

S T A N L E Y H Y M A N

نقد ادبي
CRITIQUE

ستانلي هايمن

النقد الأدبي

ومدارسه الحديثة

1

النقد الأدبي
ومدارسه الحديثة

ترجمة

د. إحسان عباس د. محمد يوسف نجم





النقد الأدبي

ومدارسه الحديثة

تأليف

سنانى هاجن

الجزء الاول

ترجمة

الدكتور ايمان عباسى الدكتور محمد يوسف نجم

هذه الترجمة مرخص بها وقد قامت مؤسسة
فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر
بشراء حق الترجمة من صاحب هذا الحق



**This is an authorized translation of the first half of
THE ARMED VISION
BY**

STANLEY E. HYMAN

Copyright, 1947, 1948, 1955 by Alfred A. Knopf Inc.

Published by Alfred A. Knopf, Inc., New York

تصدير

يلاحظ القارئ المتبع ان زاوية النقد الحديث في المكتبة العربية تكاد تكون خاوية . فالمؤلفات التي كتبت في هذا الموضوع - على قلتها - لا تخرج عن نطاق النقد القديم غريبه وعريبه . وقد بدأت حركة التأليف في هذا الموضوع عقب انشاء الجامعة المصرية الحديثة سنة ١٩٢٥ ، لما وافق ذلك من نشاط في حقول الأدب والعلم . الا ان هذه الدراسات ، بحكم تخصص اصحابها ، اتجهت نحو القديم بقوة ، وتركت الحديث للمحدثين من خريجي الجامعة يتناولونه بأقلامهم مستعينين بما اغترفوه منها من فيض العلم وما هيأته لهم من التخصص في اوروية . على أن المحدثين من ابناء الجامعة المصرية ، ومن ثم من ابناء الجامعات الأخرى في الاقطار العربية ، لم يمنحوا هذا الموضوع حقه من العناية والتوفر ، فكانت دراساتهم تدور في فلك القديم ، او تتخطف من الدراسات الاوروية العتيده في هذا الموضوع ، بعض الفكر والنظريات ، التي لم تستطع حتى الآن ان تنضم في نظرية شاملة للنقد ، تبين الجليل المعاصر على تفهم اصوله والافادة من اساليبه في دراسة ادبنا العربي قديمه وحديثه .

ومضت القافلة في هذا السيل ، مبطة متعبرة ، والدراسات النقدية في العالم من حولها تسير سيراً حثيثاً نحو التعمق والتخصص ، حتى غدا الناقد العربي كالمثب لا ارضاً قطع ولا ظهراً أبهى .

وعندما وقع هذا الكتاب في ايدينا . رأينا ان ترجمته وتقريبه للقارئ العربي لا بد من ان يمدآه بالعون . ويردا عليه بعض ما فاته اذا ما اراد سلوك طريق النقد الوعر الشائك ؛ فالمؤلف لا يكتفي بعرض المدارس النقدية الحديثة . عرضاً دقيقاً متزناً . بل يحرص كل الحرص على ان يربطها بتاريخ النظرية النقدية منذ الاغريق حتى اليوم . وبهذا يتيح للقارئ ان يراجع ثقافته النقدية . على ضوء الاتجاهات الحديثة . معروضة على النظرية النقدية القديمة . مربوطة بها اوثق ربط .

ونحن اذ نقدم هذا الكتاب لزملائنا وطلابنا . نرجو ان يكون مفتاحاً ييسر لهم الدخول في باب النقد الواسع . ودليلاً يهدي خطاهم في هذا الطريق المتوعث العسير .

وقد رأينا . خدمة للقارئ العربي . ان نجلو ما غمص من أفكار المؤلف ونظراته . بالتعليق عليها وتفسيرها . كما اثبتنا اسماء الكتب التي اعتمد عليها في دراسته باسمائها العربية والافرنجية . كي يتمكن القارئ من الرجوع اليها اذا اراد . اما اسماء الاعلام . فقد اثبتناها بالعربية . على ان نشبها باللاتين في الفهرس العام للكتاب .

والكتاب في الاصل يقع في جزء واحد . ولكننا آثرنا إخراجه في جزئين تيسيراً على القارئ واستعجالاً للثمرة . حتى لا يفوته الانتفاع السريع بهذا الاثر النفيس .

المرحمان

المساهمون في اخراج هذا الكتاب.

المؤلف : ستانلي ادغار هايمن . ولد سنة ١٩١٩ في بروكلين (نيويورك). وتخرج سنة ١٩٤٠ من جامعة سيراكوز . ومنذ ذلك التاريخ وهو يعمل محرراً في مجلة النيويوركي The New Yorker . ويساهم في تحرير المجلات الأخرى بابحاثه ومقالاته . وقد أصدر سنة ١٩٥٦ كتابه الثاني « العملية النقدية » The Critical Performance . وهو يدرّس الأدب . والأدب الشعبي في كلية بنتجتون .

الترجمان : الدكتور احسان عباس : من مواليد فلسطين . تخرج من الكلية العربية في القدس . ودرّس الادب في بعض المدارس الثانوية في فلسطين . ثم التحق بالجامعة المصرية . وتخرج منها بشهادة الدكتوراه من قسم اللغة العربية سنة ١٩٥٤ . وقد أصدر عدداً من الكتب . منها : «كتاب الشعر» لارسطو (ترجمة) و«خريدة القصر وجريدة العصر» للحماد الاصفهاني (تحقيق بالاشتراك مع المرحوم الاستاذ أحمد امين والدكتور شوقي ضيف) و«رسائل ابن حزم» (تحقيق) ، و«الحسن البصري» : و« فن الشعر » . و« فن السيرة » و«ابوحيّان التوحّيدي» و« الشعر العربي في المهجر » (بالاشتراك مع الدكتور محمد يوسف نجم) وهو الآن احد اساتذة الادب العربي بجامعة الخرطوم . الدكتور محمد يوسف نجم : ولد في فلسطين سنة ١٩٢٥ . تخرج من الكلية العربية في القدس . ودرس الادب العربي في الجامعة الاميركية

بيروت (حتى سنة ١٩٤٨) . والتحق بالجامعة المصرية سنة ١٩٤٩ ،
وتخرج منها بشهادة الدكتوراه من قسم اللغة العربية سنة ١٩٥٤ . وقد
أصدر بعض الكتب ، منها : « القصة في الأدب العربي الحديث » ،
و « المسرحية في الأدب العربي الحديث » و « ديوان الزهاوي » (نشر
وتحقيق) و « فن القصة » ، و « فن المقالة » ، و « الشعر العربي في المهجر »
(بالاشتراك مع الدكتور احسان عباس) و « ديوان عميد الله بن قيس الرقيات »
(تحقيق وشرح) . وهو الآن استاذ مساعد للأدب العربي بجامعة بيروت
الأميركية .

مُقَدِّمَةٌ

النقد الادبي الحديث

طبيعته :

إن النقد الأدبي الذي كتب بالانجليزية في مدى الربع الماضي من هذا القرن ، مختلف من حيث النوع عن أي نقد سبقه . وسواء أسميته نقداً «جديداً» - كما سماه كثيرون - أو «نقداً علمياً» ، أو «نقداً عاملاً» ، أو «نقداً حديثاً» - كما يسميه هذا الكتاب ، فإن صلته الوحيدة بالنقد العظيم في العصور الماضية لا تعدو الصلة بين الخالف والسالف . فليس القائلون به أشدّ المعية أو أكثر تنبهاً للأدب من أسلافهم ؛ بل إنهم ، في الحق ، لا يتناولون في هاتين الناحيتين إلى عمالقة مثل أرسطوطاليس وكولردج ، ولكنهم يسرون بالأدب سيرة مخالفة - أصلاً - ويحصلون من هذا الأدب على أشياء مخالفة - أصلاً - كذلك . وعلى هذا يمكن أن نقول في تعريف النقد الحديث تعريفاً غير مصقول أو بالغ الدقة: « إنه استعمال منظّم للتقنيات غير الأدبية ولضروب المعرفة - غير الأدبية أيضاً - في سبيل الحصول على بصيرة نافذة في الأدب » . وإذا شئنا توضيح ذلك بصورة من التعدين قلنا إن الأدوات هي تلك الوسائل أو التقنيات ، والمعادن

الشمينة هي نفاذ البصيرة . والعمل نفسه هو استخراج المعادن أو التنقيب :
أو القشر الظاهري فحسب . أما التقنيات غير الأدبية فمنها عملية التداعي
في التحليل النفسي أو التفسيرات السمانية * مثلاً . وأما ضروب المعرفة
غير الأدبية فتمتد من النماذج الشعائرية عند البدائيين إلى طبيعة المجتمع
الرأسمالي ، وكل هذا يفضي إلى دراسة دقيقة ، وبقظة مستفيضة على النص .
يشبهان تحليل الأشياء تحت المجهر .

وسرّ هذا التعريف السابق منطوق في كلمة « منظم » . ذلك لأن أكثر
هذه التقنيات والنظم لم يكن مجهولاً في النقد القديم ولكنه كان يستعمل
بطريقة عفوية عارضة ، ولم تكن العلوم ذات الأثر في التقدم قد تطورت
تطوراً كافياً لتستعمل منهجياً ، ولا كانت زاخرة بالمعرفة لتسدي له يبدأ
جليلة . وأكثر ضروب المعرفة فائدة للنقد هي العلوم الاجتماعية التي تدرس
النرد عاملاً في جماعة (إذ الأدب بعد كل شيء أحد الوظائف الاجتماعية
عند الإنسان) . وعلى ذلك فتلك العلوم أكثر فائدة من العلوم الطبيعية أو
البيولوجية (لان الأدب ليس عملاً من أعمال البنية الانسانية . كما هي
الحال في المشي والأكل ، بل هو جزء من النمو الاجتماعي أو الحضاري) .
ومع أن ارسطوطاليس كان يهدف عامداً ليلسّط ما نسميه اليوم « العلوم
الاجتماعية » . على المسرحية والشعر ، ليدرسنها تحت ضوء المصطلح الذي
كان يعرفه عن العقل الانساني وطبيعة المجتمع وبقايا البدائية ، فانه لم
يكن لديه إلا مواد قليلة وراء ملاحظته التجريبية - على نفاذها - وإلا
موروثاً غفلاً غير مخصص . أما المعجزة التي حقّقها أرسطوطاليس ، أعني
تلك الإصابة الاساسية في نقدة ، دونما مستند سوى ملاحظته الخاصة وإحسانه

* تلور الدراسات السمانية حول أحد شيئين : الأول تتبع التطورات والتغيرات التي تصيب
معاني الصور والأشكال الكلامية ، والثاني دراسة العلاقات بين الاشارات والرموز وبين معانيها أي
دراسة « السات » الدالة لغوياً ونفسياً .

المرهف. فانها انتصار لفضا البصيرة التقليدية التي اهتدت - بقوة الحدس - إلى أشياء كثيرة تمّ جلاؤها والتطور بها من بعد. حتى انه في عصر كولردج أي بعد ألفي سنة . لم يزد ما كان معروفاً بدقة عن طبيعة العقل الإنساني. والمجتمع . على ما كان يعرفه عنه أرسطوطاليس . بشي كثير .

وهناك قسط كبير من النقد . معاصر . غير أنه لا يسمى حديثاً . وفقاً للمعنى الذي حددناه من قبل ؛ أي أنه لا يستخدم هذه المادة استخداماً نقدياً منظماً - (ومن المدهش أنه كثيراً ما يستخدمها عرضاً) - ومع أن لهذا النقد مكاناً . وهذا المكان كثيراً ما يكون هاماً . فإنه حسب تعريفه نوع آخر من النقد . خارج عن مجال اهتمامنا هنا . وبالإضافة إلى ما للنقد الحديث من مهمة خاصة . أو درجة معينة يؤدي بها أشياء كانت تؤدي من قبل عرضاً واتفاقاً . فإن هذا النقد ما يزال أيضاً يؤدي عدداً من الأمور . لم ينتكّ النقد يقوم بها في كل زمان . أعني تفسير الأثر الأدبي ووصله بموروث أدبي سابق وتقويمه وما أشبه . فهذه كلها مظاهر خالدة لأي نقد (إلا أن التقويم من بينها . فيما قد نلاحظه . قد تضاعف شأنه في النقد الجادّ في زماننا) . ولكن حتى حين يتزع الناقد الحديث ليتخصص في أحد هذه العناصر النقدية الموروثة فإنه يضع إلى جانبها عناصر أخرى غير موروثة . أو يجرّيها معدّلة تعديلاً عميقاً بما أحرزه تطور العقل الحديث من مميزات وخصائص .

لقد ذهب جون كرو رانسوم - الذي كان له أثر كبير في تروينج اصطلاح « النقد الجديد » لكتاب ألفه بهذا الاسم مؤكداً الفرق في النوع بينه وبين النقد القديم (على أساس الدراسة المستقصية الحديثة لخصائص المبنى الشعريّ) - ذهب هذا الناقد إلى أن عصرنا هذا يتميز تميزاً غير عاديّ في النقد . وأن الكتابات النقدية المعاصرة . من حيث عمقها ودقتها . قد فاقت

جميع النقد القديم المكتوب باللغة الإنجليزية . وهذا كلام لا يتوره الشك ؛ ولكننا لا نستطيع أن نتملق أنفسنا ، فنلعي أن نقولنا إنما هو في سعة باع نقادنا إذا قايسناهم بأسلافهم ؛ كلا ، بل من الواضح أن هذا التفوق إنما يكمن في الأساليب والمناهج . ففي تناول النقد الحديث ضروب من المعرفة عن السلوك الإنساني ، وفي جمعته تقنيات جديدة مثمرة ، فإذا أمكن تركيز بعض هذا كله ، وأمکن توحيد أعمال عدد من النقاد ، كلّ يعمل على شاكلته ، وبعث الانسجام فيما هو لاعم مبددٌ منها ، لأنها نجحٌ أحياناً متأرجحة أو ناقصة — إذا أمكن ذلك كله اتسعت في مستقبل النقد دروبه ومناظره وانطلقت في اللغة الإنجليزية دراسات أدبية تحليلية جدية من نوع يميز عصرنا .

ومن بين المناهج والنظم التي تقررت فائدتها للنقد الأدبي ، تخطر العلوم الاجتماعية في الذهن أولاً ، فهي نبع ثرّ لم تصهريج قنواته بعد . فمن التحليل النفسي استعار النقاد الفروض الأساسية عن عمل اللاشعور وكيف يعبر عن « رغباته » الكامنة بالتداعي ، ويعناقيد من الصور ، كما استعاروا كيفية عمل الأحلام وما فيها من تعبير ملتو سيّال ؛ مثل الخلط الكلامي والخلط المكاني والقصم* وهذه هي أيضاً الكيفية الأساسية للتشكل الشعري . ومن يونج استعاروا فكرة « النماذج العليا » أو محتوى اللاشعور** الجماعي وكثيراً غيرها . أما من أصحاب علم النفس الجماعي

* يحدث الخلط الكلامي **Condensation** في الحلم حيث تخطط فكرتان أو أكثر وينتج من ذلك تعبير ملتو تحاشياً لايقاظ « الرقيب » أو العقل الظاهر ، ومثاله **Alco holidays** بدلا من **Christmas holidays** ، أما الخلط المكاني **Displacement** فهو أن لا يميز الإنسان في الحلم بين اليمين واليسار أو بين فوق وتحت . وأما القصم **Splitting** فهو استقلال بعض التجارب عن الوعي وعملها منفصلة مستقلة عنه في بعض الأحوال .

** النماذج العليا **Archetypes** . سيتعرض المؤلف لما في الفصل الخامس من هذا الكتاب . ويبيها يونج أن هناك لا شعوراً جماعياً تكمن فيه الصور الكبرى والرموز التي تمثل قاعدة هامة في الفنون وكلما تدخلت في كيان الفن زادت الاستجابة له والتأثر به .

(الجشطالتيين) فأخذوا فكرة « الكليات » * ومن علماء النفس التجريبيين استملوا المقدمات التجريبية الأساسية عن سلوك الحيوان والطفل . ومن النفسين الاكلينيين استقوا معلوماتهم عن التعبيرات المرضية للعقل الإنساني . ومن النفسين الاجتماعيين استفادوا الكشوف عن سلوك الإنسان في الجماعات والمجتمعات الكبرى . وأفادوا ما هو أكثر من ذلك ، مما سمّاه يانشر « الصور الإيدية » ** eidetic images ، وما أشبه هذا من مقدمات هي موادّ ذاتية بحت ، إلى أشد المقدمات الطبيعية والكميائية موضوعية ، مما تقدّمه لهم العلوم النفسية العصبية ، والنفسية المتصلة بعلم الغدد الصمّ . واستعار النقد من علوم الاجتماع المتراحة نظريات ومقدمات عن طبيعة المجتمع والتغير الاجتماعي والصراع الاجتماعي ، وصلة هذه بالأدب والظواهر الثقافية الأخرى . أما من المذاهب الانثروبولوجية فقد استمد مقدمات عن المجتمعات البدائية والسلوك الاجتماعي ابتداءً من التعميمات الجارفة التي وضعها عن التطور نظريون مثل تيلور إلى مذهب بوز*** القائم على الاستقصاء الواعي المترمت في دقته . وكان « القولكلور » ، وهو فرع من الانثروبولوجيا ، ذا مدد خصب للنقد من حيث هو مصغر للمعلومات الخاصة بالشعائر الشعبية الموروثة والأساطير والمعتقدات التي تتركز إليها نماذج الفن الشعبي وموضوعاته كما يتركز إليها الفن الآخذ بنصيبه من الرقي .

• الكليات - Configuration تكاد تكون مرادفة لكلمة Gestalt وهو الاتجاه النفسي الجماهي التكامل .

•• الصور الإيدية نوع حي من الصور لا يتخيل فقط وإنما يرى منعكساً في الخارج ، وهو شيء متصل بالملاس والفرق بينها ان صاحب الصور الإيدية (ويسى Eidetiker) يدري أن هذه الصور ذاتية ، وان كان يراها دقيقة الى درجة فوتوغرافية .

••••• توفر تيلور على دراسة الأديان البدائية دراسة نقدية مقارنة ، وهو صاحب الفكرة التي تقول إن الانسان انتهى الى الروح من حالات الحلم والاعقاد وما أشبه ثم الموت . غير ان الروح بعد الموت تؤثر في حياة الاحياء الباقية وهذا يؤدي الى الصلوات والضحايا وما الى ذلك ، وأول الأديان عبادة =

وهناك أيضاً عدد من النظم الحديثة الأخرى - عدا العلوم الاجتماعية - أثمر كثيراً بالفعل ، أو كان كذلك بالقوة ؛ خذ مثلاً الدراسة الأدبية . فهي حقل ليس جديداً تماماً ، ولكنها استطاعت في هذا القرن أن تمسّد كثيراً من المعرفة الدقيقة ، ومجموعة من المناهج المنضبطة حتى إنها . حين انضاف إليها الخيال الناقد . أنتجت نوعاً من النقد الأكاديمي حديثاً تماماً . بالمعنى الذي تقدم استعماله . هذا وإن الدراسات القديمة في اللغويات وفقه اللغة . بالإضافة إلى الحقل الجديد من الدراسات السمانية . قد فتحت للنقد آفاقاً واسعة . لم تكن من قبل مستكشفة إلا قليلاً .

أما العلوم الطبيعية والحيوية فقد أمدّت النقد بعناصر أساسية ، كالطريقة التجريبية نفسها . ونظريات ذات فائدة مجازية عظيمة مثل « التطور » . ومبادئ مثل « النسبية » و « المجال » و « اللامحدودية » . أما الفلسفة . فمع أنها في القديم لم تُعزّن بالأدب إلا تحت ستار علم الجمال . فقد أثبتت اليوم فائدتها للنقد وخاصة في باب المصطلح الأخلاقي والمتافيزيقي وبه يستطيع النقد أن يواجه مسألة العقيدة ومشكلات أخرى ذات قيمة بالغة . وهنالك عدد من النقاد قد سلّط مبادئ الدين وتجليات التصوف على الأدب . وإلى جانب هذه الضروب من النظريات والمعارف طور النقد عدداً من المناهج الخاصة به « ومَسْدُ هَبَّتْهَا » قياساً على المناهج العلمية في بعض الأحيان ، مثال ذلك الاستقصاء في الأخبار عن الأشخاص وسيرهم ، والكشف عن نواحي الغموض ودراسة

== الأسلاف ثم عبادة الطبيعة. وهذا الانتقال ناشئ عن طبيعة عقلية البدائي الذي لا يفرق بين الحي وغير الحي فمنح الطبيعة صفات الاحياء . (وانظر أيضاً الفقرة الثالثة من الفصل الخامس في هذا الكتاب)
 أما بوز فهومن العلماء الذين يقولون بقيام الصلة بين البيئة الجغرافية وخصائص العرق ، وقد درس التغيرات في اجسام المهاجرين الاميركيين ليثبت ان البيئة تحدث في الجنس تغيراً في وقت قصير . وقد لقيت نتائجه نقداً قوياً من المختصين . ومن كتبه : Race, Language and Culture (نيويورك ١٩٤١) .

العمل الرمزي والنقل في الأثار الأدبية والاكباب وبذل الجهد الدائم في قراءة النصوص والكشف المستفيض عنها عامة .

هذه التقنيات النقدية الجديدة . وهذه الاتجاهات في البحث ، تعتمد في أكثر أحوالها ، على فروض أصبحت أساسية في الفكر الانساني الحديث مميزة له . ويعود الفضل في هذه الفروض ، في المقام الأول ، إلى أربعة علماء عظام من مفكري القرن التاسع عشر وأوائل العشرين وهم : دارون وماركس وفريزر وفرويد* . ونستطيع هنا أن نلاحظ ، عابرين ، بعض هذه الفروض التي تعد مفتاحاً لما وراءها ، وهي جديدة ، نسبياً ، في النقد المعاصر . على أن نذكر أنه ليس هناك ناقد حديث واحد يقبل كل هذه الفروض مجتمعة : أما دارون فممنه جاءت الفكرة بأن الإنسان جزء من النظام الطبيعي وأن الحضارة تطورية . وأما ماركس فهو الذي ذهب إلى أن الأدب هو الذي يعكس ، ولو بطريقة معقدة ملتوية أحياناً ، العلاقات الاجتماعية والانتاجية لهذا العصر أو ذلك . وأما فرويد فهو الذي يرى أن الأدب تعبير مقنّع ، وأنه تحقيق لرغبات مكبوتة - قياساً على الأحلام - وأن هذه المقنّعات تعمل حسب مبادئ معروفة . وتحت هذا كله هنالك فكرته عن أن هناك مستويات ومدارج عقلية تقع وراء الوعي ، وأن بين الرقيب والرغبة في التعبير صراعاً مستمراً . وأما فريزر فهو صاحب الأفكار عن السحر البدائي والأسطورة والشعبية البدائية وأن هذه كلها

* لعل فريزر من بين هؤلاء العلماء هو الذي يحتاج تعريفاً ، فهو أحد الذين بذلوا جهداً كبيراً في دراسة الأديان البدائية. وترتكز فكرته الى ان نمو الدين البدائي انما تم بمحاولة السيطرة على الطبيعة . فأساس الدين البدائي هو عجز السحر عن أن يقوم بهذه السيطرة ، ذلك لأن السحر كالعلم ، يحاول أن يربط بين العلة والنتيجة أما الدين فبني على الاعتقاد بقوى أقوى من الإنسان توجه حياته وتسيطر عليها وعلى الطبيعة. فلما غاب الانسان في مجال السحر غير قانون العملية الى شيء آخر. وقد استعرض فريزر الفولكلور في حياته البدائية في كتابه الضخم : " The Golden Bough " ، (انظر أيضاً الفقرة الثالثة من الفصل الخامس في هذا الكتاب) .

تضمن في أساس أعلى النماذج والمواد الأدبية . وقد يضاف إلى هذه الفروض والأفكار نظرية ديوي في الاستمرار ، وأن قراءة الأدب وكتابته ليستا إلا صوراً لفعالية إنسانية يمكن أن تقايس بأي فعالية أخرى ، وأنها خاضعة للقوانين نفسها ويمكن دراستها على النماذج الموضوعية نفسها . كما تضاف إليه فكرة السلوكيين بأن الأدب ليس إلا رجلاً يكتب ورجلاً يقرأ ولا شيء غير ذلك ، ثم فكرة العقلين بأن الأدب قابل للتحليل ، ومن الناحية السلبية يتميز النقد الحديث بغياب مبدأين كانا يحتلان مقاماً رئيسياً في الماضي كلما جرى الحديث عن الأدب وهما : أن الأدب نوع من التعليم الأخلاقي ، وأنه في أساسه نوع من اللذة أو المتعة .

وبالإضافة من هذه الفروض ، يطرح النقد الحديث عدداً من الأسئلة لم تكن ، في معظم الأحوال ، تُسأل في الأدب من قبل ؛ من ذلك : ما هي أهمية العمل الفني من حيث علاقته بحياة الفنان ، بطفولته ، بعائلته ، بحاجاته العميقة ورغباته ؟ وما علاقته بالجماعة ، بطبقته ، بحياته الاقتصادية ، بمجتمعه الكبير ؟ ماذا يؤدي هذا العمل لصاحبه وكيف ؟ ماذا يؤدي للقارئ وكيف ؟ وما العلاقة بين هاتين الوظيفتين ؟ ما الصلة بين العمل الفني والنماذج الكبرى البدائية في الشعائر ، وبين المادة الأدبية الموروثة ، وبين الأفكار الفلسفية المعاصرة له وغير المعاصرة ؟ ما الترتيب الذي اتبع في صوره وعبارته وشكله العام ؟ ما الممكنات المحتمجة في أبرز كلماته وإلى أي مدى يضطلع محتره بما هو برهاني ذو معنى ؟ وأخيراً يبلغ النقد الحديث عتبات الأسئلة القديمة مثل : ما غايات هذا العمل وإلى أي درجة هي سليمة وما مدى تحققها ؟ ما معانيه (بالجمع لا بالافراد) : وهل هو عمل جيد أو رديء ولماذا ؟

ومن الواضح أن كل هذه أسئلة تسأل عن الأدب عامة أو عن عمل

ففي واحد بخاصة . على أن النقد الحديث لم يعد ، في أكثر الأحوال ، يقبل وضعه القديم من حيث كان ملحقاً بالأدب الخالق أو الأدب القائم على الخيال . فاذا عرفنا الفن بأنه خلق لنماذج من التجربة ممتعة ذات معنى ، أو قلنا إنه نسجٌ للتجربة الإنسانية في نماذج ممتعة ذات معنى ، اتضح أن الكتابة القائمة على الخيال أو الكتابة النقدية كليهما فن حسب هذا التعريف : والفرق بينهما أن الأدب الخالق ينظم تجاربه التي استمدتها من الحياة بنفسه ، استمدتها من « رأس النبع » في أكثر الأحوال ، أما النقد فينظم تجاربه المستمدة من الأدب الخالق أي من الحياة بعد أن نقلها الأدب نقلة جديدة . وإذا شئت فقل إن كليهما نوع من الشعر ، ولكل واحد منهما حظه من الاستقلال بقدر ما بينهما من اتصال . لقد كتب ت.س. إليوت في مقال له عن « مهمة النقد » * سنة ١٩٢٣ يقول : « لا أظن أن متحدثاً واحداً عن النقد استطاع أن يدعي - محيلاً - مجاوزاً للمعقول - بأن النقد فن غاية في نفسه » . ولكن إن لم يجهز أحد بهذه الدعوى - محيلاً - مجاوزاً للمعقول - في سنة ١٩٢٣ فليس من شك في أن النقد الحديث الذي بدأ في السنة التالية بنشر كتاب رتشاردز « مبادئ النقد الأدبي » ، قد ظل يعمل في حدود هذه الدعوى .

ومجمل الأمر ما عبر عنه ر.ب. بلاكمور حين قال : « النقد شيء قائم بذاته ولكنه ليس بحالٍ فناً منفصلاً مستقلاً » . وقد كان النقد الحديث في الواقع العملي كذلك : غايةً في نفسه تماماً ، ومرتبطةً بالشعر ارتباطاً لا انفصام له . أي أنه كان ، كأبي نقد آخر ، يهدي الفن ويغذيه ويحيي مستقلاً عنه ، وهو من ناحية أخرى أمةٌ للفن ، طفيلية في أرواحها ، معايشةٌ

* هو المقال الثاني في كتابه « مقالات مختارة » Selected Essays ص ٢٢-٢٤ .

له في خير أحوالها . فالناقد يريد أعمالاً فنية يتخذ منها مادته وموضوعه ويقدم بديلاً عنها خدمات ثانوية باللغة القيمة ، كأن يساعد القارئ على فهم العمل الفني وثقافته ، ويساعد الفنان على أن يفهم فنّه ويقومّه ، ويعين على تقدم الفن وتطوره ، بتعميم المعايير المطلوبة أو بتحديدّها وتجهيزها . وهو في حالات خاصة يوقظ جيلاً من الشعراء كما فعل إمرسون أو فان ويليك بروكس في أول عهده ، وهو قد يعيّن موضوعات للأدباء يكتبونها مثلما يفعل غوركوي وبرنارد دي فوتو ، وقد يغير اتجاه الفن أو يحاول ذلك مرسماً خطى تولستوي والأخلاقين في محاولة التغيير وخطى بوالو والنقاد الرومانتيكيين الانجليز في تحقيق التغيير نفسه ، أو قد يمدّ الفنان (وأحياناً نفسه) بموضوعات محددة وتقنيات وقواعد عملية مثلما يفعل عدد من نقاد الشعر المعاصرين .

وعلى حدّ النقد الأدبي من إحدى ناحيتيه تقع المراجعات وعلى الناحية الأخرى منه يقع علم الجمال . أما المراجع فإنه يرى في الكتب متاعاً ، وأما الناقد فيرى فيها أدباً أو كما يقال في الاصطلاح الحديث يرى عملاً أو سلوكاً أدبياً ، وأما الجماليّ فيهمّه من الأدب التجريد ، وليست له رغبة في كتّاب معينة . ومثل هذا التمييز بين هؤلاء الثلاثة إنما هو تفرقة في الدور الوظيفي الذي يؤديه كل منهم وليس تفرقة صارمة الحدود ؛ فقد يتجاوز كل واحد منهم مجاله إلى غيره ، فاذا غفل المراجع عن خصائص المتاع ، وهو يتحدث عن كتاب ، وأخذ في الحديث عما للكتاب من مميزات ، من حيث هو نتاج أدبي ، أصبح لهذه المراجعة ، على الأقل ، يعدّ في صفّ النقاد . والناقد الذي يرسل التعميمات عن الطبيعة المجردة للفن والجميل ، يصبح مؤقتاً في عداد الجمالين ؛ والجماليّ الذي ينقد أعمالاً أدبية محددة ، مستعملاً المصطلح الذي يكشف عن خصائصها الفذة ، إنما هو ناقد في تلك الحال . ومن أبرز ملامح هذا العصر وجود ذلك الجهمّ الغفير من

الذين طار صيتهم في النقد من مثل هنري سيدل كازبي والأخوين فان دورن ، وإذا كشفت عنهم لم تجدهم أكثر من مراجعين متكررين .
 وثمة سمة أخرى للنقد الحديث تستحق ان ينوه بها ، وهي أن كل ناقد يتزع إلى أن يكون لديه صورة مجازية فارقة ، أو عدد من الصور ، يرى من خلالها عملية النقد ، وهذه الصورة - بالتالي - تشكل عمله وتنبئ عنه ، وتجعله - أحياناً - محدوداً . فصورة الناقد جند ر.ب. بلاكمور أنه جراح سحري يجري العملية دون أن يقطع الأنسجة الحية . والناقد عند جورج سينتسبري ، سكير . أما عند كونستانس رورك فهو « مسمد » يرش الأرض من أجل حصاد طيب . وهو عند ولدو فرانك « مولد » يُظهر للوجود نسمة جديدة . وهو مائلٌ عند كنت بيرك - بعد أن استعمل عدة صور - في صورة مدير مسرحي ثري يخرج على المسرح كل عمل تمثيلي يعلق بخياله . وهو عند عزرا بوند رجلٌ صبور يأخذ بيد صديقه ليريه مكتبته ... إلى غير ذلك من تصورات .

إن ما لحظناه فيما تقدم من أساليب وتقنيات في النقد الحديث ليرشح من خلال هذه الصور المجازية الكبرى ، كما يترشح أيضاً من خلال شيء غير ملموس أعني به جهاز الذكاء الشخصي للناقد ومعرفته ومهارته وحساسيته وقدرته على الكتابة . وليس في النقد طريقة - مهما تبلغ روعتها - بقادرة على أن تكون سداً حائلاً دون الحماقة ، وتكاد كل تقنية في النقد الحديث تستعمل بالمعية على يد الأملعيين من النقاد ثم تكون هي نفسها معرضاً للعجز إذا استعملها الأغبياء الجهلة المقصرون البلاداء (كما سنعرض في الفصول التالية من هذا الكتاب) . على أنه من الناحية الأخرى قد يحسن النقد أو ييرع فيه امرؤ طيب يتمتع بفضائل الناقد - في هذا العصر أو في أي عصر آخر - وليس لديه من الأساليب إلا استغلال ذكائه وحساسيته . ومثل هذا ليس ناقداً حديثاً بالمعنى الذي اصططحناه . ولا يهمننا الحديث عنه

في هذا المجال . وكل ناقد - مهما تكن طريقته - يحتاج تلك الخصائص التي سميناها الذكاء والمعرفة والمهارة والحساسية والقدرة على الكتابة - يحتاج الذكاء ليكيّفه بما يلائم العمل الذي يعالجه ، والمعرفة من أدبية وغير أدبية ليكون على وعيٍ بما يتطلبه عمله ، والمهارة لئلا تتدرج به طريقته أو تنساق به نحو وحدة آلية جوفاء ، والحساسية ليظل دائماً متنبهاً للقيم الخاصة في العمل الذي ينتقده من حيث أنه يمثل تجربة جمالية فذة ، والمقدرة الأدبية لتحسن التعبير عما يريد أن يقوله . وليس ثمة من محكٍ تختبر به هذه الخصائص الذاتية ، حتى إن شيكسبير ، ذلك المحك التقليدي ، ليس عوناً كبيراً في هذا المضمار . فهناك رجلان تميزا في النقد المعاصر بالخطّ من شيكسبير وشتان ما هما : أولهما ولدو فرانك وهو داعية للتقوى محترف وليس له الا علاقة واهية بالأدب ، والثاني جون كرو رانسوم وهو من أحدث العقليات الناقدة وأشدّها مضاءً وحادّة في عصرنا . وعند تقدير أعمال الناقدين لا يحسب حساب هذه الخصائص ، وعندما نستعرض طريقة نقدية ونخضعها للمقياس الموضوعي ونعزلها عن صاحبها الحي ، نستطيع ان نفترض وجود هذه الخصائص أو - على الأصح - ان نرجو توفرها . ومن المضامين الرئيسية في النقد الحديث تطوره ليكون علماً ، أما في المستقبل الذي يمكن التكهّن به والحكم عليه ، فالنقد لن يصبح علماً - سواءً أتقبلنا هذه الحقيقة مستسلمين أو شاكرين - ولكننا نتوقع منه أن يزداد تدرجاً في الاتجاه العلمي أي نحو تكوين منهجية شكلية ونظام للمعالجة قابلين للنقل والاحتذاء موضوعياً . وكما أن أي تجربة عملية يمكن محاكاتها أو اختبارها مما كتب عنها في أي زمان ومكان وعلى يد أي شخص يستطيع القيام بالممارسة الضرورية ، فكذلك هي المعالجة النقدية - سيصبح في مقدور أي فرد أن يعيدها ما دامت تتوفر له القدرة والرغبة الضروريتان . أما الحساسية الخاصة فشيء يتفرد به الناقد ويموت بموته ، وأما وسائله فان

نقلها موضوعياً سيصبح أمراً ممكناً وسيحتاج من يعيد استعمالها محتذياً - ولا بد - حساسية ومميزات أخرى تقارب ما كان لدى الناقد الأصيل ، على حال لا تنطبق على العلوم الطبيعية منذ بدء الطريقة التجريبية . ففي مجال الطبيعيات يستطيع الأحمق والخلف إذا توفرت لديهما الكفاية الأولية أن يصلوا إلى النتائج التي توصل إليها بويل إذا هما أعادا تجارب هذا العالم . ثم إن الناقد في طريقة التحليل التقدي مهما تبلغ هذه درجة التجارب الموضوعية سيظل داخلاً في المجال الذاتي المحض ما دامت هنالك مصطلحات مثل « تقويم » و « تذوق » - سيظل الأمر كذلك سواء كان النقد بناءً مؤسساً على التحليل الموضوعي الركين ، يقيمه امرؤ عارف عاقل ، أو كان نزوة لا يحمل لها أو هوى يصدر عن رجل أحمق .

أما المضمون الرئيسي الآخر في النقد الحديث فهو تطوره في اتجاه نقد ديموقراطي ، أي تحقيقاً لما رجاه إدمند بيرك حين قال : « أن يصبح كل إنسان ناقداً لنفسه » . فقد كتب بيرك في مقاله عن « الرائع والجميل » يقول : « إن المقياس الحقيقي للفنون في طوق كل إنسان وإن ملاحظة ما هو شائع في الطبيعة بل أحياناً ما هو حقير واهٍ ليمنح المرء الأنوار الهداية حيث يكون لأعظم الحكمة وأسمى الجهد اللذين يفضان من شأن هذه الملاحظة أثر في تركنا سامدين في الظلام أو في امتاعنا وتضليلنا بالأضواء الخادعة - وهذا أدهى وأمر - » . ومعنى هذا الكلام - بتراهة - أن الملكات الانسانية وحدها ، دون عون خارجي ، قد تجعل من أي إنسان ناقداً . وهو رأي مناقض تماماً لما قاله فرانسس بيكون في كتابه « القانون الجديد » *Novum Organum* من أن اختيار هذه الطريق (المعرفة بالتأمل في الطبيعة) يسوي بين جميع العقول كما تسوي البوصلة أو المسطرة بين الأيدي جميعاً . وفي مكان ما بين هذين الرأيين تقع الامكانيات التي تجعل من النقد الحديث ديموقراطياً ، أي أن توسيع الأساليب سيزيد في عدد الناقدين

القادرين - لا احترافاً في أغلب الأحوال وإنما لكلٍ في نطاق قراءته وحياته الخاصة ، وهذا الاحتمال يهدد بتناقص قدسية الناقدين المحترفين ولكن تهديده للوي المصالح المادية أكثر .

أصوله

يمكننا القول بأن النقد الأدبي الحديث يبدأ بأفلاطون وأن أرسطوطاليس مضى فيه ووسّعه ؛ بل إن هذين الرجلين هما - على التحقيق - رائداه العظيمان ، حين سبقا إلى أشياء كثيرة ، وفيما سبقا إليه كثير من التطبيق النقدي المعاصر . أما أفلاطون فقد وجه طريقته الفلسفية الديالكتيكية ، كما بينها في الكتابين الخامس والسابع من « الجمهورية » ، إلى الشعر وإلى الفروض النفسية الاجتماعية القائمة في أصله ومهمته . وإذا كانت نتائجه قد استبعدت الشعر فلسفياً لأنه بجانب للحقيقة الأفلاطونية الصحيحة ولأنه من ناحية اجتماعية نفسية ضاراً بالمجتمع السليم ** ، فإن طريقته هي الطريقة الحديثة ، إذ سلّط عليه كل المعرفة المنظمة التي كانت لديه . أما في حال أرسطوطاليس فإن المدرسة الأرسطوطاليسية الجديدة في النقد بجامعة شيكاغو قد بذلت جهداً حديثاً لتقول إن هذا الفيلسوف لم يستعمل المبادئ أو المعرفة الاستنتاجية في الشعر ، وإنما فحص القصائد استقرائياً من حيث أن كل

* يعني حين يصبح الناقد ديموقراطياً قد يتضائل شأن الناقد المحترف ويستغنى عنه إلى حد كبير ، ولكن خطر شيوع النقد واستقرار الملكات النقدية عند نسبة كبيرة من الناس قد يهدد رجال المال الذين لا يعيشون متبسطين إلا حيث يستحكم الجهل وتضعف ملكة النقد .

** لا بد لقارئ من أن يتذكر في هذا المقام أن أفلاطون كان يرسم بالجمهورية مدينة فاضلة وأنه في مثل تلك البيئة لا يرى مكاناً للشعر القائم على المحاكاة (لا كل أنواع الشعر) . ومن ناحية أخرى هناك نظريته عن العالم المثالي وأن هذا العالم الديوي ليس إلا تقليداً له ، وأن الشاعر حين يقلد هذا العالم يبتعد عن الحقيقة ثلاث خطوات . أضف إلى هذين المنصرين تقديسه للعقل ، والشعر يتجه نحو المواطن ولذلك اتهم أفلاطون - منتصراً للعقل - هذه « العاطفية » أو اتجاه الشعر « لسقي المواطن بدلا من تجفيفها » أي لاثارتها وتقويتها بدلا من اخمادها وإضعافها .

قصيدة فيها كيان مفرد في ذاته . وقد قوّض أركان هذه النظرية نقاد كثيرون منهم جون كرو رانسوم (في مقال له بعنوان « أسس النقد » نشر بمجلة « سيواني » Sewanee (في خريف ١٩٤٤) وكنت بيرك (في مقاله « مشكلة الجوهري » - وقد طبع ملحقاً بكتابه « مبادئ الدوافع » *The Grammar of Motives*) . ولم يكتب بيرك فحسب بأن يبين أن أرسطوطاليس كان « افلاطونياً » صرفاً بل يبيّن أن الأرسطوطاليسين الجدد هم - على وجه الدقة - أفلاطونيون في أشد أعمالهم نجاحاً ، دون أن يحسّوا هذه الحقيقة . ولا حاجة بالقارئ إلى أكثر من قراءة البويطيقا ليعرف أن أرسطوطاليس - وإن عمل استقرائياً وباشراً النصّ - ولازمه في دراسته كما يريد الأرسطوطاليسون الجدد أن يفعل - آتمّ في الوقت ذاته كثيراً مما بدأه أفلاطون فعمق في تهمة المحاكاة التي ألصقتها أفلاطون بالشعر ، ليمنح الشعر ثبوتاً فلسفياً . ثم استبدل فكرة التطهير *Catharsis* ، وهي فكرة نفسية اجتماعية بفكرة افلاطون القاصرة عن مهمة الشعر ، حين زعم أن الشعر ضارٌّ لأنه ينبّه العواطف . وعلاوة على تحليله الشعر بواسطة من تلك الفروض المسلمة القاطعة من فلسفية واجتماعية ونفسية ، فإنه سلّط على الشعر نواة الأنثروبولوجيا - أي ألقى عليه أضواء ذلك الموروث من الأصول البدائية للدراما اليونانية ، ووفق في ذلك إلى مدى أدهش الباحثين المتأخرين في الأنثروبولوجيا والآثار وفقه اللغة (بالرغم

• جرد أرسطوطاليس اتهامات افلاطون من مزاها وتحول بها الى وجهة جديدة ، فأقران المحاكاة طيبة في الانسان وذهب الى انها لا يمكن أن توصف بأنها رديئة في ذاتها لأنها تختلف بنسبة ما يحاكي وبطريقة الحكاية وانه هذه المحاكاة قد تنتج شعراً تراجمياً أو كوميدياً أو ملحمياً . وميز كل هذه الانواع ، وفضل الشعر على التاريخ ثم واجه التهمة بأن الشعر يبه العواطف فقال انه يصرف العواطف أي يبدلها متنفساً ومخرجاً وهذا هو التطهير *Catharsis* . ذلك أن التراجيديا باثارتها عاطفتي الشفقة والخوف تهيب مسرّباً للاضطراب العاطفي وتحقق الرضا الجمالي في النفس وتبعث على الراحة والهدوء (لعل هذا هو المقصود من التطهير ، وان كسان الدارسون قد اختلفوا كثيراً حول المعنى الذي أراد أرسطوطاليس) .

من هنات لم يستطع أن يتحاشاها كقوله إن أغنية الجوق ليست إلا تزييناً
 للمساءة . إذن فان أرسطوطاليس هو الواضع الأول للملامح والتقنيات
 الكبرى في هذا النقد الأدبي الذي أصبحنا نسميه « حديثاً » .
 ومضى الكلاسيكيون المتأخرون ونقاد القرون الوسطى في واحد أو
 آخر من هذه السبل الحديثة ابتداءً من ارسطارخس وشرآح القرن الثاني
 قبل المسيح بما كتبه من نقد اجتماعي وليد . إلى دانتى وبترايك وبوكاشيو
 في القرن الرابع عشر ، بما قدموه من تفسيرات مجازية باطنية للأدب
 قريبة الشبه بما نسميه اليوم إيوم قراءات « رمزية » . وبدأ النقد الحديث المبني
 على دراسة البيئة بكتاب فيكو « العلم الحديد » New Science (١٧٢٥)
 وهو يحوي تفسيراً اجتماعياً ونفسياً لهوميرس ، وتطور هذا النقد تطوراً
 مستقلاً فيما يبدو عن رأي فيكو ، فيما كتبه مونتسكيو ، وبخاصة في
 « روح الشرائع » The Spirit of Laws (١٧٤٨) . ثم امتدت هذه
 الحركة التي بدأت في ايطالية وفرنسة الى ألمانية في النصف الثاني من القرن
 الثامن عشر ، وانتقلت بذلك من دائرة التاريخ والقانون إلى الأدب والفن ،
 وأصبحت مظهراً للقومية الألمانية المبرعمة ، في كتابات فنكلمان ولسنج
 وهردر - بدأها فنكلمان سنة ١٧٦٤ في كتابه « تاريخ الفن القديم »
 History of Ancient Art حين درس فيه الفن التشكيلي عند اليونان بدراسة
 أصوله في السياسة والاجتماع والأدب ، وأتمها لسنج في كتابه « لاوكون »
 Laocoon الذي صدر بعد ذلك بستين مكرراً جهداً خاصاً على نسبة
 الأشكال في المصطلح التاريخي وعلى أهمية مبادئ أرسطوطاليس . أما
 هردر فقد مضى في تطوير الدراسة البيئية خطوة أبعد حين زاد في نسبة
 الطريقة ، بوضعه الفن الشعبي والقوطي في مقابل الفن الكلاسيكي الذي
 استعرضه فنكلمان ولسنج ، موسعاً في مبادئ فيكو التاريخية الدينامية في
 كتابه « فلسفة التاريخ » Philosophy of History مؤكداً طريقة المقارنة

التي بدأها مونتسكيو بتطبيقها في كل المجالات التي ارتادها ، (جاعلاً من مونتسكيو أباً لما لدينا اليوم من فيلولوجيا مقارنة وأديان وأساطير مقارنة ودراسة أدبية مقارنة) .

وفي القرن التالي أزهرت هذه البراعم كلها في مؤلفات أول ناقد حديث عظيم - على التحقيق - وهو كولردج بانجلترا ، وكذلك في مدرسة حيوية أخرى نشأت بفرنسة . ويعد كتاب كولردج المسمى « السيرة الأدبية » *Biographia Literaria* الذي نشر عام ١٨١٧ انجيل النقد الحديث . ويترع النقاد المعاصرون إلى اعتباره « أعظم كتاب نقدي باللغة الانجليزية » - كما يقول آرثر سيمونز - أو « أحق كتاب نقدي بالاعتبار » - كما يقول هربرت ريد . وعلى صفحته الأولى كتب « البيان الرسمي » للنقد الحديث أي تطبيق كولردج للمبادئ السياسية والفلسفية (وهي تضم النفسية أيضاً) والدينية على الشعر والنقد . وجاء هذا الكتاب متقدماً على عصره بقرن كامل ، ولم يحل بين كولردج وبين إيجاد (النقد الحديث) ، حينئذ ، إلا قصور المعرفة التي تيسرت له . فهو باستثناء أرسطوطاليس أعظم أبٍ موجد لهذا النقد . غير أن ما حققه كولردج لم يجد من يتمه للأسف ، ولما عادت مبادئ النقد القائم على البيئة إلى الظهور في إنجلترا في كتاب ألفه ه. ت. بكل بعنوان « تاريخ الحضارة في إنجلترا » *History of Civilization in England* عام ١٨٥٧ استمدت تلك المبادئ لا من كولردج نفسه بل من أسلافه الألمان وخلفائه الفرنسيين .

وفي الوقت نفسه أدخلت مدام دي ستايل إلى فرنسا المبدأ الألماني القائل بأن الأدب تعبير عن المجتمع في كتابها « الأدب في علاقته بالنظم الاجتماعية » *Literature in Relation to Social Institutions* (١٨٠٠) وإلى تأثير هذا الكتاب تعزى تلك « المولودات » المتنوعة من مثل التاريخ الفكري بلجيزو Guizot والتاريخ الشعبي لميشليه والتاريخ الشكّي الإلحادي لرينان .

والنقد الأدبي المتصل بالسيرة عند سنت ييف والنقد الأدبي المتصل بالاجتماع عند تين . ويمثل سنت ييف النقطة التي انقسم عندها كل الموروث السابق قسمين : فمن ناحية كان سنت ييف يرى النقد علماً اجتماعياً أي يراه « التاريخ الطبيعي للأدب » مع معالجة منهجية يدرس بها المؤلف ، أو كما يقول مك كلثوك في كتابه « النظرية النقدية عند سنت ييف » *Sainte-Beuve's Critical Theory* : « أن يدرس المؤلف من حيث علاقته بجنسه ووطنه وعصره وأسرته وثقافته وبيئته الأولى وأصحابه الأذنين ونجاحه الأول وأول لحظة بدأ عندها يتحطم ، وخصائص جسمه وعقله وبخاصة نواحي ضعفه » وكثير غير ذلك . وهذا هو المنهج الذي يستمر على يد تين وبراندلز وبرونتير . ومن ناحية أخرى يلحّ سنت ييف في نقده لتين فيما عنوانه « تين وكتابه تاريخ الأدب الانجليزي » على أن الناقد يجب أن « يستمرّ على احترام واستشاق أريج تلك الزهرة الرزينة ذات العطر الناعم ، يعني ذلك النوع من الشعر الذي أنتجه بوب وبوالو وفونتان » وهذا هو المنهج الذي سار فيه آرنولد وبابت واليوت وهم مدينون له على السواء . ويرى سنت ييف أن الناقد الكامل هو الذي يستطيع الجمع بين هاتين المدرستين ، غير أنه يسلم بأن الأمل في التوفيق بينهما عند شخص واحد إنما هو محال أو حلم .

ويقترّ تين نفسه بأن الخيال التاريخي عند لسنج وميشليه كان بعض الأنوار التي اهتدى بها . غير أن من يقرأ كتاب ميشليه « تاريخ فرنسة » ويطلع على بعض تحليلاته الأدبية العارضة ، وبعضها استشفاف لطبيعة الطبقات (كالقول بأن مانون ليسكو تعبير عن أعيان طبقة الملاك الصغار قبل نشوب الثورة) سيحكم بأن التشابه بين هذه التحليلات وما كتبه تين كان شيئاً أبعد من مجرد خيال تاريخي . كذلك فإن المعايير الثلاثة الكبرى التي وضعها

تين للنقد وهي : الجنس والمصر والبيئة ، قد سبقه إليها سنت ييف نقلاً عن ثلاثية هجل Zeit, Volke, Umgebung واستمداها هجل بلوره من هردر . ومعنى هذا أن تين بلسورَ كثيراً من التزعات السابقة ليجعل منها نقداً علمياً ، فلا عجب إذا أصبح عمله هدفاً لكل الهجمات الموجهة إلى تلك التزعات . فمثلاً كتب عنه الأخوان غونكور Goncourts في شيء كثير من الاعتزاز حين لقيه : « ذلك هو تين الذي تجسد فيه النقد الحديث لحماً ودماً ، نقداً عميقاً ذكياً ، غاية في ذلك ، ولكن الخطأ فيه يفوق التصور » . ولعلّ فلوير كان أمضى وأنفذ بصيرة من سنت ييف في الكشف عن ضعف تين وضعف قسط كبير من النقد الحديث حين كتب في إحدى رسائله ناقداً تاريخ الأدب الإنجليزي لتين ، يقول :

في الفن شيء آخر إلى جانب البيئة التي نما فيها ، والموروث الفيزيولوجي عند المتفنن ؛ فعلى هذه القاعدة تستطيع أن تفسر مظاهر التسلسل والمشاركة ولكنك لا تستطيع تفسير الفردية أي الحقيقة التي تجعل من الفنان هذا الشخص لا ذاك ؛ فهذه الطريقة إذن تسقط «الموهبة» من اعتبارها ، ولا محالة. ويصبح أروع ما ينتجه الفنان لا معنى له إلا من حيث هو وثيقة تاريخية، وهي هذه الطريقة النقدية القديمة عينها التي انتهجها لاهارب La Harpe ثم بعثت من جديد. فقد كان الناس يعتقدون أن الأدب شيء شخصي وأن الكتب سقطت من السماء مثل الشهب ، أما اليوم فهم ينكرون أن يكون للارادة وللطلق وجود بالفعل . ويخيّل اليّ أن الحقيقة تقع بين هذين الطرفين .

وكتب فلوير (١٨٦٩) إلى جورج صاند عن موضوع الناقد ييف يقول : « كان الناقدون في زمن لاهارب نحويين وفي أيام سنت ييف وتين مؤرخين فمتى يصبحون فنانين حقاً وصدقاً » .

وفي سنة ١٩١٢ وما تلاها من أعوام حدث تطور آخر هام في النقد

الحديث ، ففي ذلك العام نشرت جيز إنن هاريسون J. E. Harrison المحاضرة في اللواسة القديمة بكلية نيونهام بكيمبردج كتابها « تيمس » Themis وهو دراسة للأصول الاجتماعية في دين الأغرريق . ويضم هذا الكتاب الذي أهدي لجلبرت مري ، بحثاً له عنوانه « جولة حول الأشكال الشعائرية التي احتفظت بها المأساة الاغريقية » . كما يضم فصلاً آخر كتبه ف.م. كورنفورد وهو زميل للآتسة هاريسون بكيمبردج ، وعنوانه « فصل في نشأة الألعاب الأولمبية » . ومع أن أكثر الكتاب كان من صنع الآتسة هاريسون فإنه كان يضم نوعاً من « البيان المشترك » لما يسمّى مدرسة كيمبردج في الدراسات الكلاسيكية . وهي المدرسة التي حققت ثورة في دراسة الفن والفكر الاغريقين بتسليط المعارف والنظريات الأثروبولوجية المقارنة عليهما . وقد استمدت المؤلفات كثيرًا من مادتها ، علاوة على نشر مقالتي مري وكورنفورد واستغلاهما ، من مؤلفات لم تنشر لزميل آخر لها اسمه أ. ب. كوك A. B. Cook وآخرين غيره . وبعد ذلك بوقت قصير ، وفي ذلك العام نفسه ، نشر كورنفورد كتابه « من الدين إلى الفلسفة » From Religion to Philosophy وهو تتبع أنثروبولوجي للأصول الشعائرية للفكر الاغريقي الفلسفي (١) . وفي عام ١٩١٣ نشر مري كتابه « يوربيدس وعصره » Euripides and His Age فدرس فيه يوربيدس ومسرحياته بالنظر إلى الأصول الشعائرية في المأساة ، ونشرت الآتسة هاريسون « الفن القديم والشعائر » Ancient Art and Ritual وفي السنة التالية نشر كورنفورد « أصول الملهاة الأتيكية » • The Origin of the Attic Comedy وحلل فيه الملهاة الأغرريقية على الأسس

(١) لقد كان عام ١٩١٢ نيمًا ثراً جاد بما هو أكثر من ذلك إذ شهد نشر بحث للكاتب ف. ك. برسكوت بمنوان « الشر والاحلام » في Journal of Abnormal Psychology وهو أول تطبيق مفصل سليم لتحليل النفسي على الشر يكتبه أحد الأدباء .

• الأتيكية نسبة إلى مقاطعة أتيكا Attica وهي بلاد يونان وأهم مدنها أثينة .

نفسها ، ونشركوك أول جزء من « زيوس » Zeus تطبيقاً للمادة الأثروبولوجية في حقل آخر . وأخيراً ، وفي عام ١٩٢٠ ، جربت الآنسة جمبي وستون J. Weston طريقة مدرسة كيمبردج هذه - بتوفيق عظيم - على مادة غير يونانية في كتابها « من الشعائر إلى القصص الرومانسية » From Ritual to Romance وهو كشف أثروبولوجي عن نشأة «القصص الطليّسمية» * بمصطلح شعائري ، وأدت برتا فلبوتس مهمة مماثلة في دراسة الملاحم الشمالية في كتابها « الأغاني الشمالية والدراما السكندنافية القديمة » . The Elder Edda and Ancient Scandinavian Drama

ومع أنه من الممكن عدّ هذه الكتب من حيث الغايات العملية نقداً أدبياً حديثاً ، فإنها لما كانت نتاج علماء يكتبون في حقول متخصصة قد عجزت عن أن تجذب إليها اهتمام رجال الأدب جذباً يكفي لتدشين الحركة الجديدة . وفي أميركة - عام ١٩١٩ - سلط كونراد أيكين مبادئ فرويد وغيرها من النظريات النفسية على الشعر في كتابه « شكوك » Scepticisms وكون بوضوح الفرضية الأساسية في النقد الحديث وهي أن الشعر « فتاج طبيعي عضويّ ذو مهمات يمكن جلاؤها وهو قابل للتحليل ، دون ريب » . ولكنه كان يشبه جماعة كيمبردج في افتقاره إلى التأثير الأدبي ليوجه النقد إلى اتباع رأيه هذا . وظل من نصيب ل.أ. رتشاردز في كتابه « مبادئ النقد الأدبي » (١٩٢٤) أن يكون الأوليات الشكلية في النقد الحديث . معيداً ما قاله أيكين في صورة جديدة ، حين قال : « إن التجارب الجمالية ليست شيئاً جديداً ولا مختلفاً - بأي حال - عن سائر التجارب الانسانية ، وإنه يمكن دراستها

* تسمى هذه The Grail Romances وهي قصص من البطولة والمغامرة يتخللها دائماً عنصر قوة خارقة يشفي المرض ويكون الشفاء إما بطلم أو كأس أو صحن أو حجر ، وقد وجد الباحثون أنه تلتقي في هذه القصص عناصر وثنية ومسيحية . أما تسميتها كذلك فترجع إلى « الكأس » Grail التي استعملها المسيح في العشاء الأخير .

على طريقة مشابهة . ولم يكن هذا المبدأ جديداً (فليس أيمكن على وجه التحديد هو وحده الذي قرره قبل خمس سنوات بل إن جون ديوي أيضاً قد قرر الشيء نفسه - أصلاً - يوم تحدث عن « الاستمرار » في التجربة منذ أن نشر كتابه « دراسات في النظرية المنطقية » *Studies in Logical Theory* سنة ١٩٠٣ ، وكان أرسطوطاليس نفسه يعمل على أساس ذلك الفرض) ، ولكنه في هذه المرة جاء مستنداً إلى المكانة الرفيعة التي كان يتمتع بها كل من ريتشاردز وأوغدن حين اشتركا في تأليف « معنى المعنى » *The Meaning of Meaning* ونشراه قبل نشر « مبادئ النقد » بعام واحد ، ومن ثمّ لقي اقتناعاً عاماً وقبولاً ، وآتى في ربيع قرن ثمار النقد الأدبي الحديث .

حقاً إن المعركة لم تنته بعد ، فقد شهد القرن الماضي ناقداً إثر ناقد يصارعون كل فرض أو طريقة في النقد الحديث ، بما في ذلك كل شكل من المعرفة قد يمكن تسليطه على الأدب حتى مبدأ « الاستمرار » نفسه . وعند أدنى السلم تمثل هذه الهجمات في صورة الحقن الساذج الذي انبعث عن جيمس رسل لورول في مراجعة كتبها عن لونغفلو ، سخر فيها من النظرة النقدية الحديثة التي ترى « أن شكل إنتاج المؤلف إنما يتحكم فيه شكل مجتمعه وبالتالي يؤثر فيه الشكل الخاص للمقاطعة التي يستوطنها » . وتمثل تلك الهجمات أيضاً في المقدمة التي كتبها لودفيج لويزون لكتاب « الفن والفنان » *Art and Artist* من تأليف رانك فاستبعد بها النقد الحديث من عهدتين لأنه نقد يخرج مسرحية « هاملت » دون أن يدع هاملت نفسه دوراً فيها . أما في الناحية الثانية من السلم فإن هذه الهجمات تشمل شكوك تشيخوف المتعلقة حين كتب إلى سوفورين في نوفمبر (تشرين ثاني) عام ١٨٨٨ مرعياً انتباهه إلى تلك الكمية من « القمامة » التي أنتجها « حمقى » يعملون في حقل النقد العلمي على مبادئ لا تعاب . وتشمل

تلك الهجمات أيضاً ما كتبه أناتول فرانس في نقد برونثير في كتابه « الحياة الأدبية » La Vie Littéraire حيث يقترح الترام الاتزان والتحفظ اللذين نصّ عليهما سنت ييف من قبل ، فيقول :

إن الطريقة التقليدية لا بد - نظرياً - من أن تشارك العلم ثبوته ما دامت تتركز إلى العلم نفسه ... ولكن الأمور في هذا الكون متشابكة تشابكاً لا ينفصم ، وحلقات السلسلة - في أي موضوع منها اختبرته - مختلطة متراكبة حتى إن الشيطان نفسه ليعجز عن أن يفك عقدها ، ولو كان منطقياً ... ولا يستطيع أحد أن يتنبأ اليوم - مهما يقل - بحلول زمان يصبح للتقد فيه دقة العلم اليقيني . ولقد يمكن للمرء أن يعتقد - وهو حق في ذلك - بأن ذلك الزمان لن يحلّ أبداً . ومهما يكن من شيء فقد كان عظماء الفلاسفة القدماء يتوجون نظمهم الكونية بالكلام في الشعر ، وقد أصابوا ، لأن من الخير أن نتحدث عن الأشكال والأفكار الجميلة ، ولو ظناً ، بدلاً من أن نبقي صامتين إلى الأبد . وفي الكون أشياء قليلة تخضع خضوعاً مطلقاً للعلم ، وتدعه بعيد تكوينها أو ينبت عنها ، ولكني على يقين من أن القصيدة أو الشاعر لن يكونا في نطاق تلك الأشياء ... على أن هذه الأشياء حين تقيم بينها وبين العلم سبباً فأنما تصل نفسها بعلم ممتزج بالفن ، أعني علماً قائماً على قوة البصيرة ، مشحوناً بالقلق ، قابلاً للزيادة إلى الأبد . ذلك العلم أو بالأحرى ذلك الفن موجود حقاً : إنه الفلسفة والأخلاق والتاريخ والنقد أو بكلمة واحدة إنه قصة الانسان الجميلة .

ووجد بعض النقاد أنفسهم نهباً موزعاً في اتجاهين حول هذه المسألة فبينما يهاجم جون مدلتون مري في كتابه « مشكلة الأسلوب »

« أبرز مثل على ذلك أرسطو طاليس نفسه ، فان كلامه عن الشعر أو كتاب « البويطيقا » يبيح في نهاية القائمة حسب الترتيب التقليدي لكتبه .

The Problem of Style ذلك « الحلم الخالب » بأن يتحول النقد « إلى دقة العلم وثبوته » وذلك « الأمل الخادع » بأن تصبح لغته « مصطلحاً ثابتاً لا يتغير » نراه أخيراً في الكتاب نفسه يقترح نقداً علمياً (أو ميكانيكياً) اجتماعياً اقتصادياً ، نقداً يقيم صلة متساوية بينه وبين الأصول الاقتصادية والاجتماعية من ناحية والأشكال الفنية والأدبية من ناحية أخرى ، بل يقترح إيجاد « التاريخ الاقتصادي للأدب الانجليزي » . أما ألان تيت الريب الفذّ للمبادئ الحديثة وأحد من يتوفرون على تطبيق أساليبها فانه في كتابه « العقل في جنون » Reason in Madness يهاجم العلوم الاجتماعية ويصفها بأنها خطر أساسي كما يهاجم النقد الحديث نفسه ، ويسميه « الطريقة التاريخية » و يجمع إلى التاريخ أيضاً استعمال النقد للعلوم الطبيعية والحيوية والاجتماعية والسياسية . وكذلك هاجم جون كرو رانسوم - بين الحين والحين - استعمال العلم في النقد وصرّح بأنه يقاوم بشدة العلوم الاجتماعية كالاثروبولوجيا وأعلن أنه لا يشارك ماكس إستممان « آماله المتحمسة » فيما يمكن أن يحققه علم النفس ، بينما كان هو نفسه يستمد بمهارة من هذه المصادر الثلاثة في كتاباته النقدية .

وربما كان الدفاع المتحمس الذي يقوم به رجال يتدرج نتائجهم من الضعيف إلى المقوت أشد خطراً على النقد الحديث من الهجمات التي يوجهها إليه رجال طيبون ، ومن التردد المتناقض الذي يبديه بعض من يمارسونه . فهذا لويس ماكينيس مثلاً ، يعلن في كتابه « الشعر الحديث » Modern Poetry عن إيمانه المغالي بمبدأ رتشاردز في الاستمرار ، أي أن الشعر فعالية عادية وأن الشاعر « يتخصص فيما يحسن ممارسته كل إنسان » ولكنه يعجز عن أن يتابع ذلك الفرض في كتابه بتسليط كل معرفة أياً كانت على الشعر . ومن الصعب أن نجد أحداً أشد تحمساً للنقد العلمي في العصر الحديث من اثنين أولهما ماكس إستممان حين نشر « بياناً » في

كتابه « العقل الأدبي » The Literary Mind يدعو إلى « دائرة من دوائر العلم ستتمخض من الأدب موضوعاً لدراستها » ، وثانيها ف.ف. كالفتوتون في كتابه « أسس جديدة للنقد » The New Ground of Criticism حين دافع بفصاحة عن نقد يلائم بين الفلسفة وعلم الاجتماع والانثروبولوجيا . ومع ذلك فمن الصعب علينا أيضاً أن نعثر في عصرنا على أسوأ وأكثر استفزازاً من هذين الناقلين . ويثير فينا هنري بير رية مشابهة ، فقد خرج في « الأدباء ونقادهم » Writers and Their Critics بحكم أرب حين قال : « إن النقد الحديث ما يزال يتلمس طريقته ويندفع في تجربة تقنيات متعددة ولمكنه لم يجاوز بعد المرحلة البدائية التي كان يتحسس فيها الطريق متعراً كل من علم الطبيعة قبل يكون وديكارت ، والكيمياء قبل لافوازييه ، وعلم الاجتماع قبل أوغست كونت والفيزيولوجيا قبل كلود برنارد . ثم إنه في الكتاب نفسه يحتفظ بأقصى هجوم على هذه الأساليب نفسها من اجتماعية ونفسية ونصية وغيرها ، وعلى أولئك النقاد مثل رتشاردز وإمبسون وبيرك وبلاكور الذين يمثلون — بجلاء — محاولة النقد أن يجاوز تلك المرحلة البدائية التي يصفها .

وكان النقد الحديث ، في الوقت نفسه ، هدفاً لهجمات منظمة يشنها عليه أعداؤه المتكسبون من مراجعين وأعداء للنورانية محترفين . وما يمثل الأولين خير تمثيل مراجعة تستحق الاقتباس لأنها نموذجية في هذا الصدد ، كتبها أورفيل برسكوت وظهرت في التايمس النيويوركية New York Times في مارس (آذار) سنة ١٩٤٥ وكانت تدور حول كتاب بعنوان « فكتوريا في المرأة » Victoria Through the Looknig-glass كتبه الآنسة فلورنس بيكر لنون ودرست فيه لويس كارول . كتب برسكوت يقول :

« لقد حققت الآنسة لنون معجزات من البحث ، ولكن كتابها على

ما فيه من جهود مخلصه، غيب للأمال باعث على الملل ، ذلك لأن سحر الكذب التي خلقها كارول ، يتحدى كل تحليل ، قالبحث عن مصادرها في تلمسات فرويدية خلال عَقْد كارول ومكبوتاته أمر لا جدوى فيه ، وهو شبيه بمن يحاول أن يجد تفسيراً لطيران الفراشة أو اختيار البرق لمهدف منصوب . إن العبقرية لتحميا في خفاء غامض وتلد كنوزاً خالدة على وجه لا يمكن تفسيره أيضاً .

حقاً إن كارول عاش حياة عزوبة نقية ، ولكن كثيرون هم الذين يختارون العزوبة اختياراً ويقنعون بنصيبهم من الدنيا على الرغم من الشكوك الفرويدية التي تبثها الآنسة لنون . والحق أيضاً أن كارول كان يجب صحبة الصغيرات أكثر من حبه مرافقة الأولاد أو الكبار ؛ وهذا ، على أنه حق ، فهو مستغرب منه أيضاً ، ولكن التوغل الذي جاست به الآنسة لنون خلال نفسيته وخلال الرموز الجنسية في كتبه لم يبلغ بها إلى شيء ... غير أن لويس كارول الذي مرت حياته دون أحداث كان يعيش في عزوبته حياة فارغة ... عاش لويس كارول دون أي نوع من أنواع الصراع الخارجي ولم يصادف إلا أنواعاً قليلة من الصراع الداخلي (أعني تلك الذبذبات الدينية الغامضة) فلم يعرف الحب أو الصداقة المثينة ، كان إنساناً طيباً ومسيحياً طيباً وكان يحاول أن يحصل على مرتبة منخفضة ويلج على أن يعقد بينه وبين الناشر عقداً يؤكد فيه أنه هو نفسه يتحمل ما قد يحدث من خسارة ؛ إلا أن حياته كانت بليدة عادمة الألوان .

وتبين هذه المقتبسات أن برسكوت في هجومه على الدراسة النفسية التي قامت بها الآنسة لنون يقدم كل الأسباب التي تجعل الدراسة النفسية أمراً لازماً . وبيننا يؤكد أن حياة كارول مرت بلا أحداث ، نجمه يملأ هذه الحياة بأبرز الأحداث أيضاً . فهو ككثير من المراجعين المعاصرين ،

يهاجم النقد الحديث لا صدوراً عن حقد في نفسه بل عن جهل ساذج ولكن في بعض الأحوال الأخرى يجتمع إلى هذا الجهل شيء من الحقد والضغينة المرّة فاذا الصورة - في وضوح - صورة مراجع سطحي نائر في وجه جمهور من المتحررين الثائرين ، ليحتفظ بمكانته وربحه مما يعتقد أنه نقد . وتلك هي حال ج. دونالد آدمز في العمود الأسبوعي من جريدة Sunday Times وفي كتابه « شكل الكتب التي ستظهر »

The Shape of Books to Come

أما الهجوم الذي يقوم به أعداء النورانية المحترفون فأمره أكثر تعقيداً . وربما كان خير مثل في هذه الناحية موقف مارك فان دورن الذي يتكافأ موقفه من النقد مع موقف كليته - كليّة القديس يوحنا - من التربية جملة . أعني الوقوف في وجه أي ضرب من ضروب المعرفة الحديثة . وقد كتب فان دورن في مقدمة كتابه « القارئ لنفسه » *The Private Reader* أتمّ هجوم وأبلغه على النقد الحديث ، فيما أعلم . إذ يصفه بأنه « صحارى من البراعة وهضبات من العلم » ويتهمه بأنه « يبذل كل ما في وسعه ليمسك الفن الشعري عن الطيران » ويحتم كل ذلك مستنجاً بأنه « على خير أحواله علم خاطئ لا فن » . ثم يجبهه بعدوان صريح للنورانية ويقول « أخطأ آرنولد في النص على الأفكار » ... « نحن لا نعرف كل هذا عن الشعر ولن نعرف » ... الشعر « لا يستطيع الخوض فيه » « هو سرّ غامض » ... إلى غير ذلك . وتتميز هذه القطعة بتغمة المرثية المريرة فتبدأ بذكر الغربية : « النقد المعاصر - ذلك البيت الذي أحس فيه أنني غريب » وترتفع إلى إحوال المناحات : « إن عصرنا الأدبي عصر مريض ! وتنتهي بانطفاء الشعلة الذاتية « إن غايي الوحيدة - وأنا ناقد - أن أصبح واحداً من هؤلاء الغرباء المغمورين الذين يحلم الأدباء بأنهم يكتبون من أجلهم ؛ إن الشعر نفسه ليستطيع أن يقنع بالصمت إلى حين » .

وقد كتب ريتشاردز التعليق القاطع على هذه الصيحة التي أطلقها فان دورن باسم « القراءة الصامتة » أي استبعاد كل ما يؤثر في الأدب . ما عدا انتباه القارئ فقال في « التفسير في التعليم » *Interpretation in Teaching* « وأظن أن العلاج للملك هو النمو الذي لا بد له من أن يتحقق إذا تكررت فرص التجربة بحيث تكفي لتجبر رسوبات عهد المراهقة المتبقية في عالم الحلم عند الطفل على أن تنسحب إلى مواضعها الطبيعية . غير أن القراءة الصامتة - لسوء الحظ - ليست وقاية من هذه التجارب إلا إن كانت نوعاً من الحلم منضبطاً بعض الشيء . وكثيراً ما تصبح هذه القراءة مستودعاً تخيلياً للفاعلية الذهنية التي تختفي نسبياً في حال اليقظة الكاملة » .

وإلى جانب هذا النقد الحديث ، وعلى غرار هؤلاء المراجعين وأعداء النور المتحفزين تقف مذاهب جدلية تتصارع بعنف . وهي مذاهب أهل الآراء الجمالية والفلسفية التي أنعشت المجالات الأدبية في الماضي من : انطباعيين وتعبيريين وذوي النزعة الانسانية الجديدة والطبعيين والكلاسيكيين والرومانتيكيين والوضعيين واللاوضعيين وغيرهم . ويبدو أنه قد خلفهم في هذا الصراع الأرسطوطاليسيون الجدد والافلاطونيون المحدثون والكولردجيون المحدثون الذين يخوضون معركة في غير معترك . ولكل من هذه المذاهب والمجادلات مهمتها ، ولكن يبدو أنها مهات قاصرة على الجدل حول عموميات كبرى متجافية عن الخوض في شأن الطريقة الحققة إلا قليلاً . وما هذه المذاهب - بوجه أو بآخر - إلا مسارب معاصرة مغلفة عمياء لا يهتدي فيها من يهيمه التحليل الأدبي على وجه الحقيقة . وبيننا تتطاير الحجارة المقدوفة فوق الرؤوس يقبع الناقد الحديث الجاد في منجمه ويحضر منتقياً ، وقد تعلق الأثر به بيديه ، ولكنه قد يكشف عن معدن كريم ، بين الحين والحين .

الفصل الأول

ادموند ولسن والترجمة في النقد

عندما تتسع الهوة بين الأدب الجلدّي وذوق جمهور القراء ، يحظى ذلك الجزء من وظيفة الناقد ، الذي يقتضيه ان يكون همزة الوصل بين العمل الغامض او الصعب ، وبين القارئ ، بأهمية كبيرة . ولعل لإدموند ولسن من السياقين عندنا في هذا المضمار ، من تأويل محتوى الادب او « ترجمته » . وليس بمحض اتفاق ، ان يكون ولسن من اوسع نقادنا شهرة ، اللهم الا اذا استثنينا فان ويلك بروكس (الذي راجت كتبه تجارياً) * . لقد جعل كبار المترجمين في المعهد الثيودوري كنوز الآداب الأخرى في مناوئ القراء ، حينما نقلوها الى اللغة الانجليزية . أما في يومنا هذا فثمة حاجة مشابهة الى الترجمة ، لامن لغة إلى أخرى وانما في اللغة نفسها . وهذا على أهميته شيء يبعث على الاستغراب .

وقد وصف ولسن عمله بأنه : امداد القصائد بالسيناريو (السياق) ؛ وما لا شك فيه ان عدداً كبيراً من هذه (السيناريات) التي قدمها ولسن لا يقدر بشئ . ولا بد من أن يكون هناك نفر من الناس ، مدينين لولسن ، بأنه اوحى اليهم بأن جويس او لبوت ، يمكن ان يفهما وانهما جديران بالقراءة في سبيل المتعة (كما أنه من المحتمل أن يكون كثيرون ممن يدينون

* راجع شرح ذلك في الفصل الرابع من هذا الكتاب .

له بتلك الملخصات التي تُيسر لهم التظاهر بالمعرفة الادبية دون ما اطلاع).
 ولعل لكتابه الاول « قلعة أكسل » Axel's Castle (١٩٣١) في
 زمننا من التأثير ، في فتح حقبة جديدة كاملة في الادب لجمهور كبير .
 ما يجعله يأتي في المرتبة الثانية بعد كتاب إليوت « الغابة المقدسة »
 The Sacred Wood . ويذكر « قلعة أكسل » بتلك الصفحات التي فسّر فيها
 ولسن ، تفسيراً دقيقاً ومستفيضاً ، رموز قصيدة « الياب » * The Waste Land
 لإليوت ، وبتلك الصفحات الثلاثين المدهشة التي تلخص قصة بروست **
 الضخمة منظرأ اثر منظر ، وبالسردي المطول لحوادث كتاب «عولس» ***
 Ulysses لجويس ، وبما شابه ذلك من اعمال . وليس هناك من عنده
 مقدرة ولسن على لفهام القارئ الشادي لماذا ينادي عندليب إليوت « قق
 قق قق » أو ما اهمية أم ستيفن ديدالوس في قصة عولس . أو كيف
 أن الظهيرة في « المقبرة البحرية » Le Cimetière marin لفاليري :
 تمثل في وقت معاً : طبيعة لا عضوية ، والمطلق في ذهن الشاعر كما تمثل
 عشرين سنة من عمره قضائها بلا عمل ، ثم هي الظهيرة المحسوسة . نفسها .

* كان لهذه القصيدة أثر كبير في الشعر الحديث . وهي تصور مشكلة الانسان المعاصر الذي يبدو
 للشاعر تافهاً مثلول القوة معطم الارادة ، يعيش في عالم يستحق الفناء . وقد استمار الشاعر فكرة
 القصيدة من موضوع اسطورة اوردتها الآنسة جي وستون في كتابها « من الشائرا ال القصص الرومانسية »
 وقد حلها احدنا ، الدكتور احسان عباس في كتابه « فن الشعر » .

** هي قصة « البحث عن الزمن الضائع » A la Recherche du Temps Perdu ، وهي
 سلسلة من القصص تمتاز بآتيها المتيافزيقي ، وخاصة فكرة الزمن الذي لا يعود ، وبتحليلاتها
 النفسية ، وبتلك الصور الرائعة التي عرضها الكاتب عرضاً موضوعياً . وبما يزعج القارئ فيها
 أحياناً ، ذلك التوفر على تحليل الشلوذ الجنمي .

*** قصة ملحمة للكاتب الارلندي جيبس جويس ؛ وقد ظهرت في باريس سنة ١٩٢٢ . وفيها
 يقدم الكاتب صورة فذة جذابة لتاريخ يوم واحد من حياة ليوبولد بلوم وستيفن ديدالوس . وقد
 عرضها الكاتب بطريقة تيار الوعي والمونولوج الداخلي ، ولم يراع قواعد الكتابة في الترقيم ولا قواعد
 فقه اللغة في استعمال الالفاظ . وتعد من اشهر القصص الحديثة ، وابدعها اثرأ في التيار القصصي المعاصر .
 وقد كتبت عليها شروح كثيرة متضاربة .

ويكون شرح ولسن احياناً تحليلاً رمزياً دقيقاً . و احياناً تلخيصاً مباشراً لحبكة القصة ، حادثة إثر حادثة كأنه تلخيص طلاب الجامعات . ويتضح ذلك في التلخيص الطويل لأوجين أونيفين * Yevgeni Onyegin . و « دورة اللوب » ، ** The Turn of the Screw في الفصلين المعقودين لبوشكين وجيمس في كتابه « الفنانون أو المفكرون كثيراً » . The Triple Thinkers (١٩٣٨) . و يبلغ شرحه احياناً درجة فائقة من البراعة كما يتجلى في ترجمته لمسرحية « عربة التفاح » The Apple Cart لشو ، الى عبارات موسيقية . و احياناً يكون مجرد محاولة تتجاوز حدود الامكان ، كما حاولته تركيز الجوهر النظري للتفكير الماركسي في فقرتين من كتابه « الى محطة فنلندا » To the Finland Station (١٩٤٠) . ولكن هذا الشرح يظل للقارئ الجاهل نسبياً على الاقل ، في كل الاحوال ، مثيراً بل ضرورياً في بعض الاحيان .

ويتجلى إبداع ولسن ، عندما يكون « ناقداً ممهّداً » . وهذا مصطلح عرفه جون ماسي بقوله : « انه الناقد الذي يدعو الغرباء بسحره وبراعته الى التعرف على رجل عظيم » . و هنالك عقبة تعترض سبيل الناقد الممهّد ، وهي ان قيمته تتضاءل بنسبة بحظ جمهوره من المعرفة ومن الألفة بالأثر الذي يضطلع ببحثه ، حتى إنها تكاد تتلاشى عند القارئ الذي يتمتع بحظ من الثقافة . و يدرك ولسن هذا جيداً ، ولذا فقد جنح بكتابه عامداً الى القارئ الجاهل ، وظل دائماً يعتبر نفسه « مبسّطاً » في المقام الاول . و كتب في مقالة تحدث فيها عن نفسه بعنوان « خواطر حول وضع فهارس

* مسرحية شعرية لبوشكين صور فيها المجتمع الروسي ، واقامها على نكرة وجود الخير في الانسان بالفطرة ، و بين اثر المجتمع في افساده والعبث بمثله .
 ** قصة أشباح هنري جيمس ، رواها جيمس من مذكرات عانس كانت تعمل في شباهها مربية في ضيعة انجليزية منزلة . وكانت تؤمن بوجود الاشباح وبتأثيرها على البشر .

لدراستي « Thoughts on Being Bibliographed » نشرت في عدد شباط (فبراير) ١٩٤٤ من « حولية مكتبة جامعة برنستون » ، الذي خصص لكتبه ، وما كتب عنه وللدراسة آثاره ، يقول :

« ومهما يكن من أمر ، فإن أمام الصحفي الشاب سيئين يجب ان يهتدا ، الاول : فهم أحدث الأحداث الادبية في العالم - جويس ، إليوت ، بروست ... الخ - ، التي لم تكن في متناول القراء الذين شب ذوقهم على كتاب « الانانيون » * Egoists وكتاب « جوهر الإبسية » (١) « The Quintessence of Ibsenism » . وان ينقل الى عالم الفكر « البرجوازي » أحدث تطورات الماركسية ، مما يتصل بالثورة الروسية . ولم اكن بطبيعة الحال الرجل الوحيد ، او اول من بسط اياً من الموضوعين ، ولكنها كانا الموضوعين اللذين شغلا فكري اكثر من غيرها ، وكنت أشعر بأن ما أعمله يمت بعلاقة منطقية إلى أعمال الرجال الكبار الذين أعجبت بهم . »
 (وعبارة « الرجال الكبار » تعني هنا شو ومنكن وهنكر ، ولعلمهم اشهر ثلاثة « مبسطين » في الجيل الذي سبق ولسن .) ويتكلم ولسن احياناً باستخفاف عن تلخيصاته وشروحه . وعندما استعرض كتاب ليونل ترلنج عن « ماثيو آرنولد » Mathew Arnold في مجلة « الجمهورية الجديدة » The New Republic ، علق على تلخيصات ترلنج لقصائد أرنولد ومقالاته بقوله : « انها تظهر من حين لآخر بليدة الى حد ما » ، ثم أضاف مستدركاً : « وعلى كل حال فان من تجشّم كتابة مثل هذه (التلخيصات) ، يدرك

• لم اعثر على كتاب له مثل هذا الاسم في هذه الفترة سوى قصة لمردث نشرها سنة ١٨٧٩ وهي تصور حول شخصية سير ولويهاي بترن الاناني المتصبر المفروور .

(١) لاحظ ان ولسن ما يزال يكتب لهذه الفئة نفسها من القراء ، عل الرغم من انها اختفت منذ عهد هيد .

•• كتاب لبرنارد شو أصدره سنة ١٨٩١ ، وحلل فيه مسرحيات ايسن تحليلاً مفصلاً وشرح طريقته في بناء الشخصية وتركيب الحبكة ، وبرز قيمته باعتباره رائداً للمسرح الاوروبي الحديث .

مدى الصعوبة في محاولة جعلها سائفة للقراءة: بيد انه يعلم جيداً ان تلخيصاته ضرورية كما لو كانت «برنامج اوبرا» ، اذ انه يكتب لجمهور لا يأبه بالثقافة. ويمتلك ولسن كفايات عديدة تجعل منه مبسطاً بارعاً . فهو يكتب كتابة واضحة ومقروءة ، ويستطيع ان يحول اكثر المواد غموضاً الى جل انجليزية بسيطة مفهومة . وهو واسع الاطلاع ، او على الاقل له معرفة وثيقة بعدد من الموضوعات التي ترفد الادب كالتاريخ والفلسفة وعلم النفس ثم الماركسية والتحليل النفسي بوجه خاص ، وهما الوجهان الرئيسيان للفكر الأدبي المعاصر . وهو اذا ما قورن بغيره من النقاد الاميركيين ، يعتبر ذا تمكن فذ من اللغات ، بما في ذلك اللاتينية واليونانية (ونراه احياناً يثبت في مقالاته مقطوعات من سوفوكليس بلغتها الاصلية، وقد خاطر مرة فأخذ يصحح بعض مترجمه ايرفينج بابت عن اليونانية) ، والفرنسية والالمانية والروسية (وقد تعلم الأخيرتين في منتصف عمره لتعيينه في ابحاثه عن الماركسية) . وهناك صفة اخرى لولسن ، ولعلها أقل سحراً من غيرها ، تجعل منه (مترجماً) ممتازاً للادب ، وهي استخدام البارع لباحث الآخرين وملاحظاتهم الدقيقة دون ان يشير الى ذلك احياناً . ففي المادة التي كتبها عن جويس مثلاً في كتابه «قلعة أكسل» و«الجرح والقوس» The Wound and the Bow (١٩٤١) ، اعتمد على معلومات استمدتها من منابع مختلفة كتفسير ستوارت جلبرت الموثق المعتمد ، والسيرة التي كتبها هربرت غورمان و لقاء ماركس ايتمان الذي يثير الشك ، ومن مجموعة من المقالات لعدد من الكتاب نشرت في مجلة « فترة الانتقال » * Transition يابريس تحت عنوان

* هي مجلة شهرية صغيرة صدرت في باريس سنة ١٩٢٧ واستمرت حتى سنة ١٩٣٨ ، وكانت غايتها ابراز المحاولات العالمية الجديدة في الابداع . ومن اشهر ما نشر فيها تلك الدراسات الاصلية عن « يقظة فينيان » التي اعتبرت فيما بعد وثائق لدراسة هذه القصة . وقد جمعت هذه المقالات في الكتاب الألف الذكر ، وطبعت في لندن سنة ١٩٢٩ .

Our Examination round his Factification for Incamination of Work in Progress وكثيراً غيرها. ويعترف ولسن بأنه استمد معرفته للماركسية من عدد من المعاصرين ومنهم «الثقات» كما كس ايتمان وسدني هوك ومارك ستار وماكس نوماد وهربرت صولو وماري مكارثي ، الى جانب عدد من المصادر الاكثر رسمية . وقد استقى معلوماته عن الادب الروسي من كتابي د.س. ميرسكي عن تاريخ هذا الادب ، ومن دراسته لبوشكين ، ومن كتاب دي فوغي « القصة الروسية » Le Roman russe ومن كثير من تعليقات فلاديمير نابوكوف الخاصة ، التي انفق في ترجمتها ستين عدة : (وربما كان ولسن مديناً لنابوكوف في تحليله للنغمة الموسيقية في احدى قصائد بوشكين ، هذا التحليل الذي ضمنه مقالة كتبها عن بوشكين ونشرها في مجلة « شهرية الاطلسي » Atlantic Monthly ، وهو تحليل فذ مهيب لا يمثل طبيعة ولسن ولكن يبدو منه انه يكشف عن معرفته الوثيقة باللغة الروسية من جهة ، ويمثل طبيعة نابوكوف - من جهة اخرى - تمثيلاً دقيقاً) . وحقيقة الامر ، ان جميع مقالات ولسن تكاد تنم عن افادته البارعة من مثل هذه التحليلات ، التي يتناولها احياناً بالاسهاب او التنقيح ، ويحوّرها احياناً اخرى الى مصطلح اكثر شيوعاً وتداولاً فحسب . الى جانب ذلك يكاد يكون ولسن استقى ما يعينه في نظريته النقدية من كل ناقد حديث مبدع - دون ان يعزو الفضل الى ذويه غالباً - واستغل كثيراً من المصادر المتنوعة لتمدّه بالمعلومات الدقيقة المتخصصة (٢) .

(٢) ان نشر التهمة المباشرة بالسرقة النقدية وعدم الامانة ، أمر خطير ، يعز اثباته . فقد علمت مثلاً ، مرات عديدة ، من افراد يتمتعون بمكانة تتيح لهم ان يعلموا ، ان ثلاثة ابحاث كاملة على الاقل يقوم عليها معظم مادة « قلعة أكسل » ، قد ظهرت في فرنسا في السنوات العشر التي سبقت نشر ذلك الكتاب . ولكن لم يحاول احد ان يكتب عن ولسن متبعساً ما لم يعترف به هذا الناقد من دين لهذه الابحاث ، إن كان ثمة دين حقاً . وقد كاد ولیم تروي ، الذي يعنى بالنقد المتصل بمجوس عناية خاصة - حيث تجلت تلك السرقات واضحة - أن يوجه التهمة الى نقاد آخر، توجيهاً رقيقاً في أحد اعداد =

والى جانب علم ولسن وقدرته على الإفادة من علم الآخرين ، فانه مؤهل أحسن تأهيل لذلك النوع من الترجمة والتفسير الذي يؤديه بما أوتي من ألمعية فائقة في النقد ومقدرة على إدراك العلاقات ثم استخراج التعميمات منها . والدلائل على مقدرته هذه في كتبه . أكثر من أن تحصى . ولكن اذا كانت القدرة على التنبؤ هي بمقياس التحليل فمن الجدير بالملاحظة ان ولسن قد تنبأ بأحداث أدبية عدة ، قدر لها ان تتحقق . وليس حكمه في « قلعة أكسل » على موهبة إلبوت بأنها في جوهرها روائية ، وان إلبوت سيتجه لا محالة الى المسرحية الشعرية . باقل تنبؤاته شأناً (٣) .

وعلى الرغم من هذه المؤهلات القوية للتفسير ، يعاني ولسن من عدد من القيود والعوائق . واكبر هذه (ومما لا شك فيه انها العامل الاول في نجاحه كعبسط ، وفي الوقت نفسه اكبر ما يهدد جديته كناقد) نظرتة الأساسية للأدب . اذ يراه ينقسم إلى عنصرين منفصلين تمام الانفصال ، هما الشكل والمحتوى . كتب ديلمور شفارتز مقالة بعنوان « كتابة ادموند ولسن » في مجلة « اكستنت » Accent (ربيع ١٩٤٢) فعبّر عن هذه الحقيقة (وهي اول شيء يلاحظه قارئ ولسن) ، بتشبيه راثع حين قال : « ان الشكل الأدبي عند ولسن هو الورق الذي تلف به الهدية . ومن الضروري صرف بعض الوقت في نزع هذا الورق وحل العقد المستعصية

= مجلة « البارتران » Partisan Review (عدد يوليو- اغسطس ١٩٤٧) ، مشيراً الى « جماعة أكاديمية جديدة من الباحثين » منهم هاري ليفن ورتشاردم . كين وسواهما ، « من لا يحفلون بأمانة النقل » .

(٣) عند دراسة ولسن لجون شتاينيك في كتابه : « الرجال في الفرقة الخلفية » The Boys in the Back Room (١٩٤١) ، لاحظ ان شتاينيك يتجه الى تمثيل الحياة الانسانية « بمسميات حيوانية » وبذلك تنبأ ولسن تنبؤاً نطقاً بتطور صارا أكثر وضوحاً في آثار شتاينيك اللاحقة . ولعل هذه حالة خاصة من التنبؤ لان الاتجاه نفسه قوي جداً في قصص ولسن نفسه وفي كتاباته ، حتى ليحمل منه حجة موثوقاً في مثل هذه الظاهرة .

في الحيط الذي تربط به الهدية ، ولكن الشيء الرئيسي هو الهدية التي تخفي في الداخل ، أعني مادة الموضوع .

والشعر ، إذا نظرنا اليه من هذه الزاوية ، لا يكون سوى جمل ثرية ضغطت في شكل معقد دون داعٍ للتعقيد ، وهذا هو على وجه الدقة ما يعنيه الشعر في نظر ولسن ، فانه يكون في أسوأ حالاته عندما يتصدى لمعالجته ، ويبدو انه يكرهه بوجه عام . وفي سنة ١٩٢٩ أعلن ولسن رسمياً تخلّيه عن قول الشعر ، في خمس قصائد رثائية دعاها « وداعاً أيّها الشعراء » Poets, Farewell (« اترك لكم هذا اللون من الكلام يا من لهم السنة تنطق ») . ومع انه نظم شعراً بعد ذلك الحين ، غير ان ذلك ، فيما يبدو ، لم يكن سوى عمل عرضي متكلف .

ومنذ ظهور « قلعة أكسل » على الاقل ، صرح ولسن بزوال الشعراء فنائه ، وذلك حين كتب يقول : ان الشخصية الشعرية في طريقها الى التلاشي ، وان الشعر فن « اكثر بدائية واشد همجية من النثر » . وان الشعر او الادب التخيلي ، كما يقول فاليري ، يقوم على التهاون بدقة اللغة ، وسيستبدل به ، لا محالة ، الاستعمال الصحيح للغة وهو الأداء العلمي . ومنذ ذلك الحين ظل يطعن في الشعر في مراجعاته ومقالاته وكتبه ، ولا سيما في ذلك الفصل الذي دعاه « هل الشعر فن في طور الاحتضار » ؟ في كتابه « الفنانون أو المفكرون كثيراً » .

وليس هناك من فائدة ترتجى في تفنيد حجج ولسن التي تتعلق بتأيينه للشعر ، سوى القول فيها بأنها حجج تستند الى عدد من التعريفات المجحفة التي اعيد بها تحديد مصطلحات « الشعر » و « النثر » و « العلم » ، ويبلغ من إجحافها أنها إذا أخذت بالتسليم أصبحت مناقشتها عبثاً لا طائل وراءه وحاد الشعر من جرائها إلى مرتبة اشغال الزرركة والتخريم . والحقيقة ان ولسن يزعم ان احسن النثر الحديث هو الشعر او ما جرت العادة بتسميته

شعراً ، وان فلوير « يمثل كيف انتزع النثر عامداً واعياً من الأسلوب الشعريّ خصائصه التي كان يتميز باستخدامها في التعبير عن الموضوعات الانسانية الكبرى أعني خصائص الرقة والدقة والايجاز البليغ » .

ويحلّ ولسن الشعر ويتصدى للحكم عليه بطريقة غثة هزيلة . غير أنه يحاول أن يتحاشى هذه المهمة ما وجد إلى ذلك سيلاً . ومما هو جدير بالملاحظة انه في التمهيد التقدي الذي كتبه على انشودة مارليه « قبر إدجار ألان بو » Le Tombeau d'Edgar Poe البالغة حداً كبيراً من الغموض ، وهي انشودة اوردها في مختاراته التي دعاها « هزة التعرف » The Shock of Recognition (١٩٤٣) ، أعاد نشر تعليق روجر فراي عليها ، بدلاً من ان يدرسها بنفسه ، ومن المؤكد ان مثل هذا يعتبر تقاعساً لا مثيل له ، حين يبدر من ناقد محترف . ويبدو هذا العجز في معالجة الشعر .

بوجه خاص ، في بحثه الذي نشره عن الكتاب الاميركيين المعاصرين في مجلة « الجمهورية الجديدة » سنة ١٩٢٦ . ومع ان احكامه على النثر : ما تزال صالحة على الرغم من مضي عقدين من الزمن عليها (كان يشعر باهتمام بالغ نحو دوس باسوس ، وفترجرالد ، شأتنا نحن اليوم . مهملاً العالقة المعاصرين امثال لويس وهيرغيشايمر وكابل وكارثر) ، فان احكامه على الشعر كانت غاية في السخف : (فهو يرى مثلاً أن آثار ماريان مور . « قل ان تثبت عند الامتحان كقصائد » . وأن ولاس ستيفتر ، يمتلك . « موهبة فذة في استعمال الالفاظ استعمالاً تافهاً ... وأنه فنان مزخرف بارع » . أما وليم كارلوس وليمز « فلم استطع أن أومن به ابداً ، وهكذا) .

وهنالك عدد آخر من العوامل التي تحد من مقدرة ولسن في التبسيط : فهو لا يستطيع ان ينظّم حبكة ملخصاته ومختصراته في مقالاته ، تنظيمياً متقناً ، ولذا فعمله ينضح بالاحطراد الممجوج وبالخشو . كقوله مثلاً : « في ذلك الجزء من الكتاب موضوع بحثنا » وقوله : « في ذلك الجزء

الذي تصديت لبعثه آنفاً « وقوله : « اولاً ، وعلى كل حال ، يمكننا ان نقف برهة لنفحص ... » (وهذه الجملة الثلاث وردت كلها في صفحة واحدة) . وكقوله : « ومهما يكن من أمر ، لنعد الى القصة حيث تركناها » (وهذا شيء مألوف من الملخص) وقوله : « لنمسك بالقصة من بدايتها » وهكذا . وكثيراً ما تصبح تبسيطاته سوقية وتنحدر تفسيراته إلى حضيض الابتذال . ويفقد كتاب « قلعة أكسل » ، كما ذكر مالكوم كولي ، كثيراً من قيمته لان ولسن يخلط بين الرمزية كأسلوب أدبي ، والرمزية كطريقة في الحياة . ويعتبرها شيئاً واحداً . وقد أدى به ذلك في الخاتمة ، الى عاقبة وخيمة . فتردى في هوة الاسفاف بقوله : إن الكتاب الذين تولّى دراسة آثارهم . قد اختاروا بوجه عام طريق أكسل ، فتمهدوا أو هامهم الذاتية . عوضاً عن العيش في العالم الواقعي ، بينما كان جلّ ما يستطيع ان يقول فيهم . هو ان كتاباتهم غامضة ، كما يتضح من مثال ييتس على الأقل . (ويتجلى هذا التبسيط المسرف وهذه السفطة المحيرة ذات الوجهين بصورة خاصة في كتابه « الى محطة فنلندا » الذي ترى فيه احياناً شيئاً من طبيعة كتاب « البواتق » او كتاب « صائدو المكروب » حتى ليوحى لك بان من الممكن ان تسميه « الرجال الذين صنعوا ماركسبتنا » ، وأن يباع من ثمة الى « الرابطة الأدبية الصغرى* » Junior Literary Guild . ولعل النقد الاول الذي يمكن ان يوجه الى كتاب « قلعة أكسل » مثلاً ، انه على الرغم من ان الغاية منه كانت الهجوم على أدباء مدرسة ما بعد الرمزية باعتبار أنها نهاية أدبية فانية . ثم التخلص منهم في الفصل الأخير في سبيل البلوغ الى كتابة اجتماعية جديدة ملتزمة ، فان نغمته كانت تتضح بالاستحسان حتى انها كانت « المرشد » إلى فهم أولئك الأدباء ، أي كانت عملية

* أحد نوادي القراءة في اميركة . وكان يوزع الكتب المبسطة في مختلف الموضوعات على اعضائه ، لقاء اشتراك سنوي .

نقد تمهيدي يتقبل الأثر الأدبي وهو يريد أن يهاجمه . وبما لا شك فيه انه من البراعة بمكان ، أن يكون الناقد مع الأثر الفني وعليه في الوقت نفسه ، وهي غاية قل من التقاد من أدركها ...

وعند ولن الى جانب هذه الرغبة الجارقة في التبسيط . ضعف اصيل في النوق ، (يتجلى واضحاً في موقفه من بو) فقد كتب هنري جيمس ؛ بتبصر بالغ الحد من الدقة يقول : « ان التحمس لبو ، أمانة قاطعة على مرحلة من التأمل البدائي » . ومع ذلك وضع ولن نفسه منذ زمن بعيد ، في طليعة المتحمسين لبو في عصرنا هذا . ودأب على الاشادة الصارخة بذكره ، في كتاباته ، منذ ظهور قصته « كنت أفكر في ديزي » I Thought of Daisy (١٩٢٩) . ولما أن راجع كتاب « عالم واشنتون ايرفنج » The World of Washington Irving ، لفان ويك بروكس ، جعل من تمحس بروكس لبو احدى البيئات الساطعة على قيمة الكتاب . وهو يرى ان لبو ذهنا من الطراز الاول « كسهم لامع وضياء » ، وأنه ليس من عصابة أ. هنري وس.س. فان دين ، وانما هو من الرهط « فوي العقول الكبيرة الفاحصة المتعددة الجوانب كقوته » . بل ان نقد بو هو اشهر نقد أنتجته الولايات المتحدة ، وان بو نفسه « أمير » .

وقد يكون احترام ولن الشديد لبو شفوذاً يمكن التجاوز عنه ، او لعلنا نتساهل ونعتبره نوعاً من المائلة الشخصية لو اقتصر على بو وحده ، ولكنه يزداد اهمية عندما يصاحبه احترام مماثل لكتّاب من امثال منكن (الذي اعترف بمحاكاته) وادنا سنت فنست ميلي (وهي « من عذة القلة من شعراء الانكليزية المفلقين الذين ما زالوا على قيد الحياة » . وهي ثالث ثلاثة من الشعراء المعاصرين الذين قد يخلدون باعتبار انهم شعراء من الطراز الاول . أما الاثنان الآخران فهما روبنسون وإليوت) وقد اشار ديلمور شفارتز الى « عطف » ولن الخاص على مؤلفين من امثال

ميلي ونورنتون ويلدر وفان ويك بروكس في دوره الأخير . وماكس
 إيسمان وهنري ميلر . فقال إن ذلك مهم : وخاصة إذا قوبل « بعدم
 اكترائه او كرهه » لرجال من امثال جيدوكافكا ومان وريلكه . وكلا
 القائمتين ، يمكن ان يزداد اليها اسماء اخرى . ويدعو سفارتز ذلك ، على
 سبيل المجاملة « افتقاراً الى السبق النقدي » . ولكنه فيما يبدو .
 ضحالة متأصلة . ان الرجل الذي يكتب عن قصيدة « قبلاي خان » .
 Kubla Khan فيصفها بأنها قصيدة فارغة تافهة هو بكل بساطة ،
 انسان يعاني من خلل في الاحساس .

والنتيجة ان ولسن لا يستطيع ان يتتبع الاشياء الى نهايتها او لا يرغب
 في ذلك ، والفقرة التالية من « قلعة أكسل » مثل نموذجي على تهربه
 وإحجامه : « وطبيعي ان يقودنا هذا البحث ، اذا ما استقصيناه ، الى
 طبيعة اللغة نفسها ومن ثم الى مجاهل علم النفس البشري ، وإلى ما نعنيه
 حين نتحدث عن اشياء « كالعقل » و « العاطفة » و « الاحساس » و « الخيال » ،
 وهذا يجب ان يترك للفلاسفة » ... قول غريب حقاً ، فان هذه الاشياء
 عينيها هي التي لا يمكن للناقد في زمننا ان يتركها للفلاسفة ، وإنما يجب ان
 يشغل بها نفسه إلى اقصى حدود طاقته ، اذ انها تعتبر حجر الزاوية في اي
 بحث جدّي للأدب . وان احجام ولسن عن الغوص فيها ليس سوى
 دليل آخر على ان محاولة تفسير الروائع الأدبية و « ترجمتها » وتعميمها ،
 دون الاعتماد على دعامة ما سوى القراءة الدقيقة والانتخاب ، لا تؤدي
 في أحسن حالاتها الا الى ومضات من الفراسة ، وفي اسوأ حالاتها تؤدي
 الى نوع مهلهل من التبسيط ، مثل « خلاصة مائة من رواائع الكتب »

• 100 Great Books Digested

• قصيدة لكورلدرج ، يقول إنه نظمها أثناء نومه ، او اثناء رقومه تحت تأثير الأفيون ، عقب
 قراءته لقصة عن قبلاي خان والقصر اللهيامر بشبهه .

ليس كتاب « الجرح والقوس » ، بأجود كتب ولسن ، ولا أكثرها دلالة عليه ، ولكنه أفضلها حين يدرس من حيث المنهج ؛ لأنه يمثل نهاية عملية « الترجمة » عنده . وهو زيادة على ذلك ، أكثر كتبه التزاماً بنظرية ادبية . (بينما يقوم « قلعة أكسل » على اساس القياسات الخاطئة بين أكسل ورمبو ، « والفنانون أو المفكرون كثيراً » حول مفهوم فلويرر لوظيفة الفنان الالهية ، و « الى محطة فنلندة » حول طبيعة التاريخ و « الرجال في الغرفة الخلفية » حول جغرافية كاليفورنية) وفي « الجرح والقوس » تبلغ جميع اتجاهات ولسن حد الاثمار . فمن بين المقالات السبع التي يضمها الكتاب ، تدور اربع حول كتاب قصصيين هم - ديكتز وكبلنج وادث وارنون وهمنجوي - وواحدة حول كاتب مذكرات ، هو كازانوفا . وتعالج اثنتان نوعاً معيناً من الاعمال الفنية ، وهما « يقظة فينيغان » Finnegans Wake لجيمس جويس ، ومأساة « فيلوكتيتس » Philoctetes لسوفوكليس . وهكذا نجد تدرجاً محدد العالم عند ولسن في نظره إلى الشعر ابتداءً من « قلعة أكسل » الذي شغل فيه الحديث عن الشعر والشعراء نصفه على الأقل ، ثم يتضاءل حظ الشعر في كتاب « الفنانون أو المفكرون كثيراً » فاذا هو بالنسبة للمحتوى كله أقل من الثلث ، وينتهي الامر في كتاب « الجرح والقوس » الى إزراء بالشعر يكاد يطرحه إطلاقاً . وفضلاً عن ذلك فان الفصلين الاولين الطويلين عن ديكتز وكبلنج اللذين يستغرقان ثلثي الكتاب ، ربما كانا افضل مجال ممكن ، لرجل تخصص في التلخيص وفي إيجاز حيكات القصص .

وهدف ولسن الاول في هذين الفصلين ، إذا ضربنا صفحاً عن تلخيص عقيد القصص ، هو البرهان على ان ديكتز وكبلنج كاتبان جيدان ومعذبان .

فديكتر « هو اعظم كاتب انجليزي في زمنه ، ولا يشق له غبار » . وكبلنج « هو احد المبدعين الاصيلين القلائل في عصره » . واسلوب ولسن في بلوغ هذا الهدف غاية في البراعة : فقد كتب في الفصل الذي عقده لديكتر .

بجنا تمهيدياً عن اهمية ديكتر الادبية (« أنه استاذ دستوفسكي » الخ ..) ثم عرض لطرف من حياة ديكتر مع التأكيد على ما مرّ به من تجارب مؤلمة ، من فقر عائلته وشغله في معمل الدهان الاسود . ثم اعقب ذلك بدراسة تفصيلية لقصصه مع الاشارة الدائمة الى سيرة حياته . واخيراً أنهى الفصل بتلخيص وشرح لقصته « لغز إدون درود »

The Mystery of Edwin Drood ، تلك القصة التي اختارها لتمثيل شخصية ديكتر المزدوجة التي تعكسها في القصة شخصيتا « سكروج » ممثلتين في جون جاسبر . وهكذا يظهر هذا الشرح ان آثار ديكتر تبدو غامضة (اي « عميقة ») ، وموحية بمحاثق نفسية اساسية (اي « بعيدة الغور ») ، ويبين عن اهميته ككاتب كبير ، دون ان يتعارض ذلك مع سهولة قراءة آثاره . وقد وفق في اختياره قصة « ادون درود » - وهي قصة لم تكتمل وتبدو غامضة الى حد ما - ، مثلاً راثعاً على هذه الوظيفة المعقدة . ولكن مما لا شك فيه انه لو بذلت جهوداً أشق من هذه ، بعض الشيء ، لأمكن الخروج بنتائج مماثلة من كتب ديكتر ، او من اي كتب اخرى .

ومما هو جدير بالملاحظة ، ان ولسن ما يزال يُعنى بعلم النفس وعلم الاجتماع ، إلى حدّ يُؤدي به الى استعمال بعض النظرات الغربية . مثل قوله : إن سكروج هو « ضحية عهد ملثا تتابه السوداوية » . وأن الفكرة النهائية التي تستخلص من كتاب « صديقنا المشترك » Our Mutual Friend (« لتكلم باللغة الماركسية ») هي ان « ممثلي الطبقات المهنية العليا القديمة الذين نبتهم طبقتهم ، يمكن ان يتحدوا مع طبقة البروليتارية ضد الطبقة

الوسطى التجارية ، - ولكن يبدو ان طريقته تتدرج بأطراد ، نحو الترجمة المباشرة . (وبهذه المناسبة ، ربما كان ثناء ولسن المدهش - بعض الشيء - على النقد المباشر الذي كتبه ت.أ. جاكسون الماركسي عن ديكتز ، غير صادر عن احترامه لوجهة نظره السياسية ، بقدر ما هو وليد مجاملة من كاتب تلخيصات لزميل له ، اذ ان ١٤٣ صفحة من كتاب جاكسون ، على صغر حجمه ، خصصت لتلخيص عقد القصص ، ومنها اربعون صفحة لخصت فيها قصة « صديقنا المشترك » .)

والبحث الذي كتبه عن كبلنج ، شبيه بذلك الذي كتبه عن ديكتز . فهو يحلل فيه كسوف شهرة كبلنج ، ويعرض لحياته المبكرة ، مع النصّ الخاصّ على التجربة المؤلمة التي مرّ بها في مرحلة الطفولة ، حين هجره ابواه ، والانهيار الذي مني به إثر ذلك . ثم يتناول كتابته ، « ستوكي وشركاه » Stalky and Co. ، و « كيم » Kim ، بالدراسة المفصلة . وينفق سائر الفصل في التحدث عن حياة كبلنج في طور النضج ، وعن افكاره وكتاباته ، وينوّه خاصة بالخيبة التي أصابته عقب تجربته الاميركية ، متخذاً تلك التجربة مفتاحاً لتفسير نزعه الاستعمارية المريرة فيما بعد . وهذه الدراسة أوضح في اتجاهها النفسي من تلك التي خصّ بها ديكتز . وقد كان همّ ولسن الاول فيها ، الكشف عن العصاب الذي كان كبلنج يشكو منه ، أي تذكره وهو المستضعف المدفّع لما كان يلقاه من عسف الاقوياء ، مما أدى به الى الاستقواء الشرير والحقد على الضغفاء والمغلبيين ، ومقت الأجانب والزنوج واليهود ، والديمقراطية نفسها . وهنا أيضاً يحاول ولسن أن يعرض موضوعه عرض مؤلف يتمتع بالقدرة الفائقة والاهمية . واذا كان هذا يسوقه أحياناً الى مضحكات لا يستشعرها كما يتضح من زعمه ان قصص كبلنج هي منبع الاقاصيص تسع مسافة الخلف فيما بينها مثلما تسع بين حكايات رنج لاردنر عن البيسبول وقصة السايكلوبس في

« عولس » * فانه من ناحية اخرى قد تؤدي به إلى أوثق ربطين آثار المؤلف وبين حياته . ذلك أنه في هذا المقام يعتبر الكتب ، المفتاح الأول لشخصية الرجل ، بدلاً من ان يكون الامر على عكس ذلك (وذلك ما وضعنا في النهاية وجهاً لوجه امام قضية تاريخية ، لا قضية من قضايا النقد) ، ولكن لا شك في ان الرجل نفسه ، يتمتع بأهمية فائقة حين يمثل النهاية القصوى في انحراف أدبي .

وتسير الفصول القصيرة في الكتاب ، على المنهج نفسه دون داع للاسراف في التقدير المغرق . فالفصل الذي عقده لكازانوفا ، فصل تقييمي قصير ، يشبه فصول فرجينيا ولف ، وان كان قد كتب بمهارة أقل . وهو يعيد سرد بعض الأحداث التي وردت في المذكرات ، ويقدم لنا كازانوفا ، على أنه روسو جديد ، ولكنه يفوقه جاذبية . والفصل الذي عنوانه « إنصاف ادث وارتون » ، هو فصل تقييمي قصير آخر وفيه خلاصات لعدد من كتبها ، وثناء معتدل عليها ، وإشارة إلى ان كتاباتها منبثقة عن الاضطرابات العقلية التي اکتوت بناها هي وزوجها . اما الفصل الخاص بهمنجوي ، فهو سلسلة من الشروح القصيرة لقصصه وكتبه الواحد تلو الآخر ، وهي شروح تخرج إلى الضحالة . وليس فيه عدا ذلك سوى إشارة إلى « الجرح » ، ي إلى العداء المتزايد للمرأة في كتاباته ، إلى جانب تذييل أفرط فيه في تقدير قصة « لمن تدق الاجراس » To Whom the Bell Tolls حيث نزع همنجوي « رداءه الستاليني » نزعا كاملاً . أما الفصل الذي عنوانه « حلم ه.ش. ايرويكر » فهو تلخيص تفسيري لقصة « بقطة فينغان » ، وهو يعتبر مفصلاً تفصيلاً كاملاً ، بالنسبة للزمن الذي كتب فيه (توأ لآثر نشر

* اشتهر الكاتب الاميركي رنج لاردنر (١٨٨٥ - ١٩٣٣) ، بقصصه التي كتبها عن الألعاب الرياضية وخاصة البيسبول . وتمتاز هذه القصص بالسخرية اللاذعة وبالفكاهة التي تقوم على تمثيل اللهجات المحلية المختلفة . والسايكولوجيس جيل من المردة ورد ذكرهم في اساطير الاغريق ، وكانوا يسكنون جزيرة صقلية . ولكل منهم عين واحدة في جيبه .

الكتاب) ، ولكنه بطبيعة الحال لا يعتبر كاملاً اذا ما قيس بتلك التفسيرات التي ظهرت منذ ذلك الحين . ويعتمد ولسن فيما كتب على المقالات التي ظهرت في مجلة « فترة الانتقال » Transition (وهو يعترف بأنه يشك في « إمكان فهم الكتاب دون الاعتماد عليها ») . وفي تحليله المسهب ، لقطعة معقدة عن عمى سوفيت^١ (يبدو أنها حذفت من المسودة الاخيرة للكتاب) اعتمد على شرح روبرت ماك المونز وقال عنه « انني اعتبره ثقة على كل حال » .

اما الفصل الاخير الذي كتبه ولسن عن مسرحية فيلوكيتيس لسوفوكليس ، فقد رمى فيه إلى أن يجعل الكتاب كلاً متكاملًا ، وأن يقرر فيه احدث نظرية ادبية له . لقد كتب ماثيو آرنولد في الثناء على أحد النقاد ، عبارة يمكن أن تطبق على ولسن في دراسته لسوفوكليس ، قال : « إن نحل نقدنا الانجليزي لا يحوم بعيداً لجمع عسله ، وهذا الناقد جدير بالثناء ، لانه طار الى أرجاء غريبة في بحثه عن الأزهار ولأنه وقع على زهرة جميلة وجدها هنالك » . ويلدرس ولسن مسرحية سوفوكليس ، وغيرها من الآثار التي دارت حول اسطورة فيلوكيتيس ، ويلدرس اثناء ذلك الاسطورة نفسها وامكاناتها في المجال الفني ، حيث ترتبط القوة الفائقة أبدأ بشيء من العجز . (ومن الجدير بالملاحظة أن ولسن يرى أن سوفوكليس يعرض علينا ذاته في فيلوكيتيس ، وزاد على ذلك أن شخصية فيلوكيتيس كثيراً ما استرعت انتباه المصابين بالاضطراب النفسي ، ومنهم جيد ، وجون جي شامبان ، ولام ، وربما ولسن نفسه الذي يبدو انه مفتون بهذه الشخصية ؛ منذ سنوات عدة) .

ويفتقر كتاب « الجرح والقوس » إلى فصل أخير ، يعقد للشرح ويكون بمثابة تكملة له ، توضح معنى استعارة (الجرح والقوس) وتلخص ما بدا منها في آثار هؤلاء الكتاب . وبغير هذا الفصل يكون الكتاب إلى

حدّ ما نوعاً من التديليس ، اذ ان ولسن في كثير من الحالات ، يلمح الى « الجرح » تلميحاً فقط ، ويترك للقارئ استخراج الحقائق والاستنتاجات . إلا أن الإشكال في هذه الطريقة ، ان لكل كاتب (وغير كاتب) « جرحاً » من نوع ما ، وكتاب جونسون « حياة الشعراء » * The Lives of the Poets مثلاً ، يمكن ان يسمى بحق « الجرح والقوس » ، اذ ان القارئ يستطيع ان يضيف « جرحاً » الى كل من الموضوعات التي يحتويها الكتاب ، مستخلصاً ذلك من المعلومات التي يقدمها له في بعض الاحيان ، ثم يؤوّل « اقواسهم » او فنتهم وفقاً لذلك . هذا بينما المطلوب حقاً ، هو تبيان كيف ولماذا ينتهي مثل هذا (الجرح) المعين الى ذلك (الفن) المعين . وقد فعل ولسن هذا العمل البالغ الدقة في الفصلين اللذين كتبهما عن ديكتز وكبلنج ، ولكنه ترك للقارئ ان يستنتج اعتماداً على الادلة التي بثت في الفصل ، او حتى من معلوماته الخاصة ؛ مدلول « ما ورثه كازانوفا من الفساد الخلقى » ، او ما اصاب مسز وارتون من الانهيار العصبي ، ومشكلة همنجوي وهي « رجال بلا نساء » وعمى جويس ومنفاه وعذاب سوفوكليس في الحب (وهذا شيء اعتمد فيه ولسن ، على الاشارة المشهورة التي وردت في « جمهورية » افلاطون) . **

وستتناول بالبحث اهمية هذه النظرية وامكاناتها فيها بعد ؛ ولكن يجب ان نشير هنا الى انها ليست بمجديدة عند ولسن ، فقد وجد شفارتز

* مجموعة من تراجم الشعراء الانجليز ، اعدّها سموتيل جونسون لتكون مقدمات لسلسلة من درواوينهم اضطلع بشرها احد الورّاقين في لندن . وهي تضم ٥٢ شاعراً ، وكل ترجمة منها تشمل حديثاً عن حياة الشاعر وشخصيته ومكانته الشعرية .
** وردت هذه الاشارة في الكتاب الاول ، ونصها :

« والواقع خلاف ذلك كما اكد لي كثيرون من الشيوخ . اخص بالذكر منهم صفوكليس الشاعر ، فانه لما سئل في حضرته : ما هو شعورك بلذائذ الغرام يا صفوكليس ؟ اتقدرانت على التمتع بها ؟ اجاب السائل قائلاً : يا صاح ، يسرنني اني نجسوت من تلك اللذات نجاتي من سيد غضوب » (ترجمة حنا شهباز : ص ٥ - ط المقتطف ١٩٢٩) .

أنها الموضوع الأساسي في « كنت أفكر في ديزي » ، وهو اعتبار النقص في رجال الفن ، شيئاً لا ينفصل عن فنهم . ومما لا شك فيه أنها تبدو جلية في كتاباته النقدية ، منذ اصدر « قلعة أكسل » ، حيث بيّن أن موسيقى جويس اللغزية الرائعة هي التعويض الموازي لكلال بصره ، وان قصة بروست نتيجة لآلامه الجسمية والنفسية (ومع ان « جرح » بروست الرئيسي هو الشنوذ الجنسي ، فقد تجاهله ولسن ببراءة) . اما كتاب « الى محطة فتلندة » فانه في الاكثر مسخ مضحك للمبدأ الماركسي ، وكثيراً ما كانت الماركسية في نظره ، نتيجة لما مني به ماركس من أرق وبثور وزكام وروماتزم ووجع في الاضراس وصداع وتضخم في الكبد ، وامسك ، دع ذكر الزهري عند لاسال والعنة عند باكونين . (وقد كتب ماركس ذات مرة لانجلز يقول : أرجو ان يجد البرجوازيون ، ما داموا في قيد الحياة ، سبباً يذكرهم بما انا مصاب به من البثور . وها هو بورجوازي واحد على الاقل لم ينس ذلك أبداً) .

٣

وتعتبر كتابات ولسن اتباعية ، بينما نجد معظم النقد المعاصر على غير ذلك . ولعل التفسير او « الترجمة » كانت الوظيفة الرئيسية للنقد منذ القدم ، بعد « التقييم » . وقد أقرّ الاغريق علم التأويل ، واطلقوا عليه اسم Hermeneutics ، وكان شرح المتون هو التطبيق العملي له . وقد تفرس انكساغوراس ، قبل ارسطوطاليس باكثر من قرن ، بنقد تفسيري ، بل رمزي، يشبه نقد ولسن الى حد كبير، وذلك حين حلل خيال هوميروس وفسر سهام أبولو بأنها رمز لاشعة الشمس ونسج بنيلوب على انه خطوات القياس المنطقي . ويسرد لنا سينتسبري* قائمة باسماء الاغريق

* ذكر سينتسبري ذلك في كتابه :

الأوائل الذين تمسوا بتفسير هوميرس ومنهم انكساندر وستمبروتس وغلوكس او غلوكون . ان تفسير تلك الشخصيات الاغريقية الخرافية من امثال هرقل وثيسوس ، على انها رموز للفضيلة قد حاوله السفسطائيون وطوروه ، واستقله الرواقيون المتأخرون الى أبعد حد ، وكان من الطبيعي ، بانتشار المسيحية ، ان تطبق هذه الاساليب نفسها على الكتاب المقدس ، الذي كان بعد هوميرس والاساطير ، الموضوع الرئيسي للتفسير . وقد تمس فيلون اليهودي بالترجمة الرمزية الاولى للعهد القديم . وبفضل دفاع القديس اوغسطين القوي عن هذه الطريقة ، اصبحت الشخوص والقصص في التوراة ، تدريجاً ، رموزاً مقبولة لانواع الفضائل الانسانية والصراع الخلفي .

وفي القرن السادس ترجم فلغنتيوس « الانيادة » Aeneid على انها رمز للنفس الانسانية . وقد ظلت هذه الطريقة ، متبعة في تفسير الأدب الديني والدينيوي طوال العصور الوسطى . وقد نسب غريغوريوس الكبير الى الكتاب المقدس ثلاث طبقات من المعاني : المعنى الحرفي او التاريخي ، والرمزي او النموذجي ، والمجازي او الاخلاقي . وزاد المتأخرون من علماء اللاهوت طبقة رابعة هي المعنى الباطني أو الصوفي . (وقد ادعى دانتى جميع هذه المعاني للمهزلة الانسانية) . واستمر مرير التفسير الرمزي ، دون ان يضعف ، حتى نهاية عصر النهضة تقريباً ، اذ نرى ان بترارك مثلاً ما يزال يقرأ « الانيادة » على انها خرافة أخلاقية ذات مغزى ، وتاسو يفسر شعره الملحمي الرومانيكي تفسيراً رمزياً ، وسير جون هارنغتون يحاول في المقدمة التي كتبها لترجمته لكتاب اورلاندو فوريوزو* ان يقرب طبقات غريغوريوس الثلاث ، الى المفهوم الانجليزي . وقد تلقى التفسير

* ملحمة رومانية من نظم أريوستو لم يتقيد فيها ناظمها بقواعد الملحمة كما وصفها أرسطوطاليس
فموضوعها غير تاريخي وحكاتها متعددة .

الرمزي الاخلاقي جرحاً رغبياً ممتاً من يكون حين اِشار في كتابه « تقدم العلم » The Advancement of Learning . الى ان المؤلفات تكتب أولاً . ثم يضاف اليها المعنى عقب ذلك . ثم ألقى به جونسون في غيابة القبر حين بعث الحياة في النظرية الارسطوطاليسية ، التي ترى الفن محاكاة للطبيعة * ، ومن ثمّ تعدّه - نسيّاً - غاية في ذاته .

وبطبيعة الحال استمر التفسير الرمزي على صور اخرى ، وما زال استنباط المعاني المتعددة للنص الواحد ماثلاً إلى يومنا هذا في نقد الكتاب المقدس وفي الدراسات الدانتية ، وما الى ذلك ، ولكن العمل الرئيسي للنقد التفسيري اقتصر في ايامنا هذه على شرح ما استغلق من المعاني ، وتقريبها الى الافهام . وقد زاول كل ناقد ، منذ عصر النهضة . مثل هذا العمل الى حد ما ولكن ليس هناك ناقد واحد وقف عليه جهده وتخلّى بسببه عن نواحي اخرى من النشاط . وعندما ترجم دريدن آثار شوسر الى الانجليزية عصره ، محتجاً بان « الهدف الاول للأديب ان يكون مفهوماً » ، كان يتمرس بنوع من النقد زاوله ولسن فيما بعد ، عند دراسته لجويس على نحوٍ أقلّ تشدّداً . وعندما جاء بلزك بعد قرن ونصف القرن ، ووقف أكثر من نصف دراسته المطولة عن « دير بارم » * .

* ما تزال فكرة المحاكاة التي جعلها أرسطوطاليس جوهر العمل الفني ، موضع خصومة بين النقاد . وقد اساء بعضهم فهمها وذهبوا في تأويلها مذاهب شتى لم تحظر لاسطوطاليس على بال . فارسطوطاليس لم يقصد بالمحاكاة المعنى الحرفي لها ، اي تقليد الطبيعة ونسخها ، بل أراد اعادة اخراجها على صورة جديدة تكشف عن تأثر المتفنن بها . ولم يقصد بالطبيعة ، الطبيعة الجامدة فحسب كما يظن بعض النقاد اليوم ، بل توسع في معناها فجعلها تشمل الواقع الانساني والنفس الانسانية الى جانب مشاهد الطبيعة بمعناها الشائع .

* قصة للكاتب الفرنسي مستندال ، كتبها سنة ١٨٣٠ و ترجمها للربرية الاستاذ عبد الحميد الدواغلي في سلسلة «الكاتب المصري» . وقد تحمس لها بلزك وكتب عنها دراسة طويلة نادى به فيها استاذان من اساتذة الفن القصصي ، وكان بهذا يتحدى آراء معاصريه امثال هوغو وديفيدي وميريمي الذين كان رأيهم في الكاتب غير جيد .

The Charterhouse of Parma على تلخيص الحبكة تلخيصاً مسرفاً، كان يقوم بالدور نفسه الذي اضطلع به ولنس. عندما درس بروست . وقد كانت الدراسات الشيكسبيرية منذ البداية ، تفسيرية إلى حد بعيد ، ويعزى بعض ذلك الى وجود بعض المعاني المستغلقة ، الناجمة عن اضطراب التون . وبتطور الثورة الصناعية ، وقيام الحركة الروميتيكية واتساع المسافة تدريجياً بين الفنان وجمهوره وما ترتب على ذلك كله من اضطراب في الاوضاع ، وتشبث بالمذهبية ، اصبحت الحاجة الى النقد التفسيري أكثر إلحاحاً ، وازدهرت حركة هذا النقد بوجه عام .

وفي مطلع القرن التاسع عشر كان الشعراء يصرفون في تفسير نتائجهم ونتائج زملائهم للجمهور ، وقتاً يعادل ما كانوا يصرفونه في نظم الشعر . وفي الربع الأخير من ذلك القرن ، عند ظهور الحركة الرمزية ، كانت الاعمال التفسيرية تكتب لصفوة من المتأدبين فكانت هذه الاعمال نفسها في حاجة الى التوضيح . اما في هذا القرن الذي نعيش فيه ، فبعد ان تحولت الكتابة من مهنة إلى تجارة ، وانقلبت حركة نشر الكتب من تجارة إلى عمل ضخم واسع النطاق ، ازدهر النقد التفسيري والترجمة ازدهاراً عظيماً في النروتين العليا والدنيا للسلام الأدبي . أما في القمة فقد تخصص النقاد ، بتأثير بوند وإليوت ، باكثر الأدباء غموضاً - امثال دانتي ودون وبليك وهوبكتز - ولعل ذلك كان من قبيل رد الفعل (وقد يكون ذلك لا شعورياً) - للاتجار بالادب . وأما في الحضيض فان هذا الاتجار نفسه هو الذي أوحى بقيام حركة التبسيط الادبي ، على أنها وسيلة من وسائل جلب المال .

٤

وهناك اشكال كثيرة من الترجمة والتفسير في النقد للمعاصر ، تختلف باختلاف النقاد . ومن اشهرها - وهذه في الأكثر موهبة شخصية لا

أدري إذا كان من الممكن اعتبارها منهجاً - طريقة ولیم إمبسون في قراءة المعاني الغامضة المستغلقة * : التي بلغت حداً كبيراً من الدقة . والمثال النموذجي على هذه الطريقة : تحليله المدهش الذي استغرق اثنتي عشرة صفحة من كتابة « بعض تفاسير للشعر الريفي » *Some Versions of Pastoral* لبعض ما دعاه ساخراً « ٤٠٩٦ حركة ممكنة من حركات التفكير » في سوناتا شيكسبير الرابعة والتسعين ومطلعها : « أولئك الذين لديهم القدرة على الأذى ولا يفعلون » ، وهذه ترجمة من أرفع التماذج وأكثرها تعقيداً ، بكل ما فيها من الاحتمالات المثورة على وجه الصفحة . ومع أنها بكل تأكيد ليست تبسيطاً ، اذ هي دائماً أكثر تعقيداً من الاصل ، الا أنها باعتبارها عرضاً « للقراءة » في أرفع صورها ، قد وسّعت من مجال « الايصال » الادبي في زمننا . وهناك نوع آخر من الترجمة في زمننا ، لا يقل عن سابقه دقة إلا أنه أكثر استقلالاً وتفرداً ، أعني تحليل كوث بيرك الرمزي الذي يعتبر تفسيراً ونثراً كالذي يفعله ولسن : إلا أنه على مستوى أعمق في المعنى . فمثلاً يعد ولسن توريات جويس تعقيداً فحسب في المعنى ويترجمها في عبارات مفهومة ، أما بيرك فيرى في التورية رمزاً عن الأثم وتنكراً للتقوى الكاثوليكية يمتد الى رفض الموامة اللغوية ، وبذلك يؤكد المعنى الحرفي بمضمون رمزي ** .

وليس من العجيب ان تكون آثار جويس : موضوعاً لعدد من الترجمات المعاصرة ، اذ لعلها أنحصب حقل لمثل هذه المحاولات في ادبنا الحديث . (ويأتي كافكا في المقام الثاني ، كما يتضح من مجموعة عنوانها « مشكلة كافكا » *The Problem of Kafka*) . وتكاد تكون جميع الكتب التي التفت عن جويس واعماله شروحاً في المقام الاول . فهناك عدد مما يدعى

* راجع ما كتبه المؤلف من هذه الطريقة في الفصل التاسع من هذا الكتاب .

** راجع الفصل الحادي عشر من هذا الكتاب .

« مفاتيح » لقصة « عولس » . ولكن أكثرها أهمية التعليق المعتمد الذي كتبه ستيفارت جلمرت فهو يعتبر دراسة تفسيرية مفصلة رائعة . وقد أدت المقالات التي نشرت في مجلة « فترة الانتقال » وكتاب « مفاتيح تخطيطي ليقظة فينيغان » Skeleton Key to Finnegans Wake ، تأليف جوزف كبل وهنري مورتون روبنسون ، الدور نفسه بالنسبة لكتاب جويس الأخير . وقد نشر عدد كبير من المقالات ، من بينها مقالنا ولسن ، حاول كتابها تفسير « عولس » و « يقظة فينيغان » تفسيرات جزئية . وقد حاول كاتبان ناشتان هما رشارد ليفن وشارل شاتوك في عدد الشتاء من مجلة « أكسنت » (١٩٤٤) ، أن يفسراً مجموعة أقاصيص « سكان دبلن » Dubliner's لجويس ، على أساس المشابهة الهوميرية ، شأنها في ذلك شأن « عولس » . وقد نستطيع ان نلّم بشئ من مشكلات النقد التفسيري في إيماننا ، اذا ادركنا ان الترجمة الوافية لأي من كتابي جويس « يقظة فينيغان » و « عولس » لا بد من أن تحتوي على جميع الآراء المثورة في هذه الكتب والمقالات ، علاوة على آراء ونظرات كثيرة أخرى لم تظهر بعد . وتتطلب أيضاً معرفة دقيقة بالتاريخ والميثولوجية وجغرافية دبلن وفقه اللغة وعلم النفس والتاريخ الأدبي ، وتفصيل حياة جويس ، وقد تستغرق - كما ذكر جويس في حديثه الى إسحاق بلهجة ربما كانت ساخرة - حياة الناقد بأجمعها .

ولعل عزرا بوند هو مصدر النقد التفسيري الجدّي في زمننا (هذا اذا تجاهلنا تلك الاعمال المهمة من الناحية التاريخية - وان كانت ليست كذلك من الناحية الفنية - كدراسات وليم ليون فلبس في الأدب الروسي) . ونظريات بوند في النقد ، تبدو في غاية التواضع اذا ما قسناها بصاحبها المريض بداء العظمة . فهو يعتقد ان الناقد ليس أكثر من رجل يُطلع صديقه على محتويات مكتبته ويدأه على الكتب التي قد تروقه قراءتها . وعلى كل حال فالمسألة كما قال بوند عن فينولوزا وعنى نفسه « الغريب مشر على

الدوام ، وكثيراً ما تكون الأشياء التي ينوّه بها في حاجة الى ترجمة من الناحيتين المجازية والحرفية . وقد قدم بوند في كتابه « روح الرومانس » *The Spirit of Romance* (١٩١٠) أدب أوروبا اللاتينية ، في العصور الوسطى ، الى القارئ العادي في إنجلترا وأميركا لأول مرة . وقد اهتم في تصميم كتابه هذا بكتاب « الشعراء الايطاليون الاول » *Early Italian Poets* لروزيتي ، ودرس فيه أدب إيطالية وفرنسة وبروفنس واسبانية والبرتغال وزوده بشواهد كثيرة من الشعر ، مترجمة الى الانجليزية ، مع شروح ونقدات . ولعل هذا الكتاب هو المثل الكامل للنقد التمهيدي الرشيد ، وللتبسيط على مستوى من فهم أصيل وذوق سليم . ومع ان بوند قام بكثير من اعمال الترجمة والتفسير منذ ذلك الحين ، بما في ذلك دراساته وشروحه لارنو دانيل وكفلكتتي وهنري جيمس ، لم يبلغ في شيء من هذا مبلغ ما حققه في كتابه الاول من فائدة ملموسة .

وبينا انبفع بوند في مشاكرات مختلفة الانواع ، تابع إليوت طريقة صديقه في النقد التمهيدي * . وكان ظهور كتاب « الغابة المقدسة » له (١٩٢٠) ، حدثاً ادبياً عظيماً ، قدّم لأدباء عصر الزباث وغيرهم من الأثريين عنده ما قدّمه بوند لكفلكتتي ودانيل ، ولكنه قدّم ذلك بطريقة أكثر نجاحاً في نظر الجمهور ، حتى كاد جونسون ومارلو ان يناقسا متكن وكابل وكأنهما من ادباء العقد الثاني من هذا القرن . وقد افترض إليوت في قرأته من الفطنة وسلامة النوق ما افترضه بوند ، وان لم يعتمد على ثقافتهم اعتماد بوند عليها . ومن الواضح انه في بعض الأحيان ، كما حدث في دراسته لدانتي وسنيكا ، يفترض ان جمهوره لم يسبق له ان المّ بهذه الموضوعات ، ولا شك انه محق في ذلك . وقد كتب إليوت مقالات اقصر

بكثير من مقالات بوند وأكثرها يدور حول كتاب بأعيانهم . ولما كان
يفتقر الى مثل قدرة استاذة في معرفة اللغات ، فقد تخصص بدراسة المهجورين
من أدباء الانجليز (خاصة كتاب القرنين السادس عشر والسابع عشر) .
وعندما يعرض لأديب اجنبي ، فانه قلّ ان يعتمد ترجماته الخاصة له ،
اما فيما عدا ذلك فطريقته تشابه طريقة بوند الى حدّ كبير لاعتمادها الرئيسي
على كثرة الاستشهاد والمقارنة والشرح والتعليق التقييمي . ومع ان اهتمام
إليوت بالنشر لا يشبه في ضآلته اهتمام ولسن بالشعر ، الاّ أنه يكاد يكون
اعظم ناقد تمهيدي جادّ في زمننا هذا ، وهو يعالج مادة المستط . وما
يتصل بها من تمهيد وتذييل ، باتزان وثقة لم يتيسر لولسن .

وهنالك نوعان حديثان من النقد « الترجمي » او التمهيدي . يمكن
ان يخرجنا من حظيرة « التبسيط » . يجدر بنا ان نذكرها هنا . وهما نقد
كلينت بروكس وفلاديمير نابوكوف . فبعد ان اخرج بروكس كتابه
الاول « الشعر الحديث والإتباعية » Modern Poetry and Tradition
(١٩٣٩) الذي حاول فيه شرح الشعر الصعب وتفسيره على الطريقة التقليدية .
ولاسيما شعر إليوت ويتس ، وبعد أن أصدر سلسلة من الكتب المدرسية ،
بالاشتراك مع بعض المؤلفين ، ومنها « كيف نفهم الشعر » Understanding Poetry ،
و « كيف نفهم القصص » Understanding Fiction ، و « كيف
نفهم المسرحية » Understanding Drama تلك الكتب التي سهّلت
الامر على طلاب الكليات تسهيلاً مسرفاً — بعد هذا كله غير منهجه
في كتابه « الزهرية المحكمة الصنع » The Well Wrought Urn (١٩٤٧)
فحاول ان يبرهن فيه ، اثناء تحليله لبناء عشر من القصائد ، على ان القصائد
التي درج الناس على اعتبارها بسيطة سهلة القراءة — ومنها قصيدة غراي
« مرثاة مكتوبة في فناء كنيسة ريفية » Elegy Written in a Country Churchyard
وقصيدة تنيسون « أيتها الدموع ، أيتها الدموع المتناقلة » Tears, Idle Tears

هي في الحقيقة غامضة . تطوي على شيء من التناقض . بل هي في الأكثر ، « ميتافيزيقية » . وهكذا نراه يقدم لنا القصائد المألوفة ويعرضها في ثياب جديدة . و « يترجمها » من البساطة الى التعقيد . وقد قام فلاديمير نابوكوف بعمل مشابه في دراسته العجيبة « نقولا غوغول » Nikolai Gogol (١٩٤٤) ، اذ حاول ان يعيد تفسير غوغول ، الذي اشتهر عنه انه كاتب اجتماعي ساخر سهل القراءة ، بطريقة جديدة : فأكد أنه كاتب معقد جدّي لا يحفل بالمجتمع ، وانه غير عقلائي ، بل انه يكاد يكون رائداً للسريالية . وينهج نابوكوف في هذه الترجمة العكسية ، نهج ولسن الاثير لديه وهو تلخيص الحكمة (ومن المعروف انه اتّصل بولسن - لعدة سنوات ، وان آثاره حازت اعظم التقدير عند ولسن) . مع انه بين انه يقدم للقارئ « الحكبات الحقيقية » التي كتبها غوغول . والتي « تخفي وراء الحكبات الظاهره » . (وما يمكن ملاحظته ان نابوكوف ايضاً يستعمل اسلوب الترجمة الحرفية على طريقة بوند : فيقدم ترجمات انجليزية جديدة للقطع والآثار التي يدرسها ، معلناً بصراحة عن إيمانه بان الترجمات القديمة غير صالحة من حيث الاسلوب والنسق - ويجب ان نقر هنا بان ترجماته تبدو حقاً أرفع مما سبقها - بل انه احياناً يترجم ترجمة مفصلة ، دور الایحاء والمعنى في اسماء الاعلام عند غوغول . ومن الواضح انه لا جدوى من اضاءة الوقت في بحث ذلك النوع من « التبسيط » الذي يقصد به كسب المال على حساب رغبة القراء في التظاهر بالمعرفة الأدبية . ومثل هذه الكتب تسير جميعاً على نسق واحد : سيرة كاتب ، ويفضل ان تكون لكاتب عرف عنه الشذوذ الجنسي : مثل بيرون ووايلد ، يراعى فيها بقدر الإمكان إبراز فضائحه ، وتضم اليها خلاصة وافية لتمكن القارئ من التظاهر بانه قرأ آثار ذاك الكاتب . ويمكن ان نقع على اسماء هذه الكتب ، في قوائم الكتب الرائجة جلياً .

وهذه الظاهرة ، والله الحمد ، تعني الباحثين في علم النفس الاجتماعي أكثر مما تعيننا نحن .

٥

وهناك فواح اخرى عديدة من كتابات ولسن ، تحتاج الى بحث . الى جانب عمله كترجم . اذ يبدو انه يعتبر نفسه ناقداً تاريخياً في المقام الأول . وهو يصف عمله في « قلعة أكسل » بانه « تاريخ أدبي » . والتقاد التاريخيون الثلاثة الذين يعتدهم ولسن « اسلافاً » له . هم فيكو وهردر وتين . وهو حين يزعم انه خلف لهؤلاء الرجال الثلاثة في النقد الاجتماعي ، يتناسى ما في نظريات الاثنين الاولين على الاقل من توريطات مربية . ولا يستطيع المرء ان يستتج شيئاً مما ذهب اليه ولسن من ان فيكو كان عدواً للعلم وللفكر الحديث ولديمقراطية الثقافة ، وانه كان شديد التعصب حتى ان دي سانكتس : الذي كان يحترم نتاجه احتراماً شديداً ، يتهمه بأنه في منتهى الرجعية . او مما قاله عن هردر من ان إلحاحه على الطبيعة القومية للفكر والفن وعلى الحدس الالعقلاني للعبقرية ، و « الجماهيرية » Folkish ، كان مصدراً أساسياً من مصادر تشبث النازية بفكرة الدم والعرق . واستعمال ولسن لتعبير « تاريخي » يقوده دائماً الى تجريده عن ملبساته الاجتماعية ، حتى إنه مثلاً ، يتهم إليوت بانه يستعمل نقداً (اشبنجلرياً) * مقارناً ، وهذا « في جوهره غير تاريخي » ، دون ان يتنبه الى ان الفترات الاديبة التي لا يابه بها إليوت أو يسقطها من « موروثه » (Tradition) تؤولف نقداً تاريخياً سليماً ، يمتاز بوعي قوي ، وان « اللازمي » قد يعتبر « فترة زمنية » أيضاً .

والطريقة التاريخية عند ولسن تشمل السيرة ايضاً ، وتمتد حتى تشمل

* يعني انه يتم تصوير الحضارات من جوانب انحلالها ، أو رؤيتها وهي متحلة كما فعل اشبنجلر المورخ الالمانى في دراسته للحضارة الاوروية في كتابه « انهيار الغرب » The Decline of the West

المعلومات النفسية والتحليل النفسي . وبهذا يصبح جونسون وسنت بيغ وكولردج وفرويد على قدم المساواة في مجال النقد التاريخي . وطريقة ولسن في النقد التاريخي تعتمد دائماً العوامل الاجتماعية والنفسية ، مع التأكيد على العوامل الاجتماعية في نقده المبكر ، ثم الانصراف تدريجياً نحو العوامل النفسية ، كلما قطع شوطاً في طريق التطور . على ان تحليلات ولسن التي اعتمد فيها على هذه العوامل المختلفة جميعاً في الوقت نفسه تبدو أكثر توفيقاً . اذ يفيد من ماركس وفرويد ، وذلك يتجلى في دراسته لقصة بروست الصخمة ، لا على أنها تعبير عن اعتماد بروست الشاذة على أمه ، وما نجم عن ذلك من « نزعات انحراف طفولية مجدبة » فحسب ، بل على أنها ايضاً تعبير عن « قصة الحضارة الرأسالية » التي تذكر المرء بمسرحية « البيت المحطم للقلب » .

ان تاريخ اتجاه ولسن نحو الماركسية ، سجل غريب حقاً . ففي مطلع العقد الرابع من هذا القرن يبدو انه كان يعتبر نفسه ماركسياً ، كما يشهد بذلك كتابه « المشاعر الاميركية الهائجة » *The American Jitters* ، وكتاباتة السياسية وبخاصة تلك التي ظهرت حوالي تلك الفترة (١٩٣٢) . ويظهر انه بدأ في كتابة « إلى محطة فنلندا » حوالي ذلك التاريخ اطراءً للماركسية وعرضاً لقدرتها على تحويل النظرية التاريخية الى تطبيق عملي . وخلال السنوات السبع التي قضاها في تحرير الكتاب ، فقد ايمانه بالماركسية ، وبدأ التحول في منتصف الطريق (٤) ، وانتهى الى القول بان الماركسية

« احدى مسرحيات شو ، ويمرض فيها افلاس حضارتنا الحديثة ، كما تجلى عقب الحرب الكبرى .

(٤) يمكن ان نشير هنا الى تحول مشابه حدث عند ولسن في منتصف الطريق ، وذلك اثناء تحرير كتاب « قلعة أكمل » ، فبذلك نقرر لم بدأ هذا الكتاب بالانتقاص من ادبائه كان يعتبرهم غير مسؤولين من الناحية الاجتماعية ، ثم انتهى بنثر الزهور في طريقهم .

إذا كانت تعني ستالين بالضرورة ، وهذا ما يراه ، فلا فائدة له منها .
 وفضلاً عن ذلك حاول ولسن ان يتقبل الماركسية في حين انه يتكرر لدعامتين
 من دعائمها الأساسية ، وهما المادةية الديالكتيكية ، ونظرية القيم في العمل ،
 ويعتبرها نوعاً من الهراء الصوفي . أما الديالكتيكية في نظر ولسن ، فهي
 الاستمرار اللاشعوري للتالوث المسيحي ، ومثلث فيثاغورس السحري
 (وربما كانت أيضاً رمزاً « لاعضاء الذكر التناسلية ») ، وأما نظرية
 القيم في العمل فانها ميتافيزيقية ماركس ، وهو متأثر في ذلك بأراء سدني
 هوك وماكس ايستمان . وبما ان هاتين النظريتين هما بالتالي الأساس الفلسفي
 والاقتصادي للماركسية ، فمعنى هذا ان ولسن كان يحفر على جنور معتقده ،
 وكان انهيار ذلك المعتقد نتيجة حتمية لذلك .

وترتب على تنكر ولسن التدريجي للماركسية ، خيبة امل في الشيوعية
 الروسية ، إذ، ربما كان ذلك هو الدافع الاساسي لهذا التنكر . وكتبه سجل
 رائع لهذا التحول . فروسية في كتاب « قلعة أكسل » (١٩٣١) « بلد
 استطاعت فيه مثالية اجتماعية - سياسية مركزية ، ان تسخر الفنان وتعهده
 إلهامه » ، وهي امل الفن أولاً ثم المجتمع . ثم ابتداء شعور القلق على الفنان
 الروسي يساور ولسن في كتابه « الشاعر الأميركية الهائجة » (١٩٣٢) ،
 اذ يقول : « ولعل العقيدة السياسية الصارمة التي تتطلب دائماً حكايات
 ملفقة ، لتبرز فضائلها ، لا تخلو من جانب سقيم » . وفي كتابه « رحلات
 في بلدين من بلدان الديمقراطية » Travels in Two Democracies (١٩٣٦) ،
 يتحدث عن زيارة جاهدة ، الى حد ما ، قام بها الى الاتحاد السوفيتي ،
 ويكيل المدح لستالين وحكومته (فروسية ما تزال « ذروة الفضيلة في
 العالم ») ، ولكنه يهاجم الاميركيين الذين يدينون بالشيوعية الستالينية هجوماً
 مرأ . وفي كتابه التالي « الفنانون أو المفكرون كثيراً » (١٩٣٨) ، يهاجم
 ستالين وسجون البوليس السياسي GPU مهاجمة صريحة ، هذا إلى أنه

كان ما يزال يعتقد بأن الحكومة السوفييتية « افضل من حكومة القيصرية » .
 وفي « الى محطة فنلندة » (١٩٤٠) اصبحت الحكومة السوفييتية تجميع
 « بين مجازر عهد الارهاب الروبسييري وفساد حكومة الادارة ورجعيتها » *
 كما ان « استبداد ستالين » « استأصل الماركسية الروسية من جذورها » .
 ومنذ ذلك الحين انقلبت كراهيته لستالين والشيوعية والاتحاد السوفييتي
 الى نوع من الهوس ، واصبحت التعريضات المرّة الجالحة بكل هؤلاء
 تظهر في اغلب ما يخطه قلمه .

وقد أقام ولسن كتاباته بصفة رئيسية على نظريتين في الفن ، هذا الى
 جانب الفروض العامة في النقد الاجتماعي والنفسي ، وضرورة « الترجمة » .
 اما النظرية الاولى ، وهي اكثرها اهمية ، فقد عبر عنها في استعارة
 فيلوكتيس ، الجرح والقوس . وفحواها ان الموهبة الفنية ، تعويض عن
 نوع من أنواع العجز البغيض . والرأي الذي يقول بأن الفنان يعبر بطبيعة
 الحال ، عن الأشياء التي تعنيه اكثر من غيرها ، او عن آلامه ، او أن
 الفن وليد الالم ، كل ذلك يعتبر من الافكار المعادة المكرورة في مجال
 التفكير النقدي . أما التعبير الصريح المباشر عن هذه الفكرة ، بالقول إن
 الفن ليس الا صورة من صور المرض او تعويضاً عنه ، فان مصدره
 الرئيسي المعاصر هما الكاتبان مان وجيد ، ويبدو ان كلاً منهما استمد الفكرة
 من شوبنهاور عن طريق نيتشه . وعندما تعرض جيد لهذه الفكرة ، في
 كتابه عن دستوفسكي ، عزاها الى النظرية التي يقول بها لبروزو ، ومؤداها
 ان العبقرية نوع من انواع العصاب . ويبدو ان هذا المفهوم يرتبط ايضاً
 بنظرية فرويد القائلة بان الفنان شخصية فجّة ، لا يتخلّى فيها مبدأ اللذة
 الطفولية عن مكانه لمبدأ التفكير الواقعي الذي يرتبط بسن النضج ، كما :

* اشارة الى ما حدث في الثورة الفرنسية من ادهاب حل يدي روبسيير ومن فساد اثناء حكم
 حكومة الادارة .

يرتبط بنظرية أدلر القائلة بان الفنان ضحية للشعور بالتقص ، وما الى ذلك من نظريات التحليل النفسي . ومما لا شك فيه ان كلاً من هذه الآراء ينطوي على شيء من الحقيقة ، ولكنها ليست الحقيقة كاملة . فالذي عجز انصار هذه النظرية عن تعليه - وعليهم ان يعلوه حتى تغلو هذه النظرية ذات فائدة ملموسة للنقد الادبي - هو : لماذا لم يصبح سوى عدد ضئيل من الشخصيات المربضة والعصاوية والانطوائية والشاعرة بالتقص فنانين ؟ وبمعنى آخر ، لماذا يلتقي القوس والجرح في بعض الحالات فقط ، ولماذا في تلك الحالات بعينها ، ولماذا هذا القوس بالذات (٥) .

وفضلاً عن الناحية الشخصية في نظرية الجرح والقوس ، فان صياغتها الخاصة في اسطورة فيلوكتيس جديدة بالبحث (٦) . وقد نوه كوث بيرك ، في احدى مقالاته التي نشرها قبل صدور كتاب « الجرح والقوس » بفائدة

(٥) لعل من احسن ما كتب حول هذه النظرية ، ورد في مقال ز. هـ . اودن « علم النفس او الفن في ايامنا هذه » ، في مجموعة جيوفري جرجسون « الفنون في ايامنا » The Arts Today (١٩٣٥) . الا انه عجز عن الرد على هذه الاسئلة بطريقة مقننة . وقد بحث مشكلة الفن والمصاب ، ونظرية ولسن الخاصة عن الجرح والقوس بحثاً مستفيضاً في جدل احتدم بين الدكتور شاول روزنستاينج وليونل ترينج ، في مجلة البارتران (عدد الحريف من سنة ١٩٤٤ ، والششاء من سنة ١٩٤٥) ثم ردت إلى مكانها الطبيعي في مجال النقد القائم على التحليل النفسي ، في مقال كتبه جورهام ديفز في عدد الصيف من سنة ١٩٤٥ .

(٦) لخص ولسن قصة فيلوكتيس على الوجه التالي :

سلم أبولو قوساً لا تحظى لنصف الاله هرقل . وعندما اصيب بالتسم من رداء ديانيرا ازمع ان يحرق نفسه على جبل ايتا ، وكان قد اغرى فيلوكتيس باشعال النار فيه ، لقاء توريته سلاحه مكافأة له . وهكذا كان فيلوكتيس مدججاً بسلاح لا يفل ، عندما اجر فيما يدمع اغامنون ومينالوس لمحاربة طروادة . وكان عليهم ان يهبطوا في طريقهم ، على جزيرة خرايس الصغيرة ويقدموا الفصاها لالمتها . وكان فيلوكتيس اول من اقرب من المزار فلدغته اقمي في قمه . وكان سم الأقمى فتاكاً ، وقد حالت أناته بينه وبين تقديم الفصية التي تفسدها الأصوات المشوومة . وبدأت تفوح من الجرح رائحة تنتسه حتى إن اصحابه لم يستطيعوا البقاء الى جانبه . ونقلوه الى جزيرة لمنوس المجلورة ، وهي أكبر حجماً من جزيرة خرايس ، وكانت مأهولة بالسكان . ثم أطلعوا نحو طروادة دونه . ومكث فيلوكتيس هناك عشر سنوات ولم ينمل الجرح العجيب . وفي تلك الاثناء كان الاثينا لا يهتفون =

استخدام اسطورتى أورفيوس وبرسيوس رمزاً على طبيعة الفن . وبعد ان صدر الكتاب ، كتب ديلمور شفارتز مقالاً^٧ عن ولسن ذهب فيه الى أن عدداً آخر من الاساطير القديمة ومن بينها اسطورة يجاسوس واورفيوس واوديب ، يمكن استعماله لتوضيح بعض المناحي في عملية الإبداع ، شأنه في ذلك شأن اسطورة فيلوكتيتس ، وربما كانت اسطورة اوديب اعظم دلالة منها في هذا المجال . ولعل شفارتز كان قد ألمّ بفكرة كنت بيرك التي اشرنا اليها سابقاً . ولا ريب في ان جميع هذه الاساطير القديمة ، بل كل قصة نموذجية ، يمكن أن تُطور حتى تغدو نظرية صالحة لتفسير طبيعة الفن ، صلاح تلك . فكما ان الفنان يجمع بين قواه السحرية وعجزه البغيض ، كذلك فانه يهبط الى الجحيم ليسترد من عالم النسيان ، تلك التي أحبها * ، وهو كذلك عاجز عن مواجهة تلك التينج الأعفوانى الرأس ، دون ان يتحول الى حجر ، غير أنه في مأمن اذا راقب صورة التين معكوسة في المرآة ** ، وهكذا . وليست هذه الاساطير وغيرها متساوية في النفع فقط ، فان قصة فيلوكتيتس ، كما ذكر شفارتز وجرانفل هكس (٧) ،

في طروادة ، في حالة ضيق شديد بعد مقتل اخيل واياس . وبعد ان أذهلهم تعريخ عرافهم بأنه لم يعد قادراً على اعداء النصح لهم . فلجأوا الى اختطاف عراف الطرواديين وحلوه . على ان يكشف لهم الحجب عن المستقبل ، فانخبرهم بانهم لن يكسبوا المعركة ما لم يستدعوا نيوبتليموس ابن اخيل ، ويضعوا في يده سلاح ابيه ، ويحضروا فيلوكتيتس وقوسه .

وقد نفنوا ما اشار به عليهم . وشفي فيلوكتيتس في طروادة على يد ابن الطبيب اسكليبيوس وبارا باريس فقتله . وقد غدا فيلوكتيتس ونيوبتليموس يطلي احتلال طروادة .

* اشارة الى اسطورة اورفيوس الذي هبط الى الجحيم ليسترد حبيبته يوروديكى .

** اشارة الى اسطورة برسيوس الذي قتل مېدوسا التي حولت اثينا شعرها الى افاعى . وكان يحمل درع اثينا الذي يلمع كالمرآة ، وكان ينظر اليه ليرى وجه مېدوسا فيه خشية ان يتحول الى حجر اذا حقق في وجهها .

(٧) وذلك في مقالة له بعنوان «عساد ادموند ولسن» ، ظهرت في « مجلة الطاكية » Antioch Review عدد الشتاء لسنة ١٩٤٦-١٩٤٧ . وانا مدين لها بعمد من ابحاث والافكار . واعتقد ان مقالة هكس هي خير دراسة لُحرت عن ولسن . ولا يعيبها سوى الجالبة في تقدير امكانياته ، فهو يعتبره « افضل ناقد في البلاد » و « ذكاء نقدياً من الطراز الأول » وما الى ذلك . ولقد غشى هل بصيرته من عجب ، جملة يرى تجارة ولسن العنيدة نوعاً من « الاستقامة » .

لا تصلح تماماً لأداء وظيفتها ، لان فيلوكتيس كان يحمل القوس قبل ان يصاب بالجرح ، وبذا كان الجرح عرضياً ، لا يمت بصلة الى قوة القوس ، ولانها لا تكشف لنا عن فائدة القوس في نكأ الجرح .

ان أي نظرية تعكس ، الى حد ما ، مشكلات مبدعها وظروفه الخاصة . (حتى ان اية قذيفة - ولتتخذ بدلاً من صورة القوس مجازاً من الآلة - تنطلق من بندقية الفنان ، تحمل معها جميع عيوب أنبوبة البندقية ، وهذه العيوب بدورها اشارة على استعمال سابق) ولذا يستحسن ان تطبق دائماً على مبدعها ، حيث يجب ان تؤدي وظيفتها بدقة . وانها لخدمة جليلة ان نسلط نظرية الجرح والقوس على ولسن نفسه ، فنتبين طبيعة « جرحه » ، ونربطها بقواه المنتجة . الا ان مثل هذا التحليل الشخصي المفصل ، يتعدى نطاق هذا البحث . ومهما يكن من امر فقد يصح أن نسجل بعض الملاحظ اللازمة في مثل هذه الدراسة . وتنبع هذه الملاحظ جميعها دون استثناء ، من كتابته الابداعية ، او غير النقدية ، التي تبدو دائماً وكأنها حديث عن حياته ، بل انها تكون في بعض الاحيان حديثاً مزعجاً عن نفسه . ولعل ذلك راجع الى عدم قدرته على المزج اللازم للابداع الفني . وعندما ننخل مجلدات ولسن العشرة ، التي لا تتصل بالنقد - وهي قصة ، ومجموعة اقاصيص وثلاثة كتب وصفية ، وديوان شعر ، ومجموعة مسرحيات وثلاثة مجلدات يختلط فيها الشعر والنثر والمسرحية - تبدو لنا حقاً كأنها أضواء كاشفة . واذا تناولناها بالترتيب فقد نستخرج منها ما يومئ الى « جرحه » دون ان نحتاج الى تحليلها بطريقة ادبية .

والكتاب الاول هو « إكليل دافن الموتى » The Undertaker's Garland (١٩٢٢) ، وهو مجموعة من النثر والشعر ، حول موضوع « الموت » « رقصة الموت » لجون ييل ويشوب و ادموند ولسن الابن مع رسوم مقلدة لرسوم بيردسلي وضعها بوريس ارتزيباشف . وقد وضع ما أسهم

به كل من الكاتيبين في الكتاب في تعليقة تمهيدية ، ولعل البون بين كتابات المرحوم جون بيل يشوب وكتابات ولسن البارعة ، الادبية المنبع ، الجافة هو اهم مظهر في الكتاب . (واذا بحثنا عن الدافع الذي قد يكون حمل ولسن على نشر شعره الى جانب شعر شاعر طبيعي موهوب ، قد نلاحظ ان ولسن قضى ثلاثة عقود ، محاولاً ان يقض النكتة اللطيفة التي شنع عليه بها زملاؤه في الصف ، في جامعة برنستون ، اذ انتخبوه « اسوأ شاعر ») .

وكتاب ولسن الثاني ، الذي ألفه منفرداً ، هو « الخصوم المتنافرون » Discordant Encounters (١٩٢٦) وهو يحتوي على اربع محاورات ومسرحيتين . والمسرحيتان في الاكثر ، من نوع « الفتازيات الحلمية » ، وليست لها اهمية خاصة . ولكن المحاورات - « الخصوم المتنافرون » - رائعة . وفي كل منها يفصم ولسن شخصيته الى شخصين متخاصمين ، وهذه الشخصيات هي : بول روزنفيلد وماثيو جوزيفسون ، وفان ويك بروكس وسكوت فترجرالد ، واستاذ في الخمسين من عمره وصحفي في الخامسة والعشرين (قد يكون الاول استاذه في برنستون ، كرستيان غوس ، والثاني هو نفسه) ووليم بيب ومارين اغوانا . ويناقش من وراء هذه الاقنعة اربعا من المشكلات الاساسية التي يجابهها ، كفنجان وناقد - بين الثقافة الاتباعية و « المودرنزم » بين التكامل الذاتي والاتجار الفني ، بين الاخلاقيات ومواضعات البيئة ، بين العلم والغريزة . وقد استغل طبيعة المحاوراة ، فخلّف كلاً من هذه المشكلات دون ان يقطع فيها برأيي .

وقد ظهرت قصة « كنت افكر في ديزي » سنة ١٩٢٩ . وهي مكتوبة بضمير المتكلم ، بل إنها تبدو ترجمة ذاتية ، وتتركز حول البطلين المتخاصمين اللذين تنور حولهما قصص ولسن ومسرحياته على الاكثر ، وهما شخصية

الكاتب الحدث المفرور الذي ينتمي الى اسرة كريمة ، والفنائة التي تميل الى السيطرة ، وتأخذ بحظ من التحرر ، وتنتمي الى وسط اجتماعي وضعي تدلّ عليه كيفية نطقها للكلمات . ويحتوي ايضاً على مونولوج طويل يدور حول سوفوكليس وفيلوكيتيس وعلى العلاقة بين الفن والعجز (وهي خلاصة نظرية الجرح والقوس) . وينتهي بصورة محمومة من التخيل الجنسي الدائر حول عضو التذكير ، ويستطرد في الصفحة الأخيرة الى حديث يدور حول احمر الشفاه والقم والمسدس والافعى .

ويتميز كتابه « وداعاً ايها الشعراء » (١٩٢٩) الذي يضم مجموعة من الشعر وبعض النثر كتبها بعد تخرجه من الجامعة ، بما فيه من قلق جنسي ، بثه في شعره (كقوله : ايها الجمهور باعدوا ما بين فخذيك ، بجأش رابط) ، وهو ما وصفه راندل جزل في حديثه عن شاعر آخر ، بقوله : « حدائق حقيقية تحتوي على ضفادع حقيقية » . وفيه محاكاة مضحكة لادوين ارلنجتون روبنسون ، في قصيدة تقارن مقارنة عجيبة بين هنري جيمس والرئيس ولسن ، ثم قصائد ولسن التي ضمنها وداعه الرثائي للشعر .

اما الكتابان التاليان فقد كانا وصفاً اجتماعياً : وهما « المشاعر الأميركية الهائجة » (١٩٣٢) و « رحلات في بلدين من بلدان الديمقراطية » (١٩٣٦) . وهما مفيدان من حيث الكشف عن طبيعة « جرح » ولسن . إذ يكشفان بوضوح عن اهتمامه « بالاحوال الاجتماعية » مع عدم اكتراث بالناس ، من حيث هم أفراد ، مما قد يبلغ احياناً حدّ الكره . ويستعمل ولسن فيه التعبيرات العنصرية ، مثل « زنجي » ، و « عاهرة زنجية » و « اغنية مسودة » ، الى جانب اللهجة اليهودية المضحكة . وهو يرمز الى الناس دائماً بصور الخنافس والفراش وقناديل البحر والصفادع . ويبدو انه يفتقر اشد الافتقار الى الفكاهة ، والى الدفء الانساني . والقسم الذي يدور حول اختبارات الشخصية في كتاب « رحلات في بلدين من بلدان

الديمقراطية ، - هذه الاختبارات التي تتميز عن وصفه الموضوعي - يبدو وكأنه نوع من الهذيان ، وذلك منذ اللحظة الاولى التي تحسس فيها قذارة الروس ، عندما وطئت قدماء ظهر السفينة الروسية ، ورأى الخدمات الروسيات وهن يدرن على المسافرين بأحذية متهرئة عالية الكعوب ، والسجائر تتدلى من أفواههن (٨) . وعندما كان يحاول الاستحمام ، سقط على انبوب ساخن « وحرقت مرقه حرقاً مؤلماً » . هذا علاوة على تلك السلسلة من المضايقات التي انهالت عليه من الجماهير الروسية ، ومن عدم تقديمهم بالمواعيد ، ومن قذارتهم وإهالمهم ، وعودهم التي لا تتحقق ، وفرعه الشديد من المرض الذي انتابه في أودسة ، واحتياجه الشديد من القذارة والروائح الكريهة والبق والافتقار الى الوسائل الصحية وحرية الانفراد وما الى ذلك . واشد أقواله دلالة على ترفعه البغيض وكرهه لمعاشره الناس ، وردت في تلك المقطوعة من الكتاب التي دعاها « البيت الحجري القديم » ، قال :

« وهكذا يبدو اني اقيم هنا ، في بيت قديم متداعٍ قبيح الشكل . بعد ان اخفقت اخفاقاً اشد من اخفاق اقاربي خلال تلك الفترة التي امتازت بنشاط الحركة التجارية في اميركة ، في أن استخلص الترف والجاه الذين كان من الممكن ان اتمتع بهما دون ريب . وهكذا انتهى بي الامر ، الى ان اعيش - بين حثالة هذا المجتمع بدلاً من ان اعيش بين نخبته - بين الاطفال القذرين المنحرفي الصحة من ابناء جيراني الذين ينجحون ليل نهار خارج بيتي . وفي نهاية الامر - استطيع أن اقول وقد تبدت

(٨) من المتبع هنا ان نلاحظ هذه الصورة نفسها ، وقد حولت الى بريطانية في كتابه « اوروبه دون دليل » Europe Without Baedeker ، إذ يقول : « كانت المناخد المارية في غرفة الطعام تبدو وكأنها لم تنظف أبداً ، إذ كانت مغطاة ببقع من الحساء والمرق والبيض والمربى والشاي . ويقوم بتقديم الطعام والحساء ، أندال قرون بليسون التباين ، ويفقدون الأكل شهوته ، حتى أنهم ينجحون بالبقية الباقية من طعام تلك الكمية الضئيلة من الطعام » .

لي الحقيقة ناصعة — إن ما كان يصدّ عني ويُسبب وجومي هو أنني خلّفت ذلك العالم المبكر ورأيتي ، ومع ذلك لم استطع ان اشعر بالراحة في ذلك الذي كان يدعى حتى الامس بالعالم الجديد .

اما مسرحياته الثلاث التي نشرت تحت اسم « هذه الحجرة وزجاجة الجن والشطائر » This Room and This Gin and These Sandwiches (١٩٣٧) فهي صور ثلاث من موضوع « الثورة الفنية والاخلاقية التي اتخذت نيويورك مركزاً لها بعد الحرب » . وتلور جميعها حول شخصية البطل الادبي المغرور ، بل البليد ، والفتاة الشكسة ذات اللهجة السوقية التي تنتمي الى طبقة وضيفة . وكلها تنتهي بتحقيق الاماني . اما كتاب « مذكرات الليل » Notebooks of Night (١٩٤٢) فهو مجموعة من الشعر والنثر ، تنقسم الى ثلاثة اقسام : قصائد غنائية قصيرة ، بعضها جدّي والآخر ساخر ، وتلور حول الموضوع الجديد الشاغل ، وهو ستالين ، الى جانب الموضوع القديم وهو الجنس . وقصائد طويلة من بينها تلك القصيدة المعروفة التي ينتقد فيها مكليش ، نقداً يقوم على المحاكاة الساخرة . ثم مجموعة من النثر ، تتضمن معارضات ساخرة وذكريات عن طفولته . وبعض هذه المعارضات والاهاجي عنيف ، ولكنه موفق تمام التوفيق ، والبعض الآخر رديّ لا يدل على ذوق سليم . (وبالنسبة نذكر ان احدى قصائد الحب في الكتاب وعنوانها « هياً الى البيت في المدينة : قدحان من الوسكي » ومنها هذا البيت : « الظل الصغير الماكر بين الفخذين الضيقتين » — موجهة ، فيما يبدو ، الى « أنا » التي ذكرت في « مقاطعة هيكت » .

Hecate County
وأخيراً ظهر كتاب « مذكرات مقاطعة هيكت » Memoirs of Hecate County (١٩٤٦) وبعد ان بيع منه خمسون ألف نسخة في نحو أربعة اشهر قضت محكمة القضايا الخاصة انه من الادب المكشوف ، واوقف بيعه (لاقى

هذا الكتاب من النجاح ما لم يلاقه كتاب « اصحابها . . »
The Company She Keeps للماري مكارثي) . ويضم الكتاب ست قصص كتبت
 بضمير المتكلم وجميعها تدور حول الحياة في تلك المقاطعة الوهمية . وتستغرق
 القصة الطويلة وهي « الاميرة ذات الشعر الذهبي » نصف الكتاب ،
 وهي التي اعتبرت اكثر القصص اساءة الى اخلاق الجمهور . (وهي
 تناول ، كما قال الادعاء في لهجة مرحة ، عشرين دوراً مستقلاً من عمليات
 الجماع ، تشترك فيها اربع نساء ، مع الوصف الدقيق المفصل ، الى جانب
 « مجموعة (منوعة) من اعمال الدعارة » ، و « التحليلات المقررة ») .
 وقد أجمع المراجعون والناقد على انها ترجمة ذاتية - فقال رالف بيتس « انني
 مقتنع بان كل كلمة فيها صادقة » . و اشار غرانفل هكس الى « كشفها
 عن ممارساته الجنسية » ، واعلن قائلاً : « ان الدلائل الداخلية تشير الى
 انها ترجمة ذاتية ، وأن هنالك اشارات الى « أنا » في كتابات ولسن السابقة
 التي ظهرت في منتصف العقد الرابع » . أما المحاولات التي قامت لتدحض
 مطابقتها لحياة ولسن ، فكانت تافهة ، ومنها قولهم إن القاص ناقد من
 نقاد الفن ، وميدانه هو القاعدة الاجتماعية لتصوير ، وانه ذهب الى ييل
 -لا- إلى برنستون . وقولهم : « هو طويل نحيف » ، لا قصير سمين ،
 وما الى ذلك :

وقد كتبت قصة « الاميرة ذات الشعر الذهبي » بأمانة ملمرة مؤلفة
 محرجة (جديرة بالاعجاب الى حد ما) . وهي ما وهبه ولسن - فيما
 يبدو - بديلاً عن الموهبة الأدبية . ولهذا السبب ، وتمشياً مع خطتنا في
 هذا الكتاب ، تستحق هذه القصة من المعالجة أكثر مما يستحقه غيرها
 من اعمال ولسن . والقصة نوع من السخرية الاجتماعية ، ولعلها نوع من
 الرمز الذي يصور بلغة جنسية ، في المقام الاول ، علاقة القاص المضطربة
 بأننا ، الفتاة العاملة ، وبإيموجين الجميلة ، المقعدة (ونعرف فيما بعد

أنها كذلك من أثر المستيريا) الخروج التي تشمي الى طبقته ذاتها ، في وقتٍ معاً . ويعني القاص في عرض الجانب الآلي من العلاقات الجنسية في فترة المراهقة ، بمتهى الصراحة ، متدرجاً الى سن النضج ، ويبدو ذلك في قوله : « وأخيراً اقتنعتها » ، « انها الآن راغبة » ، « ومضينا إلى أبعد من ذلك بكثير » ، « ولكنني لم أتجاوز ذلك الحد » ، وما الى ذلك . وهو يرى الناس دوماً على صورة الكلاب والهررة والقروود ، بل حتى على صور شقائق الماء (فأنا هي « الوحش او الطير الذي اقتنص من الحفول ») ، او على صورة الاطعمة ، والطعام متسلط على القصة (فهو يتحدث عرضاً عن حفلة عشاء بقوله : « انني أتذكر ألوان الطعام التي قدّمت اكثر من تذكري للأحاديث التي تبودلت ») . ويكشف القاص عن عنجهيته دون خشية : فيبين بصراحة ان اعتمامه بالعالم بدأ في عهد الانبيار الاقتصادي (١٩٢٩) . ويبحث بهلوه عن وجه المجازفة في « علاقة المرء باناس من طبقة دون طبقته » ، ويصرح عن مخاوفه من أنه قد يستشعر العار من علاقته بأنثاً (« لن اجروء على الظهور بصحبتها في مقاطعة هيكث ») .. الخ . وان ما يكشفه لنا من دخيلته في حالة اللاوعي لاكثر اهمية . فهو شبيه ببابت * (فعندما ياخذ سبيله الى النجاح يقول « لقد ابتعت قبعة سوداء ») ، وهو متعجرف منحوب (« كنت حريصاً على تجنب المغامرات ، « مع انني بطبيعة الحال كنت قد اتخذت الاحتياطات اللازمة ») ودون جوان صغير (« وتأثيري القوي الذي يدل على خبرة » ، « وطبقت فنوناً متنوعة والواناً من اللطف ») . وسوقي مسرف في عاطفته (« لساني في فمها الصغير الناعم ») وبذئ مسرف في بذائه (« الاعضاء السفلى المعشوشبة الندية » ، « والفرن البشري ذو الحرارة والعصير »)

* بطل قصة لسكلير لويس بهذا الاسم (١٩٢٢) . اصبح فيما بعد رمزاً لرجل الاعمال الذي يتمسك بالتقاليد الاجتماعية والخلقية لطبقته .

او حتى ما يدعى « بالحسيس » (فهو يرفض مباحضة ايموجين وهي مرتدية مشدّها) لقد كنت أخشى ان يكون ذلك متعسراً ، او ليس من الرجولة في شيء) . ويكشف القاص ، الى جانب كل هذا عن نوع غريب من الشبق ، نحو المرأة التي ترتدي ملابسها (« فالشهوة في مناسبات سريعة كهذه ، تزداد بروية الملابس والجوربين والحذاء » ، « بانتعاش مفاجئ للرجبة الجنسية ، عندما ارتدت ملابسها وهمت بالانصراف ») حتى ليكون ذلك شبيهاً بسادية داعرٍ هيمٍ ممن يتحدث عنهم كرافت ابن ° ولكن الشيء الاكثر دلالة في القصة ، ليس هو الوصف الجنسي الصريح أبداً ، وإنما التورية اللاشعورية . فقد تحقق مع ان « انا » ليست مشاهداً في الصفحة نفسها التي يذكر فيها حبه المترايد للشيوعية .

وتؤيد الاقاصيص الاخرى وكذلك الكتاب كله بوجه عام ، بعض هذه النظرات ، كما تؤكد وتوضح بعض الإشارات المبكرة في كتابات ولنسن . فهو في قصته « الرجل الذي اصطاد السلاحف الكدامة » *The Man Who Shot Snapping Turtles* يسخر من عالم التجارة وفيها ايضاً استعارات حيوانية للشخصيات الانسانية . ويحاول في « لابن تيرهون » *Ellen Terhune* أن يخرج قصة أشباح على طريقة هنري جيمس ، ليوضح بها نظرية الجرح والقوس . وفي « لمحات من ولبر فليك » *Glimpses of Wilbur Flick* تختلط السخرية من غني تافه يتلاعب بالأسباب والعلل مع رمز غريب للفن على انه « كخاتم ليك » ، وفيها ايضاً يصف الكائنات البشرية باوصاف حيوانية . اما قصة « الملهولاندليون وروحهم اللعينة » *The Milhollands and Their Damned Soul* ، فهي سخرية لاذعة من دور النشر الضخمة ، وهي مليئة بمعارضات ولنسن القاتلة وسخرياته المرة ، دون ان تتسم بشيء من الفكاهة الحقيقية .

اماقصة «السيد بلا كبرن وزوجه في البيت» Mr. and Mrs. Blackburn at Home فهي اضعاف احلام طويلة متناقلة ذات صلة بدراسة الجن والعقارث، وتختلط فيها الصور السياسية، بالصور الجنسية، وفيها ايضاً سخرته المرة التي لا تلطفها روح الفكاهة (باستثناء ذلك السطر الذي يعتبر نسيج وحده في كتابات ولسن، وهو قوله: «لم اقل شيئاً، لان القبله قالت كل شيء») .

أما كتاب ولسن الاخير، «اوروبه دون دليل» (١٩٤٧)، فهو مجموعة مقالات وصفية عن اوروبه بعد الحرب، ظهر نحو من نصفها في مجلة «النيويورك» New Yorker واذا نجينا جانباً كراهيته الشديدة لكل ما هو بريطاني، عنده الكراهية التي تعادل كراهيته لروسية، نجد ان الظاهرة الهامة في الكتاب هي اعتماده الصريح على اسلوب «المبسط» . أي على أن ولسن يستطيع أن يثير الاهتمام بأي شيء وذلك بالكشف عنه (كما فعل في المقالات المبكرة التي نشرها في شهرية الاطلسي Atlantic عن الادب الروسي، والتي استرعت اهتمام العالم حين كشفت عن ان اللغة الروسية تحتوي على جميع انواع الالفاظ والاصوات الممتعة) . والكتاب يقدم شواهد جديدة على موضوعات مألوفة، دون أن يأتي بطريف . وفيه ما في غيره من عدم الاكتراث بالكائنات البشرية، فجميع الناس الذين قابلهم في بلاد اليونان، اقرب الى الناذج والافكار السياسية المجردة، منهم الى الافراد الانسانيين . وكان في ميلان يتجنب الجماهير، اما في لندن، فانه لا يلاحظ الافراد، بل يلاحظ «العلامات الذهنية التي تركها رؤوسهم في حجرات الفنادق» . ويشدد به جنون العظمة، فلا يعكس صورة بعض المظاهر المنفرة التي علق بها ستينايا*، ولا يدافع عنها

* لعل المؤلف يشير هنا الى ما كتبه ستينايا عن الانجليز في كتابه «مناجيات في إنجلترا» Soliloquies in England، الذي وصف فيه حياته واحاسيسه في اعوام الحرب العظمى الاولى حين كان يعيش في إنجلترا .

فحسب ، ولكنه في احد المواضع يرى ان المفكرين الانجليز أثاروا غضبه بمدحهم لكتابات القديمة فقط ، ويقرن نفسه الى شيكسبير . وهناك ايضاً يتجلى شغله الشاغل بالامور الجنسية . فهو يلاحظ الفتيات « المشرقات الوجوه » و « الفاتنات » بمظاهرهن « المغرية » « المثيرة » ، حيثما ذهب . (حتى التماثيل في كريت لما اثناء شهية) ويعلق على جاذبية عدم التناسب والتنافر في الشكل ، ويبيد اهتماماً بالغاً بالمومسات ، ويصف لقاءاته لمن في اسهاب ، ويكتب ابحاثاً مقارنة عن احوال معيشتهم ، ويتحدث عن دولة من الدعارة ترأسها « فتاة بيهة الطلعة حقاً ، حيتني بالفرنسية » في لندن ، وفتاة غريبة من اصل بولوني - الماني « رائحة الجمال » في نابلي . وكذلك تشغله شؤون الطعام ، فهو يقارن بينهم بين وجبات الطعام والخدمة في مختلف أنحاء اوروبة التي دمرتها الحرب . ولا يرى في دلهي اكثر من « كبائب لحم ضأن في سفود » ، والتجربة التي يذكرها جيداً في كريت ، لم تكن اكثر من « مأدبة هومرية » . ولعل اهم ما في الكتاب ، وصفه للخدعة التي كان يقوم بها ليلسي الاطفال ، وهي تحويله مندبل جيبه الى فأر وثأب . « وقد كنت احقق بها اعظم النجاح » . وقد جربها مع الاطفال في أئينة « ولكنها لم تكن ناجحة تماماً ، فالولد على ما يبلو كان اكثر اهتماماً بالاستماع الى المناقشات السياسية » .

ونستطيع ان نجتمع عدداً آخر من الملاحظ المتنوعة التي تساعدنا على دراسة « جرح ولسن » . منها بعض التجارب التي مر بها في برنستون ومدرسة هل ، التي ما يزال يكتب عنها في ذكريات لا يحف لها معين . (لاحظ مالكولم كولي في مقاله التي كتبها عن كتاب « الى محطة فنلندا » ان ولسن يصف لينين بانه يتمتع بالوقار الأكيد الذي يتمتع به « ناظر مدرسة محترم ») . ولا يزال زملاؤه القدامى في الجامعة يطلون برووسهم في كل كتاباته : ويلازمه ايضاً اهتمام شديد بالسحر المسرحي وبالشعوذة

(التي يبدو انها تمثل دائماً ، كما يقول ولسن ، بعض الرمزية القسرية ، كقطوس الموت والدفن عند هوديني) ، وكثير مما يشبه ذلك . وتمدنا مقالة غرائزل هكس ببعض المعلومات القيمة : كقصص المرة الوحيدة التي التقى فيها هكس بولسن ، عندما كانت جميع آرائه في كافة الاصدقاء « مرة مهجنة دون استثناء » . وكان يبدو على مائة العشاء رزانياً متغطراً ، على نحو لا تستدعيه آداب المائدة . ثم « عجزه الأساسي عن التعاون مع أية مجموعة من البشر » ، وخاصة تلك الصيغة التي طبعها ولسن على بطاقات ليستعملها في المناسبات ، وانا انقلها هنا عن دراسة هكس المشار اليها :

ادموند ولسن يأسف لانه لا يستطيع :

اذ يقرأ مخطوطات الكتب

او يسهم في تأليف الكتب او الكتابة للمجلات

او يشرف على التحرير

او يقف حكماً في المسابقات الادبية

ولا يمكنه ان يقوم بالاعمال التالية دون أجر :

اذ يعطي درساً

او يلقي محاضرات

او يخطب في المحافل

او يقف خطيباً عقب حفلات العشاء

او يتحدث في الاذاعة .

ولا يمكنه على ابي حال من الاحوال :

اذ يهدي نسخاً من كتبه للمكتبات العامة

او يوقع على الكتب للغريباء

او يقدم معلومات شخصية عن نفسه

او يهدي صوراً له

او يسمح باستعمال اسمه في اعلى الرسائل

او يستقبل اناساً مغمورين لا شغل لهم معه .

ويبدو ان جميع هذه المادة تركز في سلسلة من المتناقضات الاساسية والورطات ، وما دمنا لا نستطيع ان نلصقها بشخصية ولسن دون مزيد من الاعترافات الذاتية - فلا بد لنا من القول بأنها فيما يبدو هي الصفة المميزة لابطال قصصه ، وخاصة ذلك البطل الذي يستعمل ضمير المتكلم . فهذا البطل القصصي ، انسان بارد الاحساس ، ينفر من اي اتصال بالناس ، ولكنه يحتاج بدافع جنسي متوثب ، وهو يفتقر الى ملكة الابداع ولكنه مضطر الى انتاج اعمال ادبية ، وهو رهن الروح التجارية في الأدب ، ولا يعجبه إلا الاخلاص والاستقامة . وهو ديمقراطي واشتراكي مع أنه مغال في عصبية العنصرية ، وخطرته واحتماره للناس . وليس له حظ من روح الفكاهة ، ويلجأ الى المعارضة الساخرة والهجاء . يحس بالتعقيد وينغالي في تبسيط كل شيء ، سواء كان في الادب او في العلاقات البشرية ، بعبارات تنضح بالحيرة والتردد . يمقت جميع القيود ، ومع ذلك لا يستطيع ان يقطع « حبل السرة » الذي يربطه بالمدرسة . يهوى التملق ومع ذلك ينفر من المعجبين . له عقل شاك ، وخلق محافظ يتوق الى ان يكون « فلوير » ، فاذا به يصبح « إما بوفاري » (٩) فاذا كان شيء من هذا ينطبق على ولسن نفسه ، واذا كانت نظرية « الجرح » التي تربط بين غور الجرح وقوة القوس ، حق لنا ان نعجب لماذا لم يكن راسن أعظم فنان في عصرنا هذا .

(٩) انا اعلم ان فلوير قال : « ان مدام بوفاري هي انا » ولكنه كان يعني بذلك شيئاً آخر .

(وإما بوفاري هي بطل قصة فلوير العظيمة « مدام بوفاري » ، وهي مثال الغباء والفضة والسوقية في نظر النقاد) .

ومن إسهامات ولسن النظرية في حقل النقد ، وان كانت اسهاماً ثانوياً ، نظرية هزة التعرف التي بنى عليها مجموعته المنتخبة سنة ١٩٤٣ ، وعرفها بحكمة مقتبسة من ملفل ، هي : « ان العبقريات في جميع ارجاء العالم ، تقف متشابكة الأيدي متصافرة ، وهزة واحدة من التعرف تسري في الدنيا باسرها » . وعلى الرغم من السخافة التي ينطوي عليها هذا القول بمعناه الخرفي فان ولسن آمن به حتى انه جمع ١٢٩٠ صفحة من الاحكام الادبية التي اطلقت على الادباء الاميركيين . وهذه الاحكام لم يكتبها النقاد ، وانما وضعها أدباء آخر . ومن الواضح ان عدداً من الأدباء العظام ، اعترفوا بعبقرية معاصريهم واسلافهم « بهزة تعرف » مشجعة دافئة ، ومنهم بعض هؤلاء الذين ضمنهم ولسن مجموعته . وتاريخ الادب مليء بالشواهد التي تثبت ذلك . وباستطاعة اي انسان ان يعد قائمة طويلة باسمائهم ، مثال ذلك : بلزاك ورأيه في بيل ، وبيل ورأيه في سكوت ويرون ، وسيموندز ورأيه في وتمان ، وتولستوي فيما قاله عن تشيخوف ، وتشيخوف عن غوركي . (ان حذب هذين الكاتبين الروسيين العظيمين على الناشئين ، واستجابتهما السريعة لهم ، جديرة بالذكر) ، ورأي بوالو (دون غيره) في مولير ، ورأي كيتس في شيكسبير ، ورأي آرنولد في كيتس (مع شيء من التحفظ) ورأي راسين في لافونتين ، ورأي دريدن في ملتن ، وما الى ذلك .

على انه من المتيسر ان نعد قائمة اخرى لهزات عدم التعرف تبلغ في طولها عشرة اضعاف تلك . فيرون كان يمقت شعر كيتس ، وامرسون كان يحقر بو ، وقد تهجم رونساو على ريليه ، وكان وتمان يثير شعور الكراهية في نفس لوول ولونجفلو وهولمز ولانير ووتير (القى وتير ديوان « اوراق العشب » في النار) ، كما كان سوينبرن يكرهه وآخرون سواهم . وكان لامرتين يحقر لافونتين ولم يكن سوفوكليس يرى شيئاً ذا قيمة في آثار

اسخيلوس ويوريليس ، ولم يكن وردزورث يستطيع ان يقرأ شعر كيتس ، وكان كورني يفغبل بورسو على راسيت ، وكان امرسون يحب هوثورن ولكنه يأسف على انتقاره الى اللوحة ، وكان تمان يكره ملقل . وفي محيط مستشاري دور النشر . رقص جيد قصة بروست المعروفة ، ورتض مردث قصة « طريق الجميع » The Way of All Fish . ليلتر ، وكان راي ملتن في شيكسبير غير حيد ، وكذلك كان رأي جونسون في ملتن . وكان وردزورث يكاد لا يفهم اشعار صديقه كولردج ، وكان جورج مور يكره هاردي وكان سنت ييف يقض من شأن بيل وبودليز وبلازك وفلووير ، وهكذا الى ما لا نهاية .

ان اسوأ ما في نظرية « هزة التعرف » ، هو ان الأدباء الذين اساء اليهم معاصروهم ، كوتمان ، لا يميلون الى ان يكونوا خيراً من ذلك في حكمهم على غيرهم من الأدباء . وان عدداً من الكتاب ، ومنهم وردزورث وهاردي وجيمس وملقل نفسه (على الرغم من استشهاده ولن بقولته تلك) ألهم عدم التعرف إلى مواهبهم حتى إن بعضهم لزم الصمت فترة من الزمن ، او ظل كذلك طوال حياته المنتجة ، او طلق فناً ادبياً كان هو الفن الذي خلق له . ومن المنتج ان تلاحظ ، حين نطبق هذه النظرية على ولن نفسه انه عجز عن تثلوق عدد كبير من مشاهير الأدباء في عصره (ومنهم بعض من ذكرنا آنفاً) ، كما عجز عن تدوق عمله الادبي نفسه (١٠) . ومن الواضح ان مثل هذه النظرية الالقت الى حقيقة

(١٠) هلي هنا ان اشيرال ان كتب ولن النقدية ما تزال تنتسج بشهرة جلالها فيها وغير طبيعية . فقد اثنى عليه واعترف به في هذه البلاد (اميركة) كتاب اعظم منه بكثير . ويدهم « ف . و . مايسون ، ر . ب . بلا كور » . اما في بريطانيا فانه يعتبر الناقد الاميركي الأول . ويبيدو ان « قلمه اكل » يحبر المثل الأعلى لنقد النفس والاجسامي . وقد منحه واميرت بنتاجيه جليل كتاب من الشعراء من سبلد وماكيس ودالي لويس ال فرنسيس سكارف وتقليب توينبسي . وكذلك بعض النقاد من امثال ف . ر . ليفز (يل ان اليرت توه به) . ومن الواضح ان هذا يرجع الى ان جميع كتب النقدية قد طبعت في إنجلترا ، مما جعله الناقد الاميركي الوحيد الذي حازفة الشرف . ولكن هذه الظاهرة نفسها =

الامر بصلة ، وانها مجدية ، في المقام الاول ، في مجال التأسيسي الذاتي والدفاع عن النفس . وكأما جانبها كطرتي الدينار وفي أحدهما الفوز لي وفي الثاني الخسارة لغيري . فاذا كان الكاتب الذي يؤمن بها محققاً في ادبه ، شعر بأن هناك نفرأ من ذوي المواهب يقدرونه . واذا كان موفقاً شعر بأن يد العبقرية مهدت له سبيل السمو الى مرتبة الخلود .

اما وضع ولسن الحاضر ، وقد نيف على الخمسين (ولد سنة ١٨٩٥) * فانه يثر الخيرة . فعمله في مجلة النيويورك New Yorker كملق دائم على الكتب ، يجاني الصورة التقليدية للناقد الجدي الذي يبذل أقصى ما عنده من المقدرة ، في التعليق على الكتب مرة او مرتين في الاسبوع . بما في ذلك من اضطرار الى اضاءة الوقت في سقط المتاع ، ومعاناة الكتابة الضحلة ، في نطاق محدود ، ثم الاقتراب من الكتب الكبيرة والموضوعات الشائكة بتخصص تضيق دائرته يوماً بعد يوم . ومجمل القول ان زاويته في تلك المجلة ، خيبت أمل هؤلاء القراء الذين كانوا يتوقعون ان يجدوا فيها نقداً جدياً (تلك المجلة التي تخصصت في النقد الخفيف) ، فالقوا ولسن سطحياً . ولم يوفق ولسن الى اجتذاب تلك الفئة من القراء التي تبحث عن زاوية خفيفة سهلة القراءة — كتلك التي يجرحها كلفتون فدمان — اذ وجدت هذه الفئة ان ولسن ثقيل الظل . وقد شغل ولسن جزءاً كبيراً من زاويته في التعليق على بعض الكتب الخفيفة ككتاب « الرداء » The Robe للويد دوغلاس ، و « الفيروزة » The Turquoise لآنيا سيتون ، في حين انه تجاهل عدداً من الكتب الجيدة ، التي ظهرت في ذلك الحين :

= تحتاج تفسيراً . ومهما تكن الاسباب فاننا نأمل ان يتبر هذا الوضع الذي يجعل من ولسن الناقد الامبروكي الحمي الوحيد الذي يعرف الكتاب الانجليز آشاره ، بينما لا يعرفون آثار كنه بيرك وبلاكهور في الاكثر .

* نشر هذا الكتاب لأول مرة سنة ١٩٤٨ . وقد نيف ولسن الآن على الستين ، واصدر كتاباً أخرى في مواضيع جديدة .

وقد كانت آراؤه النقدية في غالبيتها تقليدية ، مع بعض الانحراف أحياناً ، كثنائه الشاذ على ايزابيل بولتون ، وانتقاصه من قلم كافكا . وقد تبدى من خلال هذا القتام ، بعض القطع الجيدة ، او قطع تحتوي على بعض الاشياء الجيدة ، كذلك الهجوم القوي المفحم (وان كان خالياً من الفكاهة) على القصة البوليسية ، ودراسته للعلاقة بين فن وايلد ومرض الزهري ، ومراجعاته الجيدة المسهبة لبعض كتب مالرو وسيلون (يمتاز ولسن بمقدرة فائقة على التغلغل الى عقول الراديكاليين الذين انقضت الاوهام عن عيونهم ، وعلى التعمق في كتبهم ، وذلك واضح فيما كتبه عن كويستلر وغيره) . ودراسته للعمل الرمزي الذي ينطوي عليه السحر المسرحي والشعوذة . وتحليله الاجتماعي الرائع لكتاب « آداب السلوك » Etiquette لاميلي بوست الذي استعان فيه باصطلاحات فن المسرح .

ويبدو ان ولسن يقف في نقطة تحول في حياته . ففي مقاله التي ذكرناها آنفاً والتي نشرت في « حولية مكتبة جامعة برنستون » اعترف ولسن — الذي كان في التاسعة والاربعين من عمره — بأنه بلغ منتصف العمر « والشعور يملكني بانني لم ابدأ في الكتابة بعد » . ولم يخف عن الناس أن النقد حرره من الوهم ، وأنه لا يرى في مراجعاته في « النيويورك » ، وسلسلة مقالاته عن الادب الروسي التي نشرها في « شهرية الاطلسي » سنة ١٩٤٣ اكثر من اعمال صحفية . وان كتابه عن آثار الحرب ، وقصة « مقاطعة هيكت » يمثلان عودته الطويلة الى الكتابة الابداعية ، من حيث أنها مهنة له . واكبر من هذا الاحتقار لسمعته كناقد ، احتقاره الجديد لفن النقد نفسه ، وقبوله المذهل للتنازل عن وظيفة النقد . ولا مندوحة من قراءة عبارته الواردة في مجلة « النيويورك » في مقاله عن كاترين آن بورتر ، قال : « انني بهذا اشوه اقايبص الآسة بورتر ، اذ احاول العثور على قواعد تنطبق عليها ، بينما كان علي ان انصحكم بقراءتها فقط » .

وقد يكون ولسن هنا ضحية لاسلوبه المهني الذي لازمه أخيراً . وقد وصف نفسه في تلك المقالة التي نشرها في « حولية مكتبة جامعة برنستون » بأنه « صحفي » ووصف طريقة الصحفي في العمل ، وصفاً جديراً بالاعتباس ، قال :

« لقد كانت خطتي عادة - ولا بأس هنا من أن أهوي من علي - ان اجمع بعض الكتب لارجعها ، او بعض القطع الاخبارية لتوضح بعض الموضوعات التي كانت تثير اهتمامي آنذاك . وبعد ذلك اجمع المقالات المبعثرة لاستعين بها في كتابة دراسات عامة عن هذه الموضوعات ، واخيراً اصدر كتاباً يحتوي على عدد من هذه المقالات ، بعد مراجعتها وتنسيقها » .

ويحمل هذا القول معه رنين الصواب ، وهو دون ريب ، يفسر أمراً يجعل القارئ الجدي لكتب ولسن يحسّ بشيء من العسر ، ذلك انه في الحقيقة لم يكتب كتاباً نقدياً (او أي كتاب متكامل ، باستثناء « كنت افكر في ديزي » ، و « الى محطة فنلندا ») ، بل ألف بين مجموعات من مقالاته ودراساته في المجالات ، وأضفى عليها شيئاً من الوحدة بعنوان مبدأ يتنظمها . واذا بدت هذه الطريقة جذابة من حيث مصلحة الكاتب فانها قد قيدت خطى ولسن ، ودفعت بنقده الى سبل تجارية لا تتطلب أكثر من كتابة مقالات قصيرة ليست ذات عمق هائل وتركته في العقد السادس من عمره وكأنه لم يحقق من النجاح أكثر مما حققه كاتب اصدر كتاباً واحداً ، يمتاز بالوحدة والشمول . ولعل الشعور بالحاجة المفاجئة الى ترك أثر تذكره الأجيال التالية ، هو احد الاسباب التي قشعت غشاوة الوهم عن عيني ولسن فيما يتعلق بالتقد ، في الوقت الحاضر .

وهناك ناحية اخرى من كتابة ولسن الابداعية ، تستحق البحث ، في معرض الحديث عن كتابته النقدية - الا وهي موهبته الحقيقية في كتابة المعارضات الساخرة . وهذه الناحية هي الصفحة الأخرى من عنايته بالترجمة

والتفسير في النقد ، وقد تكون تعويضاً عنها ، كما لو كان الاهتمام الزائد بالمادة وحدها يتطلب منه ان يجد مكاناً للاهتمام بالاسلوب وحده . وقد وفق ولسن الى كتابة معارضات ناجحة منذ نظم قصيدته التي عارض بها اسلوب ادوين آرلنجتون روبنسون (١٩٢٣) ، حتى بلغ ذروته في قصيدة « عجة أ. مكليش » The Omelet of A. Macleish (١٩٣٨) ، ثم بعض القطع الجيدة في « مقاطعة هيكت » . واقصى جهد طامح بذله ، هو معارضة اسلوب جويس في كتابه « يقظة فينيغان » ، وهو عمل جدير بالتقدير على الرغم من انه لم يوفق فيه تمام التوفيق سواء في صورته القديمة ، او في صورته المنقحة التي صدرت باسم « المقلدون الثلاثة » . فانها تفتقر الى دقة جويس (فالاسماء الثلاثة : كارل فان دورن ، وهربرت غورمان ، وغورهام ب. منسون ، لا تمت الى الاصل بصلة ، ويبدو انه اختارها للمشابهة الصوتية فقط) ، كما تفتقر الى براعة جويس في تحريف الكلام ليصبح حملاً أوجه في المعاني .

ان لهذه المعارضات الساخرة ، اهمية عظيمة ، وذلك عندما ننظر اليها على ضوء عبارة ولسن التي وردت في « الفنانون أو المفكرون كثيراً » ، اذ قال : « ان الرغبة في هجاء الرومانتيكية ، كما هو الامر عند فلووير ، تعني ميلاً قوياً نحوها » . واذا عممنا هذه العبارة ، قلنا : ان الرغبة في هجاء أي شيء ، تعني الميل القوي نحوه . وبما ان الموضوعات الثلاثة التي تشغل بال ولسن ، وتستدعي معارضته وسخريته ، هي غرور هوليوود وروحها التجارية ، والعبودية الفكرية المزرية في « الستالينية » ، والاسلوب الشعري ، فان كل من يتقبل نظرية ولسن ، يستطيع ان ينتهي الى نتائج طريفة . (ان الميل القوي نحو الشعر عند ولسن ، فضلاً عن رثائه له ، ملحوظ يمكن ان يقيدّه من شاء أن يدرس « جرح » ولسن .) ويمكن ان تنجلي حيرة النقاد الذين عجزوا عن أن يعللوا لم خصص ولسن

هذه المساحة الكبيرة من كتابه « هزة التعرف » لبعض الاعمال التالفة
 - مثل « خرافة من اجل النقاد » A Fable for Critics لجيمس رسل
 لول ، و « ملاهي نادي الصدى » Diversions of the Echo Club
 لبيارد تيلور ، و « خرافة نقدية » لايمي لول (٢٤٦ صفحة او نحو
 ربع الكتاب) - إذا علموا أن الهجاء او الكاتب الساخر قد يستشر شيئاً
 من الولاء لزملائه من مزاويل فن الهجاء والسخرية .

واخيراً ، لا يكون البحث عن ولسن وافيّاً اذا لم يتعرض لحالته النفسية
 الحزينة في الوقت الحاضر. لقد غدت لهجة ولسن رثائية حين يتحدث عن الشعر ،
 منذ ان كتب « قلعة اكسل » . وكذلك عندما يتحدث عن الماركسية ،
 على الاقل منذ كتب تلك المقالة القصيرة الحزينة التي دعاها « الماركسية
 والادب » ، والتي نشرها في كتاب « الفنانون أو المفكرون كثيراً » .
 وقد اتخذت كتاباته كلها هذه اللهجة منذ عهد قريب . وقد اخذ يكتب
 ذكريات طفولته وشبابه (وفيها بعض مشاهد « مقاطعة هيكت ») ،
 بلهجة مفعمة بالحنين الشديد الى ايجاد بائدة . ومقالته التي كتبها في ذكرى
 ت.ك. وبل ، وهو احد زملائه في برنستون ، وقد مات سنة ١٩٣٩ ،
 مليئة بمثل هذه العبارة: « لقد رأينا عدداً من الاصدقاء الموهوبين يعجزون
 عن تحقيق بعض ما كنا نعتقد عليهم من آمال » . اما مقالته التي نشرها
 في « حولية مكتبة جامعة برنستون » ، فأكثرها رثاء لاصدقائه في برنستون
 الذين ماتوا او اخفقوا في حياتهم (١١) ، ولزملائه من الأدباء الذين ماتوا

(١١) مات سكوت فزجرالد وجيمس جويس في شهرين متتاليين ، الأول في ديسمبر ١٩٤٠
 والثاني في يناير ١٩٤١ ، وكان ولسن في ذلك الحين المحرر الأدبي لمجلة « الجمهورية الجديدة »
 New Republic . ومن الطريف ان نلاحظ ان فزجرالد الذي كان زميلاً لولسن في برنستون ،
 والذي دعاه في رسالته « ضميري الفكري » حظي بعد وفاته بسلسلة من المقالات الرثائية ، نشرت
 في اكثر من عشرين من المجلات . بينما لم يحظ جويس باكثر من انتاحية لا تزيد على ثلاث فقرات .
 (جمل ولسن ورسالته الى فزجرالد جزءاً من كتاب The Crack-up)

او اخفقوا ، وللكتابة نفسها التي رأى انها قد بلغت مرحلة جديدة من العقم . ومراجعاته في « النيويورك » تطوي الحاضر دائماً وتمحن الى الماضي : وخاصة العقد الثالث من هذا القرن ، حين ازدهرت مجلتا « فترة الانتقال » و « هذا الركن » This Quarter ، وحين كان سكوت فترجراند وجون بشوب ما يزالان على قيد الحياة ، وعندما كانت حركاتنا الادبية « لم تستنفد نفسها بعد » ، وحين كان الناس اكثر حرية « في عواطفهم وافكارهم وفي التعبير عن انفسهم » ، وحين كان ادموند ولسن كاتباً ناشئاً حديث التخرج من الجامعة ، ينتظره مستقبل زاهر . والحقيقة ان ولسن ابّن نفسه بطريقة مؤثرة حتى اصبح من المجازفة ان يعمد انسان آخر الى تأيينه من جديد . وهو يشعر انه جزء من شيء ضاع على الادب ولعله كذلك . وحتى الاطفال يبدو انهم قد ملوا رؤيّة منديل الجيب وهر يتحول الى فأر .

الفصل الثاني

ايفور ونترز والثقوبم في النقد

لم يندرس تقويم الآثار الفنية في عصرنا ، ويرجع الفضل في بقاء هذه الظاهرة إلى الأعمال الجبارة التي حققها ايفور ونترز الشاعر وأستاذ اللغة الانجليزية بجامعة ليلاند ستانفورد Leland Stanford ومولف أربعة مجلدات بارزة في النقد الأدبي وهي :

- (١٩٣٧) Primitivism and Decadence البدائية والانحطاط
(١٩٣٨) Maul's Curse لعنة مول
(١٩٤٣) The Anatomy of Nonsense تشريح الهراء

(١) (١٩٤٦) Edwin Arlington Robinson ادوين آرلنجتون روبنسون وهو رجل جاد ، مفيد - من بعض النواحي - أيضاً ، ومن المؤسف أن يصبح بين جيل من الكتاب أصغر منه سناً ، شخصية هزلية ، فلا يعرف إلا بأنه الرجل الذي يعتقد أن اليزابث داريوش هي أكبر شعرائنا بالأحباء وأن إدث وارتون أدبية خير من هنري جيمس * . حقاً لقد صدر

(١) نشرت الكتب الثلاثة الأولى معدلة بعض التعديل في مجلد واحد سنة ١٩٤٧ ، ومعها مقالة بصوان دفاع عن العقل In Defence of Reason وهي عن قصيدة «الجسر» The Bridge لمارت كرين H. Crane .

* إن نظرة المؤلف الى ونترز - كما يصور هذا الفصل - لا تختلف كثيراً عن نظرة الجليل الذي يرى في ونترز ضحكة يسخر منه ، فقد صور شطحاته الكثيرة وشلط آرائه النقدية من مثل تقديمه إليزابث داريوش واديث وارتون ، وغير ذلك وأظهر ان جانب الفائدة في تطبيقاته النقدية قليل .

هذان القولان بل ما هو أكثر تطرفاً منها عن وترز. ولكنه المثل الأوحده القوي لفن نقدي أخذ بالزوال - وهو طريقة جونسون في النقد - ومن ثم فهو يستحق دراسة دقيقة .

فهو ناقد متحمس لطريقة التقييم في النقد ويراها سرّ وجود التحليل النقدي وغايته الرفيعة . ولقد عدّ الخطوات التي تنتهي إلى التقييم في إسهاب ، ومنها جميعاً يتألف النقد الأدبي ، في رأيه . يقول : يتألف النقد :

(١) من مقررات المعرفة المستمدة من التاريخ والسير مما قد يكون ضرورياً لكي يساعد على فهم عقل الأديب وطريقته .

(٢) من تحليل نظرياته الأدبية لأننا بحاجة إلى أن نفهم ووزن ما يعمله .

(٣) من نقد عقلي لمحتوى القصيدة القابل لأن يصاغ نثراً محلولاً أو بعبارة أخرى ، الدافع الموجود في القصيدة .

(٤) من نقد عقلي للمشاعر التي يكمن الدافع وراءها أي في تفصيلات الأسلوب كما تبدو في اللغة والتركيب .

(٥) من الحكم النهائي وهو حكم فريد يمكن الكشف عن طبيعته العامة ولكن لا يمكن نقلها بدقة لأنها تشمل تلقيناً من الشاعر حكمه القاطع الفريد على مادته ثم حكمه على ذلك الحكم . ويجب أن نتنبه إلى أن غاية الخطوات الأربع الأولى هي تحديد المجال الذي سيتحقق فيه الحكم القاطع الفريد ، وتضييقه قدر المستطاع (٢)

(٢) لا بد من ان نذكر أن وترز نفسه قلما يؤدي هذه الخطوات مكثفياً في اكثر الأحوال باعلان الحكم - أو التقييم - عارفاً حيثياته سطحياً دون تقديم شهادة تسندها ، وفي اصطلاحات لا معنى لها من ناحية ساهلية ولذلك فانها لا تتيح المناقشة ، ولكن هذا العجز في تطبيق القاعدة يجب الا ينتقص من سداد هذه البنود التي أقرها .

ولنضع عبارة « أي عمل فني » في موضع قوله « قصيدة » ؛ فمن ثمّ نلاحظ أنه بقدر ما يكون الفن نفسه تقويماً للتجربة — عند وترز — يكون النقد حكماً مزدوجاً معقداً تعقيداً شديداً ، فهو ثانوي في تقويم التقويم الذي أجراه الشاعر على تجربته (أي موضوع القصيدة) وهو أساسي في تقويم تجربة الناقد (أي القصيدة نفسها) .

ويضع وترز لهذه المهمة الدقيقة الصعبة مبادئ مقنعة حين ينص على أن الناقد يجب أن يبدي « تواضعاً وحذراً معقولين » في التقويم ؛ وحتى عندئذ « فمن العدالة أن نضيف بأن قلة من الناس هي التي تملك الموهبة والثقافة اللتين تتيحان لنا أخذ الأحكام مطمئنين ، ولا يُستثنى من ذلك الدارسون المحترفون في هذه الأمور » . ومهما يكن من أمر « فان لكل ناقد أدبي الحق في كثير من الأخطاء في الحكم » . وسواء أكان وترز يبدي — في الواقع — أو لا يبدي تواضعاً وحذراً معقولين ، وسواء عليه أستفدَ حصته من الأخطاء — كما يتهم هو نفسه بو — أم لم يستفدها ، فهذه مسائل أخرى .

إن تقديرات وترز المتعسفة باعثة على الدهشة في حال عدد من الأدباء يعجبونه إلى درجة العبادة . وأحد هؤلاء الكاتبة اديث وارتون فقد كتب يقول : إن السيدة وارتون في خير حالاتها لمهي — تقريباً — المثل الأكل للتأثير في مجال القصة ، وهي مرتبة لا تبلغها جين أوستن وملفل وهوثورن وهنري جيمس وفيلدنج إلا بعد التغاضي عما لديهم من « محدودية الآفاق وقصور المعالجة » . ويعتقد إذ يعقد مقارنته المشهورة بينها وبين هنري جيمس أنها تستطيع أن تمنح أحكامها الخلقية دقة يعجز عنها جيمس نفسه وأن أسلوبها الثري في قصتها « عصر البراءة » و « وادي الحكم » — على الأقل — أرفع من نثر جيمس على التحقيق ؛ ولا ريب في أن قصتها « عصر البراءة » بما أوتيته من رفعة في النثر وبأنها « تصحح نقصاً » في

مفهوم جيمس عن القصة . لتعدّ «أجمل زهرة فريدة في فن مدرسة جيمس» .
وهذا لا يعني الخطّ من قدر قصتها الأخرى « وادي الحكم » فانه قد
يقال فيها « إنها خير من أي قصة لجيمس - منفردة - » .

ولعلّ أعلى ثناء في قاموس ونترز إنما ادخره لشعر روبرت بردجز ،
فشعره - في رأي ونترز - أرفع من شعر البيوت وهارت كرين ووليم
كارلوس وليمز وماريان مور ومن أي شعر آخر معاصر ، بل لا يمكن أن
يقارن به عزرا بوند ، وهو أرفع وأكثر أصالة من شعر جرارد مانلي
هوبكتر من كل وجه . فضلاً عن أن بردجز « أكثر تمدناً » و « أعقل »
من سائر معاصريه ، فهو لا يقارن بهم وإنما يقارن بمن يساونه ؛ فقد
كتب عدداً من القصائد يطبق أشد امتحان للمقارنة بأي مقطوعة من مقطوعات
شيكسبير ، وهو « أكل وأصل من كتب شعراً غير مقلّي منذ عهد ملتن » ،
وقد كتب مقطوعتين في مناسبتين « لونسبتا إلى ملتن لما عابته » ؛ وكتب
قصيدة غنائية ليست تنقص مثقال ذرة عن قصيدة دريدن التي كتبها في

رثاء الصغيرة آن كلجرو *Ode on the Death of Mistress Anne Killigrew* .
ويقول ونترز : « يبدو لي - دون أدنى ريب - أن مسرحيتي بردجز عن
نيرون هما أعظم مأساة كتبت منذ صلرت مسرحية آل شنشي * *The Cenci*
وإذا استثنينا آلام شمشون ** *Samson Agonistes* وهي قطعة مريعة نادرة
- وليست مسرحية وإن كانت تحمل روح المأساة - فمن المحتمل ان
تكون هاتان المسرحيتان أرفع من أية مأساة انجليزية فيما عدا مآسي شيكسبير .
ثم صنف ونترز شعر بردجز خدمة للكسالي من القراء على النحو التالي :

غنائيات قصيرة من الدرجة الأولى (١٠ قصائد)

* آل شنشي : مسرحية تراجيدية من تأليف شلي ، تتعلق بالمفجعات المتصلة بهذه العائلة الرومانية
و« مأساة ياتريس شنشي ووالدها .

** قصيدة طويلة للنتن ، تصور آلام شمشون بعد أن أصيب بالعمى .

غنائيات قصيرة من الدرجة الثانية (١٢ قصيدة)

غنائيات طويلة ذات إيقاع بطيء ، من الدرجة الأولى (٣ قصائد)

غنائيات طويلة من الدرجة الثانية (قصيدة واحدة)

يضاف إلى هذه القائمة أفوغرامان * (Epigrams) جميلان وقصيدتان تعليميتان فواتا طول لا بأس به «والأولى منها في الدرجة الأولى تقريباً» ثم المقطوعتان اللتان تقدمت الإشارة إليهما مع القصيدة الغنائية .

ويعتقد ونترز « أن أقرب منافس لهذا الشاعر منذ عهد شللي، هو ت. ستيرج مور T.S. Moore » ؛ فقد كتب مور شعراً « لم يلحق شأوه فيه إلا اثنتان أو ثلاثة من الأحياء ، وقلراً من الشعر العظيم لم ينظم مثله شاعر حي » فهو أعظم بكثير من وليم بتلر بيتس W.B. Yeats دون أن تكون له موهبة بيتس في سكب المواجد الذاتية ؛ وقد راجع وصحح قصيدتين من أشد قصائده هوبكنز اضطراباً (٣) ؛ وهو إلى ذلك كله « فكر متألق جداً » فقد كتب - على الأقل - قصيدة يعد كل بيت فيها على حدة طرفةً بيتية ، وهو أقدر من أي أديب آخر معاصر على أن يعرفنا بما يواجهنا من صعوبات أدبية .

وثالث ثلاثة يعجبون ونترز هي السيدة اليزابث داربوش « أرق شاعرة إنجليزية منذ ت. ستيرج مور » وبما أنها ابنة روبرت برджер فموقفها

* الأفوغرام : قطعة قصيرة منظومة ، يضمها نازلها فكرة وكثيراً ما تكون ساخرة وقد تكون غزلاً أو تحليلاً البيت ، وقد كان شعراء الرومان يكثرون من نظم الأفوغرام . واصل الكلمة يدل على أن الأفوغرام هو « النقص المنظوم » الذي يكتب على شواهد القبور .

(٢) يشير ونترز إلى مقال بعنوان « الاسلوب والجمال في الأدب » نشر بمجلة Criterion يولييه (تموز) ١٩٣٠ ، وفيه تناول مور فائحة قصيدة هوبكنز «الصدى الرصاصي والصدى النحوي» فأعاد كتابتها واحتفظ بعلامات التصوير وأسقط الحشو ؛ (وقد أورد المؤلف في الحاشية نص الفائحة قبل التغيير وبعده ، ولكن شعر هوبكنز يستحق على الترجمة ، لاعتماده على الإيقاع خاص ، وترديد وإسهاب وحش) .

قد يحمل على الظن بأن صفة « العظمة » التي أسبغها عليها وترز يمكن انتقالها بالوراثه (ومما يستحق التسجيل هنا أني لم أسمع بها حتى لقيت اسمها في أول كتاب لوترز ولم أر اسمها يذكر في أي مكان آخر إلا حين يشار إلى آراء وترز في النقد) . وقد كتب وترز يقول « إنها واحدة من الشعراء القلائل الأحياء الذين يوصفون بالعظمة » وعندما قال في وصف إحدى قصائدها « إن التعبيرات لا يمكن أن تكون على حال أجمل مما هي في هذه القصيدة » ، ألحق بذلك مقطوعة لها بعنوان « صورة جمادات » * Still-Life ليقوي رأيه . ولكن مهما يبلغ الرأي من تسامح نحو هذه المقطوعة فإنه لن يصفها إلا بأنها مقطوعة من النثر المفسى لطيفة بليدة فقيرة الخيال . (٤)

وفي سنة ١٩٤٦ اضاف وترز - دون سابق إنذار قوي - معبوداً رابعاً إلى « الثالث » السابق حين كتب عن ادوين آرنلجتون روبنسون بطلب من القائمين على سلسلة « صانعو الاتجاهات الجديدة في الأدب الحديث » . وقد قال عن روبنسون إنه « شاعر عظيم رزين » قدم لنا في « اليهودي المتجول » The Wandering Jew قصيدة من أعظم القصائد لا في عصرنا وحده بل في لغتنا أيضاً . « وربما كانت من أعظم ما يقع عليه نظر الانسان » ، وعشر قصائد قصيرة أخرى لا يدانيها « إلا شعر أربعة أو خمسة من الشعراء الانجليز والأميركيين في المائة والخمسين سنة الماضية » وقصيدة بعنوان « لانسلوت » Lancelot وهي « واحدة من القصائد القليلة القصصية المؤثرة المكتوبة باللغة الانجليزية في خلال

* هذا الاصطلاح Still - Life يعني بعض الأشياء الصغيرة التي قد تدخل في نطاق التصوير بما لا يتمتع بصفة الحياة مثل الزهريات والكتب ، أو صورة تضم هذه الأشياء أو بعضها .

(٤) من أسوأ مظاهر التصلب العنيف في آراء وترز انه يولد تعصباً معاكساً مشابهاً في العنف وربما لم تبلغ السيدة داريوش حد الرداءة الذي بلغته لو أننا لم نتعرف اليها من خلال ما كتبه وترز .

ماتني عام » وبعض قصائد متوسطة الطول اثنتان منها « تقفان في صف واحد مع أعظم القصائد الانجليزية التي من نوعها » ، واثنان « عظيتمان » فحسب ، واثنان أخريان « ناجحتان » وعدد غير هذه « يستحق التذكر » . وعلى العموم فان روبنسون « في مناسبات معينة شاعر من أبرز الشعراء في لغتنا » ؛ وأحسن شعره يقف في صف مع أعظم ما انتجه ورسورث وتينسون وبراوننج وهاردي وبردجز. وبين هؤلاء جميعاً « يبدو أن روبنسون يجد صحابه الأدنين ، في بعض اللحظات ، مثلما يجد منافسيه الأقربين حيث يقف ملتن ودریدن ، وهو في وقفته هذه ، لا يقف أبداً في الدرجة الدنيا » . وإذا لم ينفع هذا التأكيد المغالي في بحث صيت جديد لشاعر مغمور أو متخلف فان وترز على استعداد ليدعي أن صيته كان مؤثلاً ذائعاً من قبل ، كما قال عن ادليد كرابسي « إنها ليست فحسب شاعرة خالدة » بل « كانت من أشهر الشعراء في عصرنا » .

وأعلى درجة من الاطراء بلغها وترز مسجلة في الملحق الخامس من كتابه « تشريح الهراء » حيث دون أسماء سبعة عشر شاعراً أميركياً ممن نالوا احترامه من أبناء جيله والجيل التالي له ، وعدّ لهم أروع ثمانتي وأربعين قصيدة (كتب أمام اثنتين منها « ربما ») . وقد حذف من القائمة اسمه واسم زوجه جانيت لويس (وصرّح في إحدى الحواشي أنه يحاول عامداً أن يتجنب الحدس عما كتبه وإن كان يعتقد أنها من أحسن شعراء جيلها كما أنها من أحسن القصصيين) . ومع ذلك فان نصف الأسماء التي كتبها إنما هي أسماء أصدقائه ومريديه وتلامذته ، وقد أسقط من بينها أسماء جميع الشعراء الذين اتفق على تقدمهم في عصرنا - تقريباً - ويبدو اختياره للقصائد رديئاً أو مبنياً على الهوى : وهذه الجريدة في مجموعها تعدّ من

• هذا مثل من أبرز الأمثلة على افراق وترز وركوبه رأسه في الحكم فان كرابسي (١٨٧٨ - ١٩١٤) ليس لها من الشعر إلا ديوان صغير نظمت في أواخر عمرها وطبع بعد وفاتها .

أغرب الوثائق في الكتابات النقدية المعاصرة (٥) .

ويستعمل ونترز مثل هذا التعسف في الحكم على الشعراء الذين يمتقنهم وفي رأس القائمة منهم اليوت ويتس وعزرا بوند . أما اليوت فهو مؤلف « محض شعر مستمد من غيره » وهو يعمل كل ما يعمل بوند « بمهارة أقل » وهو « أدنى مرتبة من ولیم كارلوس وليمز وآخرين » . ويحتم ونترز حكمه على قصيدته « الخاوون » The Hollow Men بهذه العبارة المتساهلة : « وقلما نجد في الأدب الحديث محاولة مشجعة كهذه ، تستمر بالقصيدة بيتاً إثر بيت في عناد لا يلبس » . وأما بوند فانه « همجيّ حلّ عبقاله في متحف » . وأما يتس فشاعر « يجيش بعاطفية محزنة ملودرامية » . ويقول عنه في موضع آخر ، دون أن يحاول لزوم رأي واحد فيه : إنه شاعر ذو مشاعر قد بردت حتى إنها لتبعث الخدر ؛ وهؤلاء الثلاثة - بطبيعة الحال - أدنى كثيراً في مرتبتهم من بردجز وستيرج مور وغيرها من الذين يوثّرهم ونترز .

وعلى هذا الهوى والتعسف ، لم تسلم آراء ونترز من التقلب . وفي كتابه « تشریح الهراء » الذي نشر عام ١٩٤٣ يصف الشاعر ولاس ستيفنز بأنه صورة للموهبة الشعرية العظيمة حين تكون منحلة منحطة وأنه لم يكتب شيئاً من الدرجة الأولى منذ أن نشر ديوانه « الأرغن الصغير » Harmonium سنة ١٩٢٤ . أما في كتابه « البدايات والانحطاط » الذي نشر عام ١٩٣٧ أي بعد أن ظلّ ستيفنز أربعة عشر عاماً في الدرك الأسفل - كما يقول ونترز - فانه قال فيه « لعله أعظم شعراء جيله » . وفي سنة ١٩٣٩ كتب

(٥) إن هذا النوع من الاطراء الذي يمكن أن نسميه « صفق لي أصفق لك » يحدث أثره طرفاً وعكساً فالناشر الآن سواو A. Swallow يصف ونترز بأنه « أعظم ناقد في نهضة النقد الحديثة » ويسيه لنكون فنزل L. Fitzell أحد أرائه السبعة عشر « الشاعر واثقته الرهيف الذي يجب « الغرب » وبعض أهله وإن لم يكن من أبنائه » (أما كلمة « الغرب » فتعني الغرب الأميركي) .

ونترز مراجعة يقول فيها : « سيشهد عام ٢٠٠٠ كلاً من ستيفنز ووليمز وقد تأملت مكانتها وعدداً أحسن شاعرين » في جيلهما . ومن الممتع أن نقارن بين آراء ونترز الأدبية التي نشرها في مجلة « القافلة الأميركية الجديدة » *New American Caravan* عام ١٩٢٩ في مقال عنوانه « امتداد الروح الانسانية وتكاملها في الشعر وبخاصة في الشعر الفرنسي والأميركي منذ بو وبودلير » ، وبين آرائه المتأخرة التي نشرها خلال هذه الفترة (بعد ١٩٢٩) : في سنة ١٩٢٩ كان ألان تيت « يفتقر إلى مهارة » أرشيولد مكليش وكانت قصص اليراث مادوكس روبرتس أعلى من قصص هنري جيمس وكان فصل من كتاب : « في الخلق الأميركي » *In the American Grain* للدكتور وليمز أعلى من أي نثر في عصرنا وأرفع من أكثر الشعر . أما الثالث الذي كان يعجب ونترز بين الأميركيين الأحياء فيضم وليمز وكارين وتيت (على افتقاره إلى المهارة) وأما لورنس فهو الشاعر العظيم الوحيد بانجلترا منذ عهد هاردي . وفي سنة ١٩٤٣ أصبح تيت « بلا شك » من أكفأ ذوي المواهب في عصرنا ، وأخذ مكليش « ينوي مع الأيام » ، أما وليمز وكارين فوقعاً ضحية « لدعوة وتمان الخاطئة » التي تنادي بالتعبير القومي ووحدة الوجود وما أشبه ، ثم سقط ذكر لورنس وحل محله بردجز ومور والسيدة داريوش . وأما قصص الأنسة روبرتس فلا ذكر لها أيضاً لأن ونترز قتلها منذ سنة ١٩٣٣ بتهمة « الصنعة » .

ويميل ونترز إلى إيراد حياته بأقصى تفصيل ، مترعاً قصيدة واحدة أو بضعة أبيات منها من أجل الحكم والتعظيم . فقد يتهم ولاس ستيفنز « بالانحطاط اللذيذ » مثلاً ولكن قصيدته « صباح الأحد » *Sunday Morning* « ربما كانت أعظم قصيدة أميركية في القرن العشرين » وهي على التحقير من أعظم القصائد التأملية في الإنجليزية . وقصيدتنا تيت

« الحيال والظل » Shadow and Shade و « الصليب » The Cross « من أعظم القصائد الغنائية في عصرنا » . وقصيدة هريك Herrick « تجمعي يا براعم الورد » « متفوقة بوضوح » على قصيدة مارفل « إلى خليلته الخفرة » . والأبيات التسعة من قصيدة Gerontion لاليوت وأولها « أنا الذي كنت قريباً إلى قلبك أقصيت عنه » هي الوحيدة في شعر اليوت التي يمكن أن توصف بأنها شعر عظيم . وليس لروبنصون جفرز R. Jeffers أبيات سائرة يحسن اقتباسها خلا ثلاثة ، وهي أبيات يعلوها الصدا . وهناك قصيدة لبردجز يصفها بأنها استجمعت كل قوتها في الفقرة المتوسطة (كذا) وأخرى لوليمز فيها ثمانية أبيات جيدة تحمل عبء القصيدة جميعاً ، ولروبنصون قصيدة فيها ست دورات Stanzas أضعف من سبعة أخرى ، وقصيدة أخرى تحولت إلى « مأساة كاملة » بيتين جنيلين فيها .

وللنقد التقويمي المقارن عند وترز ما له عند اليوت من طاقة على اختراق حواجز الزمان وقطع المسافات الشاسعة بين النماذج المتباينة بحثاً عن التشابه في سبيل المقارنة . ومن الأمثلة النموذجية على ذلك قول وترز « إن تفضيلي لبوب وبليك أمرٌ لا يتزعزع » * . ووقفه وترز هي وقفة العقل الذي يومض لاحقاً الشعر الانجليزي كله مفتشاً عن مقارنة وهو قادر تمام القدرة على أن يفسر بيرون في عبارة واحدة بمقارنته ببعض خصائص بن جونسون وكامبيون وغوج وتربرفيل ولورنس وبو ، كما هو قادر في عبارة أخرى على أن يوضح الفرق بين هارت كرين ووليم كارلوس وليمز مستعملاً مصطلح البلاغة البتراركية بنت القرن السادس عشر والشعر المتافيزيقي ابن القرن السابع عشر ومقطعات شيكسبير ودان وشعر فللك غريفيل وفوكس وغوج وغاسقوينه وتربرفيل ودانيل ودريتون .

* إنما عده مثلاً نموذجياً لهذا الجمع الغريب بين شاعرين متباعدين في الطريقة وهما بوب وبليك .

وفي حمأة هذه المقارنات والفتاوى والتقديرات والمقامات المصطنعة يتشبث ونترز بمبدأ لا يجيد عنه هو « المبدأ الخلقى » ، كتب بقول : « إن الفن أخلاقي ولا بد من أن يكون النقد مثله ضرورة » ، أما ماذا يعنى بقوله « أخلاقي » على وجه الدقة فأمر بعيد التعقيد والتناقض ، وسنعرض له بالشرح المسهب من بعد ، ولكن يكفي أن نورد هنا قطعة حسنة الدلالة ، وردت في كتابه « تشریح المراء » لتوضح - على الأقل - بعض المعنى لكيفية ما يعده هو تقويماً أخلاقياً في الفن : يقول :

« أرى أن العملية الفنية عملية تقويم أخلاقي للتجربة الانسانية بواسطة تقنية تجعل من الممكن إجراء تقويم أدق من سواه . فالشاعر يجرب أن يفهم تجربته بمصطلحات عقلية ليعبر عن فهمه ويعبر - في الوقت نفسه - بطريق الشاعر التي نسبها على الألفاظ ، عن نوع الشعور بمقداره ، أعني الشعور الذي يجب أن يثيره ذلك الفهم إثارة صحيحة . وتختلف النتيجة الفنية عن أي تجربة فجأة فيما تتمتع به من إرهاف في الحكم : وهذا الفرق كبير المقدار في الفن الجيد ، ولكنه فرق في المقدار لا في النوع » .

ومن هذا الرأي عن الطبيعة الأخلاقية للفن والنقد يفهم ضمناً أن الناقد مفروض عليه أن « يصحح » الرأي التقليدي ما دام يعتقد أنه خطأ . ولا ريب في أن هذا العبء الخلقى المضماني هو المسئول عن تطرف كثير من تقويمات ونترز ، فان محاولته في كتابه « لعنة مول » أن يضع جونز فري في مرتبة أعلى من إمرسون في كل شيء * - وهي

« الرأي التقليدي أن إمرسون مفضل على جونز فري فحاول ونترز أن « يصحح » هذا الرأي ، بتقديم الثاني على الأول وربما أعجبه أن فري (١٨١٣ - ١٨٨٠) كان ينحرف في شعره وتآليفه منحنى دينياً صوفياً . وفري هذا قد ساعده إمرسون على الظهور ثم أتهم في قواه العقلية وأدخل المارستان المخصص للمجانين .

محاولة باءت بالاختفاق عندما طبع اثنتين وعشرين قصيدة وألحقها بالكتاب - ليست إلا جزءاً صغيراً من تلك اللحظة الواسعة التي حددها ونترز في مقدمة كتابه بتواضع لم يعهد منه ، فقد كتب يقول : « إن منتهى أمني أن أقيم قاعدة نقدية أعيد على أساسها النظر في تاريخ الأدب الأميركي جملة ، وهو مشروع يتطلب سنوات كثيرة من الجهد » . وفي موضع آخر أشار ونترز إلى أن تشرشل وغاسقوينه وجونسون « أساتذة عظماء أغفلهم التاريخ » . وظلّ عدة سنوات يقود حملة ليؤكد لكل من غاسقوينه وبرنابه غوج وتربرفيل مكانتهم « الصحيحة » في الأدب ، وكل هذا قد يشير إلى أنه بعد انتهائه من الأدب الأميركي كان يرنو إلى إعادة النظر أيضاً في الأدب الإنجليزي أو في ادب العالم .

وعلى قدر هذا المشروع الضخم الذي بدأت تظهر معالمه والذي يرمي إلى تصحيح الرأي السائد ، فصلّت كل كتابات ونترز في النقد . فقد بين أن « البدائية والانحطاط » دراسة للقيم الأخلاقية في الأشكال الأدبية ، وأنه يتحدث فيه عن الأدباء ليوضح الأشكال فحسب . أما « لعنة مول » فإنه صلة للكتاب السابق ، إذ أنه دراسة للقيمة الخلقية عند الأدباء أنفسهم ؛ وأما « تشريح الهراء » فهو دراسة لأربع نزعات يعتقد ونترز « أنها أبعد النزعات أثراً في الانتاج الأدبي في عصرنا ، وأصحابها أبعد العقول أثراً كذلك » (لا حاجة إلى القول بأن هذا الحكم يكسب كلاً من جون كرو رانسوم وولاس ستيفنتر - على الأقل - إن لم نقل البيوت وهنري آدمز ، شهرة مهزوزة) . وثمة مراجعة صدرت بمجلة جبال روكي Rocky Mountain Review (عدد الخريف ١٩٤٤) كتبها ألان سواتو وهو أحد المعجبين بونترز وزاد فيها إلى هذه القائمة ما يعتبره عملاً رابعاً ضخماً ، وهو مقالة طويلة لونترز بعنوان « الغنائية الإنجليزية في القرن السادس عشر » نشرت بمجلة « شعر » في العدد الخاص بفربراير ومارس ١٩٣٩ ، ويقول سواتو : إنه يقدم هذه المقالة

لأنها أحسن ما كتبه ونترز في جانب البناء لا الهدم ، « فهي دراسة لتاريخ ما بعده أحكم موروث تليد في الطريقة والفكرة » . ومنذ ذلك الحين زاد ونترز مقالة تشبهها في البناء - فيما يبدو - وهي دراسة للشاعر روبنسون . وما من شك في أن ونترز دعوب صبور بعيد النظر ، يدل على ذلك - حسبما يقول - أنه صرف سبعة عشر عاماً يعمل في المقالات الخمس الطويلة التي يتكون منها كتابه « البدائية والانحطاط » ، مثابراً على مراجعتها ، مضيفاً إليها أكثر ما يكتبه في المجلات ، متحدثاً عنها إلى كل من يلقاه ، وأحياناً مغيراً نظرتة نحو الشعر الحديث ، ماضياً في طريقه دون كلل . وعلى ظهر الورقة التي خط على وجهها عنوان كتابه « لعنة مول » ، كتب أنه بسبيل إصدار مجلدين في النقد الأدبي - هما في دور الإعداد - الأول : دراسات عن المؤرخين والنقاد الأميركيين ، والثاني : مجمل مختصر لتاريخ بلاغة القصيدة القصيرة في الإنجليزية . ولعل « تشريح الهراء » نغمة من الكتاب الأول ، أما ماذا تمّ بالباقي منه وبالكتاب الثاني كله - في السنوات التي تلت عام ١٩٣٧ - فشيء لا يعرفه الا ونترز نفسه . ومما يلفت الانتباه أن « تشريح الهراء » نفسه نشر بعد خمس سنوات على يد الناشر الأول نفسه دون أن يحمل إعلاناً عن كتب تحت الطبع . فاذا كان ونترز قد تخلى عن مشروعيه هذين ، فما ذلك إلا لأن أجزاء من « سلاحه الأدبي » بحاجة ماسة إلى شحذ وتثقيف في هذه الآونة .

٢

ولعل كتاب « لعنة مول » أحسن كتب ونترز للدراسة التفصيلية عن تطبيق الطريقة التقييمية ، لأنه الكتاب الوحيد الذي يعنى - من بين كتبه - بالأدباء، بينا الأول منها يعنى بالأشكال والثالث بالأفكار والرابع بشاعر واحد . ولعله أيضاً أشد كتبه حيوية وأكثرها قيمة وإن لم يكن أوفرها لمآحية . أما كلمة « لعنة » التي أضيفت إلى عنوانه فهي مستمدة من

نبوءة وردت في قصة لهوثورن عنوانها « البيت ذو القباب السبع »
 The House of the Seven Gables : وتروى القصة أن الكولونيل بنشيون Pyncheon
 ظلم أحد الناس فتنبأ له المظلوم * بأن « الله سيعطيه دماً يشربه » . ويعتقد
 ونترز أن الأدباء العطاء في القرن الماضي ابتداءً من كوبر حتى جيمس
 كانوا يقاسون هذه اللعنة المجازية وبعبارة أدق : بما أنهم جدّوا ما بينهم
 وبين الموروث الأدبي الصحيح من أسباب فانهم استقبلوا أثر الرومانتيكية
 الأوروبية بشغف ، وبذلك كانوا يشربون دماً ... هو دمهم . وقيام وحدة
 الكتاب على هذه الفكرة شيء مصطنع إلى حد ما لأن كل كاتب فهو - من
 ناحية - يشرب من دمه حتى أشد المتعلقين بالكلاسيكية ؛ ومن ناحية
 أخرى ، فان كتابنا العطاء في القرن التاسع عشر وهم الذين انتجوا أدباً
 عظيماً أصيلاً يمتد من « الحرف القرمزي » The Scarlet Letter
 وينتظم موي ديك Moby-Dick وينتهي إلى « السفراء » ** The Ambassadors
 لا يمكن أن يكونوا ملعونين أبداً إلا إن كان ونترز يريد منهم أن يقدموا
 أعظم مما قدموه أو يثبت أن ذلك كان في مقدورهم .

(وأقول استطراداً إن هذه هي العثرة التي تحطمت عندها آراء فان
 ويك بروكس الأولى ، كما تحطم عندها كثير من النقد المتصل بالاجتماع
 لدى نقاد آخرين ، أعني أنه لا بد لك - قبل أن تظهر أن جيمس أو توين

* المظلوم هو مول - الساحر - نفسه إذ سلبه بنشيون البند ثروته .

** تستحق هذه القصص توضيحاً موجزاً. أما « الحرف القرمزي » فانها قصة رومانسية من تأليف
 هوثورن وتتلخص في ان استاذاً انجليزياً كبير السن يرسل زوجه الشابة هستر لكي تنشئ لها بيتاً في
 بوسطن ، وحين يلحق بها بعد سنتين يجدها وفي حضانها طفلها غير الشرعي واسمه بيرل. وترفض ان
 تخبره عن صاحبها فيحكم عليها بتعليق شارة الزنا (حرف « ز » بلون قرمزي) ثم يخفي الزوج هويته
 ويسمى باسم مستعار متكرر في زي طبيب يحنأ عن عشيق زوجه . أما هي فتأخذ في العطف على البؤساء
 حتى تنال عطف جيراتها واحترامهم بالتدريج ، ويكتشف الزوج المنتكر أن والد الطفل قسيس شاب
 جهل عليه سبها الصلاح وهو مثقل بخطيئته يصرخ في السر طالباً الفران، وكبير يلاه تمنه من البوح
 بأثمه . ثم يلاتث الزوج لما لاقاه من عناء في البحث ، فتطلب المرأة الى صاحبها أن يفر معها الى =

أو هوثورن أو ملفل كانوا جميعاً ضحايا لبيئة معادية لهم - لا بد لك من أن تثبت أنهم كانوا قادرين على إنتاج خير مما انتجوا أي أن تتطلب كتاباً خيراً من موبى ديك أو هكلبري فن * Huckleberry Finn . حقاً . إنهم لو عاشوا في بيئة اجتماعية متعاطفة معهم لأنشأوا أدباً مختلفاً عما انتجوه وربما كانت الكتب التي يكتبها جيمس بخاصة موجهة إلى جمهور أكبر ولكن هذا كله من شأن النقد البيئي وحده .)

اعتبر كتاب ونترز - إذن - سلسلة من المقالات النقدية فحسب ، عن أدباء أميركيين عاشوا في القرن التاسع عشر . أو اعتبره كما وصفه هو بعنوان إضافي « سبع دراسات في تاريخ المعادة للنورانية بأميركة » وهذه المقالات السبع تتحدث عن هوثورن وكوبر وملفل وبو وامرسون وجونز فري واملي ديكنسون وهنري جيمس . وطريقة ونترز في كل فصل - على وجه التقريب - أن يتحدث عن عقلية الأديب ويحلل أمثلة من نتاجه قارناً كل ذلك بتقويم تفصيلي واقتباسات غزيرة وأخيراً ملخصاً قيم كتبه وأفكاره .

= أوروبية فيرفض ويعترف على الملأ بما فعله ثم يموت بين يديها وقد حطمه شعوره بالخليعة ، أما هي فتعيش لأبها ولعمل الخير .

وقصة «موبى ديك» للمفل ، قصة رمزية ميدانها البحر ، وموبى ديك فيها هو اسم الحوت وقبطانها آهاب شغوف بصيد الحيتان وهو يرمز للارادة التي تقاوم القدر وتتحدى العواصف والبروق ، وفي النهاية يظهر موبى ديك ، ويفرق السفينة .

وأما «السفراء» فإنها من تأليف هنري جيمس وهي تصور ناشراً أميركياً ذكياً أرسلته خطيبته الأرملة ليحضر ابنها تشاد من باريس وحين يصل الى هذه المدينة يعرف أن تشاد يفضل البقاء في العالم القديم لأن له خلية هناك ، ثم يتخلل الناشر عن مهمته ويتعلق باحدى المقربات قترسل الأرملة « سفراء » لاتقناع ابنها بالعودة ولكنهم يخفقون في مهمتهم ولا يستطيعون أن يفهموا لم تغيرت طباع تشاد ، أما الناشر فان ضميره يستيقظ وينهي علاقته بصاحبه الجديدة ويعود الى وطنه .

* قصة من تأليف مارك توين تجري الاحداث فيها على لسان هك Huck ويحكى فيها حكاية مغامراته ، كيف حاول الوصي ان ينزع ثروته وكيف غامر باجتياز النهر ورافق احد العبيد وبعض الافاقين وعمل بهلواناً ... الخ .

أما هوثورن فهو في الأصل صورة للاخفاق ، رجلٌ أُخرج للناس قصة « الحرف القرمزي » وهي من أعلى الصور في النثر الإنجليزي ، ثم انغمس في رومانتيكية جوفاء . وأما كوبر فهو رجل كان ينطوي على مثال اجتماعي عظيم ثم نخره صداً العاطفة الرومانتيكية . وليس له أمل في البقاء إلا عن طريق قطع نترع من إنتاجه الكلي . ويتميز ملفل - بين هؤلاء - بأنه « أعظم رجل في عصره وقومه » واجه ثمار لعنة مول متمصاً شخصية آهاب^٥ فتفهمها وتغلب عليها . أما بوفانه رجل ممتاز بثباته في النقد وفي الخلق الفني ولكنه ذو تفاهة متفردة فيها معاً . ويقف إمرسون متخلفاً كثيراً عن جونز فري (الذي كان ذا ذكاء خلقي) وهو مصدر كثير من الاضطراب في أدبنا (٦) . وأما إملي ديكنسون فإنها « عبقرية شعرية من الطراز الأول » و « واحدة من أعظم الشعراء الغنائيين في عصرنا » . ومع ذلك فإنها مغلوبة بقلّة الذوق والجفاء . وأما هنري جيمس فرمز إخفاق مريع . وكانت غاياته ومقدرته العارضة رحبية واسعة فخلقت منه ظاهرة تستثير اهتماماً لا يُبلغ شأوه . وتبدو هذه الأحكام - لي على الأقل - (وقد قدّمت ملخصة دون جور مع العلم بأن الأحكام الحاسمة في مقالات وترز المسهبة الغامضة لا يمكن استخلاصها في جملة) صحيحة دقيقة جميلة في حالي ملفل وبو . جائزة في حق إمرسون وجيمس . متساهمة في حق كوبر . موضع أخذٍ وردّ في حال هوثورن والآنسة ديكنسون .

وفي « لعنة مول » أشياء جيدة تعد نقداً قيماً . مثال ذلك تلك « العمالية الجراحية » التي أجريت لبو ، فإنها تأخرت كثيراً عن موعدها وكان

• هو اسم البطل في قصة « موبى ديك » : راجع التعليق في هامش الصفحة السابقة .

(٦) عندما أصدر وترز كتاب « ادوين آرلنجتون رونسون » (١٩٤٦) أصبح إمرسون هو

العدو الأكبر واضع كل ما هو رديء عند رونسون يعمد إلى تأثير إمرسون .

من حقها أن تكتب الانهزام المريع على الناقدين الذين يتخلون من بو
معبوداً لهم ، وبينهم ادموند ولسن وفان ويك بروكس . لقد أظهر ونترز
فيها جهل بو الناقد ودعواه العلم وكشف عن العاطفية المتذلة في فكره ،
وسجل الصدمة المعقولة التي يلقاها من يطالع الطبيعة الآلية الفاسدة لآرائه
في الشعر والتي تحيل الشعر إلى « التفاهة والبهلوانية » وتشمل جماليات
الذين يعادون النورانية ؛ وفضح نفاهة نظرياته في الأوزان وجساوة أذنه
وعدّ مواطن شططه الغريب في تقويم الأدباء ، وأخيراً هدم أركان قصائده
وأقاصيصه بالنصّ على صغار أسلوبه بخاصة . وهذه العملية في مجموعها
« جزارة » لازمة ، وليس يقلل منها وزناً أنها وليدة أسباب ظلمة ، وأن
كل صفحة عند ونترز لتوحي بأنه يعترض على بو لأن بو يقاوم كل فن
وتقدّم يخضع للتقويم الأخلاقي (بل إذا عرف القارئ أن بين ونترز وبو
شبهاً قريباً من حيث أن كلاهما يقدر تقديرات جامعة مغرية ، وأن
نظريتهما في الأوزان متشابهة في التفاهة ، وإذا تذكر هذا القارئ المتل
القائل : « رمّنتي بدائها وانسلت » فليس هذا كله مما يفسد عملاً نقدياً
ركيئاً) .

وإذا استراح ونترز قليلاً من مسئوليات التقويم الأخلاقي وجدنا فيه
دارساً مدهشاً رحيب الخيال سديد الأحكام . وفي كتابه دراسات نقدية
عديدة ذات أثر أخاذ ، وبخاصة ذلك التحليل المسهب للرمزية الباطنية
في منظر من مناظر « الحرف القرمزي » حيث تقف هستر وابنها بيرل
منتظرين في مبنى الحاكم بلنجهام Bellingham ويريان نفسيهما في
المرآة مشوهين . وكثيراً ما يورد تحليلات في الأوزان قوية ، ومن الأمثلة
الجيدة على ذلك تحليله في كتاب « لعنة مول » ثلاث قصائد لامي ديكنسون ،
هذا على الرغم من أن نظرياته في الأوزان موطن شك ، وبخاصة نظريته
في القاعدة الوزنية للشعر الحرّ (وسنعرض لها فيما بعد) . وكتابه أيضاً مفيد

لما فيه من تحليل حادٍ لمظاهر متنوعة من التاريخ الحضاري الأميركي وأحسن مثال لذلك حديثه عن « التناقض الظاهري البيورثاني » وهو : الإيمان بالجبرية في الفكرة ، والعمل على أساس حرية الإرادة ؛ ويبدو أن وترز مدين بالتفصيلات في هذه الفكرة لهنري بمفورد باركس ويعترف وترز بأنه مدين لباركس ديناً كبيراً في كثير من مظاهر الفكر الأميركي ، غير أن تطبيقه لتلك الفكرة على ذلك الاتجاه الرمزي عند كتاب ولاية نيوانجلاند . من كتب ماذر حتي هنري آدمس ، ليعد عملاً أصيلاً .

وكما أن دراسته لبو أكثر ما في كتابه إقناعاً فان مجاوزته الحد في تقدير فينمورث كوبر أقلها إقناعاً ، ذلك لأن وترز يحاول أن يجعل من كوبر أديباً واقعياً ، فيدافع عن الصحة المصطنعة في تلك الأعمال الباهرة التي تضمنتها قصصه « حكايات الجورب الجلدي » * Leatherstocking Tales بينا الأصوب إن شئنا الحد في تحليل كوبر ودراسته أن نعتبره كاتباً رمزياً (وذلك هو ما ارتآه د. هـ. لورنس وجون ماسي) . ويقتبس وترز منظرأ يكاد يكون كاملاً من قصة « صائد الغزلان » The Deerslayer فقرة إثر فقرة ، من نثر كوبر المتناقل المترجح المتعسر ، شافعاً ذلك كله بمثل قوله « لعله عمل لا يقل عظمة في طوله عما يجده الانسان في سائر القصص الأميركية ، ما عدا ملفل » . أو قوله « وفجأة ينتحل النثر صفة العمومية والعظمة لكي يبيئ المرء لتلقي الصفة المتأفريقية للأثر الذي يتلوه بعد قليل » . أما أعلى إطراء فيضفيه وترز على قصة لكوبر عنوانها « ساحرة

* كتب كوبر (١٧٨٩-١٨٥١) سلسلة من خمس قصص تصور حياة « الحد الأميركي » The Frontier وتسمى باسم البطل لأنه كان يلبس جوربين طويلين من جلد الغزال ومنها الرواد The Pioneers والسهوب The Prairie وصائد الغزلان ، وتحكي هذه القصص مغامرات البطل - ابن الغاب الذي يكره القيود ويحب الغابات ويفهم طبيعتها وهو كريم لأعدائه وأصدقائه على السواء. أما قصة ساحرة الماء فتصور الحياة الأميركية على ظهر السفن وأسم القصة مأخوذ من اسم السفينة.

الماء « The Water - Witch » حين يقدمها باعتدال قائلاً : « لهي بالتأكيد من ألم القطع إن لم تكن من أعماقها في النثر الأميركي » . ويبدو أننا لا نبعد عن الحقيقة حين نرى السرّ الحقيقي لهذا الاطراء متصلاً بالأفكار السياسية الارستقراطية اللاديموقراطية التي كان كوبر يعتقدونها . وبأختها « الرفعة البلاغية » . ويخصص وترز أول جزء من مقاله للنساء على « الخلقية العامة » عند كوبر مسهباً مدافعاً عنها ، ويختم تقديره بما يجب أن يعتبر أشد الصيحات المحزنة الداعية للتكتل انتصاراً للرجعية حين يقول « إنه ينطوي على مثل اجتماعي أعلى كان في زمانه قد أدركه التعفن والفساد ، حتى إن وقوفه دونه كلفه سمعته ، ولعل ذلك المثل الأعلى لم يعيش بعده مدتي عشرين عاماً » .

ولعل أحفل تقويمات وترز بالاساءة : في كتابه ، مروره دون مبالاة على الشخصيات الكبيرة ؛ فهو يرى في ثورو وألكوت شخصين قلبي الأذى غريبي الأطوار من مدرسة امرسون ، ملمحاً إلى « السجية الرعوية عند ثورو » و « البلاهة الهادئة في ألكوت » . ويعتقد أن هنري جيمس كان ملتائماً مثله مثل شخصيات قصصه . إن كان لكلمة « لونة » التي يكثر من استعمالها من معنى . وعلى أية حال ، فكل فصل في كتاب « لعنة مول » يحوي نصيباً مقدوراً من الآراء التقييمية السطحية التي يقذف بها وترز حول الأعمال الأدبية أو حول بعض أجزاءها بل عن أسطر منها أحياناً ، وكلها آراء ذاتية ، وقليل منها مؤيد بالبرهان . ولتناول بضعة أمثلة كيفما اتفق : يستبعد كل ما كتبه هوثورن ما عدا « الحرف القرمزي » لأنه في زعمه « يدل على إخفاق » أو هو « تافه القيمة » ، ويختار الفصل السابع من « صائد الغزلان » لأنه « خير قطعة مفردة في النثر كتبها كوبر » ، ويختار الفصل الأول والأخير من قصة « السهوب » The Prairie لأنها « يتاوانه في حسن » النثر . ويعد « بنيتوشيرينو » Benito Coreno

«الجزائر المسحورة» Encantadas و «بلي بد» Billy Bud خير ما كتبه مافل باستثناء موني ديك . ويعد خير الأبيات التي يستحسنها من شعر يو . لأن « نسجها لا بأس به » ومجموعها أقل بقليل من مائة بيت . موزعة في خمس قصائد . ويطبع القصائد الثلاث من شعر إملي ديكنسون وهي التي تجمع بين « أعظم قدرة وأجمل أداء » . ويشير إلى أن هناك رجلاً يسمى فردريك جودارد تكرمان * F.G.Tuckerman . « مُشبهٌ لهو ثورن في رومانسياته المتأخرة إلا أنه يكتب أحسن من هو ثورن » ، وأن قصائد جونز فري « وهو كاتب موثر » ممتازة « في حلودها » مثل قصائد ترايرن Traherne وهربرت أوبليك .

ويستحق وترز ثناءً على الطريقة التي درس بها هرمان مافل : إذ هو الوحيد من بين النقاد المعاصرين : باستثناء ف. أ. مائسون الذي أعطاه - أخيراً - ما يستحقه من حيث هو أعظم كاتب أميركي . وواحد من أرفع القصصيين في العالم . إن وترز ضعيف أو محدود جداً - على الأقل - في تفسير المعاني العميقة في موني ديك غير أن تحليلاته الرمزية المسهبة لبعض القطع باللغة القيمة . فمثلاً يبدو أنه غير واعٍ لصور الشفوذ الجنسي التي تجري خلال ما يكتبه مافل وبخاصة تلك التي تجمعت

* الأولى قصة تاجر إسباني اسمه بنيتوتشريتو يحكي كيف أبحر من بونس ايرس ومعه نحوون بحاراً ورحماتاً زنجياً ثم هبت عليه عاصفة عند كيب هورن ففرق كثير من بحارته وأهلك المرض أكثر من بقي منهم ومن الزنوج ، يحكيها لقبطان أميركي اسمه ديلانو ، وتنتهي القصة بتمرد الزنوج واستيلاء ديلانو عليهم ودخول التاجر الإسباني أسد الأديرة .

والثانية قطع وصفية ، أما الثالثة فإنها تصور بلي بد النموذج للبحار الجميل والجماله وبرامته كرهه ضابط ذم يدعى كلاغاتر دون أن يدرك بلي لسداجته سر ذلك المقت ويفتعل كلاغاتر قصة تمرد ينسب تدبيرها إلى بلي ويتهمه بذلك عند القبطان فيثور بلي ويفرض خصمه ضرباً قاضية وعندئذ يضطر القبطان إلى أن يحكم عليه بالموت شتقاً مع صطفه عليه ، لبرامته من التهمة الأولى .

** تكرمان (١٨١٣ - ١٨٧١) ولد في بوسطن ورحل إلى نيويورك وكتب في النقد والمقالة والتراجم كما أنشأ قصصاً رومانسية عن الاسفار والرحلات .

في قصته الأتيرة « بلي بد » (وهذا قصور غريب حقاً حين نعلم أن وترز من النقاد القلائل الذين لم ينجحوا من التعليق على الشذوذ الجنسي فيما كتبه بل إنه لحظ في قصيدة من قصائد روبنسون موضوعاً يحتمل أن تكون له صلة بالشذوذ الجنسي) . ومع هذا فإن دراسة وترز للمفعل قطعة فذة وكفاها أنه ضمنها اقتباساً كاملة تدل على جودة اختيار . بل ربما كان وترز في هذه الدراسة ، مثله عندما درس بو ، يعطي الأديب ما يستحقه من تقدير صائب لأسباب خاطئة وربما كان سرّ اهتمامه بما يثني عليه من كتب ملفل أنه وجد فيها « الأخلاقية » التي يبحث عنها في الأدب . وهب ذلك صحيحاً ، فإنه شيء لا ينقص من قدر تلك الدراسة .

وهناك نقاط إضافية عن « لعنة مول » تستحق أن تذكر : أولاً : مسألة « معاداة النورانية » : سرّ العنوان الإضافي للكتاب ، وهي تهمة يكثر من تكرارها ، إكثاره من ذكر « الرومانتيكية » : وبين المصطلحين وشيخة نسب . ويعني وترز بمعاداة النورانية نوعاً من الانفعال الكاذب يزيد فيه قدر الشعور الناتج عن مقدار الدافع المحرك له . وهذا هو ما كان يعنيه الإغريق بكلمة « هستيريا » ويرونها مرضاً نفسياً مركزه الرحم . وعلى أساس هذا المفهوم يرى وترز الأدباء السبعة المذكورين مصابين بمعاداة النورانية - على وجه ما - بل يرى أن هذا المرض هو أكبر الظواهر فيما يسميه « الفترة الرومانتيكية » الممتدة من ١٧٥٠ حتى اليوم . ولا حاجة إلى القول بأن هذا المصطلح « معاداة النورانية » في كتاب « لعنة مول » كالغربال لا يمسك ماءً ، شأنه في ذلك شأن المصطلح الآخر « شرب الدم » ؛ ولا شك في أن موقف رجل يتهم قرنين من تاريخ الأدب برمته مستنياً بردجز وستيرج مور لأنهما ، فيما يرى ، ولدا خطأ في ذلك العصر - إن مثل هذا الموقف ، في أحسن أحواله ، قلق هش خرع لا يطمأن إليه . ثانياً : لا بد من أن ننبه إلى أن معالجة هنري جيمس في الكتاب

— إذا صرفنا النظر عن التقويم المتناقض المشوه الذي يورده ونترز ، إذ يراه حيناً رمز إخفاق مربع ويراه حيناً آخر أعظم قاصّ في الإنجليزية بعد ملفل — لمي من أشد الكتابات النقدية قصوراً في عصرنا .

٣

لم يصبح التقويم الجماليّ المنظم للأعمال الفنية غاية رئيسية للنقد . في تاريخ الأدب ، إلا بعد عصر النهضة ، وظلّ منذ عهدئذ حتى القرن الحاضر هو المنهج السائد . أما النقاد الاغريق والرومان ، فكانوا يهتمون في الدرجة الأولى بالبويطيقا ، وتحليل الطبيعة الاجتماعية للفن والتأثير الفني . وأما نقاد القرون الوسطى فقد وقفوا همهم على التفسير الأخلاقي والباطني ، وارتكز نقد عصر النهضة وبخاصة في إنجلترا على إيجاد التبرير الخلقّي للأدب الحياليّ . ولما حلّ العصر اليعقوبيّ بإنجلترا • أخذ النقد ينتحل التعلق بالتقويم وجرى عليه طوال ثلاثة قرون مثلما كانت الحال في أوروبا بعد النهضة وفي أميركة حوالي عهد الثورة بعد فترة من الاحجام الطبيعي .

وفي خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر بإنجلترا ، ازدهر النقد التقويميّ ، وبلغ فيه أمثال سوماس رايمر وجون دنس وصمويل جونسون ذروة التقريرات التعسفية التي يتضاءل أمامها ونترز . أما رايمر الذي وصفه ماكولي وفي وصفه شيّ من العدل « بأنه أردأ ناقد عاش على ظهر الأرض » فانه قد تأدّى إلينا في صورة أضحوكة ، واسمه مرادف للغباء العميق في النقد ، غير أنه في عصره كان بعيد الأثر . فقد أثر في القراء حين استبعد شوسر قائلاً « إن لغتنا عندئذ لم تكن قادرة على إبراز شخصية بطولية » وتأثروا هم حين أعاد كتابة مسرحيات ييمونت وفلتشر حسب فكرته عن الصحة الكلاسيكية وحين مزق مسرحية « عطيل » نصفين لأنها

نسيج من المراء أو لأها « مسرحية مضحكة دموية دونما تمليح أو نكهة » كتبها رجل كان يظن أن امرأة فينيسية عزيزة الأصل. تستطيع أن تحب زنجياً . ويقول رايمر أيضاً في شيكسبير « إنه يبدو في المأساة في غير بيئته ، فأفكاره معوجة وهو يهندي ويهم على وجهه دون تماسك ، ودون أي قبس من عقل أو أي ضابط يزعه ويجدّ من جنونه » . أما شعره فإن « سهيل الحصان » ونباح « الزغاري » يحملان معنى أكبر مما يحمل . وكان جون دنس يرى في أحكام رايمر على شيكسبير رغماً عن بعض اختلاف بينها « أحكاماً معقولة عادلة في أكثر جزئياتها » . وقد حسن في مسرحية « نساء وندسور المرحات » *The Merry Wives of Windsor* وجعل عنوانها « الشهم المضحك » *The Comical Gallant* : وعلى هذا كله فانه كان ناقداً أميل إلى الناحية الخلقية . مؤمناً بأن الغاية الكبرى من الشعر هي إصلاح العتل البشري الآثم . غير أن تقويماته المترمة وبخاصة ما يتعلق منها بإسكندر بوب « عدوه اللدود » أو مراجعته الممتازة لرواية « كاتو » *Cato* لاديسون كانت مثل أحكام رايمر تعسفية تحكيمية ، ومرسلاته العامة في الأدب أعلق بالجزئيات . وأما الأحكام القوية التي كان يصدرها جونسون عن الأدباء في أحاديثه لبوزول أو فيما قيده في كتابه « سير الشعراء » فإنها أشهر من أن يعاد فيها القول هنا ، غير أن بعض تقريراته التي لم تنل بشيرة واسعة . يستحق التنويه . ففي مقالة نشرها في « الجواب » *Rambler* عن سبنسر نزع إهاب « أسلوبه الفاسد » وصنع الدورة السبسية « الصعبة المنشرة المتعبة » بل إنه في مقدمة كتبها عن شيكسبير - تقديراً وتبجيلاً - لم يتورّع عن عدد نقائصه من مثل « انه قلما يوفق كثيراً في المناظر الختولية » و « ان خطبه - على وجه عام - باردة أو ضعيفة » وزاد

قائلاً : إنه إذا اعتبرنا حال حياة شيكسبير وهمجية عصره ، فعلى القراء
 « أن يسامحوه على جهله » .

وأكبر ناقد تقويمي متعسف شهده القرن التاسع عشر خلفاً لرايمر
 ودنس وجونسون هو ولتر سفج لاندور W. S. Landor فقد كان في مقدوره
 أن يصف فرجيل نفسه لأنه استعمل تعبيراً لاتينياً غير دقيق وأن يصرح
 بأن ليس لبوليتيان (انجيليو بوليتريانو) إلا قصيدة واحدة تستحق
 التقدير ، وأن يهاجم كولردج هجوماً شريراً ، ويستبعد الأدب الفرنسي
 بخدافيره وبخاصة المأساة الفرنسية وفولتير ، ويضحى بكل من بوب
 ويرون . وفي حمله - صراحة - عب التقييم التعسفي إلى نهايته المنطقية ،
 كما حمله ونترز ضمناً - قرّر لاندور أن أسوأ ما خطه ممثلاً في « أحاديثه
 الخيالية » العشرة « Imaginary Conversation » لا يمكن أن يسمو إليه
 أرفع خصومه موهبة ، في عشر سنوات من الكد ، وأن الإصبعين اللتين
 نحملان قلمه لها أقوى من داري البرلمان .

ومن الواضح أن ليفور ونترز يجيء في سلسلة هؤلاء الرجال مباشرة ،
 وأنه مثل لاندور ، رجعة إلى ما قبل عصره بقرن كامل حين كان « القول
 الفصل » مظهرًا سائداً في النقد والأدب . وهو مثل هؤلاء جميعاً ، يبنّي
 تقويماته على الكلاسيكية والايمان بالموروث ، ومثل معظمهم في أنه يصدّع
 بتقويماته خدمة لقضية رجعية سياسية . وقد قال ببعض هذه المقارنة بينه
 وبينهم نقاد آخرون ، فقارنه كلينث بروكس برايمر في كينيون رفيو
 Kenyon Review عدد الربيع سنة ١٩٤٠ لتشابهها في « جوانب القوة
 والضعف » ووازن كثير من المراجعين بينه وبين جونسون ، ربما لأن
 ونترز سبقهم إلى القول بأن جونسون هو الناقد الانجليزي الذي يستحق
 أن يوصف بـ « العظيم » ، ولكن لم يلاحظ أحد وجه الشبه المفزع بينه

وبين دنس ، لأن دنس عندما يهاجم الشعراء الذين يحسبهم أرباباً لا لأنهم نحسب فنانون خاطئون بل لأنهم أشراو يعادون الأخلاق ، أوحين يقول « إذا كان المرء واقعاً من نفسه فعليه أن يتكلم في ثقة متواضعة . . . »
أقول : إن دنس في هذا كله ليس إلا تجسداً مبكراً لوتترز . وإذن فان قرنين من الزمان لم يغيرا شيئاً في كيفية النقد التقويمي إلا قليلاً . حقاً إن معجم وتترز التقدي وأمثلته معاصرة ، غير أن قلبه وفكره يعيشان - فيما يبدو - في لندن سنة ١٧٠٠ .

وهناك أرومة نقدية أخرى يتسب إليها نقد وتترز ، وهو قد جلا النقاب عنها بقوله في كتاب « البدائية والانحطاط » : « إن هذه الفكرة عن الشعر في مجملها العام ليست أصيلة ، ولكنها إعادة للأفكار التي كانت سائدة في النقد الانجليزي منذ أيام سدني ، وظهرت في أكثر كتب الدفاع عن الشعر منذ سدني أيضاً وبخاصة فيما كتبه آرنولد ونيومان . وهو يعني - بالطبع - سلسلة النقد الأدبي المبني على الأخلاق ، ذلك النقد الذي بدأ منذ أقدم كتاب يونان ، وهو موروث يطابق أحياناً مبدأ التقويم التعسفي ، ويسلك أحياناً سبيلاً مجافياً له ؛ ومن الواضح أن وتترز يرى موضعه في هذه السلسلة أيضاً . ولقد يجرج النفس أن نشهده يقارب بين عنف طريفته الجافية وبين لطف سدني ونيومان ظاناً أنهما من معدن واحد . بل لعلّ التشابه بينه وبين آرنولد أدقّ وأقرب . ومع أن وتترز قد ينكر ذلك التشابه مستاءً ، فان مبدأه الأساسي أعني إيمانه بأن الفن « هو تخلل الفهم الخلقى الثابت للتجربة الانسانية » ليس - فيما يبدو - إلا إعادة لمبدأ آرنولد : « الفن هو نقد الحياة » عن طريق تطبيق المبادئ الأخلاقية . ولا ريب في أن هناك أنواعاً أخرى من النقد الأخلاقي في الأدب ، يُغفل وتترز ذكرها بمرونة - هناك ماكولي ونظرته الأخلاقية النفعية التي تخنق الأتفاس ، وتمثل مبدأ حزب الأحرار . وهناك تولستوي ومقته

المتعصب لكل فن" يدق على فهم القين الروسي ابن القرن التاسع عشر .
وهناك الحياء الخائر المصطنع عند وليم دين هولز الذي يقترح ألا تحتوي
القصص ما ينجل القصاص من ذكره أمام الفتاة ، وكثيرون كهؤلاء
رداءة" . ومن الجور أن نضع خلقية ونترز المترفعة في صف مع هؤلاء ،
ومع ذلك فكلهم داخلون في سلسلة النقد الأخلاقي مثلما أن أردأ شطحات
رايمر معدود في نطاق النقد التقويمي ، فاذا جمع شخص مثل ونترز ودنس
بين الموروثين في نقده فقد ينجيه من التردّي في الصلف المستكبر أو الحماسة
المستعلية أن يكون هو نفسه مصيباً حقاً . ولا حاجة إلى القول بأن ونترز
منقوص الحظ من ذلك .

٤

في عصرنا نماذج أخرى من التقييم التقليدي تشبه في تعسفها أحكام
ونترز واكثرها أقل من أحكامه نصاً على الأخلاق - بعض الشيء -
فهناك في السنوي الصحفي (أو كان كذلك لأنه قد تخلّى فيما يبدو عن
النقد الأدبي إلى الأبد) رجل اسمه ه.ل. مبنكن H. L. Mencken العدو
الجبار لعصبة « البلهوازيين » * . وتبدو تقويماته المتعسفة دائماً وليدة جهل
ساذج ، ومع ذلك فإنها تسخر من تقويمات ونترز على نحو عريب فقد
وصف مبنكن كلاً من بو ومارك توين بأنهما « الشخصان العالميان اللذان
أسهنا بهما في دنيا الأدب ، دون ريب » وأعلن أن ليزيت ودورث
ريز « قد كتبت أرصن الشعر ، وأن شعرها أبلغ وأجمل - على التحقيق -
من شعر كل الشعراء المحدثين مجتمعين » ، وزعم أن هنري جيمس هو
« هوراس ولبول » ** الأميركي ، ووسم أحد اثنين أو ثلاثة من المفكرين

* booboisie وهي كلمة مصنوعة من boob وتعني أبله أو أحمق ومن المقطع الثاني مثل
مثال برجوازي وقد صنعنا على مثالها « البلهوازيين » من بله جمع أبله مع الانضافة الأخيرة .
** أي هو عند الاميركيين شبه هوراس ولبول (١٧١٧-١٧٩٧) الأديب الانجليزي المشهور عند الانجليز .

الأميركيين الخلاقين ، ممن لا يشك في عبقريتهم ، وذلك هو ثورشتين
 فيلن * بأنه « نالورة أفن وتفا » . وإذا عارضنا تقويمات منكن بتقويمات
 وقرز وجدنا أن القاعدة في تقويمات منكن هي هجره عن أن يفهم الأدب
 الجاد وأنه عدو خصم لكل شكل من أشكال الخلق ، ولكن من المدعش
 تقارب ما قاله عن بو وتون بما قاله ونترز عن كوبر ، ومشابهة تقديره
 ليزيت ريز بتقدير ونترز لاليزايت داريوش .

أما المنبع الكبير الآخر للتقويم المتعسف في قلدنا فهو عزرا بوند الذي
 كان صديقاً لمنكن - مدة طويلة - ؛ قبل مرحلة الفاشية والبارانويبا
 (مرض العظمة) بوقت طويل ** ، كان بوند يصغر أحكاماً تبدو أمامها
 أسطح أحكام ونترز باهتة شاحبة . فقد وصف « الفردوس المفقود »
 Paradise Lost بأنها ملودراما مصطنعة كتبها رجل « غليظ العقل »
 « حماري » ، « مثير للاشمئزاز » ، « بيحي » ، واستبعد أدب القرن التاسع
 عشر برمه ، وأعلن أنه يفضل صورة الآتسة الكسندر الشابة التي رسمها
 ويسلر على كل « الرسوم اليهودية » التي أنتجها بليك ، وألقى بتاسو
 وأريوستو وسبنسر في « كومة النفايات » ، وبذ دريدن لأنه « قدم عباء »
 وانتاجه لأنه « جذب صراح » وأعلن أن تاريخ هيرودوتس « أدب »
 وتاريخ ثوسيديد « صحافة » وهاجم رجلاً يسميه أحياناً أرسطوطاليس
 وأحياناً أخرى « أرتى سطوطاليس » لما كان يصطنعه من « تحويط وسند
 وترميم » .

ومن المحتمل - في أقل تقدير - أن بوند نفسه لم يكن يؤمن بهذه

* فيلن (١٨٥٧-١٩٢٩) نال الدكتوراه من جامعة ييل ودرس في جامعة شيكاغو ؛ أول
 كته « نظرية الطبقة المتسلسلة » هاجم فيه القيم التجارية عند طبقة ذوي الأموال ، وكان شديد الهجوم
 على النظام المالي القائم بأمركة في زمنه .

** هي المرحلة التي انتهى إليها بوند ، وتشمل إيمانه بالفاشية ، ومهاجمة السياسة الأميركية في
 الحرب العالمية الثانية ؛ ثم التحس عليه والقائه في مستشفى للأمراض العقلية .

الأحكام . فقد قال مرة مشيراً إلى حكم أصله فضل به كاتولس من بعض نواحيه على سافو : « لا أدري إن كان هذا صحيحاً أو غير صحيح ، فعلى المرء أن يتناول الأمور بعقل متفتح » . وقد سجل كذلك دراسة جميلة مسهبة لجيمس وعبقريته وشفعها بقوله « إن المرء ليقراً هنري جيمس ل مجرد ما فيه من وحشة وظلام » .

ومن أشد المظاهر غرابة في تقويمات بوند أنه يكاد دائماً يجمع بين أديب مجيد وآخر رديء ، أو بين أثر لهذا وأثر لذلك ويسوي بينهما . فقد تحدث عن « تار » Tarr لوند هام لويس جنباً إلى جنب مع كتاب « صورة الفنان في شبابه » لجويس بنفس العبارات ، وقرن بين « مينا لوي وماريان مور » وأشار إلى أن جوزف جولد ووليم كارلوس وليمز شاعران معاصران بارعان . (وأقول استطراداً : إن ولدو فرانك وهو ناقد تقويمي آخر عاطفي يصل إلى هذه النتائج التاسعة عينها بالجمع بين شروود أندرسون ومانويل كروزف ؛ وبين د. هـ. لورنس وج. د. برسفورد ؛ وبين « الموهبتين الكوميديتين » - دوروثي رتشاردسون وجيمس جويس) . ولعل هذا القرن بين أديب عظيم وآخر متخلف - من كل أحق بليد مستكتب بأجر - بأصرة واحدة من الملقى ، .. لعله أن يكشف عن نقص في الذوق أكبر وأخطر من الاقتصاد على مدح الحمقى والبلداء المأجورين .

وفي النقد التقويمي - في عصرنا - نوع آخر رئيسي يمكن أن نسميه « تصحيح الرأي » ، ومن أشد أمثله تخلفاً في الذوق ، على مستوى منكن ، كتاب لآرنست بويد عنوانه « تجديفات أدبية » Literary Blasphemies وهو محاولة لاعادة النظر في التقديرات الموروثة حول عدد من الأدباء ، من شيكسبير حتى هاردي ، بمثل هذا الأسلوب في وصف ملتن « ذلك المغرب *

* المغرب صفة للخيل ؛ وهو الفرس الذي تبيض أشعار عينيه مع زرقها وهو صفة قريبة في مدلولها من albino ويعنى ذا بشرة بيضاء وشعر أبيض وعينين صغيرتين .

المصاب بداء العظمة الذي كان عماه دون ريب أثراً للزهري الموروث « وفي وصف جيمس ، رجل متهوس بحب الانجيز ، وصوليّ في المجتمع ، صرف كل وقته يخترع مصطلحات تقوم مقام كلمة الآلة الكاتبة . أما في المستوى العلمي فكلّ أستاذ في الأدب ألف كتاباً قد جرب أن يقترح فيه - بطريقة مباشرة أو غير مباشرة - أسماء الأدباء الذين يقدمهم أو يؤخرهم . وهذا نشاط عقيم لأن الناقد قلما ينجح ، أما الأستاذ فلن ينجح ، في تغيير الذوق الأدبي . وإذا استثنينا الضغينة المتعسفة التي يبدو أن مصحح الآراء يحملها دائماً نحو كل ذي مجد موثّل (ونشاط وترز لسوء الحظ نموذجي في هذه الناحية) قلنا إن هذا اتجاه لا ضرر يخشى منه فهو ضرب أستاذي لطيف من اعتدادٍ بالنفس ، لا يحقق غاية .

٥

ولعل أهم مسألة يجدر اعتبارها في تقويمات وترز هي - بالدقة - ما الذي يعنيه بقوله « أخلاقي » . فقد عرفها أو استعملها لتؤدي عديداً مختلفاً من الأشياء بعضه لا يلائم البعض الآخر ، وبعضه لا معني له أبداً . وقد سوى بينها وبين « الجهاد للوصول إلى مثال في الشكل الشعري » وجعلها تعني كلاسيكياً في مقابل ما هو رومانتيكي ، وتعني « تقليدياً » في مقابل « تجريبي » أو تعني « شعوراً معتدلاً تخنزه دوافع صحيحة » ، أو « شكلاً شخصياً واتجهاً مسدداً » ، أو تحلّ في موضع واحد - على الأقل - محلّ « إنساني » . وفي بعض الأحيان تبدو مصطلحاً أدبياً فنياً قريب الشبه مما يسميه آرنولد « الأسلوب الضخم » أو « الجدل الرفيع » ، وأحياناً تعني « تعليمياً » وأحياناً هي التزعة الأخلاقية العادية ، أو اللوق الحسن ، وفي بعض الأحيان لا تعدو معنى « رجعي » ويبدو أنها في بعض الحالات ليست أكثر من نعت يدلّ على أن وترز أعجب بالعمل الفني وظنه جيداً . ولا يربط بين هذه الاستعمالات جميعاً خيط واحد

إلا أن « أخلاقي » كانت في الأصل شيئاً واضحاً عند وترز ، لعله ذاتي أو لعله نظام فني مساوٍ لما يسميه الانسانيون المحدثون « الوازع الداخلي » ثم اتسعت في الدلالة حتى أصبحت تشمل نتائج هذا الوازع ، ومن ثم تشمل كل عمل أو نزعة يمكن أن يفترض وجود هذا الوازع وراءها ، أي تشمل كل عمل يحبه وترز وكل نزعة يحترمها (٧) .

وثمة طريقة أخرى تطلعنا على ما يعنيه وترز بقوله « أخلاقي » ، وتلك هي أن نلاحظ ما يعده « غير أخلاقي » - وهذا يضم - أولاً - كل المترادفات المضادة لاصطلاح « أخلاقي » كانهدام الشكل ، والرومانتيكية والتجريبية وكل شعور مبدد أو هستيري أو « محفوز بدوافع غير صحيحة » ، والانفعالية الكاذبة وما أشبه . وفي المقام الأول يمقت وترز شيئين هما : البدائية والانحطاط . فالشعراء البدائيون - كما يعرفهم - هم الذين يستغلون كل الوسائل الضرورية لبناء قصيدة قوية ولكن مجال مادتهم محدود ، أما المنحطون فهم الذين يظهرون إحساساً مرهفاً باللغة ، وقد يكون لديهم آفاق واسعة ، ولكن عملهم ناقص شكلاً أو هم الذين أضعفتهم جريرة الشعور بعض الضعف لا كله . ويفسر وترز هذا بقوله : الشاعر البدائي شاعر كبير في مجال صغير والشاعر المنحط شاعر كبير تنقصه إحدى القدرات الهامة . ومثال الأول وليم كارلوس وليمز ، ومثال الثاني ولاس ستيفتر . وهذه التفرقة صحيحة متينة ، ومع أن أستعماله للاصطلاحات كاستعماله لمصطلح « معاداة النورانية » يكاد يكون محض تحكّم لأنه لا صلة له

(٧) في آخر إنتاج لوترز ييلران « أخلاقي » أصبحت هي مسألة النزعات التي يعبر عنها الشكل المنشور لمضمون القصيدة. فهو يقول عن « اختيار روبنسون لمادته » و « موضوعاته » و « مباحته » إنها تتضمن هذه « الاخلاقية » وأن قصيدة مثل « ذروة التلة » Hillcrest تمد « أخلاقية » مضادة « الرومانتيكية » لا شيء إلا لأنها « تنبئنا ان الحياة تجربة شاقة لا تتحمل إلا بالألم ولا تفهم إلا بمسرة . وبعبارة اخرى إن القصيدة الروائية التي تدور حول « تحمل الألم وتتخذ منه موقفاً لا هروياً » تمد قصيدة « اخلاقية » .

بالأصل الاشتقاقات للكلمات أو الاستعمالات المألوفة ، فليس من سبب يمنعنا من أن نسمي « بدائياً » و « منحطاً » ما يسميه كاتب آخر « صغيراً » أو « ناقصاً » وما يسميه ثالث « كذا » و « كيت » . على أن ونترز يحدث اضطراباً حين يستعمل كلمة « منحط » بمعنى أميل إلى الاتباعية كأن يقول في سدني وسبنسر « إنهما منحطان » لأنها يهتان « باصطناع مناهج لا معنى لها نسياً » . أو حين يهاجم هنري آدمز بأنه « صورة لليورتانية المنحطة » وسوينبرن بأنه « صورة لانحطاط الموروث الأدبي » . وأخيراً فان العلو الألد لأخلاقية ونترز شيء يسميه « مبدأ اللذة » وهذا ما دعا كلينث بروكس ليسمه بالرواقية ؛ وهو يرى هذا المبدأ متمثلاً في أصرح حالاته عند ستيفتر (وأقول استطراداً ان أساس هذه الدعوى واه ركيك لأنه ينظر إلى قصيدة « صباح الأحد » من خلال محتواها الثري فقط ، وكذلك زاد ميله إلى هذا الاتجاه في تقدير الشعر مع أنه يستنكر هذه الطريقة صراحة في موضوع آخر) . وينتهي مبدأ اللذة - فيما يقوله - إلى « السامة » مثلاً أن انحطاط آدمز انتهى به إلى « القوضى » ؛ ويرى ونترز أن كل أدب لا بد من أن يتردى في إحدى هاتين الهوتين إذا لم يكن مؤسساً على « الأخلاق » .

والنص على الأخلاق هو لب النقد عند ونترز وربما كان مديناً به إلى الانسانين المحدثين وبخاصة ايرفنج بابت (ومنه أيضاً استمد طريقة الأحكام التفسيرية المتهورة) . وقد اعترف ونترز بأنه معجب بابت وأنه « تعلم منه الكثير » كما اعترف بدين محدد لعدد من أفكار بابت وتحليلاته ، ويبدو أنه لم يفد كثيراً من سائر الانسانين المحدثين ، وصرح بأنه لا يعد نفسه واحداً من جماعتهم بل إنه في مقال له نشره في مجموعة عنوانها « نقد التزعة الانسانية » أعدّها كلنستون هارتلي غراتان * ، هاجم التزعة الانسانية

* صدرت هذه المجموعة سنة (١٩٣٠) بعنوان The Critique of Humanism أما غراتان الذي أعدّها فهو ناقد أدبي ومؤرخ .

الجديدة بمرارة ورمى كثيراً من دعائها بتهمة « الانطباعية المتحلة » و « الآلية الأخلاقية » بكتّ الكتاب الرديئة والعنف المتهور (وهذه تهمة ممتعة) وسوء الأدب و « الافلاس الروحي » . على أن مقاومة وترز للرومانتيكية ، لأنها تريد « اطلاق » العواطف لا « كبحها » هو نفس المبدأ الذي تدور عليه النزعة الانسانية ، ولا ريب في أن وترز أقرب إلى هذا المذهب من أي مذهب آخر .

دعنا نتوجه بعد عرضنا لأخلاقية وترز إلى توضيح نظرياته في الأوزان ، فهي حرية بذلك : يبدي وترز وبخاصة في « البدائية والانحطاط » اهتماماً كبيراً بالتفعيلات الشعرية ، وكثير من تحليلاته للبحور ذو قيمة أصيلة مثل تحليله لثلاث من قصائد إملي ديكنسون : تقدمت الاشارة إليها . ومع ذلك فان هناك خطأين كبيرين يفسدان نظريته في الوزن وبعض تطبيقاته العملية وأولها : ما يمكن أن يسمى « أغلوطة الايقاع الحكائي » وهي الفكرة التي تقول إن البحر والاختلاف الوزني وحدهما يوحيان بالمعنى أو بالحال (لا أنها يقويان المعنى فحسب) وكثيراً ما تصدّى لهذه النظرية نقاد بارعون (بينهم زشاردز) فأبطلوها بلباقة ، وذلك بوضع كلمات أو مقاطع لا معنى لها في سياق الايقاع نفسه ، فاذا الايقاع في شكله الجديد لا يحدث شيئاً من الايحاء المزعوم . ومما يدهش له المرء أن يظل وترز مؤمناً بهذه الفكرة ، على ذلك كله . أما خطأه الثاني فهو النظرية التي ترى أن الشعر الحرّ منتظم يمكن تقطيعه إلى تفاعيل فتكون التفعيلة الأولى طويلة تحتوي نبرة ثقيلة يتلوها ما شئت من نبرات خفيفة ومقاطع غير منبورة . وقد خصص وترز لهذه النظرية جانباً رحباً من كتابه « البدائية والانحطاط » وخلق تعليقات واسعة مسهبة متساهلاً في قبول نماذج كثيرة من المستثنيات والأبيات الشاذة حتى كاد يستوعب كل شيء خارج عن تفاعلاته بحيث لا يتبقى ما يشذّ أو يستثنى . ويقف في وجه وترز ذلك السؤال الحتمي

الذي يحطم كل جهوده ، وهو : لم لم يكن في المستطاع « تفعليل » أي عبارة نثرية . بما في ذلك عبارة ونترز نفسه ، بهذه الطريقة نفسها ؟ ولا جواب له على ذلك إلا قوله : إن الترتيب المقطعي في النثر عفويّ عارض بينما الترتيب المقطعي في الشعر الحرّ تعدي - فيما نفترض - ، وإننا « نحسّ » بنوع من الإيقاع النغمي في الشعر الحر ولا نحسّه في النثر .

إن علم العروض ما زال شكلاً من أشكال « خفة اليد الخوائية » * لأن أكثره لا يتفكّ في عقل « المفعّل » لا على صفحة القرباس (حتى إن هوبكتر - مثلاً - يستطيع أن يقطع أي شيء في إيقاع سنحدر وذلك يبدأ كلّ تفعيلة بمقطع قويّ منبور - وكان في مقدوره أن يقطع كل شيء بإيقاع صاعد ، بمثل تلك السهولة ، لو أنه بدأ التفعيلة بالمقطع الثاني لا بالأول) . ولعل تقطيع ونترز للشعر الحرّ - على هذا الاعتبار - ليس أشدّ شذوذاً من أكثر ضروب التقطيع التعسفي . على أنه حين يكتب شعراً حرّاً على طريقته في الوزن فإنه يصبح أسيراً لنظريته كالمساحر الذي أدّى دوره على المسرح وما يزال مندبّله يصرّ على أن يتشكل في صورة العلم الأميركي (٨)

وكل تقدير عام لا يفور ونترز لا بد من أن يحسب حساباً لنواحي عجزه وقصوره ؛ ومن أوضح هذه النواحي ضيق المعرفة عنده . نعم إنه مطلع ،

* لا نفلن أن هذا الحكم يسري على العروض العربي ، لأنه لا يعتمد على النبر وعدمه بل على طول المقطع وقصره .

(٨) ليس في نطاق هذه المقالة أن نتفحص شعر ونترز ولكن بما يتفق وسياق ما نحن فيه أن أقول : « إن ما قرأته في شعره يبدو ملائماً لجادته النقدية أي أنه تقليدي في شكله ، أخلاقي كلاسيكي بطيء ومن نوع قديم بعض الشيء ، وأكثره وليد مناسبة أو تعليمي في طبيعته وكله مكبل غير منطلق . أما هل هو لطيف هادئ الحركة أو هو أكاديمي بليد حتى الموت فشيء يعتمد الحكم فيه على ذوق القارئ الذاتي » .

ولكن اطلّاعه - فيما يبدو - يدور في فلك ضيق لا يتعدى القصة الانجليزية والأميركية والشعر الحديث في الأدب الانجليزي والأميركي والفرنسي . ويظهر أنه لم يتعرف إلى أي أدب من آداب القارة الأوروبية عدا الفرنسيّ وإذا استثنيت دانتي فليست أذكر ورود ذكر لأديب خيالي آخر في كل آثاره النقدية . ممن ترك آثاراً في غير اللغتين الفرنسية والانجليزية ، ومراجعته الفرنسية محدودة أيضاً . ولنختار بضعة أسماء اتفاقاً : لم يذكر ونترز أبداً دوستوفسكي أو بوشكين أو بوكاشيو أو بترارك أو غوته أو هايني أو سرفانتس أو لوب دي فيجا أو حتى ستندال أو فيون . وليس معنى هذا أننا نريد إليه أن يتحدث عن الأدباء الأجانب بعد إذ بدا أنه ملتزم بعدم الإشارة إلى شخص لا يستطيع أن يقرأ آثاره في لغته الأصلية ، وإنما نريد أن نشير إلى خطأ فادح في الطريقة التي ينهجها ونترز دائماً وأبداً وهي أن يقال : هؤلاء أعظم القصصيين وهؤلاء أعظم الشعراء ثم لا يكون هؤلاء وهؤلاء إلا من الانجليز أو من الأميركيين .

بل هناك ثغرات غريبة في معرفة ونترز حتى فيما يقع في دائرة اختصاصه . فقد كتب فصلاً طويلاً مسهباً عن هوثورن من غير أن يبدو ما يدل على أنه يعرف شيئاً عن وجود مذكرات يومية لهوثورن ، إخبارية متطرفة في واقعيتها ؛ دع جانباً أنه لم يقرأها . وهو يسوق مقررات قابلة كثيراً للأخذ والردّ عن تاريخ الأدب الانجليزي ، دون أن يشير إلى برهاد أو وثيقة فيها . والأمر كما بينه رانسوم وكما اتهمه به هوراس غريغوري هو أنه فيما يبدو لا يعرف الفرق بين الشعر الذي ينتمي إلى عصر إليرابث والشعر الذي ينتمي إلى عصر آل تيودور .

وإلى جانب هذا القصور في معرفة ونترز نراه يعاني من استكباره عن أن يستعمل عقله . مثلاً لا ينكر أحد أن في الفكر النقدي عند اليوت متناقضات واقعية كثيرة ، ولكن كثرتها لم تمنع ونترز من أن يتخترع له

متناقضات جديدة ؛ فقد استكشف ذات مرة أن هناك عبارتين متناقضتين عند اليون (سطحياً) ؛ وأبى أن يحكم بالصواب لأحدهما لأنه أبى قراءتها على أي صعيد إلا الصعيد الحرفي . وهو أيضاً يتبجح بجهالته ، فقد أقتبس مقطوعة للشاعر ادوين آرلنجتون روبنسون عنوانها « عابر سبيل » En Passant وقال « إنه لا يستطيع أن يحلّ معنياتها » وذهب بتشديق مرة أخرى أسفاً ، إذ فاته سر عنوان قصيدة ستيفنز « الكوميدي في صورة الحرف ك » قاتلاً : « يؤسفني أن أقول إنه استعصى على كل من علمي وذكائي » . ولكن هذا العنوان نفسه لم يستعص على علم بلاكمور وذكائه فقد نشر تفسيراً باهراً مقنعاً لعنوان تلك القصيدة في مجلة « الكلب والتفكير » ، * Hound and Horn سنة ١٩٣٢ ، ونشره مرة أخرى في الصفحة ١٠١ من The Double Agent سنة ١٩٣٥ ، وقد كان المرجو من ونترز ، حيث يأبى أن يفكر ، أن يتنازل - على الأقل فيقتبس أفكار الآخرين وخاصة حين تكون تلك الأفكار في متناول يده خلال عشر سنوات (٩)

وكان من ثمرات هذا الجهد والتصلب الفكري العارضين ، عدد من الآراء ليست فوق الغاية في التعسف أو الشذوذ بقدر ما هي مضحكة ،

• سميت هذه المجلة بهذا الاسم من قولة ليزرا بوند في « الوعل الأعصم » جاء فيها « إننا لنسمى إلى الشهرة العشاء » وندهو كلاب العالم لتجتمع على صوت النفير ، وقد كان ونترز رئيساً لتحريرها في الغرب . كما أن بلاكمور كان ذات يوم رئيساً لتحريرها ، ومن ثم لا يملأ ونترز في استمراره حل جهله بمعنى ذلك العنوان ، لهذه الصلة الوثيقة الطويلة بينه وبين المجلة وما ينشر فيها .

(٩) استنتج ت. فايس T. Weiss في تحليله الفد لنواحي العجز في نقد ونترز في مقال له بعنوان « هراء ونترز » نشره في Quart. Review of Lit ربيع ١٩٤٤ وصيف ١٩٤٤ - استنتج استنتاجاً أكثر تطرفاً مما وصات إليه وهو ان مشكلة ونترز تنبع من ثلاثة أنواع من العجز : « عجزه عن القراءة ، وعجزه عن الكتابة وعجزه عن فهم الشعر » وأنا مدين لدراسة فايس هذه ببعض الحواطر والالتفات ، وأنا موافق عموماً على كل ما جاء في مقاله ولست متأكداً من ان فايس خطئ في هذا الاستنتاج أيضاً .

قد وصف شيكسبير بأنه كتب مكبث وعطيل ليضع على القرطاس تقديرأ
 أخلاقياً للخطية وأعلن أن كتاب هنري آدمز « تاريخ الولايات المتحدة » :
 « أعظم مؤلف تاريخي في اللغة الإنجليزية باستثناء تاريخ غبون ، لا يمدح
 آدمز ، وهو محض عنده ، بل ليصنع سائر مؤلفات آدمز . (وأستظرد
 إلى القول بأن آدمز نفسه كتب يقول إنه يفضل اثني عشرة صفحة من
 قصة ايستره Esther على كل كتاب في التاريخ » بما في ذلك الخرافات
 والفهارس ، وهي حقيقة لا يذكرها وترز ولعله لا يعرفها) وقال يعرف
 ماثيو آرنولد « إنه أحد الشعراء العظام في القرن التاسع عشر » و « إنه من أسوأ
 الشعراء في الإنجليزية » فجمع بين هاتين الحقيقتين في جملة واحدة .
 وهو يرى أن كارليل لا يؤبه به ، فلم يشر إليه إلا مرة واحدة في الهامش
 بقوله « لعل القارئ يحسّ مثلاً أحسن - أنه كلما قلّ الكلام في كارليل
 كان ذلك أحسن » ، وهذه عندي حقيقة مسلّمة . ثم أكد ذلك بحلف
 اسم كارليل من فهرست الأعلام في كتابه . وأخيراً وجد أن « النخمة »
 متشابهة عند كل من يتس وروبنسون جبرز ، وتبع نظريات ت.س.
 اليوت في الشعر فوجد أصولها عند إدجار آلان بو .

ويبدو أيضاً أن لافكاره السياسية والاجتماعية أقرأ في آرائه النقدية ،
 كتب عنه آلان سوالو في « مجلة جبال روكي » يقول : « إن موقف وترز
 هو موقف المسيحي » . غير أنه عرف نفسه بقوله : « أنا أحد الضالين
 ولست مسيحياً » ، هذا على أنه يعتنق المذهب الذي تراه الكنيسة الكاثوليكية
 والأنجلكاثوليكية . وهو يوثر النسبة التي اختارها أيرفينج بابت أي « رجمي »

« نشرت قصة ايستره ١٨٨٤ باسم مستعار أما البظلة فيها فقد رسمت على مقال زوج آدمز ،
 وتدور حوادثها حول فتاة رسامة تعرفت الى قسيس فلم يمجها لاستغرائه في أمور الدين ثم عهد اليها
 بتزيين كنيسة القديس جون تحت إشراف فان كبير فانتقلت نموذجها صديقتها كاترين فوقع الفنان
 في حب كاترين ، ووقفت هي في حب القسيس الذي كرهته اولاً ، ثم أنها تزوجت فلم يسجها بعد
 الزواج فكرمت عشرة ولم تتج المحاولات التي بذلت لتوفيق بينهما .

حين تستعمل هذه اللفظة لأبلغ الاطراء . وربما أنكروا وترز أنه يقيم أحكامه الأدبية على أساس من التحيز السياسي . ولكن كيف نفسر هجومه المرير على كتاب بارنفتون « التيارات الرئيسية في الفكر الأمريكي » وهجومه على كتاب برنارد سمث « المؤثرات في النقد الأمريكي » في المحققين الثاني والثالث من كتاب « تشریح الهراء » إن لم يكن الحافظ في ذلك دوافعه السياسية ؟ وهذا مثلان فحسب ولكن من طلب مزيداً وجده . وهو مثل بابت : إمامه وناصحته (كتب بابت مرة يقول : إن بعض الاذواق لا تقوم إلا بالعصا) ليس ألدانف المجادلين ولا أحسنهم نادباً وهو يدخر بعض شتائمته الجارحة لهزري آدمز الذي يحتل لديه - تقريباً - مقاماً يحتله روسو عند بابت ، أو الشيطان عند المسيحي الذي يأخذ التوراة حرفياً . فقد قال يصف آدمز : « إنه صورة للتفكك العقلي » ونزبه بأسماء لا يستعملها إلا رجل الأخلاق . مثل « لذّي » « فوضوي » « مريض عصبياً » « طفولي » « وقع » ، وتدنتى مسفأً فأنهم بأن انتحار امرأته كان نتيجة طبيعية لموقفه . والانتحار عنده نصيحة أتيرة بمحضها خصومه ، وليس هذا ما يجب أن يتحلّى . رجل أخلاقي فقد اقترح « الانتحار » مرتين - على الأقل - كتابةً . مرةً لروبنصون جفرز ، ومرة ليوجين جولاس . وإذا حمي في الجدل اندفع نحو التجريح المقذع ونزع إلى مثل هذه التعليقات : « إن معرفتي بعقليات الأدباء المعاصرين معرفة واسعة .. ولشدت ما آسف إذ أجد كثيراً من اللامعين فيهم لأياً ما يفهمون المسائل البسيطة » ، أو مثل « وإذ عجز (أي خصمه) عن أن يلحظ نقدي لهذه الآيات تشبث متصلباً بنوعٍ من الجدل الأدبي المعاصر لا يليق بكاتب ناشئ مثلي أن يحتج عليه » .

والحق أن وترز شرير لا ينجو المرء من برائته إذا تورط معه كتابةً ؛ وبين الحين والحين تقاتل مع عدد كبير من النقاد والمراجعين المعاصرين .

ويبدو أنه يقرأ كل قصاصة مطبوعة يذكر فيها اسمه ويجب على المراجعة بمراجعة مضادة ، وعلى المقالة بمقالة مثلها ، وعلى الفصل من كتاب بفصل مماثل . وهو لا ينسى هجوماً أبداً مع أنه قد ينتظر سنوات حتى يرد . غير أنه أحياناً ينسى تفصيلات ما يكتبه أصلاً . ومن المفيد أن نستعيد هنا الخصومة بينه وبين ثيودور سبنسر : راجع ونترز في مجلة « الكلب والتفير » ابريل (نيسان) ١٩٣٣ شعر ستيرج مور وزعم أن مور شاعر أعظم من بيتس . وفي اكتوبر (تشرين الأول) من العام نفسه اقتبس سبنسر ملحوظة ونترز هذه وحطمها بأن طبع الرباعية الأولى من قصيدة لمور عنوانها « أبوليوس يتأمل » • Apuleius Meditates وكان ونترز قد رفعها إلى السماء تمجيداً ؛ ونشر إلى جانبها أربعة أبيات من قصيدة لبيتس عنوانها « ليدا والاوزة » ** Leda and the Swan . بعدئذ تسلم ونترز دقة الجدل فاتهم سبنسر في « تشريح الهراء » ١٩٤٣ بأنه أساء الاقتباس منه وأنه حرّف أقواله الأولى تحريفاً كاملاً (أي قارئ يشك في هذا عليه أن يختبر حقيقة ما قاله ونترز في بيتس ومور ويعرضها على ما قاله من ملاحظ بعد عشر سنوات) . وإذا لم تنجح هذه الأساليب تنزّل ونترز إلى مجرد التحقير فقد أجاب على مراجعة كتبها ولیم تروي

• عاش أبوليوس في القرن الثاني بعد الميلاد ، وتنفذ في الاسكندرية واستوطن قرطاجة وتنقل في المدن الإفريقية يعلم الفلسفة والف رسالة في فلسفة افلاطون ، ولكنه شهر بقصة « الحمار الذهبي » في أحد عشر كتاباً . وتلور القصة حول إنسان (هو المؤلف نفسه) تحول إلى حمار ومر بمراحل كثيرة من حياة الصوص ثم عطف على ايزيس فردته الى حاله الأول ويبدو أن القصة رمز لانحدار الروح الانسانية إلى عالم حيواني ثم استنقاذها بعد عقبات جمّة .

• ليدا زوجة تندارس ملك سبارطة ، رأها جوبيتر - وهي حامل - فاستهان بها ، وقرر ان يخذها فاتنح فينوس ان تتخذ شكل صقر وأن يتحول هو في صورة أوزة ، وتطلق الاوزة خوفاً من الطير الجارح وتختبئ في احضان ليدا ، وحين تبسط كنفها على الاوزة الفرزة ، يتمكن منها جوبيتر ، وبعد تسعة أشهر وضعت ليدا بيضتين نقتت الأولى من طفلين ادعيا النسبة إلى جوبيتر ، ونقتت الثانية من اثنين آخرين اتسبا الى تندارس .

ولم يكن هذا قاسياً أو ذاتياً ، بقوله : « هذه محض حماقة أمية » وصباً عليه الاتهامات الآتية « اختبار متهاون ، تفكير سطحي ، تحذلق متنطع ، غمز غير غائي » . وكتب عنه ت. فايس مراجعة (يجب أن نقرأ بأنها كانت قاسية ذاتية) فأجاب عنها في العدد الثاني من المجلد الثالث من مجلة Quarterly Review of Literature ، وقد صعد به جوابه إلى ذروة المستيريا وهو يصرخ « جهل » « تحقير ذنيء » « لا يستطيع أن يفهم جملة واحدة » « تحريف وتشويه » « خيانة متعمدة » ثم ينهي ذلك كله بلطف قائلاً : « أما فايس فانه غبي أحقق كداب » . وهناك عبارة من ردود ونترز تستحق الاقتباس لما فيها من كشف وإجاء وهذه هي : « إن الأسباب التي تدعوني للردّ عليه ثلاثة : أولها اعتقادي أن ما كتبه في كتابي هام ، ولا أحب أن أرى انتاجي محطاً للعبث والفوضى وثانيها أنني اكسب معاشي من أنني دارس ، وسمعتي في مهنتي تتأذى من هذا الأمر ، وثمة عدد قليل من أهل مهنتي - للأسف - وغالباً ما يكونون من ذوي النفوذ ، يؤمنون بالحرف المكتوب ، وإنما أحكي هذا عن تجربة لا عن تخيل . وآخرها أن هناك كثيراً من هذا النوع من المراجعات رائجاً في هذه الأيام ، ولا بد من وسمه بحقيقته ليعرف أمره » .

في هذا الفرع الجلي المريع دلالة يمكن أن تفسّر شخصية ونترز ونقده . وهذا النوع من القلق كامن - فيما يبدو - وراء مشروعاته الفخمة المرعومة التي لا يحقق منها شيئاً ، وأحكامه الجارفة التي يرسلها دون أدنى شاهد ، ويغيرها من سنة إلى أخرى ، كامن أيضاً وراء أمور كثيرة منها : حاجته إلى أن يحدث تأثيراً بكل وسيلة ، وتقسيمة الأدباء طبقات على حسب الاستحقاق تقسيماً تحكيمياً ، وحاجته الماسة إلى المتملقين المأجورين ، وتأثره العميق بأي نقد ، وإلحاحه على هذه الدعائم الخارجية مثل « أخلاقي »

« منطقي ، « عقلي ، « نظام ، « ضبط ، « رجعية ، ، وشعوره بأن شعره لم يتذوق ، وغضبته ومرارته وانعكاس ذاته على شعراء مغمورين لا يقبل عليهم أحد مثل جونز فري واليزابث داريوش ، وتفاخره بالجهالة ، وتكلفه عامة وسوء أدبه وهراشه البذيء . وهذا النوع من القلق يزيد فيما قد يسمى « الشخصية الباروقية » (١٠) وهي تقع ككل « باروق ، عموماً في نهاية الشوط حين تستنفذ كل الامكانيات الفعالة وينجم عنها المحسار الاطمئنان ، والشعور بالاخفاق فلا يبقى من وسيلة لمواجهة ذلك إلا زيادة المحسنات الفخمة الجسيمة . وكثير من المتعسفين في التقييم قبل وترز ، من رايمر ودنس حتى منكن وبوند باروقيون قلقون على هذا النحو تماماً مثلما هي حال الانسانيين المحدثين المتصلين بوترز وبخاصة إيرفنج بابت من بينهم جميعاً .

وإذا فهمنا هذه الشخصية الباروقية ، اتضح لنا كثير من آراء وترز ومبادئه . فمثلاً : مما أسداه للنقد الحديث (وهو شيء ورثه من بابت ثم زاد فيه ونمّاه) مبدأ « بدعة الشكل المعبر » وتعريفه عنده أنه الاعتقاد بأن خير ما يعبر عن التفكك شكل " مفكك مضطرب لا شكل منظم مرتب . وهو يرى ذلك ميزة بارزة للأدب الحديث وبخاصة عند اليوت وبوند وجويس ، ويتبناها إلى مبدأ كولردج المسمى « الشكل العضوي » . ولكن الأمر كما وضحه فايس وغيره وهو أن كلاً من اليوت وبوند وجويس ومن على ساكلتهم من الأدباء المحدثين لا يستعمل شكلاً فوضوياً مفككاً وإنما شكلاً يبدو فوضوياً مفككاً وينشأ عضوياً من طبيعة مادتهم ولكنه

(١٠) أنا مدِين يفكرة « الشخصية الباروقية » وكثير من العناصر التي تتألف منها وبأشياء أخرى في هذا الكتاب ليونارد براون . (ويمتاز الباروقي بأنه غير متزن ، متأرجح بين الحيوانية والروحانية ، تحفره دوافع عنيفة ، فتجذبه الشهوة حيناً كما يجتذبه الشعور بالموت حيناً آخر) .

منظم مرتب مدبر بعناية (ويقول فايس ان لكتاب « بقطة فينيغان » من التنظيم ما نقف أمامه حائرين) ، على وجه وإلى مدى لا يتناول إليه الأدب المعاصر التقليدي بما في ذلك شعر وترز نفسه . ويبدو أن مشكلة وترز هنا هي : بما أنه هو نفسه يتطلب شكلاً مفروضاً عليه من الخارج ونظاماً يحمل عنه عبء شكوكه الذاتية وعبء مظاهره الباروقية ، فإنه يعجز عن أن يتصور شكلاً مفروضاً من الداخل ، ناشئاً طبيعياً وعضوياً من مادة الفنان .

وقد أدّى وترز أشياء ذات قيمة للنقد المعاصر منها بعض التحليلات الجيدة في العروض ، وبعض القراءات والدراسات المتينة للبناء الشعري (وبخاصة في كتابه « تشریح المراء » ، وأخصّ منه ما قاله عن « قصة الجرة » Anecdote of the Jar لستيفنز ، و « موت الأولاد الصغار » لتيت ، وبيتين من قصيدة براوننج « سيراناده عند البيت الريفي ») ومنها أيضاً الإلحاح المفيد على القيمة الأدبية والحلقية للأشكال الشعرية والعلاقات بين المعتقدات والأشكال (مع أن كثيراً من تلك العلاقات والميزات التي يذكرها بأعيانها موسوم بالحماقة) وأهم من ذلك كله أنه وحده حفظ الحياة على مهمة نقدية هامة هي « التقويم » . وقد تجي تقويماته في مصطلح لا معنى له من ناحية سمانتية ، وقد تكون متناقضة أو ذاتية محضاً ، وغير محددة الدلالة مثل « عظيم » « فائق » « كبير » « يتيمة » « عاقل » « مصدّع » « نقائص » « محدودية » « متمدن » « رائق » « الدرجة الأولى » « الدرجة الثانية » . وهو يقدم نتائجه وحدها ، وغالباً يتقدم بها دون أي شهادة تقرب من السداد ، وعلى نحو لا يمكن مجادلته فيه أو فهم ما يريد أن يقول . ومع ذلك كله فإنه يقوم بالتقويم والمقارنة والمقايسة والتدريج والترتيب والتصنيف ، حين يكون أقيم النقد مقصور الهمة على التحليل والتفسير ، وحين لا يجد القارئ أمامه إلا مراجع الصحيفة

ليسأله إن كان العمل الأدبي جيداً أو رديئاً (وكثيراً ما يُفصل) . ويستطيع النقد أن يقتبس عن ونترز قوته وجراته في التقويم ، حين ينوي أن ينشئ ميزاناً أدقّ من ميزانه ، مستنداً إلى ما هو ألزم للأدب من « العقلية » و « الأخلاقية » على أن يعطى القارئ مع التقويم تحليلاً كاملاً ليعينه على اتخاذ أساس يضبط به القيم أو ليساعده على أن يضع تقويماً من عنده مويداً بالبرهان . أما المراحل الخمس التي يعدها ونترز مفضية إلى التقويم (انظر ما سبق) فهي أساس جيد لمثل هذا الاجراء ، وقلتها استفاد ونترز نفسه منها . فاذا اختبرتها بتسليطها عليه ، كما حاولت هذه المقالة أن تفعل فانها - أي تلك المراحل - تؤتي ثماراً جيدة . وعلى هذا نجد ونترز - « بحكم قاطع حاسم » * ذى حظ من التعسف والبذاءة ، إلى حد يعجب ونترز لأنه تطبق لطريقته - ناقداً بالغ الحدّ رداة وإبراماً ، لا يخلو من أهمية .

* أي يحكم عليه كذلك محتدياً طريقة ونترز نفسه في الحكم على الناس ، وطريقته « قاطعة حاسمة ذات حظ من التعسف والبذاءة » .

الفصل الثالث

ت.س. البيوت والنقد الإتباعي

إن من أهم ما أسداه ت.س. البيوت للنقد الحديث هو فيما عبّر عنه جون كرو رانسوم « استنقاذ النقد القديم ». وقد كان تأثيره في هذه الناحية بعيداً . لكن أيعزى تأثيره هذا إلى النقد نفسه أو إلى مكانة البيوت في أنه من أبرز الشعراء الأحياء ؛ ذلك شيء لا يمكن الجزم به ، ومع ذلك فلا ريب في أن البيوت هو اللسان المعبر عن اتجاه في النقد يمكن أن نسميه بشيء من التجوز « اتباعياً » ؛ فهو ناقد على طريقة الشعراء النقاد في القرون الأولى لكنه ليس محملاً محترفاً للأدب بمقدار ما هو شاعر محترف ، ذو رسالة عامة يؤديها . وكل كتب النقد التي أصدرها ليست إلا ترتيباً وإعادة ترتيب لنيّف وسبعين مقالة ومراجعة ومقدمة ومحاضرة وجددها تستحق الصون من بين المئات العديدة التي كتبها . ويكاد كل نقد كتبه أن يكون قد ظهر أولاً في مجلة أو مقدمة لكتاب آخر أو ألقيني على منبر من منابر المحاضرات .

ويعتقد البيوت أن النقد يخدم قارئ الشعر، وقد مرّ بنا حديثه عن خطأ الاعتقاد بأن النقد فعالية غاية في ذاتها . وهو يرى أن مهمة النقد هذه مزدوجة : أحد طرفيها « توضيح الفن وتصحيح الذوق » وطرفها الثاني « إعادة الشاعر إلى الحياة » . أما « أدوات الناقد التي يحقق بها هاتين الغايتين

فهي « المقارنة والتحليل ». وغاية التقدير إنشاء « موروث » - أو اتباعية -
 وصلة مستمرة بين أدب الماضي وذوقه وأدب الحاضر وذوقه .
 وسر كتابات اليوت النقدية كامن في هذه اللفظة أعني لفظة « موروث »
 - أو اتباعية - أما ماذا يعني بها فشيء يشبه ما يعنيه ونترز حين يستعمل
 اصطلاح « أخلاقي » قلباً وتعقيداً ، أو يشبه ما يعنيه إمبسون باصطلاح
 « غموض » (وإن كان إمبسون - على خلاف اليوت وونترز - يعرف
 الغموض في مصطلحه « غموض ») . فأحياناً لا تعني كلمة « اتباعي »
 هذه إلا ما تعنيه كلمة « جيد » ، وأز اليوت يجب الأثر الذي يمنحه ذلك
 الوصف ، وحالها في ذلك كحال مصطلح « أخلاقي » عند ونترز . وأحياناً
 تصبح - كما وضّح رانسوم - طريقة مجازية من ضروب تنبيه الأديب إلى
 أن لا « يفرط في الجدة » . والحق أن « اتباعية » اليوت فكرة نفعية ،
 وهو دائماً ينصّ على استغلال الموروث كأن يقول في بن جونسون :
 « بل نستطيع أن نتخذه ، ونعي وجوده ، كجزء من موروثنا الأدبي ،
 يتطلب توضيحاً جديداً » . وخير طريقة تكشف بها عما يعنيه اليوت بهذه
 « الاتباعية » أن نرقب أثرها في إنتاجه .

ولعلّ اليوت لم يسهب في استعمال الموروث بالمعنى الأدبي المجرد
 - نسبياً - كما أسهب في النصف الثاني من مقال عن هنري جيمس كتبه
 في « المجلة الصغيرة » Little Review (١٩١٨) في العدد الخاص بجيمس
 ثم لم يعد طبعه في كتابه « مقالات مختارة » Selected Essays سنة
 ١٩٣٢ ، وذلك النصف الثاني من المقال بعنوان « المظهر الهوثورني من
 جيمس » The Hawthorne Aspect ، فقد فسّر جيمس بعرضه على
 هوثورن ، ووضّح التزعة القصصية عند كليهما بالمقارنة ، مؤكداً « أميركية »
 جيمس في الأساس ، وأبدى بأسهاب ما الذي يصيب الموروث الأدبي
 من تبدلات وما الذي يحتفظ به إذا استمر مريره طوال فترة من الزمن :

وثمة وجه آخر لاستعمال « الاتباعية » يخالف ما تقدم ويتميز عنه ، وهو موجه إلى غاية غير أدبية في أساسها ، ويوجد في بعض مقالات اليوت كقاله عن الأسقف أندروز وعن برامهول Bramhall رئيس الأساقفة فيما أسماه « من أجل لانسوت أندروز » (١٩٢٨) For Lancelot Andrews حيث يحاول أن يصقل ويوسع ، بل أن يصطنع ، موروثاً أديباً إنجليكانياً ، إذ يزعم أن مواعظ أندروز « تقف في صف مع أجمل نثر إنجليزي معاصر لها بل مع أي نثر في أي عصر » وأنها تفوق مواعظ دُنْ لأن دوافع دُنْ كانت « غير خالصة » وكان يعوزها « النظام الروحي » - وهي نقيصة كسبت لمواعظ دُنْ شهرة ذائعة بعيدة . وهكذا نرى اليوت يقيم ، بضربة واحدة ، موروثاً أديباً على قاعدة من مقاييس أخلاقية ، كلياً ، ويهاجم أديباً ، من حيث هو أديب ، فيغمر بالتلميح المهموس ميله إلى الشك ، أو على الأقل - يلمز فيه أنانيته الطامحة التي لم تتخل عنه وهو يؤدي واجبه الكنسي . ويمجد الاستقامة في ظل الكنيسة الإنجليزية ويعدها منبعاً ، لا للخلاص في الحياة الأخرى حسب ، بل لأحسن أنواع النثر ، في كل زمان ومكان . ويقف اليوت مثل هذا الموقف من برامهول بادئاً بالنص على فائدته الفلسفية حين ينصب سوط عذاب على مادية هوبز (التي تشبه مادية روسية المعاصرة) متنبهاً باجلاسه مطمئناً على قمة الاجادة في النثر : بل إن مصطلح « الاتباعية » هذا في أوسع دلالاته (أعني في المقالات الأولى) ضيق العطن ، فهو يتقبل الكلاسيكي ويستبعد الرومانتيكي ، ومعنى « الرومانتيكي » آثار كثيرة لا يجبها اليوت أما الكلاسيكي فانه « كامل » ، « ناضج » ، « مرتب » ، وأما الرومانتيكي فهو « شذري » « فح » ، « مضطرب » . وليس هذا تماماً مثل أن ننحى أدب القرن التاسع عشر برمته كما فعل بوند* (يتزع اليوت إلى أن يطري شعر ملن وبليك

* مرت الإشارة إلى موقف بوند من أدب القرن التاسع عشر وانه يستبعده جملة في الفقرة الرابعة =

وكيتس وتينسون ويمقت شعر بوب ، وفي هذا يناقض المشهور المتعارف ، ويخالف فيه بوند الكلاسيكي الأكثر منه ثباتاً في مبدأه . غير أن اليوت بعامة يرى أن مهمته هي أن يُجِلَّ « اتباعيته » محلّ اتباعية أدباء ذلك القرن ، فينقذ الروائيين الاليزابيثيين من لام وسوينبرن ويناھض حكم هازلت وباتر على نريدن ، ويقلب بعامة أسس التقديم والتأخير بين أدباء القرن التاسع عشر .

ويحمل اليوت قسطاً من عبء الاتباعية في النقد بأسلوبه النثري نفسه ، فهو أسلوب شكلي محافظ فصيح دون أن يصبح حاداً . وهو يجمع بين الصنعة الأسلوبية والوضوح الشفاف ، فهو أسلوب القرن الثامن عشر مرصعاً بمصطلح القرن العشرين ، وكثيراً ما يُجِئ للقارئ - تخيلاً مضللاً في الغالب - أنه بنجوةٍ عن مهمات الحاضر الرخيصة ، بتشبهه بما يجاوز حدود الزمان ؛ وسرّ هذا التخيل يعزى من ناحية إلى رفض اليوت - ألبتة - أن يطبع نقده للمعاصرين في كتاب (باستثناء عدد قليل) . فمثلاً ما تزال محاضراته (١٩٣٣) عن جيمس وبوند وجويس ولورنس تشوف المطبعة دون أن تبلغها ، كما أنه لم يجمع النبذ الستّ عن بوند ، ومقالاته عن الأدباء المعاصرين أو المقدمات المختلفة التي صدرَ بها مؤلفات معاصرة (١)

= من الفصل السابق وهذا فرق بينه وبين اليوت الذي لا يستبعد أدب ذلك القرن وإنما يحاول أن يقلب فيه أسس التقديم والتأخير . وهناك فرق آخر بينها هو ان اليوت لا يتنكر لكل رومانتيكي . ويكره أحياناً ما هو كلاسيكي . من ذلك مقته لشعر بوب ، وهو النموذج الأعل للكلاسيكية الانجليزية ، وفي هذه الكراهية خروج على منهجه العام في تفضيل ما هو كلاسيكي .

(١) بعض القطع التي كتبها عن معاصريه البارزين ونشرها تستدعي التقييد هنا لمن يرغب في مراجعتها . فقد كتب ست قطع - على الأقل - عن بوند وهي : (أ) عزرا بوند : أوزانه وشعره ، في كراسة نشرت سنة ١٩١٧ (ب) ملحوظة عن عزرا بوند نشرت في مجلة اليوم Today سبتمبر (ايلول) ١٩١٨ (ج) طريقة عزرا بوند في Athenaeum ٢٤ اكتوبر (تشرين الأول) ١٩١٩ (د) مقدمة لأشعار مختارة من بوند ١٩٢٨ وقد نشرها (هـ) مقال في مجلة Dial يناير (كانون الثاني) ١٩٢٨ عنوانه « التفوق المنفرد » (ز) عزرا بوند ، في مجلة شعر سبتمبر (ايلول) ١٩٤٦ . وكتب عن جويس في مجلة Dial نوفمبر (تشرين الثاني) ١٩٢٣) مقالاً =

وأما ما يوحي به نثر اليوت من شعور بأنه نثر يعلو على حدود الحاضر فإنه في الحق حادّ إلى درجة أن القارئ يحسّ دائماً بصدمة حين يقع على ملاحظ هامشية تشير إلى المجادلات الأدبية المعاصرة في مؤلفاته * . غير أن هذه الصفة الركينة الوقور لم تتطور مع الزمن ، فالمقالات الأولى التي نشرها اليوت في العقد الثالث من عمره كان لها ما للشيخ الوقور من أثر حتى إن نتاج السنوات القلائل الأخيرة ليبدو - في الحق - إذا ما قورن بها ناعماً متحللاً من القيود نسبياً .

وأكبر خطأ في « اتباعية » اليوت إنما يكمن فيما تنحّيه وتحذفه ، فلم يكتف هذا الناقد بما يبيده من قلة مبالاة بالمعاصرين (وهذا قد يغتفر في ناقد مثل سنت بييف ، لأن سيرة الأديب لاستدبر كاملة إلا بالموت ، غير أنه لا يغتفر في طريقة نقدية ترى أن تحكّم على الجديد الطريف بعرضه دائماً على الموروث الأدبي التليد) . بل إنه لم يمارس نقد الأدباء الأميركيين ، إلا قلة منهم ، في مختلف العصور (ولعل بو هو الوحيد الذي يتردد ذكره عنده) وفيها عدا مقدمات كتبها لكاتب أمثال بوند وماريان مور وجونا بارنس (وبعضها فيما أعتقد مراجعات نشرتها مجلة « المحك » Criterion وأعيد طبعها) يبدو أنه لم يخصص مقالاً لأي أديب أميركي مبتكر خلا هنري جيمس ، ثم لم يطبع ذلك المقال ثانية من بعد الطبعة الأولى . وعلى الرغم من المحاولة المخلصة التي بذلها ف.أ. ماثيسون في

== بعنوان « هولس : نظامه وأسطوره » ومقدمة لمختارات من نثر جويس « تقديم جيمس جويس » ١٩٤٢ . وكتب عن بروست في Criterion ١٩٢٦ وعن بيتس في Southern Review شتاء ١٩٤٢ (وهي محاضرة منشورة) وعن فاليري في مقدمة الطبعة الإنجليزية من « الاغنى Le Serpent » ، وفي العدد الثالث من المجلد الثالث من مجلة Quarterly Rev. of Lit. وهي نبذة تأيينية أعيد طبعها نقلاً عن Cahiers du Sud .

* يتأتى هذا الشعور من أن اشارات اليوت للمجادلات الأدبية المعاصرة مطبنة الأحكام في ظاهرها توحي بأنها القول الفصل في كل مسألة ، مع أنها في حقيقتها ليست كذلك .

كتابه « ماذا حقق ت. س. اليوت » *The Achievement of T. S. Eliot* ليضمه في صف الموروث الأميركي متحدثاً عن بيورتانته - دراسته دانتي في هارفارد - مشابته في المادة والطريقة لهوثورن وأملي ديكنسون وجيمس - فان اليوت يبدو في غفلة تامة عن الموروث الأميركي ، إن لم نقل يبدو هارباً منه . ومثل إغفاله الأميركيين ، إغفاله لأدباء بارزين لا يدخلون في موروثه ، لو شئنا لكتبنا بأسماهم جريدة كبيرة . فهو لا يعلق في نقده على « شوسر » كما بين مائيسون - أو على سكلتون والشعراء الانجليز قبل عصر اليزابث ، ولم يكتب عن أحد من الايطاليين خلا دانتي ومكيافللي ولا عن أحد من الرومانيين إلا سنيكا ، ولا عن اغريقي إلا يوربيدس ، ولا عن أحد من الأدباء الفرنسيين (وهذا شيء غريب لأن شعره متأثر إلى حد بعيد بالشعر الفرنسي) إلا عن بودلير وبسكال ، وكتب عن قليل من آثار الأدب النثري الخيالي . ويبدو أنه ليس هناك إلا مكان صغير في موروث اليوت لكل من هوميرس وفيون وغوته وسرفانتس وأفذاذ القصصيين باستثناء جيمس .

وثمة خطأان شخصيان يحدثان نقد اليوت وهما : تفكير غائم متناقض ينتهي به إلى مصطلحات غارية من المعنى أو سديمية (أو مصطلحات سديمية تنتهي به إلى كتابة غائمة متناقضة تعتمد على كيفية تناولك لها) ، وتبرّم بالموضوعات التي ينتقدها ، وهو تبرم زاد لديه في أخريات أيامه ، ولا صلة له بالقيم الأدبية نفسها . أما الخطأ الأول فانه أساسي في تفكيره ، ومن المستحيل أن تقرأ نقد اليوت ، وتطيل في قراءته دون أن تحس بأنه يرسل مقررّات في لغة يستحيل عليك أن تناقشه الرأي فيها . وفي مقال له من أجمل مقالاته بعنوان « اختبار النقد » - ظهر في *Bookman* *

* *Bookman* اسم لمجلة أدبية نقدية انجليزية واخرى اميرانية وقد صدرت الثانية ١٨٩٥ -

لعدد نوفمبر (تشرين الثاني) سنة ١٩٢٩ ثم لم يعد نشره من بعد (٢) — يقول إليوت « هناك حاجة ماسة بالنقد إلى اختبار جديد يشمل دراسة منطقية جدلية للمصطلحات التي يستعملها ». وعلى الرغم من هذا التصريح الممتاز الذي لم يكن يعني به اليوت نفسه ، فيما يبدو ، فإنه ظلّ دائماً يرفض أن يدرس ، أو حتى أن يحدد ، المصطلحات التي يستعملها ، متهرباً من ذلك إلى مثل قوله : « في إصدار هذا الحكم ، أرفض أن أساق إلى البحث في تعريفات « الشخصية » و « الشخصية » * » أو إلى مثل قوله « وإذا أبدى امرؤ تدمره من أني لم أعرف الصدق أو الحقيقة أو الحق فإني أستطيع أن أقول معتدراً إن ذلك لم يكن جزءاً من هديني لأن كل ما أقصد إليه هو أن أجد منهجاً تدرج فيه هذه المصطلحات ، مها يكن شأنها ، إن كان لها وجود » . وأحياناً يكتب اليوت عبارات تبدو وكأنها ليست إلا سفسطات فارغة مركبة من مصطلحات غائمة تخيل إلى سامعها أنها تنقل أحكاماً نقادية كهذه العبارة الآتية التي يتحدث فيها عن روستان : « هو متفوق على مايترنك الذي يعجز عن أن يكون شعرياً حين يعجز عن أن يكون روائياً — هو متفوق عليه لا من حيث هو روائي فحسب بل من حيث هو شاعر أيضاً . نعم إن لدى مايترنك بصرأ أدبياً بما هو روائي كما أن لديه بصرأ أدبياً بما هو شعري وفيه يجتمع الاثنان معاً ، غير أنها غير ممتزجين لديه كما هي الحال في آثار روستان ، فشخصياته ليست ترغب رغبة واعية في أدوارها بل هي شخصيات عاطفية . ثلما في حال روستان فان جهده منصباً على التعبير عن العاطفة ، ولا كذلك مايترنك الذي

(٢) (هي في الأصل محاضرة القاها في « معهد المدينة الأدبي » بلندن وقد نشرت معها محاضرات لآخرين تتصل بالموضوع في كتاب « الاتباعية والتجربة في الأدب المعاصر » سنة ١٩٢٩) .
 • هذان من اصطلاحات اليوت فالشخصانية « Personality » والشخصية « Character » وربما كان الفرق بينها هو الفرق بين « الذات » و « مقومات الذات » . وينص اليوت على ان الإبداع الفني يحقق الاشخصانية اي هو عملية افناء للذات نستمره .

ينصبّ جهده على عاطفة لا يمكن التعبير عنها :

وننتج عن استعمال اليوت لمثل هذه المصطلحات أن « قبض » عليه كل من تحدث عنه متلبساً بالتناقض . فمثلاً وجده ليونل ترلنج يقيم فرقاً بين « الشعر » و « المنظوم » * من أجل كبلنج في مقدمة لكتاب « مختار من منظوم كبلنج » مع أن اليوت نفسه كان قد حطم هذه التفرقة ، قبل سنوات عديدة ، حين رأى آرنولد يستغلها في نقد دريدن . وقد لحظ ونترز في فصل من كتاب « تشريح الهراء » اتهم فيه اليوت بتناقض إثر تناقض في تفكيره النقدي (ويجب أن نسلّم بأن كثيراً من تلك التناقضات ليس له أساس إلا رفض ونترز أن يقرأ بوضوح حسب دلالة القرينة) — لحظ ونترز خطأ واحداً مضحكاً — على الأقل — وذلك هو قوله لهربرت ريد جاء فيها أن الشعر فيض عن الشخصية فينا وعلينا ألا نحاول فيه تنقيحاً أو تحسناً فوسم اليوت هذه العبارة بأنها « زنديقية » في كتابه « بحثاً عن آلهة غريبة » (١٩٣٤) After Strange Gods . غير أنه في الكتاب نفسه ، دافع عن نفسه ضد من يتهمونه بعدم التوافق بين شعره ونثره بقوله ريد هذه ، مقولة في سياق جديد .

وأحد أسباب هذا التناقض حيلة لقنها اليوت من بوند — دون ريب — وهي التقدم بآراء لا يؤمن بها من أجل أن يسمع من حولها ضجيجاً . وفي موطن واحد — على الأقل — كان اليوت صريحاً غير متستر في هذا الأمر ، وذلك حين كتب في مقاله « شيكسبير ورواقية سنিকা » يقول : « ها هنا أقدم أديباً يسمى شيكسبير تحت تأثير من رواقية سنিকা ، ولكنني لا أعتقد في أن شيكسبير وقع تحت تأثير سنিকা ، وإنما اقترح

* هناك فرق في العربية بين اللفظتين في الصعيد الفني ، ولكن الاستعمال القديم لم يكن يفرق بينهما فإذا تذكروا نسبة الكلام عامة إلى « نثر ونظم » عرفنا أن النظم والشعر لفظتان مترادفتان ، أو كانتا كذلك . أما تبين الفرق بين لفظي Poetry و Verse في الإنجليزية فإنه مبالغة في التدقيق

ذلك لأنني أومن أنه بعد شيكسبير المتأثر بمونتين (لا أن مونتين كان ذا فلسفة ما) وبعد شيكسبير المتأثر بمكيافللي لا بد أن يجيء شيكسبير سنيكائي أو روائي . وإني لأريد فحسب أن أظهر هذا الشيكسبير السنيكائي قبل أن يظهر ولقد يتحقق لي طموحي لو أنني بذلك حلت بينه وبين الظهور . »

وبعد ذلك كله نجده يبرز أثر رواقية سنيكا في شيكسبير ، ويعود إلى هذه النقطة في كتابه مرة إثر أخرى .

وثمة سبب آخر لهذا التناقض وضححه اليوت نفسه في مقال « موسيقى الشعر » ، بقوله : « أنا لا أستطيع أن أعيد قراءة ما أكتبه من نثر دون حرج حاداً ، وإنني لأتهرب من هذا الواجب فأغفل بالتالي أمر التصريحات التي دمغت بها نفسي ذات يوم ، وكثيراً ما أكرر ما كنت قلته ، وليس بعيد أن أقع في تناقض » . وقد تكون هذه دعاية ، لو لم تكن دعاية غريبة على اليوت (لأنه قد تعود أن يقف موقف المعتذر في آثاره ، لا موقف الساخر) وقد نحسبها دعاية أيضاً ، لولا أن اليوت أعادها مرات ، ومن بين تلك المرات موقف متميز بالوقار ، وهو محاضراته التذكارية عن بيتس . ومن المؤكد أن اليوت يستعملها معتذراً اعتذاراً جاداً عن تناقضه ، غافلاً عما قد تحمله من جفاء وجسور حين تقارن بقولة وثمان السخيفة العظيمة في آن « أنا أناقض نفسي ؟ حسناً إذن ، أنا أناقض نفسي » (أنا رحيب اللات أتسع لمكثرات متعددة)

أما تبرمه بموضوعاته التي ينتقدتها فينتهي به إلى حيلة أخرى ابتكرها بنفسه ، وتلك هي دعواه أنه لا يفهم الشعر البسيط . فقد زعم أنه لا يستطيع أن يقيم معنى للمقطوعة الخامسة من قصيدة شالي « إلى قبرة » ، وهي مقطوعة بحيرة ولكنها قطعاً مفهومة* .

* نظم شالي هذه القصيدة قبل وفاته بستين ، يخاطب فيها « القبرة » وهي طائر يرتفع في

[أنت محتجبة ، ولكنني ما أزال اسمع سرورك يسترسل في صوت نفاذ]

نفاذ المضاء ، كسهام تلك الكرة البيضاء

التي يتضائل مصباحها الوضاء

عندما يتجلى الفجر الناصع

حتى يكاد ينيهم أمام الأنظار

غير أننا ما نزال نحسّ بوجوده .

وقد قرّر أن بيت كيتس « الجلال هو الحق والحق هو الجلال » لا يعني شيئاً لديه وهكذا . ومن البين أن هذا الاصطناع المفاجئ لموقف من الذكاء المتبدل إنما يقصد به نحواً من السخرية السقراطية ؛ ودليل هذا أولاً تلك الأمثلة التي يختارها (وهي دائماً أمثلة من العواطف القائمة عند الشعراء الرومانتيكيين) وثانياً : أنه امتدح ف.ه. برادلي « بأنه يخرج خصمه باقراره فجأة على نفسه بالجهل » . ومن المفارقات الساخرة أن واحداً من أشد منتقديه مرارة - أعني ايفور وترز - قد هاجمه على هذا النحو نفسه أيضاً .

وأما الشكل الآخر الذي يظهر فيه تبرمه المتزايد بالأدباء فهو عادة تفنيدهم لأنهم لم يكونوا شيئاً غير الذي كانوا : كان من الواجب أن يكون لكل من بليك وشيكسبير فلسفة خير مما لها ، وما كان من حق أدباء العصر الفكتوري أن يكتبوا هذا المقدار ، وما كان لغوته أن يقرض شعراً أبداً (فان دوره الطبيعي هو دور الانسان الدنيوي الحكيم وفي مقدوره أن

= الجوه منرداً حتى يختفي عن الأنظار . وقد تناول الشاعر هذا المعنى فأداره في صور كثيرة ، فشه القبرة بالشاعر الذي نستمتع بقراءة شعره دون أن نراه ، وبفتاة في قصر تقي أناشيد الحب وهي محتجبة ، وبالوردة المنخفة بين الأوراق يفوح شذاها دون أن ترى .. الخ . أما في هذه المقطوعة فقد شبه القبرة بالقمر « الكرة البيضاء » فإنه حين يتجلى الفجر يتضائل نوره حتى لا يرى ، ولكننا نحس أنه موجود .

يكون لاروشفقو تانياً أو قل* لابرويير أو لافونارج ثانياً) وكان على شيكسبير أن يكتب عطيل بطريقة لا تثير اعتراض رايمر ، وكان على شللي أن يكون امرءاً خيراً مما كان ، وهلم جرا .

٢

ثمة طريقة مشهورة لدراسة نقد اليوت باسهاب وهي شرح مقالته « الاتباعية والموهبة الفردية » * Tradition and the Individual Talent التي طبعت أول مرة سنة ١٩١٧ . ولا تزال بعد ربع قرن من الزمان أهم مقالاته ، ومفتاحاً لما بعدها من آثار . وهي تتضمن في ذاتها كل التطورات الأخيرة ، وسأحاول في هذه الفقرة أن أقيد بعض مشمولاتها :

(١) لو كان الشكل الوحيد للاتباعية ، أي توريث السالف للخالف ، إنما يشمل انتهاجنا منهج الجيل السالف لنا مباشرة فيما وفق فيه ، في تبعية عشواء أو خرقاء لكان الحق أن نخذل الناس عن « الاتباعية » تحذيراً إيجابياً .

يدوأن اليوت يحمل هنا فكرة غريبة، وهي أن الاتباعية دائماً تنحطى السلف المباشر إلى ما قبله . وفي مقاله « بودلير في عصرنا » في كتابه « من أجل لانسلوت أندروز » كتب وثيقة هذه الفكرة حين قيّد بتحكم وحماسة جريدة لآخر خمسة أجيال أدبية سالفة وهي : (١) بودلير (٢) هكسلي وتندال وجورج اليوت وغلادستون (٣) سيمونز ودوسن ووایلد (٤) شو وويلز وليتون ستراشي (٥) اليوت ومدرسته . ويزعم اليوت أنه استمر بالموروث الذي يمثله الفريق الأول والثالث والخامس أما الثاني والرابع فيلتزمان ويعتقدان .

(٢) غير أن الاتباعية تشمل في المقام الأول الحسن التاريخي الذي قد نقول فيه إنه لا يستغني عنه واحدٌ يريد أن يستمر شاعراً بعد عامه الخامس والعشرين . ويتضمن الحسن التاريخي إدراكاً لا لمضي الماضي فحسب ، بل لشهوده أيضاً . فالحسن التاريخي يضطر المرء إلى أن يكتب ، لا لمجرد أنه يحس بجمله وحده في دمه ، بل باحساسه أن كل الأدب الأوروبي منذ هوميروس ، بما في ذلك أدب وطنه كله ، له وجود في زمان ، وأنه يشكل نظاماً في زمان أيضاً . وهذا الحسن التاريخي - وهو حسنٌ بما وراء الزمن وبالزماني ، وبها معاً متحدثين - هو الذي يجعل الأديب اتباعياً .

يستعمل اليوت لفظه « تاريخي » استعمالاً غريباً ، ومن غموض اللفظة ثار ما يشبه الجدل النقدي حول طريقة اليوت النقدية : أهي تاريخية أم لا . فقد تحدث ادموند ولسن عن اليوت في كتابه « قلعة أكسل » وفي مقال له بعنوان « التفسير التاريخي في الأدب » فعدّه النموذج الحق للنقاد غير التاريخي الذي يعالج الأدب كأنما تصادف وجوده كله معاً - في زمان - مقارناً بين صورته ، معطياً حكمه عليه ، حسب مقاييس مطلقة - في فراغ - بينما اختاره كرو رانسوم - من الناحية الأخرى - في كتابه « النقد الجديد » مثلاً على الناقد التاريخي ، مبيناً أن اليوت « يستغل دراسته التاريخية من أجل الفهم الأدبي » . ومن الواضح أن الفريقين المتنازعين يستعملان لفظه « تاريخي » بمعنيين مختلفين . أما ولسن فيعني بها استعمال مقاييس قرائنية أو نسبية وأما رانسوم (واليوت نفسه فيما يبدو) فيعنيان بها الاطلاع التاريخي والوعي بما كان عليه الماضي . ويبدو اليوت أحياناً ناقداً تاريخياً على طريقة اشبنجلرية ، حتى حسب مفهوم ولسن نفسه ، كما هي الحال في مقاله « شيكسبير ورواقية سنيكا » فهناك وجد عاملاً مشتركاً للانحلال الاجتماعي يربط بين إنجلترا في عصر اليزابث ورومة

الاستعمارية، ثم أخذ يظهر أثر ذلك كله في أدبيها . ولكنه بعامة غير تاريخي بهذا المعنى إلى درجة تثير الضحك . وحين يقول « أترى الفنون تزدهر أحسن ازدهار في فترة النمو والتوسع أو في حال الانحطاط ، مسألة لا أستطيع الاجابة عنها » ، فان كلمة « أحسن ازدهار » هنا مثل على أنه بلغ الغاية في انعدام الحس التاريخي . . . وإذا وقفنا عند كلمة أضافها اليوت الى ما تقدم وهي انه يعجز عن ان يفهم لم يبدو ان المسرحية الشعرية قد ماتت ، فقد تقترح أن نتلمس حكماً حاسماً بين الفريقين المتنازعين ونقول : إن اليوت لا يعرف من التاريخ في رأي رانسوم ما يكفيه ليكون ناقداً تاريخياً ثابتاً في رأي ولسن .

(٣) وكل من قبل هذه الفكرة عن نظام الشعر الأوروبي** ، والشعر الانجليزي وشكلها فانه لن يرى أن من قلب الأوضاع أن يعمل الأدب الحاضر في الأدب الماضي مثلما أنه ليس من قلب الأوضاع أن يعمل الماضي في الحاضر .

ها هنا عدد من الأفكار الكاشفة عند اليوت فكلمة «النظام» أصبحت «اتباع السنة» وكلمة «الفوضى» أصبحت «مخاربة السنة» أو «البدعة» ، وفكرة «تغيير» الأدب الماضي أصبحت عملاً نقدياً كاملاً يهدف لمراجعة تاريخ الأدب ، لكي ينص على «اتباعته» وأما مبدأ توجيه الحاضر بالماضي فقد تبلور في صورة رجعيته الدينية والاجتماعية والسياسية .

(٤) دعنا نتقدم إلى تبيان أكثر وضوحاً ، يجلو علاقة الشاعر بالماضي ،

* لأن من لديه حس تاريخي رقيق لا يستعمل كلمة «أحسن» ، إذ هي تحمل إيماءات اخلاقية او جمالية ، ولا تصور حقيقة اجتماعية تاريخية .

** كان اليوت يقول في مقاله هذا ، قبل هذه العبارة ، إن التراث الأدبي موجود على نظام معين فاذا أراد احد ان يضيف إليه شيئاً فلا بد من تغيير ولو طفيفاً ، وبذلك تنذر العلاقات والنسب والقسم وتتصل ، وهذا هو معنى الانسجام بين القديم والحديث ، فمن قبل هذا النظام لا يرى في تبادل التأثير بين الماضي والحاضر إحالة او نقصاً في اللوق او مجاوزة للمقول .

فهو لا يستطيع أن يرى الماضي كتلة أي قطعة صماء ، ولا يستطيع أن يعود نفسه الاكتفاء من هذا الماضي بشيء أو شيئين يعجبانه ، ولا أن يعود نفسه إثارة فترة ما ... بل على الشاعر أن يكون واعياً على التيار الكبير الذي لا يغير مجراه أبداً خلال أفذاذ المشهورين .

مهما يصدق هذا القول على شعره (الذي كان أميل إلى الشمول والرحب دائماً) فهو في الحق لا يصدق على الاتباعية التي خلقها البيوت في نقده . فقد كانت اتبعيته هذه أحياناً كتلة صماء - هي الأدياء الأموات بجملة - وقد كانت دائماً إعجاباً ، بواحد أو اثنين - وفي المقام الأول دانتني ودریدن - وقد كانت دائماً تفضيل فترة أو اثنتين - وفي المقام الأول روائي وعصر الزبث والشعراء المتأفزيقيون - ومع أنها لم تكن تجمع أفذاذ المشهورين وروائع الشهرة ، فإنها لم تكن أيضاً التيار الكبير أو أجزاء من التيار الكبير - في الأقل - .

(d) وأنا على وعيٍ باعتراض مألوف يوجه لجزء من منهاجي هذا ، متصل بمادة الشعر ، وذلك الاعتراض هو أن هذا المبدأ يحتاج قدرأ مضحكاً من الاطلاع أو (الحذقة) وهو زعم يمكن رده جملة بالكشف عن سير الشعراء في أي « مقام » إن شيكسبير قد حصل على مادة تاريخية هامة من فلوطارخس أكثر مما يستطيع تحصيله كثير من الناس من المتحف البريطاني جميعه .

يجلو لالبيوت أحياناً أن يدعي بأنه شاعر أو ناقد بسيط غير مثقف ترهبه الدراسات المتعمقة ، فيقدم بمثل هذه « المرافعة » المتواضعة : « ليس من اللياقة أن يتبع الناقد الأدبي أثر هذه الدراسة عوداً ، حيث تلبو موافقتها أو خلافه معها نوعاً من الوقاحة » . ومع ذلك فإن المثل الأعلى

لديه هو الذي ورثه عن بوند (الذي وصف نفسه ذات مرة بأنه آلة فيلولوجية بلغت حدّ الإرهاف) أعني الناقد الدارس . وعلى حسب مقاييس النقد المعاصر وبخاصة في أميركة يعد علم اليوت شيئاً متميزاً ، وإن لم يكن له مثل إحاطة نقاد كجورج سيستبري ، هم علماء دارسون ، في المقام الأول : فقد درس اليوت على بابت وستيانا في هارفارد ، وأجيز في الفلسفة ، وقرأ الأدب الفرنسي والفلسفة في السوربون ، ودرس الفلسفة الاغريقية في اكسفورد ، وقضى ستين يدرس ققه اللغة السنسكريتية والهندية وسنة يدرس المتافيزيقا الهندية . ومع أنه لا يحسن لغات بعدة ما يحسنه بوند ، فانه يقرأ في خمس لغات إلى جانب الانجليزية وهي الإغريقية واللاتينية والاطيالية والفرنسية والسنسكريتية مع تفاوت في القراءة بين اليسر والعسر . وقراءته في هذه اللغات أوسع وأعمق حظاً من بوند ، كما أن محصله الفلسفي والعلمي يفوق محصل بوند دون ريب .

(٦) أما الذي يحدث للشاعر (من تمثله للماضي وتطوير وعيه به خلال الأيام) فهو إسلامه نفسه ، على حاله هذه ، لشيء أقيم وأكثر جدوى . ذلك أن تقدم الفنان إنما هو تضحية نفسية مستمرة ، هو إفتاء مستمر للذات .

وهذه أيضاً من الأفكار الكاشفة عند اليوت ، وهي نظريته عن الطبيعة اللاشخصانية في الفن ، فهو يقول في موضع آخر من هذا المقال : « ليس الشعر إطلاقاً لسراح العاطفة وإنما هو هرب من العاطفة وليس هو تعبيراً عن الذات بل هرب منها » . فيجهد الشاعر جهده « ليعول آلامه الذاتية الخاصة إلى شيء خصب غريب ، شيء كوني عام لا ذاتي . وكل جهد الروائي هو « عملية سكب الذات أو بمعنى أعمق سكب حياة لأديب في الشخصية التي يخلقها » . ومع أن لهذا الكلام حظاً من الصدق المجازي

فانه في المستوى الحرفي يمثل المقياس الجمالي عند رجل معذب ، ذلك لأن لدى اليوت خوفاً يقينياً من الذات ، بما في ذلك ذاته هو نفسه ، وما هذا النظام المستحكم للإتباعية الأدبية إلا مهرباً منها . وظلّ عدة سنوات يرى أن إعلاء الذات عند الادباء الرومانتيكيين مصدر لخطيرٍ قد أطلّ . وبالتالي تحقق أن العدو الحقيقي هو البروتستانتيّة . يقول في كتابه « بحثاً عن آله غريبة » :

« إن ما كنت أستقره متدرجاً هو هذا التصريح التالي : حين تكفّ الأخلاق عن أن تكون أمراً موروثاً سنياً - أي عادات للمجموعة . شكلتها الكنيسة ، وصححتها ، ورفعت من شأنها ، بما لها من تفكير وتوجيه دائمين . وعندما يسير كل انسان في الوجهة الخلقية التي كوّنّها لنفسه ، عندئذٍ تصبح الذات أمراً ذا أهمية خفيفة » . ومن الواضح أن الذي أدركه الرعب هو اليوت لا المجتمع .

(٧) وكلما كان الفنّان أكل ، زادت سعة الخلف فيه بين الانسان الذي يتعذب والعقل الذي يخلق . وأصبح في مقدور العقل أن يهضم العواطف التي هي مادته ويشكلها على وجه أكل .

يرى اليوت أن ليس الفن «تحويلاً» للألم والعاطفة فحسب، بل كلما كان الفن أحسن ، كان التحويل أكل ، وهذا نوع من التطهير لنفس الفنّان يوازي ما عند أرسطوطاليس من تطهير لأنفس النظارة* . وهذا في واقعه ، وإن لم يلحظه اليوت أبداً ، هو جوهر الفردية الرومانتيكية والبروتستانتيّة . هو النفعيّة التي ترى أن قيمة الفن في مقدار الخدمة التي يؤديها لفرد متفرّد اسمه الفنّان . وهذا كله يقع على النقيض من الإتباعية

* اشارة الى نظرية التطهير Katharsis التي جعلها ارسطوطاليس الغاية الأولى للأساة .

ومن المقاييس الكاثوليكية « المشاركة » التي يرمز إليها « العشاء الرباني » .

(٨) وستلاحظون أن التجربة أي العناصر التي تدخل في حضرة الوسيط الكيميائي المحول * إنما هي نوعان : عواطف ومشاعر .

إن تمييز اليوت بين « العاطفة » و « الشعور » بالغ الأهمية والغموض في آن . ويبدو أن العاطفة كائنة قارة* في الشاعر نفسه أما الشعور فانه مجبوء للشاعر في « كلمات وعبارات وصور خاصة » . ويتصل بهذه النظرية مبدأ « التبادل الموضوعي » الذي وضحه اليوت فيما بعد في مقاله « هملت ومشكلاته » من حيث أن التبادل الموضوعي حال* أو موقف تكمن فيه « مشاعر » تعبر عن « عاطفة » الشاعر وتثير « عاطفة » مشابهة في القارئ** . وهكذا يجيء هذا الفصل بين العاطفة والشعور لكي يحول دون دخول « العاطفة » إلى الشعر خضوعاً لتطبيقاته عما هو لاشخصاني واتباعي ، ثم يلمسها في الشعر باسم آخر (وربما) بشكل آخر .

(٩) وسيخدمه في متحاه هذا العواطف التي لم يجربها ، كالتي جربها .

هذه الإماعة إلى مبدأ لا يترشح عنه اليوت متصل اتصالاً وثيقاً بمبدأ

* تحدث اليوت في مقاله عن تجربة كيميائية وهي وضع قطعة مصقولة من البلاتين في وعاء يحتوي الاكسجين وثاني أكسيد الكبريت ، فانما مزجت الغازين نجم عنها حامض الكبريت ولا يتم لها ذلك لولا وجود قطعة البلاتين ، ومع ذلك فليس في الحاضر الناتج أثر من البلاتين ولا في قطعة البلاتين أثر منه . فنقل الأديب هو البلاتين والتجاوب هي التناثر المتضائل مع الاكسجين ، وهو يشير بهذا الى التجاور والانفصال بين العقل الخالق والانسان الذي يخطب .

** لتوضح هذا « التبادل الموضوعي » يمثل لسلي تصلي له اليوت (من ١٤٥ من كتابه مقالات غنمارة) وهو موقف هملت : تار هملت (الانسان) لأن أمه تزوجت من صه بعد « مقتل » أبيه ، وكانت ثورته أقوى من أمه لأن شخصيتها سليمة ؛ أبي إن عاطفته كانت طافية ، لا تفسير لها ، ولا يستطيع نقلها موضوعياً ليقع الآخرين بصواب موقفه ، ولذلك بقيت هذه العاطفة تسم حياته وترقل إرادته ؛ فهنا قلقت « الحسية » الفنية التي تفرض التساوي بين هذه العاطفة الداخلية وبين ما هو في الخارج ، ومن ثم لم يقع التأثير من حالة في أخرى « موضوعياً » .

« اللاشخصانية » وهو الاعتقاد بأن الفن في أساسه نظام محكم الغلق ، وأن مقاييس العقيدة أو مضاهاة الحقيقة لا علاقة لها به ، وإذا كان دانتى يستند الى نظام فكري مترابط بينا لا يستند شيكسبير إلى ذلك فما ذلك (فيما يعتقد اليوت) إلا « مصادفة لا يقاس عليها » . إن الشاعر « ليصنع » الشعر عضويًا ، ودون عقيدة ، بالطريقة التي تصنع النحلة بها العسل أو تفرز العنكبوت بها خيوطها « والشعر الأصيل يستطيع أن ينتقل للمتلقي قبل أن يفهم » أو انه في الواقع لا يفهم أبداً . وقد يعبر الشاعر عن حال جيله « مصادفة — وإن كانت مصادفة غريبة — بينا هو في الوقت نفسه يعبر عن حالة من أحواله مغايرة تماماً » (هنا يتحدث اليوت ضمناً عن تجربته هو في قصيدة « اليباب ») وهكذا . وقد صاغ اليوت هذه المبادئ في نظرية قريبة الشبه بنظرية رتشاردز عن أن « التوافق » الشعري لحظة قراءة القصيدة منفصل عن مسائل « العقيدة » . وقد تفوق اليوت على رتشاردز حين أضاف إلى نظريته : أن كل ما يختار الشاعر أن يعتقد فأنما يتقرر آلياً « وحينئذ لا يبقى لصحته أو كذبه — من إحدى النواحي — أثر في شيء » ، كما أن صحته من الناحية الأخرى تجد لها برهاناً . وعلى هذا فقد يكون من المقنع المرضي ألا يكون للشاعر اعتقاد في أي شيء بل « يستعمل » أي معتقد يقع في متناول يده* .

هذه هي إذن كل الموضوعات التي تطورت وأصبحت تكوّن نقد اليوت نظراً وتطبيقاً : (١) « الاتباعية » التي أصبحت تسمى « اتباع السنة » أو « الارثوذكسية » . (٢) « والنظام » الذي أصبح فيما بعد « فكرة المجتمع المسيحي » (٣) والنصّ على أنواع مفضلة من أدب

* لم ينوه المؤلف هنا بهذا الازدواج في شخصية اليوت ، فإن اليوت الفنان يرى ان يكون الفنان شخصاً « غير مسئول » يلبس لكل حالة لبوسها من عقيدة وما أشبه بينا اليوت الناقد يخدم بنقده غايات سياسية ومذهبية رجعية .

الماضي (٤) والحاجة إلى التفسير والمعرفة التاريخية (٥) والمبادئ الأربعة وهي : اللاشخصانية ، اللاتناسب بين الفن والعقيدة ، التفرقة بين العاطفة والشعور ، التبادل الموضوعي . وقد تكوّنت هذه المفاتيح الأربعة - ظاهرياً - عن الحاجة إلى تجريد موروث من قرائنه التاريخية وإلقائه إلينا ليفهم على ضوء قرائننا الحاضرة ، أما في الحقيقة فقد ينعكس السياق وتقول إن مبدأ « الاتباعية » نفسه لم يطور إلا ليمنح صبغة شرعية لحاجة اليوت الذاتية إلى فن « يطفىء » الشخصانية و« يحوّل » الألم و« يستعمل » العقائد دون أن يؤمن بها . إن الحاجة الملحة في نقد اليوت لبدو أنها هي حاجته هو نفسه ليقم من هذه العناصر الموضوعية - الاتباعية - اللاعاطفية - الشكلية ، أربع دعائم «لطوار» يريح عليه جسمه ، مثله في ذلك مثل هوبكنز عندما اعترف أنه في المرحلة الأخيرة من حياة إبداعه الفني لم يجد ما يتبع له قرض الشعر أبداً إلا الشكل الجاني للسوناتة Sonnet .

ويمكن اعتبار كل مقالات اليوت توضيحات للأفكار والطريقة الاتباعية التي رسم هيكلها العام في مقاله « الاتباعية والموهبة الفردية » . ويمكن اعتبارها فهرستاً واسعاً من التطبيقات والأمثلة . ونستطيع أن نرى اتناعية اليوت في دور التطبيق منذ أن أصدر كتابه « الغابة المقدسة » سنة ١٩٢٠ ، وهو أول مجموعة من المقالات النقدية . وفيه ظهر مقال « الاتباعية والموهبة الفردية » . ويقول ف.أ. مائيسون في كتابه « ماذا حقق ت.س. اليوت » « بهذا الكتاب - الغابة المقدسة - يبدأ ، عوداً ، الفحص الحديث المسهب المكبّر عن صفة الشعر ومهمته » . وللكتاب تأثير تاريخي أعظم من التأثير الذي يحدثه في قراء هذه الأيام . ومن حسنات ذلك الكتاب ، الاقتباس المستمر من النصوص الشعرية ، حتى إن مقالاته ليست عملياً إلا اقتباسات مستفيضة من الأدباء ممثلة بالمقارنات والشروح والتقويمات . وكان اليوت حينئذ يؤمن أن الشعر « متعة رفيعة » وغايته الكبرى « أن يمنح نوعاً خاصاً

من المتعة » ، وأن المهمة الرئيسية للنقد هي زيادة المتعة الصادرة عن الشعر ؛ وقد وصف نقد ذلك العهد وصفاً جافياً لكنه صحيح حين قال « إننا حين لا نطلب المعرفة التي تحشى بها كراسات الطلبة بل نطلب متعة الشعر ونبحث عن قصيدة فاننا قلما نعثر على واحدة » . وعندما نظر اليوت وراءه نحو كتاب « الغابة المقدسة » في مقدمة كتبها عام ١٩٢٨ قيد هذه الملاحظة :

إنه لتبسيط مصطنع يجب أن يتلقى بجزر ، أن أقول : إن المشكلة التي تتحدث عنها هذه المقالات والتي تكفل لها حظها من التلاؤم هي مشكلة تكامل الشعر ، مؤيدة بالتأكيد المكرور على أننا حين ننظر إلى الشعر فلا بد من أن ننظر إليه من حيث هو شعراً أي شيء آخر . في ذلك العهد أثارني وأسعفتني كتابات ريميه دي غورمونت النقدية . وأنا أعترف بهذا التأثير وأحسّ نحوه بالجميل ولست أنكره مطلقاً وإن كنت قد تجاوزته إلى مشكلة أخرى لم يمسهها هذا الكتاب ألا وهي مشكلة العلاقة بين الشعر والحياة الروحية والاجتماعية في عصره وفي سائر العصور .

وليس هذا القول دقيقاً لأن « الغابة المقدسة » يُحدّد بوضوح الموروث المبرعم الذي تفتح عن أفكاره الدينية والاجتماعية ، ولكن هذه العبارة المقتبسة تلمح حقاً إلى تغيير واحد ذي بال وذلك هو أنه بالانتقال من الاهتمام بأمر « الشعر من حيث هو شعر » قلّ لديه الاقتباس من النصوص بل ربما اختفى ، حتى إن آخر كتاب لاليوت متصل بالأدب وعنوانه « فائدة الشعر وفائدة النقد » يحوى أقلّ من مائة بيت من المقتبس أو أقلّ مما كان يقتبسه في مقال واحد من كتابه « الغابة المقدسة » .

وقد كتب اليوت في مقدمة الكتاب الأصلي يقول : « إن من واجب الناقد أن يحفظ الموروث ، حيث يكون هنالك موروث جيد » . وفي الفصول

الأخيرة من الكتاب بين أن الموروث الجيد موجود وأنه « أدب العصور العظيمة ، أي أدب القرنين : السادس عشر والسابع عشر » . وكل خيوط الاتباعية تظهر في كتابه « الغابة المقدسة » بتفصيل ، إلا شعر المتألفيين الذين ظهروا لديه بعد الكتاب بعام (١٩٢١) في مراجعة كتبها عن مختارات انتقاها غريسون من الشعر المتألفي ، وإلا دريدن الذي كتب عنه اليوت أول مرة سنة ١٩٢٢ . وخصص مقالة لدانتي ، ولأربعة من روائسي عصر اليزابث (وهم مارلو وشيكسير وجونسون ومانسفر) ، ولنقاد حاولوا أن يستعملوا اتباعية شبيهة باتباعية اليوت (ومنهم تشارلس وبلي وايرفنج بابت وبول إلمر مور وجوليان بندا) ، وخصص مقالة أخرى عن المظاهر المتنوعة للمسرحية الشعرية ، وهي شغله الشاغل وعنصر كبير في اتباعيته . وهناك مقالان وقسم من ثالث في الكتاب ترسم ما يعتبره اليوت الموروث المناهض ، مثلاً في سوينبرن وبليك * ، فهو يعالج بليك باعتدال وبقسط وافر من الإعجاب ويعدّه « شاعراً ذا عبقرية » أخطأ طريقه ليكون « كلاسيكياً » مثل دانتي لأنه ولد في بيئة لا تناسبه ، أما سوينبرن فإنه يضحى به شاعراً وناقداً وبذلك يقاوم الموروث « الرومانتيكي » ويصرعه أرضاً . أضف إلى كل هذه المقالات ، مقاله « الاتباعية والموهبة الفردية » الذي يعد بحثاً عاماً ، وقد يتعرض فيه لهذا أو ذاك من الأدباء الذين أفردهم كلاً منهم بمقال على حدة .

٣

قد يكون مصدر اتباعية اليوت حاجة أدبية ولكن غاياتها اجتماعية ودينية ، فعمله على تطبيقها وتوسيعها كي تشمل النواحي الاجتماعية والأدبية أمر يستحق الفحص . ومن الاسباب الرئيسية في ذلك أنه تحوّل إلى المذهب

الأنجلو كاثوليكي . ويزعم هاري م. كمبل في دراسة عن اليوت نشرها بمجلة جبال روكي . صيف ١٩٤٤ . أن تحوّل اليوت تمّ مبكراً في سنة ١٩٢٢ أي السنة التي نشر فيها قصيدة « الياب » : وأصبح رئيس تحرير لمجلة « المحك » . أما على أي شيء اعتمد كمبل في هذا القول ، فذلك ما لا أدريه ، غير أنني أعلم أن أول إشارة عامة أعرفها عن تحوّل جرت سنة ١٩٢٨ ، حين كتب اليوت مقدمة جديدة لكتابه « الغابة المقدّسة » متخلياً عن « الشعر من حيث هو شعر » ونشر « من أجل لانسلوت أندروز » وفي مقدمته هذه العبارة الصارخة : إنه كلاسيكي في الأدب . أنجلو كاثوليكي في المذهب ، ملكي في السياسة . أما الملكية فقلتها تحدّث عنها من بعد ، وأما الكلاسيكية : إن كانت تعني شيئاً . فإنها ليست خبراً من الأخبار . غير أن تدمجه بالأنجلو كاثوليكية هو الذي تملك عليه أمره : وأصبح شغله الشاغل : وتمخض له عن جاه اجتماعي عريض .

ولما أعاد اليوت نشر كتابه « من أجل لانسلوت أندروز » باسم « مقالات قديمة ومعدّدة » سنة ١٩٣٦ أسقط المقدمة : « التي أدّت أكثر مما قدّر لها » . ولم يكن عمله هذا نوعاً من التنكر للعقائد ، فقد وضح من بعد في كتابه « بحثاً عن آلهة غريبة » : أن اعتراضه عليها إنما كان للتركيب الجائر الذي سكبت فيه عبارتها ، وهو تركيب أتاح للناس أن يستتجوا أن الموضوعات الثلاثة متساوية لديه في الأهمية : وأنه يقبلها جميعاً على أسس واحدة ، أو أنها إما أن تبقى معاً أو تذهب معاً . غير أنه عندما أمعن فيها النظر وجد واحداً منها يعني « الايمان » أما الثاني والثالث فليسا إلا « المبدأ السياسي » و « الطريقة الأدبية » ، فوضّح الثلاثة معاً كأنها في « موقف مسرحي » خطر أي خطر .

إن العبارة الأخيرة لتلمح إلى الصعوبات التي يواجهها اليوت - فيما يبدو - في تحوّل المذهبي : فالعقائد الدينية للمرء وعلاقاته بخالقه (إن

كان يعتقد أن له خالقاً) إنما هي مما يهيمه هونفسه ، ولكن عندما تصبح مثل هذه الأمور وجهة نظر ومصدراً للدعاوة في النقد الأدبي فإنها تستدعي المناقشة . حقاً إن اليوت لم يشأ أن يتحدث عن تحوّل كتابته ولكن هناك ملمحاً من العسر ، لا يخفى في شعره الأخير ، بل يتضح في تصريحات محنقة متبرّمة تشير بكل وضوح إلى الذات ، كذلك الذي قاله في تحوّل هوبكتر : « إذا حوّل المرء مذهبه ، في أي حال ، فقد يمكّنه ذلك التحول من أن يستمتع بأمانٍ الخلاص الذاتي . ولكنه لن يمنحه ، إن كان أديباً ، ما عجزت عن منحه له أرومته ووطنه طوال عدة أجيال » . ومنذ عهد مبكر (١٩٢٧) أظهر فرنسيس فرغسون في « مجلة القافلة الأميركية » *The American Caravan* بعض المناقضات في طبيعة اليوت ، وهي : « فردية رومانتيكية في الأخلاق ، ونظام صارم في الفن — إيمان عاطفي يساويه غنوصية * عاطفية — فهم عميق للخلق الفني ، وعجز عن الهرب من الذاتي في شعره » .

كذلك وصف ر.ب. بلاكور المناقضات بين طبيعة اليوت وتحوّله المذهبي ، وعندما تحدث عن عقل اليوت قال : « إنه آخر عقل كان يتوقع له المرء في هذا القرن أن يدخل الكنيسة ، في زيّ غير كهنوتي ، ذلك لأن دنيوية أدواته الثرية ، واطمئنان موقفه ، وألمعيته ولماحيته للحقيقة الأخاذة ، وموهبته على أن « يستترها وهي طائفة » ، تكاد لا تمشى أبداً مع ما نسميه اليوم « الشعور الديني الانجليزي الأمريكي » . ولقد قاده تحوّله إلى موقف غريب . فليس هو مثل رانسوم الذي يقرّ بأن ما اجتذبه إنما هو الشعائر في الدين بل إنه مثل هيوم Hulme من قبله منجذب إلى العقيدة ، أي إلى الرغبة في صلواتها ، وهو يراها

* الغنوصية توقف من الجزم بأن هناك إلهاً أو بئناً .

هامة لأنها في نظره أصل المسرحية وقاعدتها (درجات من القيم فيها شيء من روح « أليس في بلاد العجائب ») . وهو - من ناحية - منجذب إلى رومة بشدة ، وكثيراً ما تبدو كنيسته سامقة ، حتى إنك لا تستطيع أن تصعدها . مثال ذلك أنه في مقاله « أفكار على طريقة لامبث » * « بأسف » لأن الأساقفة الانجليكانيين « قد اتكأوا كثيراً على الضمير الفردي » في موقفهم من مشكلة تحديد النسل . وهو من الناحية الأخرى لا يزال يحتفظ ببقايا قوية من البروتستانتية المتبررة التي كان يدين بها في عهده الأول ؛ وآية ذلك أنه دائماً يقاوم الساطة دفاعاً عن وحيه الذاتي . بل إنه صرح بمبدأ « كل امرئ ناقد نفسه » (ومن الطريف أنه صرح به في خطابه عن الدين والأدب) وهو مبدأ يمكن أن يعد جوهر البروتستانتية (ومما قاله : يجب علينا جميعاً أن نحاول لصيح نقاداً . ولا نترك النقد في أيدي الذين يكتبون مراجعات في الصحف) .

وفي مذهب اليوت مضامين اجتماعية يتراوح بين الاقطاعية والفاشية المباشرة (٣) . فقد رسم هيكلًا للدولة كنيسية . تشرف على التعليم فيها منظمات رهبانية ، ويكون أمر تحديد النسل فيها مسلماً للكنيسة . وتقام الرقابة فيها في قصر لامبث** وهلم جرا . وهو أنموذج من الحكومة

* راجع هذا المقال في « مقالات مختارة » : ص ٣٥٢ وما بعدها .

(٣) لا بد لنا من أن نفر بان اليوت اذا اضطر للاختيار فانه احياناً يختار المضامين الاجتماعية لا الدين ، وفي العقد الثالث من القرن ظل لعدة سنوات يساند تشارلس موراس C. Maurras وصحيفته المسماة « العمل الفرنسي » Action Française في مجلة « المحك » Criterion فنشر لموراس نفسه مقالاً في عدد يناير (كانون الثاني) ١٩٢٨ وأثنى عليه لأنه في رأيه مثل غير من موسوليني يجذبه الفاشيون البريطانيون . ولما أدانت الكنيسة الكاثوليكية موراس وصحيفته لأنه تقدم بمبدأ ينادي بأن الكاثوليكية « مفيدة » للدولة الملكية أو الدكتاتورية ، دافع عنه اليوت بقوله ان موراس « مهم بظهور ليس من الضروري أن يكون مسيحياً ، من مظاهر الكنيسة الرومانية ، لأن وجهة نظره هي وجهة نظر الفيلسوف الغنوصي » . وقد أوضح حلود شفاتر أن كون الانسان كاثوليكياً ، وليس من الضروري ان يكون مسيحياً (بل يكفيه ان يكون ملكياً) أمر متع حقاً .

** هو المقر الرسمي لرؤساء أساقفة كانتربري منذ عام ١١٩٧ .

يشبه حكومة اسبانية وحكومة فيشي الفرنسية . ولعلّ من الطريف أن اليوت وجد لذة عظمى حين أشاع في رسالة بعثها إلى محرري مجلة البارتران عدد مارس - ابريل (آذار - نيسان) ١٩٤٢ أن حكومة فيشي قد حرّمت تداول مؤلفاته ، وهي إشاعة لم نجد ما يؤيدها من عهدئذٍ . والحق أن الدولة المثالية في نظره هي - بصراحة - دولة إقطاعية . وترسم محاضراته عن « مثال المجتمع المسيحي » وغيرها من المقالات الحديثة مجتمعا إقطاعياً مطبوعاً بالمثالية (إن كلمة « مثالي » و « مطبوعاً بالمثالية » أساسيتان هنا لأن اليوت يعترف بأن كلمة « مثال » في عنوان مقاله ، واردة بالمعنى الأفلاطوني) - « أي مجموعة صغيرة مستغنية بنفسها ، مرتبطة بالأرض ، وحاجاتها مرتكزة في مكان واحد » .

وللارستقراطية في كل هذا دور محدد ، ذلك أن اليوت يؤمن - حرفياً - بما يسمّى « دم الملوك » الذي ينتج « سلوكاً ملكياً راسخاً » كما يؤمن « بارستقراطية النسب » و « الصفوة المختارة » وما إلى ذلك . ولا ريب في أنه يؤمن بالاستعمار بل يؤمن بالمبدأ الفاضح الذي نادى به كيلنج * ، وهو « يعطف سليقة » على العاصجات الرجعية في الاقتصاد من مثل « نظام التوزيع » و « إصلاح القروض » و « الدعوة إلى التسوية في توزيع الأرض في الجنوب الأميركي » . بل هناك ما هو أردأ من ذلك ، « لأنه ليست لديّ موهبة التفكير المغلق » ، فانه لا يتردد عن أن يمزج مبادئ تشسترتون وماجور دوغلاس ودونالد ديفندسون و « غيرهم من القوميين الاسكتلنديين » في رّفد « ضخم » ويقلبها ويندوقها . ويؤمن اليوت على وجه التحقيق بأنواع من عصبية العرق ، ومجتمعه المسيحي لن يسمح « بهجرة الغرباء » و « الأجناس الغريبة » التي خرّبت أقساماً من الولايات المتحدة ، وبخاصة

* أي مبدأ كيلنج بان هناك « Lesser breeds without the law » وهي الدعوى الاستعمارية الفاضحة بأن من واجب الدول الراقية ان ترمى « النطعان » التي لم تتل حظاً من الرقي .

نيويورك . وقد يجد مجتمعه « أن كثرة من المفكرين اليهود الأحرار غير مرغوب فيهم » وهلم جرا .

وكل هذا يضاف ، لا إلى الفاشية تماماً ، بل إلى نوع من العشب بها عبثاً متفحصاً عابراً قلماً . وهو يقول في وصف خلقية الفاشية : « إنها قادرة على كثير من الخير في حدود » ، وإن المغالطة متعينة الوجود في الديمقراطية ولكنها في الدكتاتورية محتملة الوجود ، وإن الفاشية لتهميء خلاصاً عاجلاً ولكنه ربما كان خادعاً ، وإن للجيرال ج.ف.ك. قُـلـر - وهو فاشي بريطاني باعترافه - ملء الحق في أن يدعو نفسه « مؤمناً بالديموقراطية » كأبي فرد آخر ، وإن النازيين أصابوا حين أعادوا النساء إلى المطابخ وتربية الأطفال والكنايس . ويميل اليوت إلى « الدولة التقاوية » * إذا لم تكن « وثنية » (أي ظناً ، يميل إلى حكومة فرانكو وسلازار وموسوليني وبيتان ويرفض حكومة هتلر) وعلى أية حال « فها الفاشية الا ديموقراطية بلغت أقصى الحد في الانحدار » .

ويبدو أن مبدأ الاتباعية عند اليوت ليس في أساسه إلا سلاحاً لتحقيق هذا المجتمع المنقر البغيض ، فهمة التقد الاتباعي فيما يقوله : هي « تحقيق النظام » أما عدوه فهو الفوضى . ومعنى هذا في لغة أدبية خالصة أن نجعل الناقد سوط عذاب ينصب على « الرومانتيكي » و « المستيري » وما إلى ذلك ، وبهذا الأخير يصبح ناقد مثل اليوت « متعباً للزندقة » « مربصاً للسحرة » فيطلع على الناس بهذه المرثية العامة : « لقد أفسد الأدب الحديث كله ما أسميه الترعة الدنيوية » - و « أنا في شك من أن يصبح قارئ الأدب الحديث رجلاً صالحاً » - ويعلن أن دوره بصراحه هو دور « المصلح الأخلاقي » . ويتعقب اليوت بدعاً معينة بل الحق أن سلسلة

* Corporative State وهي نظرياً مثال الدولة الفاشية بايطالية (١٩٢٤-١٩٤٣) وتكون السلطة فيها في ايدي مجموعات ، تقسم كل مجموعة أصحاب رءوس الأموال والعامل في ناحية .

المحاضرات التي سمّاها « بحثاً عن آلهة غربية » ليست إلا حديثاً في الزندقة الأدبية الحديثة مذيلة بفهرست ممنوع يضم أربع عبارات زنديقية استمدّها من مصادر شيطانية مثل هربرت ريد والتايمس اللندنية . ويصرح أن غاية الأدب هي محاربة مذهب حرية الرأي . وعندما سلط اليوت نقده السديميّ المستطيل على جرارد مانلي هوبكتر . وهو أسقف يسوعي . فهو نظرياً إذن يستحقّ التبجيل ، وحين أجمل هذا النقد كله بكلمة ختامية قال فيها : « إن هوبكتر في هذا الصراع كله لم يقدم لنا إلا عوناً ضئيلاً » - عندئذٍ كان اليوت يصرخ بأنه لا يكثر بالقيم الجمالية وحدها في تقدير العمل الفني .

ترى كم من اهتمام اليوت بالشعر الذي يلقي قبولاً عند الجماهير ، دعائويّ محض ؟ أي إلى أي حد ليس بعينه إلا أن يجد عدداً كبيراً من المستمعين لمبادئه الدينية والاجتماعية ؟ إن الحدس في هذه الناحية ليلدو طريفاً ممتعاً . غير أنه لا ريب في أن اليوت مشغول البال بمسألة جمهور كبير يستمع للشعر . وفي ذلك يقول : « أعتقد أن الشاعر يفضّل - طبيعياً - أن يكتب لأكبر جمهور ممكن . وأكثره تنوعاً . وأكثر من يقف في طريقه إنما هم أنصاف المتعلمين أو حثالة المتعلمين لا الأميون . ولاني لأفضل أن يكون جمهوري ممن لا يقرأون ولا يكتبون ، ثم وسّع في هذا الرأي ونمّاه على شكل نظرية تقول : « إن الأديب في حاجة إلى ثلاثة جماهير تشترك في مركز واحد ، جمهور صغير له مثل حظ الشاعر من الثقافة والدوق ، وجمهور كبير بينه وبين الشاعر متكافئاً مشترك وأخيراً لا بد من أن يكون ثمة شيء مشترك بينه وبين كل ذي ذكاء وإحساس يستطيع قراءة لغته » .

ويتخذ هذا الاهتمام بجمهور كبير للشعر شكلاً رئيسياً آخر يتمثل في اهتمام إليوت بالمرحبة الشعرية . فمسرحياته المنظومة تؤدي مهات متشابكة . وقد أقرّ اليوت أن الشخصيات في المسرحية « إنما تمثل بوجه

ما ، عملاً أو صراعاً في روح الشاعر لبلوغ الانسجام . دون أن تتخذ ذلك شكلاً واضحاً . فالأدباء الذين يمزق الصراع نفوسهم يتزعون إلى نسجه في الشكل الحوارى من المسرحية . ومسرحيات اليوت تحقق هذا الذي يقوله ، ومن أمثلتها الجليّة مسرحية « جريمة قتل في الكاتدرائية » Murder in the Cathedral . وقد أبان ماثيوسون أيضاً بمراجعته « للمقامات الرباعية الأربع » Four Quartet أن اليوت قد جعل شعره الأخير ، وبخاصة القصائد المذكورة . أقلّ روحاً مسرحياً وأكثر تأملاً (أي « أثبت وأدق غاية ») من شعره الأول وذلك بأن جعل دوافعه المسرحية وفقاً على قصائده المسرحية الخالصة .

وأهم من هذه الوظائف الخاصة التي تؤديها المسرحية . وظيفتها العامة عند اليوت . وتلك هي مقدرتها على أن تجمع بين الشعر والدعاوة متنكرة في لبوس المتعة العامة . وهو يريد للمسرح تعبيراً شعرياً « نستطيع أن نسمع فيه كلام الأحياء المعاصرين . وبه تعبر الشخصيات المسرحية عن أخلص الشعر دون حذقة . وبه تستطيع أن تنقل أبسط رسالة شعبية دون تفاهة » . وفي قاعدة هذا الأمل عند اليوت نظرية متصلة بنظريته في جواهر الشاعر ذات المركز المشترك . وهي أن المسرحية الناضجة . ولنقل إنها واحدة من مسرحيات شيكسبير ، إنما تكون ذات عدة « مناسبة من الأهمية » - « فهناك العقدة لأبسط المشاهدين ، والشخصية لمن هم أكثر فكراً ، والتعبيرات والكلمات لمن هم أميل إلى الناحية الأدبية ، والايقاع لمن هم أشد من سواهم حساً موسيقياً . أما الجماهير المعركة في الإحساس والفهم فنصيبها من المسرحية معنى ينكشف لها خطوة إثر خطوة » . وما يجري في سياق هذا . قوله في موضع آخر إن لها ملت ومكبث وعطيل دع عنك أوديب « ملكاً » * « متعة الهزة في الشعور » كالتى في الروايات البوليسية .

ومن أبرز مقالات اليوت مقالته « ماري لويد » ، وفيها يحدد وهو يتحل الكتابة عن موسيقية انجليزية بارزة وعن الجسارة التي نجمت بموتها ، العلاقة المثالية التي يراها بين الفنان والجمهور : أما الجمهور فهو طبقة اجتماعية متلاممة : يتحدث الفنان عن حياتها وآمالها ويعلويها إلى مرتبة الفن : ويمنحها رفعة : وأما الفنان فإنه مستساغ محبوب ودائماً مفهوم ؛ وهما معاً - أي الجمهور والفنان - متساندان في خلق الفن . ويكاد هذا كله ينم عن حرقة أديب ينظم شعراً معقداً غامضاً إلى أن يجد كثيراً من القراء . وأن يقبل عليه الناس في مجالات كبيرة من المجتمع : تترع إلى أن لا تسمع باسمه . وفي هذا أيضاً عنصر من خطة دعاوية واعية . وقبل ذلك بسنوات كتب اليوت في « الغابة المقدسة » يقول .

كانت مسرحيات عصر اليزابث موجبة إلى جمهور يتطلب تسلية من نوع جاف ، ولكنه يتقبل قسطاً كبيراً من الشعر . أما مشكلتنا نحن فتهيب أن تكون تناول شكل من التسلية واخضاعه لاجراء يجعل منه فناً . ولعلّ كوميدويّ القاعة الموسيقية هو خير ما هنالك في هذا المقام (٤) .

= في كتاب الشعر وعدها المثل الأعلى للأساسة . وهي تصور جانباً من قصة أوديب وترمز إلى عجز الانسان أمام القدر الذي قد يقذف به من حائق مزه إلى الحضيض دون علة واضحة .

(٤) هناك وثيقة أهم من هذه ، وهي قطعة من رسالة إلى عزرا بوند نشرت في Townsman يولييه (تموز) ١٩٣٨ ، وسراجتها العظيمة في الموضوع ، مجتمعة إلى أسلوبها غير المألوف تجعل منها نموذجاً عالياً لما نستطيع أن نحصله من المراسلات المنشورة التي تبودلت بين اليوت وبوند . وهذه هي :

رأي في كتابة مسرحية لا يزيد عن :

١ . أنه لا بد لك من أن تملك انتباه الشهود طوال الوقت .

٢ . فإذا فقدته فطيك أن تسميه - أسرع !

٣ . كل شيء من المقدمة والتشخيصيات وكل ما قاله أرسطوطاليس وغيره أمور ثانوية بالنسبة

لما تقدم . =

٤

لقلماً نجد نقاداً واعين ، مثل اليوت ، على أنهم يخلقون موروثاً ويستعملونه إلا أن كل ناقد يجرد ، وهو يجوب مجالات الماضي ، أولئك الأدباء وتلك الآداب التي تعني شيئاً ما عنده في الحاضر ، فيخلق موروثاً فعلاً أو جزءاً من موروث لنفسه ولغيره من الأدباء . وهناك عدد من النقاد في أيامنا هذه وبعضهم يدرك ، مثل اليوت ، أنه يخلق موروثاً ، قد أعادوا تفسير ماضيها الأدبي ، وتوصلوا إلى نتائج متباينة ، وتباينها يوضح أن اليوت قد قدم لنا « اتباعية » ما ولكنه لم يقدم « الاتباعية » (وقد حاول هربرت ريد مساعد اليوت في تحرير جملة « المحك » أن يوازن اتجاه اليوت بخلق اتباعية « رومانتيكية » مناقضة ، مغفلاً كل من وقع بين شيكسبير ووردزورث في كتابه « أطوار الشعر الانجليزي » وفي غيره من كتب) .

ويبدو أن التكتل وراء هذا الموروث أو ذلك إنما يكمن فيه دافع سياسي فهناك عدد من النقاد بنوا ماضياً يستعمله أصحاب اليمين وآخرون نظموا ماضياً آخر يستعمله أصحاب اليسار . غير أن هناك مجموعة ثالثة من أصحاب التفسير الاتباعي ليست سياسية - فيما يبدو - أو لعلها سياسية من بعيد ، همها الأول أن تخلق ماضياً حيادياً في السياسة يستغلّه الفنان .

وأهم نقد اتباعي معاصر يتجه نحو اليمين بالاضافة إلى نقد اليوت هو أعمال مدرسة الجنوب ، مدرسة جون كرو رانسوم وألان تيت ،

٤ = . ولكن إن كنت تستطيع أن تمتلك انتباه الجمهور الأحمق ، فانك تستطيع ان تمثل أي العبايات حين تصرف عنك أبعصارهم ، وما تعلمه من حيث لا يشعرون هو الذي يجعل مسرحيتك « خالدة » مدة من الزمن .

فاذا حصل الجمهور على المنظر الذي يسلك عليه انتباهه ، منظر امرأة تتجرد من ثيابها قطعة إثر قطعة ، على نغمات الموسيقى ، فقد ينساخ له الشعر .

٥ . فاذا كتبت مسرحية منظومة فلا بد من ان يكون الشعر وسيطاً تنظر من خلاله ، لا زينة جميلة تمدق فيها .

وهي مجموعة غير وثيقة الترابط ، تضم كليث بروكس وروبرت بن ورن كما تضم عدداً من نقاد الشباب البارزين . ومرّ على هذه المجموعة عهد كان لها فيه برنامج سياميّ محسوس يشمل الاقليمية الجنوبية ، ومبدأ المساواة في توزيع الأرض بالجنوب . وفي ذلك العهد كانت الجماعة ترى في دونالد ديفدسون قائداً لها . ومزايا هذه المجموعة على الاتباعين الرجعيين المتطرفين أمثال ونترز ويوند ووندهام لويس واليوت نفسه ، أن فيها مواهب متعاونة وأن لها مركزاً تصدر عنه في جامعتين أو ثلاث بالجنوب ومراكز ترقى إلى درجة « المعسكرات » في الجامعات الشمالية . وأنه كان لها دائماً صحيفة أدبية ممتازة أو اثنتان ، فكان لها أولاً « المجلة الجنوبية » *The Southern Review* تحت إشراف بروكس وورن من ١٩٣٥ - ١٩٤٢ ثم مجلة كينيون *Kenyon Review* بإدارة رانسوم بدت سنة ١٩٣٩ ولا تزال تصدر ثم مجلة سيواني *Sewanee Review* التي تولى الإشراف عليها تيت منذ ١٩٤٤ واستمرّ بها آخرون . وكل هذه المجلات قد أفسحت صدرها (كما فعلت *Criterion* التي رأس تحريرها اليوت) لأشد الآراء تبايناً ، وأكثر وجهات النظر اختلافاً ، جنباً إلى جنب مع آراء أصحابها . وربما كان قائد هذه الجماعة حالياً هو جون كرو رانسوم الذي درّس تيت بكلية فنديربلت ، وكان بحكم مرانه العلميّ وميله الفلسفيّ وسعة اطلاعه ، وذكائه الوقاد ، المفكّسيف النظري للجماعة . وقد كتب رانسوم كتاباً في الدفاع عن « الارثوذكسية » بعنوان « الله دون رعد » *God Without thunder* (١٩٣٠) وفيه ثغرات غريبة في معرفته الدينية (فهو أول كاتب في اللاهوت يمزج بين فكرة الولادة من غير دنس ، والولادة من غير أب) وعلى هذه الهنات ، فالكتاب هجوم بمنطق حيويّ على العدو الذي يمثله كونت ، والطبيعة والعالم (وبخاصة الانثروبولوجيا) ومذهب حرية الرأي . وغرضه في الكتاب محدّد بقوله : « إنه يريد

أن يكسب الناس بخطة جديدة » . وهذا المبدأ اليسوعي قد استمر فيما يبدو ، في كتابيه التالين وهما « جسم الكون » *The World's Body* (١٩٣٨) « والنقد الجديد » *The New Criticism* (١٩٤١) . واتباعية رانسوم تشارك اتباعية اليوت في التبجيل الذي تغدقه على دُن ، وتفترق عنها في أداء احترام — بقدره — للثن واحتقار شاذ لشيكسبير (الذي لم يكن — من جراء افتقاره إلى « النظام الجامعي » وإلى اطلاع ملتن ودُن ، إلا « هاوياً » ، وأديباً ينظم مقطوعات *Sonnets* « سيئة التركيب » . وشاعراً متخلفاً ضئيل المكانة) أما مفتاح النقد عند رانسوم فهو المصطلح « أنطولوجي » * *Ontological* ، ويبدو أنه يعني به الدراسة النقدية للمبنى الشعري أو منطلق القصيدة وعلاقاته بما يسميه « السياق الشعري » أو جزئيات القصيدة . ونتيجة لهذا الاهتمام بالمبنى وبالعلاقات السياق البنائي كان رانسوم الموجه الأول لقراءة النصوص الشعرية ودرسها بدقة . (وهو موقف يشبه موقف ف.ر. ليفز بانجلترا) ومع أنه لم يصدر بما يناسب هذا الاهتمام إلا قليلاً من النصوص المدروسة ، إذ كرس همه إلى البويطيقا والمشاكل الفلسفية في العقيدة والمعرفة في الشعر ، فان أثره كان شاملاً . كما كانت القراءات التي أصدرها بنفسه ممتازة بعامه . وعلى أن اتباعيته تتضمن توجيهاً دينياً وسياسياً ، فقد نصّ — مناقضاً لاليوت — على أن المقاييس الخلقية في النقد شيء دخيل (وكذلك هي المقاييس الدراسية

* أي يتعلق بذلك الفرع من المتافيزيقا الذي يمتد بطبيعة الحدوث أو الحقيقة . يقول رانسوم في كتابه «جسم الكون»: « يميز شعر من شعر بموضوعه ويميز الموضوع «بأنطولوجيته» أو «حقيقته وجوده ... ولذلك ربما كان النقد متكىء على التحليل الأنطولوجي كالذي عناه كانت». ولا بد للقارئ من أن يتذكر أن أرفع أشكال الشعر عند رانسوم هو الشعر المتافيزيقي مثل قصيدة «تقدس» لدن و قصيدة ليداس *Lycidas* للثن . وهو الشعر الذي يستطيع أن يوقظ الانتباه على وضع جديد لحقيقة مألوفة ، بما يتكىء عليه من طريقة مجازية أو إيهام ، هو الشعر الذي يمتد ما يسميه رانسوم *Miraculism* « أي ما له خصائص المعجز العجيب » .

والغوية والتاريخية والانطباعية وغيرها) وأن اهتمام الناقد يجب أن يكون جمالياً فنياً . (من الطريف أن نلاحظ في هذا المقام كيف أن الأثيرين لديه من الشعراء وهما دُنّ وملن كانا داعيتين دينيين وسياسيين وأن الشاعر الذي يحط رانسوم من قدره - أعني شيكسبير - كان أقرب شيء إلى ما نسميه نحن اليوم « الأديب الجمالي ») .

وأكمل ألان تيت عدداً من اتجاهات رانسوم (وبعضها كان هو الذي وضع أصوله باعتراف رانسوم نفسه) وطوّره لنفسه نزعات جديدة . فتناول - مثلاً - مبدأ رانسوم « علم جبال الاقليمية » فحاول أن يوجد نقداً إقليمياً مائراً . كأن يفسر - مثلاً - آثار املي ديكنسون على أنها نتاج نيوانجلند . ومع ذلك فإنه لم يطوّر الانباعية في اتجاه أدبي واضح . وفي المجموعتين من المقالات والمراجعات اللتين نشرهما باسم « مقالات رجعية في الشعر والفكر » *Reactionary Essays on Poetry and Ideas* (١٩٣٦) و « العقل في جنون » *Reason in Madness* (١٩٤١) قسط كبير مخصص للمشكلات الاجتماعية والسياسية والتعليمية . بل لقد طوّر برنامجاً يدعو إلى « الرجعية » و « العنف » . (ومن الانصاف أن نقول إن العنف الذي يريده ليس هو استعمال البنادق في الشوارع بقدر ما هو عنف كلامي .) وصرّح بمقاومته للعلم والفلسفة التجريبية والنقد العلمي في مصطلح أعنف من الذي استعمله رانسوم ، ثم إن القدر الضئيل الذي حققه من القراءات الفنية للشعر قد حققه - مثل رانسوم - على مستوى عال .

أما الذي ثبت على تطبيق مبادئ هذه الجماعة على الأدب فهو كلينث بروكس الذي يظهر فيه تأثير اليوت بأكثر من أي فرد آخر من أقرانه . وفي كتابه النقدي الأول « الشعر الحديث والانباعية » (١٩٣٩) *Modern Poetry and Tradition* حاول مثلما فعل ونترز أن «يراجع» تاريخ

الشعر الانجليزي على منهج مشابه لمحاولة أخرى أقل وضوحاً ، بنظا اليوت ، وحاو لها ليفز في كتابه « تقويم جديد » Revaluation . ولا بد من أن نعرف بأن بروكس ناقد انتقائي ذو حدة حقيقية وقد أقام ، مستعيناً بكل ناقدٍ محدثٍ تقريباً ، اتباعية عابدا « قوة الملح الساخر » * وهي تضم - في المقام الأول - أدب القرن السابع عشر أي دُن والمتألفيين وجونسون وهريك وغيرهم ، وأدب القرن العشرين أي هاردي وييتس واليوت وعدداً من المعاصرين الآخرين . وفي هذا الكتاب الأول تبدو اتباعية بروكس على خلاف اتباعية اليوت ، فهي قد تغفل أواخر القرن السابع عشر وكل القرن الثامن عشر والتاسع عشر (باستثناء أفراد متفرقين مثل سوفيت وغاي وبليك واملي ديكنسون وهوبكتر) وقد تستهين بكل من دريدن وبوب ولا تقبل إلا قطعاً متأفزية أو لمأحة السخرية لشعراء من طراز ملتن . ويصور هذا الكتاب ، أثناء تكوينه لهذه الابعاعية ، طبيعتها ، بدراسته المتعمنة للنصوص ، وبمقتبسات مختارة من خير ما أنتجه عدد من النقاد ، وبنصوص شعرية ، وبخاصة من مثل « اليباب » لاليوت ، وبعض شعر ييتس الغنائي . وفي سنة ١٩٤٣ أصدر بروكس كتاباً ثانياً سماه « الزهرية المحكمة الصنع » فأكمل به هذين الاتجاهين وجعل لكتابه عنواناً فرعياً هو « دراسات في مبنى الشعر » وضمته قراءات

• هذا تمييز غير دقيق لكلمة «Wit» تلك اللفظة التي احتشدت حولها معان كثيرة وفهمها كل ناقد حسب هواه ، ولكنها على وجه الإجمال تعني « القدرة على الملح لأمر غير متكاملة أو غير متناسبة ثم صياغة المعنى في شكل مفاجيء مدعش ، ولا يخلو أن يكون ذلك مصحوباً بشيء من الخداعة أو التهكم أو السخرية أو البدة إطلاقاً » . وقد قال الدكتور جونسون في تعريفها : إنها شيء مألوف طريف في آن ، شيء غير واضح فإذا عبرت عنه أقرت من سمع التعبير بصحته وعدالته .
وقد انكر جونسون أن تكون هذه العقبة في أساس الشعر المتأفزيقي في القرن السابع عشر ، ولكن إذا نظرنا إلى مفهومها عند النقاد المحدثين وجدنا أنها تلتبس بهذا النوع من الشعر (انظر التعليق السابق عن هذا الشعر وطبقه على هذا المصطلح « Wit ») . على أن النقاد بعد ذلك يتفاوتون في لمحها عند هذا الشاعر أو ذاك .

لعشر قصائد هامة تتراوح بين قصيدة دن « تقديس » Canonization وقصيدة بيتس « بين أطفال المدرسة » . مبرزاً درجات متفاوتة من الإحكام . وهذا الكتاب في الوقت نفسه يوسّع من اتباعية بروكس الأولى وَيَعْدُلُ بها إلى وجهة أكثر رحباً . فاذا قصيدة بوب « اغتصاب خصلة الشعر » The Rape of the Lock ومرثية غراي . وقصيدة وردزورث عن ذكريات الطفولة ، وقصيدة كيتس عن الزهرية الاغريقية بل حتى قصيدة تينسون « أيتها الدموع ، أيتها الدموع المتناقلة » — إذا هذه كلها : « قصائد يحس كثير منا أنها قريبة إلى النهر المركزي للموروث » . ولقد اتسع لديه المفهوم الأول الذي استوحاه من البيوت أعني مبدأ « قوة اللحم الساحر » فأصبح يشمل « التهكم » و « ايهام التضاد » و « الرمزية » و « الغموض » و « المبنى الروائي » ، حتى أصبح في الامكان أن تعالج أي قصيدة على أنها نوع من الشعر المتأفريقي . ومن الطبيعي المتوقع — مع ذلك — أن تكون دراسة شعراء مثل دن وشيكسبير وبوب أمثلة من الدراسة الدقيقة ، أحفل وأحسن من دراسة شاعر مثل تينسون أو ملتن (الذي كتب عنه مقالة بليدة جوفاء) . وهذا الكتاب — حسب تعريفه — تطبيق لأفكار رانسوم ، في كشفها الفني عن المبنى الشعري . وتركيزها على الدراسة المستفيضة للنصوص ، ونصها على أهمية دن والمتأفريقيين : حتى إنه لمن الطريف ، بعد هذا كله ، أن نراه يهاجم رانسوم في بعض ملحقات الكتاب المخصصة لمسائل نقدية عامة ، بأنه غير مرن في أفكاره ، وأنه يبالغ في إعجابه بـدُنْ ، وإن كان ذلك هجوماً معتدلاً .

وفي سنة ١٩٣٨ جمع بروكس وروبرت بن ورن مختارات من الشعر لطلبة الكليات عنوانها « فهم الشعر » Understanding Poetry وهي ترعى قدرأ معيناً من الدراسة الدقيقة والتحليل للمبنى و « اتباعية بروكس » (والغالب عليها تفضيل الناحية الأخيرة ، وذلك باختيار الأمثلة وحشد

الأستلة « وترتيب الأوراق » بطريقة تكفل الفوز لِدُنْ والمتافيزيقيين على شلبي والشعر الرومانتيكي) . أما نقد ورن نفسه ، وهو غير كبير في الحجم ، ولما يجمع في كتاب ، فانه أقل احتفالاً بالموروث الأدبي ، وأميل إلى الموروث الأخلاقي ، وقد ظل هذا الأمر كذلك منذ أن نشر مقالته The Briar Patch ضمن مجموعة مقالات عن ملكية الأرض عنوانها « سأحدد موقعي » I'll take my Stand سنة ١٩٣٠ . وفيها احتج مستنداً على مبادئ خلقية لا يأتيها الباطل * ، بأن من الخطأ منح المساواة والتعليم العالي وأمثال هذين من ضروب الرف للزوج - ظلّ هذا شأنه الى أن نشر مقدمة لطبعة مصوّرة من قصيدة كولردج « أغنية الملاح القديم » في سنة ١٩٤٦ قال فيها : إن القصيدة ليست إلا رمزاً أخلاقياً معقداً ، وأدخل مقياس « الصدق » على فكرة كولردج « الخيال الخالص » .

ولا ريب في أن أكبر ناقد معاصر خلق اتباعية تتجه نحو اليسار هو فرنون لويس بارنغتون . ويعد كتابه الضخم ذو الأجزاء الثلاثة « التيارات الرئيسية في الفكر الأميركي » والذي أبقاه موته المفاجئ ناقصاً ، - يعد من الآثار الشاخنة في الموروث الأميركي . والعنوان الفرعي لهذا الكتاب هو « تفسير الأدب الأميركي من أقدم عهوده حتى سنة ١٩٢٠ » ، إلا أن كلمة « أدب » فيه مستعملة بأوسع معانيها ، لأنه في حقيقته دراسة لتاريخ الاجتماع والأفكار الاقتصادية بأميركة ، منعكسة في أديها . وقد استنقذ بارنغتون الموروث الأميركي الحيوي المتمثل في الراديكالية والديموقراطية ، المنتقل من روجر وليمز وفرنكلين وسام آدمز وتوم بين وجفرسون (عبّر) وتمان والداعين لالغاء الرق بأميركة إلى الأدباء الراديكاليين في هذا القرن . وقد كتب بارنغتون كتابة رجل حر الرأي صادق اللهجة ، كتابة تلميذ

من تلامذة جفرسون ، يدافع عن « اعلان الاستقلال » وعن وثيقة الحقوق ضد الدستور ، وأساس نظريته « حتمية اقتصادية » . اقتبسها من تين ومن أستاذ مغمور اسمه ج. ألان سميث (وهذا الثاني مؤلف كتاب عنوانه « روح الحكومة الأمريكية » ، The Spirit of American Government ظهر سنة ١٩٠٧) أكثر من أن يكون استمدّها من « المادية التاريخية » أعني نظرية ماركس ، الشبه حتمية .

وكتابه ناقص ضعيف في الناحية الجمالية ، فهو يغفل بو (ويحوّله للمحلل النفسي والأديب) ويشوّه ملفل معتمداً على السيرة السخيفة التي كتبها ويفر ، ويفسر أهمية ثورو على أنه ذو تجارب اقتصادية . ويعجز عن أن ينصف هوثورن ، ويضحى بهنري جيمس . وقد يكون كل هذا وفق منهج مرسوم لأن بارنغتون مهمم بالأفكار ، وهو يقرّ قائلاً « أما الأحكام الجمالية فلم أكن كثير الاهتمام بها » . غير أنه في كتابه نفسه خصص خمساً وعشرين صفحة لجيمس برانش كابل « ذلك الروح الساخر الرفيع الذي منحناه حتى اليوم » « غريب الأطوار مثل شو ، مثيرٌ مثل تشسترتون » ، إنه لرجل يمكن أن تقارنه بكارليل وتوين .

ثم إن كتاب بارنغتون ، حتى حين نحاسبه في حدود منهجه ، مليء بالأخطاء . فهو يغفل ما أسداه الزنوج للتاريخ والأدب الأميركي ، ويستخف بيجون براون ، ويتخلى عن الحتمية الاقتصادية من أجل أن يمدح كوبر (مع أن هذا كان المدافع الجهير عن حقوق الملاك المحافظين المتطرفين) لأنه اتفق له أن أعجب بعمله . وهو قادر على أن يقول في بريانت « ربما لم يكن شاعراً عظيماً ، ولكنه كان أميركياً عظيماً » . وهو يرى في بنكروفت مؤرخاً أعظم من برسكوت وموتلي وباركمان لأن هؤلاء جميعاً كانوا « مثقفين من محتد رفيع » « انغزاليين » وكان بنكروفت « الديموقراطي المكافح الوحيد بينهم جميعاً » . ومع كل ذلك فإن كتاب بارنغتون عمل جميل هام

ذو أثر واسع في جيله والأجيال الخالفة من نقاد الأدب : ولعله أول كتاب خلق موروثاً كاملاً راديكالياً ديموقراطياً اجتماعياً لدى الأدباء الأميركيين . لينافس الموروث الرجعي الارستقراطي الديني الذي أوجده إليوت ورانسوم وونترز وغيرهم .

وهناك فريق ثالث من موجدي الاتباعية يتفاوت أفراده في مدى إغفالهم الأهداف السياسية : وقد كان جل اهتمام هذا الفريق موجهاً إلى إقامة ماضٍ يقيد منه الفنان الخالق : وأحياناً يفيدون منه هم أنفسهم . ويندرج تحت هذه المقولة كتابان من أحسن الكتب أولهما « دراسات في الأدب الأمريكي الكلاسيكي » *Studies in Classic American Literature* للورنس : وهو تفسير مغرق في النظرة الذاتية : مؤسس على الفكرة الأسطورية التي يؤمن بها لورنس وهي « التعرف الفرزي » . والثاني كتاب متأثر كثيراً بالأول وهو « في الخلق الأمريكي » لوليم كارلوس وليمز . وهو إلى تفسير التاريخ الأمريكي - من جديد - أشبه منه بتفسير الأدب . وليس فيه حديث عن أديب محترف إلا عن واحد هو بو ، ولكن الكتاب مخطط - بصراحة - ليقم موروثاً للأديب الأمريكي . ويقول وليمز « وما ذلك إلا لأن الحمقى لا يؤمنون بأن لهم أصولاً صدروا عنها » . ومع أن أحكامه - بعامة - غير تقليدية . إذ يعطي من شأن أشخاص مثل مورتون أف مريمونت وهارون بر* . فان كتابه كان ذا أثر في الأدباء لا ينكر ، وأبرز من تأثر به هارت كرين وقصصي موثر* اسمه جون سانفورد . ويجمع وليمز التاريخ الأمريكي

* اختار هذين المثليين إيرمن على أن وليمز لا يعبأ بمقاييس العرف التقليدية ، لأن مورتون التاجر الانجليزي لم يكن مرضياً عنه فقد آتهم ببيع الاسلحة للهند ، وفي سنة ١٦٣٠ صودرت ممتلكاته ، وتقلبت به الحياة كثيراً بين سجن واطلاق ، وأما بر (١٧٥٦-١٨٣٦) فقد آتهم بالحيانة ثم برىء ورحل الى إنجلترا وفرنسة ثم عاد الى وطنه .

حول قطبين ، فيقع في حيز الأول : الهنود - الفرنسيون - الكاثوليك ويقع في حيز الثاني : البيض - الانجليز - البروتستانت ، وتمشى مع الأول الحرية والمرح والخلق الفني ، وتلزم الثاني الحشونة البيورتانية والكتب واصطناع الحشمة . أما رأيه في البيورتانية فإنه مبسط جداً معدول عن الصواب ، وهو رأي يتميز به العقد الثالث من هذه القرن حين كانت البيورتانية خصماً للفنان ، وإذا ذكرت انصرف الذهن إلى أنتوني كومستك * أكثر من انصرافه إلى جون براون . إلا أن الكتاب ليس فحسب من أجل الآثار الثرية في عصرنا بل هو نظرة جديدة في القيم ، مثيرة باعثة على الحيوية .

وثمة مجموعة أخيرة - محدودة إلى حد ما - من هؤلاء النقاد الاتباعيين ، يمكن أن نسميها بغير تأنيق « النساين الأدبيين » وهم النقاد الذين يحرصون على أن يذكروا « أبناء » هذا الأديب أو ذاك . وقد كانت هذه الطريقة دائماً إحدى الطرق التي يشغل بها النقاد وقتهم - منذ دريدن في أقل تقدير - وليس يكفهم أنهم وجدوا سبنسر « الابن الشعري » لشوسر ، ووجدوا ملتن « الابن الشعري » لسبنسر ، ولكنهم وقفوا أعظم توفيق حين استطاعوا أن يردوا ولر إلى إدورد فيرفاكس . ولعلّ أكثر المعاصرين شغفاً بتتبع الأنساب الأدبية هو الناقد الفرنسي فردنند برونتيير الذي حاول أن يطبق في هذا المجال نظرية تطور حرفية مستمدة من علم الأحياء الداروني . ويظهر مؤلفه كيف أن الأشكال والموثرات تنمو وتتكاثر وتتطور ثم تتلاشى كأنها فصائل حيوانية . وقد نمتى بعض النقاد الانجليز والأميركيين هذا التبع للأنساب ، وجعلوا منه طريقة ، دون أن يُغرقوا فيه إغراق برونتيير فمثلاً : قد يصرف هوراس غرغوري صفحتين وهو يتبع أثر

* ذلك لأن كومستك هذا (١٨٤٤-١٩١٥) شز حرياً « بيورتانية » على الأدب الشهواني المبتذل والفساد الجمية « قمع الرذيلة » ، وتسبب في القبض على ٣٠٠٠ شخص وحرق ٥٠ طناً من الكتب .

« دون جوان » لبيرون في « جوليان سورل » لبيل وفي « جريجز فيرل »
 أحد شخصيات إبسن . و « جوان » عند شو ، و « مينفر شيفي » لروبنصون ،
 و « بروفروك » لاليوت . وليست مقالة سسل داي لويس « أمل للشعر »
 A Hope for Poetry إلا دراسة مستقصاة في الأنساب الأدبية ، استعمل
 فيها المؤلف مبدأ أودن « عمي - جدتي » . ووجد جذور الحركة الشعرية
 التي تنتظم أودن وسبنسر ولويس نفسه عند « أجداد » مختلفين مثل جرارد
 مانلي هوبكتر وولفرد أون واليوت . وما « الجد » عند داي
 لويس إلا « النسبة الوطنية الممكنة أي الرابطة الضرورية بالماضي أي معنى
 الموروث » . وهناك شاعر ناقد انجليزي شاب اسمه فرنسيس سكارف
 وهو « نصابة » دائماً . يردّ ديلان توماس الى جويس وفرويد والتوراة .
 ويردّ السريالية الى رامبو ونرفال ولوترمونت وهكذا . أما المتخصصون
 في الأدب المقارن مثل ماريو برازهم نصابون دائماً . ذهاباً مع ميلهم
 الدراسي لا النقد .

٥

هضم اليوت المؤثرات الخارجية في يسر ، ويجهد ظاهره ضئيل .
 حتى يبدو وكأنه أبو عذرة كل ما صدر عنه . غير أن آثاره تعتمد الاستمداد
 من غيرها كثيراً . وقد أثر في نقده عدد من معاصريه تأثيراً كبيراً . وفي
 أول القائمة من هؤلاء يجي طبعاً عزرا بوند . فعنه ورث اليوت طريقته
 التفسيرية ، وطريقته في الدراسة المقارنة ، وفكرة الناقد العالم . ومما يستحق
 التنويه أن دعوة اليوت في إحدى مقالاته الأولى « يوربيدس والبروفسور
 مري » إلى دراسة تتخطى حدود الزمان « فتربط بين هوميرس وفلوير »
 - إن هذه الدعوة ليست إلا شرحاً لقول بوند من قبل إنه يتطلب « دراسة
 أدبية تضع ثيوقريطس والمستر بيتس في ميزان واحد » . أضف إلى هذا
 أن اليوت مدين لبوند بعدد من مبادئه - على التعيين - ومن ذلك فكرة

اللاشخصانية ، وفكرة التبادل الموضوعي - في رأي ماريو براز - فقد ذهب هذا الدارس إلى أن أصل الفكرة الثانية موجود عند بوند في مقاله « روح الرومانس » حيث يقول : إن الشعر « نوع من الرياضيات المتلقاة إلهاماً ، ويعطينا معادلات ، لا للأرقام المجردة والمثلثات والكرويات وما أشبه ، بل للعواطف الانسانية » .

وفي نفس اليوت نحو بوند احترام يبلغ حدّ التقديس على الرغم من خلاف أساسي في الدين ومشاجرات أخرى . وهو لا يعدّه أحد عظماء النقاد المعاصرين فحسب بل « لعله أعظم شاعر حيّ في لغتنا » (٥) . ومع ذلك فما يثير السخرية أن يسمي الناس فهم إهدائه قصيدة « الياب » لبوند « الصانع الأحسن » ، عرفاناً منه بالجميل . فهذه القولة « الصانع الأحسن » استعملها ذاتي في وصف آرنو دانيال في « المطهر » (على لسان غويدو غوينشلملي) ولكنها اليوم تحمل معنى التقريظ الساخر المتخفّي (وإن لم تكن كذلك حينئذ) إذ حسب أن ذاتي لم يكن يعلم أنه صانع خير من آرنو وأعظم فنحن اليوم نعرف ذلك : فإذا استعملها اليوت في حديثه عن بوند قضياً يقترن العرفان المهذب بالجميل مع ما توحيه من شعور الزهو بمقدرة فاتحة .

وثاني اثنين من المؤثرات في اليوت - بعد أثر بوند ، مستمد من ت.إ. هيوم الذي قتل في الحرب العظمى عام ١٩١٧ وعمره أربعة وثلاثون

(٥) كشف اليوت عن أحد العوامل في هذا الاحترام الذي يبدو مترقياً في مقال له عنوانه « عزرا بوند » نشر بمجلة شعر ، سبتمبر (أيلول) ١٩٤٦ حيث قال : « في سنة ١٩٢٢ قدمت إليه في باريس مخطوطتي من قصيدة مبددة متراخية فوضوية تسمى « الياب » فبادرت بيده وقد ارتدت الى نصف حجمها في الشكل الذي ظهرت فيه مطبوعة » . وحين يقول في نهاية المقال نفسه عن الاناشيد Cantos « ليس في الأحياء من يستطيع ان يكتب مثل هذا . كم في الناس من يستطيع أن يكتب ما يشبه نصف هذا جودة ؟ » فان هذه العبارة لا تثير معنى موضوعياً أكثر مما أثارته أشباه لها من قبل أما اليوم فأنها قد تملأ قطعاً صالحاً من المني الذاتي .

عاماً . ولم تنشر آثاره إلا في سنة ١٩٢٤ عندما نشر هربرت ريد مجموعة من أوراقه بعنوان « تأملات » Speculations . وقد كان هيوم مترجماً عن برغسون وسورل ، كاثوليكيًا ، عقلاً ككلاسيكيًا ، عسكريًا . فاشياً قبل الأوان . وكانت أيدي أصحابه تتداول تعليقاته في نسخها الخطية . ومن المؤكد أن اليوت وبوند وعدداً من النقاد الآخرين كانوا يعرفونها قبل أن تطبع . وقد استمد اليوت من هيوم - إلى حد ما - اتباعه الكلاسيكية وأن العقيدة هي العنصر الحيوي في الدين . وفي سبيلها يستطيع المرء أن « يزدرد » العاطفة والشعائر ، كما استمد منه مثله الأعلى في أن الفن والنقد إنما هما في خدمة السنة الدينية والرجعية السياسية . ولعل هيوم هو الناقد المعاصر الوحيد الذي كان في مقدوره أن يوافق اليوت تماماً على فكرته المنحرفة في أن الصلة الفردية بالله تمت . وأن الحرف المكتوب يمنح الحياة . وقد نال هيوم في ربيع القرن التالي لوفاته صيت الرجل الذي حمل لواء النقد الاتباعي . وبالإضافة إلى أثره في اليوت ، فإن أثره منطبع في بوند (الذي سجل محادثة مسيئة بينه وبين هيوم وقف فيها موقف الأستاذ ووقف هيوم تلميذاً تملؤه الرهبة) وفي ألان تيت وغيره من أفراد مدرسة الجنوب . وفي الانسانيين المحدثين وت. ستيرج مور وفي المعسكر الثاني : معسكر رتشاردز وهربرت ريد .

وعلى الرغم من الخلاف الأساسي بين رتشاردز واليوت . فإن الأول كان ذا أثر كبير في الفكر النقدي عند الثاني . وكثيراً ما اعترف اليوت بأنه مدين لرتشاردز ، وبأن أفكارها تتشابه ، وأن مؤلفات رتشاردز « ذات أهمية أصلية في تاريخ النقد الأدبي » وقد استمدت من رتشاردز مبدأ من مبادئه الأساسية الأولى أعني نظرية عدم التناسب بين المعتقد والتنوق الشعري في القارئ مطلقاً ، وفي الشاعر مع بعض التقييد . وقد قاوم اليوت التوجيه العلمي الأساسي عند رتشاردز ، وكثيراً ما كانت مقاومته هجومياً

حاداً ، يبا استعار في نفس الوقت كثيراً من مبادئ ذلك التوجيه وقسطاً
واهدراً من مصطلحاته .

ومن أكبر المشكلات التي يثيرها نقد اليوت مشكلة الناقد الذي يتفق
له أن يكون أديباً خالفاً دا شأن . فمن بين النقاد الذين نعروض لهم في هذا
الكتاب نجد عدداً لا يكتبون الا نقداً أو دراسات ومن هؤلاء بروكس
ورتشاردز وكارولين سيرجن ومود بودكين . أما أمثال وترز وبلاكور
واميسون ويورك فهم شعراء أو قصصيون يتفاوتون درجات في الأهمية
والبراعة الأدبية ، إلا اليوت فانه شاعر خالق من الطراز الأول ، وذو
شأن كبير . وقد أصاب مائسون حين ذكرنا بأن اليوت « يقف في سلسلة
الشعراء النقاد ، وهي السلسلة التي تبدأ بالشاعرين جونسون ودريدن
وتضم صمويل جونسون وكولردج وآرنولد » . ولقد أحرز ما أحرزه
من بسطة في التأثير ، لأنه كان كذلك — ذا صنعة يتحدث عما يعرفه حديث
دراية ، لا بالواسطة .

وأ أكبر ممجد للشاعر الناقد في عصرنا — على وجه متميز — هو بوند
:نذي يقول في بعض المواطن « لا تلقوا انتباهاً لذلك النقد الذي يصدر
عن ناس لم يكتبوا كتاباً معروفاً » ، ويقول في موطن آخر « إذا أردت أن
تعرف شيئاً عن السيارة فهل تذهب إلى من يعرف عنها وعن قيادتها شيئاً
أو تذهب إلى من سمع بها فحسب ؟ وإذا خبرت بين اثنين من صانعي
السيارات فهل تذهب إلى من أجاد صنع واحدة أو إلى من صنع سيارة
ردئة » ؟ . ومع هذا كله ، فكلّ هذا الحجاج ليس في جانب الشاعر الناقد .
وحتى اليوم لم يُحَقَّقْ أحدٌ حُجَّةَ فنكلمان بأن الفنان الذي ينقد الفن
يميل إلى أن يحكم عليه من زاوية الجهد الفني ، لا من حيث معناه أو جماله .

• أي يملق اهتمام الناقد إن كان فنانياً بطبيعة الجهد المبغول لا بنتيجته ، وهذا على أنه لا يحقق الغاية
المطلوبة من النقد فانه يتطلب قدراً موضوعياً كبيراً من روح الانصاف .

وهذا الذي جرت عليه المجالات الأدبية ، وبخاصة الحرة منها . من تحويل الشعر توأاً للشعراء كي يراجعوه قد كشف عن ان اعتراض فنكلمان ينطبق على أحسن الأمثلة . أما في أردأ الأمثلة ، فان الشاعر الناقد ينصرف إلى أمور من الشحناء الخاصة ، وتعارض الثناء والبذاء ، ونثل الأحقاد والانتقام . ونظرة إلى بضعة نماذج من النقد الذي ينهمك فيه الأدباء الخالقون ذوو الشأن قد تلقي ضوءاً على هذا الأمر . وأبرز مثل على هذا النوع من النقد في عصرنا - باتفاق إجماعي - هي المقدمات النقدية التي يكتبها هنري جيمس . فهذا القاص كان يجمع بين بصيرة نافذة في عملية الابداع والكشف الذاتي المسهب ، وبين القدرة التعميمية الفذة على أن يزودنا بأقيم وثائق خطها قلم عن عملية الخلق الفني . غير أنه كان يعوزه نفاذ البصيرة في عملية الخلق عند الآخرين . وعلى ما كان يتمتع به من حسن مرهف في صنعتة . لعله أعظم حسن في عصرنا ، فإنه لم يحقق عندما كان يتحدث عن أديب آخر مثل النتائج التي حققها وهو يحلل ذاته . وهذا الموروث من الكشف الذاتي - كما بدأه جيمس - استمر عند عدد من الشعراء النقاد في عصرنا ، ومن أبرزهم ألان تيت وجون كرو رانسوم (أما البيوت فلم يسجل إلا شيئاً قليلاً من هذا ويكاد لا يتحدث عن شعره صراحة ، مفضلاً أن يتحدث عن « الشاعر » عموماً ، وهذا غريب حقاً لأنه هو الذي يقول « إنني لأعتقد أن النقد الذي يجريه أديب ماهر ذو مران على نتاجه هو أشد أنواع النقد حيوية وأعلها درجة » . أما تيت فإنه في مقال بارز عنوانه « نرجس في نظر نفسه » Narcissus as Narcissus من كتابه « العقل في جنون » حلل قصيدته « أغنية إلى الأموات المتحالفين » في عشرين صفحة من التعليق المسهب ، وهو تحليل جليل الفائدة ، يستحق أن يقف في صف مع رسالة كتبها هارت كرين يفسر بها قصيدته « عند قبر ملفل » ، ويصلح اتخاذها دراسة

للعقل الشعري المعاصر . إلا أنه يكاد يكون من المستحيل أن نعدّها نقداً لأمر كثيرة ليس أقلها شأناً أن الشاعر حين يتجدد عن نتاجه . يستطيع أن يحتكر أية حقائق يريد تزويدنا بها .

وأما جون كرو رانسوم . وهو يمثل موقفاً مخالفاً . فإنه يعالج هذا النوع من النقد الذاتي الكاشف بطريقة أحذق - بعض الشيء - فقد خلق من حيث هو ناقد « بويطيقا » تبدو مؤسسة في المقام الأول على طريقته هو في كتابة الشعر وتتضمن تمييزه بين « المبنى » و « السياق الشعري » في القصيدة ، والفرقة بين الوزن والمعنى . فالقصيدة لديه توفيق بين المبنى والسياق الشعري ثم يتحقق فيها توفيق آخر عندما يغير المعنى المقصود ليندرج في الوزن . أو يغير الوزن ليلائم المعنى . وهذه الفرقة - بكل أجزائها - صحيحة ؛ ولا ريب . في حال رانسوم أو في نتاج رجل مثل بيتس (الذي كان يكتب نثراً أولاً ثم يطرّقه في سموط الوزن) أما في حال شاعر ينبثق عنه النظم حراً مثل شيكسبير أو كيتس في أوائل عهده . فإن هذه الفرقة نائية لا محلّ لها . وحين خلق رانسوم بويطيقا على مثاله . كان ذلك ضربة لازب بالنسبة له . كما هي الحال عند كل شاعر ناقد ؛ غير أن هذا النموذج الذي خلقه كان محدوداً لا يمكن تعميمه فقلّت منه الفائدة .

ومن هذه الأمثلة القليلة عن الشاعر الناقد - وهي أمثلة من خير ما قدّمه عصرنا - تظهر بعض المشكلات المشتَملة تَمّةً . فالأديب الخالق خير الناس استعداداً (تحت ظروف معينة) ليتحدث عن نتاجه . غير أنه ليس في طوق أحد - حينئذٍ - أن يناقشه الرأي فيه ؛ ومن ثمّ يصبح النقد فناً منعزلاً ، مثله في ذلك مثل السيرة الذاتية . ولو أن هذا الأديب بدلاً من التحدث عن نتاجه أقام نظرية إنشائية عنه فإن هذه النظرية قد تعاني لاقياسيته وشذوذه لأن كل الأدباء إلى حد ما ، ومن وجهه وآخر ،

لا قياسيون شلوذاً وتفرداً . وإذا ناقش نتاج الآخرين موجهاً ضرورةً
 بنتاجه المتخصص ، فمن المحتمل أن يفتر إلى المعرفة والأساس النظري
 اللذين يحتاجهما الناقد المترف كما يفعل إم. فورستر في قطعه الأدبية .
 ومن المحتمل أن يعجز عن أن يكون قارئاً عادياً لشدة وعيه بطريقته ،
 بينما هو لا يستطيع أن يكون ناقداً خالصاً أو صانعاً خالصاً ، كما كانت
 حال فرجينيا ولف في كتابها « القارئ العادي » *The Common Reader* .
 وقد تمحل محرمات ذاتية دون الحديث عن نتاجه - صراحةً - كما هي
 حال اليوت أو يكون عاجزاً عن أن يسلط بصيرته على نتاج غيره
 مثلاً يسلطها على نتاجه كحال جيمس ، وأخيراً قد يكون مشغول الذهن
 بتواعده التي يضعها أو يكون شديد التثب بتناجه حسوداً أو مصاباً باحدى
 الرذائل التي نصيب الشاعر الناقد ، مما سبق ذكره . وقد يقال ، في وجه
 هذه الاعتراضات ، إن نقداً موضوعياً من الطراز الأول قد ينشأ على
 يدي أديب خالق من الطراز الأول ، وذلك هو حال اليوت . ولكن
 أحسن النقد كالأحسن من كل شيء آخر ، سيكون حسب قانون عام -
 في هذا الحياة - نتاج قوم محرفين . (ولنا ننكر بهذا قاعدة من أصول
 القواعد النقدية وهي أن الناقد بحاجة إلى أن يحسن شيئاً من تجربة الأديب
 الخالق ، وإلا عجز عن أن يفهم مشكلات الخلق الفني ، كما أننا لسا
 نقلل من الأهمية العظيمة التي تتمتع بها وثائق أدبية مثل مقدمات جيمس
 ومقالة تيت) .

ولقد كتب اليوت يقول في دريدن : « إن مقالاته هي أفكاره الواعية
 عن أنواع الانتاج الذي كان يزاوله ، وفي هذه الفكرة التي يقدمها عن
 شاعر يكتب نقداً ويصفه بأنه « واع » اقترح اليوت الزاوية التي يريدنا
 أن ننظر إليه منها . ويقرر اليوت ، بوضوح ، صفة نقدية يسميها أحياناً

الحسّ التاريخي ، ويعدها ضرورة لازمة لكي تكفل بقاء الشاعر شاعراً « بعد عامه الخامس والعشرين » ، وبما أنه ظلّ يكتب شعراً بعد أن تجاوز هذه السنة الحاسمة (قال قوله تلك وهو في التاسعة والعشرين) فليس مما يجافي الصواب أن نزعّم بأنه وجد تلك الصفة النقدية في نفسه . ومع هذا فإنه يرسم خطأً فاصلاً بين المحتوى الشعري للشاعر وبين نقده . كتب يقول : « لقد أقول إن المرء قد يكون من حقّه ، في نتاجه الثري ، أن يشغل نفسه بالمثاليات أما عندما يكتب شعراً فإنه لا يستطيع إلا معالجة الحقيقة » . وهذا القول حسبما ترقى إليه معرفتي أول ردّ من اليوت على تهمة التباين بين شعره ونثره - تهمة طالما لاحقته في صور مختلفة ؛ فهي تتدرج من الهجوم العنيد الذي واجهه به إرنست بويد في قوله « ليس بين نظريته الجمالية وتطبيقه العملي أدنى علاقة » إلى هجوم متعاطف معه يمثله رانسوم في قوله :

وتصادم الشاعر والناقد فكان اليوت الناقد هو المستر جيكل ، واليوت الشاعر هايد . وكان عجبياً أن نتصوّر في حكمة جيكل الشاملة وجود الكلمة التي تبرر هايد . وقد درست هذين كليهما بامعان رجاء التوفيق بينهما غير أنني أظن أن هذا التوفيق لن يتحقق ، وأن الكلمة التي بحثنا عنها في الحكمة الشاملة غير موجودة ؛ لقد سار تيار النقد بقوة في وجه تيار الشعر .

ويكاد ماثيسون أن يكون الوحيد الذي تقدم للدفاع عن تماسك اليوت ، فأقرّ أولاً أن اليوت « يفضل نوعاً من الشعر مغايراً كثيراً للذي يستطيع نظمه » ثم ذهب إلى أن « نقده يثير أهداف شعره ، وشعره يصور مظاهر كثيرة من نظريته النقدية » . وحين ظهرت « المقامات الرباعية الأربع » كان ماثيسون قد أصبح يعتقد أنه خير ما يساعد على فهم شعر اليوت هو

النظر في نقده . وأشار إلى أن مقال اليوت « موسيقى الشعر » يلقي أنسب الأضواء على أهدافه الشعرية ، وهو حجة جديدة تنقض حجة الذين لا يزالون يوضعون في الخطأ المغالط بقولهم إنه لا انسجام بين نتاجه الخالق « الثوري » ونقده « الاتباعي » (٦) .

وعلى الرغم مما تورط فيه الفريقان من هذر ، فهناك نقطة هامة في مضمون هذا الجدل وهي الوحدة العضوية في الشخصية الانسانية . أما النقاد الذين يرون تبايناً في نتاجي اليوت فهم لا محالة يجرّدون المرء من كل مظاهر المعنى إن لم يكن من الحياة نفسها . وكذلك فإن مائيسون يخطئ - من الناحية الأخرى ، حين يتصور أن العلاقة بين الانتاجين بسيطة جداً وأن النقد ليس إلا « المرشد الميسور » أو « الترجمة الحرفية » للشعر . وأسلم من هذين الموقفين موقف اليوت نفسه في أن نقد الشاعر قد يكمل شعره من بعض النواحي ، وقد كتب يقول في إحدى مقالاته الأولى : « إن الشاعر الناقد ينقد الشعر من أجل أن يخلق شعراً ، وفي هذا يلحظ أوضح العلاقات بين الاثنين . وقد لحظ أيضاً أن الشاعر يتخذ من نفسه الناقدة أداة عاكسة أو مدافعة حين قال : « ربما لم يكن آرنولد أبداً موضوعياً حين كتب هذا السطر بل ربما أثير إلى ذلك دفاعاً عن شعره » . وفي سنة ١٩٤٢ توقف اليوت عن الایماء إلى استقلال نقده ، وكتب يقول : « غير أنني أعتقد أن الكتابات النقدية للشعراء ، وقد كان منها في الماضي أمثلة متميزة ، إنما يرجع قسط كبير مما فيها من متعة إلى أن الشاعر يجرب - غير واعٍ أحياناً إن لم نقل عامداً ، أن يدافع عن نوع الشعر الذي يقرضه ، أو

(٦) كسبت « المقامات الرباعية » - فيما يبدو - أناساً كثيرين إلى صف مائيسون ، ومنذ أن كتب هذا الرأي اقتبسه كثيرون ، منهم الآكس.م.ك. برادبروكس في كتاب « ب.س. اليوت - دراسة لأدبه على أيدي كتاب متعددين » (١٩٤٧) وهي تقول : « إن نقده خير تعليق على شعره في الغالب » ، وشغمت ذلك بنقول مؤيدة . ومنهم ولیم يورك تندال في مجلة *The American Scholar* غريف ١٩٤٧ في مقال له ألح فيه على أن نقد اليوت ، مهما يكن موضوعه الظاهر ، فإنه نقد لإنتاجه .

ليضع قاعدة للشعر الذي يريد أن يقرضه . ومعنى هذا أن التقديري لصاحبه مهات متعددة ، مثلما يفعل الشعر ، وأنه في الحقيقة نوع آخر من الشعر ، وأن هذين النوعين قد يتداخلان بدرجات متفاوتة ، دون أن يتلاحما ، كلياً ، أو يفصلا تماماً .

ويبدو أنهما في السنوات الأخيرة أخذتا يميلان إلى التباعد ، كلٌّ عن الآخر ، ذلك لأن مقالات اليوت التي صدرت في العقد الخامس من هذا القرن قد نزلت إلى مواجهة الاباعية في مظاهرها الدينية والتعليمية والاجتماعية بصراحة أكثر من رؤية الاباعية من خلال النصوص الشعرية : (وهذه هي مرتبة حسب ظهورها) * :

١ : يتركز خطابه الذي ألقاه حين رأس الجمعية الكلاسيكية ، ونشر في كراسة عام ١٩٤٢ بعنوان « الكلاسيكيات والأديب » حول مشكلات الثقافة المسيحية .

٢ : ومقدمته التي كتبها لكتاب « مختارات من منظوم كبلنج » ونشرت في العام نفسه ، « ليست إلا دفاعاً سياسياً عن وطنية كبلنج الاستعمارية وعنصريته العرقية (لا يصدق اليوت أن كبلنج يؤمن بمبدأ تفوق عنصر جنسي على آخر) » (٧) .

٣ : أما مقاله « ملاحظ من أجل تعريف الثقافة » الذي نشره في New English Weekly سنة ١٩٤٣ وأعاد نشره في مجلة البارتران ربيع ١٩٤٤ فإنه صلة للترعات التي ظهرت

* ترقيم هذه الكتب غير موجود بالأصل ، وإنما وضعناه لتيسير ترتيبه على القارئ .

(٧) تحت ضغط من مراجعة كتبها ليونسل ترلنج ، بثت اليوت بتوضيح إلى مجلة « الأمة » The Nation ١٥ يناير (كانون الثاني) ١٩٤٤ قال فيه : « لست أعلم أنه (أي كبلنج) كان يظن مشاراً لاسامية ، بوجه خاص »

في « مثال المجتمع المسيحي » مع نص أوكد على المظاهر الثقافية والتعليمية في مبدأه المثاليّ الديني القائم على حصر السلطة في يد هيئة واحدة .

٤ : ومقاله « الأديب ومستقبل أوروبا » الذي أعيد طبعه في مجلة سيواني صيف ١٩٤٥ بعد طبعه أولاً في مجلة « ابن الشمال » Norseman النرويجية فهو اقتراح للأدباء كي يتفقوا - كطبقة - على الأمور العامة مثل الثقافة والتعليم .

٥ : وأما خطابه الذي ألقاه في جمعية أصحاب الكتب الويلزيين ونشرته مجلة سيواني شتاء ١٩٤٦ وعنوانه « ما هو الشعر الذي لا يعد من الطراز الأول » فمنهجه تعليمي أكثر منه نقدياً ونغمته توجيهية مستعلية ، وقسط كبير منه مخصص لتبويب المهام التي تؤديها المختارات الشعرية والمجلات الصغيرة .

٦ : وأما مقاله الحديث عن بوند وكلمته التأبينية في فاليري فكلاهما يتصل بأوروبا التي شهدتها كل منهما ، وما يفنى منها وما يبقى (لقد قال فاليري : إن أوروبا بلغت النهاية) وقد نتصور في هذا كله قسطاً من انعكاس النظرة الذاتية ،

٧ : وأخيراً نجد أن عدداً من كتاباته الحديثة ديني أو سياسي مباشر ومنها « كتيبة » عن وحدة الكنيسة ، ومقدمة كتاب عنوانه « ظلام القمر » لمؤلف مجهول عن سوء معاملة الروس لبولندا ، وهكذا . ومنذ أن صدر مقاله « موسيقى الشعر » سنة ١٩٤٢ لا أعرف له نقداً يدور حول الأدب - من حيث هو أدب - (ربما باستثناء

محاضرة حديثة ألقاها في نيويورك عن ملتن راجع فيها
تقديره القديم لهذا الشاعر) . بل إن أنموذج نتاجه الحديث
— فيما يبدو — يتمثل في الموروث الذي قهر الاهتمام
الأدبي ، مع أنه انبثق منه ، مثلاً أن الرجعية السياسية
(في حالات كحال موراس) تقهر أحياناً النظرة الدينية
التي كان يراد لها أن تسندها .

ولا ريب في أن قهمننا اليوت الإنسان هو الذي يفتح الطريق إلى شعره
ونقده ، وإن أنكر ذلك بشدة ، مثلاً اتضح لنا — على وجه الجملة — أن
« الإبتاعية » عنده تستمد وجودها من حاجة ذاتية . وهناك نقاش أدبي
آخر لا يقل مرارة وقلة جدوى عن النقاش الذي دار حول الصلة بين
شعره ونقده وذلك هو : إلى أي حد يمكن أن نرى في شعر اليوت خيوط
سيرة ذاتية ؟ وقد صفع مائيسون ، محققاً ، نقاداً مثل غرانفيل هكس وس .
داي لويس ذهبوا إلى أن اليوت كتب سيرته الاجتماعية في قصيدتيه « جرونشن »
و « بروفروك » — بهذا الترتيب — ومن الواضح أن اليوت مثل نسر معمر
في أوائل عقده الخامس ليبدو مضحكاً بعض الشيء* . ومع ذلك فمن
المحال أن نعد بعض تعابيره حين نطلع عليها وبخاصة في « المقامات الرباعية »
إلا تقارير ذاتية مباشرة من الشاعر ، كتبت في نغمة تشبه نثر لغة التخاطب .
فهو يقول في East Coker :

كانت تلك طريقة من التعبير عنها — طريقة غير مرضية كثيراً ،
دراسة متكلفة معقدة على نحو شعري قد أخنى عليه الدهر
ترك المرء في صراع لا قبل له به ، مع الألفاظ والمعاني ،

* أي فيه شيء من صفات بروفروك المتردد المنخوب القلب في مجتمع متحضر وفي وسط رأسه
بقعة صلحاء ، والنساء ينظرن إليه ويقلن « يا لشعره كيف يبدو رقيقاً سخيلاً » وياقته قد سعدت
نحو ذقته ، ودبوس رخيص يمسك ربطة عنقه ، والنساء يقلن « يا لله ما أنحف ذراعيه وساقه » .

أما الشعر نفسه فأمره ثانوي .
 أقول مرة أخرى : لم تكن هذه الطريقة هي الشيء المرجو
 فإذا كانت تصبح قيمة ذلك الذي طال ترقبه
 ذلك الهدوء الذي طال تربيته ، ذلك الوقار الخريفي
 وحكمة العمر ؟

وبعد بضع صفحات :

وهكذا تراني هنا على الجادة ، بعد عشرين سنة
 عشرين سنة بددتها بسخاء ، سنوات ما بين حربين ،
 محاولاً أن أتعلم استعمال الألفاظ ، وكل محاولة ،
 بدءاً "جديد" ، ونوع جديد من الاخفاق
 لأنني لم أتعلم إلا التحكم بالألفاظ
 المتصلة بشيء لم أعد أريد التحدث عنه
 أو بالطريقة التي أصبحت لا أميل إلى التعبير بها
 وكل محاولة بدءاً جديد ، هجوم على مبهم يمتنع على الابانة ،
 بمعدات متهرثة لا يزال يدركها الفساد ،
 في حومة الشعور الطاعني ،

وأمام كتائب من العاطفة جامعة على النظام (٨) .

فهذه الأبيات تنصّ حقاً - حتى حين يتردد فيها ذكر « الشعور »
 و « العاطفة » التي أسقطت من الشعر قبل ربع قرن مضى - على الألم ؛
 ذلك الألم الذي أعلنه اليوت في كتابه عن دانتى وقال إنه ليس مصدر الشعر
 وحسب بل هو مادته الوحيدة . لقد اعترف أنه يشعر بعد نظم الشعر
 « براحة مفاجئة من عبء فادح » وقال في موضع آخر : « وعلينا

(٨) نقلا من East Coker في قصيدة « المقامات الرباعية الأربع » لاليوت . حقوق الطبع
 محفوظة (١٩٤٢) لاليوت . اقتبست باذن من شركة هاركورت وبريس ...

جميعاً أن نختار أي موضوع يهيم لنا أعمق الراحة وأخفاها . ومنز السهل أن نرى الإنسان المتألم في قولته المشهورة « إننا لنكافح لنحفظ بالحياة لشيء ما أكثر من رجائنا أن يتصر شيء ما ، أو في كلمته « كلمات أخيرة » ، التي بعث بها إلى مجلة « المحك » سنة ١٩٣٩ متخلياً عن رئاسة تحريرها بعد ستة عشر عاماً :

في مثل هذه الحال الراهنة من أحداث العالم ، التي بعثت في نفسي تمخذاً في الروح يخلف عن كل تجربة واجهتها خلال خمسين عاماً ، تجربة لا يمكن أن تتحول إلى عاطفة جديدة ، أراني لم أعد أحسّ بالحماسة التي لا بد منها لكي أجعل من مجلة أدبية ما ينبغي أن تكون .

إن الشخصية التي تنبثق أخيراً من هذا كله ، ليست ، كما قد يتوقع المرء ، شخصية فنان عظيم متصر ، حقق في قصيدته « المقامات الرباعية » قطعة من أصل ما صدر في عصرنا من شعر ، بل شخصية رجل مريض مقهور معذب يتحلل متوكئاً على النظام واللاشخصانية في الشعر ، والاتباعية في النقد . وقد يمكن للنقد « الاتباعي » أن يتوجه بأمل نحو المستقبل — على خلاف نقد اليوت — ولكنه يحتاج حينئذٍ أشياء أدبية أخرى ، ولا بد له من أن يختار موروثاً آخر .

الفصل الرابع

فان ويك بروكس والنقد المعتمد على السيرة

من الصعوبة في حال فان ويك بروكس ، بوجه خاص ، أن نجرد طريقة نقدية عملية مما يتصل بالرجل ومولفاته . فقد مضى عقد كامل - على الأقل - منذ أن أخذ من يهتمون بالأدب ينظرون إليه نظرة جدية ، وفي خلال تلك الحقبة أحرز نجاحاً واسعاً شاسعاً ، (حتى إن كتابه « ازدهار نيو انجلند » *The Flowering of New England* كان في رأس قوائم الكتب الرائجة لمدة تسعة وخمسين أسبوعاً متوالياً) وأصبح شيخاً ضيق العطن مرير النفس أشيب الشاربين . وقد دخل في عداد الناقلين على ما يسميه « أدب الصفوة » يعني أدب جيمس وجويس واليوت وسائر أهل الجدة من المحدثين ، الذين يمثلون « دافع الموت » ، واضعاً في مقابله « الأدب الأصيل » أي أدب ساندبرغ وفروست ولويس ثمفورد الذين يمثلون الصحة والحياة . وقد علق مرة في صلف واعتداد بقوله « إن الأدب قد جنح نحو الفروع وعلينا أن نرتدّ به إلى الجذع » . واستفزه كتاب أرشيبالد مكليش « كفاح الثقافة » *Kulturkampf* حين صدر في أيام الحرب فاقترح حرق الكتب الألمانية ، وأعلن أن الأدباء في البلاد الديمقراطية قد سمعوا عقول قرائهم ، واستترفوا إرادة فرنسا حتى عجزت عن

الوقوف أمام هتلر . ثم إذا به يزداد لديه مرض كره الأجانب ويتحوّل ما كان يحمل من تيرم بالمهاجرين وبخاصة « شباب الجانب الشرقي » * ، و « بحاجاتهم الأجنبية » التي تضلل الأميركيين ، أهل الوطن ، إلى عصبية عرقية في كتبه الأخيرة يمكن أن نسميها « العنصرية الشمالية البانكية » ** حتى إنه ليعتقد أن نيوإنجلند قد انحدرت « عندما ضغطت العناصر الغريبة فيها على أهل الوطن » . وأصبحت كلمة « جنس » و « جنسي » *** تتناثر في كتبه الأخيرة بكثرة ، كأنها اللوز في اللوزينج . وفي الوقت نفسه زاد انشغاله بالأنساب والاستقصاء عن « أسلاف كل واحد » و « بارستقراطية البنادر » وهم المتمون إلى فان ويك (كتب بروكس عن الكوت **** فقال : كان كثير الاهتمام بنسبه ، وإذا بلغ المرء الرابعة والأربعين ، فأبي بأس في ذلك ؟) وتكاد هوامش كتابه المسمى « نيوإنجلند - اليقظة الأخيرة » New England-Indian Summer أن تكون قوائم طويلة من أنساب الأدياء أو التمييز بين أيهم ذهب إلى هارفارد وأيهم تخرّج في بيل . وعند هذه المرحلة كان قد آمن بأفكار اشبنجلر ، ووقف ولاءه على « هانس زنسر العظيم » والدكتور الكسيس كاريل ***** .

* يطلق هذا الاسم على حي من أحياء نيويورك معروف بكثافة السكان وفقهم ورداءة مساكنهم ، وأكثرهم مهاجر من شرقي أوروبا وجنوبيها ، وهو مبادة للجريمة والمرض والراديكالية .
** Yankee كلمة مجهولة الأصل ، كانت تطلق في القرن الثامن عشر على سكان مقاطعة نيوإنجلند ثم أصبحت تطلق في الحرب الأهلية على كل سكان الشمال . ثم عمت فشملت الأميركيين في الحرب العظمى .

*** تفيد هاتان الكلمتان في هذا السياق المعنى المنصري الشعبي .

**** الكوت (١٧٩٩-١٨٨٨) أحد الفلاسفة ورجال التربية الأميركيين ، كان محدثاً بارعاً ذا آراء خاصة في التعليم ، وفلسفة تراوح بين المثالية المتطرفة والمادية .

***** زنسر (١٨٧٨-١٩٤٠) باكتريولوجي أميركي ؛ أما الكسيس كاريل فإنه طبيب ولد بفرنسة ١٨٧٣ ودرس فيها ثم هاجر إلى الولايات المتحدة سنة ١٩٠٥ ونال جائزة نوبل سنة ١٩١٢ ومن مؤلفاته المشهورة كتابه « الانسان - ذلك المجهول » Man, The Unknown .

لقد قام بروكس في سنواته الأربعين وفي كتبه التسعة عشر بتحويلات كثيرة ، حتى ليحس علينا أن نلاحظ فيها مثلاً ثابتاً . فقد كان جبالياً واجتماعياً وفرويدياً وكاتب بيانات ومتبعاً ليونج وداعياً إلى حرق الكتب مثل تولستوي وأخيراً كان مؤلفاً لشذرات أدبية فكاهية وحكايات عن الأسفار من أجل « نادي كتاب الشهر » . وكان أولاً يابى إباءً مطلقاً ليقاً أن يعترف بأميركة وبالثقافة الأميركية فتحوّل إلى قبولها والاعتراف بها اعترافاً مطلقاً دون فحص أو نقد . بل لعله انتحل كلّ الاتجاهات السياسية والفلسفية المعاصرة وسمّاها جميعاً « اشتراكية » . ومع ذلك كله فهناك مثال ثابت في كتبه يستمر من أول كتاب إلى آخر كتاب ، غير أنه ثبات في الطريقة لا في الرأي ، أعني طريقة النقد المعتمد على السيرة . والقضية الأساسية المسلّم بها في هذا النوع من النقد أن الخيوط الرئيسية التي تهدينا إلى إنتاج الأديب إنما توجد في دراسة حياته وذاته وشخصيته ، وقد كتب بروكس يقول في كتابه « أميركة تشب عن الطوق » *America's Coming - of - Age* : « إن الطريقة الوحيدة المثمرة هي دراسة الشخص نفسه » . وبعد ذلك بربع قرن ، عرّف في كتابه « آراء أوليفر أولستون » *The Opinions of Oliver Allston* ما الذي يعنيه بالاتجاه الشخصي في دراسة السيرة وميّمزه عن الاتجاه العلمي فقال :

أما هذه الحقائق (حقائق التحليل النفسي) فما عادت أنفع من سواها . وتظل كل الحقائق عنه عديمة الجدوى حتى يأتي كاتب السيرة فيستوعبها ويتمثلها تحت ضوء من قدرته الحدسية الاستبصارية بكل ما تتمتع به من تحسّس للحقيقة والتناسب . وهذه القدرة أداة ذهنية تختلف عن الذكاء ، وواقع الأمر أن الذكاء يشلّها عن العمل . فليست العلة هي التي تهمننا في السيرة ، وإنما الشخصية نفسها - الشخصية

التي تنتمي إلى المجال الأخلاقي الجمالي ، وهو مجال منفصل تماماً عن مجال العلية . فاذا حاول أحد أن يتحوّل بالسيرة إلى علم ، فذلك عبث لا طائل تحته ، كالأمر في التاريخ أيضاً . وقد كانت هذه القدرة على استبصار الشخصية والذات ، مع اندفاع لا إيغال فيه في استعمال الذكاء - ذلك العضو المسبب للشلل - هي المظهر الرئيسي في كل إنتاج بروكس ؛ وهي وشيجة ثابتة تتخلل سلسلة من التغيّر المستمر المحيّر ، فاذا شئنا أن نتبع مواطن ورودها ، أصبح من الهام أن نرتب كتبه حسب تاريخ صدورها :

١ - فأول كتبه النقدية هو « خمرة البيورتانيين » Wine of the Puritans وعنوانه الفرعيّ « دراسة لأميركة المعاصرة » - نشر في لندن سنة ١٩٠٨ حين كان بروكس يعيش في إنجلترا (وقبل ذلك أي حين كان طالباً في مارغارد سنة ١٩٠٥ اشترك هو وجون هول ويلوك بنشر شعرهما في كراسة دون أن يذكر اسميهما) . وهذا الكتاب « خمرة البيورتانيين » في شكل حوار يلور بين بروكس وشاب اسمه غرايلنج Graeling في باية Baja بايطالية . وهو وثيقة لعلها أغنى وثائق القرن العشرين احتفالاً بمبدأ « الفن للفن » ، ولا يتقصها إلا صور بيردسلي Beardsley ويهمهم أحد الشبان بقوله وهو يشير باصبع عاجية واهنة : « هذا وسق آخر من الطليان ذاهب ليحتل مواضعنا في الوطن » . ويؤكد لنا بروكس ، وهو يكتب بياناً صغيراً يدعو فيه إلى التغرب عن الوطن : أن التاريخ الأميركي غير قريب إلى القلب ، فان بارنوم * هو الأميركي النموذجي فيه ، والاشتراكية هي « الحلم الباهر بألوان من اليوتوبيا يستحيل تحقيقها » . ومع ذلك فان

* بارنوم (١٨١٠ - ١٨٩١) مدير مسرح ، أخفق أولاً في ان يكون صاحب دكان فأسس جريدة اسبوعية ثم أصبح صاحب مسرح وعارض تمثيليات . رحل الى اوروبه ثم عاد الى وطنه فأخلف في الوصول الى مجلس الشيوخ الأميركي فنظم « المرك » وأعلن أنه « أعظم استعراض في العالم » .

الكتاب يحوي ، بين كل هذا السخف ، نقطتين هامتين : أولاها ، التفرقة بين خمرة البيورتانيين وشذا الخمر ، أي بين النصّ على ما هو حقيقي بأمركة وهو الروح التجارية والنصّ على ما هو مثاليّ فيها وهو ما أصبح يدعى « الفكر المثاليّ » * وهذه التفرقة في نواتها تشير إلى التمييز بين « المتمازين » و « العاديين » وهي تفرقة سينحي عنها بروكس كثيراً فيما بعد . أما النقطة الثانية في الكتيّب فهي نواة الطريقة النقدية المعتمدة على دراسة السيرة . فهو لا يستطيع أن يضع الثقافة الأميركية في موضعها اللائق بها إلا إذا رآها من خلال « ذوات أهلها » (كلمة « ذات » كانت دائماً مفتاحاً لمصطلحه كله) — مثل بارنوم وبريغهام يونغ * وروكفلر ؛ ويعترف أنه حاول أن يكتب كتاباً يسميه « أهل الفكاهة الأميركيون » ، ثم اضطر إلى التخلّي عنه ، عندما عجز عن أن « يخلق اللوات » الكامنة خلف الأسماء خلقاً جديداً .

٢ — أما كتيّبه الثاني فهو « داء المثالي » *The Malady of the Ideal* وقد نشر بالإنجليزية عام ١٩١٣ ، ونشر بأمركة ، أول مرة ، سنة ١٩٤٧ ويشمل حديثاً سوداويّاً عن موريس دي جيران وآميل وعن كتاب « أوبرمان » *Obermann* لسينانكور . ويحشد بروكس في الكتيّب غنائية رعوية مغالية تدور حول « الإماء الراعيات ذوات النهود المكتترة » ، وأناشيد في وحدة الوجود الكاثوليكية ، وهللاً عنصريّاً جهيراً عن الروح الفرنسية والروح

* بريغهام يونغ *Brigham Young* (١٨٠١ - ١٨٧٧) مبشر ديني ، أقام في حوض بحيرة الملح العظمى ، وهناك شجع الزراعة وأقام حكومة نيوقراطية وأدارها على نحو دكتاتوري وكان أخلاقياً الاتجاه ولكن مبادئه تفرّقت تمدد الزوجات حتى يقال انه تزوج ١٩ - ٢٧ امرأة .

* *Transcendentalism* وهي حركة فلسفية أدبية تعرّعت في نيو إنجلند وكانت رد فعل لمقلانية القرن الثامن عشر وشكية لوك ؛ ذات طابع رومانتيكي مثالي صوفي فردي وكثير من أفكارها يرجع إلى كانت . يثقلها من الناحية الأدبية « الغاب » لثورو وبعض كتابات أمرسون ومن تلازمها الكوت وجونز فري .

التوتونية . وإلى جانب هذا كله يقدم ثلاث دراسات لبقة في سيرِ أناس قد أمرضهم الوجد التواق إلى المطلق ، والقطعة التي كتبها عن دي جبران بين هذه الثلاث أقربها إلى الترجمة الحقيقية . أما الاثنان الآخران فإنهما تصطبغان بالتحليل النقدي ، وبخاصة المقارنة الفذة بين سينانكور وبين آرنولد وجسنيج .

٣ ، ٤ - أما كتاباه الثالث والرابع فهما سيرتان نقديتان قصيرتان ، وأحد الكتابين عن « جون أدجتون سيموندز » J. A. Symonds سنة ١٩١٤ ، والثاني «عالم ه.ج. ويلز » The World of H. G. Wells سنة ١٩١٥ والأول منها دراسة تتسم بالمواربة والروغان فتجاهل مرض سيموندز العصبي ، وتردد بين التلميح إلى شدوذه الجنسي وبين إنكار وجوده ، وتجعل من « النظام الاجتماعي » و « ربات الشعر » قطبين متعارضين وترى سيموندز نهياً مقسماً بين المتطلبات النسبية لكل من « الانسان » و « الفنان » . ويصرح الكتاب بنظرية من أمتع نظريات بروكس وأقيمها وهي : أن « اختيار الأديب لموضوعاته ليس أمراً عارضاً » وأن الناقد يعالج أدباء بينه وبينهم « وشائج خاصة » ، وأن الانتاج النقديّ « فلتات لسانية » و « أنصاف اعترافات » . أما دراسة ويلز فإنها تتخلل خمسة فصول من التحليل النقديّ قبل البدء بالترجمة غير أن الفصل المتصل بالسيرة هو لبّ الكتاب . ومحصله أن والد ويلز كان صاحب دكان ، وأن أمه كانت خادماً عند إحدى ربات البيوت ، فارتفع ويلز عن طبقته ، مثل ديكنز وديفو ، بجهوده العقلية ، ولذلك كانت كل آرائه وكل كتبه انعكاساً للانتهازية الوصلية التي تمثلها حياته . ويقول بروكس « إن الآراء والنظرات تقررها ، إلى حد كبير ، شخصيات أصحابها وأحوال حياتهم » . وهذا الكتاب من خير كتبه ، ونظرته إلى ويلز على أنه صاحب دكان متميز ، ندلّ على نفاذ بصر مدهش في عالمه الفلسفيّ السيّال المتغيّر .

٥ ، ٦ ، ٧ - وتلي ذلك كتبه الآتية : « أميركة تشب عن الطوق »

نشر سنة ١٩١٥ ، و « الآداب والقيادة » Letters and Leadership
 نشر سنة ١٩١٨ ، وجمع كلاهما في مجلد واحد ومعها مقال عن « الحياة
 الأدبية بأميركة » the Literary Life in America باسم « ثلاث مقالات عن
 أميركة » Three Essays On America سنة ١٩٣٤ وقدّم لها جميعاً بمقدمة
 تعتذر عما في تلك المتلات من « جرأة » و « رعونة » . وهذه المقالات
 الثلاث كلها بيانات عامة ودعوة إلى العمل ، وقد كان لها جميعاً تأثير بالغ
 في جيل أدبيّ كامل ، مع أنه لم يتضح أبداً ما هو العمل الذي كانت تدعو
 إليه . وقد صرّح في كتاب « أميركة تشب عن الطوق » : « أن المرء لا
 يستطيع أن يكون ذا ذات ، ما دامت غاية المجتمع غاية لا ذاتية ، كتكديس
 المال » ، وجرّح القسمة الملتوية التي تجعل من مفكرينا طبقتين من الممتازين
 وأضدادهم ، ابتداءً من ادوردز وفرنكلين ؛ وعلّق الرجاء كله على
 « ذات تقع في مجال وسط » وعلى تحقيق الذات الاشتراكية ؛ ومجدّ وثمان ،
 وسخر من « اهتمام امرسون - اهتماماً ناقصاً - بالحياة الانسانية » ، كما
 سخر من « التفاهة الغريبة المشجية الجذابة » التي يتمتع بها أناس مثل
 برونسون ألكوت ، ومن نقائض سائر « شعرائنا » . أما كتاب « الآداب
 والقيادة » فانه هجوم على الأثر الجائح الذي تطبعه الفلسفة النفعية الرائدة
 أو البيورثانية على الثقافة الأميركية ، وأعلن أن الشعر والفن و « علم »
 ويلز قد نُخْلِص المجتمع - في النهاية - من فساده الروحي . وتحدّث
 بمصطلح جانح إلى الحدّة عن بعض الشخصيات الناقدة والفنية ، ممن
 أنجبتهم الأيام . وأما « الحياة الأدبية بأميركة » فقد صرّح فيه أن الفنان
 الأميركي منفيّ ومجرم ، ودعا إلى « مدرسة » من الأدباء ذوي « إرادة
 حرة » و « أنانية أصيلة جياشة العروق » « لتعيد لنا غرس أرضنا الروحية » .
 ٨ - أما « محنة مارك تورين » The Ordeal of Mark Twain الذي نشر
 عام ١٩٢٠ فانه أول كتاب عظيم يصلره بروكس ، وسنعرض له ببعض

التفصيل فيما يلي . غير أن مما يستحق التنويه هنا أن هذا الكتاب يمثل خير توازن حققه في الطريقة المتصلة بالسيرة ، وفي إفادته من الكشوف النفسية والاجتماعية لتعميق « قوة الخلد في الذات » دون أن يغرق في أي واحد من هذه الأمور إغراقاً يخرج عن حومة السيرة إلى حدود العلم أو ما يشبهه . فهذا الكتاب ، في إحدى نواحيه ، قد « بيوغرافي » مباشر ، ومن ناحية أخرى دراسة اجتماعية عرض فيها توين في ظل بيئة اجتماعية جائرة . وهو أيضاً ، من ناحية ثالثة دراسة نفسية بحرياً « هاوي » لا علم ، وفيها يستمد بروكس أفكاراً من فرويد مثل الكبت والتسامي وانعكاس الذات ، وتقنيات التحليل الحلمي ، ونظرية وظيفة الفكاهة ، ويستمد من أدلر مصطلحات مثل « الاستملاء المذكور » ويستمد من سائر النسيين كل ما يستطیع التقاطه

٩ - وفي سنة ١٩١٤ ظهر بالفرنسية كتاب عنوانه « هنري ثورو - المتوحش » H. Thoreau-Sauvage من تأليف ليون بازالجيت ولم يترجم إلى الإنجليزية ويطبع في أميركة قبل سنة ١٩٢٤ ، ولكن بروكس قرأه فيما بين هاتين السنتين ، فخلبته - فيما يبدو - طريقته التي تعتمد استعمال تعبيرات الأديب نفسه لابرار أفكاره دون إشارة اقتباس ، أو أي دلالة على الوطن الذي منه اقتبست . وقد كانت هذه الطريقة محض تشويه حتى حين طبقت على أديب مثل ثورو ، يعد كل ما كتبه - إلا قليلاً - سيرة ذاتية مباشرة . فلما طبقت بروكس في كتابه « حج هنري جيمس » The Pilgrimage of H. James الذي ظهر عام ١٩٢٥ ، لم يتبع عنها إلا « مرقعة » تامة . وتمخضت الطريقة عن سلسلة من المونولوجات الداخلية ، تتدرج في سلم الابداء والإغاظة ، وتحميل عقل جيمس القذ إلى مستوى أشد شخصياته سداجة ، حتى تبلغ ذروتها في فصل عنوانه « مذبح الموتى » حيث تصل مستوى من السوقية يمز تصديقه ، مستوى يظهر فيه جيمس عجوزاً سائلة الذنان • تشكو وحشتها

في إنجلترا بلاد سوء الأدب والغاصبين والشطّار والمتوحشين ومحدثي النعمة والسوقة والقطاء والعيّارين .

وإذا تغاضينا عمّا في « حجّ هنري جيمس » من سخف في الطريقة ، لم نملك إلا أن نعدّه كتاباً هزلياً ، لأن بروكس ، وهو ناقد محدود الخيال والحسّ الجمالي ، إلى أقصى حد ، قد شاء أن يكتب عن أديب لا يحبه ولا يفهمه . وقد كان يكره بخاصة كتب جيمس الأخيرة أو ما يسميه ف.أ. ماثيسون « المرحلة العظمى » . وكشف عن فهم قليل وتلوق ضئيل لأي واحد منها ؛ ولو لم يكن هذا نتيجة حتمية لنقص جمالي ، لكان نتيجة حتمية للقضية التي يرتكز عليها الكتاب وهي : أن جيمس قتل موهبته لأنه جدّ الأسباب بينه وبين وطنه ، وهذا الغرض قد اضطر بروكس إلى أن يتصورّ انتاج جيمس متدرجاً في الانحدار ، مثلما أنه افترض أن توين مضطهد اجتماعياً واضطره ذلك إلى أن يغالي في تقدير جهد توين ، إلى حد بعيد . غير أن الطريقة ما تزال تعتمد السيرة ، ولكنها أقل ميلاً إلى الناحية الاجتماعية وأقل احتفالاً بالتحليل النفسي وأقل إظهاراً لنفاذ البصر في الانتاج الفني ؛ والقول الفصل فيها أنها - نسياً - بليدة مجردة من كل معنى .

١٠ - أما الدراسة الثانية المطوّلة فهي كتابه « حياة امرسون » The Life of Emerson الذي صدر سنة ١٩٣٢ . وهو أول أثر لم يدع الانتساب إلى الدراسات النقدية بل هو محض سيرة ، ولا تحدوه غاية ككتبه عن سيمونلز وويلز وتوين وجيمس (وعنوانه شاهد عدل على ذلك . حين سمّاه « حياة امرسون » ولم يسمّه محمته أو حجّه أو شيئاً شبيهاً بذلك) . وليس من قبيل المصادفات أن اختارته « النقابة الأدبية » ، وأنّه كان أول كتاب لبروكس يجد رواجاً شاسعاً واسعاً ، وأنه كان الغاية التي انتهى عندها عمله الجادّ ، وبدأ قبوله الأشياء دون نقد أو تمحيص . وكان قد وضع خطة

لدراسة ويتمان وملفل بعد دراسته عن جيمس ثم أرجأ ذلك أو تخلّى عنه (ورد تصريحه بالعجز بالعجز عن دراسة ملفل في قوله حين نشر « ملاحظ عن هرمان ملفل » الذي لم يعد طبعه منذ عهدئذٍ : « إننا لا نستطيع أن نتغلغل في خفايا الذات ») فأصبح إمرسون مثلما كان وتمان « الذات التي تقف في مجال وسط » وتجمع بين خصائص فرنكلين وادوردز وبين خصائص توين وجيمس .

١١ ، ١٢ - وفي أثناء ذلك كان بروكس قد نشر عام ١٩٢٧ مجموعة من قطع صغيرة بعنوان « إمرسون وآخرون » Emerson and Others وتحتوي : (أ) « إمرسون - ست فصل » وهي في الدرجة الأولى ملاحظ للسيرة التي كتبها سنة ١٩٣٢ (ب) « ملاحظ عن ملفل » (ج) ست مقالات أخرى . وفي سنة ١٩٣٢ نشر « تخطيطات في النقد » Sketches in Criticism وهي مجموعة شاملة من مقالاته النقدية ، بعضها يرجع في تاريخه إلى ما قبل ١٩٢٠ وقد استخرجه من مجلتي « الفنون السبعة » Seven Arts و « الحر » وغيرها . وكثيراً ما تصبح الطريقة المؤسسة على السيرة في هذه المقالات أمثلة ساذجة مطمئنة في موضعها وتكاد تسخر من نفسها مثل قوله : كانت عائلة بارنوم تهزأ منه وهو طفل فلما كبر أخذ يهزأ بالآخرين . أما التطورات الجديدة التي علقت به فهي انتقاله من مصطلح فرويد وأدلر إلى مصطلح يونج المصقول وبخاصة تلك التبسيطات المغرية ، واحلال مصطلح « انطوائي » و « غيري » محلّ الثنائية الأولى : « الممتازون » و « العاديون » . يزداد على ذلك نعمة جديدة من السخط المتبرم بالأدب الحديث (الذي يمثله هنري جيمس واليوت وغيرها في مقالات مثل « المثقفون المحدثو النعمة » و « مبدأ التعبير الذاتي » ؛ وهو يهاجم ذلك الأدب دون أن يسميه ، ولكنه يكتفي عنه دائماً باسم « التعبيرية » أو « أدب » السيكولوجيا » و « التجريب » . وكثير من تلك القطع ينحو منحى السيرة ، كتلك القطعة القصيرة التي سماها « من حياة ستيفن كرين » وذكرى

جون بتلر ريتس . وقليل منها يعالج الأحياء لأن بروكس وجد نفسه مثل سنت
ييف مواجهاً بهذه المشكلة وهي أن الطريقة المعتمدة على السيرة لا تبدأ عملها إلا
إذا استوفت جميع الحقائق ؛ أما ما حاوله فيها من نقد قليل فهو بعامته يشبه إرسال
مدفع ضخيم لينسف بعوضاً صغيراً مثل هاملتون رايت ماني ويواقين ميلر :
١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ - وفي سنة ١٩٣٦ ، نشر بروكس أول مجلد من
مشروعه الضخم عن التاريخ الأدبي للولايات المتحدة وسماه « ازدهار نيوانجلند » .
وعلى ضالة شأنه إذا قارنته بأمثاله من دراسات مؤرخي الأدب الجديين أمثال
تين وبراندز ودي سانكتس وبارنغتون ، فإن المجلدات الثلاثة التي تبعتها
خلال فترات امتدت إلى أربع سنوات لأوفر منه حظاً من الرداءة والضالة .
ذلك لأن « الازدهار » ذو موضوع - على الأقل - وهو الجو الثقافي في
نيوانجلند قبل الحرب الأهلية ، أي مسافة الخلف بين أديب وأديب ؛ أما كتابه
« نيوانجلند - اليقظة الأخيرة » فانه محاولة لخلق جو ثقافي لأدباء نيوانجلند بعد
الحرب الأهلية بشيء يشبه الأمر الحتمي « ليكون هذا وليكن ذاك » حتى ولو
تم ذلك باختطاف هنري آدمز من وشنطن وكمتهجز من قرية جرينتس واعتبارهما
من مواطني نيوانجلند . وأما الكتابان الآخرا وهما « عالم وشنطن ايرفنج »
The World of W. Irving و« عصر ملفل ووتمان » The Times of Melville & Whitman
فقد تخلّيا عن هذه الوحدة الالزامية وليس فيهما رابطة جامعة إلا تاريخان
زمنيان ، وإلا أن المؤلف اضطلع فيهما بمعالجة كل أديب لم تسبق الإشارة إليه .
وهذه الكتب الأربعة جميعاً مرصفاً من الاقتباسات ، وقطعاً من رسائل
قديمة ووثائق ، وسجلات من ملاحظ قيدات ، وقوائم من كتب ألفت .
وليس فيها وجهة نظر ولا مقاييس ولا عمق ولا فكر ، وفيها حب دافق
لكل واحد دون تمييز . ففي الأول يعد بنكروفت وبرسكوت وميتلي وباركمان
معاً مؤرخين تصحّ المقايسة فيما بينهم ؛ وفي الثاني يتساوى هاويز وجيمس
في أنهما أديبان بارعان ؛ وفي الثالث يعدّ جفرسون وهملتون وهارون برّ

على قدم المساواة في السياسة ؛ وفي الرابع يعد والت وثمان وجيمس وتكوم رايلي شاعرين أميركيين .

ولاتزال الطريقة ضرباً من التلفيق، قائمة على مبدأ: اقتبس وانثر ما تقتبسه، وهلم جرأ . ونجد بروكس واعياً لقيمة براندز وتين ، ويقتبس منهما ما يستحسنه ، ويعتبر كتابه اتباعاً لمنهجها ، ولكن عالمه الأدبي الواقعي الذي يقع تحت بصره إنما هو فوضى لا ضابط لها ، تحكمها المصادفة والاتفاق . فمثلاً مرّ لول بعهد من الراديكالية لأن زوجه كانت تتوقد حماسة ، وكان هو سهل الاستهواء ، ثم انتهى ذلك العهد ، لأن زوجه ماتت ولم يعد الإبحاء إليه سهلاً . وأما ملفل فانه (لما كان ملاحاً) « أدرك في مقدمة السفينة المعنى التراجيدي للحياة ، (لكن لم يدرکه دانا ؟) * . وأشدّ ما يزعج في بروكس ، بعد أن كان فيما كتبه عن ويلز وتوين أديباً واضحاً تمام الوضوح ، هو ما جدّ على أسلوبه من غموض وما رانّ عليه من غشاوة ، وعجزه عن أن ينفذ من حجب الإبهام ، وأن يحدد ما يريد أن يقول . وتدليسه في الكتابة ، حتى ليصعب على القارئ أن يعرف أين هو النصّ المقتبس والمنثور وأين هو كلام بروكس نفسه نصاً . إن إبهاماً مثيراً ليحيط ببعض أقواله ، فمن ذا الذي يستطيع أن يعيّن من هو الداعية إلى الغاء الرق في بوسطن ، الذي تلقى بالبريد أذن أحد الأرقاء إذا قرأ قوله : « وقد يتلقى المرء بالبريد .. الخ » . حقاً إن اهتمامه الأكبر منصرف نحو السيرة ، ولكنها أصبحت — مع الأيام — سيرةً تعجز عن أن تؤدي إلى نتائج أو تتمخض عن فأر ميت ، كأن يقول مثلاً : لقد كان محتوماً على آدمز أن يكون ولوعاً بالفن ؛ وإن آثار بو كانت تستمد وجودها من القلق المهيم على حياته ، وإن المبادئ السيامية عند موتلي

* المعروف باسم « دانا » كتيرون ، أما المعنى هنا فهو رتشارد هنري دانا (الأستر) ١٨١٥-١٨٧٢ الذي نذر أن يكرس كتابته في سبيل البحارة ، ومن كتبه « صديق البحار » وفيه يعرف الملايين حقوقهم وواجباتهم ويعد مرجعاً في مصطلحات البحر وعادات البحارة .

كانت توجه كتابته التاريخية .

١٧ ، ١٨ - وفي أثناء ذلك ، وقبل صدور كتاب « عالم وشتونون إيرفينج » ، ظهر كتابان سنة ١٩٤١ أولهما مجلدة لطيفة الحجم عنوانها « في الأدب اليوم » On Literature Today والثاني « آراء أوليفر أولستون » . أما الأول من هذين فهو خطاب موجز ألقاه في كلية هنتر Hunter وهو نصّ على أن حال « الصحة والارادة والشجاعة والايمان بالطبيعة الانسانية » تلك الخصائص الموجودة عند روبرت فروست ولويس ممفورد هي « الحالة المهيمنة في تاريخ الأدب » ، وقد نرى فيها - متسامحين - ردّ فعل مخلص هستيري لما يبدو أنه انهزام الشعوب الديمقراطية في أوائل سنوات الحرب . وأما « آراء أوليفر أولستون » فإنه أعمق وأشدّ خطراً ؛ وهو ترجمة ذاتية محجوبة بثوب رقيق مما يسميه ذكرى « صديقي أوليفر أولستون الذي مات في العام الماضي وهو في أوائل عقده السادس » ؛ وهو مسرب ترشحت خلاله كلّ الأحقاد المريرة التي تجمعت في نفس بروكس بعد أن كتب الأجزاء المعسولة في التاريخ الأدبي . ولا ريب في أنه احتذى في هذه الطريقة نفسها كتاباً لراندولف بورن * عنوانه « تاريخ أديب راديكالي » History of a Literary Radical ، وهو ترجمة ذاتية تهدف إلى التحدث عن « صديقي ميرو » . وقد أدى كتاب « آراء أوليفر أولستون » لمؤلفه عدداً من الأغراض الممتازة ، فسمح له أن يكون صريحاً كيف شاء ، وأن يستعمل مذكراته ويوميّاته مباشرة دون أن يعثر في ذبول حرج كثير . وأتاح له أن يغيّر ما قيّده حيث أراد ، لأن ما يكتبه هو حياة أولستون لا حياته هو نفسه ، وقيّض له أن ينثال كيف شاء في التحدث عن نفسه وعن قيمته « موضوعياً » ، وأخيراً مكّنه من أن يضحي بأولستون ،

* بورن (١٨٨٦-١٩١٨) : نصب نفسه مثكلاً بلسان جيله في نقده للنظم الأميركية ونقد الافكار العاطفية الماثرة في الأدب ، وقد جمع بروكس آراءه النقدية والفلسفية ونشرها في كتاب « تاريخ أديب راديكالي » .

وأن يطيح معه بالصُّبابة الباقية من ضميره الأدبي ، مشعباً هاتين الضحيتين بشعائر ولادة جديدة معقدة . وقد تفنن بروكس في استغلال كل ضروب السخرية من شخص أولستون وتوصل إلى نتائج دهاء دقيقة مثل : « لو أن أولستون قرأ » كتاباً قرأه بروكس ، لكان له نحوه شعور مغاير - أو : إن إحدى تعليقات أولستون « لتبدولي مجاوزة حد الاحتمال وذلك أقل ما يقال في وصفها » - أو وافق أولستون على رأي لبروكس وكانت موافقته - وهو العارف المطلع - توثيقاً يقوي رأي بروكس نفسه ، وهكذا . (يبدو أن اسم أوليفر أولستون يرجح كفة الصفات الجاسية الغليظة في بروكس ، فلر جزأناه هكذا : أو - ليفر - أول - ستون - لكان معناه : « يا كبداً من حجرٍ كلها ») .

إن كتاب « آراء أوليفر أولستون » قد تبرأ من عهدة الكتب الأولى لما فيها من « جهل » و « وقاحة » ، ولكنه ذهب يحقق جهلاً ووقاحة ، عجزت الكتب الأولى عن مشاركة حدودهما . أما القواعد الجديدة التي طبقها بوضوح فهي « الكتاف » الضيق الذي شدة تولستوي حول الأدب في كتابه « ما الفن ؟ » - « إن أدبنا مريض حائد عن مركزه ويعكس دوافع الموت ولا بد من « زجره » (كلمة « زجره » تعد مفتاحاً في نقده) (١) . ولم يعد الأدباء يمثلون صوت الشعب « والأدب الحق هو الذي ينقل مشاعر سليمة صحيحة » ؛ لقد آن الأوان لكي نعيد الكلاسيكيات الأميركية ؛ كان هنري جيمس « بليداً » ، كان « ابناً آتماً عاقاً بأمته » ، أما رامبو فكان « شقياً صغيراً مريضاً فريسة للعواطف المتصارعة » ، وكان جويس « يسوعياً لإرلندياً مريضاً » ومؤلفاته « نافهة » « داعرة » « منكرة الريح » « رماد سيجار احترق » ، وكان لافورج « غلاماً جامعاً عنيداً » ، وكان بروس « طفلاً أفسده التذليل » وهكذا . ويسأل بروكس : « ما الذي جعل بروس حجةً

(١) بعد ما يقرب من أربعين عاماً أنتم لإرفنج بايت من بروكس الذي كان فيضه الأول بهارنارد.

في الحب ؟ » وقد نجيب على ذلك قائلين : هو الشيء الذي جعل بروكس حجة في الصحة العقلية ، أعني فقدان كلا العنصرين : الحب عند بروسست والصحة العقلية في حال بروكس ، فهذا الثاني كثير التحدث عن هذا الموضوع ، فهو يذكر في كتابه ما أصاب أولستون من انحطاط عصبي ومرض نفسي ، ويذكر الزمن الذي قضاه في مصحح انجليزي . وكلما ازداد بروكس معرفة بحال الأدب المعاصر تحلّى عن النطق بلسان أولستون وأخذ يتكلم بصوت نفسه - وهو صوت أجش - في هذه المرحلة .

وانتهى بروكس بطريقته المعتمدة على السيرة إلى غايتها المنطقية : إن كان النقد هو سبرغور الشخصية ، وإن كان الناقد لا يكتب إلا عن أدباء تربطه بهم بعض الوشائج ، وإن كان الأدب موجهاً بحياة الأديب فإن بروكس يستطيع أن يجبط بكل ما هو قيمٌ في النقد لو أنه كشف عن جذور أدبه في حياته ، واستبصر خلال ذاته . لقد سجل أولستون في مذكراته هذه الملاحظة : « إن المرء الذي يَشْجُعُ بما لديه من تفاهات يكون دائماً امرئاً ناجحاً » وفي هذا القول عكس أولستون الوضع وكتب نعيّاً لفان ويك بروكس .

٢

على ما في « محنة مارك توين » من خلل ، فهو أحسن كتب بروكس ، إن لم يكن الوحيد الذي نجحت فيه الطريقة المعتمدة على السيرة ، ومن ثمّ يستحق أن ندقق فيه النظر وموضوعه أن مرارة توين « كانت وليدة نوع من العجز الكليل في حياته الخالقة ، أو وليدة ذات حرون منخفضة ، أو نتيجة تطور مكثف مكبوح لم يكن هو نفسه على وعي به مطلقاً ، ولكنه حطّم لديه معنى الحياة » . أما العاملان اللذان كبحا تطوره الخالق فأولهما - في المجال الفردي - سيطرة أمه عليه ، وتعلقها العاطفي به ، ثم كان أن خلفها في ذلك زوجها وابنته رمزين لأمه ؛ وثانيهما - في المجال الاجتماعي : العصر المذهب

في أميركة* ، عصر التوسع التجاري ومقاييسه الكاذبة التي سنّها رجال الأعمال ، وبها اضطر الأديب لأن يعين رجل الأعمال المرهق على الراحة والاسترخاء ، لئلا يتحطم . وربما كان في هذين العاملين نصيب أسامي من الصديق ، غير أن بروكس حين يحاول أن يشدّ توين إلى سرير موضوعه البروكستي** - حتى يحصل على الموامة التامة -- يجد نفسه مضطراً إلى أن يتر هنا ويمطّ هناك ، وأعني بالبتر أنه يستخف كثيراً بما أدّاه توين فيطلق عليه اسم مؤلف كتب ذات « مستوى هابط » لا تتجاوب معها إلا « العقول الفطرية الساذجة » ، أما المطّ فهو مقالاته في تصوير مقدرة توين مؤكداً أنه كان في إمكانه أن يصيب حظ فولتير أو سوفيت أو سرفانتس (٢) . حقاً إن قلة من كتب توين هي التي لا تزال تستحق القراءة أما سائرهما فقد أصبح اليوم ملاماً صيبانياً، ولكن الحق أيضاً أن تلك القلة ، وبخاصة « هكلبري فن » Huckleberry Finn و « الحياة على الميسيسيبي » Life On the Mississippi لا تزال أدباً من الطراز الأول . فحين يزعم بروكس أن توين - تحت ظروف أخرى - كان يستطيع أن يكتب « رحلات جلفر » أو « دون كيشوت » فهو مخطئ ، وحين يزعم أن ما استطاع أن يكتبه - هك فن مثلاً - لا

* العصر المذهب في أميركة The Gilded Age هو فترة ما بعد الحرب الأهلية حين كان يسيطر على حياة الناس جشع جامع ، وقد كتب توين قصة بهذا الاسم صور فيها الفردية في عصر من القيم المبددة ، ومن القصة أخذ الاسم فأطلق على الفترة نفسها ؛ وفي قوله « المذهب » بدلا من « الذهبي » إشارة إلى أن هناك خداعاً وتزويقاً ظاهرياً .

** نسبة إلى بروكرست Procrustes وهو فيا تروي الاساطير لص كان يقطع الطريق على المسافرين ويشد الواحد منهم إلى سرير فان تجاوزه قص من رجليه ، وان قصره مطه حتى يسويه به .

(٢) بعد أن اكملت هذه المقالة بوقت عثرت على تلك الدراسة الممتازة « أميركانية فان ويك بروكس » لكاتب ف. و. دوبي F. W. Dupee وقد طبع في The Partisan Reader سنة ١٩٤٦ نقلا عن Partisan Review سنة ١٩٣٩ . وقد خلطت أن دوبي تقدمني إلى اللامع لهذه النقطة (وهذا نص عبارته : « ولقد كان في مقدور صاحبنا أن يكون تولستوي آخر ، لو وجد ظروفنا أحسن) - وإلى عند آخر من النقاط .

يستحق الاهتمام ، فهو أحق . غير أن البصر المركزي الناقد في الكتاب ، أعني إجراءه المقارنة بين طاقة توين في الإحساس وسماجة كثير مما حققه ، فذاك سليم رصين وإن كان مشوباً بالمبالغة .

وفي الكتاب أشياء كثيرة مشمولة بقوة البصيرة ومن بينها : تعرف بروكس إلى أن رمز بحار المسيحي هو النموذج الأعلى للحرية والرضى الخالق - حتى في الفن - عند توين (كما أنه يرضي بروكس لأنه في مجال وسط بين الرجل المثالي والعملي ، بين الممتاز والعادي ، بين ادوردز وفرنكلين) ومن ذلك أيضاً يقظته على أن استقبال توين الأخير في السرير يعد أنموذجاً رجوعياً مثل غرفة بروست المخططة بالفلين* ؛ وتوحيه بأن اهتمام توين بازدواج الشخصية في مثل قصته « التوأمان الغريبان » Those Extraordinary Twins إنما هو نوع من التذبذب بين الاستنارة والركود ، وملحظه أن قصة « العصر المذهب » The Gilded Age حديث عن الأعمال في صور دينية . وفي الكتاب غير قليل من الحماسة والتشويه والإغراق في تبسيط ما يستمد من ماركس وفيلن وفرويد ومن أي نظرية تقع في متناول يده ، ولو كانت أخلاقية غثة ، إلى حد أن يهتف قائلاً : أيها الأدباء ثوروا ما دام هذا النظام قد فعل ذلك بتوين ! ولكن الأثر الكلي غاية في الافادة ، والكتاب إسهام طيب في تبيان تأثير النقد المعتمد على السيرة ، ضمن حدوده ، واتهام لبروكس الذي لم يفد منه في آخر أيامه .

ولعل أكبر ضعف في الكتاب هو انعدام روح الفكاهة عند بروكس انعداماً مؤبداً مطلقاً (اقترح مرة أنه كان على آدمز أن يسمي سيرته « حياة هنري آدمز » لا أن يسميها « تربية هنري آدمز ») وما يميز منهجه أنه يحلل ، في منتهى التزمّت ، نكتة من نكات توين أشوى فيها ولم يصب الهدف ،

* كانت هذه الغرفة في وسط منزله في شارع هاوسمان ، وكانت مهبط وحيه ، ولم يكن يفادها إلا نادراً . ثم اضطر بعد سنوات إلى إخلاء المنزل بسبب بيعه إلى إحدى الشركات التجارية .

فهو يقتبس قوله توين الساخرة حين عهد إليه بتحرير Buffalo Express « إنني لن أضرّ بالصحيفة عامداً متعمداً في أي وقت » ويعلق عليها بقوله : « يقيني أنه لم تستسلم أبداً لإرادة خالقة ، براءة ، ودون ألم ، كما استسلمت في هذه الكلمات » . ويقتبس مقدمة توين على « هك فن » : « إن الذين يحاولون أن يجدوا دافعاً في هذا القصص يقدمون للمحاكمة ، والذين يحاولون أن يجدوا فيه أخلاقاً يحكم عليهم بالنفي ، والذين يحاولون أن يجدوا فيه عقدة قصصية يقتلون مرمياً بالرصاصة » ، ثم يعلق عليها بقوله : « إنه يشعر بأنه مطمئن إلى نفسه حتى إنه ليتحدى الرقيب إن كان يمكنه أن يتهمه بوجود دافع ما » . ومن أمتع المظاهر في « محنة مارك توين » الطبعة المنقحة المحررة التي نشرها عام ١٩٣٣ دون مقدمة أو تعليق . ففي خلال الثلاثة عشر عاماً التي تقع بين تاريخي الطبعين ، كان عرضة للهجوم والتجريح من أجل كتابه ، وبخاصة على يد برنارد دي فوتو . وعندما كان كتاب دي فوتو « أميركة أيام مارك توين » - الذي لم يكن إلا محاولة لتحطيم كتاب بروكس - عندما كان حروفاً تصفّ في المطبعة ، أعلن بروكس أنه يعيد طبع كتابه مراجعاً منقحاً . إنني لم أقرأ الكتاب كلمة كلمة لأرى مقدار التغيير في الطبعة الثانية ولكن التغييرات التي تبرز من مقارنة عارضة تكاد لا تصدق :

في ص ٥٨ : يدرج بروكس تعليقاَ معترضاً قبل أن يحكي القصة ليفسر ما وقع فيه توين من تناقض على أساس أن ذاكرة توين كانت تخونه.

في ص ٦١ : يحذف مادة متهانفة النشيج عن توين وكيف حطم قلب أمه.

في ص ٦٣ : يسقط جملاً قوية عن أن توين كال العزم مكبوح .

في ص ٩٣ : يحذف هذه العبارة « وباختصار مرت جميع نيوانجلند ومرت

معها جميع الحياة الروحية للشعب في حال من الأنيميا العصبية

وظلت فيها حتى هذا اليوم » .

في ص ٩٥ : يغير هذه العبارة « إن مؤامرة واسعة لاواعية حفزت كل

أميركة ضد الحياة الخالقة ، ويجعلها « إن نوعاً من مؤامرة
لا واعية » .

في ص ٩٦ : يعمل بروكس بسرعة وحذق فيحذف هجوماً مقداره نصف
صفحة كان قد صبه على أدباء أميركة وأهمهم بأنهم اتكاليون
موزعو الرغبات لا قوام لهم ؛ ويغير « ولم تكن أميركة
سعيدة في الأساس » ويجعلها « أكانت أميركة حقاً أسعد
أثناء العصر المذهب أكثر من أي شعب آخر ؟ ويسقط هاتين
العبارتين الهامتين :

(ا) كان شعباً كسائر الشعوب ليس لديه ما يعزبه من موسيقى
شعبية أو فن شعبي أو شعر شعبي أو قل كان لديه من هذه
أشياء شبيهة بالعدم .

(ب) كانت حياة قبلية ، حياة قطع ، فترة دون شمس أو
نجوم ، كانت شفق روح إنسانية ، ليس لها ما تغتذي به إلا
الماء المتدفق في كامدن والمنّ المجفف في كونكورد * .

وبعد إشارة إلى فرح الأميركيين بالعمل حذف هذه العبارة :

« وذلك قد خلاهم شيوياً هرامين ، في سن الخامسة والخمسين » .

في ص ٩٨ : يحذف « حكماً أخلاقياً » مفاده أن الشيطان قد اصطفي توين
ليبعث به إلى الدمار .

في ص ١٠٤ : يغير « ودائماً يخضع في النهاية » إلى « ودائماً يخضع بطيبة
في النهاية » .

في ص ١٠٩ : يحاول أن يحتفظ بمقرررين فيعدلهما بتعبيرات مخففة ، مثل :

* كونكورد قرية في ولاية ماشوست على بعد عشرين ميلاً إلى الشمال الغربي من بوسطن وقد كانت
في منتصف القرن التاسع عشر مركز الحركة الفلسفية المثالية التي تضم امرسون وهوثورن وثورور
والكوت. فلل بروكس رمز بالمن المجفف إلى ثمرات هذه الفلسفة المثالية .

- « وربما اقترح » ... « أترأه كان واعياً بها أولم يكن » .
- في ص ١٣١ : يغير « اللعبة الأميركية المعروفة » و « القواعد الأميركية المعروفة » إلى « اللعبة المعروفة » و « القواعد المعروفة » .
- في ص ١٤٣ : يغير « هذا الاستسلام الحلقي ... أ كذلك نسميه ؟ .. » إلى « هذا التسليم » (واضح أننا لن نسميه) .
- في ص ١٥١ : يضيف في درج الكلام شهادة جديدة ليقوي قضية مشكوكاً فيها عن خنوع توين المتدلل .
- في ص ١٥٤ : يحذف تشبيهه توين بشمشون النائم « الذي أسلم غدائر شعره لزوجته الساذجة دليلاً » .
- في ص ١٦١ : يحذف حكاية تنبئ كيف أن توين سرق دخينة ، غايتها أن تثبت أنه كان طفلاً عنيداً صعب المراس .
- في ص ١٨٠ : يحذف نكتة قالها توين عن روكفلر الأصغر وعن سياسة يوسف بمصر .
- في ص ١٨٢ : يحذف ما يملأ الصفحة والنصف من مادة نقدية حادة تصف توين بأنه أديب عارف باخفاقه ورجل أعمال في حقل الأدب .
- في ص ١٩٠ : يحذف جملتين ومن الواضح أن عييهما قلة التعصب الوطني وفيهما يقارن عقل توين مقارنة فاسدة بأي عقل « لأديب فرنسي أو انجليزي ذي مكانة » .
- في ص ١٩٢ : يغير « أود أن أشير » إلى « وقد يقال » .
- في ص ١٩٦ : بعد أن كان « الصبر والضمير » هما « جوهر كل فن » أصبحا بعد التنقيح « يتعلقان بحياة الابداع أيضاً » .
- في ص ٢٦١ : يزيد لرأيه دفاعاً جديداً ضد رأي مخالف يحمله لودفج لويزون
- في ص ٢٧٨ : يحذف نكتة عمماً ترمى به نيوانجلند من صلف سوقي ، كما يحذف تلميحاً يفهم منه أنه يغالي في تقدير مغزى إحدى القصص .

في ص ٢٨٤ : يشفع قوله « أحزان شعب بسيط » بقوله « أشدها تعقيداً »
بدلاً من أن يقول « أكثرها نجاحاً » .

في ص ٢٩٢ : « وربما كان هذا الاعتراف أكثر اعتراف مُسيفٍ مثير للراء
خطه أديب مشهور » تصحيح : « ويقيني أنه اعتراف مؤسف
جداً يصدر عن مؤلف مشهور » .

في ص ٣١٥ : حذف العبارة : « أنتساءل إذن لم كان مارك توين « بمقت »
القصص ؟ والجواب عن ذلك لأنه استطاع أن ينتج قصة
واحدة فحسب ، وكانت مخففة » .

ولست هذه الأمثلة إلا نبذاً يسيراً من تغييرات كبرى لا تحصى عدداً ،
دع عنك ما تناول فحسب تصحيح خطأ نحوي أو اختصار تكرار أو تفضيل
كلمة على أخرى . ومن ذلك كله ، تظهر لأعيننا صورة من أقوال مرسله
صارخة ، لا بد من أن يعدل في نعمتها أديب قد علت به السن ، ونمت لديه
الحيطة ، فهو يتحيل هنا ، ويلطف المرسلات الخاطئة هنالك ، ويُعمل في
المتناقضات بدأً لبقية . وهنا تتبدى لنا صورة خنوع جديد ، وتثبت بالوطنية ،
يفضطرانه الى أن يحذف كل ما يهون من شأن أميركة ونيوانجلند وجون ديفدسن
روكفلر الابن ، وصورة حيطة جديدة مستعدة لأن تتخلى عن جزء كبير من
موضوع كتابه إذا شنّ عليه هجوم ، وليست هذه كلها صورة جميلة .

٣

إن الموروث الذي انتهى إلى بروكس ، من النقد القائم على السيرة ،
لموروث أصيل . فتكاد كل ترجمة أدبية أن تكون — إلى حدّ ما — نقدية (مع
أن الدراسات النقدية نفسها ، ربما لم تكن بيوجرافية إلا في القليل النادر) .
وأول سيرة أدبية إنجليزية حقّة هي « حياة دن وهربرت وغيرهما » لأيزاك
والتون ، وهي لا تهتم كثيراً بالشعر ، لأن « أيزاك الطيب » ليس له ذوق

كبير في الشعر المتأفريقي . ولكن ، بعد قرن من الزمان ، أي حين كتب جونسون كتابه ، « تراجم الشعراء » *Lives of the Poets* وجد المحكّ النظيف الذي يستطيع أن يبين مدى ما تقدمه دراسة الحياة من يد لفهم العمل الفني ، وبرز النقد القائم على دراسة السيرة حقاً في مثل الحديث عن العلاقة بين شخصية روشستر الخلقية ، وشعره في الفصل المخصص عن « حياة روشستر » . وبعد نصف قرن أصدر سكوت « تراجم القصصيين » *Lives of the Novelists* فمشى بالطريقة خطوة إلى الأمام ؛ من ذلك مثلاً استكشافه تردد الشخصيات البرجوارية الظريفة في قصص رشاردسون وأن ذلك راجع إلى أنه ابن الطبقة الوسطى المتزفة . وبعد سنوات قليلة تكتمل هذه الطريقة على يدي كارليل (الذي كان يرى التاريخ « جوهر سير عديدة لا تحصى ») وماكولي (مع أن أبداع مقالة كتبها وشرّح فيها فرانسس بيكون دون شفقة لم تنجح في الكشف عن العلاقة - وهي علاقة واضحة لدينا - بين بيكون المحبّ للتنسيق وبيكون الفيلسوف النفعي) . وفي الوقت نفسه أخذت الطريقة تستعمل فيما يشبه « إثبات القضية بالبرهنة على بطلان نقيضها » وذلك في دراسة دي كونسلي لكولردج وهي دراسة ترى الشعر من خلال مرض « جنون السرقة » والزواج التعس والادمان على المكيفات وغير ذلك من العوامل الفردية التي يعثر عليها دي كونسلي أو يخترعها . أما التطور العظيم الذي أحرزه النقد المعتمد على السيرة فإنه لم يحدث على أية حال في إنجلترا بل في فرنسا عندما كان سنت ييف ينشر « أحاديث الاثنين » *Causerie du Lundi* مبتدئاً بذلك في منتصف القرن الماضي . وقد عرف الطريقة تعريفاً يكاد يكون كاملاً بقوله :

يتكون النقد الحق - كما أحده - من دراسة كل شخص ، أعني كل مؤلف ، أعني كل ذي موهبة ، حسب أحوال طبيعته لكي نقيم له وصفاً حيويًا حافلاً حتى يمكن أن يُنزَلَ - فيما بعد -

في موضعه الصحيح من سلم الفن .

وهذا التطابق التام بين الأديب وانتاجه قاد سنت ييف الى دراسة مسهبة لحيوات أهل الأدب ، ابتداءً من المظهر الجسماني الى أدق التوافه التي تملأ حياتهم اليومية . وقد استطاع أن يحصل من هذا الركام على بصير نافذ بالأديب وانتاجه ، وهو شيء عجز عنه الأدباء الثرثارون الذي اتبعوا طريقته - إلا قلة منهم - . وبين الحين والحين وسّع في مجال السيرة - كما في مقاله عن جبون - فجعلها دراسة شاملة للعلاقة بين الأديب وعصره وبيئته ، واضمأً بذلك أصول اتجاه جرت فيه الطريقة من بعد على يد تين ، أكبر تلامذته . فقد بدأ تين نقده بدراسة السير مثل سنت ييف (ودراسته لبوب على أساس من علله الجسمانية في « تاريخ الأدب الانجليزي » تدل على أنه لم يتنكر للطريقة إطلاقاً) ولكنه سرعان ما حولها الى النصّ على الجنس والعصر والبيئة فأصبح ناقداً للأدب اجتماعياً حتمياً من النوع الذي يمثله النقد الماركسي في أيامنا .

وزيد على هذه الحصيلة عنصرٌ فكري يعترى الى المانية ، فقد صرح غوته أن الفن ينبع من المرض وأنه نوع من الاحتجاج . وحول شوبنهاور هذا الرأي الى النص على آلام الفنان ، واضاف اليه نيتشه تعديلاً يقول إن الفن ليس فحسب نتاج المرض ، ولكنه تسجيل له ، وأن كل فلسفة اعتراف أو « نوع لا إرادي لا واعٍ من الترجمة الذاتية » . أما ماكس نورداو فقد أشاع المبدأ القائل بأن العبقرية نوع من المرض العصبي في كتابه « الانحطاط » Degeneration . وحديثاً أكثر توماس مان من القول بأن الفن ينتج من المرض والاضطراب العصبي ، مثلما تنتج اللؤلؤة من الصدفة ، إلا أن الفن يكون نتاجاً لهذا المرض ووصفاً وتسامياً به - أكثر من هذا القول حتى عرف به - وهذا الرأي بالطبع هو نظرية « الجرح والقوس » التي انتحلها ادموند ولنس * لنفسه . لكن إن جردنا هذا الرأي من النصّ على المرض والاضطراب

العصي وأحلكناه الى حتمية بسيطة تربط ما بين طبيعة الحياة لفردي ما وبين أنتاجه الأدبي كان ذلك هو القضية الأولى التي ينبنى عليها النقد المعتمد على السيرة في وقتنا الحاضر .

ومن هذا النقد عدد من الأشكال المعاصرة الخاصة أحدها يكاد يختص بهنري جيمس وهو التاريخ الخاص للأثر الفني نفسه : أي ماذا عمل الفنان وماذا سمع وماذا قال وفي أي شيء فكر أثناء خلق الأثر الفني . ولفرجينيا ولف طريقة خاصة طورتها في كتابها « القارئ العادي » بجزئيه الأول والثاني ، مقتضيةً بذلك خطوات ليتون ستراشي الذي قصر همه تقريباً على الشخصيات التاريخية . وتعتمد طريقتهما إحياء شخصيات أدبية ومدارس وعهود بصور حيوية وقطع أدبية مركزة لبقية دسمة . ذلك لأنها تستحضر جوّ الذين تكتب عنهم وطبيعة حياتهم وطيب شذاهم . وليس ذلك تحليلاً ولا هو تماماً سيراً ولا هو نقد وربما كان نوعاً من « مسرحيات القراءة » * ، ومهما يكن أمره فإنه شيء خلاّب بالغ القيمة . أما هربرت ريد فإنه قد عكس ، في ترجمته لوردزورث ، طريقة النقد المعتمد على السيرة ، على نحو ساحر ، وأخذ يحلل شعر وردزورث « ليفسر به حياته » مثاماً أن النقاد الاجتماعيين كتبتين - ضمناً - وتوماس كنج وبل في هذا البلد - صراحة - يدرسون المجتمع متخذين الأدب نبراساً في دراسة التاريخ الأدبي لا العكس . وركز نقاد آخرون معاصرون اهتمامهم على الطريقة البيوغرافية مثل مارك شورر في سيرة « وليام بليك » وف.أ. مائيسون في كتابيه « سارة أوران جيوت » و « النهضة الأميركية » . ويتركونيل في « بودلير والرمزيون » وفي « الفضائل الدنيوية »

* Closet Drama ، مسرحية تكتب للقراءة فحسب ، لا للتشيل . وتكون عادة من النوع الفكري الغامض الذي لا يتيسر للجمهور فهمه عندما يعرض عليه مثلاً على خشبة المسرح . على ان هذا الاصطلاح نسبي ، فالمسرحية التي لا تصلح إلا للقراءة في بلد ، قد تكون صالحة للتشيل في بلد آخر . ومن هذا النوع مسرحيات شللي وبيرون وبراوننج وتيسون في إنجلترا ومسرحيات توفيق الحكيم الفكرية وفريادة بشر فارس .

وفي كتب عديدة كتبت عن بيرون . ولديا أيضاً عدد من السير الأدبية التي
تعد دراسات نقدية قيّمة ومنها :

كتب جورج براندلز عن غوته وفولتير وشيكسبير ونيتشه .
دراسات جسنج وتشسترتون عن ديكتز .

كتابا نيوتن آرفن عن هوثورن ووتمان .

كتاب جوزف وود كرتش عن صموئيل جونسون .

= ليونيل ترلنج عن ماثيو آرنولد .

= ماكس برود عن فرانتر كافكا .

= ولاس فاولي عن رامبو

= فيليب هورثن عن هارت كرين .

أما الدراسات البيوغرافية التي كانت نفسية المتزع في معظمها فسوف
نعالجها في موطن آخر .

٤

ويتصل بروكس عدد من المسائل التي لا ترتبط مباشرة بالطريقة البيوغرافية
ولكنها تستحق البحث . وأولها دَيْنَه لصديقه الحميم راندولف بورن الناقد
الراديكالي الشاب اللامع الذي كانت بوادره تبشر بالخير قبل أن يُعتبط سنة
١٩١٨ وهو في الثانية والثلاثين . فإن غضبته القوية هي التي أوحى إلى بروكس
بكتابه « أميركة تشب عن الطوق » و « الآداب والقيادة » . فلما اقتصرت
بورن قبل الأوان تناقصت حماسة بروكس بسرعة وهو الذي اقنع بروكس
بحقيقة الصراع الطبقي في أميركة وساعد على تحويله من الحمالية الأوروبية
الباهتة إلى الانشغال بالأدب الأميركي (غير أنه ليس مسؤولاً عن الاقليمية
الضيقة التي انحدرها بروكس في النهاية) ولو طال به العمر لكان ناقداً أميركياً
عظيماً ولكان بروكس ناقداً خيراً مما هو .

وقد بلغ من أثر بروكس أن أصبحت له مدرسة ، وأكبر تلامذته هم ولدو فرانك ولويس ممفورد . وكان له أيضاً تأثير حقيقي في بول روزنفلد وماثيو جوزيفسون ، وكان له تأثير موقت في ت. ك. وبل وف. أ. مايسون (مع أن الأول انشق عنه وأصبح ناقداً ماركسياً ، وانشق الثاني بعد كتابه « سارة أورن جيوت » لكي يستبدل بالدراسات البيوغرافية والاجتماعية المبسطة تحليلاً جمالياً جدياً عديقاً) . أما فرانك فكان أخلاقياً النقد يكتب مواعظ ونصائح ينسجها من أوهامه . وأما اويس ممفورد من الناحية الأخرى فقد كان ناقداً خيراً من بروكس من نواحي كثيرة ؛ وكتابه المسمى « اليوم الذهبي » The Golden Day أحفل بالمعرفة وأنفذ بصراً وألمع نقداً من مجلدات بروكس عن نيوانجلند — وهو يشاركها في الموضوع — وفي السنوات الأخيرة أخذ بروكس يتلمذ له فينتحل أفكاره الصوفية عن العضوانية Organicism ويمجد عبقريته و « سلامته » . وأما ماثيو جوزيفسون فإنه قصر تأليفه — باستثناء دراسة شاملة عن الأدب الأمريكي في « صورة الفنان أميركياً » Portrait of The Artist As American — على شخصيات أدبية فرنسية ، وفيها صانه ذوقه الجيد المتأصل من الوقوع في الشطحات البروكسية . وأما بول روزنفلد — ولعابه أكثر الجماعة استقلالاً — فإنه لم يكتب الا مجلدين من الصور الأدبية أحدهما هو « ميناء نيويورك » Port of New York والثاني « رجال شوهلوا » Men Seen وهما مثل كتب بروكس يرتكزان في الدرجة الأولى على الشخصية ولكنهما أحفل بدقة النظر . غير أنه كأستاذه القديم هيونكر Huneker أكثر رغبة من بروكس في اشهار المغمورين من المحدثين وأكثر احساساً منه بالقصم الجمالية . وأغرب ما في مدرسة بروكس هذه أنها على تماسكها فكل فرد فيها كان على وعي تام بنواحي العجز وضيق الأفق عند بروكس (قد نزع من هنا شيئاً من انعكاس النوات) . وأحد نقدي كتب عن بروكس حتى اليوم موجود في مؤلفات ممفورد

وفرانك وجوزيفسون وروزنفلد ، وعند الأخير بخاصة ، وكله كتب في فترة التلمذة المخلصة لبروكس .

أما الفكرة الرئيسية التي نجح بروكس في أن يطبع بها مدرسته فهي أن أميركة بعد الحرب الأهلية قد أصبحت بيئة ثقافية معوقة أقعدت ضحاياها من الفنانين بطرق متنوعة . ولو أنا قلنا « غيرت » في مكان « أقعدت » . ووضعنا « محمولها » موضع « ضحاياها » لكان هذا مبدأ رصيناً قابلاً للتطبيق عن العلاقة الوثيقة بين الفنان ومجمعه . أما في شكله الذي قاله بروكس فإنه تعميم فقط أدى الى تشويه محترم في كل الأحكام الأدبية ؛ وهو نصف حقيقة لا حقيقة كاماة . ولم يقتصر تأثيره على مدرسة بروكس بل ارتسم أيضاً على الماركسيين الآلئين أمثال غرانفيل هكس وف.ف. كالفرتون من الذين اضافوا اغراقات بروكس الى غلوهم وتلقوا كالبغاء تبسيطاته الشديدة لأدباء مثل جيمس وتوين . وقد استمر مرير هذا المبدأ ما يقرب من جيل نقدي كامل الى حد ما ، وشمل بارنفتون (في دراسته لجيمس) وعددأ من النقاد السوفييت (كتبوا عن توين) وأثر في أدباء مبدعين كان عليهم أن يكونوا أحسن معرفة ومن بينهم دريزر وأندرسون .

ومن أغرب المظاهر في انتاج فان ويك بروكس أن كل دراساته النقدية لا تعدو أن تكون حواشي مسهبة على يياناته ونداءاته . فكل من دراسته عن توين التي نشرت سنة ١٩٢٠ والأخرى عن جيمس التي نشرت سنة ١٩٢٥ إنما كانتا تعليقا على جملة وردت في كتابه « أميركة تشب عن الطوق » سنة ١٩١٥ وكل ما فيهما من تشويه مضمن فيها وهذه هي العبارة :

والواقع أن أي فحص للأدب الأميركي سيظهر فيما أظن أن من كان من أدبائنا ذا عبقرية ذاتية حيوية قد شأه افتقاره الى مستند اجتماعي ، كما أن الذين كانت لهم عبقریات اجتماعية حيوية كانوا أيضاً عاجزين عن إتمام ذواتهم وتطويرها .

أما جيمس فهو أحد وجهين من هذا « الدولار » كما أن توين هو الوجه الآخر . وتبدأ الفترة الثانية بكتابه « حياة إمرسون » وتستمر خلال كتبه عن نيوإنجلند . وكل المقررات فيها كأنما كانت كامنة في سؤال ألقاه في كتابه « الحياة الأدبية في أميركة » سنة ١٩٢١ . ونص السؤال :

كيف نفسر استحواذ الأدب الأميركي على الاحترام الكامل من الأميركيين يوم كانت أميركة في حقل الأدب كما هي في سائر نواحي الحياة أوضح صلة بالاستعمار ، أما اليوم وهذا الموروث الاستعماري يكاد يعفو أثره من حولنا فإن الأدب قل أن يستحوذ على احترام الأميركيين بل أنهم ليتبعون « أي إله » غريب من إنجلتره ؟ .

(وأستطردُ إلى القول بأن مما يميز دقة بروكس أنه قال « يتبعون كل إله غريب » ولم يقل « يتهالكون * على الآلهة الغربية ») . أما البيان الأخير فهو كتابه « في الأدب اليوم » وقد نشر سنة ١٩٤١ . وإذا اعتبرنا ما اعتاده بروكس من أرجاء أي شيء فترة لا تقل عن عشر سنوات ، فإننا نتوقع على الأقل كتاباً آخر أو كتابين ينبثقان من واحدة أو أخرى من عباراته المشحونه بالتنبؤ والوحي .

ولدى بروكس عدد من نواحي القصور استغله الى حد ما لفائدته ؛ ومن أوضحها لديه أنه مثل ادموند ولسن ناقد لا يحب الشعر أساساً ، ولكنه على خلاف ادموند ولسن لم يتنسَق وراء أي رغبة للكتابة عن الشعر ولم ينشر أي شعر من نظمه مذ فارق عهد الطلب (وذلك شعر ضئيل) : لقد سأل في كتابه عن ويلز في لهجة خطافية : « أكان ويلز يستطيع أن ينظم قصيدة ؟ » وقد يوضع هذا السؤال في الصيغة التالية : « أكان بروكس يستطيع

أن ينظم قصيدة ؟ » والجواب على هذا وذاك بالنفي المؤسف . ومن نواحي قصوره المتصلة بما سبق ، افتقاره الى ثقافة عامة كافية عريضة تتيج له أن يعالج الأدب الأوروبي (مع أنه ترجم هو وزوجه ثلاثين كتاباً فرنسياً على الأقل) . ومنذ أن نشر « داء المثالي » سنة ١٩١٣ لم يكتب شيئاً عن أي أديب أوروبي خلا مقدمات قصيرة لم تجمع ؛ ومنذ أن نشر كتابيه عن سيمونندز وويلز في سنتي ١٩١٤ و ١٩١٥ لم يكتب أي شيء عن أي أديب أو فنان انجليزي خلا مقدمات وقطع صغيرة عن سوينبرن وجون بتلر بيتس . أما الأول فقد لقيه بلندن ، وأما الثاني فقد تعرف اليه في نيويورك . وفي كتابه « آراء أوليفر أولستون » يدافع بروكس عن هذا القصور في صديقه أولاً باقتباسه من سنت ييف (الذي كتب قسطاً صالحاً عن الأدباء الأجانب) يقول فيها : « لا يظهر للنقد الأدبي قيمته التامة وأصالته الا عندما يلزم نفسه بموضوعات يعرف مصدرها وبالحقائق المحيطة بها ، وبجميع ظروفها لأنه متصل بها اتصالاً مباشراً مطلع على أصولها البعيدة » . وثانياً باقتباسه من بيتس لم يحسن فهمها وهي : « لا يستطيع المرء أن يطول الكون الا بيد مغلقة بالقفاز وتلك اليد هي أمته ، وهي الشيء الوحيد الذي يعرف المرء عنه شيئاً ما » ويعلق على ذلك بقوله :

ذلك مبدأ أخذ به أولستون في كل انتاجه ويصح لي أن أقول إنه لم يكتب بخاصة إلا عن موضوعات أميركية ، ومع أنه كتب عن موضوعات أجنبية فقد بدأ بموضوعات أميركية ، وهل كان في مقدوره أن يوقف رغبته فيها ؟ .

وهناك قصور آخر حوَّله بروكس إلى شيء يستحق التقدير ، ذلك هو اعتماده الكبير على ملاحظه ويومياته وجمل يُقَيِّدها ونوادِر وأقوال مأثورة ، فكأنه دائماً يفتنني بما اخترته من شحم ، حتى إنه استعمل مادته عن إمرسون في كتابه « امرسون : ست فصل » وفي « حياة امرسون » وفي « ازدهار

نيوانجلند « وفيما تلاه من مجلدات وفي مقالات عارضة . وتعود كل الحكايات والنوادر القديمة الى الظهور مرة إثر مرة ، نصّاً أحياناً ، مُغيّرة أحياناً ، لأن بروكس رمى بالمحوظة ونسي الشخص الذي قال له غريبي : « في مقدورك أن تحدّد لي شيئاً ما » . ولعله أكثر المؤلفين الأميركيين تكراراً منذ أن توفي توماس ولف حتى إنه في كتاب « محنة مارك توين » قد أعاد كل نادرة أو اقتباس مرتين على الأقل . وحتى إن سطرأ مقتبساً من هربرت كروبي قد تكرر أربع مرات على الصفحة : ١٤٣ (تخلص بروكس من بعض المكررات في الطبعة المنقحة) . ولقد تصرف بروكس برصيده هذا حتى حوله الى فضيلة ، ومدح أولستون على عادة استعماله يومياته ، مثلما كان يفعل مشاهير نيوانجلند ، أمثال إمرسون وثورو . وكان كتابه « آراء أوليفر أولستون » عاملاً كبيراً في استغلاله لهذا الرصيد الموفر لأنه مكنه من أن يطبع - دون تغيير - أية قطعة من يومياته لم يستطع أن يستغلها في موضع آخر . وهكذا حصل على « سجن » سمينٍ من عُلالةٍ لم يتبقّ منها الا الجلد والشعر والقرون والذنب والكرش .

أما نزعة بروكس نحو تيارين فكريين رئيسيين في عصرنا ، وهما الماركسية والتحليل النفسي ، فكانت كموقف من يأخذ القشر ويطرح اللباب . فقد أفاد من ماركس في كل فرصة وبشكل مبسط سوقي إذ اعتبر وظيفة الفنان خدمة اجتماعية مباشرة ؛ مثال ذلك قوله : كان توين مفيداً لرجل الأعمال لأنه ساعد فكره على الراحة والاسترخاء ، فكان بذلك عوناً للكفاءة ؛ وحثّ لونغفلو الرائد في طريقه على المضي ؛ وهزئ بارنوم من الناس فشحد بذلك الفرائز التجارية . ومع ذلك فقد كان دائماً يهاجم ماركس بتصوراً أن الماركسية حتمية اقتصادية آلية مسمى نفسه اشتراكياً مثالياً (أشد أقواله السياسية انفعالاً) في كتابه عن أولستون قوله « لا تستطيع الشيوعية أن تتغلغل في هذه البلاد لأن الأميركيين أحرار بطبيعتهم . ولدينا أشياء كثيرة نتخلّى عنها

عدا السلاسل . وفي هذا القول شيء من النخمة التي وردت في ماردت به احدى العجايز على متدين متحمس يدعو لبعث ديني : إن من ولد في بوسطن ليس بحاجة الى أن يولد مرة أخرى) . أما في التحليل النفسي فإنه بعد أن قضى العمر يختلس من أجل السير التي يكتبها نظرات نصف مفهومة من مبادئ فرويد وأدلر ويونج وغيرهم ، صرح في كتابه عن أولستون بأن « طريقة التحليل النفسي في كتابة السير ذات قيمة محدودة جداً وأنا اعتقد أنها اذا استعملت مرة فإنها لن تستعمل مرة أخرى » .

ومن الطريف الممتع أن تشهد طريقة بروكس في التقد مطبقة على فان ويك بروكس نفسه : كيف انحدر من أرومة هولندية كانت تقطن نيوانجلند القديمة ونيويورك منقياً في بليفلد بولاية نيوجرسي ، ثم ماذا كان أثر هارفارد والقصتين والشعر المزيّل الذي كتبه هناك ؛ ثم ما أصابه من إرهاب في خدمة القائمين على تحضير « المعجم المعتمد » The Standard Dictionary ومجلة « عمل العالم » World's Work ؛ ثم نفيه الى إنجلترا والقائه المحاضرات من أجل الجمعية التعليمية للعمال ؛ ثم إصابته بالعصاب وانحطاط القوى ودخوله المصح الذي دخله من قبله صديقه أولستون ؛ ثم مصادفته للرجل الكسيح بورن ، وموت بورن هذا ؛ ثم نجاحه الأول في التقابة الأدبية وما تبع ذلك من نصر شعبي لم يحرزها ناقد أدبي أميركي أبداً وذلك حين كسب كتابه « ازدهار نيوانجلند » من « نادي الطبقات المحدودة » وساماً ذهبياً قدم « للكتاب الذي قد يبلغ مستوى الكتب الكلاسيكية » ، بالإضافة الى جائزة بولترز ، واختيار « نادي كتاب الشهر » كتابه « نيوانجلند : اليقظة الأخيرة » . وهذا السرد قد يسمّى محنة فان ويك بروكس أو حجه أو حياته . وإلى أن يتحقق هذا فان من أراد في الوقت نفسه أن يكتب شاهداً على قبر بروكس قد يحسن به أن يتخذ نموذجاً ما كتبه بروكس نفسه عن لورل ؛ ومن المؤكد أنه حين كتبه كانت صورة نفسه حيثئذ ترسم في ذهنه إذ قال :

وإذا كانت تلك النعمة الجديدة الجريئة التي استعلت في « خرافة من أجل النقاد » * قد أدركها الفناء — نعمة الشاب الذي جهر بما في فكره ، دون أن يحسب حساباً لما قد يظنه الناس أو يقولونه ، نعمة الناقد يصيب ويخطئ ، ومع جنون الصبا ، وهو غالباً مصيبٌ غير أنه دائماً واثقٌ من آرائه — أقول : إن كانت تلك النعمة قد تلاشت فإن نعمة أخرى قد حلت محلها ، وإذا لوول الثاني هذا قد تخلّى عن منهج لم يكن يلائمه طبيعة واكتساباً ، لقد تلبّد ليصيد فمن قال إنه لم يصد؟ أقبّله على علائته ، لا تذكره بدعاواه القديمة ، لا تخرجوه بالأسئلة ، وانسوا الآراء الراديكالية التي كان يؤمن بها في شبابه ، ودعوه يبتهج بالملكيين ورجال الكنيسة ومحبيّ البيرة الطيبة والغلايين المطيبة ممن لا يأبهون كثيراً بقانون إلغاء العبودية ، ولا تضيقوا عليه الخناق بالتلميح الى تقلباته وانحرافاتة الخائفة .

لو غَيَّرْتِ بضع كلمات وتنازلت عن بعض التسامح ، لجاء هذا النص صالحاً لبروكس نفسه .

* « خرافة من أجل النقاد » قصيدة هجائية ساخرة من نظم لوول نقد فيها الأدباء الأميركيين واحداً واحداً ، وقص كيف تجمع الآلهة على الأرمب ، ووعدهم أحد النقاد بان يحضر لهم زنبقة ثم غاب طويلاً ومر بمقول الأدباء وعاد الى الآلهة يحمل شوكة ، ففضب أبولو وتحدث عن العهد السعيد الذي مر على الأدب قبل أن يظهر النقاد .

الفصل الخامس

كونستانس رورك والنقد القائم على الموروث الشعبي

عندما توفيت كونستانس رورك سنة ١٩٤١ عن ستة وخمسين عاماً ، كانت قد بدأت تجد وجهتها ؛ فقد نشرت ستة كتب ، وكانت تعمل في إنجاز كتاب ضخيم ذي ثلاث مجلدات ، عنوانه « تاريخ الثقافة الأميركية » *History of American Culture* ، لم تكن كتبها الأخرى إزاءه إلا مجرد كشف أولية . وقبل بضع سنوات ، اهدت في كتابها « تشارلس شيلر » *Charles Sheeler* إلى ما يمكن أن يعد أكبر يد لها في النقل-الأدبي المعاصر ، وذلك هو طريقتها في تحليل الفن الشكني بارجاعه إلى جذوره المسترسلة في الموروث الشعبي . وفي الوقت نفسه اهتمت بإيجاد موروث شعبي أميركي ، وتنظيمه وتفسيره وإشاعته ، ليكون في متناول فئاني المستقبل . إذن كان عملها تحليلياً وتركيبياً في آن ، وهذان الاتجاهان معاً ، يمثلان إحدى الحركات التي تبشر بالخير في مستقبل النقد الأميركي . ولكن مع الأسف لم يتعهدا أحد من النقاد بعد موتها .

وأول كتاب لها بعنوان « أبواق العيد » *Trumpets of Jubilee* نشر

سنة ١٩٢٧ (١) وهو دراسة لحمسة أشخاص أحرزوا قبولاً وإقبالاً من الناس بأميركة في منتصف القرن الماضي وهم : ليمان بيشر وهاريت بيشر ستاو وهنري وارد بيشر وهوراس غريلبي وب.ت بارنوم . فهو كتاب في السير إلى حد ، وتاريخ اجتماعي بعض الشيء ، وقد أصيل حيناً ثالثاً ، وبخاصة في الفصل الذي كتبه عن السيدة ستاو ، الشخصية الأدبية الوحيدة في تلك المجموعة (بما في ذلك تحليلها القذ للعلّة التي جعلت لقصتها « كوخ العم توم » Uncle Tom's Cabin قوة لم تبلغها سائر قصصها ، ومقارنة بهوثورن على جانب عظيم من عمق الإدراك) . وبعض ما كتبه في التاريخ الاجتماعي يتعمق العوامل العلية الكامنة ، غير أن قسطاً كبيراً منه ليس أكثر من انسياب على السطح ، وتقاريرات عن غرائب الأثاث والأزياء . أما المادة الشعبية في الكتاب - وهذه تضم قطعة من أغنية « الشيخ دان تُكر ، Old Dan Tucker دُستُ حشواً ، وبعض القصص الطويلة الظرفية - فكلها من النوع السطحي ، وهي ذات لون محلي رفيع . وأقل فصوله لإرضاء ما كتبه عن عائلة بيشر ، لأنها لم تحاول أن تحدد تماماً سرّ حب الناس لهم . وخير ما يرضي فيه : بعامة ، هو الفصل الذي عقده لبارنوم ، وهو دراسة لامعة تجعل من الشخص المدروس مثابة « عملاقة » جيل كامل . ولعلّ أبعد ما فيه تأثيراً صورة هوراس غريلبي ، وهي قصة عميقة الاثارة ، ترتقي في تأثيرها إلى مستوى المأساة ، لأنها الموطن الوحيد الذي سمحت فيه الأنسة رورك لنفسها بالانتكاء على ناحية صحفية حين رسمت صورة ساخرة للتبجح الاجتماعي التي تشدّق بها أبناء غريلبي ، بعد موت أبيهم . والكتاب كله أخلاطشتي إلا أن فيه كل المعلم التي ستظهر في نتاجها المتأخر ، جاهدة لتشق نفسها طريقاً خلال قشرة التاريخ الاجتماعي التقليدي .

(١) نيل ، ان الأنسة رورك نشرت قبل هذا قطعاً في المجلات باسم مستعار ، ولكن حتى اليوم لم أستطع ان أعرف الاسم الذي اختصت وراه .

أما الكتاب الثاني الذي نشر في العام التالي وعنوانه « ممثلو الساحل الذهبي المتجولون » Troupers of the Gold Coast فإنه أقل كتبها طموحاً . وهو محاولة مغمورة ممتعة سطحية ، لاستعادة جو العهود الماضية ، يوم كانت الفرق المسرحية متنقلة جوابة . وكأنما هو من بعض وجوهه « كشكول » مليء ببرامج مسرحية باهتة ، وفيه زرٌّ انتزع من صدارة ادوين بوث ، ورباط جورب كانت تلبسه آدا منكن ؛ ولا يحفل به وبقرائه إلا امرؤ يحمل ذكريات ذهبية عن طفولته أيام لوتنا كرايبري ولولا مونتر * . وليس فيه ما يمكن أن يسمى تاريخاً اجتماعياً أو حضارياً ، ولا يجوي من المادة الشعبية إلا اثنتي عشرة قطعة من الأغاني الشعبية التي كانت رائجة في ذلك العهد ، وعدداً من صفحات مختصرة عن « الشخصيات التي كانت تقطن سان فرنسكو القديمة ، ومنها : المجهول العظيم ، « جورج واشنطن » ، والغلام السمين ، وجترسنايب وروزي وكلبان احدهما بجرم والثاني لعازر والامبراطور نورتن ، وليست فيه طريقة نقدية ولا فيه حقاً نقد .

أما كتابها « روح الفكاهة الأميركية » American Humour الذي ظهر عام ١٩٣١ ، وعنوانه الفرعي « دراسة في الشخصية القومية » ، فإنه كشف

* هؤلاء نفر من مشاهير ممثلي المسرح في القرن الماضي :

إدوين توماس بوث (١٨٣٣-١٨٩٣) : ممثل تراجيدي عرف باجادته في تمثيل أبطال شيكسبير ، وهو أول رئيس لنادي الممثلين . وقد كان أبوه جون بوس ممثلاً كبيراً وكذلك أخوه الأصغر جون . آده آيزكس منكن (١٨٣٥ - ١٨٩٨) : ممثلة بارعة اشتهرت في سان فرنسكو ومدينة فرجينيا ، وكانت صديقة لعدد من أدباء العصر في اميركة وانجلترا وفرنسة ، ولها مجموعة من الشعر العاطفي الرقيق .

لوتنا كرايبري (١٨٤٧ - ١٩٢٤) : من مواليد نيويورك . اشتهرت بتمثيل الأدوار الميلودرامية التي كانت تكتب لها خاصة . اعتزلت التمثيل سنة ١٨٩١ .

لولا مونتر (١٨١٨ - ١٨٦١) : اسمها الحقيقي ماري دولورس اليزاروزانا جلبرت . من اصل ايرلندي . راقصة ومثلة ، لعبت دوراً هاماً في حياة لودفيج الأول البافاري . ثم هاجرت الى اميركة وعملت راقصة باليه ومثلة ، ولاتت نجاحاً كبيراً في كاليفورنية ، ثم اعتزلت التمثيل وعملت محاضرة متجولة .

جريء عن فزعة واحدة في تاريخ الولايات المتحدة الحضاري . فالكتاب يقسم الثقافة الأميركية المتصلة بالشعب إلى عدد من الدراسات المنفردة (وكثيراً ما يصحّ له ما يسميه كوث بيرك « التناسب الناشئ عن عدم التناسب » وذلك باستعمال المتجاورات في مهارة وحذق) منها : رجال الشمال ورجال الغابات النائية نموذجين أميركيين ، استعراضات المنشدين الهزليين ، الممثلون المتجولون والمتتمون إلى الطوائف الدينية نموذجين « للجوايين » الأميركيين ؛ لنكولن والكتاب الهزليون ، الأديب الكلاسيكي الأميركي ، الفكاهيون الغربيون ، جيمس وهاولز صفحتين للفنان الأميركي ، الأدباء المعاصرون خلال العقد الثالث من القرن . ويعامل فيه أشخاص الأدب الشكلي المتحضر على أنهم نموّ للثقافة الشعبية مع قلق من التشويه في بعض الأحيان - وهو تشويه يصبح به هوثورن حاكي حكايات شعبية ، وتصبح موبى ديك بأسمائها الهزلية المقتبسة من التوراة وبتورياتها التوتية قرينة النسب من كتب النوادر الدارجة ؛ ولكن التشويه كثيراً ما يكون بعثاً لامتاعاً مثل التعرف إلى الشخصية الأدبية في لنكولن . وما تزال الآتسة رورك تحوم حول معنى أعمق من معاني الثقافة الشعبية ، حول الأسطورة والشعائر التي تمثل « النموذج الأعلى » ، وهذا ما تعلمته من كتاب لجين هاريسون يسمى « الفن القديم والشعائر » ، ولكنها تعجز عن تطبيق فكرته تطبيقاً تاماً ، فهي تلحظ أن مايك فنك * كان « إله نهر المسيسيبي أي واحداً من الأرباب الصغار الذين يخلقهم الناس على صورتهم ويكبرونهم ليكبروا أنفسهم » وأن كروكت « قد أصبح أسطورة حتى في حياته » وأنه بعد موته « انتحل موقفاً أسطورياً أقوى من ذي قبل » . فهي إذن تفهم هذه العملية أي تلمح المبدأ «اليوهميري» ** حين ينسج

* مايك فنك بحار على نهر الأراهيو والمسيسيبي ذاعت عنه الحكايات العريضة Tall tales وهي الحكايات المشوبة بالبالغات مع قسط وانحراف من الأصول الواقعية ، ومن أمثلها أيضاً ديني كروكت الذي يتحدث عنه الآتسة رورك في كتاب مستغل ، ويشغل ذكره مكاناً واسماً في هذا الفصل .
** هو مبدأ الفيلسوف الصقلي يوهيميرس (القرن الرابع ق. م.) وقصواه ، ان الألفه في =

شعب لا بأس بحظه من المدنية ، في خلال سنوات قلائل ، ثوباً أسطورياً لشخصية تاريخية ، بدلاً من أن تدرك التطور الدينامي الذي تشتمل عليه نظرية الآنسة هاريسون حيث تتحلل الشخصيات التاريخية بما لها من ملامح « جانحة إلى شيء من الأسطورية » خصائص أسطورية وخرافات قديمة . وتلاحظ الآنسة رورك أيضاً أن « الانتحال الأسطوري للحكمة » لم يفتأ يظهر في الشخصيات الهزلية الأميركية « ولكنها تعجز عن أن تتقدم خطوة فترى فيه انتقالاً معقداً من التكهانات القديمة إلى Old Zip Coon (إن لم يكن انتقالاً مباشراً من طراز أفريقي) . وهي تذكر « المواد الأولية للأدب » وتعني بها « المسرح القائم من وراء الدراما ، والاحتفالات الدينية البدائية التي سبقت هذين ، والحكاية التي سبقت كلاهما من المسرحية والقصة ، والمونولوج الذي كان مصدراً أولياً لأشكال كثيرة » . وهي قادرة على أن تميز هذه النماذج القديمة التي تكمن وراء ما يشبه الشعر الشعبي الأمريكي ، ولكن ليس في طوقها أن تدرك « الأعمال الشعبية » وكيفية حدوثها مثل : النقل ، والأصل المستقل والتكاثر والاستمرار والتغير وسائر الأمور التي قد كانت حرة أن تساعد على فهم الوشائج وصلات القرين . وهي في أشد حالاتها اقتراباً منها تهتدي إلى تعريف سلبى (خاطئ بعض الشيء) حيث تقول :

جدّ الأمريكي الأسباب بينه وبين صور الموروث التليد ، وكأنما كان ذلك بدافع إجماعي ، فنحنى الموروث الانجليزي الطبيعي ، وموروثه من القارة الأوروبية في يسر واستخفاف . ولعلّ رومانتيكية الرواد الأول في علاقتهم بالهنود إنما كانت صورة لتلك الغريزة التي تدفع شعباً جديداً إلى أن يملأوا أيديهم من موروث قديم ، ذلك لأن الهندي كان يملك روابط قبلية

مكينة ليست متوفرة لدى الأميركي ، بل إن محاولة تشرب المعارف الزنجية كانت محاولة من هذا القبيل ، غير أن الزنجي ليس لديه ما يقدمه إلا صورة باهتة مشوهة من نقافة أولية : كما أن السعي لثقافة الهنود كان عقيماً .

إن ما تحاوله الآتية رورك في هذا الكتاب هو أن تعرف « القاعدة البدائية » التي تشمل « الأغاني والأهازيج البدائية والمسرح الشعبي والحوليات الفجة » وهي غالباً ما تكون « مليئة بعناصر مبعثرة غير مصقولة : حافلة بالضراوة أو بالفرائب المنفردة » وعلى تلك القاعدة يقوم أدبنا ، شأنه شأن غيره في هذا . وتحاول الآتية رورك أن تنصّ على هذه العلاقة جاعلة منها موضوعها الرئيسي وموضع اهتمامها فتقول :

من نسيج سبده تلك الخيوط الشعبية ولحمته تعبير جديد ، على صعيد جديد ، نشأ أدب متصل ، كغيره من الآداب ، بموروث شعبي قديم ، يمكن أن نسميه « فولكلور » ، لأننا لا نجد له تسمية أخرى .

وترسم الكلمة النهائية في كتابها نوع المهمة الجامعة التي لا بدّ من أن يؤديها النقد : قلّما نجد بين الفنانين من عمل دون رصيد موروث خصب ، ومهمة النقد هي « الكشف في الموروث الأميركي عن المواد التي قد يغمس فيها الفنان نفسه ، والسعي لبثها » .

وقد كان الكتابان التاليان محاولتين لبثّ هذا الرصيد الموروث . وأولهما هو « ديفي كروكت » Davy Crockett (١٩٣٤) والثاني « أوديون » Audubon (١٩٣٦) . أما الأول فهو صورة لاختراقها التام - كتب بالأسلوب الشائع الموجّه في كتب الأطفال لقرّاء في عقدهم الثاني فما زاد على أن كان خليطاً ملبوكاً من شخصية كروكت الحقيقي والحرفي وسلسلة من حكايات « مسرحية » تضمّ فيها « الحديث العريض » الذي يقصه أبناء كروكت حول البيت ،

ونسجاً من خرافات كروكت المستمدة من « الحوليات » مع اهتمام ضئيل بالرجل الواقعي ومميزاته * . وقد بلغ بها الأمر أن تخفّت صوت كروكت في الدفاع عن بديل^١ وبنك الولايات المتحدة وتدفعه في جملة تتحدث عن موضوع آخر دون أن تحاول تفسيرها . إن كتابها « ديفي كروكت » غير علمي وغير تحليلي و « عامي » بأردأ معاني الكلمة ، وهو بعامة هزيل لا يصلح للقراءة . أما « أودبون » الذي ظهر بعده بستين فقد عدل في الموقف بعض الشيء . ومع أنه ترجمة مباشرة ، دون محاولة في النقد أو التحليل فهو في الأقل - على خلاف كروكت - لذو ممتع جيد الأسلوب وقد وقفت فيه غرارها الساذجة عند حدّ قبولها الأسطورة التي تقول إن أودبون كان هو دوفن الصغير المفقود - وقولها بأن ذلك أمرٌ جدّ محتمل - وسردها أسطورة علية بالغة الظنية عن ابتكاره الجمع بين التلوين بالقلم وطريقة التلوين المائي ، الذي اهتدى إليه اتفاقاً ذات يوم أثناء استعراض للصور . وقد وضع الكتابان في أيدي الأدباء الأميركيين مظاهر من موروث « الحدّ الأمريكي » * * وصنعا صورة لرجل الأعمال الرائد وللفنّان الرائد ولكنهما للأسف قدّما هاتين الصورتين على نحو لا يزرّي بالأديب الجادّ أن يجهاه أو يخفله .

أما أول كتبها في النقد الشعبي الأصيل فهو « تشارلس شيلر » الذي نشر عام ١٩٣٨ ، وقد وجدت في شيلر فناً جاداً (وإن لم يكن من الجودة بحيث ظننته) استكشف موروثاً شعبياً أميركياً لنفسه وذلك هو الشكل

* يستحسن ان يتذكر القارئ الحقائق الآتية عن ديفي كروكت هذا : فقد انتخب عضواً في الكونغرس ١٨٢٧ واتخذ حزب الأحرار أداة يقاومون بها جاكسون ، ثم أصبح رمزاً لبطولة « الحدّ » الأميركي تصدر عنه الفكاهات و « الحكايات العريضة » وباسمه ألفت عدة كتب ، ولا يدري أحد على التحقيق مدى مشاركته في تأليفها . أما الحوليات المتعلقة باسمه فهي كراسات كان يصدرها عدد من الناشرين متسلسلة ، ظهر منها نحو خمسين ، وتحتوي « الحكايات العريضة » التي تتعلق بكروكت نفسه وبمايك فنك وغيرهما .

* * الحدّ الأمريكي هو الإقليم القفر الذي انتهى إليه الاستعمار الأبيض في اميركة ، في أقصى توغله . وكان له اثر كبير في تشكيل بعض ألوان الأدب الأميركي كالبلاد والحكاية الطويلة وأدب اللون المحلي .

الوظيفي عند الحرقين الحناق في الطائفة الشيكارية * ، فعرس في هذا الموروث جنور فته ، وأفادته بذلك فائدة جلتي . وحين ألفت على رسوم شيلر وصوره نظرة فاحصة (طبعت كثيراً من تلك الرسوم في كتابها لتشهد على ما تقول) استكشفت المبدأ الأساسي الذي فات عشاق الموروث الشعبي السابقين إدراكه ، وهو أن الموروث ليس في الموضوع وإنما في الشكل وأن السر ليس في أن يرسم الفنان ابن الغاب (أو قتي الجبال) وهو بيني أمراء لغلاله وإنما في أن يرسم على طريقة ابن الغاب وهو يؤدي ذلك العمل . (ذلك هو الإدراك الكاشف الذي ساعدهما على التبصر النفاذ فيما بعد ، في مثل قولها : إن الأدباء الذين قالوا ليس لدينا موروث مسرحي وطني كانوا مخطئين ، ذلك لأنهم لم يعرفوا أين يجلبونه . أما هي فلأنها تمتعت في الشعائر العامة التي تحيط بالمعاملات المنبذية ، وفي الرواية التعليمية التي تشتملها الموعظة الكابولية ، وهناك وجدت الموروث الذي أخطأوه) . وعلى هذه الأرض الصلبة من الكشوف في كتابها هذا وثقت مبادئها بركازٍ جديد من الثقة ، فكشفت تقول : « لعل تربة بلادنا لم تكن رقيقة فقيرة بحيث تعجز عن إنماء تعبير خالق » . وأبرزت كيف أن شيلر ذهب يدرس أشكال الفن المعماري والحرف اليدوية في إقليم بكنس مكتشفاً مباني الطائفة الشيكارية وأثاثها وشعار الشيكارين القائل « لكل قوة شكلها » . وأظهرت كيف تميّز شيلر في النهاية دليلاً هادياً لمن شاعوا أن يستغلوا الموروث الأميركي في مجال الفن ، أميركياً دون أن يصبح إقليمياً ، حديثاً وبنوره راسخة في أعماق الماضي ، مستوحياً للأهراء الشيكارية وقرن النحت الزنجيمي البلاني على حدّ سواء .

* طائفة تعدد في شاطرها الاعتراف للكشوف بالخطية وتقول بظهور المسيح ثانية وقد سوا بهذا الاسم لأنهم يهتزون ويختضون في إحدى رقصاتهم . ومن مبادئهم النزوية والعيش في جماعات والتفشاء على الملكية الفردية . وقد كانت لهم جهودهم التي يميزهم في ميدان الفن المهاري والرقص والمقوس والأغني .

ولو قدر لها أن تتجاوز هذا إلى صعيد جديد من التجريد لوجدت العلاقة الشكلية بين الأهرام الشيكرية وفن النحت الافريقي ولكن ذلك لم يكن في طوقها . لقد كادت - دائماً - أن تمدّ الوشائج بين هذا الموروث الأميركي وذلك التيار الكبير من الثقافة الشعبية العالمية (وفعلاً أدركت أن وراء القصة العريضة التي جرت في المقبرة في قصة «حياة على نهر المسيسي» تكمن أسطورة أوزيريس ، وأن الأساطير المتصلة بميلاد كروكت مأخوذة من قصص هرقل ، وإحضاره النار من قصة بروميثيوس ، ورصاعته الفضية من الأساطير الشمالية (السكندنافية) ومظاهر أخرى من رصيد كليتي أو أميركي هندي . أدركت كل ذلك ، ولم يتجاوز بها إدراكها هذا الحد . غير أنها كانت تفتقر إلى المتكأ العلمي والثقافة ، بل ربما إلى الخيال لكي تحقق هذا بنجاح ؛ ولم يستشرف طموحها هذا الهدف الضخم بل ظلت غايتها القصوى أن يخلق موروثاً شعبياً أميركياً - على التحديد - ديموقراطياً في طابعه ، لتناهض به الموروث الأوروبي الشكلي المصطنع اللاديموقراطي الذي أقامه أمثال إليوت . وقد أقرت بصعوبة هذه المهمة حين قالت : « يبدو أننا نذهب في بعض الأحيان نتلمس موروثاً ، غير أن ضروب الموروث ليس من السهل - في الغالب - كشف الحجب عنها ، فان ذلك يحتاج استقصاء طويلاً منظماً . وليس من اليسير بناء ضروب الموروث لأنها تستنفد مسافة من الزمن لا يفي بها عدد قليل من الأجيال » . غير أن بضعة سنين أخرى ربما كانت كفيلة بأن تتمكنها من إتمام قسط صالح في ذلك البناء .

٢

أما كتاب « جذور الثقافة الأميركية » The Roots of American Culture آخر كتبها فقد نشر عام ١٩٤٢ أي بعد وفاتها . ويتألف من قطع موجزة ، أخذت من مخطوطتها التي سمّتها « تاريخ الثقافة الأميركية » ، وقد ظهر

عددٌ منها من قبل في المجلات ، ثم استنفذها فان وريك بروكس من الضياع والاهمال ، وأعدّها للنشر وكتب مقدمتها . ومادة تلك القطع شذرات تضم : مقالة عن « جذور الثقافة الأميركية » ودراسة طويلة للمسرحيات الأميركية المبكرة ، وقطعة عن الموسيقى الأميركية القديمة ، وواحدة عن طائفة الشيكريّة ، و « تعليقة » على الفولكلور ، ودراسة لفنان طبيعي مغمور اسمه فولتير كومب ، وجولة حول مدى الثقافة الشعبية الزنجية الأصلية في استعراضات المنشدين الهزليين ، وقطعة عن التوجيه الممكن الذي قد يساق لفن الرسم الأميركي . أما النقد الفني والموسيقي فانه ، لدورانه حول ما هو مغمور غامض نسبياً ، يتحاشى أن يكون فنياً لدى عينين وأذنين لم تملك الخبرة الكافية . وأما الدراسة المسرحية فتكشف عن إحساس حقيقي بالمسرح ، وثقة نفسية لديها فيما يتعلق بالأشكال الشعبية ، ميزت كتابها على « فهرست التصميمات الأميركية » .

وأجود مقالاتها تلك القطعة الصغيرة عن استعراضات المنشدين الهزليين بعنوان « موروث من أجل الأدب الزنجي » * ، فهي قد أظهرت تطور طريقتها النقدية بوضوح تام . وقد ناهضت الآتسة رورك فيها فريقاً من الأدباء ، أمثال س. فومر- دامون ، كانوا يزعمون أنه لا توجد ثمة مادة زنجية - أصالةً - في استعراض المنشدين الهزليين ، كما قاومت أيضاً أمثال جورج بلن جاكسون وغبي جونسون ومدرسة نيومان آيفي وايت وكلهم يدعون أنه ليس ثمة من فن زنجي إلا وهو مسروق من فن الرجل الأبيض . فأظهرت رورك أن كل المنظومات الكلاسيكية التي كان ينشدها الرجل الأبيض في مواقف الانشاد الهزلي إنما استمدت من غيره ؛ فان أنشودة « الشيخ دان تكرر » لدان إمت كانت إما مقتبسة عن الزوج أو من أصل زنجي خالص ،

وأنا ذات نغمة زنجية نموذجية وفيها أثر من صراخ الجوق ، زنجي ، ومحتواها كذلك مستقى من خرافات زنجية غامضة تدور حول الحيوانات وبخاصة حول طائر القيق والكلب القلطي (البولج) وأن أغنية « الديك الرومي في التبن » ليست بالتأكيد إلا أغنية زنجية راقصة ، وأن « ديكسي » تبدأ بأسطورة زنجية ذات ملامح من التوراة ، وأن أغنية « نظف المطبخ » التي يلقيها المهرج دان رايس أسطورة من أساطير الحيوان ينتصر فيها الزنجي ، وهلمّ جرا . ثم أظهرت أيضاً أنّ الأشكال الشعائرية والتقاليد في استعراض المنشدين الهزليين ودوراته الراقصة وصيحاته بالإضافة إلى مادته القصصية والموسيقية كلها زنجية أو مأخوذة عن الزنوج . وحين أتمت الآنسة رورك هذه المهمة التحليلية واستعملت الجزء الأول من طريقتها - أي تتبع الفن الشكلي في جنوره الشعبية - اتجهت لتنجز الجزء التركيبي من مهمتها ، وهو تنظيم موروث شعبي يستعمله الفنانون . وذلك بأن أظهرت أن كثيراً من المادة الزنجية المتبقية في استعراضات المنشدين الهزليين على شكل مشوه مؤذٍ لم يبق لها من أثرٍ في غير هذا الموضع وأنه يمكن انتزاعها من هذه المواقف التهريجية وتتميتها وصلها ، لكي تهيء موروثاً حيويّاً للأدب الأميركي الزنجي . (لم تفد الآنسة رورك بل لعلها لم تعرف واحدة من أحسن الشواهد الموضحة في قصيتها وهي الأغنية الهزلية « الذبابة ذات الذنب الأزرق » فهي على احتجابها في ثوب اللهجة التهريجية الرخيص لا تزال أغنية جادة جميلة تصور تبرّم الأرقاء وثورتهم) .

ولم تتناول الآنسة رورك - لأن طبيعة موضوعها تخصصية - ما يمكن أن يعدّ المشكلة الأساسية القائمة حول المادة الشعبية الزنجية الأميركية ، أعني قرابتها المعقدة بالأسطورة والشعائر الأفريقية البدائية ، كما أنها لم تتناول ، في الصعيد العام ، المشكلة الكبرى في بحثها ، وهي القرابة العامة بين الفن والشعائر جملة . وفي موضع آخر من كتابها ، أعني في مقالها المطول « نشوء

المسرحيات الأميركية * ، وفي قطعة منه عنوانها « الموروث الهندي » وجدت المشكلة تقع في صميم موضوعها تماماً ، فعاجلتها ، في بضع صفحات ، وكانت معالجتها على إيجازها فذة موحية . فهي تذهب إلى أن المعاهدات الهندية أقدم أنواع المسرحيات الأميركية وأنها مصدر للمسرحية الأميركية المتأخرة إلى جانب الموروث الأوروبي - مصدرها الثاني - وتصف طبيعة هذه المعاهدات بقولها :

كانت هذه المعاهدات مسرحية في أساسها - روايات تاريخية تسجل ما يقال في المناقشات وتتضمن نتماً من أعمال ، وتبادل الهدايا والخرز وتدخين الغلايين ، وكثيراً من الشعائر الراقصة والصيحات والأغاني الجوقية . بل إن الشكل المكتوب من هذه المعاهدات كان روائياً : إذ ترتب أسماء المشتركين فيها في جرائد ، كما تصف أسماء الشخصيات في الرواية ، وترقم الأعمال الشعائرية بدقة وتستعمل عبارات رمزية لتختم بها العهود بل لتثير الأسئلة .

ولم تكن المعاهدات هذه روائية فحسب ولكنها كانت كالمسرحيات اليونانية مؤسسة على نماذج من الشعائر البدائية ، فالمعاهدات الأيرويقية ** كانت تستعمل الأشكال التقليدية من كتب الطقوس الأيرويقية ، وكل الترتيبات التي تتخذ في الاحتفالات الشعائرية كانت مؤسسة « على تجربة جماعية بعيدة الجذور » . وقد بينت الآنسة رورك أن الخمسين معاهدة هندية التي عرف أنها طبعت تكوّن مجموعة من الأساطير والأغاني التي تلور حول بطل واحد وأنها « ذات نيسب ملحمية وموضوعات ملحمية كذلك » وهي

* انظر « جذور الثقافة الأميركية » ص ٦٠ - ٧٥ .

** نسبة إلى الهنود الإيرويين وهم قبائل خمس أتحدت معاً حوالي ١٥٧٠ ومن اباطهم Mohawk الذي غلده لوتنجفلو باسم « هيوئا » في إحدى قصائده .

« شعر من طراز رفيع » . وتؤكد الآنسة رورك أن هذه كلها ليست أول مسرحيات لنا فحسب وإنما هي أيضاً خير مسرحيات قديمة ، ولا بدّ ؛ « إذ لا نكاد نتوقع أن يكون في زمانها جهد فنيّ فرديّ بدائي مستوها في القيم الشعرية أو الخيالية ، ذلك لأنها كانت تقليدية جماعية ، تعبر عن قيم تجمعت منذ عهدٍ بعيد » .

وتقترب الآنسة رورك هنا من المستوى الذي حوّمت حوله في كتابها « روح الفكاهة الأميركية » ، أعني أن قيمة القرن بين أدب الفن وأدب الشعب ليست في النسيج السطحيّ للكلام الشعبيّ بل في النماذج الكبرى للشعائر البدائية ، أي في الأساطير العظيمة . وفي فصل « تعليقة على الفولكلور » من الكتاب نفسه * تتعرف إلى أن شيئاً أساسياً يفتقر إليه موضوعها ، إذ تتحدث عن استعمال الأدباء الأميركيين للمادة الشعبية حتى إنه لا يعدو أن يكون « وضع نتف غريبة لإحداها مشفوعة بالأخرى » ولكنها تعجز عن أن تستبين ما هو الشيء المفقود ، ويخفق هذا الفصل في أن يكون ذا نتيجة . أما الشيء الذي اكتشفته الآنسة رورك في هذا الكتاب فهو مبدأ نقديّ أساسي يتمم ما استكشفته في كتابها « شارلس شيلر » ، حيث توصلت هنالك إلى أن الموروث ليس في المحتوى بل في الشكل . أما ذلك المبدأ النقدي فهو تعرفها إلى أن الموروث الشعبيّ الأميركي ليس في المقام الأول طبيعياً بل تجريدي ، ومن صورته تجريد موعظة جوناثان إدواردز ، و « الدثر » التي تصنعها قبيلة نفاجو ، والأعمال البطولية المنسوبة لجون هنري بطل الأناشيد الزنجية ، والبسُط الفرمنتية التي تحاك بالصنارة وأن الذي يرسم فيها هو مارين لا نورمان روكويل . وفي الكتاب عناصر أخرى متفرقة مدفونة كانت تبشر بشيء ما ، ومنها : إدراك أهمية « الكليات » الجشطالتيّة

في دراسة الثقافات (وهو إدراك مستمد من روث بندكت) ومنهج لتعليم الأدب الشعبي الأميركي بالكليات تعليماً جاداً ، ودراسة للكيفية التي ينال فيها ناس مثل طائفة الشيكورية الصفة الجماعية التي « للشعب » خلال جيل واحد - ولكن هذه كلها محض وعودٍ حالت منيتها دون إنجازها .

٣

غادرت الآنسة رورك في كتابها الأخيرين الميدان الشعبي بما فيه من الجمع والسرود والاعادة ودخلت في مجال النقد الشعبي الجاد . وليس النقد الشعبي ، كبعض النماذج الأخرى من النقد المعاصر ، طريقة مفردة ولكنه عدد من الطرق الممكنة تشترك فيما بينها في مادة واحدة . وتنتمي الآنسة رورك في اتجاهها هذا الى مدرسة هررد ، وهي تتبع جانباً واحداً من هذه المدرسة تبعاً ممتازاً من حيث أنها مظهر للرومانتيكية في مقالها « جذور الثقافة الأميركية » . فتوضح كيف بدأت بنظرية مونتين في الشعر الشعبي أو الأغنية البدائية النابعة من الحياة الجماعية الرعوية ، ثم مضت ذاهبةً خلال الحكمة الشعبية التي قال فيكو بوجودها عند البدائي ، مستمرة في الانسان الطبيعي عند روسو متطورةً في نظرية هررد عن الفنون الشعبية باعتبارها قاعدة وقوة مشكّلة للفنون الجميلة في الشكل والروح والتعبير ، متضائلة في « نزعة القدم » (antiquarianism) عند شليجل والأخوين غريم (أما جانبها الثاني وهو الموروث الممتد بين فيكو وهررد المزدهر في صورة « الكلتور » النازي فقد اغفلته الآنسة رورك) .

وهناك موروث آخر من النقد الشعبي ولكن يبدو أن الآنسة رورك تكاد لا تعرف عنه شيئاً وهو المدرسة الانجليزية الأثنوبولوجية في القرن التاسع عشر: وتبدأ بالسيرلاب. تيلور والسير جيمس. ج. فريزر وتستمر في أندرو لانج وإ.س. هارتلاند وأ.إ. كرولي وغيرهم . ومع أن هؤلاء جميعاً يتميزون بسعة الاطلاع ، ويتميز فريزر ولانج من بينهم بأنهما كانا أستاذين في الآداب

الكلاسيكية من الطراز الأول، إلا أن عملهم الرئيسي جميعاً لم يكن لدراسة الأدب بل لدراسة نماذج السلوك البدائي التي يقوم عليها أدبنا . وليس ها هنا مجال للتعليق إلا على عدد قليل من كتبهم الكثيرة . أما تيلور فإنه درس في مؤلفه الأكبر « الثقافة البدائية » Primitive Culture تطور الثقافة وقيمة ما تبقى منها : ابتداء من مهمة الساحرة الطيبة في يد الطفل الى بقايا الأنيمزم في الفلسفة . وأما كتاب فريزر « الغصن الذهبي » Golden Bough ، وهو ضخيم يقع في اثني عشر مجلداً ، وغيره من كتبه ، فإنها أخبار موجزة — مرتبة على نحو شعري — عن الأسطورة البدائية والشعائر التي تكمن في قاعدة كل مظهر من مظاهر حضارتنا . وأما لانج فإنه استوعب الميدان كله تقريباً، ابتداء من الطوطمية الأسترالية حتى هوميرس وحكايات الجنيات . ودرس هارتلانند الأسطورة والمعتقد دراسة مقارنة في مؤلفيه العظيمين « الأبوة البدائية » Primitive Paternity و « أسطورة برسوس » The Legend of Perseus . وعالج كرولي في كتبه « الوردة الصوفية » The Mystic Rose و « شجرة الحياة » The Tree of Life و « مثال الروح » The Idea of the Soul على التوالي الأصول البدائية للزواج ، والدين واحدى الفكر الفلسفية .

وأتمّ أعمال هؤلاء وبخاصة في حقل الدراسات الكلاسيكية ما يعرف بملوسة كيمبردج (مع أن جلبرت مري من أكسفورد أحد قادتها وأثر فيها علماء آخرون من أكسفورد مثل تيلور ولانج تأثيراً بعيداً) . وتضمّ مري وف.م. كورنفورد وأ.ب. كوك وجين هاريسون وكل هؤلاء عالجوا في كتب تتداخل ويتم واحدها الآخر القاعدة الشعائرية الكامنة وراء الفن والمسرحية والملحمة والدين والفلسفة عند اليونان ؛ فأبرز مري أنواع الصراع الشعائري المختلفة تحت التراجم الإغريقية وقصص هوميرس : وقام كورنفورد بتحليل مشابه في ميدان الكوميديا الإغريقية وتبع الفلسفة الإغريقية

منذ بدأت تبشيرها في الشعائر الدينية . ودرس سكوك (الرب - الملك) الإغريقي دراسة شاملة باعتباره شخصية شعائرية . وتتبع الآنسة هاريسون في سلسلة من الكتب تبدأ سنة ١٨٨٢ أنموذجاً من الصراع الشعائري من خلال كل مظهر من مظاهر الفن والدين الإغريقيين على وجه التقريب .

وأهم هؤلاء الأربعة جميعاً في مجال الحديث عن الآنسة رورك ، هي الآنسة جين هاريسون لأنها الوحيدة التي تعرفها رورك من بينهم (فقد اقتبست منها مرة في كتابها « روح الفكاهة الأميركية ») كما أن الآنسة هاريسون مثال ممتاز لما كان يمكن أن تبلغه الآنسة رورك لو أنها كانت أكثر اطلاعاً واتيح لها مرتكز ثقافي آخر . وأهم كتب الآنسة هاريسون كتابها « تيمس » وهو دراسة قيمة باللغة « للأصول الاجتماعية في الدين الأغريقي » كما تنعكس في الدراما والشعر والفن المنظور بل وفي الألعاب الأولمبية . وهو يمثل اطلاعاً هائلاً وخيالاً خلاقاً . وثاني كتاب لها مشهور هو « الفن القديم والشعائر » وهو خلاصة موجزة ذات أسلوب شعبي يضم آراء الجماعة (جماعة كيمبردج) عن صلوات القرن بين شعائر الخصب الاغريقية البدائية والانتاج الأرقى المتمثل في المسرحيات وفن النحت . وكلا الكتابين ككتب الآنسة رورك يخللان أشكال الفن على أساس من جذورها الشعبية ، ويبرهنان بالوثائق على موروث شعبي حيّ يؤسس الفنان عليه فنه . غير أن ادراك الآنسة هاريسون أن الشعائر هي المحور (أو كما يقول كنيث بيرك « ادراكها أن الدراما الشعائرية هي القرار المكين ») وتفوقها في الاطلاع وفي خصب الميدان الذي اختارت أن تجنّب ثماره قد جعلها كتابيها أساساً في النقد الشعبي لا ككتب الآنسة رورك التي لم تعد أن تكون موحية ، طافية على سطح الموضوع .

ولعل أهم المشتغلين في هذا المنهاج - دون أن تجمعهم رابطة - هما جسي وستون ولورد راجلان . أما الآنسة وستون فلإنها متخصصة في حقل

القصص الرومانسية بالقرون الوسطى وبخاصة القصص التي تدور حول آرثر . فقد تأثرت فريزر ومري والآنسة هارينسون في مرحلة متأخرة بعض الشيء من تاريخ اتجاهها وقررت أن تطبق نظرتهم الشعائرية على أصول القصص الرومانسية . وكتابتها « من الشعائر الى القصص الرومانسية » - وهو كتاب بالغ التأثير بنى عليه اليوت قصيدته « اليباب » - شاهد على النجاح الذي أحرزته حين جعلت الأساطير الطلسمية أخيراً مفهومة على أساس من تكوينها في طقوس الحصب . وأما اللورد راجلان ، وهو بارون انجليزي مستقل في بحنه جافاً الى حد ما ، فقد كتب كتابين متصلين بالفولكلور « جريمة يوكاستا » *Jocasta's Crime* و « البطل » (٢) *The Hero* . والأول منهما دراسات في تحريم الزنا بالحرّمات وهو بالغ القيمة في صورته العامة وفي تحطيمه للنظريات الأخرى ولكنه نافه من حيث النظرية التي يقيمها راجلان نفسه في النهاية . والثاني من أهم الكتب المعاصرة التي لم تجد أقبالاً وتذوقاً وهو دراسة للأبطال التقليديين والشخصيات الدينية في حضارات شعوب مختلفة مثل : روبن هود وسيجفرد وآرثر وكوخولين وأوديب وروميولس وموسى وغيرهم (يتحاشى راجلان ذكر المسيح مع أن وروده في نماذجه أمر ممكن) - وقد درس هؤلاء الأبطال كصور لأصل واحد هو الأنموذج البطولي الأعلى ، فكتابه ليس تاريخياً ولكنه مأخوذ عن طريق الأسطورة من الدراما الشعائرية . وهذه هي طريقه جالتون الذي حدد أنموذج بطولة أعلى بتحديد اثنتين وعشرين صفة وجعل يقايس كل بطل الى الصفات التي افترضها . (لقد قام الكتاب قبل ذلك ببعض هذه المهمة ومن بينهم الفرد نوت في كتابه « أساطير الكأس المقدسة » *The Legends of The Holy Grail* وأتورانك في

(٢) منذ ان كتبت هذا الفصل نشر بانجلترا كتاب عنوانه « الموت والولادة الجديدة » *Death and Rebirth* ولكني لم أستطع الحصول على نسخة منه حتى اليوم .

كتابه « أسطورة ميلاد البطل » *The Myth of the Birth of the Hero* ولكنهم لم يبلغوا مثل هذا التوفيق) وهذا الكتاب - « البطل » - سليل استعلائي اللهمجة ، محرج للنفس غالباً ولكن محتوياته العامة رصينة فاطعة ثورية (هي متضمنة فيما أنتجه فريرز - هاريسون - وستون) حتى إنه لو لقي انتشاراً لفضى بمفرده على كثير من الهذيان الذي يحسبه الناس نقداً شعبياً .

وما يقارن بهذا التسبع للنماذج الشعائرية الخفية مع إنحاء على الناحية الغيبية ، دراسة أقامها كولن ستيل حول شيكسبير في كتابه « مسرحية شيكسبير الغيبية - دراسة مسرحية العاصفة » *Shakespeare's Mystery Play : A Study of The Tempest*

وراجعها مؤخراً بما أسماه « الموضوع اللازماني » *The Timeless Theme* ثم سار على خطاه ج. ولسون نايت في عدد من مؤلفاته . وآخر وريث لهذه الطريقة هو جورج تومسون (استاذ للإغريقية ومتسبب لكيمبرج سابقاً) الذي ضم إليها الماركسية ليتبع كتاباً متميزاً عنوانه « اسخيلوس وأثينا » *Aeschylus and Athens* وعنوانه الفرعي « دراسات في الأصول الاجتماعية للدراما » . وبالإضافة الى استمداده الجم من « مدرسة كيمبرج » ، نجده يفيد من حقل أوثق صلة بالعلم وهو الأنثروبولوجيا من النوع الذي يمثله مالتوسكي وياتسون . وأكبر مؤثر في إنتاجه هو كتاب « الوهم والحقيقة » *Illusion and Reality* الماركسيّ التزعة من تأليف كودول (وهو كتاب متأثر الى حد ما بالنظرية الشعائرية) ومع أنه يقرأ دائماً اسخيلوس والدراما الإغريقية على ضوء الأصول الشعائرية (مع لمسات يوهيميرية) فإنه ينصّ على الأصول الشعائرية نفسها من حيث أنها مظهر للعمل المنتج مع الوظيفة الرئيسية للسحر أو للتعاويد أعني ما يجعل المحصولات تنمو . وهناك ناقد انجليزي آخر اسمه ولتر ألن ومع أنه غير مهم كثيراً بالشعائر فقد استغل الأسطورة استقلالاً لامعاً (مع الميادئ اللاهوتية) في دراسة الخيال القصصي عند أدباء مثل كافكا ومارلو وغراهام غرين وهنري

غرين في قطع حديثه نشرت في مجلات أو مجموعات .

وكل الذين تقدم ذكرهم دارسون ونقاد بريطانيون ، ولا يوازي جهودهم في أميركة الاجهد ضئيل . وربما كانت أهم طريقة شعبية مثيرة في هذه البلاد هي طريقه وليم تروي ، وهو ناقد أدبي كامل التطور يعمل على أساس من الأساطير والشعائر ، ولكن بما أن الاتنتي عشرة مقالة ومراجعة ، أو نحوها - التي أبرز فيها أفكاره لم تجمع بعد في كتاب ، فليس لانتاجه ذلك الاعتبار الذي يستحقه ؛ وقد حلل القصة الزولائية على قاعدة النموذج الأسطوري الأساسي لقصته أورفيوس ويورديكه وفسر لورنس بعرضه على نماذج دوره المفضل فرأى فيه الرب المحتضر أو الملك الضحية ؛ وقرأ مؤلفات مان على أساس عدد من الأساطير الأساسية والطقوس ابتداء من الشعائر التقدسية التي تكمن في قصة « موت في البندقية » Death in Venice الى الأسطورة الاجتماعية الراقية التي تتخلل قصصه عن يوسف ، ورأى أبطال ستندال « حمالي خطايا » تكفيراً عن غيرهم * ومؤلفاته امتداداً شعائرياً للدراما الاغريقية . وقرأ بعض قصص هنري جيمس بمصطلح أسطورة جنة عدن وهبوط آدم ، ورأى تطابقاً بين جاتسبي عند فترجرالد وبين أبطال القصص الطلسمية ، وبين ستار وايقاروس ؛ ووفق أكثر من أي ناقد معاصر آخر (إن كانت شهادة جويس تعني شيئاً) بوضع النماذج الأسطورية والشعائرية الكامنة وراء انتاج جويس ، وبتحليل أهميتها . ومع أنه يسمي طريقته أسطورية ، ويعتمد على فريزر بخاصة للنماذج الكبرى التي يراها قابعة في صميم المعنى الأدبي ، فإنه يستمد كثيراً من ماركس وفرويد (ومن مواد أخرى تعد نسبياً عويصة مثل علم الطبيعيات) . وطريقته بعامة تنزع الى

* الاستمارة الدارجة في هذا ان يقال هو « كئيس الخطيئة » Scape-goat وهو تيس للتكفير
 يُضخ الكاهن الأمل يديه على رأسه ويقر عليه بكل ذنوب الشعب ثم يطلقه ليحمل الذنوب كلها الى البرية
 (انظر اللاويين ١٦ : ١ - ٢٣) .

الكثرة ، حتى ليكون من الأفضل أن نسميها « دانتية » (فربما كان ثروي هو الناقد الحديث الوحيد الذي يلج على حاجتنا لاحياء مبدأ دانتى بأن المعنى له أربعة مناسيب) ومهما يكن اسمها فهي في أميركة أقرب شيء الى الأجداد التي سجلتها جماعة كيمبردج بانجلترا إلا أنها في نطلاق ضيق .

أما فرنسيس فرغسون ، أهم ناقد أميركي يرتكز تقده حول الدراما ، فقد نظر الى الدراما من خلال التماذج القرائنية القديمة التي تصورها مأساة « أوديب الملك » لسوفوكليس . وقد جرب كذلك أن يقرأ شعراء وقصصيين مثل دانتى وجيمس ولورنس على الطريقة نفسها في قطع ينشرها في المجلات ، ولما تجمع في كتاب شأنها في ذلك شأن مقالات ثروي . وإذا استنيت هذين الدارسين وجدت محاولة جادة قليلة في أميركة تنحو نحو النقد الشعبي في مجال الأدب الفني . لقد تأثر راندل جزل كثيراً بالأسطورة والشعائر في شعره ولكنه لم يستغلها في تقده الممتاز ، إلا بين الحين والحين . ونجح جوزف كمبر وهو دارس وناقد للأدب الشعبي والميثولوجيا بعض النجاح (مع تبسيط مغل) في تطبيق مادته على المحك المعاصر ، أعني « يقظة فينيغان » في كتابه Skeleton Key الذي كتبه مع هنري مورتون روبنسون . وما يعرقل جهده في هذا الاتجاه استخفافه بالعوامل الشعائرية استخفافاً يحاول أن يحطم روابط الأسطورة بأرض الواقع ، ويرسلها طائفة في الفضاء الرقيق - فضاء المتأفزيقيا واللاهوت المقارن أو ما هو أسوأ من ذلك . وأفادت ماري أوستن في عديد من كتبها بما أدته في مجالها الخاص حين تناولت العلاقة بين الأشكال والايقاعات في الشعر الهندي الأميركي ، وبين هذين الجانبين في الشعر الأميركي الحديث . وفي السنة أو الستين الماضيتين تدفق تيار فجائي من النقد الذي يهتم بالنماذج الأسطورية ، بعضه - مثل « ادعوني اسماعيل » Call Me Ishmael لشارلس اولسون وكتب باركر تيلر عن الصور المتحركة - يستمد من علم التحليل النفسي فيصيب الحز فيما يفعله ، وبعضه مشوش

أو سطحي كدراسات جيد وهنري ملر التي نشرها ولاس فولبي بإنجلترا ، وقطع رتشارد تشارد تشيز في المجلات ، وبعضه خليط من هذين مثل « أضعاث » Chimera ، وهي مجموعة من أبحاث عن الاسطورة . ومن العسير أن نتكهن بمدى استمرار هذه الحركة أو الى أي مدى تمثل نوعاً جديداً من معاداة النورانية أو تعكس اتجاهها سارياً من انتحال الشعبية .

والى جانب خطر الإخلاق الى التفاهة والعبث هناك خطر ان أفدح في الموقف الفولكلوري وكلاهما قد نجبتهما الآنسة رورك بحسن ذوقها ؛ ففي أحد الطرفين هناك خطر « انتحال الشعبية » أي الاستمداد من الشعب لالظهار الحذاقه أو اتخاذ الفضائل الرعوية التي قد يتميز بها أثر بدائي سوطاً ينصب على كاهل الأدب الشكلي. وأبرز مثل على هذا هو تلك العبارة التي تكاد لا تصدق في كتاب « ما الفن » لتولستوي * حيث يصرح بتفضيله تمثيلية صامته عن صيد الغزلان بين قبيلة الفوجل (وهي في نظره عمل فني سليم) على هملت (وهي محاكاة كاذبة لعمل فني) . وفي الطرف الثاني تقع « شعبية » النازية أي غيبية الهلّاس المتصل بالعرق والوطن ؛ وخبر أدب مشهور يمثلها هو مذهب لورنس في البدائي والحاحه على أن الفلاحين والهنود وشئى البدائين يفكرون « بدمائهم » ويعرفون بقوة « بصائرهم » . وقد وضحت الآنسة رورك أنها على وعي بالأخطار القائمة في الطرف الأول حين المحت الى مدى الخلف بين الاستعمال المزيف لمادة تنتحل المظاهر الشعبية على يد غرانت وود ، وبين الاستعمال الجاد للموروث الشعبي الرسمي على يد شيلر . ومع أنها لم تقل شيئاً صريحاً عن الخطر الثاني (وخاصة فيما يتعلق بهردر) فإنها قد هاجمت بذور هذا الخطر وسمته « تراجعاً » اجتماعياً * وهناك نوع آخر من النقد وثيق الصلة بالنقد الشعبي وهو التاريخ الحضاري الذي يعالج الفولكلور والأسطورة بالمعنى الآخر لهذين المصطلحين، وهو ما

عناهُ ثورمان آر نولد حين جعل « فولكلور الرأسمالية » Folklore of Capitalism عنواناً لكتابه مشيراً الى المعتقدات العامة الخاطئة التي تترع الرأسمالية إلى أن تبشها . ويمثل فرنون ل. بارنغتون وهو أحد القلائل الجادين من مؤرخي حضارتنا ، مقارنة ممتعة لكونستانس رورك فيما كتبه عن كروكت من حيث الطريقة . فبينما هي تهتم في الدرجة الأولى بسحر الأساطير نفسها ، وتنبعث متحمسة لتنكر كل شهادة تظن أنها تتقص منها ، نرى أن محاولته هي أن يسوي أساطير كروكت يردّها إلى مكوناتها ومهامها السياسية . وفي تحليل آخذ بالفقور تدريجياً في كتابه « التيارات الكبرى في الفكر الأميركي » يُعرّي البطل الخرافي حتى يبرز من ورائه كروكت الحقيقي : شخصاً مريضاً جاهلاً مغروراً طموحاً خلق منه الماهرون من محرري الصحف المتتمين لحزب الأحرار رمزاً أميركياً حين كانوا يبحثون عن أي « دلول » يقاومون به زعامة جاكسون . واستغله حزب الأحرار طوال أن كان صالحاً لذلك ثم قذفوا به جانباً كالحصاة حين أنكر عليه الناخبون أبناء الغابات سجلته الانتخابي الذي يشير الى مساعدته الدائمة لمصالح المصارف الشرقية . ويظهر بارنغتون كيف أن الأسطورة بنيت لبنة لبنة ويخمن بحذق عن كان « شيطان الوحي » في كل كتاب ، ويدل فيها على مواطن الدعاوة الدائمة ضد جاكسون التي استخفت وراء نوادرها الهزلية . وبالتالي يبرز كروكت وقد أخذ نفسه يصدق تلك الأساطير شأنه في ذلك شأن كثير من الأبطال الحقيقيين الذين تنسج الأساطير من حولهم .

أما الآتية رورك فلم ترد على أن تؤكد ، متحذبة وزن البراهين كلها ، أن كروكت هو نفسه الذي خلق الأساطير بشخصيته وحديثه الطلي الأصيل ، أما حزب الأحرار « فربما زادوا الى شهرته زخماً » ، وأنه هو الذي كتب تلك الكتب جسيماً أو — على وجه التقريب — وأنه كان شخصاً ديمقراطياً شريفاً قاوم جاكسون لمصالح ناخبيه بشرف . وأصوب من هذا الاتجاه الذي

سارت فيه الآنسة رورك أن يؤخذ رأي بارنغتون عن المكونات السياسية التي جعلت من كروكت بطلاً شعبياً ثم تدرس الطريقة التي أصبح بها هذا الشخص المجتلب فيما بعد أسطورة شعبية أصيلة أو - على الأقل - أسطورة منقولة الى المجالات الشعبية في « حوليات كروكت » Crocket Almanacs بعد موت كروكت نفسه . (ويبدو أن بارنغتون لم يسمع بهذه الحوليات أو لم يعرفها اهتماماً وفيها يظهر كما تقول الآنسة رورك بحق « آثار قليلة من التحيز السياسي »)

ومن صور هذا التاريخ الحضاري بأمركة ما هو أدنى من كل ما تقدم وتلك هي الصورة المتسلسلة للعقلية الشعبية الأميركية التي قدمها منكن في سلسلة عناونها « محاباة » Prejudices ، وفي عدد من الكتب الأخرى (تبدو فيها شهرة بربو مع توافه شؤون الطبخ على مستوى واحد من الأهمية من حيث هما مظهران حضاريان للعقد الثالث من هذا القرن) . كذلك فإن من صور هذا التاريخ الحضاري أيضاً كتاب « العهد الزاهي » Mauve Decade لتوماس بير ودراسات مارك هنّا وستيفن كرين . ومن نماذجه النافعة المتخصصة ذلك المجال الذي اختطه مالكوم كوني أعني الجوا الحضاري للأدباء في مقالته « عودة المنفى » و « الجمهورية الجديدة » وهما قوائم تفصيلية - على طريقة منكن للكتب التي كان يقرأها الناس في أي سنة من السنوات ، ونماذج مما كان يفكر فيه الأدباء أو يتحدثون عنه ، وأحاديث عن الأثر الذي تركته في جيل أدبي أحداثٌ مؤثرة مثل انتحار هارت كرين وهاري كروسبي وفترة الانهيار الاقتصادي والبطالة .

٤

ثمّة بعض مظاهر أخرى من إنتاج كونستانس رورك في حاجة الى بحث ، أحدها : التعارض الغريب أو مسافة الخلف بين عناوينها الرئيسية والفرعية في كتبها الأولى . فمثلاً جعلت لكتابتها « ممثلو الساحل الذهبي المتجولون »

عنواناً فرعياً هو « أو ارتفاع نجم لوتّا كرابيري » والكتاب في حقيقته أصغر من العنوان الأول وأكبر من الثاني بقسط وافر . وكتابها « روح الفكاهة الأميركية » عنوانه الفرعي « دراسة للشخصية الأميركية » وهو يناسب العنوان الفرعي أكثر من العنوان الأصلي لأن ما يتعلق منه بروح الفكاهة قليل جداً (إلا أن تكون كلمة Humor مستعملة بالمعنى الآخر اللّغوي يستعمله بن جونسون أي « الطبع » وإذا كان العنوان تورية لا شعورية فإنه منطبق على موضوع الكتاب خير انطباق . غير أنها لو جعلت العنوان « المزاج الأميركي » أو « الأخلاق الأميركية » لكان ذلك أدقّ) . ولم يتّخذ العنوان الأصلي والفرعي فيكفا عن هذا التضارب الا في كتابها « شارلس شيلر » وعنوانه الفرعي « فنان بمقتضى الموروث الأميركي » كذلك فإنه أول كتاب لها توجد فيه صلات قرينة ممتينة بين الفنان الفرد والصورة الأميركية الكبرى .

ولا مشاحة في أن انتاج الآبسة رورك كان محدوداً ، فقد كان ينقصها علم جين هاريسون واتخاذها الدراما الشعائرية محوراً لبحثها ، كما كان ينقصها تمرس راجلان بمادته الواسعة ، والقدرة المتشعبة المتكاملة عند كل من تومسون وتروي ، ومعرفة ماري أوستن بالأمم البدائية نسبياً أو « بالشعب الحقيقي » ، بل كانت تنقصها العقلية الركيئة الأصيلة التي وهبها بارنغتون . وقد بدأت عملها بالمعوقات المحبطات ومنها : فكرة ترى أن الفولكلور لون محليّ وذكريات عاطفية عن المسرح ؛ ثمّ مجال غفل منوط بجهلة تخصصوا في القيثارة والتبقة الواسعة ؛ وبلد يفتقر موروثه الشعبي الصحيح الى كل انسجام إذ يتألف من بقايا هندية وزنجية وواردات أوروبية ، وكلها قد عدلت تعديلاً يقعد دونه التمييز لكي تناسب قرائن الأحوال الجديدة . وعلى الرغم من هذه المعوقات المحبطات يمثل عملها تطوراً مطمئناً نحو نقد ذي بال . فقد كشف عن مهمته التحليلية والركيكية في كتابها « روح الفكاهة الأميركية »

وعن صلات القرابة بين الشعب والأدب الفني وبنى موروثاً من المضمون الشعبي « المتحلل » في كتابها كروكت وأدبون ، وأبان أن الموروث في الشكل أكثر مما هو في المحتوى في كتابها شيلر وأن منهاجها الصحيح هو التحليل الشعبي للفن الشكلي . وتحقق من أن الموروث الشعبي الأميركي تجريدي وفيه عناصر شعائرية أصيلة في كتابها الذي لم يكمل « تاريخ الثقافة الأميركية » ، وعلى تلك القاعدة أدى أهم وظائفه في التحليل والتركيب (تناول التحليل الجذور الهندية في الدراما الأميركية وتناول بالتركيب الموروث الذي وجدته في استعراضات المنشدين الهزليين وأعادت بناءه من أجل أدب زنجي) .

وربما كانت صلتها بفان ويك بروكس تستحق أن تذكر هنا ، فهي لم تقتبس اقتباساً محدداً من كتبه إلا من كتابه « حج هنري جيمس » في فصل عقده لهذا القصصي في كتابها « روح الفكاهة الأميركية » فأخذت بعض أحكامه العارضة بالقبول ، وحطمت استنتاجه الأساسي وهو : أن جيمس نشق عن الموروث الأميركي حين تعلق بالمناظر العالمية ، أي تشوّف إلى إناء كبير ولم يقنع « بسمنه في أدبمه » . ولقد هاجمت بروكس بطريقة غير مباشرة في حديثها عن مارك توين في « روح الفكاهة الأميركية » . (بقولها : من الخطأ أن يتطلع الدارس في مارك توين إلى ناقد اجتماعي حتى ولو كان ناقداً ضئيلاً) . وهاجمت في كتابها « شارلس شيلر » بياناته التي أصدرها في مجلة « الحر » Freeman بشيء من الإسهاب لأنه دعا إلى خلق مدرسة من الفنانين الأميركيين خلقاً آلياً بدلاً من أن يدعو إلى حرية استعمال المواد الأميركية الناشئة عن محض الحاجات والمواقف المحسوسة . بل إن كتاب « جذور الثقافة الأميركية » الذي جمعه بروكس وصدره بمقدمة

تجيلية احتفظ فيها لنفسه بحقوق الطبع ، يحتوي في المقال الذي أضفى عنوانه على الكتاب هجوماً حاداً على صميم موقف بروكس (دون أن تسميه) ، أي على ما وسمه دي فوتو باسم « المغالطة الأدبية » ، وذلك حين قالت : « إن الفكرة المستحكمة في الأذهان بأن ثقافتنا أدبية ، أو أي فكرة مشابهة نعملها سلفاً ، قد تنحرف بأحكامنا عن الجادة » ومن الناحية الأخرى تعلم منها بروكس دون ريب . ومن المحتمل أن التقرير الذي أثار تعليقات كثيرة في الطبعة الأولى من كتابه « محنة مارك توين » ومواده أنه ليس لأميركة فنها الشعبي — من المحتمل أن هذا اختفى بعد أن اطلع بروكس على مؤلفات الآتسة رورك ، وأنه تعويضاً عن موقفه السابق ، قد حشد في المجلدات الحديثة عن التاريخ الأدبي قطعاً كبيرة من المادة الشعبية ، وبعضها مترع من كتب الآتسة رورك وليس فيها نقل واحد معزواً الى مصدره .

إن كثيراً من طريقة الآتسة رورك في تناولها الخاص للأمر وكثيراً من مميزاتها ليتمثل بالصراع الأساسي بينها وبين بروكس حول هنري جيمس ؛ ذلك لأنها في جهادها لتخلق موروثاً أميركياً صلباً صالحاً للاستعمال شعرت أن التخلي عن جيمس وإسلامه « للأعداء » أمر سخيف ، ولذلك جاهدت بحمئة لكي تعيده الى حظيرته . والفكرة التي يدور عليها فصلها عن جيمس في كتاب « روح الفكاهة الأميركية » هي أن جيمس ، كما ذكر هاولز ، واقف في الموروث الأميركي أساساً وأصالة ، وأنه لم يكن أشد صلة بهذا الموروث منه يوم أن تغرب عن وطنه ووجه اهتمامه إلى الأحداث العالمية . وبالجملة لم تكن الآتسة رورك فحسب المستحصلة للأصول والجنود الشعبية في الفن الشكلي ، والمكونة لموروث شعبي حي يستعمله فنانون المستقبل ، والمعلمة للنقاد الإقليميين مثل فان ويك بروكس ، والمنبهة الى أشخاص مغمورين ومظاهر حضارية في ماضيها لم تترك على وجهها الصحيح مثل

أدبون وفولتير كومب واستعراض المنشدين الهزليين وهوراس غريبي - لم تكن كل ذلك فحسب بل كانت أيضاً ديمقراطية محبة لوطنها بمعنى أعمق وأوسع معرفة من المعنى الذي يفهم به الديمقراطية والوطنية « الفشارون » ومعدمو الكتب . وما ذلك الا لأن جذورها الشعبية كانت أصيلة جوهرية .

الفصل السادس

مود بودكين والنقد النفسي

تتميز مود بودكين في أنها حققت ما لعله أن يكون خير استغلال للتحليل النفسي في مجال النقد الأدبي حتى اليوم . فقد نشرت كتابها « النماذج العليا في الشعر » Archetypal Patterns in Poetry - وعنوانه الفرعي « دراسات نفسية للخيال » في اكسفورد سنة ١٩٣٤ ، فلم يكدها سترعي اهتمام أحد . نعم ، روجع في عدد قليل من المجلات ، وحاز على شيء من التعليقات المتحمسة في الصحف التي تختص بالفولكلور وعلم النفس ، وعاملته الصحف الأدبية بشيء من الاستعلاء ، ولم يكن له تأثير ملموس في ما قرأته من نقد انجليزي (مع أن نايت وداي لويس وأودن قد اعترفوا به ، وهاجمه ليفز في مجلة Scrutiny) . أما في هذه البلاد (أميركة) ، فتكاد الآتسة بودكين تكون مجهولة تماماً . فلست أعرف مجلة أميركية واحدة راجعت كتابها أو تحدثت عنه (على أن بعض النقاد ومن بينهم بيرك وورن قد استكشفوا كتابها وأفادوا منه) ولا يندرج اسمها في أي مرجع أميركي أو انجليزي وقع في يدي بما في ذلك معجم « من هو » Who is Who ويبدو أنها لم تنشر شيئاً حتى قيام الحرب في أي مجلة إلا في مجلة « فكر » Mind و« الصحيفة الانجليزية لعلم النفس » British Journal of Psychology (وفي « الصحيفة

الانجليزية لعلم النفس الطبّي « Brit. Jour. of Medical Psych. » ، إن كانت هي نفسها أ.م. بودكين التي تقتبس عنها في إحدى الحواشي) ، ثم أسهمت بمقال في مجلة الريح والمطر Wind and the Rain وهي مجلة انجليزية حديثة ذات منحنى ديني أخلاقي .

وثمة عدد من الأسباب يُفسّر لم ظلت الآنسة بودكين مغمورة ، وأولها : أنها ليست محللة نفسية محترفة ، بحيث تمنح كتابها شيئاً من نفوذ العالم المتخصص ، ولا هي فيما يبدو ناقدة محترفة كذلك ، ولكنها ، على ما يظهر ، تلميذة تهوى الأدب (وكانت ذات يوم تقرأ لأحد الناشرين) ، اتفق أن كان لها تعرف واسع بكلّ من علم النفس والأدب الخالق ، ولديها إحساس أدبي أصيل ، وحسّ بالتناسب ، وذوقٌ يُجنّبها التطرف المعهود في النقد المتصل بالتحليل النفسي . وقد بدأت رغبتها في الجوانب الأدبية من التحليل النفسي ، فيما نمي إليّ ، في منتصف العمر ، فاستمعت إلى مجموعة من المحاضرات يلقيها الدكتور كارل . ج يونج في زوريخ ، على طلبة غير مختصين ، في العقد الثالث من هذا القرن ، عن نظرياته النفسية ومشتملاتها . ولذلك اعتمد كتابها في المقام الأول على نظريات يونج وكشوفه ، وإن كانت الفكرة التطبيقية في الكتاب من صنع يدها ، وربما لم يكن يونج على معرفة بكتابها ، أتراه لو عرفه أقرّ ما فيه أو أنكره ؟ ذلك موطن للتساؤل .

وأنا لست أجد الكفاءة في نفسي لأشرح أفكار الدكتور يونج (أو أي عالم نفسي آخر) شرحاً فنياً ، ولكن في سبيل تقدير ما أدته الآنسة بودكين لأبد من مجمل لتلك الأفكار التي تتصل بالفن . وفي طليعتها من الزاوية الأدبية ، فكرة « النماذج العليا » ، وقد عرفها يونج تعريفاً شاملاً في مقال له بعنوان « في العلاقة بين التحليل النفسي والفن الشعري » نشره في كتابه « إسهامات في علم النفس التحليلي » . Contributions to Analytical Psych. وهي حسب تعريفه صور ابتدائية لا شعورية أو « رواسب نفسية لتجارب

ابتدائية لا شعورية ، لا تحصى ، شارك فيها الأسلاف في عصور بدائية ، وقد وُرِثت في أنسجة الدماغ ، بطريقة ما ؛ فهي - إذن - نماذج أساسية قديمة لتجربة إنسانية مركزية ؛ أما نظرية يونج التي كرّست الآنسة بودكين كتابها لاستقصائها بحثاً ، فهي أن هذه النماذج العليا تقع في جذور كل شعر (أو كل فن آخر) ذى ميزة عاطفية خاصة .

ويرى يونج أن هذه النماذج العليا موجودة في كل حلقات سلسلة النقل - أو التعبير - كصوّرات في اللاوعي عند الشاعر ، وكموضوعات مترددة أو سلاسل من الصور في الشعر - وكتصوّرات في اللاوعي عند القارئ أو عند الجمهور . وهذا مبنيّ على فكرته عن « اللاوعي الجماعي » الذي يختزن الماضي الجنسيّ وهو الذي ولّد الأبطال الاسطوريين للبدائيين ، ولا يزال يولد أجيالاً فردية مشابهة للرجل المتمدّن ، وهو الذي يجد تعبيره الأكبر في رمزية تتجاوز حدود الزمان غير أنّها مألوفة نسبياً ، وهي رمزية ما تزال تتكرر أبداً . (لا بد من أن يتضح للقارئ مدى اقتراب هذه الفكرة من النظريات الدورية في التاريخ كنظرية فيكو ، ومدى اقترابها أيضاً من التعديل الذي أدخله شتكل Stekel على نظرية فرويد في رمزية الحلم الحرة التجريبية لكي يسند الرمزية الثابتة في كتاب له بصور حلم الغنجر ، وكم تبدو خلافة هذه النظرية ، في نظر أديب مثل جويس تأثر بفيكو وكان يفتش عن سيكولوجية يستعملها ليخلق « القاسم المشترك الأعظم » بين الناس جميعاً) : ويقول يونج إن الفنان والمريض عصياً يعيدان بتفصيل ، الأساطير المستمدة من التجارب الشعائرية عند الإنسان البدائي ، أحياناً عن وعي ، وأحياناً من خلال عملية « حلمية » . غير أن الفنان مع هذا ليس امرءاً مريض الأعصاب بل هو في الحقيقة بكونه فناً أهم بكثير من المريض في أعصابه . بل إن يونج يعلي من شأن الشاعر عرضاً ، في مقالته « السيكولوجيا والشعر » التي نشرت في مجلة « فترة الانتقال » حين يقول إنه « إنسان

جماعي ، إنه الحاملُ المشكّلُ للنفس الانسانية الحيوية لا شعورياً . ومع هذه الفكرة تتمشى فكرة أخرى ؛ وهي أن الفن في الجملة « فعالية مستقلة ذاتياً » Autonomous Complex لا نعرف عن أصلها شيئاً ، أي هو تعبير يعا على براعة العلم تفسيره ، وكل ما يستطيعه التحليل النفسي أن يدرس المقدمات ، ويصف عملية الخلق وصيفاً ، دون أن يفسرهما . (١)

وهناك مبادئ يونجية أخرى أقل قيمة من هذه في مؤلف الآنسة بودكين وفي النقد الأدبي عامة مثل : مبدأه في الليبدو وهو ما خالف به فرويد منذ البدء إذ اعتبر الليبدو « طاقة غريزية نفسية بعامة » أي « دفقة حيوية » كما يقول برغسون لا « طاقة غريزية » فحسب ، ومثل نموذجي الشخصية عنده ، وهما : الشخصية « الانطوائية » و « الاتسافية » على أنهما يمثلان الاتجاه الداخلي أو الخارجي للليبدو ، واصطلاحاته الأخرى مثل Anima ويعني بها الصورة المثالية أو صورة النفس و Persona وهي الشخصية الخارجية المكتملة . إذن فليس يهم التحليل الأدبي من مبادئه إلا مبدأ اللاوعي الجماعي ، والنماذج العليا ، وذلك هو ما أدركته الآنسة بودكين .

ويبدو أن مبادئ يونج في علم النفس التحليلي أكثر جدوى على النقد الأدبي من مبادئ فرويد ، من عدة وجوه . وقد تحدثت الآنسة بودكين عن فائدتين لها حسبما رأتهما ، فقالت :

إن مصطلح فرويد لا يستطيع أن ينصفه (أي التفاعل بين فكر الفرد والموروث الاجتماعي في القصيدة) ذلك لأن المسلّمات التي يعمل على نموها ، تقضي بأن تتفَسَّر أعلى النتائج وأدائها في عملية الحياة ، بمصطلح العناصر التي كانت موجودة في البدء . كذلك فإن إلحاح الكتاب الفرويديين

(١) تمشياً مع هذه النظرة لم يكتب يونج الا قليلا عن فنائين بأعيانهم او عن أعمال فنية. ولا اعرف له من الدراسات الأدبية الا حديثاً موجزاً عن « فاوست » بلوته في كتابه « سيكولوجية اللاوعي » وتحليل لكتاب « مولس » بلجيس جويس في : Wirklichkeit der Seele

على العلاقة الحسية بين الأب والابن يغفل وجهه نظر أخرى لا تقل عنها صحة ومثانة أعني أن سحر الأب في نظر الابن وتأثيره البالغ فيه إنما يرجعان إلى أن الأب يمثل الرافد الأول في ذلك التأثير الواسع للهيئة الاجتماعية نفسها ولرصيدها المخزون .

ولعل أهم ميزة لمبادئ يونج على مبادئ فرويد في مجال النقد الأدبي ، هي أن فرويد ، على خلاف يونج ، كان يتزع — حيناً ما — إلى أن يعتبر الفن تعبيراً مرضياً ، أي أنه على وجه الدقة نتاج مرحلة نرجسية من مراحل التطور ، أي تحقيق وهمي لل رغبات ، أي رضى مُعوّض "ناشئ" عن توقانٍ منهوم ، لم يجد شعبه في عالم الحقيقة . وقد كتب عن « الجمال » في « المدنية وما يعلق بها من ترم » ، Civilization and its Discontents ، يقول : « إن ما يبدو أكيداً في حال الجمال هو أنه مستمد من عوالم الحسّ الجنسيّ ، فحبّ الجمال مثل تامّ كامل على شعور ذي غايات مكبوتة » ، وليس من هذا إقراره بأن التحليل النفسي « لا يستطيع أن يقول عن الجمال إلا شيئاً أقل مما يقوله عن غيره من الأشياء » . ومع ذلك فإن فرويد ، لا أي واحد من تلامذته الذين أنشقوا عنه ، هو الذي قد طبع أثره البالغ على كل أديب وناقد حديث ، على وجه التقريب . وإذا استثنينا اصطلاح « مركب النقص » الذي ابتكره أدلر — وهو اصطلاح قد عمّ وطمّ — لم نجد نسبياً لهذا العالم النفسي إلا أثرأ أدبياً قليلاً . (ولكن لا بد من أن نقر بأنه تكاد كل القصص التي تتعلق « بالأنثى » أو دوافع القوة أو التعويض ابتداءً من « جاتسيبي العظيم » * The Great Gatsby حتى « ما الذي يجعل سامي يجري » What Makes Sammy Run — تكاد كلها أن تكون اغترفت — لا شعورياً — شيئاً من سيكولوجية أدلر الفردية) (٢)

* جاتسيبي العظيم قصة من تأليف ف. سكوت فيتزجرالد ، نشرت سنة ١٩٢٥ .

(٢) في سنة ١٩٤٦ ظهرت سيرة عنوانها « ولیم إرنست هنلي » ، كتبها جيروم هاملتون بكلي =

وليس ليونج - خارج زوريخ حيث وقع جويس بعض الشيء تحت تأثيره - إلا أتباع قليلون في الاتجاه الأدبي ومن بينهم يوجين جولاس ، وجماعة « فترة الانتقال » بباريس - لفترة قصيرة من الزمن - وجماعة من الشعراء والنقاد الاشتراكيين الذين يلتفون حول جيمس أوبنهايم في هذا البلد (٣). أما شتكل ورائك وغيرهم من المنشقين على فرويد فقد كان أثرهم ضئيلاً خارج الحقول التي يعملون فيها .

إن الطبيعة الجماعية التقريرية لسيكولوجية يونج هي أعظم شيء فائدة للنقد الأدبي ولكنها أيضاً تتضمن أعظم الأخطار عليه أعني ما فيها من ميل لإعلاء شأن اللاعقلانية والتصوف و « ذاكرة الجنس » أي تلك الأشياء التي جعلت يونج جذاباً لدى المفكرين النازيين والفاشيين . وقد تجنبت الآنسة بودكين هذه الهوة في أفكار يونج ، ولكنها في مرة واحدة في كتابها - على الأقل - تدعو إلى المضي في المحاولة لفهم النماذج السيكولوجية الكامنة « بطريق الشعور لا بطريق الفكر » وفي هذا ما قد يلمح - ولو في شيء من الغموض - إلى إعلاء شأن اللاعقلانية التي حبيت يونج إلى الفريق المؤمن بتميز الثرى والدم . أما في أكثر كتابها فلإنها تنكح على النواحي العلمية التحليلية من مبادئ يونج أكثر من اعتمادها على الجوانب المتافيزيقية الصوفية عنده . ومن الأمور ذات المغزى أن تُصدّر كتابها بعبارة من

= J. Hamilton Buckley ، وهي متأثرة بأدلر ، لأن مؤلفها يرى في شخصية هنلي « احتجاجاً رجولياً » على داء سل المظالم الذي أقعده ، وقد تكون لذلك طليعة اتجاه أدلري في الأدب .

(٣) حاول و. ب. ونكت W. P. Witcutt في كتابه « بليك - دراسة نفسية » الذي نشر بانجلترا ١٩٤٦ ان يستعمل سيكولوجية يونج « ليشق طريقاً للأجحة البليكية » في كتبه التنبؤية . ويبدو كتابه لي عمقاً لا فكرة له ، وهو لذلك نقيض طريق لكتاب الآنسة بودكين ، ويستعمل ونكت أكثر مبادئ يونج صوفية وغيبية ويطبقها على الفوضى المشتجرة عند بليك ، ونتيجة ذلك غلابة فوضى ازدادت بلبله ، (أو كما يقول المثل « حماة مدت بماء ») أما جيمس أوبنهايم (١٨٨٢ - ١٩٣٢) فقد كان حتى الحرب العظمى الأول داعية مسالمة Pacifist ، ثم حطمت هذه الحرب معنوياته ، وقضت على صحيفته « الفنون السبعة » فتحول الى التحليل النفسي .

عبارات يونج في أشد أحواله تواضعاً وأقلها إثارة للناس حيث يقول :
 « لقد أعانني النقد الفلسفي على أن أرى أن لكل سيكولوجيا - بما في ذلك مذهبي أنا نفسي - طابعاً اعترافياً ذاتياً ... وبقبول هذه الحقيقة التي لا يحصى عنها أستطيع أن أخدم قضية معرفة الإنسان للإنسان » .

٢

إن كتاب « النماذج العليا في الشعر » من الكتب القلائل التي يتلازم فيها العنوان والموضوع لأنه يتحدث فحسب عن النماذج العليا في الشعر . ويتألف الكتاب من ستة فصول يثير الأول منها مشكلة النماذج العليا ، كما تمثلها الروايات التراجيدية ، ويتناول كشف إرنست جونز لعقدة أوديب في هاملت . ثم تعالج الفصول الخمسة الأخرى الموضوعات الآتية على التوالي : أنموذج الولادة الجديدة في قصيدة « الملاح القديم » ، أنموذج الجنة والنار عند كولردج وملتن ودانتي ، نساء يعتبرن نماذج عليا في الشعر ، الشيطان والبطل والله نماذج عليا ، بعض النماذج العليا في الأدب المعاصر . وينقسم كتابها منهجياً في قسمين : الأول : الكشف المسهب عن الأنموذج الأعلى في العمل الفني الواحد مثل الولادة الجديدة في « الملاح القديم » والثاني مقارنة أنواع من الأنموذج الأعلى في عدد من الأعمال الفنية كالفصل عن النماذج العليا من النساء عند عظماء الشعراء . وكلا المنهجين يستحقان الفحص .

تبدأ الآنسة بودكين في « الملاح القديم » بأن تلاحظ العبارات التي تصف هداة السفينة ثم حركتها العجيبة أخيراً وتجد أن هاتين الظاهرتين - أي الهدأة والحركة - يقدمان لنا مشكلة الموت والولادة الجديدة ، رامزتين رمزاً محدداً ، إلى تجربة كولردج الشعرية كيف كانت جهداً ذهنياً ضائعاً تلاه فجأة إلهام خالق . وتعتمد في هذا التفسير على تداعي أفكارها وذكراياتها التي أوحى بها الأبيات ثم على ما لديها من آثار كولردج نفسه ، مما يشير

إلى تداعي الأفكار عنده وأخيراً على الروابط العامة ، التي توّضحها اقتباساتها من التوراة ، بين هبوب الريح وانتعاش الروح الانسانية . ثم تمضي الآنسة بودكين لتلقي نظرة على ذروة القصيدة أي حين يتحدث الشاعر عن بركات الأفاعي وما نتج عنها ، وتعلق هذا بالأسطورة الأنموذجية التي عند يونج وهي « الرحلة الليلية تحت ماء البحر » كما تصوّرها قصته « ذي النون »* وهي أساس شعيرة الولادة الجديدة وتدور حول فكرة الخطيئة والتكفير . وهنا تشمل طريقتها أيضاً مرة أخرى خواطرها المتداعية وأحلامها ، وما كشفه لُويس Lowes من مصادر كولردج ، وتحليل بدوان لصور مماثلة عند فرهايرن ، كما تشمل المأزق الذي وقع فيه هملت ، ونماذج أخرى من « الجوّاب الذي يلاحقه شبح الخطيئة » مثل قابيل واليهودي التائه ، والمشكلة العامة التي تتمثل في تشهّي الموت والعودة إلى الرحم ، كما تنعكس في الأحلام والشعر ونظرية التحليل النفسي . وحين ينتهي بها المطاف يكون عملها غير قاصر على استغلال القصيدة لتوضح بها الأنموذج الأعلى ، بل هي قد جعلت الأنموذج يلقي أضواءه على القصيدة وأثرها ، ويضعها في مصاف الشعر العظيم ، ويعلي من درجة المتعة فيها ، ويعيّن حيةً فيها إلى درجة كبيرة .

ويعمل نهجها المقارن على نحو مشابه ففي الفصل الذي عقدهته للحديث عن الصورة الأنموذجية العليا للمرأة وقفت عند ربة الشعر الأمّ في « الفردوس المفقود » وربطت بينها وبين الربّات - الأمهات عند هوميرس ، ووجدت في هذه وهؤلاء ما ينطبق على الزوجة - الأمّ - التي تنوح على تموز وغيره من الآلهة الذبيحة التي ترمز إلى الحصب والنماء . ثم تتناول التوازن الغامض الذي يخلق حواء عند ملتن من شخصية بيرسيفوني رمز الشباب الذي قدرت

* قد اكتشفتني مياه الـنفس ، أحاط بي غمر ، التف عشب البحر برأسي ، نزلت إلى أسافل الجبال ، مغاليت الأرض علي إلى الأبد (يونان ٢ : ٥ - ٦) .

له نهاية معززة ، ومن شخصية دليلة رمز الخداع . ثم نجد ذلك الغموض عينه يكتنف فيدرا رمز الخادعة المخدوعة عند يوربيدس ، وتلاحظ كيف يبلغ هذان الأنموذجان مرتبة المثال في شخصية بياتريس—صورة الأم—عند دانتى بكل ما فيهما من عناصر أرضية تتكون منها هيلانة وديدون وكليوباترا وفرنشسكا (والأخيرة منهن بخاصة) . وتنبه إلى أن التنوع في نماذج فرجيل بين يوردريك وديدون يحمل في كل حال - حملاً غامضاً - كلاً من عناصر بياتريس وفرنشسكا ، وتنتهي من هذا إلى أن ترى في هذه العناصر مراحل في التطور الروائي لشخصية غرثشن عند غوته ، أي فرنشسكا حين تصبح بياتريس . وحين تعالج الآنسة بودكين ما بين هذه الشخصيات النسوية من ارتباطات متداخلة متقلبة ، تحلل مظاهرها الموقوتة بزمان معين وكيف كان ينظر اليهن في العصور التاريخية المختلفة التي شهدتها كل شاعر من أولئك ، كما تحلل مظهرهن الانموذجي اللازمي في الخيال الشعري ، خلال العصور مجتمعة .

وحين تعود الآنسة بودكين إلى الأدب المعاصر فتكشف عن أنموذج الولادة الجديدة فيه ممثلاً بتعارض المصطلح الجسماني والروحاني في مثل « الأفعى المريشة » The Plumed Serpent للورنس و « ينبوع » The Fountain لشارلس مورغان ، وشخص الشاعر الأنموذجي في صورة أب ممثلاً في « أورلاندو » Orlando لفرجينيا ولف ، والتفت الحلمية المتابعة من شعائر الولادة الجديدة في « الياب » لاليوت - عندما تفعل ذلك تقرّر ، عن سابق تصميم فيما يبدو ، أن هذه النماذج لا تتردد في الشعر العظيم المنتسب إلى الماضي فحسب ولكنها هي القوة المشكّلة التي تنتظم أي عمل فني قمين بالاعتبار حتى يومنا هذا .

وتجيب الآنسة بودكين ، شاءت أم أبت ، على كيفية انتقال هذه النماذج العليا ، حين تلاحظ دوامها واستمرارها . فإن كانت هذه النماذج كما يزعم يونج

(مقتضياً خطى فرويد) تجارب بدائية تنطبع في نسيج الدماغ على نحو ما ،
 فاذا لا بد من أن نؤمن بأن بعض الخصائص المكتسبة تُورث ، وأن
 نظرية فايسمان * العظيمة ، عن استمرار البلازما الجرثومية لا بد من أن
 تتحطم (لا تتخلق البلازما الجرثومية أبداً من البلازما الجسمية ومن ثمّ
 لا تستطيع أن تحدث ما لها من تغيرات تجريبية) . لقد كان فرويد على استعداد
 ليتقبل مسئولية هذه الفكرة وحتى سنة ١٩٣٩ وفي كتابه « موسى والوحدانية »
 أكد إيمانه بوراثه الخصائص المكتسبة على الرغم من نظريات علم البيولوجيا
 المعاصر . وأما إن كانت هذه النماذج العليا ، من الناحية الأخرى ، تُورث ،
 كما يعتقد كثير من النفسيين المعاصرين ، في البيئة الثقافية لا في العضوية
 الجسمية ، وأنها تستعاد في كل جيل خلال تجارب طفولية مشابهة ، فإنها من
 ثمّ قد تتغير جندياً بين مجتمع وآخر وبين جيل وجيل وطفل وطفل وتتحل
 في كل مرة تجارب طفولية مغايرة جندياً . (مثال ذلك أن مالمينووسكي
 لم يجد عقدة أوديب في شكل أموميّ بين سكان أرخبيل التروبريانند
 الأوميين) ** . وتحاول الآنسة بودكين في موقفها من هذه المشكلة
 أن تركها محطّ أخذ وردّ وتلمح إلى تحفظاتها هي نحو موقف يونج في
 الصفحات الأولى من كتابها ، فتقول :

* فايسان (١٨٣٤ - ١٩١٤) عالم بيولوجي أكد في سلسلة من المقالات والبحوث أن هناك
 فرقا واضحا بين الخلايا الجسدية وبين الخلايا الجرثومية ، وهذه التفرقة هامة لأن معناها أن الخصائص
 الجسدية للفرد لا تُورث ، إذ أن الخلايا الجرثومية فحسب هي التي تنتقل من جيل إلى جيل وتظل
 خالدة أما الخلايا الجسدية فإنها تموت ، والنسل وليد الخلايا الجرثومية فحسب ، فإذا قلنا إن بعض
 الخصائص المكتسبة تُورث تحطمت هذه النظرية السديدة .

** أرخبيل التروبريانند موطن الميلانيزيين ، ويقع إلى الشمال الشرقي من غينيا الجديدة وهو
 مجموعة من الجزائر المرجانية المستوية . وقد استكشف مالمينووسكي بين تلك القبائل ما يسميه « حب
 الأب » ، وتوصل من هذا إلى أن عقدة أوديب إنما تنشأ في مجتمع عماده النظام « الأبوي » وإذن فإن
 عكس هذه العقدة قد يكون موجوداً في مجتمع « أمومي » . وإذا شاء القارئ مزيداً من الاطلاع فليراجع

كتابه : Sex and Repression in Savage Society

منطوق نظرية يونج يصرح مؤكداً أن هذه النماذج ... « تورث في أنسجة الدماغ ». ولكن ليس لدينا هنا أيّ برهان على هذا التقرير . أما يونج نفسه فيعتقد أنه وجد البرهان على الانبعاث التلقائي لهذه النماذج القديمة في الأحلام والأوهام عند أفراد لم يجلدوا طريقهم إلى المادة الثقافية التي تتجسم فيها هذه النماذج . غير أنه من العسير تقويم هذا البرهان وبخاصة إذا تذكرنا أن كثيراً من المادة القديمة يتشكل وينبعث بصورة مدهشة في حالات الغيبوبة فإذا رددته إلى أصوله وجدته انطباعات حسية حدثت في حياة هذا الفرد أو ذاك ثم نسبها .

وما إن بلغت في كتابها الصفحة السابعة والخمسين بعد المائتين حتى أنسيت هذه التحفظات ، فارتضت لنفسها أن تقول : « لا ريب في أن هناك عاملين : عامل موروث وآخر مكتسب » موجودين في الذات العليا ، أما الأول منهما فهو « موروث القبيلة طوال الماضي العرقي » .

ولقد برئت الأنسة بودكين من تطرف النقد المتصل بالتحليل النفسي بما لديها من يقظة دائمة حالت دون مغالاتها في تقدير العوامل السيكولوجية في الشعر ، فهي تقول :

يتنقض تنوقنا لجمال الشعر ويفسد ، إن نحن غالبنا في النصّ على هذه الأصداء النفسية العضوية حتى نحسبها أوغل في الحقيقة من سائر العناصر التي تمتزج بها في الفكر الناضج ، كأنما تلك العناصر الأخرى التي تؤدّي دوراً هاماً في الاستجابة الحقيقية للشعر ، ليست إلا تبريراً أو قناعاً لتلك العناصر البدائية القليلة التي تعرّف إليها المحلل النفساني منذ عهد قريب . فهي ترى أن العناصر السيكولوجية ليس لها إلا دخل جزئي في الأثر الشعريّ ، وفي دفاع لها عن المنهج السيكولوجي ، ألحقته بكتابها وجعلت عنوانه « النقد النفسي والتقاليد الروائية » * ردت على ما بيديه إ.إ. ستول

* انظر هذا الملحق ص : ٢٢٢ وما بعدها من كتاب « الهائج العليا » . (الطبعة الثالثة ١٩٥٢) .

وغيره من اعتراضات على التحليل النفسي ، فذهبت تقرر في اعتدال
أنا لا نستطيع أن نلغي - ويجب أن لا نلغي - « الوعي السيكولوجي الذي
جاد علينا به عصرنا » وأنا يجب أن نستغل كل « إمكانيات عقولنا »
لتلوق الشعر ، وأنّ الاشراقات السيكولوجية ، مثلها مثل أي شيء يتحفنا
به ستول أو غيره من النقاد ، عناصر قيّمة يتركب منها هذا القهم الغنيّ الحصب .
ومن أقيم مبادئها في استعمالها المتروّي لعلم النفس ، كيفية تناولها
لما يسميه يونج أغلوطه « لا شيء إلا » ، أي الفكرة التي ترى أن
القصيد « ليست إلا » مثلاً يندرج تحت إحدى المقولات (وهو نوع
من التفكير يسمى اليوم أحياناً « التفكير المهادي » نسبة إلى المهاد Thalamus
وهو ذلك الجزء من الدماغ الذي يستطيع التمييزات الجافية فحسب) . وتصرّ
الآنسة بودكين على أن الشعر ، بدلاً من أن يكون « ليس إلا » طريقها
النفسية ، هو هذه الطريقة ، « وأيضاً » أشياء أخرى كثيرة جداً تنضاف إليها .
وهي ، على خلاف المحللين النفسيين المحترفين الذي يعتمدون قدر
طاقتهم على تواريخ القضية والمدونات الاكلينكية ، تعتمد على الاستبطان
والتحليل للأرجاع النفسية عندها ووصفها بأقصى ما لديها من قدرة .
وتقول : « إن تحليلنا إنما هو للتجربة التي تنتقل لأنفسنا » . فهي تصف
إحساسات عقلها عندما تقرأ الشعر ، وما الصور التي تنبّهت لها ، وأي
مغزى أو أي توتر أحست ، وما الخواطر التي تداعت واستثيرت ، ومتى
وأين انمكست ذاتها ، ومع أي شيء تلايست بل وما الأحلام التي حلمت
بها . ولم تحاول أن تمنح هذه الاستبطانات مسحة موضوعية أو على الأقل
أن توسع في قاعدتها لإامرة واحدة في حديثها عن « الملاح القديم » . ففي
هذا الوطن انتحلت منهج ل. أ. رتشاردز الذي وصفه في كتابه « النقد
التطبيقي » - وهو منهج المختبر التجريبي نفسه - وذلك أنه أعطى القراء
قصائد ، وسجل رد الفعل المباشر عند كل منهم . وقد أدخلت الآنسة

بودكين تعديلاً على طريقة رتشاردز حين عرفت القراء بالقصيدة وصاحبها ، وطلبت إليهم أن لا يفضوا إليها إلا بمدى الاستجابة العاطفية ، التي هي ثمرة « التأمل المستغرق أو التأمل الحلم » . (هي التداعي الحر عند جالتون) ، ولم تتطلب منهم تقديراً للقصيدة نفسها . ومع أن المادة التي حصلت عليها انتهت إلى سلسلة من الأسئلة اللبقة الموجهة إلى القارئ فلأنها أعلنت في مقدمة كتابها أنها تخلت أسفة عن هذه المحاولة « لأنها وجدت أنه من غير العملي أن تستحوذ من أولئك الذين لهم صلة بالأديب على أي جهد مركز مستطيل تتطلبه منهم » . ومع ذلك فلأنها أقرت « أن العمل العميق المتزايد في دراسة التجربة الشعرية عند الأفراد ، لا بد من أن يخل في النهاية ، محل كثير من المناهج الواسعة في البحث » .

وقد استمدت الآتية بودكين من كل اتجاه نفسي أمكنها الافادة منه ، إلى جانب اعتمادها الرئيسي على مبادئ يونج ، وأخذها سيكولوجية جالتون ورتشاردز التجريبية معدلة . وفرويد عندها يد طولى أيضاً لا حيث يتفق في النظرة هو ويونج فحسب . فهي تثير التساؤل حول قول فرويد « إن الترععات الأوديبية تقع في كل شعور بالاثم أثناء الحلم » ، ولكنها تقبل القول بأن « نوعاً من الإخفاق في العلاقة بالأبوين » يثير مثل ذلك الشعور في الحلم ، إلى حد أنه يمتزج بعوامل أخرى قد تكون فعالة في الوقت نفسه . وهي تقبل مبدأ فرويد عن الذات العليا وتحاول أن تتوسط بين فرويد ويونج في اعتبار التأثير راجعاً في المقام الأول إلى الأبوين في عهد الطفولة أو إلى القبيلة ، محاولة شيئاً من التوفيق بين النظريتين . وكذلك تقبل أيضاً ، في شيء من التحفظ أحياناً ، هذه المبادئ الفرويدية المتنوعة بمشتملاتها مثل غريزة الموت أو مبدأ ثاناتوس * Thanatos والأنا ،

* يرى فرويد أن في الإنسان دوافع ، تضاد دوافع الحياة ، تهدف إلى الفناء والموت والحرب ومن جرائها يسمى الإنسان إلى الحرب بأن يعهد دورة الحياة العادية . أما مبدأ « ثاناتوس » فهو كل =

والأنا غير العاقلة (id) . ومبدأ اللذة ، وصورة الأب ، ومصطلحات تتدرج من الطيران في الأحلام حتى الحية والتفاحة في قصة هبوط آدم ، بمثابة لأنواع من الرموز الجنسية .

وهي بالاضافة إلى ذلك مدينة لعدد من تلامذة فرويد الذين تناولوا الأدب بالتحليل ، فتتعمد دراسة إرنست جونز لهاملت ، في قسط كبير من بحثها ، وبخاصة تلك المخترعات الأساسية في التكوين السيكولوجي للأدب مثل الانفصال والتحليل* وتستعمل دراسة شارلس بودوان لفرايرن على طريقة فرويدية معدلة في كتابه « التحليل النفسي وعلم الجمال » كما تستعمل الانثروبولوجيا الفرويدية عند جيزا روهسام وآخريين . وهي في الوقت نفسه تستمد من فروع نفسية أخرى عدا مدرسة التحليل النفسي فتستعير من السيكولوجية الجشطالتية خلال انثروبولوجيين أمثال جولدنفيزر اصطلاح « كلتي متكامل » في وصفها الأنموذج الحضاري ، وهي تعرف كتاب كوهلر عن « عقلية القرد » - على الأقل - معرفة مباشرة ، وتستعير منه مبدأ : وجود فترة من التوقف قبل الحسم في مشكلة .

وتستمد الأئسة بودكين إلى جانب هذه السيكولوجيا الانتقائية من الفلاسفة واللاهوتيين والانثروبولوجيين والاجتماعيين ومن عدد من النقاد الأدبيين المحدثين ومنهم وليم امبسون في الغموض وج. ولسون نايت في عطيل ، وجون لفنجستون لُويس في دراسته الشاملة لكولردج. (مما يبعث

= ما له صلة بالموت سواء أكان على شكل خوف منه *Thanatophobia* أو كان زعة لقتل أو الانتحار *Thanatomania* .

* الانفصال *Dissociation* هو نصم أي نوع من الروابط ، وقد استعملت هذا الاصطلاح المدرسة السيكوباتولوجية الفرنسية لتدل به على انقطاع الترابط أو التداخي في الذهن ، مما يولد الشيان والملاس السلبي وأمثالهما أي الظواهر التي تتولد مما يسميه فرويد الكبت .

على السخرية أن الآنسة بودكين وهي أحق الناس بتوسيع ملاحظ لُويس ، عن مصادر الصور عند كولردج ، في المجال الوحيد الذي يمكن توسيعها فيه ، أعني مجال التحليل النفسي ، تأتي عامدة أن تقوم بذلك . وهي مثلها مثل لُويس عارفةً تماماً بالرمزية الجنسية الواضحة في الكهوف والجبال في قصيدة قبلاي خان) .

وبعونٍ من هذه المجموعة الانتقائية من النظريات والمبادئ ، خلقت الآنسة بودكين نقداً أديباً ولم تتحلّ علماً . وعلى الرغم من هذا الجهاز فإنها مولعة بالشعر ، دراسة حساسة ، وكتابتها « النماذج العليا في الشعر » يتميز بنفاذ البصيرة في المبنى العاطفي لرواية الملك لير وبتفسيره (ولعله أول تفسير مُرضٍ في عصرنا) لما لشعر شللي من هيمنة على قرائه ، وبتحليله المرهف النفاذ لفنّية فرجينيا ولف وبكثير غير ذلك . ولنقل كما يقول كنت بيرك : إنها في الدرجة الأولى لا تهتم بالنماذج من حيث هي ، وإنما تهتم بالشعر كما يبدو في النماذج .

٣

إن النقد النفسيّ للأدب ليعدّ في بلادنا نحن تطوّراً ، أكثر من أيّ منهج نقدي آخر نتحدث عنه في هذا الكتاب ، لأن علم النفس ، كفرع منظم من المعرفة ، قد بدأ في حياة من لا يزالون منّا أحياء حتى اليوم . فإن عدّينا عن هذا المعنى الدقيق ، قلنا إن النقد بعامة كان نفسياً منذ بدايته بمعنى أن كل ناقد قد حاول بوضوح أن يستغل في نقده ما يعرفه أو يؤمن به من عمليات الفكر الانساني . فلما تعرّف فرويد قبل أن ينتهي القرن التاسع عشر بقليل إلى اللاوعي ، أحرز علم النفس اتجاهاً يستطيع منه أن يفهم ويستبصر الأمور على نحو لم يكن متيسراً في أصول الأعمال الأدبية ومبانيها . وقليل هم الذين يستحقون الذكر من النقاد النفسيين قبل فرويد ، وأعلامهم

أهمية - بالطبع - أرسطوطاليس ، المصدر الأول لعلم النفس والتقدم النفسي للأدب . وتتخلل سيكولوجيته التجريبية كل مؤلفاته كما أنها المخور الذي يدور عليه « كتاب النفس » وكتاب « الطبيعيات الصغرى » ورسائله القصيرة الطبيعية عن الذاكرة والتذكر وعن الرؤيا والتنبؤ عن طريق الرؤيا . وقد طبق سيكولوجيته على الشعر في « البويطيقا » ، ردّاً على الأغلوطة الشعرية التي وقع فيها افلاطون في « الجمهورية » إذ قال إن الشعر « يُعَدِّي » العواطف وإنه لذلك ضارٌ اجتماعياً ، فعارضه أرسطوطاليس بنظريته السيكولوجية الرصينة في « التطهير » ، أي أن الشعر يستثير عاطفتي الشفقة والخوف على نحو رمزيّ ، يمكن ضبطه ، ثم يظهرهما . وما « البويطيقا » إلا نصٌ في سيكولوجية الفن ، وما مبادئ (hamartia) أي الخطأ التراجيدي الناشئ عن قصر نظر البطل في موقفه ، و (Peripateia) أو هزة التغيير والانقلاب في مقدرات البطل * ، وتفضيل المستحيل المحتمل على الممكن غير المحتمل ، وغير هذه من مبادئ ، إلا الدعائم الأولى للحقائق النفسية . وقد كان افلاطون في كتابه « ايون » يرى أن الشاعر مجنون ملهم ، أو مريض عصبياً ، أما أرسطوطاليس فوجد فيه شيئاً يشبه السيكولوجي الملهم . . .

• لا خلاف بين الدارسين حول اصطلاح Peripateia أما اصطلاح hamartia فله غلال كثيرة من المعاني : فقد تعني هذه الكلمة خطأ ناجماً عن جهل بالظروف ، وقد تشمل كل خطأ ناجم عن التسرع أو الاستغفاف ، وقد تدل على خطأ واع لكنه غير مقصود كما يحدث أثناء الهياج والغضب . وقد تدل على نقص خلفي وعندئذ فإنها تشير إلى ضعف بشري غير مشفوع بنهايات شريفة ، ولعل المعنى الأخير هو المقصود في سياق نص أرسطوطاليس .

• الكلام عن جنون الشاعر يذكر بتلك العبارة الفاصلة التي قالها أرسطوطاليس في كتاب الشعر « ومن ثم احتاج الشعر ... إلى إنسان به طائف من جنون » فقولهُ طائف من جنون تعبير مخفف آثره بيروتر في ترجمته لكتاب الشعر ، أما غيره من المترجمين فقد استعملوا كلمة « جنون » غير ملطفة ، وهؤلاء تؤيدهم الترجمة العربية القديمة . وقد اختلف السراخ حول ما يعنيه أرسطوطاليس بهذه الكلمة أي تعني شخصاً ناقص القوة العقلية أو شخصاً ملهماً . أما في كتاب الخطابة فإنه يقول « إن الشعر شيء يوحى به » .

وقد وسَّع في هذه النظرات السيكولوجية الارسطوطاليسية في الفن ونماها كتاب العهود الكلاسيكية المتأخرة مثل لونجينوس وهوراس ولكن الخطوة العظمى في النقد النفسي إنما حققها كولردج في « السيرة الأدبية » . فقد تناول كولردج سيكولوجية أرسطوطاليس كما عدلَّ فيها توما الاكوييني وديكارت وهوبز وهارتلي ، دون أن يضيف أحدهم إليها شيئاً هاماً ، وسلَّطها على الشعر . وما حال بين كولردج وتحقيق نقد نفسي مكتمل إلا الذي منع أرسطوطاليس نفسه من ذلك ، أي عدم كفاية مالديهم من علم نفسي كماً وكيفاً . والحق أن كولردج قد حوِّم حول اللاوعي حين أشار إلى « انطلاقات تأملات لا ضابط لها ، وقد تخلى عنها الوعي الصريح كلَّه ، لأنها قد أصبحت شيئاً مجرداً شفافاً ، حين اجتازت حدود قوانا العقلية وأهدافها » ، ولكنه كان قد تقدم عصره كثيراً إلى حد أعجزه عن أن يفيد من كشفه هذا . ومما سبق إليه كولردج في ميدان النقد النفسي الحديث في « السيرة الأدبية » ، اقتراحه على القارئ تجارب مشابهة التي أجراها رتشاردز في أيامنا ، وتفرفته على أساس عاطفة القارئ وتأثره ، بين الشعر والعلم ، وفكرته القيمة الهامة عن الخيال (وقد انفق رتشاردز فيها مجلداً سماه « رأي كولردج في الخيال » ليطورها في المصطلح السيكلوجي الحديث) . وهناك معاصر لكولردج يستحق أن يذكر في هذا الفصل وإن لم يدن منه أهمية ، ذلك هو تشارلس لام ، الذي لم يكن صاحب آراء نفسية منظمة ، غير أن جنون أخته الباعث على الأسى ، واضطراب أحواله العقلية ، قد جعلاه مرهف الحس على العلاقة بين علم النفس والفن . وقد كتب في مقاله « سلامة البقري عقلياً » خير تفرقة لدينا بين الفن والمرض العصبي وفي « السواحر والمخاوف الليلية الأخرى » قد سبق يونج إلى فكرة النماذج العليا ، حيث يقول :

« إن السعالى والافاعي المتعددة الرعوس والوحوش الثلاثية الرعوس

والقصص المرعبة عن الوحوش المجنحة التي تنفث الروائح القاتلة •
 قد تصوّر في الذهن الغارق في الخرافة ، ولكنها كانت هناك من قبل ،
 ذلك لأنها نسخ منقولة أو نماذج ، أما النماذج العليا الأصلية فهي فينا وهي
 خالدة . وهذه المرعبات سواء أكانت سابقة على خلق الجسم أو
 وجدت دون أن يخلق ، فشأنها واحد . لا يتغير ،

(ستحدث في الفصل التالي الخاص بالآنسة كارولان سبيرجن عن
 والتر وايت W. Whiter الذي سبق كلاً من كولردج ولام سبقاً مدهشاً
 إلى النقد النفسي الحديث) .

٤

بدأ النقد المعتمد على التحليل النفسي ، في الأدب ، حين نشر فرويد
 كتابه « تفسير الأحلام » سنة ١٩٠٠ . ولما أسداه فرويد عددًا من المظاهر
 لعل أهمها ما كتبه عن المشكلات غير الأدبية وبخاصة الأحلام ، وتوازن
 القوى العقلية ، وأعراض الأمراض العصبية ، وفي هذه كلها مبادئ يمكن
 أن تستغل استغلالاً مثمراً في الأدب . وهذا يشمل « تفسير الأحلام »
 نفسه بما فيه من آليات الحلم كالحلط الكلامي والحلط المكاني ، والتفصيلات
 الثانوية ، والقصم •• ، وهي على ما يظهر الآليات الأساسية في الخلق
 الأدبي ، كما تشمل مبدأ الحلم الأساسي وهو تحقيق الرغبة التي يمكن
 تطبيقها على الفن ، وكذلك كشفها القيمة في طبيعة الرمز . أضيف إلى ذلك
 مؤلفات أخرى له مثل « قوة اللحم الساخر وعلاقتها باللاوعي » و « ثلاث
 مقالات في نظرية الجنس » .

• الأريلاي Harpylae وحوش مجنحة لكل منها وجه امرأة وجسم عقاب ومخالب حادة
 وهي ثلاثة في عددها تنفث الروائح المميتة وتفسد كل ما تصيبه .
 • اثنتان من هذه الاصطلاحات سبق التحريف بهما أما التفصيلات الثانوية Secondary
 elaboration فهي ما يضيفه القاص من عنده للقصة وبخاصة في تحليل الحلم .

وربما تلا هذه في الأهمية تعليقات محددة لفرويد على طبيعة الفن والفنان . ومقالته الأولى في هذه الناحية تشمل (١) علاقة الشاعر بأحلام اليقظة (٢) بحوث في سيكولوجية الحب (٣) نظريات حول القاعدتين في وظيفة العقل . بل إن المحاضرة الثالثة والعشرين من كتابه « مقامة عامة في التحليل النفسي » ، وهي ليست من أولى بحوثه وإنما تعود في تاريخها إلى سنة ١٩٢٠ ، لا تزال تعالج الفنان على أنه طفولي مريض في أعصابه ، كما قدمنا . أما أبحاثه المتأخرة وبخاصة في « محاضرات تقديمية جديدة » و « ما فوق مبدأ اللذة » فإنها تنحو إلى أن تتجاوز النظريات الأولى فترى في الفنان مريضاً في أعصابه ، له فته ، الذي يستطيع أن يفهم من خلاله الحقيقة ويغيرها . وقد أنكر فرويد في خطاب ألقاه في الاحتفال بعيده السبعيني أنه صاحب الفضل في الكشف عن العقل الباطن وقال إن الفضل الصحيح يعود للأدباء . وآخر بابة فيما أسداه فرويد للنقد الأدبي المتصل بالتحليل النفسي هي أحاديثه المحددة عن فنانيين بأعيانهم وآثار فنية بأعيانها . وهذه الأحاديث متناثرة في مؤلفاته على شكل تعاليق موجزة ، بعضها مشمول بسعة الإدراك كذكره هاملت في « تفسير الأحلام » * (وعليه بنى جونز دراسته) وتحليله الملك لير ، وحديثه عن التراجيديا اليونانية في « الطوطم والمحرم » ** ولم يكتب إلا ثلاث دراسات طويلة وهي (١) ليوناردو دا فنشي - دراسة نفسية جنسية لذكريات طفولية (٢) ومقالة عن « دوستويفسكي وجريمة قتل الأب » و (٣) دراسة لقصة ألمانية مغمورة عنوانها غراديفا Gradiva ، ومؤلفها فلهم ينسن W.Jensen . وبهذه الدراسات الثلاث أقام فرويد منهجين من التحليل ، اقتضى اتباعه فيهما خطواته : الأول الباثوغرافيا أو دراسة المريض عصبياً ، أو الشخص المريض نفسياً ، مع اتخاذ آثاره

* راجع ما قاله عن هاملت في كتابه « تفسير الأحلام » : ٢٦٤ وما بعدها (ط. هوغارث بلندن)

** انظر حديثه عن التراجيديا اليونانية في كتاب « الطوطم والمحرم » : ١٥٥ (ط. هوغارث بلندن)

الفنية دليلاً هادياً في هذه الدراسة ، والثاني : نقد أدبي متصل حقاً بالتحليل النفسي أو دراسة الأثر الأدبي مع استعمال الآليات التي تستعمل في التحليل النفسي أو الفروض الاكلينكية ، مفاتيح لهذه الدراسة ..

أما كتابه « ليوناردو دافنشي » فهو في معظمه قصة مرض « باثوغرافيا » (وإن كان فرويد يصّر على أن ليوناردو لم يكن مريضاً في أعصابه بأي حال) . وهو محاولة تعتمد كثيراً على تحليل فذٍ لذكرى وهمية تخيلها ليوناردو عن نسرٍ ، ويريد العالم النفسي أن يبيّن على أساسها سيرة الفنان وتطوره النفسي ، بفهمه مكبوتاته الجنسية والفنية المتأخرة . ويسمي فرويد عمله هذا « محاولة في كتابة سيرة » ويصّر على أنها شيء تجريبي ، ويخصص اكبر قدر من كتابه ليحزر الجذور الطفولية لما يسميه في تشخيصه « الشذوذ الجنسي المثالي أو البدائي عند ليوناردو » . ولا يهتم فرويد بآثار ليوناردو إلا أن يكشف فيها عن مزيد من الشهادات حول الحياة النفسية للفنان ، مقيداً نفسه بالتحفظ الآتي : « عندما يقدر المرء أي استحالة عميقة مرت بها تجربة الفنان قبل أن تتمثل خلقاً فنياً سوياً ، يتحمّ عليه أن يتواضع في مدى ما يتوقع أن يحققه الدارس ، حين يعجز عن أن يكشف عن شيء محدد » . ويهمل فرويد الجوانب الأخرى للآثار الفنية ويبدو أنه يوحى في موطن واحد أنه لا خيرة له في ذلك وأن « طبيعة الاتقان الفني لا يمكن بلوغها عن طريق التحليل النفسي » . ومع ذلك فإن هذا الكتاب في حدود مادته ومنهجه ، من أجمل كتب فرويد ، وهو إعادة بناء ، يكاد يكون معجزاً ، لحياة فنان وفكره — فنان معقد مات قبل أربعمائة سنة .

وأما كتابه « دوستوفسكي وجريمة قتل الأب » فإنه يكاد يقع في منتصف المسافة بين المنهجين ، وهو معنيّ في الدرجة الأولى ببلوغ الصرع المستيري الذي كان يصيب دوستوفسكي ، ورغبته الأوديبية في موت أبيه وشذوذه الجنسيّ الدفين . غير أنه — على الرغم من قوله « أمام مشكلة

الفنان الخالق ، على التحليل أن يلقي السلاح عجزاً « - ما يزال جيد التلوق لقصص دوستوفسكي من حيث هي آثار فنية باهرة ، مهتماً كثيراً بتقديم كل ما يستطيعه في سبيل مشتملاتها ، من حيث علاقتها الرمزية بمرض المؤلف ومن حيث علاقتها الشكلية الخالصة

وأما « الايهام والحلم في غراديفا لفلهم ينسن » فإنه تحليل أدبي خالص . ويرفض فرويد أي محاولة للكشف عن عقد ينسن وأمراضه العصبية بهذه الكلمة الموجزة « ليس ثمة مدخل نفذ منه إلى الحياة النفسية للمؤلف » ، ويكتفي بتفسير المبنى السيكولوجي والحلمي في الكتاب محلاً تقنياته الرمزية في الخلط الكلامي والخلط المكاني معمقاً في معناه مقوياً له بعامة . ويستتبع أن ينسن كان على وعي بمخاتق التحليل النفسي ، لا لأنه درس هذا العلم بل لأنه استكشف ذاته ، فما الفنان الا محلل نفسي من نوع آخر . والحق أن معالجة فرويد للكتاب مرهفة تبجيلية إلى درجة أنها ليست فرويدية تامة في الحقيقة وهو ينسى أو يتناسى عقدة أوديب في البطل (وفي المؤلف افتراضاً) ورمزية جنسية من الطراز الأول تتصل بامساك الورل . ومن الواضح أن جانباً من الاحترام الذي ناله ذلك الكتاب من فرويد إنما يرجع إلى التطابق الدقيق بينه وبين النظرية النفسية ، فهو إلى حد ما « يوثقها » في سنواتها الأولى (« القصاصون أعوان لنا مفيدون وشهادتهم تؤخذ بكل تقدير لأنهم يعرفون أشياء بين السماء والأرض لا تحلم بها حكمتنا الأكاديمية ») ولكن ليس ثمة من كبير ريب في أن غراديفا قصة صغيرة هزيلة سخيفة تستأهل أن تكون مغمورة مهملة ، وأن فرويد في إعلائه منها وتحليله لها ، قد كتب بقلمه قصة خيراً منها .

والحق أن الباثوغرافيا - أو قصة المرض - ليست موروثاً استحدثته فرويد ، وإنما هي استمرار لموروث ذي حلقات كثيرة كان يتألف في القرن التاسع عشر من تشخيصات طبية غير علمية ، يستتبع فيها أحد الأطباء ،

ليشبع لطفة العالم الأدبي ، أن شعريرون يدلّ على أنه كان مصاباً بحصاة في المرارة ، وأن بوب كان مصاباً بضغط عالٍ في الدم ، ثم استمرّ هذا على يد النفسين في صورة سلسلة من التشخيصات النفسانية غير العلمية . غير أن هذه النغمة كانت تتردد بين كثير من تلامذة فرويد ، أكثر من ترددها عند أستاذهم ، بما في ذلك بعض الثورين منهم ، فهي نغمة حديث برييل Brill - مثلاً - عن حبّ الشعر ، وأنه ليس إلا تعبيراً عن شهوية شفووية أي « مضغاً ورضاعاً للكلمات الجميلة » .

أما العالم النفساني الوحيد الذي قصر جهده على دراسة الفن بدقة فهو أوتو رانك . وقبل أن ينشق عن فرويد ، في أوائل العقد الثالث من القرن ، كتب عدداً من الدراسات الأدبية القيمة المعتمدة على التحليل النفسي ، وهي : « الفنان » سنة ١٩٠٧ ، و « أسطورة ميلاد البطل » سنة ١٩٠٩ ودراسة لقصة « لوهنغرين » سنة ١٩١٢ و « دافع الزنا بالمرحّمات في الشعر والاسطورة » سنة ١٩١٢ ومقالتان احدهما في سنة ١٩١٤ والثانية سنة ١٩٢٢ وقد نشرتا فيما بعد باسم « دون جوان وصنوه » Don Juan and the Double . (وأكثر هذه يمكن الحصول عليه بالانجليزية) . ولعلّ أهمها جميعاً « أسطورة ميلاد البطل » فقد التقط رانك تلميحاً من فرويد بأنه يستطيع أن يجرب طريقة جالتون في خلق نموذج أعلى للميلاد الأسطوري (ويظهر أنه يجهد أن مهمّة مماثلة قد أداها ألفرد نت على نحو مجزأ مشتت بدراسة حياة البطل كلها) فحقق رانك دراسةً نفسية مؤثرة في ميدان الأساطير المقارنة ، هامة جداً للأدب ولعلها النواة التي نمت من حولها دراسة

• موضوع «الصنوه» - أو القرنين - قد بحثه أوتو رانك. يتوسع في قرن بين «الصنوه» والأخيلة في المرايا والخيال والروح الحافظة، والاعتقاد بالروح، والخوف من الموت. وقد كان «الصنوه» في البدء أمناً ضد تحطم الذات أي انكاراً لقوة الموت، ولعل النفس لم تكن في البدء إلا «صنوا» للجسد أي صورة أخرى منه.

اللورد راجلان القيمة « للبلبل » سنة ١٩٣٥ .

ويتضمن كتابه « دافع الزنا بالمرحّمات » عدداً من التحليلات الأوديبية المثيرة ومن بينها : تحليل المسرحية يوليوس قيصر من تأليف شيكسبير (وقد بين أن بروتس وكاسيوس وانطونيوس ثلاث شعب من « ابن » قيصر ، يمثل الأول منهما ثورويته ، والثاني شففته ، والثالث تقواه الطبيعية) . وتحليل « لقصيدة بودلير « الماردة » . ثم لما انشقت رانك عن فرويد لم يكتب عن الفن شيئاً ذا قيمة إلا قليلاً (٤) وما كتابه الكبير في هذا الموضوع وعنوانه « الفن والفنان » الذي نشر بالانجليزية سنة ١٩٣٢ إلا أطروحة بليدة ، ألمانية الروح في علم الجمال ، تستمد كثيراً من أنثروبولوجيا أحميت بعد أن بردت . وتجعل دافع الفن مرتكراً على الرغبة في تخليد الذات ، وتحذّر من شدة الوعي وازدياده لأنه يقتل الفن ، وتقاوم التفسيرات النفسية في بعض النقاط ، حيث تكون تلك التفسيرات مفيدة قيمة ، كما أنها تحليل التحليل النفسي في مواطن أخرى ، بمغالاتها المتحمسة ، إلى شيء مبتدل سوقي وبخاصة في دراسة هاملت على أنها سيرة ذاتية مباشرة لكتابتها .

ولعلّ من أقيم الدراسات الآبية النفسانية التامة التي قام بها محللون أو نفسانيون محترنون ، ومن أبعدها أثراً ، دراسة إرنست جونز لهاملت في كتابه « مقالات في التحليل النفسي التطبيقي » * . فقد حطم جونز كل نظرية عن هاملت ، سبق اعتناقها ، في مائة صفحة حافلة بالمعرفة ، مكتتزة بالمنطق ، تدل على تضلع في الدراسات الشيكسبيرية ، وعلى الاطلاع الواسع . ثم يقيم جونز نظريته هو ، ويرسي قواعدها ، وخلصتها أن في المسرحية مبنى أوديبياً هو لا شعوري في هاملت ، لا شعوري في شكسبير ، لا شعوري

(٤) لا أقول إن العلاقة هنا عارضة ، كما لا أقول إنها بالضرورة منقطعة .

* نشرت هذه الدراسة منفصلة في كتاب (١٩٤٩) بعنوان « هاملت وأوديب » Hamlet

في الجمهور ، ثم يزيد زيادة حقيقية في مدى استساغة المسرحية حين يظهر فيها ما عجز عنه كل أحد إلاه ، وهو مدى المقولية والختمية في أحداثها ، مع أنه يترك عدداً من الأسئلة دون جواب . ولم يكتب جونز تحليلاً أدبياً آخر مشبهاً لهذا غير أن كتابه يحوي عدداً من مقالات أخرى ، يستغل فيها التحليل النفسي الموحى في ميادين متفاوتة مثل الفن ، والفولكلور ، والتاريخ والسياسة والدين ، بل والصحافة أيضاً .

وثمة كتاب مثل مقال جونز عن هاملت في حساسيته نحو القيم الأدبية ، وبعده عن مجال الباثوغرافيا ، وإن لم يكن مثله مثيراً في حد ذاته ، ذلك هو كتاب شارل بودوان « التحليل النفسي وعلم الجمال » وهو دراسة مطولة للرمزية الشعرية عند فرايرن ، كتبها رجل كان هو نفسه شاعراً . والتحليل النفسي عند بودوان انتقائي يستمد دون تحيز من فرويد ويونج وأدلر ورائك ورييو . ومع أن كتابه قلما يتجه عنه بكلية نحو الدراسة النفسية ، فهو عمل هام من التحليل الرمزي المسهب ، مع انطلاقات عارضة هامة ، تعد إرهابات بعدد من التقنيات التقديرية الجديدة منها : التفسير المتعدد للمعنى ، بمصطلحات متعددة مختلفة ، واستقطاب الصور المشحونة بالعاطفة ، زوجاً زوجاً ، في خطوط متوازية . وشرح ميزة الأصوات والرمزية السماعية . ويؤكد بودوان في بداية الكتاب أن تحليل آثار العبقرية يظهر عبقريته لا مرضاً عصبياً ولكنه يعود فيقع في الخطأ - في الطرف الثاني - ويؤكد عند نهاية الكتاب أن القصيدة : بما أنها « صورة معجبة توضح سيكولوجية التسامي » وبما أنها لذلك « حق » ، إذن فهي قصيدة « جميلة » . وبما أن القصائد التي تمضي باسم روائع فرايرن هي التي « تشحن بالمعاني الرمزية أكثر من غيرها » إذن لعل القصائد الأخرى التي تكون مشحونة بالمعاني السيكولوجية هي أيضاً روائع .

وعلى الطرف الثاني من تحليل بودوان لفرايرن يقع كتاب عن بودلير

لأحد بني وطنه ، أعني المحلل النفسي الفرنسي رينيه لافورج فإن كتابه « هزيمة بودلير » The Defeat of Baudelaire محض باثوغرافيا ، عنوانها الفرعي « دراسة نفسية تحليلية للمرض العصبي عند شارل بودلير » . وهو يصرح بغايته فيه على الصفحة الأولى فيقول :

ليس من همّي أن أقدرّ مكانة بودلير في الأدب ولست أرغب في الأخذ بتحليل فنه ، إذ ليس بودلير لديّ إلا إنساناً ، أعني إنساناً مريضاً ، ضحيةً للحياة ، بين آخرين كثيرين مثله ، فهو صورة لحشد جمّ من سبيء الناس فهمهم . وليس لديّ إلا سبب واحد للحديث عنه قبل أن أتحدث عن غيره ، وما ذلك إلا لأنّي - وشكراً لفنّه - أجد مدخلاً لدراسته ، وأراه من خلال ذلك الفن لا يعزّ على الفهم .

ولم يخف لافورج أنه لا يرى في قصائد بودلير ويومياته ومقيّداته وفي السيرة التي كتبها بورشيه شيئاً سوى مقيّدات اكلينكية فوجد أن بودلير كان مصاباً بعقدة أوديب ، وعقدة ماسوشية مع أخيلة الضرب بالسوط ، وجلد عميرة ، وبشذوذ جنسي كمين ، ونقص في عضو التناسل ، وربما كان مصاباً بالعنة وبالتهج عن طريق النظر إلى الأوضاع الجنسية (والأخيرة مبنية على تجربة في الطفولة ، حدسية لإطلاقاً) . ويرى لافورج ، وهو يؤكد دائماً أن غايته من تأليف الكتاب تشمل تحذير رجال التعليم من أن يخوفوا الأطفال ، وتحسين معاملة المجرمين . ويرى أنّ الفنان مريض « متميز » يستطيع أن يخلق فناً ، وما الشكل الشعريّ إلا وسيلة تخفي المرض العصبي عند الشاعر حتى يعزّ كشفه إلا على الاكلينكيين ، وفي هذا القدر من الحديث عن الكتاب كفاية ، في معرض الكلام عن التقدير الأدبي .

ولا نستطيع هنا أن نقف إلا على مثلين آخرين من بين العدد الوفير من الدراسات الأدبية التي قام بها أطباء يعملون في حقل التحليل

النفسي لتمثل بهما على التطبيق الدارج بأمركة أولهما ما كتبه لورنس س. كوبي تحت عنوان « أدب الرعب » فقد نشر مقالين بمجلة Sanctuary Saturday Review of Lit. ١٩٣٤ احدهما عن « المبدع » Faulkner والثاني عن « ارض الله الصغيرة » God's Little Acre لكولدول Caldwell * (ووعدهم بواحد ثالث عن همنجوي ، ولكنه لم يظهر أبداً فيما يبدو) . وأثار بضع نقاط جيدة ، وبخاصة في المقال الخاص بفولكنر ، ومن تلك النقاط : حديثه عن توتر الرعب والقلق في الأدب الأميركي المعاصر ، وإصراره على أنه لا يحلل المؤلفين تحليلاً نفسياً ، وأن القول بأن « المبدع » ليست إلا سلسلة من أوامير العنة المذكورة ، ليس هو مثل أن تقول إن فولكنر كان عنيماً ، وإنما كان يتخيل ذلك فحسب . ومنها الرفض الضروري لدعوى فولكنر بأن الكتاب ليس إلا عملاً بليداً لا معنى له . ثم ينهي دراسته بهذه النظرية المغرقة في التبسيط : وهي أن « بوبي » هو الذات غير العاقلة و « بنو » هو الأنا والرعاع هم الذات العليا ، وهذا مثل على المصطلح ، وإلى أين يؤدي ، إن لم يُكَبَّح جماحه . وتكمل القطعة التي كتبها عن كولدول بعض هذه الموضوعات ولكنها أقل احتفالاً بالأثر الأدبي نفسه ، منها بالكشف عن طبيعة الفحش المقذع ، ومضمونات رد الفعل له في نفس القارئ .

وأقرب إلى طبيعة الأدب من هذين ، وإن كان قاصراً على الباثوغرافيا ،

• فولكنر ولد سنة ١٨٩٧ وأصبح لفتاناً في الحرب العظمى الأولى ولما عاد إلى موطنه عمل نجاراً ثم اشتغل في الصحافة ، واتصل بشرد أندرسون وتأثر أسلوبه وطريقته . أما قصة « المبدع » (١٩٣١) فإنها قصة رعب ساذج كتبها ليكتب ما لم تكن له قصصه الأخرى من مال ، وقد كانت نقطة تحول في حياته الأدبية .

وكولدول قصاص أميركي آخر ولد سنة ١٩٠٣ وأكثر قصصه عن فقراء البيض وكذلك هي قصة « أرض الله الصغيرة » (١٩٣٣) وهي تظهر روح الفكاهة عنده كما تفصح عن ثقته على التفاوت الاجتماعي بين الناس . وقد ساءها كذلك لأن بطل قصته وهو رجل متدين كان دائماً يفرز فداناً من أرضه ويحمل ريمه للكنيسة .

مقال "لشاول روزنتسفاينج عنوانه « شبح هنري جيمس » نشر في « الشخصية والشخصانية » Character and Personality عدد ديسمبر ١٩٤٣ وأعيد طبعه في مجلة البارتران خريف ١٩٤٤ . ويستخدم هذا الناقد بعض أقاصيص جيمس ليبنى منها جيمس الذي يعاني قلق الحياء ومركب النقص مع ازدواج جنسي طبيعي « وهو احتمال نظري » . وعلى الرغم من هذه التذكرة الاكلينيكية الضيقة ، وهذا التملح الحرّ باستعمال مصطلحات مثل « الكبت والاحباط والتسامي والمغالاة في التعويض » فإن دراسة روزنتسفاينج الحقة للقصص باللغة الحذاقة والحسّ بالقيم الأدبية ، وهي مثل يرينا إلى أي مدى يكون هو ومن على شاكلته مفيدتين لو سلطوا منهجهم على تحليل الأثر الفني وشكله لا على مؤلفه (وكم كان روزنتسفاينج مفيداً لو أنه مثلاً حاول أن يتحدث لنا عن أسلوب جيمس الباروقي المتأخر وعن نواحي الاخفاء والتهرّب فيه) .

إن الأدباء المحترفين الذين اعتمدوا فرويد والتحليل النفسي ليكاد يقصر عنهم الحصر . وأول استخدام صحيح للمبادئ النفسية تمّ سنة ١٩١٢ في مقال لفردريك كلارك برسكوت عنوانه « الشعر والأحلام » نشره بمجلة Journal of Abnormal Psychology وأعاد طبعه في كتاب سنة ١٩١٩ . وقد تناول برسكوت كتاب « تفسير الأحلام » لفرويد ، ولم يكن يومئذ قد ترجم إلى الإنجليزية فطبقه تطبيقاً منظماً في تفسير الشعر ، فوجد أن الشعر . كالحلم ، تحقيق مقنن لرغبات مكتوبة ، وألمع إلى أن الآليات التي وجدها فرويد في « العمل الحلمى » قد تكون هي الآليات في « العمل الشعري » . وفي الوقت نفسه حاول أن يؤيد كثيراً من جدليات فرويد الجديدة المزعجة ، وأن يوثقها بالاقتباسات من الأدباء على مرّ العصور : وإذا استثنينا التطبيق الميكانيكي نوعاً ما ، واعتقاده أن الشعر « هربّ من الواقع » . واحتقاره « لمعيّات » كولردج في الوهم والخيال . فإن كتاب

برسكوت بداية هامة ، اعتمدت عليها الأعمال التي جاءت من بعد اعتماداً كبيراً . وفي سنة ١٩٢٢ نشر « العقل الشعري » وهو معالجة أوفي ، غير أنها على الرغم من بعض الأمور القيمة ، ومنها الإرهاص بمبدأ « الغموض » الذي عالجهم امبسون ، والنص على تكثر المعنى ، فإنها تمثل انحداراً واضحاً ، مع المغالاة في الأخذ بالتحليل النفسي الفرويدي ، ليُجعل ملامئاً للصوفية الرومانتيكية وعبادة شللي .

ومن أولى المحاولات التي بذلها رجل غير محترف في استعمال مبادئ التحليل النفسي لنقد آثار أدبية بأعيانها محاولة تمت سنة ١٩١٩ في كتاب لكونراد أيكن عنوانه « شكيات : ملاحظ في الشعر المعاصر » . فلم يتفق أيكن بنظرة فرويد في الفن فحسب بل حاول أن يوفق بينها وبين نظرية كوستيلف التي تعتبر الشعر تفريراً آلياً للكلمات ، وبينها وبين مبدأ بافلوف عن الرجح المنضبط ، وتنف أخرى من السيكلوجيا « المشكّلة » . ولم ينجم عن هذا الخليط استبصار كثير ، ولكن أيكن أخذ من فرويد التزعة الأساسية للنقد المعاصر ، سابقاً قوله رتشاردز ذات التأثير الواسع يوضع سنوات أي : ان الشعر نتاج إنساني ، يسدّ كغيره من ضروب النتاج حاجات إنسانية ، وله أصول ووظائف يمكن الكشف عنها ، وتعريضها للتحليل .

وقد كان روبرت غريفز من أوائل الانجليز الذين بينوا للناس النقد المتصل بالتحليل النفسي في سلسلة من الكتب تشمل : (١) « في الشعر الانجليزي » On English Poetry (١٩٢٢) (٢) « معنى الأحلام » The Meaning of Dreams . (١٩٢٤) (٣) « اللاعقلانية في الشعر » Poetic Unreason (١٩٢٥) . وقد حاول غريفز دراسات نفسية مسهبة لقصائد معينة وبخاصة في « معنى الأحلام » حيث حلل قصيدة كيتس « السيدة الجميلة التي لا رحمة لديها » وقصيدة كولردج « قبلاي خان » وقصيدة من نظمه . وربما لأن غريفز استبعد

تهديد ويونج مفضلاً عليهما النظريات النفسية لرفرز ، متكناً على انفصال الروابط في الشخصيات اللاشعورية ، والتجارب الصادمة * ؛ وربما لأنه حاول أن يربط أحسن الشعر بأحسن أنواع الصراع الذاتي اللاشعوري ، وربما « وهذا أقرب الاحتمالات—لأنه جمع بين الجهل والسلطة إلى درجة مدهشة ، أقول—ربما لكل ذلك كانت نتائجه بشعة ولعلها هي التي خذلت الجهود الانجليزية بعنه عن الضرب في هذا السبيل. (إن التطبيق الوحيد لمبادئ التحليل النفسي على أحد الآثار الفنية — التطبيق الذي نجح نجاحاً كاملاً على يد ناقد انجليزي — هو مقال وليم امبسون عن « أليس في بلاد العجائب » وسيكون موضوع حديثنا في الفصل المخصص لامبسون)

ويمثل هربرت ريد الانجليزي موقفاً خاصاً محيراً فلم يكتب أحد بمثل حماسته عن أهمية التحليل النفسي ، بل أهمية كل العلوم النفسية ، في الحقيقة ، للأدب والنقد الأدبي . فهو يقول إن على الناقد أن يلتقط من السيكولوجيا وبخاصة التحليل النفسي « ألم أسلحته » ، وإن الناقد قد يسأل في بعض المجالات أسئلة لا يجب عليها إلا علم النفس ، وإن علم النفس قد استطاع أخيراً أن يفسر خفايا علم الجمال مثل مبدأ التطهير ، وما أشبه . وقد كتب ريد في مقال له عنوانه « التحليل النفسي والنقد » ، نشر في كتابه « العقل والرومانتيكية » Reason and Romanticism (ثم وسعه من بعد وسماه « طبيعة النقد » وضمته كتابه « مقالات مجموعة في النقد الأدبي » .) — كتب حججاً مستقلة مقنعة ، غاية في ذلك ، في سبيل النقد المعتمد على التحليل النفسي ، ونصّ على الانتقائية والاعتدال ، وبيّن محدودية التحليل النفسي وأخطاره ، كما بين إمكانياته الماثلة . غير أن المحير في كل هذا أن ريد لم يطبق إلا

* التجارب الصادمة Traumatic experiences هي الناشئة عن حوادث مرعبة مثل صدام فاطرة أرواي أدى مشابه يصيب الجسم ولكنه أيضاً يصيب القوى العقلية فيخل وظائفها ويحدث فيها اضطراباً . وقد أحدثت الحرب كثيراً من هذه الحالات « الرومانتيكية » .

قليلاً من نصائحه للناس . فاذا استثنينا كتابه عن وردزورث ، ومقاله الطويل عن شلي ، ودراسته للأخوات بروثي ، وليس فيها جميعاً دراسة عميقة أو شاملة الإدراك ، وإذا استثنينا ترديده الكثير لبعض اصطلاحات فرويد واصطلاح يونج « انطوائية » و « انبساطية » وجدنا أن ما أنتجه ريد مضى دون أن يمسه التحليل النفسي ، فيما يبدو . فهو مثل موسى النبي ، رأى أرض الميعاد ولكنه لم يحاول أن يدخلها . وكذلك و.ه. أودن ، فانه حلل قيمة فرويد للفن ، في مقاله « علم النفس والفن اليوم » ، الذي نشر في مجموعة « الفنون في أيامنا » — تحليلاً لامعاً ، دون أن يفيد كثيراً من الطريقة النفسية في نقده .

وحال ليونل ترلنج بأميركة مشبهة لحال هذين الناقدين الانجليزيين : فقد كتب تقديراً بالغ الجودة لقيمة فرويد في الأدب وعلم الجمال ، مبرزاً معرفة واسعة بمؤلفات فرويد ، بمجلة Kenyon Review ربيع ١٩٤٠ * ، وأشار إلى أن فرويد في بعض الأحوال يرى العقل الانساني عضواً صانعاً للشعر ، في الحقيقة ، وأن التحليل النفسي على هذا هو علم المجازات والكنائيات . ثم أخذ يضرب حول هذه الحقيقة نطاقاً من التضييقات ناشئة عن ميل مناقض رآه في فرويد ، أي نظرة تحقير للفن ، فاذا به ينتهي إلى الوقوف « على الحياد » . وتعكس دراسته لماثيو آرنولد وإ.م. فورستر ، هذا التوزع في ذهنه ، ومع أن استغلاله للاستبصارات النفسية واسع إلا أنها لتبدو لديه دائماً تجريبية قليلة الحماسة ، وأحياناً تولد ميتة .

ومن النقاد الأميركيين الآخرين الذين حاولوا الافادة من التحليل

* أعاد ليونل ترلنج نشر مقاله عن « فرويد والأدب » بمجلة Horizon سبتمبر (ايلول) ١٩٤٧ ثم ضمنه كتابه « الخيال الحر » The Liberal Imagination وفي هذا الكتاب ايضاً مقال آخر بعنوان « الفن والمرض العصبي » ، كما أن لهذا الناقد كتيباً بعنوان « فرويد وأزمة الثقافة عندنا » (بوسطن : ١٩٥٥ الطبعة الثانية) .

النفسي ، اثنان هما إدموند ولسن وفان ويك بروكس أما الأول فقد تزايد إقباله على التحليل النفسي حين تخلّى عن الماركسية ، وأما الثاني فقد انتقى نفعاً طيبة المذاق من كل أنواع التحليل النفسي ليلفظها جميعاً في النهاية . وهناك أيضاً وليم تروي الذي كتب قطعة واحدة - على الأقل - في التحليل النفسي ، عن عقدة أوديب عند ستندال . ومن المتأثرين ببروكس اثنان هما فرانك وممفورد اما فرانك فقد غاص يفتش عن أغمض المجالات في التحليل النفسي ، ليتبرأ منها جميعاً من بعد - لأن المحللين النفسيين « ذوو ضحالة فلسفياً » - ويختار بدلاً منها صوفيته الخاصة - أعني القدس ، والحياة الحيرة ، والروح الرياضية . وأما ممفورد فقد التقط سيرة ملفيل السخيفة الغنائية التي كتبها ريموند ويفر بعنوان « هرمان ملفيل ، البحار والتصوف » . وبني عليها دراسة أسخف وأشد غنائية بعنوان « هرمان ملفيل » وهي حافلة بمبادئ فرويدية غير مهضومة وبدوق رديء ساذج (من أقواله فيها : « ربما » كانت زوجة ملفيل « شديدة الحياة لانحس الاستجابة في الحب » .) وهناك بضع سير أخرى مؤسسة على التحليل النفسي ظهرت في العقد الثالث والرابع من هذا القرن ، ويبدو أنها أحسن وأنفذ إدراكاً ، مثل سيرتين كتبتهما كاترين أنتوني : احدهما سيرة مارغريت فلر ، والثانية سيرة لويزا ماي ألكوت ؛ ومثل دراسة روزاموند لانغبريدج R. Langbridge لشارلوت بروتي . ومثل سيرة بو التي كتبها جوزف وود كرتش J. W. Krutch ، مع أنها جميعاً كان من الممكن أن تنتهي بصورة من صور أغلوطة « ليس إلا » التي أنهى بها كرتش سيرة بو إذ قال « إذن فنحن قد تبعنا فن بو حتى رددناه إلى حال شاذة في أعصابه » .

وهناك ما هو أردأ من كل ما تقدم في النقد الأميركي المعاصر الذي حاول الافادة من التحليل النفسي . وأكبر الآمن هم المتحدثون عن الجنس

« هوية » لا علماً ، و « المتخصصون » في النقد ، ونمطهم متمثل في كتاب « التعبير في أميركة » Expression in America تأليف لودفيج لويرون (من أمثلته فيه « إن ثورو — مثلاً — غرُّ لثق ، محشو بالمكبوتات إلى حدِّ العنة النفسية ، وإلا فهو ضعيف الباه ضعفاً لا يرجى له شفاء ، وهو يفضح عوار كل أديب أميركي على هذا النحو) . وفوق هذا المثل يبضع درجات فقط دراسات : كدراسة توماس بير لهنري آدمز المسماة « العهد الزاهي » ، حيث فسر بير شخصية المدروس تفسيراً جنسياً مباشراً . وكدراسة فان دورن التي فصح بها دعوى شعر وتمان وأفكاره على أساس من شذوذه الجنسي ، وكالتفسيرات الجنسية للأدب كله على يد إدورد دلبرغ في « أنجيا هذه العظام » Do These Bones Live ، باسم المعاداة للتحليل النفسي ؛ وكقولة تولستوي : إن أعرق ألم المرء هو دائماً مأساة غرفة النوم .

وقد سلطت على الفن علوم نفسية أخرى إلى جانب التحليل النفسي وأحرزت قسطاً طيباً من النجاح ، في عصرنا . وربما كان أبعدها أثراً سيكولوجياً رتشاردز المتكاملة التي تستمد من سيكولوجيا طب الأعصاب ، وسيكولوجيا السلوك والتحليل النفسي والجشطات ، وملاحظه التجريبية (التي نتحدث عنها فيما يلي في الفصل الخاص برتشاردز) . أما كنت بيرك الذي توسع في الاستمداد من فرويد ، وكتب أحذق تحليل أعرفه عن مشتملات التحليل النفسي والتعديلات الضرورية لها إذا شئنا استخدامها في النقد في مقاله « فرويد — وتحليل الشعر » الذي نشر في « فلسفة الشكل الأدبي » The Philosophy of Literary Form — فإنه أيضاً استمد من كل مدرسة نفسية حديثة ليحقق سيكولوجيا متكاملة يسميها « السيكولوجيا المبنية على علم الظواهر » وهي مؤسسة على الجشطات في الدرجة الأولى ، وتجد عن « رقة ما هو استبطاني محض » وتجناب « جذب ما هو سلوكي محض » كذلك ؛ (سنتحدث عنها فيما بعد أيضاً) ؛

أما المدرسة الجشطالتيّة فإنها فرع نفسي ذو بوادر طيبة للنقد الأدبي - فيما يبدو - مثلها مثل التحليل النفسي على الأقل. ولكنها حسب ما أعلم لم تطبق على الأدب تطبيقاً احترافياً مباشراً إلا قليلاً (٥) . ويبدو أن سبب ذلك إنما يرجع إلى النص على العلم التجريبي ، وهو ما دعا إليه مؤسسو النظرية الأولون مثل ماكس فورتايمر M. Wertheimer وكورت كوفكا K. Koffka وولفغانغ كوهلر W. Köhler لتفضيلهم الظواهر التي يمكن الثبوت منها موضوعياً عن طريق التجارب المنضبطة . وحتى اليوم ظل اهتمام هذه المدرسة واقفاً عند حدود العقل الواعي ، وعملياتٍ مثل « الإدراك » و « التعلم » ، تردُّ واضحةً في كتاب فورتايمر « التفكير المثمر » Productive Thinking حيث يتناول أمثلةً من العمليات المعقولة في النظريات الهندسية ، وفي كشف اينشتين للنسبية ، لا من مظاهر أقل معقولة وأبعد عن دائرة الثبوت واليقين ، كالصور الشعريّة أو استكشاف شيكسبير للملك لير . ومع هذا فإن الفكرة الأساسية في هذه المدرسة وهي أن ردّ الفعل إنما يكون للكليّ المتكامل أو ما يسمّى جشطالت التجربة لا « للدافع »

(٥) صدرت بضعة مؤلفات جشطالتيّة عن الموضوع العام للفن ومنها :

(١) I. H. O. Witz : سيكولوجية الإبداع الفني . A Psychology of Artistic

Creation .

(٢) فرتر ولف : التعبير عن الشخصية The Expression of Personality

(وهذا الكتاب مع أنه في معظمه يعالج التديرات الذاتية مثل

المشي والكلام فإن له ارتباطاً واضحاً بالتعبير الجمالي .)

(٣) رودلف آرنهائم : الجشطالت والفن (مقال نشر في مجلة علم الجبال

J. of Aesthetics خريف سنة ١٩٤٣)

كما أن آرنهائم اليوم يدرس نظرية الجشطالت في سيكولوجية الفن بالمدرسة البلندنّة للأبحاث الاجتماعية وقد أسهم بمقال عنوانه « ملاحظ سيكولوجية على العملية الشعريّة » نشر في « الشعراء حين ينظون » Poets at Work وهو مجموعة قام بتنسيقها تشارلز د. أبوت من أوران الشعراء وسوداتهم بمكتبة جامعة يفلو .

المفرد ، وأنه في الحالة هذه يكون الكل " أكبر من مجموع الأجزاء وأنه يتحكم في طبيعتها - إن هذا كله ليبدو مرتبطاً تماماً بمشكلات الأدب والفن . والحق أن مبدأ الجشطالت عن الكلي المتكامل إنما استوحى في نواته من الطبيعة الشكلية للفن حين تعرّف فون اهرنفل Von Ehrenfel إلى أنه حين يغير مكان اللحن الموسيقي وتغير أيضاً النغمات التي يتألف منها ذلك اللحن* فإن الصفة الجشطالتيه له Gestaltqualität لا تتغير لأن العلاقات بين النغمات ظلت محفوظة . وربما كانت مشكلة الفنان في نقل النموذج الأساسي لتجربته خلال وسيط ليست له فيه تجربة وبخاصة إن كان وسيطاً يستغل معنى مغايراً (كمنظر طبيعي في قصيدة شعرية أو أغنية طير في تمثال منحوت وهكذا) - أقول ربما كانت مشكلة الفنان في هذا هي بالدقة مسألة هذه الصفة الجشطالتيه ، وإذن فهي مجال تستطيع فيه سيكولوجيا الجشطالت أن تكون مثمرة بخاصة . هذا وإن هيكلها النظري الذي ينص على مبادئ « الحقل » يستطيع أن يمدّ النماذج السلوكية للعقل اللاواعي ، وهي ذات صبغة كلية أيضاً ، وأن يدرك نظرياً أن العلاقات المتباينة في المجاز الشعري إدراكات « مثمرة » للشعر مثلها في ذلك مثل العلاقات الرياضية التقليدية في مجال العلم* . ولا ريب في أن الجشطالتيين

* قد يكون من المفيد هنا أن نضع تعليقاً موجزاً يوضح للقارئ، في شيء من التبسيط نشأة مذهب الجشطالت وأسسه فنقول : هناك سؤال خالد هو : ما هو الشيء الأساسي الأولي الهام في الطبيعة، وتتخذ الاجابة عليه أحد طريقتين الأول : القول بأن الشيء الهام هو « الناصر » أو الجزء وهذا هو الاتجاه الجزئي أو « اللري » والثاني : أن الشيء الهام هو الكلي أو النموذج أو هو المركب في مقابل البسيط. وبين الجوابين انفصال حاد ، فهماضدان منطلقيان يختلفان اختلاف الليل والنهار ويتباينان وتباين الاشتراكية والفردية . أما أصحاب الجواب الأول فيبحثون عن كيفية التقارب والتجاذب والترابط بين الاجزاء ، وأما أصحاب الجواب الثاني فيبحثون عن التثير والسلوك والحركة في الكليات ولا يبحثون عن الترابط لاعتقادهم أنها نشأت مترابطة . وقد كانت السيكولوجيا في القرن التاسع عشر ميكانيكية* ولكن حين استكشفت فكرة « الاستمرار » بدأ السيكولوجيون يتحولون الى النظام الكلي أو المعضوي Organismic ثم تلا ذلك استكشاف فكرة « الوحدة » وهذه أردفت =

التكامليين الشبان وهم أتباع المرحوم كرت لفن (الذي قال في « مبادئ السيكولوجيا الطوبولوجية » : « إن الاقتراب الوحيد من المشكلات العميقة إنما هو العمل اللامع الذي قام به فرويد ») والجشطلتيين الاجتماعيين مثل س.ل. آش و ج. ف. براون - لا ريب في أن هؤلاء حين يوجهون انتباههم إلى علاقات المبني ، والكليات و « الحقول » و « الطوبولوجيا » في الآثار الأدبية ، ويلتقط النقاد المحترفون منهم استبصاراتهم ويوسعون فيها ، عندئذ يفتح أمام النقد الأدبي مجال جديد ذو قيمة هائلة .

٥

بقيت بضع مشكلات يثيرها كتاب الآنسة بودكين والنقد النفسي عامة ، في حاجة إلى شرح . وفي أولها المنحى الأخلاقي والديني الموجود في كتاب « النماذج العليا في الشعر » وإن لم يكن مزعجاً . غير أنه مزعج متطفل جداً في كتابها الوحيد الآخر * ، وهو كتيبة غبية للأمال نشرت سنة ١٩٤١ وعنوانها « البحث عن الخلاص في مسرحيتين : قديمة وحديثة » *The Quest for Salvation in an Ancient and a Modern Play* وفيه تقارن الآنسة بودكين بين مسرحية « يومنيدس » *Eumenides* لاسخيلوس و « اجتماع

== باستكشاف اهرنفل لمساهم « الصفة الجشطلتية » فتحقق كثير من السيكولوجيين من أن العمليات السيكولوجية لا يمكن تفسيرها بتحويلها إلى عناصرها بل إن الحالة العقلية ذات شخصية ذاتية تسمى « *Field Property* » وكان أول من انفصل عن السيكولوجيا الميكانيكية في المائة فرتايمر وكوفكا ثم جسام روين . فغاب الأتكسار المتعارفة من الإدراك والذاكرة ، وكان لفن يعمل مع كوهلر في برلين ؛ فطبق تقنيات الطوبولوجيا على مشكلات السلوك الموجه الثاني ؛ ومن هنا نشأت السيكولوجيا الطوبولوجية ، والطوبولوجيا هي العلم الرياضي للعلاقات المسافية ، فتطبيقها على النواحي النفسية معناه دراسة الظواهر النفسية وتفسيرها على أساس « إقليمي » في مسافة هذه الحياة .

* قوله « الوحيد » يصدق حتى تاريخ تأليف هذا الكتاب ؛ غير أن الآنسة بودكين ألفت بعد ذلك كتاباً آخر بعنوان « دراسة الصور النموذجية في الشعر والدين والفلسفة » *Studies of Type — Images in Poetry, Religion and Philosophy* .

شُمل العائلة « Family Reunion » لاليوت بما في كل منهما من وسائل الخلاص المتباينة . وهي ترى أن الخلاص في مسرحية اسخيلوس جماعي وتاريخي ، وذلك حين تحولّ الربة آئينا ربات النعمة Erinyes إلى ربات الرحمة Eumenides * ، وينجم عن ذلك أن تنعم الهيئة الاجتماعية بنظام جيد من العدالة . وتقرر الآنسة بودكين أن الأزمة في مسرحية اليوت جماعة كما هي عند اسخيلوس ومع ذلك فإن خلاص البطل عنده في النهاية فردي روحي كلياً ، في مصطلح من علاقات ذاتية جديدة ، واستبصارات سيكولوجية تبدأ بها ثورة « ربات النعمة » الذاتية عنده . وعلى ما في هذه المقارنة من قوة تبني الآنسة بودكين استكشافها للفرق بين العصر الاثيني وعصرنا من حيث الأخلاق والعدالة والسلام فتقول :

لا ريب في أننا نعلم ابتداءً أن الشاعر المعاصر لا يستطيع أن يكتب في مثل هذا المزاج المتهلل ، كالذي كان يتملك الاثينيين أيام اسخيلوس ، فيما يبدو . فالشاعر آنذ كان يستطيع أن يشكل روايته المسرحية ليرفع الحجاب عن حقيقة بني وطنه ، ويشاركهم أفراحهم بعظمة ما استطاعت أن تحققه مدنيتهم . إن تقدم الروح الانسانية ، الذي حققته آئينا ليقود أفكارنا إلى عصرنا ، إلى تقدم أعظم نحمله في أنفسنا ، وإن يكن ما يزال بعيداً عن التحقيق — إلى مجلس أو حكومة إنسانية ، تضع العدالة مكان العنف بين الشعوب

* الأصل في تسميتهن Eumenides يدل على الرحمة ، ولكن هذا الاسم اختلط بأسمائهن الأخرى التي تدل على الغضب والانتقام وقد سمين ربات الرحمة حين كففن عن تعذيب أورست ، فحرب لمن القرابين وبنى لمن هيكلها ، وكانت عبادتهن عامة ، ويحاذر الناس من تسميتهن بأسمائهن أو من النظر المسدد الى هياكلهن ، ومع القرابين من النعاج كان العباد يقدمون الأرز والزعفران ويريقون الحمر والعسل ، ولا يقوم بتقديم القرابين في أثينة الا الاحرار الفضلاء الذين يحيون حياة نقية .

في كل العالم ، ولو أننا نجحنا في تكوين هيئة تهديء أحقاد الشعوب مثلما حدثت بين أبناء الوطن الواحد ، فقد تشكل لنا في الشعر أسطورة عن التدخل الإلهي لتعكس لنا نصرنا الجماعي . ولكن في هذه الساعة القائمة من مقدرات العالم إنْ خَلَقَ لنا شاعرٌ من شعرائنا أسطورة عمّا حققناه من خلاص ، فان رمزه لا يستطيع أن يعكس إلا نصراً فردياً روحياً .

وما تزال الآتسة بودكين في « البحث عن الخلاص » مهتمة إلى حد ما بالدراسات النفسية ، وما تزال تقتبس من فرويد ويونج بل إنها تقترح نموذجاً أعلى لربات النعمة - نموذج الطاقة العاطفية المتركرة في رابطة شريرة ، القادرة على أن تستحيل إلى رابطة خيرة . ولكنها خصوصاً ملتحهاها الحديد تكثر الاقتباس من المبادئ الصوفية المتنوعة ، وهذه تشمل كتاب جون مكيري « مبني التجربة الدينية » *The Structure of Religious Experience* وكتاب « الأخلاق » هارتمان ، ومبدأ هوايتهد « الفاعلية العلية » في كتابه « المراحل العملية والحقيقة » *Process and Reality* . وتلتقط من هارتمان فكرته عن « المهمة فوق الجمالية للشعر بمنح « نفسية المجتمع المرجوة » وحدة محسوسة وشكلًا - أي مُثلاً عليا تبرز في الوعي الأخلاقي للهيئة الاجتماعية . وعلى قوة هذا المفترض ، تعترف أن كميته ليست دراسة جمالية وإنما هي دراسة فوق - جمالية ، محاولة لكشف « حقائق من حقائق حياتنا العامة خلال شعر هاتين المسرحيتين » . ومهما يكن هذا قيماً للأخلاق والدين والقانون الدولي ، فإنه ييلو في معظمه مجانبةً لمهمة الناقد الأدبي .

وثمة مشكلة كبرى يثيرها استخدام الآتسة بودكين للنماذج العليا اليونانية

في النقد ، وتلك هي علاقتها بالفولكلور والأنثروبولوجيا . وواضح أنها مدينة — طبعاً — لفريزر حتى إن مراجعة موجزة لكتابها نشرت في London Mercury غفلاً من الامضاء تبدأ بهذه العبارة « تحت الظل الممتع » للغصن الذهبي « الذي ألقه فريزر ... » . وتستمد الآنسة بودكين كثيراً لا من فريزر والانثروبولوجيين المتأخرين ، مثل إميل دركهايم و.ج. اليوت سمث وروبرت بريفولت والكسندر جولد نفيزر ، فحسب ، بل إنها على التعيين تستمد من تلامذة المدرسة الأنثروبولوجية العاملين في حقل الفن والدين القديم مثل جلبرت مري ، وفرانسس كورنفورد وجين هاريسون و ر.ر. ماريت وجسي وستون . وتفيد من كورنفورد بوجه خاص لأنها ترى في مبدأه عن « القوة الروحية » المستمدة من « العاطفة الجماعية والفعالية الجماعية للمجموع » إلهاماً باللاوعي الجماعي عند يونج ، كما نجد أن مري قد أرهص بالنماذج العليا في فكرته عن « المواقف المنفرسة عميقاً في ذاكرة الجنس والتي كأنها مطبوعة في كياناتنا العضويّ الحسيّ » .

إن محور فكرة الآنسة بودكين هي التكوين الشعائري للفن ، وهي الفكرة المرتبطة بمدرسة كيمبردج ، وحين تغلب الصبغة الفكرية على ما تكتبه وتبتعد عن الذاكرة البيولوجية وهي فكرة يونج الصوفية فإنها تدرك أن انتقال نماذجها العليا إنما هو انتقال شعائري ، وتقول : « قد يمكن أن أقرأ مثل هذا يستطيع أن يمر — وقد تجسده الموروث — في العاطفة المنقولة أولاً خلال الشعائر المصحوبة بالخرافة والأسطورة ، ثم من خلال الشعر الذي يحتفظ بأثر الشعائر مثلما تحتفظ بها قصيدة فرجيل » . وفي ملحق بكتابها عنوانه « النقد والشعائر البدائية » نجعل اعتقادها بالأصول الشعائرية للدين والفن أمراً جلياً وتدافع عن إشارات اليوت إلى الشعائر القديمة في قصيدة « اليباب » ضد نقد أليك براون ، وترى أن

تلك الاشارات تضيء شيئاً على سحر القصيدة وجمالها لا أنها نتف من التعامل المصطنع .

وبين الدراسة التكوينية للأدب الشعبي في اصطلاحات الاصول الشعائرية ، وتحليل وظيفته في اصطلاحات الحاجات الاجتماعية والسيكولوجية رابطة ضرورية محتومة ، تجعل سيكولوجية يونج أو أي سيكولوجية جماعية ، لازمة للنقد الشعبي ، بمثل لزوم الانثروبولوجيا التي كوّنّها فريزر . فالناقد الشعبي الذي يدرك هذا لا بُدّ من أن يجاوز الآنسة بودكين ، في رفض فكرة فرويد ويونج ، عن الذاكرة الموروثة ، ويعالج الحاجة السيكولوجية لهذه النماذج الشعائرية على أنها تتجدد في كل جيل بتأثير ثقافي ، مثلما ألمحت الآنسة بودكين في العبارة التي اقتبسناها منها قبل قليل . فليست النماذج العليا أساساً للأدب فحسب ، كما بينت الآنسة بودكين بتوفيق عظيم ، بل إن الأدب - لعصرنا على الأقل - هو واحدٌ من أعظم المكتسرات للنماذج العليا .

ويتبقى بعد ذلك مسألتان عامتان أثارهما النقد النفسي : المشكلة الأولى جديدة على عصرنا وهي نقد الأديب الذي كان له تمرّس وثيق بالأدب المنبني على التحليل النفسي . وقد أثار هذه المشكلة فردريك ج. هوفمان في كتابه « الفرويدية والعقل الأدبي » *Freudianism and the Literary Mind* وذلك أثناء بحثه عن أثر فرويد في أدباء مثل جويس ولورنس ومان وكافكا ، ويتحدث عنها وليم يورك تندال في كتابه « القوى في الأدب البريطاني الحديث » *Forces in Modern British Literature* أثناء الحديث عن ديLAN توماس وأتباعه . وربما انساق إليها ورتام عند الحديث عن رتشارد رايت لو أنه شاء أن يحلل كتاباً من كتبه التي صدرت أخيراً واستعمل فيها كشوف التحليل النفسي ، داعياً عامداً ، مثل كتابه « الرجل الذي عاش تحت الأرض » *The Man Who Lived Underground* . ولما أن حلل

أرنست جونز أنموذج أوديب في « هاملت » كان يستطيع أن يفترض أن شيكسبير لم يقرأ شيئاً عن عقدة أوديب عند فرويد ، ولم يعد إلى تنظيم مسرحيته حول هذه العقدة من أجل تحقيق تأثير أعظم ، ولكن هذا الفرض نفسه لم يعد ممكناً في حال أدباء مثل جويس ومان. خذ مثلاً مان : فانه في مقالته عن فرويد وهما «مكانة فرويد في تاريخ الفكر الحديث» و«فرويد والمستقبل» وهذا الثاني أسهم به في عيده الثماني ، تجعل من الجلي أنه لم يدرج فحسب ، عامداً في قصصه ، استبصارات التحليل النفسي الشكلية بل إن كتبه الأربعة المتتابعة عن « يوسف » ، كانت على وجه التحديد مستوحاة من الكتابات الفرويدية . ففي حال مثل هؤلاء الأدباء (وكل سبب يحدونا لنفترض أن هذا الموقف سيظل كذلك بعد اليوم) ، يصبح الناقد الذي يستنبط من الأثر الأدبي استبصاراً نفسياً في مثل موقف امرئ يجد كثيراً مدفوناً في فورت نوكس . نعم إن الناقد المعتمد على التحليل النفسي ، ما يزال يقدر على أن يفترض أن الأنموذج الذي يشاء تحليله ، مليء بالمعاني الذاتية ، إذ أن الأديب يعبر عن حاجاته الأساسية في مادة شكلية ، اختارها واعياً بنفس الوضوح الذي يعبر به عنها في مادة اختارها غير واعٍ ، غير أن هذا الناقد لن يستطيع بعد اليوم أن يفترض أنه باماطة اللثام عن ذلك الأثر الفني يسهم بأيّ إسهام نقديّ ركين . وربما لمس القارئ بعضاً من الأثر لهذا القصور المؤسف في النقد الفرويدي الذي يدور حول د.ه لورنس كما هي الحال في كتاب « كاهن سفر الرؤيا » Pilgrim of the Apocalypse ، لهوراس غرغوري . ومنشأ هذا ، ولا ريب ، من شعور القارئ بأن لورنس نفسه كان يستطيع أن يكتب نقداً معتمداً على التحليل النفسي أعمق من هذا النقد وأشمل إدراكاً ، سواء أنقَدَ مؤلفاته أو مؤلفات الآخرين .

وأخيراً هناك المشكلة العامة حول إمكانيات النقد النفسي ومستقبله . إن المظهر المخيب للآمال من الجدل الذي تضمنته مجلة : Partisan Rev .

في هذا الموضوع ، وأثارته الباثوغرافيا التي كتبها الدكتور روزنتسفاينغ عن هنري جيمس هو أن هذا النوع من النقد قد تركز بخاصة ، على مشكلة الفن والمرض العصبي ، وهي من أقل المشكلات حاجة إلى الاستكشاف في هذه الأيام . ولم يواجه هذه المشكلة الكبرى إلا روبرت جورهام ديفز حين أسهم بمقال له عنوانه « الفن والقلق » عدد الصيف سنة ١٩٤٥ ، فقد نصّ فيه على ما يستطيع أن يؤديه التحليل النفسي ، لا على ما يعجز عنه . وقد خطط ديفز الاتجاه المرجوّ على النحو التالي : حلل في بعض التعليقات الموحية قصة رد ريدنجهود Red Ridinghood ، ودعا إلى تحليل فرويدي ماركسي معاً ، غير مبسّط وغير ممسوح بالسوقية ، ومهّد حقلاً للنقد المتصل بالتحليل النفسي ، بدرسه كيف يرضي الأثر الفني الحاجات العاطفية اللاشعورية (أي دراسة نفسية للشكل) .

إن القصور الواضح في التحليل الأدبي الفرويدي التقليدي هو أنه لا تكتب على أساسه إلا دراسة واحدة ، فاذا أضفت دراسة أخرى تردد فيها الشيء نفسه : ولقد استطاع إرنست جونز أن يؤدي عملاً جميلاً حين وجد عقدة أوديب كامنة في مسرحية « هاملت » ولكنه لو ذهب بحلل « لير » ، أو « حلم منتصف ليلة صيف » أو مقطوعات شيكسبير لوجد - وربما أدهشه ذلك - أنها جميعاً تعكس عقدة أوديب عند شيكسبير ، ولقام حقاً إن نحن سلمنا له بنظرياته ، بالكشف نفسه في أي أثر فني آخر .

ها هنا يتجلى لنا أن الرجاء معقود بكتاب الآنسة بودكين « النماذج العليا في الشعر » . ذلك أنه لم يرتكز على المرض العصبي للفنان ، ولا على العقد المستخفية في إنتاجه الفني ، ولا على أن الفن تحقيق مقنع لرغبات مكتوبة ؛ بل ارتكز على كيف يُحدث الأثر الفني الرضى عاطفياً ، وأية رابطة تقوم بين مبناه الشكلي والنماذج الأساسية والرموز في نفوسنا ، وبذلك قدمت لنا الآنسة بودكين نقداً نفسياً لا تنتهي دروبه ومناظره . لقد

تساءلت دائماً : ما الذي تصنعه هذه القصبيدة وكيف تصنع ما تصنعه ؟
وهذان هما السؤالان التقليديان في النقد . وتقدّم العلوم النفسية - وفي
مقدمتها علم التحليل النفسي - ذخيرة عظيمة في الاجابة عليهما ، وتختلف
الاجوبة باختلاف القصائد . فلنقل في الثناء على هذه المرأة المغمورة وكتابها ،
إنها ، بمعنى من المعاني ، حققت للنقد الأدبي مهمة أساسية كالتي حققها
فرويد ، فقد سلط هو أنوار العلم المعشّية على أعماق اللاشعور الانساني ،
وأبانت هي أن أرقّ القصائد تحت ذلك الشعاع الساطع لا يدركها الذبول :

الفصل السابع

كارولان سبيرجن

والدراسة المتخصصة في النقد

لم تكن العلاقات بين الدراسة المتخصصة والنقد في الأدب طيبة كثيراً في أيامنا ، ذلك لأن الدارس المتخصص ليس في نظر الناقد إلا امرأً جامعياً أخنى عليه الدهر ، وقصارى همه من الشعر العظيم ، أن يعدّ ما فيه من شولات وفواصل ، كما أن الناقد في نظر الدارس ليس إلا امرأً طائشاً ، يجمع في أحكامه الجارفة عن الأدب بين عناصر متساوية من الجهالة والسلطنة . ومن سوء حظ العلاقات بين هذين الميدانين ، أن تكون هاتان التهمتان صحيحتين في أساسهما ، فإن الجامعات مكتظة حقاً بمن أخنى عليهم الدهر ، والمجلات حافلة بالطائشين ، وأكثر دارسينا المتخصصين يفتقرون كثيراً إلى الخيال ، وأكثر نقادنا يفتقرون كثيراً إلى المعرفة ؛ وقليل هم النقاد المعاصرون الذين حرصوا على الجمع ، مثل عزرا بوند ، بين التطبيق في مجالهم السليط ، وبين الدراسة التخصصية الأصلية ، وقليل هم الدارسون المتخصصون الذين حرصوا على أن يسهموا في النقد بقسط من الخيال الأصيل . ومن البارزين بين أفراد الفريق الثاني كارولان ف.إ. سيرجن التي انتهى بموتها سنة ١٩٤٢ ، عن أربعة وسبعين عاماً ، عهد "حافل متميز من دراسة شيكسبير وشوسر ، امتد على مدى نصف قرن من الزمان . أما الكتاب الذي عرفت به فهو « الصور عند شيكسبير

وما الذي تنبئنا به « Shakespeare's Imagery and What It Tells Us » ، وقد نشر في آخر المرحلة من جهادها - تقريباً - سنة ١٩٣٥ ، ولكنه يمثل بمعنى من المعاني ، الذروة التي بلغت في التأليف .

وأول كتبها هو « التصوف في الأدب الانجليزي » *Mysticism in English Literature* وقد نشر عام ١٩١٣ عندما كانت أستاذة الأدب الانجليزي بجامعة لندن . غير أنه لا يتمتع بعمق الدراسة ولا برجاحة النقد ، وإنما هو في الحقيقة رسالة تجنح نحو التصوف وقد انتحلت طبيعة البحث عن الفكر الصوفي في الشعر والنثر الانجليزين ، ولهذا التحيز الأساسي في الكتاب ، أبدت الآنسة سيرجن استخفافاً لبقاً بالمقاييس الجمالية حتى لقد استطاعت أن تقول : « لقد تعود الجنس الانجليزي أن يلبس أعمق أفكاره وأسمى مطامحه ثوباً شعرياً ، فنحن ليس لدينا أفلاطون أو كانت أو ديكارت ، ولكن لدينا شيكسبير ووردزورث وبراوننج . » بل يبدو أنها تؤمن إيماناً حرفياً بأن « نشيد الانشاد » ، قد كتب في صور غزلية شهوانية ، رمزاً للشوق بين الله والنفس . وليس لديها الوسائل التي يميز بها التجربة الصوفية من الهستيريا العادية كما أن حديثها عن تجربة السيدة جوليان ، المتصوفة المشهورة في القرن الرابع عشر ، التي أصبحت ترى الرؤى بعد أسبوع من المرض أعقبه ست ساعات من الارتعاشات التشنجية ، - إن حديثها ذاك ليدل على أنها تتقبل كل هذه المظاهر وتعدّها طريقاً معقولاً للاقتراب من الله ، كأبي طريق آخر . ونحاول في نهاية كتابها أن تنتحل شهادة تسند بها التصوف فتقول : « إن آخر ما توصل إليه العلم والفلسفة لينزع إلى أن يقوي موقف الصوفي بل وأن يفسره » ، أما آخر كلمة لها في الكتاب فإنها مستمدة من برغسون . وفي الكتاب أشياء قيّمة وبخاصة ذلك الجزء من الهيكل التاريخي المتلاحم للفكر الصوفي ، منذ أفلاطون حتى اليوم ، ولكن معظم الكتاب عمل لا

يثير إلا رغبة عقلية قليلة ، وقيمته في الأكثر تخصّص الغيبين من الأدباء .
أما كتابها التالي وهو « خمسمائة سنة من النقد لشوسر ، ومن الإحالة
إليه « Five Hundred Years of Chaucer Criticism and Allusion » فقد نشرته
جمعية شوسر بين سنتي ١٩٠٨-١٩٢٤ في ستة أجزاء ، وكله دراسة تخصصية
لحماً ودماً ، ولا يهتما في هذا المقام . وفيه لخصت وقيدت كل إشارة
إلى شوسر ، منذ ١٣٥٧ حتى ١٩٠٠ وربما ظلّ كتابها التصنيف النهائي
للمادة المتعلقة بشوسر ، ولا يحتاج إلا ملاحق دورية لما يجد من مادة .
وأما كتابها « شيكسبير في يدي كيتس « Keats' Shakespeare الذي
نشر سنة ١٩٢٨ فإنه خُطّط - فيما يظهر - ليكون دراسة تخصصية
خالصة مثل كتابها عن شوسر . ولكن هذا الكتاب في الحقيقة يزيد على الدراسة
التخصصية قدرًا محسوساً . وقصة الكتاب أن الأنسة سيرجن علمت أن لدى
المستر جوزف آر مور في برنستون ، نسخة سفرن Severn من شيكسبير ،
وهي النسخة التي كان كيتس يقرأها في رومة ، وترك على هوامشها بعض
التأثيرات والتعليقات . فلما أذن لها في معاينتها ، استكشفت أنها هي نسخة
كيتس نفسه من مسرحيات شيكسبير ، وأنه قرأها ، وأعاد قراءتها ، طوال
آخر ثلاث سنوات ونصف من حياته ، وأن عليها قدرًا شاملاً من العلامات
والملاحظ والحواشي وأن الدارسين المتخصصين يجهلون وجودها إطلاقاً .
وأضافت إلى هذه المجلدات مجلدين من شيكسبير ، كان كيتس قد علق
عليهما ، وهما من محتويات مجموعة دييك Dilke في هامستد (هذان هما
الطبعة الثانية من فوليو ١٦٢٣ ونسخة من التصانيد) فاجتمع لديها سبع
مجلدات كوّنت سجلاً بالغ القيمة يصور الاستجابة الدقيقة من كيتس نحو
الشاعر الأعظم الذي أثر فيه كثيراً . وجعلت العنوان الفرعي للكتاب ،
« دراسة وصفية مبنية على مادة جديدة » ، وحلّت فيه هذا الكشف
العظيم ، وهو كتاب جميل الشكل ، موضح بكثير من الصفحات المصوّرة

عن النسخ الأصلية ، ويتضمن أخيراً ملاحظ كيتس وشروحاً لها .
وقد رُتبت الآتسة سبيرجن كتابها في ثلاثة أقسام : القسم الأول حديث
عن ملاحظ كيتس ومضموناتها ، والثاني عبارات من «العاصفة» و«حلم منتصف
ليلة صيف» مع عبارات توازيها من « إنديميون » Endymion لتوضح
شبهاً في العبارة أو في الفكرة . والثالث طبع لكلّ التعليقات والاشارات
في المسرحيات الخمس التي نالت أوفر نصيب من « تأشيرات » كيتس وهي
« العاصفة » و « حلم منتصف ليلة صيف » و « واحدة بواحدة »
و « انطوني وكليوباترة » و « ترويلوس وكريسيدا » . فخمسة أسباع
الكتاب مخصصة لطبع المسرحيات والتعليقات والباقي وقدره حوالي خمسين
صفحة ، لتعليقات الآتسة سبيرجن ، غير أنها في هذا المجال الضيق قد
أثارت عدداً من النقاط التي تتمتع بشمول الادراك . ومن أوائل الأمور
التي حققتها ، فكرة بسيطة إلى حد أن لا تخطر لكثير من الدارسين أبداً ،
وهي : أن تحسب أيّ المسرحيات أكثر كيتس من قراءتها ، لا من كثرة
إشاراته فحسب بل من آثار التلوّث وبلّى الورق ؛ فوجدت « العاصفة »
أحبها إليه ، لأنها قرئت وأعيدت قراءتها كثيراً ، ووجدت « ترويلوس
وكريسيدا » أقلها حظاً ، لأنها قرئت وعلق عليها في الطبعة الثانية من
القوليو ثم لم تقرأ — فيما يظهر — في مجموعة برنستون أبداً .
ولما كانت مادتها تتعلق بتحويل ما يقرأه الشاعر في صورة ما يكتبه ،
فإنها — دون خيار — انتحلت طريقة جون لفنغستون لُويس التي استعملها
بتوفيق عظيم في دراسته للمشكلة نفسها عند كولردج ، في كتابه « الطريق
إلى شنلو » * . The Road to Xanadu . وبعد أن وصفت الآتسة
سبيرجن دراسة لُويس بأنها «دراسة خلاّبة» في «كتاب العظيم» ، مضت

* هذا هو اللفظ الأصلي للكلمة وقد آثرناه على «زلدو» وهو اللفظ الانجليزي لما .

تستغل طريقته ، بصراحة ، حتى لقد استعملت نظرياته في التداعي الخيالي . مثال ذلك أنها لحظت صورة عند شيكسبير أثر عليها كيتس ثم لم يستعملها ، فقدّرت أنها حلقة الربط في فكره بين عبارتين : احدهما من شيكسبير والأخرى من دريتون ، وأن ذكراهما تسربت معاً في عبارة واحدة . وأكبر قصور في كتابها « شيكسبير في يدي كيتس » هو روحها المحافظة في الدراسة ، فهي — مثلاً — تأبى أن تدخل في مشكلات حياة كيتس والتعرف إليه من خلال شيكسبير ، ومن ثمّ لا تقف ، إلا قليلاً ، أو لا تقف أبداً ، عند افعال كيتس الواضح في تعليقاته حين كان يقرأ ما كتبه الدكتور جونسون وستيفنسون من نقد على شيكسبير ، وهو النقد المدرج في هوامش الطبعة التي قرأها من مسرحيات شيكسبير . فقد ضرب فوقها بالعلامات والتعريجات ، وكتب مثل هذه التعليقات « تبصروا ! عاد إلى حمقه » أو « أنظّلْ وغداً شتاً عياباً » (أخطأ كيتس في كتابة الكلمة الأخيرة فعلقت الآنسة سيرجن على ذلك بأن الخطأ يشير إلى جزعه الساخر ، واحتقاره لنقد الدكتور جونسون للمسرحيات — وهو نقد حاسم تحقيقي —) غير أنها تعجز عن أن تلاحظ أن كثيراً من علامات كيتس على « العاصفة » قد تركز على بروسبرو ، وأنه صورة لشيكسبير ، أي هو كاتب مسرحي ساحر ، وهي نظرية من نظريات عصرنا ، لكنها غير مستبعدة على كيتس ، إذا نحن اعتبرنا كيف كان يعتقد أن هاملت تعبير عن شيكسبير نفسه . ولم تتخذ في كتابها هيكلًا نقدياً لتمييزه به بيتاً من شيكسبير . يصفه كيتس بأنه نوع عظيم من الشعر وآخر « علم » عليه لأسباب ذاتية أو تافهة أو حتى لأسباب سديدة محكمة (والحق أنه أثار على عدد من الأمثال والحكم القديمة) فطريقته لا تفرق بين هذين النوعين من العلامات ، فكلها علامات وحسب . وأخيراً فإن كثيراً من الأشياء التي وجدتها في « إنديميون » تذكر بشكسبير أو تشابه ما عنده ، إنما هي — بأوجز قول —

مثار للشك إلى حد كبير .

ويتضح أكبر نقص في كتابها إذا نحن قارناه بكتاب لمدلتون مري عنوانه « كيتس وشيكسبير - دراسة لحياة كيتس الشعرية من ١٨١٦ - ١٨٢٠ » ، وقد نشر عام ١٩٢٥ قبل أن تستكشف الآنسة سيرجن كتب شيكسبير التي كانت لدى كيتس . وهي تعترف بفضل « الكبير » عليها ، لما عنده من « سرد ممنوع مقنع » ولكنها لا تستفيد إلا قليلاً ، بل لا تستفيد أبداً ، من استطلاعاته الهامة التي هدته إلى أن كيتس لم يكن واقعاً تحت تأثير عبقرية شيكسبير عاطفياً فحسب ، ولم يكن أوثق صلة روحية به من أي شاعر آخر واقع بينهما ، فحسب أيضاً ، بل إنه كان يدرس شيكسبير دراسة واعية بالعين المباحة لكاتب مسرحي بُجى له مستقبل كبير ، وأن كل قصائده بعد انديميون ليست في الحقيقة إلا إعدادات واضحة للمسرحيات التي لم يعش ليكتبها . غير أن كتاب مري ، من الناحية الأخرى ، غائم بالتصوف والتدين المتأفريقي (« معرفة الأثر الأدبي معناها أن نتعرف إلى نفس الإنسان الذي خلقه ») وبالفهم نخلال « معرفة النفس » وهو شيء يفوق الفهم الذي نبلغه عن طريق « العقل المنطقي » . ويبلغ كتابه ذروته في هذه الفكرة الغريبة وهي : بما أن الشعر الخالص وحي من الله ، وبما أن كيتس وجد وحيه خلال شيكسبير ، إذن فان شيكسبير - حرفياً - هو تجسد الله على الأرض . ومع ذلك فلو أن كتب شيكسبير التي كان يمتلكها كيتس ، كانت ميسورة عند مري حين ألف كتابه ، لأفاد منها - فيما يحتمل - أكثر مما أفادت منها الآنسة سيرجن ، لأن اندفاعه نفسه كان يهديه أحياناً إلى حقائق متأبدة . ولو تجسدت المقلدتان بخير ما فيهما في شخص واحد لكان منهما ناقد له خيال مري دون شطحاته المغربية ، ولديه دراسة الآنسة سيرجن ، دون جنبها ، ولم يوجد بعد مثل هذا الناقد الكامل الذي يحيط بهذه المشكلة النقدية الخلابة ، مشكلة العلاقة

بين كيتس وشيكسير .

أما عملها الأخير أي دراسة الصور عند شيكسير فيمثل الانطلاق من إيسار الدراسة المتخصصة ، والاندفاع وراء حدودها الضيقة ، مع أنه في أعماقه لم يبلغ مرحلة النقد بلوغاً تاماً . وليس كتاب « الصور عند شيكسير » الا جزءاً صغيراً من هذا العمل ، ذلك أنها منذ ١٩٢٧ - على الأقل - انهمكت في التصنيف والدراسة لسبعة آلاف صورة في مسرحيات شيكسير (وتعني بالصور الاستعارات والتشبيهات لا الصور البسيطة المرئية) مع صور أخرى من عدد كبير من المسرحيات التي كتبها معاصروه . وفي سنة ١٩٣٠ كشفت للناس بعض عملها في محاضرة ألقته أمام جمعية شيكسير عن « اللوابع الموجهة في التصوير في مآسي شيكسير » وفي سنة ١٩٣١ ألفت المحاضرة السنوية عن شيكسير أمام الأكاديمية البريطانية ، وموضوعها « الصور المكرورة عند شيكسير » ، وكلتا المحاضرتين ، ظهرتتا بعد شيء من المراجعة ، فصلين من فصول الكتاب . وكانت خطتها أن تنشر ثلاثة كتب مبنية على دراستها للصور الأول : « الصور عند شيكسير » ويتعلق بشخصية شيكسير والصور التي تتصل بمادة المسرحيات . والثاني : يعالج مسائل التأليف ، بمحاكمتها على ضوء الشهادات الجديدة التي جمعتها ، والثالث يبحث في المجالات التي تأثر بها فكر شيكسير والمصادر التجريبية لصوره . وكانت ترجو أن تتمكن في النهاية من نشر جداولها لكي يفحصها أو يزيد فيها دارسون آخرون ، غير أن وفاتها حالت دون صدور هذه الكتب ، إلا الأول منها . وأي حكم على نواحي القصور في فكرها ومنهجها ، بالنظر إلى هذا المجلد الوحيد الذي عاشت لنتمه ، إنما هو بالضرورة حكم عابر إن لم يكن جوراً صراحاً .

٢

ومع ذلك فمن الضروري أن نؤمن النظر في ما حققه وما قصره دونه

كتابها « الصور عند شيكسبير وما الذي تنبئنا به » ، فانه في الحقيقة ينبئنا عن عدد من الأشياء القيمة ، أولها ما يتعلق بطريقته؛ فقد أدعت الآنسة سيرجن ، ولعلها محقة فيما ادعته ، أن دراسة الأديب بتصنيف صورهِ وتحليلها ، بعد تمييزها من إشاراتهِ الحرفية ، طريقة جديدة ابتكرتها ، « ولم يجربها أحد من قبل » . ويبت أن لدى أي قارئ معرفة ببعض الصور الرمزية التي تتردد عند شيكسبير ، ولكن لا يكشف عن مدى النماذج الصورية ، إلا تقسيمات مفصلة وحصر دقيق . « كل ناقد درس شيكسبير من قبل قد أثار ملاحظ عارضة عن الصور عنده ، فلحظ بريدن كثرة الصور المترعة من الطبيعة ، ولحظ هازلت أن « روميو وجوليت » ترتكز - فيما يبدو - على صور الجمال الربيعي ، وقد صنع برادلي جداول للصور المتصلة بالموضوعات* في عدة من الروايات ، وتحدث جورج رايلاندز وولسون نايت عن عدد من الصور المترابطة ، ودرس ادمند ابلندين الصور في مسرحية الملك لير . بل إن بعض صور شيكسبير المترابطة المتداعية مثيرٌ إلى حد أن لحظه المحققون القدامى . وأشهر « عنقود » من الصور الخاصة بشيكسبير أعني صورة « الكلب المتبصبص والقدن المذاب » قد استكشفه وتر وايتز منذ سنة ١٧٩٤ في مقاله : « مثال من التعليق على شيكسبير » وكان أساس طريقة وايتز هو مبدأ لوك في « تداعي الأفكار » الذي وصفه في « مقال في الفهم الإنساني » ، بقوله : ثمة أفكار ، لا قرابة بينها في ذاتها ، تصبح متحدة في عقول بعض الناس ، إلى حد أن يصبح فصلها عسيراً جداً ؛ فتظل دائماً مرافقة وما تكاد احداها تظهر في أي وقت حتى

* Thematic Images ومعناها الصور التي تلور في مسرحيات كثيرة وترمز إلى موضوع واحد ، كتشبيه الملك بالشمس مثلا ، فدوران هذه الصورة في غير مسرحية واحدة قد يدلنا على فكرة شيكسبير عن الملكية نفسها ، وهكذا .

تبرز رفيقتها إلى جانبها ، وإذا كانت الأفكار المترابطة أكثر من اثنتين وجدت كل العصابة متحدةً تظهر جميعها معاً .

ويعز لوك هذه الأفكار التي تبدو غير مترابطة مما يسميه « قافلة » الأفكار المترابطة طبيعةً ، ويتناول وايتر هذه المبادئ في كتابه ويطبّقها على شيكسبير ، فيقول :

لذلك أحمّدُ قوة هذا التداعي وتسلسلها على عبقرية الشاعر بأنها القوة التي تزوده بالكلمات والأفكار، التي أوحى بها للعقل ، مبدأً وحدة لم يلحظه الشاعر نفسه ، وهو مبدأ مستقل عن الموضوع الذي تتعلق به تلك الكلمات والأفكار .

وفيما بعد يشير وايتر إلى « المركبات الدقيقة بل المضحكة التي تقع على عقل الشاعر وهي قادرة على أن تخدع وتحكم في أحد أنواع الفهم وأقواها » . ويلحظ التداعي القديم بين « الحب » و « الكتب » وأمثلة أخرى. ولكن أكبر نجاح حققه هو تعليقه على الأسطر الآتية من رواية « أنطوني وكليوباترة » الفصل الرابع المنظر الثاني عشر (كما اصلحها هانمر سنة ١٧٤٤)

إن القلوب التي كانت تبصيص خلف عقبيّ

ماعتت كالقند ، وغلّفت بحلواها

قيصر الناشء .

ففي ملاحظه إرهابص مدهش بطريقة الآتية سيرجن (وطريقة لُويس أيضاً) حتى إنها لتستحق الاقتباس ، إذ يقول :

« هذه العبارة وما يتلوها من اقتباسات تستحق من القارئ اهتماماً .

« لا . دع اللسان المغلف بالقتند «يلتق» العظمة الجوفاء

وتنحني مفاصل الركبة المثقلة

حيث يكون التصبص علة في الثراء »

(هاملت ٣-٢: ٥٥)

« أتخسب هذه الأشجار النخرة

التي طال عليها الأبد فجاوزت عمر لبد

تصبح الأسيف التبع خلف عقبك أو تثب لايامتك

قائلة ليك

وهذا الجدول الشم ،

«المغلف» بالثلج ، أيكون دواء ناجماً في الصباح

يشفيك من خمار الأمس .

(تيمون الأثيني ٤-٣: ٢٢٣)

«حقاً، أيّ قدر من الحفاوة « القندية » (المسولة)

أسبغه عليّ ذلك «الكلب» «المتصبص» .

(القسم الأول من هنري الرابع ١-٣: ٢٥١)

فكل هذه عبارات فريدة يلحظ فيها القارئ المستطلع أن « الخضوع

المتصبص » المتعلق عند حيوان أو تابع ، يتصل دائماً بكلمة « قند »

وأنا عاجز عن استكشاف السر في هذا الترابط الغريب . على أن القارئ

إن حسب أن هذه الأمور ارتبطت في العبارات الأربع بمحض المصادفة

فانه لا يعرف إلا شيئاً قليلاً عن العقل الانساني ، وعقل شيكسبير ، بل

عن مبدأ المصادفات العادي . فاذا وجد القارئ في نفسه اقتناعاً بحقيقة هذه

الملاحظة ، فإن حب الاستطلاع لديه ليجد الرضى بهذه الأسطر القتبسة

من مسرحية «العاصفة»، وسيلحظ فيها أن ذلك التداعي ما يزال يشغل عقل الشاعر ، وإن لم يكن فيه إلا كلمة واحدة ترتبط بجزء من المجاز السابق :

سياستيان : ولكن ماذا عن ضميرك ؟

أنطونيو : نعم يا سيدي أين يكمن ذاك ؟ إنه لو كان ثؤلولاً في عقبي لاضطرتني إلى أن ألبس تاسومة . غير أنني لا أحس بهذا الرب قابلاً في صدري ، حتى ولو كان عشرين ضميراً تقف بيني وبين ميلانو « مغلقة بالقند » ، تنوب قبل أن تمسها يد .

(العاصفة : ٢-١-٢٧٥)

ولا ريب في أن القارئ لن يشك في أن إيراد كلمة « ثؤلول » يردّ إلى التعبيرين السابقين « التبع خلف عقبيك » و « يبصص خلف عقبي » مع أنها قد استعملت في مجاز مغاير . ولأضف إلى ما تقدم أن غرابة الصورة ربما ترمز إلى بعد الأصل الذي انحدرت منه . *

ولم تصرّح الآنسة سيرجن بفضل وايتز ، ولا ذكرت أحداً من الذين ساروا على هدايه ، وإنما اكتفت بأن تقول إن هذا التداعي أمر « لحظه آخرون » . ولم تستطع أن تزيد أي تحسينات في هذه الإرهاصات التي سبق لإيها وايتز ، سوى أنها استخرجت أمثلة أخرى من مسرحية « يوليوس قيصر » كان قد استخرجها آخرون ، وإلا أنها قدّمت تفسيراً لهذا التداعي (وهو أيضاً غير أصيل) عجز عن أن يوضح شيئاً ، إذ قالت : « إن شيكسبير » الذي كان شاذاً في تنوّقه وعيّنقانه » ، كان يمقت عادة الناس في عصر اليزابث ، في إلقاء الحلوى للكلاب وهم يأكلون ، ثم ربط ذلك بشيء آخر كان يتقرّز منه، وهو تبصص الأصدقاء غير المخلصين بأذنانهم .

وعلى الرغم من سطحية هذا التفسير الذي يبدو أنه قد يتخذ حجة ضدها لا لها ، فإنها مدينة أكبر الدين في كتابها - وهو دين تكاد تكون غير واعية به ، ولو أنها أدركته فربما كان صدنةً لها - إلى نظريات سيجموند فرويد ، إذ تصف فرضها الأساسي عن الكشف الذاتي في الأدب بقولها :

وفي حال الشاعر أرى أنه من خلال صورته، على الأكثر، يوحى بمكونات نفسه ، وهذا العمل يحدث لا شعورياً إلى حد ما . فقد يكون على محض الموضوعية في تصوير أشخاص مسرحياته ونظراتهم وآرائهم - وقد كان شيكسبير كذلك فعلاً - ولكن الشاعر ، كالرجل الذي تثقله العاطفة فيتجلد لها حتى إن أي علائقها لا تظهر في عين أو قسمة ثم إذا بها تنكشف في توتر عضلي - فالشاعر يعرّي ، دون أن يفتن إلى ما يفعل ، دخائله من حب وبغض ، ونزعات فكره ومعتقده ، في الصور ومن خلالها ، وهي الصور الكلامية التي يرسمها ليوضح أشياء مختلفة ، ترد في كلام شخصياته وأفكارها .

فالصور التي يستعملها بوحى الغريزة، هي على هذا نوع من الكشف، لا شعوري في الأغلب ، صادر في لحظة من المدّ الشعوري عما يعتلج في فكره ، وما يجري في مسارب أفكاره ، وعن صفات الأشياء والمحسوسات والأحداث التي يلحظها أو يتذكرها ، بل وعن صفات الأشياء والمحسوسات والأحداث التي لم يلحظها ولم يتذكرها وربما كان هذا أبيتها جميعاً وأهمها .

ومع أن الآتسة سبيرجن ، فيما يبدو تألف التعبير « دون أن يفطن » بدلاً من « دون أن يعي » * ، وتستعماله الاستعمال الشائع ، إلا أن رأيها هذا صدر بعد رأي فرويد . وفي رأيها - ضمناً - نظرية كالتى قال بها فرويد عن وجود مجالات عقلية تحت المستوى الواعي الذي تخزن فيه هذه المادة أي مثابة للكبت أو الرقابة ، تحاول أن تحتفظ به حيث هو ، وطاقة دينامية تريد أن تطلقه مقنّعاً مشوهاً ، ليتدمس في الآثار الفنية والأحلام وما أشبه . غير إن إحدى نواحي القصور حقاً عند الآتسة سبيرجن ، هي أنها لم تكن فرويدية عن وعي ، إلى حدّ كافٍ ، ولذلك عجزت عن أن تتعرف إلى الصراع بين الكبت والانطلاق الكامن في أساس الصور التي درستها ، ولو كانت كذلك لتقدّمت دراستها خطوات . ولعل كتابها الثالث كان كفيلاً بذلك وان يكن أقرب إلى الاحتمال أن هذه المشكلة - إلى الحدّ الذي أدركتها عنده - هي إحدى المشكلات التي تركتها « للآخرين » الذين سيفيدون من كتابها ويضيفون إليه .

ويحقق كتابها عدة أشياء جيدة ذات قيمة . أحدها أنه يوضح ، وفي شكل متطور أيضاً ، عدداً من الروابط العميقة . وقد قامت بهذا التوضيح في سلسلة من سبع لوحات قيمة على ورق الرسم البياني في آخر الكتاب ، أظهرت فيها ، على التوالي :

- الصور في خمس من مسرحيات شيكسبير من حيث مجالها وموضوعها .
- صور مارلو من حيث مجالها وموضوعها .
- صور بيكون من حيث مجالها وموضوعها .
- صور « الحياة اليومية » عند شيكسبير وخمسة مسرحيين معاصرين له .
- جميع صور شيكسبير من حيث مجالها وموضوعها .

* « دون أن يفطن » تعبير عادي أما « دون أن يعي » فإنه يحمل شكل المصطلح النفسي لاتصاله بفكرة الوعي واللاوعي .

الصور الغالبة في مسرحيّي « الملك جون » و « هنري الثامن » .

الصور الغالبة في « هاملت » و « ترويلس و كريسيدا »

وتوضح اللوحات الأولى والثانية والثالثة والرابعة والخامسة — بنجاح — تفرد صور شيكسبير وتبين مدى مفارقتها لصور معاصريه . أما اللوحتان الثالثة والخامسة فقد تنجحان حقاً في إنهاء الجدل حول ما يسمى « النظرية البيكونية » فإنهما تدلان دلالة حسية واضحة على أنه لا يعقل أبداً أن يكتب امرؤ واحد آثار بيكون المنشورة ومجموعة المسرحيات والقصائد التي نقول إنها من تأليف شيكسبير . وترسم اللوحتان الأخيرتان رسماً بيانياً لكل المسرحيات ، فالأولى منهما للتمثيل والتشخيص ، حيث تتميز المسرحيات التاريخية تميزاً ساطعاً وبخاصة مسرحية « الملك جون » ومسرحية « هنري الثامن » ، والثانية لصور الطعام والشراب والطبخ وصور المرض والداء والدواء . وتتميز في المجموعة الأولى من الصور مسرحية « ترويلوس و كريسيدا » كما تتميز مسرحيتا « هاملت » و « كوريولانس » في المجموعة الثانية .

ويحل الكتاب أو يقترح حلاً لكثير من المجادلات الدائرة حول شيكسبير في مجال المشكلات الدراسية المتخصصة . فأما اللوحات فإنها قد قشّعت شبح بيكون من الميدان ، وإضافةً إلى ذلك نحتت المؤلفه بيكون ، في غمار كتابها ، عن أن يظل نداءً منازعاً لشيكسبير ، ومنحته ما يستحقه من تقدير حين عدته كاتباً خلاقاً عظيماً . وقارنت بينه وبين شيكسبير في صورتين : صورة « تسلطت » على بيكون ، وهي عظمة النور ، وصورة « تسلطت » على شيكسبير ، وهي صورة الحديقة . وقيدت النتائج المترتبة على الصورتين ، فإذا بيكون فقير في صور الطبيعة ، وإذا شيكسبير قليل الاحتفال بأمر النور في صوره ، وبخاصة حين يكون النور رمزاً للعظمة . زد إلى ذلك أنها استطاعت أن تلمع إلى حلول لعددٍ من المشكلات المحددة في التأليف . وإلى هذه المشكلات ينتمي بعض الروايات أو أجزاء منها في القائمة .

(وإن كان هذا كان مجالاً للتوسعة والاسهاب في المجلد التالي على وجه اليقين) . فمثلاً تتخذ من اتساع صور الحديقة عند شيكسبير أساساً تبني عليه أن شيكسبير ، ولا بد، كان له نصيب أسامي في تأليف مسرحية « هنري السادس » ، في القسم الأول والثاني والثالث منها ، ثم تعلق قائلة : « إن مسرحية « بركليس » وحدها بين المسرحيات الرومانسية ، هي التي ليس فيها أي أثر « لدافع » يجري في الصور ، أو لاستمرار في التصوير ، أو لفكرة في الصور ، وهي حقيقة نكفي في ذاتها لتلقي ريبة كثيفة على تأليف هذه المسرحية » . وقد استطاعت أن تفرح عدداً من التخمينات المعقولة المتعلقة بالسيرة عن طريق الصور نفسها؛ من ذلك أن تجربة ذاتية في طاعون ١٦٠٠ قد غيرت في استجابة شيكسبير له تغييراً حاداً ، فقلبت نظرتة من حال استخفاف غير عاين به ، قبل حلوله ، إلى حالٍ من الرعب والاشمتراز بعده . ومن ذلك أنه ، وإن كان المعلقون قد استنتجوا من كثرة إشارات شيكسبير إلى الصيّد أنه شغوف به (حتى وصفه ج. دوفر ولسون « بأنه صياد حاذق ») فإن صور الصيد في مسرحياته تكشف عن نفوره منه ، وكرهيته لما فيه من قسوة وسفك دم . بل هي قادرة على أن تؤيد بعض التواريخ من خلال الصور (ولو قدر لها أن تكتب كتابها الثاني لصححت التواريخ ولم تكتف بالتوثيق والتأييد) فهي تلحظ مثلاً أن التشابه الدقيق بين الصور في كل من « هاملت » و « ترويلوس وكريسيدا » سيمكنا من القول ، دون تردد ، بأنهما ألفتا في فترتين متقاربتين ، ولو لم نكن نعرف هذه الحقيقة .

وإلى جانب هذه المشكلات في الدراسة التخصصية الخالصة يسهم كتاب « الصور عند شيكسبير » إسهامات متعددة في مجال الفهم والتذوق النقدي . أما الجزء الأول من الكتاب المسمى « الكشف عن شيكسبير الانسان » فإنه من هذا القبيل تماماً؛ أعني متابعة لفكر شيكسبير وشخصيته

من خلال الصور ، مميزةً عن الدقائق الموضوعية في حياته. وأشد الأجزاء إثارة ذلك الفصل الخاص « بتداعي الأفكار » * الذي يقوّي المجموعة التي استخرجها واير - « مجموعة الكلب والتبصيص والقند » - ويضيف إليها غيرها. وأشد هذه المجموعات خلافة وسحراً لأنها تتعمق نفس شيكسبير باكثر مما يقدر للدراسة التقليدية أن تبلغه ، هي ذلك التداعي المعقد بين الموت والمدفع وبوبؤ العين ، وحجاجها في الجمجمة والدموع والسرداب والقم (والأسنان أحياناً) والرحم ، ثم الموت أيضاً . فهذه الصورة تتردد في المسرحيات جميعاً ، وهي مهمة مستحكمة ، وإذا وردت واحدة من هذه الألفاظ استدعت أي لفظة من الأخريات مهما يكن الربط معزباً مفتعلاً ، أو نابت واحدة من الألفاظ مناب الأخرى . ولا تحاول الآنسة سيرجن أن توضح هذا التداعي بين الرحم والموت أو تربط بينه وبين حديث لها سابق عن هيمنة الموت على شيكسبير في صورة محبوبة أو عروس ، ولكن ذلك كله واضح من كشفها بحيث يستطيع القارئ نفسه أن يحدث هذا الربط في يسر .

وأما النصف الثاني من الكتاب وعنوانه « وظيفة الصور من حيث هي متكأ ونغم خفي في فن شيكسبير » . فإنه يضطلع بتطوير هذه الحقيقة الهامة وإرساء قواعدها: وهي أن كل مسرحية من مسرحيات شيكسبير مبنية - تقريباً - حول سلسلة من الصور المتكررة ، تؤلف لها موضوعها - الخاص بها - فترتكز مسرحية « الحب الضائع » Love's Labour's Lost على الحرب والسلاح ، وترتكز « هاملت » على المرض والداء والفساد ، أما الملك لير فترتكز على الجسم الانساني وهو يتلوّى في العذاب . وتوضح الآنسة سيرجن أن هذه الصور ليست المعالم السطحية للمسرحيات ، وإنما

هي شيء أعمق من ذلك بكثير . فمثلاً : ليس في مسرحية « تيمون الاثيني » التي تتحدث جزافاً عن الذهب (فيها مائتا إشارة للذهب) إلا صورة واحدة منترعة من الذهب ، في الحقيقة ، أما الصورة التي تهيمن على المسرحية ، فهي صورة الكلب المتبصبص الذي يلحق القند المذاب ، أي المجموعة التي اهتدى إليها وايتير . وتعتقد الآنسة سيرجن ، كما لا بد أن يعتقد أي واحد وجد لديه هذه الشواهد ، أن هذه الصور المسيطرة في المسرحيات كانت ، فيما يحتمل ، لا شعورية عند شيكسبير . وتستثني من ذلك ، وحق لها ، موضوع الجسد الانساني في « كوربولانس » وتعدّه « نموذجاً متعمداً » لأنه يقع على سطح المسرحية ، وهو أيضاً الموضوع والمجاز الدائر حول « جسم الدولة » في المصدر الذي استقى منه شيكسبير فكرة مسرحيته ، أعني « حياة كوربولانس » لفلوطارخس * .

ولا تحاول الآنسة سيرجن أن تبحث عن العوامل التي تجدها تعبيرها في هذه الدوافع الموجهة - أن تبحث عنها في ذات شيكسبير نفسه ، ولكن مرة أخرى أقول : ربما كان هذا مما أرجأته لتتحدث عنه في جزء آخر . وهي تدرك في الوقت عينه أن الصور قد تمنح إحدى الشخصيات استحساناً أو استهجاناً ، لا نثر على أحدهما في ظاهر النص ، وبذلك تعكس الانجاء الظاهريّ فيه (إن عظمة ماكبث تتدرج في السموق عن طريق الإشارات والتلويحات ولكنها تتضاءل في الصور) . وكذلك تدرك أن الصور قد تبعث أثراً متزايداً من العاطفة أو التوتر ، وأنها تستطيع أن تصرح عن طبع الشخص الذي يستعملها وشخصيته ، حين يعجز شيء سواها عن أن يفعل ذلك . ومن ثمّ تكون هذه الصور ابتداءً لاشعورياً ، ليعبر عن

* يعني أن تشبيه الدولة بالجسم ، وكل عضويةقوم بوظيفته فيه ، وقصة الأعضاء التي اشتكت تحكم المعدة واستبدادها ، قصة مستقاة من فلوطارخس وقد وردت في مسرحية « كوربولانس » ، ولكن الآنسة سيرجن تراها صورة على سطح المسرحية .

أعمق التزعزعات عند شيكسبير وابتداعاً واعياً شعورياً من التفنن الرفيع ليعمق التأثيرات ويغيرها أو ليوحي بها . وبين الحين والحين تحلل الآنسة سبيرجن هذين المظهرين في هذه الازدواجية في صوره ، ولكن وضع خط حاسم بينهما في المسرحيات كلها جمعاء ، أو في أي صورة مفردة ، قد يحتاج جهداً أعمق من جهدها .

ويحتوي كتاب « الصور عند شيكسبير » عدداً من الأخطاء والنقائص الواضحة ، واكبر غلطة في منطقتها ، تتردد صفحة إثر صفحة في كتابها ، أنها تستهين بتقدير العلاقة بين الصور وطبيعة الكاتب المسرحي أو تجربته ، وتتناولها ببساطة متناهية ، فان كان لدى شيكسبير من صور الركوب أكثر مما لدى مارلو ، وكان لدى ذكر Dakker من صور صيد السمك أكثر مما لدى ماسنجر Massinger استنتجت الآنسة سبيرجن أن شيكسبير وذكر كانا من النوع الذي يكثر التجوال وبيارح البيت ، ولم يكن كذلك مارلو وماسنجر . ولا يحظر لها أبداً أن صورة صيد السمك أو ركوب الخيل ، ربما لم تنشأ عن الحب المتحكم للريض ، وإنما تنشأ عما قد يرمز له صيد السمك أو ركوب الخيل ، كل^٤ بدوره . ولما كان شيكسبير يتهج بصور حركة الجسم السريع الرشيق ، إذن كان - في رأيها - ولا بد « إنساناً نشيط الجسم مثلما كان نشيط الفكر » (مع أننا لو لحظنا صور رينوار Renoir • العارية المعافاة الرياً ، وما كان مصاباً به من النقرس ؛ فقد نجد ما يحدونا إلى الاستنتاج بأن شيكسبير كان كسيحاً لا يرجى شفاؤه .) وبما أنه يكثر استعمال صور عن تغير الألوان الدالة في الوجه ، لا تملك الآنسة سبيرجن

• رسام فرنسي انطباعي عاش في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن ، وتمتله صوره وتمائله بالحوية والطاقة ، والفضخامة أحياناً ، وهو يرسم النساء عيلات كبيرات الأفخاذ ، بارزات القوة ، وبخاصة تمثاله عن « الدلالة » ، ومع ذلك فان رينوار كان منقرساً . فالقول بأن شيكسبير كان رشيقاً لأنه يتحدث عن رشاقة الاجسام وخفتها استنتاج مضحك .

إلا « أن تستج أنه هو نفسه كان مثل رتشارد الثاني أشقر بحمر خجلاً بسرعة » « ولا أحد يستطيع إن لم يكن هو نفسه. ذا إحساس مرهف بنغمة الصوت الإنساني ورنته ، أن يرسم هذه الشخصيات الكثيرة التي تشترك في هذه الخاصية ، بمثل ما استطاعه شيكسبير » . ولا بد من أنه كانت لديه حذيفة حتى إنه تمكن من أن يرسم صوراً كثيرة للتطعيم. ولآثار الصقيع القاتلة ، وهلم جراً .

فالإفراضات العامة في كتابها، إذني ، هي أن شكسبير عمل - ولا بد - ما تحدثت الصور عنه ، وأحسن ما أحسنت الشخصيات أداءه بل أدار في رأسه نفس الأفكار التي خطرت لها (حتى أنها ، على الرغم من أنها حذرت من نسبة أفكار أبطال المسرحيات إلى شيكسبير نفسه ، انزلقت في غير حلز ورات أن مسرحية « هاملت » تمثل شيكسبير المتناهب بين المثالية والشكوية) وهذه الإفراضات تسخر من نفسها بهذا التقرير « ولما حل عام ١٥٩٩ ، أي حين بلغ شيكسبير الخامسة والثلاثين ، فانه ربما عانى الحمزة (الحرقان) لكثرة الحموضة في معدته » . وهذه الإفراضات تسخر من نفسها أيضاً ، بهذه الصورة الوهمية السخيفة لشيكسبير الانسان التي استخلصتها الآنسة سيرجن من الصور حين قالت :

إن شخص شيكسبير الذي يطل علينا من هذه الصور هو رجل ملزز الخلق مدمج البنية - ولعله أميل إلى القضاة ، على حظ عجيب من التناسب والتناسق ، لدن العود رشيق الحركة ، خاطف النظرة صائبها ، تبهجه الحركة الجسمانية السريعة . ولعله كان - فيما اقترحه - أشقر ناضر اللون ، وكان لونه في شبابه ينخطف ويعود بسرعة ، فيتم على مشاعره وعواطفه ، أما حواسه فإنها كانت شاذة في حداثها ، وبخاصة ، على وجه الاحتمال ، حاستا السمع والذوق .

لقد كان معافى في بدنه وعقله على السواء، نظيفاً متنوقاً في عاداته، شديد التقزز من القذارة والروائح الكريهة، وهذه الحقائق لا تؤيدها الشواهد الاستدلالية في مسرحياته فحسب بل إنه ليس ثمة إنسان يستطيع أن يورد كل صورة عن المرض والبشم والبطنة والقذارة والداء، دون أن يكون لديه، بطبعه، شعور قوي بالحياة الصحية، وحبّ الهواء النقيّ و«الماء الطهور» ودون أن يكون هو نفسه نظيفاً معتدلاً معافى في بدنه.

وتمضي على هذا النحو في ست صفحات، لا تكاد تصدق، عن هدوئه ووجهه للريف، ومتمتعته في الأعمال المترلية «وحساسيته، واتزانه وشجاعته ودعابته ونقاء صحته» «كأنه المسيح، أي لطيف وديع شريف شجاع صادق» وباختصار، هو قائد فريق الكشافة في بلدة ستراتفورد. وثمة عدد من الأخطاء في كتاب الآنسة سيرجن يبدو كأنه وليد إهمال عارض أو حذف عامد. فمثلاً تشير إلى أن بن جونسون كان «تحت الثمرين» مع والده بالتبني، في بناء الطوب، ولكنها لا تلاحظ ولا تفسر، كيف أن لوحتها عن صورته تدلّ على أنه، هو وتشابمان، الروائيان الوحيدان اللذان ليس لدهما صور متترعة من أعمال البناء. وتلاحظ أيضاً أن شيكسبير ليس لديه تقريباً صور مستمدة من حياة المدينة ومناظرها، ولكنها لا تحاول أن تفسر كيف يكون ذلك عند كاتب مسرحي قضى أكثر شبابه في لندن، وهلمّ جرّاً. وهناك أخطاء أخرى تبدو وليدة ضعف في منهجها، ومنها هذه الغلطة الواضحة، وهي طريقة تصنيفها للصور فإنها ذاتية محض، ولذلك كانت تحكيمية متغيرة؛ ففي الصفحة السادسة والعشرين عدت «الساعد المرمرى» صورة مستمدة من مظهر المادة «لا من ملمسها»،

وفي الصفحة الثانية والثمانين عدت وصفَ بَشْرٍ ديدمونة بأنه « ناعمٌ » كالمرمر المنصوب ، صورةٌ مستمدة من طريق اللّمس . وهناك اعتراض على طريقتها أعمق من هذا وأعلق بالأصول ، أثاره ل. أ. رتشاردز (دون أن يذكر اسمها) وآخرون غيره ؛ وهو أن « المجازات قد صُنِفَتْ بالنظر إلى شَيْءٍ واحد من « الأفكار » المزدوجة التي يقدمها لنا كلُّ مجاز ، في أبسط أحواله ، أي أنها لم تضع في جَدِّ أولها أبداً الأوجه الممكنة الخفية التي قد تنطوي في صور شيكسبير. فمثلاً : تعليقها على « قلة » الصور المسرحية تعليق سخيف ، لأن تلك الصور وفيرة ، وذلك ما بيّته السير ل. ك. تشيمبرز في « لُقَطَات من شيكسبير » Shakespearean Gleanings . وتسلم الآتية سيرجن بنواحي القصور والمشكلات التي تعتور طريقتها في ملحق بكتابتها عنوانه « صعوبات تتصل بعدد الصور وتصنيفها » * ، فتوضح التعقيدات التي واجهتها في وضع جداول الصور وفي تصنيفها وفي توزيعها في الخانات الثانوية . وقد يفيد هذا في توضيح أخطاء محدّدة ولكنه ليس رداً كافياً على التهمة التي أثارها الدارسون والنقاد ، كما أثارها تشيمبرز ورتشاردز ، وهي أن خطتها منذ البدء أدركها وهن خطير ، لأنها ضيّقت في مفهومها لطبيعة المجاز .

وأعظم قصور في طريقتها غير ناشيء عن الطريقة نفسها أبداً ، بل يرجع إلى عجزٍ في هيكل افتراضاتها عن أن تضع يدها على المضمونات

* هو الملحق الأول ص ٣٥٩ وما بعدها وما تقوله في هذا الملحق : وربما لم يتفق اثنان اتفاقاً تاماً على عدد الصور التي يحدّها في إحدى المسرحيات. فأما أولاً فلا بد من أن يقرر المرء إن كان ما لديه صورة أولاً ، وثانياً أي صورة واحدة أو اثنان أو ثلاث ، وثالثاً أي صورة ذات فكرة ثانوية وإن كانت كذلك فأين تصنف ؟ . وتوضح الآتية سيرجن أنها كانت تدخل الصورة الواحدة في « خانتين » خانة تسميها رئيسية وأخرى ثانوية وتسمى الأخرى Cross - reference .

النفسية ، فحين يكون شيكسبير مشغول الذهن بنهر في عددٍ من القرائن ذات الشأن ، فذلك يعني عند يونج أنموذجاً أسطورياً ، وعند فرويد ربما كان يرمز إلى نهر الولادة أو نهر الجنس أو كان مسرب تفرغ ؛ أما عند الآنسة سيرجن فإنه فحسب « ذكريات الطفولة عن نهر آفون الذي تقع عليه ستراتفورد » . وعندما تشير إلى أن المجاز المنسرب في المسرحيات التاريخية الأولى هو « القطع المتهور للأشجار الجميلة أو تشذيبها ، في غير أوان القطع والتشذيب » فإن أي متمرس بالعلوم النفسية سيلحظ الترابط بين هذه الصورة وبين أشخاص الملوك ويفسرها بتحطيم السلطة ، أو بأنها رمز الأب ، إن لم ير فيها ، على التحديد ، معنى الخصاء ، أما الآنسة سيرجن فترى فيها اهتماماً بالبساتين . حقاً إن العلوم النفسية لن تنكر عليها ما تقوله عن نهر آفون أو الاهتمام بالبساتين ولكنها - أي تلك العلوم - تبدأ من هذه النقطة ، لا أنها تنتهي إليها . أما الفرويدي فقد يفسر المظهر المسيطر في كل مسرحية بأنه رمز تجريبي يفتح مغالقة نفس شيكسبير ، وأما اليونجي فقد يقرأ فيه أنموذجاً أعلى ، والجشطلتي يراه تكاملاً كلياً أساسياً للتجربة ، وهكذا ، غير أن الآنسة سيرجن لا تستطيع أن تراه إلا موضوعاً اتفق أن دار فكر شيكسبير حوله ، بعض الوقت .

وقد استفادت كل الكتابات النقدية عن شيكسبير منذ سنة ١٩٣٥ من مباحث الآنسة سيرجن ، على وجه التقريب ، ولكن قلّ منها ما استخدم كتابها في البناء الخالق الإيجابي الذي يتطلبه ، إلى أن نشر ادورد أ. آرسترونغ كتابه « خيال شيكسبير » Shakespeare's Imagination بالجملة سنة ١٩٤٦ . وهذا الكتيب المدهش ، وعنوانه الفرعي « سيكولوجية التداعي والالهام » ليس توسيعاً في مباحث الآنسة سيرجن بمقدار ما هو توسعة لطريقتها نفسها ، مع استخدام التقنيات التي استخدمها نايت ولويس (والاعتماد الكثير على ل. م. و. تيلارد وكتابه « صورة عالمية اليزابيثية » Elizabethan World Picture)

من أجل أن ينمي آرمسترونغ ما يمكن أن يسمى « نقد عناقيد الصور » بما فيه من أصالة وقيمة بالغة ، ثم يطبقه على شيكسبير . ومن الواضح أن آرمسترونغ عالم بالطيور منتسب لكيمبرج (فقد سبق أن كتب ثلاثة كتب هي « طيور غري وند » Birds of the Grey Wind و « الطريقة التي تعيش بها الطيور » The Way Birds Live و « معرض الطير أو مقدمة لدراسة سيكولوجية الطيور » Bird Display : An Introduction to the Study of Bird Psychology) . كما أنه عالم بالحشرات ، سيكولوجي عارف بالفولكلور ، دارس متخصص في شيكسبير ناقد أدبي بارع . وتتلور في هذا الكتاب براعته في هذه الميادين جميعاً ؛ فيبدأ آرمسترونغ دراسته بصور الطيور والحشرات عند شيكسبير ، ويتبع عناقيد التداعي المتصل بها خلال المسرحيات ، ويكشف عن المبادئ والاستقطابات وعادات الفكر التي تكمن تحت تداعي الصور عند شيكسبير ، أثناء رصده للتطور في هذه الصور المتداعية ، ويتهي إلى النتائج الآتية (١) تقنية جديدة لحل المشكلات القائمة في الدراسات الشيكسبيرية (٢) نظرية عن كيفية عمل الخلق عامة (٣) سبر لعقل شيكسبير وآثاره ، ويعتبر من أشد ما كتب حتى اليوم إثارة وامتاعاً . وهو مدين كثيراً للأئسة سبيرجن ، لاعتماده على مبادئها الأساسية في « الصور » و « عناقيدها » وكشوفها المحددة لعدد من الروابط والتدايعات والعناقيد ، وكثير من جداولها ونتائجها . غير أنه يكاد في كل حال يتعدى حدود ما بلغته ، مفتداً تقسيماتها وتفريعاتها المغرقة في البساطة ، مفسراً ما عجزت هي عن تفسيره (مثل مجموعة صور الموت والعين والحجاج والنم والسرداب والرحم ... الخ فإنه يفسرها تفسيراً مقنعاً بأنها سلسلة من رموز « مجوفة » واقعة بين الولادة والموت) مصححاً ما شوهته ، موسعاً في توضيحاتها وأمثلتها ، مضيفاً إلى ما تسميه هي « الصور المهيمنة أو المنسربة أو المتكررة » صوراً « موضوعية » ، ناقدلاً قصور نظام التصنيف بمصطلح مشابه لانتقادات رتشاردز (ولم تخله قوة نقده إلا مرة واحدة

— وكان خذلاناً بارزاً — حين قال في تفسيره لمجموعة الصور التي اهتدى إليها واير « لعلّ الدكتورة كارولان سيرجن كانت مصيبة في تفسيرها » .
وأثناء تصحيحه لأخطاء الآنسة سيرجن أو تجاوزه الحدود التي بلغت ،
أدّى عدداً من الأمور القيمة ، فهو يستعمل قسطاً كبيراً من السيكولوجيا
الشكلية ، ابتداءً من فرويد ويونج (مع أنه غير موفق هنا بعض الشيء)
حتى النتائج التي استقيت من عملية جراحية يجرونها على مقدم الدماغ
وهو يصرّ على المبدأ السيكولوجي الحديث الذي يقول : إن العقل نظام
عضويّ يعمل بطريقة دينامية . وهو على وعي بالأصول الشعائرية في المسرحيات ،
وبأهمية مباحث جين هاريسون وجماعتها في الدراسات عن شيكسبير
وهو يعالج الامكانيات المهمة ، والصراع العاطفي الخفيّ في الصور وضروب
التداعي ، ويتشبه بأن صور شيكسبير تنحو إلى أن تستمدّ من توافق
الأصوات ومن الرمزية الموروثة أو الشخصية ، أكثر من أنها تستمد من
المشاهدة و « التجربة » الحقيقية . وهو بارع في تطبيق « نقد عناقيد الصور »
على المشكلات الدراسية (مقتضياً خطى الآنسة سيرجن في هذا) ، مثبتاً
أن شيكسبير جعل هاملت يقول handsaw لا hernshaw أو أي طائر آخر ،
مبرهنًا على صحة الخاتمة المتنازع في أمرها ، في مسرحية « ترويلس وكريسيدا » ،
مقترحاً أنّ بذلك جهد آخر في منهجه ، قد يضبط تواريخ المسرحيات .
وبما أنه يفترض أساساً « أنه لا يتفق شاعران في استعمال عناقيد واحدة
من الصور » إذن فلا بد على هذا من أن تكون المسرحيات من تأليف رجل
واحد ، فينفي كل المتنازعين على المسرحيات ، خلا شيكسبير ، ويقرر أمر
نسبة بعض العبارات محطّ التنازع في المسرحيات . وأخيراً تلبو جداوله
الأربعة المسهبة التي جعلها مفاتيح لعناقيد الصور ، وهي طائفة الورق
والخفساء ، ثمّ اليسوب وابن عرس معاً ، والأوزة ، أكثر إثارة وفائدة
من الرسوم البيانية عند الآنسة سيرجن

وهذه النتائج الجوهرية ترجح كثيراً بنقائص الكتاب . أما من حيث الأسلوب فإن النقاائص تشمل نظرتة المتخازرة المتخابثة إلى الخيال (« الخنية الخنية » « العفريت المتفنن المتسامي ») وتباهيه العلمي المزعج ، المضحك في أغلب الاحيان (« استعملت كلمة هوام » لتشمل المخلوقات المتنوعة التي تلدغ وتعض ذلك لأن لفظة « حشرات » لا تشمل قراد الغنم ») . وأحياناً ينفق آرمسترونغ في الالتزام بالمبادئ التي وضعها ، فيجرب أن يستعمل مجموعات [عناقيد] الصور للاجابة على أسئلة عن الملاحظة الخاصة عند شيكسبير ، وتجربته وحياته وشخصيته (« أثر في عقله منظر احتضار ، أ كان يكره الكلاب ، أسرق أبدأً غزلاً أو بنفسجاً ، وأياها كان أشد عليه البراغيث أو القمل ، أ كانت السيدة السوداء تتبرج كثيراً ، أصيب مرةً بالجدري ؟) ولكنه لا يلبث أن يصحو لنفسه ، ويقرر آسفاً أننا لا نستطيع معرفة ذلك ، وأن البحث عن الأمور الذاتية خلال عناقيد الصور « محفوف بالخطر » في خير أحواله ، وأن الذين يريدون شواهد عن « حب الشاعر » أو عن خصائص خليلته « عليهم أن يبحثوا في مكان آخر » . وأخيراً فإن النصف الثاني من الكتاب وهو دراسة تعميمية « لسيكولوجية الخيال » على أساس الكشوف السابقة في صور شيكسبير ، أدنى مستوى من النصف الأول ، والعلة الكبرى في ذلك أن السيكولوجيا التي يستعملها ليست كفاءً بذلك . فإنه ينفق كثيراً من وقته في مشاجرة مع فرويد ، غير ذات موضوع ، ويبدو أنه من ناحية إيجابية لا يعرف الفرع النفسي الوحيد الذي يناسب صورة العقل التي توحى بها شواهدة (أعني على التعيين المذهب الجشطالتي) ومن ثم فإنه مضطر إلى أن يهتم على شذرات متفرقة من نتائج مكردى وف.ك. نارتلت ومكدوغل وورفرز وغيرهم .

ولم يحاول أحد سوى آرمسترونغ أن يضيف إلى كتاب الآنسة سبيرجن ما يستحقه من توسيع مسهب ، ولكن يكاد كل النقاد العظماء الذين استخدموه .

خلال العشر السنوات الماضية ، أن يكونوا قد حاولوا الزيادة فيه أو نمطوا نواحي القصور فيه على نحو ما . فتحدث كوث بيرك في كتابه « نزعات نحو التاريخ » Attitudes Towards History (١٩٣٧) تحت عنوان « العناقيد » عن الامكانيات التي أثارها الآنسة سبيرجن ، لعمل لوحات لعناقيد الصور عند أي مؤلف « لننسك طرف الحيط الذي يوصلنا إلى العناصر الهامة المتضمنة تحت لبحج رمزية » . وكتب تحت عنوان « الصور » (بعد أن أننى على الكتاب بأنه « ملائم » وتحدث بشيء من الإسهاب عن إمكانياته الموحية) فحاول معتمداً على الشواهد التي جمعتها ، أن يرسم « المنحنى » في كتابات شيكسبير ، في علاقتها بمنحنى التاريخ في أيامه . ثم إن بيرك في كتابه « فلسفة الشكل الأدبي » (١٩٤١) قد أطرى كتاب « الصور عند شيكسبير » بأنه أحد « كتب ثلاثة هي أخصب المؤلفات في الأدب منذ صدر « الغابة المقدسة » (أما الآخران فأحدهما لرتشاردز والآخر لإمبسون) ثم اقترح ، في الوقت نفسه ، حداً آخر يحتاجه طريقتها ، وهو إضافة المعيار النوعي المعتمد على فعوى الصور ، إلى مقياسها الكمي المحض ، أي أن تمنح وزناً خاصاً للصور التي تظهر في مواطن حساسة من الكتاب كالفاتحة أو الخاتمة أو نقطة التحول .

وفي سنة ١٩٤٢ استغل ثيودور سينسر في كتابه « شيكسبير وطبيعة الانسان » نتائج الآنسة سبيرجن كثيراً واقترح نوعاً آخر من التوسيع ، أي معالجة دينامية لا ساكنة فلا تكفي بأن تلاحظ - كما لاحظت - أن مسرحية هاملت تحوي من صور الداء أكثر من أي مسرحية أخرى بل أن ترى في تراكم الصور حتى يصبح لها ذروة امرأة ذا مغزى ، على وجه الخصوص ، وأن ٨٥ ٪ منها ترد بعد منتصف المسرحية * . واقترح وليم تروي سنة

* انظر ص ١١٤ من كتاب ثيودور سينسر «Shakespeare and the Nature of Man» وبخاصة التعليق رقم (١٤) .

١٩٤٣ في مقاله « مذبح هنري جيمس » الذي نشر في مجلة « الجمهورية الجديدة » استعمال طريقتها في مجال آخر ، هو قصص هنري جيمس الأخيرة ، واعترف رايس كاربنتر بفضل طريقتها في « الحكايات الشعبية والقصص الخيالية والبطولية في الملاحم الهومرية » (١٩٤٦) واقترح تطبيقها على الملاحمة الاغريقية . أما كنت موير فإنه في مقال له عنوانه : « تيمون الاثيني والتفسير الاقتصادي » نشر في Modern Quarterly Miscellany العدد الأول ، عام ١٩٤٧ ، استعمل بعض مادتها في « تيمون » واقترح توسيع فكرتها عن « الصورة » بحيث تحوي الرمزية اللامجازية مثل « الذهب في المسرحية » . وأخيراً تناول كلينث بروكس في كتابه « الزهرية المحكمة الصنع » (١٩٤٧) كشفها وجداولها عن الصورة المسيطرة في مسرحية ماكبث وهي صورة « الرداء الذي لا يناسب مرتديه » واتخذها نقطة بدء في تحليله للمبنى الرمزي في المسرحية ، فجاء بما هو أعمق عمقاً وأبرع براعة من كل شيء في نظام الآنسة سيرجن . غير أنه لا يفتأ يعترف بكشوفها وبالمادة « التي جمعتها لنا الآنسة سيرجن » بينما هو في الوقت نفسه يخلفها بعيداً وراءه ، وفي إشاراته إليها تكمن مشاعر متصارعة يوضحها مثل قوله « ولا بد من أن يلحظ المرء أن الآنسة سيرجن ما اكتشفت كل المشتملات فيما اكتشفته » و « ولقد استبان لها جزء واحد فقط من الامكانيات » « وإذا نفضنا عنا طريقة الآنسة سيرجن في التصنيف ، وهي طريقة آلية نوعاً » « ومع أن الآنسة سيرجن لا تضمنن العبارة في الأمثال التي أوردتها » « ومع أن الآنسة سيرجن لم تلحظها » . « وبما أن الخطة التي تحكمت في كتابها لا تسمح لها أن تراها إلا بشق النفس » وهكذا .

وفي جميع هذه الزيادات والتعديلات على كتابها ، نستطيع أن نرى نواحي القصور والأهمية عند كارولان سيرجن ، فهي نفسها لم تذهب في

مغامرتها بعيداً ، ولم تقطع المسافة التي قطعتها بقوة وعزم . غير ان بعض النقد اللبيق الهام في عصرنا ، قد استطاع ، وسترداد قدرته ، على أن يغامر بعيداً ، بسبب كتابها ، مزوداً بفكرة أوسع عن طبيعة المجاز والرمزية ، ونظام من التصنيف المكثّر خيرٍ من الذي قدر لها ، وفهم نفسي أعمق لأعمال العقل ، وشهادة أكمل وأدق ، وأبعادٍ نوعية ودينامية ، ومؤلفات جديدة لتُستكشف وتُدرس ، وقوة متخيلة أنفذ وأعظم .

٣

إن الموروث من الدراسة التخصصية في حقل الأدب ، وهو ما عملت فيه الآتسة سيرجن ، هو موروث رحيب المجال ، غير منضوٍ كثيراً تحت أهداف هذا الكتاب ، فتفريعاته لا تنتهي إلى حد ، وتحت كل فُرَيْعٍ من فرع يستطيع الدارس المتخصص أن يقضي حياته في محتوى خصبٍ مثمر . فمن قبيل ما يعمل أن ينشئ نصاً صحيحاً باستنفاذه من حمأة التحريفات والتصحيحات ، وما تتعلدق قراءته في المخطوطات ، بل وما هو بياض بالأصل ؛ وأن يشرح نصاً برده إلى أصوله . وتوضيح معانيه الغامضة ، وإجراء المقارنات فيه ، وعرضه على المراجع التاريخية التي يمكن الحصول عليها ، والافادة من كل المقاييس التي تبدو مهمة ؛ وأن يزود القارئ بالسيرة الصحيحة للأديب ، وبتاريخ الأدب الذي يرتبط فيه كتابه ببعض السياق أو القرائن ، وبالدراسة المقارنة بغيره من الكتب والمتون ؛ وأن يُعدّ أخيراً أجهزة لا نهاية لها من الاطلاع وفهارس المصادر والتواريخ وفهارس الألفاظ وعدد الكلمات والدراسات أو الرسائل التي توضح مسائل مفردة ، والطبعات الجديدة والترجمات والمجاميع ، وهل تحوي الطبقات قراءات متنوعة لدارسين متعددين أو تحوي نصوصاً متعددة . والكتب :
أهي مختصرة أم مجموعة مختارات أم متون للدرّس وغير ذلك من أمور

وأبرز الدراسات المتخصصة وأرحبها إنما استلهمت ، لأسباب لا نخفي ، من أهم الآثار الأدبية ، أي على وجه التحديد من التوراة وهوميرس وشيكسير . أما فيما يختص بمعجزات الدراسة في حقل التوراة والدراسات السامية ، وبخاصة ما يسمى « النقد العالي » ، الذي نجح كثيراً في حلّ معيّات الوثائق والمراجعات والتحقيقات التي لا تحصى ، والتي كان منها كيان الكتب المقدسة ، وأما فيما يتعلق أيضاً بالأعمال الأقلّ إعجازاً منها ، أعني دراسة هوميرس والإغريق ، التي قامت بعمل مماثل في التعرف على خليطٍ من الشذرات والتف والقشور التي نعرفها باسم هوميرس ، فلن نقف عندها في هذا الكتاب وحسبنا أن تلقي نظرة خاطفة على بعض مظاهر في الدراسات الشيكسبيرية ، وهو الموروث الذي عملت فيه الأنسة سيرجن ، فذلك يتسق وخطة هذا الفصل .

نشأت المشكلات الخاصة في الدراسات المتعلقة بشيكسير من أن هذا الأديب لم يختلف مخطوطات ، أو نصوصاً يعتمد عليها ، لأنه أجرى فيها تصحيحات بنفسه . فقد طبعت المسرحيات واحدة إثر أخرى طبعا متنوعة في قطع الربع وبعضها « مسروق أو مزور » ، وبعضها طبع عدة مرات من عدة مصادر قبل أن تجمع رسمياً المسرحيات التي يظن أنها لشيكسير ، في الفوليو الأول سنة ١٦٢٣ . حتى إنه في عدد من الأحوال ، وبخاصة في حال « هاملت » ، نجد ثلاثة نصوص مستقلاً بعضها عن بعض صورياً - اثنتان بحجم الربع ونسخة الفوليو - وكل القراءات الثلاث في أي موطن تناولتها قد تجدها خاطئة . وفي أثناء القرن السابع عشر صدر إلى جانب كثير من أحجام الربع - ثلاثة بحجم الفوليو في السنوات ١٦٣٢ ، ١٦٦٤ ، ١٦٨٥ وكل واحد منها يصحح شيئاً من الأخطاء السابقة . ثم إن المحققين العظام لنصوص شيكسير في القرن الثامن عشر ، ومنهم راو وبوب

وتبليت * وهانمر ووربرتون والدكتور جونسون أصلدروا طبعات منقحة ، بلغت أقصى التحقيق في النصوص الباهرة المحققة التي أصلدها جورج ستيفنز وادوارد مالون . وقد أخذ هؤلاء المحققون على عاتقهم تصحيح ما اعتقدوا أنه أخطاء مطبعية في النصوص السابقة ، (وكثيراً ما كانوا يغيرون الأخطاء القديمة إلى أخطاء جديدة) ودافعوا عن تصحيحاتهم ضد من يقاومهم ، وفسروا وعلقوا على العبارات الغامضة أو المشككة . وصدرت أول طبعة تحوي قراءات متنوعة لغير حجة واحدة في الموضوع سنة ١٧٧٣ . وفي القرن التالي ، ظلت الطبعات التي تحوي قراءات متنوعة تصدر ، لأن العلماء فقدوا اقتناعهم بأن مشكلات شيكسبير قد يمكن حلها أبداً ، وأنه قد يكون منها في النهاية نص موثق حتماً . وتستطيع أن تجد ذروة الدراسة الشيكسبيرية في عصرنا ، كما تجد تاريخاً لها ، في الطبعات الحديثة ذات القراءات المتعددة ، وقد ظلت هذه تصدر بأميركة طوال عدة سنوات ، وكأنها تكاد تكون احتكاراً خاصاً لهوراس هوارد فيرنس الأب والابن . ومن المناسب أن ننظر في محتويات مسرحية واحدة صدرت في هذه الطبعة :

ولنختر مسرحية « انطوني وكليوباترة » في الطبعة ذات القراءات المتعددة فإنها نموذجية في هذا المقام ، وإن تكن في جوهرها أقصر من هاملت والمقطوعات ، (لأن هاملت والمقطوعات استترفتا قسطاً وأقرأ من التعليقات) . فقد حققها فيرنس الأب سنة ١٩٠٧ وجعل لها فاتحة تقديمية تدور حول المسرحية ؛ أما النص نفسه ، كما ظهر في الفوليوا الأول ، فيشغل ٣٧٥ صفحة في كل صفحة بضعة أسطر ، وتحت النص في كل صفحة كتبت جم القراءات المتأخرة ، وتحت هذه أيضاً أدرجت توضيحات أصحابها وحجج

* كذا يلفظ هذا الاسم في هذا الوطن أما فيما عدا اسم تبليت المحقق فانه يلفظ ثيو!

في الدفاع عن قراءاتهم ، مع تفسيرات للعبارات . أما الملحق ، ويشغل ما يزيد على مائتي صفحة أخرى ، فيحوي جمعاً ومناقشة لكل الآراء الهامة حول تاريخ تأليف المسرحية ، وحدثاً عن الفترة التي تستغرقها في التمثيل ، واقتباساً لكل عبارة عند فلوطرخس استوحاها شيكسبير ، مشفوعة بالسطر الذي يقابلها في المسرحية . ثم نصّ "مسرحية « كله من أجل الحب » All For Love لدريدن ، وهي مسرحية متأخرة في الموضوع نفسه ، مع حشد من التعليقات والملاحظات عنها ، ثم ثلاثين صفحة من النقد المختار حول مسرحية شيكسبير وشخصياتها ، مما كتبه معلقون انجليز أو المان أو فرنسيون ، ثم خمساً وسبعين صفحة مخصصة للتلخيص والاقتباس الكثير من مسرحيات أخرى تدور حول القصة نفسها . يتلو ذلك حديثٌ عن نسخ التمثيل المتنوعة ، والممثلين والمرات التي مثلت فيها مسرحية شيكسبير ، ثم خبر عن الأزياء والاعدادات التي تتعلق بها ، وقائمة بكل التصحيحات للفوليو الذي اختير في طبعة كيمبردج ، وهي طبعة فاصلة نسبياً ، وقائمة بأسماء الكتب التي جرت الإشارة إليها ، ثم فهرست شامل . ويتضح بجلاء أن أي تلميذ دارس لمسرحية شيكسبير ، مزود بطبعة حديثة ذات قراءات متنوعة ، وفهارس للألفاظ ، لهو خير زاداً من الدارسين المتخصصين في شيكسبير قبل قرنين من الزمان .

إن الطبعة ذات القراءات المتنوعة من مسرحية « انطوني وكليوباترة » لتصور خير ملامح الدراسة الشيكسبيرية مثلما تصور أسوأها . ففي خير أحوالها هي التماعة باهرة من نفاذ البصر الحاسم الذي قطع كل اعتراض منذ عهدئذٍ حتى اليوم ، ومن أمثلة ذلك فيها تصحيح هانمر سنة ١٧٤٤ لكلمة pannelled ، ووضعه Spaniel'd في مكانها في هذه العبارة (وهي قراءة جميلة كذلك) . The hearts that pannelled me at heeles التصحيح العظيم الذي أجراه تبتل في وصف موت فولستاف

في مسرحية هنري الخامس حين غير هذه العبارة التي لا معنى لها « لأن أنفه كان حاداً كالريشة ، وصحصحاً من الحقول الخضراء » وجعلها: « لأن أنفه كان حاداً كالريشة، مثرثراً بذكر الحقول الخضراء » أما في أسوأ أحوالها فتمثل في هيث ، وهو يشرح هذه الأسطر الغريبة « وكثير من الحوريات رعينها في العيون والنحنين لها يزيتها » ويقول « إن الفتيات اللواتي يشبهن الحور ، كن يعملن في تسوية حواجب كليوباترة ، كلما تشعثت حواجبها والغلمان يروحونها بالمراوح أو لسبب آخر » . وأما حيث تكون فارغة من المعنى فلإنها تتمثل في تصحيح تلبت ومن جاء بعده من المحققين ، حين غيروا « إذ أن سخاءه لا شتاء فيه . إنه سخاء أنطوني » إلى « إنه كان خريفاً » مع أن لفظه « انطوني » مقنعة إلى حد كبير ، يسندها قول كليوباترة من قبل « لقد أصبح نسياني أنطونياً » وهي أقوى تعبيراً من ناحية شعرية .

وهذا المثل الأخير يطلعنا على أخطر اتهام يوجه ضد دارسي شيكسبير ، وهو أنهم في أغلب أحوالهم ليسوا من ذوي الإحساس الشعري المرهف . وقد أبرز وليم امبسون هذه التهمة في كتابه « سبع نماذج من الغموض » حين خرج بهذه النظرية القذرة اللامعة وهي : أن محققي شيكسبير يتزعون إلى « حل » المسرحية مرجعين غموض شيكسبير إلى الكلمة ذات المعنى الواحد التي بدأ بها ثم أغناها من بعد . ويقدم عدداً من الأمثلة ، ومنها هذا المثل النموذجي : « طريق حياتي انحدرت نحو الحريف ، كأنها ورقة صفراء » فأصلحها جونسون (وهو* رجل ذو حس شعري مرهف

• My Way of Life جعلها الدكتور جونسون May of Life ، والتعبير الأول ليس غريباً على شيكسبير ولكن الدكتور جونسون كان مأخوذاً بذكر الحريف واصفرار الورقة في نهاية العبارة فنقل تطابقاً فيها حين جعلها « ربيع حياتي » وقد وفق من الناحية الصناعية في هذا التغيير فهكم به امبسون لأنه رأى في طريقته تفسيراً لكيفية صياغة المبنى الشعري في زمنه أي رسم قالب من المجاز نصب فيه الفكرة .

ولكنه عاش في عصر نثري) إلى « ربيع حياتي ». ويقول إمبسون في هذا التصحيح متهكماً « يبدو لي (أن تصحيح جونسون) قطعة قيمة من التحليل المتعلق بالماضي ، لأنه يدل على كيفية بناء الشعر حيثئذ . أما أولاً فيوضع هيكل منظم من المجاز ثم يمشد في هذا الهيكل الفكرة التي ظلت لاصقة بهذا الهيكل اللفظي وأوحى بها بسهولة تشابه الأصوات » . وهكذا يحاول إمبسون العودة إلى الأصل بعد أن يناقش عدداً من هذه التصحيحات المثلثة .

ويحدد و.و. غرينغ طبيعة مشكلة -تصحيح النصوص الشيكسبيرية ، والقواعد التي تفرضها ، ويجعل ذلك كله يبدو مدهشاً خلافاً ملاماً في جوهره لقواعد الشطرنج ، وذلك في بحثه اللامع « قواعد التصحيح في شيكسبير » ، محاضراته عن شيكسبير في الاكاديمية البريطانية لعام ١٩٢٨ . ويدعو إلى محافظة أشد في تحقيق شيكسبير ، مستعملاً في أمثله التهمة التي أثارها دودن ضد هانمر بأنه في تصحيحه قوله بولونيوس « سأخرس نفسي حتى في هذا المقام » إلى « سأترس لنفسي في هذا المقام » حين اختبأ وراء ستارة ، قد حرم شيكسبير من إحدى سخرياته المسرحية العظيمة أعني محاولته أن يصور عجز بولونيوس عن أن يصمت في أي حال إلا حال الموت الذي جرّه عليه عجزه عن الصمت . هذا وإن محاضرة غرينغ وهي خير تقرير مفهوم موجز أعرفه عن كل مشكلة النصوص الشيكسبيرية لشاهدة على أن محققي النصوص الشيكسبيرية في عصرنا ، قد يكونون بسبيل العودة إلى رأي إمبسون ، وهي شهادة تقابل بالترحاب . فبعد ثلاثة قرون تحولت فيها كلمة Armegaunt Steede إلى Armgirt — termagant — armzoned — barbed — arme-g'raunt — ardent — merchant — arrogant

ربما وجد لدينا جمهور من المحققين الذين لا يرون بأساً في أن تظل arm-gaunt كما كانت في الأصل .

وقد كرس دارسو شيكسبير همهم ، مع عنايتهم بالتاريخ والدراسة

النصية والتفسير وجمع المصادر وغيرها من مواد تتضمنها الطبقات ذات القراءات المتنوعة ، لجمع فهارس الألفاظ والتواريخ ، وفحص الخط الاليزابيئي والأوراق القانونية ، وكتابة سير لشكسبير نفسه (كلها حدسي على وجه التقريب) . وبتأثير من كشف السير ادمند تشيمبرز وآخرين نشأ لديهم في الأيام الأخيرة توجه نحو تحليل شيكسبير تحت ضوء المسرح ومشكلات الانتاج بين الحين والحين (١) . ومعظم الدراسات الشيكسبيرية قد تجلّت في التفسير النقدي للمسرحيات والشخصيات (وتفسير الشخصيات كان ألهية كبرى في القرن التاسع عشر) وفي وضع النظريات حول آرائه وأفكاره وإشاراته الموضوعية وغيرها . وقد تمخضت هذه الدراسات في خير أحوالها عن مثل العمل التحليلي الباهر الذي قام به ناس منهم ادورد دودن و أ.ك. برادلي ، وفي أسوأ أحوالها أنبتت النظريات المختلفة حول هاملت ومنها : نظرية مركيد بأن المسرحية فلسفة رمزية للتاريخ يمثل هاملت فيها الروح الباحثة عن الحقيقة وتمثل اوفيليا الكنيسة . ونظرية ليليان ونستانلي بأنها تدور حول الوراثة الاسكتلندية للعرش ، ونظرية جون دوفر ولسون بأنها حول مؤامرة إسكس Essex ونظريات أخرى مثل أن هاملت كان امرأة وقعت في حب هوراتيو أو أنه كان شاباً شريراً زيتف أمر الطيف وهكذا مما لا يقف عن حد .

ويمثل دوفر ولسون قضية نموذجية فهو ناقد للنص ذكي محافظ ، وأحد محققي نسخة كيمبردج الجديدة القيمة (المستهجنة أحياناً) وأحد من قاموا بدراسة شاملة للخط في عصر اليزابث أساساً ، لإعادة بناء مخطوطات شيكسبير من خلال أخطاء صفائي الحروف ، ولكنه إذا اقترب من التفسير

(١) هناك قائمة حاسمة لستة وعشرين قسماً كبيراً من الدراسات الشيكسبيرية لمن قد يثير رغبة هذا المنبر السطحي ، موجودة على الصفحة الأولى من تلك المقالة الممتعة التي كتبها ج. ايزاك في الموضوع ، في كتابه « المرشد الى الدراسات الشيكسبيرية » .

النقدي ركب وجه الشطط ، ولم يعتمد على أي شاهد أكثر موضوعية من الهواجس التي تخايله وهو يدخن غليونه . فيضع نظريات حدسية كقوله في « شيكسبير الأساسي » *The Essential Shakespeare* إن القصائد العظيمة الأخيرة التي نظمها شيكسبير بلا ريب بعد عزله قد أعدمها صهره البيورتاني ، ومثل قوله في « ماذا يجري في مسرحية هاملت » *What Happens in Hamlet* إن شيكسبير اختار الدنمارك مسرحاً لمسرحيته لأنها كانت تدين بمذهب لوثر ، حتى إن غريغ يلدومدهش الاعتدال حين يقول في وصف نظريات ولسون « إنها انطلاقات بالون ، لم يحسن تثبيته بالخبوط ، في ربح عاتية » .

٤

وهناك عدد من الدارسين المعاصرين ، عدا كارولان سيرجن ، قد أسدوا يداً طولاً للنقد ولعلّ أهمهم جميعاً رجل تأثرت الآنة سيرجن بطريقته ، وذلك هو الأستاذ جون لفنغستون لئيس بجامعة هارفارد . فإنه من ذلك النوع النادر في عالم الدراسة الذي يجمع بين العلم الواسع والخيال السديد . وكل نقده استغلال للاطلاع الواسع ، على نحو قد يبدو مستهجناً في بعض الأحيان ، فهو قادر على أن يجعل ديدنه عدّ الاغماءات في الترجمات الفرنسية للملاحم الكلاسيكية ، في القرون الوسطى (ثلاثون إغماءة من الأبطال والبطلات في « قصة طروادة » *Roman de Troie* واثنتان وعشرون في « طيبة » *Thébes* « وأربع مرات أو خمس يصبح فيها الخط غير مقروء في موقف مؤلم واحد ») أو عدّ القوافي المتكلفة المقيدة عند الشعراء ، ملاحظاً كيف أن بوب انتقد ورود قافية breeze مع *Trees* ثم وقع فيها هو نفسه في أربعة مواطن أو خمسة وأن القافية Alps في قصيدة « تشايلد هارولد » استدعت حتماً *Scalps* لأن معجم ووكر *Walker's Lexicon*

نفسه لا يوحى بأي بديل آخر وهكذا .

وأعظم أثر دراسي نقدي ألفه لُويس هو كتابه « الطريق إلى شنلو » وعنوانه الفرعي « دراسة في طرق الخيال » ، ويحوي ستمائة صفحة يتبع فيها مصادر قصيدتي كولردج العظيمتين : « الملاح القديم » و « قبلاي خان » . فهو تشييد - من جديد - لمدى اطلاع الشاعر وحال عقله بدقة بعد مائة وخمسة وعشرين عاماً ، تشييد خلاص كله ، ويكاد يكون معجزاً ، حين نذكر أنه يمثل جهد امرئ واحد . وقد اعتمد لُويس على عادة تملكث كولردج وهي تقييد الملاحظ ، وعادة أخرى غريبة وهي أن يمضي من أي كتاب قرأه إلى كل الكتب التي أشار إليها الكتاب الأول ، وبذلك تتبع كولردج خلال قراءته . ومما نجم عن عناده هذا الذي لا يكاد يصدق (قرأ « بصريات » Opticks بزيستي ذات الثمانمائة والسبع صفحات من حجم الربع ، كأنما ألقى في روعه أنه سيجد شيئاً ، فوجد في الصفحة ٨٠٧ ما كان يبحث عنه ، برهاناً على أن كولردج قد قرأ الكتاب واستعمله) أنه استطاع أن يتبع المصدر الواعي واللاواعي لكل صورة تقريباً في القصيدتين وفي إحدى أدوار القصيدة تتبع حقاً كل كلمة إلى مصدرها . وإذا الشيء الذي بدأ تتبعا بسيطاً للمصادر ذات الطابع اللراسمي ، توالد على يدي لُويس فأصبح دراسة عظمى في عمليات الخيال الشعري .

وقد اضطرت طبيعة المادة ليجازف بالدخول في طبيعة الذاكرة والخيال . ومع أنه على التحديد لا يزعم لنفسه اهتماماً سيكولوجياً أعمق ، ويقول « أحب أن أقرر توكيداً بأنني أعالج في هذه الدراسة ما يسميه المحللون النفسيون المحتوى المادي للحلم وأني أقصر معالجتني على ذلك وحده ، فلا شأن لي بما يسمى المحتوى الكامن أي رمزها لتحقق الرغبات أو الصراع أو غير ذلك - مع ذلك ينتهي بصورة معقولة جداً للعقل الباطن عند كولردج ، وإن

وجده ممثلاً في المصطلح السيكولوجي الميكانيكي الغريب الذي كان يستعمله كولردج مثل « خطاطيف الذاكرة وعيونها » ومصطلح بوانكاريه « الذرات المعقفة » . والكتاب في الحق دراسة « لقوة الروح المشكلة من حيث قدرتها على التمثل والتجسد » . أو دراسة لما يسميه بودلير « العمل الذي يصبح به الحلم أثراً فنياً » .

إن كتاب « الطريق إلى شنود » لا يستفد كل ما أسداه لُويس ، فدراساته في الشعر الحديث كانت تتمشى جنباً إلى جنب مع ميدان تخصصه ، وهو شوسر ، وقد ركز دراسة امتدت ربع قرن عن شوسر في كتاب يعد من أحسن الكتب القريبة من أذهان الجمهور ، وهو « جيوفري شوسر وتطور عبقريته » *Geoffrey Chaucer and the Development of His Genius* فجاء هذا الكتاب حلقة في الموروث العظيم الذي خلفه سكيت وفرنقال وكتردج . وقد درس فيه شوسر الإنسان ، لا دراسة نصّ ميت ، ليمتززه الدارسون ، بل من حيث هو شاعر من الطراز الأول عاش في عصر خلاّب . ثم إنه بالإضافة إلى ذلك عثر على كشوف جانبيه ، أثناء دراسته لكولردج ، في المصادر اللاواعية لشعراء مثل ملتون وكيشس ، وهذا يوحى بأن كتاب « الطريق إلى شنود » قد يستطيع أن ينمّي مدرسة قادرة على أن تحول الزحف الدراسي البليد في عالم المصادر إلى نشاط نقدي . واكثر الحقائق وضوحاً عن « الطريق إلى شنود » وعن « الصور عند شيكسبير » كذلك هي ما في كل منهما من إمكانيات هائلة للتوسعة والاضافة ، وبخاصة في اتجاه التحليل النفسي الذي يبرأ لُويس من عهده فيه عمداً . هذا وان لُويس عثق في احتقاره للدراسة الملتبسة بالتحليل النفسي التي أجراها روبرت غريفز على قصيدة « قبلاي خان » في كتابه « معنى الأحلام » ، متعقبا ما في تلك الدراسة من جهل وشطط ، ومجازة للدقة في مواطن معينة ، وبلاذة عامة . غير أنه لا يستطيع أن ينكر إمكانية دراسة القصيدة على وجه

متّزن ذكّيّ ، ومثل هذه الدراسة سيعتمد كثيراً على كتابه ، بتناول أعمق نتائجه ، وتعميقها أيضاً (٢)

أما من الناحية الأخرى فإن الدارسين ، ورفيقهم الذي هو كواو عمرو فيهم ، أعني مارك فان دورن ، قد لاموا لُويس لأنه عدا طوره وتوغل بعيداً في مغامرته . فمثلاً تدمّر فان دورن عندما راجع الكتاب بمجلة « الشعب » من أن لُويس لم يلزم نفسه في حدود ما يلتزم به الدارس من تقرير حقائق قابلة للتوضيح ، ومن طبع نصّ توضّح فيه القصيدة على صفحة وتجعل مصادرها على الصفحة المقابلة « دون أن يقول شيئاً من عنده في أكثر المواقف » لا أن يجرؤ على الكلام عن عمليات الخيال وطرقه .

وقد وجّه الأستاذ لين كوبر من كورنل لكتاب « الطريق الى شندو » أمضى نقد متصل بالدراسة في مجموعة « منشورات جمعية اللغة الحديثة » سنة ١٩٢٨ ، وأعيد نشره في مجموعة لكوبر عنوانها « أوراق أرسطوطاليسية » عام ١٩٣٩ . ويمثل كوبر الذي يسمي نفسه ناقداً « ارسطوطاليسياً » وهو صانع فهارس للألفاظ أحبّ قليلاً من الأدب بعد وردزورث ، نقيضاً مدهشاً للُويس مثيراً للعبارة . فقد نشر سنة ١٩١٠ بحثاً يدل على بصيرة متميزة عن « قوة الباصرة عند كولردج » ، فأبرز كثيراً من مختلف مظاهر البصر السيد المغناطيسي في قصيدة « الملاح القديم » ، في تناوله الأشخاص والشمس والحيات وما أشبه . ويبدو أنه كان مستاءً لأنه وجد شيئاً هاماً في شاعر يكرهه ، فأنفق معظم المقال وهو يعتذر . فلما ظهر كتاب لُويس ، راجعه كوبر ، وكانت مراجعته من أحط أنواع الهجوم الذي يتحلل اسم

(٢) قام هذا ال حد روبرت بن ورن في الملحق الطويل على قصيدة « الملاح القديم » « قصيدة ذات خيال خالص » سنة ١٩٤٦ ولا ريب في أن ورن يعقد دراسة لُويس وبخاصة من خلال استعماله للأنج العليا التي جاءت بها الآنسة بودكين . ولكن قسطاً كبيراً من جهده مهدد سدى لا في البدء من حوث انتهى لُويس بل بمناقشته بما عجز عنه لُويس ، ولنواع من القصور عنده عامة .

الدراسة وأشدّها غروراً وأدناها نفساً . وهناك صرّح قائلاً « وكان من الطبيعي أن حاولت لأرى إلى أي مدى استغلّ دراستي » (قد استغلّ لُويس دراسته واعترف بذلك) وأظهر أنه ينتقد استخدام لُويس لها ، وأنه ساخط لأن لُويس قد وجد من الضروري أن يزيد عليها شيئاً . واقترح أن كتاب لُويس يحتوي قليلاً من الأصالة ، أو لا يحتوي أبداً ، ولكنه مع ذلك ينكر عليه شططه ، ويلمح إلى أن هذا نوع من المتاجرة بعرض الدراسة من أجل كسب الصيت والسمعة . وهاجم قصيدة « قبلاي خان » لما فيها من « وصمات » أخلاقية ، ووافق وردزورث في نقده « الارسطوطاليسي » لقصيدة « الملاح القديم » ووصفها بأنها ليست جيدة كثيراً ، واقترح أن وردزورث كتب ذلك الشيء القليل القيم الذي يسمّى باسم كولردج ، وأثار ضدّ لُويس مباحكات صغيرة لا حصر لها ، وانفخ زهواً حين وجد في كتاب لُويس صيغة نحوية مضطربة العلاقة ، وعدّ عليه تكريراته . وتكاد مقالة كوبر أن تكون مجموعة من أخطاء الدراسة المتخصصة ، فيما يعترى الدارسين المتخصصين من عيوب ذاتية ، وفي جذب الطريقة وانعدام الخيال . حتى إن لُويس وكوبر نموذجان للدارس ، يرسمان مفارقة ممتعة ، ويقفان على طرفي نقيض .

غير أن الدراسة المتخصصة على يد دارس واحد على الأقل ، في حقل فلسفي ، قد أسهمت إسهاماً بالفعل في حركة النقد الأدبي ، وهي أيضاً أكثر ثمرة بالقوة . أما ذلك الحقل فهو تاريخ الأفكار وهو حقل فلسفي ابتكره واستولى عليه - في الأكثر - الأستاذ آرثر أ. لفجوي من جامعة جونز هوبكنز . وتاريخ الأفكار هو تشعب أفكارٍ موحدة من الفلسفات خلال التاريخ الفكري ، وكما أنه يجد أكثر الأنوار الهادية في التعبير الأدبيّ فكذلك يستطيع النقد الأدبيّ أن يستمد منه في معالجة المتكأ الفلسفي للأدب . وأهم كتب لفجوي ، كتاب « السلسلة العظمى للحدوث » The Great Chain of Being

وفيه يتتبع فكرة « الحدوث » المؤلفة من ثلاثة مبادئ مترابطة وهي الكمال والاستمرار والتدرج ، منذ أصولها عند افلاطون وأرسطوطاليس ثم انتقالها في القرن الثامن عشر - انتقالاً مؤقتاً - إلى السلسلة العظمى للضرورة حتى تفتحت أزاهيرها عند شلنج والرومانتيكية . وفي سياق الكتاب يرسم لفجوي حقاً تاريخاً للفكر الرومانتيكي مستمداً شواهد لا من الفلسفة والأدب فحسب بل من علم اللاهوت وفقه اللغة والسماويات والعلم والسياسة والبستنة . وقد كانت مادة هذا الكتاب الذي ألقى باسم محاضرات وليم جيمس في هارفارد ، بعيدة الأثر في الكتابات النقدية التي صدرت عن عدد من أساتذة هارفارد ومن بينهم ف.أ. مائيسون وثيودور سبنسر ولكن يبدو أن ليس هناك عدد كثير من النقاد باستثناء جماعة هارفاد وجونز هوبكتر (وكنت بيرك كما هي العادة) يعرف لفجوي وكتابه مع أن الدارسين المتخصصين قد تأثروا به تأثراً شاملاً . وقد كانت معرفته حقيقةً بأن تكرون كبيرة القيمة في تلك الكشوف عن الرومانتيكية مثل كتاب « روسو والرومانتيكية » لبابت ، وكتاب « النشوة الرومانتيكية » *The Romantic Agony* لماريو براتز ، وكتاب « انحطاط المثال الرومانتيكي وسقوطه » *The Decline and Fall of the Romantic Ideal* للوكاس (والانثان الأولان صدرتا قبل ظهور كتاب لفجوي). إن أعظم فائدة يحبوها تاريخ الأفكار للنقد الأدبي هي منحه القدرة على أن يعيد بناء «هيكل المراجع» أي الجوه الفكري الذي يكمن تحت الآثار الكبرى في الماضي. وقد استكشف لفجوي أفكاراً أخرى في كتابه « ثورة ضد الثنائية » *The Revolt against Dualism* وفي كتاب « البدايات والأفكار المرتبطة بها في الأزمان القديمة » *Primitivism and Related Ideas in Antiquity* وهو تاريخ من وثائق جمعها بالاشتراك مع جورج بوس. ولديه هو وتلامذته مجلة اسمها « مجلة تاريخ الأفكار » مخصصة لمثل هذه الكشوف ، ولكن لا شيء من آثاره كلها

يطاول « السلسلة العظمى للحدوث » أهمية، حسبما ترقى إليه معرفتي .
ويستحق أ.ك. برادلي بعض الحديث هنا من حيث أنه يمثل نموذجاً من
الدراسة المتخصصة التي لا تعتمد على طريقة خاصة سوى القراءة الدقيقة
والمقارنة (كذلك فإن كتاب ستول « دراسات شيكسبير » مثل
آخر على هذا النوع) . وإذا استثنينا بضع دراسات خاصة متحيزة ، مثل
دراسة امبسون ونايت وارنست جونز والآنسة سيرجن وآرمسترونغ ،
حكمننا بأن برادلي كتب أعمق نقد شيكسبيرى وأشمله ادراكاً في عصرنا .
أما فيما يتعلق بمسرحية هاملت فان برادلي بلغ مشارف النتائج التي بلغها جونز
دونما عون إلا العناية الدقيقة وإعمال الفكر . وليس ينقصه إلا معدات
التحليل النفسي التي كان بإمكانها أن تمضي به إلى الامام خطوات ، فقد
أدرك أن النظريات الكبرى فائلة وأن حال هاملت تتصل اتصالاً وثيقاً
بشيء يتعلق بأمه لا بعمة ، وفي الحق ان اصطلاح « الشلل السوداوي »
الذي عنى به عجز هاملت عن العمل إنما هو إرهاص فذ باصطلاح جونز
ذي المسحة العلمية وهو « فقدان قوة الانتباه » ، وهو في الوقت نفسه كأنما
ينبئ بظهور الغيب عن الآنسة سيرجن ونايت وامبسون . ففي إرهاصه بما
ستحققه الآنسة سيرجن نجده يعمل جدولاً باستعمال اياجو للصور البحرية
ويلحظ وفرة صور الحيوان في « تيمون » و « لير » ويكتب جريدة
بصور الظلام والنور والدم والعنف في « ماكبث » وهكذا . وفي إرهاصه
بما سيحققه نايت نجده يجمع التلوينات للموسيقى عند شيكسبير ويلحظ
أن الموسيقى هي فيما يبدو الرمز الصميم للسلام والسعادة عنده ولكنه يسهو
عن أن يتقدم خطوة أخرى ليرى كيف أن العاصفه هي الرمز المضاد لها .
ويقرب برادلي من نظرية امبسون التي قال فيها ان مصححي النصوص
الشيكسبيرية « يخلّونها » ويوضح فكرته بواحد من التصحيحات التي بنى
امبسون عليها رآيه أعني تصحيح جونسون لعبارة « طريق حياتي »

Way of Life وجعلها « ربيع حياتي » May of Life

ان استفاضة دراسة برادلي غير جلية في متن كتابه الرئيسي « التراجيديا الشيكسبيرية » Shakespearian Tragedy وهو دراسة مطولة لاملت وعطيل ولير وماكبث، إذ يخصص فصلين لكل مسرحية، أولهما مناقشة دقيقة للمبنى - في معظمه والثاني دراسة للشخصيات على أنها أناس حقيقيون. ولكن الدراسة المتخصصة الكامنة وراء الاستبصارات النقدية في الكتاب، إنما تتجلى بقوة في اثنتين وثلاثين ملحوظة مذيّل بها على المتن، وتتناول التصحيحات النصّية، والمقارنات بين متن طبعة قطع الربيع ومتن الفوليو، وجداول لاستعمال الكلمات، واقتراحات عن الأعمال المسرحية، وضبط التواريخ من خلال عددٍ من الاختبارات الفنية. وكثير من هذه الدراسة المتخصصة ينتهي إلى لا شيء - فقد يستوي عنده أن تنتهي الملحوظة باستنتاج يقول فيه إن المسألة ليست إلا مجرد قلب عند شيكسبير، أو أن في المسألة قولين وليس احدهما بأقوى احتمالاً من الآخر - ولكن هذه الملاحظ هي أساس الادراك النقديّ الذلق في كلّ الكتاب :

ولم يوفق برادلي مثل هذا التوفيق في فروع أخرى من الأدب، عدا شيكسبير، فإن أحاديثه عن الشعر الرومانتيكي الإنجليزي في كتابه « محاضرات أكسفورد في الشعر » Oxford Lectures on Poetry وفي « تعليقه على قصيدة «الذكرى» لتنيسون» تتزع إلى أن تلبس بمجادلات فارغة ومتحجرة بعض الشيء عن «الرفة» وهل هذا الشاعر «أرفع» من ذلك. وخير ما في كتاب « محاضرات أكسفورد » هو المادة المتعلقة بشيكسبير أي عن فولستاف ومسرحية « انطوني وكليوباترة » والمسرح والجمهور في عصر اليزابث. أما اهتمامه الرئيسي بشخصيات شيكسبير، وفي هذا يعد الوارث المنطقي لكويلردج وهازلت وبراندز (حركة أدبية سخر منها سخرية جميلة لك. نيت في مقاله « كم ولدأ رزقت السيدة ماكبث ») فانه يؤدي إلى الهوة التقليدية التي

يهوي فيها القائمون بالأبحاث في هذا المجال ، أعني تلك التخمينات البليدة عن شخص شيكسبير نفسه ، فهو يحتقب كل أوزار التطرف التي تحتقبها الآنسة سيرجس ، إذ نجبرنا أن أحب زهرة إلى شيكسبير هي بنفسجة ، وطائره المفضل هو القبرة ، وأنه كان يكره الكلب الصغير الطويل الشعر والأذنين ، وأن هذه العبارة أو تلك « ذات نعمة ذاتية » فيما يبدو ، أو أنها « صدرت من القلب » أو « أن شيكسبير نفسه هو الذي يتكلم هنا » .

إلا أن ذوقاً معتدلاً قاراً في الجلبة ، يقي برادلي في أكثر الأحوال شرّ التفاهة ويسدّد أحكامه . نعم إنه ليستطيع أن يركز جهده في الدقائق التافهة كأن يعدّ الأسطر في المشاهد المتوترة ، والمواقف التي ينتقل فيها شيكسبير من النثر إلى الشعر ، وعدد المبارزات ، والمناسبات التي تضرب فيها الموسيقى العسكرية في القسم الأول من « هنري السادس » ، غير أنه مع هذا لا يوحّل في حمأة هذه التوافه ، بل يستغلها دائماً ليلبغ فكرة سليمة . واكبر نقص لديه ، ضآلة معرفته بالدراما الكلاسيكية والنقد الكلاسيكي ، ولو كان محصوله من ذلك وفيراً ، لأعانه في ميدان تخصصه .

ومع أنه يقيم مقارنات متعددة بين شيكسبير والروائيين الاغريق ويتكىء على أرسطوطاليس بشدة إلا أنه في نصّه وتوكيده أن « الشخصية » جوهر المسرحية ، يتعد عن أرسطوطاليس . ثم إن عدم فهمه أساساً لطبيعة الدراما الاغريقية ، يؤدي به إلى أن يرى في ماكبث بطلاً لم تكتمل بطولته ، كذلك وصفه لسياق المسرحية بأنه يجري في ثلاث مراحل « العرض والصراع والكارثة » يفضل فيه العنصر الجوهري في الدراما الاغريقية وكل دراما عظيمة بعدها أعني « القبول » النهائي (قارن بهذا مثلاً الحلقة المفرغة عند فرانسس فرغسون المكونة من « الغاية ، والعاطفة ، والادراك ») .

ولم يلحظ أحد نواحي القصور والعيوب في الدراسة المتخصصة مثلماً لحظها برادلي فهو يتحدث باحتقار عن نوع من الدارسين يضني نفسه بالردّ

على آراء منافسيه ، ويكسب على استقصاء الدقائق التافهة حتى يفقد الانطباعات
الواسعة العميقة ، التي تخلقها القراءة الحوية في النفس ، ويقول :
البحث سهل وإن كان متعباً . والاستنظار التخيلي صعب وإن
كان ممتعاً ، وقد نوثر الأوّل ما خوذين بسهولة . أو قد نلحظ
أن شيكسبير قد استعمل في عبارة ما ، ما عثر عليه في أحد المصادر ،
فتتهرب من أن نسأل أنفسنا لم استعمله وماذا صنع ؟ أو قد نرى أنه
أدّى شيئاً قد يرضي جمهوره فتمرّ به عابرين ، لاعتقادنا أنه
أمرٌ نعرف تعليقه ، ناسين أنه كان يرضيه أيضاً ، وأن علينا أن
نجد العلة في ذلك . أو تريننا معرفتنا لمسرحه التلاءم بين المشهد
والمسرح نفسه فنقول : إن الذي خلق هذا المشهد هو ملاءمة
المسرح لإخراجه ، كأنما علة الشيء لا بد أن تكون مفردة بسيطة .
فمثل هذه الأخطاء تثير المرء الذي يقرأ شيكسبير بروح شعرية ،
وتجعله يكفر بمعرفتنا . ولكن علينا ألا تقع في هذه الأخطاء ،
كما أننا لا نستطيع أن نرفض أي معرفة تعيننا على فهم عقل
شيكسبير من أجل ما تجلبه من أخطار

وقد كان برادلي نفسه بمنأى عن هذا النوع من الدارس الذي يشير إليه ،
كان في الحقيقة ازدواجاً موقفاً من الدارس نفسه ومن « المرء الذي يقرأ
شيكسبير بروح شعرية » وخير ما يوصف به عمله ما قاله هو في الإشارة
إلى مقال فذ لموريس مورغان عنوانه « مقال في الشخصية المسرحية : شخصية
السير جون فولستاف » فقد وصفه بأنه يفسر عملية الخيال عند شيكسبير
« من الداخل » .

نستطيع بعد هذا أن نلخص في إيجاز ما أسداه للتقد بضعة نفر فقط من
الدارسين ، فنقول : يستطيع الدارس أحياناً بواسطة طبعة محققة كاملة أقبل
عليها بنفس ، أن يستنقد شاعراً من يد الاغفال والنسيان ويمهد الطريق

لانتعاشة نقدية ، مثلما صنع القسيس الموقر الكسندر دايس في تحقيقه الرائع لآثار سكلتون سنة ١٨٤٣ ، فهذا الكتاب معلّمٌ على اللوذعية وحسن التدوق ، ولم يحتاج إلا تصحيحاً يسيراً من بعد . وقام الأستاذ تشايلد بمهمة مماثلة ، أو لعلها أشمل ، في تنظيم الأغاني الشعبية الانجليزية والاسكتلندية حتى إنه كل دراسة ونقد يبدآن - حتى اليوم - من هذه الطبعة المحققة . (إن الأعمال النقدية التي قام بها دارسون آخرون في حقل الأدب الشعبي والمصادر الشعبية للأدب الشكلي ، بما في ذلك العمل المتميز الذي أدّاه جلبرت مري وجماعة كمبردج ، قد جرى الحديث عنها في فصل سابق) . وأحياناً يبعث الدارس قوة في تقنية تقليدية ، من جديد ، مثلما صنع ج . لسلي هوتسون بذلك البحث المألوف الخاف كالغبار في السجلات القانونية ، فأخرج كتابين بالغنيّ القيمة أحدهما « موت كرسطوفر مارلو » *The Death of Christopher* وهو خبر عمّن قتل مارلو في الحقيقة وأسباب مقتله ؛ والثاني « شيكسبير ضد شالو » *Shakespeare Versus Shallow* برهان على أن الشخص الحقيقي الذي يمثله القاضي شالو في مسرحية « نساء وندسور المرحات » لم يكن السير توماس لوسي ، ولكنه كان عدو شيكسبير القديم القاضي وليم غاردنر . وكلا الكتابين يشبهان في المتعة قصصاً بوليسية من الطراز الأول . وأحياناً ينتمي الدارس ، من الوجهة الأخرى ، تقنية جديدة أو يضيف شيئاً إلى واحدة قديمة ، مثلما فعلت الآنسة سيرجن وآرمسترونغ ونایت ولويس . فدراسة جورج رايلاند للفظ عند شيكسبير في « الألفاظ والشعر » *Words and Poetry* وكشوف ل.ك. نایت للجو الاجتماعي والاقتصادي المحيط بأدب القرن السابع عشر (وستحدث عنها فيما يلي) مثلان آخران على هذه التقنيات الجديدة التي تبشر بالخير .

وهناك مشروع دراسي أخير يستحق أن يذكر ، فمنذ ١٩٣٥ دأب شارلس د. أبوت مدير مكتبة لوكوود التذكارية ، بجامعة بفلو ،

على جمع مسودات الشعراء المعاصرين ، رجاء أن يعرض عملية المراجعة الشعرية عرضاً موضوعياً . وقد حصل على ثلاثة آلاف منها ، وأحياناً يبلغ أن يكون لديه ثمانون نسخة من قصيدة واحدة . وأول دراسة تجريبية لبعض هذه المادة ، نشرت حديثاً في مجلد عنوانه « الشعراء حين ينظمون » *Poets at Work* ويضم مقالات كتبها و. هـ. أودن وكارل شايبرو ورودلف آرنايم ودنا ولد . أ. ستوفر ، ومقدمة كتبها أبوت يوضح بها مشروعه ، وبعض صور للمخطوطات . ولا تعدو أي واحدة من هذه المقالات ، بطبيعة الحال ، ملامسة سطح المادة (ومقالة أودن فيما يبدو لا تمسها أبداً) ولكن يرجى أن تكون هذه المقالات بشيراً بدراسة واسعة منظمة ، على نفس الخطوط التي بدأت في هذه المجموعة فيما أرجح (المشاركون في هذه المقالات : اثنان منهم شاعران وواحد سيكولوجي والرابع مدرس للأدب) . وليست هذه فكرة جديدة في ميدان الدراسة فان 'لويس مثلاً' في كتابه « الاتباعية والثورية في الشعر » *Convention and Revolt in Poetry* قد فحص التنقيحات الشعرية عند تينسون وكولردج وكيثس ووردزورث وشيكسبير أيضاً (ولما لم تكن هناك مخطوطات من شيكسبير جعل شاهده من مسرحية هاملت طبعة حجم الربع وهي فيما يظن تمثل تنقيح شيكسبير للنص) . أما أداء هذه المهمة على نحو منظم كامل لا على وجه جزئي عارض ، فربما تمخض عن نتائج متميزة ، كما فعلت دراسة الآنسة سبيرجن للصور ، وكما فعل بحث 'لويس عن المنابع والمصادر وتتبع لفجوي لتاريخ الفكرة الواحدة .

٥

بقي مظهر واحد آخر في آثار الآنسة سبيرجن يحتاج منا تقديراً ، ذلك هو رغبتها في التصوف ؛ فكتابها «التصوف في الأدب الانجليزي» يطلعنا على أنها مهمة كثيراً بالفكر الصوفي والكشف الصوفي إلى حد أن تكون داعية للتصوف ، متأثرة كثيراً بمتصوفة المذهب البوصي الكراريسي المعاصر ،

مثل ايفلين أندرهل . وقد استمرّ تعلقها بالتصوف في أثناء كتابها « الصور عند شيكسبير » وربما كان هو العنصر الذي استثار هذه الدراسة ، لايمان الآنسة سيرجن بأن الصور ذات مغزى صوفي . فقد كتبت تقول :

إن المجاز في المقام الأول موضوع ذو مضمون عميق يستدعي قلماً أقدر من قلبي على الخوض فيه بكفاءة ، لأنني أميل إلى الاعتقاد بأن قياس التمثيل أعني المشابهة بين الأشياء غير المتشابهة - وهي الحقيقة الكامنة في صلب المجاز وإمكانته - تتضمن في ذاتها سرّ الكون عينه . إن الحقيقة المجردة التي أمثلها في البذرة والورقة الساقطة ، وإنها في الواقع تعبير آخر عما نشاهده يجري على الانسان من حياة وموت ، لتهزني كما تهز الآخرين وتملاً نفسي ونفوسهم بأننا في هذه الأرض في حضرة سرّ عظيم ، لو استطعنا أن نفهمه ، لقدرنا على أن نفسر الحياة والموت. نفسه .

إن الصورة التي يستخلصها الانسان لعقل شيكسبير من الفصلين المعنويين : « شواهد من الصور عن فكر سيكسبير » لأعرق في التصوف مما قد توحى به المسرحيات نسبها ، لأنها تؤكد العناصر اللامادية والبرغسونية ، وتنتهي بهذا الحكم الذي تصدره الآنسة سيرجن دونما شاهد معين : « مرة واحدة فقط يحدثنا شيكسبير بلسان نفسه - فيما يبدو - حديثاً مباشراً عن ما يراه في مشكلة الموت » وذلك في المقطوعة رقم ١٤٦ حيث تميت النفس الموت نفسه . وينتهي بها بحثها في فلسفته في فصل « شيكسبير الانسان » إلى أن شيكسبير كان من أصحاب النزعة الانسانية المتصوفين ، مثل شخصية الدوق في مسرحية « واحدة بواحدة » Measure For Measure الذي يعتقد أننا « موجودون ما دمنا نلمس أصحابنا ، ونلتقي منهم الدفء أو النور الذي أطلقناه إليهم » .

ومع ذلك فإن موضوعيتها الدراسية لم تنتقص حيويتها بهذا الانهماك في التصوف ، وقد يقال في هذا الميل إنه نزوة من النزوات التي يتزع النقاد إلى أن يعكفوا عليها كغيرهم من بني الانسان ؛ ولكثير من النقاد نزوات تجري في آثارهم ، دون أن تؤذيها مثل ثورة بيرك على التكنولوجيا ، دون أن يؤثر في طابعها تأثيراً أساسياً . وآخرون مثل ت.س. اليوت ينحرف عملهم انحرافاً كاملاً على هوى ما ينهمكون فيه ولكن ذلك لا يحطم قيمته أو سداه . وبعضهم مثل مود بودكين وجون مدلتون مري يتخلون عن منهجهم النقدي الذي منحهم التميز لينغمسوا في نزواتهم ، وآخرون تخلوا عن النقد إطلاقاً ليرعوا الدواء الشافي كما فعل رتشاردز في « الانجليزية الأساسية » Basic English . وأكثر الحالات تطرفاً وإثارة للعبرة ، في ناقد ركب هواه ، وكان هوىً غريباً ، هي حال ج. ولسن نايت :

كانت آثار نايت معمّاة بالتصوف منذ البدء ، فأول كتبه كراسة عنوانها « الأسطورة والمعجزة » Myth and Miracle يستكشف « الصفة الروحية » في مسرحيات شيكسبير الأخيرة . أما كتبه التالية فقد نشرت تباعاً في مجلات مثل The Occult Review و The Quest ، وبعد ذلك انهمك في تواليه « بالأخلاق المسيحية » و « طبيعية » برغسون و « تقدّس » الجنرال سمطس و « حيوية » د.ه. لورنس وأضافها جميعاً إلى الخميرة الأصلية . والتقت صوفيته أثرَ الحرب فانتجا في كتابين له صدرتا أيام الحرب أغرب نوع من النقد - أو من اللانقد - يحطه قلم أبداً .

أما الأول الذي صدر عام ١٩٤٢ بعنوان « مركبة الغضب : رسالوجون ملتن إلى الديمقراطية المحاربة » Chariot of Wrath فيمثل ملتن ملكياً محافظاً طوال عمره ، عدواً للدوداً لكرمول الطاغية (أي صورة هتلر المعاصر) مدافعاً عن الملكية الدستورية في القرن العشرين ، متنبئاً تكهن برجال الطابور الخامس حين صورّ دليلاً ، وبالحرب الجوية في المعركة بين الملائكة ،

وبكل من غورنغ وغوبلز في حزب الشيطان ، وبالذبابة والقاذفة في مركبة المسيح بل تكهن بكل جزء من أجزاء الحرب الثانية كاملة حتى حين تكوين الأمم المتحدة . ويرى نايت أن مبدأ ملتن هو أن الامبراطورية البريطانية تهدف إلى تحقيق الخبير عن طريق القوة أي إلى تحقيق مملكة المسيح أي إلى « الخدمة المثالية » مناقضة في ذلك أهداف أوروبا المكيافلية . ويوافق نايت على أن ملتن تنبأ بأن الطريق الوحيد الذي تستطيع به بريطانيا أن تحقق هذا النظام العالمي المثالي هو أن تسود العالم ؛ أي أن تتبع مبدأ نايت الذي يسميه الاستعمار المسيحي .

وأما الكتاب الثاني الذي صدر عام ١٩٤٤ بعنوان « الزيتون والسيف : دراسة لانجلترا أيام شيكسبير » The Olive and the Sword فانه توسعة للكراسة التي نشرها نايت سنة ١٩٤٠ عن رسالة شيكسبير القومية بعنوان « هذه الجزيرة ذات الصولجان » This Sceptred Isle . ويقول نايت إن شيكسبير كان نبياً قومياً معنياً بروح إنجلترا ، معارضاً لسياسة الترضية ، ولهتلر في صورة رتشارد وماكبث وزوجه ، مكرساً إنتاجه للدعوة إلى دور بريطانيا الاستعماري المسيحي ، ولدى شيكسبير تنبؤات حربية مشبهة للتي عند ملتن فهناك تنبؤ بالصراع الجوي في ريلوس قيصر وهكذا . وهناك أيضاً سلسلة من المتقابلات المتوازية بين عصر شيكسبير والعصر الحاضر في الأحداث (فليس رتشارد صورة من هتلر فحسب بل ان بكنجهام هو رويم Rohm وهاملت هو إنجلترا ولايرتس وفورتنبراس هما ألمانية وإيطالية ، وهو يعيد النص على أن الأدب هو « الايمان الخالق » ويقول : « ليس هذا انحرافاً بالشعر العظيم خدمة » للدعاية المعاصرة » . ويبدو أن وجهة نظره انحازت إلى الاتزان - إلى حد ما - في فترة بين الكتائين حتى أصبحت دعوته إلى سيادة بريطانيا للعالم في الكتاب الثاني تتفق والقيادة الخلقية أكثر من أن تعني الحكم العسكري ، هذا إلى عناصر اشتراكية كبرى مزجها بالمسيحية والاستعمار . غير أن

هذا التفسير ما يزال من أغرب التفسيرات التي صدرت عن ناقد جاد ، وفي نصّه على أن رسالة شيكسبير تكشف عن أن إنجلترا ذات دور أعظم وأشمل من دور ألمانية هتلرية ، ما يجعل هذا التفسير من أكثر التفسيرات انطواءً على مضمون خطر .

ما هنا موقفان مخزنان : موقف نايت في تنكره لأي دعوى تتصل بالنقد (وفي كل كتبه انطمست طريقته الموحية اللامعة وما تركت في مكانها إلا معاني ثرية سطحية ونسيجاً سخيلاً من المقتبسات يتوقع لها أن تكون معاصرة) وموقف جون مدلتون مري في خبئلته المشابه بعد تحول المذهبي سنة ١٩٢٥ . وفي كلا الموقفين أخذت الآتسة سيرجن بثأرها فإن صفات الخيال التي يتمتع بها نايت ومري ، والتي مكنتهما من أن يبلغا بمادتها أبعاد مما بلغت ، هي نفس الصفات التي أنتجت ذينك الأثرين المضحكين اللذين كتبهما نايت في النقد كما أنتجت ما وراء البيولوجيا الأدبية عند مري . ولم تكن الآتسة سيرجن قادرة على الأول ولكنها لم تكن أيضاً لترضى أن تتج الثاني . فلتخلد الآتسة سيرجن مثلاً للدراسة المتخصصة في خير أحوالها ، خلاقة إلى حد أن تكشف عن منجم من الثراء للنقد ، ولكنها ليست خلاقة إلى حد أن تشق عنه الأرض بنفسها . وإذا ما قورنت بلين كوبر في طرف ونايت ومري في الطرف الآخر فلتذكر دائماً على أنها نذير للدارسين والنقاد ، فإنهم يحسنون صنماً لو أبقوا على الأرض قدماً واحدة ، فلم يرتفعوا بهما معاً ، ولم يقعوا بهما معاً .

فهرس بسذا بجزء

٥	تصدير
٧	المساهمون في إخراج هذا الكتاب
٩	مقدمة : النقد الأدبي الحديث
٣٧	الفصل الاول : إدموند ولسن والترجمة في النقد
٩٠	الفصل الثاني : أيفور ونترز والتقويم في النقد
١٣٢	الفصل الثالث : ت. س. إليوت والنقد الإبتاعي
١٨٥	الفصل الرابع : فان ويك بروكس والنقد المعتمد على السيرة
٢١٧	الفصل الخامس : كونستانس رورك والنقد القائم على الموروث الشعبي
٢٤٤	الفصل السادس : مود بودكين والاند النفسي
٢٨٦	الفصل السابع : كارول لاين سبرجن والدراسة المتخصصة في النقد



النقد الأدبي ومدارسه الحديثة

إن النقد الأدبي الذي كتب بالإنجليزية في مدى الربع الماضي من هذا القرن ، مختلف من حيث النوع عن أي نقد سبقه . وسواء أسمىته نقداً " جديداً " – كما سماه كثيرون – أو " نقداً عملياً " أو " نقداً عاملاً " أو " نقداً حديثاً " ، كما يسميه هذا الكتاب ، فإن صلته الوحيدة بالنقد العظيم في العصور الماضية لا تعدو الصلة بين الخالف والسالف . فليس القائلون به أشد ألمعية أو أكثر تنبهاً للأدب من أسلافهم ؛ بل إنهم ، في الحق ، لا يتناولون في هاتين الناحيتين إلى عمالقة مثل أرسطو طاليس وكولردج ، ولكنهم يسيرون بالأدب سيرة مخالفة – أصلاً – ويحصلون من هذا الأدب على أشياء مخالفة – أصلاً – كذلك . وعلى هذا يمكن أن نقول في تعريف النقد الحديث تعريفاً غير مصقول أو بالغ الدقة : " إنه استعمال منظم للتقنيات غير الأدبية ولضروب المعرفة – غير الأدبية أيضاً – في سبيل الحصول على بصيرة نافذة في الأدب " . وإذا شئنا توضيح ذلك بصورة عن التعدين قلنا إن الأدوات هي تلك الوسائل أو التقنيات ، والمعادن الثمينة هي نفاذ البصيرة ، والعمل نفسه هو استخراج المعادن أو التنقيب ، أو القشر الظاهري فحسب . أما التقنيات غير الأدبية فمنها عملية التداعي في التحليل النفسي أو التفسيرات السمانتية مثلا . وأما ضروب المعرفة غير الأدبية فتمتد من النماذج الشعائرية عند البدائيين إلى طبيعة المجتمع الرأسمالي ، وكل هذا يفضي إلى دراسة دقيقة ، ويقظة مستفيضة على النص ، يشبهان تحليل الأشياء تحت المجهر

