(٢٧) إيرنست هيمنجواى : والشمس تشرق أيضاً

بقلم : إيرل هـ . روفيت

من بين الأعمال الكاملة لهيمنجواى – سبع روايات ، وخمسون قصة قصيرة من الغرابة بمكان ، ومسرحية ، ومجلدات عدة من النثر غير الروائى تبدو « والشمس تشرق أيضاً » شيئاً ذا استثناء عجيب ! فقد نشرت فى عام ١٩٢٦ عندما كان هيمنجواى فى عشرينيات حياته ، وكان مجهولاً إلى حد ما . وكانت أول محاولة جادة له لكتابة الرواية[1] . لكن على الرغم من أن أعمالاً ناجحة نجاحاً تجاريًّا مذهلاً قد تبعتها مثل « وداعاً للسلاح » (١٩٢٩) ، و « لمن يدق الجرس ؟ » (١٩٤٠) ، و « العجوز والبحر » (١٩٥٢) – اتفق معظم النقاد على أن « والشمس تشرق أيضاً » هى أكثر كتبه قدرة على الإقناع الكامل : ففيها رسخ بطريقة لا تنسى نغمته السردية التى ارتبطت بأسلوبه النثرى الزاخر بالتهكم المحافظ الهادىء الذى اشتهر به ، وفيها أيضاً بدأ هجماته الأولى المفاجئة والمعروفة عنه لكشف تلك الخطوط الفكرية والفنية التى أصبحت فيما بعد ماركته المسجلة ككاتب ، والتى شغلته طوال حياته الأدبية .

وكان مثله الأعلى البراجماتى الذى ينادى « بالرشاقة تحت الضغط » ، وتطبيقه لمفهومه الخاص للتراكيب اللغوية ، ونظريته فى الأسلوب كفضيلة أخلاقية سلوكية ، وإيمانه أو تصميمه

الواضح المحدد على أنه مازال فى الإمكان وجود صيغة للبطولة الفردية فى عالم القرن العشرين المتزايد فى ميكنته وبيروقراطيته – كل هذه الخصائص ضمنها هيمنجواى فى أعماق بناء « والشمس تشرق أيضاً » . وبينما كان على هيمنجواى تطوير هذه الأفكار على نطاق أوسع وربما بأسلوب أكثر درامية فى أعماله التالية – فإنها حققت التوازن والقدرة على الإقناع فى « والشمس تشرق أيضاً » التى لم يكتب شيئاً آخر على مستواها إلا فى بعض قصصه القصيرة كما يبدو لى .

وفى الوقت نفسه فإنه إذا كانت « والشمس تشرق أيضاً » خير مثال لأعمال هيمنجواى فإنها تختلف إلى حد بعيد ورواياتهُ التى أبرزت أسلوبه المتميز الخاص به . وفى الحقيقة فإن هذه الفروق الشاسعة ربما كانت السبب الكامن تماما وراء قدرتها على الاحتفاظ بتلك الخاصية الجوهرية المتميزة كرواية أمريكية رئيسة وهامة : فهناك من أصالة النغمة ورصانة المعنى فى « والشمس تشرق أيضاً » ما يوحى بمواجهة أعمق مع الجوانب الغامضة « للتجربة » الحديثة أكثر مما استطاع هيمنجواى أن يحققه فيما بعد . ولم يعتبر هيمنجواى هذا العمل « كرواية ساخرة سخرية فارغة ومريرة ، بل كتراجيديا ملعونة تصور الأرض فى ثباتها وإصرارها كالبطل تماماً » .[٢] وبدون الاهتمام باستخدام هيمنجواى لكلمة « تراجيديا » المقدسة أكاديميًّا – فإننى أعتقد أنه كان على صواب فى توجيه نظر القارئ إلى المجال العام الذى تتركز فيه تعقيدات الرواية من خلال البؤرة .

إن « والشمس تشرق أيضاً » رواية تدور حول الضياع . ومعظم أعمال هيمنجواى تدور حول الضياع . ضياع رغبات المـرء وحبه وحياته . لكن « والشمس تشرق أيضاً » – بمفردها من بين روايات هيمنجواى – تبدأ بضياع شىء تم الحصول عليه بالفعل نتيجة للحدود المصيرية التى تحيط بالاحتمالات والفرص المتاحة . وكما نجد فى أفضل قصص نيك آدامز فإن « والشمس تشرق أيضاً » تركز اهتمامها على ذلك المجال الأخلاقى الذى مازال مفتوحاً ؛ ليشغله الإنسان بعد أن جثمت الضرورة بكل ثقلها المكثف الذى لا يمكن تفاديه – على حريته .

أما العاطفة المكثفة التى تمنح هذه الرواية بناء محكماً وقدرة على التقرير المحدد – فهى بمثابة اكتشاف لهذا المقياس المندثر للكبرياء والتحمل الذى مازال الإنسان يصارع من أجله فى حين أنه أسير فى شباك القدرية الكئيبة .

وعندما يتأمل المرء فى سلسلة أبطال هيمنجواى المحبوبين – وكيف أنه من الصعب الابتعاد عن فرض الملامح التى ابتكرها هيمنجواى بعين الكاميرا على تلك التى تتميز بها شخصياته البطولية – فإن الصورة المركبة فى أغلب الأحيان صورة نمطية مثل تلك التى عرفت بها هوليوود . إن بطل هيمنجواى أولا وقبل كل شىء شخصية رياضية على قدر ملحوظ من القوة والحيوية . إنه رجل يأكل ويشرب بكل الشهية الطبيعية ، وهو زير نساء ناجح بصفة عامة ، لكنه مع ذلك برىء من تهمة الانحلال الجنسى ! فهو إنسان كرس حياته الحرفية لصنعة تميل إلى استخدام الطاقة الجسدية.إنه الجندى صائد الحيوانات والأسماك الذى يواجه القدر مستعيناً على ذلك بالمنابع المحلية لمهارته وقوة تحمله وشجاعته لكى يقتنص نصراً صغيراً فى حرب طويلة يعلم أنه ليس فى الإمكان الانتصار فيها وكسبها . وكما أشار شون أوفلاين فإن مفهوم هيمنجواى للبطولة مفهوم متفرد – فى معظم الأمر – فى مجال الأدب الحديث الجاد . وتؤكد الحقيقة المجردة أنه احتمال مقنع بالأسلوب الذى قدم به[٣] وبعيداً عن كونه مجرد مطية سلبية لحمل الأفكار فإن بطل هيمنجواى ينجح فى الاحتفاظ بعنصر المبادرة وبقوة الدفع فى تلك المجالات المنعزلة من المجهود الإنسانى مثل الرياضة البدنية والحرب ، وهو يبتكر هذه المجالات لنفسه فى عالم فقد إنسانيته . وبالطبع فإنه يخسر فى النهاية : فالرابح لا يسمح له بالحصول على أى شىء سوى إحساسه بالنجاح الأخلاقى بمعرفته أنه خسر بشروطه هو وليس بشروط العالم المحيط به .[٤]

إن الخلفية التقليدية التى تتحرك وراء اكتشافات البطل عالم زاخر بالمغامرات ذات الألوان الطبيعية (بالتكنيكولور) ، فهى عالم الجيوش التى تتصادم وتتقهقر ، عالم الحيوانات المتوحشة التى تهاجم من وسط الأعشاب الطويلة ، وعالم الأسماك الهائلة التى تتماوج تحت المسطحات الشفافة للبحار الجبارة .

إن قمة الجبل المجللة بالجليد ، والحركة الكاسحة لتيار الخليج العظيم ، والأرض الصامدة الراسخة التى يمكن أن تتحرك – فى مرة من المرات – متجاوبة تجاوباً حميماً مع حماس البطل – كل هذا ملحمة مناسبة تتعارض هى والبطل[٥]،وتعرض فى الوقت نفسه ممارسته لطقوس رقصته الدرامية مع القدر . ولم يتباطأ النقاد فى مهاجمة روح الحيوية والصلابة التى يتميز بها عالم هيمنجواى الروائى : فقد أذهلهم التكوين الغريب العجيب ، والمهارة التى اشتهر بها هوراشيو آلجر فى تجسيد المناظر وبلورتها والتى استخدمها هيمنجواى فى تشكيل نسخته من

الصراع الأخلاقى[٦] ، ولذلك اتهموه بارتكاب الكثير من الأخطاء الفنية والفلسفية التى تتردد بين الخطأ البسيط المتمثل فى البدائية الرومانسية والخطيئة المميتة المرتبطة بالاهتمام بالرواج التجارى القاتل للروح ، لكن هذا لا يعنى سوى قراءة هيمنجواى على أساس من سوء النية المتعمد فى أختيار مايوحى بذلك[٧] .

إنه يعنى تجاهل قدرته الكلاسيكية الرائعة على التحكم فى أسلوبه النثرى ، ويعنى الفشل فى قياس الاختلاف النوعى بين الأبطال الذين يجسدون البطولة عن جدارة والشخصيات الرئيسة التقليدية التى تقوم بدور الراوى ، ويعنى أيضا عدم الالتفات كلية إلى « والشمس تشرق أيضاً » كعمل فنى فى ذاته ، وكتجسيد ثورى حر بالمفهوم الذى شكل به هيمنجواى أكثر العناصر تأثيراً وفاعلية فى عمله .

وعلى سبيل التيقن فإن « وتشرق الشمس أيضاً » تعد أكثر روايات هيمنجواى تعرضاً للتفسيرات المتعددة والمختلفة . وقد فشل النقاد فى الاتفاق على تحديد القاعدة التى تنهض عليها القيم فى الرواية : ذلك أنهم ناقشوا أهمية بدرو روميرو كبطل يجسد المفهوم العام لهيمنجواى ، وفشلوا فى الاتفاق على نظرة محددة تجاه ليدى بريت من حيث كونها خيرة أو شريرة . بل وبدوا أبعد ما يكونون عن الاتفاق على معنى دور جيك أو تجربته . ويبدو أن الأسباب وراء هذا التشويش تكمن فى الرواية نفسها وليس فى التقويم الذاتى الذى يختلف من ناقد لآخر[٨] ، لكنه على الأقل فى هذه الحالة فإن التشويش يرجع إلى حيوية العمل الفنى أكثر من عدم اتساقه داخليًا . وعلى أكثر المستويات مباشرة فإن « والشمس تشرق أيضاً » رواية عن الصدف العرضية الخادعة التى تطفو على السطح ؛ وهى تبدو ظاهريًا كما لو كانت قصة واقعية يرويها كل من جيك بارنز وهيمنجواى ، وتصور عدة شهور فى حياة جماعة من الغرباء البوهميين الذين عاشوا فى باريس عام ١٩٢٥ بلا هدف سبق تحديده . ولا يحدث شىء فى الرواية أكثر من إقبال هؤلاء الباحثين عن البهجة على الشراب ، والرقص ، وإنشاء العلاقات المجهضة ، والطعن فى الخلف ، وتضييع وقتهم بصفة عامة فى اللهث الفارغ غير المسئول وراء المتع الخالية من كل بهجة ! .

يبدأ السرد فى الربيع بتوتر خفيف مصدره ذهاب روبرت كوهن إلى سان سبستيان مع ليدى بريت ، ثم يصل إلى قمته عند التجمع النهائى للجماعة وتشتتها فى بامبلونا بسبب مهرجان سان فيرمن الذى يقام فى السادس من يوليو .

والنقاد الذين يؤكدون ما أشار إليه هيمنجواى على أنه « العنصر الساخر الفارغ والمرير » فى الرواية كان أمامهم اختياران لا ثالث لهما : فهم يستطيعون إدراك طاقة الغضب الكامنة فى الرواية والموجهة ضد شخصياتها التى تتخذ أوضاعا مثيرة للغثيان وتجسد انغماسها فى دائرة ذاتها وميلها إلى استجداء العطف فى حين أنها تتنصل من المسئولية على أساس أنها « جيل ضائع » بلا استثناء . من هذه الزاوية تعد « والشمس تشرق أيضاً » امتداداً روائيًّا لاحتقار هيمنجواى الذى احتفظ به طيلة حياته للبوهيمية ، والسياحة ، والسعى وراء هوايات لا جدوى منها ، والافتقار إلى التنظيم الذاتى لحياة الإنسان . وبالتأكيد فإن كون الرواية مروية على لسان شخصية تعيش على هامش الجماعة يؤكد هذا الاتجاه المؤثر (٩) .

أما الاختيار الثانى المتاح للناقد لكى يصل إلى درجة الإقناع فيتمثل فى النظر إلى هذا العنصر الساخر من بعد أكثر شمولاً بل من بعد كونى . إن « الحرب القذرة »(١٠) هى السابقة التاريخية المباشرة لحياة هؤلاء الغرباء التى تناثرت مع شظايا القنابل ، فقد أصيب جيك بارنز بالعنة نتيجة لجرح أصابه فى الحرب ، فى حين مات « الحب الحقيقى » لبريت آشلى تحت وطأة الدوستناريا . أما قيم الحضارة الغربية الراسخة سواء كانت دينية أو أخلاقية أو فلسفية فقد انفجرت من الداخل . وكان الانطلاق الجارف وراء الملذات والذى شكل سلوك الجماعة البوهيمية بمثابة تعويض يائس ولا أمل فيه عن عدم الجدوى والعدمية التى كشفت عنها الحرب العالمية الأولى كعنصر ضرورى عاش عليه البشر عندما تعذر عليهم الحصول على الأوهام لسبب ما : هذه النظرة النقدية يمكن أن تعالج العنصر الساخر على أساس تاريخى يحتوى على إدانة ورفض لأخلاقيات البورجوازية البروتستانتية الضحلة ، وخاصة عندما توضع فى محك الانحطاط العبثى للحرب الحديثة ؛ أو إذا كانت هذه النظرة أكثر طموحاً فإنها تلقى الضوء على محاولة هيمنجواى لاستخلاص المعنى الكونى من الدروس الحاسمة للفلسفة الاستسلامية أو الاستسلام الفلسفى الذى وقف دائماً ضد محاولات الإنسان لفرض الدلالات العميقة على الحياة حتى تكتسب معناها . ومرة أخرى فإن الجرس البلاغى للرواية بالإضافة إلى رفضها – الذى لا يرحم حتى فى صمته – للأوهام يقدم سنداً أكيداً لتدعيم هذا الموقف .

وربما لا يوجد تفسير يمكنه الإمساك بتلابيب الاختلافات الطفيفة فى المعنى ، وهى الاختلافات التى تولد الطاقات الخفية فى « والشمس تشرق أيضاً » . فالسخرية والمأساة حتى بعض التنويعات الرومانسية يمكن أن تجد لنفسها هيكلاً تنظيميًّا يدعم وجودها فى الرواية ،

لكن كان كل هذا على حساب قوة الدفع الرئيسة فى الرواية والتى انحرفت عن مجراها الطبيعى على سبيل جعلها مستساغة ومفهومة . ويمكن إرجاع عدم وصول أى تفسير إلى نهاية محددة على الإطلاق إلى الظروف الغامضة المحيطة بشخصية جيك بارنز : فبحكم أنه الراوى بضمير المتكلم فهو وحده المسئول عما يعرفه القارئ ؛ كما أنه مسئول عن الذى لن يعرفه القارئ أبداً ، لكن اعتمادنا على وظيفته كمخبر صحفى قد تأثر إلى حد بالغ بعاملين :

الأول سلبيته الجسمية والنفسية التى لا فكاك منها (وذلك على النقيض من شخصية البطل عند هيمنجواى ، فإن جيك رجل يكتفى بتلقى الأحداث التى تقع له) ، والآخر انهماكه العاطفى الحاد فى الأحداث التى يصفها . وبالتأكيد فإن هذا يرجع إلى صراعه المستميت بكل قواه لكى يقع صريعاً للجنون واليأس . وأكثر من أى اعتبار آخر فإن الرواية هى قصة جيك ، قصة تتكامل من خلال اللقطات المتتابعة للوصف ، وتحكى من الداخل على لسان رجل يصارع لكى يحتفظ بتوازنه وهو يتأرجح على حافة الانتحار الروحى . فقد كان جيك يعانى بالفعل من خسارته التى لا تعوض منذ مطلع الرواية ، ولأن جيك يستجيب بطريقة غير عادية للمشاعر الحسية – مثله فى ذلك مثل كل أبطال هيمنجواى – فإنه يجد نفسه محاصراً باستمرار بالدوافع التى تمزج الذكرى بالرغبة داخله ، لكنه ليس حرًّا لكى يسلك طبقاً لمتطلبات رغباته ، فإن قدرته على اختيار الحب قد دخلت طرقا مسدودة تماماً فى حياته . ورواية « والشمس تشرق أيضاً » تسجيل لمحاولة جيك الحياة فى عالم بلا مركز أو محور ، وذلك كشخصية تفتقر إلى المحور الحيوى . ووجوده فى غير مكانه له وجهان وليس مجرد وجه واحد ، وهذا يغزو كيانه غزواً كاملاً . وطالما أن هيمنجواى قد اختار تحديد وجهة نظر الرواية فى داخل بؤرة تكثف هذا الوجود الراديكالى فى غير مكانه – فإنه يجب علينا ألا ندهش عندما نرى الفوضى الناتجة عن أى تفسير ؛ إذ إنها كامنة فى عدم الترابط الداخلى الذى يميز صوت السرد نفسه .

إن القضية تتمثل فى أن جيك لا يستطيع أن يثق فى نفسه ، بل إنه لا يؤمن حتى بأنه يمتلك أو سيمتلك جوهراً ثابتاً للكيان الجدير بالثقة . ويتحتم عليه أن يتجاهل رغباته ؛ لأنها لا تسبب له سوى الحزن العميق . ويجب عليه أن يدفن ذكرياته لأنها ليست سوى رغبات كامنة متخفية ! حتى عندما يحاول الاحتفاظ بكيانه كملاحظ دقيق لتصاريف الحياة ؟ وذلك من خلال إشباع رغباته الأبيقورية المتمثلة فى ملذات صيد السمك ومشاهدة مصارعة الثيران –

فإنه يجد نفسه يقوم بدور القواد بين بريت وبدرو روميرو ، ومن هنا فإنه يخون كلاً من حبيبته التى يرغبها وصديقه الذى يهوى مصارعة الثيران ! فهو لا يستطيع أن يثق بنفسه ؛ لأن جرحه الغريب قد سلبه أعز وهم فى حياة الإنسان ، إنه الوهم الذى يوحى بوجود محور تدور حوله حياة الإنسان . من خلال هذا السياق يتحتم تفسير معظم تأملات جيك التى يرددها فى أثناء المهرجان :

« إنى أعتقد أننى دفعت ثمن كل شىء ! ليس بأسلوب المرأة التى تدفع وتدفع وتدفع ؛ فليس عندى فكرة عن الجزاء أو العقاب . إن المسألة مجرد تبادل للقيم : فأنت تتخلى عن شىء مقابل الحصول على شىء آخر . أو عليك أن تعمل من أجل الحصول على أى شىء . إنك تدفع بطريقة ما لكل شىء تعتقد أنه فى مصلحتك : فأنت تدفع سواء بتحمل مشقة معرفة الأشياء ،أو بالمرور بالتجربة ، أو بانتهاز الفرص ، أو بإنفاق المال . إن التمتع بالعيش هو تعلم كيفية الحصول على المقابل للمال الذى أنفقته . وقد كان العالم مكاناً طيباً للشراء . وقد بدا هذا بمثابة فلسفة طيبة مقنعة . وعلى مدى خمس سنوات كنت أعتقد أنها ستبدو بالسخف الذى بدت به نفسه كل الفلسفات الأخرى الطيبة المقنعة التى اعتنقتها[١١] » .

هذه الفلسفة الشهيرة التى تنهض على تبادل القيم إنما هى بمثابة انطلاق بعيد عن الاهتمام « بالجوهر » (المحور الذى يدور حوله الشىء) إلى التركيز على « الوجود » (كيفية معايشة هذا الشىء) . إنها فلسفة ترفض بصراحة « المحاور » أو « المراكز » ، وتنقل اهتمامها إلى المظاهر المتعلقة بأحاسيس الإنسان . فهى توحى بأن الحياة يمكن التعامل معها فقط على أنها مجرد نظام للمعاملات التبادلية[١٢] . إنها تتابع متقلب ومتغير من تبادل الطاقات والأنشطة حيث يصبح الاختلاف بين الحياة والموت ، بين القيمة وعدمها ، بين الوجود والعدم – قائماً فقط على احتياطى رأس المال الفرعى فى بند الدائن . وهكذا يبدو لنا بناء « والشمس تشرق أيضاً » متسقاً ومتوازياً ، لكنه يخدعنا بإدخال الحفلات الثلاث لمصارعة الثيران الكلاسيكية[١٣] ، إذ إنه ينهض على أسس متبادلة من المنحنيات الديناميكية والانتقالات الراديكالية .

ويبدو أن هذا هو المصدر الرئيس لقوة الرواية ، والسبب الجذرى الكامن وراء نجاح جيك الأخلاقى فى تحقيق « أسلوب للوجود » فى هذا العالم . وبدون هذه البؤرة الغريبة الشاذة فإن الرواية ستكون أفضل قليلاً من تنويعة مملة على نغمة « البحث عن الذات » بكل ما تحمله من ألفاظ طنانة مستهلكة فى بحثها عن « الحقائق » الشاملة المطلقة ، لكن جيك وجد لنفسه منفذاً

أو على الأقل منهجاً للحياة قادراً على الاستمرار فى عالم من الخسارة الحتمية : ذلك أنه يلجأ إلى أسلوب خاص به بعد أن فقدت الخمر والعقيدة والفلسفة كل أثر لها فى منعه عن البكاء ليلاً فى غرفته : هذا الأسلوب مهما كان نوعه ليس سوى منهج للسلوك لا أكثر ولا أقل ؛ إنه نظام من العلاقات ذات الإيقاعات المتداخلة ، وتناغم بين حركات وأهداف وتأثيرات متنافرة . فالأسلوب « الصالح » هو ذلك الذى يوحى بحتميته ويؤدى مهمته : أى أنه يحقق الهدف الذى وجد من أجله . وأسلوب هيمنجواى فى « والشمس تشرق أيضاً » ، الذى يترادف هو ونبرة جيك – هو أفضل وثيقة نملكها على نجاح جيك فى ابتكاره لنفسه توازناً نفسيًّا وروحيًّا بدور مركز للجاذبية . فمن بين كل شخصيات الرواية كان هو الوحيد (وربما الكونت ميبيبوبولوس) الذى حقق هذا النهج من الأسلوب . وبالطبع فقد كان لبدرو روميرو أسلوباً مثيراً للإعجاب ، لكنه أثبت فاعليته فقط فى أثناء مصارعته للثيران أو لروبرت كوهن ؛ وعلى أية حال فإنه أسلوب تقليدى مقبول استطاع أن يحققه بنفسه من خلال رغبته المتحفزة وتمرينه أيام الصبا . وأيضا فإن بيل جورتون ومايك كامبل وبريت يملكون أنواعاً أخرى من الأسلوب ، لكنها لا تؤدى وظيفتها على وجه الدقة المرضية بالنسبة لهم ، كما أنها لا تبدو حتمية وطبيعية .

وهذا الأسلوب المعيشى العام لهؤلاء الذين اغتربوا بعيداً عن وطنهم فأصبحوا فى عالم بلا جذور ، هذا الأسلوب كما يقدمه هيمنجواى ، يشبه حفلة تنكرية بلا نهاية ، فيها يصبح الثمل أكثر سكراً وتبدو الملابس الرخيصة متزايدة فى الرثاثة تحت الأضواء الخشنة . وبالطبع فإن روبرت كوهن يجسد المثال الرهيب فى الرواية للفشل المطلق فى إيجاد أسلوب للوجود . وإلى حد ما فهو الصديق الحميم أو التوءم الروحى لجيك ، ولذلك يبدو حساساً وذكيًّا ومشغوفاً شغفاً مطلقاً لاكتشاف معنى التجربة وقيمتها . لكنه على أية حال غير أمين أساساً فى ضبط حساباته الخاصة بتبادل الطاقات والأنشطة ، ويمثل الزيف الخطيئة الرئيسة فى فلسفة تبادل القيم ، ولذلك فإن أساليبه المتعددة (الفنان الرومانسى والعاشق الذى لا ينتظر مقابلاً لحبه ، والشهيد الذى يبكى على حاله) – كل هذا كان تتابعاً لحركات واستجابات غير مناسبة ومستهلكة : ذلك أنها لا تخدع أحداً بل تفشل تماماً فى تحقيق الغرض منها . كان جيك هو الوحيد الذى يملك هذا النظام الذاتى والأمانة والحاجة الملحة لتحقيق قدر يسير من الحرية ، وذلك من خلال إدراكه وقبوله للحدود المطبقة على وضعه . إن الأسلوب النثرى فى « والشمس تشرق

أيضاً « والأسلوب الأخلاقى الذى يسعى جيك وراءه بنجاح – هما العنصران اللذان يمنحان هذا الكتاب قوته وقيمته المستمرة .

ولم يكن هيمنجواى ليتابع هذا الاتجاه فى أعماله التى كتبها بعد ذلك . ومن المحتمل فإن مجهوداً مثل هذا ربما تطلب ثمناً غالياً من الطاقة النفسية التى قد لا يستطيع إنسان الاحتفاظ بها طويلاً . وبدلاً من ذلك تمسك بالأسلوب النثرى الذى كان بمثابة إنجاز جيك بارنز فى تحقيق أسلوبه الأخلاقى ؛ لكنه وظفه فى سرد قصص الرجال الذين يمرون بعملية الخسارة المؤلمة المفجعة . وهكذا فإن خسارة فردريك هنرى لكاثرين ، وفقدان كل من جوردان وكانتويل لحياته ، وضياع السمكة الكبيرة من سانتياجو – كل هذه كانت قصصاً مؤثرة وفريدة فى نوعها بسبب الصنعة الرفيعة والفن الأصيل فيها ، لكن تأثيرها كان مختلفاً فى نوعيته عن الإيقاعات التى هى أكثر غموضاً والتى تثيرها « والشمس تشرق أيضاً » بلا مجهود يذكر على الإطلاق .

ومن حين لآخر ينغمس الأسلوب النثرى فى تلك الروايات الأخرى فى التيارات المسرفة فى العاطفة والميلودراما ، ويصبح عرضة للاتهامات التى تقول : إن هيمنجواى كان يقلد أفضل أعماله . وإذا كان لابد للأسلوب الناجح أن يبدو حتميًّا وأن يقوم بمهمته على أفضل وجه – فإن مثل هذا النقد يجد ما يبرره فى بعض الحالات المعينة . لقد تم تطوير أسلوب جيك بالنسبة له لكى يصل إلى توازن كان قد حُرِمَه نتيجة للخسارة التى لا تعوض والتى تبدد الروح هباء . ونادراً ما كان الأسلوب نفسه يحمل فى طياته بناء سرديًّا يستعرض شخصية محورية على المستوى النفسى وهى تفقد شيئاً ، حتى لو كان شيئاً عزيزاً عليها كحياتها هى نفسها . نجد هذا فقط فى بعض القصص القصيرة الرائعة مثل « النهر الكبير ذو القلبين » (١٩٢٥) ، « وفى بلاد أخرى » (١٩٢٧) ، و« المكان النظيف المضاء جيداً » (١٩٣٣) ، و« ثلوج كليمنجارو » (١٩٣٦) : ففى هذه القصص تحدث الخسارة قبل أن يبدأ السرد ؛ لذلك نكتشف أن الرابطة بين الأسلوب النثرى والأسلوب الأخلاقى الذى زيفه هيمنجواى فى « والشمس تشرق أيضاً » – هذه الرابطة تبدو كآخر ما تبقى فى جعبته الاستراتيجية لكى يتواكب هو وعالمُ تعرى من أوهامه حيث العدم فى كل مكان ولا حدود لسلطانه .

وإذا كان من المناسب أن نتذكر هنا دلالة « والشمس تشرق أيضاً » فى تطور أدب هيمنجواى – فإنها تتمتع أيضاً بأهمية خاصة بها بصرف النظر عن هيمنجواى نفسه . وأما عن الرابطة العرضية بين الأحداث ، والتى تحيل رواية مثلاً إلى وثيقة ثقافية ؛ أو تجعل بعض

الأعمال الفنية تكتسب حياة إضافية تعبيراً عن فترة تاريخية ، أو عن أسلوب قومى للحياة – فنحن لا نعلم شيئاً على الإطلاق عن مثل هذه الرابطة . لكننا لا نستطيع أن ننكر أن مثل هذه التناسخات تحدث بالفعل لدرجة أنها تبدو أحياناً كما لو كانت من الوظائف التى هى أكثر أهمية وغموضا والتى يمكن الأدب القيام بها لخدمة ثقافة عصره .

وعلى أية حال فإنه من المثير بالتأكيد أن نلاحظ أن « والشمس تشرق أيضاً » نشرت فى فترة السنوات الأربع التى شهدت نشر إنجازات أمريكية أساس مثل قصيدة إليوت « الأرض الخراب » ، ورواية درايزر « مأساة أمريكية » ، ورواية فوكنر « العقل والغضب » . وبالتأكيد فإن هذه الكتب الأربعة مستقلة تماماً بعضها عن بعض ، كل منها يقتفى أثر مضمونه الخاص به ويخلق شكله النابع منه فى ظل المتطلبات والمواهب الفنية الفريدة الخاصة بكل كاتب على حدة ، والتى لا قرار لها . ومع ذلك فهناك أوجه شبه غريبة وتواز عجيب بين هذه العناوين . فإذا لم يكن أى منها مأساة بمعنى الكلمة – فما زالت جميعاً تسعى حثيثاً بدرجة مدهشة لكى تقترب من تلك الحالة الحادة الغريبة التى تعد أقرب ما يمكن أن يصل إليه عصرنا فى بلوغه لروح المأساة : ففى أعمال كل من هيمنجواى وإليوت هناك عقم جنسى بمعنى الكلمة ، وفى كتب درايزر وفوكنر يقوم العقم الرمزى بالدور الرئيس فى تطوير الحبكة .

وبالإضافة إلى ذلك فإن الكتب الأربعة كلها بأساليبها المختلفة تتساوى فى حماسها لكشف القناع عن الأوهام الاجتماعية والميتافزيقية التى من الواضح أنها تفرض المعانى المزيفة على التجربة الإنسانية .

ولقد ألمح جيك بارنز « بأنك تدفع بطريقة ما لكل شىء تعتقد أنه فى مصلحتك » ، كما يتساءل جيرونيتون عند إليوت قائلاً : « أى غفران بعد الحصول على مثل هذه المعرفة ؟ » . فى هذا المعنى تنهال الكتب الأربعة على الاختلافات الحادة بين الثمن والجزاء ، وتتأمل هذه الإيحاءات المظلمة الكامنة فى هاتين الجملتين : إنها الإيحاءات التى تتحدى الوجود ذاته للدافع الأخلاقى ، والمسئولية والوحدة الأولية للوعى الإنسانى .

ويختلف الكتّاب الأربعة إلى حد كبير فى درجة الحدة التى يبلورون بها الحقيقة العدمية المطلقة بصفتهاالحقيقة (الوحيدة) فى هذا الكون . ويقدم كل منهم بركاته المترددة للخلاص ، لكن الخواء يقترب بطريقة مرعبة من أسطح كل هذه النصوص . ولعله من قبيل الصدفة المحضة أن كل كتاب من هذه الكتب أساساً – بلا محور أو مركز بالأسلوب الذى جعل هو

نفسه« والشمس تشرق أيضاً » رواية بلا محور ، فقصيدة إليوت ورواية فوكنر لا تملكان شخصية محورية واضحة ، لأن بناء كل منهما قد تجزأ وتناثر عن عمد . أما رواية درايزر ففيها شخصية محورية بلا شك ، لكنها شخصية محورية بلا كيان خاص ، وبلا جوهر للوجود الأخلاقى . ففى الواقع يبدو كلايد جريفيت إلى حد كبير نتاجاً لبيئته وجزءاً منها ، ونادراً ما نشعر بكيانه الإنسانى الخاص على الإطلاق ،[١٤] لكن ليس هنا مجال التقصى عن المستويات التى هى أعمق لاتجاه المناخ الأدبى فى العشرينيات . يكفى أن نذكر أن هذا التوافق فى توظيف اللغة والبناء فى هذه الكتب الأربعة البارزة التى صدرت فى ذلك العقد العظيم – هذا التوافق ربما يوحى بسبب واحد يفسر : لماذا كانت « والشمس تشرق أيضاً » تتمتع بهذه المكانة الفريدة بين إنجازات الكتب الممتازة التى تعد جزءاً من عملية انقشاع الأوهام التى تميزت بها مرحلة ما بعد الحرب العالمية الأولى ؟ ولا تعكس هذه الكتب الأربعة الدوامة المجنونة التى دخلتها ثقافة كانت فى منتصف انقلاب تاريخى فقط ، بل إنها تعرض النماذج اللغوية التى تجسد الفكر بالصورة (وخاصة هؤلاء الذين يهتمون بأكثر الصور أهمية وضرورة ، صورة الإنسان ذاته) وهى التى بدأنا الآن فقط فى التعرف عليها والتقصى عنها بمنتهى الحرص والدقة .

وكنتيجة حتمية لسلسلة من العوامل الجغرافية والأحداث التاريخية . فإن الثقافة الأمريكية كانت دائماً ثقافة « حديثة » ، وكانت تجربتها الأكثر أهمية واستمرارية هى تلك التى تنتمى إلى التحول الراديكالى الجذرى . ومن الواضح أن هذه الحقيقة كانت منبعاً لكل من القوة والضعف الثقافيين ، لكن أحد جوانب القوة قد تمثل فى المكانة العجيبة التى احتلها الكاتب الأمريكى فى قلب العالم الغربى بالقدر الذى مكنه من أن يحوم حول تخومه نفسه ، لقد تمتع الفنان الأمريكى (أو ربما كان هذا عبئاً على كاهله) بمعرفة تنبئية مسبقة ، وحساسية تكاد تكون غير طبيعية تجاه التحولات الرئيسة فى الحياة الحديثة . وطالما أن هذا التوازن لم يصدر إطلاقا عن الأسس التقليدية المعترف بها للجاذبية فقد كان مثل السيسموجراف (جهاز قياس الهزات الأرضية) فى استقباله وتسجيله لأدق الاهتزازات . لذلك نجد المذاهب الحديثة مثل الوجودية والعدمية والعبثية قد سبق تصويرها وتجسيدها بوضوح فى الأعمال الرئيسة للرومانسيين الأمريكيين فى القرن التاسع عشر . وفى حين أن هيمنجواى يمكن أن يعتبر على الأقل كوريث لهذه التقاليد إلى حد ما – فإن « والشمس تشرق أيضاً » تحمل بين طياتها إرهاصاً بوحى

غامض بصورة جديدة . وبما أن صورة نيوتن للعالم كآلة ضخمة ، التى سادت القرن الثامن عشر قد أخلت مكانها للصورة العضوية التى سادت القرن التاسع عشر – فإنه من المحتمل أن تكون هذه الصورة العضوية قد اقتلعت بالفعل من جذورها نتيجة لنظرة جديدة إلى العالم ، نظرة تنهض فى أنسب صورها اللغوية على صورة الانفجار ! فإذا كان الأمر هكذا فإنه من الممكن حينئذ أن تصبح هذه الأشكال المتحولة تحولاً راديكاليًّا جذريًّا قادرة على القيام بوظيفتها على أكمل وجه ، وتستطيع الشخصيات التى لا تعيش بمحاور حيوية الاحتفاظ بعنصر الاستمرار فى حياتها بحيث يتحتم أن يكون لها معنى خاص بالنسبة لنا فى عصرنا هذا . وأخيراً فإنه لهذا السبب يتحتم على « والشمس تشرق أيضاً » الاستمرار فى الاستحواذ على انتباهنا وإثارة فكرنا .

ملاحظات

١ – على الرغم من أن « جداول الربيع المتدفقة » كانت قد نشرت قبل ذلك ببضعة أشهر – فإنه يبدو أنها كتبت بين مسودات « والشمس تشرق أيضاً » . انظر كتاب كارلوس بيكر « هيمنجواى : الكاتب فناناً » (الطبعة الثالثة ، برنستون ، ١٩٦٣) ص ٧٦ ؛ كما يقرر بيكر أنه كانت هناك رواية قبل ذلك ضمن حقيبة المخطوطات التى فقدها هيمنجواى .

٢ – فى خطاب إلى ماكسويل بيركنز ١٩ من نوفمبر ١٩٢٦ ورد ذكره فى بيكر ص ٨١ .

٣ – « البطل الذى يتلاشى » (بوسطن ، ١٩٥٦) ص ١٦٤ .

٤ – ربما تكون نظرة هيمنجواى إلى موته هو متجسدة هنا : « من – بحق الجحيم – يجب عليه الاهتمام بإنقاذ روحه عندما يجد أن واجبه يحتم عليه أن يفقدها بذكاء ؟ ذلك هو الأسلوب الذى يمكنك من بيع موقع كنت تدافع عنه ، فإذا كنت لا تستطيع الاحتفاظ به بأغلى الأثمان التى يمكن أن تدفعها فما عليك إلا أن تحاول بيعه بأغلى الأثمان » . ليليان روس : « صورة لهيمنجواى » (نيويورك ، ١٩٦١) ص ٤٨ . ولا يملك المرء سوى أن يتعجب كيف يوازن بين التكاليف الباهظة ومسئولية الانتحار ؟ وكيف وازن هيمنجواى بينهما فى الثانى من يوليو ١٩٦١ ؟ .

٥ – هناك مادة كافية خاصة بهذه النقطة فى دراسة ويندهام لويس : « الثور الأبكم : دراسة فى إيرنست هيمنجواى » . « ذى أمريكان ريفيو » المجلد الثالث (يونيو ١٩٣٤) ٢٨٩ – ٣١٢ ، ودراسة أوتو فريدريش « إيرنست هيمنجواى : المرح من خلال القوة » مجلة « الدارس الأمريكى » المجلد السادس والعشرون (خريف ١٩٥٧) ص ٤١٠ ، ٥١٨ – ٥٣٠ .

٦ – يجب أن يكون من الواضح أننى أتتبع الفارق الذى حدده وبلوره بمهارة فائقة فيليب يانج فى كتابه

« إيرنست هيمنجواى » (نيويورك ، ١٩٥٢) بين البطل التقليدى النمطى والبطل الذى على طراز نيك آدامز . وفى دراستى الخاصة بى : « إيرنست هيمنجواى » (نيويورك ، ١٩٦٣) قمت بتطوير أوسع لمضمونه مستخدماً مصطلحاتى الخاصة بى : « المعلم » و« البادئ فى التعليم » .

٧ – هناك دراستان مثيرتان للرواية : مارك سبيلكا (« موت الحب » فى « والشمس تشرق أيضاً ») ، « اثنتا عشرة مقالة أصلية عن روايات أمريكية عظيمة » ، جمع تشارلز شابيرو (ديترويت ، ١٩٥٨) ص ص ٢٣٨ – ٢٥٦ ، وروبرت ا. ستيفنز « دون كيشوت هيمنجواى فى بامبالونا » . مجلة « كولدج إنجلش » المجلد الثالث والعشرون (ديسمبر ١٩٦١) ص ص ٢١٦ – ٢١٨ .

٨ – ويمكن تخمين بعض مصادر السيرة الذاتية للرواية ، والتوحد المصطنع مع معظم الشخصيات من كتاب مورلى كالاهان « ذلك الصيف فى باريس » (نيويورك ١٩٦٤) وكتاب هارولد لوب « هكذا كانت » (نيويورك ١٩٥٩) . ويقدم هيمنجواى نفسه مزيداً من الغموض إلى هذا الموضوع فى كتابه الذى صدر بعد موته « مهرجان منحرك » (نيويورك ١٩٦٤) . وعلى أية حال فإنى أميل إلى الاعتقاد الجازم بأن اصطناع الرواية من حقائق الواقع (هكذا كانت فى الواقع) ، وتفسير أو تعليل الرواية على هذا الأساس لن يؤدى إلا إلى تشويش وضياع الحقيقة المثيرة والصلبة للرواية نفسها ! إن تداخل السيرة الذاتية لهيمنجواى فى قصصه عوامل معقدة وممتزجة كقصر التيه بحيث يستحيل تبين المواقف العامة من الدلالات الشخصية ، ولذلك فالناقد الذى يحاول تتبعها واقتفاء آثارها لن يعثر على أى شىء عند كل منحنٍ .

٩ – انظر مثلاً اشمئزاز هيمنجواى الممزوج بالفكاهة فى مقالته الوصفية : « بوهيميون أمريكيون فى باريس » ، مجلة « ستار الأسبوعية » التى تصدر فى تورنتو ، ٢٥ مارس ١٩٢٢ .

١٠ – يمكن الحصول على نظرة شاملة لاستجابة العقد للحرب العالمية الأولى من كتاب فريدريك ج . هوفمان « العشرينيات » (نيويورك ١٩٥٥) ؛ كما يمكن الحصول على موجز أكثر تفصيلاً فى كتاب ستانلى كوبرمان « الحرب العالمية الأولى والرواية الأمريكية » (بالتيمور ، ١٩٦٧) .

١١ – « والشمس تشرق أيضاً » (نيويورك ، ١٩٢٦) ص ١٥٣ .

١٢ – لا شك أن كوهن المسكين لم يخطئ بقدر ما أخطأ الآخرون فى حقه ، لكن لم يعرف هيمنجواى بعدالته أو تعاطفه مع الشخصيات التى يتخذ منها أهدافاً مؤقتة لسهام السخرية والاستهزاء . يؤدى كوهن دور بديل جيك ، وهو البديل الذى يجب أن يدمر . ومثل جيك فإن كوهن يلعب التنس والملاكمة ، ويمارس الكتابة ، ويقع فى غرام بريت ، ويهتم بالبحث عن « معنى » للحياة .

١٣ – ولعله من المناسب هنا أن نلاحظ غرام هيمنجواى الحاد بمصارعة الثيران التى أنتجت – ضمن أشياء أخرى – تلك التحفة الغريبة « الموت عند الظهيرة » (نيويورك ١٩٣٢) . وسرعان ما لاحظ النقاد آراء هيمنجواى القائمة على خبرة بالحرفة وتعاطفه مع مصارع الثيران ، لكن النقطة الحقيقية بالدرجة نفسها على الأقل أنه تعاطف تماماً و« الثيران الشجاعة » . وإذا كانت لمصارعة الثيران لمسة من بناء التراجيديا

الكلاسيكية – فإنه الثور – وليس المصارع – هو المحكوم عليه بالموت عندما تبدأ المصارعة .

١٤ – ربما يحتاج الجدل المؤيد لهذا التفسير إلى تفاصيل أكثر مما يمكن تسجيله هنا . على سبيل الاستشهاد انظر مقارنة فريدريك ج . هوفمان بين « الجريمة والعقاب » لدوستيوفسكى و«مأساة أمريكية» لدرايزر فى كتابه «لا الغانية» (برنستون ، ١٩٦٤) ص ص ١٧٩ – ٢٠١ .

١٥ – انظر دراستى « إيرنست هيمنجواى » ، سبق ذكر المصدر ، ص ص ١٦٧ –١٦٩ .