

حاضر النقد الأدبي

مقالات في طبيعة الأدب

تأليف: طائفة من الأساتذة المتخصصين
ترجمه وقدم له وعلق عليه:

الدكتور محمود الربيعي

٩١

حاضر النقد الأدبي^٣

مقالات في طبيعة الأدب

تأليف

طائفة من الأساتذة المتخصصين

ترجمه وقدم له وعلق عليه

الدكتور محمود الربيعي

دار نشر ب للبياعة والنشر والتوزيع
القاهرة

هذه ترجمة كاملة لكتاب :

THE CRITICAL MOMENT

Essays on The Nature of Literature

الكتاب : حاضر النقد الأدبي

المؤلف : د / محمود الريعى

تاريخ النشر : ١٩٩٨

رقم الإيداع : ٩٨/٤٦٦٧

الترقيم الدولى : I.S.B.N 977-215-323-8

حقوق الطبع والنشر والاقتباس محفوظة للنشر ولا يسمح
بإعادة نشر هذا العمل كاملاً أو أى قسم من أقسامه ، بأى
شكل من أشكال النشر إلا بإذن كتابى من الناشر

الناشر : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
شركة ذات مسئولية محدودة

الإدارة والمطابع : ١٢ شارع نوبار لاطوغلى (القاهرة)

ت : ٢٥٤٢٠٧٩ فاكس ٢٥٥٤٢٢٤

التوزيع : دار غريب ٢٠١ شارع كامل صدقى الفجالة - القاهرة

ت : ٥٩٠٢١٠٧ - ٥٩١٧٩٥٩

إدارة التسويق

والمعرض الدائم

١٢٨ شارع مصطفى النحاس مدينة نصر - الدور الأول

المحتوى

الصفحة

- مقدمة المترجم ٢٢ - ٥
- مقدمة الناشر ٣٢ - ٢٣

القسم الأول:

- المعرفة الإنسانية (جورج ستينير) ٤٨ - ٣٥
- لماذا أقدر الأدب؟ (رتشارد هوجارت) ٦٠ - ٤٩
- من مبادئ النقد (رينيه ويليك) ٧٠ - ٦١
- هل القيم الأدبية الخالصة كافية؟ (و.و. روبسون) ٨٤ - ٧١
- ملاحظات عن الخيال والحكم (جون واين) ٩٢ - ٨٥
- جمع الدود (هارى ليفين) ١٠٢ - ٩٣
- فى البحث عن قيم أساسية (ل.سى. نايتس) ١١٠ - ١٠٣
- وظيفة الخيال (جرام هيو) ١٢٠ - ١١١
- البحث العلمى فى الإنجليزية (ر.ف. ليفيز) ١٣٠ - ١٢١

القسم الثانى:

- الاتجاهات النقدية فى فرنسا (ريمون بيكار) ١٤٢ - ١٣٣
- النقد واستقلال القدرات (هانز ماير) ١٥٢ - ١٤٣
- هل المنهج العلمى ضيق المجال؟ (إميليو كاكى) ١٦٠ - ١٥٣
- النقد الأدبى بصفته لغة (رولاند بارثيس) ١٦٨ - ١٦١
- الزمن والخيال الشعرى (إميل ستايجر) ١٧٨ - ١٦٩
- تحليل البناء الأدبى (أمبرتو أكو) ١٨٨ - ١٧٩
- نحو معرفة الأعمال الأدبية (داماسو ألونسو) ١٩٨ - ١٨٩
- نظرات على البولنديين والسكسون (جان كوت) ٢٠٨ - ١٩٩

مقدمة المترجم

يقدم المرء على ترجمة عمل ما إذا رأى من وراء هذه الترجمة فائدة للمشتغلين بالمجال الذى يعمل فيه. وقد رأيت أن هذه المقالات - التى كتبت أصلاً فى عدد من «الملحق الأدبى للتيمز» ونشرت بعد ذلك فى كتاب قدمت له دار النشر بمقدمة ضافية - تخدم المهتمين بحاضر النقد الأدبى؛ وذلك لأنها تقدم وجهات نظر لنقاد متخصصين من بلاد متعددة. وقد اختير هؤلاء النقاد بعناية من قبل «الملحق الأدبى للتيمز»، وبهدف محدد هو تقديم صورة النقد الأدبى فى عالمنا وزماننا. ومع أن زمناً طويلاً قد مر على كتابة هذه المقالات ونشرها فهى لا تزال تمثل التطور الأخير فى تاريخ الدراسات النقدية، ولم يدر الزمن بعد دورة تأتى بأساليب نقدية جديدة، ومفاهيم جديدة. ولهذا أيضاً أبقيت على عنوان الكتاب الذى يشتمل عليها، واخترت «حاضر النقد الأدبى» ترجمة لهذا العنوان.

والغالبية العظمى من كتاب هذه المقالات من أساتذة الجامعات ^(١)، وهناك قلة قليلة من خارجها ^(٢). وتقدم المقالات مفهوم النقد الأدبى - كما يعبر عنه هؤلاء الكتاب - فى مهد اللغات الإنجليزية، والفرنسية، والإيطالية، والأسبانية،

(١) من الجامعات الإنجليزية رتشارد هوجارت، وجرام هيو، ورف. ليفير، وو.و. روبسون، وجورج ستينير، ومن الجامعات الأمريكية هارى ليفين، ول. سى. نايتس، ورينيه ويليك، ومن الجامعات الفرنسية ريمون بيكار، ورونالد بارت ومن الجامعات الألمانية هانز مايير، وأميل ستايجر. وهناك إلى جانب هؤلاء داماسو ألونسو وهو أستاذ جامعى أسباني، وأمبرتو أكو وهو أستاذ جامعى إيطالى، وجان كوت وهو أستاذ جامعى بولندى.

(٢) هما الإنجليزي جون واين وهو روائى وناقد، والإيطالى أميليو كاكى وهو ناقد.

والألمانية، والبولندية، وقد كتبها أصحابها جميعاً باللغة الإنجليزية. وهى تتناول نقاطاً كثيرة جداً من نقاط الدرس الأدبى، ولكننى سأركز فى هذه المقدمة على طائفة منها أعتقد أنها ينبغى أن تنال أقصى اهتمامنا، وذلك لأهميتها الشديدة لحاضر النقد فى الأدب العربى.

وأبدأ بقضية عامة هى قيمة الأدب فى عصر العلم التجريبي. وقد دافع جورج ستينير فى المقالة الأولى من الكتاب عن الأدب، مسجلاً أن قيمته تفوق قيمة العلم التجريبي، ومؤكداً أن إدراك الحقيقة الذى يمكن استخلاصه من التطوير الفنى لدى كبار الأدباء لا يمكن أن يتحقق عن طريق العلم التجريبي، وذلك لأن هذا العلم قاصر عن إدراك الدوافع الإنسانية على خلاف الأدب.

ومع أن قضية الأدب والعلوم تتخذ لدينا وضعاً يختلف عما تتخذه فى الغرب فإنها ما تزال قضية تحتاج إلى قدر من المناقشة. ويحس المرء أن لدينا قدراً من سوء الظن بما يمكن أن يحققه الأدب بالمقارنة إلى ما يمكن أن يحققه العلم التجريبي، وإحساساً بأن الاهتمام بالأدب لا يأتى «بالعائد» الذى يتلاءم مع الوقت الذى «يستثمر» فيه، أو بالأحرى «يضيع» فيه.

والحس العملى الطاغى فى كل مكان قد يجعل من هذا «منطقاً» جذاباً. إن الواقع العملى يرينا أن الطبيب قد يشق بطن المريض، ويستأصل الداء، ويعيد البطن إلى ما كان عليه، ويساعد صاحبه على اندمال الجرح، فإذا بالإنسان يعود إلى حالته الأولى، وقد برئ من دائه؛ فهل يستطيع الأديب، سواء أكان شاعراً أم روائياً أم كاتب مسرحية أم كاتب قصة قصيرة أم كاتب مقال، أن يفعل ذلك؟ وإذن ما الأدب فى حضرة العلم؟ كذلك يستطيع العالم أن يبني مركبة فضاء دقيقة ومعقدة، تفلت من جاذبية الأرض، وتدور حولها، وحول القمر، وحول الكواكب الأخرى، لتعود إلى الأرض من جديد، فى نقطة معينة، وفى لحظة معينة، فهل يستطيع الأديب أن يفعل ذلك؟ وإذن ما الأدب فى حضرة العلم؟ وإذا قيل ذلك عن الأديب المبدع فما أسهل أن يقال عن الناقد الذى يحتل مكانة ثانوية بالنسبة للأديب المبدع (ولتراجع مقالة ستينير ومقالة هيو فيما يتصل بالعبارة الأخيرة).

ذلك هو نوع «المنطق» الذى قد تجده وراء الانصراف الشديد عن كل ما هو «أدبى» إلى كل ما هو «علمى». ولا يتنبه مثل هذا «المنطق» إلى حقيقة واضحة هى أن لحظة «الإبداع» أو «الاختراع» - التى هى نتيجة عمل «البصيرة الإنسانية» و«الطاقة الإنسانية المتخيلة» - لحظة يلتقى عندها العلم والأدب، وهى لحظة تسبق بالضرورة فى العلم شق بطن المريض، وبناء الصاروخ، فهذان «الفعالان» تطبيق عملى لها. كذلك لا يتنبه مثل هذا «المنطق» إلى أن «المخترعين» فى مجال العلم هم قراء فى المكان الأول، وأنهم قد طوروا قدراتهم على تحقيق إنجازاتهم العلمية معتمدين على قراءة «أدبية»، لا فى مجال عملهم فحسب - فذلك شئ مسلم به - ولكن فى مجال الأعمال الإبداعية الأدبية كذلك. لكن المشكلة لدينا هى أننا لسنا مخترعين، أى أننا لم نمر كثيراً بلحظة الإبداع هذه، ونتصور أن الطريق يمكن أن يبدأ من منتصفه، وأننا يمكن أن نكون علماء كاملين بتعلم مرحلة «شق البطن» و «بناء الصاروخ» دون أن نمر بمرحلة تبصر ذلك و«تخيله»، وهى مرحلة يلتقى عندها الأدب والعلم كما قلت.

والنتيجة السيئة لذلك أن الانتصار للعلم يتم على حساب التقليل من شأن الأدب. على أن هناك نتيجة أخرى لذلك، وهى أسوأ حتى من النتيجة السابقة، وهى أن أهل الأدب أنفسهم بدأوا يفقدون عقيدتهم فى القيمة الجوهرية للأدب. والضرر المدمر المترتب على ذلك ليس فى حاجة إلى توضيح. وهو ضرر ناشئ عن سوء تقدير حقيقى للأمر كله. ولكننا إذا وضعنا القضية وضعا خاطئاً منذ البداية فليس لنا أن نتوقع لها سوى نتائج خاطئة فى كل اتجاه. على حين أننا لو أعطينا هذه الحقيقة البسيطة المتصلة بطبيعة لحظة الإبداع ما تستحقه من اهتمام أدركنا أن الثقافتين - الأدبية والعلمية - وجهان لعملة واحدة. وإذا استقر هذا الإدراك ضاقت الهوة بين «الأديب» و «العالم»، وأصبحت طبيعة تكوينهما الأساسى جد متقاربة، وزال كثير من سوء الفهم المتراكم، بوضع القضية وضعها الصحيح^(١).

(١) نبه الكاتب الإنجليزى المعاصر سى. ب. سنو فى كتيب له بعنوان:

The Two Cultures and the Scientific Revolution

إلى الوضع الخطير المترتب على الهوة الموجودة بين الثقافة الأدبية والثقافة العلمية.

وثمة قضية ثانية مثارة فى هذا الكتاب - وأرى أن تأملها ضرورى فيما يتصل بالوضع الأدبى لدينا - وهى قضية «كيف نقرأ؟» وهناك اتفاق ملحوظ على أن القراءة الأدبية إذا لم تتم على نحو من التبصر والنظر، والتأمل، يجعل القارئ يغير من نظرتة للكون بما فيه من قيم وأشياء، فهى ليست أكثر من قراءة أمية. يقول جورج ستينير فى المقالة الأولى من هذا الكتاب: «وعندما لا تكون القراءة مجرد شرود، أو رغبة غير مبالية مصدرها الملل، تكون نوعاً من «الفعل»؛ فنحن نعيش فى حضرة الكتاب ونسمع صوته، ونسمح له - بشيء من الحيطة - أن يدخل إلى أعماقنا». ويقول فى موضع آخر: «إن الذى يقرأ الكتاب الرابع والعشرين من الإلياذة - وهو اللقاء الليلى بين بريام وأخيل - أو الذى يقرأ الفصل الذى ركع فيه اليوشا كارامازوف يناجى النجوم، أو الذى يقرأ الفصل العشرين من كتاب مونتين «أن تكون فيلسوفاً هو أن تتعلم فن الموت» وكيف استفاد هاملت منه، الذى يقرأ كل ذلك ولا يتغير، لا يتغير إدراكه لحياته، ولا تختلف نظرتة إلى الحجرة التى يضطرب فيها، وإلى أولئك الذين يطرقون عليه الباب اختلافاً دقيقاً وجذرياً، هذا الإنسان إنما قرأ بعين عمياء».

إن موضوع «كيفية القراءة» موضوع خطير جداً، وإذا كان مشكلة تشغل بال المجتمع الغربى - الذى ينبغى أن نصفه بما هو عليه من أنه مجتمع قارئ - فينبغى أن تشكل بالنسبة لنا هما ثقيلًا. وكلمة «القراءة» نفسها كلمة مظلومة عندنا، وذلك لأننا نستخدمها استخداماً «مائعاً» يجعلها تعنى أشياء كثيرة، مما يعنى أنها لا تعنى شيئاً ذا قيمة كبيرة فى نهاية الأمر. فهذه الكلمة - ولا أقول المصطلح؛ إذ إنها لم تأخذ بعد أى قدر من التحديد والانضباط يرقى بها إلى أن تكون مصطلحاً - تصدق ابتداء على مطلق من يفك رموز الكتابة، ولا يستطيع أحد أن يسلب من «يفك الخط» صفة أنه «قارئ»؛ فإذا تدرجنا حتى وصلنا إلى عبارة «قارئ الأدب». وجدناها تتعرض فى هذا المستوى أيضاً لاضطراب شديد؛ فمن يقرأ الأدب الرخيص «قارئ» للأدب، ومن يقرأ الأدب الجاد «قارئ» للأدب،

ومن يقرأ الأدب للتسلية «قارئ» للأدب، ومن يقرأ بحثاً عن المثيرات من كل لون وجنس «قارئ» للأدب، ومن يقرأ بحثاً عن معان وأفكار، كانت في ذهنه قبل أن يقرأ وستظل في ذهنه بعد أن يقرأ، «قارئ» للأدب. ويبقى النوع الوحيد من قراءة الأدب - وهو النوع الذي وصفته عبارات ستينير التي ذكرتها - مهملاً منسيا لدينا، ليس ثمة كثيرون يتولون تكوينه، ودعمه، وترسيخ أقدامه.

إننا في حاجة ماسة حقاً إلى الدعوة إلى تثبيت المعنى الحقيقي «للقراءة الأدبية» في الأذهان، وإلى تعميق مفهوماها نظراً وتطبيقاً. ومجال هذه الدعوة لدينا واسع يكاد يشمل حياتنا «الثقافية» كلها، فثمة وسائل الإعلام (وهي عالم حافل بالمتناقضات المثيرة ويستحق دراسة كاملة) وثمة النصوص التي يربى عليها تلاميذ المدارس في مراحل التعليم وطريقة اختيارها وتناولها (وتلك أيضاً منطقة متفجرة تحتاج إلى حيلة شديدة ودراسات مضنية) وثمة موضوع «أدب الناشئة» (ولا أقول «أدب الأطفال»)، وجوده أو غيابه، نوعه، قيمته، أسس إبداعه، أهدافه، إلى آخر هذه المسائل الحيوية.

إن النتيجة المؤسفة لغياب التربية على القراءة الأدبية الحقيقية تتجلى الآن في أن طلاب الأدب في الجامعة - يستوى في ذلك من هم دون التخرج وطلاب الدراسات العليا - يقفون عاجزين أمام النصوص لأنهم لم يكتسبوا الدربة على قراءتها وفتح مغاليقها (ودعك من مستوى القراءة الذي يقف عند حدود «فك الخط»، وتلخيص ما يسمى بمعانى النص، والبحث عن المغزى الخلقى أو السياسى أو الاجتماعى فيه، فهذه كلها أشياء هامشية بالنسبة «للمعنى الأدبى» للأدب). إن الطلاب لم يملوا «بتجربة» القراءة التي هي «فعل» ذهنى وروحى وشعورى، إنهم لم يقرأوا إلا لأسباب عملية قريبة كالتحضير لاجتياز امتحان، أو إعداد مقتبسات للاستشهاد، وما إلى ذلك. وهم لذلك غير قادرين على مواجهة النص بشخصيته الخاصة. وغير قادرين على أن يجدوا فيه أكثر مما لقنوه عنه. إن الطلاب في فترة مهمة جداً من حياتهم لم يقرأوا لسبب ولغير سبب؛ لم يلقوا

بأنفسهم على نحو عشوائي فى بحر القراءة، لم يقرأوا لأن القراءة هى الغاية التى لا غاية وراءها، ولم يجربوا أن التعامل مع النص الأدبى بصفته ذاتاً فريدة، لها حياتها الخاصة التى قد تتوافق أو تتنافر مع حياة القارئ، فتفتح أمامه الباب واسعاً فى الحالتين لتطوير شخصيته، وضبط ردود فعله، وإنضاج عواطفه وانفعالاته، وتمكينه من رؤية نفسه، والآخرين، والعالم، على نحو أكمل وأشمل.

لابد أن نسلم بأن القارئ «العادى» لدينا محتاج إلى من يعلمه «القراءة» الخاصة؛ فمن سمات هذا القارئ أنه يطور لنفسه باستمرار عادات رديئة فى القراءة؛ فهو يلهث عادة فوق الصفحات، مستبطناً سير الحدث، ما يجعله كالطفل الذى لا يشده للقصة التى تروى له قبل النوم إلا إجابة سؤال واحد هو «ثم ماذا؟». وهو لا يمكن أن يتذوق - على هذه الحالة - تذوقاً يجعل من القراءة لديه هدفاً حيويًا. ولن يساعده على الخروج من محنته تلك أن نقدم له نماذج فجأة وبطريقة متعالية تجعل منا أوصياء عليه وعلى النص الأدبى. إننا نساعده باختيار النموذج الجيد الذى يعطى ويضئ كلما تغلغلنا فيه، ونساعده حين نقدم له نموذجاً فى القراءة يقوم على التعامل الصبور مع النص، وقراءته قراءة (أو قراءات ذات مستويات) تكشف عن جوهره بصفته تكويناً لغوياً رمزياً ذا مرام وأبعاد ومعان أدبية، تتعادل مع المرامى والأبعاد والمعانى الواقعية، ولكنها لاتعكسها على نحو مباشر. ونحن إذا نجحنا فى هذه القراءة - فى الكشف عن القيم اللغوية التصويرية العامة فى النص الأدبى، وعن الرموز المستخدمة وكيفية استخدامها، كشف لنا النص عن معناه الحقيقى لا معناه الذى نريده له نحن، وعندئذ نكون قد ملكنا النص، بعد أن يملكنا هو فى مرحلة القراءة، كما نكون قد ميزناه بصفته عملاً يأخذ من الواقع ويستقل عنه فى الوقت نفسه، ويتشكل من اللغة ويستقل عنها فى الوقت نفسه.

والقضية الثالثة التى تبرز فى مقالات هذا الكتاب - والتى ينبغى أن تنال أقصى اهتمامنا - هى قضية علاقة الحاضر بالماضى. كيف نقدر التراث؟ وأين

نقف منه؟ لقد دعا جورج ستينير النقد - فى موضع من مقالاته - إلى أن يعقد حواراً بين الماضى والحاضر، وقال - فى موضع آخر منها - «إن النقد يستطيع أن يستحضر من الماضى ما تعتمد عليه عبقرية الحاضر».

وقضية ربط الحاضر بالماضى قضية مطروقة فى النقد الغربى، فقد خصص ت.س. اليوت - على سبيل المثال - جانباً كبيراً من نشاطه النقدى لتعميق هذه القضية، ودعا إلى وجوب إقامة علاقة عضوية بين الماضى والحاضر، يكون الحاضر فيها امتداداً للماضى، ويكون الماضى هو الأساس المكين للحاضر. ويترتب على ذلك فهم أحدهما - بالضرورة - فى ضوء الآخر؛ فالحاضر يفهم فى ضوء الماضى؛ لأن الحاضر هو الحلقة الأخيرة فى السلسلة الممتدة للتقاليد، والماضى يفهم فى ضوء الحاضر؛ لأن الحاضر أيضاً هو التجربة الحية التى يمكن أن ترى فى ضوئها تجربة الماضى. وهكذا يمتزج فى الوعى البشرى ما كان بما هو كائن، فتصبح لديه الفرصة متاحة لرؤية المستقبل رؤية واضحة، إذ إن المستقبل بدوره ليس سوى جزء حى من هذا الكيان المتكامل^(١).

ونظرة إلى حاضر النقد الأدبى العربى ترينا أن مجهودات محدودة جداً بذلت لربط الحاضر بالماضى، والنظر إليهما على أنها قيمة واحدة مستمرة. وهناك إحساس غالب بأن الماضى يكون بذاته دائرة شبه مغلقة، ويسرف البعض فيتصور أن قصارى ما يستطيعه الحاضر هو أن يشرئب ليقتبس من العصور الذهبية الماضية التى تصور أحياناً على أنها قد توافر لها نوع من الكمال المطلق. على أن هناك إسرافاً آخر يتجلى عند دعاة «الحدائث» و «المعاصرة»؛ إذ يدعى للحاضر روافد ومؤهلات لم تكن متاحة للماضى، الأمر الذى يعنى أن الحاضر يكاد يكون منبتاً عن الماضى.

والفهم البصير لحركة الثقافة يحتم الالتحام المنشود بين التراث والحاضر،

(١) ناقش ت.س. إليوت هذه النقطة فى مواضع كثيرة. انظر مثالا لها فى مجموعة مقالاته:

Selected Prose. PP. 23, 24.

والنظر إليهما على أنهما قيمتان متكاملتان لا قيمتان متباينتان. بل إننا قد نصل - عند النظر المتأمل - إلى أنهما قيمة واحدة. وتحقيق إنجاز ذى قيمة فى هذا المجال يحتاج إلى بذل جهد فى سبيل تصفية مسائل الرؤية الصحيحة. ينبغى إرساء روح التسامح فى النظر إلى الأمور، والقضاء على التعصب فى بعض المجالات، كما ينبغى دعم المؤهلات اللازمة لتناول تراث الماضى وإنتاج الحاضر. كذلك ينبغى بذل جهد شاق لإنشاء ما يمكن أن نسميه «روح الفريق» فى البحث الأدبى لدينا. ولن تنشأ هذه الروح إلا إذا وضع أمام هذا الفريق هدف مشترك، وتم الاقتناع به، عندئذ سيجد «أنصار التراث» و «أنصار الحداثة» أنهم يتجهون اتجاهاً واحداً، وأن مصطلحى «تقليدى» و «تجديدى» ليسا مصطلحين متنافرين.

وتتعلق رابعة القضايا التى يثيرها هذا الكتاب بمنهج الدرس الأدبى. والنقطة الأولى الجديرة بالملاحظة فى هذا المجال - لأنها تتصل بصميم همومنا الخاصة - هى تحديد قيمة المنهج «البيوجرافى» فى النقد الأدبى. إلى أى حد نعطى اهتماماً للمؤلف، ونرى النص صورة لحياة صاحبه؟ إن هناك اتجاهاً غالباً فى مقالات هذا الكتاب لنبذ المنهج «البيوجرافى»؛ فمما قاله جورج ستينير: «إن رجل الشرطة والرقيب يسألان الكاتب، على حين يسأل الناقد الكتاب فحسب»، ومما قاله رتشارد هوجارت: «لا تثق أبداً بالقاص وثق بالقصة»، ومما قاله رينيه ويليك (ولياحظ أنه من أنصار البحث عن نظرية، وأنه لا يهتم بتناول الأعمال المفردة إلا بصفتها طريقاً يعين على تكوين النظرية): «ويبدو واضحاً أن العمل الأدبى هو المادة الأساسية لنظرية الأدب، وليست هذه المادة هى حياة المؤلف الشخصية أو النفسية، أو البيئية الاجتماعية، أو رد الفعل المؤثر من جانب القارئ». وبالإضافة إلى ذلك يقرر ريمون بيكار اتجاه النقد الفرنسى إلى نبذ الاعتماد على السيرة الذاتية للمؤلف، وهو يرى النص غاية فى ذاته، وخير طريقة لتناوله هى طريقة «شرح النص». كذلك ينتصر إمبرتواكو للتحليل الدلالى. ويحبذ داماسو الونسو القراءة الفاحصة فيقول: «ما يعيننى أكثر من غيره هو ذلك النوع الذى يقف فيه

الملاحظ أمام العمل الأدبي وهو مملوء بالرغبة فى أن ينفذ إلى أعماق العمل ذاته وإلى جوهره بصفته خلقاً حياً فريداً.

ومما يتصل بمنهج التناول هذا أنه - إلى جانب تعليقه أهمية ضئيلة على حقائق حياة المؤلف - يعلق أهمية ضئيلة كذلك على الحقائق الخارجية الأخرى، كحقائق التاريخ، وحقائق العلوم الأخرى غير الأدبية، ويركز على ما يسمى بالقراءة «البنائية الأسلوبية».

على أن هناك أقلية من كتّاب مقالات هذا الكتاب رأت فائدة فى الاعتماد على عناصر خارج النص؛ فقد رأى ل. سى نايتس «أن تضع دراسة الأدب يدها فى يد دراسة التاريخ والفلسفة واللاهوت»، وانتصر هانز ماير للحقائق التاريخية المتصلة بالعمل الأدبي وبحياة المؤلف.

إن الدارس العربى محتاج إلى مراجعة موقفه على ضوء ما يتجه إليه النقد العالمى فى هذه الناحية؛ فما يزال لحياة المؤلف عنده ذلك البريق الشديد، وما يزال يحتفل احتفالاً شديداً بحقائق السيرة الذاتية، ويعدّها وثيقة من وثائق الدرجة الأولى لتفسير العمل الأدبي. واعترافات الكاتب لا تزال تحمل وزناً كبيراً، والناقد يبحث بحثاً مقصوداً عن هذه الاعترافات، ويبتهج إذ يعثر عليها، وهو فى كثير من الأحيان يرى من جوهر مهمته وتماها وضع المؤلف على «كرسى الاعتراف». وثمة نتائج ضارة تترتب على هذا البعد عن الموضوعية فى تناول الأدب، من أبرزها أن اعترافات المؤلف التى هى شىء خارج عن بنية النص تكتسب قدسية تجعل منها المقياس النموذجى الذى يطمئن إليه فى تفسير الإنتاج الأدبي، وقد يصل الأمر حداً يتخلى فيه الدارس عن رأى كونه بالنظر فى النص، ويسرع لتبنى الرأى المخالف الناشئ من اعترافات المؤلف.

وأكثر الطرق «موضوعية» وأبعدها عن استخدام ما هو غير أدبي فى تفسير الأدب، هو طريقة «القراءة الفاحصة». والدعوة إليها جهيرة فى كثير من مقالات هذا الكتاب. وقد كان «النقاد الجدد» الذين ظهروا فى أمريكا فى

العشرينات - وإن لم يتحدد مصطلح «النقد الجديد» إلا في أوائل الأربعينات - هم الدعاة الأول إلى التركيز على النص، وقراءته قراءة أسلوبية بنائية تحليلية متعمقة، تكشف عن العلاقات الكائنة فيه، وتضيء جوانبه من الداخل إضاءة تكشف عن معناه الأدبي. ومثل هذا النوع من القراءة يلقي قبولا في مقالات كثيرة من مقالات هذا الكتاب كما أشرت، ولكنه أيضاً يتعرض لملاحظات من قبل كتاب آخرين أمثال جون واين في مقالته «ملاحظات عن الخيال والحكم»، ول.س. نايتس في مقالته «في البحث عن قيم أساسية»، وهانز ماير في مقالته «النقد واستقلال القدرات»، وجرام هيو في مقالته «وظيفة الخيال». ويلاحظ أنه بينما خالف هانز ماير طريقة «القراءة الفاحصة» مخالفة صريحة ورماها بالتناقض، ودعا جرام هيو إلى نبذ طريقة تناول القصيدة بيتاً بيتاً والرواية صفحة صفحة، وتبنى طريقة يكون النقد بها نظرة إلى صلة العمل الفني بمجموع حياة المؤلف الذهنية والروحية، لم يعترض جون واين إلا على انفراد طريقة «القراءة الفاحصة» بالعلم؛ فدعا أن يساندها السياق التاريخي. أما نايتس فقد حذر كذلك من تعليق كل أهمية عليها فقال: «ولقد كان الموقف مختلفاً من ثلاثين أو أربعين سنة. كانت الحاجة ماسة آنذاك لتخليص دراسة الأدب من مجرد تكديس الحقائق الميتة المحجرة في تواريخ الآداب، والمذهبة من الخارج بالتذوق الغامض، ولذا كانت مواجهة التلميذ المباشرة بالكلمات الموجودة على الصفحة طريقة ضرورية في حرب تحريرية، أما الآن فيحس الإنسان خطراً في الحرص البالغ من بعض القائمين بالتدريس على تدريب تلاميذهم على القراءة الفاحصة».

وهكذا نعود من حيث بدأنا. نعود إلى مشكلة «كيف نقرأ؟»، ونواجه ضرورة تطوير منهج في القراءة الأدبية. وثمة اعتماد واضح لدينا على التكديس الذي أشار نايتس إلى نظيره في الغرب من ثلاثين أو أربعين سنة. وإذا كان ذلك قد استلزم لديهم أنثذ خوض حرب تحريرية تركز على النصوص فما أحرانا نحن أن نخوضها اليوم. وليس معنى ذلك أن نستبدل بطريقة التكديس طريقة قراءة القصيدة بيتاً بيتاً والرواية صفحة صفحة؛ فلم يكن ذلك جوهر منهج «النقد

الجديد». وإذا كانت هذه العبارة - وهى العبارة التى استخدمها جرام هيو - تعنى ذلك فهى عبارة خاطئة. وعلاوة على ذلك لم يدخل «النقاد الجدد» ولا غيرهم على النص الأدبى وهم خلو من الثقافة الواسعة، وإن دخلوا خلوا من الأفكار المعدة سلفاً. «فالقراءة الفاحصة» التى أشرت إلى مفهومها فى هذه المقدمة ليست سهلة إلى الحد الذى يمكن أن يمارسها فيه أى إنسان. وهى - إن لم ترفدها ثقافة واسعة يسيطر صاحبها عليها - عرضة للسقوط فى كهوف الطريقة التقليدية العقيم التى تقف عند حدود البحث عما يسمى بالمعانى أو القضايا التى يعالجها العمل الأدبى، أو التى تبحث عن الصور البلاغية التقليدية وما إلى ذلك.

ونوع القراءة التى يقرأها الناقد لا تحدد المعنى الأدبى وتضيئه فحسب، ولكنها أيضاً تحدد قيمة النقد نفسه. إن هناك حساً واضحاً فى مقالات هذا الكتاب - أشرت إليه مجرد إشارة فيما سبق - بأن «النقد الأدبى» لا تقاس قيمته «بالأدب الإنشائى». ويكفى أن نقرأ العبارات الأولى من المقالة الافتتاحية فى الكتاب - وهى لجورج ستينير - لنذكر ذلك: «عندما ينظر الناقد خلفه يرى فى ظله شبح تابع ! من ذا الذى يرضى أن يكون ناقداً إذا استطاع أن يبدع كلمة من رواية الإخوة كارامازوف ؟ أو من ذا الذى يشتغل بمناقشة التوازن عند لورنس إذا استطاع أن ينشئ «لفحة الحياة الحرة» الكائنة فى «قوس قزح» ؟» على أن ستينير ليس وحده فى هذا الاعتقاد؛ فGRAM HUIO يعتقد كذلك أن النقد تابع للإبداع، ومن ثم فلا تقاس أهمية هذا إلى أهمية ذاك. لكن القضية لا تترك عند هذا الحد. ويبدو أن نوع القراءة النقدية هو المنجاة الوحيدة التى ينجو بها النقد من الوقوع فى أسر التبعية للأدب الإبداعى؛ إذ يرى جرام هيو «أن النقد ذا القيمة هو النقد الذى يصبح هو نفسه أدباً، هو الذى تستمر قراءته لا لحججه وأفكاره، إنما لكونه نبعاً مستقلاً للمتعة الأدبية».

عن طريق القراءة الفاحصة الحرة التى ترفدها ثقافات واسعة ثابتة - لا تعلن عن نفسها إعلان الدعاية ولا توظف توظيفاً مباشراً - يستطيع الناقد - إذن - أن يصل إلى جوانب بعيدة جداً فى عالم النص الأدبى، بحيث يصل تعاطفه

معه، وفهمه له، وتحليله إياه، درجة يتم فيها نوع من التلاحم بين النقد والعمل الإبداعي نفسه، فيصبح النقد صورة جديدة للعمل الإبداعي، وذلك بعد أن يمتحن الناقد جزئيات العمل الأدبي، ويعيد بناءها على نحو ما، يعادلها، ويعكس صورة حية لها. وإذا وصل الناقد إلى هذه المرحلة بإخلاصه، وتوفره، وكفاءته أصبح شريك الكاتب المبدع في تجربته، وفي القالب الذي وضع فيه هذه التجربة، وأصبحت الصورة النقدية التي يقدمها توأم الصورة التي يقدمها الأديب المبدع، تمتاز بها، وتستقل عنها في الوقت ذاته، يكون الناقد بهذا قد دخل عالم الإبداع من أوسع أبوابه، الأمر الذي يترتب عليه أن متعة القارئ بالعمل الإنشائي لا تتم كاملة بدون انضمام الصورة التي أقامها الناقد له. بهذا تخلد قيمة النقد بالقراءة الحرة المتغلغلة النافذة لا بأي نوع من البحث في حقائق التاريخ، أو حقائق السيرة الذاتية للمؤلف، أو حقائق القواعد الجافة لهذا القالب الأدبي أو ذاك. وهذا هو الفارق الحقيقي بين نقد يساعد القارئ على تذوق النص، ونقد يقف حجر عثرة أمام القارئ في طريق التذوق.

وثمة قضية خامسة تلح عليها مقالات هذا الكتاب إلحاحاً واضحاً، هي ضرورة اللغات الأجنبية للناقد الأدبي. وينبنى هذا الإلحاح على الاقتناع العميق بأن خلاص النقد الأدبي من أزمته رهن بالتغلب على الإقليمية الضيقة، والنعرات القومية، وبتحطيم السدود بين الآداب، وتثبيت دعائم النظرة العالمية في الأدب. يقول هاري ليفين: «إن دارس الأدب لا يستطيع أن يؤدي مهمته إلا إذا كان متمكناً من أكثر من لغة واحدة، وكان سائحاً مغامراً في مجموعة من اللغات»، ويقول جورج ستينير «إن الناقد الذي يقول إن الإنسان يمكن أن يكتفى بمعرفة لغة واحدة معرفة جيدة، وإن التراث القومي في الشعر أو في الرواية هو التراث الصحيح أو المتفوق، يخلق أبواباً ينبغي أن تفتح»، ويقول أيضاً: «إن الناقد - وهو هنا يختلف عن الكاتب المبدع - ليس الإنسان الذي يبقى محصوراً داخل وطنه».

وأحب أن أبدأ تعليقي على هذه القضية بالنقطة الأخيرة. إن الكاتب المبدع

تحقيق هذه «العالمية» إلى الحس الإنسانى، والحس الإنسانى موجود فى كل مكان، ويمكن أن يجده الكاتب المبدع فى بيئته الخاصة. وقد فتح كثير من الكتاب والفنانين فى إنتاجهم نافذة على العالم من خلال تعمقهم فى اللون المحلى لبيئتهم. لقد نجح تشيكوف فى تصوير الشقاء الإنسانى من خلال تصوير نماذج ومواقف كانت تضطرب بهما روسيا القيصرية، ويصدق نفس الكلام على تولستوى. وقد بعد كل من لوركا وبيرودا إلى قلب العالم من خلال بصويرهما الإنسانى للمذاق الأسبانى والأمريكى اللاتينى. وفى المجال الفنى الأوسع كسر بيكاسو حاجز اللون من خلال تعمقه فى اللون المحلى، وينبغى أن نستحضر فى هذا الصدد أن لوحة «جرنيكا Guernica» تصور مأساة الإنسان فى تلك القرية الإسبانية الصغيرة خلال الحرب الأهلية من خلال اللون اللاتينى المتميز.. وهكذا.

وليس معنى هذا بالطبع أن الكاتب يمكن أن يصل إلى الحس العالمى من خلال اللون المحلى دون ثقافة إنسانية واسعة، ولكن معناه أن التربة المحلية كافية فى توفير المادة الأولية الضرورية الصالحة «لتخمير» تجربته الإنسانية. أما النظرة الخاصة للناقد فإنها تتكون وتتحدد وتتأصل بمقدار ما يرى من التجارب النقدية للآخرين، فى بيئته وفى كل بيئة، وفى زمانه وفى كل زمان، وبمقدار ما يوسع من قراءته فى لغته الأصلية وفى اللغات الأجنبية، وذلك بغية الوصول إلى موقفٍ يستطيع فيه أن يتأمل أكبر جانب من تراث الإنسانية النقدى. والاعتقاد فى أن دارس الأدب يمكن أن يدور فى دائرة ضيقة هى دائرة الأدب القومى اعتقاد خاطئ، والرضا الذى يجلبه مثل هذا الاعتقاد رضاً زائفاً. وهو يمكن أن تزخره مشاعر الثقة بالنفس والاستقلال القومى إلى حين، ولكنه سرعان ما يثبت إفلاسه فى عالمنا المتغير.

ونظرة إلى عناية دارس الأدب العربى باللغات الأجنبية تضع المرء أمام

مفارقة غريبة، فأنت تسمع دائماً القول بضرورة اللغات الأجنبية، ولكن الواقع العملى لا يجعل من هذا القول أكثر من مجرد قول. ويمكن أن ننحى جانباً عجز الطلاب الدارسين للأدب القومى - الذين هم دون التخرج فى الجامعة - عن قراءة أى نص أدبى بأية لغة أجنبية، فذلك شئ يمكن أن يراقبه المرء فى حزن وصمت، ولكن حين تصل عدوى هذا العجز إلى طلاب الدراسات العليا فإن نواقيس الخطر الحقيقى ينبغى أن تدق.

إن أكثر من مقالة من مقالات هذا الكتاب الذى أقدمه إلى القراء تنبه إلى ضرورة اللغات الأجنبية. وقد أشرت إلى شئ من نصوص هذه المقالات. وإذا استحضرننا فى ذهن أن هذه المقالات كتبت لقارئ يختلف اختلافاً كبيراً عن القارئ العربى فى الحد الأدنى لمعرفته باللغات حين يتخرج فى الجامعة؛ تجاوز الأمر فى نظرنا حد الضرورة حين تتجه هذه المقالات إلى القارئ العربى.

وتبلغ الغرابة ذروتها حين يلوك من لا يعرفون اللغات الأجنبية مسائل علم الجمال، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، ولكن الغرابة تظل كاثنة وصارخة حتى فى حالة الذين يتصدون لدراسة التراث دون الإحساس أن اللغات الأجنبية ضرورية لعملهم. لقد نشأ تراثنا العربى وتطور بعيداً عن اللغات الأوربية الحديثة كالإنجليزية والفرنسية والألمانية، هذا حق، ولكنه لم يتطور بعيداً عن اللغات اليونانية، واللاتينية، والفارسية، فكم من دارسى التراث يجيدون هذه اللغات؟ على أن الزعم بأن دارس التراث يمكن أن يستغنى عن اللغات الأوربية الحديثة زعم باطل، فكيف يستطيع هذا الدارس أن يتجاهل ما كتبه المستشرقون الفرنسيون والإنجليز والألمان عن هذا التراث؟ أقول كيف يتجاهل ذلك إلا على حساب النقص فى أدواته (وإن كان بوسعه بالطبع أن يضع أصابعه فى أذنيه، وينحى على المستشرقين بلائمة الجهل، وسوء النية، وسوء الأدب!).

بقيت قضيتان تثيرهما مقالات هذا الكتاب، وينبغى أن يقارن الوضع فيما

يتصل بهما فى الأدب الغربى بالوضع الذى نواجهه فى دراسة الأدب العربى. أما القضية الأولى فهى قضية النقد الأكاديمى والنقد الصحفى. لقد ناقش كل من جرام هيو وإميليو كاكىى المفارقات الكائنة فى المجتمع الأدبى الغربى بين هذين النوعين من النقد، فسجل جرام هيو الحسد المتبادل بين الناقد الأكاديمى والناقد الصحفى، كما سجل عيب الأول الذى يتجلى فى تقوقعه، وعيب الثانى الذى يتجلى فى سطحيته، وميز الأول بأنه غالباً ما يتجه إلى الماضى، والثانى بأنه يتجه إلى تيار الأدب الحاضر، ودعا - كما دعا إميليو كاكىى - إلى وجوب تقريب الشقة بين العالم الأكاديمى فى الجامعات وعالم النقد الجارى فى الصحافة. كذلك عاب جرام هيو من لا يهتم بالاتجاه الذهنى لعصره (مما يغلب على الاتجاه الأكاديمى) كما عاب من يهتم كلية بالأدب الجارى (مما يتصف به النقد الصحفى). وهاجم البطش الأكاديمى كما هاجم ثرثرة العصابات الأدبية، وحذر إميليو كاكىى من أن «عزلة هذين العالمين والريبة المتبادلة بينهما تحطم كليهما وتحطم القارئ قبل كل شىء».

وقد لا يكون الحسد المشار إليه بين عالم النقاد الأكاديميين وعالم النقاد الصحفيين فى العالم الغربى واضحاً بنفس القدر فى عالمنا الأدبى، وذلك لأن الحد الفاصل بين العالمين ليس واضحاً لدينا بالقدر الذى هو عليه لديهم. حقا إن هناك نقاطاً يتداخل لديها هذان العالمان هنا وهناك، ولكن الحديث عنهما بصفتهما عالمين أوضح هناك منه هنا. على أن هناك ملاحظة تستوقفنا، وهى أن بعض النقاد الأكاديميين لدينا يرون فى خروجهم إلى دائرة النقد الصحفى جزءاً مكملًا لمهنتهم الأكاديمية، ولا أدرى إذا ما كانوا يرونه دليلاً على نجاحهم الأكاديمى. وهم قد يسهمون - بغير قصد فى معظم الأحيان - فى تكثيف الغبار المثار حول معنى «الأكاديمية» الذى يثيره بعض النقاد الصحفيين، والذى يحملها معنى «الجمود»، و«التحجر»، و«الانطفاء»، ويبعد بها عن حقيقتها الأصلية من التوثيق، والموضوعية، وتحرى الحقيقة. إن التفاخر بما يسمى بعملية Vulgaraization للمادة الأكاديمية قول خطر على المنهج العلمى، وعلى المسألة التعليمية برمتها.

ولست أقول أبداً بالانعزال، والتعالى، والإحجام عن الإسهام فى النشاط الأدبى الصحفى، وإنما أقول فحسب إن مهمة الناقد الأكاديمى حين يخرج إلى النطاق الصحفى هى ترشيد القراءة الأدبية، والوقوف عند جوهر «الأكاديمية» الحقّة، ومساعدة النقد الأدبى الصحفى – دون تعال أو وصاية – على التخلص مما يعانى من بعض المشكلات التى يعانى منها نظيره فى الغرب، والتى أشارت إليها المقالتان اللتان اقتبست منهما أنفاً. على أننى أزيد على هذا القول اعتقادى فى أن ثمة فائدة للنقد الأكاديمى نفسه فى خروجه إلى النطاق الصحفى؛ فالانفتاح على تيار الأدب الجارى يرفد هذا النقد بعنصر ثرى من حيوية اللحظة الحاضرة، ودفئها، وتجدها.

وتثير القضية الثانية مقالة ليفيز عن «البحث العلمى فى الإنجليزية». لقد هاجم ليفيز فى مقالته الضعف فى مستوى البحث العلمى، كما هاجم الرسائل التى يتقدم بها الباحثون لنيل درجة الدكتوراه من كمبردج. وهو لا يتشبه فى ذلك بالشعار الفارغ المعروف، وهو وجوب أن يضيف طالب الدكتوراه برسالته جديداً إلى العلم، وقصارى ما يطلبه هو أن يكشف الباحث عن استقلال فى شخصيته (ويا له من مطلب عسير!). على أنه يعنف العنف الذى عرف عنه، وذلك حين يحذر من التستر الذى يتم فى شكل الترخّص فى مستوى البحث العلمى لاعتبارات سياسية معينة، معلناً أن ذلك كفىل بأن يحدث من النتائج المدمرة ما تحدثه الكوارث العامة.

وقد يغرى كلام ليفيز هذا بفتح قضية الدراسات العليا لدينا برمتها، ولكننى سأحصر كلامى فى ملاحظات مختصرة. إن ليفيز ثائر على مستوى البحث فى لغته القومية فى جامعة كمبردج، فكيف بالناظر فى مستوى الدراسات العليا لدينا؟ والقضية جد متشابكة؛ فعدم دربة الطلاب على قراءة النصوص بأنواعها من أسباب انخفاض المستوى ومن مظاهره، ومن العقبات فى طريق النهوض به، وقريب من هذا القول يمكن أن يقال عن عدم معرفته باللغات الأجنبية. على أن هناك أسباباً ومظاهر، ومعوّقات أخرى فادحة. منها عدم تفرغ

معظم الطلاب للبحث؛ فطالب البحث الذى تنقصه الدربة ولا يعرف لغات أجنبية يمكن أن يتدرب ويتعلم اللغات إذا كان متفرغاً، أما إذا كانت لديه وظيفة تشغله طول الوقت، وكانت هذه الوظيفة تفصله عن مشرفه عشرات الكيلومترات، أو مئاتها، أو آلافها، فكيف يتدرب مع مشرفه؟ وكيف يتعلم اللغات؟ ومن ثم: كيف يبحث؟ وكيف يرعى؟

ولا يستطيع أن يتفادى المرء تجربته الخاصة إذ ينظر فى حزن إلى القائمة الطويلة بأسماء الطلاب المقيدى للإشراف والمتفرقين فى بيئات متعددة، ينقص الكتاب بعضها، ولا يتوافر الجو المناسب للاطلاع فى بعضها، ويحال بين الطالب والتردد على مشرفه فى جميعها. ويدور الحوار بين الطالب ومشرفه - إن دار - بالمراسلة، أو فى زيارات صيفية خاطفة. ويحس الطالب أنه مظلوم، ويحس المشرف أيضاً أنه مظلوم، والنتيجة أن هناك مظلوماً لا يختلف عليه هو مستوى البحث العلمى.

ولست أطلب صورة مثالية لجو البحث العلمى، ولكننى أطلب صورة طبيعية. والبحث العلمى - لسوء الحظ - ليس من الأمور التى تحتل التهاون، وأنصاف الحلول. إنه إما أن يكون أو لا يكون، ومحاولة تبسيط مشكلاته تخل بالوضع كله إخلالاً كاملاً. إنه يشبه المشى، والكلام، وتعلم القراءة والكتابة. أقصد أنه لا تغنى فيه تجربة المشرف عن تجربة الطالب شيئاً، أى أن المشرف لا يستطيع أن يلحق الطالب تجربته، ولا بد أن يمر الطالب بنفس الطريق الذى مر به المشرف كما يمر كل طفل بمراحل المشى والكلام، وتعلم القراءة والكتابة، فلا تغنى تجربة الطفل الأول لتجربة الطفل الثانى شيئاً. على أن النصيح، والإرشاد، والرعاية ممكنة هنا وهناك فى جميع الأحوال.

والخلاصة أنه لا بد فى الصورة الطبيعية للبحث العلمى أن يوجد طالب متفرغ، ومشرف مهتم، وبيئة تتوافر فيها المواد اللازمة الضرورية. وعلاوة على ذلك لا بد أن يكون الطالب قريباً من مشرفه، ومشرفه ليس مثقلاً بالعمل ولا مزدحماً بالطلاب إلى الحد الذى لا يستطيع أن يفرغ فيه للطالب إلا بين الحين والحين.

وبعد، فقد كان جهدى فى هذا العمل محصوراً فى الأمور التالية:

أولاً: هذه المقدمة التى حاولت فيها أن ألقى بعض الضوء على جوانب من حاضر الدرس الأدبى لدينا على هدى مما أثاره هذا الكتاب. ولا أريد بحال أن تقف هذه المقدمة حائلاً دون الكتاب نفسه، فما نوقش فيها قليل جداً بالنسبة للقضايا المهمة المثارة فى الكتاب نفسه.

ثانياً: ترجمة الكتاب، وفيها حرصت كل الحرص على أن أكون قريباً من النص، ولم أترخص فأبعد عن النص مطلقاً، ما دام نسيج العبارة العربية سائغاً.

ثالثاً: التعليقات الواردة فى هوامش الصفحات كلها. وقد كانت تعليقات توضيحية ذكرت فيها تواريخ كثير من الأعلام الذين وردت أسماؤهم فى الأصل، كما عرفت تعريفاً شديداً للاختصار بكثير من الأعمال والشخصيات الأدبية الواردة فيه. ولم يكن أمامى طريق آخر سوى أن أرجع إلى تقديرى الخاص فيما يتصل باختيار الأعلام والأعمال والشخصيات التى أعلق عليها؛ فقد ذكرت تواريخ الأعلام الذين قدرت أن ذكر تواريخهم مفيد، وعرفت فى اختصار شديد بالأعمال والشخصيات الأدبية التى قدرت أن تعريفي بها مفيد.

وأود أن أشكر صديقى محمد حماسة عبد اللطيف الذى قرأ أصول الترجمة، وأبدى عدداً من الملاحظات المفيدة.

محمود الربيعى

مصر الجديدة - يونية ١٩٧٥

مقدمة الناشر^(١)

لقد حقق الإنسان - حتى الآن - نجاحاً محدوداً في تغيير البيئات المادية التي يعيش فيها، أما البيئات الفكرية فإنه يضيف إليها أحياناً ظلاً من التحسين فحسب. وكان هدف الملحق الأدبي لجريدة التايمز من نشر المقالات الموجودة في هذا الكتاب في عددي ٢٦ يوليو، ٢٧ سبتمبر سنة ١٩٦٣، أن يصل على نحو مفتوح - وربما كان مفيداً - بين بعض أفكار النقد الأدبي التي تختلف أشد الاختلاف، والتي تعيش جنباً إلى جنب في أوروبا وأمريكا دون أن تتبادل التأثير في غالب الأحيان.

وكانت النتيجة - كما سيرى القارئ - صداماً جهيراً في المفاهيم، لقد أصر دارسو الأدب الإنجليزي ونقاده وزملاؤهم عبر المحيط الأطلنطي في بعض مجالات - أصرّوا في السنوات الأخيرة على بعض الأفكار العنيدة فيما يتصل بقيمة الأدب، ورفضوا بعنف أية أفكار أخرى. لكن نقاداً ممتازين كثيرين في أوروبا تناولوا بحماسة ووضوح وجهات نظر قد تبدو شائنة في نظر الدارس الإنجليزي المثقف. ومن المؤكد أن رد الفعل المناسب لهذا الموقف ليس الشعور بأن معظم النقد الإنجليزي في الوقت الحاضر يفرط في الثقة بنفسه إلى حد غير معقول، أو أنه ذو جانب واحد، كما أنه ليس افتراض أن مفكرى إنجلترا كدأبهم يحددون الطريق المنطقي الوحيد كما هو الحال بالنسبة لماكولاي^(٢) التي عضدت كل شيء كانت له قيمة في عصر التنوير الأوربي. إن الكتاب الأوروبيين الذين أسهموا في هذا

(١) دار Faber and Faber.

(٢) روز ماكولاي كاتبة معاصرة يظن أنها ولدت سنة ١٨٩٥.

الكتاب «حاضر النقد الأدبي» يمكن أن ينظر إليهم على أنهم محصورون في نقطة ضيقة كزملائهم الإنجليز والأمريكان، وهم يكافحون ضد طريق التفكير التي تبدو مضللة أو عديمة الجدوى أو معوقة. وهم يعضون بالنواجذ على قوانينهم الخاصة.

وفي أية مناظرة مثل هذه لابد أن تجد - باختصار - بعض الصيغ المشذبة المختبرة هنا وهناك. وهذه الصيغ تفيد الجانبين. ويلاحظ أن عدداً من المشاركين الأوروبيين في هذا الكتاب من الذين كانت مقالاتهم من بعض الجوانب رداً على مقالات الكتاب «الأنجلو ساكسون». قد اعترفوا بتأثير الأفكار النقدية الأمريكية والإنجليزية، وقد فعلوا ذلك أحياناً من جانب لا يلقى التقدير خاصة في أرض الوطن. وكتاب «حاضر النقد الأدبي» في عمومها ربما قوى من هذا الأثر، وأعطى كذلك وزناً للتأثير الذي يجرى في الاتجاه المضاد.

وكل المشاركين الإنجليز في هذا الكتاب هم من المحاضرين الجامعيين في الأدب الإنجليزي أو من الذين كانوا كذلك، وهذا يعكس بوضوح كيف أن النقد الأدبي الإنجليزي قد أصبح في الثلاثين أو الأربعين سنة الماضية محترفاً، متخصصاً على نحو ثابت. ويزيد اتجاه النقد إلى حرث حقول أضيق؛ لذا فإن ناقدًا معيناً قد يكون ناقد شعر، أو ناقد قصة، أو ناقد العصر الفيكتوري، أو عصر النهضة، أو ناقد دكنز، أو ناقد هنري جيمس، أو ما هو أضيق من ذلك، ناقد هنري جيمس في فتراته الأولى، أو دكنز في فتراته الأخيرة. ومع ذلك فإن الكتاب الإنجليز المشاركين في هذا الكتاب لا يقدمون شاهداً على ذلك، بل إن الأمر على العكس؛ فهناك إصرار مدهش في مقالاتهم - يكاد يكون إجماعاً - على الأهداف العامة للأدب. تلك الأهداف التي تنتمي بدرجات متفاوتة إلى تقاليد استمدت من ماثيو أرنولد منذ قرن من الزمان، واستمدت على نحو أكثر مباشرة من التثام مدهش لأفكار ت. س. اليوت، وإ. ا. رتشاردز، والدكتور ف. ر. ليفيز.

وليس صعباً أن يتضح حتى من المقالات المبكرة الحوافل لإليوت أنه عبر عن وجهات نظر في الأدب تؤكد صراحة قدرة ذلك الأدب على أن يعطينا تجارب ذهنية وحسية تختلف تماماً عن تلك التجارب التي تكون لنا عندما نستمر في اهتماماتنا العادية اليومية. إنها في الواقع تلك الوجهة «الجمالية» التي لأمه عليها نقاد مهتمون بالتركيز على هدف الكتابات العظيمة بوصفها أهدافاً ذهنية وعقلية بالضرورة - من أمثال يفور ونترز. لكن كثيراً من القراء الإنجليز قد تساءلوا في البداية وهم يحاولون فهم أفكار ونترز عما إذا كانوا يقرأون آراء لإليوت نفسه؛ وذلك لأن من الأشياء التي عمقت في الفكر النقدي الإنجليز أن إليوت ربط - على نحو ما يربط المسبب بالسبب - بين طاقة الشاعر المنظمة عند كتاب من أمثال دن ومارفيل والنضج في مرحلة جد متطورة. وليس من الضروري أن يختلف هذا الربط عن معناه الذي يستخدمه رجال التعليم المتنورون، وحتى رجال القضاء، في الوقت الحاضر. ويصعب الآن تحديد مدى الأهمية التي كان يعلقها إليوت على هذا الربط، ولكن أثراً عميقاً غير عادي كان لها على أتباعه من الإنجليز.

وزيادة على ذلك فإن الاهتمام بنسيج الأدب الذي نصح به إليوت - وطبقه بذكاء عظيم ولكن في صفحات قليلة - قد استخدم باستمرار لغاية مستمدة من وجهة النظر هذه. و «علم الأسلوب» الذي تطور في أوربا، وتطور إلى حد ما في أمريكا، لم يكن منتشرأ قط في إنجلترا. لقد بحثت التفاصيل الخاصة بلعب الشعراء والروائيين بالألفاظ أولاً وقبل كل شيء بهدف اختبار مدى صحة كونها تعكس - على قدر القوة الخاصة التي نتوقعها من خبراتنا - الصفات المرتبطة بالنضج، بالمعنى الذي ذكر: الوعي الحقيقي بتنوع العالم وغرابته، والقدرة على تعمق مشاعر الآخرين، والقدرة على توجيه كل العواطف المستمدة من هذه الطاقات وجهة تنتهي إلى الحب والتعقل.

أما فكرة رتشاردز العامة عن الأدب، التي هي نوع من التقوية النفسية، فإنها

لم تحرز قوة مشابهة على الإطلاق. والشئ الذى بدا منذ البداية عظيم الأهمية أن الأعمال التى أوصى بها فى «العشرينات» كانت هى الأعمال نفسها التى امتدحها إليوت تقريباً. وفكرته أن الشعر «منظم لدوافعنا» يمكن أن تشبه فى سهولة شديدة بفكرة إليوت عن «نضج» الشاعر، ومن الواضح أن ذوقيهما كانا متشابهين.

أما بالنسبة للدكتور ليفيز فقد وحى فى وضوح تام بين قدرة الشاعر على إخراج مادته ودرجة نضجه الخلقى. وقد كان له على نحو مباشر أعظم التأثير من بين الجميع. وقد أخذ إسهام الدكتور ليفيز فى هذا الكتاب صورة محددة بالدعوة إلى الحفاظ على أعلى المستويات فى الدراسات العليا الإنجليزية. وهو لا يعنى «بأعلى المستويات» - كما سيقول - المطلب الأكاديمى الفارغ بأن بحث الدكتوراه ينبغى أن يكون «إضافة إلى العلم»، بل ضرورة أن يطلب من الطالب أن يكشف عن قدرات أصيلة فى الإدراك، والحكم، وتحمل المسؤولية. ويكمن وراء هذه الدعوة ما حافظ عليه الدكتور ليفيز طويلاً من رؤيته للأدب الإنجليزى يلعب دور «الثقافة الإنسانية الأساسية» فى التربية الحضارية، وما اعتقده من أن هذا يحتم بالتالى «نضجاً» من جانب المدرسين والنقاد الذين يتكلمون أو يكتبون عنه.

ويعتنق كل من رتشارد هوجارت، وجون واين، و. و. روبسون وجهة نظر تشبه فى عمومها وجهة نظر الدكتور ليفيز؛ فيرى هوجارت الأدب على أنه يؤدي مهمة هى توسيع تعاطفنا مع المعاناة الفردية عند الآخرين وسعادتهم، وتوسيع إنسانيتنا. وهو يقول إن الأدب - دون أن يعلن علينا أية خطط أخلاقية - يعمل على تخريب وجهة نظرنا فى الحياة بطريقة صحيحة، وذلك حين يحارب الخوف، والجشع، والإعياء، والكسل. ويعرض واين قضية مشابهة لتلك القضية لكن بطريقة مختلفة، وذلك عندما يستنكر على الناس «استخدامهم» - وهو يضمن الكلمة معنى «سوء استخدامهم» - الأدب وسيلة لتحقيق رغباتهم. وعنده أيضاً أن الناقد الجيد يعمل مع الكاتب على مساعدة القارئ على كسر حدة أنانيته، وعلى رؤية الناس «الآخرين الغرباء» بصفاتهم أشخاصاً حقيقيين، لهم حقوق

حقيقية فى الحياة. ويود روبسون أن يرى كلمة «الصدق» وقد عادت إلى قاموس النقد الأدبى معتقداً فى ذلك أن الكاتب يمكن أن يصل إلى الفهم «المتعاطف» و «التوازن الأخلاقى الدقيق» اللذين يتوافران فى الأدب العظيم، وذلك فقط عندما يحيا على نحو أصيل فى الخيال من خلال التجارب التى يعنى بها عمله. وهؤلاء النقاد الثلاثة يدركون على الفور أن نوع الواقعية الأخلاقية التى يعجبون بها فى الأدب لا تعتمد بالضرورة على أى نوع بسيط من الواقعية بالمعنى الأسلوبى. وقد استخدم واين عبارة «أعذب الشعر أكذبه»^(١)، ولكن الثلاثة جميعاً - دون الدخول فى تفاصيل - أصرّوا على أن الكذب له صلة جوهرية حرفية بالمواقف الإنسانية الحقيقية. وقد قال روبنسون صراحة إنه مهما كان من شأن فولستاف فإنه ليس رجلاً ضئيلاً.

لقد عُرف ل. س نايتس منذ أمد طويل بأنه زميل للدكتور ليفيز، ولكنه فى مقالته هنا يؤكد على طريقة «كوليردجية» أكثر بكثير مما يفعله الآخرون، وهى الحاجة إلى أدب يوقظ الخيال. إنه يريد أن يؤكد الآن أهمية الاستجابة السريعة الحدسية للأدب. ولكنه أيضاً ينظر وراء هذه الصحوّة إلى أثرها النهائى على صميم حياة القارئ الشخصية.

ويشير جرام هيو أصرح إشارة إلى النهج الجديد الذى يمكن أن يتطور إليه الفكر النقديّ الإنجليزى باسترجاع ما للأدب من قوة على إعطاء قرائه إحساساً أدق بالواقع، وإعطائهم أيضاً أساطير حية ترشد حياتهم اليومية (وهو - ولا عجب - ينجذب فيما يبدو إلى الرواية أقل مما ينجذب إليها أى مشارك إنجليزى آخر فى هذا الكتاب).

أما بالنسبة للمشاركين الأمريكيين فى الكتاب فإن جورج ستينير يلاحظ

(١) اخترت هذه العبارة المشهورة فى النقد العربى ترجمة لعبارة:

"The truest poetry is The most feigning"

انظر مقالة واين فى موضعها من هذا الكتاب.

ملاحظة أدنى إلى أن تكون مربية ؛ فهو يتساءل - ناظراً إلى التاريخ القريب - عما إذا كان الناس يتقدمون بالضرورة في طريق الحب والحكمة عن طريق قراءة الأدب..، وذلك مهما يكن من تغلغل تلك الصفات في الأدب الذي يقرأونه، ومهما يكن من أمر فإن الأدب عنده يحقق هدفه المثالي في أنه يضيف «إلى خبرة الطاقة الإنسانية» وانضباطها.

ومما لا شك فيه أن رينيه ويليك وهاري ليفين من أكثر المشاركين في هذا الكتاب اقتداراً من بين «الإنجليز - السكسون» ؛ وذلك لأن كليهما متخصص في الأدب المقارن. ويتطلع ويليك إلى إمكان تحقيق نظرية عامة تأخذ في حساباتها كل خصائص الأدب التي تميزه بوصفه ظاهرة مميزة مستقلة، وذلك دون استهانة بالحاجة النهائية إلى إصدار حكم تقويمي صريح على قيمته الإنسانية. أما ليفين فإنه على الرغم من وعيه المائل بالغرض المزدوج الذي يواجهه الناقد يميل إلى اختيار متساهل وحساس.

إن القراء الذين يأخذون وجهة النظر الشائعة عن الأدب الإنجليزي حقيقة مسلمة سيصدمون عندما يقرأون «الزمن والخيال الشعري» لإميل ستايجر. ودون كل المشاركين في «حاضر النقد الأدبي» يبدى ستايجر نوعاً من الاهتمام بالأدب بعيداً تماماً عن معظم اهتمام النقاد «الأنجلو - ساكسون» ، وذلك دون أن يلجأوا إلى حل وسط. ولنوضح القضية نقول إننا إذا قارنا عملاً أدبياً بشيء آخر من صنع الإنسان - وليكن مدينة من المدن مثلاً - فإن معظم النقاد «الأنجلو - ساكسون» يشبهون قوماً يمشون في الشوارع باحثين عن الوسائل التي تجعل تصميم المدينة ييسر حياة السكان العادية فيها، ويفتح لهم مجالات جديدة، ويوفر لهم فرصاً للاجتماع والمتعة، ويشجعهم على الحياة بطرق نبيلة، على حين يشبه ستايجر إنساناً يعمد في هدوء أثناء ذلك كله إلى تل خارج المدينة فيجلس عليه لينظر إليها في ضوء الشمس. وقد يعترض النقاد من تحته بأن هذا ليس الغرض الذي بنيت المدينة من أجله، وبأن هذا تقصير كامل في أداء الواجب،

ومصممو المدينة فى تلك الحالة لا يفصحون عن أغراضهم، وهو يستمر جالساً هناك، لا يبالى اللوم، قانعاً يتمعن جمال المدينة من مكانه الذى يجلس فيه، وممعناً النظر أكثر فأكثر ليبدأ فى تحديد السبب الذى يمد به بأحاسيسه المبهجة فى الشئ الذى يراه.

والنتائج المحتملة لهذا المصدر الأساسى لمتعته هى إحساسه «بوحدة» الأعمال التى يتناولها، وبأن هذه الوحدة تنبع من وجهة نظر ثابتة فى الزمن عند الكاتب، وتظهر فى كل جزئية من جزئيات مضمون العمل الأدبى أو أسلوبه. مرة أخرى إن هذه طرق فى التفكير تفتح بالطبع الباب لألوان من الإدراك مختلفة تماماً، وتتحدى من يعارضها على أرض مهزوزة وغامضة. وهؤلاء النقاد الذين يرون قيمة الفن الأساسية تعليمية فى أعلى مراتبها منبتون بحكم مسلماتهم الأساسية عن إمكان إعطاء الأفكار التى أثارها ستايجر أى مزيد من الاعتبار.

ويحارب إميليوكاكي وداماسو ألونسو - فى إيطاليا وإسبانيا بترتيب ذكرهما - معارك تشبه إلى حد ما المعارك التى يحاربها الأستاذ ستايجر عن وعى ضد التقاليد الألمانية الأساسية. ويعارض ثلاثتهم دراسة الأدب بوصفه مجرد توثيق سيكولوجى أو تاريخى. وعلى حين يبدى كاكي إعجابه بالحضارة «الأنجلو - سكسونية» يشن فى الوقت نفسه الحرب على معسكرنا، وذلك حين يرى أن تأكيد الناحية التعليمية من جانب المشاركين «الأنجلو - ساكسون» فى حاضر «النقد الأدبى» مسألة مبالغ فيها. ومع أن ألونسو شديد الاهتمام «بعلم الأسلوب» فإنه يرى أنه «علم غير كامل». إنه له أهمية من الدرجة الثانية فحسب، وذلك بالنسبة للمتعة الحدسية بالأدب التى نعطيها الأولوية.

ويحظى «علم الأسلوب» - على كل حال - باهتمام معظم المشاركين الآخرين فى الكتاب. فريمون بيكار غير راض أيضاً عن الاهتمام الفرنسى الواسع الانتشار بالناحية البيوجرافية والسيكولوجية من قبل الكتاب، ويرى فى النقد «الأنجلو - سكسون» خير حليف له فى إصراره على الحاجة إلى التركيز على

النص. وإذا صح أن الاهتمام بعمل اللغة الأدبية متصل أساساً في إنجلترا على الأقل بقيمتها الاجتماعية والخلقية، منذ ظهور الأعمال المبكرة لرتشاردز. فإن ريمون بيكار هنا يكون سخياً أكثر مما يلزم.

وعلى كل يمكن أن نتحول الآن إلى النقد بوصفه لغة لرونالد بارت لنرى تقريراً مصفى وعميقاً عن طريقة من الطرق التي تقربنا من اللغة الأدبية. ولا يهتم بارت بالقيمة بصفة خاصة. إنه شديد الاهتمام بالقواعد الخاصة «للعلم المعنى» التي تستمد من القصائد والروايات، كما أنه مهتم بشرحها المنطقي. وليس ذلك بالنسبة له هو المجهود النهائي، ولكن المجهود النهائي هو الوصل المتجدد بين هذه النظم وطرائق أخرى لوصف تجاربنا التي تفرضها عليها التغيرات الذهنية بطريقة مستمرة. لذا فإن النقد لديه مسألة جد نسبية. فهو «المحاورة بين موقفين تاريخيين وشخصيتين هما شخصية المؤلف وشخصية الناقد»، وما ينبغي أن يميزه في كل مظاهره هو نفس الاهتمام الشديد بالمنطق في المحاورة. ووجهة النظر هذه تصل رونالد بارت بمسهم إيطالي آخر في الكتاب هو إمبرتو أكو. ولقد حدد أكو أن تشاردز - واهتمامه بعلم المعنى - على أنه الناقد الإنجليزي الذي أثر فيه أكثر من غيره. و«علم الشعر» أي أسلوب التوصيل في الأدب هو الذي يهمله أكثر من غيره، وبخاصة - كما لاحظ هو نفسه في ذكاء - في ذلك العصر الذي يزيد اشتغال الأعمال المعقدة فيه على الجانب النظري الخاص بها فيما يتصل بهذه المشكلة، وسرعان ما يصبح البحث في فن «الشعر» في هذه الحالة هو الشكل الممكن الوحيد للنقد.

وقد أعطى جان كوت - الأستاذ بجامعة وارسو - انطباعاً آخر حياً عن أفكار تنمو وتتصادم في مجتمع مختلف عن مجتمعنا. ومن الممتع أن نرى - على غير توقع - أسماء مثل نيومان وتشسترتن وجوردون كريج ينظر إليها باحترام بوصفها قد أحدثت مؤثرات منعشة في نقاط مختلفة من التاريخ الثقافي البولندي الحديث. ومن المهم على نحو خاص أن نعرف أن النقاد الشبان والدارسين في

بولندا قد التمسوا قبل كل شيء مرشداً فى شخص واحد من المفكرين العظام فى علمى البناء الشعري ونظرية التوصيل، وهو الروسى رومان جاكوبسون الأستاذ بجامعة هارفارد. إن اسمى الأستاذ جاكوبسون ودوسييسير رئيس مدرسة جنيفا الذى بدأ البحث فى هذه المشكلات اسمان يتكرر ذكرهما فى النصف الأوربي من حلقة البحث هذه، وكلاهما مفكر ليس له فى إنجلترا إلا أتباع قليلون.

وربما بدا أن الأستاذ هانز ماير - وقد عاش فى ليبزج حتى وقت قريب - يتكلم بصوت جد قريب من صوت النقاد الإنجليز. وهو يدين للفكر الماركسى ربما أكثر من أى كاتب آخر من كتّاب «حاضر النقد الأدبي»، وذلك على الرغم من أنه لم يسجل أية صلات سانجة بين شكل الأدب وبيئته الاجتماعية، ولم يكن تقديره للأدب معتمداً على أى أساس بسيط من قيمته الاجتماعية. ومع ذلك فإن وظيفة العمل الأدبي ومدى فائدته المباشرة لقرائه لهما وزن لديه أرجح من وزنهما لدى أى من النقاد الأوربيين الآخرين فى الكتاب. ويبدو من الأساس الذى اتخذه أنه توصل إلى نوع من «الجماهيرية العليا» - إذا جاز استخدام التعبير - ليس جد بعيد من التيار الأساسى للتفكير النقدي فى إنجلترا فى الوقت الحاضر.

إذن قد يجد قراء هذا الكتاب أنفسهم عموماً متجهين إلى إدراك أن النقد الإنجليزى فى الوقت الحاضر - من حيث مسلماته عن قيمة الأدب ومن حيث فهمه للقلب الأدبي - أشد انغلاقاً وبعداً عن المغامرة مما ينبغى أن يكون عليه. وبرغم ذلك ربما أحسنا نحن الإنجليز فى الوقت الحاضر أننا نتجه إلى معارضة تهمة المبالغة فى «التعليمية»، ونشعر أن النقد، فى أوربا تقع عليه تهمة «الأكاديمية» ولو لم يكن تعليمياً. كما أنه فى اهتمامه بقيم الأدب الخفية، أو بالدراسة المنطقية الخاصة للبناء الشعري، لم يحرز تقدماً كبيراً فى الإجابة عن المطالب التى يطلبها القراء عملياً من النقاد والمعلمين؛ تلك المطالب التى تتجلى فى أن هؤلاء يرشدونهم - مع الاهتمام الحقيقى بحاجاتهم - إلى قراءة ما هو أكثر

فائدة بالنسبة لهم. ويبدو أن إحداث توازن بين الثقة فيما أنجز بالفعل والاستعداد لأخذ ما لم ينجز بعين الاعتبار هو الشيء الذى يطلب الآن بشدة فى النقد الإنجليزى.

إن إدراكاً ما للحقيقة، وتحويراً ما فى البصيرة المفيدة، من الممكن أن ينورا دائماً عمل أى ناقد جاد ومخلص، وذلك مهما يكن من الاختلاف بين المسلمات الأساسية فى تفكيره وتفكير جاره. إن داستراك صاحب العقيدة اليهودية السرية فى La Rotisserie de la Reine Pédauque لأنتول فرانس^(١) كان مقتنعاً بأن قصة الخروج من الجنة فى العهد القديم لابد أن ينظر إليها على أنها قصة رمزية ؛ وذلك أن آدم وحواء لو أكلتا تفاحة حقيقية فإن الله الذى يعلم كل شيء كان سيعاقبهما بعسر هضم دائم. وربما كان نوع داستراك - فى ذلك العالم ذى الفهم الناقص - هو نوع الناقد المهم حقيقة. وهو الناقد المتأمل فى نبل، المعرض للأخطاء الخطيرة فى المنطق العالى الذى يستخدمه، والذى يقع مع ذلك بين حين وآخر على الحقيقة بغريزته الصحيحة.



(١) نشرت هذه الرواية سنة ١٨٩٣.

القسم الأول

المعرفة الإنسانية

جورج ستينير

عندما ينظر الناقد خلفه يرى فى ظله شبح تابع ! من ذا الذى يرضى أن يكون ناقداً إذا استطاع أن يكون كاتباً مبدعاً؟ من ذا الذى يجهد ليستخرج أعماق رؤية فنية لدى دستيوفسكى^(١) إذا استطاع أن يبدع كلمة من رواية الإخوة كارامازوف^(٢)، أو من ذا الذى يشتغل بمناقشة التوازن عند لورنس^(٣) إذا استطاع أن ينشئ «لفحة الحياة الحرة» الكائنة فى «قوس قزح»^(٤)؟ إن كل عمل فنى عظيم إنما ينبع من المحاولة العنيفة التى تقوم بها الروح ضد الفناء، كما ينبع من الأمل فى سبق الزمن عن طريق الإبداع. «الضياء يسقط من الهواء»^(٥) هذه مجرد كلمات، تضاف إليها حيلة فنية صوتية توقع النفس فى شعور معتم، ومع ذلك لم تُخلَقْها قرون ثلاثة. من ذا الذى يرضى أن يكون ناقداً أدبياً إذا استطاع أن يؤلف شعراً يُغنى، أو ينسج من كيانه الفنى قصة حية، أو شخصية باقية؟ إن معظم الناس لهم وجود علاه التراب فى «دليل التليفونات» القديم (ومن الخير أن تحفظ فى المتحف البريطانى)، وما فى حقيقة حياتهم الحرفية من حقيقة الحياة وحصادها أقل مما فى حياة فولستاف^(٦) أو مدام دي جورمانت^(٧) - إذا تصورنا حياة هاتين الشخصيتين .

(١) (١٨٢١ - ١٨٨١).

(٢) ظهرت سنتى ١٨٧٩ ، ١٨٨٠.

(٣) (١٨٨٥ - ١٩٣٠).

(٤) ظهرت سنة ١٩١٥.

(٥) من شعر توماس ناش (١٥٧٦ - ١٦٠١).

(٦) شخصية من شخصيات «زوجات وندسور المرحات» و «هنرى الرابع» لشكسبير.

(٧) إحدى شخصيات «البحث عن الزمن الضائع» لمارسيل بروسست.

إن الناقد يعيش على معلومات من «الدرجة الثانية». إنه يكتب «عن» الأعمال، ولا بد أن تقدم له القصيدة أو الرواية أو المسرحية. ويوجد النقد الأدبي تحت رحمة عبقرية الآخرين، ومن الممكن أن يصبح هو نفسه إبداعاً وذلك عن طريق الأسلوب. ولكن ذلك يحدث عادة في حالة واحدة وهي عندما يكون الكاتب ناقداً لعمله أو حادياً لنظريته الشعرية؛ عندما يكون نقد كوليردج^(١) في حالة تكوين، أو نقد ت. س. إليوت^(٢) في حالة نشر دعائى : هل ثمة إنسان آخر غير سانت بيف ينتمى إلى الأدب الخالص بصفته ناقداً؟ إنه ليس النقد ذلك الذى يجعل اللغة حية.

هذه حقائق بسيطة، والناقد الأمين يقولها لنفسه قبل كل شيء. ولكننا على خطر من نسيانها؛ وذلك لأن الوقت الحاضر على الخصوص حافل بالنشاط النقدي والمكانة النقدية بصفتهما قيمتين مستقلتين. إن الصحافة النقدية تصب فيضاً من الشروح والتعليقات. وهناك فى أمريكا مدارس للنقد. إن من حق الناقد أن يعترف بوجوده بصفته الشخصية كما أن لمعتقداته ومشاحناته دوراً عاماً. إن النقاد يكتبون عن النقد، ويظن الشاب اللامع أن النقد مهنة عالية، وذلك بدلاً من أن يعده هزيمة وتصالحاً تدريجياً عارياً مع رماد الحياة، ومع حصى الموهبة المحدودة للإنسان. وربما كان هذا مجرد شيء مضحك، ولكن له تأثيراً هداماً. إن كلاً من طالب الأدب والشخص المهتم بالتيار الحالى له يقرأ عرضاً للكتب، ونقداً لها، أكثر مما يقرأ الكتب نفسها، أو قبل أن يبذل مجهوداً للحكم الشخصى، وذلك على نحو لم يحدث من قبل. إن ما قاله الدكتور ليفيز^(٣) عن نضج جورج إليوت^(٤) وذكائها أصبح معبراً عن الإحساس الحالى بها على نحو عادى، ولكن كم من هؤلاء الذين يرددون كلامه قراءوا «فيليكس هولت»^(٥)، أو

(١) (١٧٧٢ - ١٨٣٤).

(٢) (١٨٨٨ - ١٩٦٤).

(٣) انظر مقدمتى لهذا الكتاب.

(٤) (١٨١٩ - ١٨٨٠).

(٥) نشرت هذه الرواية لجورج إليوت ١٨٦٦.

«دانيال ديروندا»^(١) بالفعل؟ وبالمثل فإن مقالة إليوت عن دانتي^(٢) شيء شائع في الدرس الأدبي، مع أن «الكوميديا»^(٣) موجودة في شكل عدة مقتطفات على الأقل (الجحيم ٢٦ أو أجولينو الذي يموت جوعاً). إن الناقد الحقيقي تابع للشاعر، وهو يتصرف في الوقت الحاضر على أنه سيد، أو يعامل على أنه كذلك. إنه يهمل آخر دروس زرادشت وأكثرها حيوية : «الآن، اعتمد على نفسك».

لقد لاحظ ماثيو أرنولد^(٤) منذ مائة عام تماماً أن هناك مثل هذا الاتساع في البواعث النقدية، وأدرك أن الباعث على النقد كان يحتل مكانة تالية لمكانة الباعث على الكتابة، وأن متعة الإبداع وأهميته كانتا أعلى من النقد على نحو حاسم. لكنه رأى أن فترة الضوضاء في النقد تعد مقدمة ضرورية لعصر شعري جديد. إن جوهر وضعنا أننا نأتي «بعد»، بعد الخراب، الذي ليس له مثيل، الذي حل في عصرنا بالقيم والآمال الإنسانية عن طريق وحشية السياسة.

هذا الخراب هو نقطة البداية لأي تفكير جدي في الأدب ومكانة المجتمع. يتعامل الأدب دوماً وبالضرورة مع صورة الإنسان، ومع شكل السلوك الإنساني ودوافعه. ولا يمكن أن نتصرف الآن - بصفتنا نقاداً أو بصفتنا مجرد مخلوقات عاقلة - كما لو أنه لم يحدث شيء ذو ارتباط حيوي بإحساسنا بالوجود الإنساني، أو كما لو أن فناء حوالى سبعين مليوناً من الرجال والنساء والأطفال في أوروبا وروسيا بسبب الجوع والعنف ما بين سنتي ١٩١٤، ١٩٤٥ - لم يغير من صفة الوعي لدينا على نحو عميق، ولا نستطيع أن نتظاهر بأن «بلسن»^(٥) Belsen لا صلة له بالمسؤولية الخيالية في حياتنا. إن ما فعله الإنسان بالإنسان في الماضي القريب قد أثر على مادة الكاتب الأولية - وهي السلوك الإنساني الواقع

(١) نشرت هذه الرواية لجورج إليوت سنة ١٨٧٦.

(٢) (١٢٦٥ - ١٣٢١).

(٣) يحتمل أن يكون دانتي بدأ في كتابتها سنة ١٣٠٠.

(٤) (١٨٢٢ - ١٨٨٨).

(٥) من معسكرات التعذيب النازية.

والمحتمل - وغشَى على الذهن بظلمة جديدة. وزيادة على ذلك فقد وضعت المفاهيم الآلية للثقافة الأدبية والإنسانية موضع التساؤلات. إن البربرية السياسية قد توجَّ نموها في قلب أوربا. وقد عاد التعذيب - بعد قرنين من إعلان فولتير^(١) نهايته - ليصبح إجراءً عادياً في العمل السياسي. ولم يثبت الشيوع المطلق للقيم الأدبية والثقافية أنه يقى من الدكتاتورية، بل لقد رحبت مؤسسات عليا للمعرفة الإنسانية وللفن بالرعب الجديد وأعانتها، وذلك في حالات معروفة. وقد سادت البربرية أرض الثقافة الإنسانية المسيحية نفسها، وثقافة عصر النهضة و«العقلانية» الكلاسيكية. ونحن نعلم أن بعض من اخترعوا وسائل التعذيب ومارسوها كانوا قد تربوا على قراءة شكسبير^(٢) وجوته^(٣)، وأنهم ما يزالون يقرأونهما.

ذلك شيء متصل على نحو واضح ومرعب بدراسة الأدب أو تدريسه. وهو يجبرنا على أن نتساءل عما إذا كانت المعرفة بأحسن الأفكار والأقوال قد وسعت منافع الفكر الإنساني ونقته كما أكد ماثيو أرنولد. وهو يجبرنا على التساؤل عما إذا كان ما سماه الدكتور ليفيز «الإنسانية المركزية» قد أدى بالفعل دوره التعليمي تجاه السلوك الإنساني، وعما إذا لم تكن هناك هوة واسعة وتناقض بين مضمون الإدراك الإنساني على النحو الذي تطور عليه في دراسة الأدب وما هو مطلوب في الاختيار السياسي والاجتماعي. والتساؤل الأخير مزعج على نحو خاص. وهناك شواهد على أن الارتباط المدرب المتواصل بالكلمة المطبوعة والقدرة على التعرف النقدي العميق على الشخصيات الخيالية أو ألوان العواطف يقللان من الشعور المباشر، ومن حدة الإحساس بالظرف الواقعي. لقد أصبحنا نتجاوب مع «الحزن الأدبي» على نحو أكثر حدة من تجاوبنا مع الشقاء الذي يعانيه جار لنا. وتعطى الأزمنة القريبة هنا أيضاً بعض الشواهد القاسية، إن الذين تألموا لألوان

(١) (١٦٩٤ - ١٧٧٨).

(٢) (١٥٦٤ - ١٦١٦).

(٣) (١٧٤٩ - ١٨٣٢).

العذاب التى حدثت لفرتر^(١) وشوبان^(٢) إنما تحركت مشاعرهم فى جحيم أدبى دون أن يدركوا ذلك.

ويعنى هذا أن أى مدرس أو شارح للأدب - وكلاهما تدريب يهدف إلى بناء صورة لرد فعل حى وبصير فيما يتعلق بالكاتب - لابد أن يسأل نفسه عما سيفعل ؛ ذلك لأنه عندما يشرف على شخص أو يرشد شخصاً فى دراسة «لير»^(٣) أو «أورستيا»^(٤) إنما يسيطر على جوهر وجود هذا الشخص. إن البدهيات المتصلة بقيمة الثقافة الأدبية فيما يتصل بالإدراك الخلقى للفرد والجماعة كانت واضحة بنفسها عند جونسون^(٥) وكولييردج وأرنولد، وهى الآن يعتريها شك. ولابد أن نأخذ فى الحسبان أن دراسة الأدب وانتقاله قد تحتل أهمية ثانوية فتكون ترفاً عاطفياً مثل حفظ العاديات. بل إنه لابد أن يؤخذ فى الحسبان ما هو أسوأ من ذلك وهو كونها معوقة لاستخدام الزمن وطاقة الروح استخداماً مهماً ومستولاً. وأنا لا أعتقد أن واحدة من الفكرتين صحيحة، لكن السؤال ينبغى أن يسأل ويبحث دون موارد. ولا شئ يثير القلق - فيما يتصل بالحالة الحاضرة لدراسة الإنجليزية - أكثر من أن تعد مثل هذه التساؤلات شذوذاً أو تخريباً. إنها - على العكس من ذلك - جوهرية. ومن هنا تستمد دعوى العلوم الطبيعية قوتها. ويؤكد العلماء أن طرقهم ورؤيتهم قد أصبحت الآن محور الحضارة، والأسبقية التى أعطيت قديماً للتقارير الشعرية والصور الميتافيزيقية قد انتهت. وهم يستدلون على ذلك بمنهجهم فى التحقيق التجريبى، وتقاليدهم فى الإنجاز الجماعى، وذلك على عكس النقاش الأدبى الذى يظهر على أنه شخصى وأنانى. ويبدو صحيحاً - ولو أنه ليس هناك شاهد قاطع - من مجموع المواهب

(١) لجوة نشرت سنة ١٧٧٤.

(٢) (١٨٠٩ - ١٨٤٩).

(٣) مثلت أول مرة سنة ١٦٠٦.

(٤) ثلاثية أسخيلوس، أخرجت على المسرح سنة ٤٥٨ ق. م.

(٥) (١٧٠٩ - ١٧٨٤).

الموجودة أن كثيرين وكثيرين من أحسن أصحاب هذه المواهب قد تحولوا إلى العلوم. وربما تمنى الإنسان بالنسبة لفن القرن الخامس عشر أن يتعرف على الرسامين، أما في الوقت الحاضر فإن الإحساس بالسعادة الملهمة والعقل الذي يلعب لعباً حراً واضحاً يوجد لدى علماء الطبيعة والكيمياء العضوية والرياضية.

لكننا ينبغي ألا نخضع. إن العلوم ستثري اللغة ومنابع الإحساس (على النحو الذي وضحه توماس مان في فيليكس كرل^(١) من أننا سنحصل على الأساطير والمصطلحات المجازية في مستقبلنا من علم الفلك الطبيعي وعلم الجراثيم). إن العلوم ستغير مما يحيط بنا، ومن إطار المتعة أو الزاد الذي تعيش عليه الثقافة. ولكن العلوم الطبيعية والرياضية – مع أن لها جاذبية لا تنفذ وجمالاً متكرراً – نادراً ما تكون لها أهمية أساسية. وأعني بذلك أنها أضافت قليلاً إلى معرفتنا الإنسانية أو سيطرتنا عليها، وأن هناك من الناحية العلمية بصرًا بقضية الإنسان عند هوميروس وشكسبير ودستيفوسكي أبعد بكثير من كل ما في علم الأعصاب والإحصاء. وليس هناك اكتشاف في علم الوراثة يقلل مما عرفه بروس^(٢) عن النسب أو يفوقه. إننا في كل مرة يذكرنا فيها عطيل^(٣) بصداً الطل على الحد اللامع نعرف عن الحقيقة الحسية والانتقالية التي لا بد أن تمر بها حياتنا أكثر مما نعرفه عما تفشيه مهنة عالم الطبيعة أو طموحه. وليست هناك صيغة اجتماعية ذات دوافع أو وسائل سياسية تزن ريشة في مقابل أعمال ستاندا^(٤).

إن العقبة التي تحول بين العلوم والرأي السديد هي على التحديد تلك «الموضوعية» وهذا الحياد الخلقى اللذان تبتهج بهما، وتصل عن طريقهما إلى إنجازها الجماعي المزدهر. وقد يقدم العلم أسلحة وادعاءات مجنونة بالتزام

(١) نشرت هذه القصة سنة ١٩٥٤.

(٢) (١٨٧١ – ١٩٢٢).

(٣) مثلت على المسرح أول مرة سنة ١٦٠٤.

(٤) (١٧٨٣ – ١٨٤٢).

«المنطق» إلى أولئك الذين اخترعوا القتل الجماعي، غير أنه نادراً ما يخبرنا عن دوافع هذا السلوك، ومن الواجب أن نسمع إلى إسخيلوس ودانتى فى شرح هذه الدوافع. والعلم لا يستطيع كذلك أن يفعل الكثير لجعل المستقبل أقل عرضة للتصرفات غير الإنسانية ؛ هذا إذا بنينا حكماً على أساس من واقع التصريحات السياسية الساذجة التى تصدر عن علمائنا المحدثين فى الكيمياء. والحق أن الشاعر هو الذى ما يزال يجمع الضوء المتاح لنا بالنسبة لحالة الإنسان الداخلية.

غير أنه مما لا شك فيه أن أجزاء كثيرة من المرأة قد كسرت أو لطخت. إن الموقف الأدبى الراهن يحمل خصائص غالبية هى رجحان الأعمال غير القصصية، والتقرير الصحفى، والتاريخ، والمناقشة الفلسفية، والسيرة الذاتية، والمقالة النقدية على القوالب الإنشائية التقليدية. ومعظم الروايات والقصائد والمسرحيات التى كتبت فى العقدين الماضيين لم تكن جيدة، وتستشعر بقوة أنها ليست أنماط الكتابة التى يستجيب فيها الخيال لنبض الحقيقة. إن مذكرات مدام دى بوفوار^(١) عبارة عن روائع من الاتصال المباشر عضوياً ونفسياً، وهذا هو النهج الذى كان ينبغى أن تكون عليه رواياتها. وقد كتب إدموند ولسن^(٢) أحسن كتابة نثرية فى أمريكا، وليست هناك رواية أو قصيدة من الروايات والقصائد العديدة التى جعلت موضوعها ذلك الموضوع الفظيع وهو معسكرات الإبادة تنافس الحقيقة، أو العاطفة الشعرية المسيطر عليها فى كتاب بيتليحيم^(٣) التحليلى الواقعى «القلب العالم». إن التعقيد والسرعة والفحش السياسى لعصرنا يبدو وكأنه قد ضلل الخيال المتمكن الخالق الممتاز للأدب الكلاسيكى ولرواية القرن التاسع عشر وهزمهما كذلك. لكن كلاً من روايات بوتور^(٤) و «الغذاء العارى»^(٥) هروب. إن تجنب

(١) سيمون دى بوفوار.

(٢) ولد إدموند ولسن سنة ١٨٩٥.

(٣) ولد المؤلف سنة ١٩٠٣، ونشر الكتاب المشار إليه سنة ١٩٦٠.

(٤) ولد سنة ١٩٢٦.

(٥) الرواية لوليم بوروز المولود سنة ١٩١٤، وقد نشرت سنة ١٩٥٩.

الملاحظات الإنسانية الكبيرة أو السخرية بها عن طريق الوهم الغزلى والسادى تشيران إلى الإخفاق نفسه فى قضية الإبداع الفنى. إن بيكيت^(١) ينطلق من منطق أيرلندى لاتقصير فيه نحو قالب درامى تحمّل فيه الشخصية فى الجمهور ولا تقول شيئاً، على حين علقت قدمها فى شىء صلب ووضعت شكيمة فى فمها. لقد تشرب الخيال الرعب حتى تشبع، وتشرب الأشياء التافهة التى لا قيمة لها، والتى يعبر عن الرعب الحديث بواسطتها. هذا على حين يغرى الشعر بالسكوت، ونادراً ما كانت الحال كذلك من قبل .

ويأتى مكان النقد المتواضع والحيوى فى هذا النطاق من العوز وفقدان اليقين. ومهمته فيما أعتقد ذات جوانب ثلاثة :

أولاً: أنه قد يدلنا على ما نعيد قراءته وكيف نفعل ذلك. إن حجم الأدب هائل كما هو واضح وتوالى الجديد منه متصل. ولا بد للإنسان من أن يختار. وهنا تأتى فائدة النقد. وليس معنى هذا أن يلعب النقد دوراً مصيرياً بالنسبة للأدب، فيختار بضعة مؤلفين أو أعمال بصفتها النخبة الوحيدة المشروعة ويستثنى غيرها (وعلاقة النقد الجيد أنه يفتح من الكتب أكثر مما يغلق). ويبدو أن النقد سيخرج إلى منطقة الضوء، معضداً من تراث الماضى الواسع المعقد ما يخاطب الحاضر بطريقة مباشرة ودقيقة على نحو خاص.

وذلك هو الفارق الحقيقى بين ناقد الأدب ومؤرخه فى ناحية، واللغوى فى ناحية أخرى. فقيمة النص بالنسبة للأخير قيمة داخلية لها جاذبية لغوية أو نظامية مستقلة عن الأغراض الكبرى التى تتصل به. ويجب على الناقد أن يختار، مستفيداً من سلطة الدارس فيما يتصل بالمعنى الأساسى وبوحدته. وينبغى أن يكون انحيازه نحو ذلك العمل الذى يدخل فى محاوره مع كل ما هو حى.

ويقوم كل جيل باختياره الخاص، فهناك شعر باق على حين أن النقد الباقي

(١) ولد سنة ١٩٠٦.

لا يكاد يوجد. وسيكون لتنيسون^(١) يومه كما سيكون لدريدن^(٢) خسوفه. ولكي نعطي مثالا لا يعتمد كثيراً على «الموضة» نقول إنه كان من الأمور العادية في المدرسة الثانوية الفرنسية التي كنت أتعلم فيها قبل الحرب أن يعدّ فيرجيل شخصاً ثثاراً يقلد هوميروس بطريقة ضعيفة. وأى صبي كان سيقول لك هذا الكلام بتأكيد خال من الحماسة. أما فيرجيل^(٣) الآن فيبدو على أنه الشخص الأكثر نضجاً والشاهد الأكثر ضرورة (تعد قراءة سيمون وييل المتمردة للإلياذة وكذلك مؤلف هرمان دورتس «موت فيرجيل» جزءاً من إعادة هذا التقويم). ويغير الزمن - من ناحيتي التاريخ ومقياس الحياة الشخصية - من وجهة نظرنا إلى العمل الفني أو من هيئة الفن. إن هناك شعراً شاباً كما أن هناك نثراً معمرًا، وهذا من مرذول الشهرة. ولقد تخطى الرومانتيكيون عن محور الأهمية حين تصايحوا بمستقبل ذهبي يناقض تجربتنا الواقعية. وهذه حقيقة من الحقائق الساخرة.

ومع أن لغة القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر كانت بعيدة عنا ومعقدة فإنها تبدو الآن أقرب إلى لغتنا. ويمكن أن يجعل النقد من تغير الاحتياجات هذا شيئاً مثمرًا ومتميزًا. إنه يستطيع أن يستحضر من الماضي ما تعتمد عليه عبقرية الحاضر (وأحسن النثر الفرنسي في الوقت الحاضر يجد سنداً في نثر ديدرو^(٤)). ويستطيع كذلك أن يذكرنا بأن التغيرات المتعاقبة في الحكم التي تحدث لدينا ليست من المسلمات، كما أنه ليس لها مشروعية دائمة. وسيشعر الناقد العظيم أنه متقدم على الباقيين. وهو سيطل من فوق الأفق، ويمهد الطريق لما سيصبح متعارفًا عليه في المستقبل. وهو أحياناً يسمع الصدى بعد أن يكون الصوت نفسه قد نسي، وقد يسمع الصدى قبل أن يسمع الصوت.

(١) (١٨٠٩ - ١٨٩٢).

(٢) (١٦٣١ - ١٧٠٠).

(٣) (٧٠ - ١٩ ق.م).

(٤) (١٧١٣ - ١٧٨٤).

لقد أحس قوم فى العشرينات من هذا القرن أن زمن بليك^(١) وكريكجارڊ^(٢) كان فى متناول اليد، وفطن قوم بعد عشر سنوات من هذا التاريخ إلى الحقيقة العامة، الكائنة فى كابوس كافكا^(٣) «الخاص». ولا يعنى هذا اختيار الفائزين فى السباق، ولكنه يعنى أن هناك سباقاً مستمراً.

ثانياً: يمكن أن يوضح النقد الصلة بين الأشياء، أى أنه فى الوقت الذى تخفى فيه سرعة التوصيل التكنولوجية حواجز أيديولوجية سياسية عنيدة فى واقع الأمر يمكن للناقد أن يعمل وسيطاً وحارساً. إنه لجزء من وظيفته أن يتأكد من أن عهداً سياسياً ما لا ينال من عمل كاتب ما بالنسيان أو التشويه، ومن أن بقايا الكتب المحروقة تجمع وتنظم بحيث يمكن قراءتها.

وسيحاول الناقد أن يجعل خطوط الاتصال مفتوحة بين اللغات، وذلك حين يقوم بالبحث عن إيجاد حوار بين الماضى والحاضر. إن النقد يوسع من خريطة الإحساس كما أنه يعقدها. وهو يصر على أن الآداب لا تعيش فى عزلة بل فى مواجهة قومية ولغوية معقدة، وهو يعلم أن تحركات الموهبة الكبيرة أو القالب الشعري تنتشر نحو الخارج فى أطر معقدة. وهو يتخذ شعار سان جيروم Saint Jérôme عالماً أن لغة ما لا تعادل لغة أخرى تماماً.. إنها تدل عليها فحسب. لكن الإقدام على الترجمة حاجة لا تنقضى إذا كان لابد للقصيدة من أن تؤدي وظيفتها كاملة. والناقد والمترجم كلاهما يحاول أن يبلغ ما اكتشفه.

ويعنى هذا - من الناحية العلمية - أن الأدب ينبغى أن يدرس ويفسر بطريقة مقارنة. وتكون قراءة الإنسان ضئيلة وفاسدة إذا حكم على سبنسر^(٤) دون أن يكون له معرفة مباشرة بالملحمة الإيطالية، أو إذا قوم بوب^(٥) دون أن

(١) (١٧٥٧ - ١٨٢٧).

(٢) (١٨١٣ - ١٨٥٥).

(٣) (١٨٨٣ - ١٩٢٤).

(٤) (١٨٢٠ - ١٩٠٣).

(٥) (١٦٨٨ - ١٧٤٤).

يحيط ببواللو^(١) إحاطة الواثق، أو إذا نظرنا فى شكل الرواية الفيكترورية أو الرواية عند جيمس جويس^(٢) دون أن يكون على وعى ببلزك^(٣) وستاندال^(٤) وفلوبير^(٥). إن رسم خط فاصل بين دراسة اللغة الإنجليزية ودراسة غيرها من اللغات الحديثة إقطاع أكاديمى. أليست اللغة الإنجليزية لغة حديثة استجابت فى تاريخها كله لتأثير اللهجات الأوربية والتراث الأوربى فى البلاغة والأنواع الأدبية؟ والمسألة أعقد من أن تحل بمعالجة أكاديمية. إن الناقد الذى يقول إن الإنسان يمكن أن يكتفى بمعرفة لغة واحدة معرفة جيدة، وإن التراث القومى فى الشعر أو فى الرواية هو التراث الصحيح أو المتفوق إنما يغلق أبواباً ينبغى أن تفتح، ويضيق ذهنًا ينبغى أن يتفتح على إنجازات أدبية أكثر إتساعاً واتزاناً، والنصرة القومية التى نادى بالتعصب فى السياسة لا مكان لها فى الأدب. إن الناقد - وهو هنا أيضاً يختلف عن الكاتب - ليس الإنسان الذى يبقى محصوراً داخل وطنه.

ثالثاً: والوظيفة الثالثة للناقد هى أهم الثلاثة. وهى تتصل بالحكم على الأدب المعاصر. وفرق بين الأدب المعاصر والأدب الذى صدر حديثاً، فالأدب الذى صدر حديثاً يستحوذ على اهتمام الذى يقوم بعرض الكتب. ومن الواضح أن على الناقد مسئوليات خاصة تجاه الفن فى عصره. وينبغى أن يتطلب من هذا الفن لا مجرد الصفاء الفنى أو النهوض بالأسلوب - سواء أكان ذلك عن طريق تطوير الأسلوب أم استغلال الحاضر استغلالاً ماهراً - وإنما أن يسأل أيضاً عما إذا كان قد أضاف إلى الرصيد المتناقض من الإدراك الخلقى أو حط منه. ما معيار الإنسان الذى يتطلبه هذا العمل؟ إن صياغة هذا السؤال ليست سهلة، ولا يمكن أن يتم هذا السؤال بحصافة معصومة من الخطأ. ذلك لأن زماننا ليس زماناً عادياً. إنه يزرع تحت عبء «الإنسانية» ويمضى فى زعر فى مجال واسع على نحو فريد،

(١) (١٦٣٦ - ١٧١١).

(٢) (١٨٨٢ - ١٩٤١).

(٣) (١٧٩٩ - ١٨٥٠).

(٤) (١٧٨٣ - ١٨٤٢).

(٥) (١٨٢١ - ١٨٨٠).

وإمكانية الخراب فيه ليست بعيدة الاحتمال. وهناك أنواع من ترف الانفصال عن هذا الزمن، يود الإنسان لو يمارسها، ولكنه لا يستطيع.

ويقود هذا السؤال المرء إلى أن يتساءل عما إذا كانت موهبة تينيسى وليامز^(١) لا تهدف إلى دعم السادية المقرزة، وعما إذا كانت الطاقة الفنية المزخرفة لدى سالنجر^(٢) لا تستخدم للدفاع عن وجهة نظر تحط من الوجود الإنساني وتثبطه على نحو سخي. كما أنه يسوق المرء إلى التساؤل عما إذا كان المستوى العادي لمسرحيات كامو^(٣) ورواياته - ما عدا بواكيره - يقدم شرحاً للغموض المستمر في أفكاره، وللجمود الذي يتحرك فيها حركة وهمية. يقود هذا لسؤال المرء إلى أن يتساءل لا إلى أن يسخر أو ينتقد، وبين التساؤل والسخرية أو الانتقاد فارق مهم جداً. ذلك لأن السؤال لا يكون منتجاً إلا عندما يكون المدخل إلى العمل الفنى حراً تاماً وعندما يسعى الناقد بأمانة إلى الرأى المخالف والرأى المقابل. وعلاوة على ذلك فإن رجل الشرطة والرقيب يسألان الكاتب على حين يسأل الناقد الكتاب فحسب.

إن الفكرة التى أهدف إلى توضيحها من خلال كل ذلك هى فكرة «المعرفة الإنسانية». ودورنا فى هذا النقاش العظيم مع ذلك الشيء الميت الحى الذى نسميه القراءة ليس دوراً سلبيًا. وعندما لا تكون القراءة مجرد شرود أو رغبة غير مبالية مصدرها الملل تكون نوعاً من الفعل، فنحن نعيش فى حضرة الكتاب، ونسمع صوته، ونسمع له - بشيء من الحيطة - أن يدخل إلى أعماقنا. إن القصيدة العظيمة والرواية الممتازة تفرضان نفسيهما علينا. إنهما تقتحمان وعينا، وتحتلان فيه أعظم موضع، وتنفذان إلى خيالنا ورغائبنا ومطامحنا وأخفى أحلامنا بسلطان غريب له وقع الصدمة. والذين يأمرّون بحرق الكتب يدركون أى تأثير لها. والفنان هو القوة التى لا يمكن السيطرة عليها. وليست هناك عين أوروبية - منذ فان

(١) بعض المراجع تشير إلى أنه ولد سنة ١٩١١ وبعضها يشير إلى أنه ولد سنة ١٩١٤.

(٢) ولد سنة ١٩٠٣.

(٣) (١٩١٣ - ١٩٦٠).

جوخ^(١) - تنظر إلى شجرة حور دون أن تلاحظ فيها بداية لهب. وكذلك الحال - وعلى نحو أقوى بالنسبة للأدب. إن الذى يقرأ الكتاب الرابع والعشرين من الإلياذة - وهو اللقاء الليلي بين بريام وأخيل - أو الذى يقرأ الفصل الذى رقع فيه اليوشا كرامازوف يناجى النجوم، أو الذى يقرأ الفصل العشرين من كتاب مونتين^(٢) «أن تكون فيلسوفاً هو أن تتعلم فن الموت» وكيف استفاد هاملت منه. الذى يقرأ كل ذلك ولا يتغير، لا يتغير إدراكه لحياته، ولا تختلف نظراته إلى الحجرة التى يضطرب فيها، وإلى أولئك الذين يطرقون عليه الباب، اختلافاً دقيقاً وجذرياً، هذا الإنسان إنما يقرأ بعين عمياء، وهل يمكن أن يقرأ المرء أنا كرنينا^(٣) أو بروسست دون أن يدرك ضعفاً جديداً أو انبعاثاً جديداً فى لب مشاعره الجنسية؟

وفى القراءة الجيدة مخاطر عظيمة. إنها تضعف من شخصيتنا، ومن إحساسنا الخاص بأنفسنا. فى المراحل الأولى من الصراع يحدث حلم ذو صفات خاصة (كما يخبرنا بذلك دستيوفسكى). إن الإنسان يتحرر من جسده على نحو ما، وينظر إلى الخلف يرى نفسه، ويشعر بخوف مفاجئ جنونى. إن تأثيراً غربياً يتسلل إلى ذاته دون أن يكون ثمة مخرج، ويتلمس الذهن صحوه حادة عند شعوره بهذا الخوف، وهكذا ينبغى أن تكون الحال عندما نتناول عملاً من الأعمال الكبيرة فى الأدب أو الفلسفة.. عملاً أبدعه الخيال أو أبدعته العقيدة. وقد يملكنا هذا العمل كلية حتى إننا لنخاف من أنفسنا للحظة، ويغدو إدراكنا مضطرباً. والمرء الذى يقرأ «تحولات» كافكا ثم يستطيع أن ينظر إلى المرأة دون إجفال قد يكون قادراً من الناحية الشكلية على أن يقرأ كلاماً مطبوعاً، ولكنه أمدى بمعنى الكلمة.

ولأن مجتمع القيم التقليدية مجتمع متصدع، ولأن الكلمات نفسها قد التوت ورخصت، ولأن التعبيرات والمجازات العريقة تخضع لألوان من التعقيد

(١) ١٨٥٣ - ١٨٩٠.

(٢) (١٥٣٣ - ١٥٩٢).

(٣) رواية لتولستوى ظهرت بين ١٨٧٥ و ١٨٧٧.

والتزعزع، فإن فن القراءة، فن المعرفة الحقيقية، لابد أن يعاد النظر فيه. إن مهمة النقد الأدبي أن يساعدنا على القراءة بوصفنا آدميين نحس بالوحدة والشمول، فيعلمنا الدقة والخوف والاستمتاع. وهذه المهمة ثانوية إذا قورنت بعملية الإبداع، ولم يكن لها أبداً أكثر من هذه المكانة، ولكن الإبداع بدونها قد يكون صرخة في واد.



لماذا أقدر الأدب ؟

رتشارد هوجارت

كان من الأسهل على أن أكتب فى موضوع «لماذا أحب الأدب؟» أو حتى فى موضوع «ماذا يجب على النقد الأدبى أن يفعل فى اعتقادى». ولكن عبارة «لماذا أقدر الأدب» تبدو أكثر دقة، وما تتضمنه من الأمور أوسع وأعمق. وسأبدأ الكلام بأشمل رأى أستطيع تكوينه.

إنى أقدر الأدب لطريقته الغريبة التى يرتاد بها التجربة الإنسانية ويعيد تكوينها، ويبحث فيها عن معنى. أقدره لأنه يرتاد تنوع هذه التجربة وتعقيدها وغرابتها.. تجربة الأفراد، والأفراد فى جماعات، والفرد فى صلتته بالعالم الطبيعى. أقدره لأنه يعيد تكوين نسيج هذه التجربة، ولأنه يتتبع ارتيادها بشعور محايد، دون تعشق لها، أو تلمس عذر لها، أو اعتداء عليها. إنى أقدر الأدب - باختصار - لأن الناس ينظرون من خلاله إلى الحياة بكل ما يملكون من ضعف وأمانة وتعمق، ويضعون فيه رؤاهم على نحو درامى، وذلك عن طريق صلتهم الفريدة باللغة.

وعبارة «ارتياذ التجربة الإنسانية» عبارة مفيدة، ولكن ليست وافية بالغرض تماماً، وذلك لسببين : أولهما : أنها إيجابية أكثر من اللازم، وربما تفضلها كلمة «تأمل» التجربة الإنسانية، أو «الاحتفاء» بالتجربة الإنسانية، بوصفها بداية للتعبير عن السلبية الكاثنة أمام الحياة، وهى ما يبدأ بها الخيال عمله فى أغلب الأحيان. وثانيهما : أن كلمة «ارتياذ» قد تبدو - إلى حد كبير - كالمشى على غير هدى من أجل المشى على غير هدى. وكأن الأدب ببساطة يفتح مجالات متتالية

لرد الفعل الإنسانى. ومن الأفضل استخدام كلمة «البحث» أو «التنظيم» ما دمنا لانضمّن إحداهما معنى البحث المزعج عن الحقيقة وسببها. والكاتب يعنى ما يقول، وليس من الضروري أن يكون ذلك عن إحساس واضح، كما أنه ليس من الضروري أن يكون عن وعى، ويستوى فى ذلك أن تكون وسيلة الكاتب هى المأساة أو الملهاة أو غيرهما من الوسائل. وهو فى بعض الأحيان ينكر أن يكون ثمة معنى قائلاً: «إننى أريد فحسب أن أكتب قصة مشوقة». وهو ينسى أن تشويق القصة يكاد ينبع دائماً من رؤية الإرادة الإنسانية وهى تعمل ضد الفوضى أو ضد النظام. وأحياناً لا يكون المعنى الذى يقصده هو المعنى الحقيقى الذى حققه العمل. وقد يكشف مد الطاقة الخيالية وجزرها لدى الكاتب خلال العمل عن وجهات نظر ومسلمات كامنة لدى الكاتب نفسه. «لا تثق أبداً بالقاص وثق بالقصة». ومع ذلك فالمعنى دائماً موجود، وهو نوع من النظام المعبر عنه أو المتضمن. وسواء اكتشف الكاتب هذا المعنى أم لم يكتشفه فإنه يختبر بكتابته مدى شرعية نهج معين فى رؤية الحياة والاستجابة لها، وهو يعرض نهجاً لتنظيم فيضان التجربة مهما كان ذلك على نحو مؤقت. وعن طريق اختيار المادة وتنظيمها وطبيعة تناولها، يريد الكاتب أن يقول: هذا هو النهج الذى يفكر به إنسان ما فى الكيفية التى ينبغى علينا أن نواجه بها التجربة، أو نستسلم بها لها، أو نسعى بها لتغييرها، أو نحاول بها تجاهلها.

والأدب الجيد يهتم بالحياة اهتماماً ودوداً وصارماً فى الوقت نفسه. إنه يشكل التجربة، ويبعدها عنا على نحو ما، ولكنه دائماً يسلم بأهمية التجربة الإنسانية وقيمتها، وذلك حتى فى الحالات التى يجد فيها كثيراً من الشر فى هذه التجربة، كما هو الحال فى المأساة. وإذا كان الكاتب ذا خيال موهوب فإن عمله يساعد على التعريف بهذه الأهمية وتأكيداها، وفى جلب تلك التجربة إلينا وهى صافية. وليس معنى هذا القول أن الكاتب الجيد يجعل من التجربة الشريرة تجربة خيرة، ولكن ارتياده لها يكون جيداً ما دام يكشف على نحو أفضل طبيعة الشر الذى نعانى منه ونقترفه. وذلك يؤكد اعتقادنا فى طبيعة الإنسان ذات الإرادة

الحرية، ويساعدنا على أن نستشعر على نحو أكثر حدة صعوبات هذه الحرية وحدودها. إن الأدب الجيد يصر على وحدة العالم وعظمته فى حقيقته المادية والشعورية، وعلى معانيه التى تتجاوز ما هو ماثل للعيان. وهو يصر أيضاً على أهمية ما بداخل الإنسان، وعلى تمييز الحياة الإنسانية وخصوصيتها، هذا على حين تسعى معظم النواحي الأخرى من ألوان نشاطنا ومما نصنعه لأنفسنا من الخوف والطموح والإرهاق والكسل، إلى جعل هذه الحياة عامة ونمطية. إن الأدب يسلم بصحة ما تعتقده جورج إليوت من أن «تقدمنا الخلقى قد يقاس بمدى تعاطفنا مع المعاناة الفردية والسعادة الفردية».

وليست كل كتابة أدبية تنحو هذا النحو بطبيعة الحال. ويمكن القول بصفة عامة بأن هناك نوعين من الأدب هما الأدب التقليدى والأدب الحى. وهذا التقسيم يتعارض مع التقسيم المتعارف عليه وهو تقسيم الأدب بحسب الطبقات. فالأدب التقليدى يدعم المسلمات الكائنة بالفعل فى نهج الفرد أو لجماعة فى النظر إلى العالم، وهو يفعل ذلك أحياناً على نحو يفوق ما يدركه مؤلفوه أنفسهم، أما الأدب الحى فإنه قد يكون مزعجاً حقيقة فى أنه قد يدمر نظرتنا إلى الحياة تدميراً عميقاً، وذلك إذا قرئ كما ينبغى أن يقرأ، وهو يفعل ذلك حتى فى أخف حالاته وأشدّها هدوءاً، وعبارة «إذا قرئ كما ينبغى أن يقرأ» هى الأساس.

لقد قلت فى البداية إن الأدب يرتاد التجربة الإنسانية، ويعيد تكوينها، وينظمها على نحو فريد. وهناك ألوان أخرى من نشاط العقل والخيال الإنسانيين ترتاد التجربة الإنسانية، وبعضها يعيد تكوينها، وبعضها يسعى إلى تنظيمها، ويمكن أن يفكر الإنسان هنا فى الفلاسفة وعلماء اللاهوت، أو فى المؤلفين الموسيقيين أو الرسامين، وذلك بنفس الدرجة من الارتباط بالموضوع، ولا يعنينى على الإطلاق أن أضع الأدب بحذاء نشاط أى من هؤلاء. ويمكن أن يكون الأدب «عقلانياً» كبعض أنواع الفلسفة، بل إنه كذلك فى معظم الأحيان، ولكن له - كالرسم والموسيقى وبخلاف الفلسفة - نظاماً خيالياً. وما ينفرد به هو صلته

الخاصة باللغة على نحو متميز، وهى صلة ذهنية وعاطفية فى وقت واحد، بل إنها أكثر من ذلك تكاد تكون صلة تأتى عن طريق القيم. يقول راسكين^(١) «قل لى أى شىء تحب أقل لك من أنت»، ونستطيع أن نقول بنفس السهولة «قل لى ما اللغة التى تستخدمها أقل لك من أنت». إن اللغة ليست ببساطة نسقاً من الرموز التقليدية التى يزداد فيها ويعدل منها لتعبر عن تعقد العالم، وذلك لأن قضية الصراع مع تعقد العالم ومع الحياة بواسطة الزمن، والحياة بواسطة القيم، تتم هى نفسها جزئياً فى داخل اللغة ومن خلالها.

إن الأدب لا يمكن أن يكون جمالياً خالصاً أو تأملياً تجريدياً. ولا يمكن أن وجد ما يسمى «بالأدب التجريدى» على غرار ما هو كائن من «الرسم التجريدى». والأدب يساعد على عدم النقاء بحكم طبيعته؛ وذلك لأن وسيلته وهى اللغة - يكاد يستخدمها الناس جميعاً فى جميع مواقف الحياة الدارجة، ولأنه يحاول أن «يقول» شيئاً وأن «يكون» شيئاً.

وقد نطلق على الأدب أنه أكثر الفنون حيوية، وقد يكون هذا أيضاً مصدراً من مصادر قوته؛ وذلك لأنه لا يوجد فن آخر، ولا طريقة أخرى من طرائق ارتياد التجربة الإنسانية، تجسم «الإحساس بالحياة» على نحو كلى، وبأبعاد كثيرة، وتجعلنا نحس أولاً وقبل كل شىء أن التجربة - ولا بد - كانت على تلك الشاكلة بالضبط، وأن الرغبة والإرادة والفكر كانت ستتلو تلك الحركات، والروائح، والأصوات. إنه ليس الحقيقة بل انعكاسها فى مرآة، ولكنه انعكاس لكل الإحساس بالتجربة، وذلك على نحو أقرب مما يحققه أى نشاط آخر خيالى أو ذهنى.

والأدب موجود فى الزمن وخارجه معاً. هو موجود لأنه يتجلى فى أحسن حالاته عندما يخلق الإحساس بزمان ومكان معينين وبأناس معينين، وعندما يعيد تكوين التجربة من خلال ألوان من الحياة، وألوان من السلوك يمكن التعرف

(١) (١٨١٩ - ١٩٠٠).

عليها، توم جونز^(١) وهو يختفى فى أجمة «معينة» مع مولى سيجريم، ومارفيل وهو يرقد فى حديقة «معينة» وديمتري كارامازوف^(٢) وهو فى زنزانة السجن «تلك»، وتيس^(٣) وهى تعمد طفلها فى حجرة نوم الكوخ «هذه». وهو موجود خارج الزمن من ناحيتين ؛ فهو إذا ضرب من ناحية بجذوره فى الزمان والمكان والخيال تجاوز الزمن والمكان المعينين وتحدث عن إنسانيتنا العامة، وأصبح عالميا كما اعتدنا أن نقول برغبة متزايدة، وهو من ناحية أخرى يتجاوز الزمن على نحو أبعد من هذا، وذلك على النحو التالى : إذا كان ثمة مشهد ناجح من الناحية الخيالية فى قصة أومسرحية أو قصيدة، وأردنا أن نعبر بالجملة وبالتفصيل الكامل عن كل ما يريد أن يعبر عنه هذا المشهد فإن ذلك سيستغرقنا وقتاً طويلاً يكاد يكون مستحيلاً، كما أنه سيكون عديم الجدوى. ومن الأمور الجوهرية فى معنى المشهد أو القصيدة أن جميع عناصره أو عناصرها توجد فى وقت واحد، وتؤدى وظيفتها فى وقت واحد ؛ لذا فإن المرء يستشعرها كلها دفعة واحدة كما هو الحال معه فى لحظات الحياة العليا إذا كان حساساً بما فيه الكفاية. وإذن فمصادر اللغة والقالب الفنى تعملان معاً ليتحقق العمل الأدبى المتميز المليء بالمعانى المتضافرة. يتحدث بيتس^(٤) عن (بحار شلالات «السلامون» المزدحمة بسمك «المكرون»)، وتجيب كورديليا^(٥) «ليس ثمة سبب، ليس ثمة سبب»، وتواجه السيدة بلستروود^(٦) حياتها الكسيحة بعبارة «انظر يا نيكولاى»، ولا يستطيع المرء «أن يشرح معنى أى من هذه العبارات ولو استغرق شرحه ستة أجزاء طوال». إن المرء يحطم المعنى بفصله بين العناصر بواسطة المكان والزمان.

(١) الشخصية الرئيسية لرواية بنفس الاسم لهنرى فيلدنج، نشرت سنة ١٧٤٩.

(٢) أحد الإخوة الثلاثة فى رواية «الإخوة كارامازوف».

(٣) بطلة رواية لتوماس هاردى نشرت سنة ١٨٩١.

(٤) (١٨٦٥ - ١٩٣٩).

(٥) الابنة الصغرى للملك لير فى مسرحية شيكسبير المعروفة.

(٦) فى رواية «ميديلمارش» لجورج إليوت.

على أن الاستجابة لهذه المعانى ليست قضية سهلة بالضرورة. وليس المرء فى الوقت الحاضر بحاجة إلى القول بأنه ليس من الحكمة أن نتوقع من عمل ذى عمق ما أن يسلم معانيه كلها من القراءة الأولى التى يمكن أن يقوم بها أى إنسان فى أى ظروف. وصحيح أن الأدب «يهدف إلى المتعة» ولكنها متعة التعرف والارتياح والتنظيم (أى زيادة التفهم لعلاقات جديدة مؤكدة) والإنجاز الجمالى. غير أنه علينا - إذا أردنا الوصول إلى نتائج حسنة - أن نعطي اهتماماً أكبر وجهداً أكثر فنتغلغل وراء المستوى البسيط (سيطرة الإيقاع مثلاً). وينبغي أن نفعل ذلك هنا كما نفعله فى أى نشاط آخر.

ويترتب على هذا أن الحرية الواسعة أمر مطلوب، وليس من الضروري أن تكون عدواً للحكم الصحيح، أما أن يجعل بعض الناس دعواهم بأنهم أحرار سبباً فى رفضهم القيام بشيء من التمييز بين الأشياء فتلك مسألة أخرى. إن الحرية ليست الخلط بين الأمور، ويكاد يكون كل كاتب ذا بصيرة، هذا إذا كان لديه طاقة خيالية، أى قدرة على ارتياح جوانب التجربة بواسطة اللغة، وذلك مهما يكن من عدم اتصال هذه الجوانب أو صفتها الجزئية. وبصيرته هذه قد تعنى فحسب باضطراب شخص ما أو جيل ما. وينبغي أن نقرأ هذا الكتاب بحيدة «واستعداد لتأجيل عدم الإيمان به». وقد يكون هذا الكاتب غير ناضج أو غير مسئول - عموماً أو من بعض الوجوه - وقد نعتقد أن آراءه أو مسلماته بالنسبة لطبيعة الحياة الإنسانية غير صحيحة أو أنها معوجة. ونحن إذا استشعرنا شيئاً من ذلك ينبغي علينا أن نقرره بما نعتقد أنه ضرورى من الدقة والقوة. غير أن هذا الشيء الذى نهاجمه ينبغي أن يكون واضحاً لدينا؛ فقد نرفض كاتباً يمتلك قدراً من الطاقة الخيالية، لكننا إذ نجد نظريته منفردة نرفضه، ونزعم أننا نحكم على قواه الأدبية. وقد نخدع أنفسنا - على العكس من ذلك - فنعتقد أننا نجد بصيرة خيالية لدى كاتب ما ليست لديه قدرة أدبية مبدعة فى الواقع، ولكن وجهات نظره تتفق مع وجهات نظرنا. ونحن إذا لم نتقبل وجهة نظر الكاتب الذى نقرؤه بوصفها إمكاناً من الإمكانيات فإننا لن نعرف حقيقة وجهة نظره هذه. ونتيجة لذلك

لانمدحها أو نهاجمها إذ نمدح أو نهاجم، بل إننا نمدح أو نهاجم صورة مشوهة لها. وقد لا تكون عبارة «تَقْبُلُ وجهة نظر الكاتب الذى نقرؤه بوصفها إمكاناً من الإمكانيات» أحسن عبارة، ولكنه من الصعب التوصل إلى أحسن منها. إنها لا تعنى «قبولا» لأن المسألة أعمق من هذا، إنها تعنى القيام بانفتاح وتعاطف من الناحيتين الذهنية والعاطفية، وتعنى القدرة على أن ترى، ولو للحظة، كيف تكون لك مثل تلك النظرة، وأن تعرف كيف يكون الإحساس بأن تكون لك مثل تلك النظرة، وكيف يبدو العالم من هذه الزاوية. ومعنى أن تعرف هذا هو «ألا تستسلم». ونحن دائماً نمارس وجهة النظر هذه فى الحياة على النحو الذى نعتقد أننا أنفسنا نعرفها، وليس من الضروري أن يكون ذلك عن وعى أو إحساس بالذات. لدينا القدرة فيما يتصل بكتاب معينين على أن نكون فى مثل هذه الحالة الحادة المزدوجة فنقبل ونرفض فى الوقت نفسه، وحتى فى هذه الحالة يمكن أن تأتى لحظات يلقي فيها الضوء على جانب من التجربة الإنسانية، وسيثبت أن بعض وجهات النظر التى كنا قد دفعنا بها خارج نطاق تجربتنا لها من القوة أكثر مما يمكن أن نتصوره.

ومن واقع تجربتى أقول إن ذلك يحتمل أن يكون صحيحاً إلا فى نوعين من المحاولة الأدبية، فهو ليس صحيحاً فى العمل الذى يخلو من الخيال الأدبى المؤثر وإن امتلأ «بالفرائز الصحيحة» وألوان الصنعة الذكية، ويمكن أن تستحضر فى الذهن «روايات الموضوع» التى تعالج الصراع الخلقى، والتى نشرت فى العشرين سنة الماضية. ومن ناحية أخرى - وأسوأ من هذا فى نظرى - ذلك الإنتاج الذى يخلو من قالب الجمالى، والذى يحاول أن يعالج الكلمات والأشكال على أنها غاية فى ذاتها. وأنا أعتقد قطعاً أن الأدب فى معنى من معانيه «لعب»، لعب مهم وشاغل، لكن هذه أمور من الزينة لا قيمة لها. إنها لا ترتاد التجربة. ونماذجها لا تعنى شيئاً ولا تعكس شيئاً. وهذا هو السبب فى أننى لا أحب مثلاً معظم إنتاج أوسكار وايلد^(١) ولا أقدره.

(١) (١٨٥٤ - ١٩٠٠).

ولا أظن أن وجهة النظر التافهة فى الحياة تنتج أدباً عظيماً. إنها قد تنتج بالمصادفة رؤى غير عادية، ولكنها قبل كل شىء تفصح عن نفسها بوصفها نتاج تناول سطحى فى التجربة الإنسانية، ومع ذلك فإننى أتفق أيضاً مع ر. ب. بلاكمور^(١) فى قوله بأننا يمكن أن نتعلم شيئاً من أعمال أدبية من الدرجة الثانية ومن الدرجة الثالثة ما دمنا نرفضها بسخریتنا الخاصة. إنك نفسك تضيف إليها الملح الضرورى.

إن «مؤثرات» الأدب لا يمكن أن توصف ببساطة، أقصد المؤثرات الأخلاقية. ولا أعتقد أن هذه المؤثرات مباشرة أو أن تجربتنا ستكون شيئاً أبسط مما هى عليه. وقد يكون القراء المجيدون أحياناً، وربما كان الكتاب المجيدون بوصفهم آدميين خيراً من قرائهم المجيدون أنفسهم. وحين نتحدث عن الأثر الأخلاقى للفن لا نتحدث عن القالب المعقد لحكايات الأطفال التى تسهم فى تحسين الأخلاق؛ وذلك لأن معظمها لا صلة له بالمنهج الذى يؤثر به الأدب الخيالى بالفعل. ومن الواضح أننا يمكن أن نعلم من الناحية الأخلاقية حتى فى الحالات التى يبدو فيها أن الشر ينتصر. و«التأثير الأخلاقى» لا يعنى الوعظ الأخلاقى المباشر، فالتأثير الأدبى يكون فى الطبيعة التى نواجه بها التجربة.

غير أن المسألة كما رأينا منذ البداية هى أن الأدب يسعى أبداً إلى أن يشكل وحدة التجربة وعظمتها ويعبر عنهما. ويتجه معظمنا بصفتنا أفراداً - وكذلك تتجه معظم مجتمعاتنا - باطراد إلى تضيق رؤيتنا، وإلى تجاهل الخصائص والتعقيدات المحرجة، وإلى الاستفادة من بقية العالم، ومن كل التجارب التى لانستريح إليها، وإلى تحويل كل ذلك إلى غطاء خلفى للمسرح الذى تقوم ذواتنا بالتمثيل عليه تمثيلاً تستريح إليه. ويستطيع الأدب أن يسهم فى تربيتنا إلى حد ما، وأن يمنع العفن من أن يستقر استقراراً ثابتاً. وهو يسعى عادة لكسر الإطار ذى البعدين للوجود المتحجر الذى نحاول عادة أن نضعه حول الآخرين ليجعلنا

(١) (١٩٠٤ - ١٩٦٥).

نراهم مرة أخرى بصفتهم أناساً ذوي أبعاد ثلاثة فى حالة مطردة من «الملاءمة». ولا يمكن أن يملك الأدب أكثر من فائدة شكلية للأرواح الملعوننة كلية، وللقديسين.

وهو أبداً يدعونا على نحو ضمنى إلى أن نظل مستعدين للاستجابة ومتنبهين، وإلى أن نوسع من إنسانيتنا؛ ونحن لا نتحدث بذلاقة تامة عن «كل أجزاء الحقول» أو حتى عن كل «الروسيين» وذلك بعد أن نقرأ هاردى^(١) أو ترجنيف^(٢). والأدب يدعونا ضمناً أيضاً إلى توسيع وتعميق معرفتنا بأنفسنا وصلاتنا بالآخرين، وإدراك أن الحياة أقرب إلى هذا أو ذاك مما نظن. وهناك مواقف فى الأدب أشهر من أن تحتاج إلى اقتباس كامل، منها موقف «إمّا»^(٣) وهى تنظر إلى أسفل فى حوض حوت القيطس، ومنها كلام لورنس المشهور عن أثر الرواية الذى يمكن أن يضىء فيضان وعينا المتعاطف ويرشده إلى أماكن جديدة، وقد قالت جورج إليوت عن الرواية هذا الكلام نفسه تقريباً وهى أنها «إذا لم توسع تعاطف الناس فإنها لا تفعل شيئاً من الناحية الأخلاقية» كما أنها تحدثت عن الحاجة إلى «حقيقة الشعور... والتبجيل... والحب... والإنسانية».

وعلىنا أن نتذكر أن كل ذلك قد ينال عن طريق أسطورى وتمثيلى كما أنه قد لا ينال أحياناً إلا عن ذلك الطريق. وعندما نتحدث عن «الفهم الأخلاقى للفن» لا نتحدث فحسب عن الإرادة وهى تؤدى وظيفتها، ولكن أيضاً عن عالم خارج الإرادة، عن الحياة الداخلية غير الواعية للإنسان، ومن المهم ألا نبدو مدعين هنا؛ ولكن الأدب - بالتعاون مع الفنانون الأخرى التى تمتلك طرائقها الخاصة فى إثراء الخيال - يمكن أن يساعدنا على اكتشاف «الدهشة».

وما هو صحيح بالنسبة للأفراد صحيح كذلك بالنسبة للمجتمعات؛ فالمجتمع الذى لا أدب له يكون أقل فرصة فى تشكيل شىء من اكتمال التجربة

(١) (١٨٤٠ - ١٩٢٨).

(٢) (١٨١٨ - ١٨٨٣).

(٣) بطله رواية بنفس الاسم لجين أوستن؛ نشرت سنة ١٨١٦.

الإنسانية داخل طبيعته، ومن ثم داخل مؤسساته، ونحن نعلم أشياء معينة عن طريق واحد فحسب هو طريق التعبير عنها أو وضعها فى أشكال، وليس معنى ذلك أن «نمنطقها»، فنحن قد نعرف بعض الأشياء عن طريق معالجتها على نحو مجازى، وكأنها مسرحية درامية.

يستطيع الأدب إذن أن يجعلنا نحس - على نحو أكثر اكتفاء - اكتمال التجربة الإنسانية، ووزنها، وتشابكها، ومقتضياتها، وإمكان تنظيمها. وهو يستطيع أن يجعلنا نحس بكل هذا، ولكن ليس من الضرورى أن يجعلنا نتصرف طبقاً لهذا، فنحن دائماً يمكن أن نرى شيئاً ونتصرف على نحو مخالف. لكننا فى هذه الحالة لا نتصرف عن عى أو عن عدم وضوح بل نحاول عن أنانية أو خوف أو قصد أن نقلل مما نتعرفه فى أنفسنا على أنه أقرب إلى حقيقة الأشياء. إن الأعمال الأدبية - إذا قرئت كما ينبغى - تمنحنا فرصة لتوسيع اقتناصنا الخيالى لكثير من نواحي التجربة الإنسانية، وإذا أردنا أن نتصرف بطريقة حسنة فيما بعد فقد نكون قادرين على أن نفعل ذلك بمرونة أكثر وبصيرة أنفذ. وبهذا المعنى الخاص يمكن أن يكون الأدب معلماً أخلاقياً. وهو يمكن أن يرشد الإرادة الأخلاقية فتضعف ألوان التنوير التى يقوم بها من حالات معينة من السلوك وتقوى - على العكس من ذلك - من حالات أخرى. ولكن الأدب لا يستطيع أن يوجه الإرادة الأخلاقية. وهو - فى حدود ما يقوم به من تشكيل للإدراك الخلقى والبصيرة النفسية - قد يثرى الإرادة الخلقية، ويصبح «الروح لكل وجودنا الخلقى».

وصلة الأدب إذن «بالإرادة الأخلاقية» ليست مسألة بسيطة. الأدب «نقد الحياة»^(١) وينبغى أن يحكم عليها به. غير أنا يمكن أن نفهم ذلك النقد ونصدر حكماً عليه فحسب إذا عطلنا إرادتنا على نحو ما، واهتمنا بالأدب نفسه كما لو كان موضوعاً له استقلاله، وتركناه يؤثر بطريقته الخاصة. ويمكن حينئذ أن

(١) عبارة مشهورة لماثيو أرنولد.

يكون فى حالة اتصال قريب وإيجابى مع إحساسنا بأنفسنا ذاتيا واجتماعيا ومع
إحساسنا بالحياة فى الزمن وبالحياة فى القيم. والأدب متصل بغايات وراء ذاته،
وهو فى ذلك مثل الفنون الأخرى. ولا يمكن أن تعود الأشياء بعد أن نقرأ كتابا
جيدا - ونقرأه حقيقة - كما كانت عليه تماما قبل أن نقرأ هذا الكتاب.



من مبادئ النقد

رينيه ويليك

النقد الأدبي فى أعم معانيه هو الحكم على الأعمال الأدبية، وعرضها، وتعريف الذوق والتقاليد الأدبية، وتحديد المقصود بالعمل الممتاز. وقد أصبح ت. س. إليوت أعظم مغير للذوق فى زماننا وأعظم صانع له. غير أن هناك مفهوماً آخر للنقد يجعل منه مرادفاً لنظام من المبادئ، ولأسس الشعر، ولنظرية الأدب. وقد كان ذلك ولا يزال مجال اهتمامى الخاص. ذلك لأن هذا الجانب يجذبنى، ولأننى بمجيئى من أوربا إلى الولايات المتحدة أحسست إحساساً قوياً بالحاجة الخاصة إلى وعى نظرى، ووضوح فكرى، ومناهج بحث منظمة فى البلاد التى تتكلم الإنجليزية، والتى تسيطر عليها فى واقع الحال التقاليد العملية.

وليس نظرية الأدب بطبيعة الحال متجهة ضد الاهتمام بالأعمال الفنية المفردة، بل إننا - على العكس من ذلك - لا نستطيع أن نصل فى فراغ إلى المبادئ أو الأفكار أو النظم، ومن ثم ينبغى أن نبدأ بدراسة العمل الأدبى نفسه. ومن المستحيل أن يتحقق التحليل الدقيق أو القراءة الفاحصة بدون قوة الملاحظة، وبدون الحساسية الدقيقة تجاه الجزئيات، ومن ثم بدون الاكتراث والاختلاط والمتعة. وليس ثمة تناقض بين النظرية الأدبية والتجربة كما يدعى أعداء النظرية. ومنذ سنة ١٨٣١ اشتكى جون ستيوارت مل^(١) مما يلاقيه «لأنه نظرى وأن الكلمة التى تعبر عن أعلى اختبار للذكاء الإنسانى وأنبله قد تحولت إلى مثل للسخرية».

(١) (١٨٠٦ - ١٨٧٣).

إننا إذا أردنا أن نصل إلى نظرية متماسكة للأدب فلا بد أن نفعل كل ما تفعله العلوم من عزل المضمون، وإرساء قاعدة لمادته، وتمييز دراسة الأدب عن النظم الأخرى المجاورة، ويبدو واضحاً أن العمل الأدبي هو المادة الأساسية لنظرية الأدب، وليست هذه المادة هي حياة المؤلف الشخصية أو النفسية، ولا البيئة الاجتماعية، ولا رد الفعل المؤثر من جانب القارئ. وقد حاولت في كتاب «نظرية الأدب»^(١) الذي نشرته بالاشتراك مع أوستين وارين سنة ١٩٤٩ أن أميز بين الطرق الداخلية والخارجية لدراسة الأدب، وأكدت الحاجة إلى منهج داخلي، أي تحليلي للعمل الفني نفسه بوصفه بناء لغويًا ونظاماً من الرموز المليئة بالمعلومات. وقد كنت ولا أزال أعتقد أن دراسة في الظروف الخارجية التي يكتب فيها الأدب قد طغت على الاهتمام بالأعمال الأدبية نفسها، وأن الدراسة الأدبية قد فقدت معناها الأساسي وأصبحت مماثلة لتاريخ الثقافة.

وهذا التأكيد على العمل الأدبي نفسه، وعلى «أدبيته»، وعلى الفرق بين الفن والحياة كان السبب في تهمة «الجمالية» أو «الشكلية» - أو أي صفة ذم أخرى يمكن أن توجد - التي يرمى بها الإنسان الذي يستمسك بشدة بفكرة التقاليد العظيمة لعلم الجمال المنحدرة من «كانت».

لكن إدراك استقلال الفن لا يعني «الجماليات» بالمعنى الذي كان مفهوماً في نهاية القرن الماضي، ذلك المعنى الذي كان يعني «الجمال العام» والمحاولة المحرمة لمد مقياس الجمال إلى الأخلاق والسياسة والدين والميتافيزيقا. وأنا من ناحيتي أصر - على العكس - على تمييز هذه المجالات، وأعتقد أنه ليس من خدمة الأدب والفنون الأخرى أن نرهقها بمهام لا تستطيع تحقيقها.

إن العمل الأدبي ليس وثيقة اجتماعية أو تاريخية، وليس موعظة بلاغية، وليس كشفًا دينيًا، وليس تأملًا فلسفيًا، حتى لو أمكن أن ينظر إليه على هذا النحو

(١) ترجم هذا الكتاب إلى اللغة العربية محيي الدين صبحي بعنوان «نظرية الأدب» ونشره المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بدمشق سنة ١٩٧٢.

من أجل أغراض معينة. إن الفن «وهم» و «خيال»، والعالم فيه يتغير من خلال اللغة واللون والصوت. ومن الأمور الغريبة فى عصرنا أن هذا الفهم البسيط للحقيقة الجمالية قد أول على أنه رفض لارتباط الفن بالحياة وإنسانيته، وأهميته. وإدراك الفرق بين الحياة والفن، والفجوة بين كيان الأشياء وإنتاج العقل، وبين البناء اللغوى وأحداث الحياة الحقيقية التى يعكسها، لا يعنى - ولا يمكن أن يعنى - أن العمل الفنى مجرد لعب فارغ فى قوالب منبثة عن الحقيقة. إن صلة الفن بالحقيقة ليس بالبساطة التى تدعيها نظريات النقد الطبيعية القديمة، أو نظريات «المحاكاة» أو «الانعكاس» الشيعوية. و «الواقعية» ليست المنهج الوحيد فى الفن. إنها تخرج من الدائرة ثلاثة أرباع أدب العالم. وهى تقلل من دور الخيال، «وصناعة» الشخصية.

إننا إذا سيطرنا على الحقيقة الجمالية المحورية فإننا سنطرد حينئذ إلى هامش الاهتمام مشكلات معينة شغلت كثيراً من طلاب الأدب مثل السيرة الذاتية، وسيكولوجية المؤلف، والحالات الاجتماعية وما أشبه ذلك. غير أنه من الخطأ أن نسمى ذلك «عداوة المعرفة» كما فعل جورج واطسون^(١) فى كتابه «نقاد الأدب» (بنجوين ١٩٦٢ ص ٢٢١) أو حتى «مخالفة التاريخ». ومن الواضح أن التركيز على العمل الأدبى بوصفه كله معنى وقيمة يتضمن عدم ثقة بالاهتمام القديم بالحقائق، وبتاريخ الأدب الذى يشغل بالحكم والمنايع والمؤثرات، وبكل المعلومات المزخرفة التى كدست فى القرنين الماضيين. ولا شك أن «العاديات» لها مكانة بوصفها عاملاً مساعداً فى النقد، والذين يمارسونها يتمتعون بها لذاتها. لكن تكديس المعلومات ينبغى ألا يختلط بالنقد. ومن الواضح أيضاً أن «التقدير»، «والحساسية»، «وفن القراءة» أمور لا تكفى؛ إذ إنها لا تفضى - ولا يمكن أن تفضى - إلى كيان منظم من المعلومات، أى إلى نظرية. على أن نظرية الأدب من ناحية أخرى - ليست علماً بمفهوم العلم الطبيعى. ويبدو أن علماء «الإنسانيات»

(١) ولد سنة ١٩٣٧.

يخشون هذا. وأنا على وعى بالفعل بالفرق بين «الإنسانيات» والعلوم، بين النقد الذى يهتم بالتفسير الفردى والنموذج العلمى الحديث الذى يحدد المقادير والقوانين المجردة.

ومن الغريب حقاً أن يعرض كتاب ويليك ووارين «نظرية الأدب» على أنه مثال للنزعة العلمانية الأمريكية، ومن أقلام أمريكية فى كل صفحات مجلة «الفاحص»^(١) (الجزء الحادى عشر - سبتمبر ١٩٤٩). ومن الواضح أن وجهة النظر الجمالية ترفض تفسير رتشاردز للأدب على أنه «استشفاء ذهنى»، كما أنها ستتمرد على الاتجاه المتزايد فى عصرنا نحو التصوف والغموض الخالص. فالاضطراب العظيم فى النقد الأسطورى الشائع الآن يطمس التمييز بين الأسطورة والشعر، وكذلك الأفكار المتحسسة للنقاد الوجوديين الذى يستخدمون العمل الأدبى - أو يسيئون استخدامه - بوصفه دليلاً على وجهات نظر الإنسان المتنوعة فى الزمن والوجود.

إن مهمة النقد دراسة الأدب بوصفه ظاهرة... إنها ابتداء الاهتمام بتحليل العمل الأدبى، وهو أمر يذهب إلى أبعد من الانطباعات العادية، والثنائية القديمة للمضمون والشكل. ومع أن «العضوية» مصطلح جيد بوصفه مصطلحاً لوحدة المضمون والشكل فإنه خادع إذا قيس بما يوازيه فى علم الأحياء، وهو لن يوصلنا فى ذلك إلى نتائج مهمة. والفكرة القائلة بأن العمل الفنى تنظيم بنائى تساعدنا أكثر بوصفها بداية صحيحة على الأقل؛ ذلك لأنها تتناسب مع الطرق اللغوية والأسلوبية ما دمنا نهتم بالناحية الصوتية (كالإيقاع والبحر وغيرهما) وبوحدات المعنى (كالمعجم والتركيب والأسلوب). لكن الدراسة الأدبية لا يمكن أن تقتصر على الخصائص الأسلوبية - كما يخبرنا بذلك أحياناً بعض المشاهير الذين يطبقون ذلك المنهج أمثال داماسو الونسو - ولا بد أن يتجاوز النقد اللغة لى «عالم» الشاعر، إلى أحياء دستيوفسكى الفقيرة المتربة، ومدنه الإقليمية الكثيبة التى

(١) أصدرها الدكتور ليفيز سنة ١٩٣٢ واحتجبت سنة ١٩٥٣.

تسكنها قلوب مهمومة دافئة، وإلى عالم مالارميه^(١) أو رلكه^(٢)، وهما أكثر مراوغة على نحو بعيد. وهذه العوالم ينبغي ألا تختلط بالعالم الحقيقي.

ويفضى تحليل العمل الأدبي بالضرورة إلى تحليل أعمال أخرى للمؤلف نفسه، وأعمال أخرى مكتوبة في قالب نفسه، وفي الفترة نفسها، ومنتمية إلى التقاليد نفسها.

إن ثمة نظاماً من اللحظات المتعاصرة في الأدب، وهو نظام يتغير في غضون التاريخ كما قال ت. س. إليوت في كلام مشهور له. ولقد فهمت «نظرية الأدب» فهماً خاطئاً على أنها تدافع عن دراسة عضوية ثابتة خالصة للأدب، وذلك على الرغم من أنها تختتم بفصل مؤكد أخير عن تاريخ الأدب، ينادى بتجديد التاريخ الأدبي، لا بوصفه شرحاً للتاريخ الاجتماعي أو صورة لسلسلة من الأعمال غير المرتبطة تنظم حسب ترتيب حدوثها، ولكن بوصفه تاريخاً داخلياً لفن الأدب وتقاليده. وقد حاولت في أبحاثي النظرية العديدة التي جمعت حديثاً في كتاب بعنوان «مفاهيم النقد»^(٣) (مطبعة ييل سنة ١٩٦٣) أن أعيد النظر في الوسائل التاريخية الأساسية للدارس الأدبي، مثل فكرة التطور التي يبدو أنها اختفت كلية في التطبيق الحديث، وفكرة «الفترات التاريخية» التي ينبغي ألا تهبط فتكون «لافتة لغوية»، أو تصعد فتكون كياناً ميتافيزيقياً، وإنما ينبغي أن تفهم على أنها سيادة نظام من التقاليد والمعايير الأدبية نستطيع أن نتقصى صعودها وهبوطها،

(١) (١٨٩٨ - ١٨٤٢).

(٢) (١٨٧٥ - ١٩٢٦).

(٣) عناوين هذه الأبحاث هي: «نظرية الأدب ونقده وتاريخه»، «مصطلح النقد الأدبي ومفهومه»، «مفاهيم الشكل والبناء في نقد القرن العشرين»، «مفهوم الباروك في الدراسة الأدبية»، «مفهوم الرومانتيكية في تاريخ الأدب»، «عود إلى الرومانتيكية»، «مفهوم الواقعية في الدراسة الأدبية»، «الثورة ضد الإيجابية في الدراسة الأدبية الأوروبية الحديثة»، «أزمة الأدب المقارن»، «الدرس الأدبي الأمريكي»، «الفلسفة والنقد الأمريكي بعد الحرب»، «الاتجاهات الأساسية في نقد القرن العشرين».

وأخيراً معانى الفترة الخاصة التى سببت مناقشات لا نهاية لها مثل الباروك^(١) والرومانتيكية والواقعية.

والاهتمام بتاريخ الأدب بصفته تاريخ فن - وهو شئ مسلم به من جانب مؤرخى الفن والموسيقى - ينبغى ألا يفهم على أنه رفض للتفسير الاجتماعى أو التاريخى للأدب. وأنا أشك - ببساطة - فى الحتمية الزائفة الشائعة فى دراسة المنافع والمؤثرات سواء أكانت اجتماعية أم أدبية. ويبدو أن كل أنواع الحتمية وكل التفسيرات الخاصة ببيان الأسباب تخفق فى دراسة الأدب. إنها لا تنجح أبداً فى إرساء ما ينبغى أن يعد أول متطلبات أى اتصال سببى. إننى لأعنى مطلقاً أى مؤرخ أدبى أقام الدليل على صلة حتمية بين العمل وأسبابه على غرار «عندما يوجد (أ) يوجد (ب)» ومن المستحيل قصر عمل أدبى ما على أسبابه ؛ لأن الأعمال الأدبية كل يدركه الخيال الحر، وتنتهك حرمة وحدتها ومعناها إذا قسمناها إلى منابع ومؤثرات.

وينبغى ألا يفهم التحليل النقدى لعمل أدبى ما - لبحره وإيقاعه وأسلوبه ومجازاته ورموزه وشخصياته وأحداثه وبيئاته - على أنه عملية «موضوعية» خالصة محايدة منفصلة عن الحكم التقويمى. وليست هناك حقيقة محايدة فى الأدب، وليست هناك خصيصة لم تأت عن طريق حكم نقدى، كما أنه لا يوجد جزء فى العمل الفنى يمكن أن يحلل بوسائل وصفية خالصة ؛ ذلك لأن الجزء يؤدي وظيفته من خلال كل طبيعته نفسها قيمة. ومن الخطأ الظن بأن القيم تفرض على العمل الفنى. إن العمل الفنى بناء من القيم، وينبغى أن تدرك القيمة بواسطة الناقد. وكل محاولة لطرح القيمة من الدراسة الأدبية، أو جعل هذه الدراسة علماً يشبه علم النبات، لابد أن تخفق.

إن التحليل والتفسير والتقويم مراحل متداخلة فى إجراء واحد. والتقويم

(١) يستخدم هذا المصطلح فى مجال الموسيقى والفنون التشكيلية أكثر مما يستخدم فى الأدب. ويمتاز فن «الباروك» - من بين ما يمتاز به - بانعدام الانسجام، والانجذاب إلى الأصباغ.

ينشأ عن الفهم، والتقويم الصحيح ينشأ عن الفهم الصحيح. وغالباً ما يكون التفسير الصحيح لعمل فنى معين مسألة خلافية، ولكنه يبدو من المستحيل إنكار وجود مشكلة «صواب» أو «كفاءة» التفسير بالنسبة لتدرج وجهات النظر. وقد نتجادل حول معانى هاملت المختلفة كما قدمها جوته وكوليردج، و.ا.س. برادلى^(١)، وأرنست جونز^(٢)، ول.ل. شوكنج^(٣)، ودوفر ولسن^(٤).. إلخ، ولكن لابد أن ندرك أن هناك حدوداً موضوعية لحرية التفسير.

إن هاملت ليس امرأة متنكرة ولا هو - كما افترضت الأنسة ونستانلى «جيمس الأول بصفة أساسية». وكما أن هناك تفسيراً صحيحاً - يقدم بصفته نموذجاً على الأقل : فهناك حكم صحيح وحكم جيد.

وهكذا ينبغى ألا نستسلم لنغمة «التاريخية» التى انتشرت بدءاً من ألمانيا، والتى تكاد تمثل عقيدة رسمية لكثير من الدارسين المشهورين. وهذا النوع من «التاريخية» إنما هو مجرد «نسبية» وتجديف، وهو هزيمة أمام مهمة النقد الأدبى بصفته حكماً. وستفضى وجهة النظر القائلة بأننا يجب أن نحكم بمقياس الماضى فحسب، وأن هناك مستويات مختلفة ومتزايدة بصورة لا نهاية لها (ليست فحسب شعر بوب وشعر وردزورث^(٥)) وإنما أيضاً القيمة المتميزة الفريدة لكل شاعر) ستفضى وجهة النظر هذه - إذا نفذت باطراد - إلى نهاية كل تذوق أدبى، وإلى فوضى كاملة، وإلى سيادة القول المشهور الشرير : «ليس ثمة معنى للجدل فى الأمور المتعلقة بالتذوق»^(٦).

والواقع أن هناك اتفاقاً واسعاً على المؤلفين الكبار، وعلى قانون الأدب، وعلى

(١) (١٨٥١ - ١٩٣٥).

(٢) (١٨٦٩ - ١٨١٩).

(٣) (١٨٨٣ - ١٨١٤).

(٤) ولد سنة ١٨٨١.

(٥) (١٧٧٠ - ١٨٥٠).

(٦)

الفرق بين الفن العظيم والفن الرديء كلية. ودوامه الذوق تتحرك بسعة مع مؤلفى الدرجة الثانية فحسب. وهناك هوة بين تولستوى^(١) واين فلمنج^(٢) وبين دانتي^(٣) وجريس ميتاليوس. وحجة أصحاب النسبية المنتزعة من التنوع الكبير فى الفن تكتسب قوة فحسب حين توجه ضد المذهبية الضيقة والتطرف المتجمد للكلاسيكية البالية. ولأننا نستمتع بهوميروس و، ت. س. إليوت، والحكايات الخرافية لجريمز^(٤) وجويس^(٥) ونفهمهم، يمكننا أن ندرك أن ثمة شيئاً مشتركاً بين كل الآداب والفنون، وذلك فى الصفة الجمالية التى يصفها مصطلح «الجمال» التقليدى وصفاً غير واف.

إن انشراح الأدب على اتساع رقعة العالم، وصفته الإنسانية الضرورية، والاتصال الوثيق للأعمال الأدبية، وتجاوز التقاليد والموضوعات الأدبية حدود المكان والزمان، كل تلك تكون حججاً مقنعة تقف ضد الحدود القومية والإقليمية عند معظم النقاد ومؤرخى الأدب فى بلاد كثيرة. ولا يمكن أن يدرس الأدب الإنجليزى ولا غيره وهو فى حالة عزلة. وهكذا يبدو لى الأدب المقارن - وهو دراسة لا يعترف بها أكاديميا فى بريطانيا مع أنه يتوسع فيها فى الولايات المتحدة - يبدو لى على أنه حاجة ضرورية للتطور الصحيح للدراسات الأدبية، وذلك هلى الرغم من أننى رفضت باستمرار الإدراك الضيق لمفهوم الأدب الشائع فى فرنسا بصفة خاصة، ينبغى ألا يكون الأدب المقارن عملاً أكاديمياً جافاً بأن يكون دراسة المؤثرات الخارجية، والخصائص، وهجرة الموضوعات وما أشبه ذلك، بل يجب أن يكون بحثاً فى وحدة الأدب، والأدب الغربى بصفة خاصة، وفى تياراته العظيمة وفتراته وحركاته، وقد يكون مصطلح «الأدب المقارن» مصطلحاً سيئ الحظ، فمن الناحية

(١) (١٨٢٨ - ١٩١٠).

(٢) (١٩٠٨ - ١٩٦٤).

(٣) (١٢٦٥ - ١٣٢١).

(٤) الأخوان جيکوب (١٧٨٥ - ١٨٦٣) وللهلم (١٧٨٦ - ١٨٥٩).

(٥) باتريك وستون جويس (١٨٢٧ - ١٩١٤).

المثالية ينبغي أن يدرس الأدب ببساطة دون تضيق لغوى، وأن نعد كل الأدب مجال اختصاصنا، وأن يكون لدينا أساتذة أدب لا أساتذة أدب إنجليزى أو فرنسى وألمانى، كما هو الحال بالنسبة لما يزال لدينا من أساتذة للفلسفة والتاريخ. وينبغى - من الناحية المثالية - أن يدخل الشرق فى مجال رؤيتنا، وأن يجذب علم الشعر المقارن أديبا نشأت دون اتصال مع الغرب.

لقد انحدرت أنا نفسى من دولة صغيرة عند مفترق الطرق فى أوربا وهى تشيكوسلوفاكيا، ومن ثم أشعر أننى أستطيع أن أنظر إلى الآداب العظيمة بشيء من الحيرة. وقد قوى قدرُ الهجرة إلى الولايات المتحدة فحسب من إحساسى برؤية أوربا من الشاطئ الآخر للمحيط على أنها وحدة واحدة. غير أننى احتفظت باهتمامى بالأدب التشيكى كما تشهد بذلك مجموعة مقالاتى الحديثة «مقالات فى الأدب التشيكى» (مويتون زاهيج ١٩٦٣). وليس بأقل من هذا الاهتمام حبى للأدب الإنجليزى، وهو حقل تخصصى المبكر. لقد كنت مأخوذاً فى شبابى بالشعر الإنجليزى، بشكسبير، ودن^(١)، ومارفيل، الذين رغبت فى أن أكتب رسالة عنهم، كما كنت مأخوذاً ببوب^(٢) وبالرومانتيكيين العظام، وببييتس وإليوت. هذا هو ما جذبنى أساساً إلى إنجلترا، وإلى قاعة المطالعة فى المتحف البريطانى، وذلك عندما لم أكن تجاوزت الحادية والعشرين.

ومنذئذ اتسعت معلوماتى الأدبية اتساعاً كبيراً. وقد تغيرت لدى ألوان الذوق وتبدلت، فعادت إلى ألوان الحب الأولى، واكتشفت جمالاً جديداً وبعيداً. وفى الأعوام القريبة الماضية خصصت معظم جهدى لمجال واسع هو «تاريخ النقد الحديث». وقد خططت فيه لتكملة قصة النقد الأدبى من منتصف القرن الثامن عشر إلى أيامنا هذه. وقد نشر منه جزءان فى سنة ١٩٥٥ (مطبعة جامعة ييل

(١) (١٥٧١ أو ١٥٧٢ - ١٦٣١).

(٢) (١٦٨٨ - ١٧٤٤).

وجاناثان كيب) وهناك جزءان آخران سيظهران إذا لم يحل دون ذلك حائل^(١). ويحاول هذا التاريخ أن يجارى قيمي النقدية، ويشمل كل البلاد الغربية الرئيسية، ولا يستثنى من ذلك روسيا وتشيكوسلوفاكيا، إنه يتتبع تاريخ النظرية الأدبية المحضة فى ناحية أخرى.

غير أننى مقتنع بأن النظرية الأدبية لا يمكن أن تنفصل عن علم الجمال العام، أو عن النقد العملى، أى الحكم على الأعمال الفنية المفردة وتحليلها. وهكذا لم أكتب، ولم أستطع أن أكتب، نوع الكتاب الذى كتبه سانسبرى^(٢)، والذى رفض فيه عن عمد كل اهتمام بعلم الجمال العام ونظريته. ويساعد كتابى «تاريخ النقد الحديث» نظرية الأدب ويسوغها، وفيه تنبع النظرية من التاريخ، كما يمكن أن يفهم التاريخ نفسه بدوره بواسطة نظام من الأسئلة والأجوبة يدور فى الذهن. وليس الجواب هو «النسبية التاريخية»، أو «نظرية الحتمية غير التاريخية»، ولكنه «الرؤية» التى تحاول أن ترى الموضوع من كل الجوانب الممكنة. وهذا النوع من الرؤية يسلم بأن ثمة موضوع «وجود الفيل» على الرغم من كل الأفكار المتباعدة للرجل الأعمى عنه. كيف يمكن تعضيد الفكرة القائلة بأن الناقد الأدبى ليس مجرد رجل أعمى آخر فحسب، يضع يده على خرطوم الفيل، أو على نابيه، أو ذيله، أو قدمه؟ والإجابة الوحيدة هى التاريخ، والدرس الناتج عنه فى نظام من الأفكار المذهبية، والرؤى والأحكام والنظريات، التى هى رصيد حكمة النوع الإنسانى. والتاريخ والنظرية يشرح كل منهما الآخر ويتضمن كل منهما الآخر، وثمة وحدة عميقة بين الحقيقة والفكر فى الماضى والحاضر.

(١) يتناول الجزء الأول من الكتاب المشار إليه تاريخ النقد الأوروبى فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر؛ ويتناول الجزء الثانى العصر الرومانتيكى. وقد ظهر الجزء الثالث سنة ١٩٥٦ ونشرته جامعة ييل. وقد وضع له المؤلف عنوانا فرعيا هو «عصر الانتقال» وهو يغطى تاريخ النقد حتى منتصف القرن التاسع عشر. وظهر الجزء الرابع سنة ١٩٦٥ ونشرته نفس الجامعة؛ وهو يتناول تاريخ النقد فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر. هذا وقد وعد المؤلف فى مقدمته للجزءين الأخيرين بجزء خامس من المفترض أن يغطى تاريخ النقد فى النصف الأول من القرن العشرين.

(٢) (١٨٤٥ - ١٩٣٣).

هل القيم الأدبية الخالصة كافية؟

و.و. روبسون

التصقت فكرتان من نقد ت.س. إليوت بذهنى سنين عديدة ،
وسأستخدمهما هنا بصفتهما نقطتى بداية. يقول إليوت فى محاضرة له بعنوان
«الدين والأدب» - وقد نشرت سنة ١٩٣٦^(١) - إنه «لا يمكن تحديد عظمة الأدب
على أساس المقاييس الأدبية وحدها، وذلك على الرغم من أننا لابد أن نتذكر أن
معرفة ما إذا كان الأدب الذى أمامنا أدبا أو لا يمكن أن يحدد بالمقاييس الأدبية
فحسب». وفى بعض محاضراته عن «جونسون ناقدًا وشاعراً» - وقد أقيمت
سنة ١٩٤٤ - لاحظ إليوت أن «تأثير علم النفس والاجتماع على النقد الأدبى أصبح
واضحاً فى زماننا. وقد وسعت مؤثرات النظم الاجتماعية هذه مجال الناقد،
ووثقت صلات الأدب بالحياة فى عالم يميل إلى التقليل من شأن الأدب فيما وراء
ذلك. ولكن هذا الإثراء - من ناحية أخرى - كان إفقاراً فى الحقيقة، وذلك لأن القيم
الأدبية الخالصة أصبحت مغمورة، وكذلك تقدير الكتابة الجيدة لذاتها، وذلك عندما
حكم على الأدب فى ضوء اعتبارات أخرى».

ولا تقدم هاتان الفكرتان - بالطبع - وجهة نظر واحدة، ولكن يبدو أنهما
تتضمنان المعنى نفسه، وهو أن ثمة «قيما أدبية خالصة» و«مقاييس أدبية» مرتبطة
«بتقدير الكتابة الجيدة لذاتها». فمن ناحية يقال إن هذه المستويات ليست كافية
لتقرير ما إذا كان عمل أدبى ما يمكن أن يوصف بأنه عمل عظيم أو لا، ومن ناحية

(١) تقدم بها إليوت إلى ندوة «الإيمان الذى يضىء» سنة ١٩٣٥، انظر كتابه:

Selected prose (a peregrine book) p, 13.

أخرى يقال: إن هذه المستويات يمكن تمييزها من نوع المقاييس التى يطبقها النقاد الذين يجعلون للأدب أهمية نفسية أو اجتماعية. ولكن لا يقال لنا هنا فى كلا السياقين - على نحو حاسم - ما طبيعة هذه المقاييس. ويبدو أن إليوت يسلم بأننا نعرفها بالفعل، وبأن كل ما نحتاج إليه أن نذكر بها. لكنه يشير فى سياق الاقتباس الثانى إلى «ضد» هذه المقاييس، وذلك حين يشير إلى صلة النقد «بالفلسفة وبالنظرية الجمالية» فى معرض الحديث عن كوليردج، و«بالأخلاق والتعليم التمهيدى» فى معرض الكلام عن أرنولد، وبالشذوذ الذى لم يحدده فى معرض الكلام عن باتير^(١)، والذى يمكن أن نحدده عن طريق التخمين، بأنه استخدام الكتابة النقدية فى الظاهر لغرض «التعبير عن النفس» بصورة شبه إنشائية. ويبدو إذن أن التناقض الضمنى موجود فى منهج الدكتور جونسون فى الأدب (وجونسون هو موضوع المحاضرات)، وأن هذه التذكرة كما يحس إليوت - كافية لدعم عبارتى «المقاييس الأدبية» و«القيم الأدبية الخالصة».

ويبدو أيضا أن إليوت عندما يناقش الشعر هنا يفكر فى ممارسة جونسون له، وفى تلمس الأخطاء الفنية على نحو مفصل. لكن أليس من الغريب أن يكون لهذا الجانب أهمية بصفته متصلاً بخاصة غير عادية مميزة لمنهج الدكتور جونسون فى الأدب، والإصرار على أن هذه الناحية - فى كل شىء - هى الدرس الذى نتعلمه منه؟ إن أية نقطة أساسية بحق لابد أن تتجه إلى توضيح المدى الذى ذهب إليه جونسون فى اهتمامه بصلة الأدب بالحياة. ومن المؤكد أن اهتمام جونسون بمشكلات خارجة عن الأدب فى تقدير شأن الأدب أقل من اهتمام أى ناقد إنجليزى آخر، وليس المرء فى حاجة إلى اقتباس تعليقه على «الفردوس المفقود»^(٢) من أنه «يحس فيها دائماً بنقص فى الاهتمام الإنسانى»، كما أنه ليس بحاجة إلى اقتباس فقرته المشهورة عن «شيكسبير».

(١) (١٨٣٩ - ١٨٩٤).

(٢) للتن (١٦٠٨ - ١٦٧٤) وقد طبعت أول مرة سنة ١٦٦٧.

ولقد تصديت لمناقشة مصطلح «القيم الأدبية الخالصة» لا لأنكر وجود شيء كهذا، بل لأؤكد أن فهمنا له ينبغي ألا يكون قاطعاً. ذلك لأنه من الواضح أن سيطرة القيم «الأدبية الخالصة» من الممكن أن تكون محصورة جداً. ومن الممكن أن يعدها المرء محصورة مثلاً في الحفاظ على قواعد النحو التقليدية والتراكيب أو الإملاء في النثر المتنوع، ويمكن أن يشار بها في مرحلة أعمق قليلاً إلى نوع الأشياء التي يعالجها فويلر في كتابه «استخدام الإنجليزية الحديثة»^(١)، كما يمكن أن يتذكر المرء المناهج الصحيحة المستخدمة في كتاب الجيب الممتع الذي ألفه جريفز وهودج بعنوان «القارئ فوق كتفك»^(٢)، وحتى في هذه الحدود ثمة أسئلة كبرى يمكن أن تطرح؛ فكيف نهجم ما نفترض أنه خطأ في الأساس، ونحاول إعادة كتابته، دون احتمال التضحية بأمور عظيمة الأهمية عن الخصائص الذهنية للمؤلف، وعن الموضوع الذي يطرحه وجهة نظره فيه، وعن هدف كتابته، وما وصل إليه من النجاح والإخفاق، وقد يكون علم الأسلوب مجالاً معترفاً به في الدراسة، ولكن بمجرد أن تتدخل فيه اعتبارات متصلة بالقيمة - ولا يمكن للأسئلة المتعلقة بالنجاح إلا أن تتناولها - فإن ممارس ذلك لابد أن يلتزم بمنهج النقد الأدبي في معناه العادي، سواء أطلق عليه هذا الاسم أم لم يفعل ذلك. ونحن نلاحظ أن إليوت يتحدث عن «المقاييس» الأدبية بصفاتها تحدد بعض قضايا القيمة الأدبية على الأقل.

إن الإصرار على الحفاظ على «المقاييس الأدبية»، و«القيم الأدبية الخالصة»، ينبغي أن يكون معناه فحسب أن النقد ينبغي أن يكون متصلاً بالموضوع المطروح، لكن هذا لا يبرهن على شيء، وذلك لأنه يهمل سؤالاً ملحاً وهو: ما حدود هذا الاتصال بالموضوع؟ ومن الواضح أنه من غير المرغوب فيه تحديد إطار ضيق لهذه الأشياء. بل إن ذلك ليس «غير مرغوب فيه» فحسب بل إنه في الحقيقة غير مقبول تماماً. ولكي نعقد مشابهة بين هذا وبين الموسيقى نقول إنه قد يوجد

(١) نشر أول مرة سنة ١٩٢٦.

(٢) نشر سنة ١٩٤٣.

تحليل موسيقى خالص لموسيقى «فولستاف» التي وضعها إلجار Elgar^(١) يتجاهل كلية حقيقة أن هذه الموسيقى هدفت فيما هدفت إليه إلى استرجاع شخصية فولستاف وقصة حياته، ولكنه لا يوجد ببساطة، فيما يبدو لي، معادل من «التحليل الأدبي الخالص» الشبيه بذلك لمسرحية «هنرى الرابع» لشكسبير. وقد يكون نقاد شيكسبير، فى القرن العشرين حذرين فى الحديث عن الشخصيات إلى حد يصفون فيه فولستاف بأنه «رمز حى» أو «بلورة خاصة ناجحة» لبعض العناصر العامة فى الدراما الشعرية. لكن منشئ هذه العبارات سيسلمون دون جدال بأنه من الأهمية بمكان إدراك أنه مهما كان من أمر هذه الأشياء المرموز لها أو المبلورة فإنها لم تأخذ شكل إنسان تافه. والحقيقة أن فولستاف شيكسبير كله ينبغى - بالطبع - أن يكون حاضراً فى وعى ناقد «هنرى الرابع» على نحو مثالى، على حين لا يحتاج الأمر إلى ذلك بالنسبة إلى ناقد موسيقى إلجار.

وقد تجد مسألة «القيم الأدبية الخالصة» اعتراضاً من أولئك الذى يربطونها بالمذهب الجمالى المعيب. ولا أدري معنى هذا المذهب بالضبط من حيث علاقته بالأدب، فلا يبدو أنه كتب عنه بوضوح فى أى مكان. وعندى أن هذا ليس «مذهباً»، وإنما هو اتجاه أو وجهة نظر، ربما تكون موجودة أصلاً فى خيال الفلاسفة، وموقفهم المثالى من التجربة الفنية كموقف إنسان يحملق فى «زهرة صينية». ولا أدري كيف تقارن التجربة «الجمالية الخالصة» المدعاة لمثل هذا الإنسان على نحو مفهوم بما يفترض أن نقوم به بالنسبة لأعمال أدبية مثل «ميديل مارش»^(٢) و«باكى»^(٣) Bacchac وموت إيفان إيلتش^(٤)، ومن المؤكد أننى لا أستطيع أن أعتقد أن تجربتنا المثالية فيما يتصل بهذه الأعمال، أو بأية أعمال أدبية أخرى عظيمة، يمكن أن تكون نوعاً من الحدس الخالص بالجمال الشكلى

(١) (١٨٥٧ - ١٩٤٣).

(٢) رواية لجورج إليوت ظهرت سنتى ١٨٧١ - ١٨٧٢.

(٣) مسرحية ليوريديس ألفها سنة ٤٠٧ ق.م.

(٤) نوفيليت لتولستوى ظهرت سنة ١٨٨٦.

الذى لا صلة له بالجواهر الإنساني، وبأهمية هذه الأعمال، والذي لا يرتبط بشعورنا بالحاجات والأهداف الإنسانية، والذي يخرج من اهتمامه شعورنا بالقيمة المقارنة فى الآداب الأخرى وفى الحياة (مستخدمين فى ذلك حجة أن العمل الفنى العظيم فريد ولا مثيل له).

على أننى أعتقد بالرغم من ذلك أن ثمة شيئاً يمكن أن نتعلمه من الاتجاه العام لدى الجماليين إلى تشبيه الأدب بالفنون «الصافية». وهذا تأكيد للعنصر المقارن فى تجربتنا، وبعبارة أخرى لشعورنا بأن ما نجربه «فن»، من حيث هو تقليد أو إطار. وشعورنا بما هو «إطار» قد يتنوع تنوعاً واسعاً فى حالات مختلفة. ويبدو أحياناً كما لو كان الكاتب يطلب منا بالفعل أن نجعل وعينا بالتقليد الذى يستخدمه جزءاً مهماً مما يعرضه علينا، كما قد يكون عليه الحال فى «حورية» مارفيل. وهى تشكر موت قرينها. وفى أقصى الجانب الآخر - كما هو الحال فى بعض شعر د. هـ. لورنس - يبدو الكاتب وكأنه يبذل كل ما يستطيع لجعلنا ننسى «الإطار» ونشترك مباشرة لا فى التجربة المركبة التى تعرضها القصيدة فحسب، ولكن أيضاً فى التجربة التى أثارتها. وهناك حالات أخرى كثيرة أكثر أو أقل تعقيداً، فحالة «تعليق عدم الاعتقاد» عند كوليردج، وهى حالة صيغت فى أساسها متصلة بالوهم الدرامى، ليست سوى خلاصة للإغراء الذى يأتى طبيعياً من الشعر المؤلف للأطفال، والذي قد يأخذ أشكالا أكثر تهذيباً بكثير فى التجربة الفنية. لكن كل هذه الحالات من التجربة لا تستلزم بالضرورة استمرار الوعى النقدي بما نقوم به، وبما يقوم به الآخرون من أجلنا، ولكنها تستلزم على الأقل القدرة على العودة إلى مثل هذا الوعى فى أية لحظة. ونحن قد نأخذ دوراً خيالياً فيما يجرى ولكننا نستطيع دائماً أن نستأنف دور المتفرج. والقاعدة فيما يبدو أننا مشاركون، متفرجون فى الوقت ذاته، وهذا مدى ما أستطيع الوصول إليه فى افتراض الموقف الخاص، أو وجهة النظر، أو إطار الذهن، الذى نقدر فيه الفن المهم. ومن الطبيعى أن درجة المشاركة لا تعتمد على نوع العمل المطروح، ولكن على المتلقى. وأحس أن الناقد الممتاز جورج سانتايانا^(١) يكاد يكون «ملاحظاً» على نحو

(١) (١٨٦٣-١٩٥٢).

كلى فى تجربته الفنية. ونحن لا نتحدث بالنسبة له عن العودة إلى حالة التأمل، وذلك لأنه لم يتخل عن هذه الحالة على الإطلاق. غير أن هذا النوع من الانفصال نوع نادر. ومن المؤكد أن تجربة الفن الأساسية تمثل رد فعل أكثر حيوية وتجسيدا مما توحى به كلمة «التأمل». وأفترض مع ذلك أنه ليس ثمة فن يستحق هذه التسمية إذا لم يستطع هذا الفن أن يحيى ذلك النوع من الاهتمام بالكيفية التى يتم عليها الفعل.

ومع ذلك فإننى لا أريد أن أبقي طويلا عند الجوانب العميقة من التجربة، وذلك حتى لا يظن أننى أشير إلى أن صفات العمل المتصلة بالنقد غامضة على أى نحو من الأنحاء. والواقع أن الصعوبة الحقة تتمثل فى معرفة ما نهمل مما ليس متصلا بالموضوع، ومما لا يمكن أن يكون متصلاً به، وأن نلتزم بإعلان ذلك. فهناك نواح معينة متصلة بالسيرة الذاتية مثلاً يمكن أحياناً استبعادها بصفتها نواحى خارجية ليست من صلب العمل على نحو واضح. على أن تطبيق هذا الفرض المؤلف يمكن أن يكون أصعب مما يبدو عليه. هل ترتبط شخصيه هنرى فلدينج بتقدير كتاباته؟ أقول: نعم، بالتأكيد. حقا إننا لسنا فى حاجة إلى أن نترك نطاق توم جونز لإدراك هذه الشخصية. ومن الممكن أن نميز القوة الدافئة الرحيمة الواعظة الشديدة الوضوح الكائنة فى أحسن أعمال فيلدينج. ومن التعنت النقدي الزعم بأن إدراكنا لهذا لا يزيد عن معرفتنا بحقائق السيرة الذاتية، أو أننا ينبغي بصفتنا نقاداً أن نحاول إبعاد هذه المعلومات عن أذهاننا. ويعتمد ما نفهمه من العمل على ما نصبه فيه، ولا تتطلب العدالة والإنصاف فى المسائل الأدبية أن نقترّب من الأدب بذهن خال - هذا إذا كان ذلك ممكناً حقاً. إن الأدب نتاج إنسانى على نحو كامل، وقد يكون الإحساس بالمؤلف ككل ضرورياً فى سبيل المتعة والفهم. ومن المؤكد أننا فى حاجة إلى الإحساس بالتوازن، وإلى نوع من الضمير النقدي، ولا أقول الخلقى - غير أن هذه الأشياء ليست بحاجة إلى أن تنمو كثيراً لدى قارئ - يهتم بالشعر لا بالقليل والقال - حتى يكون قادراً على تحديد المدى الدقيق الذى يتصل فيه موضوع «ديلان توماس فى أمريكا» بموضوع «قصائد ديلان توماس»^(١).

وبالضرورة فإن الاعتراض الذى يتوجه إل محب الجمال المفترض أو النقد الخالص هو الاعتراض نفسه الذى يتوجه إلى الذين يضيقون على الأدب فى سبيل مصلحة الأخلاق التقليدية. وكثير جداً من الأمور التى نعلم أنها مهمة للأدب على نحو حيوى، بصفته أدبا، تسلمنا إلى أحكام خارجية. ومن المؤكد أننى لا أنكر أن الأدب يعكس قيما تقليدية، ويحتوى عليها، وقد يكون من الخير أن نقول «ويشكلها». غير أنه يبدو لى أن هذه الأمور إنما تؤكد من نظرة معينة القيم الخاصة للأدب. لقد كان الدكتور ليفيز فى حياته العلمية الطويلة ضحية لأمور هزلية متنوعة غريبة، ومن بينها المسألة التى تقترب من أن تكون قضية معترفا بها، وهى «لافتة» الداعية الفظ إلى الأخلاق. ويطلق هذا عليه بالطبع فى تهكم إشارة إلى أنه يميل إلى إدخال عناصر تعليمية أو أخلاقية متشددة غير أدبية فى نقده. ومن المؤكد أننا حين نختلف معه فى حكمه الكلى على الأدب لا نختلف معه لأنه أعطى الأخلاق أهمية فى مواضع لم تكن متوقعة أو مناسبة، وإنما أحد أمرين: إما لأن المرء لا يوافق على وجهات النظر الأخلاقية المتضمنة فى هذه الأحكام، وإما لأن العمل الأدبى المطروح للمناقشة يبدو على أنه لا يمثل القيم الخلقية التى وجدها أو افتقدها فيه - وهذا هو الحال بالنسبة لى. ولناخذ مثلاً جزئياً يرد على الذهن وهو: إلى أى مدى نجد احترام لورنس المألوف للحياة ممثلاً فى وجهة نظره بالنسبة لماسى «القرمز الضئيل» فى كتابه «بنات الكاهن»؟ وحتى عندما تكون الخلافات أخطر وأعمق فهل يجد المرء حقاً أن ما يعترض عليه خصوم ليفيز يمثل أموراً أخلاقية لاصلة لها بالموضوع؟ أم تراهم يعترضون على إدخال أسئلة أخلاقية فى العمل الأدبى على نحو مطلق؟ والأقرب إلى الذهن - على نحو مؤكد - أن هؤلاء الخصوم لديهم - أو يظنون أن لديهم - وجهات نظر أخلاقية تخالف ما لدى ليفيز.

وثمة نقطة متصلة بالمصطلحات ينبغى أن نتناولها هنا. إنه لمن النتائج الفرعية المشنومة للجدل الذى أثير حول الجماليات (وهنا يذهب المرء إلى القرن الماضى) أن كلمة «أخلاقى» تستعمل لتغطى كل شىء له أهمية إنسانية وله معنى وخطر فى الأدب الإنشائى الذى نقرؤه باهتمام بالغ. وتطبيق الكلمة على هذا

النحو الواسع الغامض سلبها قيمتها بوصفها وسيلة للإشارة إلى تأكيد وتركيز معينين فيما يتصل بالاهتمام المطلوب من القارئ. ومع ذلك فبالرغم من كل الإحياءات التي يمكن أن تكون مضللة لهذه الكلمة فإنه لا يمكن إهمالها أبدا. إنها تذكرنا ببعد من أبعاد الحياة لا نستطيع أن نهرب منه على الإطلاق، هذا إذا كنا سنظل آدميين. إن العنصر الأخلاقي في الأدب لا يمكن تفاديه - على أسس أدبية - بالنسبة للكاتب الملتزم على نحو من الأنحاء (واقعي أو طبيعي أو ما إلى ذلك) وذلك لتحقيق مستوى «حقيقة الحياة» في الأدب. فكيف تتوافر «حقيقة الحياة» في عمله إذا تجاهل التجربة الأخلاقية للجنس البشري؟ ومن الحقائق البسيطة أن الأدبيين ذوو حس أخلاقي، ومحاولة تفادي هذه الحقيقة في سبيل «الواقعية» ليست أمراً واقعياً على الإطلاق، بل إنها لا تعدو أن تكون مثل أي «رومانس». حقا إن الكاتب قد يتبنى (أو قد يعتقد أنه يتبنى) وجهة نظر مطردة من الانفصال الخلقى عن أنواع الشخصيات والقواعد والسلوك التي يصورها، ولكننا نقول مرة أخرى إن الاعتبار الأدبية - اعتبارات الفن - تجعل من الصعب أن نفترض أن عملا مكتوبا بهذا الروح يمكن أن يكون له أية أهمية. وسيستلزم هذا العمل أن يتظاهر الكاتب بأن عمله «فوق» أو «دون» المستوى الإنساني، ومن المحتم أن ذلك يزيّف الصورة التي يقدمها هذا الكاتب بالضرورة، وذلك بالرجوع من جديد إلى القانون الواقعي الذي يقبله. إننا لا يمكن أن نرى الحياة الإنسانية من وجهة النظر التي تراها بها ذبابة أو التي تراها بها آلهة لوقريطس، ومن الطبيعي أنه ليس ثمة عمل أدبي ناجح ومهم كتب حقا بهذا الروح. وإذا كان فلوبير قد ظن أنه فعل ذلك فهو مخطئ.

إنن يبدو لي أن السؤال عما إذا كانت الأحلام الأخلاقية ذات صلة بالنقد الأدبي سؤال غير حقيقي، اللهم إلا إذا قدمت لنا صورة واضحة عن فكرة الشخص الأخلاقي (أو اللاأخلاقي) عن الأحكام الأدبية المميزة التي يزعم مناقضتها للأحكام الأخلاقية. ولناخذ مثالا معروفا: عندما نقول - كما يقول معظم الناس - إن مهمة «ليتيل نيل» في كتاب «حانوت العجائب القديم»^(١) مهمة

(١) رواية لتشارلز دكنز (١٨١٢ - ١٨٧٠) نشرت سنة ١٨٤١.

مقرزة، فهل هذا الحكم أخلاقي؟ إن الشيء المؤكد أن هذه المسألة لا تتصل فحسب بقضية استخدام ديكنز لذكائه في هذا الجزء من عمله، بل تتصل كذلك بمدى معلوماته الخاصة، ومدى احترامه لفنّه ولقرائه - هذا إذا أمكن الفصل بين هذه الأمور. وهذا الحكم مع ذلك - على وجه التأكيد - نموذج حر لنوع الأمور التي نتوقع تأكيدها أو إنكارها بالنسبة لعمل كهذا. ويبدو أن هذه الأمور ليست منفصلة عن العمل الأدبي إلا بمقدار انفصال الحكم الذي يقول «إن الناس لا يتصرفون على هذا النحو»، وهو حكم يتفق كل الناس على أنه متصل بالموضوع فيما يتصل بتقدير قصة واقعية، فحين تقول إن ليتيل نيل مقرزة فانت قائل ببساطة إن ليتيل نيل فن رديء.

وربما قال البعض إن نشوء هذا النوع من الاهتمام أكثر احتمالاً عندما تكون الروايات وما أشبهها ماثلة أمامنا، فمجال رواية «الحرب والسلام»^(١)، وموضوعها، يثيران أفكاراً أهم وأعمق مما تثيره قصيدة غنائية قصيرة مثلاً. لكني لا أعتقد أن المعايير الضرورية في الحالتين معايير مختلفة في النمط المنطقي. ومن الواضح أن اعتبارات الحالة والوزن والجوهر لا بد أن تلعب دورها في أية مناقشة ذكية، غير أنه علينا أن نتأمل فحسب المعايير التي قد نعتبرها في تفضيلنا مثلاً لقول ورد زورث «نعاس ختم على روعي» على قول هوسمان «الليل يتجمد بسرعة» لنجد أننا مازلنا نلجأ في النهاية - وبنفس العمق - إلى المقاييس الحيوية ذاتها.

وكل إنسان أسهم بنصيب ما في تدريس الأدب للكبار أو في المناقشات العامة حوله واجه السائل الملح الساذج الذي تطلب من الأدب أولاً «صدق» المؤلف. مثل هذا التلميذ يتعرض هذه الأيام للسخرية المصقولة من قبل أصحاب العقول الحديثة من الأكاديميين وناقدي كتب الأدب. وأنا أعتقد أنه على حق، وهدف كتابتي أن أمدّه بدفاع ذهني يكفي لدفع هذه السخرية. ومن الواضح أن مصطلح «الصدق» عرضة لسوء استخدام. وبما أنه مصطلح مستمد من علم النفس فإنه

(١) رواية تولستوى ظهرت في الفترة الواقعة بين سنتي ١٨٦٥ و ١٨٧٢.

جدير بأن يصرف اهتمامنا عن الشيء الوحيد المتصل بالنقد الأدبي - وهو العمل نفسه - إلى أسئلة مشكوك في ملاءمتها لنا على الحالة التي يفترض أن يكون عليها ذهن الكاتب وقت التأليف أو دوافعه إلى الكتابة. على أن فيها نقصا آخر وهو أنها تبدو بوضوح ممكنة التطبيق فحسب على تلك الأعمال (القصائد مثلا) التي يتكلم فيها المؤلف - أو يبدو أنه يتكلم فيها - عن نفسه. وهي أسئلة صعبة على أية حال. على أن القصائد الشخصية نفسها ليست اعترافات صحيحة. ويختلط الصدق بسهولة بالترجمة الذاتية، وبالتساؤلات المتعلقة بمصدر مادة الكاتب. ولم يسئ شيء إلى سمعة فليب سدنى إساءة جائزة أكثر مما أساء إليها اكتشاف أنه نظر في عمل الشعراء الإيطاليين على حين أنه أخبرنا أنه امتثالا لتعاليم ربة الشعر نظر في قلبه وكتب. إذن لا يمكن أن يكون الصدق شرطا كافيا في الامتياز، وذلك شيء واضح من تراويل كثيرة ومرثيات وقصائد حب لطلاب دون التخرج من الجامعات. وهو في أقصى الحالات يمكن أن يكون شرطا ضروريا، ولا يظن أنه بهذا يقدم لنا الكثير.

لكل هذه الأسباب كنت أعتقد أحيانا أن مصطلح «الصدق» يمكن أن يستبدل به مصطلح «الأصالة» أو «التوثيق» مما يشير - على الأقل - إلى الموضوع المنشأ لا إلى روح منشئه. لكننى أعتقد الآن أن مصطلح «الصدق» مثل مصطلح «الأخلاق» لا يمكن الاستغناء عنه. إنه يتضمن - أو ينبغى أن يتضمن - التزاما شخصيا عميقا من جانب الكاتب. لكن هذا النوع من الالتزام مختلف تماما عن «الأدب الملتزم أو الدعائى» الذى لا يمكن أن يعكس بحكم طبيعته الحركات الداخلية العميقة بالإرادة الإنسانية. ونوع الصدق للموضوع شيء «يحصل عليه» عن طريق مقياس داخلى. وإحساسنا به هو إحساسنا بأن الكاتب نفسه عاش من خلال الخيال المعنى الذى يؤكد عمله أو يرفضه، وينجح فى التعبير عنه أو يخفق، ويضيقه أو يدعه فى الظل. وهذا المعنى هو شكوكه وانفعالاته، وقيمه الأخلاقية النهائية. ولا أعنى بذلك أن يكون العمل الأدبي فى تجربتنا الواقعية معه حياة متخيلة لمشكلات الكاتب على نحو ما قد يوحى به النص التالى وهو من «جود

الغامض»^(١).

«وعندما تقدمت فى العمر وشعرت بنفسك بصفتك فى محور
عمرك لا فى نقطة فى هامشه كما كنت تشعر عندما كنت صغيراً،
سيطر عليك نوع من الرعب، وبدأ كل شىء حولك هناك متوهجاً زاهياً،
مجلجلاً. وقد أصابت الضجة والبهرج الزنزانة الصغيرة التى تسمى
حياتك فصدمتها وشوهتها».

تبدو «جود الغامض» نفسها - على نحو جزئى - عملاً ينطبق عليه هذا
الكلام، ومن أسباب عدم جودتها أننا لسنا متيقنين إلى أى حد تمثل حالة تاريخية
موضوعية ذات مغزى اجتماعى. ولدينا شكوك عما إذا كان هاردى يعرف كلية
ماذا يفعل. لكن من حقنا أن نصبح على يقين من أن هذا النحو من الحياة الخيالية
قد سبق العمل وأكد أهمية ذلك الشىء الذى أصبح بناء دراميا. ولا يأتى هذا اليقين
من منابع خارجية بل من قراءتنا، وذلك عندما نقوم بهذه القراءة بكامل قوتنا
الذهنية.. وشعورنا بهذا الصدق العميق المطلق للكاتب جزء جوهري من إدراكنا
للإنسانية الكاملة.

وهذه الإنسانية الكاملة لدى الكاتب العظام قد تكون على عكس هذا اليقين،
بل إنها قد تكون مخيفة. ودعنا نحن المدرسين المحترفين ونقاد الأدب الطموحين
نسأل أنفسنا كم من بنائنا التنظيمى النظرى، وكم من تقاليد الذوق لدينا، ينبع من
الخوف.. الخوف من عظمة الأدب.. الخوف من أنفسنا أو من تلاميذنا.. الخوف
من الصدق سواء أكان فى أنفسنا أم فى الآخرين؟ ولا أريد أن أعزو تلك البواعث
إلى أى إنسان آخر، فكما قال جورج هاربرت^(٢) «يا إلهى إننى أعنى نفسى». لكننى
لا أملك سوى أن أتساءل عما إذا كان ثمة اضطراب عام فى الإصرار الأكاديمى
المكرر على المنهج التاريخى، أو على أهمية الأنواع الأدبية. وكم يوفر العناء أن

(١) رواية لتوماس هاردى نشرت سنة ١٨٩٦.

(٢) (١٥٥٣ - ١٦٣٣).

يذكر المرء لنفسه وتلاميذه أن ازدراء مالفوليو^(١) وضع لجمهور العصر الإليزابيثي الذي كان يستمتع بأكل الكمثرى، أو أن فهم «تاجر البندقية» على نحو صحيح يقتضى أن نتبنى فى الخيال ما يبدو على أنه وجهة نظر غريبة من وجهات نظر العصور الوسطى نحو اليهود (وذلك ما أعتقد أن علينا حقاً أن نفعله إذا رغبتنا فى أن نستمتع استمتاعاً كاملاً بحكاية بريوريس لتشوسر)^(٢). وكم يكون مريحاً ألا نتعاطف أى تعاطف مع النجار العجوز الفقير فى حكاية ميلير - على أساس أن ذلك هزل من الهزل - دون أن نلاحظ الاندفاع المتعاطف الموجود فى الحكاية نفسها فى جوهر هزلى يتحقق فى رد الفعل الذى قام به ريف العجوز الذى اعترض على الهزل فى منولوج هو نفسه هزلى ومثير للشجن ولأشياء أخرى؟

على أن هذا كله ليس محكاً خطيراً. وأصعب اختبار لى - فيما يتصل بقدرتى على أن أتقبل الإنسانية الكاملة للأدب العظيم - هو تلك النغمة المظلمة من كراهية البشرية عند سويفت^(٣) على أنها جزء من العبقرية المشوهة على نحو أساسى. ولكن ماذا عن كراهية البشرية الموجودة لدى شكسبير وتولستوى ولورنس؟ إن كل ما أستطيع قوله هو أننا ينبغى أن نكون على يقين تماماً من الدوافع الكائنة لدينا، والتي نرفض ذلك على أساسها، وهل تنشأ هذه الدوافع عن الحركة الغريزية الصحية، أو أن المسألة هى أننا لا نتصدى لمواجهة شىء فى أنفسنا.. شىء ربما كان السبب فى رغبتنا أن نبدو دائماً لأنفسنا وللآخرين على أننا مخلوقات اجتماعية لطيفة ودود ومتوازنة، وربما حجبت تلك الرغبة فى الوقت نفسه.

ولابد أن تكون القراءة الصحيحة، والدرس الصحيح، والمناقشة الصحيحة للأدب عمليات اختبار ذاتى وانفجار ذاتى. وعلينا أن نجد مانعتقد أنه مضحك أو

(١) شخصية من شخصيات «الليلة الثانية عشرة» لشيكسبير.

(٢) إحدى حكايات كنتير برى المشهورة التى بدأ تشوسر (١٣٤٠ - ١٤٠٠) فى كتابتها حوالى سنة ١٣٨٧.

(٣) (١٦٦٧ - ١٧٤٥).

قاس أو حكيم أو رحيم أو ساذج أو مستئم أو جيد، وأن نكون على استعداد للكشف عنه، وأن نلزم أنفسنا به فى حزم. وقد يكون ما نكتشفه أخيراً - وهو الشيء الذى يحتل أعظم الأهمية فى تعاملنا مع الأدب العظيم - هو كيفية إدراكنا «للنبل» والحياة «النبيلة»، أو إدراكنا ما إذا كان لدينا حياة «نبيلة». وينبغى ألا نفرز من هذه الكلمة لمجرد ارتباطها بجلال العصر الفيكتورى الذى هو «موضة قديمة». وأنا لا أحب «موضة» التهكم الحديث المستهين بواحدة من كتاب العصر الفيكتورى العظام وهى جورج إليوت، ويبدو لى أن هذا يكشف بطريقة دقيقة عن أمر غير صحيح فى مجتمعنا. مامدى معرفة هؤلاء الذين يفعلون حقاً ذلك بالأدب الإنجليزى والروسى؟

لكننى لا أوحى بهذا إلى تبنى مفهوم كاتب سابق فى النبل، إذ كيف يحق لنا أن نفعل ذلك. إن علينا أن نطور مفهومنا الخاص. لكن لماذا كان من الصعب علينا أن نفعل ذلك، فمن الطبيعى وجوب الانعطاف أكثر فأكثر إلى الكتاب الذين نعتقد امتيازهم. ولست أريد أن أنجرف إلى أى موضوع «رثائى»، ولكن انحطاط مستويات الشرف أو - لنقل بطريقة أقل تحملاً - إن الشك الواضح فى مستويات الشرف والسلوك والتقاليد التى نراها فى القصص الحالية، ونراها على نحو ليس أقل من هذا فى الصحف والحياة من حولنا، قد جعل من الضرورى وجوب أن نطلب العون من الماضى على قدر ما نستطيع، وذلك لكى نفهم أنفسنا ومشكلاتنا، وقد نسأل أنفسنا بعد قراءة الفصل الرابع والسبعين من «ميديلمارش» عما إذا كان ما يزال ذلك النوع من الفهم الرحيم الذى يثرى تناول تدهور الإنسانية والمها، يوجد فى أدب زمامنا حياً وإيجابياً؟

«كانت الساعة الثامنة مساءً قبل أن يفتح الباب وتدخل زوجته. ولم يجرؤ على النظر إليها. جلس وعيناه مسبلتان. وبدا لها وهى تمضى نحوه أنه أضال إذ بدا ذابلاً ومنكمشاً. ودرت فيها حركة من الرحمة الجديدة والرقعة القديمة كموجة عظيمة. وقالت فى جلال عطوف وقد وضعت إحدى يديها على يده التى استقرت على ذراع الكرسي والأخرى على كتفه:

- انظر إلى يا نيكولاى.

ورفع عينيه فى دهشة خفيفة ونظر إليها للحظة وهو فى حالة فيها شيء من الدهشة: وجهها الأصفر، وملابسها «الحدادية» المتغيرة والعرشة حول فمها كلها قالت «أعرف»، وارتاحت يداها وعيناها عليه فى رقة. وانفجر باكياً، وبكىاً معاً، وهى تجلس بجواره. ولم يستطيعا بعد أن يحدث أحدهما الآخر فى العار الذى كانت تحمله معه، أو فى الأعمال التى حملتها إياه، كان اعترافه صامتا، وكان وعدها بالوفاء صامتا. ومع أنها كانت مفتوحة الذهن فإنها أجفلت من الكلمة التى كانت ستعبر عن وعيهما معاً كما لو أنها كانت تتراجع من شظايا النار. ولم تستطع أن تقول «يا لها من مجرد فرية وشبهة زائفة»، ولم يقل هو «إنى برىء».



ملاحظات عن الخيال والحكم

جون واين

«خلق العقل البشرى على نحو يجعله قادراً على النمو. وهو ينمو - فى جانب منه - من خلال محاولته الموجهة ذاتياً».

يفور ونترز^(١)

الأدب تعبير عن الحقيقة. هذه بداية ضرورية، لكنها ليست كثيرة النفع إلا إذا أتبعنا بأسئلة معينة مثل: أى نوع من الحقيقة؟ وحقيقة ماذا؟ ويوزن قدر الصحافة بصدقها فيما يتصل بالحقيقة الموضوعية. ومن العادات المتفق عليها فى حضارتنا أن الصحافة منحرفة لأنها تقدم الحقائق التى تبدو أكثر جاذبية فى عين الذين يمولونها، ومن ثم ليست فى الغالب صادقة تماماً. ولا يتوقع من الإعلان الذى يستخدم طريق الصحافة من أجل هدف محدد هو بيع منتجات معينة أن يكون صادقاً بهذا المعنى. وهذا الإعلان مطالب بحكم القانون ألا يقول كذباً صريحاً، هذا هو كل ما هنالك. ومهما يكن من أمر فالأدب هو الحقيقة. ونحن نستخدم هذا المصطلح الثقيل «الأدب» لنعنى - بحكم الاتفاق العام - الإنتاج ذا الخلود والقيمة. وكونه الحقيقة هو ما يجعله أدباً. وإذا كان الكاتب يقول الأكاذيب عن مادة أدبه، وإذا كان يُمِيع من الناحية العاطفية ما يعرفه عن الحياة الإنسانية، أو يناقض هذا الذى يعرفه، أو يفقره، فهو يخرج نفسه بطريقة آلية من الحساب. وما يكتبه فى هذه الحالة قد يكون نافعاً، وقد يكون مسلياً وملهياً، ولكنه ليس أدباً.

(١) ولد سنة ١٩٠٠.

ونحن إذا قررنا هذا نكون قد بدأنا الموضوع، ولكننا لم نفعل أكثر من البداية. «أعذب الشعر أكذبه»^(١). لقد ثار حول هذا التناقض جدل، ولاكته الألسنة وأعادت لوكه، كما حدث فيه شد وجذب لهذه الناحية أو تلك، وذلك منذ أن ظهر الأدب الإنشائي بوصفه نشاطا إنشائيا مستقلا. وقد كانت المشكلة دائما تحديد نوع الحقيقة الذى نطلبه من كتابنا. ويصعب علينا قبل معرفة هذا أن نجد قاعدة للمدح أو الملام، وذلك لأن الأدب ليس علما. إن العلم يعرفنا بالعالم المادى، والأدب - كالفنون الأخرى - يعرفنا ماذا فعلت البشرية بالحياة فى هذا العالم. وإذا كان هذا الأدب «واقعيا» فإنه يقدم لنا ما يعتقد الكاتب أنه الحقيقة الموضوعية بالنسبة للبيئة التى يجد نفسه فيها. ولما كانت النظرة المتفتحة تعدل «الموضوع» فإنه لا وجود بالطبع لمثل تلك الحقيقة «الموضوعية». وقد تبدو منطقة سكنية ما فى نواحي شيفيلد جحيما فى نظر فنان من تشيلسى، وجنة فى نظر حمال صينى، ومحتملة فى نظر الناس الذين يعيشون فيها بالفعل. وكل نظرة لها شرعيتها من زاويتها الخاصة. كل نظرة هى «الحقيقة». ومن ناحية أخرى إذا كان الأدب ليس «واقعيا» بل «خياليا» أو «وهميا» فإنه يهدف إلى أن يخبرنا بالحقيقة فيما يتصل بأحلام الإنسانية ورغباتها أكثر مما يتصل بظروفها الموضوعية، فنحن نعرف منه ما يريده الأدميون، أكثر مما نعرف منه ما لديهم، أو ما يظنون أنه لديهم. وقد يجد الجنس البشرى مثلا من الضرورى أحيانا أن يعيش حقبة كاملة عيشا خياليا، وذلك لكى يحصل على قيمة خيالية كاملة لها. وهكذا توجد العصور الوسطى مرتين، مرة على أنها فترة فعلية من الزمن تمتد من حوالى القرن الثانى عشر إلى القرن الخامس عشر، ومرة أخرى على أنها تجربة خيالية. والمرة الثانية تبتدئ فى منتصف القرن الثامن عشر، وهى تؤذن الآن بنهايتها. والحياة الكاملة للوجود الثانى لذلك العهد تبدأ من «بقايا الشعر القديم» للأسقف بيرسى^(٢) وتمتد خلال تشاترتون^(٣) ووالبول^(٤) حتى سكوت^(٥).

(١) انظر ملاحظة لى فى هامش سابق من هذا الكتاب.

(٢) عاش الأسقف توماس بيرسى من سنة ١٧٢٩ إلى سنة ١٨١١ ونشر كتابه المشار إليه سنة ١٧٦٥.

(٣) (١٧٥٢ - ١٧٧٠). (٤) (١٨٨٤ - ١٩٤١). (٥) (١٧٧١ - ١٨٣٢).

ثم تنحدر هبوطاً من تلك القمة إلى بيلوك^(١) وهوليود.

ومن الطبيعي أن فكرة العصور الوسطى المعروضة في هذا الوجود الثانى كانت - فى أغلبها - وهمية ومزيفة تماماً بالنسبة لصفات الحياة الفعلية لذلك العهد. غير أنه من الغباء أن نخطئ هذا التزييف بعقلية متعالية حتى لو كانت به شواهد على عدم أمانة قاطعة. فالأسقف بيرسى مثلاً كان يعلم أن القصائد التى نشرها فى «بقاياها» لم تكن مطابقة تماماً للنسخ التى يمكن أن توجد فى المحفوظات القديمة، أو يمكن أن تجمع من الفلاحين. وقد أجرى تعديلات فيها لأنه أحبها لصفات معينة فيها، وأراد لهذه الصفات أن تظهر بقوة. إن العصور الوسطى لم تكن بالنسبة إليه «عصوراً وسطاً» بما فيه الكفاية، كما أنه لم تكن فى الرومانس رومانتيكية كافية. غير أنه حين أخفق فى أن يقدم لقرائه الحقيقة الدقيقة للذهن الشعري فى العصور الوسطى قدم لهم شيئاً جد مطابق للروح الرومانتيكى فى القرن الثامن عشر. ولهذا أخذت مختاراته مكانة فى الأدب لم تأخذ مثلها فى الدراسة الأدبية. والأدب والدراسة صنوان غريبان فى أيامنا، أما فى أيامه فقد كانا يعيشان فى وطن واحد.

إن فكرة العودة إلى العصور الوسطى فى القرن الثامن عشر أمدت رجال ذلك الزمن برؤية خيالية كانوا يشعرون أنهم فى حاجة شديدة إليها. لأنهم حين حبسوا فى «عصر العقل»، ولم يكن أمامهم سوى وعاء تراب الحضارة والمغامرة الآثمة للاستعمار، وجدوا - أو زعموا أنهم وجدوا - خصائص فى حضارة أسلافهم القدامى، كان من الممتع لأذهانهم أن تبقى عندها طويلاً. والحقيقة أن أدب القرن الثامن عشر كله يحمل شواهد على ذلك النحو من البحث عن مخرج (ولا أقول عن «هروب» لأن كلمة «هروب» كلمة غبية وقبيحة جداً). إن قصة «سكان جزر البحر الجنوبى» فى كتاب هاوكسورث^(٢) المسمى «الرحلات» فيها إفراط عاطفى. وقد أدرك هاوكسورث تماماً مدى الإفراط العاطفى فيها. وذلك لأنه كان

(١) (١٨٧٠ - ١٩٥٣).

(٢) (١٧١٥ ؟ - ١٧٧٣).

يستوحى القصص الجافة الموضوعية التى قدمها كوك^(١) وبانكز^(٢) وسولانجر. وقصة كوك نفسها لم ير أحد أنها تستحق النشر، وذلك حتى سنة ١٨٩٣، وحين نشرت لم يكن الناشر أدبيا بل كان ضابطا بحارا. ومع ذلك فرحلات هاوكسوورث - مع أنها أحلام يقظة - تشتمل على الحقيقة، لا بالنسبة للبحار الجنوبية، بل بالنسبة لانجلترا. وأنت لكى تعرف شخصية إنسان لابد أن تعرف تهويماته التى تحدث التوازن مع أفعاله المسئولة.

لكن ماذا عن المقاييس؟ وإذا كانت التهويمات غير المسئولة تعبر عن «الحقيقة»، وإذا كان الأدب مضيفا لكل أنواع الحقيقة على نفس المستوى، فهل معنى ذلك أن أى كتاب على نفس المستوى من الجودة بالمقارنة إلى أى كتاب آخر؟ لقد بدأ السؤال ينمو فى ذهنى، وهو لا يزال ينمو، وذلك منذ بدأت فى التخطيط لموقفى. ويجب أن يجاب عن هذا السؤال قبل أن نتقدم أى خطوة. والجواب مزعج لسوء الحظ. ولو أننى كنت أستطيع أن أسهل كل الصعاب فى بضع جمل محددة لفعلت، ولكن الدراسة الأدبية ستفقد فى هذه الحالة معظم أهميتها، وبخاصة بصفتها وسيلة للتعليم العالى؛ إذ الواقع أن هذه المشكلة بالذات هى التى تجعل من النقد الأدبى نشاطا أخلاقيا، ليس أخلاقيا فحسب بل خياليا أيضا.

وعندما نفكر فى تهويماتنا التى تحدث التوازن نستطيع أن نرى بوضوح كاف أيها خامل وفاسد وغير مسئول، وينبغى أن يلجم، وأيها يمثل فى أصالة قيما نحاول أن نزرعها فى حياتنا النشطة، أو ينبغى أن نحاول ذلك. وهذا النوع من التمييز يمثل جانبا مهما من حياة الفرد، والناقد الذى يحاول ذلك فى حقل الأدب العام ينقل نفس النشاط إلى ذهن الجنس البشرى بدلا من ذهنه هو فحسب. ونحن نحتاج إلى تلك الصفات عينها: الإحساس بالحقيقة، والرقعة، والكرم، ونحتاج فوق كل ذلك إلى حب أصيل لجنس «الحيوان الإنسانى». والاشمئزاز المطهر من

(١) (١٧٢٨ - ١٧٧٩).

(٢) (١٧٤٣ - ١٨٢٠).

الذات الذى يفزع من إدراك رشحه وعرقه ثم يحول هذا الاشمئزاز نحو الخارج فى شكل سلسلة من التهجمات على الآخرين شىء حيوى بالنسبة للإحساس الأدبى، كما أنه حيوى بالنسبة للإحساس الأخلاقى، وهو حيوى لأنه كذلك بالفعل. إن مدرسة بيكسنيف النقدية المولعة بالبحث عن «النضج»، والتي تتهم أى إنتاج لا تحبه بأنه معيب وغير مسئول، ستحرق نفسها فى بضع سنوات. وهى لا يمكن أن تستمر؛ لأن طبيعة الأدب كلها تقف ضدها.

هذه هى المشكلة الأساسية فى النقد، وهى السبب فى أنه فن صعب. ومن الضرورى أن نطبق مقاييس أخلاقية على الأدب، ومع ذلك نتوه إذا سمحنا لأنفسنا بتطبيق هذه المقاييس على نحو يتناقض مع تجربتنا الإنسانية. وبعض النقاد من ذوى القيمة القصوى انتهوا إلى الدوران حول موقف يطلبون فيه أدبا يتجاهل الحقيقة. وحتى صمويل جونسون - الذى أعده أعظم ناقد أدبى إنجليزى - انزلق للحظة فى تفكير مضطرب للأسف، عندما كان يناقش هل موت كورديليا Cordelia فى مسرحية «الملك لير» كان مناسبا أو غير مناسب.

«هذه مسرحية قد يكون فيها نجاح الشر وإخفاق الخير أمراً جيداً ولا شك، وذلك لأنها تمثيل عادل للحوادث العادية فى الحياة الإنسانية. ولما كان كل الأدميين المعقولين يحبون العدالة على نحو طبيعى فإننى لا أستطيع أن أقبل بسهولة أن مراعاة العدالة تجعل من المسرحية شيئاً أسوأ، أو أن الجمهور - إذا تساوت نواحي الامتياز الأخرى - لا ينصرف دائماً وهو أكثر بهجة حين يرى الانتصار النهائى للخير الممتحن».

ونجد اللغة نفسها مضطربة نوعاً فى الاقتباس؛ فعبارة «تمثيل عادل» عبارة صحيحة كل الصحة فى بابها، ولكننا كنا نفضل أن نرى مكانها كلمة «عدالة». ومجانبة جونسون للصواب على هذا النحو شىء غريب جداً لدرجة أننا نشك فى أن ثمة انحرافاً عاطفياً قوياً قد وقع. لقد أزعجه موت كورديليا على نحو خاص، وقد شعر بحرق يكاد يكون شخصياً حين رأى أن شيكسبير لم يأخذ هذه المسألة الجزئية من مصدرها بل ابتدعها ليعمق من الكآبة المأساوية لهذا الفصل، وقد

ابتهج جونسون لاتفاقه مع جمهور المسرح العادى فى القرن الثامن عشر؛ لأن رواية ناحوم تيت^(١) لمسرحية الملك لير كانت عندئذ - ولسنوات طويلة بعد ذلك - تسيطر على المسرح سيطرة مطردة، وطبقا لهذه الرواية استمرت كورديليا حية. «كل الأدميين المعقولين يحبون العدالة»، وإذن فمن المعقول أن نضع ذلك فى مسرحية. وإذا كانت «الحوادث العادية فى الحياة الإنسانية» ليست معقولة، وليست عاقلة، وليست رحيمة، فلا يمكن أن يقال عنها أسوأ من ذلك. إنها صرخة قلب لرجل تتصل عواطفه بالموضوع بشدة، وهذا يساعدنا على التعاطف مع مثل هذه الانحرافات فى الحكم على الأشياء عندما نجدها فى مكان آخر. عندما نجدها فى اجتهاد النقاد الماركسيين فى التدليل على أن تشيكوف كان مصلحا اجتماعيا تقديميا، وكان ببساطة ذا وجهة نظر ساخرة ومنكرة فيما يتصل بملاك الأرض المنهارين، وعندما نجدها فى صخب المنتمين إلى بيئات مكبوتة - والذين كان عليهم أن يحاربوا بكل قواهم فى سبيل حريتهم الجنسية - قائلين إن أى كتاب يصف الاتصال الجنسي إنما هو قطعة فنية ممتازة، أو عند الطبقة الوسطى التى تربت بين الأسوار النباتية الخاصة فى الضواحي، والتى تجد إلهاما مسعداً فى أى كتاب أو مسرحية أو فيلم سينمائى عن عمال المصانع.

كل هؤلاء يستخدمون الأدب لتحقيق رغبة ما، مثلما أراد جونسون لحياة كورديليا أن تستمر على حساب أعظم المأسى فى اللغة الإنجليزية، وذلك بأنه لم يتحمل آلام موتها، على الرغم من ميزته باعترافه صراحة أن الحياة تسير على هذا النحو، وهى صراحة من النادر جدا أن نراها بين الماركسيين، أو دعاة الجنس، أو عبّاد العمال. إنهم بخلطهم رغباتهم الخاصة بالطبيعة الموضوعية للأشياء يقعون فى الخطأ الذى لم يقع فيه جونسون. لقد اكتفى هو بالقول بأن النهاية السعيدة تجعل المسرحية أكثر إمتاعا للجمهور، ولم يوافق بسهولة على أن ذلك يقلل من قيمة القصة، على حين أكدوا هم فى جرأة أن نوع الكتابة الذى يرضى شهواتهم الأولى هو الحقيقة. وبدلا من رؤية الأدب بصفته نشاطاً إنسانيا واسعا

(١) (١٦٥٢ - ١٧١٥).

أرادوا له أن يكون دعاية للأشياء التى يتصادف أنهم مهتمون بها. إنهم يخفقون بصفتهم نقادا، ويخفقون على نحو أعظم عندما يتحولون إلى كتاب، وهذا غالبا ما يحدث، على رغم كل الضجة والتهليل الذى يحدثه أنصارهم.

لكى يكون المرء كاتباً جيداً يحتاج إلى توازن محكم وقدر من الذوق الإنسانى. وهذه هى الحقيقة المتواضعة الكامنة وراء ما طلبه ملتن حين قال إن الإنسان الذى يود أن يكتب شعراً جيداً «لابد أن يكون هو نفسه قصيدة حقيقية». ويكتشف معظم الكتاب عند مرحلة من مراحل حياتهم أن تحول الإنسان إلى فنان أجود يختلط على نحو معقد بتحول الشخص نفسه إلى إنسان أجود. ويمكن أن يخطو ذهن سجين داخل أسوار أنانيته الخاصة الخطوات الأولى لرصف الكلمات بعضها إلى جوار بعض طبقاً للأسس الفنية الأولية للنظم أو النثر، فى القصة أو المسرح، ولكنه لا يمكن أن يخطو الخطوات الأخيرة؛ ذلك لأن الكاتب يجد عندئذ أن عليه أن ينفصل عن شخصيته المحصنة، ويدرك معنى أن يكون الإنسان إنساناً آخر. وهو يدرك تدريجياً أن الإنسانية تتكون من هؤلاء الناس الآخرين الغامضين. وهو إذا وجدهم كريهين ومخيفين وحقراء فإما أن يتوقف عن الكتابة، أو يستقر على مستوى القصة البوليسية.

والكاتب إذا اكتشف من ناحية أخرى أنه يحب الآخرين بصفة أساسية ويريد لهم الخير فإنه سيرتاع للأمور المروعة التى يمكن أن تحدث لهم. وهذا هو الجسر الذى يفصل بين كاتب المأساة والكاتب الساخر. ولدى كل كاتب ناضج إحساس مأساوى ولو لم يكتب مأساة على الإطلاق. وأية اهتمامك بالناس أن يصدرك الشر الذى كثيراً ما يسيطر عليهم، وأن تتسامح معهم فى الوقت نفسه لاستثمارهم كثيراً جداً من هذا الشر داخل طبائعهم الخاصة. ولا يمكن أن يتراجع الكاتب عن اهتمامه هذا عندما يقوم باكتشاف جديد للطمع أو الغباء الإنسانى:

«ليس حبا ذلك الحب الذى يتغير عندما يجد مغيراً».

أما وإننى قد استخدمت كلمة «حب» فإننى أجده نفسى فى قمة نبرة خطابية ليس وراءها للمرء مذهب. يحب الرسامون الألوان والأشكال، ويحب

الموسيقيون الأصوات، وعلى الكتاب - الذين يستخدمون اللغة وهي تتشكل لهم عن طريق أفواه إنسانية لا حصر لها، والذين يعالجون مغامرات البشرية ونكباتها- أن يحبوا الإنسان. والكتابة الرديئة حقا هي ذلك النوع الذي لا يكشف عن أثر ذلك الحب. والأدب المكشوف مثلا ليس شرا مستطيرا؛ وذلك لأن الإنسان يمكنه أن يحب الإنسانية مع التسليم بأنها غالبا ما تكون شهوانية. أما البدعة السارية في استخدام العنف فهي شريرة لأنها تبتهج بإلقاء الضوء على أكثر الخصائص البشرية سلبية. إن الشهوة إذا اختفت من وعي الإنسان فسيختفى الجنس البشري في مدى بضع سنوات، ولكن العنف والقسوة إذا اختفيا بوضعهما في قنوات من النشاط غير المؤذى كالألعاب الرياضية، فلن يكون ثمة خسران. وإذا اعتقدت - وقد رأيت عصابة من الشبان مقبلة نحوي في ليل مظلم - أنهم كانوا يقرأون كتباً أو يشهدون أفلاماً ألهمت رغبتهم في الجنس الآخر، فإنني لن أنزعج على نحو خاص، ولكن إذا قيل لي إنهم كانوا يقرأون عن جيمس بوند، أو مايك هامار، فسأرتد فارا على عقبي. وسأستعجل اعتراضا واضحا فأقول إنني كنت أشعر بالشعور نفسه تماما لو أنني كنت امرأة، وذلك لأن الاغتصاب إنما هو نوع من العنف أكثر مما هو نوع من الانهماك في الجنس.

إن مثل هذه الكتابة تنبئني عن احتقار أساسي للبشرية، وهي تسخر دوافعها الهدامة على نحو ذاتي كما يسخر المرء شرهة الخنزير بقعقة الوعاء الذي يحتوى على طعامه، وذلك حتى يقوده إلى المشد. ويعلم الكاتب الحق أن البشرية تمتلك هذه الدوافع، كما يعلم الفلاح - وهو إنسان - أن الخنازير شرهة. غير أنه يعلم أيضا أن ثمة صفات أخرى. والشاعر الذي يقرر أن كورديليا Cordelia لابد أن تموت يعلم أيضا أن ميراندا^(١) لابد أن تعيش.



(١) ابنة بروسبيرو في مسرحية العاصفة لشيكسبير.

جمع الدود

هارى ليفين

قد يكون من المفيد أن يسأل الإنسان عن وجوده من الناحية المهنية. وعندما يوجد هذا السؤال جنباً إلى جنب مع المسئول فى مجال عمل متشابه؛ فإن المرء يأمل ألا يتحول السؤال إلى سؤال خطابى من الطرفين. والسؤال لابد أن يكون أكاديمياً فى حالتنا هذه، لأن المسئول بحكم المصادفة هو أستاذ بالمهنة وناقد بالمجاملة. ويعنى هذا أنه استطاع أن يكسب معاشه عن طريق ألوان معينة من النشاط لا يطلب إليه أحد عادة أن يدافع عنها، وهى القراءة على قدر ما يستطيع، ووضع هذه القراءة فى صيغة، ومناقشتها شفاهاً مع الطلاب، وأحياناً مع القراء الآخرين عن طريق الكلمة المطبوعة.

أنها لمهنة تسبب السرور على نحو خاص لدرجة أننى أشعر أحياناً بالذنب لأننى أتقاضى مالا نظير عمل بسيط، فيما عدا ما ذكرته. لذلك أجد نفسى ضعيفاً تماماً أمام نوع السؤال الذى وجهه وردزورث إلى «جامع الدود» العجوز فى ذلك الخلاء الموحش. «ماذا على وجه الدقة ذلك الذى تقوم به؟» و«ما المهمة التى تؤديها ثمة؟»، و«كيف تعيش؟». وأنا أستطيع أن أجيب فى صبر، وأكشف عن عزم واستقلال لا يقلان عما أبداه محاور وردزورث العنيد. لكن النقد بطبيعته ليس مهمة موحشة على الإطلاق، أما ما إذا كانت نتائجه نافعة أو غير نافعة فتلك مسألة صالحة للأخذ والرد. ومن حسن الحظ أن هذه المناسبة تدعو إلى توضيح المعتقد أكثر مما تدعو إلى الاعتراف، وليس من الضرورى أن يتوقع من المرء أن يكون فى مستوى كل شىء يعترف بأنه يعتقد.

يعترف؟ يعتقد؟ من هنا تبدأ المتاعب. إن السبب الدقيق فى أن الفترات الكلاسيكية كانت هى الأيام العظيمة للنقد الأدبى يكمن فى أن هذه الفترات كانت تستطيع أن تأخذ مثل هذه الألوان من العقائد على أنها مسائل مفروغ منها، وذلك على الرغم من أن الآراء قد تختلف باختلاف الأفراد، وأن كل فرد قد يحتج بمعتقد واحد مقبول. وإذا كان صمويل جونسون قد استطاع أن يدرس القانون على هذا النحو المتسلط فإنما كان ذلك لأن سلطته الأدبية كانت تعتمد على وجهات نظر قاطعة فى الدين والسياسة. غير أن نمو العلم والديمقراطية فى أعقاب ذلك على أساس استغلال تطور وجهات النظر البديلة قد تحدى الفكرة التقليدية للثقافة، ومن ثم خلق المشكلات التى حيرت ماثيو أرنولد تماماً.

وكان على النقاد فى العصر الحديث أن يواجهوا القضية بطريقة أو بأخرى. فهؤلاء الذين استمروا فى لعب دور تقنيين احتفظوا بهذا التقنين عن طريق تضيق نظرهم، باعترافهم، بامتناعهم ما ومخاطبة المؤمنين به، وأما الأرثوذكسية الجديدة فقد أثبتت قدرتها على الحركة فى اتجاهات تختلف عن ذلك اختلافاً كلياً إذ نفت د. هـ. لورنس مع ت. إليوت، وصادرت بوريس باسترنك مع محررى مجلة ليتيراتورنايا جازيتا Literaturnaya Gazet، ومن العدل أن يلاحظ بالنسبة لإليوت أن مذهبته تفترض تفشى الضلال على خلاف النوع السوفييتى. ومع ذلك فقد انتصر الضلال - وأستطيع أن أجعله مرادفاً فحسب لوجهة النظر المتحررة - على تجمد المحاولات المتعارضة لإدراك العالم على أنه مكان أصغر وأبسط مما تثبت التجربة الفعلية. وقد يتسبب اتساعه الكبير بالفعل فى وجهات نظر جزئية، واتجاهات حزبية، ومجالات متشعبة. وعلى كل حال فتطبيق المقاييس المذهبية - لاهوتية أو أيديولوجية - يعد أكثر موضوعية من مذهبية «الشلل» غير المنتظمة.

والموضوعية فى أحسن حالاتها - فيما يتصل برود الفعل الإنسانية - قد تكون الصحة التقريبية. وهى توجد - على كل حال - فى قدرة الناقد على أن يتجه إلى هدف أرنولد فى «الحيدة»، وبعبارة أخرى أن يفعل أحسن ما فى وسعه ليفصل نفسه عن الاهتمامات المعدة سلفاً والأوان التحامل. ومن ثم قد يكون

المعتقد أقل ملاءمة لمجهوداته مما يجعله ليس سوى معتقد خفى - على حد تعبير هولوفيرنس - هو التنصل الأكيد من كل المعتقدات ما عدا المعتقد الذى يلين فى الأدب نفسه. وليس عبثاً أن أكثر معانى كلمة «ينقد» انتشاراً هو «يعنف» مما يعنى أنه أكثر استعداداً لتوجيه اللوم من توجيه المدح. وميزة الإنسان غير المريحة فى التعبير عن عدم الرضا عن جمود وضعه، وعادة الشك فى الرؤية من خلال تفاهات حالته الحاضرة ومن ورائها، هما أوضح طريق يميز به نفسه عن الحيوانات. ويلاحظ أن تأثير جان بول سارتر^(١) وزملائه فى La littérature engagée كان فى نقدهم للأشياء، كما هى أكثر من تورطهم فى توالى أسبابها.

ومن المؤكد أن الأدب نفسه سيتوقف عن الوجود إذا لم يتحيز، ويبرز القيم باستمرار. وكل حكم على القيمة له أهميته فى تقدير الأثر الكلى لأى عمل معين، وفى هذا كله دليل جديد على أن النقد الأدبى ينبغى أن يقف فى انفصال متعاطف، ويلقى نظراته على أمل نهائى فى الفهم، ولا يضع نفسه فى خطر الاشتباك الذى لا يليق مع زحمة التقييم المضطربة. إن كثيراً جداً من أحكام الأولب قد انعكس، وكثيراً من الرءوس الساخنة قد بردت، وكثيراً من ألوان الحكم المطلق قد كشف عن قصور مع مضى الزمن.

وتجعلنى هذه الأفكار المحتاطة عرضة للاتهام بأننى من القائلين بالنسبية. وأنا على استعداد تام لحمل هذا اللقب إذا سمح لى بحق اختيار تعريفه. فالنسبية عند المرء الذى يقول بالمطلق فكرة سلبية تماماً، وهى تتضمن عدم وجود مقاييس. وأنا أفضل تعريفها على أنها الاهتمام بالمقاييس المتغيرة دوماً فى استمرارها وتنوعها، كما أنها على نحو أكثر إيجابية - الإحساس بالاتصال المتبادل على مستوى الكون، وأنا أدين بهذا الإحساس - على قدر ما أملكه - لألفرد نورث وايتهيد^(٢). إن كل نظام ذهنى الآن يخصص لدراسته نوع معين من

(١) ولد سنة ١٩٠٥.

(٢) (١٨٦١-١٩٤٧).

الصلات الفريدة، كبيرة أو صغيرة. ومفهوم أن النقد الأدبي وجد أن الوقوف عند الخصائص الصغيرة أكثر جاذبية. لكنه بصفته حالة من المعرفة لا بد أن يعالج أيضا نقاطا واسعة وأساسية من الاتصال.

وقد تركزت اهتماماتي النقدية على اثنتين أو ثلاث من هذه النقاط؛ فأولا ركزت بصفة أساسية على الصلة بين الأدب والحياة. ولعله ليست هناك قضية متنوعة ومعقدة تعرضت إلى تبسيط مغل بالصورة الجذرية التي تعرضت لها هذه القضية، فقد خلط الشيوعيون وأصحاب الدعاية ورقباء الدولة - من ناحية - بين هذين الموضوعين (الأدب والحياة) ومن ناحية أخرى رفض المتمسكون بالفن للفن أن يعترفوا بأية رابطة بينهما. ولكل واحد من هذين الموقفين المتطرفين مصدر قوته الخاص به. وقد فهم النقاد الاجتماعيون جيدا كيف يمكن أن يكون الفن سلاحاً، وكيف يمكن أن تؤثر شحنته العاطفية على حياة الإنسان وتصورها. وأصر «الشكليون» بدورهم على أنه فن أولا وأخيرا، وأحيوا تذوقه عن طريق تمعنهم الفاحص المكثف.

على أن هذا ليس تناقضا بمقدار ما هو تكامل. والأدب هو نقطة البداية للنقاد بطبيعة الحال، مع أن الناقد بالمعنى الواسع قد يبدأ فعلا بالحياة. والأعمال الأدبية التي يفحصها الناقد هي ألوان من الصناعة اللفظية تقدم متعة حسية، وقد صل أفكاراً بالمصادفة من خلال سيطرة الكاتب على أدواتها الجمالية. ويستتبع ذلك أنه يوجد بديل كاف للشرح الأسلوبى المتفهم أو للتحليل البنائى المفصل. ومع ذلك فكل هذه التفسيرات قد تكون عقيما إذا لم تساعد على لقاء ذهنى بين الكاتب والقارئ. وقد كان إدراكى للتلاحم بين القلب والغاية - كما هو واضح فى التقاليد المتقنة فى الملحمة الهومرية - أحد الدروس التى تعلمتها من ملمان بارى.

وأحاول منذ فترة أن أعمم هذه المشكلة تحت فكرة «الأدب بوصفه دستورا». وهى صيغة تجريبية بشكل واسع تهدف إلى عقد اتصال بين الوسائل الفنية المستقلة والدعوى الإيجابية للمجتمع. وعلى نحو أكثر تحديدا أحاول أن أدرس هذا الاتجاه الواعى إلى محاكاة الحياة لدى بعض الكتاب. أو أكثر من هذا

- هذه الاتجاه إلى نقد الحياة - وهو الذى يعرف على نحو جد فضفاض «بالواقعية»، وأحاول أن أتعلم فيه على نحو أكثر دقة لأصله بنهضة ثقافة الطبقة الوسطى واضمحلالها. والتناقض الموجود فى هذه الفكرة على نحو خاص هو ذلك السباق الذى لا يتوقف بين الحقيقة والخيال، ذلك السباق الذى يتخذ مثاله من «دون كيشوت»^(١)، والذى دخل بسرعة إلى «الرواية». ومع أن العنصر الأخير يركز على الجدة وتسود فيه وجهة النظر التحليلية فإن نظرة أطول قد تؤكد أيضا استمرار النماذج العليا، وتبنى الموضوعات المتواترة، وسطوة الشعر على النثر، وباختصار تؤكد الانتشار المستمر للموهبة القصصية من الأسطورة البدائية إلى الرواية الجديدة.

ويسلمنى هذا إلى ثانية النقطتين المتكاملتين، وهى صلة الماضى بالحاضر. ولن أشغل نفسى بمسألة «أرنولدية» فأقول إن الأدب وثيقة من التقاليد توضح لنا علاقة الزمن وتمدنا بنماذج من السلوك حية أبدا، وتصلنا مباشرة بأسلافنا الأقدمين وأقرب أجدادنا، وما إلى ذلك من الأمور التى دعمت كثيرا من الحجج لصالح الدراسات الإنسانية. والذين يتخذون موقفا شكليا ضيقا قد يقاومون ذلك بحجة أنه يجعل الفن الخالص عاملاً مساعداً لمادة التجربة الإنسانية. وتلخيص هذه الوثيقة نفسه بالإضافة إلى ما سبق يتطلب وعيا بالطرق الفنية التى انتقلت بواسطتها. وفى الجانب المقابل لذلك نجد أن القراءة الفاحصة جدا للنص قد تضل عندما تمضى دون الرجوع إلى السياق التاريخى.

وعند هذه النقطة أجدنى مهتماً - علاوة على ذلك - لا بفائدة الأدب بوصفه ملحقاً توضيحياً للتاريخ، ولكن باتجاههما معاً - الأدب والتاريخ - إلى هدف واحد، وبإعادة تشكيل الأدب باستمرار عن طريق التاريخ، وبواسطة تطور الأنواع. وسيبدو كل نوع على أنه يسير فى دائرته العضوية. وقد بدأنا نسال أنفسنا حديثاً - بعد الحصاد الطويل والغنى لرسم الرواية - عما إذا لم يكن موسمها قد بدأ فى الانهيار. وقد ازدهرت الدراما فى أزمنة وأمكنة معينة، نظراً لمتطلباتها الفنية

(١) رواية سرفانتيس سنة ١٦٠٥.

ولجماهيرها بصفة خاصة. وعندى أن الحقبة الأساسية فى تاريخ الأدب هى سلسلة الظروف غير العادية التى مكنت شيكسبير من أن يكتب مسرحياته، وأنا أرجع إليها فى حماسة لا تفتر فى التدريس وفى بعض مناسبات الكتابة.

وأعتقد، ونحن نحتفل بمضى أربعة قرون على شيكسبير، أنه يبدو أقرب إلينا مما كان إلى قرائه ومشاهديه فى معظم السنين السابقة. ويعود هذا القرب من ناحية أخرى إلى الدراسات المتزايدة التى تلقى الضوء على نصوصه الأصلية، ووسائله البلاغية، وثقافته القديمة، ومناخه الذهنى. ومنذ جيل تشامبرز^(١) أمضى الدارسون حياتهم العلمية الجادة المنتجة فى التمكن العام من الحقائق والوثائق وبقية المواد الأخرى المتصلة بالموضوع، وذلك حتى يتمكن الجيل التالى - دون عدم اعتراف بالجميل - من أن يقوم بالبحث والتفسير فى حرية أكثر، وأمن أكثر.

ويمكن أن يدرس المرء عصر النهضة - كما فعلت مرة - فيكون منحرفاً عن الجادة حين تلح عليه تفسيرات عصرية، ومع ذلك لا يفقد بهذا فى اعتقادى الاتصال بالمجال الذى يفضل. وتضييق الفجوة بالتدريج بين الدراسة والنقد، وهى فجوة أخذت أحياناً فى السنين الأولى من هذا القرن شكل الشجار بين المتحذلقين والهواة. سيحتاج معهد العلم دائماً إلى أن يملأ ويحتفظ به مناسباً للعصر، وهو فى الوقت الحاضر منظم على نحو جيد نسبياً. ولا عذر لمفسر الأدب فى عدم إقامة ملاحظاته على أرض صلبة، واختبار فروضه على نحو واسع، وذلك مع توافر الطباعات والمراجع ومكتبات البحث، والمساعدات الفنية، وتسهيلات السفر. كما أنه لا يمكنه أن يصل إلى وضعه المناسب فى هذا العصر الذى تعددت لغاته على نحو متزايد إلا إذا كان متمكناً من أكثر من لغة، وكان سائحاً مغامراً فى مجموعة أخرى من اللغات.

وكما أن تأخر عصرنا يمكن أن يعوضه الوعى التاريخى الذى يمكن أن يحررنا من إقليمية الزمن فإن وعياً جغرافياً عالياً من الممكن أن يحررنا من

(١) (١٨٦٦ - ١٩٥٤).

محدودية المكان. ولقد كان مرشدى فى هذا إرفنج بابيت^(١) الذى علم تلاميذه أن يتتبعوا تراثهم الثقافى فى الماضى إلى أصوله على الشاطئ الآخر من الأطلنطى. ولذا فإن نقطتى الثالثة والأخيرة من النقاط الثلاث المتكاملة - كما يجب أن تكون بالنسبة لأى أمريكى يهتم بالفنون والأفكار - هى المعبر القائم بين الولايات المتحدة وأوربا. لقد فاضت التيارات وانحسرت على نحو يمكن تقديره، وذلك منذ أيام الحجاج العاطفيين، والسذج السائحين خارج البلاد، والزوار المتلطفين من إنجلترا لأمريكا. ولم يعد المنهج - فى كلا الجانبين - يعتمد على الجدل، بل أصبح يعتمد على المحاوره، كما تشهد بذلك الحالة التى نحن فيها.

إن النعمة التى لا تقدر بمولد الإنسان فى اللغة الإنجليزية نعمة ربما قدرها شخص من مواطنى بلد آخر دون أن يجلب على نفسه تهمة الرضا بحياته وعدم الاعتراف بنواحيها البغيضة. فبينما يبقى مثل هذا الشخص على وعى بأن أذنه قد لا تقبل قبولا كاملا بعض الإيقاعات العميقة، وألوان التداعى المحلى للأدب الإنجليزى، يجب أن يكون على وعى بأن عين زائره قد التقطت بعض خلافات طفيفة، أو أن يدرك بعض أوجه الشبه التى قد لا تكون خطرت لبعض الملاحظين ممن هم أكثر ألفة للميدان. إذا كان أبو مثل هذا الشخص قد ولد فى ألمانيا، وولدت زوجته فى روسيا، وكان هو قد درس أحيانا فى فرنسا، وقام بالتدريس فيها، فإن اهتماماته الإنجليزية الأمريكية تكاد تتشكل بحكم العادة من خلال رؤية أدبية عامة. ويقوى هذه المعرفة أصدقاء وزملاء هاجروا إلى الغرب تحت الضغوط السياسية لقرننا الحالى. ولا بد أن أسمى من بينهم ريناتو بوجيولى.

وحين أنظر إلى الوراء يستقر فى يقينى أننى ينبغى ألا أدهش لأننى وجدت مكانا جامعيا مناسباً فى الموضوع الذى يفكر فيه الناس بسخاء. ولو أن اسمه غريب، وهو الأدب المقارن؛ لأنه حقيقة ليس موضوعا بمقدار ما هو هدف، أو محاولة لتجميع منابع الآداب المتصلة بطرق متنوعة، وذلك لعبور الحواجز اللغوية التى حصرت نفسها داخل حدود التاريخ القومى، ولتوفير منطقة تأخذ فى الاعتبار

(١) (١٨٦٥ - ١٩٣٣).

معالمها العامة، وقواعدها الهامة. وبما أن الاهتمام يتجه فى السنوات الأخيرة إلى الانتقال من المؤثرات المتبادلة، والحركات المتوازية إلى تنظيم القوالب، ونشر الدافع، فإن النقد حصل على معظم المجال الذى يحتاج إليه للارتفاع إلى مستوى نظرى.

لقد تكلم بيكون^(١) عن «علم مناسب للخيال». ومع أن أحداً لم يطور هذه الفكرة فإنها قد تظهر من أرض وسط بين النقد وعلم النفس. لذا كان التحليل النفسى ولا يزال يستخدم الأدب ليوثق أبحاثه الجذابة أكثر مما يفعل ذلك ليشرحها هى نفسها. وقد يتمنى المرء شيئاً أكثر اتصالاً بالموضوع ينبع من اتجاه البحث الجديد الذى يسمى «الثيرماتيكية Thematics»، والذى يمكن أن ندرس فيه تأثيرات الشطحات الخيالية عن طريق التحول المتزايد للصور أو الأساطير. ويشير كل هذا إلى مزيد من التأكيد على الأدب بصفة عملية تكتسب الأجزاء التى تكونها عموماً وامتيازاً - حتى أعمال شيكسبير - وذلك عن طريق تأثيرات الكل حين نفهمه بالتدرّج. ولا حاجة إلى القول بأنه لا يوجد فرد - أو جماعة محددة - تستطيع تنفيذ مثل هذا البرنامج؛ ذلك لأنه يتطلب تعاوناً عالمياً على مستوى عال من أجل مستقبل مرجو.

وعلى كل حال فهذه الفكرة لا تصور نفسها على أنها مدرسة فكرية كما أنها لا تحث على تبنى طريقة تقنية. وللشعراء وكتاب المسرح والروائيين أن يخاطروا بتأسيس مدارس، أو بأخذ مواقف، أو بإذاعة برامج؛ وذلك لأنهم متصلون بالتجارب، ومصرح لهم بها، وهم ملتزمون أو منحازون بحكم تخطيطهم لفنهم. أما الناقد فنادر ما يستطيع أن يكون مفتوح الذهن وحر الاختيار فى غير جراءة مذهبية. ولا بد أن يكون مستعداً لأن يرحب بأى احتمال بعد توضيح المسألة المعروضة للبحث أو إثرائها، دون استثناء لأى فكرة أو إجراء. وأنا أتحدث عما ينبغى أن يكون، وإن كان الشواهد من الناحية العلمية يزيدون على الذين يتبعون القاعدة؛ فهناك نقاد كثيرون جداً يفتخرون بانحيازهم. وأنصاف

(١) فرانسيس بيكون (١٥٦١ - ١٦٢٦).

الحقائق عادة أشد أسراً من الحقائق الكاملة، وقد يوحى الجهل بتعميمات أخاذة أكثر مما قد توحى المناقشة المتأملّة للحقائق، وما دام المرء لا يمكن أن يكون متأكداً من أنه على حق مطلق فلماذا لا يحاول أن يكون مخطئاً بطريقة مشوقة!

وليس من الضروري أن تقرأ مسرحيات شيكسبير لاستخلاص قوانين القوة الحرارية، ولكن النقد يستفيد من المعايير المفرطة في الحيوية. وربما كان الخطر الذى يسبب الاضطراب الأقصى هو المؤلف اليائس الذى يتحول إلى ناقد؛ فهو إما أن يعيد كتابة الكتب التى ينقدها بعقريّة مبالغ فيها. وإما أن يربط نفسه موضوعياً - مثل ستانسلافسكى - بالكتاب الذين يعيد تقييمهم. وعلى الرغم من كل الشعراء الذين كتبوا دعاية مؤثرة لأشعارهم فهناك كثير مما يقال فى جانب استقلال القدرات.

لقد كان وردز ورث قبل كل شىء منهمكا تماماً فى التفكير فى بيرنز^(١)، وتشاترتون^(٢)، وفى نفسه، لدرجة أنه أخفق فى أن يفهم الإجابة الأولى لجامع الدود، مع أن الإجابة الثانية ظلت معه فى صورة خالدة بعد رحيله - تاركاً العجوز الضعيف يعالج مهمته المتواضعة التقليدية المتزايدة الصعوبة التى تسبب النفور بشدة وتفهم - بنفس المستوى - على أنها مهمة علاجية^(٣).



(١) (١٧٥٩ - ١٧٩٦).

(٢) (١٧٥٢ - ١٧٧٠).

(٣) يجمع الدود المصاص للدماء Leech ليستخدم فى مص الدم والاستفادة بذلك فى أغراض طبية.

فى البحث عن قيم أساسية

ل . س . نايتس

من الأمور التى تثير التهكم - والتى هى مناسبة فى الوقت ذاته - أن يطلب منى محرر الملحق الأدبى للتاييمز مقالاً عن الأفكار والأصول النقدية فى وقت تمضى فيه السنة الجامعية نحو ذروة نشاطها. ذلك شىء يثير التهكم؛ لأن اجتماعات المتحنيين واللجان لا تساعد على التفكير فى الأدب. وهو مناسب لأن أساتذة الجامعات فى هذا البلد غالباً ما يقومون بما فى وسعهم من العمل الأصيل خلال الظروف غير المناسبة. ويترتب على هذا أن ما أقدمه هنا ليس «تفكيراً رسمياً» بل هو ببساطة محاولة للإشارة إلى القيم التى تحكم تناولى الخاص للأدب الإنجليزى بصفتى دارساً وجدّ فى دراسة هذا الأدب - وأحياناً فى الكتابة عنه - ما يستحق الاهتمام.

وثمة أحكام عامة كثيرة من الممكن أن يقدمها المرء؛ منها أن الأدب - على سبيل المثال - يزيد من فهمنا لأنفسنا، وللآخرين، وللعالم. لكن هذا الكلام وما شابهه - بالنسبة لوظيفة الأدب - يشبه نوع حقائق كوليردج التى هى «حقائق... تعد حقيقة إلى درجة تفقد معها كل حياة الحقيقة وفاعليتها». ومن الممكن ألا يلقى مثل هذا الكلام سوى إيماءة اعتراف لا اكتراث وراءها. وعندما أتلقت حولى باحثاً عن قيمة الأدب الأساسية التى يمكن إدراكها فى أصغر مثال تعلن فيه المتعة عن حضورها، ومنها ينبع كل شىء - وهذه هى النقطة التى ينهض عليها صرح النقد - فإننى أجد فى ذلك طاقة الذهن والخيال التى تنطلق من استعمال الكلمات استعمالاً خلاقاً. وستخدمنا قصيدة وردزورث «أغنية على جسر وستمنستر» فى تقديم مثال على ذلك.

«ليس لدى الأرض ما تعرضه على نحو أكثر حسناً
وبليد الروح هو ذلك الذى يمكن أن يمر عابراً بمثل هذا المنظر المؤثر فى
جلاله».

ومع أن المتعة مستقلة عن الإدراك الواعى لمصدرها فإن المتعة الخاصة للبيت
الأخير تنبع من حركة الذهن التى تجمع فى إدراك واحد بين «المؤثر» و «جلال».
إنها مشاعر وأفكار تنبع من تجربتنا مع ما هو غرض وضعيف.. ما نحب أن نحميه
ونمزجه بإحساسنا بالأشياء التى نحس نحوها بالروعة، والتى نمثل نحن
بالنسبة لها فى الحقيقة الضعاف الصغار الذين لا تجارب لهم.

تلك هى لندن كما رأها ورزورث فى صباح باكر من خريف ١٨٠٣ -
ولنستعمل كلماته هو نفسه فى مناسبة أخرى - «مزروعة للخلود... فى تربة
الخيال العلوية». وتنمو القصيدة كلها من انصهار مشابه للأضداد: المبانى التى
تظهر للتو مستقيمة ومتناسقة ومغرية وثابتة كالوديان الطبيعية والتلال،
والمدينة القديمة المتشابكة (قريب من مجرى التيمس ذى الحق الرسمى فى
الجريان) جديدة كجدة الصباح. وليس ثمة خداع للنفس؛ فنحن نعلم أن الجمال
الذى يشبه الحلة يمكن أن يمضى، وأن الهواء الخالى من الدخان سيمتلئ بالدخان،
وأن الهدوء الكامل الذى يحتوى على نبض الحياة يوشك أن يستأنف عمله. إن
المسألة ببساطة أن ذلك التناقض وذلك الإغراب - وقد أدركا نفسيهما على ما هى
عليه - ينشطان الذهن لدرجة أنه تنشأ لدينا - ونحن نقرأ هذه القصيدة الجميلة -
قوى جديدة من الرؤية والفهم.

ولست أقدم هنا وجهة النظر القائلة بأن «التناقض» هو الخصيصة
الضرورية للشعر، ولكننى أشير ببساطة إلى ذلك التنشيط الذهنى الذى يمكن
للشعر أن يحققه بطرق لا تحصى: الكلمة الوصفية الدقيقة، والمجاز المدهش الذى
يكشف عن مدركات جديدة (مثل فكرة «خضراء»)، والبساطة العارية فى (ما
أسرع ما تبع الأخ أخاه من أرض مشمسة إلى أرض لا شمس فيها)، وتوحيد

بضعة أشياء أو أحداث بحيث تقدم تجربة معبرة عن شيء يتسع اتساع الحياة الإنسانية نفسها (مثل «الخنزيرة ذات الصدى» لوليم بليك أو «المراعى» لفروست)^(١)، والانتقالات الطفيفة في النغمة (كما في البيتين الأخيرين من قصيدة فروست «تعال»). تلك مجرد أمثلة عشوائية للطرق التي يستطيع الشاعر أن يسجل بها هذا التعاون الإيجابي من جانب القارئ لتحقيق تجربة معينة من خلاله.

وقد اقتصررت إشارتي حتى الآن على الشعر الغنائي؛ وذلك لأن الحديث عنه في مساحة صغيرة أسهل من الحديث عن الأدب النثري والقوالب الطويلة. على أن نفس المبادئ يمكن تطبيقها على قراءة القصيدة الغنائية القصيرة والمسرحية والرواية - هذا على افتراض جودة كل منها في نوعها. وذلك لأن طاقات الذهن تكون عندئذ مثارة بطرق متنوعة، كما أنها تكون موجهة إلى «حدس محقق» واحد. والمجال في الأعمال الطويلة أوسع بطبيعة الحال، كما أن المدركات فيه متصلة بوسائل أكثر تعقيداً. ونحن في مسرحية «الملك لير» مثلاً لا نستجيب في متعة إلى المدركات المحلية الدائمة التغيير فحسب («اقض على الانبعاث الغليظ للعالم». «تردد الرعد في بيت من الشعر الحي». «أسلحة النساء». «نقط الماء». «نظام من المسلمات الخاطئة مضغوط في تعبير واحد») بل إننا نؤلف المعاني المتنوعة - وحتى المعاني المتناقضة - للحاجة والعدل والغفلة، وذلك بوضع التصوير والفعل موضع التنفيذ، وبهذه الطريقة تتحطم الأفكار ووجهات النظر الروتينية، ويظهر من تضافر المعاني طريق جديد للوعي، وهذه المعاني ليست المعاني التي نفهمها كما لو كنا نحاول أن نفهم وثيقة قانونية، ولكنها المعاني التي يدخل فيها القارئ أو المشاهد بشخصيته؛ وذلك لأن التعاطف أو العداء، أو الموافقة أو الرفض - وباختصار الحكم من مركز شخصي - إنما يمثل جزءاً ضرورياً منها. والشاهد البسيط على هذا هو تسليم «لير» بأن العقاب وظيفية ضرورية للعدل:

(١) (١٨٧٤ - ١٩٦٣).

«ارتعش يا أيها التعس الذي تحمل
فى جنبك الجرائم غير المعلنة التى
لا تجلدها العدالة».

وتحدد الطريقة التى نأخذ بها هذا أخيراً برء فعلنا لمثل هذه الأشياء :
صورة طريد المجتمع الذى «يجلد من رأسه إلى قدمه ويعاقب ويسجن» ، وصورة
«الجلاد الوغد» ممثل المجتمع ، وهو يجلد الزانية ، ودماءها تلتخ يديه . وعندما
يتنبه الذهن حقيقة إلى ما يقوله شيكسبير صراحة أو ضمناً عن العدالة القانونية
فى «الملك لير» يجد نفسه مجبراً على فتح ثغرات فى مناطق الغموض المريحة
التي يلوذ بها جهلنا وريائنا عادة . يجد نفسه مجبراً على القيام بتوصيلات ،
وسيثرى تفكيره بالنسبة للعدالة ، وصلة الإنسان بالعدالة وفقاً لهذا . والحال كذلك
بالنسبة لكل «الموضوعات الأساسية التى يشتمل عليها الملك لير» (والذين لا
يحبون هذه الكلمة «الموضوعات» يمكنهم أن يستخدموا كلمة أخرى) . وتتماسك
الجوانب المختلفة للتجربة بحيث تتمثل أخيراً فى فعل واحد يهتم به فيظهر اتجاه
فكرى جديد من ألوان التوتر الناتجة عن هذا . لكن لما كان التفكير يتم فى
مصطلحات من الصور لا فى أفكار تجريدية فإنه يكون متصلاً أكبر اتصال ممكن
بصميم الحياة الشخصية للقارئ والمُشاهد . وتأتى إليه المعلومات المكتسبة فى عقر
داره كما نقول ، أو كما يقول كيتس^(١) «تختبر على نبضه» .

وقد يدهش الفيلسوف فى تعال لاستخدام «المعرفة» فى هذا السياق .
والحق أن ثمة كثيراً من ألوان التحدى ينبغى أن يقوم به حتى الناقد غير
المتفلسف . وكل ما أستطيع أن أقوله باختصار - وفى جملة معترضة - يبدو لى
على أنه المعالم الرئيسية لرد الفعل بالنسبة للأدب بوصفه نشاطاً يتجه إلى
المعرفة . فالموضوع المعروف - أولاً - ليس موضوعاً يوجد مستقلاً عن القارئ ،
فالقارئ نفسه مأخوذ فى الحسابان فى عملية الإبداع ، وبدون هذا الأخذ فى

(١) (١٧٩٥ - ١٨٢١) .

الحسبان لا توجد معرفة. لذا يوجد فى تجربة الشعراء «وحدة تضاد» من الخصوصية (ونحن نسلم بقانون ما هو «كذلك» وما ليس «عكس ذلك») هذا مع انتشار المعانى التى تتنوع بالنسبة لكل أحد. وذلك لأن ما ينبغى علينا معالجته ليس تجربة محددة جافة، ولكنها تجربة تحيا كما لو كانت تتردد فى الذهن المتلقى. وهذا هو السبب فى أن الأدب يمكن أن يؤثر بقوة على نوع صلتنا بالعالم. وثانياً لا يمكن أن تكون المعرفة المطروحة للبحث هنا تصويرية تماماً؛ وذلك للتعقد العميق فى نسيج العمل (وحتى فى العمل الكلاسيكى الذى يتفادى الغموض عن قصد لابد أن تكون هناك منطقة كبيرة من الاتصال على نحو أو آخر). هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، أكثر أهمية، لأن هناك موضوعات يبلغ أعظم الاهتمام بها فيما يبدو حداً يجعلها تدرك فحسب عن طريق تعاون القوى الذهنية الكامنة فيما وراء مستوى الوعى الكامل. وقد شهد إليوت كما شهد فاليرى أن القصيدة «قد تحقق نفسها أولاً بوصفها إيقاعاً خاصاً قبل أن تصل إلى مرحلة التعبير بالكلمات». وقد يفترض أن القارئ لا يمكن أن يدخل دخولا كاملاً فى التجربة المعروضة إلا إذا قام برد فعل إيجابى لتأثيرات الإيقاع التى لا يمكن تحليلها فى النهاية، وكذلك بالنسبة لعناصر المعنى الأخرى الثابتة كالرموز الشعرية. ومعرفة الشعر – أى المعرفة التى تأتى من خلال الشعر – تتطلب ذهنًا مستريحاً ومتقبلاً لذهناً نشطاً فحسب.

والاهتمام والتعاون والإدراك هى ألوان النشاط الثلاثة الرئيسية (أو لنقل هى مراحل أو عناصر النشاط الواحد) التى تكون رد الفعل النقدى الكامل الاتصال بالأدب. وذلك النشاط المدرك هو الذى يجعل الإنسان غالباً ما يريد أن يتحدث عن الأدب بالعمق والحضور اللذين يتحدث بهما عن موضوع خاص (شخص أو فعل أو منظر طبيعى). والمرء محق فى أن يفعل هذا؛ لأننا نعرف الخريف بعد قراءة «أغنية»^(١) كيتس عنه كما لم نعرفه من قبل. غير أنه ليس ثمة موضوع بالطبع

(١) نشرت سنة ١٨٢٠.

سوى القصيدة نفسها. وهى قصيدة لا تعرض - كما تصر سوزان لانجر (١) - تجربة عادية، بل تعرض تجربة فعالة.. بناء رمزياً من المعانى يبقى فى الذهن. والتناقض هنا ظاهرى فحسب على كل حال. وعندما نمر بتجربة من الشعر العظيم والأدب العظيم يكون العالم حاضراً لأن الذهن أو الخيال يكون حاضراً بالنسبة للعالم. وعلى هذا المعنى يطلقنا الشاعر - كما يقول إدوين موير D. Edwin Muir (٢) - من لغة المفرد الغائب والمشاهد - ومن ثم من عالمهما - وهو عالم التعميمات، ويعيدنا باستمرار إلى المواجهة المباشرة مع ما هو خاص. وأهمية ذلك لا تحتاج إلى تأكيد، وبخاصة فى زمن تغرينا فيه وسائل كثيرة - كما أشار موير أيضاً فى كتابه «مملكة الشعر» - بمجرد فهم عام للحياة. غير أنه ربما وجب أن يضاف إلى ذلك أن مجال التجربة غير المدركة هو أيضاً مجال الوهم المخرب. إن الأدب مطهر عظيم لأنه ببساطة ينشط الذهن عن طريق اللغة. وهو يفرض على القارئ من الفعل مالا يجعله يتعاطف مع مجرد السلبية الكائنة فى طبيعتنا «كما قال كوليردج فى فينوس وأودونيس» لشيكسبير. وقد كان كوليردج - بالطبع - هو الذى تحدث أيضاً عن «التأثيرات الباقية المفيدة للدقة اللفظية فى تعويق التعصب الذى سيطر على المشاعر وبخاصة عن طريق الشعارات المبهمة».

تكمُن قيمة الأدب إذن ببساطة فى نمو الخيال وتقويته. ومصطلح الخيال كما استعمله هنا يعنى القوة المبدعة الأساسية لكل إنسان، ويعنى فى الوقت نفسه وسيلة كل المعارف التى يتصل بها الإنسان اتصالاً يفوق اتصال المشاهد المنفصل عما يشاهده. وهو قوة إيجابية موصلة ومدركة تنتقل من خلالها الذات المحدودة - برغائبها غير المحدودة وبجهلها العميق بكل شئ لا يمكنها استخدامه أو ممارسته - إلى شخصية تتحرك بحرية فى عالم من القيم والوشائج. إنه الواسطة بين الأعماق غير المعروفة فى الداخل والعالم الذى يعرف منه جزء قليل

(١) ولدت سنة ١٨٩٥.

(٢) (١٨٨٧ - ١٩٥٩).

جداً فى الخارج. يقول تيلتش^(١) «إن كل رمز سلاح ذو حدين ؛ فهو يكشف عن الحقيقة ويكشف عن الروح». وهو بصفته قوة موحدة يعمل نحو تكامل الشخص وكماله فى الوقت ذاته، ونحو خلق عوالم من عالم التجربة الذى سيبقى بدون هذا ممزقاً وخادعاً.

أهمية الأدب - إذن - هى تلك التى أشار إليها مارتن فوس عندما تحدث عن «العمل الفنى... الذى يعطى الإنسان قوة الحياة الروحية الخالقة ويحررها فيه». لكن «ما يجلبه الفن إلى السطح» كما يذكرنا فوس أيضاً «موجود فى حالة عمل فى كل مجال يفكر فيه الناس ويشعرون». والأدب الإنشائى هو - ببساطة - طريقة من الطرق التى تندفع بها الحياة إلى الوعى. والقول بأن الذى يقوم بتدريس الأدب يمكن أن ينمى من أهمية مهنته بحق قول ممكن فحسب من ناحية أن ما يجعل من ألوان نشاطه أمراً مهماً ومسوّغاً هو ما يجعل من كل الفنون والدراسات الإنسانية أمراً مهماً ومسوّغاً. ويحس المرء أن هؤلاء الذين يقومون بتدريس موضوعات أخرى يمكن أن يستفيدوا بالتاكيد من الرؤى التى تأتى نتيجة للألفة مع الأدب. فهناك فائدة واضحة لعالم النفس فى شيكسبير وبلوك، كما أن له فائدة واضحة فى جورج إليوت وهنرى جيمس^(٢). وربما أمكن أن يتعلم علماء اللاهوت شيئاً من اللغة الرمزية للشعر العظيم. غير أن ناقد الأدب ومعلمه يحتاج بدوره هنا إلى أن يعرف شيئاً عن المناهج الأخرى لاستخراج المعانى من العالم. ولا يمكن أن تبقى دراسة الأدب مغلقة على نفسها. والحق أننى أثق الآن - أكثر مما كنت أثق حتى على أيام مجلة «الفاحص» - أن ثمة عملاً مهماً ينتظر الإنجاز «على الحدود» إذ تضع دراسة الأدب يدها فى يد دراسة التاريخ والفلسفة واللاهوت... إلخ. لكن هذا العمل يحتاج إلى أن ينجزه هؤلاء الذين يعرفون حقيقة الأدب، لا هؤلاء المتخصصون فى موضوعات أخرى، وينظرون إلى الأدب على أنه مجرد «توثيق».

(١) (١٨٨٦ - ١٩٦٥).

(٢) (١٨٤٣ - ١٩١٦).

وهناك إشارات عملية تتبع ما قلته، ولا يمكن أن تعالج منها هنا إلا واحدة فحسب. إن وظيفة القائم بتدريس الأدب تحتاج إلى لباقة خاصة. وكما أن الدراسة - وهي ضرورية بصفقتها وسيلة - يمكن أن تتحول إلى حاجز بين الأعمال الحية والذهن الذى يحتوى على إمكانية الإدراك والاستجابة، يمكن أن يعوق «النقد العملى» - وهو ضرورة أكثر إلحاحاً فى أى دراسة فى الإنجليزية - النمو فى المراكز الحيوية. ولقد كان الموقف مختلفاً من ثلاثين أو أربعين سنة. كانت الحاجة ماسة آنذاك لتخليص دراسة الأدب من مجرد تكديس الحقائق الميتة المتحجرة فى تواريخ الآداب والمذهبة من الخارج «بالتذوق» الغامض. ولذلك كانت مواجهة التلميذ المباشرة مع «الكلمات الموجودة على الصفحة» طريقة ضرورية فى حرب تحريرية. أما الآن فيحس الإنسان خطراً فى الحرص البالغ من بعض القائمين بالتدريس على تدريب تلاميذهم على القراءة الفاحصة. وأرجو ألا يساء فهمى فى هذه النقطة. إن الفهم الذكى للأدب هو ما يهدف القائم بتدريسه إلى العناية به والفهم يتضمن الحكم الشخصى، والحساسية يمكن أن تكتسب بالتدريب. لكن الذكاء والحساسية يمكن أن يعوقهما التأكيد البالغ على الفهم الواعى. ويمكن أن يحول «التفسير» - بوصفه طريقة مدرسية شكلية - القصيدة إلى شئ يبلغ فى تأثيره ما تبلغه طرق فهارس المتاحف بالنسبة للماضى. وربما فهم الشعر بالحدس - إذا كان على شئ من العمق - قبل أن توصف التجربة وصفاً نقدياً. وضرورة القراءة الواسعة الشرهة - وبخاصة للشباب - كضرورة القدرة على تركيز قدرات الإنسان كلها لمدة ساعة. وحتى فى أشد الحالات تركيزاً فى الاهتمام بالأدب توجد صفة من التشرب المسترخى تجعل من هذا النشاط فعلاً شبيهاً بالاستراحة.



وظيفة الخيال

جرام هيو

أبدى السيد ر. ب. بلاكمور لى مرة فى أسف ملاحظة مؤداها أنه لم يحدث أبداً أن أقيم تمثال لناقد أدبى. ولا أعتقد أن إنساناً على الإطلاق رسم خطة ليصبح ناقدًا. إنها حرفة محترمة - مثل حرفة الاحتفاظ بالشوارع نظيفة - ولكنها حرفة ينجرف إليها الناس أكثر مما يختارونها. والنقد إما أن يكون وظيفة ثانوية للكتاب المبدعين، وإما أن يكون وظيفة وسطاء الأدب من الدارسين والمعلمين والصحفيين. والأدب حقاً فى حاجة إلى وسطاء، غير أن هؤلاء الوسطاء هم ناشرو الثقافة وناقلوها، ولكنهم ليسوا مبدعيها.

هذا هو الوضع الصحيح للقضية، الآن وفى كل زمان . وحين أسجل ذلك أشعر أننى أسجل شيئاً لا يسر، وهو شىء أشعر أنه يشارك فيه العديد من أبناء جيلى. وقد كان من الممكن أن نفكر - نحن الذين نشأنا فى أواخر العشرينات راجين أن تكون حياتنا حياة أدبية - فى النقد بصفته شيئاً أحسن مما هو عليه. وقد دخلنا فى السنوات القليلة التى تلت تلك الفترة فى أدب جديد، وكان هذا الأدب مصحوباً بنقد جديد، وكان لابد أن يكون الحال كذلك. فقد كانت المناقشات، والشروح والاعتراضات، والردود، التى دارت حول الأدب الجديد فى العشرينات والثلاثينات، أدوات ضرورية لاستيعابه.

كان الأدب الجديد صعباً. وبدا عندئذ أنه يشتمل على بعض القيم التى تسمى القديم. ولقد كنا فى حاجة إلى كل ما نستطيع الحصول عليه من المعدات، ومن الطبيعى أننا علقنا أهمية عظمى على النشاط النقدي. وقد بدا أن معظم النقد

المكتوب قبل سنة ١٩١٨ نقد ينتمى إلى مرحلة ما قبل التاريخ، وأما آخر صيغة فقد أعطيناها مكاناً عالياً فى التدرج الذهني. وبدا لنا أنه قد تكون نظام جديد ومجال كامل فى باب النشاط الذهني.

وأنا أعتقد الآن أن ذلك كان وهماً. فلم يكن نقد ت. س. إليوت إعادة لتوجيه النقد على نحو معتبر، وإنما كان نتاجاً فرعياً لتطور شعره. والعلم الذى كان سيثبت شرعية نظرية أى. ا. رتشاردز^(١) فى القيمة لم يتحقق على الإطلاق. وهو لم يكن علماً، ولم يكن فى الواقع شيئاً على الإطلاق. وكان كتاب ادموند ولسن^(٢) «قلعة أكسيل» وكتاب ليفيز «وجهات نظر جديدة»^(٣). كتابين مرشدين قيمين، لكن بمجرد أن سبقتهما الأحداث تبخرت فائدتهما سريعاً. وكان الضوء الذى بدا أنه يشع من النقد فى تلك الأيام ضوءاً مستعاراً، ولم يكن ينبع من النشاط النقدي نفسه، بل كان ينبع من النضج العاصف للأدب الإبداعي الجديد. وهذا أمر طبيعي.

إن النقد يخدم الحركة الإبداعية فى عصرها، ثم يموت معظمه. وبما أن ثمة دائماً جمهوراً تقدم له المعلومات، وشباباً له أن يتعلم، وعملاً جديداً له أن يناقش، فإن نقداً جديداً سيأتى إلى الوجود. ولن يبنى هذا على القديم؛ لأن النقد ليس علماً، بل إنه - ببساطة - سيبدأ من جديد على مجرى جديد. والنوع الوحيد من النقد الذى ستكون له قيمة أكثر من أداء خدمة مؤقتة هو ذلك النقد الذى يصبح هو نفسه أدباً. وهو ذلك النوع الذى تستمر قراءته لا لحججه أو أفكاره، ولكن لأنه نبع مستقل للمتعة الأدبية. إنه لكلام صعب على من يريد أن يجتهد وأن يتعلم، ولكن أضعف شعر غنائى يمتلك فرصة للبقاء أكبر مما تملكه معظم الأعمال النقدية الجادة.

إن ما يبدأ على أنه تعليق على فن أدبي موجود قد ينتهى على أنه عمل فنى بذاته، وقد ينتهى الأمر بالناقد أن يأمل فى كتابة بضع مقالات أو كتاب أو اثنين

(١) نشر سنة ١٩٢٤.

(٢) نشر سنة ١٩٣١.

(٣) نشر سنة ١٩٣٢.

يكون لها نفسها شيء من طبيعة الأدب. غير أنه من الصعب أن يسيطر على هذه النتيجة، والهدف المعقول الوحيد للناقد أن يخدم الأدب وفهمه في عصره جهد ما يمتلك من الأمانة والذكاء. وقد عرضت مقالة أرنولد «وظيفة النقد في العصر الحاضر»^(١) هذه الغاية في الإنجليزية عرضاً ممتازاً. لكن هذه المقالة بدت لي - على امتيازها - على أنها ترمى شباكها على مساحة واسعة جداً. فمناقشة أرنولد تخرج بنا بعيداً عن حدود النقد، وموضوعها في الحقيقة هو الحالة العامة للصحة الذهنية في المجتمع. ويتوقف هذا على اعتبارات اجتماعية وتاريخية تبلغ من الكثافة حداً لا يمكن أن تتناول معه كما ينبغي بالإمكانات التي كانت متاحة له، ولا يمكن من بابا أولى أن تتناول بمصطلحات أدبية فحسب. وأى إنسان يستثنى آثام العالم لا يمكن أن يكون ناقداً أدبياً. غير أن للنقد مجاله الأكثر تحديداً. فالأدب ذاكرة الثقافة، وتبقى هذه الذاكرة حية وميسرة في الأغلب بوسائل النقد على نحو أو آخر. وبقاء هذه الذاكرة حية ضرورة ثقافية، غير أنني لا أنوى حين أقول هذا أن أفجر ما يسمى بالحكمة الموروثة من الماضي. وأفضل أن أقيم فكرة الذاكرة الثقافية على أرض أرساها أخيراً هوبرت ريد^(٢): «إن الذهن بدون ذكريات معناه الجسم بدون إحساس. وذكرياتنا تكون حياتنا الخيالية».

وذلك صحيح بالنسبة للمجتمع السياسي، كما أنه صحيح بالنسبة للمجتمع الطبيعي. وليس من الحكمة على وجه الخصوص أن نعتمد كثيراً على الحكمة المكدسة من الماضي في تلك اللحظة التاريخية؛ لأننا ندخل في عصر لم يعد يبدو فيه معظم ذلك على أنه حكمة، أو لم يعد متاحاً لنا بهذا الوصف. إن سياسة اقتصاد التقشف لم تعد تتناسب مع سياسة اقتصاد الثروة الكامنة، كما أن الولاء المذهبي والقومي لم يعد يتناسب مع حالة العالم الذي يضطر على نحو مؤلم إلى التوحد أو التحطم. وسيخيب أملنا حتماً إذا استخدمنا ذاكرتنا استخداماً خاطئاً،

(١) نشرت ضمن كتابه «مقالات في النقد الأدبي».

(٢) (١٨٩٣ - ١٩٦٨).

وبحثنا فى أداب الماضى بحث عن السلطة والإرشاد الإيجابى. ونحن إذا فعلنا ذلك عدنا بنماذج لم يعد يحياها أى إنسان على نحو ناجح، أو عدنا بشىء يقترب من العدم واليأس. إن على الخيال أن يبحث عن طريقة جديدة، وهو يكون قادراً على القيام بهذا إذا عرف نفسه، وعرف العناصر التى يتألف منها، وذاكرتنا الثقافية التى هى موجودة إلى حد كبير وبوضوح فى أدبنا، هى التى تعطينا هذه المعرفة.

والحقيقة العميقة التى أخذناها عن علم النفس الحديث أنه لا شىء فى الحياة النفسية يضيع تماماً أو يلغى تماماً. والذى ينتهى قديماً من وعينا بصفته عقيدة إيجابية يبقى تحت السطح بصفته صورة وميلاً وحاجة عاطفية. وفهم هذه القوى شىء حيوى بالنسبة لنا، شىء حيوى بالنسبة لنا أن نعرف أسلافنا ونفهمهم، لأنهم أسلافنا لا لأنهم دائماً على حق. وهذه المعرفة تعانى من خطر الضياع، وذلك لوجود جيوش من التغير تعمل بقوة كبيرة فى الوقت الحاضر. ولهذا أعتقد أن أهم هدف للنقد الأدبى الآن أن يعمل على المحافظة على طابع الاستمرار، وخلق هذا الطابع فى الموضوع الذى تهدم فيه. وليس ذلك لأهداف أثرية، ولكن لكى نعيش فى الحاضر، ونواجه المستقبل، بطاقات تغذى على نحو مناسب، وتؤسس على أسس ثابتة.

ويوجد فى داخل هذا المقصد مجال لألوان متعددة من النشاط. وقد كان الإخفاق فى الاعتراف بهذا مصدراً لكثير من المضايقات غير المفيدة. هناك مجال للنقاد الدارس الذى يحاول شرح أعمال الماضى، وتوجيه الاهتمام إليها، دون اعتبار معين لأهميتها الحالية العاجلة. وهناك مجال للنقاد الصحفى الذى يهتم أساساً ما هو واقع فعلاً. وكل مجال من هذه المجالات عرضة لعوامل الفساد الخاصة به، ويوجد تعرض كاف لهذا، وهناك علامات فى الوقت الحاضر لخصومة مستمرة بينها. ذلك شىء يبعث على الضيق، ولكنه يستحق الاهتمام، لأن له أثره على الصحة العامة للعالم الأدبى.

ونحن نعلم أن «زيدا» الذى ينهض بنصيبه فى المحاضرات والإشراف ابتداء

من الساعات الأولى لبدء الأسبوع الدراسي، يستاء إذ يرى حرية «عمرو» التي تشبه حرية الطير الطليق، الذي يمضى وقته متنقلاً بين حفلات الكوكتيل الأدبية، وفي ردهات الإذاعة، ونعلم أيضاً أن «عمرأ» - الذي يعرف أنه يعتمد اعتماداً مطلقاً على المحررين الأدبيين المتقلبي المزاج - يستاء من المرتب المضمون الذي يحصل عليه «زيد»، ولو أن هذا المرتب غير سخى. غير أننا حين نترك الحالة «الاجتماعية» والاقتصادية جانباً، لابد أن نعترف بالاختلاف الأصيل في مجال اهتمامهما الأدبي. ثمة «جمهوران» للنقد، وثمة نوعان من النقد طبقاً لذلك. هناك نقد للقارئ العام كتب لجمهور أوسع مما كان عليه ذلك الجمهور في أى وقت مضى، لكن هذا الجمهور أيضاً أكثر عجلة، وأكثر تذبذباً بفعل الضغوط العاجلة الجارية، كما أنه أقل اهتماماً بالتأمل غير المتعجل، الذي يمكن أن يستوعب اليوم والأمس في نظرة واحدة. ولا توجد صحيفة أدبية يمكن أن تقبل الآن مقالة أدبية تبلغ في طولها مقالة من مقالات سانت بيف^(١) في «أحاديث الاثنين»، وذلك باستثناء واحد مشرف هو «ذي نيو يوركر». إن المجالات الأسبوعية حافلة بكلام عن الأوراق المالية، بينما تطرد الزحمة الأدب خارج المجال. والمقالات الأدبية التي تنشرها نادراً ما تكون من الأهمية بحيث تستحق أن يعاد طبعها. ولذا فإن هذا النوع من النقد يحكم عليه بسرعة الزوال. ومع ذلك فهو النقد بالنسبة للقارئ العام، وذلك لأنه الوسيلة الوحيدة التي ينتشر بها الفهم الأدبي عنده.

والنوع الآخر من النقد يكتبه الناقد الدارس لجمهور يزداد تخصصاً ويزداد احترافاً. وسنجد دائماً هؤلاء الذين هم على استعداد لأن يجعلوا دراستهم الأدبية تتجاوز فهم القارئ العادي الذكي، كما سنجد دائماً هؤلاء الذين يريدون أن يسألوا أسئلة أكثر صعوبة، ويتلقوا أجوبة أكثر تبصيراً، ويكونوا على استعداد لهضم معلومات أكثر، وخجج أكثر، في أثناء هذه العملية. ذلك من حسن الحظ، ولكن

(١) (١٨٠٤ - ١٨٦٩). والأحاديث المشار إليها هي Causeries du lundi (١٨٥١ - ١٨٦٢) و Nouveaux lundis (١٨٦٣ - ١٨٧٠).

سبب الضجة الآن هو أن هؤلاء القراء الأكثر دقة يزداد تركيزهم فى الأكاديميات. إنهم يشكلون سلسلة لا تنتهى من طلاب الأدب المهنيين، ومدرسى الأدب المهنيين، الذين يأكل بعضهم إنتاج بعض، ولا يثرون العالم الخارجى ولا يتأثرون به، وأحياناً لا يكادون يكونون على وعى بأنه موجود.

فى هذه الحالة من جريان الأحداث يتجه أدب الماضى إلى أن يصبح فى دائرة اختصاص الأكاديمى، ويتجه الأدب الجارى إلى أن يصبح فى دائرة اختصاص الصحفى. وهذا الانشقاق خطير جداً، وينبغى أن يكون الحد من آثاره غرضاً جاداً. ينبغى أن نتشكك فى قدرة الناقد الذى لم يظهر أبداً أى اهتمام بالحياة الذهنية للعصر الذى يعيش فيه، وينبغى أن نتشكك كذلك فى قدرة الناقد الذى يحصر نفسه كلية فى عرض الروايات الجارية. إن هناك فى الحقيقة نوعاً من النقد يعلو على نقد الأكليشييات من مثل «جون واين أحسن من أميس»^(١) هذا الأسبوع، فى ناحية، و «النماذج الموضوعية فى سوناتة أواخر القرن الثامن عشر» فى ناحية أخرى. غير أن الأمور الآن تتجه إلى أن تسوق الكاتب فى الموضوعات الأدبية إلى طرف النقيض هذا أو ذاك.

ومن النادر التغلب على هذه الصعوبة. وقد يكون ذلك راجعاً إلى نقص الفرصة، أو نقص الموهبة، أو أنه راجع إلى شىء واحد هو نقص التصميم الذى يسوق الدارس إلى الحديث لا إلى تلاميذه فحسب، بل إلى العالم المتعلم، ويسوق الصحفى إلى أن يقول شيئاً يتجاوز تفاهات اللحظة الحاضرة، مهما يكن من ضيق المجال والمناسبة. والنقد مشروع تعاونى كما فهمه عموماً خير الذين يمارسونه. ينبغى أن يكون هناك مجتمع مثقف يتغلب على بطش الأكاديمية، وثرثرة «الشلل» الأدبية. ذلك ينبغى أن يكون، وحدوده تدرك أحياناً على نحو غير واضح. وموضوع النقد هو جعل هذه الحدود أكثر وضوحاً، وهو هدف أهم بكثير من أى تحديد للقواعد الأدبية.

(١) ولد كنزلى أميس سنة ١٩٢٢.

منذ ثلاثين عاماً اتجهت النهضة النقدية إلى إرساء تجارب معينة كانت لنا أسبابنا في الشك في قيمتها حينئذ. ولا أعنى بذلك أفكار الرواد المؤسسين لهذه النهضة المشهود لها والتي كان يعبر عنها أحياناً بطريقة فيها من الحيطة أكثر مما نظن، وإنما أعنى ما تبع ذلك مما ثبت في الذهن الأدبي العام، وفي التصميم المحكم للتعليم الأدبي العالي هنا وفي أمريكا. وكان من هذه التجارب التأكيد العظيم على العنصر الموضوعي في الأدب، وعلى كل ما يركز على التقاليد الشعرية، أو حالة اللغة، أو إتاحة الأسلوب الفني. وقد اقتضى هذا فكرة مناظرة من الموضوعية في الدراسة الأدبية. وكان ذلك كسباً على قدر ما صرف الاهتمام عن حياة بيرون العاطفية إلى شعره الفعلي، غير أنه صاحب ذلك أيضاً الإيمان بفوائد التحليل الفني، الذي كان قد أصبح في ذلك الوقت ذابلاً بشكل شنيع.

كانت القراءة الفاحصة، والتقصى الممعن في البناء الداخلى للشعر، السلاح التعليمي العظيم للنقد الجديد. والحق أن بعض ذلك كان مطلوباً. لكن ما بدأ على أنه إجراء علاجي سرعان ما أصبح غاية في ذاته، منفصلاً عن التاريخ، ومنفصلاً عن كل أحاسيس القراءة العادية وألوان تداعيتها. وقد بدا منذ ثلاثين عاماً أن «آلات الحفر» هذه قد أعطت الدراسة الأدبية قوة جديدة، وطاقة جديدة. ولدى الآن أكثر من مجرد شك في جدوى التحليل الذي يحاصر به الطالب الأكاديمي للقصيدة بيتاً بيتاً، وللرواية صفحة صفحة. لقد بدأت هذه الطريقة بالعمل على تعليم الطالب القراءة على نحو أكثر فعالية، وهي تنتهى بالحيلولة بينه وبين قراءة أى شىء مستقلاً. وعلى النقد أن يقوم بذلك كله من أجله.

ولذلك يرجع الإنسان ولديه إحساس بالراحة إلى أسلوب في النقد كان لفترة خارج «الموضة». وهذا النوع ليس مجرد الثرثرة عن هاريت شيللى، وإنما هو نوع من نقد السيرة الذاتية الذى يرى العمل فى صلته بمجموع حياة مؤلفه الذهنية والروحية، وهو ليس عودة إلى الحقائق الموجودة فى الكتب المرشدة للتاريخ الأدبي، ولكنه عودة إلى نقد يستطيع أن يضع العمل فى نطاقه الصحيح، أو

يتتبع نموذجاً خفياً من التطور. وباختصار هو ذلك النقد الذى يقنع بوضع القارئ على طريق الفهم، أى وضع خياله على الطريق الصحيح، ثم تركه ليقوم بمهمته بطريقته الخاصة.

إن عقد مشابهاً مع الميكانيكا، والأجهزة، والتكنولوجيا لسرعان ما يخوننا، ورد الفعل ضد طغيان الهوى الشخصى والثرثرة المقطعة المستخرجة من الكتب تقترب بنا من أن ننسى أن تقدير الفنون مسألة شخصية بالضرورة. إنها تعتمد كلية فى النتيجة الأخيرة على لحظة امتزاج بين العمل الفنى والحساسية الفردية التى تلتقى به. ونوع القراءة التى نقوم بها يمكن أن يفوق قليلاً نطاق قدراتنا العادية. حقاً إنه «يفوق» - وإلا فإن القراءة لا تقدم لنا شيئاً - ولكنه لا «يفوق» كثيراً؛ لأن التجربة الأدبية المجردة لا يمكن أن تحول المرء إلى مخلوق آخر.

لذا فإن نوع النقد لا يمكن أن يضمن بضمان فاعلية أى «تكنيك» نقدي. ذلك لأنه يعتمد على طبيعة ذهن الناقد، وثمة أمور كثيرة فى تركيب حياتنا الأدبية الراهنة تمنعنا من رؤية ذلك. فى النقد الأكاديمى صنعة فنية متطورة على نحو يجعله يتجاوز تحقيق أية فائدة ممكنة أو وظيفة ممكنة، وفى النقد الصحفى خفة مفروضة تحاول أن تدخل فى منافسة مع أعمدة الثرثرة أو صفحات «الموضة». لذا فإن فى كليهما نقصاً فى الوجود وفى الوزن الإنسانى الموثق، وفى كليهما حديثاً (كما قال وتجنشتين^(١) عن حديث المأدب العليا) لا يأتى من القلب ولا يأتى من الدماغ. إن تجاوز هذه الحالة أمر صعب، وصعوبته ليست صعوبة فنية كما أنها ليست خاصة بالنقد الأدبى. إنها ببساطة - صعوبة كل عمل أدبى أصيل. وغالباً ما يكون من الضرورى أن نتحدث - بصفة مؤقتة - بمصطلحات تعبر عن إحساس أقل من إحساسنا بالحقيقة كلها، غير أن الناقد الذى يستمر فى التعبير بطريقة تخفق فى الاعتراف بمكانة الخيال الشعرى ناقد يسئ إلى مكانته وموضوعه. «وهو شخص مأجور لإذلال الأدب».

(١) (١٨٨٩ - ١٩٥١).

إن الحالة التي تسيطر على الأدب الحديث هي تلك الحالة التي يسميها تورثروب فرأى «التقليد المنخفض». وهو ليس منخفضاً بالطبع بالمعنى الاجتماعي أو الأخلاقي، ولكنه منخفض بمعنى أنه يحصر صفاته كلية داخل حدود التجربة الفعلية، وهذا هو ما نسميه عادة «بالواقعية»، ولو أن التسمية غير دقيقة. إن ولائى العميق يتجه إلى نوع من الأدب - شعراً ونثراً - يفترض درجة أعظم من الحرية الخيالية كما كانت الحال فى معظم الأدب قبل أن تظهر الرواية. وأميل إلى الاعتقاد بأن سيطرة الواقعية أصبحت عبئاً على حياتنا الخيالية. وينقصنا للأسف ما وجدته الأزمان الأخرى فى شعرها من الأسطورة التي تعطى التجربة اليومية ترابطاً وبعداً جديداً. ومع ذلك فتصوير العالم كما هو لا يمكن أبداً أن يكون كافياً، وينبغي أن يعترف معظمنا إذا كنا أمناء بأن أساطير الماضى العظيمة تتناسب مع إحساسنا بالعالم.

وهناك نوع منتشر من النقد هذه الأيام يتعامل كثيراً مع مفاهيم الأسطورة، والتقاليد الشعائرية الرمزية. وهو يتكلم كمل لو كانت وظيفة الأدب الإنشائي هي احتواء كيان من الحكمة القديمة يسترشد بها المبتدئ فى طريقه الحاضر. وبعض الكتاب الذين أعجب بهم أيما إعجاب - مثل ييتس - يتحدثون على هذا النحو، فإنه يبدو من الجحود أن نؤكد خطأهم. لقد سبق أن أشرت إلى قول يونج^(١) إنه لا شيء يضيع على الإطلاق أو يحل محله شيء آخر فى الحياة النفسية. ولكن هذا لا يعنى - أو على الأقل لا يعنى بالنسبة لى - أن هناك كياناً مترابطاً من العقيدة السرية يرقد مستسلماً فى الماضى، وينتظر الكشف عنه. وهنا يمكن أن نستشهد بقول كيتس ضد كيتس نفسه:

«إننى أسخر بفكر أفلوطين
وأبكى على أسنان أفلاطون
لم يكن الموت ولا كانت الحياة

(١) (١٨٧٥ - ١٩٦١).

حتى اخترع الإنسان الكل
صنع القفل والصنم و«البرميل»
من روحه الممرورة

وإذا كان أقصى هدف للأدب هو أن يخلق أسطورة مقبولة وقابلة للحياة، فلا بد أن يكون ذلك هدفاً مستمراً. ولا يمكن أن يتحقق هذا بتحطيم أساطير الماضي وخلق ناطحة سحاب مبهرجة على أنقاض مضطربة، كما أنه لا يمكن أن يتحقق بترميم ما محترم أو خرافى. والوظيفة التاريخية للخيال الأدبى يمكن أن تستمر فحسب بفهم تقاليد الماضي وقبولها بصفاتها جزءاً من وجودنا، وبتكوين أسطورة جديدة من هذه المعرفة تمتد وراءها. وهذه الأسطورة هى جزء من وجودنا حتى الآن من ناحية واحدة، وذلك لأننا نستطيع أن نلمحها لمحا غائماً ومتقطعاً.

وربما بدت هذه نقطة عظيمة ننتهى عندها، ولكننى أريد أن أقول أيضاً إن أدبنا أو نقدنا لا يمكن أن يبلغ هذا الارتفاع إلا إذا كان ثمة إحساس بفكرة مثل هذه تسيطر من بعيد على ألوان نشاطنا الإبداعى، وذلك مهما بدا من أنها موزعة أو ممزقة أو غير مهمة فى صورتها الفردية.



البحث العلمى فى الإنجليزىة

ر.ف. ليفيز

حين قرأت المقالة الافتتاحية للمحق التاييمز الأدبى فى ٢٨ يونيو - وعنوانها «نتائج ملموسة» - شعرت بدافع قوى فى أن أكتب لأعبر عن امتنانى. وسرعان ما واجهتنى صعوبات عندما بدأت فى تحقيق هذا الدافع. وقد أكدت الرسائل التى نشرت فى العدد التالى أن الفرصة التى رأيت أن المقالة تتيحها ينبغى أن تنتهز كما أكدت إدراكى أن انتهازها ليس من البساطة بحيث يكفى فيه التعليق المباشر الذى يساعد على الخصوصية الضرورية التى ينبغى أن تتوافر فى الرسالة.

وعندما قرأت فى رسالة نشرت لفيليب هوبسباوم اقتراحاً ختامياً يقول: «قد يكون الوقت مناسباً الآن لإجراء بعض الاتجاهات فى طبيعة البحث الأدبى» تحركت نفسى إلى موقف يمكن أن نسميه موافقة. غير أننى رأيت أنه لا يشاركنى الإحساس الذى كان ولا يزال يقلقنى، وهو الإحساس القوى بالأسس التى استجبت من أجلها لمقالة ملحق التاييمز الأدبى، والحاجة الملحة إلى الحصول على اعتراف بهذه الأسس. هذا الإحساس هو الاعتقاد بأن التفكير فى طبيعة البحث العلمى، كما ينبغى أن يفهم فى كليات دراسات اللغة الإنجليزىة فى الجامعة، أمر لا يحتمل التأخير، وتعلن هذه العبارة الأخيرة عن وجهة نظرى فى أن الأجوبة الصحيحة عن الأسئلة التى نحن فى حاجة إلى أن تسأل لا يمكن التوصل إليها إلا إذا دعم الاهتمام بطبيعة البحث الأدبى، وقام التفكير فيه على أساس أنه اهتمام بالمفهوم السديد للتربية الحرة وللجامعة.

ومهما يكن من أمر، فإن الذى جعل من الواضح لى أن هوبسباوم لم يشاركنى عمق اعتقادى كان تفاؤله بصفة عامة. وقد تناول النقد الذى صاحب المقالة الافتتاحية، وخلق مناسبتها، بعض الإنتاج العقيم بصورة مقبضة فى العمل الأمريكى الأكاديمى. وقد لاحظ هوبسباوم فيما يتصل بذلك النقد أن «الناقد.. ربما كان يهاجم شيئاً ميتاً بالفعل». ويمثل رد فعلى لهذا التعليق قولى «ما أسهل أن يقال هذا». وأعنى بهذا أن ثمة «أكاديمية» تتهددنا، وعلينا أن نأخذ بعنف حذرنا ضدها، وهو نوع من «الأكاديمية» ثبت وتحصن بحكم القانون فى أمريكا. وأصبحت قوة الاتجاه إليه متزايدة، وتطورات الحضارة تعضده عن طريق التأثير الأمريكى. وينبغى أن نتذكر أن كثيراً من الأكاديميين الذين تسيطر عليهم السياسة عندنا، وكثيراً من شبابنا الواعد، قضى وقتاً ما فى جامعات أمريكية. ولا يلغى فكرتى التى أحاول التعبير عنها - والتى أعلم أننى لست وحدى فى الشعور بها - تذكرنا أن هناك كتباً جيدة قدمت على أنها رسائل دكتوراه من كمبردج، أو التأكيد على أنه يبعد أن يكون لدينا تكاثر لهذه الأنواع من صناعة الدكتوراه السمجة التى تتم فى جراءة وفظاظة.

ومهما يكن ثمة مما يقال عن هذا التذكير أو التأكيد فقد لاحظت أنا نفسى فى نحو الاثنتى عشرة سنة الأخيرة اندفاعاً مستمراً لتأسيس ما قد أسميه بحث طريقة البحث الأمريكية فى «إنجليزية» كمبردج. ومثل هذا الاندفاع - وهو اندفاع ينبغى على الإنسان أن يخافه وأن يحاربه للسبب المتقدم - لم يكن من الممكن وجوده فى الأيام الخوالى لشهادات الدكتوراه، منذ أربعين سنة فحسب، عندما كان امتحان كمبردج فى الإنجليزية له شخصيته المتميزة. ولم يفترض أحد أن البحث العلمى فى كليات دراسات اللغة الإنجليزية يمكن أن يكون شبيهاً، فى مركزه وأهميته الضرورية، بما كانت الحال عليه بالنسبة لكليات العلوم.

وكان الظن أن شهادة الدكتوراه قد نظمت مع توقع أن شباب الخريجين الأمريكان ينتظر أن يفكروا فى المستقبل فى المجيء إلى إنجلترا بدلا من الذهاب

إلى ألمانيا. وبالمصادفة (على ما يبدو لأن بلفور أو أى إنسان غيره ممن ساعدوا على هذه الفكرة كان من الصعب أن يفكر فى الدراسة النقدية للأدب الإنجليزى مما كنا ملتزمين به على أنه مجال أكاديمى متصل بالموضوع) أقول بالمصادفة استفدنا نحن أصحاب امتحان كمبردج فى الإنجليزية من الوضع الجديد لأبحاث الدكتوراه. وقد ثبتنا بسرعة معنى واضحاً للطريقة التى يمكن أن يجعل بها مفيداً حقيقة. وقد أرسينا التقاليد المناسبة فى عشر سنوات أو اثنتى عشرة سنة. وأنا أقول «نحن» - وهى كلمة مناسبة غير محدودة - لأشير كما توحى الكلمة إلى عدم «الرسمية»، وإلى الحرية وعدم السلطة. وذلك لأن الأمور لم تكن تتم عن طريق اللجان والتقارير والمجالس واللوائح المنظمة. وقد نُظر إلى البحث العلمى فى اللغة الإنجليزية على أنه أمر يوفر فرصاً للرجال والنساء الذين أظهرُوا امتيازاً فى امتحان «اللغة الإنجليزية» ليواصلوا تعليمهم، وليكتشفوا اهتماماتهم وقدراتهم، وليتعلموا كيف ينهضون بكيان متماسك من التفكير الإيجابى فى ارتياد موضوع مناسب أو حقل مناسب، وباختصار ليحسنوا من قدراتهم على مناقشة الأدب مع التلاميذ الأذكياء الذين هم دون التخرج، وذلك ليساعدوهم على السير فى دراستهم على نحو مفيد، وليستخلصوا ما يمكن من الفرص المتاحة لهم.

وقد بدا لنا أن هذه القصة المباشرة البسيطة التى يمكن تقديمها لقصة «البحث» فى الإنجليزية، وهى الإجابة عن السؤال القائل كيف كان مكانه فى نظام الأشياء التى كانت موضع التفكير. لكن القصة الوافية تستلزم بالطبع أكثر من هذا بكثير، وتثير تعقيداً خاصاً من الاعتبارات. وعندما أخرجت مجلة «الفاحص» - عن طريق تقريب هذه الأمور - بعثت القوة الكامنة فى كلمة «نحن» وهناك أمران ينبغى أن يقررا فيما يتصل بهذه النقطة:

١ - كان كتاب «القصص والجمهور القارئ»^(١) الذى كتب على أنه رسالة

(١) نشر سنة ١٩٣٠.

دكتوراه فى كلية اللغة الإنجليزية حقيقة كبرى متصلة بالموضوع وراء تأسيس مجلة «الفاحص» .

٢ - صدرت مجلة «الفاحص» عن تجمعات غير رسمية لمجموعة من طلبة الأبحاث التقوا حول دفع الصداقة بصفة اجتماعية فى سبيل مواصلة اهتماماتهم الذهنية.

ولو لم يوجد امتحان كمبردج فى الإنجليزية وما يتصل به من فكرة «البحث» التى تمثل صداها فى مستوى الدراسات العليا، لما وجدت مجلة «الفاحص» . والحق أن المجموعة التى أصدرت «الفاحص» - أيام كان المشروع الجديد يولد ويؤسس - كان لها اتصال كبير بإرساء تقاليد كمبردج المتميزة فى «البحث» فى اللغة الإنجليزية. ويمكن أن يتضح ذلك حتى من تقليب أجزاء مجلة «الفاحص» فى استرخاء. وكان لعدد من الذين ترددوا على هذه البيئات موضوعات يمكن أن يقال بحق إنها كانت متأثرة بكتاب «القصص والجمهور القارئ» . والحق أنه لولا أن المسئولين الموجودين فى السلطة فى الكلية الإنجليزية لاحظوا تأثيراً «محرمًا» لذلك، وحكموا على عزيمته أن تثبط فى صراحة، مصممين على أن هذا النوع من الأمور لا يمكن أن يسمح له بالاستمرار، لولا ذلك لكان لكمبردج قبل الحرب مدرسة دون شك - ولو أنها مدرسة غير رسمية - يشار إليها هذه الأيام بشكل مرض على أنها «علم الاجتماع الأدبى» .

ولا أريد أن أقول إننا قصدنا أن يكون كل «بحث» من هذا النوع، بل إن العكس هو الصحيح إلى حد كبير. وقد حدث تأكيد على «الأدب» و «النقد» ، وكان اهتمامنا بأنواع من الدراسة لا تقع مباشرة تحت النقد الأدبى، ولكن الإدراك الأدبى النقدي يكون منها جزءاً ضرورياً وأساسياً. وقد مضى قدماً فى كمبردج ذلك النوع من الدراسة الذى حركته مجلة «الفاحص» كثيراً وغذته، وذلك شىء ساعد عليه التخلص من إلحاح المضايقات الرسمية للحياة. ويمكن أن يرى نتاج ذلك - بطريقة مباشرة وغير مباشرة - على نحو واسع فى أجزاء «الفاحص» .

ولقد أشرت إلى «الفاحص» على هذا النحو لأن ذلك أمر ضرورى فيما يتصل بالنقطة الأساسية التى أريد أن أعالجها. ومن المتفق عليه - فيما أرجو - أنه كانت ولا تزال هناك حاجة إلى التفكير فى طبيعة البحث العلمى فى اللغة الإنجليزية كما أشار هوبسباوم. فمن الواضح مثلاً فيما نحن بصدده أن عبارة «مساهمة أصيلة فى المعرفة» عبارة سيئة الحظ بشكل ملحوظ، وأن البحث فى كليات اللغة الإنجليزية لا يمكن أن يكون له شبه قريب بالبحث فى العلوم. والبحث من ناحية أخرى إذا أدرك بطريقة صحيحة (وهناك ترخص فى استخدام المصطلح) له دور ضرورى يلعبه. هذا إذا كان لكليات اللغة الإنجليزية أن تصير إلى ما ينبغى أن تصير إليه، بتوليد مركز للوعى الإنسانى، والإدراك، والمعرفة، والحكم، والمسئولية، مما يجعلها حقاً جامعة، أى أكثر من مجرد تنظيم أقسام متخصصة.

لقد قلت فى محاضرة «رتشموند» التى ألقيتها بعنوان «الثقافتان» (وسأذكر اقتباساً قصيراً ويمكن أن يستوفى السياق أى إنسان لديه اهتمام كاف):

«لا بد أن يكون ذلك العمل فى أقسام العلوم مرتبطاً عن قرب بالجبهة الإنشائية التجريبية. ويوجد فى كلية اللغة الإنجليزية الجامعية بنفس الطريقة جبهة خلاقة ينبغى أن تكون الكلية على أوثق اتصال بها فى وظيفتها وطبيعتها. وليس فى ذهنى الفكرة الشائعة شيوع «الموضة» التى تقول إن المؤهل الصحيح لوظيفة التدريس هو أن يكون المرء شاعراً أو روائياً ناجحاً من الناحية التجارية. إن فى ذهنى ما وقفت وتقف من أجله مجلة «الفاحص»، والعمل الخلاق الذى قامت به على الحدود «الثقافية - الذهنية» المعاصرة فى التمسك بالوظيفة النقدية».

وما أصر عليه هو أن الفكرة التى تحكم «البحث العلمى» الذى نحتاج إليه فى الإنجليزية لا يتوصل إليها بمحاولة إيجاد صيغة ملائمة تخدمنا خيراً من عبارة «مساهمة أصيلة فى المعرفة» فى وصف الرسالة الجيدة؛ إذ إنه من الواضح أن

هناك عدداً من الأنواع المقبولة منها. إنما ينبغي أن يفكر في «البحث» مرتبطاً بفكرة كليات اللغة الإنجليزية كلها. وطالب البحث الذي يمثل هذا (ويتصل بما نحن فيه إلى حد كبير أن نتكلم عنه أو عنها) ينبغي أن يكون امراً على قدر من الامتياز العقلي، والإقدام غير العادي، والاعتماد على النفس، وأن يكون قادراً على أن يقترح على نفسه موضوعاً يستحق البحث، وأن يقوم بتنفيذه، وأن يكون شخصاً يتجه وجوده في الجماعة إلى تقويتها بوضوح في الطريق الذي ينبغي أن تكون عليه بوصفها بيئة الاتصال الخلاق.

وعن طريق واحد فحسب هو طريق التمسك بحياة مثل هذه الجماعة وتقويتها يمكن التفكير في المشكلة التربوية نفسها - المشكلة الجامعية للتربية الإنسانية - دون إحساس يشبه اليأس. وبالطبع فإن توفير منهج قد فكر فيه بذكاء أو حقل بحث للطالب متحرر من المتطلبات المخيبة للآمال أو المضيعة للوقت شيء يهم الطالب على نحو مباشر وأوضح ما يكون. ولا تقل أهمية ذلك لمدرسي الطالب ومرشديه عن أهميته للطالب نفسه. إنه يهمهم لأنه يجعل بإمكان الأذهان الناضجة القدرة على إصدار حكم من الدرجة الأولى، والقدرة على الفكر الخلاق، أن تواصل تطوير اهتماماتها هناك، وتستمد (بالنسبة لأحسن المدرسين) بواعث من التدريس ومن الاتصال عموماً بالطلاب الذين هم دون التخرج، وهم ممثلو الذكاء الحي المنتظر المحايد.

إنه لجانب من مهمة طلبة الأبحاث أن يكونوا بين أعضاء الجماعة القدامى، وإن لهم بصفتهم متصلين بعالم الشباب وظيفية ضرورية في التوصيل. ويعنيهم أيضاً بالقدر نفسه - وهذا أيضاً لصالح الطلبة الذين هم دون التخرج - أنه ينبغي أن يقع عليهم عبء معقول في التدريس يقومون به. إنهم في الواقع عنصر ضروري في الجماعة العامة التي ينبغي أن تكون «للإنجليزية» في الجامعة، هذا إذا كان للإنجليزية أن تؤدي وظيفتها بصفتها دراسة إنسانية تحتل مكانة مهمة بالنسبة للعلوم. وهذه الجماعة العامة تجعل من الممكن لطالب دون التخرج أن

يحصل على دراسة عليا لا يمكن عند بحث طبيعتها وإمكاناتها أن تقدم على نحو كاف فى قالب المناهج وأنواع التعليم فحسب. ويقع تأكيدى عمومأ على التفاعل الكلى التعاونى الذى يشكل هذه الجماعة، وبخاصة على الدور الضرورى فيها لطالب البحث - أقصد النوع الصحيح من طلاب البحث - هذا إذا كان للعمل فى الكليات الإنجليزية أن يستجيب بجدية إلى معناه بصفته «متصلاً بالجهة الخلاقة».

إن ثمة معركة ينبغى أن تنشب فى كل مكان. وفيما يتصل بمسألة البحث هذه ينبغى - كما قلت بوضوح - أن تنشب فى كمبردج. إن تقاليد البحث الحية الفعلية التى استفادت منها إنجليزية كمبردج كثيراً كانت صامته وغير رسمية. والدافع الذى أشير إليه مقصود، وموحد، وعنيد، وهو يهدف إلى نص رسمى وقانونى جديد يصل فى الحقيقة إلى تأسيس شىء يشبه «مدرسة الخريجين الأمريكية». ومن عادة المروجين لهذا - ولا يبدو أن إشارة البعض إلى أنه لا مقارنة مشروعة ثمة تزعجهم - أن يقوموا بإحصائيات يوضحون بها عظم نسبة طلبة الأبحاث فى جامعات أمريكا بالمقارنة إلى كمبردج. لكن المناقشة تبدأ بملاحظة إنسانية عن ذلك الاهتمام العطوف بجماعة طلبة الأبحاث المطحونين الذين قبلوا للبحث فى الإنجليزية، ولكنهم لا يستطيعون أن يواصلوا أبحاثهم، وهم يحتاجون إلى كثير جداً من المساعدة. لقد وجدت أن كل طلاب الأبحاث الأذكاء الذين التقيت بهم يستاءون من الاضطرار إلى مثل هذه المساعدة، ويتجنبون - على قدر ما يستطيعون - هؤلاء المساعدين الذين ينظمون الحملات ويعرضون المساعدة.

ومقياس التسليم بأن طالب الأبحاث يحتاج إلى مساعدة موضح فى الاقتراح بأن المحاضر الجامعى الذى يتحمل عبء الإشراف على ستة من كلية الأبحاث ينبغى أن يعفى من مجموعة من مجموعات المحاضرات التى يتقاضى نظيرها راتبه. وقد علق البعض على هذا بأن الخريج الذى يحتاج إلى هذا القدر من المساعدة كان ينبغى ألا يقبل مطلقاً ضمن طلبة الأبحاث. ومن المؤكد أن المرء

يستحضر هنا المعيار الذى لم يشك فيه أحد بعد، وهو أن الطالب الذى يقبل ضمن طلبة الأبحاث ينبغى أن يكون حاصلًا على الدرجة الأولى فى امتحان كمبردج، ومحكوماً عليه بأنه قادر على تحقيق استقلال قوى، واعتماد على النفس، وكل ما يحتاج إليه فى مسألة المساعدة صلة ثابتة بمشرف ملائم يستطيع أن يلجأ إليه بين الحين والحين للنقد والنصيحة. وكل الجواب الذى يحصل الإنسان عليه على هذا مجرد انحناء مؤدبة للمثال الذى شاخ وتذكير بالواقعية. ويقال لنا إن على الجامعة واجباً جديداً، فهناك جمهور محقق يتزايد باستمرار من الهنود والأفريقيين، ومواطنى الكومونولث عموماً، والشرقيين الذى يطمحون إلى أن يصبحوا مدرسين للأدب الإنجليزى فى الجامعة، وهم لذلك لابد أن يحصلوا على الدكتوراه، ويفضل أن تكون من كمبردج. هذا مع المسلم به أن عدداً كبيراً منهم لا يمكن أن يأمل فى تحقيق درجة عالية فى امتحان كمبردج للإنجليزية حتى لو اجتازوه.

وأهمية الدافع معترف بها فى هذا الجواب. والرد على الجواب واضح، ولا جواب عليه. ليس ثمة واجب جديد مزعوم يمكن أن يبطل واجب كمبردج فى التمسك بالمستوى المناسب. ولم يشك أحد فى ذلك فيما يتصل بالعلوم، وليست الإنجليزية أقل شأنًا من العلوم. ومشكلات تعريف طبيعة المستويات فى الإنجليزية، والحصول على اعتراف بها، والضمان القوى لها، مسألة أصعب بالطبع. وذلك يزيد من عبء المسئولية التى تقع على كمبردج. ولأسباب تاريخية حصلت كمبردج على بعض الميزات، ولذا فإنه من المنطقى الخوف من أن المستوى إذا لم يحتفظ به هناك فإنه لا يحتفظ به فى أى مكان. وفى ذهنى وأنا أقول هذا الكلام الضغوط المؤذية الموجودة فى كل مكان على نحو لجوج وغدار.

إن الخط من قدر «البحث العلمى» على النحو المقترح لا يحرم «الجماعة» فحسب مما تحدثت عنه، على أنه عنصر ضرورى من عناصر الحياة. والمهتمون باللغة الإنجليزية فى أية جامعة ينبغى أن يدركوا بوضوح أنهم إذا سمحوا بأى

شئ من هذا النوع فإن النتائج ستكون كوارث عامة. والفساد الذى يجبر إليه التستر، وما هو أكثر من التستر، فى تخريج أناس على أنهم مؤهلون على نحو عال للتدريس فى الجامعة، على حين هم بعيدون جداً عن أن يكونوا كذلك، وغالباً ما يكونون غير مناسبين للمهمة على نحو فظيع - الفساد الذى يجبر إليه تخريجهم على هذا النحو سيكون له تأثير الفساد العام.

ينبغى أن يتمسك هؤلاء المهتمون بمبدأ أن طالب البحث يجب أن يكون ذا عقلية متميزة بالتفكير النادر، والاعتماد على النفس، وأن سمة طالب البحث الأصل هى أن يكون لديه ما يريد أن يقوم به. لكن المشرف المتخصص فى البحث الذى يحمل بطاقاته المبوبة، ويكون على استعداد لتوزيع الموضوعات منها، سينتهى حتماً إلى نوع الأسلوب المقترح، وسيكون بؤرة للخراب، لأنه سيتمكن فى كليات اللغة الإنجليزية، وسيبقى محسوساً به فى الروح المميز العام للجامعة، وسيكون مدرساً فى الجامعة، وسيمتحن طلبة دون التخرج ويدرس لهم.

ومهما يكن مما ينبغى أن نقوم به من أجل الطالب الذى هو دون مستوى طالب البحث والذى نحس أن علينا واجباً نحوه فإنه يجب أن يكون هناك عزم واهتمام لا يقبلان المهادنة لتأكيد عدم الطغيان على المستويات، على أى نحو، وعدم المساس بحقوق طالب البحث الأصل. وسيكون هذا صعباً، ولكنه من الواضح على نحو مؤكد أن أى حل وسط فى هذه المسألة سيكون حمقاً.

والحاجة الملحة فى الوقت الحاضر أن «الإنجليزية» ينبغى أن تؤدي الدور الذى التزمت به، وهو أن توفر شيئاً حقيقياً لا بديل عنه، ونظاماً أصيلاً - دون موارد - ينال تقدير العلماء.



القسم الثاني

الاتجاهات النقدية فى فرنسا

ريمون بيكار

دعنا نسلم بأن النقد الحديث، الإنجليزى والأمريكى، معروف على نحو محدد جداً فى فرنسا. أما تأثيره فيمكن أن يكون محدوداً من الناحية العملية. وليس النقد الفرنسى الحديث بدوره أكثر انتشاراً فى إنجلترا وأمريكا من نظيره فى فرنسا. لذا فإن عملاً أمريكياً مهماً جداً فى النقد الحديث هو كتاب ويليك ووارين «نظرية الأدب» (الطبعة الثانية سنة ١٩٥٥) لا يشتمل فى قائمة مراجعه على كتاب جين بولان «زهرة التارب»، ولا على كتاب كلود إدموند ماجنى «نعل إمبردوكليس»؛ مع أنهما يعدان دون شك من أهم الأعمال النقدية التى نشرت فى فرنسا فى الخمسة والعشرين سنة الأخيرة.

وإذا نحينا ذلك جانباً على أية حال فإن الجهل الفرنسى بوجهات النظر النقدية الحديثة، إنجليزية وأمريكية، يظل مدهشاً فى شكله؛ هذا إذا وضعنا فى الحسبان جمهور الأدب الإنجليزى الأمريكى الكبير الموجود فى كل المستويات. إن د. هـ. لورنس وفوكنر^(١) جزء من ثروة القارئ الفرنسى العادى، فلماذا لا يكون على وعى إذن بالنقاد المعاصرين لهما؟ لقد سلخ شيكسبير مائة وخمسين عاماً كى يعبر المانش إلينا (ويا لها من حالة تلك التى وصل عليها!) وعندما يسلم ألبى Albee اليوم مائة وخمسين يوماً فحسب ليعبر المحيط الأطلنطى فإننا نتساءل: لماذا لا يأتى النقاد المحدثون معه؟.

(١) (١٨٩٧ - ١٩٦٢).

والنقطة الأولى التى تذكر فى هذا الصدد أن قليلين جدا من الناس مهتمون بالنقد، ونحن بهذا نطرح جانباً القارئ الذى يهتم حقاً بالمقاييس التى يستخدمها فى اختيار الكتب والحكم عليها. وفى الوقت الذى تروق فيه رواية ما جمهوراً كبيراً تتجه الدراسة النقدية فحسب إلى ذلك العدد المحدود الذى يرغب حقاً فى التفكير فيما يقرأ والتخطيط له، وبعبارة أخرى إلى المشتغلين بتدريس الأدب والمثقفين والنقاد. ولما كانت الحالة على هذا النحو، وكان الناشرون غير أبطال؛ فإن من الطبيعى أن أعمالاً من هذا النوع لا تسوّغ تكاليف ترجمتها. وهذه الأعمال متاحة بالطبع فى اللغة الإنجليزية، ولكن الجمهور الفرنسى القادر على قراءتها فى هذه اللغة أقل من الجمهور الإنجليزى والأمريكى القادر على قراءة نظيرها بالفرنسية. زد على ذلك أن الأمثلة المستخدمة فى هذه الأعمال تكاد تقتصر على الأدب الإنجليزى؛ ففى الكتاب المشار إليه أنفاً إشارتان إلى بوللو فى مقابل ثلاث وعشرين إشارة إلى بوب، مع أن الأدب الإنجليزى ليس معروفاً فى الأغلب للقراء الفرنسيين، وأخيراً هناك اعتقاد واسع بأن المدرسة النقدية مرتبطة على نحو أو آخر بالأدب الذى يمدّها بقضاياها؛ فالطرق النقدية التى تناسب أدب شيكسبير أو كوليردج أو مرديث^(١) لا تناسب أدب راسين^(٢) أو لامرتين^(٣) أو هويسمان^(٤). ويعتقد - بالحق أو بالباطل - أن هناك بالنسبة لأدب أية دولة طرقة نقدية قومية تتصل بها. وهذا هو الحال بصفة خاصة فى فرنسا ذات التقاليد النقدية القديمة القوية، وذلك على الرغم من أن هذه التقاليد غير كافية فى بعض الأحيان. وتمثل هذه التقاليد كياناً من العمل يحتوى على قليل جداً من الأفكار المستعارة من نقد ما خارج فرنسا والمطبقة على النقد فيها. ويبدو أن عقدة السيادة الفرنسية التى أرسيت قديماً فى حقل الفكر والفلسفة تحرم على الفرنسيين استيراد أفكار نقدية تساعد على الفهم على نحو أفضل.

(١) (١٨٢٨ - ١٩٠٩).

(٢) (١٦٣٩ - ١٦٩٩).

(٣) (١٧٩٠ - ١٨٦٩).

(٤) (١٨٨٤ - ١٩٠٧).

ويحسن الفرنسيون صنعا - على كل حال - لو أنهم تأملوا المثال الإنجليزي - الأمريكي الذي يجعلهم أكثر وعياً بالمشكلات الموجودة في نقدهم، ويبين لهم أن بعض أهدافهم وردود الفعل الموجودة لديهم ليست بدون أشباه في أماكن أخرى. إن النقد الفرنسي يعانى أزمة خطيرة، يزيد في خطورتها أنها ترقد تحت السطح، وأنها تعبر عن نفسها في شكل حقائق الحياة أكثر مما تعبر عن نفسها في أذهان الناس.

هل ينبغي أن يكون ثمة نقد؟ ماذا ينبغي أن يكون عليه موضوعه؟ ماذا ينبغي أن تكون عليه مناهجه؟ إن الموقف مضطرب جداً، والتشبيث الأعمى بالتقاليد طاغ تماماً، وعدم المبالاة لدى قسم كبير من الجمهور كامل لدرجة أنه لا يفكر أحد أن يسأل مثل هذه الأسئلة، ولا يجرؤ على أن يسألها. والإنتاج اليومي للكتب هذه الأيام كبير لدرجة أن نقاد الأدب في صحفنا لهم الخيار في أن يكونوا متصوفين أو دجالين، مع أنهم حقيقة يكونون في معظم الأحيان في مكان ما بين الحالتين. ولأن هؤلاء النقاد يعانون نقصاً في الصفة التي لا بد أن تتوافر في أي باحث حقيقي، فإن لديهم الاتجاه نفسه الذي لاحظته في أمريكا، وهو حصر اهتمامهم في الأدب الحديث. فالأدب الفرنسي يبدأ عندهم برامبو^(١). وقد سألني أحدهم حقيقة منذ سنوات - وبمنتهى الجدية - هل كتاب «أميرة دي كليف»^(٢) La Princesse de Clèves يستحق القراءة؟.

وقد قرأ المضطلعون بتدريس الأدب الأعمال الكلاسيكية لكنهم لم يعودوا متأكدين مما ينبغي أن يقوموا بتدريسه. هل ينبغي أن يقوموا بتدريس حياة الكاتب؟ أو التاريخ الأدبي للعصر المدرس وبالطريقة نفسها التي يدرس بها تاريخ الاقتصاد؟ أو يقوموا بتدريس تاريخ الأفكار؟ أو فلسفة فن الكتابة؟ أو سيكولوجية المؤلفين أو شخصياتهم؟ أو مؤلّد الإبداع الأدبي؟ أو فقه لغة المعجم

(١) (١٨٥٤-١٨٩١).

(٢) لمدام دي لافايت (١٦٣٣-١٦٩٣) نشرت سنة ١٦٧٨.

الشعري؟ أو ماذا؟ والدراسات النقدية فى الواقع تتناول كل هذه الموضوعات،
وتتناول كثيراً غيرها أيضاً.

وعلى كل حال بدأت حركة مناوئة للتطبيق المبالغ فيه لنقد السيرة الذاتية
ذى الوضع الثابت الحصين فى فرنسا. وهى حركة سلبية على نحو ما، ولكنها
ليست عديمة الأهمية بحال. وتفضل هذه الحركة الرجوع إلى العمل نفسه كما
هو الحال فى النقد الأنجلو- سكسونى المعاصر. وقد ثبت أخيراً أن حياة الكاتب
لها فائدة قليلة فى شرح عمله، وأن الأقوال الاستنتاجية المتعلقة «بالإبداع» تلقى
ضوءاً قليلاً على عملية الإبداع نفسها، وضوءاً أقل على العمل الأدبى الناتج عن
هذه العملية. وكل الذى يفيدته الدرس القديم عن التفاحة التى تنتج التفاح -والتى
رأت فيه المدرسة النقدية فى القرن التاسع عشر التوضيح الكامل - أنه يجعل
الظلمة أكثر ظلاماً، لأن لغز الخلق وأهمية التفاحة يظلان دون حل على نحو
كامل، وليس هناك ما يمكن أن يسمى «سبباً» - إذا فكر المرء قليلاً - فى أن
شجرة التفاح ينبغى ألا تثمر إجمالاً أو مشمشاً. وقد كان سانت بيف مسئولاً
أكثر من أى إنسان آخر عن هذا الخلط بين حياة المؤلف وعمله. والغريب - مع
هذا - أن مكانته لا تزال على حالها. لا يزال سانت بيف الشخصية العامة التى
تقرر مصير الأدب، والتى ثبتت فى زمانها أقدام الحكم الخاطئ تماماً عن بلزاك^(١)
وهوجو^(٢) وستندال وتوكيفيل^(٣) وبودليير. لا يزال هو القديس الرائد لمعظم
النقاد الفرنسيين. والحق أن الفصل الجذرى بين عمل الكاتب والكاتب نفسه،
والذى أظنه أنا شخصياً أمراً مرغوباً فيه فى حالات كثيرة جداً، والذى فرضته
المصادفة فى حالات هوميروس ولوقريطس وشيكسبير، هذا الفصل لا يزال
بعيداً جداً على أن يكون مقبولاً بصورة عامة فى فرنسا.

(١) (١٧٩٩ - ١٨٥٠).

(٢) (١٨٠٢ - ١٨٨٥).

(٣) (١٨٠٥ - ١٨٥٩).

وثمة أسباب عدة لهذا. فالناس - قبل كل شيء - يعشقون السير الذاتية التي يجدونها أكثر تشويقاً من أعمال الشخص الذي يقرأون عنه. وعلاوة على ذلك هم من البساطة بحيث يعتقدون أن المؤلف قد وضع في عمله تلك المغامرات الدافئة التي تخيلها الكاتب سيرة حياته أو اكتشفها في حياته. وحب الثرثرة التاريخية، والتفاصيل الغريبة التي يفضل أن تكون متصلة بالفضائح مسائل شرهة جداً لدرجة أنها لا تتطلب من الناقد أقل من أن يكون بطلاً إذا أراد أن يتخلص منها جميعاً. ويزيد في صحة هذا الكلام أن بروس - على سبيل المثال - مع تنديده بسانت بيف قد أشار إلى هذه الأهمية الإنسانية العظيمة التي توجد في أتفه الأقوال المأثورة وفي أتفه ثرثرة «البوابين». وعلى هذا النحو يبقى اعتبار الكاتب نفسه اعتباراً مهماً، مع أن هذا نفسه متعلق باعتبارات تسمى هذه الأيام اعتبارات سيكولوجية. ويتعمق ناقد التحليل «النفسي» في سلوك المؤلف ووجهة نظره، مفتشاً عن أمارات هذه العقدة أو تلك. وباستعراض العقد يمكن أن ينظر إلى العمل بسهولة على أنه تعبير عن سيكولوجية المؤلف على نحو مستمر بشكل أو آخر. ودراسة جان بول سارتر عن بودليير مثال من أكثر الأمثلة تدميراً لهذا المنهج «الشخصي». لقد أعادت هذه الدراسة بناء العالم النفسي لبودليير بطريقة تدعو إلى الإعجاب، ولكنها لم تفعل شيئاً لكى تشرح كيف كتب بودليير «زهور الشر»^(١) بالذات، ولماذا كتبه، وما هو «زهور الشر». وليس من الصعب أن نرى التحكم الذي لا طائل تحته، والتخيلات غير الحقيقية التي يمكن أن يسلم إليها مثل هذا النقد، وذلك عندما يوضح الكتاب الذين ماتوا من قرون - والذين يعرف شيء قليل عن ظروفهم - على مخدع المحلل النفسي. ويزيد من كونه كذلك أن قليلين جداً من النقاد لديهم قدرات سارتر بصفته عالماً نفسياً.

وحين نتحول عن هؤلاء الذين ينغمسون في الأقوال المأثورة والذين يتركون أنفسهم لاندفاعات التحليل النفسي الطائشة، نجد بين النقاد الفرنسيين

(١) نشر هذا الديوان سنة ١٨٥٧.

اتجاهات أكثر ثباتاً في السير على منهج السيرة الذاتية، وإن تنصلت منه في الظاهر. والوظيفة المعترف بها في دراسة القوى الأساسية لبديهة الكاتب وبناء تفكيره ونوع حساسيته غالباً ما تقود النقد إلى أن يضعوا العناصر المستخلصة من الشخصية التاريخية للكاتب والعناصر التي يكشف عنها في إنتاجه الأدبي على المستوى نفسه من الأهمية، وقد يذهبون إلى حد تجميع ذلك في أفكار غامضة عامة. ومرة أخرى نجد لدينا خلطاً بين الشخص وعمله. ويبدو لي أن الفكرة التي يعبر عنها بكلمة «اهتمام» - وهي بصفة عامة فكرة وجهة نظر الإنسان العامة - فكرة غامضة بل خطيرة. وأشد من ذلك خطورة «الاهتمام» غير الواعي. وهذه الفكرة مشروعة بمقدار ما تجعلنا قادرين على تحديد روح العمل بناء على الهدف الذي يحققه هذا العمل، أو يصعده، أو يعلن عنه في آن واحد. وهي خطيرة عندما تبني مقدماتها وحججها المنتحلة على سيكولوجية الكاتب التي توصل إليها الناقد، والتي هي تعسفية على نحو أو آخر.

وأظل من جانبي على عدااء ثابت لنقد السيرة الذاتية، اللهم إلا ما يكشف منه عن وجهة نظر الكاتب فيما يتصل بالمشكلات الاجتماعية، ومن ثم يسهم في الدراسة الاجتماعية للأدب. وأكثر ما يصدمني في الأعمال الحديثة التي تسهم في الموضوع - وبخاصة أكثرها بريقاً - أن العمل الأدبي نفسه ينحدر إلى أن يكون مجرد تكأة لمقولة نفسية أو فلسفية تنبؤ عنه في الواقع؛ إذ يكون الهدف هنا هو التعليق على الحالة الإنسانية، والكشف عن رؤية ميتافيزيقية. أو سيكولوجية معينة، هي رؤية الناقد لذاته. إنه دراسة عملية الإبداع الأدبي عموماً لكنه ليس شرح العمل. ويزعم النقد أنهم يعودون إلى النص، ولكنهم في الحقيقة يعالجونه على أنه مصدر لوثائق وأغراض وأمارات من كل لون. وهم يرون في النص ما وراءه فحسب، أو ما هو أبعد منه أي «خطته»، وبعبارة أخرى يعالجونه كله على أنه خطوة ضرورية - على نحو آخر - نحو شيء آخر. ويبدو لي هذا النقد على أنه لا يستحق اسم «أدبي». وكل ما هنالك أنه يأخذ شواهد ونقطة انطلاقه من

الأدب. ومن الخير أن يسمى علم نفس أو علم أجناس أو ظواهر أو ما إلى ذلك مما هو عليه بالفعل. وهو يكشف عن النقص فى اهتمامه الحقيقى بالأدب بوضع كل أنواع الكتابة فى مستوى واحد، الأمر الذى يترتب عليه وضع ملاحظة خاصة مكتوبة بغير عناية وبسرعة إلى جانب نص مكتوب على أنه جزء من عمل منظم معنى به. ولما كان ما تعطيه هذه القطعة أو تلك من نواح نفسية أو غير ذلك هو المهم فإن خصائصها الأدبية لا يكاد يحسب لها حساب. وليس ثمة عناية توجه إلى بناء العمل أو هندسته. وكل ما يأتى من المؤلف يكوم فى حطام من الإشارات التى لا يميز بينها أى حكم أدبى. وإذا زعم بعض رواد هذا النوع من النقد أنهم يهتمون بالبناء فإن هذا البناء على وجه التأكيد ليس بناء أدبيا.

وهكذا فإن من أخطر الاتجاهات فى النقد المعاصر هو اتجاه البعد عن الأدب. وقد رأيت - أنا - على العكس من ذلك - أن الواجب الأول على الناقد أن يركز كل اهتمامه على العمل الأدبى الذى أنظر إليه على أنه غاية فى ذاته.. غاية كاملة ومطلقة. وأعتقد، ككثير من الإنجليز - الساكسون، فى دراسة الأدب من الداخل بالتركيز على خصائصه الداخلية. وطبيعى أنه من الخطأ إهمال البيئة أو الحالات الاجتماعية، وينبغى ألا يتجاهل المعنى التاريخى كذلك، مع أنه ليس من الضرورى الموافقة عليه. لكن على الناقد أن يعود دائماً إلى العمل نفسه وإلى العالم الأدبى الذى ينتمى إليه مادام هذا العمل يشكل وحدة مستقلة تبرر نفسها. ذلك لأن العمل الأدبى - قصيدة أو رواية - مكتف بنفسه ومزود بطاقته الخاصة، وهو يحتوى على مفاتيحه الخاصة. وتظهر هذه الصفات ببساطة عن طريق فحص النص، فالنقد يبدأ وينتهى على أنه تنوير النص؛ على أنه شرح النص explication de texte.

لكن ماذا نشرح؟ ذلك هو المجال الخاص للأدب الذى يكون قادراً فيه على إثارة متعة جمالية وتوصيل رسالة ذهنية فى الوقت نفسه. وهو أكثر الفنون جميعاً ذهنية فى تعبيره، وأكثر أنواع النشاط الذهنى جميعاً فنية. ويكمن لغز

الشعر على وجه الدقة فى قدرته على جمع الصوت إلى الإحساس، والفلسفة إلى الموسيقى. وكل الأدب شعر إلى حد ما. وهكذا يحاط الناقد بخطر من جانبيين؛ فمحب الفن يكتفى بالنقد الشكلى الذى يستخرج ما فى اللغة والإيقاع من ألوان الجمال بغض النظر عن المعنى، والفيلسوف يبحث عن المعنى ليس غير، والجمال نفسه يمدّه فحسب ببعض العناصر للوصول إلى نوع ما من التشخيص. وإذا كانت الفلسفة تتجه هذه الأيام إلى أن تصبح مختلطة بالأدب فليس ذلك سببا يسمح للأدب لنفسه من أجله أن يختلط بالفلسفة، ولا للنقد الأدبى أن يختلط بالنقد الفلسفى. وإذا كان للنقد أن تكون له قيمة ما فلا بد أن يكون كاملاً، وعلى ذلك علينا أن نرسى فكرة «المعنى الأدبى». ولا بد فى دراسة المعنى الثابت للعمل الأدبى وتشابك الموضوعات وأصول التطور أن يكشف الناقد فى توتر الفن وتوازنه عن هندسة رائعة وعملية فى الوقت ذاته. وهذه البلاغة العملية تفهم على أحسن وجوها إذا وضعت بإزاء نماذج أدبية معينة أسهمت هذه البلاغة فى تشكيلها. إننا فى حاجة إلى إعادة تقويم «نقد الأنواع» Critique de genres وهو ما يسميه ويليك «النوع الأدبى». وعلاوة على ذلك - وهذه هى النقطة الثانية - ينبغى أن تكون الدراسة الفنية للعمل الأدبى مصحوبة بنوع من علم النفس يتناول تأثير العمل على القارئ، وهو ما تشرحه هذه الدراسة وتدافع عنه. ويتطلب العمل مجرد واقعية فى الذهن الذى يعيش فيه، والذى يصبح فيه تجربة لا يمكن الاستغناء عنها. وموضوع النقد هو إثراء هذه التجربة بتوفير أساس موضوعى لها. ولا بد أن تقام صلة واضحة بين العمل الأدبى فى تماسكه الداخلى وبين التأثيرات التى يحدثها فى نفسية القارئ الذى يتجه إليه.

ليس لدى الناقد سبب إذن يجعله ينسحب إلى حالة من الصغار الذى لا فائدة فيه. وهو لا بد له أن يحترم - بالطبع - التماسك والقيمة الخاصة للعمل الذى يدرسه، ولا يعدّه مادة لرغبته الخاصة فى الثرثرة. وعليه ألا يقلل من شأن هاتين الناحيتين، ولا يلجأ إلى عقده المعتادة فى مواجهة الذهن المبدع. وعلى كل

فإذا كان دوره أن يكون قارئاً جيداً كما رأينا، فإن الكتب إنما كتبت من أجله. إن الكاتب يحتاج إلى جمهور لكي يحقق نفسه، أو لكي يبررها على الأقل. وثمة مشكلة إنتاج في الأدب، وهي بعيدة عن أن تكون مجرد مشكلة اقتصادية. والناقد يمثل المستهلك. إنه يتغذى بالكتب، وهو الذي يتذوقها ويقدرها. غير أنه من المهمات الصعبة أن تستمع وأن تكون في الوقت نفسه حكماً على ما تستمع إليه؛ أن تكون فاحصاً للأدب دون أن تتوقف أيضاً عن حبه.



النقاد واستقلال القدرات

هانز ماير

«على الرغم من كل الشعراء الذين كتبوا
دعاية فعالة لشعرهم فإنه ما يزال هناك
كلام كثير يقال عن استقلال القدرات».

هارى ليفين

إن الدكتور ليفين على حق بالطبع ؛ فالكاتب الفاشل أو الساخط الذى يتحول إلى ناقد لكى يدلى برأيه الخاص فى عمل زملائه، أو لكى يدين هذا العمل لأنه لم يكتب على النحو الذى كان سيكتبه به هو نفسه، ليس مجهولاً أيضاً فى تاريخ الأدب الألمانى. ويستطيع المرء أن يستحضر فى هذا النطاق بعض الأسماء المعروفة جيداً. كتب كرستيان ديترشى جرابى ^(١) - على سبيل المثال - مقالة حمقاء بصورة غير معقولة سنة ١٨٢٧ عنوانها «الجنون بشيكسبير». وقد حاول فى هذه المقالة أن يقنع قراءه من الألمان بأن شيكسبير كان كاتباً مسرحياً ضعيفاً جداً، بذل فى كتابته مجهوداً أقل مما بذله كاتب مثل شيللر ^(٢). ومن حسن الحظ أن جرابى كان من التعقل بحيث لم يخضع لمبادئه النقدية ؛ فأثر شيللر فى مسرحياته أقل من أثر شيكسبير. وبعد عشرين عاماً من ذلك التاريخ أخذ أتولودويج ^(٣) الطريق العكسى تماماً؛ فضحى بشيللر فى سبيل عبادة

(١) (١٨٠١ - ١٨٣٦).

(٢) (١٧٥٩ - ١٨٠٥).

(٣) (١٨١٣ - ١٨٦٥).

شيكسبير، وكتب أعمالاً لا نهاية لها معظمها عقيم، وهى تقليد لشيكسبير. ويظهر ذلك فى محاولة إيجاد صيغة لمسرحيات مثل ما كبث^(١)، ومحاولة إيجاد شبه قريب قدر الطاقة بين مؤلف تلك المسرحيات وشيكسبير. وكانت النتيجة الوحيدة أنه ليس ثمة مسرح ألمانى الآن يخرج هذه الأعمال.

هذان مثالان مرعبان لنوع الخلط الذى يحدث عندما يحاول الكتاب الحقيقيون أن يقوموا بدور النقاد بنفس الطريقة التى يفعلها عارضو الكتب reviewers الذين لا يريدون أبداً أن يكونوا أى شىء آخر. وليس الأدب وحده هو الذى يتم فيه هذا؛ ففى الموسيقى مثلاً يجد الإنسان نفايات مضحكة يكتبها إنسان عظيم مثل هوجو وولف^(٢) فى محاولة لتحطيم السمفونيات العظيمة لبرامز^(٣).

هل نتبنى - إذن - كما اقترح الدكتور ليفين مبدأ استقلال القدرات بصفتها شرطاً أساسياً للنقد الجيد؟ تلك هى المشكلة الحقيقية. وعلاوة على ذلك، ما الدور الذى يقوم به الناقد داخل هذا الاستقلال؟ هل تكون قدرته تقنينية، أو عملية، أو متصلة بالحكم؟ ونحن إذا قصرنا أنفسنا على تاريخ الأدب الألمانى وحده - مع أنه كان ثمة ولا يزال أمثلة مشابهة فى معظم الآداب الأوربية حسبما أرى - استطعنا أن نجد أمثلة للأنواع الثلاثة. وقد كان لكل واحد من هذه الأنواع فترة ازدهارها، وانتهت هذه الفترة فى كل مكان. وهكذا كان هناك اتفاق عام من عصر النهضة إلى عصر التنوير على أن الناقد لابد أن يقوم بدور القاضى. وقد كانت مهمته أن يفحص أعمالاً جيدة ليرى ما إذا كانت هذه الأعمال ترقى إلى مقاييس علم الجمال وعلم الشعر كما وصلتنا من العصور المتقدمة. وكان هذا هو الحال حتى زمن لسنج^(٤)؛ إذ كان أرسطو هو محكه فى اختيار كل الأعمال الدرامية الجديدة. وليس معنى هذا أن لسنج كان مهتماً بالجزئيات؛ فقد تغلب على غرامه الخاص

(١) يظن أن شيكسبير فرغ من كتابة ماكبث سنة ١٦٠٦.

(٢) (١٨٦٠ - ١٩٠٣).

(٣) (١٨٣٣ - ١٨٩٧).

(٤) (١٧٢٩ - ١٧٨١).

بشيكسبير فأعلن فى رقة أنه المثال الكامل للمدرسة الأرسطية. لكن هذا الموقف النقدى أصبح لا يمكن الدفاع عنه سنة ١٧٧٠. وقد رأينا فى وقتنا هذا برتولت بريشت^(١) يستخدم كل عبقريته بصفته كاتباً مسرحياً، وكل مضائه بصفته مفكراً، فى إرساء الحاجة إلى «فن الدراما والدراما غير الأرسطية». وفور سقوط قوانين علم الجمال انتهى نفوذ الناقد الذى يتعلق بالحكم.

لقد حولت الكلاسيكية الألمانية المتمثلة عندئذ فى جوته وشيللر الناقد إلى مقنن. وكان هذان الكاتبان استثناء من حيث إنهما كانا ناقلين لهما أهمية حقيقية، لدرجة أن بندتوكروتشه^(٢) قال متندراً إنه مستعد للاعتراف بنقد شيللر، ونفى شيللر الشاعر إلى سجن «ما ليس شعراً». ومع ذلك لا يمكن الزعم بطريقة جدية أن المبادئ الجمالية الكلاسيكية الألمانية بقيت فيها الآن أية قوة تقنينية. ولا يزال يوجد فى البلاد الاشتراكية فحسب الآن هؤلاء الذين يصرون على أن الأدب الاشتراكي لا بد أن يتطور فى المستقبل على أساس المقاييس الكلاسيكية، وذلك بحجة أن الكلاسيكية - وبخاصة عند جوته - تمثل ذروة الوعى الجمالى البرجوازي فى وقت كانت البرجوازية فيه ما تزال طبقة صاعدة. وقد كان هذا دائماً رأى جورج لوكاتش، وذلك على الرغم من أنه لا يمكن أن يقال على وجه الدقة إن نتائجه الأدبية أثبتت حيوية هذه المقاييس الجمالية التى نجحت عند ويمار بين سنتى ١٧٩٠، ١٨٠٥. ولا يمكن الزعم كذلك أن تطبيق لوكاتش لهذه المقاييس كان موفقاً تماماً. لقد أدى إلى تناقض ذهنى يبلغ درجة الاستحالة حين يفتح توماس مان أو فرانز كافكا الباب لمؤلف فاوست فى حين يطرح كاتب براغ خارجاً بصفته متعفنًا. وكل هذا باسم النقد المعتمد على مقاييس كلاسيكية.

كان يوماً حزيناً فى الأدب الألمانى ذلك الذى ثار فيه الرومانتيكيون من أمثال

(١) (١٨٩٨ - ١٩٥٦).

(٢) (١٨٦٦ - ١٩٥٢).

فردريش شليجل^(١) ونوفاليس^(٢) على كلاسيكية ويمار، وأعلنوا أن الناقد لابد أن يكون لديه اختصاص عملي، وأنه سيقع عليه هو نفسه في المستقبل عبء كتابة كل أنواع الآداب. كان ذلك بداية لتلك النظرية الرهيبة التي كان على النقد أن يصبح بها عملاً فنياً : الشعر يتولد من تأمل الشعر. وتجلّى أثر ذلك على النقد الصحفى الدارج فى صورة تدفق نقدى شنيع ولزج ومتميع من الناحية العاطفية. ولم تكن الأعمال تنقد بقدر ما كان يتغزل فيها. وقد صعدت هذه اللعنة إلى فضيلة سياسية تحت حكم الدكتور جوبلز^(٣) والرايخ الثالث. لقد أثارت البقايا الباقية للفن والنقد الأدبى وزير دعاية هتلر لدرجة أنه حرمهما فى الحال وصرح فحسب بما كان يسمى Kunstbetrachtung ومعناه الحرفى «مراقبة الفن»، ونتيجة لذلك أفسح النقد المجال «لأغاني العشق». ومع هذا فإن ناقداً موهوباً مثل ألفرد كير^(٤) - وهو من أتباع الرومانتيكيين بزعمه هو نفسه - تشبث بهذه الخرافة الجمالية التى أصرت على أن الناقد هو نفسه كاتب أصيل. وقد تمسك كير بإصرار وعناد بأن موضوع أعماله النقدية لم يكن مهماً على الإطلاق، وإنما كان المهم كل الأهمية أنه «ألفرد كير» قد وقع على كتاب جديد أو مسرحية جديدة مما أعطاه سبباً لكتابة قطعة نقدية جميلة. وذلك هو المكان الذى تلتقى عنده الأضداد. كان ألفرد كير ناقد برلين وكارل كراوس^(٥) ناقد البندقية عدوين لدودين، ومع هذا نظر كراوس كذلك إلى نفسه بصفته مبدعاً نقدياً أو ناقداً إبداعياً.

لقد عدنا إذن من حيث بدأنا، وتصرف الناقد بصفته قاضياً ومقنناً، ورئيس حكومة، وها نحن أولاء مع هجين عقيم من الناقد والكاتب المبدع. هل يمكن أن يقول المرء حقيقة إن الفصل بين القدرات كان يستحق كل هذا العناء ؟ وقد يكون

(١) (١٧٧٢ - ١٨٢٩).

(٢) (١٧٧٢ - ١٨٠١).

(٣) (١٨٩٧ - ١٩٤٥).

(٤) (١٨٦٨ - ١٩٤٨).

(٥) (١٨٧٤ - ١٩٣٦).

من الجوانب السلبية فحسب أننا توصلنا إلى إدراك أن أية محاولة لإعطاء الناقد وظيفة محددة فى الحقل الأدبى تواجه بصعوبات عملية. وقد خرجنا عن طريق النظر إلى أرسطو باحترام. إننا نحاول - نحن رجال القرن العشرين - بصفتنا نقاداً وأدبيين عاشوا حرباً عالمية وحربين فى كثير من الحالات أن نشق طريقنا إلى أسلوب جوته فى الكتابة دون أن نهتم اهتماماً كبيراً بما لديه من علم الجمال. ولا شىء يثير شكوكنا أكثر من رؤية النقد منغمسين فى ذلك الشعر المزيّف الذى يتحقق على حساب الوضوح وعلى حساب الأمانة أيضاً فى أحوال كثيرة.

ما المبادئ النقدية التى ينبغى أن ترشدنا إذن ؟ لقد قرأت مقالة الأستاذ ستينير عن «المعرفة لإنسانية» باهتمام بالغ وتعاطف نفسى كبير، لكننى أتساءل عما إذا كان على حق فى اعتقاده أنه من الممكن إقامة حد فاصل بين طرق عمل المؤرخ الأدبى والناقد الأدبى. ولا يكفى أن نشير إلى الاحتراس الذى يشرح به المؤرخ أو عالم اللغة النص، وذلك لأن أى نقد للأدب لا يضع النص فى سياقه التاريخى وتفسيره من ناحية البناء نقد ردىء. بل إننى أقول بعد زمن معقول فى منصب أستاذية تاريخ الأدب فى الجامعة إن البحث فى مجال تخصصى محكوم عليه بالعقم إذا لم يهتم بمساعدة الشباب على أن يجدوا نافذة إلى الماضى من خلال تجربة الحاضر. لقد ألقى توماس مان محاضرة عن «فلسفة نيتشة»^(١) فى ضوء تجربتنا» وذلك فى مؤتمر زيوريخ لرابطة الكتاب الدولية سنة ١٩٤٧. ولا أظن أن المؤرخ الأدبى أو الناقد الأدبى يستطيع فى الوقت الحاضر أن يفسر لنا الأعمال الأدبية دون محاولة لوضعها فى «تجربتنا» هذه، سواء فى ذلك الأدب المعاصر والأدب الماضى.. يقول الدكتور ستينير «لا يمكن أن نتظاهر بأن بلسن لا صلة له بالحياة المسئولة للخيال». إنه محق فى ذلك تماماً، وينطبق ما يقوله على المؤرخ الأدبى بمقدار ما ينطبق على الناقد. ولا يستطيع الباحث فى الأدب الإنجليزى ولا الناقد المسرحى - هنا فى ألمانيا - فى المستقبل أن يعالج «تاجر البندقية»^(٢)

(١) (١٨٤٤ - ١٩٠٠).

(٢) يظن أنها كتبت سنة ١٥٩٦.

بسذاجة على أنها مادة أدبية خالصة. كذلك لا يستطيع المرء أن يتجاهل كتابات رتشارد واجنر^(١) ضد السامية أو خطابات رلكة في مدح موسوليني^(٢).

ما وجهة النظر السليمة بالنسبة للناقد اليوم ؟ لقد تفضل محرر الملحق الأدبي للتايمز فدعاني لعرض أساليبي في العمل بصفتي ناقدًا ومؤرخًا للأدب، وأن أبدأ بتقرير ما إذا كان للأدب الأمريكي والإنجليزي تأثير عليها. ولقد جاءت هذه الدعوة في وقت مناسب تماماً. وذلك لأنني شعرت فعلاً أنني كنت أرد على هذا السؤال منذ بضعة أسابيع في مناسبة مختلفة عن هذه المناسبة تماماً. كان زميلي الدكتور ديمتز قد عرض عملاً عن «النقد الجديد» ألفه دارس ماركسي من برلين الشرقية في صحيفة هومبورج، وقد بنى اختياره للموضوع على أسس فيها شيء من السخرية، وهي أن النقاد أمثال جورج لوكاتش وهانز ماير لم يعترفوا حتى الآن بالفعل بشيء خارج الأدب الألماني عدا تقاليد الأدب الفرنسي والتراث الكلاسيكي. وهذا، في عمومهِ صحيح، ولكنه لم يكن محققاً كلية فيما يتصل بي. ولا مجال هنا لمناقشة مدى تأثيري بالأدب الإنجليزي والأمريكي، وكل ما أستطيعه أن أوجه القراء إلى أعمال ذاتها، وقد أنكرهم بأنه لم يكن محض مصادفة ذلك الذي جعلني أكتب منذ حوالي عشر سنوات سلسلة من الدراسات عن فيلدنج وسموليت^(٣) وستيرن^(٤).

ولكن ماذا عن النقد الأنجلو - ساكسوني ؟ لابد أن أعترف بأن تأثيره كان سلبياً على بعمامة. كان حكمي على الأعمال الأدبية منذ البداية متعارضاً بشدة مع حكم ت.س. إليوت. وإذا كان عليّ أن أشير اليوم إلى منهج من المناهج التي تواجهني بصفتها أبعد الطرق عن طريقتي الخاصة في العمل فإنني أشير إلى «النقد الجديد». وأجد منذ البداية أن صلتى بالأعمال الأدبية تتعارض مع أقوال

(١) (١٨٨٣ - ١٨١٣).

(٢) (١٨٨٣ - ١٩٤٥).

(٣) (١٧٧١ - ١٧٢١).

(٤) (١٧٦٨ - ١٧١٣).

قالها ت.س. إليوت من مثل : «ينبغي ألا يكون لدى الناقد الأدبي مشاعر سوى تلك التي تثار مباشرة بواسطة عمل أدبي ما» أو الآتى : «إن النقد الأمين والتذوق الحساس إنما يتجهان إلى الشعر لا إلى الشاعر». وعندى أن هذه الطريقة ترتطم دائماً بأنها تخالف قوانينها ذاتها ؛ وذلك لأن إليوت وتابعيه على وعى تام بكل الحقائق التاريخية المتصلة بتأليف العمل المطروح للدراسة، وبحياة الكاتب، وبالظروف التاريخية. ويحرم هذا الوعي من الناحية النظرية بصفته أمراً غير صاف، غير أنه بمجرد أن يبدأ «النقد الجديد» فى العمل يفتح الباب الخلفى على مصراعيه، ويسمح لهذا الوعي بالدخول من جديد.

وفى مقابل ذلك كان لدى اهتمام كبير بالأعمال النقدية التى كتبها إدموندولسن ورتشارد هوجارت. هل أعترف إذن أن النظرة «الأنجلو- سكسونية» إلى الأدب قد قدمت شيئاً إلى طرائقى الخاصة فى العمل ؟ ربما كانت قد فعلت ذلك بالنسبة للأعمال المعاصرة أقل مما فعلته بالنسبة للبحث الأدبى التاريخى. وفى الوقت الذى وقف فيه عدد من دارسى الأدب فى ألمانيا وسويسرا بجانب نوع من النقد الجديد يسمى Dichtungswissenschaft أو «علم الأدب» - ليحل محل الأسلوب القديم فى تاريخ الأدب - كنت أبتهج المرة تلو المرة إذ أرى زملائى فى الأقسام الألمانية فى الجامعات الإنجليزية والأمريكية يعلقون اهتماماً على دراسة حياة المؤلف وعصره، ويترددون فى الانغماس فى أى تفسير لا يعتمد على المعلومات التاريخية المعمقة.

وتبقى مع ذلك قضية كيف نفسر مثل هذه الصلات التاريخية. وهذه هى النقطة التى اختلف فيها مع زملائى «الأنجلو - ساكسون»، مع أن خلافى ليس معهم جميعاً. وقد تعلمت كثيراً فى هذا الموضوع من جورج لوكاتش. إننى لا أكتفى بدراسة الحقائق التاريخية دون محاولة تفسيرها بصفاتها «صلات»، كما أننى لا أظن أن تاريخ الأدب الأوروبى فى القرنين الأخيرين يمكن أن يفهم دون النظر إلى المراحل المختلفة فى تطور المجتمع البرجوازى، تلك المراحل التى تحدد معالم

هذا المجتمع. ومن المسلم به أن لوكاتش اكتفى فى معظم الحالات بالبحث عن معالم التقدم الاجتماعى أو الانهيار الأيديولوجى، وذلك فى أعمال معينة لجوته وتوماس مان وبلزاك وفلوبير، ولكن بما أن المحرر الأدبى سألنى عما إذا كانت مبادئ النقدية قد تطورت على الإطلاق خلال عملى فإننى مضطر إلى القول بأن طرائقى قد اتجهت باطراد إلى أن تصبح مستقلة عن طرائق لوكاتش، ولا أستطيع بعد الآن أن أقبل طريقته فى شرح صلة العمل الفنى ببيئته التاريخية دون أن تؤخذ التفصيلات التى تجعل منه عملاً فنياً فى الحسبان. لقد حددت التجارب التاريخية معالم كل رواية من روايات جوته، لكننى لا أستطيع إلا أن أفسر «الأم فرتر» تفسيراً مختلفاً عن تفسيرى لموضوع «اختيار الأنسب».

وينبغى التسليم بأن مجموعة من القواعد الجمالية التى ما يزال واضحاً أن لها مشروعية عند لوكاتش قد أصبحت غير مجدية بالنسبة لتجربتى. ولا أرى أن التفرقة بين الواقعية الاشتراكية والواقعية النقدية قد أدت إلى وضع مقاييس لها قيمة حقيقية يقاس بها التاريخ الأدبى الأوروبى. وعلاوة على ذلك فإننى أشعر مثل بريشت - الذى يختلف أيضاً مع لوكاتش فى تلك النقطة - أن مقاييس الواقعية والانتشار (Volkstümlichkeit) أثبتت أنها لا تساعد الدارسين. وهذا كله دون حاجة إلى ذكر أفكار غامضة مثل فكرة Parreilichkeit أو «وجهة نظر الحزب» التى انتهت إلى النظرية لا إلى النقد. ومن العدل أن يقال إننى فى محاولتى فهم الأعمال الأدبية وشرحها كنت فى البداية متأثراً بصفة رئيسية بتوماس مان وجورج لوكاتش. ولقد توازن ذلك على نحو مفيد بتعرفى على بريشت. غير أننا وصلنا الآن إلى النقطة التى يصبح من الممكن لديها أن نتساءل عما إذا كان بريشت فى نقده قد حقق شيئاً أكثر من الدعاية لكتاباتة الخاصة، وذلك على الرغم من أنه كان يعتقد بأمانة أنه حقق مقاييس نقدية لأدب المستقبل كله.

ومع ذلك هناك شىء أو شيئان أعتقد أننى تعلمتهما عبر السنين من عملى بصفتى ناقدًا، فأولاً أصبحت أدرك أن الماركسيين أنفسهم لا يستطيعون أن يفسروا النص الأدبى قبل أن يفهموه فهماً دقيقاً، ويعرفوا ماذا كان المؤلف

يحاول أن يقول، وما الذى استطاع أن يوصله. وشيء آخر تعلمته من تاريخ الأدب، ومن صلاتى بمؤلفى عصرى، وهو أن أى تقديم يقوم به الفنان لعمله الخاص يمكن أن يقوم بدور شيق وضرورى فى تفسيره النقدى، ولكن ينبغى ألا يعلق الناقد أهمية قصوى عليه، فما يهدف توماس مان إلى توصيله فى «الجبل المسحور» وما يجده الناقد الحديث فى قراءته له أمران مختلفان. وأعتقد علاوة على ذلك أن أى نقد يكون غير أمين بصفة أساسية إذا لم يجعل شخصية الناقد نفسه ومكانته فى العالم جزءاً لا يتجزأ من التحليل الأدبى. إن النقد لا يتصور دون تصوير واع للصلة التاريخية بين الناقد فى عصره والمؤلف فى عصره. وأخيراً - وهذه هى النقطة التى يظهر فيها التناقض من جديد مع ت.س. إليوت - لا أستطيع التفرقة فى معالجة العمل الأدبى بين مسألة الوظيفة ومسألة المعنى الجوهري. وقد شرح الدكتور ستينير بالفعل ما يقصده بذلك فى مقالته. وهذا يمثل فكرتى أيضاً.

وهكذا فإن الذى يهمنى أكثر ما يكون بالنسبة للكتاب المعاصرين وبالنسبة للأعمال المعاصرة هو أن أكون على وعى بأن هناك محاولة مؤكدة بنسيج من الوظيفة والمحتوى معاً. ولذا فإننى أجيب عن سؤال المحرر الأدبى بالنسبة لما يعنينى من الأعمال الحديثة بقولى إنه منذ أن مات بريشت بدأت أنتظر كل عمل من أعمال فريدريش دورنمات ^(١) الجديدة بفارغ صبر، كذلك يهمنى على التأكيد كل عمل جديد لسارتر، وأتعطش لقراءة رواية جنترجراس ^(٢) القادمة، وأنتظر فى حرص مسرحيات جديدة لكتاب مسرحيين إنجليز من أمثال بنتر ^(٣) ووسكر ^(٤). فهل يبدو هذا أنه صيغ على هوى الإنسان أو أن وراءه وجهة نظر نقدية وأخلاقية أيضاً؟ أرجو أن يكون أكثر من مجرد هواية.



(١) ولد سنة ١٩٢١.

(٢) ولد سنة ١٩٢٧.

(٣) ولد سنة ١٩٣٠.

(٤) ولد سنة ١٩٣٠.

هل المنهج العلمى ضيق المجال

إميليو كاكى

أعتقد أن خير وسيلة لتوفير الحيز ولتحقيق الوضوح هى الإجابة عن أسئلتك الخمسة قبل كل شىء ثم التعقيب ببعض الملاحظات القصيرة العامة. ومن هنا أتى لإجابة سؤالك الأول. لقد كان للنقاد الإنجليز والأمريكان تأثير على صياغة أفكارى وتطورها. وقد أصبحت صلتى بهم ضرورية على نحو متزايد. ويرجع ذلك إلى حقيقة أنى كنت بالفعل فى العشرينات من عمري مهتما بالأدبين الإنجليز والأمريكي. فى ذلك الوقت كنت أترجم كتاب شيللى^(١) «دفاع عن الشعر» وكان من السهل علىّ عندئذ أن لاحظ كيف أن أفكاراً معينة من أفكار ج.ب. فيكو (التي يعتمد عليها «دفاع عن الشعر» عن طريق الفلسفة الألمانية) قد اكتسبت حيوية جديدة فى «جماليات» بندتوكروتشه التي كانت قد بدأت يومها فى الإعلان عن نفسها.

وحين كنت أدرس الرواد الرومانتيكيين فى إنجلترا كان من الطبيعى أن أوثق علاقتى بكوليردج.. وفيما يتصل بأهمية الإنتاج النقدي لكوليردج - والتي لا تقل عن أهمية إنتاجه الشعرى - شجعتنى المحاولة التي قدمها لى س.ه. هرفورد بجامعة مانشستر بمقالة كتبها فى «المانشستر جارديان» فى ٤ يوليو سنة ١٩١٩ عن كتاب نشرته عندئذ وأعيد طبعه بعنوان «كبار الرومانتيكيين الإنجليز» وللمنهج النقدي الذي كنت أحاول أن أتبعه جذور فى فكر فيكو ودى سانكتس^(٢)، وكروتشه، ولكن ليس ثمة ما يناقض هذا المنهج فيما تعلمته بعد

(١) (١٨٩٢ - ١٨٢٢)، وقد نشر كتاب دفاع عن الشعر سنة ١٨٢١.

(٢) (١٨٨٣ - ١٨١٧).

ذلك من مجموعة نقاد آخرين ومن الفن المجازى. ومن بين هؤلاء النقاد - من الإنجليز - والتر بيتير والنقاد الذين يسمون «المعطوبين»^(١) انتهاء بأرينست دى سالنكورت^(٢) وكينيث كلارك^(٣) وفيرجينيا وولف^(٤). ومن بين الأمريكان بو^(٥) ومن أتى بعده أمثال ماثيسين^(٦) وبيرينسون^(٧) وإدموند ولسن.

وليس ثمة تناقض بين وجهة نظرى النقدية التى تعتمد بالضرورة على وجهة نظر فيكو وكروتشه ودراسة النقاد الآخرين الذين يستمدون من منابع أخرى. لقد - عُدَّ - كروتشه دائماً مفكراً وناقداً منظماً وصارماً للغاية ؛ ومع ذلك أعجب بكتب مثل كتاب «رسامو عصر النهضة الإيطاليون» الذى ألفه ذلك العملى ذو الموهبة العالية بيرنسون. وقد بلغ فى إعجابه حدّاً قارن فيه هذا الكتاب بكتاب دى سانكتيس «تاريخ الأدب الإيطالى». وعلى الرغم من أنه كان عدواً لكل «الجماليين» «والمعطوبين» فقد كتب فى كتابه Aesthetica in nuce الذى نشر سنة ١٩٢٨ الكلمات الصارخة الآتية :

«إن أعظم الأفكار التى دارت حول الفن فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر لا توجد فى أعمال الفلاسفة أو الكتاب الذى يحترفون الكتابة عن علم الجمال، بل توجد عند نقاد الفن والشعر أمثال دى سانكتيس فى إيطاليا، وبودلير وفلوبير فى فرنسا، وبيتير فى إنجلترا وهانسلك وفدلر فى ألمانيا. وهؤلاء - ليس غير - هم الذين عوضونا عن التفاهات الجمالية الموجودة عند الفلاسفة «الإيجابيين» وعن ألوان الغباء المطلق الموجودة عند من يسمون بالمثاليين».

(١) أمثال جورج مور (١٨٥٢ - ١٩٣٣) وأوسكار وايلد (١٨٥٤ - ١٩٠٠).

(٢) ولد سنة ١٨٧٠ ولم أعثر على تاريخ وفاته.

(٣) ولد سنة ١٩٠٣.

(٤) (١٨٨٢ - ١٩٤١).

(٥) (١٨٠٩ - ١٨٤٩).

(٦) لم أعثر على تاريخ ميلاده ولكنه توفى سنة ١٩٥٠.

(٧) (١٨٦٥ - ١٩٥٩).

ويغرينى سؤالك الثانى بالدخول فى تفاصيل أوسع عن صلاتى بالنقد الأمريكى والإنجليزى مما أشرت إليه بالفعل. لقد كنت معجباً على نحو خاص بالنغمة الواضحة والتناول الصافى عند الإنجليز. ورفضهم الإذعان لإغراء البلاغة، ولتبني وسائل نظرية معقدة، ولمعالجة وجهات نظر تعليمية ثقيلة. وقد أخذت بتفضيلهم الاقتراب من «القارئ العادى» كما عبرت فيرجينيا وولف، واستخدامهم المطرد لما «بين السطور»، والمذاق السحرى للسخرية الذى لم يحطم أبداً – بالرغم من ذلك – الإحساس الحى بالصلوات الإنسانية المتبادلة. إن النقد الإنجليزى لا يتحلى كله دون استثناء بهذه الفضائل، غير أننى كنت قادراً على الدوام على أن أستمد منه كثيراً من الارتياح والفائدة.

ولابد أن أضيف إلى ذلك أن تقاليد المقالة – وهى قوية جداً فى إنجلترا – لا تقتصر على القوالب الخيالية والوهمية التى ابتدعها أديسون^(١) ولام^(٢) وستيفنسون^(٣) وبيربوم^(٤) وفيرجينيا وولف وأوصلوها حد الكمال. وكان لابد أن يفيض شىء من حيوية هذه التقاليد الحميمة وجلالها فى المقالات المكتوبة عن الموضوعات النقدية والأدبية، أو على الأقل فى أفضل هذه المقالات. ومن المؤكد أن الجلال الرائع للأسلوب والفيضان المشرق لخير ما كتب فى النقد الإنجليزى لا يمثل قيمة خارجية وزخرفية فحسب، بل يمثل جزءاً لا يتجزأ من ذلك النقد لا يمكن فصله عن جوهره الفكرى، ولا يمكن حقاً فصله عن حقيقته.

ولا أعتقد – فيما يتصل بهذا – أن وجهة النظر «الأنجلو – سكسونية» فى تناول الأدب والفن يمكن أن تختلف بالطبيعة عن تلك التى يمثلها النقد الذى يعتمد على تقاليد ثقافية أخرى. إن الناس يطلبون من الفن والأدب شيئاً واحداً ليس غير. وهو دائماً نفس الشىء، ولكنه دائماً شىء جديد، وهو لا يمكن أن يكون غير

(١) ١٦٧٢ – ١٧١٩.

(٢) ١٧٧٥ – ١٨٤٣.

(٣) ١٨٥٠ – ١٨٩٤.

(٤) ١٨٧٢ – ١٩٥٦.

ذلك، ولو كان غير ذلك لوجب علينا ألا نجد أهمية لأجا ممنون^(١) والجورجيكز^(٢) والبارثينون^(٣) والرسم الصينى القديم. لكننا نجد كل ذلك عظيم الأهمية. ولكى نعطى مثالا آخر نقول إن بحث «فى الإبداع»^(٤) يبدو لنا من الحيوية كأنه كتب أمس فقط.

والشئ الذى يبدو فى حالات كثيرة على أنه قواعد نقدية مختلفة، أو شئ لم يكتشف بعد، ليس أكثر فى الحقيقة من مقياس للمعنى أو قيمة مسلمة لتكوين أحكام جمالية، مع أن ذلك لا صلة له بعلم الجمال. حقاً إنه يعكس أحياناً إثارة أصيلة ونبضات حية جديدة توجد فى الحقيقة الاجتماعية، أو الحقيقة السياسية، أو أية حقيقة أخرى فى العالم الحديث، غير أن مكانها الحقيقى إنما هو فى المجال العملى، وعندما يؤتى بها لتطبق على مجال الجماليات والنقد - فنياً وأدبياً - أى لتطبق فى مجال تأملى فإنها لا تزيد عن مجرد أخطاء.

ولندع جانباً ألوان التطرف الأخلاقى والإصلاحى المباشرة القديمة؛ فمن الممكن أن يشير المرء اليوم بصفة خاصة إلى نظام كامل من ألوان التطبيق لهذه القواعد التحكيمية التى تبنى فى معظمها على أسس عملية. فثمة الحتمية الماركسية، وثمة النظرية «الدعائية»، وثمة أيضاً «الفرويدية العملية» وذلك على الرغم من أهميتها العظمى وقيمتها فى ذاتها، وثمة السم الزعاف الموجود فى خرافة «التجديد بأى ثمن» وجنونه. وهذا يتصل بجنون آخر هو جنون «التجريبية» التى كنا نتوقع منها (عن طريق استخدام صيغ مناسبة كصيغة «مدرسة الملاحظة» مثلاً *école du regard*) ألواناً حاسمة من التجديد فى الرواية والشعر الغنائى والمسرحية، مما يمكن أن ينبع فحسب من الإلهام الفردى. وثمة أخيراً تلك الأنواع و«التوليفات» المتعددة للإزعاج الوجودى، والأمين منها وغير الأمين.

(١) لأسخيلوس.

(٢) لفيرجيل.

(٣) معبد أثينى.

(٤) للونجينوس.

ويبدو لى من خلال مجرى الزمن أن هدف النقد - على الرغم من ذلك - كان ولا يزال أبسط وأكثر ثباتاً مما قد يبدو عليه فى تغير القوالب والمناهج وتصادمها وتباعد التقاليد الثقافية. ولو حاولنا مثلاً أن نضع دى سانكتيس فى مكانه من صورة النقد اليوم بالنسبة لنوعين مختلفين من التقاليد الفرنسية و«الأنجلو - سكسونية» نجد أقرب جارين له هما سانت بيف وبيتير. ومن المدهش أن الأستاذ ويليك قد فضل حديثاً أن يضع إلى جواره تين لاسانت بيف، وذلك لأخذهما معاً عن هيجل، ولكن الحقيقة أن دى سانكتيس - حتى فى أكثر حالاته بدائية وعدم نضج - لم يسمح قط لما أخذه من هيجل أن يقوده كما قاد تين إلى تطبيق نظرية هيجل تطبيقاً «سببياً» ميكانيكياً.

وليس ثمة ما يشير بالطبع إلى ما يقرب دى سانكتيس من سانت بيف فى حبه للتفاصيل السيكولوجية والبيوجرافية، كما أنه لا توجد أية آثار لديه من ذلك الانقباض وذلك الولوع الممرض بالشئ الجميل (مع التأكيد على علامة التعريف) مما نجده لدى بيتير، وهو اسم لا يمكن أن يكون سانكتيس قد سمع به. على أن ذلك يقل فى أهميته عن حقيقة أن نقاد القرن التاسع عشر العظام الأعلام الثلاثة هؤلاء قد اشتركوا فى موهبة واحدة أساسية إلى حد ربما لم يتكرر بعد ذلك قط. وهذه الموهبة هى تحديد المحور الجوهري لكل من الشخصية والعمل الفنى، وذلك عن طريق التحليل، والتوثيق، والطرق التفسيرية الأخرى، وبالمثل عن طريق الحيوية الكاشفة التى يشيع فيها الشعور الجمالى والحكم التاريخى على نحو كامل.

ولقد كنت مهتماً بمحاولة وضع وجهة النظر النقدية المعتمدة على ما تعلمته من النماذج التى ذكرتها فى أحسن صورة محسوسة تستطيعها قدراتى أكثر مما كنت مهتماً بوضع هذه القواعد فى صورة نظرية. وبدأ لى أن التغيرات فى الاتجاه لم تكن ضرورية بقدر ما كان التوحيد والإثراء ضروريين. ومن هذه المحاولات دراساتى فى تاريخ الفن التى اتخذت من بيرنسون فيها رائداً لى، وبخاصة فيما

يتصل بإحياء العبقرية الخيالية الأوربية التى تمثلت - بعد العصر الذهبى الإغريقى - فى النهضة الإيطالية، وذلك على الرغم من أن كثيراً من النقاد الذين لاحاجة لذكر أسمائهم يميلون إلى إنكار فوائد عصر النهضة على قدر ما يستطيعون.

غير أن إنتاجى وإن لم يكن تطويراً أو بديلاً لاتجاهات الآخرين وقواعدهم، يمكن النظر إليه بصفته محاولة مستمرة فى سبيل مزيد من الوضوح ودقة التعبير. ولقد ذكرت بالفعل أن أسلوب المقالة النقدية عندى هو ضمان لحقيقة وحيوية الانطباعات والأفكار المطروحة فيها. وهو فى الحقيقة جزء جوهري من تلك الحقيقة وتلك الحيوية.

ما الذى يراد من الشعر والفن والأدب؟ يستطيع المرء أن يعيد فحسب ذكر تلك الإجابة القديمة التى أرضت جوته وتولستوى - وهى دائماً الإجابة نفسها: يريد الإنسان الحقيقة من الشعر والأدب. وهى ليست حقيقة عملية بل حقيقة مثالية موضوعة فى صيغة تحمل كل معالم الزمن، لكن لها قوة مشروعة تتجاوز الزمن وتعبره. وهى تحافظ على كل الاهتمامات العليا للتجربة الإنسانية.

أما بالنسبة لسؤالك الخامس والأخير، وهو خاص بالكتاب والأعمال التى عبرت عن هذه الحقيقة فى أسمى معانيها فى كل زمان ومكان فيمكن أن أجيب عنه بكتابة كتاب ترجمة شخصية طويل وممل، ومن المستحيل - لحسن الحظ - أن أكتبه هنا. إننى سأقتصر على أسماء بعض الكتاب الأجانب الذين عاشوا فى زمننا وهم بروسست، ومان، وميوسيل، وكافكا، وفيرجينيا وولف، وجويس، وفاليرى، وإليوت. ولا بد من التسليم بأننا إذا كنا قد عانينا كثيراً من ويلات الحروب والدكتاتوريات والثورات منذ أوائل القرن فإنه كان من حسن الطالع أن نتابع رحلة الحياة فى وقت كان هؤلاء الكتاب ينتجون فيه أعمالهم.

وهناك مسألة وردت فى الملحق الأدبى للتييمز (٢٦ يوليو ١٩٦٣) ولم تفت قطعاً هؤلاء الذين يحاولون وضع الأمور متجاوزة، بل إنهم أكثر من ذلك خصوصاً بنوع من «التحذير» أو «التبرير» الصحفى. لقد لاحظوا من بين ما لاحظوا بحق

«أن نقاد الدرجة الأولى أندر من كتاب الدرجة الأولى فى أى نوع أدبى». وقد رُجِعَ هذا الصدى فى قول آخر مأثور فى نفس الصفحة وهو «إن الناقد بصفته من رجال الأدب يكاد يصبح حيواناً منقرضاً». لقد قيل كل ذلك فى دماثة، ولكن على نحو لم يخل أيضاً من الغموض، على اعتبار أن الشخصيات النقدية والأدبية التى هى من مستوى بندتوكرتشه، وتوماس مان، ولنصف أيضاً أورتيجاي جاسيت^(١) - مع أنه أقل مكانة من سابقيه - من الصعب عدّهم من شخصيات الماضى.

والحق أن الذين أسهموا فى «الملحق» اقتصروا فى النهاية بشكل يكاد يكون مطلقاً على عالم الجامعات «الإنجليزية - الأمريكية». وتلك بداية قائمة على التحيز، وهى أيضاً نتيجة الفساد الذى لا ينكر لما يسمى «النقد الصحفى». ويبحث المرء عبثاً فى صفحاته عن إسهام من إدموند ولسن، وإليوت، وكازين^(٢) وعن آخرين أقل مكانة ولكنهم بالفعل كتاب معترف بهم. وليس هذا فحسب، بل إننا فى المقالات المتنوعة المكتوبة بأقلام رينيه ويليك، ول. س نايتس، وجورج ستينير، ورتشارد هوجارت، وو. روبسون، وجون واين، وهارى ليفين، وجرام هيو. إلخ، لانجد أثراً لإشارة بناءة يعتد بها إلى ولسن وإليوت وغيرهم من المعاصرين أو إلى رواد الأمس أمثال كروتشه ومان، دعك من رواد ما قبل الأمس الذين هم أحياء الآن على نحو لم يكونوا عليه من قبل، أمثال سانت بيف، وبيتير، ودى سانكتس.

وعندما يقرأ المرء صفحات كثيرة فى تلك المقالات «الأكاديمية» يحس أنه يتصارع مع صعاب فى مضايق المنهج العلمى المتميز والخصوصية التى يمكن أن نسميها «ضيق أفق». إن الانعزالية الإنجليزية جذابة من نواح عدة ولأسباب كثيرة، غير أنها إذا كانت فى حاجة إلى إثبات ذاتها فى مجال مناقشة موضوعات عالمية كهذه فإنه لم يكن من الممكن أن تختار موضوعات «دفاعية» تفضل هذه

(١) (١٨٨٣ - ١٩٥٥).

(٢) ولد سنة ١٩١٥.

الصفحات العميقة المعقدة الشائكة. وهناك استثناء لهذا الإحساس بالعزلة موجود في الإشارة الكريمة إلى كوليردج العظيم في مقالة الأستاذ نايتس. غير أن في الإشارات المتناثرة في أكلشييات معدة إلى ماثيو أرنولد غموضاً ملفقاً للأخلاق التطهيرية لديه ولوثنيته الكلاسيكية الجديدة. وكلتا الفكرتين محترمة، ولكنهما الآن باردتان ولا نفع فيهما.

ويبدو لي عموماً أن ثمة شيئاً يبرز واضحاً في الثقافة الأنجلو - سكسونية وهو أن الانفصام بين ما يمكن أن نسميه النقد الصحفي الحر والنقد الأكاديمي المدقق - الذي يتصل بمهمة تعليمية على نحو وثيق ومحترف - أعمق وأصعب من أن يتغلب عليه مما هو عليه الحال في أوربا اللاتينية. ومن هنا تبدو سعة أفق كروتشه أكثر إعجاباً عندما نتذكر أنه كتب منذ ثلاثين عاماً كلمات كالتى اقتبسها بالفعل من كتابه. Aesthetica in nuce

إننى أقيم وزناً لهذا في ضوء الفوضى الحاضرة والحاجة إلى اتجاه خاص في النقد لا يختص به بلد بعينه، بل يؤثر على تلك البلاد كلها. وأهم الأمور المطلوبة والعاجلة هي إنجاز رابطة شديدة واستقرار متبادل في كل مكان بين العالم الأكاديمي في الجامعات وعالم النقاد الصحفيين. إن عزلة هذين العالمين والريبة المتبادلة بينهما محطمتان لكليهما ومحطمة للقارئ قبل كل شيء. إن سوء التفاهم وتوتر العلاقات اللذين حدثا يوماً بين كاردوكي وسانكتس وأتباع كل منهما كاد يكرر حدوثهما عندما ظهر كتاب كروتشه «علم الجمال». وقد تحققت سيطرة كروتشه على الجامعات عن طريق النقد الحر، وبواسطة الرأي العام أكثر مما تحققت عن طريق الوكلاء المحترفين.

لهذا أهتم اهتماماً كبيراً بندوات مثل ندوة ملحق التايمز الأدبي هذه يمكن أن تتم فيها تساؤلات ومناقشات عن وجهات النظر والمواقف بحرية كاملة. ولو أننى أخشى - معذراً - أن أكون قد عبرت من جانبى عن وجهات نظر قد تحتاج إلى تصحيح.



النقد الأدبي بصفته لغة

رولاند بارت

من الممكن دائماً أن نوضح بعض القواعد الأساسية للنقد الأدبي فى ضوء الأيديولوجية المعاصرة، وبخاصة فى فرنسا حيث يقام وزن كبير للصيغ النظرية التى تؤكد للناقد العملى دون شك أنه - فى الوقت ذاته - يشارك فى معركة، ويصنع تاريخاً، ويضع نظاماً فلسفياً. ويمكن أن نقول إن النقد الفرنسى فى الخمس عشرة سنة الأخيرة قد طور أربع فلسفات، مع تنوع فى درجة النجاح. فهناك أول كل شىء «الوجودية» أو التى تسمى عموماً هكذا، مع أن دقة هذا المصطلح موضع نقاش. ولقد أنتجت الوجودية أعمال سارتر النقدية، ودراسته لبودليير وفلوبير، ومقالاته القصيرة عن بروسست، وموريك، وجيرادو، وبونج، وفوق كل ذلك كتابه المتميز عن جينيه. وهناك الماركسية، وقد أصبحت معروفة الآن؛ فقد نوقش الموضوع منذ زمن طويل. إن الماركسية التقليدية قد أثبتت عقمها بتقديمها شرحاً ميكانيكياً للأعمال الأدبية، ولطرحها شعارات أكثر من طرحها موازين للقيم؛ مما ترتب عليه أن أصبح من المحتم البحث عن أكثر أنواع النقد فائدة على حدود الماركسية لا فى مركزها المعترف به. إن دراسة لوسيين جولدمان عن راسين، وباسكال، والرواية الجديدة، ومسرح الطليعة، ومالرو، مدينة ديناً واضحاً وكبيراً للوكاتش. ومن الصعب تصور صيغة من النقد مبنية على التاريخ الطبيعى والسياسى وفيها طواعية ومهارة أكثر مما فى هذه الأعمال.

وهناك كذلك «التحليل النفسى». وخير ممثل لنقد التحليل النفسى الفرويدى الآن هو تشارلز مارون الذى كتب عن راستن ومالارميه. ولكن ألوان

النشاط الهامشية أثبتت هنا مرة أخرى أنها أكثر فائدة. وقد أسس جاستون باشيلار^(١) مدرسة نقدية كاملة بادئاً بتحليل الموضوعات لا الأعمال، ومتتبعا التشويهاً النشطة للتصوير عند عدة شعراء عظام. وهى مدرسة خصبة بحق إلى الحد الذى يمكن أن يقال فيه إن النقد الفرنسى الآن يستوحى باشيلار فى أكثر جوانبه خصوبة (انظر مثلاً ج. بوليه، جيه ستاروبنسكى، جيه. ب. رتشارد).

وأخيراً هناك الاتجاه «التركيبى» الذى يمكن أن نرده إلى اسم بسيط مسرف فى البساطة فنسميه «الشكلى». ولهذا الاتجاه أهمية، ومن الممكن أن يذهب المرء إلى حد القول بأنه «موضة»، وقد حدث ذلك منذ أن أدخله كلود ليفى ستراوس^(٢) إلى نطاق العلوم الاجتماعية والتأمل الفلسفى. وقد أنتج هذا الاتجاه حتى الآن أعمالاً نقدية قليلة جداً، ولكن هذه الأعمال ما تزال فى دور الإنجاز، وستكشف دون شك عن تأثير النموذج اللغوى الذى توصل إليه دوسسيير وطوره رومان جاكبسون^(٣)، وهو الذى كان ينتمى فى شبابه إلى حركة نقدية هى المدرسة الشكلية الروسية. ويبدو أنه فى الإمكان مثلاً تطوير أدبى متنوع يعتمد على أساس النوعين البلاغيين اللذين أرساهما جاكوبسون وهما «المجاز» و«التلازم».

وهذا النقد الفرنسى نقد قومى كما يمكن أن يتضح؛ فهو مدين قليلاً أو غير مدين على الإطلاق للنقد «الإنجليزى - الأمريكى»، أو لنقد سببىتز^(٤) أو كروتشه. وهو نقد عصرى، أو بتعبير أدق غير وفى للماضى؛ فهو ينتمى كلية إلى عنصر أيديولوجى معاصر مما يصعب معه عده مديناً لأى نقد تقليدى، سواء أكان رائده بيف أم تين^(٥) أم لانسون^(٦). وعلى كل فالنوع الأخير من هذه

(١) (١٨٨٤ - ١٩٦٢).

(٢) ولد سنة ١٩٠٨.

(٣) ولد سنة ١٨٩٦.

(٤) (١٨٨٧ - ١٩٦٠).

(٥) (١٨٢٨ - ١٨٩٣).

(٦) (١٨٥٧ - ١٩٣٤).

الأنواع النقدية يثير مشكلة خاصة فيما يتصل بهذه النقطة. لقد كان لانسون هو النموذج الذى يحتذىه مدرس الأدب الفرنسى، وقد استمر إنتاجه وطريقته وذهنه - كما حملها حواريوه العديدون - تحكم النقد الأكاديمى خلال الخمسين سنة الأخيرة. وبما أن مبادئ هذا النوع من النقد - أو على الأقل المبادئ المعلنة له - هى الدقة والموضوعية فى تأسيس الحقائق فيمكن أن يقال إنه لا تساقو ثمة بين اتجاه لانسون والصيغ المتنوعة للنقد الأيديولوجى الذى يعتمد كلية على التفسير. ولكن بما أن معظم النقاد الفرنسيين هذه الأيام هم أنفسهم ممن يشتغلون بالتدريس (وأنا أعنى هؤلاء الذين يمارسون «التركيب» لا الذين يهتمون بعرض الكتب) فإن ثمة قدراً معيناً من التوتر بين النقد التفسيرى والنقد الإيجابى (الأكاديمى). وسبب ذلك أن الاتجاه «اللانسونى» نفسه أيديولوجى، وهو لا يقنع ببساطة بطلب تطبيق القوانين الموضوعية للبحث العلمى، بل يتضمن أيضاً أفكاراً معينة عامة عن الإنسان، والتاريخ، والأدب، والصلة بين المؤلف وعمله. وعلم النفس «اللانسونى» مثلاً شئ تجاوزه الزمن، وذلك لأنه يشتمل أساساً على نوع من الحتمية الشبهية التى تعنى تشابه تطابق تفصيلات عمل معين مع تفصيلات حياة المؤلف، وصفات نفس المؤلف.. إلخ، ويجعل منها هذا أيديولوجية غريبة جداً؛ وذلك لأن علم النفس - منذ اختراعه - تخيل فيما تخيل عكس هذه الصلة من التناقض بين العمل والمؤلف. ومن الضرورى بالطبع أن الأيديولوجية ينبغى أن تقوم على أساس مسلمات فلسفية. والحجة القائمة ضد «اللانسونية» ليست أن لها مسلمات بل أنها، بدلا من أن تعترف بهذه المسلمات، تطويها فى عباءة أخلاقية من الأبحاث الموضوعية الجافة، مما يبدو معه الحال وكأن الأيديولوجية قد تسللت سراً لتتحول إلى منهج علمى.

ولما كانت هذه القواعد الأيديولوجية المختلفة يمكن أن توجد فى وقت واحد، وأستطيع على نحو خاص فيما يتصل بى أن أقبلها معاً، فإن علينا أن ننتهى إلى أن الاختيار الأيديولوجى ليس هو جوهر النقد كما أن «الحقيقة» ليست محكه النهائى. إن النقد أمر آخر غير إصدار أحكام صحيحة فى ضوء قواعد صحيحة.

ويتبع هذا أن الذنب الحقيقي فى النقد ليس أن يكون لديك أيديولوجية، ولكن أن تظل صامتاً فيما يتصل بها. ويوجد اسم لهذا الصمت المذنب وهو «خداع النفس» أو «العقيدة الفاسدة». كيف يمكن أن يعتقد أى إنسان أن عملاً معيناً هو «شئ» مستقل عن ذات الناقد الذى يدرسه أو عن تاريخه الشخصى، بحيث يمارس بالنسبة له موقفاً ما «خارج الحدود». وإذا كانت الصلة التى يراها معظم النقاد بين المؤلف الذى يدرسونه وأعماله لا وجود لها فى حالة أعمالهم هم الخاصة وموقفهم هم الخاص من عصرهم فإن ذلك يكون شيئاً لافتاً جداً للنظر. ومن غير المعقول ألا يكون لقوانين الإبداع التى تحكم الكاتب وجود مشروع بالنسبة للناقد أيضاً. ولا بد أن يشتمل كل نقد على شرح ضمنى لذاته، مع أن ذلك قد يتم على نحو أبعد ما يكون عن المباشرة، وأكثر ما يكون حيلة. فكل نقد إنما هو نقد للعمل المعالج وللناقد، أو لنقتبس تورية كلوديل^(١) فنقول إنه معلومات عن الآخر (Connaissance) وميلاد للشخص نفسه فى الوقت ذاته (Co-naissance).

أو لنعبر عن الشئ نفسه بطريقة أخرى فنقول إن النقد ليس قائمة نتائج أو مجموعة أحكام بأى معنى من المعانى. إنه بالضرورة نشاط، أى أنه مجموعة من الأفعال الذهنية متصلة على نحو معقد بالوجود التاريخى والذاتى (والمصطلحان مترادفان) للشخص الذى يقوم بها، والذى ينبغى أن يعلن مسئوليته عنهما. ولا معنى لأن نسأل عما إذا كان النشاط «حقيقياً» أو «غير حقيقى»؛ فالقواعد التى تحكمه جد مختلفة.

ومهما بلغ من تعقيدات النظرية الأدبية فإن الروائى أو الشاعر يفترض أن يعالج موضوعات وظواهر خارجة عن اللغة وسابقة عليها، سواء أكانت خيالية أم غير خيالية. إن العالم موجود والكاتب يستخدم اللغة، وهذا هو تعريف الأدب. وموضوع النقد جد مختلف؛ فهو لا يتعامل مع «العالم»، بل مع الصيغ اللغوية التى يصنعها الآخرون. إنه تعليق على تعليق.. لغة ثانية، أو لغة فوق لغة - كما

(١) (١٨٦٨ - ١٩٥٥).

قد يقول المناطق - مطبقة على اللغة الأولى، أو اللغة بوصفها موضوعاً. وينبنى على هذا أن النشاط النقدي ينبغي أن يأخذ في الحسبان نوعين من الصلات؛ الصلة بين اللغة النقدية ولغة المؤلف موضوع الدراسة، والصلة بين لغة المؤلف (اللغة بوصفها موضوعاً) والعالم. ويعرّف النقد بتداخل هاتين اللغتين، ومن ثم يحمل شهماً كبيراً بنشاط ذهني آخر هو المنطق، الذي يقوم كلية هو الآخر على التفرقة بين اللغة بوصفها موضوعاً واللغة التي هي فوق اللغة.

وإذا كان النقد - نتيجة لذلك - لغة فوق اللغة فإن هدفه ليس اكتشاف صيغ «للحقيقة» بل اكتشاف صيغ «للمشروعية». واللغة بذاتها لا يمكن أن تكون حقيقية أو زائفة. إنها إما أن تكون مشروعة أو غير مشروعة. وهي تكون مشروعة إذا تكونت من نظام مترابط من الرموز. والقواعد التي تحكم لغة الأدب لا تهتم بالربط بين هذه اللغة والحقيقة - مهما بلغ من ادعاءات المدارس الواقعية - بل تهتم بها فحسب بصفاتها متمشية مع «نظام» الرموز التي اختارها المؤلف، وفي هذا السياق ينبغي أن يؤكد كثيراً بالطبع على مصطلح «نظام». وليست مهمة النقد أن يقرر ما إذا كان بروسست قد قال الحقيقة أم لا، وما إذا كان البارون دي كارلوس مثلاً هو منتسكيو أو فرانكوز، أو سيلبستي، أو حتى على نحو أعم ما إذا كان المجتمع الذي وصفه بروسست تمثيلاً صحيحاً للحالات التاريخية التي كانت الأرستقراطية قد انحسرت أخيراً فيها في أواخر القرن التاسع عشر. إن وظيفته الخالصة هي تطوير لغته الخاصة، وجعلها مترابطة ومنطقية ومنظمة قدر الإمكان على نحو يجعلها قادرة على تقديم صورة أو «تركيب» - بالمعنى الرياضي - لأكبر قدر ممكن من لغة بروسست. وذلك تماماً مثلما يختبر القياس المنطقي صحة عبارة سببية دون انحياز ما فيما يتصل «بحقيقة» الحجج المستخدمة. وقد نقول إن مهمة النقد مهمة متعلقة «بالشكل» على نحو كامل، وهذا هو الضمان الوحيد لعالميته. إنها لا تتمثل في أنها تكتشف في العمل المعالج أو في المؤلف شيئاً «مخبأ» أو «عميقاً» أو «سرياً» عز حتى الآن عن الملاحظة. وبأي معجزة نكتشف هذا؟ وهل نحن حقاً أكثر إدراكاً من أسلافنا؟ إن مهمة النقد

تتمثل فى «التأليف» بين لغة اليوم (الوجودية أو الماركسية أو التحليل النفسى) ولغة الكاتب (كما يؤلف صانع الأثاث الماهر عن طريق «اللعب الذهنى» بين جزأين من قطعة أثاث معقدة) التى هى النظام الشكلى للقواعد المنطقية التى طورها فى حالات عصره. وليس محك صيغة معينة فى النقد هو «منطق الحقيقة» فى الطبيعة، ومعنى هذا أنه لا يهتم بالحقيقة. وذلك لأن الكتابة النقدية كالكتابة المنطقية لا يمكن أبداً أن تكون سوى ترديد للشئ الواحد فى أشكال مختلفة. وهى تعتمد فى النهاية على القرار الذى يتأخر اتخاذه (ولكن التأخير من خلال القبول الكامل مهم فى نفسه) بأن راسين هو راسين وأن بروسست هو بروسست. وإذا كان ثمة ما يسمى محكاً نقدياً فإنه لا يكمن فى القدرة على اكتشاف العمل المعالج بل على العكس من ذلك فى القدرة على تغطيته بلغة الإنسان الخاصة تغطية كاملة على قدر الإمكان.

وإن فالنقد من هذه الوجهة أيضاً نشاط «شكلى» بالضرورة، وذلك من الناحية المنطقية للمصطلح لا من الناحية الجمالية. وقد يقال إن الطريق الوحيدة التى يمكن أن يتفادى النقد بها «خداع الذات» أو «العقيدة الفاسدة» المشار إليها من قبل هى أن يضع لنفسه هدفاً أخلاقياً لا يتم باكتشاف معنى العمل المعالج بل بإعادة بناء القواعد والضرورات التى تحكم تطوير هذا المعنى. ويشترط لهذا أن يكون من المتفق عليه دائماً أن العمل الأدبى نظام «دلالى» من نوع خاص جداً، وهدفه إيجاد معنى عام فى العالم ولكن ليس معنى أى معنى. إن العمل الأدبى - وعلى الأقل ذلك النوع الذى يعتد به النقاد عادة - لا يخلو من المعنى تماماً بحيث يكون غريباً أو مسحوراً، كما أنه لا يكون واضحاً أبداً. وقد يكون فى هذا نفسه تعريف ممكن للأدب «الجيد». إنه بالأحرى «معنى مؤجل». إنه يقدم نفسه للقارئ بصفته نظاماً معلناً ذا أهمية، ولكنه يستعصى على إدراك القارئ بصفته موضوعاً مهماً. وهذا النوع من «الخبية» أو «الخداع» الكامن فى المعنى يوضح كيف أننى العمل الأدبى مثل تلك القوة التى تمكّن من طرح أسئلة بالنسبة للعالم بواسطة إحباط المعانى المحدودة التى تبدو أساساً فى المعتقدات والأفكار المذهبية

والتفكير العادى، وذلك دون توفير أية إجابات؛ فليس ثمة عمل عظيم وهو «مذهبى» فى الوقت ذاته. ويوضح هذا أيضاً كيف أن العمل الأدبى يمكن أن يعاد تفسيره إلى مالا نهاية؛ إذ إنه لا يوجد سبب لتوقف النقد مطلقاً عن مناقشة راسين أو شيكسبير، إلا من خلال نوع من الإهمال الذى سيكون هو نفسه نوعاً من اللغة. والأدب إذن ليس بالقطع أكثر من لغة، أى أنه نظام من الرموز، ويكمن كيانه فى «النظام» لا فى «الرسالة»؛ وذلك لأنه يتكون من تقديم مستمر للمعنى ومن إخفاء مستمر لذلك المعنى فى الوقت نفسه. وإذا كان ذلك كذلك فليس الناقد مدعواً لإعادة ترتيب «رسالة» العمل الفنى بل لإعادة ترتيب «نظامه» فحسب، مثلما أن مهمة اللغوى تماماً ليست إعادة كتابة معنى الجملة، بل تحديد البناء «الشكلى» الذى يسمح بتوصيل معناها.

ولا يمكن أن يكون النقد موضوعياً وذاتياً، وتاريخياً ووجودياً، ودكتاتورياً وحرراً - وهذه أمور متناقضة ولكن الجمع بينها حقيقى - إلا من خلال تسليمه بأنه لغة، أو بعبارة أدق لغة ثانية. واللغة التى يختار الناقد أن يتحدث بها ليست هبة من السماء. إنها إحدى مجموعة «اللغات» التى يقدمها له وضعه فى «الزمن». وهى من ناحية موضوعية آخر مرحلة لتطور تاريخى فى المعرفة والأفكار والمشاعر الذهنية، أى إنها ضرورة. ومن ناحية أخرى يختار كل ناقد لغته الضرورية، طبقاً لنظام وجودى معين، بصفاتها وسائل لممارسة وظيفة ذهنية هى وظيفته الذهنية الخاصة، واضعاً موضع العمل أعمق أعماق نفسه، أى الأشياء التى يختارها والأشياء التى يتمتع بها، والأشياء التى يردها عنه، والأشياء التى تستولى عليه. وعلى هذا النحو يحمل العمل النقدى فى داخله حواراً بين موقفين تاريخيين وبين ذاتين إحداهما ذات المؤلف والأخرى ذات الناقد. لكن هذا الحوار يكشف عن تحيز أنانى للحاضر على نحو كامل. والنقد ليس إعجاباً بحقائق الماضى ولا بحقائق «الشئ الآخر». إنه تنظيم لذلك الذى يمكن إدراكه فى عصرنا.



الزمن والخيال الشعري

إميل ستايجر

قدّمت منهج النقد الأدبي الذي لا أزال أتبعه، لأول مرة سنة ١٩٣٩ فى كتابى «الزمن بصفته قوة إبداعية للشاعر» وفى مقدمته ناقشت فكرة أننا «ينبغى أن ندرك ما يجذبنا». وليس ذلك شيئاً يكمن وراء الشعر أو تحته، كما أنه ليس فكرة مجردة، وليس ظروفاً نفسية، أو حالات اجتماعية معدة، ولكنه على نحو مباشر هو المحتوى الفنى، أو العنصر الشعري، أو الشيء «الجميل» إذا راق لك هذا التعبير. وهذه الفكرة الجمالية معرضة مع ذلك لسوء الفهم. إن أى إنسان يتطلب الجمال من العمل الفنى يثير ريبة فى أنه موثوق إلى المثال الكلاسيكى. والرد على هذا أن الجمال هنا يعنى «الوحدة فى التركيب» Unity in Complexity لا أكثر ولا أقل. وبهذا المعنى ليست رواية بقلم دوستيوفسكى أقل جمالا من مأساة بقلم سوفكليس، وكابوس مزعج بقلم كافكا ليس أقل جمالا من «اغتصاب الخاتم» بقلم بوب. والجوانب المتنوعة الكثيرة من الصورة والموضوع والفكرة واختيار الكلمات ونظمها والبحر وكل ما يمكن أن يضيفه الإنسان إلى ذلك - تتجانس وتبرز نفسها بصفاتها وحدة لا تنفصم عراها. وهذا التجانس وحده هو الذى يجعل العمل الأدبي «جميلاً» أو كاملاً من الناحية الفنية.

ما الذى يكسب العمل الفنى تجانسه؟ إنه ما نسميه «الأسلوب» ومفهوم هذا يتطلب شرحاً أيضاً. إن الذى يجعل من قصيدة كقصيدة جوته Wanderers Nachtlied عملاً فنياً ليس - ببساطة - موضوعها الذى هو أمسية فى منظر ريفى ألماني، كما أنه ليس الطريقة التى نشعر بها بسكينة فى أعماقنا تؤكد لها السكينة

المستقرة على الجبال؛ فكل هذا يمكن أن يقال عن النثر غير الشعري. وبالمثل ليست القصيدة نفسها؛ أى تتابع المقاطع المنبورة وغير المنبورة أو بناء الجمل البسيطة؛ فالإنسان يمكن أن يتصور نظام القصيدة نفسه مستخدماً فى موضوعات أخرى على نحو غير مناسب، فهناك قصائد يتصارع فيها الشكل والمضمون بطريقة غريبة. إن قصيدة Wanderers Nachtlied جميلة لسبب واحد هو أنها كل متجانس.

لكن، ماذا يمكن أن تكون هذه الوحدة إذا لم تكن الصورة، ولم تكن المقارنة بين عالمى الداخل والخارج، ولم تكن القصيدة، ولم تكن أى عنصر آخر مفرد؟ إننا نحس بها بوضوح ولكن ليس من السهل أن نعرفها، ولا عجب أن أبرز ذلك بعض الصعوبات.

سيقول القارئ المنصف أن القصيدة بوصفها كلا يعلن عنها دون خفاء عن طريق ذاتية جوته. ونحن نوافق على ذلك دون تردد، ولكن السؤال هو ما المقصود بالذاتية؟ قد يبدو أن الإجابة على هذا السؤال من اختصاص علم النفس. لكن علم النفس يقسم الذاتية إلى خصائص، أو يحيلنا إلى «اللاوعى»، و«ما وراء الوعى»، و«الدوافع»، و«وجهات النظر»، وأشياء من هذا القبيل. وهذا المنهج يقلل من الوحدة التى كانت تُحس بوضوح فى العمل الفنى الجميل.

ويمكن أن نتعلم أكثر من كتاب جوستاف بيكنج: «الإيقاع الموسيقى بصفته مصدراً للمعرفة» (١٩٢٨ والطبعة الثانية ١٩٥٨). لقد طلب منا مؤلف هذا الكتاب أن نحمل عصا المايسترو ونحن نستمع إلى الموسيقى، ونضبط بها الإيقاع بحرية كاملة. ويوضح هذا الاختيار أن الإيقاع يختلف من موزار إلى باخ^(١) وهاندل^(٢)، وكذلك من فاجنر إلى سكومان. والشكل الذى نصفه أثناء ضبطنا للإيقاع قد يكون مجرد جدول على الورق. وقد سُمى بيكنج هذا Schlagliger وأشار إليه على

(١) (١٦٨٥ - ١٧٥٠).

(٢) (١٦٨٥ - ١٧٥٩).

أنه «الإيقاع». وفي مصطلح Schlagfiguren – الذى يختلف على نحو كبير من حيث الحجم والشكل والاتجاه – نلتقى «بالإيقاع»، وهناك – طبقاً لبيكنج – نجد التفرد الذاتى للمؤلف الموسيقى معبراً عنه «بالرموز». وبهذا المعنى يبدو أن الإيقاع هو ما ينبض على نحو شامل خلال العمل، ويحدد التأليف المتماسك. إنه الأسلوب المسموع – وهو فى الرموز الأسلوب المرئى – وهو طابع الذاتية الذى يوحد كل الأجزاء المتفرقة.

ومن الممكن أن تطبق هذه الطريقة أساساً على الأدب، كما أنه من الممكن أن تذكر التحليلات الصوتية التى قام بها الأخوان سيفيرز بصفقتها تجارب فى هذا الصدد. لكن الشعر والجمل النثرية لا يمكن أن تساعد القلم الذى يطبق «الإيقاع» على نحو مؤكد، كما هو الحال فى الموسيقى التى تجتاحنا على نحو لا يقاوم. ومهما يكن فأى نفع فى حصر القصيدة فى مجرد «الإيقاع»؟ وكيف نجد طريق العودة إلى تركيبها الذى لا يزال يحتاج إلى أن ينبع من وحدتها؟

وفى هذه الناحية ما نزال نجد ما يساعدنا فى كتابى مارتن هيدجر Sein und Zeit الذى نشر سنة ١٩٢٧، و Vom Wesen des Grundes الذى نشر سنة ١٩٣١. وقد يبدو لأول وهلة وكأننا ننتقل إلى موضوع مختلف تماماً، ولكن اتصال ذلك «بإيقاع» بيكنج سيتضح بسرعة. ومن الطبيعى أنه ليس من غرضنا هنا الاتفاق مع كل الإنجاز الفلسفى لهيدجر. وأود أن أشير فحسب إلى مدى أهميته فيما يتصل بأعمالى.

إن الزمن الوارد فى عنوان كتاب هيدجر ليس الزمن الموضوعى الذى هو زمن «الساعة» أو التقويم. إن المقصود فى الحقيقة هو الزمن بصفته «معنى داخلياً» و«صيغة للتأمل» بالمعنى الذى شرحه «كانت» من قبل، وقد قصر نفسه على ما تتطلبه العلوم الدقيقة على أية حال. والزمن عند هيدجر هو العنصر الضرورى فى كل حقيقة. إن عالمى يختلف عن عالم شخص عاش فى العصر القديم، أو فى العصور الوسطى، كما أن عالم البطل لا يشبه عالم الشخص

العادى، وكل ذلك يعتمد على اختلاف العنصر الذى يلعبه «الزمن» بوصفه معنى داخلياً. إلى أى حد أهتم بالمستقبل فى أمور الحاضر؟ إلى أى حد أستطيع أن أخطط مشروعات وأنفذها؟ فى هذا المجال يختلف الشخص المسيحى الذى يؤمن بوجهة نظر «المخلصين» فى التاريخ - واسمها فى الألمانية Heilsgeschichte - عن الإغريقى الذى يعيش فى حاضر أكثر محسوسية. أى معنى ينبغى أن يخلع على الماضى؟ هنا أيضاً لابد أن يفكر رومانتيكى ألمانى ويشعر على نحو مختلف عن شيللر الذى ثبت نظره على أهداف عالية لا يمكن تحقيقها.

وصحيح أن هيدجر لم يكن ليهتم إلا نادراً باستنتاج مثل هذه النتائج من تعاليمه. وثمة كتب تعطى اهتماماً أكثر لتلك المشكلة مثل كتاب أى. منكووسكى «الزمن النفسى» الذى نشر سنة ١٩٣٣ وكتاب لودويج بنسوانجر «الصيغ الرئيسية والتعرف على الوجود الإنسانى» الذى نشر سنة ١٩٤٢ أو كتاب جورج بوليه «دراسات فى الزمن الإنسانى» الذى نشر سنة ١٩٤٩. فكل هذه الكتب تدور حول وجود الإنسان الذى فهم فى جوهره على أنه «الزمن». والحقيقة أن هذا هو نفس الموضوع الذى غطاه فى حقل النقد الأدبى سنة ١٩٣٩ عنوان أقلق الجمهور أولاً، لكنه كان دقيقاً على كل حال، وهو: «الزمن بوصفه قوة خيال الكاتب».

إننا نفهم تداخل التخطيط والإحياء ونبض اللحظة، وتداخل الذاكرة العميقة وقوة التوقع وتشكيل الحاضر، الذى هو متأثر على نحو أو آخر بالماضى والمستقبل، ومن ثم فهو محروم أو منعم، نفهم هذا التداخل الذى يختلف باختلاف الزمن والشعوب والأفراد - والذى هو ذو إمكانيات لا تفنى - إذا نظرنا إليه بوصفه صيغة أساسية لحركة الروح الإنسانية من جهة كونها توتراً داخلياً وتوقاً. ويعيد هذا إلى أذهاننا «الإيقاع» كما يفهمه بيكنج. وهو صورة أو رمز يصور الزمن بوصفه قوة الخيال؛ فكل من «الزمن» بصفته قوة الخيال و«الإيقاع» عند بيكنج شىء واحد. إن «الإيقاع» أو «الزمن» بصفته توقاً داخلياً وتوتراً هو القاعدة الهامة التى تدعم تركيب العمل الفنى.

وعند هذه النقطة تنشأ مشكلات عدة، غير أنه من المستحيل أن نعالج هذه المشكلات بالتفصيل. هناك مثلاً مشكلة كيف ننظر إلى القبح، ونقص الجمال، والأمور العادية المملة، إذا كانت ماهية الإنسان تبني في الزمن بصفته قوة الخيال. وكل ما أستطيع أن أقوله هنا هو: إننا نعد العمل جميلاً، أو كاملاً من الناحية الفنية حين يوجد فيه «إيقاع» شامل.

وأخيراً أتحوّل إلى مسألة التفسير. وعلىّ عندما أفسر الشعر أن أدرك الإيقاع الشائع فيه بوضوح، وأن أحاول إعادة تكوينه في نفسي. ومعنى هذا أنني مهتم بما سمي منذ هيردر Einfühlung ويتطلب هذا النوع من التمثيل أن يكون الناقد التفسيري موهوباً في الناحية الفنية. وأنا مقتنع - على العكس من معظم الناس هذه الأيام - أنه لا شيء ينجز في حقل النقد الأدبي بدون مثل تلك المواهب. وأي إنسان لا يشعر بإيقاع العمل الفني بقوة، ولا يسلم نفسه له، سيضل المرة تلو المرة، وسيسئ إلى العمل الفني.

ومهما يكن فهذا الشعور الهادي الذي يميزه الإيثار هو الخطوة الأولى فحسب. وأي ناقد يهدف إلى تكوين حكم يعتد به، أكثر من حكم الإنسان العادي ذي الموهبة، عليه أن يحاول رؤية الإيقاع بوضوح بوصفه تعديلاً ذاتياً للزمن، وللمعنى الداخلي. وسيلقى في هذه المهمة عوناً من تأملات الشاعر في موضوع الزمن. لقد رأى جوته الزمن مثلاً - طبقاً لفهمه - بوصفه لحظة حاضرة يظل الماضي فيها معنا، ويظل المستقبل حياً بالفعل:

«وإن فالماضي مستمر

والمستقبل حيّ مسبقاً

والحاضر هو الأبد»

«جوته: ميثاق»

وقد قدم لودفيج تيك فكرة موحية فى «الزمن المعكوس» لمسرحيته الكوميديّة Die verkehrte Welt وحتى حين تكون مثل هذه الإشارات ناقصة يجب أن يكون من الممكن أساساً فهم الإيقاع بوصفه نظام «الزمن». وربما لم يفكر كليمنس برنتانو مثلاً فى الزمن مطلقاً على هذا النحو. ومع ذلك فإنه من السهل أن نرى «زمنه» عبارة عن حركة متموجة من لحظة إلى تاليّتها.

والمهمة الثانية هى توضيح كيف أن الزمن يحقق نفسه فى تركيب عمل فنى ما. وأجزاء كتابى «جوته» (١٩٥٢ - ١٩٥٩) كلها تهتم فحسب «باللحظة» التى تظهر لا فى فاوست وحده - وهى هناك أساس فى معاهدته مع Mephisto-pheles - ولكن أيضاً فى التركيب العضوى «لهيرمان ودوروثا» Hermann und Dorothea ، وفى ترانيم الشباب السكرى، وفى الحكمة الموجودة فى «الديوان الشرقى للمؤلف الغربى»، وفى الكتابات المكتوبة عن العلوم الطبيعىة، وحتى فى سلوك جوته نفسه. ويجد الإنسان دائماً الحاضر الذى يظل فيه الماضى موجوداً معنا، ويظل فيه المستقبل حياً بالفعل، وذلك بالرغم من أن ذلك يتم فى أزمنة مختلفة وبأساليب مختلفة فى حياته. وهكذا تتحقق التعادلية التى هى خصيصة من خصائص هذا الكتاب. والأخطاء التى تميز منهج الإنسان فى التفسير تصح نفسها إن عاجلاً أو آجلاً ما دام الموضوع لا يهمل يأساً من التوصل إليه، وذلك لأن كل شىء لابد أن يتساوق مع كل شىء آخر. وطبقاً لذلك يقتضى عدم التساوق مراجعة فورية. وعندما تصبح وحدة التركيب فعالة فى النهاية، أو عندما يتطور التركيب من إيقاع واضح كله فإن التفسير يكتسب مشروعية. وهى مشروعية قد لا يمكن إقامة الدليل عليها، ولكنها غير محتاجة إلى دليل. وليس من الضرورى أن نضع فى كلمات الدور الذى يلعبه الزمن بوصفه قوة الخيال كما أدركناه نحن أنفسنا، بل إنه ينصح على العكس من ذلك بإزاحة تلك العقبة المتشابكة بمجرد أن تؤدى مهمتها. وإذا فهمت الوحدة فإنها لا يمكن أن تضيع بعد ذلك فى التركيب. وهى تقوى التفسير.

ومن المسلم به أن كثيراً من التفسيرات التي لا حصر لها - والتي ظهرت في العقود الأخيرة - تفسيرات تنقصها تلك الصرامة في البناء اللغوي. وهي تقنع بتقديم شرح مناسب للمحتوى مع بعض ملاحظات غامضة عن جمال اللغة. وهذه هي الحالة التي يصبح النقد الأدبي فيها هواية.

كذلك لا يوجد مزيد من القول الذي يقال في وصف وجهة النظر القائلة بأنه يكفي ببساطة صياغة انطباعات الإنسان الأولى، وبعبارة أخرى عدم القيام بأي شيء أكثر من وصف التجربة الذاتية. والإنسان الذي يهتم اهتماماً جاداً بالماضي يدرك مدى الصعوبة حتى في فهم مجرد النص الصريح الذي قصده الكاتب، ويدرك إلى أي حد ينبغي أن تكون معلومات الإنسان عن الحالات الحية والظروف الثقافية والسياسية معلومات دقيقة - هذا إذا كنا لا نستبدل التردد الصريح بالتأمل. ومعنى هذا أن أي تفسير مناسب لابد أن يعتمد على دراسة تاريخية متعمقة. وكلما زادت المعرفة بالفترة التي تنتمي إليها القصيدة، قل احتمال الخطأ. ولهذا السبب - لا لغيره - عالجت كتيبي - دون استثناء - الأدب الألماني. وأنا لا أستطيع أن أثق بأذني في سماع الشعر الإنجليزي والفرنسي بدقة كافية حتى أتأكد تماماً من إيقاعه ومن «الزمن» الذي يوحد تركيبه.

وتأتي في النهاية مسألة التطور. يتطلب النقد الأمريكي بصفة خاصة - وقد تبعه النقد الألماني حديثاً في ذلك على نحو متزايد - من الناقد أن يصدر حكماً موضوعياً على مكانة العمل الأدبي وقيمته. ولهذا السبب فإنه وجد أخطاء في الطريقة التفسيرية الموصوفة هنا، والتي لا تقوم بشيء من هذا القبيل، بل تدع قراءها يحكمون بأنفسهم. وفيما يتصل بهذه النقطة ينبغي أن يقال إن التفسير يهتم أيضاً بالقيمة، وذلك لأن جمال العمل يعتمد على تساوق الأجزاء. وسيكشف هذا مثلاً عن أن Mailed لجوته تعود في خاتمتها إلى الأسلوب التقليدي، وأن لسنج في Emilia Galotti^(١) قد أخفق في تتبع الكارثة إلى نهايتها

(١) نشرت سنة ١٧٧٢.

المنطقية، وذلك لأسباب سياسية فيما هو واضح. ومن ذا الذى ينكر أن مثل هذه الأخطاء تقلل من قيمة العمل الأدبي؟ على أن السؤال يصبح أكثر صعوبة عندما يتصل بمقارنة أعمال رائعة من أساليب مختلفة كالكلاسيكية. ومن الطبيعى أنه لا يوجد ما يمنع الناقد التفسيري من الإشارة إلى معتقداته الشخصية. ولكن يمكن أن توثق مثل تلك المعتقدات بمقاييس مشروعة؟ وهل هذا مطلوب؟ إن أى تقييم يتجاوز توضيح اتساق الأجزاء إنما يتحدث عن الناقد، ولكنه نادراً ما يتحدث عن العمل الفنى. وهذا أيضاً يضع المسألة على النحو الذى ينبغى أن توضع عليه لأن أى مقياس مشروع وموضوعى للقيم حقيقة يكون خطراً على الفنان المبدع، ويقضى على تمتع القارئ بالتاريخ المتغير للروح الإنسانى. وثمة - مع ذلك - اعتبار واحد قد يكون سائغاً، وهو أنه من الممكن أن يسأل عن أى الأساليب يتناسب مع طبيعة اللغة؟ إن قصائد رومانتيكية معينة - مثل ترانيم نوفاليس - تبدو ضعيفة وتهدد بالاختفاء كلية عند أخف لمسة، والشعر البروتستانتى فى فترة الباروك يميل إلى أن يكون جد متحجر، وتضل الرواية السيكلوجية للقرن التاسع عشر فى أعماق الروح المنفردة التى تعطل التوصيل فى النهاية. وعلى هذا تقود طرق متعددة بوضوح إلى ما وراء اللغة، وفى نفس الوقت يبقى بعض الكتاب متحكمين فى وسيلتهم. ومرة أخرى لا يمكن أن يُمنع أحد من التهليل المبتهج لتحطيم الشعر عن طريق الشعر. على أن من يعتقد فى الشعر بصفته شعراً يفضل الشعراء الذين يحتفظون بالتوازن بين طرفى النقيض، ويأخذون طريقاً وسطاً حيويًا ومبدعاً؛ وبهذه الطريقة - وهذا التحفظ الحاسم - يمكن أن يتحقق مقياس للقيم: وعلى كل حال فمن الخير فى نظرى الاستغناء عن هذا المقياس، والسماح للغريزة الإبداعية أن تجد طريقها.

لقد حصرت نفسى، عن وعى فى كل ذلك، فى ناحية واحدة من إنتاجى وهى «فن التفسير». على أن خاتمة كتابى: «فن التفسير» الذى ظهر سنة ١٩٥٥ - والذى يعتمد كلية على كتاب سابق لى هو: «الزمن بصفته قوة إبداعية للشاعر - أساسيات فن الشعر» ١٩٤٦ - تمثل وجهة نظر مختلفة تماماً. وهو

بحث يوضح أن الشعر الغنائى والملحمة الشفوية والمسرحية التى تأخذ قالب القصيدة، والقصص الشعرى، والمسرحية الممثلة، لابد أن تتميز عما هو غنائى وملحمى ودرامى على نحو مقصود. إن المصطلحات الأخيرة أسماء لعناصر أسلوبية فعالة فى كل نوع من الشعر بغض النظر عن الشكل الخارجى. ومرة أخرى إلى أى حد يضرب التقسيم إلى غنائى وملحمى ودرامى بجذوره فى «الزمن»؟ الزمن بصفته قوة خيال الكاتب. كيف تنعكس فيها العناصر اللغوية للمقطع والكلمة والجملة؟ كيف يتصل هذا المنهج بمنهج أرنست كاسيرر فى كتابه « فلسفة القوالب الرمزية » (الجزء الأول سنة ١٩٢٣)؟ كل هذه أسئلة لا يمكن معالجتها هنا. على أن هناك نقطة صغيرة تذكر إذا سمح لى، وهى أن كتابى قد أسىء فهمه على نحو مطرد إذ فهم على أنه تضيق لعلم الشعر، وذلك على الرغم من كل التحذيرات التى تشير فيه إلى عكس ذلك. والحق أن هذا الكتاب ليس النقد الأدبى بمقدار ما هو الأنثروبولوجى الفلسفى بأعم معنى له.

وأخيراً إن كتاب « تحول الأسلوب » (١٩٦٣) يمثل محاولة لاستخلاص الحركات والتغيرات فى تاريخ الأدب من أية أسباب خارجية، بل لإدراك كل النشاط الإنسانى بوصفه ظاهرة أسلوبية، وقد شرح طبقاً لذلك تغيرات الأساليب فى ضوء الموقف الأسلوبى الشائع.



تحليل البناء الأدبي

أمبرتو إكو

قبل أن أحدد ما أدين به للنقد « الإنجليزي - الأمريكي » ثمة نقطتان ينبغي على أن أوضحهما. النقطة الأولى: أنني لست ناقدًا بالمعنى العادى لهذه الكلمة؛ فأنا من الناحية الأكاديمية أعد فيلسوفاً، ومجال اهتمامى هو علم الجمال. أما مجال اهتمامى الخاص فهو تاريخ فن الشعر. وأشعر حقاً أن علم الجمال اليوم ينبغي عليه، كما لم ينبغ عليه من قبل، أن يبدأ بظاهرة المفاهيم المتنوعة للفن الشائعة بين الفنانين، والحركات الفنية فى البلاد المختلفة وفى الفترات المختلفة. وغالباً ما لا يستطيع تلاميذ « علم الشعر » الإشارة إلى أية وثائق واضحة، وعليهم أن يرسوا الظواهر الشعرية المتضمنة فى أى إنجاز كاتب إبداعى، وذلك عن طريق دراسة بناء أعماله، والتعرف على أهداف نشاطه كله. وبهذه الطريقة يصبح البحث فى « علم الشعر » مساوياً للتحليل الملموس للأعمال. وليس المهم التفرقة بين النواحي القبيحة والنواحي الجميلة لتلك الأعمال بغية تقرير الجوانب المشروعة منها، ولكن المهم وصف النماذج « البنائية ». وبهذا المعنى يمكن عدّ دراسة العناصر المتصلة بفن الشعر نوعاً من النشاط النقدي، كما يمكن استخدام نتائجها على أنها إسهام فى الفهم النقدي لعمل معين أو لكاتب معين. وتحتل العناصر الشعرية - فى الوقت الحاضر - مكاناً متزايد الأهمية فى العمل الفنى. وابتداءً بقاعدة « الشعر عن الشعر » - وهى من التقاليد الرومانتيكية « والمعطوبة » - تقدمنا الآن إلى أعمال معقدة يبدو فعلاً أنها تتوحد مع النظرية التى تحكمها (تأمل رواية فينجانزويك^(١) مثلاً). لذا يخطر لنا الآن هذا السؤال - مهما كان

(١) نشرت سنة ١٩٣٩.

متناقضاً أو افتراضياً - وهو هل نقرب بسرعة من اللحظة التي يصبح فيها البحث في «فن الشعر» هو الصيغة الوحيدة الممكنة للنقد الأدبي؟.

والنقطة الثانية هي أنني - وقد درست جيمس جويس دراسة مطولة فخصصت له نصف كتاب - أستطيع أن أربط بسهولة قصة صلتى بالنقد الإنجليزي - الأمريكي باهتماماتي الخاصة. ذلك لأنه كان من الطبيعي في حالتي الإشارة إلى مؤلفين مثل ليفين وولسون وجلبرت وتندال وبيكيت وباوند^(١) واليوت، واكتفى بذكر أسماء هذه المجموعة القليلة منهم. لكنني عندما أنظر ورائي إلى سنوات تكويني أبدأ في التساؤل عما إذا كان جويس هو الذي أرشدني إلى هؤلاء النقاد، أو أن قراءتهم وقراءة النقد الإنجليزي - الأمريكي عموماً هي التي أرشدتني إلى جويس.

إنني أتحدث بالطبع عن تكويني الخاص، ولست أقدم نفسي على أنني نموذج. غير أنني أظن أن باستطاعتي أن أقول إن اهتماماً مشابهاً بالنقد الإنجليزي - الأمريكي منتشر بين كثير من أبناء جيلي. لقد نما ذوقي في سنوات ما بعد الحرب، أي في فترة كان فيها كثير من المثقفين الإيطاليين يقومون برد فعل ضد الدكتاتورية الثقافية الحقيقية لكروتشه. ولا أقصد بهذا - بالطبع - أن أشير إلى الدور الذي لعبته فلسفة كروتشه في نشر أفكار الحرية تحت الحكم الفاشي، وإنما أقصد أنه كانت هناك محاولة «فلسفية - نقدية» لتوفير وتطوير بذور معينة من المعارضة للمثالية التي بذرتها المجموعات المعزولة في مدى الخمس عشرة سنة السابقة على ذلك، من الوجودية، إلى الشخصية المسيحية، ومن المادية، إلى الإيجابية الجديدة، والماركسية.

كان ذلك ما أجبرنا على عقد صلة مع المدارس الفكرية التي كانت المثالية تخالفها، وقد تم ذلك خلال معركة حية غالباً ما بولغ فيها ولكنها برغم ذلك كانت

(١) (١٨٨٥ - ١٩٧٢).

مفهومة. وقد وجد كثير منا أن مجال الثقافة الإنجليزية - الأمريكية كان يوفر أرضاً خصبة ترتاد، تماماً مثلما وجدت الأجيال السابقة علينا الشيء نفسه في الثقافة الألمانية. وفي ذهني الآن على نحو خاص ديوى في جانب، والاتجاهات الإيجابية الجديدة المتنوعة ومدارس التحليل اللغوي في جانب آخر. وكان يوجد في الوقت نفسه الاعتبار الجديد للمناهج الاجتماعية التي غالباً ما كانت تطبق في تفسير الظواهر الفنية (ولا شكر لتأثير الماركسية لأن ذلك هو الذي شجع استقرار الصلات الوثيقة بين الظواهر الثقافية والظواهر الاجتماعية والاقتصادية).

لقد كان ذلك بالضرورة منهجاً لتطبيق اختبارات عملية أكثر تحديداً ومصطلحات أكثر دقة على وجهات نظر ثقافية وعادات فكرية مستمدة من المثالية وتأثيرها. وإذا كان كثير منا قد شعر أن «العملية» نجحت فإن هذا لم يكن يعني أن تعاليم كروتشه رفضت كلية. وأظن أنه في طريقة تفكيرنا ونظرتنا إلى الأمور تبقى مجموعة قواعد معينة تميز أبحاثنا بصفاتها عناصر دائمة، وإن حدث هذا في ضوء الأيديولوجية الجديدة. ودعني أنتقل إلى مثال محسوس أنظر به إلى المشكلة الجمالية.

لقد بقي شيء ينتمي إلى كروتشه في وجهة نظري الخاصة. في اعتقادي مثلاً أنه حتى حين يكون موضوع المناقشة المحددة قالباً فنياً كالرواية تبقى الأهداف النهائية لعلم الجمال في وضع فعال بإرساء قواعد قادرة على شرح ظاهرة الفن في ذاتها. وهناك احتراس، هو أنني أنظر إلى هذا بصفته المرحلة الأخيرة التي أضع قبلها مادة البحث المحددة على أساس بعض الحقائق التي عاملها كروتشه على أنها أقل أهمية (ومع ذلك فأنا مستعد للتسليم باحتمال الخطأ في هذا).

والآن، أين نحس أن كروتشه قد أخطأ. نحس ذلك فى مواضع هى:

١ - فى تجاهل الاختلافات التاريخية والعملية بين الأنواع الأدبية المختلفة وأنواعها البلاغية الخاصة، وموضوعاتها العملية والاجتماعية.

٢ - وفى إخفاقه نتيجة لذلك فى الاهتمام بمشكلات التكنيك الفنى (وذلك لأن البناء المحسوس للعمل الفنى لديه لا صلة له بالاكتفاء الذاتى بالحدس الشعرى المتصل به).

٣ - وفى زيادة التأكيد على الدور الذى تلعبه العاطفة والحدس الخيالى، والتقليل من شأن العناصر المتصلة بالحسابات والذكاء والمعلومات الفنية التى هى جزء من طريقة الفنان فى العمل، وينبغى أيضاً أن تكون جزءاً من تقدير الناقد.

٤ - وأخيراً من أجل كل ذلك، وفى حصر المنهج النقدى فى رسم خط فاصل بين ما هو شعر وما هو غير شعر، وتعريف كل شىء عدا ذلك بأنه بناء لا ضرورة له. إن ما يهم فى عمل مثل كوميدى دانتي - عل العكس من ذلك - هو هذه الأشياء «المتروكة» على وجه التحديد؛ لأن البناء الدينى والتقاليد التى تحدد أهمية أى «أمثلة» فنية من هذا النوع ومستوى شخصياتها ومفاهيمها فى العصور الوسطى يقف شاهداً على تقاليد تاريخية كاملة، وخلفية ثقافية كاملة. وقد اعتمد أتباع كروتشه على منهجه فنزلوا بدانتي إلى محض مختارات من اللوحات الشعرية المضيئة واللحظات الغنائية. وكان رد فعلنا بدورنا هو تخصيص أنفسنا لتاريخ علم الشعر والبحث عن المفاهيم المتنوعة للفن التى يحتاج إليها لإدراك كل القيم الفنية للعمل ولو كان سيحكم عليها بالضرورة على أساس أحاسيس زماننا.

وقد ذهب مجموعة من علماء الجمال الإيطاليين إلى أبعد مما ذهب كروتشه من نواح عدة. وسأفرد بالذكر كتاب ليوجى بيريسون Estetica لأنه من ناحية يبدو لى على أنه أعمق وأنجح محاولة للتنظيم منذ أيام كروتشه، ومن ناحية أخرى لأننى أنا نفسى قد تأثرت به.

ولكن لنعد إلى النقطة الأساسية. لقد كانت هذه كلها أسباباً جذبتنى إلى نواح كثيرة فى النقد «الإنجليزى - الأمريكى». وعلى هذا فقد التقطت - فيما يتصل بقضية التكنيك - كثيراً من الأفكار من هؤلاء الكتاب الذين ساعدونى على تحليل اللغة الشعرية بصفتها أداة توصيل. وأعنى بذلك المدارس المتنوعة فى علم المعنى، وبخاصة إ.أ. رتشاردز، وفى تحليل نماذج التوصيل وتأثيرها مثل كتاب كينيث بيرك «تقرير مضاد»، وفى البحث عن الأسباب عند تشارلز موريس.

وحين أعيد النظر فى «الأنواع» وأساليبها الفنية الخاصة وتطورها التاريخى أقول إننى تعلمت كثيراً من التحليل «الإنجليزى - الأمريكى» للحبكة الفنية فى الرواية والمسرحية (وترد على ذهنى هنا أسماء فرانسيس فيرجسون وواران بيتش ومارك سكورير وجوزيف فرانك، كما ترد بالطبع أسماء كل هؤلاء الذين بحثوا فى البناء القصصى عند جويس). وأستطيع أن أرى لدى كل هؤلاء الناس حساً متجهاً نحو وجهة نظر أرسطية، ونحو ذلك النوع من التحليل البنائى البلاغى الذى كان لى منه مثال مبكر فى كتاب بو «فلسفة التأليف». ويبدو أن أرسطو هو الأستاذ الأول فى التحليل البنائى للحبكة الفنية. وقد ميز نوعاً فنياً خاصاً قادراً على توصيل العاطفة الخاصة، وهو التطهير المأساوى. ومع ذلك فهو لم يقم بمحاولة لتوضيح الأسباب العميقة الجذور لهذه العاطفة، تلك الأسباب التى ضاعت فى مكان ما بين أصول فولكلور حوض البحر الأبيض المتوسط، وشعائر ديونيسوس وعقلانية الطب الإغريقى. وقد قام - بدلاً من ذلك - ببناء «نموذج وصفى» لفهم الإستراتيجية الخاصة للعناصر الشكلية التى تثير فعالية العاطفة المأساوية.

ومع وجود كل ذلك فى ذهنى استفدت - بطريقتى الخاصة - من الأفكار التى اقترحها «النقد الجديد» أو «علم الجمال الرمزى». وعلى هذا فما أثار اهتمامى فى نظرية فيليب ويلريت مثلاً كان تحليله للرمز اللغوى وقدرته على إثارة الإشارات المتعددة، وطريقة استخدامه للبؤرة الضعيفة Soft focus ومبدأ

السياق. ولقد كنت مهتماً بالفعل الدلالى والتنظيم النحوى الذى يسمح للعبارة أن تحدث تأثيرات دقيقة أو غامضة، ولكن بدت لى الفكرة القائلة بأن مثل هذه الرموز يمكن أن تشير إلى قيم نموذجية أو إلى بعض الحقائق الميتافيزيقية المتصلة بالتاريخ الثقافى أكثر مما هى متصلة بعلم الجمال. وأنا أستشير التاريخ الثقافى ليشرح لى لماذا يعمل تركيب لغوى معين فى سياق ثقافى معين على نحو يجعل «الأفكار ووجهات النظر العادية تنهار ويظهر اتجاه جديد من الوعى نتيجة لتداخل المعانى..» «المعانى التى يكون القارئ أو المشاهد جزءاً منها بصفته شخصاً» - على حد تعبير الأستاذ نيتس فيما يتصل بالشعر الغنائى.

وبهذه الطريقة اعتقدت أن التحليل الشكلى لبناء عمل ما، والتوصل إلى نماذج بنائية ثابتة فى أى عمل فنى، لا يؤدى بالإنسان إلى معالجة العمل باعتباره هدفاً فى ذاته، كما هى عليه الحال بالنسبة لكثير من النقاد الجدد، ولكنه يخدم فى توفير الأدوات التى تفهم بها الصلات بين العمل الفنى، والسياق الثقافى، وشخصية الكاتب. وذلك لأننى أفهم الفن، ومن ثم الأدب أيضاً، على أنه بناء من القيم مبنى على نحو يجعل كل شىء «يقع قبله» مفهوماً من خلال «طريقة تركيبه» بينما تفضى «طريقة تركيبه» هذه إلى فهم «ما يترتب عليه». ولهذا فإننى لا أعتقد أن النظرة الشكلية للعمل تعنى قبول أى نوع من أنواع الشكلية الجمالية. بل إن العكس هو الصحيح، وهو أن المنهج الشكلى هو المنهج الوحيد الذى يوضح الصلات بين العمل وعالم القيم الأخرى على نحو صحيح.

لقد كان هذا على وجه التحديد هو الذى قادنى إلى تأكيد العنصر التاريخى والنسبى للمفاهيم المختلفة للفن. وقد كنت فى هذا متأثراً بباب آخر فى القراءة له صلة واهية بالنقد ولكنه ربما كان بالنسبة لى يعادل تماماً التأثير الثقافى الإنجليزى - الأمريكى. وأعنى بهذا هنا اكتشافات الأنثربولوجى الثقافى فى ذلك الحقل من العمل الذى يهدف إلى تتبع النماذج الثقافية. وآخر أبحاثى فى علم الشعر المعاصر هو فى الحقيقة محاولة لوضع نماذج لعلم الشعر تكشف عن

تحول عميق يحدث الآن فى مفاهيمنا للفن. فمن جويس إلى الموسيقى التتابعية، ومن الرسم غير المجازى إلى أفلام أنطونيونى، يصبح الفن بالتدريج نوعاً من الـ Opera aperta ، من العمل المفتوح الذى يتجه إلى الإيحاء بمجموعة من المعانى، وبمجال من الإمكانيات بدلاً من الاتجاه إلى عالم القيم المنظم المتماسك. وهو فى سبيل هذا الهدف يستدعى المزيد من التدخل النشط والاختيار الفعال من جانب القارئ أو المشاهد. وفى سبيل توطيد نموذج العمل المفتوح هذا استخدمت قدراً معيناً من المعلومات النظرية، وهذا تأثير «إنجليزى - أمريكى» آخر بصفة أساسية. وقد حاولت فى الوقت نفسه أن أصل هذا النموذج الجمالى بنماذج أخرى يمكن التعرف عليها داخل عالم الثقافة المعاصرة، من الفيزياء بنماذجها المنهجية، إلى المنطق بقيمه العديدة، إلى علم النفس.. إلخ. وكان هدفى فى هذا هو توضيح وحدة العناصر المختلفة للحظة الثقافية المعينة التى نعيش فيها. ولست على يقين - على كل حال - من أننى تمكنت من أن أتفادى المقارنات اليسيرة. ولهذا بالضبط بدأت أحول اهتمامى الآن إلى المناهج المتنوعة عند «البنائيين» (من علم اللغة عند دوسسيير إلى الأنثروبولوجى عند كلود ليفى سترأوس. وقد خدعت فى الوقت نفسه بفكرة «البناء الطبقي» التى قدمها رينيه ويليك بينما اهتمت بأبحاث الشكليين الروس فى الوقت الحاضر كما اهتم بها). وكان هذا كله بهدف حل مشكلة محددة هى: كيف نحصر الظواهر الثقافية المختلفة لفترة واحدة فى نماذج بنائية محددة، وذلك لنكون قادرين على توضيح أى الأنماط «البنائية» تمثل عنصراً مشتركاً بينهما؟ ولا يعنى هذا اكتشاف صلات «أنتولوجية»، ولكنه يعنى الاهتمام إلى أن الإنسان يستطيع أن يستخدم الوسائل الفكرية ذاتها لوصف ظواهر مختلفة.

وعندى أنه لدى هذه المرحلة فحسب يستطيع المرء أن يبدأ تحليلاً تاريخياً أوسع، ويسأل أسئلة متعلقة بالصلات بين هذه النماذج المتشابهة على نحو ما والأسس الاجتماعية والاقتصادية لحضارة ما أو فترة ما. وأشعر أنه طبقاً لهذه الأسس فحسب يمكن أن نقبل حجج الماركسية التى لا تبدأ بسذاجة فى إرساء

صلات مباشرة حاسمة بين الظواهر الأساسية وتلك الأبنية العلوية دون أن تأخذ
فى الحسبان الشبكة المعقدة للمؤثرات التى تطوق العناصر المختلفة للثقافة
الواحدة، وتفضى إلى تضاريس مستمرة من التطور.

لقد قلت من قبل إننى محمل بتراث خاص من الثقافة الجمالية الإيطالية
وهو الاعتقاد بأن مثل تلك الأبحاث لا تفضى فحسب إلى نسبية تاريخية، ولكنها
تتيح للمرء أن يقدم - ولو على سبيل الافتراضات الفعالة - قواعد دائمة يقيم
عليها تعريفه للظاهرة الفنية، متجاوزاً فى ذلك التغيرات المستمرة فى المقاييس.
ومن الواضح أن هذه مهمة علم الجمال، وليس من الضرورى أن تكون مهمة
النقد. وقد أدهشنى أن كثيراً من النقاد الإنجليز والأمريكان الذين أسهموا فى العدد
الخاص الأخير من «ملحق التاييمز الأدبى» قد أبدوا اهتماماً حياً بنوع من الأدب
يساعد فى تطوير فهمنا للتجربة الإنسانية وللقيم التى تهمننا. وتعريفى الخاص
للفن - بصفته قالباً تمتزج القيم فيه بالبناء ويكتسب أهمية على قدر ما يكون
لهذا البناء قيمه الخاصة (السابق) الذى يقع قبل تجربة العمل (والتالى) الذى
يتوجه إليه) هذا التعريف يعنى أن الأعمال الفنية قد تحمل نظاماً من القيم يبدو
سلبياً بالنسبة لى.

هناك إذن إمكانيتان: إما أن النظام الجديد الذى يخلعه القالب الفنى على هذه
الأعمال يساعدنى على الاتصال بها بفهم أكبر وتعاطف أكبر، وإما أننى - وقد
وجهت بالعمل الفنى - أدرك القيم التى يوصلها ومع ذلك أرفضها. وفى هذه
الحالة أستطيع مناقشة العمل الفنى على مستوى السياسة والأخلاق وأعارضه
وأخطئه لأنه - على وجه الدقة - عمل فنى. ومعنى هذا أن الفن ليس شيئاً مطلقاً،
ولكنه صيغة من النشاط يتصل على نحو جدلى بنشاطات أخرى، واهتمامات
أخرى، وقيم أخرى. وحين أواجه به أستطيع - على قدر إدراكى لمشروعيته - أن
أطبق اختياري الخاص فاختار الأعمال المفضلة لدى. وقد يكون ثمة هدف آخر أكثر
تحديداً للنقد هو الإسهام فى الاختيار والتمييز. ومهما يكن من قسوة المقاييس

الفنية و«البنائية» التى يدعو إليها قارئ العمل الفنى فإن عليه أن يرسى صلة عاطفية وذهنية مع عالم المؤلف، وأن يرسم صورة للإنسان نفسه ولعالمه. وهو يستطيع ذلك. وصحيح تماماً أنه ينبغى أن يكون ثمة أناس حساسون على نحو خاص يوصلون تجربة القراءة هذه بطريقة تجعلنا نستطيع أن نجعلها طريقتنا الخاصة.

غير أن هذا حوار بين البشر يتغير من خلاله كل من مستويات الحكم لدينا وما نتطلبه من العمل الفنى. وهذا هو السبب فى أنه شىء جيد فى نظرى أنه ينبغى أن يكون هناك نمط من البحث يصف ويحلل مثل هذه النماذج الجمالية فى الوقت الذى تتكون فيه، وعلى النحو الذى تتصل به بتاريخنا.



نحو معرفة الأعمال الأدبية

داماسو ألونسو

النقد كلمة دقيقة وغامضة معاً. هي دقيقة من ناحية أن كل نقد يتخذ العمل الفني موضوعاً له (أو يتخذ العمل الأدبي إذا حصرنا الموضوع في حقلنا الخاص). وهي غامضة من كل النواحي الأخرى. والهدف الرئيسي لصيغة النقد الذي يعرفه الجمهور أحسن ما يكون هو إخبار الجمهور - الذي لابد أن يلتقط ويتخير من الكم الهائل من المواد المطبوعة - ما يستطيع أن يقرأ، وما ينبغي عليه أن يتجاهل. ولابد أن يكون النقد الممارس في الصحف اليومية متسرعاً بالضرورة، ومع هذا فإننا نستطيع أن نمر من خلال هذه الصيغة المتسريعة له - ودون أن نترك حيز النقد - بكل المراحل المتنوعة البطيئة، ابتداء من النقد في الصحافة الأدبية إلى المجلدات الضخمة التي تقتصر على أعمال كاتب بعينه أو على كتاب بعينه. ونحن لا نخلص فحسب بهذه الطريقة من التسرع والسطحية إلى البطء والتفصيل، بل إن طريقتنا ذاتها - بالنسبة للعمل المدروس - تتغير مع كل نمط من أنماط النقد. إن ناقد الصحيفة اليومية لا يحتاج إلى أكثر من تقديم بضعة أسباب لما ينصح به من بين الكتب الجديدة. وثمة نقاد آخرون - من بين الذين يكتبون لجمهور يتناقص باطراد - يودون أن يقوموا بدور المفسرين، وأن يعلقوا على الكتاب، ويشرحوا لقرائهم نواحي الجمال فيه وما يقدمه من حجج. وتوجد أنواع مختلفة كثيرة - حتى على هذا المستوى - من النقد والنقاد. وما يعنيني أكثر من غيره هو ذلك النوع الذي يقف فيه الملاحظ أمام العمل الأدبي وهو مملوء بالرغبة في أن ينفذ إلى أعماق العمل ذاتها وإلى جوهره بوصفه خلقاً حياً وفريداً. ذلك هو

منهجى. وقد كان اهتمامى الرئيسى ولا يزال تحديد العملية العقلية أو الصيغة المسحورة التى يمكن أن تساعدنا على فهم سر ما يجعل العمل الأدبى فريداً كالذات الفريدة، والنبع الذى يستمد منه قوته التى تتجلى فى كل إبداع أدبى مكثف وأصيل.

ولا جدال فى أن أول عنصر ضرورى فى هذا المجال هو العمل الأدبى الحقيقى. إننا هنا بعيديون جداً عن المعنى العادى لكلمات «نقد» و«عمل أدبى». وسنقصر هذا المصطلح الأخير على تلك الأعمال التى لها قدرة دائمة على جذب قرائها والسيطرة عليهم - والاحتفاظ بذلك على مدى العصور - وعلى إثارة ردود فعل عاطفية عميقة لدى القراء، من المتعة، والسكينة، والرقّة، والرحمة، والفرح، والضحك، وما إلى ذلك. ونحن نعلم أن بضعة أعمال فحسب هى التى تحقق هذا، وستظل تحققه فى المستقبل المنظور. وليس معنى هذا أن رأى الناس فيها ثابت لا يتغير. إن لها - إلى حد ما - حياة خاصة بها. حياة عاشتها الإنسانية. لقد كان «دون كيشوت» عملاً أدبياً منذ البداية، ولكنه بالنسبة لمعاصرى سرفانتس كان مهزلة رائعة. وكان بالنسبة للقرن الثامن عشر تاريخاً شاملاً للإنسان حقاً؛ الأمر الذى وضحه فيلدنج كما لم يوضحه سواه. وقد نظر القرن التاسع عشر إلى «دون كيشوت» و«سانشو» على أنهما يرمزان إلى محورين نستطيع أن نقيم عليهما حياتنا، وهما البحث عن الضرورتين المثالية والمادية. ومع أونامونو - Una-muno وبابيني Papini وضع أبناء القرن العشرين ذلك الثنائى الخالد تحت ضوء الجنون الباهر نفسه. وليس هذا هو المهم، فقد استمرت جاذبية الكتاب للقراء وقدرته على استمرار إثارة ردود فعل عميقة وأصيلة لديهم، دون تغير. وقد استمر الجنس البشرى خلال العصور - وبنفس الطريقة - فى خلع معان جديدة على الملاحم الهومرية، والكوميديا الإلهية، ومسرحيات شيكسبير... إلخ. لقد تغيرت هذه الأعمال قطعاً، ولكنها حية، وتزداد حيويتها عمقاً مع الزمن.

ومثل هذه الأمثلة ليست عرضة للجدل، ولكننا لا نستطيع أن نقصر

مصطلح «العمل الأدبي» على بضعة الأعمال التى هى عالمية بحق. إن أدب أية أمة له سماته الإبداعية الخاصة التى لا تفقد أهميتها أبداً فى نظر الأجيال المتعاقبة والتى تعيها الأمم الأخرى إلى حد بعيد أو قريب. لكن ثمة حقيقة محزنة هى أن كل تاريخ أدب فى كل بلد يخصص صفحات تلو صفحات لأعمال تافهة كلية أو تنشر الضوء أحياناً فحسب. هذا ولا تمل المؤسسة الأكاديمية من مدح تلك الأعمال، ويعاد نشرها بين وقت وآخر مشفوعة بمقدمات وملاحظات. وبضعة دارسين بخصصون دراسات مطولة عنها قد يقرؤها بضعة زملاء منتشرين فى العالم، وهم يقرءونها فحسب ليتمكنوا من الاختلاف مع زملائهم البعيدين. ويلعن التلاميذ - السيئو الحظ الذين يستعدون لأداء امتحاناتهم - عبء هذه النصوص التى يكال لها المدح، ويغلبهم النعاس أخيراً فوقها. إن المؤسسة الأكاديمية تحاول أن تتشبث بالخيال لأن هذه الكتب لا وجود لها فى الحقيقة. إنها ميتة.

ما نريده إذن هو أن نحصل على معلومات علمية عن الأعمال الأدبية «الحقيقية». وقد وجه كثيرون آخرون بنفس المشكلة، والسؤال الآن سؤال قديم وهو: هل يستطيع الإنسان أن يسن قوانين للعلوم العقلية - وهى بالنسبة لما نحن فيه «علم افتراضى» للأدب - على غرار قوانين العلوم العضوية على نحو ما؟

من الواضح أن الإجابة هى: لا. أطلق حجراً - أى حجر أو أى شىء - فى الفراغ، وسيسقط. ومع تكرار هذه الظاهرة يمكن أن يستنتج قانون. لكن العمل الأدبي - «أغنية عن أنية إغريقية»^(١) مثلاً - لا يمكن أن يعرف بواسطة ماتشترك فيه هذه الأغنية مع الأغنيات الأخرى. وسيبقى مثار الاهتمام فى هذه القصيدة غامضاً لم يمس مثلما كان من قبل، حتى بعد أن يبحث هذا التشارك حتى النهاية، وبعد أن تبحث عناصر أخرى مشابهة له. إن ما نبحث عنه هو جوهر هذا العمل. ما الذى يحتوى عليه فيجعل منه «أغنية عن أنية إغريقية»؟ ما الذى يكون

(١) قصيدة لكتيس، نشرت سنة ١٨٢٠.

شخصيته إن صبح التعبير؟ إن العمل الأدبي له وجود بقدر ما فيه عن عذرية،
وبقدر ما فى أسلوب وجوده من صفاء وتفرد.

لقد خصصت كتاباً لهذه المشكلة هو: «الشعر الإسباني، دراسة للمناهج
وغايات الأساليب» الذى نشرته سنة ١٩٥٠. وله ترجمة ألمانية مختصرة بعنوان:

Spanische Dichtung. Versuch über Methoden und Grenzen der Stilistik. برن ١٩٦٢.

ولا أزال فى شك من استخدامى لكلمة فى العنوان لأن مفهومى لكلمات
«الأسلوب» و«الأسلوبى» يختلف نوعاً ما عن المفهوم العادى. ويحدث كثيراً أن
أثاب برغم أنفى على أهداف ومقاصد متصلة بالمعنى العادى لكلمة «الأسلوبى»
مما لا أشارك فيه الرأى.

ولنشبه بعبارة سيئة الحظ فنقول: الأسلوب «هو العمل الأدبى»؛ وذلك لأن
الأسلوب عندى هو «كل شىء». وأحب أن أؤكد على عبارة «كل شىء»؛ فهو يمدّ
الكيان الأدبى - سواء أكان كتاباً أم كاتباً أم عصرأ - بخصوصيته (انظر بالنسبة
«شعر سان خوان دى لاكروث»^(١) الطبعة الثالثة - مدريد ١٩٥٨). ولما كنت قد
كررت مفهومى للأسلوب هذا فى مناسبات عدة، فقد انزعجت قليلاً من فكرة
«علم الأسلوب» التى نسبها إلى رينيه ويليك فى الملحق الأدبى للتأيمز فى ٢٦
يوليو (ص ٥٤٩) لقد نظر ويليك ثمة إلى «علم الأسلوب» بصفته يعنى دراسة
«تتابع الصوت» (والبحر، وما إلى ذلك)، ووحدات المعنى (المعجم الشعري،
والنظم، والأسلوب). لكن «علم الأسلوب» - الذى لم أطبقه فحسب بل حاولت أن
أعرفه وابتدعته إلى حد ما - ليس دراسة هذه الأمور - ولا حتى دراستها بشكل
عام - ولكنه دراسة كل شىء يبرز خصوصية العمل الأدبى. ولقد أوليت جهودى
على نحو رئيسى لمحاولة تخليص «علم الأسلوب» من الاهتمام الذى يقتصر على
سطح العمل الأدبى، وتوجيهه نحو المضمون الذى يتعلق بالمعنى وبالتأثير.

(١) (١٥٤٢ - ١٥٩١).

وسأتبني هنا المصطلحات التي استخدمها سوسير فيما يتصل بالعناصر التي تكون الرمز اللغوي، فأفرق في الرمز الأدبي بين «الرامز» و«المرموز له». لقد رأى سوسير في الصورة الصوتية الرمزية مجرد مقطع - أو تتابع مقاطع - يثير من خلال اللغة في ذهن السامع أو القارئ أو الناطق مفهوماً واحداً محدداً. وعلى هذا يثير arbre في الفرنسية موضوع «شجرة».

وخلافاً لسوسير أخذ في حسابي بالنسبة للتركيب الصوتي للكلمة لا تركيبها المقطعي فحسب، بل كل شيء مما يعبر عن شيء ما في الكلام الفعلي؛ من تتابع المقاطع، والتنغيم، والنغمة الأساسية، والكثافة، والسرعة، والطلاقة، والانقطاع، وما إلى ذلك. كذلك «المرموز له» ليس المعنى فحسب، بل هو تركيب من عناصر معنوية وتأثيرية وخيالية، وبعبارة أخرى كل التيار المعقد الذي نوصله عندما نتكلم. ولا بد أن نقرر - زيادة على ذلك - أننا لا نستطيع أن نرسم حدوداً لا متداد «الرامز»؛ فالقصيدة كاملة يمكن أن تكون رمزاً أدبياً. إن «الكوميديا الإلهية» «رامز» واسع كما أنها أيضاً «مرموز إليه» واسع.

والصلة القائمة بين العالمين اللذين يلتقيان في الكلام - وهما العالم الصوتي ومعادله الذهني - ليست صلة سببية عند سوسير ومعظم أتباعه (ومن ثم فإنه ليس ثمة سبب خاص لتسمية "arbre" شجرة بالإنجليزية) غير أن الإنسان لا يستطيع أن يتعامل مع الكلمات بحسب شكلها الظاهري، أو كما لو كانت فراشات حشرت في إناء زجاجي. وحتى حين يعزل عمل ما بطريقة صناعية فإن المتكلم يكون على وعى بالسببية. وإذا أخذنا الآن حالة قصيدة في الاعتبار فإن القضية كلها تكون قضية سببية الصلات بين الصوت «الرامز» و«المرموز إليه». إن هذه السببية هي التي تعطى القصيدة ميلادها، وتعاد صياغة الصلات في كل مرة تقرأ فيها القصيدة.

وهذه السببية التي تتحكم في مسألة القراءة - وهي الوهم الذي يتكرر عند القارئ وهذا الوهم هو أيضاً حقيقة - تزاد كثافتها في الأدب، وفي الشعر خاصة.

ولقد كان الغرض كله من كتابى هو دراسة «الرمز» الشعرى، والصلات بين «الرامز» و«المرموز له».

ودراسة القصيدة أو أية قطعة أدبية من ناحية أسلوبية هو فهمها على أنها رمز، أى وسيلة توصيل أو معادلة بين العنصر الرامز والهدف المرموز إليه. ومن الضرورى - طبقاً لعلم الأسلوب كما أراه - أن يبدأ امتحان الإنسان للعمل من التنظيم الخارجى للكلمات، ومن مستواها المتعلق بالمفهوم وبالتأثير سواء بسواء. وفى كثير من الحالات لا يكون المرء فى حاجة إلى الشك فى الاتجاه الذى يأخذه، فبعض الشعراء من أمثال بترارك أو جونغورا يقدمون للإنسان حقائق كثيرة عن طريق «الإشارة» إلى أنهم يبدون وكأنهم يدعون الإنسان إلى أن يبدأ من «هنا». أما بالنسبة للآخرين فإن المنهج نفسه يمكن أن يحكم عليه - على الأقل - بالإخفاق. ويصنع الباحث خيراً إذا أولى اهتمامه للهدف المرموز إليه كما هو الحال بالنسبة لسان خوان دى لا كروث أو دن. ويكاد يكون هذا المنهج أصعب باطراد وهو يعتمد أحياناً على تعمق المرء العوالم الذهنية أو الدخول - فى اتجاه آخر - فى تفاصيل متعلقة بالسيرة الذاتية والتاريخ. وغالباً ما تقتضى التحليلات أن يتراوح المرء بين هذين الموقفين المتطرفين.

وليس ثمة شك فى أن تحليل القطعة الأدبية يبدو على الفور عملياً من زاوية «الصوت الرامز». هنا نجد العناصر الصوتية فى الصوت نفسه مسموعة وموزونة، ويمكن أن تسجل بطرق متنوعة. ومن ناحية أخرى فإن عالم «المرموز له» عميق وخداع، وذلك لأنه على الرغم من السهولة النسبية فى الاهتداء إلى المنبع الذى استطاع أن يحصل منه الشاعر على أفكاره العامة (النظم والسياسة والفلسفة إلخ) وكيفية تطورها من الناحية النفسية (قصة حياته ومشاهد الطبيعة والقصائد المقروءة إلخ) يظل من الصعب تقدير كيف ارتبطت هذه العناصر «بالمرموز له»، والمراحل التى مرت بها فى هذا الارتباط. ونستطيع أن نتخيل هذا على أنه تركيب جد معقد لمزيج من الفكر والعاطفة والخيال، يبدأ فجأة فى التحرك

ليضع نفسه فى قالب. ويبدو أننا فى هذه اللحظة نسبق القصيدة. وبعد بضع لحظات نجد أمامنا الشكل المتألق لمولود حديث الولادة هو العمل الأدبى الخلاق. وأنبل هدف لعلم الأسلوب هو توضيح الكيفية التى يبنى بها ذلك الجسر بين «المرموز له»، و«الرمز» وهو فى حالة التكوين. وبعبارة أخرى كيف ينشأ «الرمز».

على أن تلك النقطة هى النقطة نفسها التى يخفق لديها «علم الأسلوب»، ومن هنا كانت محدودية المصطلح الذى أقدمه. إن «علم الأسلوب» يبقى دائماً شوقاً يائساً إلى علم «الأدب» - وهو ليس علماً بمعنى الكلمة - إذا سمح لى باستخدام هذا المصطلح. ذلك أنه ليس ثمة طريقة للتعمق فى «المرموز له» على منهج علمى إلا إذا أدركناه سلفاً عن طريق الحدس. ويعنى هذا أن المحلل الأدبى قارئ قبل كل شىء. وهو قارئ يمتلك ردود فعل ثابتة وطبيعة، وتلك صفة غالباً ما تنقص محلى الأدب للأسف. وبمجرد أن يفهم «المرموز له» عن طريق الحدس يصبح من الممكن حقاً أن يعاد فهمه عن طريق التحليل. ومعنى هذا أن الطريقة العلمية لابد أن تنظم وترشد عن طريق الحدس.

ولننظر فى قصيدة «أغنية إلى سليناس» لفراى لويس دى ليون^(١). إن حياة فراى لويس دى ليون. برمتها كانت شوقاً صوفياً عوّقته طبيعته التى اتجهت إلى الشجار، كما عوّقته السنين الطويلة التى قضّاها فى سجون التحفظ. وشعره صرخة واحدة ممتدة من الوحدة أحياناً، ومن الاحتجاج أحياناً. لقد لمح الشاعر حقول السعادة الأزلية، ولكنه لم ينظر إليها بسعادة الاتحاد الصوفى بل بمرارة النفس. وثمة أغنية واحدة - هى أغنية إلى ساليناس - عبر فيها بسرعة عن أفراح «الاتحاد»، وأنجز ذلك من خلال موسيقى مسافة قصيرة لبيتين. وقد اخترت أن أفحص هذه الأغنية فى كتابى من زاوية «الشىء المرموز له»، وذلك لبيان كيف أن حياة الشاعر وفكره يسبحان معاً فيه. وانطلاقاً من الأفكار

(١) (١٥٢٧ - ١٥٩١).

«البيثاجورية»^(١) Pythagorean عن انسجام الأعداد صعد من موسيقى الأرض إلى موسيقى الأجواء العليا والعالم.. إلى الله مبدع الموسيقى الأعظم الذى جعلها تأخذ شكل الأصوات. وكانت النتيجة صعوداً أو سلماً - كما هو الحال فى صوفية كل عصر - يعتمد على النموذج الأفلاطونى. لقد أنهى سان خوان دى لاكروث قصائده فى لحظة متعة غامرة عليا عندما لم يعد يجد كلمات تعبر عن حبه، وعندما انتهى صوته فى مهمة. وقد استغرقت هذه المتعة العظيمة عشرة أبيات فحسب عند فرأى لويس وسرعان ما استبدل بها فى القصيدة مشاعره المعتادة بإحساسه بالنفى. وهكذا يكون فى مقدورنا - من خلال اعتبارات نابغة من «الشىء المرموز له» - تخمين شىء من البناء الداخلى للقصيدة. وبتقدمنا نحو «الصوت الرامز» نصبح قادرين على أن نشهد اللحظة التى ينشأ فيها «الرمز» الأدبى.

إن فرأى لويس واحد من أعظم الشعراء «الهوراسيين» الإسبان. وقد أخذ عن رائده فيما أخذ نمط «الذروة» و«الذروة المضادة» فى قالب الأغنية. ويمكن أن نفهم الآن ما كان سيحدث فى «أغنية إلى ساليانس» من البناء المعنوى المزدوج، والجمالية الأفلاطونية، وفكرة الصعود الصوفى التدريجى الذى يصل إلى ذروته، ويتبع ذلك هبوط تذكية فى حالة فرأى لويس تجارب حياته الفظيعة. وهذا البناء - بأسسه الفكرية المزدوجة وبيئته المتعلقة بالسيرة الذاتية - يأخذ شكله الطبيعى من تتابع «الذروة» و«الذروة المضادة» التى ثقفها فرأى لويس عن هوراس. ويمكن أن تصبح الفكرة والتجربة الحية هى «الشىء المرموز له» فى لحظة الإبداع، وذلك فى حالة واحدة هى عندما يتحقق التساوى الرائع الآتى:

«الرمز = المرموز له + الرامز»

إن معظم الأبحاث الأدبية فى عالمنا هذا ليست مطبقة بشكل مباشر على العمل الأدبى. إنها تتكون من «تكويم» جبال من الورق؛ وتكاد كل دراساتنا فى

(١) نسبة إلى بيثاجوراس، فيلسوف ورياضى إغريقى عاش فى القرن السادس قبل الميلاد.

السيرة الشخصية تكون كتباً تحمل عناوين «فلسفة... الشاعر فلان الفلاني»، وكثير من دراسات الأدب المقارن والمصادر كتب تنتمى إلى تلك الطبقة الخاصة من البحث عن المنابع التى ابتدأها كورتىوس... ولست فى حاجة إلى القول بأن هذه الكتب غالباً ما تكون رائعة، وأنها ضرورية على نحو مطلق، وأن قدراً عظيماً من وقتى يخصص لهذا النوع من الأبحاث. ولست أهدف إلى أن مثل هذا النوع من البحث ينبغى أن يهمل، ولكن قدراً من الدقة والوضوح ينبغى أن يطبع تفكيرنا، وينبغى أن نكون على وعى بما نفعل حقاً، وألا نخلط بين العمل الذى هو ذو قيمة كبيرة بالنسبة لتاريخ الثقافة وللتاريخ الأدبى، وما نهتم به هنا على نحو أساسى، هو دراسة العمل نفسه باعتباره موضوع بحثنا العلمى.

ولنعد إلى مثالنا؛ إنها لألوان حية من النشاط أن نقرر ماذا كانت عليه أفكار فرأى لويس دى ليون، ونجمع من بين كتاباته الكثيرة فى اللاتينية والإسبانية آثار التعاليم البيثاجورية، ونتتبع فى هذه الكتابات أثر أفكار أفلاطون أو تأثير الصوفية المسيحية أو البصمات التى خلفتها دراساته للإنجيل، ونستخلص - فى جانب آخر - صعود حياته وهبوطها، وصراعه مع الجامعة، ودفاعه الملهم ضد مؤسسة السجن التحفظى. كل هذا يمثل إضافة لمعلوماتنا عن الثقافة الإسبانية فى القرن السادس عشر، كما أنه ضرورى أيضاً بصفته عاملاً مساعداً لدراسة المادة الحقيقية للتحليل الأدبى وهى القصيدة. نعم كل هذا ضرورى. لكن الوقت قد حان لتوجيه اهتمامنا إلى ماهو جوهرى وهو طبيعة القصيدة.. العمل نفسه.. ذلك المخلوق الممتع الذى يسمح لنفسه أن يكون ملكاً لإدراكنا الحدسى، ومع ذلك ثبت أنه خداع بالنسبة لمحاولاتنا فى التحليلات العملية. هنا تكمن المشكلة. ولا أزعم أننى وصلت إلى حل لها فى كتابى. لقد كان اهتمامى منصباً فحسب على إبرازها بكل ضروراتها الملحة والدرامية.



نظرات على البولنديين والسكسون

جان كوت

من الطبيعى أن يقرأ المحترف كل شىء. ثمة متخصصون فى العناكب، وفى المثقلات أثناء الحرب القرطاجنية، وفى النقد الأدبى «الأنجلو - سكسونى»! والطالب الذى يجهز أعماله السنوية أو رسالته عن فوكنر أو جويس أو إليوت يطالبه أستاذه أن يقرأ كل شىء كتبه المؤلف الذى اختاره، أو على الأقل كل شىء بالإنجليزية. وثمة قراء شرهون وممحسون فى النقد الإنجليزى والأمريكى من بين المترجمين والقراء العاملين فى دور النشر. ذلك جزء من واجب مهنتهم. وفى ظنى - مع ذلك - أن الأسئلة التى طرحها الملحق الأدبى للتايمز تهتم أساساً بأمر مختلف عن ذلك، وهو المكانة الحقيقية للنقد الأدبى «الأنجلو - سكسونى» فى الحياة الذهنية الحديثة فى بلادى، وتأثير ذلك على النقد الأدبى البولندى. ولكى نجيب على هذا السؤال ينبغى أولاً أن نتفق على ما نفهمه من مصطلح «نقد أدبى». فإذا كنا نعنى به معناه الحرفى الضيق وهو الكتب أو المقالات التى يكتبها الكتاب عن كتاب آخرين أو - حتى - تاريخ الأدب غير الأكاديمى - يمكن أن أقول على نحو دقيق إن تأثير النقد الأدبى «الأنجلو - سكسونى» قليل جداً. كما أن أثره على التيارات الذهنية والمناقشات يبدو مهملاً. وأظن مع ذلك أنه من الممكن - بالنسبة لكلمتى «نقد» «أدبى» - أن نركز الضغط على الكلمة الأولى وتعامل الكلمة الثانية بسعة وحرية، كما أننا لابد أن ندخل فى الاعتبار نوعاً أدبياً آخر وفرعاً من الكتابة كان دائماً واحداً من أهم المعالم المميزة للأدب الأنجلو - سكسونى، وأعنى به المقالة. غير أننى لا أعنى المقالة الأدبية الخالصة، أو المقالة

الفلسفية والاجتماعية، وحتى المقالة العلمية التي يمثل الأدب فيها عنصراً واحداً من بين عناصر كثيرة في التحليل والنقد. وبهذا المعنى أثرت الكتابة الأنجلو - سكسونية ذات الطابع الفكرى النقدى فى الحياة الذهنية فى بولندا فى مناسبات عدة، وهى لا تزال تؤثر فيها الآن. وفى هذا المجال قد يكون كتاب صغير تاريخى ضرورياً وشيقاً جداً.

وقد يدهش معظم القراء أن يعلموا أن المقالة الإنجليزية فى الأدب والسلوك لعبت دوراً مهماً جداً فى فترة «التنوير» البولندى. كانت «البارجة» Monitor أشهر مجلة فى عصر التنوير البولندى، وقد ظهرت فى وارسو ابتداء من سنة ١٧٦٥. كانت «البارجة» تقليداً ساذجاً كما كانت إلى حد كبير تبنيهاً لمجموعة متتابة من الكتب السنوية للمجلة الإنجليزية «المشاهد» The spectator . وكان ذلك يتم بالطبع فى ذلك الوقت عن طريق الترجمات الفرنسية. وكانت ترجمات ديفو^(١) وسويفت^(٢) وفيلدينج التى نشرت فى ذلك الوقت مأخوذة أيضاً عن الفرنسية. وقد علم ستيل^(٣) وأديسون^(٤) الفكر البولندى المتأخر احترام القانون والاقتصاد والإحساس الصائب وفضائل أخرى من فضائل البرجوازية. وكان سيكون ولوك^(٥) من أوائل من علم الفكر العملى والتسامح حين كانت أعمالهم تقتبس المرة تلو المرة فى صحافة عصر التنوير البولندى.

وأصبح الفلاسفة الإنجليز والاقتصاديون مرة أخرى معلمى نفس الفكر البولندى الذى كان لا يزال رجعيّاً بعد ذلك بمائة سنة فى أوائل النصف الثانى من القرن التاسع عشر. وكان جون ستيوارت مل وسبنسر^(٦) على نحو خاص أعلى

(١) (١٧٣١ - ١٦٦٠).

(٢) (١٧٤٥ - ١٦٦٧).

(٣) (١٧٢٩ - ١٦٧٢).

(٤) (١٧١٩ - ١٦٧٢).

(٥) (١٧٠٤ - ١٦٣٢).

(٦) (١٥٩٩ - ١٥٥٢).

المراجع هذه المرة، فاقتبست أعمالهم واستوحيت من قبل العباد الأول البولنديين للآلة البخارية والتقدم الرأسمالي. وتحمل هذه الفترة فى الأدب البولندى اسم «الإيجابية». وقد اقتبست أعمال مل وسبنسر - وإلى جوارهما وربما على نحو أوسع أعمال داروين^(١) - دون انقطاع فى الصحافة والنقد الأدبى. وقد خلق هؤلاء مدرسة فكر وجدل كانت فيها «النفعية» هى المثل الأعلى. وقد تطورت فى ظلها نظم الحياة اليومية وعاداتها، كما تطورت فيها الأنواع الأدبية فى سعادة ونفع.

وفى ملتقى القرنين التاسع عشر والعشرين تمت مواجهات ثلاث مع الفكر الإنجليزى أعدها بصفة خاصة بعيدة التأثير. وكان أشهر ناقد أدبى فى ذلك الوقت واحداً من أعظم شخصياته ستانيسلو برزوزوسكى Stanislaw Brzozowski. وقد صارع - بطريقة عنيفة ولكنها كانت إيجابية فى الأساس - فلسفة ماركس^(٢) وسوريل^(٣) وماتش والماديين. وقد اقترب بشدة من الكاثوليكية فى أواخر حياته القصيرة العاصفة، وقد بدأت تؤثر فيه عندئذ كتابات نيومان^(٤) القوية. وقد واجه برزوزوسكى كاثوليكية نيومان الجادة الذهنية بكاثوليكية بولندا التقليدية المستريحة العاطفية. ومن ناحية أخرى اقتبس الشعراء المحدثون والمصقولون الاشتراكيون أعمال راسكين^(٥) الذى ترجم عدة مرات أثناء حياته. وهو يعد فى بولندا واحداً من أبطال العاطفية الجمالية، وبخاصة فى مجال الاهتمام الجديد بالفن الأصيل وبالمهارة.

وكانت المواجهة الثالثة أغرب المواجهات، كما كانت مواجهة بالمعنى الحرفى للكلمة؛ ففى مطلع القرن التقى شاب متحمس للمسرح من كراكو، هو ليون

(١) (١٨٠٩ - ١٨٨٢).

(٢) (١٨٨٣ - ١٨١٨).

(٣) (١٨٤٢ - ١٩٠٦).

(٤) (١٨٩٠ - ١٨٠١).

(٥) (١٨١٩ - ١٩٠٠).

شيللر ب. ا. ج. كريج^(١) فى فلورنسا فسحرتة شخصيته وأفكاره. وقد ذهب إلى حد أن نشر فى مجلة «القناع» التى كان يحررها ويصدرها كريج صورة فكاهية عن ستانيسلو ويسبيانسكى Stanislw Wyspianski الشاعر والرسام والمسرحى والمصمم المعمارى البولندى فى العصر الحديث الذى كان - كما أكد كريج بحسم- واحداً من أوائل الفنانين العالميين فى فن المسرح.

إن ليون شلر لا يزال أشهر «منظر» للمسرح البولندى وهو لم ينل مكانته بعد بصفته مخرجاً، وبخاصة فيما يتصل بالمسرحية الرومانتيكية البولندية الشهيرة. وقد استمر حياته كلها مخلصاً لمذهب كريج فثبته بعمق فى المسرح البولندى. وربما كان كريج معروفاً ومقدراً فى بولندا - فى فترة ما بين الحربين - أكثر مما كان معروفاً ومقدراً فى بلاده. وبقي مذهبه حياً حتى وقتنا هذا. لقد قضيت الشتاء الماضى فى فينيس حيث يقيم كريج منذ بضع سنوات. وقد طلب إلى بعض تلاميذى الشبان البولنديين ممن لهم اهتمام بالنقد المسرحى أن أبلغه عنهم تحيات العام الجديد وإعجابهم العميق.

ولقاء كريج وشيللر فى فلورنسا هذا هو أهم مناسبة فى تاريخ المسرح الحديث فى بولندا. ولا بد أن الإعجاب كان متبادلاً بين هاتين الشخصيتين، وذلك لأن هذا الرجل العجوز العظيم الذى تربو سنه على التسعين غنى لى أغنية كان قد استمع إليها من شيللر منذ أكثر من نصف قرن من الزمان، وذلك عندما قدمت نفسى إليه بصفتى ناقداً مسرحياً من بولندا.

أما بعد الحرب العالمية الأولى فلا بد أن أذكر ثلاثة كتب من الإنجليز كان لمقالاتهم وتأملاتهم تأثير باق على النقد والحياة العقلية فى بولندا. وأول هؤلاء تشسترتون^(٢) الذى واجهت أفكاره - كما واجهت أفكار نيومان فى زمانه - الكاثوليكية البولندية ذات الطبيعة الخيرة. ولم تفتح الكاثوليكية العقلية نفسها

(١) (١٨٧٢ - ١٩٦٦).

(٢) (١٨٧٤ - ١٩٣٦).

لتأثير ماريتين Maritain إلا فى السنوات الأخيرة قبل الحرب حين دفع تشسترتون إلى منطقة متأخرة.

وكان ولز^(١) الكاتب الثانى الذى أستشعر تأثيره كثيراً فى فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية، وثمة معجب عظيم بولز وداعية له هو أنتونى سلونمسكى Antoni Slonimski الذى يعد واحداً من أعظم كتاب الفكاهة البولنديين، وهو شاعر وكاتب ملاح صاغت كتاباته الصحفية أفكار جانب يعتقد به من المثقفين فى وارسو. وللمرة الثالثة - وهذا شىء مميز - تمت محاولة لتبني الفلسفة الإنجليزية العقلانية فى بولندا. وخلال اختلاف العصور المتلاحقة كلها كان أديسون وسبنسر وولز لمدة مائتى عام رواداً فى بولندا لهذا النمط نفسه من الفكر، وهذه القيم نفسها بعامة: الحرية، والتسامح، والإيمان بالفكر الاجتماعى، والاعتقاد فى تقدم الحضارة. وبجانب ولز كان هناك تأثير قوى - وبخاصة بين أفراد الطبقة الوسطى المثقفة فى وارسو - لكتب برتراندرسل^(٢) التى ترجمت ونشرت عدة مرات. ومما يميز هذا التأثير أنه انتعش خلال فترة «أكتوبر البولندى» عندما استؤنفت لأول مرة بعد الحرب كتابة اللقطات الملحدة.

ومع أننا نصل بهذا إلى وقتنا الحاضر فثمة بضع نقاط ينبغى أن أضيفها. ذلك لأنه من المستحيل أن نتحدث على نحو دقيق عن تأثير النقد «الأنلجو - سكسونى» الحديث والمقالة دون أن نهتم أولاً، على نحو مختصر، بالتقدم العظيم الذى حدث فى معرفة اللغة الإنجليزية والأدب الأمريكى. كانت الألمانية والفرنسية والروسية قبل سنة ١٩٣٩ معروفة فى بولندا أكثر بكثير مما كانت عليه المعرفة بالإنجليزية. وكانت الألمانية والروسية لغتى الدولة خلال التقسيم، كانتا مفروضتين فى المدارس والإدارة. وكانت معرفة الفرنسية - لوقت طويل - دليلاً على الثقافة العقلية والصقل الاجتماعى. وكان المثقف البولندى العادى يقرأ

(١) (١٨٦٦ - ١٩٤٦).

(٢) (١٨٧٢ - ١٩٧٠).

بسهولة لغتين أجنبيتين على الأقل حتى وإن لم يتكلم بهما، وعادة ما كانت هاتان اللغتان الفرنسية والألمانية. والمعرفة بالفرنسية - حتى فى جيلى الأدبى - أكثر بالقطع من المعرفة بالإنجليزية.

وقد تغير هذا الموقف بصفة جذرية خلال الحرب العالمية الثانية؛ فقد وجد عدد من البولنديين أنفسهم فى بريطانيا عندئذ، أو على الأقل وجدوا أنفسهم جزءاً من وحدات الجيش البولندى التى حاربت تحت القيادة البريطانية. وثمة كتاب بولنديون مهاجرون الآن، وأعظم المهاجرين من بينهم فى إنجلترا وأمريكا، وتأثير النقد «الأنجلو - سكسونى» على هذه الجماعة لا يقارن فى قوته بغيره بالطبع، وهو يحتاج إلى معالجة مستقلة. ومما يستحق الذكر أيضاً ظهور جماعة صغيرة. ولكنها متميزة. من الكتاب «البولنديين - الإنجليز» الشبان الذين يمتلكون اللغتين على نحو كامل. وقد كان لدى بعضهم فرصة لبدءوا التعليم المدرسى أو ينتهوا منه تحت الاحتلال الألمانى، ويلتحقوا بالجامعة فى إنجلترا. وهذه الجماعة هى الجسر الطبيعى بين الفكر «الأنجلو - سكسونى» والحياة الأدبية فى بولندا. وقد نمت المعرفة بالإنجليزية بقوة أيضاً بين الشباب البولندى هذه الأيام سواء فى ذلك طلاب العلوم الدقيقة، وطلاب الإنسانيات من الأدب والفن.

وبالمثل تغير موقف الأدب «الأنجلو - سكسونى» فى سوق النشر. فهو لا يقرأ ويترجم على نحو واسع فحسب، وإنما لديه كذلك تأثير أقوى وأنشط فى الحياة الأدبية، ويصدق هذا بصفة خاصة على الأدب الأمريكى. وبعد سنة ١٩٥٥ - وهى السنة التى فتحت فيها أبواب الفيزيكان - سرعان ما أصبح حى «الجيل الضائع» من الأمريكان - حى شتاينبك^(١) وكولدويل^(٢) وهمنجواى^(٣) وفوكنر - مباحاً للقارئ البولندى، وأصبحت كل كتبهم تقريباً كتباً شعبية.

(١) (١٩٠٢ - ١٩٦٨).

(٢) ولد سنة ١٩٠٣.

(٣) (١٨٩٨ - ١٩٦١).

وللآخرين بصفة خاصة - فوكنر وهمنجواري - تأثير كبير فى الأسلوب، وفى
تكنيك الكتابة. وفى نظرة الجيل الجديد من الكتاب التى هى عالمية إلى حد ما.

ومن بين الكتاب الإنجليز يتضح استمرار تأثير كونراد^(١) الذى لم يتوقف
عن سحر كل الأجيال البولندية جديدها وقديمها. سئل ناقد معروف مرة : من
أعظم الروائيين البولنديين؟ وكانت إجابته: «جوزيف كونراد للأسف!». وتدور
موضوعات عدد من الكتاب، وعديد من المناقشات فى بولندا، عن مدى قرب
كونراد منا، ومدى بعده عنا، وعن الاختيار الذى قام به، وعما فيه من البولندية،
وعما فيه من الإنجليزية.. إلخ.

وقد قاد الاهتمام بكونراد، وبالرواية الأمريكية الحديثة، إلى الاهتمام بالنقد
إلى حد ما. وأعتقد - مع ذلك - أنه ينبغى ألا يبالغ فى تقدير هذا التأثير. ذلك أنه
فى المدى البعيد تقرأ الصحف الأدبية الفرنسية فى بولندا على نحو أوسع مما تقرأ
عليه نظيرتها الإنجليزية والأمريكية. وينبغى أن نقرر بوضوح أنه على الرغم من
طغيان الرواية «الأنجلو - سكسونية» فى سوق القراءة يلاحظ التأثير الفرنسى
أكثر من غيره - من بين تأثير الآداب الغربية - فى فروع أخرى من الأدب
كالشعر والمسرح. وهذا القول صحيح بالنسبة لكل أنواع النقد، ولكنه صحيح
بصفة أخص بالنسبة للنقد الفلسفى والأيدولوجى، وهما نوعان يتمتعان بأكبر
شعبية فى فرنسا وبولندا من بين كل البلاد. لقد بدأ النقد يمارس تأثيراً مكثفاً
على الأدب، وعلى الحياة العقلية، عندما توصل إلى لغته الخاصة ونظام قيمه. لقد
ابتدع سارتر وكامو مثل تلك اللغة، ولا يمكن أن يقارن بتأثيرهما تأثير أى
شخص آخر.

وأكثر الصحف المعروفة والمقروءة - من بين الصحف الإنجليزية فى الدوائر
المتقنة - صحف «الأبزورفر»، و«الملحق الأدبى للتايمز»، و«الأنكونتر». وهذه
الحقيقة تحدد المدى الذى يصبح عنده أى ناقد معروفاً. ومن بين أكثر النقاد

(١) (١٨٥٧ - ١٩٢٤).

شهرة سيريل كونولى، وف.س. برتشيت، وريموند موتيمير، وفيليب توينبى. وأكثر الصحف الأمريكية شهرة فى تلك الدوائر هى «نيويورك» ، ولأدموند ولسن ودوايت ماكدونالد - من بين النقاد الأمريكيين - معجبون.

وهناك اهتمام كبير فى بولندا بالحياة المسرحية وبالمسرح، وبخاصة بالمسرح الإنجليزى، وهناك اهتمام بالنقد المسرحى الإنجليزى نتيجة لذلك. واسم كينيث تينان معروف جدا فى بولندا، وكثيراً ما تقتبس مقالاته فى الصحافة المسرحية. ومع كل ذلك تتجاوز المواجهة اليوم مع الفكر «الأنجلو-سكسونى» الحدود الضيقة للنقد الأدبى بالمعنى الضيق. وقد يدهش قرائى إذ يسمعون أن الأستاذ رومان جاكبسون الأستاذ بجامعة هارفارد - وهو الباحث المشهور والمنظر الأدبى - له تأثير مقطوع به على ظهور اتجاه جديد فى البحث الأدبى فى بولندا، وهو اتجاه يركز على المناهج الرياضية، وعلى استخدام اللغة «ونظرية المعلومات». وقد كان هناك - حتى قبل الحرب - اهتمام جاد بين طلاب الإنسانيات الشبان «بالشكلية» الروسية والمناهج «البنائية» فى علم اللغة والشعر. وقد أخذت أعمال جاكبسون النظرية فى اللغة بوصفها وسيلة توصيل، وفى الأساليب الشعرية بوصفها نظاماً إرشادياً محدداً تجذب النقد كذلك، وأصبحت معروفة على نحو واسع خارج الدوائر الأكاديمية العادية. ويمكن القول - مع شئ من المبالغة - أن جاكبسون هو رائد المدرسة الشابية فى النقد الشعرى فى بولندا.

ولقد كانت الروابط بين علمى الاجتماع البولندى «والأنجلو-سكسونى» قوية بصفة خاصة حتى فيما قبل الحرب بفترة طويلة. وأود - فيما يتصل بهذا - أن أذكر اسمى مالىنووسكى Malinowski وزنانيكى Znaniecki. وخلال السنتين الأخيرتين اهتم قدر لا بأس به من النقد الأدبى البولندى بقضية «الثقافة الجماهيرية». وقد ذكر نقاد الأدب أسماء كثير من علماء الاجتماع الأمريكان الذى يبحثون فى هذه المشكلة ، وذلك فى معرض ترديد وجهات نظرهم أو

مناقشتها. كذلك أثر علم الاجتماع الأمريكى على بحث «الاستفتاءات» التى بدأت من جديد فى بولندا. ومن المحزن أن هذا كله بعيد جداً عن النقد الأدبى، وتلك هى - بالدقة - مشكلة النقد الأدبى البولندى. إنه لا يهتم بالأدب فحسب، بل هو متشابك مع معظم الأشكال المتنوعة للنشاط العقلى والتجارب العقلية فى كثير من مجالات الحياة.

وفى هذا السياق ينبغى أن يزداد اسم آخر على الأسماء التى ذكرت. لقد ترجم كتابان من كتب نوربرت وينير Norbert Wiener عن «علم العقل الحاسب»، وقد أكد تأثير النقد الأدبى الحديث الذى لا شك فيه على اللغة وعلى عالم الأفكار.

وأظن أن هذه الأمثلة قد قدمت فكرة ما عن الأسس التى تعتمد عليها الخصائص المميزة للنقد الأدبى البولندى. وكثيراً ما تروى قصة أستاذ علم حيوان من وارسو أو من كراكو دعى إلى مؤتمر دولى للعلماء فألقى بحثاً عن «الفيل والمسألة البولندية». والنقد الأدبى شبيه إلى حد ما بذلك العالم. إنه ماركسى، أو حر، أو كاثوليكي. إنه يهتم بالوجودية، و «بالبنائية»، وبالقصص العلمى، وبنظرية المعلومات، وبكثير من المشكلات التى لا تتوافق فى كثير مع الأدب. غير أن هذه «العالمية» فى النقد الأدبى البولندى ليست فى الحقيقة سوى مظهر. ذلك لأن هذا النقد يهتم اهتماماً عميقاً جداً بحاضر بولندا، وذلك حتى حين يتحدث عنها بلغة الوجودية، أو حين يناقش تجارب البحث الأمريكى فى «الثقافة الجماهيرية». ويظهر - مع ذلك ونتيجة لهذه التجارب نفسها - أن لدى النقد الأدبى البولندى أشياء كثيرة ومهمة يقولها حتى بالنسبة للقارئ الأجنبى. لقد لعب النقد البولندى دوراً مهماً ورائداً فى التغيرات المثيرة التى تمت فى السنوات العشر الأخيرة، وذلك فى مناسبات عدة. ولقد كف عن أن يكون إقليمياً، وكان صوته دائماً فى كل المحاورات التى جرت بين الشرق والغرب مستقلاً وجديراً بالملاحظة.

كان الأدب فى القرن التاسع عشر - وهى فترة حرية ضيقة - يسمى غالباً

«ضمير الشعب». وكان ينظر إلى النقد فى تلك الفترة على أنه «ضمير الأدب». وكانت مهمة النقد أن يحث الأدب ويغيره على أن يؤدى واجباته القومية الاجتماعية، وكان على الأدب أن يكون - طبقاً لهذه الأفكار - «تعليمياً»، كما كان على النقد أن يكون «تعليمياً» على نحو مضاعف.

وأظن أن هذا العبء التقليدى - الذى لم يتغلب عليه قط بشكل كامل - يمكن أن يشرح كأحسن ما يكون الشرح الاختلاف بين النقد «الأنجلو-سكسونى» والنقد البولندى. ومما لا شك فيه أن هذا أماره ضيق، ولكنه فى الوقت نفسه أماره قوة فى النقد الأدبى فى بولندا. والفضل يعود إلى هذا نفسه فى أن هذا النقد لم يكن قط محترفاً على نحو كامل، وأنه نادراً ما يقتصر على الطائفة المثقفة. وهو لا يعيش على الأدب وحده، بل يعيش أيضاً على التجربة التاريخية.

