الحكم الجمالى ، والحكم الأخلاقى فى النقد

نورمان فورستر

١

لن أعالج فى هذه المقالة النقد بصفة عامة ، وإنما سأتناول النقد الأدبى . ما هى مهمة النقد الأدبى ؟ ولنبدأ الحديث ببعض السلبيات . .

ليس من اختصاص النقد الأدبى ، أن يهتم بالأعمال الأدبية على أساس (مسبباتها) . ففى عصرنا العلمى ، اعتدنا على التفكير فى مرمى العمل الأدبى كمحصلة لكثير من المسببات العديدة . وتتمثل هذه المسببات فى : تجربة المؤلف الداخلية والخارجية ، وصلته بالعالم الذى يعيش فيه ، والذى ينبسط حوله ، والذى يمتد فى الماضى ، وكذلك فى تكوينه الداخلى الخاص ، وقدراته المتطوّرة كإنسان وفنان ، ومن المعلوم ، أن هناك فى كل عمل من أعماله تركيبة معقدة من المسبِّبات ، لا نستطيع مطلقا أن نتأكد من أننا يمكن أن نتعرف عليها كلها . ودراسة هذه المسبِّبات ، إنما هو ضرب من التاريخ ، توليفة من التاريخ الأدبى ، والتاريخ الثقافى والتاريخ الاجتماعى ، ويعرف الباحثون فى الأدب أن مثل هذه الدراسة تكون ممتعة فى حد ذاتها ، ويمكن أن تقدم مفاتيح قيمة للناقد الأدبى ، الذى يجب أن يستعين بكل الوسائل لفهم العمل الأدبى الذى بين يديه . ولكن ، يتضح لنا ، أن الدراسة التاريخية للأدب ، لا تعدّ نقدًا أدبيًّا ، وإنما هى – فى أحسن حالاتها – إعداد وتمهيد له .

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

ردود فعل اجتماعية عنيفة . ولعل الفعالية القوية لتأثيرات الأعمال الأدبية ، كانت من الأمور الحيوية التى انشغل بها أفلاطون ، الذى نفى من جمهوريته كل الشعراء . ما عدا الشعراء الذين يهزجون بالترانيم للآلهة ، وبالمدائح للرجال المشهورين ، وهذا المنحى . يعتبر اليوم هدفا حيويًّا للديكتاتوريين فى أوربا . كما كان أيضًا هدفًا حيويًّا « للإنسانيين الأمريكيين » و « الاتباعيين الجدد » ، الذين استطاعوا منذ صدور كتاب بابت « الأدب ، والكلية الأمريكية » ، أن يبعثوا حياة جديدة فى زعم ماثيو أرنولد ، القائل بأن الأدب العظيم – وليس العلم – هو الأداة الأساسية فى العملية التربوية لجعل الناس إنسانيين . كما كان هذا المنحى أيضًا ، هدفًا حيويًّا للنقاد الماركسيين واليساريين ، الذين اعتقدوا بأن الأدب يمكن أن يصبح أداة فعالة فى عملية حمل الناس على الاشتراكية . وعلى هذا ، يجب التسليم بأن كل التأثيرات العملية – سواء كانت طيبة أو سيئة ، أو حيادية – إنما هى شىء عرضى وخارجى بالنسبة للعمل الأدبى ، وتحملنا بعيدًا عنه . وكما أن المسببات تأخذنا إلى الوراء (الماضى) ، فإن التأثيرات تأخذنا إلى الأمام . فى حين يجب على الناقد الأدبى ، ألّا يتخذ أحد هذين السبيلين ، وإنما ينبغى عليه أن يبقى مع العمل نفسه ، وأن يتعامل مع قيمه تعاملاً داخليًّا .

والآن ، إذا كانت هناك حاسة مطلقة فى تاريخ النقد ، ابتداءً من اليونان القديمة ، وحتى القرن الحالى ، فإنها تتمثل فى نوعين من القيمة ، مؤرَّثين فى الأدب ، هما : القيمة الجمالية ، والقيمة الأخلاقية . ولنسلم فى الحال ، بأن القيمة الجمالية ، والقيمة الأخلاقية ، إنما هما شيئان يتوقف كل منهما على الآخر . وبكل دقة – ممتزجان امتزاجًا ، لا يمكِّن من الفصل بينهما . ولكن ، لن يكون من الممكن مناقشتهما معًا ، بشكل ملائم ، كوحدة ، وفى نفس الوقت . ولنسلم أيضًا – من الناحية المنطقية ، لا من الناحية العملية – أن القيمة الجمالية يجب أن تأتى أولا ، طالما كانت هى التى تحدد ما إذا كانت هذه المقطوعة من الكتابة أدباً ، أو مقطوعة من الكتابة غير الأدبية .

٢

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

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

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

هم اهتمامات أخرى بالإضافة إلى النقد – قد امتازوا فى مجال النقد العملى الخاص بالناحية الجمالية فى القصائد . ولست ميّالاً إلى أن أبخسهم حقهم فيما أنجزوه ، أو أقلّل من أهمية وجهة النظر الجمالية ، ولربما أشرت من قبل (محاضرًا تحت إشراف جامعة أيوا) إلى الاعتراف بأهمية الكتابة الخيالية كفن فى الدراسات العليا ، واتخذت موقفًا مؤدّاه بأن كتابة مسرحية ، أو رواية ، أو ديوان شعر ، إنما هو شىء وثيق الصلة بالموضوع ، وجدير بالاحترام عند تدريب دكتور فى الأدب ، ولا يقل قيمة عن الدراسة الأكاديمية فى اللغة ، أو التاريخ الأدبى ، أو النقد الأدبى .

بعد أن ذكرت هذ . فإننى أشعر بحرية أكبر فى الهجوم على الهرطقة التى يميل إليها نقادنا الجماليون ، تلك الهرطقة الجمالية ، التى أسهم فيها – على سبيل المثال – إدجار ألان بو . والهرطقة الجمالية ، كالهرطقة التعليمية ، كلتاهما شىء ردىء . فكل منهما تجاهد فى جعل الحقيقة الجزئية ، تقوم مقام الحقيقة الكلية . وكل منهما تميل إلى جذبنا بعيدًا عن الأدب : أولاهما إلى مشكلات الأخلاق ، وأخراهما إلى مشكلات الجمال . والحقيقة أن النقاد الجماليين ، يبدون مهتمين بالأدب اهتمامًا قليلا . فهم يبدءون بالحديث عن الأدب ثم ينتقلون إلى فن الأدب ، ثم إلى فن الشعر ، ثم إلى نوع واحد من الشعر وهو الشعر الغنائى ، ثم إلى نوع واحد من الشعر الغنائى وهو الشعر الميتافزيقى ، والذى يجب أن تكون القصيدة فيه – كما يضعونها – لا حسب (ما تعنى) وإنما حسب (ما تكون) ، والتى تكون المادة والشكل فيها شيئًا واحدًا . كما هو الحال فى فن الموسيقى . وعلى هذا ، فإن الرأى القائل بأن تلك الموسيقى – التى تعتبر فنًّا عظيمًا حديثًا ، بل أنقى فن أيضًا ، يساير (موضة) الرومنسية – يماشى الرأى الطبيعى القائل بأن الغنائية هى جوهر الأدب . وإذا كانت الموسيقى هى أنقى فن ، فإن الأدب – كما هو واضح – أكثر الفنون تهجينًا ولا نقاوة . لذا ، عندما نتكلم – بشكل عملى – عن اللانقاوة فيما يتعلق بـ (الأدب والفنون) ، يبدو كما لو أن الأدب ليس فنًّا على الإطلاق .

ومع هذا ، فإن هناك طريقة أخرى لترتيب الفنون ، طبقًا لدرجاتها من الترابط المتسق . ومن وجهة النظر تلك ، تعتبر الموسيقى أقل الفنون ترابطًا متسقًا ، فى حين أن الأدب أكثرها . فبينما يجاهد الأدب – على نحو غالب – كى يوازى – بلا جدوى – الموسيقى فى قدرتها على تزويج الشكل والمادة ، فإنه يصل بكماله الخاص إلى ترابط متسق ، غالبًا ما تجاهد الفنون الأخرى لتحقيقه ، ولكن بدون جدوى . وبينما الموسيقى – حسب سدنى لانير – عبارة عن « حب يبحث

عن كلمة » ، فإن الأدب يبدأ بالكلمة ، ويبنى أبنيته على أساس الجمل والعبارات إن العقل والخيال الأخلاق فى الأدب ، يتأملان الإنسان وخلفيات سعادته وشقائه ، ثم يتحدثان إلينا بتمام وصفاء يضاهيان . وهما يحققان ذلك بأقصى حد مستطاع من السهولة فى الدراما ، لأن جوهر الدراما – كجوهر الحياة الإنسانية – فعل ، وهو فعل خارجى مرتبط بمصادر الفعل الداخلية وإدراك الأدب – كأكثر الفنون ترابطًا متسقا يكمن محوره لافى الغنائية ، وإنما – بالأحرى – فى الدراما ، التى تقع فى المنتصف تقريباً ، بين أعمال مثل كتاب « تعليم هنرى آدمز » ، أوكتاب « ازدهار نيو إنجلند » حيث يبدأ الأدب فى الاختلاف عن النثر ، وبين قصائد فاتشل لندسى ، أو جرترود ستين حيث نجد الأدب على وشك أن يتغاضى عن الموسيقى ، أومن الممكن القول بشكل معقول ، بأن محور الأدب يكمن فى القصيدة القصصية ، أو فى الرواية ما دامت هناك أعمال مثل « الإلياذة » ومثل « هاملت » و « الأشباح » تعتبر – أولاً وقبل كل شىء – تمثيلاً خياليًا للحياة ، بغض النظر عن مضمونها الشخصى ، ونبرتها .

٣

والآن ، قد وصلت إلى شرح حقيقة لاحظتها منذ هنيهة خلت ، وهى أنه بينما نجد النقد فى الفنون الأخرى جماليًا بوجه عام ، نجده فى مجال الأدب يميل إلى إهمال الناحية الجمالية . وإن كنت آسفًا لهذا الإهمال ، إلّا أن السبب فى ذلك يبدو واضحًا تمامًا : وهو أن الناحية الجمالية أو الفلسفية للأدب ليست مشروعة فحسب ، وإنما تعتبر الهدف الذى لا مفَّر منه بالنسبة للناقد الأدبى . وأعتقد أن أرسطو كان على حق فى التفكير فى الأدب الخيالى ، لاكفنّ يسبب السرور أو المتعة فحسب ، وإنما كمحاكاة معقولة للحياة ، أى للفعل الإنسانى ، والطبيعة الإنسانية . كما كان أرسطو على حق فى التفكير فى الأدب الخيالى كشىء فلسفى ، لا يتوافر فى التاريخ أو العلم ، ولا أجد من الضرورى ، أن أتبع ماكس إيستمان وبعض خلفائه فى إدراك أن كل (ما نعرفه) عن الحياة ، إنما هو ما يخطرنا به العلم ، وأن المنطقة التى يمكن أن يلهو فيها الشعر سرعان ما تنكمش لّلا شىء . وهناك – وستبقى دائمًا هناك – لا معرفة علمية فحسب ، وإنما معرفة إنسانية ، وهى نوع من المعرفة التى نستقيها من الإنسانيات ، وبصفة خاصة من الأدب . معرفة كتلك التى يمكن أن نحصل عليها – كما يعترف دكتور جونسون – من قراءة شكسبير ، « ومن قراءة المشاعر الإنسانية

الرقيقة فى اللغة الإنسانية ، ومن المشاهد التى يمكن منها أن يقدر الناسك المتعبّد صفقات العالم وإجراءاته . وأن يتنبأ كاهن الاعتراف بتطور العواطف » . وما هو بالشىء اليسير من حكمة جونسون – تلك التى تتجاوز حكمة معظم علمائنا النفسيين والاجتماعيين اليوم – قد جاءت من الأدب العظيم .

وهذا الشعر الذى يتضمن حكمة ، لم يفهمه جونسون وحده فهمًا جيدًا ، وإنما فهمه أيضًا كل من سدنى ، ودرايدن ، وكولريدج ، وشيللى ، وأرنولد ، وإمرسون . وفى الحقيقة ، فهمه الكثيرون ، حتى وصلنا إلى عدد قليل من المتخصصين الجماليين فى عصرنا الحاضر . ولقد فهموا الحكمة – تقليديًا – على أنها إرشاد وتعليم ، وفهموا الشاعر على أنه معلّم وهذا الفهم الاصطلاحى سيىء وغير ملائم ، لأنه يبدو وكأنه يؤكد على تأثيرات الأدب ، التى تعتبر مملكة الناقد الاجتماعية والأخلاقية ؛ فالناقد الأدبى يهتم – بالأحرى – بالحكمة (الأساسية المتأصلة) فى الأدب ، وبالحكم على صحتها ورسوخها الأخلاق ، وثباتها ، ومدى محاكاتها للحياة . إنه يكرر قاعدة هوراس لأنها تقليدية ، إلّا أن صحتها ورسوخها هو الذى جعلها تقليدية وهنا نردّد مع روبرت فروست – الذى يعد أحكم شعرائنا المعاصرين – بأن القصيدة « تبدأ بالإمتاع ، وتنتهى بالمعرفة أو الحكمة » ، أو نردد قول بول إنجل بأن القصيدة تقدم « إثارة حكيمة » ، أو « حكمة مكثفة » كما أنه مقتنع – إذا ما أصررنا – بأن الإمتاع هو كل شىء ، ولكنه فى تلك الحالة سرعان ما يضيف بأن الإمتاع إنما يتأتى من الحكمة المعبر عنها ، كما يتأتى من التعبير عن الحكمة .

وعلى هذا ، إذا كان النقد الأدبى حكمًا جماليًا ، فهو أيضًا – على نفس المستوى – حكم أخلاق ، وهذان الحكمان ضروريان لتحديد « عظمة » الأعمال الأدبية . إن قصيدة مثل « ترنيمة الحياة » ، قصرت عن تحقيق هذين الاعتبارين : فهى غير متقنة من الناحية الفنية ، ونمطية من ناحية توافر الحكمة أو المعرفة . أمّا قصيدة مثل « تنتيرن آبى » ، فهى عظيمة من الناحية الجمالية ، وكما تعودنا على رؤيتها باستمرار ، فهى قصيدة حية من الناحية الأخلاقية ، ولكنها معتلة وغير راسخة ، أى أنها – باختصار – تعبير رفيع عن شىء غير حكيم ، ومن جهة أخرى فإن القصيدة التى وجهها وردزويرث إلى ميلتون (مع بعض سوناتاته الأخرى التى استوحاها بعمق من نبالة التراث الإنجليزى) تتميز بعظمة ، لتوافر هذين الاعتبارين : الشكل الفنى ، والحكمة المفهومة .

ولتقييم عظمة الأعمال الأدبية – والذى يعد مهمة النقد الأدبى الرئيسية – فإن الشىء المطلوب

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

٤

إن نظرية النقد الأدبى التى رسمت لها تخطيطة سريعة ، يطلق على أصحابها « الإنسانيون الجدد » . لماذا مارسوها بشكل غير ملائم ، وغير واف ؟ ولماذا كان اهتمامهم بخصائص الأدب الجمالية دائمًا ثانويًا ، وعلى نحو محدد جدًا ، فى حين كان اهتمامهم بخصائصه الأخلاقية فى المحل الأول ، وعلى نحو محدد جدًا ؟ لماذا أبدى بابت ومور – زعيما المجموعة – تحفظًا وتباعدًا حتى عن الأدب ؟ لماذا اختار مؤلف – الكثير من الدراسات الأدبية الجيدة التى نشرت فى سلسلة شلبيرن – اختار – كعمل تتويجى – دراسة عميقة عن الديانة المسيحية ؟ ولماذا قام بابت – الذى كان أول كتاب من كتبه عن الاضطراب الحديث الذى أصاب الفنون – بتحقيق أعظم إنجازاته الكبيرة فى

كتاب عن الديمقراطية ، ثم أنهى مشوار تخصصه بكتاب عن الديانة الهندية ؟

لقد أجبت من قبل عن هذه الأسئلة ، بالقول بأن بابت ومور كانا ناقدين عامّين . كانا يؤمنان بأن فى كل شىء – تقريبًا – خطأ أو عيبًا ، مع هذه الحضارة الحديثة ، كان بابت ومور يعيشان فى عصر الطبيعية الراضية عن نفسها ، وذلك حين وعدت فكرة التقدم بتحقيق يوتوبيا ، على أن يكون العلم هو منهج التحقيق ، ولهذا ، جعلا من نفسيهما شخصين غير عامين أو شائعين ، وذلك بالتأكيد على أن مثل تلك الخطة الخادعة ، لا يمكن أن تقود إلا إلى تدمير حضارتنا أما بالنسبة للآخرين – كالاشتراكيين مثلا – فقد رأوا شيئًا أساسيًّا خطأ فى حضارتنا ، ولكنهم أخذوا يبحثون عن علاج فى نظام اقتصادى جديد . وأجابوا بأن القضايا الأعلى يجب مواجهتها بالقضايا الأدنى ، « ما دامت المشكلة الاقتصادية تصطدم بالمشكلة السياسية . والمشكلة السياسية تصطدم بدورها بالمشكلة الفلسفية ، والمشكلة الفلسفية نفسها فى النهاية ، تكون فى الغالب وبشكل حتمى لا مهرب منه – مرتبطة بالمشكلة الدينية » والذين اعتقدوا بأن حضارتنا قد سارت خطأ على المبادىء الأولى ، لم يقتنعوا بأن نقاد أدب ، وإنما كانوا نقادًا بشكل عام ، وفى النهاية ، نقادًا دينيين .

وإمكانية خدمة نفس هذه الأهداف العليا ، دون ترك ميدان النقد الأدبى ، قد تجلت بوضوح أكبر ، ربما عند رجل بحّاثة ، تأثر بهما تأثرًا عميقًا ، هو جى . آر . إليوت من كلية أمهرست . فكتابهُ « دورة الشعر الحديث » الذى نشره عام ١٩٢٩ ليس كتابًا فى الفلسفة ولا فى مادة يستخدمها الأدب لتحقيق أغراض فلسفية ، وإنما هو قطعة أصيلة من النقد الأدبى ، حيث نجد التميز الجمالى الحساس يتفاعل مع الرؤية الأخلاقية الحادة . وبهذا الاهتمام المزدوج ، اهتم إليوت بدورة الشعر الإنجليزى كلها منذ القرن الثامن عشر . ابتداء من شيللى وبيرون ، وإنتهاء بـ هاردى وفروست ومن جاء فى عقبيهما . هذا الاندفاع الشعرى العظيم – كما فهمه إليوت – « أصيب الآن بالوهن الشديد » : « فالشعر اليوم فى إنجلترا وأمريكا يتخبط ، بحثًا عن اتجاه جديد » . إن ثيمة إليوت المسيطرة ، هى رضوخ الشعر الحديث ، الذى يهدف إلى أن يظهر كيف يمكنه أن يحقق الحرية . يقول إليوت : « ربما لم يحدث من قبل أن كان الشعر ، كما هو الآن – مشغوفًا بالتجريب إلى الدرجة الكبيرة التى هو عليها ، ولكنه فى نفس الوقت ضيق المجال » وهو يجده ضيق المجال بالنسبة للفن ، بسبب رأى خاطىء عن علاقة الشعر بالفن من جهة ، ومن جهة أخرى بالنسبة

لافتقاره إلى المعانى الإنسانية العريضة . وخلاصة قوله ، إنّ شعرنا لا يستطيع أن يعيد اكتساب حريته ، إلّا بأن يقتحم من جديد ، حواجز « المناطق العظمى فى الخيال الدينى والأخلاق ، بمساعدة ميلتون « ككلاسية حية ، وكمرشدنا الرئيسى » .

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

٥

إن الأهمية التى أولاها النقّاد الإنسانيون – بما فيهم إليوت – للوجه الفلسفى للأدب ، كثيرًا ما استنكرها – أحيانًا – هؤلاء الذين يفضلون فلسفة مختلفة ، كما استنكرها – أحيانًا أخرى – هؤلاء الذين يرون بأن الناقد الأدبى لا دخل له فى الفلسفة على الإطلاق . وأودّ أن أجيب – هنا – على التهمة الأخيرة .

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

الفلسفية . وهذا يفسر لنا ، لماذا يندر جدًّا أن يكون الفيلسوف المحترف ناقداً أدبيًّا جيدًا . فهو – فى بساطة – لا يكون فى بيته . فبالرغم من تدربه فى مجال الفكر ، فمن المحتمل أن يتعامل مع الفكر فى الأعمال الأدبية بخشونة وتسلط . إنه معوَّق ، لا لمجرد عدم كفاءته فى ميدان ما هو ملموس ومحسوس ولكن لسبب أكثر جدية وخطورة ، وهو ميله إلى مطالبة الكاتب بأن يبدو – بثبات وصلابة – فلسفيًّا بقدر الإمكان ، ثم يسخر منه ويهاجمه عندما يكون أدبيًّا ، معظم الوقت . أما طبيعة الفلسفة الأدبية فى صميمها فسهلة طليقة ، وغير منظمة ومفتوحة غير مغلقة ، وكريمة غير فردية ، وإيحائية غير حاسمة كالقرار . وبينما يعتبر الأدب أكثر الفنون ترابطًا متسقًا ، فإنه لا يهدف إلى تحقيق ترابط متخصص للفلسفة التى تعدّ الشَّرَك المتقن للفكر المجرّد . فالكتّاب – كالناس بصفة عامة – لهم فلسفة فى الحياة ، ولكنها ليست كخطة مصاغة صياغة قاعدية ، كما يفرض الفلاسفة المحترفون . فالفلسفات غير الرسمية لكتّابنا ، لا يمكن أن يحكم عليها ، إلّا نقّاد الأدب ، هؤلاء الذين بحكم كونهم أدبيين – يشاركون الكتّاب فى عدم ثقتهم بالأنظمة الثابتة ، وفى افتراضهم بأن العقل لا يمكن أن يعالج الواقع كله معالجة لا تبقى فيه شيئًا ، وإيمان رجل مثل أفلاطون – الذى كان رجل أدب ، مثلما كان فيلسوفًا – بأن التحليل المنطق ، يجب أن يفسح الطريق للرمز والأسطورة ، عندما ينبغى الإشارة – أو الإلماع – إلى أسمى الحقائق .

إن الأدب ليس فلسفة ، وإنما هو – إذا ماكنت أستطيع أن أعيد هنا ما سبق أن قلته فى موضع آخر – « سجل ، بمعنى سجل الجمال ، ومجاهدة الجنس البشرى لأن يعرف ويعبر عن نفسه » . إن الأدب يمزج حبه للجمال ، بحبه للحقيقة ، ولا يهدف إلى شىء أكثر من فلسفة مساعدة على العمل ، ومترابط فى اتساق إلى الدرجة التى تمنحه الرسوخ . أما موضوعه – فهو بالضرورة – طبيعة الإنسان الداخلية . إنه يقدم فلسفة مساعدة للإنسان أو « فلسفة الحكمة » التى تحدث عنها إراسموس . إنه ليس شيئًا طفيليًّا ، وإنما هو نموّ مستقل . ومن الممكن أن يتغذى من أعمال المفكرين المنظمين ، ولكنه – على نحو ما ، ومن غير قصد – لا يتبع منطقهم بشكل صارم . إنه يستطيع – فى الحقيقة – أن يمضى فى طريقه دونهم لأن له حياته الفلسفية الخاصة ، ويمكنه أن يواصل مسيرته ، حتى ولو لم تكن هناك فلسفة من قبل ، أوكان عليها أن تتوقف عن الاستمرار . إنّ الكتّاب مفكرون ، مفكرون غير منظمين ، وكل شىء – بالنسبة لهم – كمية معدّة للطحن : التجارب الحالية والسابقة ، تراث الأدب ، تراث الفنون ، التاريخ ، العلم ، الدين ، الفلسفة ،

بل كل اهتمامات الإنسان .

ونفس الحال يصدق تمامًا على نقاد الأدب . فنشاطهم هو نشاط الكتّاب . فهم بدورهم ينجزون نوعًا مّا من الفلسفة المساعدة ، إلا أن الهدف الذى يرمون إليه مختلف ، طالما ليسوا (صنّاعًا) وإنما قضاة . فالفلسفة المساعدة – بالنسبة لهم – ضرورية ، لا من أجل تبليغ الأعمال الفنية بدلالاتها ومعانيها ، ولكن من أجل تقييم دلالات تلك الأعمال الفنية ومعانيها . ولكى يقوم النقّاد بعملية التقييم هذه ، يجب أن يكونوا على وعى كبير وعظيم ، بفلسفتهم المساعدة ، أكثر من الفنان . فالفلسفة بالنسبة للفنان – فى صورتها المثالية – إيمان متوهج ، شىء يشعر به فى عمق . ولم يعد فى حاجة إلى تفكير ، شىء محدد لا يسأل إلّا عن أن تتم صياغته أو تصنيعه . وعلى هذا ، فالفنان حرّ فى أن يهبه اهتمامه الكامل كفنّان . وهناك نصيحة طيبة يسوقها جاكس مارتين إلى الفنان : «لا تفصل فنك عن إيمانها ولكن دع ما هو مميزٌ مميزًا . ولا تحاول أن تمزج ، أو تخلط بالقوة ما قامت الحياة بتوحيده توحيدًا جيدًا . وإذا ما كان عليك أن تجعل من جمالياتك مقالة عن الإيمان فإنك ستتلف هذا الإيمان . وإذا ما كان عليك أن تجعل من تقواك وتفانيك قاعدة للعملية الفنية . أو تحول الرغبة فى التهذيب والتنوير إلى منهج لفنك ، فإنك ستتلف فنك » .

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

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

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

وأعتقد أن الناقد الجيّد سيقرأ بهذه الطريقة المزدوجة ، مهما تكن فلسفته المساعدة . أما ما هى كمية الأدب الباقية على قيد الحياة ، والتى يستطيع الناقد – بأصالة وصدق – أن يتقبلها ويعجب بها ، فإن ذلك يتوقف على فلسفته الخاصة . فبالنسبة للمتطرف من معتنق الحركة الطبيعية فى يومنا هذا ، فإن كمية الأدب الضخمة من هوميروس ، وحتى منتصف القرن التاسع عشر ، إنما هى – من الناحية الأخلاقية – شىء ضال ، وعتيق ، ولا يهم إلّا المشتغلين بالآثار . أما بالنسبة لمعتنق الإنسانية ، فإن نفس كمية الأدب المشار إليها ، تمثل – من الناحية الأخلاقية – « حكمة العصور » ، كما تتعارض مع حماقة الرومنسيين والطبيعيين القصيرة الأجل . ومنذ أن أخذ الرومنسيون يتظاهرون بالحكمة الرفيعة ، والطبيعيون يعلنون حبهم المتزمت للحقيقة ، والتى يعتبرها الإنسانى ملائمة لهم ، ويحاول أن يثبت فجاجتهم الفلسفية واليوم ، عندما تنطلق الطبيعية الفجّة ، منطلقة فى الأدب والفنون ، وكذلك فى مجال الفكر والعمل السياسيين يدرك الإنسانى أنه يمكن الصفح عن اللامبالاته التقريبية بالنسبة للنواحى الجمالية للكتابات المعاصرة ، كما يمكن أن يسمح له بأن يطيل النظر فى دمار دلالاتهم الأخلاقية ، واحتفائهم بإهانة الإنسان ، وانهزاميتهم الأساسية .

ما مقدار كرامة الإنسان التى نثرثر عنها ، ويرمز لها فى أدبنا الذى يعد المرآة الصادقة لأفكارنا ؟ أحيانًا ، تسخر منها الصيغ المتبقية عن الرومنسية ، وأحيانًا أخرى غالبة ، تقدم الكتب والمسرحيات عنها أفكارًا خاطئة وبشكل قذر ، حيث يُصَّور الإنسان كمخلوق غير معقول ، وعبد فى أغلال الوراثة والظروف الاجتماعية . أما بالنسبة لفكرتنا ، فأية قطعة من الطبيعة هذا

الإنسان ! ! ما أحقره فى عملية التعقيل ! ! وما لا نهائيته فى التخبط ! ! إن هنا شيئًا يمكن أن يطبق عليه الناقد الأدبى تطبيقًا جيدًا ، فلسفة إنسانية ، مبيناً حكمه الأدبى بعلاقته بحكم عام ، أو حكم نهائى ، إذا لم يعدّ (هذا الناقد) من بين هؤلاء « غير المسئولين » الذين شجبهم أركباله ماكليش بقوة .

إذا كانت حياة الإنسان – فعلاً – مقرفة ، وبهيمية ، تمامًا ، كما يمثلها جانب كبير من الأدب فى عصرنا ، فإن انتصار الشر المنظم ، والمميكن ، والمنطلق الآن فى العالم ، لن يتأكد أو يتعزز إلّا بكارثة قد احتلت مكانها فعلاً ، لقد أعلن ولتربمان فى حماس نادر – بإحدى محاضراته فى فصل من فصول جامعة هارفارد – أن ما جعل انتصار هذا الشر الذى صاغه العلم ممكنًا ، إنما هو « المادية الكسولة المطلقة العنان لأهوائها ، وكذلك أمم العالم الحرة . هذا الرضا الودود ، الواهن ، العقيم ، المشوش . لقد بددوا بحماقة – كالمبذرين المتبطلين والسكارى – ميراث الحرية اوالنظام ، الذى انحدر إليهم من رجال اشتغلوا بجد وشقاء ، وكانوا مخلصين ، وأقوياء ومقتصدين ، ومؤمنين ، وشجعانًا . إن الكارثة التى نعيش فى وسطها ، إنما هى كارثة فى شخصية الرجال » .

وأعتقد أن السيد لبمان على صواب . ولن تنقذنا القوات الحربية الضخمة بآلاتها وعددها وحدها . وإنما يجب أيضاً ، أن نعيد اكتساب كل ميراثنا المفقود من الحرية والنظام . وعلى الحرية والنظام يعتمد الإيمان بكرامة الإنسان ، وبالتالى ، لن يستطيع هذا أن يتحقق إلّا من خلال التجديد الدينى للإيمان بالإنسان ككائن روحى . وإذا لم يكن ذلك فى مقدورنا ، فليكن تجديدًا إنسانيًّا للإيمان بالإنسان كحيوان عاقل حرّ . وهو إيمان كان ولا يزال ساريًا بثراء فى عصر واشنجتون وجيفرسون . إيمان اتخذ طريقه ، وانحدر إلينا من اليونان القديمة . لقد حققنا « عودتنا إلى الطبيعة » وآن الوقت لتحقيق عودة تاريخية عظيمة أخرى ، هى « العودة إلى الإنسان » .

إذا لم يكن للناقد الأدبى اهتمام بمثل هذه المشكلات ، فيجب عليه أن يطوى صحائفه ، ويفسح الطريق للعاصفة المجتاحة .