثقافة الشاعر بعض الشيء عن ثقافة رجل السياسة . إلا أن هذه النواحى تعطينا الأجزاء المكونة لنفس الثقافة فى المجتمع السليم ، ويتقابل فى ذلك من الوجهة الثقافية الفنان والشاعر والفيلسوف ورجل السياسة والعامل . لكنهم لا يشتركون فى اتجاهاتهم الثقافية مع غيرهم من الناس الذين يشغلون مهناً مماثلة فى بلدان أخرى » .

(« ملاحظات فى تعريف الثقافة » — ص ١٢٠)

---

culture of an artist or a philosopher is distinct from that of a mine worker or field labourer; the culture of a poet will be somewhat different from that of a politician; but in a healthy society these are all parts of the same culture; and the artist, the poet, the philosopher, the politician and the labourer will have a culture in common, which they do not share with other people of the same occupations in other countries."

Ibid., *Notes towards the Definition of Culture*. London 1948 — Reprinted 1951, p. 120.

« فى عصر القلق ، العصر الذى فيه ذهل القوم بواسطة العلوم الجديدة ، ذلك العصر الذى لا نسلم فيه إلا بالقليل من الفروض والحاسمة والمعتقدات المشتركة بين القراء جميعاً ، نجد أنه لا توجد رقعة فكرية محظور علينا التنقيب فيها . إلا أننا نتساءل فيما بين هذه المتغيرات ، ما هى الأشياء ، إن وجدت ، التى يمكن أن تكون مشتركة وعامة بالنسبة للنقد الأدبى ؟ لقد أكدت منذ ثلاثين عاماً ماضية أن الوظيفة الأساسية للنقد الأدبى هى تفسير الأعمال الفنية وتقويم الذوق الفنى . وقد يبدو فى هذه العبارة شىء من التعاظم إذا ما وقعت على مسمعنا فى سنة ١٩٥٦ . ويمكننى أن أصوغ هذا القول بطريقة أكثر بساطة وقبولا لعصرنا الحاضر فأقول إن وظيفة النقد هى الارتقاء بتفهم الأدب والاستمتاع به . . . ولى أن أؤكد هذه النقطة وهى أننى لا أعتقد أن الاستمتاع والفهم عمليتان متميزتان — إحداهما وجدانية والأخرى عقلية . إننى لا أعنى بالفهم مجرد التفسير ولو أن تفسير ما يمكن شرحه هو فى أغلب الأحوال خطوة مبدئية أساسية للفهم . . . ففهم قصيدة ما بمثابة الاستمتاع بها على أن تكون الأسباب الداعية لذلك صحيحة » .

(« حدود النقد » — عن الشعر والشعراء — ص ١٢٧ — ١٢٨)

..In an age of uncertainty, an age in which men are bewildered by new sciences, an age in which so little can be taken for granted as common beliefs, assumptions and background of all readers, no explorable area can be forbidden ground. But, among all this variety, we may ask, what is there, if anything, that should be common to all literary criticism ? Thirty years ago, I asserted that the essential function of literary criticism was 'the elucidation of works of art and the correction of taste.' That phrase may sound somewhat pompous to our ears in 1956. Perhaps I could put it more simply and more acceptably to the present age, by saying to 'promote the understanding and enjoyment of literature.' . . . I must stress the point that I do not think of enjoyment and understanding as distinctive activities one emotional and the other intellectual. By understanding I do not mean explanation though explanation of what can be explained may often be a necessary preliminary to understanding . . . To understand a poem comes to the same thing as to enjoy it for the right reasons."

Ibid., "The Frontiers of Criticism," *On Poetry and Poets*, New York 1957, pp. 127-28.

« تقتصر مهمة الشاعر فى عدم الإتيان بالانفعالات الجديدة . بل فى الاستعمال العادى لها . وهو فى صياغتها شعراً إنما يعبر عن الأحاسيس التى لا تقتصر على الانفعالات الواقعية على الإطلاق . وستؤدى الانفعالات التى لم يختبرها من قبل نفس الغرض المنشود كتلك المألوفة . وعلى ذلك فإننا نعتقد أن القول بأن الشعر هو الوجدان الذى نسترجعه فى هدوء . هو منطوق غير صحيح . إنه ليس بالوجدان ، كما أنه خال من الاسترجاع والهدوء دون أن نشوه المعنى فى ذلك . إنه تركيز وخروج بشىء جديد من وراء هذا التركيز حول مجموع هائل من الخبرات . وهى ليست خبرات على الإطلاق بالنسبة للإنسان العملى النشط . إذ أن هذا التركيز لا يتم شعورياً أو عمداً . وهذه الخبرات لا تسترجع ، وهى تتحد فى نهاية الأمر فى جو قد يتسم بالهدوء لكونه مراعاة سلبية للحدث . وبطبيعة الحال ليست هذه هى القصة فى تكاملها . فهناك جزء كبير يتم بطريقة شعورية ومتعمدة أثناء كتابة الشعر . وفى الحقيقة أن الشاعر الضعيف قد يقدم على كتاباته بطريقة لاشعورية فى المواضع التى يجدر به

"The business of the poet is not to find new emotions, but to use the ordinary ones and, in working them up into poetry, to express feelings which are not in actual emotions at all. And emotions which he has never experienced will serve his turn as well as those familiar to him. Consequently, we must believe that 'emotion recollected in tranquillity' is an inexact formula. For it is neither emotion, nor recollection, nor, without distortion of meaning, tranquillity. It is a concentration, and a new thing resulting from the concentration,of a very great number of experiences which to the practical and active person would not seem to be experiences at all; it is concentration which does not happen consciously or of deliberation. These experiences are not 'recollected', and they finally unite in an atmosphere which is 'tranquil' only in that it is a passive attending upon the event. Of course this is not quite the whole story. There is a general deal, in the writing of poetry, which must be conscious and deliberate. In fact, the bad poet

أن يكون شعورياً ، أو شعورياً فى مواضع اللاشعور . وهذان العيبان يجعلان كتاباته شخصية . فالشعر ليس انطلاقاً للوجدان بل هروباً منه ، وهو ليس تعبيراً عن الشخصية بل هروباً منها . ويعرف ذلك بطبيعة الحال أولئك الذين لهم شخصيات وانفعالات . فهم يدركون ما نعنيه بالرغبة فى الهروب من هذه الأشياء » .

(« التقاليد والموهبة الفردية » — المقالات المختارة — ص ٢١)

---

is usually unconscious where he ought to be conscious, and conscious where he ought to be unconscious. Both errors tend to make him 'personal'. Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things."

Ibid., "Tradition and the Individual Talent," *Selected Essays*. London 1932 — Reprinted 1948, p. 21.

بالنسبة لعلم أو فن الكتابة الشعرية فقد تعلمت من قراءة « الجحيم » أن أعظم الأشعار هى ما كتبت فى كلمات مختصرة اختصاراً كبيراً ، مع الصرامة التامة فى استعمال الاستعارة والتشبيه وجمال اللفظ ورونقه . وإننى حينما أجزم بأنه يمكننا أن نتعلم من دانتى كيفية صياغة الشعر أكثر من أى شاعر إنجليزى ، فإنى لا أعنى بذلك أن طريقة دانتى هى الطريقة الوحيدة الصحيحة ، أو أن دانتى أعظم من شكسبير أو أعظم من أى شاعر إنجليزى آخر . ولعلى أوضح ما أعنيه بتعبير آخر فأقول إن ضرر دانتى لمن يحاول صياغة الشعر أقل من ضرر شكسبير فى هذا المضمار . إن غالبية الشعراء الإنجليز لا يمكن تقليدهم ، أما دانتى فهو على العكس من ذلك . وأنك إذا حاولت تقليد شكسبير فمن المؤكد به أنك ستخرج بلغة رنانة مفتعلة مهوشة . إن لغة أى شاعر إنجليزى عظيم هى لغته الخاصة . أما لغة دانتى فهى اللغة العادية فى تكاملها .

(« دانتى » — المقالات المختارة — ص ٢٥٢)

"For the science or art of writing verse, one has learned from the 'Inferno' that the greatest poetry can be written with the greatest economy of words, and with the greatest austerity in the use of metaphor, simile, verbal beauty, and elegance. When I affirm that more can be learned about how to write poetry from Dante than from any English poet, I do not at all mean that Dante's way is the only right way, or that Dante is thereby greater than Shakespeare or, indeed, any other English poet. I put my meaning into other words by saying that Dante can do less harm to anyone trying to learn to write verse, than can Shakespeare. Most English poets are inimitable in a way in which Dante was not. If you try to imitate Shakespeare you will certainly produce a series of stilted, forced, and violent distortions of language. The language of each great English poet is his own language: the language of Dante is the perfection of a common language."

Ibid., "Dante", *Selected Essays*, p. 252.

إنه ليس من الضرورى على الدوام أن يهتم الشعراء بالفلسفة أو بأى موضوع آخر . ويمكننا أن نقول إنه يبدو لنا أن الشعراء فى مدنيتنا الراهنة كما هى فى وقتنا الحاضر معقدون . كما أن هذه المدنية تتضمن اختلافاً وتعقيداً بيناً، وهذا الاختلاف وذلك التعقيد إذا ما تفاعلا مع الإحساس المرهف فمن المؤكد به أنهما سيؤديان إلى نتائج بينة ومعقدة . ومن الواجب على الشاعر أن يكون أكثر شمولا وتنويهاً وبعداً عن الطريق المباشر لكى ما يفرض معانيه على لغته أو يخلعها عليها إن احتاج الأمر .

(« الشعراء الميتافيزيقيون » — المقالات المختارة — ص ٢٨٩)

"It is not a permanent necessity that poets should be interested in philosophy, or in any other subject. We can only say that it appears likely that poets in our civilization, as it exists at present, must be difficult. Our civilization comprehends great variety and complexity, and this variety and complexity, playing upon a refined sensibility, must produce various and complex results. The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to dislocate if necessary, language into his meaning."

Ibid., "The Metaphysical Poets," *Selected Essays*, p. 289.

« إن ما تعنيه قصيدة ما بالنسبة لمؤلفها هو ما تعنيه أيضاً بالنسبة للآخرين ، والحقيقة أنه بمضى الوقت لا يعدو الشاعر أن يكون قارئاً بالنسبة لمؤلفاته ، بعد أن نسى مغزاها الأصيل وما اعترى هذا المغزى من تغير إذا لم يكن قد نسيه . وعلى ذلك حينما أكد لنا رتشاردز أن قصيدة " الأرض الخراب " قد أحدثت انفصاماً تاماً بين الشعر والمعتقدات برمتها ، فإنني لست أهلا لرفض هذا القول بأكثر من أى قارئ آخر . ولعلى أسلم بأحد أمرين وهو أن رتشاردز قد يكون مخطئاً أو أنني لم أفهم ما يعنيه . وقد يعنى هذا القول أن هذه القصيدة هى أول إنتاج يؤدى ما قد أداه الشعر فى الماضى على أكمل وجه : ويصعب على أن أعتقد أنه يقصد أن يسبغ علىّ هذا المديح الذى لا أستحقه . وقد يعنى أيضاً أن الموقف الحالى يختلف اختلافاً جذرياً عن أى موقف آخر قد أدى إلى إنتاج الشعر فى الماضى : بمعنى أننا الآن لا نجد شيئاً نعتقد فيه ، فالاعتقاد نفسه قد انتحب . ولهذا فقصيدتى هى أول قصيدة تجاوبت تجاوباً صائباً مع الموقف الحديث

"What a poem means is as much what it means to others as what it means to the author; and indeed, in the course of time a poet may become merely a reader in respect to his own works, forgetting his original meaning — or without forgetting, merely changing. So that, when Mr. Richards asserts that 'The Wsare Land' effects 'a complete severance between poetry and all beliefs' I am no better qualified to say No ! than is any other reader. I will admit that I think that either Mr. Richards is wrong, or I do not understand his meaning. The statement might mean that it was the first poetry to do what all poetry in the past would have been the better for doing : I can hardly think that he intended to pay me such an unmerited compliment. It might also mean that the present situation is radically different from any in which poetry has been produch in the past : namely, that now there is nothing in which to believe, that Belief itself is dead; and that therefore my poem is the first to respond properly to the modern situation

ولم تدع مجالا للافتعال . ويتضح لنا فى هذا الصدد أن رتشاردز قد لاحظ أن الشعر فى استطاعته أن يخلصنا » .

(« أهمية الشعر والنقد » — ص ١٣٠)

---

and not to call upon Make-Believe. And it is in this connexion, apparently, that Mr. Richards observes that 'poetry is capably of saving us'."

Ibid., *The Use of Poetry and the Use of Criticism.* London 1933 — Reprinted 1950. p. 130.

obeikandl.com

مختارات من الشعر

obeikandl.com

obeikandl.com

أغنية الحب لألفريد بروفروك

« دعنا نمضى عبر الطرقات الخاوية تقريباً ،
وقد عاد الناس بتمتمتهم
عن الليالى التى أمضوها فى أرق فى الفنادق الرخيصة
وأصداف المحار فى المطاعم التى كسّتها نشارة الخشب .
والطرقات التى تمتد بنا كالمناقشة المملة
ذات النية الغادرة
فتقودك إلى السؤال الملح . . .
أوه ، لا تسأل ، ما هو ؟
دعنا نمضى وننتهى من زيارتنا .
داخل الحجرة تجد النسوة فى غدوهن ورواحهن
يتحدثن عن مايكل أنجلو » .

The Love Song of J. Alfred Prufrock

"Let us go, through certain half-deserted streets,
The muttering retreats
Of restless nights in one-night cheap hotels
And sawdust restraurants with oyster-shells :
Streets that follow like a tedious argument
Of insidious intent
To lead you to an overwhelming question...
Oh, do not ask, 'What is it ?'
Let us go and make our visit.

In the room the women come and go
Talking of Michelangelo."

Ibid., *Collected Poems* : 1909-1935. London 1958, p. 11.

« كلا ! لست بالأمير هاملت . ولم أخلق لأكون أميراً ،
إنني بالأحرى نديمه الذى له الفضل فى
تحريك موكبه ، وابتداء موقف أو موقفين ،
وإسداء النصح للأمير ، إذ يسعده ولا شك أن أكون أداة سهلة ،
أكرّم غيرى ويسرنى أن أكون ذا نفع ،
داهية فى السياسة ، حريص ودقيق إلى أبعد حد ،
يستهوني الأسلوب البراق ، لكنني قد أكون مملا بعض الشيء ،
أحياناً قد أبعث على السخرية —
وأحياناً أخرى تكاد تحسبنى مضحك الأمير » .

"No ! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be:
Am an attendant lord, one that will do
To swell a progress, start a scene or two,
Advise the prince; no doubt, an easy tool,
Deferential, glad to be of use,
Politic, cautious, and meticulous;
Full of high sentence, but a bit obtuse;
At times, indeed, almost ridiculous —
Almost, at times, the Fool."

Ibid., p. 15.

صورة سيدة

« والآن وقد تفتحت زهرة الليلك
فهى تملك أصيصاً منها فى حجرتها
وتثنى واحدة منها بين أصابعها حينما تهم بالحديث .
" آه يا عزيزى ، أنت لا تدرى ولا تعرف
معنى الحياة . أنت الذى تمسك بها فى قبضة يدك" .
(ثم تثنى أعواد الزهور فى بطء وتثاقل)
أنت الذى تدعها تفلت منك ، تدعها تتسرب منك ،
والشباب قاسى ، لا يؤنب
بل تتفتح أساريره بالنسبة لمواقف لا يراها .
وأنا أبتسم أيضاً بطبيعة الحال .
وأواصل تناول الشاى » .

Portrait of a Lady

"'Now that lilacs are in bloom
She has a bowl of lilacs in her room
And twists one in her fingers while she talks.
'Ah, my friend you do not know, you do not know
What life is, you who hold it in your hands';
(Slowly twisting the lilac stalks)
'You let it flow from you, you let it flow,
And youth is cruel, and has no remorse
And smiles at situations which it cannot see.'
I smile, of course,
And go on drinking tea."

Ibid., p. 17.

obeikandl.com

خواطر فى ليلة عاصفة

« الساعة الثانية عشر
على امتداد الطريق
المتماسك بالوحدة القمرية
تسترق السمع للرقية القمرية
التى تذيب بواطن الذاكرة
وكل ما علق بها من روابط خالصة
بتقسيماتها ودقائقها .
إن كل مصباح أمر به فى الشارع
يدب فى نفسى كقرع مشؤوم
وخلال هاوية منتصف الليل الحالك
تترنح الذاكرة
كمجنون يهز نبات الجيرانيوم الذابل » .

Rhapsody on a Windy Night

"Twelve o'clock.
Along the reaches of the street
Held in a lunar synthesis,
Whispering lunar incantations
Dissolve the floors of memory
And all its clear relations,
Its divisions and precisions,
Every street lamp that I pass
Beats like a fatalistic drum,
And through the spaces of the dark
Midnight shakes the memory
As a madman shakes a dead geranium."

Ibid., p. 24.

obeikandl.com

الفتاة الباكية الصغيرة

« عليها أن تقف بأعلى درج فى السلم
وتستند إلى أصيص بالحديقة —
وتنسج ثم تنسج أشعة الشمس فى شعرها —
وتعانق الورود فى دهشة مريرة —
ثم تلقيها إلى الأرض
وتدير ظهرها وفى عينيها إحجام وهروب
لكن عليها أن تنسج ثم تنسج أشعة الشمس فى شعرها » .

La Figlia Che Piange

"Stand on the highest pavement of the stair —
Lean on a garden urn —
Weave, weave the sunlight in your hair —
Clasp your flowers to you with a painted surprise —
Fling them to the ground and turn
With a fugitive resentment in your eyes :
But weave, weave the sunlight in your hair."

Ibid., p. 34.

obeikandl.com

جيرنتيون

« فكر جيداً

فيما عساه أن يعطيك التاريخ حينما يشرد الذهن
وإذا ما أعطى فإنه يمنح بسخاء مجلب للحيرة
فى العطاء ذبول للرغبة الجامحة . وقد يجىء العطاء متأخراً
فيما لا نؤمن به ، وقد ينحصر فى الأمور التى ذوقن بها ،
ولكن هذه الأخيرة تحيا فى مخيلاتنا فقط . فنحسبها انفعالا جديداً . وهو
كثير ما يمنح الضعفاء فى سرعة فائقة . ومن اليسر أن نتخلص مما نفكر فيه
فيتولد الخوف من وراء هذا الإحجام » .

Gerontion

"Think now

She gives when our attention is distracted
And what she gives, gives with supple confusions
That the giving famishes the craving. Gives too late
What's not believed in, or if still believed,
In memory only, reconsidered passion. Gives too soon
Into weak hands, what's thought can be dispensed with
Till the refusal propagates a fear."

Ibid., p. 38.

الأرض الخراب

(لعبة الشطرنج)

« لقد انبعثت من الأوانى المفتوحة المصنوعة من العاج والزجاج الملون
روائح عطرية غريبة ،
ومن أنواع الدهان والمساحيق والسوائل العديدة التى اختلطت بعضها ببعض
فأغرقت حاسة الشم بشذى عبيرها ، وقد حركه النسيم العليل
الذى يهب من النافذة ،
وتعالت كلها مع لهيب الشموع
بعد أن تزاحم دخانها على المشروبات الروحية
فتلألأت النماذج المحفورة على السقف
أما الأعشاب البحرية الضخمة المطعمة بالنحاس
فقد توهجت بلونيها الأخضر والبرتقالى ، ووضعت داخل إطار من الأحجار الملونة
وفوق ضوئها الناعس تجد منظر الدرفيل المحفور وهو يسبح » .

The Waste Land

"In vials of ivory and coloured class
Unstoppered, lurked her strange synthetic perfumes,
Unguent, powdered, or liquid — troubled or confused
And drowned the sense in odours; stirred by the air
That freshened from the window, these ascended
In fattening the prolonged candle-flames,
Flung their smoke into the laquearia,
Stirring the pattern on the coffered ceiling.
Huge sea-wood fed with copper
Burned green and orange, framed by the coloured stone,
In which sad light a carved dolphin swam."

Ibid., "A Game of Chess," p. 64.

الأرض الخراب

(العظة النارية)

« ترفق بنا أيها النهر إلى أن أنتهى من أغنيتى
ترفق بنا أيها النهر لأننى لن أنادى بأعلى صوتى ولن أطيل عليك الحديث.
فى لفحة من البرد سمعت خلفى
قعقعة العظام المتناثرة وهى تتردد بين آذاننا
ها هو الفأر يتحرك بخفة بين المزارع
يجر بطنه الضامرة على الشاطئ
حينما ألقيت شصى فى الجدول الراكد
خلف مستودع الغاز فى إحدى أمسيات الشتاء
وأطلقت العنان لفكرى فتذكرت أخى الملك الذى تحطمت سفينته
ووالدى الملك الذى توفى من قبله » .

The Waste Land

"Sweet Thames, run softly till I end my song,
Sweet Thames run softly, for I speak not loud or long.
But at my back in a cold blast I hear
The rattle of the bones, and chuckle spread from ear to ear.
A rat crept softly through the vegetation
Dragging its slimy belly on the bank
While I was fishing in the dull canal
On a winter evening round behind the gashouse
Musing upon the king my brother's wreck
And on the king my father's death before him."

Ibid., "The Fire Sermon," p. 68.

رماد الأربعاء

ترى هل تصلى الأخت المحجبة بين أشجار السرو النحيلة
مل أجل الذين يسيئون إليها
أولئك الذين أصابهم الذعر ولم يقدروا على الاستسلام
يتظاهرون بالإيمان أمام العالم لكنهم يكفرون بين الصخور
فى هذه البرية الأخيرة بين الصخور الزرقاء
ها هى البرية وسط الحديقة والحديقة وسط البرية الجافة
إنهم يبصقون من أفواههم البذور الذابلة للتفاح
آه يا قومى » .

Ash Wednesday

"Will the veiled sister between the slender
Yew trees pray for those who offend her
And are terrified and cannot surrender
And affirm before the world and deny between the rocks
In the last desert between the last blue rocks
The desert in the garden the garden in the desert
Of drouth, spitting from the mouth the withered apple-seed

O my people."

Ibid., p. 101.

obeikandl.com

الرباعيات الأربع

(نورتون المحترقة)

« دعنا نهبط ، نهبط
إلى الوحدة المطلقة ؛
إلى العالم ، وهو ليس بعالم على وجه التعبير
إنه الظلمة الداخلية .
الحرمان والتجرد من كل ملكية ؛
التحطيم لعالم الحس ،
والجلاء عن عالم الخيال
والركود لعالم الروح ؛
هذا هو أحد الطرق ، والطريق الآخر
هو نفسه الطريق الأول الذى لا يدفعنا إلى الحركة
بل إلى الابتعاد عنها ، كل ذلك والعالم
مندفع فى تيار رغباته ومسالكه المعدنية
وماضيه ومستقبله » .

Four Quartets

Descend lower, descend only
Into the world of perpetual solitude,
World not world, but that which is not world.
Internal darkness, deprivation
And destitution of all property,
Desiccation of the world of sense,
Evacuation of the world of fancy,
Inoperancy of the world of spirit;
This is the one way, and the other
Is the same, not in movement
But abstention from movement; while the world moves
In appetency, on its metalled ways
Of time past and time future."

Ibid., "Burnt Norton," p. 11.

الرباعيات الأربع

(كوكر الشرقية)

« إن منتهاى فى بدايتى . لقد انتشرت الضياء
عبر الحقول المترامية ، وتركت الطريق الضيق
الذى تغطيه أغصان الأشجار ، وأظلم المكان بعد الظهيرة ،
حيث تستند إلى شاطئ النهر بينما تمر العربة أمامك ،
ويقودك هذا الطريق حتما إلى القرية
بحرارتها الكهربية التى تبعث على الغفلة .
لقد ابتلعت الغمامة الدافئة الضياء المقبضة
فلم تنعكس على الأحجار الرمادية
وزهور الداليا تغط فى سكونها المطبق ،
تنتظر قدوم البومة المبكرة » .

Four Quartets

"In my beginning is my end. Now the light falls
Across the open field, leaving the deep lane
Shuttered with branches, dark in the afternoon,
Where you lean against a bank while a van passes
And the deep lane insists on the direction
Into the village, in the electric heat
Hypnotised. In a warm haze the sultry light
Is absorbed, not refracted, by grey stone.
The dahlias sleep in the empty silence.
Wait for the early owl."

Ibid., "East Coker," p. 15.

« إن أردت أن تصل هنالك (إلى الحقيقة)
وإن كيانك الحقيقي ، من المكان الذى لست فيه ،
عليك أن تتبع الطريق الخالى من الغشية .
وإن أردت أن تعرف ما لا تعرفه
فعليك أن تسلك طريق عدم المعرفة .
وإن أردت أن تملك ما ليس فى حوزتك
عليك أن تتخذ الطريق البعيد عن حب التملك .
وإن أردت أن تصل إلى المكان النائى
عليك أن تسلك الطريق الذى لست أنت فيه الآن .
إن ما لا تعرفه هو الشيء الوحيد الذى تلم به
وما تمتلكه هو ما تخسره فعلا
وحيث توجد هو ما لا وجود لك فيه » .

(« كوكر الشرقية »)

Four Quartets

"In order to arrive there.
To arrive where you are, to get from where you are not,
You must go by a way wherein there is no ecstasy.
In order to arrive at what you do not know
You must go by a way which is the way of ignorance.
In order to possess what you do not possess
You must go by the way of dispossession.
In order to arrive at what you are not
You must go through the way in which you are not.
And what you do not know is the only thing you know
And what you own is what you do not own
And where you are is where you are not."

Ibid., p. 20.

الرباعيات الأربع

(جيدينج الصغيرة)

« نحن نموت مع الأموات :
انظر إليهم ، فقد رحلوا عنا ، ونحن راحلون معهم .
ونولد أيضاً مع الموتى
انظر إليهم ، فقد أفلوا راجعين . ونحن عائدون معهم .
إن لحظة الجنة تعادل فى امتدادها
لحظة القرب من شجرة السرو . والأمة التى ليس لها تاريخ
لم تفلت من براثن الزمن ، إذ أن التاريخ هو نموذج
اللحظات الخالدة » .

For Quartets

"We die with the dying :
See, they depart and we go with them.
We are born with the dead :
See, they return, and bring us with them.
The moment of the rose and the moment of the yew-tree
Are of equal duration. A people without history
Is not redeemed from time, for history is a pattern
Of timeless moments."

Ibid., "Little Gidding," p. 43.

obeikandl.com

مختارات عن الكتابة المسرحية

و

مقتطفات من المسرحيات

obeikandl.com

obeikandl.com

« إنى أقول أن الدراما النثرية ما هى إلا منتج بسيط للدراما الشعرية . كما أننى أرى أن النفس البشرية فى عنفوان انفعالاتها إنما تحاول أن تعبر عن نفسها شعراً . والمسألة ليست بين يداى بل إنه على علماء الأعصاب أن يكشفوا لنا السبب فى ذلك ويبينوا لنا الصلة بين المشاعر والإيقاع . وعلى أية حال فإن النثر المسرحى يتجه غالباً نحو تأكيد كل ما هو سطحى زائل . أما إذا أردنا أن نتجه إلى ما هو كونى دائم فعلينا أن نعبر عنه شعراً .

(« حوار عن الشعر المسرحى » — المقالات المختارة — ص ٤٦)

"I say that prose drama is merely a slight by-product of verse drama. The human soul, in intense emotion, strives to express itself in verse. It is not for me, but for the neurologists, to discover why this is so, and why and how feeling and rhythm are related. The tendency, at any rate, of prose drama is to emphasise the ephemeral and superficial; if we want to get at the permanent and universal we tend to express ourselves in verse."

Ibid., "A Dialogue on Dramatic Poetry," *Selected Essays*. London 1932 — Reprinted 1948, p. 46.

« سواء آثرنا استعمال النثر أو الشعر على المسرح . فهما وسيلتان تؤديان إلى غاية واحدة . ومن وجهة ما نجد أن الفرق بينهما ليس كبيراً كما قد نظن . فاللغة النثرية التى تتشدق بها شخوص تلك المسرحيات النثرية التى كتبت لها الحياة والتى قرأتها وأنتجتها مسرحياً الأجيال المتأخرة ، هى لغة تبعد فى مجملها عن الذخيرة اللفظية وعن نسق الحديث العادى وإيقاعه . . . كما يبعد الشعر تماماً .

وقد يستمع أحد ذو حس مرهف من بين جماعة المتفرجين إلى النثر الفنى الرائع فى مسرحية ما ، ويقيمه على أنه أعظم من النقاش العادى ، إلا أنه لاينظر إليه على أنه يختلف اختلافاً تاماً عن اللغة التى يتحدث بها ، فهذا مما يقيم بينه وبين الشخصيات التى يتصورها على المسرح حاجزاً منيعاً . ومن ناحية أخرى يتصدى الكثيرون منا للمسرحية التى يعلمون أنها مسرحية شعرية وهم يشعرون باختلاف بين . ومن المؤسف له أنهم يعودون القهقرى أمام الشعر ، كما أن إقدامهم عليه قد يبعث على الأسى ، فهذا معناه أنهم على أهبة الاستعداد للتمتع بالمسرحية و بلغتها كشيئين منفصلين . لهذا يجب أن يتم الأثر العام للأسلوب

"Whether we use prose or verse on the stage, they are both but means to an end. The difference, from one point of view, is not so great as we might think. In those prose plays which survive, which we read and produced on the stage by later generations, the prose in which the characters speak is as remote, for the best part, from the vocabulary, syntax and rhythm of (the) ordinary speech ..... as verse is.

But while the sensitive member of the audience will appreciate, when he hears fine prose spoken in a play, that this is something better than ordinary conversation, he does not regard it as a wholly different language from that which he himself speaks, for that would interpose a barrier between himself and the imaginary characters on the stage. Too many people, on the other hand, approach a play which they know to be in verse, with the consciousness of the difference. It is unfortunate when they are repelled by verse, but can also be deplorable

والإيقاع فى الأحاديث المسرحية ، سواء كانت نثرية أم شعرية ، بطريقة لاشعورية . . .

وإننى أعتقد أنه يجب الاقتصاد فى استعمال النثر فى المسرحية الشعرية ما أمكن ذلك ، إذ أن الدراما الشعرية تعانى عوائق جمة . وعلينا أن نهدف إلى إيجاد لون من الشعر يمكننا بواسطته أن نقول كل ما نريد قوله . وإن وجدنا موقفاً لا يمكن إخضاعه لسلطان الشعر ، فهذا مرده إلى جمود فى الشكل الشعرى وإن كانت هناك مواقف لا يمكننا أن نصيغها شعراً ، فعلينا أن نطور هذا الشعر ، أو نتجنب إدخال مثل هذه المواقف . ومن الواجب علينا أن نعود جماعة المتفرجين على الاستماع إلى الشعر إلى درجة فيها يكفوا عن الإحساس الشعورى بوجوده . كما أن إدخال الحوار النثرى فيه تشتت لانتباههم من المسرحية إلى وسيلة التعبير عنها . وإذا كان للشعر ذلك المجال الرحب وفى مقدوره أن يفصح عن ما نريد الإفصاح عنه : لما أطلقنا عليه شعراً فى كل هذه الأحوال . إنه لشعر

---

when they are attracted by it — if that means that they are prepared to enjoy the play and the language of the play as two separate things. The chief effect of style and rhythm in dramatic speech, whether in prose or verse, should be unconscious .....

To-day, however, because of the handicap under which verse drama suffers, I believe that in verse drama prose should be used very sparingly indeed; that we should aim at a form of verse in which everything can be said that has to be said; and that when we find some situation which is intractable in verse, it is merely because (that) form of verse is inelastic. And if there prove to be scenes which we cannot put in verse, we must either develop verse, or avoid having to introduce such scenes. For we have to accustom our audiences to verse to the point at which they will cease to be conscious of it; and to introduce prose dialogue would only be to distract their attention from the play itself to the medium of its expression. But if verse is to have so wide a range that it can say anything that has to be said, it follows that it will not be 'poetry' all the time. It will only be 'poetry' when the

خالص حينما يصل الموقف المسرحي إلى ذروة الحدة ، فيصبح الشعر إفصاحاً طبيعياً ، إذ أنه والحال كذلك بمثابة اللغة الوحيدة التي يمكننا أن نعبر بها عن انفعالاتنا » .

(« الشعر والدراما » ص ١٢ – ١٥)

---

dramatic situation has reached such a point of intensity that poetry becomes the natural utterance, because then it is the only language in which the emotions can be expressed at all."

Ibid., *Poetry and Drama*. London 1951, pp. 12-15.

obeikandl.com

« إن المستوى الذى وضعه شكسبير هو النمو المتواصل من البداية إلى النهاية ، وهو النمو الذى يحدده باستمرار من حيث اختيار المغزى أو التكنيك المسرحى أو الشعرى فى كل مسرحية حالة شكسبير الشعورية والمرحلة الخاصة بنضجه الوجدانى فى ذلك الوقت . وليس فى إيجاده للرجل المتكامل بأعظم مأثرة له أو أكثرها نضجاً بل هو بالأحرى النموذج الكلى الذى صاغه تتابع المسرحيات ؛ ومن هنا يمكننا أن نقول بكل ثقة وأمانة أن المعنى الكلى لأية مسرحية من مسرحياته لا ينطوى عليها وحدها ، بل بالنسبة لموضعها فى سلسلة كتاباته المسرحية ، أى بالنسبة لصلتها بغيرها من مسرحيات شكسبير المبكرة والمتأخرة . وعلينا إذن أن نلم بجميع مسرحياته قبل أن نحاول معرفة إحداها . وإننا لا نجد أى كاتب مسرحى آخر فى ذلك الوقت قد تمكن من الاقتراب من هذا التكامل النموذجى ، سواء كان سطحياً أم عميقاً . إلا أن اقتراب الشعراء وكتاب المسرح من هذه الوحدة فى إنتاج حياة بأكملها ، هو أحد المعايير التى تقاس بها عظمة الشعر والدراما » .

(« وجهات نظر » — ص ٦٢)

"The standard set by Shakespeare is that of a continuous development from first to last, a development in which the choice both of theme and of dramatic and verse technique in each play seems to be determined increasingly by Shakespeare's state of feeling, by the particular stage of his emotional maturity at the time. What is 'the whole man' is not simply his greatest and maturest achievement, but the whole pattern formed by the sequence of plays; so that we may say confidently that the full meaning of any one of his plays is not in itself alone, but in that play in the order in which it was written, in its relation to all of Shakespeare's other plays, earlier or later : we must know all of Shakespeare's work in order to know any of it. No other dramatist of the time approaches anywhere near to this perfection of pattern, of pattern superficial and profound; but the measure in which dramatists and poets approximate to this unity in a lifetime's work, is one of the measures of major poetry and drama." (From John Ford, 1932).

Ibid., *Points of View*. London 1941 — Reprinted 1947, p. 62.

جريمة قتل فى الكاتدرائية

« (أثناء قتل بيكيت بواسطة الفرسان نستمع إلى جماعة الكورس وهى تقول :)

طهروا الهواء! وطهروا السماء ! واغسلوا الرياح! وافصلوا الحجر عن الحجر واغسلوهم جميعاً .

فالأرض قد تلوثت ، والماء قد تلوث ، ونحن جميعاً قد تخضبنا بالدماء مع حيواناتنا .

أمطار الدماء قد أعمت عيناى . أين هى إنجلترا ؟

وأين هى كنت ؟ وأين كنتبرى ؟

أوه . فى الماضى البعيد . وفى تجوالى فى الأرض التى تنتج أغصاناً عارية : إن هشمتها فإنها تدمى ، إنى لا تجول فى أرض الأحجار الجافة : إنها تدمى إن لمستها .

Murder in the Cathedral

(While the Knights kill him, we hear the Chorus)

Clear the air ! clean the sky ! wash the wind ! take stone from stone and wash them.

The land is foul, the water is foul, our beasts and ourselves defiled with blood.

A rain of blood has blinded my eyes. Where is England ? where is Kent ? where is Canterbury ?

O far far far far in the past; and I wander in a land of barren boughs : if I break them, they bleed; I wander in a land of dry stones : if I thouch them they bleed.

كيف أعود إلى الفصول الوادعة الهادئة !

يا ليل امكث معنا ، ويا شمس قفي هنا ، ويا فصل السنة اركض مكانك ،

حتى لا يشرق علينا يوم آخر ، ولا يطالعنا الربيع .

هل لي أن أحدق النظر ثانية في وضح النهار بمرئياته العادية ،

لأراها كلها مخضبة بالدماء خلال ستار

من الدماء المتساقطة ؟

إننا لا نريد شيئاً كهذا قد حدث .

لقد أدركنا الفاجعة المستترة

والخسارة الفردية ، والبؤس المخيم ،

ونحن نحيا في تناقص ،

إن الرعب أثناء الليل ينتهي إلى الحدث اليومي ،

والفزع أثناء النهار مآله النوم ،

أما جلبة الحديث في السوق ، والأيدي التي أمسكت بالمكانس ،

والليل الذي تجمع فيه الرماد ،

How how can I ever return, to the soft quiet seasons ?

Night stay with us, stop sun, hold season, let the day not come, let the spring not come.

Can I look again at the day and its common things, and see them all smeared with blood, through a curtain of falling blood ?

We did not wish anything to happen.

We understood the private catastrophe,

The personal loss, the general misery,

Living and partly living:

The terror by night that ends in daily action,

The terror by day that ends in sleep;

But the talk in the market-place, the hand on the broom,

The night-time heaping of the ashes,

والوقود الذى وضع فى مطلع النهار ،
فهذه كلها فعال تحد من آلامنا » .

(« جريمة قتل فى الكاتدرائية » — ص ٧٦ — ٧٧)

The fuel laid on the fire at daybreak,
These acts marked a limit to our suffering."

Ibid., *Murder in the Cathedral*. London 1953, pp. 76-77.

obeikandl.com

عودة ائتلاف العائلة

أجاثا

« هنا يكمن الخطر . هنا الموت . هنا وليس فى أى مكان آخر .
فما لا شك فيه أن الحشرجة المريرة تكمن فى غير هذا المكان ، حيث نبذ العالم
والميلاد والحياة . لقد عبر هارى التخوم الفاصلة
هنالك حيث للخطر والطمأنينة معنيان مختلفان .
وهو لن يعود ثانية . وهذه هى ميزته .
أفهل تظنين أننى مسئولة
عن إغراء الناس لعبور هذه التخوم ؟ لن يقدر أحد أن يفعل هذا
وأى فرد يعرف ذلك فهو لا يستطيع أيضاً .
وأعنى بهذا الفرد من اعتّرته الشكوك العابرة عما هو هنالك .
إلا أن هارى قد عبرها : وعليه أن يتابع المسير .
والموت بالنسبة له رابض على هذا الجانب .

The Family Reunion

Agatha

"Here the danger here the death, here, not elsewhere;
Elsewhere no doubt is agony, renunciation,
But birth and life, Harry has crossed the frontier
Beyond which safety and danger have a different meaning.
And he cannot return. That is his privilege.
For those who live in this world, this world only
Do you think that I would take the responsibility
Of tempting them over the border ? No one could, no one who know
No one who has the least suspicion of what is to be found there.

فالخطر والطمأنينة بالنسبة له لهما معنيان أخريان .
وهما(١) قد أوضحا له هذه الحقيقة . وأنا الذى شاهدتهما
يجب أن أعتقد فيهما .

ماری

أوه ! . . . هكذا . . . لقد شاهدتيهما أنت أيضاً !

أجاثا

وعلينا جميعاً أن نرحل ، كل منا إلى وجهته الخاصة ،
أنت وأنا وهارى .
ومن المحتمل أن أتقابل معك ثانية يا عزيزتى
فى تجوالنا فى الأرض المحايدة
بين عالمين .

(١) أى العينان اللتان ترمزان إلى الحقيقة .

But Harry has been led across the frontier: he must follow;
For him the death is now only on this side,
For him, danger and safety have another meaning.
'They' have made this clear. And I who have seen them must believe them.

Mary

Oh !..... so..... you have seen them too !

Agatha

We must all go, each in his own direction,
You, and I, and Harry. You and I,
My dear, may very likely meet again
In our wandering in the neutral territory
Between two worlds.

obeikandl.com

مارى

حينئذ ستساعدينى !
أتذكرين ما قلته لك ذلك المساء ؟
لقد أدركت أننى كنت صائبة : وطلبتى منى أن أتحلى بالصبر من أجل هذه
النتيجة — هذه النتيجة وحدها . وقد افترض أننى لم أكن جادة حينذاك ،
لكننى أعنى ما أقوله الآن . وطبيعى قد فات الأوان
لكى ما أكتسب شيئاً : وكان من الواجب أن أعرف ذلك ،
إنى أعتقد أن كل شىء قد انتهى قبل بدايته ؛
لكننى خدعت نفسى . ما كنت أعرف أن الأمر يحتاج إلى كل هذه السنوات
لكى ما أعلم أننى فى حكم الأموات ! وعليك أن تساعدينى .
إننى سأرحل . وإن كنت أفترض أن الوقت متأخر للغاية
لكى ما أسعى فى الحصول على خلاصى ؟

Mary

Then you will help me !
You remember what I said to you this evening ?
I knew that I was right : you made me wait for this —
Only for this. I suppose I did not really mean it
Then, but I mean it now. Of course it was much too late
Then, for anything to come for me : I should have known it;
It was all over, I believe, before it began;
But I deceived myself. It takes so many years
To learn that one is dead ! So you must help me.
I will go. But I suppose it is much too late
Now, to try to get a fellowship ?

إيمى

وهكذا ستتركوننى جميعاً ؟
كسيدة مسنة تعيش بمفردها فى هذا المنزل اللعين .
سأترك الحوائط تتداعى . ولمَ أعبأ
بالاحتفاظ بالقرميد على السقف ، وأصارع الجو فى غير نهاية ؟
وأقاوم الرياح ؟ أناضل الضرائب المتصاعدة
والعشور والإيجارات التى لم تدفع ؟ أغذى استثماراتى المالية
بالأمسيات التى أقضيها فى يقظة وبالحسابات المتثاقلة
مع المحامى والوسيط والوكيل ؟ لمَ كل هذا ؟
ليس من شأن الجسد الذى توارى فى الثرى
أن يعبأ بصيانة كل ذلك . دع الرياح والأمطار تعبأ بها » .

(« عودة الشمل العائلة » — ص ١٢٠ — ١٢٢)

Amy

So you will all leave me !
An old woman alone in a damned house.
I will let the walls crumble. Why should I worry
To keep the tiles on the roof, combat the endless weather,
Resist the wind ? fight with increasing taxes
And unpaid rents and tithes ? nourish investments
With wakeful nights and patient calculations
With the solicitor, the broker, agent ? Why should I ?
It is no concern of the body in the tomb
To bother about the upkeep. Let the wind and rain do that."

Ibid., *The Family Reunion*, London 1939, pp. 120-22.

حفل الكوكتيل

رايلى

حينما تقابلت مع مس كوبلستون للمرة الأولى فى هذه الحجرة
رأيت صورتها وهى واقفة مجسمة أمامى خلف الكرسى
نعم ، صورة سيليا كوبلستون بمحياها الذى ارتسمت عليه علامات الدهشة
كتلك الدلائل التى تظهر أثناء الدقائق الخمس الأولى عقب الوفاة المفجعة .
ترى هل أجهدتك لسرعة تصديقى يا مسز تشمبرلين ؟
إننى أطلب منك أن تفسحى صدرك لاقتراحى هذا
وهو أن الإلهام المفاجئ فى بعض العقول
يعبر عن نفسه تلقائيًّا بواسطة الصور .
إن هذه الحالة تحدث لى أحياناً — فلقد اتضح أمامى
منظر هذه الفتاة التى كتب لها الموت .

The Cocktail Party

Reilly

When I first met Miss Coplestone, in this room,
I saw the image, standing behind her chair,
Of a Celia Coplestone whose face showed the astonishment
Of the first five minutes after a violent death.
If this strains your credulity, Mrs. Chamberlayne,
I ask you only to entertain the suggestion
That a sudden intuition, in certain minds,
May tend to express itself at once in a picture.
That happens to me, sometimes. So it was obvious
That here was a woman under sentence of death.

فهذا هو مستقبلها . وكان السؤال الذى راودنى حينذاك هو :
أى لون من ألوان الموت سيكون نصيبها ؟ لكننى لم أعرف له إجابة .
فمسلك حياتها الذى يؤدى إلى الموت
كان رهناً لاختيارها هى ، ومع عدم علمها بنهايتها
إلا أنها اختارت لنفسها طريقة هذا الموت . فنحن نعلم هذا الاختيار .
لكننى لم أعلم حينذاك أنها ستموت هذه الميتة ؟
كما أنها هى لم تعلم ذلك أيضاً . وكل ما أمكننى القيام به
هو أن أهيئ لها الطريق .
والطريق الذى سلكته قد أدى إلى الموت .
وإن اعتبرت طريقة موتها هذا لم تكن سعيدة ، فأى موت كان كذلك ؟

إدوارد

أتعنى أنها لم تتألم كغيرها من الأشخاص العاديين
لأنها اختارت لنفسها طريقة موتها ؟

That was her desting. The only question
Then was, what sort of death ? I could not know:
Because it was for her to choose the way of life
To lead to death, and, without knowing the end
Yet choose the form of death. We know the death she chose.
I did not know that she would die in this way;
'She' did not know. So all that I could do
Was to direct her in the way of preparation.
That way, which she accepted, led to this death.
And if that is not a happy death, what death is happy ?

Edward

Do you mean that having chosen this form of death
She did not suffer as ordinary people suffer ?

رايلى

ليس هذا هو ما أعنيه . إنه بالأحرى عكس ذلك .
إنى أقول إنها قد قاست كما نقاسى
فى الخوف والألم والاشمئزاز — وكلها معاً —
وفى إحجامها الجسدانى لتصبح ذات قيمة روحية
إنى أقول إنها قد قاست أكثر من غيرها ؛ لأنها كانت أكثرهم علماً
بما يدور حولها . ودفعت أغلى ثمن
فى معاناتها . فهذا جزء من الإطار العام للمسألة .

لافينيا

لشد ما قد عانت سكرات من الموت قبل ذلك
فإنى لا أعرف شيئاً عن حياتها طوال السنتين الماضيتين .

Reilly

Not at all what I mean. Rather the contrary.
I'd say that she suffered all that we should suffer
In fear and pain and loathing — all these together —
And reluctance of the body to become a 'thing'.
I'd say she suffered more, because more conscious
Than the rest of us. She paid the highest price
In suffering. That is part of the design.

Lavinia

Perhaps she had been through greater agony beforehand.
I mean — I know nothing of her last two years.

رايلى

هذا يدل على بصيرتك النفاذة يا مسز تشمبرلين ؟
فلمحاتنا عن مثل هذه الخبرة تظهر لنا
فى الأساطير والرؤيا . وحديثنا عنها
يتطرق إلى الكلام عن الظلمة والتيه والفزع .
لكن هذا العالم لا يحل محل عالمنا الذى نعيش فيه .
أتظن أن الناسك فى الصحراء
الذى ينوء بحمل الشرور على كتفيه
يقاسى من الجوع والرطوبة والعراء
وتعب الأمعاء ، والخوف من الأسد ،
والتعرض للزمهرير ليلا والحرارة نهاراً ، أيقاسى منها كلها أكثر منا ؟

Reilly

That shows some insight on your part, Mrs. Chamberlayne;
But such experience can only be hinted at
In myths and images. To speak about it
We talk of darkness, labyrinths, Minotaur terrors.
But that world does not take the place of this one.
Do you imagine that the Saint in the desert
With spiritual evil always at his shoulder
Suffered any less from hunger, damp, exposure,
Bowel trouble, and the fear of lions,
Cold of the night and heat of the day, than we should ?

إدوارد

إن كان ذلك صحيحاً بالنسبة لسيليا
فلابد وأننا قد ضللنا الصواب ،
ونحن جميعاً متصلون بهذا الخطأ .
و بالأصالة عن نفس فلا يساورنى الشك أننى قد أخطأت .

رايلى

دعنى أزيح عن فكرك غمة واحدة :
عليك أن تهرب من إحساسك بأنها
مسئوليتك وحدك .

إدوارد

لشد ما راودنى هذا الشعور
بطريقة أو أخرى .

Edward

But if this was right — if this was right for Celia —
There must be something else that is terribly wrong.
And the rest of us are somewhat involved in the wrong.
I should only speak for myself. I'm sure that I am.

Reilly

Let me free your mind from one impediment :
You must try to detach yourself from what you still feel
As your responsibility.

Edward

I cannot help the feeling
That, in some way ,my responsibility

obeikandl.com

فسئوليتى تفوق بكثير مسئولية جماعة من الوحوش الآدميين
قد أصابها مس فى عقولها .

لافينيا

أوه يا إدوارد ، إننى أعرف ذلك ! وأعرف فيما تفكر !
ترى هل سيريحك شعورى أنا أيضاً بالإثم ؟

رايلى

إن حكم علينا طبقاً
لأقوالنا وفعالنا ، وطبقاً لما تخفيه نياتنا
وما يفوق تفكيرنا المحدد
عن أنفسنا وعن غيرنا ، فلابد من إدانتنا جميعاً .
وأنت يا مسز تشمبرلين ، لشد ما راودنى قرار قد اتخذته من قبل
وأعنى به شفاء المريض أو نكسته —
ولعلى أتخذ قراراً خاطئاً فى بعض الأحيان .

Is greater than that of a band of half-crazed savages.

Lavinia

Oh, Edward, I knew ! I knew what you were thinking !
Doesn't it help you, that I feel guilty too ?

Reilly

If we all were judged according to the consequences
Of all our words and deeds, beyond the intention
And beyond our limited understanding
Of ourselves and others, we should all be condemned.
Mrs. Chamberlayne, I often have to make a decision
Which may mean restoration or ruin to a patient —
And sometimes I have made the wrong decision.

obeikandl.com

إنكم تلومون أنفسكم لأنكم تعتقدون
أن موت مس كوبلستون كان هباء
كما يراودكم الاعتقاد بأن حياتها أيضاً كانت هباء
لأنكم تلومون أنفسكم . إنها لظافرة منتصرة .
لكننى لم أعد مسئولاً عن نصرتها
كما أننى أشاركم المسئولية فى موتها .

لافينيا

ومع ذلك فلن أكف عن توجيه اللوم إلى نفسى
لطالما عاملتها بجفاء . . . وبحقد مقيت .
نعم ، ستظل صورتها فى تلك اللحظة
التى نطقت فيها بكلمة الوداع منذ سنتين عالقة بمخيلتى .

(« حفل الكوكتيل » ص ١٦٠ – ١٦٣)

As for Miss Coplestone, because you think her death was waste
You blame yourselves, and because you blame yourselves
You think her life was wasted. It was triumphant.
But I am no more responsible for the triumph —
And just as responsible for her death as you are.

Lavinia

Yet I know I shall go on blaming myself
For being so unkind to her ..... so spiteful.
I shall go on seeing her at the moment
When she said good-bye to us, two years ago."

Ibid., *The Cocktail Party*. London 1950 — Reprinted 1953, pp. 160-63.

الكاتب المؤتمن

كولبي

إنني مستعد أن أخبرك بكل شيء عن نفسي ،
لكنك تعرفين معظم الأخبار عني
إما من المعلومات التي أخبرتك بها
أو ما قاله لك كيجان أو السير كلود .

لوكاستا

لم يخبرني كلود بأي شيء عنك .
إنه لا يتحدث كثيراً . أما عما قاله كيجان —
فإنني أوثر سماعه منك أنت .

The Confidential Clerk

Colby

"I'd gladly tell you everything about myself;
But you know most of what there is to say
Already, either from what I've told you
Or from what I've told B.; or from Sir Claude.

Lucasta

Claude hasn't told me anything about you;
He doesn't tell me much. And as for B. —
I'd much rather hear it from yourself.

obeikandl.com

كولبي

هناك شيء واحد لا يمكنني أن أخبرك به .
فالظروف ليست مواتية بعد . وليس في مقدوري أن أبيح به .
وهذا الشيء يتصل بوالدي .

لوكاستا

أوه ، لقد فهمت .
ما كنت أظن أن تلك المسألة لها هذه الأهمية .
لكنني سأخبرك بكل شيء عن والدي :
سأفصح لك عن الأمر بأكمله .

كولبي

أفهل هذا يعنينا أيضاً ؟

Colby

There's only one thing I can't tell you.
At least, not yet. I'm not allowed to tell.
And that's about my parents.

Lucasta

Oh, I see.
Well, I can't believe that matters.
But I can tell you all about 'my' parents :
Does that matter, either ?
At least, I'm going to.

Colby

Does that matter, either ?

obeikandl.com

لوكاستا

نعم ، إنه يعنينا بطريقة ما . فمنذ لحظات مضت
قلت لى بذكائك وفطنتك إنه حينما تقابلنا للمرة الأولى
لاحظت أننى بذلت جهد طاقتى لأخلق أثراً زائفاً عن نفسى .
وأود أن أخبرك الآن لما أقدمت على ذلك .
ولشد ما نجحت هذه الخطة مع الكثيرين من قبلك :
لدرجة أن خلق مثل هذا الأثر أصبح لازمة من لوازمى .
وأصبح كيجان معيناً لى فى هذا المضمار —
فلقد غذى هذا الأثر ودفعه إلى الأمام . لكنه لا يعتقد فيه بكل قواه .
وهو يعرف كل شىء عنى ،
ويعلم أن ما يظنه بعض الناس عنى غير صحيح .

كولبي

وأى شىء غير صحيح ؟

Lucasta

In one way, it matters. A little while ago
You said, very cleverly, that when we first met
You saw I was trying to give a false impression.
I want to tell you now, why I tried to do that.
And it's always succeeded with people before :
I got into the habit of giving that impression.
That's where B. has been such a help to me —
He fosters the impression. He half believes in it.
But he knows all about me, and he knows
That what some men have thought about me wasn't true.

Colby

What wasn't true ?

لوكاستا

إنى خليلة كلود
أو كنت كذلك إلى أن خطبنى كيجان .

كولبى

إنى لم أفكر فى ذلك قط !

لوكاستا

لم تفكر فى ذلك !
فليس هناك من كثيرين يفكرون هذا التفكير .
ولست أدرى ما إذا كان هذا أيضاً هو نفس الشىء بالنسبة لكيجان . إنه كريم الخلق.
ولا أعتقد أنه سيعير الأمر التفاتاً . لكنه ذكى أيضاً ؟
إذ أمكنه أن يعرف الحقيقة منذ اللحظة الأولى .

Lucasta

That I was Claude's mistress —
Or had been his mistress, palmed off on B.

Colby

I never thought of such a thing !

Lucasta

You never thought of such a thing !
There are not many men who wouldn't have thought it.
I don't know about B. He's very generous.
I don't think he'd have minded. But he's very clever too;
And he guessed the truth from the very first moment.

obeikandl.com

كولبى

ولكن ما هذا الذى يهمنا معرفته ؟

لوكاستا

ستسخر منى إن أخبرتك
إننى ابنة كلود

كولبى

ابنته !

لوكاستا

نعم ابنته . أوه إنها لقصة خسيسة .
لشد ما كنت أكره والدتى وأمقتها . وما كنت أخال

Colby

But what is there to know ?

Lucasta

You'll laugh when I tell you :
I'm only Claude's daughter.

Colby

His daughter !

Lucasta

His daughter. Oh, it's a sorded story.
I hated my mother. I never could see

obeikandl.com

أن كلود قد وقع فى حبائلها . أوه ، يا لها من ذكريات عن طفولتى —
فلقد قضيت حياتى بين المساكن البالية
أطرح خارجاً حينما تعالت شكوى الجيران .
وبطبيعة الحال كان يرسل لها كلود النقود ، وهى إعانة منتظمة ،
ولكن لم تعنّا كثيراً القيمة التى كان يرسلها :
إذ كانت دائماً تنفد بعد قليل
فى شراء المشروبات الروحية وفى المراهنة ، كما أظن .
وإننى أعرف جيداً قيمة الدخل الذى ازداد
حينما طردتنى خارجاً . وكثيراً ما كنت حبيسة الدولاب .
ولم أتجاوز حينذاك الثامنة من عمرى
وقد وافتها المنية فى نوبة من نوبات السكر الشديدة .
ثم تعهد بى كلود . وكان ذلك من حسن طالعى .
وكنت قد كبرت بعض الشىء لأذكر كل ما حدث .

How Claude had ever liked her. Oh, that childhood —
Always living in seedy lodgings
And being turned out when the neighbours complained.
Oh of course Claude gave her money, a regular allowance;
But it wouldn't have mattered how much he'd given her:
It was always spent before the end of the quarter
On gin and betting, I should guess.
And I knew how she supplemented her income
When I was sent out. I've been locked in a cupboard !
I was only eight years old
When she died of an 'accidental overdose'.
Then Claude took me over. That was lucky.
But I was old enough to remember ..... too much.

كولبي

فأنت ابنة كلود !

لوكاستا

أوه ، لا تدع مجالاً للشك فى ذلك .
إننى متأكدة من أنه كان يود أن يكون هناك مجال للشك .
وكثيراً ما كان يعاملنى برفق . لكن وجودى كان يذكره دائماً
بما يود أن ينساه .
« فترة من السكون »
لم لا تقول شيئاً ؟ أفهل صدمتك ؟

كولبي

صدمتنى ؟ كلا . نعم . إنك لا تدركين .
إننى أود أن أشرح لك الموقف . لكن الفرصة ليست مواتية بعد .

Colby

You are Claude's daughter !

Lucasta

Oh, there's no doubt of that.
I'm sure he wished there had been. He's been good to me
In his way. But I'm always a reminder to him
Of something he would prefer to forget.
(A pause)
But why don't you say something ? Are you shocked ?

Colby

Shocked ? No. Yes. You don't understand.
I want to explain. But I can't, just yet.

أوه ، لماذا جئت بنفسى إلى هذا المنزل !
لوكاستا . . . .

لوكاستا

إننى ألحظ جيداً أننى قد فجعتك .
ولك أن تلاحظ ذلك على محياك ! يا لخيبة الأمل !
إن هذا هو كل شيء . وإنى أعتقد أن فجيعتك الآن
تفوق قولى لك بأننى خليلة كلود .
اشد ما خجل كلود منى
بالضبط كما تخجل أنت منى الآن . وأعتقد أنك قد أدركت ما أعنيه
ولا أخالك قد عرفت الكثير عن موقفى كفتاة لقيطة
لا يريدنى أحد . إننى أدرك الآن لماذا صدمتك .
لقد قبلنى كلود على أننى إحدى نقاط ديونه
فى كشف حسابه . إننى أبغض نفسى .

Oh, why did I ever come into this house !
Lucasta.....

Lucasta

I can see well enough you are shocked.
You ought to see your face ! I'm disappointed.
I suppose that's all. I believe you're more shocked
Than if I'd told you I was Claude's mistress.
Claude has always been ashamed of me :
Now you're ashamed of me. I thought you'd understand.
Little you know what it's like to be a bastard
And wanted by nobody. I know why you're shocked :
Claude has just accepted me like a debit item
Always in his cash account. I don't like myself.

كما أبغض ما آل إليه أمرى ،
وأحبك لأنك تبغض نفسى الخبيثة أيضاً ،
وكنت أظن أنك ستجىء للقائى على حقيقتى
كما أود أن أكون (دون تظاهر) ، لأعرف حقيقة نفسى .
فهذا شىء جديد علىّ أن أعرفه . وأظن أن هذا نوع من القلق .
وأعتقد أنه لو رآنى أحد الآن
على حقيقتى . فإنى سأعرف مقدار نفسى .

كولبى

أوه يا لوكاستا . . . إننى لم أصدم .
لم تصدمينى فى أى شىء . إن الفاجعة تتصل بى .

لوكاستا

نعم . حقاً بك ! بنفسك الغالية .
ولم لا تهرع إلى البستان

I don't like the person I've forced myself to be;
And I liked you because you didn't like that person either,
And I thought you'd come to see me as the real kind of person
That I want to be. That I know I am.
That was new to me. I suppose I was flattered.
And I thought, now, perhaps, if someone else sees me
As I really am, I might become myself.

Colby

Oh Lucasta, I'm not shocked. Not by you,
Not by anything you think. It's to do with myself.

Lucasta

Yourself, indeed ! Your precious self !
Why don't you shut yourself up in that garden

حيث تكون فى خلوة مع نفسك ؟
أم أنك تظن أن ذلك لا يحقق طموحك
فأنت الآن كاتم أسرار كلود .
فقد يتبناك يوماً ما ، فتصبح وريثاً له .
ويزوجك بمن تشبه الليدى إليزابيث .
وفى هذه الحالة عليك يا كولبى أن تقبلنى
كأختك ! حتى ولو جئت من بين المزاريب . . .

كولبى

أرجوك ألا تستعملى مثل هذه الألفاظ ! فأنت لا تدركين مقدار ألمى .

لوكاستا

إن فى استطاعتى أن أستعمل ألفاظاً أقوى من هذه الكلمات
ولن أتردد فى ذلك إن أردت . أوه ، إننى آسفة :

Where you like to be alone with yourself ?
Or perhaps you think it would be bad for your prospects
Now that you're Claude's white-headed boy.
Perhaps he'll adopt you, and make you his heir
And you'll marry another Lady Elizabeth.
But in that event, Colby, you'll have to accept me
As your sister ! Even if I am a guttersnipe.....

Colby

You mustn't use such words ! You don't know how it's hurting.

Lucasta

I could use words much stronger than that,
And I will, if I choose. Oh, I'm sorry :

إننى أحس الآن بأثر والدتى علىّ .
لعلك تعلم يا كولبى أننى أصبت بخيبة أمل .
إننى متأكدة أنه حينما أخبرتك بكل شىء ،
أنك لن تعبأ بما قلته لك . أو أنك ستشعر بأسأى .
لكننى الآن لست فى حاجة إلى أسفك ، وشكراً لك .
لقد فكرت فعلا أن أخبرك من قبل
لكننى أرجأت الحديث فى هذا الموضوع من أجل الدعابة الخفيفة :
وأعتقدت أننى حين أخبرك سيكون ذلك
فى لحظة من اللحظات العجيبة ، والآن لم يبق شىء للحديث عنه .
لا شىء قطعياً . إن هذه لحالة سيئة للغاية .
فحينما تظن أنك على شفا الفرار من العزلة أو الوحدة
فإنها تلاحقك وتنقض عليك ،
وحينما تتوهم أنك ستنطلق بعيداً عنها ، فإنك تزداد قرباً منها ،

I suppose it's my mother coming out in me.
You know, Colby, I'm truly disappointed.
I was sure, when I told you all I did, ,
That you wouldn't mind at all. That you might be sorry for me.
But now I don't want you to be sorry, thank you.
Why, I'd actually thought of telling you before,
And I postponed telling you, just for the fun of it :
I thought, when I tell you, it will be so wonderful
All in a moment. And now there's nothing,
Nothing at all. It's far worse than ever.
Just when you think you're on the point of release
From loneliness, then loneliness swoops down upon you;
When you think you're getting out, you're getting further in,

لتعلم أخيراً أنه لا سبيل إلى الفرار .
حسناً ، إنني راحلة .

(« الكاتب المؤتمن » – ص ٥٦ – ٦٠)

And you know at last that there's no escape.
Well, I'll be going."

Ibid., *The Confidential Clerk*. London 1954, pp. 56-60.

obeikandl.com

SELECTED BIBLIOGRAPHY

Bergsten, Staffan, *Time and Eternity : A Study in the Structure and Symbolism of T.S. Eliot's 'Four Quartets'*. Stockholm : Svenska Bokforlaget, 1960.

Bowra, C.M., "The Waste Land," *The Creative Experiment*. London : Macmillan, 1949.

Braybrooke, Neville, ed., *T.S. Eliot : A Symposium for his Seventieth Birthday*. London : Hart-Davis, 1958.

Brett, R.L., *Reason and Imagination : A Study of Form and Meaning in Four Poems*. London : Oxford University Press, 1960.

Brooks, Cleanth, "The Waste Land : Critique of the Myth," *Modern Poetry and the Tradition*. London : Cole & Co., 1948.

Dobrée, Bonamy, *The Lamp and the Lute : Studies in Six Modern Authors*. Oxford : The Clarendon Press, 1929.

Drew, Elizabeth, *T.S. Eliot : The Design of his Poetry*. London : Eyre and Spottiswoode, 1950.

Gardner, Helen, *The Art of T.S. Eliot*. London : The Cresset Press, 1949.

Hausermann, Hans W., *L'OEuvre Poétique de T.S. Eliot*. Montreux: Editions du Mois Suisse, 1940.

Jones, David E., *The Plays of T.S. Eliot*. London: Routledge & Kegan Paul, 1960.

Kenner, Hugh, *The Invisible Poet : T.S. Eliot*. New York : McDowell, 1959.

T.S. Eliot : A Collection of Critical Essays, ed. by H. Kenner. Prentice Hall, Englewood, U.S.A., 1963.

Leavis, F.R., *New Bearings in English Poetry*. London : Chatto and Windus, 1932.

March, Richard and Tambimuttu, eds., *T.S. Eliot : A Symposium*. London : Editions Poetry, 1948.

Matthiessen, F.O., *The Achievement of T.S. Eliot*. New York & London: Oxford University Press, 1933 — Reprinted 1958.

Maxwell, D.E.S., *The Poetry of T.S. Eliot*. London : Routledge & Kegan Paul, 1952.

Passmore, J.A., *T.S. Eliot*. Sydney : The University Library Society, 1934.

Rajan, B., ed., *T.S. Eliot: A study of his Writings by Several Hands*. London: Dobson, 1947.

Robbins, R.H., *The T.S. Eliot Myth*. New York : Schuman, 1951.

Smith, Grover, *T.S. Eliot's Poetry and Plays : A Study in Sources and Meaning*. Chicago : University of Chicago Press, 1956.

Spender, Stephen, *The Creative Element*. London : Hamish Hamilto, 1953.

The Destructive Element; A Study of Modern Writers and Beliefs. London : Jonathan Cape, 1935.

Tate, Allen, *Reactionary Essays on Poetry and Ideas*. New York : Charles Scribner's Sons, 1936.

Unger, Leonard, *T.S. Eliot*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1961.

T.S. Eliot : A Selected Critique, ed. by L. Unger. New York : Rinehart, 1948.

Williamson, Hugh Ross, *The Poetry of T.S. Eliot*. London : Hodder and Stroughton, 1932.

CHRONOLOGY OF ELIOT'S WORKS

1908 "Before Morning," *Harvard Advocate*, Vol. LXXXVI, 4 (13 Nov., 1908), p. 53.

1909 "Nocturne", *Harvard Advocate*, Vol. LXXXVIII, 3 (12 Nov., 1909), p. 39.

1910 "Spleen", *Harvard Advocate*, Vol. LXXXVIII, 8 (26 Jan., 1910), p. 114.

1915 "Poems : Preludes — Rhapsody on a Windy Night," *Blast*, No. 2 (July 1915), pp. 48-51.

1917 *Prufrock and Other Observations*. London : The Egoist Ltd., 1917.

1920 *The Sacred Wood : Essays on Poetry and Criticism*. London : Methuen & Co., 1920 — Reprinted 1928.

1922 *The Waste Land*. New York : Boni and Liveright, 1922.

1924 *Homage to John Dryden : Three Essays on the Poetry of the Seventeenth Century*. London : The Hogarth Press, 1924.

1927 *Journey of the Magi*. London : Faber and Gwyer, 1927.

1929 *Dante*. London : Faber and Faber, 1929.
Tradition and Experiment in Present-Day Literature, an Address delivered at the City Library Institute. London : Oxford University Press, 1929.

1930 *Ash Wednesday*. London : Faber and Faber, 1930.

1931 "Donne in our Time," *A Garland for John Donne*, ed. by Theodore Spencer. Cambridge : Harvard University Press, 1931.

1932 *Selected Essays* 1917-1932. London : Faber and Faber, 1932. Third Enlarged Edition 1951.
Sweeney Agonistes : Fragments of an Aristophanic Melodrama. London: Faber & Faber, 1932.

1933 *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. London : Faber & Faber, 1933 — Reprinted 1950.

1934 *After Strange Gods; A Primer of Modern Heresy;* the Page-Barbour Lectures at the University of Virginia, 1933. London : Faber & Faber, 1934.

The Rock : A Pageant Play. London : Faber & Faber, 1934.

1935 *Murder in the Cathedral.* London : Faber & Faber, 1935 — Reprinted 1953.

1936 *Essays Ancient and Modern.* London : Faber & Faber, 1936.

1939 *The Family Reunion.* London : Faber & Faber, 1939.
The Idea of a Christian Society. London : Faber & Faber, 1939.

1940 *East Coker.* London : The New English Weekly, 13 June, 1940.

1941 *Points of View.* London : Faber & Faber, 1941 — Reprinted 1951.

1942 *The Classics and the Man of Letters.* London : Oxford University Press, 1942.

The Music of Poetry. Glasgow : Jackson, Son & Co., 1942.

1944 *Four Quartets.* London : Faber & Faber, 1944 — Reprinted 1952.

1945 *What Is a Classic ?* An Address delivered before the Virgil Society on the 16th of October, 1944. London : Faber & Faber, 1945.

1948 *Notes Towards the Definition of Culture.* London : Faber & Faber, 1948.

1950 *The Cocktail Party.* London : Faber & Faber, 1950.

1953 *The Three Voices of Poetry.* London : Cambridge University Press, 1953.

American Literature and the American Language, an Address delivered at Washington University on the 9th of June, 1953.

1954 *The Confidential Clerk.* London : Faber & Faber, 1954.

1956 *The Frontiers of Criticism*, a Lecture Delivered at the University of Minnesota on 30th April, 1956.

1957 *On Poetry and Poets*. London : Faber & Faber, 1957.

1958 *Collected Poems* 1909-1935. London : Faber & Faber, 1958.

1959 *The Elder Statesman*. London : Faber & Faber, 1959.

obeikandl.com