النقد الأدبي

ومدارسه الحديثة

تأليف

سانلي هايمن

الجزء الاول

ترجمة

الدكتور احسان عباس الدكتور محمد يوسف نجم

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

This is an authorized translation of the first half of
THE ARMED VISION
BY
STANLEY E. HYMAN
Copyright, 1947, 1948, 1955 by Alfred A. Knopf Inc.
Published by Alfred A. Knopf, Inc., New York

تصـــدير

•

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

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

•

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

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

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

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

المترجمان

---

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

To: www.al-mostafa.com

المساهمون في اخراج هذا الكتاب

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

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

الدكتور محمد يوسف نجم : ولد في فلسطين سنة ١٩٢٥ . تخرج من الكلية العربية في القدس . ودرس الادب العربي في الجامعة الاميركية

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

مُقَدّمة

النقد الادبي الحديث

طبيعته :

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

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

وسرّ هذا التعريف السابق منطوٍ في كلمة « منظّم » . ذلك لأن أكثر هذه التقنيات والنظم لم يكن مجهولاً في النقد القديم ولكنه كان يستعمل بطريقة عفوية عارضة ، ولم تكن العلوم ذات الأثر في النقد قد تطورت تطوراً كافياً لتستعمل منهجياً ، ولا كانت زاخرة بالمعرفة لتسدي له يداً جليلة . وأكثر ضروب المعرفة فائدة للنقد هي العلوم الاجتماعية التي تدرس الفرد عاملاً في جماعة (إذ الأدب بعد كل شيء أحد الوظائف الاجتماعية عند الإنسان). وعلى ذلك فتلك العلوم أكثر فائدة من العلوم الطبيعية أو البيولوجية (لان الأدب ليس عملاً من أعمال البنية الانسانية . كما هي الحال في المشي والأكل ، بل هو جزء من النموّ الاجتماعي أو الحضاري).

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

---

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

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

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

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

جميع النقد القديم المكتوب باللغة الانجليزية . وهذا كلام لا يعتوره الشك ؛ ولكنا لا نستطيع أن نتملق أنفسنا ، فندعي أن تفوقنا إنما هو في سعة باع نقادنا إذا قايسناهم بأسلافهم ؛ كلا ، بل من الواضح أن هذا التفوق إنما يكمن في الأساليب والمناهج . ففي متناول النقد الحديث ضروب من المعرفة عن السلوك الإنساني ، وفي جعبته تقنيات جديدة مثمرة ، فاذا أمكن تركيز بعض هذا كله ، وأمكن توحيد أعمال عدد من النقاد ، كلّ يعمل على شاكلته ، وبعث الانسجام فيما هو لامع مبدّدٌ منها ، لأنها تجيء أحياناً متأرجحة أو ناقصة — إذا أمكن ذلك كله اتسعت في مستقبل النقد دروبه ومناظره وانطلقت في اللغة الانجليزية دراسات أدبية تحليلية جدية من نوع يميز عصرنا .

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

---

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

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

(الجشطالتيين) فأخذوا فكرة « الكليّات »* ومن علماء النفس التجريبيين استمدوا المقدّمات التجريبية الأساسية عن سلوك الحيوان والطفل . ومن النفسيين الاكلينكيين استقوا معلوماتهم عن التعبيرات المرضية للعقل الإنساني . ومن النفسيين الاجتماعيين استفادوا الكشوف عن سلوك الإنسان في الجماعات والمجتمعات الكبرى . وأفادوا ما هو أكثر من ذلك ، مما سمّاه يانش « الصورَ الإيدية »** eidetic images ، وما أشبه هذا من مقدّمات هي موادّ ذاتية بحت ، إلى أشد المقدّمات الطبيعية والكيمائية موضوعيةً ، مما تقدّمه لهم العلوم النفسية العصبية ، والنفسية المتصلة بعلم الغدد الصمّ . واستعار النقد من علوم الاجتماع المتزاحمة نظريات ومقدمات عن طبيعة المجتمع والتغير الاجتماعي والصراع الاجتماعي ، وصلة هذه بالأدب والظواهر الثقافية الأخرى . أما من المذاهب الانثروبولوجية فقد استمد مقدّمات عن المجتمعات البدائية والسلوك الاجتماعي ابتداءً من التعميمات الجارفة التي وضعها عن التطور نظريون مثل تيلور إلى مذهب بوز*** القائم على الاستقصاء الواعي المتزمت في دقته. وكان « الفولكلور »، وهو فرع من الانثروبولوجيا، ذا مدد خصب للنقد من حيث هو مصدر للمعلومات الخاصة بالشعائر الشعبية الموروثة والأساطير والمعتقدات التي ترتكز إليها نماذج الفن الشعبيّ وموضوعاته كما يرتكز إليها الفن الآخذ بنصيبه من الرقي .

---

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

** الصور الايدية نوع حي من الصور لا يتخيل فقط وإنما يرى منعكساً في الخارج ، وهو شيء متصل بالهلاس والفرق بينهما ان صاحب الصور الايدية (ويسمى Eidetiker) يدري أن هذه الصور ذاتية ، وان كان يراها دقيقة الى درجة فوتوغرافية .

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

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

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

= الأسلاف ثم عبادة الطبيعة . وهذا الانتقال ناشيء عن طبيعة عقلية البدائي الذي لا يفرق بين الحي وغير الحي فمنح الطبيعة صفات الاحياء . (وانظر ايضاً الفقرة الثالثة من الفصل الخامس في هذا الكتاب) أما بوز فهو من العلماء الذين يقولون بقيام الصلة بين البيئة الجغرافية وخصائص العرق ، وقد درس التغييرات في اجسام المهاجرين الاميركيين ليثبت ان البيئة تحدث في الجنس تغيراً في وقت قصير . وقد لقيت نتائجه نقداً قوياً من المختصين . ومن كتبه : **Race,Language and Culture** (نيويورك ١٩٤٨) .

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

في هذا المجال . وكل ناقد – مهما تكن طريقته – يحتاج تلك الخصائص التي سميناها الذكاء والمعرفة والمهارة والحساسيّة والقدرة على الكتابة – يحتاج الذكاء ليكيّفه بما يلائم العمل الذي يعالجه ، والمعرفة من أدبية وغير أدبية ليكون على وعيٍ بما يتطلبه عمله ، والمهارة لئلا تتدرج به طريقته أو تنساق به نحو وحدة آلية جوفاء ، والحساسية ليظل دائماً متنبهاً للقيم الخاصة في العمل الذي ينتقده من حيث أنه يمثل تجربة جمالية فذة ، والمقدرة الأدبية ليحسن التعبير عما يريد أن يقوله . وليس ثمة من محكٍّ تختبر به هذه الخصائص الذاتية ، حتى إن شيكسبير ، ذلك المحك التقليدي ، ليس عوناً كبيراً في هذا المضمار . فهنالك رجلان تميزا في النقد المعاصر بالحطّ من شيكسبير وشتّان ما هما : أولهما ولدو فرانك وهو داعية للتقوى محترف وليس له الا علاقة واهية بالأدب ، والثاني جون كرو رانسوم وهو من أحذق العقليات الناقدة وأشدها مضاءً وحدّة في عصرنا . وعند تقدير أعمال الناقدين لا يحسب حساب هذه الخصائص ، وعندما نستعرض طريقة نقدية ونخضعها للمقياس الموضوعي ونعزلها عن صاحبها الحي ، نستطيع ان نفترض وجود هذه الخصائص أو – على الأصح – ان نرجو توفرها .

ومن المضامين الرئيسية في النقد الحديث تطوره ليكون علماً ، أما في المستقبل الذي يمكن التكهن به والحكم عليه ، فالنقد لن يصبح علماً – سواءٌ أتقبلنا هذه الحقيقة مستسلمين أو شاكرين – ولكنا نتوقع منه أن يزداد تدرجاً في الاتجاه العلمي أي نحو تكوين منهجية شكلية ونظام للمعالجة قابلين للنقل والاحتذاء موضوعياً . وكما أن أي تجربة عملية يمكن محاكاتها أو اختبارها مما كتب عنها في أي زمان ومكان وعلى يد أي شخص يستطيع القيام بالممارسة الضرورية ، فكذلك هي المعالجة النقدية – سيصبح في مقدور أي فرد أن يعيدها ما دامت تتوفر له القدرة والرغبة الضروريتان . أما الحساسية الخاصة فشيءٌ يتفرد به الناقد ويموت بموته ، وأما وسائله فان

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

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

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

أصوله

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

---

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

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

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

---

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

من هنات لم يستطع أن يتحاشاها كقوله إن أغنية الجوق ليست إلا تزييناً للمأساة) . إذن فان أرسطوطاليس هو الواضع الأول للملامح والتقنيات الكبرى في هذا النقد الأدبي الذي أصبحنا نسميه « حديثاً » .

ومضى الكلاسيكيون المتأخرون ونقاد القرون الوسطى في واحد أو آخر من هذه السبل الحديثة ابتداءً من ارسطارخس وشرّاح القرن الثاني قبل المسيح بما كتبوه من نقد اجتماعي وليد . إلى دانتي وبترارك وبوكاشيو في القرن الرابع عشر ، بما قدّموه من تفسيرات مجازية باطنية للأدب قريبة الشبه بما نسميه اليوم قراءات « رمزية » . وبدأ النقد الحديث المبني على دراسة البيئة بكتاب فيكو « العلم الجديد » New Science (١٧٢٥) وهو يحوي تفسيراً اجتماعياً ونفسياً لهوميرس ، وتطور هذا النقد تطوراً مستقلاً فيما يبدو عن رأي فيكو ، فيما كتبه مونتسكيو ، وبخاصة في « روح الشرائع » The Spirit of Laws (١٧٤٨) . ثم امتدت هذه الحركة التي بدأت في ايطالية وفرنسة الى ألمانية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، وانتقلت بذلك من دائرة التاريخ والقانون إلى الأدب والفن ، وأصبحت مظهراً للقومية الألمانية المبرعمة ، في كتابات فنكلمان ولسنج وهردر — بدأها فنكلمان سنة ١٧٦٤ في كتابه « تاريخ الفن القديم » History of Ancient Art حين درس فيه الفن التشكيلي عند اليونان بدراسة أصوله في السياسة والاجتماع والأدب ، وأتمّها لسنج في كتابه « لاوكون » Laocoon الذي صدر بعد ذلك بسنتين مركزاً جهداً خاصاً على نسبية الأشكال في المصطلح التاريخي وعلى أهمية مبادئ أرسطوطاليس . أما هردر فقد مضى في تطوير الدراسة البيئية خطوة أبعد حين زاد في نسبية الطريقة ، بوضعه الفن الشعبي والقوطي في مقابل الفن الكلاسيكي الذي استعرضه فنكلمان ولسنج ، موسعاً في مبادئ فيكو التاريخية الدينامية في كتابه « فلسفة التاريخ » Philosophy of History مؤكداً طريقة المقارنة

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

ما فيه من جهود مخلصة، مخيب للآمال باعث على الملل ، ذلك لأن سحر الكتب التي خلّفها كارول ، يتحدى كل تحليل ، فالبحث عن مصادرها في تلمسات فرويدية خلال عُقَد كارول ومكبوتاته أمر لا جدوى فيه ، وهو شبيه بمن يحاول أن يجد تفسيراً لطيران الفراشة أو اختيار البرق لهدف منصوب . إن العبقرية لتحيا في خفاء غامض وتلد كنوزاً خالدة على وجه لا يمكن تفسيره أيضاً .

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

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

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

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

وقد كتب رتشاردز التعليق القاطع على هذه الصيحة التي أطلقها فان دورن باسم « القراءة الصامتة » أي استبعاد كل ما يؤثر في الأدب . ما عدا انتباه القارئ فقال في «التفسير في التعليم » Interpretation in Teaching

« وأظن أن العلاج لذلك هو النمو الذي لا بد له من أن يتحقق إذا تكررت فرص التجربة بحيث تكفي لتجبر رسوبات عهد المراهقة المتبقية في عالم الحلم عند الطفل على أن تنسحب إلى مواضعها الطبيعية . غير أن القراءة الصامتة — لسوء الحظ — ليست وقاية من هذه التجارب إلا إن كانت نوعاً من الحلم منضبطاً بعض الشيء . وكثيراً ما تصبح هذه القراءة مستودعاً تخيلياً للفاعلية الذهنية التي تختفي نسبياً في حال اليقظة الكاملة » .

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

الفصل الأول

ادموند ولسن والترجمة في النقد

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

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

* راجع شرح ذلك في الفصل الرابع من هذا الكتاب .

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

---

* كان لهذه القصيدة اثر كبير في الشعر الحديث . وهي تصور مشكلة الانسان المعاصر الذي يبدو الشاعر تائهاً مشلول القوة محطم الارادة ، يعيش في عالم يستحق الفناء . وقد استعار الشاعر فكرة القصيدة من موضوع اسطورة اوردتها الآنسة جي وستون في كتابها « من الشعائر الى القصص الرومانسية » وقد حللها احدنا ، الدكتور احسان عباس في كتابه « فن الشعر » .

** هي قصة « البحث عن الزمن الضائع » A la Recherche du Temps Perdu ، وهي سلسلة من القصص تمتاز باتجاهها الميتافيزيقي ، وخاصة فكرة الزمن الذي لا يعود ، وبتحليلاتهـا النفسية ، وبتلك الصور الرائعة التي عرضها الكاتب عرضاً موضوعياً . ومما يزعج القارىء فيها أحياناً ، ذلك التوقر على تحليل الشلو ذ الجنسي .

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

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

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

---

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

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

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

« ومهما يكن من أمر ، فإن أمام الصحفي الشاب سبيلين يجب ان يمهّدا ، الاول : فهم أحدث الأحداث الادبية في العالم — جويس ، إليوت ، بروست . . . الخ — » التي لم تكن في متناول القراء الذين شب ذوقهم على كتاب « الانانيون » * Egoists وكتاب « جوهر الإبسنية »(١) The Quintessence of Ibsenism ** . وان ينقل الى عالم الفكر «البرجوازي» أحدث تطورات الماركسية ، مما يتصل بالثورة الروسية . ولم اكن بطبيعة الحال الرجل الوحيد ، او اول من بسط ايّاً من الموضوعين ، ولكنهما كانا الموضوعين اللذين شغلا فكري اكثر من غيرهما ، وكنت أشعر بأن ما أعمله يمت بعلاقة منطقية إلى أعمال الرجال الكبار الذين أعجبت بهم ».

(وعبارة « الرجال الكبار » تعني هنا شو ومنكن وهنكر ، ولعلهم اشهر ثلاثة « مبسطين » في الجيل الذي سبق ولسن). ويتكلم ولسن احياناً باستخفاف عن تلخيصاته وشروحه . وعندما استعرض كتاب ليونل ترلنج عن « ماثيو آرنولد » Mathew Arnold في مجلة « الجمهورية الجديدة » The New Republic ، علّق على تلخيصات ترلنج لقصائد أرنولد ومقالاته بقوله : « انها تظهر من حين لآخر بليدة الى حدّ ما » ، ثم أضاف مستدركاً : « وعلى كل حال فان من تجشّم كتابة مثل هذه (التلخيصات) ، يدرك

---

* لم اعثر على كتاب له مثل هذا الاسم في هذه الفترة سوى قصة لمردث نشرها سنة ١٨٧٩ وهي تدور حول شخصية سير ولوباي بترن الاناني المتعجرف المغرور .

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

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

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

ويمتلك ولسن كفايات عديدة تجعل منه مبسطاً بارعاً . فهو يكتب كتابة واضحة ومقروءة ، ويستطيع ان يحوّل اكثر المواد غموضاً الى جمل انجليزية بسيطة مفهومة . وهو واسع الاطلاع ، او على الاقل له معرفة وثيقة بعدد من الموضوعات التي ترفد الادب كالتاريخ والفلسفة وعلم النفس ثم الماركسية والتحليل النفسي بوجه خاص ؛ وهما الموجهان الرئيسيان للفكر الأدبي المعاصر . وهو اذا ما قورن بغيره من النقّاد الاميركيين ، يعتبر ذا تمكن فذّ من اللغات ، بما في ذلك اللاتينية واليونانية (ونراه احياناً يثبت في مقالاته مقطوعات من سوفوكليس بلغتها الاصلية ، وقد خاطر مرة فأخذ يصحح بعض ما ترجمه ايرفنج بابت عن اليونانية) ، والفرنسية والالمانية والروسية (وقد تعلم الأخيرتين في منتصف عمره لتعيناه في ابحاثه عن الماركسية) .

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

---

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ويحلل ولسن الشعر ويتصدى للحكم عليه بطريقة غثة هزيلة . غير أنه يحاول أن يتحاشى هذه المهمة ما وجد إلى ذلك سبيلا . ومما هو جدير بالملاحظة انه في التمهيد النقدي الذي كتبه على انشودة مالرميه « قبر إدجار ألان بو » Le Tombeau d'Edgar Poe البالغة حداً كبيراً من الغموض ، وهي انشودة اوردها في مختاراته التي دعاها «هزة التعرف» The Shock of Recognition (١٩٤٣) ، أعاد نشر تعليق روجر فراي عليها ، بدلاً من ان يدرسها بنفسه ، ومن المؤكد ان مثل هذا يعتبر تقاعساً لا مثيل له ، حين يبدر من ناقد محترف . ويبدو هذا العجز في معالجة الشعر ، بوجه خاص ، في بحثه الذي نشره عن الكتّاب الاميركيين المعاصرين في مجلة « الجمهورية الجديدة » سنة ١٩٢٦ . ومع ان احكامه على النثر ، ما تزال صالحة على الرغم من مضي عقدين من الزمن عليها (كان يشعر باهتمام بالغ نحو دوس باسوس ، وفتزجرالد ، شأننا نحن اليوم . مهملاً العالقة المعاصرين امثال لويس وهيرغيشايمر وكابل وكارثر) ، فان احكامه على الشعر كانت غاية في السخف ؛ (فهو يرى مثلاً أن آثار ماريان مور . « قل ان تثبت عند الامتحان كقصائد » . وأن ولاس ستيفنز ، يمتلك « موهبة فذة في استعمال الالفاظ استعمالاً تافهاً ... وأنه فنان مزخرف بارع » . أما وليم كارلوس وليمز « فلم استطع أن أومن به ابداً » وهكذا).

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

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

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

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

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

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

ميلي وثورنتون ويلدر وفان ويك بروكس في دوره الأخير . وماكس ايستمان وهنري ميلر ، فقال ان ذلك مهم ؛ وخاصة اذا قوبل « بعدم اكتراثه او كرهه » لرجال من امثال جيد وكافكا ومان وريلكه . وكلا القائمتين ، يمكن ان يزاد اليها اسماء اخرى . ويدعو شفارتز ذلك ، على سبيل المجاملة « افتقاراً الى السبق النقدي » . ولكنه فيما يبدو ، ضحالة متأصلة . ان الرجل الذي يكتب عن قصيدة « قبلاي خان » * Kubla Khan فيصفها بأنها قصيدة فارغة تافهة هو بكل بساطة ، انسان يعاني من خلل في الاحساس .

والنتيجة ان ولسن لا يستطيع ان يتتبع الاشياء الى نهايتها او لا يرغب في ذلك ، والفقرة التالية من « قلعة أكسل » مثل نموذجي على تهرّبه وإحجامه : « وطبيعي ان يقودنا هذا البحث ، اذا ما استقصيناه ، الى طبيعة اللغة نفسها ومن ثم الى مجاهل علم النفس البشري ، وإلى ما نعنيه حين نتحدث عن اشياء «كالعقل» و « العاطفة » و « الاحساس » و « الخيال » ، وهذا يجب ان يترك للفلاسفة » ... قول غريب حقاً ، فانّ هذه الاشياء عينها هي التي لا يمكن للناقد في زمننا ان يتركها للفلاسفة ، وانما يجب ان يشغل بها نفسه إلى اقصى حدود طاقته ، اذ انها تعتبر حجر الزاوية في اي بحث جدّي للأدب . وان احجام ولسن عن الغوص فيها ليس سوى دليل آخر على ان محاولة تفسير الروائع الأدبية و « ترجمتها » وتعميمها ، دون الاعتماد على دعامة ما سوى القراءة الدقيقة والانتخاب ، لا تؤدي في أحسن حالاتها الا الى ومضات من الفراسة ، وفي اسوأ حالاتها تؤدي الى نوع مهلهل من التبسيط ، مثل « خلاصة مائة من روائع الكتب » 100 Great Books Digested .

---

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

٢

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

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

فديكنز « هو اعظم كاتب انجليزي في زمنه . ولا يشقّ له غبار » . وكبلنج « هو احد المبدعين الاصيلين القلائل في عصره » . واسلوب ولسن في بلوغ هذا الهدف غاية في البراعة : فقد كتب في الفصل الذي عقده لديكنز . بحثا تمهيدياً عن اهمية ديكنز الادبية (« أنه استاذ دستويفسكي » الخ ..) ثم عرض لطرف من حياة ديكنز مع التأكيد على ما مرّ به من تجارب موئلة ، من فقر عائلته وشغله في معمل الدهان الاسود . ثم اعقب ذلك بدراسة تفصيلية لقصصه مع الاشارة الدائمة الى سيرة حياته . واخيراً أنهى الفصل بتلخيص وشرح لقصته « لغز إدون درود » The Mystery of Edwin Drood ، تلك القصة التي اختارها لتمثيل شخصية ديكنز المزدوجة التي تعكسها في القصة شخصيتا « سكروج » ممثلتين في جون جاسبر . وهكذا يظهر هذا الشرح ان آثار ديكنز تبدو غامضة (اي «عميقة»)، وموحية بحقائق نفسية اساسية (اي « بعيدة الغور ») ، ويبيّن عن اهميته ككاتب كبير ، دون ان يتعارض ذلك مع سهولة قراءة آثاره . وقد وفّق في اختياره قصة «ادون درود» — وهي قصة لم تكتمل وتبدو غامضة الى حد ما — ، مثلاً رائعاً على هذه الوظيفة المعقدة . ولكن مما لا شك فيه انه لو بذلت جهودٌ أشق من هذه ، بعض الشيء ، لأمكن الخروج بنتائج مماثلة من كتب ديكنز ، او من اي كتب اخرى .

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

* مجموعة من تراجم الشعراء الانجليز ، اعدها صموئيل جونسون لتكون مقدمات لسلسلة من دواوينهم اضطلع بنشرها احد الورّاقين في لندن . وهي تضم ٥٢ شاعراً ، وكل ترجمة منها تشمل حديثاً عن حياة الشاعر وشخصيته ومكانته الشعرية .

** وردت هذه الاشارة في الكتاب الاول ، ونصها :

« والواقع خلاف ذلك كما اكد لي كثيرون من الشيوخ . أخص بالذكر منهم صفوكليس الشاعر ، فانه لما سئل في حضرتي : ما هو شعورك بلذائذ الغرام يا صفوكليس ؟ اقادرانت على التمتع بهـا ؟ أجاب السائل قائلا : يا صاح ، يسرني اني نجـوت من تلك اللذات نجاتي من سيد غضوب » (ترجمة حنا خباز : ص ٥ — ط المقتطف ١٩٢٩) .

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

٣

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

---

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

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

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

---

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

الرمزي الاخلاقي جرحاً رغيباً مميتاً من بيكون حين اشار في كتابه « تقدم العلم » The Advancement of Learning - الى ان المؤلفات تكتب أولاً ثم يضاف اليها المعنى عقب ذلك . ثم ألقى به جونسون في غيابة القبر حين بعث الحياة في النظرية الارسطوطاليسية ، التي ترى الفن محاكاة للطبيعة * ، ومن ثم تعده — نسبياً — غاية في ذاته .

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

---

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

** قصة للكاتب الفرنسي ستـــندال ، كتبها سنة ١٨٣٠ وترجمها للعربية الاستاذ عبـــد الحميد الدواخلي في سلسلة «الكاتب المصري» . وقد تحمس لها بلزاك وكتب عنها دراسة طويلة نادى به فيها استاذاً من اساتذة الفن القصصي ، وكان بهذا يتحدى آراء معاصريه امثال هوغو وديفيني وميريمي الذين كان رأيهم في الكاتب غير حميد .

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

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

٤

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

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

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

---

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

** راجع الفصل الحادي عشر من هذا الكتاب .

« مفاتيح » لقصة « عولس » . ولكن اكثرها اهمية التعليق المعتمد الذي كتبه ستيوارت جلبرت فهو يعتبر دراسة تفسيرية مفصلة رائعة . وقد ادّت المقالات التي نشرت في مجلة « فترة الانتقال » وكتاب « مفتاح تخطيطي ليقظة فينيغان » Skeleton Key to Finnegan's Wake ، تأليف جوزف كيل وهنري مورتون روبنصون، الدور نفسه بالنسبة لكتاب جويس الأخير . وقد نشر عدد كبير من المقالات ، من بينها مقالتا ولسن ، حاول كتابها تفسير « عولس » و « يقظة فينيغان » تفسيرات جزئية . وقد حاول كاتبان ناشئان هما رتشارد ليفن وشارل شاتوك في عدد الشتاء من مجلة « أكسنت » (١٩٤٤) ، أن يفسّرا مجموعة اقاصيص « سكان دبلن » Dubliner's لجويس ، على اساس المشابهة الهوميرية ، شأنها في ذلك شأن « عولس » . وقد نستطيع ان نلمّ بشيء من مشكلات النقد التفسيري في ايامنا ، اذا ادركنا ان الترجمة الوافية لأي من كتابي جويس « يقظةفينيغان » و « عولس » لا بد من أن تحتوي على جميع الآراء المنثورة في هذه الكتب والمقالات، علاوة على آراء ونظرات كثيرة أخرى لم تظهر بعد . وتتطلب أيضاً معرفة دقيقة بالتاريخ والميثولوجية وجغرافية دبلن وفقه اللغة وعلم النفس والتاريخ الأدبي ، وتفاصيل حياة جويس ، وقد تستغرق — كما ذكر جويس في حديثه الى إيسمان بلهجة ربما كانت ساخرة — حياة الناقد بأجمعها .

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

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

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

---

* راجع الفصل الثالث من هذا الكتاب .

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

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

هي في الحقيقة غامضة . تنطوي على شيء من التناقض . بل هي في الأكثر . « ميتافيزيقية » . وهكذا نراه يقدم لنا القصائد المألوفة ويعرضها في ثياب جديدة . و « يترجمها » من البساطة الى التعقيد . وقد قام فلاديمير نابوكوف بعمل مشابه في دراسته العجيبة « نقولا غوغول » Nikolai Gogol (١٩٤٤) ، اذ حاول ان يعيد تفسير غوغول ، الذي اشتهر عنه انه كاتب اجتماعي ساخر سهل القراءة ، بطريقة جديدة ، فأكد أنه كاتب معقّد جدّي لا يحفل بالمجتمع ، وانه غير عقلاني ، بل انه يكاد يكون رائداً للسريالية . وينهج نابوكوف في هذه الترجمة العكسية ، نهج ولسن الاثير لديه وهو تلخيص الحبكة (ومن المعروف انه اتّصل بولسن لعدة سنوات ، وان آثاره حازت اعظم التقدير عند ولسن) ، مع انه يبين انه يقدم للقارئ « الحبكات الحقيقية » التي كتبها غوغول ، والتي « تختفي وراء الحبكات الظاهره » . (ومما يمكن ملاحظته ان نابوكوف ايضاً يستعمل اسلوب الترجمة الحرفية على طريقة يوند ، فيقدم ترجمات انجليزية جديدة للقطع والآثار التي يدرسها ، معلناً بصراحة عن إيمانه بان الترجمات القديمة غير صالحة من حيث الاسلوب والنسق — ويجب ان نقر هنا بان ترجماته تبدو حقاً أرفع مما سبقها — بل انه احياناً يترجم ترجمة مفصلة ، دور الايحاء والمعنى في اسماء الاعلام عند غوغول ».

ومن الواضح انه لا جدوى من اضاعة الوقت في بحث ذلك النوع من « التبسيط » الذي يقصد به كسب المال على حساب رغبة القرّاء في التظاهر بالمعرفة الأدبية . ومثل هذه الكتب تسير جميعاً على نسق واحد : سيرة كاتب ، ويفضل ان تكون لكاتب عرف عنه الشذوذ الجنسي ، مثل بيرون ووايلد ، يراعى فيها بقدر الإمكان إبراز فضائحه ، وتضم اليها خلاصة وافية لتمكن القارئ من التظاهر بانه قرأ آثار ذاك الكاتب . ويمكن ان نقع على اسماء هذه الكتب ، في قوائم الكتب الرائجة جداً .

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

٥

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

والطريقة التاريخية عند ولسن تشمل السيرة ايضاً ، وتمتد حتى تشمل

---

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

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

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

---

* احدى مسرحيات شو ، ويعرض فيها افلاس حضارتنا الحديثة ، كما تجلى عقب الحرب الكبرى .

(٤) يمكن ان نشير هنا الى تحول مشابه حدث عند ولسن في منتصف الطريق ، وذلك اثناء تحبير و لكتاب « قلعة أكسل » ، فبذلك نفسر لم بدأ هذا الكتاب بالانتقاص من أدباء كان يعتبرهم غير مسؤولين من الناحية الاجتماعية ، ثم انتهى بنثر الزهور في طريقهم .

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

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

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

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

---

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

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

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

---

(٥) لعل من أحسن ما كتب حول هذه النظرية ، ورد في مقال و . ه . اودن « علم النفس او الفن في ايامنا هذه » ، في مجموعة جيوفري جرجسون « الفنون في ايامنا » The Arts Today (١٩٣٥) . الا انه عجز عن الرد على هذه الاسئلة بطريقة مقنعة . وقد بحثت مشكلة الفن والعصاب ، ونظرية ولسن الخاصة عن الجرح والقوس بحثاً مستفيضاً في جدل احتدم بين الدكتور شاؤول روزنفسفايج وليونل ترلنج ، في مجلة البارتزان (عدد الخريف من سنة ١٩٤٤ ، والشتاء من سنة ١٩٤٥) ثم ردت إلى مكانها الطبيعي في مجال النقد القائم على التحليل النفسي ، في مقال كتبه جورهام ديفز في عدد الصيف من سنة ١٩٤٥ .

(٦) لخص ولسن قصة فيلوكتيتس على الوجه التالي :

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

انها كذلك من أثر الهستيريا) المتروجة التي تنتمي الى طبقته ذاتها ، في وقتٍ معاً . ويمضي القاص في عرض الجانب الآلي من العلاقات الجنسية في فترة المراهقة ، بمنتهى الصراحة ، متدرجاً الى سن النضج ، ويبدو ذلك في قوله : « وأخيراً اقنعتها » ، « انها الآن راغبة » ، « ومضينا إلى أبعد من ذلك بكثير » ، « ولكنني لم اتجاوز ذلك الحد » ، وما الى ذلك . وهو يرى الناس دوماً على صورة الكلاب والهررة والقرود ، بل حتى على صور شقائق الماء (فأنّا هي « الوحش او الطير الذي اقتُنص من الحقول ») ، او على صورة الاطعمة ، والطعام متسلط على القصة (فهو يتحدث عرضاً عن حفلة عشاء بقوله : « انني أتذكر ألوان الطعام التي قدّمت اكثر من تذكري للأحاديث التي تبودلت ») . ويكشف القاصّ عن عنجهيته دون خشية : فيبين بصراحة ان اهتمامه بالعالم بدأ في عهد الانهيار الاقتصادي (١٩٢٩) . ويبحث بهدوء عن وجه المجازفة في « علاقة المرء باناس من طبقة دون طبقته » ، ويصرّح عن مخاوفه من أنه قد يستشعر العار من علاقته بأنّا (« لن اجرؤ على الظهور بصحبتها في مقاطعة هيكت ») .. الخ . وان ما يكشفه لنا من دخيلته في حالة اللاوعي لاكثر اهمية . فهو شبيه ببابت * (فعندما ياخذ سبيله الى النجاح يقول « لقد ابتعت قبعة سوداء ») ؛ وهو متعجرف منخوب (« كنت حريصاً على تجنب المغامرات ، « مع انني بطبيعة الحال كنت قد اتخذت الاحتياطات اللازمة ») ودون جوان صغير (« وتأثيري القوي الذي يدل على خبرة » ، « وطبقت فنوناً متنوعة وألواناً من اللطف ») . وسوقي مسرف في عاطفيته (« لساني في فمها الصغير الناعم ») وبذيء مسرف في بذاءته (« الاعضاء السفلى المعشوشبة الندية » ، « والفرن البشري ذو الحرارة والعصير »)

---

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

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

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

---

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

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

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

---

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

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

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

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

ادموند ولسن يأسف لانه لا يستطيع :

ان يقرأ مخطوطات الكتب

او يسهم في تأليف الكتب او الكتابة للمجلات

او يشرف على التحرير

او يقف حكماً في المسابقات الادبية

ولا يمكنه ان يقوم بالاعمال التالية دون أجر :

ان يعطي درساً

او يلقي محاضرات

او يخطب في المحافل

او يقف خطيباً عقب حفلات العشاء

او يتحدث في الاذاعة .

ولا يمكنه على اي حال من الاحوال :

ان يهدي نسخاً من كتبه للمكتبات العامة

او يوقع على الكتب للغرباء

او يقدم معلومات شخصية عن نفسه

او يهدي صوراً له

او يسمح باستعمال اسمه في اعلى الرسائل
او يستقبل اناساً مغمورين لا شغل لهم معه .

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

---

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

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

على انه من المتيسر ان نعد قائمةً اخرى لهزات عدم التعرف تبلغ في طولها عشرة اضعاف تلك . فبيرون كان يمقت شعر كيتس، وامرسون كان يحتقر بو ، وقد تهجم رونسار على ربليه ، وكان وتمان يثير شعور الكراهية في نفس لوول ولونجفلو وهولمز ولانيير ووتيير (القى وتيير ديوان « اوراق العشب » في النار) ، كما كان سوينبرن يكرهه وآخرون سواهم . وكان لامرتين يحتقر لافونتين ولم يكن سوفوكليس يرى شيئاً ذا قيمة في آثار