

ادوارد سعيد

الحاضر، دائما

١

أفكار حول الأسلوب الأخير

إدوارد سعيد

في الفن وفي تصورنا العام للموت، هناك أمر مفروغ منه بأن ثمة زمنية باقية لا تتحول. إننا نفترض أن الصحة الضرورية للإنسان تؤثر تأثيرا كبيرا على العمر الذي سيعيشه - على التلازم الخاص بين الصحة والعيش - ومن ثم فإن العلاقة بين الاثنين تُعرّف بالتناسب القائم بينهما أو بالزمنية الخاصة بهما. إن الكوميديا، على سبيل المثال، تلمس مادتها في سلوك لا يحدده زمن: شيخ عجوز يقع في الحب مع امرأة شابة (أيار في كانون)، كما هي الحال في أعمال موليير وتشوسر؛ فيلسوف يتصرف كطفل؛ شخص يتمتع بالعافية لكنه يتظاهر بالمرض. لكن الكوميديا كشكل هي التي تتسبب في الحفاظ على البعد الزمني من خلال مهرجان الفرح والابتهاج الذي ينتهي به مثل هذا العمل - أي زواج العاشقين الشابين. لكن ماذا عن المراحل الأخيرة أو المتأخرة من الحياة، ماذا عن تحلل الجسد وتدهور الصحة (وهي في حال الشباب تتسبب في إمكانية موت المرء في غير وقته)؟ إن هذه القضايا، التي تهمني إلى حد بعيد لأسباب شخصية جدا كما هو واضح، قد قادتني إلى النظر في كيفية تعامل كبار الفنانين والكتاب مع هذه المسألة واكتساب عملهم لغة ومعاني جديدة في المراحل الأخيرة من حياتهم - وهو ما أدعوه بالأسلوب الأخير.

إن الفكرة العامة الشائعة هي أن العمر يضيف على الروح نوعاً من القبول والمصالحة والهدوء في الأعمال الأخيرة، ويعبر عن ذلك في العادة بلغة إعجازية تمجد الواقع. في مسرحياته الأخيرة، «العاصفة» و«حكاية الشتاء»، يعود شكسبير إلى أشكال الرومانس والحكاية الرمزية؛ أما في «أوديب في كولون» لسوفوكليس، فإن البطل المسن يصور بوصفه اكتسب في النهاية نوعاً من القداسة المميزة والإحساس بالوصول إلى حل المعضلة. من ناحية أخرى هناك حالة فيردي الذي أنجز في سنواته الأخيرة «عطيل» و«فالستاف»، وهي أعمال تتفجر بحيوية الشباب وقوته وعرامته المتجددتين.

بإمكان كل واحد منا أن يضرب مثلاً من الأعمال الأخيرة التي تتوج عمراً من المسعى الجمالي. رمبرانت وماتيس، باخ وفاجنر. لكن ماذا عن المراحل الفنية المتأخرة التي لا يغلب عليها الانسجام والتناسب والوصول إلى النهاية، بل العناد والضدية والتناقض؟ ماذا لو أن التقدم في العمر والصحة المعتلة لم يؤديا البتة إلى الشعور بالصفاء والهدوء؟ هذه هي حالة إبسن الذي تمزق أعماله الأخيرة، خصوصاً في «متى نستيقظ نحن الأموات»، منجزه السابق وتفتح الأفق على أسئلة يفترض أن الكاتب كان قد توصل إلى حلول لها قبل أن يكتب أعماله الأخيرة. إن مسرحيات إبسن الأخيرة، بدلاً من أن تتوصل إلى حلول للقضايا التي تطرحها، تعلن عن فنان غاضب مضطرب الحال يستخدم الدراما مناسبة لإثارة المزيد من القلق والاضطراب؛ فنان يعبث عامداً بإمكانية التوصل إلى نهاية للعمل تاركاً الجمهور مبلبل المشاعر غير مستقر على رأي أكثر من ذي قبل. هذا النمط الأخير من النهايات هو ما أجده أكثر إثارة للاهتمام: إنه نوع من الإنتاجية المتقصدة غير المنتجة، نوع من السير في الاتجاه المعاكس.

يستخدم أدورنو عبارة «الأسلوب الأخير» بصورة لا تخطئها العين في مقطع من مقالة له بعنوان «موسيقى بيتهوفن المتأخرة»، تعود إلى عام ١٩٣٧ وهي منشورة في مجموعة نشرت عام ١٩٦٤ بعنوان «لحظات موسيقية»، وكذلك في كتاب نشر له بعد وفاته عن بيتهوفن (١٩٩٣). بالنسبة لأدورنو فإن أعمال بيتهوفن الأخيرة - تلك التي تنتسب لما يسمى المرحلة الثالثة (أي سوناتات البيانو الخمس الأخيرة، السمفونية التاسعة، Missa Solemnis، الرباعيات الوترية الست الأخيرة، سبع عشرة مقطوعة خفيفة bagatelle على البيانو) - تمثل حدثاً شديداً الأهمية في

سعيد: أفكار حول الاسلوب الأخير

تاريخ الثقافة الحديثة: تلك اللحظة التي يهمل فيها فنان متمكن من فنه التواصل مع النظام الاجتماعي الراسخ الذي هو جزء منه، ويقيم علاقة متناقضة، غريبة ومنعزلة، مع ذلك النظام. إن أعمال بيتهوفن الأخيرة هي شكل من أشكال المنفى عن الوسط الاجتماعي والفني.

كانت شخصية المؤلف الموسيقي العجوز الأصم المنعزل، كرمز ثقافي، شديدة الإقناع بالنسبة لأدورنو؛ وظهرت تلك الشخصية في عمل توماس مان «الدكتور فاوستوس» - وقد ساعد أدورنو مان كثيرا في الرواية - على هيئة محاضرة عن مراحل عمل بيتهوفن الأخيرة يلقيها أستاذ أدريان ليفركون في التأليف الموسيقي وينديل كريتشمار:

«لقد تجاوز فن بيتهوفن نفسه، وارتفع مبتعدا عن المناطق التي يسكنها التقليد، حتى في النظرة المروعة للعينين البشريتين، وانتقل إلى مناطق تنتسب إلى الشخصي التام الخالص - إنه ذات منعزلة، بصورة مؤلمة، ملتصقة بالمطلق، معزولة أيضا عن الحس بسبب فقدان حاسة السمع؛ إنه أمير متوحد في مملكة الأرواح لا يصدر عنه سوى أنفاس باردة تقشعر لها الأبدان، وتبعث الرعب في معظم مريديه من المعاصرين الذين يقفون مسمرين مشدوهين أمام أشكال التواصل الموسيقية تلك التي لا يفقهون شيئا منها على الإطلاق إلا في حالات استثنائية قليلة».

ثمة بطولة هنا، لكن ثمة عناد أيضا. لا شيء في جوهر أعمال بيتهوفن المتأخرة يمكن اختزاله إلى مفهوم الفن بوصفه وثيقة: أي إلى نوع من قراءة الموسيقى تشدد على «الواقع الذي ينبثق» من شكل خاص بتاريخ المؤلف الموسيقي أو إحساسه بموته الوشيك. يقول أدورنو: إن المرء إذا فكر بذلك كتعبير عن شخصية بيتهوفن فإن «الأعمال الأخيرة يمكن إحالتها على النهايات البعيدة للفن، على عالم الوثيقة. وفي الحقيقة إن الدراسات التي تناولت أعمال بيتهوفن الأخيرة نادرا ما فشلت في الإشارة إلى سيرة بيتهوفن وقدره. كأنه كان على نظرية الفن، وهي تواجه جلال الموت الإنساني، أن تجرد نفسها من حقوقها وتتنازل للواقع». إن الأسلوب الأخير هو ذلك الذي يتحقق عندما لا يتنازل الفن عن حقوقه مفضلا الواقع.

إن الموت الوشيك هو عنصر مؤثر بالطبع، ولا يمكن إنكاره. لكن أدورنو، الذي يبغي الدفاع عن حقوق الظاهرة الجمالية، مسكون بالقانون الشكلي لصيغ بيتهوفن التأليفية النهائية، وهي مزيج فريد من الذاتية، والميراث متحقق في وسائل مثل «سلسلة الترددات الموسيقية الزخرفية،

والإيقاعات الزخرفية المزدهرة». ويلاحظ أدورنو أن ذلك القانون:

« يتجلى بالضبط في فكرة الموت... الموت المكتوب على الكائنات المخلوقة، لا على الأعمال الفنية، ولذلك فقد ظهر في الفن على هيئة انكسار فقط، كمجاز وحكاية رمزية... إن قوة الذاتية في الأعمال المتأخرة هي إيماءة غاضبة تنسحب فيها الذات من الأعمال نفسها. إنها تمزق الروابط، لا للتعبير عن نفسها بل على العكس من ذلك، أي لتحرر نفسها من الظهور في الفن. في تلك الأعمال تترك الذات خلفها مجرد شذرات وتتواصل بوصفها صفرا من خلال البياضات التي حررت نفسها منها. حيث يحضر الموت فإن يد المبدع الخلاق تطلق كتل المادة التي كان يحولها إلى شكل؛ إن التمزقات والشقوق، والشواهد على الضعف المحدود للذات التي تواجه الوجود، هي عمل الذات الأخير».

إن شخصية عمل بيتهوفن الأخير العرضية، وإهمالها الواضح لتواصلها الداخلي، هي ما يجده أدورنو مستحوذا على المشاعر. عندما نقارن أعمالا تنتسب إلى المراحل المتوسطة في عمل بيتهوفن، مثل إيروكا Eroica، مع سوناتا Opus ١١٠، فسوف ندهش للمنطق القوي المتكامل المفحم، وللشخصية المندفعة للعمل الأول بالقياس إلى العمل التالي الذي يبدو ذاهلا مهملا وذا طبيعة تكرارية. يتكلم أدورنو عن العمل المتأخر بوصفه «عملية لا بوصفه تطورا»، بوصفه «يشعل النار بين النهايات، ولم يعد يسمح بأية أرض متوسطة أمينة أو صيغة هارمونية أو تلقائية». وهذا هو السبب الذي يجعل كريتشمار يقول، في «الدكتور فاوستوس»، إن أعمال بيتهوفن الأخيرة تعطي الانطباع بأنها غير مكتملة.

تقول أطروحة أدورنو: إن باستطاعتنا أن نعزو ذلك إلى اعتبارين: الأول: هو أن عمل بيتهوفن في شبابه كان يتسم بالنشاط والحماسة والشخصية الكلية عضويا، لكنه أصبح متمردا عنيدا وغريب الأطوار بمرور الأيام. أما الاعتبار الثاني، فيتمثل في أن بيتهوفن، وقد أصبح رجلا عجوزا ينتظر الموت، أدرك أن عمله يصرح بأن «لا تركيب يمكن تخيله»: إنه من ثم نتيجة لـ«بقايا تركيب، أثر ذات إنسانية مفردة تعي على نحو موجه كلية الوجود، ومن ثم العيش، الذي تملص منها إلى الأبد». ومن هنا فإن أعمال بيتهوفن الأخيرة تبعث فينا إحساسا تراجيديا رغم غضبها.

سعيد: أفكار حول الاسلوب الأخير
إن صواب اكتشاف أدورنو للأمر السابق واضح في نهاية المقالة. فإذا يلاحظ أدورنو أن لدى بيتهوفن، كما لدى غوته، ثمة «وفرة في المادة»، فإنه يواصل القول - وعينه على أعمال بيتهوفن - إننا في أعمال غوته الأخيرة نجد أن «التقاليد الأدبية تتمزق وسط اندفاع العمل، متروكة هناك لتتف معزولة أو لتسقط بإهمال. أما بخصوص أعمال بيتهوفن العظيمة المتساوقة النغمات فهي تصطف إلى جانب الأعمال البوليفونية الهائلة. ويضيف أدورنو:

«الذات هي ما يؤلف بقوة بين الأشكال المتباعدة في اللحظة نفسها، ما يملأ التعددية الصوتية الكثيفة بتوتراتها، ثم يمزقها من الداخل بعزف نغمات متساوقة منسجمة، محررا نفسه في النهاية تاركا النغم العاري خلفه؛ ما يحول العبارة المجردة إلى أثر باق لا يزول، محولا الذات إلى نصب تذكاري من الصخر. إن الوقفات، والانقطاعات التي تميز، أكثر من غيرها، أعمال بيتهوفن الأخيرة، هي لحظات الانفصال؛ فالعمل يبقى صامتا في اللحظة التي يُترك فيها دافعا الفراغ الذي يحتشد به إلى الخارج».

إن أدورنو يصف الطريقة التي يبدو فيها بيتهوفن وهو يحتل أعماله الأخيرة كذات متفجعة، تاركا العمل، أو مقاطع منه، غير مكتمل، متخليا عنه بصورة مفاجئة، كما في افتتاحية رباعية major F أو minor A - كل ذلك يبدو في تضاد تام مع الطبيعة القاسية التي لا تلين لأعمال المرحلة الثانية التي تضم السيمفونية الخامسة حيث لا يستطيع المؤلف الموسيقي أن ينفصل عن عمله على الإطلاق. ويستنتج أدورنو أن أسلوب الأعمال الأخيرة ذو طبيعة موضوعية، بسبب «طبيعته المكسرة»، وذاتي بسبب «الضوء وحده الذي يتفقد متحولا إلى حياة». إن بيتهوفن لا يبتدع «تركيبا هارمونيا»، بل «يمزق ذلك التركيب في لحظات الزمن، لربما ليحفظه في الأبدية. إن الأعمال الأخيرة في تاريخ الفن هي كارثة».

تتمثل المشكلة بوضوح في محاولة الحديث عما يوحد الأعمال الأخيرة ويمنحها وحدتها الداخلية، ويجعل منها أكثر من مجموعة شذرات. هنا يبدو أدورنو في أكثر لحظات عمله تناقضا وضدية: إن المرء لا يستطيع القول إن ما يربط الأجزاء هو شيء غير «الشكل الذي تخلقه تلك الأجزاء معا». وهو لا يستطيع في الوقت نفسه أن يقلل من شأن الاختلافات بين الأجزاء؛ ومن الواضح كذلك أنه لا يستطيع أن يعين الوحدة، أو يسميها بصورة تسمح له باختزال قوتها

الكارثية. إن قوة أسلوب بيتهوفن الأخير ذات طبيعة سالبة إذن. إنها في الحقيقة الطبيعة السالبة نفسها: ففي موضع الهدوء والنضج يصطدم المرء بتحد صعب، لربما غير إنساني، خشن وغير مثمر. يقول أدورنو إن «نضج الأعمال الأخيرة لا يشبه ذلك النوع من النضج الذي نألفه في الفاكهة. إنه ليس دائريا ... بل متعفن، وحتى تالف منهوب. إنه خال من الحلاوة، مرّ وشائك. إنه لا يسلم نفسه للبهجة الغامرة المجردة». إن أعمال بيتهوفن الأخيرة تظل غير قابلة للتحويل إلى تركيب أعلى درجة: إنها لا تصلح لتكون جزءاً من أي مشروع، فهي عصبية على التركيب والانحلال بسبب طبيعتها الشذوية الأساسية وكونها غير زخرفية أو رمزية تشير إلى شيء آخر غير نفسها. إن الأعمال الأخيرة تدور حول «الكلية المفتقدة»، وهي بهذا المعنى كارثية الطابع. لكن بأي معنى هي متأخرة؟ بالنسبة لأدورنو، فإن كون الأعمال أخيرة يرتبط بكونها قادرة على تخطي ما هو مقبول وطبيعي؛ إنه لا يتخيل وجود شيء بعد تلك الطبيعة الأخيرة، فمن المستحيل تصعيد تلك الطبيعة أو الإحاطة بها. إن بالإمكان فقط تعميقها. يكتب أدورنو في كتابه «فلسفة الموسيقى» أن شوينبيرغ يطيل حالات عدم التطابق والسلب والتوقف وعدم الحركة التي وجدناها في أعمال بيتهوفن الأخيرة.

إن ما يجعل أسلوب بيتهوفن الأخير ساحراً بالنسبة لأدورنو هو أنه يقع في قلب الموسيقى الحديثة الخاصة بعصرنا. في فيديليو - العمل الجوهري الممثل للمرحلة المتوسطة - تبدو فكرة الإنسانية واضحة جلية، مصحوبة بفكرة العالم الأفضل. إن أسلوب بيتهوفن الأخير يبقي الجدل الهيجلي على مبعده، ومن ثمّ فإنه يقوم بتحويل الموسيقى من «شيء شديد الأهمية إلى شيء غامض وملغز - حتى بالنسبة لنفسه». إنه يقف ضد النظام البرجوازي الجديد، وحسب فهم أدورنو فإنه يتنبأ بفن شوينبيرغ الأصيل والجديد، الذي «لا تطلب موسيقاه المتقدمة العون من أحد وتصر على نسيجها الذاتي دون أن تقدم أي تنازل لما سيكون عليه مذهب الإصلاح الاجتماعي الذي رأت تباشيره عن بعد». وقد شعر، للسبب السابق، أن الموسيقى «مقيدة بالسلب النهائي والحاسم». من هنا يبدو أسلوب بيتهوفن الأخير، المنعزل والوحشي والغامض، نموذجاً بدئياً للشكل الجمالي الحديث.

إن الأسلوب المتأخر، وكل ما يتعلق بالتأملات الجسورة والمنعزلة الباردة لوضع فنان مسن،

سعيد: أفكار حول الاسلوب الأخير

يبدو لأدورنو مظهرها أساسيا من مظاهر علم الجمال، وجزءا لا يتجزأ من عمله كفيلسوف ومنظر في النقد. (إن قراءتي الشخصية لأدورنو، بتأملاته عن الموسيقى التي تقع في القلب من عمله، ترى أنه يحقن الماركسية بمصل قوي للغاية يستطيع تذويب قوته المهتاجة تماما. وليست الأفكار الخاصة بالتقدم والوصول إلى الذروة في الماركسية هي ما يتقوض فقط نتيجة نظراته المزدرية العنيفة القاسية، بل أي شيء يقترح الحركة كذلك.) يستخدم أدورنو، في شيخوخته وهو يرى الموت يتقدم نحوه وسنوات البداية الواعدة أصبحت خلفه، نموذج بيتهوفن الأخير ليحل مشكلته مع النهاية. لكن النهاية هي شيء متحقق بذاته، وليست تحذيرا أو هاجسا داخليا أو محوا وإلغاء لشيء آخر. إن اقتراب المرء من المرحلة الأخيرة يعني الوصول إلى النهاية وهو واع تماما، محتشد بالذكريات، ومدرك تمام الإدراك للحاضر (حتى ولو تم ذلك بصورة خارقة للطبيعة). مثله مثل بيتهوفن يصبح أدورنو مشخضا لحالة الوصول إلى النهاية، معلقا مبكرا وفضائحيا، وحتى كارثيا، على الحاضر.

هناك تشديد في الأسلوب الأخير لا على مجرد التقدم في العمر، بل على زيادة الإحساس بالانفصال والعزلة والمنفى والمفارقة. إن المفارقة هي بالضبط ما يسم عمل معاصر أدورنو الإيطالي لامبيدوزا، رغم أن عمل لامبيدوزا المفرد العظيم «الفهد» سهل المنال بالنسبة للجمهور البعيد عن أدورنو. ومع ذلك، فإن لامبيدوزا هو من بين ممارسي الأسلوب الأخير الذين يشكلون، كما أظن، اهتماما خاصا بالنسبة للقارئ الحديث.

لم يبدأ الأرسطراطي الصقلي جيوسيبي توماسي (١٨٩٦ - ١٩٥٧) عمله على «الفهد» إلا في فترة متأخرة من حياته. لقد كان خائفا ربما من ردود الفعل السيئة في بلاده، وغير راغب كذلك في الدخول في منافسة مع الكتاب الآخرين. ويظن كاتب سيرته الذاتية بالإنجليزية ديفيد غيلمور أنه بدأ العمل على الكتابة بسبب إحساسه أنه، «بوصفه سليلا أخيرا لطبقة النبلاء القدامى التي تأوج انقراضها الاقتصادي والفيزيائي في شخصه»، سيكون الفرد الأخير في العائلة الذي لديه «ذكريات أساسية»، أو أنه سيكون الشخص الوحيد الذي بمقدوره نفخ الحياة في «العالم الصقلي المتفرد» قبل أن يختفي. لقد كان مهتما، ومحبطا في الوقت نفسه، بعملية الانحطاط والتدهور، وكان من علامات ذلك فقدان العائلة لأملها - بيت سانتا مارغاريتا

(دونافوغاتا في الرواية) وقصر في باليرمو.

لقد رفض العديد من الناشرين رواية لامبيدوza الوحيدة «الفهد» قبل أن تنشرها منشورات فيلترينيللي في شهر تشرين أول ١٩٥٨، أي بعد عام واحد من وفاة لامبيدوza، وتجعل منها من بين الأعمال الأكثر مبيعا على مدار سنوات وسنوات. ظاهريا لا تبدو رواية «الفهد» عملا تجريبيا. إن تجديدها الأساسي على الصعيد التقني يتمثل في كون سردها يتألف من انقطاعات، من سلسلة من الشذرات أو الأحداث المنفصلة نسبيا، غير المترابطة، لكن المشغولة بحرفية عالية حيث يتمحور كل منها حول تاريخ، وفي بعض الأحيان حول حدث كما في الفصل السادس المعنون «حفل راقص: تشرين ثاني ١٨٦٢»، وهو بالتأكيد المشهد الأطول والأكثر شهرة وتعقيدا في فيلم فيسكونتي المأخوذ عن الرواية والمنفذ عام ١٩٦٣. تعطي هذه التقنية لامبيدوza قدرا من التحرر من متطلبات الحكمة، التي تتسم بقدر من البدائية، ممكنة إياه من العمل على الذكريات والأحداث المستقبلية التي تشع من الوقائع البسيطة في السرد (هبوط الحلفاء في صقلية عام ١٩٤٤ على سبيل المثال).

«الفهد» تحكي قصة أمير سالينا العجوز الصقلي دون فابريزيو، عم المؤلف الأكبر، وهو رجل عظيم يفقد أراضيه الكثيرة ويشعر بالموت يتقدم نحوه. إنه عالم فلك عملاق ينفق وقته على العناية بزوجته وبناته الثلاث غير الراضيات وولدين متوسطي العمر. إن ابن أخيه المندفع المفعم بالحياة تانكريدي هو متعته الوحيدة. وقد وقع تانكريدي في حب أنجيليكا ابنة التاجر بارفينو الجميلة. تقع أحداث القصة أثناء حملة غاريبالدي لتوحيد إيطاليا، وهي فترة تمثل السقوط الأخير للنظام الأرستقراطي القديم الذي يعد الأمير ممثله الأخير والأكثر نبالة. وعندما يزور الدون كالوجيرو الأمير، ليعرض عليه الأمير طلب الزواج من ابنته أنجيليكا، فإن الحوار بين الرجلين ينتفخ بملاحظات فابريزيو، وملاحظاته حول ملابسه وحمامه، وتأملاته حول المستقبل. في الوقت نفسه يعطى كالوجيرو الفرصة ليتحدث مبالغا حول ماضيه بحيث يبدو المغامر المحلي غير الجذاب، لعيني القارئ، وهو يختلق تقليدا عائليا خاصا به (فهو يخبر الأمير أن ابنته أنجيليكا هي في الحقيقة بارونة سيدارا ديل بيسكوتو) لكي يخطب ود ابن أخي الأمير المفعم بالحياة. ثم يعالج لامبيدوza مستقبل تانكريدي المزدهر، وتدهور حال إرث سالينا، وبنوع من التفكير المتأخر

سعيد: أفكار حول الاسلوب الأخير

يسمح بتذكير الأمير بمستخدمه المسكين دون تشيكيو الذي كان حبسه في غرفة السلاح ليمنع شيوع سر خطبة تانكريدي قبل إتمامها. ثمة بعض التفاصيل هنا وهناك، فبعد ان يصف المؤلف محن تانكريدي وحظوظه وعائلته يتباهى قائلاً كأمر: «إن نهاية كل هذه الكوارث... هي تانكريدي. هناك أمور خاصة يعرفها أناس مثلنا؛ ولربما يكون من المستحيل أن يحقق ولد مثله هذا التميز، والرهافة والسحر، دون أن يتحدر ذلك من أجداده الذين تقلبت بهم الحياة من حال إلى حال». مثل هذه المقاطع تضيء على الأحداث غناها الاستعاري والأدبي، وهذا بالطبع ما تحاول الرواية إيصاله إلى القارئ: إنه عالم عظيم - وحتى مترف - لكن هناك ذلك الامتياز الموصول به، أو لنقل بدقة أكثر: الذي أوجده، مما يتعذر بلوغه من الكآبة والسوداوية المرتبطة بالهرم والفقدان والموت.

إن الإحساس العام بالموت الذي يغلف رواية «الفهد» يذكر بالمقاطع الأخيرة من «البحث عن الزمن الضائع»، خصوصاً ذلك المقطع الذي يتحدث عن عودة مارسيل إلى باريس التي تبدو محطمة هزيمة بعد الحرب العالمية الأولى. لكن لامبيدوزا، على عكس بروست، لا يقترح نظرية للفن المخلص في نهاية عمله. في اللحظات الأخيرة من مرض الأمير وموته يرقد الرجل في فندق رث بال بباليرمو، منهكا من رحلة عودته من نابولي حيث ذهب ليراجع طبيبا متخصصا. كانت كونتشيتا وفرانتشيسكو باولا، أي ابنته الكبرى وابنه الشاب، في رفقته، وكذلك محبوبه الأثير إلى نفسه تانكريدي. كان الوقت شهر تموز من عام ١٨٨٣: الأمير في الثالثة والسبعين من عمره. لا شيء مما يحدث يحمل في ثناياه أدنى إشارة إلى الخلاص، أو إلى أية مهمة فنية من ذلك النوع الذي رفع مارسيل من صاحب الأرض الكسول إلى مستوى الكاتب الملتزم. إن دون فابريزيو ممتلئ بوعي أنه الأخير من أبناء ساليينا: «كان وحيدا، رجلا محطما يمتطي طوفا جانحا تتقاذفه أمواج جامعة». وكل ما خلفه هو سيل من الذكريات، لكن ذلك أيضا يتقوض بسبب إحساسه أنه الشخص الأخير الذي يعرف عن تلك الذكريات. إن الكفاءة الوحيدة التي تملكها هذه الصورة الكئيبة القائمة تتمثل في اهتمام الأمير العلمي بالطبيعة، بالنجوم بصورة خاصة والتي تسحبه بعيدا، وبصورة مؤقتة، عن سكرات موته وتسلمه لإيقاعات أمواج المحيط الشاملة التي تبدو رسولته، في نوع من لمسة العبقرية الأخيرة، هي الجميلة، لكن غير المسماة الآن، أنجيليكا التي

أصبحت نموذجاً للحسية الأنثوية المعممة. إن حضورها المفاجئ غير المتوقع إلى جانب سيره مصمم ليطلق عاطفته المحبوسة تجاهها، ويسلمه بدوره إلى نهايته الطبيعية.

إن التحلل الاجتماعي، وفشل الثورة، والجنوب العقيم غير القادر على التحول، شديدة الوضوح في كل صفحة من صفحات الرواية. لكن ما لا نعثر عليه في الرواية، وهو شيء متقصد بالطبع، هو حل سؤال الجنوب كما اقترحه غرامشي. تقترح مقالة غرامشي التي كتبها عام ١٩٢٦ أن وضع الجنوب البائس يمكن التخفيف منه فيما لو تم ربط بروليتاريا الشمال بفلاحي الجنوب بحيث يصبح لهاتين المجموعتين جغرافياً، المضطهدين اجتماعياً، مشروع عام مشترك. ومن هنا، وعلى العكس مما هو سائد سيكون هناك بعض الأمل، والتجديد، والتغيير الخلاق؛ وسوف لا يكون الجنوب تشخيصاً لحالة التحلل والانهيال التي تقدمها، على نحو شديد القوة، رواية لامبيدوزا.

ومع ذلك، فإن لامبيدوزا ينفي بإصرار تشخيص غرامشي ووصفته العلاجية إذ من الصعب الافتراض - علاوة على الإشارات العديدة إلى الموت والتحلل والتداعي والعجز في كل صفحة تقريبا - أن الرواية صممت بوصفها عقبة عظيمة في وجه التخفيف من حالة الفوضى والتشوش في الجنوب الإيطالي. تكمن المفارقة في أن هذا النفي المتضمن في الأسلوب الأخير معروض في شكل مقروء تماماً: ليس لامبيدوزا أدورنو أو بيتهوفن اللذان يعمل أسلوبهما الأخير على تقويض شعورنا بالمتعة، متملصين بضراوة من أية محاولة للتوصل إلى فهم بسيط من أي نوع. على الصعيد السياسي، فإن لامبيدوزا على الضد تماماً من غرامشي: إن الأمير يتبنى نظرية تشاؤم العقل والإرادة. إن الكلمات الأولى التي تفتتح بها الرواية هي ذاتها التي تختتم بها صحيفة روزاري، والتي يترنم بها الأب بيروني: « في هذا الوقت وهذه الساعة نحن بلاد ميتة»، وهو الأمر الذي نعرش عليه بوصفه نبرة الكتاب كله. الحدث الأول الذي يصفه لامبيدوزا هو اكتشاف جثة جندي في الحديقة. إنها ساعة الموت، من وجهة نظر الأمير، فلا شيء البتة يستطيع أن يؤثر في مسار الشلل والانحدار والتحلل الذي يغلفه وعائلته وطبقته. باختصار، فإن «الفهد» هو الجواب الجنوبي على السؤال الجنوبي دون تركيب أو تصعيد للحالة أو أي أمل. يخبر دون فابريزو تشيفاللي، الرسول الآتي من تورين ليعرض على الأمير قبول مقعد في مجلس الشيوخ، أن:

سعيد: أفكار حول الاسلوب الأخير

«أبناء صقلية لا يرغبون في التحسن لسبب بسيط هو أنهم يعتقدون أنهم كاملون؛ إن زهولهم وغرورهم أقوى من بؤسهم؛ وكل اجتياح من قبل الغرباء، أو السكان الأصليين من أبناء صقلية، أو رغبة في الاستقلال، يتسبب في إفساد وهمهم بأنهم كاملون، ويعرض للخطر انتظامهم القانع للا شيء؛ إنهم، بعد أن داستهم شعوب عديدة، يعتقدون أن لديهم ماضيا إمبراطوريا يمنحهم الحق في جازاة عظيمة».

هل تعتقد يا تشيفاللي حقا أنك أول شخص حلم بدفع صقلية في مجرى التاريخ الكوني؟ يتحدث الأمير عن المحاولات المتعددة التي قام بها. « لكن من يدري الآن إلام انتهت تلك المحاولات! لقد رغبت صقلية في النوم رغم النداءات التي تلققتها؛ فما الذي يجبرها على سماع تلك النداءات ما دامت هي نفسها غنية، وحكيمة ومتحضرة وأمينة صادقة، إذا كانت تشير الإعجاب والحسد من الجميع، إذا كانت، وبكلمة واحدة، كاملة؟».

مهما كان الذي يُعرض جالبا لآثار حسنة، واعدة بالتطور والتغيير الحقيقي، فإنه يرفض بوصفه تدخلا خارجيا. (إن الأمير يعلق ذاهلا على موضوع الكمال الإنساني بعامته كما عرض له برودون وماركس، مشيرا إلى الأخير بوصفه «اليهودي الألماني الذي نسيت اسمه»). إن شمس صقلية التي تصفع الناس دون رحمة، والتلال القاحلة والسهول الواسعة، والقلاع الجلييلة والحصون المهدامة هي جميعا حقائق ثابتة غير قابلة للتغير، وتلك الحقائق هي التي طبعت المجتمع الصقلي لا الجهود والمحاولات السياسية التي تخيلها غرامشي.

إن الأجيال تتطور بالضرورة، وإذ يموت النظام القديم، الذي يمثله الأمير، فإن التناقضات السياسية والاجتماعية تتعاظم، ويصبح من الصعب احتواؤها أو التعامل معها بوصفها تاريخا شخصيا. تتمثل مظاهر الأسلوب الأخير في رواية لامبيدوزا في كونها تقوم بتحويل الحدث الشخصي إلى حدث جماعي موشك على الوقوع؛ إنها لحظة تنجلي فيها البنية والحبكة بصورة فاتنة ومثيرة، لكنهما ترفضان بإصرار السير معا إلى النهاية. ليس لدى الأمير ابن يصلح لكي يخلفه؛ إن خليفته الروحي الوحيد هو ابن أخيه اللامع، وهو شاب يتمتع بقدر من الانتهازية واستغلال الآخرين، وهما أمران يتقبلهما الأمير لكنهما ينفرانه في النهاية من ابن أخيه. يقول تانكريدي مخالفا عمه الرأي: «إذا كنا نرغب في أن تظل الأمور على حالها فإنها في الحقيقة

ستخالف توقعاتنا وتتغير». إن تانكريدي يشبه في آرائه ابن أخي نابوليون في عمل ماركس «الثامن عشر من برومير»، وهو رجل يعتمد ارتقاؤه الاجتماعي على استغلاله لطبقة من الناس مثل حميه كالوجيرو: الذي يرغب بدوره في الارتباط بالطبقة الأرستقراطية مدخلا له إلى عالم السلطة. أما وريث الأمير الآخر، الموثوق أكثر إلى حد ما، فهو ابنته الصارمة كونتشيتا التي لم تستطع، حتى بعد مرور نصف قرن تقريبا، أن تسامح تانكريدي بسبب افتقاره للكمياسة وعدم احترامه للكنيسة. ومع أنها تعيش بعد وفاة والدها وتانكريدي فهي لا تمتلك الذكاء أو احترام الذات غير العادي، إلى حد التجريد، الذي كان يمتلكه الفهد العجوز. إن لامبيدوزا يعالج شخصيتها في الرواية بقسوة. إن أحب شيء إليها هو كلب والدها الذي يحنط بعد موته، حيث تنتهي الرواية باكتشاف الابنة المفاجئ «للفراغ الداخلي» الذي يرمز له جلد الكلب:

«بينما كانت جثته تسحب كانت عين الكلب الزجاجية تحديق نحوها بعار الأشياء الوضيعة المتروكة على أمل التخلص منها في النهاية. وما ظل من بنيديتشو بعد دقائق قليلة رمي في الزاوية التي يتردد عليها الكناس كل يوم. وبعد رميه من النافذة استعاد ما تبقى من الكلب شكله للحظة؛ في الهواء بدا شكل حيوان راقص يدب على أربع بلحية طويلة، ورجله الأمامية اليمنى بدت مرفوعة كلعنة. ثم استقر ذلك كله مطمئنا فوق كومة صغيرة من الغبار الشاحب». إن هذا النوع من التحلل والانحطاط الحرفي المفاجئ، لكي لا نقول الكارثي، يثير في الحال سؤالا حول من، أو ماذا، يحاول لامبيدوزا تمثيله هنا. عن أي تاريخ، وتاريخ من يتحدث في النهاية؟ إن معرفة بسيطة بحقائق حياة لامبيدوزا غير المثيرة، وكونه لم ينجب أطفالا، تدفع المرء إلى افتراض أن الرواية تعبر، بصورة من الصور، عن موت إيفان إليتش الصقلي، وهو ما يخفي بدوره باعثا قويا متعلقا بالسيرة الذاتية للمؤلف. إن الفرد الأخير في ساليينا هو بالنتيجة لامبيدوزا الأخير الذي تحتل سوداويته الخاصة المتعهددة بعناية، والتي لا تتضمن أي قدر من رثاء الذات، مركز الرواية، مرتحلة في الوقت نفسه عبر تاريخ القرن العشرين الممتد، محدثة نوعا من المفارقة التاريخية المتأخرة التي تتسم بالمصادقية اللافتة ومبدأ الزهد غير المثمر الذي يستبعد العاطفية المفرطة والنوستالجيا. لكن الشيء الذي يصعب العثور عليه في العمل هو الارتباك بشأن الفردية غير النادمة. ويبدو أن لامبيدوزا، بعد أن وصل سن الشيخوخة، لم يرغب في التمتع

سعيد: أفكار حول الاسلوب الأخير
بالنضج والهدوء المفترضين المصاحبين لها، أو بالأنس واللطف والصفاء الخاص بالتقدم في العمر. ومع ذلك، فإننا لا نعثر على أي شيء ينكر الموت أو يتجنب الإشارة إليه؛ على النقيض من ذلك، فإن الكتاب يعود مرارا وتكرارا إلى ثيمة الموت التي يتم تصعيدها إلى حد المفارقة كما يرتفع المؤلف باللغة والشكل إلى حالة من السمو والجلال للتعبير عن النهاية الدنيوية.

في الوقت نفسه، فإن القارئ غالبا ما يشعر بأن ثمة شيئا لم يقل أو أنه بقي صعب البلوغ. على سبيل المثال، فإن الرجلين عندما يتعرفان على بعضهما فإن كالوجيرو الفج، لكن الحاد الذهن، يرى في الأمير: «طاقة خاصة مع ميل إلى التجريد، مزاجا يبحث عن شكل للحياة داخل نفسه لا فيما يمكن أن ينتزعه من الآخرين». إننا نتلقى هنا عددا من الحدوس: غرور الأمير غير العادي، تحفظه، شدة حساسيته وافتقاره إلى الطمع، وفوق ذلك كله «طاقة التجريد» التي لا تنضب (ولربما لا تهزم) لديه، والتي تترك انطبعا قويا في نفس كالوجيرو. ومن الواضح أن غاية هذا المقطع من الرواية هو القول بأن تلك «الطاقة»، أو ذلك الانسحاب المراوغ إلى الداخل، لا يمكن، بالتعريف، التحقق منهما عبر الحصول على المعلومة أو من خلال الاقتراب كثيرا من الأمير. إن المقطع يستمد أثره العميق الخاص بالأسلوب الأخير من الوصف المتواتر للموت والتداعي والانحطاط الذي يحيط به، رغم أنه لا يستطيع التأثير على كمال الأمير وسمو ذاته، حتى ولو كان الرجل يقترب من النهاية.

إن نظير لامبيدوزا الشعري هو الشاعر الإسكندري الإغريقي قسطنطين كافافي الذي لم ينشر أي شيء من شعره على هيئة كتاب إلا بعد وفاته عام ١٩٣٣. وقد رغب كافافي أن تحفظ ١٥٤ قصيدة من شعره، وهي جميعا قصيرة بمعايير شعر القرن العشرين، وكل واحدة منها محاولة للتوضيح وخلق مشهد درامي بأسلوب المونولوج الدرامي لدى براوننغ؛ إنها لحظة من الماضي، الشخصي أو ذاك الذي يخص العالم الهليني الواسع. ومن بين مصادره المتكررة بلوتارك؛ لكنه يعتمد كذلك على شكسبير، وكان مسحورا بـ جوليان المرتد. إن الإسكندرية تلازم شعره من البداية إلى النهاية. ومن بين أشعاره المبكرة قصيدة بعنوان «المدينة»، وهي حوار بين صديقين، الأول (ولربما يكون الحاكم السابق) يندب حظه بوصفه سجين الالامسمى، لكنه يتوجه، بكل بوضوح، قاصدا ميناء المدينة المصرية:

إلى متى سأترك عقلي يتشكل في هذا المكان؟
أينما أتوجه، وحيثما أنظر،
أرى خرائب سوداء من حياتي،
هنا حيث أنفقت سنوات عديدة،
ضيعتها، ودمرتها تماما.

أما المتكلم الثاني في القصيدة فإنه يجيب بلهجة باردة قاطعة لا لبس فيها تحدد تماما المدى الضيق والتجرد الرواقي الذي يميز أسلوب كافافي:
لن تجد بلدا آخر، لن تجد
شاطئا آخر.
سوف تظل هذه المدينة تلاحقك.
ستمشي في الشوارع نفسها، وتدركك الشبخوخة
في الأحياء نفسها، وسيدب الشيب
في رأسك في البيوت التي تسكنها نفسها.
سوف تنتهي دوما إلى المدينة نفسها، فلا تأمل
بأشياء في أماكن أخرى:
لا سفينة في انتظارك، لا طريق.
الآن وقد خربت عمرك في
هذه الزاوية الصغيرة الضيقة،
تكون قد خربته في كل مكان آخر من هذا العالم.

ليس المكان وحده ما يأسر المتكلم، بل الفعل المتكرر الذي يدفعه قدره نحوه.
يتعامل كافافي مع قصيدته «المدينة» و«المرزبان» بوصفهما تمهدان السبيل إلى شعره
الناضج. في قصيدة «المرزبان» ثمة متكلم يخاطب رجلا آخر يفكر بمغادرة الإسكندرية للبحث عن
وظيفة جديدة في الأقاليم التي يحكمها الملك آرتاكسيركسيس. وعلى عكس النجاح الذي يأمل

في تحقيقه فإن شيخ الإسكندر يذكره على الدوام:

إلى أشياء أخرى تتوق روحك، وتتوجع

لأمور آخر:

إلى مديح ديموس والسفسطائيين،

ذلك الهتاف الصعب المنال، الذي لا يقدر بثمن -

إلى الساحة الإغريقية والمسرح، وأكاليل الغار.

آرتاكسيركسيس لا يملك هذه الأشياء ليمنحها لك،

لن تجد أياً من هذه الأشياء لدى المرزبان،

لكن بدون هذه الأشياء أية حياة ستعيش؟

رغم محدودية عالمها - الذي وصفه إي. إم. فورستر يوماً بأنه قائم على «القطن، وأكوام

البصل والبيض، والمكان الرديء التخطيط والبناء، فيما تنفجر مجاريه في كل اتجاه» - فإن

الإسكندرية تحمل في داخلها الوعد الذي لم يستطع كافافي العيش بدونه، حتى ولو كان الوعد

سينتهي إلى الخيانة وخيبة الآمال.

يحتفل شعر كافافي على الدوام بالمكان المدني حيث يوحد بين الأسطوري - بنبرته السوداوية

الخفيضة المفارقة المتحررة من سحر الأشياء - والنشر اليومي. لكن حين نحاول موضعة كافافي في

مصر خلال نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين فسوف نفاجأ إلى حد كبير بمدى فشل

عمله في ذكر أي شيء عن العالم العربي الحديث. إن الإسكندرية هي إما أن تكون ذلك المكان

المجهول الاسم الذي تقع فيه أحداث حياة الشاعر (البارات، والغرف المستأجرة، والمقاهي، والشقق

التي كان يلتقي فيها عشاقه)؛ أو أنه يصورها كما كانت في يوم من الأيام: تلك المدينة التي

تنتمي إلى العالم الهليني الذي توالى عليه الإمبراطوريات المتعاقبة والمتداخلة: روما، واليونان،

وإسكندرية ما قبل بيزنطة وما بعدها، ومصر البطلموسية وفي زمن الإمبراطورية العربية. ورغم

كون الشخصيات في القصائد مختلقة في جانب من جوانبها، وحقيقية من جانب آخر، فإنها تُرى

في ضوء اللحظات الهاربة، التي قد تكون أساسية في بعض الأحيان، من حياة تلك الشخصيات:

إن القصيدة تكشف عن اللحظة اليومية وتكرسها قبل أن يقوم التاريخ بإقفال المشهد حيث تضع

تلك اللحظة بالنسبة لنا إلى الأبد. إن زمن القصيدة، الذي لا يدوم سوى برهة محددة في الزمن، يقع على الدوام خارج الراهن، أو بموازاته، حيث يعالجه كافافي بوصفه مقطعا ذاتيا من الحاضر. كما أن اللغة، وهي إغريقية رفيعة كان كافافي واعيا بأنه الممثل الحديث الأخير لها، تضيف بعدا خاصا إلى الطبيعة المقتصدة الجوهرية الخالصة للشعر. إن قصائد كافافي توجد شكلا من عيش الحد الأدنى بين الماضي والحاضر، كما أن خياره الجمالي الخاص بعدم الإنتاج، المعبر عنه في شعر يتسم بغياب الاستعارات واللغة النثرية التي تخلو من الإقاعات تقريبا، يولد إحساسا بالمنفى الدائم الذي يقع في قلب عمله.

في عمل كافافي، إذن، لا يجيء المستقبل أبدا، وإذا جاء فإنه يبدو وكأنه حدث ومن ثم لا داعي لحدوثه. إن العالم الداخلي الضيق الذي يتكون من التوقعات الصغيرة المحدودة أفضل من المشروعات الضخمة التي يخيب أمل المرء في العادة بشأنها وسرعان ما تنتهك. من بين القصائد الأكثر كثافة في عمل كافافي «إيثاكا» التي تبدو وكأنها تخاطب أوديسيوس الذي نعرف وقائع رحلة عودته إلى البيت وشوقه إلى بينيلوب مقدا، ومن ثم فإن ثقل «الأوديسة» ينوء فوق كل سطر من سطور القصيدة. لكن ذلك، على أي حال، لا يحول دون الاستمتاع بالقصيدة:

لتكن هناك صباحات صيف كثيرة

تشعر فيها بالسعادة، فأية متعة

تشعر بها عندما تطأ موانئ تراها لأول مرة؛

لتتوقف في محطات تجارية فينيقية

وتشتري أشياء جيدة وجميلة،

أصدافا ومرجانا، كهريمانا وأبنوسا،

عطرا حسيما من كل نوع

لكن كل متعة من المتع يجري تعيينها ببراعة، قبل الشروع في أي شيء، بعبارات المتكلم في القصيدة. إن إقاعات القصيدة الختامية تعيد اكتشاف إيثاكا لا بوصفها هدفا أو وجهة يقصدها البطل المشدود إلى البيت بل كتحرير لكى يتم رحلته («لقد منحتك إيثاكا رحلة جميلة. / لولا إيثاكا ما كنت ارتحلت. / ولا شيء تبقى لديها لتمنحك إياه الآن»). وهذا ما يجعل

سعيد: أفكار حول الاسلوب الأخير
إيثاكا نفسها متحققة ومجردة من الوعد، عاجزة عن اجتذاب البطل أو حتى خداعه في الوقت
الذي يتحدد مسار الرحلة والعودة منها في سطور القصيدة. إن إيثاكا نفسها، وهي موثقة إلى
ذلك المسار المحدد، تكتسب معنى جديدا لا كمكان بعينه بل كصنف من التجارب (إيثاكات
عديدة) تجعل الفهم الإنساني ممكنا:

إذا وجدتها فقيرة فإن إيثاكا لن تكون خدعتك.

حكيما ستصير، محتشدا بالتجارب

سوف تفهم آنذاك ما تعنيه الإيثاكات جميعها.

إن شكل العبارة في «سوف تفهم آنذاك» تدفع القصيدة باتجاه تحقيقها الأخير، تاركة
المتكلم، الذي لا يقوم بأي فعل هو نفسه، يقف في الخارج، أعزل بلا حول أو قوة. كأن إيماءة
كافافي الشعرية الأساسية هي إيصال المعنى إلى شخص بعينه في الوقت الذي ينكر فيه استحقاقه
كنوز ذلك المعنى هو نفسه: إنه شكل من المنفى يعيد استنساخ عزلته الوجودية في الإسكندرية
الفاقة هللينيتها منتظرة في قصيدة كافافي الشهيرة «في انتظار البرابرة» وقوع الكارثة. لكن
تلك التجربة سرعان ما تتبدد إذ ندرك أنه «لم يعد هناك برابرة»، ومع ذلك فإن المتكلم في
القصيدة يشير، بنوع من رثاء الذات والانتقاص من شأنها، إلى أن «أولئك الناس كانوا نوعا من
الحل». إن القارئ يُمنح فضاء شعريا غامضا لكنه محدد بعناية حيث يستطيع أن يسترق السمع
أو يفهم بصورة جزئية فقط ما يحدث في الحقيقة.

إن من بين أعظم إنجازات كافافي قدرته على جمع الأطراف المتباعدة في تجربة النهاية
والأزمة الفيزيائية والمنفى من خلال أشكال وأوضاع مختلفة، وعلاوة على ذلك كله بأسلوب يتسم
بالخلق والإبداع المميزين والرصانة الأنيقة اللافتة. غالبا، وليس دائما، ما يوفر تاريخ الإسكندرية
لكفافي وقائع من هذا النوع كما في قصيدته العظيمة «الله يتخلى عن أنطونيو» المستمدة
كواقعة من حكاية يرويها بلوتارك. يخاطب المتكلم البطل الروماني وهو يواجه فقدان وظيفته،
وانهيار خطته، وفي النهاية سقوط مدينته: «قل وداعا لها، للإسكندرية التي تفقدها». إن
المتكلم يطلب من أنطونيو أن يضع جانبا العزاء الحسي، بكل ما يحمله من ندم رخيص وخداع
فقير للنفس. وبدلا من ذلك، فإنه يدعو بقسوة لكي ينخرط في تجربة رؤية الإسكندرية كمشهد

مفعم بالحوية شارك هو يوما في صنعه لكنه، مثله مثل كل وقائع الزمن، يبدو الآن وهو يبتعد عنه:

لأن ذلك من ححك أنت يا من أعطيت هذا النوع من المدن،

اذهب برباطة جأش إلى النافذة

واصغ بلهفة عميقة،

لا بأنين الجبان وذرائعه؛

اصغ - إلى الأصوات، فتلك هي متعتك الأخيرة،

إلى الموسيقى الفاتنة للموكب الشديد الغرابة،

وقل وداعا لها، للإسكندرية التي تفقدها.

إن مما يضاعف أثر هذه السطور المدوخة هو أن كافافي يفرض على أنطونيو صمتا تاما، ولربما نهائيا، بحيث يمكنه أن يسمع للمرة الأخيرة نغمات «الموسيقى الفاتنة» التي يفقدها: إن التقاء الصمت التام والصوت الموقع الممتع يجري التعبير عنه، بصورة مدهشة، بكلمات محايدة تنتمي إلى النثر اليومي.

يقبض فورستر، بحديثه عن كافافي كـ«شخص يقف دون حركة صانعا زاوية حرجة مع الكون»، على الأثر الغريب المليء بالنشوة الذي يصنعه دائما أسلوبه الأخير، بتصريحاته الصغيرة الكثيرة الوسوس التي تنتزع من المجهول. في واحدة من أفضل قصائد كافافي «ميريس: الإسكندرية ٣٤٠ ميلادية»، يحضر المتكلم جنازة شريكه الرائع في المشرب ميريس، وهو شخص مسيحي يعاد خلقه في الموت بوصفه موضوعا لاحتفال كنسي متقن. إن المتكلم يخشى فجأة أن عاطفته تجاه ميريس خدعته ويفر هاربا من «البيت الرهيب»:

اندفعت خارجا من البيت الرهيب

اندفعت قبل أن تأسرنى ذكرى ميريس

قبل أن تنتزعها مني مسيحياتهم.

ذلك هو امتياز الأسلوب الأخير: إن لديه القدرة على تبديد السحر وتحقيق المتعة دون أن يلجأ إلى حل التعارض القائم بينهما. إن ما يبقي على التوتر بينهما، كقوتين متساويتين تشدان

سعيد: أفكار حول الاسلوب الأخير _____

في اتجاهين متعاكسين، هو ذات المؤلف الناضجة المتجردة من الغطرسة والتباهي، التي لا تخجل من الاعتراف بخطئها أو الثقة المتواضعة التي اكتسبتها بفعل الشيوخوخة والمنفى.

فصل من كتاب حول «الأسلوب الأخير» للراحل إدوارد سعيد ينشر قريبا بالإنجليزية. وقد نشر هذا الفصل في مجلة «لندن ريفيو أوف بوكس»، المجلد ٢٦، عدد ١٥، ٥ آب ٢٠٠٤.

ترجمة: فخري صالح