يوكيو ميشيما ناقدًا

ميسرة عفيفي

يوكيو ميشيما ناقدًا

جمع وترجمة
ميسرة عفيفي

هنـــداوي

يوكيو ميشيما ناقدًا

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

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

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

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٢ ٣٨٦٩ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر أصل هذا الكتاب باللغة اليابانية في تواريخ متعددة.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٥.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف محفوظة لمؤسسة هنداوي.
جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي محفوظة للسيد الأستاذ ميسرة عفيفي.

المحتويات

أوغاي موري	٧
جونئتشيرو تانيزاكي	٢١
ياسوناري كاواباتا	٤٣
عيون الاحتضار	٦١
أوسكار وايلد	٦٥
يوكيو ميشيما	٧٩

أوغاي موري[1]

ماذا يُمثِّلُ أوغاي موري؟

يشغل هذا التساؤل تفكيري من حينٍ لآخَر في الفترة الحالية. وليس السبب أنني أنظر بخفة إلى أدب أوغاي. بل على العكس، كان تبجيلي العميق لأدب أوغاي هو سبب التساؤل. من الأصل لم يُفكِّر أحدٌ في اليابان قبل الحرب العالَمية الثانية في طرح سؤال: «ماذا يُمثِّل أوغاي موري؟» فقد كان أوغاي هو أوغاي. كان هدفًا للاحترام لدرجة التقديس بلا قَيْد ولا شَرط، وبصفة خاصة كان صنمًا معبودًا للطبقة المثقفة. وأغلب الناس الذين يستهزئون بكل ما يتعلَّق بالأدب، أولئك الذين يعملون في مِهَن حقيقية في المجتمع ويحتلُّون مناصب رفيعة، ويعتقدون أن الروايات ما هي إلا لعبة لإلهاء الفتيات والسيدات، يتعاملون باحترام عظيم مع أوغاي فقط على أنه حالة خاصة. أي إن أوغاي كان معبود الثقافة بالنسبة لطبقة المجتمع العليا المثقفة منذ عصر ميجي، وفي نفس الوقت كان مُنشِئ علم الجمال الذي يُنظر إليه على أنه الأكثر مثالية، وإذا وصفناه بوصفٍ مشاغب قليلًا، فقد كان المثال الحي «للفن والأدب في الطبقات العليا». ولقد نشأتُ أنا أيضًا وسط تلك البيئة التي تعبد أوغاي.

وكان ترقِّي أوغاي حتى وصل لمنصب المراقب الطبي الأعلى للجيش، وامتلاكه خبرة عملية وتاريخًا أكاديميًّا يُعَد قمة ما يمكن الوصول إليه في عصر ميجي، من شأنه أن يزيد الشيء الكثير في سُمعته وتقييمه.

---

[1] مقدمة كتبها يوكيو ميشيما لأعمال أوغاي موري الكاملة التي صدرت عن دار نشر «تشوكورون» عام ١٩٦٦م ضمن سلسلة الأدب الياباني. (المترجم)

الصورة المتبقية حتى اليوم في عقول الناس من الأعمار المتوسطة إلى الكبيرة هي: «إن أوغاي فقط يختلف عن أدباء الدرجة الثالثة.» وأعتذر عن أنني أذكر أمرًا شخصيًّا خاصًّا في هذا المقام، ولكن عندما رفع السيد هاتشيرو أريتا قضية ضدي في المحاكم منذ فترة ليست بعيدة بعد نشر رواية «بعد الوليمة»، قال السيد أريتا علانيةً في المحكمة:

«حتى لو أصبحتْ حياتي نموذجًا لعمل أدبي، ربما قبلتُ لو كان الكاتب أوغاي موري أو سوسيكي ناتسوميه، ولكن أن يفعل ذلك أديب من الدرجة الثالثة ...»

لم يَكُن أوغاي من أدباء الدرجة الثالثة مُطْلَقًا! فقد كان يحلق شعر رأسه مثل الجنود لأدنى حد، ولم يكن له أي علاقة بالأدباء الرومانسيين، أصحاب الشعور الطويلة، كان مختلفًا تمامًا عن الأدباء الذين يجلسون على المقاهي بلا عمل يتبخترون برابطة عُنق بوهيمية، أو المتشردين الذين تراهم ليلًا ونهارًا في الحانات بزيهم المهلهل، ويبيعون زوجاتهم فَرِحين، أو يرهنون فِراشهم ومتاعهم في محل الرهونات. وقبل كل شيء كان أوغاي «من النخبة المثقفة». بل إنه لم يَكُن من عَيِّنة المثقف الضعيف الشاحب الوجه المرتاد المكتبات، بل كان قويَّ البنية، فارسًا يمتطي صهوة جواده من حين للآخَر، وكان كذلك مثالًا حقيقيًّا وأصيلًا للأناقة التي تعلَّمَها أثناء حياته في بعثته الأوروبية رغم اجتهاده في نفس الوقت في عمله بالجيش.

تلك كانت صورة أوغاي التي تراها العيون الأكثر اعتدالًا في اليابان. إن مثقفي وفناني اليابان الذين يميلون تجاه إعطاء ظهرهم للمجتمع والحياة الواقعية والعالم المُعاش في هذه الدنيا، الأشخاص الذين يُحِسُّون بالحزن والوحدة، لا ينفكون يرون في أوغاي مثالية مفقودة، وتمثال إلههم الميت. ثم بعد ذلك، الجيل التالي من المثقفين الضعاف الذين ييئسون في منتصف الطريق من توحيد ودمج الثقافة الغربية مع الثقافة اليابانية، عندما رأوا أوغاي قد حقَّق ذلك بنفسه بمنتهى السهولة، اتخذوه إلهًا مع إحساسهم بالحسرة لفشلهم.

كان لأوغاي بالتأكيد صورة أوغاي الإنسان، بجانب صورة أوغاي السوبرمان. يُقال إن الباحثين اكتشفوا أمورًا عديدة تتعلَّق بصراع أوغاي في الحياة المعيشية اليومية، وعلاقته مع أصحاب السُّلطة والقرار في عصره، ومعاناته العائلية ... إلخ. ولكن رغم ذلك ظَلَّ أوغاي يتحمَّل تلك الوحدة ويصبر على البلاء في إذعان كامل للقَدَر. على العكس زاد الإذعان (resignation) المحيط بحياة أوغاي من تأثير صورة «أوغاي السوبرمان».

إذا تكلمتُ عنِّي شخصيًّا، فبداية إحساسي بالألفة مع أوغاي كانت على العكس بعد نهاية الحرب العالمية الثانية. حتى ذلك الحين درستُ في المدرسة رواية «المأمور سانشو»،

ولكني لم أشعر وقتها بأية متعة من قراءة الرواية. فقد كانت بسيطة وخفيفة وبلا حبكة بشكل زائد عن الحد. وعلاوةً على ذلك كانت صورة «أوغاي العظيم» التي طُرقت بها أدمغتنا منذ عهد الطفولة من القوة بحيث دفعَتْني إلى الابتعاد عن أدب أوغاي تعظيمًا وتوقيرًا له.

ولكنني بدأتُ أفهم وأستمتع بأدب أوغاي بعد دخولي الجامعة، وأدركتُ فجأةً جمالَ أدبه. إن تقبل جيل الشباب بعد مرور عشرين عامًا على انتهاء الحرب لأدب أوغاي له أبعاد متنوِّعة.

أعتقد أن صورة أوغاي التي كانت تجسيدًا حيًّا لمثالية حكومة ميجي، صورة أوغاي التي وَضعَتْ قَدمًا على طريق التنوير وقَدمًا على طريق الحفاظ على التراث، وكذلك صورة المثقف الذكوري المثالي في نظام الأسرة الأبوي، قد اختفت من الوعي الباطن لجيل الشباب الحالي، وحتى لو لم تختفِ تمامًا فيمكن بسهولة ملاحظة أنها فقدت بريقها وجاذبيتها. يختلف كل ما امتلكه أوغاي اختلافًا تامًّا مع ديمقراطية أمريكا بعد الحرب، وتَقَدُّمية الاتحاد السوفييتي والصين الشيوعية. ومع إلغاء نظام المدارس الثانوية القديم في اليابان، اختفت إلى الأبد التربية والتنشئة المتأثرة بالثقافة الألمانية، التي كانت القاعدة الأساسية لظاهرة عبادة أوغاي.

ماذا يُمثِّل أوغاي موري؟

كان تأثير انتقال اليابان من النمط الأوروبي إلى النمط الأمريكي بعد احتلال أمريكا لليابان في نهاية الحرب العالمية، سببًا واضحًا في أن يشغل ذلك السؤال حيِّزًا هامًّا من تفكيري. فمن المؤكد أن أوغاي لم يَعُد على الأقل ذلك الإله البديهي الذي لا يحتاج إلى تفسير، ولكن في المقابل ظَلَّ سوسيكي (وهو الأكثر شعوبية) محتفظًا بإعجاب الأجيال الشابة.

وأطلب من القارئ أن يتفهَّم أنني لستُ الوحيد صاحب طريقة التفكير التي تقول «الأكثر شعوبية». ولكن كان «فهم أوغاي» بالنسبة لجيلي بأكمله هو المعيار الذي تُقاس به الذائقة الأدبية، بالطبع كان سوسيكي أديبًا عظيمًا، ولكنه كان يُنظَر إليه على أنه أكثر شعوبية، وأسهل في فهمه بدرجة كبيرة عن أوغاي. كان اندفاع الشباب إلى سوسيكي وتركهم أوغاي أمرًا طبيعيًّا بعد أن زالت الفكرة العتيقة التي ترى أن «الأدب البسيط السهل الفهم أدب شعوبي» وهي فكرة سيطرت على عقول المثقفين اليابانيين لعهود طويلة.

ولكن هل أوغاي فعلًا «صعب الفهم»؟ كانت لأسطورية وتأليه أوغاي — كما شرحتُ — قوة تأثير كبيرة تجعل الإجابة بسهولة على ذلك السؤال أمرًا مستحيلًا. إن أوغاي هو القمة العليا لأسلوب السهل المُمتنِع في الأدب الياباني منذ عصر ميجي وحتى الآن.

لنُعِدِ السؤال مرَّةً أخرى.

ماذا يُمثِّل أوغاي موري؟

يمثل توجيه هذا السؤال الآن، بعد أنْ ذبلت وماتت العديد من أساطير أوغاي، الأمر الأكثر خطورة واستعجالًا بالنسبة لي. بالطبع من الأهمية بمكان وضع تقييم شامل لصفات أوغاي على أنه «كلٌّ واحدٌ». ولكن الآن بعد أن ماتت كل الأساطير، وضعفت هيبته بصفته إله المعرفة، أعتقد أن جمال أدب أوغاي ذاته يتألَّق بوضوح ونقاء (حتى وإنْ لم يَكُن من المؤكد أن يتقبَّلَه أغلبية الناس).

لا يشبه جمال أدب أوغاي مُطلَقًا ما اصطُلح على تسميته «جمال» في العصر الذي نعيش فيه. يقول الشاعر والناقد كونوسكيه هيناتسو في معرض تقييمه لرواية أوغاي «هاناكو»:

> «تلك التلقائية والبساطة، يَتميَّزُ بها سلوك شخص تفهَّمَ بسهولة قوة وجمال مخطوطات الصينيين القدماء.»

إن تلك الكلمات تشرح الأمر كله. لا تظهر «قوة وجمال مخطوطات الصينيين القدماء» في شكلها الحي عند أوغاي على هيئة حروف صينية مَهيبة، بل باتت لغة يابانية واضحة ومُوجَزة بعد تصفيتها من خلال تربية وثقافة أوغاي الأوروبية. إننا مع لغة أوغاي نتذوَّق الثقافة الصينية الطازجة التي جلَبَتْها الطبقة العليا في عصر نارا، وليس علم اللغة الصينية المُظلِم الذي صار مُركزًا في عصر توكوغاوا الإقطاعي، إن أدب أوغاي يجعل القارئ يَسْكر من تلك اللغة اليابانية التي مزجت ثقافة الطبقة العليا في الشرق والغرب على تباعدهما الزماني وفجوتهما المكانية بروعة وكمال لا شك فيه.

لقد استخدمتُ الآن كلمة «يَسْكر» بلا وعي، ولكن ما من لغة أبعد من لغة أوغاي عن السُّكْر بمعناه الديونسيسي. ولهذا السبب ذاته نحن لا نَسْكر معه سُكْرًا عاديًّا. ولكنه يشبه السُّكر الذي يُصيبنا بعد أن نصعد طريقًا جبليًّا طويلًا، وقد نزَّ منا عَرَق كثير ثم نشرب كوبًا من ماء بئر بارد بعد وصولنا، نحن نَسْكَر من تلك السلاسة والنقاء. وعند إعادة التفكير أجد أن سبب عدم محبتي أوغاي إلا بعد دخولي الجامعة هو أن التعرف على ذلك «السُّكر الرائق النقي»، مستحيل لطلبة المرحلة الإعدادية والثانوية.

يحتوي أدب أوغاي على عبير جيد وموسيقى. والأسرع أن أتحدَّث عن أمثلة مُحدَّدة. على سبيل المثال تبدأ قصة «هاناكو» السالفة الذكر بما يلي:

«خرج أوغست رودان إلى محترفه.

غرفة واسعة تنيرها أشعة الصباح. هذا الذي يُطلق عليه الآن فندق بيرون، كان في الأصل مَبنًى بناه أحد الأغنياء برفاهية، ثم أصبح حتى وقت قريب جدًّا ديرًا لراهبات طائفة القلب المُقدَّس. وخلال ذلك الوقت كانت فتيات فوبورغ سان جيرمان، وراهبات دير القلب المُقدَّس، يتجمَّعْنَ هناك ليُغَنِّين أغاني التمجيد.

ومن المؤكد أن الفتيات كُنَّ يُغنِّين فاتحاتٍ شفاههن الوردية بعد أن وَقَفْنَ في صف واحد يشبه صف صغار الطير داخل العش في انتظار عودة الأم.

لا يُسمَع هذا الصوت الصاخب الآن.

يسيطر على المكان صخب مختلف عنه. يسيطر عليه هذه الأيام حياة يومية مختلفة. إنها حياة بلا صوت. حياة مختلفة بلا صوت ولكنها عنيفة ومهتزة ولَزِجة»

وهكذا يُقاد القارئ إلى «محترف» رودان الصارم، وفي هذا التمهيد، عمَّق التأكيدُ على أغاني التمجيد التي كانت تُغنَّى بواسطة «الشفاه وردية اللون» للفتيات الصغيرات ولا تُسمَع حاليًّا، من وحشة وهدوء المكان. وكان تأثير شفاه الفتيات الوردية خلال الأسلوب الصارم والجاد، نفس تأثير زهور حمراء يُختلَس النظر إليها من نوافذ المَبنى الحجري الرمادي. ثم تكون هذه الحسية الطازجة الطاهرة وفي نفس الوقت الخجولة، عاملًا عاطفيًّا مساعدًا لهيئة «هاناكو» التي ستظهر فيما بعد.

أمرٌ قد لاحَظَه السيد هيناتسو أيضًا، أن أوغاي عندما يصف الأعمال التي لم تكتمل المتراصة داخل المحترف بالوصف التالي:

«وكأنها أنواع نباتات مختلفة تتفتَّح زهورها تحت أشعة الشمس»

بتنا جميعًا أسرى بالفعل لعبير وشعر وموسيقى أوغاي. ولم يكُن هذا العبير طيب الرائحة عبير الزهور الطيب، ولكنه كما ترمز قصة هاناكو بدقة متناهية، عبير طيب لزهور صناعية نُقِشَت من الرخام، فهي زهور نُقِشَت من رخام صلد، (بمعنى أنها زهور نُزِعَت من الواقع ورُشِّحَت من خلال الرخام) هي «عبير الوضوح الطيب» الذي بلا شبهة إبهام

أو غموض، هي الأشعار السَّلِسة الواضحة. عندما وُصفت المنحوتات غير المكتملة بدون قصد بعبارة: «وكأنها أنواع نباتات مختلفة تتفتَّح زُهُورُها تحت أشعة الشمس» تحول الإبداع الفني إلى تكوين طبيعي بناءً على كلمة «نباتات»، ورُشِّحَت معاناة الإبداع وتحوَّلَت إلى طاقة طبيعية ممتدة. بل ومن خلال استخدامه للرمز الصيني القديم المُعقَّد الذي يعني زهرة وليس الرمز المُبسَّط، يوحي بزهرة مُتأنِّقة أكثر صلادة وتعقيدًا.

ويُفترَض كذلك أننا يمكننا بسهولة أن نلاحظ موسيقى أسلوب أوغاي من خلال الاقتباس القصير أعلاه.

المؤلف لا يُغنِّي مطلقًا. ولكنَّ صوتًا بلا صوت، وغناءً بلا صوت، يمتلك نغمًا هادئًا وجميلًا، يتردَّد صداه وكأنه غناء الفتيات لأغاني التمجيد الذي لا يُسمع الآن. إذا سُحِرتَ بنغم أسلوب أوغاي الأدبي هذا، فسترى أنغام أي أديب آخَر عبارة عن أغاني أوساكا الشعبية الرتيبة أو أغاني اليابان الكلاسيكية. وأنغام أوغاي ليست من أجل الموسيقى فقط. ولكنها جزء لا يتجزَّأ من تطوُّر الحكي الذي لا يستعجل القارئ مُطلَقًا ولا يجعله مُتلهِّفًا بتشويق في غير محله ومع ذلك يفتح له أفاقًا جديدة مع كل كلمة بأسلوب مُتميِّز وهادئ بل وكذلك في منتهى الدقة. أولًا تنويه عن محترف رودان، ثم يحكي عن أشعة شمس الصباح التي تتسلَّل إليه، ثم يتحدث عن ماضي ذلك المبنى، ثم يُلقي بجملة:

لا يُسمع هذا الصوت الصاخب الآن.

في سطر جديد، وبعدها يتحوَّل الحديث ويبدأ في شرح عمل رودان. لا يَتعجَّل الكاتب مُطلَقًا. ويقتصد في الكلمات لحدها الأدنى، فما من كلمة واحدة بلا جدوى، وتبدو كل كلمة كأنها تصدر عنها تَموُّجات قوية تشبه تموجات بحيرة بيوا.

ماذا يُمثِّل أوغاي؟

هنا أعتقد أنني يجب عليَّ وضع تعريف لِمَا يُمثِّله أوغاي من وجود في العصر الحالي.

إن أوغاي بعد أن فقد الآن كل أنواع الأساطير التي كانت تحيط به، وفقد العبادة العمياء من طبقة البرجوازية الصغيرة، هو الشخص الذي يجب أن يعود للحياة بحقٍّ، بصفته فنان الكلمة. يجب مدح عبقريته التي خلقت اللغة اليابانية المُتأنِّقة في العصر الحالي من العدم، والتي وَصَلَت للكمال خلال فترة خلق تَوافُق بين الكلمات والجمل. إذا كان الأدب في أي عصر يجب تقييمه من خلال رقيه أو عظمته، فعلى الأرجح أوغاي هو أعظم أديب في العصر الحديث من حيث الرقي والسمو. أي نعم ليس بأعماله عمل ضخم

من حيث الكم، ولكن مُجمَل إنجازاته تُمثِّل خلاصةً معمارية واحدة وكأنها بناءٌ بُنِي فقط من أجود أنواع شجر السرو الياباني. في ظِلِّ ما يحيط بنا حاليًّا من طوفان الأساليب الأدبية، منها المُعقَّد، ومنها الفوضوي، ومنها معدوم الحس، ومنها المُفرط في الحشو، ومنها المتهاون، ومنها المتراخي، ومنها البذيء، ومنها معدوم الشفافية، لا شك أن جيل الشباب سيأتي عليهم وقتٌ يكرهون حتى رؤية الأدب بعد أن ينفد حبهم. لأن ذوق الإنسان، أيًّا كان، يَتطوَّر بالضرورة متجهًا ناحية الصقل والتهذيب. ولا شك أنهم سوف يكتشفون وقتها جمال أوغاي ويدركون أنه هو «الأناقة» الحَقَّة.

كتب أوغاي أول قصتين من قصصه الثلاث التي وصفها هاروو ساتو بوصف «قصص رومانسية البدايات أو ثلاثية ألمانيا» وهي أميرة الرقص ويوميات الفقاقيع وساعي البريد، في عام ١٨٩٠م وهو في عمر الثامنة والعشرين، وكتب الأخيرة وهو في التاسعة والعشرين، فهي أعمال تفوح منها رائحة الشباب المتأخر وكُتِبَت بأسلوب راقٍ. وأنا شخصيًّا أحب قصة ساعي البريد بصفة خاصة أكثر بكثير من أول قصتين اللتين لهما سمعة شهيرة في المجتمع.

تحكي ساعي البريد قصة ضابط ياباني شاب ذهب إلى ألمانيا للدراسة. ثم دُعي إلى حفل في قلعة الكونت بولوف في طريق عودته من التدريب، ليلتقي بالأميرة أيدا الجميلة، وفي اليوم الأول لتعرُّفه عليها تعطيه الأميرة رسالة، وفي حفل العام الجديد في القصر الملكي يستطيع الضابط الشاب تسليم تلك الرسالة بنجاح إلى الكونتسة عمة الأميرة. عثر الضابط الذي ذهب للقصر الملكي مرة أخرى، عثر على الأميرة أيدا في ملابس عسكرية على غير المُتوقَّع، فتبوح له لأول مرة بسر الرسالة وتنتهي القصة بالسطر التالي:

> «فقط يتبقى في الذاكرة اليوم اللون السماوي لملابس الاحتفال التي تظهر من بين أكتاف الحاضرين.»

نُقشت تلك الخاتمة المتلئة بالإيحاء في قلبي بقوة.

وكانت تلك ما يشبه الشهادة الأخيرة على أن اليابان في النصف الثاني من عصر ميجي، قد لحقت أخيرًا بميدان الرومانسية الغربية وشاركت فيه. ولم يُتح الحظ الحسن لأدباء اليابان بعد أوغاي (لا أنكر أن هويته العسكرية ساعدته) أن يوجدوا بأنفسهم مرة أخرى في خضم ذلك العالم الغربي الذي يشبه الروايات بهذا الشكل. كانت صورة أوروبا

التي ترفض مشاركتهم إلى الأبد حاجزًا أمام مثقفي اليابان الذين رأوها من خلال وعيهم الذاتي، مثلما ترمز لذلك قصة ريئتشي يوكوميتسو «حنين السفر». تسرد قصة «ساعي البريد» بسلاسة وتلقائية، وتبرز أثناء السرد الفاخر صورة امرأة لا تجد أمامها طريقًا إلا دفن نفسها بنفسها في قبر التقاليد العميق بدلًا من أن تكره تلك التقاليد وتبحث عن الحرية. والأهم من صفات تلك المرأة الشخصية، هو تلك اللغة الراقية الشاعرية العقلانية الصافية التي لم يكتبها ياباني مرة أخرى في العصر الحديث. كانت شخصية هذا الضابط الياباني الشاب الذي يتميز بالهدوء والرقي المحايدين ويميل إلى رومانسية غنية خلال تحرُّكاته داخل القصة، هي الإلهام الأول لشخصيات أبطال أوغاي الرجال في أعماله المتنوعة. نسخ الأدب الياباني منذ عصر الأسرات بيئة القصور الملكية الفاخرة للدول الأجنبية وجعلت منها نسخة يابانية مكتملة، كما نرى مثلًا في «حكايات هاماماتسو تشوناغون» وبلغت مهارة شديدة في وصفها دون مشاعر تهيُّب، ولكن أوغاي أثبت إثباتًا قاطعًا بإمكانية تطبيق ذلك حتى تجاه أوروبا.

في عام ١٩٠٩م كتب أوغاي الذي بلغ السابعة والأربعين من عمره، لأول مرة رواية باللغة المحكية. وهي قصة «نصف يوم». وقد ظلت زوجته السيدة موري ترفض إعادة نشرها لوقت طويل، فلم يَستطِع عامة القُرَّاء رؤيتها حتى عام ١٩٥١م.

ومن المفهوم أن هذا المحتوى لا يمكن كتابته بلغة فخمة، فالمحتوى هو الذي حدَّد اللغة وجعل أوغاي يستخدم اللغة المحكية لأول مرة. كُتبت القصة بأسلوب أدبي موضوعي منفصل عن المؤلف، ولكنها تصف جحيم أسري مرعب لدرجة أن رجلًا يشغل مكانة اجتماعية لا تتزعزع وحقق شهرة عريضة لم يستطع أن يقضي عليه بأي طريقة مهما استخدم من قوته وإمكانياته تلك. ولم يكتب أوغاي في كل أعماله امرأة أخرى بكل هذا العنفوان الذي تحمله «الزوجة» ولا حتى مرة واحدة. إن عنفوان تلك الزوجة وتعنُّتها لا يمكن رؤيته حتى في مجتمع تحرير المرأة بعد الحرب العالمية الثانية. بل لدرجة أننا ننتبه إلى أننا يمكننا إعادة النظر إلى عصر ميجي من زاوية أخرى للرؤية عندما نفكر أن امرأة مثل هذه المرأة عاشت فيه. ولكن من ناحية قسوة القلب تتطابق تلك المرأة مع قسوة قلب أوغاي في أحد جوانبها. يصف أوغاي نفسه دائمًا أنه شخصية هادئة وراقية تكره الصراعات، ولكن الذي دعم أدبه ودعم ثقافته هو ذلك القلب القاسي والشفاف في نفس الوقت. وعندما يعيش ذلك الرجل مع امرأة ذات قلب قاسٍ ولكنه غير شفاف في بيت واحد، يشبه الأمر صدام قطعتَي دومينو من العاج. ويظهر الشكل العجيب لليابان في العصر

الحديث في مثل هذه الحياة المعيشية الباردة التي يصعب وصفها بالحياة الأسرية. في عالم السيرة التاريخية الذي كتبه أوغاي فيما بعد، يُدار «البيت» بطريقة صحية أكثر تحت منطق الإقطاع الصارم. ثم يستمر حتى اليوم وضع البيت الياباني الذي لا يملك استقرار «الهوم» الإنجليزي، ولا بأس من القول إن أوغاي استمرَّ يشعر بفشل اليابان في العصر الحديث إذا نظر إلى أسرته شخصيًّا. إن عالم قصة «نصف يوم» مؤلمة ومأسوية بالنسبة لي أكثر من أي قصة فقيرة للأدباء الطبيعيين.

في ذلك العام الذي كتب فيه قصة «نصف يوم» كان أوغاي غزير الإنتاج، فكتب أيضًا أعمالًا مثل «طرد العفاريت» و«تخدير» و«حياتي الجنسية» و«دجاج» و«قطعة ذهبية». وهو ما يُطلق عليه عصر مجلة «سوبارو»، وتتضمَّن القصص المختلفة التي تمتلئ بالرغبة في معارضة المذهب الطبيعي كذلك، سخريةً واستهزاءً به، على سبيل المثال رواية «حياتي الجنسية» عبارة عن سيرة ذاتية جنسية خفيفة المحتوى ليابانى تُحكى بسلاسة وتلقائية، فباتت رواية كاريكاتورية ساخرة من المذهب الطبيعي الذي شوَّه الواقع الياباني لأنه قلد الشهوانية الجسدية العارمة للفرنسيين. ولكن اليوم عندما يقرأ اليابانيون، الذين انتشر بينهم أكلُ اللحوم وزاد نموهم الجسماني، رواية «حياتي الجنسية»، من المؤكد أنهم يشعرون بعدم الرضا نوعًا ما. لم يُكتب فيها كذب، ولكنها رواية بسيطة بدون تعقيد ولم تتطرَّق بتاتًا إلى القوة الشيطانية المُرعبة التي تكمن في الشهوة الجنسية. ورغم ذلك كتبها أوغاي مغامرًا بمكانته ومنصبه، فمُنِعَت الرواية من الصدور، ووُجِّه للمؤلف ذاته لَفْت نظر من قادته، ولكن أوغاي مع تمسُّكه بصلابة موقفه، تعتريه أحيانًا رغبة عارمة في إحداث صِدَام من خلال الأدب، بين الحرية الروحية التي حصل عليها مرَّة في أوروبا وبين الأخلاق الضيِّقة المُزيَّفة لليابان التي ينتمي إليها.

من بين هذه القصص القصيرة أنا شخصيًّا أحب قصة «طرد العفاريت» ذات المذاق الشعري أكثر من قصة «تخدير» (وهي نسخة يابانية مُبسَّطة من أدب نهاية العالم «الديستوبيا» في ألمانيا) التي يُقال إن المؤلف نفسه كان يحبها بصفة خاصة. كانت تلك القصة لها نفس تركيبة قصة «الحكايات المائة» التي كتبها فيما بعد، ولكنها ليس بها لا عُمق ولا غرائبية الحكايات المائة، ولكنها تُوضِّح خصائص أوغاي الأدبية بالغة الأناقة والحيوية.

أما عن القصة فمحتواها وجود حفل في مطعم «شين كي راكو» الشهير وفي نهاية الحفل تدخل القاعة فجأة العجوز مالكة المطعم، مُرتديةً معطف نصفي أحمر اللون، وهي

تحتفل بطقس نثر حبوب الفاصوليا الحمراء. فقط هي هذه القصة، ولكنها قصة قصيرة ذات تركيبة أنانية جدًّا للأديب الذي كتب انطباعات أدبية طويلة في مقدمتها.

تكوين تلك القصة القصيرة إيروتيكي على نحوٍ ما. لقد تعمَّدَ المؤلف أن يعتذر عن سبب ذهابه إلى «شين كي راكو» بالقول: «ليس لأنني فكَّرتُ أن هناك نساءً جميلات»، ولكن عندما تظهر في النهاية عجوز كثيرة التجاعيد ترتدي معطفًا فاقع الاحمرار، يتحوَّلُ اللون الاحتفالي الأحمر المبهرج داخل القصة التي لا تحتوي على أي ألوان أخرى إلى لون وردي باهر، ومن خلال تلك النهاية الساخرة، تنتهي القصة بدون أن تمتلئ في النهاية بالإيروتيكية المخفية. أمَّا في قصة «الحكايات المائة» فقد أُخفِي مفتاح العمل بحرص أكبر من قصة «طرد العفاريت». تنتهي القصة بالإخبار فقط عن ليلة من الحكايات المائة لا يحدث فيها أي شيء. هي نفس مراوغة قصة طرد العفاريت البارعة في التأثير، ولكن لا مثيل في أي مكان آخَر ذلك الشعور الكئيب المتبقي بعد القراءة أن بطل القصة (الذي يوصف بأنه كيبون العصر وأنه ليس لديه أي اهتمام بالحياة) في الواقع عبارة عن شبح حي.

كانت رواية «شاب» هي أول رواية بدأ أوغاي نشرها مُسلسلةً في مجلة «سوبارو» عام ١٩١٠م، ولكن الرواية ليس فقط لم تلقَ تقييمًا عاليًا من الأوساط الأدبية في وقتها، بل حتى الآن لا تُوصَف بأنها عمل شهير له، مقارنةً برواية «الإوزة البرية».

ولكن التعليم العاطفي الصافي للبطل جونئتشي كويزومي ذي العشرين ربيعًا في نهاية عصر ميجي، يمتلئ بجاذبية طاهرة لا تذبل مهما مرَّ الوقت. كُتبت الرواية لتثير الاهتمام بنماذج أبطالها فيسهل جدًّا تخمين أن أوسون هو أوغاي وأن فوسيكي هو سوسيكي وأن أُويشي هو هاكوتشو وأن أُومورا هو موكوتارو كينوشيتا وأن إيكو هي أوتاكو شيمودا. ويتعامل أوغاي مع نماذج أبطاله بجعلهم يذوبون تمامًا داخل أسلوبه الأدبي، ويصبح كل الأبطال مثل الأسماك التي تعوم داخل حوض زجاجي، ولذلك لا احتمال أن يتولَّد هنا مشاعر عاطفية صارخة.

جونئتشي كويزومي الشاب الغض الغر حسن النية الذي نشأ في الأرياف ومثلما يوضح اسمه،[٢] ذو قلب بريء ويعيش ممثلًا للاهتمام المعرفي في عصره، ولكنها ليست فترة شباب

[٢] معنى اسم جونئتشي كويزومي باللغة اليابانية هو نبع الماء الصغير الأكثر نقاءً. (المترجم)

عاصف ومندفع (Sturm und Drang) بل بالأحرى فترة شباب تكوين ثقافي هادئ، متلقي وليس فاعل. يحتوي داخله على ما يشبه الإيروتيكية، إلا أنه لا يغرق فيها بعمق.

ولكن ثمة اختلاف بين خفة رواية «حياتي الجنسية» وبين خفة رواية «شاب». فتلك خفة تشتبك وتتعقَّد مع إرادة وضبط النفس لأوغاي الإنسان. أما «شاب» فهي تُعبِّر عن نموذج تقليدي لنظافة وحياء الشباب لا يختلف في أي عصر كان (حتى عصرنا الحالي). ثم أفلتت الرواية تمامًا من تعبيرات المراهقة الممتلئة بالمشاكسة والتصنُّع التي تتصف بها روايات الشباب في كل عصر.

ويعود هذا إلى تأثير إضافة صبغة المثالية المُتمثِّلة في كتابة روائي متوسط العمر لبطل في العشرين من عمره، وفي نفس الوقت يعود إلى المراقبة العميقة للنفس الإنسانية للمؤلف. إن إحساس السخط الذي نشعر به الآن ونحن نقرأ، على العكس يعود إلى ملاحظات عِدَّة تُظهِر حقيقة تلك الرواية الأبدية، أن تلك هي طبيعة الشباب في أي عصر، وأن الشباب ليس قبيحًا كما يظن كلُّ شاب في نفسه، وأن المراهقة ليست عنيفة كما يُعتقَد فكريًّا. وتختلف تلك الرواية في الجانب العنيف للغريزة الجنسية المنحرفة الذي يظهر في رواية «حياتي الجنسية»، حيث يمكننا القول إنه عندما نتطرق إلى التطور النفسي والمعرفي لشاب فمن المؤكد أن الشباب في كل عصر يأخذ موقف التلقِّي هذا في أنقى صوره. من المؤكد أن أوغاي في منتصف عمره بدأ يُدرِك تركيبة النفس البشرية العجيبة التي عبَّر عنها توماس مان بمهارة شديدة حينما قال: «الشيخوخة صفة للذكور، أما الشباب فصفة للإناث.» أعتقد أن قراءة هذه الرواية ضرورية جدًّا لشباب اليوم من رواية «بوتشان».

لقد كتب أوغاي في عام ١٩١٠م كلًّا من قصة «الوسط الأدبي المتجول» (Le Par-nasse ambulant) التي تُعَد رسمًا كاريكاتوريًّا للوسط الأدبي، وقصة «في طور الإصلاح» التي تُعَد نقدًا أبديًّا وحضاريًّا لليابان الجديدة في العصر الحديث، ثم بعد ذلك «هاناكو» و«اللعبة». وفي العام التالي (١٩١١م) بعد أن كتب «أوهام»، و«انتحار ثنائي»، نشر أخيرًا تحفته الشهيرة «الإوزة البرية» بعد بلوغه التاسعة والأربعين. وفي كل مرة أعيد قراءة تلك الرواية دائمًا ما أفكر في نفس الأمر، تُرى هل استطاع أي كاتب من الكُتَّاب والروائيين الذين جاءوا بعد أوغاي امتلاك مثل هذه اللغة التي كان أوغاي يملكها؟ والتي يجمع فيها قِطَع الواقع التافه في اليابان مع نظرة الطائر الشمولية إلى أفكار العالم الضخمة، ومن الأدوات اليابانية الدقيقة إلى المناظر العملاقة، بحرية وبلا تَفرِقة أو تمييز، بل ودون أن ينتقص ذلك من وحدة اللغة؟

ربما لم يكُن المثال المناسب، ولكن لغة الروائي تاتسو هوري إن استطاعت أن ترسم مدينة كارويزاوا الراقية، فهي لا تصلح للتعبير عن المناطق المزدحمة والضوضاء التي في طوكيو. ولغة جونئتشيرو تانيزاكي استطاعت التعبير عن كل شيء بدرجة عظيمة، إلا أنها لا تناسب الأفكار المجردة. ولم يظهر كاتب ياباني امتلك أسلوبًا أدبيًّا يحتوي بفنية عالية فوضى التحديث في اليابان مثل أسلوب أوغاي. بالطبع ظهر أدباء كثيرون بارعون في فن الحبكة الروائية، وظهر أدباء ذوو درجة عالية من التكثيف والتركيز الشعري، وظهر أدباء يُدخلون في أسلوبهم العادات والتقاليد السطحية بلا حدود ولا نهاية، ولكن كان كلُّ ذلك بفضل عبقرية لغة أوغاي التوفيقية. فقد ظهر أدباء عباقرة في كتابة الأفكار التجريدية، ولكن ينقصهم قوة التصوير التي تخترق الأشياء مثل الأشعة السينية. وأنا أشعر بالأسى لأن أوغاي الذي امتلك ذلك الأسلوب الأدبي بهذه القدرات، لسوء الحظ لم يكُن لديه مُتَّسَع من الوقت ليكتب لنا عملًا روائيًّا ضخمًا وشموليًّا. ولكن رواية «الإوزة البرية» هي عمل أوغاي العبقري الشامل الذي اقترب من تلك الحالة المثالية المطلوبة.

تحكي لنا الرواية بواسطة الراوي قصة حُب لم تكتمل للنهاية بين صديق الراوي أوكادا الشاب الوسيم صاحب الصفات المحمودة وبين أوتاما الفتاة الشابة الجديرة بأن تُحَب ولكنها محظية لمرابي. تمكَّن أوغاي من خلال أسلوبه الأدبي المتين والراسخ من إبراز عادات وتقاليد وطبيعة ذلك العصر داخل الرواية.

الصدفة القدرية التي تقوم على أساسها الرواية عندما تظهر وجبة سمك الإسقمري بصوص الميسو على مائدة عشاء مسكن الطلبة في إحدى الليالي، فتفقد بذلك أوتاما فرصة التحدُّث مع أوكادا الذي خرج للتريُّض، بمفردهما للأبد، ثم تُقتَل إوزة برية كانت تعوم في بركة لوتس ذابل بعد أن قذفها طالب لا مُبالٍ بحجر.

يحكي أوغاي القصة داخل حركة حتمية، فكلُّ شيء يمضي في هدوء مثل حركة الأجرام السماوية، وشخصيات الرواية طالب جامعي ومحظية، ولكن القدر الذي يُحتِّم ألا يتقابل الاثنان يترك أثرًا لآلام لا تنتهي.

لا تظهر في رواية «الإوزة البرية» سخرية بارزة من أدباء المذهب الطبيعي مُطلَقًا، ورغم ذلك فالرواية تعالج ببراعة عيوب المذهب الطبيعي، فكتب أوغاي رواية رمزية اعتمادًا على واقعية مؤكدة تتخطى بمراحل إتقان واقعية المذهب الطبيعي.

عبَّر أوغاي بدرجة مُعيَّنة من الحياء عن الحالة النفسية للبطلة أوتاما، والحالة النفسية للبطل أوكادا، بدون إظهار أي أثر للقُبح، بل إنه أنجز ذلك التحليل بدون الخوض في تحليل جارح. وأوضح أوغاي من خلال قصة حب تحتوي في داخلها على مذهب الوصولية للفتى ومذهب النفعية للفتاة، شعاعًا خافتًا لنُبل البشر الذين عاشوا بلا أي ريب في اليابان وقت أحداث الرواية، لم يبتهج أوغاي بذلك الشعاع بل فَصَلَه عن الرومانسية ومحاه بالكامل. ربما يتحول أوكادا بعد بضع سنين إلى إنسان دنيوي كامل.

وربما تكون رمزية الإوزة البرية هي الإشارة إلى مثالية عصرٍ حَاوَلَ النهوض والطيران ولكنه فشل. ولكن أوغاي لا يرى في موت الإوزة البرية شيئًا عظيمًا وقويًّا، بل إن الراوي وأوكادا مع صديقهما إيشيهارا يأكلون الإوزة البرية بلا مبالاة. وبذلك لم يكُن قاتل الإوزة البرية قوة الزمن العنيفة، ولا ضغط الحكومة والقانون، بل القاتل مجرد طالب عديم الإحساس، ولذا أكل هؤلاء الطلبة شبابهم بأنفسهم في صورة إوزة جُعِلَت «مَزَّةً» لخمر الساكي. وكان موقف أوكادا تجاه أوتاما هو نفس هذا الموقف، فهو يرحل دون أن يفهم الشغف الذي تَوَلَّد داخل قلب أوتاما، ولكن إذا سألنا حتى لو فهمه، هل كان سيتخلى عن مكانته ويقع في حب أوتاما؟ فالإجابة أنه لا يبدو أن أوكادا كان سيفعل ذلك بأي حال. فالأمر كله ينتهي في هدوء مؤلم من نوع لا يمكن وصفه فالبشر جميعًا كلٌّ فرد منهم يسير في النهاية في مساره المحتوم، وليس أمامه إلا أن يُحقِّق مصيره بنفسه.

في مقالة «موقفي» التي كتَبَها أوغاي في عام ١٨٨٧م ما يلي: «عندما أُسأَل على أفضل الكلمات التي تعبر عمَّا أُحِسُّ به داخل عقلي، فتبدو أن تلك الكلمة هي resignation (الإذعان). ليس ذلك في الأدب فقط. ولكن نفس الأمر في أي موقف من مواقف الحياة. وعلى غير المُتوقَّع عندما يظنُّ الآخرون أنني أعاني، فأنا لا أعاني حقًّا. ربما يكون موقف الإذعان resignation هو انعدام العزيمة. ولكني لا أعتقد أنني سأحاول الدفاع عن نفسي في تلك الحالة.»

يرى القارئ، الذي يقرأ أعمال أوغاي، مرارةً ومعاناة تتعمَّق تدريجيًّا من البداية، مرورًا بالإوزة البرية وحتى النهاية، وتتمركز تلك المرارة والمعاناة داخل أوغاي فقط، ولا يُظهرها في العَلَن.

إذا كان التطيُّر جُبنًا، فتحمُّل العذاب شجاعة. إن مرض العصر الذي عاش فيه أوغاي لا يستمر كما هو حتى العصر الحالي، ولكن في أي عصر، داخل ما يراه الناس من شعور الحركة والنشاط الإيجابي المزدهر البطولي، يختفي شعور الجبن والتذمُّر تجاه العصر،

ولكن أوغاي على الأقل، لم يكُن من ذلك النوع الجبان. إن ما يطلق عليه أوغاي الإذعان resignation مصطلح يشرح في كلمة واحدة هدوء وشجاعة وعذاب قلب الشخص الذي لا يتخلى حتى النهاية عن وظيفته ودوره في الحياة.

جونئتشيرو تانيزاكي[1]

كثيرًا ما أفكر مؤخرًا في سؤال يقول: لماذا لا يحدث في اليابان، وخاصة في العصر الحديث أن يتحد الكمال الفني مع الثقافة الشاملة؟ فلقد رحل مؤخرًا عن عالمنا أُناسٌ مثل السيد يوشيشيغه أبه، والسيد شينزو كويزومي، مما جعلنا نتألم لانتهاء عصر مثقفي فترة تايشو، ولكن ثقافة هؤلاء الشاملة لا علاقة لها بالكمال الفني، ومن الطبيعي ألا يكتمل فنهم مُطلَقًا؛ لأنهم شخصيًّا لم يطمحوا أن يكونوا أدباء أو فنانين، وتوقفوا عند مجرد الهواية. وأظن أن ثمة علاقة بذلك الأمر مع عدم تمتُّع شخص في عبقرية السيد جونئتشيرو تانيزاكي بملامح الثقافة الشاملة، رغم أنه حقَّقَ الكمال الفني. وأكثر من ذلك، أنا أهتم كثيرًا بمقارنته مع السيد هاكوتشو ماسامونيه المثقف العظيم الذي لم يستطع تحقيق الكمال الفني.

وربما هناك نقد يقول إن الناس في العصر الحالي — مقارنةً بعصر أوغاي موري وسوسيكي ناتسوميه — تشعَّبوا إلى تخصُّصات دقيقة، ولكنه نقد قاسٍ يغض الطرف عن طبيعة التضحيات التي يضطر الفنان أن يدفعها للزمن ليُحقِّق الكمال الفني. بالتأكيد لو نجح الشخص في الجمع بين كونه فنانًا عظيمًا، وفي نفس الوقت مثقفًا عظيمًا فهذا أفضل، ولكننا نعيش في عصر يجعل فشله في ذلك سببًا في فقدان كل شيء. ولذا فكما ترمي

---

[1] نُشِرَت هذه الدراسة كمقدمة للأعمال الكاملة لجونئتشيرو تانيزاكي التي صدرت من دار نشر التيار الجديد (شينتشوشا). وصدرت في كتاب مع دراسات أخرى لميشيما عن عدد من الأدباء اليابانيين مثل أوغاي موري وياسوناري كاواباتا وإيزومي كيوكا، وغيرهم، في أكتوبر من عام ١٩٧٠م؛ أي قبل انتحار ميشيما بشهر. (المترجم)

السفينة التي تواجه خطر الغرق حمولتها في البحر، يتخلى الفنان عن أن يكون مثقفًا شاملًا في جميع فروع العلم، في مقابل أن يحقق الكمال الفني.

ولكن سواء عن وعي أو عن إرادة، لا تقتصر الدراما التي يلعب فيها البشر دور البطولة على هذا الحال دائمًا. فإله الفن ليس سهل الضحك عليه لدرجة التسامح مع قصة ساذجة تقول إنني تخليت عن أن أكون مثقفًا شاملًا، ونجحتُ في تحقيق الكمال الفني.

يُعَد جونئتشيرو تانيزاكي من أسوء النقاد تجاه الآخرين، ولكنه أفضل ناقد تجاه نفسه. وعلينا أن نندهش من أنه غالبًا لم يخطئ في الحُكم على طبيعة موهبته خلال الثمانين عامًا من عمره. ويبدو السيد تانيزاكي كإله في حدة ذكائه إذا وضعناه بجانب كاتب مثل ريئشي يوكوميتسو الذي أخطأ مرَّاتٍ عديدة في الحُكم على طبيعة موهبته، رغم تمتُّعه بموهبة رائعة ومشاعر فياضة.

لو وضعنا تعريفًا للعبقرية بمعيار الكمال الفني فقط، فيمكن أن نُعرِّف العبقري بأنه: «الشخص الذي لا يُخطئ مطلقًا في الحُكم على طبيعة موهبته ويستطيع الاستمرار في الإيمان بها دائمًا»، ولكن في الواقع هذا التعريف يحتوي على منطق لولبي. لأن معناه كأننا نقول: «العبقري هو الذي يستطيع الإيمان بأنه عبقري». ولذا يقول كوكتو قولًا ظريفًا: «إن فيكتور هوجو شخص مجنون يؤمن بأنه فيكتور هوجو.»

في بداياته أوضح السيد تانيزاكي في عمله «الطفل الإلهي» (١٩١٦م) ارتيابه في كل أنواع الثقافة، وهذا الاكتشاف بالذات هو الاكتشاف المحوري في أفكار تانيزاكي. وكان في نفس الوقت أيضًا مانيفستو لاكتشاف طبيعة موهبته الذاتية.

> «في طفولتي لم أكُن ذلك الإنسان البريء الطاهر الذي يغترُّ بنفسه. لم أكُن مُطلَقًا ذلك الإنسان الذي يمتلك داخله سِمات رجال الدين أو الفلاسفة. ولا يزيد سبب رؤية الآخرين لي بهذه السمات عن مُجرَّد نتيجة لامتلاكي موهبة جعلت فهمي لجميع الأمور من جميع الاتجاهات أنضَج من الأطفال الآخَرين. بل كانت عزيمتي ضعيفة جدًّا لكي أعيش حياتي زاهدًا مُتقشِّفًا مثل رهبان الزن. وكانت عواطفي حادة جدًّا. لا شك أنني وُلِدتُ من أجل التغنِّي بالجمال الإنساني أكثر من التنظير لأبدية الروح. إنني حتى الآن لا أستطيع التفكير بأنني رجل عادي. كنتُ أشعر في كل ما أفعله أنني أملك عبقرية. وعبقريتي تُظهِر إشعاعًا حقيقيًّا عندما أعي ذاتيًّا بالمهمة المُلقاة على عاتقي، فأمدح جمال العالم الإنساني، وأتغنَّى بالمُتَع.» (الطفل الإلهي)

ولكننا لا نرى هنا اكتشاف السيد تانيزاكي لذاته الحرة فقط، ولكن يجب علينا في نفس الوقت أن نستشف زهد الكونفوشيوسية الباقية آثاره بقوة في اليابان في العقد الرابع من عصر ميجي التي تُشكِّل خلفية قصة «الطفل الإلهي»، ونستشفُّ كذلك قوة الضغط الكبرى لمذهب النجاح في الحياة الذي يُشكِّل الوجه الآخَر لذلك الزهد.

ظهرت ثقافة أوغاي العالمية فَبَدَت وكأنها أعلنت عن نفسها بحُرِّية، ولكن كانت قدماه مُقيَّدتَين بثعبان مزدوج الرأس. ثم جاء الجيل الشاب الذي تلاه فقتلَ ذلك الثعبان مزدوج الرأس من أجل تحرير قدمَيْه منه تمامًا، حتى هنا لا بأس، ولكن لا مجال لكي نُلقي باللائمة على ذلك الجيل لأنه قَتَل في نفس الوقت حتى الرغبة في اكتشاف صورة العالم المعرفي التي استندت على أغلال الثعبان. في كل حال لقد وُلِد هنا فنان نقيٌّ نقاءً خالصًا.

تُلقي طفولة السيد تانيزاكي ذاته بظلالها الغامقة القوية على قصة «الطفل الإلهي»، ولكن تحكي قصة «وشم» (١٩١٠م) قبل ذلك ولادة الفنان الشاب تانيزاكي بوضوح تام.

أرى أن تقييمنا لأدب تانيزاكي سيتغير بأشكال عديدة ومتنوعة بناءً على: هل سنعتبر الاقتباس سالف الذكر من قصة «الطفل الإلهي» تحريرًا للذات، أم نعتبره إذعانًا. إنْ عُوِّض الإذعان بالاكتمال الفني، فمن المؤكد أن حصوله على الاكتمال هنا هو أحد أنواع التخلي عن الحرية، وإنْ بات فنانًا من خلال السعي الإيجابي إلى تحرير الذات، فمن المؤكد أن الكمال الفني يتطابق مع الحرية. وبغض النظر عن موضع ثقل كلا الأمرين الأول أم الثاني في وعي السيد تانيزاكي، إلا أنني لا أستطيع إلا الاهتمام بدليل الحرية التي حصل عليها بتلك الطريقة. ودليل حصول السيد تانيزاكي على الحرية، هو الاستحسان الكامل للمشاعر الحسية، بمعنى أن الدليل هو الإيروتيكية.

إذَن، أعتقدُ أن السيد تانيزاكي استوعب في بداية حياته مفارقة الحرية (paradox). بمعنى أن الإتيان بحرية الإرادة وحرية الروح المعرفية دليل على الحرية ليس إلا تناقضًا صارخًا مع الذات. لأنه عبارة عن الإتيان بالحرية كمُسلَّمة مبدئية، لإعطاء شرعية للحرية كهدف نهائي. إذَن ماذا يحدث لو أتينا بالإيروتيكية؟ في ذلك الوقت سيتم الإفلات بمهارة شديدة من مفارقة الحرية (paradox). والسبب أن الحرية التي دليلها الإيروتيكية هي في نفس الوقت العدو الأعظم لحرية الروح.

أتى السيد تانيزاكي بالإيروتيكية دليلًا على الحرية. جاء بأقوى ما يُقيِّده ليُدلِّل به على أنه غير مُقيَّد. وهنا سيحمل الإذعان — أي التخلي عن الحرية في النهاية — نفس المعنى الواحد مع التحرر — أي الحصول على الحرية — وفي نفس الوقت أيضًا عند صناعة

العمل الفني يصبح هو الأخلاق. عند إبداع أعماله الفنية كرَّس السيد تانيزاكي حياته كلها مجتهدًا في تأكيد صرامة الكلمات والأسلوب تكريسًا من النادر أن نرى له مثيلًا.

وهناك سِمات تلك الإيروتيكية نفسها. تُناسب الإيروتيكية السادية النقد أكثر، ولكن الإيروتيكية المازوخية هي الملائمة لصقل فني لامع وبرَّاق. الأولى تكره القيود وتحطِّم الشكل، لذا فثمة مخاطر من أن تتسبَّب في جفاف المشاعر، والأخيرة تحب القيود بناءً على المستهدف من الحب، فتحتفظ بنداوة المشاعر إلى الأبد. والكاتب المثالي هو الخليط الوسطي بين الاثنين، ولكن إذا أُجبِرنا على الميل لأحدهما، فمن الأفضل الميل للأخيرة. ورغم ذلك فميل السيد تانيزاكي الإيروتيكي هو الأكثر تلائمًا مع حل مشكلة الحرية التي سبق الحديث عنها. لا يُفترض أن السيد تانيزاكي الذي يُعَد خبيرًا مُحنَّكًا في نقد وتقييم الذات، لم يستخدم سِماته الشخصية تلك استخدامًا أكثر من كافٍ في إبداعه الفني.

وقد حكى بالفعل هذه الحكاية الرمزية بوضوح تام في قصة «وشم». ففي خلفية أدب المذهب الطبيعي رمادي اللون يحتفظ الخيال بمدى ما أوضحَتْه هذه القصة من جمال أزهار فاوانيا تفتح بفخامة وفخر، في خلفية سماء مُلبدة بغيوم سوداء. بل وكأنه تمهيد لها، يُظهِر هذا العمل بوضوح جميع السمات التي تميز أدب تانيزاكي حتى الوصول إلى رواية «المفتاح» في سنواته الأخيرة (رواية «يوميات عجوز مجنون» استثناء بسيط). بمعنى أن روايات السيد تانيزاكي لذيذة قبل أي شيء. مثل وجبات المطبخ الصيني والمطبخ الفرنسي، تضع صلصة صُنِعَت بدون استخسار الوقت والجهد فوق طعام طُبِخ بمنتهى التفاني والتفنُّن، ليتذوق الناس مكونات نادرة وغنية بالقيم الغذائية لا تُتاح لهم عادةً على موائدهم، فتقودهم إلى النيرفانا عند منتهى النشوة والسكر، وتقدم لهم في نفس الوقت السرور الطازج مع كآبة طازجة، والحيوية مع الانحطاط، بل ولا يهدد قواعد البداهة كإنسان معيشة عظيم في جذوره الأصلية. مهما كتب السيد تانيزاكي فالنتيجة النهائية لا يشمئزُّ منها البشر. وأتذكَّر في عُمر المراهقة أن عمتي الجميلة وهي تسخر مني قائلة: «هل تقرأ روايات تانيزاكي الإباحية؟» وقد بدت على وجهها الجميل ملامح سعيدة، فحتى لو كان أدب السيد تانيزاكي به نوع من الإباحية فقد كانت إباحية تُرضي سرًّا البالغين في المجتمع، وتُفرِح النساء خفية. ولا يمكن النظر إلى منع السلطات التعبير عن مثل هذه الأشياء أثناء الحرب إلا على أنه من أجل مثل هذه العواطف التي لم تشبع. فلم يكُن في أدب تانيزاكي أي شيء يُهدِّد وجود الدولة.

لقد غُفر للإلهة هاراتي الإمساك بالأطفال وأكلهم، ثم باتت أم عظيمة الرحمة، وعند البحث في جوهر طبيعة إيروتيكية السيد تانيزاكي، نلتقي بما يُشبه الإلهة هاراتي. تُصَوَّر هاراتي في العادة بتماثيل جالسة بجسد وفير وجميل لا يُبقي أثرًا لسيرتها المخيفة، فتحتضن طفلًا بيدها اليسرى ويحيط بها خمسة من أطفال الملائكة. تحمل المرأة بالنسبة للسيد تانيزاكي هذه الصورة المزدوجة، الوجه المُبجَّل للأم الرحيمة يُلقي بظلاله على والدته الراحلة، ومن جهةٍ أخرى وجه هاراتي تمثلها بطلة رواية «حب رجل مخرف» الشهيرة بالناعومية، بل حتى الأخيرة، يُتعبَّد لها في محراب الجمال الجسماني والأنانية الفاحشة على أنها شيء مُبجَّل. وأعتقد أن هاتين الصورتين للمرأة اتحدتا ببراعة شديدة داخل أوهام احتضار بطل رواية «يوميات عجوز مجنون» التي كتَبَها في أواخر حياته.

عند التحدُّث عن أدب تانيزاكي المُنقسم بين سلسلتين، سلسلة تُركِّز على صورة المرأة الأخيرة في «الوشم»، و«قصة شون كين»، و«المفتاح»، وسلسلة تُركِّز على صورة المرأة الأولى أي الأم الرءوم في «ذكريات حبي لأمي»، و«والدة القائد شيغيموتو» لا يمكننا مطلقًا تجاهل السلسلة الأولى.

والسبب أن هناك يصدح السيد تانيزاكي بالحب الأنقى تجاه المرأة، ولأن هذه السلسلة من الأعمال كذلك، هي على العكس الأقرب لكي تكون روايات غرامية في جزئية الروايات الغرامية بمعناها المعتاد. ولكن إذا سألنا هل معنى ذلك أننا لا نستطيع رؤية إيروتيكية على الإطلاق في صورة الأم الرءوم؟ ولكن عدم الجزم بذلك هو ما يُميِّز السيد تانيزاكي. إلا أن ظهور إيروتيكية الأم، لا يهدف لشهوة واعية، ولكن يمكن فهمها على أنها شكل من أشكال التطلُّع اللاواعي وغير المتمايز إلى المجهول، وفي ذلك الوقت يجب أن يكون جوهره هو ابنها. وبالتالي فهيئة الراوي في رواية «ذكريات حبي لأمي» أيضًا، تتغير إلى هيئة طفل في السابعة أو الثامنة من العمر على أنها حلم. إن الحنين إلى ذاكرة الطفولة غير المؤكدة، يُغيِّر كل شيء إلى لون حزين يُشبِه قمر الليل، فنحن نميل إلى صبغ خيال عالم الروح بنفس لون قمر الليل، قياسًا على ذاكرة الطفولة. الموضوع الرئيس للأم في ذلك الشكل الجذري المُقدَّم في «ذكريات حبي لأمي»، حقَّق اكتمالًا كبيرًا في قصة «والدة القائد شيغيموتو». كان شيغيموتو في الواقع شابًّا ولكن في ذروة الأحداث الدراماتيكية المؤثرة كان يجب إعادته ليكون طفلًا في عمر السادسة أو السابعة عندما يلتقي بأمه التي ظلَّتْ تبحث عنه.

> «صنع ضوء القمر الآتي من بين الزهور هالة على وجه الأم في عُمق القبعة البيضاء، وبدا وكأنها تحمل على ظهرها شعاعًا دائريًّا صغيرًا في منتهى اللطف.

عادت للحياة الآن ذاكرة احتضانها له خلف ظلال الستائر في ذلك اليوم الربيعي قبل أربعين عامًا واضحة جلية، وشعر للحظة أنه أصبح طفلًا في السادسة أو السابعة من عمره.»

ثمَّة متعة في جزئية أن التوق إلى تلك الأمومة المتسامية لو مزج صدفة مع الشهوة الجسدية، يُحوِّل المرأة على الفور إلى المرأة التي يكمن في جسدها الجميل نوع من الروح الشيطانية الغامقة المشاكسة المميزة لأدب تانيزاكي مثل بطلات «الوشم» و«قصة شون كين». ولكن عند النظر إلى التفاصيل الدقيقة، فإن شر هؤلاء النساء، شر منحته بعد طلب واستجداء من الرجل ذاته، أكثر من كونه شرًّا تملكه المرأة في أصلها. إذَن، فأنا أعتبر هذا الشر لا يزيد على مجرد «الظلال التي تُلقيها شهوات ورغبات الرجل الجسدية». وإذا بحثنا في هذا الأمر أكثر وأكثر، (وعلى الأرجح لن أفلت من الإحساس بأنه تفكير زائد عن الحد)، فأدب تانيزاكي ليس أدب التحرُّر وإقرار الشهوات الجسدية كافة كما يبدو ظاهريًّا، ولكن يستمرُّ في الحياة شعور متفانٍ في القدم في مكان عميق من لا وعي السيد تانيزاكي، وهو يعدُّ كل الشهوات الجسدية شرًّا، ويُلقي بظلال هذا الشر على شخصية المرأة هدف تلك الشهوات، ومن خلال ذلك يُعتقَد أن آلية تحقيق المطالب من خلال عقاب الذات للشهوات الجسدية للرجل، الهيكل الرئيس؛ حيث تعامل المرأة بوحشية غير ضرورية ومشاكسة غير ضرورية. ألا ترون أن كل شيء عبارة عن دراما أُعِدَّت من أجل إنجاح الهدف الأوَّلي، ألا وهو العقاب الذاتي، وأنه يدير بسلاسة هذه الآلية؟ أليست المرأة ما هي إلا أداة في هذه الدراما؟

وكلما كانت المرأة أداة أوجبَ ذلك أن تكون أكثر جمالًا وأكثر هدفًا للعبادة. كان السيد تانيزاكي يتعبَّد شروره، يتعبَّد حُبَّه للشبقية من خلال عبادته لجسد المرأة على الأقل في هذه الدراما، وبهذا يقسم بالولاء الأبدي لموضوع «الطفل الإلهي». لا يظهر هذا التناقض تجاه الشر مُطلَقًا، في عالم «التوق نحو الأم» الذي نقَّاه وصفَّاه الحب الشهواني.

في تركيبة السيد تانيزاكي الإيروتيكية لم تكُن الشيخوخة مشكلة يجب الخوف منها. والمازوخية عنده من البداية تنقصها الحميمية والنرجسية، وخلال مسار حياته كلها لم يمتلك ما يطلق عليه نورمان ميلر «النرجسية القضيبية». فالنرجسية القضيبية من المُحتَّم أن تطلب الفعل والقتال، وهنا تتواصل مع مجد تدمير الذات، ولكن بالنسبة للسيد تانيزاكي كان مثل هذا الشيء مُزعِجًا. إن طمس ساسكيه عينَيْه بنفسه في «قصة شون كين» ترمز نوعًا ما إلى «الإخصاء»، الانغماس التام في الجنس منذ البداية، ثمَّة نزعة حالمة داخل

الصلاة في محراب مثل هذا الحب العنين عنةً مُطلَقة. إنْ كان الأمر كذلك فيمكن التفكير أن الشيخوخة ليست وضعًا مأسويًّا بتلك الدرجة، بل الأحرى أن في معادلة: الشيخوخة = الموت = النيرفانا بالذات، ثمَّة طريق يقترب من الانغماس التام في الجنس. إنَّ عُمر السيد تانيزاكي كروائي هو عمر يحتوي على حتمية أدبية وفنية. لأن هذا الطفل الإلهي بدأ السير من البداية في طريق الجن المؤدي إلى قطبية العلم والمعرفة وفي الطريق العكسي.

إن الكاتب الذي تعني الشيخوخة له اندثار الموضوع في نفس الوقت يثير الألم. والكاتب الذي تعارض شيخوخته الجسمانية كل العواطف الفكرية له يثير الألم. (عندما أفكر في نفسي أشعر بالذعر.) كان هيمنغواي، وكذلك هاروو ساتو، من هذا النوع من الكُتَّاب، وبغضِّ النظر عني أنا شخصيًّا، فلا شك أن السيد فوساو هاياشي والسيد شينتارو إيشيهارا يعيشان داخل مثل هذه النبوءة الرهيبة. والأمر المشوق أن كل هذه السلسلة من الكتاب يحتوون داخلهم على نرجسية قضيبية.

استُهلِكت نرجسية السيد تانيزاكي كلها في كبرياء الأديب الكبير والعبقري العظيم. وأعتقد أن معاناته المتنوِّعة في مجال الفن، وضميره الصارم تجاه الإبداع، كانا معًا برهانًا ذاتيًّا على تلك النرجسية.

ولكن بالنسبة لتركيبة الإيروتيكية الخاصة بالسيد تانيزاكي، كلما اخترق جوهر الحب الجنسي الذات واقترب الجسد من الصفر، زادت النشوة والثمالة، وزاد أكثر وأكثر جمال المستهدف وخصوبته بشدة. ولو قلنا بطريقة أخرى، يرتفع نقاء الجمال الماثل نصب العينَيْن كلما تخلَّى جوهر الحب الجنسي عن الجسد، ثم جسد مفهوم الحب الجنسي ذاته. موضوع الشيخوخة الذي ظهر في رواية «المفتاح» في سنواته الأخيرة، يوجد على امتداد الخط الطبيعي لتصرفات ساسكيه. ثم بلغ موضوع الشيخوخة قمته في رواية «يوميات عجوز مجنون». فأثناء النشوة من التأمل الحالم في آثار قدم بوذا، تدخل الشهوة الجسدية للموت، ويصل الجسد إلى الصفر تحت تشريح صارم وبارد من الطبيب. وأعتقد أن الشخص الذي يُفكِّر باستفاضة في تقرير الطبيب في نهاية تلك الرواية، قد أخطأ فهم مفهوم الحب الجنسي لدى السيد تانيزاكي.

ففي الواقع ترتبط عبادة جسد المرأة، وعبادة أنانية المرأة، عبادة كل تلك العناصر المضادة للعقل والمنطق، بالاحتقار ارتباطًا مُريبًا. ما من شيء أبعَدَ عن أفكار حرية المرأة من أدب تانيزاكي. هو لا يُنكِر بالطبع حرية المرأة. ولكن مثار اهتمامه هو جسد المرأة فقط، ذلك الجسد الذي نضج وأصبح جميلًا وحيويًّا نتيجة حرية المرأة.

على الأرجح أن العبادة والاحتقار يحملان نفس المعنى في لغة الإيروتيكية. ولكن في حالته هو، تُرى ما طبيعة كبريائه ذاته الذي يُكوِّن برهانًا لذلك الاحتقار؟ في رواية «حشرات تأكل العلقم»، قال رجل لامرأة فقدت اهتمامها بالجنس مرة، بقسوة شديدة لم يستطع مقاومتها:

هل يسكن في صدر امرأتي شيطان؟ أم يسكن ثعبان؟

تبدو رمزية أدب تانيزاكي من خلال تلك الجملة المسرحية العتيقة، ويظهر وجهًا نادرًا له يجب وصفه «روايات التثقيف الجنسي». بمعنى أن الرواية تدور حول زوجَين فَقَدَا حبهما الجنسي وحول حياة النخبة المثقفة غربية الطباع، حيث يتأرجح البطل كالبندول بين الغرب واليابان؛ مُتوزِّعًا بين عاهرة بيضاء في منتهى النشاط والحيوية من جانب، ومن جانب آخَر، يابانية عتيقة على نسق عرائس مسرح تشيكاماتسو. ثم تنتهي الرواية وهو على وشك الافتنان بالإيروتيكية اليابانية الهادئة (مع احتقاره لها). كانت أوهيسا أحمقهن، وأكثرهن انعدامًا للشخصية، وبالتالي كانت أكثرهن حكمة.

ولكن عظمة واقعية الرواية كانت في الفصول الأولى التي تصف عدم الاهتمام الجنسي للبطل تجاه زوجته. ومهما تأرجحت ازدواجية اهتمام البطل الجنسي بين الاحتقار والعبادة، في الرواية نموذج لدرجة القسوة التي يمكن أن يصل إليها رجل استولى عليه عدم المبالاة بالجنس. وهنا تظهر حتى القسوة النفسية، ولكن في الأصل لا تحتوي هذه «القسوة» على متعة سادية، ربما يجب أنْ نَصِفَها بأنها قسوة نبلاء.

ولا أحد في العالم لا يستمتع ولا يحتفل إذا قارنَ نَفْسه بجحيم هذا البرود الجنسي. وأيًّا كان يجب على المرأة أن تعيش وتتحرك وتضحك كعنصر أساسي يجعل تانيزاكي يصنع دراما العبادة والاحتقار تلك. وإنْ لم تَكُن كذلك فلا معنى للمرأة عامة.

والسيد تانيزاكي ليس مُولَعًا بالنساء مُطلَقًا إذا قارَنَّاه بأديب مثل سايسيه مورو، الذي يكتشف في المرأة، مهما كانت، عالَمًا أنثويًّا غريبًا، فيفرح ويستمتع. فلا تجعل المرأة سواء كانت المرأة المجردة العادية أو المرأة عامة، أو عامة النساء السيد تانيزاكي يحلم أي أحلام، ولا تُنمِّي المرأة خيالاته لُمجرَّد أنها امرأة فقط. بالنسبة له يجب أن تُلَبِّي المرأة ذوقه حتى النهاية، وتحفز الاهتمام الجنسي لأقصى حدوده، ووقتها حقًّا يفيض بريق فيتشاوي لكل ما يتعلق بتلك المرأة، وتتحقَّق هنا الأرض الطاهرة أو الجنة.

وفي النهاية، أتمنى بشدة من كلِّ مَن له علاقة بتعليم الكتابة والتعبير في اليابان أن يقرأ «كتاب القراءة الرشيدة» للسيد تانيزاكي. ناقش السيد تانيزاكي السحر المختلف لكل

أنواع الكتابة، بدايةً من العصور القديمة، وحتى الوصول للعصر الحاضر بحياد وعدل، ودون التحيُّز لذوقه فقط، وفي نفس الوقت أعتقد أن تأكيده على ذوقه الشخصي أفضل دواء فعَّال للميل تجاه التحيُّز الذي يسهل أن يسقط فيه تعليم الكتابة في اليابان. وأقول هذا لأنني شخصيًّا كنتُ ضحية تنمُّر تعليم الكتابة في المرحلة الابتدائية المتفانية للواقعية التقريرية الخاطئة، ثم قرأتُ «كتاب القراءة الرشيدة» في المدرسة المتوسطة، ففرحتُ فرحةً لا يمكن وصفها، وكأنني أجول بين سهول الكتابة الرحبة.

١

لقد كتبتُ بالفعل عن الأعمال الكاملة للسيد تانيزاكي عدة مرات من قبل. ولا أحب أن أكرِّر ما كتبتُه. وبمناسبة صدور أعمال تانيزاكي الكاملة من دار نشر شينشو هذه المرة، سأفترض أن دراساتي عن السيد تانيزاكي حتى الآن التي يمكن أن نسميها أرثوذكسية قد قُرِنَت بالفعل، ولديَّ رغبة هذه المرة أن أسلِّط الضوء على أعمال السيد تانيزاكي الكاملة من زاوية مختلفة. ربما يمكن بذلك الحصول لأول مرة على موقع لرؤيةِ صَنْعَته الأدبية، ذات الملامح المجسدة وكأنها تشبه وجهَي جبل فوجي الأمامي والخلفي.

ولقد اخترتُ قصة «موت بلون الذهب» دليلًا عكسيًّا على منبع ذلك الضوء.

نُشِرَت «موت بلون الذهب» مُسلسَلة في «جريدة طوكيو أساهي» في ديسمبر ١٩١٤م، وقد كرهها المؤلف ذاته الذي يصعب أن يرضى تجاه أعماله، فلم ينشرها في أي طبعة من أعماله الكاملة، ثم مُنِحَت فرصة لأن تُقرَأ لأول مرة في أعماله الكاملة التي أصدرتها دار نشر «الرأي العام المركزي» بعد وفاته. في الكثير من الحالات ثمة دافع هام وخَفِيٌّ لأنْ يَكره المؤلفُ أحدَ أعماله بصفة خاصة. على سبيل المثال يُعلن السيد ياسوناري كاواباتا على الملأ كراهيته لقصة «وحوش»، ولكن المتعارف عليه في المجتمع أن «وحوش» ليس فقط تحفة أدبية خالدة، بل إنها من أهم الأعمال التي تُلقي الضوء على ملامح أدب كاواباتا كله من أحد الزوايا.

عندما يتعلَّق الأمر بالكراهية والافتنان، يتخطى الكاتب أحيانًا الأعراف والتقاليد دون وعي. ويحدث أن تتخطى مشاعره حدود العقل، فيحطِّم الشكل، ويُرينا على غير المتوقَّع سهولًا واسعة الأركان. بل ويحدث وقتها فجأة أن يفتح القارئ الذي يُريد الكاتب إرشاده فقط إلى الحدائق التي تفانى في تجميلها، يفتح بابًا مختفيًا خلف لبلاب الأسوار العالية، ويختلس النظر على سهول أخرى في تلك الفرصة الضئيلة التي لا تتاح له مرَّةً ثانية

باستثناء ذلك. ثم يرتبك الكاتب وينتبه إلى خطئه، فيمتنع عن إرشاد القارئ إلى ذلك الباب مرَّة أخرى.

إذا قارنا بين عمل كاواباتا «وحوش»، وعمل تانيزاكي «موت بلون الذهب»، نجد أنهما على الرغم من اشتراكهما فيما يمكن وصفه «العمل الخفي المشئوم»، إلا أنهما يتناقضان في الظروف المحيطة بهما. أولًا: السيد كاواباتا المُعارِض للشكلية يعيش حياته بلا مبالاة سلبية، فلم تكُن قصة «وحوش» عملًا عاريًا يقتصر فقط على دعم اللاشكلية. لقد صادف أن موضوع القصة هو الكراهية، فلم تزد عن حكاية حب بارد يُظهر — شكليًّا — الكراهية والازدراء، وكل الأعمال هي هكذا بالضرورة، فلم يَكُن من طبيعة القصة الاعتداء على تبجيل الأعمال الأخرى للشكلية. تختلف قصة «موت بلون الذهب» للسيد تانيزاكي في هذه النقطة. فهذا الأديب الذي جعل حياته أعمالًا فنية كالحدائق الغنَّاء ذات كمال فني وتكنيكي وجهد متفانٍ نتيجةً لحرثٍ وجهد عظيمَين (ربما ثمة استثناءات قليلة في أعماله المبكرة)، هو إنسانٌ لم يحدث له أنْ فَقَد ذلك الجلال الشكلي حتى وهو يكتب قصة عن فضح طبيعة البشر بلا نهاية. يكره هذا الأديب ما يشبه التنهيد الذي يخرج بلا وعي. ويشترك كلٌّ من السيد كاواباتا والسيد تانيزاكي في نقطة أنهما من أدباء الوعي المُتقَن بالذات، ولكن اتجاهات ذلك الوعي الذاتي لكلٍّ منهما تختلف عن الآخَر. كان تانيزاكي ناقدًا حادًّا تجاه ذاته، ولكنه لم يملك تقريبًا أي قدرة نقدية تجاه الآخَرين.

ثانيًا: عند مقارنة قصة «وحوش» مع قصة «موت بلون الذهب»، نجد أنه رغم أن الأولى تحفة فنية، فالثانية عمل فاشل. ليس في نيتي بتاتًا أن أقارن تحفة أدبية مع عمل فاشل لهذين الأديبين العظيمين، وأوضح العيوب والمميزات، ولكن في حالة نقد أعمال السيد تانيزاكي التي تملك قوةً تركيبية، وكمالًا شكليًّا سلسًا، على خلاف كاواباتا الذي يتبع طريقة الانتصار دون حرب، فليس هناك وسيلة إلا الاقتراب من هذه الأعمال الواضح فشلها فشلًا ذريعًا. حقيقة: اعترف السيد تانيزاكي الناقد الحاذق تجاه أعماله بنفسه بالعيوب الفنية في «موت بلون الذهب»، وكان يريد لو استطاع أن يزيلها من قائمة أعماله.

ولكن معجزة العبقري هي أن حتى أعماله الفاشلة مختومة بختم العبقرية الناصع، وعلى العكس يحدث كثيرًا أن نكتشف فيها بالذات الطبائع المميزة له، والمواضيع الهامة التي انتهت دون أن يُطوِّرَها بعد ذلك. فإذا قرأنا عمل ستندال الفاشل «المانس»، سنعرف مصير أفكاره في تلك الفترة.

«موت بلون الذهب» أحد أنواع القصص الفكرية والفلسفية، ويحكى السيد تانيزاكي فيها بوضوح أفكارًا أهملها فيما بعد بالكامل سواء كان الإهمال مُتعمَّدًا أو عن طريق

الصدفة. تُرى ماذا لو لم يهملها؟ ... إن تَخَيُّل هذا بالذات امتياز أصيل يُسمَح به للقارئ. ماذا لو تطورت هذه الأفكار تطوُّرًا منطقيًّا؟ ربما حصلنا على أدب تانيزاكي يختلف بالكامل اختلافًا واضحًا في تطوُّره عن أدب تانيزاكي الذي نراه اليوم، حتى ولو كان مماثلًا في حجمه وفي عظمته.

تحكي قصة «موت بلون الذهب» حياة جميلة لأوكامورا صديق الراوي منذ الطفولة. وتنتهي القصة بأن يُعبِّر الراوي الذي حقَّق نجاحًا أدبيًّا إلى حدٍّ ما، عن مشاعر الغيرة تجاه ما وصل إليه أوكامورا من حدود قصوى للفن صعب عليه هو الوصول إليها حتى النهاية. ولكن بالطبع الركيزة الأساسية لهذا النوع من القصص، هي إعطاء الراوي سمات شخصية عادية، متعمدًا من أجل جعل أوكامورا بارزًا، يشبه الراوي السيد تانيزاكي في بيئته وظروفه، إلا أنه شخص مختلف تمامًا. بل الأحرى أن الكاتب من خلال إعداد شخصية الراوي لتكون ذريعة استطاع أن ينقل مشاعره بحرية إلى أوكامورا.

كان أوكامورا «فتى بدا أصغر مني بعام أو عامَين بجسمه الصغير ووجهه الجميل ومظهره الراقي، مع أن عمره من عمري»، ولكنه وُلد في أسرة غنية، ونتيجةً لتكراره الطويل لتمارين الجمباز الفني أضحى شابًّا جميلًا مثل أبوللو. كان مُتفوِّقًا يتميز في اللغات ويكره الرياضيات والتاريخ، ولكنه بعد أن يعود من المدرسة كان ينغمس في حياة المُتَع واللذات، تجنَّبَ المجتمع فترةً ثم أنشأ قرية خلف جبال هاكونه، وحقَّق فكرة «تجسيد الفن»، وفي النهاية أنجز «موتًا بلون الذهب» أثناء تبجيل الشعراء، فحقَّق اتحاد الحياة بالفن.

بالطبع من ناحية التأثُّر الأدبي هناك تأثير بو وبودلير، وما من تحليل عميق لأفكار أوكامورا، وكذلك، ثمة ميل نمطي لوصف القرية العدمية، ومع ذلك لا شك في فردانية القصة التي تُثير الدهشة في وقتها.

يتصارع كلٌّ من الراوي وأوكامورا في النقاش حول الفن (لو طور السيد تانيزاكي هذا النقاش لكان بداية أيدولوجية رومانسية نادرة في اليابان) فينتقد أوكامورا ليسنغ.

> (استطرادًا عن الموضوع، فقول أوكامورا أحب الرسامين إليه: «تويوكوني في اليابان، ولو ترك في الغرب» يدل بوضوح على حالة الفقر في عصر تايشو، حتى وإنْ كان ثمة علاقة عاطفية بين لوترك والسيرك، إلا أن ذلك يفضح الطبيعة العاطفية الكثيفة في تقديس أوكامورا للجمال، حتى ولو لم يُكشَف عنها هنا.)

إذَن لنعرض انتقادات أوكامورا لليسنغ استنادًا على عدة أفكار يتشبث بها.

أولًا: «البصيرة التي بلا بصر ليس لها أي فائدة في مجال الآداب والفنون. وأعتقد أن الشرط الأول لأي فنان أن يمتلك كل الحواس.»

ثانيًا: «من الخطأ تقسيم المتعة الفنية إلى حزن وضحك وفرح؛ لأنه في هذا العالم لا يُفترض وجود حزن خالص، أو ضحك خالص، أو فرح خالص.»

ثالثًا: «لا أعترف البتة «بوجود حدود بين الرسم والشعر».»

رابعًا: «لا قيمة لرسم شيء في لوحة أو كتابته في شعر، ما لم يكُن جميلًا جمالًا أستطيع رؤيته بنظرة واحدة، أي أنْ يكون جمالًا شكليًّا، أو يكون ألوانًا موجودة وجودًا مكانيًّا. وأجملها هو الجسد الإنساني. مهما كانت الأفكار عظيمة لا يمكن الشعور بها من خلال النظر. ولذلك لا يُفترض وجود جمال في الأفكار. (...) الجمال لا يخضع للتفكير. بل هو إجراء في منتهى البساطة، نستطيع الشعور به مباشرة من نظرة واحدة. بل وكلما كان الإجراء بسيطًا كانت فاعلية الجمال أكثر قوة وعنفوانًا.» (الخطوط السفلية من وضع ميشيما.)

خامسًا: «إذا تحدثتُ عن الفن المثالي فهو التعبير عن الجمال الذي تراه العين بطريقة موسيقية بقدر الإمكان.»

سادسًا: «إذا كان نحت رودان «موت صافو» جميلًا فهذا معناه أن الجسدَين اللذين يُظهرهما هذا العمل جميلان. ويُفترَض أن تاريخ صافو ليس له أي علاقة مطلقًا. (...) وإنْ كان ثمَّة لحظة يجب أن يختارها الرسام، فهي تلك اللحظة التي يَصِل فيها الجسم إلى أفضل وأقوى حالات الجمال.»

سابعًا: (نافيًا الخيال من خلال «لحظة الدلالة» التي يقول به ليسنغ) «سواء كان لاوكون يتنهَّدُ أو يصرخ، أو سواء كان يتألَّم وينزف دمًا، يكفي فقط أن يظهر جماله الجسماني ظهورًا كافيًا في تلك اللحظة. (...) أجل هو كذلك ... إنني في الأصل أكره بشدة كلمة قوة الخيال المزعجة. فلا أستطيع الموافقة على جمال أي شيء مُطلَقًا ما لم يظهر أمامي بوضوح وأستطيع رؤيته بعيني أو لمسه بيدي أو سمعه بأذني. لا أرضى إلا بتذوق إحساس الجمال العنيف الذي يشبه الضرب بأشعة المصباح القوسي بدون أي مُتَّسَع للخيال.»

ثامنًا: «الرواية هي أكثر الأعمال الفنية وضاعة. يليها الشعر. الرَّسمُ أنبَلُ من الشعر، والنحتُ أنبَلُ من الرَّسم، والمسرح أنبَل من النحت. وبالتالي أنبَل الأعمال الفنية هي في

الواقع جسد الإنسان ذاته. يبدأ الفن أولًا من أن يجعل الفنان جسده جميلًا ... السيرك هو الموسيقى التي تنسجم وتتناغم مع جسد الإنسان. ولذا فهو الفن الأعظم على الإطلاق.»

تاسعًا: «بالنسبة للجسم البشري، جمال الذكر أدنى من جمال الأنثى. وأغلب ما يُسمى بالجمال الذكري هو تقليد للجمال الأنثوي. وما يُسمى الجمال المحايد الذي يظهر في النحت اليوناني، هو في الواقع رجل ذو جمال أنثوي.»

عاشرًا: «الفنون هي إظهار للشهوة الجسدية. والمتعة الفنية نوع من أنواع المُتَع البيولوجية أو المُتَع الحِسِّية. ولذا هي لا تكون مُتَعًا روحية، ولكنها تكون مُتَعًا حِسِّية بالكامل. ينطبق ذلك بالطبع على الرسم والنحت والموسيقى، وحتى العمارة لا تخرج عن هذا الإطار.»

٢

ألا يقرأ الناس في تلك الحِكم العَشْر عاليه التي اقتبستُها بدون مخافة الإعياء، إعلانًا فنيًّا للسيد تانيزاكي ذاته استعار لسان أوكامورا لكي يُعلِنَه؟ حقيقة: لم يستعرض السيد تانيزاكي نقدًا فنيًّا بهذه التعرية وهذا التجريد النظري الذي في «موت بلون الذهب» خلال عمل روائي، لا في أعمال سابقة ولا لاحقة.

لقد سبق لي أن قيَّمْتُ السيد تانيزاكي في الماضي بوصفي له بأنه «عبقري اللوحات المرسومة»، ولكن الكاتب الذي يُطوِّر خلال حياته كلها تلك الصورة النمطية في فترة الشباب، ويُقحم المفاهيم التي تكون في منتهى الطبيعية لو كانت في عالم الفنون التشكيلية إلى عالم الأدب بمنتهى الجراءة، لا نرى له شبيهًا في العالم أجمع، ولن نجد غيره إلا تيوفيل غوتيه فقط.

إذا بسَّطْنا تلك الانتقادات العشرة وحاولنا أن نلخصها فهي كالتالي:

(أولًا): البصرية، تقديس الحسية.

(ثانيًا): إنكار المشاعر – معارضة الرومانسية.

(ثالثًا): إنكار التصنيف – معارضة الكلاسيكية.

(رابعًا): إنكار الفكر – تقديس الجسد والوحشية (fauvism).

(خامسًا): الموسيقية والتناغم مع اللوحات المرسومة.

(سادسًا): إنكار التاريخ – إنكار الزمن – معارضة التاريخيانية والتطرف (extrem-ism).

(سابعًا): إنكار الخيال – اللحظانية (momentalism) الغارقة في عيش اللحظة الآنية.

(ثامنًا): اتحاد الفنون الجسدية مع الموسيقى.

(تاسعًا): إنكار الجمال الذكري – الهرمافروديتسية.

(عاشرًا): إنكار الروح – الحسية المطلقة.

إذ نعرضها بهذا الشكل، نجد أن أفكار أوكامورا تتكون من عدة إنكارات، بل أنه يعارض وجود الأفكار نفسها، يتولد تناقض اصطلاحي من خلال إنكار نفس الفكرين في وقت واحد، وبدون الانتباه إلى تلك العيوب النظرية، يُحقِّق أوكامورا من خلال موته داخل القصة تجسيدًا لاتحاد الحياة مع الفن. تحمل المؤلف الذي تُرِك وحيدًا عبء هذا التناقض وأدرك تفاصيل سقوطه في إنكار الذات الخاص بالإبداع الفني وكأنها مِلْك يديه. وهدفي هو تَحَرِّي ذلك التناقض، وتحليل كيف لم يتحمل أدب تانيزاكي ذلك التناقض فأحدث تغييرًا في اتجاهه، وفي النهاية كيف تجاهل المؤلف نفسه قصته «موت بلون الذهب».

(أولًا) البصرية وتقديس الحسية، هي الصفة المميزة لأعمال السيد تانيزاكي خاصة في فترته الأولى، وهي الظهور الواضح والصريح لمرحلة الشباب التي تمتلك شهوات شديدة. وفيها أعدت بدقة حتمية أن يتحوَّل أوكامورا — الذي أنكرَ على ميلتون الضرير قدرته على رؤية الجمال — إلى ساسكيه في «قصة شون كين». لأنه ما من طريقة للحفاظ على الجمال الذي يُرى بالعين، الجمال الذي عُوِّض من خلال حاسة البصر، لحظة اختفائه من هذا العالم إلا طمس منبع حاسة البصر الفسيولوجية (العينين) المُولِّدة للجمال. أي إن السيد تانيزاكي يسير عكس تدفُّق شلال فلسفة أفلاطون، ويجعل عمى ساسكيه يحمل معنًى عكسيًّا لعمى ميلتون. كان النقاء الحسي الذي يُنال عَبْر طمس العين، وضع لم يتخيله السيد تانيزاكي بعدُ في شبابه. ولذا يتشبَّثُ أوكامورا بالكمال الفني فقط دون أن يفقد أي شيء.

والمشكلة في النهاية هي: هل يمكن للجمال المُعوَّض من خلال الحسية البصرية أن يحصل على الموضوعية؟ تحاول (ثانيًا) محو العناصر العاطفية المتنوعة التي تحكم على الجمال، وتحقيق فرضية موضوعية الجمال من خلال إعادة كل شيء إلى نوع من أنواع المتعة الفنية التجريدية (في الواقع لا مانع من وصفها بالمتعة الجنسية). وهنا يُعتَرف رسميًّا

بانحراف الجمال من خلال الشهوة الجنسية الخالصة فقط، واستبعاد العناصر الذاتية العاطفية استبعادًا مَرَضيًّا. ولكن من التناقض أن ينكر الانحرافات الجنسية المختلفة مع إنكاره شمولية العاطفة. تؤدي الدوغما التي تنكر مثل هذه الانحرافات إلى إنكار المذهب الكلاسيكي الذي يحاول الفصل الصارم بين أصناف الفن المختلفة. ولكن لأن إنكار التصنيف يُعَد إنكارًا لفئات التعبير الشكلي المختلفة للعاطفة والذهنية والحسية، لذا حاول أوكامورا توحيد كل الفنون معًا فيما يُسمَّى «طراز تعبيري مُوحَّد وشامل للغريزة الجنسية الخالصة». وهذا التفكير هو الطريق الوحيد للإفلات من التناقض، وفي نفس الوقت يحكي لنا عن شخصية مهووسة (Maniac) تُؤسِّس لأي دوغما مُمكِنة من أجل الحصول على موضوعية الجمال.

> «في مأزق انعدام الإحساس وانعدام الحركة يجب أن يُخلق الجمال بجعل الحكم من خلال الجمال الجنسي فقط. وبرغم ذلك لا يكون الاعتماد على معايير الجمال الكلاسيكية. يجب تبديل المشاعر كافة بالحسية.»

ودعونا نطلق على ذلك مُوَقَّتًا القضية الأولى.

٣

بعد ذلك، مثل هذا التفكير من الطبيعي أن يكون احتقارًا للطبيعة الباطنية، وإذا بلغنا في الحسية لأقصى حدودها مع استبعاد العاطفة، فلن يكون جمال المناظر الطبيعية ولوحات المواد الثابتة قضية، بل من الطبيعي أن يكون «أجمل شيء هو الجسد الإنساني» (رابعًا). ولكن ثمة تناقض بين (رابعًا) و(خامسًا) و(سادسًا). والسبب أن لو طلبنا الجمال الوجودي الحالي الشامل للآنية واللحظانية مع احتقار خطوات التفكير، سيكون التناغم مع الموسيقى التي هي فن زمني، تنازلًا، والتفكير في محاولة نفي الزمن والتاريخ نفيًا تامًّا مع القيام بتسوية مع الموسيقى يُعد أيضًا تناقضًا. ولكن ربما يدافع أوكامورا عن نفسه بالقول إن استمرارية الموسيقى الزمنية هي استمرارية نقية خالصة ليس لها أي علاقة البتة باستمرارية الزمن الذي يحتاج لإجراءات، ولا باستمرارية التاريخ. ولكن مهما كانت استمرارية خالصة فلا مناص من انهيار «الحد الأقصى لأفضلية وقوة» الجمال الجسماني داخل استمرارية زمنية محددة. وإذا محونا قوة الخيال من الموسيقى، فما الذي يتبقى

لنا؟ ألم تَكُن تلك التسوية التنازلية للفن اللحظي للوجود الآني مُنعَدِم العاطفة تمامًا، هي محاولة منه لكي يجعل الموسيقى بديلًا عن تأثير قوة الخيال التي أنكرها بنفسه؟

وهكذا فهذه الدوغما هي التي تُشكِّل القضية الثانية التالية. «الجمال بصفته هيئة، شامل للوجود الآني اللحظي، والجنس المباشر، الذي لا يمُرُّ عَبْر وسيط من خلال الخيال، يجب أن يعوض من خلال قوة الخيال النابعة من الموسيقى. من أجل ضمان العلاقة المباشرة بدون أي وسيط البتة بين متلقي الجمال والجمال، بخلاف الغريزة الجنسية الخالصة، يجب تعريف استمرارية خالصة لفن الزمن.»

٤

كذلك يكمن تناقض — على الأرجح تناقض جوهري — في (ثامنًا) و(تاسعًا). لأن «الفن يبدأ أولًا من أن يجعل الفنانُ جسده جميلًا»، يغرق أوكامورا في الجمباز الفني لكي يصقل جمال ملامحه ويبرزه. وفي نفس الوقت لأن أوكامورا رجل فهو يبحث عن المرأة بصفتها هدفًا جماليًّا تأمر به الحسية ويضطر إلى الوصول إلى الخلاصة التي تقول «بالنسبة للجسم البشري الجمال الذكوري أدنى من الجمال الأنثوي»، ولكن لو قال أوكامورا مثل غيته: «لو نظرنا من وجهة نظر علم التشريح المحض، نجد أن الجمال الذكوري يتفوَّق على الجمال الأنثوي» لهان الأمر، ولكن أوكامورا الذي يؤمن أن القبول الحسي هو المعيار الموضوعي (!) لجميع أنواع الجمال، ليس أمامه إلا الاعتراف بتفوُّق الجمال الأنثوي. ما الذي يجبره وقتها على «جعل جسده جميلًا»؟ هنا يحدث التناقض.

الفنان هو منبع الحسية، وهو الإيروتيكية، وإذا كان خالقًا للجمال ومُدرِكًا له وحاكمًا عليه فهذا كافٍ جدًّا، لماذا يجب عليه هو ذاته أن يكون جميلًا؟ فحتى النهاية يجب إدراك الجمال بصفته موضوعًا خارجيًّا، وإذا كان لا ينشأ إلا في بيئة تنعدم فيها الأفكار والمشاعر انعدامًا تامًّا، ألا يقود الجمال الذاتي الذي لا يمكن إدراكه بصفته موضوعًا خالصًا بالأحرى إلى فوضى للجمال؟ بل يؤمن أوكامورا أن مفهوم الحسية البصرية المتسامي هو الذي يحقِّق للجمال وجوده. وإذا كان ذلك هو جوهر الطبيعة المميزة للرجل حقًّا، فلكي يكون الرجل جميلًا يجب عليه التخلي عن تلك الفكرة، وعندما يتخلى عنها فإنه يتخلى وقتها عن «الرؤية» التي هي الطبع المُميِّز لحسية الرجل، ألا يعني ذلك أن الأمر ينتهي إلى إنكار الذات منبع الحواس التي تجعل وجود الجمال مُمكِنًا؟ لو أن كل الجمال يُولد فقط من وعي الرجل، فيجب على الرجل أن يلعب دورًا مزدوجًا من أجل أن تمتلك تلك الذاتية العنيفة طبيعة

موضوعية محايدة. بمعنى القيام بدورين صانع الجمال ومجسده في وقت واحد. ولضمان حيادية الجمال كان أوكامورا يعُدُّ نفسه — خارجيًّا — هو الجمال ذاته، (بل ولأنه يُفترض ألا يوجد ما يضمن ذلك الجمال، إلا الرجل بصفته مالكًا للحسية البصرية، بمعنى أن الضامن لجماله هو فقط ذاته الذكورية نفسها)، جعل نفسه هو منبع الحسية التي تجعل الجمال وجودًا باطنيًّا. لقد حاول حل ذلك التناقض من خلال الجمع بين الفنان والعمل الفني في جسد واحد. ثم كانت لحظة الاتحاد تلك، اكتمال الفن الذي قصده، وفي نفس الوقت، أوقف حسيته، أي إن ذلك التبر خنق تنفس الجلد، فانعدم وجود أي شيء أخيرًا في داخله، وبات الجسد بالنسبة للآخَرين ليس إلا موضوعًا، بمعنى أنها لحظة الموت.

القضية الأخيرة هي ما يلي: «الفنون بقدها وقديدها حسية (sensual)، والضمان الأخير لموضوعيتها، ليس في قبول الإحساس بها، ولكن بسبب أن الفنون يجب أن تُقبَل وأن تُحس، لا يكون الوصول الأقصى للخلق الحسي إلا الموت الفني للذات.»

٥

سيبدو ذلك إلحاحًا مني، ولكنني رتَّبتُ القضايا الثلاث مرة أخرى.

القضية الأولى: «في مأزق انعدام الإحساس وانعدام الحركة يجب أن يُخلق الجمال بجعل الحكم من خلال الجمال الجنسي فقط. وبرغم ذلك لا يكون الاعتماد على معايير الجمال الكلاسيكية. يجب تبديل المشاعر كافة بالحسية.»

القضية الثانية: «الجمال بصفته هيئة، شامل للوجود الآني اللحظي والجنس المباشر الذي لا يمرُّ عَبْرَ وسيط من خلال الخيال، يجب أن يعوض من خلال قوة الخيال النابعة من الموسيقى. من أجل ضمان العلاقة المباشرة بدون أي وسيط البتة بين مُتلقِّي الجمال والجمال، بخلاف الغريزة الجنسية الخالصة، يجب تعريف استمرارية خالصة لفن الزمن.»

القضية الأخيرة: «الفنون بقدها وقديدها حسية (sensual)، والضمان الأخير لموضوعيتها، ليس في قبول الإحساس بها، ولكن بسبب أن الفنون يجب أن تُقبَل وأن تُحَس، لا يكون الوصول الأقصى للخلق الحسي إلا الموت الفني للذات.»

وكما ذكرت من قبل، إن هناك تناقضًا بين هذه القضايا الثلاث، كل على حِدة، وعلى الأرجح أن القضايا الثلاث التي استخرجتُها من قصة «موت بلون الذهب»، تستنفد الكلام

عن مثالية فن السيد تانيزاكي خلال حياته كلها، ومن جهة أخرى، نَأَى السيد تانيزاكي بنفسه بعيدًا عن عمله الفاشل «موت بلون الذهب» فلم يبحث تلك القضايا بحثًا شاملًا. وسوف أتحدَّث فيما بعد عن هذا الأمر، ولكنني أعتقد أن السيد تانيزاكي على الأرجح انسحب بعد أن استشعر خطرًا ليس بالهَيِّن إن مد الخط على استقامته وتحرى عن هذه القصة.

الأعمال المنشورة في هذا الكتاب، مثل «وشم»، و«سر»، و«حب رجل مخرف»، و«قصة شون كين»، و«مانجي»، تنتمي إلى القضية الأولى، أما أعمال مثل «رقائق الثلج»، و«والدة القائد شيغيكيمي»، تنتمي إلى القضية الثانية من خلال استمرارية خالصة لنوع من أنواع الموسيقى (أسلوب الكتابة يضمن ذلك)، ولكن من خلال تطابق عجيب تحتفظ تحفته الرائعة في أواخر عمره «يوميات عجوز مجنون» فقط، مع «موت بلون الذهب» بنوع من تباين عكسي ساخر، فتقترب بالكاد من القضية الثالثة. ولكن في حالة نقد أدب تانيزاكي، يجب ألا ننسى إجراء مقارنة بين المأسوية الهزلية الخفيفة في «موت بلون الذهب» التي كتبها في شبابه، وبين الكوميدية المهيبة في «يوميات عجوز مجنون» التي كتبها في أواخر عمره.

إنني لا أفضل طريقة النقد بالتحليل النفسي الضحل، ولكن على الأرجح يمكن السماح بتتبع أثر التحليل النفسي لأعمال السيد تانيزاكي الذي انبهر في أحد الأوقات لدرجة عظيمة بعالِم النفس كرافت إيبنج.

يُفترض أن الميول الجنسية لبطل قصة «جوتارو» المحب للمازوخية الجسدية أكثر من حبه للمازوخية النفسية، تخفي بالضرورة نرجسية جسدية تفتخر بجسدها ذاته. وتُعَد قصة «موت بلون الذهب» هي الظهور الواضح والأكثر طبيعية لمثل هذه النرجسية. ثم لو حافظت قصة «موت بلون الذهب» حتى النهاية على النرجسية الخالصة، لقادنا التطابق المنطقي إلى الجمال المكتمل من خلال هذه القصة.

ولكن أليس قدر الإنسان أن يرتبط الوعي الذكوري الذي يُفكِّر في الجمال على أنه شيء «يُرى»، مع النرجسية الذكورية في اللاشعور في شكل من المستحيل أن يُعبِّرَ عنه بالتبادل ومستحيل أن يُرضى به على الأرجح؟ إذا كان الأمر كذلك، ألا يعني ذلك أن الرجل عبارة عن وجودٍ وُهِب الغريزة الجنسية الموضوعية الواعية فقط من أجل أن يروي عطش النرجسية الذكورية الجوهرية الأكثر عنفًا، ويتجه نحو التأقلم مع هذا الاتجاه؟ **الوعي ذاته هو الذي يجعل التعبير عن الوعي الذاتي مستحيلًا.**

سأقوم بدراسة بحثية استدلالية عن السيد تانيزاكي في شبابه. إذا كان السيد تانيزاكي عندما كتب «موت بلون الذهب» يحاول تطبيق أفكاره تلك، فلا شك أن النهاية التي من المُحتَّم أن يصل إليها؛ أنه لا وجود حقًّا إلا «الموت بلون الذهب» لجعل لحظية ومباشرة تجسيد الفن أبدية، وأن فنه سيغدو فنًّا لا مثيل له في التخلِّي عن الإدراك، فنًّا هدفه الوحيد هو الموت. تُرى هل يمكن من الأصل وجود فن يستخدم الكلمات، وهو أبعَدُ ما يكون عن الروايات التي تضع أساسها التعبير عن المُدرِك (الرائي) — مثل نيجينسكي في الباليه مثلًا — فن يضع أساسه على نفي وإنكار الذات؟ تُرى هل حقًّا اقتنع السيد تانيزاكي بمحاكاة الموت في نهاية كل رواية لكي تكتمل، تشبُّهًا بما وصفه بول فاليري «بأعظم تعبير عن الذات»، وهو فن المسرح الراقص الذي يُعبِّر عن الجمال من خلال الجسد فقط، ويضع في نهاية كل فصل موسيقى بديلة عن الموت؟ أليس الطموح للموت الجسدي هو سبيل الإنسان الوحيد في محاولة الهروب من الثنائية المطلقة للكلمات والجسد؟

أعتقد أن السيد تانيزاكي رفض الانتحار منذ أن تنكَّر بنفسه من قصة «موت بلون الذهب». بمعنى أن الاستمرار على قيد الحياة يعني اليأس من جمال الذات، أي اليأس من الفرضية البديهية الهامة لنظرية الفن في «موت بلون الذهب»، لأن الإنسان إذا حاول أن تكون ذاتُه جميلة، فعلى الأرجح سيواجه إغراء رغبة انتحار لا متناهية. ولا داعي لذكر أن جمال الذات هو التناقض الأكبر لهذه النظرية الفنية، ولكن بدونه لا يستطيع أوكامورا الوجود، وبدونه لا يمكنه الوصول للاحتقار النهائي للإدراك، وبدونه لا يستطيع الإنسان دخول المدينة الفاضلة (يوتوبيا) التي بلا خيال، حيث «الجمال بلا وسيط». فمن أجل أن يعبر حاجز الخلود الذي بينه بصفته خالقًا وبين الجمال بصفته مخلوقًا، ليس أمامه طريق آخَر إلا أن يسحق ذلك التناقض بالموت. فليس أمامه إلا محو منبع حسية الذات بصفتها السبب الحقيقي لوجود الجمال. وفيما بعد يكتشف ساسكيه بطل قصة «حكاية شون كين» طريقة الانتحار الجزئي، ولكن هذه الطريقة هي بكل وضوح طريقة المُدرِك، وليس لها أدنى علاقة من الأصل بالتركيبة النفسية التي تفكر أن الذات هي الجمال. إن فعل ساسكيه هو أفضل حكمة تقود إليها الحسية.

٦

ومع ذلك، إذا وصلنا إلى وصف المدينة المثالية للجمال في قصة «موت بلون الذهب»، فجأة تُقيَّد تلك القصة بقيود الزمن. فيُظهر بإخلاص فوضى الأحلام وفوضى الطرازات التي كان

عليها مثقفو ذلك العصر بوضع نسخ مقلدة لتماثيل لمايكل أنجلو وروودان، وتجسيد لوحات الغرب الشهيرة مثل فينوس جورجينيو ونينفو كراناها باستخدام بشر أحياء، من خلال خلط النادر والغريب من الشرق والغرب وروما والصين، وفنون نهاية العالم (الديستوبيا) والطوائف الدينية السرية ... إلخ، ومن ثَمَّ يفضح بشاعة ثقافة اليابان التي فقدت أسلوبها الموحد. لقد ذكرني ذلك الوصف بحدائق تايغر بالم (Tiger Balm Garden) في هونغ كونغ التي يجب وصفها بأعظم معرض للجمال المبتذل في العالم. لهذه الدرجة من الفقر كان حلم اليابان في المعيشية الجمالية على طراز هويسمانس. ولكننا لا نستطيع الجزم أن ذلك الوصف المستمر للنهاية على طراز الملاهي والحدائق بلا جمال كلاسيكي ولا جمال منحط، مسئولية السيد تانيزاكي. ولكنها مسئولية ثقافة اليابان في عصر تايشو وهذا هو حدها الأقصى. فإذا قارنا عبيد المذاهب الثقافية البائسة في عصر تايشو بالوضع المأسوي الحالي لمن باتوا قادة الرأي العام في اليابان اليوم، ربما أضحت تضحية أوكامورا المحتقر للأفكار والروحانيات، الباسلة بالنفس نموذجًا يُحتذى.

من خلال تنكُّره لقصة «موت بلون الذهب»، أغمض السيد تانيزاكي عينيه عن التناقض الجذري في طريقته الفنية، ثم استخدم المغالطات التقليدية التي تتميز بها اليابان والتي يجب أن توصف بالحل الوسط بين الواقعية والزخرفة، ليفتح حدودًا فنية بلا نهاية، دون أن تمتد يده إلى طريقة جديدة لتطوير تلك المغالطات. وبديلًا عن جحيم النرجسية، تفتَّحت زهرة حلم المازوخية السلس بآلاف التغيرات المتنوعة. يحكي لنا السيد تانيزاكي الذي لا علاقة له بالولع المؤدي إلى تحطيم القدرات النقدية السادية لكل الأشكال والأنماط، يحكي لنا عن سعادة ما بداخل أي مأساة مهما كانت، ثم يؤدي هذا الحكي المتحمس ذاته إلى انبهار القارئ. أدرك السيد تانيزاكي طريقة سرية تجعل للحسية وجودًا من خلال الجمال، فلم يسقط مرة أخرى في هوة تدمير الذات كما حدث في قصة «موت بلون الذهب». تمتلئ الأعماق بالعفن الأخضر الناعم وتشتبك المعاناة مع المتعة في مكان بعيد. فلم يعد الإغواء بالموت متجسدًا الجمال هو المغري للجمال. بمعنى أن الإغواء بتوظيف الجمال، أزال قلق الموضوعية التي أظهرته قصة «موت بلون الذهب» بصفته خطرًا، فطوَّر الروائي مذهبه الموضوعي تطورًا حقيقيًّا كاملًا.

وفي أحيان كثيرة تظهر خلسة في الأعماق، دراما السيد تانيزاكي الداخلية. فيُعَد السحاق في رواية «مانجي» عالمًا نجا تمامًا من الوعي الذكوري الذاتي. (انظروا إلى براعة خلق موقف موضوعي من خلال وصف الظرف.) وبهذه الطريقة تفوَّق السيد تانيزاكي

على الجميع ببراعته في رواية «مانجي» بأن يغمس يديه داخل الأعماق بدون رحمة، ويلاحق شخصيات الرواية ليدفعهم إلى الهلاك. تُلْقي تجريدية الحماس الجنسي في هذه التحفة الفنية الخالدة كأحد أنواع رمزية «الجنس» على الطريقة الفرنسية في القرن الثامن عشر، تُلقي بظلالها على أعماله البعيدة في أواخر عمره مثل المفتاح ويوميات عجوز مجنون. بل وتطفح الأعماق السحيقة التي يسقط الإنسان فيها بالسعادة الجنسية في النهاية سواء في رواية «مانجي» الأكثر رعبًا أو في رواية «قصة شون كين» الأكثر كمالًا وجمالًا. ويجب علينا القول إن الوصف الطبي الذي يتعامل بواقعية باردة مع الموت في يوميات عجوز مجنون، سخرية بارعة تجاه ميل روح الإنسان التي أُغويت إلى مثل هذه «السعادة» فقط. وليست هذه سخرية تجاه الجسد ولكنها ما زالت سخرية تجاه الروح وتجاه الأفكار.

من المؤكد كذلك أن رواية «رقائق الثلج» ستظل تحفة فنية خالدة، سجلت النمط الثقافي لليابان لتبلغه للعالم أجمع على المدى الطويل في المستقبل. لا تتوقف الثقافة عن أن تكون عملًا فنيًّا، ولكن ربما يغدو فرد المجتمع الشعبي في المستقبل غير قادر على فهم أغلب التقاليد العميقة لهذه الدولة؛ نمط المعيشة، والإحساس بالأشياء، والتذوق، حركة وسكون الحياة اليومية، وما يسيطر على الأذواق والميول من أقصاها لأقصاها. من المؤكد أن تصبح رواية مثل «رقائق الثلج» التي تبرهن على وجود شيء ما كامن وسط المشاعر المعتادة أن الزهور تعني «كرز» وأن الأسماك تعني «شبوط»، عملًا كلاسيكيًّا يجيبنا باستمرار على التساؤل الذي يقول ما الثقافة؟ ويغدو شبح بطلة الرواية «كيان تشان» رمزًا للغموض الأبدي للمرأة اليابانية.

وإذ أجمعُ أعمال السيد تانيزاكي الشهيرة هكذا في صف واحد، أشعر بشعور مريب أنه كان سعيدًا بالعصر الذي عاش فيه. والسبب أن أعمالًا مثل «حب رجل مخرف» و«مانجي» و«سر» و«موت بلون الذهب» تبدو واقعية إذا وضعناها وسط الفوضى الاجتماعية التي تعيشها اليابان الآن أكثر من عصر كتابتها، ورغم ذلك فالمازوخية في «حب رجل مخرف»، والسحاق في «مانجي»، والفتيشية العابرة (Transvestic fetishism) في «سر» والنرجسية في «موت بلون الذهب» ... إلخ، وضع كل ذلك في تقاليد العصر الماضي يجعلها أكثر سرية وغموضًا من الآن، وأكثر متعة بالمعنى الحقيقي للكلمة. كل ذلك كان في الماضي متعة ما يمكن وصفه بالصفوة المختارة، والتعامل مع مثل هذه المواضيع يُرضي أحد أنواع ذوق الديستوبيا، وكانت كافية للتعبير عن الأخلاق الفاسدة للطبقة المثقفة، وكانت المشكلة مشكلة الحسية والغريزة الجنسية قبل أن تكون المشكلة مشكلة الإنسان. ولكن في اليابان

اليوم، بخلاف «الجِدة»، فقدت قضايا تلك الأعمال مفاهيم المتعة والأخلاق الفاسدة للمجون الثقافي، وباتت كل الصفات الجنسية الغريبة مجرد تجسيد جريء وفاضح للجنس لدى البشر، واختفى ذلك التذوق المرح لها وزالت رومانسيتها.

ياسوناري كاواباتا[1]

١

ربما لا يناسب السيد ياسوناري كاواباتا أن أستعير كلمات نيتشه للحديث عنه. ولكن العبارة التالية التي ذُكرت في كتاب «نيتشه ضد فاغنر» ويصف نيتشه بها فاغنر تنطبق على أدب كاواباتا انطباقًا يثير العجب.

«إنه في الواقع أستاذ عظيم في دقائق الأمور.»

ويكمل نيتشه كلامه كما يلي:

«ولكنه (أي فاغنر) لا يريد أن يكون كذلك.
بل إن من صفاته أنه يحب الجدران الضخمة واللوحات الجدارية الجريئة الكبيرة.»

ولكن الفقرة الأخيرة هي على العكس تمامًا من أدب كاواباتا. فالسيد كاواباتا — بخلاف فاغنر — على العكس «يحب أن يكون كذلك» ومن صفاته أنه يكره «الجدران الضخمة واللوحات الجدارية الجريئة الكبيرة» ولا يحب التصميم الضخم بلا فائدة.

---

[1] نُشرت هذه الدراسة كمقدمة للأعمال الكاملة لياسوناري كاواباتا التي صدرت ضمن مجلدات الأدب الياباني في مارس عام ١٩٦٤م. وصدرت في كتاب لأول مرة مع دراسات أخرى لميشيما عن عدد من الأدباء اليابانيين مثل أوغاي موري جونئتشيرو تانيزاكي وإيزومي كيوكا وغيرهم، في أكتوبر من عام ١٩٧٠م أي قبل انتحار ميشيما بشهر. (المترجم)

إن نيتشه يهاجم في فاغنر الأيديولوجية والغرور، «وعدم الإخلاص تجاه ذاته»، وغباءه المطلق. إن كان الأمر كذلك فالسيد كاواباتا هو فاغنر الذي كان نيتشه يتمناه، فاغنر الذي يعرف قدر ذاته حق المعرفة، فاغنر الألمعي الشديد الذكاء. لا يجب الانجرار أكثر من ذلك في مثل هذه المقارنة، ولكن ثمة العديد من المميزات في أدب كاواباتا التي تذكرنا بفاغنر. على سبيل المثال رواية «الجميلات النائمات» التي ترسم صورة مرعبة لتطابق الموت والشهوة الجنسية، فيها غموض وإبهام فاغنر وسحره الذي يجذبنا معه للحضيض. ولكن بديلًا عن ضخامة فاغنر نجد أن «أستاذ دقائق الأمور» حجَّمها في درجة مناسبة.

ربما ثمة مَن يسأل وماذا عن ذكاء السيد كاواباتا، فهي النقطة التي يعجز الجميع عن شرحها شرحًا واضحًا. ولكن إن ذكرنا مضاد ألمعية فاغنر، فهي الإخلاص تجاه ذاته، ومعرفة نفسه حق المعرفة، ولكن إخلاص السيد كاواباتا تجاه ذاته في الحقيقة ليست نوعًا من الأوامر السامية، بل إنه أصبح كذلك بدون أن يكون له حيلة في الأمر، ومن وجهة نظره هو فإن **معرفة الذات لها نفس معنى التخلي عن الذات**.

إن ذكاء السيد كاواباتا يعود في النهاية إلى أنه ذكي، وإن تأمَّلْناه من هذه البديهية، فثمرة ذكائه الكبرى هي أنه لم يُخدَع من جميع أنواع الأفكار والأيديولوجيات.

وإن أعطيت أمثلة للأفكار التي لم تستطع خداع السيد كاواباتا فسنجد أنها طابور طويل عريض من مئات الأفكار المريبة. لنقل على سبيل المثال؛ العصرنة، الروايات العصرية، الشيوعية، مذهب الحسية الجديدة، تيار الوعي الذاتي، المنطق العقلي، الوطنية، الفلسفة الوجودية، التحليل النفسي، ما بعد العصرنة، الفكر ... إلخ.

تُرى هل هناك أديب حالي لم يُخدع ولو لمدة قصيرة فقط بفكرة أو فكرتين على الأقل من هذه الأفكار؟ ولكن السيد كاواباتا لم يُخدع مطلقًا لأيٍّ منها ولو لوقت قصير!

المعتاد أن الألمعية تكون عائقًا للإبداع الفني ولكن حالة السيد كاواباتا مختلفة. عندما يصف إنسان السُّكْر وهو غير سكران، فهو إما أن يبرِّد ذلك السكر، أو أن يبالغ فيه مبالغة ظالمة، من السهل الوقوع في أيٍّ من الحالتين، ولكن السيد كاواباتا يملك داخله قدرة سحرية على تقديم مشاعر السكران وغير السكران في نفس الوقت. ولأنه لم يُخدع بأي فكرة أو مفهوم، فهو مع وصف المجتمع له بأنه «عبقري الرواية» إلا أن روايات السيد كاواباتا لم تنزعج أو تضطرب بمفهوم الرواية نفسه ولا حتى بمفهوم الرواية العصرية. أعرب أحد الأمريكان الذي قرأ الترجمة الإنجليزية لرواية «بلد الثلوج» عن تأثُّره الشديد بالقول: لم يسبق لي قراءة رواية بمثل هذا التفرد والتميز. وهذا رد فعل منطقي تمامًا.

ومع ذلك فالحقيقة أيضًا أن أعمال السيد كاواباتا تمتلئ بالسحر والجاذبية التي تتميز بها الروايات. إن إهمال السيد كاواباتا مع وسع أفقه أثناء معاناته في إبداع أعماله تُعطي لكل عمل على حدة مذاقًا عجيبًا من الأمان الكبير عبر التفاصيل الدقيقة. وحتى عالم الجمال الذي يختنق عند غيره، يتحول عنده في الحال إلى تباين نفساني مسالم ولطيف.

إن السيد كاواباتا عبقرية استثنائية أبعد ما تكون عن الترويع. فقد استمر في الإنتاج بنقاء حتى الآن بشكل مؤكد ودائم بعبقرية خارقة للطبيعة. وبصفة خاصة ذلك البرود الخفيف المميز الذي يُرى في أعماله بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، تلك الجاذبية التي تُسبِّب نوعًا من أنواع الرعب الذي يجعل البشرة ترتعد من تفاصيلها الدقيقة، تنطلق من أن مصير هزيمة اليابان قد سكنت بعمق في قلب هذا الشاعر.

«لم يسبق لي أن جربت تلك المعاناة والآلام الغربية. لم يسبق لي أن رأيت في اليابان عدميةً واضمحلالًا على الطريقة الغربية.» (مقالة «حزن وقلق»)

قال السيد كاواباتا هذه العبارة المباشرة حول مواساة اليابانيين المتفردة للحزن والفناء من خلال الحزن ذاته. ولم يكن من قبيل الصدفة أن يُظهر شجاعته فجأة عندما استقبل نبأ الهزيمة في الحرب وقد وصل إلى قراءة شرح كيغين كيتامورا لرواية «سيرة الأمير غِنجي» المسمى «كوغيتسوشو» حتى منتصفه.

كانت آخر جملة في كلمة العزاء التي ألقاها السيد كاواباتا في تأبين الأديب «ريئتشي يوكوميتسو»:

«صديقي يوكوميتسو! سأعيش بعدك جاعلًا من جبال اليابان وأنهارها روحًا لي.»

وقد نفذ كاواباتا تلك الجملة بعد ذلك بإخلاص تام.

٢

«حزن وجمال»

نُشرت مسلسلة في مجلة «فوجين كورون» على مدار ٣٣ حلقة من عدد يناير ١٩٦١م وحتى عدد أكتوبر ١٩٦٣م.

من بين العديد من أعمال الروائيين، ثمة أعمال يمكن من خلالها أن نقرأ بالتفصيل موضوعات ذلك الأديب وتقنياته ومميزاته الفنية ومنهجه النظري وكأننا نرى ساعة حائط زجاجية تشف عما بداخلها، ورواية «ناهوكو» للأديب تاتسو هوري هي مثال على تلك الأعمال. وليس بالضرورة أن يكون ذلك العمل هو أشهر أعمال ذلك الأديب ولا أن يكون من أعماله التجريبية الطموحة. بل مجرد أن الكاتب يكتب هذه الرواية التي توضح منهجه النظري عن طريق الصدفة. ومن وجهة نظري الشخصية أن رواية «حزن وجمال» هي من هذا النوع من الروايات.

وهي كذلك ليس فقط لأن بطل الرواية روائي، ولأنها تتكلم عن علاقة الرواية بالموديل، وارتباط الرواية بالحياة، وفيها أيضًا وهو أمر نادر في روايات السيد كاواباتا عرض لما يمكن أن يكون نقدًا أدبيًّا، ولكن أيضًا لأنني شخصيًّا تعلمت بوضوح من هذه الرواية الكثير من أسرار أدب كاواباتا. ومن أجل ذلك، أريد من خلال هذه الرواية أن أتعرض للمواضيع الرئيسة التي تمتد عبر جميع روايات السيد كاواباتا.

في البداية أولًا، يجب أن نشير إلى أن فكرة أن أدب كاواباتا هو أدب رومانسكي[٢] غنائي باتت الآن هي الفكرة السائدة عنه. أي إنه لا يضع أهمية كبرى على الصراع بين العلاقات الإنسانية أو الأفكار، بل على العكس يمحو الآثار الجسدية للشخصيات الإنسانية، فتصبح مثل النموذج البدائي كما هو، ويجعلها مثل الإكتوبلازم[٣] الذي يخرج من جسد الوسيط الروحاني، ويكون هذا في بعض الحالات عبارة عن رومانسكي يتكرر بنفس الشكل على مدى عدة أجيال ليتشابك ويتعقد، وفي النهاية يتسامى فوق ثنائية الخير والشر، ويذوب الأصدقاء مع الأعداء والموتى مع الأحياء داخل حزن يعيش بلون واحد. وأخيرًا تختلط حتى الشرور والفضائل مع الحزن، لدرجة أن يصل الوجود الحي كله إلى نوع من أنواع الفرحة من خلال التناغم معًا عبر الحزن. هذا النوع من الرومانسكية يتكرر بإلحاح في أدب كاواباتا كله، ويظهر ذلك في شكل النموذج التقليدي له في رواية «حزن وجمال».

---

[٢] الفن الرومانسكي (Romanesque): طراز من الفن المعماري والنحت والرسم والأدب انتشر في أوروبا الغربية من نهاية القرن العاشر الميلادي إلى نهاية القرن الثاني عشر حتى ظهور الفن القوطي. ويشير الفن الرومانسكي إلى صفة الفانتازيا في الفن التي تتجاوز حدود المنطق والأحداث الحقيقية من خلال الخيال الجامح. (المترجم)

[٣] إكتوبلازم (Ectoplasm): هو شيء مادي أو خيالي يظهر على الوسيط الروحاني في جلسات التواصل مع أرواح الموتى لكي يعبر عن الروح التي تتلبس الوسيط الروحاني. (المترجم)

الأمر الثاني أن أدب كاواباتا هو أدب رد فعل رومانسكي. وهذا له علاقة بأن أدب كاواباتا يتميز بأنه عديم التركيب، تسير الحكاية وكأنها تعتمد على أنها حرة الترابط (free-association)، من خلال المشاعر التالية التي تحدث بناءً على رد فعل غير منطقي من أحد المشاعر. مثلًا هناك أحد الوجوه. وهو وجه غير محدد مثله مثل حركة الغيوم، والتغير الذي يحدثه أحد المشاعر على ذلك الوجه، يُحدث رد فعل على وجه الحبيبة، من الطبيعي، يرسم في القلب موجات لها شكل مختلف. وبهذا تكون الحكاية في غفلة من الزمن قد انتقلت إلى الموجة الثانية من المشاعر.

والأدب الرومانسكي الذي ينتقل بناءً على مثل هذه الموجات، من الطبيعي أن تكون طريقة حركته مبهمة وغامضة وبطيئة وكسولة مثل حركة طحالب البحر. ولكن لأنه أدب رد فعل رومانسكي لا يسمح بالتوقع أو التخمين، فلا يوقعنا أسرى للحتمية الدرامية الصارمة، ومثلما نندهش عندما نتعامل مع غضب مفاجئ أو هياج غير مفهوم من الناس، أحيانًا ما تحدث فجأة نتائج غير متوقعة. ويكون لذلك فاعلية في سلوك النساء بصفة خاصة داخل الرواية، وكثيرًا ما تصل تلك الفاعلية إلى أن تكون نوعًا من أنواع الجمال.

ويمكننا كذلك أن نعيد تسمية ذلك الأمر باسم الأدب الرومانسكي المفاجئ. والسيد كاواباتا لا يستخدم فقط مثل ردات الفعل الفجائية تلك، ولكنه يستخدم كثيرًا طريقة أنه فجأة يقدِّم لنا أولًا أمرًا لا يمكن توقعه، ثم بعد ذلك يبدأ تدريجيًّا وببطء تفسيره وفك رموزه. فأحيانًا ما يحمل تأثير «الوردة»[٤] التي استخدمها ممثل وكاتب مسرح النوه الشهير زيامي، وأحيانًا أخرى يسقط في شراك الدعابة السمجة بديلًا عن توليد العفاريت والجنيات الخارقة للطبيعة.

ولنُعطِ مثالًا محددًا، يمكن رؤية المفاجأة التي يولدها أدب رد الفعل الرومانسكي عندما يصل إلى الجمال المؤلم. مثلًا في فصل «أحجار متراكمة – حديقة الصخور» مشهد ركل أوتوكو بأقدامها العارية لعامود القنديل الصخري. ثم بعد ذلك، مشهد عدم مجيء كيْكو التي كان من المنتظر أن تدخل الحمام، مهما مر الوقت، ثم فجأة تتأهب في مظهر جميل للخروج على غير المتوقع. يُختصر هنا الوصف النفسي بين تلك الأحداث، وتكون المشاهد حية بسبب طبيعتها المتدفقة تباعًا، ولكن كاواباتا المشهور ببراعته الحادة في

[٤] تأثير الوردة الذي أشار إليه ممثل وكاتب مسرح النوه الشهير زيامي هو أمر في منتهى الغموض ولكنه ربما يشير إلى أن الغموض هو سر نجاح العمل الفني. (المترجم)

التحليل النفسي، يستخدمه بترشيد واقتصاد. ولكنه عندما يستخدمه مرة، كما في فصل «ربيع مبكر»، يبرع براعة تصل إلى حد كراهية العالم في وصف التحليل النفسي للزوجة التي تكتب مخطوطة الرواية على الآلة الكاتبة. فمع أن بطل الرواية الروائي كان يخشى أن تعرف زوجته حقيقة علاقته الغرامية السابقة كما هي من خلال كتابته في الرواية، إلا أن الزوجة شعرت على غير المتوقع بجرح عميق لأنه لم يهتم اهتمامًا كافيًا بإبرازها في الرواية حتى ولو في صورة «الزوجة التي تغير غيرة جنونية».

وكذلك في بداية فصل «خصلات شَعر» كمثال على طريقة المفاجأة البارعة ذات الحبكة المتعمدة، يستخدم الزوجان أوكي صيغة الاحترام القصوى بكثرة تثير التقزز في التحدث معًا لدرجة الاعتقاد أنهما قد أصيبا معًا بالجنون، فحتى لو كان ذلك يحمل معنى المشاكسة، فعند مواصلة القراءة حتى نصل إلى الحديث الخاص «فرصة الشعر الأمامي»[٥] إلخ فيما بعد، نفهم جيدًا تأثير المشاكسة الذي يشبه وجبة الطعام الباردة للزوجين اللذين بلغ بهما ملل الحياة الزوجية منتهاه.

سأتحدث بعد ذلك عن رومانسكية الوقت الذي يظهر كثيرًا في أدب كاواباتا. عندما يتدحرج الزمن من الماضي إلى الحاضر، ومن الحاضر إلى الماضي، يتعمد السيد كاواباتا أن يصل الفروقات في ذلك الزمن إيصالًا مبهمًا مثل الغيوم في اللفائف المصورة. ويسبب ذلك إعطاء روايات السيد كاواباتا انطباعًا بمرور الزمن مرورًا خانقًا، وفي نفس الوقت عمقًا سوداويًّا كئيبًا. وأكثر النماذج التقليدية لذلك في فصل «لوتس وسط اللهب»، في الجزء الخاص بذكريات صاحبة مطعم معكرونة الأودون،[٦] يسير القارئ دون أن ينتبه لنفسه داخل مشاهد الماضي التي لا يمكن نسيانها. ولا يقتصر ذلك على هذا المكان فقط، بل إن رومانسكية الزمن تقوم على أن يتبادل الماضي والحاضر الاعتداء كل منهما على الآخر، وعلى تبادل تغلغل الألوان الجميلة مع الألوان المسمومة بطول رواية «حزن وجمال».

وفي النهاية لا داعي للكلام عن رومانسكية الشهوة الجنسية في الرواية.

وكما يرمز السطر التالي من فصل «لوتس وسط اللهب» لتلك الرواية بأكملها:

---

[٥] في الأساطير اليونانية الإله كايروس إله الفرصة ليس له شَعر إلا في مقدمة رأسه فقط وأصلع في مؤخرة رأسه، ولذا هناك مثل يقول: «إن إله الفرصة ليس له إلا شعر أمامي فقط» بمعنى أن على الإنسان أن ينتهز الفرصة أول ما تعن له وإلا فلن تأتيه مرة ثانية. (المترجم)

[٦] ذُكرت في الترجمة العربية باسم معكرونة الإطرية وهي شرائط تصنع من عجين القمح وتؤكل مسلوقة مع حساء. (المترجم)

«كانت تلك الشهوة الجنسية تشبه بهجة مفاجئة.»

في فصل «أجراس ليلة رأس السنة» عندما يسارع البطل بمسح خط دموع الطفلة الوالدة، التي «على وشك أن تدخل من فتحة الأذن»، وعنايته بالفتاة وتمريضه لها بعد أن تناولت السم في نهاية الفصل نفسه، وفي فصل «لوتس وسط اللهب»، مشهد كيْكو التي تُظهر بإلحاح تخلصها من الشعر الزائد، ووضع أوتوكو الموسى على عنقها ذلك، وخاصة براعة الحكاية العجيبة الخاصة بثدي كيْكو الأيمن وثديها الأيسر الذي تمتد عبر الرواية بأكلها، كل ذلك يعبر تمامًا عن رومانسكية الشهوة الجنسية. وفتنة الحب السحاقي في فصل «لوتس وسط اللهب» ورائحته التي تسبب الغُصة، ويترك إدراج قصة الأميرة كازونوميا في فصل «خصلات شَعر» انطباعًا لا يمكن نسيانه، حيث إن القصة من ذلك النوع الذي يعشقه كاواباتا. ثم وكما هو المعتاد، كلا الرجلان اللذان يظهران في هذه الرواية (الأب والابن) لهما وجود غير واضح المعالم، وأغلب أفعالهما مصطنعة، وجانب كبير منهما شديد القسوة، ويشبه الظلال الباردة.

٣

«بلد الثلوج»

نُشرت الرواية أولًا مسلسلة في عدة مجلات بالترتيب التالي:
فصل «مرآة منظر الغروب» بمجلة «بونغيه شونشو» عدد يناير من عام ١٩٣٥م.
فصل «مرآة صباح أبيض» بمجلة «كايزو» عدد يناير من عام ١٩٣٥م.
فصل «حكاية» بمجلة «النقد الأدبي الياباني» عدد نوفمبر من عام ١٩٣٥م.
فصل «جهود ضائعة» بمجلة «النقد الأدبي الياباني» عدد ديسمبر من عام ١٩٣٥م.
فصل «زهرة القش» بمجلة «تشويو كورون (الرأي العام المركزي)» عدد أغسطس من عام ١٩٣٦م.
فصل «وسادة النار» بمجلة «بونغيه شونشو» عدد أكتوبر من عام ١٩٣٦م.
فصل «أغنية دمية تيماري» بمجلة «كايزو» عدد مايو من عام ١٩٣٧م.
فصل «حريق وسط الثلوج» بمجلة «كورون (الرأي العام)» عدد ديسمبر من عام ١٩٤٠م.
فصل «مخلص بلد الثلوج» بمجلة «غيوشو» عدد مايو من عام ١٩٤١م.

فصل «تتمة بلد الثلوج» بمجلة «روايات شينتشو» عدد أكتوبر من عام ١٩٣٥م.

أي إن الرواية استغرقت منذ بداية نشرها، ثلاثة عشر عامًا حتى تكتمل. ثم ترجمها إدوارد ج. سايدنستيكر (Edward George Seidensticker) إلى الإنجليزية في عام ١٩٥٦م ونشرتها دار نشر كنوبف (Knopf) في نيويورك، وتابعتها الترجمة الألمانية ثم السويدية ثم الفنلندية ثم الإيطالية ثم الفرنسية وغيرهما من اللغات بالتوالي.

وفي عام ١٩٣٧م عندما حصل السيد كاواباتا على جائزة مجلس النقاش الأدبي في اليابان ذُكرت الرواية ضمن أفضل أعماله. وبهذا لم تحصل الرواية على الإعجاب والتقدير من داخل وخارج اليابان فقط، بل إن المؤلف نفسه يعُدها هي و«ذكريات سن السادسة عشرة» من أحب أعماله إلى قلبه.

ودعوني هنا أقتبس ما حكاه السيد كاواباتا بنفسه عن رواية «بلد الثلوج» من الحوار الذي أُجري معه ونشرته دار كاوادِه شوبو تحت عنوان: «ياسوناري كاواباتا وقراءة الكتب الأدبية».

ميتسو ناكامورا (ناقد أدبي)**:** إن «بلد الثلوج» رواية خيالية، أليس كذلك؟

كاواباتا: الجزء الأكبر من «بلد الثلوج» خيالي. قمت بتجميله. ولكن على الأقل الطبيعة خيالية. ولكن نماذج الشخصيات قمت بتجميل بعضها وصناعة البعض بنفسي.

ناكامورا: ماذا عن البطل الرئيس للرواية؟

كاواباتا: البطل ...؟

ناكامورا (ضحك)**:** صُنع في صورة شريرة جدًّا...

كاواباتا: أجل، جعلتُ منه شخصية سيئة. وهذا دوره أن يُبرز الآخرين. وحتى البطلتان أيضًا، إحداهما شخصيتها عجيبة أليس كذلك؟ هذه ليس لها وجود في الواقع.

ناكامورا: تقصد يوكو ...؟

كاواباتا: في يوم ما، قال لي ممثل الكابوكي شوتارو هانایاغي إنه سيقوم بتمثيل الرواية على المسرح ولذا سيذهب لرؤية الموديل. فلم أعطِه تفاصيل المكان، ولكنه بحث عنه بنفسه وذهب حسب ما سمعت. (ضحك) ثم بعد ذلك في حوار فني له مع الرسام الشهير كيوكاتا كابوراكي قال هانایاغي: «إن موديل شخصية يوكو كانت امرأة ذات عينين تلمعان دائمًا» ولا أعلم مَن هي تلك المرأة التي أصبحت يوكو. (ضحك.)

ناكامورا (ضحك)**:** لقد ظهرت خصوصًا له.

كاواباتا: أما موديل كوماكو فلحسن الحظ تزوجت. وعندما كانت هي وزوجها ما زالا يعملان في ذلك النُّزل للينابيع الساخنة، زارهما صدفة الناقد الأدبي سويكيتشي أَوْنو فقال له ذلك الزوج: «يأتي الكثير من الزوار لرؤية مكان الأحداث»، «حسنًا، هذه هي طبيعة المجتمع وحبه للنميمة» (ضحك.)

في نفس الحوار الأدبي، ذكر السيد كاواباتا أنه كتب أجزاءً كبيرة من رواية «بلد الثلوج» في منطقة يوزاوا للينابيع الساخنة، وأنه عندما كان يكتب بدايتها في يوزاوا، لم تكن الأحداث التالية قد حدثت في الواقع بعد. وذكر كذلك أن الحريق وسط هطول الثلوج حدث بالفعل في الواقع.

إن رواية «بلد الثلوج» عمل متفرد جدًّا كرواية، وتعد تجربة عملية للاستمرارية المحضة في الرواية. عندما يُقاد القارئ إلى داخل بلد الثلوج عبر مشهد القطار الشهير في مقدمة الرواية، يقع القارئ بالفعل منذ تلك اللحظة أسيرًا للتدريب العملي لحواسه من خلال تصوير ووصف انعكاس المشهد بتلك الغرابة على زجاج النافذة. الألم الناتج من منظر الغروب الذي ينساب في قاع المرآة. عندما «تضيء نيران الجبل البري في وجه الفتاة». هنا تتألق ريبة أدب كاواباتا اللاواقعي في صورة رمزية واحدة. وإن استخدمتُ هنا مصطلح «رد الفعل الرومانسكي» الذي ذكرته قبل قليل، فليس هذا رد فعل قلبي فقط، ولكنه أيضًا رد فعل وانعكاس للأضواء وصور الظلال.

وفي الواقع مشهد القطار هذا يُعد تمهيدًا لكل الفصول، أي نعم لم تظهر بعد كوماكو التي يجب وصفها بأنها بطلة العمل الرئيسة، ولكن يقدم هذا المشهد مسبقًا أسئلة للقارئ، مَن «شخصيات» هذه الرواية؟ وما «مناظرها»؟ وما دور «الطبيعة» فيها؟ وما «أحداثها»؟ ثم يجيب عنها إجابات مستفيضة وسرية. ويشبه هذا بالضبط المقدمة التي تُوضع للكتب الفلسفية لكتابة تعريف صارم ودقيق مسبقًا لكل المصطلحات الفلسفية المتنوعة التي ستستخدم داخل ذلك الكتاب.

ولذلك بعد أن ينتهي القارئ من جميع الفصول ينتبه لأول مرة إلى معنى تلك المقدمة. بمعنى أنه ينتبه إلى أن كوماكو ويوكو وكل الشخصيات داخل الرواية يُنظر إليهم «من داخل مرآة عجيبة»، يُنظر إليهم وكأنهم «خدعة في حلم»، وبالنسبة للقارئ وأيضًا بالنسبة للبطل شيمامورا، عدم إعطائهم «ألم النظر إلى الأحزان»، وكذلك، ظهور المناظر داخل الرواية، واضحة زاهية بتفاصيلها الدقيقة لكل منظر على حدة، بسبب أنها كما هو المتوقع تحت سيطرة «القوة اللاواقعية لمشهد الغروب المنعكس في المرآة»، وكذلك الأحداث التي

تقع داخل الرواية، على سبيل المثال، مشهد الحريق وسط هطول الثلوج في نهاية الرواية، وسقوط يوكو من مقصورة الطابق الثاني، مثلها مثل إضاءة النيران لوجه يوكو المنعكس في زجاج نافذة القطار، ليست إلا لحظة معجزة هادئة يختلط فيها البشر مع الطبيعة بدون حد فاصل بينهما، ينتبه القارئ إلى كل ذلك وغيره. ولذلك بنهاية تلك الرواية، عندما رأى شيمامورا يوكو التي سقطت على ظهرها فوق الأرض، لا يتعجب أحد عندما يرى طريقة إحساسه بذلك كما يلي:

«وكما هو متوقع لسبب ما لم يشعر شيمامورا بالموت، بل أحس بما يشبه الانتقال من طور إلى آخر، أن روح الحياة داخل يوكو سيختلف شكلها فقط.»

إنْ كان ثمة موضوع رئيس لهذه الرواية التي يبدو أنها راهنت فقط على الاستمرارية المحضة لكل لحظة من حياة البشر غير المحددة، لكانت تلك الجملة تعبر عنه تمامًا. ليس يوكو فقط، بل لقد كان وضع كوماكو دائمًا أسيرًا كذلك تحت مثل هذا الموضوع. إنه توثيق عجيب «لتغير طور الحياة داخل» المرأة، وتجميع لمسودات لحظات «الانتقال» التي تشبه امتداد سنابل اللهب خُفْية. بل إن كوماكو ويوكو لا تصلان حتى إلى درجة شخصيات متسقة للنهاية. بل لدرجة أنه ما من شخصية واحدة مستقلة بذاتها لأيٍّ منهما. ولا يمكن رسمهما بصدق وصراحة إلا من خلال تلك اللحظات الدقيقة لذلك التغير في أطوار الحياة المتنوعة من خفقان واهتزاز وفرحة. إن كلمة «جهود عقيمة» التي تظهر مرات عديدة داخل الرواية، هي كلمة عكسية تجاه خطورة الجمال للتأكيد على شكل هذه الحياة التي تُهدر بهذا الحال دون هدف.

وصْف السيد كاواباتا للطبيعة. لم يكن ذلك مثل ما يقوله عنه الآخرون، مجرد وصف فقط للطبيعة الجميلة رُسمت رسمًا جيدًا. بعد أن يصف التغيرات المريبة لألوان الجبال، والمشاعر التي تأتي من ذلك، يكتب السيد كاواباتا فجأة وكأنه قد تخلَّى عن الأمر برمته:

«ما من توافق بين السماء والجبال.»

داخل مرآة تعكس الثلوج التي تتألق ناصعة البياض، تبرز خدود كوماكو التي تثيرها الحياة البرية فاقعة الحمرة. وفي العُليَّة العجيبة، تعيش نفس المرأة «بجسد شفاف يشبه دودة القز». عندما نربط تلك التفاصيل بعضها ببعض، من المستحيل أن نستطيع تشكيل صورة كوماكو كإنسان مؤكد ومتجانس. ثم في الأصل الشهوة الجنسية **لا تحتاج إلى صورة كاملة ومتجانسة.**

ومع كل ذلك، تمتلئ تلك الرواية امتلاءً تامًّا بتلك الجاذبية التي تجعل القراء يذهبون في رحلات سفر للبحث على موديل شخصيات رواية «بلد الثلوج». حتى وإن لم تظهر الصورة الكاملة، فالاستمرارية المحضة، تعطي القارئ القوة لكي يقوم بنفسه بتركيبها وتجميعها في النهاية. بهذا المعنى فإن هذه الرواية فريدة، وكذلك في نفس الوقت، هي الرواية الأكثر شمولًا وعمومية.

٤

«ألف طائر كركي»[٧]

... نُشرت في عدة مجلات بالترتيب التالي بالتوازي مع رواية «ضجيج الجبل».

فصل «ألف طائر كركي» بملحق مجلة «أحوال القراءة» عدد مايو من عام ١٩٤٩م.

فصل «شمس الغروب في الغابة» بملحق مجلة «بونغيه شونشو» العدد الثاني عشر أغسطس من عام ١٩٤٩م.

فصل «إشينو» بمجلة «حدائق الروايات» عدد يناير من عام ١٩٥٠م.

فصل «أحمر شفاه الأم» بمجلة «حدائق الروايات» عددي نوفمبر وديسمبر من عام ١٩٥٠م.

فصل «نجمة مزدوجة» بملحق مجلة «بونغيه شونشو» العدد الرابع والعشرين الصادر في شهر أكتوبر من عام ١٩٥١م.

لا تظهر الآنسة إينامورا، التي تحمل صرَّة جميلة من قماش عليها رسم ألف طائر كركي الذي يُعتقد أنه سبب تسمية عنوان الرواية بذلك الاسم، في هذه الرواية إلا مرتين فقط، وتقريبًا لا تتكلم، وليس لها أي علاقة بحياة بطل الرواية الشاب كيكوجي، وليس لها أي علاقة بالعلاقات الإنسانية داخل الرواية، وتختفي تمامًا في النصف الثاني منها. ويأتي خبر أنها تزوجت، ولكن لا أحد يعلم هل ذلك صدق أم كذب.

ولكن كيكوجي يرى لحظيًّا شبح الآنسة إينامورا من نافذة القطار. من الغريب أنه لم يكن ثمة مارة في الطريق الذي أمام القصر الإمبراطوري الذي تصطف على جانبيه الأشجار وتسقط عليه شمس المغيب.

[٧] نُشرت الترجمة العربية عن الإنجليزية بعنوان «سرب طيور بيضاء». (المترجم)

«في ظلال أشجار الطريق تلك، ظن كيكوجي أنه رأى الأنسة إينامورا تحمل صرة من قماش كريب بلون وردي عليه ألف طائر كركي أبيض.»

هذا الشبح الجميل النقي، مع أنه يحمل تحذيرًا من خيط السببية القبيح في هذا العالم داخل الرواية، في تلك السماء المرتفعة، تطير طيور الكركي الألف. عنوان ربما بدا أنه ليس له أي علاقة بموضوع الرواية الرئيس ولكن حتى ذلك نوع من تقنية الرواية التقليدية.

إن رواية «ألف طائر كركي» عمل اكتمل فيه طراز كاواباتا في محاكاة النموذج التقليدي القديم اكتمالًا تامًّا، وإن ضربنا مثالًا من أعمال جونئتشيرو تانيزاكي فهو عمل يضارع رواية «حكاية ضرير» ورواية «قاطع القصب». الشخصية التي رسمت في الرواية بحيوية ونشاط هي المرأة الشريرة تشيكاكو التي لديها وحمة في صدرها، وهي تلك التي تشبه النبيلة الشريرة التي تظهر في حكايات عصر الأسرات،[٨] بالنسبة للشاب كيكوجي، فهو لا يمكن اعتباره شابًّا من شباب اليوم، إن هذا الشاب عديم اللون الشفاف تمامًا الذي يترك نفسه كاملة للحسية الجسدية، الهادئ هدوءًا حقيقيًّا، عندما «ينام في الظلام وينظر إلى اليراعات المضيئة»، يصاحب ذلك مشاهد لوجه الأمير هيكارو غِنجي. وانتحار السيدة أوتا، المرأة التي كانت عشيقة والده، ثم أصبحت عشيقته، بتناول السم عندما سمعت عن خطوبة كيكوجي، هذه الجاذبية القصصية أيضًا من ذوق عصر الأسرات، واختتام الأحداث بنهاية خطيرة بين الحياة والموت أن تتعهد ابنة السيدة أوتا لكيكوجي أنها سوف تتحمل إثم أمها، كل هذا على طراز الأدب في عصر الأسرات.

ولكن أنا أرى أن متعة تلك الرواية هي في مواضع تحول حيوية جمال التقليدي الياباني دون تعمُّد إلى صور كاريكاتورية. فحفلات الشاي المقدسة تقام من خلال تشيكاكو لاستخدامها كمؤامرة شريرة في حفلات التعارف للزواج، والمعلومات الجمالية عن أدوات الشاي، في الواقع، بالنسبة لتشيكاكو ليس إلا معلومات وظيفية عامِّيَّة، وعندما لا ينجح الزواج الذي تدفع إليه كيكوجي دفعًا، تبدأ في مناورات سرية للتخلص من أدوات الشاي. وأدوات الشاي تلك كل على حدة، تكمن داخلها علاقات خيانة دميمة وتنتقل من خلالها،

[٨] لا يوجد ما يُسمى عصر الأسرات سياسيًّا في اليابان، حيث من المتعارف عليه أن الأسرة الإمبراطورية لم ينقطع نسلها منذ بدأت وحتى الآن، أما ثقافيًّا وأدبيًّا فيطلق عصر الأسرات على الفترة من نهاية عصر هييان (٧٩٤–١١٩٢م) إلى بداية عصر موروماتشي (١٣٣٦–١٥٧٣م). (المترجم)

وكذلك كوب من نوع شينو الذي يصبح إرثًا من أثر السيدة أوتا، عليه أثر أحمر شفاهها، وكأن أثر جرائمها، ملتصق بالكوب، كل تلك الأدوات الدقيقة تُستخدم من أفضل ما يمكن كأدوات حياتية دنيوية في الرواية.

صُنعت رواية «ألف طائر كركي» ببراعة وحذق رومانسكي من خلال التضاد العكسي لما يحمله الجمال الياباني من عناصر مميزة له، مثل أن التلميح أن العلاقات الإنسانية الحسية الحيوية تترسب في العمق لأنها تمر من خلال طراز الجمال أكثر من العلاقات الإنسانية العادية ... مثل الاستخدام العامِّيِّ لأدوات الشاي، الإيروتيكية المكنونة التي تتعلق بعملية تلقي أدوات الشاي والنظر إليها في تأمل. وهذا ما أعطى هذه الرواية قيمة أكبر من كونها عملًا عن الجمال المجرد فقط.

٥

«الجميلات النائمات»

نُشرت في مجلة «شينتشو» من عدد يناير إلى عدد يونيو من عام ١٩٦٠م، ثم من عدد يناير إلى عدد نوفمبر من عام ١٩٦١م.

إن هذه الرواية هي أكثر روايات السيد كاواباتا ذات الحجم المتوسط، اكتمالًا وتنسيقًا من حيث الشكل والتصميم، وهي تحفة أدبية من أبرز ما ألف السيد كاواباتا مؤخرًا.

إنني لا أنسى حتى الآن شعوري عندما انتهيت من قراءتها لأول مرة، وعندما أحاول أن أتذكر عملًا فنيًّا يقترب من هذه الرواية في جعلها صدري يختنق وأنفاسي تتلاحق لحظة بلحظة لقلة الأكسجين الواصل إليه وكأنني داخل غواصة تغرق، فلا أستطيع إلا مقارنتها بصعوبة بالغة بأعمال كافكا. تلك الرواية التي تدور من أولها لآخرها في غرف سرية لنادي بنظام العضوية السرية، هذا بذاته يصنع ببراعة شديدة رمزية للحالة النفسية المحاصرة. ولقد أصابتني حالة من الهلع لاعتقادي أنها الرواية التي تمثل الجحيم بالنسبة لكاواباتا.

ولكن، الموضوع الرئيس الذي يظهر هنا، حتى مع اتخاذه شكلًا في غاية التطرف، ولكنه ليس جديدًا مطلقًا بالنسبة إلى قرَّاء أدب كاواباتا. حتى شكل الحب، ظهر في قصته القصيرة «وحوش»، وحتى تفضيل البنات الصغيرات (عقدة لوليتا) الذي كرره في أعماله منذ بداياتها، في النهاية يصل في هذه الرواية إلى نهايتها الحتمية. إن العذراء والعصافير والكلاب لا تحكي من تلقاء نفسها، ولكنها تظهر وهي تتخذ براءة ونقاء الوجود كمفعول

به مطلقًا. إن سبب انحسار الإيروتيكية من خلال التعارف النفسي، هو أن الجوهر يظهر بمجرد تبادل الحوار قليلًا. إن الأمر المثير في منطق الإيروتيكية التي تطلب وتلح للحصول على ما لا يمكن الوصول إليه، هو الرغبة في التوقف الصارم عند حدود بشرة جلد الشخص المرغوب، أكثر من رغبة الدخول إلى الجانب الداخلي له. إن الوصول للخارج في الإيروتيكية الحقيقية، أكثر استحالة من الوصول للداخل ويمتلئ بالألغاز أكثر. في مثل هذه الإيروتيكية يمثل غشاء البكارة الرمز الأكثر روحانية وجاذبية «للخارج»، ولا ينتمي بأي حال إلى الجانب الداخلي للأنثى.

في إطار أدب كاواباتا، بهذا الحال، فإن أكثر الأمور إيروتيكية هي العذراء، بل وهي نائمة، لا تنطق ببنت شفة، لها وجود من المستحيل الوصول إليه إلى الأبد مثل خط الأفق، مع أنها عارية كما ولدتها أمها. إن «الجميلات النائمات» هن المحصلة النهائية لمنطق الرغبة هذا.

وبالطبع لا يمكن هنا أن نرى ترنح الحياة العنيف لنساء رواية «بلد الثلوج». ومن الأفضل أن ننظر إلى رعب الوصف التالي للمداعبة الحسية الذي يقترب من أن يكون وصفًا في علم التشريح:

> «بدت أسنان الفتاة التي لمستها إصبع إيغوتشي، مبللة قليلًا لدرجة أن التصق بالإصبع قليل من اللزوجة. فحص إصبع سبابة الرجل العجوز تنسيق أسنان الفتاة، إلى أن وصل إلى ما بين الشفتين. ثم كرر الذهاب والإياب مرتين أو ثلاث مرات. ومع أن الجانب الخارجي للشفتين كان يميل إلى الجفاف، إلا أنها من الداخل كانت رطبة وسلسة. في الجانب الأيمن هناك سن نبتَت فوق سن أخرى. أدخل إيغوتشي إبهامه أيضًا وجرَّب أن يمسك تلك السن البارزة. أراد بعد ذلك وضع إصبعه على الجانب الداخلي للأسنان ولكن كانت أسنان الفتاة العلوية والسفلية منطبقتين على بعضهما البعض بصرامة فلم يستطع فتحهما رغم أنها نائمة.»

في إطار السرعة البطيئة، لا يشبه هذا اللعب الجسماني أي نوع من أنواع المداعبة الجسدية الطبيعية مهما بدا أنه يشبهها. ولأن ذلك ليس سلوك حب يتفاعل مع إيقاع حركة الحب الجنسي، فهو يشبه سلوك التعارف السري، ومن أجل ذلك ينطبق تمامًا تراكم الكلمات، مع الحركة البطيئة (slow motion) المضادة للفسيولوجيا، وتعطي لسرعة تقدم الرواية ذاتها اختناقًا غريبًا مؤلمًا وواقعيًّا.

وأيضًا التفرقة بين طريقة كتابة شخصيات الفتيات الست في الواقع متميزة وفريدة. بعد أن نُزع كل ما يمكن أن يعتمد عليه الروائي في التفرقة بين شخصيات الرواية؛ مثل التفرقة من خلال الحوار وطريقة تحريك أعضاء الجسم، وبريق العينين، والملابس، تغلف طريقة عيش كل فتاة على حدة وأسرار حياتها جسدها من الداخل بجلال وهيبة وسرية، ويظهر فقط على أنه هدف للمداعبة فقط. مثل قماش لوح أبيض، يرسم عليه العجوز إيغوتشي نشر أوهام وخيالات ماضيه كما يحلو له، وفي نفس الوقت، في كل مرة جسد كل فتاة على حدة، يعطيه فرحة وتأثر طازج من خلال جاذبية كل منهن الفردية التي لا يمكن تبديلها مطلقًا. وليس هذا ما يطلق عليه فردانية الشخصية. أمام رغبة الرجل التجريدية، يقف لحم المرأة المادي ويواجه تلك الرغبة في كل مرة بالقوة الأكثر جوهرية ليصبح عائقًا لها ويمنعها. ترتبط مادية ذلك الجسد بصرامة مع الاختلاف في كل عضو من أعضاء الجسم مهما كان اختلافًا ضئيلًا، مثل الاختلاف في سُمك الشفة السفلى، والاختلاف في نحافة الرقبة وطولها. إن وصف أجساد الفتيات في رواية «الجميلات النائمات» بهذا الحال، يمكن مقارنته وتشبيهه بمراقبة نحَّات محنك ذو خبرة طويلة.

وفي النهاية من الطبيعي والمنطقي أن الميل الإيروتيكي تجاه الشيء الثابت غير المتحرك، الشيء الذي لا يمكنه التأثير بتاتًا، يؤدي إلى صورة وهمية لاغتصاب الموتى. عندما يُبدي إيغوتشي الذي ينام مع فتاتين في نهاية هذه الرواية دهشته من اكتشافه موت إحداهما تقول له المضيفة المؤدبة:

«أليست الأخرى موجودة؟»

إن تلك الكلمة اللامبالية، تعتبر الجملة الأكثر عنفًا التي توجهها الإيروتيكية إلى الإنسانية. بل لدرجة أنني أعتقد أن هذه الرواية هي أحد الأعمال الفكرية.

إنَّ تساؤل سارتر في الجزء الثاني من سيرة جان جينيه: «هل يمكن الخلاص بواسطة الجمال؟» لا ينطبق تمامًا على هذه الرواية فقط، بل إنني أعتقد أنها ترمز باتساع إلى شخصية أدب كاواباتا كله، ولذا سوف أطيل الاقتباس من كلام سارتر في ذلك الكتاب:

> «إن مذهب الجمال (aestheticism) لا ينشأ مطلقًا من الحب غير المشروط للجمال. بل إنه يتولد من الكراهية.»
>
> «إن الجمال ليس مظهرًا وليس وجودًا، بل إنه أحد أنواع العلاقات، أي إنه عبارة عن تأثير التغير من الوجود إلى المظهر.»

«إن الجمال ذاته هو استحالة رؤية ما يُرى بالعين.»
«إن الجمال (والشِّعر) يعبِّر على العكس عن انتصار العدم. في حالة الشِّعر، يتغلب الوجود، ولكن في حالة الجمال يصبح الوجود خفيفًا، ويُصدر صدًى فارغًا، فيقل ذلك الضغط.»
«لا تُشبع الجمال، واصنع له كهفًا. إن ذلك هو علم الفراسة المنفر الذي يملك حقيقة الإنكار.»
«إن الشر يخطط لتدمير الوجود. وإذا حاول الشر تنفيذ ذلك الدمار بدون استعارة قوة الوجود، بمعنى إذا حاول الشر إظهار قوته الذاتية دون التواطؤ مع النظام والعقل والمنطق، فهناك ضرورة لأن يتحول الشر إلى جمال. إن الجمال هو القانون الذي ينظم عالم الخيال، وفي عالم الخيال يتأسس النظام، ويصبح القانون الوحيد الذي يجعل ذلك الجزء يُطيع الكل بدون وجود الخير. إن الشر ليس إلا الجمال الذي يُرى من خلال عيون الكراهية والحقد، وجمال مذهب الجمال هو الشر كقوة للنظام.» (ترجمة هيرويوكي هيراي)

٦

ربما بدت «يوميات سن السادسة عشرة» للوهلة الأولى سطحية، ولكن في الواقع إن القارئ الذي يكتشف بدايات السيد كاواباتا كروائي من خلال عين فتى عنيد، على العكس يكتشف بعد ذلك بين أبطال رواية «راقصة إيزو»، طفولية وتدليلًا ونقاءً بل وإرادة إيجابية. إن البريق الحي لتلك الإرادة ولقائها مع الموت هما مثل وجهي عملة واحدة تطلق بريقًا يزيغ العين في قصتي «أغنية عاطفية»، و«أغنية إيطالية» فكلاهما تبدأ وتنتهي أيضًا بنفس الجملة:

«أنت ذاهب إلى مكان ما، أليس كذلك؟»

إن الأعمال المتتالية: «الجسر المقوس»، «أمطار الخريف»، «سوميوشي»، تقتبس موضوعها الرئيس من كتاب «ريوجين هيشو» الذي كُتب في عصر هييان ويحتوي على بصيص من أغاني المديح البوذية، وعندما ظهرت هذه الأعمال في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة (كُتبت «الجسر المقوس» في أكتوبر من عام ١٩٤٧م، وكُتبت «أمطار الخريف» في يناير ١٩٤٩م، وكُتبت «سوميوشي» في أبريل ١٩٤٩م) كان من الصعب نسيان

شعور نقائها الخالص. ففيها أنفاس الحياة الأكثر خفاءً، وتُحكى بنبرة صوت يشبه طنين حشرات الجدجد في فصل الخريف، وتخطت ضوضاء ما بعد الحرب لتصل إلى آذان الأقلية تقريبًا. وأنا شخصيًّا تفتحتْ عيوني على عظمة السيد كاواباتا في ذلك الوقت.

عيون الاحتضار

كُتبت مقالة «عيون الاحتضار» في عام ١٩٣٣م وهو العصر الذي فاضت فيه مشاعر الإحساس بالخطورة في تاريخ شوا كله. بل أنها تتعلق كذلك بما كتبه الرسام هاروئه كوغا قبل موته مجنونًا والأديب ريونوسكيه أكوتاغاوا قبل انتحاره، مما يغلفها بنوع من الشعور الخارق للطبيعة. عند وضع تلك المقالة في ذلك العصر، تبدو وكأنها نقطة زيت تطفو فوق سطح الماء وتطلق قوس قزح. ألا يمكننا القول إن كاواباتا استطاع تحمل ذلك العصر الرهيب من خلال موت الآخرين؟

«إن جوهر كل الفنون يكمن في «عيون الاحتضار» تلك.»

تبدو لي هذه المقالة من خلال هذا السطر، وكأنها مانيفستو السيد كاواباتا الحاسم تجاه نظرته للعالم ونظرته للفن.

«حتى لو ثمة فراق مع المرأة في الحياة، إلا أن الفراق الوحيد مع صديق الفن هو الموت، ما من فراق في الحياة. حتى وإن انقطعت عني أخبار الأصدقاء القدامى، أو افترقنا بسبب العراك، إلا أنني لم أفكر مطلقًا أنني فقدتهم كأصدقاء.»

«عندما أفكر بتمعُّن في الموت، أتخيل أنني في النهاية أرسو على التفكير أن الموت الطبيعي هو أفضل طرق الموت. فمهما كانت درجة كراهية هذا العالم والبعد عنه، إلا أن الانتحار ليس هو طريق الاستنارة. مهما كان ذا أخلاق عالية إلا أن المنتحر أبعد ما يكون عن القديس.»

«عندما أطلق عليَّ اسم «أستاذ الغرائب والعجائب» ابتسمتُ في سري ابتسامة ساخرة. والسبب أن الحزن الذي في قلبي لم يصل إلى الطرف الآخر الذي هو واحد من آلاف العميان.»

«(يشير السيد كاواباتا إلى أن السيد كوغا لما كان على وشك الموت مجنونًا، عندما يكتب كانت الريشة تضطرب فتنتج حروفًا لا يمكن قراءتها، ولكن عند الرسم كانت في منتهى الوضوح) بهذا الحال، وسط العديد من القوى المعنوية والبدنية، كانت موهبة الرسم هي التي امتدت لأطول وقت، ثم ماتت في النهاية»

«(اندهش من أن حبيبة يوميجي كانت تشبه الرسم تمامًا) فلم يكُن ذلك رسمًا من وحي الخيال. فقد رسم يوميجي لوحاته كاملة على جسد فتاته. على الأرجح إن ذلك انتصار للفن، ولكنني شعرت كذلك أنه هزيمة تجاه شيء مجهول.»

... ثمة قطع من الأفكار، مثل الاقتباسات السابقة، عن الموت والفن والمرأة متناثرة وسط ذكرياته مع عدد من الأدباء والفنانين. بعد القراءة، نعرف أن السيد كاواباتا يقدم اعترافاته الذاتية عن الفن والحياة من خلال هذه المقالة الذي يتذكر فيها أصدقاءه الراحلين، وفي اعترافاته تلك إحساس عنيف بالوحدة، ولكن لا تبدو مطلقًا في شكل اعترافات حماسية مندفعة، بل إن الاعترافات نفسها تشبه همسات بلا قيمة ملقاة على عواهنها.

إن مقالة السيد كاواباتا تتميز بالوصف الصادق لأفكاره التي تعبر عن الفرحة المريرة لَمن نجح في إخفاء مواهبه بنفسه، هي بصيرة نحو هزيمة الذي عرف مفتاح النصر في مجال الفن ... فبهذا الحال، فوق سطح أرض الحديقة التي تعيث فيها عفن الطحالب، من خلال ظلال الغيوم التي تنساب مندفعة بالرياح، تختفي أشعة الشمس الدافئة أحيانًا وتنيرها أحيانًا، عندما تنيرها تكون غير مؤكدة، وعندما تظللها تكون غير مؤكدة.

لا هنا ذهنية منطقية أو واعية للتأكيد بأعلى صوته على أمر ما. الموجود هو فقط، الحياة غير المتصلة، والأحاسيس التي تستيقظ أحيانًا عندما يلمسها فتتولد فجأة بصيرة لا تصل إلى أن تكون عقلانية، تلك البصيرة في اللحظة التالية، (بدون أي فخر مطلقًا!) يتم إنكارها وإهمالها والتخلي عنها، هي ذهنية من نوع خاصة. وتفوح في كل سطر روائح شؤم بدرجة عظيمة، وحتى وإن كان المكتوب ذاته واضحًا جليًّا، ولكنه يلتحف برداء طفيف من شيء يجب أن يوصف وكأنه «سخام روحاني». وإن ظننتَ أنه شفاف تجده غير شفاف، ولا يشير صراحة إلى الأمور كما ينبغي. وعندما يمشي المرء ليدخل في مثل هذه الذهنية،

وكأنه قد رافقه مرشد غير مخلص، فيقع في التيه. فلا يُعلمه الدليل بمكان الوصول مطلقًا، ولا يشير بإصبعه نحو المناظر ولا النباتات بوضوح ليعرِّفه بها. ثمة شيء مُختفٍ خلفه، ولكن الأمر الأكثر إزعاجًا هو أن المؤلف نفسه على ما يبدو ليس لديه الحماس ولا الشغف لإخفاء شيء. هنا يُرمز لموت الفنان وفناء العالم الذي ينعكس في عينيه قبل الموت مباشرة. ثمة إيحاء فقط، وما من وصف أو رسم واضح. وريبة حكاية أن الموهبة الفنية وكأنها عضو من أعضاء الجسم الأكثر قوة ومتانة، فهي التي تبقى حيَّة لآخر شيء عند الموت، ليس فقط أنها «تبقى حيَّة» بل إنه رعب النظر لحرية القيم في التعامل مع الموهبة الفنية وكأنها عضو من أعضاء الجسم. إن قيل لنا: «عيون الاحتضار» هي أسرار الفنون، يُخيَّل لنا أننا فهمنا، ولكن في المحصلة النهائية لم نفهم شيئا. فثمة نقص في الاهتمام بأسلوب كتابة يجعلنا نفهم، لأنه على الأرجح إن الإنسان في ساعة الاحتضار لا يمكن إيصال تلك التجربة النهائية. وفي النهاية يصبح الأمر أنه لا يمكن إيصال معنى سر الفنون إلى البشر مطلقًا. والذي نفهمه فقط هو؛ لو أن هناك إنسانًا واحدًا في هذا العالم يرفض الانتحار بشدة ويعيش طويلًا، فهذا الإنسان المريب يحمل عبء عاقبة الفنون مثل «الهولندي التائه»، إن كان الوضع طبيعيًّا فهو لا يرى في المعتاد إلا مناظر لا تراها إلا عيون الاحتضار، ويرفض إبلاغ ذلك للناس ويبتسم وهو ينظر أحيانًا تجاه الإناث الجميلات الصناعيات، ولكنه وصل في النهاية إلى أنه ليس له علاقة بتشكيل مثل ذلك الجمال، وينقصه هو والآخرين الحماس والشغف من أجل نحت ذلك الجمال نحتًا حيًّا … بالضبط مثل غروب واضح للأبد، هيئة الفنان المنعزل الذي وصل بمفرده إلى أقصى قمم «أسرار الفنون» وجعلها ملكه، أو هيئة العبقري الخبير. إن روح الرعب الخارق للطبيعة التي توقظ قلب القارئ وتستدعيه في «عيون الاحتضار» ليست أنها بلا سبب. وذلك لأن «صورة فنان الموت» تلك، وحتى وصولنا إلى هذه اللحظة الآنية، قد حافظت على نفسها على مدى عشرات السنين، ومع وجهات النظر المضادة المثيرة، إلا أنها برهنت على أن داخلها هي بالذات يكمن «الشباب الأبدي» لهذا الأديب.

أوسكار وايلد[1]

لقد ابتعد اسم وايلد عن أي شعبية في هذا العصر، وتُرك بعيدًا عن الملاحقة الحماسية له، إلا أنه ظل يثير في نفسي اهتمامًا شديدًا لوقت طويل، ولكي أكون صادقًا ربما كان اهتمامي بقضية اللورد ألفرد دوجلاس هو أقوى صلة لهذا الاهتمام. إنني لا أؤيد ربط مختلف الكُتَّاب بأعمالهم بأي رابط خلاف الشهوة الجسدية. ففي بعض الحالات تكون تلك الشهوة الجسدية مشاعر تطلب هدفًا مباشرًا، وفي حالات أخرى تكون مواساة يعرفها فقط إنسان من نفس نوع الكاتب. وعلاوةً على ذلك ثمة حالات تكون شبيهة بكراهية عميقة.

ومن العجيب أن وايلد كان يمثل بالنسبة لي ذلك كله مجتمعًا، ويمثله كذلك منفردًا، كلٌّ على حِدة. فأول عمل أدبي أمسكته بيدي هو «سالومي». كان أول كتاب أختاره بنفسي وأول كتاب أمتلكه. ولا داعي للقول إن هذا الاختيار يعود للوحات بيردزلي الداخلية في الكتاب، ولكن ما حجم الاختلاف بين اختيار بيردزلي واختيار «سالومي»؟ ألا يظهر هنا الدليل الواضح على أنني اخترت جو ذلك العصر كله بلا تردد؟ وكانت النتيجة أنه كلما مر الوقت علَّمتني اللمسة الأولى البريئة تلك، دقة مذاق الثمرة التي أقطفها بنفسي وسط الظلام. في النهاية يختار الإنسان ذاته مسبقًا. يذكر هوفمانستال في الدراسة الرائعة التي كتبها عن وايلد، التفاصيل التعيسة التي قادت وايلد إلى السجن، محذرًا من أن الأفكار المبتذلة التي تُلخص الحياة في سعادة أو تعاسة، تُخفض مستوى حياة البشر إلى «حادث تعيس»

---

[1] نُشرت في عدد خاص من مجلة «تجديد الآداب والفنون» الذي صدر في شهر أبريل من عام ١٩٥٠م. (المترجم)

في كل شيء، ثم يكتب: «كانت يداه وقدماه الممددة على وسادة عتيقة من القطن بعد اقتلاع زهور السحلبية، تشتاق من أعماقها شوقًا مصيريًّا أن تدخل لكي يستحم في ماء استحمام قذر خرج منه عشرة مساجين». إذا فكرنا أن النقد في جوهره هو القدرة على اختيار الذات، سيكون وايلد الذي تذكر أن النقد هو الإبداع حقًّا، هو الإنسان الذي خلق قدره بنفسه.

ربما يكون التناقض (Paradox) هروبًا من الموقف ولكنه لا يغدو ذريعة مطلقًا. يلاحق المتناقض نفسه وفي النهاية يجرد نفسه من كل حقوقه في التذرع بالحجج بدون أن يترك منها شيئًا. ولهذا فالمتناقض يكون في الأغلب إنسانًا مخلصًا. وهنا يقترب المتناقض بسهولة من الإله. فالإله آخر ذريعة للإنسان، وربما كان التناقض هو أقصر طريق إلى الرب. وثمة سبب لمعاملة الآلام على أنها متع، وللنظر إلى جروح مرضى الجذام على أنها ورود في القرون الوسطى لأنها كانت أعظم عصور التناقض. يحكي وايلد في قصصه للأطفال هذه المعجزات بالتفصيل، ويضارع بعضها حكايات تولستوي الشعبية عظمة. وكما فكر فلوبير الذي لم يستطع حتى النهاية الانفصال عن اهتمامه بالماركيز دي ساد، أن دي ساد نفسه كان الكلمة الأخير للكاثوليكية وكان الرعب تجاه روح محاكم التفتيش وروح التعذيب وروح «كنيسة» القرون الوسطى وتجاه الطبيعة، وقصة وايلد الجميلة جدًّا للأطفال المسماة «العملاق الأناني» تُعَد عملًا قروسطيًّا محضًا.

لقد وقف العديد من الباحثين عند عدد من تناقضات وايلد. حتى أندريه جيد ذاته.

«إنه ليس كاتبًا عظيمًا، ولكنه إنسان عظيم في معيشته.»

لخص أندريه جيد ذكرياته عن وايلد في هذه الجملة، والدليل على ذلك أن تناقض وايلد الممتلئ بالدفاع عن النفس المقيت يعتمد على تناقض محتواه: «لقد استنفدتُ كل عبقريتي في العيش، ولم أستخدم في أعمالي الفنية إلا موهبتي فقط.»

ومَن يستطيع أن يفصل بين العبقرية (genius) والموهبة (talent)؟ إن جيد يعلم ذلك تمام العلم بالتأكيد. ثم فرَّق جيد بين هذين الدواءين اللذين يخادع وايلد بالخلط في طريقة الاستخدام، موضحًا أنه خلط جوهري. وفي الحقيقة لم يرَ جيد في أعمال وايلد إلا الموهبة فقط. ولكنني أفكر أليست مأساة وايلد هي الإخلاص في التناقض داخل التناقض؟ مأساة محاولة فصل مبهر لمركب كيميائي يصبح شيئًا آخر في اللحظة التي تُفصَل فيها عناصره.

لا تعني الموهبة عبقرية ناقصة مطلقًا. العبقرية والموهبة عنصران مختلفان. ورغم تلك الحقيقة، إلا أننا نكتشف عبقرية ناقصة في كل مكان بأعمال وايلد. فصورة دوريان

جراي عبارة عن وحل تركت فيه الموهبة آثار أقدامها. ولكن مَن الذي يستطيع أن يقول إن زوج من تلك الأقدام ليست ملائكية؟

يقول جان كوكتو:

«يُقال إن كل الأعمال لها ضوء وظل. يتحرك مخبأ الظل. لقد أحببتُ قراءة (صورة دوريان جراي) في السادسة عشرة من عمري. ثم شعرتُ فيما بعد أن تلك الرواية حمقاء. ثم جربت أن أعيد قراءتها، فاكتشفت فيها ظلالًا جميلة (السرد المتعلق بشقيق سيبيل فاين مثلًا)، فعرفت إلى أي مدى يكون نقد الإنسان ظالمًا»

تلتقط عين كوكتو الحادة من داخل رواية «صورة دوريان جراي» سردًا رهيبًا يتعلق بمعارضة مذهب اللذة ومعارضة الهيلينية ويبرزه لنا. وعلى الأرجح ليس هذا على سبيل التهكم. فكوكتو شديد الفظاظة لا يستطيع التهكم.

ثمة اعتقاد أنه من أجل قراءة أعمال وايلد من الضروري أن يمتلك القارئ عينًا ساذجة سذاجة غير طبيعية. فذلك الشاب الذي اتحدت داخله المأسوية الساذجة لأسطورة القلط ولأيرلندا ودبلن، والدنيوية القدرية لمدينة دبلن، تعلم في جامعة أوكسفورد وتتلمذ على يد والتر بيتر، ثم سافر إلى اليونان فتفتحت عيناه على جمال هيلاس. ثمة نمطية ثابتة في تلك السيرة، وحتى وايلد نفسه لم ينجُ من تلك النمطية. اليونان وإيطاليا اللتين شاهدهما، ديكوريَّتان جدًّا، وتشبهان اليونان التي يشاهدها أغلبية الألمان باستثناء جوته وحده. ويملك الفرنسيون داخلهم دماء البحر المتوسط مقارنة باليونان تلك التي تشبه ألمانيا. فلا يحتاج الفرنسيون الذهاب إلى اليونان في رحلة تعليمية. وفي المقابل انظروا إلى وايلد ... لقد ذهب لزيارة قبر دانتي في رافينا.

«... بدأت خطواتي تُسرع
تسبق الفرس والغروب
وقبل اختفاء الغروب الأرجواني
دخلتُ أسوار رافينا أخيرًا!»

من الطبيعي ألا يعترف جيد الذي لا يتأثر عند رؤية الأعمال الفنية، بجمال عُثر عليه بهذه الطريقة في اليونان وإيطاليا. وقد كان الشيء الوحيد الذي لا يُقابل بالاحتقار من

الشعوب اللاتينية هو فقط إدراك جوته لعظمة رافائيل أثناء رحلته إلى إيطاليا. يونان وايلد، مفهوم أكثر وضاحة وبساطة من يونان نيتشه، كانت ضجرًا كاملًا على الطريقة السكندرية طرحت من اللذة الجسدية لذة تدنيس الرب المخيفة، وأضافت إليها مأسوية حكايات الشعب القلطي البطولية. كان وايلد قرويًّا رومانيًّا بامتياز. فلو لم يكُن قرويًّا، لما استمر الدهاء محل اهتمامه طوال حياته هكذا!

ثمة عضلة قوية وساذجة في تناقض وايلد، وعلى الأرجح أن حركات تلك العضلة هي التي افتتن بها جيد. كانت في عضلات هذا الراهب مرتكب الخطايا قوة حقيقية كسرت القواعد التي يجب أن تُكسر. لقد ضحك وايلد بصوت عالٍ، صوت عالٍ علوًّا رهيبًا. داخل عربة تجرها أحصنة تسير في طرقات ضيقة بالجزائر، ضحك وايلد عندما رأى جيد وقد انحنى برأسه ناحيته فجأة ليبوح له بسر من أسراره الدفينة لأول مرة.

> «ضحك وايلد. ليس ضحكًا مرحًا ولكنه ضحك انفجر من مشاعر الانتصار. ضحك لا حدود له ولا نهاية، ضحك غير معقول وخارق للعادة. وكلما أبديتُ استيائي من ذلك الضحك زاد ضحكه أكثر. ثم قال: «... إن هذا الضحك المبالغ فيه سوء أدب، ولكن ما باليد حيلة. لا أستطيع الصبر.» ثم بدأ يضحك مجددًا ضحكًا أكثر عنفًا وصخبًا.»

لا يضحك اللورد هنري في رواية «دوريان جراي» فاغرًا فاه هكذا. فضحك اللورد هنري المتكلف الكلبي لا يزيد على أنه رداء لوايلد. فهو ليس من أتباع المذهب الكلبي البتة. يعتقد ميشيل بطل رواية «الفاسق» أن فرحة منالك كلبية ولكن حتى منالك نفسه ليس من أتباع المذهب الكلبي مطلقًا. إن ضحك وايلد فاغرًا فاه هو ضحك شيطاني بالمعنى الأصلي للكلمة. اخترع الربُّ الشيطان من أجل الصحة العامة. وانتماء وايلد للمذهب الشيطاني هو أمر صحي. وذلك الضحك هو أمر صحي.

لا شك أن وقوع وايلد في حالة رعب من سهولة ارتكاب الخطيئة أمر متوقع. فلم يكُن مثل جيد له طبيعة منحرفة أو قيود بروتستانتية. تُرى أثمة مذاق لا طعم له أكثر من ارتكاب الخطيئة بناءً على المنطق وأوامر المنطق؟ بالنسبة لجيد من الصعب ارتكاب الخطيئة لأنها في جوهرها لذة. والبحث كذلك عن موضع اللذة منطق ضروري بالنسبة لوايلد من أجل الوعي بالخطيئة. والسبب، أن الخطيئة بالنسبة لوايلد يجب أن تكون لذة فقط لأنها خطيئة.

واستمر البحث في هذا الموضوع بحثًا للهروب من الموضوع، وكأن تكوينه منذ البداية متناقض. أليس كذلك؟ فعدم أخلاقيته منذ البداية تقوم على نوع من أنواع فلسفة الاستحسان. فقد كثف الانحلال بروفاته بالفعل في القارة، ثم لحق الأدب الإنجليزي أخيرًا باليوم الأول لافتتاح الستارة. فقد مُلَّ بالفعل من «الملل»! ولم يبقَ شيء يمكن الملل منه. وهنا استمات الناس.

ظهرت عبقرية وايلد بدون تخطيط في مسرحية «سالومي» التي تتكون من كتالوج فسيفسائي هائل العدد من الانتحار وقطع الرأس والخنق باليد وزنا المحارم والغيرة، ثم أظهر هو نفسه تعريفًا شديد الوضوح للمعاناة في قصيدة «أبو الهول» التي تتكون من مشاهد إباحية وعنف وحشي ساطع وقديم على طريقة رواية «سلامبو».

«يقاسي عبء تمثالنا الشاحب من المعاناة،
تراقب عيناه الكليلتان العالم
وتبكي على كل روح تموت
ثم عوى بلا جدوى من أجل أرواح كثيرة.»

فثمة ضرورة قصوى لنوع من التغيير من أجل استمرار تلك الجملة الختامية لقصيدة «أبو الهول» الجميلة جمالًا مبهرًا، موضوع داخل «يوميات السجن» كاستمرار طبيعي بالضبط كما تستمر عتمة الصيف في الليل.

وبناءً على قراري الفردي، فقد بدأتْ قضايا القرون الوسطى على الطريقة «الوايلدية» تظهر للواجهة فجأة من هذا التغيير. الموضوع الرئيس لمأساة الصلب، هو أن اللذة يجب أن تكون مؤلمة، لأن اللذة خطيئة. وهنا لأول مرة يتألق تفسير جيد التالي:

«يتشابه ميل وايلد تجاه اللذة تمامًا مع ميل البشر إلى الواجب.»

إن شعوره بوجود لذة جوهرية في الألم، أوصل مفهوم «الشر» إلى درجة العبادة والاحتفاء كمذهب حركي بطولي. المعاناة نوع من أنواع الدراما. من أجل أن يتجه الإنسان إلى ما يريد، لا يستطيع إلا أن يلح في طلب الغرور بالضبط مثلما يحدث عندما يلح الأطفال في طلب الحلوى هدية ذهابهم إلى طبيب الأسنان. فالغرور هو مسرح الدراما، وأعتقد أنه كان التربة الخصبة للأخلاق بالنسبة لوايلد.

وأنا أعتقد اعتقادًا قويًّا أن وايلد لم يكُن ممثل مأسويَّات بارعًا. ميله ناحية المأساة كعقيدة من أجل المعيشة، كان يحمل على عاتقه أعباء تفاهة الحياة البوهيمية لشعراء

الرومانسية. وما من ألمٍ كَبتٍ يجعل المأساة فخمة في المقدار والغزارة. أمر عجيب! فمن بين العديد من أنواع الألم، فقط طعم «ألم الكبت» هو الذي لم يذقه وايلد قط. لقد تعلم ذلك خارجيًّا لأول مرة من السجن.

وكتب هوفمانستال: «كان مذهب الجمال بالنسبة له يشبه التشنج.» ويرى هوفمانستال الرعب الهائل لوايلد على أنه تهديد يأتي من واقع رجل يستمر في تحدي انتقام الواقع. «تألق أوسكار وايلد، وفتن وجرح ثم أغوى. يخون شخصًا، فيخونه آخر، ويطعن قلب شخص فيطعن آخر قلبه.» بمعنى أن ألم وايلد هو الألم الناتج عن اضطراره لطعن الآخرين لأنهم يطعنونه أيضًا. هل هذا صحيح؟

لقد اختصر وايلد في «صورة دوريان جراي» الكتابة عن ألم دوريان اختصارًا شديدًا. فالألم الروحي العتيق الضئيل الذي يعاني منه دوريان ألم على طراز الحكايات، تبرز اللوحة الذهبية للألم عاليًا بوضوح وصلادة في العمل الفني. لم يكن أمام وايلد تجاه المعيشة إلا تحمل مسئولية قدرته على التعبير عن الألم. وكانت حياة السجن هي من جعله يُرضي تمامًا هذا الأمل لأول مرة، ولكن ألم يكتشف — على الأرجح قبل ذلك — سبب وجود المعاناة في قلق الحياة التي تعبر عن المعاناة؟ لقد ظل يلاحق بلا توقف الوعي الذي يقول إن الحياة يجب أن تمنحه رضًا بشكل أو بآخر. أليس هذا ذاته هو أحد أدوار الألم في الحياة وأحد أسباب وجوده؟ فمثلما تصنع مرآتان موضوعتان أمام بعضهما البعض عددًا لا نهائيًّا من الصور، كان وايلد يخلق معاناته من العدم بنفس الطريقة. فإنه — وهو عبقري الحياة وملكها المتوج — يُعرِّف المعاناة بأنها في أغلبها قدرات روحية مصطنعة. وعندما يتصدى وايلد للتأليف وزع استهلاكه من روحه واستهلاكه من معاناته، كما يصنع البشر في مواجهة الحياة. ولكن مع مرور الوقت، نسمع أنين غربة صحي وبسيط حتى من داخل العمل الفني نفسه. إنه أنين منفر مثل أنين رجل يصدر من علبة مكياج ذات موسيقى.

لقد سمعت ذلك الأنين بوضوح تام في المسرحية الاجتماعية الفكاهية «مروحة الليدي وندرمير»، تصرخ الليدي وندرمير بعد أن رفضت ملاحقة اللورد دارلنجتون لودها باستماتة: «سأظل وحيدة بقية حياتي! يا له من أمر مرعب!» بل لدرجة أن تلك الصرخة التي لا تتعدى سطرًا واحدًا تُسمع وكأنها صرخة مبحوحة لمعاناة رجل. لا يتسرب من فم السيدة النبيلة التي تملك أمًّا موسومة بلقب امرأة «تشبه الروايات الفرنسية المريبة التي أُلفت خصوصًا من أجل الإنجليز» إلا تلك الصرخة فقط.

وتظهر أغلب تلك الصرخات بفاعلية ثاقبة داخل قصصه للأطفال التي ألفها في إطار فكاهي اجتماعي. ومن خلال تشابهها مع القصص العديدة التي يحكيها وايلد في أحاديثه والتي سجلها لنا جيد، أخمن أن قصص الأطفال تلك هي العمل الفني الأقرب إلى حياة وايلد. كانت قصص الأطفال تلك هي الطريقة الوحيدة لاكتشاف ولإظهار العبقرية عبر «إدهاش البورجوازية (étonner bourgeois)» وأيضًا وسيلة لسخرية أدب نهاية العالم (الديستوبيا) من النفس، فالإشارات الدخانية التي فجرها بنية أن تصعد أعلى من الشمس ومن القمر ومن النجوم، لم تعرف حتى نهاية بائسة بأن تدهش فرخًا واحدًا من النسور، ويموت وهو يتلوى ألمًا قائلًا: «لا شك أنني صنعت سمعة غير عادية.»

لقد كان أوسكار وايلد مدمنًا منذ البداية على النجاح المبتذل (لا بأس من هذا الوصف). كان ذلك يجعله مشتاقًا إلى مجد كونه مكروهًا عن طيب خاطر من خلال نصف غرور ونصف إخلاص الجاد الفطري لديه (وهما الشيء نفسه بالنسبة له). تكون اللحظة التي يثور فيها المجتمع لدرجة أن يوشك على جعل رجل ما في طي النسيان، هي أكثر لحظة يحب فيها المجتمع ذلك الرجل، وتلك النقطة التي يتشابه فيها كثيرًا المجتمع مع المرأة الغيورة. لقد ضجر البهلوان من جذب انتباه المتفرجين، فيحاول في النهاية استجداء خوفهم، فيخاطر بوضع نفسه على حافة الموت. ثم يموت. وهو أمر في منتهى الغرابة. فموت لاعب الحبل سقوطًا من على الحبل، هو فشل مريع ينقل الأمر من فن الأكروبات إلى مجرد حادث. ولكن لأن المجتمع الإنجليزي يمتاز بالفضائح كأحد وسائل «الموت» وهي صفة خاصة جدًّا بالإنجليز، فما من افتراض أن لاعب الحبل لم يكُن يستمتع بتلك المخاطرة. ولأن الناس بدءوا يستمتعون بعمل بودلير «جمال القبح» الذي تأمل فيه عقائد الكاثوليكية المسببة للمعاناة، بجوار الموقد دون شعور بالألم أو الحكة، فثمة ضرورة أن يُصاب وايلد نفسه بمرض الجذام لكي يكرهه الناس. برزت على وجه وايلد ابتسامة اللذة السرية لراهب زاهد، وأغرق جسده تدريجيًّا في تلك الرذيلة، أي مرض الجذام الروحي.

وبناءً على ما ذكره أندريه جيد، فقد كان الشباب الصغار الذين أحاطوا بوايلد، يعزمون على بعضهم البعض بالسجائر، بأن يأخذ الشخص منها نفسًا أولًا ثم يعطيها للآخر، ويذكر كذلك أن عددًا منهم أقاموا مراسم زواج بين الرجال متبادلين خواتم الزواج بينهم. ولكن كان هؤلاء الشباب على درجة شديدة جدًّا من الرقي والأدب جعلت بيير لويس نفسه يتعجب، وعلى الأرجح أن اجتماعاتهم تلك لم تكن على طريقة نهاية العالم (ديستوبيا)، ولكن يمكن تخيل أنها كانت على الطريقة اليونانية. ألم تكن حكايات وايلد مثل سقراط في «حوار فيدروس» أنه تحدث مع فيدروس الجميل عن الجنس تحت شجر

الدلب وهو يسمع أصوات حشرات الزيز؟ ألم يسحر التناقض الذي يصف هذا الهدوء بأنه رذيلة لا أخلاقية لب وايلد بصفة خاصة؟ (طبقًا لعالم النفس هافلوك إيليس، كان عدد كبير من المقاهي المتخصصة لهم في لندن، بها عاهرات ذكور boy prostitute يحملون اسمًا مستعارًا هو دوريان جراي، وبهذا يمكن لنا معرفة كيف قرأ القوم رواية «صورة دوريان جراي».)

وعلى مثل هذا المنوال كان أوسكار وايلد مخلصًا «للآخر». لقد عاش حياته من أجل أن تُكتب تلك الحياة في سيرة ذاتية.

وطبقًا للسيرة الذاتية لسارة برنار، فعند ذهابها إلى لندن لأول مرة، فرش شاب عنيف «بدا وكأنه طالب ألماني» الأرض بباقات من زهور السوسن، وطلب منها بإلحاح أن تسير عليها، وكان ذلك الشاب هو وايلد في شبابه. وفي الأصل هذا النوع من الانحراف عن الطريق، نجح فيه تلاميذ فيكتور هوجو بشعرهم الأشعث بطريقة أكثر جراءة. لقد مارس وايلد اللوطية، ولكن بول فرلاين وقَّع مع أرثر رامبو عقد زواج في عام ١٨٧٢م. وعندما سافر وايلد إلى الجزائر، كان رامبو هو رجل البراري الأشهر. دخل وايلد السجن، ولكن في القرن الثامن عشر قضى الماركيز دي ساد في السجن مدة طويلة من عمره منذ كان في الثمانية والثلاثين عامًا حتى وصل الحادية والخمسين. وحتى وايلد نفسه كتب في مقدمة «يوميات السجن» قائلًا: على الأرجح إن موضعي في المنتصف بين جيل دي رايس والماركيز دي ساد. لقد نال شهرة عريضة ولكنها لا تُقارن مطلقًا بشهرة فيكتور هوجو. وجرب الفقر والفاقة ولكن ليل آدام كان يكتب وهو يخلط الحبر بالماء. يُعتقد أنه على وشك أن يفعل أشياء كثيرة تجاه عادية المجتمع الإنجليزي وعلى وجهه ملامح الانتصار، ولكن لقد عاش في المجتمع الإنجليزي في القرن التاسع عشر الكثير من الناس حياة انحطاط لا يصل إليها وايلد نفسه. فلقد كُتب في يوميات جونكور، أن ثمة محلًا في لندن يقتني الكثير من الفتيات في سن الثالثة عشرة من عمرهن تقريبًا، ويجعل مَن يريد من الزبائن غرز أي عدد من الإبر في أجسادهن. وذُكر في تلك اليوميات كذلك أحاديث عن نبلاء ينتظرون بشغف عودة صديق لهم يعمل طبيبًا في أفريقيا بعد أن يسلخ جلود الفتيات الصغيرات وهن أحياء لكي يستخدموه في تجليد الكتب.

من المستحيل أن تكون الحياة إبداعًا ذاتيًّا. وعلى الرغم من نصيحة هوفمانستال المخلصة، إلا أن القدر فقط هو ما يمكن أن يكون إبداعًا ذاتيًّا. كان المسيح مبدعًا ليس بسبب حياته، ولكن بسبب قدره أن يُصلب. ولو قلتُ بطريقة قول متطفلة؛ فإن إعطاء مظهر خارجي يبدو إبداعيًّا للحياة لا يزيد على كونه تنظيمًا إبداعيًّا للقدر نفسه. فحتى

كازانوفا ذلك المبدع العظيم في حياته، كم صادف من النساء عن طريق القدر! ألم يكن ظهور النساء في حياته يشبه كثيرًا مجيء عامل البرقيات ليطرق الباب في منتصف الليل؟ فقد كان كازانوفا مطيعًا فقط. الطاعة! في الواقع كانت الطاعة من فضائل القرن الثامن عشر.

وعلى الأرجح أن سبب احتقار وايلد للسعادة احتقارًا لا نهاية له، هو نقص تلك الفضيلة عنده نقصًا جوهريًّا. وكذلك يعود إلى ذلك الفضل في أن تكون الرفاهية هي عقيدة الحياة بل حتى عقيدة الفن ذاته وأنها جعلت أعماله الفنية «الفائض الجميل» للحياة.

مقارنة به فقد كان تلميذه جيد أكثر طاعة منه، ولذلك كانت السعادة أحد أكبر اهتماماته. فقد كانت روح جيد هي روح القرن الثامن عشر على خلاف مظهره، وكان الابن الشرعي للثورة الفرنسية. فلقد كانت الثورة الفرنسية تطلب السعادة طلبًا مباشرًا وصريحًا. إن سبب عدم نجاح الثورات في ألمانيا هو كراهية الألمان للسعادة. وكتب جيد أنه لم يشعر بالاضطراب عندما قرأ نيتشه فيما بعد لأنه سمع كلمات وايلد وهو يقول: «ليست السعادة. ليست السعادة بأي حال. إنها اللذة. يجب دائمًا البحث عن أكثر الأشياء مأسوية!» تسأل الدوقة دوريان جراي: «هل فلسفة اللورد هاري تجعلك سعيدًا؟» فيجيب دوريان بفخر: «لم يسبق لي مطلقًا أن بحثت عن السعادة. مَن هذا الذي يحتاج إلى السعادة؟ لقد ظللت أبحث دائمًا عن اللذة.» إن هذه هي القضية الرئيسة لرواية «صورة درويان جراي» العشوائية وفي نفس الوقت الطفولية البريئة.

ثمة سيرة نقدية بعنوان «قلم جاف وقلم رصاص وسم (Pen, Pencil and Poison)» بها رجل يُسمى توماس جريفيس وينرايت كتبها وايلد بمشاعر غيرة وشوق شديد. تقوم هذه المذكرات التي لا ينفد الاهتمام بها من ناحية تلميحها لمصير وايلد نفسه في سنواته الأخيرة، تقوم على تكرار مُلِحٍّ على الموضوع الرئيس لها وهو: «لا تعارض جوهري بين الجريمة والثقافة»، وأحد الأمثلة الميثولوجية على تحول مَلَكة الحكم الجمالي إلى طاقة للجريمة في الحال، فكر وينرايت أن امتلاك إحدى النساء لكاحل سميك سبب كافٍ جدًّا لقتلها. كان وايلد يبحث عن هذا النوع من الأساطير. يُقال إن طغاة فترة الاضمحلال الروماني كانوا يصدرون وينفذون أحكامًا بالإعدام لأسباب تافهة، مثل أن يصبغ رجل جدار بيته بالبوية، أو أن تقف امرأة أمام صورة للإمبراطور وهي عارية، لقد أراد وايلد أن يُبدل نزوات السلطة السياسية بنزوات مَلَكة الحكم الجمالي. ووصف الأدلة التي تعتمد على النزوة العليا أنها الثقافة. أغلب الكُتَّاب في هذا العالم يرتكبون جرائم داخل أعمالهم

الفنية. وتُعَد «سالومي» و«دوريان جراي» جرائم نشأت استنادًا على عمل فني. ولكن وايلد لا يرضى بهذا فقط. كان يحلم بمواقف يكون امتلاك مَلَكة الحكم الجمالي فيها يجعل جسد الإنسان يعاني ويتمزق بصورة مباشرة وحادة وبعنف. ومقارنة بذلك لا مفر من الاعتقاد أن الخطايا التي ارتكبها وايلد في السنوات التالية، في منتهى الضآلة. وأعتقد أن ندمه في «يوميات السجن» مبالغة كبيرة.

كان توماس جريفيس وينرايت شاعرًا ورسامًا وناقدًا فنيًّا ومحبًّا للتحف القديمة، وكاتبًا للنثر، وهاويًا للفنون بطريقة معتدلة. وظهر في عالم الأدب بكتابته في النقد الأدبي تحت عدة أقنعة، أي باستخدام أسماء مستعارة على طريقة ستندال. وكأننا نرى أمام أعيننا شخصية لوسيان دي روبنبريه التي رسمها بلزاك فهو يضع خاتمًا جميلًا وبروشًا منقوشًا بطريقة عتيقة، وقفازات مصنوعة من جلد الماعز بلون ليموني، وشعره مجعد وفير، وعيونه منعشة، ويده بيضاء تفوق الرجل العادي. ألم يكُن لوسيان هو الموديل الذي اتخذه وايلد لدوريان؟ الذي عاش حياة ذوق سامٍ مضطربة وفوضوية كالتي كتب عنها إدجار آلان بو في أحد مشاهد قصته القصيرة «الموعد» وحقق مثالًا يحتذى لراسكين وبراونينج اللذين أُطلق عليهما أدب وفن القرن التاسع عشر. وبجانب ذلك لاقت اللوحات التي رسمها إعجاب وليم بليك. وكان أيضًا غارقًا لأذنيه في حب القطط مثل بودلير، ويحب الطبيعة «مثلما يكون الشخص الأكثر اصطناعًا وتكلفًا».

ومن جانب آخَر كان قاتلًا بارعًا جدًّا باستخدام السم، ويخبئ في خاتمه الجميل مادة الإستراكنين السامة سرًّا. قتل عمه ليحصل على قصره وحديقته الرائعة، فورث ذلك القصر، وفي سبتمبر من العام التالي قتل حماته، وفي ديسمبر من العام الذي يليه قتل أخت زوجته الصغرى هيلين بالسم للحصول على قيمة التأمين الذي يبلغ ثمانين ألف جنيه إسترليني، ثم قتل والده بالتبني لنفس الغرض.

ولم تُكشف جرائمه تلك لمدة طويلة. وأخيرًا بدأت الشبهات تدور حوله وامتدت إليه يد التحريات.

> «عُثر عليه بسبب صدفة عارضة جدًّا. فقد حدثت ضوضاء في الطريق ففتح النافذة للحظات قصيرة لكي يعرف ما حدث بسبب اهتمامه الفني بالحياة الحديثة. وعندها صرخ أحدهم: (هذا وينرايت محتال البنوك). وكان ذلك هو فورستر الذي يعمل في التحريات في حي بوا.»

حُكم على وينرايت بالنفي. وفي سفينة الإبحار كان وسط ثلاثمائة سجينًا منفيًّا ومع ذلك شعر بالوحدة.

ويقول وايلد: «وذلك هو الطبيعي. فمن النادر جدًّا أن تقع الجرائم في بريطانيا بسبب الشر. ولكن أغلبها يقع بسبب الضرورة.»

وينطبق ذلك الحكم انطباقًا عجيبًا مع أحاديثه التي تطرَّق إليها في يوميات سجنه شخصيًّا بعد سنوات.

> «... تكلم أحد المساجين في آخر الطابور خلفي دون أن يحرك شفتيه: (مسكين أوسكار وايلد. من المؤكد أنه يعاني أكثر منا) ... وهنا بذلتُ جهدًا غير عادي لكيلا يكتشفني أحد، وقلت دون أن ألتفت للخلف: «ماذا تقول يا هذا! نحن جميعًا على نفس القدر من المعاناة.»»

لقد لَمَّحَت حياة وينرايت لوايلد تلميحات مريبة حول الإبداع. فاعتقد وايلد أن مستقبله بيد النقد الأدبي، وأن النقد كلما زادت مواضيعه قلَّت المواضيع التي يمكنه إبداعها في حُرية، فرأى سر الإبداع في تضمين جريمة وينرايت داخل الثقافة؟ فبالتأكيد لم يستطع وايلد التفكير على طريقة باسكال أن خطيئة وينرايت ووعيه الجمالي يتعايشان معًا داخل الإنسان ولكن دون ارتباط، فهو محابٍ للشرور والذنوب الضئيلة من خلال الشر العادي للانحلال. واستمات في الاستشهاد «بثقافة» وينرايت من أجل أن يجعل من الخطيئة خطيئة. وهنا اقترب وايلد من البروتستانتية دون رغبة منه.

إن وايلد لا يريد اعتناق تلك التعاليم التي تمقت الراحة الآنية للروح، ولكنه غيَّر الموضوع الرئيس لجريمة وينرايت كما فعل في رواية «جريمة اللورد أرثر سافيل» من خلال تبديله إلى النقد الجديد تجاه الوجود الإنساني القدري، وإلى الحرية التي اكتشفها هناك.

وفكر أن تلك وظيفة الخلق. ولكن من أجل رؤية اتحاد النقد مع الخلق، من الضروري وجود تأثير مثل الخلايا الصالحة للأكل في الروح. بواسطة النقد تبحث الشهوة التي تأتي من مجاعة الروح عن الهدف وتُقرِّبه لليد، ويُعبِّر عن ذلك بالأكل. ولكن لم تكن لدى وايلد حتمية تلك المسافة. فجميع شهوات وايلد كانت عنادًا. علاوةً على أنها جميعها شهوات صحية بلا أضرار. ومن العجيب أن ما أنقذ ذلك الرجل الروماني المتخم الذي لا يعرف الجوع من الغواية، ليس الشهوة بل غروره البريء الصافي المخلص.

لا ينبغي احتقار الغرور. ففي هذا العالم غرور بطولي. وأعتقد أن غرور وايلد يشبه غرور المصلوب الذي استمر صدره يُضرب من العامة في مأساة الصلب حتى نزفت دماؤه. لماذا أعتقد ذلك؟ السبب أن ذلك هو أفضل درجة تعبير عنه يطرأ على الذهن. فالكلمات التي اختارها وايلد في شعره وفي مسرحياته وفي روايته وقصصه هي أعلى درجات الغرور. فقد وصف وايلد مقلدًا أستاذه والتر بيتر، الموسيقى التي هي الكلمات الوحيدة التي يمكن لقلوب البشر التواصل معًا من خلالها، بأنها النموذج الأساسي للشكل الفني، ثم اكتشف أيضًا أن الممثل هو النموذج الأساسي للمشاعر الفنية. إن الموسيقى ليست فنًّا خادعًا. ولكن الممثل هو المخادع الأعظم، وهو قمة الاصطناع. إنه مجال اكتشاف صديق موثوق ثقة لا يُعلى عليها في كلمات الحوار البشري.

إنني أرى أن التعريف الواضح البسيط للأديب، هو أنه ذلك النوع من البشر الذي مع يقينه المطلق أن كلمات البشر لا يمكن التواصل بها، ومع ذلك يستأمن كلمات البشر تلك على حياته كلها. وما دام يجب عليه الثقة بتلك الأفكار الهشة، فالأديب يملك موهبة ربانية لكيلا يقع أسيرًا للشكوك بالكامل. وفي المقابل، ثمة خطورة أخرى. ألا وهي أنه يصل إلى الوقوع أسر الإغراء برغبته في التصديق بعدم وجود شيء جميل أكثر من المعتاد، عدم وجود شيء جميل أكثر من شمولية الدرجة القصوى من الكلمات. يعرف جمال العبارات المبتذلة التي لا إبداع فيها، فلا يثق إلا في العبارات المبتذلة. وعندها يتحول إلى تجسيد للابتذال والعادية. خرج وايلد من السجن رجلًا عاديًّا. فأدى ذلك إلى صمته. ثم كتب فيما بعد مقالة عن المجتمع الاشتراكي. على مدار قرن كامل يحلم البشر بعالم لا ضرورة فيه للفن.

ولكن قبل ذلك كتب De Profundis (من الأعماق – يوميات السجن) المذهلة في جمالها، ثم «أغنية سجن ريدينج» المبهرة.

فثمة وايلد الذي فكر في موضوع الحزن في «يوميات السجن» كما يلي: «إنه النموذج الأصلي، سواء بالنسبة للحياة أو بالنسبة للآداب والفنون». وأضحى ذلك تعددًا للأوجه التي في داخله، والروح التي أُعطي لها جسد. وغريزة الجسد الذي امتلك روحًا. ولكنه في مكان آخر يقول فجأة: «سر الحياة هو المعاناة!»

تلاقحت أفكاره الهامة التي امتلكت أجنحة سريعًا، مثل النمل المجنح الذي يهيج في الهواء طلبًا للتكاثر، وُضعت فيها عنوة المديح التالي تجاه المسيح: «كان خلاص الناس الذين خلَّصهم من الخطيئة، لمجرد اللحظات الجميلة فقط في حياتهم». عند قول كلمة «لحظات جميلة»، بات من الصعب الفصل في وعي وايلد الباطن بين واجب المعاناة، ومفهوم الواجب

الذي تطلبه اللذة. قفز إلى صدره الإيمان القروسطي الساذج، الذي لم يبتعد في الواقع عن عينه ولو مرة واحدة منذ مراهقته.

لقد وصل وايلد من خلال ذلك التناقض إلى حزن القرون الوسطى متخطيًا العصر الحديث. استطاع الكاتب الساخر وكأنه دمية تحمل يايًا نابضًا القفز قفزة هائلة من ذلك العصر الحديث في عصر نهاية القرن. ثم رحل وايلد عن هذا العالم في العام المحوري الذي يربط بين مروحتي القرن التاسع عشر والقرن العشرين. وما زال الآن أيضًا غريبًا عن هذا العالم. ولهذا السبب ما زال جديدًا. ولكن على الرغم من عدم الاهتمام المطلق بمشاكساته الشريرة، تُسبِّب جديَّتُه المتزمتة صخبًا شديدًا في هذا العالم الذي لم يعُد فاضلًا. لم يعُد أحد يعامل وايلد الجاد معاملة الند. فليس لدى العالم وقتٌ فارغٌ لكي يشاهد حياة ذلك الرجل الذي ظل معتنيًا بنفسه اعتناءً مفرطًا.

وعلى الأرجح أن «انحلال وايلد المفبرك» بات ظاهرة شعبية بعد ظهور الأفلام السينمائية. فيتعلم طلاب المدارس المتوسطة طريقة الحب من الأفلام، ويتردد المنحرفون الصغار على دور العرض السينمائية لدراسة طرق التقبيل!

٨ مارس ١٩٥٠م

يوكيو ميشيما[1]

بطلب مُلحٍّ من إدارة التحرير تقرر أن أتكلم عن الروائي الذي يُسمى يوكيو ميشيما، وأنا لا أعرف الكثير عنه. أمامي بعض المعلومات والبيانات عنه جمعتها لي إدارة التحرير، ولكن ما أعرفه عنه فيما مضى أنه كتب رواية «خيانة الفضيلة» (bitoku no yorumeki) وتسبب في انتشار كلمة yorumeki (الخيانة) الغريبة في البلاد وقتها، وأما حديثًا فقد صدر ضده حكم ابتدائي في قضية انتهاك الخصوصية التي أُقيمت ضده، فأصبح أضحوكة الناس في اليابان، هذا هو مبلغ علمي به. إنه يؤكد أن «ما يميز الرجل هو الثقافة والعضلات»، ولأنه نفسه يملك الثقافة والعضلات (رغم أنها عضلات بديلة تم إضافتها فيما بعد عن طريق رياضة كمال الأجسام)، فهو يتفاخر بأنه شخصيًّا: النموذج المثالي للرجولة. ولكن رغم امتلاكه تلك الثقافة الأدبية وتلك العضلات المزروعة بواسطة رياضة كمال الأجسام، فهو لم يستطع الانتصار في ذلك العراك الكبير أمام محاكم الدولة، ولذا فهو بالفعل يستحق أن يصبح أضحوكة.

وكذلك يحمل هذا الشخص أفكارًا ينفرد بها، فها هو بعد أن وصل لسن التاسعة والثلاثين، يتردد على صالة الألعاب الرياضية «الجيم» راكبًا القطار، مرتديًا بنطلونًا من

---

[1] هذه المقالة كتبها يوكيو ميشيما عن نفسه وهو في عمر التاسعة والثلاثين، أي قبل انتحاره بحوالي ست سنوات. المقالة يتكلم فيها ميشيما عن نفسه بصيغة الغائب وكأن الذي يكتب هو شخص آخر. وتشع روح السخرية من النفس في أغلب أجزاء المقالة التي يحلل ميشيما فيها نفسه كرجل وليس ككاتب أو روائي بعد أن قام في مقالات سابقة بتحليل شخصيات لمشاهير من الرجال منهم يابانيون ومنهم مشاهير أجانب مثل ألفيس بريسلي وآلان ديلون وفيدل كاسترو. وربما تتنبأ نهاية المقالة بما سيئول إليه مصير الكاتب فيما بعد. (المترجم)

الجينز وجاكتًا من الجلد. وبالطبع فإن انجذاب النساء له بشكله هذا، أمر مشكوك فيه تمامًا. فالمرأة سواء أكانت عجوزًا أو شابة، في الغالب تكون من المعجبين بالرجل المتأنق الذي يرتدي بذلة غامقة ورابطة عنق رفيعة الذوق، فارتداء زي مثل جاكت جلد قذر وكأنه شجاعة، ستكون النهاية هي المضايقات. ورغم ذلك لو فعل ذلك شاب في سن التاسعة عشرة أو العشرين من عمره، فلربما تشعر بظرفه، ولكن أن يفعل ذلك الأمر رجل شيخ قد بلغ من العمر مقدارًا معتبرًا، فإن مَن يراه يشعر بضيق التنفس.

بل ولأن هذا الذوق في الواقع أتى له كنوع من أنواع ذوق النبلاء متقمصًا شخصية الروائي الياباني «كافو ناغاي»،[٢] فهو ما يدل أكثر وأكثر على تكلُّفه الزائد. إذا جعلناه هو يتكلم فسيقول: إذا كان فعلًا «نبيل الروح» (تلك الكلمة التي كان الأديب الذي يكرهه كاتبنا بشدة، أوسامو دازاي[٣] يحب استخدامها كثيرًا)، فيجب أن يكون البنطلون الجينز «لائقًا» عليه تمامًا. فإن من يحاول أن يظهر نفسه حسن الذوق، بارتداء البذلات الغامقة، فمعنى هذا أنه في الواقع سيبدو مبتذلًا، وإذا كان ارتداء بنطلون من الجينز مع جاكت من الجلد تفوح منه رائحة نبل، فسيكون ذلك نبلًا حقيقيًّا، وليس ذلك فقط بل من أجل أن يكون نبلًا جسديًّا وليس نبلًا روحانيًّا فقط، فلا بد من ممارسة رياضة كمال الأجسام. تلك هي نظريته. فهو يرى دائمًا أن الرجولة المثالية كما يقول: هي «امتلاك وجه شاعر وجسد مصارع ثيران»، ولكن انطباعي عنه من خلال رؤية صوره، أنه على الأكثر يمتلك «وجه كاتب في محكمة، وجسد عامل باليومية». وهو ما يجعله يبتعد كثيرًا جدًّا عن الرجولة المثالية.

فأولًا، من الصعب علينا أن نفهم بالتحديد، من هو الذي يريد ميشيما إقناعه بأن ما يفعله أناقة؟ فقطعًا من المستحيل أن تفهم النساء تلك الأناقة الصعبة. إذن لا يوجد في

---

[٢] كافو ناغاي (١٨٧٩–١٩٥٩م): روائي ومترجم ياباني شهير، كان والده من كبار موظفي الدولة، وكان عمه محافظًا لإقليم فوكوي. حصل على نيشان الثقافة من الحكومة اليابانية عام ١٩٥٢م. أشهر أعماله روايات «حكايات بوكوتو الجميلة»، و«حكايات فرنسا»، و«حكايات أمريكا». (المترجم)

[٣] أوسامو دازاي (١٩٠٩–١٩٤٨م): أديب ياباني، ولد في أسرة غنية من كبار ملاك الأراضي في شمال اليابان تشتغل بالسياسة، وعائلته حتى الآن هي التي تمثل تلك المنطقة في البرلمان الياباني. أشهر أعماله «شمس غاربة»، و«زوجة فيون»، و«صندوق باندورا». انتحر مع عشيقة له بإلقاء نفسيهما في أعالي نهر تاماغاوا غرب طوكيو. (المترجم)

نهاية الأمر إلا الاعتقاد أنه يفعل ذلك من أجل إرضاء غروره الذاتي فقط. ولكنني سمعت أنه يرد على المعترضين عليه بذلك القول، مستشهدًا بعبارة بودلير التالية:

«جاذبية الذوق الرديء التي يصعب نسيانها، هي في تذوق متعة النبلاء من خلال امتعاض الآخرين منك.»

إذا كان الأمر كذلك فيجب علينا أن نقول إنه حقق نجاحًا بالفعل في هذه النقطة إلى حد ما.

إذن هو في الحقيقة رجل من طراز قديم، لدرجة الاقتباس من بودلير شاعر القرن التاسع عشر. فلا يزال اتجاهه قديمًا جدًّا، بخلاف الشباب من الكتاب الذين يهيمون حبًّا في هنري ميلر ونورمان مايلر. ورغم ذلك فهو يحب كل جديد أضعاف حب البشر العاديين للجديد، فعندما نظمت اليابان دورة الألعاب الأوليمبية، تجده قد أهمل أعمالًا في غاية الأهمية، وأخذ يدور من ملعب إلى ملعب كل يوم ممسكًا بمنظار مكبر في يده لمشاهدة المباريات. وعندما يسمع أن هناك فندقًا جديدًا سيُفتتح، تراه قد لحقه سريعًا ليبيت فيه أول لياليه. وإذا سمع أن إحدى الطرق السريعة الجديدة سوف يبدأ المرور بها من الساعة الثانية عشرة عند منتصف الليل، تجده ينتظر داخل سيارته أمام مدخل الطريق في هانيدا قبل خمس دقائق من الموعد. وهكذا تراه يعيش أيامه مُشتَّت الذهن، مُنهَك الأنفاس. ولكن أحد البراهين على أنه إنسان عتيق الطراز، هو كرهه للطائرات النفاثة كراهيته للموت، وإذا اضطر مرغمًا أن يستقلها، تجده وقت إقلاع الطائرة وقد امتلأ كفًّا يدَيْه بالعرق، وهو يرتجف ويرتعش من الخوف.

إنه يشتهر بضحكاته العالية، فاتحًا فمه بدرجة كبيرة مثل البُلهاء، والتي بسببها انهارت كل لحظات الرومانسية الرقيقة التي حدثت له في حياته.

وهو كذلك يزين منزله بروبابيكا من التحف الغربية القديمة التي جمعها من خلال الشراء بمبالغ ضئيلة، مما يجعل المنزل ضيقًا بها، ويأتي ذلك فوق أرضية من بلاط أرضي من طراز رقعة الشطرنج باللونين الأخضر والأبيض، على نحو ما يظهر في مجلة «سانبون» للتصاميم المعمارية، وهو ما يجعلك تعتقد أن صالونًا للحلاقة تحوَّل كما هو فجأة إلى محل لبيع الخردوات القديمة.

في الواقع كلما بحثت في تفاصيل المعلومات التي جمَّعتها لي إدارة التحرير، كان من الصعب عليَّ معرفة هل هو يحمل إحساسًا مرهفًا بالجمال؟ أم هو إنسان خام غليظ الحس

تمامًا تجاه ما يسمى بالتوافق؟ هذه النقطة غير معروفة إطلاقًا. إذا كان يحب التوافق، فهو يحب أيضًا التباين القوي، ورغم أنه من الأفضل الانحياز إلى أحدهما، إلا أنه وبسبب طمعه، يحاول الجمع بين حب الأمرين معًا. ألا يدل هذا على أنه هو نفسه أصبح لا يعلم من أمر نفسه شيئًا؟!

ويبدو أن كرهه للبشر قد ازداد سوءًا تدريجيًّا مع مرور السنين، وفي نفس الوقت قويت مشاعر الوحدة عنده، وسُمْعَتُه مؤخرًا أنه أصبح في الواقع إنسانًا يصعب التعامل معه. يا للمسكين! هذا الروائي الذي تربى تربية أرستقراطية مُدللة، بدأت عينه تتفتح تدريجيًّا على قاع هذا العالم البائس، وبعد أن تفتَّحت عيناه، أصبح له ميل لنبذ كل شيء، يرفض هذا ولا يرضى بذاك. ولذا فشخص بهذه المواصفات لا ضرورة إطلاقًا لسماع فلسفته التشاؤمية بشكل جدي، يكفي فقط أن تستمع له وأنت تقول له موافقًا: أجل ... أجل.

الشخص الذي يريد أن يرى وجهه سعيدًا سعادة حقيقية (طبعًا هذا الحديث بافتراض وجود شخص رديء الذوق لهذه الدرجة)، فليذهب ليشاهده بعد أن ينتهي من ممارسة تمارين كمال الأجسام أو رياضة الكندو، وقد أخذ حمام ماء ثم بدأ يستمتع بشرب الكوب الأول من البيرة. في حالته النفسية تلك، لو أتيت أنت لتتطفل عليه وتحاول أن توجه له حديثًا في الأدب مثلًا، فلا أدري كيف سيقوم بتعنيفك، بأسلوب في غاية التعجرف والبرود.

أما من يقول: «إذا كان يحب الرياضة لهذه الدرجة ويكره الأدب، فلماذا لا يهجر الأدب سريعًا ويتحول إلى لاعب رياضي؟» فهو شخص معدوم الإحساس. فأولًا إنه لا يمتلك تلك الموهبة التي تجعله قادرًا على أن يصبح لاعبًا رياضيًّا محترفًا، وفي الأصل الوقت متأخر جدًّا لفعل ذلك. ولهذا فهو كل ليلة يلوك الأدب الذي يفترض أنه يكرهه، ويقضي الليالي ساهرًا حتى الصباح مستمرًّا في كتابة الروايات على مدى ما يقرب من عشرين عامًا. ومهما لاقى في ذلك من محن ومتاعب لمرات عديدة فهو مستمر في كتابة الروايات دون أن يتعظ. وكلما استمر في الكتابة أصبحت رواياته أكثر صعوبة، مما يجعله يستشيط غضبًا، ثم يفرغ غضبه في تناول البوفتيك.

عند التمعن في صفات هذا الرجل، ومن خلال كتاباتي عن شخصيات الرجال التي داومت عليها حتى الآن، ربما يبدو لي أنه إنسان عبثي من الدرجة الأولى، ولكنه كذلك رجل من الرجال. وربما في المستقبل القريب يستطيع القيام بعمل هائل للغاية. فلنراقبه مع القراء بصبر وأناة.

هنـــداوي