تيري إيغلتون

نظرية الأدب

ترجمة:
ثائر ديب

Bibliotheca Alexandrina
0104135

دراسات نقدية عالمية
٢٩

الإشراف الفني :

زهير الحمو

الخطوط :

عبد الرزاق قصيباتي

نظـرية الادب

دراسات نقدية عالمية

13206
809
ايغ1
ن

تيري إيغلتون

الهيئة العامة لمكتبة الأسكندرية
رقم التصنيف : 809 ايغ1 ن
رقم التسجيل : ٤١٢٨٩

نظرية الأدب

moral Organization of the Alexandria Library (GOAL)

ترجمة

ثائر ديب

منشورات وزارة الثقافة
في الجمهورية العربية السورية
دمشق ١٩٩٥

العنوان الأصلي للكتـــاب :

LITERARY THEORY

An Introduction

by

Terry Eagleton

نظريـة الأدب = Piterary Theory / تيري ايغلتـون ؛ ترجمـة ثائر ديب .ـ دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٩٥ . ـ ٣٦٠ ص ؛ ٢٤ سم .ـ (دراسـات نقديـة عالميـة ؛ ٢٩) .

١ ـ ٨٠١ ا ي غ ن ٢ ـ العنوان ٣ ـ ايغلتون

٤ ـ ديب ٥ ـ السلسلة

مكتبـة الأسـد

الايداع القانوني : ع ـ ١٧٠٦ /١١/ ١٩٩٥

إهـــداء المؤلّف

إلى تشارلز ســـوان

و

ريمونـــد وليامـــز

إهـــداء الترجمة

إلى مالك حسن ...

في الارض الخرساء ، حيثُ يَسمَعُ

الأشياء أن تتحاذى .

إشـــارة

من الضروري الاشارة إلى ان كل الهوامش المرقّمة هي للمؤلّف ،
في حين ان كل الهوامش المنجّمة هي للمترجم .

تصدير

لو أراد المرءأن يحدد تاريخاً لبدايات التحوّل الذي لَحِقَ بالنظرية الأدبية في هذا القرن ، فان أفضل اختيار يقع عليه هو عام ١٩١٧ ، العام الذي نشر فيه الشكلاني الروسي الشاب فيكتور شكلوفسكي مقالته الرائدة « الفن كصنعة » . ومنذئذ ، وخاصة خلال العقدين المنصرمين ، شهدت النظرية الأدبية تكاثراً لافتاً للانتباه ، وحتى معاني كلماتٍ مثل « الأدب » ، و « القراءة » و « النقد » خضعت لتبدّل عميق . بيد أن انتشار هذه الثورة النظرية لا يزال محدوداً خارج نطاق حلقة من المختصين والمتحمسين: فهي لم تصل بعد إلى إحداث أثرها الكامل على دارس الأدب والقارىء العام .

وغاية هذا الكتاب هي أن يقدّم عرضاً شاملاً للنظرية الأدبية الحديثة لأولئك الذين ليس لديهم أية معرفة أو معرفة ضئيلة بهذا الموضوع . وعلى الرغم من أن مثل هذا المشروع ينطوي بصورة واضحة على ضروب من الإغفال والإفراط في التبسيط ، فقد حاولت أن أجعل الموضوع في متناول مدارك العامة ، دون أن أبتذله . ولما كنت أعتقد أن ليس ثمّة طريقة لعرضهِ « حيادية» ، وخِلْواً من أحكام القيمة ، فقد أدليت بدلوي في كل حالة محددة ، الأمر الذي آمل أن ينضاف إلى أهميةالكتاب:

لقد سبق لعالم الاقتصاد ج : م . كينيز أن أخذ على أولئك الاقتصاديين الذين لا تروق لهم النظرية ، أو الذين يزعمون القدرة على تدبّر أمرهم بصورة أفضل من دونها ، أنهم واقعون في قبضة نظريةٍ أقدم ليس إلا : وهذا ينطبق أيضاً على النقّاد ودارسي الأدب . فثمة بينهم من يشتكي من أنّ النظرية الأدبية مُعَدَّة لفئة قليلة لا يمكن لسواها أن يفهمها ؛ ويخامرهم شك أنها بمثابة حقل مُلَغَّز ،خاص بالنخبة ومماثل نوعاً ما للفيزياء النووية . وإذا ما كان صحيحاً أن « التعليم الأدبي » لا يشجّع الفكر التحليلي على نحو صحيح ؛ إلا أن النظرية الأدبية ليست في الحقيقة أكثر صعوبة من العديد من المباحث النظرية ، وهي أسهل بكثير من بعضها . وإني لآمل أن يساعد هذا الكتاب في طمأنة أولئك الذين يخشون أنّ الموضوع أبعد من متناولهم . أما بعض الطلاب والنقّاد الذين يتذرّعون أيضاً بأن النظرية الأدبية « تتدخّل بين القارىء والعمل » ، فان الردّ البسيط عليهم هو أننا ، من غير نوع ما من النظرية ، مهما تكن متسرعة أو ضمنية ، لن نعرف ما هو « العمل الأدبي » أصلاً ، أو كيف يجب أن نقرأه . إن العداء للنظرية يعني عادةً معارضة نظريات الآخرين ونسيان المرء لنظريته الخاصة . وإن واحداً من أغراض هذا الكتاب هو أن يزيل هذا الكبت ويتيح لنا أن نتذكر .

ت . إ

مَدخل: ما الأدب؟

إن كان ثمة نظرية أدبية ، فلا بد أن يكون هنالك أدب هي نظريته . ويمكننا أن نبدأ ، إذاً ، بطرح السؤال : ما الأدب ؟

لقد قامت محاولات عديدة لتعريف الأدب . حيث يمكنك أن تعرّفه ،على سبيل المثال ، بأنه كتابة « تخيّلية » imaginative بمعنى التخييل * Fiction — أي كتابة ليست حقيقية بالمعنى الحـرفي للكلمة . لكن إلقاء نظرة سريعة على ما يدرجه الناس عموماً تحت عنوان الأدب تكفي للقول إن هذا التعريف لا يفي بالغرض . فالأدب الانجليزي في القرن السابع عشر يضم شكسبير ووبستر ، ومارفل وميلتون ؛ لكنه يمتد أيضاً ليطال مقالات فرانسيس بيكون ، ومواعظ جون دَنْ ، والسيرة الذاتية الروحانية لبنيان وكل ما كتبه السِرْ توماس

(*) Fiction — : مصطلح عام ومبهم يستخدم للتعبير عن عمل تخيلي نثري في الغالب . وهو لا يغطي الشعر والدراما عادة على الرغم من أن كلا منهما شكل من التخييل، فكلاهما مصاغ أو مفرغ في قالب ومخترع أو مختلق . وعموماً ، فان هذا المصطلح يستخدم للرواية والقصة والأجناس المتعلقة بها . ومن هنا ترجمته بـ « القص » في كثير من الأحيان . وسوف نستخدم في هذه الترجمة كلا المقابلين « قص » و « تخييل » تبعاً للسياق .

براون . بل إنه قد يشتمل عند الحاجة على **لوياثان هوبز وتاريخ الثورة** لكلارينـدون . ويحتوي الأدب الفرنسي في القرن السابع عشر ، إضافة إلى كورني وراسين ، حِكَم لاروشفوكو ، والكلمات التي ألقاها بوسويه في المآتم ، ومقالات بوالو في الشعر ، ورسائل مدام سيفيني إلى ابنتها وفلسفة ديكارت وباسكال . أما الأدب الانجليزي في القرن التاسع عشر فيضمّ عادة لامب (على الرغم من أنه لا يضم بنتام) ، وماكولي (ولكن ليس ماركس) ، ومل (ولكن ليس داروين أو هربرت سبنسر) .

إذاً فان التمييز بين «الواقعة» Fact و«التخييل» ، يبدو من غير المحتمل أن يمضي بنا بعيدا ، وذلك على الأقل لأن هذا التمييز ذاته هو موضع شك في الغالب . وثمة من يجادل ، مثلاً ، أن مقابلتنا بين الحقيقة « التاريخية » والحقيقة « الفنية » لا تنطبق أبداً على الساغات * الإسلندية القديمة(١) . ويبدو أن كلمة « رواية » قد استُخْدِمت ، في انجلترا نهاية القرن السادس عشر وبداية السابع عشر لكل من الأحداث الحقيقية والتخييلية ، وحتى التقارير الإخبارية لم تكن تُعْتَبر وقائعية إلا بالكاد . فلم تكن الروايات والتقارير الإخبارية وقائعية على نحو واضح ولا تخييلية على نحو واضح : وبالتالي فان تمييزاتنا الحادة بين هذين الصنفين

(*) – الـ Saga : نوع من السرديات النثرية الايسلندية والاسكندنافية القروسطية تحكي عن بطل مشهور أو عائلة أو عن مآثر الملوك والمحاربين . وقد ظل معظمها شفوياً حتى القرن الثاني عشر حيث بدأ تدوينها .

(١) – انظر م . إ . ستيبلين – كامينسكي ، عقل الساغا (أودنس ، ١٩٧٣) .

لا تقبل التطبيق(١) . ولا ريب أن غيبن قد حَسِبَ أنه كان يكتب الحقيقة التاريخية ، وربما هكذا حَسِبَ أيضاً مؤلّفو سفر التكوين، ولكنهم يُقْرؤون الآن بمثابة « واقعة » من قبل البعض و « تخييل » من قبل البعض الآخر؛ ومن المؤكد أن نيومان قد حَسِبَ أن تأملاته اللا هوتية حقيقية ولكنها اليوم « أدب » بالنسبة لكثير من القراء . وعلاوةً ، فان « الأدب » حين يضم الكثير من الكتابة « الوقائعية» ، يُقصي أيضاً قدراً وافراً من التخييل . كما أن مجلة **سوبرمان** وروايات ميلزوبون هي تخييلية ولكنها لا تُعْتبر أدباً على العموم ، وهي لا تَرْقى إلى مصاف الأدب بالتأكيد . وإذا ما كان الأدب كتابة « إبداعية » ، « تخيّلية » ، فهل يقتضي ذلك أن التاريخ ، والفلسفة والعلوم الطبيعية ليست إبداعية وتخيّلية ؟ .

لعلنا بحاجة إلى نوع مختلف تماماً من المقاربة . ولعل من الممكن تعريف الأدب ليس تبعاً لما إذا كان تخييلياً أو « تخيّلياً » ، وإنما لانه يستخدم اللغة بطرائق غير مألوفة . فالأدب ، في هذه النظرية ، هو نوع من الكتابة التي تمثّل « عنفاً منظّماً يُرْتَكب بحقّ الكلام الاعتيادي» ، كما يقول الناقد الروسي رومان جاكوبسون . ذلك أن الأدب يحوّل اللغة الاعتيادية ويشددها ، وينحرف بصورة منظمّة عن الكلام اليومي . وإذا ما دنوتَ مني عند موقف الباص ورحت تدمدم « وتظلّين عروس السكينة البكر » ، فسوف أدرك للتوّ أنني في حضرة الأدبي ، وأنا

(١) انظر لينارد . ج . ديفيز ، « تاريخ اجتماعي للواقعة والتخييل : إنكار المؤلف في الرواية الانجليزية الباكرة » ، في إدوارد سعيد (محرر) ، الأدب والمجتمع (بالتيمورو لندن ، ١٩٨٠) .

أعرف ذلك لأن تركيب كلماتك ، وإيقاعها ورنينها يتجاوز معناها المجرّد ؛ أو ، كما يقـــول الألسنيون بصورة أكثر تقنيةً ، لأن ثمة عدم تناسب بين الدالاّت والمدلولات* : فلغتك تلفت الانتباه إلى ذاتها ، وتزهو بكينونتها المادية ، الأمر الذي لا تبديه عبارة مثل « ألا تعلم أنّ السائقين مضربون؟» .

وهذا ، في الواقع ، هو تعريف « الأدبي » الذي قدمه الشكلانيون الروس ، الذين ضمّوا في صفوفهم فيكتور شكلوفسكي ، ورومان جاكوبسون ، وأوسيب بريك ، ويوري تينيانوف ، وبوريس إيخنباوم وبوريس توماشيفسكي . ولقد ظهر الشكلانيون في روسيا في السنوات السابقة على الثورة البولشفية عام ١٩١٧ ، وازدهروا في العشرينات ، إلى أن تمّ إسكاتهم فعلياً من قبل الستالينية . وهذه المجموعة المقاتلة ، المتمرّسة في فنّ الجدل والمناظرة ، نبذت المذاهب الرمزية شبه الصوفية التي كانت قد مارست نفوذها على النقد الأدبي من قبل ، وركّزت الاهتمام ، بروح علمية وعملية ، على الواقع المادي للنصّ الأدبي ذاته . ذلك أن على النقد أن يُبْعِد الفن عن الإبهام والغموض

---

* – بخلاف ما هو شائع فاني لم أضع كلمة « علامة» أو « إشارة» مقابل الكلمة الانكليزية «Sign » . وإنما تعاملت معها ومع مشتقاتها على النحو التالي :
Sign دليل ، Signifier : دال ، Signified : مدلول ، Significance دلالة ، Signfication : تدليل .
وذلك للمحافظة ، في اللغة العربية ، على الجذر المشترك بين هذه الكلمات . هذا وقد احتفظت بكلمة « علامة » كمقابل للكلمة الانجليزية « mark » ،والتي يشرح الكاتب ، في سياق هذا الكتاب ، الفرق بينها وبين كلمة « Sign » .

ويُعنى بالكيفية التي تعمل بها النصوص الأدبية فعلياً : فالأدب ليس ديناً زائفاً أو علم نفس أو علم اجتماع بل هو تنظيم محدّد للغة . إنّ له قوانينه ، وبناه وصنعاته* النوعية الخاصة ، التي ينبغي دراستها في ذاتها وليس ردّها إلى أي شيء آخر . والعمل الأدبي ليس حمّالة أفكار ، أو انعكاساً للواقع المادي ولا هو تجسيد لحقيقة ما متعالية : إنه واقعة مادية ، ويمكن بالأحرى تحليل أدائه لوظيفته كما يمكن للمرء أن يفحص آلة . وهو مؤلّف من كلمات ، وليس من موضوعات أو مشاعر ، ومن الخطأ رؤيته كتعبير عن رأي المؤلّف : ولقد لاحظ أو سيب بريك مرّةً بشكل عابر أنّ **يوجين أو نيغين** لبوشكين كانت ستُكْتَب حتى لو لم يَعِشْ بوشكين .

والشكلانية Formalism أساساً هي تطبيق للألسنية Linguistic في دراسة الأدب ؛ ولأن الألسنية التي نحن بصددها من نوع شكلي ، تُعنى ببنى اللغة أكثر من عنايتها بما يمكن للمرء أن يقوله فعلياً ، فقد تغاضى الشكلانيون عن تحليل « المحتوى » الأدبي (حيث يمكن للمرء دوماً أن يتعرّض لغواية علم النفس أو علم الاجتماع) وانصرفوا إلى دراسة الشكل الأدبي . وبعيداً عن رؤية الشكل بمثابة تعبير عن المضمون ، أوقفوا العلاقة على رأسها : فالمحتوى هو مجرد « تحفيز » motivation للشكل ، ومناسبة أو فرصة لنوع محدد من التمرين الشكلي . وهكذا

(*) الصنعة device ونجمعها على صنعات . وقد جاء في المورد للبعلبكي أن device هي « شيء في الأثر الأدبي يراد به تحقيق غرض معين (صورة بلاغية ، اسلوب خاص في الرواية والسرد . . .) » . وترجمتها بصنعة تنسجم مع التفريق الذي يستعمله النقاد العرب بين الطبع والصنعة في الشعر .

فانّ دون كيشوت ليست « عن » الشخصية التي تحمل ذلك الأسم : فالشخصية مجرد أداة لجمع أنواع مختلفة من التقنيات السردية إلى بعضها بعضاً . ومزرعة الحيوانات بالنسبة للشكلانيين ليست تمثيلاً مجازياً Allegory للستالينية ؛ بـــل على العكس ، فانّ الستالينية تقدّم فرصة طيبة لبناء تمثيل مجازي . وإنّ هذا الالحاح العنيد هو الذي ظَفَّرَ للشكلانيين من خصومهم باسمهم الازدرائي ؛ وعلى الرغم من أنهم لم ينكروا أنّ للفن علاقة بالواقع الاجتماعي ــ حيث كان بعضهم مرتبطاً بالبلاشفة على نحو وثيق ــ لكنهم زعموا وبصورة استفزازية أن هذه العلاقة ليست من شأن الناقد .

لقد انطلق الشكلانيون من رؤية العمل الأدبي بمثابة حشد تعسفي الى هذا الحد أو ذاك من « الصنعات » ، ولم يتوصلوا إلا لاحقاً إلى رؤية هذه الصنعات بمثابة عناصر أو « وظائف » مترابطة interrelated ضمن نظام نصّي كلّي . وتضمّ هذه « الصنعات» كلاً من الصوت ، والمخيّلة ، والإيقاع ، والنحو ، والعروض ، والقافية ، والتقنيات السردية ، وفي الواقع كل مخزون العناصر الأدبية الشكلية ؛ وما هو مشترك بين هذه العناصر كلها هو أثرها « المغرِّب » estranging أو « النـــازع للألفة » defamiliarizing . فما هو نوعي في اللغة الأدبية ، وما يميزها عن أشكال الخطاب discourse الأخرى ، هو أنها « تشوِّه» اللغة الاعتيادية بطرائق شتّى . فتحت ضغط الصنعات الأدبية ، تتشدد اللغة الاعتيادية ، وتتكثّف ، وتتلوى ، وتتداخل ، وتتطاول ، وتنقلب وتقف على رأسها . إنها لغة « جُعِلَتْ غريبة» ؛

وبسببٍ من هذا التغريب estrangement ، فان العالم اليومي أيضاً يصبح فجأة غير مألوف . ففي رتابة الكلام اليومي ، تصبح إدراكاتنا للواقع واستجاباتنا لهبائخة ، كليلة ، أو «مُؤَتْمتَة» ، كما يقول الشكلانيون. أما الأدب ، ومن خلال دفعنا إلى إدراك درامي للّغة ، فينعش هذه الاستجابات المعتادة ويجعل الموضوعات أكثر « قابلية للإدراك ». ومن خلال الإمساك بتلابيب اللغة بطريقة أشد عنفاً ووعياً للذات من المعتاد، فان العالم الذي تحتويه تلكاللغة يتجدد بصورة حيوية. وربما كان شعر جيرارد مانلي هوبكنز مثالاً حيـــاً على ذلك . فالخطاب الأدبي يغرّب أو يستلب alienate الكلام الاعتيادي ، ولكنهفي فعله هذا ، وبصورة تنطوي على مفارقة ، يبلغ بنا إلى تملّك أعمق وأكثر امتلاءً وصميمية للتجربة . إننا نستنشق الهواء دون أن نعي ذلك أو ننتبه إليه في الغالب : فهو ، مثل اللغة ، الوسط الذي نتحرك فيه . ولكن إذا ما تلوث الهواء فجأة أو أُثْقِلَ بالأبخرة والغبار فاننا نضطر لأن نُعنى بتنفسنا باحتراس طارىء ، وقد يكون لذلك أثره بصورة تجربة عميقة فيما يتعلّق بحياتنا الجسدية . ونحن نقرأ ملاحظة خربشها صديق دون أن نصرف كبير اهتمام إلى بنيتها السردية ؛ أما حين تتوقف قصة فجأة وتبدأ من جديد ، وتتحول على نحو متواصل من مستوى سردي الى آخر وتتوانى عن الوصول إلى ذروتها لكي تبقينا في ترقّب وتشوّق، فان وعينا يتجـــدد بالكيفية التي تنبني بها كلمـــا اشتد تورطنا فيها . فالقصة ، كما يجادل الشكلانيون ، تستخدم صنعات « معوّقة» أو « مؤخّرة» لكي تبقي انتباهنا مشدوداً إليها ؛ فهذه الصنعات ، في اللغة الأدبية ، « تفشي سراً» . وهذا ما دفع فيكتور شكلوفسكي لأن

يعلّق بنوع من العبث على رواية لورنس ستيرن **تريسترام شاندي** ، تلك الرواية التي تعوّق خط القصة Story — line الخاص بها كثيراً لدرجة أنه لا يتصاعد إلا بالكاد ، معتبراً أنها « الرواية الأشد نموذجية في الأدب العالمي» .

وإذاً، فقد رأى الشكلانيون اللغـــة الأدبية بمثابةطقم set من الانحرافات عن معيار، ونوع من العنف الألسني : فالأدب نوع «خاص» من اللغة ، بخلاف اللغة « الاعتيادية» التي نستخدمها على نحو شائع . بيد أن تعيين انحرافٍ ما يقتضي القدرة على تحديد المعيار الذي يحيد عنه. فعلى الرغم من أن «اللغةالاعتيادية» مفهوم أثير لدى بعض فلاسفةأوكسفورد، إلا أن لغة فلاسفة أوكسفورد الإعتيادية لا يجمعها إلا القليل مع اللغة الاعتيادية لعمال أحواض السفن في غلاسكو . كما أن اللغة التي تستخدمها كلتا الجماعتين الاجتماعيتين في كتابة رسائل الحب تختلف عادة عن الطريقة التي تتحدثان بها مع خوري المنطقة . والفكرة التي مفادها أن ثمة لغة « معيارية » وحيدة ، بمثابة عملة مشتركة يتقاسمها كل أفراد المجتمع بالتساوي ، هي أخدوعة ووهم. فأية لغة فعلية تتألف من مجال معتّد جداً من الخطابات ، تتخالف تبعاً للطبقة، والدين ، والجنس، والمنزلة وهلمجرا، ولا يمكن بأية وسيلة أن تكونموحّدة على نحو مُحْكَم في جماعة ألسنية متماثلة وحيدة . ومعيار شخص ما قد يكون انحراف الآخر : فكلمة « زقاق» كمقابل لكلمة « جادّة » قد تكون شعرية في برايتون ولكنها لغة اعتيادية في بارنزلي * . وحتى النص

(*) برايتون مدنية ساحلية في جنوب انجلترا . ولغة الجنوبيين رسمية ومهذبة عادة . أما بارنزلي فهي مدنية في شمال انجلترا معظم سكانها من الطبقة العاملة ، وتنحرف اللغة المستعملة في هذه المدنية عن اللغة الرسمية المستعملة في الجنوب .

الأشد « نثريةً » من القرن الخامس عشر قد يبدو « شعرياً » بالنسبة لنا اليوم بسببٍ من التزامه مهجورَ الكلام . وإذا ما عثرنا على قصاصة مكتوبة تعود إلى حضارة زالت منذ زمن بعيد ، فاننا لا نستطيع أن نحدد ما إذا كانت « شعراً » أم لا بمجرد معاينتها ، فقد لا يكون لدينا أي منفذ إلى خطابات ذلك المجتمع « الاعتيادية » ، وحتى حين يكشف مزيد من البحث عن أنها « منحرفة » ، فان ذلك لا يُثبت بَعْدُ أنها شعر إذْ ليست كل الانحرافات شعرية . فقد تكون عامية ، مثلاً . كما أننا لا نستطيع أن نحدد بمجرد النظر فيها أنها ليست قطعة من الأدب « الواقعي » ، دون مزيد من المعلومات عن الطريقة التي تؤدي بها وظيفتها فعلياً بوصفها قطعة من الكتابة ضمن المجتمع المعني .

ولم يكن الشكلانيون بالغافلين عن كل هذا . فقد أدركوا أن المعايير والانحرافات تتبدل من سياق اجتماعي أو تاريخي إلى آخر — وأن « الشعر » بهذا المعنى يتوقف على الموقع الزمني الذي تجد نفسك فيه . وواقعة أن قطعة من اللغة هي « مغرِّبة » لا يضمن أن تكون كذلك في كل زمان ومكان : فهي ليست مغرِّبة إلا قبالة خلفية ألسنية معيارية معيّنة ، وإذا ما تبدلت هذه الخلفية فان الكتابة تكفّ عن كونها مُدْرَكَةً بوصفها أدبية . ولو أن الجميع راحوا يستخدمون عبارات مثل « عروس السكينة البكر » في محادثة اعتيادية في الحانة ، فقد يكفّ هذا النوع من اللغة عن كونه شعرياً . وبعبارة أخرى ، إن الأدبية literariness ، بالنسبة للشكلانيين ، هي وظيفة للعلاقات التخالفية بين ضرب من الخطاب وآخر ؛ وليست خاصية معطاة إلى الأبد . وهم لا يركّزون على « الأدب » ، بل على « الأدبية » — أي على

تلك الاستخدامات الخاصة للّغة ، والتي يمكن أن نجدها في النصوص « الأدبية » ولكننا نجدها أيضاً في كثير من الأماكن خارجها . وكل من يعتقد أن « الأدب » يمكن تعريفه بمثل هذه الاستخدامات الخاصة للّغة لا بد أن يواجه واقعة أن ثمة مجاز metaphor في ما نشستر أكثر مما لدى الشاعر مارفل* . وأن ما من صنعة « أدبية» — سواء كانت كناية، أو كناية جزئية ، أو نفي الضد ، أو مقابلة عكسية وهلمجرا ** إلا وتُسْتَخْدَم بصورة كثيفة تماماً في الخطاب اليومي .

بيد أن الشكلانيين يواظبون على افتراض أن « التغريب » هو جوهر الأدبي . ويكتفون بجعل هذا الاستخدام للّغة أمراً نسبياً ، ويرونه بوصفه مسألة تعارض بين نمط من الكلام وآخر . ولكن ماذا لو سمعت أحداً ما على الطاولة المجاورة في حانة وهو يعلّق قائلاً « هذه خربشة شنيعة ! » فهل هذه لغة « أدبية» أم « غير أدبية » ؟ في الواقع إنها لغة « أدبية» ، لأنها مُستمَدة من رواية نوت هامسون **الجوع** . ولكن كيف لي أن أعرف أنها أدبية ؟ فهي ، في النهاية ، لا تركّز أي انتباه محدد على ذاتها كأداء لفظي . وإحدى الإجابات على السؤال السابق هي أنها

(*) مانشستر مدينة صناعية في شمال انجلترا تتميز بكثرة سكانها من الطبقة العاملة. واندرومارفل من الشعراء الميتافيزيقيين الذين عرفوا بصورهم الأصيلة الملفتة للانتباه وباستعمالهم للكلام اليومي استعمالا فنياً .

(**) الكناية metonymy هي استخدام كلمة لتدل على معنى كلمة أخرى ذات علاقة بها ، كاستعمال « قدر » لتدل على « الماء » في جملة « القدر يغلي » . والكناية الجزئية Synecdoche هي إطلاق الجزء ليراد به الكل . ونفي الضد litotes هو صيغة بلاغية يتم فيها التعبير عن الموجب بنفي ضده مثل « غير رديء» بمعنى « جيد » . أما المقابلة العكسية chiasmus فهي سرد كلمتين على نحو س ثم ص ، ثم سردهما على نحو ص ثم س في نفس الجملة أو في جملة تالية .

مستمدة من رواية **الجوع** لنوت هامسون . أي أنها جزء من نص أقرؤه بمثابته نصاً « تخييلياً» ، ويقدم نفسه بوصفه « رواية » ، والتي قد تُدْرَج في مناهج الدراسة الأدبية الجامعية وما إلى ذلك . وإذاً فان **السياق** يقول لي إنها أدبية ؛ أما اللغة ذاتها فلا تملك أيــة خصائص أو صفــات متأصّلة يمكن أن تميّزهــا عــن أنواع أخرى مــن الخطاب ، ويمكن لأحد ما أن يقول ذلك في حانة دون أن يكون مُعْجَباً بما فيه من براعة أدبية . وأن نفكّر في الأدب كما يفعل الشكلانيون يعني في الواقع أن نفكر بكل الأدب بوصفه **شعراً** . ومما له دلالته أن الشكلانيين ، حين يدرسون الكتابة النثرية ، غالباً ما يطّبقون عليها تلك الأنواع من التقنية التي يستخدمونها مع الشعر . بيد أن الأدب يُعْتَبر في العادة حاوياً على ما هو أكثر بكثير من الشعر — فهو يضم ، مثلاً ، الكتابة الواقعية أو الطبيعية التي لا تعي ذاتها أو تنمّ عن ذاتها ألسنياً بأية طريقة تلفت الانتباه . وفي بعض الأحيان يصف الناس كتابة ما بأنها « جميلة » لأنها لا تجتذب انتباهاً مفرطاً إلى ذاتها : فهم يُعْجَبون بوضوحها المقتضب أو رزانتها المنضبطة .ثم ماذا عن النكات ، وأغاني وصيحــات التشجيع في كرة القدم ، وعناوين الصحف ، والإعلانات ، والتي غالباً ما تكون مسرفة في زخرفتها اللفظية ولكنها لا تُصنّف عموماً بوصفها أدباً ؟

وثمة إشكالية أخرى بالنسبة لقضية « التغريب » هي أن ما من نوع من الكتابة ، حين يتوفر له ما يكفي من البراعة ، إلا وتمكن قراءته باعتباره مُغَرَّباً . فلنأخذ، مثلاً ، عبارة نثرية ، واضحة تماماً كتلك التي يراها المرء أحياناً في ميترو الأنفاق في لندن « Dogs mustbe

carried on The escalator » * . إن هذه العبارة قد لا تكون واضحة بالقدر الذي تبدو عليه للوهلة الأولى : فهل تعني أن **عليك** أن تحمل كلباً على السُلَّم الدّوار ؟ أم أنك قد تُحْرَم من استخدام السلّم الدّوار ما لم تستطع أن تجد لنفسك هجيناً شارداً تحضنه بين ذراعيك وأنت تصعد؟إن كثيراًمن الملاحظات الواضحةفي الظاهر تحوي مثل هذه الالتباسات : مثلاً ، (Refuse to be put inthis basket) ** أو إشارة المـــرور البريطانية (Wayout) *** ، كما يقرؤها شخص مـــن كاليفورينا . ولكن حتى لـــو وضعنا جانباً هذه الالتباسات المربكة، يبقى واضحاً بالتأكيد أن ملاحظة مِتْرو الأنفاق يمكن قراءتها باعتبارها أدباً . حيث يمكن للمرء أن يدع نفسه ليستوقفها ذلك **التقطع** المهدّد ، والمفاجىء في الكلمات الأولى الثقيلة أحادية المقطع ؛ ويجد عقله منساقاً ، حين يصل إلى ما في كلمة (carried) من إلماع خصب ، خلف الأصداء الموحية بمساعدة الكلاب العرجاء طوال الحياة ، بل إنه قد يتبيّن في خفّة والتواء كلمة (escalator) محاكاةً لحركة هذا الشيء الدّوارة ، صعوداً وهبوطاً . وقد يكون هذا ضرباً عقيماً من السعي خلف الأشياء ، لكنه ليس أكثر عقماً من الزعم الذي يدّعي سماع ضربات السيوف وطعناتها في وصف شعري لمبارزة ، وهو يتمتّع على الأقل بميزة الإلماع إلى أن « الأدب »

(*) « يجب حمل الكلاب على السلم الدوار » .

(**) « ارفض أن توضع في هذه السلة » .

(***) « مخرج » . ويبدو أن الكاليفورني يعتبرها نوعاً من الطرد والإهانة .

قد يكون في النهاية مسألةً تتعلّق بما يفعله الناس بالكتابة بقدر ما تتعلّق بما تفعله الكتابة بالناس .

لكن حتى لو أن أحداً ما قرأ الملاحظة بهذه الطريقة ، فان ذلك يبقى أمر قراءتها باعتبارها **شعراً** ، والذي لا يشكّل سوى جزءاً مما يضمّه الأدب عادة . دعونا ننظر إذاً في طريقة أخرى من « سوء قراءة » هذه الملاحظة والتي قد تمضي بنا أبعد قليلاً مما نحن فيه . لنتخيّل سكيراً في آخر الليل يترنّح على درابزين السُلّم الدّوار ويقرأ الملاحظة بانتباه مشدود خلال دقائق عدّة ثم يغمغم لنفسه « كم هذا صحيح ! » أيّ نوع من سوء الفهم يحصل هنا ؟ إن ما يفعله السكّير ، في الواقع ، هو فهم الملاحظة بوصفها عبارة ذات دلالة عامة ، بل وكونية . وبتطبيقه أعرافاً conventions معينة في القراءة على كلماتها ، فانه يثمنّها خارج سياقها المباشر ويعممها بعيداً عن غرضها الذرائعي pragmatic باتجاه شيء أرحب وربما أعمق أهمية . ويبدو يقيناً أن هذه واحدة من العمليات المشمولة في ما يدعوه الناس أدباً . فحين يقول لنا الشاعر إن حبيبته مثل وردة حمراء ، نعرف بالتأكيد ، من خلال وضعه لعبارته في عَروض ، أنه لا يُفْتَرض بنا أن نسأل عمّا إذا كان لديه حقاً تلك الحبيبة التي تبدو له ، لسببٍ غريب من الأسباب ، شبيهة بوردة . ونعرف أنه يقول لنا شيئاً ما عن النساء والحب بوجه عام . وينبغي القول ، إذاً ، إن الأدب هو خطاب « غير ذرائعي » : فهو ، بخلاف كتب ومحاضرات علم الأحياء بالنسبة للحلاّب ، لا يخدم أي غرض عملي مباشر ، وإنما يجب اعتباره بمثابة إحالةٍ إلى حالة عامة للأمور والأشياء .وفي بعض الأحيان ،وإنْ لم يكن بشكل دائم ، قد

يستخدم الأدب لغة خاصة وكأنما ليجعل هذه الواقعة واضحة — أي ليدلل على أن الرهان هو **طريقة الكلام** عن امرأة ، وليس أي امرأة واقعية محددة . وهذا التركيز على طريقة الكلام ، وليس على الواقع الذي يتمّ الكلام عنه ، يُعْتَبر في بعض الأحيان إشارة إلى أننا نعني بالأدب نوعاً من اللغة **ذاتية المرجعية** ، لغة تتكلم عن ذاتها .

بيد أن هنالك إشكاليات في هذه الطريقة أيضاً من طرق تعريف الأدب . فأولاً ، إنّ جورج أورويل ربما كان ليُصاب بالذهول حين يسمع أن مقالاته يجب قراءتها كما لو أن الموضوعات التي يناقشها هي أقل أهمية من الطريقة التي يناقشها بها . وفي كثير مما يتّم تصنيفه أدباً تُعْتَبر قيمة الحقيقة والصلة العملية الوثيقة لما يقال هامةً بالنسبة للأثر عموماً . وحتى لو كانت معالجة الخطاب « بصورة غير ذرائعية » هي جزء مما يُعنى بكلمة « الأدب » ، فان ما يترتّب على هذا التعريف هو أن الأدب لا يمكن تعريفه « بشكل موضوعي » في الواقع . كما أنه يرهن تعريف الأدب بالكيفية التي يقرر أحد ما أن **يقرأ** بها ، وليس بطبيعة ما هو مكتوب . صحيح أن ثمة أنواعاً معينة من الكتابة — قصائد، مسرحيات ، روايات — يُقْصَد لها بوضوح تام أن تكون « غير ذرائعية» بهذا المعنى ، لكن ذلك لا يضمن لها أن تُقْرأ فعلاً بهذه الطريقة . وقد أقرأ وصف غيبن للامبراطورية الرومانية لا لأنني مُضَلّل بما يكفي للاعتقاد أنه سيطلعني بصورة موثوقة على روما القديمة وإنما لأنني استمتع بأسلوب غيبن النثري ، أو أجد متعة بالغة في صور الفساد البشري بصرف النظر عن مصدرها التاريخي . ولكنني قد أقرأ قصيدة روبرت بيرنز لأنني أريد أن أعرف ، أنا الجنائني الياباني ، ما إذا كان

الورد الأحمر منتشراً في بريطانيا القرن الثامن عشر . ولسوف يُقال إن هذه ليست قراءة لقصيدة بيرنز بوصفها « أدباً » ؛ ولكن ألا أقرأ مقالات أورويل بوصفها أدباً إلا إذا عممّت ما يقوله عن الحرب الأهلية الإسبانية وجعلته قولاً كونياً عن الحياة البشرية ؟ صحيح أن كثيراً من الأعمال التي تدرس بوصفها أدباً في المؤسسات الأكاديمية كانت قد « بُنيتْ» لتُقرأ على هذا النحو ، لكن صحيح أيضاً أن كثيراً منها ليست كذلك . ويمكن لقطعة من الكتابة أن تبدأ حياتها باعتبارها تاريخاً أو فلسفة ومن ثم يتمّ تصنيفها كأدب ؛ أو يمكن لها أن تبدأ حياتها كأدب ومن ثم يتم اعتبارها قيّمة بسببٍ من دلالتها الأركيولوجية. وبعض النصوص تولد أدبيةً ، وبعضها يحقق الأدبية ، وبعضها تُضْفَى عليه الأدبية إضفاءً . وقد يبلغ الاستيلاد في هذا الصدد قدراً أكبر بكثير من الولادة . وقد لا يكون مهماً من أين أتيت وإنما كيف يعاملك الناس . فاذا ما قرروا أنك أدب فسيبدو عندها أنك كذلك ، بصرف النظر عما تحسب أنك عليه .

وبهذا المعنى ، يمكن للمرء أن يفكّر بالأدب بوصفه عدداً من الطرائق التي يقيم الناس بواسطتها **علاقةً** بالكتابة أكثر مما يمكنه أن يفكّر به بوصفه خاصيةً أو طقماً من الخاصيات التي تتكشّف عنها أنواع معينة من الكتابة منذ **بيوولف*** وحتى فيرجينيا وولف. فليس من السهل أن نعزل ، من بين كل ما أُطْلِقَ عليه اسم « الأدب » ، مجموعة ثابتة من السمات المتأصّلة . وهذا مستحيل في الواقع شأنه شأن

(*) ملحمة مكتوبة عام ٧٢٥ بعد الميلاد باللغة الانجليزية . وهي أقدم قصيدة باقية في أية لغة أوربية معاصرة . مؤلفها غير معروف . ويبلغ عدد أبياتها ٣١٨٢ بيتاً .

محاولة تعيين السمة المفردة المميِّزة التي تشترك بها كل الألعاب . فليس ثمة « جوهر » للأدب مهما يكن هذا الجوهر . ويمكن لأية قطعة من الكتابة أن تُقْرَأ « بصورة غير ذرائعية » ، إن كانت « غير الذرائعية» تعني ما يقرأ النصّ بوصفه أدباً ، تماماً كما يمكن لأية كتابة أن تُقْرَأ « بصورة شعرية » . فحين أحدّق في جدول مواعيد القطارات لا لأعرف موعد وصول القطار وإنما لأثير في نفسي أفكاراً عامة عن سرعة وتعقيد الوجود الحديث ، قد يُقال عندها إنني أقرؤه بوصفه أدباً . ولقد حاول جون . م . إيليس أن يبرهن أن المصطلح « أدب » يعمل بالأحرى مثل كلمة « Weed » * . فالأعشاب الضارّة ليست أنواعاً محددة من النبات ، وإنما هي أي نوع من النبات الذي لا يريده الجنائني في الجوار لسبب أو لآخر (٣) ولعلّ الأدب يعني شيئاً مشابهاً لعكس ذلك: أي نوع من الكتابة التي يثمّنها أحد ما ويقيّمها عالياً لسبب أو لآخر . وكما يمكن للفلاسفة أن يقولوا ، فان « الأدب » و « العشبة الضارة » هما مصطلحـــان **وظيفيان** وليسا **كيانيين** ontological : فهما يحكيان لناعمّا نفعله ، وليس عن الكينونة الثابته للأشياء . يحكيان لنا عن الدور الذي يلعبه نصّ أو نبات شائك في سياق اجتماعي ، وعلاقاته مع ما يحيط به واختلافاته عنه ، والطرائق التي يسلك بها ، والأغراض التي تُنَاط به والممارسات التي تتعقد حوله . و « الأدب » بهذا المعنى هو ضرب فارغ ، وشكلي محض من التعريف . فحتى لو زعمنا أنه معالجة غير ذرائعية للّغة ، فاننا نبقى دون أن نتوصل بذلك الى « جوهر » الأدب لأن الأمر هو على هذه الشاكلة أيضاً بالنسبة لممارسات

(*) عشبة ضارة .

(٣) نظرية النقد الأدبي : تحليل منطقي (بيركلي ، ١٩٧٤) ، ص ٣٧ -- ٤٢

ألسنية أخرى مثل النكات . ومن غير الواضح أبداً ، على أية حال ، أن بمقدورنا إقامة تمييز دقيق بين الطرائق « العملية » و « غير العملية » التي نقيم بواسطتها علاقة بيننا وبين اللغة . فقراءة رواية من أجل المتعة تختلف بوضوح عن قراءة إشارة مرور من أجل المعلومات ، ولكن ماذا عن قراءة كتاب في علم الأحياء بغية تطوير الذهن ؟ هل هذه معالجة « ذرائعية » للغة أم لا ؟ وفي كثير من المجتمعات ، خدم « الأدب » وظائف عملية رفيعة كالوظائف الدينية ؛ وقد لا يكون التمييز الحاد بين « العملي » و « غير العملي » ممكناً إلا في مجتمع مثل مجتمعنا ، حيث كفّ الأدب عن أن يكون له تلك الوظيفة العملية الكبيرة . ولعل ما نقدمه بمثابة تعريف عام لـ « الأدبي » ليس إلاّ معنى نوعياً ومحدداً تاريخياً في حقيقة الأمر .

لم نكتشف بَعْدُ ، إذاً ، سرّ ما يجعل لامب ، وماكولي ، ومل أدباً من دون بنتام ، وماركس وداروين ، على سبيل المثال . ولعل الجواب ببساطة هو أن الثلاثة الأوَل أمثلة من « الكتابة الجميلة » في حين أن الثلاثة الآخرين ليسوا كذلك . وعيب هذا الجواب هو أنه غير صحيح إلى حدّ بعيد ، في حُكمي على الأقل ، لكن له ميزة الإشارة إلى أن البشر بوجه عام يسمّون « أدباً » تلك الكتابة التي يعتقدون أنها **جيدة** . والاعتراض الواضح على ذلك هو السؤال عمّا إذا كان صحيحاً تماماً أن ليس ثمة « أدب رديء» . فقد أعتبر أن هنالك مبالغة في تقديم لامب وماكولي ، لكن ذلك لا يعني بالضرورة أن أكفّ عن اعتبارهما أدباً . وقد تعتبر ريموندتشاندلر* « جيداً في نوعه » ، لكن ليس أدباً على

(*) ريموند تشاندلر كاتب أميركي معاصر يكتب روايات جريمة .

وجه الدقّة . ومن جهة أخرى ، إذا كان ماكولي كاتباً رديئاً **حقاً** — إذا كان جاهلاً تماماً بالقواعد ولم يَبْدُ مهتماً سوى بالفئران البيضاء — فان الناس عندها قد لا يسمّون أعماله أدباً على الإطلاق ، حتى ولا أدباً رديئاً . ويبدو يقيناً أنّ لأحكام القيمة علاقة كبيرة بما يُحْكَم عليه أنه أدب وما يُحكم عليه أنه ليس كذلك — وذلك لايعني بالضرورة أن الكتابة ينبغي أن تكون « جميلة » كي تكون أدبية ، بل يعني أنها ينبغي أن تكون من النوع الذي يُحْكَم عليه أنه جميل : حيث يمكن أن تكون مثالاً متدنّياً من نوع قيّم عموماً . وما من أحد يزعجه القول إن بطاقة الباص مثال للأدب المتدني ، لكن البعض قد يقول إن شعر أرنست دوسن أدب متدني . وبهذا المعنى ، فان مصطلح « الكتابة الجميلة »، أو **الآداب الجميلة*** هو مصطلح ملتبس : فهو يشير إلى ضرب من الكتابة التي تُثمَّن عالياً عموماً ، لكنه لا يحملنا بالضرورة على الاقتناع بأن عيّنة منها هي « جيدة » .

وبالرغم من هذا التحفّظ ، فان الاشارة إلى أن « الأدب » هو نوع من الكتابة التي تُثمّن عالياً تبقى إشارة مثقّفة . بيد أن لها عاقبة مدمّرة تماماً : فهي تعني أن بمقدورنا أن نطيح مرةً وإلى الأبد بالوهم الذي مفاده أن مقولة « الأدب » هي مقولة « موضوعية » ، بمعنى أنها معطاة

(*) belleslettres : ظهر هذا المصطلح في فرنسا عام ١٥٣٨ بيد أن من الضروري النظر إليه في بعده الاجتماعي — التاريخي ، والبعد عن إعطائه صبغة المطلقية. فهو يميز « الأدب » الذي ظهر مع صعود البرجوازية الفرنسية ، والمطابق للقواعد اللغوية والنحوية والكتابية التي خصت بها هذه البرجوازية طرائقها التعبيرية ، وهو بالتالي يعزل مالا يخضع لقوانينه ومقتضياته .

بصورة أبدية ولا تقبل التغيّر . فأي شيء مما اعتُبرَ بمثابة أدب ثابت ولا شك فيه — كشكسبير ، مثلاً — يمكن أن يكفّ عن كونه أدباً . وأية قناعة بأن دراسة الأدب هي دراسة لكيان راسخ ومُعرَّف بدقة، كما هو علم الحشرات دراسة للحشرات ، يمكن التخلي عنها بوصفها وهماً : فبعض أنواع التخييل هي أدب وبعضها ليس كذلك ؛ وبعض الأدب تخييلي وبعضه ليس كذلك؛ وبعض الأدب مُعْتَمَدٌ بذاته لفظياً، في حين أن بعض البلاغة المنمّقة ليست أدباً : والأدب ، بمعنى طقم الأعمال ذات القيمة المضمونة والثابتة ، والتي تتميز بخصائص متأصّلة مشتركة ، هو غير موجود . وعندما أستخدم كلمتّي « أدب » و « أدبي» من الآن فصاعداً في هذا الكتاب فانني أضعهما تحت علامة شطب غير مرئية ، لأشير إلى أن هذين المصطلحين لا يفيان بالغرض حقاً ولكننا لا نملك الآن أفضل منهما :

إن تعريف الأدب ككتابة ذات قيمة عالية يعني أنه ليس كياناً راسخاً لأن أحكام القيمة متغيرة على نحو هائل . وثمة إعلان لصحيفة يومية يقول ، « تتغير العصور ، أما القيم فلا » ، وكأننا لا نزال نؤمن بقتل الأطفال العاجزين أو بجعل المريض العقلي أضحوكةً للجميع . وكما يمكن للناس أن يعالجوا عملاً بوصفه فلسفة في أحد القرون وأدباً في القرن التالي ، أو العكس ، فانهم قد يبدلون آراءهم بشأن الكتابة التي يعتبرونها قيّمة. بل إنهم قد يبدّلون آرائهم بشأن الأسس التي ينطلقون منها للحكم على ما هو قيمّ وما هو غير ذلك . وهذا، كما أشرت ، لا يعني بالضرورة أنهم يرفضون وصف عمل يعتبرونه متدنياً بأنه أدب : فقد يواظبون على تسميته أدباً ، وهم يعنون بصورة

أما نه ينتمي إلى نمط من الكتابة يعتبرونه قيّماً عموماً . وذلك يعني أيضاً أن ما يُطلق عليه اسم « الناموس الأدبي»* ، أي ذلك « التقليد العظيم » من « الأدب القومي » الذي لا شك فيه ، ينبغي فهمه بوصفه بناء ، صاغه شعب محدد لأسباب محددة في أزمنة محددة : فليس ثمة عمل أو تقليد أدبي قيمّ في ذاته ، وبغض النظر عما يمكن أن يكون قد قيل أو يقال عنه من قبل أي كان . وذلك لأن « القيمة » مصطلح انتقالي : فهو يعني كل ما يتم تقييمه من قبل بشر معينين في وضعيات نوعية وتبعاً لمعايير محددة وفي ضوء غايات معينة : وبالتالي فان من الممكن تماماً ، وبعد تحوّل عميق بما فيه الكفاية يصيب تاريخنا ، أن ننتج في المستقبل مجتمعاً لا يكون قادراً على استخراج أي شيء على الإطلاق من شكسبير . وقد تبدو أعمال هذا الأخير آنئذ غريبة على نحو مُوْئِس ، مليئةً بأساليب من الفكر والشعور التي يجدها مثل ذلك المجتمع محدودة لا أهمية لها . وفي مثل هذه الوضعية لن يكون شكسبير أكثر قيمةً من كثير من كتابات الجدران في الوقت الحاضر : وبالرغم من أن كثيراً من البشر سيعتبرون مثل هذا الشرط الاجتماعي مُفْقِراً على نحو مأساوي ، إلا أنه يبدو لي من الجمود ألاّ نفكر في إمكانية أن ينشأ بالأحرى عن خصب إنساني عام . ولطالما أقلق كارل ماركس السؤال عما يجعل الفن الإغريقي محتفظاً بـ « سحر أبدي » على الرغم من أن الشروط الاجتماعية التي أنتجته قد زالت منذ أمد بعيد ؛ ولكن كيف لنا أن

(*) literary canon : إن الـ « canon » هي مجموعة من الكتابات التي تتكرس وتترسخ باعتبارها أصلية وموثوقة . ويشير المصطلح في العادة إلى الكتابات المتعلقة بالكتاب المقدس والتي تعتبر موثوقة وأصلية ، بعكس الـ « apocrypha » ، أي الكتابات المشكوك في صحتها أو في صحة نسبتها إلى من تعزى إليهم من المؤلفين . ويمكن إطلاق المصطلح أيضاً على أعمال مؤلف تقبل على أنها أصيلة ، كأن نقول ، مثلا ، الناموس الشكسبيري .

نعرف أنه سيبقى ساحراً « إلى الأبد » ؛ ما دام التاريخ لم ينته بعد ؟ دعونا نتخيّل أننا بفضل بحث أركيولوجي ماهر قد اكتشفنا قدراً كبيراً جديداً من المعلومات عمّا كانت تعنيه التراجيديا الاغريقية فعلياً لجمهورها الأصلي ، وأدركنا أن تلك الاهتمامات بعيدة كلياً عن اهتماماتنا الراهنة ، ورحنا نقرأ المسرحيات ثانيةً في ضوء هذه المعرفة المعمّقة . فقد تكون إحدى النتائج أن نكفّ عن الاستمتاع بها . وقد نجد أننا كنا نستمتع بها من قبل لأننا كنا نقرؤها دون دراية في ضوء انشغالاتنا الخاصة ؛ وما أن أصبح ذلك غير ممكن ، حتى كفّت الدراما تماماً عن الإفضاء لنا بدلالتها وأهميتها .

نحن دوماً نؤوّل الأعمال الأدبية إلى حدٍّ ما في ضوء اهتماماتنا الخاصة ــ وأحد معاني « اهتماماتنا الخاصة » هو أننا عاجزون عن القيام بأي شيء آخر . وهذه الواقعة قد تكون واحداً من الأسباب التي تفسّر احتفاظ أعمال أدبية معينة بقيمتها عبر القرون . وقد يكون السبب ، بالطبع ، أننا ما نزال نتقاسم مع العمل كثيراً من الاهتمامات ؛ ولكنه قد يكون أيضاً أن البشر لا يقيمّون في الحقيقة العمل « نفسه » على الإطلاق ، على الرغم من أنهم قد يَحسَبون العكس . فهو ميروس«نا» ليس مطابقاً لهوميروس العصور الوسطى ، ولا شكسبير«نا» مطابق لشكسبير معاصريه ؛ وبالأحرى فان المراحل التاريخية المختلفة تبني لأغراضها الخاصة هوميروس وشكسبير « مختلفين » ، وتجد في هذه النصوص عناصر تقيمّها وأخرى تحطّ من قيمتها ، على الرغم من أنها ليست العناصر ذاتها بالضرورة . وبعبارة أخرى ، فان كل الأعمال

الأدبية « تُعَاد كتابتها » ، ولو بصورة لا واعية ، من قبل المجتمعات التي تقرؤها ؛ وكل قراءة لعمل ما هي في الحقيقة « إعادة كتابة » أيضاً . وما من عمل ، وما من تقييم سائد له ، يمكن أن يمتدّ إلى جماعات بشرية جديدة دون أن يتغير في سيرورة امتداده هذه ؛ وهذا واحد من الأسباب التي تفسِّر أنّ ما يُعْتبر أدباً هو أمر متقلِّب ومتبدّل بصورة تلفت الانتباه .

وأنا لا أعني أنه متقلّب لأن أحكام القيمة « ذاتية » . فتبعاً لهذه النظرة ، يكون العالم منقسماً بين وقائع راسخة « خارجية » مثل محطة غراند سنترال ، وأحكام قيمة اعتباطية « داخلية » مثل الميل إلى الموز أو الشعور بأن النبرة في قصيدة ليتيس تتحول من نبرة تغطرس دفاعي إلى نبرة استقالة مقيتة . وتكون الوقائع عامة لا يمكن التشكيك بها ، والقيم خصوصية ومجانية . كما يكون ثمة اختلاف واضح بين تلاوة واقعة ، مثل « هذه الكاثدرائية شُيِّدت في عام ١٦١٢»، وتسجيل حكم قيمة ، مثل « هذه الكاثدرائية نموذج رائع من نماذج العمارة الباروكية » . فلنفترض أن القول الأول يصدر عني وأنا أُري زائرةً غريبةً محيط انجلترا ، فأكتشفُ انه يحيّرها إلى حد بعيد . ولعلها تسألني لماذا تواصل التأكيد على تواريخ تشييد كل هذه المباني ؟ لماذا هذا الهُجَاس بالأصول ؟ وقد تتابعُ قائلةً ، في المجتمع الذي أعيش فيه لا نحتفظ على الإطلاق بأي سجلّ لمثل هذه الأحداث : فنحن نصنف مبانينا بدلاً من ذلك تبعاً لكونها شمالية غربية أو جنوبية شرقية . وما يمكن لذلك أن يفعله هو أنه يوضح جزءاً من النظام اللا واعي لأحكام

القيمة التي تبطّن أقوالي الواصفة . وأحكام القيمة هذه ليست بالضرورة من ذات النوع الذي في القول « هذه الكاثدرائية نموذج رائع من نماذج العمارة الباروكية » ، لكنها أحكام قيمة مع ذلك ، وما من تلفّظ prononcnement وقائعي يصدر عني يمكن أن يكون في منجى منها . فالأقوال التي تتحدث عن واقعة هي **أقوال** في النهاية ، وتفترض عدداً من الأحكام التي يمكن مساءلتها : هل هي جديرة بالقول ، وهل هي أجدر بذلك من أقوال معينة أخرى ، وهل أنا ذلك الشخص المؤهّل لقولها والقادر على ضمان صحتها ، وهل أنت ذلك الشخص الجدير بقولها له ، وهل يتحقق أي شيء نافع بقولها ، وهلمجرا . ويمكن حتى لمحادثة في حانة أن تنقل معلومات ، لكن ما يتعاظم أيضاً في حوار من هذا النوع الأخير هو عنصر قوي مما يدعوه الألسنيون باللغة « التوكيدية » phatic ، والتي تهتم بفعل الاتصال ذاته . فحين أجاذبك أطراف الحديث عن الطقس أدلّل أيضاً أنني أعتبر الحديث معك قيّماً ، وأنني أعتبرك شخصاً جديراً بالحديث معه ، وأنني لست شخصاً انطوائياً أو بصدد المباشرة في نقد مفصّل لمظهرك الشخصي .

وبهذا المعنى ، ليس ثمة إمكانية لقول نزيه ومتجرّد تماماً . وبالطبع فان القول الذي يشير إلى زمن بناء الكاثدرائية يُعْتَبر في ثقافتنا أكثر نزاهة من الرأي المتعلّق بطراز عمارتها ، ولكن يمكننا أيضاً تخيّل وضعيات يكون فيها القول الأول « مشحوناً بالقيمة » أكثر من القول الثاني . ويمكن لكلمة « باروكي » و « رائع » أن تصبحا مترادفتين إلى هذا الحد أو ذاك ، في حين أن قلّة عنيدة وحسب من بيننا تتشبث بالاعتقاد أن تاريخ تشييد المبنى هو ذو دلالة ، وأن قولي يُعتبر بمثابة

طريقة لها سُنّتها code في الإشارة إلى نوع من التحزّب. إن أقوالنا الواصفة كلها تتحرك ضمن شبكة خفية غالباً من مقولات القيمة ، ومن غير هذه المقولات لن يكون لدينا ما نقوله واحدنا للآخر مطلقاً. والأمر لا يقتصر على أن لدينا ما ندعوه معرفة وقائعية يمكن من ثم أن تشوّهها المصالح والأحكام الخاصة ، على الرغم من أن هذا ممكن بالتأكيد ؛ وإنما الأمر أنه من دون مصالح خاصة لن يكون لدينا أية معرفة على الإطلاق ، حيث لن يكون هنالك ما يقلقنا ويدفعنا لمعرفة أي شيء . فالمصالح **مكوِّن أساسي** من مكوّنات معرفتنا ، وليست مجرّد أهواء وتحيّزات تعرّضها للخطر . وليس الزعم بأن المعرفة ينبغي أن تكون « خالياً من القيمة » سوى حكم قيمة هو ذاته .

قد يكون الميل إلى الموز مجرد أمر خصوصي بحقّ ، بالرغم من أن ذلك موضع شكّ في الواقع . ولعل تحليلاً دقيقاً لذوقي في المأكل أن يكشف عن صلته الوثيقة بتجارب معينة من الطفولة الباكرة عملت على تشكيلي ، وكذلك بعلاقاتي بأهلي وأخوتي وبعوامل أخرى ثقافية كثيرة جداً هي عوامل اجتماعية تماماً و « غير ذاتية » شأنها شأن محطات القطار . بل وينطبق هذا أكثر على تلك البنية الأساسية للقناعات والمصالح التي فُطِرْتُ عليها بصفتي فرداً في مجتمع محدد ، شأن القناعة مثلاً بأن عليّ الحفاظ على صحة جيدة ، أو القناعة بأن اختلافات الدور الجنسي تجد جذورها في البيولوجيا البشرية أو بأن الكائنات البشرية أكثر أهمية من التماسيح . وقد لا نتفق على هذا الأمر أو ذاك ، ولكننا لا نستطيع أن نختلف إلا لأننا نتقاسم طرائق « عميقة» معينة في الرؤية

والتقييم ترتبط بقوة مع حياتنا الاجتماعية ، ولا يمكن تغييرها دون تغيير الحياة . وصحيح أن أحداً لن يعاقبني إن لم تَرُقْ لي قصيدة لجون دَنْ ، لكنني قد أتعرّض في ظروف معينة لخطر فقدان عملي إذا جادلت بأن أعمال دَنْ ليست أدباً مطلقاً . وصحيح أنني حرّ في أن أصوّت لحزب العمال أو لحزب المحافظين ، ولكن الأمر قد ينتهي بي إلى السجن في ظروف استثنائية معينة إذاحاولتأن أتصرف تبعاً لقناعة مفادها أن هذا الاختيار ذاته يُقنِّعُ تحيّزاً أعمق ليس إلا -- وهو التحيّز الذي مفاده أن معنى الديمقراطية مقتصر على وضع إشارة ضرب على ورقة الاقتراع كل بضع سنوات .

إن بنية القيم الخفيّة إلى حدّ بعيد والتي تشكّل وتبطّن أقوالنا الوقائعية هي جزء مما نعنيه بـ « الايديولوجيا » . فأنا أعني بـ « الايديولوجيا » ، تقريبياً ، الطرائق التي يرتبط بها ما نقوله ونعتقده مع بنية السلطة وعلاقات السلطة في المجتمع الذي نعيش فيه . وينتج عن هذا التعريف الأوليّ للايديولوجيا أن أحكامنا ومقولاتنا الأساسية لا يمكن أن يُقال عنها جميعاً وبصورة مفيدة إنها إيديولوجية . وعلى سبيل المثال ، إنه لمن المغروس فينا بعمق أن نتخيل أننا نتحرك قُدُماً نحو المستقبل (ما لم يكن ثمة مجتمع آخر يرى أنه يتحركرجوعاً إليه) ، وعلى الرغم من أن هذه الطريقة في الرؤية **قد** تكون متصلة بصورة لها دلالتها مع بنية السلطة في مجتمعنا ، فليس من الضروري أن تكون كذلك دوماً وفي كل مكان . وأنا لا أعني بـ « الايديولوجيا » مجرد القناعات المتأصلة بعمق ، واللاواعية غالباً التي يحملها البشر ، بل أعني بتحديد أدقّ تلك الصيغ من الشعور ، والتقييم ، والإدراك والاعتقاد التي يربطها نوع من العلاقة بالحفاظ

على القوة الاجتماعية وإعادة إنتاجها . ويمكن لنا أن نوضح من خلال مثال أدبي أن مثل هذه القناعات ليست مجرد خصال خصوصية أو شخصية .

في دراسته الشهيرة **النقد التطبيقي** (١٩٢٩) ، حاول الناقد الكيمبرجي أ . أ . ريتشاردز أن يوضح كيف يمكن لأحكام القيمة أن تكون نزويّة حقاً وذاتية تماماً وذلك من خلال إعطاء طلابه مجموعة من القصائد ، وسؤالهم تقييمها ، بعد أن حجب عنهم عناوينها وأسماء مؤلفيها . وجاءت الأحكام متنوعة ومتقلّبة إلى حدّ بعيد ، وعلى نحو مشين : فقد خفضوا مقام شعراء تمتعوا بقداسة القِدَم وامتدحوا مؤلّفين باهتين. بيد أن الوجه الأشد أهمية في هذه العملية ، والوجه الذي من الواضح أنه قد خَفِيَ تماماً على ريتشاردز نفسه ، هو في رأيي ذلك الإجماع المحكم في التقييمات اللا واعية التي تبطّن هذه الاختلافات المحددة في الرأي . فحين يقرأ المرء توصيفات طلاب ريتشاردز للأعمال الأدبية ، يدهشه ما يتقاسمونه عفوياً من عادات في الإدراك والتأويل — ما يتوقعون أن يكون عليه الأدب ، والافتراضات التي أخضعوا لها قصيدة ما والنتائج التي انتظروا أن يستمدوها منها . وفي الواقع ، ليس ثمة ما يدهش في هذا : لأن المشاركين في هذه التجربة كانوا انجليزيين شباباً ، بيض ، من الطبقة العليا أو الشرائح العليا للطبقة الوسطى ، تلقّوا تعليمهم في المدارس الخاصة ، وتوقفت استجابتهم لقصيدة ما على ما هو أكثر بكثير من مجرد العوامل « الأدبية »الخالصة : فقد تضافرت استجاباتهم النقدية بشدة مع تحيزّاتهم وقناعاتهم الأوسع . وهذه ليست قضية لوم وتوبيخ : فما من استجابة نقدية إلا وهي متضافرة

على هذا النحو ، وبالتالي ليس ثمة حكم أو تأويل نقدي أدبي « خالص». وإذا ما كان أحد يستحق التوبيخ فهو أ . أ . ريتشاردز نفسه ، الذي لم يكن قادراً ، وهو العميد الشاب ، الأبيض ، الكيمبرجي الذكر من الشرائح العليا للطبقـــة الوسطى ، أن يموضـــع objectify سيـــاق المصالح التي يتقاسمها معهم إلى حدّ بعيد هو نفسه ، ولم يستطع بالتالي أن يفهم تماماً تلك الاختلافات « الذاتية » ، المحلية في تقييم عمل ما والتي تقع ضمن طريقة في إدراك العالم محددّة ومبنيّة اجتماعياً .

إن كنا لا نرى الأدب بوصفه مقولة « موضوعية » واصفة ، فان ذلك لا يعني أن الأدب يقتصر على ما يختار البشر بصورة نزويّة أن يطلقوا عليه هذا الأسم : فليس ثمة مطلقاً ماهو نزويّ بشأن مثل هذه الأنواع من أحكام القيمة : إن لها جذورها في البنى العميقة للقناعة التي تبدو في الظاهر راسخة لا تهتزّ شأنها شأن مبنى الإمبايرستيت . وإذاً فإنّ ما أزلنا النقاب عنه إلى الآن لا يقتصر على أن الأدب غير موجود بالمعنى الذي توجد فيه الحشرات ، وأن أحكام القيمة التي يتشكّل بواسطتها متغيرة تاريخياً ، وإنما أزلنا النقاب أيضاً عن أن لأحكام القيمة هذه علاقة وثيقة بالايديولوجيات الاجتماعية . فهي لا تشير في النهاية إلى مجرد ذوق خاص ، وإنما إلى الافتراضات التي تمارس بها جماعات اجتماعية معينة سلطتها على الآخرين وتحافظ عليها . وإذا ما كان هذا التأكيد يبدو متكلّفاً وبعيد الاحتمال ، ومسألة تحيّز خاص ، فلنحاول أن نضعه على المحكّ من خلال تتبعنا لنشوء « الأدب» في انجلترا .

نشوء الانجليزي*

في إنجلترا القرن الثامن عشر ، لم يكن مفهوم الأدب مقتصراً كما هو في بعض الأحيان اليوم على الكتابة « الإبداعية » أو « التخيّلية » . إذْ كان يعني كل ما في المجتمع من كتابة قيّمة : فلسفة ، وتاريخ، ومقالات ورسائل فضلاً عن القصائد . وما يجعل نصاً ما « أدبياً » لم يكن كونه « تخييلياً » وإنما خضوعه لمقاييس معينة خاصة بـ « الأدب المهذّب » Polite letters — ولقد أبدى القرن الثامن عشر شكّاً مُختلِفاً حيال الشكل الروائي الناشيء وكونه أدباً أم لا . وبعبارة أخرى ، فان المعايير لما يُعَدُّ أدباً كانت إيديولوجية بصورة واضحة : فالكتابة التي تجسّد قيم و « أذواق » طبقة اجتماعية محددة صُنِّفَتْ أدباً ، في حين لم تُعتَبَر كذلك أغاني الساحات ، والرومانس الشعبي وربما الدراما ذاتها . وإذاً ، فانّ « انشحان » مفهوم الأدب بالقيمة كان أمراً بيّناً بذاته في هذه المرحلة التاريخية .

(*) من المعروف أن « الدراسات الانجليزية » هي الإسم الذي كان يطلق في البدء على الدراسات الأدبية أو النقد الأدبي في انجلترا . وهكذا فان عنوان هذا الفصل هو « نشوء الانجليزية » ، أي الدراسات الانجليزية . ولكنني آثرت جعله « نشوء الانجليزي» منعاً لالتباس « الانجليزية » باللغة الانجليزية ، وبحيث يشير إلى النقد الأدبي الانجليزي عموماً والذي يدرس المؤلف نشوءه وتطوره في هذا الفصل .

بيد أن الأدب في القرن الثامن عشر لم يكن مجرد « تجسيد » لقيم اجتماعية معينة : إذْ كان أيضاً أداة حيوية لترسيخ هذه القيم بعمق ونشرها على نطاق واسع . فانجلترا القرن الثامن عشر كانت طالعةً ، منهكةً ولكن سليمة ، من حرب أهلية دموية أطلقت الطبقات الاجتماعية على حلاقيم بعضها بعضاً في القرن السابق ؛ وبدافع إعادة التماسك لنظام إجتماعي مهتزّ ، فان الأفكار الكلاسيكية — الجديدة عن **العقل** ، **والطبيعة** ، والنظام order والمُلكية ، والتي تمثّلت في الفن ، كانت مفاهيم مفتاحية . ومع الحاجة إلى دمج الطبقات الوسطى ذات القوة المتزايدة وإنما الفجّة روحياً في وحدة مع الارستقراطية الحاكمة ، ومع الحاجة إلى نشر سلوكيات اجتماعية مهذّبة ، وعادات ذوقية « لائقة » ومعايير ثقافية مشتركة ، حظيَ الأدب بأهمية جديدة . واشتمل على طقم كامل من المؤسسات الايديولوجية : دوريات ، ومقاهي ، وأبحاث اجتماعية وجمالية ، ومواعظ ، وترجمات للكلاسيكيات ، وكتب هداية إلى الأخلاق وأساليب السلوك . ولم يكن الأدب أمر « تجربة محسوسة » ، أو « استجابة شخصية » أو « فرادة تخيلية » : فمثل هذه المصطلحات ، والتي لا تنفصل بالنسبة لنا اليوم عن كامل فكرة « الأدبي » ، لم تكن لتساوي الكثير لدى هنري فيلدنغ .

والواقع هو أن تعريفاتنا الخاصة للأدب لم تبدأ بالتطور إلا مع ما ندعوه الآن « المرحلة الرومانسية » : فالمعنى الحديث لكلمة « أدب » لم ينطلق حقاً إلا في القرن التاسع عشر . والأدب بهذا المعنى للكلمة هو ظاهرة قريبة العهد تاريخياً : فقد تمّ ابتكاره عند منقلب القرن الثامن عشر ، وربما كان تشوسرو حتى بوب ليعتبراه غريباً إلى أبعد حدّ .

وما حدث أولاً هو تضييق صَنْف الأدب إلى ما يدعى بالعمل « الإبداعي » أو « التخيّلي» . حيث شهدت العقود الأخيرة من القرن الثامن عشر تقسيماً وتحديداً جديدين لتخوم الخطابات ، وتنظيماً جذرياً لما يمكن أن نطلق عليه اسم « التشكيلة الخطابية » discursive formation في المجتمع الانجليزي . وأصبح « الشعر » poetry أوسع بكثير من النَظْم Verse : فمع مجيء الفترة التي كتب فيها شيالي **دفاعاً عن الشعر** (١٨٢١) ، صارت كلمة شعر تدلّ على مفهوم للإبداع البشري متعارض جذرياً مع الإيديولوجية النفعية utilitarian ideology لانجلترا الرأسمالية الصناعية الباكرة . وبالطبع فان التمييز بين الكتابة « الوقائعية » و « التخيّلية » كان قد تمّ منذ زمن طويل : فكلمة « شعر » poetry أو « صناعة الشعر » poesy كانت قد طردت القصص fiction خارجاً بصورة تقليدية ، وقدّم فيليب سيدني حجّة فصيحة لهذا الأمر في **تبرير الشعر** . ومع حلول المرحلة الرومانسية بدأ الأدب يصبح مرادفاً فعلياً لما هو « تخيّلي » : فأصبحت الكتابة عمّا ليس موجوداً أكثر قيمة وإثارة للنفس من تدبيج وَصْف لبرمنجهام أو الدورة الدموية . وتنطوي كلمة « تخيّلي » على التباس يوحي بهذا الموقف : ذلك أن لها رنين المصطلح الواصف « خيالي » imaginary ، والذي يعني « غير حقيقي بالمعنى الحرفي » ، ولكنها بالطبع مصطلح تقييمي أيضاً ، إذْ تعني « رؤيوي »Visionary أو « كشفي » inventive

ولما كنا نحن أنفسنا ما بعد رومانسيين post — Romantics بمعنى أننا نتاج لتلك الحقبة لا بمعنى أننا تالين لها وحسب ، فان من الصعب علينا أن ندرك أية فكرة جديدة ، ومحددة تاريخياً هي تلك الفكرة . ولا بدّ أنها بدت كذلك لمعظم الكتاب الانجليز الذين نُعْلي اليوم باجلال

« رؤاهم التخيّلية » فوق الخطاب « النثري » وحسب لأولئك الذين لم يجدوا ما هو أكثر درامية من **الموت الأسود*** **وغيتو وارسو** كي يكتبوا عنه . والحقيقة أن المصطلح الواصف « نثري » لم يبدأ إلا في المرحلة الرومانسية باكتساب معناه السلبي الذي ينطوي على انعدام الإلهام ، وما هو باهت ، ومبتذل . وحين يكون ثمة شعور بأن ما هو غير موجود أكثر جاذبية من الموجود ، وحين يتمّ تفضيل الشعر أو الخيال على النثر أو « الواقعة الملموسة » ، فان من المنطقي الافتراض بأن ذلك يفضي بشيء ذي دلالة عن نوع المجتمع الذي عاش فيه الرومانسيون .

إن المرحلة التاريخية التي نحن بصددها هي مرحلة ثورة : ففي أميركا وفرنسا أطاح تمرّد الطبقة الوسطى المسلّح بأنظمة الحكم الكولونيالية أو الإقطاعية ، في حين وصلت انجلترا مرحلة « إقلاعها » الاقتصادي ، بفضل الأرباح الطائلة التي جنتها من تجارة العبيد في القرن الثامن عشر وسيطرتها الامبراطورية على البحار ، لتغدو الأمة الرأسمالية الصناعية الأولى في العالم. بيد أن الآمال الرؤيوية والطاقات الدينامية التي أطلقتها هذه الثورات ، وهي الطاقات التي تفتّتت منها الكتابة الرومانسية ، دخلت في تناقض مأساوي كامن مع الواقع القاسي الذي فرضته أنظمة الحكم البرجوازية الجديدة . ففي انجلترا ، سرعان ما أضحت النفعية المادية الشديدة هي الايديولوجيا المهيمنة للطبقة الوسطى الصناعية ، فصمّمت الصنيع fact ، واخترلت العلاقات

(*) الموت الأسود : هو المرض الذي أودى بحياة أعداد كبيرة من البشر في أوربا وآسيا في القرن الرابع عشر . وربما كان الطاعون .

الانسانية إلى علاقات التبادل في السوق ونبذت الفن باعتباره زخرفاً لا ربح فيه . أما القواعد الصارمة التي انتهجتها الرأسمالية الصناعية الباكرة فقد اقتلعت كل الجماعات من جذورها ، وحوّلت الحياة البشرية إلى عبودية مأجورة ، وفرضت على الطبقة العاملة حديثة التكوين سيرورة عمل إستلابية وأغلقت أفهامها عن كل مالا يمكن تحويله إلى سلعة في السوق الحرّة . وحين ردّت الطبقة العاملة بمعارك احتجاجية على هذا الاضطهاد ، وبما أنّ الذكريات المنغّصة عن الثورة على ضفة القناة الأخرى كانت ما تزال تنتاب حكّام انجلترا ، فان الدولة الانجليزية ارتكست بقمع سيابي وحشي حوّل انجلترا ، خلال فترة من المرحلة الرومانسية ، إلى دولة بوليسية في حقيقتها (١) :

وأمام مثل هذه القوى ، يمكن رؤية الامتياز الذي أسبغه الرومانسيون على «الخيال المبدع» بوصفه أكثر بكثير من مجرد تهرّبية escapism كسولة : وعلى العكس ، فقد ظهر « الأدب » عندها كواحد من الميادين القليلة التي يمكن فيها الاحتفاء والاعتراف بالقيم الإبداعية التي محتها الرأسمالية الصناعية من وجه المجتمع الانجليزي . وهكذا أمكنت الإشارة إلى « الابداع التخيلي » بوصفه صورة للعمل غير المُسْتَلَب ؛ كما أمكن تقديم ما يملكه العقل الشعري من مدى scope حَدْسي ومُتَعالٍ بوصفه نقد حيّ لتلك الايديولوجيات العقلانية أو التجريبية (الأمبريقية) التي استعبدها « الصنيع » . وصار يُنْظَر إلى العمل الأدبي ذاته بوصفه

---

(١) انظر ، إ . ب . تومسون ، تكون الطبقة العاملة الانجليزية (لندن ، ١٩٦٣) ، و إ . ج . هوبسباوم ، عصر الثورة (لندن ، ١٩٧٧) .

وحـــدة عضوية غامضة ، بالتعارض مـــع فردانية Individualism عالم السوق الرأسمالي المتشظية والمتناثرة: فهو « عفوي » وليس محسوباً عقلياً ، وإبداعي وليس ميكانيكياً . ولم تعد كلمة « شعر » ، عندها، تشير إلى مجرد صيغة تقنية في الكتابة : وإنما أصبحت تنطوي على تضمينات اجتماعية ، وسياسية وفلسفية عميقة ، ويمكن للطبقة الحاكمة أن تتحسس مسدسها بكل ما في الكلمة من معنى لدى سماعها : وأصبح الأدب إيديولوجيا كاملة بديلة ، وأصبح « الخيال » ذاته قوة سياسية ، كما هو الحال عند بليك وشيلي . أما مهمته فهي تحويل المجتمع باسم تلك الطاقات والقيم التي يجسدها الفن . ومعظم الشعراء الرومانسيين الكبار كانوا نشطاء سياسياً هم أنفسهم ، إذْ أدركوا أن ثمة تواصلاً لا صراعاً بين التزاماتهم الأدبية والاجتماعية .

إلا أن بمقدورنا أن نبدأ الآن بنبش إلحاح آخر ضمن هذه الجذرية (الراديكالية) الأدبية ، وهو بالنسبة لنا إلحاح أكثر ألفة : إنه التشديد على سيادة واستقلال الخيال، ونأيه الباهر عن الأمور المبتذلة المتعلّقة باطعام المرء لأطفاله أو الكفاح من أجل العدالة السياسية . وإذا ما كانت طبيعة الخيال « المتعالية » قد تحدّت عقلانيةً فقيرة الدم ،فانها قدّمت للكاتب أيضاً بديلاً مطلقاً ومريحاً عن التاريخ ذاته . وهذا الانفصال عن التاريخ يعكس في الحقيقة وضعية Situation الكاتب الرومانسي الفعلية . ذلك أن الفن كان يتحول إلى سلعة مثل أي شيء آخر ، ولم يكن الفنان الرومانسي سوى منتج صغير لهذه السلعة ، ونظراً لادّعائه البليغ أنه « ممثّل» النوع البشري ، والناطق باسم الشعب والحقائق الأزلية المطلقة ، فقد وجد نفسه شيئاً فشيئاً على هوامش مجتمع لا يروقه دفع

أجور سخيّة للأنبياء. وإذاً ، فان مثالية idealism الرومانسيين المشبوبة والمرهفة كانت أيضاً مثالية idealist بالمعنى الفلسفي للكلمة . فالكاتب ، وقد تمّ حرمانه من تبوّء أية مكانة لائقة ضمن الحركات الاجتماعية التي أمكن لها أن تحوّل الرأسمالية الصناعية إلى مجتمع جديد ، كان ينساق على نحو متزايد إلى عزلة عقله المبدع . وغالباً ما تحولت رؤيا المجتمع الجديد إلى حنين عنّين لانجلترا « العضوية» التي زالت وانقضت : ولم تضق الفجوة بين الرؤيا الشعرية والممارسة السياسية وبصورة لها دلالتها إلا مع أيام وليم موريس ، الذي جعل من هذه الانسانوية humanism الرومانسية في أواخر القرن التاسع عشر قضية حركة الطبقة العاملة (٢) .

وليس مصادفةً أن المرحلة التي نحن بصددها شهدت نشوء «علم الجمال» aesthetics الحديث ، أو فلسفة الفن .ولقد ورثنا عن هذا العهد أساساً ، وفي أعمال كانط ، وهيغل ، وشيلر ، وكولردج وغيرهم ، أفكارنا المعاصرة عن « الرمز » و « التجربة الجمالية » ، وعن « التناسق الجمالي » والطبيعة الفريدة للصنيع الفني artefacf .ففي السابق كان رجال ونساء قد كتبوا قصائد ، أو مثّلوا مسرحيات أو رسموا لوحات لغايات متنوعة ، في حين أن آخرين كانوا قد قرأوا ، أو حضروا أو تفرّجوا عليها بطرائق متنوعة . أما الآن فقد تمّ تصنيف هذه الممارسات الملموسة ، والمتنوعة تاريخياً في فرع خاص ، وغامض يعْرَف باسم « الجمالي » aesthetic ، وراح نسْل جديد من

---

(٢) انظر ، ريموندوليامز ، الثقافة والمجتمع ١٧٨٠ — ١٩٥٠ (لندن ، ١٩٥٨)، وخاصة الفصل الثاني ، « الفنان الرومانسي » .

علماءالجمال يسعى إلى كشف بنياتها الأعمق.وهذا لا يعني أن هذه الأسئلة لم تُطْرَح من قبل ،بل يعني أنها بدأت تتخذ الآن دلالة وأهمية جديدتين . فالزعم الذي مفاده أن ثمة موضوعاً ثابتاً لا يتغيّر اسمه « الفن » ، أو تجربة معزولة تدعى « الجمال » أو « الجمالي » ، كان إلى حد بعيد نتاجاً لما أشرنا إليه آنفاً من اغتراب الفن عن الحياة الاجتماعية . فحين كفّ الأدب عن أن يكون له أية وظيفة واضحة -- حين لم يعد الكاتب شخصية تقليدية في خدمةالبلاط ،أو الكنيسة أو راعٍ ارستقراطي— صار من الممكن تحويل هذه الواقعة إلى ميزة للأدب وفي مصلحته . فأضحى كل هدف الكتابة « الإبداعية » هو أن تكون عديمة الجدوى على نحومتفاخر ،و « غاية في ذاتها » خالية بشموخ من أي غَرَض اجتماعي دنيء . وبما أن الكاتب فقد راعيه ، فانه وجد بديلاً في الشعريّ(٣). وإنه لمن غير المحتمل،في الواقع ، أن تكون أعمال آندي وارول فناً بالنسبة لنا بالمعنى ذاته الذي كانت فيه **الإلياذة** فناً بلنسبة للإغريق القدماء أو الذي كانت فيه الكاثدرائية صنيعاً فنياً بالنسبة للعصور الوسطى ،لكن دور علمالجمال هو أن يكبت هذه الاختلافات ويقمعها. وهكذا تخلّصَ الفن من الممارسات المادية والعلاقات الايديولوجية والمعاني الايديولوجية التي هو واقع في شراكها دوماً ، وارتقى إلى منزلة الصنم المتوحّد .

وكـــان مذهب الرمـــز شبه الصوفي Semi — mystical في القلب من النظرية الجمالية عند منقلب القرن الثامن عشر(٤) . حيث

(٣) انظر ، جان . ب . تومكنز ، « القارىء في التاريخ : الشكل المتغير للاستجابة الأدبية » ، في جان . ب . تومكنز (محرر) ، نقد استجابة القارىء (بالتيمور ولندن ، ١٩٨٠) .

(٤) انظر ، فرانك كيرمود ، الصورة الرومانسية (لندن ، ١٩٥٧) .

أصبح الرمز بالنسبة للرومانسيين ذلك الدواء الناجع لجميع الإشكاليات. وأمكن ، من ضمنه ، تقديم حلّ سحري لطقم كامل من الصراعات التي كان ثمة شعور بأنها غير قابلة للحل في الحياة الاعتيادية — صراعات بين الذات والموضوع ، والكوني والمتميّز ، والحسيّ والمفهومي ، والمادي والروحي ، والنظام والعفوية . وليس مدهشاً أن الشعور بهذه الصراعات كان موجعاً وعنيفاً في تلك المرحلة . ففي مجتمع لم يَرَ في الموضوعات سوى سلع ، بدت هذه الموضوعات جامدة وميتة ، ومنفصلة عن الذوات البشرية التي تنتجها أو تستعملها . وبدا الملموس والكوني منجرفين كل في اتجاه : فلسفة عقلانية قاحلة تتجاهل ماللأشياء المحددة من خصائص حسية ، وتجريبية حسيرة البصر (كانت آنذاك ، شأنها الآن ، الفلسفة « الرسمية » للطبقة الوسطى الانجليزية) عاجزة عن أن ترنو أبعد من شظايا العالم وأجزائه إلى أية لوحة كلية يمكن لهذه الأجزاء أن تؤلّفها . أما طاقات التقدم الاجتماعي الدينامية ، العفوية فكان من الواجب تعزيزها ، ولكن مع شَكْم قوتها الفوضوية الكامنة بواسطة نظام اجتماعي مقيِّد . وصَهَرَ الرمزُ الحركةَ والسكونَ ، المحتوى المتمرد والشكل العضوي ، العقل والعالم . وكان جسد الرمز المادي هو بيئة medium الحقيقة الروحية المطلقة ، والتي تُدْرَك بالحدس المباشر وليس بأية عملية تحليل نقدي مُجْهِدة. وبهذا المعنى فقد حمّل الرمزُ العقلَ هذه الحقائق بطريقة لا تقبل الشك أو المساءلة : فاما أن تراها أولا . وهكذا كان الرمز حجر الزاوية لنوع من اللا عقلانيـــة irrationalism أخـــذت شكل إحبـــاط للبحث النقدي المعقلن وتفشّت في النظرية الأدبية منذ ذلك الحين . فالرمز شيء متحد unitary ،وتشريحه — أو أخذه بمعزل عن غيره لرؤية كيف يعمل —

كان بمثابة التجديف شأنه شأن السعي إلى تحليل الثالوث المقدّس . ذلك أن كل أجزائه المتنوعة تعمل معاً بصورة عفوية من أجل الصالح العام ، كل في مكانه التابع ، ولذا فانّ من الصعب أن ندهش حين نجد الرمز ، أو الصنيع الفني الأدبي بوصفه رمزاً ، وهو يُقدّم على نحو منتظم طوال القرن التاسع عشر والقرن العشرين بوصفه نموذجاً مثالياً للمجتمع البشري ذاته . لو أنّ المراتب الدنيا تنسى مظالمها وتندفع معاً من أجل خير الجميع ، لكان من الممكن تفادي الكثير من الاضطراب الثقيل .

* * *

إن الكلام عن « الأدب والايديولوجيا » بوصفهما ظاهرتين منفصلتين ويمكن أن تكونا متعالقتين هو بمعنى ما، وكما آمل أن أكون قد بيّنت، غير ضروري أبداً . فالأدب ، بالمعنى الذي ورثناه للكلمة ، هو إيديولوجيا . وتربطه أشدّ العلاقات صميمية بمسائل السلطة الاجتماعية. وإذا ما كان القارىء غير مقتنع بَعْد فان سرد ما حدث للأدب في أواخر القرن التاسع عشر قد يكون أكثر إقناعاً بقليل .

لو طُلِبَ من المرء أن يقدّم تفسيراً وحيداً لنمو الدراسات الانجليزية في أواخر القرن التاسع عشر فلن يجد أفضل من القول : « إخفاق الدين ». ففي منتصف المرحلة الفيكتورية، كان هذا الشكل الايديولوجي ذو القوة الهائلة والمُعَوَّل عليه تقليدياً ؛ في حَرَج عميق. حيث لم يعد يستولي على أفئدة وألباب الجماهير ، وكانت هيمنته السابقة غير المشكوك بها تواجه خطر التلاشي في ظل التأثيرات المزدوجة لكل من الاكتشاف العلمي والتغيّر الاجتماعي . ولقد أقلق هذا الأمر الطبقة الفيكتورية الحاكمة بوجه خاص ، لأن الدين ، ولأسباب شتى ، هو شكل من السيطرة control الايديولوجيـــة شديد الفعالية إلى أبعـــد

حد . فهو ، شأن كل الايديواوجيات الناجحة ، لا يعمل من خلال مفاهيم واضحة أو مذاهب مصاغة بقدر ما يعمل من خلال الصورة، والرمز ، والعادة ، والطقس والاسطورة . وهو متير للعواطف affective وتَجْرِبيّ experiential ، إذْ يتضافر مع الجذور االلا واعية الأعمق في الذات البشرية ؛ وكما يشير ت . س . اليوت ، فان أية ايديولوجيا تعجز عن التعاطي مع هذه المخاوف والحاجات اللا عقلانية بعيدة الغور من غير المحتمل أن تبقى طويلاً على قيد الحياة . وعلاوةً ، فانّ الدين قادر على العمل على كل المستويات الاجتماعية : فاذا ما كان ثمة تصريف inflection مذهبي للدين عند النخبة الفكرية ، فثمة أيضاً وَسْم له بميسم التقوى بالنسبة للجماهير . وهو يوفّر « اسمنتاً » اجتماعياً ممتازاً ، فيضمّ الفلاح الورع ، والليبرالي المتنوّر من الطبقة الوسطى والمفكر اللا هوتي في تنظيم واحد . وتكمن قوته الايديولوجية في قدرته على أن يجعل القناعات « ماديةً » بصورة ممارسات : فالدين هو تقاسم كأس القربان وبَرَكَة الحصاد ، وليس محض جدال مجرّد حول اتحاد جسد المسيح ودمه بخبز القربان المقدّس وخمره أو حول عبادة العذراء . كما أن حقائقه النهائية ، شأن تلك التي يتوسطها الرمز الأدبي، مغلقة عُرْفياً في وجه البرهنة العقلانية ، وبالتالي مطلقة في ادعاءاتها . وأخيراً، فان الدين ، بأشكاله الفيكتورية على الأقل ، هو فيض قوة مهدِّئة، وخنوع ، وتضحية بالنفس و حياة داخلية تأملية . وليس مدهشاً أن الطبقة الفيكتورية الحاكمة نظرت الى انحلال هذا الخطاب الايديولوجي الذى يتهددها بشيء من عدم الاتزان .

ولكن من حسن الحظ أن خطاباً آخر مشابهاً بصورة ملحوظة كان في المتناول : إنه الأدب الانجليزي . وقد لاحظ جورج غوردن ، أستاذ الأدب الانجليزي في أكسفورد ، في محاضرته الافتتاحية أن « انجلترا مريضة ، و . . على الأدب الانجليزي أن ينقذها . وبما أن الكنائس (بنظري) قد أخفقت ، والعلاجات الاجتماعية بطيئة التأثير ، فان للأدب الانجليزي الآن وظيفة ثلاثية : وهي ، كما أفْتَرِضُ ، أن يبهجنا ويثقفنا ، وكذلك ، وقبل كل شيء ، أن ينقذ أرواحنا ويشفي الدولة»(٥). ومع أن غوردن قال ذلك في هذا القرن ، إلا أن كلماته تجد صدى في كل مكان من انجلترا الفيكتورية .وإنها لفكرة تسترعي الانتباه تلك التي مفادها أنه لولا تلك الأزمة الدراماتيكية في إيديولوجيا القرن التاسع عشر ، ربما لم نكن نملك اليوم مثل هذه المؤونة الوافرة من الدراسات عن جين أو ستن وكتب الدليل الخاصة بباوند . فحين كفّ الدين بصورة متعاظمة عن توفير « الاسمنت » الاجتماعي ، والقيم الوجدانية والأساطير الأساسية التي يمكن لمجتمع طبقي مضطرب أن يلتحم بواسطتها ، تم بناء « **الانجليزي** » English لكي يحمل هذا العبء الايديولوجي منذ المرحلة الفيكتورية فصاعداً . أما الشخصية الأساسية هنا فهي ما تيو أرنولد ، بتحسسه الخارق دوماً لحاجات طبقته الاجتماعية ، وصراحته المثيرة في هذا الشأن . فقد أدرك أرنولد أن الحاجة الاجتماعية الملحّة هي إلى « هَـلْيَنة » Hellenize أو تهذيب

(٥) أورده كريس بالديك ، « الرسالة الاجتماعية للدراسات الانجليزية » (أطروحة غير منشورة لنيل شهادة الدكتوراه في الفلسفة ، أكسفورد ١٩٨١) ، ص ١٥٦ . وأنا مدين بالكثير لهذه الدراسة الممتازة والتي نشرت بعنوان رسالة النقد الانجليزي الاجتماعية (أكسفورد ، ١٩٨٣) .

الطبقة الوسطى ذات النزعـــة المـــادية philistine ، والتي ثبت أنها عاجزة عن تعزيز سلطتها السياسية والاقتصادية بايديولوجيا حاذقة وغنية كما يجب . وهو أمر يمكن القيام به بأن يتسرّب إليها شيء من أسلوب الارستقراطية التقليدي ، هذه الارستقراطية التي أدرك أرنولد بدهاء أنها كفّت عن أن تكون الطبقة المهيمنة في انجلترا ، ولكنها تملك شيئاً من المال الايديولوجي تمدّ به يد العون لأسيادها من الطبقة الوسطى. أما المدارس التي تقيمها الدولة ، ومن خلال ربط الطبقة الوسطى « بالثقافة الفضلى لأمتها» ، فسوف تضفي على هذه الطبقة « عَظَمَةً وروحاً نبيلة» : لا يكفي طبع هذه الطبقات بحد ذاته لأن يفصح عنها في الوقت الراهن (٦) .

بيد أن جمال هذه المناورة الحقيقي يكمن فيما سيكون لها من أثر في السيطرة على الطبقة العاملة واستيعابها :

إنها لنكبة بحد ذاتها بالنسبة لأمةٍ أن يتدنّى طابع شعورها وعظمة روحها أو يبهتان . لكن النكبة تبدو أخطر بكثير حين نأخذ في الحسبان أن الطبقات الوسطى ، إذا بقيت كما هي الآن ، بروحها وثقافتها الضيقتين ، الجافتين ، المتبلّدتين ، والمنفرّتين ، سوف تخفق على نحو يكاد يكون مؤكّداً في صياغة أو استيعاب الجماهير التي هي دونها ، والتي تتمتع بتعاطفات Sympathies هي في اللحظة الراهنة أوسع وأكثر ليبرالية حقاً من تعاطفاتها . ولقد بلغت هذه الجماهير حدّ التوق إلى مباشرة امتلاك العالم ، ونيل إحساس أشدّ حيوية من حياتها

---

(٦) « التعليم الشعبي في فرنسا » ، في التعليم الديمقراطي ، تحرير ر . ه . سوبر (آن آربور ، ١٩٦٢) ، ص ٢٢ .

ونشاطها . وفي هذا يكمن تطورها الذي يصعب كبحه ، ومعلّموها الطبيعيون وموجّهوها هم أولئك الذين فوقها مباشرة ، الطبقات الوسطى. فانْ لم تستطع هذه الطبقات كسب تعاطفها أو توجيهها ، فانّ المجتمع سيواجه خطر السقوط في الفوضوية (٧) .

وأرنولد ليس مرائياً : فليس ثمة أي تظاهر سخيف بأن تعليم الطبقة العاملة يجب أن يتمّ لمنفعتها الخاصة بصورة رئيسة ، أو بأن اهتمامه بشرطها الروحي هو اهتمام « نزيه » ، علماً أن كلمة «نزيه» هي واحدة من كلماته الخاصة العزيزة عليه إلى أبعد حدّ . وهاهو يقول بصراحة ترضي نصير وجهة النظر هذه في القرن العشرين : «أنكِروا على أطفال الطبقة العاملة أية مشاركة عامة في اللا ماديّ، وسرعان ما يصبحون أولئك الرجال الذين يطالبون بشراسة وتهديد بشيوعية الماديّ(٨)» . إذا لم يُلْقَ للجماهير ببضع روايات ، فقد تردّ باقامة بضع متاريس .

كان الأدب هو المرشّح المناسب من نواحٍ عديدة لهذا المشروع الايديولوجي . فهو ، كمسعى ليبرالي ، و « مُؤَنْسِن » humanizing يمكن أن يقدّم ترياقاً فعالاً ضدّ التعصب السياسي والتطرف الايديولوجي. ولأن الأدب ، كما نعلم ، يُعْنَى بالقيم الانسانية الشاملة وليس بتلك التوافه التاريخية مثل الحروب الأهلية ، أو اضطهاد النساء أو تشريد الفلاحين الانجليز ، فمن الممكن أن يفيد في وضع مطالب الشعب العامل الصغيرة بشروط عيش كريمة أو سيطرة أكبر على حيواتهم الخاصة

---

(٧) المصدر السابق ، ص ٢٦ .

(٨) جورج سمسن ، الانجليزي للانجليزي (١٩٢١) ، أورده بالديك ، « الرسالة الاجتماعية للدراسات الانجليزية » ص ١٥٣ .

ضمن منظور كوني ، بل لعله أن يصيب حظّاً فيجعلهم ينسون مثل هذه القضايا في تأملهم السامي للجمال والحقائق الأزلية . والانجليزيّ، كما يقول واحد من كتب الجيب الخاصة بمدرّسي الانجليزي في المرحلة الفيكتورية ، يساعد في « تعزيز التعاطف وشعور الزمالة بين كل الطبقات » ، بينما يتحدث كاتب فيكتوري آخر عن الأدب باعتباره يفتح « نطاقاً للحقيقة رائقاً ونيّراً حيث يمكن للجميع التلاقي والطواف معاً ، فوق دخان وهياج حياة الانسان التدنّية المليئة بالهم والعمل والجدال ، وفوق جلبتها واضطرابها»(٩) . والأدب يدرّب الجماهير على عادات الفكر والشعور التعددية pluralistic ، ويقنعهم بالاعتراف أن هنالك أكثر من وجهة نظر واحدة — أي أن ثمة تلك التي لأسيادهم أيضاً . وهو يعرفّهم بالثروات الأخلاقية للحضارة البرجوازية ، ويطبعهم على تبجيل منجزات الطبقة الوسطى ،ويشكم لديهم أي نزوع حاد إلى الفعـــل السياسي الجمعي collective ، نظـــراً لكون القراءة في جوهرها نشاطاً تأملياً ومنعزلاً . كما انه يدفعهم إلى الافتخار بلغتهم القومية وأدبهم القومي : فاذا ما كان التعليم الهزيل وساعات العمل الطويلة قد منعاهم شخصياً من إنتاج رائعة أدبية ، فان بمقدورهم أن يتلذذوا بالتفكير في أن آخرين من جنسهم — أي من الانجليز قد فعلوا ذلك . وتبعاً لدراسة في الأدب الانجليزي كُتِبَتْ عام ١٨٩١ ، فان الشعب « بحاجة إلى ثقافة سياسية ، وتربية فيما يخصّ علاقتهم بالدولة ، وبواجباتهم كمواطنين ، وبحاجة أيضاً لأن يتأثروا عاطفياً

(٩) هـ . غ . روبنسون ، « في استخدام الأدب الكلاسيكي الانجليزي في العمل التربوي » ، مجلة ما كملان ، العدد ١١ (١٨٦٠) ، أورده بالديك ، « الرسالة الاجتماعية للدراسات الانجليزية » ، ص ١٠٣ .

بما هو موضوع بين أيديهم بصورة حية وجذابة من تمثيلٍ في الأسطورة والتاريخ للنماذج الوطنية والبطولية(١٠)» . وعلاوةً ، فان من الممكن تحقيـــق ذلك كلـــه دون التكاليف والمشقّة الـــتي يتطلبها تدريسهم الكلاسيكيات : فالأدب الانجليزي مكتوب بلغتهم الخاصة ، وهو بالتالي في متناولهم بيسر وسهولة .

والأدب ، مثل الدين ، يعمل في المقام الأول من خلال الإنفعال والتجربة ولذا فهو مناسب تماماً وبشكل باهر لإنجاز المهمة الايديولوجية التي أقلع عنها الدين . ولقد أصبح الأدب في زمننا متطابقاً فعلاً مع نقيض الفكر التحليلي والبحث المفهومي : ففي حين يتحمل العلماء ، والفلاسفة. والمنظّرون السياسيون أعباء هذه المساعي الخطابية الرتيبة الكئيبة ، فانّ طلاب الأدب يحتلون مجال الشعور والتجربة الأكثر قيمة وتقديراً . أما تجربة مَنْ ، وأي نوع من الشعور ، فتلك ، مسألة أخرى . ذلك أن الأدب منذ أرنولدفصاعداً هو عدو « العقيدة الايديولوجية » ideological dogma ، وهـــذا موقف ربمـــا كان ليقع موقـــع الدهشة من دانتي ، وملتون وبوب ؛ كما أصبحت الحقيقة والزيف في قناعات مثل القناعة بأن السود أدنى من البيض هي بالنسبة للأدب أقل أهمية من ميله إلى تجربتها . وبالطبع ، فقد كان لأرنولد قناعاته بالرغم من أنه شأن أي واحد آخر كان يعتبر قناعاته الخاصة بمثابة مواقف عقلانية وليست عقائد إيديولوجية . ومع ذلك ، فليس من شأن الأدب أن يوصل هذه القناعات مباشرةً — كأن يجادل صراحة ، على سبيل المثال ، بأن الملكية الخاصة هي حصن الحرية . وإنما عليه ، بدلاً من هذا ، أن

---

(١٠) ج — سي . كولينز ، دراسة الأدب الانجليزي (١٨٩١) ، أورده بالديك ، « الرسالة الاجتماعية للدراسات الانجليزية» ، ص ١٠٠ .

ينقل حقائق **أزلية** ، فيصرف الجماهير عن التزاماتها الآنية ، مغذّياً لديها روح الاحتمال وسماحة النفس ، ويضمن بذلك بقاء الملكية الخاصة. وكما حاول أرنولد في **الأدب والعقيدة** والله و **الكتاب المقدّس** أن يحوّل ما في المسيحية من نثرات مذهبية إلى جَهْوَريات * Sonorities موحية شعرياً ، هكذا تماماً كان من الواجب تَحْلِيَة دواء إيديولوجيا الطبقة الوسطى بسُكّر الأدب .

وثمة معنى آخر كانت فيه طبيعة الأدب « التجربية» ملائمةً إيديولوجياً . ذلك أن « التجربة » ليست موطن الايديولوجيا ، والمكان الذي تمدّ فيه جذورها الأعمق وحسب ، وإنما هي أيضاً في شكلها الأدبي نوع من التحقق الذاتي البديل . فانْ لم تكن تملك المال والوقت لزيارة الشرق الأقصى ، اللهم إلا كجندي مأجور لدى الامبريالية البريطانية ، فانّ بمقدورك دوماً أن « تجرّب» هذه الزيارة بطريقة غير مباشرة بقراءة كونراد أو كيبلنغ . بل إن ذلك تبعاً لبعض النظريات الأدبية ليكون أكثر واقعية من التجوال في بانكوك . فالتجربة المُفْقَرة حقاً لجماهير الشعب ، ذلك الإفقار الذي تولّده شروطهم الاجتماعية ، يمكن إكمالها بالأدب : وبدلاً من العمل لتغيير هذه الشروط يمكنك أن تحقق رغبة أحد ما بحياة أكمل باعطائه رواية جين أوستن **كبرياء وهوى** (وهذا ما قام به أرنولد بتمكّن يكاد يتجاوز بكثير تمكّن أي من الذين سعوا إلى وراثة عباءته ، الأمر الذي يُسَجّل له) .

(*) الجهورية : هي قوة الوضوح السمعي للصوت والتي تتحكم فيها عوامل مثل علو الصوت أو طوله .

وليس من غير دلالة ، إذاً ، أن « **الانجليزي** » كمبحث أكاديمي لم يتمـــأسس institutionalize أولاً فـــي الجامعـــات بـــل في المعاهد الحرفية ومجامع العمال ودورات المحاضرات المستمرة (١١). حيث كان **الانجليزي** كلاسيكيات الانسان الفقير بالمعنى الحرفي للكلمة — طريقة لتقديم تعليم « ليبرالي» بخس لأولئك الذين هم خارج نطاق الحلقات السحرية للمدارس الخاصة و أوكسبريدج* . وكان الإلحاح منذ البداية ، في أعمال روّاد **الانجليزي** مثل ف.د.موريس وتشارلز كينغسلي ، على التضامن بين الطبقات الاجتماعية ، وغرس روح التعاطف ، والافتخار القومي ، ونقل القيم « الأخلاقية » . وهذا الاهتمام الأخير — والذي لا يزال الصفة المميزة للدراسات الأدبية في انجلترا ، ومصدراً دائماً لحيرة المفكرين من ثقافات أخرى — كان جزءاً جوهرياً من المشروع الايديولوجي ؛ فنشوء « **الانجليزي** » متلازم بهذا القدر أو ذاك مع تبدّل تاريخي في المعنى الحقيقي لمصطلح « أخلاقي » ، والذي كان أرنولد ، وهنري جيمس و ف . ر . ليفيس شُرّاحه النقديين الرئيسين . فلم تعد الأخلاقية تُفْهَم باعتبارها سُنّة مصاغة أو نظاماً أخلاقياً بيّناً : وإنما انشغال حساس بكامل نوعية الحياة ذاتها ، وبالجزئيات غير المباشرة ، وذات الفوارق الدقيقة في التجربة الانسانية . وذلك يعني ، بعبارة أخرى ، أن الايديولوجيات الدينية

---

(١١) انظر ، ليونيل غوسمان ، « الأدب والتعليم » ، **تاريخ أدبي جديد** ، المجلد XIII العدد ٢ ، شتاء ١٩٨٢ ، ص ص ٣٤١ — ٣٧١ . وانظر أيضاً ، د . ج . بالمر ، **نشوء الدراسات الانجليزية** (لندن ، ١٩٦٥) .

(*) كلمة ناتجة عن جمع كلمتي أو كسفورد و كيمبردج ، وتدل عموماً على الجامعات الراقية من نمط هاتين الجامعتين .

السابقة قد فقدت قوتها ، وأن المطلوب هو نشر القيم الأخلاقية بصورة أكثر براعة ، نشرٌ يعمل من خلال « تجسيد درامي » لا من خلال تجريد مُلْتَحِ . وبما أن هذه القيم ليست درامية في أي مكان آخر بالصورة الحيوية التي تتمتع بها في الأدب ، حيث تتضح « التجربة الملموسة » بكل ما في ضربة على الرأس من واقعية غير مشكوك بها ، فقد غدا الأدب أكثر من مجرد وصيفة للإيديولوجيا الأخلاقية : إنه الإيديولوجيا الأخلاقية للعصر الحديث ، وهذا ما حاول ف . ر . ليفيس أن يظهره في أعماله على نحو واضح .

ولم تكن الطبقة العاملة هي الطبقة الوحيدة المضطهدة في المجتمع الفيكتوري الذي أشرق عليه « **الانجليزي** » بصورة خاصة . فالأدب الانجليزي ، كما تقول شهادة اللجنة الملكية في عام ١٨٧٧ ، هو موضوع ملائم « للنساء . . . وللرجال من الدرجة الثانية والثالثة الذين (. . .) يعملون نُظّاراً للمدارس(١٢) . ذلك أنّ ما يخلّفه **الانجليزي** من آثار «مُلَيّنة» و « مؤَنْسِنة » ، وهذه تعابير راح يستخدمها أنصاره بشكل متواتر ، هي من ضمن القوالب Stereotypes الايديولوجية عن جنس أنثوي feminine * بالمعنى الواضح للكلمة . ولقد سار

---

(١٢) أورده غوسمان « الأدب والتعليم » ، ص ص ٣٤١ – ٣٤٢ .

(*) ثمة تمييز بين feminine و femal حيث يمكن أن تنطبق الأولى أيضاً على بعض الرجال ذوي الصفات الأنثوية ، أما الثانية فهي خاصة بجنس النساء حصراً . وهكذا فقد استخدمت « أنثوي » كمقابل للكلمة الأولى و « نسوي » كمقابل للكلمة الثانية ، خلافاً للشائع . أما كلمة femininism والتي شاعت ترجمتها بـ « نسوية » فقد استخدمت لها كلمة « أنوثية » حيث يمكن لكلا الجنسين أن يناصرا هذه القضية أو ينضويا في إطار هذه الحركة ، وكذلك لتفريقها كمذهب أو حركة عن الصفة « أنثوية ».

نشوء **الانجليزي** في انجلترا متوازياً مع دخول النساء التدريجي إلى مؤسسات التعليم العالي ، وهو الأمر الذي كان مُنْكَراً عليهن من قبل ؛ وبما أن **الانجليزي** هو ضرب من العمل غير المرهق ، معنّي بالمشاعر الرقيقة وليس بالموضوعات الذكورية التي تُعنى بها « الفروع » الأكاديمية **الأصلية** ، فقد بدا ضرباً من اللامبحث non — subject ملائماً لخداع السيدات ، واللواتي كُنَّ على أية حال مقصيات عن العلم والمهن . ولقد استهلّ السِرْ آرثر كويلر كوتش ، أول استاذ **للانجليزي** في جامعة كيمبردج ، محاضرات ألقاها في قاعة كانت تغصّ بالنساء بعبارة « أيها السادة ».وعلى الرغم من أن المحاضرين الذكور المُحْدَثين ربما يكونون قد غيّروا سلوكياتهم ، إلا أن الشروط الايديولوجية التي جعلت من **الانجليزي** مبحثاً جامعياً تقرؤه النساء لم تتغير .

بيد أن **الانجليزي** ، على الرغم من وجهه الانثوي ، اكتسب أيضاً وجهاً ذكورياً بتوالي سنوات القرن.فحقبة الترسيخ الأكاديمي ل **الانجليزي** هي أيضاً حقبة إمبريالية متطورة في انجلترا . ومع التهديد الذي واجهته الرأسمالية البريطانية من قبل منافستيها الفتيتين الألمانية والأميركية بسبقهما لها وتقدمهما عليها ، فان الزحف والتدافع الدنيء من قبل الرأسمال الضخم لقنص بضع مناطق خلف البحار ، هذا التدافع الذي بلغ ذروته في الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤ ، خلق حاجة ملّحة للإحساس برسالة وهوية قوميتين . ولذا فانّ الهم الأساسي للدراسات الانجليزية لم يكن **الأدب** الانجليزي بقدر ما كان الأدب **الانجليزي** * : ومن هنا تركيزها على « شاعرينا القوميين » العظيمين

(*) يستخدم الكاتب هنا التقنيات الطباعية – التشديد – في تقديم المعنى. وقد آثرت الإبقاء عليها كما هي بدلا من القول : « لم يكن الأدب الانجليزي بقدر ما كان انجليزية الأدب » .

شكسبير وملتون، وعلى الاحساس بهوية وتقليد قوميين « عضويين » يمكن لدراسة الآداب الانسانية أن تجنّد لهما أعضاء جدد . وفي هذه المرحلة وفي أوائل القرن العشرين ، كانت تقارير الهيئات التعليمية والأبحاث الرسمية في تدريس **الانجليزي** مفعمةً باشارات الحنين إلى الجماعة « العضوية » في انجلترا الإليزابيثية حيث كان النبلاء والقاعيّون* يجدون مكان لقاء مشترك في المسرح الشكسبيري ، والتي يمكن إحياؤها اليوم . وليس مصادفة أنّ مؤلّفَ واحدٍ من أشدّ التقارير الحكومية نفوذاً في هذا المجال ، **تعليم الانجليزية في انجلترا** (١٩٢١) ، لم يكن سوى السرْ هنري نيوبولت ، الشاعر الوطني المتطرف المغمور ومقترف البيت خالد الذكر « إلعب ! إلعب ! والعب اللعبة ! » . كما أشار كريس بالديك إلى أهمية إدخال الأدب الانجليزي في امتحانات الادارة المدنية في المرحلة الفيكتورية : حيث يمكن لخدم الامبريالية البريطانية ، بعد أن تزوّدوا بهذه النسخة المرزّمة جيداً من كنوزهم الثقافية ، أن ينطلقوا قُدُماً عبر البحار آمنين لإحساسهم بهويتهم القومية ، وقادرين على إظهار ذلك التفوق الثقافي للشعوب الكولونيالية الحاسدة(١٣) .

إن **الانجليزي** ، هذا المبحث الملائم للنساء ، والعمال وأولئك الراغبين في التأثير على السكان المحليين ، قد استغرق وقتاً طويلاً في

(*) القاعيون ، groundlings ، هم المشاهدون في المقاعد الأكثر رخصاً في مسرح .

(١٣) انظر ، بالديك ، « الرسالة الاجتماعية للدراسات الانجليزية » ، ص ١٠٨ — ١١١ .

النفاذ إلى معاقل سلطة الطبقة الحاكمة في أكسفورد وكيمبردج . فهو مُحْدَث نعمة وهاوٍ قياساً بالمباحث الأكاديمية ، ومن الصعب أن يقوى على التنافس الندّي مع فقه اللغة أو غيره من المباحث الصارمة ؛ وما دام كل جنتلمان انجليزي يقرأ أدبه في وقت الفراغ كيفما اتفق، فما الهدف من إخضاع هذا الأدب لدراسة منظمّة ؟ وهكذا قاتلت الجامعتان القديمتان قتال مؤخّرة عنيف هذا المبحث الهاوي والمزعج : فلكي يتحدد مبحث ما بوصفه مبحثاً أكاديمياً كان من الضروري أن يمكن تفحّصه ، وبما أن **الانجليزي** لم يكن سوى قيل وقال تافهين عن الذوق الأدبي فقد كان من الصعب معرفة السبيل إلى جعله خالياً من المتعة بما يكفي لتأهيله كمسعى أكاديمي ملائم . ويمكن القول إن هذه واحدة من الإشكاليات القليلة التي ترافقت مع دراسة **الانجليزي** وتمّ حلها حلاً فعّالاً منذ ذلك الحين . ولعلنا لن نصدّق إن لم نقرأ بأعيننا ما أظهره أول أستاذ فعلي لـ « الأدب » في أكسفورد ، السرّ وولترالي ، من ازدراء عابث تجاه مبحثه(١٤) . فقد ظلّ رالي محتفظاً بمنصبه خلال السنوات المفضية إلى الحرب العالمية الأولى ، « يمكن أن نتلمس في كتاباته ارتياحاً لا ندلاع الحرب ، هذا الحدث الذي أتاح له أن يهجر تقلّبات الأدب الأنثوية ويغمس قلمه في شيء أكثر رجولة ـ الدعاية الحربية . أما الطريقة الوحيدة التي بدا من المحتمل أن يبرر بها **الانجليزي** وجوده في **الجامعتين** القديمتين فكانت من خلال التمييع المنظّم للحدود بينه وبين الكلاسيكيات ؛ لكن الكلاسيكيين لم يكونوا متحمسين لوجود هذه المحاكاة الساخرة بالقرب منهم .

---

(١٤) انظر المصدر السابق ، ص ص ١١٧ – ١٢٣ .

وإذا ما كانت الحرب العالمية الامبريالية الأولى قد عادت بالخير على السيرْ وولتر رالي بهذا القدر أو ذاك ، مانحةً إياه هوية بطولية أكثر تعزية وبتوافق مع هوية سميّه الإليزابيثي* ، فانها دللت أيضاً على انتصار الدراسات الانجليزية النهائي في أكسفورد وكيمبردج . ذلك أن فقه اللغة ــ وهو واحد من أشدّ أعداء **الانجليزي** تزمتاً ــ كان مرتبطاً على نحو وثيق بالنفوذ الجرماني ؛ وبما أن انجلترا كانت تخوض حرباً كبرى ضد ألمانيا ، فقد أصبح ممكناً تلطيخ سمعة فقه اللغة الكلاسيكي بوصفه شكلاً من الهراء التيتوني** الثقيل الذي لا يمكن لأي شخص انجليزي أن يتحمله(١٥) . أما انتصار انجلترا على ألمانيا فكان يعني تجديداً للافتخار القومي ، ونهوضاً للوطنية التي لم يكن لها إلا أن تدعم قضية **الانجليزي** ؛ بيد أن صدمة الحرب العميقة ، ووضعها موضع سؤال كل افتراض ثقافي مُقْتَنَعٍ به في السابق ، ولّدت في الوقت ذاته « مجاعة روحية» ، كما وصفها أحد المعلّقين المعاصرين ، بدا أن الشعر يقدّم جواباً لها . وإنها لفكرة مشذّبة تلك التي مفادها أننا ندين بدراسة **الانجليزي الجامعية** ، جزئياً على الأقل ، إلى مذبحة بلا معنى . فقد عادت الحرب العظمى ، ومجزرتها الخاصة ببلاغة الطبقة الحاكمة ، بالخير على بعض الأشكال الأشد صريراً من الشوفينية التي كان

(*) المقصود هنا هو السر والتر رالي (١٥٥٤ ــ ١٦١٨) الملاح والمستكشف الذي تمتع بحظوة كبيرة في بلاط الملكة إليزابيث الأولى ، ثم أعدم .

(**) التيتون Teuton ، شعب جرماني أو سلتي قديم . وتطلق صفة تيتوني على الألماني أحياناً .

(١٥) انظر ، فرانسيس ملهرن ، لحظة « التمحيص » (لندن ، ١٩٧٩) ، ص ٢٠ ــ ٢٢ .

الانجليزي قد ازدهر عليها من قبل : وصار ممكناً وجود أشخاص عديدين من أمثال والتر رالي بعد ويلفرد أوين . وهكذا ركب **الانجليزي** إلى السلطة على ظهر قومية زمن الحرب ؛ لكنه مثّل أيضاً بحثاً عن حلول روحية من قبل طبقة حاكمة انجليزية كان إحساسها بالهوية قد اهتزّ على نحو عميق ، وكانت نفسيتها مزروعة على نحو لا يمكن اجتثاثه بألوان الرعب التي رأتها . فكان الأدب في الوقت ذاته عزاءً وإعادة توكيد، وأرضية مألوفة يمكن للإنجليز إعادة تجميع أنفسهم عليها من أجل سبر كابوس التاريخ وإيجاد بديل له .

* * *

كان معماريو المبحث الدراسي الجديد في كيمبردج برمتهم أفراداً أمكنهم التحلّل من جريمةِ وإثمِ دفع العمال الانجليز إلى تجاوز الذروة . ذلك أن ف : ر . ليفيس كان قد خدم مع العناصر الطبية في الجبهة ؛ وكانت كويني دوروثي روث ، والتي أصبحت لاحقاً ك . و . ليفيس ، معفاةً بوصفها امرأة من مثل هذه الأمور ، ثم إنها كانت ما تزال طفلة عند اندلاع الحرب . أما أ . أ . ريتشاردز فدخل الجيش بعد تخرّجه ؛ وكان التلميذان المشهوران لهؤلاء الرّواد ، وليم إمبسون و ل . سي . نايتس ، مايزالان طفلين أيضاً في عام ١٩١٤ . وعلاوةً ، فان أبطال **الانجليزي** برمتهم أبناء طبقة اجتماعية بديلة لتلك التي ساقت بريطانيا إلى الحرب . فليفيس ابن تاجر الأدوات الموسيقية، و ك . د . روث ابنة تاجر أجواخ وجوارب ، و أ . أ . ريتشاردز ابن مدير الأعمال في تشيشير . وكان من الواجب تكييف **الانجليزي**

على أيدي ذرّية البرجوازية الصغيرة الأفاليمية ، وعدم الاكتفاء بما يفعله الهواة النبلاء الذين شغلوا كراسي الأدب الأولى في الجامعتين القديمتين .

ومع أن هذه الذرّية كانت من طبقة اجتماعية تدخل الجامعتين التقليديتين للمرة الأولى ، إلا أنها كانت قادرة على تحديد وتحدي الافتراضات الاجتماعية التي أمْلت أحكامها الأدبية ، وبطريقة لم يكن أنصار السرْ آرثر كويلر كوتش قادرين عليها . فما من واحد بينهم كان قد عانى مساوىء التعليم الأدبي الخالص المحبطة على شاكلة تعليم كويلر كوتش: حيث انتقل ف . ر . ليفيس إلى **الانجليزي** قادماً من التاريخ ، واقتصرت تلميذتـــه لـ : د . روث في عملهـــا عـــلى السيكولوجيـــا . والانثروبولوجيا الثقافية . وكان . أ . أ . ريتشاردز قد تمرّس في العلوم العقلية والأخلاقية :

وفي تكييف **الانجليزي** وتحويله إلى فرع رصين ، نسف هؤلاء الرجال والنساء افتراضات جيل ما قبل الحرب من الطبقة العليا : وما من حركة بعدهم ضمن الدراسات الانجليزية حاولت أن تستعيد شجاعة وجذرية وقفتهم . ففي أوائل العشرنيات من هذا القرن لم يكن واضحاً أبداً ما يجعل **الانجليزي** جديراً بالدراسة ؛ ومع أوائل الثلاثينات أصبح السؤال ما إذا كان أي شيء آخر يستحق تضييع الوقت عليه . فلم يعد **الانجليزي** موضوع الدراسة الأجدر وحسب ، وإنما المسعى الحضاري المتفوّق ، والجوهر الروحي للتشكيلة الاجتماعية . وبعيداً عن تأسيس مشروع هواة أو مشروع انطباعي ، كان **الانجليزي** ذلك النطاق الذي انتعشت فيه مسائل الوجود البشري الأشدُّ أهمية والتي شكّلت

موضوعاً للتمحيص الأشد توتراً — ما الذي يعنيه أن تكون شخصاً ، وأن تنخرط في علاقة هامة بآخرين ، وأن تغتذي من المركز الحيوي للقيم الجوهرية . والتمحيص Scrutiny هو اسم المجلة النقدية التي أصدرها الليفسيون في عام ١٩٣٢ ، والتي كان ينبغي من ثمّ تخطيها في إخلاصها العنيد لمركزية الأخلاق في الدراسات الانجليزية ، وصلتها الوثيقة الحاسمة بنوعية الحياة الاجتماعية ككل . وبصرف النظر عن « فشل » أو « نجاح » **التمحيص** ، وعن إمكانية نقاش التقلّب بين تحيّز المؤسسة الأدبية المعادي لليفيسية ونزق حركة **التمحيص** ذاتها ، تبقى الحقيقة أن طلاب الانجليزي في انجلترا اليوم هم « ليفيسيون » سواء أ أدركوا ذلك أم لم يدركوه ، وقد بدّلهم ذلك التدخّل intervention التاريخي على نحو لا دواء له.ولا حاجة اليوملحمل بطاقة الليفيسي إلا بقدر الحاجة لحمل بطاقة الكوبرنيكي : فقد دخل ذلك التيار في مجرى دم الدراسات الانجليزية في انجلترا مثلما أعاد كوبرنيكوس تشكيل قناعاتنا الفلكية ، وأصبح شكلاً من الحكمة النقدية العفوية راسخاً رسوخ اقتناعنا أن الأرض تدور حول الشمس . ولعل القول إن « المناظرة الليفيسية » قد ماتت هو الدليل الأكبر على انتصار **التمحيص** .

رأى الليفيسيون أن السماح بانتصار أتباع السيرْ آرثر كويلر كوتش يعني تحويل النقد الأدبي إلى خط جانبي تاريخياً وخالٍ من أية أهمية تتعدّى أهمية تفضيل المرء للبطاطا على البندورة . وفي مواجهة مثل هذا « الذوق » ،شدّد الليفيسيون على مركزية التحليل النقدي الصارم، والانتباه المنضبط إلى « الكلمات على الصفحة » . ولم يكن

إلحاحهم هذا ناجماً عن أسباب تقنية أو جمالية فحسب ، بل لصلته الأوثق بالأزمة الروحية للحضارة الحديثة . فالأدب ليس مهماً في ذاته فقط ، وإنما لا نطوائه على طاقات إبداعية ساقها المجتمع « التجاري » لاتخاذ موقف دفاعي في كل مكان . وفي الأدب ، وربما في الأدب وحده ، كان ما يزال يتجلّى تحسّس حيوي لاستخدام اللغة بصورة إبداعية ، بخلاف ما يظهره « مجتمع الجمهور » على نحو صارخ من تبخيس ماديّ * philistine لقيمة اللغـــة والثقافة التقليدية . فنوعية اللغة في مجتمع ما هي المؤشّر الأكثر تعبيراً عن الحياة الشخصية والاجتماعية في هذا المجتمع : والمجتمع الذي يكفّ عن إضفاء قيمة على الأدب هو مجتمع منغلق بصورة مميتة عن الدوافع التي تخلق وتؤازر أفضل ما في الحضارة الانسانية . ويمكن للمرء أن يتبين في السلوكيات manners المتحضرة لانجلترا الثامن عشر ، أو في المجتمع الزراعي « العضوي » و « الطبيعي » ، شكلاً من الحساسية الحيّة التي كان المجتمع الصناعي الحديث ليضمر ويموت من دونها .

أن تكون طالباً يدرس **الانجليزي** في كيمبردج في أواخر عشرينات هذا القرن وثلاثيناته كان يعني أن تقع في شراك هذا الهجوم الضاري ، والعنيف على الخصائص الأشد تفاهة في الرأسمالية الصناعية: وإنه لمجزٍ أن تعلم أنّ دراستك **الانجليزي** ليست أمراً قيّماً وحسب بل أهم طريقة حياة يمكن تخيّلها — إذْ تساهم بطريقتك الخاصة المتواضعة في ردّ مجتمع القرن العشرين إلى الجماعة « العضوية » لانجلترا

(*) إن « مادي » كمقابل لـ « philistine » هي ترجمة سيئة ، حيث تعني الكلمة الانجليزية الشخص الذي يقف موقفاً معادياً أو غير مكترث بوجه القيم الثقافية والفنية .

القرن السابع عشر ، وتجوس القمة الأكثر تقدمية للحضارة ذاتها . وسرعان ما تم تأهيل أولئك الذين وصلوا إلى كيمبردج باتضاع متوقعين أن يقرؤوا بضع قصائد وروايات : ذلك أن **الانجليزي** ليس مجرد فرع بين الأفرع الكثيرة وإنما المبحث الأكثر مركزية منها جميعاً، والمتفوّق بما لا يقاس على القانون، أو العلم ، أو السياسة ، أو الفلسفة أو التاريخ . وإذا ما كان لهذه المباحث مكانتها التي اعترفت بها **التمحيص** بتحفّظ ، إلا أنها مكانة ينبغي تقييمها على محك الأدب ، الذي لم يكن مبحثاً أكاديمياً بقدر ما كان سبراً روحياً يمسّ مصير الحضارة ذاتها. وبجرأة مثيرة ، أعادت **التمحيص** رسم خارطة الأدب الانجليزي بطرائق لم يشفَ النقد منها بشكل كامل مطلقاً . ويمرّ الشارع الرئيس على هذه الخارطة عبر تشوسر، وشكسبير ، وجونسون ، والجيمسيين، والميتافيزيقيين ، وبنيان ، وبوب ، وصموئيل جونسون ، وبليك ، ووردورث ، وكيتس ، وأوستن ، وجورج إليوت ، وهوبكنز ، وهنري جيمس ، وجوزيف كونراد ، وت : س . إليوت و د : ه : لورنس . أما « الأدب الانجليزي » فهو : سبنسر ، ودرايدن ، والدراما في عهد إعادة الملكية ، وديفو ، وفيلدنغ ، وريتشاردسون ، وستيرن، وشيلي ، وبايرون ، وتينيسون ، وبراونينغ ، ومعظم الروائيين الفيكتوريين ، وجويس ، وفيرجينيا وولف ومعظم الكتاب بعد أن أسس د . ه . لورنس شبكة من الطرق « ب»* التي يتخللها عدد قليل تماماً من الأزقة المسدودة . وكان ديكنز في البداية خارجاً ثم أُدْخِل؛

(*) يشير الحرف B إلى الشيء المعتبر ذا مقام ثان من حيث الترتيب . حسن ولكنه دون الممتاز .

كما ضمّ الانجليزي امرأتين ونصف ، معتبراً أن إميلي برونتي حالة هامشية ؛ وكان كل مؤلّفيه تقريباً محافظين .

وإذْ نبذت **التمحيص** القيم « الأدبية» الصرفة ، فقد أكّدت على أن الكيفية التي يقيمّ بها المرء الأعمال الأدبية مرتبطة بعمق مع أحكام أعمق تتعلق بطبيعة التاريخ والمجتمع ككل : وإذْ تواجهت مع مقاربات نقدية ترى أنّ تشريحَ النصوص الأدبية عمل فظّ وجاف ، ويكافىء في الميدان الأدبي أذيةً جسدية خطيرة ، فقد أعلت من شأن التحليل الأشدّ ارتياباً ووسوسةً لهذه الموضوعات المقدسة إلى أبعد الحدود : وإذْ أرعبها الافتراض الذي مفاده أن أي عمل مكتوب بانجليزية أنيقة هو عمل جيد إلى هذا الحد أو ذاك شأن أي عمل آخر ، فقد ألحت على التمييز الأشد صرامة بين نوعيتين أدبيتين مختلفتين : فبعض الأعمال « مكتوبة لتعيش » ، في حين أن بعضها الآخر ليست كذلك حتماً . ونظراً لاستياء ليفيس من جمالية النقد العُرْ في التنسّكية ، فقد أحسّ في سنواته الأولى بالحاجة إلى طرح أسئلة اجتماعية وسياسية : حتى أنه علل النفس محترساً في فترة من الفترات بشكل من الشيوعية الاقتصادية : ولم تكن **التمحيص** مجرد مجلة ، وإنما بؤرة حملة صليبية أخلاقية وثقافية : حيث خرج أنصارها الى المدارس والجامعات ليخوضوا المعركة هناك ، ويغذّوا من خلال دراسة الأدب ذلك النوع من الاستجابات الغنية ، والمعقّدة ، والناضجة ، والمميزّة ، والرصينة أخلاقياً (وكل هذه مصطلحات مفتاحية في **التمحيص**) والتي تُعِدُّ الأفراد للبقاء في مجتمع مميكّن تثقل كاهله الرومانسيات النافهة، والعمل المغترب ، والإعلانات المبتذلة ووسائط الإعلام الجماهيري السوقية .

وأنا أقول « البقاء » ، لأنه لم يكن هنالك أبداً أي تفكير جدي في محاولة فعلية لتغيير هذا المجتمع ، اللهم إلا لهو ليفيس قصير الأمد « بشكل من أشكال الشيوعية الاقتصادية » . كما كان السعي إلى تحويل المجتمع المميكَن الذي ولّد هذه الثقافة الذابلة أقل أهمية من السعي إلى الصمود أمامه . ويمكن الزعم ، بهذا المعنى ، أن **التمحيص** قد استسلمت منذ البداية . والشكل الوحيد الذي فكّرت في التغيير من خلاله هو التعليم : حيث أمِلَ التمحيصيون أن يطوروا، من خلال انغراسهم في المؤسسات التعليمية ، حساسية خصبة ، وعضوية لدى أفراد مختارين من هنا وهناك ، يمكنهم من ثمّ أن ينقلوا هذه الحساسية إلى غيرهم . وفي هذا الإيمان بالتعليم ،كان ليفيس هو الوارث الحقيقي لماتيو أرنولد. وبما أن هؤلاء الأفراد كانوا مضطرين لان يكونوا قلّة قليلة ومتباعدة، نظراً لمفاعيل « حضارة الجمهور » الغادرة ، فان الأمل الواقعي الوحيد كان في إمكانية أن تعمل أقلية مثقفة ومستعدة للمعركة على إبقاء شعلة الثقافة وهّاجة في الأرض اليباب المعاصرة وتمريرها ، من خلال تلاميذها ، إلى الأجيال اللاحقة . بيد أن هنالك أسساً فعلية للشك في أن التعليم يملك هذه القوة التحويلية التي نسبها إليه أرنولد وليفيس . فهو ، في النهاية ، جزء من المجتمع وليس حلاً له ؛ فمن سيعلّم المعلمين ، كما سأل ماركس مرةً ؟ لكن **التمحيص** أوجدت هذا « الحل» المثالي لأنها كانت تعاف التفكير في حلّ سياسي . إنّ صرفك لمدروسك الانجليزية في تنبيه أطفال المدارس إلى ألاعيب الإعلانات أو الفقر اللساني في الصحافة الشعبية هو مهمة هامة ، وهي أكثر أهمية بالتأكيد من دفعهم إلى استظهار **هجوم فرقة السلاح الخفيف** . وقد

أسست **التمحيص** فعلاً مثل هذه « الدراسات الثقافية » في انجلترا ، وهي إحدى منجزاتها الباقية . بيد أن من الممكن أيضاً لفت أنظار الطلاب إلى أن الإعلانات والصحافة الشعبية لا توجد في شكلها الراهن إلا بسبب حافز الربح. فثقافة « الجمهور » ليست النتاج الحتمي للمجتمع « الصناعي » ، وإنما هي وليدة شكل محدد من الصناعية industrialism التي تنظّم الانتاج من أجل الربح لا من أجل الاستعمال ، وتعنى بما سوف يباع وليس بما هو قيمّ . وما من سبب للزعم بأن مثل هذا النظام الاجتماعي غير قابل للتغيير ؛ لكن التغييرات الضروية تتجاوز بكثير القراءة الحساسة لمسرحية **الملك لير** . لقد كان مشروع **التمحيص** في الوقت ذاته جذرياً بصورة مخيفة وعبثياً عديم الجدوى في الواقع . وكما قال أحد المعلّقين بدهاء ، فقد كان ثمة شعور بأن من الممكن تفادي **انحطاط الغرب** من خلال القراءة الدقيقة(١٦) . فهل كان صحيحاً حقاً أن **الأدب** يمكنه رد مفاعيل العمل الصناعي القاتلة ومادّيةPhilistinism وسائل الإعلام على أعقابها ؟ إنه لمريح بلا شك أن يشعر المرء بالانتماء إلى الطليعة الأخلاقية للحضارة ذاتها بقراءة هنري جيمس ؛ ولكن ماذا عن كل أولئك البشر الذين لم يقرؤوا هنري جيمس ، والذين لم يسمعوا بـــه أبـــداً، والذين سيمضون بـــلا شك إلى قبورهـــم برضاًوهم يجهلون أن جيمس كان موجوداً ومضى ؟ ومن المؤكّد أن هؤلاء البشر يؤلّفون الغالبية الاجتماعية الساحقة ؛ فهل هم أغلاظ أخلاقياً وتافهون إنسانياً ومفلسون تخيلياً؟ لعل المرء يتحدث هنا عن أهله وأصدقائه ،

---

(١٦) انظر إيين رايت ، « ف . ر . ليفيس ، وحركة التمحيص والأزمة » ، في جون كلارك ، وآخرون (محررون) الثقافة والأزمة في بريطانيا الثلا ثينات (لندن، ١٩٧٩) ، ص ٤٨ .

ويحتاج بالتالي إلى توخّي الحذر نوعاً ما . فكثير من هؤلاء البشر يبدون جديين وذوي حسّ من الناحية الأخلاقية بما فيه الكفاية : ولم يظهروا أي نزوع خاص نحو الشروع بالقتل ، والسلب والنهب ، وحتى لو فعلوا فمن غير المحتمل أن نعزو ذلك إلى أنهم لم يقرأوا هنري جيمس . وهكذا فان قضية **التمحيص** كانت نخبوية بصورة لا مفرّ منها : فقد نـمت عن تجاهل وانعدام للثقة عميقين حيال قدرات أولئك الذين لم يحالفهم الحظ بما يكفي فيقرأوا **الانجليزي في** داونينغ كوليج . ويبدو أنها لم تتقبّل البشر « العاديين » إلا إذا كانوا رعاة بقر من القرن السابع عشر أو قاطني أدغال « حيويين » من استراليا .

بيد أن هنالك ، أيضاً ، إشكالية أخرى هي إلى هذا الحد أو ذاك الوجه الآخر لهذه الاشكالية . فان لم يكن كل أولئك الذين لا يميزون المعاظلة* enjambement أشراراً ومتوحشين ، فان أولئك الذين يميّزونها ليسوا قاطبةً أنقياء أخلاقياً . وكثير من الناس كانوا مستغرقين حقاً في ثقافة رفيعة ، لكن الثقافة الرفيعة لم تمنع بعضهم من الانخراط في نشاطات مثل الإشراف على قتل اليهود في أوروبا الوسطى بعد مرور عقـــد أو نحوه على ولادة **التمحيص** . ولقـــد تمثّلت قـــوة النقد الليفيسي في قدرته على تقديم جواب ، لم يستطع السيْر والتر رالي تقديمه ، على السؤال : لماذا نقرأ الأدب ؟ والجواب ، باختصار شديد ، هو أن الأدب يجعلك شخصاً أفضل . لكن بعض الأسباب الأخرى بدت أكثر إقناعاً . فعندما تحركت جيوش الحلفاء الى معسكرات التجميع بعد بضع سنوات من تأسيس **التمحيص** ، لكي

(*) المعاظلة : ارتباط معنى القافية في بيت شعري بمعنى البيت الذي يليه .

تعتقل الضباط الذين كانوا يمضون ساعات فراغهم بقراءة مجلد لغوته، بدأن هنالك من يملك تبريراً ما لهذا العمل. وإذا ما كانت قراءة الأدب تجعلك شخصاً أفضل ، فمن الصعب أن يكون ذلك بتلك الطرائق المباشرة التي تمّ تخيّلها بخفّة . ويمكنك أن تسبر « التقليد العظيم » للرواية الانجليزية وتعتقد أنك تطرح بذلك أسئلة قيّمة وأساسية — أسئلة ذات صلة وثيقة بحيوات رجال ونساء صائعين في عمل المصانع الرأسمالية العقيم . ولكن من الممكن أيضاً تصوّر أنك تنقطع انقطاعاً هدّاماً عن هؤلاء الرجال والنساء ، الذين هم أبطأ قليلاً ، ربما ، في إدراك الكيفية التي يُحْدِثُ بها التعاظل الشعري حركةَ توازنٍ جسدي.

ولعل الأصول الطبقية لمعماريي **الانجليزي** ، الذين ينتمون إلى الشرائح الدنيا من الطبقة الوسطى ، هي ذات صلة وثيقة في هذا الصدد. فالتمحيصيون ، الانشقاقيون * ، سكان الأقاليم ، المجدّون ، وذوو الضمير الأخلاقي الحيّ ، لم يجدوا صعوبة في الإشارة إلى الهواية الطائشة لدى السادة الانجليز من الطبقة العليا الذين شغلوا كراسي الأدب الأولى في الجامعتين القديمتين . فهؤلاء الرجال كانوا من صنف آخر يختلف عن صنفهم : من صنف لا يميل ابن صاحب المتجر وابنة تاجر الأجواخ إلى احترامه ، بوصفه نخبة اجتماعية كانت قد أقصت أمثالهما عن الجامعتين القديمتين . بيد أن الطبقة الوسطى الدنيا التي أبدت عداءً عميقاً تجاه الارستقراطية العاجزة الجاثمة فوقها ، عملت بجدّ أيضاً كي تميّز نفسها عن الطبقة العاملة الواقعة تحتها ، تلك الطبقة،

(*) تيار ديني بروتستانتي خارج على الكنيسة الانجليزية .

التي كان ثمة دوماً خطر الانحدار إلى صفوفها . ومن هذا التجاذب ambivalence الاجتماعـــي نشأت **التمحيص** : راديكالية فيما يتعلق بالمؤسسة الأكاديمية الأدبية ، ومحافظة حيال جماهير الشعب . صحيح أن اهتمامها العنيف بـ « المعايير » قد تحدّى الهواة النبلاء الذين كانوا يشعرون أن وولتر سافاج لاندور ربما كان ساحراً تماماً على طريقته شأنه شأن جون ملتون ، لكنها طرحت في الوقت ذاته اختبارات دقيقة على كل من يحاول شقّ طريقه عنوة في اللعبة . وكان المكسب هو واحدية Singleness الهـــدف الراسخة ، غير الملوثّة بتفاهات متذوقي الخمرة من جهة وبابتذال « الجمهور » من الجهة الأخرى . أما الخسارة فكانت انعزاليـــة isolationism عميقة وشديدة : فقـــد أصبحت **التمحيص** نخبة دفاعية تنظر إلى نفسها ، مثل الرومانسيين، بوصفها « مركزية » بينما هي هامشية في الحقيقة ، وتحسب نفسها كيمبردج « الفعلية » بينما كانت كيمبردج الفعلية مشغولة بانكار مواقعها الأكاديمية عليها ، وتتصور نفسها طليعة الحضارة في حين كانت تمجّد بحنين ذلك الكلّ العضوي من عمال المزارع في القرن السابع عشر .

والواقعة الأكيدة الوحيدة بشأن المجتمع العضوي هي أنه ماضٍ على الدوام ، كما يقول ريموندوليامز(١٧) . فالمجتمعات العضوية هي مجرد أساطير ملائمة للهجوم على الحياة المميكنة في الرأسمالية الصناعية الحديثة والسخرية منها . وبما أن التمحيصيون عجزوا عن تقديم بديل سياسي لهذا النظام الاجتماعي ، فقد جاؤوا ببديل « تاريخي»

---

(١٧) انظر الريف والمدينة (لندن ، ١٩٧٣) ، ص ص ٩ – ١٢ .

عوضاً عنه ، كما فعل الرومانسيون تماماً من قبل . وبالطبع ، فقد ألّحوا على أن ليس ثمة رجعة بالمعنى الحرفي إلى العصر الذهبي ، الأمر الذي يهتم بالإلحاح عليه كل كاتب انجليزي تقريباً ممن أكدوا على مزاعم يوطوبيا تاريخية ما . لكن الموضع الذي تلبّث فيه المجتمع العضوي بالنسبة لليفيسيين كان في استخدامات معينة للّغة الانجليزية . فلغة المجتمع التجاري كانت مجردة وتعاني من فقر الدم : حيث فقدت تماسها مع الجذور الحيّة للتجربة الحسية . أما في الكتابة « الانجليزية » حقاً ، فقد « جسّدت » اللغة « بشكل ملموس » مثل هذه التجربة المحسوسة : ذلك أن الأدب الانجليزي الحقيقي غنّي من الناحية اللفظية ، ومعقّد، وحسيّ ومحدّد ، ولكي نرسم الوضع بصورة كاريكاتورية ، فان القصيدة الأفضل هي تلك التي تُقْرَأ بصوت عال أشبه بقرمشة تفاحة. أما « صحّة » و « حيوية » هذه اللغة فهي نتاج حضارة « عاقلة » Sane : إنها تجسّد كلاً إبداعياً كان قد ضاع تاريخياً ، وقراءة الأدب بالتالي هي استعادةُ تماسٍ حيوي مع جذور كينونتنا الخاصة . وبمعنى ما ، فان الأدب هو مجتمع عضوي بكل ما فيه : وهو مهم لأنه ليس أقل من إيديولوجيا اجتماعية كاملة .

إن الإيمان الليفيسي بـ « الهوية الانجليزية الجوهرية » * essential Englishness — أي اقتناعه بأن بعض أنواع **الانجليزي** هي أكثر **انجليزيةً** من غيرها — هو نوع من النسخة البرجوازية الصغيرة

(*) تنبغي الإشارة هنا إلى أن « العروبة » ، على سبيل المثال ، هي الكلمة التي نستخدمها للإشارة إلى الهوية العربية . في حين يصعب تدبر مثل هذه الكلمة فيما يخص الهوية الانجليزية ولذا وضعت « الهوية الانجليزية » مقابل Englishness

لشوفينية الطبقة العليا التي كانت قد ساعدت أصلاً في ولادة الانجليزي . فمثل هذه المغالاة الهائجة في الوطنية كانت أقل جلاءً بعد عام ١٩١٨ ، حالما بدأ المحاربون السابقون وطلاب الطبقة الوسطي المدعومون من الدولة يسرّبون روحية ethos المدرسة الخاصة في أوكسبريدج ، وهكذا كانت « الهوية الانجليزية » بديلاً متواضعاً وعامياً لتلك المغالاة . والانجليزي كمبحث دراسي كان جزئياً وليدتبدل تدريجي في النبرة الطبقية ضمن الثقافة الانجليزية : فلم تكن « الهوية الانجليزية » قضية غلو إمبريالي في الوطنية بقدر ما كانت قضية رقص ريفي؛ ولم تكن عالمية واستقراطية بقدر ما كانت قروية ، وشعبوية وأقاليمية . وإذا ما كانت قد شجبت افتراضات السر والترر الي الضعيفة في واحد من المستويات ، إلا أنها تضافرت معها في مستوى آخر. وكانت شوفينية مُعَدَّلة من قبل طبقة اجتماعية جديدة ، استطاعت بقليل من الجهد أن ترى أنها متجذرة في « الشعب الانجليزي » لجون بنيان وليس في طبقة مغلقة حاكمة ومتنفجة. أما مهمتها فهي حراسة الحيوية الناشطة للانجليزية الشكسبيرية من الدايلي هيرالد ، ومن اللغات المنحوسة كالفرنسية حيث الكلمات عاجزة عن تجسيد معانيها الخاصة بشكل ملموس.وتستند هذه الفكرة عن اللغة إلى محاكاتية mimeticism ساذجة: تقول هذه النظرية إن الكلمات تكون في أحسن صحتها حين تقارب شرط الأشياء ، وبذلك تكف عن كونها كلمات . واللغة تكون مغتربة أو متفسخة مالم تنحشر في الأنسجة الفيزيائية للتجربة الفعلية ، وتنغمس في العصارات العفنة للحياة الواقعية . وبالتسلح بهذه الثقة بالهوية الانجليزية الجوهرية ، أمكن طرد الكتاب اللاتينيين والمتحررين لفظياً (مثل ملتون وشيللي) وتخصيص المكانة الرفيعة لـ « الملموس دراميا »

(مثل دَنْ وهوبكنز) . ولم يخطر في البال أبداً أن إعادة تخريط الحقل الأدبي هذه هي مجرد بناء لتقاليد قابل للنقاش ، تمليه تصورات إيديولوجية مسبقة محددة : وإنما كان ثمة شعور بأن مثل هؤلاء المؤلفين يجسدون تماماً جوهر الهوية الانجليزية .

والحقيقة أن الخارطة الأدبية كانت مرسومة من قبل في مكان آخر ، ومن قبل جماعة نقدية كان لها تأثيرها الشديد على ليفيس . ففي عام ١٩١٥ قَدِمَ إلى لندن ت.س . إليوت ، ابن العائلة الاستقراطية في سان لويس والتي كان قد تآكل دورها التقليدي في القيادة الثقافية بفعل الطبقة الوسطى الصناعية لأمتها ذاتها (١٨). وبما أن اليوت كان نافراً مثل التمحيص من عقم الرأسمالية الصناعية الروحي ، فقد رأى بديلاً في حياة الجنوب الأميركي — ذلك المرشح الآخر لمجتمع عضوي مُحَيِّر ، حيث لايزال الدم والنَسْل يحتفظان بأهميتهما . ووصل إليوت إلى انجلترا منخلعاً ثقافياً وروحياً ، وبدأ القيام بعملية إنقاذ وتدمير شاملين لتقاليدها الأدبية ، فيما وُصِفَ بحق أنه « عمل الأمبريالية الثقافية الفذّ الذي لا يبدو أن هذا القرن قادر على إنتاج ما يضاهيه في طموحه(١٩)» . وسرعان ما تمت ترقية الشعراء المتيافيزيقيين والمسرحيين الجيمسيين ؛ أما ماتون والرومانسيين فأُطيح بهم بفظاظة وعنف ، كما تمّ استيراد نتاجات أوربية منتقاة ، بما في ذلك الرمزيين .

وكان هذا ، كما هو الحال مع التمحيص ، أكثر بكثير من مجرد إعادة تقييم « أدبية » : ولم يكن يعكس أقل من قراءة سياسية كاملة

---

(١٨) انظر غابرييل بيرسون ، « إليوت : استخدام أميركي للرمزية » ، في غراهام مارتن (محرر) ، إليوت كما يرى(لندن ، ١٩٧٠) ص ص ٩٧ — ١٠٠ .

(١٩) غراهام مارتن ، مصدر سابق ، المدخل ، ص ٢٢ .

للتاريخ الانجليزي . ففي أوائل القرن السابع عشر ، حين كانت الملكية المطلقة والكنيسة الانغليكانية ماتزالان مزدهرتين ، أبرز شعراء مثل جون دَنْ وجورج هربرت (وكلاهما انغليكانيان محافظان) وحدة الحساسية ، وانصهاراً سهلاً للفكر والشعور . وكانت اللغة في تماس مباشر مع التجربة الحسية ، والذكاء متربعاً « على قمة الحواس » ، وكان أن تملك فكراً أمراً مادياً شأنه شأن أن تشم وردة . ومع نهاية القرن ، سقط **الانجليزي** من هذاالفردوس . وأدت حرب أهلية عنيفة إلى الإطاحة برأس الملك ، ودمرت بيوريتانية الطبقة الدنيا الكنيسة ، أما القوى التي كان عليها أن تأتي بمجتمع علماني Secular حديث — علم ، وديمقراطية ، وعقلانية ، وفردانية اقتصادية — فكانت في صعود. أما **الانجليزي** فكان في انحدار على طول الخط منذ مرحلة أندرومارفل وصاعداً . وفي فترة ما من القرن السابع عشر على الرغم من أن إليوت ليس متيقناً من التاريخ الدقيق ، بدأ « تفكك الحساسية » بالانطلاق : فلم يعد التفكير مثل الشم ، وانزاحت اللغة عن التجربة وتحللت منها ، وكانت النتيجة كارثة جون ملتون الأدبية ، الذي خدر اللغة الانجليزية وحولها إلى طقوس جافة وعقيمة. وبالطبع ، فقد كان ملتون ثورياً بيورتيانياً أيضاً ، الأمر الذي يبدو ذا صلة وثيقة بنفور إليوت ؛ كما كان جزءاً من التقليد الراديكالي الانشقاقي العظيم في انجلترا والذي أنتج ف . ر . ليفيس نفسه ، في حين تدعو إلى السخرية حقاً مسارعة هذا الأخير إلى تبني حكم إليوت على **الفردوس المفقود** . وبعد ملتون ، واصلت حساسية **الانجليزي** تفككها إلى أنصاف منفصلة : حيث أمكن لبعض الشعراء أن يفكروا ولكن لا أن يشعروا ، في حين أمكن لغيرهم أن يشعروا ولكن لا أن يفكروا . وانحط الأدب

الانجليزي إلى رومانسية وفيكتوريةVictorianism: وتفشت بقوة هرطقات « العبقرية الشعرية » و « الشخصية » و « النور الداخلي » ، وكلها مذاهب فوضوية في مجتمع فقدإيمانه الجمعي وانحدر إلى فردانية ضالة. ولم يبدأالأدب الانجليزي باسترداد صحته وخسارته . إلى أن أطل ت.س . إليوت .

إنّ ما انقض عليه إليوت في الواقع كان كامل الايديولوجيا الليبرالية للطبقة الوسطى ، أي الايديولوجيا الرسمية الحاكمة في المجتمع الرأسمالي الصناعي . فالليبرالية ، والرومانسية ، والبروتستانتية ، والفردانية الاقتصادية ، هي العقائد المنحرفة ، الخاصة بأولئك المطرودين من جنة المجتمع العضوي السعيدة ، والذين ليس لديهم مايتكئون عليه سوى مواردهم الفردية الخاصة الجديرة بالازدراء . أما الحل الخاص الذي يقدمه إليوت فهو سلطوية authoritarianism يمينية متطرفة : حيث ينبغي على الرجال والنساء أن يضحّوا بـ « شخصياتهم » وآرائهم المتواضعة من أجل نظام لاشخصي impersonal order . وهذا النظام اللاشخصي ، في مجال الأدب ، هو **التقليد** (٢٠) Tradition . وتقليد إليوت ، مثل أي أي تقليد آخر ، هو في الواقع انتقائي جداً : ويبدو أن مبدؤه الحاكم حقاً ليس مايجعل أعمال الماضي قيمة بصورة أبدية بقدر كونه مايساعد ت.س . إليوت على كتابة شعره الخاص . وهكذا يتشرب هذا البناء الاعتباطي قوة سلطة مطلقة ، وهنا المفارقة . فالأعمال الأدبية الرئيسة ، تبعاً لإليوت ، تشكل فيما بينها نظاماً مثالياً ، والذي يعاد تعريفه في بعض الأحيان مع دخول تحفة جديدة . ذلك أن الكلاسيكيات الموجودة ضمن

---

(٢٠) انظر « التقليد والموهبة الفردية » ، في ت . س . إليوت ، مقالات مختارة (لندن ، ١٩٦٣) .

حيز التقليد الضيق تعيد ترتيب مواقعها بكياسة كي تفسح مكاناً للوافد الجديد ، وتبدو على ضوئه مختلفة ؛ بيد أن هذا الوافد مضطر من حيث المبدأ لأن يكون محتوى بصورة ما ضمن التقليد وعلى طول الخط لكي ينال قبولاً . وبالتالي فان دخوله يعمل على توكيد القيم المركزية لهذا التقليد. وبعبارة أخرى ؛ فان من غير الممكن أخذ التقليد على حين غرة : فهو يتنبأ بصورة غامضة نوعاً ما بالأعمال الرئيسة التي لم تكتب بعد ، وعلى الرغم من أن هذه الأعمال ستؤدي ، حالما يتم انتاجها ، إلى إعادة تقييم التقليد ذاته ، إلا أنه سيتمكن من ازدرادها إلى حوصلته بسهولة . حيث لا يمكن لعمل أدبي أن يكون قيماً إلا بوجوده في التقليد . شأن المسيحي الذي لا يمكن أن يكون آمناً إلا بعيشه في الله ؛ وكل شعر قد يكون أدباً لكن بعض الشعر وحسب هو الأدب ، تبعاً لسريان التقليد فيه أم عدم سريانه . وهذا أمر مُلغز وغامض مثل نعمة إلهية : ذلك أن التقليد ، شأنه شأن الله القدير أو ملك مطلق غريب الأطوار ، يمسك فضله في بعض الأحيان عن بعض الأعمال الأدبية « الرئيسة » ذائعة الصيت ويهبه بدلاً من ذلك لنص هزيل متواضع مغمور في غابات التاريخ الخلفية . أما عضوية النادي فهي مقتصرة على المدعوين وحدهم : لأن بعض الكتاب فقط ، مثل ت.س . إليوت ، هم الذين يكتشفون أن التقليد (أو « العقل الأوروبي » ، كما يدعوه إليوت أحياناً) متفجر في داخلهم ، ولكن هذا الأمر ليس ميزة شخصية ، شأنه في ذلك شأن تلقي النعمة الإلهية التي لا يمكنك أن تفعل حيالها شيئاً مهماً على أية حال . وهكذا تتيح لك عضوية التقليد أن تكون سلطوياً ومتواضعاً منكراً لذاتك في آن واحد ، وهي تركيبة وجد إليوت لاحقاً أنها تكون متاحة أكثر عبر عضوية الكنيسة المسيحية .

وفي المجال السياسي ، اتخذ دفاع إليوت عن السلطة authority أشكالاعديدة. فقد غازل الحركةالفرنسية شبه الفاشية Action Francaise ، وصدرت عنه إشارات سلبية عديدة تجاه اليهود . وبعد تحوله إلى المسيحية في منتصف العشرينات دافع عن مجتمع ريفي واسع النطاق تديره بضع « عائلات عريقة » ونخبة صغيرة من المفكرين اللاهوتيين شديدة الشبه به هو نفسه . وسيكون معظم البشر في مثل هذا المجتمع مسيحيين ، وبما أن رأي إليوت في قدرة البشر على اعتناق أي شيء مهما يكن هو رأي محافظ إلى حـــد التطرف ، فان هذا الإيمان الديني سيكون لا واعياً إلى حد بعيد ، وسيظل حياً في إيقاع الفصول . أما الفترة التي تم فيها تقديم هذا الدواء الشامل لإصلاح المجتمع الحديث على نطاق عالمي فهي تقريباً الفترة التي كانت فيها جيوش هتلر تزحف إلى بولندا .

إن الميزة التي تتمتع بها لغة مشدودة إلى التجربة باحكام هي ، بالنسبة لإليوت ، أنها تمكن الشاعر من تجاوز تجريدات الفكر العقلاني الميتة والاستيلاء على قرائه من خلال « قشرة المخ ، والجملة العصبية ، وجهاز الهضم(٢١) » . فالشعر ليس أن تورط عقل القارىء : وليس مهماً في الحقيقة ماتعنيه قصيدة فعلياً . ويعترف إليوت أنه شخصياً لا يهتم أبداً للتأويلات الغريبة التي تخضع لها أعماله الخاصة. فالمعنى ليس سوى رشوة تافهة تلقى للقارىء لكي تبقيه ذاهلاً متحيراً . بينما تمضي القصيدة خلسة لتؤثر فيه بطرائق مادية ولا واعية أشد . والواقع هو أن إليوت ، ذا المعرفة الواسعة ، ومؤلف القصائد الصعبة فكرياً ، قد نمّ عن الاحتقار كله

(٢١) « الشعراء الميتافيزيقيون » ، المصدر السابق ، ص ٢٩٠ .

لذكاء أي لا عقلاني يميني . فقد أدرك بدهاء أن لغات العقلانية الليبرالية الخاصة بالطبقة الوسطى قد استهلكت : ولم يعد من المحتمل أن يقتنع أحد بالحديث عن « التقدم » أو « العقل » ، على الأقل في الوقت الذي تغطي فيه ملايين الجثث ساحات القتال في أوروبا . لقد أخفقت ليبرالية الطبقة الوسطى ؛ وعلى الشاعر أن يدلف خلف هذه الأفكار الزائفة ويطور لغة حسية تقيم « اتصالاً مباشراً مع الأعصاب » . وعليه أن ينتقي كلمات ذات « شبكة من الجذور المِجَسّية تبلغ إلى أعمق المخاوف والرغبات(٢٢)» وصوراً غامضة موحية تنفذ إلى تلك المستويات « البدائية » التي يختبرها كل الرجال والنساء على حد سواء . ولعل المجتمع العضوي يواصل العيش على الرغم من كل شيء ، ولو في اللاوعي الجمعي وحسب ؛ ولعل في النفس رموزاً وإيقاعات عميقة معينة ،هي أنماط أصلية archetypes لا يبددها التاريخ، ويمكن للشاعر أن يلامسها ويُحْييها . أما أزمة المجتمع الأوروبي — الحرب الكونية ، والصراع الطبقي الحاد ، وإخفاق الاقتصادات الرأسمالية — فربما يمكن حلها بأن يدير المرء قفاه للتاريخ كلياً ويضع الأسطورة مكانه . إن **الملك الصياد** * ، وصوراً كامنة للولادة ، والموت والانبعاث تكمن عميقاً تحت الرأسمالية المالية وربما تكتشف الكائنات البشرية فيها هوية مشتركة . وتبعاً المذلك فقد نشر إليوت قصيدته **الأرض اليباب** في عام ١٩٢٢ ، والتي تعلن أن ديانات الخصب تحمل مفتاح الخلاص للغرب. كمانشرتقنياته الفضائحية في جبهة قتال من

---

(٢٢) « بن جونسون » ، ص ١٥٥ .

(*) الملك الصياد : اسطورة استخدمها إليوت شعرياً في قصيدة الأرض اليباب . وهي اسطورة قديمة اتخذت شكلا مسيحياً في الحكايات المتعلقة بالكأس المقدسة .

أجل أشد الغايات تخلفاً : تقنيات تقتلع الوعي الرتيب لتُحيّي في القارىء إحساساً بالهوية المشتركة في الدم والأحشاء .

إن لرأي إليوت الذي مفاده أن اللغة قد أصبحت بائخة وعديمة الجدوى في المجتمع الصناعي وغير ملائمة للشعر ، صلاته وألفته مع الشكلانية الروسية ؛ كمايشاطره إياه أيضاًعزرا باوند،وت.إ.هولم والحركة الصُّوَريّة. Imagist movement فالشعر ، وقدأفسدهالرومانسيون ، أصبح أمرآنسائياً ، مُغْثياً ومليئاً بالمشاعر الفياضة والرقيقة. وأصبحت اللغة ناعمة وفقدت فحولتها : وهي بحاجة لأن تتصلب من جديد ، وتتقسىوتُجعل كالصخر ، وأن تستعيد صلتها مع العالم المادي (الفيزيقي).وعلى القصيدة الصورية . المثالية أن تكون مسألة ثلاثة أبيات من الصور الخشنة الصارمة ، مثل أمر يزعق به ضابط في الجيش . أما الانفعالات فكانت مختلطة ومشبوهة ، جزءاً من حقبة مُجَعْجِعة ذاتعاطفة فردانية–ليبرالية طنانة ويجب أن تخضع الآن لعالم المجتمع الحديث الميكانيكي اللا إنساني . وبالنسبة لـ د . هـ . لورنس ، كانت « الانفعالات » ، و « الشخصية » و « الأنا » غير موثوقة أيضاً ، وعليها أن تفسح مجالاً لقوة لاشخصية قاسية ومتحجرة هي قوة الحياة الخلاقة — العفوية . ومرة أخرى ، كانت السياسة خلف الموقف النقدي : لقد انتهت ليبرالية الطبقة الوسطى وينبغي استبدالها بنسخة ما من ذلك الانضباط الذكوري ، القاسي الذي سيسكتشفه باوند في الفاشية .

إن التمحيص ، في البداية على الأقل ، لم تتخذ طريق الردة اليمينية المتطرفة . وعلى العكس ، فقد كانت بمثابة الخندق الأخير للإنسانوية humanism الليبرالية، معنية، بخلاف إليوت وباوند ، بالقيمة الفريدة

للفرد وبما هو إبداعي في العلاقات بين الأشخاص interpersonal. ولخصت **التمحيص** هذه القيم بوصفها « **الحياة** » ، هذه الكلمة التي جعلت **التمحيص** من عدم القدرة على تعريفها نوعاً من الفضيلة . ولو طلبت تحديداً نظرياً واضحاً لقضية **التمحيص** ، لكان يقال لك عندها إنك جاهل جهلاً مطبقاً : فأنت إما أن تشعر **بالحياة** أو لا . والأدب العظيم هو أدب مفتوح على **الحياة** باجلال ، وماهية **الحياة** يمكن إيضاحها من خلال الأدب العظيم . والقضية دائرية ، بدهية ، تصمد أمام كل نقاش ، وتعكس الحالة الشللية المغلقة لليفيسيين أنفسهم . فليس واضحاً مثلاً في صف من تضعك **الحياة** في الإضراب العام ، أو ما إذا كان الاحتفاء بحضورها الرنان في الشعر منسجماً مع المصادقة على بطالة الجماهير . والمكان الذي نجد فيه الحياة شغّالة بصورة إبداعية أكثر من أي مكان آخر هو كتابات د .هـ. لورنس ، الذي دافع عنه ليفيس منذ وقت مبكر ؛ بالرغم من أن « الحياة الخلاقة — العفوية » لدى لورنس بدت متعايشة بسعادة ونجاح مع الجنسانية * Sexualism والعرقية والسلطوية الأشد فوعة ، ويبدو أن قلة فقط من التمحيصيين هي التي استاءت لهذا التناقض . فقد تم إلى هذا الحد أو ذاك حذف تلك الخصائص اليمينية المتطرفة التي تقاسمها لورنس مع إليوت وباوند — أي ذلك الاحتقار العارم للقيم الليبرالية والديمقراطية ، والإذعان العبودي للسلطة اللاشخصية : وهكذا تمت إعادة بناء لورنس بصورة فعالة بوصفه انسانوياً ليبرالياً ، وتم رفع شأنه بوصفه ذروة « التقليد العظيم » الظافرة

(*) نميز بين الجنسانية والتي تشير إلى مذهب قائم على التفريق بين الجنسين ؛ وبين الجنسية sexuality والتي هي كلمة شاملة لجميع الصفات والظواهر ومظاهر السلوك الشخصية والاجتماعية المرتبطة بالجنس .

في القص الانجليزي منذ جين أوستن وحتى جورج إليوت ، وهنري جيمس وجوزيف كونراد .

وكان ليفيس محقاً حين تبين في الوجه المقبول من د . ه . لورنس نقداً لاذعاً للاإنسانية انجلترا الرأسمالية الصناعية . فلورنس ، مثل ليفيس نفسه ، كان من بين أشياء أخرى وارثاً لخط القرن التاسع عشر من الاحتجاج الرومانسي على عبودية الأجر المميكنة في الرأسمالية ، واضطهادها الاجتماعي المُحْبِط وتخريبها الثقافي. لكن رفْض كل من لورنس وليفيس القيام بتحليل سياسي للنظام الذي عارضاه ، لم يترك لهما سوى الكلام عن الحياة الخلاقة — العفوية والذي يغدو أكثر تجريداً كلما ازداد إلحاحه على الملموس. وحين لم يَعُدْ واضحاً أن الاستجابة لمارفل حول طاولة الحلاقة الدراسية تعني تحويل العمل المميكن الذي يقوم به عمال المصانع ، تحولت إنسانوية ليفيس الليبرالية إلى أسلحة للردة السياسية الأشد تفاهة . ولقد بقيت **التمحيص** حتى عام ١٩٥٣ ، وعاش ليفيس حتى عام ١٩٧٨ ؛ لكن **الحياة** في هذه المراحل المتأخرة كانت تستلزم عداءً عنيفاً للتعليم الشعبي ، ومعارضة عنيدة للمذياع وارتياباً أعمى بأن « للإدمان على التافزيون » صلة قوية بالمطالبة بإسهام الطالب في التعليم العالي . وكان من الواجب شجب المجتمع « البنتامي — التكنولوجي * » شجباً لا رجعة عنه بوصفه « فَدِماً ومؤدياً إلى الفدامة» ** : ويبدو أن هذه كانت هي النتيجة

(*) جيرمي بنتام (١٧٤٨ — ١٨٣٢) . فيلسوف وأخلاقي انجليزي وكاتب في القانون . أرجع في نظريته في الأخلاق كل دوافع السلوك الانساني إما إلى اللذة أو الألم ، موحداً بذلك بين الأخلاق والمنفعة الناشئة عن فعل ما (المذهب النفعي) .

(**) الفدامة أو القماءة Cretinism هي خلل خلقي في هرمون الغدة الدرقية يؤدي إلى إعاقة عقلية وبدنية .

النهائية للتدقيق النقدي الصارم . لقد كان على ليفيس في مراحله الأخيرة أن يلتاع لزوال الجنتلمان الانجليزي ؛ ذلك أن الدولاب كان قد دار دورة كاملة .

* * *

يرتبط اسم ليفيس ارتباطاً وثيقاً بـ « النقد التطبيقي » و « القراءة الدقيقة »، و توضع بعض أعماله المنشورة في مصاف النقد الانجليزي الرائد، والأشد مهارة في هذا القرن . وحريٌّ بنا أن نتأمل قليلاً في مصطلح « النقد التطبيقي » هذا. فالنقد التطبيقي هو منهج يرفس هراء الآداب الجميلة ولا يخاف من تناول النص على حدة ؛ كما يفترض أيضاً أن بمقدورك الحكم على « العظمة » و « الأهمية » الأدبيتين بتسليط انتباه مركّز على القصائد أو القطع النثرية المعزولة عن سياقاتها الثقافية والتاريخية . وبالنظر إلى افتراضات **التمحيص** ، فليس ثمة إشكالية هنا في الواقع : بما أن الأدب يكون «بصحة جيدة» healthy حين يبدي شعوراً ملموساً بالتجربة المباشرة ، يمكنك إذاً أن تحكم على ذلك من خلال قصاصة من النثر بالثقة نفسها التي يمكن لطبيب أن يحكم بها إن كنت مريضاً أم لا من خلال تعداده لضربات قلبك وانتباهه إلى لون جلدك. ولا حاجة لتفحّص العمل في سياقه التاريخي ، أو حتى لمناقشة بنية الأفكار التي يتكيء عليها . فالمهم هو تقييم النبرة والحساسية في مقطع محدد ، و « وضعه في مكانة » محددة ثم الانتقال إلى المقطع الذي يليه . أما ما يجعل هذا الإجراء أكثر من مجرد

شكل صارم من تذوق الخمرة فليس واضحاً ؛ ذلك أن ماقد يدعوه الانطباعيون «مُنْشِياً*» قدتدعوه أنت «قوياً مُعَتّقاً». وإذا ما كانت **الحياة** مصطلحاً فضفاضاً وضبابياً جداً ؛ فان التقنيات النقدية المخصصةلاكتشافها تبدو ضيقة جداً بالانسجام مع ذلك . وبما أن النقد التطبيقي ذاته مهدد بأن يغدو مسعىً ذرائعياً جداً بالنسبة لحركة لا تعنى بأقل من مصير الحضارة ذاتها ، فقد كان الليفيسيون بحاجة لتدعيمه بـ « ميتافيزيقا » ، وقد وجدوا في أعمال د.هـ.لورنس واحدة جاهزة.وبما أن **الحياة** ليست نظاماً نظرياً وإنما مسألة بداهات وحدوس خاصة ، فان بمقدورك دوماً أن تستند إلى هذه البداهات في مهاجة أنظمة الآخرين ؛ وبما أن **الحياة** هي أيضاً قيمة مطلقة بقدر ما يمكنك أن تتخيل ، فان بمقدورك بالمثل أن تستخدمها في توبيخ أو لئك النفعيين والتجريبيين الذين لا يرون أبعد من أنوفهم.ويمكنك أن تمضي ماشئت من الوقت عابراً من إحدى هاتين الجبهتين إلى الأخرى ، تبعاً لاتجاه ريح العدو. و**الحياة** مبدأ متيافيزيقي قاس ويقيني بقدر ماترغب، يفصل بين خراف الأدب وماعزه بيقين إنجيلي، ولكنه لا يتجلى أبداً إلا في تحديدات وتفصيلات ملموسة ، ولذا لا يؤسس حدّ ذاته أية نظرية منظمة ويكون بالتالي محصناً ضد أي هجوم .

و « القراءة الدقيقة » أيضاً هي عبارة جديرة بتفحصها . وهي مثل النقد التطبيقي تعني تأويلاً تحليلياً مفصلاً ، يوفر ترياقاً قيّماً ضد اللغو الجمالي ؛ ولكن يبدو أيضاً أنها تنطوي على اتهام لكل مدارس النقد السابقة بأنها لم تقرأ أكثر من معدل ثلاث كلمات في السطر الواحد . والدعوة إلى

(*) مولداً للنشوة والسعادة وباعثاً عليها .

القراءة الدقيقة تقوم ، في الواقع ، بأكثر من مجرد التأكيد على توجيه الانتباه الكافي إلى النص . فهي تشير حتماً إلى انتباه إلى **شيء محدد** دون غيره من الأشياء : إلى « الكلمات على الصفحة » وليس إلى السياقات التي تنتجها وتحيط بها . وهي تنطوي على تحديد limiting وتركيز للاهتمام — وهو تحديد كان الكلام الأدبي بأمسّ الحاجة إليه وهو يتنقّل خالي البال وعلى غير هدى من نسيج لغة تينيسون إلى طول لحيته . بيد أن القراءة الدقيقة ، في إزالتها هذه الأشياء التي لا صلة لها بالموضوع والمليئة بالنوادر والحكايا ، كانت تضع موضع إحراج كثيراً من الأشياء الأخرى : حيث شجعت الوهم الذي مفاده أن أية قطعة لغوية ، « أدبية » كانت أم غير أدبية ، يمكن دراستها بشكل واف أو حتى فهمها بمعزل عن أي شيء آخر . وكانت هذه بدايات « تشييء »— reification العمل الأدبي ، ومعالجته كموضوع في ذاته ، والتي اكتملت وتم لها النصر في **النقد الأميركي الجديد** .

إن الصلة الرئيسة بين **إنجليزي** كيمبردج و**النقد الأميركي الجديد** هي أعمال الناقد الكيمبرجي أ . أ . رتيشاردز . وإذا ما كان ليفيس قد سعى إلى خلاص النقد بتحويله إلى مايكاد أن يكون ديناً ، مقتفياً بذلك خطى ماتيو أرنولد ، فان ريتشاردز سعى في أعماله في العشرينات إلى إقامة النقد على قاعدة راسخة من المبادىء الخاصة بسيكولوجيا « علمية » شامخة الأنف . كما أن نثر رتيشاردز الرشيق الشاحب يتعارض بشكل موحٍ مع الكثافة والقوة الملتوية في نثر الليفيسي . ويحاول رتيشاردز أن يبين أن المجتمع في أزمة لأن التغير التاريخي ، والاكتشاف العلمي بخاصة ، قد عرّى الأساطير التقليدية التي اعتاش عليها الرجال والنساء وحطّ من قيمتها .

ولذا فقد اضطرب توازن النفس البشرية الدقيق اضطراباً خطيراً ؛ وبما أن الدين لم يعـــد قادراً على إعادة الاتزان إليها ، فان على الشعر أن يضطلع بهذا العمل بدلاً منه . فالشعر ، كما يلاحظ رتيشاردز بارتجالية مذهلة ، «قادر على إنقاذنا ؛ وهو وسيلة مؤهلة تماماً للتغلب على الفوضى (٢٣)». ورتيشاردز ، مثل أرنولد ، يقدم الأدب بوصفه إيديولوجيا واعية من أجل إعادة بناء النظام الاجتماعي ، وذلك في سنوات التمزق الاجتماعي ، والانهيار الاقتصادي ، والاضطراب السياسي التي تلت **الحرب العظمى** .

يزعم رتيشاردز أن العلم الحديث هو نموذج المعرفة الحقّة ، لكنه يتخلى عن شيء مرغوب به من الناحية الانفعالية . فهو لا يلبي مطالبة الشعب بأجوبة على الأسئلة « ماذا ؟ » و « لماذا ؟ » ، ويكتفي بدلاً من ذلك بالإجابة على السؤال « كيف ؟ » . ومع أن رتيشاردز لا يعتقد أن « ماذا ؟ » و « لماذا ؟ » أسئلة أصيلة ، إلا أنه يسلّم بشهامة وسخاء أن معظم الناس تعتبرها كذلك ؛ ويجب بالتالي تقديم بعض الأجوبة الزائفة على هذه الأسئلة الزائفة وإلا فمن المحتمل أن يتهاوى المجتمع . ودور الشعر هو أن يقدم مثل هذه الأجوبة الزائفة . فالشعر لغة « انفعالية » وليست « مرجعية » ، نوع من « القول الزائف » الذي يبدو وكأنه يصف العالم بينما هو في الحقيقة ينظم مشاعرنا تجاهه بطرائق مُشْبِعَة ومُرْضية ليس إلا . والنوع الأشد فاعلية من الشعر هو ذاك الذي ينظم أكبر عدد من الدوافع بأقل قدر من الصراع أو الإحباط . أما من دون هذا العلاج النفسي ، فمن المحتمل أن تنهار معايير القيمة تحت ضربات « الإمكانيات المشؤومة للسينما ومكبّر الصوت (٢٤) » . .

---

(٢٣) العلم والشعر (لندن ، ١٩٢٦) ، ص ص ٨٢ – ٨٣ .

(٢٤) مبادىء النقد الأدبي (لندن ، ١٩٦٣) ، ص ٣٢ .

إن النموذج الكمي القياسي ، والسلوكي للعقل عند رتيشاردز هو في الواقع جزء من الاشكالية الاجتماعية التي اقترح لها حلاً . فعوضاً عن مساءلة وجهة النظر الاغترابية التي ترى العلم بمثابة أداة محضة ، و«مرجع» حيادي ، يقرّ رتيشاردز هذه الفانتازيا الوضعية ويسعى من ثم بطريقة عرجاء إلى تزويدها بشيء ما أكثر بهجة .وفي حين شنّ ليفيس حرباً على « البنتاميين — التكنولوجيين »،فان رتيشاردز حاول أن يتفوق عليهم في لعبتهم ذاتها . وهكذا أقام صلة بين نظرية نفعية عن القيمة ناقصة ومتخلفة وبين نظرة إلى التجربة الانسانية جمالية في جوهرها (فالفن ، كما يزعم رتيشاردز ،يطال كل التجارب الممتازة) ، كما قدّم الشعر بوصفه وسيلة « استرضاء حاذق »لفوضوية الوجود الحديث.فحين لا يمكن حل التناقضات التاريخية حلاً واقعياً ، يمكن استرضاؤها على نحو منسجم بوصفها«دوافع» سيكولوجية منفصلة ضمن العقل التأملي . أما الفعل فليس مرغوباً به ، ذلك أنه ينزع إلى إعاقة أي توازن كامل بين الدوافع . ويلاحظ رييتشاردز أن « الحياة لا يمكن أن تكون هانئة مادامت الاستجابات الأولية مضطربة فيها وغير منظمة (٢٥) » . وتنظيم الدوافع الدنيا الجامحة وغير الخاضعة لقانون سوف يضمن بصورة فعالة بقاءالدوافع الأرفع ،وهو بقاءمتعلق حقاً بهذا التنظيم على نحو له دلا لته .

إن **النقد الأميركي الجديد** ، الذي ازدهر منذ أواخر الثلاثينات وحتى الخمسينات ، موسوم على نحو عميق بهذه التعاليم المذهبية . ومن الشائع عموماً أن **النقد الجديد** يضم أعمال إليوت ، ورتيشاردز وربما أيضاً أعمال

---

(٢٥) المصدر السابق ، ص ٦٢ .

ليفيس ووليم إمبسون ، إضافة إلى عدد من نقاد الأدب الأميركيين ، مثل جون كراورانسوم ، ووليم . ك . ومسات ، وكليئث بروكس ، وآلن تيت ، ومونرو بيردزلي ور. ب. بلاكمور . ومما له دلالته أن هذه الحركة الأميركية تضرب بجذورها في الجنوب المتخلف اقتصادياً — في منطقة الدم والنسب التقليدية حيث ألقى ت.س . إليوت الشاب نظرته الأولى على المجتمع العضوي . والواقع أن الجنوب ، في مرحلة **النقد الأميركي الجديد** ، كان خاضعاً لتصنيع سريع ، وتغزوه الاحتكارات الرأسمالية الشمالية ؛ لكن المثقفين الجنوبيين « التقليديين » مثل جون كراو رانسوم، الذي أعطى **للنقد الجديد** اسمه * ، كان لا يزال بمقدورهم أن يجدوا فيه بديلاً « جمالياً » لعقلانية الشمال الرأسمالي العلمية العقيمة . ولما كان رانسوم منخلعاً روحياً مثل ت . س . إليوت من جراء الغزو الصناعي ، فقد وجدملاذاً أولاً في مايسمى حركة الآبقين الأدبية** في العشرينات ، ثم في السياسة الزراعية اليمينية في الثلاثينات . وبدأت تتبلور إيديولوجيا **النقد الجديد** : فالعقلانية العلمية كانت تنهب «الحياة الجمالية» وتتلفها في الجنوب القديم ، والتجربة الانسانية تُعَرَّى من خصوصيتها الحسية، وكان الشعر حلاً ممكناً . فالاستجابة الشعرية، بخلاف الاستجابة العلمية ، تحترم التكامل الحسي لموضوعها : فهي ليست مسألة إدراك عقلي ، وإنما أمر فعّال يربطنا « بجسد العالم » *** برابطة دينية في جوهرها. ويمكن ،

(*) كتب رانسوم كتاباً بعنوان « النقد الجديد » أخذت منه الحركة اسمها .

(**) جماعة من الشعراء والنقاد في الولايات الجنوبية الأميركية كانوا يجتمعون معاً في أوائل العشرينات وأصدروا مجلة عنوانها « الآبق » . وكانت هذه الجماعة تقليدية في الشعر والسياسة . كما كانت متدينة وعارضت التطور الصناعي والمديني للشمال . وكان من بين أعضاء هذه الحركة آلن تيت، ورانسوم، ودونالد دافيدسون وروبرت بن وارين.

(***) جسد العالم ، عنوان كتاب لجون كراو رانسوم .

عبر الفن ، أن نستعيد عالماً مغتر باً بكل مافيه من تنوع خصب . والشعر ، بوصفه صيغة تأملية في جوهره ، لا يدفعنا إلى تغيير العالم وإنما إلى احترامه كما هو ، ويعلمنا أن نقاربه باتضاع نزيه .

إن **النقد الجديد** ، بعبارة أخرى ، مثل **التمحيص** ، هو إيديولوجيا انتلجنسيا منخاعة ، مهزومة اختلقت في الأدب مالم تستطع أن تحققه في الواقع . وكان الشعر هو الدين الجديد ، وملاذاً مفعماً بالحنين من اغترابات الرأسمالية الصناعية . أما القصيدة ذاتها فهي كتيمة على البحث العقلاني شأنها شأن الله ذاته : وهي لاتوجد إلا بوصفهاموضوعاً منغلقاً على ذاته ، وبكراً على نحو غامض لم تمسّها يد في كينونتها الخاصة الفريدة . والقصيدة هي مالا يمكن شرحه ، أو التعبير عنه بأية لغة عدا ذاته : فكل جزء من أجزائها منطوٍ على الأجزاء الأخرى في وحدة عضوية معقدة وانتهاكها هو نوع من التجديف . ولذا فقد كان النص الأدبي ، عند **النقد الجديد** شأنه عند رتيشاردز ، واقعاً في شراك مايمكن أن ندعوه مصطلحات « وظيفية » : فكماطورت السوسيولوجيا الوظيفية الأمريكية نموذجاً لمجتمع « خالٍ من الصراع » ، كل عنصر فيه « متكيف » مع كل عنصر آخر ، هكذا محت القصيدة كل خلاف ، وشذوذ وتناقض في تعاون متناسق بين خصائصها العديدة . أما الفكرتان الأساسيتان فهما « التماسك » و « التكامل » ؛ ولكن إذا كان على القصيدة أن تحدث لدى القارىء موقفاً إيديولوجياً محدداً من العالم — وليكن موقف قبول تأملي مثلاً — فان هذا الإلحاح على التماسك الداخلي لا يمكن دفعه إلى نقطة تكون القصيدة عندها منقطعة تماماً عن الواقع ، ومستغرقة على نحو باهر في كينونتها الخاصة المستقلة . ولذا كان ضرورياً ضَفْر هذا التشديد على وحدة النص الداخلية

مع التأكيد على أن العمل « يتماثل » ، عبر هذه الوحدة ، مع الواقع ذاته بمعنى ما . وبعبارة أخرى ، لقد قصّر **النقد الجديد** عن بلوغ مابلغته شكلانية مكتملة ، فمزجها بخراقة مع نوع من التجريبية – أي مع قناعة بأن خطاب القصيدة « مشتمل » بصورة ما على الواقع في داخله .

ولكي تصبح القصيدة موضوعاً في ذاتها حقاً ، كان على **النقد الجديد** أن يفصلها عن كل من المؤلف والقارىء . أما رتيشاردز فقد افترض بسذاجة أن القصيدة ليست سوى وسط شفاف يمكن أن نرصد من خلاله سيرورات الشاعر السيكولوجية : فالقراءة أمر يقتصر على أن نعيد في عقلنا الخاص خلق الحالة الذهنية للمؤلف . والحقيقةأن كثيراً من النقد الأدبي التقليدي كان مقتنعاً بهذا الرأي بصور أو بأخرى . فالأدب العظيم هو نتاج رجال عظماء ، وتكمن قيمته الرئيسة في إتاحته لنا مدخلاً إلى صميم نفسياتهم.بيد أن ثمة إشكاليات عديدة في هذا الموقف . فهو أولاً يختزل الأدب كلهإلى شكل مُقَنّع من السيرة الذاتيةautob ography : وكأننا لانقرأ الأعمال الأدبية بوصفها أعمالاً أدبية ، وإنما بوصفها مجرد طرائق غير مباشرة للتعرّف عـــلى أحد ما . أما الشيء الآخـــر ، فهو أن هذه النظرة تستلزم القول إن الأعمال الأدبية هي في الحقيقة « تعبيرات » عن عقل المؤلف . الأمر الذي لا يبدو أنه طريقة ملائمة لمناقشةLittleRedRidingHoodأو أغنية حب غزليرفيعةفيأسلوبها.وحتى لو امتلكت مدخلاً إلى عقل شكسبير حينما أقرأ **هاملت**،فما الهدف من هذا القول ، مادام كل ماامتلكته من مدخل إلى عقله هو نص **هاملت** ؟ ولماذا لا أكتفي بالقول بدلاً من ذلك إنني أقرأ **هاملت** ، حيث لم يترك شكسبير مايدل على عقله سوى المسرحية ذاتها ؟ وهل كان « مافي عقله »

مختلفاً عما كتبه ، وكيف لنا أن نعرف ؟ وهل كان يعرف هو نفسه ما كان في عقله ؟ وهل يمتلك الكتّاب دوماً معانيهم الخاصة امتلاكاً كاملاً ؟

وبالمقابل فقد قطع **النقاد الجدد** بجرأة مع نظرية **الرجل العظيم** في الأدب، مؤكدين أن مقاصد المؤلف في الكتابة ، حتى لو أمكن استعادتها ، ليست ذات صلة بتأويل نصه أو نصها. ولا يمكن أيضاً للاستجابات الانفعالية لدى قراء محددين أن تختلط بمعنى القصيدة : فالقصيدة تعني ماتعنيه ، بصرف النظر عن نوايا الشاعر أو المشاعر الذاتية التي يستمدها القارىء منها (٢٦). فالمعنى عام وموضوعي . منقوش في لغة النص الأدبي ذاتها ، وليس مسألة « دافع » شبحي مزعوم في رأس مؤلف مات منذ زمن بعيد ، أو دلالات خصوصية اعتباطية قد ينسبها قارىء إلى كلمات هذا المؤلف . وسوف نقلّب وجهة النظر على أوجهها في الفصل الثاني ؛ أما الآن فينبغي أن ندرك أن مواقف **النقاد الجدد** من هذه المسائل وثيقة الارتباط بالحاحهم على تحويل القصيدة إلى موضوع مُكْتَفٍ بذاته ، صلب ومادي مثل آنية أو أيقونة . فقد أصبحت القصيدة هيئة تأخذ حيزاً مكانياً وليست سيرورة زمانية . ومضى تحرير النص من المؤلف والقارىء يداً بيد مع فك ارتباطاته بأي سياق اجتماعي أو تاريخي . صحيح أن المرء بحاجة لمعرفة ماعنته كلمات القصيدة لقرائها الأصليين ، لكن هذا الضرب التقني تماماً من المعرفة التاريخية كان النوع الوحيد المسموح به . وكان

---

(٢٦) انظر « المغالطة القصدية » و « المغالطة الوجدانية » في وليم . ك . ومسات ومونرو بيردزلي ، الأيقونة اللغوية (نيويورك ، ١٩٥٨) .

الأدب حلاً للمشكلات الاجتماعية وليس جزءاً منها ؛ أما القصيدة فينبغي أن تُنتزع حُرَّةً من حطام التاريخ وتُرْفع إلى مكانة مهيبة فوقه .

إن مافعله **النقد الجديد** ، في الواقع ، هو تحويل القصيدة إلى صنم . وإذا ماكان رتيشاردز قد « نزع مادية »dematerializ edالنص ، مختزلاً إياه إلى نافذة شفافة تطل على نفسية المؤلف ، فان **النقاد الأميركيون الجدد** أعادوا إليه ماديته بعنف وإفراط ، فلم يعد يبدو بوصفه سيرورة معنى بقدر مايبدو بمثابة شيء بأربع زوايا وواجهة من البللور . وإنها لمفارقة ساخرة ، فالنظام الاجتماعي الذي احتج عليه هذا الشعر كان حافلاً بهذه الأنواع من « التشييء » ، مُحَوِّلاً البشر ، والسيرورات والمؤسسات إلى « أشياء » . وهكذا تشربت القصيدة **النقدية الجديدة** ، شأنها شأن الرمز الرومانسي ، سلطة صوفية مطلقة لا تحتمل أية مناقشة عقلانية . و**النقد الجديد** ، مثل معظم النظريات الأدبية الأخرى التي تفحصناها إلى الآن ، هو في جذره لا عقلانية مكتملة ، ومرتبطة ارتباطاً صميمياً بالعقيدة الدينية (كان العديد من قادة النقاد الأميركيين الجدد **مسيحيين**) وبسياسة « الدم والتراب » اليمينية للحركة الزراعية . لكن هذا لا يعني أن **النقاد الجدد** كان معادياً للتحليل النقدي ، أكثر من معاداة **التمحيص** له . وفي حين نزع بعض الرومانسيين الأوائل إلى الانحناء باجلال صامت أمام لغز النص الذي لا يُسبر غوره ، تعهّد **النقّاد الجدد** بالرعاية المتأنية تقنيات التشريح النقدي الأشد حزماً وعناداً . والدافع الذي حثهم على التأكيد على مكانة العمل « الموضوعية » هو ذاته الذي قادهم أيضاً إلى تطوير طريقة « موضوعية » صارمة في تحليله . ويقوم النظر **النقدي الجديد** النمطي في قصيدة ما باستقصاء متشدد لـ « توتراتها » ، و « مفارقاتها » و « تجاذباتها »

المتنوعة، مُظْهِراً كيف تنحل وتتكامل من خلال بنيتها المتينة. فلكي يكون الشعر هو المجتمع العضوي الجديد بحد ذاته، والانحلال النهائي للعلم، والمادية، ويضع حداً لأفول جنوب ملاك العبيد « الجميل »، عليه ألا يستسلم للانطباعية النقدية أو الذاتية المفتقرة إلى الحيوية.

وعلاوة، فقد تطور **النقد الجديد** في سنوات كان فيها النقد الأدبي في أميركا الشمالية يكافح كي يغدو « محترفاً »، ومُعْتَرَفاً به كفرع أكاديمي محترم. وكانت مدفعية أدواته النقدية وسيلة لمنازلة العلوم الصارمة منازلة الندّ للندّ، وذلك في مجتمع يشكل فيه هذا العلم معيار المعرفة المهيمن. وبالرغم من أن هذه الحركة بدأت حياتها كتكملة أو بديل انسانويين للمجتمع التكنوقراطي، إلا أنها وجدت نفسها تعيد إنتاج هذه التكنوقراطية في مناهجها الخاصة. وهكذا اندمج المتمرد في صورة سيده، وما إن جاءت الأربعينات والخمسينات حتى تم اختياره بسرعة بالغة من قبل المؤسسة الأكاديمية كزميل فيها. وبدا **النقد الجديد** وكأنه الشيء الأشد طبيعية في عالم النقد الأدبي؛ وكان من الصعب في الحقيقة تخيل أنه لم يكن كذلك في الأصل. إن الرحلة الشاقة والطويلة من ناشفيل، وتينيسي، ومقر الآبقين، إلى جامعات آيفي ليغ على الشاطىء الشرقي قد تمت.

ثمة سببان وجيهان على الأقل للاحتفاء الذي لقيه **النقد الجديد** في الأكاديميات. الأول، هو أنه قدم منهجاً تعليمياً (بيد اغوجياً) ملائماً لمواكبة عدد الطلاب المتنامي (٢٧). فتوزيع قصيدة مقتضبة على الطلاب

---

(٢٧) انظر ريتشارد أوهمان، انجليزي في أميركا (نيويورك، ١٩٧٦)، الفصل الرابع.

لدراستها هوأخف ثقلاً من انشاء مقرر يتناول**الروايات العالمية العظيمة**.
أماالسبب الثاني،فهو أن نظرة **النقد الجديد** إلى القصيدة بوصفها توازناً دقيقاً لمواقف متنافسة ، وتسوية نزيهة بين دوافع متعاكسة ، قد ثبت تماماً أنها جذابة للمثقفين الليبراليين الشكوكيين الذين أربكتهم عقائد الحرب الباردة المتضاربة . فأن تقرأ قصيدة على الطريقة **النقدية الجديدة** يعني أن تسلم نفسك للاشيء : فكل مايلقنك إياه هذا الشعر هو « النزاهة » ، والرفض الهـــادىء ، والتأملي ، والعـــادل والمعصوم . وهو لا يدفعك إلى معـــارضة المكارثية أو المطالبة بمزيد من الحقـــوق المدنية بقدر ما يدفعك إلى اختبار مثل هذه الضغوط بوصفها جزئية وحسب ، ومتوازنة بانسجام لاريب فيه في مكان ما من العالم مع نقائضها المتممة . وهذه ، بعبارة أخرى ، وصفة للعطالة السياسية ، وبالتالي للإذعان حيال الوضع السياسي الراهن . وبالطبع ، فقد كان ثمة حدود لهذه التعددية الحميدة : فالقصيدة ، كما يقول كلينت بروكس ، هي « توحيد » المواقف في تراتبية (هيراركية) خاضعة لموقف كلي وحاكم (٢٨) » . فالتعددية حسنة تماماً ، شريطة ألا تنتهك النظام التراتبي ؛ والاحتمالات المتعددة في نسيج القصيدة لها نكهتها اللذيذة ، مادامت بنيتها الحاكمة تبقى سليمة لاتمس . أما التناقضات فينبغي تحملها ، طالما أنها تلتحم في النهاية بانسجام مع بعضها بعضاً . إن حدود **النقد الجديد** هي في جوهرها حدود الديمقراطية الليبرالية : فالقصيدة ، كما كتب جون كراورانسوم هي « مثل دولة ديمقراطية ، إذا صح التعبير ، والتي تحقق أهداف الدولة

---

(٢٨) المزهرية حسنة الصنع (لندن ، ١٩٤٩) ، ص ١٨٩ .

دون أن تهدر الحقوق الشخصية لمواطنيها (٢٩) » . وإنه لمن الشائق أن نعرف ماالذي كان ليفعله العبيد الجنوبيون بمثل هذا التأكيد .

ربما لاحظ القارىء أن « الأدب » قد تحول تدريجياً إلى « الشعر » ، في أعمال هذا العدد القليل من النقاد الذين أشرت إليهم آنفاً . حيث اهتم **النقد الجديد** ورتيشاردز بالقصائد بصورة تكاد تكون حصرية ؛ ومدّ إليوت يديه إلى المسرحية لكنه لم يمددهما إلى الرواية ؛ وإذا ماكان ف. ر. ليفيس قد عني بالرواية إلا أنه تفحصها تحت عنوان « القصيدة الدرامية » — أي بوصفها أي شيء ماعدا الرواية . والواقع أن معظم النظريات الأدبية « تضع في المقدمة » وبصورة لا واعية جنساً أدبياً محدداً ، وتستمد من ذلك آراءها العامة ؛ وإنه لمن الشائق أن نتتبع هذه السيرورة عبر تاريخ النظرية الأدبية، فنحدد الشكل الأدبي الخاص الذي يُتّخذ بمثابة النموذج . وفي حالة النظرية الأدبية الحديثة ، كان للإنزياح نحو الشعر دلالته الخاصة . ذلك أن الشعر من بين الأجناس الأدبية كلها هو الجنس الأشد انغلاقاً عن التاريخ في الظاهر ، والجنس الذي قد تتجلى فيه الحساسية بشكلها الأنقى والأقل تلوثاً بما هو اجتماعي ، في حين من الصعب أن نرى **تريسترام شاندي** أو **الحرب والسلام** بمثابه بنيتين من التجاذبات الرمزية منظمتين باحكام . بيد أن النقاد الذين تحدثت عنهم للتو لم يهتموا ، حتى ضمن الشعر ، بما يمكن أن نطلق عليه للتبسيط اسم « الفكر ». فكتابات إليوت النقدية تنمّ عن غياب غير عادي للاهتمام بما يقوله العمل الأدبي فعلياً : حيث يقصر اهتمامه على خصائص اللغة ،

---

(٢٩) النقد الجديد (نورفولك ، كن ، ١٩٤١) ، ص٥٤ .

وأساليب الشعور ، وعلاقات الصورة والتجربة . وما يعتبره إليوت عملاً « كلاسيكياً » هو عمل ينبع من بنية قناعات مشتركة ، ولكن ماهية هذه القناعات هي أقل أهمية عنده من واقعة أنها مشتركة عموماً .

أما عند رتيشاردز ، فازعاج القناعات هو عائق أكيد يحول دون التقدير الأدبي : والانفعال القوي الذي نشعر به عند قراءة قصيدة قد **نشعر** به مثل قناعة ، لكن هذا ليس سوى شرط زائف آخر . وليفيس وحده ينجو من هذه الشكلانية ، حيث يرى أن الوحدة الشكلية المعقدة للعمل ، و « انفتاحه المهيب على الحياة » ، هما وجهان لعملية واحدة . بيد أن أعماله تنزع ، عملياً ، إلى الفصل بين نقد « شكلي » للشعر ونقد«أخلاقي» للقص .

أشرت من قبل إلى أن الناقد الانجليزي وليم إمبسون يُصنّف في بعض الأحيان ضمن **النقد الجديد** ؛ إلا أن من المثير أكثر في الواقع قراءته بوصفه خصماً عنيداً لمذاهبهم الرئيسة . وما يجعل إمبسون يبدو **ناقداً جديداً** هو أسلوبه المتشدد والعاصر في التحليل، والبراعة الارتجالية المثيرة في التقاط أدق الفروقات في المعنى الأدبي؛ لكنه يضع كل هذا في خدمة عقلانية ليبرالية قديمة الطراز متنافرة بعمق مع الباطنية esotericism الرمزية لدى أمثال إليوت أو بروكس . وإمبسون ، في أعماله الرئيسة **سبعة أنماط من الالتباس** (١٩٣٠) ، **وبعض نماذج الشعر الرعوي** (١٩٣٥) ، **وبنية الكلمات المعقدة** (١٩٥١) **وإله ملتون** (١٩٦١) يصبُّ«دوشاً» بارداً من الحس السليم common sanse **الانجليزي** الحقيقي على ضروب التقوى الحماسية تلك، الأمر الواضح في أسلوبه النثري المسطّحَ عمداً ، والمكبوح ، والعامي الأثيري المرح . وفي حين يفصل **النقد**

الجديد النص عن أي خطاب عقلاني أو سياق اجتماعي ، يشدد إمبسون بجرأة على معالجة الشعر بوصفه نوعاً Species من اللغة « الاعتيادية » يمكن شرحه بصورة عقلانية ونمطاً من النطق متصل بطرائقنا العادية في القول والعمل . كما أن إمبسون « قصديّ » صراحة ، يأخذ في حسبانه ما يُحْتَمل أن يكون المؤلف قد عناه ويؤوله بأشد طرائق **الانجليزي** سخاءً وتهذيباً . فالعمل الأدبي بالنسبة لإمبسون هو ذو نهاية مفتوحة وليس موضوعاً مغلقاً وكتيماً : ويقتضي فهمه التقاط السياقات العامة التي يتم فيها استخدام الكلمات اجتماعياً ، وليس مجرد السعي خلف نماذج التماسك اللفظي الداخلي ، وهي سياقات من المحتمل دوماً أن تكون غير محددة .

ومن الشائق أن نضع « التباسات » إمبسون الشهيرة قبالة « المفارقة » paradox ، و «المفارقة الساخرة» irony ،و « التجاذب » ambivalence لدى **النقد الجديد** . حيث تشير هذه المصطلحات الأخيرة إلى الالتحام الاقتصادي بين معنيين متعاكسين ولكنهما متتامان : والقصيدة **النقدية الجديدة** هي بنية محكمة من هذه النقائض antiheses التي لا تتهدد أبداً حاجتنا إلى التماسك لأنها تقبل الانحلال على الدوام في بنية مغلقة . أما التباسات إمبسون ، من جهة أخرى ، فلا يمكن أبداً تثبيتها تثبيتاً نهائياً : فهي تشير إلى الأماكن التي تتلعثم فيها لغة القصيدة ، أو تزحف أو تومىء إلى مايتعدّاها ، ملمحة تلميحاً خصباً إلى سياق للمعنى كامن لا يُستنفد. وفي حين تُبْقي التجاذبات المقفلة القارىء خارج بنيتها ، وترده إلى سلبية مُعْجَبة ، فان « الالتباس » يتوسل إسهام القارىء أو القارئة الفعال : ذلك أن « الالتباس » كما عرّفه إمبسون هو « أي فارق لفظي دقيق ، مهما يكن ضئيلاً ، يفسح في المجال لارتكاسات متبدلة تجاه القطعة اللغوية

ذاتها (٣٠) » . واستجابةالقارىء هي مايساعد على الالتباس ، وهي استجابة لاتتوقف على القصيدة وحدها . فعند رتيشاردز و**النقاد الجدد** ، نجد أن معنى كلمة شعرية ما هو« سياقي » بصورة جذرية،أي وظيفة للتنظيم اللفظي الداخلي في القصيدة . أما عند إمبسون ، فنجد أن القارىء يجلب إلى العمل ، وبصورة لامفر منها ، سياقات خطابية اجتماعية كاملة، وافتراضات ضمنية فيما يتعلق بالفهم قد يتحداها النص ولكنه يشكل معها كلاً متصلاً أيضاً . أن شعرية Poetics إمبسون هي شعرية ليبرالية، اجتماعية وديمقراطية ، يدفعها مزاجها وحساسيتها المحيّران للاحتكام إلى توقعات القارىء العام ومشاركاته الوجدانية المحتملة وليس إلى التقنيات التكنوقراطية لدى الناقد المتخصص .

إلا أن لحسّ إمبسون السليم حدوده الصارمة ، مثل كل حس **انجليزي** سليم . فامبسون هو ذاك العقلاني المتنوّر من الطراز القديم والذي يمكن القول إن ثقته بالتهذيب ، والتعقّل ، والمشاركات الوجدانية الانسانية والطبيعة الانسانية العامة جذابة بقدر ما هي مشبوهة. فهو ينهمك في استجواب نقدي ذاتي متواصل بشأن الفجوة بين براعته الفكرية الخاصة وإنسانيةٍ humanity مشتركة بسيطة: وهكذا يُعَرِّف « الشعر الرعوي » بأنه الصيغة الأدبية التي يمكن لكليهما أن يتعايشا فيها باعتدال وأُنس ، وإن لم يخل الأمر من وعي ذاتي قلق ومنطوٍ على مفارقة ساخرة للتنافر بينهما . لكن مفارقة إمبسون الساخرة ، والمفارقة الساخرة الخاصة بشكله الأثير من الشعر الرعوي ، تدلان أيضاً على تناقض أعمق . فهما تميزان مأزق المثقف الأدبي ذو العقل الليبرالي في العشرينات

---

(٣٠) سبعة أنماط من الالتباس (هارموند – سورت ، ١٩٦٢) ، ص ١ .

والثلاثينات ، الذي يدرك ما يحصل من انفصال متزايد بين شكل عالي التخصص من الذكاء النقدي والاهتمامات « الشاملة » للأدب الذي يشتغل عليه . ومثل هذا الوعي المرتبك ، والملتبس ، والذي يدرك ما بين ملاحقة الفوارق الشعرية الدقيقة والكساد الاقتصادي من تضارب ، لا يمكنه أن يفي بتلك الالتزامات إلا بالايمان بـ « عقل مشترك » قد يكون في الواقع أقل اشتراكاً مما يبدو عليه وأكثر تحدداً من الناحية الاجتماعية . والشعر الرعوي ليس مجتمع إمبسون العضوي على وجه الدقة : إنه تهلهل الشكل وتنافره ، فما يجذب إمبسون ليس أية « وحدة حيوية » في الشعر الرعوي ، وإنما ما فيه من تجاورٍ منطوٍ على السخرية بين اللوردات والفلاحين ، بين المتكلّف والبسيط . إلاّ أن الشعر الرعوي يوفر لإمبسون بالرغم من ذلك نوعاً من الحل الخيالي لإشكالية تاريخية ملحّة : إشكالية علاقة المثقف بـ « الانسانية المشتركة » ، العلاقة بين شكيّة فكرية يمكن احتمالها وقناعات أكثر إرهاقاً، والصلة الاجتماعية بين نقد متخصص محترف ومجتمع ينوء تحت ثقل الأزمة .

ويرى إمبسون أنّ المعاني في نصّ أدبي تكون على الدوام مختلطة ومشوشة إلى حد ما ، ولا يمكن اختزالها في تأويل نهائي ، كما نجد في التعارض بين « التباس » إمبسون و « تجاذب » **النقد الجديد** نوعاً من السابقة الباكرة للمناظرة بين البنيويين وما بعد — البنيويين والتي سنبحثها لاحقاً . وثمة إشارة أيضاً إلى أن اهتمام إمبسون بمقاصد المؤلّف يذكّر من بعض النواحي بعمل الفيلسوف الألماني إدموند هسرل(٣١) . وسواء أكان ذلك صحيحاً أم لا ، فانه يوفر لنا فرصة الانتقال المقنع إلى الفصل التالي .

---

(٣١) انظر كريستوفر نوريس ، وليم إمبسون وفلسفة النقد الأدبي (لندن ، ١٩٧٨) ، ص ص ٩٩ — ٢٠٠ .