

مكتبة الدراسات الأدبية

٨٩

مقالات في النقد الأدبي

دكتور إبراهيم حمادة



دار المعارف

وقفه

لم أقصد بتقديم هذه المقالات إلى القارئ العربي ، أن أعرفه بمدرسة معينة في النقد ، أو أتمثل بحقبة تاريخية فيه ، أو أتوسل إليه بنقاد مفضلين على غيرهم . والواقع ، أنه كما ترد على الذهن خواطر مبعثرة بلا قصد مرسوم ، فيحظى بعضها بالخروج إلى الحياة دون البعض ، فإن هذه المقالات عرضت لي مع عشرات من أخواتها ، إلا أنها - بالمصادفة البحتة - حظيت ببعض وقتي فترجمتها مع غيرها . أما نشرها - هنا - فهو استجابة لإحساس كان يعاودني - في أثناء المحاضرة - وهو أن ما يترجم إلى اللغة العربية من أجناس الأدب الغربية كالقصة ، والرواية ، والمسرحية ، والمقالة .. قد يكون اللون الغالب نسبياً . أما النقد الأدبي ، فقد تأق ترجمته - بلا عمد - في نهاية المطاف . لذا ، فإن الرابط الذي ينظم هذه المقالات ، هو النظر النقدي بصفة عامة ، وأن الساحة الأدبية في حاجة شديدة إلى الكثير والحمود منه .
والله الموفق .

دكتور ابراهيم حمادة

الأدب والدراسة الأدبية

رينيه ويليك - أوستن وارين

يجب علينا - أولاً وقبل كل شيء - أن نفرق بين الأدب والدراسة الأدبية ، فهما عملاقان متمايزان : أحدهما خلاق ، أى فن ، وآخرهما ، إذا لم يكن بالضبط علمًا فهو ضرب من المعرفة أو التعليم . وبالطبع بذلت محاولات لإزالة هذا الفرق ، فعلى سبيل المثال ، احتج البعض بأن المرء لا يستطيع فهم الأدب مالم يكتبه ، وأنه لا يستطيع ، بل ينبغي ألا يدرس الشاعر الإنجليزي الكسندر بوب مالم يحاول بنفسه نظم دوبيتات بطولية ، كما عليه ألا يدرس إحدى المسرحيات الإليزابيثية مالم يكتب بنفسه مسرحية بالشعر الحر . ومع أن تجربة الخلق الأدبي مفيدة للدارس فإن مهمته مختلفة تمامًا ، فالواجب يقتضيه أن يترجم تجربته في الأدب إلى مصطلحات فكرية ، وأن يهضمها ويحولها إلى نظام أو خطة متماسكة ينبغي أن تكون عقلانية إذا ما أريد لها أن تكون ضريًا من المعرفة . وقد يصح الزعم بأن مادة دراسته لاعقلانية ، أو أنها - على الأقل - تتضمن في شكل مركز عناصر غير منطقية ، غير أنه لن يكون عندئذ إلا في مركز لا يختلف عن مركز مؤرخ في التصوير أو البحاثة في علم الموسيقى ، أولنفس الأمر ، في مركز عالم الاجتماع أو التشريح . ومن البين أن تلك العلاقة تثير بعض المشكلات الصعبة ، إلا أن الحلول المقترحة مختلفة . فبعض المنظرين ينكرون - في بساطة - على الدراسة الأدبية أن تكون معرفة ، ويوصون بأنها - عملية خلق ثانية - إلا أن هذا يفضي إلى نتائج تبدو اليوم لمعظمنا غير ذات جدوى - كوصف باتر للموناليزا ، أو المقطوعات الممتعة عند سيموندس أو سيمونز ، ومثل هذا - « النقد الخلاق » يدل في العادة على أنه عملية نسخ صورة أخرى لاحاجة إليها ، أو على أحسن الحالات - ترجمة عمل فني إلى صورة أخرى ، تكون - عادة - أدنى قيمة ، أما بعض المنظرين الآخرين فيقدمون نتائج مختلفة تدعو إلى الشك . وهذه النتائج هي حصيلة عملية التناقض التي نقيمها بين الأدب ودراسته : فهم يحتجون بأن الأدب لا يمكن أن - يدرس - على الإطلاق ، وأن كل مانستطيعه فقط هو أن نقرأه ، وأن نستمتع به ، وأن نتذوقه . أما ماتبق بعد هذا فهو ليس إلا أن نجتمع كل

أنواع المعلومات « المتعلقة » به ، والحقيقة أن مثل هذا التشكيك أكثر انتشاراً مما يظن المرء . فن الناحية العملية يتجلى في تأكيده على « الحقائق » البيئية المحيطة ، وفي الانتقاص من كل المحاولات التي تبذل لتجاوز تلك الحقائق ، أما التقدير والذوق والتحمس فأمور متروكة للانطلاق الشخصي واسترساله ، كمهرب محتوم - ولو أنه شيء مؤسف - من صرامة البحث السليم الراسخ ، ولكن مثل هذا التقسيم الثنائي إلى « بحث » وإلى « تذوق » غير وارد على الإطلاق في الدراسة الأدبية الصحيحة ، التي تجمع - في الوقت ذاته - بين الصفة « الأدبية » والصفة « المنهجية » .

إن المشكلة هي كيف نتعامل فكرياً مع الفن ، ومع الفن الأدبي بصفة خاصة ، وهل يمكن ذلك ؟ وهنا يبرز أحد الردود ، وهو أن هذا التعامل ممكن بمناهج طورتها العلوم ، والتي لا تحتاج إلا أن تتحول إلى دراسة الأدب . وبالإمكان أن نميز أنواعاً عديدة من هذا التحول ، يتبدى أحدها في محاولته منافسة المثاليات العلمية العامة من حيث الموضوعية واللاشخصانية ، واليقينية ، إنها محاولة تقوم في عموميتها على تأييد تجميع الحقائق المحايدة وهناك رد آخر يتمثل في السعى إلى محاكاة مناهج العلوم الطبيعية من خلال دراسة المسببات السالفة والمنابع الأصلية . وهذا « المنهج الخاص بدراسة الخصائص الوراثية » يبرر من الناحية العملية - مسألة تقصى أى نوع من العلاقات طالما كان ذلك ممكناً على صعيد المتابعة التاريخية ، والتطبيق الأكثر صرامة يمكن أن يستخدم السببية العلمية لتفسير الظواهر الأدبية عن طريق إسناد أو إرجاع المسببات المصممة الأساسية إلى الأحوال الاقتصادية والاجتماعية والسياسية . وهنا نجد أنفسنا مرة أخرى نقحم المناهج الكمية التي يصلح استخدامها في بعض العلوم ، مثل الإحصاء ، والجداول ، والرسوم البيانية ، وأخيراً هناك محاولة لاستخدام المفاهيم البيولوجية في تتبع نمو الأدب .

واليوم يكاد يكون هناك اعتراف عام بأن هذا التحويل لم يحقق التوقعات التي كانت منتظرة منه في البداية . ففي بعض الأحيان قد تستطيع المناهج العلمية أن تبرهن على قيمتها داخل مجال محدود صارم ، أو مع تكنيك محدود ، مثل استخدام الإحصاء في بعض المناهج المعينة لنقد النصوص ، أو لدراسة الأوزان الشعرية . غير أن معظم المشايخين للغزو العلمي للدراسة الأدبية ، قد اعترفوا بالفشل ، وانتهوا إلى التشكيك ، أو أخذوا يعززون أنفسهم بالأوهام التي تتعلق بإمكانية نجاح المفاهيم العلمية في المستقبل . وهكذا دأب (اي . ايه ريتشاردز) على الإشارة إلى

الانتصارات المقبلة التي ستحرزها دراسة الجهاز العصبي بوصفها الضامن لإيجاد حلول لكل المشكلات الأدبية .

ولابد لنا من العودة إلى بعض المشكلات التي يثيرها التطبيق الواسع الانتشار للعلوم الطبيعية على الدراسة الأدبية . إذ ليس من المستطاع استبعادها بهذه السهولة السريعة ، فلا شك أن هناك مجالاً واسعاً يسمح لهذين المنهجين بالاتصال أوحى بتداخلهما . فمثل تلك المناهج الأساسية كالاستقراء والاستنتاج ، والتحليل والتركيب ، والمقارنة مسائل مشتركة بين كل أنواع المعرفة المنهجية . ولكن يبرز هنا في وضوح حل آخر يزكى نفسه وهو : أن للبحث الأدبي مناهجه المشروعة الخاصة التي ليست هي دائماً نفس مناهج العلوم الطبيعية إلا أنها مع هذا مناهج فكرية . وهناك مفهوم وحيد ضيق جداً يمكنه أن يستبعد أو يبنى منجزات العلوم الإنسانية من نطاق المعرفة . فقبل التطور العلمي الحديث بزمن طويل استطاعت الفلسفة ، والتاريخ ، والتشريع القانوني ، واللاهوت ، وحتى فقه اللغة ، أن تصل إلى مناهج مشروعة للمعرفة . ولربما أصبحت إنجازاتها مطموسة أو غامضة بسبب الانتصارات النظرية والعملية التي حققتها العلوم الفيزيائية الحديثة ، إلا أنها - مع هذا - حقيقية ودائمة ، ويمكن - في بعض الأحيان - إحيائها وتجديدها بسهولة بعد إجراء بعض التعديلات عليها . وهكذا ينبغي أن نعترف بكل بساطة بوجود هذا الفرق بين مناهج وأهداف العلوم الطبيعية ، وبين مناهج وأهداف العلوم الإنسانية .

والمشكلة المعقدة هي كيفية التعريف بهذا الفرق ، ففي زمن ميكز ، أي في عام ١٨٨٣ استطاع ويلهلم ديلثي أن يستنبط الفرق بين مناهج العلوم الطبيعية ومناهج التاريخ على أساس التناقض بين الشرح والاستيعاب . فقد احتج ديلثي لرأيه بأن العالم يعطل حادثه ما على أساس مسبباتها السالفة ، في حين أن المؤرخ يحاول تفهم معناها ، وعملية التفهم هذه فردية بالضرورة ، بل إنها ذاتية . وبعد عام من ذلك التاريخ جاء ويلهلم ويندلبانند - وهو مؤرخ فلسفة مشهور - وانبرى هو أيضاً بالهجوم على الرأي القائل بأن العلوم التاريخية ينبغي أن تقلد مناهج العلوم الطبيعية . فالعلماء الطبيعيون يهدفون إلى تأسيس قوانين عامة ، على حين أن المؤرخين يحاولون إدراك حقيقة فريدة لا يتكرر وقوعها . ولقد قام هنرتش ريكيرت بتجريد هذا الرأي وتحسينه ، بل تعديله إلى حد ما ، ورسم خطأ لا يفرق كثيراً بين المناهج التعميمية والمناهج الفردانية . مثلاً يفرق بين علوم الطبيعة وعلوم الثقافة ، فهو يمتحج بأن علوم الثقافة تهتم بالشئ الملموس والفرداني ، وعلى أية حال فإن

الفردانيات لا يمكن اكتشافها وإدراكها إلا بالرجوع إلى بعض القيم المصطلح عليها ، والتي هي مجرد اسم آخر للثقافة ، وفي فرنسا ، يميز (ا . د اكسينبول) بين العلوم الطبيعية كشيء مشغول بـ « الحقائق المتكررة » وبين التاريخ كشيء مشغول بـ « الحقائق المتابعة » وفي إيطاليا أقام بنديتو كروتشي مجمل فلسفته على المنهج التاريخي والذي يختلف كلية عن منهج العلوم الطبيعية .

ومناقشة هذه المشكلات مناقشة كاملة قد تؤدي إلى قرار حاسم بالنسبة لمشكلات أخرى مماثلة مثل : تصنيف العلوم ، وفلسفة التاريخ ، ونظرية المعرفة ، ويمكن بعض الأمثلة الملموسة أن توحى - على الأقل - بأن هناك مشكلة حقيقية جداً لابد أن يواجهها دارس الأدب . لماذا ندرس شكسبير ؟ من الواضح أننا لسنا مهتمين أساساً بما يشترك به شكسبير مع الرجال الآخرين ، إذ أننا في هذه الحالة نستطيع كذلك أن ندرس أى إنسان آخر . كما أننا لسنا مهتمين بما يشترك به شكسبير مع كل الإنجليز ، أو مع كل رجال عصر النهضة ، أو مع الاليزابيثيين ، أو مع كل الشعراء ، أو مع كل كتاب المسرح ، أو حتى مع كل كتاب المسرح الاليزابيثيين ، لأننا في هذه الحالة قد ندرس ديكر أو هيوود أيضاً . إننا بالأحرى نريد أن نكتشف ما ينفرد به شكسبير ، أى ما يجعل شكسبير شكسبير ، ومن الواضح أن تلك مشكلة فرد كما هي مشكلة قيمة . بل حتى لو درسنا أدب عصر معين أو حركة أدبية معينة ، أو أدب أمة معينة ، فإن دارس الأدب سيهتم به كعمل منفرد له ملامح خاصة وقيم معينة تفرده عن مجموعات آداب أخرى مشابهة .

كما يمكن دعم قضية التفرد هذه بحجة أخرى ، وهي أن الحالات التي كانت تبذل لإيجاد قوانين عامة للأدب كانت تبوء بالفشل . إن قانون لويس كازميان الذى يسمى بقانون الأدب الإنجليزى ، وهو « تذبذب إيقاع العقل القومى الإنجليزى » بين قطبين يتمثلان فى العاطفة والفكر (مصحوحياً بتوكيد أبعاد يقول بأن تلك التذبذبات تصبح أسرع كلما اقتربنا من العصر الحالى) ليس إلا قانوناً تافهياً أو مزيفاً . فهذا القانون ينهار تماماً عند تطبيقه على العصر الفيكتورى . ومعظم هذه القوانين تتحول لتصبح مثل تماثلات نفسية كفعل ورد فعل فحسب ، أو عرف تقليدى وثورة ، وحتى لو كانت هذه القوانين بعيدة عن الشك فهي لاتستطيع أن تبين لنا أى شيء له دلالة حقيقية عن عمليات الأدب .. فبينما قد ترى الفيزياء أسمى انتصاراتها فى نظرية عامة تتلخص فى قاعدة الكهرباء والحرارة والجاذبية والضوء فليس هناك قانون عام يستطيع الادعاء بتحقيق هذه الدراسة

الأدبية : فكلمنا كان القانون أكثر عمومية وأكثر تجريدية فإنه بالتالى يبدو خاوياً ويزداد الشيء الملموس للعمل الفنى تمتعاً على فهمنا .

وهكذا نجد لدينا حلين متطرفين لمشكلتنا ، أحدهما يبدو متمشياً مع الزى العصرى بفضل نفوذ العلوم الطبيعية ، ويساير المنهجين العلمى والتاريخى ، ويؤدى إما إلى مجرد تجميع الحقائق ، أو إلى تأسيس - قوانين - تاريخية بالغة العمومية ، أما ثانى الحلين فينكر على البحث الأدبى أن يكون علماً ويؤكد على الطبيعة الشخصية « للفهم » الأدبى و « الفردانية » ، وعلى « التفردية » فى كل عمل أدبى . غير أن فى الحل المضاد للعلم فى صيغته المتطرفة أخطاره البينة . فمن الممكن أن يقود « الحدس » الشخصى إلى مجرد « التذوق » الانفعالى ، وإلى « ذاتية » كاملة . فالتأكيد على « فردانية » كل عمل فنى بل حتى على « تفرد » - حتى ولو كان مأموئاً كرد فعل ضد تعميمات هينة - يعنى نسياننا بأنه لا يوجد عمل فنى يمكن أن يكون « منفرداً » تفرداً كاملاً ، مادام سيصبح عصبياً على الفهم تماماً . وهذا بالطبع - أمر حقيقى إذا ماقررنا أنه لا يوجد غير مسرحية واحدة اسمها « هاملت » أو حتى غير « أشجار » واحدة لجويس كيلمر . ولكننا نلاحظ أنه حتى كومة النقابات متفردة ، بمعنى أن نسبها الصحيحة ، ووضعها وتركيباتها الكيميائية لا يمكن أن تتكرر كما هى بالضبط مرة أخرى . بالإضافة إلى هذا فإن كل الكلمات فى كل عمل أدبى فنى إنما هى فى صميم طبيعتها « عامة » وليست « خاصة » إن الخصومة بين « العالمية » و « الخصوصية » فى الأدب لاتزال ماضية منذ أن أعلن أرسطو بأن الشعر أكثر عالمية ، ومن ثم أكثر فلسفة من التاريخ الذى يعنى بالخاص فقط ، ومنذ أن أصر الدكتور / جونسون بأنه ينبغى على الشاعر ألا « يعدد الخطوط التى فى زهرة التوليب » .

كما أن الرومنسيين وغالبية النقاد المحدثين لا يبنون عن التأكيد على خصوصية الشعر من حيث « نسيجه » وتماسكه ، غير أنه ينبغى على المرء أن يعترف بأن كل عمل أدبى إنما هو عام وخاص فى ذات الوقت ، أو ربما كان من الأفضل القول - بأنه انفرادى وعام أيضاً . وفى المستطاع تمييز الانفرادية عن الخصوصية الكاملة وعن التفرد . فلكل عمل أدبى كما لكل إنسان - خصائصه الانفرادية ، ولكنه يشترك - كذلك - فى سمات عامة مع أعمال فنية أخرى تماماً كما يشترك كل إنسان فى نفس خصائص الإنسانية مع كل أفراد جنسه ، وأمه وطبقته ومهنته إلخ .. وهكذا يمكننا أن نعمم فيها يختص بأعمال الفن ، الدراما الإليزابيثية ، الدراما كلها ، الأدب كله ، الفن

كله . إن النقد الأدبي والتاريخ الأدبي يحاول كلاهما أن يحدد انفرادية عمل ما أو مؤلف ما ، أو عصر ما ، أو أدب قومي ما . غير أن هذا التحديد لا يمكن إنجازه إلا في مصطلحات عالمية ، وعلى أساس من نظرية أدبية . وما أعظم حاجة البحث الأدبي في هذه الأيام إلى نظرية أدبية ، بل إلى أرجانون من المناهج .

وهذا المثل المنشود لا يقلل بالطبع من أهمية التفهم المتعاطف والاستمتاع كشرط مسبقة لمعرفةنا بالأدب ، وبالتالي لتأملاتنا فيه ، ولكنها ليست إلا شروطاً مسبقة ، والقول بأن الدراسة الأدبية لا تستخدم إلا فن القراءة إنما هو سوء إدراك لمثال المعرفة المنظمة مهما يمكن أن تبلغ لزومية هذا الفن للدارس الأدب . ومع أن « القراءة » تستخدم استخداماً واسعاً يكتفى ليشمل الفهم النقدي والحساسية النقدية ، فإن فن القراءة مثال للتثقيف الذائقي المحصن وهو على تلك الصورة شيء مرغوب جداً ، وكذلك نافع كأساس لثقافة أدبية واسعة الانتشار إلا أنه - على كل حال - لا يمكن أن يحل محل مفهوم « البحث الأدبي » الذي يفهم على أنه تقليد يتجاوز ذاته ، وعلى أنه جسم آخذ في النمو من المعرفة والتبصر والحكم .

وظيفة النقد

في . إس . إليوت

١

منذ سنوات عديدة خلت ، كنت أكتب عن موضوع علاقة الجديد بالقديم في الفن . ولقد توصلت إلى رأى مازلت متمسكاً به حتى الآن ، ويتمثل في عبارات لي مطلق الحرية في اقتباسها ، لأن البحث الحالي عبارة عن تطبيق لما تتضمنه تلك العبارات من مبادئ .

« تشكل الآثار الفنية الحالية فيما بينها نظاماً مثاليًا ، يتغير عند إضافة عمل في جديد (جديد بحق) إليها . والنظام القائم يكون كاملاً قبل أن يصل العمل الجديد . وحتى يستمر هذا النظام بعد إضافة الجديد ، فإن « كل » النظام القائم يجب أن يتغير ولو تغيراً طفيفاً . وهكذا تكون علاقات ، ونسب ، وقيم كل عمل في بالنسبة « للكل » متغيرة ، وهذا هو التكيف بين القديم والجديد . وأيما امرئ يوافق على فكرة النظام هذه ، وعلى شكل الأدب الأوربي ، والأدب الإنجليزي ، لن يجد من المحال القول بأن الحاضر ينبغي أن يغير من الماضي . بقدر ما يوجه الماضي الحاضر .

لقد كنت أتحذّر وقتئذ عن الفنان ، وعن حاسة التراث التي بدت لي - لازمة له . ولكن المشكلة - بوجه عام - كانت مشكلة نظام ، وأن وظيفة النقد تبدو بالضرورة مشكلة نظام أيضاً . وكنت أدرك حين ذلك - كما أدرك الآن - بأن أدب العالم ، وأدب أوروبا ، بل أدب أية أمة بمفردها ، ليس كمجموعة من كتابات أفراد ، وإنما كـ « كليات عضوية » ، أي كأنظمة تكسب منها أعمال الفن الأدبي الفردية ، وكذلك أعمال الفنانين الفرديين : معانيها ودلالاتها إذا ما ارتبطت بها ، وارتبطت بها وحدها فقط ، وعلى هذا ، فهناك شيء خارج ذات الفنان ، يدين له الفنان بالولاء ، والتفاني الذي يجب أن يرضخ له ، ويضحى لأجله بنفسه كي يكسب مركزه الفريد ، وهناك تراث عام ، وسبب عام يوحد بين الفنانين ، سواء تم ذلك شعورياً أولاً شعورياً ، وإن كان لا بد من التسليم بأن هذه الوحدة هي في الغالب لاشعورية . وأعتقد أن هناك بين الفنانين الحقيقيين في أي عصر رباطاً لاشعورياً . وكما تطالبنا طبائعنا الفطرية في الترتيب مطالبة إلزامية بالأندع

لمصادفات اللاشعور ما يمكن أن نحاول فعله عن طريق الشعور ، فإننا مضطرون إلى أن نستتج أن ما يحدث لاشعوريا نستطيع أن نوجده شعورياً إذا ما حاولنا ذلك محاولة واعية . أما فنان الدرجة الثانية ، فإنه لا يستطيع طبعاً - أن يتنازل عن ذاته في سبيل عمل مشترك ، لأن عمله الأساسى هو تأكيد هذه الفروق المختلفة التى تميزه هو شخصياً عن الآخرين . والانسان القادر على العطاء السخى والذى ينسى ذاته فى عمله يستطيع أن يتعاون ، وأن يتبادل مع غيره ، وأن يسهم . إذا ما تمسك إنسان ما بمثل هذه الآراء فى الفن ، فإنه بالتالى يجب أن يتمسك بآراء مماثلة فى النقد . وعندما أقول النقد ، فأنا أعنى هنا - بالطبع - التعليق على الأعمال الفنية وعرضها عن طريق استخدام الكلمة المكتوبة . أما فيما يتعلق بالاستخدام العام لكلمة « النقد » لتدل على مثل هذه الكتابات - التى استخدمها لها ماثيو أرنولد فى مقاله^(١) - فسأقوم حالاً بتقديم تحفظات عديدة . وكما أتصور ، مامن نصير للنقد (بهذا المعنى المحدود) يفترض هذا الافتراض المنافى للطبيعة والعقل ، والذى يقول بأن النقد نشاط تنطوى غايته بدخله^(٢) Autotelic ، أنا لأنكر أن الفن يمكن أن يخدم أغراضاً خارجة عنه ، ولكنه ليس مطالباً بأن يكون مشغولاً بمثل هذه الأغراض . فهو فى الحقيقة - يمارس مهمته على وجه أفضل - مها كانت هذه المهمة - إذا ما تجاوز نظريات القيمة المختلفة التى يعمل بمقتضاها . غير أن النقد - من ناحية أخرى - يجب دائماً أن يتخذ لنفسه غرضاً . وهذا الغرض - على وجه التقريب والسرعة - هو توضيح الأعمال الفنية ، وتصحيح الذوق . وعلى هذا ، تبدو مهمة الناقد محدودة تماماً وبوضوح ، وكان ينبغى أن يصبح من السهل إلى حد ما - أن يتقرر ما إذا كان الناقد يقوم بمهمته على الوجه المرضى أولاً يقوم بها ، وأن يتقرر - بوجه عام - أى أنواع النقد مفيدة ، وأى أنواعه عديمة الجدوى والأثر .

ولكن إذا ما أولينا الأمر بعض الاهتمام ، فسندرك أن النقد - بعيداً عن كونه مجالاً بسيطاً خاضعاً لنظام من النشاط المفيد - ليس أفضل من حديقة فى يوم عطلة يتجادل فى ساحتها الخطباء المشاكسون ، ويتناضلون ويتصارعون حتى ولو لم يصلوا إلى تحديد أوجه الخلاف بينهم . على حين كان من المفروض أن يكون النقد مجالاً للعمل القائم على التعاون الكامل . كما كان من المفروض

(١) « وظيفة النقد فى العصر الحاضر » (١٦٤) .

(٢) يحتوى فى ذاته على غايته أو هدفه .

أيضاً أن يسعى الناقد - إذا ما أراد تبرير وجوده - إلى التحكم في أهوائه ونزواته الشخصية ، وهى أمور مستهجنة تتعرض لها جميعاً ، وأن يصنى خلافاته مع أكبر عدد ممكن من زملائه ، فى سبيل السعى المشترك وراء الحكم الحقيقى . وعندما نجد أن عكس ذلك هو الذى يسيطر تماماً على مجال النقد ، فإن الشك يساورنا فى أن الناقد يدين بوجوده لعنفه وتطرفه فى معارضة غيره من النقاد ، أو لبعض الأمور البسيطة الشاذة الخاصة به ، والتي يتحایل بها على تغيير الآراء التى يعتنقها الناس ، ويتمسكون بها ، إما بدافع الغرور أو دافع الكسل ، على حين نميل نحن إلى استبعاد ذلك كله .

وبعد هذا الاستبعاد مباشرة ، أو عقب التهذبة المريحة لثورة غضبنا ، نجدنا مضطرين إلى الاعتراف بأنه لا تزال هناك بعض الكتب التى تفننا ، وكذلك بعض المقالات ، وبعض الجمل ، وبعض الناس . أما خطوتنا التالية فهى محاولة تصنيف كل هذا ، والتوصل إلى ما إذا كنا سنجد مبادئ نقرر على أساسها أى نوع من الكتب ينبغى أن نستبقى ، وأية أهداف ووسائل ينبغى على النقد اتباعها .

٢

لقد بدأ لى أن الرأى الذى لخصته آنفاً عن علاقة العمل الفنى بالفن ، والعمل الأدبى بالأدب ، والعمل النقدى بالتقد طيبعى وواضح . وإنى لمدين للسيد ميدلتون مرى^(٣) Middleton Murry بفهمى للمشكلة ذات الطبيعة الجدلية ، أو بالأحرى بإدراكى بأن الأمر يتضمن اختياراً نهائياً ومحددًا . لذا أشعر بتزايد دينى وعرفانى بالجميل للسيد مرى .

إن غالبية نقادنا مشغولون بعملية التهم والإغاض ، وبالتصالح ، وإخجاد الأصوات وتربيت الأكتاف ، والتزاحم ، والتعويه ، ومزج الأثرية المسكنة الحلوة ، والتظاهر بأن الخلاف بينهم وبين غيرهم ليس إلا أنهم أنفسهم أناس طبيون ، وغيرهم من ذوى السمعة السيئة جداً . والسيد مرى ليس واحدًا من هؤلاء . فهو يدرك بأن هناك مواقف محددة يمكن أن يتخذها الفرد ، وأنه يجب عليه فعلاً أن يرفض شيئاً وأن يختار شيئاً آخر . فهو ليس هذا الكاتب المجهول الذى أكد فى

(٣) Middleton Murry (١٨٨٩ - ١٩٥٧) ناقد أدبى ، وكان فى ذلك الوقت يشرف على تحرير مجلة

Adelphi التى أسسها .

بحث أدبي نشر منذ عدة أعوام بأن الرومانسية والكلاسيكية شيء واحد تمامًا ، وبأن العصر الكلاسيكي الحقيقي في فرنسا ، كان العصر الذى أبدع الكاتدرائيات القوطية وجان دارك . ولكننى لأستطيع أن أتفق مع السيد / مرى على صياغته للكلاسيكية والرومانسية . ويبدولى أن الفرق بينهما إنما هو بالأحرى كالفرق بين الشيء المتكامل والشيء الناقص ، أو كالفرق بين البالغ وغير الناضج ، أو بين ماهو منظم ومرتب وبين ماهو فوضوى ومهوش . ولكن ما بين السيد / مرى هو أن هناك موقفين - على الأقل - تجاه الأدب ، بل تجاه أى شيء آخر ، إلا أن المرء لا يستطيع أن يتخذهما معًا . والموقف الذى يقرهوه به ، يتضمن - على ما يبدو - الزعم بأن الموقف الآخر لا مجال له في إنجلترا على الإطلاق . لأنه مأخوذ على أنه مسألة قومية عنصرية .

ويوضح السيد / مرى مسأله توضيحًا كاملاً ، بقوله « إن الكاثوليكية تمثل مبدأ قيام سلطة روحية مطلقة خارج الفرد ، وهذا هو نفسه مبدأ الكلاسيكية في الأدب » . وفي نفس المجال الذى تدور فيه مناقشة السيد / مرى ، يبدولى أن هذا تعريف لا يمكن التشكيك في صحته ، وإن كان هذا - بالطبع - ليس كل ما ينبغي أن يقال عن الكاثوليكية أو الكلاسيكية . ونحن وأمثالنا من الذين وجدوا أنفسهم يؤيدون ما يسميه السيد / مرى بالكلاسيكية ، يعتقدون بأن المرء لا يستطيع أن يتقدم بدون أن يدين بالولاء لشيء خارج ذاته . ولعل أدرك أن مصطلحي « خارج » و « داخل » من المصطلحات التى تتيح فرصة لاحد لها للمغالطة ، ولا يمكن أى عالم من علماء النفس أن يطبق نقاشًا يخلط في مثل هذا الاشتقاق الاصطلاحى المزيغ ، ولكنى سأفترض أن السيد / مرى يمكن أن يتفق معى - من أجل هدفنا المشترك - على أن هذه الاصطلاحيات ملائمة ، وأن يقف معى في التغاضى عن تحذيرات أصدقائنا من علماء النفس ، وإذا ما وجد المرء أنه يجب أن يتصورها خارج الذات ، فلتكن خارج الذات . وعلى هذا ، إذا ما كان المرء مهتمًا بالسياسة ، فإنه يجب عليه - كما أفترض - أن يبين ولاءه لمبادئ سياسية ، أولشكل من الحكومة ، أو لنظام ملكى . وإذا كان مهتمًا بالدين ويدين به ، فليكن لكنيسة ما . أما إذا حدث واهتم بالأدب ، فيجب عليه أن يقر - كما يبدولى - بنفس هذا النوع من الولاء الذى حاولت تقديمه في الجزء السابق من هذا المقال . ومع هذا ، فهناك بديل يقترحه السيد / مرى ، وهو أن الكاتب الإنجليزي ، ورجل الدين الإنجليزي ، ورجل السياسة الإنجليزي ، لا يرث أى منهم عن سابقه أية قواعد . وإنما الذى يرثه فقط هو : إحساس بأن الملاذ الأخير هو وجوب الاعتماد على

الصوت الداخلى . وهذا التعبير - على ما اعتقد - يبدو أنه يشمل بعض الحالات . فهو يطرح أيضًا من الضوء على لويد جورج ، ولكن لِمَ يكون « الملاذ الأخير » ؟ ، هل هم يتجنبون أوامر الصوت الداخلى إلى أقصى حد ممكن ؟؟ إن ما اعتقده هو أن هؤلاء الذين يمتلكون هذا الصوت الداخلى ، على أتم استعداد للإصغاء إليه ، وألا يستمعوا إلى ماعداه . والصوت الداخلى - فى الحقيقة - يبدو جديرًا بالاعتبار كمبدأ قديم صاغه ناقد أكبر سنًا (٤) ، فى عبارة مألوقة لنا الآن وهى : « فليفعل الإنسان ما يجب » . إن أصحاب الصوت الداخلى استقلوا القطار ، كل عشرة منهم فى ديوان من دواوينه ، متجهين إلى مباراة فى كرة القدم تقام فى « سوانسى » Swansea ، وهم ينصتون إلى الصوت الداخلى الذى يخفق بالرسالة الأبدية ، رسالة الغرور والخوف والشهوة .

ولسوف يقول السيد / مرى - وله فى ذلك بعض الحق - بأن هذا تفسيرًا مغرضًا . كما سيقول : « إنهم (أى الكاتب الإنجليزى ورجل الدين ، ورجل السياسة) إذا ماتعمقوا بدرجة كافية فى سعيهم إلى معرفة ذواتهم - وهى عملية كعمليات المناجم لاتم بالعقل وحده ، وإنما بالإنسان كله - فإنهم سيكتشفون ذاتًا عالمية » ، وهذا مران يتجاوز صلابه متحمسينا لكرة القدم ، إلا أنه مران - كما اعتقد - على درجة كافية من الأهمية الكاثوليكية ، مما كان السبب فى إصدار عدة كتب مبسطة فى كيفية ممارسته . غير أن ممارسى الكاثوليكية - على ما يبدو - لم يكونوا مصابين بعقدة الزجسية ، اللهم إلا باستثناء بعض المنشقين . فالكاثوليكي لم يؤمن بأنه هو مع الله شىء واحد . يقول السيد / مرى : « إن الإنسان الذى يسائل نفسه بصدق فى النهاية صوت الله » . ويؤدى هذا - من الناحية النظرية - إلى شكل من أشكال الإيمان بمذهب وحده الوجود ، القائل بأن الإنسان والطبيعة شىء واحد . وهذا - كما اعتقد - شىء غريب على أوروبا ، تمامًا كما يعتقد السيد / مرى أن « الكلاسيكية » ليست إنجليزية . ولتأتج هذا الاتجاه العملية ، يمكن أن يشير المرء إلى أشعار « هودينيراس » (٥) .

ولم أدرك أن السيد / مرى هو المتحدث باسم طائفة جديدة بالاعتبار إلا بعد أن قرأت هذا الرأى فى أعمدة إحدى الصحف اليومية المحترمة : « بالرغم من روعة ممثلى العبقرية الكلاسيكية فى

(٤) مايو أرنولد فى « الثقافة والفوضى » (١٨٦٩) .

(٥) قصيدة طويلة نظمها صمويل بتر (١٦١٢ - ١٦٨٠) ، وفيها يسخر من طوائف التطهرين المنشقين .

إنجلترا ، فإنهم ليسوا وحدهم المعبرين عن الشخصية الإنجليزية التي بقيت - بعناد - (فكحة) الجوهر ، ومستقلة ، ، وكتب هذا الكلام شخص معقول ومعتدل في استخدامه كلمة « وحدهم » ، غير أنه صريح إلى درجة مؤلمة حين يعزو هذا « التفكك » إلى « العنصر السلالى التوتونى فىنا (الألماني القديم) الذى لم تتناوله يد التهذيب » . ولكن الذى يصدمنى ، هو أن السيد / مرى مع هذا الصوت الآخر ، إما أن يكونا عنيدين للغاية ، وإما متسامحين للغاية . والسؤال - الذى يمكن أن يكون الأول - ليس عما يواتينا بشكل طبيعى ، أو يواتينا فى يسر ، ولكن عما هو الصحيح ، وكلا الموقفين خير من الآخر ، أو قد يتساوى الأمر . ولكن كيف يكون مثل هذا الاختيار مساوياً ؟ لاشك أن الإشارة إلى الأصول السلالية ، أو مجرد التقرير بأن الفرنسيين هكذا ، وأن الإنجليز على غير ذلك ، لا يمكن التوقع منه أن يجب بشكل قاطع عن السؤال : أى هذين الرأيين المتعارضين صحيح ؟ كما لأستطيع أن أفهم سبب التعارض القائم بين الكلاسيكية والرومانسية وتغلغله بعمق فى الأقطار اللاتينية (كما يقر السيد / مرى) . فى حين أن هذا التعارض لأهمية له عندنا فإذا كان الفرنسيون كلاسيكيين بطبيعتهم ، فلماذا يتحتم وجود « تعارض » فى فرنسا ، أكثر بكثير مما هو الحال هنا ؟ وإذا كانت الكلاسيكية ليست طبيعىة بالنسبة لهم ، وإنما هى شىء مكتسب فلماذا لاكتسب عندنا هنا ؟ هل كان الفرنسيون كلاسيكيين عام ١٦٠٠ ، وكان الإنجليز رومانسيين فى نفس العام ؟ هناك اختلاف آخر هام - حسبما يبدو لى - وهو أن النثر عند الفرنسيين عام ١٦٠٠ كان أكثر نضجاً .

يبدو أن هذا النقاش قد شط بنا بعيداً عن موضوع هذا البحث ، ولكن كان مما يخدم غايتى تتبع موازنة السيد / مرى المعقودة بين السلطة الخارجية (والصوت الداخلى) . فكل ما أستطيع قوله عن النقد لن تكون له أدنى قيمة . بالنسبة لهؤلاء الذين يطبعون الصوت الداخلى ، (ولعل كلمة « يطبع » ليست بالكلمة المناسبة) فهم لن يهتموا بمحاولة إيجاد مبادئ عامة فى مجال النقد ، ماهى الحاجة إلى المبادئ مع وجود الصوت الداخلى ؟ إذا ماكنت أحسب شيئاً ، فإن هذا كل ماأريد ، وإذا ماتصايح معاً جمع كاف مناكى تحب شيئاً ، فينبغى عليك أنت وحدك (الذى لاتحبه) أن تريده . إن قانون الفن - كما يقول السيد / كلتون بروك^(٦) Clutton Brock - إنما

(٦) Arthur Clutton-Brock (١٨٦٨ - ١٩٢٤) ناقد إنجليزية .

هو قانون نظام السوابق كله . كما أننا لانستطيع أن نحب أى شيء نودُّ أن نحبه فحسب ، ولكننا نستطيع أن نحبه لأى سبب نتخيره . فنحن فى الحقيقة - لانهم بـ«الكالم» الأدبى على الإطلاق : لأن البحث عن الكالم علامة من علامة التفاهة والاتضاع . لأنه يدل على أن الكاتب قد سلم من جانبه بوجود سلطة روحية مطلقة خارج ذاته ، يحاول أن يتكيف معها . ونحن - فى الحقيقة - لانهم بالفن ، إننا لن نعبد بعلًا (أحد الآلهة الكنعانية) . « إن مبدأ القيادة الكلاسيكية يتمثل فى الولاء للواجب والتراث ، وليس للإنسان » . كما أننا لانريد مبادئ ، وإنما نريد أناسًا .

هكذا يتكلم الصوت الداخلى ، إنه صوت من المستحسن أن نطلق عليه اسمًا ، وهذا الاسم كما اقترحه هو : « المترمت » .

وإذا ما تركنا جانبًا أصحاب مبدأ النداء والانتخاب المؤكد ^(٧) ، وعدنا إلى هؤلاء الذين يعتمدون فى استحياء على التراث وحكمة الزمن المتراكمة ، وقصرنا النقاش على أولئك الذين يتعاطفون مع بعضهم فى هذه الزلة ، لأمكننا التعليق - للحظة - على مصطلحى « النقد » و« الخلق » كما يستخدمهما واحد يتبنى - بوجه عام - إلى الرابطة الأخوية الأضعف . ويبدولى ، أن ماثيو أرنولد يفرق بين هذين النشاطين تفرقة تفتقر تمامًا إلى دقة الإدراك ، لأنه قد أغفل أهمية النقد الجوهرية فى عملية الخلق ذاتها .

ومن المحتمل - حقيقة - أن القسط الأكبر من مجهود المؤلف فى تأليف عمله ، إنما هو مجهود نقدى . ويتمثل فى غربلة المادة ، وربطها ، وبنائها ، والحذف منها ، وتصحيحها ، وفحصها ، وهذا المجهود الخفيف ، إنما هو مجهود نقدى ، بقدر ما هو مجهود إبداعى . بل إنى لأعتقد أن النقد الذى يمارسه كاتب مدرب ماهر فى عمله ، إنما هو أكثر أنواع النقد قيمة وحيوية . وكما أظننى قلت من قبل ، إن بعض الكتاب الإبداعيين يتفوقون على غيرهم ، لالشيء إلا لأن حاستهم النقدية أكثر تفوقًا . وهناك اتجاه - وأعتقد أنه اتجاه متزمت - ينتقص من ذلك الجهد النقدى الذى يبذله الفنان ، ويشيع فكرة مؤداها أن الفنان العظيم يعمل بلا وعى ، ويخط بلا وعى فوق رايته كلمتى : التشويش والخبطة . أما نحن الصم والبكم من الذين يعوزهم الصوت الداخلى ،

(٧) إشارة ساخرة إلى مبدأ الخلاص الذى قال به كالفين اللاهوتى الفرنسى البروتستانى (١٥٠٩ - ١٥٦٤) .

فتزد في بعض الأحيان - بوعي متواضع . ومع أنه بلا خبرة منزلة أو موحى بها ، فإنه يشير علينا بأن نعمل أقصى ما نستطيع ، وذكرونا بأن كتاباتنا ينبغي أن تبرأ من النقائص بقدر الإمكان (كمن يعرضها عن خلوها من الوحي) ، كما أنه - باختصار - يحملنا على إضافة وقت طويل كما أننا ندرك أن القدرة على التمييز النقدي التي تواتينا بصعوبة ، يحظى بها أناس أوفر حظاً منا ، وهم في أقصى ذروة الخلق ، ونحن لانفترض أن مجهوداً نقدياً لم يبذل ، ليجرد أن هناك أعمالاً ألفت دون مجهود نقدي واضح . فنحن لانعرف المجهودات السابقة التي مهدت لهذه الأعمال ، ولا ما يجري طوال الوقت من خطوات نقدية في عقول المنشئين الخالقين .

غير أن هذا التوكيد يرتد إلينا . فإذا كان هناك جانب كبير من الخلق يعد في حقيقته نقداً ، ألا يكون هناك جانب كبير مما يسمى «بالكتابة النقدية» يعد في حقيقته خلقاً؟ وإذا كان الأمر كذلك ، أليس هناك نقد إبداعي طبقاً للمفهوم العام؟ والإجابة عن هذا - كما تبدو لي - هي : ليس في ذلك تساو أو تعادل . لقد افترضت - بدهاءة - أن الخلق ، أي العمل الفني ، لا يستهدف غير ذاته Autotelic ، في حين أن النقد - حسب تعريفه - يتعلق بشيء غير ذاته . ومن ثم لانستطيع أن نمزج - أو نخلط - الخلق بالنقد ، كما تستطيع أن نمزج النقد بالخلق . إن النشاط النقدي في مجهود الفنان يستوفي أقصى غرضه وأصلده في نوعية اتحاده وتمازجه مع الخلق .

ولكن ليس هناك كاتب مكثف بذاته اكتفاءً تاماً . وكثير من الكتاب الإبداعيين لا يفرغون كل نشاطهم النقدي في أعمالهم . فبينما يبدو للبعض أنهم في حاجة إلى المحافظة على قدراتهم النقدية في مستواها كما يمارسوها - في شكل متنوع - في العمل الجدير بها ، يبدو للبعض الآخر أنهم في حاجة - بعد إنجاز العمل الفني - إلى الاستمرار في ممارسة النشاط النقدي عن طريق التعليق عليه . ليست هناك قاعدة عامة . وكما يستطيع الناس أن يتعلم بعضهم من بعض ، فإن بعض هذه الكتابات عادت بالنفع على بعض الكتاب الآخرين . في حين عاد بعضها بالنفع على هؤلاء الذين لم يكونوا كتاباً .

وفي وقت ما ، كنت أميل إلى اتخاذ موقف متطرف ، مؤداه أن النقاد الجديرين بالقراءة ، هم وحدهم النقاد الذين يمارسون - بل يمارسون جيداً - الفن الذي يكتبونه . ولكن كان على أن أتوسع في حدود تلك الدائرة كي تتضمن أشياء هامة . ومنذ ذلك الحين ، وأنا أجد في البحث عن قاعدة تشمل كل شيء أودُّ ضمه ، حتى ولو كانت تشمل أكثر مما أريد . ولقد توصلت إلى أن

أعظم المؤهلات قيمة - والتي تهب ممارسي النقد أهمية خاصة - هي أن الناقد يجب أن يكون مزودًا بحاسة الحقيقة ، وهذه الحاسة ينبغي أن تكون متطورة إلى درجة رفيعة جدًا . وهذه الحاسة ليست على أي حال بالموهبة التافهة ، أو المشاعة ، كما أنها ليست بالموهبة التي تحظى بالثناء الجماهيري في سهولة . إنما حاسة الحقيقة شيء يتطور ويتنامى ببطء ، ولربما يعنى وصوله إلى درجة كاملة من التطور والوصول إلى أوج التحضر . ولأن هناك كثيرًا من مجالات الحقيقة للتحكم فيها ، فإن أقصى مجالنا في الحقيقة ، والمعرفة ، والسيطرة يدخل ضمن الأوهام المخدرة في مجال ما بعد الواقع . إن مناقشة الشعراء للشعر ، قد تبدو للعضو في « جمعية دراسة براوننج » جافة وآلية ومحدودة . وكل مافي الأمر أن الممارسين من الشعراء قد شرحوا كل الشاعر وأوصلوها إلى درجة من الحقيقة ، مع أن العضو منهم لا يستطيع أن يستمتع بتلك المشاعر إلا وهي في أقصى حالة لها من السديمية والضبابية . فالتقنية الخافتة تتضمن - لمن يسيطر عليها - كل العوامل التي تميز العضو وترعشه ، غير أن هذه العوامل أصبحت شيئًا محددًا في دقة ، يمكن تتبعه والتحكم فيه . وهذا - على أية حال - سبب من الأسباب التي تكسب نقد من يمارس الفن قيمة . فهو يتعامل مع حقائقه ، ويستطيع مساعدتنا في أن نحذو حذوه .

ولقد وجدت أن نفس الضرورة تسود كل مستوى من مستويات النقد . وهناك جانب كبير من الكتابة النقدية يقوم على « تفسير » مؤلف ، أو عمل فني . وليس هذا بدوره في مستوى « جمعية دراسة براوننج » . فقد يحدث - أحيانًا - أن يتوصل إنسان ما إلى فهم إنسان آخر ، أو كاتب خلاق ، ويستطيع - إلى حد ما - أن ينقل إلينا هذا الفهم ، الذي نشعر به صدقه ، وإيضاحه ، ومن الصعب أن نثبت صحة « التفسير » ببرهان خارجي . أما الإنسان المتمرس على إدراك الحقيقة على هذا المستوى ، فلن يحتاج إلى مزيد من البرهنة ولكن من الذي يستطيع أن يبرهن على مدى تمرسه ؟ ومع كل نجاح في هذا الخط من الكتابة ، يوجد آلاف من الأدعياء والدجالين ، وبدلاً من أن تحصل على استضاءة عقلية ، تحصل على أكذوبة ، وتظل تعمل في الأصل بقدرتك على المعيص المرة المرة ، مستهديًا بوجهة نظرك الأصلية فيه . ولكن مامن أحد يضمن قدرتك على ذلك ، ومن ثم نجد أنفسنا - مرة أخرى - في مأزق .

يجب أن نقرر بأنفسنا ما هو مفيد لنا ، وما هو غير مفيد . ولكن من المحتمل جدًا ، ألا نقدر على الوصول إلى هذا القرار . إلا أنه من المؤكد أن « التفسير » (وأنا لا أتعرض لعنصر التلاعب

اللفظي في الأدب) لا يكون مشروعًا إلا عندما يكون تفسيرًا على الإطلاق ، وإنما مجرد وضع حقائق أمام عين القارئ كان يمكن أن تفوته ، ولى في هذا المجال تجربة في محاضرات إضافية^(٨) . كنت ألقيا ، وخرجت منها بنتيجة مؤداها أن ليس هناك غير طريقتين في حمل الطلبة على أن يجربوا أي شيء حُبًا صحيحًا ، وهما : إما أن أقدم لهم مختارات من أبسط أنواع الحقائق عن عمل ما ، أي - ظروفه ، وبيئته ، ونوعيته الأدبية ، وإما أن أدفع إليهم نفس العمل بدون أن أمنحهم فرصة سابقة تعدهم بأن يتحيزوا ضده . وقدمت لهم كثيرًا من الحقائق التي تعاونهم على فهم الدراما الإليزابيثية ، مثل : قصائد (قى . اى . هيوم) التي تتطلب قراءتها صوتًا مسموعًا كي تترك تأثيرًا عاجلاً .

ولقد سبق أن قلت بأن عمليتي المقارنة والتحليل هما أدوات الناقد الأساسية . كما سبق أن قال قبلنى نفس الشيء ريمى دى جورمونت Remy de Gourmont (وهو فعلاً أستاذ الحقيقة . ولكن أخشى أن أقول إنه - فى بعض الأحيان ، حين يخرج عن دائرة الأدب - يصبح أستاذًا متوهماً للحقيقة) . ومن الواضح تماما ، أنها أداتان ، يجب استخدامها بحرص ، وألا يستخدمها فى البحث عن عدد المرات التي ورد فيها ذكر كلمة « الزرافة » فى الرواية الإنجليزية . إن كثيراً من الكتاب المحدثين لم يستخدموها الاستخدام الناجح الواضح . فمن الواجب عليك أن تعرف ما تقارنه ، وما تحلله . ولقد استخدم المرحوم الأستاذ كبير W. P. Ker هاتين الأدوات فى مهارة . والمقارنة والتحليل لا يتطلبان سوى وضع الجثة فوق منضدة التشريح . غير أن التفسير دائماً ما يخرج من جيوبه أعضاء الجسم ، ويثبتها به . إن أى كتاب ، أية مقالة ، أية ملحوظة فى مجلة Notes and Queries يمكن أن تصل إلى حقيقة - مها قل شأنها - عن عمل فنى ، وإنما هى أجدى من تسعة أعشار معظم النقود الصحافية المتسمة بالادعاء والطنطنة ، سواء كانت فى صحف أو فى كتب . ونحن نفترض بالطبع أننا أسياذ الحقائق ولسنا خدمها ، وأنا نعرف أن العثور على فواتير الغسيل الخاصة بشكسبير لن تجدينا فى كثير ، إلا أننا يجب دائماً أن نتحفظ فى إصدار حكمتنا النهائية على عبثية البحث الذى أدى إلى العثور عليها ، إذ ربما ظهر شخص عبقرى يعرف كيف يستخدمها الاستخدام المفيد . إن البحث - حتى فى أكثر أشكاله تواضعاً - له حقوقه ، غير

(٨) فصول دراسية مسائية نظمها الجامعة للراشدين .

أنا نفترض أننا نعرف كيف نستخدمه ، وكيف نهمله . ولاشك أن تضاعف صدور كتب النقد ومقالاته ، يمكن أن تخلق ذوقاً سيئاً عن طريق قراءة الأعمال التي تكذب عن الأعمال الفنية ، بدلا من قراءة الأعمال الفنية نفسها ، مما يؤدي إلى إمداد القارئ بالأفكار ، بدلا من تثقيف ذوقه . ولقد لمست بنفسى ذلك كله . إلا أن الحقيقة لا يمكن أن تفسد الذوق ، غير أنها يمكن - في أسوأ الحالات - أن ترضى ذوقاً (فلنقل ذوقاً نحو التاريخ ، أو الآثار ، أو السير الشخصية) تحت الإيهام بأنها تساعد آخر . غير أن المفسدين حقاً ، إنما هم أولئك الذين يمدون القارئ بالرأى أو التوهم ، ولا يعنى جوته وكولريديج من ذلك الذنب ، وإلا فما الذى تنطوى عليه مقالة كولريديج عن هاملت ؟ هل تنطوى على بحث صادق ، بقدر ما يتيح لها من مادة بحث ، أو هي مجرد محاولة لإظهار كولريديج في ثوب جذاب ؟

إننا لم ننجح في إيجاد وسيلة من وسائل الاختبار والفحص يمكن أن يستخدمها أى إنسان ، وإنما اضطررنا إلى إفساح المجال لعدد لا حصر له من الكتب الغبية المسئمة . ولكننا - على ما اعتقد - توصلنا إلى وسيلة من وسائل الفحص والاختبار ، تتيح للقادرين على تطبيقها استبعاد الوسائل الأخرى التى - هى فى حقيقتها - فاسدة وسيئة . وبوسيلة الاختبار والفحص هذه يمكننا أن نعود إلى العبارة التمهيدية الأولى عن سياسة الأدب والنقد . فبالنسبة لنوعيات العمل النقدي - الذى قررناه - تتأق إمكانية وجود نشاط تعاونى ، مع إمكانية أبعده للوصول إلى شىء خارج أنفسنا ، شىء يمكن أن نسميه - مؤقتاً - بالحقيقة . ولكن إذا ما اشتكى فرد ما ، بأننى لم أقم بتعريف الصدق ، أو الحقيقة ، أو الواقع فإننى لأستطيع إلا أن أقول - معتذراً - بأن ذلك التعريف لم يكن ضمن ما أهدف إليه ، وإنما كنت أهدف إلى إيجاد خطة يمكن أن تلائم كل هذه الأشياء ، مهها كانت . هذا إذا ما كانت موجودة .

الناقد الأدبي

آر. إيه. سكوت - جيمس

إذا كان أحسن ناقد للهندسة هو المهندس ، وأحسن ناقد للبيستنة هو البيستاني ، فإننا نتساءل : هل يكون أحسن ناقد للشعر هو الشاعر؟ الإجابة - إلى حد ما - قدمها كثير من الشعراء العظام الذين كانوا نقادًا في نفس الوقت . فكثير منهم مثل : درايدن ، وجوته ، وأرنولد ، قد أفسحوا عقولهم - بفهم متحرر - لكل الأدب . أما الآخرون من ذوى الأذواق المحدودة ، مثل : سونبيرن ، وفرانسيس طومسون - فإنهم لم يكتبوا - بفضاحة - إلا عن هؤلاء الشعراء الذين كانوا متجانسين معهم بنوع خاص . غير أن الشعراء النقاد الأعظم شأنًا - بوجه عام - قد برهنوا على أن لهم القدر المعلى ، وكانوا حيث توقعناهم أن يكونوا ، وذلك بإعلانهم عن كيفية بناء العمل الفنى ، وإلى أى أهداف يقصدون . لقد كانوا قادرين على أن يخبرونا عن كيف يبدأ العمل ، وما هى تقنيته ، وما هى غايته . وأبنا أضافوا إلى قوة الخلق ، موهبة التحليل الدقيق فإن حكمهم على قوانين الشعر الداخلية لم يكن له وزنه فى الحكم فحسب . وإنما له وزنه فى البرهنة أيضاً . ولكن مع أن المهندس هو الذى يتكلم من موقع السلطة عن مناهج الهندسة ، فليس كل عضو فى المهنة خبيرًا فى كل فروعها ، بل هناك تنوع داخل فى صناعة الآداب ، أكثر مما هو داخل فى الهندسة .

وفى الحقيقة أن التنوع فى أعمال رجال الأدب يكاد مجاله يتسع كاتساع الطبيعة الإنسانية نفسها ، فهم يختلفون عن غيرهم من البشر . لا فى طبيعة مداركهم فحسب ، وإنما فى ثرائها أو قوتها . وما يقتنيه الشعر كله بوجه عام ، فإن كل شاعر متفقه مهياً لفهمه . غير أن هناك شاعرًا لا يكون بالضرورة خبيرًا فيما يتعلق بكثير مما يمكن أن يهيم شاعرًا آخر ، فمن الممكن أن يكون أولها غير متألف أو غير مكتث بمادة تجذب ثانيها ، بل ربما إمعان تحديقه فى اتجاه واحد يصرفه عن التنبيه لاتجاه آخر . والشئ الوحيد هو ، بقدر ما تدخل أصول معينة إلى الفن الأدبى كله - وتكون ناشئة من طبيعته - بقدر ما يصبح الفنانون المبدعون واقفين على أرض مشتركة ، وهناك

يتخاطبون ، الفرد يخاطب المجموع ، والمجموع يخاطب الفرد ، وهم جميعاً في قدرة الأشخاص الذين يملكون في داخلهم « الدليل على كل قاعدة » . فالموضوع الذى يتخاطبون فيه ، هو الموضوع الذى يهتم به كل ناقد ، كما أن خبرتهم يجب أن تكون أيضاً خبرته .
غير أن قطعة الأدب لا تتضمن كاتباً فحسب ، وإنما تتضمن أيضاً قارئاً . فهناك صوت في طرف ، ومستمع في الطرف الآخر . والناقد هو المستمع الذى يفهم ما يقال له ، ولا يفوته شيء منه ، بدءاً من المعنى الهام العميق ، إلى أدق دلالات نغمة الصوت . ومن الممكن أن يجب الناقد الصوت أولاً . فما يقوله الصوت ، يمكن أن يكون صادقاً أو غير صادق ، أو يمكن أن يكون عذبةً أو فظاً غليظاً . ولكن بقدر ما تسمح درجة الوضوح في التعبير يجب أن يفهم الناقد ، وحتى يمكنه ذلك يجب أن يكون قادراً على إعادة بناء ما رآه المتكلم وتحدث عنه ، وجدوى تقديره ، وما حاول قوله .

إن لدينا القارئ ، والمتذوق ، والمقتر ، والقاضى ، والرقيب ، ماذا نسمى كل ذلك ؟ الناقد هو كل هذه الأشياء مجتمعة (لكن الرقيب وحده - على ما أرى - يأتي في آخر القائمة) .
فالقارئ الناقد يجب أن يضع نفسه قريباً جداً - ويقدر المستطاع - من المكان الذى يقف فيه الكاتب . إن الكاتب هو الذى قام بالعمل الريادى ، لأنه هو الذى بنى القطعة الأدبية . ومع أن القارئ المتذوق يجب أن يكون قادراً على إعادة بنائها لنفسه ، إلا أن هناك مَنْ دُلَّه على الطريق . ومن الممكن أن يقارن الفنان بمهندس الطرق الذى يوجب الغابة ويمسحها ، ويشق طريقاً خلالها ، ثم يعيد مساراً . أما الناقد ، فيشبه المفتش الأول الذى يجتاز هذا المسار الذى تم ، كى يتفحصه . ومن ثم يرى وحشية الغابة التى امتد فيها الطريق ، ويحكم على مواد الطريق ، وكيفية استخدامها ، ويقدر مدى المتاعب التى بذلت فى عملية النهيد . وربما راح يفاضل بين بعض الاتجاهات الأخرى التى كان يجب أن تتخذ هنا أو هناك ، لتجنب هذا المنحدر الصعب المرتقى ، أو هذا الانحناء ، أو هذا الجسر غير الضرورى ، أو السريع التصدع . وعلى أية حال ، فإن هذا هو الطريق المختار ويجب عليه أن يجتازه ، كما يجب عليه أن يقيمه قبل أن يزدحم بالمسافرين ، وقبل أن يتغير بالتخلص من الغابة المحيطة ، بل قبل أن يصبح مهذباً ، ومألوفاً ، وشائعاً ، وتقليدياً .
ولكن إذا ما حدث أن وصل متأخراً - بعد أن أصبح الطريق متغيراً بسبب الاستخدام المتواصل - وعليه أن يحكم على العمل كما كان على حالته الأولى ، فيجب عليه أن يفكر تماماً فى

كل المسائل التي طرأت عليه ، وأن يراه - بعين عقله - على ما كان عليه في البداية ، والغاية مازالت تحيط به .

ويجب على الناقد - إذا ما كان يدرس عملاً قديماً ، كأن يكون كلاسيكياً أو كتاباً معروفاً لكل قراء العالم - أن يفكر تماماً في تراكم الأزمنة حوله ، ودراسات الأشخاص الآخرين ، وفي كل الأفكار الثانوية التي تجمعت حوله بسبب التعارف الطويل عليه في فصول الدراسة ، أو بسبب كونه نصاً مدرسياً مقررًا ، أو بسبب التعليق عليه ، أو الإشارات الضمنية إليه . ومن ثمَّ ، يجب ألاَّ يعجز عن أن يستخدم كل ما يمكن للتاريخ أن يساعده به في إعادة بناء الحياة التي كتبها المؤلف . أما إذا كان كتاباً حديثاً يقوم بدراسته فيجب عليه أن يفكر في كل الأمور الغربية عليه ، والتي يحتمل أن يكون لها أدنى صلة أو مسئولية في إعاقة الموضوع . كما يجب عليه أن يكون قادرًا على الأُيالي بالأشياء العادية المستهلكة ، التي تحجب شخصية ما هو مألوف جدًا ، وتجعله صعبًا بالنسبة للعقل الضعيف كى يميز ما هو أصيل وليس تقليديًا ، ويكون صادقًا وحقيقيًا عما هو شاذُّ ، ويكون ملفقًا وفاسدًا . إن مهمة الناقد أن يجتاز هذا الطريق الذى صممه المؤلف وصنعه ، وأن يتأمل المزارع التي يحترقها ، ثم عليه أن يتفحصه على ما هو عليه .

غير أن القارئ لا يبدأ تماماً من حيث يبدأ الكاتب . فالكاتب يبدأ من الحياة نفسها ، أو بالأحرى من منطقة معينة فيها . واهتمامه بها يصوغها ذاتها في شكل . ويضيف الانطباعات إلى الانطباعات التي يثرى بعضها البعض عن طريق تكبير الصورة ، وتوضيح العلاقات اللافئة للنظر ، والتخفيف من بعض العناصر التي ينبغى أن تكون بسيطة ، وتجلي العناصر الأخرى التي ينبغى أن تكون ظاهرة وواضحة . إنه يرى غاية عمله خلال الغاية ، وعليه أن يجتازها . ثم يتجلى عمله أخيراً ، ويُقدَّم إلى من سيتفحصه ، في شكل بناء من الكلمات ، أى - التعبير الأخير والوحيد لكل ما جاهد في خلقه .

من هذا البناء من الكلمات يبدأ عمل الناقد . فيجب عليه أن يجتاز الطريق . وعندما ينتهى من الترحال فوَّقه ، يفضى به الأمر إلى طريق الحياة الذى ابتدأ منه المؤلف . وهناك على الأقل - إذا ما كان هناك فهم - يجب أن يقف المؤلف والناقد معاً ، على أرضية مشتركة .

ويجب على الناقد أن يكون على معرفة ما بطريق الحياة ، هذا الذى يبدأ منه الكاتب الخلاق أى يجب أن يكون على فهم ما نسميه الحياة نفسها . وفوق هذا كله ، إذا ما كان الكتاب مسرحية

أورواية ، فيجب عليه أن يعرف شيئاً ليس باليسير عن الطبيعة الإنسانية ، وعن المادة الخام التي اعتمدت عليها الثيمة Theme في بنائها . يجب أن يكون على معرفة بالأشياء التي يعاد عرضها ، كما يدعو بيورك ، وإذا كانت هذه الأشياء تؤثر في وعيه - كما أثرت في الفنان - فإنه يجب أن يكون على شيء من نفس الإدراك بالنسبة للأفكار .

ولكن عندما نادى بأن الناقد - وكذلك الفنان - يجب أن يعرف (يعرف) الحياة ، ماذا تعنى بهذا التعبير؟ إن المعرفة - بهذا المعنى - لا تنحصر فقط في هذا التيار من الانطباعات التي تفرص نفسها على وعينا في كل لحظات بقطتنا ، أو تنحصر في تجميع هذه الانطباعات في عقولنا - كأنها في نهر - في حين أنها منفصلة عن بعضها ، وعشوائية ، وغير مترابطة . هذه الحياة التي نطالب بمعرفتها ، نراها دائماً مشخصة ، والحاضر وقد غيره الماضي ، وكذلك كل الأفكار التي حرصنا دائماً (بما في ذلك الكتب التي استوعبناها ، وكل الصور التي انطبعت على ذاكرتنا ، وكل التاريخ الذي غرس أبعاده في حاضرنا) على أن تدخل مجال اهتمامنا بأى سبيل من سبيل الحياة التي نبحت في تكبيرها بحياة أبعاد ، ونجلب لها علاقة أعرض . إن الحقائق التي يحس بها الفنان يجب أن تكون هي الحقائق التي يستطيع الناقد أيضاً أن يتغلغل فيها ، وهذه الحقائق لا توجد فقط في الحياة بمعناها الواضح ، وإنما في كل هذا النظام من الحقائق التي تغذى العقل مثل : المعرفة ، ذاكرة الماضي ، الثقافة كشيء مملوك مشاع يجعل الحادثة الذكية ممكنة ، وتبادل الأفكار مشعراً ، وخلفنا كلنا يكن التاريخ : تاريخ الشعر ، والموسيقى ، والفن ، والأفكار الإنسانية . هذا التاريخ الذي يصفه لنا كروتشى بأنه ذاكرة الإنسانية عن ماضيها ، وهو - سواء كان تذكره جيداً أو واهياً - قد دخل إلى طبيعة كل فرد منا ، ولون ، وأسهم في صيغة اهتماماتنا . هذا النوع من معرفة الحياة يحوزه الفنان بدرجات مختلفة ، ويجب أن يكون للناقد نفس الميول إلى نفس العالم . وهذا يعتمد - إلى حد كبير - على « الموروث » الذي يكتب عنه في وضوح مشترك . إس . إليوت في كتابه « الغابة المقدسة » :

« ولو اقتصر معنى الموروث - الذي انتقل إلينا - على اتباع طرائق الجيل السابق لنا مباشرة ، والتمنا بما أحرزه من نجاح التزاماً أعمى وعلى استحياء ، لكان من الواجب - قطعاً - عدم تشجيع التراث . ولقد شهدنا الكثير من مثل هذه التيارات الساذجة تضعيح تماماً في الرمل . والجلدة خير من التكرار . والتراث مسألة لها دلالة أعمق من هذا بكثير . فالمرء لا يرث التراث ، ولكن إذا

ما أراد نواله ، فيجب أن يحصل عليه ببذل الجهود الكبيرة . فهو - أول كل شيء - يتضمن الحاسة التاريخية التي يمكن أن ندعوها - على نحو وثيق - الشيء الذي لا يستغنى عنه أى امرئ يود أن يستمر شاعراً بعد الخامسة والعشرين من عمره . والحاسة التاريخية لا تتضمن ماضيّة الماضي فحسب ، وإنما ماضيّة الحاضر أيضاً . إن الحاسة التاريخية تجبر الإنسان على ألا يكتب وجيله في دمه فحسب ، وإنما وهو يشعر بأن كل أدب أوروبا - بدءاً من هوميروس ، وبما في ذلك كل أدب أمته - له وجود معاصر ، وأنه يشكل نظاماً .

ويضيف إلى ذلك إليوت : (إن الحاضر الواعي ، هو الاهتمام بالماضي . ولربما قال إنسان ما : « إن الكتاب الموقى بعيدون عنا ، لأننا نعرف أكثر بكثير مما كانوا يعرفون » . هذا أمر صحيح ، كما أنهم يشكلون ما نعرف) .

هذا ما يمثل المفهوم العريض « للحياة » التي يجب أن « تُعرف » ، الحياة التي بداخلنا وخارجنا ، والتي لا نستطيع أن نقول مؤكدين بأنها « كلها » بداخلنا أو خارجنا . ويجب أن يقف الناقد متعرضاً لها ، كالفنان المتعرض لها . وتجربة الناقد ودراسته تساعدانه في أن يوليها اهتمامه بنفس أسلوب الاهتمام الذي يوليها الفنان به . وبهذا الاستعداد وحده يستطيع الناقد أن يتصور طريق الحياة الذي استطاع الفنان أن يشق مساره خلاله .

والفنان - حتى الآن - هو الذي يقود ، فهو الذي يختار ميدان الحياة الذي يخوضه ، وهو الذي يضع الثيمة ، وهو الذي يصوغها . ولكن عند هذه النقطة يمكن أن يرافقه الناقد ، بل ربما أمكنه أن يخاطر بتولى أمر القيادة . إن الفنان - كما رأينا - يسأله أن يوافق . فالحياة (بكل هذه الدلالة العريضة التي نخلعها عليها) تشبه هذا ، وتشبه ذلك : « وهذا هو الأسلوب الذي يمكن أن تشخص فيه » . ولكن الناقد - الذي تتنوع تفسيرات الوجود الإنساني في تأمله ، كما تتنوع لغیره - يمكن أن يقول : « لا ، فلتبدأ أيّنا تبدأ ، وإنما يجب أن تشبه الحياة هذا ، أو تشبه ذلك ، ولكنها لم تكن على الشكل الذي رأيتها عليه » . وهنا يصبح الناقد خلافاً ، وقد اختطف القلم من يد شخص آخر ، وبدأ يريه ما يجب أن يكتبه . إن تلوّقه يتضمن عملية إعادة بناء نشيطة لكل ما فعله الفنان ، وفي بعض الأحيان يتحول إلى بناء إيجابي خاص به ، والذي يبدأ فيه اتّخاذ وجهته المنفصلة .

إن العمل الأدبي يقدم إلى القارئ كشكل من الكلمات ، أى بناء خارجي يتألف من الجمل

والفقرات ، أو مما تحمله من صور متتابعة ومفاهيم . إنه يأتي القارئ أولاً كلغة ، أى كتعبير ليس شيئاً إلا بمقدار ملاءمته لِمَا يعبر عنه . وهذه اللغة التى يتكلمها الفنان يجب أن تكون لغة واضحة ، ومفهومة تماماً للقارئ . ويجب أن تكون لهذا القارئ نفس الحاسة الخاصة بمعانى الكلمات . كما يجب على الكلمات المستخدمة بطريقة معينة أن تستدعى له نفس تيار الصور كما تستدعيها لشخص آخر . وبهذه اللغة يقوم بتقييم تركيب الأفكار التى يعرضها المؤلف . ولكن سواء كانت عملاً - أجدد صنع ، أو أسى صنع - فإنها تبدو دائماً كشكل . والصياغة التى تتخذها إنما هى تجسيد - جميل أوردى . لكل ما أراد الفنان أن يعرضه ، أو على الأقل ما ينجح فى عرضه . ويمكن أن يضمن الناقد ما كان يمكن أن يكون عليه - وربما كان أكثر جمالاً مما هو عليه . ولكن بسبب بعض العيوب فى التقنية - أو القدر على بذل مجهود كبير . وربما بسبب الافتقار إلى أية رؤية تكون أدق مما تم التعبير عنه ، هنا لم يستطع المؤلف - بل بالتأكيد لم يستطع - أن يجعل شيئاً ، أو شيئاً مختلفاً عما هو عليه . ومهما كان سبب النقائص ، فإن بناء الكلمات الذى خلفه المؤلف ، ليس إلا الحقيقة المنجزة . إنه نتاج رؤيته ومعارها ، وبهذا وحده - عندما نتأكد من أننا قد فهمنا لغته - يمكن الحكم على الفنان - كفنان - حكماً عادلاً . وفى الحقيقة ، أننا يمكن أن نحاول التغلغل داخل الشخصية التى تكن خلف العمل الأدبى ، وأن نفحص فى الجوهر الداخلى لذاتية الفنان التى عبر عنها فى كل حدس أصيل ، وفى صياغة أسلوب عقليته ، وإعطاء الصفة الشخصية لأسلوبه ، وكونه - فى الحقيقة - ليس إلا عبقرته وحذقه ، وموهبته الطبيعية .

ويمكننا أن نسعى إلى دراسة تلك النزعة العقلية الطبيعية فيه ، والتى يجب أن يصوغ فيه نفسه طبقاً لها ، إذا ما كان الفنان مخلصاً ، وأى ابتعاد عما يكون فى الأدب إنما هو خطيئة لا تغتفر ، وبالمعنى الحرفى خطيئة ضد الروح القدس ، بل هو خيانة فى أفدح صورها التى لا تسامح معها . ولا يحتاج الناقد إلى المجاهدة فى الاقتراب من شخصية الفنان عن طريق سيرته الذاتية ، ما لم يكن مضطراً إلى اكتشافها ، كى يوضح ما يمكن أن يكون غامضاً فى تعبير الفنان . هذا العامل المساعد لا يستطيع الناقد أن يهمله . وهنا أعتقد أن إليوت مخطئ عندما يقول بأن الشاعر « لا شخصية له يعبر عنها » . كما يقول : « إن الانطباعات والتجارب التى تصبح هامة فى الشعر ، يمكن أن تلعب فى هدوء دوراً تافهاً فى الإنسان ، أى فى الشخصية » . هذا صحيح ، فإن الانطباعات والتجارب

التي يقدمها يمكن ألا تكون هي ذاتها التي أحسَّ بها نفسه . إلا أن الطريقة التي « يراها » فيها ، -
 مها كانت موضوعية - يجب أن تكون ، خاصة به هو ، بل صمَّمتها شخصيته . ولهذا السبب .
 لا يستطيع الناقد ألا يبال بكل تلك الطاقة المصصمة . ومع هذا ، فأنا أسلم بأن الناقد يقف على
 أرض خطيرة . إذا ما اعتمد اعتماداً كبيراً على منهج « سانت بيف » المصَّرع على اقتفاء أثر الإنسان
 في الكاتب من خلال كل أحداث شخصيته الخاصة . فهناك عناصر في شخصيته لا تقف عند
 حصر . ومن المحتمل أن يسير في طريق مزيف . ويبحث عن مؤشرات في الأثر الذي يجده .
 والذي قد يكون مصادفة في الإنسان ، أو عديم التأثير في عمله . غير أن الناقد اللبيق - برغم
 ذلك - يتعلم ما يستطيعه عن شخصية المؤلف ، في الساعة التي يتناول فيها أعمالاً أخرى للمؤلف ،
 وأعمالاً من نفس الجنس لكاتب آخرين ، ومن ثمَّ يمكن أن يحصل على الضوء الذي يستطيع أن
 يطرحه على اللغة التي يستخدمها المؤلف ، وطريقة موقفه من الحياة . ومع أن اهتمامه الصحيح
 يتمثل في العمل الفني ، وما هو معروض فيه ، فإنه لا يستطيع أن يتجاهل حقيقة مؤدها أن هذا
 العمل - في مجموعه الكلي - إنما هو تعبير ذاتي عن الفنان . ومختصر قصة حياة شكسبير - الذي
 وضعه السير والتراليه - مثال رائع للطريقة التي يمكن للناقد الدقيق صاحب الخيال أن يعيد بها
 عملياً بناء شخصية إنسان بوساطة دراسة متعاطفة مع عمله .

لقد افترضت - حتى الآن - أن الناقد لا يتطلق في سفره مع الفنان الأدبي إلا في نفس
 الطريق الذي يسلكه الفنان على النحو الذي بيَّناه . والفنان يبدأ رحلته كى « يرينا » ما هو شبيه
 للحياة ، لا لكي يجادل عنه - فهو شيء هام في ذاته . وليس هناك بسبب آخر وراء ذلك .
 ويمضى هذا الشبيه دون أن يقول إن الناقد الحقيقي لن يضل لو أنه انكتب بوجهة نظر أخرى .
 أو ما إذا كان الكاتب يحاول أن يجدعنا أو يجدع نفسه . ولكن لما يزل هناك اعتبار آخر . فالفنان
 الذي خاض تجربة نفسية . والذي أدرك مدى ارتباطها بالحياة . وعلى استعداد لأن يتقن
 موضوعه - يجب أولاً - وكما رأينا - أن يقدم حكماً عليها . يجب أن يصارح نفسه بأن للتجربة
 « قيمة تُستحق » ، وأنها تعرض العلاقات التي تجري في الحياة عرضاً دالاً . وأنها محرمة للمشاعر .
 سواء في تأثيراتها الأكثر جدية أو الأقل جدية ، وأنها تستحق الاهتمام . أى في عبارة موجزة : أنها
 جميلة ، وأن فيها خاصية الحقيقة المعروضة عرضاً ناجحاً ، والتي تقوم وحدها باستدعاء اعترافنا
 المستمتع بالإيهام السحري للفن .

والناقد (الذى يبدو فى الغالب كشرىك فى المغامرة) يستدعى كى يصوغ نفس الحكم . هل التجربة تستحق ؟ .. هل فى تلك النوعية من الحقيقة التى تم ؟ .. وهل فىها الهزل الآسر . أو الجدبة الآسرة التى يمكن أن تتغلغل إلى جذور الأشياء ؟ أو أنها تمس سطوح هذه المسائل مساً هيناً حتى لتصبح - هذه المسائل - كما هى دائماً ؟ ولكن فى صياغته لهذا الحكم ، فإن الناقد يستعين بالفنان . فالناقد الحساس ، المدرب ، الذى يعرف اللغة والموضوع يلتبس فى المتعة التى يقلمها العمل الأدبى مقياساً لقيمه .

أمأ ما هو الشىء الذى يحدد فى النهاية تلك « الاستحقاقية » ، فإنه - بعد كل ذلك - يعتبر المشكلة الأولى المحيرة . وإذا ما استطعنا أن نحدد ذلك بالضبط ، فلن يكون هناك ما يقال أكثر من هذا . يجب علينا أن نحل مشكلة الجمال ، ومن هذه المعرفة ستدفق القواعد الذهبية التى تضع كل الأساتذة المتمين إلى هوراس موضع المحاررين . ليس هناك تعريف محدد تحت أيدينا . ولكنها - على أقل تقدير - تكن داخل قدرات النقاد على ملاحظة الحالات وتسميتها ، تلك الحالات التى تحفى تميزاً فى الأدب يمكن اكتشافه . ويمكننا أن نقول - مع ماثيو أرنولد - مادامت هناك فى عقولنا « تعيش أبيات شعر الأساتذة العظام وتعبيراتهم » وكذلك « ما يعبر عن خصائص القيمة السامية للشعر » فتوجد المعايير التى يوزن بها العمل الأدبى ، ويرى ما إذا كانت فيه « علامة الجمال السامى ونبرته . وقيمه . وقوته » . أو يمكننا القول بأن الجمال هو ما يمكن أن يميزه أناس ذوو قدرة على التأثر بالحياة . ودرسوا اللغة ووسائل الفن الأخرى ، وتوصلوا - عن طريق عملية الاطلاع التى يتكلم عنها باتر - إلى صيغة منظمة للعقل ، والتى يتأيز بها القارئ ، البحثاء ، ذوالذوق الحساس ، اليقظ ، ومن الممكن أن نميل - فى شىء من التردد - مع جونسون إلى « موافقة الشخص العلامة » . ولكن ليست هناك شروط أكثر اكتمالاً من تلك التى أعلنها لنجينوس ، وتستطيع أن تمنحنا ثقة فى حكمنا على الشىء الجميل ، فهو يقول :

١ - يمكننا التأكد من أن هذا الشىء ليس غائباً عن المقطوعة التى « تمتع دائماً ، وتمتع كل

القرء » .

٢ - يمكننا ألا نثق فى أى حكم على الجمال ، إلا فىمن يكون « حكمه على الأدب مكافأة

طال تأخرها عن الجهد المضنى المبذول » .

٣ - ومثل هذا الشخص لن يكتشف هذا الشىء الجميل إلا فى الأدب ، « الذى يلح على

الانتباه ، ويفرض نفسه علينا بإصرار وإلحاف ، ويثبت في الذاكرة حتى لا يمكن نسيانه .
 ٤ - ومثلها يشير لنا ماثيو أرنولد إلى أبيات شعر الأساتذة العظام وتعبيراتهم ، فكذلك يدلنا
 لونغينوس إلى هوميروس أو أفلاطون ، أوديموستينيس . أو - وهذا أفضل - كيف يكونون
 مؤثرين ، إذا ما عرضنا هذه المقطوعة أو تلك لأحكامهم . ويبدو أن لونغينوس يتفق مع
 جونسون على أن « الحكم على الشعراء ليس إلا مهمة الشعراء » .

وفي النهاية ، فإن أساس استمتاعنا بالأدب الممتاز ، يعوق التحليل الذي يتم عن طريق الفهم
 المشترك ، ومع أنه يمكن أن يظهر في صورة المفصلي بأسراره للميتافيزيقي وهو يتعقب سطرًا من
 البحث ، والسيكولوجي وهو يتعقب سطرًا آخر ، فإن ذلك - بوجه عام ، وعلى ما اعتقد -
 يكون على حساب الشيء نفسه . فأنث - بذلك - تقوم بتشريح الأجزاء المركبة للكائن الحي وهو
 ميت بلا روح . إنك تحلل العناصر التي تحمل الانطباع بالجمال إلى العقل ، فيطير الجمال بعيدًا
 كروح تساق إلى الهاديس (العالم السفلي) . ولكن لدينا - على الأقل - شيئًا من الضمان في معرفة
 أن الناس العالمين بالحياة - المثبثة في شاعرية في الأدب ، ولغة الفنون - يقرون بالشيء الجميل ،
 بدون استيعاب كامل لهذه العملية . فهم يقدرّون مشهدًا من مشاهد الحياة يكون معروفًا على نحو
 ممتاز باستخدام الوسيلة الفنية . كما نعرف - أيضًا - أنهم يملكون تحت أيديهم بعض الوثائق التي
 بمقتضاها تحقق النجاح ، وأنه من الممكن تسمية بعض الشروط المتأصلة في العملية الفنية ، والتي
 بدونها لا يصبح الأدب أدبًا ، ولا يمكن توصيل المتعة الجمالية . ولقد درسنا بعض هذه الشروط .
 يتجلى مما قيل ، أن عمل الناقد قريب جدًا من عمل الكاتب الخلاق . وإذا كان النقد علمًا
 في بعض وجوهه ، فهو أيضًا - كما يقول سانت بييف - « فن ، يتطلب فنًا ماهرًا » - « والشعر
 لا يمكن أن يتذوقه إلا شاعر » . وعملية الناقد في إعادة البناء تحمله إلى المنطقة التي اكتشفها
 الفنان في الأصل . ولكنها ليست نفس الشيء تمامًا . فالاختلاف الأساسي - على ما يبدو - يمكن
 فيما تتبعته حتى الآن ، وهو : أن الشاعر أو الكاتب الروائي يجد موضوعه في الحياة الخارجية التي
 حوله ، أو بعض تجارب الحياة الداخلية ، أما الناقد فيجد موضوعه في كتب الناس الآخرين ، في
 عالم الأدب ، وفي كلتا الحالتين تحدث إعادة بناء : أولهما ، أنه يعيد بناء الانطباعات التي
 يستمدّها من الحياة ، أما الأخرى ، فإنه يعيد بناء الانطباعات التي يستمدّها من الأدب .
 غير أن الفنان الخلاق أكثر حرية من الناقد ، ففي إمكانه أن يتبع رؤيته أينما تقوده ، أما الناقد

فهو في مشاهدته العقلية التي يجب أن يصوغها ، يكون حرّاً في أن ينفلت مما عبر عنه في العمل الأدبي ، أو يذعن طواعية لما فيه ، إلا أنه مرتبط دائماً بأن يعود مباشرة إلى تلك الحقيقة : هذا الشيء المائل بين يديه في صورة كتاب ، وعليه أن يقارن العمل المنجز فعلاً أمامه ، بالعمل المائل الذي يقترحه تنظيمه الجديد . إن القصيدة ، أو المسرحية ، أو الرواية تواجهه بواقع قائم فعلاً . وهنا يجب أن يتقدم الحكم العلمي ، ومن ثمّ يحلّ العالم محلّ الفنان ، الذي في داخل الناقد ، وهو مزود بوقفة جادة من التعلات والبراهين ، ترينا لماذا تستحق هذه القصيدة أو المسرحية أو الرواية الإعجاب ، أو لماذا تستحق عكس ذلك .

ويمكننا أن نتساءل : ما هو الغرض الذي يهدف إليه الناقد ؟ إن عمله الأول لا يهدف إلى أى غرض سوى التذوق البسيط . لا شيء غير التذوق المطلوب من أى قارئ ، والذي يمكنه أن يعبر عنه بإيماء ذكية تدل على الرضا ، أو بهزة رأس عندما يردّ شيء مغلوط . وعلى قدر تأثره وانفجاره بالتعبير الذاتي ، يكون صوته صوت الجمهور ، مجيئاً على الكاتب ، ومثنيّاً على عملية تليغها الأدبية ، معلناً كيف تم فهمها ، وما هو التأثير الذي أحدثته .

ولكن عندما يروح أبعد من ذلك ، ويضع نفسه في موضع أكثر تودداً بالنسبة لوجهة نظر المؤلف ، ويتفحص الموضوع والمعالجة ، والتقنية ، والروح المعبر عنها ، والشكل ، فإنه ينضم إلى الأصوات التي تكشف عن الأدب في حالة صيرورته واعياً بذاته عن ذاته . والأمر لا يهم ، من حيث اعتبار الأدب أدب ماضٍ ، أم أدب حاضر . فإذا ما كان أدب ماضٍ ، فأى مجهود جديد لفهمه وتعيين موضعه ، يعنى أن الكثير جدّاً من الانتماء إلى الماضي قد أعيد استيعابه ، وتم استقدامه إلى الحاضر ، وهو يدخل إلى تيار حياة الثقافة الجديدة مع شيء من قوته الأصلية القديمة . أما إذا كان أدب حاضرٍ ، فإنه يعنى أن كثيراً جدّاً من النار الجديدة التي يجرى ضرامها اليوم ، يدور إعدادها كى تؤدي عملاً ، وأن كثيراً جدّاً من النشاط المتجدد يجرى تصيده . وتناوله ، إلى حد أن هذا العقل ، أو ذاك ، أو كل العقول تكون قاذرة على المشاركة فيه . لا يستطيع الناقد أن يكون صامتاً . ولكنه يعنى أشياء عديدة . فهو الآن صوت القارئ في استجابة نشطة . وهو الآن كاتب خلاق يقوم بشرح منج معين أو تبريره . وهو الآن يدخل حومة الجدل حيث الآراء يجرى تقاذفها جيئة وذهاباً ، أو يقف في موقع ممتاز حيث يسمع صوته ويمارس شيئاً ما من التأثير العقلي الممكن على روح عصره . كما يمكنه أن يضع نفسه عن عمد في مكان

ما يقع في قلب إحدى الحركات النقدية ، ويهدف - مثل أرنولد - إلى تأسيس تيار من الأفكار الجديدة والصادقة ، ولا يقتنخ بتعريف مثل هذا ، أو ذاك العمل الفني أو تفسيره ، وإنما يتقدم إلى الأمام وفي يده رمح المحارب الصليبي ، كى يحقق انتصار الحقيقة والجدية ، بل يحقق خير ما هو معروف فكرياً في العالم .

ومن الممكن أن يكون الناقد مجرد متذوق فقط . ومن الممكن أن يكون مفسراً ، أوقياً . كما يمكنه أن يكون هذا الفنان الذى يتحدث عن نفسه وطبيعته . ويمكنه أن يكون هذا الشارح الذى يقدم مفاتيح إلى اللغة ، أو يوضح الأفكار التى يسلم المؤلف بأنها صحيحة . ومن الممكن أن يكون هذا المكتشف الفضولى . أو من الممكن أن يكون هذا المعرف الذى إفصاحه عما هو العمل الفني بالضبط ، يمنحه أيضاً مكانه بين الأفكار السابقة أو المعاصرة . ومن الممكن أن يكون هذا المؤرخ البناء ، الذى يحطرننا عن تأثير تاريخ المجتمع فى الفن ، وتأثير الفنون فى تغيير المجتمع . ومن الممكن أن يكون رجل الدعاية بالأدب ، والشغوف بدفع وتشجيع خير ما فى الأدب ، إيماناً من أجل الأدب ، أو من أجل الإنسانية ، أو من أجلها معاً . ولكن بغض النظر عما يمكن أن يكونه الناقد ، فإن هناك وجهة نظر واحدة يجب أن يبدأ منها دائماً ، كما يجب أن يعود إليها دائماً ، وهى التى يوجه منها رجل الأدب - أى الفنان - نفسه بعقل واحد نحو مهمة بناء الحياة فى تصور يقنعنا ويمتعا .

من هنا - حيث تكمن وجهة نظر الفنان - يجب على الناقد ألا يكون بمنأى بعيد . « إن الحكم على الشعراء ، إنما هو وحده مهمة الشعراء » .

التفسير التاريخي للأدب

إدموند ولسون

أود أن أتحدث عن التفسير التاريخي للأدب ، أى عن تفسير الأدب في وجوهه الاجتماعية ، والاقتصادية ، والسياسية .

ويادى ذى بدء ، أجد من الأجدر أن أذكر شيئاً عن نوع النقد الذى يبدو بمنأى بعيد عن ذلك . فهناك نوع من النقد المقارن الذى يميل إلى أن يكون لا تاريخياً .

فمثلاً ، مقالات تى . إس . إليوت - ذات التأثير الهائل في عصرنا الحاضر ، هى في أساسها لا تاريخية . فهو يرى - أو يحاول أن يرى - الأدب كله ، أو مقدار ما يعرفه منه ، ممتداً أمامه فوق سطح الأبدية . فهو يقارن إنتاج فترات زمنية مختلفة في أقطار مختلفة ، ويحاول أن يستخلص من ذلك نتائج عامة لما يجب أن يكون عليه الأدب . إن إليوت يدرك - بالطبع - أن وجهة نظرنا المتعلقة بالأدب تتغير ، وله مفهومه الذى يبدو لي مفهوماً دقيقاً وسليماً عن الجسم الكلى لأدب الماضى كشيء تضاف إليه الأعمال الجديدة باستمرار ، والذى لا يزيد - بتلك الوسيلة - لمجرد الزيادة في الحجم ، ولكنه يتحول ويتعدل ككل . وعلى هذا ، لن يكون سوفوكليس هو نفسه بالضبط كما كان بالنسبة لأرسطو ، أو شكسبير كما كان بالنسبة لـ «بن جونسون» ، أو بالنسبة لدرايدن ، أو بالنسبة للدكتور جونسون ، وذلك بسبب كل تلك الأعمال الأدبية التى كتبت بعد هذا وانجشرت بيننا وبينهم . وبناء على هذا التنامى والتزايد المتواصل ، فإنه يمكن مسح الميدان الأدبى كله ، كما لو أنه يمتد أمام الناقد الذى يحاول أن يراه كما لو أن الإله يراه : حين ينادى على الكتب إلى يوم الحساب . وبالنظر إلى الأشياء بهذه الطريقة ، يمكن أن يصل الناقد إلى نتائج هامة وقيمة ، والتي كان من المحتمل أن يصل إليها بصعوبة لو أنه سلك طريقاً آخر . فمثلاً ، كان إليوت قادراً على أن يرى ما لم يلاحظه أحد من قبل على ما اعتقد ، وهو أن الشعر الرمزي الفرنسي في القرن التاسع عشر يتشابه في بعض أساسياته مع الشعر الإنجليزى في عصر دون Donne وهناك نوع آخر من النقد يمكن أن يستخلص نتائج تاريخية معينة من هذه الكشوف الخالصة

في جمالياتها كما فعل دي . إس . ميرسكى الروسى ، ولكن لم يستخلصها إليوت .
 مثل آخر لهذا النوع من النقد اللاتارىخى - والذي يختلف بطريقة ما كما يختلف من ناحية
 المستوى - يتمثل في أعمال الراحل جورج سانتسبرى . فقد كان سانتسبرى خبيراً محكماً في تذوق
 الأنبذة ، وقد ألف كتاباً عن الموضوع . وكان موقفه إزاء الأدب نفس موقف هذا الخبير المحنك .
 فهو يتذوق المؤلفين ، ثم يخطرك عن نوع الكروم وطرائق صنعها ، أى أنه قادر على التمييز بين أنواع
 الأنبذة المتعددة . إن حاسة ذوقه رفيعة ، وممتازة إلى أقصى ما يمكن ، وكانت لديه الكفاءة
 العظيمة في أن يعرف كيف يتناول الكتب في ضوء علاقاتها ببعضها . وبهذا ، كان قادراً على تقدير
 وتذوق تشكيلة ضخمة جداً من مختلف الأنواع الأدبية . ومع أنه كان صاحب أهواء ،
 أو تحاملات اجتماعية قوية - وخاصة وجهات نظر سياسية صارمة - فإنه - على قدر استطاعته
 كإنسان - نحى كل ذلك بعيداً عن نقده الأدبى . ونتيجة لهذا ، يعد نقده واحداً من أعظم
 التعليقات المقبولة ، التى كتبت عن الأدب على وجه الإطلاق . وغالبية الباحثين الذين قرءوا كثيراً
 مثل سانتسبرى ، ليس لهم ذوقه القادر على التمييز والمفاضلة . لقد ظل سانتسبرى بمسح الأرضية
 الأدبية كلها كأى مؤرخ أكاديمى ، إلا أن تقديره للموضوعات لم يكن مجرد التعداد والتأريخ ،
 وإنما كان سجلاً للمتعة الخاصة جداً . ومادامت المتعة هى الشئ الوحيد الذى يستهدفه ، فهو
 ليس فى حاجة إلى التعرف على مسببات الأشياء ولا تهمه كثيراً خلفية الأدب التاريخى .
 وعلى أية حال ، هناك تقليد أو ميراث آخر للنقد يتأرخ ببداية القرن الثامن عشر . فى سنة
 ١٧٢٥ نشر الفيلسوف فيكو - من نابولى - كتابه *La Scienza Nuova* (العلم الجديد) الذى
 يعد عملاً ثورياً فى فلسفة التاريخ . فقد أوضح فيه - للمرة الأولى - « أن العالم الاجتماعى هو
 بالتأكيد من صنع الإنسان » . وحاول أن يقدم - على ما أعلم - أول تفسير اجتماعى للعمل
 الأدبى . وهذا ما يقوله فيكو عن هوميروس : (عندما نظم هوميروس « الإلياذة » وهو فى شرح
 شبابه ، كانت اليونان هى الأخرى فى شرح شبابها . كانت اليونان كلها وقت ذاك مؤججة
 بالعواطف المتسامية ، والكبرياء ، والغضب ، والرغبة فى الانتقام . وهذه العواطف تتعارض مع
 المحادعة ، والادعاء الكاذب ، ولا تستبعد السخاء والكرم . كانت اليونان تعجب بـ « أخيل »
 بطل القوة . ثم نظم هوميروس « الأوديسة » فى مرحلة شيخوخته ، أى عندما بدأت عواطف
 اليونانيين تبرد بالتأمل والتفكير الذى هو مصدر الحكمة والتبصر . إن اليونان الآن تعجب -

بـ «أوليس» بطل الحصافة والتعقل.. أى فى الفترة التى كان فيها هوميروس شاباً. كانت عجرفة أجاممنون ، وغطرسة أخيل تمثلان ما يهيج شعب اليونان . وفى الفترة التى كان فيها هوميروس شيخاً كان اليونانيون قد صاروا يحبون ترف ألكنيوس Alcinous ، ولذا تاذ كاليبسو Calypso ، ومتع سيرس Circe الحسية ، وأغانى السيرنيات ، والوقت الضائع كما يمارسه عشاق بيثلوى . كيف يمكن أى إنسان أن يعزو إلى نفس العصر سلوكات مختلفة عنه تمام الاختلاف ؟ لقد واجه أفلاطون هذه المشكلة ، ولأنه لم يعرف كيف يحلها - فقد ادعى فى منافيه المقدسة للحماس الشعرى - أن هوميروس كان قادراً على أن يتوقع أو أن يتنبأ بفساد حياة المستقبل وخونها . ولكن أليس فى ذلك ما يعزو أقصى درجات سوء التبصر والحماقة إليه ، إلى هذا الذى يعد مؤسس الحضارة اليونانية ؟ وأن نشر توقعات وتحسبات مثل تلك السلوكات قبل أن تتواجد - مع أن المرء كان سيشرحها ويدينها فى نفس الوقت - أليس فى ذلك النشر ما يحمل الناس على تعلمها لمحاكاتهما ؟ دعونا نوافق - إلى حد ما - على أن مؤلف « الإلياذة » قد عاش بالتأكيد قبل مؤلف « الأوديسة » بزمن طويل ، أى أن الأول - الذى جاء من الجزء الشمالى من بلاد اليونان - قد عانى الحرب الطروادية التى وقعت فى أرضه التى هى جزء من القطر كله ، فى حين أن الآخر - الذى وُلد فى الجزء الجنوبي - كان يحتفى بأوليس الذى كان يحكم هذا الجزء من العالم . هنا تدرك أن فيكو قد فسر هوميروس فى ضوء كل من العصر التاريخى والأصل الجغرافى . والفكرة التى تقول بأن الفنون والمؤسسات الإنسانية ينبغى أن تدرس وتفسر كثمار أو نتائج للأحوال الجغرافية والمناخية التى كان يعيش فيها الناس الذين خلقوها ، ولنوعية تطورهم الاجتماعى الذى كانوا يمارسونه فى أثناء ذلك ، هذه الفكرة التى تقول ذلك أحرزت تقدماً عظيماً خلال القرن الثامن عشر . ولكننا نجد لها إرهابات سابقة حتى عند الدكتور جونسون أعظم النقاد كلاسيّة ومحافظّة . فثلاً ، عندما أخذ يعدد بعض خصائص شكسبير ، ومدى ارتباطها ببربرية العصر الذى عاش فيه - مستخلصاً من ذلك ما استخلصه شكسبير - قال : « الأمم - كالأفراد - لها طفولة » . وفى ثمانينات القرن الثامن عشر كان هررد Herder فى كتابه « أفكار حول فلسفة التاريخ » يكتب عن الشعر بأنه كان نوعاً من « بروتوس Proteus بين الناس ، فهو يغير دائماً شكله تبعاً للغات ، والسلوكات ، والعادات ، ولدرجات الحرارة ، والمناخ ، لا ، بل حتى للهجات الأمم المختلفة » . بل ذكر هررد ما كان يمكن أن يبدو مزعجاً حتى فى هذا الوقت المتأخر ،

وهو أن « اللغة لم تكن وسيلة اتصال مقدسة ، وإنما كانت شيئاً أنتجه بعض الناس بأنفسهم » .
 وفي المحاضرات التي ألقاها هيجيل في برلين عن فلسفة التاريخ عامي ١٨٢٢ - ١٨٨٣ ، ناقش
 الآداب القومية كتعبير عن المجتمعات التي أنتجته ، أى المجتمعات التي فهمها على أساس أنها
 كائنات حية عظيمة تحول نفسها باستمرار تحت دفع سلسلة متعاقبة من الأفكار المسيطرة
 والسائدة .

وفي مجال النقد الأدبي ، ازدهرت - لأول مرة - وجهة النظر التاريخية هذه على أكمل وجه
 في أعمال الناقد الفرنسي تين Taine ، وذلك في منتصف القرن التاسع عشر . وجميع أفراد
 مدرسة النقاد التاريخيين التي يسمى إليها تين - من أمثال ميشليه ، ورينان ، وسانت بيغ -
 انشغلوا بتفسير المؤلفات في ضوء مصادرها التاريخية ، إلا أن تين كان أول من حاول أن يطبق تلك
 المبادئ تطبيقاً انتظامياً على أوسع مدى في عمل مكرس تكريماً كاملاً للأدب . ففي مقدمته
 لكتابه : « تاريخ الأدب الإنجليزي » الذي نشره عام ١٨٦٣ ، ساق رأيه الشهير الذي يقول بأن
 الأعمال الأدبية ينبغى أن تفهم على أنها نتيجة أو محصلة ثلاثة عوامل متازجة : العصر ،
 والجنس ، والبيئة . لقد كان تين يعتقد بأنه رجل علم وميكانيكا ، وأنه يفحص الأعمال الأدبية من
 نفس وجهة النظر التي يجرى بها الكيميائي تجاربه على المركبات الكيميائية . غير أن الفرق بين الناقد
 والكيميائي هو أن الناقد لا يستطيع أن يمزج عناصره ثم يراقبها ، كمن يرى ما يحدث لها ، ولكن كل
 ما يستطيعه هو دراسة الظاهرة التي تواجدت بالفعل . إن ما يفعله تين عملياً هو التظاهر بأنه يهيب
 المجال للتجريب عن طريق وصف العصر ، والجنس ، والبيئة ، ثم يقول : « إن موقفاً كهذا
 يتطلب كاتباً من مثل هذا النوع » . ثم يواصل بعد ذلك وصفه لنوعية الكاتب الذي يتطلبه
 الموقف ، وفي نهاية التوصيف نكتشف أننا نواجه درسيير - أو ملتون أو بيرون ، أو أية شخصية
 عظيمة أخرى - وقد التوى عنقه وتغير كى يبرهن على صحة تكهنات أو توقعات تين ، وذلك
 بالتواؤم مع الوصف تواؤماً تاماً .

وهكذا نجد في تين عنصرًا من التضليل والمخادعة ، وإنه لشيء سعيد أن نجد ذلك . فلو أنه
 كان فعلاً رجل الميكانيكا الذي تصوره ، لكان لعمله الذى بذله في سبيل الأدب قيمة
 ولو ضئيلة . الحقيقة أن تين أحب الأدب لذاته - وقد كان هو نفسه في أحسن حالاته فناً ممتازاً -
 كما كان مقتنعاً بمكارم أخلاقية معينة اقتناعاً قوياً ، وهى التي شحنت كتاباته بالطاقة العاطفية .

ولتوقن من أن عقله كان عقلاً تحليلياً ، ومع أن تحليله كان مبسطاً تبسيطاً مشتطاً الحدّ إلى درجة مزعجة فإن له قيمة تفسيرية . ومن ثمّ كان عمله من الأعمال التي نطلق عليها خلاقة . ومهما كانت أقواله عن التجارب الكيميائية ، فن الواضح أنه حين يكتب عن مؤلف كبير في ضوء منهج تمازج العصر ، والجنس ، والبيئة - كما تتمازج أصوات الوتر الثلاثة في قصيدة براوننج Browning عن Abt Vogler - فإنه لا ينتج صوتاً رابعاً ، ولكنه يخلق نجماً . ولقد أُضيف إلى مجموعة عناصر تين منذ منتصف القرن عنصر جديد ، هو العنصر الاقتصادي الذي قدمه أساساً ماركس وإنجلز إلى حومة نقاش الظاهرة التاريخية . فالنقاد غير الماركسيين أنفسهم ، كانوا وقت ذلك قد انتهوا إلى أن يأخذوا في اعتبارهم تأثير الطبقات الاجتماعية . ففي فصوله المتعلقة بغزو النورمانديين لإنجلترا أوضح تين أن الفرق بين الأدب الذي أنتجه النورمانديون والأدب الذي أنتجه السكسونيون هو - إلى حد ما - الفرق بين طبقة حاكمة من جهة ، وطبقة مهزومة مقهورة من جهة أخرى ، بالإضافة إلى هذا ، فإن ميشيليه في مجلده عن « الوصاية على العرش » - الذي تمّ إعداده في نفس السنة التي ظهر فيها « تاريخ الأدب الإنجليزي » - يدرس « مانون ليسكو » Manon Lescaut . كوثيقة تبين وجهة نظر الطبقة العليا الصغيرة قبل الثورة الفرنسية ، إلا أن ماركس وإنجلز قد استمداً مفهومها عن الطبقات الاجتماعية من الطرق التي بمقتضاها يصنع الناس معاشهم ، ويدعون ذلك « وسائل الإنتاج » . ولقد مالا إلى اعتبار هذه العمليات الاقتصادية كأساس للحضارة .

إن مادية ماركس وإنجلز الديالكتية ليست في الحقيقة مادية جداً كما تبدو ، وإنما فيها جزء كبير من المثالية الميجلية التي اعتقد ماركس وإنجلز أنها قد تخلصا منها . كما أنها لم ينظرا - في أي وقت - إلى الأشياء نظرة ميكانيكية ، كما ابتدأ تين ذلك في صراحة ، بل إن نظريتهما عن علاقة الأعمال الأدبية بما يسميانه « القاعدة الاقتصادية » كانت أقل بساطة من نظرية تين الخاصة بالعصر والجنس والبيئة . فقد اعتقدا بأن الفن ، والسياسة ، والدين ، والفلسفة ، والأدب أشياء تنتمي إلى ما يسميانه « البناء الفوق » للنشاط الإنساني . غير أنها رأيا أن ممارسي كل مجال من هذه المجالات المختلفة قد مالوا في الوقت نفسه إلى تكوين مجموعات اجتماعية ، وأنهم كانوا دائماً ينسحبون من نوع التحالف القائم على الطبقات الاقتصادية ، كمن يؤسسوا هم تحالفاً مهنيّاً خاصاً بهم . بل الأبعد من ذلك ، أن نشاطات البناء الفوق في استطاعتها أن يؤثر أحدها في الآخر .

وأنها قادرة على التأثير في القاعدة الاقتصادية . ويمكن أن يُقال عن ماركس وإنجلز بوجه عام ، إنها - على عكس الانطباع السائد - كانا متواضعين ، ومشوشين ، ومتخبطين ، في حين كان رجل مادي مثل تين واثقاً كل الثقة مما يقول . ولقد حاول ماركس ذات مرة أن يفسر لماذا كانت قصائد هوميروس جيدة جداً ، في حين كان المجتمع الذي أنتجها من وجهة نظره - التي هي وجهة نظر صناعية - بدائياً جداً ، غير أن هذه المحاولة سببت له اضطراباً شديداً . ولو قارنا مناقشة هذه المشكلة بمناقشة فيكولوجوميروس ، لرأينا أن مسألة تفسير الأدب في ضوء فلسفة التاريخ الاجتماعي قد أصبحت أكثر صعوبة وتعقيداً ، بدلا من أن تصبح أكثر بساطة وسهولة .

إن ماركس وإنجلز كانا - فوق ذلك - متشربين حتى الشبع بالإعجاب الألماني بالأدب الذي تعلماه من عصر جوته . ولم يحدث قط أن شك أحدهما في أن « الشاعر » Der Dichter ليس إلا واحداً من أنبل أفراد الجنس البشرى وأعظمها إفادة وخيراً .

وعندما كتب إنجلز عن جوته استحضره كإنسان معد « لحياة عملية » ، ورأى أن مسار حياته المهنية كان مصاباً بالإحباط بسبب « بؤس » الموقف التاريخي في ألمانيا في عصره . وأخذ يلومه على سماحه لنفسه بالتردى في فلسطينية الطبقة التي جاء منها ، أى إلى النزعة المادية المحافظة « الحذرة ، الضيقة ، المعتدة بنفسها » ، إلا أن إنجلز يتأسف لهذا لأنه تداخل في تطور « العبقرية الهازتة ، الجريئة ، التي تحقّر العالم » .

كما أن النقاد العظام الذين تعلموا على أيدي ماركس وفرانز مهرنج Franz Mehring ، وبرنارد شو ، لم يتخلوا عن احترام الأدب وكهنوتيته . فبرنارد شو يتأسف لافتقار شكسبير إلى الفلسفة السياسية ، كما يتأسف لما يسميه بالتظاهر المزيف الذي تدعيه الطبقة الوسطى عنده . ومع هذا ، فإن شو يحتق بشعر شكسبير وبخياله الدرامي تماماً على نفس مستوى حماس سوينبيرن Swinburne ، واصفاً أعماله - حتى هذه الكوميديات التي تمور بالحركة مثل « الليلة الثانية عشرة » و« كما تنواه » ، حيث تبدو ثباتها بالنسبة له أكثر تفاهة وغبثاً - بأنها « جواهر تاج الشعر الدرامي الإنجليزي » . إن ناقدًا كهذا ، يمكن أن يفعل شيئاً كثيراً للكاتب ، بأن يريه إنساناً واقعياً ، في عالم واقعي ، وفي لحظة زمنية معينة ، وكذلك لناقد تأثرى من نوع سوينبيرن الذي ازدهر في نفس الفترة من أواخر القرن التاسع عشر . إن الناقد التأثرى القبح يقترب من الأدب كله كما لو أنه يقترب من معرض من جواهر الأدب الفني الجميل ، وكل ما يمكن أن يفعله هو أن

يكتب قائمة خماسية مشتتة في عاطفيتها . أما شو ، فعندما سلط أضواءه على شكسبير ، كشخصية
في دراما التاريخ الشوانية ، فإنه أخذ يتمحبه باهتمام جديد ، ربما لم يتمحبه ناقد إنجليزي من
قبل على تلك الصورة .

إن الإصرار على أن رجل الأدب يجب أن يلعب دوراً سياسياً ، أو على الخط من قدر الأعمال
الفنية إذا ما قورنت بالأعمال السياسية ، إنما هي أشياء ليست في الأصل جزءاً من الماركسية ،
ولكنها ألصقت بها في وقت متأخر . إن المتسبب في وجود تلك المسائل هو روسيا ، نتيجة
لاتجاهات وميول خاصة بها ، ظهرت قبل الثورة بوقت طويل ، أو قبل إعلان الماركسية نفسها .
فقد كان لدى روسيا أسباب وجيهة جداً تتعلق بماذا ينبغي أن تشغل تضمينات الأدب السياسية
ذهن النقاد بصفة خاصة ؟ . ففن بوشكين نفسه - بما يمكن فيه من طاقة تضمينية رائعة - انحلّق
بالتأكيد - ولو جزئياً - بسبب رقابة نيقولا الأول ، ومن ثمّ وضع بوشكين التقليد أو الأساس
لغالبية كتّاب روسيا العظام الذين جاءوا بعده . كل مسرحية ، وكل قصيدة ، وكل قصة يجب أن
تكون مثلاً ، أو عظة تتضمن مغزى أخلاقياً . وإذا ما كشف المثل أو العظة عن المغزى فإن الرقيب
يصادر الكتاب ، كما حاول أن يفعل ذلك في « الفارس البرونزي » لبوشكين ، حيث جرى
الخلاف حول مجموعة من التضمينات الناشئة التي تجلّت في شيء قليل من الوضوح . ومن ذلك
الحين ، ومروراً بكتابات تشيخوف ، وحتى تاريخ الثورة تقريباً ، والأدب الخيالي في روسيا يمثل
استقامة أو تقليدية الفن الخاصة ، والتي تسم بالموضوعية ، وبتهمة الاحتواء على مقاصد اجتماعية
محركة . ففي روسيا القيصرية ، كان كل النقد سياسياً بالضرورة ، لأن أعظم المطالب إلحاقاً من
وجهة نظر المفكرين كانت تتمثل في وجوب التخلص من الحكم القيصري . حتى الرجل الأخلاقي
المسيحي المجدد تولستوى - والذي كان يتظاهر بأنه غير سياسي - كان سياسياً في تضميناته كأى
رجل آخر ، لأن مواعظه وإرشاداته كانت ستؤدي بالحتمية إلى أن يتورط ضد الكنيسة ،
والكنيسة جزء مكمل وحيوي في النظام القيصري . فكتيبه « ما هو الفن ؟ » - الذي ينحى فيه
شكسبير جانباً ، بالإضافة إلى تنحية جزء كبير من الأدب الحديث بما في ذلك رواياته هو نفسه
بسبب ولوعه بالتعصب الأخلاقي - هذا الكتيب يعد أكثر الأمثلة المألوفة بيننا تدليلاً على النقد
الروسي المتحلل بالأخلاق ، إلا أنه - كنوع من المداخل - لم يكن إلا أعظم التعبيرات القيمة
انتشاراً منذ بلينسكى Belinsky وتشرنيشفسكى Chernyshevsky في بواكير القرن .

أما النقاد - الذين كانوا في العادة صحفيين يكتبون من المنفى أو في صحف محظورة - فكانوا دائماً يميلون إلى مطالبة الكتاب الخياليين بوجوب تصوير الأخلاقيات الأكثر جرأة وجسارة .

وبعد أن وقعت الثورة ، لم يتغير هذا الموقف . ولقد ظلت تقليديات الرقابة القديمة في مجتمع السوفييت الاشتراكي الجديد ، والذي يتألف بالضرورة من أناس مازالوا مطبوعين بلون الاستبداد القديم . وإنما لنجد ظاهرة خاصة ، كانت تتمثل في ظهور سلسلة من الجماعات الأدبية تحاول واحدة بعد الأخرى أن تحصل على اعتراف رسمي ، أو أن تجعل من نفسها قوة كافية بذاتها حتى تتمكن من أن تنصب من نفسها حكاماً ، أو وسطاء للأدب . ولقد مال لينين ، وتروتسكي ، ولونا خارسكي إلى معارضة هذه المحاولات : فالرفاق الديكتاتوريون عبدة البروليتاريا ، أوليف Lev ، أوراب Rapp كانوا أسوياء وأردياء إلى الدرجة التي كان عليها بالضبط الكونت بينكيندورف Benckendorf الذي أتمس بوشكين وأشقاءه . وحين تولى - بعد موت جوركي - بيروقراطية ستالين إدارة هذا الجانب - كأى شيء آخر - أقامت نظاماً من الضغط والكبت ، جعل من بينكيندورف ونقولا الأول أشبه بلورينزودى ميدتشى

Lorenzo de' Medici وفي غضون ذلك ، حاول تروتسكي - الذي كان نفسه كاتباً سياسياً عظيماً إلى جانب اهتمامه الدائم بالأدب بصفته فناناً جميلاً - حاول سنة ١٩٢٤ الاتصال بإحدى هذه الحركات كي يوضح موقفه . ولقد وضع كتاباً هاماً وذكياً أسماه « الأدب والثورة » ، شرح فيه أهداف الحكومة ، وحلل أعمال الكتاب الروسيين ، وامتدحهم أو وخصهم طبقاً لتلائمهم أو صراعهم مع تلك الأهداف . كان تروتسكي ذكياً . ومنتظم التفكير ، وكان من الواضح أنه مولع بالأدب ، وأنه يعرف أن العمل الفني لا يفي بمهمته إذا ما اتبع مواصفات معينة ، من أجل دعاية لحزب ، إلا أن مايا كوفسكى Mayakovsky - الشاعر السوفييتي الذي امتدحه تروتسكي في شيء من التحفظ - عبر عن نفسه - عندما سئل عن رأيه في كتاب تروتسكي - بنكتة شهيرة عبارة عن تورية لفظية ، مضمونها أن رئيس إدارة حكومية في الاتحاد السوفييتي تحول إلى ناقد ، وكان من الجلي أنه كان لا يزال رئيس إدارة . أما الذي لا يقبله الشخص الأجنبي في تروتسكي فهو افتراضه بأن واجب الحكومة أن تتدخل في توجيه الأدب .

إن وجهة النظر هذه - التي تعتبر شيئاً طبيعياً بالنسبة لروسيا - انتقلت إلى أقطار أخرى عبر تغلغل التأثير الشيوعي . ولقد عكست الصحافة الشيوعية وأتباعها من الأدباء . مدى هيمنة

الكوملن على كل الوجوه التي مرت بها ، ابتداء من حادثة سجن الكُتّاب السوفييت بالجملة سنة ١٩٣٥ . ولكن لم يكن من طبيعة النظام الأمريكي أن يسمح ولو مرة لحكومتنا الجمهورية أو الديمقراطية بأن تضع خطأ سياسياً لتوجيه الأدب القومي . ونشير في هذا السبيل إلى أن ما حدث مؤخراً من جانب أركيبالد ماكليش - Archibald Macleish الذي يبدو أنه انحرف قليلاً بسبب وضعه البارز كعضو ليبرالي في الكونجرس - لم يكن شيئاً مذكوراً ، ومع هذا استقبله الكُتّاب الأمريكيون الجادون استقبالاً ودبياً .

وطالما بقيت الولايات المتحدة سعيدة بأنها بلد غير ديكتاتوري ، فإننا نستطيع أن نستغنى تمام الاستغناء عن هذا الاتجاه الخاص بالتقد التاريخي للأدب .

وهناك عنصر آخر من اتجاه مختلف أضيف - منذ عهد ماركس - إلى الدراسة التاريخية لمنابع الأعمال الأدبية وأصولها . أعنى التحليل النفسى لفرويد . ويبدو هذا كما لو أنه امتداد لشيء ابتداء من قبل بداية طيبة ، ويمكن تصوره حتى كتاب « تراجم الشعراء » للدكتور جونسون والذي كان محاميه ومفسره العظيم سانت بييف ، وأعنى بهذا الشيء تفسير الأعمال الأدبية في ضوء سير الأشخاص الذين خلف تلك الأعمال . غير أن أتباع فرويد جعلوا هذا التفسير أكثر دقة وأكثر تنظيماً . والمثل العظيم على تحليل الفنان تحليلاً نفسياً يتمثل في مقالة فرويد نفسه عن ليونارد دافنشى ، إلا أنها محاولة تقريبية لإعادة بناء وضع تاريخي محصن . وأعتقد أن أحسن مثل أعرفه عن تطبيق التحليل الفرويدي على الأدب هو كتاب فان وايك بروكس Van Wyck Brooks « محنة مارك توين » ، والذي يستخدم فيه بروكس حادثة وقعت لمارك توين في صباه كمفتاح لمساره الأدبي كله . إلا أن برنارد دى فوتو Bernard de Voto هاجمه بعنف على ذلك ، ومنذ ذلك الحين طلق بروكس منهجه العام الذي يقول بأنه لا يوجد أحد غير المحلل الذي يستطيع أن يعرف دائماً الكاتب معرفة كافية توصله إلى تشخيص تحليلي نفسى مشروع .

وهذا صحيح بالطبع ، ولقد أدى المنهج إلى عواقب سيئة ، إذ بنى الناقد نظاماً ميكانيكياً فرويدياً مستخلصاً من أدلة هزيلة جداً ، ومن ثم أعطانا مجرد قصة خيالية مؤسسة على عمل هذه الميكانيكية المفترض ، بدلا من إعطائنا دراسة أصيلة عن حياة الكاتب وعمله . ولكننى أعتقد أن بروكس قد أمسك بشيء عندما اعتنى بهذه الواقعة التي أولاها مارك توين اعتباراً ، وذكرها لكاتب سيرته - وهى منظر جثة الأب الميت ممددة على السرير ، والأم تستحلف ابنها بأن يعدها

بالأحطم قلبها في المستقبل. فإن لم تكن هذه الواقعة من الوقائع الهامة الأساسية التي يفترض أنها تسبب العقد الفرويدية ، فإن لها بالتأكيد دلالة نموذجية بالنسبة لسيكولوجية مارك توين كلها . فن المحتمل أن يكون للقصص التي يرويها الناس عن طفولتهم دلالة رمزية عميقة ، حتى عندما تروى جزئياً أو كلياً ، في ضوء تجربة حدثت فيما بعد . ومن ثم فإن المواقف والاضطرابات القاهرة ، و« النماذج » الانفعالية التي تتردد في عمل الكاتب يهتم بها الناقد التاريخي اهتماماً عظيماً . هذه المواقف والنماذج مطورة في المجتمع واللحظة التاريخية ، ويمكن أن تدل على مثالياتها وعلاها تماماً كما تبين الخلية حالة النسيج . أما التجربة العلمية الحديثة الخاصة بمزج المنهج الفرويدي بالمنهج الماركسي ، ومزج التحليل النفسي بالأنثروبولوجي ، فإن لها ما يوازها في تطور النقد . وهكذا نجد عنصرًا آخر يُضاف إلى جهازنا الخاص بتحليل الأعمال الأدبية ، وأن المشكلة لا تزال تنمو وتزداد تعقيداً .

فالمحلل - إذن - لا يهتم بالقيم المقارنة لمرضاه أكثر مما يهتم الجراح ، فهو لا يستطيع أن يفسر لك لماذا يؤلف ديستوفسكي العصابي عملاً ذا قيمة رائعة يقدمه لزملائه ، في حين هناك رجل آخر مصاب بنفس العصابية يكون خطراً على الجمهور . إن فرويد نفسه ، يقرر بحسم في دراسته عن ليوناردو بأن منهجه لا يقدم أية محاولة لتعليل عبقرية ليوناردو . وتبقى مشاكل قيمة المقارنة بعد أن تفحصنا العامل الفرويدي النفسي تماماً كما هي بعد أن أولينا اهتماماً للعامل الماركسي الاقتصادي ، وللعوامل العنصرية والجغرافية . ومهما يمكن أن يكون تفسيرنا للأعمال الأدبية عميقاً وكاملاً من وجهتي النظر التاريخية والسيرية ، فإننا يجب أن نستعد لمحاولة تقييم درجات النجاح التي أحرزتها الآثار الأدبية الناتجة عن عصور متعددة ، ولؤلفين متعددين ، وذلك بمنهج يقرب من منهج تي . إس . إليوت وسانتسبري . إننا يجب أن نكون قادرين على تمييز الجيد من الرديء ، وأعمال الدرجة الأولى من أعمال الدرجة الثانية . ولن نكتب بطريقة أخرى نقداً أدبياً على الإطلاق ، ولكن مجرد تاريخ اجتماعي أو سياسي ، كما انعكس في النصوص الأدبية ، أو قصص نفسية من عصور الماضي ، أو - فلنأخذ وجهة النظر التاريخية في أبسط أشكالها الأكاديمية - أي مجرد تعديد تاريخي مسلسل للكتب التي نشرت .

والآن ، كيف يتسنى لنا أن نميز - من بين مواد الفن الأدبي هذه - الفن الجيد من الفن الرديء ؟ لقد اعتاد الفيلسوف المتأثر بكانت المدعو نورمان كعب سميث

Norman Kemp Smith الذى تلقيت على يديه لحسن الحظ دروساً فى جامعة برنستون منذ خمس وعشرين سنة مضت - اعتاد أن يخبرنا بأن هذا التمييز قائم أساساً على رد الفعل العاطفى . ولتحقيق أهداف النقد العملى ، فإن هذا الطريق هو أسلم الطرق المفترضة للاتباع . من الممكن أن نميز - بطرق مختلفة - العناصر القادرة على خلق عمل أدبى ناجح . هناك مدارس مختلفة ، ظهرت فى عصور مختلفة ، طالبت الأدب بأشياء مختلفة ، منها : الوحدة ، التوازن ، العالمية ، الأصالة ، الرؤية ، الالهام ، الغرابة ، الإيجابية ، تحسين الأخلاق ، الواقعية الاشتراكية ... إلخ ... ولكن فى المستطاع أن تكون لديك أية مجموعة من تلك القيم كما تتطلبها أية مدرسة من مدارس التأليف ، ولكنك مازلت لا تملك المسرحية الجيدة ، ولا الرواية الجيدة ، ولا القصيدة الجيدة ، ولا التاريخ الجيد . ولو أنك تمثلت جوهر الأدب الجيد فى أى عنصر من تلك العناصر ، أوفى أية مجموعة منها ، فإنك - فى بساطة - تحول رد الفعل العاطفى إلى اهتمام خاص بالعناصر . وإذا أضفت إلى متطلباتك الأخرى مطلباً جديداً هو وجوب أن يكون الكاتب ذا موهبة ، فأنت - فى بساطة - تحول هذا الاهتمام الخاص إلى الموهبة . إن الناس إذا ما اكتشفوا أسساً للاتفاق فيما بينهم تتمثل فى تناظر ردود فعلهم إزاء كتب معينة ، ربما أصبح فى استطاعتهم مناقشة تلك العناصر مناقشة مفيدة . أما إذا لم يكتشفوا أسس الاتفاق هذه ، فلا جدوى من النقاش .

ويمكنك أن تسأل : كيف يتسنى لنا تمييز تلك الصفوة المثقفة التى تعرف عمّ تتكلم ؟ فقد فرضت نفسها بنفسها ، وخلدت نفسها بنفسها ، وفى مكنتها أن تجبرك على قبول سلطتها . من الممكن أن يحاول الدجالون وضع أنفسهم فى مرتبة أعلى مما يستحقون ، إلا أن هؤلاء الدجالين لن يستمروا طويلاً . فوقف الناس الذين يفهمون فى الكتابة (كما هو الشأن فى أى فن آخر) هو فى بساطة أنهم يعرفون ما يعرفون ، وأنهم مصممون على فرض آرائهم بقوة البلاغة ، أو بالإعلان على الناس الذين لا يعرفون .

ولكن ما هو سبب رد الفعل العاطفى هذا ، والذى يمثل عصا الناقد السحرية التى يتنبأ بها عن الخبيث ؟ لقد ظل هذا السؤال فترة طويلة موضوع دراسة فرع من فروع الفلسفة يسمى « علم الجمال » ، الذى تحول حديثاً إلى موضوع للتجريب العلمى . إن كلا هذين النوعين من دراسة الأدب يمكن أن يكون متحاملاً أو محضاً فى عين الناقد ، على أساس الحقيقة التى تقول بأن الذين يستخدمونها يكونون فى الغالب فاقدين للذوق الأدبى فقداً واضحاً . لذا ينبغي على المرء ألا ينكر

احتمالية قيمة الكشوف والريادات التي يقوم بها في هذا الميدان رجال ذوو عقول حادة الذكاء ، ويستمدون معطياتهم المفترضة من عواطف الرجال الآخرين الجمالية .
غالبًا ما نجد لكل إنسان مهم بالأدب ، محاولة لتفسير هذه العواطف لنفسه ، ولى - بالطبع - تفسيري الخاص .

في رأيي ، أن كل نشاطنا الفكري - في أي مجال من المجالات التي يمارس فيه - عبارة عن محاولة لإعطاء معنى لتجاربتنا ، أي لنجعل الحياة أكثر إمكانية في الممارسة ، لأن فهم الأشياء يجعلنا نعيش في حالة أكثر يسرًا ، ويحملنا على التحايل عليها ومعايشتها . إن إيوسليد Euclid - الذي يعمل في عالم من التجريدات - يرينا العلاقات القائمة بين مسافات بيناتنا العسيرة تناول ، والتي تتراكم وتتشوش ، والتي نقدر على اعتبارها وإدخالها في الحساب . وكذلك أية مسرحية من أعمال سوفوكليس تدل على العلاقات القائمة بين الدوافع الإنسانية المختلفة ، والتي تبدو غاية في الاضطراب والخطورة ، وتؤدي إلى نوع معين من عدالة القدر - (أعنى الطريقة التي يرى فيها تفاعل هذه الدوافع في المدى الطويل وهي تُحل) - التي يمكننا أيضًا أن نعتمد عليها . إن القرابة الناشئة عن وجهة النظر هذه الخاصة بأغراض العلم والفن ، تبدو واضحة بنوع خاص عند اليونانيين ، لأن كلاً من إيوسليد وسوفوكليس لا يرضينا بصنع الأنماط فحسب . ولكن كليهما يصنع إلى حد بعيد نفس نوع الأنماط . فكتاب « العناصر » لإيوسليد يتناول نظريات بسيطة ، وعن طريق استخدام سلسلة من العمليات المنطقية بينها حتى القمة في مربع على وتر مثلث قائم الزوايا . وأية مسرحية من مسرحيات سوفوكليس الأصلية تصنع تمامًا نفس النوع من الأنماط .

ولبعض الكتاب - وبعض العلماء أيضًا - هدف علمي أبعد من ذلك : فهم لا يقنعون بمثل هذا المجهود الذي يبذله واحد كسوفوكليس ، بأن يجعل الحياة تبدو أكثر معقولة ، وبالتالي يجعلها أكثر احتمالًا ، ولكنهم يحاولون - مثل أفلاطون - أن يفسروا الأحوال والأوضاع كي يجعلوها شيئًا مختلفًا وأحسن . وهناك أنواع أخرى من الأدب - مثل أشعار سافو Sappho - لها مضمون فلسفي أقل من سوفوكليس . فالمقطوعة الشعرية لا تمنحنا شيئًا غير نموذج مفروض على تعبير يعبر عن شعور ما ، ولكن لهذا النموذج - المتألف من عدد من التفعيلات ، الموازنات بين الساكن والمتحرك - تأثيرًا ، من شأنه أن يوجز الشعور - مهما بدا جامحًا أو مؤلمًا عندما نخوض تجربته في

ضوء وقائع حياتنا - إلى شيء منظم ، ومتوافق في ذاته وسار . كما أنه يربطه إلى خطة أكثر شمولاً يجعله يعمل في نسيج أوسع في جسد الفن الشعري . وهنا ينحل التنافر ، ويرضح الشاذ للنظام . وهذه السيطرة التي يمارسها الشاعر على عواطفه ، لها تأثير من الدرجة الثانية ، وذلك يجعله شيئاً أكثر سهولة بالنسبة للقارئ كى يسيطر على عواطفه هو . أما لماذا ترضينا بعض الأصوات والإيقاعات المعينة أكثر مما ترضينا بعض الأصوات والإيقاعات الأخرى ، وكيف ترتبط بالأفكار التي تختار كحوامل أو وسائط ملائمة للتوصيل ، فإن ذلك كله من المشاكل التي يمكن تمريرها إلى رجل العلم .

وهذا الذي قلناه يعود بنا إلى وجهة النظر التاريخية . إن التجربة البشرية في حالة تغير دائم . ويجب على الكاتب الذي يود أن يكون أكثر من مجرد صدى لأسلافه ، أن يجد دائماً التعبير عن شيء لم يسبق التعبير عنه . يجب أن يسيطر على ظاهرة جديدة لم يسيطر أحد عليها بعد . ومع أي انتصار كهذا للفكر البشري - سواء تم في لغة الفلسفة ، أو في لغة الشعر - نخوض تجربة الاقتناع والرضا العميق ، إننا نشفي من بعض الوجع الذي تحدثه الفوضى ، وتحرر من بعض الأحوال الثقيلة الرطبة التي تسببها الأحداث غير المفهومة .

هذا التحرر الذي يستجلب حاسة القوة - ومع حاسة القوة البهجة - إنما هو العاطفة التي نخطرنها متى نكون في حضرة قطعة أدبية من الدرجة الأولى . ولكنك من الممكن أن تعارض عند هذه النقطة وتتساءل : ألا يحدث غالباً أن يحزن الناس أو يفرحوا بسبب قطعة أدبية من أحط الأنواع وأنفهمها ؟ إن هؤلاء الناس الذين يشعرون بمثل هذه العواطف إزاء عمل محدد فيج ، هم بالتأكيد أناس ذوو أذواق محدودة وفتحة . ولكن الشخص صاحب الذوق الرفيع المرتب ، والثقافة ذات المدى الأوسع ، سيشعر بذلك إزاء عمل أكثر جودة ، وأكثر تعقيداً في تركيبه . إن الفرق بين عاطفة إنسان أكثر سموً وترتيباً في تفكيره ، وعاطفة إنسان أقل سموً وترتيباً ، إنما هو مجرد فرق في الدرجة والمرتبة . وفي بعض الأحيان ، تقابل كتباً تبدو أنها تقع بالضبط على خط فاصل بين كونها أعمالاً غاية في التفوق والجودة وكونها غاية في الرداءة والسوء ، مثل روايات جون اشتاينبيك G. Steinbeck عندما كنت أتحدث منذ قليل عن الخبراء الذين أرسوا قواعد الذوق ، فإنما كنت أعني الناس القادرين على تمييز أعمال الدرجة الأولى ، وتفضيلها على ما عداها من درجات .

تعريفات بمدخل النقد الأدبي الخمسة

ولير سكوت

- ١ - المدخل الأخلاق
- ٢ - المدخل النفسى
- ٣ - المدخل الاجتماعى
- ٤ - المدخل الجمالى
- ٥ - المدخل الأسطورى

١ - المدخل الأخلاقي

من بين أنماط النقد التي تمارس اليوم ، يعد المدخل الأخلاقي - بلا شك - أطولها تاريخاً . فقد كان أفلاطون - في جمهوريته المثالية - مهتماً بالتأثير الخُلقي الذي يمكن أن يحدثه الشاعر . كما أولى هوراس نفعية الشعر وجماله شأنًا كبيراً ، وكذلك أبدى نقاد عصر النهضة - مثل فيليب سدفى - اهتماماً مشابهاً لذلك . وفي القرن الثامن عشر ، لم يتردد دكتور جونسون - الزعيم العظيم لمبدأ « الإدراك المشترك » المدعم بالقدرة العقلية - في الحكم على المضمون الأخلاقي للمؤلفين الذين ناقشهم في كتابه « سير الشعراء » . كما ناقش ماثيو أرنولد أهمية « الجدوية البعيدة المدى » في الفن « كل هؤلاء يمثلون الألسنة الرسمية الهامة التي تؤمن إيماناً راسخاً بأهمية الأدب لا بالطريقة التي يُقال بها فحسب ، ولكن بالذي يقوله أيضاً . وفي عصرنا الحالي ، أصبح التقسيم - الذي يعبر عنه غالباً بـ « الشكل والمضمون » - شيئاً هاماً ، وذلك منذ أن تجادل الشكليون Formalists - خلال ممارستهم للنقد - حول التأكيد الكبير على طريقة القول ، وعلى ترتيب الأجزاء ، وعلى « كيفية » المعنى في القصيدة ، في حين راح النقاد الأخلاقيون يعنون بـ « ماهية » المعنى .

وفي القرن العشرين ، كان الوازع على التقييم الأخلاقي يعبر عنه - بصفة أساسية - الكتاب الذين تجمعوا تحت مسمى « الإنسانية الجديدة - Neo-Humanist » ويكن اهتمامهم الأساسي بالأدب في كونه « نقداً » للحياة . وعلى هذا ، فدراسة تقنية الأدب - بالنسبة لهم - هي دراسة الوسائل ، ولكنهم كانوا مشغولين بغايات الأدب على النحو الذي يؤثر في الإنسان ، وبالأدب وهو يحتل مكانه في ساحة الأفكار والمواقف الإنسانية .

وتحليلهم للإنسان تقليدي ، ويرجع إلى تحليل إنسان عصر النهضة . وعلى هذا فالإنسان كائن حي ، يمكن أن يتميز عن الحيوان بعقله ، وبامتلاكه لمعايير أخلاقية . إنه يقف ككائن حر ، نزاع إلى ميول حيوانية ، أو إلى نداءات فردية أنانيّة ، ولكنه مسئول عن وضع هذه الميول - بمقدار رغبته في تهذيب طبيعته الإنسانية الخاصة - تحت سيطرة العقل . ومن ثمّ ، فإن الحرية ليست في التحرر من الظروف البيئية فحسب ، وإنما في الإذعان إلى « قانون داخلي » . وعلى هذا ، كانت

كلمات سر « الحركة الإنسانية » تتمثل في : الترتيب والتقييد ، والنظام .
 ولقد كانت حركة القرن العشرين النقدية - التي ربطت نفسها بالوضع الفلسفي - أمريكية في أصلها . فقد كان بول إلمور Paul Elmer More يكتب منذ عام ١٩٠٤ عندما ظهر - لأول مرة - كتابه (مقالات شلبيرن - Shelberne Essays كما اتخذ إرفنج بايت Irving Babbitt خطأً موازياً بكتابه « الأدب والكلية الأمريكية Literature and American College » الذي صدر عام ١٩٠٨ . وفي بداية الأمر ، كان عدد الشهود قليلاً جداً ، بل لقد كان عدد المتعاطفين أقل من واحد . أما الهجوم المتزايد على الماضي فقد تضمن - بالطبع - هجوماً على المدافعين عنه : من أمثال : بابت ومور . فقد كان من الصعب عليهم أن يشقوا طريقهم في عصر يتشكك في القيم التقليدية ، ويحفل بتجارب التعبير الذاتي في الفنون ، وباختصار ، لقد احتجبت أنوارهم - لفترة ما - بسبب التجريبيين ، والساعين إلى فضح الزيف والادعاءات الكاذبة ، ومخطمى القائل الدينية المقدسة . لقد كان العصر عصرهم . ولكن في عشرينيات القرن ، أخذ أنصار هذه الحركة يحظون باهتمام واحترام متزايدين ، وانضم إليهم عدد من الكتاب من أمثال : نورمان فروستر ، وهاري هايدن كلارك ، وج . و . إليوت ، وروبرت شافر ، وفرانك جويت ماذر ، وجورهام منسون ، ولفترة ما ستيوارت شيرمان برات ، وكان هذا كافياً لتكوين مدرسة عنوانها : « الإنسانية الجديدة » "Neo-Humanist" وأصبح هذا العنوان جاريًا كمصطلح يصف اتجاههم في النقد الأدبي .

ومن الناحية التطبيقية ، مال أصحاب هذه المدرسة إلى معارضة اتجاهين أدبيين ، أولهما : الاتجاه الطبيعي ونظرته المتضعة إلى الإنسان ، وإنكار إرادته الحرة ومستوليته ، وثانيهما : الاتجاه الرومانسي ورعايته الزائدة للأنا ، وتعاطفه مع التعبير المنطلق بعض الشيء إلا أن هذين الاتجاهين كانا يشملان - بالطبع - كثيراً من الأعمال الأدبية المعاصرة . لذا بدأ الإنسانيون الجدد لبعض الخصوم المناوئين ارتداديين من حيث الذوق ، في حين أدى حسهم الأخلاقي القوي إلى اهتمامهم بأرثوذكسية أخلاقية مفرطة . ومن ثمَّ ، أخذ كثير من هؤلاء « الإنسانين الجدد » يناضلون - بصفة أساسية - من أجل توحيد الأخلاقيات الجادة على أساس من الفهم العميق الرصين لطبيعة الإنسان ، بالإضافة إلى حساسية جمالية .

وفي أوائل الثلاثينيات ، حدث شيء مشابه لهدف الحركة الإنسانية ، وهو أن المدخلين

التقديدين الجديدين (النقد الداخلي ، والنقد الاجتماعي الذي غالباً ما يقدم نوعاً خاصاً من المعتقد الأخلاقي الجلمد) جذبا كثيرا من النقاد الأقل سناً . وبموت بابت عام ١٩٣٣ ، ومور عام ١٩٣٧ ، اختفى من الصفوف الأمامية أقوى مدافعين عن الحركة الإنسانية الجديدة . ولكن من الممكن - من وجهة نظرنا الآن - أن ندرك أن الحركة الإنسانية لم تمت ، وإنما كانت تقاسى ميلاداً جليداً ، ولكن مع بعض التحول إلى « إنسانية دينية » .

ولقد صرح ت . إي . هيولم T.E. Hulme - في بواكير هذا القرن - بأن هناك فاصلا بين وضعه كناقذ ووضع الإنسانيين الجدد ، مع أنه كان مثلهم يعارض بشدة طراوة الرومانسية واضطرابها . ووصل الفارق إلى هذا : أيعترف الناقد الأخلاق ، أم لا يعترف بقداصة القوى فوق الطبيعية في سبيل المعايير الأخلاقية التي يواجه بها الفنون ؟ ولم يحسم الإنسانيون الجدد بأنفسهم هذه المسألة ، فقد ارتبط بول إلمور بالدين التقليدي ، وأعلن ج . و . إليوت - في حسم - ضرورة التحالف بين الدين والأخلاق ، في حين اتبع العدد الأكبر قيادة بابت ، وظلوا دون التزام دنيوي أو ديني . وفي سنتي ١٩٢٧ و ١٩٢٩ انتقدت ت . س . إليوت بشدة كلاً من بابت وفورستر لهذا الضعف الرئيسي كما رآه ، لأن الأخلاق التي لا إثبات ولا تبرير لها خارج ذاتها ، لا يمكن أن تفرض اعتقاداً معقولاً .

وفي النهاية ، نتج عن هذا الاضطراب القائم بين تلك الجماعة دمج مبررات المعتقد الديني مع المعايير الأخلاقية المزكاة . ولهذا عندما ماتت الحركة في شكلها الأول ، عاشت القيم - ومازالت تعيش بصفة أساسية - بتحالفها مع الدين . ومفهوم مصطلح « الإنسانية المسيحية » - مثلاً - يمكن تطبيقه بحق على ت . س . إليوت ، ويتقبله - بصراحة - عدد من الباحثين والنقاد ، من أمثال : إدموند فولر ، وهيأت واجونر ، كما تفصح آراؤهم النقدية الأساسية عن ذلك . إن المدخل الأخلاقي للأدب شيء أساسي جداً للمصالح الإنسانية كى تعيش فقط داخل حدود الجماعة . ويعد ف . ر . ليفز من بين النقاد الإنجليز ، ويفور ونترز من بين النقاد الأمريكيين المعبرين عن الاهتمام التقليدي بأهداف الأدب التقليدية ، مع أن نشاطات كل منهما النقدية متنوعة جداً إلى الدرجة التي لا تسمح لمصطلح « الإنسانية » بأن يفي بتعريف مدخليهما . فونترز - مثلاً - يوصف بأنه يمارس « نفس الدفاع العنيد عن الفضائل الكلاسية ، ونفس استنكار الفردية الأنانية ، ونفس التأكيد على القيم الأخلاقية التي ينبغى على الأدب أن يتمثل بها ، ونفس

الالتحام بنظام السلطة المطلقة^(١) .

بالإضافة إلى هذا ، فإن الكثير من نقد الماركسيين ينطلق من قاعدة أخلاقية ، مع أن صورة الإنسان التي يقدمونها تختلف - بدرجة كبيرة - عن الصورة التي يقدمها الإنسانيون له ، وترتبط - بصفة خاصة - بنظرية القوى البشرية التي يفهمها الماركسيون أحسن فهم ، باعتبارهم ممثلين أصلاء لـ « المدخل الاجتماعي » . وحتى بين بعض النقاد الشكليين Formalists قد استبقيت وجهة النظر الأخلاقية . ففي مقالته « الدين والأدب » يعلن ت . س . إليوت حكماً انشاقياً هاماً : (إن « عظمة » الأدب لا يمكن أن تتحدد بالمعايير الأدبية وحدها ، مع أنه يجب أن نتذكر بأن الأدب يمكن أن يتحدد أولاً يتحدد بالمعايير الأدبية وحدها) . هذا التمييز يجعل من الممكن للبعض - مثل آلان تيت ، وجون كرورانسوم ، ممن لهم اهتمام أخلاقي في « عظمة » الأدب - أن يركزوا في شروحهم النقدية على « المعايير الأدبية وحدها » .

٢ - المدخل النفسى

في غضون السنوات الأولى من العقد الثاني لقرنتنا الحالى ، كان معظم الكتاب على معرفة بأفكار سيجموند فرويد . إى إى . برل A.A. Brill ترجم إلى اللغة الإنجليزية كتاب « ثلاثة إسهامات في نظرية الجنس » عام ١٩١٠ ، ثم كتاب « تفسير الأحلام » عام ١٩١٢ . كما نشر دكتور إرنست جونس Ernest Jones في وقت مبكر ، أى سنة ١٩١٠ - محاولته الأولى في تفسير « هاملت » من وجهة نظر فرويدية^(١) . ولقد أولى الكتاب هذه الأعمال اهتماماً خاصاً ، لأنها بدت كما لو أنها تقدم مفتاحاً - بل المفتاح - الذى يفسر خطوات العملية الفنية ، وأهداف الفنانين اللاشعورية ، ودوافع الشخصيات الوليدة الخيال .

ولقد أمكن - بسهولة - تفسير أسباب انجذاب الكتاب المبدعين نحو النظرية الفرويدية . فالمذهب الطبيعى الأدبى (وخاصة المذهب الفرنسى) قدم صورة الإنسان كضحية للبيئة والعوامل البيولوجية . وجاءت أفكار فرويد لتؤكد هذه الملاحظات . وتقدم في سبيل ذلك اصطلاحات

Charles J. Glicksberg, *American Literary Criticism 1900-1950*, p. 42.

(١)

Hamlet and Oedipus 1949.

علمية ، يمكن أن تفسر عبودية الإنسان لدوافعه البيولوجية الأولية ، أو لمكوباته التي يفرضها عليه المجتمع . إن الحكم الفرويدي - الذى يقول بأن الإنسان مريض ، قبل أن يكون شريراً - يتفق تماماً مع المذهب الطبيعى الذى يرفض أن يدين كائناً لم يكن مسئولاً ، وإنما كان مخلدوعاً ومستقلاً من القوى الطبيعية التى تتجاوز حدود الإنسان . كما اتضح أن علم النفس يبارك الباعث الرومانسى تجاه التعبير التلقائى ، كما يبارك استغلال الجوانب المنحرفة فى الإنسان . ومعظم « جنون » الرمزيين الفرنسيين ، والتجريبيين الذين تبوهم ، يمكن اعتباره الآن منهجاً للاوعى .

ولقد أعانت النظريات الفرويدية ، والمصطلحات الجديدة ، ككتاب كل من المذهبين الرومانسى والواقعى ، بل شجعتهم على أن يفوصوا إلى مدى أعمق فى تصويرهم للوضع الإنسانى . وبمرور الوقت ، قوى تأثير علم النفس فى الأدب الخلاق بإضافات أدلر وخاصة مفهومه لعقدة النقص ، ونظرية يونج Jung المتعلقة باللاوعى الجماعى ومع هذا ، فإن أبعاد التأثيرات تكبراً كانت لفرويد . ولقد ظهرت هذه التأثيرات فى أعمال لورانس ومان ، وشرويد أندرسون ، وغيرهم ممن درسهم إف . جيه . هوفان F.J. Hoffman فى كتابه « الفرويدية ، والعقلية الأدبية ، الذى نشر عام ١٩٤٥ . كما يمكن أن يلاحظ المرء - دون صعوبة - الدور الذى لعبه علم النفس فى كتابات كل من : ماى سنكلير ، وجويس ، وكاثرين مانسفيلد ، وجراهام جرين ، وديلان توماس .

وكان من الحتمى أن يلتفت النقاد - فضلاً عن الكتاب المبدعين - إلى ميدان المعرفة الجديدة للاستفادة والاستنارة . ويبدو أن النتائج الأولى تجلت فى تجنيد « العلم » الجديد لإعلان الحرب على الماضى ، وخاصة على ثقافة المتطهرين فى أمريكا ، والثقافة الفيكتورية فى إنجلترا . وكانت قيم كل تراث من هذين التراثين - الموقوفة على أنواع من « الجدية السامية » - عرضة - بنوع خاص - لهجوم السلاح الجديد وتجريحه . فكما اعتبرت فضائل الكتمان والطهارة والدمائة . والاحترام كمكوبات ضارة فى اللاشعور أكثر من كونها إلهامات إلهية ، اتهم الذين احتجوا - من أجل الاحتفاظ بهذه القيم التقليدية - بالجهل ، والعمى ، والردة المتعمدة ، فقالة راندولف بورن Randolph Bourne (وصية المتطهر إلى القوة) (٢) تمثل إحدى المحاولات التى بذلت لتحطيم

هذه القيم التقليدية بمساعدة علم النفس تلك القيم التي اهتم «الإنسانيون الجدد» Neo-Humanists بإنقاذ سفينتها من العرق .

ولقد ازدهرت حركة استخدام علم النفس في النقد الأدبي . بكتاب كونراد ايكن Conrad Aiken «الشكوك : ملاحظات حول الشعر المعاصر» الذي ظهر عام ١٩١٩ . وبالرغم من ميل ماكس ايستان Max Eastman ، وقلويد ديل Floyd Dell - محرري مجلة «الجاهير» - إلى التأكيد على القيم الاجتماعية ، فإنهما ساعدا - بالتأكيد - على تعميم المنخل النفسى . كما أخذ روبرت جريفز Robert Graves في إنجلترا يكتب من وجهة النظر الجديدة - مع أنها تبدو أكثر ذاتية - متأثراً في ذلك بنظرية رفرز W.H. Rivers القائلة بتصارع النزعات اللاشعورية . هذا ، وقد دعا هربرت ريد Herbert Read إلى استخدام ميدان المعرفة الجديدة في النقد ، وذلك في كتابه «الفكر والرومانسية» الصادر عام ١٩٢٦ .

غير أن كثيراً من النقاد - في غمرة حماسهم المفرط - استخدموا أدوات علم النفس استخداماً يفتقر إلى الحكمة والتعقل . فقد كانت معرفة بعضهم بعلم النفس معرفة سطحية ، فطبقوها بلا تمييز في البحث وراء العمل الفنى عن معنى أو دافع جنسى . ولا شك أن هذا النوع من الزلل نتيجة حتمية لمثل هذه الجرعة المسكرة اللذيذة . وفي الوقت الذى وصل فيه النقاد إلى تحميل أنفسهم مسئولية أكبر عن النظرية النفسية مع استخدام شيء من التروى والتبصر ، وفي الوقت الذى أخذ يزداد في كبح الغلو ، بدأ الضوء الذى طرحه علم النفس على الأدب يبدو شيئاً أكثر قيمة وقدرًا .

وعلى العموم ، فإن تطبيق المعرفة النفسية على الفن يمكن أن يؤدي إلى ثلاثة أنواع من الإيضاحات :

١ - إن الميدان الجديد - كما صوره آى . إيه ريتشاردز I.A. Richards يمدنا بلغة أكثر دقة فيما يتعلق بمناقشة خطوات الإبداع الفنى . ففي كتابه «مبادئ النقد الأدبي» ١٩٢٤ ، حلل ريتشاردز مكونات التجربة الجمالية متبعاً - في ذلك - التعريف الذى وضع أساسه في وقت مبكر (٣) ، مع شريكه أوجدين Ogden و وود Wood ، والذي يقول ، بأن الجمال « هو

ما يفضى إلى معادلة من الانسجام المترامن « . أى ، إلى إحداث نوع من الاستجابة المتناغمة (المهارمونية) في نفوس المشاهدين ، بسبب مثيرات العمل الفنى . ومع أن نقاداً كثيرين اشتجروا في خلاقات حول هذا الجزء من عمله أو ذاك ، فلا تكاد تجد ناقداً ، منذ ريتشاردز ، لا تعترف دراساته بشيء من المديونية للملاحظات الصائبة . واستخدام هذا النوع من تحليل ريتشاردز يتجلى في مقالة كينيث بيرك Kenneth Burke « أنطوني في صالح المسرحية »^(٤) والتي يدرس فيها هذا الكاتب - في ألمعية وذكاء - العلاقات اللاشعورية القائمة بين الكاتب والقارئ .

٢ - أما التطبيق الثانى لعلم النفس فيتمثل - كما أوضح إدموند ولسون Edmund Wilson - في السيرة الأدبية - أى في دراسة سير المؤلفين كوسائل لفهم أعمالهم الفنية . وعلى هذا ، ساعد علم النفس كتاب السير على تأمل الجوانب « الداخلية » لحياة الشخصية المدروسة . والنقد الذى يستعين بهذا المدخل يفترض أن جزءاً هاماً من العلاقة بين الفنان والفن ، أشبه بالعلاقة بين المريض والحلم . فهو يفترض كما رأى دى . اتش ، لورانس D.H. Lourence أن الكاتب « يسكب مرضه » في كتبه . والناقد - عندئذ - يبدو محللاً ، يتخذ الفن كالعرض المرضى ، ويستطيع بتعليقه وتفسيره أن يكتشف مكبوتات الفنان اللاشعورية ودوافعه . ويمكن أن تؤدي هذه الاكتشافات بدورها إلى فهم العمل الفنى ، بل إلى تفسيره نفسه . ومقالات ولسون التى ضمنها كتابه « الجرح والقوس » تمثل كيفية استخدام هذا المدخل بالطريقة التى تؤدي بنا - في فعالية - لا إلى فهم مشكلات المؤلفين الشخصية فحسب ، ولكن إلى تحديد نماذج كتاباتهم أيضاً .

٣ - كما يمكن أن يفسر علم النفس الشخصيات الوليدة الخيال . ففي كتابه « علم النفس والأدب » (١٩٥١) يقدم إف . إل . لوكاس F.L. Lucas أمثلة عديدة من الحياة ، يوضح بها أفعال وردود أفعال الشخصيات المخلوقة ، والتى قد تكون محيرة أولاً معقولة ، إن الناقد الذى يهتم بذلك يصبح - مرة أخرى - محللاً نفسياً يبحث عن النماذج اللاواعية التى تحرك الشخصية . والمثال الكلاسيكى - بالطبع - نجده في دراسة إرنست جونز لشخصية هاملت . تلك الدراسة التى تعتبر توسيعاً لنظريته التى خططها عام ١٩١٠ . فالدكتور جونز يقدم إجابة عن التساؤل المحير

الذى دار حول سبب تأخر هاملت في الانتقام لأبيه ، تلك الإجابة التى كان من المحتمل ألا تفهم ، والتي لم يكن من السهل التعبير عنها ، قبل تطوير علم النفس على يد فرويد . وتأثير مثل هذا المدخل إلى الأدب - والذى يمكن به تفسير الفن - نلمسه بصفة غالبية وملحوظة في دراسات هنرى جيمس Henry James النفسية العديدة ، والتي استهلها بمقالته Edna Kenton سنة ١٩٢٤ (٥) .

أما الهجمات التى سددت إلى المدخل النفسى فهى نوعان . يتمثل أولها في تهمة التبسيط الشديد ، كما حدث على النحو المبكر ، حين كانت الأدوات النفسية جديدة ، وكانت استعدادات المشتغلين بها غير نقدية . ولقد تعرض كتاب فان ويك بروكس Van Wyck Brooks ومحنة مارك توين ، (١٩٢٠) ، وكتاب لويسون Lewisohn «التعبير في أمريكا» (١٩٣٢) إلى هجوم شديد مبنى على هذا الأساس ، مع أن هذين الكتابين - بالرغم من التهمة الموجهة إليهما - يقدمان ملاحظات قيمة وهامة . أما النوع الثانى من الهجوم فهو أكثر إصابة لقلب المشكلة ، ويتمثل في القول بأن الفن مختلف في قيمته عن الحلم من حيث أن الفنان - إلى حد بعيد ، أو على الأقل إلى حد ما - يسيطر على إنتاجه ، أما الحلم فلا سيطرة له على حلمه . فالحلم يمكن أن يكون إفشاءً إجبارياً ، أما الفن فهو تعبير مركب . ولقد اكتشف ليونيل ترلنج Lionel Trilling وكينيث بيرك Kenneth Burke - في مهارة وذكاء - هذا النوع من التمييز ، بالإضافة إلى أمور أخرى مرتبطة بذلك في عدد من المقالات ، كانت تهدف إلى التعريف بمجالات علم النفس وحدوده ، عند كل من الكاتب والناقد .

ملحوظة أخيرة : هناك فرع واحد من النقد النفسى يتعامل مع اللاشعور - لا اللاشعور الكاتب كفرد أو اللاشعور الشخصية - ولكن مع اللاشعور العرقية (الجنس) Race أو الثقافة . ويبدو أن هذا المدخل يستحق اهتماماً خاصاً ، لأنه يرتبط بميدان آخر من المعرفة هو : علم الإنسان الاجتماعى (الأنثروبولوجيا الاجتماعية) Social anthropolog . ولهذا فأحسن عنوان يمكن أن يندرج تحته هو «مدخل النمط الأصيل (الأسطورى)

. Archetypal

٣ - المدخل الاجتماعي

يبدأ النقد الاجتماعي من الاعتقاد بأن علاقات الفن بالمجتمع هامة وحيوية ، وبأن هذه العلاقات يمكن أن تعمل على تنظيم وتعميق استجابة المرء الجمالية للعمل الفني . إن الفن لا يولد في فراغ ، فهو - في بساطة - ليس عملاً شخصياً ، ولكنه عمل مؤلف قائم في زمان ومكان معينين ، ويستجيب لمجتمع هو فيه فرد هام ، لأنه جزء واضح وبارز . وعلى هذا . فالناقد الاجتماعي يهتم بتفهم البيئة الاجتماعية ، وتفهم مدى استجابة الفنان لها ، والمسلك الذي يسلكه إزاءها .

ولقد تتبع إدموند ولسون Wilson تيار النقد الاجتماعي ، وأرجعه إلى فيكو Vico في القرن الثامن عشر ، ودراسته عن ملاحم هوميروس التي تكشف عن الأوضاع الاجتماعية التي عاش فيها الشاعر اليوناني ^(٦) . ولقد واصل هودر هذا المدخل في القرن التاسع عشر . ولكن الناقد الفرنسي هيبوليت تين H. Taine هو الذي أوصل هذا المدخل إلى أكمل حالته . وذلك في استنتاجه الشهير القائل بأن الأدب نتاج ثلاثة عوامل : العصر ، والجنس ، والبيئة . وقبل أن ينتهي ذلك القرن قدّم ماركس وإنجلز عاملاً آخر هو وسائل الإنتاج ، وهكذا أمكن - في ثلاثينيات القرن الحالي - تطوير فرع خاص من المدخل الاجتماعي هو النقد الماركسي .

إن الاتجاه نحو ربط الفن بالقيم الاجتماعية شيء طبيعي - ولربما كان فطرياً - بالنسبة للحركة الواقعية . ففي أمريكا اهتم كل من : هاويلز ، وجاك لندن ، وهاملن جارلاندا ، وفرانك نوريس ، بعلاقة الأدب بالمجتمع . وعندما استبدل الناقد النظرية الاجتماعية ، أو النظرية السياسية بمصطلح « المجتمع » ، أصبحت له رؤية متوحدة إزاء كميات الأدب الهائلة . ومن ثم وضع جون ماسي John Macy كتابه « روح الأدب الأمريكي » عام ١٩٠٨ بناء على وجهة النظر الاجتماعية ، أما كتاب بارنجتون Parrington « تيارات في الفكر الأمريكي » (١٩٢٧ - ١٩٣٠) فإن نقاط الضعف والقوة فيه ترجع إلى التزامه الشخصي بأصول ليبرالية جيفرسون .

“The Historical Interpretation of Literature” 1948.

(٦)

ولاشك أن نقادنا الأوائل الذين تصدوا لفضح الادعاءات والأكاذيب من أمثال راندولف بورن ، وتى . كيه . ويل ، قد كانوا - على أقل تقدير - يفكرون بطريقة غير مباشرة في تأثير المجتمع على الفنان .

ولكن في أثناء الأزمة الاقتصادية بدأ الكتاب يضيفون إلى دراستهم للأدب كمرآة للمجتمع وسيلة قوية للحكم ، تتمثل في التفسير والتقييم الماركسيين للقوى الاجتماعية . وانتقل المؤلفون في كل من إنجلترا وأمريكا - سياسياً - إلى جبهة اليسار . ونلاحظ أثر ذلك في أشعار كل من : أودن ، وس . داوى لويس ، واستيفن اسبندر ، وأركبالد ماكليش . كما صدرت لنفس الاتجاه صحف ، مثل : « الجماهير الجديدة » التي كان يرأس تحريرها ميكائيل جولد و « العرض النقدي اليسارى » التي كان يشرف على تحريرها إدجل ركورد . وكانت هذه الصحيفة لسان حال النقد الماركسى . كما نشرت مقالات في شكل مجموعات ، من ذلك مجموعة « الأدب البروليتارى في الولايات المتحدة » (١٩٣٥) وكان جامعها هكس ، ومجموعة العقل في أغلال (١٩٣٧) لجامعها س . داى لويس ، ومجموعة تيارات في النقد الأمريكى (١٩٣٩) لجامعها برنارد سميث . هذا وقد صدرت أيضاً كتب لمؤلفين فرادى يناقشون تلك الأسباب ، مثل كتاب فى . أف . كاليفرتون « تحرير الأدب الأمريكى » (١٩٣١) ، وكتاب رالف فوكسس « الرواية والناس » (١٩٣٧) .

وكانت المحصلة النهائية - أولاً وقبل كل شيء - تتمثل فى مدخل نقدى فعال رائع . وأمكن تحديد المحك الرئيسى لهذا المدخل تحديداً واضحاً تجلى فى « المادية الجدلية » . كما بدا منهج التطبيق مؤكداً : كيف يسهم العمل الفنى فى تحقيق هذه الحقيقة الاجتماعية ؟ وبالتالي ، أمكن إصدار أحكام نقدية قوية ، كقوة التوراة فى الإقناع . وعلى هذا ، أصبح تصنيف الأدب وخالقيه يقع فى صنفين : إما مؤيد لتلك الحقيقة ، وإما معارض لها . وكان الناقد الضيق الأفق - الذى كان لا يأبه إلى حد بعيد بالعلاقات المعقدة بين الفن والمجتمع ، والمدمعة بروح الإيمان وحسن الإلهام - يطالب الكتاب بأن يشاطروه مبدأه ، ويطالب الأدب بأن يوضح شرعيته وصحته ، إلا أنه كانت هناك حالات استثنائية : فقد كانت رؤية البعض دقيقة جداً ، وتتجلى بصفة خاصة فى أعمال كريستوفر كودويل C. Caudwell . فقد مكنته معرفته العميقة بالماركسية ، وتدوقه الناضج للأدب من مقاومة السقوط المنذغ نحو روح التسلط الفج الذى كان يسم كثيراً من أعمال الماركسيين الأقل

شأناً في ذلك الحين . غير أن الحواس الأحمق أصاب المنهج . وكلما أصبح المقياس أكثر إيجازاً ، والتطبيقات أكثر سذاجة ، اتضح شيء مزعج ، وهو أن تكييف الرؤية يتم على حساب التعمق فيها . ففي كتابه « مذكرة في النقد الأدبي » (١٩٣٦) نقد جيمس فاريل James Farrel زملاءه الماركسيين نقداً قاسياً بسبب تناوهم للمشكلة تناوياً خفيفاً يدين على جهل . وكذلك فعل إدموند ولسن E. Wilson الذي هجر جامعتهم . ومع أن تين وماركس - بصفة خاصة - كانا معلميه الناصحين فإن ولسون انضم إلى المهاجمين بمقالته « الماركسية والأدب » التي نشرها في « الثالث الفكر » سنة ١٩٣٨ . وأخيراً أدى التحالف الرومسي الألماني ، واندلاع الحرب العالمية الثانية سنة ١٩٣٩ ، والاضطراب الذي نتج عن ذلك ، والخروج على كثير من المرئيين ، أدى كل هذا إلى أن تفقد الحركة قوتها المركزية ، وتوقفت عن أن تكون قوة رئيسية في النقد الأدبي . ولكن تطرف هذا الزيف النقدي لم يقوض شرعية دراسة الأدب دراسة اجتماعية . فإذا كان الناقد لا يستطيع أن يعالج مؤلفاً أو عملاً أدبياً في تعقل ، طبقاً لمذهب معين مثل : الأمريكية ، أو البروليتارية ، أو الاشتراكية ، أو الرأسمالية ، أو نحو ذلك ، فإن وضع العمل الفني إلى جوار النظرية الاشتراكية بما يتسم بالتعقل والإنصاف يمكن أن يقدر ومضات تضيء إضاءات أصيلة وصادقة . إن كعب أخيل ، أو نقطة الضعف في النقد الاشتراكي - من الناحية الأخلاقية العامة - تكن في مجال الحكم ، أي في الغواية الهزلية التي تغري بمدح أو شجب عمل أدبي طبقاً لمقدار ما يحمله من تضمينات اجتماعية أو أخلاقية تتفق ومعتقدات الناقد . فلسنا - على سبيل المثال - في حاجة إلى استنكار « كوميديا عصر الأحياء » كما فعل إل . س . نايتس^(٧) ، بدعوى أنها ليست مرتبطة تماماً بأهم أفكار عصرها ، ولكن إذا ما استعرضنا ذلك الكم من الكتابة بتذكر أن إسحق نيوتون ، وسيرتوماس براون ، وكذلك جون بنيسان كانوا يشكلون - بوسائلهم الخاصة - المناخ الثقافي ، فإننا سنرى تلك الدراما الكوميدية في ضوء جديد . وهذا - في الحقيقة - ما يفعله كبار النقاد الاشتراكيين . فهم يضعون العمل الأدبي في المناخ الاجتماعي ، ثم يحددون هذه العلاقة . فإذا ما صدر التقدير هزلياً جداً فمن المحتمل أن يدل ذلك على وضع الناقد الأخلاقي ، كما يدل بصفة أبعد على التأثير الداخلي لهذا العمل .

لا شك أن الباحثين ظلوا طويلاً مهتمين بالروابط التي بين الأدب والاديب والبيئة الاجتماعية ، وطالما صدرت دراساتهم وهي تتضمن أحكاماً غير مباشرة مؤسسة على هذه الروابط ، وتلك الروابط ليست بسيطة . ولقد قرر هارى ليفن Harry Levin « أن العلاقات القائمة بين الأدب والمجتمع متبادلة ، فالأدب ليس أثراً من آثار المسببات الاجتماعية فحسب ، بل هو أيضاً مسبب للآثار الاجتماعية »^(٨) . ومن ثم ، مازال لدينا نقاد مجتهدون نحو هذه الروابط المعقدة . فالناقد فان ويك بروكس Van Wyck Brooks ظل يكتب - مدة طويلة - سلسلة من الكتب خصصها لتصوير المناخ الاجتماعى الذى كان يضع فيه المؤلفون الأمريكيون أعمالهم . كما أن إف . أو . ماتثيس كتب دراسة تعد من أعظم هذه الدراسات تعمقاً ، عنوانها : « النهضة الأمريكية » (١٩٤١) . وكذلك حقق إل . سى . نايتس نفس الهدف فى كتابه « الدراما والمجتمع فى عصر جونسون » (١٩٣٧) .

يتضح من ذلك ، أنه طالما بقى الأدب يحافظ على صلته بالمجتمع - ولا يمكن دفع ذلك ، وإنما سبق كذلك إلى الأبد - فإن المدخل الاجتماعى - سواء كان مصحوباً بإغراء نظرية خاصة ، أو غير مصحوب بها - سيستمر ليكون قوة فعالة نشطة فى ميدان النقد .

٤ - المدخل الجمالى

لا جدال فى أن أعظم المناهج النقدية تأثيراً فى عصرنا الحالى هو المنهج الشكلى Formalistic^(٩) فهيمته على حماس غالية نقادنا القبايين وتأسيسه لمجلات - غير رسمية - تنطق بلسانه - كينون ريفيو Kenynon Review وسوانيه ريفيو Sewanee review وأكسنت Accent وهلسون ريفيو Hudson Review - إنما يدل فى الحقيقة على أنه المنهج الذى يغلب على المرء التفكير فيه تفكيراً آلياً حين يتكلم عن النقد المعاصر . وهناك سبب ما يحملنا على تتبع بذوره فى رأى كولريدج ، وهو أن العمل الأدبى يعيش فى طريقه الخاص به ، وبنوعية حياته الخاصة . ومفهومه عن الوحدة العضوية بأن « الكل » عبارة

In "Literature as an Institution, "Accent", (Spring, 1946).

(٨)

Aesthetic, textual.: Ontological, new criticism.

(٩) للمدخل سميات أخرى مثل :

عن اشتغال متناسق لكل الأجزاء ، ينادى - بالضرورة - بمدخل نقدي يعنى بفاعلية العناصر المختلفة ، وهى تعمل مع بعضها لتشكيل معنى اجمالياً متوحداً . وفيما يتصل بهذا ، يمكن أن نضع فى ماضى الحركة الجديدة مبدأ إدجار ألن بو القائل بوحدة تأثير العمل الأدبى . مع أن تأثير بو المباشر على النقاد المعاصرين يبدو محدوداً .. كما أن اهتمام هنرى جيمس الدقيق بأمور حرفيته الخاصة - والذى يتضح فى مقدماته العديدة - ربما ساعد فى توجيه كل من إليوت وبلاكوير . إن تى . إس إليوت T.S. Eliot يعد شخصية أساسية فى تطور النقد الشكلى . فقد أعلن - تحت تأثير باوند وهويلم - عن مكانة الفن الرفيعة كفن ، لا كتعبير عن أفكار اجتماعية ، أو دينية ، أو أخلاقية ، أو سياسية ، ودافع عن دراسة نصوص الأعمال الأدبية ذاتها دراسة دقيقة . وفى العديد من مقالاته ، قام بتطبيق وجهة نظره فى الشعر ككائن حى مستقل ، ووجه اهتمامه - طبقاً لكلمات بلاكوير - إلى « الحقائق الموجودة فى العمل الأدبى ، على اعتبار أنها وثيقة الصلة بالأدب كما هو فى حد ذاته »^(١) وقد أعلن خلاصة رأيه فى مقاله « التراث والموهبة الفردية » وهو أن الشاعر يهرب من الانفعال والهوية الشخصية إلى القصيدة التى يضعها ، مما شجع النقاد على أن يناوؤا بعيداً عن دراسة السيرة الذاتية إلى مداومة النظر فى حرفية القصيدة . والخلاصة أنه كان مهتماً بصياغة نوع من النقد المتحرر من مطاردة التفسيرات الخارجية التى تقدمها المعارف التاريخية ، والأخلاقية ، والنفسية ، والاجتماعية ، وإنما يكون حراً فى التركيز على قيمة العمل الجمالية .

وهناك تأثير آخر على هذا النقد ولكنه أقل فى مباشرته ، وهو شعر إليوت وباوند (وشعر أتباعهما العديدين) تطلب - بتقنياته المعقدة والمتطورة عن شعر الرمزيين الإنجليز فى القرن التاسع عشر ، وشعر الميتافيزيقيين الإنجليز فى القرن السابع عشر - دراسات تفحصته بدقة ، كما أتاحت الفرصة لشحن الأدوات النقدية وصلقلها .

أما المرشد العظيم الثانى - بعد تى . إس . إليوت - فهو آى . إيه - ريتشاردز . فبالإضافة إلى كتابه « مبادئ النقد الأدبى » (١٩٢٤) - الذى حلل فيه علاقة الشعر بالقارىء مما أعطى المدخل النفسى حافزاً ، وإلى جانب إسهامه مع أوجدن فى كتاب « معنى المعنى » (١٩٢٣) - قدم

معجماً لدراسة وتحليل أنواع المعاني التي تحدث كاستجابة للمثيرات اللفظية . كما أرسى ريتشاردز - في النقد الأدبي دعائم المدخل الذي يهتم بدلالة الألفاظ وتطورها . وفي كتابه « علم الشعر » (١٩٢٦) درس مكانة الشعر التي هوت في عصرنا ، في الوقت الذي يثبت فيه أن معظم المعتقدات - من وجهة نظر ريتشاردز - « بيانات زائفة » . ومع أنه تحلى - فيما بعد - عن هذا التقييم المهين ، فإن للكتاب - كما هو واضح - مكانته في البحوث المتزايدة عن محاسن الشعر الداخلية . وفي كتابه « النقد التطبيقي » (١٩٢٩) صنف وحلل سوء تفسير ثلاث عشرة قطعة شعرية معينة ، عارض معظم أنواعها - فيما بعد - أنصار النقد من الداخل . وفي كل هذه الأمور ، أفسح ريتشاردز المجال كي يشغله - فيما بعد - النقاد الجدد ، ولكن من المحتمل أن يتمثل إسهامه الرئيسي في تمييزه للمعنى الذي أدى - من جهة - إلى الاهتمام بدلالة الألفاظ وتطورها . وعلم الرموز ورمزية التفسير ، وأدى - من جهة أخرى - إلى شرح القصائد شرحاً واضحاً ، كما صورتها - على سبيل المثال - أعمال إمبسون وبلاكبير .

وإلى جانب إسهامات إليوت وريتشاردز الهامة ، مازال هناك عامل شارك في تطوير النقد الشكلي ، وهو رد الفعل ضد تأكيد الفيكتوريين والإنسانيين الجدد على استخدام الأدب استخداماً أخلاقياً ، وضد الاهتمام الأكاديمي بمراث المؤلف التاريخي ، والسري . وكذلك ضد رغبة التأثيرين في أن يجعلوا من كل تجربة أدبية « أوديسة » عن شخصية الناقد . كما يمكن أن نضيف احتمالاً آخر وهو شيء من رد الفعل ضد تأكيد الماركسيين على القيم الاجتماعية والتأكيد النفسى على عصايبه الكتاب . وعلى أية حال . فإن مناخ الثلاثينيات كان ناضجاً لمثل هذا المدخل الذي بدأ النقاد الشكليون - عصر ذاك - يمارسونه .

ومع أن هناك فروقاً كبيرة بين هؤلاء النقاد الجدد . فإن خير وسيلة للتعريف بهم . هي أفكارهم العامة . ومواقفهم . وأعمالهم التطبيقية . فأول كل شيء . اعتبروا الشعر مصدراً صحيحاً للمعرفة التي لا يمكن إيصالها للغير بأية وسيلة إلاً بوسيلتها الخاصة بها . ولقد أدى بهم هذا المبدأ إلى أن يتجنبوا كل الأمور المتعلقة بالأحوال الشخصية أو الاجتماعية التي تكمن خلف العمل الأدبي ، وكذلك التضمينات الأخلاقية ونحوها ، طالما كانت وسائل « خارجية » ، تمس فهم الشعر ، والتركيز على بناء كل قصيدة ، أو على عناصر هذا البناء كما هي مرتبطة بالتجربة الشعرية كعمل كلي . إن روبرت بن وارن Robert Penn Warren يضع هذا المفهوم على النحو التالي :

« إن الشعر لا تنفطر طبيعته بأى عنصر معين ، وإنما يعتمد على مجموعة من العلاقات ، أى البناء ، الذى ندعوه بالقصيدة^(١١) وعلى هذا فالناقد يتفحص هذه العناصر فى علاقاتها المتداخلة مع بعضها ، مفترضاً أن المعنى يتألف من مواد الشكل (الوزن ، الصورة ، اللغة . إلخ) ومواد المضمون (اللهجة ، الشئمة ، . . . إلخ) والتي لا يعمل كل منها على حدة ، ولكنها تعمل كلها مع بعضها . إن قراءة النص قراءة متفحصية دقيقة أمر معروف من قبل لأى قارئ محلل ، ولكنه أصبح يبدو وكأنه شارة النقد « الحديث » وكتاب « فهم الشعر » (١٩٣٨) - الذى وضعه بروكس مع وارين يعد المركز الرئيسى لهذا النقد وتطبيقاته الخاصة^(١٢) ومع أن الكثيرين من النقاد الداخليين قد يختلفون حول رأى واحد منهم أو أكثر ، فإن مقدمة هذا الكتاب قد جمعت - بشكل فعال وواضح - كل العناصر الضرورية للمدخل الشكلى .

ولأن حركة النقد الشكلى كانت نشطة وقوية ، كان لابد أن تتعرض للهجوم ، وكان لابد أن يكشف بعض هذا الهجوم - بحق - عمّا فيها من قصور أو عجز . وكان كازن Kazin من أكبر المعارضين لها ، فقد تأسف لتكتيكاتهم المتحيزة ، وميلهم إلى تكوين مجموعة من المصطلحات التى تقرب من الرطانة والجمجمة . وعلى هذا استبعد الذين لم يكونوا أعضاء مؤسسين فى الجماعة . ولربما أضفنا إلى ذلك أن قاموسهم الخاص قد سمح للبعض - ممن كان خيالهم محدوداً ، أو ذوقهم فجئاً - أن يركبوا الموجة . كما عارض آر . إس . كرين R.S. Crane تفعيد بروكس لـ « التناقض » (أورانوسوم لـ « النسيج » ، أوتيت لـ « التوتر » ، أوامبسون لـ « المبهات ») كأساس وحيد للشعر . وفى نفس الاتجاه وجه إل . إس . نايتس - و - إف . آر . ليفز إلى مامبسون وريتشاردز تهمة عزل جزء واحد من العمل الأدبى للفحص والدراسة ، فى حين نسيا القصيدة كعمل كلى . بل إن جون كرورانوسوم John Crowe Ransom - عميد الجماعة - عارض - فى غضون تعليقه على كتاب بروكس « الآنية المتقنة الصنع » - استخدام التحليل إلى درجة متطرفة أضعفت الإحساس بالكل خلال دراسة الجزء . كما أن آر . بى بلاكمير - وهو عضو فى الجماعة - كتب يقول بأن المنهج يعالج - بصفة أساسية - « تقنية الشعر المنفذة فعلا (بل جزءاً واحداً فقط من ذلك) ، أو تعاليج التقنيات اللفظية للغة » ، وهذا أكثر صلاحية للمدرسة بيتس وإليوت فى

Kenyon Review V (Spring, 1943).

(١١)

(١٢) دافع رانوسوم عن قيمة التفسير النثرى فى حين عارض ذلك بروكسى مع وارين .

الشعر الحديث ، ولكنها أقل صلاحية بالنسبة للأشعار الشعرية الأخرى . وفي النهاية ، تبقى تهمة إهمال قيم الأدب بالنسبة للإنسان كشيء أكثر من كونه جمالياً - لصالح تحليل الشكل . وإلى حد ما . واجه تي . س . إليوت هذا النقد القاسى بالجزم بأن المدخل الداخلى يستطيع أن يؤسس قيمة العمل الأدبية ، ولكن هناك مناهج ضرورية أخرى تحدد عظمته . ومنذ أن تحول إليوت إلى الديانة الكاثوليكية وهو مهتم بوجود الفن الشكلية حين يكتب عن أعمال أدبية معينة كتابة متفحصه ، كما هو مهتم بقيم الفن الفلسفية في مقالاته الأكثر عمومية .

وذكر معارضة كرين يدفنا إلى الاهتمام - بعض الشيء - بالخلاف الناشب بين الشكليين وأنصار مدرسة « شيكاغو » . وطبيعة الجدل المشتجر بين الفريقين - من الناحية العامة - توحى بأنها عدوان لدودان ، في حين أن الأمر - من الناحية العملية - لا يعدو أن يكون عراكاً داخل أسرة واحدة . فكلاهما مهتم أساساً بتحليل العمل الفنى تحليلاً « داخلياً » ، مع رفض المسائل الاجتماعية ، والأخلاقية ، والفلسفية ، والشخصية على أساس أنها أمور غير وثيقة الصلة بالموضوع .

كما أن كليهما يصر على دراسة النص دراسة متفحصه ، ولكن الناقد في مدرسة شيكاغو يتدبر بمحجة قوية في سبيل قاعدة جمالية - أرسطية الطابع إلى حد ما - كى يفرق بين الأجناس الأدبية ، وكى يستنتج - طبقاً لهذا - أصول كل نوع معين . ويصف كرين المنهج على أساس أن الناقد ينشد تقييم ما قام به كاتب معين في عمل محدد متعلق بطبيعة ومتطلبات المهمة المعينة التى هيا نفسه لها ، أى الهدف المفترض أنه وضع العمل في تمام كماله ككل فنى من جنس معين كان قد قرر أن يكون كذلك « (١٣) » .

وانطلاقاً من وجهة النظر هذه ، يقوم الناقد الشكلى بدراسة القصيدة كلها دونما اعتبار صحيح للأجناس التى تعتبر هذه القصيدة مثالا لواحد منها ، ومن ثم يفشل في التمييز بين الأجناس الرئيسية (كالدراما ، والرواية ، والشعر الغنائى ، والملحمى) أو بين الأجناس الثانوية (كنوع من التراجيديا - ولنفترضه الإيمائى - كما يتعارض مع نوع تراجيدى آخر ولنفترضه التعليمى) . وهناك نقطة خلاف أخرى تتمثل في أن الناقد من مدرسة شيكاغو يهتم الناقد الداخلى بالرأى الوجدانى ، فهو - أى أولها - مستعد للترحيب بوجود العمل الأدبى الاجتماعى ، والأخلاقية ،

والتاريخية على أساس أنها قيمة تساعد في التعرف على الدلالة فوق الجمالية للتجربة ، ولكن كل ذلك بعد تحليل الأجزاء ، ومعرفة مدى صلاحياتها طبقاً لقواعد الأجناس الأدبية .

ويقف دبلو . كيه . ويسات (الصغير) K.W. Wismat (Jr.) موقف المدافع ، ويقوم بتنفيذ قيمة التعامل مع الأنواع ، والأجناس الأساسية والثانوية^(١٤) فهذه التصنيفات جامدة جداً . وتميل إلى تعمية الناقد عن عناصر تعمل فعلاً في العمل الأدبي . على حين أن تلك الأجناس لا تتطلب مثل هذه العناصر ، كما أنهم « الأرسطيين الجدد » بالخروج عن القصيدة ، لا إلى التاريخ ، أو علم النفس ، أو الأخلاق ، وإنما إلى نظرية « النوع » التي يحكم بها على شاهد أو مثال خاص . وهذا يقود إلى مغالطة تقييم عمل ما طبقاً لهدف الكاتب وقصده .

إن كلا الطرفين متفانٍ تفانياً جاداً في حل مشاكل النقد ، ولكنه يتبادل مع الطرف الآخر فهم التعصب وضيق الأفق . ولكن الخلاف بينها أشبه بالخلاف بين شاؤول وداود ، فهو - تقريباً - ليس كالخلافات الحادة القائمة بينها وبين النقاد المتتمين إلى مدارس أخرى . ويمكننا أن نلمس درجة القرابة والصلة حين نترك عرض النظرية إلى العمل التطبيقي ، ولنقارن - على سبيل المثال - مقالة « الإبحار إلى بيزنطة » لإلدرا أولسون Elder Olson (من نقاد شيكاغو) بمقالة « بين أطفال المدارس » التي نشرها بروكس (من النقاد الشكليين) في كتابه « الآنية المتقنة الصنع » . من المحتمل ألا نجد مدخلاً نقدياً يفتخر بكثرة ممارسيه المتألقين كالمدخل الشكلي . ويعتبر أمبسون ، وبلاكبير وتيت ، ورائسوم ، وكليث بروكس ، وروبرت بن واربن أوسع الجميع شهرة ، ولاشك أن هناك كثيرين آخرين ممن أسهموا بمقالاتهم في المجالات بنفس قوة هؤلاء المشهورين وتبصرهم .

٥ - المدخل الأسطوري

إن المدخل النقدي الذي أخذ يكتسب اهتماماً كبيراً في وقتنا الحاضر هو المدخل النمطي الأصلي Archetypal ، ويسمى في بعض الأحيان بالمدخل الطوطمي ، أو الأسطوري ، أو الطقوسي ، ويحتل هذا المدخل مركزاً غريباً بين المناهج الأخرى : فهو - كالمناهج الشكلي - يتطلب

قراءة متفحصة للنص ، وعلى هذا يهتم - إنسانياً - بما هو أبعد من الاكتفاء بالقيمة الداخلية الجمالية في النص . كما أنه يبدو نفسياً بمقدار ما يحلل مدى اجتذاب العمل الفني لمستهلكيه (وبهذا يعد - إلى حد ما - امتداداً لدراسات ريتشاردز للعلاقة بين الشاعر والقصيدة وقارئها) . وهو اجتماعي بمقدار اعتماده على الصيغ Patterns الثقافية الرئيسية كأساس للاجتذاب ، وهو تاريخي لأنه يتفحص في الماضي الثقافي أو الاجتماعي ، ولكنه ليس تاريخياً حين يؤكد على قيمة الأدب اللازمانية ، أي المستقلة عن عصور معينة .

ولتجنب التعقيد أكثر من ذلك ، يستطيع المرء أن يصور هذا المنهج كبرهان على أن بعض الصيغ الثقافية الأساسية - في عمل فني معين - ذات معنى عظيم ، وقدرة على اجتذاب الإنسانية . ومن طبيعة هذا المدخل أن يعكس الاهتمام الشديد المعاصر بالأسطورة ، وتأثير شخصيتين كانت لأعمالهما أهمية عظيمة بالنسبة لنا ، هما : فريزر ويونج .

ولاشك أن العمل الرئيسي للسيرجيمس جورج فريزر J.G. Frazer - عالم الأنثروبولوجي الإسكتلندي - هو كتاب « الغصن الذهبي » الذي ظهر في اثني عشر مجلداً ما بين سنتي ١٨٩٠ و ١٩١٥ . وتتضمن هذه المجلدات دراسة ضخمة للسحر والدين ، وتتبع أساطير عديدة إلى بدايات ما قبل التاريخ . وفي عشرينيات القرن الحالى ، استطاع عدد من الباحثين - معظمهم من جامعة كامبردج - أن يحولوا معرفتهم بأعمال فريزر والسير إدوارد تيلور^(١٥) إلى نوع جديد من دراسة الأعمال الكلاسية . وقامت المجموعة التي كانت تتألف من جين هاريسون Jane Harrison ، واف. إم. كورنفورد F.M. Cornford وجلبرت مري Gilbert Murray ، وأندرو لانج Andrew Lang وغيرهم ، بدراسة الصراعات الطقوسية التي تتضمنها أعمال هوميروس والتراجيدين اليونانيين . فلقد قام كورنفورد - مثلاً - بدراسة الأساس الطقسي للكوميديا اليونانية في أحد كتبه ، وفي كتاب آخر درس الشخصية الطقسية « للملك الإله » ، في حين اكتشفت مس هاريسون المصادر الاجتماعية للديانة اليونانية . ولقد تلخصت وجهة نظر هذه المجموعة في كتاب مس هاريسون المسمى « الفن القديم والطقس » (١٩١٣) . أما تطبيقات هذه المجموعة فهي ممتعة في حد ذاتها ، وقيمة لأنها أسست ملخلاً اتبعه النقاد فيما بعد .

قيمة واحدة للبحث الأكاديمي لم تصور في أي مكان مثلما أحسن تصويرها هنا ، وهي أن لأعمال هؤلاء الكتاب وأعمال من جاء بعدهم تأثيراً مباشراً على الاستخدام الخلاق للأسطورة كما مارسه جويس وآخرون .

إن كارل جوستاف يونج Carl Gustav Jung - الذي كان يُقرن في البداية بفرويد - انفصل عن أعمال أستاذه ومعه مفاهيم عديدة . أما فيما يتعلق بالنقد « النطقي الأصلي » فإن أهم ما أسهم به هو نظرية « الوعي الجماعي » ، ومؤداها أن الرجل المتحضر قد استبق - لاشعورياً - مناطق للمعرفة ما قبل التاريخية ، والتي عبر عنها بشكل مُلتو في الأسطورة .

إن العاقلين اللذين قدمها فريزر ويونج - واللذين يؤكدان شرعية الأسطورة ، وبقائها في الذاكرة الاجتماعية - اجتذبا إليها الخيال الخلاق بقوة . أما مكرورة (Motif) دى . إتش . لورانس D.H. Lawrence « شعور الدم » فقريبة - على نحو واضح - من النظرية القائلة بأن الإنسان المهذب العقل ، ينبغي أن يستجيب استجابة إيجابية لقوى جنسه البشرية التي تستطيع وحدها أن ترشده إلى الوسائل الصحيحة « الطبيعية » للعيش . ويعترف تى . إس . إليوت في هومش « الأرض الخراب » بمديونته لكتاب جيس وستون المسمى « من الطقس إلى الرواية » كما يعترف بنفس المديونية لعمل مبكر في الأنثروبولوجي وبعده واحداً من الأعمال التي أثرت في جيلنا ، وأعنى به « الغصن الذهبي » وبالنسبة لإليوت ، فقد كانت إحدى المهام الرئيسية لهذه الدراسات هو تأسيس صيغ عالمية للإنسان حينما كان زمانه ومكانه ، مما ساعد الشاعر على أن يصنع ماثلاث وتناقضات تلقائية لأشخاص ومواقف في الأرض الخراب المعاصرة . ونفس تأثير هذه الميزة ، قاد كتاباً آخرين إلى الأسطورة ، مثل : روبرت جريفز . وجيمس جويس ، وبيتس ، وحديثاً ، س . إس . لويس الذي صور الاجتذاب الأسطوري عن طريق إعادته سرد قصة سايك وكويويد ، على نحو جعلها تجسيداً لنضال الإنسان تجاه حب أبدي .

وكان من الحتمي ، أن يغامر نقاد الأدب ويدرسوه على أمل اكتشاف وجود صيغ أسطورية تحتية . أما التحليل الناتج من إحساس الناقد ، فيأتي « من أن أعمق المعاني - تلك التي تمتد إلى ما بعد العمل الأدبي الواحد كى تشمل الجسم الكلي للأعمال الأدبية - يجب البحث عنها في الرموز النطوية الأصلية التي يتجه إليها الكتاب عن قسر » (١٦) .

ولقد وضع فرويد أسسا تقول بأن الرجل البدائي كان يتعامل مع الطقوس والمحرمات الدينية تعاملًا شعوريًا ، أما الرجل المتحضر فيتعامل معها تعاملًا لا شعوريًا ولقد مال أتباع فرويد إلى أن يعتبروا الاحتفاظ السلفي (ما يشبه فعل الجدود) بمثل هذه المحرمات الدينية شكلاً من أشكال المرض . أما أتباع يونج فقد نظروا إلى الأسطورة لاحتكم لشخص واحد مكبوت ، وإنما كصيغة أولى أصلية للجنس البشري ، والتي - طالما يرددها الفرد - لانتم على مرض ، وإنما تم على مشاركة طبيعية في اللاوعي الجماعي . أما الأسطورة في نظر أريتش فروم Erich Fromm فهي « رسالة من أنفسنا موجهة إلى أنفسنا ، إنها لغة سرية تعيننا على أن نعامل الحدث الداخلي كما لو أنه حدث خارجي »^(١٧) وعلى هذا ، فإن الفنان ليس إنساناً عصائياً ، وإنما هو « كاهن ، صانع أسطورة ، يفصح عمّا في شعوره من حقائق بدائية »^(١٨) وبهذا ، فإن النقد النمطي الأصلي يهدف إلى اكتشاف وترجمة شفرة اللغة السرية الكامنة في الأعمال الأدبية ، فلربما استطاع أن يقدم لنا معنى أكثر تعقيداً .

إنّ دى . إتش . لورانس في كتابه « دراسات في الأدب الأمريكي الكلاسي » (١٩٢٣) يقدم - كما يمكن أن يتوقع المرء من اهتمامه الخلاق بالقوى غير المتعلقة للحياة - اتجاهها يعتبر الشخصيات المخترعة المتنوعة (مثل : ناني بامبو ، وهستربراين) كأنماط أصلية ، ويعتبر الحكيمات المتنوعة كأنماط أساسية تامة .

وكتاب مود بودكين Maud Bodkin « نماذج نمطية أصلية في الشعر » (١٩٣٤) يعتبر كلاسيًا في نوعه . وغالبًا ما يعتمد ناقد - مثل - كينيث بيرك Kenneth Burke في مفهومه لـ « الفعل الرمزي » على الأنثروبولوجي الاجتماعي . فالفنان - بالنسبة له - غالبًا ما يبدو « كمطرب » ، وأن الدواء الذي يستخدمه هو عمله الفني^(١٩) . وغالبًا ما يناقش بيرك - متبعًا في ذلك العلاقة الضمنية القائمة بين الشاعر ، والشعر والقارئ - المحرمات والأحراز التي ضد السحر ، والنماذج الطقسية . وعلى سبيل المثال ، نجده في مقالة من أحسن مقالاته « أنطونيو لصالح المسرحية » يتوصل إلى استراتيجية دراما شكسبير ، كما عالجتها بالضرورة مشاعر المتفرجين التقليدية تجاه

Force in Modern British Lit. P. 311.

(١٧)

The Development of American Criticism. p. 218.

(١٨)

(١٩) مصطلحات رانوسم

السلطة ، والثورة ، والافتداء . كما درس آخرون الصيغ الطقسية في أعمال شكسبير مثل : كولن استل Kolin Still في كتابه « الثيمة اللازمانية » (١٩٣٦) ، ومثل جي . ولسون نايت Wilson Knight في العديد من مؤلفاته .

إن النقد النمطي الأصلي لا يرجع بالضرورة إلى أساطير معينة ، وإنما من الممكن أن يكتشف صيغاً ثقافية أساسية تتضمن قيمة أسطورية في استمرارية جرياتها (أى هذه الصيغ) خلال ثقافة معينة . وإني لأفكر في مثل تلك الدراسات التي قام بها ليسلي فيدلر Leslie Fiedler . أما الذى اكتشفه فيدلر (وبعض النقاد المعادين يقولون اخترعه) فهو صيغة ثقافية أمريكية تتعرض للعلاقة بين الأشخاص ، كما تنعكس أحياناً طقوس الجماعات من الصبيان ، وأحياناً أخرى في الطقوس الرمزية اللاشعورية للبالغين . ولقد وُجد هذا المنهج مستخدماً في الروايات الأمريكية ، مثل : « مغامرات هكلبرى » و « موبى ديك » بنوع خاص ، وكذلك في العادات الاجتماعية لرعاة البقر في مونتانا . ولقد نسبت تحليلاته تلك إزعاجاً للكثيرين ، وأعتقد أن سبب هذا الإزعاج يرجع إلى كيفية دراسته لطبيعة الشذوذ الجنسي للصبغة التي يتناولها .

وعدم الارتياح هذا ، يصور الموقف المزدوج للكثيرين من القراء تجاه هذا المدخل ، فن ناحية نجد تزايداً في عدد النقاد الذين يتحولون إلى دراسة الأدب دراسة أنثروبولوجية ، ومن ناحية أخرى نجد سخطاً شديداً موجهاً إليه ، أى إلى المدخل ، وغالباً ما تكون النتائج محل سخرية . أما الاعتراض الرئيسى الموجه إلى النقد النمطي الأصلي فهو أنه لا يؤدي إلى تقييم الأدب ، بقدر ما يفسر سر الانجذاب نحو كتابة معينة . كما أن هناك تهمة أخرى ، وهى أن ممارسى هذا النوع من النقد معروفون ببراعتهم ومهارتهم أكثر من شرعية وصحة ما يجب أن يقوله . وكان من الطبيعى أن يصل النقد الطوطمى المتحرر من أية سيطرة إلى نوع من الهزؤ به ، حتى راح مالكولم كاوى Malcolm Cowley يطر كتاب ريتشارد تسيس « هرمان ملفل » وابلأ من المساءلات ، لأن الكتاب مزج « خليطاً من الرموز الفرويدية والرموز المسيحية » . ولتقييم هذه المدرسة النقدية - بوجه عام - راح كارلى يقول : « بأن كثيراً من قراءاتها أشبه بجلسات تحضير الأرواح ، أو أشبه بضروب السحر الشعبي . فعندما ينطق الناقد بتعزيمية ، ويلوح بعصاه السحرية : أسرع ! أسرع ! يتحول كل شيء إلى شيء آخر » (٢٠) .

وسواء تم المدخل الطوطمي على صورة سليمة أو سقيمة ، فإنه يعكس بوضوح عدم الاقتناع المعاصر بالمفهوم العلمي للإنسان ككائن في أقصى درجات التعقل . إن الأدب الأنثروبولوجي يجاهد في أن يعيد إلينا إنسانيتنا كلها ، إنسانية تُقيم اعتباراً للعناصر البدائية الموجودة في الطبيعة الإنسانية . وعلى التقيض من شطر العقل الإنساني عن طريق تأكيد الحرب بين إجراءات الوعي وإجراءات اللاوعي ، فإن الأدب الأنثروبولوجي يعيد تأسيسنا كأعضاء في الجنس البشري العتيق . كما أن النقد النمطي الأصلي يجاهد في الكشف عن حركة هذه العضوية في الأدب .

هاملت والمعادل الموضوعي

موريس ويتز

في عام ١٩١٩ ، نشر في . إس . إليوت مقالاً قصيراً - ولكنه قيم - في صحيفة « الأنيوم » ، وكان عنوانه « هاملت ومشكلاته » . ثم أعاد نشره مُتَّفَحا مع غيره ، في مجموعته « مقالات مختارة » التي صدرت لأول مرة عام ١٩٣٢ .

وفي هذا المقال ، يرى إليوت أن مهمة الناقد الأولى - عندما يتناول مسرحية « هاملت » - يجب أن تتجه إلى دراسة المسرحية كلها ، وذلك بموازنتها بغيرها من مسرحيات ، ثم تقييمها . وفي اهتمام إليوت بـ « هاملت » البطل ، وفي إصراره على التقييم ، بدلا من التفسير ، عودة إلى نقاد القرن السابع عشر وبواكير القرن الثامن عشر ، الذين قاموا بدراسة شكسبير ومسرحيته « هاملت » .

وفي غضون تقييمه لـ « هاملت » المسرحية ، يصدر إليوت حكماً على مزاياها الفنية ، ويقدم أسباباً لهذا الحكم ، وشرحاً لضعف المسرحية وفشلها . ويبدأ تقييمه هذا بقوله :
« ومع أن المسرحية تعتبر طريقة شكسبير الأولى ، فإنها - بالتأكيد - فشل فني .
» (ص ١٤٣) . إنها - في الحقيقة - « موناليزا » الأدب ، وعمل ممتع ، أكثر من كونها عملاً فنياً عظيماً .

ويدعم إليوت حكمه هذا ، بتقديم ثلاثة أسباب معية :

أولاً : المسرحية ليست متساوقة في ذاتها من حيث النظم الشعري .

ثانياً : تتضمن « مشاهد يعوزها الشرح ، كمشهد بولونيوس وليبارتيس . ومشهد بولونيوس

ورينالدو . فبرز وجود هذين المشهدين ضعيف » . (ص ١٤٣) .

ثالثاً : الانفعال الضروري زائد عن حده ، ويتجاوز فعل المسرحية .

ولأن هذا السبب أهم من السببين الأولين ، فإن إليوت يتوسع - نسيباً - في الحديث عنه .

ففي المسرحية التي كتبها شكسبير ، نجد أن الانفعال الضروري - أو المطلوب - هو « شعور ابن تجاه

أم آتمة» . (ص ١٤٤) . غير أن شخصية هاملت «يسيطر عليها انفعال غير معبر عنه ، لأنه (في زيادته) يتجاوز الحقائق كما تبدو» . (ص ١٤٥) والخلل هنا - كما يرى إليوت - يكمن في أن شكسبير لم يجد «المعادل الموضوعي» لهذا الانفعال . وتعريف إليوت لهذا المصطلح - الذي اشتهر عنه - يتجلى في قوله :

«إن الطريق الوحيد للتعبير عن الانفعال في الفن ، هو العثور على (معادل موضوعي) ، أى على مجموعة من الأشياء المدركة بالحس ، أو على موقف ، أو على سلسلة من الأحداث التي تكون بمثابة صيغة لهذا الانفعال الخاص . فإذا ما استوفيت الحقائق الخارجية التي يجب أن تنتهي إلى تجربة حسية ، فإن الانفعال يثار في الحال . (ص ١٤٥) .

ويعتقد إليوت أن مسرحية «مكبث» - على سبيل المثال - استطاعت أن تحقق هذه المعادلة على نحو صحيح . فحالة الليدى مكبث العقلية وهى تسير نائمة . تنتقل إلينا «عن طريق تراكم ماهر لانطباعات حسية متخيلة . . . وتكمن (الاحتمية) الفنية ، في هذا التلاؤم التام بين ما هو خارجي . وبين الانفعال . وهذا بالضبط . ما تفتقر إليه مسرحية هاملت . (ص ١٤٥) . وعلى هذا ، فإن مسرحية هاملت - بالنسبة لإليوت - عمل فاشل . ويعزى بعض هذا الفشل إلى أن شيئاً كبيراً فيها ، ليس متصلاً - كما ينبغي أن يكون - بانفعالها الضرورى ، وموضعة هذا الانفعال في علاقات الأمير هاملت بأمه .

إن إليوت يرفض التفسير أو الشرح كوظيفة نقدية صحيحة . والتفسير الوحيد الذى يسمح به في تناوله لمسرحية هاملت هو قوله بـ «عرض حقائق تاريخية ملائمة ، يفترض أن القارئ لا يعرفها . (ص ١٤٢) . غير أن إليوت على ما يبدو - يناقض هذا التنصل في السبب الثالث الذى صرح به عند تقييمه لمسرحية هاملت . فجزء من هذا السبب ، يتوقف على شرح أو تفسير المسرحية . أى أن الانفعال الضرورى للمسرحية هو شعور ابن تجاه أم آتمة» . وعلى هذا ، إذا كان فى المستطاع إظهار إليوت محطناً فى شرحه ، فن الممكن أن ينهار السبب الذى ساقه . وبذا يضعف تقييمه الخاص . إن لم يبطل تماماً .

وبعد ذلك ، يقوم إليوت بشرح سبب فشل شكسبير فى مسرحية هاملت عن طريق عرض «حقائق تاريخية ملائمة» . وهو - هنا - يستعير من جى . إم . روبرتسون ومن إى . إى . ستول فى زعمه بأن مسرحية هاملت عبارة عن تركيبة من مسرحيات سابقة عليها . أن شكسبير فرض

عليها تصوره لانفعال هاملت الضروري ، ولكنه لم يستطع أن يدبجه مع هذه المادة السابقة . إن مسرحية توماس كد المسماة « المأساة الأسبانية » ، ومسرحيته المفقودة « هاملت » ، والقصة التي كتبها بلفورست ، والنسخة الألمانية المعدلة لنص « هاملت » . كل هذا يسمح لنا بأن نحمن شيئاً عن تلك المواد السابقة ، بل تلك المسرحية القديمة التي « كان الدافع فيها - هو ببساطة - دافع الانتقام فالفعل - أو التأخير - سببه . . صعوبة اغتيال ملك محاط بالحراس . . وجنون هاملت شيء مزيف ادعاه كى يهرب من أن يكون موضع ريبة . . (ص ١٤٢) .

وفي مسرحية شكسبير نجد أن تأخر هاملت عن تنفيذ الانتقام غير مفسر بعواقب داخلية . الجنون يثير الشكوك . ويبدو أن هاملت تحركه أشياء أخرى أكبر من أن تكون مجرد الرغبة في الانتقام . (وهذه الأشياء الأخرى الأكبر) غير معبر عنها بوضوح ، أو موضوعة في فعل . وعلى هذا ، فإن مسرحية « هاملت » لشكسبير فاشلة ، لأن شكسبير عجز عن أن يشتق انفعال هاملت الضروري ، من مادة عسيرة التناول في مسرحية قديمة . ويخلص إليوت إلى القول : « بأننا يجب أن نعتزف - ببساطة - بأن شكسبير هنا تناول مشكلة ، برهنت على أنها أكبر منه » . (ص ١٤٦) .

بل يمكننا - في هذه المقالة الموجزة - أن نرى إليوت يطرق عدداً من الأمور المختلفة . فهو يصف بعض النواحي في شخصية هاملت ، مثل جنونه ، وبأنه « أقل من جنون » ، وأكثر من كونه جنوناً مزيفاً . ثم يشرح المسرحية ، ويشرح لماذا فشلت . ثم يقوم بتقييمها . ومادامت مهمته الأساسية هي التقييم ، فدعنا ندرس هذا التقييم أولاً . إن مسرحية « هاملت » كما يزعم إليوت - فشل فني . يقيم حكمه هذا - كما يلوح لي - على ما يلي :

الغرض الأول : أن أحد مقاييس العمل الفني العظيم ، هو أنه يجب أن يتضمن معادلاً موضوعياً لانفعاله الأساسي .

الغرض الثاني : أن مسرحية « هاملت » خالية من المعادل الموضوعي . والنتيجة - إذن - هي أن مسرحية « هاملت » ليست عملاً فنياً عظيماً (يعني أنها فشل فني) .

والآن ، يمكن أن نسوق عدداً من الردود الممكنة . أولها مهاجمة الغرض الثاني . وهذا يؤدي بنا إلى الجزم بأن مسرحية « هاملت » لا ترضى مقاييس إليوت ، مادامت الحقائق ليست في مستوى تجاوز انفعال هاملت ، ولكنها معادلة له . وعلى هذا ، فإن إليوت فاشل كناقد ، لأنه لم يدرك هذا الانفعال الأساسي في مسرحية هاملت . والذي لم يحسم نفسه في الفعل . هذا الرد ،

يعادل القول بأن إليوت لم يفهم المسرحية ، لأنه - ببساطة - فشل في تفسير شخصية هاملت .
ويلتقط . ج . دوفرولسون هذا الخيط ، مؤكداً بأن انفعال هاملت تجاوز حقائق المسرحية ، لأن
انفعاله ليس مجرداً تجاه أم آتمة ، وإنما أيضاً تجاه أم زانية محرم . يقول ولسون في كتابه « ماذا
يدور في هاملت » :

« إن فكرة الزنى بين المحارم فكرة بشعة تعشش في عقل هاملت ، وتتجلى في
غضون المناجاة الأولى . إنها أكثر من مجرد الإسراع - غير اللائق - بالزواج ، مما جعل « ضرورات
العالم » تبدو « مملة ، وتافهة ، وآسنة ، ولا جدوى فيها . » كما أن هذا الزواج المتعجل ، دس
كيانه ، وحمله على أن يشاق الموت . وأن يلفظ صيحته المريرة : « أيها الإنقياد السهل نحو
الإثم ، إن اسمك امرأة » . هل ياترى العاطفة التي يتضمنها هذا الحديث . تتجاوز الحقائق ؟ هذا
هو السؤال المحك الذي بمقتضاه يظل رأى إليوت قائماً ، أو ينهار وعلى هذا . إذا كانت المناجاة
الأولى مقبولة من ناحية الملامة الدرامية ، فإن ما تبقى يتبع ذلك » (ص ٣٠٧) .

وهناك إجابة أخرى عن التقدير السلبي لمسرحية هاملت والذي قال به إليوت ، وهو ضمان
تحقيق معادل موضوعي في المسرحية ، وليس في انفعال واحد بها يعتقد فيه أنه أساسى ، ولكن
فلنقل ، في قيمة معينة تتخلل المسرحية ، وهذا الاحتمال يوحى لنا به كل من ج . ولسون نايت
في مفهومه عن مجموعة التشابهات الموجودة في مسرحية هاملت ، وفرانسيس فيرجسون في تفسيره
لها . إنها يتساءلان ضمناً - : لماذا يجب على فعل مسرحية هاملت أن يقوم بتجسيد مجرد انفعال
أساسى ؟ لماذا لا تستطيع قيمة ، أو قيمات متناقضة ، أو أسطورة وأتمودج شعائرى ، أن تقوم
كمعادل موضوعى ؟ .

كما أن هناك إجابة أخرى محتملة على إليوت ، تتخطى الغرض الثانى إلى الغرض الأول الذى
يعتبر العصب الأساسى في كلام إليوت . وهذه الإجابة تثير أسئلة لها شأنها حول المعادل
الموضوعى . إن إليوت يدعى بأن تحقيق المعادل الموضوعى يعتبر مقياساً للفن العظيم . ويتضح من
نقاشه ، أن هذا الأمر - بالنسبة له - شىء ضرورى ، مع أنه ليس شرطاً كافياً لتحقيق عظمة
فنية . ولكنه لا يقدم - في مقاله - التذليل الذى يؤكد زعمه هذا . وبالتالي ، يمكن أن يثار سؤال
طبيعى يتعلق بقيمة هذا الزعم ، أو هذا المبدأ . هل هو واضح بذاته ؟ هل يصدق من الناحية
التجريبية ؟ أو هل هو مجرد مسلمة جمالية بالنسبة لإليوت ؟

وبالطبع هناك سؤال آخر مباشر: ما الذى يعنيه « المعادل الموضوعى » ؟ إن إليوت لا يقوم بتعريف المفهوم ، وإنما يقدم أمثلة ثم يترك المرء حائراً إزاء ما يعنيه به ، ولماذا يقصره على الانفعال فى الفن . إن « الحتمية الفنية » ليست دائماً من هذا النوع الانفعالى . إن إليوت يدين لنا إما بتعريف وإما بتوضيح لمفهومه .

وهناك أسئلة أخرى - بل أساسية - يمكن أن تدوم حول نظرية إليوت فى التقييم ، أو أية نظرية تقييمية أخرى فى النقد . إن الهدف الأساسى للإليوت ، هو تقديم تقدير مسبب للمسرحية . ويبدو أنه يفترض أن التقييم شىء جوهرى للنقد . فهل التقييم جزء ضرورى « للدراسة أى عمل فنى ؟ » وهل يستطيع النقد أن يستغنى عن التقييم ؟ بالإضافة إلى هذا ، فإن إليوت يصدر حكماً على المسرحية . فهل حكمه صحيح ، أو غير صحيح ؟ وإذا كان صحيحاً ، فعلى أى أساس ؟ وإذا لم يكن صحيحاً ، فأى نوع من التعبير يكون ؟ .. وأخيراً : إن إليوت يقدم أسباباً لحكمه . وهذه الأسباب يمكن أن تثير ثلاثة أسئلة هنا : ما هى العلاقة بين الحكم والأسباب ؟ هل حجة إليوت - عن الفشل الفنى لمسرحية هاملت استنتاجية - كما يبدو أنه يوحى بذلك - أم غير استنتاجية ؟ ثم ، هل هناك احتمال آخر ؟

أما الاهتمام الثالث للإليوت فى مقاله - برغم اعتراضاته - فهو مسألة الشرح . ولقد لاحظ ج . دوفر ولسون أن سؤال : « ما هى علة شخصية هاملت ؟ » أصبح بالنسبة للإليوت : « ما هى علة مسرحية هاملت ؟ إن إليوت يقتضى أترك كل من روبرتسون وستول فى قوله بأن الناقد - يستطيع أن يستخدم حقائق تاريخية معينة - كوصف المعلومات المقدمة وشرحها خارج المسرحية - لكى يحدد فرضاً يمكن بمقتضاه توضيح شىء محير فى المسرحية . وهذا الزعم يعرفنا بوجه من أوجه « منهج » قوى فى النقد ، هو المنهج التاريخى ، ويكفى أن نقرر هنا ، بأن إليوت يتقبل صلاحية الحقائق التاريخية فى صياغة افتراضه وما يترتب عليه من شرح عن سبب فشل مسرحية هاملت . ويعود ج . دوفر ولسون - مرة أخرى - إلى قيادة الهجوم على هذا التطبيق المعين لـ « المنهج التاريخى » على مسرحية هاملت . فهو يقول فى كتابه « هاملت » بأن إليوت وروبرتسون وستول يزعمون : « بأن شكسبير قد ألقى عباءة شعره الفذ فوق مسرحية توماس كد ذات البناء البدائى ، ولكنه كان عاجزاً تماماً عن دفعها درامياً إلى الحياة . . . ويبدو أنهم كانوا يفتقرون إلى الأصول الجيالية ، أو - على الأقل - إلى الأصول الدرامية ، ولذا راحوا يبحثون عن شرح ومدح كل شىء

في شكسبير بالرجوع إلى المسببات التاريخية . وهكذا ، عندما يُفاجئون بمقطوعات ، أو مشاهد أو شخصيات محيرة ، فإنهم بدلا من أن يسألوا أنفسهم عما كان يهدف إليه شكسبير من ذلك ، أو عن المهمة الفنية لمثل تلك المقطوعات أو المشاهد ، أو الشخصيات التي يمكن تصورهما في مسرحية كتبت للمسرح الإليزابيثي ومفترجه الإليزابيثيين - فإنهم يصفونها بأنها « بقايا مسرحية قديمة » ، ثم يتحدثون عن مادة شكسبير المستعصية على الشرح ، أو عن فجاجة « الدراما الإليزابيثية » .

غير أن ولسون يسلم بأن بعض المشكلات في مسرحية هاملت يمكن شرحها « تاريخياً » مثل : التناقضات التي سببتها عمليات التنقيح ، أو مثل عمر هاملت . ولكن معظم هذه المشكلات ، لا يجدى معها التفسير التاريخي . ويضيف ولسون إلى ذلك قوله : « أشك في أنه يمكن غزو إحدى هذه المشكلات إلى استعصاء الحبكة المتوارثة على الشرح ، إلا أنني متأكد من اختفائها عند التمثيل في إيهام المسرح » .

إن اعتراض ولسون الأساسي على النقاد التاريخيين لمسرحية هاملت يتجه ضد إهمالهم لكثير من المشكلات التي تحفل بها المسرحية ، والتي تتطلب معرفة تاريخية لحلها . (إن المشكلة الأساسية مع النقاد « التاريخيين » تتجلى في جهلهم للتاريخ ، وفي افتقارهم إلى الفصول التاريخي) ، إننا نحتاج إلى أشياء كثيرة نعرفنا بالمعتقدات في الشياطين والعفاريت التي كانت سائدة في العصر الإليزابيثي ، وبالنظرية السياسية والنواحي النفسية ، والأحداث السياسية ، والاستخدامات اللغوية . إن ولسون يصير على معرفة ذلك ، إذا ما أردنا فهم بعض المعطيات الهامة في المسرحية وعلى هذا . فإن ولسون لا ينكر صلاحية التاريخ لنقد مسرحية هاملت ، ولكنه يؤكد استخدامه الصحيح كعامل تمهيدى لتحليل المسرحية تحليلاً جالياً .

تعريفات باتجاهات نقدية

ولتر جاكسون بيت

- ١ - ماثيو أرنولد
- ٢ - سانت بييف
- ٣ - هيبوليت تين
- ٤ - ليو تولستوى
- ٥ - فى . إس . إليوت .
- ٦ - آى . إيه . ريتشاردز
- ٧ - إدموند ولسون

١ - ماثيو أرنولد (١٨٢٢ - ١٨٨٨)

لا يوجد ناقد إنجليزي أو أمريكي - منذ كولريدج - له تأثيره الواسع ، أكثر من ماثيو أرنولد . ويتجلى تأثيره هذا ، في ثلاثة اعتبارات على الأقل : أولاً ، أنه كان المتحدث الرسمي عن الذوق الشعري في القرن التاسع عشر . وثانياً ، أنه استطاع أن يقدم مزيداً من الأفكار العالمية ، ويجعلها سهلة المنال ، وفي متناول أيدي نقاد اللغة الإنجليزية وقراءها . وبعد أن أصبحت هذه الأفكار سائدة ، انتقلت في فضول وتطفل إلى جزء كبير من نقد السنوات الأربعين الماضية ، بما في ذلك النقد الذي ينظر إلى أرنولد نفسه ، إما كعامل مؤثر من الناحية الأكاديمية ، وإما كروح شريرة تمثل الأذواق « الرومنسية » في الأسلوب . أما ثالث هذه الاعتبارات ، فهو أن جزءاً كبيراً من الدفاع الحديث عن القيمة التعليمية الرئيسية للأدب يتركز - حيناً يكون الدفاع تأثيرياً - على فروض منطقية كلاسية ، أعيد إحيائها فشاعت وعمت ، بغض النظر عما لحقها على يد أرنولد من إبهام واختزال .

وعلى هذا ، فإن مركز أرنولد يبدو أكثر تعقيداً ، مما يبدو للوهلة الأولى . ويحتاج المرء - بنوع خاص - إلى أن يحمي دوره - كمتحدث رسمي عن الذوق الأدبي في القرن التاسع عشر - من ادعاء الأهمية التي لا تستحق . والحقيقة التي لا تتكرر ، هي أن تأثير أرنولد - خلال السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر ، وخلال العقدين الأولين من القرن العشرين - ساعد على إيجاد معيار شبه ثابت للذوق الشعري لهذه الحقبة ، إلا أن ذلك يرجع - إلى حد بعيد - إلى أن الكتاب والنقاد من الإنجليز والأمريكان ، لم يختاروا إلا بعضاً من آرائه وتدقيقاته كى يعكسوها ويمطوها . ويصور هذا التأثير ، جانب أرنولد الفيكتوري الأكثر صرامة . هذا هو أرنولد الذي كثيراً ما يقال عنه إنه « أعاد دراسة » ، الشعر الإنجليزي في ضوء مقاييس القرن التاسع عشر ، مثلاً يقال عن تى . إس . إليوت إنه قد « أعاد دراسته » فيما بعد بمقاييس أخرى . إنه أرنولد الذي استهان بالقرن الثامن عشر ، واعتبره « عصر النثر » ، وتحدث عن استخدام أبيات من الشعر منفصلة عن بعضها ودعاها بـ « المحك » ، وقام بتقييم « شعر تقريري » يتسم بالغموض والخطابية ، ثم شرفه قليلاً

بمادعاه بـ « السحر ». ولكن المبدأ الأساسي الوحيد الذي قدمه أرنولد نفسه لمثل هذا التفسير الضيق ، يوجد في ملاحظات مبعثرة ، وفي مقالة محددة عنوانها « دراسة الشعر » ، لم توضع في الأصل كعقيدة تحتل المركز الرئيسي ، أو كمناقشة للأهداف ، ولكنها لم تكن إلا مقدمة لباقة من الأشعار عنوانها « الشعراء الإنجليز » (١٨٨٠) ، جمعها وارد Ward ولم تستهدف هذه المقدمة إلا القارئ العادي ، الذين لا يعرفون الشعر الإنجليزي معرفة طيبة .

إن أهمية أرنولد الأساسية - كناقذ - تتجلى في مكان آخر ، وهو : تعضيد الدائم لسمو التفكير النقدي ، ومحاولته التسامى برأى قارئ اللغة الإنجليزية نحو المدى الأوسع ، والأكثر عالمية ، وإعادة تطبيق المقاييس الكلاسية ، وفوق ذلك كله : محاولته الشجاعة في إعادة التأكيد على أهمية القيمة التقليدية للأدب . إن النقد الإنجليزي - الذي كان قد انتهى إلى الخمود والرداءة ، بعد كولريديج وهازلت - عاودته الحياة ، وأصبح متسعاً بفضل أرنولد . لقد أصبح النقد مهتماً بالذكاء النقدي الشط ، الذي كان قائماً في فرنسا في منتصف القرن التاسع عشر ، كما أعيد تذكير هذا النقد الإنجليزي بالأهداف العريضة للنظرية الكلاسية . وقد ترتب على ذلك ، أن النقد في إنجلترا وأمريكا في القرن العشرين اتخذ مساراً جديداً ورفيعاً . فعلى أيدي أرفنج بابت ، وبول الرمور ، انتظمت أفكار أرنولد في « الإنسانية الجديدة » والتي تحولت إلى نضال ضد الفن الرومنسي ، وضد الطبيعة العلمية في القرن التاسع عشر . وهؤلاء النقاد وغيرهم ، اتبعوا أرنولد في النظر إلى الخلف حيث بعض القيم الكلاسية ، ولكنهم بخلاف أرنولد - قاموا بتفسيرها بمبدأ متزمت لا كلاسي تماماً ، وبتحيز تعليمي صريح . وهناك نوع من النقاد مختلف تماماً عن « الإنسانيين الجدد » اتخذوا مواقف ، ومع أن بعضهم لم يهتم بذلك ، فإن أرنولد كان أول من جعلها في مكنة النقد الإنجليزي والأمريكي الحديث . وبالإضافة إلى هؤلاء ، استطاع النقاد من ذوى التفكير الشكلي في إنجلترا - وفي أمريكا بصفة خاصة - أن يستخلصوا إيجابيات من المصادر النقدية الفرنسية ، وسواء كانت هذه المصادر كلاسية ، أو من القرن التاسع عشر . وبدون أرنولد - سواء بطريق مباشر ، أو من خلال تلاميذه كأرفنج - فإن اهتمام هؤلاء النقاد الشكليين بمثل هذه المصادر لم يكن في مكنته أن ينتشر بمثل هذه السرعة . واتهامات أرنولد المتكررة للعقليات الإنجليزية بأنها غير نقدية ، أصبحت أحد كليشيات النقد الحديث . وبالرغم من خصوصته الشديدة لأرنولد ، فإن تي . إس . إليوت - الذي يعتبر عمدة النقاد منذ الحرب العالمية الأولى -

وجد نفسه - وهو يحتل مكان أرنولد - يتخذ نفس المسلك ، وإن لم يتبع بشكل مطلق أفكار سلفه . بل إن إليوت يستخدم أسلوباً نثرياً مشابهاً - إلى حد بعيد - لأسلوب أرنولد ، يتسم بالبساطة المصقولة المتعمدة ، وبالمقارنة التي تأتيه من حين لآخر . ومقالة أرنولد العظيمة « وظيفة النقد في العصر الحاضر » ، يمكن موازاتها بمقالة إليوت - الأقل طولاً - « وظيفة النقد » ، والتي يكرر فيها إليوت مهاجمة أرنولد لفردية الرجل الإنجليزي المتطرفة ، وكراهيته للنقد . إن دراسة أرنولد لشعراء معينين - وبصفة خاصة شعراء من وجهة نظر القرن التاسع عشر - تناظرها دراسات إليوت لشعراء آخرين في ضوء قيم أسلوبية مختلفة .

وأخيراً ، مع أن الاختلافات بين الرجلين تتخذ أقصى اتساعها هنا ، فإن لأرنولد جولات أخرى في ميادين عامة ، كما في كتابه « الثقافة والفوضى » (١٨٦٩) ، والذي ينبئ بدوره عن جولات مماثلة لإليوت في كتابه « فكرة المجتمع المسيحي » ، و« ملاحظات نحو تعريف للثقافة » . وإذا كانت مفاهيم الثقافة المستخدمة في تلك الأعمال الخاصة بهذين الرجلين جديرة بالاعتبار ، فإنها تقدم أسرع طريقة ممكنة للتدليل على التناقض القائم بين الرجلين .

* * *

وعلى أية حال ، فإن همتنا ليس هو الدخول في المتاهات المتعلقة بتأثيرات أرنولد ، ولكن همتنا الأساسي هو الإشارة بصفة عاجلة إلى محور الاهتمام في كتابته النقدية ، وإلى أجدى الطرق التي أجرى في أمثلتها هذه الكتابة ، وطبقها فيها . ومركز هذا الافتراض ، هو مفهومه للثقافة ، والذي نجد تعريفه بصفة أوضح وأكثر إقناعاً في إحدى مقالات كتابه : « الثقافة والفوضى » فالثقافة - بداية - هي « نشاط » العقل . وليست هي الكم من المعلومات الذي تذكركه ، ولكنها الكيفية التي تحدد ملامح إحدى الطرق العملية للحياة ، وملامح التفكير ، والشعور - أي أنها القيمة التي تكمن في أن (نصبح) شيئاً - بدلاً من أن (نملك) شيئاً - يعيش في حالة داخلية للعقل والروح ، وليس في مجموعة ظروف خارجية . إن الثقافة - في إيجاز - هي القدرة على الاستجابة طبقاً لما هو حقيقي وقيم . وعلى هذا ، كان من الضروري أن نسعى إلى كل وجه من أوجه العقل وهو مشغوف ومفتوح بقدر المستطاع ، كي نكون قادرين على أن نكتشف - بكل ما نستطيع من فعالية - ما (هو) حقيقي وقيم . وهذا الشغف يسميه أرنولد (الفضول) . و« رؤية الأشياء كما هي » تتطلب عقلاً مفتوحاً وشغفياً . وهناك « اللا غرضية » ، وهي القدرة الفذة على

البعد عن الطائفية والتحزب ، والرغبة في رؤية الأشياء في طبيعتها الحقيقية ، وهي منفصلة عن الاهتمام الشغوف للبرهنة على فكرة مسبقة ، أو فكرة ممدّهة من قبل . و « اللاغرضية » هذه ، مع « المرونة » خصيصتان أساسيتان للثقافة . إنها يجب أن يكونا ضمن المزايا الأولية التي ينبغي أن تحدد ملامح النقد أيضاً . فالقيمة المثالية التي توجه النقد ، هي - طبيعياً - نفس القيمة التي توجه الثقافة بأوسع معانيها - وإلاّ كان للنقد حظ قليل من الأهداف الحقيقية أو التسامى ، وما كان - ببساطة - إلاّ طريقة أخرى لا ضرورية ، لإضاعة الوقت .

وما يحمد لأرنولد ، أنه هو نفسه - كناقد متمرس - كان على غير العادة « لاغرضياً » . ولم يكن بوق دعاية لأية مدرسة خاصة من مدارس الشعر الفيكتورى . ولم يشعر بأنه مضطر إلى تمجيد القرن التاسع عشر كعصر من عصور الشعر العظيمة ، لمجرد أنه يعيش فيه ، ولا بأنه مضطر إلى الانتقاص من قدر القرن لنفس السبب . لقد كان بمنأى عن أن يكون - من الناحية الإقليمية - قومياً . ولم يكن مفهومه عن الثقافة محصوراً بمعايير ، أو حدود أية مجموعة بشرية . وفي هذا المنحى ، يختلف أرنولد عن بعض العيابين الذين جاءوا بعده ، وراحوا يغالون في مدح « اللاغرضية » في النقد بطريقة نظرية ، في حين أنهم يتناولون الأدب من وجهة نظر تعبر عن اهتمامات ثابتة في الدهن ، سواء كانت اقتصادية ، أو سياسية ، أو تاريخية ، أو دينية ، أو أى شيء آخر ، وذلك باستخدام قيم أسلوبية جامدة ، أكثر تعصباً ومحدودية ، من تلك القيم التي دفعت بأرنولد أن يرفض شعر القرن الثامن عشر . والحقيقة ، أن أرنولد كان كثيراً ما يُعاب عليه « اللاغرضية » هذه . فواقفة الدينية والاجتماعية بصفة خاصة ، كانت محل مؤاخذه لنفس السبب . فكانت مواقفه الدينية تعتبر « ضعيفة رخوة » ، لأنها لم تتأسس على عقيدة معينة ، في حين كانت مواقفه الاجتماعية تعد « أرسطراطية » ، و « مترفعة » ، لأنه لم يحاول أن يشرح مذهباً سياسياً محدداً . غير أن « اللاغرضية » كانت دائماً عرضة للمؤاخذه على أنها دليل على الضعف الثقافي . وكان يوجه هذا الاتهام ، نقاد سيطرت عليهم مفاهيم مسبقة ، تتسم بالإلزام والصرامة . وفي رأيه السياسي والاقتصادى - بغض النظر عن كونه (أرسطراطياً) بالمعنى العادى لهذه الكلمة - آمن أرنولد إيمان المنبئ بما سيحدث ، بأن طبقة البروليتاريا ستحكم إنجلترا في المستقبل . ولهذا السبب ، أحس بوجود عدم إضاعة الوقت في تنوير هذه الطبقة وتعليمها إلى أقصى حد مستطاع . وفي النهاية ، يبدو أنه كان يأمل في نوع ردىء من اشتراكية الدولة ، تتسم

بالضرورة - ضمن ما تتسم به - بانعدام الطبقة تماماً . وبغض النظر عن تفكيره الطبقي ، أحس أرنولد عن اقتناع ، بأن أمل العالم ليس في الأرستقراطيين (المتبريرين) ، ولا في طبقة التجار (الماديين) ، ولا في « عامة الجماهير » كما هم عليه وقت ذلك . وإنما « تسعى الثقافة إلى التخلص من الطبقات » ، ومن جميع الأشكال المصطنعة لـ « التفاوت الاجتماعي » : هذا التفاوت الذى « يجعل الطبقة العليا مادية ، والطبقة الوسطى همجية ، والطبقة السفلى وحشية » .

* * *

إن الأدب - أو « الشعر » بأوسع معنى لهذا المصطلح - كفيل - عن قدرة - بتطوير النشاط المستنير للعقل ، والذى يدعو أرنولد بالثقافة ، أولاً ، بسبب اتساع نطاق مادة موضوعاته وتنوعها ، وثانياً ، لأنه أداة توصيل تعتمد فى توصيلها على وسيلة تشكيلية ومؤثرة خلال ما هو بذاته خبوة حية ، وليس من خلال التحليل التجريدى والتصنيف . إن الشعر ، كما يفسره أرنولد بشكل عام - « ليس إلا أكمل صورة لكلام الإنسان » . إنه - كما نقول - استخدام اللغة بأحسن الوسائل الممكنة تأثيراً ، وتوصيلاً ، وإيجازاً ، وملاءمة . وتتكشف اللغة - من خلال التعبير اللفظى - عندما « يقترب الإنسان إلى أقصى حد من أن يكون قادراً على نطق الحقيقة . » إن مجال الشعر - وليكن الشعر بوجه عام ، بدلا من التفكير فيه على أساس أية قصيدة معينة - مجال متسع اتساعاً ما ، تستطيع لغة الإنسان نفسها أن تغطيه ، أو توحى به . إن التجارب المنوعة التى عولجت فى أشكال عديدة من الشعر (الدرامى ، والغنائى ، والفلسفى ، والملمحى ، والساخرى) هى الدليل الملموس . وعلى هذا يستطيع الشعر أن (يتضمن) محصلات العلم واستبصاراته الذهنية ونتائجها ، بل يستطيع - حقيقة - أن يستوعب أى فرع من فروع المعرفة . وعلى خلاف علوم محددة ، لا ينحصر الشعر فى مادة موضوعية . ومن المحتمل أن « دارس الآداب الإنسانية وحدها » ، يكون أقل « اكتمالا » من « دارس العلوم الطبيعية وحدها » . ولكن بمنأى عن مجال وتنوع ، وأهمية ما يمكن أن يتناوله الشعر كموضوع له ، فإن القيمة السامية والسخية للشعر - بنوع خاص - تنشأ من خلال الشكل الذى يستطيع فيه أن يفسر التجربة وينقلها للآخرين . إن الشعر - قبل كل شيء - ليس مجرد عرض تفصيلات مسلسلة الأحداث ومحددة ، ولكنه يفسر التفصيلات فى ضوء المثاليات ، والطموحات ، والمعرفة ، والتقييم الأخلاقى . كما أن الشعر - من جهة أخرى - تمتد جذوره فيما هو (ملموس) : فهو ليس فرعاً من الأخلاقيات النظرية .

الشعر يجمع بين الفكرة وما هو محس . ولما كانت مهمة الشعر هي « تفسير العالم الطبيعي » .
 وفي نفس الوقت « تفسير للعالم الأخلاقي » - بالشعور وإدراك الملموس ، على أساس القيم
 الإنسانية - فإن الشعريكون بهذا منظاراً للتجربة الإنسانية نفسها . ويصر أرنولد على أننا في حياتنا
 العملية ، دائماً ما نرى الأشياء ونشعر بها في ضوء ما نضعه في الاعتبار عن مدى الرغبة فيها .
 أوقيمتها لنا : وحين نجرب الأشياء ، فإن الملموس لا ينفصل عن الفكرة - أى عن تفسيرها
 وتقييمها . ولا يمكن أن يحدث انفصال إذا ما كانت (تجربتنا) أصيلة وحقيقية . لا مضطربة
 ومرتبكة . الحقيقة ، أننا لا نحوض تجربة ذات معنى ، إذا ما قننا بالتفكير والتقييم بشكل محض على
 مستوى تجريدى ، ومنعزلين عن شئوننا اليومية ، وعند ذلك نعيش ، ونفهم ، ونستجيب على
 مستوى ملموس ودون ارتباط . بأى شيء سبق أن أدركناه واعتقدنا في قيمته . وبهذا المفهوم -
 وليس بتضمنين تعليمي ساذج - يمكن القول بأن الشعر يستطيع أن يتناول كل المشكلات ،
 وأكثرها أهمية وتأثيراً - « والمشكلة هي ، كيفية العيش » . وعند هذا الحد ، يعتبر الشعر
 « أخلاقياً » في وظيفته . و « مشكلة كيف نعيش » - كما قال أرنولد في مقاله عن رردزويرث -
 « إنما هي نفسها فكرة أخلاقية ، وهي مشكلة تهم كل إنسان بدرجة كبيرة ، والتي ينشغل بها دائماً
 بطريقة أو بأخرى . ويمكن - بالطبع - أن يحظى مصطلح (أخلاقى) باعتبار كبير . لأن عظمة
 الشعر الإنجليزي في أحسن حالاته ، تكمن في طاقته الخيالية القوية ، التي يربط بها الأفكار
 الأخلاقية بالحياة الملموسة .

وعلى هذا ، كان أرنولد - عند تقدير وتمييز قصائد معينة ، أو شعراء معينين - ينقاد إلى اعتبار
 تطبيق الأفكار بشكل نبيل وعميق على الحياة « كأهم جزء في العظمة الشعرية » . وعلى هذا ،
 يجب على الشعر - قبل كل شيء - أن يعمل داخل وخلال ما هو ملموس . واستنكار أرنولد
 للشعر التعليمي التجريدى - مثلما نجد في « نزهة » ررد زويرث ، أو في غالبية شعر القرن الثامن
 عشر - وافتقار أرنولد إلى التعاطف مع الأسلوب الشعري النيوكلاسى بوجه عام ، إنما يقومان على
 اعتقاده بأنها يفتقدان إلى كفاية الملاذ الملموس . ولمحوظاته على مسرحيته الشعرية
 « أمبدوكليس » ، تشير إلى وجهة نظر مشابهة : وهي أنها ليست دراما حية منبثقة - بالاحتمية -
 من موقف ملموس . ثانياً ، إن وجود « الأفكار » ذات الصلة الملائمة ، وذات المعنى الدال .
 إنما هو أمر طبيعى ، متوقع في الشعر الجدير بالاعتبار . ويمكن القول - على سبيل التمثيل - بأن

قصيدة « إيزابيلا » للشاعر كيتس تتناثر فيها سطور - أو عبارات - قوية حية ، ولكنها لا يمكن أن تعد قصيدة من الطراز الأول ، كما كاد كيتس نفسه أن يعترف بهذا . ولكن لا يمكن - بالطبع - تقدير عنصر المموسية ، ولا عنصر الدلالة الذهنية للأفكار منفصلين عن بعضها . وإنما الإنجاز الفريد للعبقرية الأدبية هو عمل « مركب » أى بجزء هذين العنصرين . وهذا ما يعنى « تطبيق الأفكار بشكل نبيل وعميق على الحياة » .

ومن ثم ، يتوقف نجاح القصيدة على مدى النجاح فى تحقيق هذا التركيب ، أو هذا المزج . وهذا الأمر ، يتفق تماماً مع التأكيد الحديث العام على الوحدة العضوية فى الأسلوب . وهناك أمر يختلف فيه أرنولد عن غيره من النقاد الجاهليين الأكثر تجريدية ، وهو تأكيده على أنه لا يمكن تقييم التركيب فى فراغ ، إذ لا يمكن تقييمه منفصلاً عن (كونه مركب) . « فالعائل القديم » (السيمترية) فى الأسلوب اليونانى ، إنما هو شئ أصيل وهادف إلى معنى . لأنه نشأ عن « تفصيلات متلائمة ، تجمعت بشكل دقيق ، كسبب لنتيجة كبيرة عامة أمكن إدراكها بنبالة » . وكلما ازدادت دلالة العناصر والأفكار التى تتجمع فى الوحدة العضوية ، اشتدت حاجة التركيب إلى أن يحتوى على روح التوازن والمصالحة بين تلك العناصر والأفكار . ومن الممكن أن تكون مسرحية « الملك لير » ، أو قصيدة لير ، أو قصيدة « إلى الخريف » للشاعر كيتس ، مثلاً ناجحاً على مركزة عناصر مختلفة فى شكل - أو مجموع كل - جمالى متوحد ، إلا أن ماتم تركيبه فى مسرحية « الملك لير » يبدو أكثر قوة وحيوية . من ناحية التطبيق على مجال أوسع من التجربة الإنسانية . هو - فى نفس الوقت - أكثر علمية ، وأكثر حيوية ونشاطاً . وعلى هذا ، كان تركيبه فى الشكل الذى حققه أكثر قوة وشمولية ، وقيمة . إنه - فى إيجاز - يقدم فى صورة أكبر « تطبيقاً للأفكار - بشكل نبيل وعميق - على الحياة » . ومن هنا ، جاءت تحفظات أرنولد على شعر القرن التاسع عشر فى مقدمة ديوان « قصائد » (١٨٥٣) . فلقد أحس بأن ثبات الشعر العظيمة والدائمة ، حل محلها اهتمامان : اهتمام شخصى للشاعر بأحاسيسه الخاصة لذاتها ، واهتمام تقنى متزايد (بالجزء) . بدلا من (الكل) - سواء فى التعبير ، أو اللغة ، أو رسم الصورة . أو النظم الشعرى . وكأنما وجهة نظره هذه ، كانت تنبأ بإمكانية تطبيقها على شعر القرن العشرين ، مثلما كانت ممكنة التطبيق على شعر القرن التاسع عشر . كما يرجع الفضل - بأوسع معناه - إلى أرنولد الذى افترض فرضاً كلاسيكياً عريضاً يرى - خلال النظرة التى يقدمها - أن

الفروق التي توجد بين شعر القرن التاسع عشر ، وشعر القرن العشرين ، لا تبدو متضادة كلية ، ولكن يمكن رؤيتها - على نحو ما - متشابهة تماماً ، أو - بشكل آخر - مختلفة اختلاف وجهي العملة الواحدة .

ومن ثم ينبغى تقدير الشعر - كأية حرفة إنسانية أخرى - في ضوء أعظم اهتمامات الإنسان الأساسية : كمكاسبه الثقافية الفعالة في أوسع معنى ، وسعيه لدفع نفسه نحو الكمال الكلي المتوحد ، ومثل إمكاناته وقدراته ، كمخلوق واع ، نشط ، سريع الاستجابة . إن الشعر يحقق أعظم ما في تأثيره بالقرع الخفيف على مصادر الإنسان الذهنية ، والخيالية ، والعاطفية في شكل متزامن ، وإيصال هذه المصادر ببواعثها وأهدافها ، وذلك بطريقة متوحدة منسجمة . وبهذا تحملنا على أن « نتصل » بشكل متعاطف وصحيح « بأهم ما في طبيعة هذه البواعث والأهداف » ، وبذا « ينحسر ارتباكنا وضيقنا منها » . ولكن بامتصاص تحققها في مشاعرنا المعتادة والمألوفة ، « نصبح أكثر انسجاماً معها ، وهذا الإحساس يحقق الهدوء والرضا ، بما لا يستطيعه أى شيء آخر » . ومن خلال « سحر » الأسلوب نرانا مدفوعين إلى المشاركة - بنشاطنا وخيالنا - في تجربة الشعر . وفي هذا الاندماج الحى ، نعيد خلق التحليل المتولد ، ونشعر به داخل أنفسنا ، كما نشعر بوحدة الشكل التي تقوم بعملية القيادة والإرشاد . وتخلع المعنى على أجزائها ، وبهذا ، تسمح الوحدة للأجزاء بالبروغ « في نتيجة عامة كبيرة ، مدركة إدراكاً نبيلاً » . وهذه التجربة تستمر ويتسع مداها اتساعاً تدريجياً ، وبطريق مباشر تساعد مثالية الثقافة الإنسانية نفسها ، والتي تتوحد فيها الأوجه المختلفة للشخصية الإنسانية وتدعم . بل تقوم تلك الأوجه بذاتها بتكلمة بعضها بعضاً ، وبالتعاون فيما بينها نحو « نتيجة عامة كبيرة ، مدركة إدراكاً نبيلاً » .

٢ - سانت بيف (١٨٠٤ - ١٨٦٩)

لا يوجد ناقد في القرن التاسع عشر يتميز بالغرارة ، والتنوع ، والحساسية مثل سانت بيف . وإذا كانت آثاره لا تقرأ كلها القراءة التي تستحقها ، فسبب ذلك يرجع إلى أنه لم يناقش - كبعض النقاد الرئيسيين - الأهداف العامة للأدب ، أو حتى المشكلات العامة للتاريخ الأدبي والتقنية - وإنما راح سانت بيف يركز نشاطه على كتاب معينين .

وتحليل الكاتب كفرد - مها كان هذا التحليل حساساً وذكياً - لا يعنى صراحة إلا شيئاً قليلاً بالنسبة للقارئ الذى لم يتعرف بعد تعرفاً وافياً على هذا الكاتب أوداك . ولا شك أن قلة من القراء هى التى تعرف حوالى خمسمائة كاتب معرفة كافية . أو أن هؤلاء الكتاب الذين ناقشهم سانت بييف فى مجلداته النقدية الخمسين يمكن أن يحملوا تلك القلة على قراءتهم قراءة مستوعبة . وإذا ما صدق ذلك مع الباحثين المحترفين فى الأدب الفرنسى ، فإن الأمر يمكن فهمه إذا ما عرفنا لماذا كان سانت بييف دون النقاد الكبار فى القارة الأوروبية - أقل قراءة بين الباحثين الناطقين باللغة الإنجليزية . ولكن إذا سلمنا بأن مادته النقدية ليست - فى الغالب - مألوفة بين الباحثين الناطقين باللغة الإنجليزية ، فإن منهجه يجب ألا يكون غريباً عليهم . إن مرونة عقلية سانت بييف غير المعتادة ، تجعله - إلى حد بعيد - أكثر النقاد الفرنسيين عالمية . وهو يقر بنفسه بأن أبرز عيوب العقلية الفرنسية هو صرامتها وتعصبها الإقليمى . فبإلها للنظر بعين واحدة إلى أمور ذات سطح بيعدتین - بالإضافة إلى المنطق المجرد - يجعلها تسرع إلى استخلاص نتيجة تتفق مع خطة مسبقة . ولرغبته فى تحقيق مفهوم لموضوعه يكون أكثر تحيلاً وتجريبية واستدارة ، حاول بييف أن يتجنب تماماً التشيع المتطرف لمثل هذا الفكر الفرنسى فى النقد . إن فرديته التجريبية ، وابتعاده عن المذاهب والقضايا الخالصة فى تجريدتها ، يجعلانه أقرب إلى النقد الإنجليزي فى أحسن حالاته . ولكنه يختلف تماماً عن النقاد الإنجليزي فى مثابرتة - التى لا تعرف الكلل - على الالتزام بفكره النقدى ، وعلى ثقته الجريئة فى قيمة النقد .

ولقد بقى سانت بييف سنوات قليلة امتدت من ١٨٢٤ إلى ١٨٣١ ، وهو نصير متحمس للحركة الرومنسية ، وذلك عندما كان متأثراً - إلى حد ما - بفكتور هيجو ، ولكنه أخذ يبحث - متممداً - فى الوصول إلى رأى موضوعى مستقل ومشروع . فكان يقارن منهجه بالدراسة التحليلية التى يقوم بها العالم الطبيعى . قال بييف : « إن قرننا التاسع عشر يتميز عن القرن الثامن عشر بأنه ليس جامد المعقد ، فهو - على ما يبدو - يتجنب الإدلاء برأى ، ولا يتسرع فى الوصول إلى نتائج » .

وخصيصة العلم هذه ، هى ما كان يبحث عنه سانت بييف كى يطبقه فى نقده . وليس خصيصة العلم المتعلقة بالتصنيف الصارم . قال بييف : « إننى أحلل وأدرس البيانات دراسة علمية . أنا عالم العقول الطبيعى . إن ما أود أن أوأسسه هو التاريخ الطبيعى للأدب . لذا -

كما حاول أن يضمن مناقشته لمنهجه النقدي- لاشيء غريب بالنسبة للحياة ، في حين أن فن الكاتب غريب بالنسبة للناقد . إن العلاقة بين العمل والمؤلف - بما يكتنفه من ظروف عائلية ، وقومية ، وحقبة تاريخية ، وارتباط تلك الحقبة بالحقب الأخرى ، بما يشكل دوائر ذات مركز واحد - أمر ضروري لعملية التقييم التي يقوم بها الناقد . وبعد أن يسر الناقد غور مثل تلك الأمور فما عليه إلا أن يستعين بإدراك حاد الخيال « كى يرهف سمعه طويلا وبحرص - للمؤلفين » . وحتى لو « تركهم يفشون ما بداخلهم على نحو طليق ، دون أن يتعجلهم ، فإنه في النهاية سيظفر بالحيلة المألوفة ، والتجعيدة المتعدرة ، والخط السرى للألم المطمور عبثاً تحت الشعر الهزيل » .

وفي إيحاز ، ينبغي على الناقد أن يتفهم شخصية عمل المؤلف وقيمها بروح متعاطفة ، وحساسية مثقفة ، كلما استطاع إلى ذلك سبيلا . ويكون النقد علمياً ، بقدر ما يشارك العلم نفسه في مثالية الاستيعاب النشط ، والفتح العقلي . ولكنه لن يكون « علمياً » - بهذا المعنى - إذا كان يقصد - بروح الواثق المستخف - أن القيم الإنسانية ، يمكن شرحها وتقديرها آلياً ، بمجرد اللجوء هكذا في بساطة - إلى تطبيق مناهج البحث الروتينية المستخدمة في العلوم الفيزيائية . أما أدنى ذلك كله ، فهو أن يكون « علمياً » بقدر ما يصبح العلم نفسه معتقداً صارماً ثابتاً ومغلقاً على نفسه . وعلى هذا ، فإن سانت بييف لا يشترك إلا في القليل مع طبيعة « تين » المتطرفة ، مع أن « تين » يُعتبر - إلى حد ما - تلميذه . كتب سانت بييف يفسر موقفه من بلزاك : (بالرغم من كل شيء ، فإنني قد واصلت استمرارية المذهب الكلاسي . ولقد حاول في مقاله القيم : « ما هي الكلاسيكية ؟ » أن يطلق سراح معنى المصطلح لا من مدلولاته النيوكلاسيكية الصارمة - التي كانت سائدة في فرنسا - فحسب ، وإنما - كذلك - من المدلولات الأوسع كما عرفها الأخوان شليجل والنقاد الألمان الذين اتبعوا منهج الثقافة التاريخية . والنظر إلى ذلك بحس تجريبي عام ، يعني أن الكلاسيكي الحقيقي « هو المؤلف الذي أثرى العقل الإنساني وأتمى ذخيرته » ... « وعبر عن فكره ، أو ملاحظته ، أو ابتكاره في أي شكل كان وإنما جعله رجباً وعظيماً ، ومصقولاً ومعقولاً ، وصحيحاً وجميلاً في حد ذاته . هو المؤلف الذي كلم الجميع في أسلوبه الخاص المتميز ، ولكنه - في الوقت نفسه - أسلوب العالم كله ...) .

وبهذا التعريف الليبرالي الواسع الأفق ، لن يتبين أن هناك (وصفة) لصناعة الكلاسيات . . . والاعتقاد « بأن أي مؤلف يمكن أن يصبح كلاسيًا بمجرد (محاكاة) قيم معينة من

الصفاء ، والاعتدال ، والدقة ، والتأنيق منفصلاً بذلك عن الأسلوب والإلهام - فإنما هو اعتقاد بأنه بعد راسين الأب هناك لا يزال مكان لراسين الابن » .

ماهو المحك الذى يمكن استخدامه غير الإخلاص المصحوب بخيال مثقف ؟ إن كلاسيات الماضى ماثلة هناك أمامنا ، ويمكن استخدامها بأية طريقة . أما أن نحكيها - على الأقل طبقاً للمعنى الجارى لكلمة « نحكى » - إنما هو أمر أحمق ، ولا يمثل الرد على السؤال . ويقول سانت بييف ، « دعنا نحاول - كما حاول لانجينيوس - « أن نعرفها ، ونكتشف معانيها » وأن نصيد - بالعدوى - قيمة العقل ، والإخلاص ، والتلقائية ، والانفتاح ، وكل ما جعلها عظيمة - فإذا ما فعلنا ذلك - نحن الخلف - فإننا سنحياها » ونحاول أن نكون أنفسنا » . أما الاستخدام المتطور لهذه الكلاسيات ، فهو « بينما نتكلم لغتنا الخاصة الخاضعة لظروف عصرنا ، نستطيع أن نستجمع خيالاً فسيحاً متعاطفاً ، ونطرح على أنفسنا هذا السؤال : « مالذى كان يمكن أن يقوله عنا ؟ » . وعلى هذا يمكن أن يوصف منهج سانت بييف وصفاً عادلاً بأنه « كلاسي » ، كما أنه « علمى » . وأعظم نقده نضجاً (١٨٤٨ - ١٨٦٩) يمكن وصفه بأنه مثل يدل على النقد المرن ، القائم على تطبيق مفهومين يقوى كل منهما الآخر ويسانده ، حتى ولو كانا عصيين على الامتزاج فى تناغم نظرى كامل . وأول هذين المفهومين يتمثل فى روح الطبيعية العلمية الحديثة ، بما تتميز به من ميل نحو الدقة ، والتساؤل التجريبي . أما المفهوم الآخر ، فيتمثل فى الإنسانية الكلاسيية ، والتي تتضمن - فى الحقيقة - نفس هذه القيم تماماً ، ولكن بالإضافة إلى قيم الكمال الأخلاقى ، والناسك ، وقيم الانفساح الخيالى ، والتناغم العاطفى . وهكذا يعكس سانت بييف تيارين من تفكير منتصف القرن التاسع عشر ، واللذين أخذ انفصالهما عن بعضهما يزداد بعد ذلك . ولكنه كان يحاول - إلى حد ما - أن يصلح بينهما .

٣ - هيوليت تين (١٨٢٨ - ١٨٩٣)

يعتبر هيوليت أدولف تين ، أكثر نقاد القرن التاسع عشر صرامة وانتظاماً فى تطبيق منهج العلم الطبيعى ومبادئه ، على دراسة التاريخ الأدبى . أما المعايير الثلاثة التى التزم بها فى تحليل العمل الأدبى وتصنيفه ، فهى الجنس ، الحاضر ، البيئة ، أى الشخصية القومية ، والعصر أو الحقبة ،

والظروف الاجتماعية العامة . والعمل الأدبي بهذا يصبح - في الغالب - نتاجاً لهذه العوامل . ولقد قام تين - في البداية - بتطبيق نظريته هذه المتعلقة بالتاريخ الثقافي ، في مقدمة لمقالة كتبها عن المؤرخ الروماني ليني (١٨٥٦) ، وبعد سلسلة من المقالات نشرها عن بعض الموضوعات الأدبية في أول الأمر ، ثم عن بعض فلاسفة فرنسا في القرن التاسع عشر ، نشر كتابه الذي اشتهر عنه « تاريخ الأدب الإنجليزي » (١٨٦٧ / ٦٣) . ولقد أودع في مقدمة هذا الكتاب أوضح بل أحسم عرض لمنهجه . أمّا أوسع خطواته نحو نظريته الجمالية ، فقد حققها في كتابه : « فلسفة الفن » (١٨٦٥) و « المثال في الفن » (١٨٦٧) ، ثم يأتي كتابه « نظرية الذكاء » (١٨٧٨) ، الذي تحول فيه إلى علم النفس . أما كتابه « أصول فرنسا المعاصرة » (١٨٧٦ - ١٨٩٣) الذي لم يتمه بسبب موته - فقد حاول فيه أن يحلل شخصية الأمة الفرنسية ، ابتداءً من أواخر القرن الثامن عشر وحتى عصره . وكان يهدف من ذلك ، إلى دراسة الإنسان وهو في إحدى أزماته الرئيسية . ولقد حاول مونتسكيو قبل ذلك بقرن في كتابه « روح الشرائع » أن يكشف الروح الموجهة في مؤسسات الأمة . كما حاول الفيلسوف الإيطالي فيكو ، أن يناقش الأدب في ضوء الدورات التاريخية . وفي بداية القرن التاسع عشر ، حاول الأخوان شليجل تفسير الأدب في ضوء كل من الروح القومية ، والحقبة التاريخية . أمّا مدام ستايل ، فقد اهتمت - عن عمد - بصلة الأدب بالمؤسسات الاجتماعية . غير أن تين قد سار في ذلك شوطاً أبعد ، بتنظيم منهجه ، وإضافة عنصر البيئة إلى تلك المعايير التي سبقته . ولقد حاول نقادتين - من حين لآخر - أن يطبقوا عليه هو نفسه منهجه ، واعتبروه نتاجاً لأتمته وعصره وبيئته ، وأنه مثال متطرف للفلسفة الوضعية العلمية الفرنسية في منتصف القرن التاسع عشر . وتكمن نقطة ضعف تين ، في عدم مرونته عند تطبيق مبادئه : فنجده يلوذ بالصرامة الخالية من أية لمسة فكهة ، عندما يشرع في إجراء عملية تحنيط المؤلفين ووضعهم في التوابيت ، بما يذكرنا بتحنيط عينات الحشرات ، وكان يرمى بذلك إلى تزويق نظرياته . وهو - كما لاحظ سانت بيغ نفسه - يتنقل خلال القرون بنظرة ثابتة ، أشبه بنظرة الكيميائي في معمله ، وهو يعمل بين بوائقه . أو كما قال هاري ليفن - من ناحية أخرى - إن مقدمة تين لكتابه « تاريخ الأدب الإنجليزي » يمكن اعتبارها - بمزيد من الإنصاف « بياناً (مانيفستو) أكثر من كونها منهجاً علمياً » ، وإذا ما رأيناها في ضوء هذا التفسير ، فإن تصميم تين الحتمي يبدو بالضرورة « تطبيقاً مكثفاً للفضول العقلي الذي كان يسود عصره » . وعلى هذا ، فإن

قيمة تين هي قيمة أى كاتب يتبها تهبوا منظماً ، كى يبدأ اكتشاف منهج مثمر لموضوع ما . وهناك قيمة أخرى ، تتمثل فى تطبيقه الجرى لمنهجه فى شكل مركز جدأ ، وفى أن محدوداته - كمنهج واحد وكلى لتفسير الأدب - صحيحة ومفيدة ، ولذا ، توحى بالحاجة إلى مزيد من التنقيح التجريبي الحاذق لهذا المنهج .

٤ - ليو تولستوى (١٨٢٨ - ١٩١٠) .

يعتبر كتاب ليو تولستوى : « ماهو الفن » ؟ أميز تعبير فى النقد الحديث الذى يرى أن قيمة الفن تكمن فى منفعته الاجتماعية الواضحة . أى أن وظيفة الفن هى أن ينشر ، وأن يفرس مثاليات اجتماعية معينة فى العقول البشرية . والغاية التى يتصورها تولستوى ، ليست إلا تحقيق أخوة الإنسان المسيحية العالمية . وهذا المثال النبيل - كما بشر به فى كتاباته الأخيرة - أصبح بالنسبة لشخصه ذا فعالية أكبر ، لأن تولستوى حاول أن يلتزم به فى حياته الخاصة التزاماً ثابتاً وملموساً . ويتألف نصف كتاب تولستوى « ماهو الفن » من مقدمة ، تغطى تقطية سريعة نظريات الفن التقليدية . وهذه النظريات - بالنسبة له - تعتبر باطلة ، لأنها تهدف - بوجه عام - إلى ماهو « جميل » . ولقد فسر تولستوى كلمة « الجمال » تفسيراً محدوداً يتجلى فى تطبيقه على المتعة الحسية ، والمشاعر الأنوية ، وعلى أية رغبات تشجعها - اجتماعياً - مجموعة معينة من الناس تتكلم عنها . وعدم ملاءمة نظريات الفن السابقة ، تعكس عدم الملاءمة العامة لما يسمى بفن الماضى العظيم . ومع أن بعض أمثلة الفن الرفيعة أبدعتها - على نحو لا يمكن إنكاره - اليونان القديمة ، فإن تولستوى لم يستطع أن ينسى بأن المجتمع اليونانى كان يسمح بالعبودية والرق . ومن ثم أحس بأن فى المنهج اليونانى نحو الفن بعض الخصائص المقصورة عليهم ، وبعض الجوانب المحدودة . ومن جهة أخرى ، فع أنه اعتبر أن تعاليم الكنيسة فى العصور الوسطى كانت محرقة عن المسيحية الحقيقية ، فقد شعر بأن الفن كان يخدم غايات دينية خلال هذه الحقبة ، لأنه كان يخاطب كل الناس ، ومن ثم اقترب تولستوى من مطلبه . ولأن الفن فى عصر النهضة قد أصبح للمتعة وتمضية وقت الفراغ ، فقد اعتقد بأن سبب ذلك يرجع إلى الطبقات الأرستقراطية والثرية ، فقد راح الفن يشبع - بطريق مباشر أهواءهم ورغباتهم . « ومنذ الساعة التى أخذ فيها أفراد الطبقات العليا

تفقد إيمانها في مسيحية الكنيسة ، أصبح الجمال (أى المتعة التى يولدها الفن) معيارهم في تمييز الفن الجيد ، عن الفن الرديء » ، وعلى هذا « انبثقت - بالطبع - نظرية جمالية بين أفراد تلك الطبقات العليا تبرر مثل هذا المفهوم . . . » ولكن أعظم فن كان دائماً يخاطب أكبر عدد ممكن من الناس ، وكان يتخذ لموضوعه أعلى المثاليات . وابتداءً من عصر النهضة وحتى عصرنا الحاضر ، أخذ الفن - بشكل متسع - يهمل واجبه في الترويج للمثالية الأخوة العالمية . إن أعمال كل من مايكل أنجلو ، وميلتون ، وباخ ، وبتوفن ، وجوته - بل حتى شكسبير - قد أخذ « النقد المزيف » ينصبها - بلاوجه حق ، منذ عصر النهضة وحتى نهاية القرن التاسع عشر - « نماذج جديرة بالمحاكاة » ، مع أن هذه الأعمال « رغوات عقلية » ، أى تركيبات ساذجة من الفن للفن . ونتيجة لهذا أصبح الفن المشوش و « المزيف » - الذى يتخذ من تلك الأعمال نماذج للاحتذاء - هو السائد . فالروايات الحسية التافهة والشعر المتمركز حول ذاته وألمهيم (وخاصة شعر الرمزيين الفرنسيين) ، والموسيقى الناعمة والواعية بذاتها ، وكذلك التصوير . . . كل ذلك كان في خدمة ثلاث رغبات أو مشاعر ، تعهدتها الطبقات الثرية بالرعاية ، مع أنها كانت « عديمة الجدوى » في الحياة الإنسانية . وهذه الرغبات الثلاث هي :

١ - الكبرياء والاحتكارية .

٢ - الحب الرومانسى .

٣ - السأم من الحياة وعدم الرضا بها .

ويمكن أن يجادل المرء في أن الفن الجاد قد أصبح أكثر محصورة في جاذبيته ، وأن الذوق العام قد وقع فريسة الفن المتزايد إنتاجه على الصعيد الجاهري ، والمتسم بالموصفات النمطية الجاهزة . لكن بعض نقد تولستوى النظرى المعادى - وخاصة الذى يتعرض للقرن التاسع عشر - أكثر تأثيراً من الأمثلة المحددة التى اختارها للاستحسان والرضا . لقد آمن « بأن الفن نشاط إنسانى ، ينبى هكذا : فرد معين يقوم - عن وعى ، وعن طريق علامات خارجية ظاهرة - بتوصيل مشاعر عاشها إلى الآخرين ، وإن هؤلاء الآخرين يُصابون بعدوى هذه المشاعر ، بل يخوضون تجربتها » . ويستطيع الفن - باختصار - أن يقدم نفعاً ، مثلما تقدم النفع أعظم وسيلة توصيل نشطة ومؤثرة بين البشر . وهكذا ، كان للفن في حد ذاته وظيفة تعليمية رفيعة . ولاشك أن هذا الافتراض كان افتراضاً عاماً منذ بداية نقد الفن في اليونان القديمة . أمّا الخلاف هنا ،

فيتمثل في النظرة الضيقة التي فسر بها تولستوى هذا الافتراض . وتتجلى هذه النظرة ، في فكرته المحدودة عن الموضوع الصحيح للفن ، وفي اعتقاده بأن الوسيلة الوحيدة التي يمكن للفن بها أن يعلم هي التي تكون أكثر أولية ومباشرة . لذا كان هذا الإنسان الرفيع التفكير - كأفلاطون - على استعداد - إذا استطاع - أن يحرم كل الفنون التي لا تسهم - في الحال وبوضوح - في تأكيد المثال الديني والاجتماعي الذي في ذهنه ، ومرة أخرى ، استطاع تولستوى - كأفلاطون - أن يحتل مركزه الذي صنعه لأنه - جزئياً - كان يؤكد بشدة قدرة الفن التي لا تنكر على صياغة الشخصية الإنسانية .

٥ - تي . إس . إليوت (١٨٨٨ - ١٩٦٥)

إن كتابات تي . إس . إليوت النقدية - مثل كتابات كولريدج - عبارة عن تركيبة من وجهات النظر التي كانت تلح عليه مراراً ، ولكن في شكل متفرق . ولهذا يصعب تنظيمها حتى ولو تنظيمًا تقريبيًا ، ولربما كان ذلك إحدى مزاياها . ومعظم هذه الكتابات النقدية ، يمكن تلخيصه تحت ثلاثة عناوين تقريبية . فجزء منها يمكن وصفه بأنه دعوة عامة نحو موضوعية متزايدة في الشعر . وأهم مقالات إليوت من ناحية التنظير مقالتان : « التراث والموهبة الفردية » ، و « مهمة النقد » ، ولعلها أشهر مثالين . والجزء الثاني والأكبر من نقده ، يهتم - بصفة أكثر - بمشكلات الشكل والأسلوب ، وبنوع خاص في مقالاته التي تحاول أن تعيد دراسة مؤلفين معينين ، أو مجموعات من المؤلفين . والأمثلة على ذلك ، هي مقالاته المؤثرة عن « الشعراء الميتافيزيقيين » ، و « أندرو مارفل » ، و « جون درايدن » . أما مقالته « العقل الحديث » ، فليست بالاحتمية من هذا النوع . ولكن - على أية حال - يمكن أن تقع في نهاية سلسلة من المحاضرات عنوانها : « في استخدام الشعر ، واستخدام النقد » ، والتي تعتبر بالضرورة إعادة دراسة شعراء ونقاد معينين ، دراسة - على الأقل ، ولو جزئياً - تتصل بناحية الشكل والأسلوب . وأخيراً تناقش بعض مقالاته علاقة الأدب والنقد بموضوعات أخرى عامة ، بما في ذلك الدين ، كما جاء في مقالاته : « أرنولد وباتر » ، و « إنسانية أرفنج بابت » ، و « الدين والأدب » .

ولاشك أن الموقف بالنسبة للموضوعية يمكن اتخاذه من زوايا مختلفة . فالموضوعية بالنسبة

لـ « هازلت » - على سبيل المثال - كانت تعنى أن الضرورة الأولى للفنان هي أن يحتفظ بعينه مركزة على موضوعه . ويجب أن يكون هدفه هو تحديد ماهو هام فيه ، وأن يستخرج هذه الخاصية الهامة ، ويضعها في تعبير مكثف ومتقد الانفعال . ولكن الموضوعية التي يؤكدتها إليوت بصفة أساسية إنما هي - بالأحرى - انقاس شخصية الفنان الخاصة في العملية التقوية للتعبير الشعري . وهذان الناقدان ، مثالان بارزان على الاحتجاج ضد تطرف الذاتية الرومنسية . وليس هذا الموقف مقصوراً عليهما معاً ، وإنما هما يختلفان - نوعاً ما - من ناحية التأكيد . فـ « هازلت » يشير تجاه طبيعية لم تتشكل ، يكون فيها الوعي الواضح والمنفعل موضوعياً بالواقع المحس هو الشيء الأساسي . أما مدخل إليوت فهو أكثر شكلية : لأن العناية - بصفة خاصة - تتجه نحو الخصائص الشكلية الداخلية للفن كصنعة محددة - أى أن الاهتمام الملح بالانسجام (الهارموني) - ولنستخدم مصطلحات أرسطو - يكون أكثر من الاهتمام الملح بالمحاكاة . ومن ثم ، فإن التأكيد في « التراث والموهبة الفردية » ، والذي له اعتباره في القصيدة - ليس « أى مقياس نصف أخلاقي (للتسامي) في مادة الموضوع : فهو ليس في (العظمة) ، وتكثيف العواطف ، وفي الأجزاء المكونة ، ولكنه في تكثيف خطوات العملية الفنية . . . » . والشعر على هذا الأساس يكون من الناحية العملية ، « هروباً من العاطفة » و « هروباً من الذات » .

وعلى هذا ، فإن الفن ذا القيمة الموضوعية ، يتطلب من الفنان « أن يتنازل باستمرار عن نفسه » ، « لشيء أكثر قيمة » . ويعتقد إليوت أن الاستخدام الذكي للتراث ، يساعد الفنان في التعرف على ماهو قيم ، كما يساعده أيضاً في الخطوات العملية نحو تحقيقه . واتباع الموروث أو مشاكلته ، لايعنى - بالطبع - التورط في نسخ صورة من مواد سابقة ، أو من تقنيات أعمال سالفة . لأن هذه الأعمال ذات قيمة ، وتساعد في قولية التراث إلى حد ما ، لأنها نفسها لم تكن مجرد صور منسوخة . فالمرء الذي يحاكي « الإلياذة » - كما يقول إدوارد يانج - لا يحاكي هوميروس . وإنما المطلوب هو إحساس عام بالتواصل ، والتحقق من نوعية الخصائص والدروب التي ظلت حية ومؤثرة أعظم التأثير ، واستخدام هذه المعرفة استخداماً خيالياً مرناً . يقول إليوت : « إذا ما اقتصر العمل الجديد على مجرد التطابق ، كان معنى هذا أن العمل - في الحقيقة - غير مطابق على الإطلاق . لن يكون جديداً ، وبالتالي ، لن يكون عملاً فنياً » . هذا المفهوم للتراث - كما يبسطه إليوت - يشبه « الدستور البريطاني » . فهذا الدستور ، يتألف من توسع

تدرجى مجموعة الفروض المنطقية التقليدية ، والإجراءات البروتوكولية ، والقيم . بالإضافة إلى هذا ، فإن جزءاً هاماً من تقليديته يرجع إلى تقليدية (التغيير) ، - أى إلى ملاءمة نفسه للظروف المتغيرة . وعندما تحدث هذه التغييرات - فى وجه الظروف المتغيرة - فإنها تدخل بنفسها إلى الصورة الكلية لتاريخ الدستور البريطانى . إنها تغير هذه الصورة عن طريق إضافة مزيد من الأمثلة . وبنفس الطريقة ، فإن العمل الفنى (الجديد بالمعنى الحقيقى للجددة - أى الذى يتميز بقيمة كافية ، تسمح بوضعه فى مكان هام فى تاريخ الأدب - يشكل مثلاً للاتجاه الذى يجدر بالأدب أن يسلكه . وبإضافة منعطف جديد إلى الطريق - إذا ماصح هذا التعبير - تتغير الصورة الكلية لما هو عليه هذا الطريق ، وذلك بمزيد من التوضيح الذى يبين أين يمضى الطريق ، وأين يستطيع المضى . وعلى هذا ، « فإن خلق عمل فنى جديد ، يؤدي - فى الوقت نفسه - إلى إحداث تغيير فى كل الأعمال الفنية التى سبقته . وتشكل الآثار الفنية الحالية - فيما بينها - نظاماً مثاليًا ، يتغير بإضافة العمل الفنى الجديد » .

إن مقالة إليوت « وظيفة النقد » - التى يجب أن تقرأ كملحق لمقالاته « التراث والموهبة الفردية » - تؤكد - بصورة أبعد - الحاجة إلى استخدام التراث استخداماً يتسم بالمرونة ، وإلى التفكير النقدي اليقظ بشكل عام . وإذا ماحدث ذلك ، فإن الأمر يقضى بعقد موازنة مع مقالة أرنولد « عن وظيفة النقد » . فإنها - أيضاً - تركز على الفردية المتطرفة للشخصية الإنجليزية ، وتؤكد على أهمية النقد للكاتب الخلاق ، وتهاجم الاعتقاد « بأن الفنان العظيم ، هو الفنان اللاواعى الذى يستطيع أن « يمضى فى فقدان رشده » دون حاجة إلى النقد .

إن مايسميه أرنولد بثقة الرجل الإنجليزي ثقة زائدة فى « نفسه العادية » (وهو مصطلح استخدمه كثيراً - فيما بعد - أرفنج بابت ، أستاذ إليوت) له صدى فى مناقشة إليوت لثقة الرجل الإنجليزي العام فيما يسميه « الصوت الداخلى » للمرء . ولقد عبر إليوت - أكثر من مرة - عن عداوته لأرنولد . وهو عدااء قائم - إلى حد ما - على مقياس مختلف فى تقييم الأسلوب الشعري - وإلى حد ما أيضاً - على الشعور بأن أرنولد كان يهمل أهمية الدين . بالإضافة إلى هذا ، فإن إليوت قد عبر فى مقالاتيه الخاصتين بأرفنج بابت ، عن شكوكه فى الحركة الإنسانية - الجديدة . والتى استطاع بابت وبول ألمرور أن يطوراها بعد أرنولد . كما لايزال إليوت فى مناقشاته النظرية العامة عن الأدب والنقد ، يدعو إلى موضوعية كلاسية قائمة على افتراضات ، ومصاغة على

أساس أن تبين بوضوح تأثير أرنولد القوي بطريق مباشر ، وغير مباشر ، من خلال بابت . إن أهم مؤهلات الناقد - كما يقرر إليوت في مقاله « وظيفة النقد » - هو توافر « حاسة الحقيقة في أعلى درجات تطورها » . فالحكم والتذوق . أو بمعنى آخر ، القدرة على التمييز بين ماهو جيد وماهو غير ذلك ، تنطوي - بصفة أساسية - لافي نظرية النقد ، ولافي النقاش المجرد حول الأهداف والمقاييس ، وإنما في القدرة على الرؤية ، والاستجابة والتقييم عندما تكون القصيدة فعلا أمامنا .

وحاسة الحقيقة هذه ، تعتبر إحدى ميزات إليوت الشخصية كناقد . فهو نفسه عضو في هذا الصف المؤثر من الشعراء - النقاد الإنجليزي من أمثال : سدنى ، وبين جونسون ، ودرابدن ، وصمويل جونسون ، وكولريديج ، وأرنولد الذي ضمن للنقد الإنجليزي - وإن كان يقل من ناحية التنظيم النظرى عن نقد القارة الأوروبية - ملموسية عملية رفيعة ، واهتمامًا قويًا بالأسلوب الشعرى ، ورؤية نفسية دقيقة نابعة من الخبرة العملية بالكتابة الخيالية . هذه القيم - مع الافتقار إلى النظام - من صميم خصائص نقد إليوت . إن مايعتبره إليوت تراثًا شعريًا إنجليزيًا - مثلاً - لانجده في أى موضع في كتاباته مدروسًا دراسة تفصيلية منظمة ، وإنما يستتج ذلك من دراساته لشعراء فرادى معينين ، أو لمجموعات من الشعراء . وهذه الدراسات تعتبر أول وأهم دراسات ظهرت للشعر الإنجليزي منذ أرنولد . ولربما كان من الحتمى القول بأن بعض خصائص الشعر وأهدافه التى ركز عليها أرنولد ، قد أدت إلى رفض التراث النيوكلاسى ، وكذلك كانت دراسات إليوت التى أدت إلى رفض ضمنى للقرن التاسع عشر . وعند البحث لاكتشاف وتأكيد ماهو أحسن في تراث الأسلوب الشعرى الإنجليزي ، فإن إليوت - بنوع خاص - قد احتفظ في ذهنه - على ما يبدو - بمثالين عامين ، أو معيارين . يمكن أن يوصف أولها بأنه نوع من الشكلية الكلاسية المصقولة . فالخصائص - أو القيم - المرغوبة ، هى : ثقافة رفيعة خبيرة ولا إيهامية ، مع هيكل تخطيطى شديد الوضوح ، وحاسة قوية بالبناء ، وبساطة متعمدة . بل اقتصاد في العبارة ، مع تباعد عن الغموض ، والإضافات الزائدة المملوطة ، وهنا يمكن أن نلاحظ التأثير المشجع لى . أى . هيولم على إليوت . أما المثال العام الثانى - وهو أقل من أن يصنف بسهولة - فيتمثل في تركيبة من الخصائص والقيم التى غالبًا ماتوجد في الشعر الإنجليزي .

والحقيقة أنه بالرغم من وجود موازيات ومتطابقات مع الشعر الرمزي الفرنسي في القرن التاسع

عشر، فإن هذه التركيبة تعد فريدة وطبيعية بالنسبة لبعض أنواع الشعر الإنجليزي. ونلمس ذلك - بصفة خاصة - في الفترة التي تقع بين سنة ١٥٩٠ تقريباً ومتصف القرن السابع عشر، حيث صادف أقصى تطوره عند الشعراء «المتأفزيقيين» في هذه الحقبة. وبسبب الضيق النسبي للمدلول مصطلح «الشعر المتأفزيقي»، يمكننا أن نستخدم عبارة أوسع دلالة، وهي «التراث الإنجليزي الخاص بالفطنة والنباهة»، كى تقوم محل هذا الاتحاد المرغوب للخصائص والقيم. ويتسم هذا التراث بالوفرة، ووضوح ملموسية الصور الشعرية. كما يتسم بالاستخدام المعتاد للاستعارة، إلى حد أنه عندما تستخدم استخداماً ناجحاً، تصبح لها دلالة ذهنية وفيزيائية أيضاً، مما يربط مايسميه القرن السابع عشر «الفطنة» بالطاقة العاطفية، والتأثير الحسى. وتأكيد إيوت على «الفطنة» انعكس، بل أحدث تأثيراً قوياً في نظرية الشعر الإنجليزي - الأمريكي وممارسته، منذ الحرب العالمية الأولى، في حين أن المعيار العام الآخر - أى مثال الشكلية الكلاسية - قد ارتبط - بدرجة أقل - بالنظرية والممارسة الجديدين.

وفي مقالته «الشعراء المتأفزيقيون»، يطور إيوت اقتراحه الشهير، وهو أن الشعر «المتأفزيقي» تطور منطلق للشعر الإليزابيثي. كما أن هذا التراث الشعرى العام الذى تطور منه الشعر «المتأفزيقي»، يمثل الخط الرئيسى للشعر الإنجليزي. إنه يتسم بـ«ميكانيكية الإحساس»، حيث تذوب فيه الأفكار - أياً كان نوعها - إلى الاستجابة العاطفية. وفي مناقشته للشعر «المتأفزيقي» نفسه، نجد إيوت - بصفة خاصة - يحل المساحة الواسعة من التجارب المختلفة اختلافاً جذرياً والمترجمة فيه. أما فيما لايتفق فيه مع دكتور جونسون - والذى كان بدوره معجباً بهذه المساحة العريضة - فهو فى التأكيد على أن هذه التجارب - فى شاعر مثل دون Donne - متحدة بنجاح أكثر مما يعترف جونسون. وهذه الخصيصة - أو القيمة - فى الشعر الإنجليزي، قد تبخرت خلال أخريات القرن السابع عشر. وخصيصة «الفطنة» هذه - أى حدة الذكاء الذهني وقدرته على تركيب «التجربة المتباينة» - قد اتخذت طريقاً واحداً فى الشعر النيوكلاسى بعد درايدن، متخلية عن اتصالها العاطفي والحسى، وأصبحت نوعاً من «الفطنة»، أشبه بالحاسة المعروفة فى وقتنا الحاضر، أى فطنة تنحو تجاه المضحك Comic.

* * *

إن الشكلية الكلاسية عند إيوت مثال - أو تصوّر Ideal - بلون جانباً كبيراً من تفكيره

النقدى ، أكثر من مجرد موضوع يتلقى تحليلاً واضحاً محدداً . ولعلنا نجد المثل على ذلك فى مقالته الممتازة عن درايدن . فيها يكشف إبيوت فى شعر درايدن عن ميزات كلاسية ونيوكلاسية للبطاوة المصقولة ولاطبيعية العبارة ، والمرونة ، واللغة الراسخة الدالة . وعلى هذا ، فإن شعر درايدن يقف على قدميه ، بسبب ماحققه من تقنية خاصة ، بدلا من الشعر الذى يعتمد فى تأثيره على مجرد ثيمات التسامى المزيف ، والذى اجتذب - فيما بعد ، وبنوع خاص - استجابات القرن التاسع عشر المخزونة . كما أن الشكلية الكلاسية لونت بعض كتابات إبيوت عن الدراما ، وبصفة خاصة ، مقالته « حوار عن الشعر الدرامى » . فى هذه المقالة ، ينمى إبيوت الانفصال المتزايد بين الشعر والمسرح ، والاعتقاد الحديث القائل بأنه كلما كانت المسرحية أكثر « واقعية » ، وابتعدت أكثر عن « الشعر » كانت أحسن كد « دراما » .

ويدعو إبيوت إلى دراما أكثر شكلية وأسلبه Stylized ، حيث تقل العناصر « الواقعية » لصالح أنموذج من الفعل ، يكون متاسكاً وعمومياً ، ويعمل طبقاً لمواضع ثابتة وواضحة . ولهذا يقترح فى مقالته « أربعة من كتاب الدراما الإليزابيثيين » ، بأن الدراما المؤسلة فى شكل صارم ، هى - فى الواقع - أكثر ملاءمة للعرض المسرحى ، إذا ما اهتم المرء بالمسرحية أكثر من اهتمامه بشخصية الممثل . فالدراما « الواقعية » يستحسن قراءتها ، بدلا من تمثيلها ، لأن الدراما « الواقعية » - فى بساطة - تخضع لسيطرة الممثل الشخصية . ومن الممكن أن يدعم المرء وجهة نظر إبيوت بالرجوع إلى هوليد حيث يتوافر دائماً المثل المتمر . فهناك نجد - كنتيجة لاستخدام نوع معين من الدراما الواقعية - مشاهدين يحضرون بصفة أساسية لرؤية الممثل بدلا من المسرحية . وهو اهتمام تنهت إليه هوليد أخيراً ، وبدأت تستغله عن طريق عرض أفلام عن حياة ممثلين ومغنين معاصرين .

* * *

وعند ضم خصائص التراث الإنجليزى المتعلق بـ « الفطنة » ، إلى تلك الخصائص المتعلقة بالشكلية ، نجد أن إبيوت يكاد يكون الناقد الفريد بين النقاد المحدثين . والاهتمام الكلاسى المتحرر بالشكل - كتميز عن الاهتمام المتطرف - جعل الشكلية المجردة التى أصبح النصف الأخير من القرن يألفها ، مرة أخرى - لا تفتقر - بالتأكيد إلى مدافعين . غير أن التعبير عن هذا الاهتمام ، اتخذ دائماً مستوى أكثر عمومية وانتظاماً ، مع اهتمام قليل بالمشكلات التقنية الفعلية . بالإضافة

إلى هذا ، فإن المؤيدين للاهتمام الكلاسي المتحرر بالشكل ، لم يكونوا - بوجه عام - متعاطفين مع دعوة الإحياء للتراث الإنجليزي المتعلق بـ « الفطنة » ، بل إن معظم أنصار هذا الإحياء - في الحقيقة - متعاطفون مع الشعر الكلاسي . بالرغم من أنهم لا يولوه إلا بعض الولاء الكلاسي الكاذب . والحقيقة أن المرء يستطيع أن يبرهن على أن التراث الكلاسي العظيم الخاص بالشعر الخطابي البلاغي ، والمهتم بالوضوح والتوصيل المباشر بعيداً جداً بشخصيته عن كثير من الشعر الحديث ، والذي تردّد فيه محاولة التركيز - بقدر المستطاع - على الصورة والحجاز ، والميل إلى تقدير أى عامل موصل في شكل « شعر تقريرى » ، كـ « بلاغة » غير ضرورية . علاوة على هذا . ففى رد الفعل ضد ميلتون خلال عشرينيات وثلاثينيات القرن الحالى ، كان معظم النقد المناوئ له قابلاً للتطبيق - بصورة مماثلة - على الشعر الكلاسي بوجه عام .

ولكن إذا ما بدت قيم إليوت وخصائصه - للوهلة الأولى - رقيقاً صعب المراس ، فيمكننا أن نتذكر إحدى مزايا النقد الإنجليزي . ومع هذا فإن فى تجاهل ما يبدو متناقراً وغير متجانس يكون فى الغالب شيئاً عنيدياً ، بل يكون - فى أحسن حالاته - قادراً على تقديم رأى أكثر رحابة وتعدداً فى أوجهه ، كما يكون - بدون نظرية منظمة تبرهن على نفسه - قادراً على أن يصهر كل ما هو متعارض ومتنافر .

إن الشعر الإنجليزي نفسه ، ابتداء من بواكير شكسبير الشعرية ، وحتى منتصف القرن السابع عشر (وأحياناً - فيما بعد - شعر درايدن ، وبوب ، وأنضج أشعار كيتس - مثلاً) كثيراً ما يقدم - فى صورة عملية حقيقية - مزجة منصهرة من الخصائص المتعددة النوعية ، التى يقوم نقد إليوت ببسطها وشرحها . ومن الممكن أن يقترح شخص ما بأن إليوت - بين الشعراء - النقّاد والذى يعد آخر من يمثلهم - يعتبر فى صلاته - أقرب إلى صمويل جونسون الذى يصفه إليوت نفسه بأنه (إنسان خطير حين تختلف معه) . لأن جونسون بدوره قد ناضل من أجل تلك الخصائص التى حددت تراث الفطنة الإنجليزي . فالمتشابهات الذهنية بين الرجلين ، لا تتمثل فى محاولة كليهما لصهر الخصائص والقيم التى أشرنا إليها فحسب ، وإنما فى أوجه أخرى كذلك . فقد كانا يهتمان - بنوع خاص - بالقيم العامة ، سواء كانت إنسانية أو أخلاقية أو دينية . ومع هذا فإنها فى بعض الأوجه الأخرى مختلفان اختلافًا جذرياً . ولكن إذا كانت تناقضاتها أكثر أهمية

من مشابهاهما . فن الممكن أن يكون جونسون في تاريخ النقد الإنجليزي أقرب إنسان في طرازه إلى تي . إس . إليوت .

٦- آى . إيه . ريتشاردز (١٨٩٣)

إن ريتشاردز ينافس في . إس . إليوت على أيهما يكون أكبر وأهم مؤثر معاصر على نقد الشعر الإنجليزي الحديث ، وبصفة خاصة الأمريكي منه . فبينما يمتد تأثير إليوت إلى الأهداف العامة ، وإعادة النظر في التراث الشعري في ضوء مثالياته الخاصة المتعلقة بالأسلوب الشعري ، وبذا تجلّى هذا الأسلوب بنفسه في تأثيره على (الذوق) المعاصر ، فإن تأثير ريتشاردز يتمثل في (المنهج) النقدي . وتأثيره الرئيسي - كناقذ - ذوشقين : أن يشيع بين النقاد اهتماماً متجدداً بعلم النفس ، وأن يعيد توجيه اهتمام الناقد نحو نص قصيدة معينة ، ونحو مشكلة تحليلها من ناحية اللغة ، والصورة ، والمجاز . إلا أن هذين الوجهين غير متميزين . فاستخدام علم النفس - كما يناصره ريتشاردز - لا يهدف - كما هو الشأن مع سانت بيف - إلى تحليل المؤلف ككل ، وتحديد علاقة عمل معين بحياة مؤلفه ومجموع إنتاجه . وإنما يتجه هذا الاستخدام نحو التراث العظيم الذى خلفه النقد الرومنسى الإنجليزي ، فالاهتمام الأساسى هو طبيعة الخيال وعمله ، في حالتي إنتاج الفن والاستجابة له . فبالنسبة لريتشاردز - وبصفة خاصة نقاد الشعر من الإنجليز والأمريكانيين الذين تبعوه ، بما فى ذلك « النقاد الجدد » الذين ظهروا في العقد الماضى - تعتبر المعطيات المكتسبة من مثل هذا التحليل النفسى - الذى يمكن أن يكون جزئياً ، في العيادة الطبية ، أو بشكل أوسع عن طريق الاستبطان - تعتبر بدورها عودة للتطبيق على دراسة الأسلوب الشعري ، كما تعتبر - بشكل عام - اتباعاً لهذا الاهتمام .

إن اهتمام ريتشاردز بعلم النفس - كما ظهر في كتاب « أسس علم الجمال » (١٩٢٢) الذى وضعه بالاشتراك مع س . كيه . أوجدين - يتضح تمام الوضوح في كتابه « مبادئ النقد الأدبى » (١٩٢٤) . والتأثير السريع لهذا الكتاب لا يمكن تقديره ، ما لم نتذكر أنه - منذ منتصف القرن التاسع عشر - والنقد النفسى في إنجلترا مصاب بالحمود ، إلى حد يترامى فيه - للنقاد غير العارفين بتاريخ الفلسفة والنقد في إنجلترا - أن المنهج منحصر كلياً في الرواية . ولكن استخدام ريتشاردز -

بصفة أساسية - للمصطلحات النفسية الحديثة ، بالإضافة إلى مناقشته (النظرية) الأكثر تنظيماً للموضوع - هو الذى حدد الاختلاف عن النقد النفسى الإنجليزى الذى ظهر قبل ذلك . إن النظرية النفسية فى النقد التى شرحها ريتشاردز فى كتابه « مبادئ النقد الأدبى » . توسع فيها فى كتابه « الخيال فى رأى كولريدج » (١٩٣٤) .

وفى إحياء استخدام علم النفس كنقطة ارتكاز فى نقد الشعر ، يجذب ريتشاردز - فى كتابه « مبادئ النقد الأدبى » الانتباه - بصفة خاصة - نحو تأثير الكلمات من ناحية الخيال والانفعال . وهذا الاهتمام باللغة قد دفع ريتشاردز إلى دراسة علم معنى الألفاظ فى كتابه « معنى المعنى » (١٩٢٣) . غير أننا نجد فى كتاب « النقد التطبيقى » (١٩٢٩) - بصفة خاصة - دراسة ريتشاردز النفسية للغة ، وقد راحت إلى حد بعيد ومثمر تتصل بنقد الشعر . فى الكتاب ، تحليل لردود الأفعال المسجلة لعديد من القراء تجاه قصائد مختلفة . وفصول الكتاب تتابع هذه التحليلات التى تناقش - ببطء وحساسية - المشكلات العامة التى تكتنف الاستجابة للشعر . ولقد استفاد النقد الحديث المتعلق بتحقيق النصوص من ذلك ، استفادة شاملة وصحيحة . ولعل لب هذا الكتاب يتمثل فى مناقشة « التداعى الجرد من العلاقات ، والاستجابات المخزونة » . فى هذه المناقشة ، يركز ريتشاردز - بذكاء متوقد - على ميل العقل إلى أن يسقط فى ممارسة عادات آلية من الاستجابة ، التى يمكن أن تكون فى الغالب مجردة من أية علاقة بتجربة جديدة يمكن مواجهتها . وردود الفعل المكرره هذه ، تمثل - فى الواقع - « انسحاباً من التجربة » .

إن تأثير كتاب « النقد العملى » على النقد الخالى يعد مفيداً ونافعاً بدرجة عظيمة . وليس كل أتباع ريتشاردز - بالطبع - قد توصلوا إلى وجهة نظر تتسم برحابة الأفق ، وانفتاح العقل . وكانت ييف فى مواجهة تلميذه تين ، كان على ريتشاردز أن يواجه حقيقة مؤداها أن كثيراً من المسائل - التى كان فيها رائداً ، والتى وضعت كى تخدم أهدافاً أكثر عمومية - قد أصبحت فى قالب منهجى ، بل تحولت هى نفسها إلى تركيبة آلية تحت الطلب (كالسرعة المخزونة) . لقد قام ريتشاردز فى وقت باكر من حياته - فى كتابيه « مبادئ النقد الأدبى » و « العلم والشعر » (١٩٢٦) - بإعادة التأكيد على معتقد الكلاسيين القدامى ، القائل بأن الفن يستطيع أن يعمل بشكل مؤثر على زيادة حساسية الفرد ، وتعميق تعاطفاته الوجدانية ، وحمل القدرات على أن

تكون أكثر تنظيمًا ، وأكثر تناسقًا وانسجامًا ، وهى تخوض تجربة الحياة . وكان هذا التأكيد واقعًا - إلى حد بعيد - تحت تأثير ماثيو أرنولد . ويقوم هذا المفهوم - أيضًا - كفرض منطقي أساسى يتخلل كتاب « النقد العملى » ، مما منع تركيزه على الأسلوب الشعرى من أن يكون جاليًا محضًا . أو شكليًا خالصًا ، أو أن يكون أسلوبًا متعصبًا ، ومحدودًا ، ومنطويًا على ذاته .

٧ - إدموند ولسون (١٨٩٥-١٩٧٢)

يتميز إدموند ولسون بين النقاد المعاصرين باستقلال فكرى ملحوظ ، منعه - على الأقل لفترة طويلة - من أن يربط نفسه بأكثر الحركات تعصبًا وضيق أفق ، والتي ظهرت فى النقد الإنجليزى والأمريكى ، خلال السنوات الثلاثين الماضية . وتتجلى انتماءاته - بصفة أساسية - للنقد التاريخى والاجتماعى الذى تطور فى فرنسا وألمانيا فى القرن التاسع عشر . واهتمامه بالنظر إلى الأدب فى ضوء الضغوط الاجتماعية ، قاده إلى ما يشبه الماركسية كما فى كتابه « الجرح والقوس » (١٩٤١) ، كما قاده إلى الأدوات الفرويدية فى تفسير الأدب . وعند هذا الحد ، يمكن اعتباره محاولاً لتطوير منهج منظم فى النقد كما فعل تين ، إلا أن ولسون - بخلاف تين - كان دائماً على استعداد لأن يعيد النظر فى موقفه فى ضوء ما يمكن أن يسفر من بينات .

والحقيقة أن ولسون يعد بين أسلافه من النقاد الفرنسيين ، أقرب إلى سانت بييف من تين ، أوربان ، وخاصة فى كتابه « المفكرون مرارًا » (١٩٣٨) ، حيث نجده ينجح - عن أى كاتب آخر من المعاصرين - فى أن يصور بقلمه ، صورة نفسية حية بارزة لمن يتناوله ، مما يعيد إلى الأذهان الصور التى كان يتقن تصويرها سانت بييف . بالإضافة إلى هذا ، فإن مقاييس ولسون النظرية - كسانت بييف - معدلة طبقاً لخصائصه الأخرى كناقده ، مثل اهتمامه بإمكانات نقد الأجناس التاريخى الذى تطور على يدى برونتير ، وتبدى فى مقالته المثيرة « هل الشعر ، تقنية تحتضر ؟ » ، وكذلك مثل تفهمه للنص الذى يتناوله تفهماً دقيقاً خياليًا ، واهتمامه الحى المتعاطف مع شخصية كاتب معينين . وبالإضافة إلى هذا ، فإن اهتمامات ولسون لم تكن مقصورة على الأدبين الإنجليزى والفرنسى وحدهما ، كما لم تكن مقصورة - كاهتمامات هؤلاء النقاد المحدثين الكثيرين - على تناول الشعر وحده . وعلى هذا ، فإن عمله يتسم بخصائص النظرة العالمية التى

يندر وجودها في النقد الحديث . وهذه العالمية ، تغذيها معرفته . واستخدامه لتاريخ النقد نفسه . واستخدامه المرن لمختلف المناهج . يتضح بصفة خاصة في معالجته لحركة أدبية عريضة في كتابه « قلعة آكسل » (١٩٣١) . ويعتبر هذا الكتاب - أكثر من أى عمل نقدي آخر - أول عمل يربط ويفسر - للجيل الحالى - تطور الرمزية الحديثة . وهنا نجد ، بنوع خاص - كما نجد عند هازلت الذى يعتبر ولسون أعظم خليفة له بين نقاد الصحافة من الإنجليز والأمريكان - أنه استطاع أن يتناول أدب حاضره بطريقة موضوعية . وفي الوقت الذى أدرك قيمة روايته وخصائصها المميزة فى شىء من التعاطف ، استطاع فى نفس الوقت أن يرى - فى حدود عريضة ودون تحيز - مواطن الضعف فيها . وذلك عن طريق النظر إليها لافى ضوء عصرها فحسب . وإنما فى ضوء تاريخ الأدب ككل .

نحو تعريف للشكل الدرامي

هوبرت هفنر

لوراجعنا عناوين بعض الكتب القيمة التي صدرت في أمريكا عن
الدراما والمسرح في السنوات العشرين الأخيرة - مثل : « ملنخل إلى
المسرح » لثيو دور هاتلن ، أو « تاريخ المسرح » لأوسكار بروكت ،
أو « الكتابة المسرحية عبارة عن بناء لفعل » لسام سمبلي ، وغير ذلك من
دراسات ورسائل دكتوراه - نلاحظ أن الصفحة الأولى من كل كتاب
أو رسالة تحفل بإهداء متواضع ، صادق التعبير ، ويعترف بفضل وعلم
هوبرت هفنر الذي نترجم له هذه المقالة .

ومع أن هوبرت هفنر يعد من أكبر أساتذة العلوم الدرامية في
الولايات المتحدة ، فإن مؤلفاته المطبوعة قليلة . ولكن تراثه الحقيقي
يتمثل في مئات الدارسين ، الذين تخرجوا على يديه ، ونهلوا من معارفه
الواسعة ، ومثالياته العالية ، ومن بينهم مترجم هذه السطور .

هذا المعلم العظيم الذي كان يعمل أستاذًا للأدب المسرحي بجامعة
إنديانا قبل إحالته إلى المعاش ، كان قد ألقى محاضرة في ربيع عام ١٩٦٠
في جامعة الينوي مستمدة من كتاب مخطوط له عنوانه « الشكل الثالث
للدراما » .

وفي سنة ١٩٦٥ طبعت المحاضرة في شكل مقالة ، ضمن مجموعة
من المقالات اشترك بها بعض النقاد والمفكرين ، ونشرت تحت اسم
« الدراما الكلاسيكية وتأثيراتها » وقد أهديت المجموعة كتبتية وتقدير
للأستاذ العلامة هـ . د . ف . كيتو أستاذ اليونانيات المتقاعد بجامعة
بريستول بإنجلترا . ومؤلف التراجيديا اليونانية « والشكل والمعنى في
الدراما » .

١ . ح .

حدث في تلك الأعوام الأخيرة - وبعد مرور ما يقرب من قرنين من التقصير والإهمال - أن ظهر بين نقاد الأدب - وإلى حد ما بين الكتاب أنفسهم - اهتمام متزايد بمشاكل وقضايا الشكل في الفنون الأدبية . والدليل على ذلك الاهتمام المتزايد بالشكل - وبنوع خاص في الدراما ، بل في الشعر غير الدرامي أيضًا - يمكن الاستدلال عليه في مصادر عديدة ، ولكني سأكتفي بذكر كتابين فقط ، أحب أن أشير إليهما . أولها كتاب « الشكل والمعنى في الدراما » الذي صدر عام ١٩٥٦^(١) ، وألفه محلل التراجيديات اليونانية العظيم هـ . د . ف كيتو H.D.F. Kitto ، أما ثانيهما ، فهو كتاب جون جاسنر John Gassner وعنوانه « الشكل والفكرة في المسرح الحديث » ، وقد صدر هو الآخر عام ١٩٥٦ . ومع ان كيتو لا يحاول أن يقدم تعريفًا كاملاً ، أو دراسة وافية لمعنى الشكل الدرامي في أى موضع من كتابه . فإن تحليلاته وتفسيراته للمسرحيات اليونانية والإليزابيثية ، ومقارناته التي يعلتها بين تراكيبها المختلفة تفيد في تقديم بعض الأفكار الملموسة الواضحة عن مفهومه للشكل ودلالته ، إلا أنه - في الحقيقة - يسوق في مستهل مقدمته للكتاب العبارة الصريحة التالية :

لقد انتهيت إلى أن أومن إيماناً راسحاً (وأرجو أن أظل متبعاً إياه كمبدأ نقدي - اتباعاً مطرداً ثابتاً) بالرأى الذى يقول بأن الصلة بين الشكل والمضمون في أى عمل فنى عظيم - سواء كان مسرحية ، أو لوحة تصوير أو قطعة موسيقية - صلة حيوية جداً ، حتى يمكن القول بأنها متوحدان توحدًا كلياً^(٢) .

وبناء على هذا المفهوم يعترف كيتو بفردانية الشكل ووحدانيته ، ومعنى ذلك أنه لا توجد مسرحيتان يمكن أن يكون لهما نفس الشكل بالضبط ، ومن ثم يجب أن يكون لهما معنيان مختلفان ، ولتدعيم وجهة النظر تلك يضيف ما الذى يقوله « الكاتب المسرحى ؟ نظرية واحدة تقول - وأعتقد أنها جديرة بالتقدير - بأن العمل الفنى لا يعنى إلا نفسه فقط . فلو سئلنا على سبيل المثال ما الذى تعنيه مسرحية أنتجونا ؟ فإن الإجابة الوحيدة هى أنها تعنى أنتيجونا^(٣) .

ويقول جون جاسنر في كتابه : « الشكل والفكرة في المسرح الحديث ، وفي كتابه الآخر :

John Gassner, *Form and Idea in Modern Theatre* (London: Methuen & Company, Ltd., 1956; New York: The Dryden Press, Inc., 1956). (١)

P.v.

(٢)

P.v.

(٣)

« المسرح في أيامنا » بأن الأشكال السائدة في المسرح الحديث ، والدراما الحديثة هي : الواقعية ، والطبيعية ، التعبيرية وباستخدام مصطلح « الشكل » ليدل على تلك الأمثلة ونحوها من التأليف - والتي أسميها أساليب - لاينفرد جاسنر - بهذا الفهم - عن غيره من كتاب الدراما والمسرح في تلك السنوات الأخيرة فالواقعية ، والطبيعية والتعبيرية يمكن اعتبارها لايمجد وسائل مختلفة للانشاء والتأليف فحسب . وإنما تعتبر - بالإضافة إلى ذلك - مدارس للتفكير في طبيعة الواقع والإنسان ، بل يمكن النظر إليها - بالتأكيد - كعوامل معينة على تصميم الشكل . وعلى أية حال فإن مثل وجهة النظر تلك لا بد أن تثير التساؤل عن معنى كلمة « شكل » في الدراما .

إن مفهوم الشكل كتجسيد - أو صياغة - يبدو معقولاً وواضحاً عند تطبيقه على بعض الفنون . المرئية ، كالعجارة والنحت - لأنها عبارة عن تشكيلات في الفراغ ، ونتائجها وتأثيراتها مرتبطة ارتباطاً كاملاً بالتجسيد الكلي . أما مفهوم الشكل في التصوير - فع أنه معقد بسبب وجود عنصر اللون - فلا يزال غير عسير جداً على أن يفهم كصياغة ناتجة من تشكيل أو تكوين في الفراغ . إن جاذبيته موجهة إلى العين ، ومن خلال العين إلى الخيال والفهم . لأن العين هي أكثر الحواس استعداداً لإدراك الصياغة أو التجسيد . والدراما - كالموسيقى - فن زمني ، تتصف جاذبيته - أساساً - بالصوتية ، مع أنها - أي الدراما - عندما تخرج على خشبة المسرح تصبح تأثيراتها سمعية وبصرية . وهذا المظهر الازدواجي في الدراما - والذي يمكن أن يتجلى إلى حد ما عند مطالعتها في صفحات كتاب بيجال منطلق - يعقد كل المسألة المتعلقة بالشكل . فسألة تطبيق فكرة الشكل على سلسلة من اللقطات ، مرتبة - بالضرورة - في حيز الزمان عملية صعبة إلى درجة بعيدة ، بل إنها لتصبح أكثر صعوبة عندما نلاحظ أن تأثيرات تلك السلسلة المتتابعة من اللقطات صوتية أساساً ، ويجب إدراكها عن طريق الأذن . وبالرغم من كلام الناقد الموسيقى عن النغمة الكثيرة الشكل ، فإن الأذن - على أية حال - تعتبر أحسن الوسائل التي يتخذها الإنسان في إدراك الأشكال . ولربما لو تعمقنا بعض الشيء في دراسة مايتضمنه مفهوم الشكل في فن فراغى - وليكن في عمل معمارى مثلاً - لأمكننا الوصول إلى إدراك مايمكن تطبيقه على الدراما كفن زمني . وحتى لانحوض في جدل تفرضه سبل الوصول إلى نتائج ، أحب أن أقدم ثلاثة افتراضات تتعلق بإدراك الشيء الفنى كشكل . وأول هذه الافتراضات هو أننا عندما نتأمل شكل إحدى البنائيات فإننا نتأملها ككل ، ولانأمل قطعة منها ، ولاوجهها فيها ، ولكننا نتأمل البناية كلها كعمل معمارى . وثانى هذه الافتراضات هو أن للبنائة ككل قوة مؤثرة ، أى تخلق تأثيراً ، وهذا التأثير جمالى ، أى أن للبنائة

صفة جالية تولد المتعة . أما الافتراض الثالث فهو أن البناية كشكل - أى ككل - مؤلفة من أجزاء ، وأن هذا الشكل ماهو إلا نتيجة لترتيب تلك الأجزاء . وكل افتراض من هذه الافتراضات - أو الآراء - الثلاثة في حاجة إلى مزيد من الشرح .

وهناك أنواع مختلفة من « الكل » ، غير أن كل « كل » يتكون من أجزاء ، ومن ثم فهو قابل للتجزئ . وبناء على ذلك ، فإن هناك وسيلة من الوسائل الصالحة لدراسة « الكل » تعمل عملها من خلال تحليل « الكل الجزأ » ، ومن بين أنواع « الكل » المألوفة لنا ، « الكل » الطبيعي أو العضوي ، كشجرة البلوط - مثلاً - أو جسم الإنسان ومثل هذا « الكل » يتشكل في صيغته المتكاملة خلال عملية النمو ، لأن في أصله الوراثي تكمن الطاقة التي تصل به إلى الشكل المتكامل . وأجزاء « الكل » الطبيعي مرتبطة بـ « الكل » على أساس وظيفي ، وليس على أساس جالي . ومثل هذا الكل لا يحمل في ذاته قوة النمو حتى التشكل الكامل فحسب ، ولكنه يحمل أيضًا القدرة على التوالد والتكاثر .

وهناك نوع آخر من « الكل » معروف لنا جميعًا هو « الكل » الكمي كجوال البطاطس - مثلاً - أو حزمة من الحطب . وليس لأجزاء مثل هذا « الكل » ترتيب وظيفي ، وليست لها علاقة مقارنة ببعضها . وقد يتكون جوال البطاطس من وحدات صغيرة ، ووحدات متوسطة ، وأخرى كبيرة ، وغير ذلك من الأحجام ، مادام الحجم الكلي للبطاطس يزن ستين رطلا . ومع أن « الكل » الكمي لا يزال يتكون من أجزاء ، فإن الأجزاء يمكن أن تتنوع من حيث الحجم ، ومن حيث الترتيب ، دون أن يؤثر ذلك في « الكل » .

وأخيرًا ، هناك كل مصطنع ، أو « كل » معمول كالحذاء - مثلاً - أو المقطوعة الموسيقية ، أو المسرحية . وفي مثل هذا « الكل » يكون حجم الأجزاء وتشكيلها ، وترتيبها ضروريًا للغاية . فالحذاء « كل » يتألف من عدد معين من الأجزاء التي ينبغي أن توضع مع بعضها بطريقة سليمة مضبوطة ، إذا ما أريد له تحقيق صلاحيته الأساسية ، أو تأثيره ، أو وظيفته ، ومثل هذا « الكل » لا يمكن - كالكُل الطبيعي - أن يتولد عن طريق طاقاته الوراثية الداخلية المكتسبة ، وإنما يتطلب صانعًا يستطيع أن يبني الشكل عن طريق الاستعانة بصنعه وحرفته ، وذلك بترتيب الأجزاء ترتيبًا صحيحًا . ومثل هذا « الكل » لا يمكن أن يعيد خلق ذاته .

وهناك نوع من الكُل المصنوع - كالحذاء مثلاً - له غاية وظيفية ، ومن ثم نلاحظ أن تلك الغاية الوظيفية تتحكم في تشكيله . كما أن هناك نوعًا آخر من « الكل » المصنوع له غاية ،

أو ضرب معين من التأثير ، ويكون تشكيله محكومًا باعتبارات جالية وبطريقة محددة تتجلى فيها القدرة على تحقيق الجمال ، وعندئذ تكون وظيفته الامتاع . وأصول ترتيب « كل » مبنى وظيفته الأساسية نفعية لا بد أن تكون - تلك الأصول - محكومة بارتباط غالى أو هادف ، هذا في حين أن أصول « كل » مبنى ، وظيفته الأساسية الجمال والامتاع ، تكون - تلك الأصول - قائمة على الارتباط بالشكل المادى . وعلى أية حال ، أحب أن أسارع إلى ماقلت كى أضيف ، أن كلا هذين النوعين من الارتباط - غاية بوسيلة وشكل بمادة - يمكن أن يظهر فى النتاج الفنى سواء كان نفعياً أو غير نفعى .

وعندما يتناول أحد النقاد مسرحية ماكس « كل » فإنه ينظر إليها كشكل من الدراما له طاقاته الصحيحة وتأثيراته ، ولا ينظر إليها كشيء آخر . وفى مثل هذا تناول يكون الشكل بطاقاته وتأثيراته ماهو إلا التعبير الكلى للدراما ، دون أية تبريرات أخرى نفعية يمكن أن تكون أو لا تكون فيه . ولربما يصبح هذا المفهوم أكثر وضوحًا ، إذا ماقدمنا بعض الطرق التى بمقتضاها يمكن دراسة المسرحية وهى مجزأة ، وليست كـ « كل » فقد درست مسرحيات شكسبير واستخدمت كوسيلة لشرح الأسلوب الشيشيرونى فى التأليف الإنجليزى . إنها أمثلة تدعو إلى الإعجاب ، على أنها تمثل صيغة أو أسلوب الإنجليزية الشيشيرونية . ومثل هذه الدراسة - لاشك - شىء اجتهادى ومشروع ، ولكن مامن أحد يجادل ويقول بأن شكسبير كتب مسرحياته تلك كأمثلة على استخدام الإنجليزية .

ولقد وضعت ليلى بس كامبل Lily Bess Campell كتابًا رائعًا عن مسرحيات شكسبير التاريخية ، تدرس فيه وتكشف عن مدى علاقة هذه المسرحيات بالمؤلفات التاريخية فى عصر النهضة الإنجليزى .^(٤) وهذا الكتاب عبارة عن معالجة ملهمة لمفهوم التاريخ الذى يشكل بالتأكيد أساس هذه المسرحيات ، ولكن بالرغم من مدلولاتها تلك فى القوليو الأول ، فإن شكسبير كان يكتب دراما لاتاريخيًا . كما أن فقيدنا الراحل ثيودور اسبنسر Theodore Spenser أصدر دراسة عظيمة عنوانها « شكسبير وطبيعة الإنسان » . وفى هذه الدراسة أبان فى وضوح وإقناع مفهوم الإنسان ومكانه فى الكون - عند الإنجليزى فى القرن السادس عشر - على أساس

Shakespeare's "Histories"; Mirrors of Elizabethan Policy (San Marion. California: The (٤) Huntington Library, 1947).

من مسرحيات شكسبير ، وكتابات إنجليزية أخرى . وكما أن الكتاب واضح تمام الوضوح ، فإن المؤلف لم يدع لحظة واحدة بأن شكسبير كان يكتب فلسفة أكثر مما كان يكتب دراما (٥) . ومؤرخ شيكاغو - أفرى كرافن Avery Craven اعتاد أن يقول - وقوله هذا عبارة عن صدى لأحد أقوال أبراهام لنكولن - إن رواية « كوخ العم توم » كانت سبباً رئيسياً من أسباب اندلاع الحرب الأهلية . ومن الممكن اعتبار « كوخ العم توم » كوثيقة تاريخية - أعظم رواية ، وأعظم مسرحية كتبت على الإطلاق - من حيث القوة والتأثير لافي الولايات المتحدة الأمريكية فحسب ، وإنما في أية أمة أخرى . ولكن لو نظرنا إليها درامياً ، فإنها تبدو مسرحية ميلودرامية هزيلة البناء ، وقليلة القيمة الفنية جداً . وهناك مثال توضيحي آخر أسوقه وأكتفى بهذا ، وهو أن فقيدها الدكتور إرنست جونز Dr. Ernest Jones قد كتب دراسة موسعة عن مسرحية « هاملت » وكان تفسيره لها في ضوء كشف فرويد النفسية (٦) . ومع أن الدراسة قيمة كما يمكن أن تكون نظريات فرويد ، فانا متأكد تمام التأكد بأن شكسبير لم يؤلف تراجميته لهذا الغرض . وختاماً لما تقدم ، نقول بأن هناك كثيراً من الطرق المشروعة التي يمكن بها دراسة المسرحيات وبحثها ، وكل هذه المدخل يمكن أن تقود إلى نتائج باهرة . وعلى أية حال ، فلا نزال ملزمين بالتوضيح إذا ما كان علينا أن نتفهم الدراما وندرسها « ككل » ، وكشء فني له نوعية متميزة ، وأن قيمته الفنية كشكل يعتبر المبرر الأساسي لوجوده .

ولأترك الافتراض الثاني من افتراضنا - الخاص بقدرات الشكل وإمتاعه إلى نقاش قادم متعلق بأشكال الدراما - كي ألتفت الآن إلى الافتراض الثالث الخاص بالأجزاء التي تؤلف « الكل » . فعندما يخلق فنان « كلاً » فنياً فإنه يواجه ليس بمشاكل ابتكار أجزائه فحسب ، وإنما بترتيب هذه الأجزاء وتنظيمها أيضاً . وهذا معنى التأليف وهناك مترادفات أخرى مثل : الترتيب ، التوضيب ، الصياغة ، إعطاء شكل . والمسرحيات - كأعمال الفن الأخرى - يمكن أن تنقسم -

(٥) Theodore Spencer's *Shakespeare and the Nature of Man* was originally presented in 1942 as the Lowell Lectures at Lowell Institute in Boston. This book was published in that year in New York by The Macmillan Company. A second edition appeared in 1958.

(٦) Ernest Jone's first discussion of *Hamlet* as a Freudian document appeared in his *Essays in Applied Psychonalysis*, published in London in 1922; a second essay on the subject was published in *The American Journal of Psychology*, Vol. XXI, PP. 72 ff. These studies, somewhat revised, appear in Jones' *Hamlet and Oedipus* (New York: W.W. Norton Company, c. 1949).

في تنوع - إلى أجزاء ، وهذا يتوقف على الطريقة التي يفهم بها معنى « الكل » وعلى أساس مفهوم التقسيم المتبنى . فلو فهمنا المسرحية على أنها قطعة من الفن الإيمالي مع التأكيد على المحاكاة أو المعالجة . فعندئذ نستطيع أن نقول بأن « الكل » المتبنى له ثلاثة أجزاء : الشيء المحاكى . الوسيلة التي عُولج بها الشيء ، ثم الأسلوب . أو الطريقة التي تم بها تجميع الشيء (أو الموضوع) مع الوسيلة . ثانيًا ، يمكن أن تنقسم المسرحية إلى أجزاء كمية . وهذا ما نشير إليه عادة في مناقشاتنا الحديثة باسم فصول ومشاهد . على أية حال ، فإن أعظم التقسيمات أهمية - من وجهة نظر الشكل - هو التقسيم الكيفي الذي يفضل التقسيم الكمي . إذن ، ماهي هذه الأجزاء التي تؤهل الشكل كي يكون شكلاً ؟ إن النقاد المحدثين يقررونها في طرق مختلفة . ففي مقاله المسماة « بعض الملاحظات العابرة المتعلقة بالدراما »^(٧) يناقش جالزورثي أربعة منها . مع أنه لا يحددها باسم أجزاء ، وهي : الشخصية . الحبكة ، الحوار ، « المعنى المستدق » . ثم يحتج بأن الثلاثة الأولى من تلك الأجزاء تعتبر - في الواقع - شيئًا واحدًا . ولقد توصل إلى استنتاجه هذا بأن تحليل الحبكة ليس - في النهاية - شيئًا أكثر مما تفعله شخصيات معينة في موقف قائم . لأن طبيعتها تحتم عليها ألا تفعل شيئًا آخر ، كما أن الحوار ماهو إلا اللغة التي من خلالها تعبر هذه الشخصيات بالطبع والعادة - عن نفسها في مثل تلك المواقف . وعلى هذا ، فإن أجزاء جالزورثي الكيفية تنخفض ماهيتها إلى جزأين . هذا في حين يتجه كتاب محدثون آخرون إلى تحديد أربعة منها . وهي : الشخصية . الحبكة . الفكرة ، الحوار مع أن بعض هؤلاء الكتاب يميلون إلى وضع الفكرة في مقدمة هذه الأجزاء . ويبدو مثل هذا التقسيم - في رأبي - غير صحيح في نظرية دراسة للدراما كفن شعري . وذلك لعدة أسباب . منها مايتجلى في الالتباس المتعلق بصللة الأجزاء ومنها مايتجلى في مسألة التعريف المحدد ، مثلاً ، ماهو المقصود بالفكرة ؟ أضيف إلى ذلك مايمكن أن يظهر من ملاحظات إذا ما أولينا اهتمامًا لدراسة التقسيم وهو أكثر اكتمالاً .

وقبل تقرير ذلك ، يكون من الأفيد أن نكرر مرة أخرى السؤال المطروح : ماهي أجزاء هذا « الكل » الذي يشكله الكاتب المسرحي - بمعنى ينظمه . ويرتبه . ويؤلفه - في شكل درامي معين ؟ على أساس تعريفه الشكلى للتراجيديا . والذي تأسس بدوره على دراسة أصول المحاكاة

In John Galsworthy's *The Inn of Tranquility: Studies and Essays* (New York: Charles Scribner's Sons, 1912). (٧)

وتمحيصها ، توصل أرسطو إلى تقسيم الدراما إلى ستة أجزاء كيفية ^(٨) مترابطة ارتباطاً سببياً ، ومرتبطة حسب الأهمية ، وهذه الأجزاء هي : الحكمة ، الشخصية ، الفكر ، اللغة ، الموسيقى ، المنظورات المسرحية . وهذه الأجزاء الستة قابلة للتغير والتنوع ، إلا أنها في تغيرها وتنوعها متساندة ، ومرتبطة ببعضها على أساس سببى ومتبادل . فإذا ماقرأنا قائمة الأجزاء من أعلى إلى أسفل . لاحظنا أن كل جزء ماهو إلا سبب مباشر تحكى أو سبب شكلى للجزء الذى تحته ، ثم إذا ماقرأنا القائمة من أسفل إلى أعلى ، فإننا سنرى أن كل جزء ماهو إلا سبب مادى للجزء الذى فوقه . وهكذا ، تكون الشخصيات هي المادة المباشرة التى يبنى منها الشعراء حيكاتهم ، ولكن الحكمة هي المصمم الشكلى لكل شخصية من الشخصيات . كما أن المادة المباشرة التى يصوغ منها كُتاب الدراما شخصياتهم هي الفكر ، متضمناً الشعور ، والعواطف ، والانفعالات ، والتأملات ، والقرارات ، ولكن فى الكل المبنى يكون المتحكم الشكلى للفكر هو نوع الشخصية أو طبيعتها . والأفكار من الناحية المادية تتألف من كلمات ، ولكن الفكر يفرض من الناحية الشكلية اختيار الكلمات وترتيبها . واللغة - بمعنى الحوار المنطوق - تتركب من كلمات متألفة ذات انسجام ومعنى ، ولكن الفكر واللغة يفرضان من الناحية الشكلية الأداء الملحن . والغناء - كتغنيم للغة - هو أساساً حركة ، أى موجات صوتية ، وكذلك المنظورات المسرحية التى تعنى تحركات الشخصيات - وهى المرثيات التى يهتم الشاعر بها أساساً - ماهى إلا حركة مادية ، أو تحرك ملموس والعلاقة الشكلية بين الغناء والمنظورات المسرحية تمثل خير تمثيل فى نصيحة هاملت للممثلين ، إذ يقول لهم : « اجعلوا الفعل يناسب القول ، والقول يناسب الفعل .

وفى المسرحية المتكاملة الصياغة ، نجد أن هذه الأجزاء الستة مرتبطة ببعضها ارتباطاً سببياً ، ومتناسكاً إلى الدرجة التى لا يمتثل فيها إضافة جزء إليها ، أو حذف جزء منها ، بالإضافة إلى هذا ، فإنها تمثل جميع « الكل » ابتداء من الحركة البسيطة - حتى ولو كانت مجرد إيماءة إلى أعظم أفعال الإنسان تماماً ، واكتمالاً ، وتنظيماً ، أى الحكمة . وعلى هذا ، فتلك الأجزاء كاملة ، وشاملة . والحكمة هي العنصر المعارى العام للدراما . إنها عبارة عن ترتيب الأساس وتنظيمه ، وبدونها لا يعرف الكاتب المسرحى ماهو المطلوب من الشخصيات لمسرحيته ، ولا يعرف الأفكار التى يجب

Poetics, Chap. 6. Ingram Bywater, Aristotle on the Art of Poetry (Oxford: Clarendon Press; London: Geoffrey Cumberlege, 1920-and successive reprintings) translates the fifth part as 'Melody'.

أن تعبر عنها الشخصيات ، ولا الكلمات التي يجب أن يؤلفها لتعبيراتها . وبهذا المعنى - تعتبر الحكبة أساس الأول للبناء . وبمعنى آخر تعد الحكبة الغاية التي يجاهد الشاعر - بنشاطه الخلاق - أن يصوغها . وكفاية . فإن الحكبة تتخذ من الأجزاء الخمسة الأخرى وسائل . وكتشكيل . فالحكمة تتخذ من الأجزاء الخمسة الأخرى مادة . والحكمة - في أبسط معانيها - هي نتيجة . أو حاصل الأحداث التي تصنع فعل المسرحية . ولكن الأحداث في مسرحية جيدة البناء ماهي إلا الشخصيات - كيفما كانت هذه الشخصيات - وهي تفعل ماهو ضرورى ومحتمل وكذلك فإن الشخصيات - كيفما كانت - ماهي إلا ما تنطق به من كلمات ضرورية أو محتملة ، وعلى هذا . فإن الحكبة - في أشمل معناها - أكثر من كونها مجرد سرد قصة مسرحية . وعندما ينجح الكاتب المسرحي في صياغة الأجزاء الخمسة الأخرى في حبكة تامة ، فقد توصل إلى الشكل .

وفي تشكيل الحكبة ينشغل الكاتب المسرحي بترتيب وتنظيم فعل ما يقع على شخصيات بشرية ، أو يصدر عنها . وأى فعل يقع على إنسان أو يصدر عنه يمثل تغييراً في حياة هذا الإنسان . وحياة إنسان آخر ، أو تغييراً فقط في حياة هذا الآخر . أو آخرين يعانون من وقوع الفعل . وعلى هذا ، فالدراما كلها تتعامل مع التغيير . وهذا التغيير يمكن أن يقع غالباً في ثلاثة أنواع أو درجات مختلفة ، مع أنها كلها الثلاثة تحدث إلى حد ما في كل فعل ينتظم داخل الحكبة . فمن الممكن أن يقع التغيير داخل الشخصيات ، مثل تغيير الموقف الذي يثير الانفعال أو العاطفة ، أو يقع تغيير في الرأى أو جهة النظر - وهذه كلها تغييرات في الفكر . كما يمكن أن تكون التغييرات - إلى حد ما - أعظم من ذلك ، وتتمخض عن أحداث تغيير تام في طبائع الشخصيات ، وهذا معناه تغيير في الشخصية . أما على المستوى الثالث والأرق فيمكن أن يقع التغيير كلياً ، ويمثل عندئذ تحولاً شاملاً في مجرى حياة الشخصية ، أى في قدرها . ومثل هذا التغيير - إذا ما صيغ صياغة كاملة - يتحرك من مسبب مثير ، أو طارئ ، أو يتحرك من بداية إلى نهاية درامية ومنطقية ، وخاضعة إما لحكم الاحتمال ، أو لحكم الضرورة . وهذه العناصر الثلاثة : الفكر ، والشخصية ، والفعل - الناجمة عن مادة المحاكاة - تمثل الطرق الثلاث التي يمكن بمقتضاها أن تماسك الحكبة ، أو تستوى في « كل » .

إن حيكتي مسرحيتي « الطرواديات » و « هيكوبا » كحيكات بعض مسرحيات يوربيديس الأخرى - متوحدتان أولاً وقبل كل شيء توحدًا فكريًا . وحبكة مسرحية برتولد بريخت المسماة

« حياة السيد ريس Rece - الخاصة » تألف من حلقات مشهية مفككة . أما الشيء الذى يربط الحكمة ببعضها فهو - كما فى العديد من مسرحياته الأخرى الفكر أساساً ، بمعنى الغرض المطروح ، أو التحايج والتناظر . ومن ثم تميل مسرحياته إلى أن تصبح - فى الغالب تعليمية . ومن جهة أخرى ، فإن مسرحية شكسبير « الملك لير » متوحدة بكل طريقة من هذه الطرق الثلاث . فتنقسم لير لمملكته ، وما استتبع ذلك من طرد كورديليا وكنت ، موضوع فى سلسلة من الأحداث المتتابعة التى تتراكم فى الكارثة الدرامية المنطقية النهائية . فى هذا الفعل تقود الأحداث السالفة - بنوع من الحتمية - إلى نتائج وعواقب محتملة ، ومن ثمة فإن المسرحية كلها متوحدة فى إطار من الفعل الكلى . ويتبدى هذا الفعل فى التغير الحاسم فى شخصية الملك لير وفى فكره ، ومحصلته أن لير - مع أنه ينحدر نحو الموت - فإنه ليس إلا أحد أفراد الجنس البشرى .

وأى تغيير - له قيمته - يحدث داخل الإنسان أو يطرأ على حالته ، فهو بالضرورة ، إما مؤلماً ، وإما مُفرِحاً . وأعظم تغيير تام يطرأ على حال الانسان ، هو التغيير الذى ينتقل من أقصى طرف إلى أقصى الطرف الآخر ، أى من حال التعاسة إلى حال السعادة . أو من حال السعادة إلى حال التعاسة . والفعل الذى يتضمن معاناة إنسانية ، وينتقل من حال السعادة أو الاطمئنان والرضاء النسبى ، إلى حال التعاسة يكون له تأثيرات مختلفة عن فعل يتحرك أو يسير فى الاتجاه المضاد ، ويكسب الشخصية أو الشخصيات - قيمة معينة . فحدث تناول شخصاً شريراً - وليكن هتلر على سبيل المثال - ويتغير من حال السعادة النسبية إلى حال التعاسة والفجعة لن تكون له بالتأكيد نفس القوة والتأثير الذى يكون لحدث تناول شخصاً طيباً ، ويدعو إلى التعاطف وعلى هذا ، فباستطاعتنا أن ندرك أن الشخصية هى مادة الحكمة ، وأنها هى حالة الشكل . فنوعية التغيير التى تقع فى الحدث ، ونوعية الشخص الذى تورط فى هذا التغيير ، ماهما إلا مواصفات للشكل . ولقد اعتدنا على أن نسمى نوعين أو فصيلتين من الشكل باسم التراجيديا والكوميديا ، ولكن هناك مواصفات أخرى ضرورية للشكل التراجيدى الخالص ، والشكل الكوميدي الخالص . وقبل أن ندرس بعض هذه المواصفات ، أود أن أوضح بأن مصطلحي التراجيديا والكوميديا ليسا بذوى قيمة فى ذاتهما ، ولكنها مجرد دلالتين للشكل . فهناك تراجيديا جيدة ، وتراجيديا متوسطة الجودة . وتراجيديا رديئة ويمكن أن يقال ذلك عن الكوميديا أيضاً . إنها كلها تراجيديا ، ولكنها تراجيديا ذات قيم مختلفة . وإنه لمن الضرورى أن نؤكد هذا ، فنذ عصر « الإنسانية الجديدة » فى النقد ، نجد ميلاً ملحوظاً نحو تقييد - وتحديد مصطلح

التراجيديا ، ومن ثم كونه ذا دلالة قيمية في حد ذاته . بالإضافة إلى هذا ، فن الأهمية كذلك أن نلاحظ هنا أن التراجيديا تشير إلى فصيلة شكل ، وأنه لا توجد مسرحيتان لها نفس الشكل تمامًا . فإدام الشكل هو نتيجة تنظيم الأجزاء وترتيبها أو العناصر . فيكون من المستحيل أن يكون لمسرحيتين نفس الشكل بالضبط . فلو كان لها نفس الشكل ، فإنه يكون لها نفس الأجزاء تمامًا ، ونفس التأليف . ومن ثم لن يكونا مسرحيتين منفصلتين . ولكن مجرد نسختين من بعضهما مسرحية « هيبوليتوس » ليوريديس ، ومسرحية « فيدر » لراسين تقومان على نفس القصة ، بل ترويان الكثير منها ، ولكنها مختلفتان كليًا من ناحية الشكل ، ومن ثم فهما مختلفتان من ناحية التأثير . ونفس القول يمكن تطبيقه على « أنطونيو وكليوباترا » لشكسبير و « الكل في سبيل الحب » لدرابدن ، ونفس التناقض يطبق على « أنتيجونا لسوفوكليس ، و « أنتيجوني » لأنوى ، وأيضًا على مسرحيات أخرى مشابهة التراجيح .

إن كل تراجيديا تعالج حدثًا جادًا ثابتًا ، ولكن الجدية في الحياة لها درجات وقيم مختلفة . فهذا شيء جاد بالنسبة لصبي تغتصب منه علبه من الحلوى ، أو بالنسبة للملك من ملوك المال تنتهب ثروته المختلفة . وكلا هذين الموقفين لا يخلق تراجيديا ، لأن قيمة التراجيديا تتوقف جزئيًا على إدراك الشاعر لطبيعة الجدية السامية في الوضع الإنساني ، كما تتوقف على قدراته على معالجة تلك الرؤية من خلال المزج الصحيح بين الأجزاء والعناصر . وأدنى درجة من درجات الفعل الجاد ذات شقين : أن هذا التغيير يجب أن يفرض وعيدًا وتهديدًا على إنسان ما ، وأن هذا الإنسان يجب أن يكون شخصًا له صفات من نوع معين . والشخص المههدد يجب أن يكون إنسانيًا بدرجة كافية - إنسان مثلنا - كي يكون قادرًا على فهم طبيعة التهديد والوعيد ، وأن يكون قادرًا أيضًا بدرجة كافية على معارضة التهديد . بالإضافة إلى هذا ، يجب أن ندرك فيه خصائص شخصية إنسانية تسمح لنا بأن نفهمه ، أو بأن نتعاطف معه وهو واقع في أزمته . ولسنا في حاجة إلى أن تكون صفات النبالة والفضيلة غالبية عليه - مع أنه من الملاحظ أن معظم الشخصيات البطولية المأسوية تتمتع بصفات النبالة والكمال الغالبة - حتى تكسب تفهمنا المتعاطف . وهي تعانى من الوعيد الذى يهدد سعادتها . فقد يكون الشخص مغفلًا وعجوزًا كالمملك لير ، أو يتحول في صراعه إلى شرير ، كما هو الحال بالنسبة لميديا ومكبث . وعندما يكون للبطل التراجيدى مثل هذه الطبيعة . فإن تأثيرات الحدث المأسوى تختلف تمامًا عن تأثيرات نابعة من حدث تتورط فيه شخصية كهاملت

أو أوديب . وإلى حد ما ، فإننا - نحن القراء أو المشاهدين - ندرك التهديد والوعيد الذى يهدد ويتوعد الشخصيات المأسوية . والبطل التراجيدى بصفة خاصة . ومن هنا تتحرك انفعالاتنا ونشعر بدرجات مختلفة من القلق وعدم الاطمئنان ، تبتدىء من التشويق أو التعليق ، وتشمل التوجس مما يمكن أن يقع ، والترقب ، والتخوف . ولكن إذا ما أصبح التهديد والوعيد متطرفاً ، فإنه من الممكن أن يحدث فرغاً أو حتى رعباً ، وهو درجة متطرفة من درجات الخوف غير مرغوبة في التراجيديا ، وإن كانت مقبولة في الميلودراما .

ومن بين الأسباب المتعلقة بوضع قيد على عنصر الخوف ، هو أنه غير متضمن في التراجيديا كعنصر منفرد في حد ذاته ، ولكن كأساس مادى لتوليد الشفقة ، وتعريف الشفقة - أى الشفقة المأسوية - يوضح العلاقة . فالشفقة هى مانشر به تجاه إنسان آخر . إذا ما كنا فى مكانه كنا سنشعر بخوف . إلى الحد الذى نندمج فيه ونتعاطف مع آلام الشخص المعرض للموقف الخفيف . وإلى هذه الدرجة نصبح قادرين على الإشفاق عليه . ولا يزال هناك مطلب آخر للشفقة التراجيدية . وهو أنها تتولد من شخص يعانى من سوء حظ لا يستحقه . والطريقة الوحيدة التى بمقتضاها يمكن تحديد العقوبة أو المثوبة المستحقة هو تقدير الشخصية . وفعل الضحية . وحتى تستثار الشفقة التراجيدية يجب على البطل أن يفعل شيئاً ، يجب أن يتقصد سلاحه . ويستجمع قواه . ويشرع فى منازلة القدر المهدد الذى يهاجمه . وعلى هذا . فإن الخوف والشفقة هما اللوازم الخاصة . أو المؤثرات المتعلقة بالفعل الجاد . وأنها يحددان أو يقومان بتعريف ماهو جاد . ويجب أن يقع الخوف والشفقة كلاهما فى المسرحية أولاً ، قبل أن يقع فى المتفرجين . ولنصف إلى هذا ، أنهما يحددان داخل المشاهدين المختلفين ، بدرجات متنوعة . ويعتمد هذا الحدوث - جزئياً - على عوامل ليست قوية الصلة بالدراما نفسها قوة حقيقية . ولو فسرنا هذه القوى المؤثرة وهذا التطهير على أنه ظاهرة نفسية خالصة لاستجابة المتفرجين . فإن ذلك لن يكون مجرد سوء فهم لطبيعة تلك اللوازم فحسب ، وإنما هو أيضاً مشاركة فى تحطيم فكرة الشكل فى الدراما .

إن التطهير أو التطهير يجب أن يقع - بطريقة مماثلة فى المسرحية قبل أن يؤثر فى الجمهور . كيف يمكن حدوث التطهير من الخوف فى دراما جادة ؟ هناك طرق متنوعة مفتوحة للمؤلف المسرحى . إن إلغاء التهديد والوعيد يلغى الخوف ، تماماً كما يحدث لأوريست فى الحكم القضائى الشهير فى نهاية مسرحية « ربات العذاب » . وعلى النقيض من ذلك ضحية الخوف - وليكن هاملت

مثلاً - فهو يمكن أن يعاني أقصى عواقب التهديد بالموت . وعندما يحدث هذا ، لن يكون هناك خوف بعد ذلك يسيطر عليه . وكما يقع الخوف في الشكل وهو يتغير خلال المسرحية ، فإن التطهير بدوره يتبدى خلال امتداد الحدث كله . وأول خوف عظيم يملك هاملت يتجلى في قراره الشجاع بأن يتبع الشبح ، وهذا الخوف يتراءى على هاملت ، كما يتراءى على رفاقه ، وعندما يظهر له الشبح ظهوراً كاملاً يتلاشى الخوف الأول الذي كان يسيطر على هاملت ، ولكن لكي يحل مكانه خوف أقوى . ومادام شرط الخوف الأساسي ينشأ من القلق ، وانعدام الطمأنينة ، فأية محاولة لإعادة الطمأنينة والثقة تطهر ، أوتزيج عنصر الخوف ، والتطهر من الشفقة بسبب طبيعة الشفقة المأسوية لا ولن يكون كاملاً تماماً . فالشفقة - كالخوف - تقع بطرق ودرجات متنوعة خلال المسرحية . ولقد عرفنا أن شرط الشفقة يتوقف على نوعية الشخص الذي يمكن أن تتعاطف معه ، أو نفهمه ، وعلى ما يمكن أن يجازى به ، أى يتوقف على طبيعته وأفعاله . إن خوف هاملت والخوف على هاملت كليهما متمثل تمثلاً ملموساً في أحداث المسرحية ، والشفقة هي أكثر النتائج رقة لفهمنا التعاطف له ، ولأزمته . وهو يختلف عن أوفيليا في أنه ليس مجرد شيء يدعو إلى الرثاء ، وإنما هو صلب الطبع ، وجلد جلدًا بما لا يسمح للتعاطف الرثائي . إن الشفقة التراجيدية التي تستثار نحو بطل مأسوي مثل هاملت أو أوديب تدفعنا إلى تقدير أعمق للشخصية الإنسانية - كما تتمثل بهما - كما تدفعنا إلى الإعجاب بها ، ومن ثم يضعف الإحساس بالإشفاق ، وتبقى الشخصية في نهاية المسرحية دليلاً قائماً على تفهمنا الأعمق لطبيعة الإنسان . وفي بعض التراجيديات يتزاح الإشفاق عن طريق إدراكنا بأن البطل بالرغم من أنه ينساق نحو الهزيمة - ولربما نحو الموت - فإن سقوطه يشير إلى وجود نظام أخلاقي عالمي .

إن التطهير شيء ضروري إذا ما أريد للمسرحية أن تكون تامة . فأية مسرحية ، ماهي في مجموعها منذ البداية إلا احتمالية التغيير . فإذا ما وقع التغيير في منتصفها ، فإن الناتج هو احتمالات وتوقعات من التغيير أبعد مما وقع فعلاً . أما في نهايتها فإن التغيير يقع تاماً ، وتعقبه راحة ناشئة من نوع التغيير الخاص الذي عولج . والخوف والشفقة كشيئين ملازمين للتغيير يجب أن ينفدا ، ولكن هذا النفاذ يتم بطريقة محتمة ومقنعة ، وهذا النوع من نفاذ تأثيرهما ما هو إلا التطهير . إن الخوف ، والشفقة ، والتطهير أشياء تعمل على تحديد شكل الحدث الجاد . وللحدث الجاد تأثيرات واحتمالات أخرى غير ذلك . فمثلاً ، لهذا الحدث - كما لغيره من الأحداث الأخرى المصاغة في

صياغة كلية فنية - قدرة على إثارة الاهتمام ، وخلق التوقعات ، وقدرة أيضاً على إرضاء هذا الاهتمام ، وإشباع تلك التوقعات . ولكن التأثير الخاص الذى ينفرد به الحدث الجاد دون أى حدث آخر هو الخوف والشفقة ، وإذا ما صيغ هذا الحدث صياغة كاملة فسيخلق فيه تطهير من هذين الانفعاليين .

هذا التركيز الشديد ، بل قل هذه المحاولة النشطة جداً لشرح صياغة أو تشكيل الدراما ذات الجدية الحقة يمكن أن تبدو وكأنها تحصر مفهوم التراجيديا فى الدراما « ذات الشخصية المركزية أو المحورية » ، (هذا إذا ما استخدمنا المصطلح الذى يستخدمه كيتو فى كثير من الأحيان) . ولكن ليس هذا هو القصد ، مع أن الوضوح والإيجاز يحددان اكتشاف الطرق العديدة المختلفة التى يمكن أن يصوغ بها الكاتب المسرحى مفهومه عن الطبيعة الجادة الخاصة بأزمة الإنسان وورطاته ، إن الكاتب المسرحى ليس مجرد مفكر ، ولكنه إلى حد ما فيلسوف ، بل هو أيضاً - كالفنانين الآخرين - مجرب يقوم بتجارب على الصياغة . وإنه دائم البحث فى تركيب تلك الأجزاء الدرامية فى صياغة موحدة داخل كل متكامل حتى تصبح أحسن تعبيراً عن رؤيته للوضع الإنسانى . ولنكرر ذلك مرة أخرى من قبيل التأكيد ، وهو أن مجال الصياغة والتشكيل المفتوح للكاتب المسرحى متسع حقيقة ، وعلى هذا ، إذا ما أراد أن يؤلف عملاً شديداً الجدية ، فإن هناك مبادئ وأصولاً يجب عليه أن يراعها (٩) .

وهناك مسرحيات ليست كاملة ولا تامة من حيث الجدية . وما يطرأ على الذهن فى الحال مسرحيات مثل : « بيت دمية » لإيسن ، و « الشقيقات الثلاث » لتشيخوف فع أن هاتين المسرحيتين شكلاً ، فإنها ليستا مصاعنتين صياغة تراجيدية كاملة ، فبينما تقترب مسرحية إيسن من شكل التراجيديا ، فإن مسرحية تشيخوف تقترب من التراجيكيوميديا الحديثة . ومن المؤكد أن هناك مسرحيات أخرى حديثة مثل مسرحية أونيل « بجىء الرجل الثلجى » مجهضة ، وقاصرة عن أن تكون مصاغة صياغة تراجيدية كاملة بسبب مفهوم المؤلف العلمى عن الإنسان ، والكون الذى يقطنه .

ومثل تلك الإحباطات والإجهاضات موجودة فى مسرحيات أخرى كمسرحية فى « انتظار

See Elder Olson, *Tragedy and the Theory of Drama* (Detroit: Wayne State University Press, 1961). (٩)

جودو» لصمويل بيكيت . ففي هذه المسرحية نجد الإنسان وقد تحول إلى عبث بشري ينتظر قدرًا مجهولاً ، في عالم لا معنى له . وإلى الحد الذي يكون فيه عبثياً لا يكون قدره إلا مجرد داعية للثناء ، أو يكون بين الجذِّ والمزج Serio—Comic ومثل هذه المسرحيات يمكن أن تسهم بوضوح - ولكن بالشيء - القليل - في فهمنا لطبيعة الإنسان ، ولفهوم القدر الإنساني . بل إن هذه المسرحيات في أحسن حالتها يمكن أن تكون مجرد سخرية واستهزاء من هذا الفهم ، وأن تكون إعلاناً عن ضرورة اليأس الرواقى . ومع أن الإنسان قد تبنى مراراً مثل هذا النهج في فلسفته ، فإنه لم يكن راضياً قط بمثل هذا الموقف .

إن الفعل الدرامى كله وهو يجرى في مجراه من البداية وحتى يصل إلى نوع معين من النتائج ، والشخصيات المتنوعة التى تعمل كعوامل منشطة ومحركة لأحداث التغيير فى هذا الفعل ، والتأثيرات أو المؤثرات الناجمة عن ذلك ، كل ذلك يشكل العوامل الرئيسية المصممة للشكل فى الدراما كما أن الفعل الذى يكون على أية درجة من درجات إثارة السخرية أو الضحك ، والذى تكون فيه الشخصيات غير عادية (شاذة) أو غريبة على السلوك الإنساني المؤلف كما اصطلح عليه المجتمع بوجه عام (بدون أن يكون فى غرابتها تلك ، أو انحرافها ذلك عن السلوك العام شيء مؤذ عملياً ، أو مهدد لمشاعر الناس الآخرين وعواطفهم) ويكون هدفها أو محصلتها فضح ، أو تصحيح تصرفات الشخصيات غير المعتادة (أى الشاذة) وإسعاد الشخصيات المتعاطف معها - مثل هذا الفعل بشخصياته تلك تنتج عنه مسرحية تسمى إلى فصيلة الكوميديا . والتحليل يبين أن تأثيرات هذا الشكل الخاصة والمميزة تتمثل فى الضحك والسخرية ، وكلا هذين التأثيرين يمكن تأكيده بصفة رئيسية ومن ثم يتكون نمط ما داخل الشكل . فإذا ما كانت النتيجة كوميديا من أولها إلى آخرها ، ومتكاملة كشكل فى ، فيجب أن ينشأ عن ذلك تطهير من انفعال الضحك والسخرية . وكما هو الحال فى التراجيديا ، فإن الكاتب المسرحى هنا يمكن أن يحقق هذا التطهير بطرق مختلفة ، ولكن مادام كل من هذين الانفعالين ناشئاً عن الانحراف أو البعد عن المؤلف الذى اصطلح عليه المجتمع ، فإن التطهير - مهما كان تحقيقه - يتمثل فى استعادة الوضع المؤلف أو المصطلح عليه وتأكيده . وهناك نوع ملهوى يميل نحو الرومنسية ، ويؤكد بصمة أساسية على الضحك ، وهو النوع الكوميدي الذى كتب فيه شكسبير . وهناك نوع آخر يميل نحو القصاص والتأديب ، أو إصدار الحكم ، وقد اشتهر به بن جونسون . ويختلف هذان النوعان عن بعضهما

جزئياً من وجهة نظر المؤلف المتعلقة بالشخصيات الكوميديية . فجونسون يبدو وكأنه يقول في صرامة : « أيها الإله ، لكم تبدو وتلك الكائنات الفانية مغفلة وساذجة ا » ، وكأنه بهذا يضع نفسه فوقها ، وبعيداً عنها . أما شكسبير فهو يبدو على النقيض من ذلك ، وكأنه يقول : « أيها الإله ، لكم تبدو مغفلين نحن الكائنات الفانية في بعض الأحيان . ولو تطرف جونسون في مدخله هذا فإن النتيجة ستكون هجاءً ضارياً يستحيل معه وجود عنصر الضحك ، ومن ثم تتنى الكوميديا . أما لو كان مدخل شكسبير في أيد أقل فنية ، فيمكن أن تكون النتيجة مسرفة في عاطفتها ، ومهددة بنفس القدر لطبيعة الكوميديا .

وهناك - كما أعتقد - فصيلة رئيسية ثالثة من الشكل الدرامي تسمى بأسماء متنوعة : مثل : التراجيوكوميديا ، الرواية الرومنسية الدرامية ، الدراما ، الميلودراما ، وفي هذا الشكل يكون التهديد والوعيد مبالغاً فيه إلى الدرجة التي يتولد معها الخوف والفعل الذي يصفه ويعالجه هذا الشكل ، يبدو - مظهرياً - ومؤقتاً - حاد الطبع ومن ثم لا بد أن تكون الكارثة المهذدة في النهاية مجافية للمطلوب . أى أن تكون للشكل - وهو في أحسن حالاته الصياغية - نهاية مزدوجة : نتيجة سعيدة للشخصيات التي تتعاطف معها ، وعقاب مستحق الوقوع على الشخصيات التي لا تتعاطف معها ، وهذا الشكل يمكن أن يميل بدرجة كبيرة نحو الروح الملهوية كما هو الحال في مسرحية « هيلين » ، ليوريبديس ، وفي بعض تراجيوكوميديات بومونت وفتلشر . ومثل هذا النوع المسرحي يؤكد بدرجة كبيرة على انتصار التهديدات وتحققها ، كما يؤكد على العقبات ، والأزمات ، وحتى على الأخطار فيما ينتج من نهاية سعيدة . وعندما يقع التأكيد على المؤثر الثاني المتمثل في الكراهية ، فإن الشكل عندئذ يميل نحو الميلو دراما أكثر مما يميل نحو التراجيوكوميديا . ومادام هذا الشكل يُحدث تأثيراً من تأثيرات التراجيديا ، وهو الخوف ، فإنه يتسم بكثير من الخصائص البنائية المتعلقة بالتراجيديا ، ولكن عندما يقع التأكيد على المؤثر الثاني أى على الكراهية - التي تتساق مع السخرية - فإن الشكل ممكن أن ينضم أيضاً إلى الطرائق البنائية للكوميديا فهلا ، تكون شخصياته - كشخصيات الكوميديا - راکدة بمعنى أنها صنعت اختياراتها الأساسية قبل بداية الفعل ، ولاتستطيع أن تصنع اختيارات أساسية أخلاقية جديدة في أثناء تقدم الفعل . وكما هو الحال في الكوميديا أيضاً ، فإن النظام الأخلاقي - الذي يترشح أو يبين من الفعل - يظل ثابتاً خلال المسرحية ، ولكنه لن يكون كما هو الحال في التراجيديا - عرضة

للفحص الدقيق . لأن المجال لايسمح لأى فحص أو دراسة للملامح أخرى بنائية وشكلية . وكما لاحظ أرسطو فإن هذا الشكل الثالث ظل شائعاً ومتكرر العرض في المسرح^(١٠) . إنه في حد ذاته شكل درامى مشروع ومتكامل ، ولن تتقدم دراسته إذا ما اعتبرناه تراجيديا هابطة ، أو مجرد تراجيديا شعبية .

وأحب أن أختتم بهذه الملاحظات : أولاً ، - أن أكرر وأعيد بأن دراسة الدراما كشكل تمثل تفسير الدراما كدراما ، وليس كأي شيء آخر . فإن لأية مسرحية - حتى ولو كانت محدودة القيمة أو متوسطةها - شخصيتها الخاصة ، ومغزاها كدراما لها شكلها وصياغتها ، بغض النظر عما يفعل بها فوق خشبة المسرح . إن فن الدراما ليس بالضبط هو نفس الشيء كفن المسرح ، مع أن الاثنين كفنين متوحدين أو شريكين يمكن أن يحققا أقصى درجات التعبير . وهناك عوامل مختلفة تتسلط على المؤلف المسرحى في أثناء صياغته للتغيير الذى يطرأ على الوضع الإنسانى ، ولكن يبدو لى أن هناك عاملين اثنين هما السائدان . أولهما ، مفهوم الكاتب المسرحى للعالم الذى يعيش فيه ، أو بالأحرى للعالم الذى تجرى فيه الأحداث . وعندما أقول العالم فأنا لا أعنى بالطبع مجرد العالم المادى أو الفزيائى فقط ، وإنما فوق ذلك كله عالمه الاجتماعى والسياسى والأخلاقى . ومن الممكن أن يكون عالمه خاضعاً لنظام ، ومعروفاً ، ومترابطاً كما هو الحال فى عالم كل من سوفوكليس ، أو شكسبير ، أو إبسن ، وفى كل حالة من هذه الحالات فإن الشكل الدرامى لكل منهم ، والذى يصف هذا العالم ، يكون مرتباً ، ومتناسكاً ، وواضحاً ، وذلك نوع من الشكل المغلق ، كما يسمى . وعلى العكس من ذلك ، فقد يتصور الشاعر عالماً مجزءاً وبلا جسور ، كهذا العالم الذى نجده عند بعض التعبيريين الألمان ، أو عالماً غريباً لا يدعو للتعاطف كهذا الذى نجده فى بعض أعمال أونيل . أو عالماً مضطرباً عيبياً ، وعدائياً أو ملغزاً كالذى نجده عند جينيه ، وبيكيت ،

(١٠) وفى المرتبة التالية يأتي هذا النوع من الحكيات الذى يجعله بعض النقاد فى المقام الأول ، وهو الذى تردوج فيه الحكمة . مثل « الأودية » فإن لهذا النوع نهايتين متضادتين : إحداهما للشخصيات الخيرة ، وأخرها للشخصيات الشريرة . وإذا كان هذا النوع من الحكيات يعد الأحسن ، فإنما يرجع ذلك إلى ضعف تقدير المشاهدين ، لأن الشاعر التراجيدى عندئذ يسترشد بما يكتبه بما تمليه رغبات متفرجيه . غير أن الامتاع المأسوى الحقيقى الذى سيتولد من ذلك النوع من الحكيات ليس هو الإمتاع المأسوى الحقيقى ، إنه يناسب الكوميديا كجنس ، فلو أن الأشخاص فى المسرحية الكوميدية كانوا أعداء ألداء كما فى القصة الأصلية كأورست وإيجستوس مثلاً - لتركوا المشهد المسرحى ، وهم فى النهاية أصدقاء ، لاقتال بينهم ولا مقتول .

وأونيسكو. وفي مثل تلك الأمثلة يمكن السماح بصياغة أو بتشكيل غير جيد ، لأن المطلوب هو الشكل المفتوح الذى عرفه التعبيريون فى أواخر القرن الماضى وأوائل القرن الحالى ، أو الذى عرفه التجريبيون المحدثون . والحقيقة أن عدم التطابق التام بين أشكال هذه المسرحية الحديثة وشكل أية مسرحية من مسرحيات الماضى العظيمة ، لايعنى بأى حال أنها خالية من الشكل . وأى دارس مدقق درس بناء مسرحيات الماضى العظيمة يعرف إلى أى مدى تتنوع وتفتح تلك الأشكال داخل الفصائل المختلفة .

أما العامل الرئيسى الثانى الذى يتحكم فى المؤلف فى أثناء تشكيله للمسرحية فهو مفهومه عن طبيعة الإنسان . فعندما نطالع ، أو نشاهد ، أية مسرحية من مسرحيات الماضى العظيمة ، فإننا نميل - طبيعياً - إلى تفسير شخصياتها فى ضوء المعرفة النفسية ، والمواقف ، ووجهات النظر ، والأفكار المألوفة لنا ، ومن ثم يتولد لدينا الإحساس بأن مفهوم الإنسان عن طبيعة الإنسان ثابت وغير متغير تغيراً جذرياً ، وربما كان هناك وجه من أوجه التاريخ الإنسانى تصح فيه تلك الفكرة ، ولكن بالمعنى الأوسع - فإن رأى الإنسان فى طبيعته - بل فى حالته - دائم التغير . والدراما هى إحدى وربما كانت أهم الادوات التى اخترعتها البشرية كى تكتشف بها طبيعة الإنسان وتفسرها . وقد ذكر ديهامل - فيما معناه - أننا يمكن أن نقول بأن الدراما لاشىء أقل من صورة عالمية لطبيعة الإنسان ، واكتشاف تنوع السلوكيات التى يمكنه ممارستها فى العالم الذى يعيش فيه ^(١١) . وعلى هذا يجب ألا تعالج الدراما الوضع الإنسانى فحسب ، وإنما تعالج أيضاً مشكلة ارتباط أو عدم ارتباط هذا الوضع بطبيعة العالم . وكيفية فهم الكتاب المسرحى للإنسان ولمثل الارتباطات سيؤثر - كما آملت أن أوضح - فى صياغة أو تشكيل أية مسرحية يكتبها . وعلى هذا ، إذا ما جعلنا مدخلنا إلى الدراما مدخلاً جمالياً له مبرراته الخاصة - وليس بمدى نفعيته للدولة ، أو لمجموعة أصول أخلاقية معينة ، أو لدين معين ، أو مبادئ اجتماعية معينة ، أو لأى شىء آخر ، أو لأحكام خارج الدراما نفسها - فإننا يجب عندئذ أن نخلص إلى القول بأن الشكل والمعنى لاينفصلان . وكما قال كيتو إذا ماتساءلنا عما تعنيه مسرحية « أنتيجونا » فإن الإجابة الوحيدة الممكنة فى هذا المجال هى أن « أنتيجونا » تعنى « أنتيجونا » .

(١١) Georges Duhamel, *Défense des lettres. Biologie de mon métier* (Paris: Mercure de France, (1937), pp. 280-81.

النقد في مجتمع ديمقراطي

ديبلو . إتش . أودين

كثيرًا ما يُقال لنا - بصدق - إن الحق في ممارسة النقد الذاتي ، يعد أحد الامتيازات القيمة في الدولة الديمقراطية . وعلى هذا ، إذا ما حرصنا على الاحتفاظ بهذه الديمقراطية ، فإن واجبنا الأول يقتضينا أن نكتشف كيف يمارس هذا الحق . ولن يطول بنا الأمر حتى نكتشف أن الغالبية العظمى في أي مجتمع حديث - مهما كان شكله السياسي - تفضل الرأي على المعرفة ، بل تسمح هذه الغالبية - وهي سلبية - لقلة متمركزة بأن تفرض عليها هذا الرأي . ولست في حاجة إلا أن أسوق مثالاً على ذلك ، وهو تأثير الملاحق الخاصة بالكتب - التي تصدر مع صحف يوم الأحد - على مكباتنا العامة .

وإذا ما كنا مهتمين بهذا الاتجاه - كما أعتقد أننا ينبغي أن نكون كذلك - فإننا لن نحقق شيئاً بإطلاق صيحات الندب ، أو السخریات الرفيعة ، ولن نأمل في القيام بأي إصلاح ما لم نستطع أن نكتشف :

أولاً : هذا الشيء الكامن في بناء مجتمعنا ، ويسبب مثل هذه الأمور .

ثانياً : إلى أي مدى تكون صياغة آراء القلة - بوساطة الأكثرية - حتمية ، ثم ، أية الخطوات الممكنة نتخذها داخل هذه الحتمية ، كي نقلل من أخطارها ، ونستفيد من إمكاناتها .

- ١ - هناك نمطان للمجتمع : مجتمعات مغلقة ، وأخرى مفتوحة .

- ٢ - تبدأ كل المجتمعات الإنسانية وهي مغلقة ، ولكنها - باستثناء المجتمعات المتجمدة أو الميتة - تأخذ دائماً في التطور أكثر فأكثر نحو النمط المفتوح . ومنذ البداية ، وحتى الثورة الصناعية ، كان هذا التطور يتم تدريجياً إلى درجة يصعب إدراكها خلال عمر فرد ما ، ولكن - بعد هذا - أخذ معدل سرعة التطور في الازدياد .

- ٣ - تتعقد حركة التطور بسبب حقيقة مؤداها أن أجزاء مختلفة من المجتمع تتقدم نحو المجتمع المفتوح بخطوات متباينة السرعة . ففي مرحلة ما من التاريخ نجد طبقات اجتماعية ، مصالحتها

الاقتصادية والسياسية والثقافية تجعل المجتمع مفتوحاً نسبياً . والعكس صحيح بالنسبة لهؤلاء الذين يفتقدون مثل هذه المصالح ، فيصبح المجتمع مغلقاً نسبياً . ولكن بمقارنة حقبة تاريخية بحقبة أخرى سابقة ، نجد أن كل الطبقات قد حققت بعض التطور في نفس الاتجاه الواحد .

٤ - عندما نستخدم كلمة الديمقراطية ، فإننا لا نعني - أوينبغى ألا نعني - أى شكل معين من البناء السياسى ، فمثل هذه الأمور مسائل ثانوية . وإنما نعني - وينبغى أن نعني - المجتمع المفتوح تماماً .

٥ - التغلب على العوائق التقنية بالنسبة لذلك ، قد انتهى أمره . أما ما يشدنا إلى الن ، فهو فشل الدكتاتوريين والديمقراطيين - على حد سواء - فى التيقن من أن المجتمع من الناحية الفزيائية قد أصبح مفتوحاً ، فى حين أخذنا نواصل تطبيق العادات العقلية التى كانت تلائم - على وجه التقريب - مجتمع القرن الثامن عشر الذى كان - نسبياً - مغلقاً ، ولكنها لا تلائم مجتمعاً جديداً يتطلب طبعاً عقلية جديدة كل الجدة . وفشل الجنس البشرى فى اكتساب العادات التى يتطلبها أى مجتمع مفتوح - إذا ما أراد أن يعمل بكل مافى الكلمة من معنى - يؤدى بعدد متزايد من الناس إلى أن يستتجوا أن المجتمع المفتوح مستحيل . وعلى هذا ، فإن المهرب الوحيد من الكارثة الاقتصادية والروحية هو العودة بأسرع ما يمكن إلى نمط المجتمع المغلق . غير أن التطور الاجتماعى - لحسن الحظ أو لسوءه - أمر متعذر إلغاؤه . فالمجتمع المغلق المتمكن المتمايز طبقياً متناقض بذاته . وفى الحقيقة . « اختيار لنا على الإطلاق ، فإما نلائم أنفسنا مع مجتمع مفتوح ، وإما نهلك » .

وبالطبع ، لا يوجد مجتمع بشرى مغلق إلى الأبد ، ومن المحتمل ألا يكون هناك مجتمع مفتوح تماماً إلى الأبد ، ولكننا نستطيع - من أبحاث الأنثروبولوجيين والمؤرخين - أن نبني فكرة أفلاطونية عن كليهما .

من الناحية المثالية ، ينعزل المجتمع المغلق فزيائياً ، ويكون مستقلاً بذاته استقلالاً اقتصادياً ، وبلا اتصال ثقافى مع المجتمعات الأخرى . وهو - من ناحية العمل - غير متمايز طبقياً ، فكل فرد فيه يؤدى نوع العمل نفسه من حيث الزراعة ، وصيد السمك ، وقنص الحيوانات والطيور ... إلخ ... أما الفوارق - كما توجد - فتقوم على الفروق البيولوجية المتعلقة بالجنس والعمر . ومن ناحية تربية النشء . لا يوجد تمييز بين التدريب المهنى أو الحرفى ، والتدريب الثقافى

أو الأخلاق ، لأن كل النشاطات محكومة بالتوارث . ففعل الشيء الصحيح غير منفصل عن الطريقة الصحيحة لفعله (أمر لا يشبه له اليوم إلا في الحصار القهري) . وينتهي التعلم بسن البلوغ ، ويكون المرء ناضجاً عندما يكون عادياً من الناحية الاجتماعية . وما يناقض الاقتصاد البدائي للمجتمع المغلق ، هو أن نمط الشخصية المفروض على كل أعضائه ، يعنى التخصص المتطرف الذى يمكن أن يتنوع تنوعاً كبيراً من مجتمع مغلق لمجتمع مغلق آخر . فالنمط الأرابيشى Arapesh (فى غينيا الجديدة) - على سبيل المثال - متعاون ومسالم . أما النمط الدوبوى Dobu (جزيرة فى المحيط الهادى) فهو شديد الشك فى الآخرين . والأفراد المنحرفون الذين يفشلون فى التوافق مع الوضع يجب أن يصبوا إما نساءً ، وإما مؤخرين . والفن كوسيلة لإشباع حاجات نفسية داخلية ، والعلم كوسيلة لإشباع حاجات مادية خارجية ، متضمنان فى مركب غير متميز من النشاطات المشاعة ، ولا يمكن التحقق من أن بلاء تحلّية عملية تعزيم سحرية تختلف اختلافاً جوهرياً عن طعنة مدية .

أما الديانة التى يعيش بها هذا المجتمع المغلق ، فهى متعددة الآلهة : وقد يوجد فاصل واوٍ جداً - أو لا فاصل بالمرّة - بين الشخصى والعالمى ، أو بين الرمز ودلالته . أما فى طقوسه وتنظيماته فلا يتعلم التمييز بين الفروض أو العروض التى يمكن التيقن من صحتها أو خطئها بالتجريب المباشر . ولا بين الافتراضات المسبقة أو اعترافات العقيدة . ومادام الفرد لا يختلف إلا نادراً عن المجموع . ومادامت التقنية بدائية ، فإن الحرية بشكل عريض تتمثل فى الوعى بالضرورة السببية . إما فى قوى الطبيعة ، وإما فى قوى الضغوط الاجتماعية المتوارثة ، ولا يمكن أن تتمثل - تلك الحرية - إلا بنسبة ضئيلة جداً فى الوعى بالضرورة المنطقية . وشعار مثل هذا المجتمع هو نشيد « بيرجنت » : هذا يكفى نفسك .

والمجتمع المفتوح المثالى - من جهة أخرى - لم يكن يعرف الحدود الفزيائية . أو الاقتصادية . أو الثقافية . فهو على وعى بما يملكه ، وبما يفتقر إليه ، ويمكنه أن يتبادل إمكاناته بجرية مع كل المجتمعات الأخرى . كما أنه متخصص من ناحية العمل ، وبمجال الاختيار للعاملين متسع جداً ، حتى لا تجد شخصاً - مهما كانت طبيعته استثنائية - لا يستطيع أن يجد عملاً فى مهنته الأصلية . ومثل هذا المجتمع يكون متسامحاً ، لأنه يجد أن كل نوع من الأفراد نافعاً ، وأن أعضائه من الناحية الاجتماعية - مسئولون ، لأنهم على وعى بأن الآخرين فى حاجة إليهم .

والميكنة لا بد أن تكون قد قهرت الطبيعة ، إلا أنه يعترف بأن هذا القهر - على ما هو عليه - ليس لإلغاء الضرورة ، وإنما هو تحويل شرط كبير من الضرورة السببية الخارجية للمادة إلى ضرورة منطقية داخلية للقرار الأخلاقي .

إن مفهوم العادية أو الطبيعية كان يمكن اختفاؤه لأن النضج - مادام المجتمع المفتوح يتطلب أفرادًا مفتوحين - يمكن اعتباره كهدف مثالي لا يمكن الوصول إليه . وهدف التعليم هو مساعدة الطفل - الذي يولد كنظام مغلق لاستجابات منعكسة - على أن ينمو إلى مرحلة البلوغ . وفي هذه المرحلة ، يكون مفتوحًا إلى الدرجة التي يدرك فيها أنه ليس مجرد إضافة زائدة في عمله ، بل يصبح على وعى بهويته ، وبما يريده فعلا . فالفرق بين الطفل والبالغ هو أن أولها ليس على وعى بقدره ، والآخر على وعى به . وشعاره هو شعار الناس في مسرحية « بيرجنت » : فلتصدق مع نفسك .

وإلى الآن ، ولربما دائما ، يجب أن نتحقق من ذلك في حياتنا الاجتماعية ، وفي حياتنا الثقافية والذهنية قد سرنا شوطاً طويلاً تجاهه . وبدلاً من العمل داخل حدود تراث جمالي واحد قد يكون إقليمياً أو قومياً ، فإن الفنان الحديث يعمل وهو على وعى بكل الإنتاج الثقافي . ليس بكل الإنتاج الثقافي الخاص بكل العالم المعاصر له فحسب ، وإنما - أيضاً - بما أنتجه كل الماضي التاريخي . ومن ثم ، من الممكن أن يتأثر نحات بأشكال الآلية الكهربائية ، وثان بالأقنعة الإفريقية ، وآخر بالفنان دوناتيلو ... وهكذا ... وأعتقد أن الثلاثة المؤثرين الكبار على عملي ، هم : دانتي ، ولانجلاند ، ويوب .

وإذا كنا نريد الحديث اليوم عن التقاليد ، فإننا لن نعي - مرة أخرى - ما كان يعنيه القرن الثامن عشر من أن طريقة العمل قد انتقلت من جيل لآخر ، وإنما نعي الوعى بكل الماضي في الحاضر . فلم تعد الأصالة تعني تعديلاً شخصياً طفيفاً في عمل أحد السابقين قربي المعهد بنا - مثل موسيقى هايدن أو شوبر واختلفها عن موسيقى موزار - وإنما تعني القدرة على العشر - في أي عمل آخر ، في أي تاريخ أو أي مكان - على بذور تصلح كإداة لمعالجة فنية شخصية خاصة . ولعل استرافنسكي وبيكاسو خير مثالين على الفنانين الذين قد قاموا في أوقات مختلفة بإجراء تعديلات شخصية في تقنيات متنوعة تماماً .

ولكن ما يقف ضد وحدة الزمان والمكان الثقافية هذه ، هو التفرد المتزايد في الحياة الحديثة

لوضع الفرد الاجتماعى . فعندما أسمع النقاد يتحدثون عن الفن الأمريكى . أصاب باضطراب فى معرفة أى أمريكا يعنون ؟ فأمرىكا خادم زنجى فى برونكس ، تختلف تمام الاختلاف عن أمريكا فلاح أبيض ثرى فى وسكنسون ، كما تختلف فرنسا عن الصين .

وأهمية وضع النقد والأدب اليوم . لا يمكن فهمها إلا إذا اعترفنا بهاتين الخاصيتين من خصائص مجتمعنا ، وهما : الاتجاه نحو فردانية أو تفريد التجربة ، والتغيير فى معنى كلمة التراث . إن على الناقد المعاصر مهتمين أوليين : أولاهما ، يجب أن يقوم بتعريف الفرد أنه بالرغم من أنه متفرد ، فهو - بالإضافة إلى هذا - يشترك فى الكثير مع غيره من الأفراد . وأن كل حياة بمثابة لأية حياة بشرية أخرى فى ناحية ما . ثم يجب أن يعلمه كيف يرى ما يرتبط بتجربته الخاصة فى أعمال الفن والتي تتعامل مع تجارب غريبة عليه غرابة واضحة . ولتتمثل على ذلك بعامل يشتغل فى منجم فحم فى بنسلفانيا ، يمكن تعليمه أن يرى نفسه فى عالم رونالد فيربانك ، أو تعليم قسيس تابع للكنيسة الإنجيلية أن يجد فى رواية « عناقيد الغضب » حكاية رمزية أخلاقية لمشاكل أسقف أبرشيته .

أما المهمة الثانية التى تقع على عاتق الناقد المعاصر ، فهى أنه يجب عليه أن يحاول نشر المعرفة بثقافات الماضى حتى يُمكن قارئه أن يهتموا بها كاهتمام الفنان نفسه . وليست المسألة تعنى - فى بساطة - إعانتهم على تذوق أعمال هذا الفنان فقط ، ولكن لأن موقع الأفراد كلهم - بما فى ذلك الفنان والقراء - فى مجتمع مفتوح هو أن محاسبة الرقابة السلطوية وحدها عن طريق القلة - سواء فى أمور التذوق الجمالى أو الاختيار السياسى - تعنى معرفة الكثير . لأننا - بالطبع - لا نستطيع أن نكون كلنا خبراء فى كل شىء . إننا محكومون دائماً - وآمل فى ذلك بمحض إرادتى - بهؤلاء الذين نعتقد أنهم خبراء ، إلا أن مجتمعنا قد وصل الآن إلى مرحلة من تطوره حيث لا يمكن الاعتراف بالخبير إلا بحكمه المثقف فقط . فالمستوى المطلوب فى رجل الشارع (أى الخارج عن مجال تخصصنا . وكلنا من رجال الشارع) يرتفع من جيل لآخر .

وهذا لا يمكن تأكيده بقدر كبير . فى مراحل التطور الاجتماعى المبكرة . كان يمكن للإنسان أن يكون عضوًا فى مجموعة (ليس بالمعنى الذى نألفه - أى فرد) ومن ثم يكون شخصًا . كان يمكن أن يكون إضافة زائدة إلى عمله ، لأن عمله كان ضرورة حقيقية . ويفضل كونها ضرورة كان يمكن أن يجعله حرًا . وهناك اليوم موقفان فقط أمام الإنسان . وعليه أن يختار أحدهما :

يستطيع أن يكون سلبياً عن وعى ، أو أن يكون إيجابياً عن وعى . ويستطيع أن يقبل أمراً عن عمد . أو يرفضه عن عمد ، ولكنه يجب أن يقرر ، لأن وضعه في الحياة لم يعد ضرورة حقيقية . كما يمكنه أن يكون شيئاً مختلفاً إذا ما اختار . والضرورة التي يمكن أن تجعله حراً لم تعد عمله كما هو ، وإنما ضرورة الاختيار في أن يتقبله أو يرفضه . وأن تكون بلا وعى . معناه ألا تكون فرداً ، ولا شخصاً ، وإنما تكون واحداً صحيحاً حسائياً في شيء يطلق عليه « الجمهور » والذي ليس له وجود حقيقى .

وهذا - بكل أسف - ما لا يقع غيره في أغلب الأحوال . ولقد سمعنا كثيراً - في غضون السنين العشرين الأخيرة - عن انعزال الفنان الحديث عن الناس . كما سمعنا عن أن الفن الحديث غامض بالنسبة للعامة من الجماهير . ومن المفترض الشائع - والخطأ في نفس الوقت - أن سبب ذلك هو أن الفنان حالة خاصة . أما السبب في رأى فهو عكس ذلك . وهو أن فقدان الاتصال بين الفنان والجمهور ، يبرهن على فقدان الاتصال بين الناس وبعضهم . والعمل الفنى يزيح القناع فقط عن هذا الافتقار المشاع بيننا جميعاً . ولكننا - في العادة - نحرف معناه بكل حيلة . وبكل مواصفات النقاش . الناس الآن فرادى فقط ، ويستطيعون تشكيل كتل متجمعة . وليس تشكيل مجتمعات .

وهناك رد فعل شائع إزاء هذا . وهو إلقاء مسئولية عيوبنا على كاهل القدر . وذلك بزعم أننا نعيش في عصر انتقال . ويتضمن هذا الزعم أننا إذا ظللنا سلبيين وصابرين . فإن عيوبنا ستختفى من نفسها عندما يستقر النظام الجديد بنفسه . وهذا تزييف . وطريقة خطيرة في طرح حقيقة هامة . ولربما كانت الميزة الحاسمة الوحيدة التي انحدرت إلينا من أسلافنا . هى معلومة تاريخية تساعدنا على أن نرى كل العصور إنما هى عصور انتقال . وهذا التيقن سيستل منا الآمال الزائفة . والاعتقاد الكاذب . إذا كنا سعداء الحظ بأن « الفكرة المطلقة » قد تحققت - أخيراً - تحقّقاً تاريخياً . أمّا إذا كنا سيبىء الحظ فليستل منا - هذا التيقن - توقع ألف عام . وفى نفس الوقت . يجب أن يقينا من اليأس ، فليس هناك خطأ نهائى .

ومهما تكن قوميتنا ، أو عملنا ، أو معتقداتنا ، فإننا نتفق جميعاً على شيء واحد ، وهو أن العصر الذى نعيشه الآن يحدد نهاية فترة تاريخية . بدأت - من باب التجاوز - بعصر النهضة . إننا جميعاً - عن وعى - أو بلا وعى - نبحث عن شكل ما من الوحدة الشمولية الكاثوليكية كى

نصحح بها الفوضى الأخلاقية ، والفنية ، والسياسية التي نتجت عن تطور متطرف في التنوع الاحتجاجي البروتستانتي (مستخدمين هذين المصطلحين في أوسع معانيهما) .

إن اختلافاتنا - وهي حيوية - طبيعة ضرورية لهذه الوحدة ، كما هي بالنسبة لهذا الشكل الذي يجب أن تتخذه . إن تماسك أى مجتمع يتحقق بمركب من ثلاثة عوامل : مجتمع الأفعال . ومجتمع الإيمان والمعتقدات ، ثم عملية الإكراه الذى يقدر عليه هؤلاء الذين يملكون وسائل ممارسته . ففي مجتمع مميزات الطبقات كمجتمعنا ، نجد أن العامل الأول قد اختلف بدرجة كبيرة . أما إذا اتفقنا على أن العامل الثالث ينبغي أن يكون قليل التأثير بقدر الإمكان ، فإننا يجب أن ندرس العامل الثالث بمرص شديد .

لقد استخدمت كلمتي « الإيمان » و« المعتقدات » كى أصف شكلين مختلفين من التسليم والإذعان : تسليم بالافتراضات المسبقة التي لا يمكن البرهنة عليها في الحال بالصح أو الخطأ . مثل افتراض العلم بأن عالم الطبيعة موجود ، وتسليم بالافتراضات المسبقة التي يمكن اختبارها تجريبياً مثل الافتراض بأن الماء يغلي في درجة مائة حرارية ، وبمقدار ما يكون المجتمع مغلقاً وتقليدياً ، فإنه يميل إلى اعتبار كل القضايا كافتراضات ، ومن ثم لا يشجع المبادرة والبحث ، لأنه يخشى على افتراضاته الأساسية من الهدم . وعلى العكس من ذلك ، كلما أصبح المجتمع مفتوحاً وتجريبياً كان من الخطر إنكار ضرورة تقديم أية افتراضات على الإطلاق . بالإضافة إلى هذا ، فإن أى مجتمع يكون فيه صراع على سلطة التحكم - تميل الداخليات إلى التبشير بوحداية جامدة للشيء ، والتي توازى المطلق والعالمي مع ما هو ملموس فيها وخاص بها ، في حين تميل الخارجيات - في عرضها لهذا الادعاء الأيدولوجي - نحو ثنائية نسبية تنكر - أو تتجاهل - المطلقات جميعاً . وهذا شيء خطير . إن عبارة « الإنسان مخلوق وضعي ، ونزاع بفطرته نحو فعل الشر » . وعبارة « الإنسان طيب بالفطرة ، وإنما المجتمع هو الذى يجعله سيئاً » . كليتها مفترضة ، ولكن ليس من الروح الأكاديمية التسليم لإحداهما . أما إذا سلمت - كما أقول - لأولاهما ، فإن فكك وسياستك ستختلفان تماماً عما لو سلمت لأخرهما ، كما فعل روسو - أو - ويتان .

إن تاريخ الفن والنقد الجمالى إنما هو ميدان ممتاز لدراسة مثل هذه المشكلات . ففي المحل الأول ، منذ أن انتهت عملية تبنى الفنان وإعالتة في القرن الثامن عشر ، والفنان قد صار الحالة المتطرفة للفرد الحر ، الذى أصبح المجتمع له - دون غيره - مفتوحاً ولا تقليدياً . أما في المحل

الثاني ، فنذ أن كان الفن بطبيعته نشاطاً مشتركاً ، فإنه كان أول من أحس بعواقب الافتقار إلى المعتقدات ، وأول من أخذ يبحث عن قاعدة عامة للوحدة الإنسانية .

إن عصر النهضة هو الذى فصل تبعية كل المجالات الذهنية الأخرى عن مجال الدين ، وادعى استقلال كل منها . لقد كان فنانو عصر النهضة يبحثون عن قوانين الحكم الجمالى التى ينبغى أن تكون مستقلة وقائمة بذاتها ، كما اعتقدوا أنهم وجدوها فى الكلاسيك القديمة ، متناسين أن الجماليات اليونانية لم تكن منفصلة عن العادات الاجتماعية ، والمعتقدات الدينية ، التى لم يمارسوها هم أنفسهم . إن محاولة جعل الجماليات منطقة مستقلة ، نشأت فى علم الجمال الأكاديمي ، وذلك باستبدال المعلم بالقسيس .

ولقد تحدى رد الفعل الرومنسي ، المعلم باسم حرية العبقرية الخيالية الأصيلية ، ولكن تأكدت - هنا فقط - المشكلتان الجماليتان الكبيرتان : مشكلة الاتصال ، ومشكلة القيمة . فالنفرد المطلق ، لن يكون مطلقاً - قادراً على الاتصال . وما لم يكن - على أى نحو - كل الناس سواء وليسوا نماذج متفردة - فإن الذوق كله لن يكون إلا شخصياً خالصاً ، حتى ولو حاول معظم الفنانين الرومنسيين أن يبرروا فنهم بمطابقتها بالطبيعة التى يمكن أن يعترف بها الجميع .

ويفترض البعض أن نقطة الاتفاق الوحيدة بين الأفراد تنجلي فى تشابه مداركهم الحسية ، وفى أن يصبحوا « واقعيين » ، أى أنهم يحاولون أن يقدموا وصفاً دقيقاً للحقائق الظاهرة . ولسوء الحظ ، مادامت الحقائق لا نهاية لها من حيث العدد ، وأن اختيارها لا يقوم على أعضاء الحس نفسها - ما لم نفترض أكثر من هذا - فإن مثل هذا الفن يجب أن ينتهى - منطقياً - بتصنيع الطبيعة نفسها ، ولن يكفي تصوير بحيرة ، وإنما ينبغى عمل بحيرة .

التفت الآخرون إلى اللا شعور وإلى ما هو غريزي كأساس للوحدة ، ومن ثم أصبحوا « سيراليين » . ولسوء الحظ مرة أخرى - مادام المرء لا يستطيع أن يخلق دون أن يصبح واعياً بما يفعل - ما لم نفترض أكثر من هذا - فإن مثل هذا الفن يجب أن ينتهى فى صمت ، وفى تبادل الخواطر اللا شعورى .

ومنذ الحرب العالمية الأخيرة ، والجماليات مضطربة إلى أن تتناول - فى شكل جدى - مشكلة الإيمان فى الفن . فالبعض - مثل الدكتور أى . إيه . ريتشاردز - قد جعلوا الجماليات تابعة لعلم النفس . فالقصيدة تقوم بتنظيم مواقفنا الانفعالية ، وأن كفاءة هذا التنظيم - وليس التعبير عن

الحقيقة أو عن زيف المعتقد - هي التي تحدد قيمة القصيدة الجالية . والتسليم بأن هناك مثل هذا الشيء الذي يُدعى قصيدة جيدة أو قصيدة رديئة ، يتطلب مستوى موضوعياً غير شخصي للحكم على قيمة التنظيم المحقق . وإذا كنت أفهم دكتور ريتشاردز على الوجه الصحيح ، فإن هذا المستوى لا يتوافر في الأخلاقيات ، أو الميتافيزيقيات ، أو الدين ، وإنما يتوافر في علم النفس . وعلم النفس الآن - باعتباره منفصلاً عن الميادين الأخرى - إما أن يكون عملية وصفية لنتيجة الاستبطان ، وإما يكون علمًا عمليًا ، تقيماته عملية (براجماتية) . وعلى هذا ، يصبح الشيء قيمًا ، إذا ما استطاع أن يحدد أكبر قدر من النجاح للهدف الذي تحدد سلفًا . ما هو الهدف الذي يفترضه علم نفس دكتور ريتشاردز؟ أشك في أنه الحقيقة ، والتقوى ، والسلام ، أمل ذلك . ولكن فلنفترض أنه ليس هذا . عندئذٍ ، يجب أن ينتهي المدخل النفسى - كما حدث لعلم النفس الفرويدى - إلى جعل الأحوال المحلية ، والاجتماعية ، والتاريخية ، مقياسًا للطبيعة - أو العادية - الذى إن وقف ضده أى انحراف يكون عصائياً ، ولا يصبح الفن - عندئذٍ - غير مباشر لـ « الشرف ، والقوة ، والمجد ، وحب النساء » . وهذا إما ينكر أية قيم جالية على الإطلاق . وإما يجعل الرأى الآخر فى تناسب مباشر مع الانجذاب الجاهيرى ، ويجعل تذوق أى فن ينتمى إلى أية حقبة زمنية أخرى أمرًا مستحيلًا . وهذا ما يتبع الجاليات للسياسة - مع أنه يمكن أن يكون الرأى الحقيقى للمناضل ماركس - وهو أمر لا يهدف إليه بالتأكيد دكتور ريتشاردز .

وفى البحث عن أهمية التجربة لدى كل قراء الشعر - ذلك أن المعتقدات الميتافيزيقية المعبر عنها فى القصيدة ليست وحدها الحاسمة فى تقديرنا لقيمتها - ينكر عليهم ريتشاردز أى دور على الإطلاق . وهذا أمر قد اشتط بعيدًا . ولكن ما يؤسسه - حقيقة - هو اعتماد المعتقد والتعبير عنه على بعضها . و« الكلمة » على « الجسم » و« الإيمان » على « الأعمال » ذلك الذى يعتقد أنه لا يمكن عزله عمًا نقول ونفعل . والمعتقدات المزيفة - فى الحقيقة - تؤدى إلى شعر ردىء ، والشعر الردىء يؤدى إلى تزييف المعتقدات . وفى قصيدته « الأشجار » ، شىء جالى مزيف ، دفع جويس كلمر أن يدلى بعبارات تعتبر - حتى من وجهة نظره الكاثوليكية - هرطقة أو بدعة ، فى حين هناك مفهوم مزيف للطبيعة الإنسانية ، قد دفع توماس ولف لأن يكتب هراء يتسم بالتكلف والمبالغة الحمقاء ، وأخطأ حين عده نثرًا عظيمًا .

ولقد قال ريتشاردز - ذات مرة - إن « الأرض الخراب » قد وضعت الحد لانقطاع الشعر

عن كل المعتقدات . ويبدو هذا - بالنسبة لى - وصفاً غير صحيح . فالقصيدة عن غياب المعتقد وعواقبه غير السارة ، تتضمن فى غضونها معتقداً انفعالياً ساخطاً ، وهو : أن تكون بلا معتقد . معناه أن تكون ضائعاً . لا أستطيع أن أرى كيف يقدر هؤلاء الذين لا يشتركون فى هذا المعتقد - هؤلاء الذين يعتقدون أن الحقيقة نسبية أو عملية (برجماتية) - على أن يعتبروا القصيدة أى شىء ، إلا أن تكون ذات وضع هام . كحالة عصابية مرت فى تاريخ عقلية إليوت .

وتركيب هذا التقبل لكل القيم على أنها متناسبة مع الأوضاع الاجتماعية لمجتمع صناعى حديث ، يجعل الأمر المضطرب أردأ تشويشاً . فالآلة قد دمرت التقليد بالمعنى القديم . ورُقُصُ إحلال مكانه افتراضات مسبقة مطلقة - تختار عن عمد ، وبوعى - إنما يقودنا إلى كارثة . فأول كل شىء ، عندما اختنى التقليد ، اختنى معه أيضاً الذوق العام . والقول بأن المعلن يستطيع أن يبيع أى شىء ، وإنما يقصد بهذا ، أنه ليس هناك مثل هذا الشىء الذى يسمى بدوق رجل الشارع . ثانياً ، أن تمرکز أى مجتمع صناعى ، يضع ديكتاتورية الذوق فى أيدى مجموعة صغيرة جداً من الناس . وإذا ما أردنا أن نحقق أى شىء يشبه من بعيد ثقافة ديمقراطية ، فيجب أن نبدأ جميعاً بالتسليم بحقيقة هذه الدكتاتورية ، ونحج على النقاد أنفسهم أن يتحملوا مسئوليتهم ، وألاً يضللوا الجمهور .

ودعنى أتناول مثالا يوضح عدم المسئولية ، وهو مقال كتبه ناقد أمريكى كبير . ولقد اخترت هذا المثال بالذات لأن الناقد الذى كتبه أسعد حظاً من كثير غيره ، لأنه لم يرتد بزة الخدم ويتبع الناشر . ولأننى لم أقرأ الرواية ، فأعتقد أنه من الواجب على احتمال الموافقة على حكم الناقد . « وأخشى - كآى إنسان قلبه مكسو بوسخ سميك من الطين الشائع - أن أرى فى « الرحلة » رواية مضللة ، وليس قطعة من الأدب الرمزي العميق . ومع أنها أقل كثيراً إلهاماً وتزييفاً من روايات مستر مورجان الأخرى ، فإنها لاتزال خيالية تماماً بالنسبة للأذواق البليدة ، وضمنها ذوق » .

لماذا - حقيقة - يجد مستر مورجان مزيفاً ؟ لأن حساسيته تدرت طويلا على أن تكون مخدوعة . ولكن ليس هذا هو السبب الذى يقدمه . وإنما يتظاهر بأنه مجرد رجل بسيط للغاية . يستطيع أن يرى خلال كل ذلك . بعبارة أخرى . أن الذهن والحساسية غير المدربين هما وحدهما

يستطيعان أداء الأحكام النقدية . هذا أمر غير مستول ، لأنه يعرف - كما يعرف أى شخص - أن القلوب متسخة تماماً بالطين ، وما هو الذوق البليد الذى يتهاوى فى سبيل ما هو لطيف ومزيف روحياً . ومن المؤكد أننا جميعاً طين معروف ، وينبغى أن نعترف بالحقيقة ، ولكن فى خجل ، وليس فى فخر واعتزاز . إن ما كان ينبغى أن يقوله هذا الناقد هو : « تذكر أننى مثلك - ومثل أى إنسان آخر - مخلوق ضعيف غير معصوم من الزلل ، يصدر غالباً أحكاماً مزيفة ، وعلى هذا ، ينبغى عليك ألا تأخذ كل شىء أتفوه به على أنه إنجيل منزل . إننى - كناقد - أعدك بأن أبذل كل ما فى وسعى كى أنتغلب على كسلى ، وعقليتى المشوشة ، وأنت يامن تقرأ لى يجب عليك أن تفعل نفس الشىء » .

وينبغى ألا تكون هذه البداية ، ولكن ينبغى توقع ضربة كبيرة بالإضافة إلى هذا . وهو أنه يجب على الناقد ألا يتحقق من ضرورة تعاون قيمه الجالية مع قيم كل مجالات الحياة الأخرى فحسب ، ولكن عليه واجباً أيضاً تجاه الديمقراطية ، وذلك بأن يقول للناس من هم .

وإذا ما كان على أن أثق فى حكم ناقد على كتاب لم أقرأه ، فإنى أريد أن أعرف - إلى جانب أشياء أخرى - معتقدات هذا الناقد الفلسفية . فإذا ما اكتشفت - على سبيل المثال - أنه يؤمن بالتقدم الآلى ، فلن أثق فيه أكثر من ثقتى فى فيلسوف أحب براهمز أو شيللى .

وبالطبع ، لا أقصد بهذا أن أقترح على الدولة - أو على أى إنسان آخر - بأن تصدر لأئمة قومية ، يجب على كل التقاد أن يعملوا وفق بنودها ، أو يتسالموا إلى الأبد ، وإنما ما أعنيه فقط هو : مادامت الحياة لا تعيش فى سلسلة من الأقسام المستقلة بذاتها ، فإن القيم الجالية لا تغذى نفسها ، وأن الناقد الذى لا يتيقن من ذلك يكون ناقدًا رديئاً ، يضلل جمهوره ، وفى أحسن حالاته لا يكون على حق إلا فى مناسبات قليلة وبالمصادفة .

وفى بداية محاضرتى تلك ، اقترحت بأن الديمقراطية والفاشية تختلفان - لا من حيث الحاجة إلى الوحدة الثقافية - وإنما من حيث طبيعتها وشكلها . ويمكننى أن ألخص هذه الفروق على النحو التالى :

١ - الديمقراطية الاشتراكية : لا نستطيع أن نعيش دون أن نعتقد فى أن تكون بعض القيم مطلقة . وهذه القيم - مع أن معرفتنا بها دائماً غير كاملة - فإنها توجد مشوهة بسبب محدوديات

وضعنا التاريخي ، وشخصيتنا الخاصة . ولكن ، إذا ما تحققنا من ذلك ، فن الممكن أن تتحسن معرفتنا .

١ - الفاشية : الجماهير لا يمكن أن تعيش دون الاعتقاد في أن تكون بعض القيم مطلقة وهذه القيم لا توجد . وعلى هذا ، يجب على الدولة أن تجبر الجماهير على قبول ما هو في الحقيقة خرافات على أنه مطلق . واختيار الخرافة تفرضه فرضاً قيمته العملية (البرجائية) كما يفهمها قادة الدولة .

٢ - الديمقراطية الاشتراكية : لأن وجود المطلق يتضمن وحدة الحقيقة ، فإن التوصل إلى الحقائق في المجالات المختلفة ، لا يمكنها أن تتصارع في النهاية . وعلى هذا ، فكل الفنون والعلوم ، يجب أن يفترض فيها القيمة المتساوية ، ولا يجب أن يتبع أحدها الآخر .

٢ - الفاشية : لأن عدم وجود المطلقات يتضمن نسبية الحقيقة ، فإن الحقائق الناتجة في المجالات المختلفة يجب أن تتصارع في النهاية . وعلى هذا ، لا يمكن تحقيق الوحدة والثبات تحت الضغط الاجتماعي . ومادام الرجل السياسي هو الذى يسيطر على وسائل الضغط ، فإن كل الفنون والعلوم الأخرى يجب أن تتبع ما هو سياسى .

٣ - الديمقراطية الاشتراكية : الإنسان - ليس كما يتصوره الرومنسيون - طيب بالفطرة . الناس متساوون - ليس في القدرات والفضائل - وإنما في نزعتهم الطبيعية نحو الشر . وعلى هذا ، لا يوجد فرد أو طبقة - مهما كان تفوقها الذهني أو الشخصى على غيرها - تستطيع أن تدعى الحق المطلق في أن تفرض وجهة نظرها المتعلقة بما هو خير وصالح على الآخرين . يجب أن تكون الحكومة ديمقراطية ، ويجب أن يكون للناس الحق في أن يرتكبوا أخطاءهم ، وأن يعانون من جراء ذلك ، لأنه لا يوجد إنسان يمكن أن يسلم من الخطأ .

٣ - الفاشية : كل الناس ليسوا - كما يتصورهم الرومنسيون - طيبين ، ولا متساوين بالإضافة إلى هذا ، فإن المجال السياسى هو المخطط ، وأن العنصر الأول في الصلاحية السياسية هو القدرة على ممارسة السلطة ، ولهذا السلطة الأسبقية - على كل ما عداها - في تعريف ما هو صالح . إن الأغلبية سيئة ، أما الأقلية فصالحة . وعلى هذا ، فلها الحق في توجيه الآخرين . يجب أن تكون الحكومة استبدادية ، ويجب أن يحمى هؤلاء الذين لا يخطئون ، الناس من عواقب أخطائهم .

٤ - الديمقراطية الاشتراكية : إن إنكار الحق على هؤلاء الذين هم - في الحقيقة - صفة أزمانهم ، في أن يفرضوا سلطانهم بالقوة ، لا ينكر إلزامهم بأن يُعلّموا غيرهم ويقنعوهم . فالمسئولية تتناسب بشكل مباشر مع القدرة العقلية .

٤ - الفاشية : إن القوة على ممارسة السلطة تتضمن الإلزام على فعل ذلك . ولكن ، إذا ما تقبلنا الافتراضات الديمقراطية ، فما هي النتائج التي ينبغي اتباعها في ميدان

النقد ؟

١ - إن الناقد الذي يفترض بأن القيم المطلقة توجد ، ولكن معرفتنا بها دائماً ما تكون غير كاملة ، فإنه سيحكم على العمل الفني بمقدار الدرجة التي يتجاوز بها محدودات الفنان الشخصية والتاريخية . ولكنه ، لن يتوقع أن يكون مثل هذا التجاوز كاملاً أبداً ، سواء في الفنان ، أو فيه شخصياً . وسيزود نفسه بالمعرفة الاجتماعية والتاريخية ، حتى يتغلب على أهوائه ، وحتى يساعد القارئ على أن يرى - من خلال كل الفروق الواضحة في تقنية الأعمال العظيمة وموضوعاتها - وحدتها الضمنية ، ويكون متشككاً في كل ما هو متحزب ، وطبيعي ، وشخصي ، وفي كل تلك المقابلات الضدية ، مثل : القديم - و - المحدث .

٢ - وبافتراض وحدة الحقيقة ، سيتيقن الناقد من تعاضد الأخلاق ، والسياسة ، والعلم ، والجماليات ... إلخ ، وسيبذل قصارى جهده لاكتساب ثقافة متنوعة قدر ما يستطيع . وبافتراض القيمة المتساوية لكل هذه الميادين ، فإنه سيحاول الحكم على أى كتاب وهى كلها في ذهنه ، دون أن يسيطر عليه أحدها دون آخر . وسيحاول أن يتجنب - على سبيل المثال - الموقف المتميز الذي تلتزم به البرجوازية في حكمها على الأخلاق ، وكذلك الموقف العدمي الذي يعتنقه البوهيميون الذين يتجاهلون ، أو ينكرون تأثير القيم الأخلاقية على الأعمال الفنية . أما الشعارات ، مثل : الفن من أجل الفن ، أو الفن من أجل السياسة ، فيجب أن يكون اعتراضه عليها ، على حد سواء .

٣ - والتسليم بالخطيئة الأولى ، سيجعله لا يعتقد في عصمته من الخطأ ، أو يحمل الآخرين على الاعتقاد فيها . وسيكون حذراً في إدانة كتاب ما إدانة متطرفة ، وفي ترحيبه به إلى درجة اعتباره شيئاً فذاً . ولن يداهن الجواهر بالتأكيد لهم على أن ما هو شائع ، لا بد أن يكون شيئاً عظيماً ، أو يوافق ذوى الثقافة الخاصة الرفيعة بالتأكيد لهم على أن ما هو طبيعي ، لا بد أن يكون

شيئاً رفيعاً سامياً . بالإضافة إلى هذا ، سيفهم الفن - مثل الحياة - ككونه منتظماً في ذاته . وليس تعبيراً عن الذات . ويلاحظ - مثل هنرى جيمس - أن « الحياة الخرقاء تمارس عملها الغبى » كشيء ينبغى السيطرة عليه والتحكم فيه . وسيرى الحرية الفنية والشخصية ، وهى تعتمد على التقبل الاختيارى للمحددات التى هى وحدها (أى المحدودات) قوية . قوة كافية لاختبار قوة الدافع الخلاق وعزمه الصادق . ولن يثق الناقد فيما لا شكل له . أو ممتد . أو ناقص . أو متقطع .

٤ - وإذا ما قبل تحمل مسئوليته ، فسيرى موضعه المؤثر كشيء عرضى ، وميراث لا يستحقه . وأنه غير كفء لإقامة العدل . ومع هذا ، فإن أهم ما يجب توافره فى الإنسان على الإطلاق . هو أن يهدف إلى مساعدة الآخرين ، والقدرة على فعل ذلك خارجة عن إرادته . ولا يمكن إنسان أن يضمن التأثير على الآخرين . ولا الأفعال التى يؤديها بقصد مساعدتهم . والحقيقة أن كل الذى يعرفه بالتأكيد ، هو : مادامت أفعاله لن تكون تامة على الإطلاق . فإنه يجب عليه دائماً أن يسبب إساءة للآخرين ، وعلى هذا فإن الغاية القصوى لأى ناقد أو مدرس هى أنه يجب عليه أن يبحث الآخرين على العمل بدونه . وأن يتيقن من أن هبات الروح لن تكون مستعملة (أو فى يد ثانية غير يدها) .

وعلى هذا ، يجب على كل ناقد أو مدرس ألا يخذ نفسه . أو يضل الآخرين . بأن يتظاهر بأنه ينقد من أجل خاطرهم . وليس له الحق فى أن ينقد . أو يعلم ما لم يستطع أن يقول : « إننى أفعل هذا ، مهما كانت تأثيراته ، لأننى لا أستطيع إلا أن أفعله » .

وفى التحليل الأخير . كل عملية من عمليات الحكم التقدى - كأى عمل آخر فى الحياة . وكالحياة نفسها - يقوم على قرار ، رهان لا يسترد . وهو - بشكل ما - عبث . ولكن ما لم تكن لدينا الشجاعة والإيمان لامتخاذ مثل هذه القرارات بكل التأكيد الكامل من صفتها التحكيمية والمشروطة ، فلن نستطيع شىء أن ينقذنا - سواء على المستوى الفردى . أو المستوى الجماعى . الآن ، أو فى أى وقت آخر - من الديكتاتورية التى سنأسف لها . وتعرف الديكتاتورية كدولة . بأن كل شىء فيها ما لم يكن إجبارياً فهو ممنوع . وفى ضوء هذا المعنى عاش الإنسان دائماً تحت سلطة الديكتاتورية . وسيعيش دائماً . إن اختيارنا الوحيد . يقع بين ضرورة خارجية ومزيفة قبلناها بسلبية . وضرورة داخلية تقررها بوعى . إلا أن هذا هو الفرق بين العبودية والحرية .

الحكم الجمالي ، والحكم الأخلاقي في النقد

نورمان فورستر

١

لن أعالج في هذه المقالة النقد بصفة عامة ، وإنما سأتناول النقد الأدبي . ما هي مهمة النقد الأدبي ؟ ولنبداً الحديث ببعض السلبيات ..

ليس من اختصاص النقد الأدبي ، أن يهتم بالأعمال الأدبية على أساس (مسيباتها) . ففي عصرنا العلمي ، اعتدنا على التفكير في مرمى العمل الأدبي كمحصلة لكثير من المسببات العديدة . وتمثل هذه المسببات في : تجربة المؤلف الداخلية والخارجية ، وصلته بالعالم الذي يعيش فيه ، والذي ينبسط حوله ، والذي يمتد في الماضي ، وكذلك في تكوينه الداخلى الخاص ، وقدراته المتطورة كإنسان وفنان ، ومن المعلوم ، أن هناك في كل عمل من أعماله تركيبة معقدة من المسببات ، لا نستطيع مطلقاً أن نتأكد من أننا يمكن أن نتعرف عليها كلها . ودراسة هذه المسببات ، إنما هو ضرب من التاريخ ، توليفة من التاريخ الأدبي ، والتاريخ الثقافي والتاريخ الاجتماعي ، ويعرف الباحثون في الأدب أن مثل هذه الدراسة تكون ممتعة في حد ذاتها ، ويمكن أن تقدم مفاتيح قيمة للنقاد الأدبي ، الذي يجب أن يستعين بكل الوسائل لفهم العمل الأدبي الذي بين يديه . ولكن ، يتضح لنا ، أن الدراسة التاريخية للأدب ، لا تعدّ نقدًا أدبيًا ، وإنما هي - في أحسن حالاتها - إعداد وتمهيد له .

وليس من اختصاص النقد الأدبي أيضًا ، أن يهتم بالأعمال الأدبية على أساس (تأثيراتها) الخفية ، فعندما ينشر عمل أدبي ما على الجمهور ، فإنه يخلق (أو كما يأمل مؤلفه) تأثيرًا ما في الجمهور . فمن الممكن ، أن يؤثر هذا العمل في توجيه الفكر أو الشعور ، كما هو الحال بالنسبة لـ (مقالات) إمرسون . بل من المحتمل أيضًا ، أن يؤدي إلى تغيير طفيف أو كبير ، في محيط المسائل العملية ، سواء كانت أخلاقية ، أو اجتماعية أو سياسية . فرواية «كوخ العم توم» ، كانت أحد مسببات الحرب بين الولايات الأمريكية . كما أن رواية «عناقيد الغضب» - فيما بعد - أحدثت

ردود فعل اجتماعية عنيفة . ولعل الفعالية القوية لتأثيرات الأعمال الأدبية ، كانت من الأمور الحيوية التي انشغل بها أفلاطون ، الذي نفى من جمهوريته كل الشعراء . ما عدا الشعراء الذين يهزجون بالترانيم للآلهة ، وبالمدائح للرجال المشهورين ، وهذا المنحى . يعتبر اليوم هدفاً حيويًا للديكتاتوريين في أوروبا . كما كان أيضًا هدفًا حيويًا « للإنسانيين الأمريكيين » و « الاتباعيين الجدد » ، الذين استنطاعوا منذ صدور كتاب بابت « الأدب » ، والكلية الأمريكية ، أن يبعثوا حياة جديدة في زعم ماثيو أرنولد ، القائل بأن الأدب العظيم - وليس العلم - هو الأداة الأساسية في العملية التربوية لجعل الناس إنسانيين . كما كان هذا المنحى أيضًا ، هدفًا حيويًا للتقاد الماركسيين واليساريين ، الذين اعتقدوا بأن الأدب يمكن أن يصبح أداة فعالة في عملية حمل الناس على الاشتراكية . وعلى هذا ، يجب التسليم بأن كل التأثيرات العملية - سواء كانت طيبة أو سيئة ، أو حيادية - إنما هي شيء عرضي وخارجي بالنسبة للعمل الأدبي ، وتحملنا بعيدًا عنه . وكما أن المسبيات تأخذنا إلى الوراء (الماضي) ، فإن التأثيرات تأخذنا إلى الأمام . في حين يجب على الناقد الأدبي ، ألا يتخذ أحد هذين السبيلين ، وإنما ينبغي عليه أن يبق مع العمل نفسه ، وأن يتعامل مع قيمه تعاملًا داخليًا .

والآن ، إذا كانت هناك حاسة مطلقة في تاريخ النقد ، ابتداءً من اليونان القديمة ، وحتى القرن الحالى ، فإنها تتمثل في نوعين من القيمة ، مؤرثين في الأدب ، هما : القيمة الجمالية ، والقيمة الأخلاقية . ولنسلم في الحال ، بأن القيمة الجمالية ، والقيمة الأخلاقية ، إنما هما شيان يتوقف كل منهما على الآخر . وبكل دقة - ممتزجان امتزاجًا ، لا يمكن من الفصل بينهما . ولكن ، لن يكون من الممكن مناقشتها معًا ، بشكل ملائم ، كوحدة ، وفي نفس الوقت . ولنسلم أيضًا - من الناحية المنطقية ، لا من الناحية العملية - أن القيمة الجمالية يجب أن تأتي أولاً ، طالما كانت هى التى تحدد ما إذا كانت هذه المقطوعة من الكتابة أدبًا ، أو مقطوعة من الكتابة غير الأدبية .

٢

إن مهمة الناقد الأساسية ، هى أن يتأمل العمل الأدبي ، ويحلّله ، ويحكم عليه ، كعمل من الفن ، وكشيء من الجمال ، فى صفته الجمالية . إن الأدب فن ، شكل من المهارة مصنوع ، والشىء المصنوع ككائن ، إنما هو شىء من الجمال ، ومن ثمة ، فهو « مصدر بهجة إلى الأبد » .

والناقد - كالفنان - يهتم بالتقنية ، وعملية التصنيع ، ولكنه يهتم - بنوع خاص - بالبناء ، والخصائص الجمالية . في الشيء المصنوع ، وبملاحة المعارية ، كالوحدة ، والتوازن ، والتأكيد ، والإيقاع (وما شابه) . وكذلك يهتم بالتموج الحسن الشكل ، الذى ينشأ عندما تصبح كل هذه المواد (والتي هي : العواطف ، والإحساس بالمدرجات الحسية ، والصور ، والتلميحات ، والأفكار ، والبصيرة الخلقية) مقدمة - بشكل ما - في تفاعل تام ، وتوتر كامل . وفي النهاية ، عندما يقفز العمل إلى ذهن الناقد حياً كاملاً ، يخوض تجربة المتعة ، والبهجة في هذا الشيء من الجمال ، والذى يماثل هذا الشيء عند الفنان ، عندما تصل رؤيته في النهاية إلى شكل . إن الناقد يحس بنفس فرح موزار ، الذى يخطرنا بأن الأفكار الموسيقية تأتيه متدفقة ، ويبدأ كل منها يتصل بالآخر ، حتى يتقد خياله ، وتأخذ القطعة البسيطة تنمو شيئاً فشيئاً في ذهنه ، حتى تصبح المقطوعة الموسيقية (بالرغم من أنها غير مدونة) كاملة ، ويمكن رؤيتها مرة واحدة . يقول موزار : « وبعدئذٍ ، لا أستمع إلى النغمات واحدة وراء الأخرى على النحو الذى ستؤدى به فيما بعد ، وإنما تعيش في وهى ، كما لو أنها (كلٌّ) مرة واحدة . وهذا هو الفرح » . أما الأعمال الفنية التى لا قيمة لها ، فإنها لا تمدنا بمثل هذه التجربة الجمالية . وهكذا ، كان على الناقد أن يتناول كل ما هو رفيع وجميل ، أو مُرضٍ ، أو مزعج ، أو مضجر ، وتلك هى مهمته كقاضي عاقل ، يقوم بتقديم المبررات على أساس القيم الجمالية في الأعمال الفنية نفسها .

ولا حاجة لى إلى المزيد من القول عما يخص الحكم الجالى ، ولا يمكن أن يوجد شخص مسئول ينكر أن تلك هى مهمة الناقد الأدبى ، كما أنها مهمة كل نقاد الفن . والآن ، يجب أن نلاحظ حقيقة صريحة ، وهى : بينما يكون النقد في الفنون الأخرى جالياً في العادة ، فإن النقد في فن الأدب لا يكون كذلك في العادة . أمّا لماذا ؟ فهذا ما سأبحثه الآن ، وهنا دعوني أقدم لكم بكل تقدير مجموعة من النقاد الممتازين ، الذين ركزوا بشكل جدوى على الناحية الجمالية ، وقاموا بتطوير خبرة جديدة في تحليل النماذج الشعرية . لم يحدث من قبل في الآداب الإنجليزية والأمريكية - على الأقل - أن كانت فيها هذه الكثرة من مثل تلك الخصائص : القراءة المتحضرة الدقيقة ، والتميز الحساس ، واليقظة المتحررة البعيدة المدى ، والمصاغة في أسلوب مصقول ملائم لعملية النقد . وطبعاً . أنا أشير بذلك إلى رجال مثل : في . إس . إليوت ، وليم إمبسون ، جون كرو رانسوم ، ألان تيت ، كلينث بروكس ، وآر . بي . بلاكمور ، هؤلاء الذين - بالرغم من أن

ضم اهتمامات أخرى بالإضافة إلى النقد - قد امتازوا في مجال النقد العملي الخاص بالناحية الجمالية في القصائد . ولست ميالاً إلى أن أجنسهم حقهم فيما أنجزوه ، أو أقل من أهمية وجهة النظر الجمالية ، ولربما أشرت من قبل (محاضراً تحت إشراف جامعة أيوا) إلى الاعتراف بأهمية الكتابة الخيالية كفن في الدراسات العليا ، واتخذت موقفاً مؤداه بأن كتابة مسرحية ، أو رواية ، أو ديوان شعر ، إنما هو شيء وثيق الصلة بالموضوع ، وجدير بالاحترام عند تدريب دكتور في الأدب ، ولا يقل قيمة عن الدراسة الأكاديمية في اللغة ، أو التاريخ الأدبي ، أو النقد الأدبي .

بعد أن ذكرت هذا . فإنني أشعر بجزية أكبر في الهجوم على الهرطقة التي يميل إليها نقادنا الجماليون ، تلك الهرطقة الجمالية . التي أسهم فيها - على سبيل المثال - إدجار ألان بو . والهرطقة الجمالية ، كالهرطقة التعليمية . كلتاها شيء رديء . فكل منهما تجاهد في جعل الحقيقة الجزئية . تقوم مقام الحقيقة الكلية . وكل منهما تميل إلى جذبنا بعيداً عن الأدب : أولاهما إلى مشكلات الأخلاق ، وأخرهما إلى مشكلات الجمال . والحقيقة أن النقاد الجماليين ، يبدون مهتمين بالأدب اهتماماً قليلاً . فهم يبدون بالحديث عن الأدب ثم ينتقلون إلى فن الأدب ، ثم إلى فن الشعر ، ثم إلى نوع واحد من الشعر وهو الشعر الغنائي ، ثم إلى نوع واحد من الشعر الغنائي وهو الشعر الميتافيزيقي ، والذي يجب أن تكون القصيدة فيه - كما يضعونها - لا حسب (ما تعنى) وإنما حسب (ما تكون) ، والتي تكون المادة والشكل فيها شيئاً واحداً ، كما هو الحال في فن الموسيقى . وعلى هذا ، فإن الرأي القائل بأن تلك الموسيقى - التي تعتبر فنّاً عظيماً حديثاً ، بل أنقى فن أيضاً ، يساير (موضة) الرومنسية - يماشى الرأي الطبيعي القائل بأن الغنائية هي جوهر الأدب . وإذا كانت الموسيقى هي أنقى فن ، فإن الأدب - كما هو واضح - أكثر الفنون تهجيناً ولا نقاوة . لذا ، عندما نتكلم - بشكل عملي - عن اللانقاوة فيما يتعلق بـ (الأدب والفنون) ، يبدو كما لو أن الأدب ليس فنّاً على الإطلاق .

ومع هذا ، فإن هناك طريقة أخرى لترتيب الفنون ، طبقاً لدرجاتها من الترابط المتسق . ومن وجهة النظر تلك ، تعتبر الموسيقى أقل الفنون ترابطاً متسقاً ، في حين أن الأدب أكثرها . فبينما يجاهد الأدب - على نحو غالب - كمي يوازي - بلا جدوى - الموسيقى في قدرتها على تزويج الشكل والمادة ، فإنه يصل بكامله الخاص إلى ترابط متسق ، غالباً ما تجاهد الفنون الأخرى لتحقيقه ، ولكن بدون جدوى . وبينما الموسيقى - حسب سلدني لا ينير - عبارة عن « حب يبحث

عن كلمة » ، فإن الأدب يبدأ بالكلمة ، ويبنى أبنيته على أساس الجمل والعبارات إن العقل والخيال الأخلاقي في الأدب ، يتأملان الإنسان وخلفيات سعادته وشقائه ، ثم يتحدثان إلينا بنام وصفاء يضاحيان . وهما يحققان ذلك بأقصى حد مستطاع من السهولة في الدراما ، لأن جوهر الدراما - كجوهر الحياة الإنسانية - فعل ، وهو فعل خارجي مرتبط بمصادر الفعل الداخلية وإدراك الأدب - كأكثر الفنون ترابطاً متسقاً يكمن محوره لافي الغنائية ، وإنما - بالأحرى - في الدراما ، التي تقع في المتصف تقريباً ، بين أعمال مثل كتاب « تعليم هنرى آدمز » ، أو كتاب « ازدهار نيو إنجلند » حيث يبدأ الأدب في الاختلاف عن النثر ، وبين قصائد فاتشل لندي ، أو جرترود ستين حيث نجد الأدب على وشك أن يتغاضى عن الموسيقى ، أو من الممكن القول بشكل معقول ، بأن محور الأدب يكمن في القصيدة القصصية ، أو في الرواية ما دامت هناك أعمال مثل « الإلياذة » ومثل « هاملت » و « الأشباح » تعتبر - أولاً وقبل كل شيء - تمثيلاً خيالياً للحياة ، بغض النظر عن مضمونها الشخصي ، ونيرتها .

٣

والآن ، قد وصلت إلى شرح حقيقة لاحظتها منذ هنية نخلت ، وهى أنه بينما نجد النقد في الفنون الأخرى جمالياً بوجه عام ، نجده في مجال الأدب يميل إلى إهمال الناحية الجمالية . وإن كنت أسفاً لهذا الإهمال ، إلا أن السبب في ذلك يبدو واضحاً تماماً : وهو أن الناحية الجمالية أو الفلسفية للأدب ليست مشروعة فحسب ، وإنما تعتبر الهدف الذى لا مفر منه بالنسبة للنقاد الأدبي . وأعتقد أن أرسطو كان على حق في التفكير في الأدب الخيالى ، لا كفنٍ يسبب السرور أو المتعة فحسب ، وإنما كمحاكاة معقولة للحياة ، أى للفعل الإنسانى ، والطبيعة الإنسانية . كما كان أرسطو على حق في التفكير في الأدب الخيالى كشيء فلسفى ، لا يتوافر في التاريخ أو العلم ، ولا أجد من الضروري ، أن أتبع ما كس إستان وبعض خلفائه في إدراك أن كل (ما نعرفه) عن الحياة ، إنما هو ما يخطرنا به العلم ، وأن المنطقة التى يمكن أن يلهو فيها الشعر سرعان ما تتكشف للأشياء . وهناك - وستبقى دائماً هناك - لا معرفة علمية فحسب ، وإنما معرفة إنسانية ، وهى نوع من المعرفة التى نستقيها من الإنسانيات ، وبصفة خاصة من الأدب . معرفة كتلك التى يمكن أن نحصل عليها - كما يعترف دكتور جونسون - من قراءة شكسبير ، « ومن قراءة المشاعر الإنسانية

الريقة في اللغة الإنسانية ، ومن المشاهد التي يمكن منها أن يقدر الناسك المتعبّد صفقات العالم وإجراءاته . وأن يتبنّا كاهن الاعتراف بتطور العواطف . وما هو بالشئ اليسير من حكمة جونسون - تلك التي تتجاوز حكمة معظم علمائنا النفسيين والاجتماعيين اليوم - قد جاءت من الأدب العظيم .

وهذا الشعر الذي يتضمن حكمة ، لم يفهمه جونسون وحده فهمًا جيدًا ، وإنما فهمه أيضًا كل من سلفي ، ودرايدن ، وكولريدج ، وشيللي ، وأرنولد ، وإمرسون . وفي الحقيقة ، فهمه الكثيرون ، حتى وصلنا إلى عدد قليل من المتخصصين الجاهلين في عصرنا الحاضر . ولقد فهموا الحكمة - تقليديًا - على أنها إرشاد وتعليم ، وفهموا الشاعر على أنه معلّم وهذا الفهم الاصطلاحي سييء وغير ملائم ، لأنه يبدو وكأنه يؤكد على تأثيرات الأدب ، التي تعتبر مملكة الناقد الاجتماعي والأخلاقية ، فالناقد الأدبي يهتم - بالأحرى - بالحكمة (الأساسية المتأصلة) في الأدب ، وبالحكم على صحتها ورسوخها الأخلاقي ، وثباتها ، ومدى محاكاتها للحياة . إنه يكرر قاعدة هوراس لأنها تقليدية ، إلا أن صحتها ورسوخها هو الذي جعلها تقليدية وهنا نردّد مع روبرت فروست - الذي يعد أحكم شعرائنا المعاصرين - بأن القصيدة « تبدأ بالإمتاع ، وتنتهي بالمعرفة أو الحكمة » ، أو نردد قول بول إنجل بأن القصيدة تقدم « إثارة حكيمة » ، أو « حكمة مكثفة » كما أنه مقتنع - إذا ما أصررنا - بأن الإمتاع هو كل شيء ، ولكنه في تلك الحالة سرعان ما يضيف بأن الإمتاع إنما يتأق من الحكمة المعبر عنها ، كما يتأق من التعبير عن الحكمة .

وعلى هذا ، إذا كان النقد الأدبي حكمًا جائيًا ، فهو أيضًا - على نفس المستوى - حكم أخلاقي ، وهذان الحكمان ضروريان لتحديد « عظمة » الأعمال الأدبية . إن قصيدة مثل « ترنيمة الحياة » ، قصرت عن تحقيق هذين الاعتبارين : فهي غير متقنة من الناحية الفنية ، ونمطية من ناحية توافر الحكمة أو المعرفة . أمّا قصيدة مثل « تشرق آبي » ، فهي عظيمة من الناحية الجمالية ، وكما تعودنا على رؤيتها باستمرار ، فهي قصيدة حية من الناحية الأخلاقية ، ولكنها معتلة وغير راسخة ، أي أنها - باختصار - تعبير رفيع عن شيء غير حكيم ، ومن جهة أخرى فإن القصيدة التي وجهها وردزويرث إلى ميلتون (مع بعض سوناتاته الأخرى التي استوحاها بعمق من نبالة التراث الإنجليزي) تتميز بعظمة ، لتوافر هذين الاعتبارين : الشكل الفني ، والحكمة المفهومة . ولتقييم عظمة الأعمال الأدبية - والذي يعد مهمة النقد الأدبي الرئيسية - فإن الشيء المطلوب

تحقيقه ، هو التقييم المتكامل ، أى الجمالى والأخلاقي . فى التقييم المتكامل الحقيقى ، لا تنفصل هاتان المهمتان ، بل ستتداخلان بشكل صميمى وجوهرى تماماً كما فى الوحدة العضوية للعمل الأدبى نفسه . ولكن فى الواقع أن مثل هذا النقد العضوى مستحيل ، والحقيقة أن كل التفسير وكل التقييم - إذا ما تحدثنا بحجم - نافته وغير ملائم . فتغيير الكلمات يعنى تغيير الفكر . وشرح النص بكلمات جديدة ، يسلبه كثيراً من معناه . والترجمة تفقره ، أو تخلق شيئاً جديداً . وقول أى شىء - مهما كان - عن قطعة أدبية ، سواء من ناحيتها الجمالية أو الأخلاقية . يضعف أو يمسخ - طبيعة ما فيها . وعلى هذا ، فإن الناقد المتكامل المدقق الوحيد ، إنما هو الناقد الصامت تماماً . ولما كان هذا الزهد ، فوق طاقة ما يمكن أن يتحملة جسم ناقد ، فإنه من الممكن أن يسمح للنقاد بأن يمضوا فى النقد بقدر استطاعتهم ، وأن يتنقلوا مراراً - عن وعى ، أو لا وعى - من نوع من الحكم ، إلى نوع آخر ، معتدين على تزامن الأدب ، باللجوء إلى البديل . أو من الممكن أن يسمح لهم ، بأن يجعلوا نوعاً واحداً من الحكم كى يسود ، لأنه النوع الذى يهتمون به ، أو موهوبون به ، على أن يفسحوا مكاناً ، فى نظريتهم الإجمالية - للآخرين ، كى يمارسوا بشكل أكمل ، نوعاً آخر من الحكم . ولسوء الحظ ، فإن بعض النقاد سيفرون بالذهاب إلى حد أبعد ، كى يصبحوا فرديين ومتعصبين فى استخدام أحد هذين الحكيمين ، وشجب الحكم الآخر . والانشغال بنصف الحقيقة ، سيؤدى بمثل هؤلاء النقاد ، إلى الوقوع فى المرطقة الجمالية ، أو المرطقة التعليمية .

٤

إن نظرية النقد الأدبى التى رسمت لها تخطيطة سريعة ، يطلق على أصحابها « الإنسانىون الجدد » . لماذا مارسوها بشكل غير ملائم ، وغير واف ؟ ولماذا كان اهتمامهم بخصائص الأدب الجمالية دائماً ثانوياً ، وعلى نحو محدد جداً ، فى حين كان اهتمامهم بخصائصه الأخلاقية فى المحل الأول ، وعلى نحو محدد جداً ؟ لماذا أبدى بابت ومور - زعما المجموعة - تحفظاً وتباعداً حتى عن الأدب ؟ لماذا اختار مؤلف - الكثير من الدراسات الأدبية المجيدة التى نشرت فى سلسلة شلبرين - اختار - كعمل تنويرى - دراسة عميقة عن الديانة المسيحية ؟ ولماذا قام بابت - الذى كان أول كتاب من كتبه عن الاضطراب الحديث الذى أصاب الفنون - بتحقيق أعظم إنجازاته الكبيرة فى

كتاب عن الديمقراطية ، ثم أنهى مشوار تخصصه بكتاب عن الديانة الهندية ؟
لقد أجبت من قبل عن هذه الأسئلة ، بالقول بأن بابت وموركانا ناقدين عامين . كانا يؤمنان
بأن في كل شيء - تقريباً - خطأً أو عيباً ، مع هذه الحضارة الحديثة ، كان بابت وموربيشان في
عصر الطبيعة الراضية عن نفسها ، وذلك حين وعدت فكرة التقدم بتحقيق يوتوبيا ، على أن
يكون العلم هو منهج التحقيق ، ولهذا ، جعلنا من نفسيهما شخصين غير عامين أو شائعين ، وذلك
بالتأكيد على أن مثل تلك الحطّة الخادعة ، لا يمكن أن تقود إلا إلى تدمير حضارتنا أما بالنسبة
للآخرين - كالاشتراكيين مثلاً - فقد رأوا شيئاً أساسياً خطأً في حضارتنا ، ولكنهم أخذوا يبحثون
عن علاج في نظام اقتصادي جديد . وأجابوا بأن القضايا الأعلى يجب مواجهتها بالقضايا
الأدنى ، « ما دامت المشكلة الاقتصادية تصطدم بالمشكلة السياسية . والمشكلة السياسية تصطدم
بدورها بالمشكلة الفلسفية ، والمشكلة الفلسفية نفسها في النهاية ، تكون في الغالب وبشكل حتمي
لا مهرب منه - مرتبطة بالمشكلة الدينية » والذين اعتقدوا بأن حضارتنا قد سارت خطأً على
المبادئ الأولى ، لم يقتنعوا بأن نقاد أدب ، وإنما كانوا نقاداً بشكل عام ، وفي النهاية ، نقاداً
دينيين .

وإمكانية خدمة نفس هذه الأهداف العليا ، دون ترك ميدان النقد الأدبي ، قد تجلت بوضوح
أكبر ، ربما عند رجل بختانة ، تأثر بها تأثراً عميقاً ، هو جى . آر . إليوت من كلية أمهرست .
فكتاب « دورة الشعر الحديث » الذي نشره عام ١٩٢٩ ليس كتاباً في الفلسفة ولا في مادة
يستخدمها الأدب لتحقيق أغراض فلسفية ، وإنما هو قطعة أصيلة من النقد الأدبي ، حيث نجد
التمييز الجمالي الحساس يتفاعل مع الرؤية الأخلاقية الحادة . وبهذا الاهتمام المزدوج ، اهتم إليوت
بدورة الشعر الإنجليزي كلها منذ القرن الثامن عشر . ابتداءً من شيللي وبيرون ، وإنهاءً بهاردي
وفروست ومن جاء في عقبيهما . هذا الاندفاع الشعري العظيم - كما فهمه إليوت - « أصيب الآن
بالوهن الشديد » : « فالشعر اليوم في إنجلترا وأمريكا يتخبط ، بحثاً عن اتجاه جديد » . إن ثيمة
إليوت المسيطرة ، هي رضوخ الشعر الحديث ، الذي يهدف إلى أن يظهر كيف يمكنه أن يحقق
الحرية . يقول إليوت : « ربما لم يحدث من قبل أن كان الشعر ، كما هو الآن - مشغولاً بالتجريب
إلى الدرجة الكبيرة التي هو عليها ، ولكنه في نفس الوقت ضيق المجال » وهو يجده ضيق المجال
بالنسبة للفن ، بسبب رأى خاطيء عن علاقة الشعر بالفن من جهة ، ومن جهة أخرى بالنسبة

لافتقاره إلى المعاني الإنسانية العريضة . وخلاصة قوله ، إنَّ شعرنا لا يستطيع أن يعيد اكتساب حرته ، إلا بأن يقتحم من جديد ، حواجز المناطق العظمى في الخيال الديني والأخلاقى ، بمساعدة ميلتون «ككلاسية حية ، وكمرشدنا الرئيسي» .

ولربما كانت هناك أسباب كثيرة - يمكن أن يسوقها الناقد العام - عن سبب حاجتنا إلى تعميق فكرتنا عن الحرية ، إلا أن إليوت كناقد أدبي - لا يهتم إلا بسبب واحد ، هو ، أن يعيد الصحة إلى الشعر الجديد . وهو يريد أن يحرر الشعر من الانحرافات الشائنة ، عن طريق إعادته إلى التراث العظيم . وعند إعادة صلته بالماضى الحقيقي الصالح للاستخدام ، ستتاح له الفرصة للتحرك إلى الأمام ، نحو عملية الخلق الجوهرية ، بدلاً من بعثرة الجهود - بلا جدوى - في التجريب التقنى . ولكي يكون الشعر - مرة أخرى - عظيمًا ، فإنه يحتاج إلى فلسفة إنسانية .

٥

إن الأهمية التي أولاهها النقاد الإنسانيون - بما فيهم إليوت - للوجه الفلسفى للأدب ، كثيرًا ما استنكرها - أحيانًا - هؤلاء الذين يفضلون فلسفة مختلفة ، كما استنكرها - أحيانًا أخرى - هؤلاء الذين يرون بأن الناقد الأدبي لا دخل له في الفلسفة على الإطلاق . وأودَّ أن أجيِّب - هنا - على التهمة الأخيرة .

أعتقد أن الإجابة تكمن في التمييز بين الفلسفة المنظمة والفلسفة الأدبية ، وأنا - بالطبع - أعنى بالفلسفة المنظمة هذا النوع من الفلسفة الملبخصة في كتب التاريخ الفلسفى ، أى ذلك النوع الذى تشغل به نفسها أقسام الفلسفة في الجامعات . وتلك الفلسفة - بهذا المعنى - هى التى ينبغى على الناقد الأدبي أن يبحث عن صداقتها ، لأن يرتبط بها الارتباط الشرعى . وهذا ما يعنيه دبليو . سى . برنويل فى معرض حديثه عما يجب أن يتزوَّد به الناقد . «أثارة ضئيلة من التدريب الفلسفى . الذى يمكن وصفها بالجبن... أما الجرعة الكبيرة من الفلسفة فإنها تؤدى بالمهوبة النقدية - فى الغالب الأعم - إلى الغرق» ولربما كان من الأفضل القول بأنه كلما تزود الناقد بفلسفة أكثر دون تجول فى مركز ثقله كناقد . كان نقده أكثر حدة فى دقائقه المنطقية ، وأكثر إحكامًا وثراءً فى نسيجه العقلى . وعلى أية حال ، فإن الإفراط فى الفلسفة يمكن أن يخونه بسهولة ، ليصبح تطبيقًا صارمًا للأفكار ، على مجال - ليس بعد كل هذا - قابلًا للمعايير

الفلسفية . وهذا يفسر لنا ، لماذا يندر جدًّا أن يكون الفيلسوف المحترف ناقدًا أدبيًّا جيدًا . فهو - في بساطة - لا يكون في بيته . فبالرغم من تدريبه في مجال الفكر ، فمن المحتمل أن يتعامل مع الفكر في الأعمال الأدبية بخشونة وتسلط . إنه معوَّق ، لا مجرد عدم كفاءته في ميدان ما هو ملموس ومحسوس ولكن لسبب أكثر جدية وخطورة ، وهو ميله إلى مطالبة الكاتب بأن يبدو - بثبات وصلابة - فلسفيًّا بقدر الإمكان ، ثم يسخر منه ويهاجمه عندما يكون أدبيًّا ، معظم الوقت . أما طبيعة الفلسفة الأدبية في صميمها فسهلة طليقة ، وغير منظمة ومفتوحة غير مغلقة ، وكريمة غير فردية ، وإيجابية غير حاسمة كالقرار . وبينما يعتبر الأدب أكثر الفنون ترابطًا متسقًا ، فإنه لا يهدف إلى تحقيق ترابط متخصص للفلسفة التي تعدُّ الشُّركَ المتقن للفكر المجرد . فالكتاب - كالناس بصفة عامة - لهم فلسفة في الحياة ، ولكنها ليست كخطة مصاغة صياغة قاعدية ، كما يفرض الفلاسفة المحترفون . فالفلسفات غير الرسمية لكثابنا ، لا يمكن أن يحكم عليها ، إلا نقاد الأدب ؛ هؤلاء الذين يحكم كونهم أدبيين - يشاركون الكتاب في عدم ثقتهم بالأنظمة الثابتة ، وفي افتراضهم بأن العقل لا يمكن أن يعالج الواقع كله معالجة لا تبقى فيه شيئًا ، وإيمان رجل مثل أفلاطون - الذي كان رجل أدب ، مثلما كان فيلسوفًا - بأن التحليل المنطقي ، يجب أن يفسح الطريق للرمز والأسطورة ، عندما ينبغى الإشارة - أو الإلماع - إلى أسمى الحقائق .

إن الأدب ليس فلسفة ، وإنما هو - إذا ما كنت أستطيع أن أعيد هنا ما سبق أن قلته في موضع آخر - « سجل ، بمعنى سجل الجبال ، ومجاهدة الجنس البشري لأن يعرف ويعبر عن نفسه » . إن الأدب يمزج جبه للجبال ، بحبه للحقيقة ، ولا يهدف إلى شيء أكثر من فلسفة مساعدة على العمل ، ومترايط في اتساق إلى الدرجة التي تمنحه الرسوخ . أما موضوعه - فهو بالضرورة - طبيعة الإنسان الداخلية . إنه يقدم فلسفة مساعدة للإنسان أو « فلسفة الحكمة » التي تحدث عنها إراسموس . إنه ليس شيئًا طفيلياً ، وإنما هو نموّ مستقل . ومن الممكن أن يتغذى من أعمال المفكرين المنظمين ، ولكنه - على نحو ما ، ومن غير قصد - لا يتبع منطقهم بشكل صارم . إنه يستطيع - في الحقيقة - أن يمضي في طريقه دونهم لأن له حياته الفلسفية الخاصة ، ويمكنه أن يواصل مسيرته ، حتى ولو لم تكن هناك فلسفة من قبل ، أو كان عليها أن تتوقف عن الاستمرار . إن الكتاب مفكرون ، مفكرون غير منظمين ، وكل شيء - بالنسبة لهم - كمية معدة للطحن : التجارب الحالية والسابقة ، تراث الأدب ، تراث الفنون ، التاريخ ، العلم ، الدين ، الفلسفة ،

بل كل اهتمامات الإنسان .

ونفس الحال يصدق تمامًا على نقاد الأدب . فنشاطهم هو نشاط الكتاب . فهم بدورهم ينجزون نوعًا ما من الفلسفة المساعدة ، إلا أن الهدف الذى يرمون إليه مختلف . طالما ليسوا (صناعًا) وإنما قضاة . فالفلسفة المساعدة - بالنسبة لهم - ضرورية ، لا من أجل تبليغ الأعمال الفنية بدلالاتها ومعانيها ، ولكن من أجل تقييم دلالات تلك الأعمال الفنية ومعانيها . ولكي يقوم النقاد بعملية التقييم هذه ، يجب أن يكونوا على وعى كبير وعظيم ، بفلسفتهم المساعدة ، أكثر من الفنان . فالفلسفة بالنسبة للفنان - فى صورتها المثالية - إيمان متوهج ، شىء يشعر به فى عمق . ولم يعد فى حاجة إلى تفكير ، شىء محدد لا يسأل إلا عن أن تم صياغته أو تصنيحه . وعلى هذا ، فالفنان حر فى أن يبيه اهتمامه الكامل كفتان . وهناك نصيحة طيبة يسوقها جاكس مارتين إلى الفنان : « لاتفصل فنك عن إيمانها ولكن دع ما هو مميزٌ مميزًا . ولا تحاول أن تخرج ، أو تخلط بالقوة ما قامت الحياة بتوحيده توحيدًا جيدًا . وإذا ما كان عليك أن تجعل من جالياتك مقالة عن الإيمان فإنك ستختلف هذا الإيمان . وإذا ما كان عليك أن تجعل من تفواك وتفانيك قاعدة للعملية الفنية . أو تحول الرغبة فى التهذيب والتنوير إلى منهج لفنك ، فإنك ستختلف فنك » .

ولكن هذا الكمال - غير القائم على التحليل ، والذى يوصى مارتين الفنان به - لن يكون للنقاد أيضًا . فليست مهمته أن يصوغ رمزًا . أن يفصل بين عناصر ، وأن يميز وأن يشرح ، وأن يصنف ، وأن يقارن ، وأن يناقض ، وأن يزن . وأن يصل إلى نتيجة ملموسة وصرحة ، ومن أجل إنجاز هذه المهمة المعقولة ، يحتاج إلى سيطرة وإدارة معقولة لفلسفته .

وهناك - على وجه التأكيد - هؤلاء الذين يطالبون الناقد الأدبى ، بأن ينحى فلسفته جانبًا ، إذا ما كانت هذه الفلسفة تختلف عن فلسفة العمل الذى يقوم بنقده . إنهم يريدونه أن يكتم عدم رضاه . ويجب عليه - فى هذه الساعة - أن يكون كطفل برىء ، وعلى استعداد لأن يصدق قصص الجنيات . وهذا المطلب كما أعتقد - أمر - فى الغالب - مستحيل ، بل - وعلى أى وجه - شىء عبثى . ولكنه ليس عبثيًا بشكل كلى . ولكن دعنى - كما يبدو لى - أن أفسر بالوصف ، كيف سيقراً الناقد الجيد كتابًا جديدًا بالنسبة له ، إنه سيقروه طبقًا لطريقتين : بالطريقة الأولى ، ثم بالطريقة الثانية ، أو على نحو آخر ، بالطريقتين معًا فى نفس الوقت . الطريقة الأولى يمكن وصفها بـ « الشعور بالكتاب » والطريقة الثانية بـ « التفكير فى الكتاب » . وأعنى بـ « الشعور

بالكتاب . الاستجابة التأثرية لرغبة المؤلف ، مع ضمان الانطباع الكلى الذى يهدف إليه . فإذا كان الكتاب يتفق مع ذوق الناقد ومعتقداته ، فسيكون الأمر سهلاً ، أما إذا لم يتفق فإنه سيحاول إرجاء عدم رضاه ، ويتقبل العمل فى نفس الوقت تقبلاً كاملاً ، على أساس أن يحاول فهمه ، غير أن الفهم ليس نقداً ، وعلى هذا ، يجب أن يقرأه بالطريقة الثانية ، وهى « التفكير فى الكتاب » أى القيام بالتحليل الدقيق للنموذج الجمالى ، والفكرة الأخلاقية الرئيسية ، والتأمل فى ذلك كله فى ضوء معايير الناقد ، حتى يصبح على استعداد للوصول إلى رأى ناضج عن قيمة الكتاب . فإذا كان من قبل مضطراً إلى إرجاء عدم رضاه بعد قراءة الكتاب بالطريقة الأولى ، فإنه يكون مضطراً الآن إلى أن يبين عدم رضاه ويبرره .

وأعتقد أن الناقد الجيد سيقراً بهذه الطريقة المزدوجة . مها تكن فلسفته المساعدة . أما ما هى كمية الأدب الباقية على قيد الحياة ، والتي يستطيع الناقد - بأصالة وصدق - أن يتقبلها ويعجب بها . فإن ذلك يتوقف على فلسفته الخاصة . فبالنسبة للمتطرف من معتقى الحركة الطبيعية فى يومنا هذا ، فإن كمية الأدب الضخمة من هوميروس ، وحتى منتصف القرن التاسع عشر ، إنما هى - من الناحية الأخلاقية - شئ ضال ، وعتيق ، ولا يهتم إلا المشتغلين بالآثار . أما بالنسبة لمعتق الإنسانية ، فإن نفس كمية الأدب المشار إليها . تمثل - من الناحية الأخلاقية - « حكمة العصور » ، كما تتعارض مع حياقة الرومنسيين والطبيعيين القصيرة الأجل . ومنذ أن أخذ الرومنسيون يتظاهرون بالحكمة الرفيعة ، والطبيعيون يعلنون حبهى المتزمت للحقيقة ، والتي يعتبرها الإنسانى ملائمة لهم ، ويحاول أن يثبت فجاجتهم الفلسفية واليوم ، عندما تنطلق الطبيعة الفجة ، منطلقة فى الأدب والفنون ، وكذلك فى مجال الفكر والعمل السياسيين يدرك الإنسانى أنه يمكن الصفح عن اللامبالاة التقريبية بالنسبة للنواحي الجمالية للكتابات المعاصرة ، كما يمكن أن يسمح له بأن يطيل النظر فى دمار دلالاتهم الأخلاقية ، واحتفائهم بإهانة الإنسان ، وانتهزاميتهم الأساسية .

ما مقدار كرامة الإنسان التي نثر عنها ، ويرمز لها فى أدبنا الذى يعد المرأة الصادقة لأفكارنا ؟ أحياناً ، تسخر منها الصبغ المتبقية عن الرومنسية ، وأحياناً أخرى غالبية ، تقدم الكتب والمسرحيات عنها أفكاراً خاطئة وبشكل قدر ، حيث يُصور الإنسان كمنخلق غير معقول ، وعبد فى أغلال الوراثة والظروف الاجتماعية . أما بالنسبة لفكرتنا ، فأية قطعة من الطبيعة هذا

الإنسان !! ما أحقره في عملية التعقيل !! وما لانهائيته في التخبط !! إن هنا شيئاً يمكن أن يطبق عليه الناقد الأدبي تطبيقاً جيداً ، فلسفة إنسانية ، مبيناً حكمه الأدبي بعلاقته بحكم عام . أو حكم نهائي ، إذا لم يعد (هذا الناقد) من بين هؤلاء « غير المسئولين » الذين شجبهم أركبالد ماكليش بقوة .

إذا كانت حياة الإنسان - فعلاً - مفرقة ، وبهيمية ، تماماً ، كما يمثلها جانب كبير من الأدب في عصرنا ، فإن انتصار الشر المنظم ، والممكن ، والمنطلق الآن في العالم ، لن يتأكد أو يتعزز إلا بكارثة قد احتلت مكانها فعلاً ، لقد أعلن ولترلمان في حماس نادر - بإحدى محاضراته في فصل من فصول جامعة هارفارد - أن ما جعل انتصار هذا الشر الذي صاغه العلم ممكناً ، إنما هو « المادية الكسولة المطلقة العنان لأهوائها ، وكذلك أمم العالم الحرة . هذا الرضا الودود ، الواهن ، العقيم ، المشوش . لقد بددوا بحماقة - كالمبدرين المتبطلين والسكرارى - ميراث الحرية والنظام ، الذى انحدر إليهم من رجال اشتغلوا بجد وشقاء ، وكانوا مخلصين ، وأقوياء ومقتصدين ، ومؤمنين ، وشجعاناً . إن الكارثة التى نعيش فى وسطها ، إنما هى كارثة فى شخصية الرجال » . وأعتقد أن السيد ليمان على صواب . ولن تنقذنا القوات الحربية الضخمة بآلاتها وعددها وحدها . وإنما يجب أيضاً ، أن نعيد اكتساب كل ميراثنا المفقود من الحرية والنظام . وعلى الحرية والنظام يعتمد الإيمان بكرامة الإنسان ، وبالتالي ، لن يستطيع هذا أن يتحقق إلا من خلال التجديد الدينى للإيمان بالإنسان ككائن روحى . وإذا لم يكن ذلك فى مقدورنا ، فليكن تجديداً إنسانياً للإيمان بالإنسان كحيوان عاقل حرّ . وهو إيمان كان ولا يزال سارياً بثراء فى عصر واشنطن وجيفرسون . إيمان اتخذ طريقه ، وانحدر إلينا من اليونان القديمة . لقد حققنا « عودتنا إلى الطبيعة » وأن الوقت لتحقيق عودة تاريخية عظيمة أخرى ، هى « العودة إلى الإنسان » . إذا لم يكن للناقد الأدبي اهتمام بمثل هذه المشكلات ، فيجب عليه أن يطوى صحائفه ، ويفسح الطريق للعاصفة المحتاجة .

اتجاهات النقد الرئيسية في القرن العشرين^(١)

رينيه ويليك

إن كلا القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، يسمى بـ «عصر النقد» ومن المؤكد - أن القرن العشرين، يستحق - بدوره - هذه التسمية إلى حد بعيد. لا بسبب الفيض النقدي الأصيل الذي وصل إلينا فحسب. ولكن لأن النقد - أيضاً - قد أصبح على وعى بذاته، واستطاع أن يحقق مركزاً جاهلياً أعظم قدراً. كما استطاع - في تلك العقود الأخيرة - أن يطوّر مناهج جديدة، وتقييمات جديدة أيضاً. فالنقد - حتى أواخر القرن التاسع عشر - لم تكن له دلالة عملية خارج فرنسا أو إنجلترا. ولكنه استطاع أن يجعل نفسه معروفاً في أقطار لم تكن إلا على الحدود الخارجية لمحيط الفكر النقدي: في إيطاليا منذ كروتشه، وفي روسيا، وفي أسبانيا، وأخيراً - وليس آخراً - في الولايات المتحدة الأمريكية. وأى مسح للنقد في القرن العشرين، يجب أن يضع في اعتباره هذا الامتداد الجغرافي، وهذه الثورات المترامنة في المناهج ونجدنا في حاجة إلى بعض الأسس للاختيار من بين جبال المواد المطبوعة التي بين أيدينا.

من الواضح، أن كثيراً من النقد الذي يكتب - حتى وقتنا الحاضر - ليس جديداً: فنحن لانزال نحاطين بمتخلفات، وبواق، ورذات إلى مراحل قديمة في تاريخ النقد. ولانزال طريقة العرض التقليدية للكتب تقف وسيطاً بين المؤلف والجمهور العامة وتستخدم مناهج قديمة للوصف الانطباعي، وأحكام الذوق الحاسمة والتحكيمية. كما أن البحث التاريخي لا يزال مستمراً في أن يكون شيئاً هاماً جداً بالنسبة للنقد وسيكون هناك دائماً مكان لعقد مقارنة ساذجة بين الأدب والحياة: كالحكم على الروايات الشائعة بمقاييس الاحتمال، ويمدى صحة المواقف الاجتماعية

Yale Review, 51, (1961), 102—18.

(١) نشرت هذه المقالة لأول مرة في:

ولهذا فهي مسح للنقد في العقود الستة الأولى من هذا القرن.

(الترجم)

المنعكسة فيها . ففي كل الأقطار ، يوجد كتاب - وكتاب مجيدون في الغالب - يمارسون هذه المناهج التي رسمها نقد القرن التاسع عشر: تذوق تأثري ، وشرح تاريخي ، ومقارنة بالواقع ودعنا نعاود قراءة تلك المقالات الجذابة الساحرة التي وضعتها فرجينيا وولف ، أو هذه الصور القلمية - المليئة بمشاعر الحنين إلى الماضي الأمريكي - التي رسمها فان ويك بروكسي ، أو هذا الكم الهائل من النقد الاجتماعي للرواية الأمريكية الحالية . كما دعنا نشير إلى الإسهام الذي قام به البحث التاريخي لتحقيق فهم أكثر لغالبية كل العصور ، ومؤلفي التاريخ الأدبي . ولكني ، سأحاول بمخاطرة لآتخلو من الغبن - أن أرسم تخطيطة سريعة ، لما يبدو - بالنسبة لي - اتجاهات جديدة في نقد القرن العشرين .

إن المرء ليفاجأ - أول كل شيء - بحقيقة مؤداها ، أن هناك حركات عالمية معينة في النقد ، تجاوزت حدود أية أمة ، مع أنها - أي تلك الحركات - نشأت أساساً في موطن واحد . كما يفاجأ المرء بمحقيقة أخرى ، وهي أنه بنظرة عريضة جداً يمكنه أن يرى أن جزءاً كبيراً من نقد القرن العشرين ، يدل على أن هناك مشابهة ملحوظة في الهدف والمنهج ، حتى ولو لم تكن هناك علاقات تاريخية مباشرة . ولا يستطيع المرء - في نفس الوقت - أن يتألك نفسه عن أن يلاحظ إلى أي حد تبدو الخصائص القومية أصيلة وراسخة ، ولا يكاد يمكن التغلب عليها : إذ كيف يمكن لكل أمة - داخل هذا المدى الفسيح جداً للفكر الغربي ، مع التيارات المتقاطعة من روسيا إلى الأمريكتين ، ومن أسبانيا إلى إسكندناوة - أن تبقى بمفردها ، تحتفظ - في تشبث - بتقاليدها الخاصة في النقد !

ولاشك أن لاتجاهات النقد الجديدة - أيضاً - جذوراً في الماضي . فهي ليست بلا سوابق ، وليست أصيلة أصالة مطلقة . ولا يزال الإنسان يستطيع أن يميز بين ستة اتجاهات عامة على الأقل ، والتي تعتبر جديدة في هذا النصف الأخير من القرن :

- ١ - النقد الماركسي .
- ٢ - النقد النفسي التحليلي .
- ٣ - النقد اللغوي والأسلوبي .
- ٤ - الشكلية العضوية الجديدة .
- ٥ - النقد الأسطوري الداعي إلى نتائج الأنثروبولوجيا الثقافية ، وتأملات كارل يونج .

٦ - ثم الاتجاه الذى توصل إلى نقد فلسفى جديد ، أوحى به الوجودية ، وآراء العالم ذات الأصل الواحد .

وسأتناول هذه الاتجاهات ، حسب الترتيب الذى ذكرتها به ، والذى يعتبر - إلى حد ما - ترتيباً تاريخياً .

لقد نشأ النقد الماركسى - من حيث الذوق والنظرية - من النقد الواقعى فى القرن التاسع عشر . فهو يدعو إلى آراء قليلة قال بها ماركس وإنجلز ، ولكنه - كمبدأ منظم - لم يكن له وجود قبل العقد الأخير من القرن التاسع عشر . ولقد كان فرانز ميهرنج (١٨٤٦ - ١٩١٦) فى ألمانيا ، وجيورجى بليخانوف (١٨٥٦ - ١٩١٨) فى روسيا أول ممارسين للنقد الماركسى ، ولكنها لم يكونا ملتزمين جداً من وجهة نظر المعتقد السوفيتى الصارم الذى جاء فيما بعد . إن كلاً من ميهرنج وبليخانوف يعترف باستقلالية معينة للفن ، ويعتقد بأن النقد الماركسى حراً بأن يكون كعلم موضوعى للعوامل الاجتماعية المحددة لصورة العمل الأدبى ، بدلاً من أن يكون كمبدأ يقرر قضايا جالية ، ويصف للمؤلفين مادة الموضوع والأسلوب .

إن الماركسية الموعز بها ، إنما هى إلى حد كبير نتيجة للتطورات التى حدثت فى روسيا السوفيتية . فى العشرينيات ، كان هناك - ولم يزل - احتمال لامكانية توسيع رقعة الجدل والحوار حول المبادئ والأصول المختلفة . ولم يحدث إلا فى سنة ١٩٣٢ أن ابتدع مبدأ منظم فرض فرضاً ، وشاع تحت مسمى « الواقعية الاشتراكية » . ويغضى هذا المصطلح نظرية تطالب الكاتب - من جهة - أن يعيد إنتاج الواقع بدقة ، وأن يكون واقعياً من حيث وصف المجتمع المعاصر بعين متفحصة تنفذ فى بنائه ، كما تطالبه - من جهة أخرى - أن يكون واقعياً اشتراكياً . ويعنى هذا - من الناحية العملية - (بالأ) يعيد إنتاج الواقع موضوعياً ، ولكن يجب عليه أن يستخدم منه كى ينشر الاشتراكية : أى الشيوعية ، وروح الحزب ، وخط الحزب . إن الأدب السوفيتى - كما يعلن المنظرئون الرسميون - يجب أن يكون « أداة للصياغة الأيدولوجية ، صياغة الطبقات العاملة بروح الاشتراكية » . وهذا المطلب ، يتفق مع قول ستالين ، بأن الكتاب « هم مهندسو الروح الإنسانية » . وبهذا يكون الأدب - بصراحة - تعليمياً ، بل هو عامل لخلق المثالية ، على أساس أنه يعرض لنا الحياة ، لا كما هى ، وإنما كما ينبغى أن تكون طبقاً للمبادئ الماركسية . إن النقاد الماركسيين المجيدين ، يدركون بأن الفن يتعامل مع شخصيات ، وصور ، وأفعال ، ومشاعر .

والتركيز على مفهوم « النمط » ، هو الجسر الذي يربط بين الواقعية والمثالية والنمط لا يعنى - ببساطة - المتوسط العام من الناس ، أو الممثل لهذا المتوسط ، وإنما هو - بالأحرى - النمط المثالى ، أى النموذج ، أو - فى بساطة - البطل الذى يجب على القارئ أن يحاكيه فى الحياة الواقعية . لقد أعلن جورج ماينكوف - الخبير الأكبر فى الجماليات - بأن النمطية « هى المجال الأساسى لشرح روح الحزب فى الفن . إن مشكلة النمط إنما هى دائماً مشكلة سياسية » . ومن ثم ، فإن النقد فى روسيا ، يكاد يكون كله نقدًا للشخصيات والأنماط . ويؤاخذ المؤلفون فى كتاباتهم على أنهم لا يصورون الواقع تصويرًا صحيحًا ، أى أنهم لا يخلعون على دور الحزب وزنًا كافيًا ، أو أنهم لا يصورون شخصيات معينة تصويرًا كافيًا يشيد بفضلهم . بالإضافة إلى هذا ، فإن النقد السوفيتى - منذ الحرب العالمية الثانية بصفة خاصة - قومى جدًا ، وإقليمى . فلا نجد إجماعًا بتأثيرات أجنبية يمكن احتفالها أو الرضا عليها ، أما الأدب المقارن ، فهو موضوع مدرج فى القائمة السوداء . لقد أصبح النقد أداة من أدوات نظام الحزب ، لا فى روسيا والدول الكثيرة التى تدور فى فلكها ، بل فى الصين أيضًا ، كما هو واضح . بل إن الآراء الأصيلة الماركسية فى الأحوال الاجتماعية ، والدوافع الاقتصادية لاستخدام اليوم إلا بصعوبة شديدة .

لقد انتشرت الماركسية خارج روسيا فى العشرينيات بنوع خاص ، ووجدت أنصارًا وأتباعًا فى معظم الأمم . فى الولايات المتحدة الأمريكية ، كانت هناك - فى أوائل الثلاثينيات - حركة ماركسية ، إلا أنها كانت قصيرة الأجل . ولعل أشهر دعايتها جرانفل هكس ، الذى استطاع أن يقدم تفسيرًا جديدًا - مسالمًا إلى حد كبير - للأدب الأمريكى . كما أن كتاب برنارد سميت « قوى فى النقد الأمريكى » (١٩٣٩) ، يعتبر محاولة أكثر شجاعة نحو كتابة تاريخ النقد الأمريكى من وجهة نظر اشتراكية . إلا أن تأثير النقد الماركسى يتجاوز أنصار المبدأ المترمتين . ويلاحظ ذلك فى بعض مراحل تطور نقد كل من إدموند ولسون ، وكينيث بيرك . أما فى إنجلترا ، فإن كريستوفر كودويل (١٩٠٧ - ١٩٣٧) كان يعد الناقد الماركسى الممتاز . فكتابه الأساسى « الإيهام والواقع » (١٩٣٧) ، يعتبر - من الناحية العملية - مزيجًا غير عادى من الماركسية ، والأنثروبولوجيا ، والتحليل النفسى . وكان نقدًا ساخرًا عنيفًا ، ضد الحضارة الفردية ، والحرية « البرجوازية ، المزيفة . أما أعظم ناقد ماركسى اليوم ، فهو جورج لوكاتشى (ولد سنة ١٨٨٥) . ومع أنه مجرى ، فإنه يكتب - فى غالب الأحيان - فى اللغة الألمانية . وهو يزوج بين

فهم عميق للمادية الجدلية ومصادرهما عند هيجل ، ومعرفة حقيقية بالأدب الألماني . فؤلفاته العديدة - ومن بينها دراسات عظيمة مثل « جوته وعصره » (١٩٤٧) ، و « الرواية التاريخية » (١٩٥٥) - تعيد تفسير أدب القرن العشرين في ضوء الواقعية ، مع تأكيد على التضمينات الاجتماعية والسياسية ، ولكن لا يخلو ذلك من حساسية بالقيم الأدبية - وتبدو الماركسية في أحسن حالاتها ، عندما تقوم - كوسيلة - بالكشف عن التضمينات الاجتماعية والأيدولوجية في العمل الأدبي .

أما الاتجاه الثاني من الاتجاهات النقدية الستة المذكورة آنفاً ، فهو التحليل النفسى . ومع أن افتراضاته مختلفة عن افتراضات الاتجاه السابق ، فإنه يخدم نفس الغرض العام ، وهو : قراءة الأدب قراءة تمتد خلف سطحه الظاهرى ، أى كشف القناع عنه . ولقد قام فرويد نفسه ، باقتراح (الموتيفات) القيادية لعلم النفس التحليلى . فالفنان شخص عصائى ، يبق نفسه - عن طريق عملية الخلق التى يقوم بها - من الانهيار النفسى ، كما أنه - فى نفس الوقت - يبعدها عن أى شفاء حقيقى والشاعر يمارس أحلام اليقظة ، وينشر خيالاته على الناس ، وبهذا - وهو شىء غريب - يكتسب شرعية اجتماعية . وهذه الخيالات - التى نعرفها كلنا اليوم - قائمة على تجارب الطفولة وعقدها ، ومن الممكن أن توجد أيضاً مرموزاً إليها فى الأحلام ، والأساطير ، وحكايات الجنيات ، بل فى النكات البديئة أيضاً . وهكذا ، يحوى الأدب مخزوناً غنياً ، للتدليل على حياة الإنسان اللاشعورية . ويشق فرويد مسمى « عقدة أوديب » من مسرحية سوفوكليس المعروفة ، ويفسر « هاملت » و « الأخوة كارامازوف » ككتابات عن الحب المحرم والكراهية ، إلا أن اهتمامات فرويد الأدبية محدودة ، كما كان دائماً يعترف بأن التحليل النفسى لم يحل مشكلة الفن . أما أتباعه ، فقد قاموا بتطبيق مناهجه ، بشكل منظم ، لتفسير الأدب . وكانت المجلة الألمانية إيماجو Imago (١٩١٢ - ١٩٣٨) ، متخصصة فى معالجة هذه المشكلات . ولقد قام الكثيرون من أتباع فرويد المقربين ، بدراسة المعانى اللاشعورية ، للأعمال الفنية ، والدوافع اللاشعورية للشخصيات الأدبية المتبدعة ، وكذلك أهداف المؤلفين اللاشعورية .

ولقد انتشر التحليل النفسى الفرويدى ببطء ، فى أنحاء العالم . فالدكتور إرنست جونز - الطبيب الإنجليزى الذى قضى سنوات طويلة من عمره فى تورنتو - وضع فى بواكير عام ١٩١٠ مقالاً عنوانه : « عقدة أوديب . كتفسير لغموض هاملت » ، وفى أمريكا قام فردريك كلارك

بريسكوت سنة ١٩١٢ ، بتفسير علاقة الشعور والأحلام « في ضوء التحليل النفسى . ويقوم النقد الأدبى الفرويدى الخالص - فى العادة - بإطلاق العنان ، للبحث الذى لا يكفل عن الرموز الجنسية ، وكثيراً ما يعتدى على المعنى . ووحدة العمل الفنى ، وتماسكه . ولكن - مرة أخرى - فإن مناهج التحليل النفسى - كما هو الحال فى الماركسية - قد أسهمت فى أدوات كثير من النقاد الجدد الذين لا يمكن أن تطلق عليهم فى بساطة صفة الفرويدية . فقد استطاع إدموند ولسون - فى كتابه « الجرح والقوس » - أن يستخدم المنهج الفرويدى ببراعة ، لتفسير ديكتز وكبلنج ، تفسيراً نفسياً كما قام هربرت ريد - فى إنجلترا - بالدفاع عن شيللى ، وتفسير وردزويرث بأفكار نفس المدرسة .

أما الاتجاه النقدى الثالث فى القرن العشرين ، فيمكن أن يطلق عليه الاتجاه اللغوى . ولقد تعامل - بشكل جدى - مع قولة مالارميه الشهيرة ، بأن « الشعر لا يكتب بالأفكار ، وإنما بالكلمات » غير أنه يجب على المرء ، أن يميز بين مداخل متعددة فى أقطار مختلفة . فى روسيا - فى أثناء الحرب العالمية الأولى - أنشئت « جمعية دراسة اللغة الشعرية » Opozaj ، والتي أصبحت نواة للحركة الشكلية الروسية . وفى مراحلها المبكرة ، اهتم أعضاء الجمعية - أول كل شىء - بمشكلة اللغة الشعرية ، وفهموها على أساس أنها لغة خاصة تتميز بـ « تشويه » متعمد للغة العادية ، عن طريق الالتزام بـ « انتهاك منظم » ضدها . لقد درسوا - بصفة أساسية - الطبقة الصوتية للغة ، وتناغيات الحروف اللينة ، والحروف الصائتة ، والقافية وإيقاع النثر ، والوزن ، ولكنهم درسوا - بشكل مكثف - مفهوم الصوتيات كما تطور على يد سوسور ومدرسة جنيف أولاً ، ثم على يد اللغويين الروسين من أمثال تروبتسكوى . لقد ابتكروا كثيراً من المناهج التقنوية (بل حتى الإحصائية) لدراسة العمل الأدبى ، والذى فهموه - غالباً بشكل آلى - على أنه محصلة لمجموعة حيله المستخدمة . لقد كانوا وضعيين مع المثال العلمى للبحث الأدبى .

وفى ألمانيا - بعد الحرب العالمية الأولى - طبقت مفاهيم لغوية مختلفة جداً على دراسة الأدب ، قام بها - بصفة أساسية - مجموعة من البحاث الرومانسيين . ولقد استطاع كارل فوسلر (١٨٧٢ - ١٩٤٩) فى كتب تحليلية ممتازة كثيرة - يمتد مداها من دانتي إلى راسين ، وشعر العزلة الأسبانى - أن يستغل قول كروتشه - فى تطابق اللغة والفن - لدراسة تركيب الجملة لغوياً ، ودراسة الأسلوب كعملية فردية . ولقد قام ليو اسبتزر (١٨٨٧ - ١٩٦٠) بتطوير منهجه فى تفسير

الأسلوب - أولاً - بدافع من فرويد. ولقد سمحت له ملاحظة الخصيصة الأسلوبية، بأن يستخلص «سيرة روح»، إلا أن استبزر أنكر، فيما بعد - منهجه الذى بدأ به، ونحو إلى الفسيفس البنائى للأعمال الأدبية، والذى يظهر فيها الأسلوب - إذا ما لوحظ بدقة - كسطح يقود الدارس إلى اكتشاف دافع مركزى، مثل موقف أساسى، أو طريقة لرؤية العالم، لا تكون - بالضرورة - لاشعورية، أو شخصية. ولقد قام استبزر بتحليل مئات المقطوعات التى اختارها من أعمال أدبية معينة، مستخدماً فى ذلك فصائل نحوية، وأسلوبية وتاريخية، بأصالة لا يباريه فيها أحد. وتعلق غالبية أعمال استبزر بالأدب الفرنسى، والأسباني، والإيطالى، إلا أنه فى غضون سنواته الأخيرة التى قضاها فى الولايات المتحدة الأمريكية، قام - إلى جانب ذلك - بتفسير أشعار من دون Donne، ومارقىل، وكيتس، وويتان، ونصوص أخرى إنجليزية وكان استبزر يعمل - عادة - فى نطاق محدود، ويركز - فى الغالب - على الفروق الدقيقة فى مقطوعات معينة. ولقد استخدم إريك أورباخ (١٨٩٢ - ١٩٥٧) - بالضرورة - نفس المنهج. فكتابه «المحاكاة» (١٩٤٦)، عبارة عن دراسة للواقعية من هوميروس إلى بروسست. ويبدأ دائماً بمقطوعات فردية، يحللها تحليلاً أسلوبياً بهدف أن تعكس التاريخ الأدبى، والاجتماعى، والعقلى. ومفهوم أورباخ للواقعية خاص به جداً، ولربما تناقض مع نفسه فيه. فالواقعية بالنسبة له شيثان: نظرة ملموسة فى الواقع الاجتماعى والسياسى، ثم حساسة وجود - مفهومة فهماً مأسوياً - على أساس أن الإنسان فى وحدته يواجه قرارات أخلاقية.

ولقد صادف الخط الألمانى فى الأسلوبية نجاحاً مدهشاً فى العالم المتكلم الأسبانية. ويعتبر داماسو ألونزو (ولد سنة ١٨٩٨)، أكبر ممارسيه امتيازاً. فهو الذى أخذ يطابق النقد الأدبى مع الأسلوبية، ويعيد تقييم الشعر الأسباني بحاسة ذوق جديدة على شعر العصر الباروكى، وجونجورا، وسانت جون أوف كروس. غير أن ألونزو - لسوء الحظ - غالباً ما يهجر المناهج اللغوية، والأسلوبية فى سبيل التفاتات إلى بعض من الرؤيات الغامضة أشد الغموض.

ومن الغريب جداً، أن مثل هذا النقد اللغوى، والأسلوبى، لم يجد مكاناً له فى العالم الأنجلو سكسونى. وهنا - للأسف - اتسعت الهوة بين اللغويات، والنقد الأدبى. فالنقاد، ازداد جهلهم بفق اللغة التاريخى والمقارن، فى حين أن اللغويين - وخاصة المتتمين إلى مدرسة بيل، التى كان يرأسها المرحوم ليونارد بلومفيلد - أعلنوا صراحة افتقارهم إلى الاهتمام بمسائل الأسلوب

واللغة الشعرية . وعلى أية حال . فإن الاهتمام باللغة شيء واضح بين النقاد الإنجليز والأمريكان . ولكنه - بالأحرى - اهتمام به « علم المعاني » . وتحليل دور اللغة « الانفعالية » . في مقابل اللغة الذهنية . والعلمية . ويمكن تلمس أساس ذلك في النظريات التي قدمها آي . إيه . ريتشاردز . ولقد استطاع آي . إيه . ريتشاردز (ولد سنة ١٨٩٣) . أن يطور نظرية في المعنى . تميّز بين كل من الحس . ودرجة الصوت . والشعور . والهدف . وتؤكد - في مجال الشعر - غموض اللغة . وفي كتابه « النقد التطبيقي » (١٩٢٨) . حلّل - في أستاذية . ومهارة فائقة - المصادر المختلفة التي يرجع إليها سوء فهمنا للشعر . عن طريق استخدام البحوث التي كتبها تلاميذه عن قصائد مجهولة المؤلف . ولكن العمل التحليلي الذي قام به ريتشاردز - لسوء الحظ - يبدو - في نظري - موشىً بنظرية عن التأثير النفسى للشعر . والتي تبدولى خاطئة . بل ضارة أيضاً بالدراسة الأدبية فريتشاردز لا يعترف بعالم القيم الجمالية . وإنما قيمة الفن الوحيدة تكون في الترتيب النفسى الذى يفرضه علينا (الفن) : وهو ما يسميه ريتشاردز بـ « تمذجة الدوافع » . أى معادلة المواقف التي يحدتها الفن . ويعتبر الفنان - غالباً - كالمداوى العقلى . أما الفن . فهو العلاج النفسى . أو المنشط لأعصابنا . لم يكن ريتشاردز قادراً على وصف تأثير الفن هذا . بشكل ملموس . مع أنه يدعى بأن الفن (في نظره) سيحل محل الدين كقوة اجتماعية . ولكنه سلّم - في النهاية - بأن الوضع المتوازى المرغوب تحقيقه . يمكن تقديمه من خلال : « سجادة ، أو إناء . أو إيماءة . تماماً كالبارثيون (هيكل الإلهة أثينا) » . ولا يهّم أن نحب الشعر الجيد . أو الشعر الرديئ . طالما نحن الذين نأمر عقولنا . وهكذا . فإن نظرية ريتشاردز - العلمية في مزاعمها . والتي تدعو غالباً إلى مستقبل متقدم لعلم الطب العصبى - تنتهى في التحليل النقدى . فهى تؤدى إلى فصل تام بين الشعر كبناء موضوعى . وعقل القارئ . فالشعر مقتطع - عمداً - من المعرفة كلها . بل إنه مرجع إلى الواقع . إن الشعر يصوغ الأساطير صياغة متقنة متأسكة . تلك الأساطير التي يعيش بها الناس . مع أنها غير حقيقية . ويمكن أن تكون - في ضوء العلم - مجرد « تعبيرات مزيفة » . إن تحليل - أو تفكيك - ريتشاردز للشعر إلى فرصة نرغب فيها دوافعنا كوسيلة نحو علم صحة عقلية . يبدو لي طريقاً مسدوداً أمام النظرية الأدبية . غير أن ريتشاردز يتميز بميزة حقيقية . وهى قدرته على تحويل الانتباه إلى لغة الشعر . ففي الوقت الذى كانت تعلّماته النفسية الأساسية محل تجاهل . كان في مقدور منهجه في التحليل أن يقدم نتائج ملموسة . وهذا ما فعله - بالضبط -

وليم إميسون (ولد سنة ١٩٠٦) . فقد تجاهل نظرية ريتشاردز الانفعالية في أول الأمر ، ثم نبذها فيما بعد ، واستطاع أن يطور مفهوم ريتشاردز المتعلق بمرونة اللغة الشعرية وغموضها ، باستخدام تقنية التعريفات المتعددة . ففي كتابه « سبعة أنماط من الغموض » (١٩٣٠) ، يلاحق إلى أقصى الحدود - التضمينات الشعرية والاجتماعية ، في الشعر المتصف بالصعوبة ، والقطنة ، والمجازية ، مستعيناً في ذلك بمنهج التحليل اللفظي ، والذي يفقد - في الغالب - كل صلته بالنص ، ويعرق في التدايمات الشخصية . وفي كتبه الأخيرة ، قرن اميسون هذا التحليل المتعلق بدلالات الألفاظ بأفكار مستخلصة من التحليل النفسى والماركسية . أما في الوقت الحاضر . فقد هجر - من الناحية العملية - مجال النقد الأدبي إلى نوع معين من التحليل اللغوي . لا يكون - في الغالب - إلا ذريعة لإطلاق صواريخ الألعاب النارية . التي تعبر عن سرعة بديته وبراعته العميقة . ولقد كان لأتباع ريتشاردز من محليّ دلالات الألفاظ ومعانيها - تأثير هام على كثير من النقاد الأمريكيين الذين يسمون في الغالب - « النقاد الجدد » . فقد أضاف كينيث بيرك (ولد سنة ١٨٩٧) إلى مناهج الماركسية والتحليل النفسى والأنثروبولوجيا ، البحث في دلالات الألفاظ ومعانيها ، كى يتتبع نظاماً للسلوك والذوايق الإنسانية . التي لا تستخدم الأدب إلا كوثيقة أو صورة . لقد كان بيرك - في بداية أمره - ناقداً أدبياً جيداً ، إلا أن أعماله في العقود الأخيرة ، يجب وصفها بأنها - بالأحرى - تهدف إلى فلسفة معنى ، وسلوك إنسانى ، وعلى هذا فإن مركزه لا محل له في مملكة الأدب على الإطلاق . ففي نظريته ، تختفى الفروق بين الحياة والأدب ، وبين اللغة والفعل .

ولكن ، إذا كان امتداد النقد عند بيرك قد وصل إلى أقصى أطرافه وحدوده ، فإن كلينيث بروكس (ولد سنة ١٩٠٦) يقف على الطرف الآخر المضاد . فهو يبدأ - بدوره - من ريتشاردز ، ولكنه يصل إلى نتائج مختلفة تمام الاختلاف . فهو يتناول مصطلحات ريتشاردز ، ويحردّها من افتراضاتها النفسية ، ويحولها إلى أداة للتحليل . وهذا ما يسمح لبروكس - وهو لا يزال يتحدث عن المواقف - بأن يحلل القصائد بشكل محسّ ، ككتابات من التوترات ، ومن الناحية العملية ، ككتابات من التناقضات والمفارقات . ويستخدم بروكس هذه المصطلحات بشكل واسع جداً . وتشير المفارقة إلى الاعتراف بالتعارضات ، والغموض ، وتصالح الأضداد ، وهذا ما يجده بروكس - على حد قوله - في كل الشعر الجيد المركب . يجب أن يكون الشعر مفارقة . أى قادراً

على الصمود أمام التأمل المفارق . ولاشك أن هذا المنهج ، يمكن تطبيقه - على أحسن وجه - على أعمال الشاعر دون أوشكسبير ، وإليوت أويتس ، غير أن بروكس ، استطاع أن يثبت أن هذا النوع من التحليل ، يمكن تطبيقه أيضاً على وردزويرث وتيسون ، وجرى وبوب . أما النظرية التي تؤكد على المعنى النصي أو الحرفي للقصيدة - أى على كليتها ، وعضويتها - فهي ما أسميه « النمط الرابع في نقد القرن العشرين » أى الشكلية العضوية والرمزية .

ولهذه الشكلية العضوية سوابق متعددة : فلقد بدأت في ألمانيا في أخرىات القرن الثامن عشر ، ورحلت إلى إنجلترا مع كولريدج . ومن خلال قنوات غير مباشرة ، دخل الكثير من أفكارها نظريات الرمزية الفرنسية في أواخر القرن التاسع عشر ، ولكن بشكل مباشر وأوضح . ولقد وجدت هذه الشكلية الرمزية من هيجل ودى سانتيز صياغة مؤثرة في جماليات بنديتو كروتشه . وعلى هذا ، فإن كولريدج ، وكروتشه ، والرمزية الفرنسية تعتبر السوابق المباشرة للحركة الإنجليزية الأمريكية الجديدة التي تسمى « النقد الجديد » ، مع أن الشيء العجيب والغريب ، أن هذا التقليد - الذي يعد مثاليًا في افتراضاته الفلسفية - ينضم هنا إلى السيكلوجية الوضعية ، وإلى استخدام ريتشاردز لدلالات الألفاظ ومعانيها .

ولقد سيطر بنديتو كروتشه (١٨٦٦ - ١٩٥٢) سيطرة تامة على النقد الإيطالي والبحث الأدبي طوال الخمسين عامًا الماضية ، إلا أن نظرياته - خارج إيطاليا - لم يكن لها إلا تأثير سلبي بل إن المبشر الداعية له في هذا القطر جويل اسينجارن - المؤرخ الحاذق لنقد عصر النهضة - يكاد يفهم مبادئ كروتشه الخاصة بصعوبة شديدة فكتابه «استيكا» (١٩٠٢) يقدم نظرية في الفن . على اعتباره حدسًا . وهو في نفس الوقت تعبير والفن بالنسبة لكروتشه ليس حقيقة فزيائية . ولكنه مسألة عقلية صرفة ليست هي المتعة ولا الأخلاق ، ولا العلم ، ولا الفلسفة . وليس فيها تفريق بين الشكل والمضمون . والرأى العام القائل بأن كروتشه «شكلى ، أو «المدافع عن الفن للفن» ، رأى خاطئ . فالفن يؤدي فعلاً دوراً في المجتمع ، بل يمكن أن يتحكم فيه . وفي نقده ، يولى كروتشه الشكل - بالمعنى العادى - بعض الاهتمام ، ولكنه يولى اهتمامه لما يسميه «الوجدان المرشد ، أو القائد» . وفى توحيدية كروتشه الحاسمة ، لا يوجد مكان للتصنيفات البلاغية ، ولا للأسلوب ، ولا للرمز ، ولا للأجناس ، ولا حتى للتمييز بين الفنون ، لأنه يعتبر كل عمل فنى تعبيراً حدسياً فريداً فى ذاته . وهناك عند كروتشه توحد بين المبدع ، والعمل ، والقارئ .

ولا يستطيع النقد إلا أن يقدم شيئاً قليلاً ، لا يزيد على أن يزيح العقبات من أمام هذا التوحد . وأن يبدى رأياً عما إذا كان العمل شعراً أو غير شعر . ورأى كروتشه متماسك بشكل ملحوظ تماسكاً جيداً ، وغير معرض للاعتراضات التي تهمل أساسه في ميتافيزيقية مثالية . وإذا ما اعترضنا على أن كروتشه يهمل وسيلة الفن أو تقنيته ، فإنه يجيبنا على ذلك « بأن ما هو خارجي لم يعد عملاً فنياً » . التاريخ الأدبي ، وعلم النفس والسيرة ، والاجتماع ، والتفسير الفلسفي ، والأسلوبيات ، ونقد النوع كل ذلك مستبعد من خطة كروتشه وعالمه . وهنا نصل - في ممارسة كروتشه النقدية - إلى خدسية ، من الصعب تمييزها عن الانطباعية فهي تعزل مقطوعات جذابة ، أو مقطوعات مجموعة على نحو تحكيمي عن منطوقات من الحكم لا تناقش . وبسبب تأثير كروتشه - بصفة أساسية - يمثل النقد الإيطالي اليوم موقفاً مختلفاً تماماً عن النقد في أي قطر آخر . فيه معرفة واسعة مكتسبة ، وذوق ، وحكم ، ولكن ، من جهة أخرى ، ليس هناك تحليل منظم للنصوص ، ولا تاريخ ثقافي ، ولا أسلوبيات ، إلا بين مجموعة صغيرة من النقاد . تعتبر - بالقطع - ضد الكروتشية في نظراتها (مثل جيوسيب دي روبرتيز ، وجيانفرانكو كوتيني) وتميل - بدلاً من هذا كله - نحو الأسلوبيات .

أما في ألمانيا ، فهناك مفهوم عضوي رمزي للشعر ، نشط كنتيجة للتأثير الفرنسي ، داخل دائرة تلتف حول الشاعر ستيفان جورج . ولقد استطاع تلاميذ جورج أن يصوغوا أقوال أستاذهم وتلميحاته في صورة من النقد ، تؤكد - لأول مرة ، وبعد فترة طويلة من النظرية الحقائقية الفيلولوجية Philalagical Factualism - على عقيدة نقدية ، لها معايير حاسمة . ولسوء الحظ ، فإن النظرات الأصيلة لهذه المدرسة في طبيعة الشعر ، قد شوّهتها نعمة نظرية - لا تطبيقية - من الخطابية ، والمزاعم الأرستقراطية ، وغالباً ما تكون ذات صوت مرتفع مضحك ، وآراء يغلب عليها الوقار المهيب . ويعدّ فردريك جوندولف (١٨٨٠ - ١٩٣١) أحسن تلاميذ ستيفان جورج . ولقد قام جوندولف بدراسة تأثير شكسبير على الأدب الألماني ، كما وضع كتاباً ضخماً عن جوته (١٩١٦) ، حاول فيه أن يترجم « شخص » جوته كوحدة من الحياة والعمل ، تبعاً لحظة تسمح بترتيب كتاباته في ثلاث فصائل أساسية : فصيلة غنائية ، وثانية رمزية ، وثالثة مجازية . ومع أن الكتاب أُلّف بطريقة لطيفة ، وأحسن تركيبه ، فإنه فشل في الإقناع . فقد حوّل « شخص » جوته الإنساني البارز ، بل حتى البرجوازي ، إلى خالق ، وإنسان

أسمى ، من أجل الخلق ذاته . ولكن في كتابات جوندولف - وخاصة تلك المتعلقة بهوجوفون هو فنستال الحساس اللطيف ، ورودولف العاطفي (١٨٧١ - ١٩٤٥) - وجدت ألمانيا طريقها ، وذلك بالعودة إلى التراث ، وإعادة بسط النظرة القديمة للشعر كرمزية .

وفي فرنسا ، وجد النقد الشكلي إعادة عرضه الأعظم تأثيراً في كتابات بول فاليري (١٨٧١ - ١٩٤٥) . وفاليري - على النقيض من كروتشه يؤكد على انفصال كل من المؤلف ، والعمل ، والقارئ . كما يؤكد على أهمية الشكل ، منفصلاً عن العاطفة ، يأخذ الشعر بعيداً تماماً عن التاريخ ، إلى عالم المطلق . وهناك - بالنسبة لفاليري - هوة عميقة بين عملية الخلق ؛ والعمل الفني . ويبدو - في بعض الأحيان - كما لو أن فاليري ، لا يكاد يهتم بالعمل الفني ، ولكن بعملية الخلق وحدها . وهو يبدو مقتنعاً بتحليل عملية الخلق بوجه عام . فالشعر ليس إلهاماً ، ولا حلماً ، وإنما صناعة يجب أن يكون لا شخصياً ، حتى يكون متقناً . ودائماً ما يبدو له الفن العاطفي أقل منزلة . ويجب أن تهدف القصيدة إلى أن تكون « خالصة نقية » ، وشعراً مطلقاً ، محرراً من المزجات الواقعية والشخصية ، والعاطفية . شعر لا يمكن نثره ، ولا يمكن ترجمته . فهو عالم متماسك البنيان ، من الصوت والمعنى ، وعلى هذا ، فهو متوشح بإحكام إلى الدرجة التي لا نستطيع فيها أن نتميز بين الشكل والمضمون . إن الشعر يستغل مصادر اللغة وثرواتها إلى أقصى درجة ، نائياً بنفسه عن الكلام العادي بالصوت والأوزان ، وكل حيل التصور . إن لغة الشعر هي لغة داخل اللغة ، لغة مشكّلة تماماً . إن الشعر بالنسبة لـ فاليري مسألة حسائية ، وتمرين ، بل هو لعبة ، وأغنية ، وترنيم ، وسحر ، وفتنة . إنه مجازي ، وتعويدة : أى مصالحة بين الصوت والمعنى ، والتي تستطيع - بمواضعاتها الخاصة ، بل حتى بمواضعاتها التحكيمية - أن تنجز العمل الفني المثالي ، المتوحد ، والمطلق ، والممتد خلف الزمن . إن الرواية - بتعقيدات حبكة ، ولا علاقاتها بالموضوع والتراجيديا ، باجتماعها للعواطف المتقدمة والشديدة الانفعال ، تبدو ان - بالنسبة لـ فاليري - جنسين أدنى منزلة ، بل هما ليسا بفنيين صحيحين تماماً . إن فاليري يدافع عن وضع يبدو منطوقاً في تزمته ، وتعرضه للانتقاد ، بالنسبة للثغرات التي فيه ، وعدم تماسكه . ولكنه ظل مفيداً في التأكيد على الاهتمام الأساسى لبحوث الشعر الحديثة : اكتشاف التمثيل الخالص ، و « الرؤية غير الوسيطة » وما أخذ يبحث عنه أيضاً ، شاعران عظيمان من شعراء القرن - هما : إليوت وويلكه .

والعلاقة باليوت واضحة . ففيه نجد النسخة الإنجليزية لنظريتي الشكلية ، والرمزية . فقد قام إليوت بتعريف التغيير الكبير الذى طرأ على الذوق الشعرى فى عصرنا ، كما قام بالتأكيد على العودة إلى التراث الذى يصفه بـ « الكلاسيكية » . ونظرية إليوت المتعلقة بالشعر ، تبدأ بسيكولوجية الخلق الشعرى . فالشعر ، ليس هذا « الفيض العفوى للأحاسيس القوية » ، ولا هو التعبير عن الشخصية ، وإنما هو تنظيم غير شخصى (موضوعى) للأحاسيس ، يتطلب « حساسية متوحدة » ، وتعاوناً من الذهن مع الشاعر لتحقيق « المعادل الموضوعى » الصحيح ، والبناء الرمزى للعمل الفنى . ونجد عند إليوت صراعاً ما بين كلاسيكية أيديولوجية ، وذوقه التلقائى الخاص ، والذى يمكن وصفه بالباروكية ، والرمزية . وانشغال إليوت المتزايد بالثبات على المبدأ ، قاده إلى مدخل خاطئ نحو معيار مزدوج فى النقد : جمالى ، ودبنى . فهو يعود إلى تفكيك وحدة العمل الفنى ، والتى بقيت رؤية أساسية للجاليات التى يعتقها الشكليون .

ولقد تجمعت نزعات إليوت وريتشاردز فى شكل أكثر تأثيراً - فى إنجلترا على الأقل - فى أعمال فرانك ريموند ليفز (ولد سنة ١٨٩٥) وأعمال تلاميذه الذين التفوا حول مجلة Scrutiny (١٩٣٢ - ١٩٥٣) . إن ليفز إنسان يتمسك بقواعد راسخة ، وسلوك جدلى عنيف جاف . وفى سنواته الحالية ، قام - بشكل صارم - بتحديد خلافاته مع التطور الذى طرأ أخيراً - على كل من إليوت وريتشاردز . غير أن نقطة بدايته هى : ذوق إليوت ، وتقنية ريتشاردز فى التحليل . ويختلف عنها - بصفة أساسية - فى أنه يهتم اهتماماً أرنولدياً قوياً بالإنسانية الأخلاقية إن ليفز يمارس قراءة النص قراءة دقيقة ، كما يمارس تدريباً للحساسية ، إلا أن ذلك لا يستخدم - إلا على نحو محدود جداً - فى النظرية الأدبية ، والتاريخ الأدبى . ولكن الحساسية مع ليفز تعنى أيضاً حاسة التراث ، واهتماماً بالثقافة المحلية ، واجتماع العضوى للريف الإنجليزى القديم . لقد قام بتقد الحياة الأدبية الإنجليزية المتسمة بالطابع التجارى ، وطالب بالحاجة الشديدة إلى مبدأ ونظام اجتماعيين ، وإلى « نضج » ، و« سلامة عقلية » ، و« نظام » . إلا أن هذه المصطلحات تتعلق بشئون الحياة الدنيا على نحو خالص ، كما تتضمن مثاليات دى . إتش . لورانس . وغالباً ما يكون اهتمام ليفز بالنص اهتماماً خادعاً : فهو سرعان ما يهجر السطح اللفظى ، فى سبيل التعريف بعواطف معينة يقوم المؤلف بتوصيلها . وبهذا ، يصبح ناقداً اجتماعياً وأخلاقياً ، يصر على استمرارية اللغة والأخلاق ، وعلى أخلاقية الشكل .

أما ما يسمى بالنقاد «الجنوبيين» ، فهم يلتقون مع ليفز في مكان عام يقع بين إليوت وريتشارذر ، كما يقاسمونه اهتمامه بشروز التمدن ، والمتاجرة ، والحاجة إلى مجتمع صحي ، يستطيع - وحده - أن يتبع الأدب الحيوى . إن النقاد «الجنوبيين» - وعلى رأسهم : جون كرو رانسوم ، وألان تيت ، وكلينث بروكس ، وآر. بي. وارن - يختلفون عن إليوت في نبذهم لعاطفيته . فهم يعترفون بأن الشعر ليس مجرد لغة انفعالية ، وإنما نوع خاص من المعرفة التى تمثل شيئاً . إن جون كرو رانسوم (ولد سنة ١٨٨٨) ، يجادل - فى كتابه «جسم العالم» (١٩٣٨) - مسألة الشعر ، وهو يقوم بتوصيل حاسة متعلقة بخصوصية العالم. فالشعر الحقيقى عنده ، هو الشعر الميتافيزيقي ، والإدراك الجديد لـ «شيئية» العالم ، التى يقوم بتوصيلها - أساساً - مجاز ممتد ، ورمزية نفاذة إن رانسوم يؤكد على نسيج « الشعر ، وعلى ما يبدو أنه تفصيل غير مرتبط بالموضوع ، وبهذا ، فهو يسير بقوة نحو خطر انشقاق جديد داخل العمل الفنى ، أى بين «البناء» و «النسيج» أما ألان تيت (ولد سنة ١٨٩٩) فإنه - مثل رانسوم - مشغول بالدفاع عن الشعر ضد العلم . فالعلم يمنحنا التجريد ، أما الشعر فيمنحنا الملموسية . وإذا كان العلم معرفة جزئية ، فإن الشعر معرفة كاملة . إن التجريد يعتدى على الفن . والفن الجيد ينبثق من اتحاد الذهن مع الشعور ، أو - بالأحرى - من «التوتر» بين التجريد ، والحسوسية .

وهناك نقاد آخرون لا يمكن مناقشتهم هنا فى شئ من التطويل ، وهم يشتركون - بوجه عام - فى هذه النظرة العضوية الرمزية ، مثل : آر. بي. بلاكمير (ولد سنة ١٩٠٤) . والذى يعتبر - على أية حال - قارئاً حاذقاً للشعر ، إلا أنه يبدو - فى السنوات الحالية - يزداد تورطاً فى شرك خاص من المصطلحات ، والمشاعر المراوغة . ومثل : دبليو. كيه . ويسمات (ولد سنة ١٩٠٧) الذى يحاول دعم تعاليم مدرسة النقد الجديد ، ومثل : يقور ونترز (ولد سنة ١٩٠٠) ، الذى يعتبر أكثر النقاد الأمريكيين معقولة وأخلاقية ، ولكنه لا يزال يقاسمهم ذوقهم العام . ومناهجهم فى التحليل .

ولاشك أن مدرسة «النقد الجديد» - التى تبدو لى نظراتها الأساسية صحيحة ومشروعة لنظرية شعرية - قد وصلت إلى نقطة الاستهلاك ، فالحركة - فى بعض مناحيها - لم تعد قادرة على الذهاب إلى ما وراء مجالها المحدد الذى بدأت به رحلتها ؛ فجال اختيارها من الكتاب الأوربيين ضيق بشكل شاذ . أما النظرة التاريخية فلا تزال قصيرة جداً . فالتاريخ الأدبى مُهْمَل . والعلاقات

مع اللغويات الحديثة متروكة . بلاكشف أوريادة . على أساس أن دراسة الأسلوب . واللغة . والوزن . تبقى - في الغالب - كنوع من الهواية . وتبدو الجاليات الأساسية - غالباً - دون أساس فلسفي مؤكد . ومع هذا . لاتزال الحركة - على نحو لا يسهل تقديره - ترفع من مستوى الوعي والإمتاع العقلي في النقد الأمريكي . فقد استطاعت أن تطور مناهج بارعة لتحليل الصور والرموز . وأن تبشر بذوق جديد يتعارض مع التراث الرومنسي . كما استطاعت أن تمد الشعر بدفاع هام في عالم يسيطر عليه العلم . إلا أنها ليست بقادرة على تجنب خطر التحجر . والمحاكاة الآلية . ويبدو أن الفرصة لاتزال متاحة أمامها للتغيير .

ولاتزال هناك حركة جدلية داخل حدود الشكلية . هي مدرسة « شيكاغو الأرسطية » . التي تحدثت - حديثاً - اهتمام « النقد الجديد » باللغة الشعرية والرمزية . وهذه المدرسة تؤكد على الحكمة . والتركيب . والنوع الأدبي . واستطاع أصحابها أن يمزجوا أهدافاً عديدة جيدة ضدّ الذين يتصيدون التناقضات . والرموز . والغموضيات . والأساطير - غير أن آر . إس . كرين . وإلدر إلسون لم يكونا قادرين على تقديم حلول إيجابية إلى ماوراء التصنيف المجدب لأنماط البطل ، وبناء الحكبات ، والأنواع الأدبية . فالغلاف الواق الخارجي للبحث ، ينبغي تحته عدم حساسية . أو تبليداً إزاء القيم الجمالية . وهكذا يبدو ممارسة أكاديمية مسرفة . قُدّر عليها أن تذوى على عريشتها كالكرمة .

أما الاتجاه الخامس في قائمتنا النقدية - والأكثر نشاطاً وحيوية فهو النقد الأسطوري . ولقد تطور هذا النقد من الأنثروبولوجيا الثقافية ، ومن تصور يونج للاشعور كمستودع جمعي « للنماذج النمطية الأصلية » ، ومن تصورات الجنس البشري البدائية . لقد كان يونج نفسه حذراً من تطبيق فلسفته على الأدب . إلا أن مجموعات كاملة من النقاد في إنجلترا وأمريكا . ألقوا بهذا الحذر إلى الريح . وحاولوا اكتشاف أساطير الجنس البشري الأصلية التي تكمن خلف الأدب كله : الأب المقدس . النزول إلى الجحيم تضحية الإله بالموت . . إلخ ، وفي إنجلترا قام مود بودكين في كتابه « نماذج نمطية الأصل في الشعر » (١٩٣٤) . بدراسة - على سبيل المثال - « البحار العتيق » و « الأرض الخراب » ، كقصائد تدل على إعادة بعث النموذج . وفي الولايات المتحدة الأمريكية . يمكن وصف النقد الأسطوري بأنه أعظم محاولة ناجحة في أن تحل محل « النقد الجديد » . وفي صراحة جافة . فإن تلك المحاولة تسمح بمناقشة مادة الموضوع . والفولكلور .

والثيمات والمضمون . مما كان يتجاهله « النقاد الجدد » . غير أن أخطار المنهج واضحة : وهى أن الحدود القائمة بين الفن والأسطورة - بل حتى تلك التى بين الفن والدين - ملغاة تمامًا . فالتأمل الميهم اللاعقلانى يختزل الشعر كله إلى مجرد موصل لعدد قليل من الأساطير : الميلاد الجديد . والتطهير وعقب حل شفرة كل عمل فنى فى ضوء هذه المصطلحات يُترك المرء وهو يشعر باللاجودية . وبالرتابة والتورية والكثير من كتابات ولسون نايت - تلك التى تستخلص الحكمة الخفية من شكسبير وملتون . وبوب . ووردزويرث . بل حتى من بايرون - معرضة لمثل تلك الاعتراضات . ويحاول كبار ممارسى هذا الاتجاه . أن يمزجوا نظرات النقد الأسطورى . بفهم لطبيعة الفن . وهكذا . فإن فرانسيس فيرجسون - فى كتابه « فكرة مسرح » (١٩٤٩) - يحتفظ برأيه الأرسطى الخاص به . وكذلك يحتفظ فيليب هولبرايت - فى كتابه « النافورة المحترقة » (١٩٥٤) - بنظرية فى دلالات الألفاظ فى الشعر . كما أن نورثروب فراى . بدأ بتفسير ممتاز لميثولوجيا بليك الخاصة . فى كتابه « التماثل المزعج » (١٩٤٧) . وفى كتابه المسمى بـ « تشریح النقد » (١٩٥٧) . يمزج نورثروب النقد الأسطورى بموتيفات من « النقد الجديد » . ويهدف هذا الكتاب . إلى تحقيق نظرية شمولية عامة للأدب . ذلك الأدب الذى يزعم أعظم المزاعم وأجلها قدرًا . أما الرأى المتعلق بوظيفة النقد . والأكثر من ذلك تواضعًا . فهو - على ما يبدو لى - الأ عقل .

أما الاتجاه السادس والأخير فى نقد القرن العشرين - والذى يعتبر بدوره حديثًا وحيويًا - فهو الاتجاه الوجودى . ولقد سيطرت الوجودية على الساحة العقلية فى فرنسا وألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية . أمّا الآن فهى تتقلص ببطء . وإذا ما فسّرناها على أساس أنها فلسفة اليأس . و« الخوف والارتعاش » . وتعرض الإنسان لعالم عدائى . فإن أسباب انتشارها ليست بمنأى عن النقاش . إلا أن آراء مارتن هيدجر (ولد سنة ١٨٨٩) فى عمله الأساسى (الوجود والزمن » . والذى يتأرخ من سنة ١٩٢٤ - مع الأفكار الوجودية . فكانت مألوفة فى ألمانيا . منذ بواكير العشرينات . عندما كان كيركجارد مشهورًا ورأى هيدجر فى الوجودية . هو نوع من الإنسانية الجديدة . لكنه يختلف اختلافاً عميقًا عن المدرسة الفرنسية الموغلة بعيداً فى التشاؤم بمفهومها السائد عن « العبث » . ويُعزى تأثير هيدجر على النقد الأدبى . إلى معجمه اللغوى . وانشغاله بمفهوم الزمن . أكثر مما يُعزى إلى تفسيره الشخصى الشاذ لقصائد هولديرلين . وربلکه . ولقد

كانت الوجودية في ألمانيا تعنى - في النقد الأدبي - الالتفات إلى النص ، وإلى موضوع الأدب : أى أطراح علم النفس ، والسيرة الذاتية ، وعلم الاجتماع . والتاريخ العقلى الذى كان يهتم به البحث الأدبي الألماني بشكل يكاد يكون شاملاً . فثلاً ماكس كومريل (١٩٠٢ - ١٩٤٤) - فى قراءاته العديدة المتأنية للقصائد - درس الشعر كمعرفة شخصية . كما أن إميل ستايجر (ولد سنة ١٩٠٨) ، فسر الزمن كشكل من الخيال الشعري . وابتكر خطة للبحوث الشعرية . تصطف فيها الأنواع ، أو بالأحرى الوسائل الشعرية الغنائية ، والملحمية ، والتراجيدية - مع الأبعاد الثلاثة لمفهوم الزمن . فالشعر الغنائى متعلق بالحاضر . والملحمى بالماضى . والدرامى - وهذا شىء غريب جداً - بالمستقبل .

ويعتبر جان بول سارتر فى فرنسا ، المفسر الرئيسى للوجودية . مع أن معظمنا يتذكره كمُدافع عن الفن الملتزم بمسئوليته الاجتماعية غير أن كتاب سارتر « ماهو الأدب » (١٩٤٨) ، ذريعة عاطفية لمفهوم ميتافيزيقى للفن وفيه اعتراف بحق الشعر الخالص فى الوجود . فالغاية النهائية للفن ، لا تختلف كثيراً عن تعليمية شيللر الجالية : « إعادة الحياة إلى العالم عن طريق جعلنا نراه لا كما هو عليه ، ولكن كما لو أن مصدره فى الحرية الإنسانية » . ولا يزال الخيال محل شك عند سارتر فهو يخلق عالماً ظلالياً من التشويه واللاواقع ، والإيهام عالماً يتناثر بدءاً عند أول اتصال له بعيشة الوجود الفعلى ورُعبه .

إن النقد الوجودى الأصيل . قد تطوّر - بالأحرى - بمعزل عن سارتر مع أنه يمتزج - فى الغالب - بركائز مشتقة من الرمزية والسيرالية ، والقومية *Thamism* . وكتاب مارسيل ريموند « عن سيرالية بودلير » (١٩٣٥) يعتبر المنبع الرئيسى لمفهوم النقد الذى يهدف إلى تحليل العمل الفنى بدرجة أقل مما يهدف إلى اكتشاف « وعى » خاص . واكتشاف أحاسيس الشعراء الوجودية وفى هذا الكتاب . تتبّع ريموند أسطورة الشعر الحديث إلى مصدرها فى بودلير ولقد عاد ألبرت بيجون (١٩٠١ - ١٩٥٧) فى كتاب « الروح الرومنسية والحلم » . إلى عالم الأحلام عند الرومنسيين الألمان . كما عاد فى كتاباته الأخيرة إلى رؤى بلزاك . وإلى نيرفال . ولوتريمونت . وهنا نجد أن تقبله للتصوفية الكاثوليكية يزداد . وفى كتاب « دراسات عن الزمن الإنسانى » (١٩٥٠) نجد صاحبه جورج بوليه حلل مفاهيم الزمن والمشاعر عند الكتاب الفرنسيين . ابتداء من مونتاني إلى بروست . بأصالة باهرة . وعلى بُعد ما ، يقف موريس بلاتشو - الذى يهتم اهتماماً عملياً

بمواطن الضعف في اللغة - وهو قادر على إثارة قضايا مثل قضية « ما إذا كان الأدب ممكنًا » ، كما يتأمل في العزلة الضرورية . و« فراغ الموت » ، مستخدمًا في نصوصه مالماريمه . وكافكا . وريلكه . وهولدرلين . ولقد بدأت أفكار من النقد الوجودي تتسلل إلى الكتابات النقدية الأمريكية . فقراءات جيوفري هارتمان الماهرة في وردزويرث ، وهوبكنز وفاليري وريلكه تتجمع في مفهوم للشعر ، باعتباره فهمًا للوجود في لحظته الفورية كما أن جيه هيليس ميلر ، قام بتطبيق منهج بوليه على دراسة الزمن والفراغ في روايات ديكنز (١٩٥٩)

ولكن . بينما تعاطف مع كثير من آراء النقد الأسطوري . والنقد الوجودي . عن الروح الإنسانية وحالها ، ويشير إعجابي بعض النقاد الجدد في هاتين المدرستين ؛ فإني لا أعتقد أنه لا النقد الأسطوري . ولا النقد الوجودي بقادرين على تقديم حل لمشكلات النظرية الأدبية . فع النقد الأسطوري . والنقد الوجودي ، نعود مرة أخرى إلى مسألة مطابقة الفن مع الفلسفة . أو الفن مع الحقيقة . فالعمل الفني - ككائن جمالي - يتفكك ، أو يُغضى عنه ، في سبيل دراسة مواقف الشعراء . ومشاعرهم ومفاهيمهم . وفلسفاتهم . فالشاعر وعملية الخلق يصبحان - بدلاً من العمل الفني - مركز الاهتمام . ولا يزال يبدو لي أن الجماليات الشكلية . والعضوية والرمزية . كما هي معمقة في التراث الجمالي الألماني العظيم . ابتداء من كانت إلى هيجل - والتي أعيد توضيحها وتبريرها في الرمزية الفرنسية . وعند دي سانتيز وكروتشه - لها سيطرة أقوى على طبيعة الشعر والفن . وفي أيامنا تلك ، نجدها في حاجة إلى معاونة أكبر من اللغويين والأسلوبيين . وإلى تحليل واضح لطبقات العمل الشعري . كي تصبح نظرية أدبية متماسكة . جديدة بإحداث تطوير أبعد وتنقية أكثر . ولكنها تحتاج - بصعوبة - إلى إعادة تصحيح جذري .

هذا المسح السريع لاتجاهات النقد الرئيسية في القرن العشرين ، تشبه - بالضرورة وإلى حد ما - رحلة من رحلات شركة كوك السياحية ، أو من الممكن تشبيهها برحلة في طائرة ، لا يظهر في أثنائها إلا المعالم الرئيسية في الأرض ، أما اختيار الأسماء ، فهو - غالباً - عشوائي - ولا أستطيع أن أدافع عن ذلك ، إلا بأن مواطن الضعف في هذا المسح ، ترجع إلى إيجازه الشديد ، وإلى جدّة بحثي . ولست على علم بأية محاولة - مهما كانت مختصرة - قد قامت بمسح العرض الحالي على المستوى العالمي غير أننا اليوم ، نجدنا - في حاجة أكثر مما قبل - إلى إلقاء نظرة عالمية على النقد .

المصادر

- Wellk, R. & Warren A. "Literature and Literary Study," **Theory of Literature**. New York: Horce & World Inc, 1956.Pp. 3-8.
- Eliot, T.S. "The Function of criticism," **20th Century Literary Criticism**. ed. David Lodge. London: Longman, 1972. Pp. 77-84.
- Scott-James, R.A. "The Critic," **The Making of Literature**. Lodon: Meceruy Books, 1963. Pp. 374-387.
- Wilson, Edmund. "The Historical Interpretation of Literature" **The Intent of the Critic**. ed. with introduction Donald A. Stauffer. New York: Bantam Books, 1966. Pp. 33-51.
- Scott, Wilbur S. **Five Approaches of Literary Criticism**. New York: Collier Books, 1966.
- Weitz, Morris. **Hamlet and the Philosophy of Lierary Criticism**. Cleveland and New York: meridian Books, 1964.
- Bate, Walter Jackson. **Prefaces to Criticism**. New York: A Doubleday Anchor Book, 1959.
- Heffner, Hubert C. "IX: Towards a Definition of Form in Drama," **Classical Drama and its Influ ence**. ed. M. J. Anderson Methuen & co LTD, 1965. Pp. 137-154.
- Auden, W.H. "Criticism in Mass Society," **The Intent of the Critic**. ed. with introduction Donald A. Stauffer. New York: Bantam Books, 1966. Pp. 104-122.
- Foerster, Norman. "The Esthetic Judgment and the Ethical Judgment," **The Intent of the Critic**. ed. with introduction Donald A. Stauffer. New York: Bantam Books, 1966. Pp. 52-72.
- Wellek, Reneé. "Trends of Twentieth-Century Criticism ed. with intioduction Stephen Y. Nichols, Jr. new Haven & London: Yale university Press, 1963. Pp. 344-364.

الفهرس

صفحة	
٧	الأدب والدراسة الأدبية : (ر. ويليك ، أ. أوستن)
١٣	وظيفة النقد : (تي . إس . إليوت)
٢٥	الناقد الأدبي : (آر . إيه . سكوت - جيمس)
٣٧	التفسير التاريخي للأدب : (إدموند ولسون)
٥١	مداخل النقد الأدبي الخمسة : (ولير سكوت)
٥٣	١ - المدخل الأخلاق
٥٦	٢ - المدخل النفسى
٦١	٣ - المدخل الاجتماعى
٦٤	٤ - المدخل الجمالى
٦٩	٥ - المدخل الأسطورى
٧٥	هاملت والمعادل الموضوعى : (موريس وبتز)
٨١	تعريفات باتجاهات نقدية : (ولتر جاكسون بيت)
٨٣	١ - ماثيو أرنولد
٩٠	٢ - سانت ييف
٩٣	٣ - هيبوليت تين
٩٥	٤ - ليو تولستوى
٩٧	٥ - تي . إس . إليوت
١٠٤	٦ - آى . إيه . ريتشاردر
١٠٦	٧ - إدموند ولسون

صفحة

- ١٠٩ نحو تعريف للشكل الدرامي : (هوبرت هفنز)
- ١٢٧ النقد في مجتمع ديمقراطي : (دبليو. إتش. أودين)
- ١٤١ الحكم الجمالي ، والحكم الأخلاقي في النقد : (نورمان فورستر)
- ١٥٥ اتجاهات النقد الرئيسية في القرن العشرين : (رينيه ويليك)

١٩٨٢/٥٤٦٦	رقم الإيداع
ISBN ٩٧٧-٠٢-٠٢٥٧-٦	الترقيم الدولي

١/٨٢/٣٧

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)