النقد الأدبي

ومدارسه الحديثة

تأليف

ستانلي هايمن

الجزء الاول

ترجمة

الدكتور احسان عباس الدكتور محمد يوسف نجم

هذه الترجمة مرخص بها وقد قامت مؤسسة
فرنكلين للمساهمة 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

تصـــدير

•

يلاحظ القارئ المتتبع ان زاوية النقد الحديث في المكتبة العربية تكاد تكون خاوية . فالمؤلفات التي كتبت في هذا الموضوع — على قلتها — لا تخرج عن نطاق النقد القديم غربيّه وعربيّه . وقد بدأت حركة التأليف في هذا الموضوع عقب انشاء الجامعة المصرية الحديثة سنة ١٩٢٥ ، لما رافق 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 اوروبة . 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 الاوروبية العتيدة في هذا الموضوع ، بعض الفكر والنظريات ، التي لم تستطع حتى الآن ان تنضم في نظرية شاملة للنقد ، تعين الجيل المعاصر على تفهم اصوله والافادة من اساليبه في دراسة ادبنا العربي قديمه وحديثه .

ومضت القافلة في هذا السبيل ، مبطئة متعثرة ، والدراسات النقدية في العالم من حولها تسير سيراً حثيثاً نحو التعمق والتخصص ، حتى غدا الناقد العربي كالمنبت لا ارضاً قطع ولا ظهراً أبقى .

•

وعندما وقع هذا الكتاب في ايدينا . رأينا ان ترجمته وتقريبه للقارئ العربي لا بد من ان يمدّاه 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 غمض 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 نثبتها باللغتين 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 .

المترجمان

---

* ميزنا تعليقاتنا بهذه العلامة ، وجعلنا لتعليقات المؤلف ارقاماً متسلسلة .

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 .

المترجمان : 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» للعماد 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 » « وابو حيّان التوحيدي » 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 ١٩٤٨أ) . والتحق بالجامعة المصرية سنة ١٩٤٩ ، وتخرج منها بشهادة الدكتوراه من قسم اللغة العربية سنة ١٩٥٤ . وقد أصدر بعض الكتب ، منها : « القصة في الادب العربي الحديث » ، و « المسرحية في الادب 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 عبيد الله بن قيس الرقيات » (تحقيق وشرح) . وهو الآن استاذ مساعد للأدب العربي بجامعة بيروت الاميركية .

مُقَدّمة

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 سمّاه كثيرون — أو « نقداً علمياً » أو « نقداً عاملاً » أو « نقداً حديثاً » — كما يسميه هذا الكتاب ، فان صلته الوحيدة بالنقد العظيم في العصور الماضية لا تعدو الصلة بين الخالف والسالف . فليس القائمون به أشدّ ألمعيّة أو أكثر تنبهاً للأدب من أسلافهم ؛ بل إنهم ، في الحق ، لا يتطاولون في هاتين الناحيتين إلى عالقة مثل أرسطوطاليس 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 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

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 السيانتية * مثلاً . 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 .

وسرّ هذا التعريف السابق منطوٍ 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 النقد قد تطورت تطوراً كافياً لتستعمل منهجياً ، ولا كانت زاخرة بالمعرفة لتسدي له يداً جليلة . وأكثر ضروب المعرفة فائدة للنقد هي العلوم الاجتماعية التي تدرس الفرد 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 النموّ الاجتماعي أو الحضاري).

ومع أن ارسطوطاليس كان يهدف عامداً ليسلّط ما تسميه اليوم « العلوم الاجتماعية » على المسرحية والشعر ، ليدرسها تحت ضوء المصطلح الذي كان يعرفه عن العقل الانساني وطبيعة المجتمع وبقايا البدائية ، فانه لم يكن لديه إلا موادّ قليلة وراءَ ملاحظه التجريبية — على نفاذها — وإلاّ موروثاً غفلاً غير ممحّص. أما المعجزة التي حققها أرسطوطاليس، أعني تلك الإصابة الاساسية في نقده ، دونما مستند سوى ملاحظه الخاصة وإحساسه

---

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

المرهف. فانها انتصار لنفاذ البصيرة النقدية 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 ، بشيءٍ كثير .

وهناك قسط كبير من النقد ، معاصرٌ ، 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 هامّاً ، فإنه حسب تعريفنا نوع آخر من النقد ، خارج عن مجال اهتمامنا هنا . وبالاضافة إلى ما للنقد الحديث من مهمة خاصة ، أو درجة معينة يؤدي بها أشياء كانت تؤدى من قبل عرضاً واتفاقاً ، فان هذا النقد ما يزال أيضاً يؤدي عدداً من الأمور ، لم ينفكّ 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 نلحظه ، قد تضاءل شأنه في النقد الجادّ في زماننا) . ولكن حتى حين ينزع الناقد الحديث ليتخصص في أحد هذه العناصر النقدية الموروثة فانه يضع إلى جانبها عناصر أخرى غير موروثة ، أو يجريها معدّلة تعديلاً عميقاً بما أحرزه تطور العقل الحديث من مميزات وخصائص .

لقد ذهب جون كرو رانسوم — الذي كان له أثر كبير في ترويج 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 الانجليزية . وهذا كلام لا يعتوره الشك ؛ ولكنا لا نستطيع أن نتملق أنفسنا ، فندعي أن تفوقنا إنما هو في سعة باع نقادنا إذا قايسناهم بأسلافهم ؛ كلا ، بل من الواضح أن هذا التفوق إنما يكمن في الأساليب والمناهج . ففي متناول النقد الحديث ضروب من المعرفة عن السلوك الإنساني ، وفي جعبته تقنيات جديدة مثمرة ، فاذا أمكن تركيز بعض هذا كله ، وأمكن توحيد أعمال عدد من النقاد ، كلّ يعمل على شاكلته ، وبعث الانسجام فيما هو لامع مبدّدٌ منها ، لأنها تجيء أحياناً متأرجحة أو ناقصة — إذا أمكن ذلك كله اتسعت في مستقبل النقد دروبه ومناظره وانطلقت في اللغة الانجليزية 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 تصهرج قنواته بعد . فمن التحليل النفسي استعار النقاد الفروض الأساسية عن عمل اللاشعور وكيف يعبر عن « رغباته » الكامنة بالتداعي ، وبعناقيد من الصور ، كما استعاروا كيفية عمل الأحلام وما فيها من تعبير ملتوٍ سيّال : مثل الخلط الكلامي والخلط المكانيّ والفصم* وهذه هي أيضاً الكيفية الاساسية للتشكل الشعريّ . ومن يونج استعاروا فكرة « النماذج العليا » أو محتوى اللاشعور** الجماعيّ وكثيراً غيرها. أما من أصحاب علم النفس الجماعيّ

---

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

** النماذج العليا Archetypes ، سيتعرض المؤلف لها في الفصل الخامس من هـذا الكتاب . ويعني بها 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 « الكليّات »* ومن علماء النفس التجريبيين استمدوا المقدّمات التجريبية الأساسية عن سلوك الحيوان والطفل . ومن النفسيين الاكلينكيين استقوا معلوماتهم عن التعبيرات المرضية للعقل الإنساني . ومن النفسيين الاجتماعيين استفادوا الكشوف عن سلوك الإنسان في الجماعات والمجتمعات الكبرى . وأفادوا ما هو أكثر من ذلك ، مما سمّاه يانش « الصورَ الإيدية »** eidetic images ، وما أشبه هذا من مقدّمات هي موادّ ذاتية بحت ، إلى أشد المقدّمات الطبيعية والكيمائية موضوعيةً ، 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 مقدّمات عن المجتمعات البدائية والسلوك الاجتماعي ابتداءً من التعميمات الجارفة التي وضعها عن التطور نظريون مثل تيلور إلى مذهب بوز*** القائم على الاستقصاء الواعي المتزمت في دقته. وكان « الفولكلور »، وهو فرع من الانثروبولوجيا، ذا مدد خصب للنقد من حيث هو مصدر للمعلومات الخاصة بالشعائر الشعبية الموروثة والأساطير والمعتقدات التي ترتكز إليها نماذج الفن الشعبيّ وموضوعاته كما يرتكز إليها الفن الآخذ بنصيبه من الرقي .

---

* الكليات — Configuration تكاد تكون مرادفة لكلمة Gestalt وهو الاتجاه النفسي الجماعي التكاملي .

** الصور الايدية نوع حي من الصور لا يتخيل فقط وإنما يرى متمكناً في الخارج ، وهو شيء متصل بالهلاس والفرق بينهما ان صاحب الصور الايدية (ويسمى 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 اهتدى الى الروح من حالات الحلم والاغماء 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 بالقوّة ؛ خذ مثلاً الدراسة الأدبية . فهي حقل ليس جديداً تماماً ، ولكنها استطاعت في هذا القرن أن تحشد كثيراً من المعرفة الدقيقة ، ومجموعة من المناهج المنضبطة حتى إنها ، حين انضاف اليها الخيال الناقد ، أنتجت نوعاً من النقد الأكاديمي حديثاً تماماً ، بالمعنى الذي تقدم استعماله . هذا وإن الدراسات القديمة في اللغويات وفقه اللغة ، بالاضافة إلى الحقل الجديد من الدراسات السمانتية ، 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 « التطوّر » ، ومبادئ مثل «النسبية» و «المجال» و «اللامحدودية» . أما الفلسفة ، فمع أنها في القديم لم تُعْنَ 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 وتجلّيات التصوف على الأدب . وإلى جانب هذه الضروب من النظريات والمعارف طوّر النقد عدداً من المناهج الخاصة به « وَمَذْهَبَها » 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 ناشيء عن طبيعة عقلية البدائي الذي لا يفرق بين الحي وغير الحي فمنح الطبيعة صفات الاحياء . (وانظر ايضاً الفقرة الثالثة من الفصل الخامس في هذا الكتاب) أما بوز فهو من العلماء الذين يقولون بقيام الصلة بين البيئة الجغرافية وخصائص العرق ، وقد درس التغييرات 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 ١٩٤٨) .

العمل الرمزي والنقل في الآثار الأدبية والاكباب وبذل الجهد الدائب في قراءة النصوص والكشف المستفيض عنها عامّة .

هذه التقنيات النقدية الجديدة . وهذه الاتجاهات في البحث ، تعتمد في أكثر أحوالها ، على فروض أصبحت أساسية في الفكر الانسانى الحديث مميّزةً له . ويعود الفضل في هذه الفروض ، في المقام الأول ، إلى أربعة علماء عظماء من مفكري القرن التاسع عشر وأوائل العشرين وهم : دارون وماركس وفريزر وفرويد*. ونستطيع هنا أن نلحظ ، 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 فمنه جاءت الفكرة بأن الإنسان جزء من النظام الطبيعي وأن الحضارة تطوّرية . وأما ماركس فهو الذي ذهب إلى أن الأدب هو الذي يعكس ، ولو بطريقة معقدة ملتوية أحياناً ، العلاقات الاجتماعية والانتاجية لهذا العصر أو ذاك . وأما فرويد فهو الذي يرى أن الأدب تعبير مقنّع ، وأنه تحقيق لرغبات مكبوتة — قياساً على الأحلام — وأنّ 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 والشعيرة البدائية وأن هذه كلها

---

* لعل فريزر من بين هؤلاء العلماء هوالذي 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 فمبني على الاعتقاد بقوى اقوى من الانسان توجه حياته وتسيطر عليها وعلى الطبيعة. فلما خاب 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) .

تحمن في أساس أعلى النماذج والموادّ الأدبيّة . 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 ، وأنهما خاضعة للقوانين نفسها ويمكن دراستها على المناهج الموضوعية نفسها . كما تضاف إليه فكرة السلوكيين بأن الأدب ليس إلا رجلاً يكتب ورجلاً يقرأ ولا شيء غير ذلك ، ثم فكرة العقليين بأن الأدب قابل للتحليل ؛ ومن الناحية السلبية يتميز النقد الحديث بغياب مبدأين كانا يحتلاّن مقاماً رئيسياً في الماضي كلما جرى الحديث عن الأدب وهما : أن الأدب نوع من التعليم الأخلاقي ، وأنه في أساسه نوع من اللذة أو المتعة .

وبالافادة 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 ، بينه وبين المادة الأدبية الموروثة ، بينه وبين الأفكار الفلسفية المعاصرة له وغير المعاصرة ؟ ما الترتيب الذي اتبع في صوره وعبارته وشكله العام ؟ ما الممكنات المحتجبة في أبرز كلماته وإلى أي مدى يضطلع محتواه بما هو برهانيّ 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

فني واحد بخاصة . على أن النقد الحديث لم يعد ، في اكثر الأحوال ، يقبل وضعه القديم من حيث كان ملحقاً بالأدب الخالق أو الأدب القائم على الخيال . فاذا عرّفنا 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 استمدها من الحياة بنفسه ، استمدها 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 يدّعي — محيلاً مجاوزاً للمعقول — بأن النقد فن غاية في نفسه » . ولكن إن لم يجهر أحد بهذه الدعوى — محيلاً مجاوزاً للمعقول — في سنة ١٩٢٣ فليس من شك في أن النقد الحديث الذي بدأ في السنة التالية بنشر كتاب رتشاردز « مباديء النقد الأدبي » ، قد ظل يعمل في حدود هذه الدعوى .

ومجمل الأمر ما عبّر عنه ر.ب. بلاكمور حين قال : « النقد شيءٌ قائم بذاته ولكنه ليس بحالٍ فناً منفصلاً مستقلاً » . وقد كان النقد الحديث في الواقع العملي كذلك : غايةً في نفسه تماماً ، ومرتبطاً بالشعر ارتباطاً لا انفصام له . أي أنه كان ، كأي نقد آخر ، يهدي الفن ويغذّيه ويحيا مستقلاً عنه ، وهو من ناحية أخرى أمَةٌ للفن ، طفيلية في أردأ أحوالها ، معايشةً

---

* هو المقال الثاني في كتابه « مقالات مختارة » Selected Essays ص ٢٣–٣٤ .

له في خير أحوالها . فالناقد يريد أعمالاً فنية يتخذ منها مادته وموضوعه ويقدم بديلاً عنها خدمات ثانوية بالغة القيمة ، كأن يساعد القارئ على فهم العمل الفني وتذوقه ، ويساعد الفنان على أن يفهم فنّه ويقوّمه ، ويعين على تقدم الفن وتطوره ، بتعميم المعايير المطلوبة أو بتحديدها وتجهيزها . وهو في حالات خاصة يوقظ جيلاً من الشعراء كما فعل إمرسون أو فان ويك بروكس في أول عهده ، وهو قد يعيّن موضوعات للأدباء يكتبونها مثلما يفعل غوركي وبرنارد دي فوتو ، وقد يغير اتجاه الفن أو يحاول ذلك مترسماً خطى تولستوي والأخلاقيين 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 كتب معينة . ومثل هذا التمييز بين هؤلاء الثلاثة إنما هو تفرقة في الدور الوظيفي الذي يؤديه كل منهم وليس تفرقة صارمة الحدود ؛ فقد يتجاوز كل واحدمنهم 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 ، بعدٌ في صف النقاد . والناقد الذي يرسل التعميمات عن الطبيعة المجردة للفن والجميل ، يصبح مؤقتاً في عداد الجماليين ؛ 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 الجمّ الغفير من

الذين طار صيتهم في النقد من مثل هنري سيدل كانبي والأخوين فان دورن ؛ وإذا كشفت عنهم لم تجدهم اكثر من مراجعين متنكرين .

وثمّة سمة أخرى للنقد الحديث تستحق ان ينوّه بها ، وهي أن كل ناقد ينزع إلى أن يكون لديه صورة مجازية فارقة ، أو عدد من الصور ، يرى من خلالها عملية النقد ، وهذه الصورة — بالتالي — تشكّل عمله وتنبئ عنه ، وتجعله — أحياناً — محدوداً . فصورة الناقد عند ر.ب. بلاكمور أنه جراح سحريّ يجري العملية دون أن يقطع الأنسجة الحيّة . والناقد عند جورج سينتسبري ، سكّير . أما عند كونستانس رورك فهو « مسمّد » يرش الأرض من أجل حصاد طيّب . وهو عند ولدو فرانك « مولّد » يُظهر للوجود نسمةً جديدة . وهو ماثلٌ عند كنث بيرك — بعد أن استعمل عدة صور — في صورة مدير مسرحي ثريّ يخرج على المسرح كل عمل تمثيلي يعلق بخياله . وهو عند عزرا بوند رجلٌ صبور يأخذ بيد صديقه ليريه مكتبته ... إلى غير ذلك من تصوّرات .

إن ما لحظناه فيما تقدم من أساليب وتقنيات في النقد الحديث ليترشح 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 سدّاً حائلاً دون الحماقة ، وتكاد كل تقنية في النقد الحديث تستعمل بألمعية على يد الألمعيين من النقاد ثم تكون هي نفسها معرضاً للعجز إذا استعملها الأغبياء الجهلة المقصرون البلداء (كما سنعرض في الفصول التالية من هذا الكتاب) . على أنه من الناحية الأخرى قد يحسن النقد أو يبرع 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 اصطلحناه . ولا يهمنا الحديث عنه

في هذا المجال . وكل ناقد — مهما تكن طريقته — يحتاج تلك الخصائص التي سميناها الذكاء والمعرفة والمهارة والحساسيّة 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 ليحسن التعبير عما يريد أن يقوله . وليس ثمة من محكٍّ تختبر به هذه الخصائص الذاتية ؛ حتى إن شيكسبير ، ذلك المحك التقليدي ، ليس عوناً كبيراً في هذا المضمار . فهنالك رجلان تميزا في النقد المعاصر بالحطّ من شيكسبير وشتّان ما هما : أولهما ولدو فرانك وهو داعية للتقوى محترف وليس له الا علاقة واهية بالأدب ، والثاني جون كرو رانسوم وهو من أحذق العقليات الناقدة وأشدها مضاءً وحدّة 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 التكهن به والحكم عليه ، فالنقد لن يصبح علماً — سواءً أتقبلنا هذه الحقيقة مستسلمين أو شاكرين — ولكنا 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 فشيءٌ يتفرد به الناقد ويموت بموته ، وأما وسائله فان

نقلها موضوعياً سيصبح أمراً ممكناً وسيحتاج من يعيد استعمالها محتذياً — ولا بدّ — 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 والجلف إذا توفرت لديهما الكفاية الأولية أن يصلا إلى النتائج التي توصل اليها بويل إذا هما أعادا تجارب هذا العالم . ثم إن الناقد في طريقة التحليل النقدي 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 محمل 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 المرءَ الأنوارَ الهادية حيث يكون لأعظم الحكمة وأسنى الجهد اللذين يغضان من شأن هذه الملاحظة أثر في تركنا سامدين في الظلام أو في امتاعنا وتضليلنا بالأضواء الخادعة — وهذا أدهى وأمرّ — » . ومعنى هذا الكلام — بتراهة — أن الملكات الانسانية وحدها ، دون عون خارجي ، قد تجعل من أي انسان ناقداً . وهو رأي مناقض تماماً لما قاله فرانسس بيكون في كتابه « القانون الجديد » Novum Organum من أن اختيار هذه الطريق (المعرفة بالتأمل في الطبيعة) يسوّي 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 للذوي 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 مجانب للحقيقة الأفلاطونية الصحيحة ولأنه من ناحية اجتماعية نفسية ضارٌ بالمجتمع السليم ** ، فان طريقته هي الطريقة الحديثة ، إذْ سلّط عليه كل المعرفة المنظمة التي كانت لديه . أما في حال أرسطوطاليس فان 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 يتضاءل شأن الناقد المحترف ويستغنى عنه الى حد كبير ، ولكن خطر شيوع النقد واستقراء الملكات النقدية عند نسبة كبيرة من الناس قد يهدد رجال المال الذين لا يعيشون متبسطين إلا حيث يستحكم الجهل وتضعف ملكة النقد .

** لا بد للقارىء من ان يتذكر في هذا المقام أن افلاطون كان يرسم بالجمهورية مدينة فاضلة وأنه في مثل تلك البيئة لا يرى مكاناً للشعر القائم على المحاكاة (لا كل انواع الشعر) . ومن ناحية اخرى هنالك نظريته عن العالم المثالي وأن هذا العالم الدنيوي ليس إلا تقليداً له ، وأن الشاعر حين يقلد هذا العالم يبتعد عن الحقيقة ثلاث خطوات . أضف الى هذين العنصرين تقديسه للعقل ، والشعر يتجه نحو العواطف ولذلك اتهم افلاطون — منتصراً للعقل — هذه « العاطفية » أو اتجاه الشعر « لسقي العواطف بدلا من تجفيفها » أي لاثارتها وتقويتها بدلاً من اخمادها وإضعافها .

قصيدة فيها كيان متفرد 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) وكنث بيرك (في مقاله « مشكلة الجوهري » — وقد طبع ملحقاً بكتابه « مبادئ الدوافع » The Grammar of Motives) . ولم يكتف بيرك فحسب بأن يبين أن أرسطوطاليس كان « افلاطونياً » صرفاً بل بيّن أن الارسطوطاليسيين الجدد هم — على وجه الدقة — أفلاطونيون في أشد أعمالهم نجاحاً ، دون أن يحسّوا هذه الحقيقة . ولا حاجة بالقارئ إلى اكثر من قراءة البويطيقا ليعرف أن أرسطوطاليس — وإن عمل استقراثياً وباشر النصّ ولازمه في دراسته كما يريده الأرسطوطاليسيون الجدد أن يفعل — أتمّ في الوقت ذاته كثيراً مما بدأه أفلاطون فعمق في تهمة المحاكاة التي ألصقها 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 ضارٌ لأنه ينبّه العواطف . وعلاوة على تحليله الشعر بوساطة من تلك الفروض المسلمة القاطعة من فلسفية واجتماعية ونفسية ، فانه سلّط على الشعر نواة الانثروبولوجيا — أي ألقى عليه أضواءً ذلك الموروث من الأصول البدائية للدراما اليونانية ، ووفق في ذلك إلى مدىً أدهش الباحثين المتأخرين في الأنثروبولوجيا والآثار وفقه اللغة (بالرغم

---

* جرد أرسطوطاليس اتهامات افلاطون من مغزاها وتحول بها الى وجهة جديدة ، فأقر ان المحاكاة طبيعة في الانسان وذهب الى انها لا يمكن أن توصف بأنها رديئة في ذاتها لأنها تختلف بنسبة ما يحاكى وبطريقة الحكاية وان هذه المحاكاة قد تنتج شعراً تراجيدياً أوكوميدياً أو ملحمياً . وميز كل هذه الانواع ، وفضل الشعر على التاريخ ثم واجه التهمة بأن الشعر ينبه العواطف فقال انه يصرف العواطف أي يجد لها متنفساً ومخرجاً وهذا هو التطهير Catharsis . ذلك أن التراجيديا باثارتها عاطفتي الشفقة والخوف تهيىء مسرباً للاضطراب العاطفي وتحقق الرضا الجمالي في النفس وتبعث على الراحة والهدوء (لعل هذا هو المقصود من التطهير ، وان كان الدارسون قد اختلفوا كثيراً حول المعنى الذي أراده أرسطوطاليس) .

من هنات لم يستطع أن يتحاشاها كقوله إن أغنية الجوق ليست إلا تزييناً للمأساة) . 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 وشرّاح القرن الثاني قبل المسيح بما كتبوه من نقد اجتماعي وليد . إلى دانتي وبترارك وبوكاشيو في القرن الرابع عشر ، بما قدّموه من تفسيرات مجازية باطنية للأدب قريبة الشبه بما نسميه اليوم قراءات « رمزية » . وبدأ النقد الحديث المبني على دراسة البيئة بكتاب فيكو « العلم الجديد » 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 ، وأتمّها لسنج في كتابه « لاوكون » Laocoon الذي صدر بعد ذلك بسنتين مركزاً جهداً خاصاً على نسبية الأشكال في المصطلح التاريخي وعلى أهمية مبادئ أرسطوطاليس . أما هردر فقد مضى في تطوير الدراسة البيئية خطوة أبعد حين زاد في نسبية 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 بانجلترة ، وكذلك في مدرسة حيوية أخرى نشأت بفرنسة . ويعد كتاب كولردج المسمّى « السيرة الأدبية » Biographia Literaria الذي نشر عام ١٨١٧ انجيل النقد الحديث . وينزع النقاد المعاصرون إلى اعتباره « أعظم كتاب نقدي باللغة الانجليزية » — كما يقول آرثر سيمونز — أو « أحق كتاب نقديّ بالاعتبار » — كما يقول هربرت ريد . وعلى صفحته الاولى كتب « البيان الرسمّي » 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 انجلترة في كتاب ألفه هـ. ت. بكل بعنوان « تاريخ الحضارة في انجلترة » 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 فرنسة 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 لجيزو Guizot والتاريخ الشعبي لميشليه والتاريخ الشكّي الإلحادي لرينان .

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

ويقرّ 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 فان المعايير الثلاثة الكبرى التي وضعها

* يريد أن تين في هذا الموقف كان ناقلاً او محتذياً لا مستلهماً فحسب .

تين للنقد وهي : الجنس والعصر والبيئة ، قد سبقه اليها سنت بيف نقلاً عن ثلاثية هجل Zeit, Volke, Umgebung واستمدها هجل بدوره من هردر . ومعنى هذا أن تين بَلْوَرَ كثيراً من النزعات السابقة ليجعل منها نقداً علمياً ، فلا عجب إذا أصبح عمله هدفاً لكل الهجمات الموجهة إلى تلك النزعات . فمثلاً كتب عنه الأخوان غونكور Goncourts في شيء كثير من الاعتزاز حين لقياه : « ذلك هو تين الذي تجسّد فيه النقد الحديث لحماً ودماً ، نقداً عميقاً ذكياً ، غاية في ذلك ، ولكن الخطأ فيه يفوق التصوّر » . ولعلّ فلوبير كان أمضى وأنفذ بصيرة من سنت بيف في الكشف عن ضعف تين وضعف قسط كبير من النقد الحديث حين كتب في احدى رسائله ناقداً تاريخ الأدب الانجليزي 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 وللمطلق وجود بالفعل . ويخيّل اليّ أن الحقيقة تقع بين هذين الطرفين .

وكتب فلوبير (١٨٦٩) إلى جورج صاند عن موضوع الناقدين يقول : « كان الناقدون في زمن لاهارب نحويين وفي أيام سنت بيف 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 جين إلن هاريسون J. E. Harrison المحاضرة في الدراسة القديمة بكلية نيونهام بكيمبردج كتابها « تيمس » Themis وهو دراسة للأصول الاجتماعية في دين الأغريق . 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 للآنسة هاريسون بكيمبردج ، وعنوانه « فصل في نشأة الألعاب الأوليمبية » . ومع أن اكثر الكتاب كان من صنع الآنسة هاريسون فإنه كان يضم نوعاً من « البيان المشترك » لما يسمّى مدرسة كيمبردج في الدراسات الكلاسيكية . وهي المدرسة التي حققت ثورة في دراسة الفن والفكر الاغريقيين بتسليط المعارف والنظريات الأنثروبولوجية المقارنة عليهما . وقد استمدت المؤلفة كثيراً من مادتها ، علاوة على نشر مقالتي مري وكورنفورد واستغلالهما ، 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 Philosopohy وهو تتبع أنثروبولوجي للأصول الشعائرية للفكر الاغريقي الفلسفي (١). وفي عام ١٩١٣ نشر مري كتابه « يوريبيدس وعصره » Euripides and His Age فدرس فيه يوريبيدس ومسرحياته بالنظر إلى الأصول الشعائرية في المأساة ، ونشرت الآنسة 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 الأغريقية على الأسس

---

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

* الأتيكية نسبة الى مقاطعة أتيكا Attica وهي ببلاد يونان وأهم مدنها أثينة .

نفسها ، ونشر كوك أول جزء من «زيوس» Zeus تطبيقاً للمادة الأنثروبولوجية في حقل آخر . وأخيراً ، وفي عام ١٩٢٠ ، جربت الآنسة جسي 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 أنثروبولوجي عن نشأة «القصص الطلسمية» * بمصطلح شعائري ، وأدت برتا فلبوتس مهمة مماثلة في دراسة الملاحم الشمالية في كتابها « الأغـاني 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 ، فانها لما كانت نتاج علماء يكتبون في حقول متخصصه قد عجزت عن أن تجذب إليها اهتمام رجال الأدب جذباً يكفي لتدشين الحركة الجديدة . وفي أميركة — عام ١٩١٩ — سلط كونراد أيكن مبادئ فرويد وغيرها من النظريات النفسية على الشعر في كتابه « شكوك » Scepticisms وكوّن بوضوح الفرضية الأساسية في النقد الحديث وهي أن الشعر « نتاج 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 إ.أ. رتشاردز في كتابه « مبادئ النقد الأدبي » (١٩٢٤) أن يكوّن الأوليات الشكلية في النقد الحديث . معيداً ما قاله أيكن 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 يتخللهـا دائماً عنصر قوة خارقة يشفي المرض ويكون الشفاء إما بطلسم أو كأس او صحن او حجر ، وقد وجد الباحثون أنه تلتقي في هذه القصص عناصر وثنية ومسيحية . أما تسميتها كذلك فترجع الى « الكأس » Grail التي استعملها المسيح في العشاء الأخير .

على طريقة مشابهة . ولم يكن هذا المبدأ جديداً (فليس أيكن على وجه التحديد هو وحده الذي قرّره 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 رتشاردز 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 ربع 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 السلّم تتمثل هذه الهجمات في صورة الحنق الساذج الذي انبعث عن جيمس رسل لوول في مراجعة كتبها عن لونجفلو ، سخر فيها من النظرة النقدية الحديثة التي ترى « أن شكل إنتاج المؤلف إنما يتحكّم فيه شكل جمجمته وبالتالي يؤثر فيه الشكل الخاص للمقاطعة التي يستوطنها » . وتتمثل تلك الهجمات أيضاً في المقدمة التي كتبها لودفج لويزون لكتاب « الفن والفنان » Art and Artitst من تأليف رانك فاستبعد بها النقد الحديث من عهدتين لأنه نقد يخرج مسرحية « هاملت » دون أن يدع لهاملت نفسه دوراً فيها . أما في الناحية الثانية من السلم فان هذه الهجمات تشمل شكوك تشيخوف المتعلقة حين كتب إلى سوفورين في نوفمبر (تشرين ثاني) عام ١٨٨٨ مُرْعياً انتباهه إلى تلك الكمية من « القمامة » التي أنتجها « حمقى » يعملون في حقل النقد العلمي على مبادئ لا تعاب . وتشمل

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

إن الطريقة النقدية لا بد — نظرياً — من أن تشارك العلم ثبوته ما دامت ترتكز 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 للنقد فيه دقة العلم اليقيني . ولقد يمكن للمرء أن يعتقد — وهو محق 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 نبقى صامتين إلى الأبد . وفي الكون أشياء قليلة تخضع خضوعاً مطلقاً للعلم ، وتدعه يعيد تكوينها أو ينبئ 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 فانما 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 » يجيء 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 الربيب 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 » ويجمع 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 بشدّة العلوم الاجتماعية كالانثروبولوجيا وأعلن أنه لا يشارك ماكس ايستمان « 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 نتاجهم من الضعيف إلى الممقوت أشد خطراً على النقد الحديث من الهجمات التي يوجهها إليه رجال طيبون ، ومن التردد المتناقض الذي يبديه بعض من يمارسونه . فهذا لويس ماكنيس 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 إيستمان حين نشر « بياناً » في

كتابه « العقل الأدبي » The Literary Mind يدعو إلى « دائرة من دوائر العلم ستتخذ من الأدب موضوعاً لدراستها »، وثانيها ف.ف. كالفرتون 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 واكثر استفزازاً من هذين الناقدين . ويثير فينا هنري بير ريبة مشابهة ، فقد خرج في « الأدباء ونقادهم » Writers and Their Critics بحكم أريب حين قال : « إن النقد الحديث مايزال يتلمس طريقته ويندفع في تجربة تقنيات متعددة ولكنه لم يجاوز بعد المرحلة البدائية التي كان يتحسس فيها الطريق متعثراً كلٌ من علم الطبيعة قبل بيكون وديكارت ، والكيمياء قبل لافوازييه، وعلم الاجتماع قبل أوغست كونت والفيزيولوجيا قبل كلود برنارد . ثم إنه في الكتاب نفسه يحتفظ بأمضى هجوم على هذه الأساليب نفسها من اجتماعية ونفسية ونصّية وغيرها ، وعلى أولئك النقاد مثل رتشاردز وإمبسون وبيرك وبلاكمور 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 . ومما 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 المرآة » Victoria Through the Looknig - glass كتبته 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 مخلصة، مخيب للآمال باعث على الملل ، ذلك لأن سحر الكتب التي خلّفها كارول ، يتحدى كل تحليل ، فالبحث عن مصادرها في تلمسات فرويدية خلال عُقَد كارول ومكبوتاته أمر لا جدوى فيه ، وهو شبيه بمن يحاول أن يجد تفسيراً لطيران الفراشة أو اختيار البرق لهدف منصوب . إن العبقرية لتحيا 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 يحب صحبة الصغيرات أكثر من حبه مرافقة الأولاد أو الكبار ؛ وهذا ، على أنه حق ، فهو مستغرب منه أيضاً ، ولكنّ 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 الداخليّ (أعني تلك الذبذبات الدينية الغامضة) فلم يعرف الحب أو الصداقة المتينة ، كان إنساناً طيباً ومسيحياً طيباً وكان يحاول أن يحصل على مرتّبه مخفضاً ويلح 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 . وبينا يؤكد أن حياة كارول مرت بلا أحداث ، نجده 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 ثائر 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 اكثر تعقيداً . وربما كان خير مثل في هذه الناحية موقف مارك فان دورن الذي يتكافأ موقفه من النقد مع موقف كلّيته — كلّية 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 بانه « صحارى من البراعة وهضبات من العلم » ويتهمه بأنه « يبذل كلّ ما في وسعه ليمسك الفن الشعري عن الطيران » ويختم كل ذلك مستنتجاً 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 يستطاع الخوض فيه » « هو سرّ غامض » ... إلى غير ذلك . وتتميز هذه القطعة بنغمة المرثية المريرة فتبدأ بذكر الغربة : « النقد المعاصر — ذلك البيت الذي أحس فيه أني غريب » وترتفع إلى إعوال المناحات : « إن عصرنا الأدبي عصر مريض » وتنتهي بانطفاء الشعلة الذاتية « إن غايتي 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 رتشاردز 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 لذلك 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 المجلات الأدبية في الماضي من : انطباعيين وتعبيريين وذوي النزعة الانسانية الجديدة والطبيعيين 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 مهمات قاصرة على الجدل حول عموميات كبرى متجافية عن الخوض في شأن الطريقة الحقة إلا قليلاً . وما هذه المذاهب — بوجه أو بآخر — إلا مسارب معاصرة مغلقة عمياء لا يهتدي فيها من يهمه التحليل الأدبي على وجه الحقيقة . وبينا تتطاير الحجارة المقذوفة فوق الرءوس يقبع الناقد الحديث الجاد في منجمه ويحفر منقباً ، وقد تعلق الأتربة بيديه ، ولكنه قد يكشف عن معدن كريم ، بين الحين والحين .

الفصل الأول

ادموند ولسن والترجمة في النقد

عندما تتسع الهوة بين الأدب الجدّي وذوق جمهور القرّاء ، يحظى ذلك الجزء من وظيفة الناقد ، الذي يقتضيه ان يكون همزة الوصل بين العمل الغامض او الصعب ، وبين القارئ ، بأهمية كبيرة . ولعل إدموند ولسن من السباقين 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 ويك بروكس (الذي راجت كتبه تجارياً)* . لقد جعل كبار المترجمين في العهد التيودوري كنوز الآداب الأخرى في متناول 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 بانه : امداد القصائد بالسيناريو (السياق)؛ ومما لا شك فيه ان عدداً كبيراً من هذه (السيناريات) التي قدمها ولسن لا يقدر بثمن . ولا بد من أن يكون هناك نفر من الناس ، مدينين لولسن ، بأنه اوحى اليهم بأن جويس او إليوت ، 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 « اليباب » * The Waste Land لإليوت ، وبتلك الصفحات الثلاثين المدهشة التي تلخص قصة بروست ** الضخمة منظراً اثر منظر ، وبالسرد المطول لحوادث كتاب «عولس» *** Ulysses لجويس ، وبما شابه ذلك من اعمال . وليس هناك من عنده مقدرة ولسن على إفهام 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 قضاها بلا عمل، ثم هي الظهيرة المحسوسة نفسها .

---

* كان لهذه القصيدة اثر كبير في الشعر الحديث . وهي تصور مشكلة الانسان المعاصر الذي يبدو للشاعر تافهاً مشلول القوة محطم الارادة ، يعيش في عالم يستحق الفناء . وقد استعار الشاعر فكرة القصيدة من موضوع اسطورة اوردتها الآنسة جسي وستون في كتابها « من الشعائر الى القصص الرومانسية » وقد حللها 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 باتجاهها الميتافيزيقي ، وخاصة فكرة الزمن الذي لا يعود ، وبتحليلاتها النفسية ، وبتلك الصور الرائعة التي عرضها الكاتب عرضاً موضوعياً . ومما يزعج القارىء فيها أحياناً ، ذلك التوفر على تحليل الشذوذ الجنسي .

*** قصة ملحمية للكاتب الارلندي جيمس 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 ، وابعدها اثراً في التيار القصصي المعاصر . وقد كتبت عليها شروح كثيرة متضاربة .

ويكون شرح ولسن احياناً تحليلاً رمزياً دقيقاً . واحياناً تلخيصاً مباشراً لحبكة القصة ، حادثة إثر حادثة كأنه تلخيص طلاب الجامعات . ويتضح ذلك في التلخيص الطويل لأوجين أونيغين * Yevgeni Onyegin و « دورة اللولب » ** The Turn of the Screw في الفصلين المعقودين لبوشكين وجيمس في كتابه « الفنانون أو المفكرون كثيراً » . The Triple Thinkers (١٩٣٨) . ويبلغ شرحه احياناً درجة فائقة من البراعة كما يتجلى في ترجمته لمسرحية « عربة التفاح » The Apple Cart لشو ، الى عبارات موسيقية. واحياناً يكون مجرد محاولة تتجاوز حدود الامكان ، كمحاولته تركيز الجوهر النظري للتفكير الماركسي في فقرتين من كتابه « الى محطة فنلندة » 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 ممهداً » . وهذا مصطلح عرّفه جون ماسي بقوله : « انه الناقد الذي يدعو القرباء بسحره وبراعته الى التعرف على رجل عظيم » . وهنالك عقبة تعترض سبيل الناقد الممهّد ، وهي ان قيمته تتضاءل بنسبة حظ جمهوره من المعرفة ومن الألفة بالأثر الذي يضطلع ببحثه ، حتى إنها تكاد تتلاشى عند القارئ الذي يتمتع بحظ من الثقافة . ويدرك ولسن هذا جيدا ، ولذا فقد جنح بكتابته عامداً الى القارئ الجاهل ، وظل دائماً يعتبر نفسه « مبسّطاً » في المقام الاول . وكتب في مقالة تحدث فيها عن نفسه بعنوان « خواطر حول وضع فهارس

---

* مسرحية شعرية لبوشكين صورفيها المجتمع الروسي ، واقامها على فكرة وجود الخير في الانسان بالفطرة ، و بين اثر المجتمع في افساده والعبث بمثله .

** قصة أشباح لهنري جيمس ، رواها جيمس من مذكرات عانس كانت تعمل في شبابها مربية في ضيعة انجليزية منعزلة . وكانت تؤمن بوجود الاشباح وبتأثيرها على البشر .

للدراستي « 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 سبيلين يجب ان يمهّدا ، 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 الإبسنية » (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 ، ولكنهما كانا الموضوعين اللذين شغلا فكري اكثر من غيرهما ، وكنت أشعر بأن ما أعمله يمت بعلاقة منطقية إلى أعمال الرجال الكبار الذين أعجبت بهم ».

(وعبارة « الرجال الكبار » تعني هنا شو ومنكن وهنكر ، ولعلهم 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 ، علّق على تلخيصات ترلنج لقصائد أرنولد ومقالاته بقوله : « انها تظهر من حين لآخر بليدة الى حدّ 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 تدور حول شخصية سير ولوباي بترن الاناني المتجبرف المغرور .

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

** كتاب لبرنارد شو أصدره سنة ١٨٩١ ، وحلل فيه مسرحيات ابسن تحليلا مفصلا وشرح طريقته في بناء الشخصية وتركيب الحبكة ، وابرز قيمته باعتباره رائداً للمسرح الاوروبي الحديث .

مدى الصعوبة في محاولة جعلها سائغة للقراءة. بيد انه يعلم جيداً ان تلخيصاته ضرورية كما لو كانت «برنامج اوبراء» ، اذ انه يكتب لجمهور لا يأبه بالثقافة.

ويمتلك ولسن كفايات عديدة تجعل منه مبسطاً بارعاً . فهو يكتب كتابة واضحة ومقروءة ، ويستطيع ان يحوّل اكثر المواد غموضاً الى جمل 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 الموجهان الرئيسيان للفكر الأدبي المعاصر . وهو اذا ما قورن بغيره من النقّاد الاميركيين ، يعتبر ذا تمكن فذّ من اللغات ، بما في ذلك اللاتينية واليونانية (ونراه احياناً يثبت في مقالاته مقطوعات من سوفوكليس بلغتها الاصلية ، وقد خاطر مرة فأخذ يصحح بعض ماترجمه ايرفنج بابت عن اليونانية) ، والفرنسية والالمانية والروسية (وقد تعلم الأخيرتين في منتصف عمره لتعيناه في ابحاثه عن الماركسية) .

وهناك صفة اخرى لولسن ، ولعلها أقل سحراً من غيرها ، تجعل منه (مترجماً) ممتازاً للادب ، وهي استخدامه البارع لابحاث الآخرين وملاحظاتهم الدقيقة دون ان يشير إلى ذلك احياناً . ففي المادة التي كتبها عن جويس مثلاً في كتابيه « قلعة أكسل » و « الجرح والقوس » The Wound and the Bow (١٩٤١) . ، اعتمد على معلومات استمدها من منابع مختلفة كتفسير ستيوارت جلبرت الموثق المعتمد ، والسيرة التي كتبها هربرت غورمان ولقاء ماكس ايستمان الذي يثير الشك ، ومن مجموعة من المقالات لعدد من الكتاب نشرت في مجلة « فترة الانتقال » * Transition باريس 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 الاصيلة عن « يقظة فينيغان » التي اعتبرت فيما بعد وثائق لدراسة هذه القصة . وقد جمعت هذه المقالات في الكتاب الآنف الذكر ، وطبعت في لندن سنة ١٩٢٩ .

Our Examination round his Factification for Incamination of Work in Progress وكثيراً غيرها. ويعترف ولسن بانه استمد معرفته للماركسية من عدد من المعاصرين ومنهم « الثقات » كما كس ايستمان 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 سنين 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 فذّ مسهب لا يمثّل 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 أخرى 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 مثلا ، 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 فرنسة في السنوات العشر التي سبقت نشر ذاك الكتاب . ولكن لم يحاول احد ان يكتب عن ولسن متتبعاً ما لم يعترف به هذا الناقد من دين لهذه الابحاث ، إن كان ثمة دين حقاً . وقد كاد وليم تروي ، الذي يعنى بالنقد المتصل بجويس عناية خاصة — حيث تجلت تلك السرقات واضحة — أن يوجه التهمة الى نقاد أخر ، 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 إليوت بانها في جوهرها روائية ، وان إليوت 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 كمبسّط ، وفي الوقت نفسه اكبر ما يهدد جدّيته كناقد) نظرته الأساسية للأدب . اذ يراه ينقسم إلى عنصرين منفصلين تمام الانفصال ، هما الشكل والمحتوى . كتب ديلمور شفارتز مقالة بعنوان « كتابة ادموند ولسن » في مجلة « اكسنت » Accent (ربيع ١٩٤٢) فعبّر عن هذه الحقيقة (وهي اول شيء يلاحظه قارئ ولسن) ، بتشبيه رائع حين قال : « ان الشكل الأدبي عند ولسن هو الورق الذي تلف به الهدية . ومن الضروري صرف بعض الوقت في نزع هذا الورق وحلّ العقد المستعصية

= مجلة « البارتزان » Partisan Review (عدد يوليو – اغسطس ١٩٤٧) ، مشيراً الى « جماعة اكاديمية جديدة من الباحثين » منهم هاري ليفن ورتشارد م. كين وسواهما ، « ممن لا يحفلون بأمانة النقل » .

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

في الخيط الذي تربط به الهدية ، ولكن الشيء الرئيسي هو الهدية التي تختفي في الداخل ، أعني مادة الموضوع » .

والشعر ، إذا نظرنا اليه من هذه الزاوية ، لا يكون سوى جمل نثرية 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 الشعر او 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 بتأبينه للشعر ، سوى القول فيها بانها 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 وحار الشعر من جرائها إلى مرتبة اشغال الزركشة والتخريم . والحقيقة ان ولسن يزعم ان احسن النثر الحديث هو الشعر او ما جرت العادة بتسميته

شعراً ، وان فلوبير « 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 » .

ويحلل ولسن الشعر ويتصدى للحكم عليه بطريقة غثة هزيلة . غير أنه يحاول أن يتحاشى هذه المهمة ما وجد إلى ذلك سبيلا . ومما هو جدير بالملاحظة انه في التمهيد النقدي الذي كتبه على انشودة مالرميه « 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 الكتّاب 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 ، وفتزجرالد ، شأننا 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 ستيفنز ، 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 ، تنظيماً متقناً ، ولذا فعمله ينضح بالاطراد الممجوج وبالحشو . كقوله مثلاً : « في ذلك الجزء من الكتاب موضوع بحثنا » وقوله : « في ذلك الجزء

الذي تصديت لبحثه آنفاً » وقوله : « اولاً ، وعلى كل حال ، يمكننا ان نقف برهة لنفحص ... » (وهذه الجمل 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 مالكولم كولي ، كثيراً من قيمته لان ولسن يخلط بين الرمزية كأسلوب أدبي ، والرمزية كطريقة في الحياة . ويعتبرهما شيئاً واحداً . وقد أدى به ذلك في الخاتمة ، الى عاقبة وخيمة . فتردى في هوّة الاسفاف بقوله : إن الكتّاب الذين تولّى دراسة آثارهم ، قد اختاروا بوجه عام طريق أكسل ، فتعهدوا أوهامهم الذاتية ، عوضاً عن العيش في العالم الواقعي ؛ بينما كان جلّ ما يستطيع ان يقوله فيهم ، هو ان كتاباتهم غامضة ، كما يتضح من مثال بيتس على الأقل . (ويتجلى هذا التبسيط المسرف وهذه السفسطة المحيرة ذات الوجهين بصورة خاصة في كتابه « الى محطة فنلندة » الذي ترى فيه احياناً شيئاً من طبيعة كتاب « البواتق » او كتاب «صائدو المكروب» حتى ليوحي لك بان من الممكن ان تسميه « الرجال الذين صنعوا ماركسيتنا » ، 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 تنضح 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 . ومما لا شك فيه انه من البراعة بمكان ، أن يكون الناقد مع الأثر الفني وعليه في الوقت نفسه ، وهي غاية قلّ من النقاد من أدركها ...

وعند ولسن الى جانب هذه الرغبة الجارفة في التبسيط . ضعف اصيل في الذوق ، (يتجلى واضحاً في موقفه من بو) فقد كتب هنري جيمس ، بتبصر بالغ الحد من الدقة يقول : « ان التحمس لبو ، أمارة قاطعة على مرحلة من التأمل البدائي » . ومع ذلك وضع ولسن 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 واشنطون ايرفنج » The World of Washington Irving ، لفان ويك بروكس ، جعل من تحمس بروكس لبو احدى البيّنات الساطعة على قيمة الكتاب . وهو يرى ان لبو ذهنا من الطراز الاول « كسهم لامع وضّاء » ، وأنه ليس من عصبة أ. هنري وس.س. فان دين ، وانما هو من الرهط « ذوي العقول الكبيرة الفاحصة المتعددة الجوانب كغوته » . بل ان نقد بو هو اشهر نقد أنتجته الولايات المتحدة ، وان بو نفسه « أمير » .

وقد يكون احترام ولسن الشديد لبو شذوذاً يمكن التجاوز عنه ، او لعلنا نتساهل ونعتبره نوعاً من المماثلة الشخصية لو اقتصر على بو وحده ، ولكنه يزداد اهمية عندما يصاحبه احترام مماثل لكتّاب من امثال منكن (الذي اعترف بمحاكاته) وادنا سنت فنسنت ميلي (وهي « من هذه 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 روبنصون واليوت) وقد اشار ديلمور شفارتز الى « عطف » ولسن الخاص على مؤلفين من امثال

ميلي وثورنتون ويلدر وفان ويك بروكس في دوره الأخير . وماكس ايستمان وهنري ميلر ، فقال ان ذلك مهم ، وخاصة اذا قوبل « بعدم اكتراثه او كرهه » لرجال من امثال جيد وكافكا ومان وريلكه . وكلا القائمتين ، يمكن ان يزاد اليها اسماء اخرى . ويدعو شفارتز 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 تهرّبه 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 ، فانّ هذه الاشياء عينها هي التي لا يمكن للناقد في زمننا ان يتركها للفلاسفة ، وانما 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 روائع الكتب » 100 Great Books Digested .

---

* قصيدة لكولردج ، يقول إنه نظمها اثناء نومه ، او اثناء وقوعه تحت تأثير الأفيون ، عقب قراءته لقصة عن قبلاي خان والقصر اللي امر بتشييده .

٢

ليس كتاب « الجرح والقوس » ، بأجود كتب ولسن ، ولا اكثرها دلالة عليه ، ولكنه افضلها حين يدرس من حيث المنهج ؛ لأنه يمثل نهاية عملية « الترجمة » عنده . وهو زيادة على ذلك ، اكثر كتبه التزاماً بنظرية ادبية . (بينما يقوم « قلعة أكسل » على اساس القياسات الخاطئة بين أكسل ورمبو ، « والفنانون أو المفكرون كثيراً » حول مفهوم فلوبير 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 كتّاب قصصيين هم — ديكنز وكبلنج وادث وارتون وهمنجوي — وواحدة حول كاتب مذكرات ، هو كازانوفا . وتعالج اثنتان نوعاً معيناً من الاعمال الفنية ، وهما « يقظة فينيغان » Finnegan's Wake لجيمس جويس ، ومأساة « فيلوكتيتس » Philoctetes لسوفوكليس . وهكذا نجد تدرجاً محدّد المعالم عند ولسن في نظرته 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 ديكنز وكبلنج اللذين يستغرقان ثلثي الكتاب ، ربما كانا افضل مجال ممكن ، لرجل تخصص في التلخيص وفي إيجاز حبكات القصص .

وهدف ولسن الاول في هذين الفصلين ، إذا ضربنا صفحاً عن تلخيص عُقد القصص ، هو البرهان على ان ديكنز وكبلنج كاتبان جيدّان ومعذبان .

فديكنز « هو اعظم كاتب انجليزي في زمنه . ولا يشقّ 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 لديكنز . بحثا تمهيدياً عن اهمية ديكنز الادبية (« أنه استاذ دستويفسكي » الخ ..) ثم عرض لطرف من حياة ديكنز 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 ديكنز المزدوجة التي تعكسها في القصة شخصيتا « سكروج » ممثلتين في جون جاسبر . وهكذا يظهر هذا الشرح ان آثار ديكنز تبدو غامضة (اي «عميقة»)، وموحية بحقائق نفسية اساسية (اي « بعيدة الغور ») ، ويبيّن عن اهميته ككاتب كبير ، دون ان يتعارض ذلك مع سهولة قراءة آثاره . وقد وفّق في اختياره قصة «ادون درود» — وهي قصة لم تكتمل وتبدو غامضة الى حد ما — ، مثلاً رائعاً على هذه الوظيفة المعقدة . ولكن مما لا شك فيه انه لو بذلت جهودٌ أشق من هذه ، بعض الشيء ، لأمكن الخروج بنتائج مماثلة من كتب ديكنز ، او من اي كتب اخرى .

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

الوسطى التجارية » — ولكن يبدو ان طريقته تتدرج باطراد ، نحو الترجمة المباشرة . (وبهذه المناسبة ، ربما كان ثناء ولسن المدهش — بعض الشيء — على النقد المباشر الذي كتبه ت.أ. جاكسون الماركسي عن ديكنز ، 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 بذاك الذي كتبه عن ديكنز . فهو يحلّل 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 كتابيه ، « 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 نزعته الاستعمارية المريرة فيما بعد . وهذه الدراسة أوضح في اتجاهها النفسي من تلك التي خصّ بها ديكنز . 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 الضعفاء والمغلبين ، 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 تتسع مسافة الخلف فيما بينها مثلما تتسع بين حكايات رنج لاردنر عن البيسبول وقصة السايكلوبس في

« عولس » * فانه من ناحية اخرى قد تؤدي به إلى أوثق ربط بين 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 يضعنا 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 ، واشارة الى ان كتاباتها منبثقة عن الاضطرابات العقلية التي اكتوت بنارها هي وزوجها . اما الفصل الخاص بهمنجوي ، فهو سلسلة من الشروح القصيرة لقصصه وكتبه الواحد تلو الآخر ، وهي شروح تجنح الى الضحالة . وليس فيه عدا ذلك سوى اشارة الى « الجرح » ، ي إلى العداء المتزايد للمرأة في كتاباته ، الى 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 هـ.ش. ايرويكر » فهو تلخيص تفسيري لقصة « يقظة فينيغان » ، وهو يعتبر مفصلاً تفصيلاً كاملاً ، بالنسبة للزمن الذي كتب فيه (تواً إثر 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 . والسايكلوبس جيل من المردة ورد ذكرهم في اساطير الاغريق ، وكانوا يسكنون جزيرة صقلية . ولكل منهم عين واحدة في جبهته .

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 سويفت (يبدو انها 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 فيلوكتيتس لسوفوكليس ، فقد رمى فيه إلى أن يجعل الكتاب كلاً متكاملاً، 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 » . ويدرس ولسن مسرحية سوفوكليس ، وغيرها من الآثار التي دارت حول اسطورة فيلوكتيتس ، ويدرس اثناء ذلك الاسطورة نفسها وامكاناتها في المجال الفني ، حيث ترتبط القوة الفائقة أبداً بشيء من العجز . (ومن الجدير بالملاحظة أن ولسن يرى أن سوفوكليس يعرض علينا ذاته في فيلوكتيتس ، وزاد على ذلك أن شخصية فيلوكتيتس كثيراً ما استرعت انتباه المصابين بالاضطراب النفسي ، ومنهم جيد ، وجون جي شابمان ، 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 ، توضّح معنى استعارة (الجرح والقوس) وتلخص ما بدا منها في آثار هؤلاء الكتاب . وبغير هذا الفصل يكون الكتاب إلى

حدّ ما نوعاً من التدليس ، اذ ان ولسن في كثير من الحالات ، يلمّح 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 فنّهم 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 ديكنز وكبلنج ، ولكنه ترك للقارئ ان يستنتج اعتماداً على الادلة التي بثت في الفصل ، او حتى من معلوماته الخاصة ، مدلول « ما ورثه كازانوفا من الفساد الخلقي » ، 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) . **

وسنتناول بالبحث اهمية هذه النظرية وامكاناتها فيما بعد ؛ ولكن يجب ان نشير هنا الى انها ليست بجديدة عند ولسن ، فقد وجد شفارتز

---

* مجموعة من تراجم الشعراء الانجليز ، اعدها صموئيل جونسون لتكون مقدمات لسلسلة من دواوينهم اضطلع بنشرها 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 . أخص بالذكر منهم صفوكليس الشاعر ، فانه لما سئل في حضرتي : ما هو شعورك بلذائذ الغرام يا صفوكليس ؟ اقادرانت على التمتع بهـا ؟ أجاب السائل قائلا : يا صاح ، يسرني اني نجـوت من تلك اللذات نجاتي من سيد غضوب » (ترجمة حنا خباز : ص ٥ — ط المقتطف ١٩٢٩) .

انها الموضوع الاساسي في « كنت افكر في ديزي » ، وهو اعتبار النقص في رجال الفن ، شيئاً لا ينفصل عن فنهم . ومما لا شك فيه انها تبدو جليّة في كتاباته النقدية ، منذ اصدر « قلعة أكسل » ، حيث بيّن أن موسيقى جويس اللفظية الرائعة هي التعويض الموازي لكلال بصره ، وان قصة بروست نتيجة لآلامه الجسمية والنفسية (ومع ان « جرح » بروست الرئيسي هو الشذوذ الجنسي ، فقد تجاهله ولسن ببراعة) . اما كتاب « الى محطة فنلندة » 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 ، وامساك ، دع ذكر الزهري عند لاسال والعنّة 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 تمرس انكساغوراس ، قبل ارسطوطاليس باكثر من قرن ، بنقد تفسيري ، بل رمزي ، يشبه نقد ولسن الى حدّ كبير ، وذلك حين حلّل خيال هوميرس وفسر سهام أبولو بانها رمز لاشعة الشمس ونسيج بنيلوب على انه خطوات القياس المنطقي . ويسرد لنا سينتسبري* قائمة باسماء الاغريق

---

* ذكر سينتسبري ذلك في كتابه :
A History of Criticism and Literary Taste in Europe (Vol. 1 P. 11 ff.)

الأوائل الذين تمرسوا بتفسير هوميرس ومنهم انكساندر وستسمبروتس وغلوكس او غلوكون . ان تفسير تلك الشخصيات الاغريقية الخرافية من امثال هرقل وثيسيوس ، على انها رموز للفضيلة قد حاوله السفسطائيون وطوّروه ، واستغله الرواقيون المتأخرون الى أبعد حد ، وكان من الطبيعي ، بانتشار المسيحية ، ان تطبّق هذه الاساليب نفسها على الكتاب المقدس ، الذي كان بعد هوميرس والاساطير ، الموضوع الرئيسي للتفسير . وقد تمرس 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 الأنسانية والصراع الخلقي .

وفي القرن السادس ترجم فلغنتيوس « الانيادة » Aeneid على انها رمز للنفس الإنسانية . وقد ظلت هذه الطريقة ، متبعة في تفسير الأدب الديني والدنيوي 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 دانتي 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 ، وتاسّو يفسر شعره الملحمي الرومانتيكي تفسيراً رمزياً ، وسير جون هارنغتون يحاول في المقدمة التي كتبها لترجمته لكتاب اورلاندو فوريوزو* ان يقرّب طبقات غريغوريوس الثلاث ، الى المفهوم الانجليزي . وقد تلقى التفسير

---

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

الرمزي الاخلاقي جرحاً رغيباً مميتاً من بيكون حين اشار في كتابه « تقدم العلم » The Advancement of Learning ـ 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 تعده ـ نسبياً ـ 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 وتخلى بسببه عن نواحي أخرى من النشاط . وعندما ترجم دريدن آثار شوسر الى انجليزية 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 بلزاك بعد قرن ونصف القرن ، ووقف اكثر 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 تأويلهـا مذاهب شتى لم تخطر لاسطوطاليس على بـال . 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 الكاتب الفرنسي ستندال ، كتبها سنة ١٨٣٠ وترجمها للعربية الاستاذ عبد الحميد الدواخلي في سلسلة «الكاتب المصري» . وقد تحمس لها بلزاك وكتب عنها دراسة طويلة نادى به فيها استاذاً من اساتذة الفن القصصي ، وكان بهذا يتحدى آراء معاصريه امثال هوغو وديفيني وميريمي الذين كان رأيهم في الكاتب غير حميد .

The Charterhouse of Parma على تلخيص الحبكة تلخيصاً مسرفاً، كان يقوم بالدور نفسه الذي اضطلع به ولسن عندما درس بروست . وقد كانت الدراسات الشيكسبيرية منذ البداية ، تفسيرية إلى حد بعيد ، ويعزى بعض ذلك الى وجود بعض المعاني المستغلقة ، الناجمة عن اضطراب المتون . وبتطور الثورة الصناعية ، وقيام الحركة الرومنتيكية واتساع المسافة تدريجاً 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 نتاجهم ونتاج زملائهم للجمهور ، وقتاً يعادل ما كانوا يصرفونه في نظم الشعر . وفي الربع الأخير من ذاك 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 تحوّلت الكتابة من مهنة إلى تجارة ، وانقلبت حركة نشر الكتب من تجارة إلى عمل ضخم واسع النطاق ، ازدهر النقد التفسيري والترجمة ازدهاراً عظيماً في الذروتين العليا والدنيا للسلّم الأدبي . أما في القمة فقد تخصص النقّاد ، بتأثير بوند وإليوت ، باكثر الأدباء غموضاً — امثال دانتي ودُن وبليك وهوبكنز — 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

ادري اذا كان من الممكن اعتبارها منهجاً – طريقة وليم 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 : « اولئك الذين لديهم القدرة على الأذى ولا يفعلون » ، وهذه ترجمة من ارفع النماذج واكثرها تعقيداً ، بكل ما فيها من الاحتمالات المنثورة على وجه الصفحة . ومع أنها بكل تأكيد ليست تبسيطاً ، اذ هي دائماً أكثر تعقيداً من الاصل ، الا أنها باعتبارها عرضاً « للقراءة » في ارفع صورها ، قد وسّعت من مجال « الايصال » الادبي في زمننا . وهنالك نوع آخر من الترجمة في زمننا ، لا يقل عن سابقه دقة إلا أنه اكثر استقلالاً وتفرداً ، أعني تحليل كنث 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 المواءمة اللغوية ؛ وبذلك يؤكد المعنى الحرفي بمضمون رمزي ** .

وليس من العجيب ان تكون آثار جويس ؛ موضوعاً لعدد من الترجمات المعاصرة ، اذ لعلها أخصب 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 ألّفت عن جويس واعماله شروحاً في المقام الاول . فهنالك عدد مما يدعى

---

* راجع ماكتبه المؤلف عن هذه الطريقة في الفصل التاسع من هذا الكتاب .

** راجع الفصل الحادي عشر من هذا الكتاب .

« مفاتيح » لقصة « عولس » . ولكن اكثرها اهمية التعليق المعتمد الذي كتبه ستيوارت جلبرت فهو يعتبر دراسة تفسيرية مفصلة رائعة . وقد ادّت المقالات التي نشرت في مجلة « فترة الانتقال » وكتاب « مفتاح تخطيطي ليقظة فينيغان » Skeleton Key to Finnegan's Wake ، تأليف جوزف كيل وهنري مورتون روبنصون، الدور نفسه بالنسبة لكتاب جويس الأخير . وقد نشر عدد كبير من المقالات ، من بينها مقالتا ولسن ، حاول كتابها تفسير « عولس » و « يقظة فينيغان » تفسيرات جزئية . وقد حاول كاتبان ناشئان هما رتشارد ليفن وشارل شاتوك في عدد الشتاء من مجلة « أكسنت » (١٩٤٤) ، أن يفسّرا مجموعة اقاصيص « سكان دبلن » Dubliner's لجويس ، على اساس المشابهة الهوميرية ، شأنها في ذلك شأن « عولس » . وقد نستطيع ان نلمّ بشيء من مشكلات النقد التفسيري في ايامنا ، اذا ادركنا ان الترجمة الوافية لأي من كتابي جويس « يقظةفينيغان » و « عولس » لا بد من أن تحتوي على جميع الآراء المنثورة 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 ، وتفاصيل حياة جويس ، وقد تستغرق — كما ذكر جويس في حديثه الى إيسّمان 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 ويدلّه على الكتب التي قد تروقه قراءتها . وعلى كل حال فالمسألة كما قال بوند عن فينولوزا وعنى نفسه « الغريب مثمر 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 أوروبة اللاتينية ، في العصور الوسطى ، الى القارئ العادي في إنجلترة وأميركة لاول مرة . وقد اهتدى 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 دانيال وكفلكنتي وهنري جيمس ، لم يبلغ في شيء من هذا مبلغ ما حققه في كتابه الاول من فائدة ملموسة .

وبينما اندفع بوند في مشاكسات مختلفة الانواع ، تابع إليوت طريقة صديقه في النقد التمهيدي * . وكان ظهور كتاب « الغابة المقدسة » له (١٩٢٠) ، حدثاً ادبياً عظيماً ، قدّم لأدباء عصر اليزابث وغيرهم من الأثيرين عنده ما قدّمه بوند لكفلكنتي ودانيال ، ولكنه قدّم ذلك بطريقة اكثر نجاحاً في نظر الجمهور ، حتى كاد جونسون ومارلو ان ينافسا متكن وكابل وكأنهما من ادباء العقد الثاني من هذا القرن . وقد افترض إليوت في قرّائه من الفطنة وسلامة الذوق 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

---

* راجع الفصل الثالث من هذا الكتاب .

بكثير من مقالات بوند واكثرها يدور حول كتّاب بأعيانهم . ولما كان يفتقر الى مثل قدرة استاذه في معرفة اللغات ، فقد تخصص بدراسة المهجورين من أدباء الانجليز (خاصة كتّاب 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 المبسّط ، وما يتصل بها من تمهيد وتذييل ، باتزان وثقة لم يتيسرا لولسن .

وهنالك نوعان حديثان من النقد « الترجمي » او التمهيدي ، يمكن ان يخرجا من حظيرة « التبسيط » ، يجدر بنا ان نذكرهما هنا ، وهما نقد كلينث بروكس وفلاديمير نابوكوف . فبعد ان أخرج بروكس كتابه الاول « الشعر الحديث والإتباعية » Modern Poetry and Tradition (١٩٣٩) الذي حاول فيه شرح الشعر الصعب وتفسيره على الطريقة التقليدية ، ولا سيما شعر إليوت وييتس ، 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 الكليّات تسهيلاً مسرفاً — بعد هذا كله غيّر 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 المتثاقلة » Tears, Idle Tears

هي في الحقيقة غامضة . تنطوي 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 معقّد جدّي لا يحفل بالمجتمع ، وانه غير عقلاني ، بل انه يكاد يكون رائداً للسريالية . وينهج نابوكوف في هذه الترجمة العكسية ، نهج ولسن الاثير لديه وهو تلخيص الحبكة (ومن المعروف انه اتّصل بولسن ، لعدة سنوات ، وان آثاره حازت اعظم التقدير عند ولسن) ، مع انه يبين انه يقدم للقارئ « الحبكات الحقيقية » التي كتبها غوغول ، والتي « تختفي وراء الحبكات الظاهره » . (ومما يمكن ملاحظته ان نابوكوف ايضاً يستعمل اسلوب الترجمة الحرفية على طريقة يوند ، 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 مفصلةً ، دور الايحاء والمعنى في اسماء الاعلام عند غوغول).

ومن الواضح انه لا جدوى من اضاعة الوقت في بحث ذلك النوع من « التبسيط » الذي يقصد به كسب المال على حساب رغبة القرّاء 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 جداً .

وهذه الظاهرة ، ولله الحمد ، تعني الباحثين في علم النفس الاجتماعي اكثر مما تعنينا نحن .

٥

وهنالك نواح اخرى عديدة من كتابات ولسن ، تحتاج الى بحث ، الى جانب عمله كمترجم . اذ يبدو انه يعتبر نفسه ناقداً تاريخياً في المقام الأول . وهو يصف عمله في « قلعة أكسل » بانه « تاريخ أدبي » . والنقاد 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 مريبة . ولا يستطيع المرء ان يستنتج 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 اللاعقلاني للعبقرية ، و « الجماهيرية » Folkish ، كان مصدراً أساسياً من مصادر تشبث النازية بفكرة الدم والعرق . واستعمال ولسن لتعبير « تاريخي » يقوده دائماً الى تجريده عن ملابساته الاجتماعية ، حتى إنه مثلاً ، يتهم إليوت بانه يستعمل نقداً (اشبنجلرياً)* مقارناً ، وهذا « في جوهره غير تاريخي » ، دون ان يتنبه الى ان الفترات الادبية التي لا يأبه بها إليوت أو يسقطها من « موروثة » (Tradition) تؤلف نقداً تاريخياً سلبياً ، يمتاز بوعي قوي ، وان « اللازمني » قد يعتبر « فترة زمنية » أيضاً .

والطريقة التاريخية عند ولسن تشمل السيرة ايضاً ، وتمتد حتى تشمل

---

* يعني انه يعنى بتصوير الحضارات من جوانب انحلالها ، أو رؤيتها وهي منحلة كما فعل اشبنجلر المؤرخ الالماني في دراسته للحضارة الاوروبية في كتابه « انهيار الغرب » The Decline of the West

المعلومات النفسية والتحليل النفسي . وبهذا يصبح جونسون وسنت بيف وكولردج وفرويد على قدم المساواة في مجال النقد التاريخي . وطريقة ولسن في النقد التاريخي تعتمد دائماً العوامل الاجتماعية والنفسية ، مع التوكيد 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 اكثر توفيقاً . اذ يفيد من ماركس وفرويد ، وذلك يتجلى في دراسته لقصة بروست الصخمة ، لا على انها تعبير عن اعتماد بروست الشاذ على أمه ، وما نجم عن ذلك من « نزعات انحراف طفولية مجدبة » فحسب ، بل على انها ايضاً تعبير عن « قصة الحضارة الرأسمالية » التي تذكر المرء بمسرحية « البيت المحطّم للقلب » *

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

---

* أحدى مسرحيات شو ، ويعرض 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 تحبير و لكتاب « قلعة أكسل » ، فبذلك نفسر لم بدأ هذا الكتاب بالانتقاص من أدباء كان يعتبرهم غير مسؤولين من الناحية الاجتماعية ، ثم انتهى بنثر الزهور في طريقهم .

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

وترتب على تنكر ولسن التدريجي للماركسية ، خيبة امل في الشيوعية الروسية ، بل 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 تسخّر الفنان وتتعهد إلهامه » ، وهي امل الفن أولاً ثم المجتمع . ثم ابتدأ شعور القلق على الفنان الروسي يساور ولسن في كتابه « المشاعر 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 مراً . 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 تجمع « بين مجازر عهد الارهاب الروبسبيري 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 الجامحة بكل هؤلاء تظهر في اغلب ما يخطّه 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 عبّر عنها في استعارة فيلوكتيتس ، 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 تعرّض جيد لهذه الفكرة ، في كتابه عن دستويفسكي ، عزاها الى النظرية التي يقول بها لمبروزو ، ومؤداها ان العبقرية نوع من انواع العصاب . ويبدو ان هذا المفهوم يرتبط ايضاً بنظرية فرويد القائلة بان الفنان شخصية فجّة ، لا يتخلى فيها مبدأ اللذة الطفولية عن مكانه لمبدأ التفكير الواقعي الذي يرتبط بسن النضج ، كما

---

* اشارة الى ما حدث في الثورة الفرنسية من إرهاب على يدي روبسبير ومن فساد اثناء حكم حكومة الادارة .

يرتبط بنظرية أدلر القائلة بان الفنان ضحية للشعور بالنقص ، 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 تعليله — وعليهم ان يعللوه حتى تغدو هذه النظرية ذات فائدة ملموسة للنقد الادبي — هو : لماذا لم يصبح سوى عدد ضئيل من الشخصيات المريضة والعصابية والانطوائية والشاعرة بالنقص فنانين ؟ وبمعنى آخر ، لماذا يلتقي القوس والجرح في بعض الحالات فقط ، ولماذا في تلك الحالات بعينها ، ولماذا هذا القوس بالذات (٥) .

وفضلاً عن الناحية التشخيصية في نظرية الجرح والقوس ، فان صياغتها الخاصة في اسطورة فيلوكتيتس جديرة بالبحث (٦) . وقد نوه كنث بيرك ، في احدى مقالاته التي نشرها قبل صدور كتاب « الجرح والقوس » بفائدة

---

(٥) لعل من أحسن ما كتب حول هذه النظرية ، ورد في مقال و . ه . 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 مقنعة . وقد بحثت مشكلة الفن والعصاب ، ونظرية ولسن الخاصة عن الجرح والقوس بحثاً مستفيضاً في جدل احتدم بين الدكتور شاؤول روزنفسفايج وليونل ترلنج ، في مجلة البارتزان (عدد الخريف من سنة ١٩٤٤ ، والشتاء 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 فيلوكتيتس على الوجه التالي :

سلم أبولو قوساً لا تخطىء لنصف الاله هرقل . وعندما اصيب بالتسمم من رداء ديانيرا ازمع ان يحرق نفسه على جبل ايتا ، وكان قد اغرى فيلوكتيتس باشعال النار فيه ، لقاء توريثه سلاحه مكافأة له . وهكذا كان فيلوكتيتس مدججاً بسلاح لا يفل ، عندما ابحر فيما بعد مع اغاممنون وميناليوس لمحاربة طروادة . وكان عليهم ان يهبطوا في طريقهم، على جزيرة خرايسه الصغيرة ويقدموا الضحايا لالهتها . وكان فيلوكتيتس اول من اقترب من المزار فلدغته افعى في قدمه . وكان سم الأفعى فتاكاً ، وقد حالت أناته بينه وبين تقديم الضحية التي تفسدها الأصوات المشؤومة . وبدأت تفوح من الجرح رائحة نتنة حتى إن اصحابه لم يستطيعوا البقاء الى جانبه . ونقلوه الى جزيرة لمنوس المجاورة ، وهي اكبر حجماً من جزيرة خرايسه ، وكانت مأهولة بالسكان . ثم أقلعوا نحو طروادة دونه .

ومكث فيلوكتيتس هناك عشر سنوات ولم يندمل الجرح العجيب . وفي تلك الاثناء كان الاغريق =

استخدام اسطورتي أورفيوس وبرسيوس رمزاً على طبيعة الفن . وبعد ان صدر الكتاب ، كتب ديلمور شفارتز مقالاً عن ولسن ذهب فيه الى أن عدداً آخر من الاساطير القديمة ومن بينها اسطورة بيجاسوس 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 كنث 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 ذلك التنين الأفعواني الرأس ، دون ان يتحول الى حجر ، غير أنه في مأمن اذا راقب صورة التنين معكوسة في المرآة ** ، وهكذا . وليست هذه الاساطير وغيرها متساوية في النفع فقط ، فان قصة فيلوكتيتس ، كما ذكر شفارتز وغرانفل هكس (٧) ،

= في طروادة ، في حالة ضيق شديد بعدمقتل اخيل واياس. وبعد ان أذهلهم تصريح عرافهم بأنه لم يعد قادراً على اسداء النصح لهم . فلجأوا الى اختطاف عراف الطرواديين وحلوه على أن يكشف لهم الحجب عن المستقبل ، فاخبرهم بانهم لن يكسبوا المعركة ما لم يستدعوا نيوبطليموس ابن اخيل ، ويضعوا في يده سلاح ابيه ، ويحضروا فيلوكتيتس وقوسه .

وقد نفذوا ما اشار به عليهم . وشفي فيلوكتيتس في طروادة على يد ابن الطبيب اسكليبيوس و بارس باريس فقتله . وقد غدا فيلوكتيتس و نيوبطليموس بطلي احتلال طروادة .

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

** اشارة الى اسطورة برسيوس الذي قتل ميدوسا التي حولت اثينا شعرها الى افاعي . وكان يحمل درع اثينا الذي يلمع كالمرآة ، وكان ينظر اليه ليرى وجه ميدوسا فيه خشية ان يتحول الى حجر إذا حدق في وجهها .

(٧) وذلك في مقـالة له بعنوان « عنـاد ادموند ولسن » ، ظهرت في « مجلة انطاكيـة » Antioch Review عدد الشتاء لسنة ١٩٤٦-١٩٤٧ . وانا مدين لها بعدد من الحقائق والافكار. واعتقد ان مقالة هكس هي خير دراسة كتبت عن ولسن. ولا يعيبها سوى المبالغة في تقدير امكاناته، فهو يعتبره « افضل ناقد في البلاد » و « ذكاء نقدياً من الطراز الأول » وما الى ذلك . ولقد غشي على بصيرته عمى عجيب ، جعله يرى تجارة ولسن العنيدة نوعاً من « الاستقامة » .

لا تصلح تماماً لأداء وظيفتها ، لأن فيلوكتيتس 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 أيّ نظرية تعكس ، الى حد ما ، مشكلات مبدعها وظروفه الخاصة . (حتى ان اية قذيفة — ولنتخذ بدلاً من صورة القوس مجازاً من الآلة — تنطلق من بندقية الفنان ، تحمل معها جميع عيوب أنبوبة البندقية ، وهذه العيوب بدورها امارة على استعمال سابق) ولذا يستحسن ان تطبق دائماً على مبدعها ، حيث يجب ان تؤدي وظيفتها بدقة . وانها لخدمة جليلة ان نسلّط 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 ندخل 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 إلى « جرحه » دون ان نحتاج الى تحليلها بطريقة ادبية .

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

به كل من الكاتبين في الكتاب في تعليقة تمهيدية ، ولعل البون بين كتابات المرحوم جون بيل بيشوب 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 ينقض النكتة اللطيفة التي شنّع عليه بها زملاؤه في الصف ، في جامعة برنستون ، اذ انتخبوه « اسوأ شاعر ») .

وكتاب ولسن الثاني ، الذي الّفه منفرداً ، هو « الخصوم المتنافرون » Discordant Encounters (١٩٢٦) وهو يحتوي على اربع محاورات ومسرحيتين . والمسرحيتان في الاكثر ، من نوع « الفنتازيات 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 فتزجرالد ، 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 اربعاً من المشكلات الاساسية التي يجابهها ، كفنان وناقد — بين الثقافة الاتباعية و « المودرنزم » بين التكامل الذاتي والاتجار الفني ، بين الاخلاقيات ومواضعات البيئة ، بين العلم والغريزة . وقد استغل طبيعة المحاورة ، فخلّف كلاً من هذه المشكلات دون ان يقطع فيها برأي .

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

الكاتب الحدث المغرور الذي ينتمي الى اسرة كريمة ، والفتاة التي تميل الى السيطرة ، وتأخذ بحظ من التحرر ، وتنتمي الى وسط اجتماعي وضيع تدلّ عليه كيفية نطقها للكلمات . ويحتوي ايضاً على مونولوج طويل يدور حول سوفوكليس وفيلوكتيتس 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 والفم 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 باعدْ ما بين فخذيك ، بحأش رابط)، وهو ما وصفه راندل جرل في حديثه عن شاعر آخر ، بقوله : « حدائق حقيقية تحتوي على ضفادع حقيقية » . وفيه محاكاة مضحكة لادوين ارلنجتون روبنصون ، في قصيدة تقارن مقارنة عجيبة بين هنري جيمس والرئيس ولسن ، ثم قصائد ولسن التي ضمنها وداعه الرثائي للشعر .

اما الكتابان التاليان فقد كانا وصفا 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 مسودّة » ، الى جانب اللهجة اليهودية المضحكة . وهو يرمز الى الناس دائماً بصور الخنافس والفراش وقناديل البحر والضفادع . ويبدو انه يفتقر اشد الافتقار الى الفكاهة ، والى الدفء الانساني . والقسم الذي يدور حول اختباراته الشخصية في كتاب « رحلات في بلدين من بلدان

الديمقراطية » ـ هذه الاختبارات التي تتميز عن وصفه الموضوعي ـ يبدو وكأنه نوع من الهذيان ، وذلك منذ اللحظة الاولى التي تحسس فيها قذارة الروس ، عندما وطئت قدماه ظهر السفينة الروسية ، ورأى الخادمات الروسيات وهن يدرن على المسافرين بأحذية متهرئة عالية الكعوب ، والسجائر تتدلى من أفواههن (٨) . وعندما كان يحاول الاستحمام ، سقط على انبوب ساخن « وحرق مرفقه حرقاً مؤلماً » . هذا علاوة على تلك السلسلة من المضايقات التي انهالت عليه من الجماهير الروسية ، ومن عدم تقيّدهم بالمواعيد ، ومن قذارتهم وإهمالهم ، ووعودهم التي لا تتحقق ، وفزعه الشديد من المرض الذي انتابه في أودسة ، واهتياجه الشديد من القذارة والروائح الكريهة والبقّ والافتقار الى الوسائل الصحية وحرية الانفراد وما الى ذلك . واشدّ اقوال ولسن دلالة على ترفعه البغيض وكرهه لمعاشرة الناس ، وردت في تلك المقطوعة من الكتاب التي دعاها « البيت الحجري القديم » ، قال :

« وهكذا يبدو انني 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 اللذين كان من الممكن ان اتمتع بهما دون ريب . وهكذا انتهى بي الامر ، الى ان اعيش ـ بين حثالة هذا المجتمع بدلاً من ان اعيش بين نخبته ـ بين الاطفال القذرين المنحرفي الصحة من ابناء جيراني الذين ينبحون ليل نهار خارج بيتي . وفي نهاية الامر ـ استطيع أن اقول وقد تبددت

---

(٨) من الممتع هنا ان نلاحظ هذه الصورة نفسها ، وقد حولت الى بريطانية في كتابه « اوروبة دون دليل » Europe Without Baedeker ، إذ يقول : « كانت المناشف العارية في غرفة الطعام تبدو وكأنها لم تنظف أبداً ، إذ كانت ملطخة ببقع من الحساء والمرق والبيض والمربى والشاي. ويقوم بتقديم الطعام والخدمة ، أنذال قذرون يلبسون الثيابين ، ويفقدون الآكل شهيته ، حتى انهم يذهبون بالبقية الباقية من طعم تلك الكمية الضئيلة من الطعام » .

لي الحقيقة ناصعة — إن ما كان يصدّعني ويُسبب وجومي هو أنني خلّفت ذلك العالم المبكر ورائي ، 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 » . وتدور جميعها حول شخصية البطل الادبي المغرور ، بل البليد ، والفتاة الشكسة ذات اللهجة السوقية التي تنتمي الى طبقة وضيعة . 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 ، وتدور 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 رديء لا يدل على ذوق سليم . (وبالمناسبة نذكر ان احدى قصائد الحب في الكتاب وعنوانها « هيّا الى البيت في المدينة : قدحان من الوسكي » ومنها هذا البيت : « الظل الصغير الماكر بين الفخذين الضيقتين » — موجهة ، فيما يبدو ، الى « أنّا » 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 لماري 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 تتناول ، كما قال الادعاء في لهجة مرحة ، عشرين دوراً مستقلاً من عمليات الجماع ، تشترك فيها اربع نساء ، مع الوصف الدقيق المفصّل ، الى جانب « مجموعة (منوّعة) من اعمال الدعارة » ، و« التحليات المقرفة ») . وقد أجمع المراجعون والنقاد على انها ترجمة ذاتية — فقال رالف بيتس « انني مقتنع بانّ كل كلمة فيها صادقة » . واشار غرانفل هكس الى « كشفها عن ممارساته الجنسية » ، واعلن قائلاً : « ان الدلائل الداخلية تشير الى انها ترجمة ذاتية ، وأنّ هنالك اشارات الى « أنّا » في كتابات ولسن السابقة التي ظهرت في منتصف العقد الرابع » . أما المحاولات التي قامت لتدحض مطابقتها لحياة ولسن ، فكانت تافهة ، ومنها قولهم إن القاصّ ناقد من نقّاد الفن ، وميدانه هو القاعدة الاجتماعية للتصوير ، وانه ذهب الى بيل — لا — إلى برنستون ، وقولهم : « هو طويل نحيف » ، لا قصير سمين ، وما الى ذلك .

وقد كتبت قصة « الاميرة ذات الشعر الذهبي » بأمانة مدمرة مؤلمة 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 يصوّر بلغة جنسية ، في المقام الاول ، علاقة القاصّ المضطربة بأنّا ، الفتاة العاملة ، وبايموجين الجميلة ، المقعدة (وتعرف فيما بعد

انها كذلك من أثر الهستيريا) المتروجة التي تنتمي الى طبقته ذاتها ، في وقت معاً . ويمضي القاص في عرض الجانب الآلي من العلاقات الجنسية في فترة المراهقة ، بمنتهى الصراحة ، متدرجاً الى سن النضج ، ويبدو ذلك في قوله : « وأخيراً اقنعتها » ، « انها الآن راغبة » ، « ومضينا إلى أبعد من ذلك بكثير » ، « ولكنني لم اتجاوز ذلك الحد » ، وما الى ذلك . وهو يرى الناس دوماً على صورة الكلاب والهررة والقرود ، بل حتى على صور شقائق الماء (فأنا هي « الوحش او الطير الذي اقتُنص من الحقول ») ، او على صورة الاطعمة ، والطعام متسلط على القصة (فهو يتحدث عرضاً عن حفلة عشاء بقوله : « انني أتذكر ألوان الطعام التي قدِّمت اكثر من تذكري للأحاديث التي تبودلت ») . ويكشف القاصّ عن عنجهيته دون خشية : فيبين بصراحة ان اهتمامه بالعالم بدأ في عهد الانهيار الاقتصادي (١٩٢٩) . ويبحث بهدوء عن وجه المجازفة في « علاقة المرء باناس من طبقة دون طبقته » ، ويصرّح عن مخاوفه من أنه قد يستشعر العار من علاقته بأنا (« لن اجرؤ على الظهور بصحبتها في مقاطعة هيكت ») .. 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 منخوب (« 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 عاطفيته (« لساني في فمها الصغير الناعم ») وبذيء مسرف في بذاءته (« الاعضاء السفلى المعشوشبة الندية » ، « والفرن البشري ذو الحرارة والعصير »)

---

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

او حتى ما يدعى « بالحسيس » (فهو يرفض مباضعة ايموجين وهي مرتدية مشدّها « لقد كنت أخشى ان يكون ذلك متعسراً ، او ليس من الرجولة في شيْ ») . ويكشف القاص ، الى جانب كل هذا عن نوع غريب من الشبق ، نحو المرأة التي ترتدي ملابسها (« فالشهوة في مناسبات سريعة كهذه ، تزداد برؤية الملابس والجوربين والحذاء » ، « بانتعاش مفاجئ للرغبة الجنسية ، عندما ارتدت ملابسها وهمت بالانصراف ») حتى ليكون ذلك شبيهاً بساديّة داعرٍ هيمّ ممن يتحدث عنهم كرافت ابن * ولكن الشيْ الاكثر دلالة في القصة ، ليس هو الوصف الجنسي الصريح أبداً ، وانما التورية اللاشعورية . فقد تحقق مع ان « انّا » ليست مشاهاً في الصفحة نفسها التي يذكر فيها حبه المتزايد للشيوعية .

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

---

* البارون ريشارت فون كرافت ابن(١٨٤٠–١٩٠٢) عالم بالأمراض العصبيةوطبيب نفساني.

اما قصة «السيد بلاكبرن وزوجه في البيت» Mr. and Mrs. Blackburn at Home فهي اضغاث احلام طويلة متثاقلة ذات صلة بدراسة الجن والعفاريت، وتختلط فيها الصور السياسية، بالصور الجنسية، وفيها ايضاً سخريته المرة التي لا تلطّفها روح الفكاهة (باستثناء ذلك السطر الذي يعتبر نسيج وحده في كتابات ولسن، وهو قوله: «لم اقل شيئاً؛ لان القبلة قالت كل شيء») .

أما كتاب ولسن الاخير، «اوروبة دون دليل» (١٩٤٧)، فهو مجموعة مقالات وصفية عن اوروبة بعد الحرب، ظهر نحو من نصفها في مجلة «النيويوركر» New Yorker واذا نحينا جانباً كراهيته الشديدة لكل ما هو بريطاني، هذه الكراهية التي تعادل كراهيته لروسية، نجد ان الظاهرة الهامة في الكتاب هي اعتماده الصريح على اسلوب «المبسّط» . 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 اسرعت 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 النماذج والافكار السياسية المجردة، منهم الى الافراد الانسانيين . وكان في ميلان يتجنب الجماهير، اما في لندن، فانه لا يلاحظ الافراد، بل يلاحظ «العلامات الدهنية التي تتركها رؤوسهم في حجرات الفنادق» . ويشتد به جنون العظمة، فلا يعكس صورة بعض المظاهر المنفّرة التي علق بها سنتيانا* ، ولا يدافع عنها

---

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

فحسب ، ولكنه في احد المواضع يرى ان المفكرين الانجليز أثاروا غضبه بمدحهم لكتاباته 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 لها اثداء شهية) ويعلق على جاذبية عدم التناسب والتنافر في الشكل ، ويبدي اهتماماً بالغاً بالمومسات ، ويصف لقاءاته لهن في اسهاب ، ويكتب ابحاثاً مقارنة عن احوال معيشتهن ، ويتحدث عن دولة من الدعارة ترأسها « فتاة بهية الطلعة حقاً ، حيتني بالفرنسية » في لندن ، وفتاة غريبة من اصل بولوني — المانية « رائعة الجمال » في نابلي . وكذلك تشغله شؤون الطعام ، فهو يقارن بنهم 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 ليسلّي الاطفال ، وهي تحويله منديل جيبه الى فأر وثاب . « وقد كنت احقق بها اعظم النجاح » . وقد جربها مع الاطفال في أثينة « ولكنها لم تكن ناجحة تماماً ، فالولد على ما يبدو كان اكثر اهتماماً بالاستماع الى المناقشات السياسية » .

ونستطيع ان نجمع 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 يجف لها معين . (لاحظ مالكولم كولي في مقالته التي كتبها عن كتاب « الى محطة فنلندة » ان ولسن يصف لينين بانه يتمتع بالوقار الأكيد الذي يتمتع به « ناظر مدرسة محترم ») . ولا يزال زملاؤه القدامى في الجامعة يطلون برؤوسهم في كل كتاباته : ويلازمه ايضاً اهتمام شديد بالسحر المسرحي وبالشعوذة

(التي يبدو انها تمثل دائماً ، كما يقول ولسن ، بعض الرمزية القسرية ، كطقوس الموت والدفن عند هوديني) ، وكثير مما يشبه ذلك . وتُمدنا مقالة غرانفل هكس ببعض المعلومات القيمة : كقصة المرة الوحيدة التي التقى فيها هكس بولسن ، عندما كانت جميع آرائه في كافة الاصدقاء « مرة مهجنة دون استثناء » . وكان يبدو على مائدة العشاء رزيناً متغطرساً ، 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 :

ان 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 :

ان يعطي درساً

او يلقي محاضرات

او يخطب في المحافل

او يقف خطيباً عقب حفلات العشاء

او يتحدث في الاذاعة .

ولا يمكنه على اي حال من الاحوال :

ان يهدي نسخاً من كتبه للمكتبات العامة

او يوقع على الكتب للغرباء

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 تتركز 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 يهتاج 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 مغالٍ في عصبيته العنصرية ، وغطرسته واحتقاره للناس . وليس له حظ من روح الفكاهة ، ويلجأ الى المعارضة الساخرة والهجاء . يحس بالتعقيد ويغالي 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 السرّة » الذي يربطه بالمدرسة . يهوى التملق ومع ذلك ينفر من المعجبين . له عقل شاكّ ، وخلق محافظ يتوق الى ان يكون « فلوبير » ، فاذا به يصبح « إما بوفاري » (٩) فاذا كان شيء من هذا ينطبق على ولسن نفسه ، واذا كانت نظرية « الجرح والقوس » تربط بين غور الجرح وقوة القوس ، حق لنا ان نعجب لماذا لم يكن ولسن أعظم فنان في عصرنا هذا .

---

(٩) انا اعلم ان فلوبير قال : « ان مدام بوفاري هي انا » ولكنه كان يعني بذلك شيئاً آخر .
(وإما بوفاري هي بطل قصة فلوبير العظيمة « مدام بوفاري » ، وهي مثال الغباء والضحالة والسوقية في نظر النقاد) .

ومن إسهامات ولسن النظرية في حقل النقد ، وان كانت اسهاماً ثانوياً ، نظرية هزة التعرّف التي بنى عليها مجموعته المنتخبة سنة ١٩٤٣ ، وعرفها بحكمة مقتبسة من ملفل ، هي : « ان العبقريات في جميع ارجاء العالم ، تقف متشابكة الأيدي متضافرة ، وهزة واحدة من التعرف تسري في الدنيا باسرها » . وعلى الرغم من السخافة التي ينطوي عليها هذا القول بمعناه الحرفيّ 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 أخر . ومن الواضح ان عدداً من الأدباء العظام ، اعترفوا بعبقرية معاصريهم واسلافهم « بهزة تعرّف » مشجّعة دافئة ، ومنهم بعض هؤلاء الذين ضمّنهم 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 وبيرون ، وسيموندز ورأيه في وتمان ، وتولستوي فيما قاله عن تشيخوف ، وتشيخوف عن غوركي . (ان حدب هذين الكاتبين الروسيين العظيمين على الناشئين ، واستجابتهما السريعة لهم ، جديرة بالذكر) ، ورأي بوالو (دون غيره) في موليير ، 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 قائمةً اخرى لهزات عدم التعرف تبلغ في طولها عشرة اضعاف تلك . فبيرون كان يمقت شعر كيتس، وامرسون كان يحتقر بو ، وقد تهجم رونسار على ربليه ، وكان وتمان يثير شعور الكراهية في نفس لوول ولونجفلو وهولمز ولانيير ووتيير (القى وتيير ديوان « اوراق العشب » في النار) ، كما كان سوينبرن يكرهه وآخرون سواهم . وكان لامرتين يحتقر لافونتين ولم يكن سوفوكليس يرى شيئاً ذا قيمة في آثار

اسخيلوس ويوريبيدس ، ولم يكن وردزورث يستطيع ان يقرأ شعر كيتس ، وكان كورني يفضل بورسو على راسين ، وكان امرسون يحب هوثورن ولكنه يأسف على افتقاره الى الموهبة ، وكان وتمان يكره ملفل . وفي محيط مستشاري دور النشر . رفض جيد قصة بروست المعروفة ، ورفض مردث قصة « طريق الجميع » The Way of All Flesh لبتلر ، وكان راي ملتن في شيكسبير غير حميد ، وكذلك كان رأي جونسون في ملتن . وكان وردزورث يكاد لا يفهم اشعار صديقه كولردج ، وكان جورج مور يكره هاردي وكان سنت بيف يخفض من شأن بيل وبودلير وبلزاك وفلوبير ، وهكذا الى ما لا نهاية .

ان اسوأ ما في نظرية « هزة التعرّف » ، 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 وملفل نفسه (على الرغم من استشهاد ولسن بقولته تلك) آلمهم عدم التعرّف 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 الممتع ان نلاحظ ، حين نطبق هذه النظرية على ولسن نفسه انه عجز عن تذوق عدد كبير من مشاهير الأدباء في عصره (ومنهم بعض من ذكرنا آنفاً) ، كما عجز عن تذوق عمله الادبي نفسه (١٠) . ومن الواضح ان مثل هذه النظرية لا تمت الى حقيقة

---

(١٠) علي هنا ان اشير الى ان كتب ولسن النقدية ما تزال تنتج بشهرة بالغ فيها وغير طبيعية . نقد اثنى عليه واعترف به في هذه البلاد (اميركة) كتاب اعظم منه بكثير . ويمهم ف. و. ماثيسون ، ر. ب. بلاكمور . اما في بريطانية فانه يعتبر الناقد الاميركي الأول . ويبدو ان « قلعة اكسل » يعتبر المثل الأعلى للنقد النفسي والاجتماعي . وقد مدحه واعترف بفضله جيل كامل من الشعراء من سبندر وماكنيس وداي لويس الى فرنسيس سكارف وفيليب تويني . وكذلك بعض النقاد من امثال ف. ر. ليفز (بل ان اليوت نوه به) . ومن الواضح الذي هذا يرجع الى ان جميع كتب النقدية قد طبعت في انجلترة ، مما جعله الناقد الاميركي الوحيد الذي حاز هذا الشرف . ولكن هذه الظاهرة نفسها =

الامر بصلة ، وانها مجدية ، في المقام الاول ، في مجال التأسي الذاتيّ والدفاع عن النفس . وكأنما جانباها كطرّتي الدينار وفي أحدهما الفوز لي وفي الثاني الخسارة لغيري . فاذا كان الكاتب الذي يؤمن بها مخفقاً في ادبه ، شعر بأن هناك نفراً 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 يثير الحيرة . فعمله في مجلة النيويوركر New Yorker كمعلق دائم على الكتب ، يجافي الصورة التقليدية للناقد الجدي الذي يبذل اقصى ما عنده من المقدرة ، في التعليق على الكتب مرة او مرتين في الاسبوع . بما في ذلك من اضطرار الى اضاعة 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) ، فالفوا ولسن سطحياً . ولم يوفق ولسن الى اجتذاب تلك الفئة من القراء التي تبحث عن زاوية خفيفة سهلة القراءة — كتلك التي يحررها 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 Turquiose لآنيا سيتون ، في حين انه تجاهل عدداً من الكتب الجيدة ، التي ظهرت في ذلك الحين ؛

= تحتاج تفسيراً . ومهما تكن الاسباب فاننا نأمل ان يتغير هذا الوضع الذي يجعل من ولسن الناقد الاميركي الحي الوحيد الذي يعرف الكتاب الانجليز آثاره ، بينما لا يعرفون آثار كنث بيرك وبلاكمور في الاكثر .

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

وقد كانت آراؤه النقدية في غالبيتها تقليدية ، مع بعض الانحراف أحياناً ، كثنائه الشاذ على ايزابيل بولتون ، وانتقاصه من قدر كافكا . وقد تبدّى 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 انقشعت 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 مقالته التي ذكرناها آنفاً والتي نشرت في « حولية مكتبة جامعة برنستون » اعترف ولسن — الذي كان في التاسعة والاربعين من عمره — بانه بلغ منتصف العمر « والشعور يتملكني بانني لم ابدأ في الكتابة بعد » . ولم يخف عن الناس أن النقد حرّره من الوهم ، وأنه لا يرى في مراجعاته في « النيويوركر » ، 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 « النيويوركر » في مقاله عن كاترين آن بورتر ، قال : « انني بهذا اشوه اقاصيص الآنسة 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 » بانه « صحفي » ووصف طريقة الصحفي في العمل ، وصفاً جديراً بالاقتباس ، قال :

« لقد كانت خطتي عادة — ولا بأس هنا من أن أهوي من علٍ — ان اجمع بعض الكتب لاراجعها ، 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 ، يفسّر أمراً يجعل القارئ الجدي لكتب ولسن يحسّ بشيء من العسر ، ذلك انه في الحقيقة لم يكتب كتاباً نقدياً (او أيّ كتاب متكامل ، باستثناء « كنت افكر في ديزي » ، و « الى محطة فنلندة ») ، بل ألفّ بين مجموعات من مقالاته ودراساته في المجلات ، وأضفى عليها شيئاً من الوحدة بعنوان مبدأ ينتظمها . واذا بدت هذه الطريقة جذابة من حيث مصلحة الكاتب فانها قد قيدت خطى ولسن ، ودفعت بنقده الى سبل تجارية لا تتطلب اكثر من كتابة مقالات قصيرة ليست ذات عمق هائل وتركته في العقد السادس من عمره وكأنه لم يحقق من النجاح اكثر 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 بالنقد ، في الوقت الحاضر .

وهنالك 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 منهُ ان يجد مكاناً للاهتمام **بالاسلوب** وحده . وقد وفّق ولسن الى كتابة معارضات ناجحة منذ نظم قصيدته التي عارض بها اسلوب ادوين آرلنجتون روبنصون (١٩٢٣) ، حتى بلغ ذروته في قصيدة « عجّة 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 « المقعدون الثلاثة » . فانهما 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 حمّال 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 فلوبير ، تعني ميلاً قوياً نحوها » . واذا عممنا هذه العبارة ، قلنا : ان الرغبة في هجاء أيّ 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 ، ملحظ 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 التعرّف » لبعض الاعمال التافهة — مثل « خرافة من اجل النقاد » A Fable for Critics لجيمس رسل لوول ، و « ملاهي نادي الصدى » Diversions of the Echo Club لبيارد تيلور ، و « خرافة نقدية » لايمي لوول (٢٤٦ صفحة او نحو ربع الكتاب) — إذا علموا أن الهجّاء او الكاتب الساخر قد يستشعر شيئاً من الولاء لزملائه من مزاولي فن الهجاء والسخرية .

واخيراً ، لا يكون البحث عن ولسن وافياً 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 امجاد 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 نعقده عليهم من آمال » . اما مقالته التي نشرها في « حولية مكتبة جامعة برنستون » ، فاكثرها رثاء لاصدقائه في برنستون الذين ماتوا او اخفقوا في حياتهم (١١) ، ولزملائه من الأدباء الذين ماتوا

---

(١١) مات سكوت فتزجرالد 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 فتزجرالد الذي كان زميلا لولسن في برنستون ، والذي دعاه في رسائله « ضميري الفكري » حظي بعد وفاته بسلسلة من المقالات الرثائية ، نشرت في اكثر من عددين من المجلة . بينما لم يحظ جويس باكثر من افتتاحية لا تزيد على ثلاث فقرات . (جعل ولسن رسائله الى فتزجرالد جزءاً من كتاب The Crack-up)

او اخفقوا ، وللكتابة نفسها التي رأى انها قد بلغت مرحلة جديدة من العقم . ومراجعاته في « النيويوركر» تطوي الحاضر دائماً وتحنّ الى الماضي : وخاصة العقد الثالث من هذا القرن ، حين ازدهرت مجلتا « فترة الانتقال » و « هذا الركن » This Quarter ، وحين كان سكوت فتزجرالد 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 تأبينه من جديد . وهو يشعر انه جزء من شيء ضاع على الادب ولعله كذلك . وحتى الاطفال يبدو انهم قد ملوا رؤية منديل الجيب وهو يتحول الى فأر .

الفصل الثاني

ايفور ونترز والتقويم 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 ومؤلف أربعة مجلدات بارزة في النقد الأدبي وهي :

البدائية والانحطاط	Primitivism and Decadence	(١٩٣٧)
لعنة مول	Maul's Curse	(١٩٣٨)
تشريح الهراء	The Anatomy of Nonsense	(١٩٤٣)
ادوين آرلنجتون روبنصون	Edwin Arlington Robinson	(١٩٤٦) (١)

وهو رجل جادّ ، 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 الأحياء وأن إدث وارتون أديبة خير من هنري جيمس * . حقاً لقد صدر

---

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

* إن نظرة المؤلف الى ونترز — كما يصور هذا الفصل — لا تختلف كثيراً عن نظرة الجيل الذي يرى في ونترز ضحكة يسخر منه ، فقد صور شطحاته الكثيرة وشطط آرائه النقدية من مثل تقديمه اليزابث داريوش واديث وارتون ، وغير ذلك وأظهران جانب الفائدة في تطبيقاته النقدية قليل .

هذان القولان بل ما هو أكثر تطرفاً منهما عن وترز. ولكنه الممثل الأوحد القويّ لفن نقدي آخذ بالزوال — وهو طريقة جونسون في النقد — ومن ثم فهو يستحق دراسة دقيقة .

فهو ناقد متحمس لطريقة التقويم في النقد ويراها سرّ وجود التحليل النقدي وغايته الرفيعة . ولقد عدّ الخطوات التي تنتهي إلى التقويم 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 ونزن ما يعمله .

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

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

(٥) من الحكم النهائي وهو حكم فريد يمكن الكشف عن طبيعته العامة ولكن لا يمكن نقلها بدقة لأنها تشمل تلقّينا 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 مكتفياً في اكثر الأحوال باعلان الحكم — او التقويم — عارضاً حيثياته سطحياً دون تقديم شهادة تسندها ، وفي اصطلاحات لا معنى لها من ناحية سهانتية 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 نلحظ أنه بقدر ما يكون الفن نفسه تقويماً للتجربة — عند ونترز — 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 ونترز 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 ونترز يبدي — في الواقع — أو لا يبدي «تواضعاً وحذراً معقولين» ، وسواء عليه أستنفدَ حصته من الأخطاء — كما يتهم هو نفسه بو — أم لم يستنفدها ، فهذه مسائل أخرى .

إن تقديرات ونترز 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 لهي — تقريباً — المثل الأكمل 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 دقّة يعجز عنها جيمس نفسه وأن أسلوبها النثري في قصتيها « 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 الحطّ 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 اليوت 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 هوبكنز من كل وجه . فضلاً عن أن بردجز « أكثر تمدناً » و « أعقل » من سائر معاصريه ، فهو لا يقارن بهم وإنما يقارن بمن يساوونه ؛ فقد كتب عدداً من القصائد يطيق أشد امتحان للمقارنة بأي مقطوعة من مقطوعات شيكسبير ، وهو « أكمل وأصل من كتب شعراً غير مقفّى منذ عهد ملتن » ، وقد كتب مقطوعتين في مناسبتين « لونسبتا إلى ملتن لما عابتاه » ؛ 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 صدرت مسرحية آل شنشي * The Cenci واذا استثنينا آلام شمشون ** Samson Agonistes وهي قطعة مريعة ثائرة — 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 للكسالى من القراء على النحو التالي :

غنائيات قصيرة من الدرجة الأولى (١٠ قصائد)

---

* آل شنشي : مسرحية تراجيدية من تأليف شللي ، تتعلق بالمفجعات المتصلة بهذه العائلة الرومانية وبخاصة بياتريس شنشي ووالدها .

** قصيدة طويلة لملتن ، 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 ذواتا طول لا بأس به « والأولى منهما في الدرجة الأولى تقريباً » ثم المقطوعتان اللتان تقدمت الاشارة اليهما 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 اثنان أو ثلاثة من الأحياء ، وقدراً من الشعر العظيم لم ينظم مثله شاعر حيّ » فهو أعظم بكثير من وليم بتلر ييتس W. B. Yeats دون أن تكون له موهبة ييتس في سكب المواجد الذاتية ؛ وقد راجع وصحح قصيدتين من أشد قصائد هوبكنز اضطراباً (٣) ؛ وهو إلى ذلك كله « فكر متألق جداً » فقد كتب — على الأقل — قصيدة يعد كل بيت فيها على حدة طُرفةً يتيمة ، وهو أقدر من أي أديب آخر معاصر على أن يعرّفنا بما يواجهنا من صعوبات أدبية .

وثالث ثلاثة يعجبون ونترز هي السيدة اليزابث داريوش « أرق شاعرة انجليزية منذ ت. ستيرج مور » وبما أنها ابنة روبرت بردجز فموقفها

---

* الافوغرام : قطعة قصيرة منظومة ، يضمنها ناظمها فكرة وكثيراً ما تكون ساخرة وقد تكون غزلا او تخليداً للميت ، وقد كان شعراء الرومان يكثرون من نظم الافوغرام . واصل الكلمة يدل على ان الافوغرام هو « النقش المنظوم » الذي يكتب على شواهد القبور .

(٣) يشير ونترز إلى مقال بعنوان « الاسلوب والجمال في الأدب » نشر بمجلة Criterion يوليه (تموز) ١٩٣٠ ، وفيه تناول مور فاتحة قصيدة هوبكنز « الصدى الرصاصي والصدى الذهبي » فأعاد كتابتها واحتفظ بسلامة التعبير وأسقط الحشو ؛ (وقد اورد المؤلف في الحاشية نص الفاتحة قبل التغيير وبعده ، ولكن شعر هوبكنز يستعصي على الترجمة ، لاعتماده على ايقاع خاص وترديد وإسهاب وحشو) .

قد يحمل على الظن بأن صفة « العظمة » التي أسبغها عليها ونترز يمكن انتقالها بالوراثة (ومما يستحق التسجيل هنا أني لم أسمع بها حتى لقيت اسمها في أول كتاب لونترز ولم أر اسمها يذكر في أي مكان آخر إلا حين يشار إلى آراء ونترز في النقد) . وقد كتب ونترز 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 ليقوّي رأيه . ولكن مهما يبلغ الرأي من تسامح نحو هذه المقطوعة فانه لن يصفها إلا بأنها مقطوعة من النثر المقفّى لطيفة بليدة فقيرة الخيال . (٤)

وفي سنة ١٩٤٦ اضاف ونترز — دون سابق إنذار قويّ — معبوداً رابعاً إلى « الثالوث » السابق حين كتب عن ادوين آرلنجتون روبنصون بطلب من القائمين على سلسلة « صانعو الاتجاهات الجديدة في الأدب الحديث » . وقد قال عن روبنصون إنه « شاعر عظيم رزين » قدّم لنا في « اليهودي المتجوّل» 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 ونترز انه يولد تصلباً معاكساً مشابهاً في العنف وربما لم تبلغ السيدة داريوش حد الرداءة التي بلغته لو أننا لم نتعرف اليها من خلال ما كتبه ونترز .

مائتي عام » وبعض قصائد متوسطة الطول اثنتان منها « تقفان في صف واحد مع أعظم القصائد الانجليزية التي من نوعها » ، واثنتان « عظيمتان » فحسب ، واثنتان أخريان « ناجحتان » وعدد غير هذه « يستحق التذكر » . وعلى العموم فان روبنصون « في مناسبات معينة شاعر من أبرز الشعراء في لغتنا » ؛ وأحسن شعره يقف في صف مع أعظم ما انتجه ورذزورث وتنيسون وبراوننج وهاردي وبردجز. وبين هؤلاء جميعاً « يبدو أن روبنصون يجد صحابه الأدنين ، في بعض اللحظات ، مثلما يجد منافسيه الأقربين حيث يقف ملتن ودريدن ، وهو في وقفته هذه ، لا يقف أبداً في الدرجة الدنيا » .

وإذا لم ينفع هذا التأكيد المغالي في بعث صيت جديد لشاعر مغمور أو متخلف فان ونترز 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 ونترز مسجلة في الملحق الخامس من كتابه « تشريح الهراء » حيث دوّن أسماء سبعة عشر شاعراً أميركياً ممن قالوا احترامه من أبناء جيله والجيل التالي له ، وعدّ لهم أروع ثماني 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 الحد ث عما كتبته 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 ابرز الأمثلة على اغراق ونترز وركوبه رأسه في الحكم فان كرابسي (١٨٧٨ — ١٩١٤) ليس لها من الشعر إلا ديوان صغير نظمته في أواخر عمرها وطبع بعد وفاتها .

أغرب الوثائق في الكتابات النقدية المعاصرة (٥) .

ويستعمل ونترز مثل هذا التعسف في الحكم على الشعراء الذين يمقتهم وفي رأس القائمة منهم اليوت وييتس وعزرا بوند . أما اليوت فهو مؤلف « محض شعر مستمد من غيره » وهو يعمل كلّ ما يعمله بوند « بمهارة أقلّ » وهو « أدنى مرتبة من وليم كارلوس وليمز وآخرين » . ويختم ونترز حكمه على قصيدته « الخاوون » The Hollow Men بهذه العبارة المتسامحة : « وقلما تجد في الأدب الحديث محاولة مشجية كهذه ، تستمر بالقصيدة بيتاً إثر بيت في عناد لا يلين » . وأما بوند فانه « همجيّ حُلّ عقاله في متحف » . وأما ييتس 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 الحدر ؛ وهؤلاء الثلاثة — بطبيعة الحال — أدنى كثيراً في مرتبتهم من بردجز وستيرج مور وغيرها من الذين يؤثرهم ونترز .

وعلى هذا الهوى والتعسف ، لم تسلم آراء ونترز من التقلب . وفي كتابه « تشريح 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 « البدائية 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 طرداً وعكساً فالناشر الان سوالو A. Swallow يصف ونترز بأنه « أعظم ناقد في نهضة النقد الحديثة » ويسميه لنكولن فتزل L. Fitzell أحد أثرائه السبعة عشر « الشاعر والناقد الرهيف الذي يحب « 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 تأثلت مكانتها وعداً أحسن شاعرين » في جيلها . 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 » أرشيبولد مكليش وكانت قصص اليزابث مادوكس روبرتس أعلى من قصص هنري جيمس وكان فصل من كتاب : « في الخلق الأميركي » In the Amerian Grain للدكتور وليمز أعلى من أي نثر في عصرنا وأرفع من اكثر الشعر . أما الثالوث الذي كان يعجب ونترز بين الأميركيين الأحياء فيضم وليمز وكرين وتيت (على افتقاره إلى المهارة) وأما لورنس فهو الشاعر العظيم الوحيد بانجلترة منذ عهد هاردي . وفي سنة ١٩٤٣ أصبح تيت « بلا شك » من أكفأ ذوي المواهب في عصرنا ، وأخذ مكليش « ينوي مع الأيام » ، أما وليمز وكرين فوقعا ضحية « لدعوة وتمان الخاطئة » التي تنادي بالتعبير القومي ووحدة الوجود وما أشبه ، ثم سقط ذكر لورنس وحلّ محله بردجز ومور والسيدة داريوش . وأما قصص الآنسة روبرتس فلا ذكر لها أيضاً لأن ونترز قتلها منذ سنة ١٩٣٣ بتهمة « الصنعة » .

ويميل ونترز إلى إيراد حيثياته بأقصى تفصيل ، منتزعاً قصيدة واحدة أو بضعة أبيات منها من أجل الحكم والتقويم . فقد يتهم ولاس ستيفنز « بالانحطاط اللذّيّ » مثلاً ولكن قصيدته « صباح الأحد » Sunday Morning « ربما كانت أعظم قصيدة أميركية في القرن العشرين ، وهي على التحقيق من أعظم القصائد التأملية في الانجليزية » . وقصيدتا تيت

« الخيال والظلّ » Shadow and Shade و « الصليب » The Cross « من أعظم القصائد الغنائية في عصرنا » . وقصيدة هريك Herrick « تجمّعي يا براعم الورود » « 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 الصدأ . وهناك قصيدة لبردجز يصفها بأنها استجمعت كل قوّتها 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 تحوّلت إلى « مأساة كاملة » ببيتين جيلين فيها .

وللنقد التقويمي المقارن عند ونترز 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 ونترز « إن تفضيلي لبوب وبليك أمرٌ لا يتزعزع » * . ووقفة ونترز هي وقفة العقل الذي يومض لامحاً 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 ودُنْ وشعر فلك غرفيل وفوكس وغوج وغاسقوينه وتربرفيل ودانيل ودريتون .

---

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

وفي حمأة هذه المقارنات والفتاوى والتقديرات والمقامات المصطنعة يتشبث ونترز بمبدأ لا يحيد عنه هو « المبدأ الخلقي » ؛ كتب يقول : « إن الفن أخلاقي ولا بد من أن يكون النقد مثله ضرورة » أما ماذا يعني 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 « تشريح الهراء » 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 المشاعر التي نسبغها على الألفاظ . عن نوع الشعور ومقداره ، أعني الشعور الذي يجب أن يثيره ذلك الفهم إثارة صحيحة . وتختلف النتيجة الفنية عن أي تجربة فجة 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 الخلقي المضني 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 امرسون مفضل على جونز فري فحاول ونترز أن « يصحح » هذا الرأي ، بتقديم الثاني على الأول وربما أعجبه أن فري (١٨١٣ — ١٨٨٠) كان ينحو في شعره وتآليفه منحى دينياً صوفياً . وفري هذا قد ساعده امرسون على الظهور ثم اتهم في قواه العقلية وأدخل المارستان المخصص للمجانين .

محاولة باءت بالاخفاق عندما طبع اثنتين وعشرين قصيدة وألحقها بالكتاب — ليست إلا جزءاً صغيراً من تلك الخطة الواسعة التي حددها ونترز في مقدمة كتابه بتواضع لم يعهد منه ، فقد كتب يقول : « إن منتهى أملي 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 الانجليزي أو في ادب العالم .

وعلى قدر هذا المشروع الضخم الذي بدأت تظهر معالمه والذي يرمي إلى تصحيح الرأي السائد ، فصّلت كل كتابات ونّ ز في النقد . فقد بيّن أن « البدائية والانحطاط » دراسة للقيم الأخلاقية في الأشكال الأدبية ، وأنه يتحدث فيه عن الأدباء ليوضح الأشكال فحسب . أما « لعنة مول » فانه 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 كلاّ من جون كرو رانسوم وولاس ستيفنز — على الأقل — إن لم نقل اليوت وهنري آدمز ، شهرة مهزوزة). وثمة مراجعة صدرت بمجلة جبال روكي Rocky Mountain Review (عدد الخريف ١٩٤٤) كتبها ألان سوالّو وهو أحد المعجبين بونترز وزاد فيها إلى هذه القائمة ما يعتبره عملاً رابعاً ضخماً ، وهو مقالة طويلة لونترز بعنوان « الغنائية الانجليزية في القرن السادس عشر » نشرت بمجلة « شعر » في العدد الخاص بفبراير ومارس ١٩٣٩ ، ويقول سوا لّو : إنه يقدم هذه المقالة

لأنها أحسن ما كتبه ونترز في جانب البناء لا الهدم ، « فهي دراسة لتاريخ ما يعده أحكم موروث ثليد في الطريقة والفكرة » . ومنذ ذلك الحين زاد ونترز مقالة تشبهها في البناء — فيما يبدو — وهي دراسة للشاعر روبنصون .

وما من شك في أن ونترز دءوب 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 نظرته 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 الاعداد — الأول : دراسات عن المؤرخين والنقاد الأميركيين ، والثاني : مجمل مختصر لتاريخ بلاغة القصيدة القصيرة في الانجليزية . ولعل « تشريح الهراء » نغبة 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 تخلّى 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 التقويمية ، 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 لمّاحيّة . 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 Gabels ؛ وتروى القصة أن الكولونيل بنشيون Pyncheon ظلم أحد الناس فتنبأ له المظلوم * بأن « الله سيعطيه دماً يشربه » . ويعتقد ونترز أن الأدباء العظماء في القرن الماضي ابتداءً من كوبر حتى جيمس كانوا يقاسون هذه اللعنة المجازية وبعبارة أدق : بما أنهم جذّوا 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 شيءٌ مصطنع إلى حد ما لأن كل كاتب فهو — من ناحية — يشرب من دمه حتى أشد المتعلقين بالكلاسيكية ؛ ومن ناحية أخرى ، فان كتابنا العظماء في القرن التاسع عشر وهم الذين انتجوا أدباً عظيماً أصيلاً يمتد من « الحرف القرمزي » The Scarlet Letter وينتظم موبي ديك Moby-Dick وينتهي إلى « السفراء » ** The Ambassadors لا يمكن أن يكونوا ملعونين أبداً إلا إن كان ونترز يريد منهم أن يقدموا أعظم مما قدّموه 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 لابد لك — قبل أن تظهر أن جيمس أو توين

---

* المظلوم هو مول — الساحر — نفسه إذ سلبه بنشيون الجد ثروته .

** تستحق هذه القصص توضيحاً موجزاً. أما « الحرف القرمزي » فانها قصة رومانسية من تأليف هوثورن وتتلخص في ان استاذاً انجليزياً كبيرالسن يرسل زوجه الشابة هستر لكي تنشىء لها بيتاً في بوسطن ، وحين يلحق بها بعد سنتين يجدها وفي حضنها طفلها غير الشرعي واسمه بيرل. وترفض ان تخبره عن صاحبها فيحكم عليها بتعليق شارة الزنا (حرف « ز » بلون قرمزي) ثم يخفي الزوج هويته ويتسمى باسم مستعار متنكراً في زي طبيب بحثاً عن عشيق زوجه . أما هي فتأخذ في العطف على البؤساء حتى تنال عطف جيرانها واحترامهم بالتدريج ، ويكتشف الزوج المتنكر أن والد الطفل قسيس شاب جميل عليه سيما الصلاح وهو مثقل بخطيئته يصرخ في السر طالباً الغفران ،وكبرياؤه تمنعه من البوح بإثمه . ثم يلتاث 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 — لابد لك من أن تثبت أنهم كانوا قادرين على انتاج خيرٍ مما انتجوا أي أن تتطلب كتاباً خيراً من موبي 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 البيئيّ 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 المعاداة 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 .

= أوروبة فيرفش ويعترف على الملأ بما فعله ثم يموت بين يديها وقد حطمه شعوره بالخطيئة، أما هي فتعيش لابنها ولعمل الخير .

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

وأما «السفراء» فانها 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 خليلة هنالك ، ثم يتخلى الناشر عن مهمته ويتعلق باحدى المغتربات فترسل الأرملة « سفراء » لاقناع ابنها بالعودة ولكنهم يخفقون في مهمتهم ولا يستطيعون أن يفهموا لم تغيرت طباع تشاد ، أما الناشر فان ضميره يستيقظ وينهي علاقته بصاحبته الجديدة ويعود الى وطنه .

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

أما هوثورن فهو في الأصل صورة للاخفاق ، رجلٌ أخرج للناس قصة « الحرف القرمزي » وهي من أعلى الصور في النثر الأنجليزي ، ثم انغمس في رومانتيكية جوفاء . وأما كوبر فهو رجل كان ينطوي على مثال اجتماعي عظيم ثم نخره صدأ العاطفة الرومانتيكية. وليس له أمل في البقاء إلا عن طريق قطع ننتزع من إنتاجه الكلي . ويتميز ملفل — بين هؤلاء — بأنه « أعظم رجل في عصره وقومه » واجه ثمار لعنة مول متقمصاً شخصية آهاب* فتفهمها وتغلب عليها . أما بو فانه رجل ممتاز بثباته في النقد وفي الخلق الفني ولكنه ذو تفاهة متفردة فيهما معاً . ويقف إمرسون متخلفاً كثيراً عن جونز فري (الذي كان ذا ذكاء خُلُقي) وهو مصدر كثير من الاضطراب في أدبنا (٦) . وأما إملي ديكنسون فانها « عبقرية شعرية من الطراز الأول » و « واحدة من أعظم الشعراء الغنائيين في عصرنا » . ومع ذلك فانها مغلوبة بقلة الذوق والجفاء . وأما هنري جيمس فرمز إخفاق مريع . وكانت غاياته ومقدرته العارضة رحيبة واسعة فخلقت منه ظاهرة تستثير اهتماماً لا يُبلَغُ شأوه . وتبدو هذه الأحكام — لي على الأقل — (وقد قدمت ملخصة دون جور مع العلم بأن الأحكام الحاسمة في مقالات ونترز المسهبة الغامضة لا يمكن استخلاصها في جملة) صحيحة دقيقة جميلة في حالي ملفل وبو . جائرة في حق أمرسون وجيمس . متسامحة في حق كوبر . موضعَ أخذٍ وردّ في حال هوثورن والآنسة ديكنسون .

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

---

* هو اسم البطل في قصة « موبي ديك » : راجع التعليق في هامش الصفحة السابقة .

(٦) عندما اصدر ونترز كتاب « ادوين آرلنجتون روبنصون » (١٩٤٦) أصبح امرسون هو العدو الأكبر واضحى كل ما هو رديء عند روبنصون يعزى الى تأثير امرسون .

من حقها أن تكتب الانهزام المريع على الناقدين الذين يتخذون من بو معبوداً لهم ، وبينهم ادموند ولسن وفان ويك بروكس . لقد أظهر ونترز فيها جهل بو الناقد ودعواه العلم وكشف عن العاطفية المبتذلة 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 تفاهة 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 ظالمة ، وأن كل صفحة عند ونترز لتوحي بأنه يعترض على بو لأن بو يقاوم كل فن ونقد يخضع للتقويم الأخلاقي (بل إذا عرف القارئ أن بين ونترز وبو شبهاً قريباً من حيث أن كلاً منهما يقدّر تقديرات جامحة مغرية ، وأن نظرياتهما في الأوزان متشابهة في التفاهة ، وإذا تذكر هذا القارئ المثل القائل : « رمتني بدائها وانسلّت » فليس هذا كله مما يفسد عملاً نقدياً ركيناً) .

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 مشوّهين . وكثيراً ما يورد تحليلات في الأوزان قوية ، ومن الأمثلة الجيدة على ذلك تحليله في كتاب « لعنة مولك » ثلاث قصائد لاملي ديكنسون ، هذا على الرغم من أن نظرياته في الاوزان موطن شك ، وبخاصة نظريته في القاعدة الوزنية للشعر الحرّ (وسنعرض لها فيما بعد) . وكتابه أيضاً مفيد

لما فيه من تحليل حادّ لمظاهر متنوعة من التاريخ الحضاري الأميركي وأحسن مثال لذلك حديثه عن « التناقض الظاهري البيورتانيّ » وهو : الايمان بالجبرية في الفكرة ، والعمل على أساس حرية الارادة . ويبدو أن ونترز مدين بالتفصيلات في هـذه الفكرة لهنري بفوورد باركس ويعترف ونترز بأنه مدين لباركس ديناً كبيراً في كثير من مظاهر الفكر الأميركي ، غير أن تطبيقه لتلك الفكرة على ذلك الاتجاه الرمزي عند كتّاب ولاية نيوانجلند ، من كتن ماذر حتى هنرى آدمس ، ليعد عملاً أصيلاً .

وكما أن دراسته لبو أكثر ما في كتابه إقناعاً فان مجاوزته الحدّ في تقدير فنيمور كوبر أقلها إقناعاً ، ذلك لأن ونترز 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 الجدّ في تحليل كوبر ودراسته أن نعتبره كاتباً رمزياً (وذلك هو ما ارتآه د. هـ. لورنس وجون ماسي) . ويقتبس ونترز منظراً يكاد يكون كاملاً من قصة « صائد الغزلان » The Deerslayer فقرة إثر فقرة ، من نثر كوبر المتثاقل المترجرج المتعسّر ، شافعاً ذلك كله بمثل قوله « لعلّه عملٌ لا يقل عظمة في طوله عما يجده الانسان في سائر القصص الأميركي ، ما عدا ملفل » . أو قوله « وفجأة ينتحل النثر صفة العمومية والعظمة لكي يهيّئ المرء لتلقي الصفة المتافيزيقية للأثر الذي يتلوه بعد قليل » . أما أعلى إطراء فيضفيه ونترز 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 واسم القصة مأخوذ من اسم السفينة.

الماء » The Water - Witch حين يقدّمها باعتدال قائلاً : « هي بالتأكيد من ألمع القطع إن لم تكن من أعمقها في النثر الأميركيّ » . ويبدو أننا لا نبعد عن الحقيقة حين نرى السرّ الحقيقي لهذا الاطراء متصلاً بالأفكار السياسية الارستقراطية اللاديموقراطية التي كان كوبر يعتنقها . وبأختها « الرفعة البلاغية » . ويخصص ونترز أول جزء من مقالته للثناء على « الخلقية العامة » عند كوبر مسهباً مدافعاً عنها ، ويختم تقديره بما يجب أن يعتبر أشدّ الصيحات المحزنة الداعية للتكتل انتصاراً للرجعية حين يقول « إنه ينطوي على مثل اجتماعي أعلى كان في زمانه قد أدركه التعفن والفساد . حتى إنّ وقوفه دونه كلّفه سمعته ، ولعل ذلك المثل الأعلى لم يعش بعده مدتي عشرين عاماً » .

ولعل أحفل تقويمات ونترز بالاساءة ، في كتابه ، مروره دون مبالاة على الشخصيات الكبيرة ؛ فهو يرى في ثورو وألكوت شخصين قليلي الأذى غريبي الأطوار من مدرسة امرسون ، ملمحاً إلى « السجية الرعوية عند ثورو » و « البلاهة الهادئة في ألكوت » . ويعتقد أن هنري جيمس كان ملتاثاً مثله مثل شخصيات قصصه . إن كان لكلمة « لوثة » التي يكثر من استعمالها من معنى . وعلى أية حال ، فكلّ فصل في كتاب « لعنة مول » يحوي نصيباً مقدوراً من الآراء التقويمية السطحية التي يقذف بها ونترز حول الأعمال الأدبية أو حول بعض أجزائها بل عن أسطر منها أحياناً ، وكلها آراء ذاتية ، وقليل منها مؤيد بالبرهان . ولنتناول بضعة أمثلة كيفما اتفق : يستبعد كلّ 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 لأنهما « يتلوانه في حسن » النثر . ويعد « بنيتوتشيرينو » Benito Cereno

«والجزائر المسحورة» Encantadas و«بلي بَدْ» Billy Bud خير ما كتبه ملفل باستثناء موبي ديك . ويعد خير الأبيات التي يستحسنها من شعر بو . 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 . « مُشْبِهٌ لهوثورن في رومانسياته المتأخرة إلا أنه يكتب أحسن من هوثورن » ؛ وأن قصائد جونز فري « وهو كاتب موثر » ممتازة « في حدودها » مثل قصائد ترايرن Traherne وهربرت أوبليك .

ويستحق ونترز ثناءً على الطريقة التي درس بها هرمان ملفل ؛ إنه هو الوحيد من بين النقاد المعاصرين ؛ باستثناء ف. أ. ماثيسون الذي أعطاه — أخيراً — ما يستحقه من حيث هو أعظم كاتب أميركي . وواحد من أرفع القصصيين في العالم . إن ونترز ضعيف أو محدود جداً — على الأقل — في تفسير المعاني العميقة في موبي ديك غير أن تحليلاته الرمزية المسهبة لبعض القطع بالغة القيمة . فمثلاً يبدو أنه غير واعٍ لصور الشذوذ الجنسي التي تجري خلال ما يكتبه ملفل وبخاصة تلك التي تجمعت

---

* الأولى قصة تاجر إسباني اسمه بنيتوتشيرينو يحكي كيف أبحر من بوينس ايرس ومعه خمسون بحاراً وخمسمائة زنجي ثم هبت عليه عاصفة عند كيب هورن فغرق كثير من بحارته وأهلك المرض اكثر من بقي منهم ومن الزنوج ، يحكيها لقبطان أميركي اسمه ديلانو ، وتنتهي القصة بتمرد الزنوج واستيلاء ديلانو عليهم ودخول التاجر الاسباني أحد الأديرة .

والثانية قطع وصفية ، أما الثالثة فانها تصور بلي بد الانموذج للبحار الجميل وجماله وبراءته كرهه ضابط ذميم يدعى كلاغارت دون أن يدرك بلي لسذاجته سر ذلك المقت ويفتعل كلاغارت قصة تمرد ينسب تدبيرها الى بلي ويتهمه بذلك عند القبطان فيثور بلي ويضرب خصمه ضربة قاضية وعندئذ يضطر القبطان الى ان يحكم عليه بالموت شنقاً مع عطفه عليه ، لبراءته من التهمة الأولى .

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

في قصته الأثيرة « بلي بد » (وهذا قصور غريب حقاً حين نعلم أن ونترز من النقاد القلائل الذين لم يخجلوا من التعليق على الشذوذ الجنسي فيما كتبوه بل إنه لحظ في قصيدة من قصائد روبنصون موضوعاً يحتمل أن تكون له صلة بالشذوذ الجنسي) . ومع هذا فان دراسة ونترز لملفل قطعة فذة وكفاها أنه ضمنها اقتباسة كاملة تدل على جودة اختيار . بل ربما كان ونترز 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 . فانه شيء لا ينقص من قدر تلك الدراسة .

وهناك نقاط إضافية عن « لعنة مول » تستحق أن تذكر : **أولاً** : مسألة « معاداة النورانية » ؛ سرّ العنوان الاضافي للكتاب ، وهي تهمة يكثر من تكرارها ، إكثاره من ذكر « الرومانتيكية » ؛ وبين المصطلحين وشيجة نسب . ويعني ونترز بمعاداة النورانية نوعاً من الانفعال الكاذب يزيد فيه قدر الشعور الناتج عن مقدار الدافع المحرّك له . وهذا هو ما كان يعنيه الاغريق بكلمة « هستيريا » ويرونها مرضاً نسوياً مركزه الرحم . وعلى أساس هذا المفهوم يرى ونترز الأدباء السبعة المذكورين مصابين بمعاداة النورانية — على وجه ما — بل يرى أن هذا المرض هو اكبر 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 برمّته مستثنياً 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** : لابد من أن ننبه إلى أن معالجة هنري جيمس في الكتاب

ـ إذا صرفنا النظر عن التقويم المتناقض المشوّه الذي يورده ونترز . إذ يراه حيناً رمز إخفاق مريع ويراه حيناً آخر أعظم قاصّ في الانجليزية بعد ملفل ـ لهي من أشد الكتابات النقدية قصوراً في عصرنا .

٣

لم يصبح التقويم الجماليّ المنظّم 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 ، وبتحليل الطبيعة الاجتماعية للفن والتأثير الفني . وأما نقاد القرون الوسطى فقد وقفوا همّهم على التفسير الأخلاقي والباطني ؛ وارتكز نقد عصر النهضة وبخاصة في انجلترة على إيجاد التبرير الخلقيّ للأدب الخياليّ . ولما حلّ العصر اليعقوبي بانجلترة * أخذ النقد ينتحل التعلق بالتقويم وجرى عليه طوال ثلاثة قرون مثلما كانت الحال في أوروبة بعد النهضة وفي أميركة حوالي عهد الثورة بعد فترة من الاحجام الطبيعي .

وفي خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر بانجلترة ، ازدهر النقد التقويميّ ، وبلغ فيه أمثال توماس رايمر وجون دنس وصمويل جونسون ذروة التقريرات التعسفية التي يتضاءل أمامها ونترز . أما رايمر الذي وصفه ماكولي وفي وصفه شيء 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 عندئذٍ لم تكن قادرة على إبراز شخصية بطولية » وتأثروا هم حين أعاد كتابة مسرحيات بيمونت وفلتشر حسب فكرته عن الصحة الكلاسيكية وحين مزق مسرحية « عطيل » نصفين لأنها

---

* العصر اليعقوبي هو الفترة التي يشغلها حكم جيمس الأول ١٦٠٣–١٦٢٥ .

نسيج من المراء أو لأنها « مسرحية مضحكة دمويّة دونما تمليح أو نكهة » كتبها رجل كان يظن أن امرأة فينيسية عزيقة الأصل تستطيع أن تحب زنجياً . ويقول رايمر أيضاً في شيكسبير « إنه يبدو في المأساة في غير بيئته ، فأفكاره معوّجة وهو يهذي ويهيم على وجهه دون تماسك ، ودون أي قبس من عقل أو أي ضابط يزعه ويجدّ من جنونه » . أما شعره فان « صهيل الحصان » ونباح « الزغاري » يحملان معنى أكبر مما يحمل » .

وكان جون دنس يرى في أحكام رايمر على شيكسبير رغماً عن بعض اختلاف بينهما « أحكاماً معقولة عادلة في اكثر جزئياتها » . وقد حسّن في مسرحية « نساء وندسور المرحات »* TheMerry 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 العقل البشريّ الآثم . غير أن تقويماته المتزمتة وبخاصة ما يتعلق منها باسكندر بوب « عدوه اللدود » أو مراجعته الممتازة لرواية « كاتو » Cato لاديسون كانت مثل أحكام رايمر تعسفية تحكمية ، ومرسلاته العامة في الأدب أعلق بالجزئيات . وأما الأحكام القوية التي كان يصدرها جونسون عن الأدباء في أحاديثه لبوزول أو فيما قيدّه في كتابه « سير الشعراء » فانها أشهر من أن يعاد فيها القول هنا ، غير أن بعض تقريراته التي لم تنل شهرة واسعة ، يستحق التنويه . ففي مقالة نشرها في « الجواب » Rambler عن سبنسر نزع إهاب « أسلوبه الفاسد » وصفع الدورة السبنسرية « الصعبة المنفّرة المتعبة » بل إنه في مقدمة كتبها عن شيكسبير — تقديراً وتبجيلاً — لم يتورّع عن عدّ نقائصه من مثل « انه قلما يوفق كثيراً في المناظر الهزلية » و « ان خطبه — على وجه عام — باردة أو ضعيفة » وزاد

---

* أحدى روايات شيكسبير ، وأهم شخصية فيها فولستاف .

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 يصفع فرجيل نفسه لأنه استعمل تعبيراً لاتينياً غير دقيق وأن يصرح بأنّ ليس لبوليتيان (انجيليو بوليتزيانو) إلا قصيدة واحدة تستحق التقدير ، وأن يهاجم كولردج هجوماً شريراً ، ويستبعد الأدب الفرنسي بحذافيره وبخاصة المأساة الفرنسية وفولتير ، ويضحي بكلّ من بوب وبيرون . وفي حمله — صراحةً — عبء التقويم التعسفي إلى نهايته المنطقية ، كما حمله ونترز ضمناً — قرّر لاندور أن أسوأ ما خطّه ممثلاً في « أحاديثه الخيالية » العشرة «Imaginary Conversation» لا يمكن أن يسمو إليه أرفع خصومه موهبةً ، في عشر سنوات من الكدّ ، وأن الأصبعين اللتين تحملان قلمه لهما أقوى من داري البرلمان .

ومن الواضح أن إيفور ونترز يجيء في سلسلة هؤلاء الرجال مباشرة ، وأنه مثل لاندور ، رجعةٌ إلى ما قبل عصره بقرن كامل حين كان « القول الفصل » مظهراً سائداً في النقد والأدب . وهو مثل هؤلاء جميعاً ، يبني تقويماته على الكلاسيكية والايمان بالموروث ، ومثل معظمهم في أنه يَصْدَع 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 لتشابههما 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 يلحظ أحد وجه الشبه المفزع بينه

وبين دنس ، لأن دنس عندما يهاجم الشعراء الذين يحسبهم أردياء لا لأنهم فحسب فنانون خاطئون بل لأنهم أشرار يعادون الأخلاق ، أو حين يقول « إذا كان المرء واثقاً من نفسه فعليه أن يتكلم في ثقة متواضعة » .: أقول : إن دنس في هذا كله ليس إلا تجسداً مبكراً لونترز . وإذن فان قرنين من الزمان لم يغيرا شيئاً في كيفية النقد التقويمي إلا قليلاً . حقاً إن معجم ونترز النقدي وأمثلته معاصرة ، غير أن قلبه وفكره يعيشان — فيما يبدو — في لندن سنة ١٧٠٠ .

وهناك أرومة نقدية أخرى ينتسب إليها نقد ونترز ، 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 اكثر 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 كتّاب يونان ، وهو موروث يطابق أحياناً مبدأ التقويم التعسفي ، ويسلك أحياناً سبيلاً مجافياً له ؛ ومن الواضح أن ونترز يرى موضعه في هذه السلسلة أيضاً . ولقد يحرج النفس أن تشهده يقارب بين عنف طريقته الجافية وبين لطف سدني ونيومان ظاناً أنهما من معدن واحد . بل لَعلّ التشابه بينه وبين آرنولد أدقّ وأقرب . ومع أن ونترز قد ينكر ذلك التشابه مستاءً ، فان مبدأه الأساسي أعني إيمانه بأن الفن « هو تخلل الفهم الخلقي 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 ونترز ذكرها بمرونة — هناك ماكولي ونظرته الأخلاقية النفعية التي تخنق الأنفاس ، وتمثل مبدأ حزب الأحرار . وهناك تولستوي ومقته

المتعصب لكل فنّ يدق على فهم القِنّ الروسي ابن القرن التاسع عشر . وهناك الحياء الخائر المصطنع عند وليم دين هولز الذي يقترح ألا تحتوي القصص ما يخجل القصاص من ذكره أمام الفتاة ، وكثيرون كهؤلاء رداءةً . 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 المورثين في نقده فقد ينجيه من التردّي في الصلف المستكبر أو الحماقة المستعلية أن يكون هو نفسه مصيباً حقاً . ولا حاجة إلى القول بأن ونترز منقوص الحظ من ذلك .

٤

في عصرنا نماذج أخرى من التقويم النقديّ تشبه في تعسّفها أحكام ونترز واكثرها أقلّ من أحكامه نصاً على الأخلاق — بعض الشيء — فهناك في المسنوى الصحفي (أو كان كذلك لأنه قد تخلّى فيما يبدو عن النقد الأدبي إلى الأبد) رجل اسمه هـ.ل. منكن H. L. Mencken العدو الجبار لعصبة « البُلهوازيين » * وتبدو تقويماته المتعسفة دائماً وليدة جهل ساذج ، ومع ذلك فانها تسخر من تقويمات ونترز على نحو عريب فقد وصف منكن كلاً من بو ومارك توين بأنهما « الشخصان العالميان اللذان أسهمنا 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 على مثال برجوازي وقد صنعنا على مثالها « البلهوازيين » من بله جمع أبله مع الاضافة الأخيرة .

** أي هو عند الاميركيين مشبه هوراس ولبول (١٧١٧–١٧٩٧) الأديب الانجليزي المشهور عند الانجليز .

الأميركيين الخلاقين ، ممن لا يشك في عبقريتهم ، وذلك هو ثورشتين فبلن* بأنه « نافورة أفّ وتفّ » . وإذا عارضنا تقويمات منكن بتقويمات وتّرز وجدنا أن القاعدة في تقويمات منكن هي عجزه عن أن يفهم الأدب الجادّ وأنه عدو خصيم لكل شكل من أشكال الخلق ، ولكن من المدهش تقارب ما قاله عن بو وتوين مما قاله وتّرز عن كوبر ، ومشابهة تقديره لليزيت ريز بتقدير وتّرز لاليزابث داريوش .

أما المنبع الكبير الآخر للتقويم المتعسف في نقدنا فهو عزرا بوند الذي كان صديقاً لمنكن — مدة طويلة — ؛ فقبل مرحلة الفاشية والبارانويا (مرض العظمة) بوقت طويل** ، كان بوند يصدر أحكاماً تبدو أمامها أسطع أحكام وتّرز باهتة شاحبة . فقد وصف « الفردوس المفقود » Paradise Lost بأنها ملودراما مصطنعة كتبها رجل « غليظ العقل » « حماريّ » « مثير للاشمئزاز » « بهيميّ » ، واستبعد أدب القرن التاسع عشر برمته ، وأعلن أنه يفضل صورة الآنسة الكسندر الشابة التي رسمها ويسلر على كل « الرسوم اليهودية » التي أنتجها بليك ، وألقى بتاسو وأريوستو وسبنسر في « كومة النفايات » ، ونبذ دريدن لأنه « فدم عبام » وانتاجه لأنه « جدب صراح » وأعلن أن تاريخ هيرودوتس « أدب » وتاريخ ثوسيديد « صحافة » وهاجم رجلاً يسميه أحياناً أرسطوطاليس وأحياناً أخرى « أرّى سطوطاليس » لما كان يصطنعه من « تحويط وسند وترميم » .

ومن المحتمل — في أقلّ تقدير — أن بوند نفسه لم يكن يؤمن بهذه

---

* فبلن (١٨٥٧–١٩٢٩) نال الدكتوراه من جامعة ييل ودرس في جامعة شيكاغو ؛ أول كتبه « نظرية الطبقة المتعطلة » هاجم فيه القيم التجارية عند طبقة ذوي الأموال ، وكان شديد الهجوم على النظام المالي القائم بأميركة في زمنه .

** هي المرحلة التي انتهى اليها بوند ، وتشمل إيمانه بالفاشية ، ومهاجمة السياسة الأميركية في الحرب العالمية الثانية ، ثم القبض عليه وإلقاؤه في مستشفى للأمراض العقلية .

الأحكام . فقد قال مرة مشيراً إلى حكم أصدره فضّل به كاتولّس من بعض نواحيه على سافو : « لا أدري إن كان هذا صحيحاً أو غير صحيح ، فعلى المرء أن يتناول الأمور بعقل متفتح » . وقد سجّل كذلك دراسة جميلة مسهبة لجيمس وعبقريته وشفعها بقوله « إن المرء ليقرأ هنري جيمس لمجرد 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 لذاك ويسوّي بينهما . فقد تحدث عن « تار » Tarr لوندهام 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 التاعسة عينها بالجمع بين شروود أندرسون ومانويل كروف ؛ وبين د.هـ. لورنس وج.د. برسفورد ؛ وبين « الموهبتين الكوميديتين » — دوروثي رتشاردسون وجيمس جويس) . ولعل هذا القرَن بين أديب عظيم وآخر متخلف — من كل أحمق بليد مستكتب بأجر — بآصرة واحدة من الملق ، .. لعله أن يكشف عن نقص في الذوق أكبر وأخطر من الاقتصار على مدح الحمقى والبلداء المأجورين .

وفي النقد التقويمي — في عصرنا — نوع آخر رئيسي يمكن أن نسميه « تصحيح الرأي » ، ومن أشد أمثلته 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 الخيل ؛ وهو الفرس الذي تبيض اشفار عينيه مع زرقهما وهو صفة قريبة في مدلولها من albino ويعني ذا بشرة بيضاء وشعر أبيض وعينين صغيرتين .

المصاب بداء العظمة الذي كان عماه دون ريب أثراً للزهري الموروث « وفي وصف جيمس » رجل متهوّس بحب الانجليز ، وصوليّ في المجتمع ، صرف كل وقته يخترع مصطلحات تقوم مقام كلمة الآلة الكاتبة » . أما في المستوى العلميّ فكلّ أستاذ في الأدب ألّف كتاباً قد جرّب أن يقترح فيه — بطريقة مباشرة أو غير مباشرة — أسماء الأدباء الذين يقدّمهم 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 مؤثل (ونشاط ونترز لسوء الحظ نموذجي في هذه الناحية) قلنا إن هذا اتجاه لا ضرر يخشى منه فهو ضرب أستاذيّ لطيف من اعتداد بالنفس ، لا يحقق غاية .

٥

ولعل أهم مسألة يجدر اعتبارها في تقويمات ونترز هي — بالدقة — ما الذي يعنيه بقوله « أخلاقي » . فقد عرّفها أو استعملها لتؤدي عديداً مختلفاً من الأشياء بعضه لا يلائم البعض الآخر ، وبعضه لا معنى له أبداً . وقد سوّى بينها وبين « الجهاد للوصول إلى مثال في الشكل الشعريّ » وجعلها تعني كلاسيكياً في مقابل ما هو رومانتيكي ، وتعني « تقليدياً » في مقابل « تجريبي » أو تعني « شعوراً معتدلاً تختزه دوافع صحيحة » ، أو « شكلاً شخصياً واتجاهاً مسدّداً » ، أو تحلّ في موضع واحد — على الأقل — محلّ « إنسانيّ » . وفي بعض الأحيان تبدو مصطلحاً أدبياً فنياً قريب الشبه مما يسميه آرنولد « الأسلوب الفخم » أو « الجدّ الرفيع » ، وأحياناً تعني « تعليمياً » وأحياناً هي النزعة الأخلاقية العادية ، أو الذوق الحسن ، وفي بعض الأحايين لا تعدو معنى « رجعي » ويبدو أنها في بعض الحالات ليست اكثر من نعت يدلّ على أن ونترز أعجب بالعمل الفني وظنه جيداً . ولا يربط بين هذه الاستعمالات جميعاً خيط واحد

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

وثمة طريقة أخرى تطلعنا على ما يعنيه ونترز بقوله « أخلاقي » ، وتلك هي أن نلحظ ما يعده « غير أخلاقي » — وهذا يضم — أولاً — كل المترادفات المضادة لاصطلاح « اخلاقي » كانعدام الشكل ، والرومانتيكية والتجريبية وكل شعور مبدّد أو هستيري أو « محفوز بدوافع غير صحيحة » ، والانفعالية الكاذبة وما أشبه . وفي المقام الأول يمقت ونترز شيئين هما : البدائية والانحطاط . فالشعراء البدائيون — كما يعرّفهم — هم الذين يستغلون كل الوسائل الضرورية لبناء قصيدة قوية ولكن مجال مادّتهم 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 كلّه . ويفسّر ونترز 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 ستيفنز .

وهذه التفرقة صحيحة متينة ، ومع أن أستعماله للاصطلاحات كاستعماله لمصطلح « معاداة النورانية » يكاد يكون محض تحكّم لأنه لا صلة له

---

(٧) في آخر انتاج لونترز يبدو أن « أخلاقي » أصبحت هي مسألة النزعات التي يعبر عنها الشكل المنثور لمضمون القصيدة. فهو يقول عن « اختيار روبنصون لمادته » و « موضوعاته » و « مباحثه» إنها تتضمن هذه « الاخلاقية » وأن قصيدة مثل « ذروة التلة » Hillcrest تعد « أخلاقية » مضادة « الرومانتيكية » لا لشيء إلا لأنها « تنبئنا انالحياة تجربة شاقة لا تتحمل إلا بالألم ولا تفهم إلا بعسر ». وبعبارة اخرى إن القصيده الرواقية التي تدور حول « تحمل الألم وتتخذ منه موقفاً لا هروبياً » تعد قصيدة « اخلاقية » .

بالأصل الاشتقاقي للكلمات أو الاستعمالات المألوفة ، فليس من سبب يمنعه من أن يسمي « 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 منحطّان » لأنهما يهتمان « باصطناع مناهج لا معنى لها نسبياً » . أو حين يهاجم هنري آدمز بأنه « صورة للبيورتانية المنحطة » وسوينبرن بأنه « صورة لانحطاط الموروث الأدبي » . وأخيراً فان العدو الألدّ لأخلاقية ونترز شيء يسميه « مبدأ اللذة » وهذا ما دعا كلينث بروكس ليَسمهُ بالرواقية ؛ وهو يرى هذا المبدأ متمثلاً في أصرح حالاته عند ستيفنز (وأقول استطراداً ان أساس هذه الدعوى واهٍ ركيك لأنه ينظر إلى قصيدة « صباح الأحد » من خلال محتواها النثري 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 « السآمة » مثلما أن انحطاط آدمز انتهى به إلى « الفوضى » ؛ ويرى ونترز أن كل أدب لا بد من أن يتردّى في إحدى هاتين الهوّتين إذا لم يكن مؤسساً على « الأخلاق » .

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

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

الجديدة بمرارة ورمى كثيراً من دعاتها بتهمة « الانطباعية المنتحلة » و « الآلية الأخلاقية » بَلْهَ الكتابة الرديئة والعنف المتهوّر (وهذه تهمة ممتعة) وسوء الأدب و « الافلاس الروحيّ » . على أن مقاومة ونترز للرومانتيكية ، لأنها تريد « اطلاق » العواطف لا « كبحها » هو نفس المبدأ الذي تدور عليه النزعة الانسانية ، ولا ريب في أن ونترز أقرب إلى هذا المذهب من أي مذهب آخر .

دعنا نتوجه بعد عرضنا لأخلاقية ونترز إلى توضيح نظرياته في الأوزان ، فهي حريّة بذلك : يبدي ونترز 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 وأولهما : ما يمكن أن يسمى « أغلوطة الايقاع الحكائيّ » وهي الفكرة التي تقول إن البحر والاختلاف الوَزْنيّ وحدهما يوحيان بالمعنى أو بالحال (لا أنهما يقويان المعنى فحسب) وكثيراً ما تصدّى لهذه النظرية نقاد بارعون (بينهم زتشاردز) 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 ونترز 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 ونترز لهذه النظرية جانباً رحباً من كتابه « البدائية والانحطاط » وخلق تعليلات واسعة مسهبة متسامحاً في قبول نماذج كثيرة من المستثنيات والأبيات الشاذة حتى كاد يستوعب كل شيء خارج عن تفعيلاته بحيث لا يتبقى ما يشذّ أو يستثنى . ويقف في وجه ونترز ذلك السؤال الحتميّ

الذي يحطم كل جهوده ، وهو : لمَ لمْ يكن في المستطاع « تفعيل » أي عبارة نثرية . بما في ذلك عبارة ونترز نفسه ، بهذه الطريقة نفسها ؟ ولا جواب له على ذلك إلا قوله : إن الترتيب المقطعيّ في النثر عفويّ عارض بينما الترتيب المقطعيّ في الشعر الحرّ تعمدي — فيما نفترض — ، وإننا « نحسّ » بنوع من الايقاع النغمي في الشعر الحر ولا نحسّه في النثر .

إن علم العروض ما زال شكلاً من أشكال « خفة اليد الحواثية » * لأن اكثره لا ينفكّ في عقل « المفعّل » لا على صفحة القرطاس (حتى إن هوبكنز — مثلاً — يستطيع أن يقطّع أي شيء في إيقاع سنحدر وذلك ببدء كلّ تفعيلة بمقطع قويّ منبور — وكان في مقدوره أن يقطّع كل شيء بايقاع صاعد ، بمثل تلك السهولة ، لو أنه بدأ التفعيلة بالمقطع الثاني لا بالأول) . ولعل تقطيع ونترز للشعر الحرّ — على هذا الاعتبار — ليس أشدّ شذوذاً من اكثر ضروب التقطيع التعسفي . على أنه حين يكتب شعراً حراً على طريقته في الوزن فإنه يصبح أسيراً لنظريته كالساحر الذي أدّى دوره على المسرح وما يزال مندبله يصرّ على أن يتشكل في صورة العلم الأميركي (٨)

وكل تقدير عام لايغور ونترز لابد من أن يحسب حساباً لنواحي عجزه وقصوره ؛ ومن أوضح هذه النواحي ضيق المعرفة عنده . نعم إنه مطّلع ،

---

* لا نظن 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 مما يتفق وسياق ما نحن فيه أن أقول : « ان ما قرأته من شعره يبدو ملائماً لمبادئه النقدية أي أنه تقليدي في شكله ، أخلاقي كلاسيكي بطيء ومن نوع قديم بعض الشيء ، واكثره وليد مناسبة أو تعليمي في طبيعته وكله مكبل غير منطلق . أما هل هو لطيف هادىء الحركة أو هو أكاديمي بليد حتى الموت فشيء يعتمد الحكم فيه على ذوق القارىء الذاتي » .

ولكن اطّلاعه — فيما يبدو — يدور في فلك ضيق لا يتعدى القصة الانجليزية والأميركية والشعر الحديث في الأدب الانجليزي والأميركي والفرنسي . ويظهر أنه لم يتعرف إلى أيّ أدب من آداب القارة الأوروبية عدا الفرنسيّ وإذا استثنيت دانتي فلست أذكر ورود ذكر لأديب خيالي آخر في كل آثاره النقدية . ممن ترك آثاراً في غير اللغتين الفرنسية والانجليزية ، ومراجعه الفرنسية محدودة أيضاً . ولنختر بضعة أسماء اتفاقاً : لم يذكر ونترز أبداً دوستويفسكي 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 الاشارة 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 يدّل على أنه يعرف شيئاً عن وجود مذكرات يومية لهوثورن ، إخبارية متطرفة في واقعيتها ، دع جانباً أنه لم يقرأها . وهو يسوق مقرّرات قابلة كثيراً للأخذ والردّ عن تاريخ الأدب الانجليزي ، دون أن يشير إلى برهان 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 إليزابث 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 أحدٌ أن في الفكر النقدي عند اليوت متناقضات واقعية كثيرة ، ولكن كثرتها لم تمنع ونترز من أن يخترع له

متناقضات جديدة ؛ فقد استكشف ذات مرة أن هناك عبارتين متناقضتين عند اليوت (سطحياً) ؛ وأبى أن يحكم بالصواب لأحدهما لأنه أبى قراءتهما على أي صعيد إلا الصعيد الحرفيّ . وهو أيضاً يتبجح بجهالته ، فقد أقتبس مقطوعة للشاعر ادوين آرلنجتون روبنصون عنوانها « عابر سبيل » En Passant وقال « إنه لا يستطيع أن يحلّ معمّياتها » وذهب يتشدق مرة أخرى أسفاً ، إذ فاته سر عنوان قصيدة ستيفنز « الكوميدي في صورة الحرف ك » قائلاً : « يؤسفني أن أقول إنه استعصى على كل من علمي وذكائي » . ولكن هذا العنوان نفسه لم يستعصِ على علم بلاكمور وذكائه فقد نشر تفسيراً باهراً مقنعاً لعنوان تلك القصيدة في مجلة « الكلب والنفير »* Hound and Horn سنة ١٩٣٢ ، ونشره مرة أخرى في الصفحة ١٠١ من The Double Agent سنة ١٩٣٥ ، وقد كان المرجوّ 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 الجهل والتصلب الفكريّ العارضين ، عدد من الآراء ليست فوق الغاية في التعسف أو الشذوذ بقدر ما هي مضحكة ،

---

* سميت هذه المجلة بهذا الاسم من قولة لعزرا بوند في « الوعل الأعصم » جاء فيها « إننا لنسعى الى الشهرة العصماء » وندعو كلاب العالم لتجتمع على صوت النفير ، وقد كان ونترز رئيساً لتحريرها في الغرب . كما أن بلاكمور كان ذات يوم رئيساً لتحريرها ، ومن ثم لا يعذر ونترز في استمراره على جهله بمعنى ذلك العنوان ، لهذه الصلة الوثيقة الطويلة بينه وبين المجلة وما ينشر فيها .

(٩) استنتج ت. فايس T. Weiss في تحليله الفذ لنواحي العجز في نقد ونترز في مقال له بعنوان « هراء ونترز » نشره في Quart.Review of Lit ربيع ١٩٤٤ وصيف ١٩٤٤ — استنتج استنتاجاً اكثر تطرفاً مما وصلت 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 الخواطر والالتماعات ، وأنا موافق عموماً على كل ما جاء في مقالته ولست متأكداً من ان فايس مخطىء في هذا الاستنتاج أيضاً .

فقد وصف شيكسبير بأنه كتب مكبث وعطيل ليضع على القرطاس تقديراً أخلاقياً للخطيئة وأعلن أن كتاب هنري آدمز « تاريخ الولايات المتحدة »[1] : « أعظم مؤلف تاريخي في اللغة الانجليزية باستثناء تاريخ غبون » لا ليمدح آدمز ، وهو محتقر عنده ، بل ليصفع سائر مؤلفات آدمز . (وأستطرد إلى القول بأن آدمز نفسه كتب يقول إنه يفضل اثنتي عشرة صفحة من قصة ايستر Esther على كل كتاب في التاريخ « بما في ذلك الخرائط والفهارس » ، وهي حقيقة لا يذكرها ونترز ولعله لا يعرفها) وقال يعرّف ماثيو آرنولد « إنه أحد الشعراء العظماء في القرن التاسع عشر » و « إنه من أسوأ الشعراء في الانجليزية » فجمع بين هاتين الحقيقتين في جملة واحدة . وهو يرى أن كارليل لا يوبه به ، فلم يشر إليه إلا مرة واحدة في الهامش بقوله « لعلّ القارئ يحسّ مثلما أحس — أنه كلما قلّ الكلام في كارليل كان ذلك أحسن » ، وهذه عندي حقيقة مسلّمة » . ثم أكّد ذلك بحذف اسم كارليل من فهرست الأعلام في كتابه . وأخيراً وجد أن « النغمة » متشابهة عند كل من يتس وروبنصون جفرز ، وتتبع نظريات ت.س. اليوت في الشعر فوجد أصولها عند إدجار ألان بو .

ويبدو أيضاً أن لافكاره السياسية والاجتماعية أثراً في آرائه النقدية ، كتب عنه ألان سوالو في « مجلة جبال روكي » يقول : « إن موقف ونترز هو موقف المسيحي » .. غير أنه عرّف نفسه بقوله : « أنا أحد الضالين ولست مسيحياً » هذا على أنه يعتنق المذهب الذي ترعاه الكنيسة الكاثوليكية والأنجلوكاثوليكية . وهو يؤثر السنة التي اختارها أيرفنج بابت أي « رجعي »

---

[1] نشرت قصة ايسترسنة ١٨٨٤ باسم مستعار أما البطلة فيها فقد رسمت على مثال زوج آدمز ، وتدور حوادثها حول فتاة رسامة تعرفت الى قسيس فلم يعجبها لاستغراقه في أمور الدين ثم عهد اليها بتزيين كنيسة القديس جون تحت إشراف فنان كبير فاتخذت نموذجها صديقتها كاترين فوقع الفنان في حب كاترين ، ووقعت هي في حب القسيس الذي كرهته اولاً ، ثم انها تزوجته فلم ينسجما بعد الزواج فكرهت عشرته ولم تنجح المحاولات التي بذلت للتوفيق بينهما .

حين تستعمل هذه اللفظة لأبلغ الاطراء . وربما أنكر ونترز أنه يقيم أحكامه الأدبية على أساس من التحيز السياسي . ولكن كيف نفسر هجومه المرير على كتاب بارنغتون « التيارات الرئيسية في الفكر الأميركي » وهجومه على كتاب برنارد سمث « المؤثرات في النقد الأميركي » في الملحقين الثاني والثالث من كتاب « تشريح الهراء » إن لم يكن الحافز في ذلك دوافعه السياسية ؟ وهذان مثلان فحسب ولكن من طلب تزيداً وجده .

وهو مثل بابت : إمامه وناصحه (كتب بابت مرة يقول : إن بعض الاذواق لا تقوّم إلا بالعصا) ليس ألطف المجادلين ولا أحسنهم تأدباً وهو يدخر بعض شتائمه الجارحة لهنري 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 » ونبزه بأسماء لا يستعملها إلا رجل الأخلاق . مثل « لذّي » « فوضوي » « مريض عصبياً » « طفولي » « وقح » ، وتدنّى مسفّاً فاتّهمه بأن انتحار امرأته كان نتيجة طبيعية لموقفه . والانتحار عنده نصيحة أثيرة يمحضها خصومه . وليس هذا ما يجب أن يتحلّى به 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 .. ولشدّ ما آسف إذ أجد كثيراً من اللامعين فيهم لأياً ما يفهمون المسائل البسيطة » ، أو مثل « وإذ عجز (أي خصمه) عن أن يلحظ نقدي لهذه الأبيات تشبث متصلباً بنوعٍ من الجدل الأدبي المعاصر لا يليق بكاتب ناشئ مثلي أن يحتج عليه » .

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

ويبدو أنه يقرأ كل قصاصة مطبوعة يذكر فيها اسمه ويجيب 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 يردّ ، غير أنه أحياناً ينسى تفصيلات ما يكتبه أصلاً . ومن المفيد أن نستعيد هنا الخصومة بينه وبين ثيودور سبنسر : راجع ونترز في مجلة « الكلب والنفير » ابريل (نيسان) ١٩٣٣ شعر ستيرج مور وزعم أن مور شاعر أعظم من ييتس . وفي اكتوبر (تشرين الأول) من العام نفسه اقتبس سبنسر ملحوظة ونترز هذه وحطّمها 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 لييتس عنوانها « ليدا والاوزة » ** Leda and the Swan . بعدئذ تسلم ونترز دفة 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 ييتس ومور ويعرضها على ما قاله من ملاحظ بعد عشر سنوات) . وإذا لم تنجع هذه الأساليب تنزّل ونترز إلى مجرّد التحقير فقد أجاب على مراجعة كتبها وليم تروي

---

* عاش أبوليوس في القرن الثاني بعد الميلاد ، وتثقف في الاسكندرية واستوطن قرطاجة وتنقل في المدن الافريقية يعلم الفلسفة وألف رسالة في فلسفة افلاطون ، ولكنه شهر بقصة « الحمار الذهبي » في أحد عشر كتاباً . وتدور القصة حول إنسان (هو المؤلف نفسه) تحول إلى حمار ومر بمراحل كثيرة من حياة اللصوص ثم عطفت عليه ايزيس فردته الى حاله الأول ويبدو أن القصة رمز لانحدار الروح الانسانية إلى عالم حيواني ثم استنقاذها بعد عقبات جمة .

** ليدا زوجة تندارس ملك سبارطة ، رآها جوبتر — وهي حامل — فاستهام بها ، وقرر ان يخدعها فاقنع فينوس ان تتخذ شكل صقر وأن يتحول هو في صورة أوزة ، وتتطلق الاوزة خوفاً من الطير الجارح وتختبيء في احضان ليدا ، وحين تبسط كنفها على الاوزة الفزعة ، يتمكن منها جوبتر ، وبعد تسعة أشهر وضعت ليدا بيضتين نقفت الأولى عن طفلين ادعيا النسبة إلى جوبتر ، ونقفت الثانية عن اثنين آخرين انتسبا الى تندارس .

ولم يكن هذا قاسياً أو ذاتياً ، بقوله : « هذه محض حماقة أمية » وصبّ عليه الاتهامات الآتية « اختبارٌ متهاون ، تفكير سطحي ، تحذلق متنطع ، غمز غير غائي » . وكتب عنه ت. فايس مراجعة (يجب أن نقرّ بأنها كانت قاسية ذاتية) فأجاب عنها في العدد الثاني من المجلد الثالث من مجلة Quarterly Review of Literature ، وقد صعد به جوابه إلى ذروة الهستيريا وهو يصرخ « جهل » « تحقير دنيء » « لا يستطيع أن يفهم جملة واحدة » « تحريف وتشويه » « خيانة متعمدة » ثم ينهي ذلك كله بلطف قائلاً : « أما فايس فانه غبي أحمق كذاب » . وهناك عبارة من ردود ونترز تستحق الاقتباس لما فيها من كشف وايحاء وهذه هي :

« إن الأسباب التي تدعوني للردّ عليه ثلاثة : أولها اعتقادي أن ما كتبته في كتابي هامٌ ، ولا أحب أن أرى انتاجي محطاً للعبث والفوضى وثانيها أني اكسب معاشي من أني 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 ، ولابد من وسمه بحقيقته ليعرف أمره » .

في هذا الفزع الجلي المريع دلالة يمكن أن تفسّر شخصية ونترز ونقده . وهذا النوع من القلق كامن — فيما يبدو — وراء مشروعاته الفخمة المزعومة 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 ، وتقسيمه الأدباء طبقات على حسب الاستحقاق تقسيماً تحكمياً ، 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 ، وتكلفهُ 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 الفعّالة وينجم عنها انحسار الاطمئنان ، والشعور بالاخفاق فلا يبقى من وسيلة لمواجهة ذلك إلا زيادة المحسنات الفخمة الجسيمة . وكثير من المتعسفين في التقويم قبل ونترز ، من رايمر ودنس حتى منكن وبوند باروقيون قلقون على هذا النحو تماماً مثلما هي حال الانسانيين المحدثين المتصلين بونترز وبخاصة إيرفنج بابت من بينهم جميعاً .

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

---

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

منظم مرتب مدبر بعناية (ويقول فايس ان لكتاب « يقظة فينيغان » من التنظيم ما نقف أمامه حائرين) ، على وجه وإلى مدىً لا يتطاول إليه الأدب المعاصر التقليدي بما في ذلك شعر وتَرز نفسه . ويبدو أن مشكلة وتَرز 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 وتَرز أشياء ذات قيمة للنقد المعاصر منها بعض التحليلات الجيدة في العَروض ، وبعض القراءات والدراسات المتينة للبناء الشعريّ (وبخاصة في كتابه « تشريح الهراء » ، وأخصّ منه ما قاله عن « قصة الجرة » Anecdate of the Jar لستيفنز ، و « موت الأولاد الصغار » لتيت ، وبيتين من قصيدة براوننج « سيراناده عند البيت الريفي ») ومنها أيضاً الالحاح المفيد على القيمة الأدبية والخلقية للأشكال الشعرية والعلاقات بين المعتقدات والأشكال (مع أن كثيراً من تلك العلاقات والمميزات التي يذكرها بأعيانها موسوم بالحماقة) وأهم من ذلك كله أنه وحده حفظ الحياة على مهمة نقدية هامة هي « التقويم » . وقد تجيء تقويماته في مصطلح لا معنى له من ناحية سيانتية ، 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 يقدّم نتائجه وحدها ، وغالباً يتقدم بها دون أي شهادة تقرّب 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 أقيمَ النقد مقصور الهمة على التحليل والتفسير ، وحين لا يجد القارئ أمامه إلا مُراجع الصحيفة

ليسأله إن كان العمل الأدبي جيداً أو رديئاً (وكثيراً ما يُضلّل) . ويستطيع النقد أن يقتبس عن ونترز قوته وجرأته 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 مؤيداً بالبرهان . أما المراحل الخمس التي يعدها ونترز مفضية إلى التقويم (انظر ما سبق) فهي أساس جيد لمثل هذا الاجراء ، وقلّما 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 تطبيق لطريقته — ناقداً بالغ الحدّ رداءة وإبراماً ، لا يخلو من أهمية .

---

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

الفصل الثالث

ت.س. إليوت والنقد الإتباعي

إن من أهم ما أسداه ت.س. اليوت 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 اليوت في أنه من أبرز الشعراء الأحياء ؛ ذلك شيءٌ لا يمكن الجزم به ، ومع ذلك فلا ريب في أن اليوت هو اللسان المعبّر عن اتجاه في النقد يمكن أن نسميه بشيءٍ من التجوز « اتباعياً » ؛ فهو ناقد على طريقة الشعراء النقاد في القرون الأولى لكنه ليس محللاً 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 وجدها تستحق الصون من بين المئات العديدة التي كتبها . ويكاد كل نقد كتبه أن يكون قد ظهر أولاً في مجلة أو مقدمة لكتاب آخر أو ألقيَ على منبر من منابر المحاضرات .

ويعتقد اليوت 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 يحقّق بها هاتين الغايتين

فهي « المقارنة والتحليل » . وغاية النقد إنشاء « موروث » — أو اتباعية — وصلة مستمرة بين أدب الماضي وذوقه وأدب الحاضر وذوقه .

وسرّ 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 » تقلباً وتعقيداً ؛ أو يشبه ما يعنيه امبسون باصطلاح « غموض » (وإن كان إمبسون — على خلاف اليوت وونترز — يعرف الغموض في مصطلحه « غموض ») . فأحياناً لا تعني كلمة « اتباعيّ » هذه إلا ما تعنيه كلمة « جيّد » ، وأن اليوت يحب 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 نكشف بها عما يعنيه اليوت بهذه « الاتباعية » أن نرقب أثرها في إنتاجه .

ولعلّ اليوت لم يسهب في استعمال الموروث بالمعنى الأدبي المجرّد — نسبياً — كما أسهب في النصف الثاني من مقال عن هنري جيمس كتبه في « المجلة الصغيرة » Little Review (١٩١٨) في العدد الخاص بجيمس ثم لم يُعد 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 النزعة القصصية عند كليهما بالمقارنة ، مؤكداً « أميركية » جيمس في الأساس ، وأبدى باسهاب ما الذي يصيب الموروث الأدبي من تعديلات وما الذي يحتفظ به إذا استمر مريره طوال فترة من الزمن :

وثمة وجه آخر لاستعمال « الاتباعية » يخالف ما تقدم ويتميز عنه ، وهو موّجه إلى غاية غير أدبية في أساسها ، ويوجد في بعض مقالات اليوت كمقاله عن الأسقف أندروز وعن برامهول Bramhall رئيس الأساقفة فيما أسماه « من أجل لانسلوت أندروز » (١٩٢٨) For Lancelot Andrews حيث يحاول أن يصقل ويوسّع ، بل أن يصطنع ، موروثاً أدبياً أنجليكانياً ، إذ يزعم أن مواعظ أندروز « تقف في صف مع أجمل نثر أنجليزي معاصر لها بل مع أي نثر في أي عصر » وأنها تفوق مواعظ دُنْ لأن دوافع دُن كانت « غير خالصة » وكان يعوزها « النظام الروحي » — وهي نقيصة كسبت لمواعظ دُنْ شهرة ذائعة بعيدة . وهكذا نرى اليوت يقيم ، بضربة واحدة ، موروثاً أدبياً على قاعدة من مقاييس أخلاقية ، كليّاً ، ويهاجم أدبياً ، من حيث هو أديب ، فيغمز بالتلميح المهموس ميله إلى الشكّ ، أوعلى الأقل — يلمز فيه أنانيته الطامحة التي لم تتخلّ عنه وهو يؤدي واجبه الكنسيّ . ويمجد الاستقامة في ظل الكنيسة الانجليزية ويعدها منبعاً ، لا للخلاص في الحياة الأخرى حسب ، بل لأحسن أنواع النثر ، في كل زمان ومكان . ويقف اليوت مثل هذا الموقف من برامهول بادئاً بالنصّ على فائدته الفلسفية حين ينصبّ سوط عذاب على مادية هوبز (التي تشبه مادية روسية المعاصرة) منتهياً باجلاسه مطمئناً على قمة الاجادة في النثر.

بل إن مصطلح « الاتباعية » هذا في أوسع دلالاته (أعني في المقالات الأولى) ضيق العَطَن ، فهو يتقبل الكلاسيكي ويستبعد الرومانتيكي ، ومعنى « الرومانتيكي » آثارٌ كثيرة لا يحبها اليوت أما الكلاسيكي فانه « كامل » « ناضج » « مرتب » ، وأما الرومانتيكي فهو « شذريّ » « فجّ » « مضطرب » . وليس هذا تماماً مثل أن ننحّي أدب القرن التاسع عشر برمته كما فعل بوند* (ينزع اليوت إلى أن يطري شعر ملتن وبليك

* مرت الاشارة إلىموقف بوند من أدب القرن التاسع عشر وانه يستبعده جملة في الفقرة الرابعة =

وكيتس وتنيسون 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 يُحِلّ « اتباعيته » محلّ اتباعية أدباء ذلك القرن ، فينقذ الرواثيين الاليزابيثيين من لام وسوينبرن ويناهض حكم هازلت وباتر على دريدن ، ويقلب بعامة أسس التقديم والتأخير بين أدباء القرن التاسع عشر .

ويحمل اليوت قسطاً من عبء الاتباعية في النقد بأسلوبه النثريّ نفسه ، فهو أسلوب شكلي محافظ فصيح دون أن يصبح حادّاً . وهو يجمع بين الصنعة الأسلوبية والوضوح الشفاف ، فهو أسلوب القرن الثامن عشر مرصعاً بمصطلح القرن العشرين ، وكثيراً ما يُخيّل للقارئ — تخييلاً مضللا في الغالب — أنه بنجوة عن مهمات الحاضر الرخيصة ، بتشبثه بما يجاوز حدود الزمان ؛ وسرّ هذا التخييل 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 تتشوف المطبعة دون أن تبلغها ، كما أنه لم يجمع النبذ الستّ عن بوند ، ومقالاته عن الأدباء المعاصرين أو المقدمات المختلفة التي صدّر 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 بينهما هو ان اليوت لا ينكر لكل رومانتيكي . ويكره أحياناً ما هو كلاسيكي . من ذلك مقته لشعر بوب ، وهو النموذج الأعلى 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 (جـ) 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 المتفرد » (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 يبديه من قلة مبالاة بالمعاصرين (وهذا قد يغتفر في ناقد مثل سنت بيف ، لأن سيرة الأديب لاتستدير كاملة إلا بالموت ، غير أنه لا يغتفر في طريقة نقدية ترى أن تحكم على الجديد الطريف بعرضه دائماً على الموروث الأدبي التليد). بل إنه لم يمارس نقد الأدباء الأميركيين ، إلا قلّة منهم ، في مختلف العصور (ولعل بو هو الوحيد الذي يتردد ذكره عنده) وفيما عدا مقدمات كتبها لكتب 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 « عولس : نظامه وأسطورته » ومقدمة لمختارات من نثر جويس « تقديم جيمس جويس » ١٩٤٢ . وكتب عن بروست في Criterion ١٩٢٦ وعن ييتس في Southern Review شتاء ١٩٤٢ (وهي محاضرة منشورة) وعن فاليري في مقدمة الطبعة الانجليزية من « الافعى Le Serpent » ١٩٢٤ وفي العدد الثالث من المجلد الثالث من مجلة Quarterly Rev.of Lit. وهي نبذة تأبينية أعيد طبعها نقلا عن Cahiers du Sud .

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

كتابه « ماذا حقّق ت. س. اليوت » The Achievement of T. S. Eliot ليضعه في صف الموروث الأميركي متحدثاً عن بيورتانيته — دراسته دانتي في هارفارد — مشابهته 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 بأسمائهم جريدة كبيرة . فهو لا يعلق في نقده على « شوسر » كما بيّن ماثيسون— 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 النثريّ الخيالي . ويبدو أنه ليس هناك إلا مكان صغير في موروث اليوت لكل من هوميرس وفيون وغوته وسرفانتس وأفذاذ القصصيين باستثناء جيمس .

وثمة خطآن شخصيان يحدّدان نقد اليوت وهما : تفكير غائم متناقض ينتهي به إلى مصطلحات عارية 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 أساسيّ في تفكيره ، ومن المستحيل أن تقرأ نقد اليوت ، وتطيل في قراءته دون أن تحسّ بأنه يرسل مقرّرات 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 اميركية وقد صدرت الثانية ١٨٩٥ — ١٩٣٩ وكانت محافظة في طابعها العام .

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 ، فانه ظل 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 « الشخصانية » و « الشخصية » * » أو إلى مثل قوله « وإذا أبدى امرؤ تذمره من أني لم أعرّف الصدق أو الحقيقة أو الحق فإني أستطيع أن أقول معتذراً إن ذلك لم يكن جزءاً من هدفي لأن كل ما أقصد إليه هو أن أجد منهجاً تندرج فيه هذه المصطلحات ، مهما 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 نقدية كهذه العبارة الآتية التي يتحدث فيها عن روستان : « هو متفوق على مايترلنك 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 مايترلنك بصراً أدبياً بما هو روائي كما أن لديه بصراً أدبياً بما هو شعري وفيه يجتمع الاثنان معاً ، غير أنهما غير ممتزجين لديه كما هي الحال في آثار روستان ، فشخصياته ليست ترغب رغبة واعية في أدوارها بل هي شخصيات عاطفية . أما في حال روستان فان جهده منصب على التعبير عن العاطفة ، ولا كذلك مايترلنك الذي

---

(٢) (هي في الأصل محاضرة القاها في « معهد المدنية الأدبي » بلندن وقد نشرت ومعها محاضرات لآخرين تتصل بالموضوع في كتاب « الاتباعية والتجربة في الأدب المعاصر » سنة ١٩٢٩) .

* هذان من اصطلاحات اليوت فالشخصانية « Personality » والشخصية « Character » وربما كان الفرق بينهما هو الفرق بين « الذات » و « مقومات الذات » . وينص اليوت على ان الإبداع الفني يحقق اللاشخصانية اي هو عملية افناء للذات مستمرة .

ينصبّ جهده على عاطفة لا يمكن التعبير عنها » :

ونتج عن استعمال اليوت لمثل هذه المصطلحات أن « قبض » عليه كلّ 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 قولة لحربرت ريد جاء فيها أن الشعر فيضٌ عن الشخصية فينا وعلينا ألا نحاول فيه تنقيحاً أو تحسيناً فوسم اليوت هذه العبارة بأنها « زنديقية » في كتابه « بحثاً عن آلهة غريبة » (١٩٣٤) After Strange Gods . غير أنه في الكتاب نفسه ، دافع عن نفسه ضدّ من يتهمونه بعدم التوافق بين شعره ونثره بقولة ريد هذه ، مقولةً 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 سنيكا » يقول :

« ها هنا أقدّم أديباً يسمى شيكسبير تحت تأثير من رواقية سنيكا ، ولكني لا أعتقد في أن شيكسبير وقع تحت تأثير سنيكا ؛ وإنما اقترح

---

* هناك فرق في العربية بين اللفظتين في الصعيد الفني ، ولكن الاستعمال القديم لم يكن يفرق بينهما فاذا تذكرنا قسمة الكلام عامة الى « نثر ونظم » عرفنا أن النظم والشعر لفظتان مترادفتان ، أو كانتا كذلك . أما تبين الفرق بين لفظتي Poetry و Verse في الانجليزية فانه مبالغة في التدقيق

ذلك لأني أومن أنه بعد شيكسبير المتأثر بمونتين (لا أن مونتين كان ذا فلسفة ما) وبعد شيكسبير المتأثر بمكيافللي لا بد أن يجيء شيكسبير سنيكائي أو رواقي . وإني لأريد فحسب أن أطهّر 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 وضّحه اليوت نفسه في مقال « موسيقى الشعر » ، بقوله : « أنا لا أستطيع أن أعيد قراءة ما أكتبه من نثر دون حرج حادّ ، وإني لأتهرب من هذا الواجب فأغفل بالتالي أمر التصريحات التي دمغت بها نفسي ذات يوم ، وكثيراً ما أكرر ما كنت قلته ، وليس ببعيد أن أقع في تناقض » . وقد تكون هذه دعابة ، لو لم تكن دعابة غريبة على اليوت (لأنه قد تعوّد أن يقف موقف المعتذر في آثاره ، لا موقف الساخر) وقد نحسبها دعابة أيضاً ، لولا أن اليوت أعادها مرات ، ومن بين تلك المرات موقف متميز بالوقار ، وهو محاضرته التذكارية عن بيتس . ومن المؤكد أن اليوت يستعملها معتذراً اعتذاراً جادّاً عن تناقضه ، غافلاً عما قد تحمله من جفاء وجسوّ حين تقارن بقولة وتمان السخيفة العظيمة في آن « أأنا أناقض نفسي ؟ حسناً إذن ، أنا أناقض نفسي » (أنا رحيب الذات أتسع لمكثّرات متعددة)

أما تبرّمه بموضوعاته التي ينتقدها 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 شللي « إلى قبّرة » ، وهي مقطوعة محيرة ولكنها قطعاً مفهومة* .

---

* نظم شللي هذه القصيدة قبل وفاته بسنتين ، يخاطب فيها « القبرة » وهي طائر يرتفع في =

[أنت محتجبة ، ولكني ما أزال اسمع سرورك يسترسل في صوت نفاذ]
نفّاذ المضاء ، كسهام تلك الكرة البيضاء
التي يتضاءل مصباحها الوضاء
عندما يتجلى الفجر الناصع
حتى يكاد ينبهم أمام الأنظار
غير أننا ما نزال نحسّ بوجوده .

وقد قرّر أن بيت كيتس « الجمال هو الحق والحق هو الجمال » لا يعني شيئاً لديه وهكذا . ومن البيّن أن هذا الاصطناع المفاجئ لموقف من الذكاء المتبلد إنما يقصد به نحواً من السخرية السقراطية ؛ ودليل هذا أولاً تلك الأمثلة التي يختارها (وهي دائماً أمثلة من العواطف الغائمة عند الشعراء الرومانتيكيين) وثانياً : أنه امتدح ف.هـ. برادلي « بأنه يحرج خصمه باقراره فجأة على نفسه بالجهل » . ومن المفارقات الساخرة أن واحداً من أشد منتقديه مرارة — أعني ايفور وتترز — 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 لكلّ من بليك وشيكسبير فلسفة خيرٌ 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

= الجو منفرداً حتى يختفي عن الانظار . وقد تناول الشاعر هذا المعنى فأداره في صور كثيرة ، فشبه القبرة بالشاعر الذي تستمتع بقراءة شعره دون أن تراه ، وبفتاة في قصر تغني أناشيد الحب وهي محتجبة ، وبالوردة المختفية بين الاوراق يفوح شذاها دون أن ترى .. الخ . اما في هذه المقطوعة فقد شبه القبرة بالقمر « الكرة البيضاء » فإنه حين ينجلي الفجر يتضاءل نوره حتى لا يرى ، ولكننا نحس انه موجود .

يكون لاروشفقو تانياً أو قل لابروبير أو لافونتارج ثانياً) وكان على شيكسبير أن يكتب عطيل بطريقة لا تثير أعتراض رايمر ؛ وكان على شللي أن يكون امرءاً خيراً مما كان ، وهلم جرّا .

٢

ثمة طريقة مثمرة 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 اهمّ 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 وفّق فيه ، في تبعية عشواء أو خرقاء لكان الحق أن نخذّل الناس عن « الاتباعية » تخذيلاً ايجابياً .

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

---

* هي المقالة الأولى في كتابه « مقالات مختارة » ؛ ص ١٣-٢٢ .

(٢) غير أن الاتباعية تشمل في المقام الأول الحسّ التاريخي الذي قد نقول فيه إنه لا يستغني عنه واحدٌ يريد أن يستمر شاعراً بعد عامه الخامس والعشرين . ويتضمن الحسّ التاريخي إدراكاً لا لمضي الماضي فحسب ، بل لشهوده أيضاً . فالحسّ التاريخي يضطر المرء إلى أن يكتب ، لا لمجرد أنه يحس بجيله وحده في دمه ، بل باحساسه أن كل الأدب الأوروبي منذ هوميرس ، بما في ذلك أدب وطنه كله ، له وجود في زمان ، وأنه يشكّل نظاماً في زمان أيضاً . وهذا الحسّ التاريخي — وهو حسٌ بما وراء الزمن وبالزمانيّ ، وبهما معاً متحدّين — هو الذي يجعل الأديب اتباعياً .

يستعمل اليوت لفظة « 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 الأنموذج الحق للناقد غير التاريخي الذي يعالج الأدب كأنما تصادف وجوده كله معاً — في زمان — مقارناً بين صوره ، 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 لفظة « 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 انجلترة في عصر اليزابث وروما

الاستعمارية، ثم أخذ يظهر أثر ذلك كله في أدبيها . ولكنه بعامة غير تاريخيّ 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 الحسّ التاريخي * .. وإذا وقفنا عند كلمة أضافها اليوت الى ما تقدم وهي انه يعجز عن ان يفهم لم يبدو ان المسرحية الشعرية قد ماتت ؛ فقد نقترح 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 الأوروبيّ **، والشعر الانجليزي وشكلها فانه لن يرى أن من قلب الأوضاع أن يعمل الأدب الحاضر في الأدب الماضي مثلما أنه ليس من قلب الأوضاع أن يعملَ الماضي في الحاضر .

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

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

---

* لأن من لديه حس تاريخي رقيق لا يستعمل كلمة « أحسن » ، إذ هي تحمل ايحاءات 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 تتغير العلاقات والنسب والقيم وتتعدل ، وهذا هو معنى الانسجام بين القديم والحديث ، فمن قبل هذا النظام لا يرى في تبادل التأثير بين الماضي والحاضر إحالة او نقصاً في الذوق او مجاوزة المعقول .

فهو لا يستطيع أن يرى الماضي كتلة أي قطعة صمّاء ، ولا يستطيع أن يعوّد نفسه الاكتفاء من هذا الماضي بشيءٍ أو شيئين يعجبانه ، ولا أن يعوّد نفسه إيثارَ فترةٍ ما ... بل على الشاعر أن يكون واعياً على التيّار الكبير الذي لا يغير مجراه أبداً خلال أفذاذ المشهورين .

مهما يصدق هذا القول على شعره (الذي كان أميل إلى الشمول والرحب دائماً) فهو في الحقّ لا يصدق على الاتباعية التي خلقها اليوت في نقده . فقد كانت اتباعيته هذه **أحياناً** كتلة صماء — هي الأدباء الأموات بجملة — وقد كانت **دائماً** إعجاباً ، بواحد او اثنين — وفي المقام الأول دانتي ودريدن — وقد كانت **دائماً** تفضيل فترة أو اثنتين — وفي المقام الأول روائيو عصر اليزابث والشعراء المتافيزيقيون — ومع أنها لم تكن تجمع أفذاذ المشهورين وروائع الشهرة ، فانها لم تكن أيضاً التيار الكبير أو أجزاء من التيار الكبير — في الأقلّ — .

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

يحلو لاليوت أحياناً أن يدّعي بأنه شاعر أو ناقد بسيط غير مثقف ترهبه الدراسات المتعمقة ، فيتقدم بمثل هذه « المرافعة » المتواضعة : « ليس من اللياقة أن يتتبع الناقد الأدبي أثر هذه الدراسة عَوْداً ، حيث تبدو موافقته لها أو خلافه معها نوعاً من الوقاحة » . ومع ذلك فان 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 سينتسبري ، هم علماء دارسون ؛ في المقام الأول : فقد درس اليوت على بابت وسنتيانا في هارفارد ، وأجيز في الفلسفة . وقرأ الأدب الفرنسي والفلسفة في السوربون ، ودرس الفلسفة الاغريقية في اكسفورد ، وقضى سنتين يدرس فقه اللغة السنسكريتية والهندية وسنة يدرس المتافيزيقا الهندية . ومع أنه لا يحسن لغات بعدّة ما يحسنه بوند ، فانه يقرأ في خمس لغات إلى جانب الانجليزية وهي الإغريقية واللاتينية والايطالية والفرنسية والسنسكريتية مع تفاوت في القراءة بين اليسر والعسر . وقراءته في هذه اللغات أوسع وأعمق حظاً من بوند ، كما أن محصوله الفلسفيّ والعلميّ يفوق محصول 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 إفناء 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 وانما هو هرب من العاطفة وليس هو تعبيراً عن الذات بل هربٌ منها » . فيجهد الشاعر جهده « ليحوّل آلامه الذاتية الخاصة إلى شيء خصب غريب ، شيء كوني عام لا ذاتي . . وكل جهد الروائي هو « عملية سكب الذات أو بمعنى أعمق سكب حياة الأديب في الشخصيّة التي يخلقها » . ومع أن لهذا الكلام حظاً من الصدق المجازيّ

فانه في المستوى الحرفيّ يمثل المقياس الجمالي عند رجل معذّب ، 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 لخطرٍ قد أطلّ . وبالتالي تحقق أن العدو الحقيقي هو البروتستانتية . يقول في كتابه « بحثاً عن آلهة غريبة » :

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

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

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

---

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

ومن المقاييس الكاثوليكية « المشاركة » التي يرمز اليها « العشاء الربّاني ».

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

إن تمييز اليوت بين « العاطفة » و« الشعور » بالغ الأهمية والغموض في آن . ويبدو أن العاطفة كائنة قارّةٌ في الشاعر نفسه أما الشعور فانه مخبوء للشاعر في « كلمات وعبارات وصور خاصة » . ويتصل بهذه النظرية مبدأ « التبادل الموضوعيّ » الذي وضّحه اليوت فيما بعد في مقاله « هملت ومشكلاته » من حيث أن التبادل الموضوعي حالٌ 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 لنظرياته عما هو لاشخصانيّ واتباعيّ ، ثم يدسّها في الشعر باسم آخر (وربما) بشكل آخر .

(٩) وسيخدمه في منحاه هذا العواطف التي لم يجربها ، كالتي جرّبها .

هذه إلماعة إلى مبدأ لا يتزحزح 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 ، فاذا مزجت الغازين نجم عنها حامض الكبريت ولا يتم لها ذلك لولا وجود قطعة البلاتين ، ومع ذلك فليس في الحامض الناتج أثر من البلاتين ولا في قطعة البلاتين أثر منه . فعقل الأديب هو البلاتين والتجارب هي الغاز المتفاعل مع الاكسجين ، وهو يشير بهذا الى التجاور والانفصال بين العقل الخالق والانسان الذي يتعذب .

** لنوضّح هذا « التبادل الموضوعي » بمثل سلبي تصدى له اليوت (ص ١٤٥ من كتابه مقالات مختارة) وهو موقف هملت : ثار هملت (الانسان) لأن أمه تزوجت من عمه بعد « مقتل » أبيه ، وكانت ثورته أقوى من أمه لأن شخصيتها سلبية ؛ أي إن عاطفته كانت طاغية ، لا تفسير لها ، ولا يستطيع نقلها موضوعياً ليقنع الآخرين بصواب موقفه ، ولذلك يقيت هذه العاطفة تسم حياته وتعرقل إرادته ؛ فهنا فقدت « الحتمية » القنية 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 دانتي 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 عضوياً ، 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 يعتقده فانما يتقرر آلياً « وحينئذ لا يبقى لصحته أو كذبه — من احدى 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) والنص على أنواع مفضلة من أدب

---

* لم ينوه المؤلف هنا بهذا الازدواج في شخصية اليوت ، فان اليوت الفنان يرى ان يكون الفنان شخصاً « غير مسئول » يلبس لكل حالة لبوسها من عقيدة وما أشبه بينما 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 الموضوعيّ . 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 ونقول إن مبدأ « الاتباعية » نفسه لم يطوّر 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 ليبدو أنها هي حاجته هو نفسه ليقيم 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 يتيح له قرض الشعر أبداً إلا الشكل الجاهز 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 اتباعية 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. ماثيسون 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 قرّاء هذه الأيام . ومن حسنات ذلك الكتاب ، الاقتباس المستمر من النصوص الشعرية ، حتى إن مقالاته ليست عملياً إلا اقتباسات مستفيضة من الأدباء ممتلئة 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 نتطلب المعرفة التي تحشى بها كراسات الطلبة بل نتطلب 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 يُتَلَقّى بحذر ، أن أقول : إن المشكلة التي تتحدث عنها هذه المقالات والتي تكفل لها حظها من التلاؤم لهي مشكلة تكامل الشعر ، مؤيدة بالتأكيد المكرور على أننا حين ننظر إلى الشعر فلا بد من أن ننظر إليه من حيث هو شعر لا أي شيء آخر . في ذلك العهد أثارتني وأسعفتني كتابات ريميه دي غورمونت النقدية ، وأنا أعترف بهذا التأثير وأحسّ نحوه بالجميل ولست أنكره مطلقاً وإن كنت قد تجاوزته إلى مشكلة أخرى لم يمسها هذا الكتاب ألا وهي مشكلة العلاقة بين الشعر والحياة الروحية والاجتماعية في عصره وفي سائر العصور .

وليس هذا القول دقيقاً لأن « الغابة المقدسة » يحدّد 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 بيّن 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 المتافيزيقيين الذين ظهروا لديه بعد الكتاب بعام (١٩٢١) في مراجعة كتبها عن مختارات انتقاها غريرسون من الشعر المتافيزيقي ، وإلا دريدن الذي كتب عنه اليوت أول مرة سنة ١٩٢٢ . وخصص مقالة لدانتي ، ولأربعة من روائيي عصر اليزابث (وهم مارلو وشيكسبير وجونسون وماسنغر) ، 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 ، ممثلاً في سوينبرن وبليك* ، فهو يعالج بليك باعتدال وبقسط وافر من الاعجاب ويعده « شاعراً ذا عبقرية » أخطأ طريقه ليكون « كلاسيكياً » مثل دانتي لأنه ولد في بيئة لا تناسبه ، أما سوينبرن فانه يضحي 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 أفرد 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

---

* أكثر هذه المقالات مضمن في كتابه « مقالات مختارة » .

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 « اليباب » ؛ وأصبح رئيسَ تحرير لمجلة « المحك » . أما على أي شيء اعتمد كمبل في هذا القول ؛ فذلك ما لا أدريه ، غير أني أعلم أن أول إشارة عامة أعرفها عن تحوّله 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 فقلّما تحدّث عنها من بعد ، وأما الكلاسيكية ؛ إن كانت تعني شيئاً . فإنها ليست خبراً من الأخبار . غير أن تمذهبه بالأنجلو كاثوليكية هو الذي تملّك عليه أمره ؛ وأصبح شغله الشاغل ؛ وتمخّض له عن جاه اجتماعي عريض .

ولما أعاد اليوت نشر كتابه « من أجل لانسلوت أندروز » باسم « مقالات قديمة ومحدثة » سنة ١٩٣٦ أسقط المقدمة : « التي أدّت أكثر مما قُدّر 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 يستنتجوا 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 » ، فَوَضْعُ الثلاثة معاً كأنها في « موقف مسرحيّ » خطرٌ أي خطر .

إن العبارة الأخيرة لتلمح إلى الصعوبات التي واجهها اليوت — فيما يبدو — في تحوّله المذهبيّ ؛ فالعقائد الدينية للمرء وعلاقاته بخالقه (إن

كان يعتقد أن له خالقاً) إنما هي مما يهمّه هو نفسه ، ولكن عندما تصبح مثل هذه الأمور وجهة نظر ومصدراً للدعاوة في النقد الأدبي فانها تستدعي المناقشة . حقاً إن اليوت لم يشأ أن يتحدث عن تحوّله كتابةً ولكنّ 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 هوبكنز : « إذا حوّل المرء مذهبه ، في أي حال . فقد يمكّنه ذلك التحول من أن يستمتع بأمانيّ الخلاص الذاتيّ . 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 الأميركيـة » The American Caravan بعض المتناقضات في طبيعة اليوت ، وهي : « فردية رومانتيكية في الأخلاق ، ونظام صارم في الفن — ايمان عاطفي بساويه غنوصية* عاطفية — فهم عميق للخلق الفنيّ ، وعجز عن الهرب من الذاتيّ في شعره » .

كذلك وصف ر.ب. بلاكمور المتناقضات 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 النثرية ، واطمئنان موقفه ، وألمعيته ولماحيّته للحقيقة الأخاذة ، وموهبته على أن « يستنزلها وهي طائرة » ، تكاد لا تتمشى أبداً مع ما نسميه اليوم « الشعور الديني الانجليزي الأميركي » .

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 بعثاً .

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 » * « يأسف » 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 المتبرّرة التي كان يدين بها في عهده الأول ؛ وآية ذلك أنه دائماً يقاوم الساطة دفاعاً عن وحيه الذاتي . بل إنه صرّح بمبدأ « كل امرئ ناقد نفسه » (ومن الطريف أنه صرّح به في خطابه عن الدين والأدب) وهو مبدأ يمكن أن يعد جوهر البروتستانتية (ومما قاله : يجب علينا جميعاً أن نحاول لنصبح نقاداً . ولا نترك النقد في أيدي الذين يكتبون مراجعات في الصحف) .

وفي مذهب اليوت مضامين اجتماعية تتراوح بين الاقطاعية والفاشية المباشرة (٣) . ففد رسم هيكلاً لدولة كنسية ، تشرف على التعليم فيها منظمات رهبانية ، ويكون أمر تحديد النسل فيها مسلّماً للكنيسة . وتقام الرقابة فيها في قصر لامبث ** وهلم جرا . وهو أنموذج من الحكومة

---

* راجع هذا المقال في « مقالات مختارة » : ص : ٣٥٣ وما بعدها .

(٣) لا بد لنا من أن نقر 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 مقالا في عدد يناير (كانون الثاني) ١٩٢٨ وأثنى عليه لأنه في رأيه مثل خير من موسوليني يحتذيه 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 « مهتم بمظهر ليس من الضروري أن يكون مسيحياً، من مظاهر الكنيسة الرومانية، لأن وجهة نظره هي وجهة نظر الفيلسوف الغنوصي » . وقد أوضح دلور شفارتز ان كون الانسان كاثوليكياً ، وليس من الضروري ان يكون مسيحياً (بل يكفيه ان يكون ملكياً) أمر ممتع 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 البارتزان عدد مارس — ابريل (آذار — نيسان) ١٩٤٢ أن حكومة فيشي قد حرّمت تداول مؤلفاته ، وهي إشاعة لم تجد ما يؤيدها من عهدئذٍ . والحق أن الدولة المثالية في نظره هي — بصراحة — دولة إقطاعية . وترسم محاضراته عن « مثال المجتمع المسيحي » وغيرها من المقالات الحديثة مجتمعاً اقطاعياً 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 كبلنج * ، وهو « يعطف سليقة » على العلاجات 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 ديفدسون و « غيرهم من القوميين الاسكتلنديين » في رَفْد « ضخم » ويقلبها ويذوقها . ويؤمن اليوت على وجه التحقيق بأنواع من عصبية العرق ، ومجتمعُه المسيحي لن يسمح « بهجرة الغرباء » و « الأجناس الغريبة » التي خرّبت أقساماً من الولايات المتحدة ، وبخاصة

---

* أي مبدأ كبلنج بان هنـــاك « Lesser breeds without the law » وهي الدعوى الاستعمارية الفاضحة بأن من واجب الدول الراقية ان ترعى « القطعان » التي لم تنل حظاً من الرقي .

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

وكل هذا يضاف ، لا إلى الفاشية تماماً ، بل إلى نوع من العبث بها عبثاً متفحصاً عابراً قلقاً . وهو يقول في وصف خلقية الفاشية : « إنها قادرة على كثير من الخير في حدود » ؛ وإن المغالطة متعينة الوجود في الديموقراطية ولكنها في الدكتاتورية محتملة الوجود ، وإن الفاشية لتهيّىء خلاصاً عاجلاً ولكنه ربما كان خادعاً ، وإن للجنرال ج.ف.ك. فُلر — وهو فاشي بريطاني باعترافه — ملء الحق في أن يدعو نفسه « مؤمناً بالديموقراطية » كأي فرد آخر ، وإن النازيين أصابوا حين أعادوا النساء إلى المطابخ وتربية الأطفال والكنائس . ويميل اليوت إلى « الدولة النقابية » * إذا لم تكن « وثنية » (أي ظنّاً ، يميل إلى حكومة فرانكو وسلازار وموسوليني وبيتان ويرفض حكومة هتلر) وعلى أية حال « فما الفاشية الا ديموقراطية بلغت أقصى الحد في الانحدار » .

ويبدو أن مبدأ الاتباعية عند اليوت ليس في أساسه إلا سلاحاً لتحقيق هذا المجتمع المنفّر البغيض ؛ فمهمة النقد الاتباعي فيما يقوله ؛ هي « تحقيق النظام » أما عدوه فهو الفوضى . ومعنى هذا في لغة أدبية خالصة أن نجعل الناقد سوط عذاب ينصب على « الرومانتيكيّ » و « المستيريّ » وما إلى ذلك ، وبهذا الأخير يصبح ناقد مثل اليوت « متعقباً للزندقة » « متربصاً للسّحَرة » فيطلع على الناس بهذه المرثية العامة : « لقد أفسد الأدبَ الحديث كله ما أسميه النزعة 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 بايطاليـــة (١٩٢٤–١٩٤٣) وتكون السلطة فيها في ايدي مجموعات ، تضم كل مجموعة أصحاب رءوس الأموال والعمال في ناحية .

المحاضرات التي سمّاها « بحثاً عن آلهة غريبة » ليست إلا حديثاً في الزندقة الأدبية الحديثة مذيلة بفهرست ممتع 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 هوبكنز ، وهو أسقف يسوعي . فهو نظرياً إذن يستحق التبجيل ، وحين أجمل هذا النقد كله بكلمة ختامية قال فيها : « إن هوبكنز في هذا الصراع كله لم يقدّم لنا إلا عوناً ضئيلاً » — عندئذٍ كان اليوت يصرخ بأنه لا يكترث بالقيم الجمالية وحدها في تقدير العمل الفني .

ترى كم من اهتمام اليوت بالشعر الذي يلقى قبولاً عند الجماهير ؛ دعاويّ محض ؟ أي إلى أي حد ليس يعنيه إلا أن يجد عدداً كبيراً من المستمعين لمبادئه الدينية والاجتماعية ؟ إن الحدس في هذه الناحية ليبدو 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 الأميّون . وإني 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 والذوق ، وجمهور كبير بينه وبين الشاعر متكأ مشترك وأخيراً لابد 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 بالمسرحية الشعرية . فمسرحياته المنظومة تؤدي مهمات 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 الحواريّ من المسرحية . ومسرحيات اليوت تحقق هذا الذي يقوله ، ومن أمثلتها الجليّة مسرحية « جريمة قتل في الكاتدرائية » Murder in the Cathedral . وقد أبان ماثيسون أيضاً بمراجعته « للمقامات الرباعية الأربع » Four Quartet أن اليوت قد جعل شعره الأخير ، وبخاصة القصائد المذكورة ، أقلّ روحاً مسرحياً وأكثر تأمّلاً (أي « أثبت وأدق غاية ») من شعره الأول وذلك بأن جعل دوافعه المسرحية وقفاً 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 حذلقة ، وبه تستطيع أن تنقل أبسط رسالة شعبية دون تفاهة » . وفي قاعدة هذا الأمل عند اليوت نظرية متصلة بنظريته في جماهير الشاعر ذات المركز المشترك . وهي أن المسرحية الناضجة ، ولنقلْ إنها واحدة من مسرحيات شيكسبير ، إنما تكون ذات عدة « مناسيب 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 المعرقة في الإحساس والفهم فنصيبها من المسرحية معنى ينكشف لها خطوة إثر خطوة » . ومما يجري في سياق هذا ، قوله في موضع آخر إن لهاملت ومكبث وعطيل دع عنك أوديب « ملكاً »* « متعة الهزة في الشعور » كالتي في الروايات البوليسية.

---

* Oedipus Tyrannus احدى المآسي التي كتبها سوفوكليس وقد اثنى عليها أرسطوطاليس=

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

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

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

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

رأيي في كتابة مسرحية لا يزيد عن :

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

٢. فاذا فقدته فعليك أن تستعيده — أسرع !

٣. كل شيء عن العقدة والتشخيصيات وكل ما قاله أرسطوطاليس وغيره أمور ثانوية بالنسبة لما تقدم . =

٤

لقلّما تجد نقاداً واعين ، مثل اليوت ، على أنهم يخلقون موروثاً ويستعملونه إلا أن كل ناقد يجرّد ، وهو يجوب مجالات الماضي ، أولئك الأدباء وتلك الآداب التي تعني شيئاً ما عنده في الحاضر ، فيخلق موروثاً فعّالاً 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 ماضينا الأدبي ، وتوصلوا إلى نتائج متباينة ، وتباينها يوضح أن اليوت قد قدّم لنا « اتباعية » ما ولكنه لم يقدم « الاتباعية » (وقد حاول هربرت ريد مساعد اليوت في تحرير مجلة « المحكّ » 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 ذاك 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 ، همّها الأول أن تخلق ماضياً حيادياً في السياسة يستغلّه الفنان .

وأهم نقد اتباعيّ 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 العبانيات حين تنصرف عنك أبصارهم ، وما تعمله من حيث لا يشعرون هوالذي يجعل مسرحيتك « خالدة » مدة من الزمن .

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

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

وهي مجموعة غير وثيقة الترابط ، تضم كلينث بروكس وروبرت بن ورن كما تضم عدداً من نقاد الشباب البارزين . ومرّ على هذه المجموعة عهد كان لها فيه برنامج سياسيّ 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 الاتباعيين الرجعيين المتفرقين أمثال ونترز وبوند 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 اشراف بروكس وورن من ١٩٣٥ — ١٩٤٢ ثم مجلة كينيون Kenyon Review بادارة رانسوم بدئت سنة ١٩٣٩ ولا تزال تصدر ثم مجلة سيواني Sewanee Review التي تولى ألاشراف عليها تيت منذ ١٩٤٤ واستمرّ بها آخرون . وكل هذه المجلاّت قد أفسحت صدرها (كما فعلت Criterion التي رأس تحريرها اليوت) لأشد الآراء تبايناً ، واكثر وجهات النظر اختلافاً ، جنباً إلى جنب مع آراء أصحابها .

وربما كان قائد هذه الجماعة حالياً هو جون كرو رانسوم الذي درّس تيت بكلية فندربلت ، وكان بحكم مرانه العلميّ وميله الفلسفيّ وسعة اطلاعه ، وذكائه الوقّاد ، المُفَلْسِفَ 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 ممنطق حيويّ على العدو الذي يمثله كونت ، والطبيعة والعلم (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 التاليين 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 — للمتُن واحتقار شاذّ لشيكسبير (الذي لم يكن — من جراء افتقاره إلى « النظام الجامعيّ » وإلى اطلاع ملتُن ودُن ، إلا « هاوياً » ، وأديباً ينظم مقطوعات Sonnets « سيئة التركيب » . وشاعراً متخلفاً ضئيل المكانة) أما مفتاح النقد عند رانسوم فهو المصطلح « أنطولوجيّ » * Ontological ، ويبدو أنه يعني به الدراسة النقدية للمبنى الشعريّ أو منطق القصيدة وعلاقاته بما يسميه « السياق الشعري » أو جزئيات القصيدة . ونتيجة لهذا الاهتمام بالمبنى وبعلاقات السياق البنائي كان رانسوم الموجّه الأول لقراءة النصوص الشعرية ودرسها بدقة . (وهو موقف يشبه موقف ف.ر. ليفز بانجلترة) ومع أنه لم يصدر بما يناسب هذا الاهتمام إلا قليلاً من النصوص المدروسة ؛ إذ كرّس همّهُ إلى البويطيقا والمشاكل الفلسفية في العقيدة والمعرفة في الشعر ، فان أثره كان شاملاً . كما كانت القراءات التي أصدرها بنفسه ممتازة بعامة . وعلى أن اتباعيته تتضمن توجيهاً دينياً وسياسياً ، فقد نصّ — مناقضاً لاليوت — على أن المقاييس الخلقية في النقد شيّ دخيل (وكذلك هي المقاييس الدراسية

---

* أي يتعلق بذلك الفرع من الميتافيزيقا الذي يعنى بطبيعة الحدوث أو الحقيقة . يقول رانسوم في كتابه «جسم الكون» : « يميز شعر من شعر بموضوعه ويميز الموضوع « بانطولوجيته » أو « حقيقة وجوده ... ولذلك ربما كان النقد متكىء على التحليل الانطولوجي كالذي عناه كانت» . ولا بد للقارىء من أن يتذكر أن ارفع أشكال الشعر عند رانسوم هو الشعر الميتافيزيقي مثل قصيدة « تقديس » لدن وقصيدة ليسداس Lycidas لملتن . وهو الشعر الذي يستطيع أن يوقظ الانتباه على وضع جديد لحقيقة مألوفة ، بما يتكىء عليه من طريقة مجازية أو ايهام ، هو الشعر الذي يعتمد مما يسميه رانسوم « Miraculism » « اي ما له خصائص المعجز العجيب » .

واللغوية والتاريخية والانطباعية وغيرها) وأن اهتمام الناقد يجب أن يكون جمالياً فنياً . (من الطريف أن نلحظ في هذا المقام كيف أن الأثيرَيْن لديه من الشعراء وهما دُن وملن كانا داعيتين دينيين وسياسيين وأن الشاعر الذي يحط رانسوم من قدره — أعني شيكسبير — كان أقرب شيء إلى ما نسميه نحن اليوم « الأديب الجماليّ ») .

وأكمل ألان تيت عدداً من اتجاهات رانسوم (وبعضها كان هو الذي وضع أصوله باعتراف رانسوم نفسه) وطوّرَ لنفسه نزعات جديدة . فتناول — مثلاً — مبدأ رانسوم « علم جمال الاقليمية » فحاول أن يوجد نقداً إقليمياً مائزاً . 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 مستوىً عالٍ .

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 النقديّ الأول « الشعر الحديث والانباعية » (١٩٣٩) Modern Poetry and Tradition حاول مثلما فعل ونترز أن «يراجع» تاريخ

الشعر الانجليزي على منهج مشابه لمحاولة أخرى أقلّ وضوحاً ، بذلها اليوت ، وحاولها ليفز في كتابه « تقويم جديد » Revaluation . ولا بد من أن نعترف بأن بروكس ناقد انتقائي ذو حدة حقيقية وقد أقام ، مستعيناً بكلّ ناقدٍ محدثٍ تقريباً ، اتباعية عمادها « قوة اللمح الساخر »* وهي تضم — في المقام الأول — أدب القرن السابع عشر أي دُن والمتافيزيقيين وجونسون وهريك وغيرهم ، وأدب القرن العشرين أي هاردي ويتس واليوت وعدداً من المعاصرين الآخرين . وفي هذا الكتاب الأول تبدو اتباعية بروكس على خلاف اتباعية اليوت ، فهي قد تغفل أواخر القرن السابع عشر وكلّ القرن الثامن عشر والتاسع عشر (باستثناء أفراد متفرقين مثل سويفت وغاي وبليك واملي ديكنسون وهوبكنز) وقد تستهين بكل من دريدن وبوب ولا تقبل إلا قطعاً متافيزيقية أو لمّاحة السخرية لشعراء من طراز ملتن . ويصوّر هذا الكتاب ، أثناء تكوينه لهذه الاتباعية ، طبيعتها ، بدراسته المتمعنة 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 سمّاه « الزهرية المحكمة الصنع » فأكمل به هذين الاتجاهين وجعل لكتابه عنواناً فرعياً هو « دراسات في مبنى الشعر » وضمّنه قراءات

---

* هذا تعبير غير دقيق لكلمة «Wit» تلك اللفظة التي احتشدت حولها معان كثيرة وفهمها كل ناقد حسب هواه ، ولكنها على وجه الاجمال تعني « القدرة على اللمح لأمور غير متكاملة أو غير متناسبة ثم صياغة المعنى في شكل مفاجيء مدهش ، ولا يخلو أن يكون ذلك مصحوباً بشيء من الحذاقة او التهكم أو السخرية او الجدة إطلاقاً » . وقد قال الدكتور جونسون في تعريفها : إنها شيء مألوف طريف في آن ، شيء غير واضح فاذا عبرت عنه أقرّ من سمع التعبير بصحته وعدالته .

وقد انكر جونسون أن تكون هذه العقبة في أساس الشعر المتافيزيقي 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 ويَعْدل 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 تنيسون « أيتها الدموع ، أيتها الدموع المتثاقلة » — إذا هذه كلها : « قصائد يحس كثير منا أنها قريبة إلى النهر المركزي للموروث » . ولقد اتسع لديه المفهوم الأول الذي استوحاه من اليوت أعني مبدأ « قوة اللمح الساخر » فأصبح يشمل « التهكم » و « ايهام التضادّ » و « الرمزية » و « الغموض » و « المبنى الروائي » ، حتى أصبح في الامكان أن تعالج أي قصيدة على أنها نوع من الشعر المتافيزيقي . ومن الطبيعي المتوقع — مع ذلك — أن تكون دراسة شعراء مثل دن وشيكسبير وبوب أمثلة من الدراسة الدقيقة ، أحفل وأحسن من دراسة شاعر مثل تنيسون أو ملتن (الذي كتب عنه مقالة بليدة جوفاء) . وهذا الكتاب — حسب تعريفه — تطبيق لأفكار رانسوم ، في كشفها الفنّي عن المبنى الشعريّ . وتركيزها على الدراسة المستفيضة للنصوص ، ونصها على أهمية دن والمتافيزيقيين ؛ 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 بِدُنْ ، 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 قدراً معيناً من الدراسة الدقيقة والتحليل للمبنى و « اتباعية بروكس » (والغالب عليها تفضيل الناحية الأخيرة ، وذلك باختيار الأمثلة وحشد

الأسئلة « وترتيب الأوراق » بطريقة تكفل الفوز لِدُنْ والمتافيزيقيين على شللي والشعر الرومانتيكي) . أما نقد ورن نفسه ، وهو غير كبير في الحجم ، ولمّا 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 موقفي » 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 الترف للزنوج — 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 الشامخة في الموروث الأميركي . والعنوان الفرعيّ 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 أدبها . وقد استنقذ بارنغتون الموروث الأميركي الحيوي المتمثل في الراديكالية والديموقراطية ، المنتقل من روجر وليمز وفرنكلين وسام آدمز وتوم بين وجفرسون (عَبْرَ) وتمان والداعين لالغاء الرق بأميركة إلى الأدباء الراديكاليين في هذا القرن . وقد كتب بارنغتون كتابة رجل حر الرأي صادق اللهجة ، كتابة تلميذ

---

* لا يخفى على القارىء أن هذا ضرب من التهكم .

من تلامذة جفرسون ، يدافع عن « اعلان الاستقلال » وعن وثيقة الحقوق ضد الدستور ، وأساس نظرته « حتمية اقتصادية » ، اقتبسها من تين ومن أستاذ مغمور اسمه ج. ألان سمث (وهذا الثاني مؤلف كتاب عنوانه « روح الحكومة الأميركية » ، 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 ، ويقصر أهمية ثورو على أنه ذو تجارب اقتصادية . ويعجز عن أن ينصف هوثورن ، ويضحي بهنري جيمس . وقد يكون كل هذا وفق منهج مرسوم لأن بارنغتون مهتم 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 مُنِحناهُ حتى اليوم » « غريب الأطوار مثل شو ، مثيرٌ مثل تشسترتون »، إنه لرجل يمكن أن نقارنه بكارليل وتوين .

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

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

وهناك فريق ثالث من موجدي الانتباعية 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 الأميركي الكلاسيكي » Studies in Classic American Literature للورنس ؛ وهو تفسير مغرق في النظرة الذاتية ؛ مؤسس على الفكرة الأسطورية التي يؤمن بها لورنس وهي « التعرف الغريزي » . والثاني كتاب متأثر كثيراً بالأول وهو « في الخلق الأميركي » لوليم كارلوس وليمز . وهو إلى تفسير التاريخ الأميركيّ — من جديد — أشبه منه بتفسير الأدب . وليس فيه حديث عن أديب محترف إلا عن واحد هو بو ، ولكن الكتاب مخطط — بصراحة — ليقيم موروثاً للأديب الأميركيّ . ويقول وليمز « وما ذلك إلا لأن الحمقى لا يؤمنون بأن لهم أصولاً صدروا عنها » . ومع أن أحكامه — بعامة — غير تقليدية . إذ يعلي من شأن أشخاص مثل مورتون أف مريمونت وهارون برّ* . فان كتابه كان ذا أثر في الأدباء لا ينكر ، وأبرز من تأثر به هارت كرين وقصصي موثرّ اسمه جون سانفورد . ويجمع وليمز التاريخ الأميركي

---

* اختار هذين المثلين ليبرهن على أن وليمز لا يعبأ بمقاييس العرف التقليدية ، لأن مورتون التاجر الانجليزي لم يكن مرضياً عنه فقد اتهم ببيع الاسلحة للهنود ، وفي سنة ١٦٣٠ صودرت ممتلكاته ، وتقلبت به الحياة كثيراً بين سجن واطلاق ، وأما بر (١٧٥٦–١٨٣٦) فقد اتهم بالخيانة ثم برىء فرحل الى انجلترة وفرنسة ثم عاد الى وطنه .

حول قطبين ، فيقع في حيّز الأول : الهنود — الفرنسيون — الكاثوليك ويقع في حيز الثاني : البيض — الانجليز — البروتستانت ، وتتمشى مع الأول الحرية والمرح والخلق الفني ، وتلزم الثاني الخشونة البيورتانية والكبت واصطناع الحشمة . أما رأيه في البيورتانية فإنه مبسّط 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 النثرية في عصرنا بل هو نظرة جديدة في القيم ، مثيرةٌ باعثة على الحيوية .

وثمة مجموعة أخيرة — محدودة إلى حدّ ما — من هؤلاء النقاد الاتباعيين ، يمكن أن نسميها بغير تأنق « النسابين الأدبيين » وهم النقاد الذين يحرصون على أن يذكروا « أنباء » هذا الأديب أو ذاك . وقد كانت هذه الطريقة دائماً احدى الطرق التي يشغل بها النقاد وقتهم — منذ دريدن في أقل تقدير — وليس يكفيهم أنهم وجدوا سبنسر « الابن الشعريّ » لشوسر ، ووجدوا ملتن « الابن الشعريّ » لسبنسر ، ولكنهم وفقوا أعظم توفيق حين استطاعوا أن يردّوا 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 والمؤثرات تنمو وتتكاثر وتتطور ثم تتلاشى كأنها فصائل حيوانية . وقد نمّى بعض النقاد الانجليز والأميركيين هذا التتبع للأنساب ، وجعلوا منه طريقة ، دون أن يُغرقوا فيه إغراق برونتيير فمثلاً : قد يصرف هوراس غرغوري صفحتين وهو يتتبع أثر

---

* ذاك لأن كومستك هذا (١٨٤٤–١٩١٥) شن حرباً « بيورتانية » على الأدب الشهواني المبتذل والف جمعية « قمع الرذيلة » ، وتسبب في القبض على ٣٠٠٠ شخص وحرق ٥٠ طناً من الكتب .

« دون جوان » لبيرون في « جوليان سورل » لبيل وفي « جريجرز فيرل » أحد شخصيات إبسن ، و « جوان » عند شو ، و « منيفر 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 — جدّي » . ووجد جذور الحركة الشعرية التي تنتظم أودن وسبنسر ولويس نفسه عند « أجداد » مختلفين مثل جرارد مانلي هوبكنز 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 « نسّابة » دائماً . يردّ ديلان توماس الى جويس وفرويد والتوراة . ويردّ السريالية إلى رامبو ونرفال ولوترمونت وهكذا . أما المتخصصون في الأدب المقارن مثل ماريو براز فهم نسّابون دائماً . ذهاباً مع ميلهم الدراسيّ لا النقد .

٥

هضم اليوت المؤثرات الخارجية في يسر ، وبجهد ظاهره ضئيل . حتى ليبدو وكأنه أبو عذْرة كلّ 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 يجيء طبعاً عزرا بوند . فمنه 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 وفلوبير » — إن هذه الدعوة ليست إلا شرحاً لقول بوند من قبل إنه يتطلب « دراسة أدبية تضع ثيوقريطس والمستر ييتس 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 والكرويّات 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 فمما يثير السخرية أن يسيء الناس فهم إهدائه قصيدة « اليباب » لبوند « الصانع الأحسن » ، عرفاناً منه بالجميل . فهذه القولة « الصانع الأحسن » استعملها دانتي في وصف آرنو دانيال في « المطهر » (على لسان غويدو غوينشللي) ولكنها اليوم تحمل معنى التقريظ الساخر المتخفّي (وإن لم تكن كذلك حينئذ) إذ هَبْ أن دانتي لم يكن يعلم أنه صانع خير من آرنو وأعظم فنحن اليوم نعرف ذلك : فإذا استعملها اليوت في حديثه عن بوند ففيها يقترن العرفان المهذب بالجميل مع ما توحيه من شعور الزهو بمقدرة فائقة .

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 مغرقاً في مقال له عنوانه « عزرا بوند » نشر بمجلة شعر ، سبتمبر (ايلول) ١٩٤٦ حيث قال : « في سنة ١٩٢٢ قدمت اليه في باريس مخطوطتي من قصيدة مبددة متراخية فوضوية تسمى « اليباب » فغادرت يديه 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 أشياء لها من قبل أما اليوم فانها قد تعطي قسطاً صالحاً من المعنى 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 ، كاثوليكياً . عقلانياً كلاسيكياً . عسكرياً . 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 — اتباعيته 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 السنّة الدينية والرجعية السياسية . ولعلّ هيوم هو الناقد المعاصر الوحيد الذي كان في مقدوره أن يوافق اليوت تماماً على فكرته المنحرفة في أن الصلة الفردية بالله تميت . وأن الحرف المكتوب يمنح الحياة . وقد نال هيوم في ربع القرن التالي لوفاته صيت الرجل الذي حمل لواء النقد الاتباعيّ . وبالاضافة إلى أثره في اليوت ، فان 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 ، فان الأول كان ذا أثر كبير في الفكر النقدي عند الثاني . وكثيراً ما اعترف اليوت بأنه مدين لرتشاردز ، وبأن أفكارهما تتشابه ، وأن مؤلفات رتشاردز « ذات أهمية أصلية في تاريخ النقد الأدبي » وقد استمدّ من رتشاردز مبدأ من مبادئه الأساسية الأولى أعني نظرية عدم التناسب بين المعتقد والتذوق الشعري في القارئ مطلقاً ، وفي الشاعر مع بعض التقييد . وقد قاوم اليوت التوجيه العلميّ الأساسي عند رتشاردز ، وكثيراً ما كانت مقاومته هجوماً

حاداً ، بينما استعار في نفس الوقت كثيراً من مبادئ ذلك التوجيه وقسطاً وافراً من مصطلحاته .

ومن أكبر المشكلات التي يثيرها نقد اليوت مشكلة الناقد الذي يتفق له أن يكون أديباً خالقاً ذا شأن . فمن بين النقاد الذين نعرض لهم في هذا الكتاب نجد عدداً لا يكتبون الا نقداً أو دراسات ومن هؤلاء بروكس ورتشاردز وكارولاين سبيرجن وميود بودكين . أما أمثال ونترز وبلاكمور وامبسون وبيرك فهم شعراء أو قصصيون يتفاوتون درجات في الأهمية والبراعة الأدبية ، إلا اليوت فانه شاعر خالق من الطراز الأول ، وذو شأن كبير . وقد أصاب ماثيسون 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 .

وأكبر ممجد للشاعر الناقد في عصرنا — على وجه متميز — هو بوند الذي 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 السيّارة فهل تذهب إلى من يعرف عنها وعن قيادتها شيئ أو تذهب إلى من سمع بها فحسب ؟ وإذا خيرت بين اثنين من صانعي السيارات فهل تذهب إلى من أجاد صنع واحدة أو إلى من صنع سيارة رديئة » ؟ . ومع هذا كله ، فكلّ هذا الحجاج ليس في جانب الشاعر الناقد . وحتى اليوم لم يُحقّقْ أحدٌ حُجّةَ فنكلمان بأن الفنان الذي ينقد الفن يميل إلى أن يحكم عليه من زاوية الجهد الفني ، لا من حيث معناه أو جماله * .

---

* أي يعلق اهتمام الناقد إن كان فناناً بطبيعة الجهد المبذول لا بنتيجته ، وهذا على أنه لا يحقق الغاية المطلوبة من النقد فانه يتطلب قدراً موضوعياً كبيراً من روح الانصاف .

وهذا الذي جرت عليه المجلات الأدبية ، وبحاصة الحرة منها ، من تحويل الشعر تواً 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 ، وتقارض 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 إجماعيّ — هي المقدمات النقدية التي يكتبها هنري جيمس . فهذا القاصّ كان يجمع بين بصيرة نافذة في عملية الابداع والكشف الذاتي المسهب ، وبين القدرة التعميمية الفذّة 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 حس مرهف في صنعته ، لعله أعظم حسّ في عصرنا ، فإنه لم يحقق عندما كان يتحدث عن أديب آخر مثلّ 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 اليوت 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 لهو أشد أنواع النقد حيوية وأعلاها 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 يفسّر بها قصيدته « عند قبر ملفل » ، ويصلح اتخاذهما دراسة

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

وأما جون كرو رانسوم . وهو يمثل موقفاً مخالفاً . فانه 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 ؛ والتفرقة 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 التفرقة — بكل أجزائها — صحيحة ؛ ولا ريب . في حال رانسوم أو في نتاج رجل مثل ييتس (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 ، فان هذه التفرقة نابية 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 الأنموذج 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 المُشْتَمِلة تَمَّةَ . 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 فان هذه النظرية قد تعاني لاقياسيته وشذوذه لأن كل الأدباء إلى حد ما . ومن وجه وآخر ،

لا قياسيون شذوذاً وتفرداً . وإذا ناقش نتاج الآخرين موجهاً ضرورةً بنتاجه المتخصص ، فمن المحتمل أن يفتقر إلى المعرفة والأساس النظري اللذين يحتاجها الناقد المترف كما يفعل إ.م. فورستر في قطعه الأدبية . ومن المحتمل أن يعجز عن أن يكون قارئاً عادياً لشدة وعيه بطريقته ، بينا هو لا يستطيع أن يكون ناقداً خالصاً أو صافياً خالصاً ، كما كانت حال فرجينيا ولف في كتابها « القارئ العاديّ » The Common Reader. وقد تحول محرّمات ذاتية دون الحديث عن نتاجه — صراحةً — كما هي حال اليوت أو يكون عاجزاً عن أن يسلط بصيرته على نتاج غيره مثلما يسلطها على نتاجه كحال جيمس ، وأخيراً قد يكون مشغول الذهن بقواعده التي يضعها أو يكون شديد التشبث بنتاجه حسوداً أو مصاباً باحدى الرذائل التي تصيب 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 شيءٍ آخر ، سيكون حسب قانون عام — في هذا الحياة — نتاج قوم محترفين . (ولسنا 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 لسنا 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 يقدّمها عن شاعر يكتب نقداً ويصفه بأنه « واعٍ » اقترح اليوت الزاوية التي يريدنا أن ننظر إليه منها . ويقرر اليوت ، بوضوح ، صفة نقدية يسميها أحياناً

الحسّ التاريخي ، ويعدّها ضرورة لازمة لكي تكفل بقاء الشاعر شاعراً « بعد عامه الخامس والعشرين » ، وبما أنه ظلّ يكتب شعراً بعد أن تجاوز هذه السنة الحاسمة (قال قولته تلك وهو في التاسعة والعشرين) فليس مما يجافي الصواب أن نزعم بأنه وجد تلك الصفة النقدية في نفسه . ومع هذا فانه يرسم خطاً فاصلاً بين المحتوى الشعري للشاعر وبين نقده . كتب يقول : « لقد أقول إن المرء قد يكون من حقه ، في نتاجه النثري ، 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 عجيباً أن نتصوّر في حكمة جيكل الشاملة وجود الكلمة التي تبرر هايد . وقد درست هذين كليهما بامعان رجاء التوفيق بينهما غير أني 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 ينير 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 يجردون المرء من كل مظاهر المعنى إن لم يكن من الحياة نفسها . وكذلك فان ماثيسون يخطئ — من الناحية الأخرى ، حين يتصور أن العلاقة بين الانتاجين بسيطة جداً وأن النقد ليس إلا « المرشد الميسور » أو « الترجمة الحرفية » للشعر . وأسلمُ 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 الايماء إلى استقلال نقده ، وكتب يقول : « غير أني 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 الى صف ماثيسون ، ومنذ أن كتب هذا الرأي اقتبسه كثيرون ، منهم الآنسة م. ك. برادبروكس في كتاب « ت. س. اليوت — دراسة لأدبه على أيدي كتاب متعددين » (١٩٤٧) وهي تقول : « إن نقده خير تعليق على شعره في الغالب » ، وشفعت ذلك بنقول مؤيدة. ومنهم وليم يورك تندال في مجلة The American Scholar خريف ١٩٤٧ في مقال له ألح فيه على ان نقد اليوت ، مهما يكن موضوعه الظاهر ، فانه نقد لإنتاجه .

ليضع قاعدة للشعر الذي يريد أن يقرضه » . ومعنى هذا أن النقد يؤدي لصاحبه مهمات متعددة ، مثلما يفعل الشعر ، وأنه في الحقيقة نوع آخر من الشعر ، وأنّ هذين النوعين قد يتداخلان بدرجات متفاوتة ، دون أن يتلاحما ، كلياً ، أو ينفصلا تماماً .

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

١ : يتركز خطابه الذي ألقاه حين رأس الجمعية الكلاسيكية ، ونشر في كرّاسة 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 البارتزان ربيع ١٩٤٤ فانه صلة للنزعات التي ظهرت

---

* ترقيم هذه الكتب غير موجود بالأصل ، وإنما وضعناه لتيسير تتبعه على القارىء .

(٧) تحت ضغط من مراجعة كتبها ليونـل ترلنج ، بعث اليوت بتوضيح الى مجلـة « الأمة » The Nation ١٠ يناير (كانون الثاني) ١٩٤٤ قال فيه : « لست أعلم أنه (أي كبلنج) كان يبطن مشاعر 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 أوروبة » 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 اكثر منه نقدياً ونغمته توجيهية مستعلية ، وقسط كبير منه مخصص لتبويب المهمات التي تؤديها المختارات الشعرية والمجلات الصغيرة .

٦ : وأما مقاله الحديث عن بوند وكلمته التأبينية في فاليري فكلاهما يتصل بأوروبة التي شهدها كل منهما ، وما يفنى منها وما يبقى (لقد قال فاليري : إن أوروبة 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 « كتيبةٌ » عن وحدة الكنيسة ، ومقدمة كتاب عنوانه « ظلام القمر » لمؤلف مجهول عن سوء معاملة الروس لبولندة ، 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 ، مثلما أن الرجعية السياسية (في حالات كحال موراس) تقهر أحياناً النظرة الدينية التي كان يراد لها أن تسندها .

ولا ريب في أن فهمنا اليوت الإنسان هو الذي يفتح الطريق إلى شعره ونقده ، وإن أنكر ذلك بشدة ، مثلما اتضح لنا — على وجه الجملة — أن « الإتباعية » 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 ماثيسون، محقاً ، 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 نطّلع عليها وبخاصة في « المقامات الرباعية » إلا تقريرات 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 تترك 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 صلعاء » ، والنساء ينظرن إليه ويقلن « يا لشعره كيف يبدو رقيقاً سخيفاً » وياقته قد صعدت نحو ذقنه ، ودبوس رخيص يمسك ربطة عنقه ، والنساء يقلن « يا لله ما أنحف ذراعيه وساقيه » .

أما الشعر نفسه فأمره ثانويّ .

أقول مرة أخرى : لم تكن هذه الطريقة هي الشيء المرجو
فماذا كانت تصبح قيمة ذلك الذي طال ترقبه
ذلك الهدوء الذي طال ترجيه ، ذلك الوقار الخريفي
وحكمة العمر ؟

وبعد بضع صفحات :

وهكذا تراني هنا على الجادّة ، بعد عشرين سنة
عشرين سنة بددتها بسخاء ، سنوات ما بين حربين ،
محاولاً أن أتعلم استعمال الألفاظ ، وكل محاولةٍ ،
بدءٌ 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 بدء جديد ، هجوم على مبهم يمتنع على الابانة ،
بمعدات متهرئة لا يزال يدركها الفساد ،
في حومة الشعور الطاغي ،
وأمام كتائب من العاطفة جامحة 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 دانتي 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 عن East Coker في قصيدة « المقامات الرباعية الأربع » لاليوت . حقوق الطبع محفوظة (١٩٤٣) لاليوت . اقتبست باذن من شركة هاركورت وبريس ...

جميعاً أن نختار أي موضوع يهيئ لنا أعمق الراحة وأخفاها » . ومن السهل أن نرى الأنسان المتألم في قولته المشهورة « إننا لنكافح لنحتفظ بالحياة لشيء ما أكثر من رجائنا أن ينتصر 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 تخاذلاً في الروح يختلف عن كل تجربة واجهتها خلال خمسين عاماً ، تجربة لا يمكن أن تتحول إلى عاطفة جديدة ، أراني لم أعد أحسّ بالحماسة التي لابد 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 منتصر ، حقق في قصيدته « المقامات الرباعية » قطعة من آصل 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 نجرّد طريقة نقدية عملية مما يتصل بالرجل ومؤلفاته . فقدْ مضى عقد كامل — على الأقل — منذ أن أخذ من يهتمون بالأدب ينظرون إليه نظرة جدّية ، 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 أشيَب الشاربين . وقد دخل في عداد الناقمين على ما يسميه « أدب الصفوة » يعني أدب جيمس وجويس واليوت وسائر أهل الجدّ من المحدثين ، الذين يمثلون « دافع الموت » ، واضعاً في مقابله « الأدب الأصيل » أي أدب ساندبرغ وفروست ولويس ممفورد الذين يمثلون الصحة والحياة . وقد علّق مرة في صلف واعتداد بقوله « إن الأدب قد جنح نحو الفروع وعلينا أن نرتدّ به إلى الجذع » . واستفزّه كتاب أرشيبالد مكليش « كفاح الثقافة » Kulturkampf حين صدر في أيام الحرب فاقترح حرق الكتب الألمانية ، وأعلن أن الأدباء في البلاد الديموقراطية قد سمموا عقول قرّائهم ، واستنزفوا إرادة فرنسة حتى عجزت عن

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

---

* يطلق هذا الاسم على حيّ من أحياء نيويورك معروف بكثافة السكان وفقرهم ورداءة مساكنهم ، واكثرهم هاجر من شرقي اوروبة وجنوبيها ، وهو مباءة للجريمة والمرض والراديكالية.

** Yankee كلمة مجهولة الأصل ، كانت تطلق في القرن الثامن عشر على سكان مقاطعة نيوانجلند ثم أصبحت تطلق في الحرب الأهلية على كل سكان الشمال . ثم عمت فشملت الأميركيين في الحرب العظمى .

*** تفيد هاتان الكلمتان في هذا السياق المعنى العنصري الشعوبي .

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

***** زنسر (١٨٧٨– ١٩٤٠) باكتريولوجي أميركي ؛ أما الكسيس كاريل فانه طبيب ولد بفرنسة ١٨٧٣ ودرس فيها ثم هاجر الى 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 بتحوّلات كثيرة ، حتى ليعسر علينا أن نلحظ فيها مثالاً ثابتاً . فقد كان جماليّاً 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 يأبى إباءً مطلقاً لبيقاً أن يعترف بأميركة وبالثقافة الأميركية فتحوّل إلى قبولها والاعتراف بهما 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 الشخصيّ في دراسة السيرة وميّزه عن الاتجاه العلميّ 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 العلل هي التي تهمنا في السيرة ، وانما الشخصية نفسها — الشخصية

التي تنتمي إلى المجال الأخلاقي الجماليّ ، وهو مجال منفصل تماماً عن مجال العِلّية . 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 نتتبع 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 انجلترة (وقبل ذلك أي حين كان طالباً في مارفارد سنة ١٩٠٥ اشترك هو وجون هول ويلوك بنشر شعرهما في كراسة دون أن يذكرا اسميهما) . وهذا الكتاب « خمرة البيورتانيين » في شكل حوار يدور بين بروكس وشاب اسمه غرايلنغ Graeling في باية Baja بايطالية . وهو وثيقة لعلها أغنى وثائق القرن العشرين احتفالاً بمبدأ « الفن للفن » ، ولا ينقصها إلا صور بيردسلي Beardsley ويهمهم أحد الشبان بقوله وهو يشير باصبع عاجيّة واهنة : « هذا وسق آخر من الطليان ذاهب ليحتل مواضعنا في الوطن » . ويؤكد لنا بروكس ، وهو يكتب بياناً صغيراً يدعو فيه إلى التغرب عن الوطن : أنّ التاريخ الأميركي غير قريب إلى القلب ، فان بارنوم * هو الأميركي النموذجي فيه ، والاشتراكية هي « الحلم الباهر بألوان من اليوتوبيا يستحيل تحققها » . ومع ذلك فان

* بارنوم (١٨١٠ — ١٨٩١) مدير مسرح ، أخفق أولا في ان يكون صاحب دكان فأسس جريدة اسبوعية ثم أصبح صاحب مسرح وعارض تمثيليات . رحل الى اوروبة ثم عاد الى وطنه فأخفق في الوصول الى مجلس الشيوخ الأميركي فنظم « السرك » وأعلن أنه « أعظم استعراض في العالم » .

الكتاب يحوي ، بين كل هذا السخف ، نقطتين هامتين : أولاهما ، التفرقة بين خمرة البيورتانيين وشذا الخمر ، أي بين النصّ على ما هو حقيقي بأميركة وهو الروح التجارية والنصّ على ما هو مثاليّ فيها وهو ما أصبح يدعى « الفكر المثاليّ » * وهذه التفرقة في نواتها تشير إلى التمييز بين « الممتازين » و « العاديين » وهي تفرقة سينحي عليها 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 الذوات » الكامنة خلف الأسماء خلقاً جديداً .

٢ — أما كتيّبه الثاني فهو « داء المثالي » The Malady of the Ideal وقد نشر بانجلترة عام ١٩١٣ ، ونشر بأميركة ، أول مرة ، سنة ١٩٤٧ ويشمل حديثاً سوداوياً عن موريس دي جيران وآميل وعن كتاب « أوبرمان » Obermann لسينانكور . ويحشد بروكس في الكتيب غنائية رعوية مغالية تدور حول « الإماء الراعيات ذوات النهود المكتنزة » ، وأناشيد في وحدة الوجود الكاثوليكية ، وهذراً عنصرياً جهيراً عن الروح الفرنسية والروح

---

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

** Transcendentalism وهي حركة فلسفية أدبية ترعرعت في نيو انجلند وكانت رد فعل لعقلانية القرن الثامن عشر وشكية لوك ؛ ذات طابع رومانتيكي مثالي صوفي فردي وكثير من أفكارها يرجع الى كانت . يمثلها من الناحية الأدبية «الغاب» لثورو و بعض كتابات امرسون و من تلامذتها الكوت وجوئز فوي .

التوتونية . وإلى جانب هذا كله يقدّم ثلاث دراسات لبقة في سِيَرِ أناس قد أمرضهم الوجد التوّاق إلى المطلق ، والقطعة التي كتبها عن دي جيران بين هذه الثلاث أقربها إلى الترجمة الحقيقية . أما الاثنان الأخريان فانهما تصطبغان بالتحليل النقدي ، وبخاصة المقارنة الفذة بين سينانكور وبين آرنولد وجسنج .

٣ ، ٤ ــ أما كتاباه الثالث والرابع فهما سيرتان نقديتان قصيرتان ، وأحد الكتابين عن « جون أدنجتون سيموندز » J. A. Symonds سنة ١٩١٤ ، والثاني «عالم هـ.ج. ويلز » The World of H. G. Wells سنة ١٩١٥ والأول منهما دراسة تتسم بالمواربة والروغان فتتجاهل مرض سيموندز العصبيّ ، وتتردد بين التلميح إلى شذوذه الجنسي وبين إنكار وجوده ، وتجعل من « النظام الاجتماعي » و « ربات الشعر » قطبين متعارضين وترى سيموندز نهباً مقسّماً بين المتطلبات النسبية لكل من « الانسان » و « الفنان » . ويصرّح 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 فانها تتخلل خمسة فصول من التحليل النقديّ قبل البدء بالترجمة غير أن الفصل المتصل بالسيرة هو لبّ الكتاب . ومحصّله 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 الوصولية 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 ، تدلّ على نفاذ بصر مدهش في عالمه الفلسفيّ السيّال المتغيّر .

٥ ، ٦ ، ٧ ــ 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 ومعهما 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 المقالات 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 ؛ ومجّد وتمان ، وسخر من « اهتمام امرسون — اهتماماً ناقصاً — بالحياة الانسانية » ، كما سخر من « التفاهة الغريبة المشجية الجذّابة » التي يتمتع بها أناس مثل برونصون ألكوت ، ومن نقائض سائر « شعرائنا » . أما كتاب « الآداب والقيادة » فانه هجوم على الأثر الجائح الذي تطبعه الفلسفة النفعية الرائدة أو البيورتانية على الثقافة الأميركية ، وأعلن أن الشعر والفن و « علم » ويلز قد تُخلّص المجتمع — في النهاية — من فساده الروحي . وتحدث 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 أرضا الروحية » .

٨ — أما « محنة مارك توين » The Ordeal of Mark Twain الذي نشر عام ١٩٢٠ فانه أول كتاب عظيم يصدره بروكس ، وسنعرض له ببعض

التفصيل فيما يلي . غير أن مما يستحق التنويه هنا أن هذا الكتاب يمثّل خير توازن حققه في الطريقة المتصلة بالسيرة ، وفي إفادته من الكشوف النفسية والاجتماعية لتعميق « قوة الحدس في الذات» دون أن يغرق في أي واحد من هذه الأمور إغراقاً يخرجه عن حومة السيرة إلى حدود العلم أو ما يشبهه. فهذا الكتاب ، في إحدى نواحيه ، نقد « بيوغرافي » مباشر ، ومن ناحية أخرى دراسة اجتماعية عرض فيها تورن في ظل بيئة اجتماعية جائرة . وهو أيضاً ، من ناحية ثالثة دراسة نفسية يجريها « هاوٍ » لا عالم ، وفيها يستمد بروكس أفكاراً من فرويد مثل الكبت والتسامي وانعكاس الذات ، وتقنيات التحليل الحلميّ ، ونظرية وظيفة الفكاهة ، ويستمد من أدلر مصطلحات مثل « الاستعلاء المذكرّ » ويستمد من سائر النفسيين كلّ ما يستطيع التقاطه

٩ — وفي سنة ١٩١٤ ظهر بالفرنسية كتاب عنوانه « هنري ثورو — المتوحش » H. Thoreau-Sauvage من تأليف ليون بازالجيت ولم يترجم إلى الانجليزية ويطبع في أميركة قبل سنة ١٩٢٤، ولكن بروكس قرأه فيما بين هاتين السنتين ، فخلبته — فيما يبدو — طريقته التي تعتمد استعمال تعبيرات الأديب نفسه لابراز أفكاره دون إشارة اقتباس ، أو أي دلالة على الموطن الذي منه اقتبست . وقد كانت هذه الطريقة محض تشويه حتى حين طبقت على أديب مثل ثورو ، يعدّ كل ما كتبه — إلا قليلاً — سيرة ذاتية مباشرة . فلما طبقها بروكس في كتابه «حج هنري جيمس» The Pilgrimage of H. James الذي ظهر عام ١٩٢٥ ، لم ينتج عنها إلا « مُرَقّعة » تامة . وتمخضت الطريقة عن سلسلة من المونولوجات الداخلية ، تتدرج في سُلّم الايذاء والإغاظة ، وتُحيل عقل جيمس الفذّ إلى مستوى أشدّ شخصياته سذاجة ، حتى تبلغ ذروتها في فصل عنوانه « مذبح الموتى » حيث تصل مستوىً من السوقية يعز تصديقه ، مستوىً يظهر فيه جيمس عجوزاً سائلة الذّنان* تشكو وحشتها

* الذنان والذنين المخاط الذي يسيل من الأنف .

في انجلترة بلاد سوء الأدب والغاصبين والشطّار والمتوحشين ومحدثي النعمة والسوقة واللقطاء والعيّارين .

وإذا تغاضينا عمّا في « حجّ هنري جيمس » من سخف في الطريقة ، لم نملك إلا أن نعدّه كتاباً هزيلاً ، لأن بروكس ، وهو ناقد محدود الخيال والحسّ الجمالي ، إلى أقصى حد ، قد شاء أن يكتب عن أديب لا يحبّه ولا يفهمه . وقد كان يكره بخاصة كتبَ جيمس الأخيرة أو ما يسميه ف.أ. ماثيسون « المرحلة العظمى » . وكشف عن فهم قليل وتذوق 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 جذّ الأسباب بينه وبين وطنه ، وهذا الغرض قد اضطر بروكس إلى أن يتصوّر انتاج جيمس متدرجاً في الانحدار ، مثلما أنه افترض أن توين مضطهد اجتماعياً وأضطره 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 ؛ والقولُ الفصل فيها أنها — نسبياً — 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 يدّعِ الانتساب إلى الدراسات النقدية بل هو محض سيرة ، ولا تحدوه غاية ككتبه عن سيموندز وويلز وتوين وجيمس (وعنوانه شاهد عدْلٌ على ذلك . حين سمّاه « حياة امرسون » ولم يسمّه محنته أو حجّه أو شيئاً شبيهاً بذلك) . وليس من قبيل المصادفات أنّ اختارته « النقابة الأدبية » ، وأنّه كان أوّلَ كتاب لبروكس يجد رواجاً شاسعاً واسعاً ، وأنه كان الغايةَ 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 عن دراسة ملفل في قولته 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 : (ا) « امرسون — ست فِصَل » 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 « الحرّ » وغيرهما . وكثيراً ما تصبح الطريقة المؤسسة على السيرة في هذه المقالات أمثولة 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 » . يزاد على ذلك نغمة جديدة من السخط المتيرم بالأدب الحديث (الذي يمثله هنري جيمس واليوت وغيرهما في مقالات مثل « المثقفون المحدثو النعمة » و « مبدأ التعبير الذاتي » ؛ وهو يهاجم ذلك الأدب دون أن يسميه ، ولكنه يكني عنه دائماً باسم « التعبيرية » أو « أدب السيكولوجيا » و « التجريب » . وكثير من تلك القطع ينحو منحى السيرة ، كتلك القطعة القصيرة التي سمّاها « من حياة ستيفن كرين » وذكرى

جون بتلر ييتس . وقليل منها يعالج الأحياء لأن بروكس وجد نفسه مثل سنت بيف مواجهاً بهذه المشكلة وهي أن الطريقة المعتمدة على السيرة لا تبدأعملها إلا إذا استوفت جميع الحقائق ؛ أما ما حاوله فيها من نقد قليل فهو بعامة يشبه إرسال مدفع ضخم لينسف بعوضاً صغيراً مثل هاملتون رايت مابي 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 ضآلة شأنه إذا قارنته بأمثاله من دراسات مؤرخي الأدب الجديين أمثال تين وبراندز ودي سانكتس وبارنغتون ، فان المجلدات الثلاثة التي تبعته خلال فترات امتدت إلى أربع سنوات لأوفر منه حظاً من الرداءة والضآلة . ذلك لأن « الازدهار » ذو موضوع — على الأقل — وهو الجو الثقافي في نيوانجلند قبل الحرب الأهليه ، 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 « ليكن هذا وليكن ذاك » حتى ولو تم ذلك باختطاف هنري آدمز من وشنطن وكمنجز من قرية جرينتش واعتبارهما من مواطني نيوانجلند . وأما الكتابان الآخران وهما « عالم وشنطون ايرفنج » The World of W. Irving و« عصر ملفل ووتمان » The Times of Melville & Whitman فقد تخليا عن هذه الوحدة الالزامية وليس فيهما رابطة جامعة إلا تاريخان زمنيان ، وإلا أن المؤلف اضطلع فيهما بمعالجة كل أديب لم تسبق الإشارة اليه . وهذه الكتب الأربعة جميعاً مراصف من الاقتباسات ، وقطع من رسائل قديمة ووثائق ، وسجلات من ملاحظ قيدت ، 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 وملي وباركمان معاً مؤرخين تصح المقايسة فيما بينهم ؛ وفي الثاني يتساوى هاولز وجيمس في أنهما أديبان بارعان ؛ وفي الثالث يعد جفرسون وهملتون وهارون بر

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

ولاتزال الطريقة ضرباً من التلفيق، قائمةً على مبدأ: اقتبِسْ وانثرْ ما تقتبسه، وهلم جرًا . ونجد بروكس واعياً لقيمة براندز وتين ، ويقتبس منهما ما يستحسنه ، ويَعْتَبِر كتابه اتباعاً لمنهجهما ، ولكن عالمه الأدبي الواقعي الذي يقع تحت بصره إنما هو فوضى لا ضابط لها ، تحكمها المصادفة والاتفاق . فمثلاً مرّ لوول بعهد من الراديكالية لأن زوجه كانت تتوقد حماسة ، وكان هو سهل الاستهواء ، ثم انتهى ذلك العهد ، لأن زوجه ماتت ولم يعد الايحاء إليه سهلاً . وأما ملفل فانه (لما كان ملاّحاً) « أدرك في مقدمة السفينة المعنى التراجيدي للحياة » (لكن لِم لم يدركه 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 رانَ 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 المهيمن على حياته ، وإن المبادئ السياسية عند موتلي

---

* المعروفون باسم « دانا » كثيرون، أما المعنيّ هنا فهو رتشارد هنري دانا (الأصغر) ١٨١٥ — ١٨٧٢ الذي نذر أن يكرس كتابته في سبيل البحارة ، ومن كتبه « صديق البحار » وفيه يعرف الملاحين حقوقهم وواجباتهم ويعد مرجعاً في مصطلحات البحر وعادات البحارة .

كانت توجه كتابته التاريخية .

١٧ ، ١٨ – وفي أثناء ذلك ، وقبل صدور كتاب « عالم وشنطون ايرفنج »، ظهر كتابان سنة ١٩٤١ أولهما مجلّدة 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 الديموقراطية في أوائل سنوات الحرب . وأما « آراء أوليفر أولستون » فإنه أعمق وأشد 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 ويومياته مباشرة دون أن يعثر في ذيول حرج كثير . وأتاح له أن يغيّر ما قيّده حيث أراد ، لأن ما يكتبه هو حياة أولستون لا حياته هو نفسه ، وقيّض له أن ينتال كيف شاء في التحدث عن نفسه وعن قيمته « موضوعياً » ، وأخيراً مكّنه من أن يضحي بأولستون ،

---

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

وأن يطيح معه بالصُّبابة الباقية من ضميره الأدبي ، مشيعاً هاتين الضحيتين بشعائر ولادة جديدة معقدة . وقد تفنن بروكس في استغلال كل ضروب السخرية من شخص أولستون وتوصّل إلى نتائج دهياء دقيقة مثل : « لو أن أولستون قرأ » كتاباً قرأه بروكس، لكان له نحوه شعور مغاير — أو : إن إحدى تعليقات أولستون « لتبدو لي مجاوزة حد الاحتمال وذلك أقل ما يقال في وصفها » — أو وافق أولستون على رأي لبروكس وكانت موافقته — وهو العارف المطّلع — توثيقاً يقوّي رأي بروكس نفسه ، وهكذا . (يبدو أن اسم اوليفر أولستون يرجح كفة الصفات الجاسية الغليظة في بروكس ، فلو جزّأناه 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 مشارفة حدودهما . أما القواعد الجديدة التي طبقها بوضوح فهي « الكتاف » الضيّق الذي شدّه تولستوي حول الأدب في كتابه « ما الفن ؟ » — « إن أدبنا مريض حائدٌ 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 آثماً عاقّاً بأمّه » ، أما رامبو فكان « شقياً صغيراً مريضاً فريسة للعواطف المتصارعة »، وكان جويس « يسوعياً إرلندياً مريضاً » ومؤلفاته « تافهة » « داعرة » « منكرة الريح » « رماد سيجار احترق » ، وكان لافورج « غلاماً جامحاً عنيداً »، وكان بروست « طفلاً أفسده التدليل » وهكذا. ويسأل بروكس : « ما الذي جعل بروست حُجّةً

(١) بعد ما يقرب من أربعين عاماً أنتقم إيرفنج بايت من بروكس الذي كان في فصله الأول بهارفارد.

في الحب ؟ » وقد نجيب على ذلك قائلين : هو الشيء الذي جعل بروكس حجة في الصحة العقلية ، أعني فقدان كلا العنصرين : الحب عند بروست والصحة العقلية في حال بروكس ، فهذا الثاني كثير التحدث عن هذا الموضوع ، فهو يذكر في كتابه ما أصاب أولستون من انحطاط عصبيّ ومرض نفسي ، ويذكر الزمن الذي قضاه في مصحّ انجليزي . وكلما ازداد بروكس معرفة بحال الأدب المعاصر تخلّى 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 فان بروكس يستطيع أن يحيط بكل ما هو قيمّ في النقد لو أنه كشف عن جذور أدبه في حياته ، واستبصر خلال ذاته . لقد سجل أولستون في مذكراته هذه الملحوظة : « إن المرء الذي يَشْجُعُ بما لديه من تفاهات يكون دائماً امرءاً ناجحاً » وفي هذا القول عكس أولستون الوضع وكتب نعياً 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 مخفقة ، أو نتيجة تطور مكفوف مكبوح لم يكن هو نفسه على وعيٍ به مطلقاً ، ولكنه حطّم لديه معنى الحياة » . أما العاملان اللذان كبحا تطوّره الخالق فأولهما — في المجال الفردي — سيطرة أمه عليه ، وتعلقها العاطفي به ، ثم كان أن خلفها في ذلك زوجه 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 أساسي من الصدق ، غير أن بروكس حين يحاول أن يشدّ توين إلى سرير موضوعه البروكرستي** — حتى يحصل على المواءمة التامة — يجد نفسه مضطراً إلى أن يبتر 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 مغالاته في تصوير مقدرة توين مؤكداً أنه كان في إمكانه أن يصيب حظ فولتير أو سويفت أو سرفانتس (٢) . حقاً إن قلةً من كتب توين هي التي لا تزال تستحق القراءة أما سائرها فقد أصبح اليوم مملاً صبيانياً، ولكن الحق أيضاً أن تلك القلة، وبخاصة « هكلبري فن » Huckleberry Finn و « الحياة على المسيسبي » 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 اميركة The Gilded Age هو فترة ما بعد الحرب الأهلية حين كان يسيطر على حياة الناس جشع جامح ، 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 الى بروكرست Procrustés وهو فيما تروي الاساطير لص كان يقطع الطريق على المسافرين ويشد الواحد منهم إلى سرير فان تجاوزه قص من رجليه ، وان قصر عنه مطه حتى يسويه به.

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

يستحق الاهتمام ، فهو أحمق . غير أن البصر المركزي النافذ 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 المسيسبي هو النموذج الأعلى للحرية والرضى الخالق — حتى في الفن — عند توين (كما أنه يرضي بروكس لأنه في مجال وسط بين الرجل المثالي والعمليّ ، 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* ؛ وتنويهه 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 صورٍ دينية . وفي الكتاب غير قليل من الحماقة والتشويه والإغراق في تبسيط ما يستمده من ماركس وفبلن وفرويد ومن أي نظرية تقع في متناول يده ، ولو كانت أخلاقية غثة ، إلى حدّ أن يهتف قائلاً : أيها الأدباء ثوروا ما دام هذا النظام قد فعل ذلك بتوين ! ولكنّ الأثر الكليّ غاية في الافادة ، والكتاب إسهامٌ 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 « خيانة هنري آدمز » لا أن يسميها « تربية هنري آدمز ») ومما يميز منهجه أنه يحلل ، في منتهى التزمت ، نكتة من نكات توين أشوى فيها ولم يصب الهدف ،

---

* كانت هذه الغرفة في وسط منزله في شارع هاوسمان ، وكانت مهبط وحيه ، ولم يكن يغادرها إلا نادراً . ثم اضطر بعد سنوات الى اخلاء المنزل بسبب بيعه الى احدى الشركات التجارية .

فهو يقتبس قولة 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 إرادةٌ خالقة ، ببراءة ، 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 رمياً بالرصاص »، ثم يعلق عليها بقوله : « إنه ليشعر بأنه مطمئن إلى نفسه حتى إنه ليتحدى الرقيب إن كان يمكنه أن يتهمه بوجوددافعٍ ما » .

ومن أمتع المظاهر في « محنة مارك توين » الطبعة المنقحة المحرّرة التي نشرها عام ١٩٣٣ دون مقدّمة أو تعليق . ففي خلال الثلاثة عشر عاماً التي تقع بين تاريخي الطبعتين ، 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 كلمةً كلمة لأرى مقدار التغيير في الطبعة الثانية ولكن التغييرات التي تبرز من مقارنة عارضة تكاد لا تصدق :

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

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

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

في ص ٩٣ : يحذف هذه العبارة « وباختصار مرّت 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 صبّه على أدباء أميركة واتّهمهم بأنهم اتكاليون موزعو الرغبات لا قوام لهم ؛ ويغيّر « ولم تكن أميركة سعيدة في الأساس » ويجعلها « أ كانت أميركة حقاً أسعد أثناء العصر المذهب أ كثر من أي شعب آخر ؟ ويسقط » هاتين العبارتين الهامتين :

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

(ب) كانت حياة قبلية ، حياة قطيع ، 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 خلاّهم شيوخاً هرمين ، في سن الخامسة والخمسين » .

في ص ٩٨ : يحذف « حكماً أخلاقياً » مفاده أن الشيطان قد اصطفى 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 بمقررين فيعدلهما بتعبيرات مخففة ، مثل :

---

* كونكورد قرية في ولاية ماشوست على بعد عشرين ميلا الى الشمال الغربي من بوسطن وقد كانت في منتصف القرن التاسع عشر مركز الحركة الفلسفية المثالية التي تضم امرسون وهوثورن وثورو والكوت. فلعل بروكس يرمز بالمن المجفف الى ثمرات هذه الفلسفة المثالية .

« وربما اقترحت » ... « أتراه 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 الخلقي ... أ كذلك نسميه ؟ .. » إلى « هذا التسليم » (واضح أننا لن نسميه) .

في ص ١٥١ : يضيف في درج الكلام شهادة جديدة ليقوّي قضية مشكوكاً فيها عن خنوع توين المتذلل .

في ص ١٥٤ : يحذف تشبيهه توين بشمشون النائم « الذي أسلم غدائر شعره لزوجه الساذجة دليلة » .

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 عيبهما 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 عمّا 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 اكثر اعتراف مُسِفّ مثير للرثاء خطه أديب مشهور » تصبح : « ويقيني أنه اعتراف مؤسف جداً يصدر عن مؤلف مشهور » .

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

وليست 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 مرسلة صارخة ، لا بد من أن يعدل في نغمتها أديب قد علت به السّن ، ونمت لديه الحيطة ، فهو يتحيل هنا ، ويلطف المرسلات الخاطئة هنالك ، ويُعْمل في المتناقضات يداً لبيقة . وهنا تتبدى لنا صورة خنوعٍ جديد ، وتشبث بالوطنية ، يضطرانه الى أن يحذف كل ما يهوّن 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 بيوغرافية إلا في القليل النادر) . وأول سيرة أدبية انجليزية حقة هي « حياة دن وهربرت وغيرهما » لأيزاك والتون ، وهي لا تهتم كثيراً بالشعر ، لأن « أيزاك الطيب » ليس له ذوق

كبير في الشعر المتافيزيقي . 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 يدٍ 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 البرجوازية الظريفة في قصص رتشاردسون وأن ذلك راجع إلى أنه ابن الطبقة الوسطى المتظرفة . وبعد سنوات قليلة تكتمل هذه الطريقة على يدي كارليل (الذي كان يرى التاريخ « جوهر سير عديدة لا تحصى ») وماكولي (مع أن أبدع 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 كونسي لكولردج وهي دراسة ترى الشعر من خلال مرض « جنون السرقة » والزواج التعس والادمان على المكيفات وغير ذلك من العوامل الفردية التي يعثر عليها دي كونسي أو يخترعها .

أما التطور العظيم الذي أحرزه النقد المعتمد على السيرة فإنه لم يحدث على أية حال في انجلترة بل في فرنسة عندما كان سنت بيف ينشر « أحاديث الاثنين » Causerie du Lundi مبتدئاً بذلك في منتصف القرن الماضي. وقد عرّف الطريقة تعريفاً يكاد يكون كاملاً بقوله :

يتكون النقد الحق — كما أحدّه — من دراسة كل شخص ، أعني كل مؤلف ، أعني كل ذي موهبة ، حسب أحوال طبيعته لكي نقيم له وصفاً حيوياً حافلاً حتى يمكن أن يُنزَّل — فيما بعد —

في موضعه الصحيح من سلّم الفن .

وهذا التطابق التام بين الأديب وانتاجه قاد سنت بيف 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 بصر 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 ، واضعاً بذلك أصول اتجاه جرت فيه الطريقة من بعد على يد تين ، أكبر تلامذته . فقد بدأ تين نقده بدراسة السير مثل سنت بيف (ودراسته لبوب على أساس من علله الجسمانية في « تاريخ الأدب الانجليزي » تدل على أنه لم يتنكر للطريقة إطلاقاً) ولكنه سرعان ما حوّلها 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 يَعتزي الى المانية ، فقد صرّح غوته أن الفن ينبع من المرض وأنه نوع من الاحتجام . وحوّل شوبنهاور هذا الرأي الى النص على آلام الفنان ، واضاف اليه نيتشه تعديلاً يقول إن الفن ليس فحسب نتاج المرض ، ولكنه تسجيل له ، وأن كل فلسفةٍ 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 أنّ 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 ولسن * لنفسه. لكن إن جرّدنا هذا الرأي من النصّ على المرض والاضطراب

* راجع الفصل الأول من هذا الكتاب .

العصبي وأحلّناه الى حتمية بسيطة تربط ما بين طبيعة الحياة لفردٍ ما وبين أنتاجه الأدبي كان ذلك هو القضية الأولى التي ينبني 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 فكّر أثناء خلق الأثر الفني . ولفرجينيا ولف طريقة خاصة طورتها في كتابها « القارئ العادي » بجزئيه الأول والثاني ، مقتفيةً بذلك خطوات ليتون ستراشي الذي قصر همّه تقريباً على الشخصيات التاريخية . وتعتمد طريقتها إحياء شخصيات أدبية ومدارس وعهود بصور حيوية وقطع أدبية مركزة لبيقية دسمة . ذلك لأنها تستحضر جوّ الذين تكتب عنهم وطبيعة حياتهم وطيب شذاهم . وليس ذلك تحليلاً ولا هو تماماً سيرٌ 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 ساخر ، وأخذ يحلل شعر وردزورث « ليفسّر به حياته » مثاما أن النقاد الاجتماعيين كتين — 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. ماثيسون في كتابيه « سارة أورن جيوت » و « النهضة الأميركية » . وبيتركونيل في « بودلير والرمزيون » وفي « الفضائل الدنيوية »

---

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

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

كتب جورج براندز عن غوته وفولتير وشيكسبير ونيتشه .

دراسات جسنج وتشسترتون عن ديكنز .

كتابا نيوتن آرفن عن هوثورن ووتمان .

كتاب جوزف وُد كرتش عن صموئيل جونسون .

= ليونيل ترلنج عن ماثيو آرنولد .

= ماكس برود عن فرانتز كافكا .

= ولاس فاولي عن رامبو

= فيليب هورتُن عن هارت كرين .

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

٤

ويتصل بيروكس عدد من المسائل التي لا ترتبط مباشرة بالطريقة البيوغرافية ولكنها تستحق البحث . وأولاها دَيْنه 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 أوحت الى بروكس بكتابيه « اميركة تشب عن الطوق » و « الآداب والقيادة » . فلما اهتصر بورن قبل الأوان تناقصت حماسة بروكس بسرعة وهو الذي اقنع بروكس بحقيقة الصراع الطبقي في أميركة وساعد على تحويله من الجمالية الأوروبية الباهتة الى الانشغال بالأدب الأميركي (غير أنه ليس مسؤولاً عن الاقليمية الضيقة التي انحدرلها 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. ماثيسون (مع أن الأول انشق عنه وأصبح ناقداً ماركسياً ، وانشق الثاني بعد كتابه « سارة أورن جيوت » لكي يستبدل بالدراسات البيوغرافية والاجتماعية المبسطة تحليلاً جمالياً جدياً عميقاً) . أما فرانك فكان أخلاقيّ 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 يتتلمذ له فينتحل أفكاره الصوفية عن العضوانية Organicism ويمجد عبقريته و « سلامته » . وأما ماثيو جوزيفسون فإنه قصر تأليفه — باستثناء دراسة شاملة عن الأدب الأميركي 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 — ولعله أكثر الجماعة استقلالاً — فإنه لم يكتب الا مجلدين من الصور الأدبية أحدهما هو « ميناء نيويورك » Port of New York والثاني « رجال شوهدوا » 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 بالقيم الجمالية . وأغرب ما في مدرسة بروكس هذه أنها على تماسكها فكل فرد فيها كان على وعي تام بنواحي العجز وضيق الأفق عند بروكس (قد نزعم أن هنا شيئاً من انعكاس الذوات). وأحدّ نقد كتب عن بروكس حتى اليوم موجود في مؤلفات ممفورد

وفرانك وجوزيفسون وروزنفلد ، وعند الأخير بخاصة ، وكلّه 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 معوّقة أقعدت ضحاياها من الفنانين بطرق متنوعة . ولو أنا قلنا « غيّرت » في مكان « أقعدت » ووضعنا « محصولها » موضع « ضحاياها » لكان هذا مبدأ رصيناً قابلاً للتطبيق عن العلاقة الوثيقة بين الفنان ومجتمعه . أما في شكله الذي قاله بروكس فإنه تعميم فظّ أدّى الى تشويه محتوم في كل الأحكام الأدبية ؛ وهو نصف حقيقة لا حقيقة كاملة . ولم يقتصر تاثيره على مدرسة بروكس بل ارتسم أيضاً على الماركسيين الآليين أمثال غرانفيل هكس وف.ف. كالفرتون من الذين اضافوا اغراقات بروكس الى غلوّهم وتلقوا كالببغاء تبسيطاته الشديدة لأدباء مثل جيمس وتوين . وقد استمر مرير هذا المبدأ ما يقرب من جيل نقدي كامل الى حدٍ ما ، وشمل بارنغتون (في دراسته لجيمس) وعدداً من النقاد السوفييت (كتبوا عن توين) وأثّر 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 بياناته ونداءاته . فكل من دراسته عن توين التي نشرت سنة ١٩٢٠ والأخرى عن جيمس التي نشرت سنة ١٩٢٥ انما كانتا تعليقاً على جملة وردت في كتابه « أميركة تشبّ 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 شانه افتقاره الى مستند اجتماعي ، كما أن الذين كانت لهم عبقريات اجتماعية حيوية كانوا أيضاً عاجزين عن إنماء 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 نيوانجلند. 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 أوضحَ صلةً بالاستعمار ، أما اليوم وهذا الموروث الاستعماري يكاد يعفو أثره من حولنا فإن الأدب قلَّ أن يستحوذ على احترام الأميركيين بل انهم ليتبعون « أي إله » غريب من انجلتره ؟ .

(وأستطردُ إلى القول بأن مما يميز دقة بروكس أنه قال « يتبعون كل إله غريب » ولم يقل « يتهالكون * على الآلهة الغريبة ») . أما البيان الأخير فهو كتابه « في الأدب اليوم » وقد نشر سنة ١٩٤١ . واذا اعتبرنا ما اعتاده بروكس من ارجاء 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 يَنْسَقْ وراء اي رغبة للكتابة عن الشعر ولم ينشر اي شعر من نظمه مذ فارق عهد الطلب (وذلك شعر ضئيل) . لقد سأل في كتابه عن ويلز في لهجة خطابية : « أكان ويلز يستطيع أن ينظم قصيدة ؟ » وقد يوضع هذا السؤال في الصيغة التالية : « أكان بروكس يستطيع

---

* تنظر هذه اللفظة إلى كلمة « هلوك » وتحمل بعض إيحاءاتها هنا .

أن ينظم قصيدة ؟ » والجواب على هذا وذاك بالنفي المؤسف . ومن نواحي قصوره المتصلة بما سبق ، افتقاره الى ثقافة عامة كافية عريضة تتيح 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 سيموندز وويلز في سنتي ١٩١٤ و ١٩١٥ لم يكتب أي شيء عن أي أديب أو فنان انجليزي خلا مقدمات وقطع صغيرة عن سوينبرن وجون بتلر ييتس . 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 باقتباسة من سنت بيف (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 باقتباسة من ييتس لم يحسن فهمها وهي : « لا يستطيع المرء أن يطول الكون الا بيد مغلفة 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 حوّله بروكس إلى شيء يستحق التقدير ، ذلك هو اعتماده الكبير على ملاحظه ويومياته وجملٍ يُقَيّدها ونوادر وأقوال مأثورة ، فكأنه دائماً يغتذي بما اختزنه من شحم ، حتى إنه استعمل مادته عن إمرسون في كتابه « امرسون : ست فِصَل » 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 ، مُغَيَّرة أحياناً ، لأن بروكس رمى بالملحوظة ونسي الشخص الذي قال له غريلي : « 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 سطراً مقتبساً من هربرت كرولي قد تكرر أربع مرات على الصفحة : ١٤٣ (تخلص بروكس من بعض المكررات في الطبعة المنقحة). ولقد تصرف بروكس برصيده هذا حتى حوّله 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 الموفّر لأنه مكنه من أن يطبع — دون تغيير — أية قطعة من يومياته لم يستطع أن يستغلها في موضع آخر . وهكذا حصل على « سجق » 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 لونجفلو الرائدَ في طريقه على المضي ؛ وهزئ بارنوم من الناس فشحذ بذلك الغرائز التجارية . ومع ذلك فقد كان دائماً يهاجم ماركس متصوراً أن الماركسية حتمية اقتصادية آلية مسمياً 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 نتخلى عنها

عدا السلاسل ». وفي هذا القول شيء من النغمة التي وردت في ماردّتْ به احدى العجائز على متدين متحمس يدعو لبعث ديني : إن من ولد في بوسطن ليس بحاجة الى أن يولد مرة أخرى) . أما في التحليل النفسيّ فإنه بعد أن قضى العمر يختلس من أجل السير التي يكتبها نظراتٍ نصف مفهومة من مبادئ فرويد وآدلر ويونج وغيرهم ، صرّح 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 نشهد طريقة بروكس في النقد مطبقة على فان ويك بروكس نفسه : كيف انحدر من أرومة هولندية كانت تقطن نيوانجلند القديمة ونيويورك منفياً في بلينفلد بولاية نيوجرسي ، ثم ماذا كان أثر هارفارد والقصتين والشعر الهزيل الذي كتبه هناك ؛ ثم ما أصابه من إرهاق في خدمة القائمين على تحضير « المعجم المعتمد » The Standard Dictionary ومجلة « عمل العالم » World's Work ؛ ثم نفيه الى انجلترة والقاؤه المحاضرات من أجل الجمعية التعليمية للعمال ؛ ثم إصابته بالعصاب وانحطاط القوى ودخوله المصح الذي دخله من قبله صديقه أولستون ؛ ثم مصادقته للرجل الكسيح بورن ، وموت بورن هذا ؛ ثم نجاحه الأول في النقابة الأدبية وما تبع ذلك من نصر شعبي لم يحرزه ناقد أدبي أميركي أبداً وذلك حين كسب كتابه « ازدهار نيوانجلند » من « نادي الطبعات المحدودة » وساماً ذهبياً قدم « للكتاب الذي قد يبلغ مستوى الكتب الكلاسيكية » ، بالاضافة الى جائزة بولتزر ، واختيار « نادي كتاب الشهر » كتابه « نيوانجلند : اليقظة الأخيرة » . وهذا السرد قد يسمىّ محنة فان ويك بروكس أو حجّه أو خيانته . وإلى أن يتحقق هذا فان من أراد في الوقت نفسه أن يكتب شاهداً على قبر بروكس قد يحسن به أن يتخذ نموذجه ما كتبه بروكس نفسه عن لوول ؛ ومن المؤكد أنه حين كتبه كانت صورة نفسه حينئذٍ ترتسم في ذهنه إذ قال :

وإذا كانت تلك النغمة الجديدة الجريئة التي استعلنت في « خرافة من أجل النقاد » * قد أدركها الفناء — نغمة الشاب الذي جهر بما في فكره ، دون أن يحسب حساباً لما قد يظنه الناس أو يقولونه ، نغمة الناقد يصيب ويخطئ ، ومعه جنون الصبا ، وهو غالباً مصيبٌ غير أنه دائماً واثقٌ من آرائه — أقول : إن كانت تلك النغمة قد تلاشت فإن نغمة أخرى قد حلّتْ محلها ، وإذا لوول الثاني هذا قد تخلّى عن منهج لم يكن يلائمه طبيعة واكتساباً ؛ لقد تلبّد ليصيد فمن قال إنه لم يصدْ ؟ اقبلوه على علاّته ، لا تذكروه بدعاواه القديمة ، لا تحرجوه بالأسئلة ، وانسوا الآراء الراديكالية التي كان يؤمن بها في شبابه ، ودعوه يبتهج بالملكيين ورجال الكنيسة ومحبّي البيرة الطيبة والغلايين المطيبة ممن لا يأبهون كثيراً بقانون الغاء العبودية ، ولا تضيقوا عليه الخناق بالتلميح الى تقلباته وانحرافاته الخائرة .

لو غيّرْتَ بضع كلمات وتنازلتَ 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 الأوليمب ، ووعدهم أحد النقاد بان يحضر لهم زنبقة ثم غاب طويلا ومر بحقول الأدباء وعاد الى الآلهة يحمل شوكة ، فغضب 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 ضخم ذي ثلاث مجلدات ، عنوانه « تاريخ الثقافة الأميركية » History of American Culture ، لم تكن كتبها الأخرى إزاءه إلا مجرد كشوف أولية . وقبل بضع سنوات ، اهتدت في كتابها « تشارلس شيلر » Charles Sheeler إلى ما يمكن أن يعد أكبر يد لها في النقد الأدبي المعاصر ، وذلك هو طريقتها في تحليل الفن الشكلي بارجاعه إلى جذوره المسترسلة في الموروث الشعبي . وفي الوقت نفسه اهتمت بايجاد موروث شعبي أميركي ، وتنظيمه وتفسيره وإشاعته ، ليكون في متناول فناني المستقبل . اذن كان عملها تحليلياً وتركيبياً في آن ، وهذان الاتجاهان معاً ، يمثلان احدى الحركات التي تبشر بالخير في مستقبل النقد الاميركي . ولكن مع الأسف لم يتعهدها أحد من النقاد بعد موتها .

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

سنة ١٩٢٧ (١) وهو دراسة لخمسة أشخاص أحرزوا قبولاً وإقبالاً من الناس بأميركة في منتصف القرن الماضي وهم : ليمان بيشر وهاريت بيشر ستاو وهنري وارد بيشر وهوراس غريلي وب.ت بارنوم . فهو كتاب في السير إلى حد ، وتاريخ اجتماعي بعض الشيء ، ونقد أصيل حيناً ثالثاً ، وبخاصة في الفصل الذي كتبته عن السيدة ستاو ، الشخصية الأدبية الوحيدة في تلك المجموعة (بما في ذلك تحليلها الفذ للعلة التي جعلت لقصتها « كوخ العم توم » Uncle Tom's Cabin قوة لم تبلغها سائر قصصها ، ومقارنة بهوثورن على جانب عظيم من عمق الادراك) . وبعض ما كتبته في التاريخ الاجتماعي يتعمق العوامل العلية الكامنة ، غير أن قسطاً كبيراً منه ليس أكثر من انسياب على السطح ، وتقريرات عن غرائب الأثاث والأزياء . أما المادة الشعبية في الكتاب — وهذه تضم قطعة من أغنية « الشيخ دان تكر » Old Dan Tucker دستة حشواً، وبعض القصص الطويلة الظريفة — فكلها من النوع السطحي ، وهي ذات لون محلي رفيع . وأقل فصوله إرضاء ما كتبته عن عائلة بيشر ، لأنها لم تحاول أن تحدد تماماً سر حب الناس لهم . وخير ما يرضي فيه ، بعامة ، هو الفصل الذي عقدته لبارنوم ، وهو دراسة لامعة تجعل من الشخص المدروس مثابة « عملاقية » جيل كامل . ولعل أبعد ما فيه تأثيراً صورة هوراس غريلي ، وهي قصة عميقة الاثارة ، ترتقي في تأثيرها إلى مستوى المأساة ، لأنها الموطن الوحيد الذي سمحت فيه الآنسة رورك لنفسها بالاتكاء على ناحية صحفية حين رسمت صورة ساخرة للتبجحات الاجتماعية التي تشدق بها أبناء غريلي ، بعد موت ابيهم . والكتاب كله أخلاط شتى إلا أن فيه كل المعالم التي ستظهر في نتاجها المتأخر ، جاهدة لتشق لنفسها طريقاً خلال قشرة التاريخ الاجتماعي التقليدي .

---

(١) قيل إن الآنسة رورك نشرت قبل هذا قطعاً في المجلات باسم مستعار ، ولكني حتى اليوم لم أستطع ان أعرف الاسم الذي اختفت وراءه .

أما الكتاب الثاني الذي نشر في العام التالي وعنوانه « ممثلو الساحل الذهبيّ المتجوّلون » Troupers of the Gold Coast فانه أقل كتبها طموحاً . وهو محاولة مغمورة ممتعة سطحية ، لاستعادة جو العهود الماضية ، يوم كانت الفرق المسرحية متنقلة جوّابة . وكأنما هو من بعض وجوهه « كشكول » مليء ببرامج مسرحية باهتة ، وفيه زرّ انتزع من صدارة ادوين بوث ، ورباط جورب كانت تلبسه آدا منكن ؛ ولا يحفل به وبقراءته إلا امرؤ يحمل ذكريات ذهبية عن طفولته أيام لوتا كرابتري ولولا مونتز * . وليس فيه ما يمكن أن يسمى تاريخاً اجتماعياً أو حضارياً ، ولا يحوي 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 فرنسسكو القديمة ، ومنها : المجهول العظيم ، « جورج واشنطن » ، والغلام السمين ، وجترسنايب وروزي وكلبان احدهما بُمر 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 » ، فانه كشف

---

* هؤلاء نفر من مشاهير ممثلي المسرح في القرن الماضي :

إدوين توماس بوث (١٨٣٣–١٨٩٣) : ممثل تراجيدي عرف باجادته في تمثيل ابطال شيكسبير ، وهو اول رئيس لنادي الممثلين . وقد كان أبوه جونيوس ممثلا كبيراً وكذلك أخوه الأصغر جون .

آده آيزكس منكن (١٨٣٥ – ١٨٦٨) : ممثلة بارعة اشتهرت في سان فرنسسكو ومدينة فرجينيا ، وكانت صديقة لعدد من أدباء العصر في اميركة وانجلترة وفرنسة ، ولها مجموعة من الشعر العاطفي الرقيق .

لوتا كرابتري (١٨٤٧ – ١٩٢٤) : من مواليد نيويورك . اشتهرت بتمثيل الأدوار الميلودرامية التي كانت تكتب لها خاصة . اعتزلت التمثيل سنة ١٨٩١ .

لولا مونتز (١٨١٨ – ١٨٦١) : اسمها الحقيقي ماريا دولورس اليزا روزانا جلبرت . من اصل ايرلندي . راقصة وممثلة ، لعبت دوراً هاماً في حياة لودفيج الأول البافاري . ثم هاجرت الى اميركة وعملت راقصة باليه وممثلة ، ولاقت نجاحاً كبيراً في كاليفورنية ، ثم اعتزلت التمثيل وعملت محاضرة متجولة .

جريء عن نزعة واحدة في تاريخ الولايات المتحدة الحضاري . فالكتاب يقسم الثقافة الأميركية المتصلة بالشعب إلى عدد من الدراسات المتفرقة (وكثيراً ما يصحّ له ما يسميه كنث بيرك « التناسب الناشيء عن عدم التناسب » وذلك باستعمال المتجاورات في مهارة وحذق) منها : رجال الشمال ورجال الغابات النائية نموذجين أميركيين ، استعراضات المنشدين الهزليين ، الممثلون المتجولون والمنتمون إلى الطوائف الدينية نموذجين « للجوابين » الأميركيين ؛ لنكولن والكتّاب 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 قدر من التشويه في بعض الاحيان — وهو تشويه يصبح به هوثورن حاكي حكايات شعبية ، وتصبح موبي ديك بأسمائها الهزلية المقتبسة من التوراة وبتورياتها التوتية قريبة النسب من كتب النوادر الدارجة ؛ ولكن التشويه كثيراً ما يكون بعثاً لامعاً مثل التعرف إلى الشخصية الأدبية في لنكولن . وما تزال الآنسة رورك تحوم حول معنى أعمق من معاني الثقافة الشعبية ، حول الأسطورة والشعائر التي تمثل « الانموذج الأعلى » ، وهذا ما تعلّمته من كتاب جين هاريسون يسمى « الفن القديم والشعائر » ، ولكنها تعجز عن تطبيق فكرته تطبيقاً تاماً ، فهي تلحظ أن مايك فنك * كان « إله نهر المسيبي 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 ذى قبل » . فهي إذن تفهم هذه العملية أي تلمح المبدأ «اليوهيميريّ» **حين ينسج

* مايك فنك بحار على نهر الأوهايو والمسيبي ذاعت عنه الحكايات العريضة Tall tales وهي الحكايات المشوبة بالمبالغات مع قسط وافر من الأصول الواقعية ، ومن أبطالها أيضاً ديفي كروكت الذي تتحدث عنه الآنسة رورك في كتاب مستقل ، ويشغل ذكره مكاناً واسعاً في هذا الفصل .

** هو مبدأ الفيلسوف العقلي يوهيمرس (القرن الرابع ق. م.) وفحواه ، ان الآلهة 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 تنتحل الشخصيات التاريخية بما لها من ملامح « جانحة إلى شيء من الأسطورية » خصائص أسطورية وخرافات قديمة .

وتلحظ الآنسة رورك أيضاً أن « الانتحال الأسطوريّ للحكمة » « لم يفتأ يظهر في الشخصيات الهزلية الأميركية » ولكنها تعجز عن أن تتقدم خطوة فترى فيه انتقالاً معقداً من التكهنات القديمة إلى Old Zip Coon (إنلم 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 كلاً 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 الأميركي ، ولكن ليس في طوقها أن تدرك « الأعمال الشعبية » وكيفية حدوثها مثل : النقل ، والأصل المستقل والتكاثر والاستمرار والتغير وسائر الأمور التي قد كانت حرية أن تساعدها على فهم الوشائج وصلات القربى . وهي في أشد حالاتها اقتراباً منها تهتدي إلى تعريف سلبيّ (خاطئ بعض الشيء) حيث تقول :

> جذّ الأميركي الأسبابَ بينه وبين صور الموروث التليد ، وكأنما كان ذلك بدافع إجماعيّ ، فنحّى الموروث الانجليزي الطبيعي ، وموروثه من القارة الأوروبية في يسر واستخفاف . ولعلّ رومانتيكية الروّاد الأول في علاقتهم بالهنود إنما كانت صورة لتلك الغريزة التي تدفع شعباً جديداً إلى أن يملأوا أيديهم من موروث قديم ، ذلك لأن الهنديّ كان يملك روابط قبلية

= الأساطير ليست إلا إشخاصاً ألهوا .

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 ثقافة أولية ؛ كما أن السعي لثقافة الهنود كان عقيماً .

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

من نسيج سداه 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 لابدّ 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 ، والسعيُ لبثّها » .

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

ونسيجاً من خرافات كروكت المستمدة من « الحوليات » مع اهتمام ضئيل بالرجل الواقعيّ ومميزاته * . وقد بلغ بها الأمر أن تخفتَ صوت كروكت في الدفاع عن بِدِلْ وبنك الولايات المتحدة وتدفنه في جملة تتحدث عن موضوع آخر دون أن تحاول تفسيرها . إن كتابها « ديفي كروكت » غير علمي وغير تحليلي و « عاميّ » بأردأ معاني الكلمة ، وهو بعامة هزيل لا يصلح للقراءة . أما « أودبون » الذي ظهر بعده بسنتين فقد عدّل في الموقف بعض الشيء . ومع أنه ترجمة مباشرة ، دون محاولة في النقد أو التحليل فهو في الأقل — على خلاف كروكت — لذٌ ممتع جيد الأسلوب وقد وقفت فيه غرارتها الساذجة عند حدّ قبولها الأسطورة التي تقول إن أودبون كان هو دوفن الصغير المفقود — وقولها بأن ذلك أمرٌ جدّ محتمل — وسردها أسطورة عليّة 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 الأميركي » ** وصنعا صورة لرجل الأعمال الرائد وللفنان الرائد ولكنهما للأسف قدّما هاتين الصورتين على نحوٍ لا يزري بالأديب الجادّ أن يجهله أو يُغفله .

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

---

* يستحسن ان يتذكر القارىء الحقائق الآتية عن ديفي كروكت هذا : فقد انتخب عضواً في الكونغرس ١٨٢٧ واتخذه حزب الأحرار أداة يقاومون بها جاكسون ، ثم أصبح رمزاً لبطولة « الحد » الأميركي تصدر عنه الفكاهات « والحكايات العريضة » وباسمه ألفت عدة كتب ، ولايدري أحد على التحقيق مدى مشاركته في تأليفها . اما 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 .

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

الوظيفيّ عند الحرفيين الحذاق في الطائفة الشيكرية * ، فدرس في هذا الموروث جذور فنّه ، وأفاد فنه بذلك فائدة جلّى . وحين ألقت على رسوم شيلر وصوره نظرة فاحصة (طبعت كثيراً من تلك الرسوم في كتابها لتشهد على ما تقول) استكشفت المبدأ الأساسي الذي فات عشّاق الموروث الشعبيّ السابقين إدراكه ، وهو أن الموروث ليس في الموضوع وإنما في الشكل وأن السرّ ليس في أن يرسم الفنان ابن الغاب (أو فتى الجبال) وهو يبني أهراء لغلاله وانما في أن يرسم على طريقة ابن الغاب وهو يؤدي ذلك العمل . (ذلك هو الادراك الكاشف الذي ساعدها على التبصر النفاذ فيما بعد ، في مثل قولها : إن الأدباء الذين قالوا ليس لدينا موروث مسرحي وطني كانوا مخطئين ، ذلك لأنهم لم يعرفوا أين يجدونه . أما هي فإنها تمعنت في الشعائر العامة التي تحيط المعاهدات الهندية ، وفي الرواية التعليمية التي تشتملها الموعظة الكالفنية ، وهناك وجدت الموروث الذي أخطأوه) . وعلى هذه الأرض الصلبة من الكشوف في كتابها هذا وثقت مبادئها بركازٍ جديد من الثقة ، فكتبت 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 بَكْس مكتشفاً مباني الطائفة الشيكرية وأثاثها وشعار الشيكريين القائل « لكل قوة شكلها » . وأظهرت كيف تميّز شيلر في النهاية دليلاً هادياً لمن شاءوا أن يستغلوا الموروث الأميركي في مجال الفن ، أميركياً دون أن يصبح إقليمياً ، حديثاً وجذوره راسخة في أعماق الماضي ، مستوحياً للأهراء الشيكرية وفن النحت الزنجيّ البدائي على حدّ سواء .

---

* طائفة تعتمد في شعائرها الاعتراف المكشوف بالخطيئة وتقول بظهور المسيح ثانية وقد سموا بهذا الاسم لأنهم يهتزون ويتخضون في إحدى رقصاتهم . ومن مبادئهم العزوبة والعيش في جماعات والقضاء على الملكية الفردية . وقد كانت لهم جهودهم التي ميزتهم في ميدان الفن المعماري والرقص والطقوس والأغاني .

ولو قدّر لها أن تتجاوز هذا إلى صعيد جديد من التجريد لوجدت العلاقة الشكلية بين الأهراء الشيكرية وفن النحت الافريقي ولكن ذلك لم يكن في طوقها . لقد كادت ــ دائماً ــ 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 المسسبي» تكمن أسطورة أوزيريس ، وأن الأساطير المتصلة بميلاد كروكت مأخوذة من قصص هرقل ، وإحضاره النار من قصة بروميثيوس ، ورصاصته الفضية من الأساطير الشمالية (السكندنافية) ومظاهر أخرى من رصيد كلّي أو أميركي هنديّ . أدركت كلّ ذلك ، ولم يتجاوز بها إدراكها هذا الحدّ) . غير أنها كانت تفتقر إلى المتكأ العلميّ والثقافة ، بل ربما إلى الخيال لكي تحقق هذا بنجاح ؛ ولم يستشرف طموحها هذا الهدف الضخم بل ظلت غايته القصوى أن يخلق موروثاً شعبياً أميركياً ــ على التحديد ــ ديموقراطياً في طابعه ، لتناهض به الموروث الأوروبي الشكليّ 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 ــ في الغالب ــ كشف الحجب عنها ، فان ذلك يحتاج استقصاء طويلاً منظماً . وليس من اليسير بناء ضروب الموروث لأنها تستنفد مسافة من الزمن لا يفي بها عدد قليلٌ من الأجيال » . غير أن بضعة سنين أخرى ربما كانت كفيلة بأن تمكنها 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 استنقذها فان ويك بروكس من الضّياع والاهمال ، وأعدّها للنشر وكتب مقدمتها . ومادة تلك القطع شذرات تضمّ : مقالة عن « جذور الثقافة الأميركية » ودراسة طويلة للمسرحيات الأميركية المبكرة ، وقطعة عن الموسيقى الأميركية القديمة ، وواحدة عن طائفة الشيكرية ، 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 الدربة 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 الزنجيّ » * ، فهي قد أظهرت تطور طريقتها النقدية بوضوح تام . وقد ناهضت الآنسة رورك فيها فريقاً من الأدباء ، أمثال س. فوستر دامون ، كانوا يزعمون أنه لا توجد ثمة مادة زنجية — أصالةً — في استعراض المنشدين الهزليين ، كما قاومت أيضاً أمثال جورج بُلن جاكسون وغي جونسون ومدرسة نيومان آيفي وايت وكلهم يدّعون أنه ليس ثمة من فن زنجيّ إلا وهو مسروق من فن الرجل الأبيض . فأظهرت رورك أن كل المنظومات الكلاسيكية التي كان ينشدها الرجل الأبيض في مواقف الانشاد الهزليّ إنما استمدت من غيره ؛ فان أنشودة « الشيخ دان تُكر » لدان إمت كانت إما مقتبسة عن الزنوج أو من أصل زنجي خالص ،

---

* راجع هذه القطعة في كتابها ص : ٢٦٢ — ٢٧٤ .

وأنها ذات نغمة زنجية نموذجية وفيها أثر من صراخ الجوق ، زنجيّ ، ومحتواها كذلك مستقى من خرافات زنجية غامضة تدور حول الحيوانات وبخاصة حول طائر القيق والكلب القلطي (البولدج) 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 المهرّج دان رايس أسطورة من أساطير الحيوان ينتصر فيها الزنجيّ ، وهلمّ جرّا . ثم أظهرت أيضاً أنّ الأشكال الشعائرية والتقاليد في استعراض المنشدين الهزليين ودوراته الراقصة وصيحاته بالاضافة إلى مادته القصصية والموسيقية كلها زنجية أو مأخوذة عن الزنوج . وحين أتمّت الآنسة رورك هذه المهمة التحليلية واستعملت الجزء الأول من طريقتها — أي تتبع الفن الشكليّ في جذوره 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 مشوّه مؤذٍ لم يبق لها من أثر في غير هذا الموضع وأنه يمكن انتزاعها من هذه المواقف التهريجية وتنقيتها وصقلها ، لكي تهيىء موروثاً حيوياً للأدب الأميركي الزنجي . (لم تفد الآنسة رورك بل لعلها لم تعرف واحدة من أحسن الشواهد الموضحة في قضيتها وهي الأغنية الهزلية « الذبابة ذات الذنب الأزرق » فهي على احتجابها في ثوب اللهجة التهريجية الرخيص لا تزال أغنية جادة جميلة تصوّر تيرّم 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 الافريقية 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 المطوّل « نشوء

المسرحيات الأميركية »* ، وفي قطعة منه عنوانها « الموروث الهنديّ » وجدت المشكلة تقع في صميم موضوعها تماماً ، فعالجتها، 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 نتفاً من أعمال ، وتبادلَ الهدايا والحرز 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 بيّنت الآنسة رورك أن الخمسين معاهدة هندية التي عرف أنها طبعت تكوّن مجموعة من الأساطير والأغاني التي تدور حول بطل واحد وأنها « ذات نسَب ملحمية وموضوعات ملحمية كذلك » وهي

---

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

** نسبة الى الهنود الايرويقيين وهم قبائل خمس اتحدت معاً حوالي ١٥٧٠ ومن ابطالهم Mohawk الذي خلده لونجفلو باسم « هيوانا » 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 يداني مستواها 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 القرنى 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 إحداها 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 نقدي 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 أنّ الموروث الشعبي الأميركي ليس في المقام الأول طبيعياً بل تجريدي ، ومن صوره تجريد موعظة جوناثان إدواردز ، و « الدّثر » التي تصنعها قبيلة نفاجو ، والأعمال البطولية المنسوبة لجون هنري بطل الأناشيد الزنجية ، والبُسُط الفرمونتية التي تحاك بالصنّارة وأن الذي يرسم فيها هو مارين لا نورمان روكويل . وفي الكتاب عناصر أخرى متفرقة مدفونة كانت تبشر بشيء ما ، ومنها : إدراك أهمية « الكليّات » الجشطالتية

---

* الصفحة ٢٣٨ — ٢٥٠ .

في دراسة الثقافات (وهو إدراك مستمد من روث بندكت) ومنهج لتعليم الأدب الشعبي الأميركيّ بالكليّات تعليماً جادّاً ، ودراسة للكيفية التي ينال فيها ناس مثل طائفة الشيكرية الصفة الجماعية التي « للشعب » خلال جيل واحد — ولكن هذه كلها محض وعودٍ حالت منيّتها دون إنجازها .

٣

غادرت الآنسة رورك في كتابيها الأخيرين الميدان الشعبي بما فيه من الجمع والسرد والاعادة ودخلت في مجال النقد الشعبي الجادّ . وليس النقد الشعبي ، كبعض النماذج الأخرى من النقد المعاصر ، طريقةً مفردة ولكنه عدد من الطرق الممكنة تشترك فيما بينها في مادة واحدة . وتنتمي الآنسة رورك في اتجاهها هذا الى مدرسة هردر ، وهي تتبع جانباً واحداً من هذه المدرسة تتبعاً ممتازاً من حيث انها 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 هردر عن الفنون الشعبية باعتبارها قاعدة وقوة مشتركةً للفنون الجميلة في الشكل والروح والتعبير ، متضائلة في « نزعة القدم » (antiquarianism) عند شليجل والأخوين غريم (أما جانبها الثاني وهو الموروث الممتد بين فيكو وهردر 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 الأنثروبولوجية في القرن التاسع عشر : وتبدأ بالسير إ.ب. 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 الاكبر « الثقافة البدائية » Primitive Culture تطور الثقافة وقيمة ما تبقى منها : ابتداء من همهمة الساحرة الطبيبة في يد الطفل الى بقايا الأنيمزم في الفلسفة . وأما كتاب فريزر « الغصن الذهبي » Golden Bough ، وهو ضخم 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 فانه استوعب الميدان كله تقريباً، ابتداء من الطوطمية الاسترالية حتى هوميرس وحكايات الجنيات . ودرس هارتلاند الأسطورة والمعتقد دراسة مقارنة في مؤلفيه العظيمين « الأبوة البدائية » Primitive Paternity و « أسطورة برسيوس » 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 بمدرسة كيمبردج (مع أن جلبرت مري من أكسفورد أحد قادتها وأثر فيها علماء آخرون من اكسفورد مثل تيلور ولانج تأثيراً بعيداً) . وتضمّ مري وف.م. كورنفورد وأ.ب. كوك وجين هاريسون وكل هؤلاء عالجوا في كتب تتداخل ويتمم واحدها الآخر القاعدةَ الشعائرية الكامنة وراء الفن والمسرحية والملحمة والدين والفلسفة عند اليونان ؛ فأبرز مري أنواع الصراع الشعائري المختفية تحت التراجيديا الإغريقية وقصص هوميرس : وقام كورنفورد بتحليل مشابه في ميدان الكوميديا الإغريقية وتتبع الفلسفة الإغريقية

منذ بدأت تباشيرها في الشعائر الدينية . ودرس كوك (الرب ــ الملك) الإغريقي دراسة شاملة باعتباره شخصية شعائرية . وتتبعت 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 اكثر اطلاعاً واتيح لها مرتكز ثقافي آخر . وأهم كتب الآنسة هاريسون كتابها « تيمس » وهو دراسة قيمة بالغة « للأصول الاجتماعية في الدين الأغريقي » كما تنعكس في الدراما والشعر والفن المنظور بل وفي الألعاب الأولمبية . وهو يمثل اطلاعاً هائلاً وخيالاً خلاّقاً . وثاني كتاب لها مشهور هو « الفن القديم والشعائر » وهو خلاصة موجزة ذات أسلوب شعبي يضم آراء الجماعة (جماعة كيمبردج) عن صلات القربى بين شعائر الخصب الاغريقية البدائية والانتاج الأرقى المتمثل في المسرحيات وفن النحت . وكلا الكتابين ككتب الآنسة رورك يحللان 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 كنث بيرك « ادراكها أن الدراما الشعائرية هي القرار المكين ») وتفوقها في الاطلاع وفي خصب الميدان الذي اختارت أن تجني ثماره قد جعلا كتابيها أساساً في النقد الشعبي لا ككتب الآنسة رورك التي لم تعدُ أن تكون موحية ، طافية على سطح الموضوع .

ولعل أهم المشتغلين في هذا المنهاج ــ دون أن تجمعهم رابطة ــ هما جسي وستون ولورد راجلان . أما الآنسة وستون فإنها 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 . وكتابها « 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 الخصب . وأما اللورد راجلان ، وهو بارون انجليزي مستقل في بحثه جافّ الى حد ما ، فقد كتب كتابين متصلين بالفولكلور « جريمة يوكاستا » Jocasta's Crime و « البطل » (٢) The Hero . والأول منهما دراسات في تحريم الزنا بالمحرّمات وهو بالغ القيمة في صورته العامة وفي تحطيمه للنظريات الأخرى ولكنه تافه 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 تاريخاً 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 الكتّاب قبل ذلك ببعض هذه المهمة ومن بينهم الفرد نوت في كتابه « أساطير الكأس المقدسة » The Legends of The Holy Grail وأتو رانك في

---

(٢) منذ ان كتبت هذا الفصل نشر بانجلترة 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 ــ « البطل » ــ سليط استعلائي اللهجة ، محرج للنفس غالباً ولكن محتوياته العامة رصينة قاطعة ثورية (هي متضمنة فيما أنتجه فريزر ــ هاريسون ــ وستون) حتى إنه لو لقي انتشاراً لقضى بمفرده على كثير من المذيان الذي يحسبه الناس نقداً شعبياً .

ومما يقارن بهذا التتبع للنماذج الشعائرية الخفية مع إنحاء على الناحية الغيبية ، دراسة أقامها كولن ستيل حول شيكسبير في كتابه « مسرحية شيكسبير الغيبية ــ دراسة لمسرحيّة 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 ومنتسب لكيمبردج سابقاً) الذي ضم إليها الماركسية لينتج كتاباً متميزاً عنوانه « اسخيلوس وأثينا » Æschylus and Athens وعنوانه الفرعي « دراسات في الأصول الاجتماعية للدراما » . وبالاضافة الى استمداده الجمّ من « مدرسة كيمبردج » ، نجده يفيد من حقل أوثق صلة بالعلم وهو الأنثروبولوجيا من النوع الذي يمثله مالنووسكي وباتسون . وأكبر مؤثر في انتاجه هو كتاب « الوهم والحقيقة » Illusion and Reality الماركسيّ النزعة من تأليف كودول (وهو كتاب متأثر الى حد ما بالنظرية الشعائرية) ومع أنه يقرأ دائماً اسخيلوس والدراما الإغريقية على ضوء الأصول الشعائرية (مع لمسات يوهميرية) فإنه ينصّ على الأصول الشعائرية نفسها من حيث أنها مظهر للعمل المنتج مع الوظيفة الرئيسية للسحر أو للتعاويذ أعني ما يجعل المحصولات تنمو . وهناك ناقد انجليزي آخر اسمه ولتر ألن ومع أنه غير مهتم كثيراً بالشعائر فقد استغل الأسطورة استغلالاً لامعاً (مع المبادئ 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 الا جهد ضئيل . وربما كانت أهم طريقة شعبية مثيرة في هذه البلاد هي طريقة 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 وفسّر 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 التقديسية التي تكمن في قصة « موت في البندقية » Death in Venice الى الأسطورة الاجتماعية الراقية التي تتخلل قصصه عن يوسف ، ورأى أبطال ستندال « حمّالي 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 فتزجرالد وبين أبطال القصص الطلسمية ، وبين ستار وايقاروس ؛ ووفق اكثر 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

---

* الاستعارة الدارجة في هذا ان يقال هو « كبش الخطيئة » Scape-goat وهو تيس التكفير تضع الكاهن الأعلى 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 تسميها « دانتية » (فربما كان تروي هو الناقد الحديث الوحيد الذي يلح على حاجتنا لاحياء مبدأ دانتي بأن المعنى له أربعة مناسيب) ومهما يكن اسمها فهي في أميركة أقرب شيء الى الأمجاد التي سجلتها جماعة كيمبردج بانجلترة إلا أنها في نطاق ضيق .

أما فرنسيس فرغسون ، أهم ناقد أميركي يرتكز نقده حول الدراما ، فقد نظر الى الدراما من خلال النماذج القرابينية القديمة التي تصورها مأساة « أوديب الملك » لسوفوكليس . وقد جرب كذلك أن يقرأ شعراء وقصصيين مثل دانتي وجيمس ولورنس على الطريقة نفسها في قطع ينشرها في المجلات ، ولما تجمع في كتاب شأنها في ذلك شأن مقالات تروي . وإذا استثنيت هذين الدارسين وجدت محاولة جادة قليلة في أميركة تنحو نحو النقد الشعبي في مجال الأدب الفني . لقد تأثر راندل جرل كثيراً بالأسطورة والشعائر في شعره ولكنه لم يستغلهما في نقده الممتاز ، إلا بين الحين والحين . ونجح جوزف كمبل وهو دارس وناقد للأدب الشعبي والميثولوجيا بعض النجاح (مع تبسيط مخل) في تطبيق مادته على المحك المعاصر ، أعني « يقظة فينيغان » في كتابه Skeleton Key الذي كتبه مع هنري مورتون روبنصون . ومما يعرقل جهده في هذا الاتجاه استخفافه بالعوامل الشعائرية استخفافاً يحاول أن يحطم روابط الأسطورة بأرض الواقع ، ويرسلها طائرة في الفضاء الرقيق — فضاء المتافيزيقيا 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 السنتين 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 فولي بانجلترة ، وقطع رتشارد تشيز في المجلات ، وبعضه خليط من هذين مثل « أضغاث» Chimera ، وهي مجموعة من ابحاث عن الاسطورة . ومن العسير أن نتكهن بمدى استمرار هذه الحركة أو الى ايّ مدى تمثل نوعاً جديداً من معاداة النورانية او تعكس اتجاهاً سارياً من انتحال الشعبية .

والى جانب خطر الإخلاد الى التفاهة والعبث هنالك خطران أفدح في الموقف الفولكلوري وكلاهما قد تجنبتهما الآنسة رورك بحسن ذوقها ؛ ففي أحد الطرفين هناك خطر « انتحال الشعبية » أي الاستمداد من الشعب لاظهار 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 صامتة 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 المُلاَس المتصل بالعرق والوطن ؛ وخير أدب مشهور يمثلها هو مذهب لورنس في البدائي والحاحه على أن الفلاحين والهنود وشتى البدائيين 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

* انظر الصفحة ٢٢٥ – ٢٢٦ من الكتاب المذكور .

عناه ثورمان آرنولد حين جعل « فولكلور الرأسمالية » Folklore of Capitalism عنواناً لكتابه مشيراً الى المعتقدات العامة الخاطئة التي تتزع الرأسمالية إلى أن تبثها . 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 ، وتتبعث متحمسة لتنكر كل شهادة تظن أنها تنتقص منها ، نرى أن محاولته هي أن يسوي أساطير كروكت بردّها إلى مكوناتها ومهماتها السياسية . وفي تحليل آخذ بالفتور تدريجاً في كتابه « التيارات الكبرى في الفكر الأميركي » يُعَرّي البطل الخرافي حتى يبرز من وراءه كروكت الحقيقي : شخصاً مريضاً جاهلاً مغروراً طموحاً خلق مته الماهرون من محرري الصحف المنتمين لحزب الأحرار رمزاً أميركياً حين كانوا يبحثون عن أي « دلدول » يقاومون به زعامة جاكسون . واستغله حزب الأحرار طوال أن كان صالحاً لذلك ثم قذفوا به جانباً كالحصاة حين أنكر عليه الناخبون أبناء الغابات سجلّه الانتخابي الذي يشير الى مساعدته الدائمة لمصالح المصارف الشرقية . ويظهر بارنغتون كيف أن الأسطورة بنيت لبنة لبنة ويخمن بحذق عمن 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 الآنسة رورك فلم تزد على أن تؤكد ، متحدية 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 جميعاً 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 يعرها اهتماماً وفيها يظهر كما تقول الآنسة رورك بحق « آثار قليلة من التحيز السياسي »)

ومن صور هذا التاريخ الحضاري بأميركة ما هو أدنى من كل ما تقدم وتلك هي الصورة المتسلسلة للعقلية الشعبية الأميركية التي قدمها منكن في سلسلة عنوانها « محاباة » Prejudices ، وفي عدد من الكتب الأخرى (تبدو فيها شهرة بريو 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 كولي أعني الجو الحضاري للأدباء في مقاليه « عودة المنفيّ » 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

ثمة 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 لكتابها « ممثلو الساحل الذهبي المتجولون »

عنواناً فرعياً هو « أو ارتفاع نجم لوتّا كرابتري » 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 اكثر من العنوان الأصلي لأن ما يتعلق منه بروح الفكاهة قليل جداً (إلا أن تكون كلمة Humor مستعملة بالمعنى الآخر الذي 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 « الأخلاط الأميركية » لكان ذلك أدقّ) . ولم يتّحد 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 قربى متينة بين الفنان الفرد والصورة الأميركية الكبرى .

ولا مشاحة في أن انتاج الآنسة 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 الركينة 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 والقبعة 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 والتركيبية في كتابها « روح الفكاهة الأميركية »

وعن صلات القرابة بين الشّعب والأدب الفني وبنى موروثاً من المضمون الشعبي « المنتحل » في كتابيها كروكت وأدبون ، وأبان أن الموروث في الشكل اكثر 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 بالتحليل 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 عقدته لهذا القصصي في كتابها « روح الفكاهة الأميركية » فأخذت بعض أحكامه العارضه بالقبول ، وحطمت استنتاجه الأساسي وهو : أن جيمس نشق عن الموروث الأميركي حين تعلق بالمناظر العالمية ، أي تشوّف الى إناء كبير ولم يقنع « بسمنه في أديمه » . ولقد هاجمت بروكس بطريقة غير مباشرة في حديثها عن مارك توين في « روح الفكاهة الأميركية » . (بقولها : من الخطأ أن يتطلع الدارس في مارك توين الى ناقد اجتماعي حتى ولو كان ناقداً ضئيلاً) . وهاجمت في كتابها « شارلس شيلر » بياناته التي أصدرها في مجلة « الحر » Freeman بشيء من الإسهاب لأنه دعا الى خلق مدرسة من الفنانين الأميركيين خلقاً آلياً بدلاً من أن يدعو الى حُرّية استعمال المواد الأميركية الناشئة عن محض الحاجات والمواقف المحسوسة . بل إن كتاب « جذور الثقافة الأميركية » الذي جمعه بروكس وصدره بمقدمة

تبجيلية 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 نحملها سلفاً ، قد تنحرف بأحكامنا عن الجادة » ومن الناحية الأخرى تعلّم منها بروكس دون ريب . ومن المحتمل أن التقرير الذي أثار تعليقات كثيرة في الطبعة الأولى من كتابه « محنة مارك توين » ومؤداه أنه ليس لأميركة فنها الشعبي — من المحتمل أن هذا اختفى بعد أن اطلع بروكس على مؤلفات الآنسة رورك ، وأنه تعويضاً عن موقفه السابق ، قد حشد في المجلدات الحديثة عن التاريخ الأدبي قطعاً كبيرة من المادة الشعبية ، وبعضها منتزع من كتب الآنسة رورك وليس فيها نقل واحد معزوّاً الى مصدره .

إن كثيراً من طريقة الآنسة رورك في تناولها الخاص للأمور 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 بحميّة 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 تغرّب عن وطنه ووجه اهتمامه إلى الأحداث العالمية .

وبالجملة لم تكن الآنسة رورك فحسب المستخصلة للأصول والجذور الشعبية في الفن الشكلي ، والمكونة لموروث شعبي حي يستعمله فنانو المستقبل ، والمعلمة للنقاد الإقليميين مثل فان ويك بروكس ، والمنبهة الى أشخاص مغمورين ومظاهر حضارية في ماضينا لم تدرك على وجهها الصحيح مثل

أدبون وفولتير كومب واستعراض المنشدين الهزليين وهوراس غريلي – لم تكن كل ذلك فحسب بل كانت أيضاً ديمقراطية محبة لوطنها بمعنى أعمق وأوسع معرفةً 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 يكد يسترعي 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 الآنسة 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 منحى ديني أخلاقي .

وثمة عدد من الأسباب يُفَسِّر لم ظلت الآنسة بودكين مغمورة ، أولها : 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 أدّته الآنسة بودكين لابد من مجمل لتلك الأفكار التي تتصل بالفن . وفي طليعتها من الزاوية الأدبية ، فكرة « النماذج العليا » ، وقد عرّفها يونج تعريفاً شاملاً في مقال له بعنوان « في العلاقة بين التحليل النفسي والفن الشعريّ » نشره في كتابه « إسهامات في علم النفس التحليليّ » 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 — كتصوّرات في اللاوعي عند الشاعر ، وكموضوعات مترددة أو سلاسل من الصور في الشعر — وكتصورات في اللاوعي عند القارئ أو عند الجمهور . وهذا مبنيّ على فكرته عن « اللاوعي الجماعيّ » الذي يختزن الماضي الجنسيّ وهو الذي ولّد الأبطال الاسطوريين للبدائيين ، ولا يزال يولد أخيلة فردية مشابهة للرجل المتمدّن ، وهو الذي يجد تعبيره الاكبر في رمزية تتجاوز حدود الزمان غير أنّها مألوفة نسبياً ، وهي رمزية ما تزال تتكرر أبداً . (لابد 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 يصور حلم الغجر ، وكم تبدو خلاّبة 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 عصبياً 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 فناناً 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

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

وهناك مبادئ يونجية أخرى أقل قيمة من هذه في مؤلف الآنسة بودكين وفي النقد الأدبي عامة مثل : مبدأه في الليبيدو وهو ما خالف به فرويد منذ البدء إذ اعتبر الليبيدو « طاقة غريزية نفسية بعامة » أي « دفقة حيوية » كما يقول برغسون لا « طاقة غريزية » فحسب ، ومثل نموذجَيْ الشخصية عنده، وهما : الشخصية « الانطوائية » و « الانبساطية » على أنهما يمثلان الاتجاه الداخلي أو الخارجيّ للبيدو ، واصطلاحاته الأخرى مثل Anima ويعني بها الصورة المثالية أو صورة النفس و Persona وهي الشخصية الخارجية المكمّلة . 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 تُفَسّر أعلى النتائج وأدناها في عملية الحياة ، بمصطلح العناصر التي كانت موجودة في البدء . كذلك فان إلحاح الكتاب الفرويديين

---

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

على العلاقة الحسية بين الأب والابن يغفل وجهه نظر أخرى لا تقل عنها صحة ومتانة 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 ينزع — حيناً ما — إلى أن يعتبر الفن تعبيراً مرضياً ، أي أنه على وجه الدقة نتاج مرحلة نرجسية من مراحل التطوّر ، أي تحقيق وهمي للرغبات ، أي رضى مُعوّضٌ ناشىءٌ عن تَوَقانٍ منهوم ، لم يجد شبعه في عالم الحقيقة . وقد كتب عن « الجمال » في « المدنية وما يعلق بها من تبرم » ، Civilization and its Discontents يقول : « إن ما يبدو أكيداً في حال الجمال هو أنه مستمدٌ من عوالم الحسّ الجنسيّ ، فحبّ الجمال مثل تامٌ كامل على شعور ذي غايات مكبوتة » ، وليس من هذا إقرارُه بأن التحليل النفسي « لا يستطيع أن يقول عن الجمال إلا شيئاً أقل مما يقوله عن غيره من الأشياء » .

ومع ذلك فان فرويد ، لا أي واحد من تلامذته الذين انشقوا 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 أثراً أدبياً قليلاً . (ولكن لا بد من أن نقر بأنه تكاد كل القصص التي تتعلق « بالأنا » أو دوافع القوّة أو التعويض ابتداءً من « جاتسبي 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)

---

* جاتسبي العظيم قصة من تأليف ف. سكوت فتز جرالد ، نشرت سنة ١٩٢٥ .

(٢) في سنة ١٩٤٦ ظهرت سيرة عنوانها « وليم 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 ورانك 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 المضيّ 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 حببت يونج إلى الفريق المؤمن بتميز الثرى والدم . أما في أكثر كتابها فإنها تتكئ على النواحي العلمية التحليلية من مبادئ يونج اكثر من اعتمادها على الجوانب المتافيزيقية الصوفية عنده . ومن الأمور ذات المغزى أنّ تُصَدّر كتابها بعبارة من

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

(٣) حاول و. ب. وتكت W. P. Witcutt في كتابه « بليك — دراسة نفسية » الذي نشر بانجلترة ١٩٤٦ ان يستعمل سيكولوجية يونج « ليشق طريقاً خلال الأجمة البليكية » في كتبه التنبؤية . ويبدو كتابه لي محمقاً لا فكرة له ، وهو لذلك نقيض طريف لكتاب الآنسة بودكين ، ويستعمل وتكت أكثر مبادىء يونج صوفية وغيبية ويطبقها على الفوضى المشتجرة عند بليك ، ونتيجة ذلك خلية فوضى از دادت بلبلة ، (أو كما يقول المثل « حمأة مدت بماء ») أما جيمس أوبنهايم (١٨٨٢ — ١٩٣٢) فقد كان حتى الحرب العظمى الأولى داعية مسالمة Pacifist ، ثم حطمت هذه الحرب معنوياته ، وقضت على صحيفته « الفنون السبعة » فتتحول 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 محيص عنها أستطيع أن أخدم قضية معرفة الإنسان للانسان » .

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 نماذجَ 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 تلحظ العبارات التي تصف هدأة السفينة ثم حركتها العجيبة أخيراً وتجد أن هاتين الظاهرتين – أي الهدأة والحركة – يقدّمان لنا مشكلة الموت والولادة الجديدة ، رامزتين رمزاً محدداً ، إلى تجربة كولردج الشعرية كيف كانت جهداً ذهنياً ضائعاً تلاه فجأةً إلهام خالق . وتعتمد في هذا التفسير على تداعي أفكارها وذكرياتها التي أوحت بها الأبيات ثم على ما لديها من آثار كولردج نفسه ، مما يشير

إلى تداعي الأفكار عنده وأخيراً على الروابط العامة ، التي توضحها 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 ، ويبعثها حيةً فيها إلى درجة كبيرة .

ويعمل نهجها المقارن على نحو مشابه ففي الفصل الذي عقدته للحديث عن الصورة الانموذجية 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 الخصب والنماء . ثم تتناول التوازن الغامض الذي يخلق حواء عند ملتن من شخصية بيرسيفوني رمز الشباب الذي قدرت

---

* قد اكتنفتني مياه الى النفس ، أحاط بي غمر ، التف عشب البحر برأسي ، نزلت الى أسافل الجبال ، مغاليق الأرض علي الى الأبد (يونان ٢ : ٥ — ٦) .

له نهاية محزنة ، ومن شخصية دليلة رمز الخداع . ثم تجد ذلك الغموض عينه يكتنف فيدرا رمز الخادعة المخدوعة عند يوربيدس ، وتلحظ كيف يبلغ هذان الأنموذجان مرتبة المثال في شخصية بياتريس—صورة الأم— عند دانتي بكل ما فيهما من عناصر أرضية تتكون منها هيلانة وديدون وكليوبترا وفرنشسكا (والأخيرة منهن بخاصة) . وتتنبه إلى أن التنوع في نماذج فرجيل بين يورديك 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 غرتشن عند غوته ، أي فرنشسكا حين تصبح بياتريس . وحين تعالج الآنسة بودكين ما بين هذه الشخصيات النسوية من ارتباطات متداخلة متنقلة ، تحلل مظاهرهن الموقوتة بزمان معين وكيف كان ينظر اليهن في العصور التاريخية المختلفة التي شهدها كل شاعر من أولئك ، كما تحلل مظهرهن الانموذجي اللازمنيّ في الخيال الشعريّ ، خلالَ العصور مجتمعةً .

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 « الينبوع » The Fountain لشارلس مورغان ، وشخص الشاعر الأنموذجي في صورة أب ممثلاً في « أورلاندو » Orlando لفرجينيا ولف ، والتف الحلمية المتتابعة من شعائر الولادة الجديدة في « اليباب » 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 تلحظ دوامها واستمرارها . فإن كانت هذه النماذج كما يزعم يونج

(مقتفياً خطى فرويد) تجارب بدائية تنطبع في نسيج الدماغ على نحو ما ، فاذن لا بد من أن نؤمن بأن بعض الخصائص المكتسبة تُورّث ، 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 » أكّد إيمانه بوراثة الخصائص المكتسبة على الرغم من نظريات علم البيولوجيا المعاصر . وأما إن كانت هذه النماذج العليا ، من الناحية الأخرى ، تورّث ، كما يعتقد كثير من النفسيين المعاصرين ، في البيئة الثقافية لا في العضوية الحسية ، وأنها تستعاد في كل جيل خلال تجارب طفولية مشابهة ، فإنها من ثمّ قد تتغيّر جذرياً بين مجتمع وآخر وبين جيل وجيل وطفل وطفل وتنتحل في كل مرة تجارب طفولية مغايرة جذرياً . (مثال ذلك أن مالينووسكي لم يجد عقدة أوديب في شكل أموميّ بين سكان أرخبيل التروبرياند الأموميين) ** . وتحاول الآنسة بودكين في موقفها من هذه المشكلة أن تتركها محطّ أخذ وردّ وتلمح إلى تحفظاتها هي نحو موقف يونج في الصفحات الأولى من كتابها ، فتقول :

---

* فايسمان (١٨٣٤ – ١٩١٤) عالم بيولوجي أكد في سلسلة من المقالات والبحوث ان هناك فرقاً واضحاً بين الخلايا الجسدية وبين الخلايا الجرثومية ، وهذه التفرقة هامة لأن معناها ان الخصائص الجسمانية للفرد لا تورث ، إذ أن الخلايا الجرثومية فحسب هي التي تنتقل من جيل الى جيل وتظل خالدة أما الخلايا الجسدية فانها تموت ، والنسل وليد الخلايا الجرثومية فحسب ، فاذا قلنا إن بعض الخصائص المكتسبة تورث تحطمت هذه النظرية السديدة .

** أرخبيل التروبرياند موطن الميلانيزيين ، ويقع إلى الشمال الشرقي من غينيا الجديدة وهو مجموعة من الجزائر المرجانية المستوية . وقد استكشف مالينووسكي بين تلك القبائل ما يسميه « حب الأب » ، وتوصل من هذا الى ان عقدة أوديب إنما تنشأ في مجتمع عماده النظام « الأبوي » وإذن فأن عكس هذه العقدة قد يكون موجوداً في مجتمع « أمومي ». وإذا شاء القارىء مزيداً من الاطلاع فليراجع كتابه : Sex and Repression in Savage Society

منطوق نظرية يونج يصرّح 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 يجدوا 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 فاذا رددته إلى أصوله وجدته انطباعات حسية حدثت في حياة هذا الفرد أو ذاك ثم نسيها .

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 العرقيّ » .

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

ينتقض تذوقنا لجمال الشعر ويفسد ، إن نحن غالينا 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 تؤدي 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 يبديه إ.إ. ستول

* انظر هذا الملحق ص : ٣٣٢ وما بعدها من كتاب « النماذج العليا » . (الطبعة الثالثة ١٩٥٢).

وغيره من اعتراضات على التحليل النفسي ، فذهبت تقرر في اعتدال أننا لا نستطيع أن نلغي — ويجب أن لا نلغي — « الوعي السيكولوجي الذي جاد علينا به عصرنا » وأننا يجب أن نستغل كل « إمكانيات عقولنا » لتذوق الشعر ، وأنّ الاشراقات السيكولوجية ، مثلها مثل أي شيء يتحفنا به ستول أوغيره من النقاد ، عناصر قيّمة يتركب منها هذا الفهم الغنيّ الخصيب.

ومن أقيم مبادئها في استعمالها المتروّي لعلم النفس ، كيفية تناولها لما يسميه يونج أغلوطة « لا شيء إلا » ، أي الفكرة التي ترى أن القصيدة « ليست إلا » مثلاً يندرج تحت إحدى المقولات (وهو نوع من التفكير يسمى اليوم أحياناً « التفكير المِهاديّ » 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 » طريقتها 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 للأرْجاعِ 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 تنبهت لها ، وأي مغزى أو أي توتر أحست ، وما الخواطر التي تداعت واستثيرت ، ومتى وأين انعكست ذاتها ، ومع أي شيء تلابست بل وما الأحلام التي حلمت بها . ولم تحاول أن تمنح هذه الاستبطانات مسحة موضوعية أو على الأقل أن توسّع في قاعدتها إلا مرة واحدة في حديثها عن « الملاح القديم ». ففي هذا الموطن انتحلت منهج إ. 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 عرّفت القراء بالقصيدة وصاحبها ، وطلبت إليهم أن لا يفضوا اليها إلا بمدى الاستجابة العاطفية ، التي هي ثمرة « التأمل المستغرق أو التأمل الحالم » . (هي التداعي الحرّ عند جالتون) ، ولم تتطلب منهم تقديراً للقصيدة نفسها . ومع أن المادة التي حصلت عليها انتهت إلى سلسلة من الأسئلة اللبيقة الموجهة إلى القارئ فإنها أعلنت في مقدمة كتابها أنها تخلّتْ آسفة 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 فإنها أقرّت « أنّ العمل العميق المتزايد في دراسة التجربة الشعرية عند الأفراد ، لا بد من أن يحلّ في النهاية ، محلّ كثير من المناهج الواسعة في البحث » .

وقد استمدت الآنسة بودكين من كل اتجاه نفسي أمكنها الافادة منه ، الى جانب اعتمادها الرئيسي على مبادئ يونج ، وأخذها سيكولوجية جالتون ورتشاردز التجريبية معدّلةً . ولفرويد عندها يد طولى أيضاً لا حيث يتفق في النظرة هو ويونج فحسب . فهي تثير التساؤل حول قول فرويد « إن النزعات 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 حدّ أنه يمتزج بعوامل أخرى قد تكون فعّالة 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 الانسان دوافع ، تضاد دوافع الحياة ، تهدف إلى الفناء والموت والهرب ومن جرائها يسعى الانسان إلى الهرب بأن يعيد 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 ، ممثلةً لأنواع من الرموز الجنسية .

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

وتستمد الآنسة 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 نزعة للقتل أو الانتحار Thanatomania .

* الانفصال Dissociatoin هو فصم أي نوع من الروابط ، وقد استعملت هذا الاصطلاح المدرسة السيكوباثولوجية الفرنسية لتدل به على انقطاع الترابط أو التداعي في الذهن ، مما يولد النسيان والهلاس السلبي وأمثالها 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 ، تأبى عامدة أن تقوم بذلك . وهي مثلها مثل لُويس عارفة تماماً بالرمزية الجنسية الواضحة في الكهوف والجبال في قصيدة قبلاي خان) .

وبعونٍ من هذه المجموعة الانتقائية من النظريات والمبادئ ، خلقت الآنسة بودكين نقداً أدبياً ولم تنتحل علماً . وعلى الرغم من هذا الجهاز فانها مولعة بالشعر ، دارسة حساسة ، وكتابها « النماذج العليا في الشعر » يتميز بنفاذ البصيرة في المبنى العاطفي لرواية الملك لير وبتفسيره (ولعله أول تفسير مُرْضٍ في عصرنا) لما لشعر شللي من هيمنة على قرائه ، وبتحليله المرهف النفاذ لفنّية فرجينيا ولف وبكثير غير ذلك . ولنقل كما يقول كنث 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 . فان 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 ، وأعلاهم

أهمية – بالطبع – أرسطوطاليس ، المصدر الأول لعلم النفس والنقد النفسي للأدب . وتتخلل سيكولوجيته التجريبية كل مؤلفاته كما أنها المحور الذي يدور عليه « كتاب النفس » وكتاب « الطبيعيات الصغرى » ورسائله القصيرة الطبيعية عن الذاكرة والتذكر وعن الرؤيا والتنبؤ عن طريق الرؤيا . وقد طبّق سيكولوجيته على الشعر في « البويطيقا » ، ردّاً على الأغلوطة الشعرية التي وقع فيها افلاطون في « الجمهورية » إذ قال إن الشعر « يُغَذّي » 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 يطهرهما . وما « البويطيقا » إلا نصٌ في سيكولوجية الفن ، وما مبادئ (hamartia) أي الخطأ التراجيدي الناشئ عن قصر نظر البطل في موقفه ، و (Peripateia) أو هزة التغيرُ 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 ظلال كثيرة من المعاني : فقد تعني هذه الكلمة خطأ ناجماً عن جهل بالظروف ، وقد تشمل كل خطأ ناجم عن التسرع او الاستخفاف ، وقد تدل على خطأ واع لكنه غير مقصود كما يحدث اثناء الهياج والغضب . وقد تدل على نقص خلقي وعندئذ فانها تشير الى ضعف بشري غير مشفوع بغايات شريرة ، ولعل المعنى الأخير هو المقصود في سياق نص ارسطوطاليس .

** الكلام عن جنون الشاعر يذكر بتلك العبارة الغامضة التي قالها ارسطوطاليس في كتاب الشعر « ومن ثم احتاج الشعر ... الى انسان به طائف من جنون » فقوله طائف من جنون تعبير مخفف آثره بيورتر في ترجمته لكتاب الشعر ، أما غيره من المترجمين فقد استعملوا كلمة «جنون» غير ملطفة ، وهؤلاء تؤيدهم الترجمة العربية القديمة . وقد اختلف الشراح حول ما يعنيه ارسطوطاليس بهذه الكلمة أهي تعني شخصاً ناقص القوة العقلية أو شخصاً ملهماً . أما في كتاب الخطابة فانه يقول «إن الشعر شيء يوحيه الله» .

وقد وسّع في هذه النظرات السيكولوجية الارسطوطاليسية في الفن ونمّاها كتّاب العهود الكلاسيكية المتأخرة مثل لونجينوس وهوراس ولكن الخطوة العظمى في النقد النفسي إنما حققها كولردج في « السيرة الأدبية » . فقد تناول كولردج سيكولوجية أرسطوطاليس كما عدّل فيها توما الاكويني وديكارت وهوبز وهارتلي ، دون أن يضيف أحدهم إليها شيئاً هاماً ، وسلّطها على الشعر . وما حال بين كولردج وتحقيق نقد نفسي مكتمل إلا الذي منع أرسطوطاليس نفسه من ذلك ، أي عدم كفاية مالديهم من علم نفسي كمّاً وكيفاً . والحق أن كولردج قد حوّم حول اللاوعي حين أشار إلى « انطلاقات تأملات لا ضابط لها ، وقد تخلى عنها الوعي الصريح كلّه ، 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 للتي أجراها رتشاردز في أيامنا ، وتفرقته على أساس عاطفة القارئ وتأثره ، بين الشعر والعلم ، وفكرته القيّمة الهامّة عن الخيال (وقد انفق رتشاردز فيها مجلداً سمّاه « رأي كولردج في الخيال » ليطوّرها في المصطلح السيكولوجيّ الحديث) .

وهناك معاصر لكولردج يستحق أن يذكر في هذا الفصل وإن لم يدنُ 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 الحسّ على العلاقة بين علم النفس والفن . وقد كتب في مقاله « سلامة العبقريّ 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 الرءوس والوحوش الثلاثية الرءوس

والقصص المرعبة عن الوحوش المجنحة التي تنفث الروائح القاتلة * قد تتصوّر 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 واحدٌ لا يتغير .

(سنتحدث في الفصل التالي الخاصّ بالآنسة كارولاين سبيرجن عن والتر وايتر 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 عددٌ من المظاهر لعلّ 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 آليّات الحلم كالخلط الكلامي والخلط المكاني ، والتفصيلات الثانوية ، والفصْم ** ، وهي على ما يظهر الآليات الأساسية في الخلق الأدبي ، كما تشمل مبدأ الحلم الأساسي وهو تحقيق الرغبة التي يمكن تطبيقها على الفن ، وكذلك كشوفها القيمة في طبيعة الرمز . أضف إلى ذلك مؤلفات أخرى له مثل « قوة اللمح الساخر وعلاقتها باللاوعي » و « ثلاث مقالات في نظرية الجنس » .

---

* الأرفيلاي Harpylae وحوش مجنحة لكل منها وجه امرأة وجسم عقاب ومخالب حادة وهي ثلاثة في عددها تنفث الروائح المعدية وتفسد كل ما تصيبه .

** اثنان من هذه الاصطلاحات سبق التعريف 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 . ومقالاته 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 « مقدمة عامة في التحليل النفسي » ، وهي ليست من أولى بحوثه وانما تعود في تاريخها إلى سنة ١٩٢٠ ، لا تزال تعالج الفنان على أنه طفوليّ مريض في أعصابه ، كما قدّمنا . أما أبحاثه المتأخرة وبخاصة في « محاضرات تقديمية جديدة » و « ما فوق مبدأ اللذة » فانها تنحو إلى أن تتجاوز النظريات الأولى فترى في الفنان مريضاً في أعصابه ، له فنّه ، الذي يستطيع أن يفهم من خلاله الحقيقة ويغيّرها . 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 المحدّدة عن فنانين بأعيانهم وآثار فنية بأعيانها . وهذه الأحاديث متناثرة في مؤلفاته على شكل تعاليق موجزة ، بعضها مشمول بسعة الادراك كذكره هاملت في « تفسير الأحلام »* (وعليه بنى جونز دراسته) وتحليله الملك لير ، وحديثه عن التراجيديا اليونانية في « الطوطم والمحرّم »** 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 فلهلم ينسن W. Jensen . وبهذه الدراسات الثلاث أقام فرويد منهجين من التحليل ، اقتفى 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 يصرّ على أن ليوناردو لم يكن مريضاً في أعصابه بأي حال) . وهو محاولة تعتمد كثيراً على تحليل فذّ لذكرى وهمية تخيلّها ليوناردو عن نسرٍ، ويريد العالم النفسي أن يبني على أساسها سيرة الفنان وتطوّره النفسي ، بفهمه مكبوتاته الجنسية والفنية المتأخرة . ويسمي فرويد عمله هذا « محاولة في كتابة سيرة » ويصرّ 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 للفنّان ، مقيداً نفسه بالتحفظ الآتي : « عندما يقدر المرء أي استحالة عميقة مرّت بها تجربة الفنان قبل أن تتمثل خلقاً فنياً سوّياً ، يتحتم عليه أن يتواضع في مدى ما يتوقع أن يحققه الدارس ، حين يعجز عن أن يكشف عن شيء محدّد » . ويهمل فرويد الجوانب الأخرى للآثار الفنية ويبدو أنه يوحي في موطن واحد أنه لا خيرة له في ذلك وأن « طبيعة الاتقان الفنيّ لا يمكن بلوغها عن طريق التحليل النفسي » . ومع ذلك فان هذا الكتاب في حدود مادته ومنهجه ، من أجمل كتب فرويد ، وهو إعادة بناء ، يكاد يكون معجزاً ، لحياة فنان وفكره — فنانٍ معقد مات قبل أربعمائة سنة .

وأما كتابه « دوستويفسكي وجريمة قتل الأب » فإنه يكاد يقع في منتصف المسافة بين المنهجين ، وهو معنيّ في الدرجة الأولى ببلوغ الصرع الهستيري الذي كان يصيب دوستويفسكي ، 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 جيّد التذوق لقصص دوستويفسكي من حيث هي آثار فنية باهرة ، مهتماً كثيراً بتقديم كلّ ما يستطيعه في سبيل مشتملاتها ، من حيث علاقتها الرمزية بمرض المؤلف ومن حيث علائقها الشكلية الخالصة

وأما « الايهام والحلم في غراديفا لفلهلم ينسن » فانه تحليل أدبي خالص . ويرفض فرويد أي محاولة للكشف عن عقد ينسن وأمراضه العصبية بهذه الكلمة الموجزة « ليس ثمة مدخل ننفذ منه إلى الحياة النفسية للمؤلف » ، ويكتفي بتفسير المبنى السيكولوجي والحلمي في الكتاب محللاً تقنياته الرمزية في الخلط الكلامي والخلط المكاني معمقاً في معناه مقوّياً له بعامة . ويستنتج أن ينسن كان على وعي بحقائق 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 . ومنَ الواضح أن جانباً من الاحترام الذي ناله ذلك الكتاب من فرويد إنما يرجع إلى التطابق الدقيق بينه وبين النظرية النفسية ، فهو إلى حد ما « يوثّقها » 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 استحدثه فرويد ، وانما هي استمرار لموروث ذي حلقات كثيرة كان يتألف في القرن التاسع عشر من تشخيصات طبية غير علمية ، يستنتج فيها أحد الأطباء ،

ليشبع لهفة العالم الأدبي ، أن شعر بيرون يدلّ على أنه كان مصاباً بحصاة في المرارة ، وأن بوب كان مصاباً بضغط عالٍ في الدم ، ثم استمرّ هذا على يد النفسيين 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 الثوريين منهم ، فهي نغمة حديث بريل Brill — مثلاً — عن حبّ الشعر ، وأنه ليس إلا تعبيراً عن شهوية شفوية 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 بالمحرّمات في الشعر والاسطورة » سنة١٩١٢ومقالتان احداهما فيسنة ١٩١٤ والثانيةسنة١٩٢٢ 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 بانه يستطيع أن يجرب طريقة جالتون في خلق نموذج أعلى للميلاد الأسطوريّ (ويظهر أنه يجهل أنّ مهمة مماثلة قد أداها ألفرد نت على نحو مجزأ مشتت بدراسة حياة البطل كلها) فحقق رانك دراسةً نفسية مؤثرة في ميدان الأساطير المقارنة ، هامةً جداً للأدب ولعلها النواة التي نمت من حولها دراسة

---

* موضوع « الصنو » — أو القرين — قد بحثه أوتو رانك بتوسع ؛ فقرن بين « الصنو » والأخيلة في المرايا والخيال والروح الحافظة ، والاعتقاد بالروح ، والخوف من الموت . وقد كان « الصنو » في البدء أماناً ضد تحطم الذات أي انكاراً لقوة الموت ؛ ولعل النفس لم تكن في البدء إلا « صنواً » للجسد أي صورة أخرى منه .

اللورد راجلان القيمة « للبطل » سنة ١٩٣٥ .

ويتضمن كتابه « دافع الزنا بالمحرّمات » عدداً من التحليلات الأدبية المثيرة ومن بينها : تحليل لمسرحية يوليوس قيصر من تأليف شيكسبير (وقد بين أن بروتس وكاسيوس وانطونيوس ثلاث شعب من « ابن » قيصر ، يمثل الأول منهما ثورويته ، والثاني شفقته ، والثالث تقواه الطبيعية) . وتحليلٌ لقصيدة بودلير « الماردة » . ثم لما انشق 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 مرتكزاً 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 تحيل التحليل النفسي في مواطن أخرى ، بمغالاتها المتحمسة ، إلى شيءٍ مبتذل سوقيّ وبخاصة في دراسة هاملت على أنها سيرة ذاتية مباشرة لكاتبها .

ولعلّ من أقيم الدراسات الأدبية النفسانية التامة التي قام بها محللون أو نفسانيون محترفون ، 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 ، مكتنزة بالمنطق ، تدل على تضلع في الدراسات الشيكسبيرية ، وعلى الاطلاع الواسع . ثم يقيم جونز نظريته هو ، ويرسي قواعدها ، وخلاصتها أن في المسرحية مبنى أودیبياً 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 and Oedipus**

في الجمهور ، ثم يزيد زيادة حقيقية في مدى استساغةالمسرحية حين يظهر فيها ما عجز عنه كل أحد إلاّه ، وهو مدى المعقولية والحتمية 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 الموحي في ميادين متفاوتة مثل الفن، والفولكور ، والتاريخ والسياسة والدين ، بل والصحافة أيضاً .

وثمة كتاب مثل مقال جونز عن هاملت في حساسيته نحو القيم الأدبية ، وبُعْده 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 ورانك وريبو . ومع أن كتابه قلّما يتجه عنه بكليته نحو الدراسة النفسية ، فهو عمل هام من التحليل الرمزي المسهب ، معَ انطلاقات عارضة هامة ، تعد إرهاصات بعدد من التقنيات النقدية 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 العبقري يظهر عبقريته لا مرضاً عصبياً ولكنه يعود فيقع في الخطأ — في الطرف الثاني — ويؤكد عند نهاية الكتاب أن القصيدة : بما أنها « صورة معجبة توضح سيكولوجيـــة التسامي » وبما أنها لذلك « حقٌ » ، إذن فهي قصيدة « جميلة » . وبما أن القصائد التي تمضي باسم روائع فرايرن هي التي « تشحن بالمعاني الرمزيـة أكثر من غيرها » إذن لعل القصائد الأخرى التي تكون مشحونة بالمعـــاني 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 أقدّر 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 ممن يسيء الناس فهمهم . وليس لديّ إلا سبب واحد للحديث عنه قبل أن أتحدث عن غيره ، وما ذلك إلا لأني — 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 بالعنّة وبالتهوج عن طريق النظر إلى الأوضاع الجنسية (والأخيرة مبنية على تجربة في الطفولة ، حدسية إطلاقاً) . ويرى لافورج ، وهو يؤكد دائماً أن غاياته من تأليف الكتاب تشمل تحذيرَ 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 النقد 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 لنمثّل بهما على التطبيق الدارج بأميركة أولهما ما كتبه لورنس س. كوبي تحت عنوان « أدب الرعب » فقد نشر مقالين بمجلة Saturday Review of Lit. ١٩٣٤ احدهما عن « المعبد » Sanctuary لفولكنر Faulkner والثاني عن « ارض الله الصغيرة » God's Little Acre لكولدول Caldwell * (ووعد بواحد ثالث عن همنجوي ، ولكنه لم يظهر أبداً فيما يبدو) . وأثار بضعَ 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 « المعبد » ليست إلا سلسلة من أوهام العنّة المذكّرة ، ليس هو مثل أن تقول إن فولكنر كان عنيناً ، وإنما كان يتخيل ذلك فحسب . ومنها الرفضُ 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 « بنبو » هو الأنا والرعاع هم الذات العليا ، وهذا مثل على المصطلح ، وإلى أين يؤدي ، إن لم يُكْبَح جماحه . وتكمل القطعة التي كتبها عن كولدول بعض هذه الموضوعات ولكنها أقل احتفالاً بالأثر الأدبي نفسه ، منها بالكشف عن طبيعة الفحش المقذع ، ومضمونات ردّ الفعل له في نفس القارئ .

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

---

* فولكنر ولد سنة ١٨٩٧ وأصبح لفتنانت في الحرب العظمى الأولى ولما عاد الى موطنه عمل نجاراً ثم اشتغل في الصحافة ، واتصل بشرود أندرسون وتأثر أسلوبه وطريقته . أما قصة « المعبد » (١٩٣١) فإنها قصة رعب سادي كتبها ليكسب ما لم تكسبه له قصصه الاخرى من مال ، وقد كانت نقطة تحول في حياته الادبية .

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 نقمته على التفاوت الاجتماعي بين الناس . وقد سماها كذلك لان بطل قصته وهو رجل متدين كان دائماً يفرز فدانـاً من أرضه ويجعل ريعه للكنيسة .

مقال" لشاول روزنتسفايغ عنوانه « شبح هنري جيمس »نشر في «الشخصية والشخصانية » Character and Personality عدد ديسمبر ١٩٤٣ وأعيدطبعهفي مجلة البارتزان خريف ١٩٤٤ . ويستخدم هذا الناقد بعض أقاصيص جيمس ليبني منها جيمس الذي يعاني قلق الخصاء ومركب النقص مع ازدواج جنسيّ طبيعي « وهو احتمال نظريّ » . وعلى الرغم من هذه التذكرة الاكلنيكية الضيقة ، وهذا التملّح الحرّ باستعمال مصطلحات مثل « الكبت والاحباط والتسامي والمغالاة في التعويض » فإن دراسة روزنتسفايغ الحقة للقصص بالغة الحذاقة والحسّ بالقيم الأدبية ، وهي مثل يرينا إلى أي مدى يكون هو ومن على شاكلته مفيدين لو سلّطوا منهجهم على تحليل الأثر الفني وشكله لا على مؤلفه (وكم كان روزنتسفايغ 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 الانجليزية فطبقه تطبيقاً منظماً في تفسير الشعر ، فوجد أن الشعر ، كالحلم ، تحقيق مقنّع لرغبات مكبوتة ، وألمع إلى أن الآليات التي وجدها فرويد في « العمل الحلمي » قد تكون هي الآليات في « العمل الشعريّ » . 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 « هرّب من الواقع » ، واحتقاره « لمعميّات » 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 عالجه امبسون، والنصّ على تكثّر المعنى، فإنها تمثل انحداراً واضحاً ، مع المغالاة في الأخذ بالتحليل النفسي الفرويدي ، ليُجعَلَ ملائماً 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 ينتفع ايكن بنظرة فرويد في الفن فحسب بل حاول أن يوفق بينها وبين نظرية كوستيلف التي تعتبر الشعر تفريغاً آلياً للكلمات ، وبينها وبين مبدأ بافلوف عن الرجع المنضبط ، ونتف أخرى من السيكولوجيا « المشكّلة » . ولم ينجم عن هذا الخليط استبصار كثير ، ولكن أيكن أخذ من فرويد النزعة الأساسية للنقد المعاصر ، سابقاً قولةَ رتشاردز ذات التأثير الواسع ببضع 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

فرويد ويونج مفضلاً عليهما النظريات النفسية لرفرز ، متكئاً 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 والسلاطة إلى درجة مدهشة ، أقول — ربما لكل ذلك كانت نتائجه بشعة ولعلها هي التي خذلت الجهود الانجليزية بعده 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 محيّراً 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 « ألمع أسلحته » ، وإن الناقد قد يسأل في بعض المجالات أسئلة لا يجيب عليها إلا علم النفس ، وإن علم النفس قد استطاع أخيراً أن يفسّر 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 وسمّاه « طبيعة النقد » وضمّنه كتابه « مقالات مجموعة في النقد الأدبي » .) — كتب حججاً مستفله مقنعة ، غاية في ذلك ، في سبيل النقد المعتمد على التحليل النفسي ، ونصّ على الانتقائية والاعتدال ، وبيّن محدودية التحليل النفسي وأخطاره ، كما بين إمكانياته الهائلة . غير أن المحيّر في كل هذا أن ريد لم يطبق إلا

---

* التجارب الصادمة Traumatic experiences هي الناشئة عن حوادث مرعبة مثل صدام قاطرة أو أي أذى مشابه يصيب الجسم ولكنه ايضاً يصيب القوى العقلية فيخل وظائفها ويحدث فيها اضطراباً . وقد أحدثت الحرب كثيراً من هذه الحالات « الرومانية » .

قليلاً من نصائحه للناس . فاذا استثنينا كتابه عن وردزورث ، ومقاله الطويل عن شللي ، ودراسته للأخوات برونتي ، وليس فيها جميعاً دراسة عميقة أو شاملة الادراك ، وإذا استثنينا ترديده الكثير لبعض اصطلاحات فرويد واصطلاحي يونج « انطوائية » و « انبساطية » وجدنا أن ما أنتجه ريد مضى دون أن يمسّه التحليل النفسي ، فيما يبدو . فهو مثل موسى النبيّ ، 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 ترلنغ 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 والكنايات . 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 لمائيو آرنولد وإ.م. فورستر ، هذا التوزع في ذهنه ، ومع أن استغلاله للاستبصارات النفسية واسعٌ 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 نتفاً 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 التقدس ، والحياة الخيّرة ، والروح الرياضية . وأما ممفورد فقد التقط سيرة ملفيل السخيفة الغنائية التي كتبها ريموند ويفر بعنوان « هرمان ملفيل ، البحّار والمتصوف » . وبنى عليها دراسة أسخف وأشد غنائية بعنوان « هرمان ملفيل » وهي حافلة بمبادىء فرويدية غير مهضومة وبذوق رديء ساذج (من أقواله فيها : « ربما » كانت زوجة ملفيل « شديدة الحياء لا تحسن 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 : احداهما سيرة مارغريت فللر ، والثانية سيرة لويزا ماي ألكوت ؛ ومثل دراسة روزاموند لانغبردج R. Langbridge لشارلوت برونتي . ومثل سيرة بو التي كتبها جوزف وود كرُتش J. W. Krutch ، مع أنها جميعاً كان من الممكن أن تنتهي بصورة من صور أغلوطة « ليس إلاّ » التي أنهى بها كرتش سيرة بو إذ قال « إذن فنحن قد تتبعنا 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 الآثمين هم المتحدثون عن الجنس

« هواية » لا علماً ، و « المتوصوصون » في النقد ، ونمطهم متمثل في كتاب « التعبير في أميركة » Expression in America تأليف لودفج لويزون (من أمثلته فيه « إن ثورو — مثلاً — غرٌّ لئق ، محشو بالمكبوتات إلى حدّ العنّة النفسية ، وإلا فهو ضعيف الباه ضعفاً لا يرجى له شفاء ؛ وهو يفضح عوار كل أديب أميركي على هذا النحو) . وفوق هذا المثل ببضع درجات فقط دراسات : كدراسة توماس بير لهنري آدمز المسمّاة « العهد الزاهي » ، حيث فسّر بير شخصية المدروس تفسيراً جنسياً مباشراً . وكدراسة فان دورن التي فضح بها دعوى شعر وتمان وأفكاره على أساس من شذوذه الجنسي ، وكالتفسيرات الجنسية للأدب كله على يد إدورد دلبرغ في « أتحيا هذه العظام » Do These Bones Live ، باسم المعاداة للتحليل النفسي ؛ وكقولة تولستوي : إن أعمق 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 والجشطالت ، وملاحظه التجريبية (التي نتحدث عنها فيما يلي في الفصل الخاص برتشاردز) . أما كنث بيرك الذي توسّع 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 — فانه أيضاً استمد من كل مدرسة نفسية حديثة ليحقق سيكولوجيا متكاملة يسميها « السيكولوجيا المبنية على علم الظواهر » وهي مؤسسة على الجشطالت في الدرجة الأولى ، وتحيد عن « رقة ما هو استبطاني محض » وتجانب « جدب ما هو سلوكي محض » كذلك : (سنتحدث عنها فيما بعد أيضاً) :

أما المدرسة الجشطالتية فانها فرع نفسي ذو بوادر طيبة للنقد الأدبي ـ فيما يبدو ـ مثلهامثل التحليل النفسي على الأقل. ولكنها حسب ما أعلم لم تطبق على الأدب تطبيق احتراف مباشر إلا قليلاً (٥) . ويبدو أن سبب ذلك إنما يرجع إلى النص على العلم التجريبي ، وهو ما دعا إليه مؤسسو النظرية الأولون مثل ماكس فرتايمر M. Wertheimer وكرت كوفكا K. Koffka وولفغانغ كوهلر W. Köhler لتفضيلهم الظواهر التي يمكن التثبت منها موضوعياً عن طريق التجارب المنضبطة . وحتى اليوم ظل اهتمام هذه المدرسة واقفاً عند حدود العقل الواعي ، وعملياتٍ مثل « الادراك » و « التعلم » ، تَرِدُ واضحةً في كتاب فرتايمر « التفكير المثمر » Productive Thinking حيث يتناول أمثلة من العمليات المعقولة في النظريات الهندسية ، وفي كشف اينشتين للنسبية ، لا من مظاهر أقل معقولية وأبعد عن دائرة التثبت واليقين ، كالصور الشعرية أو استكشاف شيكسبير للملك لير . ومع هذا فان الفكرة الأساسية في هذه المدرسة وهي أن ردّ الفعل إنما يكون للكليّ المتكامل أو ما يسمّى جشطالت التجربة لا « للدافع »

---

(٥) صدرت بضعة مؤلفات جشطالتية عن الموضوع العام للفن ومنها :

(١) هـ. إ. ريتر : سيكولوجية الابداع الفني . A Psychology of Artistic Creation .

(٢) فرنر ولف : التعبير عن الشخصية The Expression of Personality (وهذا الكتاب مع أنه في معظمه يعالج التعبيرات الذاتية مثل المشي والكلام فان له ارتباطاً واضحاً بالتعبير الجمالي .)

(٣) رودلف آرنهايم : الجشطالت والفن (مقال نشر في مجلة علم الجمال J. of Aesthetics خريف سنة ١٩٤٣)

كما أن آرنهايم اليوم يدرس نظرية الجشطالت في سيكولوجية الفن بالمدرسة الجديدة للأبحاث الاجتماعية وقد أسهم بمقال عنوانه « ملاحظ سيكولوجية على العملية الشعرية » نشر في « الشعراء حين ينظمون » Poets at Work وهو مجموعة قام بتنسيقها تشارلس د. أبوت من أوراق الشعراء و مسوداتهم بمكتبة جامعة بفلو .

المفرد ، وأنه في الحالة هذه يكون الكلّ أكبر من مجموع الأجزاء وأنه يتحكم في طبيعتها — إن هذا كله ليبدو مرتبطاً تماماً بمشكلات الأدب والفن . والحق أن مبدأ الجشطالت عن الكليّ المتكامل إنما استوحي في نواته من الطبيعة الشكلية للفن حين تعرّف فون اهرنفل Von Ehrenfel إلى أنه حين يغيرّ مكان اللحن الموسيقيّ وتغير أيضاً النغمات التي يتألف منها ذلك اللحن* فان الصفة الجشطالتيه له Gestaltqualitat لا تتغير لأن العلاقات بين النغمات ظلت محفوظة . وربما كانت مشكلة الفنان في نقل الأنموذج 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 الجشطالتية ، 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 للقارىء 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 طريقين الأول : القول بأن الشيء الهام هو « العنصر » أو الجزء وهذا هو الاتجاه الجزئي أو « الذري » والثاني : أن الشيء الهام هو الكلي أو الأنموذج أو هو المركب في مقابل البسيط. وبين الجوابين انفصال حاد ، فهما ضدان منطقيان يختلفان اختلاف الليل والنهار ويتباينان تباين الاشتراكية والفردية . أما أصحاب الجواب الأول فيبحثون عن كيفية التقارب والتجاذب والترابط بين الاجزاء ، وأما أصحاب الجواب الثاني فيبحثون عن التغير 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 العضواني 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 ») والجشطالتيين الاجتماعيين مثل س.إ. آش و ج. ف. براون — لا ريب في أن هؤلاء حين يوجهون انتباههم إلى علاقات المبنى ، والكليات و « الحقول » و « الطوبولوجيا » في الآثار الأدبية ، ويلتقط النقاد المحترفون منهم استبصاراتهم ويوسعون فيها ، عندئذ ينفتح 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 مخيبة للآمال 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 اهر نفل لمسا سماه « الصفة الجشطالتية » فتحقق كثير من السيكولوجيين من أن العمليات السيكولوجية لا يمكن تفسيرها بتحويلها الى عناصرها بل ان الحالة العقلية ذات خاصية ذاتية تسمى « Field Property » وكان أول من انفصل عن السيكولوجيا الميكانيكية في المانية فرتايمر وكوفكا ثم جماعة روبن . فقاب الأفكار المتعارفة عن الادراك والذاكرة ، وكان لفن يعمل مع كوهلر في برلين ؛ فطبق تقنيات الطوبولوجيا على مشكلات السلوك الموجه الغائي ؛ ومن هنا نشأت السيكولوجيا الطوبولوجيه ، 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 ان الآنسة بودكين ألفت بعد ذلك كتاباً آخر بعنوان « دراسة الصور النموذجية في الشعر والدين والفلسفة » Studies of Type — Images in Poetry , Religion and Philosophy .

شمل العائلة » Family Reunion لاليوت بما في كل منهما من وسائل الخلاص المتباينة . وهي ترى أن الخلاص فيمسرحية اسخيلوس جماعيّ وتاريخيّ ، وذلك حين تحوّل الربة آثينا ربات النعمة Erinyes إلى ربات الرحمة Eumenides * ، وينجم عن ذلك أن تنعم الهيئة الاجتماعية بنظام جيد من العدالة . وتقرر الآنسة بودكين أن الأزمة فيمسرحية اليوت جماعية كما هي عند اسخيلوس ومع ذلك فان خلاص البطل عنده في النهاية فردي روحي كلياً ، في مصطلح من علاقات ذاتية جديدة ، واستبصارات سيكولوجية تهدأ بها ثورة « ربات النقمة » 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 المتهلّل ، كالذي كان يتملك الاثينيين أيام اسخيلوس ، فيما يبدو . فالشاعر آنئذ 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 أثينا 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 ، فقرب لهن القرابين وبنى لهن هيكلا ، وكانت عبادتهن عامة ، ويحاذر الناس من تسميتهن بأسمائهن أو من النظر المسدد الى هياكلهن ، ومع القرابين من النتاج كان العباد يقدمون الأرز والزعفران ويريقون الخمر والعسل ، ولا يقوم بتقديم القرابين في اثينة الا الاحرار الفضلاء الذين يحيون حياة نقية .

في كل العالم ، ولو أننا نجحنا في تكوين هيئة تهدّىء أحقاد الشعوب مثلما هدئت بين أبناء الوطن الواحد ، فقد تتشكل لنا في الشعر أسطورة عن التدخل الإلاهي لتعكس لنا نصرنا الجماعي . ولكن في هذه الساعة القاتمة من مقدرات العالم إنْ خلَقَ لنا شاعرٌ من شعرائنا أسطورة عمّا حققناه من خلاص ، فان رمزه لا يستطيع أن يعكس إلا نصراً فردياً روحياً .

وما تزال الآنسة بودكين في « البحث عن الخلاص » مهتمة إلى حد ما بالدراسات النفسية ، وما تزال تقتبس من فرويد ويونج بل إنها تقترح نموذجاً أعلى لربات النقمة — نموذج الطاقة العاطفية المتركزة في رابطة شريرة ، القادرة على أن تستحيل إلى رابطة خيّرة . ولكنها خضوعاًلمنحاها الجديد تكثر الاقتباس من المبادئ الصوفية المتنوعة ، وهذه تشمل كتاب جون مكمري « مبني التجربة الدينية » The Structure of Religious Experience وكتاب « الأخلاق » لهارتمان ، ومبدأ هوايتهد « الفاعلية العلية » في كتابه « المراحل العمليةوالحقيقة » Process and Reality . وتلتقط من هارتمان فكرته عن « المهمة فوق الجمالية للشعر بمنح « نفسية المجتمع المرجوّة » وحدةً محسوسة وشكلاً — أي مُثلاً عليا تبزغ في الوعي الأخلاقي للهيئة الاجتماعية » . وعلى قوة هذا المفترض ، تعترف أن كتيبتها 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 ، فانه يبدو في معظمه مجانبةً لمهمة الناقد الأدبي .

وثمة مشكلة كبرى يثيرها استخدام الآنسة بودكين للنماذج العليا اليونجية

في النقد ، وتلك هي علاقتها بالفولكلور والأنثروبولوجيا . وواضحٌ 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 ألفه 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 » إرهاصاً باللاوعي الجماعي عند يونج ، كما تجد أن مري قد أرهص بالنماذج العليا في فكرته عن « المواقف المنغرسة عميقاً في ذاكرة الجنس والتي كأنها مطبوعة في كياننا 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 أثراً 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 » تجعل 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 تضفي شيئاً على سحر القصيدة وجمالها لا أنها نتف من التعالم 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 كوّنها 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 المكثّرات 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 ديلان توماس وأتباعه . وربما انساق اليها 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 أنْ حلل

أرنست جونز أنموذج أوديب في « هاملت » كان يستطيع أن يفترض أن شيكسبير لم يقرأ شيئاً عن عقدة أوديب عند فرويد ، ولم يعمد 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 مقالَيْه عن فرويد وهما «مكانة فرويد في تاريخ الفكر الحديث» و «فرويد والمستقبل » وهذا الثاني أسهم به في عيده الثمانيني ، تجعل من الجليّ 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 كنزاً 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 يُسهم بأيّ إسهام نقديّ ركين . وربما لمسَ القارئ بعضاً من الأثر لهذا القصور المؤسف في النقد الفرويدي الذي يدور حول د.هـ 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 أنَقَدَ مؤلفاته أو مؤلفات الآخرين .

وأخيراً هناك المشكلة العامة حول إمكانيات النقد النفسي ومستقبله . إن المظهر المخيّب للآمال من الجدل الذي تضمنته مجلة : Partisan Rev .

في هذا الموضوع ، وأثارته الباثوغرافيا التي كتبها الدكتور روزنتسفايغ 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 ردنجهود Red Ridinghood ، ودعا إلى تحليل فرويدي ماركسي معاً ، غير مبسّط وغير ممسوح بالسوقيّة ، ومهّد حقلاً للنقد المتصل بالتحليل النفسي ، بدرسه كيف يرضي الأثرُ الفنيّ الحاجاتِ العاطفيةَ 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 يحلل « 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 مقنّع لرغبات مكبوتة ؛ 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 القصيدة وكيف تصنع ما تصنعه ؟ وهذان هما السؤالان التقليديان في النقد . وتُقَدّمُ العلوم النفسية — وفي مقدمتها علم التحليل النفسي — ذخيرةً عظيمة في الاجابة عليهما ، وتختلف الأجوبة باختلاف القصائد . فلنقل في الثناء على هذه المرأة المغمورة وكتابها ، إنها ، بمعنى من المعاني ، حققت للنقد الأدبي مهمة أساسية كالتي حققها فرويد ، فقد سلّط هو أنوار العلم المُعْشِية على أعماق اللاشعور الانساني ، وأبانت هي أن أرقّ القصائد تحت ذلك الشعاع الساطع لا يدركها الذبول:

الفصل السابع

كارولاين سبيرجن

والدراسة المتخصصة في النقد

لم تكن العلاقات بين الدراسة المتخصصة والنقد في الأدب طيبة كثيراً في أيامنا ، ذلك لأنّ الدارس المتخصص ليس في نظر الناقد إلا امرءاً جامعياً أخنى عليه الدهر ، وقصارى همه من الشعر العظيم ، أن يعدّ ما فيه من شولات وفواصل ، كما أن الناقد في نظر الدارس ليس إلا امرءاً طائشاً ، يجمع في أحكامه الجارفة عن الأدب بين عناصر متساوية من الجهالة والسلاطة . ومن سوء حظ العلاقات بين هذين الميدانين ، أن تكون هاتان التهمتان صحيحتين في أساسهما ، فان الجامعات مكتظة حقاً بمن أخنى عليهم الدهر ، والمجلات حافلة بالطائشين ، واكثر 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 كارولاين ف.إ. سبيرجن التي انتهى بموتها سنة ١٩٤٢ ، عن أربعة وسبعين عاماً ، عهدٌ حافل متميز من دراسة شيكسبير وشوسّر ، 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 بلغتها 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 الانجليزيين ، ولهذا التحيز الأساسي في الكتاب ، أبدت الآنسة سبيرجن استخفافاً لبقاً بالمقاييس الجمالية حتى لقد استطاعت أن تقول : « لقد تعوّد الجنس الانجليزي أن يُلبس أعمق أفكاره وأسمى مطامحه ثوباً شعرياً ، فنحن ليس لدينا أفلاطون أو كانت أو ديكارت ، ولكن لدينا شيكسبير ووردزورث وبراوننغ ». بل يبدو أنها تؤمن إيماناً حرفياً بأن « نشيد الانشاد »، قد كتب في صور غزلية شهوانية ، رمزاً للشوق بين الله والنفس . وليس لديها الوسائل التي تميز 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 ، كأيّ طريق آخر . وتحاول 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 يفسّره »، أما آخر كلمة لها في الكتاب فانها مستمدة من برغسون. وفي الكتاب أشياء قيّمة وبخاصة ذلك الجزء من الهيكل التأريخي المتلاحم للفكر الصوفي ، منذ أفلاطون حتى اليوم ، ولكن معظم الكتاب عمل لا

يثير إلا رغبة عقلية قليلة ، وقيمته في الأكثر تخصّ الغيبيين من الأدباء .

أما كتابها التالي وهو « خمسمائة سنة من النقد لشوسر ، ومن الإحالة إليه » Five Hundred Years of Chauser Criticism and Allusion فقد نشرته جمعية شوسر بين سنتي ١٩٠٨–١٩٢٤ في ستة أجزاء، وكله دراسة تخصصية لحماً ودماً ، ولا يهمنا في هذا المقام . وفيه لخصت وقيدّت كل إشارة إلى شوسر، منذ ١٣٥٧ حتى ١٩٠٠ وربما ظلّ كتابها التصنيف النهائي للمادة المتعلقة بشوسر ، ولا يحتاج إلا لملاحق دورية لما يجدّ من مادة .

وأما كتابها « شيكسبير في يدي كيتس » Keats' Shakespeare الذي نشر سنة ١٩٢٨ فإنه خُطّط – فيما يظهر – ليكون دراسة تخصيصة خالصة مثل كتابها عن شوسر. ولكن هذا الكتاب في الحقيقة يزيد على الدراسة التخصصية قدراً محسوساً . وقصة الكتاب أن الآنسة سبيرجن علمت أن لدى المستر جوزف آرمور في برنستون ، نسخة سفرن Severn من شيكسبير ، وهي النسخة التي كان كيتس يقرأها في رومة ، وترك على هوامشها بعض التأشيرات 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 قدراً 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 ديلك Dilke في هامستد (هذان هما الطبعة الثانية من فوليو ١٦٢٣ ونسخة من القصائد) 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 » ، وحلّلت فيه هذا الكشف العظيم ، وهو كتاب جميل الشكل ، موضح بكثير من الصفحات المصوّرة

عن النسخ الأصلية ، ويتضمن أخيراً ملاحظ كيتس وشروحاً لها .

وقد رتّبت الآنسة 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 الآنسة 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 التلويث وبلى الورق ؛ فوجدت « العاصفة » أحبها إليه ، لأنها قرئت وأعيدت قراءتها كثيراً ، ووجدت « ترويلوس وكريسيدا » أقلها حظاً ، لأنها قرئت وعلق عليها في الطبعة الثانية من الفوليو ثم لم تقرأ — فيما يظهر — في مجموعة برنستون أبداً .

ولما كانت مادتها تتعلق بتحويل ما يقرأه الشاعر في صورة ما يكتبه ، فانها —دون خيار— انتحلت طريقة جون لفنغستون لُويس التي استعملها بتوفيق عظيم في دراسته للمشكلة نفسها عند كولردج ، في كتابه « الطريق إلى شندو » * . The Road to Xanadu . وبعد أن وصفت الآنسة سبيرجن دراسة لُويس بأنها «دراسة خلاّبة» في «كتابه العظيم » ، مضت

* هذا هو اللفظ الأصلي للكلمة وقد آثرناه على « زندو » وهو اللفظ الانجليزي لها .

تستغل طريقته ، بصراحةٍ ، حتّى لقد استعملت نظرياته في التداعي الخيالي . مثال ذلك أنها لحظت صورة عند شيكسبير أشّر عليها كيتس ثم لم يستعملها ، فقدّرت أنها حلقة الربط في فكره بين عبارتين : احداهما 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 والتعرّف إليه من خلال شيكسبير ، ومن ثمّ لا تقف ، إلا قليلاً ، أو لا تقف أبداً ، عند انفعال 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 ضرّب فوقها بالعلامات والتعريجات ، وكتب مثل هذه التعليقات « تبصروا ! عاد إلى حمقه » أو « أتظلّ وغداً شتاماً عيّاباً » (أخطأ كيتس في كتابة الكلمة الأخيرة فعلقت الآنسة سبيرجن على ذلك بأن الخطأ يشير إلى جزعه الساخر ، واحتقاره لنقد الدكتور جونسون للمسرحيات — وهو نقد حاسم تحقيقي —) غير أنها تعجز عن أن تلحظ أن كثيراً من علامات كيتس على « العاصفة » قد تركز على بروسبرو ، وأنه صورة لشيكسبير ، أي هوكاتب مسرحيّ 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 هيكلاً نقدياً لتميز به بيتاً من شيكسبير يصفه كيتس بأنه نوع عظيم من الشعر وآخر « علّم » عليه لأسباب ذاتية أو تافهة أو حتى لأسباب سديدة محكمة (والحق أنه أشّر على عدد من الأمثال والحكم القديمة) فطريقتها لا تفرق بين هذين النوعين من العلامات ، فكلها علامات وحسب . وأخيراً فان 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 سبيرجن كتب شيكسبير التي كانت لدى كيتس . وهي تعترف بفضله « الكبير » عليها ، لما عنده من « سرد ممتع 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 روحيةً به من أي شاعر آخر واقعٍ بينهما ، فحسب أيضاً ، بل إنه كان يدرس شيكسبير دراسة واعية بالعين اللماحة لكاتب مسرحي يُرجى 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 المتافيزيقي (« معرفة الأثر الأدبي معناها أن نتعرف إلى نفس الإنسان الذي خلقه ») وبالفهم خلال « معرفة النفس » وهو شيء يفوق الفهم الذي نبلغه عن طريق « العقل المنطقي » . ويبلغ كتابه ذروته في هذه الفكرة الغريبة وهي : بما أن الشعر الخالص وحيٌ من الله ، وبما أن كيتس وجد وحيه خلال شيكسبير ، إذن فان شيكسبير — حرفياً — هو تجسّد 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 سبيرجن ، لأن اندفاعه نفسه كان يهديه أحياناً إلى حقائق متأبدة . ولو تجسدت المقدرتان بخير ما فيهما في شخص واحد لكان منهما ناقد له خيال مري دون شطحاته المغربة ، ولديه دراسة الآنسة سبيرجن ، دون جبنها ، ولم يوجد بعد مثل هذا الناقد الكامل الذي يحيط بهذه المشكلة النقدية الخلاّبة ، مشكلة العلاقة

بين كيتس وشيكسبير .

أما عملها الأخير أي دراسة الصور عند شيكسبير فيمثل الانطلاق من إسار الدراسة المتخصصة ، والاندفاع وراء حدودها الضيقة ، مع أنه في أعماقه لم يبلغ مرحلة النقد بلوغاً تاماً . وليس كتاب « الصور عند شيكسبير » الا جزءاً صغيراً من هذا العمل ، ذلك أنها منذ ١٩٢٧ — على الأقل — انهمكت في التصنيف والدراسة لسبعة آلاف صورة فيمسرحيات شيكسبير (وتعني بالصور الاستعارات والتشبيهات لا الصور البسيطة المرئية) مع صور أخرى من عدد كبير منالمسرحيات التي كتبها معاصروه . وفي سنة ١٩٣٠ كشفت للناس بعض عملها في محاضرة ألقتها أمام جمعية شيكسبير عن « الدوافع الموجهة في التصوير في مآسي شيكسبير » وفي سنة ١٩٣١ ألقت المحاضرة السنوية عن شيكسبير أمام الأكاديمية البريطانية ، وموضوعها « الصور المكرورة عند شيكسبير » ، وكلتا المحاضرتين ، ظهرتا بعد شيء من المراجعة ، فصلين من فصول الكتاب . وكانت خطتها أن تنشر ثلاثة كتب مبنية على دراستها للصور الأول : « الصور عند شيكسبير » ويتعلق بشخصية شيكسبير والصور التي تتصل بمادةالمسرحيات . والثاني : يعالج مسائل التأليف ، بمحاكمتها على ضوء الشهادات الجديدة التي جمعتها ، والثالث يبحث في المجالات التي تأثر بها فكر شيكسبير 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 لتتمه ، إنما هو بالضرورة حكم عابر إن لم يكن جوراً صراحاً .

٢

ومع ذلك فمن الضروري أن نمعن النظر في ما حققه وما قصّر دونه

كتابها « الصور عند شيكسبير وما الذي تنبئنا به » ، فانه في الحقيقة ينبئنا عن عدد من الأشياء القيمة ، أولها ما يتعلق بطريقته؛ فقد أدّعت الآنسة سبيرجن ، ولعلها محقة فيما ادعته ، أن دراسة الأديب بتصنيف صوره وتحليلها ، بعد تمييزها من إشاراته الحرفية ، طريقة جديدة ابتكرتها ، « ولم يجربها أحد من قبل » . وبيّنت أن لدى أي قارىء معرفةً 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 دريدن كثرة الصور المنتزعة من الطبيعة ، ولحظ هازلت أن « روميو وجولييت » ترتكز — فيما يبدو — على صور الجمال الربيعيّ ، وقد صنع برادلي جداول للصور المتصلة بالموضوعات * في عدة من الروايات ، وتحدث جورج رايلاندز وولسون نايت عن عدد من الصور المترابطة ، ودرس ادمند ابلّندن 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 والقند المذاب » قد استكشفه ولتر وايتر منذ سنة ١٧٩٤ في مقاله : « مثال من التعليق على شيكسبير » وكان أساس طريقة وايتر هو مبدأ لوك في «تداعي الأفكار» الذي وصفه في «مقالٌ 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 مترافقة وما تكاد احداها تظهر في أي وقت حتى

---

* Thematic Images ومعناها الصور التي تدور في مسرحيات كثيرة وترمز الى 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 اكثر من اثنتين وجدتَ كل العصابة متحدةً تظهر جميعها معاً .

ويميز لوك هذه الأفكار التي تبدو غير مترابطة مما يسميه « قافلة » الأفكار المترابطة طبيعةً ، ويتناول وايتر هذه المبادىء في كتابه ويطبقها على شيكسبير ، فيقول :

لذلك أحُدُّ قوة هذا التداعي وتسلطها على عبقرية الشاعر بأنها القوة التي تزوده بالكلمات والأفكار ، التي أوْحَى بها للعقل ، مبدأ 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 وتتحكم في أحدّ أنواع الفهم وأقواها » . ويلحظ التداعي القديم بين « الحب » و « الكتب » وأمثلةً أخرى. ولكن أكبر نجاح حققهو تعليقهعلىالأسطر الآتية منرواية « أنطوني وكليوباترة » الفصل الرابع المنظر الثاني عشر (كما اصلحها هانمر سنة ١٧٤٤)

إن القلوب التي كانت تبصبص خلف عقبيّ
ماعَتْ كالقند ، وغلّفت بحلواها
قيصَر الناشيء .

ففي ملاحظه إرهاصمدهش بطريقة الآنسة سبيرجن (وطريقة لُويس أيضاً) حتى إنها لتستحق الاقتباس ، إذ يقول :

«هذه العبارة وما يتلوها من اقتباسات تستحق من القارىء اهتماماً .

« لا . دع اللسان المغلف بالقند «يلعق» العظمة الجوفاء
وتنحني مفاصل الركبة المثقلة
حيث يكون التبصبص علةً في الثراء »

(هاملت٣–٢ : ٥٥)

« أتحسب هذه الاشجار النخرة
التي طال عليها الأبد فجاوزت عمر لبد
تصبح الأسيفَ التبيع خلف عقبك أو تثب لايماءتك
قائلة لبيك

وهذا الجدول الشبم ،
«المغلّف» بالثلج ، أيكون دواء ناجعاً في الصباح
يشفيك من خمار الأمس ».

(تيمون الأثيني ٤–٣ : ٢٢٣)

«حقاً، أيّ قدر من الحفاوة « القندية » (المعسولة)
أسبغه عليّ ذلك «الكلب» «المتبصبص» .

(القسم الأول من هنري الرابع ١–٣ : ٢٥١)

فكل هذه عبارات فريدة يلحظ فيها القارىء المستطلع أن « الخضوع المتبصبص » المتملق عند حيوان أو تابع ، يتصل دائماً بكلمة « قند » وأنا عاجز عن استكشاف السر في هذا الترابط الغريب . على أن القارىء إن حسب أنّ هذه الأمور ارتبطت في العبارات الأربع بمحض المصادفة فانه لا يعرف إلا شيئاً قليلاً عن العقل الانساني ، وعقل شيكسبير ، بل عن مبدأ المصادفات العاديّ . فاذا وجد القارىء في نفسه اقتناعاً بحقيقة هذه الملاحظة ، فإن حب الاستطلاع لديه ليجد الرضى بهذه الأسطر المقتبسة

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 :

سباستيان : ولكن ماذا عن ضميرك ؟

أنطونيو : نعم يا سيدي أين يكمن ذاك ؟ إنه لو كان ثؤلولاً في عقبي لاضطرني إلى أن ألبس تاسومة . غير أني لا أحس بهذا الرب قابعاً في صدري ، حتى ولو كان عشرين ضميراً تقف بيني وبين ميلانو « مغلفة بالقند »، تذوب قبل أن تمسها يد .

(العاصفة : ٢—١—٢٧٥)

ولا ريب في أن القارىء لن يشك في أن إيراد كلمة « ثؤلول » يردّ إلى التعبيرين السابقين « التبيع خلف عقبيك » و « يبصبص خلف عقبيّ » 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 سبيرجن بفضل وايتر ، ولا ذكرت أحداً من الذين ساروا على هداه ، وإنما اكتفت بأن تقول إن هذا التداعي أمر « لحظه آخرون ». ولم تستطع أن تزيد أي تحسينات في هذه الإرهاصات التي سبق إليها وايتر ، 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 وعَيَفَانه » ، كان يمقت عادة الناس في عصر اليزابث ، في إلقاء الحلوى للكلاب وهم يأكلون ، ثم ربط ذلك بشيء آخر كان يتقزز منه، وهو تبصبص الأصدقاء غير المخلصين بأذنابهم ».

---

* نهاية الاقتباس من وايتر .

وعلى الرغم من سطحية هذا التفسير الذي يبدو أنه قد يتخذ حجة ضدّها لا لها ، فإنها مدينة أكبر الدين في كتابها — وهو دين تكاد تكون غير واعية به ، ولو أنها أدركته فربما كان صدمةً لها — إلى نظريات سيجموند فرويد ، إذ تصف فرضها الأساسي عن الكشف الذاتي في الأدب بقولها :

وفي حال الشاعر أرى أنه من خلال صوره، على الأكثر ، يبوح بمكنونات نفسه ، وهذا العمل يحدث لا شعورياً إلى حدّ 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 علائمها لا تظهر في عين أو قسمات ثم إذا بها تنكشف في توتر عضليّ ، فالشاعر يعرّي ، دون أن يفطن 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 بوحي الغريزة ، هي على هذا نوع من الكشف ، لا شعوري في الأغلب ، صادر في لحظة من المدّ الشعوريّ 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 أبينها جميعاً وأهمها .

ومع أن الآنسة سبيرجن ، فيما يبدو تألف التعبير « دون أن يفطن » بدلاً من « دون أن يعي »* ، وتستعمله الاستعمال الشائع ، إلا أن رأيها هذا صدر بعد رأي فرويد . وفي رأيها — ضمناً — نظرية كالتي 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 مقنعاً مشوهاً ، ليتدسس في الآثار الفنية والأحلام وما أشبه . غير إن احدى نواحي القصور حقاً عند الآنسة سبيرجن ، هي أنها لم تكن فرويدية عن وعي ، إلى حدٍّ كافٍ ، ولذلك عجزت عن أن تتعرف إلى الصراع بين الكبت والانطلاق الكامن في أساس الصور التي درستها ، ولو كانت كذلك لتقدمت 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 يوضّح ، 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 ان يفطن» تعبير عادي أما « دون ان يعي » فإنه يحمل شكل المصطلح النفسي لاتصاله بفكرة الوعي و اللاوعي .

الصور الغالبة في مسرحيتي « الملك جون » و« هنري الثامن » .
الصور الغالبة في « هاملت » و« ترويلس وكريسيدا »

وتوضح اللوحات الأولى والثانية والثالثة والرابعة والخامسة — بنجاح — تفرّد 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 وكريسيدا » 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 نحّت المؤلفة بيكون ، في غمار كتابها ، عن أن يظل ندّاً منازعاً لشيكسبير ، ومنحته ما يستحقه من تقدير حين عدّته كاتباً خلاقاً عظيماً . وقارنت بينه وبين شيكسبير في صورتين : صورة « تسلطت » على بيكون ، وهي عظمة النور ، وصورة « تسلطت » على شيكسبير ، وهي صورة الحديقة . وقيّدت النتائج المترتبة على الصورتين ، فاذا 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 لعدد 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 أساسي 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 تكفي في ذاتها لتلقي ريبة كثيفة على تأليف هذه المسرحية » . وقد استطاعت أن تفترح عدداً من التخمينات المعقولة المتعلقة بالسيرة عن طريق الصور نفسها؛ من ذلك أنّ تجربة ذاتية في طاعون ١٦٠٠ قد غيّرت في استجابة شيكسبير له تغييراً حاداً ، فقلبت نظرته من حال استخفاف غير عابىء به، قبل حلوله، إلى حال من الرعب والاشمئزاز بعده . ومن ذلك أنه ، وإن كان المعلقون قد استنتجوا من كثرة إشارات شيكسبير إلى الصيد أنه شغوف به (حتى وصفه ج. دوفر ولسون « بأنه صياد حاذق ») فإن صور الصيد في مسرحياته تكشف عن نفوره منه ، وكراهيته 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 » سيمكننا من القول ، دون تردد ، بأنهما ألفتا في فترتين متقاربتين ، ولو لم نكن نعرف هذه الحقيقة .

وإلى جانب هذه المشكلات في الدراسة التخصصية الخالصة يسهم كتابُ « الصور عند شيكسبير » إسهامات متعددة في مجال الفهم والتذوق النقديّ . أما الجزء الأول من الكتاب المسمّى « الكشف عن شيسكبير 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 وايتر — « مجموعة الكلب والتبصبص والقند » — ويضيف إليها غيرها. وأشد هذه المجموعات خلابة وسحراً لأنها تتعمق نفس شيكسبير باكثر مما يقدر للدراسة التقليدية أن تبلغه ، هي ذلك التداعي المعقد بين الموت والمدفع وبؤبؤ العين ، وحجاجها في الجمجمة والدموع والسرداب والفم (والأسنان أحياناً) والرحم ، ثم الموت أيضاً . فهذه الصورة تتردد في المسرحيات جميعاً ، وهي مهيمنة 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 سبيرجن 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 كشوفها بحيث يستطيع القارئ نفسه أن يحدث هذا الربط في يسر .

وأما النصف الثاني من الكتاب وعنوانه « وظيفة الصور من حيث هي متكأ ونغم خفيّ 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 سبيرجن أن هذه الصور ليست المعالم السطحية للمسرحيات، وإنما

---

* هو الفصل العاشر ص ١٨٦ — ٢٠٠ .

هي شيء أعمق من ذلك بكثير . فمثلاً : ليس في مسرحية « تيمون الاثيني » التي تتحدث جزافاً عن الذهب (فيها مائتا إشارة للذهب) إلا صورة واحدة منتزعة من الذهب ، في الحقيقة ، أما الصورة التي تهيمن على المسرحية ، فهي صورة الكلب المتبصبص الذي يلعق القند المذاب ، أي المجموعة التي اهتدى إليها وايتر . .وتعتقد الآنسة سبيرجن ، كما لابد أن يعتقد أي واحد وجد لديه هذه الشواهد ، أنّ هذه الصور المسيطرة في المسرحيات كانت ، فيما يحتمل ، لا-شعورية عند شيكسبير . وتستثني من ذلك، وحق لها، موضوع الجسد الانساني في «كوريولانس» وتعده « أنموذجاً متعمداً » لأنه يقع على سطح المسرحية ، وهو أيضاً الموضوع والمجاز الدائر حول « جسم الدولة » في المصدر الذي استقى منه شيكسبير فكرة مسرحيته ، أعني « حياة كوريولانس » لفلوطارخس * .

ولا تحاول الآنسة سبيرجن أن تبحث عن العوامل التي تجد 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 نعثر على أحدهما في ظاهر النص ، وبذلك تعكس الاتجاه الظاهريّ فيه (إنّ 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 ابتداعاً لاشعورياً ، ليعبر عن

---

* يعني أن تشبيه الدولة بالجسم ، وكل عضو يقوم بوظيفته فيه ، وقصة الأعضاء التي اشتكت تحكم المعدة واستبدادها ، قصة مستقاة من فلوطارخس وقد وردت في مسرحية « كوريولانس » ، ولكن الآنسة سبيرجن تراها صورة على سطح المسرحية .

أعمق النزعات 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 ، ولكنّ 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 منطقها ، 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 اكثر مما لدى مارلو ، وكان لدى دكر Dakker من صور صيد السمك اكثر مما لدى ماسنغر Massinger استنتجت الآنسة سبيرجن أن شيكسبير ودكر كانا من النوع الذي يكثر التجوال ويبارح البيت ، ولم يكن كذلك مارلو وماسنغر . ولا يخطر لها أبداً أن صورة صيد السمك أو ركوب الخيل ، ربما لم تنشأ عن الحب المتحكم للتريض ، وإنما تنشأ عما قد يرمز له صيد السمك أو ركوب الخيل ، كلٌ بدوره . ولما كان شيكسبير يبتهج 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 الريّا ، 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 الدالّة في الوجه ، لا تملك الآنسة سبيرجن

---

* رسام فرنسي انطباعي عاش في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن ، وتمتلىء صوره وتماثيله بالحيوية والطاقة ، والضخامة أحياناً ، وهو يرسم النساء عبلات كبيرات الأفخاذ ، بارزات القوة ، وبخاصة تماثاله عن « الدسالة » ، ومع ذلك فان رينوار كان منقرساً . فالقول بان شيكسبير كان رشيقاً لأنه يتحدث عن رشاقة الاجسام وخفتها استنتاج مضحك .

إلا « أن تستنتج أنه هو نفسه كان مثل رتشارد الثاني أشقر يحمر 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 حديقة حتى إنه تمكن من أن يرسم صوراً كثيرة للتطعيم. ولآثار الصقيع القاتلة ، وهلم جرّا .

فالافتراضات العامة في كتابها، إذن ، هي أن شكسبير عمل — ولا بد — ما تتحدث الصور عنه ، وأحسنَ ما أحسنت الشخصيات أداءه بل أدار في رأسه نفس الأفكار التي خطرت لها (حتى انها ، على الرغم من أنها حذّرت من نسبة أفكار أبطال المسرحيات إلى شيكسبير نفسه ، انزلقت في غير حذر ورأت أن مسرحية «هاملت» تمثل شيكسبير المتناهب بين المثالية والشكّية) وهذه الإفتراضات 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 الإفتراضات تسخر من نفسها أيضاً ، بهذه الصورة الوهمية السخيفة لشيكسبير الانسان التي استخلصتها الآنسة سبيرجن من الصور حين قالت :

إن شخص شيكسبير الذي يطل علينا من هذه الصور لهو رجل ملزّز الخلق مدمج البنية — ولعلّه أميل إلى القضافة ، على حظ عجيب من التناسب والتناسق ، لدن العود رشيق الحركة ، خاطف النظرة صائبها ، تبهجه الحركة الجسمانية السريعة . ولعلّه كان — فيما اقترحه — أشقر ناضر اللون ، وكان لونه في شبابه ينخطف ويعود بسرعة ، فيمّ على مشاعره وعواطفه ، أما حواسه فإنها كانت شاذة في حدتها ، 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 وحبه للريف ، ومتعته في الأعمال المنزلية « 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 سبيرجن يبدو كأنه وليد إهمال عارض أو حذف عامد . فمثلاً تشير إلى أن بن جونسون كان « تحت التمرين » مع والده بالتبني ، في بناء الطوب ، ولكنها لا تلحظ ولا تفسر ، كيف أن لوحتها عن صوره تدلّ على أنه ، هو وتشابمان ، الروائيان الوحيدان اللذان ليس لديهما صور منتزعة من أعمال البناء . وتلحظ أيضاً أن شيكسبير ليس لديه تقريباً صور مستمدة من حياة المدينة ومناظرها ، ولكنها لا تحاول أن تفسر كيف يكون ذلك عند كاتب مسرحيّ قضى أكثر شبابه في لندن ، وهلمّ جرّا . وهناك أخطاء أخرى تبدو وليدة ضعف في منهجها ، ومنها هذه الغلطة الواضحة ، وهي طريقة تصنيفها للصور فإنها ذاتية محض ، ولذلك كانت تحكمية متغيرة ؛ ففي الصفحة السادسة والعشرين عدّت « الساعد المرمريّ » صورة مستمدة من مظهر المادة « لا من ملمسها » ،

وفي الصفحة الثانية والثمانين عدت وصفَ بَشَرِ ديدمونة بأنه « ناعمٌ كالمرمر المنصوب » ، صورةٌ مستمدة من طريق اللّمس . وهناك اعتراض على طريقتها أعمق من هذا وأعلق بالأصول ، أثاره إ. أ. رتشاردز (دون أن يذكر اسمها) وآخرون غيره ؛ وهو أن « المجازات قد صُنّفَتْ بالنظر إلى شِقّ واحد من « الأفكار » المزدوجة التي يقدمها لنا كلّ مجاز ، في أبسط أحواله ، أي أنها لم تضع في جَدَاولها أبداً الأوجه الممكنة الخفية التي قد تنطوي في صور شيكسبير. فمثلاً : تعليقها على « قلة » الصور المسرحية تعليق سخيف ، لأن تلك الصور وفيرة ، وذلك ما بيّنه السير إ.ك. تشيمبرز في « لُقَاطات من شيكسبير » Shakespearean Gleanings . وتسلم الآنسة سبيرجن بنواحي القصور والمشكلات التي تعتور طريقتها في ملحق بكتابها عنوانه « صعوبات تتصل بعدّ 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

---

* هوالملحق الأول ص ٣٥٩ وما بعدها وما تقوله في هذا الملحق : وربما لم يتفق اثنان اتفاقاً تاماً على عدد الصور التي يجدانها في احدى المسرحيات. فأما أولاً فلا بد من ان يقرر المرء إن كان ما لديه صورة أولا ، وثانياً أهي صورة واحدة أو اثنتان او ثلاث ، وثالثاً أهي صورة ذات فكرة ثانوية وإن كانت كذلك فأين تصنف ؟ . وتوضح الآنسة سبيرجن أنها كانت تدخل الصورة الواحدة في « خانتين » خانة تسميها رئيسية وأخرى ثانوية وتسمي 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 تفريغ ؛ أما عند الآنسة سبيرجن فإنه فحسب « ذكريات الطفولة عن نهر آفون الذي تقع عليه ستراتفورد » . وعندما تشير إلى أن المجاز المنسرب في المسرحيات التاريخية الأولى هو « القطع المتهوّر 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 سبيرجن 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 كلّ مسرحية بأنه رمز تجريبي يفتح مغالق نفس شيكسبير ، وأما اليونجيّ فقد يقرأ فيه أنموذجاً أعلى ، والجشطالتي يراه تكاملاً كلياً أساسياً للتجربة ، وهكذا ، غير أن الآنسة سبيرجن 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 سبيرجن ، على وجه التقريب ، ولكن قلّ منها ما استخدم كتابها في البناء الخالق الايجابي الذي يتطلبه ، إلى أن نشر ادورد أ. آرمسترونغ كتابه « خيال شيكسبير » Shakespeare's Imagination بانجلترة سنة ١٩٤٦ . وهذا الكتيّب المدهش ، وعنوانه الفرعي « سيكولوجيةالتداعي والالهام » ليس توسيعاً في مباحث الآنسة سبيرجن بمقدار ما هو توسعة لطريقتها نفسها ، مع استخدام التقنيات التي استخدمها نايت ولُويس (والاعتماد الكثير على إ. م. و. تليارد 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 لكيمبردج (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 . وتتبلور في هذا الكتاب براعته في هذه الميادين جميعاً ؛ فيبدأ آرمسترونغ دراسته بصور الطيور والحشرات عند شيكسبير ، ويتتبع عناقيد التداعي المتصل بها خلال المسرحيات ، ويكشف عن المبادىء والاستقطابات وعادات الفكر التي تكمن تحت تداعي الصور عند شيكسبير ، أثناء رصده للتطور في هذه الصور المتداعية ، وينتهي إلى النتائج الآتية (١) تقنية جديدة لحل المشكلات القائمة في الدراسات الشيكسبيرية (٢) نظرية عن كيفية عمل الخلق عامة (٣) سبرٌ لعقل شيكسبير وآثاره ، ويعتبر من أشد ما كتب حتى اليوم إثارة وامتاعاً .

وهو مدين كثيراً للآنسة سبيرجن ، لاعتماده على مبادئها الأساسية في « الصور » و « عناقيدها » وكشوفها المحدّدة لعدد من الروابط والتداعيات والعناقيد ، وكثير من جداولها ونتائجها . غير أنه يكاد في كل حال يتعدّى حدود ما بلغته ، مفنّداً تقسيماتها وتفريعاتها المغرقة في البساطة ، مفسراً ما عجزت هي عن تفسيره (مثل مجموعة صور الموت والعين والحجاج والفم والسرداب والرحم ... الخ فإنه يفسّرها تفسيراً مقنعاً بأنها سلسلة من رموز « مجوّفة » واقعة بين الولادة والموت) مصححاً ما شوهته ، موسعاً في توضيحاتها وأمثلتها ، مضيفاً إلى ما تسميه هي « الصور المهيمنة أو المنسربة أو المتكررة » صوراً « موضوعية » ، ناقداً قصور نظام التصنيف بمصطلح مشابه لانتقادات رتشاردز (ولم تخذله قوة نقده إلا مرة واحدة

ـ وكان خذلاناً بارزاً ـ حين قال في تفسيره لمجموعة الصور التي اهتدى إليها وايتر « لعلّ الدكتورة كارولاين سبيرجن كانت مصيبة في تفسيرها »).

وأثناء تصحيحه لأخطاء الآنسة سبيرجن أو تجاوزه الحدود التي بلغتها ، 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 عضوّي يعمل بطريقة دينامية . وهوعلى وعيٍ بالأصول الشعائريةفي المسرحيات، وبأهمية مباحث جين هاريسون وجماعتها في الدراسات عن شيكسبير وهو يعالج الامكانيات المهمة ، والصراع العاطفي الخفيّ في الصور وضروب التداعي ، ويتشبث 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 (مقتفياً خطى الآنسة سبيرجن في هذا) ، مثبتاً أنّ شيكسبير جعل هاملت يقول handsaw لا hernshaw أو أي طائر آخر ، مبرهناً على صحة الخاتمة المتنازع في أمرها ، في مسرحية « ترويلس وكريسيدا »، مقترحاً أنّ بذلَ جهدٍ 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 تبدو جداوله الأربعة المسهبة التي جعلها مفاتيح لعناقيد الصور ، وهي طائرة الورق والخنفساء ، ثم اليعسوب وابن عرس معاً ، والأوزة ، اكثر إثارة وفائدة من الرسوم البيانية عند الآنسة سبيرجن

وهذه النتائج الجوهرية ترجح كثيراً بنقائص الكتاب . أما من حيث الأسلوب فإن النقائص تشمل نظرته المتخازرة المتخابثة إلى الخيال (« الجنية الخفيّة » « العفريت المتفنن المتسامي ») وتباهيه العلميّ المزعج ، المضحك في أغلب الاحيان (« استعملت كلمة هوام » لتشمل المخلوقات المتنوعة التي تلدغ وتعض ذلك لأن لفظة « حشرات » لا تشمل قراد الغنم ») . وأحياناً يخفق آرمسترونغ في الالتزام بالمبادىء التي وضعها ، فيجرب أن يستعمل مجموعات [عناقيد] الصور للاجابة على أسئلة عن الملاحظة الخاصة عند شيكسبير ، وتجربته وحياته وشخصيته (أأثرّ في عقله منظر احتضار ، أ كان يكره الكلاب ، أسرق أبداً غزالاً أو بنفسجاً ، وأيها كان أشد عليه البراغيث أو القمل ، أ كانت السيدة السوداء تتبرج كثيراً ، أأصيب 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 فان 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 توحي بها شواهده (أعني على التعيين المذهب الجشطالتي) ومن ثمّ فإنه مضطر إلى أن يعتمد على شذرات متفرقة من نتائج مكردي و ف.ك. بارتلت ومكدوغل ورفرز 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 تخطوا نواحي القصور فيه على نحو ما . فتحدث كنث بيرك في كتابه « نزعات نحو التاريخ » Attitudes Towards History (١٩٣٧) تحت عنوان « العناقيد » عن الامكانيات التي أثارتها الآنسة سبيرجن ، لعمل لوحات لعناقيد الصور عند أي مؤلف « لنمسك طرف الخيط الذي يوصلنا إلى العناصر الهامة المنضوية تحت لجج رمزية » . وكتب تحت عنوان « الصور » (بعد أن أثنى 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 تحتاجه طريقتها ، وهو إضافة المعيار النوعيّ المعتمد على فحوى الصور ، إلى مقياسها الكميّ المحض ، أي أنْ تمنح وزناً خاصاً للصور التي تظهر في مواطن حساسة من الكتاب كالفاتحة أو الخاتمة أو نقطة التحوّل .

وفي سنة ١٩٤٢ استغل ثيودور سبنسر في كتابه « شيكسبير وطبيعة الانسان » نتائج الآنسة سبيرجن كثيراً واقترح نوعاً آخر من التوسيع ، أي معالجة دينامية لا ساكنة فلا تكتفي بأن تلحظ — كما لحظت — أنّ مسرحية هاملت تحوي من صور الداء أكثر من أي مسرحية أخرى بل أن ترى في تراكم الصور حتى يصبح لها ذروة أمراً ذا مغزى ، على وجه الخصوص ، وأن ٨٥ ٪ منها ترد بعد منتصف المسرحية * . واقترح وليم تروي سنة

---

* انظر ص ١١٤ من كتاب ثيودور سبنسر «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 الملحمة الاغريقية . أما كنث 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 كلّ شيء في نظام الآنسة سبيرجن . غير أنه لا يفتأ يعترف بكشوفها وبالمادة « التي جمعتها لنا الآنسة سبيرجن » بينا هو في الوقت نفسه يخلّفها بعيداً وراءه ، وفي إشاراته إليها تكمن مشاعر متصارعة يوضحها مثل قوله « ولابد من أن يلحظ المرء أن الآنسة سبيرجن ما اكتشفت كل المشتملات فيما اكتشفته » و « ولقد استبان لها جزء واحد فقط من الامكانيات » « وإذا نفضنا عنّا طريقة الآنسة سبيرجن في التصنيف ، وهي طريقة آلية نوعاً » « ومع أن الآنسة سبيرجن لا تضمّن العبارةَ في الأمثال التي أوردتها » « ومع أن الآنسة سبيرجن 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 كارولاين سبيرجن ، فهي نفسها لم تذهب في

مغامرتها بعيداً ، ولم تقطع المسافة التي قطعتها بقوة وعزم . غير ان بعض النقد اللبيق الهام في عصرنا ، قد استطاع ، وستزداد قدرته ، على أن يغامر بعيداً ، بسبب كتابها ، مزوّداً بفكرة أوسع عن طبيعة المجاز والرمزية ، ونظام من التصنيف المكثر خيرٍ من الذي قدّر 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 الآنسة سبيرجن ، لهو 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 خصب مثمر . فمن قبيل ما يعمله أن ينشىء نصاً صحيحاً باستنقاذه من حمأة التحريفات والتصحيحات ، وما تتعذر قراءته في المخطوطات ، بل وما هو بياض بالأصل ؛ وأن يشرح نصاً بردّه إلى أصوله . وتوضيح معانيه الغامضة ، وإجراء المقارنات فيه ، وعرضه على المراجع التاريخية التي يمكن الحصول عليها ، والافادة من كل المقاييس التي تبدو مهمة ؛ وأن يزوّد القارىء 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 الطبعات قراءات متنوعة لدارسين متعددين أو تحوي نصوصاً متعددة . والكتب : أهي مختصرة أم مجموعة مختارات أم متون للدّرس وغير ذلك من أمور

وأبرز الدراسات المتخصصة وأرحبها إنما استلهمت ، لأسباب لا تخفى ، من أهم الآثار الأدبية ، أي على وجه التحديد من التوراة وهوميرس وشيكسبير . أما فيما يختص بمعجزات الدراسة في حقل التوراة والدراسات الساميّة ، وبخاصة ما يسمّى « النقد العالي » ، الذي نجح كثيراً في حلّ معمّيات 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 التعرّف على خليطٍ من الشذرات والنتف والقشور التي نعرفها باسم هوميرس ، فلن نقف عندها في هذا الكتاب وحسبنا أن نلقي نظرة خاطفة على بعض مظاهر في الدراسات الشيكسبيرية ، وهو الموروث الذي عملت فيه الآنسة سبيرجن ، فذلك يتسق وخطة هذا الفصل .

نشأت المشكلات الخاصة في الدراسات المتعلقة بشيكسبير من أن هذا الأديب لم يخلّف مخطوطات ، أو نصوصاً يعتمد عليها ، لأنه أجرى فيها تصحيحات بنفسه . فقد طبعت المسرحيات واحدة إثر أخرى طبعات متنوعة في قطع الربع وبعضها « مسروق أو مزوّر » ، وبعضها طبع عدة مرات من عدة مصادر قبل أن تجمع رسمياً المسرحيات التي يظن أنها لشيكسبير ، في الفوليو الأول سنة ١٦٢٣ . حتى إنه في عدد من الأحوال ، وبخاصة في حال « هاملت » ، نجد ثلاثةَ 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 العظماء لنصوص شيكسبير في القرن الثامن عشر ، ومنهم راو وبوب

وتبلت * وهانمر ووربرتون والدكتور جونسون أصدروا طبعات منقحة ، بلغت أقصى التحقيق في النصوص الباهرة المحققة التي أصدرها جورج ستيفنز وادوارد مالون . وقد أخذ هؤلاء المحققون على عاتقهم تصحيح ما اعتقدوا أنه أخطاء مطبعية في النصوص السابقة ، (وكثيراً ما كانوا يغيّرون الأخطاء القديمة إلى أخطاء جديدة) ودافعوا عن تصحيحاتهم ضد من يقاومهم ، وفسروا وعلقوا على العبارات الغامضة أو المشكلة . 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 حلّها أبداً ، وأنه قد يكوّن منها في النهاية نصّ 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 استنزفتا قسطاً وافراً من التعليقات). فقد حققها فيرنس الأب سنة ١٩٠٧ وجعل لها فاتحة تقديمية تدور حول المسرحية ؛ أما النص نفسه ، كما ظهر في الفوليو الأول ، فيشغل ٣٧٥ صفحة في كل صفحة بضعة أسطر ، وتحت النصّ في كل صفحة كتبت جم القراءات المتأخرة ، وتحت هذه أيضاً أدرجت توضيحات أصحابها وحججه

* كذا يلفظ هذا الاسم في هذا الموطن أما فيما عدا اسم تبلت المحقق فانه يلفظ ثيو – كما يكتب –

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 ، وحديثاً عن الفترة التي تستغرقها في التمثيل ، واقتباساً لكل عبارة عند فلوطرخس استوحاها شيكسبير ، مشفوعة بالسطر الذي يقابلها في المسرحية . ثم نص مسرحية « كله من أجل الحب » All For Love لدريدن ، وهي مسرحية متأخرة في الموضوع نفسه ، مع حشد من التعليقات والملاحظ 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 حديث 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 الاشارة إليها ، ثم فهرست شامل . ويتضح بجلاء أن أي تلميذ دارس لمسرحة 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 عهدئذ حتى اليوم ، ومن أمثلة ذلك فيها تصحيح هانمر سنة ١٧٤٤ لكلمة pannelled ، ووضعه Spaniel'd في مكانها في هذه العبارة The hearts that pannelled me at heeles . (وهي قراءة جميلة كذلك التصحيح العظيم الذي أجراه تبلت 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 فتتمثل في هيث ، وهو يشرح هذه الأسطر الغريبة « وكثير من الحوريات رعينها في العيون وانحنين لها يزينّها » ويقول « إن الفتيات اللواتي يشبهن الحور ، كن يعملن في تسوية حواجب كليوباترة ، كلما تشعثت حواجبها والغلمان يروّحونها بالمراوح أو لسبب آخر » . وأما حيث تكون فارغة من المعنى فإنها تتمثل في تصحيح تبلت ومن جاء بعده من المحققين ، حين غيرّوا « إذ أن سخاءه لا شتاء فيه . إنه سخاء أنطونيّ » إلى « إنه كان خريفاً » مع أن لفظة « انطونيّ » مقنعة إلى حد كبير ، يسندها قول كليوباترة من قبل « لقد أصبح نسياني أنطونيّاً » 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 الشعريّ المرهف . وقد أبرز وليم امبسون هذه التهمة في كتابه « سبع نماذج من الغموض » حين خرج بهذه النظرية الفذة اللامعة وهي : أنّ محققي شيكسبير ينزعون إلى « حلّ » 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 الخريف ، 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 الخريف واصفرار الورقة في نهاية العبارة فخلق تطابقاً فيها حين جعلها « ربيع حياتي » وقد وفق من الناحية الصناعية في هذا التدبير فتهكم به امبسون لأنه رأى في طريقته تفسيراً لكيفية صياغة المبنى الشعري في زمنه اي رسم قالب من المجاز تصب 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 حينئذ . أما أولاً فيوضع هيكل منظم من المجاز ثم يحشد 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 المضلّلة .

ويحدد و. و. غريغ طبيعة مشكلة -تصحيح النصوص الشيكسبيرية ، والقواعد التي تفرضها ، ويجعل ذلك كله يبدو مدهشاً خلاباً ملائماً في جوهره لقواعد الشطرنج ، وذلك في بحثه اللامع « قواعد التصحيح في شيكسبير » ، محاضرته عن شيكسبير في الاكاديمية البريطانية لعام ١٩٢٨ . ويدعو إلى محافظة أشدّ في تحقيق شيكسبير ، مستعملاً في أمثلته التهمة التي أثارها دودن ضد هانمر بأنه في تصحيحه قولة بولونيوس « سأخرس نفسي حتى في هذا المقام » إلى « سأترّس 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 غريغ 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 تحوّلت 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 كرّس دارسو شيكسبير همّهم ، مع عنايتهم بالتاريخ والدراسة

النصّية والتفسير وجمع المصادر وغيرها من موادّ تتضمنها الطبعات ذات القراءات المتنوعة ، بجمع فهارس الألفاظ والتواريخ ، وفحص الخط الاليزابيثي والأوراق القانونية ، وكتابة سير لشكسبير نفسه (كلها حدسيّ على وجه التقريب) . وبتأثير من كشوف السّير 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 أهية كبرى في القرن التاسع عشر) وفي وضع النظريات حول آرائه وأفكاره واشاراته 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 زيّف أمر الطيف وهكذا مما لا يقف عن حدّ .

ويمثل دوفر ولسون قضية نموذجية فهو ناقد للنصّ ذكي محافظ ، وأحد محققي نسخة كيمبردج الجديدة القيمة (المستهجنة أحياناً) وأحد من قاموا بدراسة شاملة للخطّ في عصر اليزابث أساساً ، لإعادة بناء مخطوطات شيكسبير من خلال أخطاء صفّ الحروف ، ولكنه إذا اقترب من التفسير

---

(١) هناك قائمة حاسمة لستة وعشرين قسماً كبيراً من الدراسات الشيكسبيرية لمن قد يثير رغبته هذا الخبر السطحي، موجودة على الصفحة الاولى من تلك المقالة الممتعة التي كتبها ج. ايزاك في الموضوع، في كتابه « المرشد الى الدراسات الشيكسبيرية » .

النقديّ ركب وجه الشطط ، ولم يعتمد على أي شاهد اكثر موضوعية من الهواجس التي تخايله وهو يدخن غليونه . فيضع نظريات حدسية كقوله في « شيكسبير الأساسيّ » The Essential Shakespeare إن القصائد العظيمة الأخيرة التي نظمها شيكسبير بلا ريب بعد عزلته 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 يبدو مدهش الاعتدال حين يقول في وصف نظريات ولسون « إنها انطلاقات بالون ، لم يحسن تثبيته بالخيوط ، في ريح عاتية » .

٤

وهناك عدد من الدارسين المعاصرين ، عدا كارولاين سبيرجن ، قد أسدوا يداً طولى للنقد ولعلّ أهمهم جميعاً رجل تأثرت الآنسة سبيرجن بطريقته ، وذلك هو الأستاذ جون لفنغستون لُويس 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 الأحايين ، 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 يوحي بأي بديل آخر وهكذا .

وأعظم أثر دراسي نقدي ألفه لُويس هو كتابه « الطريق إلى شندو » وعنوانه الفرعي « دراسة في طرق الخيال » ، ويحوي ستمائة صفحة يتتبع 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 خلاب كله ، ويكاد يكون معجزاً ، حين نذكر أنه يمثل جهد امرئ واحد . وقد اعتمد لُويس على عادة تملكت كولردج وهي تقييد الملاحظ ، وعادة أخرى غريبة وهي أن يمضي من أي كتاب قرأه إلى كلّ الكتب التي أشار إليها الكتاب الأول ، وبذلك تتبع كولردج خلال قراءته . ومما نجم عن عناده هذا الذي لا يكاد يصدق (قرأ « بصريات » Opticks بزيستلي ذات الثمانمائة والسبع صفحات من حجم الربع ، كأنما ألقي في روعه أنه سيجد شيئاً ، فوجد في الصفحة ٨٠٧ ما كان يبحث عنه ، برهاناً على أن كولردج قد قرأ الكتاب واستعمله) أنه استطاع أن يتتبع المصدر الواعي واللاواعي لكل صورة تقريباً في القصيدتين وفي إحدى أدوار القصيدة تتبّع حقاً كل كلمة إلى مصدرها. وإذا الشيء الذي بدأ تتبعاً بسيطاً للمصادر ذات الطابع الدراسيّ ، توالد على يدي لُويس فأصبح دراسة عظمى في عمليات الخيال الشعريّ .

وقد اضطرته طبيعة المادة ليجازف بالدخول في طبيعة الذاكرة والخيال . ومع أنه على التحديد لايزعم لنفسه اهتماماً سيكولوجياً أعمق ، ويقول « أحب أن أقرر توكيداً بأنني أعالج في هذه الدراسة ما يسميه المحللون النفسيون المحتوى المادي للحلم وأنني أقصر معالجتي 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 « الذرّات المعقفة » . والكتاب في الحق دراسة « لقوة الروح المشكّلة من حيث قدرتها على التمثل والتجسّد » . أو دراسة لما يسميه بودلير « العمل الذي يصبح به الحلم أثراً فنياً » .

إن كتاب «الطريق إلى شندو» لا يستنفد كلّ 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 وفرنفال وكتردج . وقد درس فيه شوسر الإنسان ، لا دراسة نصّ ميّت ، ليتمززه الدارسون ، بل من حيث هو شاعر من الطراز الأول عاش في عصر خلاّب . ثم إنه بالاضافة إلى ذلك عثر على كشوف جانبيه ، أثناء دراسته لكولردج ، في المصادر اللاواعية لشعراء مثل ملتون وكيتس ، وهذا يوحي بأن كتاب « الطريق إلى شندو » قد يستطيع أن ينمّي مدرسة قادرة على أن تحول الزحف الدراسي البليد في عالم المصادر إلى نشاط نقديّ .

واكثر الحقائق وضوحاً عن « الطريق إلى شندو » وعن « الصور عند شيكسبير » كذلك هي ما في كل منهما من إمكانيات هائلة للتوسعة والاضافة ، وبخاصة في اتجاه التحليل النفسي الذي يبرأ لُويس من عهدته فيه عمداً. هذا وان لُويس محق في احتقاره للدراسة الملتبسة بالتحليل النفسي التي أجراها روبرت غريفز على قصيدة « قبلاي خان » في كتابه « معنى الأحلام » ، متعقباً ما في تلك الدراسة من جهل وشطط ، ومجاوزة للدقة في مواطن معينة ، وبلادة عامة . غير أنه لا يستطيع أن ينكر إمكانية دراسة القصيدة على وجه

متّزن ذكيّ ، 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 تذمّر 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 توضح فيه القصيدة على صفحة وتجعل مصادرها على الصفحة المقابلة « دون أن يقول شيئاً من عنده في اكثر 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 » سنة١٩٢٨ ، وأعيد نشره في مجموعة لكوبر عنوانها « أوراق أرسطوطاليسية » عام ١٩٣٩ . ويمثل كوبر الذي يسمي نفسه ناقداً « ارسطوطاليسياً » وهو صانع فهارس للألفاظ أحبّ قليلا من الأدب بعد وردزورث ، نقيضاً مدهشاً للُويس مثيراً للعبرة. فقد نشر سنة١٩١٠ بحثاً يدل على بصيرة متميزة عن « قوة الباصرة عند كولردج » ، فأبرز كثيراً من مختلف مظاهر البصر السديد 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 ينتحل اسم

---

(٢) قام بهذا الى حد روبرت بن ورن في الملحق الطويل على قصيدة « الملاح القديم » « قصيدة ذات خيال خالص » سنة ١٩٤٦ ولا ريب في ان ورن يعمق دراسة لويس وبخاصة من خلال استعماله النماذج العليا التي جاءت بها الآنسة بودكين. ولكن قسطاً كبيراً من جهده مبدد سدى لا في البدء من حيث انتهى لويس بل بمناقشته لما عجز عنه لويس ، ولنواح من القصور عنده عامة .

الدراسة وأشدها غروراً وأدناها نفساً . وهنالك صرّح قائلاً « وكان من الطبيعي أن حاولت لأرى إلى أي مدى استغلّ دراستي » (قد استغل 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 بعرْض الدراسة من أجل كسب الصيت والسمعة . وهاجم قصيدة « قبلاي خان » لما فيها من « وصمات » أخلاقية ، ووافق وردزورث في نقده « الارسطوطاليسي » لقصيدة « الملاح القديم » ووصْفِه لها بأنها ليست جيدة كثيراً ، واقترح أن وردزورث كتب ذلك الشيء القليل القيم الذي يسمّى باسم كولردج ، وأثار ضدّ لُويس مماحكات صغيرة لا حصر لها، وانتفخ زهواً حين وجد في كتاب لُويس صيغة نحوية مضطربة العلاقة، وعدّ عليه تكريراته. وتكاد مقالة كوبر أن تكون مجموعة من أردأ أخطاء الدراسة المتخصصة ، فيما يعتري الدارسين المتخصصين من عيوب ذاتية ، وفي جدب 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 الاكثر — الأستاذ آرثر أ. لفجوي من جامعة جونز هوبكنز . وتاريخ الأفكار هو تتبع أفكارٍ موحدة من الفلسفات خلال التاريخ الفكري ، وكما أنه يجد اكثر 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 للصيرورة حتى تفتحت أزاهيرها عند شلنج والرومانتيكية . وفي سياق الكتاب يرسم لفجوي حقاً تاريخاً للفكر الرومانتيكي مستمداً شواهده لا من الفلسفة والأدب فحسب بل من علم اللاهوت وفقه اللغة والسمانتيات والعلم والسياسة والبستنة . وقد كانت مادة هذا الكتاب الذي ألقي باسم محاضرات وليم جيمس في هارفارد ، بعيدة الأثر في الكتابات النقدية التي صدرت عن عدد من أساتذة هارفارد ومن بينهم ف.أ. ماثيسون وثيودور سبنسر ولكن يبدو أن ليس هناك عدد كثير من النقاد باستثناء جماعة هارفاد وجونز هوبكنز (وكنث بيرك كما هي العادة) يعرف لفجوي وكتابه مع أن الدارسين المتخصصين قد تأثروا به تأثراً شاملاً . وقد كانت معرفته حقيقةً بأن تكرن 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 (والاثنان الأولان صدرا قبل ظهور كتاب لفجوي). إن أعظم فائدة يحبوها تاريخ الأفكار للنقد الأدبي هي منحه القدرة على أن يعيد بناء «هيكل المراجع »أي الجو الفكري الذي يكمن تحت الآثار الكبرى في الماضي. وقد استكشف لفجوي أفكاراً أخرى في كتابه « ثورة ضد الثنائية » The Revolt against Dualism وفي كتاب « البدائية 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 » أهميةً، حسبما ترقي 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 سبيرجن وآرمسترونغ ، حكمنا بأن برادلي كتب أعمق نقد شيكسبيري 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 معدّات التحليل النفسي التي كان بامكانها أن تمضي به إلى الامام خطوات ، فقد أدرك أن النظريات الكبرى فائلةٌ وأن حال هاملت تتصل اتصالاً وثيقاً بشيء يتعلق بأمّه لا بعمّه ، 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 ينبيء بظهر الغيب عن الآنسة سبيرجن ونايت وامبسون . ففي إرهاصه بما ستحققه الآنسة سبيرجن نجده يعمل جدولاً باستعمال اياجو للصور البحرية ويلحظ وفرة صور الحيوان في « تيمون » و « لير » ويكتب جريدة بصور الظلام والنور والدّم والعنف في « ماكبث » وهكذا . وفي إرهاصه بما سيحققه نايت نجده يجمع التلويحات 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 المضادّ لها . ويقترب برادلي من نظرية امبسون التي قال فيها ان مصححي النصوص الشيكسبيرية « يحلّونها » ويوضح فكرته بواحد من التصحيحات التي بنى امبسون عليها رأيه أعني تصحيح جوتسون لعبارة « طريق حياتي »

Way of Life وجعلها « ربيع حياتي » May of Life

لا استفاضة دراسة برادلي غيرجلية في متن كتابه الرئيسي « التراجيديا الشيكسبيرية » Shakespearian Tragedy وهو دراسة مطولة لهاملت وعطيل ولير وماكبث، إذ يخصص فصلين لكل مسرحية ، أولهما مناقشة دقيقةللمبنى — في معظمه — والثاني دراسةللشخصيات 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 الربع ومتن الفوليو ، وجداول لاستعمال الكلمات ، واقتراحات عن الأعمال المسرحية ، وضبط التواريخ من خلال عددٍ من الاختبارات الفنيّة . وكثير من هذه الدراسة المتخصصة ينتهي إلى لا شيء — فقد يستوي عنده أن تنتهي الملحوظة باستنتاج يقول فيه إن المسألة ليست إلا مجرّد تقلب 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 الانجليزي في كتابه « محاضرات أكسفورد في الشعر » Oxford Lectures on Poetry وفي « تعليقه على قصيدة «الذكرى» لتنيسون» تنزع إلى أن تلتبس بمجادلات فارغةومتحجرة بعض الشيء عن «الرفعة» وهل هذا الشاعر «أرفع» من ذاك . 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 لكولردج وهازلت وبراندز (حركة أدبية سخر منها سخرية جميلة ل.ك. نايت في مقاله « كم ولداً 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 يحتقبها الآنسة سبيرجن ، إذ يخبرنا أن أحب زهرة إلى شيكسبير هي البنفسجة ، وطائره المفضل هو القبّرة ، وأنه كان يكره الكلب الصغير الطويل الشعر والأذنين ، وأن هذه العبارة أو تلك « ذات نغمة ذاتية » فيما يبدو ، أو أنها « صدرت من القلب » أو « أن شيكسبير نفسه هو الذي يتكلم هنا ».

إلا أن ذوقاً معتدلاً قارّاً في الجملة ، 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 يَوْحَل في حمأة هذه التوافه ، بل يستغلها دائماً ليبلغ فكرة سديدة . 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 أنّ « الشخصية » جوهر المسرحية ، يبتعد 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 » يغفل 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 مثلما لحظها برادلي فهو يتحدث باحتقار عن نوع من الدارسين يضني نفسه بالردّ

على آراء منافسيه ، ويكبّ على استقصاء الدقائق التافهة حتى يفقد « الانطباعات الواسعة العميقة ، التي تخلّفها القراءة الحيوية في النفس » ، ويقول :

البحث سهل وإن كان متعباً . والاستنظار التخيّلي صعب وإن كان ممتعاً ، وقد نؤثر الأوّل مأخوذين بسهولته . أو قد نلحظ أن شيكسبير قد استعمل في عبارة ما ، ما عثر عليه في أحد المصادر ، فنتهرب من أن نسأل أنفسنا لم استعمله وماذا صنع ؟ أو قد نرى أنه أدّى شيئاً قد يرضي جمهوره فنمرّ به عابرين ، لاعتقادنا أنه أمرٌ نعرف تعليله ، ناسين أنه كان يرضيه أيضاً ، وأن علينا أن نجد العلة في ذلك . أو ترينا 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 نقع في هذه الأخطاء ، كما أننا لا نستطيع أن نرفضَ 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 موفقاً 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 للنقد بضعة نفر فقط من الدارسين ، فنقول : يستطيع الدارس أحياناً بوساطة طبعة محققة كاملة أقبل عليها بنفس ، أن يستنقذ شاعراً من يد الاغفال والنسيان ويمهد الطريق

لانتعاشة نقدية ، مثلما صنع القسيس الموقر الكسندر دايس في تحقيقه الرائع لآثار سكلتون سنة ١٨٤٣ ، فهذا الكتاب متعلّم على اللوذعية وحسن التذوّق ، ولم يحتجْ إلا تصحيحاً يسيراً من بعد . وقام الأستاذ تشايلد بمهمة مماثلة ، أو لعلها أشمل ، في تنظيم الأغاني الشعبية الانجليزية والاسكتلندية حتى إنه كل دراسة ونقد يبدءان — حتى اليوم — من هذه الطبعة المحققة . (إن الأعمال النقدية التي قام بها دارسون آخرون في حقل الأدب الشعبي والمصادر الشعبية للأدب الشكليّ ، 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 الجافّ كالغبار في السجلات القانونية ، فأخرج كتابين بالغيْ القيمة احدهما « موت كرستوفر مارلو » The Death of Christopher وهو خبر عمّنْ قتل مارلو في الحقيقة وأسباب مقتله ؛ والثاني «شيكسبير ضدّ شالو» Shakespeare Versus Shallow برهان على أنّ 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 ينمّي الدارس ، من الوجهة الأخرى ، تقنية جديدة أو يضيف شيئاً إلى واحدةقديمة ، مثلما فعلت الآنسة سبيرجن وآرمسترونغ ونايت وُلويس. فدراسة جورج رايلاند للّفظ عند شيكسبير في « الألفاظ والشعر » Words and Poetry وكشوف ل.ك. نايت للجوّ الاجتماعي والاقتصاديّ المحيط بأدب القرن السابع عشر (وسنتحدث عنها فيما يلي) مثلان آخران على هذه التقنيات الجديدة التي تبشر بالخير .

وهناك مشروع دراسي أخير يستحق أن يذكر ، فمنذ ١٩٣٥ دأبَ تشارلس 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 « الشعراءحين ينظمون » Poets at Work ويضم مقالاتٍ كتبها و. هـ. أودن وكارل شابيرو وورودلف آرنهايم ودناولد .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 تنيسون وكولردج وكيتس 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 مهتمة 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 سبيرجن بأن الصور ذات مغزى صوفي . فقد كتبت تقول :

إن المجاز في المقام الأول موضوع ذو مضمون عميق يستدعي قلماً أقدر من قلمي على الخوض فيه بكفاءة ، لأنني أميل إلى الاعتقاد بأن قياس التمثيل أعني المشابهة بين الأشياء غير المتشابهة — وهي الحقيقة الكامنة في صلب المجاز وإمكانيته — تتضمن في ذاتها سرّ الكون عينه . إن الحقيقة المجردة التي أتمثلها في البذرة والورقة الساقطة ، وإنها في الواقع تعبير آخر عما نشاهده يجري على الانسان من حياة وموت ، لتهزني كما تهز الآخرين وتملأ 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 المعنونين : « شواهد من الصور عن فكر سيكسبير » لأعرق في التصوف مما قد توحي به المسرحيات نفسها ، لأنها تؤكد العناصر اللامادية والبرغسونية ، وتنتهي بهذا الحكم الذي تصدره الآنسة سبيرجن دونما شاهد معين : « مرةً واحدة فقط يحدثنا شيكسبير بلسان نفسه — فيما يبدو — حديثاً مباشراً عن ما يراه في مشكلة الموت » وذلك في المقطوعة رقم ١٤٦ حيث تميت النفسُ 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 ، ونتلقى 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 التقنولوجيا ، 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 سداده . 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 . واكثر 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 تواليفه « بالأخلاق المسيحية » و « طبيعية » برغسون و « تقدّس » الجنرال سمطس و « حيوية » د.ه. لورنس وأضافها جميعاً إلى الخميرة الأصلية . والتقت صوفيته أثَرَ الحرب فانتجا في كتابين له صدرا أيام الحرب أغرب نوع من النقد — أو من اللانقد — يخطه قلم أبداً .

أما الأول الذي صدر عام ١٩٤٢ بعنوان « مركبة الغضب : رسالة جون ملتن إلى الديموقراطية المحاربة » Chariot of Wrath فيمثل ملتن ملكياً محافظاً طوال عمره ، عدواً لدوداً لكرمول الطاغية (أي صورة هتلر المعاصر) مدافعاً عن الملكية الدستورية في القرن العشرين ، متنبئاً تكّهن برجال الطابور الخامس حين صوّر دليلة ، وبالحرب الجوية في المعركة بين الملائكة ،

وبكلّ من غورنغ وغوبلز في حزب الشيطان ، وبالدبابة 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 الخير عن طريق القوة أي إلى تحقيق مملكة المسيح أي إلى « الخدمة المثالية » مناقضة في ذلك أهداف أوروبة المكيافللية . ويوافق نايت على أن ملتن تنبأ بأن الطريق الوحيد الذي تستطيع به بريطانية أن تحقق هذا النظام العالميّ المثالي هو أن تسود العالم ؛ أي أن تتبع مبدأ نايت الذي يسميه الاستعمار المسيحيّ .

وأما الكتاب الثاني الذي صدر عام ١٩٤٤ بعنوان « الزيتونة والسيف : دراسة لانجلترة 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 انجلترة ، معارضاً لسياسة الترضية ، ولهتلر في صورة رتشارد وماكبث وزوجه ، مكرساً إنتاجه للدعوة إلى دور بريطانية الاستعماري المسيحيّ ، ولدى شيكسبير تنبؤات حربية مشبهة للتي عند ملتن فهناك تنبؤ بالصراع الجوي في يوليوس 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 انجلترة ولايرتس وفورتنبراس هما ألمانية وإيطالية ، وهو يعيد النصّ على أن الأدب هو « الايمان الخالق » ويقول : « ليس هذا انحرافاً بالشعر العظيم خدمةً للدعاية المعاصرة » . ويبدو أن وجهة نظرته انحازت إلى الاتزان — إلى حد ما — في فترة بين الكتابين حتى أصبحت دعوته إلى سيادة بريطانية للعالم في الكتاب الثاني تتفق والقيادة الخلقية أكثر من أن تعني الحكم العسكريّ ، هذا إلى عناصر اشتراكية كبرى مزجها بالمسيحية والاستعمار . غير أن

هذا التفسير ما يزال من أغرب التفسيرات التي صدرت عن ناقد جادّ ، وفي نصّه على أنّ رسالة شيكسبير تكشف عن أن انجلترة ذات دور أعظم وأشمل من دور ألمانية الهتلرية ، ما يجعل هذا التفسير من اكثر التفسيرات انطواءً على مضمون خطر .

ها هنا موقفان محزنان : موقف نايت في تنكره لأي دعوى تتصل بالنقد (وفي كل كتبه انطمست طريقته الموحية اللامعة وما تركت في مكانها إلا معاني نثرية سطحية ونسيجاً سخيفاً من المقتبسات يتوقع لها أن تكون معاصرة) وموقف جون مدلتون مري في خبَلَه المشابه بعد تحوله المذهبيّ سنة ١٩٢٥ . وفي كلا الموقفين أخذت الآنسة سبيرجن بثأرها فإن صفات الخيال التي يتمتع بها نايت ومري ، والتي مكنتهما من أن يبلغا بمادتها أبعد 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 الآنسة سبيرجن قادرة على الأوّل ولكنها لم تكن أيضاً لترضى أن تنتج الثاني . فلتخلد الآنسة سبيرجن مثلاً للدراسة المتخصصة في خير أحوالها ، خلاقة إلى حد أن تكشف عن منجم من الثراء للنقد ، ولكنها ليست خلاقة إلى حدّ 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 صنعاً لو أبقوا على الأرض قدماً واحدة ، فلم يرتفعوا بهما معاً ، ولم يقعوا بهما معاً .

فهرس هذا الجزء

تصدير ٥

المساهمون في إخراج هذا الكتاب ٧

مقدّمـــة : النقد الأدبي الحديث ٩

الفصل الاول : إدموند ولسن والترجمة في النقد ٣٧

الفصل الثاني : أيفور ونترز والتقويم في النقد ٩٠

الفصل الثالث : ت. س. إليوت والنقد الإتباعي ١٣٢

الفصل الرابع : ڤان ويك بروكس والنقد المعتمد على السيرة . . . ١٨٥

الفصل الخامس : كونستانس رورك والنقد القائم على الموروث الشعبي ٢١٧

الفصل السادس : مود بودكين والنقد النفسي ٢٤٤

الفصل السابع : كارولاين سبيرجن والدراسة المتخصصة في النقد . ٢٨٦

ستانلي هايمن

النقد الأدبي

ومدارسه الحديثة

الجزء الثاني

ترجمة

الدكتور احسان عباس
جامعة الخرطوم

الدكتور محمد يوسف نجم
الجامعة الاميركية ببيروت

النقد الأدبي

ومدارسه الحديثة

المرحوم في انتاج 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 NewYorker ، ويسهم في تحرير المجلات الأخرى بابحاثه ومقالاته . وقد اصدر سنة ١٩٥٦ كتابه الثاني « العملية النقدية » The Critical Performance . وهو يدرّس الأدب ، والأدب الشعبي في كلية بننجتون .

المترجمان : الدكتور احسان عباس : من مواليد فلسطين سنة ١٩٢٠ . تخرج من الكلية العربية في القدس ، ودرّس الادب في بعض المدارس الثانوية في فلسطين ، ثم التحق بالجامعة المصرية ، وتخرج منها بشهادة الدكتوراة من قسم اللغة العربية سنة ١٩٥٤ . وقد أصدر عدداً من الكتب ، منها : «كتاب الشعر» لارسطو (ترجمة) و«خريدة القصر وجريدة العصر» للعماد 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» « وابو حيّان التوحيدي » و « الشعر العربي في المهجر » (بالاشتراك مع الدكتور محمد يوسف نجم) و « الشريف الرضي » ، و « التقريب لحد المنطق والمدخل اليه» (تحقيق) ، و « دراسات في الادب العربي » (بالاشتراك) و « العرب في صقلية » . 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 الاميركيـــة ببيروت (حتى سنة ١٩٤٨) . والتحق بالجامعة المصرية سنة ١٩٤٩ ، وتخرج منها بشهادة الدكتوراة من قسم اللغة العربية سنة ١٩٥٤ . وقـــد أصدر بعض الكتب ، منها : « القصة في الادب العربي الحديث » ، و « والمسرحية في الادب 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 عبيد الله بن قيس الرقيات » (تحقيق وشرح) و « ديوان اوس بن حجر » (تحقيق وشرح) ، و « شعراء عباسيون » (اعادة تحقيق وترجمة) ، و « دراسات في الادب العربي » (بالاشتراك) ، و « رسائل الشريف الرضي والصابىء » (نشر وتحقيق). وهو الآن استاذ مشارك للأدب العربي بجامعة بيروت الاميركية .

To: www.al-mostafa.com

تصدير

عندما اصدرنا القسم الاول من هـذا الكتاب القيم قبل عام وبعض العام ، لم نكن نتوقع له هذا الترحاب الذي قوبل به . اذ اوشكت طبعته الاولى على النفاد بعد ان اصبح عمدة النقاد واساتذة الادب والطلاب في معظم الاقطار العربية . وها نحن اليوم نقدم القسم الثاني والاخير منه ، راجين ان يسد ثغرة في المكتبة العربية ، بعد ان لمسنا حاجـة الدارسين الى الكتب النقدية الجادة .

لقد أخذ علينا بعض الزملاء غموض العبارة في بعض المواضع ، وليتهم قبل ان يحاسبونا على ذلك ، ان يرجعوا الى الاصل ليشهدوا بأنفسهم ما فيه من تركيز وحشد ، غير مألوفين في الكتب العربية . ولا عجب في ذلك فالمؤلف يكتب لفئة خاصة من القراء ، يفترض انهـا على مستوى عالٍ من الثقافة الادبية والانسانية . اما قراؤنا ، فالقـلة منهم هي التي تمتلك ناحية هذه الثقافة او بعضها ، والكثرة ما تزال تعيش على اوليات الدراسات النقدية . ولم تكن هذه الحقيقة لتصرفنا عن الاقدام على ترجمة هذا الكتاب ، فنحن نعيش اليوم في مرحلة بناء اجتماعي ، الادب ركن هام من اركانها ، وعلينا ان نسهم فيها ، كل بما توفر له من امكانات .

ان الكتابة النقدية صعبة عسيرة في ذاتها . وطريقة المؤلف في هـذا الكتاب تمتاز عن غيرها من طرائق المؤلفين بالتركيز والشمول والاسراف

في التحليل . ولذا كانت الترجمة عملية شاقة مضنية ، تجشمناها لأننا كنا دائماً نضع نصب اعيننا الهدف الذي نعمل له فيما نؤلف وفيما نترجم ، الا وهو تيسير الدراسة النقدية الجادة ، لهذا الجيل المتطلع الى الثقافة الاصيلة العميقة . ولذا ترانا نعمد الى الشرح والتعليق في مواضع ، والى حذف بعض العبارات الغامضة ، والنماذج الصعبة في مواضع اخرى ، ونوجز هنا ونبسّط هناك لكي لا تفوتنا الغاية التي من اجلها اقدمنا على ترجمة هذا الكتاب .

ونحن بعد لا ندعي اننا وضعنا الكتاب في الصورة المثلى التي نرتجيها له ، اذ الترجمة مجال للاجتهاد شأنها شأن غيرها من انواع النشاط الانساني . وقد يظهر بين القراء والمختصين ، من يستطيع ان يترجم عبارة هنا او فقرة هناك ، ترجمة خيراً من هذه الترجمة . ولن يؤرقنا هذا ، ولن يصرفنا عن الهدف ، وبحسبنا اننا فتحنا بهذا الجهد نافذة جديدة على الادب الغربي ، نرجو ان يستشرف منها قراؤنا آفاقاً خصبة غنية ، تمدهم بالعون والتسديد في هذه المرحلة الحضارية التي نمر بها .

المترجمان

الفصل الثامن

رتشارد ب بلاكمور

وثمن الجهد المبذول في النقد

بلاكمور ناقد ينزع الى ان يسلط على كل أثر أدبي ما يتطلبه من وسائل نقدية خاصة ، حتى كاد ان يستغل ، في الحين بعد الحين ، كل ما وصفناه من مناهج نقدية في هـذا الكتاب ، ولذلك كان من العسير علينـا ان نخصص له « نهجاً » مفرداً يتميز به دون سواه . على انـه وان لم يتميز باسلوب نقدي متفرد ، فان لديه مسلكاً عقلياً متفرداً ، أعني قدرته على البحث المضني الذي لا بد منه للنقد المعاصر ، وقد نعدّ هذا الاكباب الجاهد في التقصّي أكبر إسهام يشارك به بلاكمور في ذلك الميدان . ولقد قال مرة في فصل من كتابـه « مزدوجات » The Double Agent : إن من يقرأ شعر بوند فلا بد له من ان يعرف « الاشارات الكلاسيكية والتاريخية » ، ولا بـد لمن يقرأ اليوت من التعرف الى « الافكار والمعتقـدات ونظم المشاعر » التي اليهـا يلمح ويومي ، أما من شاء ان يقرأ ولاس ستيفنز « فانه محتاج الى المعجم فحسب » . واذا اخذت هذا القول على وجهـه الحرفي وطبّقتـه على بلاكمور وجدتـه يتعلم التاريخ ليفهم شعر بوند ،

ويدرس اللاهوت ليقرأ اليوت ، ويلازم المعجم وهو يقرأ ستيفنز .

وللكلمات عند بلاكمور أهمية خاصة ، فهو الناقد الوحيد من بين النقاد الاحياء الذي لا يتردد في ان يسمي القاموس « صرح الكشوف الوثابة » وهو في الوقت نفسه الناقد الوحيد بين النقاد الاحياء الذي لا يتردد في أن يقول ما قاله عن منزلة الكلمات في الفصل الذي كتبه عن ملفل في كتابه « ثمن العظمة » The Expense of Greatness ؛ هنالك قال بلاكمور :

« لا بد من ان تكون الكلمات وطرق ترتيبها وتواشجها هي المصدر الاكبر المباشر لكل ما تتضمنه الفنون المكتوبة أو المحكية من تأثير ؛ فالكلمات هي التي تلد المعاني ، والمعاني محمولة فيها قبل ان تبدأ آلام المخاض . واستعمال الكلمات عند الفنان يمثل مغامرة في سبيل الكشف ؛ والخيال وثاب وهو يجوس بين الكلمات التي يمارسها ... غير ان المغامرة في حقيقة الكلمات تسعفنا على شيء أبعد من حقيقتها بمعنى اننا نستطيع من خلالها ان نميز صور حقيقتها الموفقة من صورها الاخرى المخفقة ، ونستطيع ان نقيس أنواع الحقيقة التي حاولناها ومدى قوتها ، بل نستطيع ان نحدس ، على وجه ما ، أحوال العرف والمعتقد الضروريين لايجادها وانبثاقها .

وملفل مثل بارع على مثل هذه التجربة . إذ ليس عاينا عند قراءته إلا ان نصل بين حقيقة اللغة التي اشرنا اليها وبين القول المفترض المقدر ــ ان نصل بينهما وصل مبدأ بفكرة ــ لنرى من اين جاءت القوة للثاني . وليس علينا الا ان نصل بين مبدأ اللغة وبين قرائن العرف التي قد تعدل منها بزيادة أو نقص لنفهم كيف وفق ملفل حيث وفق ، أو لنعتذر عن تقصيره وقفزاته في محاولاته ليقبض على ناصية الحقيقة العظيمة

المستديمة التي تقدمها الكلمات العظيمة ، وما ذلك الا لأن ملفل قد تعود أن يستعمل الكلمات على نحو عظيم » .

ومن نتيجة هذا الانتحاء الشديد نحو الكلمات أصبح قسط كبير من بحث بلاكمور لفظياً . حتى انه لما اخذ يدرس كمنجز ، مثلا ، أعلن ان غايته انما هي دراسة لغة كمنجز ليتخذ منها هادياً يهديه الى « نوع المعنى الذي يؤديه استعماله للكلمات » ، ومضى في هذا السبيل فجمع قائمة بالكلمات التي يكثر ترددها عند كمنجز ، ولحظ أن كلمة « زهرة » من بينها أحبها الى نفسه ، وعد المواطن التي وردت فيها هذه الكلمة ، ونبه الى تعدد القرائن التي تستعمل فيها ، واستنتج ان كلمة « زهرة » هي الكلمة المسيطرة على نفس كمنجز وخياله . ومن هذا التحليل اللغوي وغيره حدد طبيعة شعر كمنجز وأسهب في تبيان شأنه وقيمته .

اما تحليله لشعر ولاس ستيفنز في كتابه « مزدوجات » فانه يبدؤه بعدّ الكلمات النادرة أو « الثمينة » الغالية التي يكثر منها ، ثم يذهب الى المعجم فيستخرج منه معانيها (مثلا :. أسيان : معناها حزين أو مبتئس وهي مشتقة من أسي وهكذا) . ثم يقرأ الكلمات حسب وقوعها في قرائنها ، ويخرج من كل ذلك بتفسير للقصيدة وبنظرية عن طبيعة فن ستيفنز . وفي الكتاب نفسه يحاول أن يفسر جملة معترضة غامضة لهارت كرين ، فيفزع الى القاموس ، ويعجز عن أن يجد لها معنى مقنعاً ، ويقرر ان لشاعر لو استعمل العكس لأصاب ، ومع ذلك فانه ينتهي من ذلك الى نظرية عن النقص في تركيب الجمل وعن الكلمات الطائشة غير المحددة التي سبب اخفاق كرين ، واخفاقه هو في فهمه .

ويمضي بلاكمور في هذا الاستقصاء اللفظي في كتابه « ثمن العظمة » حتى انه حين يتحدث هنالك عن إملي ديكنسون يعلن ان عبقريتها تتجلى في الكلمات التي تستعملها وفي الطريقة التي تضع فيها الكلمات » ،

ويستمر قائلا بعد ان يقتبس احدى عباراتها « دعنا مؤقتاً نتساءل باحثين : ما الذي في الكلمات يصنع شعراً من مجموعها » ثم يذهب في تحليلات لغوية مستفيضة ، فيعدّ المرات التي استعملت فيها لفظة « فسفور » وقرائنها ، ويتتبع المصادر التي استمدت منها ألفاظها ، ومن تلك المصادر أساطير الفروسية وشيكسبير وسكوت والتوراة والاناشيد الدينية وغيرها ، ويحلل موارد التشبيهات والاستعارات في فقرة فذة (ومنها خياطة الملابس والقانون ، والاحجار الكريمة والحرب الأهلية والتجارة البحرية والجغرافيا واللاهوت التجريدي ... الخ) واخيراً يتتبع مختلف الاستعمالات التي ترد فيها اثنتان من احب الكلمات اليها وهما : « قطيفة » و « أرجوان » (وفي تحليله اللفظة الثانية كشف عن جهله بأن الرومان كانوا يستعملون كلمة « أرجوان » للدلالة على النبل والشرف) . ولما راجع شعر لورا رايدنغ لحظ كيف تسيطر عليها الكلمات المنفية المسلوبة (غير محب ، غير ناعم ، لا حياة ...) حتى ان بعض الصفحات لتحوي خمس عشرة صورة من صور السلب ، وإذن فان « الآنسة رايدنغ هي ربة النفي التي تضع في قبضتها : ليس ولا وغير ولم ولن ... »

وقد يقول من يسمع هذه الامثلة : كل ناقد يقوم ببحث مشبه لهذا ، فينقب في المعجم عن معاني الكلمات الغريبة ، ويحسب تردد الكلمات والقرائن ، وان بلاكمور لم يزد على أن صرح بهذا العمل واعلنه في نقده على نحو مفضوح بينما غيره يخفيه ولا يعلنه . وهذا حق الى حد قليل جداً . بل اذا نظرنا الى ما حققه بلاكمور قلنا ان هذا القول ليس حقاً ابداً ، ولو كان حقاً لكان ذلك خيراً للنقد وابقى . ذلك لأن بلاكمور متفرد بين النقاد في اعتقاده ان الشاعر لا يلقي للقارىء الجاد — او للناقد — الا ما هو معقول وانه غير مشتط ابداً مهما كلفه في البحث عن المعاني التي يضمنها شعره فاذا كان الناقد لا يعرف فليذهب الى حيث يجد المعرفة

وليحاول دائماً ان يتعلم . كل شيء تستطيع ان تفهمه بعون من الاضواء الخارجية ، وقلما تجـد شيئاً لانستطيع ان تسلط عليـه تلك الاضواء ، ولذلك يكثر بلاكمور من لفظتي « مسئولية » و « ثمن » (ثمن الاستشهاد ، ثمن العظمة) مؤكداً ما يجب ان يبذله المرء من جهد وما يدفعه من ثمن . ولقد حدد في احدى مقالاته كيف يكفل الكاتب لما يكتبه اقصى حدود المسئولية ، وحدّد جهد النقد مستعيراً تشبيهات من احوال الكد البدني ، فقال في ذلك المقال الذي اختـار له هذا العنوان الساخر : « مضجعٌ دمثٌ للنقاد » ... قال :

« على الكاتب ان يقدّر انه يؤدي اشد الاعمال النقدية مشقة وعسراً ، مما يقع في حيز استطاعته ، فكأنه يحاول ان يبقي نفسه في موقف المنذعر ، كأنه يقف موقف من ستستطيره الشياطين ؛ كأنـه لن يتعود ابداً على تصريف قواه التخيلية وموارده الشعورية ، ولا يحب في الوقت نفسه ان يُهبّط من قيمتها ، ومع ذلك فعليه وهو في هذه الحال من التوقف المعلق ان يحكم ويحسم في حقيقة المهمة الموكولة اليه . بهذا المعنى يكون انشاء قصيدة عظيمة عملا من النقد الصارم ، وقراءتها عملا آخر مقارباً لذلك ، وبهذا المعنى أيضاً يسمّى العمل النقدي عملا خلاقـاً ، ويكون توسيعاً لمدى المشاركة سواء أقام به الشاعر أو الناقد أو القارىء الجاد ، وعندئذ يكون جهد النقد هو ثمن العظمة ، ويكون الربح في معنى الاضطلاع الذي قام به الفرد في كل أدوار هذا الجهد » .

واكثر النقاد في ايامنا هذه يعتقدون ان حسهم النقدي ومعرفتهم امران متساويان ، فهم يقرأون القصيدة قراءة مجهـدة ولكنهم لا يعتقدون أن القصيدة تتطلب منهم ان يقرأوا ما عداها ، فاذا شئنا ان نقدر قيمة ما يضطلع به بلاكمور ومدى تفرده فيه فما علينا الا ان نقارن بين جهده في نقد بعض الآثار الأدبية التي تتطلب المعرفة الواسعة وبين جهود الناقدين

الآخرين . وحينئذ نجد انه لا يدانيه احد في التحليـــل اللغوي ، كتبت ــ مثلا ، مقالات لا تحصى عن كمنجز ولكن احداً سواه نفسه أمر حصر معجمه . ودع هذا وقارن مـا كتبه بلاكمور عز بوند في كتابه « مزدوجات » بما كتبه ألان تيت في « مقالات ع الشعر والافكـــار » Reactionary Essays on Poetry and Ideas المقـــالين كان مراجعتين لأناشيد بونـــد ، نشر الاول منهما في « والنفير » ونشر الثاني في « الأمة » Nation .

ويبدأ تيت مقاله بالحديث عن الجهـــل وقلة الاكتراث ، ثم اول جملة له بعد الاقتباس : « والمرء لا يعرف من هو هذا المس لورنتيوس ، ولا يقطع بان معرفته به أو جهله له سيان . غير ا يرتاح الى ما يتميز به علم بوند الغريب الغامض من سعة وانفسا علم لا يكاد ينهض به رجل واحد . واذا قرأ الواحد منا آثاره واثق من المسافة والزمن والتاريخ » .

ويمضي تيت بعـــد ذلك ليكشف عن « سر الشكل الشعري بوند فيبدو له انه ليس الا « محادثة » وأن الاناشيد ليست الا طائشاً مشتتاً ، وهذا هو ما تدور عليه تلك القصائد . حتى اذا تيت بهذه الجامعة من جوامع كلمه ، ذهب يحلـــل النشيد الاول : مرّ به قول بوند « المكان الذي سبق ان ذكرته كركه الساحرة عليه بقوله : « اي مكان كان » واخيراً ادى ما لا يعد دراسة واصدر بياناً يعلن فيه الحاجة الى الدراسة فقـــال : « ولا ريب الاناشيد الثلاثين تكفي لتشغل وقت المرء في دراسة جميلة لا تنقطع عيّنا سنة لكل نشيد فمعنى ذلك ان يستغرق المرء في دراستها ثلاثين وان يقرأ الثلاثين كلها كل بضعة أسابيع من اجل نغمتها » . و بلغ النقد منتهى التخاذل .

أما بلاكمور فان مراجعته للاناشيد كانت على النقيض من هذا تماماً . فقـــد قرر أولا ان الشعر في الاناشيد ليس إلا حجابـــاً يسميه بوند : « Persona » ، فهو يذهب الى جذور هذه الكلمـــة اللاتينية ، ثم ينفق اثنتي عشرة صفحة في دراسة أثرين كاملين من آثار بوند هما « هيو سلوين موبرلي » و « مراسيم الطاعة لسكستوس بروبرتيوس » ويتخذ منهما مفتاحين للأناشيد ، ويحلل القصيدة الاولى بشيء من الاسهاب ، ويترجم بيتـــاً اقتبسه بوند عن الاغريقية ، ويفسر ما فيـــه من اشارات الى كابانيوس الملحد الذي رماه جوبتر بالصاعقة ، ويحشد العبارات التي اخذها بوند من الشاعر اللاتيني بروبرتيوس (١٩ ق. م.) وأدرجها في القصيدة الثانية ، ويقارن بين النص اللاتيني وترجمة بوند ، وبين ترجمة بوند وترجمـــة بتلر الحرفية التي نشرتها مكتبة لوب ، مقارنة مسهبة بعض الشيء . ثم ينفق اثنتي عشرة صفحة اخرى في تلخيص الموضوعات الكبرى التي احتوتهـــا الاناشيد ، ويقول في اثناء ذلك :

« إما ان يكتفي القارىء بقراءة الاناشيد نفسها ، كأنها شيء مسترسل يوضح نفسه بنفسه ، وإما ان يفتش عن المادة التي استغلهـــا بوند نفسه أو عما يستطيع استكشافه منها ... غير ان الفكر الحيّ للنشيط لا يقف دائماً عند حدود الظن ، مهما يكن الظن مقنعاً ، ان كان في مقدوره أن يحصل على اليقين » .

ويعني هذا ان بلاكمور حين فسّر الاشارات الواردة في الأناشيد عن عائلة مالاتستا ، اطلع على أربعة كتب عن تلك العائلة وقرأها ، وكانت ثلاثة منها بالايطالية ، والرابع منها لم ينشر بعد . وأخيراً يأخذ في تفسير القصائد وتقويمها بعد هذا التحليل الشامل المستوفى .

وهذا خير مثل على ما يتمتع به منهج بلاكمور من قوة إذا قارناه بجهل اكثر النقاد المعاصرين وضحالتهم وتراخيهم وتكاسلهم ، وإذا كان

تيت مظلوماً في هـــذه المقارنة ، فما ذلك إلا لأننا افردناه بالذكر دون سائر الناقدين ، ولكن تيت ليس بدعاً بينهم بل من الممكن ان تنسحب هذه المقارنة على كثيرين سواه . ولقد يستطيع المرء ان يقارن الفصل الذي كتبه بلاكمور عن الشاعر ييتس في كتابه « ثمن العظمة » بما كتبه بورا عن الشاعر نفسه ــ يتذوق وادراك ــ في كتابــه « ميراث الرمزية » ، The Heritage of Symbolism . كلا الناقدين حلل « العودة الثانية » إلا ان دراسة بلاكمور للمبنى الصوفيّ القائم وراء تلك القصيـــدة ، بالاعتماد على كتـــاب « الرؤيا » لييتس وعلى غـــيره من الكتب ، لتمنح دراسة بلاكمور متسعاً من الفهم والادراك يفتقر اليه بورا الذي كان يجهل ذلك المبنى الصوفي ولا يكترث بالبحث عنـــه . أو قد نقارن بـــين ما كتبه بلاكمور عن ت. إ. لورنس في كتابه « ثمن العظمة » وبين المراجعـــات التي نشرها مارك فان دورن في مجلة « الامة » ثم ضمنها كتابــه « القارىء لنفسه » . وهذه مقارنة عادلة لأن فان دورن يلح عـــلى أن لا يعرف الناقد شيئاً وان يكتفي بقول اقل القليل . وكل ما قاله فان دورن عن لورنس انه « معقد الى درجة المستحيل ، والى حد لا يطاق » وانــه قد يفسّر ذات يوم . اما بلاكمور فانه جلس في هدوء يحاول ان يفسره ، فدرس في اثناء ذلك رسائله بعناية وذهب الى مكتبة الكونغرس في واشنطن ليقرأ النسخة الوحيدة من كتاب آخر للورنس عنوانه : « دار الضرب » The Mint ، وهو الكتاب الثاني المسموح به في أمريكة وعندما استعمل هذا الكتاب ورسائل لورنس ادى المهمة التي احجم عنها فان دورن وهي كشف معنى ما (ان لم نقل كشف المعنى) في « اعمدة الحكمة السبعة » .

بل اننا احياناً لا نحتاج الى استجلاب هذه المقارنة بين بلاكمور وغيره من النقاد ، لانه هو نفسه أحياناً يثيرها . فمثلا : عنـــدما تحدث عن قصيدة « اربعاء الرماد » لاليوت في كتابه « مزدوجات » عنّف ناقداً

ذكياً مثل ادموند ولسن (ومن مواطن الضعف في بلاكمور شدة مجاملته لزملائه) لانه نقـــد القصيدة وهو يجهل مدلولها المسيحي ، فأخطـــأ في قراءتها حين رأى فيهـــا مثاراً للضعف لا للقوة . ولذلك فسر بلاكمور المعنى الديني لذلك اليوم المسمى « اربعاء الرماد » ومبدأ نكران الذات والانضاع في المسيحية ، والتعاليم المسيحية في العبارة التي اقتبسها اليوت من دانتي ، وهلم جرا ؛ وكلها امور لا غنى عنها لفهم القصيدة . فإما إن بلاكمور كان يعرف هذه الاشياء وإما انه كان يجهلها فبحث عنها حتى عرفها ؛ اما ولسن فلم يكن يعرفها ، ولم يكلف نفسه البحث عنها . ووجد بلاكمور لقاء الجهد المبذول ، وجد قراءة دقيقة رصينة ركينة ، وجد لقاء ما اضطلع به وهو يؤدي واجبه ، وبذلك تجنب الخطأ الجاهل الذي اختاره ولسن . وهذا هو ما يحرزه بلاكمور غالباً فيما يبـــذله من جهد ، وهو كفاءٌ بالكلف التي يقدمها . ولقد يفيد النقـــاد امثال تيت وبورا (بورا في هـــذا الموقف فحسب) وفان دورن وولسن إذا هم تفكروا قليلا في اسطورة النملة والجندب .

٢

إن بلاكمور ، مثل اليوت ، لم يؤلف كتباً في النقد وانما نشر عدداً من المقالات والمراجعـــات ، ثم ضمّ اثنتي عشرة منها في كتابـــه « مزدوجـــات » ١٩٣٥ ، وجمع ثلاث عشرة اخرى في « ثمن العظمة » ١٩٤٠ ، ومنذ ذلك الحين نشر من المقالات والمراجعات ما لا يقل عن اثنتي عشرة ايضاً ، ولذلك فقد يسعفنا الحظ بكتاب ثالث له . وقـــد قضى بلاكمور عدداً من السنوات وهو يعمل في انجاز سيرة نقديـــة عن هنري آدمز ، ومنها نتف ظهرت في المجلات ؛ واعلن مرة انه يعد دراسة عن هنري جيمس ، وليس له سوى ما تقدم الا ثلاثـــة دواوين شعريةّ

وعديـــد من « الكراسات » الصغيرة ذات القيمة المؤقتة العارضة . وحتى يصدر كتابه عن آدمز وكتابه عن جيمس ومجموعة ثالثة من مقالاته يظل كتاب « مزدوجات » خير مثل يستحق منا القول المفصّل .

ومفتاح هذا الكتاب في عنوانه الفرعي : « مقالات في البيان والتبيان » ولعل بلاكمور ان يكون ادق قارىء متفرد في النقد الامريكي وإذا علق على قصيدة فلا يبـــذه في ذلك الا وليم امبسون بانجلترة ، ولذلك فان اكثر كتابه شرح وتوضيح للنصوص . وقد أشرت من قبل الى دراسته للغة كمنجز واناشيد بوند ، وشعر ستيفنز ، وهارت كرين ، وفي هذه جميعاً خير طراز من الشرح لعـــدد من القصائد الصعبـــة ، وكذلك هي دراسته لماريان مور والآخرين . ولعل خير مثل مركز من هذه الدراسة هو القسم الثاني من مقالته « اعتاب جديدة ، وتشريحات جديدة » وعنوانه الفرعيّ « ملاحظ على نصٍّ من هارت كربن » . وهذا القسم كله شرح مستفيض لا مدخل فيه لغموض ، لمقطوعة ذات ابيات اربعة عنوانها : « حانة » ولسبعة ابيات من قصيـــدة « دموع المسيح » . ومن الامثلة النموذجية في ذلك الشرح ما كتبه بلاكمور حول بيت من القصيدة الثانية جاء فيه : « الناصريّ والعينان اللتان كأنهما الحُرّاق * » .

ومن الوسائل التي يعتمد عليها بلاكمور في الشرح والتفسير ان يضيف

---

* – الحراق tinder مادة صوفية ناعمة تستعمل في ايراء النار بالقدح وهي تذكر بالكلمة tender فكأن الشاعر – حسبما يرى بلاكمور – قد اختارها عمداً للدلالة على ما يجاورها من ناحية صوتية ، والحراق يشتعـــل بسرعة فالصورة ملائمة لحـــال العينين ، ويقول كرين ايضاً في القصيدة « ان القمر يرسل البنزين النقي » ؛ والبنزين سائل محلل مطهر ، وقد رمز به الى ضوء القمر فناسب المقام ، كما ان صوت الكلمة مناسب لنغمة Nazarine (الناصري) – هذا مـــا قاله بلاكمور وقـــد اشرنا اليه هنا لأن ترجمته بدقة تعد متعذرة .

مادة المركبة او قبل ان يفهرسها ، ثم يصبح لهـذا التصنيف قيمة ذاتية مستقلة . وهذا يصدق على عرضه للموضوعات الكبرى ـ موجزة ـ في اناشيد بوند ، وهو يصدق كثيراً على مقال له في « مزدوجات » كتبه عن فواتح جيمس ونشره في « الكلب والنفير » وجعله مقـدمة لفواتح جيمس عندما نشرت بعنوان « فن القصة » The Art of the Novel . وهنا يضع بلاكمور ما يسميه « فهرستاً انتقائياً او ثبتاً مؤقتاً » يدرج فيه المسائل الكبرى والموضوعات الهامة التي يتحدث عنها ويدل على مواضعها ثم يفعل ذلك نفسه في الموضوعات الصغرى . ومن ذلك كله ينتهي الى فهرست نقدي مكون من عشرين صفحة لكـل الامور المتعلقة بفن القصة عنـد جيمس ، وهي بالغة القيمة للمبتدىء الذي يريد ان يقرأ فواتح جيمس ، وللمختص الذي يحـاول ان يستمد شيئـاً من الفواتح في بحثه ، كما ان فهارس بلاكمور هي في ذاتها عمل نقدي ايضاً .

وبما ان بلاكمور شاعر فانه ينفق كثيراً من جهده في نقـد الشعر ، ولذلك جاء ما يقارب ثلثي كتاب « مزدوجات » في نقد هـذا الفن ؛ وليس من الغريب إذن ان يتحول الى الحديث عن امور عامة في الشعر حين لا يجد أثراً شعرياً معيناً لينقده . ومما تجدر ملاحظته انه قلما يحلل النثر أو يكتب في مسائل النثر وفنيته ، وإذا راجعت ما كتبـه في النثر وجدته يتعلق بمشكلات متصلة بالمتفنن نفسه كدراسته عن ت. إ. لورنس وملفل ، أو بالأفكار وبخاصة الاخلاقية منهـا كدراسته عن دستويفسكي وآدمز . غير انه ايضاً لم يكتب شيئاً في النظرية الشعرية ، وانمـا ينشأ حديثه عن فنية الشعر من مسائل ومشكلات محددة بأعيانها ، فهو يتحدث عن القافية حين يعرض لشعر ماريان مور وطريقة استعمالها للتقفية ، وهو يتحدث عن الصور والاستعارات حين يقارن بين ستيفنز وبوند واليوت في مقاله عن الاول منهم ويتحدث عن الشكل الشعري عرضاً إذ يتصدى

للحديث عن لورنس ، ويشير عابراً الى امور الايقـــاع والاوزان ، ولم يكرس كثيراً من انتباهه للعروض لانه يعده حشواً في فنية الشعر .

واذا قارن بـــين استعارات ستيفنز واستعارات غيره من الشعراء أبرز وسيلة اخرى من الوسائل الكبرى التي يستغلهـــا في « مزدوجات » وهي المقارنة بين القصائد وبين الشعراء . فمثلا يتوصل بلاكمور الى رأيه في طبيعة ترجمة بوند لأشعار بروبرتيوس بمقارنة الترجمة بالاصل اللاتيني خطوة خطوة ، لا بالحديث عنها تجريدياً . ويقارن بين بوند واليوت وستيفنز ، فيجد ان خيال ستيفنز غير معتمد على البصر مثل بوند ولا هو دراميّ مثل خيال اليوت ولكنه خيال خطابي ؛ وهذا التصنيف هو الاساس الذي تقوم عليه مقالته . ويوضح في مقاله عن لورنس ما يسميـــه « هستيريا » لورنس وذلك بمقارنـــة موقفه بموقف اليوت الذي تدل عباراتـــه على « هستيريا منضبطة » . ويثبت نقص الاحساس لدى كرين بأن يحشد حوله مقتبسات من دانتي وشيكسبير وبودلير وبيتس وستيفنز ؛ ولكن بلاكمور لم يوغل في المقارنة إيغال اليوت الذي ينقلها أحيانـــاً الى شيء بعيد عما ينتقده ، ويظل يبعد بها في استحضار أمثلة متشعبة حتى تتلاشى صلتهـــا بالشيء المنقود ، ويقتصد بلاكمور في المقارنات ، وقد يسهب في تبيانها ولكنها في كل حال تخدم غاياته خدمة جلّى .

وليس في كتاب « مزدوجات » استمداد علني من اكبر منبعين يستمد منهما النقد المعاصر اعني علم التحليل النفسي والماركسية ، وان كان فيـــه تأثير خفي لهما . وينتج هـــذا من احدى فرضيات منهج بلاكمور وهي فرضية استمدها من اليوت في دور مبكر ووضحها في دراسة له عن اليوت نشرها عام ١٩٢٨ في « الكلب والنفير » ؛ ومؤدى هذه الفرضية ان النقد يجب ان يتناول الادب من حيث هو ادب ، لا من حيث يمثل اي شيء آخر . حتى حين يستمد بلاكمور علماً من علم النفس ، كأن يتحدث

عن المرض الهستيري عند لورنس ، تجـــده يستخدم سيكولوجيا ادبية في طابعها ، فهو يصر على انـــه لا يشخص مرض لورنس ولكنه يرى ان « الحقيقة في شعره وفي نثره الاخير ... ذات طابع هستيري » . امـــا النقد الاجتماعي فابرز موطن استخدمه فيه بلاكمور هو حديثه عن « عودة المنفيّ » لمالكوم كولي ١٩٣٤ وعن كتاب اليوت « بحثاً عن آلهة غريبة » وفيه يقول : « أراني من وجهة سياسية اتفق مع كولي » ثم يقول :

اذا اخترت اتجاهاً سياسياً ووجهت فكرك لتصل من ذلك الاختيار الى نتيجـــة اصيلة فليس يستتبع هـــذا ان اتجاهك السياسي سيؤثر تأثيراً مباشراً فيما تكتبه إن كنت كاتباً . وليس مما يستتبع هذا انك قـــد كشفت عن ضرورة سياسية واتخذتها شعاراً لك ، إن كنت ناقداً . ان الكاتب او الفنان ، في اي ميدان ، هو مرآة مستقلة لمجريات الحياة التي تستغرقه ، مـــا دامت له إرادة في اي شأن مـــن الشئون ، وهو يخلق عن طريق الابداء والتمثيـــل والنقل ، وليس يتغير من اسلحته الا السخرية التي يتمتع بهـــا ذكاؤه ، والتي يسلطها على الحقير والبليد ... وقد يتفق ان تكون معتقـــدات الكاتب السياسية اساسية في فنه ، حين تظهر فيه بقوة ضمنية لاجهرية ، كقوة الدم على العودة في العروق ، وربمـــا لم يتفق لها ان تكون كذلك . ويجب على الفنان ان يحتفظ لنفسه بحقه في ان يعرض ما يراه وما يحس به من المشكلات الانسانية ، والشيء الوحيد الذي قد نتطلبه منه هو ان لا يعرض ما لا يراه ولا يحس به بل ما يعتقده لاسباب سياسية او غير سياسية .

وينتهي بلاكمور من هذا الى ان كولي واليوت قـــد أريانا طرقـــاً « تحسن منزلتنا كمواطنين » غير ان الغاية القصوى هي ان يضيفا « الى

منزلة استقلالنا كفنانين » . وقد تنبه بلاكمور إلى انه جار على النقد الاجتماعي حين تنكّر له باسم « النقد السياسي » أي حين ابصر منه أسوأ احواله ؛ ولذلك تجده يلح على أن هذه المعايير الاجتماعية تظل صحيحة ركينة ما دام يحددها برصانة ناس مثل كولي ، اما امثال غرانفل هكس وهوراس غرغوري فانهم دائماً يسيئون استغلالها وتمثيلها . (ومن سقطات بلاكمور في هذا المقام أن يقول : « إن كانت بيرز بلاومان Piers Plowman تعالج الصراع الطبقي ، فان حكايات كانتربري لم تعالج شيئاً من ذلك » . ولا مرية في ان حكايات كانتربري أدلّ على الصراع الطبقي من غالبية الآثار الأدبية لانها تصور في افتتاحها انهيار الاقطاع بين الفارس وتابعه ، وتتطرق الى الفوارق الطبقية الحادة في أكثر الحكايات . ما أكثر الامثلة التي قد يختارها بلاكمور ، وكم كان من الاسلم له لو انه اختار قصيدة « قبلاي خان » أو ما أشبهها) .

ولنقل شيئاً في السخرية عند بلاكمور فان استعماله لها في كتاب « مزدوجات » غزير واسع . وتصبح لديه في احد طرفيها نوعاً من الفكاهة (كأن يقول : هذه تهمة حادة لكنها لا تجرح) وهي في الطرف الثاني تحفّظٌ شكيٌ حذرٌ مترامي الاطراف . وفي الفصل الاخير من كتابه يسوّي بينها وبين الفكر الحر فيقول :

> توجد ، لحسن الحظ ، نماذج من التفكير الطليق البارىء من التقعيد ؛ دعنا نتجه بأفكارنا كالمتأملين لنكحل أنظارنا بانوار افلاطون — في مرحلته الاولى — وبأنوار مونتين — في كل مراحل حياته — . أليس الحافز الحيّ والخصب في حواريات افلاطون ومقالات مونتين إنما مردّهما الى عدم التقعيد و « الترسيم » ؟ أليس ان افلاطون — في عهده الاول — يمسك بالافكار المتصارعة في توازن متبادل ، ويقدمها لنا في

عراك وتطور ولا يحكم بالنصر لاحدها إلا في النهاية ؟ أليس ان مونتين يفسح المجال دائماً لفكرة أخرى ، ويهيء دائما مكانا ثالثا لسخرية مؤقتة تفصل في النزاع بين الفكرتين ؟ أليست الاشكال التي ينشئها كل من الرجلين قائمة على السخرية لانها دائما تفضح الازدواج في كل فكرة ، في أعمق اعماقها ، فهي تدلّ عليها كأنها تعرضها للاتهام الذاتي ، وتبرزها في معمعان الحياة لا محصورة في مضيق ؟... إن مثل هذا الاتجاه ، مثل هذه المحاولة في البحث الحيويّ ، يصبح حين نستعيره ونزاوج بينه وبين حاجاتنا هو المسلك العقلي الوحيد لتكثير المبادىء وضروب « التقنيات » المتغطرسة التي تملأ اوعية التفكير النقدي لدينا .

أما إن كان المفكرون والفنانون أقل شأناً من افلاطون ومونتين ، أو كانوا مثلهما عظمة لكن آثارهم أدنى منزلة ، فها هنا يضيف بلاكمور قائلا : « علينا أثناء القراءة والنقد ان نضيف الشك والسخرية من لدنّا » . وقد يضيف بلاكمور نفسه هذه السخرية في كتاب « مزدوجات » على نحو حذر من التجريب ؛ واليك هذه الامثلة :

« ليس من العسير ان نطبق هذه القسمة على كرين إذا قمنا بها تجريباً دون ان نتطلب منها ان تكون مثمرة ، او ان تكون هي القول الفصل » .

« يجب ألا نوغل في استقراء النظير لان قيمته انما تكمن في عدم انطباقه انطباقاً كاملا » .

« ان هذه العبارات التي نريد بها تميز هذا من ذاك انما هي خاضعة للتصحيح والتسديد » .

ومثل هذا المسلك الحذر التجريبي غير الحاسم يجذب اليه القارىء

باكثر مما يستطيعه النقد في العادة ، ولا ريب في ان بلاكمور يحسب دائماً حساب قرائه . وهو يتوقع ان يكون القارىء ذا فكر مدرب على تقبل الشعر او انه « سينظر ويقرأ كأنما هو ذو فكر مدرب » ، وهو يقر ان غاية النقد هي التذوق ولكنه يضيف الى ذلك قوله في عبارة مونقة تشبه في حوكها اسلوب جيمس : « الا ان التذوق نفسه يستطيع ان يكون ذا معايير يقيس بها صحته ورصانته ، ولا بد له ، لكي يكون مكتملا ، من ان يدل على فهم « دائم » لغاية هي النتيجة الضرورية ، بل هي الثمرة الصحيحة ، لما فيه من صحة ورصانة » . وللنقد مهمتان — اولاهما — حسبما يحددها بلاكمور — هي « توسيع الالفة للخصائص الذاتية » والثانية هي الحكم على منسوب الاداء ، اي بعبارة اخرى : مهمة النقد ان يحلل وان يقوم . وفي الاولى يلح بلاكمور على ان يقود النقدُ القارىءَ دائماً الى الاثر الفني ؛ وهو يكتب ويقتبس دائماً اعتقاداً منه ان تحليله سيحول نظر القارىء الى جزئيات القصيدة ، لا انه يكتب للقارىء شيئاً مفهوماً يقوم مقامها ويغنيه عنها . وفي الثانية تجده يلح على ان يقرأ القارىء بفكره لا بعينه ، وان يجرب الشكل والمحتوى ، وان يحب الشعر من حيث هو شعر ، وان يتقدم من القصيدة اما بزاد من المعرفة الواسعة او بقدرة على بذل الجهد والصبر المضني . اي ان القارىء الذي يتصوره بلاكمور قريب الشبه من القارىء المثالي للشعر ، وهو شاعر آخر أو ناقد مثل بلاكمور نفسه . ولا ريب في ان بلاكمور يدرك ندرة مثل هذا القارىء بين القراء الذين يمثلون جمهوره القليل ، ولكنه مع ذلك قد يرفض ان يتنازل عن موقفه من اجل الكثرة الغالبة .

ولا يدرك وحدة كتاب « مزدوجات » إلا قارىء يحسن ترتيب المقدمات ، هذا على الرغم من ان الكتاب مجموعة من المقالات العارضة والمراجعات . وهو يحوي قطعاً كبرى مثل دراسته لكنجز وبوند وستيفنز

وكرين و د. هـ. لورنس وماريان مور وكتـابات اليوت بعـد ان تحول كاثوليكياً ، وفواتح جيمس ، والنقد الأدبي المعاصر ، والى جانب هذه قطع صغيرة ثلاث . هي مراجعة لكولي واليوت معاً ، ومراجعة لكتاب « الموروث العظيم » من تأليف غرانفل هكس ، ومراجعـة لبعض كتب كتبت عن صموئيل بتلر ، وكل هذه الثلاث نشرت في « الكلب والنفير ». فاذا كانت القطع الكبرى توضح الوحدة في كتاب بلاكمور ايجاباً فالقطع الصغيرة توضحها سلبـاً ، لانها تدل على ما لا يرتضيه في حـيز تلك الوحدة ، فهو لا يرتضي المعايير المسيحية التي يستغلها اليوت والراديكالية التي يستعملهـا كولي والتشويه المتحيز لدى هكس والفتور والتعنت لدى بتلر ، وكلهـا معايير خارجة عن مجال المقاييس الادبيـة . اما الوحدة الايجابيـة فانها كامنة في غموض العنوان « مزدوجات » لأن بلاكمور لم يفصح بتلك المزدوجات في كتابه ، ولكنها تتبلج لفكر القارىء تدريجاً . فالشعر مزدوج اثنيني لانه يتكون من شكل ومحتوى ، ومن مادة محسوسة وقوة تخيليـة ؛ والنقد مزدوج لانـه يتضمن التحليل والتذوق ، والفة الخصائص الذاتية وتقويم الاداء ؛ والشعر والنقد معاً مزدوجان لانهما يعنيان « البيان والتبيان » وكل اثنين من مصطلحات النقـد مزودجان : الشكل والمحتوى ، المبنى والنسيج ، الكاتب والقارىء ، الثـابت والمتحرك ، الموروث والثورة ، التعبير والنقل ، ومن تواشج هذه جميعـاً ينشأ شيء ثالث هو القصيدة او المقالة او هو في هذا الحال كتاب بلاكمور . ومن غموض العنوان يختبىء وراء القسمة الازدواجية فيـه مصطلح ثالث واجهه بلاكمور من بعد علناً فتحولت مزدوجاته الثنائية الى ثلاثيات .

٣

ليس لبلاكمور منهج محـدد مرسوم وانما لديه مزاج من الخصائص والتقريرات ولذلك لا يمكن ان نورد لطريقته تاريخاً ونسباً بعيداً ، وانما

نستطيع ان نذكر نسبها القريب ، أعني ان نذكر الاشخاص الذين يستمد منهم ويستوحي بعض آرائهم لكن هذه مسألة معقدة لانه اذا استثنينا ولسن نايت كان بلاكمور أشدّ النقاد الاحياء استمداداً وانتقاء أما نايت فقد استمد واعترف بانه يستمد من كل ناقد انجليزي معاصر على وجه التقريب ابتداء من مري وريد حتى الآنستين سبيرجن وبودكين . وعلى النحو نفسه نرى بلاكمور قد استغل كل ناقد حديث مشهور في كل من انجلترة واميركة وان بايَنَ نايت في مقدار الرفض والغربلة والتعديل لما يستمده .

واذا ذكرنا الاستمداد في حال بلاكمور بدأنا بذكر اليوت ، لأن بلاكمور نشأ في أول عهده على تبيله وتقدير نقده وقد كتب عنه اولى مقالاته النقدية في « الكلب والنفير » فأثنى عليه هنالك لانه ــ أي اليوت ــ « يلتزم بالحقائق فيما ينقده من حيث صلتها بالادب ، وبه وحده » ومن ثم فانه « نسيج وحده لا في الحاضر فحسب بل في الماضي ؛ ففيه شيء من آرنولد وبعض من كولردج وقليل من دريدن وبين الحين والحين شيء من الدكتور جونسون ، إلا ان اهتمامه بدريدن من بينهم هو الاهتمام المخلص الجامع » . وهذا غير صحيح طبعاً ، ولكن من الممتع أن نرى بلاكمور يضع هذه القائمة من الاسماء ، وهو في سن الثالثة والعشرين ، يوم كان يعتقد أنه يستمد نقده من مذهب اليوت في النقد . ثم استكشف بلاكمور أهمية هنري جيمس وفواتحه النقدية ، يوم كتب عنه بين ١٩٢٨ ، ١٩٣٠ فقال انه « اعظم ارباب الاقلام الامريكيين وأكثرهم تنظيماً ولعلي اعتقد انه اشدهم إنسانية » . وقد اشبعت مقالات جيمس رغبته في النقد الفني ، ولما درس الفواتح قال فيها : « إنها أكفأ نقد أدبي بل اعتقد انها افصح وآصل قطعة من النقد الادبي وجدت ابداً » ، ولا يدانيها الا مقالات اخرى لجيمس . ولعلّ نقد جيمس كان العامل الأكبر في تحديد

نقد بلاكمور وتشكيله ، في الاتجاه المجازي وتطبيق الاحساس والإلحاح على القيمة الرفيعة للفن بل في الاسلوب نفسه (انظر فيما تقدم جملة وصفت بانها تشبه انشاء جيمس ، وغيرها كثير يستخرجـــه القارىء عفواً دون تعمد أو بحث) . ولم يفارق بلاكمور أستاذه مفارقـــة واضحة الا في الموضوع ، لانـــه سلط تحليله على الشعر لا على النثر ، ونقد آثار غيره لا آثاره نفسه ، حتى لنقول : ان نقد بلاكمور هو نقد جيمس نفسه مطبقاً في مجالات اخرى .

ولا ننس تأثيرات اخرى عدا تأثير جيمس . وفي أولها وربمـــا كان أهمهـــا تأثير اليوت في الفكرة والاسلوب : فمثلا يفرق بلاكمور بـــين العاطفة في الشاعر والعاطفة في القصيدة وهي تفرقة مستمدة من اليوت . وفي بعض جمله تلمح أسلوب اليوت ايضاً وهو اسلوب جيمس نفسه ، مع تكثير من المعترضات والتردد وتبسيط للتراكيب ، حتى ان هذا الاسلوب ليوحي اليك (ويضلل بما يوحيه احياناً) بأن التعبير الموجز المبسط يحتوي افكاراً معقدة دقيقة . وقد استغل بلاكمور كثيراً مما يتميز به اليوت وما يردده من مبادىء وتأثر باسلوبـــه ، فوضع نفسه في صف الآخذين من نقده بل انه في السنوات الاخيرة تحول مثل اليوت الى النص على النواحي الاخلاقية . وقد شغلت باله عبارة اليوت : « الضجر والرعب والمجـــد » الكامنة وراء الجمال والقبح ، فاقتبسها — على الاقل — أربع مرات حسبما أحصيت . ولقد بدأ بلاكمور بالثناء على اليوت سنة ١٩٢٨ حين وصفه في « الكلب والنفير » « بخصوبة مشذبـة الحواشي في افكاره » . وفي سنة ١٩٤٤ نشر مقالا عنه بمجلة Partisan فأعلن انـــه يوافقه في كثير من معتقده الذي تحدث عنه في « ملاحظ نحو تعريف الحضارة » ، ويخالفـــه مخالفة حادة فيما جمجمت به آراؤه هنالك دون تصريح . ولذلك يمكن ان نقول ان موقف بلاكمور من اليوت كان ثابتاً لا تردد فيه ، ومجمل هذا

الموقف انه يعترف بما يوافقه فيه وما يخالفه ، وانه يفيد من الآراء التي يتقبلها ويرفض ما عدا ذلك .

وهنالك تأثير آخر تمثّله بلاكمور وخالفه اساساً ، وذلك هو تأثير الاستاذ يرفنج بابت . فقد بدأ بلاكمور بمقال عنيف عن النزعة الانسانية (١٩٣٠) هاجم فيه بابت واصحاب تلك النزعة بحدة حادة ووصفهم « بالعجرفية والعمى والجهل الجائر » ولم يجد لديهم شيئاً يستحق الثناء . ثم كتب مقالا آخر عن « النزعة الانسانية والخيال الرمزي أو تعليقات على قراءة بابت من جديد » نشره في خريف ١٩٤١ بمجلة الجنوب ، فعزا فيه قصور بابت الى انه يمر « بالنموذجي » في الحياة عابراً ، ولا يعير « القوى الخفية الارضية » اهتماماً ، وهذا كله من صور « التحلل في الخيال المسيحي » .

ثم يتحول بلاكمور عن مجرد الرفض لمبادىء بابت الى قبولها مع توسيع لها وتعديل فيها فيقول : « علينا ان نهتم بالبناء لا بالهدم » ، علينا ان نعيد الاهتمام بالقوى الارضية وان نعيد الخيال المسيحي ، ولكن بلاكمور يسمي هذا الخيال باسم دينوي هو « الخيال الرمزي » ، وكأن بلاكمور عاد يؤمن بالنزعة الانسانية مضيفاً اليها هذا الذي يسميه « الخيال الرمزي » ، ولذلك استمد المصطلح الخلقي عند بابت مثل : نظام ـ تناسب ـ اعتدال ، وجعل من هذه الاصطلاحات معياراً جمالياً يعيش به الشكل الشعري واضاف اليها اصطلاح « الارضي » . ولقد كان اتصال بلاكمور بهارفارد ، وان لم يدرس فيها ، ذا اثر فيه ، وكان بابت ذا يد في هذا الاثر ، ومن بين النقاد الذين تلقوا تأثير بابت نجد اثنين لا يقبلانه محض قبول ولا يرفضانه محض رفض وانما يستمدان منه ما يلائم حاجاتهما ، وهما بلاكمور وفرنسيس فرغسون .

إن تأثر بلاكمور بكل من جيمس واليوت وبابت وسانتيانا ايضاً في

فكرته عن « الجوهر » قد أصاب النزعة النقدية لديه وطريقته في ممارسة النقد . اما من الناحية « التقنية » فانه تأثر بصف آخر من النقاد المعاصرين فيهم رتشاردز وامبسون وكنث بيرك . وقد استمد بلاكمور الشيء الكثير من رتشاردز (حتى كتب عنه يقول : ليس ينجو ناقد ادبي من تأثيره) . ويبدو انه يجله غاية الاجلال ولكنه يبدي تحفظات حادة ازاء الميل العلمي في نقد رتشاردز . ولما كتب في « مزدوجات » فصلا عن ماريان مور ، تعرّض لذكر رتشاردز ، وكان تقبله لتأثيره حينئذ على أشده ، فقال فيه إنه خير ناقد معد للحكم والحسم ، وقال في موضع آخر : ان كتاب « آراء منكيوس في العقل » خلاب جذاب لكنه غرار ، اما « معنى المعنى » فانه صورة لبضع مئات من الكلمات الفقيرة وقد جعلها المؤلف منبعاً للعلم الشفوي .

ثم قال فيه : « إنه ناقد معجب » « لا ينازعه احد في حبه للشعر ومعرفته به » ، ثم لامه لانه جعل نفسه ضحية للمشكلات الادبية العملية التي تمتد وتمتد ولا تقف عند حد ، ولانه على وجه الجملة يحاول ان يحول النقد الأدبي الى علم اللغويات ويسلم بلاكمور بان مثل هذا العمل شيء هام ، ثم يضيف الى ذلك قوله :

ولكني أريد لهذا النقد ان يواجه دائماً — وهو مستغرق في مهمته — أمثلة من الشعر ، وانما اربده كذلك ، من أجل ان يساعد عملياً في تذوق اللغة في ذلك الشعر — في تذوق استعمالاتها ومعانيها وقيمتها . واريد منه ان يساعدني في ان يحقق لي ما يساعد السيد رتشاردز في تحقيقه ، وهو يقرأ الشعر من أجل الشعر ذاته ؛ مهما يكن ذلك الشيء الذي أتطلبه منه .

ولب الخصومة بين بلاكمور ورتشاردز يتمثل في قوله : « الشعر هو

معنى المعنى » وذلك مـــا قاله في مقال له بعنوان « اللغة من حيث هي إشارات » نشر بمجلة Accent في صيف ١٩٤٣ .

أما ما بينه وبين امبسون تلميـــذ رتشاردز فانـــه محض وفاق ؛ لأن امبسون يؤدي في النقد ما يتطلبه بلاكمور بدقة ، اعني انه يسلط نظريات رتشاردز على النصوص الشعرية . ويبدو ان بلاكمور لم يتأثر بالكتـــاب الثاني الذي كتبه امبسون عن « الرعوي » أما كتاب « سبعة نماذج من الغموض » فكان ذا أثر كبير فيه . حتى ان ما كتبه في « مزدوجات » عن ستيفنز وكرين ليس إلا كشوفاً امبسونية في الغموض ، أي تفريعات لا تنتهي من مضمونات الصور والألفاظ الشعرية . ويبدو انـــه يشارك امبسون الايمان بأن الغموض في الشعر سرّ تأثيره ، على شريطة ان يكون غموضاً منضبطاً محدداً . ومما يصور تأثره بامبسون قوله في مقال « اللغة من حيث هي اشارات » : « إن كلمة من كلمات شيكسبير تُهجّى على نحو ما في احدى النسخ ثم على نحو آخر في موضع آخر ثم على نحو ثالث في موضع ثالث لتحمل في ذاتها المعاني التي توحي بها التهجئات الثلاث وتزيد اليها معنى رابعاً اي انـــه مثل امبسون يضرب بقراءات العلمـــاء لنصوص شيكسبير عرض الحائط . وفي مقال له عن ييتس يتبع ايضاً هذه الطريقة الامبسونية فيستغرق في تحليل معاني كلمة Profane حسبما يستعملها ييتس في احدى قصائده .

وإذا تجاوزنا النقاد المعاصرين وجدنا تأثر بلاكمور بالناقـــد كولردج ضئيلاً ، ولكنه يدخر اكبر إجلال لاقرب المعـــاصرين شبهـــاً بكولردج اعني الناقد كنث بيرك ، وكثيراً ما اعلن انضواءه تحت راية هذا الناقد ، وقد اقتبس منه عدة مرات في « مزدوجات » اثنـــاء تحدثه عن مارياند مور ، مستملحاً آراءه وان لم يبرأ من مقاومته لهـــا . ثم هو يضعه في صف مع بيرس لاشتراكهما في « النشاط والتميز الواضح في التأملات » ،

ويضيف قوله : « كلاهمـــا يبعث الحيوية والنشاط في المرء وان لم يكن يؤمن بالصدق فيما يقولان » ، ويشكو بلاكمور من كنث بيرك شكواه من رتشاردز : يستغل رتشاردز الادب محطاً لفلسفة القيم ويستغل بيرك الادب لفلسفة الامكـــان الخلقي . ويقول : إن موطن الضعف في طريقة بيرك أنها قد تستغل على السواء في دراسة شيكسبير وداشيل هامت او ماري كورلي ، وتؤتي نفس الثمرات في كل آن (أهذا ذم للطريقة او مدح لها ؟ اليس هذا دليلا على قوتها ؟ لقد أقر بيرك بهذه التهمة منذ عهدئذ) . وحكمه النهائي على طريقة بيرك انها لا تستغرق كـــل الادب ـ وذلك عيب طريقة رتشاردز ايضاً ـ ولكن اذا استعملها ناس حذرون مقتصدون مثل بيرك جعلوا منها طريقة مثمرة سديدة .

وفي « ثمن العظمة » يستمر بلاكمور في الاقتراب من بيرك مستغلا مبادئه ومناهجه مثل فكرته عن الشكل الضمني ، ومصطلحاته الخاصة مثل « التحوّل الدنيوي » بل مستمداً منه مقتبسات من تعليقاتـــه وملاحظه . وفي خريف ١٩٣٩ نشر بلاكمور مقالة عن آدمز في مجـــلة الجنوب ، فحشد لبيرك أقصى ما لديه من ثنـــاء وجعله صنواً لمونتين في السخريـــة فقال :

أضف الصراحة والحذلقة الى الخيال ، فاذا كان المزيج الذي تصنعه متناسباً تنتج لك خيـــال حرّ ، رجراج وثاب يستطيع ان ينعكس انعكاساً دائماً مباشراً على المجتمع المتحرك دون ان تعيقه عن ذلك سرعة الحركة او الطاقة والاتجاه . ووجود صاحب هـــذا الخيال امر نادر ، ولكنه ان وجد كان متقدماً على عصره بل هو في الحق متقدم على كل عصر وان وجدت امثلته من الماضي السحيق . مونتين في بعض احواله كذلك . وقد يصبح اندريه جيد واحداً من هذا الفريق اما في بلدنا

فلعل بيرك هو ذلك الرجل الا حين تستولي عليه « الحميـة والعصبية .

ولما كتب بلاكمور مقاله « اللغة من حيث هي اشارات » اعتمد على آراء بيرك واقتبس منه كثيراً ، وفي ذلك المقال حاول ان يحدد العلاقـة بين نقده ونقد بيرك فقال :

طريق الخيال اوجدت مقدمةً كتاب التي اهتدى اليها بيرك من الزاوية العقلية ، أعني ان لغة شعر قد تعتبر عملا رمزياً . وهذا هو الفرق بيني وبين السيد بيرك : انه هو معني باقامة المناهج لتحليل الاعمال التي يعبر عنها الرمز أمـا انا فأوثر ان اهتم بالرمز المختلق . وهو يستكشف احجية اللغة حين تتحول رمزية وأنـا احاول من خلال الامثلة المتنوعة المتدرجة ان أريَ كيف يمنح الرمز للأعمال في اللغة حقيقة شعرية . فالسيد بيرك يشرع وأنا أقضي ، أمـا الذي يتولى التنفيذ فهو في مرحلة واقعة بيننا .

وقد استمد بلاكمور علماً من عدد آخر من النقاد فيهم ايفور ونترز وجون كرو رانسوم . وأثنى بلاكمور على ونترز في مجلة شعر ، (تشرين الثاني : ١٩٤٠) وأدرج ما كتبه عنه في كتابه « ثمن العظمة » فاستحسن هنالك نفاذ بصره في النواحي الخلقية « وإلفتهُ للمادة والشكل في الشعر والنثر الفني » وغير ذلك من فضائله . وقد استمد منه « بدعة الشكل المعبّر » ، أي أن الفكرة حين تتحول إلى كلمات فقـد انتحلت خيز شكل مناسب لهـا ، وان خير ما يعبر عن التفكك سياق شكلي مفكك وهكذا ، وقد استغل بلاكمور هذه النظرية في كتابيه ، ومن حولهـا ركّزَ نقده لشعر د. ه. لورنس ، واستغلها ايضاً ليحطم أدباء مثل توماس وولف وكارل

ساندبرغ ، ومن هم أعلى شأناً من هذين .

ولم يستعر من رانسوم إلا اصطلاح « المبنى ـ النسيج » واستعمله على نحو تجريبي . وفي الوقت نفسه تأثر رانسوم ، بل كل مدرسة الجنوب وبخاصة ألان تيت وكلينث بروكس بآراء بلاكمور ، وكلهم يقتبس منه ويعترف له بالمقدرة بل ان رانسوم يقدم اسمه في كتابه « النقد الجديد » ويعتبره النموذج الكامل للناقد الجديد ، لانه انتقائي اصيل معاً . وهو يسبغ عليه في مراجعاته ومقالاته صنوف الاطراء . والحق ان بلاكمور ، بموقفه الانتقائي قد أثر في كل النقاد المعاصرين على وجه التقريب وبخاصة النقاد الشبان ، حتى بيرك نفسه أثر فيه وتأثر به .

٤

مادام بذل الجهد الجاهد هو ما يميز طريقة بلاكمور في النقد فلنتقدم من اتجاهات نقدية أخرى تعتمد على الكد والجهد ، من اجل المقارنة . ولنقزر بادىء ذي بدء ان اغلبها أدنى حظاً من طريقته جهداً وكداً حتى تكاد لا توازيها أبداً ، واكثرها يقع في باب الدراسة المتخصصة ، وما كان من هذا الباب فقد عالجناه في فصل سابق * ، غير ان بعضها يستحق ان يذكر في هذا المقام لأنه فردي الطابع غريب الصبغة . واذا ذكرنا كلمة « غريب الصبغة » ذهب الظن سريعاً الى عزرا بوند وطريقته في النقد . اما فكرة بوند في النقد فانها جد متواضعة ، فالنقد لديه هو ان يقف المرء عند رف كتبه ويدل صديقه اي شيء يقرؤه ، ولكن بوند في وقفته عند رف الكتب يلقي جهداً عظيما وهو يبدي رأيه لصديقه وقد حدد خمسة انواع من النقد في « اجعلوه جديداً » : Make It New ، وهي :

* انظر الفصل السابع من هذا الكتاب .

١ ــ النقد عن طريق المساجلة والمحادثة فهو يبدأ من محض الثرثرة والسفسطة المنطقية والتشغيب ووصف النزعات ويتدرج الى تسجيل محدد واضح للاتجاهات والى محاولة لتقرير المبادىء العامـــة .

٢ ــ النقد بالترجمة .

٣ ــ النقد بالتدرب على محاكاة أسلوب عصر ما .

٤ ــ النقد عن طريق الموسيقى ... وهذا معناه على التحديد ترتيب كلمات الشاعر في وضع جديد ... وهو أكثر انواع النقد حدة باستثناء النوع الخامس .

٥ ــ النقد في صورة خلق أدبي جديد ، فمثلا نقد سنيكا في « آغون » لاليوت أشد حيوية وأقوى من مقـــالة اليوت عن سنيكا نفسه .

وليس في الانواع الخمسة ما يسمى نقداً ، من حيث المتعارف ، الا النوع الأول ، اما سائرها ، وكلها مما حاوله بوند ، فليست تقوم مقـــام النقد الناشىء عن المساجلة والحديث أو تتفوق عليه وانما هي تكملة له تتطلب جهداً .

وقد صدر بوند أول كتبه « روح الرومانس » قبل الاخذ في التفسير والتحليل التذوقي بمقدمة حشد فيها ترجمات جديدة لقدر صالح من المادة ابتداء من دانتي حتى السيِّد . وفي هذا الكتاب نفسه استغل النوع الاثير لديه من النقد وهي المحاكاة الساخرة ، فحاكى فيها تنفّج وتمان وانتفاخه ليبرز في ذلك اخطاءه . وقال بوند في كتابه « ابجدية القراءة » ABC of Reading إنه عجز عن أن يترجم كاتولس وفيون ولذلك وضع شعرهما وضعاً موسيقياً جديداً . ومن انواع النقد التي يؤثرها بوند « المختارات الشعرية » ولذلك كرّس نصف كتابه « ابجدية القراءة » للاختيار الصحيح

من الشعر ، ويسمي بوند نفسه : « آلة شديدة الارهاف » ولكنه في الواقع دارس فاشل حتى ان النقد الذي يقوم به احيـــاناً يشبه الدراسة الادبية التقليدية ؛ ومن امثلة ذلك مقالة له عن « كفلكنتي » في كتـــابه « اجعلوه جديدا » وهي تحتوي على دراسة مطولة مستفيضة لنص قصيدة واحدة ، وتتبع لمصادرها ومآتيها ، وعلى ترجمات عديدة وتصحيحات في النص وغير ذلك فاذا أضفت اليها محاكاته الساخرة وتعديله لموسيقى الشاعر فانها تمثل كل طريقته النقدية القائمة على الكد وبذل الجهد كما انهـــا تدل ايضاً على مدى ما يعانيه النقد المعاصر من هنات وسقطات وعلى مدى ما تحققه الدراسة الجاهدة المزودة بالمعرفة والنَّصَب . (لا مجال هنـــا للتساؤل : أكان بوند مخطئـــاً في احكامه على كفلكنتي ، فليست ثمة طريقة تكفل الصواب الخالص) .

وراندولف بورن ناقد آخر من فريق العاملين الجاهدين . حتى انه كان يعتقد ان مراجعة كتاب ما يجب ان تقوم « على بحث مستقـــل وفكرة مركزية » لا ان تكون حديثاً خفيفاً عن الكتاب ؛ وكذلك هي المراجعات التي كتبها بورن ؛ كمراجعته لكتـــاب « وادي الديموقراطية » لمردث نيكلسون ، فقد اتخذها لتصوير فكر الغرب الأوسط وحال امريكة كمـــا ان حديثه عن الكاردينال نيومان كان تفسيراً لمعتقـــداته وآرائه الدينية . وهكذا هو في كل مراجعاته ، يتخذهـــا مجالاً لدراسة الآراء والنظريات المتصلة باشخاص من يراجع مؤلفاتهم . وللتمثيـــل على مبدأه نقول : من شاء أن يراجع كتاباً عن حياة نابوليون فعليه ان يدرس بنفسه هذه الحياة ويستخلص أحكامه الذاتية ثم يواجهها بما توصل اليه المؤلف ، وهـــذه خطة ليست دائماً عملية ولكنك ان عارضتها بالمراجعات الخفيفة المستعجلة وجدتها بالغة القيمة .

كتب دلور شفارتز مقالا بمجلة شعر ، تشرين الثاني ١٩٣٨ عن طريقة

بلاكمور في النقد ، قال فيه :

قد يقدر المرء ، تقديراً فحسب ، ان بلاكمور ، سواء درس في هارفارد او لم يدرس ، قد أثرت فيه دراسات أساتذتها الفيلولوجية وتحقيقاتهم للنصوص في شعر شوسر وغيره من قدامى الشعراء ، وعلى اي حال فان منهجه اصيل في الحدود التي يمتد اليها ومن الدلالة بمكان ان يحلل الناقد ولاس ستيفنز كأنما هو شوسري اسكتلندي من ابناء القرن الخامس عشر .

وانا استبعد ان يكون بلاكمور قد احتذى دراسات هارفارد في نقده ولكن سواء فعل ذلك او لم يفعل فان هذه الطريقة الهارفاردية قد انتحلها عدد من اساتذة الادب الشبان بهارفارد نفسها ومنهم : ماثيسون وثيودور سبنسر وهاري ليفن . أما سبنسر وليفن فقد افادا من وجود مخطوطة من كتاب جويس « صورة الفنان في شبابه » بمكتبة الكلية بهارفارد (حققها سبنسر ونشرها باسم « ستيفن بطلا ») فقارنا بينها وبين صورة مخطوطة اخرى من الكتاب نفسه ، مقارنة تفصيلية ونشرا نتائج بحثهما ، فنشر الاول بحثه في مجلة الجنوب ، واستغل الثاني بحثه في دراسته الاكاديمية الغريبة عن جيمس جويس .

وقد انتفع ماثيسون أيضاً بمصادر مكتبة هارفارد ، فقد قدم أحد اقرباء هنري جيمس الى تلك الجامعة مذكرات هنري جيمس وملاحظه التي لم تنشر وتبلغ ما يزيد على ١٥٠ الف كلمة ، فكانت تلك المقيّدات مصدراً هاماً استغله ماثيسون في كتابه : « هنري جيمس : المظهر الأعظم » (كما انه حقق تلك المقيدات ونشرها بالاشتراك مع كنث ك. مردوك) . كذلك استغل جهوده وجهود تلامذته في دراسة مقارنة لنسختين من رواية « صورة سيدة » . وراجع جيمس ثلاثة من قصصه الاولى فعدّل فيها

وغيّر منها حين دفعها لتطبع في نيويورك ، فتفحصها النقاد عاجلين ، ولكن ماثيسون تناولها تناولا منظماً وطبق عليها خير نقـد دراسي مؤيد بقوة الخيال ، ومن العسير ان نجد مثلا خيراً من هذا المثل على ما يستطيع ان يفيده النقد من الجهد والدأب المستقصي .

ومن النقـاد الآخذين بالكد ج. ولسون نايت دون ان يوشح نقده بالتخصص الدراسي لانه يقوم به على نحو عفوي غير عامد . وقـد قام نقد نايت لشيكسبير على بحث استقصائي لم يمارسه ناقد آخر ، ذلك انه جعل كل ما انتجه شيكسبير يدور على محورين : واحـد يمكن ان نسميه « عاصفة » والآخر يمكن ان ندعوه « موسيقى » . فكل ما يتصل بالشتاء عاصفة وكل ما يتصل بالصيف موسيقى ، وكل وحوش البحر (مثل كاليبان) عاصفة وكل الاشياء المجنحـة (مثل آريل) موسيقى ، والاوغاد قوى عاصفية والابطال قوى موسيقية ، والألفاظ التي هي مثل « وقر في السمع » و « صرخات » من باب العاصفة والشخصيات مثل هاملت واوفيليا موسيقى شذت نغمتها ؛ بل ان الحيوانات فريقان ايضاً فمنها حيوانات موسيقيـة ومنها حيوانات عاصفية . وتبلغ هـذه الدراسة ذروتها في « العاصفـة الشيكسبيرية » حيث يجد نايت أن هـذه القسمة موجودة في الخرافـة والاسطورة وعند الادباء ابتداء من ملفل حتى اليوت ، وقد تبدو الفكرة سمجة في هذا المجمل ولكنها ناجحة من الناحيـة النقدية ، واذا تنـاول القارىء كتب نايت وهو يدري هذه الفكرة ، فكرة التعارض بين العاصفة والموسيقى ، فانه يحصل على عدد كبير من صور البصيرة النافذة الاصيلة .

وحين كان هـ . ل . منكن يعمل في النقد ، كان يوغل مستقصياً في بحثه ليقيم فكرة أو يثبت نقطة ، وقد بلغ من جهده ان ذكر ان الطبعات الاولى من قصص كونراد كانت تدرّ على صاحبها دخلا كبيراً اثناء حياتـه ، وذيّل على هذا القول بحاشية جمع فيها اسعار ستة عشر كتاباً من فهارس

باعـــة الكتب على مدى ثلاث سنوات مختلفة . وكان يقرأ بعض كتب لادباء متخلفين ويتفحص اساليبهم كلمة كلمة ، عارضاً تفاهاتهم واحدة بعد اخرى .

ومالكولم كولي ايضاً مغرم بهـــذا النوع الشاذ من التدقيق ، فقـــد يكتب في احدى مراجعاته قائمة بالوظائف التي كان يشغلها الشعراء اثناء الحرب أو قـــد يقطع سياق مراجعته لكتاب عن احتلال الالمان لفرنسة ليقص كيف مات سنت بول رو أو اذا راجع كتاباً من تأليف كويستلر توقف ليقص حكايات ساخرة عن اللاجئين . ولا يعرف احد من اين يستمد كولي مادته ولكنها صحيحة موثقة لا تبدو نابية في نقده . وقد كتب ايضاً في تاريخ الحضارة ، ولكن كثيراً من مقالاته التي كتبها للصحف اخباري في طابعه مثل : « كيف كان الادباء الاميركيون يكسبون رزقهم بين ١٩٤٠ ــ ١٩٤٦ » ومثل « الادب الاميركي اثنـــاء الحرب وغيرها » وقد اعجله الجمع عن استغلال هذه المقالات نقدياً .

وقد نستطيع ان نضيف الى القائمـــة اسماء وجهوداً أخرى ، فتفسيرات ادموند ولسن محوطة بالجهد ، ممهـــدة للنقد ، وكذلك ايضاً هي الشروح والتوضيحات التي الف منها ستيوارت جلبرت كتابه عن قصة « عولس » لجيمس جويس . ومن هذه البابـــة ايضاً ما اداه رتشاردز في كتابـــه « النقد التطبيقي » (انظر الفصل المخصص لدراسة رتشاردز) . وفي هـــذا الحقل من النقد طرفان يقف عند احدهما رجل مثل بلاكمور ينفق جهداً مضنياً في استقصاء لفظة « زهرة » في شعر كمنجز ثم يستنتج ما يريـــد استنتاجه من ذلك ، وعلى الطرف الثاني شخص مثل كارولاين سبيرجن ، يحشد مادة ضخمة قيمة ثم يعجز عن ان يستخلص منها استنتاجات نقدية . ونحن نعجب بالفريق الاول ونُغْرَى بعمل الفريق الثاني لأنه يقدم لنا مادة صالحة للاستنتاج والحكم .

٥

خصائص بلاكمور الذاتية وهذا الذي يؤديه في النقد امران متلائمان متسقان . ولا ادري ما الذي حال بينه وبين الانتساب الى كلية ولكني أقدر انه وجد فرص التعلم في خارج المعاهد العلميـــة العالية خيراً له (مثل كنث بيرك فانه لم ينه دراسته الجامعية) وعلى اي حال فهو عالم مطلع ، تشمل معرفته الفن المعماري والنحت والرسم والرقص والتمثيل والموسيقى ويستطيع ان يفيد من هذه المعرفة في النقد مثلما تدل مقالته « اللغة من حيث هي اشارات » فهناك يسهب في الحديث عن تنوع الاشارات في هذه الفنون . وقد أقر انه لا يعرف الالمانيـــة ولكنه ، فيما يظهر ، يعرف الاغريقية واللاتينية والايطالية والفرنسية بشيء من الطلاقة . وهو يستعمل المجازات العلمية في نقده ، ولا بد أنه درس الطبيعيات واحرز فيها معرفة مفيدة له حين شاء ان يدرس هنري آدمز لا ليستطيع متابعة هنري آدمز في افكاره الفيزيائيـــة بل ليقول : لو ان آدمز درس الطبيعيات الجديدة لما اهتم ان يستعمل العلم ليرمز الى الوحدة والقانون ومن اجل ان يفقه آراء آدمز درس التاريخ ايضاً والسياسة والاقتصاد وفي احدى محاضراته عن بروكس آدمز سنة ١٩٤٦ اقتبس من كثير من المؤرخين من ثوسيديد وفيكو حتى اكتون وتوينبي .

وفي السنوات القليلة الماضية كان بلاكمور يقيم في برنستون اولا عضواً في معهد الدراسات العليا ثم محاضراً في برنامج الفنون الابداعية تحت رئاسة ألان تيت . وهو الآن ملتحق مقيم بقسم الكتابة الابداعية . ويظهر أن عدم انتسابه الى كلية جعله يهتم جدياً بالتعليم الحر ، وقد اتيح لي ان أقرأ له تقريراً عن هذا الموضوع رفعه الى جامعة برنستون فبدا لي انه من ألمع الامثلة التي قرأتها في النظرة التربوية ومن أشدها اقناعاً ، وفي هذا التقرير يعالج أمر التعليم الحر كأنه يعالج قضية نقدية ويسلط عليها ما يمكن ان

يدعوه « الخيال الرمزي » وغير ذلك من فنون المعارف .

وهو الى جانب النقد شاعر له ثلاثة دواوين وهي :

أ ـ من مسرات جوردان ١٩٣٧ From Jordan's Delight

ب ـ العالم الثاني ١٩٤٢ The Second World

حـ ـ الاوروبي الطيب ١٩٤٧ The Good European

وليس مما يتفق وحدود هـذا الفصل ان نتحدث في شعره الا ان نلحظ ، ما دمنا نتحدث عن نقده . ان شعره ينزع الى ان يكون مخلصاً اخلاقياً ساخراً متافيزيقياً بعض الشيء ، تقليدياً في الشكل ، انتقائياً نوعاً ما ، أعني انه وإن كان اصيلا في اسلوبه ففيه تستبين مؤثرات مستمدة من ييتس واليوت وتيت . وهو شاعر مقل حتى ان ديوانه الثاني لا يحتوي الا تسع قصائد نظمت في مدى خمس سنوات، وقد لا يدل هذا على فقر في الالهام أو ضحالة في المقدرة ، وانما قد يكون دليلا على التحرز وحب الكمال والتثبت ، وهذا هو شأنه في الدراسة والنقد ، فقد اعلن انه بسبيل تأليف كتاب عن هنري آدمز ؛ ومضت حقبة كاملة من الزمن دون إن يصدر الكتاب .

وبعد ان اصدر بلاكمور كتابه « ثمن العظمة » ١٩٤٠ نشر اثنتي عشرة مقالة كبرى وعدداً من المراجعات وهي تكفي لكتاب ثالث وتزيد ، ومن الحق ان يسمى هذا الكتاب المرتقب « الخيال الرمزي » ومن تلك المقالات ثلاث تدور حول هنري آدمز وهي قطع من الكتاب المزمع إنجازه او اضافات منبثقة عنه . ومنها ثماني قطع تلتزم بدراسة النصوص على وجه محدد وهي تشبه نقداته السابقة للنصوص وهذه هي :

(١) بين الاسطورة والفلسفة ـ قطع من ييتس ، نشرت بمجلة الجنوب العدد الخاص بييتس ، شتاء ١٩٤٢ ‖ دراسة دقيقة لبضع من قصائد ييتس .

(٢) النبع المقدس ـ وهي تفسير لأحد كتب جيمس ، أساء النـــاس فهمه ، في مجلة كينيون خريف ١٩٤٢ ‖ تفسير له على أساس من . قصص جيمس المتعلقة بالأشباح

(٣) ثورة الطيبة ـ الأبله عنـــد دستويفسكي بمجلة Accent خريف ١٩٤٢ ‖ دراسة اشتقاقية لكلمة ابله ، ودراسة للتخطيطات الثمانية التي رسمها دوستويفسكي للكتاب

(٤) الجريمة والعقاب ـ دراسة في قصة دستويفسكي ، بمجلة Chimera شتاء ١٩٤٣ ‖ كشف اخلاقي

(٥) انجذاب صـــاف ـ مراجعة لكتـــابين من تأليف ولاس ستيفنز بمجلة Partisan ، أيار ـ حزيران ١٩٤٣ ‖ تتبع للمعاني المجازية عند ستيفنز .

(٦) In the Country of the Blue دراسة تبين كيـــف يعـــالج جيمس أمر العلاقة بين الفنان والمجتمع ؛ في العدد الخاص بجيمس من مجلة كينيون خريف ١٩٤٣ ‖ مقارنة بين معالجة جيمس لهذا الموضوع وبين ما يفعله جويس وجيد في مثله .

(٧) ملحوظة عن عزرا بونـــد ، اعادة نظر في شعر بونـــد ؛ بمجلة شعر ، ايلول ١٩٤٦ ‖ تبين صلة شعر بونـــد بشعر بروبرتيوس والموسيقى

(٨) اليهودي يبحث عن ابنه : دراسة لعولس في Virginia Quarterly Review شتـــاء ١٩٤٨ ‖ دراسة للكتاب على اساس من الرمز الديني .

اما سائر مقالاته الكبرى وهي خمس فقد كانت كلهـــا جديدة في منحاها فهي تدور حول مشكلات ادبية عامة لم يباشر القول فيها في كتبه السابقة أو لم يطنب في استيفائها ، وهذه هي :

١ ــ « عادت الفوضى » ، بمجلة الجنوب ، ربيع ١٩٤١ .
٢ ــ « النزعة الانسانية والخيال الرمزي ــ ملاحظ في قراءة ايرفنج بابت من جديد » ؛ بمجلة الجنوب ، خريف ١٩٤١ .
٣ ــ « اللغة من حيث هي اشارات » ، بمجلة Accent ، صيف ١٩٤٣
٤ ــ « اقتصاديات الكاتب الامريكي ــ ملاحظ أولية » ؛ بمجلة سيواني، ربيع ١٩٤٥ .
٥ ــ « ملاحظ في أربع مقولات نقدية » ؛ بمجلة سيواني ، خريف١٩٤٦.

وسأتحدث فيما بعد عن المبادىء النقدية الجمالية الجديدة التي تتضمنهـا هذه المقالات ، حين اجمل القول في آراء بلاكمور ، اما في هذا المقام فيكفي ان اقول انها على تنوع موضوعاتها تتناول موضوعاً واحداً هو : « قيمة الفن » . فالاولى منها حديث عن مجموعة سخيفة من المقالات في الحضارة والثقافة الامريكية قدّمتها الجمعية الفلسفية الامريكية ، والثانيةعن بابت ، والثالثة محاضرة في برنستون ، والرابعة عرض يستغل فيه الاحصائيات عن تجارة التأليف بأمريكة ، والخامسة محاولة لتصنيف الوسائل الأدبية .

وهناك مراجعات صغيرة مقتضبة تحمل طابع المقـالات الكبيرة بعضها يتناول الشعر وفي احداها يخفق بلاكمور في ادراك ما لشعر روبرت لوول من قيمة وبعضها محاولات في تقويم بعض الجهود النقدية وتوضيحها ، وهي تفضح ضعف بلاكمور في نقد زملائه النقاد ، ففيها مجاملة لبعضهم وتطارح على ارضاء آخرين .

وقد يبدو من هذا العرض أن جهود بلاكمور مبـددة في نواحي متباعدة ، ولكن برغم هذا المظهر فانها ذاهبة في سياق لانها كلهـا تحوم حول مبدأين حافظ عليهما من أول عهده بالنقد حتى النهاية وهما : النقد بيذل الجهد ، والقيمة العالية للفن .

على ان المناسبات هي التي كانت تستثير جهود بلاكمور وتحفزه الى

العمل ، فاذا طلب اليه ان يكتب مقالة استجاب الى ذلك ، ومقالتاه عن هاردي وبيتس كتبتا للعددين المخصصين من مجلة الجنوب لهذين الاديبين ، كما ان مقالته عن جيمس أعدت لتنشر في العدد الخاص بجيمس من مجلة كينيون ، ومقالته الاولى عن النزعة الانسانية كتبت لتنشر في مجموعة خاصة بدراسة عيوب هذا المذهب . وهناك عدد آخر من المقالات كتبت استجابة لبعض المناسبات او بطلب من القائمين على تحرير الصحف . واستجوبته صحيفة Partisan في مرتين ، أجاب في الاولى عن سبعة أسئلة في الأدب الامريكي ١٩٣٩ وعلق على مقال لاليوت في الثانيـــة ، ١٩٤٤ . وانتهز الفرصة في المرة الاولى ليرسم مخططاً لمبادئه النقديـــة ، وانتهز الفرصة في الثانية ليكشف عن المضمونات الاجتماعية واللاهوتية في تلك المبادىء كأنما كان يتم استجواباته الاولى رغم مضي خمس سنوات عليهـــا . اما حين طلب اليه ان يكتب في النزعة الانسانية فقد انتهز الفرصة ليحطم اصحاب تلك النزعة بالنص على مبدأيه الكبيرين وهما : ان اتساع المعرفة في اي موضوع امر ضروري ، وان كل فن ونقد صحيح فلا بد من ان يتوفر لهما نفاذ البصيرة وقوة الخيال والنظام .

ولم يتورط بلاكمور في المجادلات العنيفة الا قليلا ، ولم يكن في هذا القليل يهاجم الاشخاص ، ولكنـــه كان دائماً يوجه هجومه الى الافكار والمبادىء . ويبدو انه ينفر من غمز الاشخاص أو من التباري في الهراش والنطاح مما يسميه الناس مجادلات أدبيـــة . ومرة راجع بلاكمور بمجلة « الامة » ١٩٣٦ روبرت فروست ، فانبرى برنارد دي فوتو للرد عليه لانه من اتباع فروست ورماه بالحمق ، فلم يرد عليه بلاكمور ، فيما اعرف . وقد هاجمه هوارد ممفورد جونز سنة ١٩٤١ هجوماً الطف فلم يرد عليـــه ايضاً فيما اعلم . واندفع الى مهاجمته مشتطاً متحانقاً كلٌّ من الفرد كازين وهاري ليفن فما اعلم انه رد عليهما . ووصف غرانفل هكس نقده بانه

« يشبه مراوغات اللاعبين الماهرين » فراجع بلاكمور كتابه « الموروث العظيم » بمجلة « الكلب والنفير » (وأدرج المراجعة من بعد في كتابه « مزدوجات ») وتوصل في تلك المراجعة الى تحطيم جميل كامل حين بين الفكرة الاساسية في الماركسية ومدى اصـــابة هكس في تطبيقهـــا ، واقتبس في آخر المراجعة جملة هكس التي قالها فيه بسخرية بارعة ودون تعليق .

ولقد بين بلاكمور ان ناقداً ديالكتيكياً آخر لو تناول الماركسية معتمداً على الاستقصاء في جمع مواده العلمية لوجد فيها نظاماً اقتصاديا رصينـاً ، ولكن هكس فقير في اطلاعه على الادب الامريكي . وفي اثناء المراجعة نقد مواطن الضعف في النقد الماركسي بحدة ، وكما هي عادته اكد القيم التي لا يفتأ يعمل على اساسها وهي التكثير والشك والفهم التخيلي لموقف الانسان .

ولو اردنا ان نستعير تشبيهاً نوضح به نقد بلاكمور لقلنا : إنه يشبه صورة الساحر على المسرح وهو يقطع امرأة نصفين . ويخيل للمشاهد اثناء ذلك انها قطعت حقاً ، ثم اذا بها تنهض بعد قليل كاملة سليمة لم يصبها اذى وهي تنحني للرد على تحية الجماهير . يقول بلاكمور : « ان التحليل في هذه المواطن لا يعمق الحز والقطع بـــل انه لا يقطع ابداً ؛ انه يميز الخصائص والجزئيات فحسب ، ولا بد من ان ترى الخصائص والجزئيات مرة اخرى في اماكنها الطبيعية قبل ان يؤتي الجهد ثمراته » . ثم يبين التشبيه على نحو اوضح في موضع آخر فيقول :

« اي شيء هو هذا (النقد) الا انه تجزئة ، لا لكي نحنط هـــذه البقايا المجزأة ، بل لكي نفهم عقلياً حركة الاجزاء والعلاقة فيما بينهـا في الجسم الحي الذي نحبه . فمثل هذه التجزئة اذن خيالية ، تدركها العين والفكر وحدهما ، ولكنها تُجَلّي معرفتنا دون ان تحدث في ذلك الجسم

خدشاً واحداً » .

وهو يؤكد ان النقد وإن كان كحد الموسى فانه على التحقيق لا يمسّ الشعر نفسه بسوء ، ومن الطريف أنْ نجد هذا التشبيه نفسه ـ اعني التجزئة التي لا تفصل في الحقيقة جزءاً من جزء ـ موجوداً عند برادلي في مقدمته على كتاب « المأساة الشيكسبيرية » . وبما ان بلاكمور يعتقد أن التقطيع خيالي لا حسّي مادي فانه يستمد تصوراته عن النقد من النور لا من عملية القطع . فالنقد عنده « تنوير » . ويقول : دعنا نكحل ابصارنا بأنوار افلاطون ... الخ . أو يقول : وبذا يصبح الموضوع الشعريّ « متجلياً » أو هذه الكلمة « تجلو » أو هذه العبارة « تنير » وهلم جرا.

ولبلاكمور مقالة واحدة في « عمل الناقد » مدرجة في كتابه « مزدوجات » ، غير انه تحدث عن النقد في مواضع كثيرة من كتاباته . واذا جمعت اقواله معاً وجدتها ترتكز حول مبدأ نقدي واحد ، محوره تشبيه التجزئة الخيالية ، وتشبيه النور ، والنص على الثمن والمسئولية والسخرية والخيال والصناعة الفنية . وقال في تعريف النقد : « انه حديث رسمي يقوله احد « الهواة » وأكد « ان كل مباشرة عقلية فانها صالحة للأدب ومن الممكن ان نسميها نقداً إذا هي تركزت حول اي نقطة من الاثر الادبي نفسه » . غير انه اضاف منبهاً : « ان نقد النقاد يذهب بنا في شعاب كثيرة وينتهي كلّ منا حيث بدأ ، الى تقبيل بقرتنا المحبوبة دونما أدنى شهوة لذلك » ويزيد الى ذلك قوله :

بعض النقاد يخلقون عملا فنياً جديداً ، وبعضهم علماء نفسيون وبعضهم متصوفة وآخرون سياسيون ومصلحون وثمة قليل من الفلاسفة ومن النقاد الادبيين . ومن الممكن للمرء ان يكتب عن الفن من جميع هذه الزوايا ولكن لا نسمي ما يكتب نقداً الا ان صدر عن آخر فريقيْن ـ الفلاسفة ونقاد

الادب ـ ... وليس بين انواع النقد الدخيلة والادب الا علاقة احصائية او مورفولوجية ، كالعلاقة بين صنعة العاج ولعبة الشطرنج .

واحياناً يكون بلاكمور شديد التواضع في نظرته الى مهمة النقد كأن يقول : « نستطيع ان نفصل جانباً بعض الافكار التي نسميها اساسية ، ونتخذها عوناً مسعفاً على القراءة الجيدة ، نسميها اساسية وان كنا نعني ان فصلها وتنحيتها أمر ممكن فحسب » . او يقول :

بقي ما يحتاجه النقد الادبي من جهد اعني جمع الحقائق المتصلة بالآثار الأدبية والتعليق على ما في تلك الآثار من تدبير وصنعة فنية وتقنيات ، هذا هو الجهد الذي يستحق ان يبذل ما دام يدخل القارىء الى حومة تلك الآثار .

وعلى الرغم من هذا التواضع فان قواعده عن « الناقد الجيد » لا تزال تدلنا على الصعوبة والندرة في اجادة التطبيق وعلى مقدار ما يعتقده في تلك القواعد من قيمة واهمية اصيلة في تطبيقها على الفنون حتى على اعظمها ؛ ولذلك يقول :

الناقد الجيد يجنب نقده ان يصبح متحيزاً او نابعاً من غرائزه ، كما ان جهد فهمه دائماً محدد لا طائش ، محدد ذو نوعية كالفن الذي يحاول فحصه وتفهمه ... وهو يلحظ الحقائق ويبتهج لادراك الفروق وتميزها ، ويجب ان يبقى ما يتفحصه تحت اضواء موضحة ، سهلا لمن يحب ان يباشره من بعده ، لكن دون تغيير في حقيقته وذاته .

ولقد كان بلاكمور يلح دائماً على عظم قيمة الفن ولكنه في انتاجه الاخير قد اوغل في هذا الموضوع حتى كأنه اصبح يتخذ الفن ديناً دنيوياً مثل جيمس او جويس . ولو سمعت احداً يقول : « في الفن كل القيم »

لما كان ذلك الا جيمس او بلاكمور ، وتكون القيم في الفن ـ حسب رأيهما ـ على ضربين : في ان الفن يعبر عن القيم وفي ان الفن هو نفسه تلك القيم . وجاءت مع هذا التقديس للفن نزعة جديدة نحو الفن تكاد تكون صوفية ، اعني ان كل ما يقوله كتاب من الكتب الادبية يصبح لدى بلاكمور حرفياً ، حدث كل ما فيه من احداث ، فالتقى فيه فلان بفلان على التحقيق ، اي تصبح للكتاب حياة مستقلة وارادة ذاتية ، وهو يتحدث عن هذا الكتاب او عن تلك القصيدة كأنما يتحدث عن شيء دبت فيه الحياة واصبح له كيان ووجود .

وصاحب هذا الايمان ايمان آخر بالثلاثيات بعد المزدوجات الثنائيـــة ؛ كان بلاكمور من قبل يكثر من ذكر الثلاثيات كأن يقول : « رأيي في هذا الاثر الفني مزدوج ثنائي ؛ « فائدة هذا النوع من الاقبال على الدراسة مزدوجة » فلما كتب عن دستويفسكي تحولت المزدوجات الى ثلاثيات : ففي الصفحة الاولى من مقاله عن « الابله » تجده يقول : « في هـــذا الكتاب الكامل اذن مسرحية ثنائية لا بل ثلاثية ، ثم يختم مقاله بالحديث عن الكتاب في مناسيب ثلاثـــة : العقلي والسردي والتخيلي . وفي الفقرة الاولى من مقاله عن « الجريمة والعقاب » يعلن ان للقصة « ثلاثـــة انواع من المغزى » ولا بد للقارىء من ان يعيد بناء الثلاثة من طريق التحليل . ثم هو يلمح في مراجعته عن ولاس ستيفنز ان لدى ستيفنز ثالوثاً يتمثل في اتخاذ ثلاث مراحل ، وفي احتواء كل دورة من شعره على ثلاثة ابيات ولذلك يقول :

الثالوث هو الشكل الوحيد المقبول من الوحـــدة . وأنا اعتقد ان ضروب المهارة في الخيال ، التي بها تدخل الافكار والاستبصارات والاعمال في نطاق الشعر ، فانهـــا تؤتي خير ثمراتها اذا اختارت موضوعاً او فكرة مثلثة . ذلك لان التثنية

غير كافيـــة إلا اذا تمخضت عن ثالث . فالحرب والسلام يحتاجان مظهراً ثالثاً مثلما يحتاج السائل والثلج بخاراً ، مثلمـــا تحتاج الجنة والنار مكاناً ثالثاً يسمى « الاعراف » . من الازدواج يجيء التولد ، وهذه هي طبيعة العقل الخلاق .

اما المصطلح الذي أخذ يكثر من استعماله في تلك المرحلة ، فانه يضم كلمتي « الخيال » و « الخيال الرمزي » ؛ اما « العقل » فقد احتل منزلة دنيا . فمثلا يقول : الوحدة عند بيتس وحدة « تخيلية » نتجت عن « قوة تخيلية عظيمة قادرة على التعميم » أو : « الخيال واعني به خيال الفنان يعلو على المخاوف والمغريات » أو : « الخيال لا العقل حسنة من حسنـــات الفهم » العقل يأثم والخيال يكفر الاثام ؛ « حركات العقل عارضة متقطعة » اما الخيال « فهو مستمر وهو ارادة الاشياء » ؛ والفنان يخلق قيماً أخلاقية « من الواقعي بعون من الخيال » . و « الخيال في النهاية هو المقنع الوحيد » وهلم جراً ؛ وهذه أمثلة منتزعة من مقالات عديدة مختلفة .

ويتصل بفكرته عن الخيال ، نقده لبابت واصحاب النزعة الانسانية ؛ فأخطاؤهم في رأيه تنشأ من « انحلال الخيال المسيحي ، ومن خلو الخيـال الديني من اي وصف » وان ذلك لا علاج له الا باتخـــاذ « الخيـــال الرمزي » فهو يمثل « النعمة الكبرى » واذا شئنا استبقاء النزعة الانسانيـــة وجب ان نمزج بين عناصرها وهـــذا الخيال الرمزي . بل ان بلاكمور يقترح في المناهج التي تقرر في برنستون ان تكون قادرة على ان توجد في الطلبة « تكاملا تخيلياً » . وقـــال في محاضرة له عن بروكس آدمز : ان بروكس قد نضج لانه تحول من القانون التاريخي المطلق وصرامته الى قوة تخيلية مدركة للتاريخ ادراكاً عاماً كلياً . وفي مقاله « ملاحظ في أربـــع مقولات في النقـــد » تجده جعل رابعة المقولات وأسماها ، هي « الخيال الرمزي » ، وان « الرمز » هو الذي يستشف من « الواقعي » فهو

« الحقيقي » بلا جدال . وفي ذلك يقول :

الكتابة التي تستمد كيـانها وتظل كذلك ابداً وتقف عند ذلك الحد يمكن ان تسمى تجربة في نطاق الواقع . اما الكتابة التي تخلق اي توجد شيئاً وراء الحد الذي بلغته الكتابة الاولى فقد تسمى رمزاً . هي رمز لا بنسبة ما قيل وما قرر ، وانما بنسبة ما لم يقل وما لم يمكن قوله ، او بنسبة ما وراء الحدود التي بلغتها الكتابة الاولى من كون ذي استقلال وكيان ذاتي . فالرمز هو ادق معنى ممكن ، ان نظرنا الى العامـل الذي حرك الكلمات وما احدثته هذه الكلمات حينما تحركت . والرمز لا يرمز لشيء معروف من قبل ولكن لشيء يوجده الكشف ويكاد ينكشف واذا رمز الرمز الى شيء سوى استمراره الذاتي فهو يرمز الى ما في دخيلة القارىء لكي يمكنه من ان يميزه ويجلي به تجربته ، مثلما ان المعنى الذي يشير اليه الرمز يجلي المسارب في احساس القـارىء بنفسه ، في تلك اللحظة نفسها .

هذا هو إذن بلاكمور : يقدر الفن والخيال الرمزي تقديراً رفيعاً حتى يكاد يكون صوفياً في موقفـه ، وبوحيٍ من مضمونات هـذا الموقف نستطيع ان نلخص ما أداه بلاكمور في النقد وأن نقدره فنقول : ان نقده **في احدى ناحيتيه** غالٍ ثمين ، تعاظمي ، لا مساس له بالحياة ، أي هو بعبارة اخرى : « نقد هواة » ومن السهل علينا ان نجد الشواهـد على تهمة « الهواية » في هذا النقد . أما تعاظمه المتعالي فيتبدى لنا من قوله مثلاً : ان حضارتنا الشعبية قد نجحت في ان تنتج أدباً بلا مقاييس وان امريكة تعاني لانه « ليس فيها طبقة مسيطرة في المجتمع تستطيع ان تضع للفهم الجمالي والتعبير عن الحياة الانسانية قيمة رفيعة » وأن « سير الجماهير

نحو الديموقراطية اذا استمر مريره على هذا المنوال فانه سيجعل رغبة الفنان واهتمامه أمراً غير محتمل أو غير شامل أو بعيداً لا وصول اليـــه » . بل ان ميله الى مجرد التجربة وتردد المرتاب الحذر ليجعل نقده مبرماً مضجراً كأن يقول مثلا : « تحاول هذه المقالة ان تقترب من هرمان ملفل بحذر وتتأتى الى ذلك متسللة من وراء موقفه المتثبت الراثق ــ أي شيء كان ذلك الموقف ــ في الأدب الامريكي ــ أي شيء كـــان ذلك المسمى أدبـــاً امريكياً » . ودقته تبلغ حد التعسف المرهق حين لا يتحـــدث مثلا عن افلاطون بل عن افلاطون في « مرحلته الاولى » ولا عن فواتح هنري جيمس بل عن « فواتحه النقدية » ولا عن قصائـــد توماس هاردي بل عن « مقطعاته وقصائده القصيرة » ولا عن شعر ييتس بل عن « آخر ما انتجه من شعر » . ويقول في فاتحة كلامه عن آخر ما انتجه ييتس من شعر : « آخر ما انتجه ييتس شعر عظيم حقاً في نوعـــه ، متنوع كثيراً في نوعـــه ايضاً ، فهو يستحق دراسة خاصة ولكنهـــا لن تكون الدراسة الوحيدة ، وكذلك لن تكون هي الدراسة الكاملة » .

واعجابه بالمرهف يصده احياناً عن ان يتذوق ما لم يكن نصيبه من الارهاف بالغاً ، كعجزه عن ان يتـــذوق بعض النواحي في ملفل ، فهو يجتاز تلك النواحي بقوله : انه يفضل جيمس ، وكعجزه عن ان يستسيغ شعر وليم كارلوس وليمز . واذا حاكى هو جيمس في اسلوبه لم يستطع ان ينتحل قوة اسلوب جيمس وحذاقته بل يحاكي جمله المتقطعـــة المترددة فيتعب القارىء بالمعترضات وكثرة الفواصل . وهو يعيد احياناً كتابة مـــا ينقده من شعر بدلا من ان يحلله . وآخر مظهر من مظاهر « الهواية » عنده انه لم يؤلف كتاباً في النقد ، واكتفى بكتابة المراجعات والمقالات التي تثيرها المناسبات .

ولكن عيوب بلاكمور تقابلها حسنات ترجح بها ــ **وتلك هي الناحية**

الثانية ــ فما يرجح بالتعاظم المتعالي اصراره على المسؤولية الاجتماعية لدى الفنان والمهمة الاجتماعية التي يؤديها كل من الفن والنقد . ويقابل « غلاء » نقده ذلك التواضع العاري الذي عبّر عنه اجلى تعبير في قوله : « اعتقد ان قلة جمهوري انما ترجع الى نقائصي في الاسلوب والاحساس والافق ، ولست أجد من حقي ان اشكو او اتذمر من هـذا الوضع » . وهو يقول في موضع آخر :

> علينا ان نغامر بحـذر في استعمال اي مبدأ قـد يبدو مناسباً او مسعفـاً في تجـاوز الفجوات ، ولست انصّ على الحذر الا في الاستعمال فانه يجب ان يكون مؤقتاً تأملياً دراسياً . وان ثمرة التواضع لا تأتي الا بعد سلسلة طويلة من اعتياده ؛ والدعوة الى التواضع معناهـا عـدم النفور من الاقرار بالجهل .

ولا يوازي هذا التردد وعدم الحسم الا ثقته الحاسمة في القيمة المطلقة للفن والخيال الانساني ، ولذلك تسمعه يقول في نفس المقال الذي اقتبسنا منه العبارة السابقة :

> إن الفنون تخدم غايات تقع وراء تلك الفنون ، وهي غايات الاشياء التي تحكيها او تعبر عنها حين تحكيها او تعبر عنها بمعزل عن التيار الكبير الذي يمنح تلك الفنون نظامهـا ومعناها وقيمتها . فاذا انكر منكر تلك الغايات فكأنما انكر ان المنشار مجعول لقطع الخشب ، وانه يجب ان يظل معلقاً لئلا ينقص النشر من قدره .

ويمتاز بلاكمور واميسون بانهما اكثر قراء الشعر تدقيقـاً ، وانهما قد تخصصا في هذه الناحية تخصصاً خرج الى الغلو وجاوز طوره (وهذا قد يرجح بالهواية عند بلاكمور) وان استاذيهما ــ بيرك ورتشاردز ــ قـد

شغلا نفسيهما بالتفريعات الناجمة عن نظرياتهما حتى عجزا عن ان يوليا النصوص الشعرية قسطاً صالحاً من وقتهما . اما شغف بلاكمور بالمرهف فانه يوازيه ميل متزايد عنده الى قبول ما هو غير مرهف كاستساغته التدني عند دستويفسكي والخشونة لدى بيتس وهذان يعدلان الذوق المرهف لدى كل من جيمس وآدمز . بل من صور الابتعاد عن المرهف تحول السخرية عند بلاكمور الى نوع من الفكاهة في احدث ما انتجه . قابل بين هذه الدعابة الاكاديمية المجتلبة :

« ها هنا لا يصرخ السيد منسون قائلا مهابهاراتا ولا حتى مهابراكادبرا؛ انه يكبح نفسه عن ذلك ويلتزم بصرخات أقل رنيناً لانه يتحدث عن النقاد فيقول بابت ! آرنولد آرنولد !.. » (١٩٣٠)

وبين قوله وهو هزلٌ عميق :

« إلا ان السيد كيدر يسير في وجهة مخالفة ، فهو يسقط الفلسفة من حسابه إهمالا ليس إلا ، لانه لم يمارسها . وانك لتشعر وانت تقرؤه ان لو ذكّره بها احد في دور مبكر ، يوم كان يستجمع معارفه وثقافته ، لملأ بها اوراقه وصحفه » .

او قوله في نقد الصور المرفقة بطبعة « الملاح القديم » :

« انك لا ترى الا رؤوسها كأنها مثل غطاء الراديا تور الممثل بالنحت في عام ١٩٣٤ او صور المنفيين العائدين . اما طائر البطروس فهو مستعجل ليتحول الى بطة جالسة وقد افلح في ذلك . »

هذا وان نظم الشعر قد جعل بلاكمور يحاول ان يعيد كتابة القصيدة بدلا من ان ينقدها ، ولكنه افاده ايضاً اذ منحه ذوقاً لا يكاد يخطىء (باستثناء هنات قليلة) ولذلك تجده حينما راجع تسعة شعراء سنة ١٩٣٧

استخرج من بينهم بذوقه الثـاقب كلاً من أيكن وستيفنز ونفى هسمان وماسترز وساندبرغ وبروكوش وغيرهم ، ثم عمد الى الاثنين اللذين فضلهما واستخرج من شعرهما افضله واجوده . كذلك فان الشعر منحه القدرة أو قل الشجاعة على ان يميز في الادباء العظام امثـال بيتس ودستويفسكي « ما يملأون به الفراغ » ، اي يتركون القلم يكتب رجاء ان ينبثق شيء حسن . اما اتهامه بأنه لم يكتب كتباً فالردّ عليه ان يقال : ان كتابيه اللذين اصدرهما منظمان يلتفان حول وحدة ملموسة في الفكرة والتطبيق وهما متكاملان كأي كتاب تعده عظيماً في النقد .

ثم نستطيع ان نقول في الجملة ان « الهواية » لم تتلبس به ، وانـه ابتعد عنها قدر ما يبتعد عنها اخلص المتخصصين ولقد قال في مقاله عن « عمل الناقد » :

> ان طريقتي ان صحّ ان ادعوها كذلك لا تلم بكل شيء بل تترك القارىء وفي يده القصيدة وامامه عمل يؤديه بنفسه ، وكل ما صنعته اني حاولت ان اقدم اليه القصيدة من حيث صلتها بهذه الطريقة التي رسمتها والتي اقتصدت فيها ومنحتها شيئاً من التعويض . وانـني لأتوقع ان تردّ طريقتي هذه لمن يستعملها ما اقتصده وتعوّض عليه ما فقده .

وهذا مقياس لطريقته النقدية جيد متواضع يجعلنا نقول في الحكم عليه، على اساس من هذا المقياس : انه ألمّ بكل ما يمكن ان يلمّ به ، وحقق كل ما يمكن ان يحققه ناقد يجمع العـلم الواسع والكد المضني والالمعية التخيلية والشرف المتواضع . واننا في قولنا هذا كله لا ندّعي اننا نكافئه تعويضاً ، او انه كان يجب علينا ان نقتصد في الثناء .

الفصل التاسع

وليم إمبسون

والنقد النوعي

ان ابسط طريقة يعرّف بها التدرج الذي جرى فيه نقد امبسون هي ان يقال فيه : انه انتقل من عناية اولية بمـــا يسميه جون كرو رانسوم « نسيج » الى عناية اولية بما يسميه رانسوم نفسه « بناء » . ووضع القضية بهذا الشكل قد لا يوافق رانسوم الذي كان اتهامه الرئيسي لامبسون عندما عالج آثاره في كتابه « النقد الجديد » هو ان امبسون مغرق في عنايته بالنسيج ، غير ان رانسوم لم يتحدث الا عن كتاب واحـــد لامبسون هو « سبعة نماذج من الغموض » بينما تم انتقال امبسون الذي نشير اليه في كتابه الثاني « بعض صور من الادب الرعوي » ، وبهذا الكتاب الجديد انتقل امبسون الى حومـــة « البناء » وتغلغل في مشتملات مصطلح « رعوي » . ومع ان هذا الكتاب اقل رواء واسهاباً في نواحي الغموض وتفرعات المعاني من كتابه الاول ، فأني أود أن أفرده ، على الاقل للغاية التي يعقد لاجلها هذا الفصل ، واعتبره اكبر اسهام قدمه في النقد الحديث .

ان ظهور كتاب « سبعة نماذج من الغموض » عام ١٩٣٠ لشاب في

عقده الثالث لم يسمع به احد ، كان حدثاً نقدياً كبيراً ، برغم قلة النسخ التي طبعت منه . فقد تجرأ الكتاب على معالجة ما كان دائماً يعدّ نقيصة في الشعر ، أي عدم الدقـــة في المعنى ، وعدّه فضيلة الشعر الكبرى ، واعلن ان الغموض قد يقع في سبعة اصناف ، ومضى يصنفها (مع ان عنوانه يشمل صنفاً ثامنـــاً ساخراً ، وطريقة تصنيفه توحي بانواع اخرى لا حصر لها) . وانكى من ذلك كله انـــه درس الشعر بطريقة لم ينتهجها شخص من قبـــل . حقاً ان امبسون حينما افترض ان الغموض هو لبّ الشعر لم يكن يقرر مبدأ جديداً . فمنذ القرن الثالث او الرابع قبل الميلاد كتب ديمتريوس الذي لا نعرف عنه شيئاً يقول في كتابه « في الاسلوب » On Style : « مثلمـــا تجمع الوحوش اضرافها حين تريد ان تنقض ؛ فعلى اللغـــة كذلك ان تستجمع نفسها ، كما لو كانت حضباً منطوياً ، لتذخر في ذاتها قوة » . وليست هناك مسافة بعيدة بين « اللغة المستجمعة » في رأي ديمتريوس وبين قول امبسون « اي ارتبـــاط بين العلة والنتيجة ، مهما يكن ضئيلا ، يضفي ظلا على التعبير المباشر » ؛ ويعود ما بين القولين من فرق الى تصميم امبسون على ان يستكشف انواع هذا « الاستجماع » الملتف وضروبه ، فهو يقول :

إذن فقد يكون للكلمة الواحدة عديد من المعاني المتمايزة ، وعديد من المعاني المرتبط احدها بالآخر ، وعديـد من المعاني التي يحتاج واحدها إلى الآخر ليكمله ، أو عديد من المعاني تتحد معاً حتى إن الكلمة تعني علاقة واحدة او سياقاً واحداً ؛ وهذا مساق يستمر مطرداً . « فالغموض » معنـــاه أنك لا تحسم حسماً فيما تعنيه ، او تقصد إلى ان تعني اشياء عديدة ، وفيه احتمال انك تعني واحـــداً او آخر من شيئين ، او تعني كليهما معاً وان الحقيقة الواحدة ذات معاني عدة .

فالغموض عند امبسون نوع من « السخرية المسرحية » يحيط في احد طرفيه بكل مـا في المأساة من كمال ، ويدل في الطرف الثاني على نقص الصنعة الروائية الرديئة . وهو يقرّ بأن « هذه الاساليب قد تستعمـل لاتهام الشاعر بانه يحمل آراء مختلطة ، لا لمدح التركيب في نظام فكره » ثم يعلن عن المعيـار الذي يصلح للتمييز بين انـواع الغموض الجيـدة والرديئة فيقول :

يكون الغموض محترماً مـا دام يسند تعقيد الفكر او لطافته او اكتنازه ، او ما دام ندحةً يستغلها الاديب ليقول بسرعة ما قد فهمه القارىء . ثم هو لا يستحق الاحترام ان كان وليـد ضعف او ضحـالة في الفكر ويبهم الامر دون داع ... او عندما لا تتوقف قيمة العبارة على ذلك الغموض بل يكون مجرد وسيلة لتوجيه المادة وتصريفها وذلك ان كان القارىء لا يفهم الافكار التي اختلطت ، وانطبع لديه شيء من عدم الاتساق .

وعلى رغم ذلك يرى امبسون ان الغموض يحتشد على وجه التدقيق في مراكز اعظم التأثير الشعري ، ويولد صفة يسميها هو « التوتر » وقـد نسميها الهزة الشعرية نفسها ، يقول :

اكثر انواع الغموض التي وقفت عندهـا هنا تبدو لي جميلة . واعتقد اني بالكشف عن طبيعة الغموض قد كشفت بالامثلة المضروبة عن طبيعة القوى التي هي كفـاء بان تربط جوانبه وتضم عناصره ، وأحب ان اقول هنا ــ من ثم ــ ان مثل هذه القوى المتصورة تصوراً مبهماً ضرورية لقيـام الكيان الكلي للقصيدة ، وانها لا يمكن ان تفسر عند الحديث عن الغموض لانها مكمّلة له . غير ان الحديث عن الغموض

قد يوضح شيئاً كثيراً عنها ، وأقول بخاصة انه إن كان هناك تضادٌ فانه يستتبع توتراً وكلما زاد التضادّ كبر التوتر ، فان لم يكن ثمة تضاد فلا بد من طريقة اخرى تنقـــل التوتر وتكفل وجوده .

فليس الغموض ، اذن ــ مرضياً بذاته ، ولا هو تفنناً يطلب لذاته ، بل لا بد له من أن ينشأ في كل حال من وقائع الاحوال الخاصة ، وان يجد ما يبرر وجوده من تلك الوقائع ايضاً . فهو على هذا شيء قد يبرر وجوده أهم المواقف وأكثرها امتاعاً .

أما « النماذج السبعة » نفسها فانهـــا ــ على تفاوتها ــ تحكمية محض . يقول امبسون : « إن هذه النماذج السبعة التي اقترحها ، لا تعد في نظري هيكلا مناسباً فحسب ، بل اني اهدف بهـــا الى أن أصور مراحل من الفوضى الراقية المنطقية » . غير انهـــا لم تتجه فحسب من البساطة الى التركيب بل من خصب شعري قليل الى خصب وافر ــ وهـذا شيء لم يعلق عليه امبسون ابداً ــ . وتلك النماذج لا معنى لهـا حين تقف بمعزل عن القرينة ، ولا يدرجهـــا امبسون في ثبت واحد ولكني في سبيل ان أعطي فكرة عن السياق ، سأحاول ان انتزعهـــا من قرائنها ، وأورد تعريفات امبسون وحدها (هنالك سرد لها مختلف بعض الشيء عما هو هنا ، موجود في كتاب « النقد الجديد » : ١١٩ ، ١٢٠ لكرو رانسوم) ، وهذه هي النماذج السبعة :

١ ــ حين تكون الكلمة او التركيب او المبنى النحوي مؤثراً من عدة أوجه دفعة واحدة مع انه لا يعطي الا حقيقة واحدة .

٢ ــ حين يُجمع معنيـان او اكثر إلى المعنى الواحد الذي عناه المؤلف .

٣ ــ حين يستطاع تقديم فكرتين في كلمة واحدة وفي وقت

معاً ولا يربط بين الفكرتين الا كونهما متناسبتين في النص .

٤ ــ حين لا يتفق معنيان او اكثر لعبارة واحدة ولكنهما يجتمعان ليكوّنا حالة عقلية اكثر تعقيداً عند المؤلف .

٥ ــ حين يستكشف المؤلف فكرته اثناء الكتابة أو لا يستطيع ان يحيط بها في فكره دفعة واحدة ، حتى انه قد يكون هناك ــ مثلا ــ تشبيه لا ينطبق على شيء ما تمام الانطباق ، ولكنه يقع في موقف وسط بين شيئين عندما ينتقل المؤلف من أحد الشيئين الى الآخر .

٦ ــ حين لا تفيد العبارة شيئاً إما للتكرار او للتضاد أو لعدم تناسب العبارات ، فيضطر القارىء ان يخترع عبارات من عنده وهي قابلة ايضاً للتضارب فيما بينها .

٧ ــ حين يكون معنيا الكلمة ، اي قيمتا الغموض ، هما المعنيين المتضادين اللذين تحددهما القرينة فتكون النتيجة الكلية هي ان يكشف عن انقسام اساسي في عقل الكاتب .

وامبسون مدين لرتشاردز استاذه في كمبردج بفرضين اساسيين يقومان من وراء كتابه « سبعة نماذج من الغموض » . واولهما ان الشعر في أساسه ــ ان لم يكن فيه كلياً ــ معانٍ تُنْقَل ، والثاني ان معانيه معرضة للتحليل ، شأنها في ذلك شأن اي مظهر آخر من مظاهر التجربة الانسانية أو كما يقول امبسون : « ان الاسباب التي تجعل بيت الشعر يعطي متعة فيما اعتقد ، هي نفس الاسباب القائمة في أي شيء آخر ، وان المرء ليستطيع تقليب تلك الاسباب وإعمال فكره فيها » (وهذا بالطبع في جوهره تعبير عن مبدأ ديوي في « الاستمرار ») . واذا كان رتشاردز يقف وراء الفرضين الكبيرين في ذلك الكتاب ، فان التطبيق كله فيه يتجه الى شيكسبير ، ذلك لان هذا الاديب أعلى من تمرس بالغموض ، لا لأن

أفكاره مضطربة ونصوص رواياته مختلطة ـ كما يعتقد بعض الدارسين ـ بل لان فكره وفنه يتميزان بالقوة والتركيب ، فيقرأ امبسون سطراً لشيكسبير قراءة حرفية تماماً بعرضه على كل مستند ممكن قائم وراء كل سطر آخر خطّه ، ملاحظاً « كمية العمل الذي قد يؤديه قارىء شيكسبير من أجله ، وكيف ان سائر آثاره قد تعين القارىء على ان يستخرج أفانين من أي جزء فيها » . وهو ايضاً في الوقت نفسه يقرأ السطر مستعيناً بمجموعة ضخمة من الأشارات الادبية والاخبار التاريخية والبيوغرافية المختزنة في عقله . وهذا مثل نموذجي يكثر اقتباسه يفسر نوع المجاز في بيت من سوناتة جاء فيه : « مرابع الترتيل العارية المهدمة ، حيث كانت تغني العصافير العذبة حتى وقت متأخر » فيقول امبسون في تعليقه :

ان المقارنة رصينة صحيحة ، لأن امكنة الترتيل المهدمة في الدير هي الامكنة المخصصة للغناء ، لانها تحوي مقاعد يجلس فيها المرتلون صفوفاً ولأنها مصنوعة من خشب ، وهي محفورة في عقد متداخلة وما أشبه ، وقد كانت تحاط بمبنى ساتر مُشَكَّل في شكل غابة ، ويلون بزجاج ملون ، ورسوم كالازاهير والاوراق ، ثم هي الآن قد هجرها الجميع ، الا الجدران الداكنة الملونة بلون الجو الشتائي ، ثم لأن السحر الفاتر النرجسي الذي يوحي به الغلمان المرتلون يتناسب وشعور شيكسبير نحو الموضوعات التي تتناولها اغانيه ، زد على ذلك اسباباً اجتماعية وتاريخية (« أواه لقد نسي الحصان ، لعبتنا المفضلة » وقطع البيورتانيون الاعمدة المكللة بالزهور التي تنصب في أول أيار) ؛ من الصعب ان نتتبعها اليوم ، ونتحقق من مقاديرها . فهذه الاسباب ، وأسباب اخرى تربط هذا التشبيه بموضعه من السوناتة ، لا بد لها من ان تتضافر

لتمنح البيت جماله . وهناك نوع من الغموض فيه ، لأنا لا نعرف أي هذه الاسباب يجب ان يعلق بالذهن قبل غيره .

لقد وقفنا من قبل عند العلاقة بين طريقة إمبسون والدراسةالشيكسبيرية التقليدية (في الفصل الخاص بكارولاين سبيرجن) ولكن تجليتها في هذا المقام تتسق وهذا الفصل : ففي شرحه للنوع الثاني من الغموض اي وجود معنيين يقصدهما المؤلف (اي ما يسمى التورية المقصودة) يعترف فجأة انه استمد اكثر قراءاته المعقدة ــ الامبسونية على وجه الخصوص ــ لنصوص شيكسبير ، في ذلك الفصل ، من نسخة آردن . فهي القراءات التقليدية التي قال بها الدارسون ، وقد استخرجها بطريقة غريبة فحيث يقول الدارس « إما هذا ... أو » محاولا ان يضع قراءة اخرى لدارس آخر الى جنب قراءته ، يجيء امبسون فيقول « كلا هذين ... و » اي يجد كلا المعنيين او كل المعاني المتجادل حولها مشمولة بحق في النص . اما الكلمات الشيكسبيرية الغريبة التي قال الدارسون انها تحريفات مطبعية لا بد لها من تصويب ، فإن لامبسون حولها ثلاثة فروض ، الاول : ان شيكسبير صحح مخطوطاته وراجعها (على رغم انف كل من همنج وكوندل) فانبهمت قراءتها على الطابع ؛ والثاني : انه عمداً كتب كلمة لا معنى لها تقع بين كلمات عديدة لها معانيها ، مثلما يفعل جويس في « يقظة فينيغان» ليبعث القارىء على التفكير في الكلمات جميعاً . والثالث : انه ابداً لم يمح ولم يرمّج على شيء كتبه ، فكان يضع الكلمة المقاربة بدلا من ان يتوقف فيتبدد فكره ، مؤملا ان يعثر على الكلمة الملائمة ذات يوم .

ويزعم امبسون ان دارسي شيكسبير ، على خلاف هذه الفروض وعلى خلاف لاي « فكرة عن كيف كان يكون ذلك العقل الفذ اثناء العمل » يرفضون كل ما ليس بواضح ، ويدّعون انه خطأ مطبعي. ومن ثم يحيلون كثرة المعنى عنده والغموض فيه ، الى معنى واحد بسيط

ويتضاءل بذلك شيكسبير . او يعتمد الدارسون نسخة شيكسبير الاصلية « المسوّدة الاولى » حيث كتب على الورق أو زوّر في ذهنه كلاماً ويصفونه بأنه بسيط واضح جداً ، او يتجه الدارس منهم الى « ان يستمد من ذلك المنبع قصيدة صغيرة يدبجها بنفسه » . اي ان امبسون يعتقد ان المشكلات المحيرة في شعر شيكسبير انما هي — بوجه او بآخر — تورياث مقصودة وانواع من الغموض ، وان الدارسين قد انهمكوا — بوجه أو بآخر — في الغائها والقضاء عليها[1] . (ان الاقتراح الوحيد الذي استطيع تقديمه لاي قارىء يرى هذه الافكار مجتلبة من بعيد او تافهة هو ان يقرأ جدل امبسون مع التحليل المسهب المشفوع بست من الصور المقنعة) .

ولعل التحليل المتعلق بشيكسبير هو اكثر شيء ألقاً في الكتاب ولكن ربما كان أقيم ما فيه ، في النهاية ، ملحظ واحد ينبيء عن الطريقة «النوعية»

---

(١) هنالك تعبير نموذجي عن الحيرة المتبرمة التي يواجه بها الدارس الغموض الشعري المتعمد ، موجود في تعليقات روبرت بردجز على الطبعة التي حققها من شعر صديقه هوبكنز . يقول بردجز :

ها هنا إذن مصدر آخر للابهام عند الشاعر وهو انه حين يهدف الى التركيز يغفل الحاجة الى العناية بكيفية وضع الكلمات الغامضة من حيث العلاقات النحوية . فاللغة الانجليزية تكتظ بكلمات لا يتغير شكلها إن كانت اسماً أو صفة أو فعلا ، ومثل هذه الكلمة يجب الا توضع ابداً وضعاً يؤدي الى الشك في أي نوع هي من الكلام ، لأن مثل هذا الغموض أو هذا الشك المؤقت يحطم قوة الجملة . أما شاعرنا هذا فانه لا يغفل فحسب أمر هذه الصحة الضرورية بل يبدو انه يرحب بها ويبحث عن التأثير الفني في الفوضى الناجمة عن ذلك ، واحياناً يرتب الالفاظ ترتيباً يجعل القارىء ، وهو يبحث عن الفعل ، يجد ان لديه اثنتين أو ثلاثاً من الكلمات الغامضة ذات المقطع الواحد وان عليه أن يختار إحداها فيقع في شك حول ايها هي الاصلح لتعليه المعنى الذي يفضله ، ثم بعد ان يقع اختياره على إحداها يظل لديه كلمات ذات مقطع واحد لا يدري في أي مكان من الجملة يضعها . وشاعرنا أيضاً لا يحس بالايحاءات المتنافرة التي تسببها الكلمات العديدة ذات الاصوات المتشابهة فيثير انواعاً اخرى من الغموض والابهام وذلك بضغطه على معاني هذه الكلمات التعسة .

التي انتهجها امبسون اخيراً . فانه في تحليله سداسية * مزدوجة لسدني ، يلحظ ان القوافي الست التي قد اعيدت كل واحدة منها ثلاث عشرة مرة في القصيدة هي « لب لباب الموقف الشعري » .. « وعند هذه الكلمات فحسب يتوقف كل من كلايوس وستريفون في صيحاتهما ، فان هـذه الكلمات تحيط عالمهما » . والذي يعنيه امبسون هو ان شكل « السداسية » نفسه ، بدلا من ان يكون شكلا صعباً ثابتاً يفصل الشاعر المحتوى على قدره كما هي الحال في نقـد رانسوم ، هو لب المحتوى على التحقيق ، وان الشكل هو النزوع نحو الموت في صورة تعبير . « فهذا الشكل لا اتجاه له ولا زخم ، وانما هو يدق ابداً على نفس الابواب دونما جدوى بعويل ونغمة ذات وتيرة واحدة ، واقفـه لا تتحرك ، مهما يكن التنويع في موسيقاه خصباً » . ولو تقدم امبسون خطوة واحـدة لاقترح ان يطلق اسم « سداسية » على اي قصيدة مكتوبة في اي شكل ، وتعالج المأساة برضى رواقي او بنواحٍ غير محتوم . (اي هو نواح على نقيض ما في المرثاة لانه هنالك محتوم) وهذا هو ، على التدقيق ، ما كان لكتابـه الثاني ان يحققه في الشعر « الرعوي » .

وفي كتاب « سبعة نماذج من الغموض » عدد من امور اخرى قيمة . واوضحها انـه ، صفحة اثر صفحـة ، يحتوي بحق ادق تمرس بالشعر

---

* السداسية : قصيدة من ست دورات او مقطوعات في كل واحدة ستة اسطر ، وهي غالباً غير مقفاة وانما تعاد فيها الكلمات التي وردت في أواخر ابيات المقطوعة الأولى على النحو التالي :

١ —	أ	ب	ج	د	هـ	و
٢ —	و	أ	هـ	ب	د	ج
٣ —	ج	و	د	أ	ب	هـ
٤ —	هـ	ج	ب	و	أ	د
٥ —	د	هـ	أ	ج	و	ب
٦ —	ب	د	و	هـ	ج	أ

وبقراءته ، واشده امعاناً واسهاباً فيما خطته يد انسان ، اي يحتوي على نثل جذاب عجيب لا يكاد ينتهي للمشتملات والامكانات اللغوية ، وليس لدينا مجال كاف لاقتباسة طويلة طولا يكشف عن الميزة الصحيحة للكتاب ولكن الفقرة التي تقدمت عن « مرابع الترتيل العارية المهدمة » توحي بنسبة الاسهاب في التحليل لبيت كامل او مقطوعة او قصيدة . وهـذه القراءات لا تعتمد ، فحسب ، تناول تهمة « الغموض » ونشرها راية ينضوي تحتها كل ما يحتاج قراءة دقيقة ، واتخاذها موضوعاً يستحق الثناء بل تعتمد ايضاً على قبول كل ما رفضه الآخرون في البيت كله . واذا كان هناك من سر خاص بامبسون فذلك هو تحويله السالب الى موجب كأنما يقول عنـد كل موقف : « طيب ، لا بأس . هكذا هي ... وهذا احسن » . فامبسون يضم الى صدره خبـائة شيكسبير الخاصة اي التورية او المواربة اللفظية ، ويعتبرها مركزاً للمعنى لا تبدداً فيه ، ويعشق الخطأ المطبعي ، فهو في نظره ذكيّ دالّ ، لانـه يوحي بمعانٍ خبيئة مدفونة ، وهو يرضى ان يقبل تهمة الشذوذ الجنسي التي رمي بها شيكسبير ويقفز منها توأ الى انشاء علاقة بينها وبين ميله للتورية : « لذة مؤنثة في الانقياد الى سحر اللغة المنيم » . وهو يواجه ، بصراحة ، التصوير الحسي المروع في الشعر الديني المتافيزيقي ـ مثـل الذي قاله كراشو عن طهارة القديسة تريزا في تلك الصورة الدفينـة عن الجماع او صورته التي قال فيها ان جرح المسيح حلمةٌ دامية « لا بد للأم العذراء ان ترضع ـ عندها ـ الابن » ، ودراسته لهذا التصوير مثل جميل على النوع السابع من الغموض .

ويتقبل امبسون ، لاغراض سقراطية المنزع ، جميع التهم التي يمكن ان توجه الى طريقته ، فيقول في موضع من كتابه : « ان عادة البحث عن الغموض تقود بسرعة الى الهلاس ، مثلما تمرن نفسك على ان تسمع دائماً

ساعة تدق » ، ويقول في موضع آخر : « ان الاحجية الادبية متعبة ، وهذه المعاني لا تستحق ان تنقب عنها الا ان كانت مبثوثة ذائبة في تضاعيف القصيدة ؛ وقد يقول كثير من الناس انها لا يمكن ان تذوب ، وان السوناتة اللطيفة الرشيقة يجب ان لا تقتضينا هذا القدر من الشرح ، مهما يكن حظها من الاشارات والمشاعر التي قد يكون شيكسبير ــ ان صح هذا كله ــ أودعها فيها ، دون ان يستطيع توضيح ما في ذهنه بدقة » .

(وجوابه على هذا النقد النظري الذكي العاقل هو ان يقال « وقد يعترض المرء ، ... وقد يعتذر المرء ... وقد يقال بقوة وجرأة ... ») . اما الاتهام الكبير الآخر وهو ان التحليل يشوّه الجمال (انظر موقف بلاكمور في مواجهة مجاز يصور امرأة تذرف نصفين ، فانه مواجهة للشيء نفسه) فان امبسون يقره بغلظة وجفاء حين يقول :

ان النقاد ، وهم في هذه المسألة « كالكلاب العاوية » ، نوعان : فريق يفثأون ما في انفسهم بتشمم زهرة الجمال ، وفريق أكثر نهماً من الاولين وهم الذين يجرّحونها بكثرة التقليب . ولا بد لي من ان اعترف بانني اطمح الى ان أعد في الفريق الثاني ، فان الجمال المصمت الذي لا يجد تفسيراً وتعليلا يثير اعصابي ويدفعني الى تجريحه وتخديشه بالتقليب ، وقد يصح القول بان جذور الجمال يجب ان لا تدنس ، ولكني أرى انه لمن العجرفية ان يظن الناقد المتذوق انه يستطيع ذلك ، بقليل من التجميش ، ان شاء ذلك » .

وقد باين إمبسون بصراحة طريق الناقد « المتذوق » وتميز ناقداً « تحليلياً » ، واحياناً يكتب كأنما يعتبر نفسه ، على الحقيقة ، النوع الثاني من الكلاب ، اعمى عن التذوق ، وعن اللامحدود في الشعر ، ومن ذلك انه يفتخر في احد المواضع بانه استطاع ان يحول شيئاً « سحرياً » بالتحليل

الى شيء « محسوس » . وعلى رغم هذا كله فان امبسون قد حدد فرضيات طريقته بأوضح مما فعل اي ناقد آخر ــ على وجه الاجمال ــ وهذه الفرضيات تهدف في النهاية الى التذوق ، غير انه تذوق يتم من خلال الفهم ، كتب يقول :

حين أنحل التحليل كــلّ هذه الخصائص ابدو وكأنمــا سلكت نفسي في الدائرة « العلمية » من دوائر النقد الادبي وبالتفسيرات « السيكولوجية » لكل شيء ، وبالاعمــدة التي تتحدث عن معامل الحساسية عند القراء . وبين النقــاد نوع من النظام الحزبي آخذ بالتكون . وسيقال في النقاد الذين لا يعتنقون مبدأ الصدق وحده ولا مبدأ الجمال وحده انهم متقلبون متنقلون ، اما الخير ، ذلك العضو الثالث في تلك « الثلاثية » المتماسكة ، فانه لم يعد يقرن الا بالصدق ، حتى انه ليتوقع من الجماليين ان يظهروا قلة اكتراث بالمبــادىء التي يؤسسون عليها في الحقيقة (او هذا ما يجب ان يفترضه المرء) حياتهم .

وفي الوقت نفسه نجده صريحاً واضحــاً حول المدى التجريبي وحول المحدودية النهائية ، التي تشتمل عليها طريقته ، يقول :

حين يرغب الناقد في تطبيق التحليل الكلامي على الشعر فان موقفه يشبه موقف العالم الذي يرغب في ان يطبق مبدأ الحتمية على الكون ، فقد لا يكون مبدؤه منطبقاً في كــل ناحية ، ثم هب انه انطبق تماماً فانه لا يفسر كــل شيء ، ولكنه لا بد له من افتراض صحة انطباقه ، حيث يعمل ، ما دام يريد ان يؤدي عملا ، وان يفسر به ما يحاول ان يفسره .

ولا يدرك الى اي مدى يبدو المبدأ صواباً ــ منطبقاً تمامــاً ــ والى اي مدى يساعد في التفسير ، إلا قارىء كتاب « سبعة نماذج من الغموض » .

اما الكتاب الثاني « بعض صور من الأدب الرعوي » (وقد نشر في

هذا البلد سنة ١٩٣٨ بعنوان « الشعر الانجليزي الرعوي ») فقـد ظهر بانجلترة عام ١٩٣٥ ، ولما كنا سنتحدث عنه بشيء من الاسهاب فيما يلي ، فانا لا نحتاج هنا إلا ان نلحظ انه استمرار لجميع مظاهر « النماذج السبعة » وانه مضى طلقاً بعده في القراءة الدقيقة لنواحي الغموض وزاد عدداً من التحسينات والتوثيقات . وقد تركز هذا الكتاب الثاني على « النوع » اي على نوع من الشعر سمـاه امبسون « الرعوي » ، واستخلصه من مظاهره الاسلوبية ، وجعله شكلا وحوّله الى منحى شعري موجود في انواع من الأدب شديدة التباين فيما بينها وحسبك بهذا موقفاً ساخراً معقداً وبذلك حطّم امبسون الضدين النقديين الباليين ، وهما « الشكل » و « المضمون » حتى في شكلهما المصطنـع التقليدي من اجل غايات تحليلية ، وانتحى في مكانهما نحواً نقدياً ينكر ان الاثنين كيانان منفصلان ، وعالج مـا اعتاد الناس تسميته « شكلا » على انه محتوي ، والعكس بالعكس . وقد كان منهاجه جشطالتياً ، دون ان يقرر ذلك ، في نظرته الى كلّ القصيدة ، اما المصطلح « رعوي » فقد استعمله مبدأ عضوياً دينامياً ، ومدّ في مفهوم « الغموض » ووسعه حتى اصبح آلية نقدية يعالج بها الاثر الفني كله ، لا مواطن الالتواء فيه .

ومنذ ان كتب امبسون « بعض صور من الادب الرعوي » انشغل بما لا احدّه ، فلم يظهر له او عنه شيء من عهدئذ ، على الاقل في اميركة[٢] .

---

(٢) حوالي عام ١٩٣٦ نشر امبسون وجورج غاريت كراسة تباع بثلن عنوانها « جولة حول شيكسبير » Shakespeare Survey ولم استطع ان ارى نسخة منهاالا بعد ان طبع هذا الفصل على الالة الكاتبة ، وكل ما استطيع اثباته هنا هو ان الكراسة تحوي مقالين لامبسون وهما « خير سياسة » دراسة لعطيل من خلال نواحي الغموض المبثوثة هنـا وهناك في كلمة « شريف » والثاني « كلب تيمون » وهو كشف عن الصور المتصلة بالكلب في رواية « تيمون الاثيني » وهو نقد للتبسيطات المغرقة التي اعتمدتها الانسة سبيرجن . ومعها فذلكة متحذلقة ـ وربما تعيسة ـ لغاريت، عنوانها « بروسبرو ذلك المقامر النصاب » تبين ان بروسبرو هو وغد رواية «العاصفة» .

وفي سنة ١٩٣٧ كتب مراجعات في مجلة « كريتزيون » ، من بينهما مراجعة عن رتشاردز وانهمك في جدل ادبي مرير على صفحات مجلة « شعر » (شيكاغو) مع جيوفري جرجسون محرر مجلة « الشعر الجديد » ـ كتب جرجسون « رسالة لندنية » ينقد فيها موت النشاط الادبي الانجليزي حينئذ فكتب إمبسون « رسالة لندنية » يجيبه ، وينقد موت ادراك الادب عند جرجسون ، فردّ عليه هذا بسيل من السبّ والقدح وانهى امبسون الجدل بتحقير عام صبّه على جرجسون ، ولم يكن في ذلك الجدل ما يسهم بشيء في النقد . ثم سافر امبسون بعد ذلك في وقت ما من عام ١٩٣٧ الى الصين ليدرّس هنالك (وكان في اليابان سنة ١٩٣٣) وبقي في الشرق سنتين فلما نشبت الحرب عام ١٩٣٩ رجع الى انجلترة وتلبث قليلا في الولايات المتحدة .

وكان امبسون طوال كل هذا الوقت يجرب ان يبرز في شعره الامتداد الساخر للانواع الشكلية ، شبيهاً لما صنعه في النوع « الرعوي » . واول مجلد شعري له كان يحتوي استعمالين « جادين » لشكل القصيدة الريفية * Villanelle يتفاوتان في نجاحهما . وفي مجلة كريتريون ، عدد ايار (مايو) ١٩٣٧ نشر قصيدة ريفية ناجحة تماماً عنونها فيما بعد باسم « تواريخ مفقودة » وفيها اختلط الشكل الوتيري الجافي ـ كما هي الحال في « سداسية » سدني ـ بالفكرة الفلسفية التي يراد التعبير عنها . وفي اسيركة استمر امبسون على منحاه نفسه في النقد . فحاول في مراجعة كتبها عن كتاب « الشعر الحديث والاتباعية » لكلينث بروكس ونشرها في مجلة « شعر » عدد كانون الاول (ديسمبر) ١٩٣٩ ان يحول اشد المصطلحات ابتذالا مثل : شعر الدعاوة ـ الشعر العاطفي ـ الشعر السامي ، الى انواع

* هذا النوع من القصائد الريفية يحوي تسعة عشر بيتاً في قافيتين وينقسم في خمس مقطوعات كل مقطوعة من ثلاثة ابيات ثم قفل من اربعة .

متمايزة ركينـــة مقترحاً مظاهر للبناء ، محـــدداً نوع الوظيفة التي تلحق بكل نوع .

وفي كانون الثاني (يناير) ١٩٤٠ القى امبسون محاضرة في ييل عن « فوائد الانجليزية الاساسية للنقد » ** فطور بذلك مظهراً جديداً لطريقة رتشاردز في النقد ، ثم وسع فكرته هذه في حديث اذاعه ، وجعـــل عنوانه « الانجليزية الاساسية ووردزورث » وطبعه في مجلة « كينيون » ، عدد الخريف عام ١٩٤٠ ، وفي هذا المقال اقترح ان تتخذ « الانجليزيـــة الاساسية » التي كان يعمل فيهـــا مع اوغدن ورتشاردز (قـــام بوضع ترجمات اساسية لسلسلة اوغدن) وسيلة لنقـد الشعر . وقد سلم بان الشعر لا يمكن ان يكتب بالانجليزية الاساسية لأن واحداً من متطلبات الشعر ان تكون الافعـــال مركبة ، واقترح عوضاً عن ذلك ان يقرأ الشعر بعون من الانجليزية الاساسية . (قدّم رتشاردز من قبل اقتراحاً مماثلا لقراءة النـــثر في « التفسير في التعليم ») . فالقارىء يترجم القصيدة الى اللغـــة الاساسية وبذلك يحطمها وهو ينثرها ، وفي سياق هذه المحاولة لترجمـــة الكلمات المعقدة في معنى واحـــد واضح ، يزيح القارىء « الغطـــاء » ، ويرى لم جاء « الوجه الاساسي خطأ » ويستكشف المجموعة المركبـــة من الافكار الكامنة وراء ما يبدو انه مشاعر بسيطة . ويوضح امبسون هذه الخطة بمثل من وردزورث مثلما كتبه هذا الشاعر اولا ثم كيف اعاد كتابته وذلك بنثره الى لغة اساسية وتحليله . اما التحليل فانه غايـــة في الخمول وعدم التميز ، ومثله يُستَقلُّ من امبسون ، فالنقـاط فيه ساذجة ويبدو انه يقترح ان تستعمل اللغة الاساسية كاسلوب ميكانيكي لتؤدي ما يعمله عقل الناقد اوتوماتيكياً بالقراءة ، دون اساليب ميكانيكيـــة . ولا ينجح

** سيأتي الحديث عن الانجليزية الاساسية في الفصل التالي الخاص برتشاردز .

امبسون في الكشف عن اية حاجة اخرى الى اللغة الاساسية في نقد الشعر اكثر من حاجة هذا النقد الى الآرامية والقطلانية ، لأن ترجمة قصيدة ما في احدى هاتين اللغتين ، او في اية لغة اخرى ، قد يؤدي المهمة نفسها بقدر مشابه من الاتقان .

وفي سنوات الحرب كان امبسون يعمل في القسم الصيني من محطة الاذاعة البريطانية ، واختفى تماماً من عالم الطباعة ، على الاقل في اميركة . ثم ظهرت له مراجعات عدة خلال عامي ١٩٤٦ ، ١٩٤٧ في مجلة « الشعب » ، وقد صنعها قبل ان يعود ليدرس في الصين . واول مراجعة تناولت « كريستوفر مارلو » Christopher Marlowe لبول هـ. كوتشر ، وليس فيها من شيء إلا مقاومة رأي كوتشر ، وهو رأي طريف ، في مارلو صدع فيه بالحقيقة القائلة : ان مارلو هو « الرجل الذي عسا على الفاشية » (تعبير لرادك قاله في سيلين وكان امبسون مغرماً به دائماً) ، وقال فيه ان « الحقيقة الاساسية المتعلقة بآثار مارلو » هي ان تلحظ ان مناظر الرعب ، وهي الذرى في رواياته ، انما هي عقوبات مسرحية لإثْمَيْ مارلو نفسه ، يعني الكفر بالله والشذوذ الجنسي . وكانت مراجعته الثانية للطبعة الاميركية من قصة « المسخ » Metamorphosis لكافكا أكثر ضحالة وما زاد فيها على ان كال السباب للمقدمة وللتوضيحات وسماها « متعنتة » وصرح بان القصة « لكمة على الفك » (الاميركي قد يقول « في الفكّ ») وعدّ فيها تذبذبات كافكا واخطاءه السخيفة . اما المراجعة الثالثة عن « كتابات مختارة » لديلان توماس فقد تحدث فيها عن شعر توماس بمصطلحٍ غامض ، وبعد جهد كشف عن المعاني الكامنة في سطر واحد ، وأما الرابعة فانها فقرة واحدة لحظ فيها ان شعر روبرت غريفز قوي الأسر خفيف معاً . وتؤيد مراجعاته في مجلة « الشعب » ظناً يحيك في صدر كل من يقرأ كتبه ، وهو ان المراجعة

القصيرة ليست المجال الصالح لامبسون الذي يبدو انه يريد دائماً متسعاً . يجول فيه ويصول[٣] .

٢

إن خير عبارة نفتتح بها تحليل كتاب « بعض صور من الادب الرعوي » لهي تصريح إمبسون المدهش في الفصل الاول بأن كتابه هذا

---

(٣) في تاريخ متأخر من عام ١٩٤٧ ظهرت الطبعة المنقحة التي طال انتظارها من كتاب « سبعة نماذج من الغموض » واذا بها لسوء الحظ مخيبة للامال بعض الشيء . لقد اضيفت اليها حقاً ، اشياء قيمة وخاصة مقدمة الطبعة الجديدة تفسر الغايات التي من اجلها كتب الكتاب وترد عنه باسهاب ما تلقاه من نقد ، واسقطت منه « نتف قليلة من التحليل » اعتبرت تافهة او نابية ، مثل « النوادر التي تبدو لي الآن علة » ؛ وذيلت الحواشي باشارات الى مصادر المقتبسات ، وربطت القرائن معاً ، واضيفت ملخصات للفصول وفهرست للكتاب وصححت الاخطاء وزيدت تعليقات في الهوامش تفسر الرأي او توسع من نطاقه . ويرجح بكل هذه التغييرات جميعاً تلك التعديلات التي تشمل تعليقات هامشية ينحي فيها باللائمة على نفسه متمسكاً بما قد كان يجب ان يقوله في الكتاب او موضحاً فكرة له مائلة الى المحافظة مثل : « كان من غبائي ان . . . » « وهذا حق صدر عني » « ويبدو انني اخطأت وجه الرأي » « وسبب القبح هنا » « وانا الآن اعتقد ان هذا المثل تكشف عن سراب خادع » ، وما أشبه ذلك . ويعلق امبسون بقوله : « دهشت عندما تبين لي ان ما اوثر تغييره قليل » ، والحق ان التغييرات الهامة في موقفه لم تجر إلا في تضييق مفهوم « غموض » فبعد ان كان هذا المصطلح يعني « ما يضيف ظلالا للتعبير النثري المباشر » اصبح يعني « ما يفسح مجالا لاصداء متناوبة تثيرها القطعة الواحدة » ، ثم استقوى عنده الميل الى القول بان غموض النصوص الشيكسبيرية قد يكون في الحق خطأ مطبعياً . وأشد ما يزعج في هذه الطبعة الثانية هو النغمة الجديدة التي تعكس روح المحافظة الوقور وهي اعتذارات مؤلف تجاوز عهد طيشه وخفته بحقبة مقدارها سبعة عشر عاماً ، (يقتبس إمبسون في المقدمة تعليقة لماكس بيربوم راجع فيها واحداً من كتبه الاولى وكيف انه « حاول ان يتذكر كم يكون مبلغ غضبه حين كتبها لو ان شيخاً متقعراً هو الذي اجرى عليها التصحيحات وكم يكون مبلغ ثقته في ان ذلك المرء نفسه مخطىء » ، ولكن النادرة كانت من الحدة بحيث تبتعد عن ان تكون مضحكة) ، وان الطبعة المنقحة من كتاب « سبعة نماذج من الغموض » لتعد من بعض وجوهها تحسيناً فعلياً إذا قيست بالطبعة الاولى فقد تحسن فيها الاسلوب كثيراً واصبحت اكثر وضوحاً (وربما كان هذا من تمرس إمبسون بالانجليزية الاساسية) والاطلاع فيها اوسع والحوار الجدلي فيها اقوى وقد تكون أرصن من وجه عام ولكن لا ريب في ان هناك شيئاً هاماً قد ضاع منها .

محسوب في علم الاجتماع . ويقول في تحديد هدفه : « لعل القضايا التي اثيرها هي المدهشة لا العادية ، واذا علقت بمثل من الامثلة تتبعته استطراداً دونما اهتمام بوحدة الكتاب ، حقاً انه ليس كتاباً خالصاً لعلم الاجتماع ، وهذه حقيقة لا تسمح لكثير من المشاعر الاجتماعية الهامة ان تجد طريقها الى الادب » . والتعبير الهام هنا هو « المشاعر الاجتماعية » لان الكتاب وقف على التبصر في النزعات من وجهة نظر تاريخية نسبية ، وكيف تجد التعبير عنها في انواع من ذلك البناء التركيبي الذي يسميه « رعوي » في جانبي شكله ومضمونه . وهو بحث عن « الاشكال الثـابتة التي تكمن وراء المظاهر التاريخية المتغيرة » كما يقول كلينث بروكس . وهذا الشكل الثابت اي الرعوي هو فلسفة ونزعة اجتماعيـة او شعور وغموض ساخر وموضوع للدعاوة وخطة اسلوبية كل هذه جميعاً في وقت معاً ؛ والحق انه لا بـد من ان يكون ممثلا لكل هذه الامور مجتمعة او يصبح شيئاً كلا شيء ؛ والكلمة التي تنفك تلتحم لكلمة رعوي فهي لفظة « بسيط » اذ يعرف امبسون الرعوي في احد المواطن : « بأنه ناس بسطاء يعبرون عن مشاعر قوية في لغـة محررة موشاة » وفي موطن آخر يقول انه « ثنـاء على البساطة » وفي ثالث يقول « هو احالة المركب الى بسيط » . ويعرف الجوهر المتضادّ في الرعويّ بقوله « ان يحكم على الشيء المرهف بالاساسي وان تستقاد القوة من الضعف ، ويلحظ الميـل الاجتماعي في الوحدة ، وتتعلم خير الاخلاق من الحياة البسيطة » ويقول في موضع آخر : « اذا اخترت فرداً هاماً من طبقة مـا فالنتيجة ملحمية بطولية . واذا اخترت فرداً عادياً فالنتيجة رعوية » .

وهذا النوع الرعوي الذي اهتدى اليه امبسون هو في الاساس مذهب البساطة اي هو شيء في الادب يشبه ماري انطوانيت ووصيفاتهـا وهن يتوائبن على المروج الخضر لابسات ثياب الراعيات ، ولا بد انه اهتدى

الى هذه الفكرة من خلال عملية تجريدية ، اذ لحظ ان الجو الريفي والغنم والمروج الخضر في الشعر الذي يسمونه ـ تقليدياً ـ رعوياً ، مـا هي الا زخارف سطحية وان ما تشترك فيه الاشكال المتنوعة من هذا الشعر انما هو في اساسه نزعة اجتماعية فحسب . ولم يتبق عليه من موقفه هذا الا خطوة واحدة يلحظ منها ان الامثلة الادبية الاخرى البعيدة عن الامثـلة الرعوية انما هي طرق للتعبير عن هذه النزعة نفسها ايضاً فيضيفها بذلك الى الاشكال الرعوية وبعض هذه الاشكال الاخرى تميز العصور الاخرى بما في ذلك عصرنا .

فالقصيدة الرعوية ليست اذن قصيدة عن الرعاة ولكنها قصيدة تحاكي الاناشيد الرعوية القديمة التي كانت تدور حول الرعاة . وليست الفصول السبعة في الكتاب (أيّ غرام هذا الذي يحمله امبسون لهذا العدد الباطني؟)* الا سبع صور من الشعر الرعوي وأولها ، وهو اكثرهـا اثارة للقارىء الذي امتلأت نفسه بالافكار التقليدية ، يتحدث عن الادب البروليتاري . ولدى امبسون فكرة غـير متناسبة نسجها من ذهنـه عن البروليتاري فاستعملها في هـذا الفصل ليجعل منها صورة الراعي الممجد ليحدد السخرية الكامنة في طبيعة هـذا النوع من الشعر الرعوي . امـا الصور الست الاخرى من الشعر الرعوي فانها اقل بقليل استثارة لدهشة القارىء وتتحدث عن الحبكة الثانويـة في المسرحية ذات الحبكة المزدوجة وعن « سوناتة » لشيكسبير تدور حول الارستقراطية وعن قصيدة لمارفل عنوانها « الحديقة » وعن « الفردوس المفقود » و « اوبرا الشحاذ » و « اليس في ارض العجائب » (الطفل في صورة راع) . وبعد الفصل الاول يُري الكتاب ، وهو يتغلغل تاريخياً خلال الادب الانجليزي في انطلاقات متفاوتة ،

---

* اي العدد سبعة ، وهو داخل في مقدسات الامم ، بشكل لافت للنظر .

التغييرات التي انطبعت على الفكرة الرعويـــة خلال القرون فشملت اولا ترديداً للقصة الملحمية في الدراما على مستوىً غير عالٍ ، وسمحت بدخول المتناقضات الساخرة في السوناتة الشيكسبيرية ، واستعملها مارفل ليقرر التضاد ، وتحولت عند ملتن الى صورة لاهوتيـــة « طهارة الانسان والطبيعـــة » ومسحها غاي بمسحة مدنيـــة ، واستعملها لويس كارول اناء لتسريب المشاعر الجنسية الشاغلة .

وهذا كله طبعاً يشير الى تدرج اجتماعي ؛ ويتكىء امبسون بشدة على علم الاجتماع وخاصة النظريات الماركسية ليوضح الاصول الاجتماعية ووظيفة كل نظرية منها . واهم ممارسة في هذا التحليل هي الفصل الذي كتبه عن « الادب البروليتاري » وهو فصل ينكر في الوقت نفسه كثيراً مما يسمى أدباً بروليتارياً رآه امبسون ، ويضع مبادىء صلبة لادب بروليتاري مستمداً من النظريات الفعالة في الحضارة الرأسمالية واخرى قد تزدهر في الحضارة الاشتراكية . ثم يصنف في الوقت نفسه المظاهر البارزة لعدد من الآثار الأدبية حسب النظرة الطبقيـــة فيسمي الانيادة نفخة سياسية من اجـــل اغسطس (مقتبساً ذلك عن بوب) ويرى ان مرثاة غراي (ههنا فقرة مدهشة) تحتوي على « ايديولوجية » برجوازية ويستمر في تبيان القاعدة الطبقية للقصص الخرافيـــة واغاني الحدود وآثار لويس فردنند سيلين . والحق ان امبسون يستعمل التحليل الطبقي خلال الكتاب كله ملاحظاً ان الفكاهة الساخرة وسيلة يُستدرج بها المرء لكي يتقبـــل ان يكون محكوماً وان الرواية تحتوي حبكة بطوليـــة وحبكة رعوية ثانوية لكي تدل « على علاقة صحيحة جميلة بين الاغنياء والفقراء » ؛ وان المعارضات الساخرة تقوم بدور التسريب الاجتماعي ، وتخلص الجماهير من الدوافع التي تدفعها الى المقاومة الشديدة . (فهي اذن وسيلة لتجريد النقد من قوته سواء ما كان منه اجتماعياً أو فنياً وليست وسيلة للنقد) وهلم جراً .

ولم يذكر ماركس الا مرة واحـــدة في الكتاب وذلك عنـــد ذكر الاشارات الى المـــال في « اوبرا الشحاذ » وان تلك الاشارات انما هي احتقار للمال كتلك التي وردت في « تيمون » وقد حلل هذه الثانيـــة « بلذة فائقة » . ومع هذا فإن الكتـــاب ضمناً ماركسي في مجموعه وهو شيء لم يلحظه إلا كنث بيرك فيما يبـــدو إذ تنبه الى ان « الاتكاء على الماركسية قد منح كتابه افقاً جديداً » وقال في تقديره له « وقد يطول نظر المرء في كتابات أشد النقاد الماركسيين اعتداداً بانفسهم قبل ان يجد مثل هذا التحليل الماركسي العميق للادب » (من الممتع ان نلحظ ان ان اليك وست وهو الناقد الماركسي الوحيد الذي يبدو انه وجّه عنايـــة لمؤلف امبسون يقتبس باستحسان عامل التغيير الاجتماعي التي يجدها كامنة وراء « مرابع الترتيل العارية المهدمة » ويهمل كل ما عداها من العوامل).

كذلك فان كتـــاب « بعض صور من الادب الرعوي » يتوغل في استغلال فرويد والتحليل النفسي اكثر من كتاب « سبعة نماذج من الغموض » ومركز الدائرة في هذا الاتجاه هو الفصل الذي كتبه عن « أليس في بلاد العجائب » ولعله انجح تحليل فرويدي مختصر للأدب خط قلم كاتب حتى اليوم . ويشير امبسون الى ان النقاد فيما يبدو قد تجنبوا التحليل الجاد « لاليس » خوفاً من أن يقودهم ذلك حتماً الى التورط في شعـــاب التحليل النفسي وان النتائج بعد ذلك ستكون محرجة . الا ان دودجسون* نفسه كان فيما يظهر على وعي بمعاني الكتاب لانه قال لممثلة كانت تؤدي دور « ملكة القلوب » بأن دورها رمز « للشهوة الحيوانية الجامحة » كما تراها عينا طفلة لا تبص فيهما الرغبـــة الجنسية . ويقول امبسون : « ان الكتب تدور بصراحة حول النمو حتى انه ليس كشفاً ضخماً أن نترجمهـــا بالمصطلح

---

* هو مؤلف القصص عن « أليس » ، واسمه المستعار هو « لويس كارول » .

الفرويدي ؛ ولعل هذه الترجمة هي الوسيلة المثلى لتفسير الكاتب الكلاسيكي حتى حين تكون صدمة للمؤلف ... وسأستعمل التحليل النفسي حيث يبدو مناسباً » . ثم يمضي في تحليله مظهراً ان الكتب تمثل تنوعاً من الانموذج الرعوي حين يكون خفيفاً موصولا بالطفولة عصبياً . أما ذلك الانموذج فهو « الطفل يصبح قاضياً » او الطفل المحسود لانـــه عادم الرغبة الجنسية (إذ ان دودجسون عادل بين تطور الجنس والموت) واليك نموذجـــين صغيرين من تحليل امبسون المطول يدلان على طريقته :

اذا اراد المرء ان يجعل قصة الحلم الذي تشققت منـــه « بلاد العجائب » يبدو فرويدياً فما عليه الا ان يقصه . سقطة ، خلال شق عميق ، في أسرار الارض ــ الام الكبرى ــ تنتج نفساً جديدة محصورة تعجب من هي وماذا سيكون موقفها في العالم ، وكيف تستطيع ان تخرج من مأزقها . اما المكان الذي وجدت نفسها فيه ، فهو بهو طويل داني السقف ، وهو جزء من قصر « ملكة القلوب » (هذه لمسة لبيقة) ، لا تستطيع ان تبرحه الى الهواء الطلق والينابيع ، الا من خلال ثقب مخيف من شدة ضيقه . وتحدث لها في ذلك المكان تغييرات غريبة من جراء الطريقة التي تغتذي بها ، ولكنها حين تكبر تعجز عن الخروج ، فاذا صغرت لم يؤذن لها بذلك ، لسبب واحد : وهو انها لا تملك مفتاحاً لانهـــا بنت صغيرة . ان الموضوع الكابوسي عن آلام الولادة أي حين تنمو ، وتكبر عن مدى الغرفة ، وتكاد فيها تتحطم وتختنق ، لا يستعمل فحسب في هذا الموضوع من القصة ، بل يكرر بصورة اشد ايلاماً بعد ان يبدو لنا انها خرجت ، اذ يرسلها الارنب بفظاظة الى بيته ، ثم يقدّم لها نوع من الطعام يجعلها تنمو ثانية . وحين

يرسمهـــا دودجسون وقد تشنجت عضلاتها في الغرفة واحدى قدميها مرتفعة فوق المدخنة ، وهي تركل بها الشيء البغيض الذي يحاول النزول (تأخذ قدمه حين يكون احد المحلّفين)* فانها تمثل وضع الجنين بأوضح ممـــا يمثله الرسم الذي صنعه لها تنيل** ...

ان الكمال الرمزي في تجربة « أليس » هام فيما اعتقده لانها تمر بجميع المراحل فهي أبٌ في نزولها الشق ، جنين في قاعه ، ولا تستطيع ان تولد إلا حين تصبح اماً وتفرز غِرْسها *** وسواء أكان ذهنه على وعي بترجمة هذه المراحل في القصة ام لم يكن فان لديه المشاعر التي تناسبها وتتجاوب معها فان رغبته في أن يحشر كل الشؤون الجنسية في الطفلة وهي اقل المخلوقات الانسانية حظاً من الجنس ، ويجعل الجنس منها في الموطن الامين ــ ان رغبته تلك كانت جزءاً هاماً من سحر هذه المراحل في نفسه . فهو يتخيل نفسه هذه الطفلة (مع هذه الخصائص المريحة فيها) بعض الشيء ، ويتخيل نفسه اباها من وجه آخر (هذه الخصائص معاً تجعلها أباً) وكذلك يتخيل نفسه من ناحيه ثالثة حبيبها ــ ليمكنها ان تكون أماً ــ ولكنها بالطبع ماهرة منعزلة الى درجة تمكنها من ان تعمل كل شيء لاجل نفسها .

والنظرات النفسية التحليلية موزعة في جميع الكتاب ، بالاضافة الى هذا الفصل ، فيتناول امبسون القراءة النفسية التي أجراها إرنست جونز على هاملت ويوضح انها تشير الى وجود حبكة مزدوجة ، ويستعير اصطلاح

* هذا شيء يتصل بقصة أليس إذ ان الشيء الغريب المعقوت في بعض اجزاء القصة يبـــدو لها واحداً من المحلفين .

** هو الرسام الذي صنع رسوماً موضحة لقصة « أليس » .

*** اي ما يسمونه في حال الولادة « ماء الرأس » .

جونز « تجزئة » ـ اي تجزئة الشخصية الواحدة في عدة شخصيات وكل واحدة تمثل مظهراً واحداً من الشخصية المجزأة ـ ويتخذه مبدأ ادبياً عاما منفصلا عن عقدة اوديب . ويحلل صورة الشكس والشذوذ الجنسي المرتبطين معاً عند شيكسبير ومارلو ، وايحاءات اللواط والزنا بالمحرمات التي يلون بها دريدن الحب الطبيعي في رواياته ، وهكذا . وقد كشف امبسون في كتاب « سبعة نماذج من الغموض » عن معرفة واسعة بفرويد ولكنه لم يزد على ان يدور حول مصطلحات مثل « النقل » و « الخلط » ليصنف العمليات الادبية . وليس في « بعض صور من الادب الرعوي» الا اشارتان مباشرتان لفرويد احداهما في بحث نظريته عن عقل الجماعة والاخرى تتصل بالعلاقة بين الموت والجنس في التورية التي تكمن في كلمة « يموت » die حسبما يستعملها كتاب عصر اليزابث . ولكن الكتاب اكثر من سابقه اطلاعاً على النظرات الفرويدية . وكلا الاتجاه الفرويدي والاستطلاعات الماركسية في الكتاب لم يعترف بها النقاد المحافظون فمثلا لم يُذكَرْ امبسون ابداً في كتاب هوفمان « الفرويدية والفكر الادبي » « Freudianism and the Literary Mind » وهو بمثابة فهرست شامل للأدب الذي استغل آراء فرويد .

وبالاضافة إلى ماركس وفرويد يفيد إمبسون من اثنين آخرين من عظماء القرن التاسع عشر وجّها العقل الحديث وهما دارون وفريزر ، فلديه تحليل فذ للدارونية التي تتضمنها « اليس » ، إذ وجد ان الكتاب « يمسرح » المبدأ القائل بان علم تطور الفرد يجمل علم تاريخ الجنس وانه ايضاً يعلق تعليقات منحرفة على المشتملات الخلقية والسياسية الموجودة في مبدأ بقاء الأصلح . اما « الغصن الذهبي » فانه ذو اثر واضح خلال الكتاب كالذي قلناه عن اثر فرويد ، فان امبسون يعتبر العامل في الأدب البروليتاري شخصية مذهبية اسطورية اي يعتبر بطل القرابين الهاً محتضراً ،

ويقارن بينه وبين الانموذج الاضحوي المشرقي عنـــد فريزر ، وهو يلائم الاشتراكية اكثر ، اعني الانسان الذي يشارك الطبيعة في الطهر والبراءة . ويبدو ايضاً ان « بعض صور من الأدب الرعوي » متأثر كثيراً بمدرسة كمبردج اي بجماعة المشتغلين بالانثروبولوجيـــا من دارسي الكلاسيكيات (تأثير معقول في رجل كان يوماً منتسباً الى كمبردج) مع ان الكتاب الوحيد الذي يتحدث عنه امبسون على التعيين من كتبهم هو « من الدين الى الفلسفة » لكورنفورد . يضاف الى هذه القاعدة المنظمة لنقده ــ وهي تشمل علم النفس والاجتماع والانثروبولوجيـــا واللغويات ــ استمداده من رصيد هائل من معارف عويصة نسبياً وتمتد من ميدان الطبيعيات الذرية الى الفلسفة واللاهوت من اجل المجا ت والامثلة .

ولا يرتكز هذا الكتاب حول شيكسبير كما هو واضح في حال الكتاب السابق ، ولكن شيكسبير يظل خير مجال تنجح فيه طريقة إمبسون ؛ فهو يلحظ انواع الغموض ، ويقترح ان شيكسبير أبى ان يحسم بين المعاني الممكنة عامـــداً ، ويستكشف الحبكة المزدوجة في رواية « ترويلوس وكريسيدا » ، وفي القسم الاول من « هنري الرابع » ، ويحلل بتطويل كثير سوناتة لشيكسبير ، واخيراً يسلط الروايات والسوناتات بعضها على بعض ليفيد من اضوائها الموضحة بالتبادل . ولعل واسطة عقـــد الكتاب هي تحليله للسوناتة رقم ٩٤ « اولئك الذين لديهم القدرة على الأذى ثم لا يفعلون » وهي خير عرض للقراءة الدقيقة التي يؤثرها امبسون ، سطراً سطراً . ويعلن في الفقرة الاولى من هذا التحليل ، ساخراً ، ان السوناتة تهيء « ٤٠٩٦ حركة من حركـــات الفكر مع امكانات اخرى » وإنه فحسب يستطيع ان ينظر في عدد قليل من المعاني الممكنة التي تبدو هامة . ثم يتقدم لقراءة القصيدة قراءة جد مسهبة لم تنلها قبلها قصيدة غنائية ، فيما اقدره ، ناثراً لما فيها من نزعات ، مستكشفاً صلتهـــا بأفكار بالغة

التباين ، كالمسيحية والمكيافلية نخماً المركز الاجتماعي ل و . هـ . مترجماً الامكانات في جميع الكلمات الرئيسية ، محتتما اخيراً بحل نثري مدهش لما فيها من سخرية مركبة ، اذ يقول :

انا اطري لك المحقّرات التي تعجب بها ، يا ذا المكايد الصغير ، فهذه هي الطريقة التي يحاول الآخرون ان يخدعوك بهـا متملقين ، غير ان الذي يخدعك حقـاً هو سماحتك الصغيرة وان كانت لا تبدو الا في ثوب الفسوق . ومـن الحكمة ان تكون فاتراً اما اولا فلأن تاهبك يجاوز الحدّ ، واما ثانياً فلأن غلظة كبدك جرّعتني القذى . غير انني استطيع ان اعفو كلما تذكرت الحديث الذي جرى في خلوتنا . ولا بد لي من ان اطري لك اخطاءك عينها ، وانانيتك على التعيين لأنك الآن فحسب تستطيع ان ترّبها حتى تنمو وبذلك تعيش مطمئناً . غير ان هذه الضرورة اشد اخواتها خطراً ، فالناس طماحون بابصارهم الى سقطتك وانتكاسك شأنهم في ذلك مع كل عظيم . والحق انه لا يستطيع احد ان يعلو على مستوى الحياة المبتـذلة : مثلمـا علوت وتوقلت الذرى ، دون ان ينحط بنفس النسبة ويقع تحت مستواها . لقـد جعلت هذه النصيحـة حقيقة لدى نفسي ، لاني لا استطيع ان انبذهـا احتقاراً ، من اجلك ، وما انا واثق من شيء الا من انك علق نفيس يخفّه الخطر .

وطبيعـي ان هذا شيء لا يرضي دارسي شيكسبير مثلما لا يرضيهم تقييمه لاعمالهم في كتاب « سبعة نماذج » . وليست علاقات امبسون بالدراسة

• لا يعرف اسمه على التحقيق وهو الذي كتب شيكسبير أغانيه من أجله .

والدارسين من العلاقات الطيبة . فان الطبعة الجديدة ذات القراءات المتعددة من سوناتات شيكسبير ترى في تعليقـــاته انحرافات غريبة ، وذكر كلينث بروكس في دراسته لنقد امبسون بمجلة أكسنت ؛ صيف ١٩٤٤ ، وهو بمعرض التعليق على احدى اخطائه الساطعة ــ ذكر ان جيوفري تلوتسون قد لفت الانتباه الى عديد من زلاته الدراسية ورداءة اقتبـــاسه . ولحظ ليفز كذلك انه يسيء الاقتباس والترميم . ويستطيع اي احد ان يعثر على ثغرة عند امبسون ــ اما الثغرة التي اراها انا فهي جهله الصريح بأن المسرحية في عهد اليزابث كانت تقرأ على المسرح باسرع مما نقرؤهـــا اليوم لا بأبطأ ــ ولكن كل الثغرات تافهة لا يؤبه بهـــا . وقد يخطيء امبسون وهو مسرع غير ان عمله ــ بمعنى شامل ــ دراسة عـــارية عن الخطأ ــ من ناحيتي النص والتاريخ ــ ومن طراز رفيع . ومن الغريب انه يمنح النصوص الدراسية احترامه الفائق ولكنه يرى فيها نوعاً من شعر رفيع غير صائب ولعل هذا أشد اساءة للدارسين من الرفض الصريح لما يعملونه . ومن ألمع الفصول وأحفلها بالذكاء في كتاب « بعض صور من الادب الرعوي » فصل عنوانه « ملتن وبنتلي » يتناول فيـــه « الفردوس المفقود » من خلال التصحيحات النصّية ، والقراءات الواردة في طبعات بنتلي وخصمه زخاري بيرس ، وهو يضرب بقراءاتهما مثـــلا على تركيز الاهمية ، دون ان يفهماها ، وهذا بعينه هو الطريقة التي يقدم بها هنري جيمس في قصصه معنى جيداً ، يسرده شخص غير فاهم لما يقول .

وهناك جانب كبير من الكتاب لم يزد على ان يكون استمراراً لتتبع تفريعات الغموض ، مع ان امبسون يحاول ان يتجنب استعمال هذه الكلمة . ومن وقفاته النموذجية في هذا الكتاب عثوره على تعليقة في طبعة اكسفورد من ديوان مارفل ، تبرز « معنى مزدوجاً متعارضاً » ، ورد في دوبيت من قصيدة « الحديقة » ثم يعلق على ذلك بان هذا الغموض نفسه (الذي

يسميه « المعنى المزدوج » او « وقفة الترجيح ») يتخلل كل عبارة اخرى في القصيدة . واحياناً تتجاوز ضروب الغموض مدى القصيدة وناظمها ، واذا بها تصيب سواد قلب التعبير الاجتماعي بالكلمات ، كالتعليق الذي كتبـه امبسون على المصطلح الفكتوري « رهيف » delicate إذ قال : « إن العبارتين العميقتين المشمولتين في هذه اللفظة بما احتشد فيها من معاني هما : (أ) « لا تستطيع ان تجعل امرأة ما مرهفـة الا اذا ارضتها ، واغمض من ذلك » . (ب) انها تشتهي لانها كالجثة »

وكثيراً ما يحصل امبسون على دقائق المعـاني ، كما يفعل بلاكمور ، نتيجة للجهد الكبير ، لا بخفقة من خفقات الالهام ، من ذلك انه يستخرج كلمة « اخضر » من شعر مارفل ، ويدرس كيف استعملت ، ويعـين قرينة الافكار المتداعية المترابطـة ، قبل أن يمضي للكشف عن نواحي الغموض في الخضرة ، واحياناً اخرى يقدم لنا عنقوداً من المعاني ، دون ان يذكر مصادرها ، وقلما يعرف القارىء على وجه الدقة كم من المعاني التي اوردها امبسون كان مقبولا عهدئـذ على نحو موضوعي ، وكم هي المعاني التي كانت من ابتكاره ، وفي خير الاحوال يختلط هذان الصنفان ، فتكشف بصيرة امبسون عن معنى قديم منسيّ ، او تكون مقنعة الى حد أن تجعل المرء يعتقد ان الرأي الذاتي الذي عرضه هو حتماً المعنى الصالح موضوعياً لكل زمان . وتفسيره لعادة استحضار الحمقى في الاعراس ، في عصر البزابث مثل نموذجي على هذا ، حين يقول :

ان الفصل الهزلي الذي يتخلل الحفلة التنكرية في الاعراس العظيمة وهو يعتبر في مستوى ادنى من المستوى الانساني ، كان يقوم مقام الحمق الذي ينتج عن الفوضى ، ليظهر ان الزواج شيء ضروري ، فبـدلا من ان يسخر الجمهور بالعروسين ، يسخر منهما الممثلون في هذا الفصل فيؤدي وظيفة الجمهور ،

لكي يهدىء من شغف الحاضرين بالسخرية ، وليدل على أن الزواج اقوى من أن تضرّ به السخرية (كانت السخرية تدور على ان العروسين غير مخلصين او بريئين ... الخ) .

وهذا في اسطر هو ملخص طريقة امبسون في كتابه « صور من الادب الرعوي » : المعرفة والاستطلاع الاجتماعي والسيكولوجي ؛ التأكيد الانثروبولوجي على ان الشعائر هي المحور ، الوقوف بين بين ازاء الدراسة فلا قبولها تماماً ولا رفضها بتاتاً ، حضور معنى الغموض والتركيب ، ووجود المعاني المختلفة في مستويات مختلفة ومشتملات لا حصر لها ؛ الاتهام الفكري للوضوح في كل شيء ، القراءة الدقيقة والدأب الكثير ، تجميع المادة المدروسة ؛ الميل دائماً للتعميم من المنهج الشكلي الى نوع يضم الشكل والمحتوى ؛ ألمعية الاستبصار وصوابه في النهاية . فلعل الرجل العروس في عصر اليزابث لم يكن يستطيع أن يفسر لم كانت حفلة عرسه تضم ناساً حمقى ولكن المرء يشعر حتماً انه قد يوافق على تفسير امبسون لو سمعه (أما خصم هذه الطريقة فقد يقول في جوابه : هذا صحيح ولكن الشخص الوحيد الذي يملك ان يفضي اليه بهذه الحقيقة هو احد اولئك الحمقى) .

٣

استمدّ امبسون كتابه الثاني من موروث في النقد النوعي ، غير انه ليس موروثاً قديم الأصول ، بل ينبع ، في قليل او كثير ، من ادب القرن الثامن عشر الانجليزي (وان كانت هناك بواكير منه اقدم من ذلك تعود الى بن جونسون والى فكرة دريدن عن المسرحية « الملحمية » والى غير هذين) وقد لحظ امبسون اصوله المتصلة بالنوع « الرعوي » ، وربما كانت هي التي اوحت اليه بالكتاب ، وذلك حين قال في الفصل الذي كتبه عن « اوبرا الشحاذ » ان سويفت ألمح الى غاي بانه يستطيع ان

يكتب ادباً رعوياً يصور به نيوغيت * . غير ان إشارة إمبسون هـذه غامضة لأنها قد توحي لسامعها بأن غاي ربما كان يظن انه حقق ذلك ؛ لكن القصة الحقيقيـة كمـا رواهـا بوب في « احـداث سبنس » Spence's Anecdotes تـدل على خلاف ذلك ، قال بوب :

« كان الدكتور سويفت قد اقترح ذات مرة على المستر غاي ان قطعة رعوية عن نيوغيت قد تكون شيئاً مستطرفاً ، ومال غاي الى ان يجرب ذلك بعض الوقت ، ولكنه فيما بعد فكر ان من الخير لو انه كتب رواية هزلية حسب الخطة نفسها ، وهذا هو الذي اوجد « اوبرا الشحـاذ » فبدأ بها ؛ ولما ذكرها لسويفت ، لم يرتح الدكتور كثيراً لهذا المشروع » .

إذن كان سويفت هو اول من خطا خطوة في تجريد الموضوع حين رأى ان المنظر الرعوي الادبي قد يتخذ مجاله في نيوغيت ، ولكن غاي قام بالخطوة الثانية ، وربمـا لا شعوريـاً ، من الاقتراح الذي سمعه ، فكتب هزلية عن نيوغيت ، رعوية في اساسها ، بينا برهن لسويفت انه عاجز عن متابعته . غير ان الخطوة الاخيرة وهي التحـدث عن نوع « رعوي » يعبر عن نزعة رعويـة لم تتحقق الا حين كتب هـازلت « محاضرات في الشعراء الانجليز » (١٩١٨) Lectures on the Eng. Poets حيث قال :

« الرعويات الجيدة التي في لغتنـا قليلة فعاداتنا ليست أركاديّة** ، ومناخ بلادنا ليس ربيعاً دائماً ، وعصرنا ليس ذهبياً ، وليس لدينا ادباء رعويون يساوون ثيوقريطس ، ولا منـاظر جميلة كمناظر كلود لورين ، وخير ما في « يومية الراعي » التي كتبها سبنسر اسطورتان هما : قصة الأم هبرد وقصة السنديانة والعليقة ، وثانيتهما قطعة فذة من الخطابة كالخطب

---

* حي من احياء لندن

** نسبة الى اركاديا في بلاد اليونان وبها يتغنى الشعراء الرعويون .

الفصيحة التي تلقى في مجلس الشيوخ . وقد خلف كل من براون ، الذي تلا سبنسر ، ووذرز قصائد رمزية ممتعة من هذا النوع ؛ اما قصائد بوب فانها مليئة بزخرف غث وتصنع رث حتى كأنما هي صورة امير من امراء المملكة كان يجلس لرسام يرسمه ، وبيده محجن وعلى رأسه قبعة منتصبة ، وهو يبتسم في هيئة تافهة جوفاء آخذة بحظها من الطبيعة والزيف . واما اركاديا التي كتبها السير فيليب سدني فانها اثر خالد للقدرة المنحرفة ، لا تظهر فيها صورة فذة في جمالها ، كصورة « الغلام الراعي ، الذي يسترسل في تنغيم شبابته وكأنه لا يريد ان يكبر » الا مرة في كل مائة صفحة من صفحات الفوليو ، فهي مغمورة تحت اكوام من السفسطة الملتوية والاناقة المدرسية ، وليست هي ابداً مشبهة لصورة نيكولاس بوسين التي يصور فيها بعض الرعاة يتجولون صبح يوم من ايام الربيع ، ويبلغون قبراً نصب عليه هذا الشاهد « انا ايضاً كنت اركادياً » . ولعل خير اثر رعوي في لغتنا هو القصيدة النثرية « الصياد الكامل » لوالتون ، فذلك الاثر المشهور ذو جمال ومتعة رومانتيكية ، يساويان ما فيه من بساطة ، وينجمان عنها . ففي وصف الكاتب للشمس تحس بتقواه وانسانية تفكيره ... فهو يمنحك الشعور بالهواء الطلق ونحن نمشي معه على طول الطريق المغبر ، او نستريح عند ضفة النهر تحت الشجرة الظليلة ، وحين نراقب الصيد ذا الزعانف نستشعر بجمال ما يسميه هو : « صبر الصيادين الشرفاء الفقراء وبساطتهم » .

هذا شيء قريب الشبه من استعمال امبسون لمصطلح « رعوي » ، وقد انتقل فيه الشكل تجريداً ، واصبح نزعة من النزعات ، وبقي لجورج براندز حين كتب « التيارات الرئيسية في ادب القرن التاسع عشر » Main Currents of Nineteenth Centuny Literature في الدنمارك سنة سنة ١٨٧٠ وما بعدها ان يخطو الخطوة النهائية الموصلة الى الاستعمال الذي

اوجده امبسون ، وان يرى في البروليتاريين النبـــلاء عند جورج صاند أفكاراً وآراء رعوية (دون ان يستعمل هذا المصطلح استعمالا مباشراً) .

وهناك مصطلح لنوع من الادب اشيع استعمالا من رعوي وهو « قوطي » ، بدأ ايضاً في القرن الثامن عشر ، عند اسكندر بوب ، فقد كتب يقول في شيكسبير : « على الرغم من كل اخطائه وعلى الرغم من كل ما في مسرحياته من شذوذ ، فقد ينظر المرء الى آثاره بمقارنتها مع آثار اكثر منها نظاماً وصقلا كما ينظر الى قطعة قديمة عظيمة من الفن القوطي إزاء مبنى نظيف جديد » وقـــد استمر الاسقف هرد ووربرتون يستعملان هـــذا المصطلح النوعي « قوطي » . ووسع الدكتور جونسون في درجة مدلوله حتى شمل شيكسبير ، فتحدث مثلا عن « أساطيره القوطية الغيبية » . وقد استعمل لفظ « قوطي » كمصطلح أدبي خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر منتقلا بالتدريج في ثلاث مراحل : وصف تحقير ووصف استحسان ، وبينهما مرحلة حيادية لا الى هذا ولا الى ذاك . وخـــلال النصف القرن الاخير اكثر منـــه الدارسون والنقاد الالمان ومن اشباهه اكثاراً غريبـــاً . وفي آخر القرن الماضي بدأ مؤرخ الفن ألويس ريل البندقي هذه الحركة (التي نظنهـــا اليوم اشبنجلرية) بتسمية كل شيء يشبه في الاسلوب الفن الروماني المتأخر : « روماني متأخر » او « رومانسك » مهما يكن شكـــله أو زمنه . وفي اول عقد من هذا القرن أتم فلهلم فورنجر افكار ريل وان كان اختار أن يتخصص في النوع المسمّى « قوطي » ومنذ ذلك الحين وسع علماء آخرون مثل كارلنجر وفايسباخ وفلفلين في الانواع حتى شملت ايضاً الكلاسيكي ووليد النهضة والباروقي والروكوكو * ووجد النقد الالماني الحديث صوراً من الباروقي في شعراء الانجليز في القرن السابع عشر على تفاوت فيما بينهم مثل

---

* اذا ذكر الروكوكو في الشعر عنى به ما انشيء منه في بلاط السلطة المطلقة ، ومن يحاكيها من البرجوازيين ، وهو غزلي شهوي يعنى بالمسائل الاخلاقية من الزاوية الجمالية فحسب .

دن وملتن ودريدن ، كما وجدوا صوراً من الروكوكو عند الشعراء الانجليز ابناء القرن الثامن عشر ... الخ .

وهناك نقد المماني ارصن في استعمال الانواع وهو اقرب وشيجة بطريقة امبسون ، اشار اليه ولتر باتر في كتابه « استساغة » Appreciation فقد لحظ ان « روميو وجولييت » تضم ثلاثة اشكال ادبية ـ وهي السوناتة والاغنية الغجرية واغنية العرس ـ تحت شكل اكبر هو الرواية نفسها « والوقوع على هـذه الفكرة من ايادي النقد الالماني » . ومهما يكن هذا النقد الالماني الذي يشير اليه باتر ، فان هذا النقد قد حقق مهمة امبسونية كاملة : اذ انه جرّد الطبيعة الاساسية والنزعة في كل من السوناتة والاغنية الغجرية واغنية العرس من خصائصها الشكلية السطحية واستعملها بنوعيتها طرقاً او عوامل في المسرحية .

ولعل اكثر أشكال النقد النوعي طموحاً هو ما قام به فردنند برونتيير الناقد الفرنسي والمؤرخ الادبي . فمنذ كتابه « تطور الانواع الادبية » (١٨٩٠) حتى دراسته لبلزاك (١٩٠٦) ، على الاقل ، كان كل عمله وقفاً على جهد عملاقي واحد ان لم نقل وحشي : وهو ان يكتب شيئاً في الادب مساوياً « لاصل الانواع » الذي كتبه دارون تتطور فيه الاشكال الادبيـة من البساطة الى التركيب ، فتتولد وتتفرع وتتحول ثم تصل كمال النضج وتموت بينا الاشكال الناشئة الجافية ، اذا احسن تكييفها ، تبقى بعدها وتخلفها وعلى يديه يصبح الشكل الادبي عضوانياً يتطور بغرابة بمعزل عن صاحبه بل يتحكم ، حقيقة ، في مصير نفسه إذ تعتمد قيمة الاديب حينئذ على حسن جده في ان يدرك زماناً يتيسر له فيه نضج شكل ولغة ويصبحان في متناول يده .

ولو ان الذي قام بهذه الداروئية الأدبية رجل اقل كفاءة لتمخضت عن بلاهة ، ولكنها انتجت نقداً جيداً لا يخطئه التقدير ، وما ذلك الا

لانها لطفت باطلاع برونتيير الواسع ، واحساسه المرهف ، وذوقه السليم ، وادراكه ان تعميماته ، في الجملة ، مجازية لا علمية . وحين يعرف برونتيير « الكلاسيكي » مثـلا بأنه ذلك النوع من الادب الذي يتم وجوده حين تنضج في وقت معـاً لغة شعب وشكل ادبه واستقلاله الادبي ، وحين يؤكد ان الاثر الادبي قد يكون « كلاسيكياً » ومع ذلك يظل هزيلا غير اصيل — حينئذ يكون برونتيير منهمكاً في نقد نوعي مضادّ لنقد امبسون. فبينا يخلق امبسون « نوعاً » بانتزاعه نزعـة ثابتة اصيلة من اشكال قد كيفها التاريخ ، يعرّف برونتيير « النوع » بأنه شكل نهائي لا يتطور الا تحت شروط تاريخية ثابتة اصيلة . وكلا الرأيين تاريخيان ديناميان ولكـن رأى برونتيير يتميز بأنه لاحق بنظرية التطور الغائية وليدة القرن التاسع عشر وانه يرى في النوع عضوانية مصمتة تغير من شكلهـا كلما طورت حولها مستتبعات قوية . اما رأي امبسون فانه وليد القرن العشرين وقد غابت عنه الغائية واصبح النوع يتغير فيه بتغير الشكل ، ولا غاية فيـه وراء ذلك . وامبسون لا يستطيع ان يرضي تماماً الا الفكر الحديث ولكنا من صميم افئدتنا نستحسن « جنـات » برونتيير المحبوبة المنظمة بينا نحن ننكرها عليه ولا نرضى بها .

فاذا تجاوزنا امبسون والاثر الصغير المستمد من كتابيه وجدنا ان كل النقد النوعي المعاصر — تقريباً — يستعمل النوع ليتحاشى التحليل ، اي هو نوع من القاء الشيء في زاوية الاهمال . وهذا النقد النوعي في أردأ احواله يشمل المراجعات السهلة ، والاستعمال الآلي الاجوف لكلمات مثل « رومانتيكي » و « كلاسيكي » و « واقعي » و « رمزي » وهو في خير احواله او ، على الاقل ، في وضعـه المحترم ، موروث غريب فيما كان لولاه تاريخاً ادبياً قيماً يمكن ان نسميه « العناوين الرفيعة » . ويبدو ان هذا قد ابتدأه براندز بكتابـه « التيارات الرئيسية في ادب القرن

التاسع عشر » فقد لجأ براندز الى هذا النقد النوعي في الفصل الخامس اي في الجزء الذي يدور حول جماعة يعجز براندز عن دراستها ، اعني الادباء الانجليز في النصف الاول من القرن التاسع عشر . وتخلق عناوين فصوله تميزات نوعية تحكمية مثل « الطبيعية » و « الانسانية الجمهورية » و « والطبيعية الراديكالية » و « الواقعية الكوميدية والتراجيدية » وهكذا ، وتحاول الفصول هذه ان تلصق تحت العناوين مضامين ؛ فلا تصيب الا نجاحاً ضئيلا .

والتقط بارنغتون هذا العيب ومزجه بمظاهر مفيدة استمدها من براندز فاذا كتابه « التيارات الرئيسية في الفكر الاميركي » واذا بعض عناوين فصوله مثل « الحر الداعي الى قسمة الارض » و « الحر الذي يدعو لحرية الارقاء » و « الحر البيورتاني » و « الناقد المثالي » و « الاقتصادي المثالي » و « الحاكم المثالي » ــ اذا بها جميعاً تنساق في تحكم مشابه بهذه القسمة النوعية . واكبر وارث لهذه التركة في الأيام الاخيرة هو هاري سلوخور ، فقد وضع في كتابه الاول « ثلاثة من اساليب الانسان الحديث » Three Ways of Modern Man ثلاثة انواع هي : الاشتراكية الاقطاعية والحرية البرجوازية والنزعة الانسانية الاشتراكية . اما في آخر كتبه « لا صوت يضيع بالكلية » No Voice is Wholly Lost فقد تشعب هذا الميل عنده وتولد عنه عناوين نوعية جوفاء مثل الحرية البوهيمية والنفي العالمي والصلب الدنيوي والاستنقاذ الجمالي والاستعلاء الارستقراطي والاستعلاء الديموقراطي والفاشية الفاوستية واليهودية الروحية والذاتية البوهيمية .

واخيراً تبقى طريقة إمبسون كما عالجتها الايدي الاخرى فقبل ان يقرأ كنث بيرك « بعض صور من الادب الرعوي » ــ فيما يظهر ــ وضع تخطيط كتابه « نزعات نحو التاريخ » Attitudes Towards History وهو توسيع مشابه للانواع الشعرية ومنها ــ الملحمة والمأساة والملهاة والفكاهة

والمرثاة والهجائية والمعارضة المجونية والشعر التعليمي ــ ويقول في كتابه ان « الشعر الرعوي » الذي افرده امبسون يقع ، فيما يبدو « في منطقة بين الفكاهة والمرثاة ومعه عناصر هامة من الشعر الملحمي » . وفي هذه الفقرة نفسها يكتب تعليقة في الحاشية ذات ايحاء باهر ورد فيها ان قصيدة « ليسداس »* ليست تدور حول ادورد كنج بل حول ملتن ، ويقول :

« كتبت هذه القصيدة عام ١٦٣٧ وارتحل ملتن في سنتي ١٦٣٨ ، ١٦٣٩ . وفي خلال العشرين السنة التالية كرّس ملتن كل جهوده للنثر الجدلي ، باستثناء سوناتة عارضة .

فهذه التواريخ ، اذا شفعنا بها مضمون القصيدة ، قد تبرر اعتقادنا ان « ليسداس » كانت رمز موت لنفسه الشاعرة وقد قتلتها فترة انتقال (اي فترة « التطرح في الاسفار ») ثم ركز نفسه على الكتابة بالنثر ، وفي خلال فترة النثر أخفى « الملكة التي كان اخفاؤها أخا الموت » باستثناء تلك السوناتة التي كانت وليدة مناسبة .

ومنذ ايام الدراسة كان ملتن قد رسم لنفسه ان يكتب قصيدة واسعة المجال وتشبث به هذه الفكرة فلم تغادره ابداً ، وفي حدة اشتغاله باصدار النشرات السياسية ظل يتلمس الموضوع المناسب (وفي إحدى الساعات صمم ان يكتب عن هبوط آدم) ، وفي « ليسداس » يعترف انه يحمل نفسه الميتة معلقة وانه لا بد ان ينبعث حياً ذات يوم . وبعد مراسيم الخشوع الجنائزية التي يبثها فيما يستنفره من مواكب الازهار يضيف هذا القفل الشعري :

« كفكفوا غرب الدموع ، ايها الرعاة المحزونون ، كفكفوا غرب الدموع
لان ليسداس ، مبعث أساكم ، لم يمت »

---

* اسم ورد عند ثيوقريطس شاعر الرعاة ، واتخذه ملتن كناية عن صديقه ادورد كنج الذي مات غرقاً .

وإن كان الثبج المائي قد احتضنه ؛
كذلك تغرق ذكاء في قرارة الماء
ثم تنتفض ويذر قرنها المتدلي
وتصفف ذوائب نورها ، وتتوهج ببريق ذهبها الجديد
على صفحة افق الصباح
وكذلك ليسداس ... »

وبقي الشاعر حيا على رغم منازعة الموت له ، وعند عودة الملكية بعد زوالها في ايام كرومول ينتعش حيـاً ، ويفي بعهده على نفسه بكتـابة « الفردوس المفقود » وإن عاد الى رحم الشعر كواحد من ذوي « الأفواه الخرس » التي تحدث عنها في قصيدة « ليسداس » .

تُرَى اتقبّل هذه اللفتة من بيرك الاستـاذ ليونارد براون بجامعـة سرقوسة أو سبقه اليها أو اوحى بها الى الناقد الاميركي ؟ مهما يكن وجه المسألة ، فان براون صرف في العقد الرابع من هذا القرن بعض الوقت وهو يدرس ليسداس وثلاثاً أخر من المراثي الانجليزيـة الرعوية الكبرى وهي أدونيس لشللي ، والذكرى لتنيسون ، وترسيس لآرنولد ، ولكنـه لم ينشر تلك الدراسة . وقد وقع على الكشف الفذ حين أعلن ان المرثاة في كل حالة تتحدث عن الموت الرمزي للشاعر ، متقمصاً صديقه ، وهو في تمنيه الحياة لصديقه كان يعلن عن الولادة الفنية الجديـدة لنفسه ، في صعيد آخر . وقد انتزع براون « المرثاة » وجعلها عامـلا مشتركاً ـ كما انتزع امبسون « الشعر الرعوي »[٤] ـ أي جعلها نوعاً ادبياً جوهره الموت

---

(٤) ان « المرثاة » كما يراها براون ، شعيرة للموت والولادة الجديدة أقرب الى الأصل والى جوهر الشيء الذي صدرت عنه كلتاهما اي الرعوية البابلية الرثائية (كما يمثلها النواح على تموز) من اصطلاح « رعوي » عنـد امبسون فانـه يظل على تركيبه ممثلا لنزعة ، ويقلل من القـدرة التطهيرية للشعيرة المتضـنة فيه .

الرمزي والولادة الجديدة اللاحقة للموت في مرحلة انتقاليـــة عند الشاعر حتى اننا لنستطيع ان نطبق هذه الفكرة على آثار متباينة الاشكـــال مثل « الجبل السحري » Magic Mountain لتوماس مان و « العاصفة » لشيكسبير ومن المؤسف ان الاستاذ براون لم يشأ نشر دراسته هذه عن المرثاة وهي خير دراسة مسهبة في باب النقد النوعي يمكن ان تنافس ما حققه امبسون في « الشعر الرعوي » — فيما اعلم — وقد كانت إذن تكون طليعة وحافزاً لعدد من الدراسات الامبسونية المشابهة عند النقاد ؛ واذن كانت تصقل وتفيد في بحثها عن القيمة والجوهر انواعاً ادبية ادركها البلى مثل ملحمة واغنية ، واغنية عرس .

٤

إحدى المشكلات التي تثيرها هذه الطرافة الظاهرة في نقد إمبسون هي علاقته بسائر النقد والنقاد . وتقوم اقرب الصلات طبعاً بين نقده ونقـــد رتشاردز الذي كان استاذه بكلية ماجدالن بكمبردج والذي اوحى اليه بكتاب « سبعة نماذج من الغموض » إن لم يكن مصدر وحيه في كل آثاره . كتب رانسوم يقول : « التلميذ اللامع شهادة حدسية لاستـــاذ لامع ، ولقد كانت شهرة رتشاردز تتأثل لو انه لم يصنع شيئاً إلا بان كان مصدر وحي لامبسون » . وقد خط امبسون اعترافه بدينه لأستاذه ، مرتين على الاقل مرة في « سبعة نماذج من الغموض » فكتب في كلمة التصـــدير يقول : « ان المستر إ . أ . رتشاردز وكان حينئـــذ الاستاذ المشرف على القسم الاول من امتحان الشهادة الانجليزية ، قد طلب اليّ ان اكتب هذه المقالة واخبرني عن امور كثيرة ادرجها فيها فديني له كبير بمقدار ما يكبر الناس هذا العمل » ؛ ومرة في « بعض صور من الادب الرعوي » حيث كتب في فاتحة الفصل عن « حديقة مارفل » : « تهيأت

لدراسة هذه القصيدة حين استمعت الى حديث جديد للدكتور رتشاردز عن جدل فلسفي في آراء منكيوس » . وفي كلا الكتابين تجده يقتبس اقتباساً كثيراً من آثار رتشاردز .

وكل كتاباته ، بمعنى اوسع ، قد اوحى بها رتشاردز على التعيين من حيث ان كل ما كتبه انما هو تطبيق لنظريات رتشاردز عن طبيعة المعنى والتفسير الشعري ، كما ان المبدأين الاساسيين لكتابيه « الغموض » و « الادب الرعوي » متضمنان جميعاً في كتاب « معنى المعنى » وقد اعتمد في دراسته ، اساساً مبدأ الاستسرار الذي تقدم الحديث عنه ، مستمداً له من رتشاردز ، اعني ان التجربة الشعرية تجربة انسانية كأي تجربة اخرى ويمكن دراستها بمقارنتها الى غيرها ، واستمد امبسون من رتشاردز ايضاً العقلانية التي تجعله يؤمن ان اي شيء في النهاية يمكن اخضاعه للتحليل ، والطبيعية التي تجعله يفضل شيئاً « محسوساً » على شيء « سحري » . زد الى ذلك انه مدين لرتشاردز بالاتجاه الفيزيولوجي الذي يقوده ليبحث النثر وايقاع الشعر بنسبة دقات القلب في « سبعة نماذج » ؛ مدين له ايضاً بالاهتمام بالجزء الاستقبالي من عملية الايصال والنقل التي تتمخض لديه عن اختتامه حديثه في « اوبرا الشحاذ » بعدد من ردود الفعل لدى الجمهور ، وهي ردود فعل مركبة نظرية ساخرة . كذلك فهو مدين له بعنايته بالانجليزية الاساسية وبرغبته في الشرق (وربما اوحى بهذا دراسات رتشاردز الشرقية والتعليم في الصين وكتاب عن منكيوس) بل مدين له بالنغمة التعليمية وبعقيدته في الكلمات ذات المقطع الواحد وهو يتردى فيهما بين الحين والحين (« ان الفكرة ، التي ترى ان دس حقائق اضافية حول وجهة نظر ما تجعل الاسطر ابعث على الامتاع ، لهي مجرد خطأ ») .

ومع هذا فان امبسون ليس دائماً في موقف المتلقي لتأثير استاذه بل

له هو تأثير كبير فيه . يقول رتشارد ابرهـــارت الذي زامل امبسون في دراسته على رتشاردز بكمبردج ، في مقال نشره بمجلة أكسنت ، صيف ١٩٤٤ ، عنوانه « شعر امبسون » :

ألهب تلميذ رتشاردز خيال استاذه وفهم الاستاذ قيمـــة تلميذه ، على التوّ . ومع ان الدين في ارتباط هذين المجدالنيين منذ سنة ١٩٢٧ هو دين امبسون لاستاذه ... فان الاستـــاذ استغلّ الارهاف في عقل التلميذ ، وكان من الحكمـــة بحيث رأى في بوادر نقد امبسون ملحقاً طيباً لنقده ، وان اختلفت غايتاهما .

وكتب رتشاردز تعليقة عن امبسون نشرت في ربيع سنة ١٩٤٠ من مجلة فوريوزو Furioso يفسر بها منهج محاضرة امبسون في ييل عن كيفية تكوّن « سبعة نماذج » ، واذا حسبنا حساب تواضع رتشاردز نفسه في هذه الكلمة ، بقي فيها ما يشهد بأن خطة امبسون في تأليف كتابه كانت أكثر استقلالا مما صورته كلمة التصدير . يقول رتشاردز :

كسب وليم امبسون شهرته ارل الامر بكتابه سبعة نماذج من الغموض ، وهو كتـــاب ظهر للوجود على النحو الآتي تقريباً : كان مؤلفه يدرس الرياضيات بكمبردج ثم تحول في عامه الاخير لدراسة الانجليزية ، ولما كان منتسباً لمجدالن فقد قيض لي ذلك ان أكون استاذاً مشرفاً على دراساته . ويبدو انه قرأ من الادب الانجليزي أكثر مما قرأت ، وأنه قرأ ما قرأه حديثاً وخيراً مني ، فكاد الامر ينعكس بيني وبينـــه ، ويصبح هو المشرف على دراساتي لا أنا . وفي زيارته الثالثة لي ، أحضر معه « لعبة » التفسير التي كانت لورا رايدنـــغ وروبرت غريفز يلعبانها بذلك الشكل غير المرقم من سوناتـــة

مطلعها « ان تبديد الروح في حمأة العار » فأخذ امبسون تلك القطعة كما يأخذ الحاوي قبعته ، واستخرج منهـا حشداً لا يحصى عدده من الارانب الحية ، وحين انتهى من ذلك قال : « انك تستطيع ان تصنـع الشيء نفسه بأي شعر ، أليس كذلك ؟ » . وكان هذا مبعوث العناية الالهية لأستاذ مشرف على الدراسات ، فقلت له « خير لك ان تقوم بذلك انت . ألا تواتيني ؟ » . وبعد اسبوع أخبرني انه مايزال يدقها بآلته الكاتبة على الورق . وهل أحاسب لو استمر في ذلك ؟ أبداً وفي الاسبوع التالي مثل امامي يتأبط اضبارة سميكة من الورق المطبوع على الآلة الكاتبة بخط لا يكاد يقرأ ـ اي ٣٠ ألف كلمة او نحوها من الكتـاب ، وهي لب موضوعه . لست أذكر أي نقد ادبي آخر كتب من يومئذ ، وكان ذا أثر نافذ متميز كهذا النقد . إن قرأت منه كثيراً على دفعـة واحدة ظننت انك شرعت تلتقط زكاماً حاداً فاقرأ قليلا بعنايـة ، وقد تتغير عادتك في القراءة ـ الى أحسن ، فيما اعتقده .

اما بقية تعليقة رتشاردز فتتحدث عن شعر إمبسون ، وتحدّه بانـه : « حديث حافل ، مصبوب باعجوبـة في أكثر القوالب الشكليـة ثباتاً » و « ميتافيزيقي في جـذوره » ويقر بأن ذلك الشعر في بعض الفترات « اتماث في الاستعارات الواهمة المحشودة المرصوفة حتى اصبح لغزاً » . أما اليوم فانه فيما يقول « عاد ـ كما يبدو مرة اخرى الى اول الشوط ليبـدأ سيره على الجادة » . ويقدم لنا رتشاردز ، كي يقرر لدينـا التنبه الى المعنى الباطني العميق في شعر امبسون ، خبراً آخر بالـغ القيمه ذلك هو تـذكره قولة امبسون « ان في « أليس » اشيـاء تلقي الرعب في روع فرويد » . والشيء الغريب ان رتشاردز فيما يبدو يهتم بشعر امبسون ،

حقاً ، أكثر من اهتمامه بنقده ، وهذا الملحظ يجب الا يوحي بان شعره لا يكفل تقديراً بالغ الرفعة . ويخبرنا ابرهارت ان رتشاردز ، « الذي قد يغتفر له محاباة استاذ عالم نحو تلميذ نُعالم » يظن ان امبسون خير شاعر بين جميع معاصريه ، ومما يؤكد هذا ان رتشاردز في كتبه لا يزيد على ان يشير الى نقد امبسون او يقتبس منه باختصار — فيما أعلم — ولكنه في مرّات عديدة يستطرد الى مدح شعره في اطراء بالغ . ففي كتابه « رأي كولردج في الخيال » يضعه في مكانين مع ييتس وأودن واليوت وهوبكنز ولورنس ؛ وفي « كيف نقرأ صفحة » How to Read a Page يقتبس رباعية من قصيدة امبسون « الشجاعة تعني الهرب » من ديوان « العاصفة المحتشدة » T'.e Gathering Storm ويعلق عليها بقوله : « شاعر حديث — لديه ما يقوله اكثر مما لدى الآخرين ، وهو بكونه مؤلف « سبعة نماذج من الغموض » على معرفة — أكثر من سواه — بما يقوله وبكيفية ما يقول — يعبر عن مشكلة كلّ اديب بصراحة نادرة محببة في هذه الابيات » ، ثم يزود هذا بصفحتين من التعليق في الحاشية . ومن الغريب ان هيو ر. والبول نفسه ، وهو احد تلامذة رتشاردز ، يشير الى امبسون في كتابه « سمانتيات » Semantics لا على انه ناقد بل يضعه في قائمة الشعراء المحدثين الذين يعدهم « شخصيات عذبة خصبة » (مع انه يستعمل عبارة من « سبعة نماذج » في الملحق للتمرين على القراءة) .

وقد المح رتشاردز في تعليقته عن تكون « سبعة نماذج » الى المصدر الثاني الذي يعد امبسون مديناً له في طريقته ذلك هو لورا رايدنغ وروبرت غريفز ففي كلمة التصدير التي كتبها امبسون لكتابه يقول بعد اعترافه بفضل رتشاردز : « وانا استمد هذه الطريقة التي أستعملها من تحليل الآنسة لورا رايدنغ والمستر روبرت غريفز لسوناتة شيكسبير ومطلعها :

ان تبديد الروح في حمأة العار .

في كتابيهما « جولة حـول التجديديـه الحديثـة في الشعر » A Survey of Modernist Poetry والاشارة هنـا تنصرف الى الحديث المسهب عن السوناتة رقم ١٢٩ عند الحديث عن قصيدة لكمنجز ، وقد بيّن كل من الآنسة رايدنغ وغريفز ان تهجئة شيكسبير وترقيمه في نسخة « الربع » انما صدرت عن وعي وانها مليئـة بالمعنى مثل تهجئة كمنجز وترقيمه ، وان الناشرين الذين نقلوا نص السوناتة الى التهجئة الحديثـة واعادوا ترقيمها قد بسطوا كل ما فيها من غموض أو معنى « متشابكة » الحبك وجعلوا كل امكاناتها واحدة لا مكثرة . ولا ريب في ان تحليلهما للقصيدة عمل جميل ، اهـل لأن يدفع بامبسون قدماً ، اما بقية الكتاب فليست بذاك ، وليست كفاء بمستوى النقـد الجيد حتى في نظر القراء حينئذ (١٩٢٧) . ويهـدف المؤلفـان فيه الى التمجيد والدفاع عن اليوت وكمنجز والآنسة سيتول والآنسة شتاين باعتبـارهم منـائر « للنزعة التجديدية » ويوغلان كثيراً في ابراز فكرتهما حتى انهما يقومـان باعمال هرقلية بطولية ، كأن يعيدا كتابة شعر كمنجز على نحو تقليدي ويعرفـان الطريقة اللغويـة عند الآنسة شتاين بمصطلح فلسفي . وذوقاهما تحكمان قلقان فهما يحتقران ستيفنز والدكتور وليمز ويعدانهما « تجديديين » زائفين ويثنيان على مـاريان مور ، ولكنهما يضعان آثارها في صف « الحقائق النثرية المألوفة » . ويسيئان قراءة اليوت اساءة صارخـة ، فيتخذان تحليل الطلبـة الجامعيين المعروف ، بنثر قصيدة « اليباب » شاهـداً عليها ، ويعتبرانه صورة للحقارة الحديثـة في مقابل الرومانسية في عصر البزابث ويخطئان فهم السر في كثير من الاشارات والحبكات الساخرة التي تقدم لنا « بربانك مع بايدكر » و « بلايشتاين وفي فمه سيجار » (وان اهل البندقية في ربّان مجدهم كانوا ذوي حضارة تجارية كاليهود تماماً) وعلى العموم يبين المؤلفان انهما لا يعبآن بأن يعرفـا ما يجهلانـه ، وهو وفير

(هاهنا ايضاً نترك هذه الاصول لنقاد يعتزون بالكشف عن هذه الاشارات اكثر منا » « أهذا هو .. أو .. » « اننا نعترف باننا لا نعنى .. الخ ») . وواضح ان امبسون استخلص زبدة ما لديهما .

وقد زعم كلينث بروكس في دراسته لنقد امبسون اننـا قد « نرجع بالطريقة [الامبسونية] خطوات اخرى الى الوراء » ، فنراها في تحليل ييتس ذي الطابع « الامبسوني » لقول بيرنز « القمر الشاحب يغرب » ونراها في قراءة كولردج لمقطوعة من « فينوس وأدونيس » . وهـذا نوعاً ما مغالاة في تقدير تعليقة ييتس ، وهي اقرب الى تأكيد استحالة التحليل ، لا النص على التحليل ــ سواء كان هذا امبسونياً او غير ذلك . قال ييتس في « رمزية الشعر » ١٩٠٠ :

ليست هناك ابيات ذات جمال حزين كهذين البيتين لبيرنز :

القمر الشاحب يغرب خلف الموجة البيضاء
والزمان يغرب بي والهفتاه !

فهذان البيتان رمزيان تمامـاً . انتزع منهما شحوب القمر وبياض الموجة ــ وعلاقة هذين بغروب الزمان دقيقة يعز على الفكر ادراكها ــ فـاذا بك تنزع منهما جمالها ؛ ولكن اذا اجتمعت هذه العناصر كلها معـاً : القمر والموجة والشحوب والبياض وغروب الزمان والصيحة الحزينة الاخيرة « والهفتاه » فانها تثـير عاطفة يعجز عن ان يثيرهـا اي نظام آخر من الالوان والاصوات والاشكال .

اما تحليل كولردج فانه امبسوني حقاً وقد يعد سلفـاً لطريقته فيتناول كولردج المقطوعة الآتية :

بلطف لطيف أخذت يده بيدها :
زنبقة مزمومة في سجن من الجليد

او عاج في طوق من المرمر
فيا لصديق ابيض يطوق مثل هذا العدو الابيض .

ويتخذها مثالا « للوهم » ويقارنها بالمثنوية الآتية من القصيدة :

تأمل ! كغيم لامع ينقضّ من السماء .
كذلك هو ينساب في الليـــل امام عيني فينوس .

ويحللها مثالا على « الخيال » . وفي كلا النصين يحاول كولردج ان يعرف بعضاً من المعاني والامكانات الكثيرة التي تجعل هذين الانموذجين من الصورة امراً لا ينسى (قراءاته لها يمكن الحصول عليها في « بقايا أدبية » وهي موسعة مدروسة في كتاب « رأى كولردج في الخيال » لرتشاردز) .

ومما يستحق ان ننوه به علاقة امبسون بعديد من النقاد الاميركيين ، واغرب العلاقات هي التي تربطه بكنث بيرك ؛ فاني فيما اعرفه من آثاره لم أجده ابداً ذكر بيرك او واحداً من كتبه ومع ذلك ، فاما انـــه قرأ بيرك وتشرب اثره دون ان يذكره ، او ان توارد خاطريهما أمر فـــذ ، فالفكرة الاساسية في « بعض صور من الشعر الرعوي » تكاد تكون كلها تمريناً على تطبيق نظرة من اشد نظرات بيرك تفرداً وذكاء أي « رؤيـــة التناسب في اللامتناسب » ، وما يزال امبسون يعبث بمثل هذه التورية التي جعلها بيرك من اختراعاته الخاصة (التورية foil-soil في فصل عن « الحبكة المزدوجة » اوضح أمثلتها) . ولنقد امبسون ، بوجه عام ، طابع « بيركي » لا يستطاع تعيينه عند نقطة معينة .

اما بيرك فانه من ناحيته يشير كثـــيراً الى امبسون باستحسان . وفي كتابـه « نزعات نحو التاريخ » يضع « بعض صور من الادب الرعوي » في صف مع كتاب رتشاردز « مبادىء النقـــد الادبي » وكتاب الآنسة سبيرجن « الصور عند شيكسبير » ويعدها جميعاً « أهمّ اسهامات للنقـــد الأدبي في انجلترة المعاصرة » ويتحدث عن فكرته وقيمته في عدة صفحات .

وفي الملحق على كتابه « فلسفة الشكل الادبي » أدرج مراجعتيه الحافلتين بالتقدير لكتاب « بعض صور ... » وكان قد نشر اولاهما عن الطبعة الانجليزية بمجلة « شعر » والثانية بمجلة « الجمهورية الجديدة » عند ظهور الطبعة الاميركية . وكلتاهما ثناء جهير على الكتاب وهما تعرفان نواحي القصور فيه على انها مقصودة للايحاء لا وليدة المنهج المرسوم ، وتزيدان الى تعليقات هوامشه لا الى عرضه الموثق ، وتنتهيان الى ان يسلك بيرك نفسه فيمن يوافقون امبسون في صور التشابه الادبي الأساسي لا في صور الاختلاف . واخيراً يفيد بيرك في كتابه « نحو الدوافع » إفادة خاطفة من فكرتي امبسون في « الادب الرعوي » و « الغموض » ، ويعترف بذلك في الحالين . وخلاصة ما هنالك في تصوير هذه العلاقة ان يقال : امبسون مدين لبيرك او يتوارد خاطراهما ، وبيرك يتقبل افكار امبسون باستحسان ويفيد منها شيئاً .

اما اكبر تأثير لامبسون فيظهر عند ناقدين اميركيين آخرين وهما جون كرو رانسوم وكلينث بروكس . فقد كتب رانسوم عنه باسهاب اكثر مما كتب اي ناقد آخر ، وخصص له الجزء الاخير ، ومقداره ثلاثون صفحة من فصله عن رتشاردز في كتاب « النقد الجديد » . وكتابته عنه . بالغة الحماسة فقد كتب يقول في احد المواطن عن « سبعة نماذج » : « انني لاعتقد انه احفل الدراسات التي طبعت خيالا ، وان امبسون ادق قارىء احرزه الشعر ، واغزره مادة » . ويقول في موضع آخر : « اظن ان كتابات كهذه ، مضاء وصبراً وتسلسلا ، في الوقت نفسه ، لم يكن لها وجود في النقد قبل رتشاردز وامبسون » . ولا يقيد رانسوم هذا الثناء الا بقوله : ان امبسون يصرف همته في المقام الاول الى « المحتوى العرفاني » لا الى المشاعر في الشعر حتى اننا لنخشى ان تكون قراءاته مجاوزة لطورها قليلا ، وان لديه خيالا زاخراً (ويقول رانسوم ان ذلك خير من الخيال الفقير) وان نقده حتى اليوم يحوم حول القصيدة ، اي

انه يتجه نحو ابراز « النسيج » اكثر من « البناء » . ومع هـذا فان رانسوم يختتم كل هذا بقوله :

يبدو انه ليس من المستحيل علينا ان نحصل على قراءات دقيقة من علاقات النسيج والبناء التي وجدها الشعراء حقـاً تحقق الغرض في الماضي ، وخير ناقد موهوب في العالم لاداء هذه المهمة اداء جيداً هو ، فيما اعتقد ، المستر وليم امبسون ، دارس انواع الغموض . فقد كانت دراساته ، حتى اليوم ، ممارسة جانبية قيمة ، محايدة قليلا لمشكلات النقد الكبرى غير انه ربما كانت لديه عبقرية بعيـدة الشأو لتقييم ذلك الشيء الذي لا تدركه الحواس ونسميه « الموقف » الشعري . نعم لدينا نقـاد آخرون لا ننقصهم اقدارهم . غير ان دراساتهم ليست كدراساته نفاسة وقيمة .

ويمكن فهم هذه الاستشكالات التي يثيرها رانسوم ، بل يمكن التقليل من شأنها ، فيما اعتقد اذا نحن تذكرنا ان ما كتبه عن امبسون في كتابه — وان كان قد نشره سنة ١٩٤١ — لا يتناول الا « سبعة نمـاذج من الغموض » وانه ، ولا بد ، كتب قبل ظهور « بعض صور من الأدب الرعوي » وفي هذا الثاني تحول امبسون ، على التعيين ، (إن كان فهمي للمصطلحات صحيحـاً) الى المشكلات التي يسميها رانسوم « البنـاء » وعلاقات البناء والنسيج ، كما اتجه الى قراءات اقل انطلاقاً من سابقتها ، بعض الشيء .

وفي الوقت نفسه يشير رانسوم في حديثه عن امبسون الى ان هـذا الناقد « لم ينته من موضوع » الغموض ، وانه يثير القارىء الى أن يصنع لنفسه تصنيفاً لانواع الغموض . وفي خلال القطعة كلهـا يندفع رانسوم ليعمل بدقة تصنيفه الخـاص ، فيستخلص : النوع « المقيّد او الخبري »

والنوع « المعلق او المؤقت » و « الغموض النظري المحض في استعمال المجاز » اي النماذج المزيدة : ٨ ، ٩ ، ١٠ (واقول على سبيل التعليق الساخر على هذا الموقف بأن الاشارة الوحيدة التي اشار امبسون بها الى رانسوم ، فيما اعلمه ، هي نوع من الحديث الهازىء المستخف ، في قطعة له عن كلينث بروكس ، تناول به قصيدة لرانسوم تدور حول طفلة ماتت دجاجتها المدللة) .

اما العلاقة بين امبسون وكلينث بروكس فقد كانت ، على الأقل ، متبادلة لا من جانب واحد . فان الكتاب المقرّر « كيف نفهم الشعر » تـأليف بروكس وورن يشير اشارات كثـيرة الى امبسون . ويعترف بروكس في مقدمة اول كتاب نقـدي له « الشعر الحديث والاتباعيـة » المنشور سنة ١٩٣٩ انـه « يستعير » من امبسون (ومن اليوت وتيت وييتس ورانسوم وبلاكمور ورتشاردز وغيرهم) كما انه في المتن يقتبس من فكرته « اللامعة » عن الحبكة الثانوية في روايات عصر اليزابث وعن « اوبرا الشحاذ » ويذكر ما كتبه عن « الفردوس المفقود » . فلما ظهر هذا الكتاب راجعه امبسون في مجلة « شعر » ، كانون الاول (ديسمبر) ١٩٣٩ ، ومع انه ردّ التحية بمثلها فوصف الكتاب بأنه « لامع » ، الا انه انفق اكثر وقته في اعلان مخالفاته للمؤلف : فهو على خلاف بروكس لا ينفي الدعاية من الادب ، ولا ينفي العلم ، وانه قد يعلن الحرب ايضاً على اكثر الموقف العام في الكتاب ، كما يعلنها على كثير من الاحكام فيه بأعيانها . ولما كتب بروكس ، سنة ١٩٤٤ ، دراسة في مجلة « اكسنت » لنقد امبسون ، تحمس فيها كثيراً ، وان كانت تمسّ بلطف زلات امبسون العلمية وعقلانية و « نزعته الذاتية » (وسنتحدث عن هذه الثالثة فيما يلي) حتى انه ختمها بهذا المديح :

في هذا الوقت الذي تنـذر فيه دراسة الادب بالانحراف نحو علم الاجتماع ، ويتنبأ فيه العارفون علناً بموت الدراسات

الكلاسيكية ، من المستحيل علينا ان نغالي في تقدير اهمية هذا النوع من النقد الذي يظل امبسون ألمع القائمين بشأنه . فليس هو حقاً الاديب القديم الطراز الذي يسحرنا فيجعلنا نؤمّن على دراسته المريحة باقتباسة من لام وبعد ذلك يلقي علينا عند الانتهاء اقتباسة من هازلت . ومن ناحية ثانيـة ليس هو حقاً مجرد شاب لامع يحمل كيساً مليئاً بالادوات السيكولوجية . انما هو ناقد من اقدر نقادنا وأرصنهم ، ودراساته حافلة بنتائج ثورية اذا هي طبقت في تعليم كل الادب ، ثورية اذا اعتبرنا مستقبل التاريخ الادبي .

ومنذ السنوات الاخيرة من العقد الرابع من هذا القرن اخذ بروكس يستغل مبادىء امبسون في مراجعاته (في احدى المرات تحدث عن « اشعار مجموعة » لروبرت فروست ، مثلا على « الشعر الرعوي ») . وفي احدث كتبه « الزهرية المحكمة الصنع » استمد من امبسون خلال هذا الكتاب ، مركزاً نظرته الجديدة في « التناقض » على فكرة « الغموض » ، معلناً الحرب ، في الوقت نفسه ، على قراءة امبسون الاجتماعية للجواهر والازهار التي تتورّد غير منظورة في « مرثاة » غراي ، متهماً له بأنه يقتسر من القرينة تفسيراً سياسياً (وهو اعتراض ألمع اليه منذ سنة ١٩٣٨ في « كيف نفهم الشعر » حيث طبع قراءة امبسون للمقطوعة وشفعها بهـذا الواجب الثقيل المطلوب من التلاميذ تحقيقه : « انقـد تحليل امبسون من حيث علاقته بالقصيدة كلها ») ثم راجع امبسون هذا الكتاب في مجلة « سيواني » عدد الخريف ١٩٤٧ واعلن عن مخالفاتـه له ، ودافـع عن موقفه من « مرثاة » غراي ، وعـارض بـين دراستـه ودراسة بروكس لقصيدة كيتس « قصيدة في زهرية اغريقية » وردّ عليه بروكس في العدد نفسه . ولا يستطيع احد ان يتكهن الى اين ينتهي هذا الجدل في النهاية .

وقد اشرنا من قبل الى اثر امبسون في بلاكمور والى اقتبـــاس مود بودكين عنه ، وسنتحدث عن علاقته بجماعة مجلة Scrutiny . اما فيما عدا ذلك فنقول ان امبسون كان واسع الاثر ولكنه لم يُنْقَدْ الا نقداً ضئيلا فأثنى هربرت ريد على « تحليله اللامع » للغموض ، واشار اليه ألان تيت باقتضاب ، وكذلك فعل روبرت بن ورن . واستمـــد آرثر ميزنر من استطلاعات امبسون لمدة عشر سنوات ، على الاقل ، دون ان يفهمهـــا جيداً ، أو هكذا تدل مراجعته للشعر الرعوي الانجليزي في مجلة « بارتزان » عدد كانون الاول (ديسمبر) ١٩٣٧ حيث اثنى على امبسون بأعلى الفاظ المديح واعلن ان كل شيء تقريباً ابتـــداء من « الجبل السحري » حتى « ما لي وما ليس لي » To Have and To Have Not انما هو ادب رعوي بالمعنى الذي يقول بـــه المستر امبسون . وقد أدى راندل جرل تحليـــلا امبسونياً لامعاً عنوانه « نصوص من هسمان » Texts From Housman في مجـــلة « كينيون » عدد الصيف ١٩٣٩ ، ولكنه لم يتحدث عن آثار امبسون فيما أعلم . وأثنى لوول على امبسون ، وعده احد خير خمسة من شعراء الانجليز الاحيـــاء ، (والآخرون هم توماس واودن ومكنيس وغريفز) . وقدّم له توماس نفسه مديحاً ساخراً كشاعر ، نصف قصيدته الريفية « رجاء الى ليدا » وعنوانها الفرعي « برسم الولاء لوليم امبسون » اما وليم يورك تندال فقد اثنى على شعر امبسون في كتابـــه « القوى في الادب الانجليزي الحديث » وليس لديه مـــا يقوله في نقده الا انه يبلغ درجة الطريقة القديمة من « تفسير النصوص » ، وانه كتب بطريقة غـــير جذابة ، كما كتب نقد رتشاردز .

وادرج اسمه هربرت مللر في كتابه « العلم والنقد » Science and Criticism بين جماعة من النقاد المحدثين لا يبارون في « التحليل الحاد اللبيق » ويشير اليه اشارة او اثنتين ، ولكنه لا يتحدث عن نقـــده . وقد تقدم القول

بان دارسي شيكسبير ونقاده قد اجمعوا على مؤامرة من الصمت ليخملوا انتاجه ؛ مثلما فعـــل ايضاً ، على نحو اقـــل ، الذين كتبوا في الشعر الميتافيزيقي ، وهو مجال ادى فيه امبسون بعضاً من اكثر استقصاءاتـــه المعية* . واشد هجومين حادين على انتاجه فيما اعلم ورد اولهما ، وذلك شيء يلفت النظر حقاً ، في كتاب هنري بير « الاباء ونقادهم » . حيث وصفه ، في احد المواضع هو ورتشاردز بأنهما يستخرجان « فئراناً متناهية في صغرها » وفي موضع آخر بانهما « يغريان المراهقين وقتياً » ، وورد ثاني الهجومين في كتاب « على اصول وطنية » On Native Grounds لالفرد كازين ، الناقد الاثير عند بير ، فتحـــدث هنالك عن امبسون بتحقير ، وقرنه ببلاكمور وبيرك ، وقال عنه انه « مساح للمجازات » يكتب « الغازاً تثير دهشته الذاتية » (مما يلفت الانتباه ان بير وكازين اللذين يتمتعان بادراك متعثر فاشل في العادة ، قد اصابا حين جمعـــا خير نقاد معاصرين في صعيد واحد ، لكي يخصاهم بالهجوم .)

اما ما قاله جيوفري جرجسون في امبسون حين تجادلا على صفحات مجلة « شعر » : ان امبسون « نموذج لذي نظريات جامد وشاعر يلفق شعره بالسرقة من غيره » يكتب « مادة متضائلة تافهة لا تقرأ ، حتى انها لا تستأهل الاهانة او الهجوم » ــ اما هذا فقد يعزى الى ما يسوق اليه الجدل من جدة وضيق في الخلق ، ولا يمثل بالضرورة رأياً موزوناً في تقدير نقده . واخيراً فان اقتراح فيليب ويلرايت ان يوضع المصطلح السمانتي « كثرة الدلالات » Plurisignation مكـــان كلمة « غموض » ــ ذكر ذلك في مقال له عنوانه « في سمانتيات الشعر » بمجلة « كينيون » صيف ١٩٤٠ ــ وكذلك استعمال ماغريت شلوش « غموض امبسون » تمريناً

---

* لا تزال صلة امبسون بالشعر الميتافيزيقي قائمـــة وقد كتب بحثاً مسهبا عن دن في مجلـــة « كينيون » عدد الصيف ١٩٥٧

لفصل من الفصول في ملحق بكتابها « هبة الالسن » The Gift of Tongues فان هذين يمثلان بدء انسجام الدارسين مع امبسون ، انسجاماً قد يمتد فيشمل المعتنين بالقراءات المتعددة لنصوص شيكسبير .

٥

بقيت مشكلة واحدة عامة تتعلق بنقد امبسون وتحتاج معالجة : وهي مشكلة طبيعة القراءة الدقيقة ومشتملاتها. اما من ناحية تقليدية ، فقد كانت القراءة الدقيقة حقاً للكاتب الذي يدرس صنعة ادبية ، أو الاستاذ الذي يعلمها . وقد كانت الدراسة المسهبة حقيقةً في الحالة الاولى نادرة ، وقد تكون نتيجة لاستقصاء الكاتب لصنعته نفسها ، كما فعل هنري جيمس في المقدّمات (وكما فعل هارت كرين وتيت في الايام الاخيرة بالكتابة عن شعرهما) ، وقد تكون نتيجة لبحث صديق ، مثل دراسة بلزاك المشهورة وعنوانها « دراسة للسيو بيل » (وفيها انساق الى النقد الفني واقترح تحسينات على The Charterhouse of Parma بعد تلخيص متأنٍ متدرج للحبكة في خمس وخمسين صفحة ، أو قد تكون وليدة عقل موغل في التحليل ، كالشيء الذي نراه في دراسات كولردج لشيكسبير . اما القراءة الدقيقة التي يؤديها استاذ ، فلدينا منها نماذج نتراوح بين أرفع انواع الدراسة ، وبين آثار جوزف ورن بيش ، في مثل كتابه « النظرة الى النثر الاميركي » The Outlook for American Prose خاصة ، اذ يدرس فيه الادب المعاصر بعين النحوي الضيقة ، ويعيد « مصححاً » كتابة عبارات لأدباء مثل جون ديوي ، كأنها موضوعات انشائية يكتبها طلبة . (كان خيراً لبيش لو أنه أنفق الوقت في مراجعة كتبه ، وتصحيح اسلوبه ، واستبعاد عبارات مثل : « Equine Excrementa » و « in a family way » وتغيير « Lester Jeeter » الى « Jeeter Lester » حيثما وقعت) .

ومهما يكن من شيء فان احـدى مظاهر النقد الحديث ، على وجه الدقة هي هذه القراءة الفنية الدقيقة ، لا من حيث انها مظهر للعلم او لحرفة التعليم ، بل من حيث انها طريقة عامة من التحليل النقدي فقد ادخلها رتشاردز في النقد الحديث ، مثلما ادخل اشياء اخرى كثيرة . ولكن بما انه شغل نفسه بامور اخرى فان مـا انتجه من القراءة المسهبة حقاً لا يعدو امثلة قليلة . ويصدق الشيء نفسه ، مع اختـلاف في نوع الاهتمامات الصـارفة ، على كنث بيرك ، وظـل من نصيب امبسون وبلاكمور انشاء مقدار من الدراسة الدقيقة المسهبة على اساس من مبادئهما . وقد كتبت جماعة الجنوب التي تلتف حول رانسوم عـدداً لا يحصى من البيانات ، تلح فيه لا على ان القراءة الدقيقة الفنية للنصوص عمل هـام للنقد ، فحسب ، بل على انها العمل الوحيد المشروع له . على ان رانسوم وتيت قد حققا منه نسبياً شيئاً ضئيلا لأنهما ، عـلى شاكلة رتشاردز وبيرك ، مشغولان بالمشكلات النقدية العامة ؛ واحدهما بعيـد من ميدان الادب ؛ اما كلينث بروكس وروبرت بن ورن ، فقد بدءا انتاج مقدار من الدراسات المسهبة ، اعتماداً على مبادىء الجماعة ، ولكن بعض ما انتجاه ليس مسهباً ، على التحقيق ، وهذا قد يفسر اعجاب جماعة الجنوب بكل من امبسون وبلاكمور فانهما دون ان يكتبا بيانات قد اخذا اهبتهما للعمل وانتجا ما انتجاه .

وهناك مدرسة من النقاد موفقة في تخصصها بالقراءة الدقيقة للنصوص، وهي جماعة كمبردج القائمة حول مجلة « Scrutiny » بانجلترة ولا تعرف بأميركة الا قليلا وقد انضم اليها امبسون بعض الوقت (فصله عن حديقة مارفل في كتاب « بعض صور » نشر اولا فيها) . وقد صدر عن هذه الجماعة امضى قراءة دقيقة في عصرنا ممزوجة بمقررات اجتماعية ذات قيمة حقيقية وشمل ذلك مـا كتب في المجلة نفسها (وما كتب في سابقتهـا

« حولية الآداب الحديثة » The Calendar of Modern Letters التي استمرت من ١٩٢٥ ــ ١٩٢٧ ومنها استخرج ليفز مختارات سمّاهـــا نحو مقاييس نقدية Toward Standard of Criticism) كما شمل مؤلفات ف. ر. ليفز ومؤلفات ك.د. ليفز ول.ك.نايتس ومجموعة مختارة عنوانها « Determinations » وكان ف. ر. ليفز احد محرري المجلة وزعيم الجماعة . وقد اخرج للناس قسطاً وافراً من النقد الجليل الفـــائدة ، نقداً في خير احواله حين يكون فنياً او تفسيرياً ، وبخاصة اذا تناول المحدثين في كتابه « اتجاهات جديدة في الشعر الانجليزي » New Bearings in English Poetry واحياناً اخرى يفسد بالعيوب التي تصحب النقد الاجتماعي اي الميل الى وسم هذا الاديب او ذاك بمصطلحات مثل « هرب » و « انصرافية » او اتباع طريقـــة بروكس في بتر الادباء الذين لا يرضونه اجتماعيـــاً ، مثل ييتس وهنري جيمس ، او الاخذ بعقلانية القرن الثـــامن عشر التي تستعمل مصطلح « شعائري » بنوع خـــاص للتحقير ، او استعمال اسلوب تعليمي مغرق يدعو الناس الى اعتناق الشعر . وقد وضع ف. ر. ليفز نصب عينيه في كتابه « نظرة جديدة في القيم » Revaluation ــ وهو كتـــاب ظهر تباعاً في المجـــلة على شكل سلسلة من اعادة النظر والتقدير للادب ــ ان يراجـــع تاريخ الشعر الانجلـــيزي ، ليبرز بوضوح « قوة المدح الساخر » الميتافيزيقية (أو ما يسميه بيرك « رؤية التناسب في اللامتناسب ») جاعلا منها الموروث الصحيح وهي محاولة سبقه اليها اليوت بطريقة غير رسميـــة (مع انه ناقض اليوت الذي أعلى من دريدن ، وخفض من شأن بوب ، فعكس ليفز ذلك) . وتبعه فيها كلينث بروكس (وحلّ المشكلة بأن أقصى كلا من بوب ودريدن من الموروث) .

اما ك . د . ليفز المختصة بباب القصص في المجلة فقد كتبت في « القصص وجمهور القراء » Fiction and the Reading Public دراسه ادبية اجتماعية

بالغة القيمة عن انحدار الذوق العام في انجلترة منذ ١٦٠٠ مستعملة طريقة تصفها بما تستحقه حين تسميها « انثروبولوجية » . وقد قامت هي وليفز الآنف الذكر بهجمات حادة على الماركسية في العشر السنوات الاخيرة مع انهما مدينان لها بطريقة تناولهما للامور الاجتماعية . اما ل.ك. نايتس* وهو احد محرري المجلة فربما كان المع محلل للنصوص بين الجماعة وقد حاول ان يطبق ــ تصريحاً لا ضمناً ــ الافكار الماركسية على الادب في كتابه : « الدراما والمجتمع في عصر جونسون » Drama and Society in the Age of Jonson والكتاب فيما يستوعبه فكرة لامعة ، ويشعرك بانه من النوع الذي لو عاش كودول لكتبه ، ففيه بحث « في العلاقة بين النشاط الاقتصادي والثقافة العامة » بالكشف عن الاحوال الاقتصادية والاجتماعية في انجلترة ايام البزابث واليعاقبة باسهاب ، ثم دراسة الدراما بعرضها على نماذج من تلك الاحوال . امد في التطبيق ، فان الكتاب مخفق لعدة اسباب اولها : ان نايتس لا يطبق نظريات ماركسية ، على التحقيق ، (وان كان كتابه يقتبس من كل ماركسي ابتداء من ماركس وانجلز حتى ت . أ . جاكسون ورالف فوكس) وانما يطبق حتمية تاوني الاقتصادية الاكثر بساطة من الماركسية . وثانيها ان كتابه لا صلب له ، وينقسم بحدة في الوسط الى كتابين احدهما : خلاصة اقتصادية اجتماعية جيدة والثاني : مجموعة من النقد الادبي التحليلي الممتاز ، دون ان تقوم بين الاثنين ادنى صلة . وثالثها ، ولعل هذا هو العامل الاساسي الكامن وراء الاخطاء الاخرى ، ان نايتس ، على انه يقتبس باستحسان مبدأ ماركس « ان الكيان الاجتماعي للناس هو الذي يتحكم في وعيهم » ، فأنه يعجز عن ان يفهم ما عناه ماركس ، ويخطىء في ادراك سر هذه العملية ، واذا ادراكه له يجيء على هذا النوع من التبسيط المضحك : الكيان

* ورد هذا الاسم خطأ في الجزء الاول على الشكل التالي : نايت .

الاجتماعي للناس يتحكم في آرائهم ونزعاتهم . فلا تجده يعالج الانعكاسات العميقة للمجتمع في المبنى الروائي وانواع الصراع في المسرحيات ، بل يهتم بما تقوله الشخصيات عن المجتمع والمال والتملك ، اي يهتم بالصفحة الاجتماعية من تعليقاتهم لا بطبائعهم . وينهي نايتس كتابه بمختارات من الخطب « تضم فكرة العصر ورأيه » وتعكس « مظاهر هامة من الموقف الاجتماعي » او تقدم « توضيحاً لحياة هذه الفترة » .

اما كتابه الثاني « كشوف » Explorations وهو مجموعة من المقالات « عن ادب القرن السابع عشر في الدرجة الاولى » فانه عملية رصينة من التكامل الاجتماعي ـ الادبي . وفيه يقوم بعمل قيم بالالحاح على ان الادراك الجشطالتي للاستجابة العاطفية المركبة ، كلها عند القارىء يجب ان تكون نقطة البدء في النقد ، لا تلك التجريدات النقدية التقليدية من مثل « شخصية » و « حبكة » . وهو ينص على اهمية العمل الادبي من حيث هو وحدة يراد استقصاء نواحيها وعلى ضرورة ابتداء كل بحث من الزاوية الفنية ، وعلى قلة جدوى الكشف عن العلاقة بين الفنان والمجتمع (وما يزال يعتبرها موضوعاً اساسياً في النقد) من اي زاوية سوى اسلوبه الفني واحساس . وعلى الرغم من روعة هذه المبادىء النقدية يجيء الكتاب احيانا مخيباً للامال ، ذلك لان نايتس يرث عن ف . ر . ليفز فكرة « الهرب » (فيخبرنا ان هاملت تراجعي هارب وما يجد هاملت استجابة في نفوسنا الا لاننا انهزاميون ايضاً) وورث عنه عجزه عن ان يتذوق تماماً ادباء مثل بيتس وجيمس ، واضاف الى هذا الذي ورثه قصوراً من ذاته ، وبخاصة احجامه عن ان يسير بأي نقطة من البحث الى نهايتها البعيدة لئلا تشوه كلية العمل نفسه . ومع كل هذا فانه في خير احواله ـ اي حين يتمخض التحليل الاجتماعي الاصيل عن دراسة نصية مسهبة لاحساس شعري معين ، كما في مقاله عن

جورج هربرت ـ ينتج نقداً لا ينزل عن مستوى اجمل ما لدينا من نقد ، الا قليلا .

وتستمد جماعة مجلة Scrutiny أخيراً من رتشاردز كما تستمد من اليوت ، وهي مدينة على طول الدرب كثيراً لامبسون . فقد تابع ف. ر. ليفز انواع الغموض باصرار ، واعترف بفضل امبسون ، واقترح ان كتابه « يجب ان يقابل باحترام » ، وفي ختام كتابه « اتجاهات جديدة في الشعر الانجليزي » ، وجد أن قصائد امبسون « الفذة » وقصائد رونالد بوترال هي « الاتجاهات الجديدة » الوحيدة التي تستحق البحث منذ اليوت وبوند . وقد افاد نايتس ايضاً من امبسون وبخاصة في كتابه عن هربرت وتصيّد انواع الغموض (يفضل ان يتجافى عن هذه اللفظة ، ويستعمل بدلها « التراكيب الجانحة » أو « تذكر شيئين في وقت معاً ») وأفاد ، على وجه العموم ، كثيراً من طريقة امبسون في القراءة . وفي الوقت نفسه تراه قد نقد طريقة امبسون بشدة من زاويته الجشطالتية زاعماً ان امبسون يحصل على معانيه الغزيرة بالتركيز على جزء من القصيدة واعتبار امكانات ذلك الجزء بمعزل عما عداها ، ناسياً ان القصيدة كُلٌّ قد الغيت فيه بالضرورة اكثر تلك الامكانات . وهذه تهمة رصينة قوية من وجه ولكنها تبدو ، على الجملة ، استعمالا لمبدأ « العضوانية » للحد من المعاني ، لا لتظهر التنظيم والروابط المتبادلة ذات العمق العظيم والتركيب في المعنى . (قد وجه ليفز هذه التهمة نفسها ضد كل من امبسون ورتشاردز في « التعليم والجامعة » Education & The University) .

ونشأت في الوقت نفسه مدرسة نقدية معاصرة ، تجعل مذهبها الرئيسي رفض القراءة بتاتاً ، وكان البيان الناطق باسم هذه الجماعة هو « العقل الأدبي » ١٩٣١ لماكس إيستمان ، فقد هاجم فيه كل الادب بانه « كلام لا ضابط له » (« الآراء الغامضة القلقة المتناقضة في هذه الآداب

الانسانيـــة ») . وتبجح معتزاً بأنـــه أخفق كقارىء (تهاتف ايستمان قائلا : أنفق جويس اشهراً على استخراج اسمـــاء خمسمائـــة نهر في جزء Anna Livia Plurabelle من كتاب « يقظة فينيغان » اما ماكس ايستمان فلم يستطع ان يجد الا ثلاثة انهر ونصف) . وقد وضح الكتاب ، بعامة ، ان مشكلة ايستمان الوحيدة هي مقتـــه للشعر ، وعجزه أو إباؤه من ان يقرأه بذكاء ، وأنه رفع هذه المشكلة الى مستوى طريقة نقدية . وهناك كتب اخرى تنهج هذا المنهاج ، منها بانجلترة كتاب « الاحساس والشعر » Sense & Poetry لجون سبارو وكتاب « تدهور المثال الرومانتيكي وسقوطه » The Decline and Fall of the Romantic Ideal للوكاس (ف ل.) وكلاهما يشققان فنوناً من القول معناها ان الشعر الذي لا يفهمه كل من سبارو ولوكاس لا يمكن ان يعني شيئاً في الحقيقة . ومنها باميركة « القارىء لنفسه » تأليف مارك فان دورن وهو بيان يدعو الى القراءة سطحياً ، جهد المستطاع ، فهو بهذا يمثل « القارىء لنفسه » وكتـــاب ج . دونالد آدمز « شكل الكتب التي ستظهر » وهو انتصار كامل للعجز النقدي حتى انه يجعل ماكس ايستمان يبدو اديباً اذا قارناه به . غير ان هذه الجماعه تكاد لا تستحق هذا الحديث .

وشعر امبسون هو احـــد العوامل التي تؤثر في نقده وقد نشر منـــه « قصائد » Poems ١٩٣٥ « والعاصفة المحتشدة » ١٩٤٠ ، وهو شعر رصين هام ، حتى ولو لم يقدره المرء تقدير رتشاردز له ، كما انه شبيه بنقده : ساخر وكثيراً مـــا يكون عريض الفكاهة متعلقاً بالشكل ، وهو ميتافيزيقي بكل معاني الكلمة ، من معنى « جذر » كما يستعمله رتشاردز الى المضمونات العامة التي تدل عليها لفظة « Quirky » [اي المراوغة والتهرب والتلاعب] . وهو ذو ارتباط بنقده لانه يستعمل شكلا نوعياً كالاشعار الريفية التي سبقت الاشارة اليها ، ولانـــه يعتمد في مبناه على

البيت الواحد ، ولأنه يتلمس التورية وانواع الغموض . وليس هذا كله فحسب بل هو وثيق الصلة بنقده ، خاصة في تلك الملاحظة النثرية التي يكمله بها ، قائلا في « تعليقة على التعليقات » في « العاصفة المحتشدة » : « كثير من الناس (مثلي) يفضلون قراءة الشعر ممزوجاً بالنثر فذلك ما يعينك على المضي ذلك لأن الرسوم الشعرية قد تجافت عن الحياة العادية ، فاذا كان لديك جسر من النثر فانه يجعل الوصول الى قراءة الشعر امراً طبيعياً » . وهذه التعليقات نقد امبسوني زاخر ، وتفسيرات للقصائد من ناحية ، وتوسيع في مداها من ناحية أخرى ، وتجيء مساوية لها من ناحية ثالثة . ويتحدث امبسون بتواضع عن « قلة كفاءته في الكتابة » ويبين ان في القصائد « نوعاً من متعة الالغاز » وان الملاحظات نغمة « كالاجوبة على لغز الكلمات المتقاطعة » ولكنه في الحقيقة ينسب لشعره من الغموض اكثر مما فيه . وبخاصة المجلد الثاني الذي يضم عدداً من القصائد السياسية في موضوعات صينية وترجمات يبدو انها من اليابانية ، ومعارضة ساخرة لاودن جائرة ، وقصائد بعناوين مثل « انطباعات من انيتا لوس » فكل هذا الجزء تقريباً ليس في الصعوبة مثل كثير من الشعر الحديث ، دونه في الجودة .

وهناك تهمة غريبة توجه احياناً الى امبسون وعلينا ان نواجهها حين نحاول كلمة اجمالية عن فضله في النقد ، وتلك هي انه انطباعي في نقده اي انه يستجيب للقصيدة بكتابة قصيدة جديدة عنها ، ليس لها بالقصيدة الاولى من علاقة الا علاقة الدافع الذي احدث استجابة . والمظهر المضحك في هذه التهمة هو ان امبسون في كتابه « بعض صور من الادب الرعوي » يقتبس قول ناقد مراجع ، كتب عن مؤلفه السابق واتهمه حينئذ بالموضوعية ، اي « بمعالجة القصائد على انها ظواهر طبيعية لا امور يحكم عليها العقل » بينما يتهمه كلينث بروكس في دراسته لنقده

بأنه « ذاتي » ، مؤكداً انّ « نظام التصنيف لانواع الغموض سيكولوجي ، لان الانواع ترحل عن مواضعها كلما غيرنا القارىء او كلما تحسّن القارىء نفسه ، فانها لا تصف خصائص ثابتة في القصيدة (اي في القصيدة التي يقرأها القارىء المثالي قراءة « صحيحة ») » ومن الواضح ان التهمة التي يوجهها المراجع الاول المجهول ، صحيحة من حيث ان امبسون يعالج القصائد حقاً على انها ظواهر طبيعية ، لها وجودها المستقل عن حكم العقل (اي انه مادي فلسفي) واتهام بروكس له ايضاً صحيح فأن المعايير التي يستعملها امبسون نسبية ذاتية من حيث انه يعالج القصيدة من زاويتين ، زاوية امرىء يكتب وآخر يقرأ ، اي يصنع ما يصنعه الناس الواقعيون في هذا العالم ، لا تجريدات بروكس الافلاطونية اللامحدودة الهامدة التي يسميها « الخصائص الثابتة » و « القراءة الصحيحة » و « القارىء المثالي » فإمبسون ، بعبارة اخرى ، موضوعي أو ظواهري في الفلسفة ، ذاتي أو نسبي في النقد ، يتخذ الانسان مقياساً في كلا الحالين . وهذا لا يجعله انطباعياً الا من حيث ان المادية لا تقبل مبدأ لينين في الحقيقة الموضوعية المطلقة ، وان القصيدة عنده هي ما يمكن ان يحصل عليه ، وليس هو انطباعياً لانه يريد ان يهرب من وجه القصيدة ويأوي الى شخصيته الشاعرة ، ذلك المعنى للنقد الانطباعي الشكلي الذي يمارسه أناتول فرانس وجول ليميتر .

وهذا يؤدي بنا مباشرة الى المشكلة الاساسية حول طريقة امبسون : أي عامل معوّق يحول بينها وبين التفرع الى ما لا نهاية حتى تصبح كل ثقافة المرء ، بالتالي تفسيراً لسطر او كلمة ؟ ان امبسون احياناً ذو ميل الى ان يبعد في تقديره ، ويعثر على انواع من الغموض في كل مكان ، وأن يوسع تعريف « رعوي » حتى يصبح كل أثر فني « رعوياً » وان يكوم المعاني حتى تكاد تحطم صلب القصيدة . فأين يضع الحدود وعلى اي

أساس ؟ يقترح بروكس ، بلباقة ، ان يكون المعيار ما يسميه كولردج « الذوق السليم » وهذا ما يفسره ويدافع عنه رتشاردز في فصل بهـذا الاسم من كتابه « رأي كولردج في الخيال » ، ويقول :

كلمة « الذوق السليم » ذات صوت مشئوم أحياناً إذ يظن أنها لفظة السر في النقد . انها راية ينضوي تحتها كل نوع من البلادة ويقاتل من اجلها كل نوع من التحيز . حتى كولردج الذي يكون غالباً اسوة في الذوق السليم في النقـد ، ليس بعاجز ، في بعض الساعات القليلة ، عن ان يستعمل ألوانهـا ليتقدم باعتراضات واعتذارات مؤسسة على قراءة ذاهلة ليس فيها عناية ولا قدرة على الاستجابة ولا على الامداد .

ومع هـذا ، يضيف رتشاردز ، انها المعيار الوحيد لدينـا لتطبيق النظرية : « في أي نظرية لا يوجد مقياس فارق للخير ، وعلينـا ان نستعملها كما نستعمل المجهر لا كما نستعمل آلة الفرز او المنخل . فانها لا تستطيع ان تنوب عنا في الاختيار ولكنا لا نستطيع ان نختار دونهـا ، وحياتنا بعينها اختيار » .

وعلى الجملة : كل طريقة او فكرة نقدية بما في ذلك فكرتا امبسون « الغموض » و « الرعوي » انما هي امتداد للانسان أي أداة لا غير ، وعلى الانسان ان يستعملها ويوجهها ، وعلى حسب هذا المحك نجد الرجل الواقف من خلف مبدأي امبسون ، اي امبسون نفسه رصيناً كأي ناقد آخر ، واذا استثنينا بعض الشذوذ . حكمنا ان استعماله لمبدأيه خصب ثرّ لامع الى اقصى حد ، وأنه في الوقت نفسه مغلوب النفس بالاهتمام العميق بالقصيدة نفسها و « بالذوق السليم » أساساً . ومن الصعب ان نتكهن بما سيعمله من بعد ، وان المرء ليرجو ان يكف عن تطبيق الانجليزية الاساسية ولا يشغل كل وقته بها فانها عامل معوّق من نوع آخر أقل قيمـة ،

بالنسبة له اذ انها تتمخض عن تنظيم لقلة الانتاج في النقد أكثر من ان تكون تنظيماً لانتاج وافر غزير . ويرى بروكس أن كتاب « بعض صور من الادب الرعوي » « يوحي ضمناً بان اثني عشر كتاباً على الاقل ستصدر بعده » . وليس من حقنا ان نتطلب ان تكون هـذه الكتب المنتظرة أحسن من كتابه الثاني ، بمقدار ما تفوّق الثاني على الاول ، او كما تفوق الاول على كثير مما نتسامح فنعده نقداً . ومع اقرارنا بانه لا حقّ لنا في ان نتطلب ذلك ، فلدينا من الاسباب ما يجعلنا نتوقع ذلك . إن الغموض المحيّر لدى امبسون هو ان انتاجه يصبح لدينا بالتدريج أقل غموضاً ، ومن علائم النصر في طريقته النوعية انه يتجنب بتوفيق كل نوع نضعه نحن في طريقه .

الفصل العاشر

ايفور ارمسترونغ رتشاردز

والنقد بالتفسير

لا يكاد المرء يقترب من ايفور آرمسترونغ رتشاردز الا وهو يحس برهبة عظمى ، فان اطلاعه في كل مجال من مجالات المعرفة واسع مترامي الاطراف ، وتميزه في ستة ميادين ، بجانب ميدان النقد ، فذ ساطع ، والالمعية والحذاقة في كتبه الاولى — على الاقل — رائعة ، حتى ان دراسة سريعة له في بضعة آلاف من الكلمات لمحتوم عليها ان تكون سطحية مضحكة ، وان « معنى المعنى » وحده بما فيه من مشكلات الخُدع « الصوتية » و « العناصرية » و « والثنوية » * ؛ وان ما يحويه من

---

* يعني المؤلفان بهذه الخدع العناصر التي تجعل المعاني في الكلمات غير محدودة كتعدد الايحاءات الصوتية للكلمة الواحدة ، اما الخدع العناصرية فهي التي تحملها المصطلحات العامة مثل الفضيلة ، الحرية ، الديموقراطية ، السلم ، المجد . واما النوع الثالث فهو المصطلح الذي يحمل دلالتين معاً مثل « معرفة » فانها تشير الى ما هو معروف كما قد تشير الى عملية التعرف به « وجمال » قد تعني خصائص الشيء الجميل كما تعني التأثيرات العاطفية الناجمة عن تلك الخصائص انظر « معنى المعنى » ١٣٣ — ١٣٤ .

« مثيرات » و « متخلفات » و « متطفلات » و « متبديات »** لا بد وان يصرف المعلق الارتجالي عنه . غير انه من المستحيل ان يعالج النقد الحديث دون التحدث عن رتشاردز لانـــه هو خالقه ، بالمعنى الحرفي . فان ما نسميه نقداً حديثاً بدأ عام ١٩٢٤ عندما نشر كتاب « مبادىء النقد الادبي » حيث يقول رتشاردز عن التجارب الجمالية :

ساجهد الجهد كله لأدل على انها جـــد مشبهة لكثير من التجارب الاخرى وانها تختلف ، في المقام الاول ، بالعلاقات القائمة بين محتوياتها ، وانها ليست الا تطوراً للتجارب العادية وانها من ثم تصبح ادق منها وارهف تنظيما ، الا انها ليست بحال تجارب جديدة مغايرة للتجارب العادية . وحين ننظر الى الى صورة ، او نقرأ قصيـــدة ، او نصغي الى الموسيقى ، لا نفعل شيئـــاً مباينـــاً تماماً لمـــا نفعـــله ونحن ذاهبون الى بهو التصاوير ، أو لما فعلناه حين لبسنا ملابسنا صباحاً ؛ نعم ان الطريقة التي تأدت بها التجربة الى انفسنا مختلفة ، كما ان التجربة نفسها اكثر تعقيداً ، واذا وفقنا فيها فانها تكون اكثر وحـــدة ، غير ان فعاليتنا ليست في اساسها مـــن نوع مخالف ابداً .

واذ يخصص الكلام في الشعر ، تجده يقول :

ليس لعالم الشعر ، باي معنى ، واقع مخالف لسائر ما في العالم ، وليست له قوانينـــه الخاصة ، ولا خصائص مستمدة

** كل هذه المصطلحات تشير الى انواع من الكلمات :

فالمثيرات هي الكلمات التي تثير عواطف محيرة والمتخلفـــات لكثرة الاشارات المترابطـــة ، والمتطفلات هي الكلمات التي يطلقها المتكلم حول موضوع لم يسيطر عليه تماماً ، والمتبديات كلمات تشبه الرطانة او الاصوات الفارغة في حقيقة دلالاتها (انظر معنى المعنى ص : ١٣٦ وما بعدها) .

من دنيا اخرى غير هذه ، فانه مصنوع من تجارب هي من نفس انواع التجارب التي تتـأدى الينا بطرق اخرى . وكل قصيدة : على وجه التحديد ، قطعة محـدودة من التجربة ، قطعة يدركها الوهن ، بشدة او بخفـة ، اذا تطفلت عليها عناصر غريبة ، لانها منظمـة تنظيما أعلى واشدّ إرهافاً من التجارب العاديـة التي تتأدى الينا من الشوارع او البطاح ، فهي تجربة هشة ناعمة ولكنها اكثر التجارب قبولا للنقل والايصال .

وبهذين المصطلحين اعني « التجربة » و « النقل = الايصال » ، تحول رتشاردز بالنقد الادبي ، وبهما كتب تعريفه المشهور للقصيدة في كتابه ، وهو التعريف الوحيد الذي يبقى متماسكاً اذا انت سمته تطبيقاً ، فيما اعلم*

هذه هي الطريقة الوحيدة العملية ، في الحقيقة ، لتعريف قصيدة ، وان بدت غريبة معقدة : وذلك ان نقول ان القصيدة مجموعة من التجارب التي لا تختلف في اي من خصائصها الا بمقدار معلوم ، يتفاوت تبعاً لكل من هذه الخصائص ، عن تجربة معينة نتخذها معياراً لسائر التجارب . وقد نجد هـذا المعيار في تجربة الشاعر عندما يأخذ بتأمل ما أكمل خلقه وأبدعه.

وقد كرس رتشاردز كل انتاجه للكشف عن كيفيـة توصيل هذه التجارب للقارىء ، اي انه على التحديد خصص جهده للكشف عما يحصل عليه القارىء ، أي لتوضيح العلاقة بين الجمهور والقصيدة لا العلاقـة بين الشاعر والقصيدة . وقد سمى هذا الميدان ذات يوم « تفسير الدلالات » واخيراً سماه « ريطوريقا » واليوم عـاد الى تسميته « تفسيراً » . وكل

---

* انظر كتاب مبادىء النقد الادبي : ٢٢٦ — ٢٢٧ ويقر رتشاردز هنا بان هناك صعوبات ايضاً مثال ذلك ان لا يكون الشاعر نفسه راضياً عما ابدعه .

كتاب من كتبه قد جال مجاله في ميدان من ميادين دراسة التفسير باستمرار ثابت باهر ، وتتخلل كتبه غاية مزدوجة هي تفهمنا كيف تتم عملية النقل الفني ، وكيف نجعلها تتم على وجه احسن .

واول كتب رتشاردز هو « اسس علم الجمال » The Foundation of Aesthetics وقد نشره عام ١٩٢٢ بالاشتراك مع اوغدن العالم النفسي ، وجيمس دود وهو حجة في الفنون . ويستعرض المؤلفون في ما يقل عن مائة صفحة كل ما ورد في النظريات الجمالية بحثاً عن طبيعة « الجمال » وبعد ان يتأملوا كل التعريفات الرئيسية يطلعون بتعريفهم الخاص الذي يقول : ان الجمال هو ما يؤدي الى توازن في الحواس . وحين وجد رتشاردز ان الجمال تجربة أو حال في الجمهور وانه ليس « شيئاً » غامضاً كاملا في العمل الفني نفسه كان يقدم للناس فكرة اصبحت مدار اهتمامه في كل مؤلفاته . وحين تتبع هذه الفكرة من طريق المقارنات للحدود الكثيرة والتحليلات للمصطلحات ، كان يتقدم بما اتخذه منهجه الرئيسي من بعد .

وفي السنة التالية نشر رتشاردز وأوغدن مؤلفهما العظيم « معنى المعنى » وكما تتبعا في « اسس علم الجمال » فكرة « الجمال » خلال التعريفات الكثيرة تتبعا في « معنى المعنى » فكرة « المعنى » نفسها ، وكانا يحاولان ان يقيما شيئاً شبيهاً بالنظرية عن طبيعة الرموز وتفسيرها وعلماً لطريقة الايصال اللغوي يمكن تطبيقه من بعد على الفن . وكانت أداتهما الكبرى في هذا العمل هي السيكولوجيا الانتقائية مستمدين من كل مدرسة نفسية حديثة تقريباً . أما « التقنية » الكبرى التي استغلاها فهي التعريفات الكثيرة ثم انتهيا الى ما سمياه علم الرمزية التي أصبح سواهما يسميها من بعد : السمانتيات الحديثة . وقد طور المؤلفان مصطلحاً لبحث الرموز وطريقة تفسيرها مستعملين اصطلاحي « راموزات » و « مرموزات » وبحثا العلاقة بين العمليات الفكرية والتفسير ، وحددا قوانين التفكير ، وكشفا عن طبيعة

« الحد » و « المعنى » واختبرا مدى نجاح هذه الطريقة في الافكار الجمالية عن الجمال (معيدين شيئاً مما قالاه من قبل) وفي امثلة من الافكار الفلسفية ، وأخيراً سلطا كل ذلك على الشعر . وقد استدعى هذا العمل التفرقة بين المعنى « الرمزي » للعلم (أو ما كان يسمى من قبل نثراً) وبين المعنى « الباعثي » أو « الإثاري » للشعر (وهذا امتداد لما سمّاه ملْ « الدالّ » و « الضمني ») .

لقد اتخذ أوغدن ورتشاردز من « معنى المعنى » قنطرة للفكر في أي مجال ؛ وجعلا كل كتبهما من بعده وكأنها ملاحق عليه أو توسعات له ؛ ووضحا في مقدمات الطبعات التالية من هذا الكتاب مَعْقد العلاقة بينه وبين كتبهما الاخرى . اما كتاب رتشاردز « مبادىء النقد الادبي » (١٩٢٤) فأنه « يحاول ان يتخذ نفس الاساس النقدي الذي حاول ان يقيمه في « معنى المعنى » اساساً في قدرة اللغة على الاثارة » وأما « العلم والشعر » (١٩٢٦) Science and Poetry فأنه يبحث « مكانة الادب ومستقبله في حضارتنا » (أي انه يحقق ايجاد العلاقة بين الوظائف الرمزية والاثارية للغة) ويجيء « النقد التطبيقي » (١٩٢٩) « تطبيقاً تعليمياً للفصل العاشر » وهو الفصل الذي يبحث في المواقف الرمزية بما في ذلك العجز عن التفسير ومواطن الاضطراب فيه . ويعالج كتاب « آراء منشيوس في العقل » (١٩٣٢) « الصعوبات التي يتعثر بها المترجم ويكشف عن وسائل التعريف المتعدد » وهذا ما يوضحه كتاب « القواعد الاساسية في التفكير » (١٩٣٣) . اما كتاب « رأي كولردج في الخيال » (١٩٣٥) فأنه « يقدم تقديراً جديداً لنظرية كولردج في ضوء تقييم مناسب للغة الاثارية » ويستطيع القارىء على هذا النحو ان يضع كتب رتشاردز في مواضعها فيرى في « فلسفة البلاغة » The Philosophy of Rhetoric ما يوضح « سوء الفهم وطرق علاجه » وهذا شيء يحققه ايضاً كتاب « الاساسي في التعليم بين

الشرق والغرب » . Basic in Teaching : East and West (١٩٣٥) ويحقق كذلك كتابه « الامم والسلام » Nations and Peace (١٩٤٧) ولكن في مجال آخر . امـا « التفسير في التعليم » (١٩٣٨) فانـه « كالنقد التطبيقي » « تطبيق تعليمي للفصل العاشر » يجري في هذه المرة على النثر . ويكشف كل من « كيف نقرأ صفحة » وطبعة رتشاردز من « جمهورية افلاطون » (كلاهما نشر سنة ١٩٤٢) عن التعريف المتعدد في اللغة الاساسية بمعالجة نص من افلاطون ، وهلم جراً .

وتترتب كتب اوغدن على هذا النحو نفسه فيقدم لنا كتاب « معنى السيكولوجيا » (١٩٢٦) الذي اعيد طبعه سنة ١٩٢٩ بعنوان « ابجدية السيكولوجيا » « مقدمة عامة للمشاكل السيكولوجية في دراسة اللغة » واما « الانجليزية الاساسية » (١٩٣٠) فأنه « تأسيسٌ للمبادىء العـامة في الدلالات ولأثرها في قضية ايجاد لغة علمية عالمية ، ومجهودٌ تحليلي لاكتشاف قواعد للغة يمكن بها ضبط الترجمة من نظام رمزي الى نظام رمزي آخر » كما ان طبعة أوغدن لكتاب « نظرية بنثام عن انواع الأدب التخيُّلي » Bentham's Theory of Fictions (١٩٣٢) « قد ركز فيها الانتباه على مساهمة مهملة في هذا الموضوع » (اي موضوع الدلالات وتفسيرها) وهذا هو الموضوع الذي عالجه ايضاً في « جرمي بنثام » Jeremy Bentham (١٩٣٢ ايضاً) . وما كتاب « مقاومة » Opposition (١٩٣٢) الا « تحليل لمظهر من مظاهر التعريف ، ذي اهمية خاصة في التبسيط اللغوي » وعـلى هذا النحو ، فيما اعتقد ، يمكن ان نعتبر كتب أوغـدن المبكرة كشوفاً ابتدائية لهذه المشكلة اما تلك الكتب فهي : (أ) « مشكلة مذهب الاستمرار » The Problem of The Continuation School (١٩١٤) كتبه بالاشتراك مـع ر . ه . بست (ب) « بين خصب الانتاج والحضارة » Fecundity Versus Civilization (١٩١٦) بالاشتراك مـع ادلين مور

(ج) « انسجام الالوان » Colour Harmony (١٩٢٦) بالاشتراك مع جيمس وود .

وفي الوقت نفسه لم تقف كتب رتشاردز عند توضيح مظاهر من نظرية تفسير الدلالات بل انها ادت خدمات جلى فيما يتعلق بالبحث الادبي على وجه التحديد ؛ فأول كتاب ألفه مستقلا وهو « مبادىء النقد الادبي » اوجد النقد الادبي الحديث كما تقدم القول ، وما يزال بعد عقدين من الزمان نصاً نقدياً هاماً مستمر التأثير . ولما تحدث عنه دافيد ديشز في كتابه « الكتب التي غيّرت عقولنا » Books That Changed Our Minds وصفه بأنه طليعة الكتب في تطبيق علم النفس على الشكل ، واسبغ عليه كنث بيرك حمده واطراءه لهذا السبب نفسه ، وهو يعتبر بعامة اهم كتاب ألفه رتشاردز واكثر كتبه تعلقاً بالاصول من حيث ما حواه من مصطلح نظري وفلسفي (اما بحسب مفهوماتنا في هذا البحث فأنه يتضاءل ازاء « النقد التطبيقي ») . وقد حاول رتشاردز في هذا الكتاب ، بالاضافة الى انه عرف الشعر تجريبياً ونص على قابليته للبحث من اساسه ، ان يجعل من النقد « علماً تطبيقياً » ذا وظيفة مزدوجة هي : تحليل كل من التجارب التفسيرية والتقييمية وفي الوقت نفسه اضطلع بمهمة تجاوز فيها حدّ العلم ، تلك هي انشاء معايير تقيمية ، مصرّحاً أن « من ينصب نفسه ناقداً فكأنما ينصب نفسه حكماً على القيم » محدداً خصائص الناقد « الجيد » في ثلاث :

ان يكون حاذقاً جرّب حالة الفكر المرتبطة بالعمل الفني أثناء حكمه دون ان تشط به نزواته الذاتية . ثانياً لا بد له من ان يكون قادراً على تمييز تجربة من اخرى من حيث مظاهرها الاقل سطحية . ثالثاً لا بد من ان يكون حكماً رصيناً على القيم .

كل هذه المعايير تشير نحو موضوعية علمية ، ولكنهـا ايضاً تشير ، بنفس القوة ، الى خصائص ذاتية خالصة ، أي الى تلك الصفة الذاتية الغريبة التي ندعوها « الذوق » . ولمـا شاء رتشاردز ان يجلو خصائصه الذاتية ، كما يوضح طريقته الموضوعية ، أرفق بكتابه ملحقاً درس فيه بايجاز عدداً من قصائد اليوت . وهذا الملحق وان كان سطحياً ، فانـه مع ذلك ثاقب دقيق مشمول بسعة الاطلاع (مثلا يستخرج فيه رتشاردز اشارات من قصيدة بيربانك وبلايشتاين اكثر مما استطاع النقاد ان يلحظوه فيها بعد عقدين من الزمان) . ومع ذلك فان في كتاب « مبادىء النقد الأدبي » عدداً من العيوب . فمن أقيم الاشياء في الكتاب ـ مثلا ـ تأكيده ان « الدوافع لا يمكن تلقيها الا ان كانت تخدم حاجة عضوانية » (وهذا عندما يطبق على الادب معناه ان الاديب لا يشير الى شيء ولا يقتبس شيئاً الا ان يكون ذلك معبراً عنه) . غير ان رتشاردز يتقـدم لتحطيم مبدأه هذا بحماقة ، مقرراً ان النقد القائم على التحليل النفسي لا يستطيع ان يدرك مـيزة قصيدة « قبلاي خان » لان « باعثهـا الحقيقي » هو « الفردوس المفقود » وقراءات اخرى ثقفها كولردج ـ وهذا مثـال من فرض يتخذ برهاناً ، وهو في حاجة الى اثبات ، غير أن مثله ليس كثيراً عند رتشاردز . وفي الوقت نفسه يسيء رتشاردز قراءة قصيـدة اخرى لكولردج وهي « الملاح القديم » واجداً ان « خلقيتها » « امر دخيل » ، مع انها لب شعائر التكفير في القصيدة * . واخيراً فان اللوحـة المدهشة التي تشير الى الجهاز العصبي على الصفحة ١١٦ وتصور الطريق التي يمارس بها العقل الصور في بيت من الشعر تخلق آثاراً مضحكة مباينة تماماً لأهداف

---

*ـ يشير هنا الى موضوع قصيدة « الملاح القديم » وكيف ان الربان قتل طائراً كان يتبع السفينة فهـدأت الريح ، وحل النحس ، وكان « التكفير » فيهـا هو شعور الربان نفسه بشبح الذنب يلاحقه الى اتجه ، ثم موت البحارة واحداً بعد آخر .

رتشاردز وفيها جور على جديته عامة وكان من الخير لو اسقطها .

اما كتاب رتشاردز التالي « العلم والشعر » فانه مجموعة من سبع مقالات قصيرة وهو استمرار للبحث في هذه المشكلات جميعاً وفيه يطور رتشاردز فكرة « السؤال الكاذب » و « التقرير الكاذب » من اجل البوح الباعثي في الشعر . ويقـــدم فكرة اقرب الى ان تكون طفولية وهي « وسائل الهرب » المهيأة للشاعر اي طرق « التملص من المصاعب » وهي الفكرة التي امعن النقد الماركسي في استغلالها دون ملل . ويستر رتشاردز في الوقت نفسه في بحوثه المحددة عن الشعر مخصصاً الفصل الاخير لنقد هاردي ودي لامير وبيتس ولورنس ، وهـــذه البحوث ــ كما جرت العادة ــ مرهفة مشمولة بسعة الادراك رغم ما فيها من تهوين كثير لشأن بيتس ، الامر الذي اعتذر عنـــه رتشاردز بحاشية في الطبعة الثانية سنة ١٩٣٥ . (والغى ايضاً قوله السابق بان اليوت « قد فصل كلياً بين شعره وكل المعتقدات » واضاف ملحقا وضح فيه ما يعنيه بكلمة معتقدات) .

وكان الهدف من كتاب « النقد التطبيقي » ان يكون « كشافا » على « مبادىء النقد الادبي » ليظهر نقائص التفسير التي حاول كتاب المبادىء ان يصححها . وسنتحدث عنه باسهاب فيما يلي .

ثم كان الكتابان النقديان التاليان « آراء منشيوس في العقل » و « رأي كولردج في الخيـــال » تطويراً وتوسيعا لمشكلات معينة .. فأمـــا الاول وعنوانه الفرعي « تجارب في التعريف المتعدد » فانـــه يكشف عن آراء منشيوس السيكولوجيـــة وعن طرق المعنى عند الصينيين ، وعن اللغـــة الصينية ومشكلة الترجمة منها الى الانجليزية ، جاعلا من هذه كلها سلسلة من المشكلات المترابطـــة في التفسير المكثر . ويبـــدأ رتشاردز كتابه على الصفحة الاولى باثنتي عشرة قراءة متناوبة لسطرين من منشيوس ، ثم يتقدم للكشف عن طبيعة القراءات المكثرة وعن خصائص اللغة الصينية بعامة مميزاً

ما كان منها نتيجة للثقافة ، ويختبر نظرياته على عبارة لهربرت ريد ثم ينتهي الى منطوق في التعرف المتعدد ، ويوضحه بجداول مصنفة في القراءات المكثرة للامور الآتية : « الجمال » و « المعرفة » و « الصدق » و « النظام » .

اما في كتاب « رأي كولردج في الخيال » فانه يحاول كشفا آخر في التعريف المتعدد وذلك بالغوص هذه المرة في معاني كلمة « خيال » المنتزعة من فكرة كولردج ، ويحدد هدفه بانه غربلة لتأملات كولردج واستخلاص فرضيات يمكن الاستفادة منها ، وانه يرجو ان « يطور هذه الفرضيات الى وسائل متضافرة في البحث يحق لها ان تدعى علما » وان طريقته بعامة هي التحليل والتجريب لا التقييم (وذلك ما اصبح لديه « اقتناعا » او « شعيرة » من شعائر المشاركة) . اما الخصيصة المميزة لنقد القرن العشرين كما يراها رتشاردز في الكتاب فهي العجز عن القراءة . فالعودة الى كولردج في هذا الامر ، على الاقل ، شيء يستحق الترحيب . وفي الوقت نفسه يمضي في الكشف عن مصادر الخطأ في القراءة بردها الى الارجاع المخزونة والى حسبان الملفوظات الاثارية ملفوظات رمزية وهكذا ، غير انه تخلى عن اصطلاحات انحدرت دلالتها المعنوية ضمنا الى ما هو أسوأ مثل « التقرير الكاذب » .

كان « رأي كولردج » خامس خمسة من كتب رتشاردز النقدية العظيمة وآخرها استحقاقاً لصفة العظمة لأن ما بعده وهو « فلسفة البلاغة » المنشور عام ١٩٣٦ مخيب للآمال كثيراً ، إذ ليس هو الا سلسلة من المحاضرات القيت بكلية برنمور على طريقة من التبسيط والتقريب . فقد أصبح رتشاردز يسمي ميدانه « بلاغة » أي « دراسة سوء الفهم وطرق علاجه » أو « كيف تؤدي الكلمات عملها » ويقترح في هذا الكتاب نظرية في النسبية اللفظية لو أنه دفع بها خطوة اخرى لجعل كل النقد مستحيلا ثم ينقض على نفسه كل دراساته السيكولوجية الاولى المتعلقة بالاجهزة

العصبية . وأكبر اسهام في الكتاب ، إن لم يكن الاسهام الوحيد فيه ، هو البحث في المجاز وهو تحليل شامل يطور اصطلاحين جديدين هما « المحمول » و « الحامل » . والكتاب في مجمله هو الدلالة العامة الاولى على تحول اهتمام رتشاردز من النقل في مناسيبه العليا الممكنة ، أي في نقد الشعر ، الى النقل في مناسيبه الجماهيرية الدنيا ، أي في الانجليزية الاساسية . (صدر هذا الكتاب بعد كتابين في سلسلة Psyche-Miniatures عن الانجليزية الاساسية) .

وبعد سنتين صدر « التفسير في التعليم » فكان شاهداً على أن الانجليزية الاساسية لم تستطع ان تسلب رتشاردز كل اهتماماته النقدية ، ولكنها كانت الهبّة الاخيرة التي نشأت عن دروسه في النقد التطبيقي بكمبردج واتخذها ملحقاً لكتابه السابق . وتقول مقدمة رتشاردز ان الكتاب تطوير أكمل لكتاب « فلسفة البلاغة » من حيث انه يحاول ان ينعش ويصقل الثالوث القديم : ثالوث البلاغة والنحو والمنطق ؛ وكثير من هذا الكتاب مكتوب بالنغمة اللاعقلانية الجديدة : « علينا ان نتقبل الحقائق الاساسية دون ان نتطلب لها توضيحاً » . أما الثالوث فيجب ان نعتبره « فنوناً لا علوماً » وأما القراءة فانها مليئة « بأمور لا يمكن قياسها ولا تقنينها » ومهما يكن من شيء فان الكتاب ما يزال يجري على الاصول السابقة مع الحاح مستمر على « التجريب » وقد حصل رتشاردز على معلوماته لهذا الكتاب باستعمال الطريقة التجريبية « العرفية » في احد الفصول ، وهي الطريقة التي اجراها في « النقد التطبيقي » ؛ الا انه في هذه المرة كان يجري التطبيق على النثر التفسيري ؛ وهو يلحظ تصليحات وتحسينات في الطريقة استوحاها تجريبياً ، ويتحدث عن بعض المضامين والامكانات والاخطار الكبرى في الطريقة ، ومما لم يكن لديه المعلومات عنه ليتحدث عنه في كتبه السابقة . ثم ان رتشاردز يدرك لأول مرة انه ان شاء ان يعالج جوانب

الضعف في التفسير معالجة كاملة فعليه ان ينحرف نحو دراسة « علم الخصائص » فينفق في ذلك فصلا مقدراً قدر الفروق الانسانية الحقة التي تنجم عن اسباب اجتماعية مضفياً تلك الخصائص الانسانية على قرائه الذين كانوا من قبل وليدي الفروض العارضة أو المتوهمة .

اما الضعف الوحيد الكبير في الكتاب فهو ايمانه الجديد في التعليم ايماناً يشبه الاعتقاد في الاكسير ، وان التعليم خير طريقة لحل المشكلات الكبرى ، وتبدو اقتراحاته في الكتاب غير متناسبة كالاقتراح الادلري الذي سخر منه كريستوفر كودول دون شفقة (اقترح لتصفية المشكلات العالمية انشاء كرسي للبيداغوجيا العلاجية) ، وبعد ان تحدث رتشاردز عن عجز عام في القراءة والتفسير يسود مجتمعنا قال : « حبذا لو أن الصحف خصصت بعض انهرها — وجعلتها تحت اشراف خاص — لرسائل تردها في هذا الموضوع من المدرسين وشجعت في اعمدة اخبارها على دراستها دراسة نقدية » .

وفي اثناء ذلك كان اهتمامه بالانجليزية الاساسية يتزايد خلال العقد الرابع من هذا القرن ؛ غير ان فكرة الانجليزية الاساسية أقدم من ذلك إذ ألمع اليها كل من أوغدن ورتشاردز نتيجة لبحوثهما في « معنى المعنى » حين اكتشفا أن هناك كلمات سياسية معينة تتردد في تعريفاتهما ، الفينة بعد الفينة ، وتحقق لديهما ان عدداً قليلا من الكلمات الاساسية قد يكفي للتعبير عن أي فكرة . وقد عمل أوغدن عشر سنوات في تطوير هذه الفكرة . وفي سنة ١٩٢٩ نشر اول جريدة أساسية من الكلمات في سلسلة Psyche وتلا ذلك كتب اخرى تحدد اللغة ووسائلها . وفي سنة ١٩٣٣ كتب رتشاردز : « القواعد الاساسية في التفكير » بالانجليزية الاساسية ، ليبين قدرة اللغة على ان توضح مسألة معقدة ، وهي المنطق في هذا المقام .

ثم نشر في سنة ١٩٣٥ كتيباً أكثر طموحاً هو « الاساسي في التعليم

بين الشرق والغرب » ، وصرح فيه بان هناك أزمة ثقافية معاصرة وعجزاً عاماً في النقل الفني وضمّنه تجربة رتشاردز نفسه لهذا العجز بشكله المتطرف في الصين ثم خصص سائر الكتاب لمناقشة استعمال الانجليزية الاساسية علاجاً للغة ودفاعاً عنها ضد من يهاجمونها . وخير ما يمكن قوله في هذا الكتاب هو ان المشكلة التي يضعها رتشاردز ، أعني ما يشبه ان يكون تدهوراً في حضارتنا ، ليست كالمشكلة التي يحلها ، أعني كيف نحسّن القراءة في المدارس . ومنذ عام ١٩٣٨ وقف كل مؤلفاته على الانجليزية الاساسية ، في المقام الاول ، وعمل في اميركة منذ ١٩٣٩ حيث الحاجة الى ذلك أمسّ . ثم نشر سنة ١٩٤٢ طبعة موجزة من « جمهورية افلاطون » باللغة الاساسية وجعل « كيف نقرا صفحة » تعليقات على حواشيها . أما هذا الكتاب الثاني وهو في ظاهره عمل نقدي ، فانه في الحقيقة يعتمد الانجليزية الاساسية حلا للمشكلة التعليمية كما ان كتابة « مائة كلمة عظيمة » ردّ على مشروع « مائة كتاب عظيم » الذي تضطلع به شركة مورتمر ادلر وسكوت بوخانان . أما من حيث الاسلوب فانه يعتمد التبسيط شأنه في ذلك شأن « فلسفة البلاغة » غير انه يحرص على ان يكون غامضا بشكل مرهق ، وذلك لان رتشاردز يستعمل فيه سبعة انواع من علامات الاقتباس على الكلمات ؛ وقد وضع مشكلات التعريف المتعدد او الترجمة في اللغة الاساسية موحيا بجعلها الترياق الشافي مثلما فعل في كتابيه « القواعد الاساسية في التفكير » و « الاساسي في التعليم » ، وفي النهاية اي عندما تحول الكتاب الى فلسفة افلاطونية مبسطة ، انهاه رتشاردز برجاء اخير من اجل التعليم واللغة الاساسية والفكر ونشر في سنة ١٩٤٣ كتابا اقل طموحا واكثر « دغرية » في التبشير بمذهبه ، وذلك هو كتاب « الانكليزية الاساسية وفوائدها » ومنذ عهدئذ ، مضى في حملته فنشر « كتاب الجيب في الانجليزية الاساسية » ويتألف كله من رموز تعليمية

منظورة ثم نشر مقدمة لكتاب « ذخيرة الجيب » لروجيه . ولما نشر سنة ١٩٤٧ كتابه « الامم والسلام » كان قد بلغ نوعا من الاوج وكل هذا الكتاب تقريباً بالانجليزية الأساسية (فيه ٣٦٥ كلمة مأخوذة من جريدة الكلمات الاساسية و ٢٥ مما سواها) موضّحٌ بالصور البسيطة ، وهو دعوة الى استئصال الحرب بطريقين : الحكومة العالمية والانجليزية الاساسية متضافرتين .

وقد كتب رتشاردز بضع مقالات لكنها كانت دائماً تتجه اتجاه كتبه . اما مقاله عن قصيدة هوبكنز « العُقاب » الذي نشره في Dial أيلول (سبتمبر) ١٩٢٦ والذي وصفه ف. ر. ليفز بأنه « أول نقد نابه كتب عن هوبكنز » فانه استمرار لبحثه في النصوص الشعرية المعينة في كتابه « العلم والشعر » ، وفي هذا المقال وصف هوبكنز بأنه « أغمض ناظمي الشعر في الانجليزية » وحلل القصيدة بشيء من الاسهاب مع اشارة الى قصائد غنائية اخرى اصعب منها ، من شعر هوبكنز نفسه ، ليوضح طريقته التي يطبقها لتفسير الشعر الغامض المعقد خاصة . وفي كانون الاول (ديسمبر) ١٩٢٧ نشر بمجلة Forum مقالا عنوانه « كيف نفهم فورستر » وهو بحث في نصوص نثرية سلط فيه رتشاردز تحليله على العلاقة المعقدة بين نظرات فورستر وموضوعاته واقبال الناس عليه ، وبين وسائله القصصية . أما مقال « خمسة عشر بيتاً من لاندور » بمجلة كريتريون ، نيسان (ابريل) ١٩٣٣ فانه تجربة اخرى في النقد التطبيقي إلا انه يوجه المشكلة نحو نقائص التعليم وبذلك يكون جسراً يصل بين كتاب « النقد التطبيقي » وكتاب « التفسير في التعليم » .

وأما « تفاعل الالفاظ » فانه محاضرة ألقيت في برنستون عام ١٩٤١ ونشرت في « لغة الشعر » الذي نشره ألان تيت سنة ١٩٤٢ ، وهو آخر مقال ، فيما اعلم ، تناول فيه رتشاردز نقد الشعر على وجه الخصوص ،

وهو في الدرجة الاولى قراءة مقارنة مسهبة لمرثاة كتبهـا دريدن وأخرى كتبها دُن فأظهرت عوار الاولى ، وقد كشف رتشاردز عن كل سحره القديم ، وهو يستعرض ، باسهاب ، مواطن الضعف في قصيدة دريدن بمقارنتها بما في قصيدة دُنّ من خدع وإبهام ، ولا يقلل من هذا السحر أن كان استنتاجه الاخير أن علينا جميعـاً ان نكون « ارسطوطاليسيين افلاطونيين » . وابتعد عن نصوص الشعر في رسالتين حديثتين نشرتا بمجلة بارتزان : أولاهما (في عدد تموز ــ آب ١٩٤٣) تعليق على الجدل الذي ثار حول « الهبوط العصبي » ، والثانية (صيف ١٩٤٤) عن مقال لاليوت في الثقافة ؛ أما الاولى فتترجح ، بعون من مجاز قسريّ موسع ، بـين دين غيبي وعلم طبيعي ، وأما الثانية فانها اسهام في امور التعليم ، وتقول إن التعليم « محاولة إدراك النظام الخلقي والفكري » وهو بهذا يهيء لنـا الخلاص الأبديّ .

بعد استعراض هذا الانتاج المحير الذي استمر ربع قرن من الزمـان قد يكون من الممتع ان نتساءل ما هي حرفة رتشاردز او ما هو ميدانه ؟ لقد نصب نفسه في « اسس علم الجمال » جماليا ، وفي « معنى المعنى » فيلسوفاً للمعرفة و « عالماً في الرموز » او « سمانيتاً » ــ وهما الاصطلاحان اللذان يستعملهما بالتناوب ؛ وكان في كل ما كتبه نفسانياً ، يسمي نفسه « حيادياً » فيستمد بحماسة ودون تحيز من السيكولوجيـا الفيزيولوجيـة والعصبية والسلوكية وسيكولوجية بافلوف في الارجاع المنضبطة ومن التحليل النفسي ومذهب الجشطالت ، ويهتدم ويتلقف من كل عـالم سيكولوجي آخر ذي نظرية او تجربة ، كما يعتمد ملاحظه التجريبية الخاصة . وفي السنوات الاخيرة هاجم السيكولوجيا التربوية (وربما السيكولوجيا عامة) بأنها « رطانة » وأنها « مرض الغرام بالتجريد » وإذا اتخذنا « كيف نقرأ صفحة » شاهداً ، وجدنا انه ربما كان مستعداً ليعيد سيكولوجيته ــ كفرع

من الفروع ــ الى جذع الفلسفة المحطم ، حيث انتزعها وليم جيمس في الاصل . زد الى هذا ان رتشاردز كان دائماً معلماً وشيئاً من عالم بالصينيات ومنطيقاً وذا نظريات تربوية ولغوياً ، وكان منذ عقد مضى أعظم ناقد محترف ، وأهم من يطبق النقد عملياً ، ولعله اول شخص ، بعد بيكون ، يتخذ كل المعرفة مجالا ، ويجعل ميدانه كل العقل الانساني .

٢

ان ما حققه « النقد التطبيقي » في منحاه لبالغ القيمة حتى انه تكاد لا تبطل العمل به اية نقائص تنشأ من بعد ، فقد كان فاتحة نقد موضوعي واول محاولة منظمة لايقاف نسج النظريات حول ما يتلقاه الناس او ما يجدونه حين يقرأون قصيدة ما . ولم تكن غايته النهائية شيئاً أدنى من التحسين العام للقراءة ، وبالتالي التحسين العام للتذوق الادبي . يقول رتشاردز * :

> قد يبدو محض مبالغة ان يقال ان الغاية الاولى والوحيدة في كل المحاولات النقدية ، اي في كل التفسير والاستساغة والنصح والمدح والقدح ، هي التحسين في النقل والايصال لكن الامر كذلك عملياً . إذ الحقيقة ان الجهاز الكلي في القواعد والمبادىء النقدية انما هو وسيلة لبلوغ نقل اجل وأدق واحكم ؛ نعم ان للنقد جانباً تقييمياً ، فبعد ان نحل تماماً مشكلة النقل ، وعندما نصل تماماً الى التجربة ، اي الى الحال العقلية المرتبطة بالقصيدة ، يتبقى علينا ان نحكم عليها ، اي ان نقرر قيمتها ، ولكن المسألة تسوّى نفسها دائماً على وجه التقريب ، او قل

---

* راجع كتاب « النقد التطبيقي » : ١١

ان طبيعتنا الداخلية وطبيعة العالم الذي نعيش فيه هي التي تقرر لنا ذلك ، واذن تكون محاولتنا الكبرى هي ان نصل الحالة العقلية المرتبطة بالقصيدة ثم نرصد ما يحدث .

اما الاهداف المحدودة في الكتاب كما يصوغهـــا رتشاردز في الفقرة الاولى من مقدمته فأنها ثلاثة :

اولاً ان يقدم نوعاً جديداً من الاستدلال لاولئك المهتمين بحال الثقافة المعاصرة سواء اكانوا نقاداً او فلاسفة او معلمين أو سيكولوجيين او اي رجال يحدوهم الى ذلك حب الاستطلاع .

ثانياً : ان يهيء وسيلة جديدة لاولئك الذين يرغبون في ان يكشفوا لانفسهم عما يفكرون فيه ومـــا يحسون به نحو الشعر (والامور المشابهة) ولم يحبونه او يكرهونه . ثالثاً : ان يعد الطريق لمناهج تربوية أكفأ من التي نستعملها لتطوير الاحكام والقدرة على فهم ما نسمع ونقرأ .

اما الغرض الاول ففيـــه طبعاً مشمولات واسعة الذيوع حول الشعر والنقد واما عن الهدف الثاني فقد قال رتشاردز* :

ان هدفي الثاني اشد طموحاً ويحتاج مزيداً من تفسير فهو يمثل جزءاً من محاولة عامة لتعديل طرقنا في اشكال معينة من البحث ، فهناك موضوعـــات يمكن البحث فيها بمصطلح من الحقائق الثابتة والفروض الدقيقة ، ومن امثلة هـــذا النوع : الرياضيات والطبيعيات والعلوم الوصفية . وهناك موضوعات اخرى يمكن معالجتها بالقواعد المجربة وبالعرف المألوف عامة : كالاشياء الحسية في التجارة والقانون والتنظيم واعمال الشرطة .

---

* كتاب « النقد التطبيقي » ص : ٥ وما بعدها .

وبين هؤلاء وهؤلاء يقع « قـدر » هـائل من المشكلات والفروض والرموز والاخيلة والميول والمعتقدات ، وهنا مجال الآراء العارضة والتخمينات المتفائلة ؛ هنـا باختصار يقع كل عالم الرأي المجرد والنزاع حول مسائل الشعور . وينضوي في هذا العالم كل شيء يهتم به الانسان المتحضر ، اكثر اهتمام ؛ ولا اريـد ان اخطر بالذهن الا فلسفة الاخـلاق والميتافيزيقا والآداب والدين وعلم الجمال والجدل الذي يدور حول الحرية والقومية والعدالة والحب والحق والايمان ، وان نعرف كيف نوضح هذه الامور ونبسطها . ويقف الشعر في هذا العالم ، كمادة للبحث ، « دخيـلا » مرموقاً يتركز حوله الاهتمام ، وهو كذلك بطبيعته وبانموذج البحث الذي جرى العرف على ربطه به . ومن ثم فانه صالح بوجه بارز ، كي يكون « طعماً » لكل من شاء ان يتصيد الآراء الراهنة والاستجابات في هذا الميدان المتوسط ، من اجل فحصها ومقارنتها ، ومن اجـل دفع معرفتنا قدمـاً فيما يسمى التاريخ الطبيعي للاراء والمشاعر الانسانية .

ان الذي كان يستشرفه رتشاردز ، بعبـارة اخرى ، ليس شيئاً اقل من توسيع منطقة العلم ، بما فيها من معلومات موضوعية جمعت تجريبياً ، حتى تتخلل ميدان الشعر ، وما يضارعـه من مناطق الجدل . وقد كان رتشاردز يرجو « بحمل هذه الناحية العلمية الى مجال ايديولوجية مقارنة » ان يقترح وسائل بداغوجية محسنة تساعد على تحقيق هدفه الثالث . زد الى هذا ان رتشاردز وجد ان عمله ينطوي على مشمولات تتجـه وجهة رابعة ، اعني تطوير نقد يتناول مـا يجد قبولا في النفوس ، وقد اشار الى هذا بسخرية ، بالرغم مما فيه اساساً ، من مشتملات جادة ، حين

كتب يقول : « وعرضاً اقول ان هناك ضوءاً غريباً يلقى على منـابع ارتياح النفوس لتلقي الشعر . والحق اني لست بارئاً من خشية ان تكون مجهوداتي ذات عون للشعراء الشباب (وغيرهم) حين يشاءون ان يزيدوا في مقدار ما يبيعونه من مؤلفاتهم . فان وضع قواعد « لهذا القبول العام » يبدو شيئاً ممكناً تحقيقه » .

اما ما حققه رتشاردز نفسه ممـا كان يستشرفه فشيء بسيط واهٍ في ذاته . ففي خلال حقبة من الزمان طبع قصائد ، أغفل ذكر ناظميها ، وحاول بعض المحاولة ان يخفي العصور التي قيلت فيها ، وذلك بكتابتها حسب التهجئة الحديثة ، عن تلامذته في كمبردج ، وقد تسلسلت القصائد من شيكسبير حتى إلاّ ويلر ويلكوكس ، ووزعت في مجموعات رباعيـة مختلطة ، وطلب الى الطلاب ، وأكثرهم جامعيون يقرأون الانجليزية لنيل درجة الشرف ، أن يقرأوا القصائد في اوقات الفراغ بعنايـة عدد ما يشاؤون من مرات ، وان يعلقوا عليها . وقـد عرف رتشاردز القراءة الواحدة بانها أي عدد من النظر والتصفح في جلسة واحدة ، وطلب الى الطلاب ان يسجلوا عدد القراءات مع تعليقاتهم ، وبما ان بعض الطلاب قرأوا اثنتي عشرة مرة او أكثر ، ولا تكاد تجد واحداً قرأ قصيدة أقل من أربع مرات ، فانه من الواضح ان القصائد قرئت كثيراً وبامعان . وعند نهاية اسبوع جمع رتشاردز تعليقاتهم التي يسميها « بروتوكولات » أو مسوّدات ، وتحدث عنها وعن القصائـد في حجرة الدراسة « ولم يكن إرجاع المسوّدات اجبارياً ، ولذلك يمكن ان يقـال إن الـ ٦٠ ٪ الذين فعلوا ذلك انما كانت تحدوهم رغبـة حقيقية »* ، وقد اتخذت الحيطـة لابقاء القصائد مجهولة النسبة ، وحذر رتشاردز في ملاحظاتـه من ان

---

* ذلك ما قاله رتشاردز نفسه في مقدمته ، انظر ص ٥ من الكتاب المذكور .

يحاول التأثير في المجموعة لصالح القصيدة او ضدها أو ان يلمح بشيء إلا ان القصائد أميل الى ان تكون خليطاً .

ويمثل « النقد التطبيقي » وعنوانه الفرعي « دراسة في الحكم الأدبي » شيئاً من هذه المادة بعد ان فرزت ونظمت . أما القسم الاول من الكتاب فانه تمهيدي ، يفسر التجربة ويتحدث عن مشكلاتها المتعددة والثاني وهو الأطول يقدم نماذج من المسودات لثلاث عشرة قصيدة ، ومعها القصائد ، ولكل قصيدة فصل خاص مقسم حسب الاستجابة التي نجمت عن المسودات . ويتألف الرابع من خلاصة وارشادات تحبيذية ، وأربعة فهارس أضيفت : أحدها ملاحظ اضافية والثاني يجمع جدولاً للقبول النسبي الذي لاقته القصائد ، والثالث يذكر اسماء اصحابها (حتى إن القارىء الذي كان يختبر نفسه على هذا النحو نفسه ، يجد السرّ في النهاية منكشفاً) والرابع تترتب فيه القصائد على الطريقة التي قدمت بها في الاصل للطلبة . أما القصائد الثلاث عشرة المدروسة فانها تتراوح بين عدد يمكن ان يعتبر « طيباً » مثل « السوناتة السابعة المقدسة » لدن (هبّي على أركان الارضين المتخيّلة) وقصيدة هوبكنز « الربيع والخريف : الى طفل صغير » وبين قصائد لفيليب جيمس بيلي و ج. د. بليو وولفرد رولاند تشايلد ورجل يسمّى « وودباين ولي » .

وطريقة رتشاردز في كتابه هي ان يطبع القصيدة ثم يطبع انواع الاستجابة لها ثم يشتق الاحكام العامة . وتجيء قراءاته اللامعة للقصائد خلال الإيحاءات وبطريقة عارضة . ولايجاد تميز أساسي في « مسودات » القراء يستعمل كلمة « تقرير » للملفوظات التي تكمن أهميتها فيما تقوله وكلمة « تعبير » للملفوظات التي تكمن اهميتها فيما تعكسه من العمليات العقلية عند الأدباء . ويؤكد رتشاردز للقارىء ان المسودات التي يعرضها لم تجر فيها يد التلاعب حتى إن التهجئة والترقيم تركا دون تغيير حيث بدا ذلك

هامـــاً (إن الخط كما يقول رتشاردز له أهميته ولكنه لا يملك طريقـــة لعرضه) وانه ليس ضمن التعليقـات والتفسيرات التي ينقلهـــا شيء مختلق (شك قد يثور حقاً نظراً لأن بعض التعليقات تكاد لا تحظى بالتصديق) . وهو يؤكد انه اختار مادة المسوّدات بموضوعية وانصاف ، ما امكنـــه ذلك ، إلا انه هوّن بعض الشيء من نسبة المادة التي لا تستند الى رأي .

ومهما يكن من شيء ، فان مـــا تكشفه المسوّدات ، لعله ان يكون اكبر صورة مروعة ، وثقت بالشواهـــد العديدة ، وقدمت أبداً لتصور القراءة العامة للشعر . ولعل اكبر شيء مخيف حصل عليه رتشاردز هو الشهادة على ان تلامذته (وربما انطبق هذا على كل القراء والشعراء الا قلة ممتازة منهم) يعتمدون اطلاقاً على مـــا يوحي به اسم الاديب وعلى احساسهم بموضع ذلك الاسم في سجـــل الخالدين ، ويتخـــذونه عكازاً لاحكامهم وقد كادوا في كل حالة ان يكونوا عاجزين عن الحدس بالمؤلف دون ان يُعرّفوا باسمه ، واذا حزروا أخطأوا التخمين ثم مضوا في تقييم ذاتي مؤسس على ذلك التخمين الخاطىء وقد ظهر انهم جميعاً يعكسون كل الاحكام المقبولة في مجال القيم الشعريـــة بآرائهم المخلصة مع انهم لا يعرفون اسم صاحب القصيدة .. وخوفاً من ان تصبح هذه الحقيقة محطاً للتهوين من شأن الأحكام المقبولة فان بلاهة ملاحظهم وعجزهم الصريح عن أن يقرأوا أو يلحظوا أبسط الحقائق المادية وأشدها وضوحاً تبينان أن الخطأ هو خطأهم .

ويلخص رتشاردز الصعوبات الكبرى التي تكشف عنها المسودات ، ولعلّ خير طريقة تؤدي معنى لمادته ان ننثر تلخيصه هذا ثم ان نعرض بعض المسودات النموذجية التي تظهر بعض الاخطاء . وقد وجد الصعوبات الكبرى عشراً :

أ ــ العجز عن فهم المعنى الواضح للشعر أو تفسير معناه

النثري القابل للحلّ .

ب ــ الصعوبات في الفهم الحسي للشكل .

ج ــ الصعوبات المتصلة بالصور المنظورة .

د ــ أمور غير متناسبة في الذاكرة وخاصة ذكريات ذاتية او خواطر مرتبطة على نحو خاطىء .

هـ ــ أرجاع مخزونة استدعتها القصيدة وحركتها .

و ــ العاطفية (أو الضعف العاطفي)

ز ــ الكبت ، وهو معكوس العنصر السابق .

ح ــ اللياذ بالمبادىء .

ط ــ الفروض « المسبقة » ذات الصبغة الفنية .

ي ــ الافكار « المسبقة » العامة النقدية .

ولنعرض اولا بضع نماذج من المسوّدات والشذرات عن سوناتة دن ، فلعلها أبرز قصيدة في كل هذه « الطبخة » ، فيسميها أحد القراء مقطوعة عاجزاً عن ان يتبين انها سوناتة ، ويرى ثان ، مأخوذاً برجع مخزون نحو مادتها ، ان لها وزن الترانيم ويقول فيها :

لقم من الألفاظ . لا تجد اي قبول . ترنيمة جيـــدة ــ في الحقيقة ، وهذا ما يدل عليه وزنها .

روحها الدينية مرهقة لامرىء لا يؤمن بالتوبة على هذا النحو .

وثمة قارىء لم يستطع ان يصنع فيها شيئاً :

أعترف تواً بانني لا استطيع ان اعرف عمّ يدور كل هذا الصخب فان القصيدة محيرة تماماً ، وما فيها من ضمائر عديدة وأحوال ، تبهم الفكرة ان كانت فيها فكرة محدودة .

ويرى قارىء آخر ان في « اركان الارضين المتخيلة » « ايهاماً جميلا » .

ويكتب آخر مدافعاً :

To: www.al-mostafa.com

من الصعب على المرء ان يشرك الشاعر نزعته ، أذ مع ان اخلاصه أمر واضح ، فان وسائله الفنية رديئة ، غير ان الابيات على الرغم من ذلك تعبر عن ايمان بسيط في نفس رجل ساذج جداً .

وينساق تلميذ آخر في قطعة من ترجمة ذاتية فيقول :

بعد ان اخفقت في ان أكتب سوناتة اصبح لدي اعجاب شاذ بمن يكتبون هـــذا اللون من الشعر ، ولو لم يكن الامر كذلك لحسبتني في النهاية أقول ان هذه السوناتة رديئة .

ويقول آخر « القوافي غير مستوية » ، وآخر يقول : « انها تبطىء وتتعثر عندما تقترب من نهايتها » . وثالث يقول : « أحسست ان الكاتب قد صوّب سهمه نحو هدف عـــالٍ فقصر دون بلوغـــه » . ويعلق شخص متحمس لتطبيع الاوزان بقوله :

تبدو لي القصيدة سوناتة متعفنة مكتوبة على البحر الأيامبي الخماسي ، المناسب لمزاج الشاعر ؛ ولم أستطع ان أجد التفاعيل الخمس المعتادة في كل بيت على رغم من إلحاحي ودفي للطاولة بأصابعي ، فان التفعيلات كثيراً ما تكون غير ايامبية ، وفي البيت الواحد احياناً أربعة مقاطع منبورة ، وأحياناً ستة ، أما في التركيب فان القصيدة تشبه ان تكون قرزمة طالب في اول عهده بالشعر ، وأسوأ ما فيها الأبيات ٥ و ٦ و ٧ . اما الفكرة فتبدو وجيهة حقاً .

ويناقض قارىء آخر هذا الرأي بقوله : « انا لا آبـــه بالمعنى فاني تكفيني موسيقى القصيدة » . وينقدها أحد الطلبة بقوله : « ليس فيهـــا صور » . وينفيها طالب إطلاقاً بقوله : « إن اول نقطة في هذه السوناتة وهي فيما تبدو اوضح شيء فيها ، انها كان من الممكن ان تكتب نثراً ويكون تأثيرها مساوياً للشعر ان لم يزد عليه » .

وقد اصابت قصيدة دن ٣٠ مسوّدة مشايعة لها و ٤٢ مضادة و ٢٨ ليس فيها آراء . وللمقارنة ننظر في القصيدة التي احرزت اكثر عدد من المشايعين (٥٤) واقل عدد من المنكرين (٣١) (اما الخمسة عشر الباقية فانها عارية عن الآراء) وهي قصيدة « الهيكل » لبليو * من مجموعة : « Parentalia and Other Poems » ومطلعها :

بين الاشجار السامقة الخاشعة
سأخرّ على ركبتيّ .
فلن اجد هذا اليوم
مكاناً كهذا ملائماً للتعبد

وتستمر القصيدة في خمس مقطوعات على هذه الشاكلة . وقد اغفل بعض القراء القصيدة وتعلقو بالجدل الديني ، وهذا مثال على ذلك :

« لا احب ان اسمع الناس يتمجدون بتعبدهم ؛ لقد كان ألفرد دي فيني يرى ان الصلاة جبن ، ومع اني لا اتطرف تطرفه فاني اعتقد ان من الجفاء ان نحشر التواجد الديني في حلق هذا العصر الشكي وهو لا يسيغه » .

وأبان ناقد آخر عن مثل جميل من الامور غير المتناسبة في الذاكرة ، فقال : « حين قرأت البيت الثالث عنّت على بالي صورة حيوية ، صورة اللاعب وقد انفرد بالكرة ، من خط دفاع واه ، ثم مضى قدماً نحو الخط لا يثنيه شيء » .

وقد أحب اكثر القراء هذه القصيدة ، وهذه تعليقات نموذجية تقدم بعض الأسباب المميزة التي حكمت لها بالأفضلية :

١ ــ ان الافكار الكامنة في هذه الابيات لتشارف الكمال فالتعبير عن العاطفة حادّ لذّ كالعواطف نفسها ... وارى انها تعبر عن افكاري .

* هي القصيدة السابعة حسب ترتيب رتشاردز ، أنظر ص : ٩٢ من كتاب « النقد التطبيقي » .

٢ ــ أظن انها قصيدة جميلة جداً في الحقيقـــة ، فأنا أحب الوزن ، وأحبّ جوّ كل شيء هنالك ، وهي تعطينا صورة فخمة للغابة ، وللشاعر المتدينة التي تشربها الشاعر حين رأى ما يصوره ؛ انها نقل جميل لشعور جميل .

٣ ــ ان الايقاع ليبدو مناسباً لتدرج الفكرة تماماً .

٤ ــ جو من السلام والخشوع العميق ، ينقل القارىء الى عالم آخر ، انقى وانصع من هذا العالم .

٥ ــ لقد نجح الشاعر في جعل رغبته في العبادة مشاعاً بين الناس ... انها لقصيدة لطيفة .

٦ ــ انها لواسطة العقد بين القصائد الاربع ، فهي تخلق لنا جواً مهيباً هادئاً خاشعـــاً من غابة الصنوبر ، فنتذكر كم ثارت فينـــا افكار مشابهة بعثتها رؤية الهدوء الخاشع في الاشجار ، حين نقف امامها مأخوذين بعظمتها مشدوهين بأبهتها ، وهي قصيدة هادئة ، جميلة بما في موسيقاها من رخامة وعذوبة .

إن الشيء المرعب حقيقة في « النقد التطبيقي » يتجلى لنا حين ندرك أن كتّاب المسوّدات ليسوا قارئين نموذجيـــين للشعر ولكنهم بخاصة قراء ممتازون فمنهم اساتذة مرجوون للغـد ، وادباء ، بل شعراء يقرأون تحت ظروف تكاد تكون مثالية (مع الاقرار ببعض نواحي القصور إذ ليس لديهم مرجع يعتمدونـــه ولا نبراس يشع عليهم من انتـــاج كامل ، ولا لديهم اي تلميح عمـــا يسميه رتشاردز « اصل » القصيـــدة) . ويقول رتشاردز مبدياً اسفه :

من مقارنات استطعت ان اجريها بين هذه المسوّدات ومسوّدات اخرى حصلت عليها من نماذج اخرى من القراء ، ارى انه ليس ثمة ما يدعو للظن بأن مقياساً عالياً من الفراسة النقدية قد يكون من

السهل ايجاده في ظل ظروفنا الثقافية الراهنة . لا ريب اننا لو استطعنا جمع الجمعية الملكية للأدب او الجمعية الاكاديمية من اجل تجارب كهذه فقد نتوقع انسجاماً اكثر في التعليقات ، او على الاقل في الاسلوب، ومحاكمة أكثر حذراً فيما يتصل بأخطار الاختيار ، اما في الامور الاساسية ، فقد تحدث مفاجآت لم نكن نتوقعها .

ويقول في الخلاصة عند نهاية الكتاب حاكياً عن كتاب المسودات :

هؤلاء هم ثمرة اكثر انواع التعليم كلفاً ونفقة ، باستثناء القليل منهم ، واحب ان اقول مرة اخرى ، مؤكداً ، انه ليس ثمة ما يدعو الى الظن بأن هناك اية مجموعة مشابهة لهم ، في اي مكان في العالم ، تستطيع ان تظهر مقدرة اعلى من مقدرتهم في قراءة الشعر . ان ابناء الجامعات الاخرى وبناتها الذين قد يظنون غير ذلك ، مدعوون للقيام بمثل هذه الشواهد التجريبية التي يجمعونها تحت ظروف مشابهة ، الا ان المدرس المجرّب لن يدهش من أي هذه المسودات او على الاقل لا يفعل ذلك اي مدرس تحاشى من ان يحوّل كل تلميذ لديه الى حائك يردد آراءه . ولنسأل بصراحة : كم واحداً فينا مقتنع بانه قد كان ينتج ما هو احسن مما انتجوه ، تحت تلك الظروف نفسها ؟

ونقر بان تجربة رتشاردز في « النقد التطبيقي » كانت تحسساً اولا نحو وسائل المختبر وانها غير متكاملة ومن السهل تسليط النقد عليها ، وهو نفسه قد لحظ في الكتاب نفسه عدداً من الامور اغفلها وكان يمكنه الا يفعل ذلك : ومنها مشروعات مثل ان يدرس تنوع الاحكام عند القراء (او ما يسميه « علم الخصائص ») وان يتتبع الارتباطات بين قبول نوع من القصائد والصد عن نوع آخر . وهو يلحظ ان بعض التنوع قد

يكون ناشئاً عن التعب ويرى ان اسبوعاً واحداً قد لا يكفي لقراءة اربع قصائد قصيرة » مع ان هذا الرأي قد يبدو سخيفاً عند السادة المتصدرين في دنيا المناهج التعليمية ، الذين يظنون ان كل الادب الانجليزي يمكن ان يطالع بامعان ، مع الفائدة المحققة ، في عام واحد ! » . ويقترح رتشاردز في « التفسير في التعليم » توسعات اخرى لهذه الطريقة تشمل مواجهات لكتاب المسودات ، ودراسة ما يشطبونه في مسوداتهم لكي نصل الى عمليات التفكير عندهم ، وهلم جراً . ويحضر في الذهن عدد من الامكانات الاخرى لتصحيح الطريقة وتوسيعها فنها في باب « علم الخصائص » ، تبيان الروابط التي تربط القارىء بمدى محصوله الثقافي وتعليمه الاول ، وبتجربة له سابقة في قراءة الشعر ، وبطرز المسودة ، وبالمزايا الشخصية العامة ؛ وفي باب التجريب العلمي : بالتدريجات العددية وبالمقارنة بين مسوّدات هؤلاء القراء ومسودات قراء اخبروا باسماء الشعراء ؛ وهنالك توسعات اخرى : كأن تنسب القصيدة الى غير صاحبها ، وان نعيد كتابتها من اجل الحصول على نتائج مختلفة او ان نكتبها حسب نهجة قديمة او حسب نهجة حديثة الى غير ذلك من امكانات تجريبية لا حصر لها . واخيراً كان من الممكن الحصول على نتائج مخالفة لو اننا طلبنا الى الطلاب ان يكتبوا فقط عن قصائد يحبونها .

ولعل اخطر نقص في الكتاب نقيصة ادركها رتشاردز وحاول ان يدافع عنها وهي الضحالة السيكولوجية ، كتب يقول :

> انا تواق لان اواجه الاعتراض الذي قد يتقدم به بعض السيكولوجيين ، او خيرهم — حيثما وقع — وهو ان المسودات ليست تعطينا شهادة وافية بحيث نتمكن من ان نستخلص دوافع الكتّاب وان البحث كله من ثم سطحي . الا ان اولية كل بحث لا بد من ان تكون سطحية ، وايجاد شيء صالح للبحث

بعد ان كان بعيداً والتوصل اليه من الصعوبات الكبرى في علم النفس . وانا اعتقد ان الحسنة الكبرى لهذه التجربة هي انها تحقق هـذا الامر . ولو انني شئت ان اسبر اعماق اللاشعور عند هؤلاء الكتاب حيث انا مؤمن بانني استطيع ان اجد الدوافع الحقيقية لما يحبونه ويكرهونه ، اذن لخططت شيئاً يشبه ان يكون فرعاً من الوسائل التي تستعمل في علم التحليل النفسي لتحقيق هذا الغرض . ولكن كان من الواضح ان تقدماً قليلا قد يحقق لو اننا تعمقنا كثيراً ومهما يكن من شيء فحتى هذا الاختبار على حاله هذه قد اثار مادة غريبة كافية .

وحتى حين نسلم بعدالة هذا التفسير الذي يقوله رتشاردز نرى انه من المؤسف ان التعمق لم يكن ممكناً بحال لانـه كان خليقاً ان يبدد التفاؤل السهل ، من اقتراحاته التي وضعها في سبيل اصلاح التعليم .

والشيء الوحيد الذي قـد يسمح لقارىء هـذا الكتاب بأن يحتفظ برشده وببعض الامل في مستقبل الشعر هو النغمـة المرافقة الثابتـة التي نتلمسهـا في قراءات رتشاردز الدقيقة اللامعة . وهو لا يواجهنا بهـذه القراءات مباشرة ولكنه يجعلها بعامة ، متضمنة ، خـلال الاشارة الى تقريرات وتلميحات وردت في المسودات ، حتى ان القراءة المستوفـاة للكتاب تجعل القارىء يحس عند النهاية بان مبنى الكتاب قـائم على نوع من العملية الجدلية الحوارية . ورتشاردز على وعي تام بهذا المبنى الروائي لكتابه اذ يقول : « سأتقدم قصيدة اثر قصيدة ، سامحـاً للرأي المخالف الكامن عنـد اصطدام الآراء ، وللذوق والاعتدال ، بأن توجه هـذا العمل » . وفي حالات قليلة نجده يتقدم بنماذج من قراءاته ليوضح نقاطاً لم يستطع معالجتها كتّاب المسودات ، وتجيء قراءاته كوشائع النور خلال الضباب الكثيف . ومن الامثلة النادرة تعليقه على بيت من احدى القصائد :

« يا انسجة فولاذية سخيفة [نسجتها] الشمس » :

« O, frail steel tissues of the Sun » إذ يقول :

Tissue ـ ولنبدأ بالاسم ـ كلمة ذات معنيين اولهما « ثوب من الفولاذ » قياساً على « ثوب من الذهب » او « ثوب من الفضة » والصفة الفاترة المعدنية اللاعضوية في النسيج هي التي ربما كانت هامة . وثانيهما « رقيق ناعم شبيه بالشفاف » مثل الورق الرقيق .

Steel : مجاز من النوع الحسي ، وهو النوع الثاني عند ارسطوطاليس اي عند الانتقال من الفصل الى النوع ، فالفولاذ نوع خاص من معدن قوي يستعمل للدلالة على اية مادة قوية تستطيع ان تمسك وتجمع اجسام السحائب الممتدة . اما الايحاء المستمد من لون « الفولاذ » فانه مناسب للمقام .

Frail : ترديد يصور مبلغ رقة « النسيج » والشفافية وما يوشك ان يتمزق ايضاً لوهيه .

Of The Sun : توازى قولك « الذي نسجته دودة القز » اي نسيج من [لعاب] الشمس .

ان القيمة الهائلة في كتاب « النقد التطبيقي » لهي كلياً في المعلومات التي صورت لنا كيف يقرأ الشعر ناس تظن فيهم الكفاءة لذلك ، ثم كيف يضع رتشاردز قراءاتـــه الخاصة في وجه قراءاتهم بعـــد ان يوسعهـــا ويعممها . وهو ، من وجه أو آخر ، يقرّ بقـــلة جدوى الاستحسانات في آخر كتابه ، وبقلة جدوى كل نوع من التقريظ والاستحسان . ويقترح الكتاب تحسيناً من خلال التعليم ، أي بزيادة التجريب في الجامعة . ويجعل التفسير موضوعاً يدرس ، ويخلق « كرسي لصور الدلالات » شبيه بكرسي ادلر في « البيداغوجيا العلاجية » . ولكن المثل اللاتيني يقول : « من ذا

الذي يحمي الحماة ؟ » ــ واقول : من ذا الذي يعلم المعلمين ؟ فان رتشاردز يدرك ان كتّاب المسوّدات هؤلاء هم حتماً الذين سيعلمون الشعر في الجيل التالي ، ومن غير المحتمل ان يتغيروا أساساً بهذا الاختبار ، أو بالكتاب نفسه ، او بكل كتبه مجتمعة . ان الحياة لتثبت ، باستمرار ووضوح ، ان العجز العام لاختبار الآثار الفنية ، بذكاء ونقد ، يمتد فيشمل المحترفين في ميدانهم نفسه كما يشمل آخرين نفترض فيهم الكفاية .

اما في مسألة الاعتماد على سمعة الشاعر ودرجته في الحكم فان هنري بير في كتابه « الادباء ونقادهم » يقدم لنا بعض القصص الممتعة ، فيسرد قصة نموذجية عن حفلة موسيقية بباريس اقامها ليزت سنة ١٨٣٧ وفيها ثلاثية لبيتهوفن وواحدة لبكسيس ، وتبادل اسما الموسيقيين في البرنامج ، سهواً ، فصفق الجمهور ، وأكثره من المثقفين والعارفين بالموسيقى ، تصفيقاً صاخباً لقطع بكسيس واستمع الى قطعة بيتهوفن بقلة اكتراث ، او بما هو اسوأ من ذلك ، وعلق ليزت على ذلك بقوله :

« عندما عزفت ثلاثية بيتهوفن في الموضع الذي كان مخصصا في الاصل لبكسيس ، وجدت عارية من الإلهام عادية مملة ، حتى ان كثيراً من المستمعين غادر القاعة معلنا ان جرأة المسيو بكسيس في تقديم موسيقاه الى جمهور كان يستمع قبل لحظات الى احدى روائع بيتهوفن انما هي وقاحة صرف » .

واضاف ليزت يقول ان قطعة بكسيس لم تكن ، فحسب ، عادية . بل كانت تختلف في اسلوبها اختلافا بيناً عن موسيقى بيتهوفن .

ومجمل القول ان كل ما يستطيع ان يفعله كتاب مثل « النقد التطبيقي » في طريق علاج الموقف الذي يعرضه هو انه يبرز موضع القراءة اللبيقة الدقيقة ، في غابة متكاثفة من القصور وقلة الكفاية العامة . اما العزاء الاكبر فهو في ان هذه القراءة نتاج جهد الجماعة ، لا الفرد ، الى حدّ ما ، وانها تشبه حقيقة ولدت من اجتماع عدة اخطاء ، ونستطيع ان نفترض

بان قراءات رتشاردز لا تجيء فحسب من خلال هذه المسوّدات ولكنها ايضاً مستوحاة مسهبة موجهة بهذه المسوّدات نفسها ، الى حدّ ما ، وانها لا تفترق عن وسائله في مؤلفاته الاخرى من حيث انها وليدة التكاثر والانتقاء . وواضح انه ليست هناك قراءة « صحيحة » لقصيدة . وانما هناك قراءات جيدة واخرى رديئة ، وان الجيدة تنشأ من بين قراءات رديئة كثيرة . وهنا يتضح ان الفضل العظيم لكتاب « النقد التطبيقي » ، ولكل مؤلفات رتشاردز بعامة ، في النقد الادبي الحديث ، هو في الدرجة الاولى فضل في الطريقة وعلم المناهج اكثر منه في المبادىء او في اقتراح الاصلاح . ذلك انه بايجاده اقتراباً من الظروف التجريبية يحقق لاول مرة وصفاً موضوعياً لكيفية قراءة الشعر على الحقيقة ، ويركز جهد النقد على ميدان قلّ خوضه فيه ، اعني ميدان النقل او التفسير الشعري او علاقة القارىء بالقصيدة . وحين يوجد اقتراباً ما من الظروف الجماعية فانه يحقق ايجاد وسيلة صالحة لتحسين القراءة وتحسين تلك العلاقة .

٣

لطالما عني النقد الادبي ، على شكل متقطع او مستمد من الحدس ، شأنه في ذلك شأن الوسائل الحديثة الاخرى ، بدور القارىء او الجمهور في عملية النقل الفني . فقد وضع كل من افلاطون وارسطوطاليس القواعد العامة ، عن ردّ الفعل عند الجمهور ، في مبدأيهما النفسيين الاجتماعيين المتعارضين ، فقال الاول ان الفن مثير ضار للعواطف ، وقال الثاني انه عامل يساعد في تطهير العواطف ؛ ولكن لم يحاول واحد منهما ان يدرس جمهوراً معينا وردّ الفعل عنده ، نحو آثار فنية معينة . وقد طور لونجينوس بوضوح في كتابه « في الرائع » بالاستعمال اللغوي تلك التفرقة التي سماها مل من بعد « الدالّ » و « الضمني » حيث كتب لونجينوس (ترجمة

ريس روبرتس) يقول : « ثم انك ولا بد على وعي بأن الصورة تخدم غرضاً عند الخطباء ، وغرضاً آخر عند الشعراء ، وان سبيـــل الصورة الشعرية ان تأسر ، وسبيل الخطابية الوصفُ الحيُّ » . وهذه تفرقـــة اساسية لكل دراسة تتناول التجربة الفنيـة عند الجمهور ، ولكن لونجينوس وقف بها عند هذا الحد ولم يتجاوزه . نعم انه يقترح من بعد في الكتاب نفسه عدداً من الوسائل التي تنتج تأثيراً في الجمهور ؛ وحديثه بخاصة عن « الالتفات » في مخاطبـــة الجمهور نموذجي حقاً . وبعد ان يقتبس سطراً من هيرودوتس ، يتحدث فيـــه عن اعمـــال البطل في ضمير المخاطب لا الغائب ، يقول :

اتبصر ، يا صديقي ، كيف يقودك في الخيال خلال ذلك العالم ويجعلك ترى ما تسمع . وكل هذه الاحوال من الخطاب المباشر تضع السامع في قلب المشهد ، وهكذا هو الحال حين يبدو انك تتحدث لا الى الجماء الغفير ، بل الى فرد واحد .

« ولكنك يا تيديدس ــ ما كنت تعرفه ، ذلك الذي قاتل البطل في سبيله » (الالياذة ٥ : ٨٥)

انك ستجعل سامعـك اكثر استثارة وتنبهاً ، مفعماً بالمشاركة الحيوية ، اذا ابقيته مستيقظاً بكلمات تخاطبه بها .

ولعل اول اعتراف رسمي بالحاجة الى دراسة الجمهور دراسة نفسية انما كانت في القرن الثامن عشر ، وبلغت ذروتها في مقال إدمند بيرك « في الرائع والجميل » ؛ يقول جون مورلي :

كان ذلك توسيعاً قويـــاً للمبدأ الذي وضحه اديسون ، قبل زمن غير بعيد ، في تردد واستحياء ، وهو ان نقاد الفن يفتشون عن المبادىء الفنية في غير موضعها الصحيح ، ما داموا يقصرون تفتيشهم على القصائد والصور والحفر والتماثيل والمباني

بدلا من ان ينظموا اولا العواطف والقابليات الانسانية ، التي يلوذ بها الفن . وكانت معالجة اديسون عابرة ادبية صرفاً ، امـا بيرك فانـه عالج موضوعـه بجسارة على اساس من السيكولوجيا العلمية التي كانت في متناوله حينئذ . وان الاقتراب من هذا المبدأ من الناحية السيكولوجية معناه احداث تقـدم واضح فذ في طريقة البحث الذي اضطلع به .

ان بيرك حين اخذ يستقري الفن في مجال الجمهور كان يطبق عمليـاً نظرة نمت خلال القرن الثامن عشر وهي ان النقد يفيد إذا قلل الفروض واكثر من المعلومات . ولقد كتب جونسون في « الجوّاب » يقـول : « ان من مهمة النقد ان يقيم مبادىء ، لكي ينقـل الرأي الى دائرة المعرفة » . وفي القرن التـالي اضاف كولردج مظهراً علميـاً آخر وهو « التجريب » ، وكأنما كان في « السيرة الادبية » يردد صدى جونسون (حين قال ان غاية النقد ان يقيم « مبادىء الكتابة ») . وقد لحظ كولردج نقطة اسهب رتشاردز من بعد في ابرازها في « النقد التطبيقي » وهي التباين الواسع وعدم الثبات اساساً في استجابة الجمهور للشعر (هي عند كولردج الاستجابـة للاناشيد الغنائية Lyrical Ballads من نظـم وردزورث) ، فكتب يقول :

انا مغرى بأن اعتقد ان هذا التقدير لا يشذ كثـيراً عن الصواب اعتماداً على الحقيقة الملحوظة التاليـة التي استطيع ان اقررها حسب معرفتي وهي ان مثل هذا الحكم العام قد قال به اشخاص متباينون كلّ على قصيدة غير الاخرى . ومن بين هؤلاء الذين أغلي من تقدير صراحتهـم وحكمهم اتذكر بوضوح ستة ، عبّرت اعتراضـاتهم عن هذا المغزى نفسه ، مقرّين في الوقت نفسه ان كثيراً من القصائد قد منحهم متعة

عظيمة . ومن الطريف ، وان بدا غريباً حقاً ، ان ما عدّه احدهم ممقوتاً عدّه الآخر ابياته المفضلة . وانا حقاً مقتنع بيني وبين نفسي انه لو امكن ان تطبق هذه التجربة على هذه المجلدات مثلما تم في القصة المشهورة عن الصورة ، لكانت النتيجة مماثلة ، وإذن لرؤيت الاجزاء التي نثرت عليها البقع السود امس ، بيضاء ناصعة في اليوم التالي .

وحين كان كولردج يضع القاعدة النظرية التي قد تتطور الى التجريب الموضوعي على القارىء ، انتج دي كونسي عدداً من الدراسات المتميزة بقوة الاستبطان والاستبصار ، عن رد الفعل عند القارىء ، وخير امثلتها المعروفة مقال له عنوانه « في قرع الباب في ماكبث » وهو ما سينمو من بعد ليكون ابحاثاً نفسية تحليلية في الميدان نفسه . وفي هذا المقال بدأ دي كونسي بمشكلة عدم التناسب الذي لا يجد له تفسيراً في الاستجابات التي كان يثيرها دق الباب في نفسه (وهي بالدقة نفس المشكلة التي ابتدأ منها ارنست جونز بحوثه في هاملت بعد قرن من الزمان) . يقول دي كونسي :

منذ ايام طفولتي احست دائما بحيرة عظيمة ازاء احدى النقاط في ما كبث ، وهي ان قرع الذي يتلو مقتل دنكان يثير اثراً في مشاعري لا استطيع الافصاح عنه . وكانت النتيجة ان ألقي هذا على حادث القتل رهبة خاصة وعمقا في الخشوع . ومع ذلك فهما حاولت باصرار ان يحيط فهمي هذا الامر ، فاني لم استطع ان ارى لم يحدث لديّ مثل هذا الاثر .

وبعد ان يجري متتبعا البحث الاستبطاني ، يخرج بجواب (اما القول بانه ليس الجواب الصحيح وان اجوبة اخرى مرضية قد وجدت منذ

عهدئذ فلا يقلل من رجاحة ما توصل اليه دى كونسي من طريق منهجه في البحث) .

وخلال القرن التاسع عشر تطور الموروث المنحدر عن كولردج الى اختبارات تجريبية عامة في مجالات كانت تعد من قبل حرما مقدسا للظن والتخمين . ومن نماذج ذلك اختبار جالتون لتأثير الصلاة ، وان كان هذا مثلا مضحكا (لقد اشار اليه رتشاردز مراراً باستحسان) ، فقد قرر جالتون ، وهو محق فيما قرره ، ان الصلوات التي تقام من اجل حياة الحكام واطفال القسس اكثر من التي تقام لغيرهم ، وفحص الاحصاءات عن مدى اعمارهم (فوجد انها قد تكون في متوسطها اقصر من غيرها ، ولكن ذلك لا يؤيد الظن بأن الصلاة ضارة) .

اما الآراء التي تعرف في القارة الاوروبية باسم « علم الجمال الانجليزي » وهي الجماليات الفيزيولوجية عند كل من هربرت سبنسر وغرانت ألن والتي تؤسّس التجربة الجمالية فيها على رد فعل جسماني ، فقد تطورت في المانيا اساسا الى مدرسة علماء الجمال التجريبيين ، ومؤسسها غوستاف فخنر ، بدأ بالاختبار التجريبي على فرضية ادولف زايسنغ القائلة بأن اقسام « القطاع الذهبي » (وفيها ان نسبة الوحدة الصغرى الى الكبرى كنسبة الكبرى الى الكل) تمتع الى حد الاملال . اما تجاربه المؤيدة لهذه الفرضية والتي تحدث عنها في كتابه « علم الجمال التجريبي » Experimental Aesthetics فانها قدمت للناس الطريقة التجريبية ، بما فيها من نص على الكم ، وخلقت بعامة معالجة عن طريق المختبر لدراسة رد الفعل عند الجمهور . ثم ان فون هلمهولتز في كتابه « احساسات النغم » Sensations of Tone اقام علم جمال الموسيقى على اساس قوي من الطبيعيات والفيزيولوجيا . غير ان محاولات بعض الباحثين امثال إ. ف بريك وإيوالد هرنغ ثم من بعدهم ممن اجروا نفس التجارب على التأثيرات الممتعة للالوان ومجموعاتها لم

يحرزوا مثل ذلك النجاح . (مع اننا يمكن ان نفترض اننا في النهاية سيكون لدينا حتماً طبيعيات انسجام الالوان مقنعة كافية في معالجة الصور الكبرى ، كفاية طبيعيات الصوت الموسيقي في مجال المؤلفات الموسيقية الكبرى) : وقد رسم فلهلم فندت تلميذ فخنر في كتابه « عـــلم النفس الفيزيولوجي » Physiological Psychology الخطوط الكبرى للتطور المقبل في علم الجمال التجريبي ، وقد تعترض ان في هـــذا الاتجاه (مثلما يحاوله الجشطالتيون فيما يحتمل) يكمن الامل الذي نحمـــله في انفسنا للحصول على مجموعـــة من المعلومات العلمية عن ردود العقل عند الجمهور ، ولعله علم الجمال الموضوعي الوحيد الاصيل الذي قد نبلغه ذات يوم ، هذا على الرغم من ضروب من الاهمال في المعالجة كالحديث الدارج عن ردود فعل « احشائية » نحو الصور وجنون « عرض الذات » .

ومثل هـــذه الحركة تطور في فرنسا على مدى أضيق . ففي ١٨٨٨ نشر اميل هنكن « النقد العلمي » La Critique Scientifique فأسس به علم « السيكولوجيا الجمالية » ، وعرّف الادب بانه « مجموعة رموز مكتوبة يقصد منها ان تنتج عواطف غير فعالة » ، ثم طوّر جهازاً مدهشـــاً من المصطلحات ونُظُم التصنيف ، استمده من العلوم الطبيعية ، من أجل ان يعالج الاثر الفني ، على انه اولا تعبير عن مؤلفه ، وثانياً من حيث اثره في القارىء ، وقد كانت اهدافه وأساليبه رصينة الا انها ، نوعاً ما ، نشأت قبل اوانها ، غير ان النتائج التي حصلها في تطبيق المبنى على الادب في مجلدين بعنوان « دراسات في النقد العلمي » Études de Critique Scientifique في السنتين التاليتين لم تكن ناجحة تماماً . وواضح ان كثيراً مما أداه هنكن يعد سلفاً لما أداه رتشاردز ، وكان له أثر عظيم في نقاد يذهبون مذهب التحليل النفسي مثل شارل بودوان . بل يبدو انـــه أثر في اناس لم يكن تأثير النقد العلمي ليبلغهم مثل ريميه دي غورمونت فهذا الناقد على الرغم

من الاتجاه الجمالي الخالص في نظرياتـــه ، قد استمد كثيراً من كل من الطبيعيات والفيزيولوجيا ، وكان على وشك ان يكتب ذات يوم كتابـــاً اسمه « عالم الكلمات » The World of Words « ليجزم ان كـان للكلمات معنى ــ أي قيمة ثابتة » وهذا ما يوحي كأنه ذو علاقة « بمعنى المعنى » في القصد ، على اقل تقدير .

وتناول عدد من النقاد المعاصرين ــ الى جانب رتشاردز ــ واحـــداً او آخر من مظاهر هذا الموروث ، اما محاولين أشكالا من تجاريب المختبر في ميدان النقد ، أو دارسين لعملية النقل وردود الفعل عند القراء ، بعون من وسائل فنيـــة اخرى . وقد تقـــدم البحث (انظر الفصل عن مود بودكين) في تجارب مود بودكين في الاستبطان عند القارىء وحديثها عن الاستجابات الإستبطانية عند نفســهـــا ، وفي تجارب الدكتور ورتام عن استبطان الاديب . ولعل أكثر تجربة على طريقة تجارب المختبر ، مدهشة في عالم الادب ، قام بها سيكولوجي من جامعـــة كولومبيا اسمه فردريك ليمان ويلز وكتبت في « محفوظات السيكولوجيا » Archives of Psychology آب (اغسطس) ١٩٠٧ بعنوان « دراسة احصائية في الجدارة الأدبية » فقد جمع الاستاذ ويلز عشرة من الطلبـــة الخريجين في الادب الانجليزي بكولومبيا وسألهم ان يرتبوا عشرة ادباء اميركيـــين حسب جدارتهم ــ وهم : بريانت وكوبر وإمرسون وهوثورن وهولمز وآيرفنج ولونجفلو ولوول وبو وثورو ــ على أساس عشر صفات وهي : السحر والوضوح والرخامة والصقل والقوة والخيال والاصالة والتناسب والتعاطف والسلامـــة ، وعلى حسب ترتيبهم قدّر المنازل الادبية الاميركية ، فكان الترتيب : هوثورن في المنزلة الاولى ويليه بالترتيب : بو وإمرسون ولوول ولونجفلو وآيرفنغ وبريانت وثورو وهولمز وكوبر .

وقد مضت كلية المعلمين بكولومبيا قدماً بموروث التجريب والقيـــاس

الادبي ، دون ان تساوي ويلز في تفرده وشذوذه ؛ ونذكر هنا بضعة امثلة من الكتب الكثيرة التي الفت في هذا المضمار ومنها مونوغراف اصدرها الان ابوت و م . ر . ترابو سنة ١٩٢٢ قبل صدور « النقد التطبيقي » بعنوان « مقياس القدرة في الحكم على الشعر » A Measure of Ability to Judge Poetry ؛ وتتألف تجربتهما – وهي متفردة في براعتها – من اعطاء كل واحد من المختبرين ، قصيدة مع ثلاث صور نثرية منها على النحو الآتي : واحدة مشمولة بالعاطفية ، وواحدة مطبوعة بطابع نثري بعيد عن الشعر ، وثالثة تعمد ناثرها ان يضع فيها اخطاء ، ثم عمل جداول من المفاضلة التي اجروها ، وجاءت هذه قائمة الى حد ما . وقد قام مورتمر ادلر في اطروحته للدكتوراه بتجربة شبيهة بهذه مستعملا موسيقى كان قد هجنها في عينيه ، بطرق لبيقة ، موسيقي محترف . ونشرت هيلين هارتلي سنة ١٩٣٠ سجلا عن تجربة اخرى على هذه الخطوط نفسها في مونوغراف عنوانه : « تجارب في القراءة التفسيرية للشعر من اجل مدرسي الانجليزية » .

وفي سنة ١٩٣١ ظهر بالالمانية كتاب « بناء علم اجتماع للذوق الادبي » The Sociology of Literary Taste للفن ل . شكلنغ ونشر بالانجليزية سنة ١٩٤٤ وهو محاولة في نوع آخر من المعالجة العلمية . وهذا الكتاب موجز جداً وهو اكثر بقليل من تاريخ ادبي مختصر يعمم القول في تغير الدرجة الاجتماعية للفنان ومعايير الفن والذوق في العصور الحديثة . وقد يوحي ببعض خطوط البحث التي تجعل من الممكن حقاً ايجاد علم اجتماع للذوق الادبي لان فيه دراسة تفصيلية للتغيرات في الجرائد والمجلات ، « وبحثاً في آراء جماعات خاصة ومهن خاصة » واختباراً للاحصاءات عن بيع الكتب بما في ذلك ارقام عن اعادة الطبع لنماذج الادب القديم ، واستطلاع لشئون الاعارة في المكتبات ونوادي الكتب والجماعات القارئة . وقد هيأ شكلنغ مثل هذه الدراسة او السلسلة من الدراسات في خياله ، على نحو

غير علمي ، ثم اعلن عما « تدل عليه » والحق ان كتابه ليس اكثر من مخطط لعلم مقترح ، وهو مفيد وان كان نزراً يسيراً ؛ وبعض استبصاراته وحدسياته فذة اطلاقاً ، غير ان شكلنغ لا يملك مجموعات من المعلومات ، ولا سجلات تجريبية تسنده في عمله ، فان كان قد صدر مؤلف في هذا المجال منذ عهدئذ فلا علم لي به (دون احتقاب زخارف علم الاجتماع قامت السيدة ليفز بدراسة للذوق الادبي أعلى شأناً ، معتمدة كثيراً على رتشاردز ، في كتابها « القصص والجمهور القارىء » .)

وهنـاك محاولة معاصرة اخرى لدراسة مظاهر النقل في الادب علمياً وميدانها هو حقل السمانتيات الواسع (علم اسّسه في شكله الحديث رتشاردز وأوغدن) ، وتظهر على شكل خاص في الجهود الطامحة عند اصحاب المنطق الوضعي ، وهي جماعة يصرّ رانسوم وتيت وويلرايت على انها تحمل افكار رتشاردز الاولى حتى تبلغ بها نتائجها المتضمنة ، وان لم يكن ذلك عن رضى رتشاردز . ويتزعم هؤلاء المناطقة الوضعيين كل من رودلف كرنب وشارلس و . موريس وهم بسبيل خلق « موسوعة امية في العلم الموّحد » متسلسلة (اي يحاولون كما يقول رتشاردز ان « يحوروا بالمنطق الى القواعد الاساسية للغة كاملة ») وقد طوّروا « سمانتيات » في ميدان « لغات الدلالات والرموز » الارحب ، اي العلم الشامل للدلالات وتفسير الدلالات . وطبيعة هذا العلم ومشتملاته بعامة خارجة عن حدود أهدافنا في هذا الكتاب ، وعلى اية حال أكاد لا اجدني كفؤاً لشرحها ، ولكني اقول ان مؤلفي هذه الموسوعات الجديدة ، في سياق محاولتهم ان يستغرقوا ويشكلوا المعرفة الانسانية من جديد ، قد وقفوا حتماً ضد الشعر وقد ألمع آرثر ميزنر ، بظرف لا يخلو من جور ، الى ان مشتملات بحث موريس في « الدلالة الجمالية » في كتابه « اسس نظرية الدلالات » Foundations of the Theory of Sign انما هي معالجة للشعر على انه

« نوع لطيف من الجنون » . ثم حاول موريس في مقالين آخرين متأخرين وهما : « علم الجمال ونظرية الدلالات » المنشور بمجلة « العلم الموحد » Journal of Unified Science العدد الثامن ١ ـ ٣ و « العلم والفن والتقنولوجيا » المنشور بمجلة كينيون خريف ١٩٣٩ ـ حاول موريس فيها ان يوجد زاوية يمكن للشعر ان يأوي اليها شرعاً . ويذهب موريس الى ان المقال الجمالي هو شكل أولي من المقال ، وانه يتضمن ، في المقام الاول ، الوظيفة التركيبية للغة ؛ وانه مخصص اولا وقبل كل شيء « لابراز القيم بشكل حيوي » ثم « مادام الاثر الفني ايقونة [صورة] لا تقريراً ، فالمقال الجمالي غير قاصر على الدلالات التي يمكن التأكد من صدقها » . اي انه لا يدرس الا من طريق الثبات الداخلي لا من طريق الدلالة . ويبدو ان هذا الموقف لا يتغير في كتابه الاخير « الدلالات واللغة والسلوك » Signs, Language and Behaviour ويبدو ان كرنب ايضاً لم يراجع موقفه الذي اتخذه عام ١٩٣٤ ، في كتابه « الفلسفة والتركيب المنطقي » Philosophy and Logical Syntax ، وذهب فيه الى أن الشعر الغنائي مضارع للضحك ، أي انه شكل من التعبير العاطفي . ولما كان المناطقة الوضعيون حتى اليوم قد تركوا أمثلة معينة في المقال الجمالي دون ان يدرسوها ، فليس لنا إلا ان ننتظر بصبر ، لنرى المشتملات النقدية في هذه النظرة الممتعة . اما السيمانتيون الذين يدرسون المسائل العامة تحت توجيه كورزبسكي فيبدو انهم ، من الناحية الاخرى ، قد أسقطوا الشعر عموماً من كيان دراستهم ، مع ان كورزبسكي يلحظ في أحد المواضع من كتابه « العلم والرشد » Science and Sanity أن الشعر قد « ينقل من القيم الخالدة أكثر مما يستطيعه مجلد كامل من التحليل العلمي » .

فاذا مضينا في عرض الشعر موضوعياً توصلنا الى الآلية بمفهومها الحرفي ، وهي ايضاً موجودة ، فقد اشار عددٌ من النقاد ، ومن بينهم

عزرا بوند ، اشارات غريبة الى آلة اخترعها الحبر روسيلو لقياس فترات الاصوات المنطوقة . وسواء اكانت هذه الآلة هي « الكيموغراف » ، وهي آلة للغاية نفسها تستعمل في مختبر الصوتيات بالكلية الجامعية بلندن ، او لم تكن ، فامر لا ادريه . وعلى اية حـــال لا معرفة لي باي مؤلف منشور ، موسس على آلة روسيلو ولكني اعلم ان إ . أ . زوننشاين وهو استاذ كلاسيكيات نشر « ما الايقاع ؟ » What is Rhythm سنة ١٩٢٥ على اساس النتائج التي استنبطها من الكيموغراف ، رنشمـــل فهرستا يعطي نتائج كميـــة توصل اليها في قياس تجريبي للمقاطع ، وكان يعمل بالاشتراك مع علمـــاء في الاصوات محترفين . ونظريات الاستاذ زوننشاين مشتقة تجريبياً من هذه النتائج وهو يقدم التعريف التالي اساساً لعـــلم موضوعي في الاوزان اذ يقول « الايقاع هو خاصية التتابع لاحداث ، في زمان ، تنتج في عقل المشاهـــد انطبـــاعاً عن التناسب بين فترات الاحداث الكثيرة او مجموعات الاحـــداث ، التي تتألف منها المتواليـــة المتسلسلة » . وقد نقد رتشاردز هذا التعريف نقداً معقولا في ملحق على « النقد التطبيقي » من حيث ان زوننشاين قد عالج هذه العناصر وكأنها امور في النظم نفسه لا انها اعمال في الانسان الذي يقرأ النظم او الذي يلقيه امام الكيموغراف ، ومن حيث انه ادرك انها ظواهر سيكولوجية لا طبيعية ثم لم يعالجها المعالجة الكافية لشيء سيكولوجي ، فيوضح كيف انها مرتبطة ارتباطاً لا انفصام له ، المعنى الشعري . وعلى الرغم من هذا الميل الميسّر لمعالجة كل شيء مسجل على الآلة ، وكأنه في النتيجة موضوعي ، وقياسه ممكن تمامـــاً ، فان كفاءة الكيموغراف ومـــا شابهه من آلات لدراسة الاوزان كما هي في حالي الشعر والنثر ، تبدو اساسية جداً[١] .

---

(١) في مجال آخر نجد المذياع طليعة في القياسات الآلية لرد الفعل عند الجمهور بمبتدعات مثل الاوريميتر اوآلة قياس الصوت ، و Reactocaster ، Program Analyzer ، Gag Meter =

بقيت وسيلة اخيرة لدراسة رد الفعل عند القراء تستحق الذكر لانها على الطرف الثاني من الكيموغراف وهي حدس جورج اورول اللبيق الذاتي عن الثقافة الشعبية ، في مقالين نشرهما في « ديكنز ودالي وغيرهما » Dickens, Dali & Others وهما « اسبوعيات الاولاد » و « فن دونالد مكجل » ويطور اورول وسيلة من الحدس الصرف لدراسة الآثار الاجتماعية لكل من المجلات التافهة المخصصة للمراهقين والبطائق الهزلية . وطريقته تكاد تكون عكساً مباشراً لطريقة رتشاردز ؛ كلا الرجلين مهتم بآثار العمل الفني في القارىء ؛ ولكن رتشاردز يتجه بالتالي نحو القارىء ، ويتجه أورول الى الاثر الفني . ويبدأ أورول في « اسبوعيات الأولاد » بالحديث عن محتويات الدكان الصغير الذي يملكه بائع الصحف في أي مدينة انجليزية كبرى ويلحظ ان « محتويات هذه الدكاكين لعلها خير شيء قريب المتناول لبيان ما يشعر به جمهور الشعب الانجليزي وما يفكرون فيه » ثم يركز الحديث على « اسبوعيات » الاولاد التي تباع ببنسين و « المصوّرات المفزعة » ذات البنس ويؤرخ لها ويتحدث عن توزيعها وأثرها وعن محتوياتها باسهاب ، ويطلق يده في الاقتباس . ثم يصنع تخمينات بارعة عن القراء وحياتهم وعقولهم ، وما تصنعه المجلات من أجلهم ، وما الدوافع والحاجات التي ترضيها لديهم ، لكي تكفل لنفسها انتشاراً وقبولا ، كل ذلك بدراسة متأنية لاعمدة المراسلات والاعلانات والمحتويات الاصلية للمجلات . ويجد عالماً كاملا من الاوهام ويستكشف مضموناتها الاجتماعية والسياسية بتفصيل ، والقطعة حقاً مؤيدة بالوثائق بعناية ، واسعة الاطلاع ، وهي دراسة جد قيمة سيكولوجية اجتماعية لنموذج من الادب التجاري كما ينظر اليه من زاوية القارىء .

= ومن كان من القراء ذا صبر على تعلم هذه لتسجيل واحصاء وتقييم الاستجابات الدقيقة عند المستمعين لتجاربهم الجمالية فانه يحال الى مقال بقلم توماس وايتساید في الموضوع منشور بمجلة « الجمهورية الجديدة » ايار (مايو) ١٩٤٧ .

وتشبهها في هذا مقالته « فن دونالد مكجل » وان كانت دراسة ـ اقل طموحاً ـ للبطائق الهزلية ؛ ويصنع فيها أورول جداول لموضوعات البطاقات ثم يدرس النزعات الاجتماعية وانعكاسات الواقع الاجتماعي وراءها . ومن الصعب ان نقول اعتماداً على هاتين القطعتين الممتازتين إن كان هذا المنحى النقدي يمكن ان يطبق على الادب الرفيع والفن ولكن لا ريب في انه قيم في هذا المجال الادنى الذي اختاره أورول .

٤

يبدو ان رتشاردز قد وجه التفاتاً ضئيلا الى من سبقه في الموروث التجريبي ودراسة الجمهور ، ويبدو ان بحوثه ، حتى حين تعيد في اساسها دراسات سابقة ، لا تكترث بالسوابق وانما هي تولّدَتْ عن منطق التطور في تآليفه . اذن فان دينه المعيّن الذي استمده واعياً عامداً ، يعود الى عدد قليل من المفكرين السابقين ، واكثرهم نسبياً فلاسفة متفردون في آرائهم او ادباء متفلسفون ، واهم هؤلاء صمويل تيلور كولردج ، فتأثيره في رتشاردز مثل ساطع على لقاء فكرين عبر قرن من الزمان وعلاقتهما شاملة معقدة ، دقيقة احياناً الى حد ان تغرينا هنا بالمرور بها عابرين ، ولكن على اية حال هنالك كتاب ممتاز يوضحها ، اعني كتاب رتشاردز « رأي كولردج في الخيال » ؛ وتطور كتب رتشاردز من حيث علاقته بكولردج يُشبه ان يكون سجلا لقصة حب ، ففي اول كتابه « اسس علم الجمال » لا يذكر كولردج الا باقتباس رأي له « صوفي » في الجمال ، بشيء من الاحتقار ، وفي « معنى المعنى » لا يبدو كولردج الا صاحب تقرير ، بعيد التحليق ، عن الفن . اما في « المبادىء » فبعد عدد من المرات يذكر فيها شعر كولردج يروّع القارىء فجأة حين يجد اشارة الى « الفصل الرابع عشر » في « السيرة الادبية » : « تلك الحجرة المفعمة بحكمة مهملة والتي تحتوي الماعات نحو نظرية شعرية

اكثر من سائر ما كتب في ذلك الموضوع » ؛ وخلال باقي الكتاب يلتقط رتشاردز « لمحات لا تقدر بثمن » « لمحات مضوئة » ومـــا اشبه من « السيرة الذاتية » وبخاصة فكرة كولردج عن الخيـــال وهي « اعظم يد لكولردج في النظرية النقدية » و « من الصعب ان نضيف اليها شيئاً ».

وفي الوقت نفسه يؤكد رتشاردز اخذه بأسباب الحيطة فيقول :

ان لام وكولردج ــ كناقدين ــ بعيدان جداً عن ان يعدّا عاديين ؛ ومع ذلك فهما ذوا خصب شاذ في كثرة ما يوحيان به ؛ واستجابتهما كثيراً ما تكون خاطئة ، حتى حين تكون ذات طابع الهامي ؛ وفي مثل هذه الاحوال لا نتخذهما مقاييس نسعى لبلوغها ، ولا نحاول ان نرى باعينهما ، بل نتخذهما بدلا من ذلك وسيلة تؤدي بنا الى طرق مباينة في معالجة الآثار الفنية التي تميزا وأغربا معاً في معالجتها .

ثم تطور في كتب رتشاردز اللاحقة احترام متزايـــد لكولردج (بلغ حداً نفى ما جاء في الاقتباسة السابقة) مع استغلال متزايد لآرائه فيبدأ كتاب « القواعد الاساسية في التفكير » وينتهي باقتباسات من كولردج . حتى اذا كان كتاب « رأي كولردج في الخيـــال » وهو دراسته المطولة عن هذا الناقد ، كان تقدير رتشاردز قد ارتفع الى حد ان يرى في كولردج مؤسس « علم تطور معاني الكلمات » وعبقرية شاسعة الابعاد حتى لو ان افكاره في الشعر والتفسير واللغـــة والعقـــل ، « استخلصت » ووسعت وترجمت الى مصطلح حديث ولو انه « اعيد تفسير » آرائه الميتافيزيقية اذن لهان قسم كبير مـــن مصاعب رتشاردز ومصاعبنا . وفي الكتب التاليـــة اصبح يقتبس من كولردج وكأنه « المعلم الاول » نفسه . وقـــد زعم رانسوم في كتابـــه « النقد الجـــديد » ان كولردج « الناصح الامين » لرتشاردز قد « تمثل » رتشاردز « مثلما يقال عن الصينيين انهم يتمثلون

الفاتحين» لا العكس، فحوّله من المنطق الوضعي الى ايمان بالوظيفة العرفانية للشعر ، وهكذا . وربما كان الاصوب ان يقال ان رتشاردز حين ابتعد عن فلسفته الوضعية الصارمة الاولى وجد ان كولردج عن لسانه ينطق .

ولعل المصدر العظيم الوحيد بعد كولردج لافكار رتشاردز هو جرمي بنثام وقد يكون هذا من اثر اوغدن الذي كتب كتاباً واحداً عاماً عن بنثام وحقق نظريته في الادب التخيلي ولكن لعل الاشبه برتشاردز انه انجذب شخصيا الى بنثام لامرين ولا لكون بنثام رائداً في التحليل اللغوي ثانياً لان الفلسفة النفعية قريبة الشبه من نظرية رتشاردز السيكولوجية في القيم ، كما يوضح ذلك رتشاردز نفسه في « المبادىء » . ويسمي رتشاردز نفسه في « رأي كولردج في الخيال » ، « بنثاميّ » الاتجاه ويقوم بمحاولة بارعة ، متتبعاً مقال جون ستيوارت مل « مقال عن كولردج » ليوفق بين الفلسفتين ، ويعيد تفسير مثالية كولردج من زاوية مادية بنثام محاولا أن يجد كما ألمح مل « حاجة طبيعية أو شيئاً تحتاجه الطبيعة الانسانية ، بحيث يكون هذا المبدأ ، الذي هو محط البحث ، مناسباً لاشباعه » . وينقل رتشاردز عن مل قوله :

> من استطاع ان يحكم مبادىء الاثنين ويجمع بين اساليبهما تملك ناصية الفلسفة الانجليزية كلها في عصره . كان كولردج يقول ان كل شخص فاما ان يولد افلاطونياً أو أرسطوطاليسياً؛ وقد تؤكد القول ، على طريق المشابهة ، بأن كل انجليزي في العصر الحاضر هو في حقيقته ، إما ان يكون بنثامياً أو كولردجياً ، وانه يؤمن بآراء في الاحداث الانسانية لا تثبت صحتها بالبرهان إلا على أساس من مبادىء بنثام أو كولردج .

ثم يضيف قوله :

إن ما قاله مِلْ لا يزال صائباً وإن كنا نستطيع ان نغير التسمية فنقول « إما أن يولد مادياً او مثالياً » وقد تجد من يقول ان هذين النموذجين لنظرتين تبدوان متعارضتين ، يكمّل احدهما الآخر ، أي انهما في تاريخ الفكر كان أحدهما يعتمد على الآخر ، حتى ان موت احدهما كان يؤدي الى موت الثاني لعجزه عن التمثل وحده . وانه مثلما ان الزفير ليس الا وجهاً واحداً من شقي عملية النفس ، فكذلك هاتان الفلسفتان في عدائهما الازلي هما عملية من النقد الذاتي ضرورية بشقيها . ولكن بما ان التخلي عنهما معاً معناه العقم عن تأدية اية نظرة او فكرة فان التعارض يستدعي اختياراً موقتاً فيما بينهما . فأنا اكتب كماديّ يحاول ان يفسر لكم منطوقات مثاليّ متطرف ، أما انتم ، فهما يكن مذهبكم ، بالفطرة أو اكتساباً ، ارسطوطاليسيين كنتم أو افلاطونيين ، بنثاميين اوكولردجيين ، ماديين او مثاليين ، فعليكم ان تعيدوا تفسير ملاحظي بدوركم مرة اخرى .

وهناك مفكران آخران طبعا اثرهما اساساً على رتشاردز وان لم يشر اليهما الا قليلا منذ « معنى المعنى » وهما الفيلسوف الاميركي المهمل شارلس ساندرز بيرس والانثروبولوجي برونسلاف مالينووسكي . ففي « معنى المعنى » يلحظ المؤلفان انه كان في مقدور بيرس ان يحل قبلهما مشكلة المعنى لو لم يصده « الفقر » عن ذلك ، ويلخصان في الملحق ما حققه من درس عجيب في الدلالات وتقسيمها الى عشر طبقات . وقد استغنى رتشاردز عن مصطلحات بيرس في تصنيفه للدلالات ، ولكنه استفاد كثيراً من التفكير الكامن وراءها (كما فعل بعض اصحاب المنطق

الوضعي ايضاً ، الذين استعاروا مـع هـذا شيئاً من المصطلحـات) ، وعرف بيرس في « القواعـد الاساسية في التفكير » بانه « حجة عظيم جداً » .

واقتبس المؤلفان في « معنى المعنى » ايضاً مـن مؤلف مالينووسكي عن السحر الكلامي بين قبائل التروبرياند وجعلا ذيـلا لكتابهما مقـالة لمالينووسكي في « مشكلة المعنى في اللغـات البدائية » وكتبا عنها هذا التوضيح *

المؤلفـان مدينان للدكتور مالينووسكي ديناً جد خاص ، فعودته الى انجلترة بينا كان كتابهما في المطبعة ، مكنتهما من ان يستمتعا بتأملاته التي قضى فيها السنين الطوال كمشتغل في الاثنولوجيا ، في المنطقة الصعبـة الواقعة بين اللغـويات والسيكولوجيا . هـذا وان جمعه المتفرد بين التجربة العمليـة وتمكنه التام من المبادىء النظرية ، يجعل موافقته على كثير من النتائج الثوريـة التي توصلا اليها مشجعاً بوجه خاص . اما الاسهام الذي جاد به قلمه وارفق بالكتـاب ذيلا عليـه فسوف يكون ، حسبما يشعر المؤلفـان ، قيمـاً لا للاثنولوجيين : فحسب ، بل لكل من لديه اهتمام حي بالكلمات واوجهها .

ومقالة مالينووسكي نفسها وثيقة بعيدة الشأن وكان لاحدى الافكار التي قدّمتها أعني « المشاركة الاجتماعيـة » Phatic Communion (اي ذلك المظهر من اللغة الذي لا يتميز بشيء إلا انه يشدّ اواصر العلاقـة بين

---

* ذكرا ذلك في تصديرهما على كتاب « معنى المعنى » ص : ٩

المتكلم والسامع) * اثراً بعيد المدى . حتى ان الرأي النقدي الذي عرضه رتشاردز في « رأي كولردج في الخيال » ناظراً الى ان التقييم النقدي هو في اوسع حدوده « مشاركـــة اجتماعية. » ليس الا فكرة مالينووسكي في صورة جديدة من السبك .

اما العلاقة بين رتشاردز وديوي فانها تمثل مشكلة واقعية ، فهويقتبس من ديوي ــ عابراً ــ مرة واحدة ، حسبما يتأدى اليه علمي ، في « معنى المعنى » ويذكره باحتقار في « الاساسي في التعليم » ولم يقدم اي اعتراف يدل انه على معرفة بمؤلفات ديوي وآرائه (واذا كان غير عـــارف به فذلك شاهد محزن آخر على ميل عند اكثر المقروئين من النقاد الانجليز ــ وكودول مثل آخر ــ ميل للاستخفاف بالفكر الاميركي المتميز) . امـــا أوغدن من الناحية الاخرى فقد كان جاداً في الاقتباس من ديوي منـــذ عهد مبكر يعود الى عام ١٩٢٦ في « معنى السيكولوجيا » ومن المشكوك فيه الى حد بعيد ان يكون رتشاردز قد جانب الاحتكاك بأفكار ديوي، وهو الذي عاش سنوات في اميركة ، وله اهتمام خاص بالفلسفة ، كما ان ديوي القى حينئذ محاضرات بجفورد في ادنبره . وعلى اية حال فقد تقدم القول بأن اكبر اسهام اساسي لرتشاردز في كتاب « مبادىء النقد » ، اي النظرة التي احدثت ثورة نقدية وبها بدأت الحركة الجديدة ، وهي ان التجربة الجمالية مثل اية تجربة انسانية اخرى ــ انما هي اعادة ــ في قالب جديد ــ لنظرة تميز بها ديوي في الفكر الحديث . فمنذ سنة ١٩٠٣

---

* يعني مالينووسكي بهذا ان شخصاً ما قد يتحدث الى آخر في نوع من الثرثرة ويوافق على هذا بداهة ويرفض ذاك ويفضي بآراء خاصة عن حياته وتجاربه والآخر مستمع له ينتظر دوره حتى يقول شيئاً في هذا المضمار ، وهذا يرضي المتكلم ويشبع عنده رغبة خاصة ، بدائياً كان ام غير بدائي، ففي مثل هذه المواقف يتم الترابط الاجتماعي بين اثنين بمجرد تبادل الكلمات . ولكن احقا ان الكلمات في هذه المشاركة الاجتماعية ذات معان . ينكر مالينووسكي هذا ويقول : في هـــذه الحـــالة تؤدي الكلمات مهمة اجتماعية ولكنها ليست نتيجة تأمل فكري ولا تثير تأملا فكرياً عند السامع .

غزا ديوي بكتابه « دراسات في النظرية المنطقية» ies in Logical Theory عـالم النشاط الفكري ، بما في ذلك ميدان الجماليـات ، بالمبدأ الا الاساسي ، مبدأ « الاستمرار » إذ قال :

هذه النظرة لا تعرف تميزاً ثابتاً بين القيم التجري للحياة غير التأملية ، واشد اعمال العقل العقلاني تجريديـ وهي لا تعرف فجوة ثابتة لتفصل بين اعلى تحليقات الت وانضباط جزئيـات البناء والسلوك العملي ، بل هي تمض حسب المناسبة والفرصة التي تهيئها احـدى اللحظات ، نزعـة الحب والكفاح والعمل الى نزعـة التفكير والع بالعكس . وتغير محتوياتها او مادتها ما فيها من قيم ذها واياباً من حالة صناعية او نفعية الى حالة جمالية او اخلاقيا عاطفية اما المبدأ الاساسي فيها فهو الاستمرار في التجر واستمرار التجربة .

(ذهب ديوي في كتابه « المنطق ـ نظريـة البحث » المنشور ١٩٣٨ الى ان بيرس قد سبقه الى لفت الانتبـاه « نحو مبـدأ استـ البحث » ولكن اين ذكر بيرس هذا ؟ الكشف عن هذا يحتـاج مستكشف أجرأ مني ليعرف موضعه في كتابات بيرس ، ولا يستبعد يكون رتشاردز قد عثر عليه عند بيرس ، فقصّر مسافة التـأثير الص عن ديوي) .

اما الاثر الرئيسي في رتشاردز فهو اثر زميله شارلس كاي اوغـ (مثل هذا الاثر يخلق رابطة معقدة لانه يصعب علينا بأي حال ان تعر من ايهما يتجه الاثر) اما اوغدن فانه سيكولوجي ـ أو كان ذلك ـ اثر عظيم واطلاع متنوع قل ان يتحلى به احد في هذه البلاد ، وهو رتشاردز احد العقول « الموسوعية » الكبرى ، واما مذهبه السيكولوجي

كما يدل عليه « معنى السيكولوجيا » (أو « ابجدية السيكولوجيا ») ـ فانه « حيادي » توسطي يقوم على التركيب الانتقائي الكثير من اكثر النظريات والمعلومات الحديثة فائدة وجدوى . وكثير من كتاباته تركيبي تمهيدي على هذه الطريقة وكان رئيس تحرير « للمكتبة الامية في السيكولوجيا والفلسفة والمنهج العلمي » المشهورة ، وهي التي جعلت بعضاً من خير الكتب التي تمثل كل المذاهب في هذه الميادين وغيرها في متناول القراء وتضمنت مؤلفات هامة في النقد الادبي ، ثم اشرف في الوقت نفسه على سلسلة « تاريخ الحضارة » المسماة « النفس ـ مجلة سنوية للسيكولوجيا العامة والتطبيقية » وعلى منشورات « دار النفس » المبسطة Psyche Mineatures وهي سلسلة رخيصة (تباع الواحدة بشلنين ونصف) قيمة من الكتيبات شبيهة بالكتب الكبرى التي تصدر عن « المكتبة الامية » ، سلسلة اختصت في سنواتها الاولى بالطب وفي سنواتها الاخيرة بالكتب التي تتصل بالانجليزية الاساسية . ومن هذه الاربعة هيأ اوغدن ، بسعة خيال وعدم تحيز ، ميدانا لكل نظرة جادة علمية او مشارفة للعلم . وفي الوقت ذاته كتب اثني عشر كتاباً اما منفرداً او بالاشتراك ، بما في ذلك تاريخ موجز للعالم ، بالتعاون مع إ. هـ. كارتر ، ونشره في سلسلة « كلاسيكيات نلسون » . وظلت له دائماً رغبته الحية في الادب ، وبخاصة في جيمس جويس (كتب اوغدن مقدمة لقطعة من « يقظة فينيغان » نشرت بعنوان « حكايات تحكى عن سام وساءون » ، وترجم Anna Livia Plurabelle الى الانجليزية في مجلة « فترة الانتقال » Transition) وهو مؤسس ومحرر مجلة كمبردج Cambridge Magazine التي يسميها رتشاردز « اكثر المجلات الاسبوعية اثارة بانجلترة ، في ايامها » ويخبرنا رتشاردز ايضاً في « الانجليزية الاساسية وفوائدها » ان اوغدن « رجل اعمال حيوي وله مناحي متعددة ليس هناك احد يعرفها اكثر منه » وانه « خبير في نطاق واسع » وانه « ذو

قريحة مشهور حق الشهرة بحدة خطراته الذهنية ومغالاتها واحالتها » . فلا عجب اذن من ان هذا العلاّمة حين سلط علمه ومواهبه المتنوعة على الطبعة الجديدة من « الموسوعة البريطانية » عام ١٩٢٥ في مراجعة كتبها في Saturday Review of Literature قد استطاع ان يمزقها صفحة إثر صفحة .

وبينا كان اوغدن منهمكاً في صور هذا النشاط منذ سنة ١٩٢٠ فصاعداً ، وجه طاقته الرئيسية ، في الوقت نفسه ، الى الانجليزية الأساسية وبين عامي ١٩٢٠ - ١٩٢٩ اي منذ ان ادرك هو ورتشاردز امكانات قاموس انجليزي محدود اثناء كتابتهما للتعريفات في « معنى المعنى » حتى نشر اوغدن اول جريدة بالكلمات الاساسية في « Psyche » استطاع ان يوجد المبنى النظري للغة ، وان يختار الفاظ معجمه . وفي سنة ١٩٣٠ نشر في كتاب « الانجليزية الأساسية » كل هذا الهيكل ، مجرياً بضعة تغييرات على جريدة الكلمات الاولى . وحقق خلال العقد الرابع من القرن « المعجم الاساسي » ، ونشر من خلال معهده الاورتولوجي بلندن سلسلة من الكلاسيكيات مترجمة في الانجليزية الأساسية ، تشمل ، مادة متباينة كالتوراة و « الجمال الاسود » Black Beauty ونشر مؤلفات مختلفة تدعو للانجليزية الاساسية وتشيعها وتوسعها مثل « الانجليزية الاساسية الاشد لمعاناً » Brighter Basic و « الانجليزية الاساسية للامور العملية » Basic For Business و « الفلك الاساسي » A Basic Astronomy وغيرها . وقد كان رتشاردز زميلا له في اكثر هذه المؤلفات وان كان رتشاردز يميز اوغدن بانه وحده في « كيف نقرأ صفحة » وضع المشكلة وقام بالبحوث وابتكر اللغة . وفي كل ما اشتركا فيه ابتداء من « اسس علم الجمال » حتى آخر مؤلف في الانجليزية الاساسية ، على مدى ربع قرن ، ليست ثمة طريقة تنبثنا اي الافكار والمقررات ، او اي أجزاء من المادة ، قد صدرت عن هذا

او ذاك . وقد نفترض دون شاهـد حقيقي ان اوغدن اثر في رتشاردز فوجهه نحو السيكولوجيا وبنثام والانجليزية الاساسية ، وان رتشاردز اثر في اوغدن فوجهه نحو الادب وكولردج والانجليزية الاساسية في التعليم . اما الاستنتاج المحسوس الوحيد الذي قد يبلغه المرء في دراسته لرتشاردز فهو ان اسهام رتشاردز في النقد كان يكون غير ما هو وربما كان اقل لو لم يلتق باوغدن ، وان كان من المستحيل علينا ان نقول اين كان يختلف وكم كان يقل .

اما تأثير رتشاردز في الآخرين فمشكلة اسهل بكثير ، اذ انه في ميدان النقد قد اثر في كل واحـد وقد تحدثنا قبل عن دوره في خلق النقـد الحديث . ومن اول من اولوه عناية وقرأوه قراءة متعاطفة ، في هـذا البلد ، ووقعوا تحت تأثيره ، الشاعر كونراد ايكن الذي قرر نفس التقرير الثوري الوارد في « مبادىء النقد الادبي » ، وذلك في كتابه « شكيات » قبل رتشاردز بخمس سنوات (١٩١٩) وهو ناقـد لو قيض له جمهور مماثل وتأثير ووثائق لكان هو الذي ابتـدأ حركة النقد الحديث ، بلا ريب ؛ اما كتابـه « شكيات » فعنوانـه الفرعي « ملاحظ على الشعر المعاصر » ويتألف من سلسلة من قطع نشرت في المجـلات عن شعراء باعيانهم في الغالب ، وفيه يقول ايكن في كتـابات فرويد (وكان على معرفة دقيقة مبكرة به ، على خلاف الكثيرين) : « بدأت تلك الكتابات بهذا القول المعجب : ان الشعر بعد كل هذا نتاج انساني خالص ، وانه من ثم لا بـد من ان يلعب دوراً محدداً في الحاجات الوظيفية الحيوانية عند الانسان » . ثم يقول في موضع آخر قولا أكمل مما تقدم « ألن نتعلم ابداً انه ليس حول الشعر شيء غيبي أو فوق الطبيعي ، وانه نتاج طبيعي عضوي ذو وظائف يمكن الكشف عنها وانه محط للتحليل ؟ وقد يكون مـن المؤسف أن يترك نقادنا وشعراؤنا هذه المهمة للعلماء بدلا من ان يباشروها

هم انفسهم » . فلما ظهر « مبادىء » رتشاردز سنة ١٩٢٤ راجعه ايكن بحماسة ، وهو ذو احساس نادر المثال بأهميته ، وقد اثر ذلك في رتشاردز فيما يظهر حتى انه عندما ظهرت الطبعة الثانية سنة ١٩٣٦ زودت بملحقين، وكان أولها — « في القيم » — نقاشاً « لمراجع صديق هو المستر كونراد اينكن » وهي الالتفاتة الوحيدة التي وجهها رتشاردز نحو اي من زملائه النقاد بأميركة .

وأمـــا أثر رتشاردز في تلميذه ومريده الاكبر ، ولـــيم امبسون وفي ر ب . بلاكمور فقد تحدثنـــا عنه فيما سبق (انظر الفصلين الخاصين بهما) . وكان تأثيره الآخر الكبير في كنث بيرك إذ اثر فيه الى حد بالغ بمصادره الاساسية اعني بنثام وبيرس وكولردج لكن منذ ظهور « مبادىء النقد » اصبح اكثر التأثير هو انحياز بيرك ليعمل كل ما يخالف فيه رتشاردز ويهاجم بيرك في كتابه « مقولة مضادة » Counter Statement رفض رتشاردز — دون ان يذكر اسمـــه — للمثل الافلاطونية ، واعتبارهـــا مصطلحاً لفظياً لا يشير الى حقائق . اما في كتابه التالي « الثبات والتغير » Permanence and Change فيقر بدينـــه المعين لكتاب « معنى المعنى » ويقتبس من كتاب « آراء منشيوس في العقل » ليعزز نقطة يتحدث عنها ويخطىء باسهاب فكرة رتشاردز في « التقرير الكاذب » في كتابه « العلم والشعر » (ويقتبس من كتـــاب « المبادىء » ما يقوي وجهة نظره) ويستعمل آراء رتشاردز ، بعامة ، نقطة اندفاع ينطلق منها الى ملحوظاته الخاصة . وكذلك يهاجم في كتابه « نزعات نحو التاريخ » كتاب رتشاردز « فلسفة البلاغة » من حيث انه استخف فيه بقدر « العنصر » والوظيفة الاجتماعية للكلمات ، مقتبساً من كتاب آخر لرتشاردز ما يقوي به حجته ايضاً . وفي كتابيه : « فلسفة الشكل الادبي » و « نحو الدوافع » يقتبس عدداً من استبصارات رتشاردز ، وينتقد بحدة كتاب « كيف نقرأ صفحة »

في فصل عنوانه : « الاصطلاحات الخمسة الكبرى » ويتهمه بانه يفتقر الى اي نوع من « اللب » .

واما الكتاب الذي أثر في بيرك ، في الدرجة الاولى ، وهو يقتبس منه باستمرار ، وكثيراً ما قال فيه انه احد كتابين او احد الثلاثة الكتب التي تعد اخصب مؤلفات حديثة كتبت عن الادب ، فذلك هو « مبادىء النقد الادبي » ، إذ منه استقى عـــدداً من افكاره وخاصة فكرتـــه عن العمل البدائي الملازم للنزعات . واهم نقد لبيرك عـــلى رتشاردز هو ، بعامة ، ميله للتهوين من شأن العناصر « الرمزية » و « الواقعية » في اللغة والفن ، وهي الخصائص التي يسميها بيرك « الحلم » و « اللوحة » في ثالوثه المكون من الحلم والصلاة واللوحة بينما هو بخاصة ينص على قيمة « الصلاة » او عناصر النقل . وموقفه هذا ادى عملياً الى توزيع للجهد مؤثر ، وذلك ان بيرك نفسه نزع بخاصة الى النص على العناصر الواقعية والرمزيـــة وميز الاخيرة منهما بالاهتمام حتى ان الرجلين اللذين (فيما اعتقده على الاقل) هما اعظم ناقدين ادبيين معاصرين ، قد تخصصا على الترتيب في الفن من حيث هو نقل وفي الفن من حيث هو تعبير وتركـــا ما بينهما خـــلاء كراحة اليد .

وهناك ناقد آخر تأثر رتشاردز يستحق ان نتحدث عنه ، وهو مجهول في هذه البلاد ؛ ذلك هو جورج هـ. و. رايلاندز وهو مثل امبسون متخرج في كمبردج ، ونشر كتاب « الكلمات والشعر » سنة ١٩٢٨ توسيعاً لمبحثه الذي قدمه لنيل الشهادة . واثر رتشاردز فيه بارز ملحوظ وان لم يذكر في الكتاب الا مرة واحدة من حيث انه حرّم على كلمة « جميل » أن تدخل حمى النقد ، واذن فان رايلاندز فيما اقدر تلميذ آخر من تلامـــذة رتشاردز . وكتابه « الكلمات والشعر » دراسة للعبارة الشعرية كمظهر من مظاهر الاسلوب يكشف القسم الاول منه الطبيعة العامة للعبـــارة الشعرية

ويدرس الثاني استعمالات شيكسبير بإسهاب . وكل ما فيه من فرضيات عامة فانما هي « رتشارديـة » حتى في قوله انه « يستعمل المجهر » في دراسة الشعر ، وان النقد « تمزيق للدمية » وطريقته تنزع الى ان تكون سبقاً لامبسون باكتشافها المحدود لنواحي الغموض . والكتاب مثير موحٍ بقدر غير بسيط ، وقد سبق الى الكشف عن عدد من الوسائل الفنية التي توسعت من بعده : ومنها فهرسة بلاكمور لاستعمال الكلمة وتتبع سبيرجن للصور واستكشاف بيرك للموسيقية المتناسبة . اما اذا نظرنا اليه نظرتنا الى عمل تام مصقول فانا نجده شذرات مخيبة للأمل لا يقارن بمؤلفات امبسون أو رتشاردز نفسه وهو شاهد قيم ، مع ذلك ، على ان الغرس النقدي الذي غرسه رتشاردز إذا ركّز على النص آتى أكله في أي مجـال من البحث اختاره باحث ، وانه إذا كان مجاله شيكسبير بخاصة أثمر من المادة دائماً ما عجزت الدراسة التقليدية عن جنيه واستثماره .

ويكاد كل ناقـد معاصر بانجلترة ان يكون قـد قبس قبسة من أثر رتشاردز ، وقد نحتاج ان نشير الى شيء من هذه المؤثرات بالاضافة الى ما ذكرناه عن كل من امبسون ورايلاندز . فهناك ت. س. اليوت وهو يخالف رتشاردز بعامة ، ولكنه قد قبل بعض آرائه ومنها نظرته الى عدم مناسبة « المعتقد » للشعر ، وقد علّق في حاشية مقاله عن « دانتي » تعليقة طويلة في كتاب « مقالات مختارة » ، عبر فيها عن موافقتـه المعدلة على هذه النظرة كما عبر عن مخالفته المعدلة لفكرة « التقرير الكاذب » في « العلم والشعر » . وخصّص في كتابه « فائدة الشعر وفائدة النقد » فصلا عنوانه « الفكر الحديث » ليصارع نظرة رتشاردز الى ان الشعر تمرين روحي ، مقراً أثناء ذلك بقيمته العظيمة لأنه كان في الدرجة الاولى ، باحثـاً في « سوء الفهم المنظم » . وتقبل هربرت ريد ، وهو في موقفه الرومانتيكي المباين يحارب القيم التي وجدها رتشاردز في الشعر ، كثيراً من افكاره

واستطلاعاته بأعيانها . وتأثره ف. ر. ليفز كسائر عصبة Scrutiny الى حد كبير ، وأثرت فيه مؤلفاته حتى انه في كتبه الاولى يقتبس منـــه ، ويستغل آراءه ، ويثني عليه دائماً ولا يعبّر عن أية مخالفة له . غير ان مراجعته على « رأي كولردج في الخيـــال » المنشورة في Scrutiny آذار (مارس) ١٩٣٥ هجمة مريرة على رتشاردز ، لهربه الاجتماعي والسياسي في نقده ؛ ومنذ ذلك الحين تحرّر ليفز من سحر رتشاردز الى حد ما[٢] .

أما ل. ك. نايتس وهو من عصبة Scrutiny ايضاً فلم يبعد في تسلقه هذا الغصن بل أحسّ انـــه لا حاجة له ان يتسلقه واستمرّ يقطف من ثمراته ، اعني يقتبس من رتشاردز ، ويستغل آراءه بهـــدوء ، دون ان يرتهن أساساً بقيمه . ويعترف ستيفن سبندر في المقدمة على كتابه « العنصر الهدام » The Destructive Element أنه استوحاه (واقتبس عنوانه) من تعليقة لرتشاردز على إليوت ، وفي البحث الذي هو لب الكتاب في العلاقة بين الشعر والمعتقد ، يعود بين الحين والحين الى اهتصار نتف من آراء رتشاردز . وتقر إلزي البزابث فير التي بدأت كتابها « شعر جرارد مانلي هوبكنز » حين كانت طالبة بكمبردج ، « بمساعدة رتشاردز وتشجيعه » ، وتقتبس منه ومن امبسون على نطاق واسع .

ولقد أنصفه وهاجمه على التوالي اثنان من النقاد الانجليز الذين يقطنون أميركة اليوم ؛ وهما دافيد ديشز واريك بنتلي وكلاهما مدين كثيراً لمؤلفات رتشاردز الاولى ؛ فأنصفه ديشز في مقال له حماسي تحدث فيه عن ميزته وأثره في كتابة « الكتب التي غيرت عقولنا » وهاجمه بنتلي هجوماً جائراً

---

(٢) كتب ليفز « التعليم والجامعة » ونشره عام ١٩٤٣ وبعد ان حذر فيه من كتاب امبسون « المختلط غير المستوي الى حد بالغ » اي كتاب « سبعة نماذج من الغموض » وصف كتاب رتشاردز بانه « نص مختلط آخر من النوع المثير المضلل الذي قد يقع حتماً في يد الطالب ومن الفائدة ان يعان عل ان ينظر فيه بعين الناقد » .

جاز حد الاعتدال في « مجلة جبـــال روكي » شتاء ١٩٤٤ . غير ان احدّ هجوم تلقاه رتشاردز ، عدا سَوْرة بنتلي ، صدر عن الناقـــد الانجليزي الماركسي اللامع أليك وست ، إذ خصص فصلا في كتابـــه « الازمـــة والنقد » Crisis and Criticism ليثبت ان كتابات رتشاردز قد أفسدها بمحاولته ان ينتزع الشعر من العمل الاجتماعي وان قراءاته للشعر مكبوحة « بأردأ انواع الارجاع المخزونة » يعني روح المحافظة الاجتماعيـــة . (من الممتع ان نلحظ ان النقاد الماركسيين الشباب ، مترسمين خطى كودول ، يدعون اليوم الى التقارب بينهم وبين رتشاردز . كتب شاعر شاب اسمه هوبرت نيكلسون الى مجـــلة « عصرنا » Our Time أيار (مايو) ١٩٤٤ يهاجم بلاهة ف. ج . كلنجندر ، وقال ان الماركسيين يحسنون صنعاً لو زادوا من التفاتهم الى آراء رتشاردز عن طبيعة التجربة الفنية وقيمها ، ويبدو ان عدداً من المسهمين في مجلة Modern Quarterly قـــد اخذوا بنصيحته) . ولعل الناقد البريطاني المعاصر الوحيد ــ من المشهورين ــ الذي لم يتأثر في الحقيقة بآراء رتشاردز هو ج. ولسون نايت ، الناقد الانتقائي المتحمس لمذهبه فانه لم يذكره الا مرة ، عابراً ، حسبما اعـــلم . (قد يفسر هذا الموقف قول رتشاردز مرة في نايت انـــه مثل على من يبني نظريات محكمة على اسس خادعة) .

وكان تأثير رتشاردز على النقاد الاميركيين ، الى جانب بيرك وبلاكمور وايكن شاملا . فيعترف ف . أ . ماثيسون في كتابه « ما حققه ت . س . اليوت » بفضل خاص لرتشاردز (ولادموند ولسن !!) « في الاثارة والتحدي خلال السنوات الاخيرة الماضية » وكتابه حافل باستطلاعات رتشاردز مستمدة بخاصة من « النقد التطبيقي » الذي يسميه ماثيسون « انضج حـــديث له عن الشعر والمعتقد » . وفي « النهضه الاميركيـــة » American Renaissance يمضي ماثيسون في استغلاله له ولغيره من كتب

رتشاردز . وتلقت كل جماعة الجنوب تأثير آراء رتشاردز بقوة ، فيعتمدها كلينث بروكس خلال كتابه « الشعر الحديث والاتباعية » ويزيد اعتماده لها في « الزهرية المحكمة الصنع » ويستغلها ورن في دراسته عن كولردج وفي غيرها . اما رانسوم وتيت اللذان اكثرا الكتابة عن رتشاردز (كتب عنه رانسوم في مقال له في The World's Body وفصلا طويلا في « النقد الجديد » وكتب تيت عنه في مقالين في « العقل في جنون ») فقد اتفقا على مهاجمة انحيازه المبكر الى المنطق الوضعي ، بقوة وعنف ، بينا تقبلا بحماسة كثيراً من مناهجه ونتائجه (استعمل تيت في هجومه الفاظاً مثل « يخدع ») .

وما كتاب « القصص الحديث » Modern Fiction لهربرت مللر الا تطبيقاً ضحلاً لبعض افكار رتشاردز الواردة في كتابيه « معنى المعنى » ، و « المبادىء » ؛ الا ان المؤلف ايضاً مروع من اصطلاح « التقرير الكاذب » (من بين كل النقاد الذين افادوا من رتشاردز ومن مؤلفاته الاخيرة ايضاً لم يستطع ان يزدرد هذا المصطلح دون غصص الا كلينث بروكس وف . ر . ليفز) ويكبح مللر من جماح الاعتماد على رتشاردز في كتابه « العلم والنقد » وان كان اعتماده ما يزال اساسياً ، ويثني على رتشاردز على وجه العموم ، بحماسة بينا يتهمه ، على التعيين ، بضيق شديد في السيكولوجيا وباغفال القرائن الاجتماعية في الشعر و « بفقدان المضاء والايحاء » في مؤلفاته المتأخرة . ويفيد ليونل ترلنغ في كتابه « ماثيو آرنولد » من رتشاردز كما يفيد من كل مظهر — تقريباً — من مظاهر النقد الحديث ، في حذر بالغ ، حتى اننا حين نجده يتحدث عن مصطلح « التقرير الكاذب » ، مثلا ، يستحيل علينا ان نقول انه يقبله او ينكره ، ويقتبس في كتابه « إ . م . فورستر » E.M. Forester بعض تقريرات رتشاردز عن فورستر ، دون اي تحديد لموقفه منها .

وقد افاد مارك شورر افادة جوهريـة مشمولة بالادراك مـن رتشاردز وبخاصة في كتبه الثلاثة : « العـلم والشعر » و « كولردج » و « وليم بليك » . وقد نضيف الى هذا الثبت زياداتٍ لا حد لها ، ومن النقاد الاميركيين الكبـار واحد يشبه نايت في انجلـترة من حيث انه لم يتأثر برتشاردز مطلقاً ، ذلك هو ايفور وينترز .

ان الصورة العامة التي تبرز من وراء ذلك كله هي صورة رتشاردز مؤثراً في كل ناقد جاد معاصر — على وجه التقريب — وينكاد لا نجـد فيهم واحداً ، الا ان يكون مريداً مأخوذاً بسحر استاذه مثل امبسون ، يوافقه موافقة مطلقة ، بل اكثرهم يهاجمه بمرارة من اجل مسائل محددة او عامة . والناس فريقان في النظر اليه فاما الدوائر الشعبية — في احـد الطرفين — فترى فيه امرءاً « صعب المكسر » (يذكر هو في « فلسفة البلاغة » كيف وصله سيل من رسائل الاعجاب من ملتاثين لا شبهة في لوثتهم حول كتابه « معنى المعنى ») وهو في اقصى الطرف الثاني اي في نظر خير نقادنا مصدر كثير من الاستطلاعات العظمى والاخطاء الفذة . ولكن يبدو انه من غير المعقول ان يقول رتشاردز بهذا القدر من الاثمار ثم يكون خاطئاً بالقدر الذي يحسبونه ؛ والرجال الذين استغلوا مصطلحاته ووسائله الفنية وهم يعتقدون انهم في الوقت نفسه يستطيعون ان يطرحوا افكاره عن الادب جانبـاً ، انما هم ضحايا مغالطة منطقية ، ذلك لان مصطلحاته ووسائله الفنية هي نفسها افكاره عن الادب ، وشجرة التفاح الخاوية لا تستطيع ان تعطي ثمراً صالحاً كهذا الذي اعطته ، فيما يبدو .

بقيت بضعة مظاهر من انتاج رتشاردز في حاجة الى جلاء . وابعدها عن مجال التكهن اهتمامه الكبير بالشرق ، فقد كان استاذاً زائراً بجـامعة شنج هوا في بكين ، بالصين خلال سنتي ١٩٢٩ ، ١٩٣٠ يدرس الانجليزية الاساسية ويدرس الفكر الصيني ، ويعمل في انجاز كتابه عن منشيوس .

ثم كان في بكين مرة اخرى عام ١٩٣٧ وفيما بين هذه التواريخ كان مسؤولا ، فيما يبدو ، عن اغراء امبسون بالتعليم في الشرق . وقد اهتم رتشاردز كثيراً بالفكر الصيني ، وبخاصة فلسفة كونفوشيوس ، منذ البدء . ويسجل اليوت في « فائدة الشعر وفائدة النقد » ان كونفوشيوس نجح في الجمع بين زملاء غير متجانسين ويقول :

> مما يستحق ان انوه به عابراً ان المستر رتشاردز يشارك في اهتمامه بالفلسفه الصينية كلا من عزرا بوند والمرحوم ايرفنج بابت . هذا وان البحث في محط اهتمام مشترك بين ثلاثة مفكرين ، يبدون غير متقاربين ، امر يستحق الجهد فيما اعتقد . وهذا مظهر يشير ، على الاقل ، الى محاولة انتزاع النفس من الموروث المسيحي ، ويبدو لي ان بين افكار هؤلاء الرجال الثلاثة تشابها طريفاً .

واول كتاب من كتب رتشاردز « اسس علم الجمال » يفتتح ويختتم باقتباسات من « تشنج يونج » اي مبدأ التوازن والانسجام ، وهذه الاقتباسات هي في الحقيقة عُظْمُ نظريات المؤلف ومحور الكتاب . واقتبس رتشاردز في كتبه التالية من كونفوشيوس ومنشيوس وتشوانج تزو وغيرهم بانتظام ، وعالج في كتابه « آراء منشيوس في العقل » — بطبيعة الحال — الفكر الصيني على نطاق واسع وارفق بالكتاب ملحقاً من اربع واربعين صفحة مكتوبة بالحروف الاصلية . لكن الى اي مدى يبدو لديه الفكر الصيني هاماً ؟ يمكن ان نتصور ذلك من احدى رسالاته الى مجلة « بارتزان » ، وهي في مقدار صفحة ونصف صفحة وقد صدرها بعبارة مقتبسة من تشوانج تزو ولعلها الرسالة الوحيدة التي نشرتها مجلة اميركية مصدرة على هذا النحو .

وقد يلحظ المرء عابراً ، دون ان يغوص متعمقاً الأسباب في تعلق

رتشاردز بالفكر الصيني ، ان اعتدال الفكر الصيني واتزانه قد يكونان سبباً وجيهاً في اجتذاب مفكر وقف جهده على التوفيق بين ارسطوطاليس وافلاطون ، وبنثام وكولردج ، والمادية والمثالية ، والواقعية والظاهرية ، والوضعية واللاوضعية ، والطبيعية وما وراء الطبيعية (وهو نفسه قد اقر مرة اثر مرة انه يقوم بهذا العمل) .

ان هذا الاخلاص للتوفيق بين المتناقضات الجدلية والمبدأ المبين في « النقد التطبيقي » حيث تنبثق الحقيقة من بين الاخطاء المتعارضة هو الذي صنع طريقة رتشاردز المتميزة ، تلك الطريقة التي يسميها احياناً كثيرة باسم التعريف المتعدد ، والترجمة المتعددة ، والتفسير المتعدد (ونسميها نحن « المعنى المكثر ») . وكل كتاب من كتبه يمثل « مائدة » فكرية تجلس اليها كثير من الآراء المتعارضة . فأما « اسس الجمال » فيرتكز على فهرسة مصنفة مفسرة لكل تعريف قيّم من تعريفات « الجمال » . واما « معنى المعنى » فيعيد في اساسه هذا الشكل المفهرس من التصنيف ويقوم بنفس المهمة حول كلمة « معنى » كما يوجد كل مصطلح ضروري عن طريق التعريف المتعدد ، في ترجمة من الانجليزية الى الانجليزية . ويعتمد « مبادىء النقد الادبي » بقوة على جمع تعريفات الآخرين للمسائل التي يبحثها رتشاردز ، ومنها يستنبط تعريفه ، مثلما فعل في تعريفه المشهور « للقصيدة » . ويورد « آراء منشيوس في العقل » تفسيرات متعددة لعبارات مستمدة من منشيوس حتى هربرت ريد ، ويجمع القرارت المتعددة لمصطلحات مثل « جمال » و « معرفة » و « صدق » و « نظام » ، ويقوم « رأي كولردج في الخيال » بأداء الشيء نفسه في كلمة « خيال » .

وكل كتبه ، بما في ذلك مؤلفاته في الانجليزية الأساسية ، ترتكز على التميزات المتعددة أو التعريفات للكلمات الرئيسية بالانجليزية الاساسية ، فمثلا ليس « التفسير في التعليم » مشبهاً « للنقد التطبيقي » من حيث انه « مائدة »

للمسودات فحسب ، بل ان رتشاردز نفسه يملؤه بالترجمات المتعددة لجمل تبدو بسيطة . وقد يلحظ المرء هذه الظاهرة نفسها في شكل اوضح وهو غرام رتشاردز في استعمال المقتبسات التصديرية (هذا المظهر مبالغ فيه بعض الشيء في الرسالة التي كتبها الى مجلة بارتزان) فكتاب « معنى المعنى » يبتدىء باحدى عشرة اقتباسة تصديرية على الصفحة المواجهة للصفحة الاولى . وكل فصل يفتتح باقتباستين اخريين او بثلاث . ويكاد كل فصل في كل كتاب ألّفه يكون مفتتحاً باقتباسة جديدة أو اثنتين أو ثلاث وينتج عن هذا كله ان يحوي الكتاب من كتبه مجموعة مختارة من افكار هذا أو ذاك . واذا ادرك المرء ان هذا ، على وجه الدقة ، هو ما عمله اوغدن بانتظام من اجل الفكر الحديث ــ على الاقل ــ في السيكولوجيا التركيبية وفي « المكتبة الاممية للسيكولوجيا والفلسفة والمنهج العلمي » وفي سلسلة « تاريخ الحضارة »وفي مجلة « نفس » وفي النشرات النفسية المبسطة Psyche Miniatures وفي مكتبة الانجليزية الاساسية وفي غير هذه كلها ــ اذا ادرك المرء ذلك كله احسن بمعنى توحيد الجهود بين الرجلين واثره في الاكثار من المقتبسات التي تتسرب من خلال « المنفذ الضيق » ــ نسبياً ــ في الانجليزية الاساسية . لقد كان دستور كل من رتشاردز واوغدن ، دائماً هو : من صراع الافكار المتضاربة تنبثق الحقيقة . وهذا الدستور مقنع أكثر من ان يقال : من صراع الافكار المتضاربة تنبثق الحقيقة اذا كانت تترجم بسهولة في ٨٥٠ كلمة عظيمة .

وهذا يقودنا الى مشكلة انشغاله بالانجليزية الاساسية ، وهو ناقد أدبي . ولنقل دون تذرع باللطف : يبدو انه ليس ثمة من وجه للتوفيق بين الاثنين ، فاذا استمر يعمل في الانجليزية الاساسية طرح النقد جانباً ، وتنازل عن مكانته ، مكانة خير نقادنا الاحياء . ويبدو ان مبدأ الانجليزية الاساسية في النقد ، كما لحظنا في الفصل السابق عن امبسون ، سطحي

في خير احواله ؛ وهو خدّاع في شر احواله ، وهو حتى في يدي رتشاردز وامبسون عقيم لم ينجب استبصارات نقدية ذات قيمة خاصة . وقد اقر امبسون ــ متكرهاً ــ ان الشعر لا يمكن ان يكتب بالانجليزية الاساسية لانه بحاجة الى افعال مركبة ، وبالمثل يمكننا ان نقول ان النقد بحاجة ايضا الى افعال مركبة . الفن « عمل » جدلي ديالكتيكي كما عرف كل امرىء منذ ارسطوطاليس حتى رتشاردز ، والنقد ايضا « عمل » جدلي ديالكتيكي كما عرف كل امرىء منذ ارسطوطاليس حتى رتشاردز ، حتى ان رتشاردز بخاصة قد كرس كل مؤلفاته لتأثيل هذه الحقيقة . و « الاعمال » أفعال وتحتاج افعالا لتصفها وتخبر عنها ، اما الانجليزية الاساسية من الناحية الاخرى فانها لغة الاسماء ، لغة « الحالات » أو « المواقف » تحمل فيها الاسماء كل المعاني ، ويحاول المعبّر بها أن يقتر في استعمال الافعال ما امكنه (نستطيع ان نرى الآن ان بذور هذا الصراع كانت موجودة منذ ان صدر « اسس علم الجمال » فبعد ان عرف أوغدن ورتشاردز الجمال في مصطلح التجربة كله بأنه توازن عضوي « للاعمال » الضمنية انتهيا الى انه يؤدي الى « حال » من التوازن العضوي) ولما تطور هذا الميل الجديد في مرحلة الانجليزية الاساسية كان مصحوباً بانتقالة من ارسطوطاليس الى افلاطون ، من العمل الواقعي الى الحال المثالية ومن ثم ايضاً انتقالا من الاخذ بتقييم ارسطوطاليس للشعر الى تقييم افلاطون . هل ادرك رتشاردز اي شيء من هذا ، من المستحيل علينا ان نعرف مدى ذلك ؛ نعم انه خطا خطوة ملموسة واحدة على الاقل لانهاء هذا الصراع ، وتلك الخطوة هي انه قضى حقبة من الزمن تخلى فيها عن كتابة اي نقد ادبي ، ولم ينحرف عن هذه الخطة الا مرتين صغيرتين .

وتبقى لرتشاردز مهنة التعليم وكانت من قبل غلافاً في انتاجه فاصبحت

لباً . كان « خلاصنا » من قبل في يد الشعر ، فاصبح اليوم في عهدة « التعليم » « اعظم الجهود الانسانية » . كان « معنى المعنى » يصوب الى مهنة التعليم نظرة قاصمـــة ؛ مهيئاً مـــادة تجعل افراد هذه المهنة « يفكرون » (كان بمعنى من المعانى نكتة « عملية » طالما احتبسها الاستاذ في صدره حتى طبقها على تلامذته) اما « التفسير في التعليم » فانه اسهام في « مكتبة اصول التدريس » وهناك نوع من الكتابـــة غير موجودة في تلك « المكتبة » ؛ يقول رتشاردز :

انه هو ذلك الوصف الذي قد يتناول بصراحة ونزاهـــة طرق الاساتذة في تصحيح انشاء طلبتهم ومناقشتهم فيـــه ، ويفصل في التفسير الذي يقدمونـــه حول تلك التصحيحات ؛ ولو انك قارنت المجلات التربوية الفنية بالمجلات التي تتحدث عن طب الاسنان ، في هذه الناحية ، لوجدت الاولى هزيلة رديئة . ذلك لانها تزخر بالتفسيرات المكرورة للمبادىء ، ولكن اين نستطيع ان نجد « تاريخ القضية » الذي يفصل العلاج الموصوف لفقرة مضطربـــة ؟ ان طبيب الاسنان قادر على ان يـــدل زملاءه كيف يعالج سناً متعفنة ، اما المدرس فانه فيما يبدو لا يرضى ان يعترف في اسهاب ، بكيفية نقده لمقال رديء . ذلك لأنه ان فعل ذلك ، اثار من حوله تعليقات قد تكون مربكة ، ولكن الرجل المؤمن بمبدأه لا يُجفل من ذلك . والمعلومات التي قد تنتج من تنظيم دراسة الاضطرابات الهامة وسوء الفهم ــ بحيث تصبح مظاهر منظمة في الادب المحترف ، كمـــا ينظم وصف الاجراءات في المجلات المتصلة بطب الاسنـــان ، ــ أقول إن تلك المعلومات قد تحدث ثورة في التطبيق . واذا تم هـذا ، صح لنا حينئذ ان نفيد من اخطاء بعضنا البعض ، مثلما كان

أطباء الاسنان ــ وما زالوا ــ يفيدون .

حقاً إن هذا نوع من الانحدار نزل فيه رتشاردز من ناقد جريء يريد « ان يبعث في الشعر انعاشاً عاماً » الى رجل يقارن ، الطرق « الهامة » التي تستعمل في تثبيت سن متعفنة . ثم مضى ينزل في سلّمه الجديد ، بعد ما تغير ميزانه حتماً ، فاذا به ينتهي في النهاية الى رجل يسهم (١٩٤٠) في المونوغرافات التربوية عن « القراءة وتطور الطالب » او ينافس مورتمر أدلر ، والتفاهــة التي تسمى « مائــة كتاب عظيم » و « كيف نقرأ كتاباً » How To Read a Book (وقد زينت هذه قراءة كتابه نفسه ، مع تحفظ واحد هو انه لم يدلنا « كيف نقرأ كتاباً كاملا ») فيقدم في الرد على هذه التفاهة ، تفاهة جديدة سماها « مائة كلمة عظيمة » و « كيف نقرأ صفحة » (وهو يوحي بأن « وصفات » عصبة أدلر قد لا تتعمق جذور المشكلة) .

ان رتشاردز ذو نصيب من سعة الاطلاع هائل يكاد لا يساويه فيه احد ، فليس هو فحسب ملماً بالاثني عشر ميداناً التي اشرنا اليها قبلا ، وجعلها ملكاً له ، بل انه يكاد ان يكون قد غزا كل مجــال آخر من مجالات المعرفة . ولنمثل على ذلك بنقطة صغرى فنقول انه ليس كفئــاً فحسب ليقتبس من الطبيعيات النظرية بثقة نفسية ، ولكنــه قادر ايضاً على ان يقتبس « المــادية والنقد التجريبي » بنفس تلك الثقــة . غير أن اتساع معرفته قد تمخض ، في الوقت نفسه ، عن عجز يحول بينه وبــين ان يتمسك بوجهة من وجهــات النظر في وقت ما ، ذلك لأن نسبيــة الفكرة التي ترى أن كل وجهــة نظر فهي صحيحة نوعاً ما ، تستتبع حتماً ان اية وجهة نظر لا يمكن ان تكون تماماً صحيحة .

وقد كان لدى رتشاردز دائماً نوع من التهــاون الغريب الولوع نحو الافكار (وهو هذا المظهر من التهاون الذي قد يحشي هوامش « معنى

المعنى » « بحكايات احتقارية » عن الذوق المشبوه) وهذا بمعنـــاه الواسع عدم تقدير للمسؤولية الاجتماعية لا تلمسه ولا تلطفه المسؤولية الاجتماعية ، بل تكريس الجهود التي نراها في تهيئة الثقافة والحكومة العالمية والسلم للعالم ، وذلك بوقف حياته كلها على التعليم والانجليزية الاساسية . فبهـــذا المعنى الواسع يصبح « الاكسير » الشافي الذي يصور اقصى المسؤوليـــة لا مسؤولا لانـــه في الحقيقة يحتقر هذا العالم الكبير المعقد اذ يفترض انـــه يمكن ان يعالج « بدواء » واحد .

اما الشعر الذي كان طريق « خـــلاصنا » فـــلم يكن ذلك النوع من الاكسير عند رتشاردز ، لانه يتضمن كل تعقيدات العالم ومتناقضاتـــه ، وكانت مهمة الناقد ، ان يزيد ، من خلال الحب والجهد . القدرة العامة على تحقيق التجربة الشعرية في شكلها الكامل لا ان يبسطها أو يترجمهـــا ميسراً . وقد ظل رتشاردز حتى في اشد احواله تعلقـــاً بالعـــلم ، المثل الاعلى للرجل الذي نجتّه خصائصه الشخصية من صرامة طريقته نفسهـــا (ظاهرة انجليزية يمثلها على نحو أقل كل من مود بودكـــين وكودول) فكانت النتيجة النهائية من كل آلية « معنى المعنى » ، كما تقدم القول ، اعادة الاحوال والظروف « التي يمكن في ظلها انعاش الشعر » وهدَف كتاب « المبـــادىء » الى شعر احسن ، وتجربـــة احسن ، يجعل الشعر « أقدرَ » ، وبتعميق المتعة فيه « في مناسيب كثيرة » . وألح كتاب « العلم والشعر » على « معرفة حارة بالشعر » فتلك هي ما يحتاجه الناقد بالاضافة « الى قدرته على تحليل سيكولوجي هادىء » . ولما طبعت مجلة فوريوزو (ربيع ١٩٤٠) رسالة من رتشاردز الى تلميـــذه السابق رتشارد ابرهارت عن قصيدة لابرهارت عنوانها « تأمل » كانت تلك الرسالة نقداً بانيـــاً فنياً مباشراً ، من النوع الذي قد يكتبه شاعر لآخر ، وهي مليئة بمعرفة « حارة » في الشعر واهتمام بالغ به . اما الانطباع الذي قد تتركه محاضرة

برنستون « تفاعل الكلمات » في نفس القارىء (وهي آخر نقـد نصّي لرتشاردز يتناول قصيدة ، فيما اعلم) فهو الى اي درجة كانت « الذكرى السنوية الاولى » للشاعر دُن عجيبة مدهشة بالغة القيمة في نفس رتشاردز .

ان الذين نقدوا رتشاردز بحدة (إلا القليل النادر منهم) قد كانوا ينهون نقدهم دائماً بتقديرهم لكفاءاته الشخصية ودقـة احساسه بالشعر . فكتب بلاكمور يقول : « ناقـد محبوب لا ينافسه أحد في حبـه للشعر ومعرفته به » ويقول تيت : « اما قواه العقلية الكبرى وعلمه واحتفاله بالشعر ـ وهو احتفال معوّق بعض الشيء ، وان كان متميزاً اليوم مثلما كان قبل خمسة عشر عاماً ـ انها كلها خصائص من النزاهة الفكرية التي قلما تقع عليها في اي عصر » . وينتهي هربرت مللر الى هذا القول : « كانت النزعة الكبرى في تفكيره ان يقيم بين الفن والرغبـات الكبرى الاخرى علاقة حية ، ويحقق بذلك حرية أكثر وكمالا أزيد في الحياة » . اما آرثر ميزنر فانه يقول عنه في سياق هجومه الحاد (المجلة الجنوبيـة ، خريف ١٩٣٩) : « لقد حاول المستر رتشاردز ، كأي امرىء في عصرنا يبذل من الجهد ما وسعه ، ان يثير نحو الشعرَ رغبة واضحة نبيـلة » . وينتهي الى قوله : « ان المستر رتشادز في خير احواله عزيز القرين » . ومن ثم ترى ان هناك اطراء عاماً للرجل نفسه ، مثلما وجدنا استفـادة عامة من نقده وهجوماً عاماً على افكاره . ومن المجمع عليه ان شخصيته وذكاءه واحساسه وظرفه ، امور قد خلصت نقده من اي خطر واجهه ، وكل ما نرجوه ان تنجيه الآن من آخر الأخطار واشدها ضرراً ، اعني التضحية بالنقد من اجل « الاكسير » الذي يخلص العـالم ، واذا عجزت تلك الخصائص ، واذا لم يعد رتشاردز الى نقد الادب ، فما يزال لدينا في كتبه الاولى انتاج يضاهي اجمل ما انتجه عصرنا ، وانتاج آخر يخطف البصر ، فائضاً عنه . وهذان الاثنان ليسا في خطر .

الفصل الحادي عشر

كنث بيرك
والنقد المتصل بالعمل الرمزي

١

كان كنث بيرك يصر احياناً على ان الكتاب جملة واحدة امتدت واستطالت ، فان صح هذا كانت الطريقة النقدية تهيئة للمادة التي تتناول تلك الجملة . وفي الحق ان لدى بيرك عدداً من الجمل اي لديه عدد من الطرق النقدية في كل كتاب من كتبه ولكنا لو اخترنا جملة واحدة منها نحدد بها طريقته لكانت هي قوله : ان الادب عمل رمزي : كلمتان اثنتان تطور بينهما فكان في البدء يؤكد « الرمز » وكان في اواخر ايامه يؤكد « العمل » وقد استعان بما قيض له من غنى وخصب على ان يستغل كل « الحيل » النقدية ، فاما ان نجعله ممثلا لكل مظهر من مظاهر النقد الحديث واما ان نحدّه اعتسافاً باتجاه واحد فنتخذه ممثلا للتعبير الرمزي الذي كان خير ميادينه وفيه بذ من عداه من النقاد فلم يدرك احد منهم شأوه . ولقد كتب ذات يوم مقالا بعنوان « مشكلة القيمة الذاتية » ثم جعله ملحقاً بكتابه « نحو الدوافع » وفيه يقول دون حيطة او تهيب : « بدأت الحديث عن

ثلاثة ميادين هي : النحو والبلاغة والرمز وانا ارى ان النقد الحديث ربما لم يستطع ان يقدم شيئاً جديداً حياً لدارس الادب الا في الميدان الثالث » . بيد ان هذا القول غير صحيح ــ وان استغــل معنى الحيوية في عبارته هذه ــ ويشهد كتابه على عدم صحته ، ولكن مهما يكن من شيء فهو يشير الى الجدة المدهشة التي تبدت في دراساته للعمل الرمزي حتى ان من يقرؤه لاول مرة يحس احساس من استكشف ارضاً جديدة لم يكن رآها من قبل خلف منزله .

واول كتاب نقدي اصــدره بيرك سنة ١٩٣١ ، عنوانــه « مقولة مضادة » Counter Statement وفيه وضع اكثر المبادىء والاتجاهات التي طورها من بعد وسماها « مضادة » لانها كانت حينئذ (وما تزال) تمثل رأي الاقلية . وهذا الكتاب مجموعة من المقالات : بعضها مما نشره في المجلات ثم اعاد فيه النظر ، وهي بعامــة تتناول مشكلات ادبية عامة وتشتمل المنهج السياسي المتضمن في مبادئــه النقدية ، وتدور حول ادباء باعيانهم وهم فلوبير وباتر ودي غورمونت ومان وجيد . ولا يزال مبدأ « العمل الرمزي » فيها في بدايته إلا ان بيرك دائم التلميح اليه كأن يقول : ان اهتمام جيد بالشذوذ الجنسي جعله من السياسيين الاحرار لأنه درب لديه احساسه بالمفارقة والتفرد . اما غورمونت فان مجاوزته الحد فيما يكتب انما نجمت عن عزلته وكونه مصاباً بالجذام . ويقول ايضاً : ان كاتب السيرة يستقطب مشكلاته الذاتية حين يختار ان يكتب عن نابوليون ، وهلم جرا . كذلك فان بيرك يلمح الى بعض الطرق والوسائــل التي سيطورها من بعد في دراسة العمــل الرمزي ومن ابرز تلك الطرق جمع الصور في قرائنها ، كأن يلحظ كيف تعبر كلمة « المستقبل » عنــد شيكسبير عن نذر الشر ــ اي توحي بقرائن سيئة ــ بينما هي توحي بالثقة عند براوننج ، وكيف تكون كلمة « العفريت » عند كيتس موحية بالغلبة والسيطرة بينما هي عند

تنيسون مقترنة بالأمان وانعدام الاذى .

غير ان اهتمام الكتاب متوفر على البلاغة ، واصطلاحاته متوجهة الى التفرقة بينها وبين النحو : فهناك التفرقة بين « خطابي » و « واقعي » ، وبين « سيكولوجية الشكل » و « سيكولوجية الخبر » وهكذا . ولست تجد في الكتاب حديثاً صريحاً عن « الرمز » بل ان بيرك ليقول ان الفن ليس تجربة وانما هو شيء مضاف الى التجربة ، وحين يقول ذلك يؤكد مبدأ معارضاً لمبدأ العمل الرمزي ، لكنه حين يعود فيهاجم العليّة الاقتصادية ، يعود فيضع نواة المبدأ الثاني هذا — مبدأ العمل الرمزي — فيقول :

« ان الفن أو الافكار فيه « تعكس » موقفاً ما لأنها — بمعنى من المعاني — تعالج موقفاً ما . فاذا حل امرؤ مشكلة لم يجز لنا ان نقول إن حله لها « مسبب » عن تلك المشكلة . نعم ان المشكلة نفسها قد تحدد طبيعة حلّه ذاك ، ولكنها تستغلق على الحل الى الابد الا إن « اضاف » شيئاً الى الحل . ومثل ذلك يقال في طرق المشاعر او طرق النظر التي يستغلها المفكر او الفنان في معالجة موقف ما . فان كلا منهما يستغل مجموعة من الالفاظ ويكشفان عن رموز يحاولان من خلالها الاحاطة بالموقف ، ويظهران نحو الموقف نزعات تكيّف أنواعاً من العمل ، وكل هذه الامور ليست « مسببة » عن الموقف الذي يضطلعان بمعالجته » .

ماذا هنا في هذه العبارة سوى الايمان بان الآثار الفنية « خطط عسكرية » للاحاطة بالمواقف المختلفة — أي انها عمل رمزي .

ولهذا الكتاب الذي نتحدث عنه اهمية اخرى سوى اشادته بدور البلاغة في الفن وتلميحه الى الرمز ، وتلك هي انه يدافع عن الشعر ضد من يتنقصونه على نحو لم يضطلع به سدني وشللي لأن خصومهما المتنقصين للشعر كانوا أقل حذاقة ودراية . عشر صفحات كاملات يدبجها بيرك ليميز اخلاقياً بين توماس ومان واندريه جيد ثم ينتهي من ذلك الى

تحطيم الحد الفاصل بينهما استهانة بقيمته ويسود صفحات اخرى يظهر فيها من خلال النغمة الساخرة الغايات التي يراها مرامي للحياة الفاضلة .

ذلك هو الكتاب الاول . اما الكتاب الثاني فعنوانه الرئيسي هو « الثبات والتغير » وعنوانه الفرعي : « تشريح للغايات » . وقد ظهر عام ١٩٣٥ ، وهو أقل كتبه حظاً من الصبغة الادبية . ومن العسير ان ننسبه الى فرع من فروع الادب والعلم : أتراه سيكولوجيا اجتماعية او تاريخاً اجتماعياً او فلسفة او اتجاهاً اخلاقياً او نزعة دنيوية او ماذا ؟ فهو يدور حول « الغايات » او « الدوافع » المستكنة خلف « النزعات » او « الخطط » . وهو مؤلف من اقسام ثلاثة : عنوان القسم الاول منها « في التفسير » ويشمل نقداً لمجالات من الحياة لا من الفن ، وعنوان الثاني « منظورات من خلال التباين » ، وهو كشف عن الطبيعة المجازية للنزعات والخطط وعن مراتب المعاني . والثالث هو « أسس التبسيط » وهو منهج نقدي وضعه بيرك ليوضح الفوضى التي تعرض لها في القسمين السابقين ، ويضع لها حداً . فهو اذن كتاب عن المجتمع والعلائق الاجتماعية ولكن محوره « الانسان الفنان » ولذلك فهو يعالج المشكلات الاجتماعية بمصطلح نقدي شعري فكأن الجملة التي ابتدأ بها حتى امتدت واستطالت هي « كل الاحياء نقاد » وكأن القسم الاخير منه يعود فيقول : « كل الناس شعراء » . وفي القسم الثاني منه تعرض بيرك لكل ما يريد ان يقوله عن العمل الرمزي فنبه الى ان قطع شجرة سامقة ــ وهو موضوع من احب الموضوعات الى نفسه ــ قد يكون تعبيراً رمزياً عن قتل الاب . وان نوبات الدوار الحادة التي كانت تهاجم دارون ــ مثلها مثل عمى جويس ــ قد تكون تعبيراً رمزياً عن العذاب النفسي على ما في كتابه من « زندقة » وان اعمالا مثل تسلق الجبال ومصارعة الثيران وبناء الامبراطوريات كلها تحتوي عناصر رمزية اساسية ، وان مذهب مكدوغل النفسي القائم على :

التكامل ـ والانفصام اذا ما قسته الى طبيعة تكوين الامبراطورية البريطانية بدا لك تمثيلا لهـا ، ومن ثم فانـه مذهب ناجع في علاج المرضى من البريطانيين . وعلى الرغم من هذه التفسيرات الرمزية في الكتاب تجـد ان بيرك لم يفارق بعد القول بان الآثار الفنية « خطط عسكرية » بل ان الكتاب لينحو الى ان يستعمل لفظة خطة بمعنى « حيلة » .

غير ان أهم مبدأ يدور عليه هذا الكتاب هو مبـدأ « المنظورات من خلال التباين » وتفسير هذا ان ترى شيئاً ما من خلال شيء آخر ليس هو الأول ، وهذا هو المجاز ـ أو هذه هي العلاقة المجازية ـ يقول بيرك :

مادامت وثائق العلوم تتراكم على مر الزمن أليس من حقنا ان نرى كل آثار البحث العلمي بـل كل المذاهب العلميـة ترديداً مثابراً لمجاز خصب غني ـ مهما تتعدد تشعباته ـ . ألم نعتبر الانسان في مراحل التاريخ المختلفة مرة صورة لخالقـه ومرة حيواناً وثالثة لبنة سياسية او اقتصادية ثم قلنا انه آلة ، وهكذا اتخذنا مثل هذا المجاز بل اتخذنا مئات المجازات رمزاً لصنف لا ينتهي من المعلومات والتعميمات

ويقول بيرك انه لحظ نقل هذه العلاقات المجازية اولا عنـد نيتشه ثم عند تلميذه اشبنجلر اذ وجدهما يحوران مصطلحاً من قرينته الطبيعيـة الى قرينـة اخرى ، فيتضح مفهومه ولكنه يكون مع ذلك تحويراً جريئاً ، كالحديث عمـا يسمى « التقشف والتبرر العربي » أو ما يسميـه اليوت « الروح الرياضية المنحـلة » او ما يسميه فبلن « العجز المدرب » ويمط بيرك من هذا المصطلح في كتابه أثنـاء التطبيق حتى ليشمل لديه مبادىء مثل « الولادة الجديدة » وهي العمل الرمزي الاكبر في كتبـه الاخيرة ، فيقول :

« حين نقيم مجموعة من المعاني الجديدة نرى في الفن نوعـاً آخر من

التقاعس والتراجع ، ذلك ان الفنان يعود فجأة فيراجع ذكريات شبـــابه لان هذه الذكريات تجمع في ذاتها عنصري الالفة والغرابة ، وربما كانت لحظات هذه الولادة موجودة عند كل انسان ، فهي زاوية جديدة من الرؤى ينجلي لديه فيها ما كان منسياً ويصبح مفيداً ملائماً ومن ثم يعود فيحيا في ذاكرته . ومن ثم ارى ان الولادة الجديدة والنظر من خلال التباين امران مترادفان لانهما يمثلان عملية من التحول او الانبعاث » .

وفي كتاب « الثبـــات والتغير » ايضاً قسط واف من البحث الادبي العام اما الاشارات الادبية الخاصة فانها تكاد تكون عارضة ، لا ترد الا للتمثيل او المقايسة ، ولا يدور حولها بحث مستفيض . فمثلا يشير بيرك اشارة عارضة الى رمز الجبل عند نيتشه في « الجبل السحري » ، ويلمع الماعاً الى بعض ما يستخدمـــه شيكسبير من وسائل اسلوبية ، والى ان همنغواي يعمد عمداً الى وصف العرف باسلوب جين اوستن الرقيق المرهف ويشير ايضاً الى عدم جدوى التعاويذ والرقى التي يطلقها كل من سويفت ونيتشه ليطردا « العفاريت » التي تسيطر على نفسيهما ، ويلمح الى موضوع « الهوة الفاغرة » الذي يتردد عند كل من اليوت وملتن وهارت كرين وينبه الى سعي لورنس لاقامة « البناء الكوني الاخلاقي » . ولا يقتبس بيرك شيئاً من نثر أو شعر اللهم الا اقتباساً من قصة عنوانها « الاصحاب » من تأليف ادوين سيفر ومن عجب انه يقف عند هذه القصة الاجتماعية ويناقشها في شيء من الاسهاب .

وحسبنا هـــذا التعريف بالكتاب الثاني . اما الكتاب الثالث فعنوانـــه « نزعات نحو التاريخ » Attitudes Towards History ــ وقد نشر عام ١٩٣٧ وهو احفل كتبـــه بمصطلح العمل الرمزي وسنتحدث عنه فيما يلي بشيء من الاسهاب . ويليه من حيث الزمن كتاب رابع عنوانه « فلسفة الشكل الادبي » The Philosophy of Literary Form وقد ظهر في عام

١٩٤١ وعنوانه الفرعي « دراسات في العمل الرمزي » وقد نعده ملحقاً للكتاب الثالث يوضح مبادئه النظريـــة ويضعها في مجال التطبيق العملي . واذا استثنينا منه المقال الذي يحمل عنوان الكتاب نفسه ، فانه لا يعدو ان يكون مجموعـــة من المقالات والمراجعات التي نشرها صاحبها في حقبة سابقة . اما الوشيجة التي تربط بين تلك المقـــالات فهي دورانها جميعاً « حول العمـــل اللغوي او الرمزي او الادبي ومحاولتها ايجاد طرق ادق لتحديد مثل ذلك العمل » وبعبـــارة اعم « تحـــديد العمل الادبي المفرد بعون من نظرية تفسر العمل الادبي العام » . ولا تزال همة بيرك معلقة بما يسميه « الخطط » او « النزعات » . الا ان هناك تطوراً في طبيعة المجاز الذي يستعمله فقد كان يقول في الكتاب الاول ان « الانسان خطابي » وقال في الثاني : « الانسان فنان » وفي الثالث « الانسان ذو رموز » وفي الرابع : « الانسان محارب » . واول صفحة في كتابه الرابع هذا تحاول ان تفرق بين ما يسمى « خططاً » وما يسمى « مواقف » وقد جاء فيها :

« اريد بادىء ذي بدء لافرق بـــين « الخطط » و « المواقف » لأني ارى الشعر (والشعر هنا يعني كل اتجاه تخيلي او نقدي) اتخاذا لمختلف الخطط من اجل الاحاطة بشتى المواقف . وتلك الخطط هي التي تعـــين قيمة المواقف وتسمي بناءها وتعدد عناصرها البارزة ، وهي حين تسميها او تعددها تنطوي على نزعة ما نحوها .

وهذه النظرة لا تسلمنا بأي وجه الى الذاتية الشخصية او التاريخية ، ذلك لأن المواقف امور واقعية والخطط التي تعالجها تتضمن محتوى عاماً ، ومهما تتداخل المواقف بين فرد وفرد وبين حقبة تاريخية واخرى فذلك لا يؤثر على طبيعة الخطط نفسها لانها تتمتع بعمومية تجعلها صالحة لكل فرد وكل زمان » .

وفي ذلك الكتاب مقال عنوانه « الادب حين يكون عُدّة للعيش » ، وهو يتضمن محاولة لتحديد النقد الاجتماعي ـ اي النقد المعتمد على علم الاجتماع ـ وفيه يقترح بيرك ان يصنف الآثار الفنيـة حسب مصطلح الخطط الاساسية التي يجدها في الامثـال : فهي « خطط لاختيار الاعداء والاصدقـاء ، واتجنب العـين ـ عين الحسود ـ وللتطهر والتكفـير وللتقديس وللتصبر والانتقام وللوعظ والانذار ولهذا او ذاك من التعليمات والاوامر » .

وهذه الخطط وغيرها هي الاعمال الرمزية الاساسية في الفن ، ويعرّف بيرك العمل الرمزي بانه « رقص النزعات والميول » ويحاول ان يميّز بعناية بين هذا العمل الرمزي وما هو عمل « واقعي » ، فيقول :

ثمة فرق ـ فرق جوهري ـ بين بناء بيت وكتابة قصيدة عن بناء بيت ، ثمة فرق بين كتابة قصيدة عن انجاب الاطفال ، وانجاب الاطفال ، فهناك اعمال عملية واقعية وهنال اعمال رمزية ، (وفي هذين الطرفـين المتباعدين يتضح الفرق بينها دون عناء ، ولكنا يجب الا نغفل عن هذا الفرق في المنطقة المتوسطة حيث تتخذ بعض الامور العملية لنفسها عنصراً رمزياً كأن يشتري شخص شيئاً لا ليستعمله فحسب بل ليكون ما اشتراه شاهداً على انتسابه الى طبقة اجتماعية معينة)

ويصنف بيرك العمل الرمزي في ثلاث مراتب : المرتبـة الاولى هي الجسدية او البيولوجية وتشمل نطاقاً واسعاً يمتد من الارق الى التجربـة الحسية الكاملة التي يمارسها المرء نحو قصيدة ما كالاحساس بالظمأ عنـد قراءة قصيدة « الملاح القديم » ؛ والمرتبة الثانية هي الشخصية أو العائلية وتتضمن العلاقات بالأبوين وغيرهما من الاشخاص الاقرباء ؛ والمرتبـة الثالثة هي مرتبة المجرد كالانضواء القائم حول رمز الولادة الجديدة . غير ان مصطلح « رمز » هذا موشح بالغموض ولذلك يقترح بيرك ان يضع

بدله لفظة « تعدادي » او احصائي بمعنى ان النظرة الاحصائية لعدد من الصور او لعدد من الآثار تكشف عما فيها من قيمة رمزية بينما يكون الاثر الواحد او الصورة الواحدة شيئاً « عملياً » لا رمزياً . فاذا درسنا مجموعة من الصور المتداعية او المتكاثفة ، تبيّنا من ورائها مبنى الدوافع وهي فعالة فيها . وفي آخر هذا المقال نفسه يعدد بيرك الوسائل السريعة التي تعين على دراسة الخطط الشعرية التي يستعملها في كتابه كله . وتشمل هذه الوسائل فيما تشمل « افراد الخطة الدرامية » والحصول على « المعادلات » المكملة لها في الاثر الفني ؛ والتنبه « للنقاط الحساسة » او « اللحظات الفاصلة » وبخاصة البدء والختام والحل والتعسر وضعف الدوافع والقوة في التنظيم الدرامي ؛ وإدراك صور « المخاض » او الولادة الجديدة ، واخيراً ايجاد « الميزة الفارقة » التي تسِمُ كل عمل رمزي في الأدب بسماته المتفردة .

ويستحدث بيرك في كتابه « فلسفة الشكل الادبي » مصطلحات جديدة اهمها ما يدور حول مبدأ « القوة » حيث يربط بين كل انواع القوى في مختلف الميادين حتى ليستطيع كل مصطلح منها ان يقدم للآخر خدمة رمزية . ومن أهمها ايضاً تسمية العناصر الثلاثة في الفن ، وهذه العناصر هي : الحلم الذي يمثل العوامل الرمزية ؛ والصلاة التي تمثل العوامل الخطابية ؛ والمخطط او عوامل التقويم الواقعي (وربما كان هذا العنصر موافقاً لما يسميه العنصر النحوي) . ومن خلال المصطلح الذي يدور حول « القوة » استطاع بيرك ان ينتقل من الميدان الادبي الى الميدان غير الادبي مستغلا العمل الرمزي حتى ان المرء — حسب تعبيره ليستطيع : « ان يتزوج او يغتصب بفن السياسة ، ويعلن الحرب بالجدال ، ويتفوق عقلياً على غيره اذا استطاع الحصول على مميزات اجتماعية ، ويحل ويربط بالمعرفة ، ويبرز عضلاته بدخله الاقتصادي ... الخ » ، اما في ثالوث الحلم والصلاة والمصوّر

فانه يستطيع ان يقيم التوازن بين الرمزي والخطابي والنحوي حين يعالج أي اثر فني .

ثم يغفل بيرك كيف يكون الاثر الفني مؤثراً في القارىء او كيف يكون معبراً عن منشئه ويكتفي بالنظر اليه في ذاته ، في ماهيته ، في كيفية تكوّنه ، اي يتجه الى استغلال وسائل التحليل النحوي دون ما عداها . ومن امثلة هذا النوع دراسة له عنوانها « في موسيقية الشعر » وفيها كشف حاذق للآثار الصوتية في الشعر ، كشف لا يتنبه له الناس ولا يلحظونه ويتضمن اشياء مثل الاشباع والتصغير والتفريغ النوعي وما اشبه . واكمل قطعة يوردها بيرك مثلا على تحليل كتاب مفرد هي القطعة التي حلل فيها كتاب « كفاحي » Mein Kampf لهتلر وبنى تحليله هذا على ثالوث : المخطط والحلم والصلاة ، وقد ابان هنالك بمصطلح نحوي خالص الى اي حد كان ذلك الكتاب يعكس وقائع الحال في المانية وفي الموقف الدولي ، ووضع بمصطلح رمزي الى اي حد كان هذا الكتاب هو قصيدة هتلر الشريرة الكبرى ، ووضح بمصطلح بلاغي الى اي مدى وبأي اسلوب خلب هذا الكتاب الشعب الالماني حتى انه تحول بالعمل الرمزي الذي كان يخيل لهتلر انه سيسيطر على العالم الى شيء كاد ان يكون واقعياً . ويكشف بيرك عن العلاقات بين هذه المصطلحات مبيناً كيف ان العامل الرمزي عند هتلر – مثل اتخاذه اليهود كبش الفداء – دخل في صميم هذا الاثر ومن ثم احدث عند القارىء عملا رمزياً وانه خلبه حتى استطاع ان « يتحول » به الى هذا المعتقد . ويمضي بيرك الفاهم لطبيعة هتلر في هذا حتى يعود بالمشكلة من صعيدها الرمزي الى صعيدها الواقعي .

وهذا الذي تقدم مثل من تطبيقه الذي يتمرس بأدب غير خالص ، غير ان اكثر دراساته الاخرى تعالج ادباً خالصاً ، وليست دراساته الادبية هنا عارضة وانما هي من صميم غاياته . فهو يحلل ادب كولردج

مسهباً ، بوجه خاص ، في تحليل قصيدة « الملاح القديم » متخذاً منها شعيرة درامية ذات اهمية كبرى ، ويحلل « ربات الغضب » لاسخيلوس بتفصيل ليصور نوع المعنى الشعري الذي يناقض به المعنى « السانتي » ؛ وهو يدرس بلاغة اياجو متمثلا فيها صورة كاريكاتورية للفن الروائي مثلما يتمثل في بلاغة انطونيو انتصاراً بارعاً لهذا الفن . ثم يعالج قصتين معاصرتين احداهما « الراكب المدلج » Night Rider من تأليف روبرت بن ورن والثانية « عناقيد الغضب » The Grapes of Wrath لجون شتاينبك ليمثل بهما على الوسائل التحليلية السريعة التي يسميها هو « البصمات » ؛ ثم هو يحلل الادباء ابتداء من هوميرس ولكريتس حتى فلوبير ولويس كارول في سبيل الكشف عن مشكلات نقدية اخرى ثم يجعل للكتاب ملحقاً يضمنه مراجعات ليوضح بعض تطبيقه النقدي في مجال القصص والشعر والرواية ، بل والرسوم ، في هذا العصر .

وآخر كتبه هو « نحو الدوافع » ، صدر عام ١٩٤٥ وهو اول ثلاثة كتب تتناول العلاقات الانسانية ويسمى الثاني منها « بلاغة الدوافع » كما يسمى الثالث « رمزية الدوافع » وغاية هذه المجموعة هي الكشف الشامل عن الدوافع الانسانية وعن اشكال الفكر والتعبير التي تقوم من حول تلك الدوافع وعن غاياتها القصوى التي تتلخص في تخليص العالم من الحرب اي الوصول من طريق الفهم والتفاهم الى اقصاء كل انواع الصراع . ومفتاح هذه الدراسة هو « الدراما » او « النزعة الدرامية » ، والمصطلح الذي يستعمله في التحليل هو مصطلح الدراما ويشمل الاركان الروائية الخمسة اي : الفصل والمشهد والممثل والمكان والغاية . اما « النحو » الذي يشمل في المقدمة بضع مئات من الكلمات ، تزايدت من بعد حتى بلغت مائتي الف كلمة — اما ذلك النحو فانه وقوف عند العلاقات الداخلية القائمة بين هذه الاصطلاحات الخمسة و « امكان تحولها وتنقلها ، والمدى الذي

تستطيع فيه ان تتبادل فيما بينها او تتجمع مترابطة » ، حسبما تتمثل فيما تختـــال عن الدوافع الانسانية وبخاصة في مجالات المبادىء « اللاهوتيـــة والميتافيزيقية والتشريعية » . اما البلاغي الخطابي فيعالج أثر القول في الجمهور ويستمد مادته من المقامات البرلمانية والسياسية ومنافسات المحررين وأساليب البيع والمزايدة وأحداث « المناوشات الاجتماعية » ، اما الرمزي فيتنـــاول مظاهر التعبير النفسي ويستمد مادته من « أشكال الفن وأساليبه » .

وليس من اهداف هذا الموضوع بل ليس في طوقي أنا ان اعرض معالجة بيرك لكبريات النظرات الفلسفية التي استحدثها الانسان ، وحسبي ان أقول هنا ان غايته لم تكن استخلاصاً لخير ما في تلك النظرات او دفاعاً عنها بل كانت تشخيصاً لها أو « وضعاً » لها في مواضعها ، ليستمد من كل فلسفة مفتاحها . كتب يقول : « ليست غايتي في هذا العصر ان أخلص الفلسفات القديمة أو اتحدث عنهـــا ولكني احاول ان أجد مصطلحات تعد مفاتيح لها جميعاً » . وكانت محاولته في ان يضعها وضعاً جديداً تتطلب منه ان يبحث عن المجاز الذي يفتح أمامه سرّ كل نوع من انواع الفلسفة فافتتح كتابه بالمجـاز الذي يفضي الى مسألة الخلق (الله خالق) ، وانتهى الى الدساتير السياسية (الانسان مشرّع) بينا كان عُظم الكتاب يدور حول الدراما باعتبارها مفتاحاً (أي الانسان ممثل ، وهذا خير من المجاز القديم الذي كان يقول فيه : الانسان محارب) . وباتخاذه الدراما مفتاحاً فلسفياً استطاع بيرك ان يدرس الاحوال الانسانية من أتفه صورها حتى يبلغ اقصاها في دراما الخلق والتكوين .

ولم يتهيب بيرك اتساع الفكر الفلسفي بل ذهب يستمد مادته التحليلية من جميع المصادر حتى انه لم يتورع ان يستشهد بذكريات من سلوكـــه الفردي فهو يذكر مثلا كيف قرأ سانتيانا ورأى في المنام انه سائح يلبس الملابس البيض على شاطىء المتوسط ، ولم يستكـــبر ان ينقل ظنونـــه والخطرات اللاشعورية التي كانت تعتريه ، وأن يقتبس ملاحظ وأسئـــلة

واحلاماً مما كان يطالعه به اطفاله ليوضح مشكلات الفلاسفة . وكثيراً ما كان يوضح اللفظة بالنظر في أصلها القديم وجذرها .

وبالرغم من ان كتابه هذا مخصص « لوضع » الفلسفات في مواضعها فانه ضمنه قدراً مدهشاً من الحديث عن الادب وبدأه وختمه بالحديث عن إبسن ، فتناول في أوله مسرحية « عدو الشعب » لإبسن وحلل في آخره « بير غنت » . وفي سياق الكتاب اقتبس امثلة من شعر بوب ووردزورث ، وأدب كودول وهمنجوي ورتشارد رايت ، ودرس حوار « الفيدروس » ليصور قيمة الدبالكتيك .

وبعد ان صدر كتاب « فلسفة الشكل الأدبي » انتقده رانسوم وابدى ارتيابه في أن تكون الطريقة المسرحية صالحة لتناول الشعر الغنائي . وتلقى بيرك هذا التحدي فحلل قصيدة شللي « اغنيه الى الريح الغربية » وقصيدة وردزورث « على جسر وستمنستر » وألحق بالكتاب ثلاث ملاحق ليصور كيف يمكن تطبيق الطريقة المسرحية على الشكل الغنائي فكان الملحق الاول « مشكلة القيمة الذاتية » وفيه حديث عام عن استغلال الطريقة المسرحية في تحليل القصائد الغنائية ، والملحق الثاني هو « الدوافع والموضوعات في شعر ماريان مور » وقد طبق فيه مبادىء تلك الطريقة على مجموعة معينة من القصائد الغنائية . اما الملحق الثالث فعنوانه العمل الرمزي في قصيدة لكيتس وفيه عرض لتطور العمل في قصيدة عنوانها « قصيدة في زهرية اغريقية » وهي خير تطبيق مسهب لطريقة بيرك .

وفي كتاب « نحو الدوافع » بعض القراءات البلاغية والرمزية ، فمن امثلة القراءات البلاغية الخطابية قوله ان المشرعين يختارون خطة التردد — كتردد هاملت — فيبحثون ويبحثون لكي يتهربوا من الوصول الى احكام حاسمة . وان المنصات السياسية قد تحلل خير تحليل على الصعيد الخطابي لانها لا تعبأ كثيراً بالنحو . اما الاشارات الى النواحي الرمزية فمنها قوله :

ان نظريات فلسفة القوة قد تستوحى من « مشكـــلات الفرد نفسه حين يحس بالفحولة » . وان رواية « قتل في الكاتدرائية » شعيرة من شعـــائر التطهير ؛ وان قصيدة سهراب ورستم التي نظمها آرنولد تعكس الوضع المألوف فتجعل الابن يموت بسيف ابيـــه (لاسباب لا تخفى موجودة في ابن تومـــاس آرنولد نفسه) . وان تساؤل هيوم حول مسألة « النسب » وهو يهاجم مبدأ العلية وان العقم في ما يستعمله بنثام من الفاظ انما يدلان على نظريات « عازبين » ؛ وان الفلسفة الذرائعية وما شابهها من فلسفات تتضمن عقدة الميل الى الأم . اما الفلسفات الغائية فتمثل المرأة الشهوية الناضجة . وان الانتقال من الشعر الى النثر في كتاب ما قد يمثل الانتقال من الدور الامومي الى الدور العائلي وهكذا .

وقد نشر بيرك بعض المقالات ولم يكن يشذ فيها عن ما قاله في كتبه . وفي المقالات التي كتبها قبل ١٩٤١ يعيد بعض ما قاله في امكنة اخرى. الا مقالة واحدة عن السريانية . وهناك مراجعات لم يجمعها وهي تتناول النقاد على اختلاف طبقاتهم ومن اهمها مراجعة دراستين صدرتا عن كولردج ١٩٣٩ وفيها استغل بيرك قراءاته الرمزية لـكي يظهر التفـــاهة في تينك الدراستين ، وقد هاجم شذوذ كل من كافكـــا وكيركجرد ورأى انهما يمثلان « مرحلة المراهقة التي تعيش على جـــلد عميرة » و « الثورة على الاب » وقال ان هذا شيء تافه اذا قارناه بما لدى كولردج من عمل رمزي .

وله مقالات وقطع اخرى نشرت بعد ذلك منها « طبيعة ثقافتنـــا » وقد نشرها في ربيع ١٩٤١ بمجلة Southern Review ومقـــالة اخرى ١٩٤٢ في المجلة نفسها بعنوان « فعالية الدوافع عند بيتس » وفيها تحليل للشعر الغنائي بطريقة درامية . أما احدث مراجعاته فانها تدور حول النقد المعاصر فهو يراجع كتب رانسوم وتيت وورن وغيرهم مع بعض الالتفات الى المؤلفات التاريخية واللغوية والفلسفية .

٢

قد يتوهم من يسمع عنوان « نزعـــات نحو التاريخ » (١٩٣٧) ان موضوعه الاساسي هو التاريخ ، ولكن الامر ليس كذلك ، بل الادب هو محور ما فيـــه ، إذ هو دراسة للنزعات الأدبيـــة من حيث هي عمل رمزي او شعائري . أما كلمـــة « التاريخ » في العنوان فلا تشير إلا الى موضع الأدب في المجتمع ولا تدل الا على تداخل العلاقات في نزعـــات الادب نحو « تحول التاريخ » والسياسة والاقتصاد . وتنقسم تلك النزعات في فئتين : نزعات القبول ونزعات الرفض ، ومنها ينبثق شيء ثالث يجمع بين خير ما في كليهما ، وهذا ما يسميه بيرك : « الهزليّ » ، فأمّا فئـــة القبول فانها « سنية المنزع » وتضم كل الفلسفات التي على شاكلة فلسفة وليم جيمس ووتمان وامرسون ، والاشكال الادبية مثل الملحمة والمأساة والمهزلة والشعر الغنائي والاشكال الشعائرية التي ترتكز حول مبـــدأ « الخوف من الزنا بالمحرمات » والخصاء الرمزي . وأما فئة الرفض فانها « إلحادية المنزع » وتضم فلسفات مثل فلسفة مكيافللي وماركس ونيتشه ، والاشكال الادبية مثل المرثية والنقد التهكمي والمحاكاة الساخرة والتهجين الساخر والاشكال الشعائرية التي ترتكز حول عقدة « الثورة على الأب » . وأما الفئـــة التي هي بين بين ــ أي فئة « الهزلي » فانها تتضمن تشابك العواطف المتناقضة المتصارعة ، وهذه لا تكون خالصة للفئة الاولى ولا تكون خالصة للفئة الثانية . يقول بيرك :

« إن الشكل « الهزلي » ليتجنب كل هذه الصعوبات ويرينا كيف ان كل عمل تزدوج فيه المادية والتجريدية والخيال والمحسوسات المجسدة والتضحيـــة والأثرة ، وهو ايضاً يرهف احساسنا حيث يصبح بعض هذه العناصر متمدداً متضخماً على حساب بعضها الآخر الذي يذهب منكمشاً متقلصاً . ولا ريب في انه حين يتوازن أثر البيئة يتوازن جانبا هذه العناصر المتضاربة » .

غير إن اطلاق كلمة « الهزلي » على ازدواج ذينك النوعين من النزعات ـ أو اتحاد القبول والرفض ـ قد ضلل كثيراً من القراء لأن كلمة هزلي تلتبس لديهم بالرواية « الهزلية » . وانما أوحى الى بيرك باستعمال هذا المصطلح انه موقف هزلي حقاً حين تجتمع عناصر القبول والرفض في عالم مقسوم الى فئتين : احداهما محمومة مخلوبة بقول : نعم ، والاخرى محمومة مخلوبة بقول : لا ، وقد كان في مقدور بيرك ان يتنازل عن هذا المصطلح ويتخذ مصطلحاً غيره ولكنه آثره لجرسه ، فيما يقول . وأياً كان مصدر هذا المصطلح فانه يمثل القيم التي يؤمن بها بيرك ، ويبدو انه لا يشمل فحسب ما هو تهكمي او انساني النزعة أو شكي وإنما يشمل ايضاً كل ما يتمخض عنه مخاض الامور الدرامية والديالكتيكية .

وتحت هذه الفئات الثلاث من تلك العناصر ، مبدأ واحد هو ما يسميه العمل الرمزي وهو العمل الذي يؤديه الانسان لأن له لذة في أدائه على ذلك النحو . وتتركز تلك الاعمال الرمزية في التبريك وتغيير الهوية والولادة الجديدة والتطهير وما أشبه من طقوس سحرية . ويقول بيرك :

« مبدأنا الاساسي هو اصرارنا على ان الرمزية قد تعالج على انها نوع من التسمية الشعائرية او تغيير الهوية . اي ان الانسان بها يكيف نفسه ليتلاءم مع احداث متلائمة ـ قائمة فعلا ـ او يغير في نفسه ليتكيف مع احداث جديدة تفرضها عليه الضرورة ، دعنا نوضح هذا على نحو آخر فنقول :

ان شعائر التغير او التطهر تتركز حول ثلاثة انواع من الصور هي : التطهر بالثلج والنار والتحلل . اما الثلج فيرمز الى الخصاء والعقم ، واما النار فتوحي بالخوف من « الزنا بالمحرمات » واما التحلل فيدور حول انبثاق البذرة مرة اخرى من العفونة والسباخ ... وقد نلحظ ايضاً رمزين للمنظور القائم وهما الجبل والهوة (وقد يختلط هذان احياناً برموز الجسور

والعبور والترحل والطيران) ويتضمن الجبل عناصر من الزنا بالمحرمات لانه يرمز احياناً الى الام كما يرمز الثلج على الجبل الى العنة وانهـا عقاب ينزل بمن يقترف ذلك الاثم . وكذلك هو رمز الهوة فانها تجمع بين الرحم والشرج ، والثـاني يجمع كل عناصر التطهر عن طريق التحلل والتعفن » .

اذن فعلى هذا ينزع كل عمل فني الى ان يكون شعيرة موت او ولادة جديدة مع تغيير في الهوية ، وهو تنظيم على هذا النحو او ذاك بحسب ما يقبله الفنان او يرفضه من رموز التسلط . وبهذا الفهم يحلل بيرك ما لا يحصر من الاعمال الادبيـة ، ومن اكثرها توضيحاً لمبدأه هـذا تحليلاته للرموز في ادب توماس مان (وكان مان من احب الادباء الى نفسه في كل مراحل حياته) . مثال ذلك انه يرى في « الجبل السحري » شعيرة ولادة جديدة ، ويرى هانز كاستروب مهيئاً للعودة الى المجتمع في النهاية بعد ان قضى سبع سنوات على جبـل الاسومة وكان عقابه على ذلك الخصاء الرمزي والموت والولادة الجديدة ، اذ قدر له وجود جديد في منظر الثلج ــ وهذه هي الشعيرة التي عاش فيها مان نفسه وانتحل وجوداً جديداً فاصبح من مشايعي القضية الالمانية في الحرب العالمية الاولى بعد ان كان مسالماً حر الاتجاه . اما « موت في البندقية » و « ماريو والساحر » فانهما شعيرتان من شعائر الفداء والتطهر لنفس مان الفنان ؛ ففي القصة الاولى كان عقاب الاثم الشهواني الذي يمثله آشنباخ هو الموت وفي الثانية قسم مان وجـود الفنان شطرين شطر يمثله سيبولا وهو الفنان الرديء ، شهوي ومجرم ورمز فاشي وعقابه الموت ، وشطر يمثله سارد القصة وهو الفنان الطيب وقد تخلص من الاجرام بسبب موت سيبولا ، ولذلك سرحه القاص في النهاية مبرأ من العقاب . واما القصص التي تتناول « يوسف » فانها ولادة جديدة في الهوة كما ان « الجبل السحري » كان رمز ولادة جديدة على الجبل . وفي هذه القصص انتقل مان الى جماعية ارحب من

القومية الالمانية السابقة وتطهر من اجرامية الفنان وتخلص منها فاحتقب اجرامية اوسع وهي ازدواج الجنس عند النبي صاحب الفيض والامداد ، ومن هذه النزعة تخلّص ايضاً في النهاية .

ويجمل بيرك رأيه في طبيعة الشعائر الادبية عند الاديب بقوله :

إن تغيير الهوية ، وهو العمل الذي يجعل من الاديب شخصاً آخر ، ويحفظ له ذاته في الوقت نفسه يمنحه تعقيداً كثيراً في الاحداث ، اي يجعله يراها كذلك حتى انه ليرى « الخبايا التي في الزوايا » ويوشحه بشيء من استكناه الغيب ويمنحه قوة البصيرة ، ولا يعنينا هنا ان تكون بصيرته هنا على صواب او خطأ وانما الذي يعنينا أنها موجودة هنالك . وهذه البصيرة اما ان تجعله أحكم مما هو او أشد حمقاً ولكنها في الحالين تمثل القاعدة التي تنبني عليها فروع عمله وتشعباته ولذلك ترى ان يوسف في قصص مان لم يكن مهيأ النفس للنبوة — أي لارتفاع درجة البصيرة والكهانة عنده — إلا بعد ان ولد من جديد في الهوة .

والولادة الجديدة تعني التكيف للتواؤم مع المجتمع لانها شعيرة تمكن الشاعر من ان يقبل الضرورات التي خلقتها في طريقه مشكلات العرف والتشاريع . وفي الولادة الجديدة عنصر من التراجع يسبق الانبشاق ، وهذا التراجع يشمل معنى عودة الجنين الى الرحم ، و « الثورة الاولى » التي أحدثها الجنين حين أحسّ أن كهفه أصبح له سجناً ومن ثمّ فانك حين تختبر هذه الشعيرة تجد رموزاً مثل « الهوة » ممثلة للعودة الى الرحم والعودة من الرحم .

وهذا يشمل أيضاً الرهبة والخوف من « الزنا بالمحرمات » لأن الذي كبر في السن يستطيع ان يعود الى امه عودة المحب لا عودة طفل لم يخبر بعد النواحي الجنسية ؛ وهو ايضاً يشمل الشذوذ الجنسي ، رمزياً كان ذلك الشذوذ او حقيقياً ، لانه يمثل ثورة على « قطبي » العلاقة بين الأب

والأم ، ولأن طرح نير الرموز المتعلقـــة بالتسلط يساوي الذبح الرمزي للأب ؛ وكذلك يشمل ايضاً رمزية الخصاء ومشمولات من العنة عقابـــاً على الاثم الرمزي ؛ وقد تشمل العنة ايضاً شيئاً من صور « الختويـــة » لتغير في الهوية احدثته تلك الشعيرة . والاشكال الادبية نفسها اعمـــال رمزية فالتراجيديا شعيرة من شعائر التكفير والفكاهة شعيرة للتخفف من عبء الموقف والهجاء تفريغ لرذائل الذات على « كبش فداء » ثم التضحية به للتخلص منها . بل ان الاديب ليعبر عن نفسه رمزياً بما يختـــاره من موضوع فيعبر عن عمق التعاطف في نفسه حين يقتبس من ادباء آخرين ولو كان هو يهاجمهم ، وهو يكتب مـــا « يسنـــد وجوده » . بل ان اشد المظاهر مسحة عقلية تتضمن عناصر رمزية كالذي يلحظه بيرك في فلسفة هيوم وبنثام وانها فلسفة « عازبين » او قوله ان جهود باستير في التعقيم تتضمن رموزاً من التطهر والخصاء . بل ان اسوأ الآثار الادبية واتفهها تتضمن مثل تلك العناصر الرمزية فتنبىء عن الحقيقة رغمـــاً عن أنف كاتبيها . ويقول بيرك ، وكأنما يردد فيما يقوله رأى بليك في ملـــتن وان ملتن كان من حزب الشيطان حسبما صوره في الفردوس المفقود ــ يقول :

قد يعلن الكاتب انه يساند هذا الرأي او ذاك فاذا قرأت آثاره وجدتـــه يعلي من شأن العاندين المعادين لذلك الرأي ويصورهم بأحسن مما يصور معتنقيه . وهنا تكمن حقيقـــة موقفه من ذلك الرأي

ويقول في موضع آخر :

اذا عددنا مجموعات الصور وجمعناها معاً اهتدينا الى العناصر الهامة المختفية في اللجج الرمزية ، وعندئذ استطعنا ان نكشف عن « الموقف الحقيقي » للمؤلف ، حيث يفتضح الكـــذب ولا ينطلي على أحد . فاذا جعل الكاتب شخصياتـــه الفاضلة

بليدة وصور شخصياته الشريرة بقوة فان فنه قد انحاز الى جانب الاشرار بالرغم من « موقفه المزور » الذي يعلنه على الناس . واذا تحدث كاتب عن « المجـــد » واستخدم في ذلك صور « الدمار » حكمنا ان موضوعه الحق هو « الدمار » .

كيف نهتدي الى الكشف عن العمل الرمزي في آثار هـــذا الفنان أو ذاك ؟ يقول بيرك :

نهتدي الى ذلك بطريقين الاولى ، ان نختبر النظام الداخلي ونرى السياق فيه ، وأي تابع لأي متبوع وبذلك نكشف عن محتوى الرمز بكشفنا عن الوظيفة التي يؤديهـــا وذلك يكون بالتحليل المجاري كأن نلحظ طبيعة الصور التي يستعملها الاديب؛ والثانية : ان نفسر المضمون الرمزي في احد الكتب بمقارنتـــه الى الرموز المشابهة في كتب اخرى .

وأوضح الدلائل الهادية هي مجموعـــات الصور أو الرموز وبخاصة في التداعي ، الذي يقود حتماً من صورة الى اخرى ــ وهذا يشبه ما فعلته كارولاين سبيرجن في دراسة شيكسبير وما قام به آرمسترونغ من دراسة في هذا الميدان نفسه ــ وقد يلجأ الانسان الى ربط الرموز على خط غير مستقيم . وهناك امور هامة لا بد من ممارستها ، منها عناوين المؤلف ، فقـــد لحظ بيرك مثـــلا أن هويسمان حـــين انتقل من المـــذهب الطبيعي الى الكاثوليكي كانت كل عناوينه أثنـــاء اعتناق المذهب الاول والثاني « اسماء » . أما عناوين كتبه في فترة الانتقـال فكانت « حروف جر » . ومن الامور الهامة ايضاً البدء والختام ، وتوقف الاستمرار على نهج واحد كالانتقال من الشعر الى النثر او عدم استيفاء المجاز او عدم استيفاء المادة نفسها بل إن التوريات والعلاقات الصوتية ذات اهمية رمزية [كالذي يجد في كلمة حضرموت ايحاء بمعنى الموت فلا يسافر اليها] . بل يغـــالي

بيرك في هذا فيرى في ترديد حرف مثل « م » معاني ، ويرى في ترديد حرف مثل « ك » معاني أخرى وهكذا سائر الحروف . ثم إن التاريخ نفسه هام في الهداية الى العمل الرمزي ولذلك يتحدث بيرك عن تنقل شيكسبير من مجموعة صور الى اخرى ويحاول ان يقرن ذلك الى نقطة تحول في التاريخ نفسه .

وفي آخر الكتاب ثبت بالمصطلحات التي استعملها بيرك وتفسير لها وقد عمد عمداً الى وضعها حيث وضعها لأنه يرى أن الترتيب المعجمي معكوس فلا بد لك لكي تدرك معاني الكلمات التي تبدأ بالهمزة من إدراك معاني الكلمات التي تبدأ بالحروف المتأخرة ، ولذلك فهو لا يعرّف مصطلحاته الا بعد ان يجريها في الاستعمال . ويقول في هذا :

« لقد رأيت في هذا المقام ان ادع للقارىء ان يلتقط ما استطاع التقاطه من معاني المصطلحات ، فأجريتها في الاستعمال لتكشف هي بذاتها عما أردته لها . أي انني اريد لها ان تشف وتوحي وان تزداد دلالة على المعنى كلما كثرت صفحات الكتاب ، ولذلك عمدت الى وضعها في قرائن مختلفة . ومن ثم أخرت التعريفات حتى النهاية لان كل مصطلح حينئذ قد ينكشف لعيني القارىء من خلال معرفته للمصطلحات كلها على ذلك النحو المتدرج » .

وهذا عمل لجأ اليه بيرك كثيراً اي انه يضع معجماً من المصطلحات ويلحقه بكل كتاب من كتبه ليجمل فيه فحوى ذلك الكتاب اذ انه يعتقد ان آراءه مصطلحات . وقد وضع في كتابه « التغير والثبات » معجماً يضم كل الأفكار والمبادىء التي استحدثها حتى عام ١٩٣٧ مثل : الهوية . طقوس الولادة الجديدة ، الصلاة الدنيوية ، التجريد . العناقيد . الجوهر . الصور . حياة الخير . مشكلة الشر . المنظور من خلال التباين . ومن هذا ترى ان بعضها رمزي وبعضها مصطلح نقدي وبعضها يعبر عن نظرات اجتماعية ،

ومنها ما هو عام لا يحد بصفة واحدة . وليس لدينا من طريقة نعرض بها هذه المصطلحات او نلخصها وخير ما يستطيعه القارىء ان يرجع اليها مصحوبة بقرائنها في كتبه . ولنمثل على مصطلح واحد منها هو مصطلح « الطائفة » : يقول بيرك :

« ان من يهددهم خطر التعقب والاحراج والمطاردة يردون على هـذا الخطر بتكوين تجمع جديد ، ويمدهم تعاونهم بقاعدة جديدة يتمركزون فيها ، ومنها يهجمون على اعدائهم ليسرقوا منهم رموز الحياة المقررة . والطائفة مهددة دائماً بالتقسم السلبي ما دامت تعيش على عناصر الرفض . وقد وضح ترولتش الدور الذي لعبه تعلم القراءة والكتابة في الطائفية لأن الطائفية تفكير « عصبة محدودة » ولا يتم لها التعبير الكامل عن ذاتها إلا حين تنضم اليها مثيلاتها أما انتشار القراءة والكتابة فانـه خلق عصبة جديدة ذات تفكير جديد لأن المرء يجمع « عصبـة » من خلال القراءة ولو كان افرادهـا موزعين في كل أرجـاء المعمورة وفي كل فترات التاريخ . وقد كان القرن التاسع عشر زاخراً بعصب الطائفيـة من فئتي الماديين والروحانيين وكانت هناك ايضاً عصائب النظم العلميـة ، وكان الرجل يكيف ذاتـه بالانتساب الى عصبة او اخرى من تلك العصائب المتعاونة على اهداف غامضة غير محددة »

وبين المصطلحات والامثلة عند بيرك فرق واضح . فمصطلحاته تذهب في التجريد الى حد بعيد حتى انها تعجز عن ان تطيف بالسلوك الادبي او الاجتماعي ، أما امثلته فانهـا دائماً ادبية ، وهي مستمدة من القـديم والحديث على السواء .

وكتاب « نزعات نحو التاريخ » مهتم كثيراً بتصنيف النزعات ووضع مصطلحات ـ أو معجم ـ للدوافع ، أي انه مهتم بالمادة الادبية والبلاغية الجدلية ويعتمد في المادة البلاغية الجدلية على بنثام وماركس وبيرس وفبلن

ومالينووسكي . وقـد وضح بيرك في الوقت نفسه انه ليس هناك اي تقرير عن الدوافع الا وهو نفسه عمل رمزي ، ولذلك مضى في الكتاب يتحدث كيف ان نظرياته ومصطلحاته تعبر عنه هو ايضاً بطريقة رمزية فقال ان شغفه بالحديث عن البيروقراطية انما يصدر عنه لان فيه ترديداً لاسمـه ـ بيرك ـ . وعد الفاظاً كثيرة يؤثرها لانها تبدأ بحرف P وقال ان هـذا ناجم عن انه كان في نشأته يرى بويطيقا ـ واولها حرف P ـ [الشعر] متكأه للرفض بل يراه مرادفاً لمبدأ الرفض . وينبه الى شغفه بكلمة « تحول » وانها تعبير رمزي عن معاني التغير والاثم والموت والشهوة . وهو يؤمن ان اتخاذه تعبير « المنظور من خلال التباين » يرمز الى الخصاء الرمزي بل يرى بيرك ايضاً معاني رمزية في الالقاب التي اسبغها على اطفاله ، ويقول :

حقاً ان مثل هذه الامور ترسل اشعاعاتها في اتجاهـات عدة ... فنحن نستطيع ان نعتبر المبادىء النقدية رموزاً ...

وقد استغل بيرك دوافعه وتجاربه الماضية واعمل فيها النظر المعمن فلحظ في « الثبات والتغير » كيف غضب وهو طفل حين سمع ان الاسود من فصيلة القطط لانه كان يظنها انقى واكبر نوعاً من الكلاب ، واتخـذ في « فلسفة الشكل الادبي » اسماً لاحدى شخصيات قصصه وكان ذلك الاسم يذكّر بكلمة نابية . وهذه حيلة بل خدعة نقدية استعملها بيرك ، اعني انه بالكشف عن المعاني الدقيقة في آثاره وكتاباته يستطيع ان يزاول هذا نفسه في آثار غيره دون ان يتهم بمجاوزة الحد ، بل يجد عمله ما يبرره ويقويه . ولا ريب في ان بيرك لا يبرهن على شيء جـازماً فهو يوحي ولا يقرر ، ومع الزمن تصبح كشوفه قيمة لانها استبصار ونفاذ في آثار هذا او ذاك من الشعراء والنقاد ولكنها لا تصلح ان تتخذ مقياساً عاماً . ويقول بيرك في الحديث عمـا وراء دوافعـه الذاتيـة هو من عوامل وتيارات :

«كأنما نحن نبيح للناس ان يسلطوا العيون على المكنونات ليثيروها من مكامنها ... ونحن نؤمن ان آثار كل امرىء يمكن جلاء مخبآتها ان اشتملت اخلاصاً في التنظيم ... بل انا لنرضى ان نكشف عن ما فيها اذا تقدم الينا صاحبها وقال لنا انا اتحداكم لان كتاباتي ليست الا محض هراء ببغاوي . وأقول : ان كل شخص يستطيع ان يتحل الزيف والدعوى في الظاهر . اما في اعماق صدره فليس ثمة مهرب للكذب لان الفيلسوف او الاديب الغارق في حومة الموضوع لا بد من تنظيم تعبيره عنه ، ولا بد لتعبيره ذاك من ان يحتقب هذه العمليات النفسية ، ذلك حتم لا مفر منه الا ان كان للاديب جسم من نوع آخر يخالف اجسام الناس الآخرين فان شاء فيلسوف او ناقد مستنير ان يتحدانا وزعم ان ما ينشئه لا يتموج من تحته تيار ، قلنا له رضينا ان ندلك عليه واخذنا في تتبع المعالم والدلالات» .

وما اظن احداً تحدى بيرك في هذه الناحية ولذلك فنحن قد خسرنا البرهان الذي يقنع المتشكك ، وحصلنا على البرهان السلبي الذي يقدمه إحجام المحجمين عن التحدي .

٣

في اساليب بيرك اثارة وطرافة ولكن لا يحسبن احد ان دراسة الادب من طريق العمل الرمزي حديثة خالصة ، فهي ذات اصول قديمة . فمثلا موقف افلاطون من الشعر وانه يحدث اثراً سيئاً في الجمهور ، يعتمد في معظمه على العمل الرمزي في ذلك الجمهور . ويقول افلاطون في الجمهورية على لسان سقراط : «في المصائب نشعر بجوع طبيعي ونرغب في ان نتخلص من احزاننا بالبكاء والنواح ، وهذا الشعور الذي قد نضبطه عند المصائب يغذيه الشعراء ويثيرونه» . اما ارسطوطاليس فانه مفترع هذا

اللون من النقد ايضاً فقد أكد قيمة العمل في المسرحية ونص في كتاب الشعر على ان « السعادة والشقاء ليسا حالين موجودين معنا وانما هما شكلان من اشكال الفعالية وأن كون المرء خيّراً يتمثل في انه يعمل خيراً » وبذلك جعلنا أرسطوطاليس نرى في الشفقة والخوف عملين رمزيين في الجمهور لا حالتين من حالاته ، يستثيرهما العمل الرمزي في المسرحية . وقد شارف كولردج حدود هذا الاتجاه ايضا حتى ان قصبدتيه « الملاح القديم » و « قبلاي خان » عملان رمزيان كاملان ، ولم يتعد كولردج وقفته عند الحد وربما كان ذلك ناجماً عن بعض كبحه لنفسه عن الايغال فيه الا انه في الحق قد وضع القاعدة النظرية لهذا المذهب حين تحدث عن المجالات العقلية اللاشعورية . وقد لحظ في « محاضرات عن شيكسبير » ان العناوين والمشاهد الاولى في روايات شيكسبير ذات اهمية متميزة ، ولكنه يعزو اهميتها الى التفنن الواعي لا الى عمليات اللاشعور . وقد مضى رسكن في هذا الاتجاه شوطاً آخر حين حلل المعاني المستكنة في اسماء الشخصيات عند شيكسبير على نحو مشبه لطريقة بيرك ، وهو يقول في هذه الناحية :

اما عن الاسماء التي يستعملها فإني سأتحدث من بعد حديثاً مسهباً . ولكني أقرر هنا انها مزيج من عدة لغات ، وقد سبق ان استبانت معاني ثلاثة منها ؛ فمثلا : دزديمونه اسم يعني في الاصل « الحظ التعس » وعطيل يعني « الحريص » فيما اعتقد وكل ما في الرواية من نكبات ومآس ناجم من تعنته الحريص ، واوفيليا ، معناه « التفاني في الخدمة » ... اما هاملت فربما اقترن اسمه بكلمة Homely الدالة على الحياة البيتية ، اذ تقوم فكرة المسرحية على الاخلال بواجبات الحياة البيتية وعلاقات الاسرة ؛ واما تاتيانا فانها مشتقة من لفظة تعني « الملكة » ؛ والاسمان بنديك وبياتريس مأخوذان من

لفظتين تعنيان « مبارك وبركة » واياجو ربما كانت مأخوذة من يعقوب [ياجوب] اي الذي يخلف ويعقب .

وهنـــاك ملاحظ منثورة عن العمل الرمزي تنبه لهـــا دارسو الطبيعة الانسانية في الماضي ولنذكر بعضها على سبيل التمثيل العابر : لحظ غوته ـ حسبما يقول اكرمـــان ـ ان مواهب النساء تخمد بعد الزواج وانجاب الاطفال وهذا مما قد يحمل على الظن بان آثارهن الفنية انما هي نوع من تسامي الدوافع الجنسية او دوافع الامومـــة (اي عمل مري) . وفي مطلع هذا القرن أصر برونتيير في مقال عنوانه « فلسفة موليير » على ان طرطوف يمثل روح الصراع والتحدي ، كما انه يرمز الى العداء المستعلن (اي انه عمل ورمز معاً) . ولحظ برنارد شو في « جوهر الابسنية » ان اقتباس الكاتب من الكتاب المقدس يشير الى عدم ارتياحه لهذه الامور الموشحة بالتوثيق (فهو عمل رفض من خلال المغالاة في القبول والتوثيق) . ومنذ ان ظهر فرويد اصبحت هذه الملاحظ اموراً عاديـــة مألوفة واخذ المحللون يعنون دائماً بمشكلات العمل الرمزي . فمثلا ذهب اريك فروم الى ان المبادىء الدينيـــة والسياسية تعبيرات رمزيـــة عن مبنى الشخصية عند واضعيها وانها تعبير عن الحاجـــات النفسية في مبنى الشخصية عند من يعتنقونها .

وقد سبق ان اهتدى كثير مـــن الكتاب الى بعض الافكار والمبادىء التي يقول بها بيرك . فمثلا اهتدى تولستوي في كتابه « ما الفن » الى ما سماه « نزع الملكية سيكولوجياً » وهذا ما سماه بيرك : « تحويل الملكية » يقول تولستوي : « اما في الدين فان الطبقات العليا في العصور الوسطى وجدت نفسها في موقف كالذي كان عليـــه المثقفون الرومانيون قبل ان تظهر المسيحية اي انهم لم يعودوا يؤمنون بدين الجماهير ولكنهم لم يكن لديهم معتقدات تخلف المعتقدات الكنسية الباليـــة التي كانت قـــد فقدت

معناها في نفوسهم » . ولدى بيرك مـا يسميه « الاحراج والمضايقة » وشبيه بهذه الفكرة قول تولستوي : « ان مبدأ الكنيسة نظام متكامل حتى انك لا تستطيع تغييره او تصحيحه الا وتحطمه جملة » . وايرفنج بابت سبق بيرك في كتـاب « روسو والرومانتيكية » الى ان « تحويل الملكية نفسياً » يؤدي الى حركات من السلبية والشيطانيـة والبيرونية . وتوصل رتشاردز الى الكشف عن جانب من العمل الرمزي في بعض الدوافع مع ان اهتمامه موجه الى قدرة اللغة على النقـل والتوصيل لا على التعبير ؛ يقول رتشاردز في كتابه « رأي كولردج في الخيال »

ان الاساطير العظيمة ليست اوهاماً بل هي منطوق النفس الانسانية كلها وهي من ثم لا يحيط بها التأمل ولا نأتي على كل ما فيها وهي ليست متعة أو معاذاً للهرب حتى يتطلبها من يتطلبها للراحة والفرار من حقائق الحياة القاسية ولكنها هي تلك الحقائق القاسية نفسها معروضة ممثلة ، هي الادراك الرمزي لتلك الحقائق ومحاولة لخلق الانسجام فيما بينها وتقبلها بالرضى . ومن خلال تلك الاساطير تستجمع ارادتنا وتتوحد قوانا وينضبط نمونا ومن خلالها ايضاً يتزن كياننا المضطرب ويلتئم وجودنا المشعث . وبهذه الاساطير يطمئن التناقض وينسجم النشاز في الاشياء ومن خلالها حصلنا على التكامل الذي يجعل منا آناساً « متمدنين » .

واخيراً أشير الى قولة لورنس « ان المرء ليسكب ادواءه في الكتب » وهي عبـارة تشير الى ما يسمى العمـل الرمزي في آثار الفنانين على مر العصور .

* * *

إن بيرك لا يعتمد في مذهبه الذي اختاره على من سبقـه في حقل

العمل الرمزي باستثناء كولردج وانما يعتمد في ذلك على مجموعة من الفلاسفة والمتفلسفين يشبهونه شبهاً غريباً في منحاهم الشاذ المتفرد : وهؤلاء هم أهم من يستمد منهم :

١ ــ جرمي بنثام الذي ذكره هازلت في كتابه « روح العصر » واذا قرأت ما كتبه هازلت عنه وجدته ينطبق على بيرك نفسه ــ اذا شئت ان تهاجمه لا ان تترفق في الحكم عليه ــ حتى لتقول انهما يتفقان في المصطلح الفلسفي الشاذ الذي يشتمل على حدة وعلى معنى بعيد يتمنى المرء لو استطاع ان يفقهه . وقد رأينا كيف ان بنثام حاز اعجاب رتشاردز ايضاً ، مثلما حاز اعجاب بيرك الذي يعدّه مؤسساً للدراسة اللغوية الجادّة ، ويضعه في كتابه « الثبات والتغير » على مستوى دارون ويقول ان كلاً منهما قد تقسم في « آلاف من الذوات والنفوس » . غير انه لا يؤمن بمذهب بنثام الذي يرمي الى تجريد اللغة من المجاز للتخلص من الشعر والخطابة ويرى في هـــذا المذهب رمزاً عن الخصاء . أما المذهب النفعي اللاديني الذي قال به بنثام فان بيرك يعده مذهباً دينياً دنيوياً او نوعاً آخر من نظرية « القاعدة الذهبية » . ويعد تحليلات بنثام للكلام وتصنيف أنواعه كشفا بالغ القيمة مفيداً ان أنت حذفت منه فكرة التخلص من المجاز . ويصرح في كتاب « النزعات » بأن « خير ما في بنثام وماركس وفبلن هو الهزلية الرفيعة » ويعزو الى بنثام الفضل في تجريد الامـــور من الحواشي والمبالغات ، حتى إن كثيراً من المتطفلين لم يصنعوا شيئاً سوى التحلق حول مائدته العبقرية . ويستغل بيرك آراء بنثام في كتابه « نحو الدوافع » عدة مرات ، غير انه في الكتاب ذاته ينصب لتجريد نفسه بعض آرائه التي يجرد فيها آراء الناس من الحوشي والتافه والمغرق ويصف آراء بنثام بأنها « رمز خصاء لرجل عازب » ويفسر تلك الآراء تفسيراً رمزياً مستمداً من بنثام نفسه ، ويقول ان تلك الآراء منبثقة من طفولة بنثام الذي كان يخاف الاشباح خوفاً شاذاً فلما كبر أصبح يخاف « عملية التخيل » في اللغة .

٢ ــ كولردج : وبينه وبين بيرك شبه قوي جداً ولا يستطيع احد

ان يقرأ كتابات كولردج وبخاصة «السيرة الادبيـــة» دون ان يفطن الى هذه المشابه في الافكار والاساليب وفي الشذوذات أيضاً وقـــد أعجب بيرك بكولردج وكتاباته من حيث هما دراسة للعمل الرمزي ولذلك فان نواة مقالته «فلسفـــة الشكل الادبي» انمـــا هي تحليل لقصيدة «الملاح القديم» كما أن احساس كولردج بدقائق الجرس جعله يقتبسه كثيراً لاثبات فكرته عن موسيقية الشعر ، كما ان اهتمام كولردج بالنواحي اللغوية جعل بيرك يكثر من اقتباس آراته . وقد عدّه بيرك بين «أعظم النقـــاد في أدب العالم» . وهو في نظره يقف على النقيض من بنثام ، لانه لا يحط من قيم الامور أو يعمد الى اظهار ما فيها من زيف وانما يتجـــه الى الرفع من شأنها ، ويرى في المصالح المادية خطوة أولية نحو المصالح العلوية . وقد ذكر بيرك في احدى مقالاته بأنه بعد كلمة عن طريقة كولردج ولكن تلك الكلمة لم تر النور ، فيما يبدو ، أو لعلها دخلت في غمار المحاضرات التي ألقاها عن كولردج في صيف ١٩٣٨ بجامعة شيكاغو . وقد نبـــه في تلك المحاضرات الى ما في موضوعه من مشكلات والى ما يمكن ان يجنيه من يتمرس به من ثمرات ، فقال :

أحاول في هذه الآونة ان اقوم بتحليل لكتابات كولردج لابرز فيها العمل الرمزي ولكن فكره المعقد يجعل عملية الفرز والتصنيف عسرة ... غير أن هذه المحاولة تستأهل ما يبذل فيها من جهد لأن من يحاولها يستطيع ان يستغل أمرين هامين : الاول : ان كولردج كان كثير التقييد فخلفّ لنا سجلا كاملا يعـــين على دراسته وكان يستعمل نفس الصور في قصائـــده ونقده الادبي ورسائله السياسية والدينية ورسائله الاخوانيـــة ومحاضراته وتقييداته التأملية . ومن ثم كانت لدينـــا جسورٌ ننتقل عليها من مجال الى آخر لان الصورة لديه تمكننا من أن

ندرك نفسيته عن طريق موضوعي او تشريحي . واما الثاني : فان لديه مع ذلك الفكر المعقد تيسيراً يسهل الدراسة ، وأنا أشير بهذا الى ادمانه المكيفات .

ولم يكن الحديث عن كولردج احب الموضوعات الى بيرك فحسب ، بل كان هو الراية التي ينضوي تحتهـا . ولذلك اعتبر كولردج خالقـاً موجداً للسريالية ، في مقال كتبه عن هذا المذهب ، وذهب الى ان قصيدة « قبلاي خان » أبرز اثر سريالي ، وإلى ان تفرقة كولردج بين الخيـال والوهم هي أساس ذلك المذهب ، وأكد أن بدعـة كيركجرد وكافكا يجب ان تسمى بدعة كولردج . وفي مقاله « مشكلة القيمة الذاتية » تناول التهمة التي يرددها الارسطوطاليسيون المحدثون من النقـاد ضد خصومهم حين يصفونهم بأنهم كولردجيون اي افلاطونيون اي ينظرون الى الشعر بطريقة استنتاجية لا استقرائية ـ تناول بيرك هذا الاتهام فوقف في صفه وقال ان الارسطوطاليسيين المحدثين في أحسن احوالهم النقديـة وأقيم دراساتهم ، كولردجيون في حقيقتهم .

٣ ـ ثورشتين فبلن الاميركي الوحيد بين هؤلاء الثلاثة . ويستقل بيرك عن رتشاردز في الاعتماد على هذا المفكر . إلا ان اثر فبلن فيما يبدو آخذ بالتلاشي ، إذ يعتمد بيرك في « الثبات والتغير » على مبدأ فبلن : « العجز المدرب » اعتماداً قوياً ويتخذه المجاز الذي يفهم الاشياء من خـلاله .ويمط فيه حتى يجعل منه ظاهرة اجتماعية وسيكولوجية وادبيـة كالذي يسميـه الجشطالتيون « الجشطالت الرديء » . ولفبلن نظرية اقتصادية عبر عنهـا بكتابه « نظرية الطبقة الفارغة » وهي نظرية جعلتـه موضع التقدير الكثير إلا من الاقتصاديين انفسهم ، ويقف بيرك ايضاً من هذا الكتاب في صف الاقتصاديين ، فلا يقول فيه ما يقوله الآخرون « انه أعظم اسهـام في ميدان الفكر » . ويفضل على النظرية السابقة نظرية اخرى لفبلن هي :

« نظرية العمل » ، ويرى فيها خير تحليل لفلسفة الرأسمالية . ويفيد بيرك من مبادىء اخرى لفبلن ويستغلها في كتابه « الثبـــات والتغير » وبخاصة فكرة فبلن التي ترمي الى رفض الثنوية المانوية ووضع الغرائز المتعارضة في مكانها ثم يقل اعتماد بيرك على فبلن في « نزعات نحو التاريخ » إلا انـــه يلحظ ان فبلن يمثل « الهزلية الرفيعـــة » مثل ماركس وبنثام ، ويقتبس مصطلحه « العجز المرتب » ويحوله الى مـــا يسميه « التباين المرتب » . ويعود في « فلسفة الشكل الادبي » فيكثر الاقتباس من فبلن الا انه لا يقتبس منه الا آراء في الميـــدان الاجتماعي ، ولم يعد فبلن في نظر بيرك ناقداً مجازيا لكل حضارتنا ، ثم يسكت عنه في « نحو الدوافع » فـــلا يشير اليه ابداً .

٤ ــ ٥ : وهناك اثنان من المفكرين اعتمد عليهما بيرك بعض اعتماد وهما ستوارت مل وبيرس ، وبينهما وبين بيرك بعض المشابه . وقد اشار بلاكمور الى شبه بيرك بالثاني في تفرد التأمل الفكري عند كليهما ، لا في المصطلح .

وبالجملة : استمد بيرك من كثير من المفكرين . وهو من تلك القـــلة التي افادت في النقد من كتاب لفجوي « السلسلة العظمى للحدوث » ، كما انه افـــاد جيمس وديوي وبرغسون ومن عدد غيرهـــم من المحدثين . ولا تتجاوز استفادته من احدهم ــ احياناً ــ اخذ فكرة او اثنتين يجمع بينهما بيرك مهاجماً أو متنقصاً ، واخيراً كان ارسطوطاليس في آخر كتبه هو المؤثر الاكبر في فكره ، فهو استاذه الذي اعترف له بتلك الاستاذية ولم يعترف بها لأحد قبله .

* * *

اولئـــك هم الذين أثروا في بيرك فمن هـــم الذين تأثروا بـــه في النقد المعاصر ؟ تستطيع القول انه مثل رتشاردز ذو اثر شامل ــ على الاقل

في اميركة ــ اما الرجـــال الذين يعملون متأثرين به من الاميركيين فهم بلاكمور ومالكولم كولي وفرنسيس فرغسون وهاري سلوشور . وقد تحدثنا من قبل عن علاقة الاول به . اما كولي فانـــه لم ينشر كتاباً في النقد ولكنه يزمع اصدار كتـــاب عن الادب الاميركي من مجموعة من المقالات ظهرت في المجلات ويبدو ان الكتاب سيكون هاماً ضخماً . اما القطع التي نشرها في المجلات خلال الحقبتين الماضيتين فقد افـــاد فيها كثيراً من مبادىء بيرك واصطلاحاته واستطلاعاته ، وحوّلها الى ما يفيده في غاياته وبسّطها بعض التبسيط وطبقهـــا على ادباء لم يعن بهم بيرك . كمـــا ان الدراسات التمهيدية التي قام بها عن همنجوي وفولكنر لأحدى دور النشر تعد دراسات من الطراز الاول في مجال العمل الرمزي ، وهما اول فحص جاد يطبق على كل من الاديبين المذكورين .

واما فرغسون فهو ايضاً مثل كولي ، مشغول في هذه الايام بكتابة اول كتاب له في النقد بعد سنوات كثيرة قضاها وهو ينشر في المجلات غير انه تأثر بآراء بيرك اخيراً وتحول بهذه الاراء لخدمة غاياته . فمثلا تناول مصطلح « ناقد مسرحي » وحط منه حتى اصبح يعني مراجعاً شبه متعلم يراجع الروايات ويكتب عنها للجرائد الا ان فرغسون امضى حقبتين وهو ناقد مسرحي اصيل ، ناقد للادب المسرحي وللتمثيل ، وهو خير ناقـــد لهذين في اميركة . ولنقده ثلاثة اتجاهات الاول : مبدأ جمالي اخلاقي يرى الفن غايـــة فهو ــ اي الفن ــ لا يهتم بالعلاقات الخارجيـــة وهو شيء يستساغ ويقاس وينظم وهذا المبدأ مستمد من الكلاسيكيين المحدثين وذوي النزعة الانسانية المحدثـــة ومن نقاد اتباعيين مثل ماريتان وبندا وفرناندز وبابت واليوت ومن كلاسيكيين قدماء مثل دانتي . وبهذا المبدأ كشف فرغسون عن زيف الزائفين وفجاجة غير الناضجين من يوجين اونيل حتى سلدن ردمـــان ، (يرى فرغسون ان المحـــدثين يمسخون الروح ويحطون

الخلق ولكن هـــذه النظرة التحقيرية لم تحل بينه وبين تقـــدير ادباء غير كلاسيكيين مثل لورنس) . الثاني : اتجاه مستمد من الدراما الاغريقية الشعائرية كما فسرهـــا ارسطوطاليس ، وبلغ بها سوفوكليس درجة الكمال في « اوديب الملك » ، وهو يطبق هـــذا الاتجاه على الدرامـــا الحديثة الرصينة من ابسن وتشيخوف حتى لوركـــا وكوكتو . الثالث : تطبيق الاتجاه الثاني الدرامي على الادب غير الدرامي وهذا اتجاه قد عبّر عنه بمجلة « الكلب والنفير » عدد تموز ــ ايلول ١٩٣٣ عندما راجع كتاباً لبولسلافسكي عنوانه « التمثيل : اول دروس ستة » فاقترح اتخاذ المقاييس الدرامية لدراسة الشعر الغنائي . ثم طبق هذا المبدأ في عدد آخر من تلك المجلة خاص بدراسة جيمس ، حـــين تناول دراسة العناصر المسرحية في قصيدة « القعب الذهبي » . وهـــذا الاتجاه هو الذي ربط بين فرغسون وبيرك ، وبما ان بيرك انتهى في مذهبـــه الى تحكيم النقد المسرحي والى العناصر المسرحية الخمسة فقد استمد فرغسون كثيراً من مبادئه مثل فكرة الثالوث المكون من « الغاية والعاطفة والادراك » وهي المراحـــل الثلاث الكبرى في الدراما الشعائريـــة ، وجعلها فرغسون حجر الزاوية في نقده . وراجع فرغسون ايضاً كتاب « نحو الدوافع » وكانت خير مراجعة له ، وفيها اعلن من خلال الثناء عن اتفاقهما في كثير من الامور واختلافهما في مجالات محدودة . ومما خالفه فيه موقفه من الواقعية في روايات القرون الوسطى ، فقد استخف بيرك بهذه الواقعية بوحي من نظرته العقلانية الخالصة . ويزمـــع فرغسون اصدار كتاب في النقـــد ، اتيح لي قراءة بعض فصوله المخطوطة ومنها فصل ظهر بمجـــلة كينيون ربيـــع ١٩٤٧ ويشمل الكتاب دراسة للمسرحية بعد شيكسبير من حيث هي تطور جزئي لمبدأ « الغاية » او « العاطفة » او « الادراك » لا من حيث هي شعائرية كما كانت في حال سوفوكليس ، وتشهد هذه الدراسة على انه سيكون للكتاب شأن ادبي هام .

وأكثر من ذكرتهم تأثراً ببيرك واستمداداً لآرائه هو هاري سلوخور ، فقد جمع هذا الناقد بين آراء ماركس وفرويد والجشطالتية مثلما جمع بيرك بين التكامل الاجتماعي النفساني ، الا ان سلوخور يتكىء أكثر من بيرك على الماركسية والموروث الفلسفي الالماني . وقبل ان يصدر بالانجليزية كتابه الاول بعنوان : « ثلاث طرق امام الانسان الحديث » Three Ways of Modern Man سنة ١٩٣٧ (أصدر بالالمانية اول كتاب له بعنوان رتشارد ديهمل ولكني لم اقرأه) كان قد اطلع على مصطلح بيرك ووجد فيه معواناً على التعبير عن افكاره . وقد ظهر الكتاب مصدراً بكلمة من بيرك وهو ينم عن كثير من مصطلحات بيرك ومبادئه واستطلاعاته ومقتبسات منه . الا ان سلوخور يتجه فيه الى ابراز دور القصة الطويلة في التعبير عن « ايديولوجيات » فلسفية ، وهذا يخالف اتجاه بيرك الى ابراز العمل الرمزي الفردي . ويعتمد سلوخور على ثالوث مكون من الشيوعية الاقطاعية والحرية البرجوازية والنزعة الانسانية الاجتماعية ثم يسمي هذا الثالوث : الوحدانية والثنوية والجدلية بل يسميه احياناً الاب والابن والروح القدس . اما الكتاب الثاني الذي اصدره سلوخور فعنوانه « قصة يوسف لتوماس مان » (١٩٣٨) وهو يشبه مؤلفات بيرك في انه تحليل مطول لأثر فني مفرد معقد وتحليله على غير صعيد واحد وترجمته الى معجمات متعددة ، غير ان سلوخور لا يفارق فيه النص على الايديولوجية الجماعية ، وأكثر كتبه طموحاً هو ثالثها وعنوانه « لا صوت يضيع بالكلية » No Voice is Wholly Lost (١٩٤٥) وهو محاولة للنظر في كل الادب المعاصر بدلا من دراسة بضعة نصوص تفصيلاً . وفي الكتاب بصر نافذ ولكن استطلاعات المؤلف غير متكاملة لان الميدان الذي يجوبه رحب مترامي الاطراف كما ان معالجته للاميركيين المعاصرين ضعيفة فهو يضع البراذين من امثال شتاينبك الى جانب مارلو ومان والثقلاء المجوفين مثل ولف

الى جانب كافكا وريلكه وربما نزع الى التهوين من شأن ادباء كبار امثال همنجوي وفولكنر ، ومن ثم كان كتابه في جملته مخيباً للآمال . غير ان توسيعه وتطبيقه لاصطلاحات بيرك ، في مجال مغاير ، يدل على سداد وتوفيق وهو على وجه العموم مطلع جيد الادراك ذو اسلوب ومنهج مرسوم ، ولديه من العدة ما يعينه على ان يبلغ شأواً طيباً اذا هو تخلى عن النظرة العامة العابرة وذهب يعمق نظرته في الاغوار

وهناك شخص لعله آخر من يقدّر فيه التأثر بآراء بيرك ، وهو ايفور ونترز الذي كان من اقدم من استمدوا من آراء بيرك وطبقوها ، وقد اشار ونترز الى هذا في كتابه الاول « البدائية والانحطاط » الذي ظهر عام ١٩٣٧ ، فقال في فاتحة الكتاب بنغمته الفذة المميزة :

استعملت مصطلح بيرك حيث وجدت الى ذلك سبيلا واعترفت بذلك لكي اتجنب تكثير المصطلحات . وقد بدأت تحليلات الامور البلاغية في نفس التاريخ الذي بدأ فيه بيرك غير اني تخليت عن هذا الاتجاه ، واستمر هو فيه ، لاني لم أكن اراه اتجاهاً مثمراً . ثم عدت الى هذا النهج حين استكشفت سرّ القيمة البلاغية وإمكان خلق مبادىء جمالية تقوم على مثل هذا التحليل . والفرق بيني وبين بيرك اني نجحت في هذا السبيل وأخفق هو ، وسيجد القارىء في كتابي هذا صورة النزاع القائم بيننا .

ومضى ونترز في هذا الكتاب يفيد من مصطلح بيرك الموجود في كتابه « مقولة مضادة » وكان اشد المصطلحات اجتذاباً له هو « التقدم الكيفيّ » المستعمل للدلالة على نوع من المبنى الشعريّ ولكن اقتباس المصطلح وطرح الافكار التي يعبر عنها محاولة مقضيّ عليها بالاخفاق ، ولذلك كف عنها ونترز وخلق لنفسه معجماً آخر .

ولقد أقر ونترز بدينه لبيرك وهو ينازعه ويخاصمه ومع ذلك فانه أكرم خلقاً من بعض النقاد الآخرين ـ أمثال ادموند ولسن وفيليب راو ـ الذين استمدوا مبادىء بيرك ولم يعترفوا له بالفضل . وهناك كثيرون من الشعراء والنقاد بانجلترة منهم فرنسيس سكارف وكرستوفر هل يعرفون آثار بيرك أو اهتدوا مستقلين الى كثير من مبادىء العمل الرمزي التي اهتدى اليها . ويكاد كل ناقد في أميركة ان يكون متأثراً به ، فاستمد منه رانسوم وتيت ووورن وبروكس واثنوا عليه ثناء جزلا بينما كانوا يخالفونه في الاتجاه كما ان بيرك اعتمد على استطلاعاتهم ومدحهم واشتبك مع رانسوم من بينهم في جدل أدبي مسهب طويل . ولما درس ورن قصيدة « الملاح القديم » استفاد من آراء بيرك في هذه القصيدة ومن المبنى العام لطريقته بينا نازعه بشدة حول آرائه في تناول كولردج للمكيفات ومشكلاته الزوجية . وقد راجع بيرك كتاب ورن هذا في مقال نشره بمجلة شعر في نيسان ١٩٤٧ فأثنى على دراسة ورن وقال انها ذات « قيمة فذة » ثم ذهب يقاوم الآراء المخالفة فيها متجهاً الاتجاه « الشخصي » الذي عابه عليه ورن في مقاله ملحاً عليه أكثر من ذي قبل واصلا به كل كتابات كولردج الاخرى .

وهناك راندل جرل وقد كتب دراسة تحليلية واحدة ـ على الاقل ـ تحمل طابع بيرك ، وعنوانها « التغير في النزعات والبلاغة في شعر أودن » ونشرها في المجلة الجنوبية ، خريف ١٩٤١ وصرح في فاتحتها قائلا : « لقد استعرت عدة اصطلاحات من كتاب بالغ الجودة أعني كتاب « نزعات نحو التاريخ » لكنث بيرك ، وأحب ان اعترف بذلك في هذا المقام » . وقد طبق جرل تلك الاصطلاحات بلباقة في الكشف عن العمل الرمزي والبلاغي في شعر أودن . كما ان دلمور شفارتز وعدداً من الشعراء الشبان أفادوا من بيرك في نقدهم ، واستغلت موريل روكيزر مبادئه في شعرها

واعترفت بان قصيدتهـــا « النكباء » استمدت بعض مادتها من كتـــاب « نزعات » . أما هربرت ملر فانه من اشدهم اتكاء على مبادىء بيرك في كتابه « القصص الحديث » وفي كتابه « العلم والنقد » بل يعتمد عليه أكثر من اعتماده على آراء رتشاردز ومبادئـــه ، ويصف بيرك بقوله : « لعله أحدّ ناقد في اميركة اليوم » . ويستطيع القارىء ان يتمثل مدى تأثير بيرك في اميركة اذا طالع كتب مختلف النقاد ووجد كيف يعترفون بالفضل له ، على نحو أو آخر . وفي القائمـــة عدا من ذكرنا اسماءهم · فيليب ويلرايت ونيوتن آرفن وآرثر ميزنر وليونل ترلنج ودافيد ديشز وجون سويني وجوزف وارن بيتش ورالف السون ومورتن دوين زابل وكثير غيرهم .

أما النقد الذي ووجه به جهد بيرك نفسه فيدل على حقيقة محزنة كما هو الامر في حال رتشاردز لان كثيراً من الذين أفادوا منه وتأثروا بـــه هاجموه بعنف ، وقد كان له شرف تلقي الهجوم ممن تخصصوا في الهجوم على خير النقاد المعاصرين — ومن هؤلاء الذين وقفوا همتهم على هـــذه الناحية هنري بير والفرد كازين ودونالد آدمز ومن لفّ لفّهم . وأشدهم مرارة في هجومه هو سدني هوك في مقال نشره بمجلة بارتزان ، فقـــد وصف بـــيرك بانـــه « يقدم العذر دون اخطاء ستالين وانـــه رجل ضعيف ذو مو هبة صغيرة » . وردّ عليه بيرك في عدد كانون الثاني ١٩٣٨ من تلك المجلة وقصر همه على اقتباس الفصول التي شوهها هوك فرد عليه هوك في العـــدد نفسه مشيراً الى ان التشويه في هذا المقـــام كان امراً لازماً . ويناقض هؤلاء دارسون يتعاطفون مع بيرك كتبوا عنه سلسلة من الدراسات الجيدة منهم غورهام منسون واوستن ورن ووضعه هـ . ب باركس في مصاف جيمس وديوي ونيتشه وبرغسون واليوت وقال آخر : من الشاق ان يحيط المرء في مقال صغير بذلك الشمول في كتابات بيرك .

وبين هذين الطرفين نقـــاد لم يفلح أحد منهم في أن يتجاوز التعليق على مظهر واحد في كتاب من كتب بيرك كأن يكون المراجع سمانتيـــاً او لغوياً او نفسياً او فيلسوفاً أو ناقداً او عالماً اجتماعياً او مراجعاً بسيطـــاً حائراً ، فهو يختار المظهر الذي يناسبه في مؤلف بيرك ويبدي فيه رأياً .

٤

كل السرّ في اختلاف المراجعين والناشرين حول الميـــدان الذي يعمل فيه بيرك يكمن في انه لا ميدان له ، حتى لقد تسمع في الـ نزات الاخيرة من يرددون القول بأنه ليس ناقداً ادبياً وانما هو عالم سمانتي او نفساني اجتماعي او فيلسوف وأدق من هـــذا ان يقال : انه ليس ناقداً ادبيـــاً فحسب وانما هو هذا الناقد والسمانتي والنفساني الاجتماعي والفيلسوف وغير ذلك ، وقد أبان في بعض مقالاته كيف ان ميداناً واحداً ليس كفـــاء بمشكلة التركيب العامة التي تتضافر فيها جهود شتى الميادين ، اذ يقول :

ولو ان امرأ قدم « تركيباً » يؤلف بـــه بين الميادين التي تشملها الانظمة المتنوعة ، فأي الانظمة تلك كفاء بتقويم ذلك التركيب ؟ إن كل تخصص يكتسب قيمته من توجهـــه نحو التنوع فكيف يمكن لنا ان نحكم تخصصاً واحداً ليعكس لنا « توحداً » بين المتنوعات او لنضع الامر وضعاً آخر فنقول : لو أراد امرؤ ان يكتب عن التواشج بين عشرة تخصصات ، لكان يكتب عن شيء يقع خارج نطاقها جميعاً .

ولقد كانت الغاية القصوى في نقـــد بيرك هي ذلك التأليف التركيبي لكل نظام او مجموعة من المعرفة يمكنهـــا ان تلقي ضوءاً على الادب ، وجمعها معاً في اطار نقدي متناسب . وقد وقف بيرك يقاوم كل نظرة محافظة او متدينة تنادي باقصاء هذه الأداة النقدية او تلك وتقول انهـــا « نابية » غير ملائمة ، حتى قـال : « إن المثل الاعلى من النقد حسب ما

اعتقده هو استغلال كل ما يمكن استغلاله » . وكتب يدافع عن استغلال معلومات من سيرة الشاعر لفهم شعره فقال : « يجب علينا ان نستغل كل معرفة نستطيع الحصول عليها » ومضى يوضح هذا الرأي فقال :

النقد لعبة وهي خير ما يمكن ان يُشْهَد حين يقصر المرء نفسه على الوحـــدة الفنية ويتحدث عنها وعن حركاتها مثلما يتحدث المذيع عن لعبة الكرة او مشهد المصارعة . وانا اقر بان هذه الاصطلاحات الخارجية قد تتدخـــل في اتساق النقد نفسه من حيث هو لعبـــة بالمعنى المتقدم . غير ان التحليل اللغوي قد هيـــأ امكانات جديدة للربط بين النتاج والمنتج ، ولهذا كله اثره في امـــور الحضارة والسلوك بعامة حتى اننا يجب الا نسمح للعرف النقدي او للمثل العليا في النقد بان تتدخل في تطورها .

ويرى بيرك ان النقد الحديث شيء يشبه العلم الذي كان قبـــل عهد بيكون حسبما وصفه تين في كتابه « تاريخ الادب الانجليزي » اذ يقول :

ما دام العلم قد قصر جهوده على ارضاء حب الاستطلاع وفتح آفاق جديدة من التأمـــل فانه كان في مقدوره في اي لحظة ان يتحول الى تجريد ميتافيزيقي ، وكان يكفيه ان يتجاوز التجربة : فتجاوزها وتعلق بالكلمات الكبرى والماهيات واشتقاق الجزئي من الكلي والعلية الكبرى ، فلم يعد بحاجة الى براهين كاملة بل اصبحت تغنيه انصاف البراهين ولم يعـــد في اساسه يهتم باقامة حقيقة وانما يهتم بالحصول على رأي .

ومضى بيرك يحاول مثل بيكون ان ينشيء تكاملا بين فروع المعرفة الانسانية ليخلق من ذلك كياناً نقدياً فعالا يمكن الافادة منه في التطبيق . وفي سياق تلك المحاولة سلط السيكولوجيا على الادب فاكتشف انه لا بد له

من التوفيـق بين المدارس السيكولوجية المتصارعة وتر
سيكولوجية ثابتة فتبين له انه لا بد مـن ان يخلق تكاما
الاجتماع ثم يؤلف بين السيكولوجيا وعلم الاجتماع فيما يس
الاجتماعية ، ثم يضيف الى هذا التركيب اللغويات والسماتا
النهاية الفلسفات واللاهوتيات وفي النهاية يسلط هذا التر
قصيدة من القصائد . وكانت غايته التي عبر عنها في
والتغير » هي : ان يدل على علاقة تكاملية قائمة بين
المتنوعة التي يظنها الناس متعزلة بعضها عن بعض » - و
في محاولة بيرك ، مهمته الضرورية في التوفيق بين ماركس
الاقتصاد وعلم النفس ولذلك قدم لنا « نظرية للعمليات النف
والعمليات الاقتصادية » او اقترح التوفيق بين ماركس و
مبدأ سماه « رموز التسلط » او عد مـكيافللي وهوبز
وماركس وفبلن « اعظم مكونين للتحليل النفسي الاقتصا
وقد استمد بيرك من الماركسية كثيراً في كتبه بينما ك
الميكانيكية في كتابه « مقولة معادة » ويتجه كل تحليله
الا قليلا . وهو يرى في ماركس « دراميا » عظيماً و
استطاع ان يكتب « البيان الشيوعي » ، تلك « القطعة
استمد بيرك ايضاً بحماسة من مدارس اجتماعية اخرى فأف
اشبنجلر التشاؤمية ومن علم النفس الاجتماعي الفلسفي كما
هربرت ميد

اما علم النفس عند بيرك فيتجه الى الوجهة التكاملية
من نوع ما يسميه رتشاردز « وسطي » ، ومن اهم ا
النفسي شرط أن لا يكون فردياً خالصاً بل مما يصطبغ
لان اصحاب الاتجاه الفردي يخطئون في طريقة النظر عل

وقد اخذ بيرك قدراً كبيراً من النظرية الفرويدية والمصطلح الفرويدي منذ اول كتاب اصدره واتخذ المصطلحات الفرويدية مصطلحات ثابتة للمبادىء النقدية مثل « التعويض » و « النقل » و « الضبط » كما انه كتب مقـالين طويلين في تبيان قيمة التحليل النفسي احدهما في « الثبات والتغير » والثاني في « فلسفة الشكل الادبي » ويحاول المقال الاول ان « يجعل » من المعالجة النفسية نوعاً من « التحول » بالفرد عن حالته الراهنة ؛ ويحاول الثاني ان يطبق النظرية على الادب اي انه يبين للقارىء « الى اي حد يستطيـع الناقد الادبي ان يستفيد من فرويد وما الذي يجب ان يضيفه من مـادة ليست موجودة عند فرويد » . وينتهي بيرك في هذا المقال الى القول بأن آليات الحلم من مثل « التركيز » و « النقل المكاني » هي نفس الآليات التي تتم في الشعر ، ويتخذ منها مفاتيح في التحليل الشعري ، ويقول ان علم التحليل النفسي ذو قيمة بالغة في تحليل « القصيدة » من حيث هي حلم . بل يعد اكثر من ذلك فيقول :

ارى اننا في سبيل تحقيق غايات النقد الادبي محتاجون الى ما هو اكثر من البناء الذي اقامه فرويـد ، اولا : لاقـامة التناسب بدلا من الانحياز الى ناحية وثانياً لايجاد الرمز الاومي في مقابل الرمز الابوي الذي يؤكده فرويد وثالثـاً لنرى في القصيدة صلاة ومخططاً وهو شيء زائد على كونها عملاً حلمياً .

وفي ميدان التحليل النفسي لا يقف بيرك عند حد الافادة من فرويد بل يستمد من تلامذته المنشقين عنه مثـل يونج وادلر ومكدوغل ورفرز وشتكل ورانك . ويخالف الاثنين الاخيرين فيفضل التداعي الحر عنـد فرويد على ما يسميه شتكل تعسفاً « سطور الحلم » ويرفض فكرة رانك عن مبدأ « رغبة الموت » ويفضل عليها فكرة « الموت والولادة الجديدة » في فهمه للفن . وهو في الوقت نفسه يعتقـد ان فرويـد مثل ماركس

جبار شاعر تراجيدي عظيم يستحق من الانسانية الاحترام الخالد لعمق خياله ومهارته المنهجية ، ولانه عن طريق خياله ومهارته قد وضعنا وجهاً لوجه امام التيارات الخفية .

كذلك يفيد بيرك من المذهب الجشطالتي ، مع انه يرى في آثار علماء هذا المذهب امتداداً لمذهب السلوكيين أمثال واتسن وبافلوف ، لا انها مفارقة لمذهب السلوكيين وخروج عليه ، ومن ثم فهو أقرب الى التجريبيين من الجشطالتيين مثل كوهلر وكوفكا بعيد من النظريين مثل فرتايمر . وقد كانت محاولاته في خلق التكامل بين فروع السيكولوجيا تنقلا بين معجم السلوكيين والجشطالتيين والفرويديين وترجمة من هذا المذهب الى ذاك ليوجد بين المصطلحات اتفاقاً . وتستطيع ان تقول ان مذهبه النفسي جشطالتي في هيكله العام مع اضافات كثيرة مستمدة من فرويد . وقد أفاد في الوقت نفسه من شتى فروع السيكولوجيا واستعان بنظرية يانش في « الصور الايدية » وتجارب شرنغتون على الحيوانات وتجارب باجت في عالم الاطفال ، وقد اطلع على كتاب لهذا الاخير عنوانه « اللغة والفكر عند الطفل » وكان يعده بالغ الاهمية .

وكانت روحه النقدية أقوى فيما يستمده من اصحاب النظريات اللغوية وإن نزع ايضاً في هذا الميدان الى خلق التكامل بين عدة مذاهب . غير ان هناك نظرية لغوية واحدة تقبلها دون نقد . وهي التي تقول ان الاشارات هي اصل الكلام — نظرية نادى بها سير رتشارد باجت فحولها بيرك الى القول بان الاشارات هي جوهر الكلام . واستغلها أول مرة في كتاب « نزعات » . وقد هاجمته مارغريت شلوش وبعض فقهاء اللغة لانه أخذ بنظرية لا تفترق شيئاً عن « المثل الافلاطونية » ولا تحقق غاية منها فدافع بيرك عن نظرية باجت هذه في « فلسفة الشكل الأدبي » وقال انها ليست نظرية في فقه اللغة بل نظرية في فن الشعر .

أما السمانتيات الحديثة فان بيرك لم يطف بها إلا لماماً وقد كتب في « فلسفة الشكل الادبي » مقالا بعنوان « المعنى السمانتي والشعري » فوضح فيه ان ميدان السمانتيات قاحل لا يحتوي على مصطلح « توفيقي » . ويرى بيرك ان مثله الاعلى كالمثل الاعلى عند السمانتيين هو « تطهير الحرب » ولكنه يحقق هذه الغاية بالتفتيش عن « مصطلحات تفصح عن المواقف التي قد ينشأ عندها الغموض » لا بتقصي المصطلحات التي تتجنب الغموض كما يفعلون هم . وقد قال في « نحو الدوافع » — وهو كتاب كتب في في سنوات الحرب — :

وهكذا قد يتوجه فكر المرء نحو « تطهير الحرب » لا من اجل ان تستأصل الحرب من كل نظام تكمن فيه الدوافع نحو العراك — كما هو حال نظام الانسان نفسه — بل من اجل ان ترهف الحرب الى حدّ ان تصبح سلاماً ، هو السلام الحق لا ما نسميه اليوم سلاماً .

ويستمد بيرك ايضاً عدداً من المبادىء والاستطلاعات من مدرستين سمانتيتين هما مدرسة كورزبسكي واتباعه ومدرسة كرناب وموريس وان لم يسلم لعلماء هاتين المدرستين بكل آرائهم . غير انه اذا استمد من أوغدن ورتشاردز أخذ آراءهما بكل تسليم ، وعلى النقيض من ذلك موقفه من ثورمان آرنولد وستوارت تشيز فانه يهاجمهما بعنف ويأبى ان يسلم لهما برأي . اللهم الا مرة واحدة اثنى فيها على ثورمان لتفرقته بين « الحكومة السياسية » و « حكومة العمل » .

وفي الايام الاخيرة اضاف بيرك الى هذا « المركب » المؤلف من العلوم الاجتماعية والنفسية واللغوية والسمانتية وبعض العلم الطبيعي والبيولوجي — اضاف شيئاً من الفلسفات واللاهوتيات . وقد كان في البدء بعيداً عن نطاق الفلسفة حتى انه يستعمل صور « المساومة » في « نحو الدوافع » اثناء

حديثه عن الفلاسفة فيقول : « هذه نقطة تستحق المساءمة فيها والمماكسة ان شئت ان تساوم او تماكس لانك ان مررت بها عابراً دون ان تثير التساؤل من حولها فانك تتيح لكانت فرصة كبيرة » . ويبدو ان بيرك « اصفق » في هذه المساومة اخيراً وتنازل عن تأبيه واخذ يستمد كثيراً من توما الاكويني واوغسطين ومن عدد آخر من القديسين ومن الفلاسفة ابتداء من افلاطون وارسطو حتى نيتشه وبرغسون وسانتيانا وكوّن لنفسه فلسفة ميتافيزيقية ، حددها بمصطلح وضعي كان من قبل ينكره . كما اتخذ لنفسه نوعاً من اللاهوت استغل فيه المصطلحات التي تدور حول الالوهية لا حول الآلهة لأن الآلهة في رأيه « اسماء للدوافع او لمجموعات من الدوافع » يشترك فيها جماعة من الناس ولكل انسان ان يعبد الله « حسب المجاز الذي يناسبه » وفي الجملة فان بيرك قد اتخذ آلهته من المجازات والاصطلاحات والكلمات ، حتى انه حين يشير الى الكتاب المقدس فانه يعني « المعجم » .

وهناك فكرة واحدة حقق فيها بيرك التكامل التام من بين هذه الاتجاهات جميعاً وتلك هي فكرته في « المسرحة » وهي ناجمة من كل اثر سابق ومن كل الاساليب والطرق التي نشبت فيها من قبل . وقد كتب في « المصطلحات الخمسة الكبرى » يقول « ان « المسرحة » اصطلاح ليس من وضعنا وكل ما ندعيه لانفسنا اننا نظرنا الى المسألة بشيء من الاستغراب اكثر من ذي قبل حتى طلع التأمل ببعض الثمرات . وبدلا من ان نقول « الحياة رواية مسرحها هذا الكون » ونمضي عن هذا القول عابرين وقفنا عنده نتأمله طويلا ، تأملا شاقاً مضنياً » . وان من يقرأ كتب بيرك بالترتيب يجد فكرة « المسرحة » قد تطورت عنده بالتدريج ، من مبادىء معينة ، إذ بدأ بيرك يرى ان هناك انقساماً دائماً في المبادىء المتناقضة ثم اخذ بالفكرة التي ترى ان النزعات « اعمال »

اولية ، ثم الى القول بالديالكتيك في جميع مراحل التأليف عنده واحياناً كان بيرك يسوي بين هذه جميعاً ولكنك ان نظرت اليها بالترتيب وجدت فيها تطوراً وتعميقاً ينتهي بالمسرحة . وقد تعد هذه المسرحة ـ الى حد ما ـ الديالكتيك المثالي عند كولردج وهجل ، ولكنك ان ابعدت في فهمها وجدتها هي الديالكتيك المادي التاريخي عند ماركس واذا اوغلت خطوة اخرى وجدتها الديالكتيك العقلي عند « سيجموند فرويد ذلك الديالكتيكي المحدث العظيم » (تذكر ان بيرك قال في موضع آخر ان فرويد ليس ديالكتيكياً بالمعنى الصحيح) فاذا جمع بيرك بين ماركس وفرويد تجاوز حدود الديالكتيك الى مـــا يسميه هو المسرحة ، وهو يحاول التوحيد بين ماركس وفرويد والجمع بينهما تحت شعار واحد هو نظرية الدراما لأن فرويد يقدم لنا مادة المسرحية الفردية وماركس يقدم لنا مادة المسرحية القائمة على المشكلة الكبرى والاولى يتمثل فيها الصراع الفردي والثانية يتمثل فيها الصراع الجماعي . واذا امعنت النظر كرة اخري وجدت مسرحة بيرك هي الديالكتيـــك السقراطي اي شغف سقراط بالتعريفات في محاوراته وذلك هو ايضـــاً ما ورثه ارسطوطاليس من استاذه .

واذا نظرنا من الزاوية الفلسفية وجدنا مسرحة بيرك مشتقة كلهـــا من ارسطوطاليس ومن الواقعية الارسطوطاليسية التي تتجلى عند مفكرين مثل توما الاكويني في نظرياتهم عن « العمل »[1] . أما في المصطلح الادبي فيبدو انه متأثر بمقدمات هنري جيمس وقد اطلع عليها بيرك في دور مبكر حتى

---

(١) هناك كتاب فذ متقن البحث من تآليف سكوت بوخانان عنوانه « الشعر والرياضيات » ١٩٢٩ ولعل لهذا الكتاب اثراً في توجه بيرك نحو فكرة « المسرحة » واذا كان بيرك قد اطلع على هذا الكتاب فانه استوحى منه بعض المجازات من مثل : الانسان آلة ـ الانسان حيوان الخ . . . ذلك لان الكتاب المذكور معالجة للادب التخيلي من خلال المجازات الرياضية ومعالجـــة الرياضيات والعلوم من حيث هي تعبير عصري يشبه الدراما التراجيدية اليونانية في عصرها .

انه حين نشر مقالا عن جيمس في المجلة الجنوبية شتاء ١٩٤٢ كتب يقول : « ان ما نقرؤه في مقدمات هنري جيمس هو فكرة مسرحية فهنالك يقدم جيمس لنا تحليلا لدوافع القصص بمصطلحات يستعملها المسرحي » . وفي مقالة « الدوافع والموضوعات في شعر ماريان مور » المنشور بمجلة Accent ربيع ١٩٤٢ استعمل لاول مرة هذه المصطلحات الثلاثة : « الفعل » و « المشهد » و « الفاعل » وقال فيها : « انها المصطلحات التي تدور عليها فلسفة المسرحية المشمولة في مقدمات هنري جيمس » . ثم يعود فيشير الى هنري جيمس في مقال آخر ويقول :

ان مقدمات هنري جيمس في جملتها لتصور مدى أوسع من هذا في استعمال المتلائمات « المسرحية » وكثير من ملاحظه يتعلق بأمر العلاقة بين الفاعل والمشهد . وكثير غيرها يتعلق بفكر المؤلف من حيث هو مصدر للعمل اي العلاقة بين الفاعل والفعل وكثير منها يدور حول مجرد العلاقات الداخلية القائمة بين العمل والمشهد والفاعل في اية قصة معطاة غير انه في المقدمات يعالج القصة بمصطلح مسرحي ، عامداً وعلى نحو منظم .

وهذا بعينه هو الالحاح على جعل « الدراما الشعائرية » موئلاً تنضوي تحته كل افكار بيرك وتتلاءم معه حتى نظرية باجت في ان الكلام اشارات تتلاءم وهذه النظرة الشاملة . ويقول بيرك : « بما ان الاحداث الانسانية درامية . فالحديث عن الاحداث الانسانية يصبح نقداً درامياً » . وهذه الدراما الشعائرية ذات مراحل ثلاثة هي الغاية فالعاطفة فالادراك ويقول بيرك : « من فعل الفاعل تنجم العاطفة ومن معاناة العاطفة تنشأ معرفته للفعل الذي يؤديه وهي معرفة تستعلي الى حد ما فوق فعله » .

وعلى هذا تقوم شعيرة « العمل الرمزي » على اساس من شعيرة

جماعية قديمة . وشعيرة العمل الرمزي هي البـــديل الذي يقدمـــه المجتمع الحديث في مقام الشعيرة الجماعية . حتى ان اشتداد الناحية الجنسية ليعد بهذا المعنى رقصة شهوية فردية تحل محل الرقصة الشهوية القبلية التي تلاشت . ومن ثم اعتمد قسط كبير من مسرحـــة بيرك على الانثروبولوجيـــا وعلم اصول السلالات « الاثنولوجيا » . وقد كتب رانسوم يصف مذهبه فقال : « يبدأ بيرك بأن يعد الشاعر طبيباً والقصيدة دواء . وهو مرهف الحس على بقـــايا الشعائر : كالحرام والعناصر الفتيشية ، واطلاق الاسماء وما أشبه » . والحق أن بيرك عني كثيراً بسلوك الجماعات البدائية مستمداً على نطاق واسع تعميمات علماء نظريين مثل فريزر وتقريرات علـــماء تجريبيين مثل مالينووسكي . وقد أعجب بكتاب « الغصن الذهبي » لفريزر وقال انه « هزليّ » وهي أرفع كلمة تقريظ يستعملها وانما استحق الكتاب ثنـــاءه لأنه « يدلنا على طقوس التطهر السحري عند الشعوب البدائية وبهذا يقدم لنا التلميحات الضرورية التي تعيننا على كشف عمليات مشابهة في اعمـــال الشعوب المتحضرة التي انقطعت صلتها بالشعائر » . ولا اعرف ان بيرك اشار اشارة مباشرة الى مدرسة كمبردج أعني الى اولئك الدارسين الذين طبقوا نظريات فريزر في الكشف عن نماذج الشعائر الدرامية القديمة الكامنة في اساس الفن والفكر الاغريقي امثال مري وجين هاريسون وكورنفورد وكوك ... الخ . ويبدو انه لم يقرأ شيئاً مما كتبوه ولكن كثيراً من آرائه وبخاصة في كتابه « نحو الدوافع » يتمشى مع آرائهم . وقـــد راجع مرة كتاب « البطل » لراجلان وتحدث عن استحسانه له ، وكان لا يرى بأساً في تسمية نقده « النقد الشعبي » وهذا قد يشير الى معرفتـــه بآراء فلاسفة تلك المدرسة او يدل على توارد عجيب في التفكير .

* * *

ويحتاج مصطلح بيرك منـــا بعض التوقف والتقدير . وهو مكثر من

تفريع المصطلحات مثل بنثام وبيرس وفبلن ، وقـد عبّر بيرس بسخرية عن رأي هذه المدرسة في المصطلحات في رسالة كتبها الى وليم جيمس واقتبسها بيرك ووصفها بالصرامة المتعبة ، وقد جاء فيها :

من طبيعة العلم انه لا بد له من معجم فني معترف به ، مؤلف من كلمات لا تجذب المتهاونين من المفكرين لاستعمالها ومن طبيعته ايضاً انه بحاجة الى كلمات جديدة كلما جدّ فيه مبدأ من المبادىء على ان تصاغ في نهج مسلم به مشروع . ومن الهام الحيوي للعلم ان كل من يضع فكرة جديدة وجب عليه ان يأخذ على عاتقه اختراع سلسلة من الكلمات المنفّرة للتعبير عنها ، واني لأرجو ان تفكر يجد في المظهر الاخلاقي لوضع المصطلحات .

ولم يكن من مبدأ بيرك ان يخترع كلمات جديدة دائماً كما كان يفعل بيرس بل انه كان مثل فبلن يبعث الحياة في الكلمات القديمة او يعيـد تحديدهـا حيث امكنه ذلك . (يخبرنا رتشاردز ان المشرّعين الصينيـين يستحسنون. ان يعاقب بالموت كل من يخترع مصطلحات جديدة) ، وفي استعمال الكلمات القديمة لتعبر عن معنى دقيق جديد خسارة وربح معاً . اما الربح فقد لحظه جوبير الذي كان يلح على استعمال الكلمات الشائعة اليومية حتى في موضوع مثل الميتافيزيقا اذ قال : بذلك يتجلى للناس ما يفكرون فيه بمصطلحاتهم وبذلك يوحي الاديب لهم بانه يوفق بين الحياة ومصالحها . وأما الخسارة فقد لحظهـا كولردج الذي صنع كثيراً من الالفاظ اذ قال :

« في مثل هذا المجال العلمي ليس امام المعلم المرشد إلا احد طريقين : إما ان يستعمل الكلمات القديمة بمعاني جديدة (وهي طريقة دارون) ، واما ان يستحدث مصطلحات جديدة كما يفعل لنايوس وواضعو المصطلح

الكيميائي . وأنا افضل الطريقة الثانية لان الاولى تستنزف جهداً مضاعفاً من الفكر ، في عمل واحد ، لان على القارىء ان يتعلم المعنى الجديد ؛ وان ينسّي نفسه المعنى القديم الذي ألفه وهي عملية عسيرة محيّرة ، فاذا كره احد الطريقة الثانية وتجنبها تجنباً للتفاصح فاني أرى التفاصح أقــل كلفة من الطريقة الاولى » .

وقد سلم بيرك بأنه « إن كان في مقدورنا ان نستعيد مصطلحــاً غير ملائم قد مات دون ان يكون لموته اسباب كافية فان بعثه الى الحيــاة يحمل شراً أقل من الشر الذي يصاحب الصياغة المخترعة » . ولذلك فان بيرك يكسب عدداً من القيم الحقة كلما استعمل الكلمات المألوفة بشيء من التحوير في المعنى او اعاد لها المعنى الذي مات ولم يكن مألوفاً . اما ان النــاس لا يرون في كلمــة « هزلي » نفس المعنى الذي يراه ولا يرون في « الصلاة » ذلك المعنى الذي يريده فذلك هو المسؤول عن الاضطراب الذي يقع فيه قراؤه وربما كان هو السبب ايضاً في قــلة من يقبل عليه من جمهور .

غير ان مصطلح بيرك من الناحية الاخرى كان يتدرج دائماً نحو مزيد من الوضوح وكل مجموعة خالفة فيه تتطور من مجموعة سالفــة حتى إن الخماسيّ المسرحيّ : الفعل والمشهد والفاعل والأداة والغاية قــد يرضي جوبير نفسه لانه مستمدّ من الكلام الشائع المألوف . ويقول بيرك :

« يجب ان تكون غايتنا دائماً هي ان نسير بمصطلحنا نحو الكمال لان المصطلح الملائم يتضمن تنبيهات وتحذيرات ملائمة ، ومما هو أساسيّ في مبنى المصطلح حاجتــه الى التركيب او المرونة لا أعني التركيب الناشىء من تعدد المصطلحات وانما اعني تركيباً منذ البدء فيها » .

وقــد كانت فكرة « المسرحة » وما يدور حولهــا من مصطلح من المجازات التي ثابر عليها بيرك من البداية الى النهاية وطوّرها بالتدريج ،

ولما كتب « فلسفة الشكل الادبي » عام ١٩٤١ كان قد وضع مصطلحين من خماسيّ الدراما وهما الفعل والمشهد ؛ وفي بعض هوامش ذلك الكتاب شرح المصطلحات الخمسة ونبّه الى انه سيتناولها من بعد بالتفصيل ، وفي الوقت نفسه نشر مقاله « المعنى السمانتي والشعري » وميز فيه المثل الاعلى الشعريّ وقال انه تخلغل في الدراما لا دوران حولها ، وقال في مقال آخر : « ان العلاقات الانسانية يجب ان تحلل بالنظر الى الارشادات التي استبانت بعد دراسة الدراما » .

وهناك مصطلح آخر ــ مجاز ــ حافظ عليه بيرك ايضاً في كل كتبه وذلك هو استغلاله اصطلاحات العمل وشئون المال للتعبير عن امور غير ماليـــة ، وهي خطة يشاركه فيها ثورو . وفي هذا المجال استعمل بيرك الفاظاً مثـــل : الاستثمار وتعميم الخسائر « والتجيير » والحطيطة وغيرها في امور الفن والفكر ، وقد قال في الدفاع عن هـــذه الطريقة : « ان المصطلح الرأسمالي فذ لانه يبسط العمليات الاجتماعية على شرط ان تضيف اليه البند الهزلي » . ويسمي بيرك طريقته هذه « تأملية ــ مالية » في مقال كتبه بالمجلة الجنوبية ربيع ١٩٤١ ويضيف الى ذلك هذه العبارة التأسفية :

« انني استعمل هذا المصطلح المزدوج المعنى « Speculative » * واثا على وعي بازدواج معناه لاني حين اسمي نفسي « Speculator » اعتقـــد اعتقاداً تاماً انني اوضّح قيمة اجتماعية تأثرت بهذا الازدواج مع انني يجب وأسفاه ان اتحدث كأنني شخص ليس له مجال في هذا الموضوع ،شخص لا ينال المعرفة فيه الا حين يشرحهـــا له المختصون اصحـــاب الشأن ، شخص يملك المال في عقله [أي التأمل] لا المال الذي في كيسه » .

---

* هذه الكلمة تحمل معنى « التأمل » ومعنى الدخول في المضاربات المالية .

اما المصطلح الخماسي الدرامي الذي اوجده بيرك فهو ثمرة لمجموعات من الثنائيات والثلاثيات التي حاولها قبله كثيرون . وبه أراد ان يوجد مصطلحاً شاملا يطبق على اي مجال . وهو كما وضح بيرك نفسه ذو صلة بالعلل الاربع التي سماها ارسطوطاليس : الصورية والمادية والفاعلة والغائية : وفي مقابلها وضع بيرك ــ على التوالي ــ الفعل والمشهد والفاعل والغاية على ان تكون الخامسة وهي « الاداة » داخلة في العلة الغائية . وكذلك سوّى بيرك بين خماسيته والعناصر الست التي ذكرها ارسطوطاليس في المأساة وهي : العقدة = الفعل ، والشخصية = الفاعل ، والفكرة = الغاية ، والموسيقى والكلام = الاداة ، والمنظر = المشهد . وقد اوجد بن جونسون بعد ارسطوطاليس ثالوثاً مكوناً من القصيدة والشعر والشاعر وهذه الثلاثة تقابل الاداة والفعل والفاعل عند بيرك . اما ثنائية لسنج في اللاوكون : اي « الاشخاص ــ والاعمال » فانها تقابل المشهد والفعل عند بيرك . واما ثالوث امرسون المكون من العلة والعمل والنتيجة أو ما يسميه بلغة الشعر جوبتر وبلوتو ونبتون ويسميه باسم الثالوث المسيحي او يسميه : العارف والفاعل والقائل ــ هذا الثالوث يقابل الغاية والفعل والمشهد او الفاعل عند بيرك ؛ ولدى ارنست فنولوزا في مقال عنوانه « الكتابة الصينية من حيث هي وسيلة لنقل الشعر » ــ لديه ثالوث مكون من الفاعل والفعل والغاية وهو مقارب لخماسي بيرك .

***

وهناك مظهر هام عند بيرك لم يقدر حق قدره اعني العلاقة بين القصيدة والجمهور او ما يسميه بيرك « البلاغي » او « الخطابي » ، وقد خصصه الناس متعسفين برتشاردز وعدّوه ميدانه المطلق . غير ان بيرك عني به ايضاً عنايته بالعمل الرمزي بل زادت عنايته به على العمل

الرمزي في كتابيه « مقولة مضادة » و « الثبات والتغير » . وفي « فلسفة الشكل الادبي » يقترح بيرك علاقة بين الشاعر والقصيدة وبين القصيدة والجمهور – علاقة تمزج البلاغي بالعمل الرمزي في الجمهور فيقول :

ان مـــا يؤديه العمل الفني للفنان نفسه من امور ليست هي نفس الاشياء التي يؤديها ذلك العمل لنا لأن هناك فرقاً بين القصيدة مكتوبة والقصيدة مسموعة . وبعض هذه الامور مشترك بيننا وبين الفنان نفسه وبعضها غير مشترك .

ولكن هـــذا هو رأيي : اذا جربنا ان نكشف عما تؤديه القصيدة للشاعر استطعنا ان نكشف مجموعات من التعميمات التي تدلنا على ما تؤديه القصيدة لكل انسان ايضاً فاذا تذكرنا هذه الامور اصبحت لدينا دلالات تمكننا من تحليل نوع « الحدث » الذي تحتويه القصيدة وبتحليل هذا النوع المذكور نستطيع ان نكشف عن مبنى العمل الفني نفسه .

اذن فان القصيدة تؤدي شيئاً للشاعر وقرائه وهذا الذي يبثه الشاعر في القراء هو « البلاغي » او « النقل » وانما يسمى بهذا الاسم تمييزاً له عن « التعبير » ويسميه بيرك « الصلاة » حين يتحدث عن ثالوثه : الحلم والصلاة والمخطط واحياناً يسميه « اختيار الاشارة » ليصور نزعة الشاعر وهو يحاول ان « يغري النزعات الاخرى ويجتذبها » فالقصيدة على هذا عمل رمزي من الشاعر ولكنها تتخذ لها مبنى ولذلك تمكننـــا نحن معشر القراء من ان نعيد وجودها وبذلك تكون القراءة نفسها تمثيلا للشعـــائر الرمزية .

وقد درس بيرك هذا الجانب التأثيري « البلاغي » في مقالين مسهبين ، ادرجهما في « فلسفة الشكل الادبي » احدهما عنوانه « انطونيو يدافع عن الرواية » وهو حديث ذاتي (مونولوج) طويل يوجهه انطونيو الى الجمهور

ليشرح لهم وسائل شيكسبير كما تتمثل في خطاب التأبين عند مقتل قيصر والثاني عنوانه « ترجمة المحاكمة » (من رواية الليلة الثانية عشرة) وهو تفسير آخر اقل شأناً من الاول يوجهه الدوق . وقد عد بيرك هاتين الدراستين تفسيراً للعلاقة القائمة بين القارىء والكاتب والاصح ان تعـدا دراستين للعلاقة بين القارىء والقصيدة . اما دراسته الاتم فهي « بلاغي معركـة هتلر » . وهي حقاً دراسة للعلاقة بين القارىء والكاتب لانها تتناول تعبير هتلر الرمزي في الكتـاب والعمل الرمزي عنـد الجمهور الذي يقرؤه والعلاقة البلاغية بين الاثنين . وهذه الدراسة توحد بين الخاص والعـام وبين الدراسة النفسية الموجهة لتعمق التعبير الرمزي عند المؤلف والسيكولوجيا السلوكية الموجهة لتعمق ما تستطيع بلاغة التعبير نقله الى الجمهور .

ويحاول بيرك في « مقولة مضادة » ان يطور فكرة البلاغة اولا بالتميز بين المعالجة الشخصية والنغمية ثم بين الواقعي والخطابي ... ثم بالتميـز بين سيكولوجية الخبر وسيكولوجية الشكل ، اما الشكل فانه « سيكولوجية الجمهور » اي « هو اثارة الشهوة الى الاستماع في فكر المستمع واشباع تلك الشهوة او هو اثارة الرغبات وارضاؤها » ــ وهذا يساوي ما يسميه « البلاغة » وليس ذلك كله الا الادب التأثيري .

ويتسع مبدأ « العمل الرمزي » عند بيرك وفكرة « البلاغة » حتى يشمل كل التواف من كل نوع حتى ان بيرك ليستمد أمثلته من السينما ومن الاحاجي التي تقدمها الاذاعة ومن اخبار تنقلها احدى الجرائد عن الجمعية العامة للصناع وعن كل ما هب ودب . فهذه الامور كلها انواع من الشعر مليئة بالعناصر الرمزية والبلاغية وان كان شعراً رديئاً فانه شعر رديء ذو اهمية حيـة في حياتنا وحـين يغمس بيرك نفسه في هـذه « البؤرة » الرخيصة يتبدى لنا كأنما هو ملك يضحي بنفسه من اجل ان تنمو مزروعات القبيلة .

٥

لقـــد عرضنا فيما تقدم رأي بيرك في المواقف والخطط والنزعـــات والدوافع والعمل الرمزي والغايات ، فلنقل كلمـــة في الامور حسبما تنطبق عليه لا على غيره .

١ ــ ولنبدأ الحديث عن آثاره خارج المجـــال النقدي الحق ، وهـــذه الآثار نوعان :

(ا) القصص : وقد نشر بيرك مجموعتين هما « الثيران البيض » وهي مجموعـــة من القصص القصيرة ، عام ١٩٢٤ و « نحو حياة افضل » وهي سلسلة من الرسائل او الخطب عام ١٩٣٢ وكلا الكتابين دقيق معقد غامض رصين الاسلوب جزل . والاول يتدرج من قصص واقعيـــة الى قصص محيرة برموزها وخطابتها وكأنهـــا « مقولة مضادة » تعلي من شأن الاسلوب الخطابي حين كان هـــذا الاسلوب مشنوءاً محتقراً . واما الثاني فهو عودة الى اساليب « ديوانية » في الكتابة ولا يهتم بالحبكة الا اهتماما عارضاً ولكنه يهتم كثيراً بما يسميه بيرك « الاقطاب الستة » وهي « الندب والحبور والترجي والتحذير والتقرير والتعزير » . ولم يكسب هذان الكتابان رواجاً وقل من قرأهما او اعترف بهما ولكنهما أثرا في بعض الكتـــاب واثنى عليهما وليم كارلوس وليمز وهاجمهما ايفور ونترز وقال انهما « ابلد من قصص ثاكري » والثاني منهما فيما يتراءى لي من خير القصص في عصرنا . وهما من حيث صلتهما بنقده يعكسان كثيراً من افكاره ويطبقان كثيراً من نظرياتـــه ويعملان على « وضع » الدوافع الانسانيـــة مواضعها من زاوية جديدة . وقد كتبهما مطبقاً فكرته البلاغية ولكنهما من بعد اعاناه كثيراً

في التعريف بالعمل الرمزي والتمثيل عليه .

(ب) المراجعات والترجمات والقصائد : تعلم بيرك كثيراً من المراجعة . وكان موضوع المراجعة في هـذا العام مثلا يصبح مرجعاً لمراجعة تالية في العام التالي وقد ابعد عن نطاق الادب التخيلي في مراجعتـه فوسع من آفاق انتاجـه وكان يستخرج الافكار النقديـة من مشكلات تنشأ من مراجعاته وكثيراً مـا ادرج تلك المراجعات في خلال اعماله النقدية . وقد كتب بيرك ايضاً نقداً في الموسيقى ونقداً في التصوير وفي كتابـه « مقولة مضادة » اشارات الى النواحي الموسيقيـة والتصويرية ، كما انه ترجم كثيراً من الالمانية من ذلك اقاصيص لتوماس مان وكتابات من اشبنجلر واشنتزلر واميل لدفغ وغيرهم ونشر عـدداً من القصائد اكثرهـا ظليق من الوزن خطابي الاسلوب ينص على السخرية والنقد الاجتماعي ولكنها لم تجمع في كتاب .

٢ ــ أراؤه الاجتماعية : توجد هـذه الآراء في شعره ، وعلى نحو اغمض في نقده وكلهـا معتدة غامضة . وابرز العناصر فيهـا مقتـه للتقنولوجيا والحضارة الآلية ومذهب « الكفاءة » و « المستوى العالي من المعيشة » وما أشبه ، ولذلك قاوم هذه الاتجاهات في كتبه منـذ البداية حتى النهاية . وقال : « ان المبـدأ الجمالي يحاول ان يحط من القـيم الموجودة في الاتجاه العملي ويحاول بالذكاء او بالخيال ان يحدث اضطراباً في القانون القـائم في العمل التجاري والتنافس الصناعي وبطولة الحرب الاقتصادية ويعمد الى ان يزعزع اعمدة الصناعة » . هذا هو ما قاله في البيان الجمالي الذي نشره في « مقولة مضادة » ثم استمر يعتنق هـذا في ختام كتابه « الثبات والتغير » وعنف لديه هذا الايمان في « فلسفة الشكل

الادبي » فوصف البناء الاقتصادي بانه مهين يدفعنا الى عمل اموز مهينة . وجعله تشاؤمه يرى اننـــا مقبلون على « فصل سياسي عابس مكفهر » وانه لا ينقذنا منه الا الدعوة الى التكامل الذاتي . ثم تخف مرارة هذه النظرة الاجتماعية في كتاب « نحو الدوافع » ويقل فيها التشاؤم ولكنـــه لا يزال يعادي الاتجاه نحو الآلة والمستوى العالي من العيش[٢] ، والمصاعب الهائلة التي يقع الناس تحت وطأتها من اجل الحصول على فوائد تقنولوجية ولا يقول ثمة ان النظام الصناعي والدافع المالي « مهينان » بل يقول انهما « اليان قاسيان » ويستشف املاً ما حين يقول :

حـــين يسيطر على سيـــاسة المجتمع الكذابون والاغبيـــاء والجشعون فان فلسفات التقشف المادي قد تبعث في نفوسنا بعض العزاء لانها تذكرنا ان تلك المواد عينهـــا التي تتكون منهـــا مدنيتنا او التي نبتت مدنيتنـــا فيها لن تسمح للكذب والغبـــاء والجشع ان تسيطر على النفوس حين يسيطر بعض الناس ان وجدوا الى ذلك سبيلا .

ويقترح بيرك في النهاية ان يأخذ الناس بشيء من « الزهد الرواقي » لأن الناس لن يقفوا عن تطوير التقنولوجيـــا سواء اكان ذلك لخيرهم او لشرهم .

وفي هـــذه النزعة نغمتان افترقتـــا بعد زمن . الاولى رفض الآلة والتقنولوجيا والتصنيع في كل مجتمع ، ويقاوم بيرك هذه الامور بالتقليل من « شد الاحزمـة » والتقليل من الحركة والتكثير من العمل وتكييف الكفاءات مع حال البيئة . وهذا هو أشد آرائه رجعية ويشاركه فيه امثال

---

(٢) نشر بيرك مقالا سنة ١٩٤٧ بعنوان « الطريقة الاميركية » فوصف الحضارة الاميركية بانها مشتقة من ذلك المبدأ التعميمي « المستوى العالي من العيش » الذي انتج مبادىء فلسفية وجمالية تعبيراً عنه او رد فعل له .

ثورو واتباع جفرسون وهذا ما دعا هنري بمفورد باركس ان يقول « كم كان يتمنى لو عاش في الصين في ايام كونفوشيوس » وهـــذه النغمة في اقصى الطرفين تمثل كرهاً للعلم نفسه ، وصدق المراجع الذي قال ان بيرك ، كالعجائز في مجتمع يكره التشريح ، ينزع الى ان يرى العلماء التجريبيين « ساديين يتلذذون بتعذيب الفيران » . اما في الطرف الثاني فانه قد يجد خيراً في التقنولوجيا بل يدافع عنها ضد عالم آثار اسمه كدر في مقالة له عنوانها « طابع حضارتنا » واجـــداً ان القيم الحقة فيها ــ وان كانت سلبية ــ تخفف من فساد المحاصيل والاوبئـــة والكوارث الطبيعية الاخرى وفي الوسط بين الطرفين يعيش هو ــ جاعلا من حياته مثلا ــ جامعاً بين البسيط والبطيء والحياة الزراعية والتقنولوجيا اللازمة له من عربة وقطار ونفق لتوصله الى المكتبة العامة في نيويورك .

اما النغمة الاخرى في نزعته الاجتماعية فليست هي اعتراضه على التصنيع في ذاته بل على مظاهر معينة في النظام الرأسمالي . فهو في « الثبات والتغير » يؤمن بالشيوعيـــة ويقترح ماديـــة ديالكتيكية معدلة تسمى « بيولوجيـــا ديالكتيكية » وحياة « شاعرية » منهجية تتحقق من خلال المجتمع الشيوعي ومن وراء آفاقه وهو يقول . ان الشيوعية « هي الحركة الوحيدة المنظمة المنسجمة التي تعمد لاخضاع العبقرية التقنولوجية للغايات الانسانية » وهي تستقطب كل الكلمات التي تبدأ بحرف «C» مثـــل : Co - operation Communication , Communion , Collectivism , Communicant. ويستكشف في « نزعات نحو التاريخ » ان الجماعية امر لا معدى عنه ولكنه يقترح الشيوعية الجماعيـــة مضيفاً اليها بعض التحسينات « الهزلية » ثم تبدى في مقال « الحياة الطيبـــة » ان مثله الاجتماعي الاعلى هو العـــالم الكونفوشي . وظل يشير من بعد باستحسان الى المادية الديالكتيكية ولكنه ابتعد عنها كثيراً في كتبه الاخيرة ولم يعد يسمي مثله الاجتماعي الاعلى

ـ وهو زراعي لامركزي ـ باسم شيوعي .

٣ ـ افكاره في النقد وعلاقتها بآرائه في الحياة : مرتبطان ارتباطاً لا انفصام له . وهو يضعهما على صعيد واحد من التجريد حتى انهما يتلاحمان . ومفتاح آرائه في النقد قوله : « كل الاحياء نقاد » ويمثل على هذا بسمك السلمون فانه يصبح ناقداً بعد ان ينشرط فكه ويصبح قادراً على التمييز بين الطعم والطعام . والناقد في رأيه ناقد للحياة مثلما هو عند ماثيو آرنولد ومهمته ان يقدم مؤثرات مضادة ما استطاع الى ذلك سبيلا وان يوجد التكامل بين النقد التقني والنقد الاجتماعي وان يختبر الاشياء دون تهيب والشاعر ساحر « منوّم » ومهمة النقد هي رفع العقيرة لايقاظ النائم ومهما يكن من امر الشعر فالنقد في خير احواله « هزلي » .

وهذه النظرة ليست تحقيراً للشعر . لأن بيرك يؤمن ان الشعر قريب الى القيم المركزية في وجودنا ايماناً لم يفارقه ابداً ، سواء اكان الشعر غنائياً او فلسفياً او منهجاً من مناهج العيش . وهو يرى الشعر عدة للعيش يريحنا ويحمينا ويزودنا بالسلاح . وهو في الوقت نفسه يؤكد الاحساس الشعري او ما يسميه بلاكمور « الخياز الرمزي » ويراه المظهر النقدي الذي لا مظهر وراءه ، ويقول :

> ينشأ الاعتراض حين يزوّر فلاسفة العلم وينكرون ان المقدرة العلمية تتطلب صنواً مناقضاً يسمى احياناً البصيرة او الخيال او البداهة او الالهام ... ومع ان المرء يستطيع ان يجزىء العمل الفني في عناصر عدة ويصل بالاختبار الى تفرقة عادلة حقة بين تلك العناصر فان الطريقة العلمية لتعجز عن ان تواجه هذه العناصر في حال « التركيب » لا في حال التجزئة .

وهناك عنصر هام في منهج بيرك هو العنصر الموجود في التهكم اي الفكاهة او ما يسميه « الهزلي » فهو يقول في تعريف الفكاهة : « انها

« الصبغة الانسانيـــة » التي تمكننا من قبول معضلاتنا . ويعرف التهكم بانه : « الصنعة » التي تنشأ عن احساس برابطة بيننا وبين العدو . اما « الهزلي » فانه النزعـــة « الخيرة » السمحة التي تشمل التناقض الناشيء من ازدواج القبول والرفض والاخذ والاعطاء . وهذه الامور في اساسها مظاهر لشيء واحد وهي معاً تمثل نزعة التشكك والمحافظة « والتخلي عن السير قبل الوصول الى نهاية الشوط » والمناقضة والخصم . فالحياة الخيرة لا تكون في نظر بيرك خيرة بل هي هزليـــة تهكمية وربما كانت ايضاً مضحكة — حياة لا توصف بالجلال والعزة . ولقد قال بيرك في احدى مقالاته الاولى :

« العزة النفسية ؟ اجل يبدو ان هناك توقاناً في النفوس للعزة النفسية بل هناك اثارة من مظهر هستيري شاذ في هذه الحاجة الى العزة . ان العزة من صفات المغلوب فالمرء يغادر الغرفة حفاظاً على عزته لانه كان مقهوراً اما المنتصر فانه يستطيع ان يمرح ويهارش الآخرين . فالعزة اذن محاولة ذاتية لتصحيح الوضع اما من الناحية الموضوعية فانها لا تنطوي على شيء من الدماثة ، وهي ظاهرة غير بيولوجية فان العزيز لا يستطيع ان يهرب اذا قابله الاسد غير ان المرء يواجه الحقائق — مواجهة موضوعية — دون عزة ويضحي المرء بسلطته حين يسأل ما هي الحطة التي يريد ان يوقعه فيها هذا الشيء الخارجي . العزة بطليموسية وفقدانها كوبرنيكي . لقد قال احدهم : ان تطور الانسان في اوروبة قد افقده عزته النفسية بمقدار ما منحه من السيطرة على الطبيعة » .

٤ — اسلوبه الكتابي في النقد : لقد كان الجمهور الذي يقرأ بيرك قليلا دائماً وان كان يزداد مع الزمن وقد راج كتابه « نحو الدوافع » رواجاً دل على نجاح واعتراف عام ، يناله بعض الفنانين — ومارتا غراهام مثل آخر — الذين يستعصي فهم التكامل في آثارهم — ينالونه في اواخر حياتهم

بعد ان ينزاح من امامهم جيل رائج الكتب ، قصير عمر الشهرة . اما السبب في عدم اقبـــال القراء عليه او عجزهم عن قراءته فانه يرجع الى تهمة « الغموض » او « الرطانة » التي يستعملها . ولقد قال في « مقولة مضادة » دون ان يهدف الى الدفاع عن نفسه : « هناك اشكال من البراعة كالتعقيد والحذاقة والعمق والصرامة في الاسلوب تحدد من رواج الكتاب حتى يصبح كأنما هو كتاب في الرياضيات العالية » . والحق ان كتابـــة بيرك في ذاتهـــا واضحة مستقيمة غير ملتوية اما الغموض فمرجعـــه الى المبادىء والمصطلحات حتى ان كرو رانسوم اقسى ناقديه لم ينكر عليـــه ابداً جمال الاسلوب الادبي . اما اتهامه بالرطانة فانه اتهام صائب لانـــه منجذب احياناً الى الاسلوب الفلسفي الالماني ويدافع عن « تسمياته المحيرة » ويعدهـــا « نوعاً من الشعر » وهو يقترب من رطانـــة تلك الفلسفة في مصطلحات استعملها مثل المبدأ الملثوسي الجديد ــ المنظورات من خلال التباين ، وهكذا .

ولبيرك ايضاً انتحاءات اسلوبية مزعجة لقرائه منها استعماله الكلمـــات حسب المعاني التي يريدها ، ووضعها بين معقفين « » وتذييل متنه بالشرح والتعليق . وقد تكاثرت هذه التعليقات في كتبه على شكل قوس فكانت قليـــلة في « مقولة مضادة » وكثرت في « الثبـــات والتغير » وازدادت في « النزعات » وعادت تقل في « فلسفة الشكل الأدبي » وانعدمت في « نحو الدوافع » . وقد بلغت التعليقات بقدر المتن في « النزعات » وتوازت معه توازي الخاص والعام ، والعارض والعمد ، والايحائي والساطع . وقـــد نثر في الحواشي إيحاءات باشياء لم يسعفه الزمن على مزاولتها مما قد يحتاج « فيلقاً » من النقاد يعملون فيه طوال حياتهم . كذلك فان ادراج مـادة في الحاشية مغايرة للمادة التي في المتن تصيب القارىء بالشيزوفرانيا ، ولعل هذا الازدواج نفسه يوحي بانفصام في عقل بيرك نفسه لكنه استطاع أن

يتغلب عليه مع الزمن . واخيراً يبدو ان اسلوب بيرك مبني على التكرار الكثير كأن يقرر الشيء نفسه ثلاث مرات مستعملا وجهاً من المجاز في كل مرة ، بدلا من أن يقرر الشيء مرة واحدة وينتهي منه . وهو يمزج بين المجازات بخبث ومكر .

ومن المظاهر البارزة في اسلوب بيرك اعتماده الكثير على النادرة والتورية والتلاعب اللفظي غير ان نوادره الموفقة رائعة لانها تحتوي فكاهة ساخرة لاذعة . وللتورية مكانة اهم في كتاباته ، فهو يضع فيها لبّ ما يريد ان يقوله وتوريات بيرك مثل توريات شيكسبير مجازات خاطفة او تعقيدات امبسونية او منظورات من خلال التباين يقويها بشغفه في الاشتقاق ومعرفته بدلالات اللغة في المقامات المختلفة بما في ذلك دلالتها في المقام السيكولوجي .

ومظهر آخر في اسلوب بيرك زاد اهتمامه به في الكتب الاخيرة ، وذلك هو عدم تورعه عن استعمال الالفاظ المكشوفة والفحش . فهو يرى ضرورة المهادنة بين « التراب » و « السماد » ويسمي انتاج فرويد « تفسيراً للبراز » ويسم الرواقية « استعلاء فوق الغائط » ويقول في رواية اليوت « حادثة قتل في الكاتدرائية » انها « معبد فوق مرحاض » وفي كتاب « نحو الدوافع » يفسر ما يسميه « الثالوث الشيطاني » اي العلاقة بين المنوي والبولي والبرازي[٣] .

٥ ــ ما هي حصيلة انتاج بيرك ؟ يبدو انه انتاج مشعث متراء الاطراف لا يدور حول مركز ولكنه خصب شديد الايحاء واري الزناد والدليل على هذا انك تستطيع ان تحول كلام بيرك الى أمثال سائرة مثل قوله : امريكة بلد يتمتع فيه الموت بسمعة سيئة ــ انك لن تقارف

---

(٣) لقد استطيع انا اجد هنا تفسيراً آخر لاهتمام بيرك بالمواد السينائية والاذاعية وما ينشر في الصحف ــ استطيع ان أقول انها مظهر آخر من مظاهر هذا الشغف بالنواحي المفحشة المكشوفة .

خاتمة

هل يمكن ايجاد مذهب نقدي متكامل

١ ـ الناقد المثالي

لو كان في مقدورنا ، وهذا مجرد افتراض ، أن نصنع ناقداً حديثاً مثالياً لما كانت طريقته الا تركيباً لكل الطرق والاساليب العملية التي استغلها رفاقه الاحياء ، وإذن لاستعار من جميع تلك الوسائل المتضاربة المتنافسة ، وركّب منها خلقاً سوياً لا تشويه فيه ، فوازن التقصير في جانب بالمغالاة في آخر ، وحدّ من الاغراق بمثله حتى يتم له التعادل ، واستبقى العناصر الملائمة لتحقيق غاياته . وإذن لاخذ من ادموند ولسن مهمة التفسير أو التوضيح لمحتوى الاثر الفني ، واضاف الى ذلك الاهتمام بالقيم الشعرية والشكلية التي قد يجدها في بعض النقد التفسيري عند عزرا بوند ؛ واستعار من إيفور ونترز الاهتمام بالتقويم والحكم المقارن وشجاعة ونترز ازاء الآراء التقليدية في احكامه لا تلك الاحكام نفسها ؛ واستغل اهتمام اليوت بأن يخلق للأدب موروثاً ، ونحا في طبيعة الموروث نحو بارنغتون ـ مثلا ـ وافاد من موقف اليوت الذي يجمع بين الشعر والنقد في يده . اما من فان ويك بروكس فان ناقدنا المثالي قد يستمد

الطريقة القائمة على كتابة السيرة والاهتمام بالجو الثقافي العـــام من حول الاديب ، وسيكون من نصيب كونستانس رورك ان تسهم بالنص على الفولكلور المتصل بالاثر الفني وبتأكيدها ان هذا النوع من الموروث متعلق بالشكل لا بالمحتوى وانه تجريدي لا واقعي . وسيدخل في هذا «المركب» طريقـــة مود بودكين في التحليـــل النفسي موشحة بنظريات واساليب جشطالتية وفرويدية وغير ذلك من فروع المعرفة النفسية ؛ وسينضاف اليه ايضاً طريقة كودول الماركسية ملطفة بآراء بليخانوف في النسبية التاريخية وسيحشد فيه اهتمام أليك وست بالنصوص المعينة مشفوعاً بكثير من الكشوف المستمدة من سائر العلوم الاجتماعية .

وسيختار ناقدنا المثـــالي التخصص الواعي الذي تميزت بـــه كارولاين سبيرجن ، ذاهياً الى اعماق ذلك ذهاب جون لفنغستون لويس ، مكرراً النتائج بحماسة مندفعة تشبـــه حماسة ج . ولسون نايت ، متوفراً على ايجاد عناقيد الصور متخذاً منها وحدة شعرية ذات مغزى شعري هام كما يفعل آرمسترونغ . وسيستمد من بلاكمور اسلوبه الجاد في البحث واهتمامه باللغة والالفاظ وتأكيده اهمية الفن والخيال الرمزي ؛ وسيعينه وليم امبسون في الكشف عن انواع الغموض ويمده بطريقته الفذة الدقيقة في قراءة النصوص وباهتمامه العام بقيمة الاشكال الادبية . وسيستعير ناقدنا المثالي من رتشاردز الاهتمام بأمر النقل والتوصيل ووسائل التفسير والمذهب التجريبي؛ وسيستمد من كنث بيرك العناية بالعمل الرمزي والشكل الدرامي وطريقة الاستبطان والكشف . وثمة نقاد آخرون قد يضيفون بعض العناصر الى هذا « المركب » فتضيف اليـــه جين هاريسون الانثروبولوجيا الشعائرية ، وتمده مارغريت شلوش باللغويات ، ويتحفه هربرت ريـــد بالتنبه الحادب على كل اتجاه فكري جديد وعلى كل فنـــان ناشيء ، وتمده عصبة Scrutiny باهتمامها الموزون بكلية الاثر الفني ، ويعطيه ماثيسون شيئاً من تردده بين الناحيـــة

الاجتماعية والجمالية ، ويمنحه فرنسيس فرغسون طريقته في النظر الى الدراما الشعائرية ، ويمده تروي باستغلاله للاسطورة الشعائرية . امـا جون كرو رانسوم والان تيت وكلينث بروكس وروبرت بن ورن فانهم يزودونه بالتركيز على البناء الشعري ؛ وسيمده آخرون باشياء أخر . وبالجملة سيكون هذا الناقد المثالي ارسطوطاليسياً محدثاً يستقرىء من الآثار الشعرية احكاماً ، وسيكون كولردجياً محدثاً يستنتج ما يريد من الافكار الفلسفية .

فاذا اخذ ناقدنا المثالي كل ذلك ، طرح في الوقت نفسه كل تافـه محدود غير ملائم من اعمال اولئك النقاد واستصفى النواحي الموضوعية لديهم بعد ان ينزع عنها ما يحيطها من مظاهر ضعفهم وتماحكاتهم وفرديتهم . واذن فلا شأن له بسطحية ولسن واستغلاله لافكار سبقه اليها غيره وقلة صبره على الشكل الشعري ؛ ولا حاجة بـه الى خلقية ونترز المتسلطة أو تعسفه في الحكم دون عـلة واضحة او سوء طبعه او كثرة اخطائـه . وهو في غنى عما يحيط اتباعيـة اليوت من تحيز مذهبي وسياسي ، واذا استمد طبيعة التكامل بين النقـد والشعر عند اليوت فلا ريب في انـه سيحرص على استقلال النقد وتكامله وسيرفض افتراضات بروكس «المسبقة» واحتقاره للادب الخالق ولن يستعمل طريقته كما يستعملها صاحبها بمطها او تقصيرها حسب مقتضيات الحال ولن يتخذ من دراسة الشخص عذراً للهرب من دراسة آثاره او ليجعلها ملحـةً شهية وحسب . فاذا انتحل طريقة الانسة رورك تجافى عن سطحيتها وتزود بعـلم اوسع من علمها ، واذا مارس طريقة الآنسة بودكين تجنب نزعتها الدينيـة الصوفية واطرح ما تجنبته هي من مذهب يونج في شئون التميز العرقي والدموي كما نفى عن نفسه تحـيز كودول ضد التحليل النفسي وضـد الشعر نفسه ونفى عنه التعلق بالطبقية والحتمية وايثار التعميمات على دراسة نصوص بأعيانها؛ واستعمل مبـادىء فرويد وماركس بحدّة ومضاء كحدتهما ومضائهـما لا

بكلال وفتور ككلال اتباعهما وفتورهم . وسيكون ناقدنا المثالي على وعي حاد بنقائص التخصص وأين يقف التخصص من النقد وأين يبدأ فيه ، فيحايد احجام الآنسة سبيرجن عن تتبع النتائج واستقصائها ويتجنب صوفيتها الذاتية . غير انه لن يجد كثيراً مما يرفضه في مذهب بلاكمور وامبسون ورتشاردز وبيرك ولكنه قد يتقدم دون اي أثر عالق به من فجاجة الاول ودون الاغراق المتصنع لدى الثاني ودون ذلك المسرب المقفل الذي يسميه الثالث « الانجليزية الاساسية » ودون الوقوف السابق لاوانه في وجه التقدم عند الرابع . اما حين يستمد من النقاد الآخرين فسوف يسير على الخطة نفسها من وفض وطرح ولكنه سيطرح اكثر مما يأخذ في كثير من الاحوال ، بل ان كلا من ارسطوطاليس وكولردج لن يفيا بحاجاته تمام الوفاء .

وهذا التكامل المثالي الذي نريد ان ننشىء منه طريقة نقدية سامية لا يتم بطرح كل العناصر الجيدة في قدر واحدة وخلطها معاً كيفما اتفق ولكنه عمل يشبه البناء على ان يتم حسب خطة منظمة ذات اساس أو هيكل مرسوم . فما هو ذلك الاساس أو ما هو ذلك الهيكل ؟ اشد المبادىء حماسة لانجاز هذه المهمة هي الماركسية التي يلح المدافعون عنها على القول بأن المادية الديالكتيكية اطار متكامل يستطيع ان يختص ويستغل احدث ضروب التقدم في كل ميادين المعرفة وهي في الحقيقة لا بد ان تفعل ذلك لتستمر في تأدية مهمتها . وهذا بلا ريب كان يصدق على ماركس وانجلز اللذين كانا يستمدان بحماسة من رصيد غزير من المعرفة في كل علم ، وكانا ينتحلان تطورات جديدة بمرونة بالغة ، حتى قال انجلز : « لدى كل كشف بارز هام في ميدان العلم الطبيعي كان على المادية دائماً ان تغير من شكلها » ، وهذا الى حد ايضاً يصدق على كودول الذي يؤكد في مقدمة كتابه « الوهم والحقيقة » : « ان الطبيعيات

والانثروبولوجيا والتاريخ والبيولوجيا والفلسفة وعلم النفس كلها نتاج الهيئة الاجتماعية ، ومن ثم فان علم الاجتماع الرصين يمكّن ناقدَ الفنون من ان يستعمل معايير مستمدة من كل هذه الحقول والميادين ، دون ان يتردى في حومة التخير والانتقاء ، أو يخلط بين الفن وعلم النفس والسياسيات » . غير ان الماركسيين المتأخرين باستثناء قلة منهم مثل كودول يفتقرون الى المرونة والدقة اللتين كان يتمتع بهما كل من ماركس وانجلز كما يفتقرون الى مثل علمهما وألمعيتهما ، حتى ان الماركسية لا تصلح من الناحية العملية لتكون نظاماً تكاملياً يحتضن كل مظاهر التقدم . ولعلّ اكثر المفكرين الماركسيين المعاصرين سيقذفون معظم طريقتنا النقدية المثالية هذه من اقرب نافذة لانها في نظرهم سقط تافه « منحط » من المتاع .

وهناك طرق فردية اخرى يمكنها ان تحتضن بعض الاساليب والمذاهب الاخرى ولكنها ان كانت علوماً أو شبيهة بالعلوم كالسيكولوجيا والانثروبولوجيا أو كانت ميادين متميزة محددة كميدان التخصص او دراسة السير — ان كانت هذه او تلك فانها اذا احتضنت غيرها من المذاهب وتجاوزت محيطها الخاص بها فقدت طابعها المميز لها . ومن الواضح إذن ان الاساس للتكامل النقدي المثالي لا بد من ان يكون فكرة ادبية او فلسفية (حتى الماركسية حين تتقدم لتقوم بتحقيق هذا التكامل لا تتقدم من حيث هي نزعة اجتماعية بل من حيث هي نظرة فلسفية) . وقد نلحظ بعض الاسس التي تصلح لذلك التكامل التركيبي دون ان نطمح بأبصارنا الى حل هذه المشكلة ، فأحد تلك الاسس قد يكون هو « مبدأ العضوانية » أي ان الذات الانسانية وحدة عضوية ، وهو مبدأ رتشاردز في « استمرار التجربة » وتحت جناح هذه الفكرة يمكن ان ينضوي جميع هذه الاساليب النقدية وتتوحد لانها جميعاً تعالج جوانب متصلة من السلوك الانساني ، اي تعالج : الانسان شاعراً والانسان قارئاً والانسان في اسرته

والانسان في المجتمع والانسان وهو ينقـــل مشاعره لانسان آخر وهكذا . وقـــد نجعل احد تلك الاسس « الفعالية الاجتماعيـــة » التي تنظم مختلف الاساليب النقدية من حيث هي مظاهر متصل بعضها ببعض في جماعات مختلفة ، او قد نتخذ « درامية » بيرك اساساً فنستغل دعائمهـــا الحس ، ونطبقها على الاساليب المتنوعة مستغلين دعامة دون اخرى حسب المقام ، كأنما بينهـــا صراع او تعاون كصراع الشخصيات وتعاونهـــا في داخل الرواية . او قد نوسع فكرة « الغموض » عند امبسون او نستغل فكرة « الجهد الجاهد » عند بلاكمور ونعادل بينها وبين « استغل كل ما يمكن استغلاله » وهي فكرة بيرك .

وناقدنا المثالي هذا لن يكتفي بان يستغل كل الطرق المثمرة في النقـد الحديث ويقيمهـــا على اساس منظّم ولكنـــه سيحتقب كل المقدرة وكل ضروب الكفاءة الكامنة وراء تلك الطرق ، فتكون لديه كفاءة ذاتيـــة فـــذة وعلم واسع كاف في كل هـــذه الميادين ، وقدرة على انتحـــال الوضع الملائم كلمـــا تغير الموقف ، وليس على ناقدنا المثـــالي ان يؤدي اكثر مما يؤديـــه الناقد العملي فحسب بل عليه ان يعرف اكثر منه وان يتجاوزه مدى وبعداً وكياناً (وان يكتب خيراً منه بطبيعـــة الحـال) . ولقد كان تصنيف النقاد في هـــذا الكتاب قائمـــاً على اساس من الطرق النقدية نفسها ، فاذا ميزناهم من حيث المجال التخصصي قلنا : بلاكمور هو المتخصص في الكلمات وسبيرجن في الصور وامبسون في الاشكال وبيرك في كلية الاثر الفني وهكذا ، اما لو ميزناهم من زاوية المعرفة فاننا نقول : اليوت هو الذي يعرف الادب اذا كان له حظ من القدم ، وكودول هو الذي يعرف العلم الحديث ، وبروكس هو الذي يعرف الادباء الصغار في عصره ، والانسة بودكين هي التي تعرف الآداب القديمـــة وهكذا ؛ فلو شئنا ان نصنفهم حسب خلائقهم قلنا : امبسون قارىء حاذق ، وبيرك

صاحب ومضات الذكاء ، ورتشاردز معلم صبور ، وبلاكمور والانسة سبيرجن عاملان مجتهدان (كل في ميدانه) .

اما المشكلة الاخيرة التي لا بد لناقدنا المثالي من ان يواجهها — وهي اشد المشكلات هيمنة — فانها تتلخص في ان كل طريقة من الطرق التي طورها النقاد المحدثون لا تزال في مرحلة اولية من الكشف ولا بد للمشتغل هذه الطرق من ان يتبينوا ذات يوم انهم لم يفعلوا شيئاً اكثر من خدش السطح الخارجي وان اعمارهم لن تمكنهم من الذهاب وراء ذلك . غير ان كل طريقة يمكن امتدادها الى ما لا نهاية ؛ وليس لناقدنا المثالي المجام ان يستعمل تلك الطرق فحسب بل عليه ان ينمي كل واحدة منها تنمية بالغة فيحل مشكلات كل طريقة ويسوي بينها وبين نتائجها ؛ وعليه ان يقوم بذلك كله وحده ايضاً . وكل ناقد حديث من نقادنا يحتاج تلامذة ومدرسة تستمر في تطبيق طريقته وتوسيعها ولكن ان كان الطلبة لامعين خلاقين فالمشكلة انهم حتماً يشتقون لنفسهم طرقاً جديدة ، مثلما فعل امبسون تلميذ رتشاردز ، ويتطلبون تلامذة لانفسهم (فان لم يكونوا لامعين خلاقين فالمشكلة واضحة) . ونجد ان بلاكمور وفرغسون وسلوخور وكولي يطبقون جميعاً طريقة بيرك على مشكلات ونصوص ادبية اخرى وسيعدون تلامذة اكفاء بمقدار ما يبدونه من اصالة وخلق في ميدان النقد لا بمقدار اثناءهم لاستاذهم واذن فان الناس لا يستعملون نفس الطريقة بكل ما لها من اهداف وبكل ما فيها من طاقات الا في العالم الذي يعيش فيه ناقدنا المثالي . اما في العالم الواقعي للنقد فذلك شيء لا نطيقه ولا نريده .

دعنا نجمل ما بسطناه : سيمدّ ناقدنا المثالي طريقته المتكاملة كلها على مدى ما تبلغه الطرق النقدية الحديثة كلّ على حدتها ، فيؤدي في الاثر الادبي كلّ ما يمكن تأديته : فاذا تحدث عن قصيدة غنائية قصيرة كتب

عدة مجلدات ، وإذا تناول اثراً طويلا كالقصيدة المطولة أو المسرحية أو القصه أنفق عمراً في درسها ولكن ناقدنا المثالي غير محدود العمر فدعنا نستغل صبره لنقيد بعض الاشياء التي يتناولها في القصيدة : سيحدثنا عمّ هي القصيدة اي يترجم لنا محتواها قدر الامكان (واذا قدرنا الايجاز في العمل الفني عرفنا ان ترجمته الى لغة النثر اكبر بكثير من العمل نفسه) وسيردها الى مصادرها ومشابهاتها في آداب قديمة ويوجد لها مكاناً في الموروث الادبي ويقارن باسهاب بينها وبين آثار معاصرة و سابقة داخلة في الموروث أو خارجة عنه ، ويحللها تحليلا وافياً بنسبة ما يتوفر لديه من اخبار عن صاحبها . فيصل بينها وبين ما يعرف من فكره وحياته وشخصيته واسرته وما يهواه وما له من علاقات زوجية ، وما يهتم به ، وطفولته وعلاقاته الاجتماعية ومظهره الجسماني وعاداته . وسيجد مصادرها الشعبية ومثيلاتها ويبحث عن اعتماد صاحبها على الموروث الشعبي وما في نسيج القصيدة من تعابير شعبية وخصائص شعبية ، ويكشف عن استقطابها العميق في نماذج من الشعائر البدائية المتأبدة ويفسرها نفسياً من حيث هي تعبير عن اعمق رغبات صاحبها ومخاوفه تحت مصطلح العقدة والكبت والتسامي والتعويض ، وسيرى فيها تعبيراً عن « نموذج اعلى » يمثل التجربة الجماعية وتعبيراً عن ظواهر سلوكية او عصبية او غددية ، وتعبيراً عن شخصية مؤلفها وكيانه الخلقي في سلك الجماعة ، وسيصل بينها وبين انواع من التعبير لدى البدائيين والعصابيين والاطفال والحيوانات وسيكتشف نظامها من خلال عناقيد الصور المتصلة اتصال تداعي الخواطر لا شعورياً ومن خلال مبناها الذي يمثل شعيرة نفسية ومن خلال الكليات الحشطالتية المتصلة بكليتها ومن علاقاتها بكليات اخرى .

وسيفسر القصيدة من حيث انها مظهر اجتماعي ، تنعكس فيه طبقة صاحبها ومنزلته الاجتماعية وحرفته ويحللها بالنظر الى العلاقات الانتاجية في

عصره وبيئته وجو الافكار التي تعيش ثمة ، وجو الافكار التي تتجاوز العلاقات الانتاجية فتتقدم عنها أو تتأخر وسيتحدث عن النزعات الاجتماعية والسيـاسية التي تدعو القصيدة لها أو تقررهـا أو تشتمل عليها وسيسلط عليهـا كل معدات التخصص الكبيرة أو يستغل كل مـا اديّ في هذا المجال ، ويتابع النتائج بشجاعة غير المتخصص وخياله وسيستكشف على اوسع مدى ممكن ألفاظها والغموض في المعاني والعلاقات بين الالفاظ الهامة وصورها ورموزها وكل ايحاءاتها الملائمة وشكلها او اشكالها ومهمة تلك الاشكال وآثارها ، وما فيها من ضروب الجرس والبناء الايقاعي وغير ذلك من التأثيرات الموسيقية وطبيعة الحركة والتناسق فيهـا وكلّ العلاقات الداخليـة لكل ما تقدم من مظاهر ، وسيدرس كـل الامور الواقعة خارج القصيدة مما تشير اليه القصيدة ويفسرهـا على ضوء تلك تلك الامور ، وسيكتشف النزعة الموجهة ـ مفتاح القصيدة ـ الناشئة عن العلاقات المتداخلة بين الشكل والمحتوى ويلحظ مشتملات ذلك ويتحدث عن القصيدة مجرياً المقارنة بينها وبين تعبيرات ادبية معاصرة وسابقة من من نفس نمطها الا انها وجدت على نحو آخر . وسيبحث ناقدنا المثـالي المشكلة التي تدور حول ماهية الشيء الذي تحاول القصيدة نقله ، كيف تنقله ولمن تنقله ، مستغلا كل مصدر من الخبر ليجد ما هو ذلك الشيء الذي عمدت القصيدة الى نقله ويختبر كل وسيلة فنية في الصنعة حتى لو أدى به ذلك إلى اختبارات المعمل ليرى حقاً ما هو الشيء الذي تنقله في في واقع الامر الى نفوس افراد مختلفين والى جماعات في ازمنة مختلفـة ، وسيستكشف مشكلة العمل الرمزي في القصيدة ، ماذا أدت رمزياً للشاعر وماذا تؤدي رمزياً للقارىء وما العلاقة بين هذين العملين ، وكيف تقوم بمهمتها داخل المبنى الرمزي الكبير الذي يمثل تطور كتابـة الشاعز ، او داخل مبنى رمزي أكبر يمثل عصراً أدبياً كاملا . وقد يتحدث عن عديد

من مشكلات اخرى تشملها القصيدة ، عديدة حتى انها لتعز على الحصر وتشمل مسائل فلسفية واخلاقية كالمعتقدات والافكار التي تعكسها القصيدة والقيم التي تؤكدها وعلاقتها بالمعتقدات والقيم لدى القارىء وعلاقاتهـــا بالقرائن الحضارية كما تشمل اموراً صغيرة مثل عنوان القصيدة او بعض ملامح الكتابة والتهجئة والترقيم . وسيضع القصيدة في مكانهـــا من آثار صاحبها من كل زاوية (ولذلك عليه ان يعرف كل ما أنشه صاحبها) ، ويواجه مشكلة الظروف التي ولدت فيهـــا القصيدة ويتحدث عن الملامح المتفردة في اسلوبها وما تعكسه من فكر وشخصية عكساً متفرداً . وفي النهاية يعمد ناقدنا المثالي فيقدر القصيدة من الناحية الذاتية على اساس من كل ما وصفناه ، ويقوم اجزاءها من ناحية الجمالية من حيث علاقتها بالغاية والمجال وقوة الغاية نفسها ، ودرجة استكمالها لعناصرها ، ويضع قيمتهـــا ازاء قيم مثيلاتها مما نظمه صاحبها نفسه او نظمه غيره ، ويقدر ميزتها في الحال وفي الاستقبال ومقدار سيرورتها ويحدد جانب التقريظ وجانب الذم واذا شاء فان له ان يقـــدم نصيحة حول القصيدة للقارىء او للشاعر . واذا شاء ايضاً فله ان يتحدث عن معلوماته التي جمعها وآرائه التي كونها من حيث علاقتها بالمعلومات والآراء لدى غيره من النقاد مثاليين كانوا او غير ذلك . وبعد ذلك يحق له ان يمسح العرق عن جبينه ويتنفس الصعداء ويتقدم لمعالجة قصيدة اخرى

٢ ـ الناقد الواقعي

إن صورة ناقدنا المثالي هذه شقشقة لسانية فحسب ولكنهـــا شقشقة مفيدة فيها سموّ المثل الافلاطونية واستحالتها معاً ، فلنحطم هذه الصورة ولنعد الى عالم الحقائق ومجال الامكانات العملية التي هي في طوق الفرد

من بني الانسان ؛ ونحن انما نريد طريقة متكاملة فلنقل ان قسطاً صالحاً كبيراً من التكامل ممكن وانه في طوق انسان واحد ان يستعمل عدداً من الطرق والمذاهب . خذ مثلا كنث بيرك ، تجد ان هذا الناقد قد أدى بين الحين والحين كل « الادوار » التي يشملها النقد الحديث كما ادى الى جانبها عدداً من الاشياء الاخرى المتصلة بها ، وقد كان نصيب رتشاردز وامبسون وبلاكمور أقل من ذلك لانهم لم يكثروا من التركيب بين الطرق النقدية ، وجنحوا وبخاصة بلاكمور الى اداء شيء واحد في وقت واحد حسبما يتطلبه الاثر الذي ينقدونه ، وهؤلاء هم خيرة نقادنا ، وقد كان التكامل في اعمالهم موفقاً ناجحاً ولكنهم حادوا عن التكامل الكلي النظري الذي يحتاج جهوداً لا حد لها ، وكانت قاعدتهم في ذلك : ١) ألا يتابعوا باستقصاء كل وسيلة من وسائلهم الى آخرها وانما يتابعونها الى حد ما يقفون عنده اذ يجدونها توحي بامكانات جديدة وراء ذلك ، ٢) وان يلحوا على تلك الوسائل التي تبدو مثمرة في معالجة أثر معين دون غيرها ، ويهملوا او يقللوا من شأن الوسائل الاخرى — مؤقتاً — لانها أقل ثمرة ولكنهم قد يستغلون ما أهملوه أو قللوا من شأنه في مناسبة اخرى . غير ان خيرة نقادنا هؤلاء لم يستطيعوا حتى في ضمن هذه الحدود ان يجدوا ندحة في الزمان والمكان تمكنهم من ان يتعمقوا حسبما يرغبون لان باعهم في العلم والمعرفة مهما اتسع لا يفي بما يريدون ، وسيغدو من العسير في المستقبل ان يتقن الناقد كل فرع من فروع المعرفة يفيد في ميدان النقد الادبي بل انه سيغدو حتماً امراً مستحيلا ، وستنمو العلوم الاجتماعية نمواً كبيراً في عاجل الايام او آجلها حتى ان دراسة فرع واحد منها تستنزف العمر كله اذا اريد تسليطها على النقد الادبي ولن يبقى لدى الناقد الا وقت قليل للتعرف على الادب نفسه ، ولا ريب في ان الناقد البيكوني الذي يحيط بكل انواع المعارف هو الاثير المفضل

لدينا ، غير انّ الناقد البيكوني لا يستطيع ان يعيش في عصر يدق فيه التخصص على مر الايام .

إذن فلنقل ان الناقد المتخصص هو الذي يستطيع ان يستغل طريقة واحدة مطوّرة موسعة . ولكن نقادنا المعاصرين لا يشأون شأو النقاد البيكونيين ، ونحن نحس ان ضيق التخصص لديهم يجعلهم مشوهين للادب لا سداد في ايديهم . وهم أحد اثنين في الغالب : محدود الآفاق يستطيع ان يؤدي شيئاً واحداً اداء جيداً ويعجز عما عداه مثل ادموند ولسن في التفسير وفان ويك بروكس في كتابة التراجم ؛ او متخصص في ميدان خارج عن ميدان الادب مثل تخصص مود بودكين في التحليل النفسي وكودول في الماركسية والآنسة رورك في امور الفولكلور . ومثل هؤلاء النقاد الذين يحسنون طريقة واحدة مطوّرة مفيدون اشد الافادة في حالين ، اما حين يتخصصون في الادب الذي تلائمه طريقتهم ومعارفهم كتخصص مدرسة كمبردج في دراسة الادب الاغريقي ، لان الصلة بين هذا الادب وبين التفسيرات الشعائرية وثيقة قوية ؛ واما حين يتخصصون في تلك الجوانب من الآداب التي ان سلطوا عليها مبادئهم وافكارهم وضحتها وجلتها كما يفعل النقاد النفسيون والماركسيون (او كما يجب ان يفعلوا) .

غير ان هذين النوعين من التخصص النقدي في حاجة الى شيء آخر ليجعلهما مثمرين ، وهذا الشيء هو العمل التعاوني في النقد او سمّه النقد الجماعي ، وهذا هو الامل الذي داعب اليوت في عهد مبكر ، فعبر عنه في مقال « تجربة في النقد » بمجلة Bookman ، تشرين الثاني ١٩٢٩ إذ قال انه « تعاون النقاد ذوي الدربة المختلفة ثم قيام اناس لا هم مختصون ولا هواة باستخلاص ما يسهمون به وتكديسه وتصنيفه » . وقد نسمّي هذا النقد الجماعي باسم « مأدبة » Symposium وهي لفظة لا تزال تحمل في تركيبها حروف « أ د ب » مهما تبتعد ايحاءاتها . ولدينا امثلة من هذه

« الموائد » النقدية في كتب نشرت بعضها قام به متخصصون وبعضها يتناول موضوعات خاصة ومنها ما يدور حول بلد او فترة من الفترات ومنها ما يتعلق بشخص واحد في عيد ذكراه ، ومنهـا عدد من اعداد احدى المجـلات يخصص لدراسة اديب واحـد او يخصص لدراسة أثر واحد لاحد الادباء ، وهناك « المآدب » الغنية الحافـلة و « المآدب » الفقيرة الخادعة .

واكبر خطأ يعتور هذه الانواع جميعاً وبخاصة الاخيرة منها انهـا لا تحفل بالتخصص الكافي ذلك لان اختيار النـاقدين المسهمين في مثل هذه المجموعات انما يكون عرضاً واتفاقاً فيجيء التداخل في مقالاتهم ولا تتمثل فيها جميع المذاهب ووجهات النظر وفي بعض الحالات تجدهم يحاولون ان يحشدوا في المجموعة كلّ ما يمكن حشده فلا يلتقي النقاد حول الموضوع نفسه ابداً فتفقد المجموعة قيمتها الحقيقية ، إذ ليست قيمتها في اختلاف المادة وانما في اختلاف اساليب التناول للمادة نفسها . فالمجموعة الناجحة نجاحاً تاماً هي التي تتضافر فيها اقلام المتخصصين ، على نحو مخطط منظم، ثم بأن ينشئوا خطوط تخصصهم على اساس من الطريقة لا الموضوع. وفي الوقت نفسه تشجع مثل هذه المجموعـة المسهمين فيها على اقتسام العمل وتوزيعه لأن كل واحد يلتزم الاتجاه النقدي الذي يسير فيه فيؤدي شيئاً واحداً دون مـا عداه . حقاً انها قد تجعل النقاد المحـدثين اشد تحيزاً ومحدودية وتخصصاً واقل اكتمالا ولكنهم يكسبون في جانب العمق ويعوض احدهم ما لدى الآخر من نقص فيتوفر لدى المهمة النقدية فضائل المجال الوسيع والاكتمال وهي فضائل لا يقوم بهـا واحد من النقاد الا تلبست به السطحية .

هل يمكن ان يتحقق هذا عملياً ؟ نعم في ناحيتين . اولا : المجلة فانها قد تخصص بعض اعدادها لدراسة شخص واحد او موضوع واحد ، ولو

سلمنا بأن التنظيم والتخطيط شيئان مثاليان فان نقص المجلات انها لا تستطيع ان تسيطر على هـذا الامر سيطرة تامة لان اصحابهـا لا يستطيعون ان يضمنوا اكتتاب كلّ ناقد ، فهم يرضون بما يحصلون عليه وهم لا يستطيعون ان يفرضوا حدوداً صارمة في الموضوع أو الطريقـة على النقاد المحترفين الذين قد يخرجون عن تلك الحدود استطراداً ، وليس لديهم المال الذي يغرون به الناقد على التزام الحدود . ثم انهم لا يعرفون على وجه الدقة مَن من النقاد يحسن هذا خيراً من سواه ، وهم مقيـدون بالقدر الذي يتقبله قراؤهم من النقد وهم احياناً يملأون الفراغ ليخرجوا بمجموع كامل وإذن فالحاجة ملحة الى مجلة جديدة تسمي نفسها « الناقد » او « مأدبة » النقاد تكرس نفسها لدراسة جماعية حول رجل او كتاب او قصيدة في كل عدد وتحصل على نقاد مختصين وتدرب بعض النقاد وتفوز بايجـاد نقاد مستقلين يوجهون اعمالهم لخدمة اغراضها ، وقراء يحبونها ، فمثل هذه المجلة يحل بعض المشكلات ويبقي بعضها الآخر دون حلّ [١] .

وثانياً : هناك الجامعات التي تملك المال والرجال لتحقيق مثل هذا الهدف وهي معتادة لشئون التخصص من كل نوع . اما هل تقبل الجامعات ان تشغل نفسها بنشاط كالنقد على شكل مجلة او سلسلة من الكتب او حتى بتنظيم دراسة الادب فيهـا على هـذا النحو فذلك شيء آخر . ومن الدلالات المشجعة في هـذا المجال نشر مطبعة برنستون لعدة سلاسل من البحوث في الادب والعلوم الانسانية منها : « غاية الفنان » و « غايـة الناقد » و « لغـة الشعر » وكل نشرة منها مجموعة طيبـة تعاون على اخراجها اربعة او خمسة من الثقات المختصين . ومن المشجعات ايضاً ما

---

(١) خير مثل موجود واقربه الى النوع المثالي الذي نتطلبه هنا هو مجلة Scrutiny اذ فيها مجموعة من المواهب المتعاونة . غير ان مجالها محدود وهي تهتم باصدار اعداد خـاصة في المسائل التربوية والثقافية اكثر من اهتمامها بتخصيص اعداد للادباء والآثار الادبية .

قام به المعهد الانجليزي من انفاق على محاولة في النقد التعاوني الجماعي، ففي خـــلال اسبوع من ايلول ١٩٤١ عقد فصل دراسي بجامعة كولمبية تحت اشراف نورمان هولمز بيرسون الاستاذ في ييل وتحدث فيه اربعة من النقاد كل لمدة ساعة عن قصيدة واحدة في اربعة ايام متعاقبـــة وهم هوراس غرغوري وليونل ترلنج وكلينث بروكس وفردريك بوتل (ودعي ناقـــد خامس هو مورتن داون زابل فلم يستطع الحضور) وكانت القصيدة هي Ode on Intimations of Immortality لوردزورث وكان الحاضرون مائة او نحوهـــا ولم اكن انا شاهد تلك المحاضرات ولكني اقدّر ان الاخفاق كان نصيب هذه المحاولة لضيق في مجال الموضوع مستنتجاً ذلك مما كتبه عن هذه المحاضرات دونالد ستوفر في رسالة بعث بها الى مجلة كينيون ، شتاء ١٩٤٢ . ومن المشجعات ايضاً على نطاق اوسع وجود عدد من اساتذة الجامعات الاميركيـــة (ومنهم الاستاذ ليونارد براون بجامعة سرقوسة وهو الذي تتلمذ عليه المؤلف) يدرسون طلبة الآداب في المراحـــل العليا على طريقة « المأدبة » فيعالج كل تلميـــذ موضوعه مدة طويلة من الزمن من زاوية مختلفة وعلى نهج مخالف ثم ينظم الاستاذ ما صنعه تلامذته ويجمعه . وليس يخطر لي مجال آخر سوى المجلات والجامعات لتحقيق هذه الفكرة . نعم هناك الراديو والاحاديث التي قد تدور فيه حول موضوع معين ولكن الجماهير تميل الى التبسيط فيخرج امثال هذه البرامج ضحلة تافهة .

ومن الآمال الكبرى التي تعلق على النقد التعـــاوني الجماعي انه سيعد لمباشرة الآثار المعقدة التي لم يوفق الفرد الناقد في معالجتها وابرز امثلتها موبي ديك . وقد قال ماثيسون في مقدمته على كتاب « النهضة الاميركية » : « لم أر عن موبي ديك شيئاً مطبوعاً ذا حظ من النفاذ والاسهاب » ، وهذا اقل من الحقيقة بكثير اذ كان من حقه ان يقول انه ليس لدينا عن هذه القصة الا ما هو سطحي محدود . وبنسبة اقل يصدق هذا الحكم على كل

الآثار الادبية العظيمة ، فكل النقد من حولها متخلف .

وكل الاعمال الادبية العظيمة وكل الروائع في الاثر الادبي العظيم وكل الادب الحديث الجاد ــ كل هذه ذات مستويات متعددة ، ولذلك يجب ان يكون لدينا نقد متعدد المستويات ليستطيع معالجتها ، وهذا معناه ان الناقد الذي يتمرس بأي اثر منها مستعملاً أي معجم من الالفاظ لا بد من ان يعود لنا بمعنى يمكن نثره وبسطه بعون من ذلك المعجم ، وقد ازداد ادراك هذه الحقيقة في أيامنا هذه حتى سمّاها شارل بودوان « التوازي المتكثر » وسمّاها رتشاردز « التعريف المتكثر » او « التفسير المتكثر » وهي موضوع كل ما كتبه رتشاردز ، وسمّاها بيرك « العلية المتكثرة » ، وقال انها « مجموعة من الدوائر المتداخة تبدأ من اخص الخصوص وتبلغ حتى المبادىء المطلقة في العلاقات » . ويعمل إرك فروم على هذا المبدأ نفسه وهو يفسر كافكا بمصطلح نفسي واجتماعي وديني مثلما يحاول هاري سلوخور ان يقرأ مان وغيره بمصطلح نفسي واجتماعي وفلسفي ، وكذلك يحاول تروي الشيء نفسه وهو يقرأ بعض الادباء قراءات ميثولوجية ونفسية واجتماعية ، مثلما يحاول ايضاً ان يستعيد « المستويات الاربعة » للمعنى ، وهي مما كان لدى اهل القرون الوسطى ، ومثله في ذلك ايضاً جاك لندسي في قراءاته الماركسية والنفسية والانثروبولوجية ، وغير هؤلاء كثيرون يباشرون الاثر الفني على مستويات متعددة ويقرأونه قراءات متكثرة .

وسواء أسميت هذا النوع من النقد مجمعاً او مكثراً او متعدد المستويات فمن الواضح انه لا يفتأ يزداد قيمة واهمية . وقد نسميه اذا شئنا « النقد الاستمراري » ونترك مجالاً لكل مستوى ممكن ان ينضوي تحته سواء أكان مستوى فردياً ذاتياً او اجتماعياً موضوعياً غير ذاتي (وهذان هما الطرفان المتباعدان لمختلف المستويات) ، فاذا اضفنا الى ذلك اللاوعي

الجماعي الذي يقول بـــه يونج ربطنا بين طرفي هذا الاستمرار ربطـــاً دائريـــاً . فمثلا نتخذ رمز اليوت في « اليباب » رمزاً للعمق البعيـــد والتركيب الشديد . ونقرأ هذه القصيدة على اي مستوى مستغلـــين اي معجم : ففي المستوى القريب يراها الفرويدي رمزاً للخصاء والعنة ، وعلى مستوى اعلى يراها النفسيون بعد فرويد رمزاً للخوف من العقم الفني ، وفي المستوى العادي للحيـــاة اليومية يراهـــا من يكتبون التراجم مثل بروكس رمزاً لاليوت نفسه قبـــل ان يتحول للمـــذهب الكاثوليكي ، وعلى مستوى اجتماعي اعلى يراها ناقد مثل بارنغتون رمزاً لحياة الفنـــان الخاوية ، او صورة من حيرة الطبقة العليا ؛ ويراها اليوت نفسه ممثـــلة للادينية الطاغيـــة على هذا العصر ، اما في المستوى التاريخي الواسع فان الماركسي يبصر فيهـــا انحطاط الرأسمالية ؛ ويراها الآخذ بمصطلحات يونج الرمز الشعائري الاعلى للولادة الجديدة . كذلك هي ايضاً حـــال رمز مينهير بيركورن في « الجبل السحري » من تأليف مان فانه قـــد يرمز لاشياء كثيرة ابتداءً من الاب الاوديبي خلال الشخصية المنافسة القوية الى رب الزرع . ثم ان فكرة هتلر عن الوحدة الالمانية في « كفاحي » قد ترمز الى امور كثيرة ايضاً ادناها الام الاوديبية وآخرها احداث تاريخيـــة مثل ابتلاع النمسة وتشيكوسلوفاكية وغير ذلك . ففي الرمز او الاثر ذي العمق معـــان كثيرة بعدد ما يستطيع النقاد ان يجدوه من مستويات او معجمات يعبرون بها .

ولهذا النقد المتعدد الجوانب والمستويات فائدة اخرى نوضحهـــا على النحو التالي : ان النقـــد الايطالي قد اهمل جانب الملهاة ذات يوم ، وان النقـــد الذي يتناول عصر الزابث ، قد تغافل عن شيكسبير والدرامـــا الاليزابيثيـــة في وقت من الاوقات ، هذان مثلان اثنان فقط وهمـــا قد يوحيان للناقد اننا ايضاً نهمل بالمثل آثاراً ادبية واشكالا ادبية كاملة. وان

ما نهمله قد يكون اعظم قيمة مما نعالجه ؛ ويدرك الناقد فزع شديد لهذه الحقيقة ثم ينظر الى السينما والقصة البوليسية والمذياع والكتاب الهزلي وهي الميادين التي تصلح لهذا الشكل الفني الذي توهم اغفاله ، فيخف فزعه ويتسهل جزعه الا ان لهذا الفزع مغزاه ، فان الذي يزعج طمأنينة الناقد هو اتساع مسؤوليته وضخامتها فهو وحده ، ولا عون له الا معرفته الحارس الوحيد للفن وابوابه السحرية . فماذا يفعل النقد التعاوني الجماعي؟ انه لا ينشىء قراءات ومعاني متعددة فحسب ولكنه ايضاً يكسب لها جميعاً جمهوراً محباً لتلقيها قادراً على محاكمتها ، اي انه يكثر المعاني والقراءات وفي الوقت نفسه يجعلها محطاً للجدل والحوار وتتعاورها الافكار المتعددة ومن تعدد الافكار بل من كثرة الاخطاء ينبثق الصدق وهذا شيء قد ادركه العقلاء منذ عهد افلاطون وحواريانه . فتركيب هذه الطريقة النقدية ليس تكثيراً بسيطاً أو تعدداً في الجوانب او خلطاً فوضوياً وانما هو صراع ديالكتيكي اصيل ومن هذا ينبثق الصواب وتتبلج الحقيقة . وقد نحصل على هذا التركيب لدى ناقد واحد او في جماعة من النقاد ولكن يجب ان نحصل عليه على نحو حال . اما « نحصل » هذه بصيغة الجمع فانها تعني العالم كله ، اذ حيثما كانت الحقيقة ممكنة الظهور فنحن جميعاً نقاد بالضرورة .

Winters, Yvor. *Primitivism and Decadence.* New York, 1937.
Maule's Curse. Norfolk (Conn.), 1938.
«The Sixteenth Century Lyric in England,» in *Poetry: A Magazine of Verse,* February, March, April 1939.
The Anatomy of Nonsense. Norfolk (Conn.), 1943.
Edwin Arlington Robinson. Norfolk (Conn.), 1946.

Witcutt, W.P. *Blake: A Psychological Study.* London, 1946.

Yeats, W. B. *Essays.* London, 1924.
The Autobiography of William Butler Yeats. New York, 1938.
A Vision. New York, 1938.

Zabel, Morton Dauwen (ed.). *Literary Opinion in America.* New York, 1937.
«The Thinking of the Body: Yeats in the Autobiographies,» in the *Southern Review,* Winter 1941.
«Graham Greene,» in the *Nation,* July 3, 1943.
«Willa Cather,» in the *Nation,* June 14, 1947.
Introduction to *The Portable Conrad.* New York, 1947.

Tindall, William York, *Forces in Modern British Literature*. New York, 1947.

Trilling, Lionel. *Matthew Arnold*. New York, 1939.
«The Legacy of Sigmund Freud: Literary and Æsthetic,» in the *Kenyon Review*, Spring 1940.
E.M. Forster. Norfolk (Conn.), 1943.
«A Note on Art and Neurosis,» in *Partisan Review*, Winter 1945.

Trotsky, Leon. *Literature and Revolution*. New York, 1925.
«Novelist and Politician,» in the *Atlantic Monthly*, October 1935.

Troy, William. «The D.H. Lawrence Myth,» in *Partisan Review*, January 1938.
«Thomas Mann: Myth and Reason,» in *Partisan Review*, June and July, 1938.
«On Rereading Balzac,» in the *Kenyon Review*, Summer 1940.
«Stendhal: In Quest of Henri Beyle,» in *Partisan Review*, January — February 1942.
«Scott Fitzgerald: The Authority of Failure,» in *Accent*, Autumn 1945.

Valery, Paul. *Variety*. New York, 1927.
Variety: Second Series. New York, 1938.

Warren, Robert Penn. «A Poem of Pure Imagination,» in *The Rime of the Ancient Mariner*. New York, 1946.

Wertham, Frederick. *Dark Legend*. New York, 1941.
«An Unconscious Determinant in *Native Son*,» in the *Journal of Criminal Psychopathology*, July 1944.

West, Alick. *Crisis and Criticism*. London, 1937.

Weston, Jessie L. *From Ritual to Romance*. Cambridge, 1920.

Whipple, T.K. *Spokesmen*. New York, 1928.
Study Out the Land. Berkeley, 1943.

Wilson, Edmund. *Axel's Castle*. New York, 1931.
The Triple Thinkers. New York, 1938.
To the Finland Station. New York, 1940.
The Boys in the Back Room. San Francisco, 1941.
The Wound and the Bow. Boston, 1941.

Scarfe, Francis. *Auden and After*. London, 1942.

Schlauch, Margaretè *Chaucer's Constance and Accused Queens*. New York, 1927.
Romance in Iceland. Princeton, 1934.
«The Language of James Joyce,» in *Science and Society*, Fall 1939.
The Gift of Tongues. New York, 1942.

Schorer, Mark. *William Blake*. New York, 1946.

Schücking, Levin *L. The Sociology of Literary Taste*. London, 1944.

Simon, Henry W. *The Reading of Shakespeare in American Schools and Colleges*. New York, 1932.

Slochower, Harry. *Three Ways of Modern Man*. New York, 193'
Thomas Mann's Joseph Story. New York, 1938.
No Voice is Wholly Last... New York, 1945.

Smirnov, A.A. *Shakespeare*. New York, 1936.

Smith, Bernard. *Forces in American Criticism*. New York, 1939.

Sonnenschein, E.A. *What is Rhythm?* Oxford, 1925.

Spencer, Theodore. *Death and Elizabethan Tragedy*. Cambridge (Mass.), 1936.
Shakespeare and the Nature of Man. New York, 1942.
(ed.). *A Garland for John Donne*. Cambridge (Mass.), 1931.

Spender, Stephen. *The Destructive Element*. London, 1935.
Poetry since 1939. London, 1946.

Spurgeon, Caroline. *Mysticism in English Literature*. Cambridge, 1913.
Keats' Shakespeare. Oxford, 1928.
Shakespeare's Imagery. Cambridge, 1935.

Stauffer, Donald A. *The Nature of Poetry*. New York, 1946.
(ed.). *The Intent of the Critic*. Princeton, 1941.

Strachey, John. *The Coming Struggle for Power*. New York, 1933.
Literature and Dialectical Materialism. New York, 1934.

Tate, Allen. *Reactionary Essays on Poetry and Ideas*. New York, 1936.
Reason in Madness. New York, 1941.
(ed.). *The Language of Poetry*. Princeton, 1942.

Thomson, George. *Æschylus and Athens*. London, 1941.
Marxism and Poetry. New York, 1946.

Prescott, F.C. *Poetry and Dreams*. Boston, 1919.
The Poetic Mind. New York, 1922.

Raglan, Lord. *Jocasta's Crime*. New York, n.d.
The Hero. New York, 1937.
Death and Rebirth. London, 1946.

Rajan, B. (ed.). *T.S. Eliot: a Study of His Writings by Several Hands*. London, 1947.

Rank, Otto. *The Myth of the Birth of the Hero*. New York, 1914.
Art and the Artist. New York, 1932.

Ransom, John Crowe. *God without Thunder*. New York, 1930.
The World's Body. New York, 1938.
The New Criticism. Norfolk (Conn.), 1941.

Read, Herbert. *Reason and Romanticism*. London, 1926.
Wordsworth. New York, 1931.
Collected Essays in Literary Criticism. London, 1938.
Poetry and Anarchism. New York, 1939.
A Coat of Many Colors. London, 1945.

Richards, I.A. *Principles of Literary Criticism*. New York, 1924.
Science and Poetry. London, 1926.
Practical Criticism. New York, 1929.
Mencius on the Mind. New York, 1932.
Coleridge on Imagination. New York, 1935.

Riding, Laura, and Robert Graves. *A Survey of Modernist Poetry*. London, 1927.

Rosenfeld, Paul. *Port of New York*. New York, 1924.
Men Seen. New York, 1925.

Rosenzwelg, Saul. «The Ghost of Henry James», in *Partisan Review*, Fall 1944.

Rourke, Constance. *Trumpets of Jubilee*. New York, 1927.
Troupers of the Gold Coast. New York, 1928.
American Humor. New York, 1931.
Charles Sheeler. New York, 1938.
The Roots of American Culture. New York, 1942.

Rylands, George H. W. *Words and Poetry*. New York, 1928.

Sachs, Wulf. *Psychoanalysis; Its Meaning and Practical Applications*. London, 1934.

Murray, Gilbert. «Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy,» in *Themis*. Cambridge, 1912.
Euripides and His Age. New York, 1913.
The Rise of the Greek Epic. Third edition, revised. London, 1924.
The Classical Tradition in Poetry. Oxford, 1927.
Greek Studies. Oxford, 1946.

Murry, John Middleton. *Fyodor Dostoevsky*. New York, 1916.
Aspects of Literature. New York, 1920.
The Problem of Style. Oxford, 1922.
Keats and Shakespeare. Oxford, 1925.
Shakespeare. New York, 1936.

Nabokov, Vladimir. *Nikolai Gogol*. *Norfolk* (Conn.), 1944.

Ogden, C.K., and I.A. Richards. *The Meaning of Meaning*. New York, 1923.

Ogden, C.K., I.A. Richards, and James Waad. *The Foundations of Æsthetics*. New York, 1925.

Olson, Charles. *Call Me Ishmael*. New York, 1947.

Orwell, George. *Inside the Whale*. London, 1940.
Dickens, Dali, & Others. New York, 1946.
«Politics and the English Language,» in *Modern British Writing*. New York, 1947.

Parkes, Henry Bamford. *The Pragmatic Test*. San Francisco, 1941.

Parrington, Vernon L. *Main Currents in American Thought*. New York, 1930.

Phare, Elsie Elizabeth. *The Poetry of Gerard Manley Hopkins*. Cambridge, 1933.

Plekhanov, George V. *Art and Society*. New York, 1936.
«Historical Materialism and the Arts,» in *Dialectics*. 3 and 4, 1937.

Pound, Ezra. *The Spirit of Romance*. New York, n.d.
A B C of Reading. London, 1934.
Make It New. New Haven, 1935.
Polite Essays. *Norfolk* (Conn.), n.d.
Culture. *Norfolk* (Conn.), 1938.

Praz, Mario. *The Romantic Agony*. Oxford, 1933.

Time and Western Man. New York, 1928.
The Diabolical Principle and the Dithyrambic Spectator. London. 1931.
Men without Art. London, 1934.

Lifschitz, Mikhail. *The Philosophy of Art of Karl Marx.* New York, 1938

Lindsay, Jack. *John Bunyan: Maker of Myths.* London, 1937.
The Anatomy of Spirit. London, 1937.

Lovejoy, Arthur O. *The Revolt against Dualism.* New York, 1930.
The Great Chain of Being. Cambridge (Mass.), 1936.

Lowes, John Livingston. *Convention and Revolt in Poetry.* Boston, 1919.
The Road to Xanadu. Boston, 1927.
Of Reading Books. Boston, 1929.
Geoffrey Chaucer. Boston, 1934.
Essays in Appreciation. Boston, 1936.

Mac Neice, Louis. *Modern Poetry.* Oxford, 1938.
The Poetry of W. B. Yeats. Oxford, 1941.

Macy, John. *The Spirit of American Literature.* New York, 1913.
The Critical Game. New York, 1922.

Mann, Thomas. *Past Masters.* New York, 1933.
Essays of Three Decades. New York, 1947.

Marx, Karl, and Frederick Engels. *Literature and Art.* New York, 1947.

Matthiessen, F.O. *Sarah Orne Jewett.* Boston, 1929.
Translation: An Elizabethan Art. Cambridge (Mass.), 1931.
The Achievement of T.S. Eliot. New York, 1935.
American Renaissance. New York, 1941.
Henry James: The Major Phase. New York, 1944.

Mehring, Franz. *The Lessing Legend.* New York, 1938.

Mirsky, D.S. *A History of Russion Literature.* New York, 1927.
The Intelligentsia of Great Britain. New York, 1935.

Morton, A.L. *Language of Men.* London, 1945.

Muller, Herbert J. *Modern Fiction.* New York, 1937.
Science and Criticism. New Haven, 1943.
Thomas Wolfe. Norfolk (Conn.), 1947.

Mumford, Lewis, *The Golden Day.* New York, 1926.
Herman Melville. New York, 1929.

Stendhal. New York, 1946.

Kashkeen, J. «Ernest Hemingway,» in *International Literature*, No. 5, 1935.

Kenyon Critics, The. *Gerard Manley Hopkins*. Norfolk (Conn.), 1945.

Klingender, F. D. *Marxism and Modern Art*. New York, 1945.

Knight, G. Wilson. *The Wheel of Fire*. Oxford, 1930.
The Imperial Theme. Oxford, 1931.
The Shakespearian Tempest. Oxford, 1932.
The Burning Oracle. Oxford, 1939.
The Starlit Dome. Oxford, 1941.

Knights, L.C. *Drama and Society in the Age of Jonson*. London, 1937.
Explorations. London, 1946.

Krutch, Joseph Wood. *Edgar Allan Poe*. New York, 1926.
Samuel Johnson. New York, 1944.

Kubie, Lawrence S. «The Literature of Horror,» in the *Saturday Review of Literature*, October 20 and November 24, 1934.

Laforgue, René. *The Defeat of Baudelaire*. London, 1932.

Langer, Susanne K. *Philosophy in a New Key*. Cambridge (Mass.), 1942.

Lawrence, D.H. *Studies in Classic American Literature*. New York, 1924.
Phœnix. New York, 1936.

Leavis, F.R. *New Bearings in English* Poetry. London, 1932.
For Continuity. Cambridge, 1933.
Revaluation. London, 1936.
(ed.). *Toward Standards of Criticism*. London, 1933.
(ed.). *Determinations*. London, 1934.

Leavis, Q.D. *Fiction and the Readig Public*. London, 1939.

Lehmann, John. *New Writing in England*. New York, 1939.

Lenin, V. I. «Party Organization and Party Literature,» in *Dialectics* 5, 1938.
«Five Essays on Leo Tolstoy,» in *Dialectics* 6, 1938.

Levin, Harry. *James Joyce*. Norfolk (Conn.), 1941.
«Toward Stendhal,» in *Pharos*, Winter 1945.

Lewis, Wyndham. *The Lion and the Fox*. London, n.d.

Gilbert Stuart. *James Joyce's* Ulysses. New York, 1931.

Gorky, Maxim. *On Guard for the Soviet Union.* New York, 1933.
Culture and the People. New York, 1939.
Reminiscences. New York, 1946.
and others. *Problems of Soviet Literature.* New York, n.d.

Gourmont, Remy de. *Decadence.* New York, 1921.

Granville-Parker, Harley, and G.B. Harrison. *A Companion to Shakespeare Studies.* Cambridge, 1934.

Gregory, Horace. *Pilgrim of the Apocalypse.* New York, 1933.
The Shield of Achilles. New York, 1944.

Grib, V. *Balzac.* New York, 1937.

Harrison, Jane Ellen. *Themis.* Cambridge, 1912.
Ancient Art and Ritual. New York, 1913.

Henderson, Philip. *Literature and a Changing Civilisation.* London, 1935.
The Novel Today. London, 1936.

Hicks, Granville. *The Great Tradition.* New York, 1935.
John Reed. New York, 1936.
Figures of Transition. New York, 1939.

Hoffman, Frederick T. *Freudianism and the Literary Mind.* Baton Rouge, 1945.

Horton, Philip. *Hart Crane.* New York, 1937.

Hotson, J. Leslie, *The Death of Christopher Marlowe.* London, 1925.
Shakespeare versus Shallow. London, 1931.

Hulme, T.E. *Speculations.* London, 1924.
Notes on Language and Style. Seattle, 1929.

Jackson, T.A. *Charles Dickens.* New York, 1938.

James, Henry. *Notes on Novelists.* New York, 1914.
Notes and Reviews. Cambridge (Mass.), 1921.
The Art of the Novel. New York, 1934.

Jarrell, Randall. «Changes of Attitude and Rhetoric in Auden's Poetry,» in the *Southern Review,* Autumn 1941.

Jones, Ernest. *Essays in Applied Pschoanalysis.* London, 1923.

Josephson, Matthew. *Portrait of the Artist as American.* New York, 1930.

«Basic English and Wordsworth,» in the *Kenyon Review,* Autumn 1940.
«Thy Darling in an Urn,» in the *Sewanee Review,* Autumn 1947.

Farrell, James T. *A Note on Literary Criticism.* New York, 1936.
The League of Frightened Philistines. New York, 1945.
Literature and Morality. New York, 1947.

Farrington, Benjamin. *Science and Politics in the Ancient World.* New York, 1940.
Greek Science. New York, 1944.

Fergusson, Francis. «T. S. Eliot,» in *The American Caravan.* New York. 1927.
«Eugene O'Neill,» in *Hound & Horn,* January 1930.
«D. H. Lawrence's Sensibility,» in *Hound & Horn,* April-June 1933.
«James' Idea of Dramatic Form,» in the *Kenyon Review,* Autumn 1943.
«Action as Passion,» in the *Kenyon Review,* Spring 1947.

Fernandez, Ramon. *Messages.* New York, 1927.

Flores, Angel (ed.). *Henrik Ibsen.* New York, 1937.
Literature and Marxism. New York, 1938.
The Kafka Problem. New York, 1946.

Fowlie, Wallace. *Clowns and Angels.* New York, 1943.
Rimbaud. New York, 1946.
Jacob's Night. New York, 1947.

Fox, Ralph. *The Novel and the People.* New York, 1937.
Ralph Fox: A Writer in Arms. New York. 1937.

Frank, Waldo, *Salvos.* New York, 1924.
In the American Jungle. New York, 1936.

Freeman, Joseph, Joshua Kunitz, and Louis Lozowick. *Voices of October.* New York, 1930.

Freud, Sigmund. *Leonardo da Vinci.* New York, 1910.
Delusion and Dream. New York, 1917.
«Dostoevski and Parricide,» in *Partisan Review,* Fall 1945.

Gide, André. *Dostoevsky.* New York, 1926.
Imaginary Interviews. New York, 1944.

Campbell, Joseph, and Henry Morton Robinson. *A Skeleton Key to Finnegans Wake*. New York, 1944.

Carpenter, Rhys. *Folk Tale, Fiction and Saga in the Homeric Epics*. Los Angeles, 1946.

Caudwell, Christopher. *Illusion and Reality*. London, 1937.
Studies in a Dying Culture. London, 1938.
The Crisis in Physics. London, 1939.

Cornford, F.M. *From Religion to Philosophy*. London, 1912.
The Origin of Attic Comedy. London, 191

Cowley, Malcolm. *Exile's Return*. New York, 1934.
Introduction to *The Portable Hemingway*. New York. 1944.
Introduction to *The Portable Faulkner*. New York, 1946.

Daiches, David. *Literature and Society*. London, 1938.
The Novel and the Modern World. Chicago, 1939.
Poetry and the Modern World. Chicago, 1940.
Virginia Woolf. Norfolk (Conn.), 1942.
Robert Louis Stevenson. Norfolk (Conn.), 1947.

Damon, S. Foster. *William Blake*. Boston. 1924.

Davis, Robert Gorham. «Art and Anxiety,» in *Partisan Review*, Summer 1945.

Day Lewis, C. *A Hope for Poetry*. Third edition, revised. Oxford, 1936.
«Revolution in Writing,» in *A Time to Dance*. New York. 1936.
The Poetic Image. London, 1947.
(ed.). *The Mind in Chains*. London, 1937.

Dupee, F. W. (ed.). *The Question of Henry James*. New York, 1945.

Eliot, T. S. *Selected Essays*. New York, 1932.
John Dryden. New York, 1932.
The Use of Poetry and the Use of Criticism. London, 1933.
After Strange Gods. London, 1934.
Essays Ancient and Modern. New York, 1936.

Ellison, Ralph. «Richard Wright's Blues,» in the *Antioch Review*, Summer 1945.

Empson, William. *Seven Types of Ambiguity*. London, 1930.
Some Versions of Pastoral. London, 1935.
and George Garrett. *Shakespeare Survey*. London, n.d.

Bernard Shaw. Norfolk (Conn.), 1947.

Blackmur, R.P. *The Double Agent.* New York, 1935.
The Expense of Greatness. New York, 1940.
«Humanism and Symbolic Imagination,» in the *Southern Review,* Autumn 1941.
«Language as Gesture,» in *Accent,* Summer 1943.
«Notes on Four Categories in Criticism,» in the *Sewanee Review,* Autumn 1946.

Bodkin, Maud. *Archetypal Patterns in Poetry.* Oxford, 1934.
The Quest for Salvation in an Ancient and a Modern Play. Oxford, 1941.
«The Philosophic Novel,» in the *Wind and the Rain,* Autumn 1942.

Bourne, Randolph. *Untimely Papers.* New York, 1919.
The History of a Literary Radical. New York, 1920.

Bowra, C.M. *Greek Lyric Poetry.* Oxford, 1936.
The Heritage of Symbolism. London, 1943.
Sophoclean Tragedy. Oxford, 1944.
From Vergil to Milton. New York, 1946.

Brooks, Cleanth. *Modern Poetry and the Tradition.* Chapel Hill, 1939.
The Well Wrought Urn. New York, 1947.

Brooks, Van Wyck. *John Addington Symonds.* New York, 1914.
The World of H.G. Wells. New York, 1915.
The Ordeal of Mark Twain. New York, 1920.
The Pilgrimage of Henry James. New York, 1925.
Three Essays on America. New York, 1934.

Buchanan, Scott. *Poetry and Mathematics.* New York, 1929.
Burgum, Edwin Berry. *The Novel and the World's Dilemma.* New York, 1947.

Burke, Kenneth. *Counter-Statement.* New York, 1931.
Permanence and Change. New York, 1935.
Attitudes toward History. 2 vol. New York, 1937.
The Philosophy of Literary Form. Baton Rouge, 1941.
A Grammar of Motives. New York, 1945.

Calverton, V.F. *The New Ground of Criticism.* Seattle, 1930.
The Liberation of American Literature. New York, 1932.

مراجع مختارة

للنقد الادبي منذ سنة ١٩١٢

Abbott, Charles D. *Poets at Work.* New York, 1948.

Aiken, Conrad. *Skepticisms.* New York, 1919.

Allen, Walter. «A Note on Franz Kafka,» in *Focus One.* London, 1945.
«A Note on André Malraux,» in *Focus Two.* London, 1946.
«Graham Greene,» in *Writers of To-day.* London, 1946.
«Henry Green,» in *Little Reviews Anthology 1946.* London, 1946.

Armstrong, Edward A. *Shakespeare's Imagination.* London, 1946.

Arvin, Newton. *Hawthorne.* Boston, 1929.
Whitman. New York, 1938.

Auden, W.H. «John Skelton,» in *The Great Tudors.* London, 1935.
«Psychology and Art To-day,» in *The Arts To-day.* London, 1935.
Introduction to *The Oxford Book of Light Verse.* Oxford, 1938.
«The Sea and the Mirror,» in *The Collected Poetry of W.H. Auden.* New York, 1945.
«The People *v.* The Late Mr. William Butler Yeats,» in *Partisan Reader.* New York, 1946.

Baudouin, Charles. *Psychoanalysis and Æsthetics.* New York, 1924.
Contemporary Studies. New York, 1925.

Bentley, Eric. *A Century of Hero-Worship.* New York, 1944.
The Playwright as Thinker. New York, 1946.

الفهارس العامة

فهرس الاعلام

فهرس الكتب

فهرس الصحف والمجلات

فهرس الاعلام

ـ أ ـ

آثينا Athena : (١) ٢٧٩

آدم Adam : (١) ٢٣٥ ، ٢٥٧ (٢) ٨٩

آدمز ، بروكس Adams, Brooks : (٢) ٣٩ ، ٤٨

آدمز ، ج . دونالد Adams, J. Donald : (١) ٣٥ (٢) ١١١ ، ٢١٩

آدمز ، سام Adams, Samuel : (١) ١٦٧

آدمز ، هنري Adams, Henry : (١) ١٠١ ، ١٠٧ ، ١٢٠ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٩٥ ، ١٩٦ ، ٢٠١ ، ٢٧٥

(٢) ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٣١ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٥٢

آرثر Arthur : (١) ٢٣٣

آردن Arden : (٢) ٦٠

آرفن ، نيوتن Arvin, Newton : (١) ٢٠٩ (٢) ٢١٩

آرمسترونغ ، ادورد أ. Armstrong, E. A. : (١) ٣٠٧ ، ٣٠٨ ، ٣١٠ ، ٣٢٦ ، ٣٣٠ (٢) ٢٠٢ ، ٢٤٦

آرمور ، جوزف Armour, Joseph : (١) ٢٨٨

آرنهايم ، رودلف Arnheim, Rudolf : (١) ٢٧٦ هـ ، ٣٣١

آرنو دانيال Arnaut Daniel : (١) ٦١ ، ١٧٢

آرنولد ، توماس Arnold, Thomas : (٢) ١٩٦

آرنولد ، ثورمان Arnold, Thurman : (١) ٢٣٨ (٢) ٢٢٥
آرنولد ، ماثيو Arnold, Matthew : (١) ٢٦ ، ٤٠ ، ٥٣ . ٨٢ ، ١١٤ ، ١١٨ ، ١٢٥ ، ١٣٩ ، ١٧٤ ، ١٧٩ ، ١٩٠ ، ٢٠٩ ، ٢٧٣ (٢) ٢٦ ، ٩٠ ، ١٩٦ ، ٢٤٠
آش ، س. أ. Asch, S. E. : (١) ٢٧٨
آل تيودور Tudors : (١) ١٢٣
آميل ، هنري فردريك Amiel, H. F. : (١) ١٨٩
ابرهارت : رتشارد Eperhart, R. : (٢) ٩٣ ، ٩٥ ، ١٨١
ابسن ، هنريك Ibsen, Henrik : (١) ٤٠ ه ، ١٧١ (٢) ١٩٥ ، ٢١٥
ابلندن ، ادمند Blunden, Edmund : (١) ٢٩٣
ابوت ، الان Abbot, Allan : (٢) ١٥٣
ابوت ، تشارلس د . Abbot, Charles D. : (١) ٢٧٦ ه ، ٣٣٠ ، ٣٣١
ابولو Apollo : (١) ٥٥ ، ٦٨ ه ، ٢١٦ ه
ابوليوس Apuleius : (١) ١٢٧ ه
اخيل Achilles : (١) ٦٩ ه
ادبون ، جون جيمس Audubon, J. J. : (١) ٢٤١ ، ٢٤٣
أدلر ، الفرد Adler, Alfred : (١) ٦٨ ، ١٩٢ ، ١٩٤ ، ٢١٥ ، ٢٤٨ ، ٢٤٩ ه ، ٢٦٧ . (٢) ١٤٤ ، ٢٢٣
أدلر ، مورتمر Adler, Mortimer : (٢) ١٢٨ ، ١٥٣ ، ١٨٠
ادوردز ، جوناثان Edwards, Jonathan : (١) ١٩١ ، ١٩٤ ، ٢٠١ ، ٢٢٩
اديسون ، جوزف Addison, Joseph : (١) ١١٢ (٢) ١٤٧ ، ١٤٨
ارتزيباشف ، بوريس Artzybasheff, B. (١) ٧٠
ارسطارخس Aristarchus : (١) ٢٤

ارسطوطاليس Aristotle : (١) ٩ ــ ١١ ، ٢٢ ــ ٢٥ ، ٣٠ ، ٣١ هـ ، ٥٥ ، ٥٦ هـ ، ٥٧ هـ ، ١١٦ ، ١٤٧ ، ١٥٩ هـ ، ١٦٠ هـ ، ٢٥٩ ، ٢٦٠ ، ٣٢٥ ، ٣٢٨ (٢) ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٧٦ ، ١٧٨ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢١٣ ، ٢١٥ ، ٢٢٦ ، ٢٢٧ ، ٢٣٣ ، ٢٤٨

أريوستو Ariosto : (١) ٥٦ هـ ، ١١٦

اسخيلوس Aeschylus : (١) ٨٣ ، ٢٣٤ ، ٢٧٨ ، ٢٧٩ (٢) ١٩٣

اسكليبيوس Asclepius : (١) ٦٩ هـ

اشبنجلر ، اسوالد Spengler, Oswald : (١) ٦٤ هـ ، ١٨٦ (٢) ١٨٧ ، ٢٣٧

اشنتزلر ، آرثر Schnitzler, Arthur : (٢) ٢٣٧

اغاممنون Agamemnon : (١) ٦٨ هـ

اغوانا ، مارين Iguana, Marine : (١) ٧١

افلاطون Plato : (١) ٢٢ ، ٢٣ ، ٥٤ ، ١٢٧ هـ ، ٢٥٩ ، ٢٨٧ ، ٣٢٥ (٢) ٢٢ ، ٢٣ ، ٤٥ ، ٥٠ ، ١٢١ ، ١٤٦ ، ١٧٦ ، ١٧٨ ، ٢٠٦ ، ٢٢٦ ، ٢٦٢

اكتون (البارون) Acton, J. E. D. : (٢) ٣٩

اكرمان ، جوهان بيتر Eckermann, J. P. : (٢) ٢٠٨

الاكويني ، توما Aquinas, Thomas : (١) ٢٦٠ (٢) ٢٢٦ ، ٢٢٧

السون ، رالف Ellison, Ralph : (٢) ٢١٩

ألكوت ، برونصون Alcott, A. B. : (١) ١٠٨ ، ١٨٦ ، ١٨٩ هـ ، ١٩١ ، ٢٠٣ هـ

الكوت ، لويزاماي Alcott, Louisa May : (١) ٢٧٤

ألن ، غرانت Allen, Grant : (٢) ١٥٠

ألن ، ولتر Allen, Walter : (١) ٢٣٤

اليزابث (عصر) Elizabeth : (١) ٦١ ، ١٢٣ ، ١٣٧ ، ١٤٣ ،

١٤٥ ، ١٥٢ ، ١٦٠ ، ٢٩٦ ، ٣١٩ ، ٣٢٧ (٢) ٧٧ ، ٨٠ ،
٨١ ، ٨٢ ، ٩٦ ، ١٠١ ، ١٠٨ ، ٢٦١
اليوت ، ت. س. Eliot, T. S. : (١) ١٧ ، ٢٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٠ ،
٤٣ ، ٤٧ ، ٥٨ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٨٣ ه ، ٩٣ ، ٩٧ ، ٩٩ ،
١٠١ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٩ ، ١٣٢ ـــ ١٤٠ ، ١٤٢ ـــ
١٦٦ ، ١٦٩ ، ١٧١ ـــ ١٧٥ ، ١٧٧ ـــ ١٨٠ ، ١٨٢ ـــ ١٨٥ ،
١٩٤ ، ٢٢٥ ، ٢٣٣ ، ٢٥٢ ، ٢٧٩ . ٢٨١ ، ٣٣٣ (٢) ٩ ،
١٠ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٩ ـــ ٢١ ، ٢٥ ـــ ٢٨ ، ٣٤ ، ٣٧ ، ٤٠ ،
٤٣ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ١٠١ ، ١٠٧ ، ١١٠ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٣٠ ،
١٧٠ ، ١٧١ ، ١٧٥ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ، ٢١٤ ، ٢١٩ ، ٢٤٣ ،
٢٤٥ ، ٢٤٧ ، ٢٥٠ ، ٢٥٦ ، ٢٦١
اليوت ، جورج Eliot, George : (١) ١٤٢
امبسون ، وليم Empson, William : (١) ٣٣ ، ٥٩ ، ١٣٣ ، ١٧٤ ،
٢٥٧ ، ٢٧١ ، ٢٧٢ ، ٣١١ ، ٣١٧ ، ٣١٨ ، ٣٢٦ (٢) ١٨ ،
٢٩ ، ٣٠ ، ٥١ ، ٥٤ ـــ ٨٩ ، ٩١ ـــ ١٠٦ ، ١١٠ ـــ ١١٥ ،
١٦٨ ـــ ١٧١ ، ١٧٤ ، ١٧٥ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ، ٢٤٦ ، ٢٤٨ ،
٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٢٥٥
امت ، دان Emmett, Dan : (١) ٢٢٦
امرسون ، رالف والدو Emerson, Ralph Waldo : (١) ١٨ ، ٨٢ ،
٨٣ ، ١٠٠ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٨ ، ١٨٩ ه ، ١٩١ ، ١٩٤ ،
٢٠٣ ه ، ٢١٣ ، ٢١٤ (٢) ١٥٢ ، ١٩٧ ، ٢٣٣
انتوني ، كاترين Anthony, Katherine : (١) ٢٧٤
انجلز Engels, Friedrich : (١) ٥٥ (٢) ١٠٨ ، ٢٤٨ ، ٢٤٩
اندرسون ، شروود Anderson, Sherwood : (١) ١١٧ ، ٢١١ ،
٢٦٩ ه
أندرهل ، ايفلين Underhill, Evelyn : (١) ٣٣٢

اندروز (الاسقف) Andrewes, Bishop : (١) ١٣٤
انطوانيت ، ماري Antoinette, Marie : (٢) ٧١
انطونيو Antony : (١) ٢٦٦ (٢) ١٩٣ ، ٢٣٤
انكساغوراس Anaxagoras : (١) ٥٥
انكسماندر Anaximander : (١) ٥٦
اهرنفل ، فون Ehrenfels, Christian von : (١) ٢٧٧ ، ٢٧٨ م
اوبنهايم ، جيمس Oppenheim, James : (١) ٢٤٩
اودن ، و. هـ. Auden, W. H. : (١) ٦٨ م ، ١٧١ ، ٢٤٤ ، ٢٧٣ ، ٣٣١ (٢) ٩٥ ، ١٠٣ ، ١١٢ ، ٢١٨
اورست Orest : (١) ٢٧٩ م
اورفيوس Orpheus : (١) ٦٩ ، ٢٣٥
اورول ، جورج Orwell, George : (٢) ١٥٧ ، ١٥٨
اوزيريس Osiris : (١) ٢٢٥
اوستن ، جين Austen, Jane : (١) ٩٢ (٢) ١٨٨
اوستن ، ماري Austin, Mary : (١) ٢٣٦ ، ٢٤٠
أوغدن ، شارلس كاي Ogden, C. K. : (١) ٣٠ (٢) ٦٨ ، ١١٩ ــ ١٢١ ، ١٢٧ ، ١٥٤ ، ١٦٠ ، ١٦٤ ــ ١٦٧ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ، ٢٢٥
اوغسطين Augustine : (١) ٥٦ (٢) ٢٢٦
اوفيليا Ophelia : (٢) ٣٧ ، ٢٠٧
اولستون ، أوليفر Allston, Oliver : (١) ١٩٧ ــ ١٩٩ ، ٢١٣ ــ ٢١٥
أولسون ، شارلس Olson, Charles : (١) ٢٣٦
أون ، ولفرد Owen, Wilfred : (١) ١٧١
أونيل ، يوجين O'Neill, Eugene : (٢) ٢١٤
اياجو Iago : (٢) ١٩٣

اياس Ajax : (١) ٦٩ *
ايرفنغ ، واشنطن Irving, W. : (٢) ١٥٢
ايزاك ، ج . Isaacs, J. : (١) ٣١٩ *
ايستمان ، ماكس Eastman, Max : (١) ٣٢ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٨ ، ٦٠ ،
٦٦ (٢) ١١٠ ، ١١١
أيكن ، كونراد Aiken, Conrad : (١) ٢٩ ، ٣٠ ، ٢٧١ (٢) ٥٣ ،
١٦٧ ، ٢٦٨ ، [illegible]
اينشتين ، البرت Einstein, Albert : (١) ٢٧٦

ـ ب ـ

بابت ، ايرفنج Babbitt, Irving : (١) ٢٦ ، ٤١ ، ١٢٠ ، ١٢٥ ،
١٢٦ ، ١٢٩ ، ١٤٦ ، ١٥٢ ، ٣٢٥ (٢) ٢٨ ، ٤٢ ، ٤٨ ،
٥٢ ، ١٧٥ ، ٢٠٩ ، ٢١٤
باتر ، ولتر Pater, Walter : (١) ١٣٥ (٢) ٨٦ ، ١٨٤
باتسون ، غريغوري Bateson, Gregory : (١) ٢٣٤
باجت ، رتشارد Paget, Richard : (٢) ٢٢٤ ، ٢٢٨
بارتلت ، ف . ك. Bartlett, F. C. : (١) ٣١٠
باركس ، هنري بمفورد Parkes, Henry Bamford : (١) ١٠٧ (٢)
٢١٩ ، ٢٣٩
باركمان ، فرنسيس Parkman, Francis : (١) ١٦٨ ، ١٩٥
بارنس ، جونا Barnes, Djuna : (١) ١٣٦
بارنغتون ، فرنون لويس Parrington, V. L. : (١) ١٢٦ ، ١٦٧ ،
١٦٨ ، ١٩٥ ، ٢١١ ، ٢٣٨ ـ ٢٤٠ (٢) ٨٨ ، ٢٤٥ ، ٢٦١
بارنوم ، ب . ت. Barnum, P. T. : (١) ١٨٨ ، ١٨٩ ، ١٩٤ ،
٢١٤ ، ٢١٨

باريس Paris : (١) ٦٩ هـ
بازالجيت ، ليون Bazalgette, Leon : (١) ١٩٢
باستير Pasteur : (٢) ٢٠١
بافلوف Pavlov, I. P. : (١) ٢٧١ (٢) ٢٢٠
باكونين Bakunin, Mikhail : (١) ٥٥
بترارك Petrarch : (١) ٢٤ ، ٥٦ ، ١٢٣
بتلر ، صموئيل Butler, Samuel : (١) ٨٣ (٢) ١٥ ، ٢٥
بر ، هارون Burr, Aaron : (١) ١٦٩ ، ١٩٥
برادبروك ، م.ك Bradbrook, M. C. : (١) ١٧٩ هـ
برادلي ، ف . هـ Bradley, F. H. : (١) ١٤١
برادلي ، أ. ك. Bradley, A. C. : (١) ٢٩٣ ، ٣١٩ ، ٣٢٦ ، ٣٢٧ ، ٣٢٨ ، ٣٢٩ (٢) ٤٥
براز ، ماريو Praz, Mario : (١) ١٧١ ، ١٧٢ ، ٣٢٥
برامهول Bramhall, Archbishop : (١) ١٣٤
برانـــدز ، جورج Brandes, Georg : (١) ٢٦ ، ١٩٥ ، ١٩٦ ، ٢٠٩ ، ٣٢٧ (٢) ٨٤ ، ٨٧ ، ٨٨
براون ، أليك Brown, Alec : (١) ٢٨١
براون ، جون Brown, John : (١) ١٦٨ ، ١٧٠
براون ، جون ف. Brown, J. F. : (١) ٢٧٨
براون ، ليونارد Brown, Leonard : (١) ١٢٩ هـ (٢) ٩٠ ، ٩١ ، ٢٥٩
براون ، وليام Browne, William : (٢) ٨٤
براوننج ، روبرت Browning, Robert : (١) ٩٦ ، ١٣٠ ، ٢٠٨ هـ ، ٢٨٧ (٢) ١٨٤
بردجز ، روبرت Bridges, Robert : (١) ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٦ ــ ٩٩ ، ١١٠ (٢) ٦١ هـ

برسفورد ، ج. د. Beresford, J. D. : (١) ١١٧
برسكوت ، أورفيل Prescott, Orville : (١) ٣٣
برسكوت ، ف. ك. Prescott, F. C. : (١) ٢٨ هـ ، ٣٤ ، ٢٧٠ ، ٢٧١
برسكوت ، وليم هـ. Prescott, William H. : (١) ١٦٨ ، ١٩٥
برسيوس Perseus : (١) ٦٩
برغسون ، هنري Bergson, Henri : (١) ١٧٣ ، ٢٤٧ ، ٢٨٧ ، ٣٣٣ (٢) ٢١٣ ، ٢١٩ ، ٢٢٦
برنارد ، كلود Bernard, Claude : (١) ٣٣
بروبرتيوس Propertius, Sextus : (٢) ١٥ ، ٢٠ ، ٤١
بروتس Brutus : (١) ٢٦٦
برود ، ماكس Brod, Max : (١) ٢٠٩
بروسبرو Prospero : (١) ٢٩٠
بروست ، مارسيل Proust, Marcel : (١) ٣٨ ، ٤٠ ، ٥٥ ، ٥٨ ، ٦٥ ، ٨٣ ، ١٣٦ هـ ، ١٩٨ ، ١٩٩ ، ٢٠١
بروكرست Procrustés : (١) ٢٠٠ هـ
بروكس ، فان ويك Brooks, Van Wyck : (١) ١٨ ، ٣٧ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٧١ ، ١٠٣ ، ١٠٦ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٧٤ ، ١٨٥ ـ ٢٠٣ ، ٢٠٥ ، ٢٠٩ ـ ٢١٦ ، ٢٢٦ ، ٢٤١ ، ٢٤٢ ، ٢٧٤ (٢) ١٠٧ ، ٢٤٥ ، ٢٥٦
بروكس ، كلينث Brooks, Cleanth : (١) ٦٢ ، ١١٣ ، ١٢٠ ، ١٦٢ ، ١٦٤ ، ٣١٢ (٢) ٣٣ ، ٦٧ ، ٧١ ، ٨٠ ، ٩٧ ، ٩٩ ، ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١١٢ ـ ١١٥ ، ١٧٣ ، ٢١٨ ، ٢٤٧ ، ٢٥٠ ، ٢٥٩ ، ٢٦١
بروكوش ، فريدريك Prokosch, F. : (٢) ٥٣
بروميثيوس Prometheus : (١) ٢٢٥

برونتي (الاخوات) Brontës : (١) ٢٧٣
برونتي ، شارلوت Brontë, Charlotte : (١) ٢٧٤
برونتيير ، فردنانـد Brunetiére, Ferdinand : (١) ٢٦ ، ٣١ ،
١٧٠ (٢) ٨٦ ، ٨٧ ، ٢٠٨
بريانت Bryant, William Cullen : (١) ١٦٨ (٢) ١٥٢
بريستلي Priestley : (١) ٣٢١
بريفولت ، روبرت Briffault, Robert : (١) ٢٨١
بريك ، إ. ف. Brücke, E. W. : (٢) ١٥٠
بريل Brill, Abraham Arden : (١) ٢٦٥
بريو Brieux : (١) ٢٣٩
بست ، ر. هـ. Best, R. H. : (٢) ١٢١
بسكال Pascal, Blaise : (١) ١٣٧
بكسيس Pixis : (٢) ١٤٥
بكل ، هـ ت. Buckle, H. T. : (١) ٢٥
بكلي ، جيروم هاملتون Buckley, J. Hamilton : (١) ٢٤٨ هـ
بكنجهام Buckingham : (١) ٣٣٤
بلاكمور ، ر. ب. Blackmur, R. P. : (١) ١٧ ، ١٩ ، ٣٣ ، ٨٣هـ،
٨٤ هـ ، ١٢٤ ، ١٥٤ ، ١٧٤ (٢) ٩ ـ ٢٨ ، ٣٠ ـ ٣٣ ، ٣٦ ،
٣٨ ، ٣٩ ، ٤٢ ـ ٥٢ ، ٦٤ ، ٨١ ، ١٠١ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ،
١٠٦ ، ١٦٨ ، ١٧٠ ، ١٧٢ ، ١٨٢ ، ٢١٤ ، ٢٤٠ ، ٢٤٤ ،
٢٤٦ ، ٢٤٨ ، ٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٢٥٥
بلزاك Balzac, Honorè de : (١) ٥٧ ، ٨٢ ، ٨٣ (٢) ٨٦ ، ١٠٥
بلوتو Pluto : (٢) ٢٣٣
بليخانوف Plekhanov : (٢) ٢٤٦
بليك ، وليام Blake, William : (١) ٥٨ ، ٩٩ ، ١٠٩ ، ١١٦ ،
١٣٤ ، ١٤١ ، ١٥٢ ، ١٦٥ (٢) ٢٠١

بليو ، ج د. Pellew, J. D. C. : (٢) ١٣٥ ، ١٣٩
بنتلي ، اريك Bentley, Eric : (٢) ٨٠ ، ١٧١ ، ١٧٢
بنثام ، جرمي Bentham , Jeremy : (٢) ١٦٠ ، ١٦٧ ، ١٧٦ ، ١٩٦ ،
٢٠١ ، ٢٠٤ ، ٢١٠ ، ٢١١ ، ٢١٣ ، ٢٢٢ ، ٢٣٠
بندا جوليان Benda , Julien : (١) ١٥٢ (٢) ٢١٤
بندكت ، روث Benedict, Ruth : (١) ٢٣٠
بنكروفت ، جورج Bancroft, George : (١) ١٦٨ ، ١٩٥
بنيلوب Penelope : (١) ٥٥
بو ، إدجار ألان Poe, Edgar Allan : (١) ٤٧ ، ٨٢ ، ٩٢ ، ٩٨ ، ٩٩ ،
١٠٤–١٠٧ ، ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١٥ ، ١١٦ ، ١٢٥ ، ١٣٦ ، ١٦٨ ،
١٦٩ ، ١٩٦ ، ٢٧٤ (٢) ١٥٢
بوالو Boileau-Despréaux, Nicolas : (١) ١٨ ، ٢٦ ، ٨٢
بوب ، اسكندر Pope, Alexander : (١) ٢٦ ، ٩٩ ، ١١٢ ، ١١٣ ،
١٣٥ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ، ٢٠٧ ، ٣١٤ ، ٣٢٠ (٢) ٧٣ ، ٨٣–٨٥ ،
١٠٧ ، ١٩٥ .
بوترال ، رونالد Bottrall, Ronald (٢) ١١٠ .
بوتل ، فردريك Pottle, Frederick (٢) ٢٥٩
بوث ، ادوين Booth, Edwin (١) ٢١٩ .
بوخانان ، سكوت Buchanan, Scott (٢) ١٢٨ ، ٢٢٧ ه .
بودكين ، أ.م. Bodkin, A. M. (١) ٢٤٥ .
بودكين ، مود Bodkin, Maud (١) ١٧٤ ، ٢٤٤ – ٢٤٧ ، ٢٤٩ –
٢٥٨ ، ٢٧٨–٢٨٢ ، ٢٨٤ ، ٣٢٣ ه ، ٣٣٣ (٢) ٢٦ ، ١٠٣ ،
١٥٢ ، ١٨١ ، ٢٤٦ ، ٢٤٧ ، ٢٥٠ ، ٢٥٦ .
بودلير Baudelaire,Pierre Charles (١) ٨٣ ، ٩٨ ، ١٣٧ ، ١٤٢ ،
٢٦٦ ، ٢٦٧ ، ٢٦٨ ، ٣٢٢ (٢) ٢٠ .
بودوان ، شارل Baudouin,Charles (١) ٢٥٧ ، ٢٦٧ (٢) ١٥١ ، ٢٦٠

بورا Bowra,C.M. (٢) ١٦ ، ١٧ .
بورتر ، كاترين آن Porter,Katherine Anne (١) ٨٥ .
بورسو Boursault : (١) ٨٣ .
بورشيه Porché : (١) ٢٦٨ .
بورن ، راندولف Bourne, Randolph : (١) ١٩٧ ، ٢٠٩ ، ٢١٥ ، (٢) ٣٥ .
بوز Boas,Franz : (١) ١٣ ، ١٤ هـ
بوزول ، جيمس Boswell, James : (١) ١١٢ .
بوس ، جورج Boas, George : (١) ٣٢٥ .
بوست ، اميلي Post, Emily : (١) ٨٥ .
بوسين ، نيكولاس Poussin,Nicholas : (٢) ٨٤ .
بوشكين Pushkin, Alexander Sergeyevich : (١) ٣٩ ، ٤٢ ، ١٢٣
بوكاشيو Boccaccio, Giovanni : (١) ٢٤ ، ١٢٣
بولتزر ، جورج Politzer, George : (١) ٢١٥
بولتون ، ايزابيل Bolton, Isabel : (١) ٨٥
بولسلافسكي Boleslavksy, Richard : (٢) ٢١٥
بوليتيان « انجيليو بوليتزيانو » Politian : (١) ١١٣
بوند ، عزرا Pound,Ezra : (١) ١٩ ، ٥٨ ، ٦٠ـ٦٣ ، ٩٧ ، ١١٦ ، ١١٧ ، ١٢٤ هـ ، ١٢٩ ، ١٣٤ـ١٣٦ ، ١٣٩ ، ١٤٦ ، ١٦٠ هـ ، ١٦٢ ، ١٧١ـ١٧٤ ، ١٨١ ، ٢٨٦ ، ٢ ، ٩ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٨ ـ ٢٠ ، ٢٤ ، ٣٣ ـ ٣٥ ، ٤١ ، ١١٠ ، ١٥٦ ، ١٧٥ ، ٢٤٥
بويد ، آرنست Boyd,Ernest : (١) ١١٧ ، ١٧٨
بياتريس Beatrice : (١) ٢٥٢
بياجت ، ج Piaget, J. : (٢) ٢٢٤
بيب ، وليم Beebe, William : (١) ٧١

بيتان Pètain : (١) ١٥٧
بيتس ، رالف Bates, Ralph : (١) ٧٥
بيتهوفن Beethoven, Ludwig van : (٢) ١٤٥
بيجاسوس Pegasus : « ١ » ٦٩
بير ، توماس Beer, Thomas : (١) ٢٣٩ ، ٢٧٥
بير ، هنري Peyre, Henri : (١) ٣٣ (٢) ١٠٤ ، ١٤٥ ، ٢١٩
بيربانك وبلايشتاين Burbank - Bleistein : (٢) ١٢٣
بيربوم ، ماكس Beerbohm, Max : (٢) ٧٠
بيردسلي Beardsley : (١) ٧٠ ، ١٨٨
بيرس ، شارلس ساندرز Peirce, C. S. : (٢) ٣٠ ، ١٦١ ، ١٦٢ ، ١٦٤ ، ٢٠٤ ، ٢٣٠
بيرس ، زخاري Pearce, Zachary : (٢) ٨٠
بيرسون ، نورمان هولز Pearson, Norman Holmes : (٢) ٢٥٩
بيرك ، ادمند Burke, Edmund : (١) ٢١ (٢) ١٤٧ ، ١٤٨
بيرك ، كنث Burke, Kenneth : (١) ١٩ ، ٢٣ ، ١٣ ، ٥٩ ، ٦٨ ، ٨٤ هـ ، ١٧٤ ، ٢٢٠ ، ٢٣٢ ، ٢٤٤ ، ٢٥٨ ، ٢٧٥ ، ٣١١ ، ٣٢٥ ، ٣٣٣
(٢) ٢٩–٣٣ ، ٣٩ ، ٤٩ ، ٥١ ، ٧٤ ، ٨٨ ، ٩٠ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٤ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٦٨ – ١٧٠ ، ١٧٢ ، ١٨٣ – ١٩٢ ، ١٩٤ – ٢١٧ ، ٢١٩ – ٢٢١ ، ٢٢٣ – ٢٤٤ ، ٢٤٦ ، ٢٤٨ ، ٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٢٥٥ ، ٢٦٠
بيرنز ، روبرت Burns,Robert (٢) ٩٧
بيرون Byron,George N.G. (Baron) : (١) ٦٣٠ ، ٨٢ ، ٩٩ ، ١١٣ ، ١٧١ ، ٢٠٨ هـ ، ٢٠٩ ، ٢٦٥
بيش ، جوزف ورن Beach, Joseph Warren (٢) ١٠٥ ، ٢١٩
بيشر ، ليمان Beecher,Lyman : (١) ٢١٨

بيشر ، هنري وارد Beecher,Henry Ward : (١) ٢١٨
بيشوب ، جون بيل Bishop, John Peale (١) ٧٠ ، ٧١ ، ٨٩
بيكون ، فرانسس Bacon,Francis : (١) ٢١ ، ٣٣ ، ٥٧ ، ٢٠٦ ، ٢٩٨ ، ٢٩٩ (٢) ١٣١
بيل Beyle,Marie Henri : (١) ٨٢ ، ٨٣ ، ١٧١
بيلي ، فيليب جيمس Bailey, Philip James : (٢) ١٣٥
بيمونت Beaumont : (١) ١١١
بين ، توم Paine,Tom : (١) ١٦٧

ـ ت ـ

تاسو Tasso,Torquato : (١) ٥٦ ، ١١٦
تاوني Tawney : (٢) ١٠٨
تبلت « ثيوبولد » Theobald, Lewis : (١) ٣١٥ ، ٣١٦ ، ٣١٧
ترابو ، م. ر. Trabue,M.R. : (٢) ١٥٣
ترايرن ، توماس Traherne,Thomas : (١) ١٠٩
تربرفيل ، جورج Turberville, George : (١) ٩٩ ، ١٠١
ترلنج ، ليونل Trilling, Lionel : (١) ٤٠ ، ٦٨ هـ ، ١٣٩ ، ١٨٠ هـ ، ٢٠٩ ، ٢٧٣ (٢) ١٧٣ ، ٢١٩ ، ٢٥٩
ترولتش Troeltsch : (٢) ٢٠٤
تروي ، وليم Troy,William : (١) ٤٢ هـ ، ١٢٧ ، ٢٣٥ ، ٢٣٦ ، ٢٤٠ ، ٢٧٤ ، ٣١١ (٢) ٢٤٧ ، ٢٦٠
تريزا « القديسة » St.Teresa : (٢) ٦٣
تشابمان ، جورج Chapman,George : (١) ٣٠٥
تشايلد ، فرنسيس جيمس Child,Francis James : (١) ٣٣٠
تشايلد ، ولفرد رولاند Childe,Wilfred Rowland : (٢) ١٣٥

تشرشل Churchill, Charles : (١) ١٠١
تشسترتون Chesterton, Gilbert Keith : (١) ١٥٦ ، ١٦٨ ، ٢٠٩
تشوانج تزو Chuang Tzu : (٢) ١٧٥
تشيخوف Chekhov,Anton : (١) ٣٠ ، ٨٢ (٢) ٢١٥
تشيز ، رتشارد Chase, Richard : (١) ٢٣٧
تشيز ، ستوارت Chase, Stuart : (٢) ٢٢٥
تشيمبرز ، إ . ك . Chambers, Sir E. K. : (١) ٣٠٦
تشيمبرز ، ادمند Chambers, Edmund : (١) ٣١٩
تكرمان ، فردريك جودارد Tuckerman, F. Goddard : (١) ١٠٩
تلوتسون ، جيوفري Tillotson, Geoffrey : (٢) ٨٠
تليارد ، إ . م . و . W. Tillyard, E. M. : (١) ٣٠٧
تندال Tyndall : (١) ١٤٢
تندال ، وليم يورك Tindall, William York : (١) ١٧٩ ه ، ٢٨٢ (٢) ١٠٣
تنيسون Tennyson, Alfred, Baron : (١) ٦٢ ، ٩٦ ، ١٣٥ ، ١٦٦ ، ٢٠٨ ه ، ٣٢٧ ، ٣٣١ (٢) ٩٠
تولستوي Tolstoy, Leo : (١) ١٨ ، ٨٢ ، ١١٤ ، ١٨٧ ، ١٩٨ ، ٢٣٧ ، ٢٧٥ (٢) ٢٠٨ ، ٢٠٩
توماس ، ديلان Thomas, Dylan : (١) ١٧١ ، ٢٨٢ (٢) ٦٩ ، ١٠٣ ، ١٨٥
تومسون ، جورج Thomson, George : (١) ٢٣٤ ، ٢٤٠
توين ، مـــارك Twain, Mark : (١) ١٠٣ ، ١٠٤ ه ، ١١٥ ، ١١٦ ، ١٦٨ ، ١٩٢ ، ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٦ ، ١٩٩ ـ ٢٠٥ ، ٢١١ ، ٢١٢ ، ٢١٤ ، ٢٤١
توينبي ، آرنولد Toynbee, Arnold J. (٢) ٣٩
توينبي ، فيليب Toynbee, Philip (١) ٨٣ ه

تيـــت ، ألان Tate, Allen : (١) ٣٢ ، ٩٨ ، ١٣٠ ، ١٦١ ، ١٦٤ ، ١٧٣ ، ١٧٥ ، ١٧٧ (٢) ١٤ ، ١٦ ، ١٧ ، ٣٣ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ١٠١ ، ١٠٣ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٢٩ ، ١٥٤ ، ١٨٢ ، ١٩٦ ، ٢١٨ ، ٢٤٧

تيديدس Tydeides : (٢) ١٤٧

تيلر ، باركر Tyler, Parker : (١) ٢٣٦

تيلوز ، إ . ب . Tylor, Sir E. B. : (١) ١٣ هـ ، ٢٣٠ ، ٢٣١

تيلور ، بيارد Taylor, Bayard : (١) ٨٨

تـــين Taine, Hippolyte A. : (١) ٢٦ ، ٢٧ ، ٦٤ ، ١٦٨ ، ١٩٥ ، ١٩٦ ، ٢٠٧ ، ٢٠٨ (٢) ٢٢

ـ ث ـ

ثورو Thoreau, Henry David : (١) ١٠٨ ، ١٦٨ ، ١٨٩ هـ ، ١٩٢ ، ٢٠٣ هـ ، ٢١٤ (٢) ١٥٢ ، ٢٣٢ ، ٢٣٩

ثوسيديد Thucydides : (١) ١١٦ (٢) ٣٩

ثيسيوس Theseus : (١) ٥٦

ثيوقريطس Theocritus : (١) ١٧١ (٢) ٨٣ ، ٨٩ هـ

ـ ج ـ

جاكسون ، اندرو Jackson Andrew : (١) ٢٢٣ هـ ، ٢٣٨

جاكسون ، ت . أ . Jackson, T.A. : (١) ٥١ (٢) ١٠٨

جاكسون ، جورج بُلن Jackson, George Pullen : (١) ٢٢٦

جالتون ، فرنسيس Galton, Francis : (١) ٢٣٣ ، ٢٥٦ ، ٢٦٥ (٢) ١٥٠

جرجسون ، جيوفري Grigson, Geoffrey : (١) ٦٨ هـ
(٢) ٦٧ ، ١٠٤
جرل ، راندل Jarrell, Randall : (١) ٧٢ ، ٢٣٦ (٢) ١٠٣ ، ٢١٨
جسنج ، جورج Gissing, George : (١) ١٩٠ ، ٢٠٩
جفرز ، روبنصون Jeffers, Robinson : (١) ٩٩ ، ١٢٥ ، ١٢٦
جفرسون Jefferson : (١) ١٦٧ ، ١٦٨ ، ١٩٥ (٢) ٢٣٩
جلبرت ، ستيوارت Gilbert, Stuart : (١) ٤١ ، ٦٠ (٢) ٣٨
جوبير ، جوزف Joubert, Joseph : (٢) ٢٣٠ ، ٢٣١
جوزيفسون ، ماثيو Josephson, Mathew : (١) ٧١ ، ٢١٠ ، ٢١١
جولاس ، يوجين Jolas, Eugene : (١) ١٢٦ ، ٢٤٩
جولد ، جوزف Gould, Joseph : (١) ١١٧
جولدنفيزر ، الكسندر Goldenweiser, Alexander (١) ٢٥٧ ، ٢٨١
جوليان (السيدة) Joulian, Dame : (١) ٢٨٧
جونز ، ارنست Jones, Ernest : (١) ٢٥٠ ، ٢٥٧ ، ٢٦٢ ، ٢٦٦ ،
٢٦٧ ، ٢٨٣ ، ٢٨٤ ، ٣٢٦ (٢) ٧٦ ، ٧٧ ، ١٤٩
جونز ، هوارد ممفورد Jones, Howard Mumford : (٢) ٤٣
جونسون ، بن Jonson, Ben : (١) ٩٩ ، ١٣٣ ، ٢٤٠ ، ٣٠٥
(٢) ٨٢ ، ٢٣٣
جونسون ، صمويل Johnson, Samuel : (١) ٥٤ ، ٥٧ ، ٦١ ، ٦٥ ،
٨٣ ، ٩١ ، ١٠١ ، ١١١ـ١١٣ ، ١٥٢ ، ١٦٥ ، ١٧٤ ، ٢٠٦ ،
٢٠٩ ، ٢٩٠ ، ٣١٥ ، ٣١٧ ، ٣١٨ (٢) ٢٦ ، ٨٥ . ١٤٨
جونسون ، غي Johnson, Guy : (١) ٢٢٦
جويس ، جيمس Joyce, James : (١) ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٢ هـ ،
٤٩ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٧ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٨٧ ، ٨٨ هـ ، ١١٧ ، ١٢٩ ،
١٣٥ ، ١٣٦ هـ ، ١٧١ ، ١٨٥ ، ١٩٨ ، ٢٣٥ ، ٢٤٦ ، ٢٤٧ هـ ،
٢٤٩ ، ٢٨٢ ، ٢٨٣

(٢) ٣٦ ، ٣٨ ، ٤١ ، ٤٦ ، ٦٠ ، ١١١ ، ١٦٥ ، ١٨٦
جيد ، اندريه Gide, André : (١) ٤٨ ، ٥٣ ، ٦٧ ، ٨٣ ، ٢٣٧
(٢) ٣١ ، ٤١ ، ١٨٤ ، ١٨٥
جيزو Guizot, Francois Pierre : (١) ٢٥
جيمس الاول James 1 : (١) ١١١ هـ
جيمس ، هنري James, Henry : (١) ٣٩ ، ٤٧ ، ٦١ ، ٧٢ ، ٧٧ ، ٨٣ ، ٩٠ ، ٩٢ ، ٩٨ ، ١٠٣ ـ ١٠٥ ، ١٠٨ ، ١١٠ ، ١١٥ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١٣٣ ، ١٣٥ ـ ١٣٧ ، ١٦٨ ، ١٧٥ ، ١٧٧ ، ١٨٥ ، ١٩٢ ـ ١٩٥ ، ١٩٨ ، ٢٠٨ ، ٢١١ ، ٢١٢ ، ٢٢٠ ، ٢٣٥ ، ٢٣٦ ، ٢٤٢ ، ٢٨٤ ، ٣١٢
(٢) ١٧ـ١٩ ، ٢٤ ـ ٢٨ ، ٣٦ ، ٤١ ، ٤٣ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٥٠ ، ٥٢ ، ٨٠ ، ١٠٥ ، ١٠٧ ، ١٠٩ ، ٢١٣ ، ٢١٥ ، ٢١٩ ، ٢٢٧ ، ٢٢٨
جيمس، وليم James, William : (١) ٣٢٥ (٢) ١٣١ ، ١٩٧ ، ٢٣٠

ـ ح ـ

الحكيم ، توفيق (١) ٢٠٨ هـ

ـ د ـ

دارون Darwin, Charles : (١) ١٥
(٢) ٧٧ ، ٨٦ ، ١٨٦ ، ٢١٠ ، ٢٣٠
داريوش ، الزابث Daryush Elizabeth : (١) ٩٠ ، ٩٤ ، ٩٥ هـ ، ٩٨ ، ١١٦ ، ١٢٩
دافنشي ، ليوناردو Da Vinci, Leonardo : (١) ٢٦٣

دامون ، س . فوستر Damon, S. Foster : (١) ٢٢٦
دانا ، رتشارد هنري (الاصغر) Dana, Richard Henry : (١) ١٩٦ هـ
دانتي Dante Alighieri : (١) ٢٤ ، ٥٦ ، ٥٨ ، ٦١ ، ١٢٣ ، ١٣٧ ،
١٤٥ ، ١٤٩ ، ١٥٢ ، ١٧٢ ، ١٨٣ ، ٢٣٦ ، ٢٥٠ ، ٢٥٢
(٢) ١٧ ، ٢٠ ، ٣٤ ، ١٧٠ ، ٢١٤
دانيل ، صموئيل Daniel, Samuel : (١) ٩٩
دايس ، الكسندر Dyce, Rev. Alexander : (١) ٣٣٠
داي لويس ، سسل Day Lewis, Cecil : (١) ٨٣ هـ ، ١٧١ ، ١٨٢ ،
٢٤٤
دركهايم ، إميل Durkheim, Emile : (١) ٢٨١
دريتون Drayton, Michael : (١) ٩٩ ، ٢٩٠
دريدن ، جون Dryden, John : (١) ٥٧ ، ٨٢ ، ٩٣ ، ٩٦ ، ١١٦ ،
١٣٥ ، ١٣٩ ، ١٤٥ ، ١٥٢ ، ١٦٥ ، ١٧٠ ، ١٧٤ ، ١٧٧ ،
٢٩٣ ، ٣١٦ (٢) ٢٦ ، ٧٧ ، ٨٢ ، ٨٦ ، ١٠٧ ، ١٣٠
دريزر ، ثيودور Dreiser, Theodore : (١) ٢١١
دزديمونة Dedemona : (٢) ٢٠٧
دستويفسكي Dostoyevsky, Fyodor : (١) ٥٠ ، ٦٧ ، ١٢٣ ، ٢٦٣ ،
٢٦٤ (٢) ١٩ ، ٤١ ، ٤٧ ، ٥٢ ، ٥٣
دكر ، توماس Dekker, Thomas : (١) ٣٠٣
دلبرغ ، إدورد Dahlberg, Edward : (١) ٢٧٥
دون ، جون Donne, John : (١) ٥٨ ، ٩٩ ، ١٣٤ ، ١٦٣ ــ ١٦٧
(٢) ٨٦ ، ١٠٤ هـ ، ١٣٠ ، ١٣٥ ، ١٣٧ ، ١٣٩ ، ١٨٢
دنس ، جون Dennis, John : (١) ١١١ ــ ١١٥ ، ١٢٩
الدواخلي ، عبد الحميد : (١) ٥٧ هـ
دوبي ، ف. و. Dupee, F. W. : (١) ٢٠٠ هـ
دودجسون ، شارلس Dodgson, Charles : (٢) ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ،

(وانظر : كارول ، لويس)
دودن ، إدورد Dowden, Edward : (١) ٣١٩
دوس باسوس ، جون Dos Passos, John : (١) ٤٥
دوسن ، ارنست Dowson, Ernest : (١) ١٤٢
دوغلاس ، لويد Douglas, Lloyd : (١) ٨٤
دوغلاس ، ماجور Douglas, Major : (١) ١٥٦
ديانيرا Deianeira : (١) ٦٨ هـ
دي جيران ، موريس de Guérin, Maurice : (١) ١٨٩ ، ١٩٠
ديدون Dido : (١) ٢٥٢
دي سانكتس De Sanctis, Francesco : (١) ٦٤ ، ١٩٥
دي ستايل (مدام) de Staèl (Madame) : (١) ٢٥
ديشز ، دافيد Daiches, David : (٢) ١٢٢ ، ١٧١ ، ٢١٩
دي غورمونت ، ريميه de Gourmont, Remy : (١) ١٥١
(٢) ١٥١ ، ١٨٤
ديفدسون ، دونالد Davidson, Donald : (١) ١٥٦ ، ١٦٢
ديفز ، روبرت جورهام Davis, Robert Gorham : (١) ٦٨ هـ، ٢٨٤
ديفو ، دانيال Defoe, Daniel : (١) ١٩٠
دي فوتـــو ، برنارد De Voto, Bernard : (١) ١٨ ، ٢٠٢ ، ٢٤٢
(٢) ٤٣
دي فوغي de Vogùe : (١) ٤٢
دي فيجا ، لوب de Vega, Lope : (١) ١٢٣
دي فيني ، ألفرد de Vigny, Alfred : (١) ٥٧ هـ (٢) ١٣٩
ديكارت ، رينيه Descartes, Renè : (١) ٣٣ ، ٢٦٠ ، ٢٨٧
ديكنز ، شارلس Dickens, Charles : (١) ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٤ ، ١٩٠،
٢٠٩

ديكنسون ، أملي Dickinson, Emily : (١) ١٠٤ – ١٠٦ ، ١٠٩ ،
١٢١ ، ١٣٧ ، ١٦٤ ، ١٦٥ (٢) ١١
دي كونسي ، توماس De Quincey, Thomas : (١) ٢٠٦
(٢) ١٤٩ ، ١٥٠
دي لامير ، ولتر De la Mare, Walter : (٢) ١٢٤
ديمتريوس Demetrius : (٢) ٥٥
ديهمل ، رتشارد Dehmel, Richard : (٢) ٢١٦
ديوي ، جون Dewey, John : (١) ١٦ ، ٣٠
(٢) ٥٨ ، ١٠٥ ، ١٦٣ ، ٢١٣ ، ٢١٩

– ر –

راجلان، فتزروي سومرست (لورد) Raglan, Fitzroy Somerset,Baron :
(١) ٢٣٢ ، ٢٣٣ ، ٢٤٠ ، ٢٦٦ (٢) ٢٢٩
رادك ، كارل Radek, Karl : (٢) ٦٩
راسين Racine : (١) ٨٢ ، ٨٣
رامبو Rimbaud, J. Nicholas : (١) ١٧١ ، ١٩٨ ، ٢٠٩
رانسوم ، جون كرو Ransom, John Crowe : (١) ١١ ، ٢٠ ، ٢٣ ،
٣٢ ، ١٠١ ، ١٢٣ ، ١٣٢ ، ١٣٣ ، ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٥٤ ، ١٦١ –
١٦٤ ، ١٦٦ ، ١٦٩ ، ١٧٥ ، ١٧٦ ، ١٧٨
(٢) ٣٢ ، ٣٣ ، ٥٤ ، ٥٧ ، ٦٢ ، ٩١ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٠١ ،
١٠٦ ، ١٥٤ ، ١٥٩ ، ١٧٣ ، ١٩٥ ، ١٩٦ ، ٢١٨ ، ٢٢٩ ،
٢٤٢ ، ٢٤٧
رانك ، اتو Rank, Otto : (١) ٣٠ ، ٢٣٣ ، ٢٤٩ ، ٢٦٥–٢٦٧
(٢) ٢٢٣
راو ، فيليب Rahv, Philip : (١) ٣١٤ (٢) ٢١٨

رايت ، رتشارد Wright, Richard : (١) ٢٨٢ (٢) ١٩٥
رايدنغ ، لورا Riding, Laura : (٢) ١٢ ، ٩٣ ، ٩٥ ، ٩٦
رايلاندز ، جورج هـ . و . Rylands, George H. W. : (١) ٢٩٣ ، ٣٣٠
(٢) ١٦٩ ، ١٧٠
رايلي ، جيمس وتكوم Riley, James Whitcomb : (١) ١٩٦
رايمر ، توماس Rymer, Thomas : (١) ١١١ — ١١٣ ، ١١٥ ، ١٢٩ ،
١٤٢
ربليه Rabelais : (١) ٨٢
رتشارد الثاني Richard II : (١) ٣٠٤ ، ٣٣٤
رتشاردز ، ايفور آرمسترونغ Richards, Ivor Armstrong : (١) ١٧ ،
٢٩ ، ٣٠ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٦ ، ١٢١ ، ١٤٩ ، ١٧٣ ، ١٧٤ ،
٢٥٥ ، ٢٥٦ ، ٢٦٠ ، ٢٧١ ، ٢٧٥ ، ٣٠٦ ، ٣٠٨ ، ٣١١ ، ٣٣٣
(٢) ٢٩ — ٣١ ، ٣٨ ، ٥١ ، ٥٨ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٩١ — ٩٥ ، ٩٨ ،
٩٩ ، ١٠١ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٦ ، ١١٠ ، ١١١ ، ١١٦ — ١١٨ ،
١١٩ هـ ، ١٢٠ — ١٣٦ ، ١٣٩ هـ ، ١٤٠ — ١٤٦ ، ١٤٨ ، ١٥٠ —
١٥٢ ، ١٥٤ ، ١٥٦ — ١٦١ ، ١٦٣ — ١٨٢ ، ٢٠٩ ، ٢١٠ ،
٢١٢ ، ٢١٣ ، ٢١٩ ، ٢٢٢ ، ٢٢٥ ، ٢٣٠ ، ٢٣٣ ، ٢٤٦ ، ٢٤٨ ،
٢٤٩ ، ٢٥١ ، ٢٥٥ ، ٢٦٠
رتشاردسون ، دوروثي Richardson, Dorothy : (١) ١١٧
رتشاردسون ، سموئيل Richardson, Samuel : (١) ٢٠٦
ردمان ، سلدن Rodman, Selden : (٢) ٢١٤
رسكن Ruskin : (٢) ٢٠٧
رفرز Rivers, W. H. R. : (١) ٢٧٢ ، ٣١٠ (٢) ٢٢٣
رو ، سنت بول - Roux, Saint - Pol : (٢) ٣٨
روبرت ، ريس Robert, W. Rhys : (٢) ١٤٧
روبرتس ، اليزابث مادوكس Roberts, Elizabeth Madox : (١) ٩٨

روبنصون ، ادوين ارلنجتون Robinson,Edwin Arlington : (١) ٤٧ ،
٧٢ ، ٨٧ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ١٠٢ ، ١١٠ ، ١١٩ هـ ، ١٢٤ ، ١٧١
روبنصون ، هنري مورتون Robinson, Henry Morton : (١) ٦٠ ،
٢٣٦
روجيه Roget : (٢) ١٢٩
رورك ، كونستانس Rourke, Constance : (١) ١٩ ، ٢١٧ ، ٢١٨ ،
٢٢٠ _ ٢٢٢ ، ٢٢٦ _ ٢٣٠ ، ٢٣٢ ، ٢٣٧ _ ٤٠ ، ٢٤٢
(٢) ٢٤٦ ، ٢٤٧ ، ٢٥٦
روزنتسفايغ ، شاؤول Rosenzweig, Saul : (١) ٦٨ هـ ، ٢٧٠ ، ٢٨٤
روزنفليد ، بول Rosenfeld, Paul : (١) ٧١ ، ٢١٠ ، ٢١١
روزيتي Rossetti : (١) ٦١
روستان Rostand : (١) ١٣٨
روسو Rousseau, Jean - Jacques : (١) ٥٢ ، ١٢٦
روسيلو (الحبر) Rousselot, Abbè : (٢) ١٥٦
روشستر Rochester, John Wilmot, Earl of : (١) ٢٠٦
روكفلر Rockefeller, John D. : (١) ١٨٩
روكفلر ، جون ديفدسن (الابن) Rockefeller, John D., Jr. : (١)
٢٠٤ ، ٢٠٥
روكويل ، نورمان Rockwell, Norman : (١) ٢٢٩
روكيزر ، موريل Rukeyser, Muriel : (٢) ٢١٨
روميولس Romulus : (١) ٢٣٣
رونسار Ronsard : (١) ٨٢
روهايم ، جيزا Roheim, Geza : (١) ٢٥٧
رويم Röhm : (١) ٣٣٤
ريبو Ribot, Théodule Armand : (١) ٢٦٧
ريد ، هربرت Read, Herbert : (١) ٢٥ ، ١٣٩ ، ١٥٨ ، ١٦١ ،

١٧٣ ، ٢٠٨ ، ٢٧٢ ، ٢٧٣
(٢) ٢٦ ، ١٠٣ ، ١٢٥ ، ١٧٠ ، ١٧٦ ، ٢٤٦
ريز ، ليزيت وودورث Reese, Lizette Woodward : (١) ١١٥ ، ١١٦
ريز ، هـ. إ. Reese, H. E. : (١) ٢٧٦ هـ
ريل ، ألويس Riegl, Alois : (٢) ٨٥
ريلكه Rilke, Rainer Maria : (١) ٤٨ (٢) ٢١٧
رينان ، جوزف ارنست Renan, Joseph Ernest : (١) ٢٥
رينوار Renoir, F. A. : (١) ٣٠٣

ـ ز ـ

زابل ، مورتن دوين Zabel, Morton Dauwen : (٢) ٢١٩ ، ٢٥٩
زايسنغ ، ادولف Zeising, Adolf : (٢) ١٥٠
زنسر ، هانس Zinsser, Hans : (١) ١٨٦
زوننشاين ، إ ، أ . Sonnenschein, E. A. : (٢) ١٥٦

ـ س ـ

سافو Sappho : (١) ١١٧
سانتيانا ، جورج Santayana, George : (١) ٧٨ ، ١٤٦
(٢) ٢٨ ، ١٩٤ ، ٢٢٦
ساندبرغ ، كارل Sandburg, Carl : (١) ١٨٥ (٢) ٣٣ ، ٥٣
سانفورد ، جون Sanford, John : (١) ١٦٩
سبارو ، جون Sparrow, John : (٢) ١١١
سبندر ، ستيفن Spender, Stephen : (١) ٨٣ هـ ، ١٧١ (٢) ١٧١

سبنسر ، ادمند Spenser, Edmund : (١) ١١٦ ، ١٢٠ ، ١٧٠
(٢) ٨٣ ، ٨٤
سبنسر ، ثيودور Spencer, Theodore : (١) ١٢٧ ، ٣١١ ، ٣٢٥
(٢) ٣٦
سبنسر ، هربرت Spencer,Herbert : (٢) ١٥٠
سبيرجن ، كارولاين Spurgeon, Caroline F. E. : (١) ١٧٤ ، ٢٦١ ،
٢٨٦ ـ ٢٩١ ، ٢٩٣ ، ٢٩٤ ، ٢٩٦ ، ٢٩٨ ، ١ ٣ ـ ٣١٤ ،
٣٢٠ ، ٣٢٦ ، ٣٢٨ ، ٣٣٠ ، ٣٣٢ ، ٣٣٥
(٢) ٢٦ ، ٣٨ ، ٦٠ ، ٦٦ هـ ، ٩٨ ، ١٧٠ ، ٢٠٢ ، ٢٤٦ ، ٢٤٨ ،
٢٥٠ ، ٢٥١
ستار ، مارك Starr, Mark : (١) ٤٢
ستالين ، جوزيف Stalin, Joseph : (١) ٦٦ ، ٦٧ ، ٧٤ (٢) ٢١٩
ستاو ، هاريت بيشر Stowe, Harriet Beecher : (١) ٢١٨
ستراشي ، ليتون Strachey, Lytton (١) ١٤٢ ، ٢٠٨
ستسمبروتس Stesimbrotus : (١) ٥٦
ستل ، كولن Still, Colin : (١) ٢٣٤
ستندال Stendhal : (١) ٥٧ هـ ، ١٢٣ ، ٢٣٥ ، ٢٧٤
ستوفر ، دونالد أ . Stauffer, Donald A. (١) ٣٣١ (٢) ٢٥٩
ستول ، إ . أ Stoll, E. E. : (١) ٢٥٤ ، ٣٢٦
ستيفنز ، جورج Steevens, George : (١) ٢٩٠ ، ٣١٥
ستيفنز ، ولاس Stevens, Wallace : (١) ٤٥ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ١٠١ ،
١٢٠ ، ١٢٤ ، ١٣٠ (٢) ٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ،
٢٤ ، ٣٠ ، ٣٦ ، ٤١ ، ٤٧ ، ٥٣ ، ٩٦
سدني ، فيليب Sidney, Sir Philip : (١) ١١٤ ، ١٢٠
(٢) ٦٢ ، ٦٧ ، ٨٤ ، ١٨٥
سرفانتس Cervantes, Saavedra Miguel de : (١) ١٢٣ ، ١٣٧ ، ٢٠٠

سقراط Socrates : (٢) ٢٠٦ ، ٢٢٧
سكارف ، فرنسيس Scarfe, Francis : (١) ٨٣ هـ ، ١٧١ (٢) ٢١٨
سكلتون ، جون Skelton, John : (٢) ١٣٧ ، ٣٣٠
سكوت ، سير ولتر Scott, Sir Walter : (١) ٨٢ ، ٢٠٦ (٢) ١٢
سكيت ، ولتر وليام Skeat, Walter William : (١) ٣٢٢
سلازار Salazar : (١) ١٥٧
سلوخور ، هاري Slochower, Harry (٢) ٨٨ ، ٢١٤ ، ٢١٦ ، ٢٥١ ، ٢٦٠
سمث ، برنارد Smith, Bernard : (١) ١٢٦
سمث ، ج . ألان Smith, J. Allen : (١) ١٦٨
سمث ، ج . اليوت Smith, G. Eliot : (١) ٢٨١
سمطس (الجنرال) Smuts, Jan Christian : (١) ٣٣٣
سنت بيف Sainte-Beuve, C. Augustine : (١) ٢٦ ، ٢٧ ، ٣١ ، ٦٥ ، ٨٣ ، ١٣٦ ، ١٩٥ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢١٣
سنيكا Seneca : (١) ٦١ ، ١٣٧ ، ١٣٩ ، ١٤٠ (٢) ٣٤
سوالو ، ألان Swallow, Alan : (١) ٩٧ هـ ، ١٠١ ، ١٢٥
سورل Sorel : (١) ١٧٣
سوفورين Suvorin : (١) ٣٠
سوفوكليس Sophocles : (١) ٤١ ، ٤٩ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٧٢ ، ٨٢ ، ١٥٩ هـ ، ٢٣٦ (٢) ٢٠٥
سويفت ، جوناثان Swift, Jonathan : (١) ٥٣ ، ١٦٥ ، ٢٠٠ (٢) ٨٢ ، ٨٣ ، ١٨٨
سوينبرن Swinburne, A. Charles : (١) ٨٢ ، ١٢٠ ، ١٣٥ ، ١٥٢ ، ٢١٣
سويني ، جون Sweeney, John L. : (٢) ٢١٩
سيتول ، ايدث Sitwell, Edith : (٢) ٩٦

سيتون ، آنيا Seaton, Anyà : (١) ٨٤
سيجفرد Siegfried : (١) ٢٣٣
السيّد Cid, The : (٢) ٣٤
سيفر ، ادوين Seaver, Edwin : (٢) ١٨٨
سيلون Silone : (١) ٨٥
سيلين ، لويس فردنند Céline, Louis Ferdinand : (٢) ٦٩ ، ٧٣
سيموندز ، جون ادنغتون Symonds, John Addington : (١) ٨٢ ، ١٩٠ ، ١٩٣ ، ٢١٣
سيمونز ، آرثر Symons, Arthur : (١) ٢٥ ، ١٤٢
سينانكور Sénancour, Étienne Pivert de : (١) ١٨٩ ، ١٩٠
سينتسبري ، جورج Saintsbury, George : (١) ١٩ ، ٥٥ ، ١٤٦

ـ ش ـ

شابمان ، جون جي Chapman, George : (١) ٥٣
شابيرو ، كارل Shapiro, Karl : (١) ٣٣١
شاتوك ، شارل Shattuck, Charles : (١) ٦٠
شتاين ، جرترود Stein, Gertrude : (٢) ٩٦
شتاينبك ، جون Steinbeck, John : (١) ٤٣ هـ (٢) ١٩٣ ، ٢١٦
شتكل ، و . Stekel, W. : (١) ٢٤٦ ، ٢٤٩ (٢) ٢٢٣
شرنغتون Sherrington, C. S. : (٢) ٢٢٤
شفـارتز ، ديلمور Schwartz, Delmore : (١) ٤٣ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٥٤ ، ٦٩ ، ١٥٥ هـ (٢) ٣٥ ، ٢١٨
شكلنغ ، لفن ل . Schùcking, Levin L. (٢) ١٥٣ ، ١٥٤
شللي Shelley, Percy Bysshe : (١) ٩٣ هـ ، ٩٤ ، ١٤٠ ، ١٤٢ ، ١٦٧ ، ٢٠٨ هـ ، ٢٥٨ ، ٢٧١ ، ٢٧٣ (٢) ٩٠ ، ١٨٥ ، ١٩٥

شلنج ، فردريك وهلم Schelling, F. W. von : (١) ٣٢٥
شلوش ، مارغريت Schlauch,Margaret : (٢) ١٠٤ ، ٢٢٤ ، ٢٤٦
شليجل ، اوغست وهلم Schlegel, A. W. von : (١) ٢٣٠
شمشون Samson : (١) ٢٠٤
شو ، برنارد Shaw, George Bernard : (١) ٣٩ ، ٤٠ ، ٦٥ هـ ، ١٤٢ ، ١٦٨ ، ١٧١ (٢) ٢٠٨
شوبنهاور ، آرثر Schopenhouer, Arthur : (١) ٦٧ ، ٢٠٧
شورر ، مارك Schorer, Mark : (١) ٢٠٨ (٢) ١٧٤
شوسر ، جيوفري Chaucer, Geoffrey : (١) ٥٧ ، ١١١ ، ١٣٧ ، ١٧٠ ، ٢٨٦ ، ٢٨٨ ، ٣٢٢ (٢) ٣٦
شيكسبير ، وليم S'iakespeare, William : (١) ٢٠ ، ٥٩ ، ٧٩ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٩٣ ، ٩٩ ، ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٧ ، ١٢٥ ، ١٣٩ ـ ١٤٢ ، ١٤٥ ، ١٤٩ ، ١٥٢ ، ١٥٩ ، ١٦١ ، ١٦٣ ، ١٦٤ ، ١٦٦ ، ١٧٦ ، ٢٠٩ ، ٢٣٤ ، ٢٦٦ ، ٢٧٦ ، ٢٨٣ ، ٢٨٤ ، ٢٨٦ ـ ٢٨٨ ، ٢٩٠ ـ ٣١١ ، ٣١٤ ـ ٣١٩ ، ٣٢٨ ـ ٣٣٢ ، ٣٣٤ ، ٣٣٥ (٢) ١٢ ، ٢٠ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٧ ، ٥٨ ـ ٦١ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٧٢ ، ٧٧ ـ ٨٠ ، ٨٥ ، ٩١ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٣٤ ، ١٧٠ ، ١٨٤ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ ، ٢٠٧ ، ٢١٥ ، ٢٤٣ ، ٢٤٤ ، ٢٦١
شيلر ، شارلس Sheeler, Charles : (١) ٢٢٤ ، ٢٣٧ ، ٢٤٠

ـ ص ـ

صاند ، جورج Sand, George : (١) ٢٧ (٢) ٨٥
صولو ، هربرت Solow, Herbert : (١) ٤٢

-ع-

عباس ، احسان : (١) ٣٨ هـ

-غ-

غاردنر ، وليم Gardiner, Justice William : (١) ٣٣٠
غاريت ، جورج Garrett, George : (٢) ٦٦ هـ
غاسقونيه ، جورج Gascoigne, George : (١) ٩٩ ، ١٠١
غاي ، جون Gay, John : (١) ١٦٥ (٢) ٧٣ ، ٨٢ ، ٨٣
غبون ، ادوارد Gibbon, Edward : (١) ١٢٥ ، ٢٠٧
غراتان ، كلنستون هارتلي Grattan, C. Hartley : (١) ١٢٠
غراهام ، مارتا Graham, Martha : (٢) ٢٤١
غراي ، توماس Gray, Thomas : (١) ٦٢ ، ١٦٦ (٢) ٧٣ ، ١٠٢
غرغوري ، هوراس Gregory, Horace : (١) ١٢٣ ، ١٧٠ ، ٢٨٣
(٢) ٢٢ ، ٢٥٩
غرفيل ، فلك Greville, Sir Fulke : (١) ٩٩
غريرسون ، هربرت جون كلفورد Grierson, Herbert John Clifford :
(١) ١٥٢
غريغ ، و . و . Gregg, W. W. : (١) ٣١٨ ، ٣٢٠
غريغوريوس الكبير Gregory the Great : (١) ٥٦
غريفز ، روبرت Graves, Robert : (١) ٢٧١ ، ٣٢٢
(٢) ٦٩ ، ٩٣ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ١٠٣
غريلي ، هوراس Greeley, Horace : (١) ٢١٤ ، ٢١٨ ، ٢٤٣
غريم (الأخوان) Grimm Brothers : (١) ٢٣٠

غرين ، غراهام Greene, Graham : (١) ٢٣٤
غرين ، هنري Green, Henry : (١) ٢٣٤
غلادستون ، وليم ايوارت Gladstone, William Ewart : (١) ١٤٢
غلوكس (غلوكون) Glaucus (Glaucon) : (١) ٥٦
غوباز Goebbels : (١) ٣٣٤
غوته Goethe, Johann Wolfgang von : (١) ٤٧ ، ١٢٣ ، ١٣٧ ، ١٤١ ، ٢٠٧ ، ٢٠٩ ، ٢٤٧ هـ ، ٢٥٢ (٢) ٢٠٨
غوج ، برنابه Googe, Barnabe : (١) ٩٩ ، ١٠١
غوس ، كرستيان Gauss, Christian : (١) ٧١
غوركي ، مكسيم Gorky, Maxim : (١) ١٨ ، ٨٢
غورمان ، هربرت Gorman, Herbert : (١) ٤١
غورنغ Goring : (١) ٣٣٤
غوغول ، نيكولاي Gogol, Nikolia : (١) ٦٣
غونكور (الأخوان) Goncourts, the : (١) ٢٧

ـ ف ـ

فاليري Valéry, Paul : (١) ٣٨ ، ٤٤ ، ١٣٦ هـ ، ١٨١
فان دين ، س . س . Van Dine, S. S. : (١) ٤٧
فان دورن ، كارل Van Dorer, Karl : (١) ١٩
فان دورن ، مارك Van Doren, Mark : (١) ١٩ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٢٧٥ ، ٣٢٣ (٢) ١٦ ، ١٧ ، ١١١
فاولي ، ولاس Fowlie, Wallace : (١) ٢٠٩ ، ٢٣٧
فايس ، ت . Weiss, T. : (١) ١٢٤ هـ ، ١٢٨ ـ ١٣٠

فايسباخ Weisbach, Werner : (٢) ٨٥
فايسمان Weismann : (١) ٢٥٣
فبلن ، ثورشتين Veblen, Thorstein : (١) ١١٦ ، ٢٠١
(٢) ٢٠٤ ، ٢١٠ ، ٢١٢ ، ٢١٣ ، ٢٢٢ ، ٢٣٠
فتزجرالد ، سكوت Fitzgerald, F. Scott : (١) ٤٥ ، ٧١ ، ٨٨ هـ ،
٨٩ ، ٢٣٥ ، ٢٤٨ هـ
فتزل ، لنكولن Fitzell, Lincoln : (١) ٩٧ هـ
فخنر ، غوستاف Fechner, Gustav : (٢) ١٥٠ ، ١٥١
فدمان كلفتون Fadiman, Clifton : (١) ٨٤
فرانس ، اناتول France, Anatole : (١) ٣١ (٢) ١١٣
فرانك ، ولدو Frank, Waldo : (١) ١٩ ، ٢٠ ، ١١٧ ، ٢١٠ ، ٢١١ ،
٢٧٤
فرانكو Franco : (١) ١٥٧
فراي ، روجر Fry, Roger : (١) ٤٥
فرايرن ، اميل Verhaern, Émile : (١) ٢٥١ ، ٢٥٧ ، ٢٦٧
فرتايمر ، ماكس Wertheimer, M. : (١) ٢٧٦ ، ٢٧٨ هـ (٢) ٢٢٤
فرجيل Vergil : (١) ١١٣ ، ٢٥٢ ، ٢٨١
فرغسون ، فرنسيس Fergusson, Francis : (١) ١٥٤ ، ٢٣٦ ، ٣٢٨
(٢) ٢٨ ، ٢١٤ ، ٢١٥ ، ٢٤٧ ، ٢٥١
فرناندز ، رامون Fernandez, Ramon : (٢) ٢١٤
فرنشسكا Francesca : (١) ٢٥٢
فرنفال ، ف . ج . Furnivall, F. J. : (١) ٣٢٢
فرنكلين ، بنجامين Franklin, Benjamin : (١) ١٦٧ ، ١٩١ ، ١٩٤ ،
٢٠١
فروست ، روبرت Frost, Robert : (١) ١٨٥ ، ١٩٧ (٢) ٤٣، ١٠٢
فروم ، اريك Fromm, Erich : (٢) ٢٠٨ ، ٢٦٠

فرويد ، سيجموند Freud, Sigmund (١) ١٥ ، ٢٩ ، ٦٥ ، ٦٧ ،
١٧١ ، ١٩٢ ، ١٩٤ ، ٢٠١ ، ٢١٥ ، ٢٣٥ ، ٢٤٦ _ ٢٤٩ ،
٢٥٣ ، ٢٥٦ _ ٢٥٨ ، ٢٦١ ٢٦٧ ، ٢٧٠ _ ٢٧٣ ، ٢٧٥ ،
٢٧٨ . ٢٨٠ ، ٢٨٢ ، ٢٨٣ ، ٢٨٥ ، ٢٩٧ ، ٢٩٨ ، ٣٠٧ ،
٣٠٩ ، ٣١٠
(٢) ٧٤ ، ٧٧ ، ٩٤ ، ١٦٧ ، ٢٠٨ ، ٢١٦ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ ،
٢٢٤ ، ٢٢٧ ، ٢٤٣ : ٢٤٧ ، ٢٦١
فري ، جونز Very, Jones : (١) ١٠٠ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٩ ، ١٢٩ ،
١٨٩ ه
فريزر ، جيمس ج . Frazer,Sir JamesG. : (١) ١٥ ، ٢٣٠ ، ٢٣١ ،
٢٣٣ _ ٢٣٥ ، ٢٨١ ، ٢٨٢ (٢) ٧٧ ، ٧٨ ، ٢٢٩
فلبس ، وليم ايون Phelps, William Lyon : (١) ٦٠
فلبوتس ، برتا Phillpots, Bertha : (١) ٢٩
فلتشر Fletcher, John : (١) ١١١
فُلر ، ج. ف. ك. Fuller, General J. F. C. : (١) ١٥٧
فلغنتيوس Fulgentius : (١) ٥٦
فلفلين ، ادوارد Wolfflin, Eduard : (٢) ٨٥
فللر ، مارغريت Fuller, Margaret : (١) ٢٧٤
فلوبير ، غوستاف Flaubert, Gustave : (١) ٢٧ ، ٤٥ ، ٤٩ ، ٨١ ،
٨٣ ، ٨٧ ، ١٧١ (٢) ١٨٤ ، ١٩٣
فلوطارخس Plutarch : (١) ١٤٥ ، ٣٠٢ ، ٣١٦
فندت ، فلهلم Wundt, Wilhelm : (٢) ١٥١
فنك ، مايك Fink, Mike : (١) ٢٢٠ ، ٢٢٣ ه
فنكلمان Winckelmann, Johann J. : (١) ٢٤ ، ١٧٤ ، ١٧٥
فنولوزا ، ارنست Fenellosa, Ernest : (١) ٦٠ (٢) ٢٣٣
فورتنبراس Fortinbras : (١) ٣٣٤

فورستر ، إ . م . Forster, Edward Morgan : (١) ١٧٧ ، ٢٧٣
(٢) ١٢٩ ، ١٧٣
فورنجر ، فلهلم Worringer, Wilhelm : (٢) ٨٥
فوكس ، رالف Fox, Ralph : (١) ٩٩ (٢) ١٠٨
فولتير Voltaire, Francois Marie Arouet : (١) ١١٣ ، ٢٠٠ ، ٢٠٩ ،
٢٤٣ (٢) ٢٢٢
فولستاف Falstaff : (١) ٣١٦ ، ٣٢٧
فولكنر ، وليام Faulkner,William : (١) ٢٦٩ (٢) ٢١٤ ، ٢١٧
فونتان Fontanes : (١) ٢٦
فيثاغورس Pythagoras : (١) ٦٦
فير ، إلزي البزابث Phare, E. Elizabeth (٢) ١٧١
فيرفاكس ، إدورد Fairfax, Edward : (١) ١٧٠
فيرنس ، هوراس هوارد (الأب) H. H. Furness (the elder) : (١)
٣١٥
فيرنس ، هوراس هـــوارد (الابن) H. H. Furness (the younger) :
(١) ٣١٥
فيكو Vico, Giovanni Battista : (١) ٢٤ ، ٦٤ ، ٢٣٠ ، ٢٤٦
(٢) ٣٩
فيلدنج ، هنري Fielding, Henry : (١) ٩٢
فيلوكتيتس Philoctetes : (١) ٦٧ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧٢
فيلون اليهودي PhiloJudaeus : (١) ٥٦
فينوس Venus (٢) ٩٨
فيون Villon, Fraçois : (١) ١٢٣ ، ١٣٧ (٢) ٣٤

ـ ق ـ

قابيل Cain : (١) ٢٥١

قيصر ، يوليوس Caesar, Julius : (١) ٢٦٦ ، ٣٣٤ (٢) ٢٣٥

ـ ك ـ

كابانيوس Capaneus : (٢) ١٥
كابل ، جيمس برانش Cabell, James Branch : (١) ٤٥ ، ٦١ ، ١٦٨
كاتولّس Catullus : (١) ١١٧ (٢) ٣٤
كاربنتر، رايس Carpenter, Rhys : (١) ٣١٢
كارتر ، إ . هـ . Carter, E.H. : (١) ٤٥ (٢) ١٦٥
كارلنجر Karlinger : (٢) ٨٥
كارليل ، توماس Carlyle, Thomas : (١) ١٢٥ ، ١٦٨ ، ٢٠٦
كارول ، لويس (اسم مستعار لدودجسون) Carroll, Lewis : (١) ٣٣ ، ٣٤
(٢) ٧٣ ، ٧٤ هـ ، ١٩٣
كاريل ، الكسيس Carrell, Alexis : (١) ١٨٦
كازانوفا Casanova : (١) ٤٩ ، ٥٢ ، ٥٤
كازين ، ألفرد Kazin, Alfred : (٢) ٤٣ ، ١٠٤ ، ٢١٩
كاسيوس Cassius : (١) ٢٦٦
كافكا ، فرانتز Kafka,Franz : (١) ٤٨ ، ٥٩ ، ٨٥ ، ٢٠٩ ، ٢٣٤ ، ٢٨٢ (٢) ٦٩ ، ١٩٦ ، ٢١٢ ، ٢١٧ ، ٢٦٠
كالفرتون ، ف . ف . Calverton, V. F. : (١) ٣٣ ، ٢١١
كامبيون ، توماس Campion, Thomas : (١) ٩٩
كانبي ، هنري سيدل Canby, Henry Seidel : (١) ١٩
كانت ، امانويل Kant, Immanuel : (١) ٢٨٧
كبلنج ، روديارد Kipling, Rudyard : (١) ٤٩ ـ ٥١ ، ٥٤ ، ١٣٩ ، ١٥٦ ، ١٨٠

كتردج ، جورج ليمان Kittredge, George Lyman : (١) ٣٢٢
كدر ، الفرد Kidder, Alfred : (٢) ٢٣٩
كزابتري ، لوتا Crabtree,Lotta : (١) ٢١٩
كرابسي ، ادليد Crapsey, Adelaide : (١) ٩٦
كراشو ، رتشارد Crashaw, Richard : (٢) ٦٣
كرافت ـ ابن ، ريشارت فون Krafft-Ebing, R. von : (١) ٧٧
كرتش ، جوزف وود Krutch.Joseph Wood : (١) ٢٠٩ ، ٢٧٤
كرمول Cromwell : (١) ٣٣٣ (٢) ٩٠
كرنب ، رودلف Carnap, Rudolph : (٢) ١٥٤ ، ١٥٥ ، ٢٢٥
كروسبي ، هاري Crosby, Harry : (١) ٢٣٩
كروكت ، ديفي Crockett, Davy : (١) ٢٢٠ ، ٢٢٣ ، ٢٢٥ ، ٢٣٨ ، ٢٤١
كرولي ، أ إ . Crawley, A.E. : (١) ٢٣٠ ، ٢٣١
كرولي ، هربرت Croly,Herbert : (١) ٢١٤
كرين ، ستيفن Crane,Stephen : (١) ٢٣٩
كرين ، هارت Crane, Hart : (١) ٩٠ هـ ، ٩٣ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٦٩ ، ١٧٥ ، ٢٠٩ (٢) ١١ ، ١٨ ، ٢٠ ، ٢٣ ، ٢٥ ، ٣٠ ، ١٠٥ ، ١٨٨
كفلكنتي Cavalcanti, Guido : (١) ٦١ (٢) ٣٥
كلنجندر ، ف . ج Klingender, Francis Donald : (٢) ١٧٢
كليوبترا Cleopatra : (١) ٢٥٢ ، ٣١٧
كمبل ، جوزف Campbell, Joseph : (١) ٦٠ ، ٢٣٦
كمبل ، هاري م . Campbell, Harry M. : (١) ١٥٣
كمروف ، مانويل Komroff, Manuel : (١) ١١٧
كمنجز Cummings, E. E. : (١) ١٩٥
(٢) ١١ ، ١٤ ، ١٨ ، ٢٤ ٣٨ ، ٩٦

كنج ، ادوارد King, Edward : (٢) ٨٩
كوبر ، فنيمور Cooper, James Fenimore : (١) ١٠٣ ــ ١٠٥ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١١٦ ، ١٦٨ ، ٣٢٣ ، ٣٢٤ (٢) ١٥٢
كوبر ، لين Cooper, Lane : (١) ٣٢٣ ، ٣٣٥
كوبي ، لورنس س. Kubie, Lawrence S. : (١) ٢٦٩
كوتشر ، بول هـ . Kocher, Paul H. : (٢) ٦٩
كوخولين Cuchulain : (١) ٢٣٣
كودول ، كريستوفر Caudwell, Christopher : (١) ٢٣٤
(٢) ١٠٨ ، ١٢٧ ، ١٦٣ ، ١٧٢ ، ١٨١ ، ١٩٥ ، ٢٤٦ ــ ٢٥٠ ، ٢٥٦
كورزبسكي ، ألفرد Korzybski, Alfred : (٢) ١٥٥ ، ٢٢٥
كورلي ، ماري Corelli,Marie : (٢) ٣١ ، ٢٤٤
كورنفورد ، ف . م . Cornford, F. M. : (١) ٢٨ ، ٢٣١ ، ٢٨١ (٢) ٧٨ ، ٢٢٩
كورني Corneille : (١) ٨٣
كوستيلف Kostyleff : (١) ٢٧١
كوفكا ، كرت Koffka, Kurt : (١) ٢٧٦ ، ٢٧٨ هـ (٢) ٢٢٤
كوك ، أ . ب . Cook, A. B. : (١) ٢٨ ، ٢٩ ، ٢٣١ ، ٢٣٢ (٢) ٢٢٩
كوكتو Cocteau, Jean : (٢) ٢١٥
كولدول ، ارسكين Caldwell, Erskine : (١) ٢٦٩
كولردج ، صمويل تيلر Coleridge, Samuel Taylor : (١) ٩ ، ١١ ، ٢٥ ، ٤٨ هـ ، ٦٥ ، ٨٣ ، ١١٣ ، ١٢٩ ، ١٦٧ ، ١٧٤ ، ٢٠٦ ، ٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٢٥٧ ، ٢٥٨ ، ٢٦٠ ، ٢٦١ ، ٢٧٠ ، ٢٧١ ، ٢٨٩ ، ٣٢١ ، ٣٢٢ ، ٣٢٤ ، ٣٢٧ ، ٣٣١
(٢) ٢٦ ، ٣٠ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ١٠٥ ، ١١٤ ، ١٢٠ ، ١٢٣ ، ١٢٥ ،

١٤٨ ـ ١٥٠ ، ١٥٨ ـ ١٦٠ ، ١٦٧ ، ١٧٣ ، ١٧٦ ، ١٩٢ ،
١٩٦ ، ٢٠٧ ، ٢١٠ ـ ٢١٢ ، ٢١٨ ، ٢٢٧ ، ٢٣٠ ، ٢٤٨ .
كولي ، مالكولم Cowley, Malcolm : (١) ٤٦ ، ٧٩ ، ٢٣٩
(٢) ٢١ ، ٢٢ ، ٢٥ ، ٣٨ ، ٢١٤ ، ٢٥١
كومب ، فولتير Combe, Voltaire : (١) ٢٢٦
كومستك ، أنتوني Comstock, Anthony : (١) ١٧٠
كونت ، أوغست Comte, Auguste : (١) ٣٣ ، ١٦٢
كوندل ، هنري Condell, Henry : (٢) ٦٠
كونراد ، جوزف Conrad, Joseph : (٢) ٣٧
كونفوشيوس Confucius : (٢) ١٧٥ ، ٢٣٩
كونيل ، بيتر Quennell, peter : (١) ٢٠٨
كوهلر ، ولفغانغ Köhler, Wolfgang : (١) ٢٥٧ ، ٢٧٦ (٢) ٢٢٤
كويستلر ، آرثر Koestler, Arthur : (١) ٨٥ (٢) ٣٨
كيتس ، جون Keats, John : (١) ٨٢ ، ٨٣ ، ١٣٥ ، ١٤١ ، ١٦٦ ،
١٧٦ ، ٢٧١ ، ٢٨٨ ـ ٢٩٢ ، ٣٢٢ ، ٣٣١
(٢) ١٠٢ ، ١٨٤ ، ١٩٥
كيركجرد ، سورين Kierkegaard, Soren : (٢) ١٩٦ ، ٢١٢
كين ، رتشارد م. Kain, Richard M. : (١) ٤٣ ه

ـ ل ـ

لاردنر ، رنج Lardner, Ring : (١) ٥١ ، ٥٢ ه
لاسال ، فردنند Lassalle, Ferdinand : (١) ٥٥
لافوازييه Lavoisier : (١) ٣٣
لافورج ، رينيه Laforgue, René : (١) ١٩٨ ، ٢٦٨

لافونتين La Fontaine : (١) ٨٢
لام ، تشارلس Lamb,Charles : (١) ٥٣ ، ١٣٥ ، ٢٦٠ ، ٢٦١
(٢) ١٠٢ ، ١٥٩
لامرتين Lamartine : (١) ٨٢
لانج ، اندرو Lang,Andrew : (١) ٢٣٠ ، ٢٣١
لاندور ، ولترسفج Landor, Walter Savage : (١) ١١٣
لانيير Lanier : (١) ٨٢
لاهارب La Harpe : (١) ٢٧
لايرتس Laertes : (١) ٣٣٤
لدفغ ، اميل Ludwig : (٢) ٢٣٧
لسنج Lessing,G.E. : (١) ٢٤ ، ٢٦ (٢) ٢٣٣
لفجوي ، آرثر أ Lovejoy,Arthur O : (١) ٣٢٤ ، ٣٢٥ ، ٣٣١
(٢) ٢١٠
لفن ، كرت Levin,Kurt : (١) ٢٧٨
لكريتس Lucretius : (٢) ١٩٣
لمبروزو Lombroso : (١) ٦٧
لنايوس Linnaeus : (٢) ٢٣٠
لندسي ، جاك Lindsay, Jack : (٢) ٢٦٠
لنكولن ، ابراهام Lincoln, Abraham : (١) ٢٢٠
لنون ، فلورنس بيكر Lennon, Florence Becker : (١) ٣٣ ، ٣٤
لوترمونت Lautrèamont : (١) ١٧١
لوثر ، مارتن Luther, Martin : (١) ٣٢٠
لوركا Lorca (٢) ٢١٥
لورنتيوس Laurentius : (٢) ١٤
لورنس ، ت . أ . Lawrence, Thomas Edward : (٢) ١٦ ، ١٩ ،
٢٠ ، ٢١

لورنس ، د . ه . Lawrence, David Herbert : (١) ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٧ ، ١١٧ ، ١٣٥ ، ٢٣٥ – ٢٣٧ ، ٢٥٢ ، ٢٨٢ ، ٢٨٣ ، ٣٣٣ (٢) ٢٥ ، ٣٢ ، ٩٥ ، ١٢٤ ، ١٨٨ ، ٢٠٩ ، ٢١٥

لوسي ، توماس Lucy, Sir Thomas : (١) ٣٣٠

لوك ، جون Locke, John : (١) ١٨٩ ه ، ٢٩٤

لوكاس (ف . ل .) Lucas, F. L. : (١) ٣٢٥ (٢) ١١١

لونجفلو Longfellow, Henry Wadsworth : (١) ٣٠ ، ٨٢ ، ٢١٤ ، ٢٢٨ ه (٢) ١٥٢

لونجينوس Longinus : (١) ٢٦٠ (٢) ١٤٦ ، ١٤٧

لوول ، ايمي Lowell, Amy : (١) ٨٨

لوول ، جيمس رسل Lowell, James Russell : (١) ٣٠ ، ٨٢ ، ٨٨ ، ١٩٦ ، ٢١٥ ، ٢١٦ (٢) ١٠٣ ، ١٥٢

لوول ، روبرت Lowell, Robert : (٢) ٤٢

لوي ، مينا Loy, Mina : (١) ١١٧

لويزون ، لودفج Lewisohn, Ludwig : (١) ٣٠ ، ٢٠٤ ، ٢٧٥

لويس ، جانيت Lewis, Janet : (١) ٩٦

لُويس ، جـــون لفنجستون Lowes, John Livingston : (١) ٢٥١ ، ٢٥٧ ، ٢٥٨ ، ٢٨٩ ، ٢٩٤ ، ٣٠٧ ، ٣٢٠ ــ ٣٢٤ ، ٣٣٠ ، ٣٣١ (٢) ٢٤٦

لويس ، سنكلير Lewis, Sinclair : (١) ٧٦ ه

لويس ، وندهام Lewis, Wyndham : (١) ٤٥ ، ١١٧ ، ١٦٢

ليزت ، فرانتز Liszt, Franz : (٢) ١٤٥

ليفز ، ف . ر . Leavis, F.R. : (١) ٨٣ ه ، ١٦٣ ، ١٦٥ ، ٢٤٤ (٢) ٨٠ ، ١٠٧ ــ ١١٠ ، ١٢٩ ، ١٧١ ، ١٧٣

ليفز ، ك . د . Leavis, Q.D. (٢) ١٠٧

ليفز (السيدة) Mrs. Leavis : (٢) ١٥٤

ليفن ، رتشارد Levin, Richard : (١) ٦٠ .
ليفن ، هاري Levin, Harry : (١) ٤٣ م (٢) ٤٣
ليميتر ، جول Lemaître, Jules : (٢) ١١٣
لينين Lenin, V.I. : (١) ٧٩ (٢) ١١٣

— م —

مابي ، هاملتون رايت Mabie,Hamilton Wright : (١) ١٩٥
ماثيسون ، ف . أ Matthiessen, F.O. : (١) ٨٣ م ، ١٠٩ ، ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٥٠ ، ١٥٩ ، ١٧٤ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨٢ ، ١٩٣ ، ٢٠٨ ، ٢١٠ ، ٣٢٥ (٢) ٣٦ ، ٣٧ ، ١٧٢ ، ٢٤٦ ، ٢٥٩
ماذر ، كتن Mather,Cotton : (١) ١٠٧
مارفل ، أندرو Marvell,Andrew : (١) ٩٩ (٢) ٧٢ ، ٧٣ ، ٨٠ ، ٨١ ، ١٠٦
مـــاركس ، كارل Marx, Karl : (١) ١٥ ، ٥٥ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ١٦٨ ، ٢٠١ ، ٢١٤ ، ٢٣٥
(٢) ٧٤ ، ٧٧ ، ١٠٨ ، ١٩٧ ، ٢٠٤ ، ٢١٠ ، ٢١٣ ، ٢١٦ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٢٢٧ ، ٢٤٧ — ٢٤٩
مارلو ، كريستوفر Marlowe, Christopher : (١) ٦١ ، ١٥٢ ، ٢٣٤ ، ٢٩٨ ، ٣٠٣ ، ٣٣٠ (٢) ٧٧ ، ٢١٦
ماريت ، ر . ر . Marett R. R. : (١) ٢٨١
ماريتان ، جاك Maritain, Jacques : (٢) ٢١٤
مارين ، جون Marin, John : (١) ٢٢٩
ماسترز ، ادجار لي Masters, Edgar Lee : (٢) ٥٣
ماسنغر ، فيليب Massinger, Philip : (١) ١٥٢ ، ٣٠٣

ماسي ، جون Macy, John . (١) ٣٩ ، ١٠٧
ماك المونز ، روبرت Mc Almon, Robert : (١) ٥٣
ماكنيس ، لويس Macneice, Louis : (١) ٣٢ ، ٨٣ هـ
ماكولي Macaulay, Thomas Babington : (١) ١١١ ، ١١٤ ، ٢٠٦
مالرميه ، ستيفان Mallarmé, Stéphane : (١) ٤٥
مالرو ، اندريه Malraux, André : (١) ٨٥
مالون ، ادوار Malone, Edward : (١) ٣١٥
مالينووسكي ، برونسلاف Malinowski, Bronislaw : ( ) ٢٣٤ ، ٢٥٣
(٢) ١٦١ ــ ١٦٣ ، ٢٠٥ ، ٢٢٩
مان ، توماس Mann, Thomas : (١) ٤٨ ، ٦٧ ، ٢٣٥ ، ٢٨٢ ، ٢٨٣
(٢) ٩١ ، ١٨٤ ، ١٨٥ ، ١٩٩ ، ٢٠٠ ، ٢١٦ ، ٢٣٧ ، ٢٦٠ ،
٢٦١
ماترلنك Maeterlinck : (١) ١٣٨
مردث Meredith : (١) ٤٠ هـ ، ٨٣
مردوك ، كنث ب . Murdock, Kenneth B. : (٢) ٣٦
مركيد Mercade : (١) ٣١٩
مري ، جلبرت Murray, Gilbert : (١) ٢٨ ، ٢٣١ ، ٢٣٣ ، ٢٨١ ،
٣٣٠ (٢) ٢٢٩
مري ، جون مدلتون Murry, John Middleton : (١) ٣١ ، ٢٩١ ،
٣٣٣ ، ٣٣٥ (٢) ٢٦
مريمونت ، مورتون أف Merrymount, Morton of : (١) ١٦٩
المسيح Christ : (١) ٢٣٣ ، ٣٣٤ (٢) ٦٣
مكارثي ، ماري McCarthy,Mary : (١) ٤٢ ، ٧٥
مكدوغل ، وليام McDougall, William : (١) ٣١٠ (٢) ١٨٦ ، ٢٢٣
مكردي ، ج . ج . MacCurdy, G. G. : (١) ٣١٠
ملك كلنتوك MacClintock : (١) ٢٦

مكليش ، ارشيبولد Macleish, Archibald : (١) ٧٤ ، ٩٨ ، ١٨٥
مكمري ، جون Macmurray, John : (١) ٢٨٠
مكنيس ، لويس MacNeice, Louis : (٢) ١٠٣
مكيافللي ، نيقولو Machiavelli, Niccolo : (١) ١٣٧ ، ١٤٠
(٢) ١٩٧ ، ٢٢٢
مل ، جون ستيوارت Mill, John Stuart : (٢) ١٢٠ ، ١٦٠ ، ١٦١
ملتن ، جون Milton, John : (١) ٨٢ ، ٨٣ ، ٩٣ ، ٩٦ ، ١١٧ ، ١٣٤ ،
١٦٣ ـ ١٦٦ ، ١٧٠ ، ١٨٢ ، ٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٣٢٢ ، ٣٣٤
(٢) ٧٣ ، ٨٦ ، ٨٩ ، ١٨٨ ، ٢٠١
ملفل ، هرمان Melville, Herman : (١) ٨٢ ، ٨٣ ، ٩٢ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ،
١٠٧ ، ١٠٩ ـ ١١١ ، ١٦٨ ، ١٧٥ ، ١٩٤ ، ١٩٦ ، ٢٧٤
(٢) ١٠ ، ١١ ، ١٩ ، ٣٧ ، ٥٠
ملر ، هربرت Muller, Herbert : (٢) ١٠٣ ، ١٧٣ ، ١٨٢ ، ٢١٩
ممفورد ، لويس Mumford, Lewis : (١) ١٨٥ ، ١٩٧ ، ٢١٠ ، ٢٧٤
منسون ، غورهام Munson, Gorham : (٢) ٢١٩
منشيوس Mencius : (٢) ١٢٤ ، ١٧٤ ـ ١٧٦
منكن ، آدا Menken, Adah : (١) ٢١٩
منكـن ، هـ . ل . Mencken, Henry Louis : (١) ٤٠ ، ٤٧ ، ٦١ ،
١١٥ ـ ١١٧ ، ١٢٩ ، ٢٣٩ (٢) ٣٧
موتلي ، جون Motley. John : (١) ١٦٨ ، ١٩٥ ، ١٩٦
مور ، ادلين More, Adelyne : (٢) ١٢١
مور ، بول إلمر More, Paul Elmer : (١) ١٥٢
مور ، ت . ستيرج Moore, T. Sturge : (١) ٩٤ ، ٩٧ ، ١١٠ ، ١٢٧ ،
١٧٣
مور ، جورج Moore, George : (١) ٨٣
مور ، مـاريان Moore, Marianne : (١) ٤٥ ، ٩٣ ، ٩٨ ، ١١٧ ،

١٣٦ (٢) ١٨ ، ١٩ ، ٢٥ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٩٦
موراس ، تشارلس Maurras, Charles : (١) ١٥٥ هـ ، ١٨٢
مورغان ، شارلس Morgan,Charles : (١) ٢٥٢
مورغان ، موريس Morgann, Maurice : (١) ٣٢٩
مورلي ، جون Morley, John : (٢) ١٤٧
موريس ، شارلس و . Morris, Charles W. : (٢) ١٥٤ ، ١٥٥، ٢٢٥
موسى Moses : (١) ٢٣٣ ، ٢٧٣
موسوليني ، بنيتو Mussolini, Benito : (١) ١٥٥ هـ ، ١٥٧
موليير Molière : (٢) ٨٢
مونتز ، لولا Montez, Lola : (١) ٢١٩
مونتسكيو ، تشارلس دي Montesquieu, Charles de : (١) ٢٤ ، ٢٥
مونتين ، ميشيل دي Montaigne, Michel de : (١) ١٤٠
(٢) ٢٢ ، ٢٣ ، ٣١
موير ، كنث Muir, Kenneth : (١) ٣١٢
ميد ، جورج هربرت Mead, George Herbert : (٢) ٢٢٢
ميرسكي ، د. س. Mirsky, D. S. (١) ٤٢
ميزنر ، آرثر Mizener, Arthur : (٢) ١٠٣ ، ١٥٤ ، ١٨٢ ، ٢١٩
ميشليه ، جولز Michelet, Jules : (١) ٢٥ ، ٢٦
ميلر ، هنري Miller, Henry : (١) ٤٨ ، ٢٣٧
ميلر ، يواقين Miller, Yoaquin : (١) ١٩٥
ميلي ، ادناسنت فنسنت illay, Edna St. Vincent : (١) ٤٧ ، ٤٨
مينالوس Menelaus : (١) ٦٨ هـ

ـ ن ـ

نابوكوف ، فلاديمير Nabokov, Vladimir : (١) ٤٢ ، ٦٢ ، ٦٣

نابوليون Napoleon : (٢) ٣٥ ، ١٨٤
نايت ، ج . ولسون Knight, G. Wilson : (١) ٢٣٤ ، ٢٥٧ ، ٢٩٣ ،
٣٠٧ ، ٣٢٦ ، ٣٣٠ ، ٣٣٣ ـ ٣٣٥
(٢) ٢٦ ، ٣٧ ، ١٧٢ ، ١٧٤ ، ٢٤٦
نايتس ، ل . ك . Knights, L. C. : (١) ٣٢٧ ، ٣٣٠
(٢) ١٠٧ ـ ١١٠ ، ١٧١
نبتون Neptune : (٢) ٢٣٣
نرفال ، جرارد دي Nerval, Gérard de : (١) ١٧١
نوت ، الفرد Nutt, Alfred : (١) ٢٣٣ ، ٢٦٥
نورداو ، ماكس Nordau, max : (١) ٢٠٧
نوماد ، ماكس Nomad, max : (١) ٤٢
نيتشه Nietzsche, Friedrich : (١) ٦٧ ، ٢٠٧ ، ٢٠٩
(٢) ١٨٧ ، ١٨٨ ، ١٩٧ ، ٢١٩ ، ٢٢٦
نيرون Nero : (١) ٩٣
نيكلسون ، مردث Nicholson, Meredith : (٢) ٣٥
نيكلسون ، هوبرت Nicolson, Hubert : (٢) ١٧٢
نيو بطليموس Neoptolemus : (١) ٦٩ هـ
نيومان ، جون هنري (الكاردينال) Newman, John Henry, Cardinal
: (١) ١١٤ (٢) ٣٥

ـ هـ ـ

هارتلاند ، إ . س . Hartland, E. S. : (١) ٢٣٠ ، ٢٣١
هارتلي ، دافيد Hartley, David : (١) ٢٦٠
هارتلي ، هيلين Hartley, Helene : (٢) ١٥٣
هارتمان ، نيكولاي Hartman, Nicolai : (١) ٢٨٠

هاردي ، توماس Hardy Thomas : (١) ٨٣ ، ٩٦ ، ٩٨ ، ١١٧ ، ١٦٥ ، (٢) ٣٦ ، ٤٣ ، ٥٠ ، ١٢٤
هارنغتون ، جون Harington, Sir John : (١) ٥٦
هاريسون ، جين إلن Harrison, Jane Ellen : (١) ٢٨ ، ٢٢٠ ، ٢٢١ ، ٢٣١ ـ ٢٣٤ ، ٢٤٠ ، ٢٨١ ، ٣٠٩ (٢) ٢٢٩ ، ٢٤٦
هازلت ، وليام Hazlitt, William : (١) ١٣٥ ، ٢٩٣ ، ٣٢٧ (٢) ٨٣ ، ١٠٢ ، ٢١٠
هامت ، داشيل Hammett, Dashiell : (٢) ٣١ ، ٢٤٤
هانمر Hanmer : (١) ٣١٥ ، ٣١٦ ، ٣١٨
هاولز ، وليم دين HoWells, William Dean : (١) ١١٥ ، ١٩٥ ، ٢٢٠ ، ٢٤٢
هايني Heine : (١) ١٢٣
هتلر ، أدولف Hitler, Adolf : (١) ١٥٧ ، ١٨٦ ، ٣٣٣ ، ٣٣٤ (٢) ١٩٢ ، ٢٣٥ ، ٢٦١
هجل ، جورج و . ف . Hegel, George W. F. : (١) ٢٧ (٢) ٢٢٧
هربرت ، جورج Herbert, George : (١) ١٠٩ (٢) ١١٠
هرد (الاسقف) Hurd, Bishop : (٢) ٨٥
هردر ، جوهان جوتفريد فون Herder, Johann Gottfreid Von : (١) ٢٤ ، ٢٧ ، ٦٤ ، ٢٣٠ ، ٢٣٧
هرقل Hercules : (١) ٥٦ ، ٦٨ هـ ، ٢٢٥
هرنغ ، إيوالد Hering, Ewald : (٢) ١٥٠
هريك ، روبرت Herrick, Robert : (١) ٩٩ ، ١٦٥
هسمان ، الفرد ادوارد Housman, Alfred Edward : (٢) ٥٣
هكس ، غرانفل Hicks, Granville : (١) ٦٩ ، ٧٥ ، ٨٠ ، ١٨٢ ، ٢١١ (٢) ٢٢ ، ٢٥ ، ٤٣ ، ٤٤
هكسلي ، ألدوس Huxley, Aldous : (١) ١٤٢

هل ، كرستوفر Hill, Christopher : (٢) ٢١٨
هلمهولتز ، هرمان فون Helmholtz, Herman Von : (٢) ١٥٠
هملتون ، الكسندر Hamilton, Alexander : (١) ١٩٥
همنج ، جون Heminge, John : (٢) ٦٠
همنجوي ، ارنست Hemingway, Ernest : (١) ٤٩ ، ٥٢ ، ٥٤ ، ٢٦٩
(٢) ١٨٨ ، ١٩٥ ، ٢١٤ ، ٢١٧
هنّا ، مارك Hanna, Mark : (١) ٢٣٩
هنري ، أ. Henry, O. : (١) ٤٧
هنري ، جون Henry, John : (١) ٢٢٩
هنكر ، جيمس جيبونز Hunker, James Gibbons : (١) ٤٠ ، ٢١٠
هنكن ، اميل Hennequin, Emile : (٢) ١٥١
هنلي ، وليام أرنست Henley, William Ernest : (١) ٢٤٩ ه
هوايتهد ، الفرد نورث Whitehead, Alfred North : (١) ٢٨٠
هوبز ، توماس Hobbes, Thomas : (١) ١٣٤ ، ٢٦٠ (٢) ٢٢٢
هوبكنز ، جرارد مانلي Hopkins, Gerard Manley : (١) ٥٨ ، ٩٣ ،
٩٤ ، ١٢٢ ، ١٥٠ ، ١٥٤ ، ١٥٨ ، ١٦٥ ، ١٧١ .
(٢) ٦١ه ، ٩٥، ١٢٩، ١٣٥
هوتسون ، ج لسلي Hotson, J. Leslie : (١) ٣٣٠
هوثورن ، ثانييل Hawthorne, Nathaniel : (١) ٨٣ ، ٩٢ ، ١٠٣ —
١٠٥ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١٢٣ ، ١٣٣ ، ١٣٧ ، ١٦٨ ، ٢٠٣ ه ،
٢٠٩ ، ٢١٨ ، ٢٢٠ (٢) ١٥٢
هود ، روبن Hood, Robin : (١) ٢٣٣
هوديني Houdini : (١) ٨٠
هوراتيو Horatio : (١) ٣١٩
هوراس Horace : (١) ٢٦٠
هورتن ، فيليب Horton, Philip : (١) ٢٠٩

هوغو ، فكتور Hugo, Victor : (١) ٥٧ هـ
هوفمان ، فردريك ج Hoffman, Frederick G. : (١) ٢٨٢
هوك ، سدني Hook, Sidney : (١) ٤٢ ، ٦٦ (٢) ٢١٩
هولمز ، أوليفر وندل Holmes, Oliver Wendell : (١) ٨٢ (٢) ١٥٢
هوميرس Homer : (١) ٢٤ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ١٣٧ ، ١٤٣ ، ١٧١ ، ٢٣١ ، ٢٥١ ، ٣١٤ (٢) ١٩٣
هويسمان Huysmans : (٢) ٢٠٢
هيث Heath : (١) ٣١٧
هيرغيشايمر ، جوزف Hergesheimer, Joseph : (١) ٤٥
هيرودوتس Herodotus : (١) ١١٦ (٢) ١٤٧
هيلانة Helen : (١) ٢٥٢
هيوم ، ت . ل . Hulme, Thomas Ernst : (١) ١٥٤ ، ١٧٢ ، ١٧٣
هيوم ، دافيد Hume, David : (٢) ١٩٦ ، ٢٠١

— و —

واتسن ، ج . ب . Watson, J. B. : (٢) ٢٢٤
وارتون ، ادث Wharton, Edith : (١) ٤٩ ، ٥٢ ، ٥٤ ، ٩٢
والبول ، هيو ر . Walpole, Hugh R. : (٢) ٩٥
والتون ، ايزاك Walton, Izaak (١) ٢٠٥ (٢) ٨٤
وايت ، نيومان آيفي White, Newman Ivey : (١) ٢٢٦
وايتر ، والتر Whiter, Walter : (١) ٢٦١ ، ٢٩٣ ، ٢٩٤ ، ٢٩٦ ، ٣٠١ ، ٣٠٢ ، ٣٠٩
وايتسايد ، توماس Whiteside, Thomas : (٢) ١٥٧ هـ
وايلد ، اوسكار Wilde, Oscar : (١) ٦٣ ، ٨٥ ، ١٤٢
وبل ، ت . ك . Whipple, T. K. : (١) ٨٨ ، ٢٠٨ ، ٢١٠

وبلي ، تشارلس Whibley, Charles : (١) ١٥٢
وتكت ، و . ب . Witcutt, W. P. : (١) ٢٤٩ ه
وتمان ، والت Whitman, Walt : (١) ٨٢ ، ٨٣ ، ٩٨ ، ١٤٠ ، ١٦٧ ،
١٩١ ، ١٩٤ ، ١٩٦ ، ٢٠٩ ، ٢٧٥ (٢) ٣٤ ، ١٩٧
وذرز ، جورج Withers, George : (٢) ٨٤
وربرتون ، وليام Warburton, William : (١) ٣١٥ (٢) ٨٥
ورتام ، فريدريك Wertham, Frederick : (٢) ١٥٢
وردزورث ، وليـام Wordsworth, William : (١) ٨٣، ٩٦ ، ١٦١ ،
١٦٦ ، ٢٠٨ ، ٢٧٣ ، ٢٨٧ ، ٣٢٣ ، ٣٢٤ ، ٣٣١
(٢) ٦٨ ، ١٤٨ ، ١٩٥ ، ٢٥٩
ورن ، أوستن Warren, Austin : (٢) ٢١٩
ورن ، روبرت بن Warren, Robert Penn : (١) ١٦٢ : ١٦٦ ، ١٦٧ ،
٢٤٤ ، ٣٢٣ ه
(٢) ١٠١ ، ١٠٣ ، ١٠٦ ، ١٧٣ ، ١٩٣ ، ١٩٦ ، ٢١٨ ، ٢٤٧
وست ، اليك West, Alick : (٢) ٧٤ ، ١٧٢ ، ٢٤٦
وستون ، جسي Weston, Jessie : (١) ٢٩ ، ٣٨ ه، ٢٣٢، ٢٣٤ ، ٢٨١
ولبول ، هوراس Walpole,Horace : (١) ١١٥
ولر ، ادموند Waller, Edmund : (١) ١٧٠
ولسن ، ادمند (الابن) Wilson, Edmund, Jr. : (١) ٧٠
ولسن ، ادمونـد Wilson, Edmund : (١) ٣٧ ـ ٥١ ، ٥٣ ـ ٥٥ ،
٥٧ ـ ٦٠ ، ٦٢ ـ ٦٧ ، ٦٨ ه ، ٦٩ ه ، ٧٠ ـ ٧٣ ، ٧٥، ٧٧ـ
٨٩ ، ١٠٦ ، ١٤٣ ، ١٤٤ ، ٢٠٧ ، ٢١٢ ، ٢٧٤ ، ٣٢٠
(٢) ١٧ ، ٣٨ ، ٦٠ ، ١٧٢ ، ٢١٨ ، ٢٤٥ ، ٢٤٧ ، ٢٥٦
ولسون ، ج . دوفر Wilson, John Dover : (١) ٣٠٠ ، ٣١٩
ولف ، توماس Wolfe, Thomas : (١) ٢١٤ (٢) ٣٢ ، ٢١٦

ولف ، فرجينيا Woolf, Virginia : (١) ٥٢ ، ١٧٧ ، ٢٠٨ ، ٢٥٢ ، ٢٥٨
ولف ، فرنر Wolff, Werner : (١) ٢٧٦ *
ولي ، وودباين Willie, Woodbine : (٢) ١٣٥
وليمز ، روجر Williams, Roger : (١) ١٦٧
وليمز ، وليم كارلوس Williams, WilliamCarlos : (١) ٤٥ ، ٩٣ ، ٩٧ ـ ٩٩ ، ١١٧ ، ١١٩ ، ١٦٩ (٢) ٥٠ ، ٩٦ ، ٢٣٦
ونترز ، ايفـــور Winters, Yvor : (١) ٩٠ ـ ١١١ ، ١١٣ ـ ١١٦ ، ١١٨ ـ ١٢٣ ، ١٢٥ ـ ١٢٨ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٣ ، ١٣٩ ، ١٤١ ، ١٦٢ ، ١٦٤ ، ١٦٩ ، ١٧٤
(٢) ٣٢ ، ١٧٤ ، ٢١٧ ، ٢١٨ ، ٢٣٦ ، ٢٤٥ ، ٢٤٧
ونستانلي ، ليليان Winstanley, Lilian : (١) ٣١٩
وود ، جيمس Wood, James : (٢) ١١٩ ، ١٢٢
وود ، غرانت Wood, Grant : (١) ٢٣٧
ويتير ، جون جرينليف Whittier, John Greenleaf : (١) ٨٢
ويسلر Whistler, James A.McNeill : (١) ١١٦
ويفر ، ريموند Weaver, Raymond : (١) ١٦٨ ، ٢٧٤
ويلدر ، ثورنتون Wilder, Thornton : (١) ٤٨
ويلرايت ، فيليب Wheelwright, Philip : (٢) ١٠٤ ، ١٥٤ ، ٢١٩
ويلز ، فردريك ليمان Wells, Frederick Lyman : (٢) ١٥٢ ، ١٥٣
ويلز ، هربرت جورج Wells, Herbert George : (١) ١٤٢ ، ١٩٠ ، ١٩٣ ، ١٩٦ ، ٢١٢ ، ٢١٣
ويلكوكس ، إلا ويلر Wilcox, Ella Wheeler : (٢) ١٣٤
ويلوك ، جون هول Wheelock, John Hall : (١) ١٨٨

ـ ي ـ

يانش ، إ. ر. Jaensch, E. R. : (١) ١٣ (٢) ٢٢٤
ينسن ، فلهلم Jensen, Wilhelm : (١) ٢٦٢ ، ٢٦٤
يوريبدس Euripides : (١) ٢٨ ، ٨٢ ، ١٣٧ ، ٢٥٢
يورديكه Eurydice : (١) ٦٩ هـ ، ٢٣٥ ، ٢٥٢
يوسف Joseph : (١) ٢٠٤ ، ٢٣٥ ، ٢٨٣
يونغ ، بريغهام Young, Brigham : (١) ١٨٩
يونج ، كارل ج. Jung, Carl G. : (١) ١٢ هـ ، ١٨٧ ، ١٩٤ ، ٢١٥ ، ٢٤٥ ـ ٢٥٦ ، ٢٦٠ ، ٢٦٧ ، ٢٧٢ ، ٢٧٣ ، ٢٨٠ ـ ٢٨٢ ، ٣٠٧ ، ٣٠٩ (٢) ٢٢٣ ، ٢٤٧ ، ٢٦١
ييتس ، جون بتلر Yeats, John Butler : (١) ١٩٥ ، ٢١٣
ييتس ، وليم بتلر Yeats, William Butler : (١) ٤٦ ، ٩٤ ، ٩٧ ، ١٢٥ ، ١٢٧ ، ١٣٦ هـ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٧١ ، ١٧٦ (٢) ١٦ ، ٢٠ ، ٣٠ ، ٤٠ ، ٤٣ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٩٥ ، ٩٧ ، ١٠١ ، ١٠٧ ، ١٠٩ ، ١٢٤ .

فهرس الكتب

ـأ ـ

آداب السلوك Etiquette : (١) ٨٥

الآداب والقيادة Letters and Leadership : (١) ١٩١ ، ٢٠٩

آراء اوليفر اولستون The Opinions of Oliver Allston : (١) ١٨٧ ، ١٩٧ ، ١٩٨ ، ٢١٣ ، ٢١٤

آراء منشيوس في العقـل Mencius on the Mind : (٢) ٢٩ ، ١٢٠ ، ١٢٤ ، ١٦٨ ، ١٧٥ ، ١٧٦

آغون Agon : (٢) ٣٤

آلام شمشون (مسرحية) Samson Agonistes : (١) ٩٣

آل شنسي (مسرحية) The Cenci : (١) ٩٣

ابجدية القراءة A B C Of Reading : (٢) ٣٤

الابله The Idiot : (٢) ٤٧

ابواق العيد Trumpets of Jubilee : (١) ٢١٧

الأبوة البدائية Primitive Paternity : (١) ٢٣١

الاتباعية والتجربة في الادب المعاصر Tradition and Experiment- in Present - Day Literature : (١) ١٣٨ هـ

الاتباعية والثورية في الشعر Convention and Revolt in Poetry : (١) ٣٣١

اتجاهات جديدة في الشعر الانجليزي New Bearings in English Poetry :
(٢) ١٠٧ ، ١١٠
أتحيا هذه العظام Do These Bones Live : (١) ٢٧٥
اجتماع شمل العائلة Family Reunion : (١) ٢٧٩
اجعلوه جديداً Make It New : (٢) ٣٣ ، ٣٥
احداث سبنس Spence's Anecdotes : (٢) ٨٣
الاحساس والشعر Sense and Poetry : (٢) ١١١
احساسات النغم Sensations of Tone : (٢) ١٥٠
الأخلاق Ethics : (١) ٢٨٠
أدب الرعب The Literature of Horror : (١) ٢٦٩
الادب في علاقته بالنظم الاجتماعيـــة - Literature in Relation to Social
Institutions : (١) ٢٥
الادباء ونقادهم Writers and Their Critics : (١) ٣٣ (٢) ١٠٤ ،
١٤٥
ادعوني اسماعيل Call Me Ishmael : (١) ٢٣٦
ادوين آرلنجتون روبنصون Edwin Arlington Robinson : (١) ٩٠ ،
١٠٥ ه
اربعاء الرماد Ash Wednesday : (٢) ١٦ ، ١٧
ارض الله الصغيرة God's Little Acre : (١) ٢٦٩
الارغن الصغير Harmonium : (١) ٩٧
ازدهـــار نيو انجلند The Flowering of New England : (١) ١٨٥ ،
١٩٥ ، ٢١٣ ، ٢١٥
الازمة والنقد Crisis and Criticism : (٢) ١٧٢
الاساسي في التعليم بين الشرق والغرب Basic in Teaching:East and West :
(٢) ١٢١ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٦٣
اساطير الكأس المقدسة The Legends of The Holy Grail : (١) ٢٣٣

استساغة Appreciation : (٢) ٨٦
اسخيلوس واثينا Æschylus and Athens : (١) ٢٣٤
اسس جديدة للنقد The New Ground of Criticism : (١) ٣٣
اسس علم الجمال The Foundations of Aesthetics : (٢) ١١٩ ، ١٣٠ ، ١٥٨ ، ١٦٦ ، ١٧٥ ، ١٧٦ ، ١٧٨
اسس نظرية الدلالات Foundations of The Theory of Sign : (٢) ١٥٤
اسطورة برسيوس The Legend of Perseus : (١) ٢٣١
اسطورة ميلاد البطل The Myth of The Birth of The Hero : (١) ٢٣٤ ، ٢٦٥
الاسطورة والمعجزة Myth and Miracle : (١) ٢٣٣
اسهامات في علم النفس التحليلي Contributions to Analytical Psychology : (١) ٢٤٥
اشعار مجموعة Collected Poems : (٢) ١٠٢
اصحابها ... The Company She Keeps : (١) ٧٥
أصل الانواع Origin of Species : (٢) ٨٦
أصول الملهاة الأتيكية The Origin of The Attic Comedy : (١) ٢٨
اطوار الشعر الانجليزي Phases of English Poetry : (١) ١٦١
اعمدة الحكمة السبعة Seven Pillars of Wisdom : (٢) ١٦
الاغاني الشمالية والدراما السكندنافية القديمة The Elder Edda and Anci - ent Scandinavian Drama : (١) ٢٩
الأفعى Le Serpent : (١) ١٣٦ هـ
الأفعى المريشة The Plumed Serpent : (١) ٢٥٢
اكليل دافن الموتى The Undertaker's Garland : (١) ٧٠
الى محطة فنلندة To The Finland Station : (١) ٣٩ ، ٤٦ ، ٤٩ ، ٥٥ ، ٦٥ ، ٦٧ ، ٧٩ ، ٨٦
الألفاظ والشعر Words And poetry : (١) ٣٣٠

الله دون رعد God Without Thunder : (١) ١٦٢
الالياذة Iliad : (٢) ١٤٧
أليس في بـــلاد العجائب Alice in Wonderland : (٢) ٧٤ ، ٧٦ ه ، ٧٧ ، ٩٤
إلين تيرهون Ellen Terhune : (١) ٧٧
امرسون : ست فصـل Emerson : Six Episodes : (١) ٢١٣
امرسون وآخرون Emerson And Others : (١) ١٩٤
إ . م . فورستر E. M. Forester : (٢) ١٧٣
الامم والسلام Nations and Peace : (٢) ١٢١ ، ١٢٩
اميركة تشب عن الطوق America's Coming - of - Age : (١) ١٨٧ ، ١٩٠ ، ٢٠٩ ، ٢١١
اميركة ايام مارك توين Mark Twain's America : (١) ٢٠٢
الأنانيون Egoists : (١) ٤٠
الانجليزية الاساسية Basic English : (١) ٣٣٣ (٢) ١٢١ ، ١٦٦
الانجليزية الاساسية الاشد لمانا Brighter Basic : (٢) ١٦٦
الانجليزية الاساسية للأمور العملية Basic For Business : (٢) ١٦٦
الانجليزية الاساسية وفوائدها Basic English and Its Uses : (٢) ١٢٨ ، ١٦٥
الانحطاط Degeneration : (١) ٢٠٧
انحطاط المثال الرومانتيكي وسقوطه The Decline and Fall of The - Romantic Ideal : (١) ٣٢٥ (٢) ١١١
إندميون Endymion : (١) ٢٨٩ ، ٢٩٠
الانسان ــ ذلك المجهول Man, The Unknown : (١) ١٨٦ ه
انسجام الألوان Colour Harmony : (٢) ١٢٢
انطوني وكليوباتره Antony andCleopatra : (١) ٢٨٩ ، ٢٩٤ ، ٣١٥ ، ٣١٦ ، ٣٢٧

الانيادة Aeneid : (١) ٥٦ (٢) ٧٣
انهيار الغرب The Decline of The west : (١) ٦٤ هـ
اوبرمان Oberman : (١) ١٨٩
أونيجين أونيغين Yevgeni Onyegin : (١) ٣٩
اودبون Audubon : (١) ٢٢٢ ، ٢٢٣
اوديب OEdipus : (١) ٦٩ ، ١٥٩ ، ١٦٠ هـ ، ٢٣٣ ، ٢٥٠ ، ٢٥٣ ، ٢٦٤ ، ٢٦٨ ، ٢٧٤ ، ٢٨٣ ، ٢٨٤ (٢) ٧٧
اوديب الملك OEdipus The King : (١) ٢٣٦ (٢) ٢١٥
اوراق ارسطوطاليسية AristotelianPapers : (١) ٣٢٣
اوراق العشب Leaves of Grass : (١) ٨٢
أورلاندو Orlando : (١) ٢٥٢
أورلاندو فوريوزو Orlando Furioso : (١) ٥٦
اوروبة دون دليل Europe Without Baedeker : (١) ٧٣ هـ ، ٧٨
الاوروبي الطيب The Good European : (٢) ٤٠
ايستر Esther : (١) ١٢٥
ايست كوكر East Coker : (١) ١٨٢ ، ١٨٣ هـ
الايهام والحلم في غراديفا لفلهلم ينسن - Delusion and Dream in Wilh elm Jensen's Gradiva : (١) ٢٦٤
ايون Ion : (١) ٢٥٩

ـ ب ـ

بحثاً عن آلهة غريبة After Strange Gods : (١) ١٣٩ ، ١٤٧ ، ١٥٣ ، ١٥٨ (٢) ٢١
البحث عن الخلاص في مسرحيتين: قديمة وحديثة - The Quest for Salvation In An Ancient and a Modern Play : (١) ٢٧٨ ، ٢٨٠

البحث عن الزمن الضائع A La Recherche du Temps Perdu : (١) ٣٨ هـ
البدائية والافكار المرتبطة بها في الازمان القديمة - Primitivism and Related Ideas in Antiquity : (١) ٣٢٥
البدائية والانحطاط Primitivism and Decadence : (١) ٩٠ ، ٩٧ ، ١٠١ ، ١١٤ ، ١٢١ (٢) ٢١٧
بركليس Pericles : (١) ٣٠٠
بصريات Opticks : (١) ٣٢١
البطل The Hero : (١) ٢٣٣ ، ٢٦٦ (٢) ٢٢٩
بعض صور من الادب الرعوي Some Versions of Pastoral : (١) ٥٩ (٢) ٣٠ ، ٥٤ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٧٠ ، ٧٤ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٨٠ ، ٨٢ ، ٨٨ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٨ ـ ١٠٠ ، ١٠٦ ، ١١٢ ، ١١٥
بلاغة الدوافع A Rhetoric of Motives : (٢) ١٩٣
بيرز بلاومان Piers Plowman : (٢) ٢٢
بلي بد Billy Bud : (١) ١٠٩ ، ١١٠
بليك ـ دراسة نفسية Blake : A Psychological Study : (١) ٢٤٩ هـ
بناء علم اجتماع للذوق الادبي The Sociology of Literary Taste : (٢) ١٥٣
بنيتو تشيرينو Benito Cereno : (١) ١٠٨
البواتق Crucibles : (١) ٤٦
بودلير والرمزيون Baudelaire and The Symbolists : (١) ٢٠٨
البويطيقا The Poetics : (١) ٢٣ ، ٣١ هـ ، ١٦٠ هـ ، ٢٥٩ (٢) ٢٠٧
البيان الشيوعي The Communist Manifesto : (٢) ٢٢٢
البيت ذو القباب السبع The House of The Seven Gabels : (١) ١٠٣
بين خصب الانتاج والحضارة Fecundity Versus Civilization : (٢) ١٢١

ـ ت ـ

تار Tarr : (١) ١١٧
تاريخ الادب الانجليزي History of English Literature : (١) ٢٠٧ ، (٢) ٢٢١
تاريخ اديب راديكالي History of a Literary Radical : (١) ١٩٧
تاريخ الثقافة الاميركية History of American Culture : (١) ٢١٧ ، ٢٢٥ ، ٢٤١
تاريخ الحضارة في انجلترة History of Civilization in England : (١) ٢٥
تاريخ فرنسة History of France : (١) ٢٠
تاريخ الفن القديم History of Ancient Art : (١) ٢٤
تاريخ النقد والذوق الادبي في اوروبا A History of Criticism and Literary Taste in Europe : (١) ٥٥ هـ
تاريخ الولايات المتحدة History of The United States : (١) ١٢٥
تجارب في القراءة التفسيرية للشعر من اجل مدرسي الانجليزية Tests on The Interpretative Reading of Poetry for Teachers of English (٢) ١٥٣
تجديفات ادبية Literary Blasphemies : (١) ١١٧
التحليل النفسي وعلم الجمال Psychoanalysis and Æsthetics : (١) ٢٥٧ ، ٢٦٧
تخطيطات في النقد Sketches in Criticism : (١) ١٩٤
تراجم الشعراء Lives of The Poets : (١) ٥٤ ، ١١٢ ، ٢٠٦
تراجم القصصيين Lives of the Novelists : (١) ٢٠٦
التراجيديا الشيكسبيرية Shakespearian Tragedy : (١) ٣٢٧
تربية هنري آدمز The Education of Henry Adams : (١) ٢٠١

ترويلوس وكريسيدا Troilus and Cressida : (١) ٢٨٩، ٢٩٩، ٣٠٠ ،
٣٠٩ (٢) ٧٨
ت. س. اليوت ــ دراسة لادبه على ايدي كتاب متعددين
T. S. Eliot : A Study of His Writing by Several Hands : (١) ١٧٩ هـ
تشارلس شيلر Charles Sheeler : (١) ٢١٧ ، ٢٢٣ ، ٢٢٩ ، ٢٤١
تشريح الهراء The Anatomy of Nonesense : (١) ٩٠ ، ٩٦ ، ٩٧ ،
١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٣٠ ، ١٣٩
التصوف في الادب الانجليزي Mysticism in English Literature : (١)
٢٨٧ ، ٣٣١
التعبير عن الشخصية The Expression of Personality : (١) ٢٧٦ هـ
التعبير في اميركة Expression in America : (١) ٢٧٥
التعليم والجامعة Education and the University : (٢) ١١٠ ، ١٧١ هـ
تفسير الاحلام The Interpretation of Dreams : (١) ٢٦١ ، ٢٦٢ ،
٢٧٠
التفسير في التعليم Interpretation inTeaching : (١) ٣٦
(٢) ٦٨ ، ١٢١ ، ١٢٦ ، ١٢٩ ، ١٤٢ ، ١٧٦ ، ١٧٩
التفكير المثمر Productive Thinking : (١) ٢٧٦
تقدم العلم The Advancement of Learning : (١) ٥٧
تقديم جيمس جويس Introducing James Joyce : (١) ١٣٦ هـ
تقويم جديد Revaluation : (١) ١٦٥
التمثيل : اول دروس ستة Acting : the First Six Lessons :
(٢) ٢١٥
التوأمان الغريبان Those Extraordinary Twins : (١) ٢٠١
التيارات الرئيسية في ادب القرن التاسع عشر - Main Currents of
Nineteenth Century Literature : (٢) ٨٤ ، ٨٨
التيارات الرئيسية في الفكر الاميركي Main Currents in American

Thought : (١) ١٢٦ ، ١٦٧ ، ٢٣٨ (٢) ٨٨
تيمس Themis : (١) ٢٨ ، ٢٣٢
تيمون الاثيني Timon of Athens : (١) ٢٩٥ ، ٣٠٢ ، ٣٢٦
(٢) ٦٦ هـ ، ٧٤
تين وكتابه تاريخ الادب الانجليزي M. Taine's History of English
Literature : (١) ٢٦

ـ ث ـ

الثبات والتغير Permanence and Change : (٢) ١٦٨ ، ١٨٦ ، ١٨٨ ،
٢٠٣ ، ٢٠٥ ، ٢١٠ ، ٢١٢ ، ٢١٢ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٢٣٤ ، ٢٣٧
٢٣٩ ، ٢٤٢
الثقافة البدائية Primitive Culture : (١) ٢٣١
ثلاث مقالات عن اميركة Three Essays on America : (١) ١٩١
ثلاث مقالات في نظرية الجنس Three Contributions to the The -
ory of Sex : (١) ٢٦١
ثلاثة من اساليب الانسان الحديث Three Ways of Modern Man : (٢)
٨٨ ، ٢١٦
ثمن العظمة The Expense of Greatness : (٢) ١٠ ، ١١ ، ١٦ ، ١٧ ،
٣١ ، ٣٢ ، ٤٠
ثورة ضد الثنائية The Revolt Against Dualism : (١) ٣٢٥
الثيران البيض The White Oxen : (٢) ٢٣٦

ـ ج ـ

جاتسبي العظيم The Great Gatsby : (١) ٢٤٨

الجبل السحري Magic Mountain : (٢) ٩١ ، ١٠٣ ، ١٩٩ ، ٢٦١
جذور الثقافة الاميركية The Roots of American Culture : (١) ٢٢٥ ، ٢٢٨ هـ ، ٢٤١
الجرح والقوس The Wound and the Bow : (١) ٤١، ٤٩، ٥٣، ٥٤، ٦٨
جرمي بنثام Jeremy Bentham : (٢) ١٢١
الجريمة والعقاب Crime and Punishment : (٢) ٤٧
جريمة يوكاستا Jocasta's Crime : (١) ٢٣٣
الجزائر المسحورة Encantadas : (١) ١٠٩
جسم الكون The World's Body : (١) ١٦٣
الجمهورية (افلاطون) The Republic of Plato : (١) ٢٢، ٥٤، ٢٥٩ (٢) ١٢١ ، ١٢٨ ، ٢٠٦
جولة حول التجديدية الحديثة في الشعر A Survey of Modernist Poetry (٢) ٩٦
جولة حول شيكسبير Shakespeare Survey : (٢) ٦٦ هـ
جون ادنجتون سيموندز J.A.Symonds : (١) ١٩٠
جوهر الابسنية The Quintessence of Ibsenism : (١) ٤٠ (٢) ٢٠٨
جيوفري شوسر وتطور عبقريته- Geoffrey Chaucer and the Develop ment of His Genius : (١) ٣٢٢

-ح-

حادثة قتل في الكاتدرائية «Mercies» in the Cathedral : (٢) ١٩٦ ، ٢٤٣
الحب الضائع Love's Labour's Lost : (١) ٣٠١
حج هنري جيمس The Pilgrimage of Henry James : (١) ١٩٢ ، ١٩٣ ، ٢٤١

الحرف القرمزي The Scarlet Letter : (١) ١٠٣ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٨
حكايات الجورب الجلدي Leatherstocking Tales : (١) ١٠٧
الحكايات الشعبية والقصص الخيالية والبطوليه في الملاحم الهومرية Folktale, Fiction and Saga in the Homeric Epics : (١) ٣١٢
حلم منتصف ليلة صيف A Midsummer Night's Dream :
(١) ٢٨٤ ، ٢٨٩
حولية الآداب الحديثة The Calendar of Modern Letters : (٢) ١٠٧
حوليات كروكت Crocket Almanacs : (١) ٢٣٩
حولية مكتبة جامعة برنستون - Princeton University Library
Chronicle : (١) ٤٠
الحياة الادبية La Vie Littéraire : (١) ٣١
الحياة الادبية في اميركة The Literary Life in America : (١) ٢١٢
حياة امرسون The Life of Emerson : (١) ١٩٣، ٢١٢، ٢١٣
حياة دن وهربرت وغيرهما Lives of Donne, Herbert and Others :
(١) ٢٠٥
الحياة على المسيسبي Life on the Mississipi : (١) ٢٠٠ ، ٢٠٥
حياة كوريولانس Life of Coriolanus: (١) ٣٠٢

- خ -

خرافة نقدية A Critical Fable : (١) ٨٨
خرافة من اجل النقاد A Fable for Critics : (١) ٨٨
الخصوم المتنافرون Discordant Encounters : (١) ٧١
خلاصة مائة من روائع الكتب 100 Great Books Digested : (١) ٤٨
خمرة البيورتانيين Wine of the Puritans : (١) ١٨٨
خمسمائة سنة من النقد لشوسر ومن الاحالة عليه

Five Hundred Years of Chaucer Criticism and Allusion : (١) ٢٨٨
الخيال الحر The Liberal Imagination : (١) ٢٧٣ *
خيال شيكسبير Shakespeare's Imagination : (١) ٣٠٧

ـ د ـ

داء المثالي The Malady of the Ideal : (١) ١٨٩ ، ٢١٣
دار الضرب The Mint : (٢) ١٦
دافع الزنا بالمحرمات في الشعر والاسطورة The Incest-Motive in Poetry and Legend : (١) ٢٦٥ ، ٢٦٦
دراسات شيكسبير Shakespeare Studies : (١) ٣٢٦
دراسات في الادب الاميركي الكلاسيكي - Studies in Classical American Literature : (١) ١٦٩
دراسات في النظرية المنطقية Studies in Logical Theory : (١) ٣٠
(٢) ١٦٤
دراسات في النقد العلمي Études de Critique Scientifique : (٢) ١٥١
دراسة للصور النموذجية في الشعر والدين والفلسفة - Studies of Type-Images in Poetry, Religion and Philosophy : (١) ٢٧٨ *
دراسة للسيو بيل Study of M. Beyle : (٢) ١٠٥
الدراما والمجتمع في عصر جونسون - Drama and Society in The Age of Jonson : (٢) ١٠٨
الدلالات واللغة والسلوك Signs, Language and Behaviour : (٢) ١٥٥
دورة اللولب The Turn of The Screw : (١) ٣٩
دوستويفسكي وجريمة قتل الاب Dostoyevsky and Parricide : (١)
٢٦٢ ، ٢٦٣
دون جوان وصنوه Don Juan and the Double : (١) ٢٦٥

دير بارم The.Charterhouse of Parma : (١) ٥٧ (٢) ١٠٥
ديفي كروكت Davy Crockett : (١) ٢٢٢ ، ٢٢٣
ديكنز ودالي وغيرهما Dickens, Dali & Others : (٢) ١٥٧
ديلك (مجموعة) Dilke : (١) ٢٨٨

ـ ذ ـ

ذخيرة الجيب لروجيه Pocket Roget's Thesaurus : (٢) ١٢٩

ـ ر ـ

الراكب المدلج Night Rider : (٢) ١٩٣
رأي كولردج في الخيال Coleridge on Imagination : (١) ٢٦٠
(٢) ٩٥ ، ٩٨ ، ١١٤ ، ١٢٠ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ،
١٦٠ ، ١٦٣ ، ١٧١ ، ٢٩٠
رجال شوهدوا Men Seen : (١) ٢١٠
الرجال في الغرفة الخلفية The Boys in the Back Room : (١) ٤٣هـ ، ٤٩
الرجل الذي اصطاد السلاحف الكدّامة The Man Who Shot Snapping Turtles : (١) ٧٧
الرجل الذي عاش تحت الارض The Man Who Lived Underground :
(١) ٢٨٢
رحلات في بلدين من بلدان الديمقراطية Travels in Two Democracies :
(١) ٦٦ ، ٧٢
الرداء The Robe : (١) ٨٤
رد ردنجهود Red Ridinghood : (١) ٢٨٤
رمزية الدوافع A Symbolic of Motives : (٢) ١٩٣

رمزية الشعر The Symbolism of Poetry : (٢) ٩٧
روح الحكومة الاميركية The Spirit of American Government : (١) ١٦٨
روح الرومانس The Spirit of Romance : (١) ٦١ (٢) ٣٤
روح الشرائع The Spirit of Laws : (٢) ٢١٠
روح العصر The Spirit of the Age : (٢) ٢١٠
روح الفكاهة الاميركية American Humour : (١) ٢١٩ ، ٢٢٩ ، ٢٣٢ ، ٢٤٠ ، ٢٤١ ، ٢٤٢
روزاموند لانغبردج R. Langbridge : (١) ٢٧٤
روسو والرومانتيكية Rousseau and Romanticism : (١) ٣٢٥ (٢) ٢٠٩ .
روميو وجولييت Romeo and Juliet : (١) ٢٩٣ (٢) ٨٦

ـ ز ـ

الزهرية المحكمة الصنع The Well Wrought Urn : (١) ٦٢ ، ١٦٥ ، ٣١٢ (٢) ١٠٢ ، ١٧٣
الزيتونة والسيف: دراسة لانجلترة ايام شيكسبير - The Olive and The Sword : (١) ٣٣٤
زيوس Zeus : (١) ٢٩

ـ س ـ

سأحدد موقفي I'll Take My Stand : (١) ١٦٧
سارة أورن جيوت Sarah Orne Jewett : (١) ٢٠٨ ، ٢١٠
سبعة نماذج من الغموض Seven Types of Ambiguity : (١) ٣١٧ (٢) ٣٠ ، ٥٤ ، ٥٨ ، ٦٢ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٧٠ هـ ، ٧٤ ، ٧٧ ، ٧٩ ،

٩١ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٥ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٧١ هـ
ستوكي وشركاه Stalky and Co. : (١) ٥١
ستيفن بطلا Stephen Hero : (٢) ٣٦
السفراء The Ambassadors : (١) ١٠٣ ، ١٠٤ هـ
سكان دبلن Dubliner's : (١) ٦٠
السلسلة العظمى للحدوث The Great Chain of Being : (١) ٣٢٤ ، ٣٢٦ (٢) ٢١٣
سمانتيات Semantics : (٢) ٩٥
السهوب The Prairie : (١) ١٠٨
السيد بلاكبرن وزوجه في البيت Mr. and Mrs. Blackburn at Home : (١) ٧٨
السيرة الادبية Biographia Literaria : (١) ٢٥ ، ٢٦٠ (٢) ١٤٨ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ٢١١
سيكولوجية الابداع الفني A Psychology of Artistic Creation : (١) ٢٧٦ هـ
سيكولوجية اللاوعي Psychology of The Unconscious : (١) ٢٤٧ هـ

— ش —

شجرة الحياة The Tree of Life : (١) ٢٣١
الشعراء الايطاليون الاول Early Italian Poets : (١) ٦١
الشعراء حين ينظمون Poets at Work : (١) ٢٧٦ هـ ، ٣٣١
الشعر (كتاب) The Poetics : انظر البويطيقا
شعر جرارد مانلي هوبكنز The Poetry of Gerard Manley Hopkins : (٢) ١٧١
الشعر الحديث Modern Poetry : (١) ٣٢

الشعر الحديث والاتباعية Modern Poetry and Tradition : (١) ٦٢
١٦٤ (٢) ٦٧ ، ١٠١ ، ١٧٣
الشعر والرياضيات Poetry and Mathematics : (٢) ٢٢٧ *
شكيات : ملاحظ في الشعر المعاصر Scepticisms : Notes on Contemp-
orary Poetry : (١) ٢٩ ، ٢٧١ (٢) ١٦٧
شكل الكتب التي ستظهر The Shape of Books to Come : (١)٣٥(٢)٣١١
الشهم المضحك The Comical Gallant : (١) ١١٢
شيكسبير الاساسي The Essential Shakespeare : (١) ٣٢٠
شيكسبير ضد شالو Shakespeare Versus Shallow : (١) ٣٣٠
شيكسبير في يدي كيتس Keat's Shakespeare : (١) ٢٨٨ ، ٢٩٠
شيكسبير وطبيعة الانسان Shakespeare and The Nature of Man :
(١) ٣١١

ـ ص ـ

صائد الغزلان The Deerslayer : (١) ١٠٧ ، ١٠٨
صائدو المكروب Microbe Hunters : (١) ٤٦
صديقنا المشترك Our Mutual Friend : (١) ٥٠ ، ٥١
الصور عند شيكسبير وما الذي تنبئنا بـه Shakespeare's Imagery and-
What it tells Us : (١) ٢٨٧ ، ٢٩٢ ، ٢٩٣ ، ٣٠٠ ، ٣٠٣ ،
٣١١ ، ٣٣٢ (٢) ٩٨
صورة سيدة Portrait of a Lady : (٢) ٣٦
صورة عالمية اليزابيثية Elizabethan World Picture : (١) ٣٠٧
صورة الفنان اميركياً Portrait of the Artist As American : (١) ٢١٠
صورة الفنـان في شبابه Portrait of the Artist As A Young Man :
(١) ١١٧ (٢) ٣٦

ـ ط ـ

الطبيعيات الصغرى Parva Naturalia : (١) ٢٥٩
الطريق الى شندو The Road to Xanadu : (١) ٢٨٩ ، ٣٢١ ، ٣٢٢ ، ٣٢٣
طريق الجميع The Way of All Flesh : (١) ٨٣
الطريقة التي تعيش بها الطيور The Way Birds Live : (١) ٣٠٨
الطوطم والمحرّم Totem and Taboo : (١) ٢٦٢
طيور غري وند Birds of the Grey Wind : (١) ٣٠٨

ـ ظ ـ

ظلام القمر Dark of The Moon : (١) ١٨١

ـ ع ـ

العاصفة The Tempest : (١) ٢٨٩ ، ٢٩٦ (٢) ٣٧ ، ٦٦ هـ ، ٩١
العاصفة المحتشدة The Gathering Storm : (٢) ٩٥ ، ١١١ ، ١١٢
العالم الثاني The Second World : (٢) ٤٠
عالم الكلمات The World of Words : (٢) ١٥٢
عالم هـ . ج . ويلز The World of H. G. Wells : (١) ١٩٠
عالم واشنطون ايرفنج The World of Washington Irving : (١) ٤٧ ، ١٩٥ ، ١٩٧
عجة أ . مكليش The Omelet of A. Macleish : (١) ٨٧
عدو الشعب An Enemy of the People : (٢) ١٩٥

عربة التفاح The Apple Cart : (١) ٣٩
عصر البراءة The Age of Innocence : (١) ٩٢
العصر المذهب The Gilded Age : (١) ٢٠١
عصر ملفل ووتمان The Times of Melville and Whitman : (١) ١٩٥
عطيل Othello : (١) ١١١ ، ١٢٥ ، ١٤٢ ، ١٥٩ ، ٢٥٧ ، ٣٢٧
(٢) ٦٦ هـ ، ٢٠٧
العقل الادبي The Literary Mind : (١) ٣٣ (٢) ١١٠
العقل الشعري The Poetic Mind : (١) ٢٧١
العقل في جنون Reason in Madness : (١) ٣٢ ، ١٦٤ ، ١٧٥
(٢) ١٧٣
العقل والرومانتيكية Reason and Romanticism : (١) ٢٧٢
عقلية القرود The Mentality of Apes : (١) ٢٥٧
على أصول وطنية On Native Grounds: (٢) ١٠٤
العلم الجديد New Science : (١) ٢٤
علم الجمال التجريبي Experimental Aesthetics : (٢) ١٥٠
علم النفس الفيزيولوجي Physiological Psychology : (٢) ١٥١
العلم والرشد Science and Sanity : (٢) ١٥٥
العلم والشعر Science and Poetry : (٢) ١٢٠ ، ١٢٤ ، ١٢٩ ، ١٦٨ ،
١٧٠ ، ١٧٤ ، ١٨١
العلم والنقد Science and Criticism : (٢) ١٠٣ ، ١٧٣ ، ٢١٩
عناقيد الغضب The Grapes of Wrath : (٢) ١٩٣
العنصر الهدّام The Destructive Element : (٢) ١٧١
العهد الزاهي The Mauve Decade : (١) ٢٣٩ ، ٢٧٥
عودة المنفي Exile's Return : (٢) ٢١
عولس Ulysses : (١) ٣٨ ، ٥٢ ، ٦٠ ، ٢٤٧ هـ (٢) ٣٨ ، ٤١

ـ غ ـ

الغابـــة المقدسة The Sacred Wood : (١) ٣٨ ، ٦١ ، ١٥٠ ـ ١٥٣ ؛ ١٦٠ ، ٣١١
غاية الفنان The Intent of the Artist : (٢) ٢٥٨
غاية الناقد The Intent of the Critic : (٢) ٢٥٨
غرادیفا Gradiva : (١) ٢٦٢ ، ٢٦٤
الغصن الذهبي The Golden Bough : (١) ١٥ هـ ، ٢٣١ (٢) ٢٢٩

ـ ف ـ

فائدة الشعر وفائدة النقد The Use of Poetry and the Use of Criticism : (٢) ١٧٠ ، ١٧٥
فاوست Faust : (١) ٢٤٧ هـ
الفردوس المفقود Paradise Lost : (٢) ٩٠ ، ١٠١
الفرويديـــة والعقل الادبي Freudianism and the Literary Mind : (١) ٢٨٢ (٢) ٧٧
الفضائل الدنيوية The Profane Virtues : (١) ٢٠٨
فكتوريا في المرآة Victoria Through the Looking-glass : (١) ٣٣
فلسفة البلاغة The Philosophy of Rhetoric : (٢) ١٢٠ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٢٨ ، ١٦٨ ، ١٧٤
فلسفة التاريخ Philosophy of History : (١) ٢٤ .
فلسفة الشكل الادبي The Philosophy of Literary Form : (١) ٢٧٥ ، ٣١١ (٢) ٩٩ ، ١٦٨ ، ١٨٨ ، ١٩١ ، ١٩٥ ، ٢٠٥ ، ٢١١ ، ٢١٣ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤ ، ٢٢٥ ، ٢٣٢ ، ٢٣٤ ، ٢٣٨ ، ٢٤٢ ، ٢٤٤

الفلسفة والتركيب المنطقي Philosophy and Logical Syntax : (٢) ١٥٥
الفلك الأساسي A Basic Astronomy : (٢) ١٦٦
الفنانون أو المفكرون كثيراً The Triple Thinkers : (١) ٣٩، ٤٩، ٦٦، ٨٧ ، ٨٨
الفن القديم والشعائر Ancient Art and Ritual : (٢) ، ٢٢٠ ، ٢٣٢
فن القصة The Art of The Novel : (٢) ١٩
الفن والفنان Art and Artist : (١) ٣٠ ، ٢٦٦
الفنون في ايامنا The Arts Today : (١) ٦٨ ، ٢٧٣
فهرست التصميمات الاميركية Index of American Design : (١) ٢٢٦
في الادب اليوم On Literature Today : (١) ١٩٧ ، ٢١٢
في الاسلوب On Style : (٢) ٥٠
في الخلق الاميركي In The American Grain : (١) ٩٨ ، ١٦٩
الفيدروس Phœdrus : (٢) ١٩٥
في الرائع On the Sublime : (٢) ١٤٦
الفيروزة The Turquiose : (١) ٨٤
في الشعر الانجليزي On English Poetry : (١) ٢٧١
فيلوكتيتس Philoctetes : (١) ٤٩ ، ٥٣

ـ ق ـ

القارىء العادي The Common Reader : (١) ١٧٧ ، ٢٠٨
القارىء لنفسه The Private Reader : (١) ٣٥ (٢) ١٦ ، ١١١
القانون الجديد Novum Organum : (١) ٢١
القراءة وتطور الطالب Reading and Pupil Development : (٢) ١٨٠
قصائد (امبسون) Poems : (٢) ١١١
قصة الجرة Anecdote of the Jar : (١) ١٣٠

القصة الروسية Le Roman russe : (١) ٤٢
قصة يوسف لتوماس مان Thomas Mann's Joseph Story : (٢) ٢١٦
القصص الحديث Modern Fiction : (٢) ١٧٣ ، ٢١٩
القصص وجمهور القراء Fiction and the Reading Public : (٢) ١٠٧ ، ١٥٤
قلعة أكسل Axel's Castle : (١) ٣٨ ، ٤١ ، ٤٢ ه ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٥ ، ٦٤ ، ٦٥ ه ، ٦٦ ، ٨٣ ه ، ٨٨ ، ١٤٣
القواعد الاساسية في التفكير Basic Rules of Reason : (٢) ١٢٠ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٥٩ ، ١٦٢
القوى في الادب البريطاني الحديث Forces in Modern British Literature:
(١) ٢٨٢ (٢) ١٠٣
قوة اللمح الساخر وعلاقتها باللاوعي
Wit and Its Relation to The Unconscious : (١) ٢٦١

ـ ك ـ

كاتو Cato : (١) ١١٢
كاهن سفر الرؤيا Pilgrim of the Apocalypse : (١) ٢٨٣
كتابات مختارة Selected Writings : (٢) ٦٩
كتاب الجيب في الانجليزية الاساسية The Pocket Book of Basic English : (٢) ١٢٨
الكتب التي غيرت عقولنا Books That Changed Our Minds : (٢) ١٢٢ ، ١٧١
كريستوفر مارلو Christopher Marlowe : (٢) ٦٩
كشوف Explorations : (٢) ١٠٩
كفاح الثقافة Kultur Kampf : (١) ١٨٥

كفاحي Mein Kampf : (٢) ١٩٢ ، ٢٦١
الكلمات والشعر Words and Poetry : (٢) ١٦٩
كله من اجل الحب All For Love : (١) ٣١٦
كنت افكر في ديزي I Thought of Daisy : (١) ٤٧ ، ٧١ ، ٨٦
كوخ العم توم Uncle Tom's Cabin : (١) ٢١٨
كوريولانس Coriolanus : (١) ٢٩٩ ، ٣٠٢
كولردج C.leridge : (٢) ١٧٤
كيتس وشيكسبير ـ دراسة لحيـاة كيتس الشعريـة من ١٨١٦ ـ ١٨٢٠
Keats and Shakespeare, A Study of Keat's Poetic Life - From 1816 to 1820 : (١) ٢٩١
كيف نفهم الشعر Und.rstanding Poetry : (١) ٦٢ (٢) ١٠١، ١٠٢
كيف نفهم القَصَص Understanding Fiction : (١) ٦٢
كيف نفهم المسرحية Understanding Drama : (١) ٦٢
كيف نقرأ صفحة How To Read a Page : (٢) ٩٥ ، ١٢١ ، ١٢٨ ، ١٣٠ ، ١٦٦ ، ١٦٨ ، ١٨٠
كيف نقرأ كتاباً How To Read a Book : (٢) ١٨٠
كيم Kim : (١) ٥١

ـ ل ـ

لا صوت يضيع بالكلية No Voice Is Wholly Lost : (٢) ٨٨ ، ٢١٦
اللاعقلانية في الشعر Poetic Unreason : (١) ٢٧١
لاوكون Laocoon : (١) ٢٤ (٢) ٢٣٣
لعنـة مول Maul's Curse : (١) ٩٠ ، ١٠٠ ـ ١٠٢ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٨ ، ١١٠
لغز إدون درود The Mystery of Edwin Drood : (١) ٥٠

لغة الشعر The Language of Poetry : (٢) ١٢٩ ، ٢٥٨
اللغة والفكر عند الطفل Language and Thought of the Child : (٢)
٢٢٤
لُقَـاطات من شيكسبير Shakespearean Gleanings : (١) ٣٠٦
لمحات من ولبرُ فليك Glimpses of Wilbur Flick : (١) ٧٧
لمن تدق الاجراس To Whom the Bell Tolls : (١) ٥٢
لوهنغرين Lohengrin : (١) ٢٦٥
ليوناردو دافنشي ــ دراسة نفسية جنسية لذكريات طفولية Leonardo da -
: Vinci: A Psycho-sexual Study of Infantile - Reminiscence
(١) ٢٦٢ ، ٢٦٣

ــ م ــ

مائة كتاب عظيم A Hundred Great Books : (٢) ١٨٠
مائة كلمة عظيمة A Hundred Great Words : (٢) ١٨٠
ما الايقاع What Is Rhythm : (٢) ١٥٦
ماثيو آرنولد Mathew Arnold : (١) ٤٠ (٢) ١٧٣
ماذا حقق ت . س . اليوت The Achievement of T. S. Eliot : (١)
١٣٧ ، ١٥٠ (٢) ١٧٢
ماذا يجري في مسرحية هاملت What Happens in Hamlet : (١) ٣٢٠
ما الذي يجعل سامي يجري What Makes Sammy Run : (١) ٢٤٨
ماريو والساحر Mario and The Magician : (٢) ١٩٩
المأساة الشيكسبيرية Shakespearian Tragedy : (٢) ٤٥
ما الفن What is Art : (١) ٢٣٧ (٢) ٢٠٨
ما فوق مبدأ اللذة Beyond the Pleasure Principle : (١) ٢٦٢
ما كبث Macbeth : (١) ١٢٥ ، ١٥٩ ، ٣١٢ ، ٣٢٦ ــ ٣٢٨، ٣٣٤

(٢) ١٤٩
ما لي وما ليس لي To Have and To Have Not : (٢) ١٠٣
مانون ليسكو Manon Lescaut : (١) ٢٦
مبادىء الدوافع The Grammer of Motives : (١) ٢٣
مبادىء السيكولوجيا الطوبولوجية Principles of Topological Psychology:
(١) ٢٧٨
مبادىء النقد الأدبي Principles of Literary Criticism: (١) ١٧، ٢٩، ٣٠
(٢) ٩٨ ، ١١٧ ، ١١٨ هـ ، ١٢٠ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٥٨ ،
١٦٠ ، ١٦٣ ، ١٦٧ـ١٦٩ ، ١٧٣ ، ١٧٦ ، ١٨١
مبنى التجربة الدينية The Structure of Religious Experience : (١) ٢٨٠
مثال الروح The Idea ef the Soul : (١) ٢٣١
محاضرات اكسفورد في الشعر Oxford Lectures on Poetry : (١) ٣٢٧
محاضرات تقديمية جديدة New Introductory Lectures : (١) ٢٦٢
محاضرات عن شيكسبير Lectures on Shakespeare : (٢) ٢٠٧
محاضرات في الشعراء الانجليز Lectures on the English Poets : (١) ٨٣
محنة مارك توين The Ordeal of Mark Twain : (١) ١٩١ ، ١٩٩ ،
٢٠٢ ، ٢١٤ ، ٢٤٢
مختار من منظوم كبلنج A Choice of Kipling's Verse : (١) ١٣٩ ، ١٨٠
المدنية وما يعلق بها من تبرم Civilization and its Discontents : (١) ٢٤٨
مذكرات الليل Notebooks of Night : (١) ٧٤
مذكرات مقاطعة هيكت Memoirs cf Hecate County : (١) ٧٤ ،
٨٥ ، ٨٧ ، ٨٨
المراحل العملية والحقيقة Process and Reality : (١) ٢٨٠
مراسيم الطاعة لسكتوس بروبرتيوس Homage To Sextus Propertius :
(٢) ١٥
المرشد الى الدراسات الشيكسبرية A Companion to Skakespeare Studies :

(١) ٣١٩ هـ
مركبة الغضب: رسالة جون ملتن الى الديمقراطية المحاربة Chariot of Wrath:
(١) ٣٣٣
مزدوجات The Double Agent : (٢) ٩ ، ١١ ، ١٤ ، ١٦ ، ١٧ ،
١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٤٤ ، ٤٥
المسخ Metamorphosis : (٢) ٦٩
مسرحية شيكسبير الغيبية ـ دراسة لمسرحية العاصفة - Shakespeare's
Mystery Play : A Study of The Tempest : (١) ٢٣٤
المشاعر الاميركية الهائجة The American Jitters : (١) ٦٥ ، ٦٦ ، ٧٢
مشكلة الاسلوب The Problem of Style : (١) ٣١
مشكلة كافكا The Problem of Kafka : (١) ٥٩
مشكلة مذهب الاستمرار The Problem of The Continuation School :
(٢) ١٢١
المعبد Sanctuary : (١) ٢٦٩
المعجم الاساسي Basic Dictionary : (٢) ١٦٦
المعجم المعتمد The Standard Dictionary : (١) ٢١٥
معجم ووكر Walker's Lexicon : (١) ٣٢٠
معرض الطير أو مقدمة لدراسة سيكولوجية الطيور - Bird Display: An
Introduction to the Study of Bird Psychology : (١) ٣٠٨
معنى الأحلام The Meaning of Dreams : (١) ٢٧١ ، ٣٢٢
معنى السيكولوجيا The Meaning of Psychology : (٢) ١٢١ ، ١٦٣ ، ١٦٥
معنى المعنى The Meaning of Meaning : (١) ٣٠ (٢) ٢٩ ،
٩٢ ، ١١٦ ، ١١٧ هـ ، ١١٩ ، ١٢٠ ، ١٢٧ ، ١٣٠ ، ١٥٢ ، ١٥٨ ،
١٦١ـ١٦٣ ، ١٦٦ ، ١٦٨ ، ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٧٦ ، ١٧٧ ، ١٧٩ ،
١٨١
مفتاح تخطيطي ليقظة فينيغان Skeleton Key to Finnegan's Wake :
(١) ٦٠

مقالات رجعية في الشعر والفكر - Reactionary Essays on Poetry and Ideas : (١) ١٦٤ (٢) ١٤

مقالات في التحليل النفسي التطبيقي - Essays in Applied Psychoanalysis : (١) ٢٦٦

مقالات قديمة ومحدثة Essays Ancient and Modern : (١) ١٥٣

مقالات مجموعة في النقد الادبي Collected Essays in Literary Criticism : (١) ٢٧٢

مقالات مختارة Selected Essays : (١) ١٧ هـ ، ١٣٣ ، ١٤٢ هـ ، ١٤٨ هـ ، ١٥٢ هـ ، ١٥٥ هـ (٢) ١٧٠

المقامات الرباعية الأربع Four Quartets : (١) ١٧٨ ، ١٧٩ هـ ، ١٨٢ ، ١٨٣ هـ ، ١٨٤

مقاومة Opposition : (٢) ١٢١

المقبرة البحرية Le Cimetiére Marin : (١) ٣٨

مقدمة عامة في التحليل النفسي - A General Introduction to Psychoanalysis : (١) ٢٦٢

المقعدون الثلاثة The Three Limperary Cripples : (١) ٨٧

مقولة مضادة Counter Statement : (٢) ١٦٨ ، ١٨٤ ، ٢١٧ ، ٢٢٢ ، ٢٣٤ ـ ٢٣٧ ، ٢٤٢

مقياس القدرة في الحكم على الشعر - A Measure of Ability to Judje Poetry : (٢) ١٥٣

المكتبة الامية في السيكولوجيا والفلسفة والمنهج العلمي : Library of Psychology, Philosophy and Scientific Method (٢) ١٦٥ ، ١٧٧

ملاهي نادي الصدى Diversions of The Echo Club : (١) ٨٨

الملك جون King John : (١) ٢٩٩

الملك لير King Lear : (١) ٢٥٨ ، ٢٦٢ ، ٢٧٦ ، ٢٨٤ ، ٢٩٣ ، ٣٠١ ، ٣٢٦ ، ٣٢٧

الملهولانديون وروحهم اللعينة The Milhollandsand Their Damned Soul:
(١) ٧٧
ممثلو الساحل الذهبي المتجولون Troupers of the Gold Coast: (١)٢١٩ ، ٢٣٩
من اجل لانسلوت اندروز For Lancelot Andrews : (١) ١٣٤، ١٤٢ ، ١٥٣
مناجيات في انجلترة Soliloquies in England : (١) ٧٨ هـ
من الدين الى الفلسفة From Religion to Philosophy : (١) ٢٨
(٢) ٧٨
من الشعائر الى القصص الرومانسية From Ritual to Romance : (١)
٢٩ ، ٣٨ هـ ، ٢٣٣
منشورات جمعية اللغة الحديثة - Publications of the Modern Language
Association : (١) ٣٢٣
المنطق ـ نظرية البحث Logic : The Theory of Inquiry : (٢) ١٦٤
من مسرات جوردان From Jordan's Delight : (٢) ٤٠
موبي ديك Moby - Dick : (١) ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ هـ ، ١٠٩
(٢) ٢٢٤ ، ٢٥٩
موت الاولاد الصغار Death of Little Boys : (١) ١٣٠
موت في البندقية Death in Venice : (١) ٢٣٥ (٢) ١٩٩
موت كرستوفر مارلو The Death of Christopher Marlowe : (١) ٣٣٠
الموت والولادة الجديدة Death and Rebirth : (١) ٢٣٣ هـ
المؤثرات في النقد الاميركي Forces in American Criticism : (١) ١٢٦
الموروث العظيم The Great Tradition : (٢) ٢٥ ، ٤٤
موسى والوحدانية Moses and Monotheism : (١) ٢٥٣
الموسوعة البريطانية Encyclopœdia Britannica : (٢) ١٦٦

ميراث الرمزية The Heritage of Symbolism : (٢) ١٦
ميناء نيويورك Port of New York : (١) ٢١٠

- ن -

نحو حياة أفضل Towards a Better Life : (٢) ٢٣٦
نحـــو الدوافع A Grammer of Motives : (٢) ٩٩ ، ١٦٨ ، ١٨٣ ، ١٩٣ ، ١٩٥ ، ٢١٠ ، ٢١٣ ، ٢١٥ ، ٢٢٥ ، ٢٢٩ ، ٢٣٨ ، ٢٤١ ، ٢٤٢ ، ٢٤٣
نحو مقاييس نقدية Towards Standards of Criticism : (٢) ١٠٧
نزعات نحو التاريخ Attitudes Towards History : (١) ٣١١
(٢) ٨٨ ، ٩٨ ، ١٦٨ ، ١٨٨ ، ١٩٧ ، ٢٠٤ ، ٢١٠ ، ٢١٣ ، ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢٤ ، ٢٣٩ ، ٢٤٢
نساء وندسور المرحات The Merry Wives of Windsor : (١) ١١٢ ، ٣٣٠
النشوة الرومانتيكية The Romantic Agony : (١) ٣٢٥
نصوص من هسمان Texts From Housman : (٢) ١٠٣
النظرة الى النثر الاميركي The Outlook for American Prose : (٢) ١٠٥
نظرة جديدة في القيم Revaluation : (٢) ١٠٧
نظرية بنثام عن انواع الادب التخيلي Bentham's Theory of Fictions : (٢) ١٢١
نظرية الطبقة المتعطلة The Theory of The Leisure Class : (١) ١١٦ ه (٢) ٢١٢
النظرية النقدية عند سنت بيف Sainte - Beuve's Critical Theory : (١) ٢٦
كتاب النفس De Anima : (١) ٢٥٩

النقد التطبيقي Practical Criticism : (١) ٢٥٥
(٢) ٣٨ ، ١٢٠ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٤ ، ١٢٦ ، ١٢٩ ، ١٣١ ،
١٣٢ هـ ، ١٣٥ ، ١٣٩ هـ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ،
١٤٨ ، ١٥٣ ، ١٥٦ ، ١٧٢ ، ١٧٦
النقد الجديد The New Criticism : (١) ١٤٣ ، ١٦٣
(٢) ٣٣ ، ٥٤ ، ٥٧ ، ٩٩ ، ١٥٩ ، ١٧٣
النقد العلمي La Critique Scientifique : (٢) ١٥١
نقد النزعة الانسانية The Critique of Humanism : (١) ١٢٠
النقد النفسي والتقاليد الروائية - Psychological Criticism and Dramatic
Conventions : (١) ٢٥٤
نقولا غوغول Nikolai Gogol : (١) ٦٣
النماذج العليا في الشعر Archetypal Patterns in Poetry : (١) ٢٤٤ ،
٢٥٠ ، ٢٥٤ هـ ، ٢٥٨ ، ٢٧٨ ، ٢٨٤
النهضة الاميركية American Renaissance : (١) ٢٠٨
(٢) ١٧٢ ، ٢٥٩
نيو انجلند — اليقظة الاخيرة — New England-Indian Summer : (١)
١٨٦ ، ٢١٥

— هـ —

هاملت Hamlet : (١) ٣٠ ، ١٥٩ ، ٢٣٧ ، ٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٢٥٧، ٢٦٢ ،
٢٦٦ ، ٢٦٧ ، ٢٨٣ ، ٢٨٤ ، ٢٩٥ ، ٢٩٩ـ٣٠١ ، ٣٠٤، ٣٠٩،
٣١١ ، ٣١٤ ، ٣١٥ ، ٣١٩ ، ٣٢٦ ، ٣٢٧ ، ٣٣١ ، ٣٣٤
(٢) ٣٧ ، ٧٦ ، ١٤٩ ، ١٩٥ ، ٢٠٧
هاملت واوديب Hamlet and Oedipus : (١) ٢٦٦ هـ
هبة الألسن The Gift of Tongues : (٢) ١٠٥

هذه الجزيرة ذات الصولجان This Sceptred Isle : (١) ٣٣٤
هذه الحجرة وزجاجة الجن والشطائر This Room and This Gin and These Sandwiches : (١) ٧٤
هرمان ملفيل ، البحار والمتصوف Herman Melville - Mariner and - Mystic : (١) ٢٧٤
هزة التعرف The Shock of Recognition : (١) ٤٥ ، ٨٨
هزيمة بودلير The Defeat of Baudelaire : (١) ٢٦٨
هنري الثامن Henry VIII : (١) ٢٩٩
هنري ثورو ـ المتوحش H.Thoreau-Sauvage : (١) ١٩٢
هنري جيمس : المظهـــر الأعظم Henry James : The Major Phase : (٢) ٣٦
هنري الخامس Henry V : (١) ٣١٧
هنري الرابع Henry IV : (١) ٢٩٥ (٢) ٧٨
هنري السادس Henry VI : (١) ٣٠٠ ، ٣٢٨
هكلبري فن Huckleberry Finn : (١) ١٠٤ ، ٢٠٠ ، ٢٠٢
هيو سلوين موبرلي Hugh Selwyn Mauberly : (٢) ١٥

— و —

واحدة بواحدة Measure for Measure : (١) ٢٨٩ ، ٣٣٢
وادي الحكم The Valley of Decision : (١) ٩٢ ، ٩٣
وادي الديموقراطية The Valley of Democracy : (٢) ٣٥
وداعاً أيها الشعراء Poets, Farewell : (١) ٤٤ ، ٧٢
الوردة الصوفية The Mystic Rose : (١) ٢٣١
وليام إرنست هنلي William Ernest Henley : (١) ٢٤٨ هـ

وليام بليك William Blake : (١) ٢٠٨ (٢) ١٧٤
الوهم والحقيقة Illusion and Reality : (١) ٢٣٤ (٢) ٢٤٨

- ي -

اليباب The Waste Land : (٢) ٩٦ ، ٢٦١
يقظة فينيغان Finnegan's Wake : (١) ٤١ هـ ، ٤٩ ، ٥٢ ، ٦٠ ، ٨٧ ،
١٣٠ (٢) ٦٠ ، ١١١ ، ١٦٥
الينبوع The Fountain : (١) ٢٥٢
يوريبيدس وعصره Euripides and His Age : (١) ٢٨
يوليوس قيصر Julius Caesar : (١) ٢٩٦
اليوم الذهبي The Golden Day : (١) ٢١٠
يومنيدس Eumenides : (١) ٢٧٨

فهرس الصحف والمجلات

ابن الشمال Norseman : (١) ١٨١

اكسنت Accent : (١) ٤٣ ، ٦٠

(٢) ٣٠ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٨٠، ٩٣ ، ١٠١ ، ٢٢٨

الامة The Nation : (١) ١٨٠ هـ ، ٣٢٣

(٢) ١٤ ، ١٦ ، ٤٣ ، ٦٩

انطاكية Antioch Review : (١) ٦٩ هـ

البارتزان Partisan Review : (١) ٤٣ هـ ، ٦٨ هـ ، ١٥٦، ١٨٠، ٢٠٠ هـ ،
٢٧٠ ، ٢٨٣ (٢) ٢٧ ، ٤١ ، ٤٣ ، ١٠٣ ، ١٣٠ ، ١٧٥ ، ١٧٧ ، ٢١٩

التايمس اللندنية London Times : (١) ١٥٨

التايمس النيويوركية NewYork Times : (١) ٣٣

جبال روكي Rocky Mountain Review : (١) ١٠١ ، ١٢٥ ، ١٥٣
(٢) ١٧٢ هـ

الجمهورية الجديدة The New Republic :(١) ٤٠ ، ٤٥ ، ٨٨ هـ ، ٣١٢
(٢) ٩٩ ، ١٥٧ هـ

المجلة الجنوبية The Southern Review : (١) ١٣٦ هـ ، ١٦٢
(٢) ٢٨ ، ٣١ ، ٣٦ ، ٤٠ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ١٨٢ ، ١٩٦ ، ٢١٨ ،
٢٢٨ ، ٢٣٢

الجواب Rambler : (١) ١١٢ (٢) ١٤٨

فهرس المحتويات

	صفحة
المسهمون في اخراج هذا الكتاب	٥
تصدير	٧
الفصل الثامن : رتشارد ب. بلاكمور ، وثمن الجهد المبذول في النقد	٩
الفصل التاسع : وليم إمبسون ، والنقد النوعي	٥٤
الفصل العاشر : ايفور ارمسترونغ رتشاردز ، والنقد بالتفسير	١١٦
الفصل الحادي عشر : كنث بيرك ، والنقد المتصل بالعمل الرمزي	١٨٣
خاتمة · هل يمكن ايجاد مذهب نقدي متكامل	٢٤٥
١ ــ الناقد المثالي	٢٤٥
٢ ــ الناقد الواقعي	٢٥٤
مراجع مختارة للنقد الادبي منذ سنة ١٩١٢	٢٦٣
الفهارس العامة	٢٧٥
فهرس الأعلام	٢٧٧
فهرس الكتب	٣٢٧
فهرس الصحف والمجلات	٣٥٩