

الأديب و صناعته

بإشراف: رويث كاودن
ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا

مكتبة بغداد

منشورات مكتبة نهيمه - بيروت

الاديب وصناعته

بإشراف: روي كاودن
ترجمة: جميل إبراهيم جبيل



مَنشورات مَكْتَبَةِ مَنِيْمَةِ - بَیْرُوت

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

This is an authorized translation of

THE WRITER AND HIS CRAFT being the Hopwood Lectures, 1932 — 1952 . Copyright 1954 by the University of Michigan . Published in the U. S. A. by The University of Michigan Press.

أهمهمون في هذا الكتاب

المؤلفون :

يحتوي هذا الكتاب على عشر محاضرات أُلقيت في جامعة ميتشغان بين ١٩٣٢ - ١٩٥٢ ، وذلك في حفلات توزيع منح هوبوود السنوية للموهوبين من الطلاب في نظم الشعر ، والمجلين في كتابة المسرحية والقصة والمقالة . والمحاضرون كلهم كتاب مبدعون عرفوا باهتمامهم بالأدباء الناشئين ، وقد اختار كل منهم موضوعاً رأى فيه فائدة خاصة للقبليين على صناعة الأدب . وقد اشرف على اخراج هذه المحاضرات في كتاب روي كاودن .

المترجم : جبرا ابراهيم جبرا

ناقد وأديب مشهور . تلقى علومه في جامعتي كبريدج وهارفرد . من مؤلفاته : « عرق وقصص أخرى » ، « صراخ في ليل طويل » (رواية) « Hunters in a Narrow Street » (رواية) ، « الحرية والطوفان » (مقالات نقدية) ، « تموز في المدينة » (شعر) . وقد ترجم كتباً ومقالات عدة منها : « هملت » لشيكسبير .

تقديم

أقيمت في جامعة ميتشغان ، بموجب وصية خلفها الكاتب المسرحي آفري هوبود (المتخرج فيها عام ١٩٠٥) ، مؤسسة لاعطاء المنح باسم آفري هوبود وجول هوبود ، للفائزين من الطلاب في كتابة المسرحية ، والقصة ، والشعر ، والمقالة . وعندما أخذت « لجنة هوبود » عام ١٩٣٠ ، تضع الخطط لاعطاء هذه الجوائز الكبيرة كل سنة ، اقترح ان يتم تقديم الجوائز في حفلة عامة ، وان يجري الاحتفال بها بأن يلقي احد مشاهير الادباء حديثاً على الحاضرين . وقد جمعنا في هذا الكتاب عشرة من هذه الاحاديث التي القيت في الفترة الواقعة بسنين عامي ١٩٣٢ و ١٩٥٢ .

والحديثون هنا كلهم كتاب مبدعون عرفوا باهتمامهم بالادباء الناشئين ، وقد اختار كل منهم موضوعاً رأى فيه فائدة خاصة للمقبلين على صناعة الادب . ففي هذه الاحاديث آراء نقدية تتفاوت وتباين بقدر ما في الثقافة الامريكية من تفاوت وتباين . وفيها أيضاً كشف عن الطرق التي ينتهجها الأديب كما يفهمها الادباء أنفسهم .

روي و . كاودن

الارب والايام بالحياة

<https://telegram.me/maktabatbaghdad>

الادب والديمان بالحياة

روزان تورس لوفن

ان « مؤسسة هوبوود » أعظم المحاولات وابعدها طموحاً لتغذية الادب وتنشيطه من الخارج ، بتقديمها ذلك الضرب من العون المادي والفكري الذي يستطيع حتى المجتمع الآخذ بالحضارة الآلية تقديمه لمبدعيه . وقد كان تأسيسها اعترافاً مؤمناً بأهمية الادب للمجتمع الذي استُمدّ منه ذلك العون . وعندما ربط واهب المسال هذه المؤسسة بجامعة – والجامعة هي القيم الرسمي على ميراث الحكمة والقيم الجمالية التي نشأت عن تجارب البشر – فانما دل بذلك على اعتقاده بان الادب ليس نتاجاً ذاتياً أو خارجياً

غريباً مجلوب الفتنة لفئة باطنية ، او تعبيراً عن عواطف الاديب
للتفريغ عن نفسه والتخفيف من اوصابه ، بل انه مسعى عام ،
وجزء من محاولة الانسانية العيش عيشة وافية ، بل قل
عيشة نبيلة وافرة ، باستخدام جميع موارد بيئتها ؛ وهي محاولة
تستهدف الجامعة دوماً الزيادة منها حتى أضحي اسم الجامعة
رمزاً لها . ولذا فاننا لا ننأى عن جانب اللياقة في هذه المناسبة ،
التي نمنح فيها ثمرات هبة السيد هو بوود لمستحقيها ، إذا نحن قضينا
بضع دقائق لاعادة النظر في الادب من حيث هو هبة تقدم
للمجتمع . وقد اوعز الي باعادة النظر هذه مطالعتي المقالات التي تقدم
بها المتسابقون . فالكثير منها يشترك في قسط معين من الارتياب
في المادة ، وذلك ميل نشهده اليوم في الأدب اذ ينحو نحو الانكماش
عن الواقع الى داخل الذات ، وهو أمر جعلت غرضي في هذه
الملاحظات انكاره وتهجينه . فالحاجة تشتد بنا اليوم الى ملاحظة مثل هذا
البحث ، حين بدأنا ندرك ان الانسانية في خطر ، وان التشكك
في قدرة هيكل الحضارة الغربية على حل عيشتها قد أخذ يذيع وينتشر ،
وان الانزيمية تدق ناقوس الذي ينذر بتداعي الغرب وانهاره .
هل يستطيع الفن ان يسعف عالماً نال منه الأسى والكرب ؟
في أواخر القرن التاسع عشر لم يكن لدى أصحاب الفنون
والصناعات أي شك في الجواب ، وفي أوائل القرن العشرين رأينا
تأكيداً ايجابياً لدى الفلاسفة - سأشير اليه فيما بعد - ؛ اما اذا
طرح هذا السؤال اليوم ، تطلعنا بشدة الى الادب بحثاً عن

الجواب . فالادب أكثر الفنون الجميلة ديموقراطية ، وأقلها اغتراراً ،
 وأيسرها على إدراك الشعب لخلوه من عسر المصطلح والمبنى ،
 وأنسبها ليسعف على تذوق الفنون الجميلة الاخرى ، وليكون مدخلاً
 لها . إن ثقافتنا الحضارية ادبية في الأغلب . ولذا يوجه هذا
 السؤال الى الادب بالحاح أكثر مما يوجه الى الموسيقى او النحت :
 أيستطيع الأدب بالمعنى الاجتماعي ان يساعد في انقاذ العالم ؟
 علينا قبل ذلك ان نتوجه بسؤال آخر : أيستطيع إنقاذ كهذا
 أن يصبح مصدراً للقيم الجمالية ؟ اذا لم يكن جوابنا على ذلك
 بالإيجاب ، فان أدب الانقاذ والخلاص سينتهي ولا يعود أدباً
 وانما يغدو دعاية في شكل كتب ، او مجلات ، او جرائد ، او
 افلام سينمائية ، او بلاغة مذيعية - وليست هذه جميعاً مما أراد
 السيد هوبوود مساعدتها - فيما يبدو - مدّة بالعون المادي .

يقول لويس ممفورد في مراجعة له حديثة لكتاب « الذهن
 الادبي » من تأليف مكس إيسنمن : « لا بدّ لأي حكم معقول
 على وظيفة الأدب ان يُبنى على دراسة مباشرة للطريقة التي يلعب
 الادب فيها دوره ويعمل ، لا على الطريقة التي قد يتخيلها فيه
 النقاد الآخرون » . فاذا جعلنا من هذا المبدأ الدرامي نقطة انطلاق ،
 ساغ لنا ان نستهل البحث بقول شائع مؤداه ان الادب
 من بين الفنون الجميلة كلها هو الذي يعتمد اعتماداً أكيداً على
 المحتوى . وقد كانت فترات الأدب الزاهرة في التاريخ تعتمد دوماً
 على مادة تستهوي خيال الشعراء والناثرين ، ويستطيعون معالجتها

بحرية واطمئنان . وهذه المادة قد نجمت ، بالطبع ، عن احساس الانسان بالمعرفة ، والسلوك ، والجمال ؛ وهي تشمل قيماً مستمدة من ثلاثتها جميعاً ، وتمثل توحيداً لها يتحقق على نحو ساذج احياناً ، متعمد احياناً اخرى . وحسبنا ان نذكر أمثلة على ذلك عصر الملحمة اليونانية ، والمأساة اليونانية ، والعصر الاغسطي في روما ، والقرون الوسطى ، والنهضة ، والقرن الثامن عشر . فقد كان تيسر المادة التي يقر العرف جوهرها نعمة من الله للاديب . فهي التي تقرر مبتغى الأديب الاول ، سواء أكان ذلك الاديب هوميروس او اسخيلوس ، فرجيل او دانتى او شيكسبير .

أما القرن التاسع عشر الاقل من سائر العصور بريقاً ، فانه يختلف عن تلك العصور اختلافاً بينا في أنه خلا من المادة التي يقرها العرف . صحيح أنه مدين للرومانسية باكتشاف مصدر هائل في الطبيعة تستقى منه المادة الأصلية . ولكننا نجد ، باستثناء ذلك ، تشككاً متنامياً يتصل بمادة الموضوع — وذلك شكل جديد من اشكال الحس بالذات في الادب . وقد عبر عنه ماثيو آرنولد تعبيراً جلياً في مقدمة ديوانه « قصائد » الذي صدر عام ١٨٥٢ ، حيث استنتج ان على الشاعر ان يبحث عن موضوعه في الافعال الرائعة « التي تستهوي العواطف الانسانية الأولية أشد الاستهواء » ، ومثل هذه المادة يوجد على الاكثر في الماضي البطولي . وأحس شعراء آخرون بان البحث عن الموصوفات ضرورة عاتقة يضطرب لزاءها الالهام ، ولم ينبج منها كلياً فيما يبدو الا براوننغ وويتمان .

إذ أصبح الماضي ملجأ للجميع ، وغدا التاريخ هو الموضوع الاول في البحث الفكري في اوائل العصر الفكتوري ، مهيئاً لكارلايل ، وماكولي ، وغروت وبكل ، موضوعات صالحة لكتابات عظيمة من الطراز الاول . وجعل الروائيون يكتبون أو يخطون روايتهم متكئين على التاريخ ، وبني انعاش المسرحية الادبية على الشخصيات التاريخية . ولكن بقدر ذلك أيضاً تميز هذا العصر بانهمك متزايد في الحاضر ، حين أخذت مشكلات حياة الانسان في المجتمع نشند لجاجة وتهديداً . فالعصر الفكتوري يمثل انحداراً حقيقياً من مجالي الالهام . واعلامه في الادب كلهم تقريباً خرجوا ، - تحت وطأة الضرورة الاجتماعية - من العزلة الرومانسية التي يتصف بها فن مبني على الماضي . فامسى كارلايل الذي بدأ حياته الفكرية ناقداً للادب ، واحداً من اساتذة التاريخ التطبيقية . وهجر تينسون « قصر الفن » وحول ملحمة « المائدة المستديرة » الى « امثلة » اجتماعية . ومرت الزبابت براوننغ خلال سلسلة من التحولات لكي نقول معترفة في النهاية :

في ريبة أنا من شاعر لا يرى

مزية او مجداً في زمانه ،

ويدرج بروحه خمسمئة سنة الى الورا

عبر الخندق والجسر الى بهو في احدى القلاع .

ونحول ماثيو آرنولد من الشعر الى النقد ، ومن نقد الشعر

الى نقد الحياة . أما موريس فتخلي عن « الفردوس الارضي »

ليكتب « أنباء من لا مكان » .

ومن تحصيل الحاصل أن يقال إن أحد الأسباب في تشكك القرن التاسع عشر وتردده حول طبيعة المحتوى في الادب هو ما احرزه العلم من تقدم مظهر . وإذا المتمسكون بالثقافة التقليدية يجدون أنفسهم ، كالمنافحين عن الامبراطورية الرومانية ، مهددين من قبل جحافل بربرية تتدافع على حدودهم . وقد ابتلتهم - كما ابتلت الرومان من قبلهم - فرقة في الرأي والمشورة . فن ناحية ، رأوا القيم الراسخة ، أعني قيم « اسمي ما فكر فيه واسمي ما قبل في العالم حول القضايا التي تهمهم كثيراً » يتضاءل الى اساطير وأمثولات بقوة مجموعة جديدة من الحقائق الصلبة المستجدة . ثم لانهم عندما اعترفوا بمقدم معرفة جديدة حيوية عليها ان تمدهم قياساً على السابق ، بوحى ومضمون لفن جديد ، - عندئذ اضطربوا اذ وجدوا أنها تغزّ على الادب وتعجزه عن ان يستوعبها . ولعلنا نقسو على النفس حين نذكر اليوم كلمات الود التي رجب فيها وردزورث ، في مقدمته لديوان « القصائد الغنائية » Lyrical Ballads ، بالعلم الذي قدر له فيما بعد أن يحطم إله الشاعر : قال : « اذا كانت جهود رجال العلم ستخلق يوماً ثورة مادية ، مباشرة او غير مباشرة ، في أحوالنا ، وفي ما دأبنا على الانطباع به ، فان الشاعر لن ينام عندها أكثر مما ينام في عصرنا ، بل إنه سينهاى لاقتضاء خطوات رجل العلم ، لا في تلك

النتائج العامة فحسب ، بل سيمشي الى جنبه ، حاملاً
الحس والمشاعر الى وسط مادة العلم نفسها . وسيجد
الشاعر في أنسأى مكتشفات الكيماوي والتبائي وعالم
المعادن ، موضوعاً صالحاً لفنه كأى شيء آخر يعمل
فنه فيه ، هذا اذا أتيج لنا يوماً أن نألف هذه
الاشياء ؛ وأن نرى العلاقات فيما بينها ، تلك العلاقات
التي يدرس الاشياء في ضوئها رجال هذه العلوم
المختلفة ، وقد تجسدت لنا بوضوح ، كأنما هي كائنات
تحس باللذة والألم . فاذا جاء زمن غدا فيه ذلك
الذي نسميه الآن علماً - بعد ان يصبح مألوفاً لدى
الناس على هذا النحو - مستعداً لكي يتلبس شكلاً من
اللحم والدم ، فإن الشاعر سيمد هذا التحول بروحه
الالهية ، ويرحب بالكائن الذي قد تحقق ، مقبلاً حبيباً
أصيلاً في دارة الانسان .

ثمة سببان في عدم التألف بين العلم والشعر . السبب الأول ،
هو ان « مكتشفات الكيماوي والتبائي وعالم المعادن » ، خلقت
« ثورة مادية في احوالنا » ، غير أنها لم تصبح يوماً بالمعنى الذي
تصوره وردزورث - أعني بمعنى التنظيم الكامل المثمر الذي يفى
بحاجة الانسان - مجسدة « لنا بوضوح كأنما هي كائنات تحس
باللذة والألم » . بل ان الامر بالعكس . فالعلاقات التي تدرس
في ضوئها مكتشفات العلم ترفع الستار عن كون لا يحفل بالانسان

وهو في سمو من التطلع والشعور ، بل قد يناصبه العداء . والسبب الثاني هو ان هذه المكتشفات تجريبية ، فهي تعتمد على الافتراض ، وهي عرضة للدحض والتفنيد . ان العلم يأبى ان يتكلم بثقة كالثقة التي ينطق بها الوحي ، ويأبى ان يمنح الفنان ذلك اليقين الذي دأب خياله حتى الآن البناء على أساسه . فوقف العالم هو ولا شك ، نقيض موقف الفنان او الشاعر . يقول هكسلي : « من يبغ تحسين المعرفة يرفض رفضاً مطلقاً الاعتراف باليقين التقليدي . فالشك أسمى واجباته ، والايمان الاعمى خطيئته الواحدة التي لا تغفر » .

وفي حين ان العلم لم يجهز الفن بالمحتوى ، غير انه هبأ له معتمداً ذهنياً ، واقترح له اسلوباً وطريقة ، فالواقعية او الطبيعية تلازم العلم في الطبيعة . وكما يسعى العلم في اعطاء وصف كامل للكون بمقياس من العلائق الرياضية الميكانيكية ، فهكذا سعت الواقعية لبان شبابها المطمئن الى اعطاء وصف كامل للظواهر التي تقع تحت ملاحظتنا . ولما كان كلا الرجلين العالم والواقعي ، يعتمد على قرائن الحواس ، فانه يتقبل العلم الموضوعي بروحية الايمان بالحياة . وما من عالم يستطيع ان يعبر عن اعترافه بهذا الايمان على نحو أقوى من تشيخوف حين أعلن أن « خارج المادة لا توجد معرفة او تجربة ، وبالتالي لا توجد اية حقيقة » . في اميل زولا نجد الروائي يأخذ مكانه بكل جرأة الى جانب الفيزيائي والفيزيولوجي ، وفي بيانه المعروف الذي جاهر فيه بأنه تخرج من

مدرسة الفن الاعدادية الى جامعة العلم ، ادعى لنفسه فيها بأعلى المراتب : « ان الروائي ... يعطي الحقائق او يلاحظها ويبرهن عن طريق الاختبارات ، على ان نواليها سيكون وفق ما تقرره التجربة ... اننا بملاحظاتنا وتجاربنا نواصل عمل الفيزيولوجي ، الذي يواصل بدوره عمل الفيزيائي والكيمائي » .

ان ما في هذا القول من قحة لا تخلو من كبرياء ورفعة للدليل على الثقة التي أغدقها على الأدب تأسيه بالعلم مدة وجيزة ، وهي تفسر الفتح السريع الفسيح الذي حققته الواقعية في اوروبا في اواخر القرن التاسع عشر ، بحيث كادت تساوي ، بسيطرتها الذهبية ، مذهب الرومانسية التي عمت مطلع ذلك القرن .

ويعود انهيار الطبيعية عند نهاية القرن التاسع عشر - من بعض النواحي - الى تلك الاسباب التي عزوت اليها قصور المعرفة العلمية عن مد الفن بالحياة والجوهر والتكثيف . وقد اتضح على مر الايام ان عالم العلاقات الرياضية - الميكانيكية ليس فيه ما يسوغ الاشياء التي فيها وحدها وجد الوعي قيمة ومغزى خطيراً . ومن هنا أتى انحطاط القيم الادبية - لا أعني فحسب قيم الخطيئة ، والندم ، بل قيم المأساة والحب الرومانسي ايضاً ، وهي القيم التي يروي قصة تلاشيتها السيد كرتش Krutch بانفعال عميق في كتابه « المزاج الحديث » . فالعلم ، بعد ان نشط الواقعية وحركها الى رغبة في منافسته ، طريقة واسلوباً ، كشف عن « برهان الخلف » أي إذا كان الانسان

في جوهره عديم المعنى بموجب المصطلحات التي يستعملها العقل ،
واذا كان الانسان مجرد عَرَض لا أهمية له من اعراض الكون ،
فما الذي يبرز للواقعي اذن ان يسجل ظواهر وجوده هــذا
التسجيل الدقيق الحريص ؟

وبالاضافة الى الكشف عن هذه الهوة السحيقة بين غايات الفن
وغايات العلم الجوهريّة ، بدا ان العلم نفسه قد ضلّ الطريق .
فليس الانسان وحده خلواً من المعنى ، بل الطبيعة ايضاً خلواً منه .
ومنذ سنة او اثنتين جاء في مقال للاستاذ ب . و . بريدجن نص
عما يُدعى افلاس العلم يناقض بحدة بيان زولا المتفائل ؛ يقول
بريدجن : « وهكذا يجد الفيزيائي نفسه في عالم هوت قاعدته ...
عليه ان يتخلى عن أحب معتقداته وإيمانه . فالعالم ليس عالم
عقل يفقهه ذهن الانسان ، بل اننا ، كلما توغلنا في البحث ،
نجد حتى قانون العلة والمعلول ، الذي كنا نعتقد انه معادلة نستطيع
ان نضطر الله نفسه للايمان بها ، قد أصبح عديم المعنى » .
هذا التشاؤم ، المبني على فقدان الاتجاه فقداناً تاماً ، هو أول
الامر مسألة قائمة بين العالم وربّه . غير أن فيه تحدياً للشاعر ايضاً ،
بل قل لكل انسان مفكر يقيم في العالم الذي يصفه العلم . ولكن
عجز الواقعية - سيكولوجياً - كان قد بان جلياً قبل أن يبرز
هذا التشاؤم بزمان طويل فيدين الواقعية وينسب لها شتى التهم
ومنها انها غير علمية . وقد جاءت الرمزية على نحو يكاد يكون
نلقائياً لكي تكيف طريقة الواقعي وتسد ما فيها من نقص .

وذلك لان الذهن البشري ، بالاضافة الى ما يتطلبه من حقيقة باطنية وراء الحقيقة المرئية ، من شأنه ان يضيف على التفصيل الواقعي مغزى بتخطي الواقعي ؛ بحيث ان مثل الواقعية العليا تلبست تلقائياً مظهراً رمزياً . فإبسن ، في مسرحياته النثرية المتأخرة ، تحول تحولاً طبيعياً الى الرمزية . وقد خلفه في تمثيل المسرح الاوروبي مترلك الذي قال إن المتطلب الثالث في الشعر الرفيع هو « فكرة الشاعر عن المجهول الذي تطفو فيه الكائنات والاشياء التي يوجددها ، وعن المغلق الغامض الذي يسيطر عليها ، ويحاسبها ، ويشرف على مقدراتها » .

تعتمد الرمزية بالضرورة على حدس الذهن الواحد ، ويعوزها يقين المعرفة التي تضبطها معاناة الحقائق الخارجية . ولئن كانت تفتن النفس بما تهيم لها من طبيعة الاحجية والتخمين فإنها تخلو من كل ضابط يدل على صحة الحل التخميني . وفضلاً عن ذلك ، فان الرمزية أدت الى مبنى اصيب فيه الجوهر والمعنى بتساؤل متزايد ، من أجل مزاج الفنان . وكما أن الواقعية ، حين يشبت من تسجيل كل مرثي وكل مسموع ، وجدت متفكراً لها في الانطباعية - وهي تحديد طريقة المعالجة من وجهة نظر واحدة والتركيز على التفاصيل البارزة المهمة - هكذا وجسدت الرمزية طريقة بديلاً لها في التعبيرية ، وهي التي تعالج العالم الظاهر ، لا مباشرة ، بل عن طريق حالة الانفعال التي يثيرها ذلك العالم في وعي الفنان . وهنا أيضاً أدى الافتتان بالوسائل الفنية التجريبية

إلى اهتمام متزايد بأساليب الفن ، وأكد على شعار عشر التسعين من سني القرن الماضي أعني شعار « الفن للفن » .
ونحول التأكيد بتأثير من إبسن وبطلر الى وجهة نظر فردية .
حتى لدى الكتاب الذين استمروا في معالجة مشكلات الانسان في عالمه واصبحت القصة وسيلة لتحطيم الاصنام في هجمات على المؤسسات الاجتماعية ، كالزواج ، والعائلة ، والكنيسة ، والدولة .
غير أن الفرد نفسه تكشف ، تحت التمحيص الدقيق ، عن تناقضات لم تكن تخطر بالبال من قبل . وتزايد تصوير الشخصية الانسانية في صورة فوضى من التناقض والتضارب ، وظهر أن الانسان السوي يتحول شيئاً فشيئاً الى كتلة من الامكانات المرضية .
وكانت النفس احدى القيم الادبية التي تعرضت للامتهان المستمر .
فقد كانت رسالة إبسن هي : « كن نفسك » . وعليها يجب الدوس هكسلي : « لا بأس . إني احاول مخلصاً ان أكون نفسي ، أي انني احاول مخلصاً ان اكون ذلك العديد من الناس الذين يقيمون داخل اهابي ، وكل منهم يأخذ دوره في ان يكون سيد مصيري » .

وقد سار البحث السيكولوجي حديثاً بهذا التطور فأكد مكانة اللاواعي في الشخصية الانسانية ، وعرف لورنس هذا اللاواعي بأنه « الطبيعة الجوهرية الفذة لكل مخلوق فرد ، تلك التي يستحيل - بطبيعتها - تحليلها او تعريفها او استيعابها . ليس استيعابها ممكنًا وانما : تستطاع تجربتها في كل حالة على حدة » . وأشار هـ س

يترسّن الى محاولة الرواية ان تعالج التجربة بتفصيل لا يضبطه تصنيف وذلك في حديثه عن رواية كنراد ايكن « رحلة زرقاء » ، اذ يقول انها « ليست عملاً فنياً موحداً بقدر ما هي كابوس تملؤه الأشباح والاصوات ، عالم من الارواح والغيلان مشوش الاصوات والالوان ، عالم لا خطة له ولا هدف ، ولا يمكن تبينه الا عن طريق الشذرات المتقطعة والمسهبات المتعبة » .

ليست هذه بالطبع الا امثلة على اتجاه تسهل علينا رؤيته . فقد أضحت الرواية انطوائية ومنفصلة عن مجرى الحياة العامة . ثم ان العلوم الطبيعية قد عززت هذا الانفصال من خلال تأثيرها في الادب المعاصر . وحين عاد الكاتب الى البرج العاجي جعل يشترك هو ومادته التي تزايد بها الميل لتصبح ترجمة ذاتية ، وفي تنمية اساليب تعتمد على التداعي الشخصي الخاص وردة الفعل الشاذة . ونرى النتيجة في الطرائق القصصية التي تفرض على القارئ جهداً لم تكن تعرفه القصة من قبل - ككتابات جيمس جويس بانجلترا ووليم فوكنر بامريكا وهي تختم على القارئ السيطرة على الوسائل التي يستغلها المؤلف قبل ان يتمكن من التصدي لمعانيه .

واتضحّت النزعة الى الغموض والانغلاق دون الفهم في الشعر أكثر من النثر . وقد هاجم مكس ايستمن ، في كتابه « الذهن الادبي » اتباع ما سماه « بمذهب الغموض » وشبههم بأطفال يناجي كل منهم نفسه على ملء من الناس برطانة لا يفقهها سواه .

اما لانسون فيقول في لهجة أقل عنفاً : « لقد كانت القوانين التي تعين العلاقات بين الكلمات حتى الان تستهدف المفهوم ؛ اما المدارس الحديثة فقد أرادت هذه القوانين ان تستهدف العاطفي . فأصبحت الغاية التي يتوخاها الشاعر عن قصد ووعي هي : تنظيم الالفاظ لا بموجب المنطق ، وايجاد معنى يدركه الجميع ولكن بموجب الاحساس ، وابداء انطباع لم يتم ادراكه إلا عند الشاعر وحده . »

وهذا النقد ، من حيث الحقائق ، نافذ وصحيح . وحتى اذا غضضنا النظر عن استجابة الجمهور المتسارعة الى الاساليب الجديدة ، وهي الاستجابة التي تجعل إلهام الجيل الواحد مفهوماً واضحاً لدى الجيل التالي ، فلا ريب ان القدرة على « التوصيل » والنقل من الكاتب الى القارئ في الادب الذي ينعت « بالحديث » قد تعرضت لانحسار شديد . وهذه النزعة ليست إلا عرضاً طبعياً من أعراض حالة نفسية أحدثها الاحساس الحاد بالخيبة والحيرة في عالم لم يعد يشعر فيه الانسان بالراحة والطمأنينة .

فالادب يرفض المادة الواصلة بين الفرد والعالم الخارجي ، وتتضاءل الكثافة في معناه ، وهو لا يبالي بالنقل والتوصيل ، وفوق ذلك كله تجده غارقاً في حومة نفسه ، وهذا الموقف في الادب ظاهرة توازي ذلك التشكك في الفلسفة الذي لم يكف منذ عصر النهضة عن نقده المصدع للمعرفة . كلاهما تعبير عن الخيبة نفسها ، زاد منها اخفاق الرجاء في نتائج العلم ، وقصور أجهزة

الانسان عن فتح مغاليق المجهول ، وانعدام الصلة الايجابية بين
وعي الانسان والحركة الكونية التي تشملها .

ومن الواضح ان أحد ردود الفعل إزاء ما تستحيل معرفته
هو تجاهل وجوده ؛ وأحد ردود الفعل إزاء عالم خلو
من المعنى هو الايمان بأقل ما يمكن من المعنى عند
معالجة أمره . فالكثير من الشعر الحديث يمت بصلة مباشرة الى
نظرية الفيلسوف الرومانسي الذي يقول ان الذات هي الشيء
الوحيد الذي تمكن معرفته ، فيتعلق بحلمه عن العالم منفرداً بذاته .
ولكن هناك ، في أية حالة ، طرقاً ثلاثة لمواجهة المسألة ، وهي
الهرب ، او الوقفة الجامدة ، او الهجوم . وها هي الفلسفة ، بعد ان
تلقت الدرس عن العلوم الطبيعية ، تنهياً لاقتحام الميدان : لقد
جعلت تلقي عنها بالفرضيات اللانهائية ، وتنحلي عن الاهداف
المطلقة ، وتمتد بطريقتها التجريبية لتشمل الاهتمامات الانسانية كلها .
يقول جورج سانتايانا في كتابه « الشك والايان بالحياة » الذي
استعرت منه عنوان حديثي اليكم هذا المساء ، « ان وظيفة العلم الطبيعي
والادراك ليست بمألة حس العلم بكل شيء في ذهن مطلق ، بل
هي الرفع من كرامة الحياة الحيوانية يجعلها تنسجم فعلاً وفكراً
مع ظروفها .. فالمهم ان يتوحد العلم بالفن ، وان تجعل الفنون
سيطرة الانسان على الأحداث ... بديلاً عن سيطرة المصادفة » .
لا ريب ان كاتبين معاصرين كالدوس هكسلي و ت . س .
البوت لن يدينهما احد بانهما لم يوحدوا العلم بالفن ، وان لم تكن

غابتهما هي الغاية التي اشار اليها الدكتور سانتايانا . فالتوحيد الذي حققناه بين الاثنين لم يزد الا في النزعة الى الانكماش الياس . ولذا فان الشكوى التي يكررها مكس ابستم - وهي ان الاديب المعاصر يتجاهل العلم - يجب ان تصحح فيقال في مكانها : لقد انتبه هذا الاديب الى المعطيات العلمية فطغت عليه . ولكن حتى اذا اراد الاديب خدمة الادب ، فان الانهزامية التي يمثلها الكتاب الواعون بالعلم تنهيء موارد للادب لا بد من ان تنضب سريعاً . بل ان وجهة نظرهم في ميدان التجربة الفعلية أشد عمقاً بعد . ذلك ان الذي نحتاجه في المقام الاول ليس مزيداً من دراسة الحقيقة العلمية وانما هو الاقتداء ببسالة العالم عندما نواجه الاسس المتهافنة التي اقيم عليها صرح معتقده . ويبدو ان الكفة قد رجحت اشد الرجحان نحو همود اليأس . ولم يبق من انجاء فيما يظهر الا العودة الى شيء اكثر صلة بالبناء والحياة ، سواء اكان ذلك هو التسليم التراثي الذي حث عليه الاستاذ جون ديوي ، او الرواقية الزاهدة الناضجة التي ينسب بها شعر جورج ديلن . كلا الأمرين يدل على ان الانسان سيتمكن من قبول مشمولات العلم دون التخلي عما تطالب به طبيعته الخاصة من ايجاب وفعل .

هذه هي النتيجة التي يتطلع اليها الدكتور سانتايانا في العبارة التي ذكرناها آنفاً . أما القاعدة التي سيتم ذلك بموجبها فهي الصفة التي يدعوها تمييزاً لها عن التشكك الفلسفي باسم «الايان بالحياة» وحده لديه أنه «الايان الذي يعيش به المرء يوماً بعد يوم» . هذا الايمان جزء من

الطبيعة البشرية ، ويعتمد على أن « الانسان حيوان في عالم مادي واجتماعي » . ويستمر في شرح هذا الايمان فيقول : « اما بالنسبة الى المقررات الاصلية الراسخة في العقيدة الحيائية – وهي الاعتقاد بان هناك عالماً ، ومستقبلاً ، وان الأشياء اذا بحث عنها وجدت ، واذا رؤيت امكن أكلها – فليس لدينا من ضمان يؤيد مثل هذه المقررات الراسخة .. ولكن ما دامت الحياة باقية ، فلا بد من بقاء هذا الايمان على نحو ما » . « ان الحيوانات كلها تثق بحواسها فتحيا : والفلسفة تحاول اقناع الانسان وحده بالألا تثق بحواسه ، فان كان منطقياً كف – لذلك – عن الحياة » .

أرجو وانا واثق من أن ما أرمي اليه من تطبيق هذه العقيدة على الفنون ، وبخاصة على الادب ، سيتضح دون الافاضة في البحث . وما أرمي اليه – بايجاز – هو أن للأدب اليوم مادة محددة مخصصة له . وهذه المادة هي تجربة الانسان في العالم . صحيح ان التجربة الانسانية كانت دوماً موضوع الادب في الماضي ، غير انها كانت عادة موضوع الاشكال الثانوية منه ، اذ كانت تفوقها اهمية شؤون اخرى تدعى شؤوناً رفيعة سامية . اما اليوم فان مادة الموضوع هذه قد اكنسبت – اذ اعترف بانها معرفة – خطورة جديدة لا تدفع . فاذا كان اللاهوت وكذلك العلم قد اخفقا في ان يسندا الانسان ويقدرراه على استجلاء المعنى الفسذ في نظام الاشياء ، فليس للانسان اذن الا تجربته الخاصة على شكل مجموعة من المادة يعمل فيها وعيه لاستنباط قيم الحياة . وقد جرى في

الماضي مثل هذا البحث عن المعنى ، في عالم يقع خارج نطاق التجربة ، وهو عالم لم يعد له اليوم وجود . اما في المستقبل ففي طوايا التجربة نفسها ، يجب ان توجد تلك الفعاليات التي تمنح حياة الانسان على الارض كرامة و ثراء نفسياً يسوغان هذه الحياة التي تنتهي الى مدى محدود . يقول سنتيانا : « افهم من كلمة التجربة ذخراً من الحكمة يجمعه المرء بعيشه ... اننا نكون من الساخرين ان نحن اطلقنا كلمة التجربة على ما ليس تعلماً او جمعاً لمعرفة الحقائق ... فالتجربة تفترض - ابتداء - القصد والذكاء كما تعني ضمناً ... عالماً طبيعياً بوسع المرء ان يتعلم فيه كيف يحيا حياة افضل بممارسة الفنون » .

فاذا صارت الانسانية الى الايمان بالحياة ، الى التجربة ودروسها ، اصبح للأدب مهمة لا يمكن اداؤها بالقضاء على الجوهر ، ورفض المعنى ، ونحاشي النقل والتوصيل ، ومعالجة التجربة عن بعد ، أو النظر الى الفرد كأنما هو يعاني التجربة وحده في عالم منزول . فالتأمل في الفن من حيث علاقته متصلاً بالحياة ، يؤدي مباشرة الى التأمل في الحياة لدى الاحياء . واذا جعلت التجربة مادة للفن ، فلا بد للتجربة نفسها من ان تخلص وتغني . واذا وثقنا بان التجربة تستطيع تزويدنا بالمعاني ، وجب اذن ان تتحسن التجربة الاساسية نفسها . واذا كان اشد امتدادات التجربة الحاحاً - ان اردنا انقاذ الحضارة - هو التكامل الاجتماعي ، وجب اذن ان يتم نقل التجربة وتوصيلها من الفنان الى الجماهير .

واغناء تجربة الانسان احدى مهمات الفنون الجميلة . وما من ريب في ان مصادر البشرية بهذا الصدد مما لا يقاس مداه - في أقل تقدير - هذا ان لم نقل انها لا متناهية . ولقد سبق ان قلت إن ثقافتنا العامة أدبية في معظمها . والنمو الذي نشاهده اليوم في تذوق الموسيقى ، والرسم ، والنحت ، يدل على ان هذه الفنون الاخرى ستسهم في ثقافة المستقبل أكثر مما أسهمت في ثقافة الماضي . والادب مهياً بوجه خاص للقيام بدور الوساطة بين الفنون الاخرى وفهم الانسان لها ، وادخالها على نطاق اوسع ضمن تجربته . وذلك لان الادب ما زال اوثق الفنون صلة بالملكة العقلية ، لان الانسان حيوان مفكر ، وتطلبه للعنى جزء من الطبيعة البشرية .

ليست رسالة الادب ان يفرض على الفنون الاخرى شكله الخاص - وهو شكل قائم على الخيال الذهني - فتراثنا متخم بضروب الرسم الادبي والنحت الادبي والموسيقى الادبية . ان الخيال الادبي يختلف اختلافاً جوهرياً عن الخيال التصويري ، او النحتي ، او الموسيقي . وقيمة المادة في حال هذه الفنون تتفاوت بحسب صلاحها لترجم الى اللغة الخاصة بكل فن من تلك الفنون . ولا مشاحة في ان الادب يكتسب دوماً قياً جمالية كلما نفذت اليه الفنون الجميلة الاخرى - وتخطر ببالي امثلة على ذلك من الشعر والنثر الحديثين - ولكن ذلك لا يعني ان الادب سيجد ، حين تخضع مادته بطرائق مستعارة من فن آخر ، تسويغاً لقصر نفسه

على القيم التشكيلية ، او الصوتية ، او اللونية - أعني اذ يحاول ان يصبح موسيقى او تصويراً .

ان اثرء التجربة بالفن قد يتم في حضارة منهرة او عالم محتضر . ذلك ان ألوان الخريف أشد لألاء من ألوان الربيع ، وفي الانحلال فتنة للرائي . بيد ان اثرء كهذا لا يعدو ان يكون مؤقتاً وفردياً ، لانه يناقض دافعاً من أشد دوافع الايمان بالحياة تحكما في الانسان اعني دافع البقاء . فالتجربة لدى معظم الناس لن تشفي الغلة إلا بمقدار ما تتجه نحو نطاق جديد من التجربة ، وذلك عن طريق انشاء علاقات شديدة الانسجام بالبيئة . وهذه أيضاً هي وظيفة الفن : أي تنظيم التجربة من أجل تحسين حالة الانسان على هذه الارض . ولعلكم لاحظتم ان في ثنايا المقتبسات الكثيرة التي أخذتها من أقوال الدكتور سانتايانا ايماناً بالتحسن . وهو يتحدث عن « الايمان المتزايد في حيوان يحيا في عالم يستطيع ملاحظته كما يستطيع احياناً إعادة تشكيله » . وهو يتحدث باهتمام خاص عن اكتساب حياة أفضل بممارسة الفنون ، وباستخدام تلك الفنون « لكي تجعل سيطرة الانسان على الاحداث بديلاً لسيطرة المصادفة » . وهذا الاعتقاد يشبه شبهها قوياً اعتقاد فئة من الفلاسفة كثيراً ما يخالفهم سانتايانا في الرأي - وهم جماعة البراغماتيين (Pragmatists) . فيقول أحدهم وهو الاستاذ ديوي : « كل الفن عملية ننحو نحو جعل العالم مكاناً يختلف عما كان عليه ، ليعيش فيه الانسان » . ويقول « تاريخ تجارب الانسان هو تاريخ تطور

الفنون . وكذلك يقول : « ليس للحظ الا بديل واحد هو الفن » .
 اما هفلوك أليس فانه أشد تخصيصاً وتدقيقاً حين يعزو الى الدافع الجمالي
 قوة اجتماعية . فالفن كما يراه ليس « مجموع الطاقات الفعالة لدى
 الجنس البشري » فحسب ، و « القوة المكيفة لكل حضارة انتجها
 الانسان » - بل ان الفن أكثر من ذلك ، فهو يشهد التجربة ،
 إذ يجعلنا على اتصال « بحقيقة الاشياء الكامنة وراء حجاب التقاليد
 التي هي نتيجة التبسيط والتبويب خدمة لاغراض الفكر » . اما
 الذي نرى فيه خدمة جلّى لعالمنا اليوم ، فهو ان الفن يدرّب
 الغريزة الجمالية لمقاومة الغريزة التملكية ، لان الغريزة الجمالية تمنحنا
 « القوة على التمتع بالاشياء دون النزول الى مستوى الحاجة
 الى تملكها » .

ولدى تشجيع هذه الوظيفة الاجتماعية التي تتطلب من الفن ،
 يصبح على الأدب مسؤولية أساسية اخرى . حقاً ان رسكن عندما
 بدأ يعلم الفن في اوكسفورد وجد ان عمله الاول هو الشروع في
 خلق مجتمع يمكن ان يقوم فيه فن لائق ، وكانت وسيلته لذلك
 هي الادب . ولا جدال في أن الأدب نفسه يستفيد حين يسهم في قيم الحياة
 عن طريق التكامل الاجتماعي . فاذا كانت التجربة هي موضوع
 الادب الحقيقي ، فان إغناء التجربة وتحسينها سيعودان على الأدب
 بالنفع المباشر فينتجه نحو تحقيق ذاته كفعالية وذلك حين يستصحب
 إطلاق فعاليات اخرى من عقالمها .

ولست اتحدث في هذا المقام بشكل خاص عن الادب الموجه

بخاصة نحو النقد الاجتماعي ، مع انني لا أزعم ابداً ان انجهاً كهذا هو نقيصة أو ملامة . فقد كان هذا الدافع في أواخر القرن الماضي من أقوى نوازع الادب الذي يمثل تلك الحقبة ، أعني ادب كارلايل ، ومل ، ورسكن ، وماثيو آرنولد ، وذرثيلي ، وديكنز ، وكنتزلي ، ومسر غاسكل من بين الروائيين ، واليزابث براوننغ ، وسوبنبرن ، وموريس من بين الشعراء . ومما تميز به الادباء الادوارديون ، امثال هـ . ج . ولز ، وغالزويرثي ، وجورج برنارد شو ، إحيائهم لهذا التقليد . ولست أشعر ان الادب قد فقد أباً من القيم الادبية بالمحاولات التي قام بها الأدباء عن قصد ووعي لنشر الاحساس بقيم الحياة هذه ، وقيم حياتية أخرى ، على نطاق أوسع بين الناس . بل انني ، عل العكس ، اعتقد ان الادب قد اغتنى عافيةً وطاقة حين صار له غاية وهدف . وارى ان مما ييشر بالخير للادب والمجتمع الذي يعتمد عليه الادب ان يصبح الأدباء الشباب في الولايات المتحدة قوة اجتماعية .

وكلما اتضح الخط الفارق بين الكتاب الذين يتمسكون بوجهة نظر اجتماعية وبين الذين يطمحون الى جمالية صافية تستثني لا الغاية وحدها بل المعنى ايضاً ، اجدني مضطراً الى التساؤل : اذا تحققت التغيرات الاجتماعية التي يعترف الجميع بضرورتها ووشوك وقوعها ، ان يرى مؤرخو الادب في المستقبل في القشة الاولى اهمية اكبر مما يرونه في القشة الثانية ؟ غير اني لا اقصر كلامي هنا على الروايات الهادفة او قصائد الاحتجاج الاجتماعي ، بل

اقصد الادب بوجه عام — ذلك الادب الذي يسلم بحقيقة
عالم البشر ، وبالتجربة البشرية وبالمعرفة الانسانية . وستكون مهمة
الادب الاولى ، بهذا الصدد ، النقل والتوصيل . وهذا التوصيل ،
كما يذكرنا بذلك جون ديوي ، هو « تحسين مباشر لحياة نتمتع
بها من اجل ذاتها » ، ثم يقول : « ان التجربة التي نشارك فيها
غيرنا هي اعظم متاع الانسان » .

ومن ذا الذي ينكر ان التوصيل امر اساسي في تمتعنا بنصيبنا
من الحياة ، وتحسين هذ النصيب ، في عالم ندركه ونعيش فيه
بفضل ايماننا الحيواني ؟

إن معظمنا في الوقت الراهن لا يحظى بصلة قائمة بينه وبين
اخوانه من الناس الذين هم خارج نطاق عرقه وقوميته وعلى
الاخص طبقته . وهذا دزرائيلي ، في اتهامه الشهير الرهيب
للفوارق الطبقة ، يقول ان الأمتين اللتين تحكمهما الملكة فكتوريا ،
الأغنياء والفقراء ، تجهل الواحدة عن الاخرى عاداتها ، وافكارها ،
ومشاعرها ، كأنهما نقطتان في كوكبين مختلفين ؛ وقد انعدم بين
الائنتين الاتصال ، والتعاطف ، والتفاهم . ان التفرقة الطبقة هي
جرح في جانب المدنية ينزف منه الدم البشري . والذين قرأوا
كتاب تولستوي « ما العمل ؟ » يذكرون وصفه المشقة التي كان
يجدها في مقابلة اي انسان من طبقة غير طبقته ، وقوله بعد ذلك :
« انني بعد النظر الى حياتنا ، او حياة الاغنياء ، من الخارج ،
وجدت ان كل ما يعتبر الخير الأمثل في حياة هؤلاء الناس هو

في فرقتها ما استطاعت عن الفقراء ، او في أي امر آخر بتصل
اتصالا ما بهذه الفرقة المطلوبة .

نعم ان الفن قد يكون احدى القوى التي تباعد بين الطبقات .
وتلك حقيقة واقعة ومؤسفة معاً . يقول موريس في احدى محاضراته :
« الى ان نفعل شيئاً يهب الناس كلهم متعة للعين وراحة للذهن
في منظر بيوتهم وبيوت جيرانهم ، والى ان يغدو الفرق بين الحقول
التي تقيم فيها الدواب والشوارع التي يقيم فيها الناس اقل شيئاً ،
يخيل الي ان ممارسة الفنون ستظل على الاغلب محصورة في ايدي
فئة صغيرة من اناس عمقت ثقافتهم وقدرتهم ، يستطيعون التردد
على الاماكن الجميلة ، ونتيج لهم دراستهم كلما تأملوا ايجاد العالم
الماضية ان يصرفوا عن مجال بصرم القبح اليومي الذي يروح
معظم الناس ويغدون في وسطه » .

غير ان الفترة التي تلت تلك الحرب العالمية (الاولى) قد كشفت
ان في وسع الفن ان يكون حلقة تصل بين الطبقات والامم ، وحتى
الاجناس . فهناك اليوم في روسيا ، والمانيا ، والنمسا ، وانجلترا ،
فن بروليتاري يبيدي قدرته على تقويض الحواجز الطبقية ، وذلك
يجعل اقوام من اصول متباينة يتكلمون اللغة نفسها ، ويساهمون في
التجربة على قاعدة مشتركة . ومن ابرز الامثلة على التجربة المشتركة
والتفاهم المشترك بين الامم ادب الحرب . فما من قطر الا وجاءت
عنه صيحات الاستنكار والاشمئزاز من مثل باربوس ورولان ، ولتركو
وريمارك وارنولد زفاينغ وماركوفتش ومونتاغيو ، وماري لي ،

وكنير غيرهم ، كلهم رفعوا اصوات الاحتجاج والاستنكار .
فلئن اخفق « المحترم فرانك كيلوغ » في تحریم الحرب ، فقد
حرمها الادب . وفي التقدم الذي احرزناه في التقريب بين جنسين
عنصريين مختلفين في هذا البلد ، لم يكن العامل الاهم تقدم الملونين
مادياً ، بل فنههم . لست هنا مستعداً للدفاع عن تعريف تولستوي
للفن ، بكل مستثنياته العاتية ، غير اني ارى ، في ازمننا
الانسانية الراهنة ، انه مصيب في تأكيده حين يقول : « ليس
الفن ، كما يزعم الميثافيزيقيون ، تجلي الله او احد مثل الجمال
الغامضة ؛ ولا هو ، كما يزعم الفيزيولوجيون الجماليون ، لعبة
يطلق بها المرء الفائض من طاقته الخزينة ؛ لا هو بانتاج الاشياء
المفرحة ، ولا هو بالفرح ابدأ . انه وسيلة توحيد بين البشر ،
تجمع بينهم في المشاعر نفسها ، وليس عنها غنى للحياة والتقدم
نحو خير الافراد وخير البشرية » .

ان مادة الادب تستمد من البشرية والتجربة الانسانية . ثم تعود ،
اذ تعود منتعشة في ثوب جديد من التأويل ليتسلها الناس من
جديد فتصبح ، مرة اخرى ، جزءاً من تجربتهم . والفنان في هذه
العملية هو الوسيط والوسيلة . وبقيني ان الفن او الفنان لن يجد
فائدة في الانفصال عن المجتمع الاكبر فهذا المجتمع لكليهما ،
ويعنى مزدوج ، مصدر الحياة وينبوعها .

الأدب في عصر العلم

الدرب في عصر العلم

ملك السمع

اظن أن من الافضل ان اسنهل هذا الخطاب بقولي لكم انني لن اجعل انتظاركم يطول ، فأنا أعلم بما تشعرون : لعل بينكم أيها الشعراء عشرات ممن يؤملون أن تمكنهم هذه الجوائز من تسديد حساباتهم ومغادرة المدينة . هذا ما فعلته أنا لأستطيع مغادرة الجامعة . وفضلاً عن ذلك ، فان احدي الجوائز التي كنت أعلق عليها أملاً منشوداً وفزت بها ، وكانت هي الجائزة التي استحقها عن حق وعدل ، وقعت بين يدي محكمين اعوجت اذهنتهم ، ولم يتزهوا عن غرض ، وكانوا عاجزين بالورائة عن اصدار

الحكم المنصف العادل في أي أمر - وعوضاً عن منحي الجائزة ، قسموها بيني وبين رجل آخر لم يكن له فيها أي حق اللهم الا انه كان أكثر مني درساً ، هذا مع انه لم يكن عليه دين يستحق التسديد ولا كان في حاجة الى الجائزة ، وأدهى من ذلك وأمر انه رفض ان يقرضني النصف الذي فاز به ! وكان من غلظة هؤلاء المحكمين اني بدأت الحياة مالياً بداية سيئة ما استطعت حتى اليوم أن اتغلب عليها . ولهذا فان معظمكم ايها الشراء ، عندما تخرجون من هذه القاعة - وانتم خارجون ولا ريب ، قائلين انه لا ذوق لي في الشعر ، وانني في تكويني أعشى ، أصم ، ابكم رجعي ، لا اؤتمن - عند ذلك ارجوكم أن تتذكروا أنني اوافقكم على ما تقولون . وأحسب أن كل المحكمين في الجوائز هم كذلك . وانني لأدرك الآن انني لو كنت عاقلاً لما مثلت هنا امامكم بعد الحكم على شعركم ، لأخضع خطابتي الركيكة لتقدمكم اللاذع . ولكنني اقول لكم الصدق : إن المثل هنا ضرب من ضروب الضعف ، فلقد عجزت عن مقاومة الاغراء الذي تمثل لي في سnoch هذه الفرصة النادرة لابتداء بضع ملاحظات لائقة حان وقتها حول كني .

آخر كتاب اصدرته يدعى « الذهن الادبي : مكانه في عصر العلم » .. وهو يبدأ بقلع بضعة انياب من فم ذلك الغول الذي يمثل في الخاطر لدى الكثيرين من الناس عند سماع تلك الكلمة « العلم » . فان حظي المرء بعقل وبمقدار من العزيمة وقام بمجهود

منظم لاكتشاف السبب في اية نتيجة ، أو لمعرفة الخواص في أي جسم ، وانتهت جهوده الى النجاح - فذلك ليس عدلاً ولا فرق بين أن يكون دافعه الاستطلاع المحض أو الغرض الهادف . ليس من المهم أخطيرة هي المشكلة التي عني بها أم تافهة . فان كان ينبغي المعرفة مخلصاً ، ويسعى اليها دائماً منظماً ، وبالوسائل الميسرة وحدها - أي بالملاحظة ، والدرس ، والتعليل ، وفوق كل ذلك التجربة - فذلك هو العلم . ما العلم إلا الاستخدام المدرب الناضج للذهن ومخزونات المعرفة الانسانية عن اية مشكلة .

هذا الفصل الاول عن العلم في غاية الاهمية . انه من الاهمية بحيث يجب ان يكون فاتحة البحث . واذا جئتم لكتابي بأي رأي من تلك الآراء الخرافية العتيقة السريعة التصديق عن ماهية العلم ، وهي الآراء التي سادت بين الناس الذين كانوا منذ ثلاثين او اربعين سنة يعدّون أنفسهم عقلاء ، لا يأخذهم وهم ، فانكم لن تهتدوا الى موضوع نقاشي . وهذا ما فعله العديد من النقاد المتبحرين جداً حين تصدوا لكتابي . لقد قرأوا فقط عنوان الفصل الاول هذا : « سير العلم » ، فقالوا : أي نعم ، سير العلم ، إن المؤلف ينتمي الى عصر سبنسر وهكسلي وهكل . انه ما زال يعتقد ان العالم آلة ، وان المعرفة كلها كمية ، وان الجبرية المطلقة تسود الطبيعة مما يجعل اختيار الانساني وهماً من الأوهام . وهو ولا ريب ايضاً من اصحاب المذهب السلوكي « Behaviorist » . ولو تفضل هؤلاء النقاد المتبحرون جداً وقرأوا

الفصل الذي كتبته عن سير العلم ، لوجدوا انني أضع هذه الآراء كلها في قائمة التلفيقات الميتافيزية التي خلفها العلم وراءه في مسيره . ولوجدوا « السلوكية » مدرجة في تلك القائمة . فأراء مثل هذه ليست مكتشفات علمية ، انما هي قفزات هوجاء الى الاستنتاجات العاطفية . والقفز إلى الاستنتاجات ليس علماً سواء أكان منطلق المرء هو العلم ، او الدين ، او الشعر . بل هو نقيض للعلم . ذلك ان نصف العلم فقط يتألف من معرفة ما هو معروف : اما النصف الآخر فلا يدعي ابدأ معرفة ما هو غير معروف . هذا الموقف المنطوي على الاستقصاء المدرب المتشكك ، والذي انبعث في اواسط القرن السادس عشر ، جعل طيلة الاربعمئة سنة الاخيرة يعم شيئاً فشيئاً مناطق التجربة الانسانية واحدة بعد أخرى . ففي القرن السادس عشر ، اقتحم ميدان الفلك والجغرافية والفيزيولوجية . وفي السابع عشر شمل الفيزياء والكيمياء والبصريات والميكانيكة . وفي الثامن عشر طوى تحت جناحه الاقتصاد والسياسيات . وفي التاسع عشر ، البيولوجية والاجتماع . وفي العشرين ، علم النفس . هذه بالطبع خطوط عريضة للنهج العام الذي سار عليه التطور . ولكنكم ترون كيف ان هذا الاسلوب الناضج المنظم في استحصال المعرفة التي يعتمد عليها كان يعمّ تدريجياً كل ذلك المضمار الذي لم يسد فيه قبل ذلك إلا التخمين العاطفي والبيان الأدبي . وهذه العملية لم تكمل إلا اليوم . ولست اعني بذلك ان المعرفة العلمية قد كملت ، بل اعني ان

المعرفة العلمية هي اليوم قيد الوجود ، وانها تتميز عن آراء الهواة في كل مضمار . ولكم ان تقولوا ان تطور سيكولوجية الدين وعلم اجتماع الدين خلال القرون الاربعة هذه ، قد بلغ بالعلم إلى نهايته . لقد ضرب العلم أطنابه الآن في كل ميدان يستطيع الناس ان يكون لهم فيه رأي .

لن أحاول ان أقنعكم بان هذا التغير هو أعظم التغيرات شأناً في تاريخ الثقافة الانسانية كله ، وان يكن هذا ما أؤمن به . كل ما أطلبه اليكم هو ان تعتقدوا ان هذا الغزو العنيد المتأخر خطوة خطوة ، الذي قامت به المعرفة المحققة في جميع المضامير التي لم يكن يسودها من قبل إلا البيان والفصاحة اللغوية ، هو أعظم ما حدث في تاريخ الأدب أو ما كان خليقاً بالحدوث . وكل ما أنتج من ادب في عصرنا الحديث يجب ان يقرأ ويدرس في المقام الأول - ولا أقول ان يكون مقصوراً بالطبع - في ضوء علاقته بهذا التغير . وأخص ادب السنوات الاخيرة ، عندما استطاع العلم بعد تنمية علم النفس وعلم الاجتماع ان يقتحم آخر معقل ويحتل آخر ميدان موقوف على الشاعر والناقد - ذلك الميدان الذي كان يسمى « الآداب الانسانية » او « العلوم الانسانية » .

ولذلك فاني في القسم التالي من كتابي انتقي مدرسة او اثنتين من المدارس الادبية البارزة في يومنا هذا ، وأثبت انهما ، بخطوطهما العريضة ، ارجاع دفاع او ارجاع انهزام أمام هذا الغزو الذي

قامت به المعرفة المحققة في الميادين التي كانت تسودها الفصاحة
الادبية .

فمحاولات ت . س . اليوت ورفاقه البريطانيين المتعاليين مثلاً ،
في إحياء عهد يدعو به الفكر intellect في النقد الأدبي -
محاولاتهم في العودة ، كما يزعمون ، الى تقاليد القرنين ، السابع
عشر والثامن عشر - ما هي إلا مناورة في الحرب الدفاعية التي
تشنها الحقيقة الادبية على العلم . ولعلكم تستغربون ان يقاوم احد
العلم باسم الفكر ، وما ذلك إلا لأنكم تنتمون الى عصر اعتنق
وجهة نظر العلم اعتناقاً تاماً ، بحيث نسين معنى لفظة « الفكر »
أو جعلتم تنظرون الى الفكر كأنه شجى هزلي بعض الشيء .
فكلمة « فكر » لدى امرسون وماثيو آرنولد كانت توضع
- عن عمد - نقبضاً لرياضة الذهن بالتجربة والاستقصاء . وكانت
تعني تفكيراً ادبياً مناقضاً للتفكير العلمي . و ت . س . اليوت
يسعى الى ان ينحي النفوذ العلمي الزاحف ، وذلك بأن يجعل
الحقيقة الادبية تبدو متزنة ، عقلانية ، لاعاطفية ، مدرسية ، متقنة
رفيعة . وهو يحن الى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، أيام
كان للمفكرين الأدباء شأن اجتماعي أعلى مما كان لرجال العلم .
ومن ناحية أخرى فان « الانسانين الجدد » يحاولون ان
يحولوا سير العلم بدعاية اخلاقية ، او هذا هو ما حاولوه منذ
سنة او أكثر بقليل . وقد كفّوا عن ذلك ، فيما يبدو ، مؤقتاً .
وإنه لأمر يدعو الى الملاحظة والعجب ان قلعتهم المركزية ومستودع

سلاحهم وجهاز دعايتهم الجبار ، أعني مجلة « بوكمان » Bookman (محب الكتاب) ، لم تنشر حتى الآن كلمة واحدة ردّاً على الهجوم الذي يشنه كتابي عليهم . وهذه المعارك الأدبية ، بالطبع ، لا تجري وفق قواعد المركز اوف كوينزبري ، غير انني قد أحصيت تسعة أعداد من مجلة « بوكمان » صدرت منذ اهويت بضربتي ، فلم أرها تتضمن ردّاً ، واذا ما صدر العدد العاشر دون رد ، فن حقي ان اعتبر ضربتي ساحقة ألحقت الهزيمة بالخصوم .

وعلى كل فهذا ما قلته : قلت : إن « النزعة الانسانية الجديدة » ، رغم كل ما كتبه عنها الكتاب البارعون ، وكل ما علمه منها المعلومون المحنكون ، فان ماهيتها ما تزال لغزاً مغلقاً لا يحل . ان « الانسانيين الجدد » يؤمنون بحوالي ثمانية عشر مبدأ او وجهة نظر مختلفة ، لا يربط بينها إلا كون الانسانيين الجدد يؤمنون بها ، وما من احد رأى او اكتشف بينها أي رابط آخر . وقد جاهرت بانني اكتشفت الرابط الذي يجمع بين هذه الاشياء المتضاربة الثمانية عشر ، وان بإمكانني ان أقدم الدليل على ذلك . فكل واحد منها إما ان يكون دفاعاً مباشراً عن البلاغة الأدبية ضد المعرفة العلمية ، او انه موقع استراتيجي يمكنهم من بناء جاجز من النيران المتشابكة أمام زحف المنهج العلمي في ميدان كانت البلاغة الادبية فيه حتى الآن هي السيد المطلق .

فتلاً يدعي الانسانيون أنهم معنيون أشد العناية بما يسمونه « الحياة الباطنية » وباسم « الحياة الباطنية » يهاجون علم النفس ،

الذي هو محاولة جادة لاستطلاع ماهية الحياة الباطنية . وباسم سقراط الذي اتخذ لنفسه شعاراً مخطوطاً على معبد ابولو في دلفي « اعرف نفسك » ، يهاجون سيجموند فرويد الذي ربما كان قد اسهم - رغم ميوله الميثولوجية - في مبدأ معرفة الذات اكثر مما فعل اي فرد آخر منذ أرسطو . وهذه « الحياة الباطنية » التي يشير حولها أصحابنا الانسانيون هذا الضجيج حتى ليكاد المرء يظن أنهم مستعدون للتخلي عن آرائهم وأمهاتهم وبيع كل ما يملكون ليعطوه للفقراء ، والانصراف عن امتيازات المال والمكانة والوضع الاجتماعي في هذه الدنيا الخارجية ، لكي يفوزوا بها - هذه « الحياة الباطنية » ، فيما ظهر ليست بشيء أشد تنويراً البصيرة او أبعد توغلاً في « الباطن » من آداب السلوك ، او التصرف بكياسة الظريف الذي يتمتع برصيد لائق في البنك . فهؤلاء الانسانيون لانهمم الاخلاق او الحياة الباطنية أكثر مما تهتمنا . أما الذي يهمهم ، كغيرهم من البشر ، فهو مهتهم ... انهم يدافعون عن حق نقاد الادب وكتاب المقالات في ان يرسلوا الكلام على هواهم على ان يحمل كلامهم رغم ذلك على محل الجسد في عصر علمي . إنهم يدافعون عن مهنة الأدب الانساني ، او الادب اللدث الرقيق ، في وجه زحف العلم الذي هو أقدر من أدبهم على دراسة الانسان .

بعد أن ابحت في هؤلاء النقاد واساتذة الادب الذين يحاربون العلم باسم « الفكر » و « الأخلاق » ، اتناول الشعراء والكتاب

الابداعيين الذين نسميهم تعميماً « الحديثين » . فان الذي يقرر شخصيتهم الادبية بصورة اساسية هو هذا التقدم في المعرفة العلمية . غير أن رجوعهم ليس دفاعياً ، بل ، تراجعياً . فبدلاً من مقاومة زحف العلم في ميدان الحقيقة الادبية ، نراهم انسحبوا من الميدان . لقد كفوا حتى عن التظاهر بالقيام بأي تفسير جدي للحياة او اعطائنا اي فكرة هامة عنها او اي نصيحة او ارشاد في كيفية تصريف شؤونها . لقد لجأوا إلى ما دعوه « بمذهب الغموض » من ناحية ، وإلى نزعة « الشعر البحث » من ناحية اخرى . ونحت هذين العنوانين : « مذهب الغموض » و « نزعة الشعر البحث » ، لخصت الخصال البارزة التي تتصف بها انواع الكتابة الادبية الحديثة تلك التي كثيراً ما نرى نتاجها على الموائد في غرف الاستقبال عند الناس ، ولكن قلما نراها بين يدي اي انسان اثناء القراءة .

اذا تناولت كتاباً من تأليف والاس ستيفنز ، او إي . إي . كمنغز ، او هارت كرين ، او جيمس جويس ، او جرترود شتاين ، او إيدث ستويل ، او ت . س . اليوت الشاعر ، وقرأت صفحة منه قراءة بريئة ، فان شعورك الاول هو أن المؤلف لا يخبرك بشيء . قد يبدو أنه لا يخبرك بشيء لأنه لا يعرف شيئاً بقوله . او قد يبدو أنه يعرف شيئاً ، ولكنه لن يقوله . وعلى كل حال ، فانه لا يعتقد بك ادنى صلة . إنه ليس صديقاً ودياً نخوك فهو يبدو وكأنه يلعب بمفرده ، ويسمح لك ، فيما يشبه المصادفة ،

بأن تنظر إليه وهو يلب .

هنا مثلاً كتاب ، هو مجموعة قصائد لوالاس ستيفنز . فلنفتحه
كيفما اتفق ، ونقرأ احدى قصائده . والواقع انني لا افتح هذا
الكتاب كيفما اتفق - لقد دربته على أن يفتح حيثما أشاء . لقد
قرأت هذه القصيدة قراءة جهورية اربعاً واربعين مرة ، ولم يستطع
احد ان يقول لي ما هي هذه القصيدة ، او ما هو الموضوع
الذي تدور حوله . قلنا ان كنتم أبرع مني .

خواطر باسمين الجميلة
تحت شجرة الصفصاف

لا حواشي لدغدغاتي
وذكرها نغمات
موسيقى فطرية

والحب الذي لن ينتشي
على غرار قديم متموج مشتعل
بل يستمتع بغريب شذوذه ،

إنما هو كإدراك حي "جلي"
لهناءة تتجاوز صوامت الجبس

او تذكارات النشوة الورقية ،

لهناء غاصت تحت الظواهر

في محيط داخلي مرئح

من انغام لعب طويلة وأناشيد أجواق .

أفهمتموها ؟ إنها قصيدة بسيطة ، كما ترون ، وهي من بعيد جميلة ، غير انكم اذا اقتربتم منها ، وحاولتم مصادقتها ، رفضت ان تبوح لكم بسرّها . انها لن تقول لكم بصراحة ودقة ما الذي تفكر فيه . لقد قرأت كتاب والاس ستيفنز كسله ، ولم اشعر قط ، اللهم فيما عدا لحظة او لحظتين ، انني على اتصال به .

وهذا ينطبق على الآخرين . لعلكم تقولون إن التزعة السائدة في مدارس الشعر الطبيعية - وكذلك الفن بوجه عام - طيلة السنين العشرين الاخيرة هي أكثر ميلا الى تقصير مدى الايصال ، وحجمه ، ووضوحه . وسأضع هذا القول ، الذي يمتاز بأن له معنى اكيداً ، موضع ما يقارب نصف الحديث « المتأدب » الغائم الذي يلهج به الشعراء والشعراء النقاد في الحركة الحديثة . انهم لا يتخلون عن الرومانسية ، او يعودون الى تقاليد القرن السابع عشر او الثامن عشر . واذا كان للكلمتين « روماني » و « كلاسيكي » اي معنى ، فانا نرى أوج الحركة الرومانسية في

الفكرة القائلة بأن هؤلاء الشعراء المحدثين كلاسيكيون .

ولأقرأ لكم شيئاً من قصيدة ت . س . اليوت « اربعاء الرماد » . والمزعوم ان هذه قصيدة دينية ، وقد نشرت لأول مرة في مجلد صغير رقيق لا يحتوي الا على تسع عشرة صفحة ، ولكنه رغم ذلك بيع بخمسة دولارات : وهذه نقطة تتصل بما قلته من ان هذا الشعر الحديث لا يتميز بتساؤل حجم الايصال ووضوحه فحسب ، بل ويتميز بمداه أيضاً . فلأقدم لكم نموذجاً صغيراً من هذا الدين ذي الكلف الباهظة ، اي ما قيمته حوالي خمسة وستين سنتاً تقريباً بموجب ما حسبت . ولا تنسوا ان ت . س . اليوت يعتبر نفسه شاعراً من الكلاسيكيين المحدثين ، ويعتقد أنه يمثل العودة الى الأساليب الشعرية التي وضعها جون درايدن ، الذي قال : « اول أغراض الاديب ان يكون مفهوماً » .

إن كانت الكلمة الضائعة ضائعة ، والكلمة المستنفدة مستنفدة ،

ان كانت الكلمة اللامسموعة ، اللامنتوقة

لا مسموعة لا منطوقة ،

فساكنة هي الكلمة اللامنتوقة ، والكلمة ، اللامسموعة

« الكلمة » التي بلا كلمة ، « الكلمة » التي هي في

الدنيا وللدنيا ؛

وتوهج النور في الظلام

ولزاء « الكلمة » ما زالت الدنيا اللامساكنة تدور

حول قطب « الكلمة » الصامته .

أيا شعبي ، ما الذي فعلته بكم .

اني لا أقول ان هذا شعر ضعيف ، مصطنع ، يعوزه العمود الفقري ، وانه « بركة » ذهنية صغيرة من أصوات عاطفية – وان يكن هذا ما اعتقده . غير انني اقول انه من المستحيل ان نجد قولاً أبعد من هذا عن جون درايدن ، او ما يسمى عادة بالشعر الكلاسيكي ، او الشعر الذي عمّ في اواخر القرن السابع عشر والثامن عشر . وأقول كذلك ان عدد الذين سيوصل اليوت إليهم هذه الدبابة بمعدل خمسة دولارات للحقنة الواحدة ، عدد ضئيل جداً . فهؤلاء الشعراء ليسوا بعائدين الى تقاليد القرن الثامن عشر . انهم ليسوا بعائدين الى اية تقاليد . ولا هم بالذاهبين الى اي مكان . انهم منكمشون الى بواطن انفسهم . قراؤهم يقتلون وايصالهم يقل ، وما يوصلونه يتضائل وضوحاً ودقة .

يمكننا ان نصف مذهب الغموض بأنه ميل الى الخلوة الذاتية في فن نجتم عليه طبيعته استخدام وسائل الايصال الاجتماعي مادة له . بيد ان مذهب الغموض هذا ليس إلا جزءاً – ولعله جزء عابر – من النزعة الحديثة بوجه عام . بل ان بعضهم يقول إن أيامه كادت ان توالي . ويسوغ لنا ان نصفه باصطلاح طبي بأنه « رد فعل مضخم » لسير العلم . فكأنني بالشعراء يقولون : « بما انكم لن تسمحوا لنا بأن نكون ينابيع الحق بعد اليوم ،

اذن فلن نوصل شيئاً ابداً . لن نكون بكم على صلة .
وليزهد القارىء الى حيث ألفت .. » وهكذا صعدوا الى الطابق
العلوي وقعدوا على ارض غرفة الاطفال يلعبون بالالفاظ والافكار
لوحدهم ، وقد زموا شفاهم بالانانية . ان مذهب الغموض هو
« حرد » من جانب الشعر ناجم عن اشتداد العناية بالعلم في
العصر الحديث .

اما الوجه الآخر في النزعة الحديثة ، فأكثر خطورة ، وأطول
بقاء ، وهو ردة فعل محتومة لسير العلم وأشد من المظهر السابق
نضجاً . تلك هي نزعة الشعر البحث . ولا أعني بالشعر البحث
الكلام الضوئي أو الموغل في الغرابة . انما أعني به الشعر الذي
يخلو من أي دافع الى الاقتناع ، او التعليم ، او إسداء النصيح ،
أو الحكيم ، أو نقل المعرفة ، أو « نقد الحياة » انه الشعر
الذي همته الوحيد ، كههم الموسيقى عادة إيصال تجربة من
التجارب . ان أهم ما في كتابي مقال يحتل منه مكان القلب ،
عنوانه « ما هو الشعر » . وفيه اثبت ان الشعر يختلف عن لغة
النثر في أنه يطيل الوقوف عند صفات الاشياء التي يذكرها اكثر
مما تدعو اليه الحاجة للفهم العملي . والشعر البحث هو الشعر الذي
يذكر الاشياء لكي ينقل صفات فحسب ولا شيء سوى ذلك ،
لا لكي يفسرها او يخبرك بأي شيء عنها .

وقد شرحت هذه الفكرة في ذلك الفصل على نحو سيكولوجي
ثم أني في فصل آخر عالجتها تاريخياً ، وهنا أود أن أعيد الخطوط

العريضة التاريخية التي اعتمدتها - لكي اجعلكم تدركون ما هو الشعر في جوهره بأن تتخلوه ينشأ (وهو قد نشأ كذلك في اغلب الاحيان ولا ريب) من رقي السحرة والكهان وعزائمهم . فالاقوام البدائية تعتقد أن للاسماء قوة سحرية على المسميات ، وأن لها القدرة على استنفار المسميات واجبارها على الطاعة . ولكنها لا تستطيع فعل ذلك إلا اذا كانت هي الاسماء الصحيحة . والكاهن او الساحر الشاعر يشيع بين الناس بأنه عليم باسماء الاشياء الصحيحة . فهو مثلاً يستطيع استئزال المطر بأن يقف في العراء متلفظاً بالاسماء الصحيحة . وهذه كما ترون طريقة رائعة مثيرة لاستخدام الكلمات ، غير انها لا تمت بصلة الى العلم او الى لغة التخاطب في الحياة العملية . فالطريقة العادية لاستخدام الكلمات عندما تعطش الحديقة هي ان نقول : « لنبحث عن رشاش الماء » . والطريقة العلمية تزيدها شيئاً من التعقيد ان نقول : « لبنن سداً ونحفر سواقي ونزو الوادي كله » . الا أن الساحر ، الشاعر ، هذا الرجل العجيب العميق النافذ العينين ، المتصلل بكبد الحقيقة عن طريق اللغة ، يخرج الى بطن الوادي ، ويرفع يديه ، وينطق الفاظاً خلواً من كل معنى . واذا المطر ينهمر . او لا ينهمر ! وعلى كل حال ، فان من واجبه أن ينهمر . وبين الاقوام البدائية كلها والقبائل البشرية التي لم تعان بعسد بلية الاحصاءات ، فان الرأي السائد هو أن الشاعر إن نفوه بالكلمات الصحيحة انهمر المطر حقاً .

لا شك في أن ذلك هو المصدر الذي انبثق عنه الشعر .
ولكن ذلك ليس هو الشعر . ففي ذهن ذلك الساحر ذي اللسان
العجيب حين راح يستزل قطرات المطر من السماء بتسميتها
باسمائها ، كانت هناك رؤيا حقيقية للقطرات التي يسميها . ولكلماته
القدرة على استنفار كينونة الاشياء - في خياله . ثم إن الخط
الفارق لديه بين الخيال والعقل لم يكن محددًا بعد فهو ليس
بالساحر كلياً ، بل فيه كذلك شيء من الطفل . وكان له اهتمام
بقطرات المطر ، اهتمام غريب كبير الشأن بقطرات المطر ، دون
ان يكون لذلك اية صلة بالزراعة او بمشكلة سقي الاراضي .
وكان له بالسماء اهتمام بمائل . ولا نبالغ في القول ، اذا قلنا
قياساً على ما نعرفه عن الذين خلفوه ، بأنه كان أحياناً يعشق
السماء ، عشقاً حزيناً باكياً ، وإن لم تنعم بالمطر . لقد كان يعشق ،
فَرِحاً أم حزيناً ، « الكينونة » في هذه الدنيا . وكفيره ممن
يحبون شيئاً ما ، كان يتلذذ باطلاق اسماء التحجب عليها . وقد
جعلته مهنته في حل من اي شغل مستمر آخر ، فراح يبتدع اسماء
التحجب لكل شيء - وهي الاسماء التي تستحضر الاشياء في
خياله . هكذا راح يقضي يقظاته كلها وجد نفسه بغير شغل .
وذلك منه كان شعراً بحتاً .

إلى هذا الشكل النقي الأصيل من الشعر يعود المحدثون اليوم
رغم كل حذلقات المدنية . انهم يهجرون العملي من المعاني ،
والمواضيع ، والحِكَم ، وكل ما يتصل بالتعليم والتنوير للذين

جعلنا وردزورث يقول في وصف الشعر إنسه « نَفَسُ المعرفة وروحها الأرق » وجعلنا ماثيو ارنولد يعرف الشعر بأنه « نقد للحياة » . عوضاً عن النقد ، يقدم لنا هؤلاء الشعراء في كل قصيدة لحظة من الحياة – لحظة نادرة أو رائعة أو جبيلة أو قبيحة أو غريبة أو عنيفة ، ولا شيء غير ذلك . يقدمون لنا البقطة – بل انهم يعدون بالإبقاء على يقظتنا لبضع لحظات ربّما نقرأ قصيدتهم – وهذا يبدو لهم كافياً . فالشعر أشبه بالموسيقى أو الصباح ، وهو في غنى عن أي تبرير غيريّ لدى الذين تؤهلهم رهافة الحسّ لإدراكه .

أما الذي يحدو بهم الى فعل ذلك فهو ان وظيفتهم السابقة التي كانت تنطوي على تأويل الامور ونقد الحياة ، قد اغتصبها منهم تقدم المعرفة العلمية . ولنقلها بصراحة : ان السبب في ان الشعراء لا يعلموننا شيئاً هو انهم قد أحسوا بأنهم ، كشعراء ، لا يعرفون شيئاً . فمعرفة الأشياء قد أصبحت مهمة تقنية تخصصية يتعهد بها خبراء العلم . فبينما كان آباءنا يستشيرون براوننغ وتينسون للهداية في أزمات حياتهم الاجتماعية والاخلاقية ، أخذنا نحن اليوم نستشير المحلل النفسي او الخبير في الاقتصاد المنزلي او في نظرية دورات التجارة والاعمال . او في الصراع الطبقي من أجل الوصول الى السلطة . هذا ما يحدث الآن . فكما كان جاليليو واسحق نيوتن وروبرت بويل في القرن السابع عشر يطردون الشعر من الكتب التي تفسر التجارب الفيزيائية والكيمائية ، وثرينا كيف

نعالج الطبيعة الخارجية ، هكذا نرى اليوم علماء النفس الفيزيولوجيين
وأمثال فرويد ولنين - وكثيرين غيرهم - يطردون الشعر من
الكتب التي تفسر الظواهر العقلية والاجتماعية ، وترينا كيف نعالج
الانسان .

في اعتقادي ان مجابهة هذه الحقيقة أمر في منتهى الاهمية ،
وهذا هو السبب في اني أعبر عنها على هذا النحو البسيط . ان
الشعراء ، كـشعراء ، لا يعرفون شيئاً . وعلينا الا نتطلع لرجال
الادب ، كرجال ادب ، بعد اليوم ليمحونا المعرفة الاكيدة في أي
ميدان . ومثل هذه العبارة التي سأستشهد بها من أقوال جون
ماسفيلد ، شاعر البلاط بانجلترا ، ليس إلا ايماءات مسرفة ، تهز
بها عقيدة تحتضر : « ثمة طريق اخرى الى الحقيقة ، هي :
تفحص المعطيات بدقة . تلك طريق العالم ، وهي طريق شاقة
نبيلة لا يشكره عليها احد . وهي ليست طريقة الشاعر العظيم ،
ذلك اللاعقلي النادر ، الذي لا يظهر الا مرة كل عشرة أجيال .
انه يدرك الحقيقة عن طريق المقدرة ، وما يدركه من حقيقة لن
يستطيع نكرانه إلا من أوتي مقدرة أعظم ، وما من مقدرة
أعظم » .

وهذه العبارة من أرشيبالد مكليش - وهو من التأخر سياسياً
بحيث يستحق ان نجعله شاعر بلاط لدينا ! - تدل ايضاً على
الاحتضار اذا كان قارئها رجلاً يتمتع بالذكاء الصافي والشجاعة في
مجابهة الحقائق : « ان الناقد المعاصر ، الذي لا يجد مغزى في القصيدة

الا اذا احتوت لفظة دينانو ، ولوحت برشاش ، واستقت رموزها من آخر جرائد نيويورك الصباحية ، سيموت في النهاية - كما مات من قبله النقاد الجاليون والنقاد الاخلاقيون . ولسوف يجد أحفاده في « أناباس » Anabase (للشاعر سان جون بيرس) بصورها الآسيوية والتوراوية ، وفي « الارض اليباب » بإشاراتها الشرقية وعبارتها الاليزابيثية ، الجواب المفهوم على أسئلة لن يجد حلاً لها المستر كينز ولا الميجور دوغلاس ولا الادب الماركسي برمته .

ما هكذا يدافع المرء عن الشعر ، او يؤكد امكاناته المستقبلية او حقوقه المستقلة ! ما هذه إلا طريقة تحطيم احترام الناس له . ان « الارض اليباب » لا تهيم جواباً مفهوماً على اي سؤال ، وكل عاقل يعرف ذلك ، وسيعرفه من اليوم فصاعداً . من العبث ان يحاول احد الدفاع عن الشعر بهذه الثروة المسترفة العتيقة حول حقيقة نبلغها عن طريق « مقدرة » ما . من العبث ، فالحقائق التي تنقض ذلك ظاهرة جداً .

ان اهتمامي بالدفاع عن الشعر والتأكيد على حقوقه المستقلة وامكاناته المستقبلية لا يقل عن اهتمام هؤلاء الشعراء . ولهذا السبب فإني أصر على ضرورة تعريف الشعر - مهما تكن الأغراض التي يسخر لها أحياناً - بأنه ايصال التجربة ، وعلى ضرورة الاعتراف دونما خوف بأن تقدم الثقافة الفكرية جعل يطالبنا بفصل متزايد بين وظيفة ايصال التجربة ووظيفة إيصال المعرفة عن التجربة .

ولا يحدّد مدى هذا الفصل إلا المدى الذي تبلغه المعرفة الدقيقة الوثيقة . والطريقة الأساسية في الدفاع عن الشعر ، حتى في وجه الزحف العلمي الذي لا يقناهى ، هي ان نقول ان الذي يوقف نفسه على تنمية المعرفة عن الحياة واিবصالها لا ينمي الحياة او يوصلها . فالفنان يشله هذا التفريق ويسبب له العثار بقدر ما يشل الشاعر ويسبب له العثار . فليس الشعر معرفة ، لا غير ، ان الشعر حياة . وهل نستعين بالحياة ؟ والحياة معا ؟ وبحرارة ؟ هذا هو الشعر : انه الحياة معا وبحرارة .

من دأب أصدقائي الماركسيين ان يغضبوا بعض الشيء لوجهة النظر هذه ، زاعمين اني اهجر رايتهم حين لا أصرّ معهم على ان الادب كله والفن كله مجرد انعكاس للتطور الاقتصادي الذي هو في الاسّ من الحياة الاجتماعية ، فيقولون ان هذا الميل الى الشعر البحث . ومذهب الغموض هذا ، انما هما انعكاس لتباشير انهيار النظام البورجوازي الرأسمالي . انا لا أستطيع ان اكرر هذه العقائد التي تنص عليها الفلسفة المادية الديالكتيكية ، لانني أعرف أنها غير صحيحة . وفي كتاب لم تسمعوا به قط شرحت في اسهاب كيف ان ماركس يخلط بين الظروف التي تجعل شيئاً ما ممكناً والأسباب التي تقرر طبيعته . وهو يفعل ذلك لأنه ، وهو فيلسوف رومانسي الماني ، يعتقد ان عليه ان يثبت ان الشيوعية أمر محتوم تاريخياً ، لا مجرد أمر ممكن — وهو كل ما يريد معرفته الثوري العلمي . صحيح ان أدبنا الحالي ما كان ليتحقق على هذا الغرار لولا التطور

التقني في الصناعة . ولكن هذا لا يعني ان التقنية الصناعية المتطورة هي التي تقرر نوع الادب الذي نبذعه .
مهما يكن من أمر ، فاني لا اريد الخوض في هذه القضية الفلسفية الآن . حسبي ان اقول انني أخذت على عاتقي مهمة إبقاء الفلسفة المادية الدبالكتيكية خارج امريكا بينما كنت عوناً في ادخال ما قدمته الماركسية للعلم .

عندما نعرف بهذا التوزيع او التفريق الاساسي - بين العلم والشعر - اي ، عندما يُعرّف الشعر بانه ايصال التجربة ، ونعرف بأن هذه الوظيفة بتقدم الثقافة الانسانية تزداد بعداً عن العلم ، أو إيصال المعرفة عن التجربة - عندئذ لا بد من الادلاء ببعض الاقوال التعديلية . وهنا فان صديقي الاستاذ بوينتون ، أحد اساتذة جامعة شيكاغو - وصديقكم ايضاً ولا ريب - وهو من أكثر نقادي فهماً ولطفاً ، ينجح في الهزء قليلاً مني . انه يدعوني « الملاك حامل السيف الملتهب » ويقول انني بعد ان أطرد الشعراء واساتذة الادب من فردوس البحث عن الحقيقة بما يشبه الغضب المريع والقسوة العاتية ، أعود فيلين قلبي على نجو وديع - في الواقع على نحو الهبوط بعد الذروة - وأدخلهم الفردوس ثانية وفق شروط معينة ! وهذا الكلام صحيح ، وانا فخور به . فواقع الأمر أن هناك فضيلة واحدة فقط ، فضيلة واحدة أصيلة مسن الطراز القديم ، لا أدعي غيرها ، وهي اهتمامي العميق باكتشاف وقول ما أومن بصحته ، واهتمامي بذلك يفوق اهتمامي باقامة الحجة

لعلني كنت أستطيع أن أحدث دويًا لو ختمت كتابي قائلاً ان كل شيء ما عدا الشعر البحث هو ميت الآن ، وليذهب اساتذة الادب ويشربوا البحر . غير انني عوضاً عن ذلك التفت صوب الموضوع واشرت الى بعض الحقائق الظاهرة التي تكيف وتحدد الانفصال المتزايد بين الشعر والعلم ، وتجعل من مستقبل الادب الشعري وتعليم الادب مشهداً مثيراً رائع الحسن .

احدى هذه الحقائق الظاهرة هي أن بوسع الفرد ذاته ، اذا كان من العظمة بمكان ، ان يكون علمياً وشاعرياً معاً . اي انه يستطيع ان يتعلم وجهة النظر العلمية ، ويفقه نفاذ العلم ، ويحزن كمية من المعرفة ، وهكذا ، دون ان يكف عن شاعريته ، يسترد او يحفظ مكانه القديم من طليعة الثقافة الانسانية . ولكن عليه ، تحقيقاً لهذا الغرض ، ان يكون كبيراً ، عظيماً .

وحقيقة اخرى ظاهرة هي أن ثمة ميادين ليست المعرفة العلمية فيها جد تخصصية او رياضية ، حيث يعبر عن الحقائق الممحصنة بأساليب العلم ، بلغة شعرية . انا لن ابحث في الطرق المختلفة لتحقيق ذلك ، ولكن يكفي ان اقول إن قاعدة عامة قد تنقل الى الذهن — نقلاً مشحوناً بالمعنى ودفعاً اللون الحي والاقناع — بمثل خاص او محسوس . وذلك أبسط التزاوج من جديد بين العلم والشعر ، ولعل ابسط الامثال على ذلك ، القصة ذات المغزى . وانه ليخيل الي أن كتابة الحكايات التي نحيطنها بموقف من مواقف

الحكمة المبنية جوهرياً على العلم - كحكاية « فاوست » لغويته
مثلاً - ستصبح يوماً أحد الاشكال السائدة التي يتحد فيها

ال Dichtung وال Wahrheit

وحقيقة ثالثة ظاهرة هي أن المعرفة المحققة ، رغم وجودها
الآن في كل مضمار ، ذات محتوى محدود جداً . إن أماننا بعد
مملكة شاسعة من الجهل يحق فيها للاديب أن يعمل الخزر والحدس
بقدر ما يحق للعالم . بل إن حقه في ذلك اكبر ، لأنه لن يسيء
استعمال سلطة العلم - الذي ينشأ عن خطة مضادة - لكي يضيفي على
التخمينات العاطفية أهمية اكثر مما تستحق . وفضلاً عن ذلك ،
فإن هذه التخمينات الادبية قد تفلح في زرع بذرة فرضية جديدة ،
يغذيها بعد ذلك اهل العلم فتثمر معرفة محققة .

وجمل القول ان توزيع العمل الذي حدثتكم عنه ليس بالطلق
ابداً ، لا بين الناس - كأن نقول هذا شاعر كلياً ، وذلك عالم
كلياً - ولا بين الكتب - كأن نقول هذه الكتب أدب شعري
فهي تخلو من المعرفة عن التجربة ، وتلك الكتب علم فهي تخلو
من ايصال التجربة الى الخيال . ولكن ، رغم ذلك كله ، فإن هاتين
الوظيفتين في انفصال ، وانفصالهما ريفسق حتمي لتقدم الثقافة
الحضارية ، ذلك من صلب طبيعة التجربة ومعرفتنا بها . والامر
المهم هو ان نتبين هذه الحقيقة ونعترف بها . إن للادب ،
وكذلك تعليم الادب ، مستقبلاً عظيماً . غير ان مستقبل الأدب
العظيم انما هو في أيدي اولئك الذين يدركون ما قد حدث

وبقبلونه ، لا في ايدي اولئك الذين جاءت كتابتهم رد فعل غير
بصير حياله ، سواء أكان رد فعل مقاومة أم هرب .

(١٩٣٣)

الأدب والرأي

الأدب والرأي

هنري هازليت

لقد عبّرت وصية المرحوم آفري هوبوود عن
رغبته في أن تمنح الجوائز الادبية التي خصص لها
المبالغ الكريمة ، تشجيعاً لكل ما هو « جديد » ،
طريف غائي « ومن الممتع أن نذكر أن هذه
الوصية وضعت عام ١٩٢٢ .. في حوالي ذلك العام جعل
الكتاب الذين نعتبرهم اليوم أبناء الجيل المخضرم في
الادب الأمريكي ، والذين يمثلهم افراد مثل
ثيودور ودرايزر و ه . ل . منكن ، يبرزون فعلاً
ويحتلون امكنتهم المرموقة . لقد كانت حومة النقاش
الادبي قبيل تلك الفترة راكدة او شبه راكدة .

واذا منكن وثلام يذه بهجرون تقاليد اللطف والدمائة ، وينعتون
مناوئهم شتى النعوت القاسية الغريبة فيلفتون انظار الشباب إليهم .
ذلك ان العراك دائماً شيء مثير : وفضلاً عن ذلك ، اذا كان
الادب أمراً يستحق ان يتعارك عليه الناس فقد يكون أمراً حقيقياً
بالتفحص والتأمل .

لم تستمر تلك المعركة ذاتها ، غير ان سلسلة من المعارك
تعاقبت لا يفصل بين الواحدة والاخرى الا أقصر الفترات .
وفي أثناء ذلك تغيرت موضوعات الخلاف ، وتبدلت جوانب
النزاع ، بحيث ان الكثيرين ممن كانوا في صفوف اليسار سابقاً وجدوا
أنفسهم ثمة في صفوف اليمين . ثم إن خطوط المعركة امتدت امتداداً
أصبح من المستحيل معه على المرء أن يميز بوضوح بين الجبهة
الادبية والجبهة السياسية . فهما يقل المرء في فترتنا هذه ، فانه
لن يدعي انها راكدة . واحدى النتائج لهذا كله هي ان كل ما
هو « جديد ، طريف ، وغائي » أصبح اليوم أشد اطمئناناً
الى انه يلقي آذاناً صاغية مما كان عليه قبل ثلاث عشرة سنة خلت .
غير ان ثمة نتيجة اخرى لا نحسد أنفسنا عليها ، هي ان مرارة
المعركة المتزايدة ، واتساع قضايا النزاع وعمقها ، وضعا عراقيل
كبيرة في طريق التقييم الموضوعي الرصين للنتاج الادبي الراهن ،
سواء أكان جديداً ، طريفاً ، جوهرياً ، ام لم يكن .

لقد اشتدت نبرة النقاش السياسي حدة ومرارة في السنوات
الاخيرة . فأخذ الجدل يشتد عاطفة ويقل منطقاً ، وجعل

المتطرفون في كلا الجانبين يفقدون الايمان في كفاءة العقل نفسه .
فما عاد المرء يحاول اقناع معارضه : انما هو يريد كبتة او سجنه
او اعدامه . هذه هي فلسفة الحكام الدكتاتوريين . ويشاطرهم
لماها على نطاق أضيق حكام آخرون لم يوطدوا أركان سلطتهم
بعسد ، وقد تركت هذه الفلسفة أثرها أيضاً في نبرة النقاش
السياسي في الدول الديمقراطية الكبيرة . وانتشرت عدواها الى
ميدان الأدب ، حيث بدت في شكل نظرية تقول ان الحكم
الموضوعي على العمل الادبي أمر مستحيل : فما هناك إلا أحكام
بروليتارية ، او بورجوازية ، او فاشية . وأصبح الأدباء موضعاً
للمدح او القدح تبعاً لعقائدهم وميولهم السياسية او الاقتصادية .

لن يستطيع احد اقناعي بأن مثل هذا الموقف سليم أو باقٍ .
من الطبيعي ، ولا ريب ، ان نمتدح من كان معنا في أية قضية
ونذم من كان علينا . وبعض النقاد الذين يسمون أنفسهم ماركسيين
قد وضعوا مسوغات معقدة لمثل هذا النهج . غير ان الناقد الادبي
الذي يستخذي لهذا الاغراء ، مهما يكن الخير الذي يحسب انه
يحققه « لقضيته » ، انما يخون وظيفة الناقد الأدبي .

لقد ادرك أساطين النقد القدامى هذه الحقيقة ، وكان إدراكهم
لها بعض السبب في بلوغهم درجة العظمة في النقد . ومن الأمثلة
المتعة جداً على ذلك ، ولیم هازلت . ما اقل الأدباء الذين فاقوه
عنفاً وصلابة في الآراء السياسية ! لقد كان مدافعاً عن الثورة
الفرنسية لا بكل ولا يخبو له لبيب ، بل إن حدته العنيدة في

يعقوبيته Jacobinism أدت به الى الشجار المستمر مع أكثر
اصدقائه . إلا ان هذه الخلافات في الرأي ، بل والعداوات الشخصية
الضارية ، نادراً ما أخلت بأحكامه الادبية . وخير مثال على سلامة فكره
ونفاذ بصيرته بهذا الصدد أبحاثه العديدة عن ادمند بيرك . لقد
هاجم بيرك الثورة الفرنسية بكل ما لديه من بلاغة وحرارة ،
بينما كانت هذه الثورة هازلت احدى معالم التاريخ الكبرى في
الكفاح الأبدي من أجل حرية الانسان . ومع ذلك فان هازلت
لم يكتب قط عن بيرك إلا بلغة المدح السخي . ففي مقال عنه
كتبه عام ١٨٠٧ ، يقول لنا هازلت إن بيرك « يضيف الى كل
موضوع يتناوله عمقاً وغنى » ، وانه « كان أفصح أهل زمانه ،
وكانت حكمته تفوق فصاحته » . ثم أضاف : « لقد جعلت
مقياس العقل والصراحة لدى أي عضو من أعضاء الحزب المعارض
اعترافه ، بأن بيرك رجل عظيم » . ويبدو ان هازلت لم يلق إلا
واحداً او اثنين من المعارضين السياسيين ممن يعترفون بذلك ،
فكان يعزو احجامهم إلى احتدام العواطف الحزبية التي لا تتحمل
الصراحة الحقيقية ، أو الى « سوقية جوهرية في عادات تفكيرهم » .
ويبدو ان زملاء هازلت اساءوا فهم المديح الذي خطه . ففي
طبعة لاحقة لمقاله « شخصية المستر بيرك » ، أقحم الحاشية الايضاحية
التالية : « كتبت بحشي عن هذه الشخصية في نوبة من نوبات
الصراحة المسرفة ، يوم حسبت انني استطيع ان أنصف عدواً ،
دون ان أخون القضية » . لكن الحقيقة هي ان هازلت كان

دوماً عرضة لـ « نوبات الصراحة المسرفة » هذه ، وقتلنا عرف نوبة من أي نوع آخر . ففي مقاله « في مطالعة الكتب القديمة » يقول انه عندما صادف كتابات ادمند بيرك لأول مرة ، هتف لنفسه قائلاً : « هذه هي البلاغة عينها . هذا رجل يصب ذهنه على الورق » . « لقد كان اسلوب بيرك أبجل الأساليب الثرية ، وأقواها ، وأبهرها ، وأجراها » . « لقد كان اسلوباً لعوباً ذا شعب كالبرق ، نضناً كالافعوان » . وهنا خطأ هازلت هذه الجمل التي بوسعنا ان نجعلها نصاً تفسره هذه المحاضرة : « لم تهمني عقائده في شيء . فقد كنت آنئذ ، وما زلت ، حصيماً لإزاء عدواها . بيد انني كنت معجباً بالمؤلف ، فاعتبرني الجانب المعارض له نصيراً تعوزه الصلابة ، وان كنت أقول لنفسي إن الفرضية المجردة شيء ، وجسن الانتقال وبراعة التشبيه شيء آخر . وقلت ايضاً انه قد يكون مخطئاً في الموضوع الأساسي في جدله ، ومع ذلك ينطق بخمسين حقيقة ليلعب كاذبة » .

لننظر الى بعض منطويات هذا الموقف ، ونأمل مدى ما يمكننا تطبيقه منها على الخلافات الادبية في يومنا هذا . من الشعارات التي يحب ترديدها النقاد الماركسيون شعار يقول « الفن سلاح » . لا حاجة بنا الى السؤال ، في هذه اللحظة ، كيف يصدق هذا القول والى اي حد . ولكنني أود أن أشير إلى أننا ، حتى لو اعتبرنا الفن سلاحاً ، وحتى لو سلمنا بأن علينا

جميعاً اذ نشهر هذا السلاح ان ننحاز كلياً الى جانب من جانبيين ،
 نستطيع رغم ذلك ان نحكم عليها حكماً موضوعياً . فالمدافع
 الرشاشة اسلحة ولا ريب ، ونحن نؤثر ان نراها جميعاً في جانبنا ،
 غير ان ما يؤثره المرء العاقل لا علاقة له بملاحظات الواقعية . لقد
 كان بوسع المعلقين العسكريين اِبان الحرب العالمية أن يعينوا
 موضوعياً اذا كان للامان بنادق ومدافع وطائرات وغارات أفضل
 او اسوأ مما لديهم هم ، او اذا كان استعمالهم لها اكثر فعالية أو
 أقل . واذا كانت الموضوعية ممكنة في حرب من النار والرصاص ،
 فأحرى بها ان تكون ممكنة في حرب من المقالات والكتب .
 خليف بالنقاد الشيوعي مثلاً أن يستطيع بحث الكاتب البورجوازي
 او الفاشي بذلك الانفصال الذهني الرزين الذي تقدر به هيئة
 اركان الحرب مقدرة القيادة لدى العدو . فالحروب لا يكسبها
 أحد بأن يحكم على قادة العدو كلهم بانهم حقى وانذال .
 هنا اذن شكل من اشكال موضوعية النقد على النقاد أن
 يعترفوا بالحاجة اليه ، مهما غلت بهم حرارة وعيهم الطبقي .
 يجب علينا أن نقدر تقديراً صائباً مهارة خصومنا ومقدرتهم .
 وهذا التقدير الصائب من مهام النقد الادبي الاولى . فالسؤال
 المهم لمثل هذا النقد ليس : في أي جانب هو الاديب ، بل : ما
 مدى مقدرته في خدمة ذلك الجانب . وليس المهم في مسيل
 تقديره ان نتأمل النتيجة التعميمية الموجزة التي يدركها ، بل المهم
 تأمل السياق الذهني الذي به يدركها . ليس المهم ما يتشبت به من

رأي ، بل قوة الاقناع التي يديها في عرض ذلك الرأي . في جانبي كل جدل كبير عقول بلايدة - عقول لا تفكر الا بالكليشيات والمكررات ، عقول لا تستطيع إلا ، كالبيغاء ، زرداد العبارات التي ابتدعها القادة . غير ان هناك ايضاً ، على كلا الجانبين من كل جدل كبير عقولاً ألمعية : هذه هي العقول التي تنشئ وتنمي الحجج الجديدة وتعبّر عنها بأشد القوة . ومهمة النقد الادبي الرئيسية في وضع كهذا ليست أن يقال إن الجانب (أ) محق والجانب (ب) مخطيء ، بل أن يميز الكتاب الاصيلون ، مهما كان الجانب الذي انحازوا اليه ، عن الكتاب الفارغين .

بجمل القول اذن : إن للنقاد الادبي ، كناقذ ، وظيفة تناقضية هي أن يفصل ما استطاع بين نفسه وبين المزايا الفعلية التي يراها في خلافات عصره . فعليه حين يقيم صفات الادباء واحداً واحداً ويقارن بينها ، أن يحكم لا على الخلاف بل على المختلفين . ولعله يضطر احياناً إلى أن يقول ، لنفسه على الاقل : « ان ما يكتبه (أ) سليم ممتاز ، وانا متفق معه كل الاتفاق ، غير أن لا بد لي من الاضافة أن ما يكتبه سينسى بعد عشر سنوات ولا يذكره أحد » . وحياناً أخرى قد يقول : « هذا الرجل (ب) مخطيء واهم . واصراره على منطقه المعكوس احياناً يفضيني . ولكنني لا استطيع ان انكر ان لما يقوله صفة تجعلني أخشى أن اقواله بعد قرن من الزمن سوف يستشهد بها الكتاب » . لا أحسب أن هناك كثيرين ممن هم اشد خطلاً من الدكتور جونسون ، اذا اعتمدنا

مقاييسنا السائدة اليوم ، غير ان اقواله المركزة ما زالت حية على
الأفواه لأن فيها هذه الصفة . وفي الفلسفة ، ما زال الناس على
خلاف ، كما كانوا فيما مضى ، حول ما اذا كان بيركلي أو كانت ،
او هيكل ، مصيباً ام مخطئاً . غير ان الصواب أو الخطأ ليس
هو المهم : انما المهم هو العقل الأصيل الجبار .

وهذا يفضي بنا الى مسألة أخرى . فقي قولنا « انه مصيب »
لإيهام . ذلك لان الحقيقة انواع ، وحقيقة الأدب ليست بالضرورة
هي الحقيقة العلمية . وذلك ندركه حالما نأخذ الرواية لنبحث ما فيها
من فروق بين الواقعية والرومانسية ، والطبيعية والفيتنزة Fantasy .
« رحلات غيلفر » مثلاً كتاب صادق ، ولكن ليس من
الصدق في شيء ان هناك اقزاماً طول الواحد منهم ست بوصات ،
او عمالقة طولهم سبعون قدماً ، او أقواماً من الخيل . وحقيقة
« أليس في بلاد العجائب » هي غير حقيقة في « الشارع الرئيسي » .
Main Street . والحقيقة الشعرية ليست الحقيقة الثرية فالابتعاد
عن الواقع ، وان لم يكن مقصوداً لخلق أثر معين ، يجب ان يوزن
بمعايير مختلفة وفق المكان الذي يوجد فيه . والاعتراف بهذه القاعدة
قديم قدم أرسطو . فهو يقول ، اذا وجدنا خطأ في الشعر ،
فن الواجب علينا ان نتساءل ان كان ذلك امراً يتصل اتصالاً
مباشراً او عرضياً بالفن الشعري . فشلاً ، يقول أرسطو ، ان
الفنان اقل خطأ عندما يجهل ان الظبي لا قرون له ، منه عندما

• رواية للكاتب الامريكي سنكلير لويس . (المترجم)

يرسم صورة لا تشبه الظبي . والكلام عن « كورتيز » ورجاله واقفين صامتين على قفة في « دارين » . قد يكون خطأ تاريخياً ، ولكنه شعر رائع .

وحصيلة هذا كله هي أننا لا نستطيع أن نطبق مقاييس الواقع او مقاييس الرأي المألوفة ، على نحو فج أو مباشر ، في الحكم على الأدب . إن علينا ان نذكر ان عناصر الادب من التعدد والتعقيد ، على حد قول ليتون سترانشي ، بحيث لا يحق لنا ان نسفه أديساً بمجرد تعداد أخطائه ، لأنه قد يتمتع بمزايا تعوض عن كل ذلك . فإذا صح هذا ، وبقيني انه صحيح ، فن الاسخف اذن أن نرفض كاتباً ما ؛ او نعظمه ، لمجرد أنه يؤمن او لا يؤمن بهذه العقيدة او تلك .

أخشى ان أكثر النقاد الماركسيين يختلفون معي في هذا . ولعلمهم يقولون : قد يكون الأمر كذلك لو كانت العقيدة ثابته الخطورة ، في حين ان مسألة الصراع الطبقي مسألة مركزية لها الخطورة الاولى . وعلى الكاتب ان ينحاز إما الى البروليتارية او الى البورجوازية ، إما الى قوى النور او الى قوى الظلام . ففي الحالة الاولى ، لا بد ان تكون نتيجة عمله خيرة ، وفي الحالة الثانية ، شريرة . ولعلمهم يضيفون الى ذلك قولهم كلما كان الكاتب البورجوازي او الرأسمالي أقدر ، كان الأذى من

• من احدى سونئات كيتس المشهورة ، بعنوان On First Looking into Chapman's Homer (المترجم) .

عندما نتفحص هذا المنطق ، يتبين لنا بما يثير الاستغراب أنه في الواقع منطق مألوف قديم . فالصراع الطبقي ليس اول مسألة مزعومة الخطورة تفرق البشر شيعاً . ففي كل فترة من فترات التاريخ قضية ما زعم انصارها أنها القضية الاولى ، وقضية كل فترة تاريخية تخالف غيرها . لقد هوجم الكتاب لقرون طويلة لعدم اعتناقهم هذا الدين او ذاك ، او هذه العقيدة اللاهوتية او تلك ، او لعدم انضمامهم الى هذا الحزب السياسي او ذاك ، او لعدم وقوفهم الموقف الصحيح من الامور الجنسية . كان دأب النقاد في العهد الفكتوري ، وفي العقد الثالث من هذا القرن . ان يحكموا على الروايات بموجب مقاييس يسمونها اخلاقية ، وهي نشر عادة الى الأخلاقية الجنسية . وقد شجب الفكتوريون اسلافهم ، من رابليه الى بوكاتشو وويتشرلي وكنغريف ، لافتاتهم حدود الحشمة ، وسخطوا على فولتير وسويفت وامثالها لنظرتهم الكلية . اما نقادنا فقد هاجموا الفكتوريين لحشمتهم الكاذبة وتطهرهم ، كما هزئوا منهم لأنهم كانوا عاطفيين بدلا من ان يكونوا كلييين . ونقادنا الشيوعيون الجدد يهاجمون الادباء المعاصرين لان من طبعهم « الكلية العقيمة » بدلا من الايمان بالكفاح . ثمة طريقتان لمعالجة النقد الماركسي . قد يبدأ المرء بالتساؤل عن مقدماته ومقوماته . أصبح ان هناك صراعاً طبقياً حتمياً ؟ أصبح ان الطبقات الاجتماعية والاقتصادية تقسم أساماً الى قسمين

فقط ؟ أصحيح أن هذا التقسيم الاجتماعي أهم من أي تقسيم آخر ؟
من حقنا ولا ريب ، حتى قبل البدء بتمحيصنا ، أن نخامرنا
الشك . فلو أن الوقائع الموضوعية تنسجم هذا الانسجام الدقيق
مع متطلبات الدراما ، لكان ذلك موضع عجب ودهشة . لقد
ادرك كتاب المسرحيات منذ القدم ان جماهيرهم يريد رؤية الصراع
بين قوتين عظيمتين متناوئتين . اما اذا كانت القوى المتصارعة ثلاثاً
او اربعاً او خمساً او عشرين ، فان الجمهور ينشوش ويعجز عن
التتبع والتركيز . وحين يتوزع انتباهه ، تتوزع عواطفه . فللاقتصاد
بالانتباه والعاطفة ، لا بد من الاقتصار على قوتين متصارعتين
فحسب ، وجعل الجمهور يتمنى رؤية انتصار احدهما وسحق
الآخرى . إن نظرية الصراع الطبقي ، تتفق — بقدرة قادر —
وقانون المسرح هذا . ومن الحميد ايضاً أن تتفق ايضاً ومتطلبات منطق
هيجل . وهذا الاتفاق الثاني ليس بالعجيب ، لأن منطق هيجل ،
الذي كان له في ماركس اثر عميق جداً ، ابتدعه هيجل لينسجم
مع قواعد الجاذبية المسرحية . ومنه اكتسب ماركس عادة البحث
في العالم الواقعي عن مجسّدات للانصاف المنطقية ذات حدود بارزة ،
بضاد الواحد منها الآخر بوضوح .

وهكذا زى في الدراما الماركسية عالماً يتألف جوهرياً من
طبقتين تصارع احدهما الاخرى صراع الموت : الرأسماليون
واجراؤهم من ناحية ، والبروليتارية الزاحفة من ناحية أخرى .
غير اننا عندما ننظر الى العالم دون ان نحمل انفسنا هذه النظرية
الصلبة ، نجد أن الخط الفاصل بين الطبقات الاقتصادية ، وبخاصة

في امريكا ، خط مبهم ومتنقل . فنجد مثلاً ان مدير احدى شركات الفولاذ الكبرى ، يعمل براتب ولا أسهم له في الشركة ، او ان له فيها أقل من القليل ، وهو بالفعل احد مستخدميها ، بينما نجد ان صاحب « بسطة » للفواكه يعمل معه معاون واحد ، هو بالفعل رأسمالي ورب عمل . والاهم من ذلك ، هو اننا نرى في الولايات المتحدة ، رغم الفروق المريعة في الثروة بين اقصى الطرفين ، أن الطبقات ذات الدخل تتدرج بحيث تتصل الواحدة بالآخرى دونما خط ظاهر . والمكتب الوطني للبحث الاقتصادي ، وهو مؤسسة إحصائية رفيعة المكانة ، قد قسم المواطنين مؤخراً لا الى طبقتي دخل اثنتين ، بل الى اثنتين وسبعين طبقة مختلفة .

لن يتسع المكان هنا لتمحيص مفصل لفرضيات الشيوعية ، ولسنا بحاجة ، لحسن الحظ ، الى تمحيص كهذا .

ولنوافق ، عوضاً عن ذلك ، على بعض مسلمات النقد الادبي الماركسي للحظة او لحظتين . لنسلم بان هناك جوهرياً طبقتين اقتصاديتين وحسب ، وان الخط الفاصل بينهما خط حقيقي بارز ، وان انتماءنا الى اي من هاتين الطبقتين يؤثر في وجهة نظرنا كلها . وان نعجز عن الاعتقاد بأن آراءنا ليست الا تبريرات ذهنية لوضعنا الطبقي ، فلا بأس في ان نسلم بأن هناك كثيراً من الصدق في الادعاء القائل بأن وضعنا الطبقي له أثره في آرائنا كلنا تقريباً في مختلف الاشكال الدقيقة اللاواعية — وحياناً في اشكال ظاهرة واعية.

فالسؤال الذي يتحتم علينا ان نجيب عليه حينئذ هو هذا :
 أيستحيل على الكاتب غير العادي أن يتخطى هذه الحدود ؟
 أيستحيل عليه ، بعد ان يدرك هذا التحيز ، ان يدفعه عن نفسه
 كما يدفع عن نفسه أشكالا أخرى من التحيز ؟ فالحدود والتحيزات
 التي تفعل فعلها في الذهن البشري عديدة لا تحصى . هناك الحدود
 التي تفرضها على المرء لغته وجنسيته . ما الذي بوسع توماس
 مان وسبنغلر ، وبروست وجيد ، وباريتو ، وكنوت هامسن ،
 ودوستوفسكي ، وتولستوي ، ان يقولوه مما قد يهم الامريكيين
 معرفته ، وهم على هذا الاختلاف في التجربة ؟ ومع ذلك ، فان
 لديهم فيما يبدو الكثير الذي يقولونه لنا . بل إن بعض الامريكيين
 يشعرون أنهم يحدون في هؤلاء الاجانب من المادة القيمة أضعاف
 ما يحدونه في كتابنا نحن . وقد قال أناطول فرانس مرة انه
 بأسف لعجزنا عن ان نكون رجالا كثيرسياس وعن ان نذكر اننا
 كنا نساء ، لاننا مسجونون في شخصيتنا كما لو كنا في سجن
 دائم . غير ان كتاباته ، وكتابات مثبات الادباء الآخرين عبر
 العصور ، من شيكسبير الى فلوير وهاردي ودرايزر ، تثبت
 العكس . فالكاتب العظيم ، يستطيع بقوة خياله تصوير نفس
 المرأة تصويراً أتم وأصدق - وحتى النساء يعترفن بذلك - مما
 تستطيعه الاغلبية الساحقة من أديبات النساء . والمرأة الروائية
 العظيمة بوسعها ان تجربنا عما يدور في خلد الرجل اكثر مما يستطيع
 معظم الرجال .

ولنأخذ مثلاً آخر فقط : هناك حدود تفرضها على الكاتب الفترة التاريخية التي يعيشها . فان تكن هناك حدود يستحيل تخطيها ، فهي هذه . فأني لكارل ماركس ، المتوفى منذ خمسين سنة ، والذي لم يعرف شيئاً عن التغيرات الاجتماعية والسياسية والعلمية والتقنية الهائلة التي طرأت في نصف القرن هذا - أني لماركس ان يقول لنا شيئاً ما زالت له قيمته ؟ كيف تسنى لشيكسبير ومونتيني ، وهما طي التراب لقرون ثلاثة او أكثر ، ان يكتبوا كلمات ما زلنا نعشقها لما فيها من جمال وحكمة ، بل ما زلنا نفاجأ بها أحياناً فجاءة اللذة والعجب ؟ وهل كان هناك أسخف ممن يفترض ان أرسطو وافلاطون وهوميروس ، الذين لم يدروا بشيء من المعرفة والتجربة اللتين اخترنهما الانسان عبر مئة جيل منذ ان رحلوا عن الدنيا ، هل كان هناك أسخف ممن يفترض انهم سيكتبون كتباً ما زالت نمتّعنا أعظم المتعة ، وتشعرنا بأننا نرى ومضات من الحكمة الخارقة لأول مرة ؟ غير ان هذه المعجزة قد تحققت .

بإيجاز إذن ، نقول إن الكاتب العبقري ، بمواهبه الخيالية الفائقة ، يستطيع أن يجعل نفسه عالمياً ، ويطفر فوق الحواجز التي تبدو كأن من المستحيل تخطيها . حواجز العرق ، والجنس ، والزمن . ورغم هذا كله ، فاننا نرى مدرسة جديدة من مدارس النقد تقول ما معناه ان الكاتب لا يستطيع أن يتخطى حواجز طبقته ! وهذا الادعاء أمر عجيب وغريب . فبينما يستحيل على

الاديب ان يغير ، بالمعنى الحرفي او المادي ، عرقه او جنسه او
فترته التاريخية ، فان الشيء الوحيد الذي يستطيع تغييره ، وكثيراً
ما يغيره ، هو وضعه الاقتصادي . بوسعه أن يجرب الفقر ،
ويجرب كذلك « سعة العيش » ، لا خيالات ، بل واقعاً .
والحواجز الطبقيّة الاقتصادية من الابهام بمكان جعل حتى الماركسيين
يلقون المصاعب في تقرير الجانب الذي ستضطلع فيه بعض الفئات
الكبيرة عند « الصراع القادم من أجل السلطة » ، أو تحديد
« الايديولوجية » التي تسيطر عليها .

إذن ، أرانا مضطرين الى الاستنتاج بأن الكاتب العظيم ،
بالمعنى الوظيفي ، لا يشق عليه تخطي الحواجز الطبقيّة أكثر مما
يشق عليه تخطي حواجز العرق والجنس والزمن . كما يحق لنا ان
نستنتج ان كبار الكتاب المنتمين الى الطبقة العليا او الوسطى في الماضي ،
بل وفي الحاضر ، لديهم ما يقولونه للبروليتاري الذي بقدر ما
لديهم للبورجوازي الذكي . قد نعرف بأن ما ألفه هؤلاء الكتاب
لا يخلو أحياناً من تحيز طبقي . ومن واجبات الناقد ، اذا رأى
ذلك ، ان يعين طبيعة هذا التحيز ومداه . وما أسداه الأدباء
الماركسيون الى النقد هو شحذ بصرنا بهذا الصدد . ولكن ليس من
واجبات الناقد ان يعلن مسبقاً ان هذا التحيز الطبقي يؤثر بالضرورة
في كل ما يكتبه اديب الطبقة الوسطى ويقضي على قيمته ؛ او ان يشير
الى هذا التحيز باستثناء كل صفة اخرى ؛ او أن يجعل منه
الموضوع الأكبر لنقده كله . ان نقداً كهذا انما يعتمد على

الخطأ الفلسفي القديم المعروف بـ « أرغومنت أد هومينم »
argumentum ad hominem ، وهو محاولة تسفيه حجة ما أو
موقف ما ، بالقدح في الشخص الذي يعبر عن تلك الحجة أو
ذلك الموقف ، فيبدو كأن العكس قد ثبت . وفضلاً عن ذلك ،
لا ريب ان نقداً كهذا تفوته القيم التي يزخر بها الأدب ، والتي
هي في منتهى الدقة والغنى . ولا بد له من أن ينتهي الى
الرتابة والإملال .

هنا علي ان اعترف ان بعض ما بحثته من آراء هو على شيء من
النطرف . فهذه الآراء لا يؤمن بها جميع النقاد الذين يدعون
أنفسهم ماركسيين . ذلك ان أذكى الماركسيين قد تنبهوا ، ببالغ
من القلق ، الى الاحكام السخيفة الضيقة التي لا بد من أن يؤدي
بهم اليها هذا الضرب من التعليل . فجهدوا في انقاذ انفسهم من
ورطتهم بأن أتوا بتمييز جديد . فشطروا الأدب ، في الواقع ،
الى شطرين متضاربين ، كما شطروا المجتمع الى طبقتين متضابتين .
ويكاد يكون بوسعنا ان نسمي هذا بالتقسيم الرسمي . فالقرار الذي
اتخذته مثلاً المكتب السياسي للحزب الشيوعي في الاتحاد السوفيتي
عام ١٩٢٤ بشأن الأدب ، يبدأ باعلان أن « المجتمع الطبقي لا
يوجد فيه فن حيادي ولا يمكن أن يوجد » . غير انه يقسم
الآثار الادبية بعد ذلك الى « المحتوى الاجتماعي السياسي »
من ناحية ، و « الشكل والاملوب » من ناحية اخرى . فيقول أما
من حيث كل ما يتعلق « بالمحتوى » ، فعلى الحزب ان يتخذ موقفاً

اكيداً صارماً . أما من حيث « الشكل والاسلوب » ، فانه قد يأذن بحرية كثيرة . وبعض النقاد الماركسيين الامريكيين يتبع مثل هذا التقسيم عندما يميز بين « المغزى الاجتماعي » أو « الافكار » التي يتضمنها العمل الادبي ، وبين « صنعته » . ويختل الي ان شيئاً من هذا القيل يدور في ذهن الماركسي الانجليزي جون سترانشي في كتابه الذي لا يحلو من تشويش « الادب والمادية الديالكتيكية » . فبعد ان يطري غرانفيل هكس ، مثلاً ، بقوله انه « ابرز نقاد الأدب الماركسيين في امريكا » يعود فيقول إن هكس « يكاد لا يعير فضائل الكتاب من حيث هم كتاب عناية كافية » .

إن محاولة شطر الادب إلى « أفكاره » أو « مغزاه الاجتماعي » من ناحية ، و « شكله واسلوبه » أو « صنعته » من ناحية اخرى هي في نظري أمر مغلوط . ان الادب لن يستسلم الى مثل هذا الشطر العنيف . فالاسلوب والشكل ليسا صفتين منفصلتين نكسو بهما « المحتوى » كما يكسى الجسم بمطر : إن ما يقررهما هو المحتوى . فالأثر الأدبي كل عضوي ؟ صحيح ان الناقد ، لتيسير البحث ، قد يتناول « الصنعة » أو « المغزى الاجتماعي » كأن كليهما موجود على انفصال - ولكن عليه ان يتذكر انهما لا يوجدان على انفصال ابداً . وأهم من ذلك ، علينا ان نتذكر دائماً ، بصدد هذه النقطة ، اننا بعد البحث في « المحتوى السياسي الاجتماعي » الكائن في العمل الأدبي من ناحية ، « وصنعته » من

ناحية اخرى ، ربما غفلنا عن الخطورة الرئيسية في ذلك العمل -
إلا اذا كنا بالطبع قد مطمئنا احد هذين المصطلحين الى حد
يتخطى معناه المشروع .

ولتر ما الذي يحدث ان نحن طبقنا هذه المقاييس على
« هاملت » مثلاً . اخشى ان الناقد الماركسي ، من حيث المحتوى
السياسي الاجتماعي لن يعطي هذه المسرحية إلا درجة دنيا . فهي
تبدو خالية من المحتوى السياسي الاجتماعي بمعناه المألوف . انها لا
تستهدف إصلاحاً . ولا تنطوي على ضرورة التغيير في النظم
السياسية الاجتماعية . إنها تسلم بالنظام الملكي وبالعلاقات الطبقية
والسنة الاخلاقية السائدة إبان عصر شيكسبير .

ولكن الناقد الماركسي المراهف يقول : ان قيمة « هاملت »
في « صنعتها » ، في « اسلوبها وشكلها » . وهذا صحيح .
فبعض قيمتها كامن ولا ريب في هذه الصفات . فلو أخذنا مثلاً
واحداً فقط : كيف يدرج شيكسبير بنا الى المشهد الذي يرى
فيه هاملت لأول مرة طيف أبيه ، لرأينا براعته ولباقة الفيتين .
ولكن لو اعتمدت شهرة « هاملت » على « صنعتها » دون
غيرها ، لما كانت أسمى مكانة من مئات المسرحيات الاخرى .
لأنها مليئة بما نعتبره اليوم اوجه ضعف فني . إنها مسرحية شتية
الانتشار عبر فصول خمسة وعشرين مشهداً ، ومشحونة بالصدف
والحوادث البعيدة الاحتمال . اي كاتب من كتاب الدرجة الثانية
اليوم قد يأثينا بمسرحية أدق صنفاً وأشد تماسكاً .

اين اذن تكمن عظمة «هامات» ؟ لنا هنا ، ان شئنا ، ان تأتي
 بمقاييس أخرى - لنا أن نتحدث عن « تصوير الشخصية » ،
 وتصور الشخصية ليس « بالمحتوى السياسي الاجتماعي » ، كما انه
 اوسع وأشمل من « الشكل والاسلوب » . قد نتحدث عن
 الصور الشعرية الرائعة ، مما قد يعد « اسلوباً » ، ولكنها
 تنطوي على أكثر من ذلك بكثير . قد نتحدث عن
 الحقيقة او الحكمة التي تكشف عنها المناجاة المشهورة ، أو نصائح
 بولونيوس لابنه . ولكن مهما يكن تحليلنا المفصل ، فلن نرى
 عيصاً عن القول في النهاية ، بأن الذي يجعل من « هامات »
 مسرحية عظيمة هو ما اتصف به عقل مبدعها من مزية واتساع
 مدى وروعة نسج .

وهذا ، آخر المطاف ، هو المهم في الأدب - اعني مزية عقل
 المؤلف ، ونبله لا براعته الفنية المجردة . ولا مشاعره السياسية
 أو الاجتماعية . ونحن لو حكمنا على المؤلفين بموجب موافقتنا او
 مخالفتنا لعقائدهم الاساسية ، لكانت النتيجة ضرباً غريباً جداً من
 النقد . ولكن اذا اعترفنا بذلك ، والماركسيون الاذكي من غيرهم
 يعترفون بذلك مثلنا ، بطلت الضرورة الى التوكؤ على مقياس
 ضيق كمقياس « الصنعة » . ويصبح في مقدورنا الاستزادة من
 ادراك الحكمة في نقد ولیم هازلت لأدمند بيرك ، حين قال : « كل
 من يعتقد أن بيرك كان مخطئاً في استنتاجه ، فلا بد أن يعتقد
 أنه كان يفتقر الى الحكم السليم .. ولكن اذا رأيته في بلوغه خطأ

واحداً يكتشف مائة حقيقة وحقيقة ، فأنني اعتبر نفسي مديناً له مائة مرة أكثر مما لو وقع اتفاقاً على ما اعدده الجانب الصحيح من القضية ، فتورط في مائة سخافة وسخافة وهو يحاول توضيح نقطته .

لقد بحثنا حتى الآن واجب الناقد في الوضع الراهن . فإذا نقول عن واجب الاديب الخلاق المبدع ؟ فإذا افترضنا فيه الغائية ، فهل نطلب اليه ان يكتب الشعر والروايات والمسرحيات التي تستهدف الدعاية ؟ أيتحتم عليه أن يخوض الى القلب من المعركة ، أم أن يقف « فوق الصراع » ؟

ليس من السهل الجواب على هذه الاسئلة . فهناك اولاً صعوبة تحديد ما هي « الدعاية » بالضبط . إذ الفنون كلها في بعض المعاني ، ذات « دعوة » ، لأنها تعكس رؤية ما للعالم وتنشرها بين الناس . فقد قيل إن الدعاية قد لا تكون واعية ، ولعلها تعبر عن نفسها عن طريق الرضا اللاواعي بالقيم والنظم القائمة التي تؤخذ أخذاً مسلماً به . وعلى هذه القاعدة ، يصر الماركسيون أن « الفن البورجوازي » كله انما هو دعاية للرأسمالية .

لئن يكن في هذا الزعم شيء من الصديق ، فانه من المهم ، فيما يبدو اليّ ، أن نقرر اذا كانت الدعاية واعية أو لا واعية . غير أن هذا القول لا يحل المشكلة ، لانه يصعب أحياناً أن نقول الى اي مدى تكون الدعاية واعية . أفضل الطرق في معالجة هذا السؤال هو التأمل اولاً في الدعاية بمعناها الدقيق ، ثم في امثلة من

الادب يصعب تصنيفها في هذا الشأن ، وأخيراً في الادب الذي لا يمكننا ان نسميه الا بـ"مط" معنى الكلمة أشد المط .

يمكن تعريف الفن المشمول كله بالدعاية مبدئياً بأنه الفن الذي لا يعتبره خالفه غاية كافية في ذاتها ، بل يعتبره وسيلة لبلوغ غاية أبعد بعدها أكثر أهمية . فهو يستهدف عادة اصلاحاً ما ، سياسياً أو اجتماعياً : كإلغاء عقوبة الاعدام أو تشريع الحيوانات الحية ، أو إعادة النظر في قوانين الطلاق أو العرف الجنسي ، او الحاجة الى العمل الثوري . وعلى هذا فان « كوخ العم توم » رواية قائمة على الدعاية دون شك ، وكذلك قل عن معظم روايات ابتون سنكلير ومسرحيات إلمار رايس المتأخرة .

ثم ندخل منطقة لا نستئين فيها وجه الامر في سر . فكلما اشتد الاصلاح المنطوي تعميماً وزاد ابهامه وقلّ تحديده ، ازداد عدم اليقين من طبيعة العمل الادبي الذي يستهدف الدعاية . ومحض كون العمل الذي نتفحصه جيداً او رديئاً لا يسعفنا دائماً في تقرير حظه من الدعاية . فروايات هوراشيو ألجر تبدو دعاوية ، لأنها تتضمن بجلاء أهمية فضائل الطموح ، والجرأة ، والعمل الشاق ، والتوفير ، لكل من يبغي النجاح المادي في الحياة . ولكن ، حتى هنا ، لا نستطيع الا التساؤل . ان ألجر لم يكن قط يحث على النجاح المادي ، بالمعنى المألوف . فتلك قيمة سلم بها وافترض ان قراءه يسلمون بها ايضاً . ثم قد نسأل ايضاً هل كان يحث على اتخاذ هذه الوسائل في سبيل النجاح المادي عن قصد ، أم انه كان

يستخدم هذه القيم التي افترض ايمان قرائه بها ، لكي يضمن لأبطاله العطف كله ، ولانذاله البغض كله ، لاعتقاده بضرورة ذلك في خلق المتعة والتوتر ؟

ان معظم مسرحيات برناردشو مؤسسة على الدعاية ، وكذلك الكثير من مسرحيات ابسن ؛ فهذه المسرحيات : « اركان المجتمع » ، و « بيت الدمية » و « عدو الشعب » و « البطلة البرية » لإبسن كلها تتضمن فلسفة اجتماعية معينة ، وضرورة تجديد ما في المجتمع . ولكننا هنا قد جعلنا ندنو من آثار أدبية تشتد الصعوبة في تصنيفها . وهذا الميدان الذي يشتد فيه عدم اليقين ميدان فسيح جداً . إنه يشمل العديد من روايات ديكنز ، اذ كانت من العوامل التي ساعدت على اصلاح السجون وتغيير قوانين المديونين . ويشمل رواية هوغو « البؤساء » ، التي اثرت في موقف الفرنسيين من المجرمين . ومن الآثار التي نكاد نجزم بغرضها الدعاوي روايات ومسرحيات دوماس الابن ، التي تحث على واجبات اخلاقية مثل ان يوجب على من يغوي امرأة بأن يتزوج منها ، أو يدعو الى حق الزوج في تنفيذ القانون بيده وقتل الزوجة التي خانته ودنس عرضة . ليس لزاماً على الدعاية في رواية ما ان تتلبس شكل الحث الصارم على اتخاذ موقف معين : فقد تتمثل بمجرد الهراء من الموقف المضاد . وعلى هذا فان « كانديد » لفولتير قصة « تدعو » للوقوف ضد فلسفة التفاؤل .

وأخيراً نبلغ تلك القطع الادبية التي تخلو من الدعاية بقدر ما

يمكننا ان نتصور الدعاية . انها تشمل عدداً من أعظم ما في اللغة ، وعدداً من أردأ ما فيها . أيستطيع أحد ، الا الناقد الطائش ، ان يقول إن في شعر جون كيتس اية دعاية ، او يقول انه وجد اكثر من ظل طفيف لها في مسرحيات شيكسبير ؟ لا شك ان شيكسبير يتكشف أحياناً عن موقف اجتماعي . فهو مثلاً يكاد لا يخفي احتقاره للرعاع . غير أن كتاباته على الأغلب تتم عن قبول ، او عدم اكتراث ، للقيم والنظم الاجتماعية السائدة في زمانه . وهو لا يبدي اي اهتمام بتغييرها . والقصة البوليسية العادية في يومنا هذا كذلك تخلو من كل دعاية .

ما الذي نستنتجه من هذا العرض السريع ؟ أظن أننا محقون في أن نستنتج أن التفريق الصريح الجلي بين الادب الدعاوي والادب غير الدعاوي أمر مستحيل . غير أن عجزنا عن وضع خط فارق بين الاثنين لا يعني أن التمييز بينهما أمر غير ذي شأن . في المنشور يستحيل على المرء أن يعين أين يصير الأزرق اخضر والأخضر أصفر ، غير أن هذا لا يعني أن لا فرق بين الأزرق والاصفر ، ومن العبث في هذا العرض ان نستمر في الجدل بأن كل عمل أدبي هو دعاوي ، سواء جاء بشكل قاطع أو بشكل غامض ، واعياً أو غير واع ، هجوماً أو سلباً ، لاننا حتى لو سلمنا بذلك لتوجب علينا حينئذ - لجعل النقاش واضحاً مفهوماً - أن نميز بين العمل الذي هو دعاوي قطعاً ووعياً وهجوماً ، وبين العمل الذي هو دعاوي غموضاً ودون وعي وسلباً . فلنوفر الوقت ولنقل إن الاول

دعاوي والثاني غير دعاوي .

فاذا ما قررنا هذا التمييز ، اذن ، فما الذي بوسعنا ان نقوله عن واجب الأديب ؟ هل عليه ان يكتب الدعاية أم أن يرفضها رفضا قاطعا ؟ أغلب الظن اننا نضطر الى القول ، بعد أن القينا نظرة عجل على هذا المضمار ، ان من الحماقة وضع قاعدة عامة لذلك ، كل ما نستطيع فعله هو أن نشير الى ما في هذا النهج أو ذاك من اخطار وامكانات . اما اخطار كتابة الدعاية فهي اكثر من ان تذكر . فالرواية أو المسرحية الدعاوية ، في أدنى مستوياتها ، آلية بعيدة عن الواقع بحيث لا تبلغ منا إقناعا او إثارة اهتمام : اذ هي تقوم على قسمة اعتسافية تجعل الخراف كلها في ناحية وتجعل المعزى كلها في الناحية الاخرى - والشخصيات اما بيضاء أو سوداء . وقريب من هذا ، خطر الوقوع في المعادلة المبثلة : في الفصلين الأولين نرى صورة اضطهاد الطبقة العاملة ، مثلا ، ثم نأتي في الفصل الثالث الى ثورة مظفرة ؛ أو اضراب ، أو انبثاق فجائي في وعي البروليتارية . حتى أقسدر الكتاب معرضون لان يخضعوا شخصياتهم لهذا الموضوع . وبدلاً من ان تكون الشخصيات ممتعة بذاتها ، مقنعة بحيويتها ، مدللة على انها مجموعة من اناس يتنفسون ويفعلون من تلقاء انفسهم ، فإنها تغدو دُمى جلية صنعت لتنسجم والعقدة وتثبت صحة المعادلة : والقارئ أو المشاهد يحس دائما بالكاتب وهو يسحب خيوط الدُمى ليحركها . إن مسرحيات برناردشو ، رغم براعتها

تعاني من هذا الضعف في معظمها .

يقول كينس في إحدى رسائله : « اني اكره الشعر الذي يفرض عليّ غرضاً ملهوساً » . وهذا القول الوجيز يعين القلب من صعوبة الدعاية في أي فن . إنها تفرض غرضاً عليك ، ومهمة الفنان هو ان يمنع هذا الغرض من ان يصبح ملهوساً . ولكي ينجح في مثل هذه المهمة لا بد له من مهارة فائقة . ولئن يكن من عدم الإنصاف ان نشجب الاعمال الدعاوية كلها بتعداد الامثلة التي لا تحصى على المؤلفات الرديئة القائمة على الدعاية ، فان هذه الامثلة يجب ان تظل نذيراً مخيفاً لكل طامع جديد . على الطامع ألا ينسى ابدأ ان بوسعه التذرع بالمقالة المباشرة للمطالبة العنيفة باصلاحاته المنشودة ، وان بإمكانه ان يتركها خارج حظيرة فنه . ومن الناحية الاخرى ، فان في تجنب الدعاية أخطاراً ايضاً ، ولا سيما في فترة انفجارية كفترتنا الراهنة . فللفنان كل الحق ، إن هو شاء ، ان يتجاهل فوران عصره الاجتماعي والسياسي ، بل إنه ، إذا كان فناناً عظيماً ، قد يزيد بذلك من إمكان خلوده عبر الأزمان . وهذا جوزيف ود كرتش يذكرنا ببلاغته المعهودة بأن « العالم ابدأ قد أعوزه الانصاف واليقين والطمأنينة ... أليس مما يؤسف له ان كان في الدنيا رجال يتضورون جوعاً ونساء يحتضرن ألماً في اللحظة التي كان فيها نيوتن يضع قوانين الحركة او غيرون يؤلف تاريخ انهيار روما ؟ إن مما يؤسف له ان هذين العبقريين فعلا ما فعلاه آنئذ : ولكن أليس خيراً الف مرة ان يكون ما

فعلاه قد تمّ من ألا يكون قد تمّ أبداً ؟ »

ليس هناك إلا قاعدة واحدة : على الكاتب ان يكتب عما
يهمه ، وعلى النحو الذي يؤثره . فالأدب الصالح هو الأدب
الذي يثير همّ اهتمام اخيه الانسان . ومعنى ذلك قد يكون : كل
ما يثير همّ الكاتب نفسه . قد يثير الأدب الدعاوي ذو الأفق
الضيق أناساً أكثر اليوم ، وأقل غداً . اما الأدب الذي يستهدف
أغراضاً أوسع وأعم ، من غير دعاية متعمدة ، ويدور حول
موضوعات قليلة الصلة بالاقتصاد والسياسة ، فقد يُهمَل اليوم
ولكنه قد يغدو مقروءاً على نطاق واسع في الجيل القادم .
ومهما يكن من أمر ، فان الأثر الأدبي لن ينقذه من غائلة الزمن
أو يجعله خليفاً بالقراءة ما فيه من عقائد ينشبت بها المؤلف ، بل
ما فيه من ميزة العمق وجودة النسيج اللتين يتسم بهما خيال المؤلف
وتفكيره .

(١٩٣٥)

الشعر كلغة بدائية

الشعر كلغة بدائية

جوى الكورافسوم

قال لي أحد أصدقائي إنه كان ذات يوم يسوق
سيارته في مشارف مدينة ممفيس . كانت الطريق
الجديدة في بعض الاماكن أشبه بمعبر مبني فوق
مجرى من الماء ، وعلى احد الجانبين عند القاعدة
جلس زنجي عجوز يصيد السمك . ولاعتقاد صديقي
ان الماء قريب جداً من أكوام القمامة وضوضاء
الطريق لمثل هذه التسلية ، فإنه اوقف سيارته
ليتحدث الى صياد السمك ، وجرى بينهما الحوار
التالي :

صباح الخير يا عم . أتصيد السمك ؟

اي والله ياريس .

وهل اصطدت سمكة حتى الآن ؟

لا يا سيدي ، بعد .

هل عضت سمكة على الطعم ؟

لا يا سيدي ، ما اظن .

هل وضعت سمكة فيها على الطعم ؟

لا والله ، ما اعتقد .

أنتظن أن في هذه الساقية المهجورة اي سمك ؟

لا والله ياريس ، ما أظن ان فيها اي سمك بالمرّة .

اذن لماذا تستمر في الصيد يا عم ؟

هذه الساقية ياريس هي المكان الذي اصطاد فيه

دائماً ، لان داري هي تلك الدار التي تراها على ذلك

المرتفع .

بوسعنا ان نستخلص من هذه الحكاية ضرورياً من المغزى ، ولعلمي

استخدمتها في السابق في فرصة أخرى ملائمة . أما المغزى الذي

استخلصه منها اليوم فهو أصدق معانيها جميعاً ، وله علاقة بالصلة

الروحية التي بين الصياد وبين ت . س . اليوت صاحب « الارض

الياب » . ان الطريق الجديدة العريضة ترمز الى العصرية . لقد

قتلت الطريق الجديدة السمك الذي كان في هذه الساقية ، غير

ان صاحبنا الشيخ استمر في صيده . والواقع ان صيد السمك

ليس فعلاً واحداً معيناً كالعلم ، بل هو فعالية غير محددة المعاني

كالفن. معنى الصيد هو ان تنال سمكاً وتحقق نتيجة ، كما يعني الشعر ان تستمر بكلام عقلائي وتقول شيئاً ما . ولكن الصيد يعني ايضاً ان تقعد على الارض ، وتشم المماء ، وترقب الافاعي والجنادب ، وتذب البعوض ، وتستشعر الشمس، وتدخن الغليون – وهذه كلها مجتمعة تؤلف ذلك الجو اللذيذ الفيّاض الذي يرافق نيل السمك ، ويوازي بدقة التفاصيل القرائنية التي في اللغة الشعرية . غير أن الزنجي والاستاذ البيوت في أشكال الحياة العصرية قد وجدوا ان من العسير ان يصلوا القرائن القديمة المألوفة بالافعال الناجعة الجديدة ، فعزما على التمسك بالقرائن والتخلي عن الافعال الناجعة . وينحو الفن الحديث أيضاً هذا المنحى . فهو ينهمك في الصيد ، ويحسب حساب كل ما يتعلق به سوى نيل السمك نفسه .

لننصرف عن هذا اللحظة واحدة . فوضوعي ليس انعدام فعالية الشعر ، بل بدائيته ، وليس الاثنان بالضرورة أمراً واحداً ، وان كانا كذلك احياناً . اما الذي أعنيه بالبدائية فهو اسلوب من التفكير عتيق لا يماشي العصر ، بحيث قد يبدو الشعر بطولياً اذا ما قيس بالفكر المعاصر ، او يبدو رعويّاً ، او ريفياً ، او مصطبغاً بصبغة القرون الوسطى ، او على غرار ما قبل الرفائيليين Pre-Raphaelites ، او قديم الطراز غريبه . ذلك ان المدنية بعد ان تحرز بعض التقدم ، تعورها حركة من التفهقر يتولى أمرها الشعراء . غير أنني قد أسهبت في بحث هذا الامر بعبارات

عريضة تعميمية او فلسفية ، حتى جعلت أرى اني ادرك العمق ولكن أقصر عن التحديد ، واني على صواب اكاديمياً ولكني ، كدارس للشعر ، أقف بمنأى من الموضوع . اما اليوم ، فسوف اتحدث - على شرفكم - عن الصفة البدائية التي تظهر في الشعر في صورة لغة . وهذا الضرب من نظرية النقد ، بالنسبة إلي ، صورة جديدة كل الجدة ، وتجريبية ، لانني لم أكمل بناءها بعد ، غير انها تبدو لي اكثر انسجاماً ورونقاً من اية صورة اخرى وقعت عليها .

إن النقد الادبي ، بوجه عام ، لا يماثل الفلسفة ، ولكنه قد يماثل فقه اللغة . او ، ان كنتم تؤثرون هذا المصطلح ، فانه قد يماثل علم المعاني (السمانتيات) Semantics - وهو من أحدث الوسائل التحليلية ، وأقدرها ، وأمضاها . أما الفائدة في تطبيق هذا العلم على موضوع شعري او علمي ، فهي انك تستطيع ان ترفع الحجاب عن كثير من العناصر الفلسفية التي تنتمي الى موضوع درسك . وتنجو من رفع الحجاب عن كثير من العناصر الفلسفية التي لا تنتمي الى موضوع درسك . وانا الآن من المعتنقين الجدد لفقه اللغة ، وأسعى في تحويل بعض الفرضيات النظرية ، التي توصلت اليها عن طرق اخرى ، الى أشكال من فقه اللغة .

وقد جمعت ملاحظاتي بغير تنظيم كثير في « نقاط » متسلسلة عددياً . وهذا من الوجهة المنطقية ، اسلوب غير مستحسن ، الا انه سريع ، وقد اوصاكم به فئة من الساسة العظام . لن اذكر كم « نقطة » ظهرت في ملاحظاتي ، غير أنها كانت عديدة جداً ، فاقت الاربع عشرة كثيراً . وقد جعلتها الآن أقل من اربع عشرة بقليل . وها

أنا أقدمها لكم :

١ - اللغة البدائية هي اللغة التي اذا حاول الكلام فيها ان يكون فكرياً او (عقلانياً) ، اضطر ان يكون ايضاً صورياً (او محسوساً) . أي ان اللغة إذ تحاول ان تأتي بتأليف مفيدة عن الاشياء ، وتصل بعضها ببعض عن طريق صفة مشتركة فيما بينها ، نجد نفسها مضطرة الى الاشارة للاشياء المحسوسة او ذات الصفات الكثيرة اي الاشياء كوحيدات كاملة . واللغات البدائية تدعى احياناً باللغات « الجذرية » : لانها تكاد تتألف كلها من كلمات جذرية ، كل منها يعني شيئاً كاملاً ، أو حدثاً كاملاً . وفي الحديث "تخلط هذه الجذور معاً ، وعلى السامع أن يتبين الخواص التي تصل بين الاشياء المذكورة ، وأن يستخلص من التخليط قولاً مستمر المعنى عن طريق الحذف . وهذا هو الغموض المشهور عن اللغة . ونحن ما زلنا نراه في المجاز الشعري مثلاً ، وفي كل ضرب من ضروب الكلام البسيط . فهل تشير كلمتك المجازية الى تلك الصفة الوجدية التي نجعل لها مكاناً منطقياً من كلامك ، أم انها توحى أيضاً بصورة ما وتشير الى المحسوس المستقل ؟ كان هوميروس اذا وصف البحر مولعاً بأن يقول انه « في سمرة الحر » ، وكرر هذا التشبيه مراراً . والظاهر انه كان يقصد الى ظل معين من اللون ، ولكن لا ريب أن قراءه ومغنييه كانوا يتخيلون ايضاً صورة عابرة لذلك الشيء المحسوس المشتبه : الحر .

٢ - تتطور اللغة وتنشأ خارجة عن حالتها البدائية او « الجذرية »

في طريقتين على الاقل . اولا ، تحسن مفرداتها ؛ وذلك بأن
تجد الفاظا تدل على الصفات المتباينة في الشيء الواحد دون
الاضطرار الى الدلالة كل مرة على مجموعة الصفات كلها التي يتألف
منها الشيء - اي انها تجد نعوتا لأوجه الشيء الرئيسية ، وظروفاً
وأفعالا دقيقة التحديد لأوجه الحدث . وهذه ، نسبياً ، مجردة ،
دالة ، علمية ، مفيدة . ثانياً ، تتطور اللغة البدائية نحوياً . فتتعلم وضع
اجزاء الخبر في ترتيب معين يعبر عن العلائق فيما بينها ، وتبتكر
الاعراب ، والاشتقاق ، والفاظ الروابط كأحرف العطف والجر .
وهذا تزيد من دقة الكلام بها ، والخيال الذي يتوخى صورها
المحسوسة تعزله أكثر فأكثر عن فعلها .

ولست اورد هنا مثلاً على تطور التراكيب ، بثلث الطريقة من
تركيب الكلمات او نحتها فذلك هو اجفى اشكال البدائية وان
كان الشعراء قد اعتادوا هذا الشكل واقبلوا عليه .

تصوروا مثلاً سفيراً من الهنود الحمر الامريكيين ، لا يعرف
من الانجليزية الا بضع كلمات جذرية اشبه بكلمات اللغة البدائية ،
يفاض الغزاة البيض الذين يعرفون من لغته اقل مما يعرف
هو من لغتهم ، فيقول : « صيد هندي راح كبير جبل ، تعال
وجه ابيض ماء نار كبير جبل » . قد يفهم المتفاوضون هذا
الكلام من القرينة والظروف المحيطة به . ولكن تصوروا سفيرنا
الهندي الآن وقد تخرج من جامعة حديثة واتقن اللغة الانجليزية
حتى آخر تطوراتها ، فلعله يضع اقتراحه على هذا النحو : « إن

البقاع المشار إليها فسيحة وثمينة كما ترون ، ولذا فان حكومتنا
تطالبكم ، تعويضاً عنها ، بكمية مماثلة من الحمر المقطرة تتمتع
بمحتوى مقبول من الكحول » . ولكن وضع الصفقة في هذه
الصفحة يهين ذكاء الفريق الاول وامانة الفريق الثاني ، أما نحن
فنقول إن الدقة اللغوية توضح القيم التي في الصفقة - او في اي
مكان آخر . ولا اظن الشعراء ، او الهنود الحمر ، او الابطال ،
او أشباه الآلهة ، او غيرهم من البدائيين ، يستطيعون أن يدافعوا
عن انفسهم في مجتمع لم يملكوا فيه ناصية الدقة النثرية الراقية .

٣ - اللغة الراقية هي اللغة التي بلغ الكلام السوي فيها حد
الكمال فكرياً او كاد ، والتي كاد يتلاشى فيها مدى المعنى الصوري
أو المحسوس . عند هذه المرحلة تغلب اللغة على غوضها التلقائي .
فنصبح لائقة للأعمال التجارية الكبرى ، والعلوم التقنية ، وأشكال
التفكير المجردة الأخرى كلها . هذا الضرب من اللغة هو الذي ،
فيما يبدو ، يشتهيه دون غيره بعض علماء السانتيات ، أمثال
كورزيسكي . وقد كتب إلي كنيث بيرك يقول إن من يعرفهم من
علماء السانتيات جميعاً طبيعيين ، أي انهم لا يطبقون الكلام إلا على
الغرار العلمي ، وهم في نظره يستحقون الذم ، ومعنى ذلك انهم
يودون لو يفرضون هذا الغرار على ألوان الكلام كلها بغض النظر
عن صلاحه لذلك . وانا من ناحيتي ، قد أشرت منذ لحظة الى
الكلام الفكري وجعلته سوي اللغة . وما من شك في ان اللغة ،
كما حسنت نثرها ، اقتربت أكثر فأكثر من هذا السوي ؛ حتى

ولو شملنا بذلك نثرها الادبي ، فالسير توماس براون استمر
باسلوبه الصوري الفخم متباهياً بقدرته عليه ، لأن اسلوباً كهذا
كان يعلي من شأن الكاتب بين قومه . اما اليوم ، فلا كتاب
لدينا من هذا الطراز . انما كتابنا هم من طراز الاستاذ لوغن
بيرسول سميث لا تتعدى شطحاته الجملة الواحدة او ، على الاكثر
بضع 'جمل' ، وجده المصطنع يمثل أدبياً بموه عن قصد ، ويجعل
عنوان كتاباته « توافه » . الا أنني لا أظن ان علماء السماتيات
كلهم من أنصار العلم المغالين في كل مناسبة ، ولعل معرفتي بهم لم
تتجاوز ما أصابه الاستاذ بيرك من معرفة بهم ، الا يسيراً .

٤ - وحين تنمو اللغة وتتطور ، ويغدو الكلام فكراً
بصرامة متزايدة ، وتحتجب عن العيان حفاقي الشيء الصورية
عندئذ يتدخل الشعر . فالشعر يعيد الى اللغة بعدها الصوري او
الشبيبي بسرعة تكاد تساوي السرعة التي بها تفقد اللغة هذا البعد
- ولكن لا تساويها طبعاً - ولعل هذا هو الغرض من الشعر .
إنه نوع مصطنع خاص من الكلام يكافح بحثاً عن حجة للبقاء في
مجتمع قد حرمه . بالطبع ، قد يخطب الشعر ود البدائيين من
افراد المجتمع ويدعي الكلام بلغتهم ، وهذا وردزورث يعتقد
بان الشعر لغة العامة من الناس . ولكنه اذا لم يكن أشد مسن
ذلك تقهقراً وأبلغ جرأة في الفاظه لما كان له في نظر العامة
ما للشعر من قيمة ، ولعلنا يجب ان نؤكد أن الشعر لا قيمة له إلا
في نظر اولئك الذين يعرفون رقي اللغة المعاصرة ويتمردون على

خلوها من البعد الصوري . فالبعد الصوري الذي في اللغة شيء لا يشعر المرء بوجوده إلا عندما ينخفضي ، وعندئذ يستنجد المرء بالشعر من اجل استعادته . اما ان اللغة الشعرية بدائية السمات فأمر ظاهر الصفة في كلماتها ، وفي تفكك نحوها .

هـ - ان لغتنا الراهنة بالغة الرقي ، ولذا فان مستواها النثري يفرض علينا نقاوة فكرية يستحيل على الذهن البدائي أن يصدقها . فالحاجة الى الشعر ، والحالة هذه ، قد تكون أمس وألزم . ولكن يبدو أن الصعوبة الآن اكبر مما كانت في أي يوم مضى . من العسير على المرء ان ينتهج البدائية في لغته ، بينما ترمي تربيته الى المحافظة على عقلانيته . كما أن المرء يعاني عسراً أشد في «إمرار» الشعر على جمهور تخرج من نظام تربوي صارم ، وتلقن شيئاً من العلم عن مهمة اللغة ومصيرها : فالصنعة الشعرية تشف عندئذ وتتهلهل . ما الذي بوسع الشاعر المعاصر ان يفعل ؟ لقد نصحه إليوت بأن «يزحزح اللغة عن مواقعها» اذا اقتضت الحاجة ذلك ، وقد انتهك في قصائده هو عدداً من المحرمات في اللغة . وهذه استراتيجية جريئة ، لا تروق لدى الجمهور الوسيط الذي لم يألف بعد في معرفته العارضة للشعر القديم ، أمر العبث السادر بأساليب الكلام المعاصر . بيد أن اليوت رجل حكيم تدرس بالحروب ، ولا يسعنا ان نتجاهل نصيحته . فالظاهر أن الشغراء يواجهون الآن أزمة لغوية ، والصعوبة القصوى هي أن العنصر الصوري من اللغة قد اختزل وأسقط بحيث لم يبق في الكلام

المحترم متسع يبدأ فيه الشعر سيره المعتاد .

٦ - لقد كان اسلوب الكلام الشعري دائماً أميناً في ظاهره لغرض اللغة البدائية (بل قل للغرض الأكبر من أية لغة) وذلك لانه كان يلوح للقارئ دائماً في صورة كلام فكري يهدف الى قول شيء على قسط من الجلاء والنفع . أما اليوم فقد جعلنا نرى قصائد تشذ عن ذلك ، اذ راح الشعراء ينظمون شعراً لا تبين فيه « فكرة رابطة » تصل بين صور القصيدة . هناك مثلاً ، قصائد اليوت ، وهارت كرين ، ومدرسة السرياليين ، وهناك اثر جيمس جويس الشعري . في فرنسا ، ووعي اللغة فيها اشد منه في اي قطر آخر ، بدأ شواذ الشعر بظهور الرمزيين في القرن التاسع عشر . غير ان هذه القصائد ، على الاكثر ، بالغة الحدائة ، وما زالت موضعاً للتساؤل . وهنا اعود ثانية الى صاحبنا صياد السمك الزنجي الذي حقق الصيد دون السمك : قصائدنا هذه تحاول ان توجد هيئة الشعر دون ان تقدم هيكلًا يوقفه متماسكاً على قدميه . وفي ظني أن هذا « التكتيك » إجمالاً خاطيء . غير أن ذلك لا يعني ان الوضع ليس بالغأ حد اليأس ، واراني متردداً في إبداء أي حكم عام ، لأن الشعراء قد يفوقوني حدقاً ونفاذ بصيرة في تحليلهم الوضع للموقف الشعري عامة . الا ان لي عزاء في ما فعله الشاعر ولم بطلر بيتس . لقد كان عميق الفهم ، بعيد المغامرة في استراتيجيته ، فقام بتجارب كثيرة أخفقت . ولكن لا ريب عندي في انه وجد فسحة من اللغة التأمت فيها الصور

والفكر المحددة وانسجمت . لست ادري مدى هذه الفسحة ومدى المنسجع الباقي للزبد من التجارب الشعرية .

٧ - يبدو ان علم النفس الحديث يؤكد على النقطة السادسة - ولا سيما مذهب « الجشطالت » Gestalt ، بدراساته لعملية الانتباه وعملية التعلم . اظن ان ذلك المذهب يكاد لا يعترف بوجود الصورة الصّرف ، اي بوجود الصورة التي ينبت فيها انتباهنا بالتساوي على الصفات كلها . بل الامر بالعكس ، اذ اننا لا نستحصل صورة الشيء إلا في اثناء عملية تبينه ، ولا نتبينه الا برؤية صفة سطحية ما طاغية عليه ، أو صفة لاحد اوجهه ذات قيمة ظاهرة . حيثئذ ندرك صفات الشيء الاخرى على نحو يشبه « التواري » ، اذ نظن اننا منهمكون ، او نتظاهر باننا منهمكون ، في صفة الشيء الطاغية ، بينما نحن في الواقع نصول ونجول في تلك البقعة من الشيء التي هي نسبياً محرمة علينا بعيدة عن مرتكز رؤيتنا وغير محددة . ولكن الصحيح ، رغم ذلك ، هو اننا ننقبه الى الشيء بتحديدده ، وعندما ينعدم فيه كل تحديد يستحيل علينا الانتباه اليه . ونحن نحصل على تفاصيل الهوامش بالنظر من زاوية العين ، او بتسليط البصر مباشرة عليها ، ولكن لبرهة قصيرة . لعل هذه الطريقة هي التي يستخدمها الشعر : انها طريقة اللامباشرة ، الا انها قد تكون الطريقة الوحيدة لادراك جمال الدنيا ، وروعها ، وحيويتها الوهاجة . لو اوجدنا سيكولوجية للشعر على هذا النحو ، لكشفت لنا عن الوسائط والخيال التي يتبع لنا الشعر بها هذا

الشروء دون الاساءة الى الرقيب العام ، او حتى الرقيب الفرويدي الذي يسيطر على وعينا . غير ان الاشارة الفرويدية قد تكون مضللة . ففي اعتقادي ان الصفة المدهشة التي تتسم بها الصورة الشعرية ، عدا وجودها ، هي براءتها . فلا مجال لتعليل الجمال الشعري بأنه لإرضاء جنسي ، او شيء مفيد ، او شيء اخلاقي . لقد حاول الكثيرون شتى هذه التعليلات ببراعة وقوة ، غير انهم أخفقوا جميعاً ولعلني لست بحاجة الى القول لكم بان الجمال الشعري يبقى بعد أن تخفق كل تحليلاتنا العشوائية ، ونستمر بالحس به بعد ان نقرر بأنه يستحيل عزله وفرزه بالسهولة التي حسبناها ممكنة .

٨ - ليس في الشعر بدائية شاملة ، موجودة في كل مكان ، كبداية لغته ، وهي ، وعملية الوعي نفسها ، تكاد ان تكونان شيئاً واحداً . غير ان في الشعر خصالاً بدائية أظهر للعين من هذه - أو من كونيته ، او لاهوته ، او ايديولوجيته . فلكي تكون معاصراً يجب عليك ان تطرح عنك كتاب اكسفورد للشعر الانجليزي Oxford Book of English Verse ، وعليك كذلك ان تحذف اجزاء كبيرة من دواوين معظم كبار الشعراء ، وبعض من تؤثر منهم ، لأنك لا بد واقع على البدائي من آرائهم . فقد كانوا حتى في أزمانهم يرتكبون أخطاء تاريخية . تأمل الشعراء المسيحيين كيف يستعيدون الآلهة الأولمبية ، واولئك الكورنثيين الذين يرتدون الى الكون البطليمي - وهذه خيانة بيّنة من الشعراء تستوجب اعتبارهم ، عموماً وايديولوجياً ، ومن أوجه دقيقة يصعب تحديدها ،

مارقين على ثقافتنا الحضارية . ويتحتم علينا ان نقول اننا كثيراً ما نرى في الشعر شكلاً من البدائية هو الشكل الذي يحظى من المؤسسات الدينية بموافقتها الرسمية . فالدين يبدو في الأساس انه يقاوم تنقية افكارنا الكونية ، وانه في وجه التقدم ضرب من التفهقر الى عقائد جبيلة ، إلا انها بدائية . ان الافكار الجديدة مسرفة في النقاوة ، مغرقة في الضعف والعنة ، في حين ان العقائد القديمة أفضل تسجيلاً لكثافة الدنيا والخليفة : فالفكرة والعقيدة مثالان شكلين مختلفين من أشكال المعرفة . واذا تضاربتا فان الدين يناصر العقيدة على الفكرة . والافكار الشعرية ، كذلك تربنا الاتجاه العام الذي يسير فيه الشعر ، غير انها ليست بالضبط موضوع هذا الحديث . انها ولا ريب موضوع للنقد الشعري ، ونحن نعلم ان من اليسير بمكان ان نرى الافكار ، ولكن يصعب علينا استقصاؤها بدقة ، وأصعب من ذلك كله ، وأخطر شأنًا ، وأشد سحرًا ، تحليل اللغة الشعرية .

٩ - ولنعُد الى اللغة . من الخطأ ان نحسب ان رجعية الشعر مجرد ايجاد مصطلح تاريخي عتيق الشكل والطرز . فذلك لن يكون إلا تحدياً بئائس ترتيل الدين للعقيدة القديمة . غير ان الشعر يفتقر الى مساندة مؤسسة تقليدية تبارك التحدي السافر منه ، فيعد ذلك قحة لن تغلح ، وبسطة حرفية لا تبلغ مبلغ الاسلوب . صحيح ان الالفاظ العتيقة تستخدم في الشعر ، ولكن من الصحيح أيضاً ، في نظري ، ان النتيجة ذميمة . قد يستطيع الشعر ان

يغطي آثاره ، ويبدو معاصراً ، دون ان يخضع للمستوى الفكري السائد . ولذا فانه لن يحسن بالناقد ان يضع خطة مثلاً للتنقيب في الاسلوب الشعري للقرن الثامن عشر عن اسلوب استمدت مادته من القرن السابع عشر ، عندما تكون هذه قد تلاشت في نثر القرن الثامن عشر . فالشعر يجب ان يحافظ على المظاهر . يجب عليه ان يبدو معاصراً ، واعتقد انه يبدو كذلك لدى الشعراء البارعين : بل انه يبدو موقفاً ، أنيقاً ، ومن أحدث طراز . وهذا يقتضي من الشاعر مهارة لغوية فائقة .

١٠ - لغة الشعر الجميل دائماً وضاعة ، ريانة ، فردية ، غير ان هناك عدداً من الوسائل والخطط التي تعلمها الشعراء خلفاً عن سلف منذ اقدم الازمان . وقد أضحت وكأنها أجيزت على نطاق شعبي ، فلم يناقشها الجمهور ولم يتحدها قط ، إلا في السنوات الأخيرة . وهي تؤلف المؤسسة التقليدية الموضوعية الوحيدة التي يستطيع الشعر ان ينضوي تحت جناحها . لست ادري ما الذي سيحدث للشعر إن هو حرم منها ، او إن هي انهارت وتهدمت . قلت لست ادري ، ولكن لعلي سأكتشف ذلك عن قريب ، اذا لم يتبدل المناخ اللغوي .

اولى هذه الخطط : الوزن . فالوزن طريقة لفرض الصورة صوتياً على الانتباه الذي قد ينهمك ، دون الوزن ، في معاني الالفاظ نفسها . وهذا يخلق تشتيماً للانتباه ، قد يكون وحده كافياً لتحويل التلقي الى تجربة جمالية . فيصبح المفعول الصوتي قرينة من حول

العمل السمائي . إلا ان له تأثيراً غريباً في العمل السمائي ، من
 الهام التأمل فيه . ان الوزن يفعل في قريحة الشاعر عندما ينظم
 قصيدته ، فيغير نظمه ، ثم يفعل في نفس السامع ، فيغير فهمه
 لما يقرأ . خذ الشاعر اولاً : ليس للشاعر مطلق الحرية في ادراج
 الالفاظ التي تعبر عما يرمي إليه من معنى ، لأنها ليست تلقائياً
 من الوزن الذي اختاره للنظم . فعليه إذن ان يلعب بها ، ويجرب
 بديلاتها ومرادفاتهما الى ان يحقق الوزن ويقارب المعنى الذي يرغبه .
 وفي هذه العملية يسترخي المعنى ويتفكك : فقد ضحى الشاعر
 بدقة ألفاظه الفكرية ، وتماسك تركيبها النحوي . فاذا كان قد
 تصعب في ايجاد السبيل الى التخلص من عبودية الكلام الفكري ،
 فقد دفعت به حاجات العروض الى ذلك التخلص ، خطوة بعد
 خطوة . ثم تأملوا حال القاريء . لقد تأملت القاريء مرات
 عديدة ، وتأملته وهو يمارس مهنته . لقد لاحظت ان قاريء
 الشعر المغرق في طلاقة المعاني ، وكثرة الصور ، والتزعة
 البدائية ، كثيراً ما لا يدرك ذلك كله ، لأن الوزن النظم قد
 خدعه . اما اذا اردنا قارئاً يتجاهل الوزن ويوغل
 في مجاهل الكلام ، فلا بد لنا من احد طلاب الفروع
 العلمية في الجامعة . فطالب العلوم اقل انخداعاً من طالب
 الادب ويفيدنا ان نستصحبه في اثناء دراساته الشعرية . ولكنه
 سيجد نفسه في شيء من الحرج لانه ملزم بأن يتناول الامر
 كلا على حدة : اولاً المعنى ، ثم الوزن ، لا الاثنين معاً . أما

الطالب المدرب في الآداب فانه اميل الى رفض تفكيك الشيء الى اجزائه ، غير ان اعتياده اخذ الشيء كاملا وهو منطلق يعرضه احيانا الى عدم رؤية ما يأخذ او فهمه . فلا احسب ان احداً يستطيع اقتناعه بأن التنمية الموسيقية المعقدة لدى سوينبرن مثلاً ، او لدى شلي ، كان يصحبها نقص خطير في المعنى . او انها كانت تستدعي ذلك النقص الخطير .

١١ - ثمة تقليد شعري آخر - مرخص فيه - لا يستطيع الشعر أن يحيا بعد فقدانه : ذلك هو المجاز ، بالوانه وانواعه . اغلب الظن أن اللغويات مستعدة لوضع قاعدة عامة تنص على ان المجاز يمثل خلافاً يعتور الكلام الفكري في امثل حالاته . ومن المدهش حقا ان اقسام الادب الانجليزي في الجامعات لا تدرس انواع المجاز بصفتها اساليب منطقية او لا منطقية . والمحدثون في هذا متخلفون عن دراسات النقد لدى القدامى . اود لو اكتب مقالا نقديا بعنوان : « من ارسطو الى لونيغينوس الى جنتغ » . فأنشئ البحث على ان ارمطو قام بتحليل دقيق لفئة كبيرة من انواع المجاز ادرجها تحت عنوان « الكناية مصنفا طرائقها الشاذة تصنيفا شبه منظم ، ويمكن القول انه كان بذلك يتفحص المراوغات ، او الحيل التي استطاع بها شعراء محترمون ادخال الجذريات او الالتفاف الصورية في قول يقتضي الفاظاً فكرية او مجردة . وقد كان لونيغينوس ايضاً اكثر من محلل عادي ، ولنا ان نفيد منه لان معظم اهتمامه كان منصفاً على انواع المجاز التي هي نحوية صرف ، والتي يُبهم

معنى الكلام بخلط الالفاظ معاً دون إبراز مدلولاتها - كالتخلي عن أحرف العطف مثلاً واخلط بين صيغ الأفعال . وقد اعترف الاغريق بكلا النوعين من المجاز ، والشعر الرجعي يحتاج كليهما ، وان كنا اليوم لا نكاد نسمع ذكراً الا للنوع الأول ، ونجد النوع الثاني معزولاً عن مناسباته الشعرية وقد جعل منه الطلاب موضوعاً للذم والإعراض . وأخيراً هذا جنغ الامر بكى الذي ألف كتاباً مدرسياً شهيراً في البلاغة ، والذي راح يعرف معظم انواع المجاز بعمق مدرسي لا غبار عليه ، ولكنه جهل ، فيما يبدو ، ان مجازات الشعراء المبجلين تفعل فعل التمرد والعصيان على سياق كلامهم ووحدته . غير ان جنغ عاش منذ زمن مضى ، ايام كانت الدراسات الرسمية في الادب الانجليزي امراً جديداً . ووضع ارسطو ، ولونجينوس ، وجنغ ، في هذا الترتيب قد يحدو ببعضهم الى ان يسأل : ما الذي تفعله الدراسات الانجليزية ؟ ومتى تدخل اللغويات السديدة فيها ؟

١٢ - وهذه نقطتي الختامية ، انها تتعلق بالدافع النوعي او الشامل لدى الشاعر وفي ضوء سجله الحافل بالمروق والاخلال ، والتخريب . والعمل خلصة ، فاني لا اريد التنازل عن ذلك السؤال . انا لا يروق لي الاستسلام لاستقصاء الدوافع ، وهو الذي يجعلنا نرى اننا نفعل كل شيء من اجل شيء آخر . انما نحن نفعل الكثير من الامور لان القيام بها واجب علينا ، ولا يخطر لنا الا فيما بعد اننا ربما فعلناها لاننا اردنا ان نفعلها ولان « سبياً » ما حدثنا الى فعلها . ان

الشعر يقال عادة في صيغة الخبر ، فهو اذا ضرب من المعرفة ، بل لربما استطعنا ان نقول ان الدافع اليه هو الحقيقة . ولكن اني لأحد ان يخبرنا ما معنى ذلك ؟ ان الحقيقة ، في نظر اللغوي على الأقل ، هي ما نعرف . فالشعر اذن ضرب من المعرفة تدفعنا اليه رغبتنا في ان نعرف . ولكن الامر يتضح نوعاً اذا قابلنا بين اللغة الشعرية واللغة العلمية .

اذا كان نهجي اللغوي صحيحاً ، فان اللغة الشعرية تنشأ تاريخياً لاننا غير راضين عما تحققه لغتنا العلمية من تحسينات . ونحن غير راضين ، لأن هذه التحسينات تطالبنا بالتخلي تدريجياً عن العناصر الصورية او الشبثية المحسوسة . الا ان العناصر الصورية او الشبثية المحسوسة كانت تتصف بها لغة عرفناها وراثه عن اسلافنا البدائيين - وهي لغة فعلية ذات غناء فيما يظهر . وهنا قد يقول اللغوي ، مبتعداً بعض الشيء عن واجبه المهني ، وان يكن مجردة يمنح مزيداً من القيمة لما يقول ، اننا لا نجد في مدوناتنا شاهداً يناقض اتفاق الشعراء الشامل على ان هذه الالفاظ تشير الى اوجه من الدنيا ما زالت قائمة وما زالت تُرى في الدنيا ، رغم ان تدريبنا اللغوي الحديث يشجعنا على الا نعيها كثيراً من الاهتمام . ان المرء ليكون حسب استعماله للغة ، بيد انني لا أروم ذم اللغة العلمية كما امدح اللغة الشعرية . ففيما من الحافظ لتنمية لغتنا العلمية بقدر ما فينا من حافر لحماية شعرنا . فكلنا اللغتين حقيقية ومشروعة ، وان

احتجت احدهما على الاخرى ، واضطربت علاقات الاخوة بينهما بازدياد .

لست أعرف شيئا آخر أقوله حول هذه النقطة ، الا اذا اردت اقحام كلمة فلسفية كبيرة في هذا البحث اللغوي ، من أجل حسن الختام . هذه الكلمة هي انطولوجي * . ان دافع الشاعر انطولوجي (كينوني) ، كدافع من نسميه العالم . انه يجبرنا عن بعض سمات العالم الطبيعي ، وهي ليست السمات التي يجبرنا عنها العالم - وإن يكن كلاهما يجبرنا عن بعض سمات كينونة الأشياء . غير ان لفظة « انطولوجي » لن تضيف الكثير الى إحساس اللغوي بوضع الشاعر الاستراتيجي سوى انها لفظة باهرة ضخمة الصوت . حسبنا ان نقول اذن ان الشاعر ، كما يراه اللغوي ، يقوم بواجبه .

(١٩٤٢)

* Ontological . الانطولوجيا في الفلسفة هي البحث في طبيعة الكينونة وما تشمله من مبادئ اولية . (المترجم)

الطريقة الحديثة في التدريس

الطريقة الحديثة في الأدب

ساري سم. كولم

أود أن اضيف عنواناً فرعياً إلى العنوان السابق اعلاه وهو : « الأدب الذي يتميز به عصرنا والسييل الى فهمه » . ولكن قبل الدخول الى صلب الموضوع ، لديّ بضع ملحوظات عامة قد تبدو من نوافل القول ، غير أنها ، لسوء الحظ ، ليست جزءاً من وعي عالم النشر أو عالم نقد الكتب .

في الكتابة المعاصرة نوعان من الانتاج : نوع ينتمي الى فن الأدب ، وآخر ينتمي الى تجارة الكتابة . وبالطبع لا ينتمي الى فن الادب الا

القليل جداً من الكتابة المعاصرة . أما معظمها فينتهي الى تجارة الكتابة ، وهي تكاد تشمل كل الكتب التي تجدونها تنقد وتراجع في الملاحق الأدبية — من روايات ألفها أناس على قسط من موهبة السرد ، ودواوين نظمها أفراد وهبوا القدرة على التقفية ، ودراسات نظمها اصحابها مما استخرجوه من بطون المكتبات ، وتراجع وتواريخ ، وكتب كتبها أناس لا بد لهم من الاستفادة من وقتهم بشكل ما ، او لا بد لهم من الحصول على دكتوراه أو على زيادة في الراتب بإحدى الكليات .

أما فن الأدب فشيء آخر بالمرّة . فالفن ، موسيقى كان ، أو ادباً ، او رسماً ، او نحتاً ينتمي إلى ما في العالم من رأس مال ذهني وروحي . فلقد كان أبداً نتاجاً نادراً للنفس البشرية ، ونتاجاً للنفس البشرية النادرة . فاذا ما اردنا البحث في « الطريقة الحديثة » في الكتابة ، فانما نقصد بذلك الكتابة التي تنتمي إلى فن الأدب ، تنتمي الى ما في العالم من رأس مال ذهني وروحي أسهم فيه عصرنا ، وما يزال . وبالرغم من الفوضى الضاربة في مقاييس يومنا هذا ، فان الكتاب الفنانين هم الذين ، دون وعي منا ، يوضعون في القمة كلما أغدقنا سمعة على احد ، بينما لا يحظى الآخرون إلا بمنزلة أخرى وتأثير آخر . وذبوع الاسم ، والشهرة ، ليسا بالشيء الواحد ، والذي يغدقهما ليس جمهوراً واحداً .

لا أحسب أن احداً منكم يخلط بين الكتب التي تنتمي إلى فن الأدب والكتب الباقية . فقد يكون الكتاب او القصيدة عملاً فنياً ثم

لا يتمتع الا بعمر قصير . اذ قد يكون شيئاً عظيم القيمة ليومه وزمانه . وبديهي ان العمل الفني العظيم يظل عميق الهمية في مدى طويل جداً ؛ ولعله يظل كذلك على طول الزمن . ولكن بين الحين والحين قد يحيا كتاب ضئيل الصلة بالفن أو منعدم الصلة به ، ولست أشير بهذا الى الكتب المتباينة التي تعالجها كتب تاريخ الادب لا لصلتها بالأدب ، بل لما تكشف عنه من حقائق علمية او سياسية او اجتماعية ككتاب داروين : « أصل الانواع » مثلاً ، او كتاب نيوتن : « المبادئ » . بل أعني كتباً ككتاب « كوخ العم توم » ، وهو ذو أهمية لافترانه بالتاريخ أكثر مما يستمد اهميته من علاقته بالفن . ولأكمل ما زعمته بأن أقول ان عملاً من نتاج عصرنا ينتمي الى الأدب قد لا ينتمي الى الادب الباقي ، غير ان ميزته هي انه تعبير جمالي عن عصرنا . وانا أؤكد ان الادب الذي يميز اي عصر إنما يمثل التعبير الخاص بذلك العصر ، وهو تعبير لم يبرز على ذلك النحو في اي عصر آخر . وكما ان لنا طريقة حديثة في الرسم ، وطريقة حديثة في الهندسة ، وطريقة حديثة في الحرب ، فان لنا طريقة حديثة في الادب – تمثل ادباً تختص به فترة العقود الثلاثة الاخيرة ، اي الفترة التي تقع على وجه التقريب بين الحرب العالمية الاولى وهذه الحرب الراهنة (الثانية) .

عندما ننظر نحن المحدثين الى القرون الاخرى نرى في الحال نوع التعبير الخاص الذي تتميز به كل فترة . ففي القرن السادس عشر في انجلترا ، والسابع عشر في فرنسا ، نقول ان الادب هو

المسرحية الشعرية ؛ وفي القرن السابع عشر في انجلترا ، هو الملهاة
الثرية ؛ وفي الثامن عشر ، كان التعبير الادبي المتميز هو المقالة نثراً
وشعراً ، لأن شعراء ذلك العصر كثيراً ما سموا قصائدهم
« مقالات » : مثل « مقال في الانسان » و « مقال في النقد » ،
وهلم جرأ . في القرن الثامن عشر نجد شعراً مزدوجاً كهذا :

منح الله اول اصدقائي بركات الأزل ،

ورعاه القديسون الحماة حيث نزل .

وباركت يد الله مكاناً يأوي اليه الضيوف الاخيار

ليستريحوا بعد العناء ويصطلوا عند المساء بالنار .

لقد كان ثمة شعر أجود من هذا بكثير في القرن الثامن عشر ،
بل إن صاحب هذه الأبيات ، وهو غولدسمث ، نظم شعراً أجود
من هذا ، غير أنني استشهد بهذه الابيات عن قصد ، لأن الادب
الذي يتسم به اي عصر ، اذا بلغ هذا المبلغ من الوضوح المبثذل
واليسر الكسول ، فانتنا ندرك ان الوقت قد حان للتغيير ، وإن
يتأخر التغيير رديحاً من الزمن . ونحن نعلم ان نهاية القرن الثامن
عشر وبداية التاسع عشر جاءتا بالتغيير المرتقب .

وعندما ننظر الى القرن التاسع عشر نجد أن النتاج الذي تميز
به في كل مكان تقريباً هو الرواية في النثر ، والقصيدة الغنائية في
الشعر . غير ان الأدب الذي تميز به ذلك القرن على وجه خاص
هو الرواية الواقعية ، لأن القصيدة الغنائية كانت بالطبع قد وجدت
من قبل . إن الواقعية في الادب هي الكشف عن الانسان العادي

في الحياة اليومية ، وفي الظروف اليومية . وهذان الشكلان
الادبيان : الواقعية في الرواية (وكذلك الواقعية في الدراما في
بعض العصور) ، والغنائية في الشعر ، قد استحوذا على خيال
الناس حتى بات من العسير على كثير من القراء والكتاب ان
يدركوا أن هذين الشكلين ليسا بشكلي الأدب الدائمين ، ولا هما
يعتبران للتعبير الأدبي قوانين دائمة . وان أياً منهما لا يمكن اعتباره
- في الواقع - التعبير الصحيح عن هذا العصر .

ان الرواية الواقعية هي التعبير عن القرن التاسع عشر ، بالثر
القصصي ، حين دخل العلم وأساليب العلم ميدان الحضارة وصار
الأدب يستقي من الحقائق ، ومن الملاحظة والتسجيل والوثائق ،
وراح الروائي ، يدون ما تراه عينه وتسمعه اذنه ، ويدون ما
يلاحظه في الحياة اليومية عن الاناس المحيطين به كل يوم بدلاً
من ان يستمد من خياله اول ما يستمد .

وقد أوجد « تين » Taine ، ناقد هذه الفترة العظيم ومحلها
النفسي ، ما يمكنني ان اسميه الشعار الأدبي لكتاب ذلك العصر .
فقد أعلن ان مادة المعرفة ، أياً كان نوعها ، هي « حقائق صغيرة ،
هامة ، عميقة المغزى ، وأجيد اختيارها ، وفصلت ظروفها ، وسجلت
دقائقها » . فاذا رام أحد أن يكتب رواية واقعية ، حسن به أن
يعنون صفحته الاولى بهذه العبارة التي أوردها تين . حتى الشعر ،
في رأي هذا الناقد ، يتألف من حقائق صغيرة ، أو
Les petits faits sensibles ، اي ما يمكن ان نسميه « حقائق
صغيرة محسوسة معقولة » .

لقد كان لقواعد الرواية الواقعية ضرب من الدقة العلمية : على المؤلف ان ينتقي عدداً من الشخصيات من الحياة المحيطة به ، ثم يفرض عليها قصة ذات موضوع ومشكلة . ونقترن بكل شخصية أفكار تتصل بالعقدة . ثم نمرّ الشخصية الرئيسية بشدّة عقلية وروحية وعاطفية تساعد قبل كل شيء في بناء القصة والسير بها الى نهاية ما . ومن اليسير ان نرى هذه القاعدة تستند إليها الروايات الواقعية العظيمة ، أمثال « مدام بوفاري » و « آنا كارنينا » ، و « استر ووترز » و « اختنا كاري » ، و « العبودية الانسانية » و « خرافة العجايز » ، وكذلك المسرحيات الواقعية العظيمة كمسرحيتي « بيت الدمية » و « هيلدا جابلر » لإيسن . وهذه هي أيضاً ، بالطبع ، القاعدة الكامنة وراء مئات الروايات والمسرحيات الأقل شأناً من تلك المذكورة آنفاً . وقد انتجت هذه الطريقة عدداً من الآثار الرائعة ، فاذا ما تأملناها وجدنا انها تصور القرن التاسع عشر ، وتعبّر عنه أصدق التعبير . فالرواية الواقعية اذن هي التعبير المميز عن القرن التاسع عشر دون اي عصر آخر ، لانها

كانت في انسجام مع المكتشفات العلمية التي حققتها تلك الفترة ،
ومع نظرتها الاجتماعية والسياسية .

والآن كيف لنا ان نعرف ما هو التعبير الادبي الذي يميز
عصرنا ، وما هي الطريقة الحديثة في الأدب ؟ ما الذي نتجسه
نحن الآن وسيعتبره احفادنا تعبيراً يمتاز به عصرنا ويتباين عن التعبير
الذي ساد في أي عصر آخر ؟ لنأخذ بعض الروايات التي يقرأها
الناس جميعاً وبطالعوها في السنوات الأخيرة . اولاً ، لنأخذ
« عناقيد الغضب » ، وهو كتاب شديد الرواج . إنه يستهل
بوصف يساق على خطوط مألوفة :

« الى أرض او كلاهما الحراء وبعض ارضها
الشهباء ، جاءت الأمطار الاخيرة لطيفة ، ولم تخذد
الأرض الجريحة ... لقد أطالت الامطار الأخيرة الذرة
سريعاً ، ونثرت رقاق العشب السندسي على جانبي الطريق
بحيث أصبحت الارض الشهباء والارض الحراء الداكنة
تحتجب تحت غطاء أخضر . وفي أواخر ايار (مايو)
شجبت رقعة السماء وأخذت السحب التي كانت قد
تلبدت رديحاً طويلاً في الربيع ، تنفرق وتلاشى . وسلطت
الشمس شعاعها على الذرة المتنامية يوماً بعد يوم ، الى
ان امتد خط بني اللون على حوافي الاوراق الخضراء .
وبرزت السحب ، ثم راحت ، ولم تحاول العودة ثانية
بعد ذلك . واشتدت خضرة الأعشاب لتقي نفسها ،

وكفت عن الانتشار . وتصلب سطح الأرض في قشرة رقيقة صلبة ، وكما شحبت السماء شحبت أيضاً التربة ، وغدت وردية في الأرض الحمراء وبيضاء في الأرض الشهباء .
اين قرأنا مثل هذا الوصف ؟ لقد قرأناه في كل رواية واقعية ، انجليزية كانت أم امريكية ، فرنسية أم المانية . هل كان هذا الوصف في يوم ما جديداً ندبا مكتوبا بفن مثير ؟ اجل ، لقد رأيناه رائعا في الرواية الواقعية الاولى ، « مدام بوفاري » لفلوبير ، وهو في الصفحتين او الثلاث الاوائل ، كما هو دأب كل رواية من هذا القبيل :

« كف المطر عن المطول . جعل الفجر يطلع ، وقد حطت العصفير ساكنة على اغصان التفاح العارية ، وريشها الواهي يرتعش في الهواء الصباحي البارد . كانت الأرض المنبسطة تمتد وتتباعد إلى ان تتلاشى عن النظر ومجموعات الاشجار المحيطة بالمزارع تؤلف بقعاً بنفسجية داكنة على وجه الأرض الشهباء التي تلاشت في الافق وانحدت مع لون السماء المعتم الجاهم . وكانت رائحة الجبس الدافئة تمازج شذا الندى على العشب » .

فانتم ترون بسهولة كيف غدت الطريقة الفلوبيرية المثال المحتذى في كل وصف من هذا النوع . واليكم الآن نموذجاً من الحوار في « عناقيد الغضب » :

وقفت السيارات الست . وجعل اثنان من الهاسبين يتنقلان من سيارة الى اخرى . « اريدون ان تشتغلوا ؟ »

- فأجاب طوم : « طبعاً ، ولكن ما هذا ؟ »
- هذا ليس من شأنك . اتريدون ان تشتغلوا ؟
- طبعاً نريد .
- اللقب ؟
- جود
- كم رجلاً ؟
- اربعة .
- وكم امرأة ؟
- اثنتان .
- وكم طفلاً ؟
- اثنتان .
- استطيعون كلكم ان تشتغلوا ؟
- لا شك .

— طيب . توجهوا الى المنزل ٦٣ . الاجور خمسة سنتات لكل صندوق . لا فاكهة مرضوضة . حسناً ، تحركوا . اذهبوا الى العمل فوراً .

فسارت السيارات . وعلى باب كل منزل مربع أحمر يحمل رقماً كتب بالدهان . وقال طوم : « ستون . هذا الرقم ستون . لا بد انه في هذا الانجاء . ها ، ٦١ ، ٦٢ ، — هذا هو » .

فأوقف « آل » الشاحنة قرب البيت الصغير . ونزلت العائلة من أعلى الشاحنة ، وراحت تنظر حولها في حيرة من

أمرها . واذا اثنان يقتربان ، ويعننان النظر في كل وجه .

— القلب ؟

فقال طوم ، نافذ الصبر : « جود . ولكن ما هذا ؟ »
أخرج أحد الرجلين قائمة طويلة ، ثم قال : « غير
موجود في القائمة . أرأيت هؤلاء القوم هنا من قبل ؟ انظر
الى الاجازة . لا . لا اجازة لديهم . لا بأس ، لا بأس » .
هذا الحوار نموذج لكل ما في « عناقيد الغضب » من حوار .
وكأنه كله قد سُجل على اسطوانات ، وليس فيه شيء من النبرات
الضمنية في العاطفة او التشخيص التي نجدها في حوار كبار
الواقعيين . ان كتاباً مثل « عناقيد الغضب » ، في رأيي ، هو
الواقعية وقد انحطت وآلت الى العقم . ولو اتيح لي المتسع
لاستشهدت لكم بحديث من « مدام بوفاري » لفلوبير أو « آنا
كارنينا » لتولستوي ، لتروا البون الشاسع بين روائي استاذ يجعل
كل سطر من حوارهِ يمتلج ويتوهج بما وراءه من عواطف ،
ويكشف عن دواخل الذين يتكلمون ، وبين روائي من كتاب
التجارة ، وافر الذكاء ، وافر المقدرة ، لا يستطيع ان يعطينا من
اشخاصه الا الحياة الخارجية الآلية . وهذا لا يعني ان « عناقيد
الغضب » ليست سوى دراسة اجتماعية جيدة في شكل قصصي ،
لكنها لا تنتمي الى فن الأدب . فلو اردنا دراسة اجتماعية ، او
تمثيلاً لاحدى نواحي الحياة ، لاستحصلنا نتائج خيراً منها باستعمال
آلة تصوير سينائية تصور حياة اسرة جود ، والمشاهد التي يمرون

بها ، والمخيمات التي يقيمون فيها ، مع آلة تسجيل أحاديثهم .
ولتر ان كان « ذهب مع الريح » ، وهو كتاب آخر واسع
الانتشار في السنوات الاخيرة ، ينتمي الى الادب الذي يتميز به
عصرنا . فننظر الى المستهل . اليكم وصف البطلة الذي يرد في الصفحة
الاولى :

لم تكن سكارلت اوهارا جميلة ، ولكن نادراً ما
كان الرجال يدركون ذلك اذا أخذوا بفتنتها كالتوأمين
« تارلبن » . لقد كان في وجهها مزيج بارز من
ملاح امها الرقيقة ، وهي من ارسطراطي الساحل من
أصل فرنسي ، والملاح القوية التي ورثتها عن ابيها
الارلندي الأحمر الوجه . بيد انه كان وجهاً يلفت
النظر ، مدبب الذقن ، مربع الفك . كانت عيناها
خضراوين ، خضرتهما فاقعة بغير مسحة عسلية ،
تكوكبهما أهداب كثيفة سوداء ، وترتفعان بعض الشيء
عند الطرفين . وفوقهما كان حاجبها الاسودان الغزيران
يميلان صُعُداً ، يرسم كل منهما خطاً منحرفاً يجفل له
الرائي في بشرتها البيضاء بياض المغنوليا ... لقد كانت
العينان الخضراوان في ذلك الوجه الشديد الحلاوة
هوجاوين ، عنيدتين ، تنضحان حياة ، وتناقضان بذلك
صراحة تصرفها اللطيف المؤدب . فأدب سلوكها قد
فرضتها عليها امها بالنصح الرفيق ومربيتهما بالتأديب

الشديد . أما عينها فكانتا عينيها هي .

لهذا اللون من الكتابة رونق الشيء المألوف . ولا ريب انكم قرأتم وصف البطلة هذا في العديد من الروايات . وقد كانت جين اوستن اول من كتبت ، منذ مئة وخمسين عاماً خلعت ، في روايتها « إيمما » Emma . واليكم ما كتبت :

« كانت إيمما ودهاوس ، بحسنها ، وبراعتها ، وغناها ، ويمنزها المريح ونفسها المشرقة ، تجمع بين بعض أفضل ما في الحياة من نعم . وقد عاشت زهاء العشرين عاماً في هذه الدنيا يكاد لا ينغصها منغص . أما المساوىء الحقيقية التي ابتليت إيمما بها ، فقد كانت قدرتها الزائدة على تصريف كل شيء حسب هواها ، وميلها الى المبالغة في إحسان الظن بنفسها ، مما كان يهدد الكثير من ملذاتها بشوائب الألم . غير أن هذه الاخطار ما كانت إيمما لتراها يومئذ ، فلم ترق في حياتها الى منزلة الشقاء والبؤس » .

أترون كيف تخبركم جين اوستن بالكثير عن بطلتها دون التفاصيل المتراخمة التي تملأ « ذهب مع الريح » ؟ لقد لجأ الروائيون الواحد تلو الآخر ، الى مثل هذا الازدحام في التفاصيل مدة قرن ونصف قرن ، محاولة منهم محاكاة جين اوستن والتفوق عليها . لا ينكر بالطبع ان « ذهب مع الريح » رواية مسلية سهلة القراءة وانها انقذت آلاف الناس من الضجر ومن مشقة التصميم على ما يحسن بهم فعله في ساعات فراغهم . ولا ينكر ايضاً ان « عناقيد الغضب » ممتعة ومفعمة بالمعلومات ، غير ان كلا هذين النوعين

من الكتابة ليس إلا من عقابيل القرن التاسع عشر .
اما الجديد حقاً في عصرنا الراهن ، اما الذي يميز حقاً
عصرنا الراهن ، فلم يجد تعبيراً في هذه الكتب السيارة الواسعة
الانتشار . ففي هذه الكتب لانجد تعبيراً عن المكتشفات الجديدة
حول طبيعة الانسان ومدارج عواطفه ، او اسرار عقله وذاكرته .
فاذا كان القرن التاسع عشر هو قرن الاكتشاف العلمي والنهـج
العلمي اللذين وجدا لهما صدى وانعكاساً في الادب ، فان القرن
العشرين هو قرن الاكتشاف السيكولوجسي ، والصور الذهنية
الجديدة عن الكون والتاريخ ، وهذه بدورها جعلت تتغلغل في
الفن والأدب .

متى بدأ بالظهور هذا الأدب الذي يتصف به عصرنا ؟ لقد بدأ على وجه التقريب في العقد الثاني من هذا القرن ، عندما أدرك كاتب يدعى مارسيل بروست ان أثر الزمن في الناس لم يحظَ بعد بتعبير حقيقي في الأدب ، فكتب رواية طويلة جعل الزمن بطلها او شخصيتها الأولى ، ليدل على ان الزمن هو اقوى الامور كلها فعلاً في حياة الانسان . وقد وجد المفتاح الى كيفية الاعلان عن هذا الاكتشاف في دراسات فلاسفة القرن العشرين وعلمائه في طبيعة الزمن . وقد تعلم الكثير من محاضرات برغسون وكتاباته ، لا عن الزمن فحسب بل عن الذاكرة ايضاً ، وكان برغسون يسميها « حداثنا المباشر بالماضي » . وقد رأى اتصال ذلك كله بالدراسات الجديدة حول طبيعة الانسان ، وبالمكتشفات الجديدة في علم النفس ، وبخاصة تلك التي تتعلق بأهمية اللاواعي . وإذا أخصب ذهنه بهذا النوع من المعرفة ، شرع في كتابة رواية لم يكتب احد مثلاً قط من قبل ، وكشف الحجب عن الناس في شكل لم يسبقه اليه كاتب . فأعطانا عدداً كبيراً من الاشخاص ،

كلهم تحت سيطرة الزمن المغيّر لكل شيء ، جعل القراء يعرفونهم خيراً مما يعرفون الناس الذين يتصلون بهم كل يوم . وقد دعيت هذه الرواية الطويلة باجزائها الشتي ، كما تعلمون : « البحث عن الزمن الضائع » .

والأدب الذي يتصف به عصرنا كانت له بداية أخرى عندما أدرك كاتب يدعى جيمس جويس ، بتأثير من مكتشفات فرويد ويونسغ ، بصدد اللاواعي ، ان بوسعه ان يكشف عن ماضي رجل ما بكامله بأن يرينا كل ما يفعله وكل ما يدور بخاطره في بضع ساعات من الزمن . ففي « عولس » تناول ثماني عشرة ساعة من حياة حفنة من الناس في مدينة دبلان ، وبتصويره كل ما فعلوه في هذه الساعات والمشاهد التي رأوها في الشوارع والبيوت ومشارب الحر ، ومكاتب الجرائد ، والمستشفيات ، والمواخير ، وبنبشه محتوى لا وعيهم ، استطاع ان يستحضر ماضي شخصياته ويوحى بمستقبلهم . وقد حطم الشكل النموذجي القديم بما فيه من بداية ووسط ونهاية ، ونبذ جانباً الوصف الاستهلاكي الذي تبدأ به الروايات عادة ، كما انصرف عن كل وصف لمظاهر أشخاصه الخارجية . وغاص في حركة القصة مباشرة دون أي عرض تمهيدي . اليكم افتتاحية « عولس » - وما أشد الفرق بينها وبين افتتاحيات تلك الروايات التي تنتمي الى أدب القرن التاسع عشر الواقعي ، والتي مهما كانت براعتها ليست إلا من عقاليله . هذه هي الصفحة الأولى من « عولس » ، ولا ريب

ان الكثيرين منكم يعرفونها :

» نزل « بك مليغان » البدين مهيباً من رأس
الدرج ، يحمل طاسة صابون تقاطعت عليها مرآة وموسى .
وقد تعلق بلطف خلفه ثوب حمام اصفر غير مشدود
بفعل نسيم الصبح الرقيق . ثم رفع الطاسة وقال مرتلاً :

« Introibo ad altare Dei »

واذ وقف ، ارسل بصره نزلاً على الدرج الملتوي
المعتم وصاح بصوت خشن :

— اصعد يا كنتش . اصعد ايها اليسوعي الرهيب .
وبكل وقار تقدم من قاعدة المدفع وامطأها . ثم
استدار وبارك ثلاثاً القلعة ، والاراضي المحيطة بها ، والجبال
المستيقظة . وعندها لمح « ستيفن ديدالس » ، فانحنى
نحوه وجعل يرسم إشارات الصليب متلاحقة بسرعة ،
وهو يفرغر بخنجرته ويهز برأسه . اما ستيفن ديدالس ،
فانكأ بمرفقيه على أعلى الدريزين ، مترعجا ناعسا ، وتطلع
ببرود الى الوجه المفرغر الحصاني الطول الذي يهتز وهو
يباركه ، والى الشعر الخفيف الذي هو في لون خشب
البلوط الباهت وملسه .

فنظر بك مليغان لهنية خلصة تحت المرآة ، ثم غطى
الطاسة ، وقال عابسا :

— إلى الثكنات .

وأردف بنغمة الواعظ :

— ذلکم ، ایها الاخوة الأعزّاء ، هو المسيحي الصادق :
جسداً وروحاً ودماً . موسيقى بطيئة ، ان تفضلتم ، اغمضوا
عيونکم ایها السادة . لحظة ، لحظة . اضطراب في الكريات
الحمراء . الصمت جميعاً

لقد كان « عولس » عند ظهوره منذ اكثر من عشرين
سنة كتاباً عسيراً على القاريء ، لا لأنه قلب شكل الرواية المنطقي
القديم ومادتها المألوفة فحسب ، بل لأنه كان على القاريء أن
يعرف طرفاً من النظريات الجديدة الدائرة حول اللاواعي وتداعي
المعاني . ويمكننا ان نقول مثل ذلك ايضاً عن « الارض اليباب »
للشاعر ت. س. اليوت ، التي ظهرت بعد « عولس » بسنة او
سنتين . فاليوت وجويس وغيرهما من الكتاب المحدثين جعلوا يطالبون
القراء بغير ما كان بطالبهم به الكتاب السابقون : فكأنهم يقولون
للقاريء : « لا يتألف ذهنك من الافكار المتوارثة والعواطف التي
يشارك فيها معظم البشر فحسب ، ولا من التجارب المادية العامة المشتركة
فحسب ، بل إنه يتألف من الكتب التي قرأتها ، والموسيقى التي
سمعتها ، والصور التي رأيتها ، والاقطار التي طوفت فيها ، والتاريخ الذي
فقهته . انه يتألف من هذه كلها بالاضافة الى ما لقنته من معتقدات ،
وما ورثته او تلقيته عن ييشتك من جهاز عصبي . إن شخصيتك
في اي لحظة من لحظات الوجود تتألف من كل شيء تعرض
له وعيك » . والى ان يدرك القاريء هذا الموقف سيبقى السهم

الوافر من الكتابة الحديثة غامضاً مغلقاً ، ولعله يوحى الى القارئ
بالاعتقاد ان الكاتب يناجي نفسه حول تجربة ما في داخل ذاته
لا يملك مفتاحها احد غيره . ولكن اذا وجد القارئ الذكي الذي
حظي بتمرس طيب في قضايا الأدب ان احدى الكتابات المعاصرة
بعد التدقيق والعناية ، لا تعني له شيئاً مطلقاً ، فلعلها فعلاً تخلو
من كل معنى ، لأن هناك دجلاً مريعاً بكثرته يدّعي أصحابه انه
ادب حديث ، جنباً الى جنب مع الكثير من الكتابة الجدية
الرائعة .

لئن كانت طريقة جويس تخالف طريقة بروسست مخالفة كبيرة ،
فان كلنا الطريقتين تكشف عن العديد من الأشياء نفسها : أناس
أثر فيهم الزمن ، أناس تدفعهم قوى داخلية لا واعية لا
يملكون زمامها ، أناس تتحكم فيهم الذكريات ، من ذكريات
شخصية وأخرى عرقية جماعية . فكما كانت رواية القرن التاسع
عشر تحت تأثير من المكتشفات العلمية والنهج العلمي ، فان هذه
الكتابة الجديدة ، شعراً ونثراً ، تقع تحت تأثير من المكتشفات
السيكولوجية والفلسفية . وهذه حين تترجم الى لغة الادب
يمكن تلخيصها كما يلي :

١ - الزمن ديمومة محسوسة . نحن لا نستوعب الزمن الحقيقي
فكراً ، بل نعيشه . فهو المادة التي تتألف منها الحياة النفسية .
٢ - في كل لحظة من لحظات الفعل يوجد أثر ماضينا برمته ،
فشخصيتنا او أفعالنا تتخذ شكلها بفعل كل ما سبق أن حدث
في حياتنا .

٣ - وعينا ذكري . والعقل ذكري . ولذا فان هذه

الروايات الجديدة ؛ كالكثير من الشعر الجديد ، ليست إلا ضرباً من الترجمة الذاتية . وهذا لا يصدق على جويس وبروست فحسب ، بل على توماس ولف ، وفرجينيا ولف ، وت . س . اليوت ، وكثيرين غيرهم .

٤ - نحن في تغير مستمر . وما دمنا على قيد الحياة ، فانتنا نتغير من لحظة الى اخرى ، غير ان الزمن والذكرى يبقيان عاملين سائدين كبيرين الشأن في وجودنا . والحياة النفسية لدى كل انسان بالغ هي خليط من الذكريات ، ولكن الذاكرة الواعية لا تلتقط في اللحظة الواحدة إلا بضع ذكريات متنافرة للاستخدام الآتي . بل يمكن القول إن الحياة عملية مستمرة تتراكم فيها الذكريات اللاحقة على الذكريات السابقة . وهذا يفسر لنا السبب في أن الكتاب المحدثين لا يلزمون انفسهم بحكاية قصة : إنهم يقدمون سبل الحوادث والافكار والعواطف التي منها تتألف حياة اشخاصهم .

لكان علي ان القي محاضرات عديدة لو أردت أن أشرح بأبي تفصيل تطور الرواية من « مدام بوفاري » إلى « بقطة فنيغان » Finnegans Wake^(١) ، وتطور الشعر من شلي إلى عصرنا الحاضر . غير أن مهمتي الآن هي ان اهيء لكم فكرة - في محاضرة واحدة - عن كيفية بلوغنا نوعاً من الكتابة ، كالتي زارها في

(١) كتاب جيمس جويس الاخير . لفظة Wake هنا تعني سهر الناديين حول جثمان الميت طيلة الليل قبل الدفن . (المترجم)

« يقظة فنيغان » ، والتي طفقت تؤثر في كافة انواع الكتابة .
فنحن نرى اثرها لا في رواية ثورنتون وايلدر الاخيرة The Skin
of Our Teeth فحسب ، بل في ديوان إليوت الاخير ، بل وحتى
في الاعلانات الحديثة .

لقد انبثقت بداية الأدب الواقعي - الرواية الواقعية - في
فرنسا ، وكانت بداية رد الفعل ضدها في فرنسا كذلك . فلم
يكن رد الفعل في النهاية ضد التعبير عن الحياة اليومية العادية
فقط ، بل ضد استخدام اللغة الدارجة في الحياة اليومية ايضاً .
واذا بشاعر مثل رامبو يقول ان الادب يجب الا يدور حول
الحياة الخارجية ابداً : انما يتحتم على الاديب ان يضع نفسه قسراً
خارج التجربة العادية . فالعالم الخارجي ، او عالم الحياة اليومية ،
عالم خداع مضلل ، لا حقيقة فيه . وهنا علينا ان نذكر أن هذه
الآراء تمثل بعض معتقدات الجنس البشري العريقة في القدم ،
وينطوي عليها العديد من الاديان . وقد أعمى هذه الافكار فيما بعد
اسطفان مالارميه ، الذي أصرّ على ان العالم الذي ينبغي على
الكاتب الحقيقي أن يعبر عنه يختلف كل الاختلاف عن العالم الذي
يعيش المرء فيه وبأكل وبنام . فالحقيقة الصادقة ، الحقيقة الباطنية ، هي
في الرؤى والاحلام ، بل وفي اوهام الهلاس . فعلى الادب أن
يعبر عن حياة الانسان الباطنية ، حياة العالم الداخلية ، لا تلك
الظروف المادية الفيزيقية التي يصرّ أدبنا الواقعي المعاصر على التعبير
عنها . وقد أصرّ مالارميه ، كما أصرّ رامبو من قبل ، على بذل

الكتاب قصارى جهودهم في المستقبل في معالجة مشكلات اللغة ، لأن اللغة العادية أنماها ذور التفكير العملي لتني بحاجات الحياة اليومية ، وما عادت ذات نفع كثير في التعبير الأدبي البليغ . وعلى الكلمات أن تستعمل بمعان جديدة ، لان لكل كلمة معاني شتى ، غير معناها القاموسي الموضوعي - بل قد يكون لها معنى لوني ، على حد قول رامبو . وللکلمات ، بوجه خاص ، معان داخلية متداعية . واستعمال الكلمات بمعانيها الداخلية المتداعية هو الذي جعل معظم الشعر الحديث عسيراً على الفهم .

وقد كانت المكتشفات الجديدة التي توصل اليها علماء النفس والفلاسفة عوناً على انطلاق الافكار الادبية الجديدة ، لأنها قالت : ما الرجل العادي الذي يأكل ويشرب وينام الا جزء من الانسان الكل ، بل جزء صغير منه . وقد شبه علماء النفس عقل الانسان بجبل جليدي عائم لا يرى منه فوق الماء الا ثلثه او رבעه ، بينما احتجبت الأرباع الثلاثة الاخرى تحت الماء . فراح الكتاب الطليعيون ، الذين يمثلون ادب القرن العشرين ، يقولون : « دعونا نعبّر عن هذا الجزء من الانسان ، هذا الجزء الاكبر الذي هو تحت الماء ، أو تحت الوعي » . وهكذا فان كتاباً امثال مارسيل بروست وبول فاليري في فرنسا ، واسطفان جورج في المانيا ، وجيمس جويس وت. س. اليوت وفرجينيا ولف ، وكذلك توماس ولف الى حد ما ، و. ب. بيتس الى حد ما ، وهو أعظم شعراء هذا العصر ، حاولوا ان يصوروا ذلك الجزء الصغير

من الانسان الذي هو انسان الحياة اليومية ، وذلك الجزء الكبير من الانسان الذي انغمس في اعماق اللاواعي . وأخيراً نبذ جيمس جويس في « بقطة فنيغان » فكرة التعبير عن انسان الحياة اليومية في ظروفه اليومية ، وكرّس جهده كله للانسان في حالته اللاواعية ، في دواخله ؛ في ذكرياته الشخصية والجماعية ، ولكي يحقق ذلك ، تبنى آراء اولئك الذين انتفضوا على اساليب الواقعية - كأراء رامبو في عدم أهمية الحياة اليومية وضرورة استعمال الالفاظ بمعان متباعدة كثيرة ، وآراء فرلين في أن موسيقى الالفاظ هي المهمة لا معانيها ، وآراء مالارميه في أن الادب يجب الا يشرح ويفسر بل يوحى ويومي ، وأن الموضوع في القطعة الادبية يمكن « توزيعه » اوركسترياً كما في الموسيقى ، وان التنمية المنطقية قد يتحتم وقفها في وسط جملة ما لتناول موضوع متصل بها ، وان الاديب قد يضطر ، في محاولته التعبير عن كل هذا ، الى خلق مفرداته ولغته الخاصة .

اننا نجد كلاً من هذه الآراء ، بالاضافة الى آراء علماء النفس ومكتشفاتهم ، وكذلك آراء الفلاسفة والمؤرخين والفلسفيين ومكتشفاتهم ، في كتاب « بقطة فنيغان » . لعل بعضكم ممن تصفح هذا الكتاب يقول انه كتاب باطني كثير الالغاز ولذا تتمذر قراءته ، او انه خليط لن يستطيع أحد فهمه ، كتبه رجل لم يكن يعرف ما يفعل . الا ان جويس كان يعرف ما يفعل بالضبط ، وخليق أن يكون لكتابه أثر في الادباء بتعاظم يوماً بعد يوم ،

حتى ولو لم يستطع أن يحظى بشعبية واسعة بين عامة القراء . والآن ، سأفتح هذا الكتاب واستشهد بعبارة معينة . يجب ان تقرأ هذه العبارة قراءة جهورية ، لان الصوت فيها يوحى ببعض معناها . ليس لهذه العبارة صلة بالعالم الموضوعي . انها تصف وقع الاصيل اذ يهبط على نهر جارٍ وضفافه ، والنهر هنا هو نهر « لفي » في دبلن ، غير أنه يصبح ممثلاً للأهر كلها ورمزاً للحياة كلها . والآن أرجوكم أن تسمحوا لذكاكم المنطقي بالبقاء هاجعاً ، كما يفعل غالباً في الحياة ، وان تسمحوا لخيالكم ، وعواطفكم ، وحسكم باصوات الالفاظ باستيعاب المعنى :

Can't hear with the waters of. The chittering waters of. Flittering bats, fieldmice bawlk talk. Ho! are you not gone ahome? What, Thom Malon? Can't hear with bawlk of bats, all thim liffeying waters of. Ho, talk save us! My foos won't moos. I feel as old as yonder elm. A tale told of Shaun or Shem? All Livia's daughter-sons. Dark hawks hear us. Night! Night! my ho head halls. I feel as heavy as yonder stone. Tell me of John or Shaun? Who were Shem and Shaun the living sons or daughtersof? Night now! Tell me, tell me, tell me, elm! Night night! Telmetale of stem or stone. Beside the rivering waters of, hitherandthithering waters of. Night!

• ترجمة هذه الفقرة امر مستحيل : فجيمس جويس يعتمد فيها - كما في « يقظة فنيان » كله - ازدواج الكلمات او تعجزتها ، وتشويها على غرار ما تفعل الذاكرة وهي في نصف وهيها ، واستخراج التوريات من الالفاظ واجزائها وتراكيبها . ومن المبهث محاولة نقل ذلك الى لغة اخرى (المترجم)

وفي نهاية الكتاب يصب النهر - وهو رمز الحياة والتاريخ - في البحر ، في مقطع عن الموت والبعث . وتمرّ في ثنايا اللاواعي الجماعي اصداء ما سمعه الناس عن الموت والبعث ، والملائكة التي تأتي لتحمل الروح الى أجوائها . والاعتقاد بأن احد الأقربين الاعزاء ، كالأب او الأم ، او الزوج او الزوجة ، او الابن او الابنة ، يحضر ساعة الموت ليحيي الكائن المحتضر . فتتمثلُ امام عينيه ذكريات باهتة عن طفولته وماضيهِ . ثم تحضره ذكريات حكايات نهاية العالم ، ومفاتيح السماء وأصيل الآلهة . وتظل صورة النهر باقية طوال ذلك كله ، والنهر يجري الى الأبد ، يصب في البحر ، بادئاً دوماً من جديد ، جارياً الى ما لا نهاية ، بحيث ان الكلمات الاولى في « يقظة فنيغان » هي استمرار الكلمات الاخيرة . ان هذه الافكار والأحاسيس والصور المتداعية جميعاً تمثل محاولة الأدب ان يصبح تأويلاً للحياة ، لا مجرد سجل للاحداث والعواطف الموضوعية اليومية .

واليكُم مقطعاً من قصيدة نظمها ت. س . اليوت مؤخراً ، بعنوان لِيلِ غِدِنَغ Little Gidding ، وهو ايضاً يدور حول الموت والبعث ويرينا تأثراً عميقاً من يقظة فنيغان :

لن نكفّ عن الاستقصاء

ونهاية استقصائنا كله

هي الوصول حيث بدأنا

ومعرفة المكان لأول مرة .

خلال البوابة المجهولة المتذكّرة
حين يكون آخر ما ترك في الأرض ليُكتشف ،
هنالك هو ما كان البداية .

عند منبع أطول نهر
صوتُ الشلالِ الخفيّ
والاطفال في شجرة التفاح
لبسوا معروفين لأنه ليس ثمة من يبحث عنهم
ولكنهم مسموعون نصف سماع ، في السكون .

بين موجتين من البحر
هياً الآن ، هنا الآن ، دوماً —

حالة من البساطة التامة
(تكلفنا ما ليس دون كل شيء)

فيصبح الجميع بخير وكل شيء
مهما يكن نوعه بخير

حين تنطوي السنة اللهب
على ذاتها في عقدة النار المتوجة
وتتوحد النار والوردة .

واذا قارنا بين نهاية « بقطة فنيغان » ونهاية « لتل غدنغ »
وبين القصائد الغنائية في مسرحية ينس الرائعة « البعث » ،
وجدنا اهتمام الأدب الحديث الذي يتصف به عصرنا ، بقضيتي
الموت والبعث ، بنهاية حضارة واحدة وبداية حضارة جديدة .

وختاماً يجيل الي أن من الضروري ان اقول إن الادب الحقيقي الذي ينتجه عصر ما لا ينتمي كله للادب الذي بسم ذلك العصر . فهناك دائماً كمية من الأدب العظيم الذي لا يحمل الطابع الخاص بأي عصر . غير أن ذلك شيء يختلف كل الاختلاف عن الاستمرار التافه بالاشكال المهرثة المستهلكة . اما ما بحثته هنا من كتابة تتميز بها الطريقة الحديثة ، فهو التعبير الجمالي الخاص بهذا العصر ، ولن يستطيع اي عصر آخر انتاج أدب يماثله .

(١٩٤٣)

زيفے الواقعه

<https://telegram.me/maktabatbaghdad>

زيف الواقعية

سترزبيرت

هل ثمة ما يدعى الواقعية في الكتابة ، او في أي فن آخر ، وهل الواقعية في الفن ممكنة ؟ الا تناقض كلمة « واقعية » ذاتها ، حين تطلق على أي شكل من أشكال الفن ، او أي شكل من اشكال التعبير الانساني الواعي الذي يفرض عليه المرء ضبطاً وسيطرة ؟ بوسعنا ان نقول ايضاً ان الكلمة تناقض نفسها عند ما تطلق حتى على ما يُعدّ فعلياً من الاوصاف كعمود في جريدة أو « ريبورتاج » في صحيفة . ما هو الفن ؟ أي ، ما هو هذا التعبير الانساني الواعي الموجّه في اشكاله التي لا نحصى ، رفيعها

وخفيضها ، المؤثر منها والبليد ، الصالح منها والظالم الدائم منها
والزائل ؟ وما هي الواقعية ؟

انه لسؤال كبير ، لأن سؤالنا هو : ما هي الحياة ؟ واذا
اجبنا على ذلك - وهو أمر مستحيل - سألتنا انفسنا سؤالاً كبيراً
آخر . ما علاقة الفن بالحياة ؟ ما هي هذه الصلة ، وما هو حبل
السرة هذا ؟ ولماذا ينبع الفن من الحياة ؟ فوراً ، وعلى نحو لا
يحيد عنه ؟ فليس هناك ما هو أوضح ، او ما يبرهن عليه التاريخ
وعلم الانثروبولوجيا برهاناً من ان الانسان ، منذ اللحظة التي بدأ
فيها ، ظهر فيه الدافع الى التعبير عن نفسه فنياً . فلم يقنع باشكال
الاشياء كما هي ، وراح ينحتها أو يقولها دونما براعة . وبعد
ردح من الزمن - بعد بضعة مئات الآلاف أو الملايين من
السنين - أصبح بارعاً حقاً . فجعل يرسم على الجدران ، كانسان
« كرومانيون » ، ويحفر الزخارف المعقدة على الانياب والعظام .
يقول علماء النفس ان في الانسان اربعة انواع أساسية من
الجوع - الجوع الى الطعام ، والظمأ ، والنوم ، والجنس -
والاخير ان احياناً يعادي كلاهما الآخر . ويضيف بعضهم ، امثال
آدلر (وعن حق فيما يبدو لي) ، شهوة القوة والسيطرة ،
ويؤكدونها ويعتبرونها اشد انواع الجوع تأصلاً في النفس . ولكن
يظهر ان هذا التأكيد مشكوك فيه ، لأن هناك اقواماً بدائية ،
او على قسط وافر من البدائية ، كأقوام « الزويني » ، تعتبر فيها
السلطة ، او الرغبة فيها ، مسببةً في الرجل فشهوة القوة قد لا

تكون احد انواع الجوع الاصلية بقدر ما هي تطور متأخر . أما انها شهوة تشتد عنفاً مع تطور المدنية ، فذلك أمر نعرفه من التاريخ .

ولكن ، من الناحية الاخرى ، يبدو أن الرغبة في التعبير عن النفس ، وهو الذي يصبح بالوعي والسيطرة والتوجيه ضرباً من الفن ، هي أيضاً احد انواع الجوع الاصلية . وحين يصف ه . ج . ولز انسان الكهوف ، فانه يجب على اولئك الذين يزعمون ان الحرب والصراع أمران متأصلان في البشر ، ولذا يستحيل اجتثاثهما . فهو يقول ان هناك ما يبعث على الاعتقاد بأن انسان الكهوف كان مخلوقاً وحشياً ضارياً يقتل غريمه حال رؤيته ، بينما نحن نعرف من الدليل الوحيد الذي لدينا بشأنه أنه يهب ويسرع الى الجدار ، ويرسم صورة جاءوس عندما يتعرض لاقبل استشارة .

ولكن لا يهمننا كثيراً إن كان هذا الدافع الى التعبير الفني عن النفس أحد الدوافع الاولى في الانسان ام لا . انما نحن نعلم ان هذا الدافع قد ظهر في زمن مبكر من وجود الانسان ، وما زال قوياً مستمراً منذ ذلك الحين . فن المدهش أن ما من جيل إلا ويظهر فيه آلاف الرجال والنساء ممن يعزفون عن كل شيء ليكرسوا انفسهم لرسم الصور ، وتلحين الموسيقى ، وكتسابة الكتب ، وهذه الرغبات او هذه البواعث ، تظهر عادة فيهم في سن مبكرة ، مما يحدو بنا الى الظن بأنها فطرية . وحتى في أشد المجتمعات بدائية ، في كل جيل وزمان ، يظهر العديد من الرجال

والنساء الذين يؤلفون الموسيقى رغم افتقارهم الى وسائل المدنية
المرهفة المعقدة ، ويرسمون الصور ، ويتلون الكتب ، ان لم
يطيعوها .

لماذا ؟ ما الذي يدفعهم الى ذلك ؟ لا بد لنا من النظر في
ذلك قبل تناول شتى أشكال هذا التعبير وحالاته ، وبالتالي تناول
ما ندعوه بكثير من الخذلق ودونما دقة ، بالواقعية او الافتقار
اليها .

ما هو الفنان - أديباً كان ، او رساماً ، او موسيقياً ؟ ما الذي
يجعله فناناً ؟ من الآن فصاعداً سنقصر بحثنا قدر المستطاع على
نوع واحد من الفنانين : أي الأديب . وهو الذي يحاول رجلاً
كان ام امرأة - عن طريق الالفاظ والافكار ان يجمع من زاوية
صغيرة من زوايا الصمت ، موادّه - من جوّ ، وظروف ،
وشخصية ، وأفكار ، وموضوع - فيرسم بها خطوطاً عريضة
لصورة لفظية يستطيع الآخرون ان يدركوها ، ويحسوها ، ويفهموها ،
بل ويتذكروها . ما الذي يجعل الكاتب كاتباً ؟ اتنا في هذا
السؤال ، ولا ريب ، نسأل ما الذي يجعل الفنان فناناً مهما يكن
نوعه . فالفنانون ، أصلاً وأساساً ، كلهم سواسية . كل ما في
الامر هو انهم يستخدمون وسائل متباينة .

لديّ قصة تتصل بهذا الموضوع اود ان ارويها لكم . فأننا ،
كما قد يعلم بعضكم ، مربّ للواشي منذ سنين عدة ، فضلاً
عن كوني كاتباً منذ سنين عدة ايضاً ، وان كنت الآن أشبه

بالمعزل ، فما عدت أملك إلا مزرعة صغيرة أقيم فيها أو ان الصيف وأجعل منها مكاناً آخر للكتابة . وبهذه المناسبة ، أود ان أقول - وهذه نصيحة عملية مني للادباء الناشئين - انني شرعت في المزارعة اولاً لأنني اعتقد ، كما يعتقد معظم الادباء ، ان افضل الطرق للبدء في الكتابة هو بأخذها بما يشبه الخلسة والمفاجأة اول الامر وذلك بأن يكسب المرء قوته عن طريق آخر .

لا أريد الاستمرار في هذا الموضوع ، لأنه موضوع واسع ، ولكن حسبي ان أضيف قائلاً لما كانت الحياة نفسها هي مادة الأدب ، فخير الأماكن للبحث عنها لن يكون في أوساط الكتاب وحلقات محرري الصحف ، وان مما يثبط همه الكاتب الناشئ هو إما ان يكون فقيراً جداً ، كأكثر الكتاب الناشئين ، بحيث يضطر الى التكسب بكتابته ، أو غنياً جداً بحيث لا يكتب إلا عندما يتسلط عليه ذلك « النفث الخفي » التقليدي الغامض ، الذي لا يوجد إلا في وهمه .

ولأنصرف الى قصتي :

في السنة التي سبقت الحرب الاولى ، عندما كنت أدير بعض المزارع الكبرى ، كان في خدمتي فتى يعمل راعياً للبقر ومساعداً في المزرعة يدعى آل - وقد كان فتى اميناً ، ممتازاً ، مجداً ، غير انه من أكثر خلق الله سذاجة . أذكر انني ذات يوم كنت في مقصبة المزرعة ، وكان لها باب من السلك المشبك ، وإذا بال الذي عهد اليه بقتل ما يستطيع من الذباب خارج الباب ، يتوقف فجأة ،

ويضغط بأنفه على المشبك ، وينظر إلى بعينين زرقاوين واسعتين وبريثتين ، ويقول : « مستر بيرت ، ما الذي يجعل الذباب ذباباً ؟ » فجفت لسؤاله . لقد كان سؤالاً فلسفياً ، مباشراً ، عميقاً ، لم يخطر ببالي من قبل . فقد كنت ، كغيري من الناس ، قد أخذت الذباب امراً مسلماً به . ولم يكن هناك الا جوابان ممكنان ، كلاهما فلسفي مباشر ، عميق . الأول ، ان أقول : « الطبيعة » ، والثاني ، ان كنت أكثر تدبناً : « الله » . غير ان السر الغامض بقي على غموضه .

بعد ذلك بسنة قتل آل وهو في فرقة المشاة في موقعة آراغون . ولكني حتى اليوم كلما فكرت في ما الذي يجعل الأديب ادبياً ، او الفنان فناناً ، فكرت في آل .

إن السر الاساسي يبقى على غموضه ، ولن يجد حلاً غير ان الدلائل المنظورة ، أو الجراحات ، التي يحملها الأديب ، او اي فنان آخر ، من اليسير تبينها . يقول إمرسون : « ان الافصاح الواعي عن الفكر ، لفظاً أو فعلاً ، لغاية ما ، هو الفن » . ويبدو أن هذا قول صائب ، وهو يعادل ما قلناه آنفاً من ان الفن هو التعبير الواعي الموجه الذي يفرض عليه المرء ضبطاً وسيطرة .

فالفنان اذن يبدأ من تلك الرغبة الانسانية العامة في التعبير عن النفس . ولكن ما هذه إلا البداية ، وهي تكاد لا تمنسي شيئاً اذا لم تسيرها الارادة ويوجهها قصد واضح رفيع . فان لم يكن

لها ذلك ضيعت نفسها في الف طريق لا شكل له ، تبدأ من
التذوق والتلذذ - وذلك امر لا غبار عليه - وتنتهي إلى التولع
في العرض . الصرف حسبها نرى في رقص الجاز او الانغماء أمام
فرانك سيناترا . كذلك فان السلوك الذميم والسيئ الخليفة كلها
ايضا من انحرافات الرغبة الانسانية العامة في التعبير عن النفس ،
على انها موجهة بقوة الجهل ، أو غير منضبطة ولا موجهة ،
لأن هذا الجوع المريع ، هذا الشره الدائم في الانا ، لا يحسن ضبطه
او توجيهه في معظم الحالات ، بسبب من الحول والقصور
الذاتي ، مما يؤدي الى الخيبة التي نراها في كل مكان ، طفيفة
كانت ام خطيرة .

كلما امتد بالمرء العمر ، رأى المزيد من الناس - وبخاصة
ان كان فناً محترفاً - ممن يوهمون انفسهم بأنهم لو أنجح لهم
فسحة اكثر من الوقت لكتبوا رواية عظيمة ، او رسموا صورة
عظيمة او القوا سمفونية رائعة . ولو اسعدهم ذلك لما اعتبنا عليهم ،
غير انه لا يسعدهم ولا يجعل منهم الا افراداً متدمرين تنهش
الغيرة قلوبهم . ولعل اروع مثال على هذا الضرب من الناس
ذلك الناقد العادي الذي يراجع الكتب . وهنا لا أقصد الناقد
الحقيقي مثل بنت بيف ، وسير ولترالي ، ورسكين ، وغيرهم .
فالناقد الحقيقي ، وهو نادر ، فن آخر ، وهو كغيره من الفنون
فن بناء . اما الذي اقصده فهو ناقد الكتب الذي يفرض فيه ان

Exhibitionism .

يقرأ كتاباً في اليوم - وذلك مستحيل - ويعلق عليه . وقد قال
الفريد هنري لويس ان ناقد الكتب هذا « رجل لا يشتري
كتاباً ابداً ، ولا يقرأ كتاباً ابداً » . والى هذا الضرب من الناس
بوسعنا ان نضيف ايضاً الرجل الذي كتب رواية فاشلة او لم
يجد من الهمة ما يكفيه لكتابة رواية ضعيفة .

ولذا ، لن بكفيها ان نفسر الفنان بالافتقار على ذكر الدافع الى
التعبير عن النفس . فما ذلك الا كقولنا ان له معدة . إذ لا بد
له من دافع كهذا ، ولا مجال للشك في ذلك . ولكن ما من
انسان إلا وفيه دافع من هذا القبيل أيضاً .

على الفنان اذن ان يسوق دوافعه الى التعبير عن ذاته سَوَقاً
واضحاً هادفاً . يجب عليه ان يجريها كالماء في قنوات نحو غاية
ما . وتنجم قوة ما يقول ، او يرسم ، او ينحت ، او يلحن ،
عن ضغط هذا التوجيه ، او هذا الضبط ، والسير نحو مخرج أخير
ونحن نرى ظاهرة مماثلة لهذه في الكهرباء وأميراتها .

وفضلاً عن هذا ، يبدو أن الفنان يمتاز بخصال ثلاث :
الملاحظة ، والتحليل ، والتمييز . ولكننا نجد ايضاً ان الكثيرين
من الناس يتمتعون بهذه الخصال مجتمعة باحداها او باثنتين معا منها .
فعلينا ان نضيف نعتاً مميزاً الى كل منها ؛ ذلك النعت هو لفظة :
« نشيط » . فالفنان لا يتحلى بهذه الخصال وحسب بل يجب ان
تكون هذه الخصال ملاحظة نشيطة ، وتحليلاً نشيطاً ،
وتمييزاً نشيطاً ، ويعتمد مبلغ عظمتة الفنية على مقدار

ما يتمتع به من نشاط في كل من هذه الخصال الثلاث . فالفنان ،
بعبارة أخرى ، شديد الحيوية ، شديد الوعي ، شديد الاهتمام .
هذا أمر لا بد منه ، ولن نقبل اعتراضاً من أحد عليه .

نحن لا نلقى أبداً فناً ضجراً او فناً لا يتأثر ، مهما تكن
طريقته في مجابهة العالم . فالفنان قد يكون ضيق الصدر ، او
عنيف الغضب ، او غليظ القول ، او شديد الحرد ، ولكنه لن
يكون ضجراً . إنه يعيش في حالة دائمة من الانفعال والدهشة
والادراك والاكتشاف ، في عالم يمشي فيه سواد الناس وهم لا
يعرفون ان في كل ما يرونه ويقابلونه من مشهد أو أناس قصة ،
او قصيدة ، او قطعة موسيقية ، او تمثالاً ، او ، على الاقل ،
مقالاً لجريدة . وبما ان الفنان يهتم بعمله يهم الآخرين بمقدار
اهتمامه . وقد قال الناقد جيمس هونيكر في مقاله عن شوبان :
« اخدش ظاهر الفنان نجد وراء ذلك طفلاً » . فان كان عني
بذلك شيئاً في براءة الطفل ، فهو مصيب ، اما اذا قصد به
شيئاً صبيانياً ، فهو مخطيء . وأغلب الظن انه قصد الاول ، مع
شيء قليل من الثاني . ولعل أفضل تعريف للفنان هو ما قاله
الروائي الانجليزي س . ل . مونتغيو الذي لم يكن يحاول تعريف
الفنان ، بل تعريف المحظوظين من الناس – المحظوظين روحياً –
على وجه الاجمال . إلا ان الوصف بلائم الفنان قال : « يبدو
المحظوظون وكأنهم ما جاءوا الى العالم إلا لتوهم .. فما يزال
فيهم شيء من آدم في يومه الاول : انهم يستطلعون بعيون براءة

تنظيم الحديقة ، ويرنون عجباً إلى القمر والنجوم كأنها من غرائب الكائنات .

لماذا يكون الفنان على هذا النحو ؟ وهل يصبح كذلك في زمن مبكر من حياته ، ام انه يولد كذلك ؟ ولماذا يمتاز الفنان بالنشاط وتوتر الحس ؟ وبذلك الارادة العنيدة التي توجه دافعه التعبيرى ؟ لست ادري . فنحن هنا نعود الى الاسرار الغامضة الاساسية - الى آل وسؤاله عن الذباب . وندخل عوالم البيولوجيا والميتافيزيقا ، والجماليات - والبحث فيها يشتد علينا تعقيداً . فقد يرجع السبب الى الغدد . ولكن الحقيقة الواقعية تظل على ما هي . فلنعد الى ما نحن واثقون منه . بما ان الفنان ، هو ذلك الانسان - على ما هو عليه - وبما انه ينظر الى العالم على النحو الذي به ينظر ، فانه يكون بالضرورة نظرة عامة ، هي في الوقت نفسه نظرة خاصة ، وكل ما يفعله يتوجه ويصطبغ بتلك النظرة . وبالعامة أعني وجهة نظر مشتركة بين الفنانين جميعاً ، وبالخاصة أقصد وجهة نظر لا تشترك فيها الاكثريه ، التي ليست من الفنانين بشيء . من حقكم ان تسموها ، ان شئتم ، نظرة فنية . وهي نظرة بناءة ونقادة ، وفلسفية ، تهاجم دوماً كل ما تجده خاطئاً ، او مشوشاً ، او قبيحاً ؛ ونحاول دوماً - مهما تستدق وتراوغ - أن تبين لنا المنظم ، والصائب ، والحسن .

ليس الفن هو الحياة . ذلك أمر نعرفه جميعاً . ولو كان الفن هو الحياة وحسب ، لما كان ثمة مبرر لوجوده ، ولكان مجرد

إضافة عديدة النفع ، ولكان عبثاً لا حاجة بنا اليه : مجرد تكرار
لحكاية يحكيها معنوه - ولا أقصد بذلك أية تورية . ان الفن انتقاء ،
وتركيز ، واستهداف ، يقوم به رجل مدرب ، او امرأة مدربة ،
يتسم منذ اللحظة الاولى بنشاط الملاحظة ، ونشاط التحليل ،
ونشاط التمييز .

ما معنى كل هذا ؟ بوسعنا الآن ان نأتي إلى لب هذا البحث
ونتيجه ، وهو ما شاعت تسميته خطأ بالواقعية .

ان الفنان يسلك سلوك آدم في الجنة . وجته هي هذه التي
يلقى نفسه فيها - أعني هذه الدنيا . جنة فيها لمحات عجيبة من
الجمال ، والخير ، والجلال ، والتنظيم والتنظيم . غير ان الأفعى قد
دخلتها ، ولذا فان فيها ايضاً قسماً كبيراً من الهول ، والقبح ، والشر ،
والفوضى ، وقدرراً من الحماقة هائلا . وقد كان الفن وما يزال عدواً
مستديماً لتلك الصفات جميعاً . او قل عدوها القاسي اللدود .
والفنان يجي في معرفة دائمة لما يمكن ان يكون ، وفي غضب
وشفقة دائمين على ما هو كائن .

من يجرؤ منكم ، فليدحض هذا القول ولينتقص منه !
وبعبارة اخرى ، ليس لدى الفنان ما يدعى « استبقاء الشيء
على حاله » Status Quo ، وحالما يقبل الفنان به - وبعضهم يقبل
به وهم المتعبون ، والمرترقون ، والمسرّفون في النجاح أحياناً - فانه
في تلك اللحظة عينها لا يعود فناناً . ومهما فعل الفنان ، ومهما اختار
من وسيلة ، ومهما استخدم من اداة ، فانما يحاول بذلك ان يبي

عالمًا اقرب الى مُنية القلب . وهذا العالم المشتهى المرغوب ليس
وهماً من اوهام الانسان ولا مثلاً أعلى ولا حلاً . ولا حالة
طوبائية . انه شيء تراه العين لحاً أحياناً ، فهو لذلك شيء معلوم
ولا بد من استزادة العلم به . والكل يعلم ان هذا امر واقع الا
الاغبياء والجهلاء ، ولذا فكلهم يعلم - إلا هم - ما الذي يسعى
اليه الفنان ، ويحترم مسعاه وبحثه ، ويحترم الفن - تلوًا لذلك -
ويحاول أن يتعلم شيئاً عن أحد اشكاله ، او عنها كلها .

ان أشد المهجائين الاجتماعيين لذةً ومرارة في الادب او اي فن
آخر ، أمثال سويفت ، ورايلي ، وغويا ، ودوميه - وغيرهم ممن تحمل
ألم النفس من افراد هذه القائمة الطويلة الرائعة - لم يجعلوا انفسهم
قط أسمى من الحياة ، ولم يحتقروها جوهرًا وواقعًا . ولسنا نعرف
حتى اليوم أن فنانا عظيمًا من الساخرين كان عديمًا ، او فيلسوفًا
هندوكيًا لا يرى خيراً إلا في « الفناء » او « الزفانا » * بل الامر
بالعكس . اذا اراد المرء ان يكون ساخرًا نقاداً في الهجاء وجب
عليه ان يعشق الحياة ، ويعشق ما يمكن ان تكونه الحياة لو ان
في الناس فطنة وشجاعة ورقة ، فيشق عليه تحمل الحياة كما يحققها
الناس بمحافقتهم وخستهم . فأصحاب الالهاجي الاجتماعية فنانون رقي
إلهابهم ، ففقدوا جلدهم الخارجي في زمن مبكر من حياتهم وراحوا
يطوفون طوال حياتهم عراة في الارواح . وسنكلير لويس من

* Nirvana ، في اللاهوت البوذي ، هي فناء الفرد ، او فناء رغباته كلها في
ذات الله ، بلوغ الحالة المثل من الكينونة .

أفضل الامثلة على ذلك ، وكذلك جون ماركوند - على غرار
الخاص المتحفظ - ومنهم ثاكري ، وديكنز ، وانا تول فرانس ،
ودوستوفسكي .

كان انا تول فرانس هو الذي استعمل لفظي « السخرية
والشفقة » في وصفه موقف الفنان . اما السخرية ، فلأن الناس
والاشياء هي ما هي عليه ، وأما الشفقة ، فلأن الناس والاشياء
ليست ما يمكن ان تكون ، ولانه ليس ثمة من رجل او امرأة الا
وبقصر عن امكاناته وعن أن يبلغ مستواها . ويقول تشوسر :
« والشفقة سرعان ما تحتاج القلب الرقيق » ، والفنانون كلهم
يولدون بقلوب رقيقة ، وإلا لما كانوا فنانين . واذا ما كفت قلوبهم
عن الرقة ، ففي ذلك خسران ، لا كسب ، وعود الى الجهل ، لا
استقواء في المعرفة .

ووراء كل فن عظيم حاد شهوة الى الخير ، وبغض للشر ،
ولا علاقة بين هذا وبين تصرف الفنان الفعلي ، دنيئاً كان ام
نبيلاً فهو يكره الشر والضعف اللذين في نفسه كما يكرههما لدى
غيره . لا بد للفن من ان يكون في جانب الملائكة . وقد ثبت
ذلك مؤخراً بالبرهان القاطع . فما من فنان كبير في العالم الا
وحارب النازية والفاشيستية ، منذ البداية . وقد تبين الفنانون هذين
الشيطنين التوأمين قبل ان يحس بهما معظم الناس بزمان طويل .
إذن ، ما وظيفة الفن الحقيقية ؟ ما وظيفة الرسم ، والكتابة ،
والموسيقى ؟ اهي محاكاة الحياة كما هي ؟ أن تجعل الفن صورة

فوتوغرافية ؟ كلنا يعرف ان ذلك غير صحيح . فالصورة
الفوتوغرافية العادية ، بغير وقفة ، وغير تظليل ، وغير انتقاء ، ليست
صادقة . فلا هي صادقة مع الموضوع ولا هي صادقة امينة للحظة
التي التقطت فيها . ونحن نعلم أيضاً ان ما يسمى « الكامرا
الصریجة » لا تقول الصدق ، بل انها في الواقع مجرد كاريكاتور .
والمصور الفوتوغرافي البارع الخصب الخيال ، يعتبر نفسه فنانياً .
ما الذي يعنيه بذلك ؟ انه يعني أنه يدرك أن الدنوّ من الصدق
والحقيقة لا بد له من الانتقاء ، والتظليل ، والتقابل ، وان هذه
العوامل وكثيراً غيرها يجب ان تستخدم ضمن اطار من التأليف .
فالـفوتوغرافي الفنان لديه من التخطيط والهدف والموضوع والاتجاه
ما لرسام الاشخاص او المشاهد الطبيعية .

لا بد للفن من أن يعني شيئاً . ولا بد له من معنى لا للفنان
وحده ، بل للآخرين ايضاً . انه لا يؤدي وظيفته في الفراغ
الذهني ، او الاخلاقي ، او الروحي ، او البدني . واذا فقدتها ، لم يعد
فناً بل جنوناً وبلاهة .

اذن فالـفنون كلها ، في جوهرها رمزية ، كالدين ، كأي
وظيفة عليا من وظائف الانسان ، لانك حالما تبدأ بالانتقاء ،
والتأليف ، والتوجيه ، تغادر ميدان المواد الخليطة ، وتدخل عوالم
الرمز . ان البيت ، في اول الامر ، ركام من الحجارة ، والخشب ،
والطين ، حسب المادة التي نريد بناء البيت منها . ولكنك عندما
تنتقي هذه المواد وتجمعها وتبنيها وفق خطة سابقة ، فقد اتيت

عملاً رمزيًا .

لقد ادرك الرسام والنحات هذا ، بعملهما المباشر في موادهما الأساسية ، بأوضح مما ادركه الكاتب الذي يتعاطى الألفاظ ، لان من شأن الكاتب ان ينسى ما الذي يصنعه بالفعل حين يلاحق فكرته او قصته . فهو قد ينسى ان كل لفظة يستعملها انما هي رمز من الرموز ، وان الافكار التي ينتقيها بحيلة وحذر ليقدمها لنا ، وقد غربلها من بين مئات الافكار لتوائم غرضه ، انما هي في جوهرها رمزية - ترمز الى الف فكرة اخرى أقل منها وفاء للحاجة . بيد ان معرفة الرسام والنحات لهذا كثيراً ما تؤدي بهما الى ضروب من التجارب ، والوقفات ، والمذاهب الموسومة جميعاً بالسخف ، مما نشاهده كل يوم . اما الفنان الكبير فيحاول ان يُدخل في الفن الحديث تلك الرمزية الرائعة ذات الفعل العميق في النفس ، تلك الرمزية التي كانت دافعاً في الفن البيزنطي مثلاً ، او القوطي . انه يحاول ، واعياً او غير واع ، أن يستخدم رموزاً حديثة على ذلك الفرار نفسه . وهو لا يقلد فترات الفن العظيمة هذه ، لان ذلك لن يعني اقتراباً من الصدق والحقيقة . انما هو يحاول ان يخطو الى الامام وقد تحلى ببساطة تلك الرؤيا وذلك الموقف . فاذا فهمنا هذا ، زاد فهمنا لكثير مما يبدو لنا مضطرباً مشوشاً في الرسم والنحت .

ان الرسام المفكر يسعى دائماً ان يحقق ما قاله س . ل . مونتاغيو في وصف جنة عدن . بل قل انه لا يسعى الى تحقيق

ما قاله مونتاغيو ، لأنه حققه منذ البدء . فهو انسان من نوع خاص ، يرغب في رؤية الحياة بعين الطفل التي لم يفسدها فساد وهوى ، وبتعقل الرجل الناضج . وهذا بالطبع هو الوصف الدقيق للكاتب المهيد ، ولا سيما وان الكاتب هو الذي يمارس الافكار قبل أي شيء آخر دون الفنانين جميعاً .

لقد أجمع الكتاب على ذلك على مر الدهور . وقد أجل غوته الدليل عليه بقوله : « إن مشكلة المشاكل من كل فن هي استخدام الظواهر » - اي الرموز - « لانتاج شبهة الحقيقة أسمى » . والحقيقة الأسمى هنا هي ، مرة أخرى ، ذلك الشيء الذي بوسع المرء نيله ان هو أراد ذلك وصمم عليه .

فن وراء كل فن جميل باقٍ ، مظهر من مظاهر الايمان . الايمان بالحياة ، مهما تكن ظواهرها الآتية مريضة . الايمان بالبشرية ، مهما تسف أحياناً بسلوكها ، ومهما يتوحش بعض أفرادها . فالفن ايضاً « جوهر الأشياء التي نتطلع إليها ، وشاهد على الأشياء التي لا تدركها عين » .

ولهذا فلا بد للفنان العظيم اي للكاتب العظيم من ان يكون ، بالضرورة ، ديمقراطياً ، عرف ذلك او لم يعرف . وذلك أمر يكاد يكون في غنى عن التقرير . وهو ، بالضرورة أيضاً ، راديكالي ، جذري ، اي انه يسعى الى الجذور من الأشياء ، ويسقيها ، ويخصبها ، يشنبها ، او يقتلعها ويرميها لأنه يرى فساده .

لم يكن أرسطو ديمقراطياً . كما لم يكن فناناً عظيماً . ونظرياته السياسية والاجتماعية نظريات شكلية ضيقة . غير انه كان ناقداً عظيماً ، ولم يستطع احد حتى اليوم ادخال تحسين على قواعده في الفن . أتذكرون قاعدته العظيمة عن الوحدات ؟ وقواعده العظيمة عن التطهير « الكتارسيس » ؟ « الكتارسيس » كما تعلمون ، كلمة يونانية معناها التطهير - التطهير البدني . عندما طبق ارسطو هذه الكلمة على الأدب والفن قصد بها ان يقول : مهما توغل الموضوع في المأساة ، والرعب ، والقبح ، فان معالجته يجب ان تسمو بك ، وتنقيك ، وتطهرك ، وتترك فيك الاحساس بأن كل هذا انما هو جزء من مخطط أسمى وأفضل ، وان كنت تعجز عن ادراك هذا المخطط . وبعبارة اخرى ان الفن العظيم يحرك دخائل النفس ، ومن يتناول منه يطهر . تجدون هذا في كل ما كتبه شيكسبير ولدى غوته . وفي كل شعر عظيم ، ومسرحية ، ورواية . وفي كل رسم عظيم ، وهندسة ، ونحت . لا عن وعي وقصد . بل ضمناً . انه في الصلب من كل فن . وهذا مما لا يمكن تكراره لتوضيحه ، فهو هنالك ضمناً وليس له الا ان يكون هنالك .

ليس الاديب العظيم ، او الفنان العظيم ، واعظاً أخلاقياً يتقصد الوعظ والاصلاح . وكلما فعل ذلك ، ابتعد عن الفن . فالفنان هو هو . يولد كذلك . وهو بالطبع والسليقة ، كما قلت ، في جانب الملائكة . ولعل ذلك مرده الى أن الاديب المجيد او العظيم والفنان المجيد او العظيم ارهف حساً من بقية الناس ؛ وارهف حدساً ،

واكثر ادراكاً بأن ما نحسب انفسنا نراه - اي الظواهر - ليس بالحقيقة والواقع . بل ان الفنان الذكي لا يثق في كلمة « الواقع » ، كما لا يثق في كلمة « عملي » ، لأنه يعلم ان الاولى ليست الا تسويغاً لكسل في الرؤيا ، نتيجة للقصور الذاتي في المعتقد والايمان ، وان الثانية ليست الا حذراً قصير النظر يؤدي الى « الشطارة » في الصغائر والطيش في الكبائر .

غير ان الفنان ، بالفعل ، أكثر الناس واقعية وعملية - ولا حاجة بنا الى التشديد على هاتين اللفظتين . ولأقحم عليكم هنا أمراً أؤمن به : كلما طال بي العمر ، ازدادت يقيناً بأن الفنان ، أياً كان منحاها ، أكثر اهل الارض واقعية وعملية ، ويتناسب ذلك تناسباً طردياً مع مقدرته وعظمته . بل انه عملي وواقعي أكثر بكثير من معظم الناس . ذلك لأنه غني بالرؤية والتحليل ، لانه يعرف ان المظاهر السطحية بعيدة عن الواقع . ولكي أجسد لكم هذا الرأي اقول انه ما من سياسي او رجل أعمال عميق البصيرة قابلته ، إلا وكان فناناً بالفطرة . وما من فنان عميق البصيرة قابلته ، إلا وكان سياسياً ورجل أعمال بارعاً بطبيعته . والخرافة القديمة القائلة بأن الفنان رجل مهمل لا أباي - وهي خرافة ما زالت ترد حتى في عصرنا النير هذا - يمكن تفسيرها بسهولة ، وان يضيق بنا الوقت لذلك . حسبنا ان نقول إن هذه الخرافة ملجأ المولع بالعرض والتباهي صغيرة كانت سنه أم كبيرة ، ممن يشعر بدوافع فنية مبهمه ، ولكن تعوزه المثابرة والجلد والبصيرة لتحقيق هذه

الدوافع . هذه مبادئ الجامعات في كل جيل تزخر بمثل هؤلاء
« الفنانين » . وقد كانت صاحبة « غرينتش فيلج » من نيويورك ،
وما زال الحي اللاتيني من باريس ، موطن الشباب المولعين بالعرض
والتباهي ، من هذا القبيل ، وهم لا يعملون لشدة ما انشغلوا بانفسهم ،
ولا يفقدون أنفسهم لشدة ما انهمكوا في ثوراتهم الشخصية ،
بينما الفنان الحقيقي يفقد نفسه في تلك الثورة الدفينة الدائمة الكبيرة في
نفس الانسان ، تلك الثورة التي ما زالت قائمة منذ ان وجد الكون .
والآن ، ما الذي يؤمن به الأديب او الفنان الذي يعتبر نفسه
« واقعياً » ، ويدعو نفسه « واقعياً » في بعض الفترات ؟ لتأمل
ما الذي قامت به المدرسة التي تدعو نفسها « المدارس الواقعية »
— هذا مع أن الكاتب الأمريكي الشاب ، لكونه امريكياً ،
لا يعتبر نفسه ابداً منتصباً الى « مدرسة » . كل ما في الأمر ،
أنه يعجب بأحد التيارات الثورية او التقليدية الراسخة ، فيروح
يقلدها ، بدلاً من أن يستمد من ذاته . فنحن في هذا
البلد لا نقر استعمال كلمة « مدرسة » كما يفعل الادباء في فرنسا .
ليت الذين دعوا انفسهم « بالواقعيين » عبر التاريخ الأدبي
ما اختاروا هذه الكلمة ! لكان افضل بكثير لو أنهم لم يختاروا
اية تسمية ، وفعلوا ما ارادوا فعله بغير ضجيج . لأن كلمة
« الواقعية » ، كغيرها من هذه الكلمات — التعميمية الضخمة —
سرعان ما تفقد معناها الحقيقي وتصبح مجرد اكليشه متسخة
مهترئة شأنها شأن النعوت الشائعة اليوم مثل « فاشيستي »

و « شيوعي » ، فكل من لا تحبه في الريف الذي أقطنه وأمضي فيه نصف السنة يمكن ان تدعوه « بلشفيّاً » . ولقد سمعت راعياً يصف مليونيراً ماجناً من اصحاب المواشي وهو مليونير رجعي متعصب بقوله انه رجل « بلشفي » .

ف « الواقعية » كلمة عديمة الشكل والتحديد فصلت واستعملت لتلائم ما تعده كل فترة من فتراتنا واقعياً . لا معنى لها البتة ، ولن يكون لها معنى ، لأن كل جبل وكل زمان يخالف غيره فيما يعتبره واقعياً ، ولأن النظرية كلها بنيت على الخطأ الفاحش الذي ينص على ان الواقعية هي أن تتناول العالم كما هو وتصفه على هذا الاساس إلا ان العالم ليس ابداً كما هو ، ولا الانسان ، ولا الكون . كل شيء في صيرورة . كل شيء هو المستقبل . حتى انا ، اذ اتكلم ، اصير في المستقبل .

لنبداً بأجدادنا الفكتوريين . مثلاً ، باميل زولا ومدرسته في فرنسا ، وجورج غسنگ « ومدرسته الواقعية » في إنجلترا . وكلتا المدرستين وجدت لها انعكاساً في هذا البلد - في ثورة طبيعية على الموقف الرومانسي المستهلك المتبدل الذي عرفته الفترة الفكتورية ، ذلك الموقف الافضلي القائل بأن « الله في سمائه » ، واذا لم تقحم نفسك في شؤونه ، فان الطبيعة تميل حينئذ نحو الافضل . وقد كانت تلك فلسفة آمن بها وأيدها « الرجال العمليون » في ذلك العصر - من رجال أعمال ، ورجال سياسة ، وعلماء اعتقدوا جميعاً أن في العلم والآلة ، وفي الثورة الصناعية ، دليلاً لا

يدحض على الحركة صعوداً في استمرار يكاد لا ينقطع . اما الفنان الحقيقي ، من العصر الفكتوري او من سواه ، فلم يؤمن بمثل ذلك الرأي . حسبي ان اذكر لكم صموئيل بطلر وكتابه « لاريوون » . Erewhon .

ماذا كانت « الواقعية » يومئذ ؟ ان تدون الأشياء كما تراها بالضبط ، بغير لف ودوران — كما تراها وحسب . ما دمت لا ترى الا بعينيك الاثنتين فان الذي تراه ، في الاغلب رديء ، وقبيح ، ومكرب . حتى ذلك الوقت ، كنت اذا رسمت بقرة ، رسمتها — لتأثرك بالمدرسة الرومانسية — بقرة مثالية ، ملساء الاهداب ، حوراء العينين ، قانعة النفس ، ترعى في حقول كأنها حقول الجنة . فاذا كانت كل بقعة براقة جميلة في مكانها ، قلت : « يا لها من صورة واقعية ! » اما ان كنت يومئذ احد « الواقعيين » الجدد ، فانك ترسم بقرة تعيسة ، عجفاء تسعى الى حتفها ، فيقول جمهورك — اذا أقنعت بوجهة نظرك « يا لها من صورة واقعية ! » وهكذا ترون ان كلاً من الرومانسي والواقعي يتكلم من السطح ، لأن الكلام من السطح كان هو طريقة الكلام لدى الفكتوريين ، فيما عدا الفنانين الكبار ، فهم دائماً أبعد بصيرة وأعمق معرفة . لم يقل أحد يوماً : « ليس في الدنيا بقرة مثالية كاملة ، او بقرة قانعة النفس كل القناعة . ولكن ، من الناحية الاخرى ، ليست البقرة العجفاء الضامرة نموذج البقر . لماذا لا ترسم بقرة في شكل يوحى للمشاهد انه مهما يكن نوع البقرة التي رسمها ، فثمة أبقار اخرى ، وان في

« البقرية » على كل حال شيئاً أكثر مما تراه العين ؟ » .
وفي اثناء ذلك ، استمر كبار الكتّاب والرسامين في
سبيلهم ، كالمعتاد - يعملون ، ويجربون ، ويعلمون انفسهم ، ويتعلمون
من الحياة . فكان هناك الانطباعيون العظام ، والروائيون الكبار ،
والشعراء المبدعون .

ثم جاءت الحرب الاولى ، ضاربة عملاقة ، فصدمت الناس جميعاً ،
وقلبت او بدلت كل فكرة وكل خاطر . لقد رأينا الانسان عارياً من
جديد ، ورأينا أن اهل الطيبة والرفق انفسهم يضطرون الى ارتكاب
القتل واقتحام الحرب للحفاظ على شيء من الخير . يا للتناقض
الدموي الغريب ! وفي الوقت نفسه أتت فلسفتان عظيمتان هزتا
الارض ، وشقتا طريقهما الى اذهان الناس - التحليل النفسي ونظرية
النسبية . والثانية في تطبيقها الفلسفي تكاد تقول : ليس ثمة خير أو
شر ، الا « ما يجعله الفكر كذلك » كما قال شيكسبير .

وكاد الناس كلهم كما هي الحال دائماً أن يتبنوا النظريتين ،
ويشوهُوهما ، ولا سيما اولئك الذين كانوا يبحثون عن عذر جميل
العبرة رفيع المنطق يبرر سوء مسلكهم ، ما حققوه منه وما سوف
يحققون . فليس ثمة فعل "محدد الخير او الشر" ، انما يعتمد كل شيء
على الظروف ويتوقف عليها - إنه امر نسبي . ولم يكن الانسان
مسؤولاً ، على كل حال . فلا بد أن وراءه أباً أو امياً أو
جدة - أو العائلة برمتها - كيفته على نحو لا حيلة له به ،
وراء هؤلاء كلهم دوافع عرقية بعيدة الجذور لن يكون للفرد

عليها اية سيطرة .

عن هذه الظروف انبثقت الكتابات الياضة في العقد الثالث من هذا القرن ، كتابات « مدرسة الجيل الضائع » ، التي كان اصحابها الاوائل فنانيين ممتازين ، وما زالوا . غير ان الذين بقوا منهم حتى اليوم - اعني الكتاب الكبار - لم يعودوا يعتبرون أنفسهم « جيلا ضائعاً » . فقد شبوا عن ذلك الطوق . أما المقلدون ، وكانوا يعدون بالمئات ، فتساقطوا على جوانب الطريق . حتى اسمائهم لا نذكرها . لقد كانت مدرسة خشنة ، كما تذكرون . يتكلم الاشخاص فيها بجمل قصيرة خادة ، ولا تبدو أعراض العاطفة على اي منهم ، بما في ذلك المؤلف نفسه . والذين لم يقدسوا هذه المدرسة ، سموها « مدرسة شعر الصدر المستعار » . * غير أنها خدمت الكتابة الامريكية خدمة جلى من الناحية التقنية ، وكان المبدعون فيها - وبخاصة ارنست همنغواي - فنانيين جد بارعين ، بل عظماء . إلا أن النقاد بالغوا في استعمال لفظة « واقعي » .

هل كانت هذه واقعية بمعنى انها تصوير تام للحياة كما هي ؟ لدينا هنا اختبار ممنع هام نجربه عليها . فنحن نذكر كيف أن الحوار في رواية همنغواي « وداعاً للسلاح » كان يُعد خير مثال على الواقعية ، لأنه يمثل طريقة بعض الناس في الكلام . ولكن هل هذا صحيح ؟ لقد جُرب هذا الحوار تجربة الامتحان العسير

* يقصدون بذلك . مدرسة الرجولة المزيفة . (المترجم)

في المسرح عندما حولوا الرواية إلى مسرحية ، واذا به غير واقعي أبداً ، بالمعنى المشمول في العبارة . وهو بالطبع غير واقعي . فهمنغواي أبرع من أن يتورط في مثل هذا الأمر . لقد كان حوارهِ منتقى ، وبالتالي رمزياً . لقد كانت فيه تلك الواقعية الكونية العليا .

لقد صدق صموئيل بطلر حين قال : « تاريخ الفن هو تاريخ بحث اثر بحث » . وهذا يفضي بنا إلى يومنا الراهن . اننا اليوم نرى شيئاً ممتعاً ، وهو بعد في بدايته ، لن يستطيع أحد أن يتنبأ بنتيجته . ولكن هناك دلائل شاحبة ضئيلة تشير إلى إخلاص جديد ، إلى انفلات جديد من تكلف النفس ، إلى رغبة جديدة في البحث عن الحقيقة ، يواكبها جميعاً إحساس قديم بالرقّة ، وبذلك اللفظة التي كثيراً ما أسيء اليها - لفظة الجمال . هذا غريب . أليس كذلك ؟

لقد كان لهذه الحرب ، ولكل ما يجري في العالم ، أثر فينا غير الأثر الذي خلفته الحرب الاولى . لقد كانت هذه الحرب ضخمة جداً ، كأنها صراع عملاقي بين « القوى » و « الامارات » ، بحيث لا يحاول أحد ان يقف في وجهها باتخاذ موقف الحبيبة وانكسار الرجاء . او باعتقاده ان كل شيء نسبي وأن الحياة ليس فيها ما هو فعلاً خاطيء او آثم . او باعتقاده ان الواقعية هي ان تصور الأشياء كما نراها دونما سؤال او شك . لقد جوبهنا فجأة بشر شديد الوضوح ، بيتن للغاية ، شيطاني مريد ، فاضطررنا إلى المجاهرة بموقف محدد . وغدا الانسان متواضعاً ،

دائب البحث من جديد . وعادت الى حياة الناس مسحة من الغموض .

مررت منذ مدة بتجربة ممتعة . كنت أحد المحكمين في مسابقة هذه السنة لجائزة او . هنري القصصية . فقرأت عدداً من القصص القصيرة لأدباء ناشئين . لقد كانت كل منها ، من حيث التقنية ، قصة رائعة . فالكتاب الأمريكيون ، منذ زمن ليس بالقصير ، لا تعوزهم ناحية التقنية أبداً . معظم القصص - وكلها ممتاز - كانت على غرار آخر مدرسة رائجة في كتابة القصة . وليس لي ان اسميها إلا « مدرسة النيويورك » . تقنية رائعة ، وانتقاء للحادث ، وجو واضح حاد ، وتشخيص رائع وان يكن ذا جانب واحد . ولكن كل شيء فيها ضمني . لا تعليق ، إلا ما قد يفوه به القارئ بينه وبين نفسه . ولا مجاهرة بموقف محدد - إنها مدرسة من نتاج مدرسة الضياع في العقد الثالث من هذا القرن . ولقد كنت فيما مضى اعد هذا اللون من الكتابة أمراً رائعاً جداً . اما الآن ، وقد ازدادت علماً ، فهي في رأبي « ريبورتاج » بارع .

بيد أنه كان بين تلك القصص قصص كتبها أحدث الأدباء سنّاً ، وتختلف عن سائرهما تمام الاختلاف . لقد كان فيها تقنية القصص الاخرى ، مع شيء مضاف اليها . كان فيها

« New Yorker » مجلة اسبوعية امريكية عرفت اقايصها ومقالاتها بمستواها الادبي ، وهي كثيراً ما تزعم النزعات الحديثة ، مع المحافظة على طابعها الخاص . (المترجم)

ايضاً عاطفة ، وانحياز صريح الى جانب معين . كانت في جانب الملائكة .

اذن ، فلعلنا جعلنا نتعلم . لعلنا جعلنا نتعلم من جديد أن لا « واقعية » هناك سوى واقعية رؤيا الانسان وبصيرته وطموحه . يقول سلفادور دي مَادَرَبَاغا : « الفن نقل الروح عن طريق المادة » . ويقول سِنَيانا : « ليست هناك كآبة وإفلاس ككآبة الفن وإفلاسه حين ينهمك في نفسه لا في موضوعه » . ويقول براوننغ :

ما الفن

إلا الحياة على نطاق اوسع ، وأسمى ،
حين يتدرج صعوداً في خط لولبي
تنسج حلقاته دوماً وتتعالى ،
فيندفع نحو وهاج المعاني في كل شيء ،
متعطشاً ابداً إلى اللا محدود اللامتهي .

(١٩٤٥)

مسؤولية الأديب

مسؤولية الأديب

ج. دونالد راولز

لم يواجه الأديب يوماً ، ولا سيما الأديب الناشئ ،
تحديات كثيرة كالتي يواجهها اليوم . حتى البقاء
وحده في عالمنا المضطرب هذا ، والاستمرار بعيش
له معناه متصل بغاية ما نبيلة ، إنما هو تحدٍّ لحسننا
بالتناسب ، لحسننا بمنظور الحياة . فالاخرى أذن ان
يشدد التحدي في وجه الذين يحاولون تصوير عالمنا هذا
الذي نعيش فيه ويحاولون تفسيره ، اولئك الذين
يشعرون بأن لديهم ما يقولونه لنا ، ويودون لو
يدخلون شيئاً من النور الى حياتنا .

هذه التحديات نوعان : فهناك التحديات الاساسية ،

التي تتعلق بالاديب كفرد ، كما تتعلق بنا جميعاً في هذه اللحظة من تاريخ العالم ، والتي لا بد ان تترك أثرها في أدبه . وهناك ايضاً المشكلات التي هي همه الخاص كفنّان - المشكلات التي تنتمي الى صنعته في هذه اللحظة ذاتها .

أما في الفئة الاساسية ، فان ما يواجهه قبل كل شيء هو الصفة الطاغية في عصرنا الراهن . وقد عرفها الكتاب المعاصرون بعبارات قد تقابن ، الا انها تركز على قاعدة مشتركة . فقد سموا عصرنا عصر الحيرة ، وقرن الخوف ، وعصر القلق . وكاننا يعلم أن هذه تسميات ملائمة . فالتناس اليوم يعرفون من الخوف ما لم يعرفوه طوال تاريخنا كله . والمخاوف التي تكتنفهم ليست بالمخاوف الوهمية ، فانها حقيقية جداً . ولا حاجة بنا الى تخصيصها بالذكر ، فنحن نحس بها احساساً اليماً كلما فتحنا الجريدة في الصباح . ونحن نعلم أن الاستسلام لها أمر قتال ، كأني استسلام للخوف ، وأن ما علينا أن نخافه اكثر من اي شيء آخر هو الخوف نفسه . ولذا فان التحدي الأول الذي يواجهه الاديب هو ذلك الذي يتصدى لشجاعته ، لقدرته على الامل والتصميم .

وهناك ناحية اخرى من نواحي العصر ، تؤثر فينا جميعاً ، ولكن فيها مغزى خاصاً للكاتب . تلك هي انغمار الحياة الفردية لم يعرف جنسنا قط هذا الاحساس الحاد بالبشرية ككتلة . ولم يتعرض قط لإيماننا بأهمية حياة الفرد لمثل هذه المحنة . وهذه حالة تضرب القلب من الفن الروائي وتهدد مادة الشعر نفسها . وكما قال الكاتب

الانجليزي ستورم جيمس قبل بضع سنوات : إن الروائي اليوم « يرى أن في تاريخ الجنس البشري لحظات تكون فيها الناحية الشخصية في الانسان أقل شأنًا من المخاوف والآمال والخواف التي يشاركه فيها العديد من أقرانه . فيخيل اليه ان هذه اللحظة هي احدى تلك اللحظات . ولعله يبأس فيقول لنفسه : اذا كتبت عن هذه الحركة ، وهذا التغير ، فاني احقق ما يجعل أياً من الناس رجلاً كان او امرأة قزماً ازائي . وهذا سيجرده من كل شخصية » .

صحيح ان هناك أزماناً يجب ان يخضع فيها كل ما هو شخصي وفردى في الانسان لمصلحة أوسع من مصلحته . وهذا لا ينطبق على جماهير من البشر في أزمان معينة فحسب . بل ينطبق على حياة كل فرد ، مهما يكن العصر الذي يوجد فيه . غير ان الروائي لا يستطيع ان يتغاضى عن القيم الشخصية ، والرغبات والمشكلات الفردية . اذا اراد ان يكون عميق الاثر ، فانه لن يستطيع ان يكتب كتابة مجردة . كما ان فهمنا كيف يعيش الناس ، وما تعنيه الحياة لهم ، لن يعمق إلا بدراسة العلائق الفردية بين الرجل والرجل ، وبين المرأة والمرأة ، او علائق ذلك الفرد بعائلته ، او مجتمعه ، او وطنه ، او اي مجموعة شئت . من مثل هذه العلائق تنشأ انواع من الصراع والتآلف والتكيف ، وفيها يجد المؤلف أغزر المواد . ولكن لا بد له ، عند تصويره هذا الصراع وهذا التآلف تصويراً مؤثراً ، من « تفريد » العلاقات . اي من

اظهار طابعها الفردي . وهكذا تلقى تحدياً آخر يواجهه الاديب ،
تفرضه عليه صفة العصر : وهذا التحدي ، في هذه الحالة ،
يتصدى لمقدرته على ان يحتفظ بالتوازن بين شعوره بالتيارات الهائلة
التي تتعرض لها جميعاً ، وبين ادراكه لأهمية الفرد .

وهناك حالة ثالثة نتصف بها فترتنا هذه ، يتحتم على الفنان
ان يعالجها كفرد وكفنان معاً . إنها الحالة التي يشير اليها الكاتب
السويسري « بيكار » بأنها « الانحلال وتفكك في مفاصل عصرنا »
ورأيه في ذلك ، هو ان الانسان الحديث ، الذي يعاني
من فوضى عالمه الباطني ، يواجه دوماً عالماً خارجياً ،
على نفس المقدار من الفوضى ، حيث تتساقط عليه الانطباعات
الآتية في تلاحق سريع لا يضبطه نظام او اتصال . فيذكر من
مظاهر هذه الحالة مثلاً الراديو ، بانتقالاته الفجائية التي لا تنتهي .
والمجلات ، ولا سيما منها ذات مستوى الذكاء الخفيض ، بشراتها
الشتيمة ، وتضاؤل اهتمامها بالموضوعات المتراسة . كذلك فإن
الشريط الاخباري السينمائي الذي يقذف بنا يمنة ويسرة بين المأساة
والمهزلة وغيرهما في ثوان معدودات ، مثل أقوى على ذلك .
وقد ادى اهتمامنا باللاواعي لدى الانسان الى تشديد « الانحلال
والتفكك » المحيط بنا ، لأن الفوضى هي التي تحكم اللاواعي .
وبما ان الكثير من عالمنا يبدو لنا على هذا الفرار المتقطع المجزأ ،
كالأشياء التي لا روابط بينها في الرسوم السريالية ، فاننا تلقى
عسراً متزايداً في النظر الى الحياة نظرة مستمرة حيثة وفي رؤيتها

كلاً متكاملًا .

هذه ، اذن ، هي بعض حالات العصر ، التي لا تفعل فعلها المباشر في حياتنا اليومية كبشر فحسب ، بل انها تخلق الجو الذي يتوجب على الكاتب فيه ان يفكر ويتخيل ويستمر بعمله . غير انه كما ذكرت ، عرضة أيضاً الى حالات شتى خاصة بدوره الفني ، فهو مثلاً يمر منذ رده من الزمن خلال فترة امتازت الفنون كلها فيها بالتجريب العنيف . وهذا التجريب هو على أنشطه وأعنفه في الرسم والنحت ، وفي الموسيقى والشعر . ولكنه دائب الفعل أيضاً في الرواية والاشكال الأدبية الأخرى .

لا شك في أن هذه الفترات ضرورية لديمومة تدفق الحيوية في الفن . ولكن ما يحصل في اثائها هو اتساع في الآفاق وضيق فيها معاً - الاتساع بمعنى ادخال الاساليب الجديدة والنظرات الجديدة ، والتضييق بمعنى تقلص حجم الجمهور الذي يخاطبه الفنان . اذ يبدو ألاّ محيد لفنان او لكاتب في حالة كهذه عن أن يخاطب رفقاءه من الفنانين اكثر فأكثر ، موجهاً هم نحو تلك الفئة الصغيرة التي تشاطره الرأي والهدف . وهكذا يُسد السبيل على ذلك « السائل » الذي وصفه « فكتور هوغو » بأنه يجري بين الاديب والقارئ في سبيل يستقي الاثنان منه قوة وعافية . ويأتي زمن لا بد فيه من رفع هذا السد لكي تنتعش العلاقة بين الكاتب والقارئ من جديد .

في الثورات الادبية ، كما في الثورات السياسية ، افراط

محتوم في اتجاه التغيير وعملية نبذ شعواء لما هو تقليدي في الادب . وسنجانب الصواب ، إذا اصررنا على أن الثورة التي قام بها ت . س . اليوت وآخرون في عالم الشعر لم تحقق أي شيء بناء ، كما انه من الغباء ان ننكر أن بعض القوى التي حركوها اصابت الشعر بأذى كبير ، وذلك بخلفها موانع كبيرة في مجرى ذلك السيل الحيوي بين الكاتب والقارئ الذي ذكرته . ويمكن قول الشيء نفسه بصدد ما خلفه جيمس جويس وفرجينيا وولف من أثر في صنعة الرواية . لقد عمقا ادراكنا للطريقة الذاتية في الفن الروائي ، غير أنهما صرفانا عن العناية بوظيفة السرد في الرواية .

ويختل إليّ ان الوقت قد حان للتعزير والتثبيت في الفنون كلها . فالفنان اليوم يواجه حاجة ماسة الى اية قيمة ايجابية تكون قد نجت عن الكتابات التجريبية والى دمجها في الكثير مما قد أهمل أو نبذ من التراث التقليدي . فن المهم لكل شيء حي أن يكون هناك تفاعل بين القديم والجديد ، لأن التقدم الحقيقي لا يتم إلا على ذلك النحو .

في كتاب « أليس ماريوت » الطريف عن الحياة القبلية بين هنود « كييوا » الأحمر ، المعنون بـ « الجلدات العشر » ، ترد عبارة سررت لها ، لحسن ما فيها من بيان لهذه الحقيقة القديمة ، ونص عليها شابان من قبيلة كييوا يتحدثان . لقد مات والد « ريش النسر » وعرف القبيلة ينص على ضرورة قتل حصانه

حيث ووري الثرى . ومن المصادفات ان القبيلة في عسر شديد ، فيقول « هيب الغاب » لصديقه « ريش النسر » : « إنه حصان جيد . والناس في حاجة الى الخيل الجيدة » . غير أن ريش النسر يجيب قائلاً : « إنها مشيئة ابي » . ويذبح الحصان . فاذا جلسا بعد ذلك قرب النار ، قال « هيب الغاب » : « تلك نهاية أحد اشكال الحياة . اظن أن الاشياء القديمة كلها ستموت عن قريب » . ويبدأ الجدل حول عدم استعداد الناس للتخلي عن الاشياء القديمة ، وحول حق الآخرين في البدء بأشياء جديدة . وأحس « ريش النسر » بشيخوخة كبيرة وهو يقول لصديقه : « لا بد لك من اشياء جديدة . لا بد لك من يتابع جديدة لانماء العشب . ولكن العشب ينمو من الارض القديمة . فلا بد لك من اشياء قديمة تمتد فيها جذور الاشياء الجديدة . هذا هو السبب في ان بعض الناس يجب ان يستمر بالقديم وبعضهم يجب ان يدفع بالجديد الى الامام . كلاهما حق . كلاهما لا بد له من ذلك » . ولعله كان يوسعه أن يضيف : « وبعضنا يستطيع أن يفعل الاثنين معاً » . هنا تجدون ذلك الصراع القديم بين التقليد والتجديد في ابط من عبارة . فريش النسر ، عندما يستقي تشبيهه من الأرض - أي من الطبيعة مباشرة - إنما يقول بالضبط ما يذكره أندريه جيد كمخاطر من خواطره : « فجأة اتضح لي انه لو خلا تاريخ الفن إلا من أسماء مبدعي الاشكال الجديدة لما كانت هناك حضارة . فاللفظة نفسها تعني الاستمرار ؛ ولذا فانها تتطلب التلاميذ

المريدين ، والمقلدين ، والاتباع لكي يكونوا سلسلة حية : أي ليكون منهم « موروث » .

قال جون بكان مرة : « اذا اعتبر الانسان الماضي رحماً ، للحاضر والمستقبل ، يتخذ خصبه اشكالاً عديدة ، دون ان يتضاءل ، فانه حينئذ سيحبّه ويعتز به ويتعلق به ويحاول فهم عبّره ، ويتجنب الطرق المقاطعة القصيرة التي لا تنتهي إلا الى الجدران الصماء . وسوف يدرك عندها اننا في الدورة التي ننتمي اليها لا نرى إلا جزءاً من المنحنى ، واننا اذا أردنا معرفة اتجاه المنحنى في بدايته والنظر قُدُماً ، لا بد لنا من ان نكر بأبصارنا بضعة قرون الى الوراء » .

مثل هذا الذهاب والاياب ، هذه الحركة الى الأمام وإلى الوراء ، أمر لازم في جميع مجالات النشاط الانساني ، ففيها تتلاعب القوى وتتفاعل . وفي الادب وسائر الفنون ، عندما نرى ان ممثلي احدى القوى لا يستطيعون بأي حال من الأحوال تحمل ممثلي القوى الاخرى ، نجد التكرار العقيم ، والمبالغات المقيتة ، مما يأتي به التطرف السخيف الذي يعلن به المجدد المتعصب عن حرية المطلقة من التقاليد . فليس في الفن من حرية مطلقة أكثر مما في حياة الانسان . ولما كان عصرنا عصر التجريب العنيف في ميادين النشاط كلها ، فقد شهد كثيراً من اللين تجاه الذين يعملون واحدى عينيهم مرسلة على المنحنى الذي يذكرنا به جون بكان . وانها لساعة مفيدة يقضيها الواحد منا في تأليف قائمة باسماء الذين

نعترف بعظمتهم في عالم الادب ، والرسم ، والموسيقى ، ليرى كم واحداً منهم لا يمكن في الواقع تصنيفه مع المجددين - بمعنى اولئك الذين يريدون الانفلات نهائياً من منحنى التقاليد .

غير انني ارجو ألا يحسب احد منكم انني ادعو بهذا القول الى وقف الكتابة التجريبية . فأنا ابعد ما اكون عن مثل هذه الدعوة . فالحالة السليمة لكل فن تقتضي مقداراً من التجريب . غير انني اعتقد ان الحاجة اليه الآن اقل الحاجة مما كانت عليه ، وأن الذي يلح علينا اليوم هو الحاجة الى التعزيز والتثبيت . وقد رأينا اخيراً بوادر من هذا القبيل بسين شباب الادباء ، ولا سيما الشعراء منهم . ففي كتاباتهم دليل على اعترافهم بأن خطوط الاتصال والتخاطب بين الكاتب والقارئ ، ولا سيما في الشعر ، لا بد لها من تقوية . وقد اخذوا يكتبون على نحو اكثر مباشرة ، واكثر بساطة ، ويقللون من اعتمادهم على الصور الشعرية الخاصة . وهناك تحدّ آخر يتصدّى له الاديب المعاصر من حيث هو صانع ماهر ، كتب عنه الكثير في الآونة الاخيرة ، ولذا فلن اتحدث عنه الا وجيزاً . وهو يتألف من عوامل شتى تتهدد أمانته ، اوجدتها التأثيرات التجارية المتزايدة التي جعلت تنسلط على محترفي الأدب . وانا لست اشير بهذا الى هوليوود وحدها . فهذا عصر جعلت الانتهازية فيه تغزو عالم الادب . هناك ناشرون لن يجد الكاتب اصدقاء أفضل منهم بالنسبة الى كتاباته . وهناك آخرون لن يجد الكاتب اعداء أشد أذى منهم ، وهم الذين يحثونه على

الانتاج ، بعد النجاح الأول ، وهو لما يتهياً لذلك . هناك وكلاء ادبيون يعينون الكاتب في طرق كثيرة غير التسويق ، وهناك من لا يهتمهم اولاً الا ما يحصلون عليه من عمولة . وليس من اليسير على الأديب الشاب في هذه الأيام ، اذا ما صادفه نجاحه الاول ، ان يحفظ نفسه من الغرور . فذلك يتطلب منه اثراً خارقاً وحرصاً غير عادية .

كنا ذات مساء نتحدث عما يفكر به الكتاب اليوم ، فقالت مديرة الدعاية في إحدى دور النشر الكبيرة في هذا البلد ، إنها تعتبر وظيفتها أكبر حجر عثرة في سبيل الكاتب الناشئ . فلقد رأت الكثيرين ممن تضخمت ذواتهم تضخمًا محزنًا نتيجة للدعاية التي عُدَّتْ ضرورية لخلق شهرتهم . إن الأديب يعيش وسط الأكاذيب والتلفيقات المتزايدة ، واذا لم يكن من شيمته التفكُّه على نفسه ، كان الله في عونهِ !

إن ندرة النقد الرصين المسؤول عامل آخر بالطبع . ولكن ان يكن ثمة تحدٍّ للأديب في الظروف القائمة - كالميل إلى نشر أشعرته صوب الكسب المادي ، وتكرار المخطئ الذي جاءه بالنجاح الأول ، ووقع التهويلات السخيفة بصدد أهميته - فإنه يحمل بنا ان نتذكر ان هناك من الأدباء من يواجهون هذا التحدي ويتغلبون عليه . وخير الامثلة على ذلك « تورتن وايلدر » الذي لم يجد يوماً عن الطريق التي اختطها لنفسه . وفي كل مرحلة من مراحل كُتِبَ الكتاب الذي أثار لديه اهتماماً الى كتابته في تلك الآونة ، لا

لأي غرض آخر .

ولعله جدير بنا ان نقول شيئاً عن الدور الذي يلعبه النقد ومراجعة الكتب في عالم الكتابة اليوم . لدينا أسباب تدعونا الى الجزم بأن هذا الدور يمكن ان يكون أعمق فعلاً وأشدّ أثرًا مما هو . فالكثير من هذه المراجعات لا يعتمد إلا في النادر المقاييس التي يتعدى بقاءها «عرف» الساعة . والكثير مما يسمي نفسه إجلالاً بالنقد يكتب في فراغ فكري ، وهو في منأى عن الحياة ، ويعتمد لغة علمية او علمية كاذبة يضيق بها صدر المرء عند القراءة . للمراجعة والنقد وظيفتان : الأولى ، وهي التي تؤدي على وجه أكمل من الثانية ، هي تزويد جمهرة القراء بالمعلومات ، وبالارشاد ، على درجات متفاوتة . اما الثانية ، وهي التي تؤدي أداءً بعيداً جداً عن الكمال ، فهي في الواقع خدمة ممكنة أكثر منها خدمة فعلية . انها منح الكتابة المعاصرة قيمها واتجاهها . ولئن تكن هذه من الوظائف المقصورة عادة على النقد ، فان المراجعة في أعلى مستوياتها تستطيع ان تكون عوناً على مثل ذلك أيضاً . ولرب قائل هنا : « هراء ! على الأديب الذي يستحق هذه التسمية ان يجد قيمة الخاصة واتجاهه الخاص . وعلى النقاد والمراجعين ألا يتدخلوا فيما لا يعنيههم ! » وفي هذا الاحتجاج شيء من الحقيقة ، لا الحقيقة كلها . ففي وسع المراجعة والنقد ان يكونا خلاقين ، كما برهنت على ذلك « ماري كولم » - بكفاءة - في كتابها : From These Roots : The Ideas That Have Made

Modern Literature » من هذه الجذور : الافكار التي خلقت
الأدب الحديث .

لا ريب في أنه لا بد للكاتب الكبير من ايجاد قيم يتمسك
وبهتدي بها في عمله ، ويستفيد عمله من معرفته لوجهته وغايته .
ولكن مهما يكن التعبير عن النفس هاماً لدى الفرد ، فانه ليس
مجرد كاتب ذي موهبة وقدرة خاصتين ، بل هو كغيره من
البشر ، وكما قال جون كدن ، « شطر من القارة ، وجزء من البحر » .
وكما ان جزائر المرجان تتكون من تراكم رواسب ملايين الملايين
من المخلوقات الدقيقة ، والقارات تتشكل بفعل قوى طبيعية متباينة ،
هكذا الكاتب يتعرض لشتى انواع المؤثرات والعوامل . وانه لحمار
كبير إن يعتقد ان ما يقدمه للادب من صنعه الخاص ليس إلا .
في استطاعة النقد الأريب الخلاق أن يلعب دوراً هاماً
في تكوين السمة الكبرى للكتابة كل عصر . ولو لم يكتب
وردزورث مقدمته المشهورة لديوان « القصائد الغنائية »
Lyrical Ballads ، أكان الشعر الانجليزي يتخذ النهج الذي اتخذ؟
وهل لنا من يقول كم كان سيستفيد كاتب ناشئ موهوب مثل
سكوت فيتزجيرالد لو اتي اثناء نخبته من يمدّه بالنقد السليم البناء
أيام كان في أمس الحاجة اليه ؟ فقد كان لديه من تواضع النفس
وتكريس الجهد لصنعه ما يكفي لادراكه قيمة مثل ذلك النقد .
هذا بالطبع لا ينطبق على الكتاب جميعهم ، حتى على القديرين
منهم . فبعضهم لا بد له من ايجاد الطريق بكده وجهده دون
سواها .

لقد تحدثنا بما فيه غناء عن الظروف التي يقوم فيها الاديب بعمله - سواء تلك التي تنشأ عن طبيعة العصر الذي يعيش فيه وتلك التي تتصل بالجو الخاص بحرفته . وبعض مسؤولية الاديب ناجم عن الظروف التي يحشأها ، فلا بد ان طبيعتها قد انضحت بعض الشيء . وهي مسؤولية ذات أوجه متعددة : هناك مسؤوليته لإزاء نفسه ، وإزاء صنعته ، وإزاء قرائه . والثالثة من هذه المسؤوليات هي التي يجب ان تؤكد عليها ، لأن الاولى والثانية قد عُرفتاً دائماً بما لها من شأن وخطورة ، بينما بلوح ان مسؤولية الاديب إزاء جمهوره هي اليوم اعظم منها في أي وقت مضى .

لا حاجة بنا الى التنويه بأن كل انسان عاقل يعاني اليوم من جوع شديد في الروح . فليس من قبيل المصادفات ان كتاباً يدعى « راحة البال » كان أروج الكتب في طول البلاد وعرضها لمدة طويلة . اننا نعيش في عالم مست الحاجة فيه الى الطمأنينة ، وألحَّت الرغبة عليه في استعادة الايمان بكرامة الانسان وقدرته على معاملة أخيه الانسان بالعدل والكرم . ولذا ، يخيل الي اننا لسنا بحاجة في هذا القرن العشرين الى ظهور جوناثان سويتف - جديد ، لاننا نعرف عن انفسنا اسوأ ما يمكن معرفته ، وقد جعلتنا أحداث السنين القلائل الماضية على وعي أليم بالدركات الدنيا من النفس التي يمكن ان ننحط اليها . علينا ألا ننساها لحظة واحدة ، كما انني لست اقترح ان يحذف الكاتب مسن

• صاحب النقد الاجتماعي المرير لاحوال عصره (المترجم)

الصورة التي يرسمها للعالم اغوار الحقارة والخلسة التي بوسع الانسان التدهور فيها . غير أنني اريده أيضاً أن يذكرنا بأنه ما زال يهدد في نفسه طموحاً وتطلعاً الى السمو .

وهنا اذكر كلمات « فان وايلك بروكس » التي كتبها أيام كان يخطط أنفذ نقد عرفناه في أمريكا ؛ إذ قال :

« كانت وظيفة الكاتب في الأزمنة البدائية تمجيد منجزات رجال الفعل ، اما اليوم فانه يجد نفسه في عالم لا يتوق إلى شيء بقدر ما يتوق الى تسجيل ماجرياته الروحية . ولعل ذلك أمر طبيعي . فالصناعية الحديثة تعني لدى اكثر الرجال ، بل وحتى النساء ، سداً وكبحاً شاملين للغريزة ، وبسبب هذا السد والكبح ، جعل الناس يقدسون ويشتهون لوناً من الحياة يفسح المجال ، مهما يكن الثمن ، للنوازع الاخلاقية في الانسان . ولما كان كل شيء في عصرنا أميل الى التنظيم الآلي ، أخذ الرجل العادي ، الذي لا يُعطى من المثل العليا إلا النجاح ، يرى نفسه مضطراً الى التخلي عن خصال الانسانية الكريمة السمحة واحدة إثر واحدة . فلا عجب ان أضحي الفنان ملتقى هذه الرغبات الكثيرة . فهو الوحيد الذي يبدو قادراً على حفظ حق الانسان في السير مفتوحاً لكي يجرب ويستقصي امكانيات الحياة » .

لقد كان من الممتع أن نلاحظ تجديد الاهتمام مؤخراً بمشاهير العصر الفكتوري . إنها ظاهرة بارزة . ففي اشاراتنا

المعاصرة الى تلك الفترة شيء أشبه بنبذة الحسد ، او نبذة الاعجاب
الذي نقرّ به رغماً عن أنفسنا . وبعض السبب في تغير الموقف
يعود الى شعورنا الممضّ بحيرتنا وضياعنا ، وانعدام الأرض الصلبة
تحت اقدامنا . فلا نستطيع دفعاً للاعتراف ، مكرهين ، بوقفتهم
الباسلة في الحياة ، وان نستطع ان نشك في متانة الاسس التي
اعتمدوا عليها . غير ان هذا التفسير لا يعلل الشعبية التي يتمتع
بها الروائيون الفكتوريون اليوم . لا ريب في ان هناك امراً آخر
وراء هذا الاهتمام المتجدد بهنري جيمس ، وديكنز ، كون ديكنز
اخذ يستعيد قراءه وفي ان المكتبات العامة عاجزة عن الاستمرار
في اختران النسخ الكافية من روايات انطوني ترولوب .

لعل الجواب كامن في ان الفكتوريين كانوا يعنون اشد العناية
بالشخصية . وقد قال الاستاذ بروكس ايضاً فيما قال : ان عصرنا
الذي يهتم بعلم النفس ليس بالعصر الذي يهتم بالطبيعة البشرية .
هذا القول يبدو ، لأول وهلة ، متناقضاً ، غير ان التفريق يعتمد على
أن علم النفس يحوّل انتباهنا نحو العليل في الامور ، نحو الاسباب
في تصرفنا تحت ظروف معينة ، بينما الامر الذي يجب ان يعنينا هو
المغزى من افعالنا . فهو يعتقد ان الانسان الحديث فقد الحس
بالشخصية ، ويستشهد على ذلك بقول ت. س. اليوت : « من اغرب
الامور في العصر الفكتوري الاحترام الذي كان يحسه مشاهيره
الواحد تجاه الآخر » . فينسأل الاستاذ بروكس : ما الغريب في
احترام الشخصية ؟

لا شك في ان الفكتوريين كانوا يستشعرون العجب والانفعال كلما تأملوا طبيعة الانسان ، وهذا الانفعال ، وهذا الاهتمام العطوف وجدا سبيلاً الى رواياتهم . فالروائي الفكتوري كان يهتم باشخاصه اهتماماً عميقاً حيويًا ، وبالتالي استطاع ان يجعل قراءه أيضاً يهتمون بهم . انه يسمح لنفسه بأن يحيا عواطفهم ، بدلاً من أن يحاول ، كما يفعل الكتاب المحدثون ، أن يبقى ما استطاع على انفصال عن أشخاصه . أما الروائي المعاصر فغالباً ما يدنو من منصفته وكأنه عالم يدخل مختبره . إنه لا يضع نفسه داخل أشخاصه ، بل يقف على ناحية منهم ويتفحصهم .

بلوح لي ان استرجاع بعض هذا الدفء الانساني ، وتحرير أنفسنا أكثر فأكثر من الجلو الطبي السريري الذي يبتلي الكثير من فننا الروائي ، هدف يستحق منا السعي الى تحقيقه . وقد كانت محاولة جون هيرسي في هذا الاتجاه بعض ما ميز روايته « جرس لأدانو » A Bell for Adano عن غيرها كما انها كانت ظاهرة في رواية جيرالد بريس « تاريخ آل غارتسن » The Garretson Chronicle .

أرجو ألا تسبثوا فهمي . فأنا لا اوصيكم بالتراجع عن الموقف الواقعي ، بل ببني واقعية أعمق وأشمل ، واقعية تدخل في حسابها النواحي الايجابية من الشخصية الانسانية كما تدخل النواحي السلبية . فما يعلق بذهن المرء في النهاية هو المحاولة الأمانة التزيه لايجاد التوازن في معالجة تعقيدات الكائن البشري — وهو التوازن الذي

غالباً ما كنا نفتقده في تلك النزعة الكلية السطحية التي تضخمت بها كتبنا في الفترة الواقعة بين الحربين . أقول سطحية ، مع ان الكثير منها كان صادراً عن أمانة في المؤلفين ، لأن معظمها لم يكن إلا من نتاج العرف المحبوب واتباع الطراز الأخير . فقد امتازت تلك الفترة ، كما بين شارل مورغن ، بان العديد من الكتاب كانوا عن قصد ووعي يرفضون اختيار المسؤولية عن وجهة نظر ما ، كما كانوا يرفضون التمسك بها او قبولها . غير أننا اليوم فيما أرى ، أعمق حساً بمسؤوليتنا الفردية : ولن يقبل كتابنا بسهولة الانخراط في فئات وحلقات . كما كانوا يفعلون في السنوات الأخيرة .

اننا جميعاً خالقو عصرنا بقدر ما نحن نتاجه . وبوسع ادبائنا ان يلعبوا دوراً هائلاً في تعيين مزاج الفترة التي يعيشون فيها ونفسياتها . فلقد جاءنا بعد الحرب الأولى جيل استخذي للخافه . فلنحلّ دون ظهور جيل اخر مثله .

(١٩٤٨)

مسئولیت سے الناقذ

مسؤوليات الناقد

ف. ل. سائيسن

هذا العنوان ، الذي جعلته كبيراً جهماً عن قصد ، ينتمي الى التقاليد التي بدأها ماثيو آرنولد ، اول ناقد نحمست له أيام كنت طالباً جامعياً منذ ثلاثين سنة خلت . غير أن تلك الايام نفسها رأت انبثاق حركة نقدية جديدة ، هي الحركة النقدية التي نعيشها اليوم . لقد كتب ت . اس . اليوت مقاله الهام الاول ، « التقاليد والموهبة الفردية » عام ١٩١٧ ، وهو في التاسعة والعشرين من عمره . واصدر أ . أ . ريتشاردز اول كتبه المستقلة وابعدها اثرأ ، « قواعد النقد الادبي » ، عام ١٩٢٤ ، وهو في اوائل

عقده الرابع . وقد كانت مواهب هذين الرجلين ، اللذين كانا في مستقبل العمر حينئذ ، والقواعد التي وضعها أشد القوى التي أثرت في النقد طوال الربع الاخير من هذا القرن وسيطرت عليه . اننا الآن نعرف اية ثورة قامت على أيديهما - إن صحّ لنا استعمال لفظة عنيفة كلفظة « الثورة » في مضمار الفنون حيث الانتصارات ، لحسن الحظ ، لا تراق فيها الدماء ، وحيث يظل كل ما « يقلب » صحيحاً سليماً يمكن اكتشافه من جديد عندما يدور دولاب الذوق دورته التالية . فعندما كان البيوت في دور البافع الناشئ ، كانت أذواق آرنولد ومقايسه ما زالت هي السائدة . وقد وجد البيوت نفسه غير راض عن انهماك آرنولد بروح الشعر عوضاً عن شكله . وقد كان شكل قصائد البيوت الاولى خدّاعاً بتمرده الجزري ، لأنه كان في الواقع انما يرفض الاشكال التي تسيل سيلاً يسيراً مما وضعه الرومانسيون والاليزابيثيون ، ويلجأ إلى الاشكال الأثقل شحنةً وتعقيداً أي التي وضعها الرمزيون والمتأفزيون .

كان ريتشاردز سيكولوجياً يؤمن بما للكلمات ، التي يحاول الناس بها استغوار معانيهم ، من أهمية اساسية . فلما وقع على قصائد البيوت لقي فيها تلك اللغة التي ثبت أنها قوية الفعل جداً في أنفس القراء بعد الحرب العالمية الاولى . لقد نجم عن الاتساع السريع في التعليم الجماعي واساليب المخاطبة الجماعية رخاوة في لغة الكلام بلغت حدّاً تحم على الفنان عنده ، اذا اراد ثانية إيصال

غنى التجربة الحقيقية وكثافتها ، أن يستخدم لغة تضطر القارئ إلى الإبطاء والعناية بالمسير بدلا من الوصول . وكما كان الناقد الانجليزي الشاب ت . ل . هيوم يقول في جدله ، قبل أن يقتل في إحدى المعارك عام ١٩١٧ ، على الشعر دائماً ان يسعى الى « إيقافك ... وجعلك ترى باستمرار شيئاً مادياً مجسداً ، ومنعك عن الانزلاق إلى سياق تجريدي .. » .

وقد نجم عن التأثير المشترك لاليوت وريتشاردز لون من النقد يستهدف أدقّ التمعّن في النصّ الذي يتناوله ، من حيث تركيب اللغة ونسجها معاً . وكلّم تعرفون أسماء الذين يمارسون هذا النقد . وإذا قصرنا البحث على أمريكا وحدها ، وجدنا انهم قد انتجوا حتى الآن من النقد الجاد الشامل لكل شاردة وواردة ما لم يعرفه هذا البلد من قبل . وفي الواقع كان أذكى أتباع ريتشاردز تلميذ من تلاميذه في جامعة كمبردج بالإنجلترا اسمه وليم امبسون . فقد بدأ امبسون كتابه الرائع « سبعة انماط من الغموض » (١٩٢٩) وهو ما يزال طالباً حدثاً ، دفع فيه تحليل ريتشاردز اللغوي إلى نهاية بارعة . ثم كان لامبسون ، بدوره ، اتباع هنا بين النقاد الذين نقرنهم الآن بـ « مدرسة كنيون النقدية » التي تأسست حديثاً ، ولا سيما جون كرو رانسم ، وروبرت بن وارن ، وكليث بروكس . أما الآخرون الذين تتصل اسمائهم بهذه المدرسة ، مثل كنت بيرك ، و . ر . ب . بلاكفور ، وآلن تيت ، واوستن وارن ، وايفور ووترز ، فانهم يكشفون في كتاباتهم ، مهما تباين طرقهم

وتوكيداتهم ، عن نهجهم في معالجة آراء اليوت وريشاردز ، سواء أكانوا على وفاق معها ام على خصام .

وقد غدا لهذه الحركة الجديدة في دراسة الأدب بجامعة تانا تأثير كبير . فعظم النقاد الذين ذكروهم ، رغم مناوأة التقليديين لهم من فقهاء اللغة ومؤرخي الادب يتمتعون بمناصب جامعية قد نحسن او نسيء إلى انتاجهم . غير أن انتاجهم قد أضحى بذلك مساعداً على الثورة ضد التركيز المطلق على الماضي ، وضد التركيز على تاريخ الادب عوضاً عن الادب نفسه . وكانت النتيجة أن أصبح الاساتذة والطلاب جميعاً أكثر قدرة على التحليل الدقيق والتذوق الحسي مما كانوا عليه منذ جيل مضى .

غير أننا قد بلغنا الآن مرحلة ولدت عندها الثورة مقاييسها التقليدية ، إن جاز لنا ان نستعير عبارة احد كبار الاساتذة القدامى في جامعة هارفرد أعني جون لفنغستون لوز . فنحن إذ نشاهد جيلنا الراهن ينتج مجموعات كاملة من النقد مكرسة لهذا او ذاك من الكتاب المعاصرين ، وكتباً تزداد تفصيلاً يوماً بعد يوم في النقد ونقد النقد ، علينا ان ندرك أننا قد بلغنا نقطة غير طبيعية يبدو عندها ان التحليل النصي (التحليل الذي يعتمد النص) هو غاية في ذاته . لقد كانت « المجلات الصغيرة » طلائع أساسية فائقة البسالة في ثورة عصرنا هذا عندما تدهورت مجلاتنا الواسعة الانتشار عن المستوى الذي بلغته في القرن التاسع عشر وكادت تتخلى نهائياً عن البحث الرصين الجاد في قضايا الأدب .

إلا ان المجلات الصغيرة ، فيما يبدو ، جعلت توجد القواعد والالفاظ لمدرسة جديدة ، بحيث بات من الصعب تمييزها عن

مجلات فقه اللغة التي تمقتها . فإن تكن اسماء المؤلفين جديدة ، فان النكهة قديمة . فالأمر المزعج هو ان مصطلحات النقد الجديد ، واساليبه وخططه وتماثيله السمانية قد يكون فيها من التنطع والحذقة ما في اية مجموعة اخرى من المصطلحات اذا لم تستخدم كوسيلة لبلوغ مكتشفات جديدة ندبة ، بل كأحجار في لعبة باهتة عتيقة . وقد رأينا ان موضوعات الأدب في العديد من المقالات التي ديجت مؤخراً ، يتناولها الناقد كأنه أحجيات يريد حلها .

إن هذا لن يقلل من شأن الخدمات الجليلة المستمرة التي تقوم بها بضع مجلات فصلية موقوفة على النقد ، او بعض المجلات الاصغر منها التي قد لا تدوم إلا ما يكفيها لتعريفنا باديب او اثنين من ذوي المواهب في الشعر او الرواية . فالكتابة التجريبية المهمة التي عرفناها في هذا العصر لم نجد من ينشرها في أغلب الأحيان إلا صفحات هذه المجلات . وهذه احدى نتائج ما سماه ف . ر . ليفس ، محرر « سكروتني »^(١) بالانقسام بين « الحضارة الجماهيرية » و « ثقافته الاقلية » . ولكن تعرفنا على هذه الظاهرة في ديمقراطيتنا يجب ان يعني محاربتنا .

وفي امريكا جمهور يتذوق فن الادب اكبر بكثير مما يتوهم المتأدبون الذين يوهمون الناس انهم يراجعون الانتاج الجديد في ملحقات الأحد الادبية . ويشهد على ذلك نجاح النقاد في المجلات

(١) Scrutiny (اي التعميم) ، مجلة فصلية نقدية كان يصدرها استاذي الناقد الكبير الدكتور ليفس في كبرج لسنوات عديدة ، تركت اثراً عميقاً في النقد الانجليزي الامريكي المعاصر . وقد احتجبت مؤخراً لاسباب مالية . (المترجم)

الصغيرة في تهيئة جمهور أوسع لكتاب كجوبس مثلاً ، او كافكا ،
او اليوت . بيد أن المعضل الذي يجابه الناقد الجاد في مجتمعنا
المنقسم انفصاماً خطيراً هو انه يشعر بالعزلة ، فيتخذ الجدل بمعناه
الخطأىء ، ويتبعد عن الناس وأخيراً يعتز اعتزازاً معكوساً بعزلته .
وعندها يصبح النقد أشبه بجنيئة مغلقة .

وآرائى مبنية على اعتقادي الراسخ بأن الأرض التى تمتد الى
ما وراء جدران الجنيئة أخصب منها ، وان مسؤوليات الناقد هى
في وجوب الاتصال من جديد بتلك التربة . كان وليم جيمس فيما
مضى يصرّ على ان الواجب الأول على اى مفكر هو أن
يعرف عن عصره وزمانه ما استطاع . وقد تبدو هذه الوصية
تعميمية فلا يستفاد منها ، غير أننا نستطيع ادراكها على نحو
مركز إذا تصورنا مسؤوليات الناقد الخاصة في سلسلة كاملة من
ضروب الوعي . وضروب الوعي هذه قد تحوي الشمول والإحاطة
الذين يراها جيمس غاية المفكر ، كما تحوي بعض الاحساس بالانغماس
في الحياة الفعلية ، وهو ما كان يرى فيه للمفكر خير جزاء . والكثير
من الارض التى سترحل فيها جعله اليوت وريشاردز ضمناً ، في
كتاباتهما المبكرة ، داخل مجال الناقد ، وإن يكن اتباعهما قد
تعاموا عن بعض ذلك .

يجب أن ينصب الوعي الاول للناقد على أعمال عصره الفنية .
ويصح هذا عليه حتى وإن لم يكن مبدئياً من نقاد الأدب
الحديث . فن بين ملاحظات اليوت ملاحظة قيمة جداً يقول فيها

ان بين الماضي والحاضر تفاعلاً لا محيد عنه : فالماضي ليس ما هو ميت ، بل ما هو مستمر في الحياة ، والحاضر يكتيف الماضي باستمرار ، مثلاً أن الماضي يكتيفه . فاذا استوعب المرء كل الموارد الكامنة في هذا الرأي ، ادرك أنه يستحيل عليه ان يكون اليوم ناقداً بارعاً لغوته دون أن يعرف توماس مان ، أو يعرف ستندال أو بلزاك ، دون أن يعرف بروس ، أو جون دن^{٢٠١} أو درايدن ، من غير أن يعرف إلبوت .

والعكس أيضاً صحيح ، إلا أنه أقل حاجة الى الجسدل في جمع العلم . ولكن حالما يتعدى الانسان نطاقه الى الخارج ، وبخاصة في الحياة السريعة العديدة الجذور التي تمتاز بها مدتنا ، يميل حتى الذين يمارسون الفنون الى الاستغراق كلياً في الآني . وليس هذا ما توقعه ولیم جيمس ، لانه كان يرى نقطة الالتقاء المستمر بسين المعلوم وبين ما سوف يعلم ، أمراً مسلماً به . غير أننا اليوم لا نستطيع ان نأخذ أياً من التقاليد أمراً مسلماً به ، وعلينا ان نعيد دوماً استملاك الماضي إذا أردنا ألا نفقده نهائياً . وقيمة هذا اللاحاح هي أن ما نفلح في إبقائه معنا سينتمي حقاً إلينا ، ولن يأتينا من فوق عن يدٍ ثانية .

والتوازن الصحيح ، حتى لدى الناقد الذي يجعل الحاضر مضمار بحثه ، هو استجماع كل ما يستطيعه من فنون الماضي لتوضيح الحاضر .

لقد كان الناقد بول روزنفلد ، الذي توفي مؤخراً ، مثلاً

مشجعاً على هذا التوازن . فقد كان يسير سيراً هيناً بين الفنون ، ولم يكن يخطر بباله أن أحد نقاد الموسيقى المعاصرة يحاول أن ينطق قبل أن يتعمق في تفقه آثار كبار الموسيقيين في العصور الماضية والتمكن منها . بيد أنه كان بعد موسيقى هذا العصر ، ولا سيما في أمريكا ، مضماره الخاص ، وكثيراً ما قال اننا اذا اردنا ان نستشعر ملحنونا الشباب أن لهم جمهوراً من المستمعين ، فلا بد لأحد منا أن يجعل مهمته الاصغاء إليهم جميعاً . وقد أخذ تلك المهمة على عاتقه بتواضع تام وإيثار رائع . ويعرف اصداقاً ، انه وهب نفسه لجيله ، وذلك عمل غير مألوف في عالمنا المتناحر ، حيث لا تسلم حتى حياتنا الفكرية من سم عادات هذه المدنية المبنية على الكسب والتجارة .

وقد استشهدت بروزنفلد لأن انفتاحه المعطاء على الفنون كلها وانطباعاته الكريمة عن كل ما كان يراه تبدو الآن غريبة على هؤلاء المتعصبين العبوسين من أتباع الطريقة الجديدة في التحليل المركز العاني . بل لقد قال احدهم في العدد الأخير من « مجلة هدسن » Hudson Review إن كتاب الذكرى الذي أصدره مؤخراً معاصرو روزنفلد في ذكراه في العقدين الثالث والرابع من القرن انما يمتدحه « لمهمة منحطة كل الانحطاط » . على ان مثل هذا الافتقار التام إلى الفهم البصير مثل مريع على ما رمى إليه اودن اذ قال ان من اسوأ أعراض العقم في ثقافتنا الحالية هؤلاء « المفكرين الخالين من المحبة » .

لا عجز أشدّ عقماً من هذا في حضرة الفنون . ولعل انتشاره في الآونة الاخيرة نتيجة ثانوية اخرى لذلك الضرب من التخصص الذى يجعل الطالب لا يعرف إلا اختصاصه . وغالباً ما تعني هذه المعرفة المنظوية على ذاتها أن صاحبها ، في الواقع ، لا يعرف أي شيء مطلقاً . فن العسير أن نتصور ناقداً مجيداً للادب لا يستطلع الميادين والأساليب الأخرى بفضول متيقظ . ولا يتقن الانسان فهم موضوعه وانضباطه الفني إلا اذا وعى موضوعاً آخر وانضباطاً آخر . أما مدى ما يبلغ هذا الوعي بصاحبه إلى احكام السيطرة على فنه ، فيتراوح تبعاً للقابليات الفردية . وليس من المفيد ، فيما أرى ، أن نصر على أن الناقد يجب أن يكون ايضاً خبيراً في النظرية الفقهية ، او المنطق الرياضي ، او ماركس ، او فرويد ، إلا انني لا استطيع أن أتخيل ناقداً يتغافل عن القوة التي سيكتسبها ذهنه من جرّاء التعمق في واحد او اكثر من هذه العلوم .

هذا لا يعني أن سوء تطبيق النظرية المستقاة من ميدان واحد على الميدان الآخر ليس من المزالق التي عرفت في الماضي كما تعرف اليوم ، كما أنه لا يعني أن نزوات « الموضة » لا تتعدى الحقائق في كثير من الأحيان . ولكن لدينا مثلاً على التهجين القيم بين ميدان وميدان في الانثروبولوجيا الثقافية . فهي تستخدم مزيجاً من الاساليب التاريخية والاجتماعية ، ولذلك غدت حليفاً منشطاً لدراسة الأدب في فترة جعل فيها الأدب نفسه ، على ايدي جيمس جويس وتوماس مان ، يكتشف من جديد الحيوية الكامنة

في الاساطير البدائية . ولما جعلنا نعي من جديد الناذج الحياتية الشعبية ، أدركنا الآن أن مراسيم الخصب التي تقام احتفالاً بموت السنة وبعثها تتصل ايضاً بفهمنا لقصيدة « الارض الياب » ، او « حكاية الشتاء » لشيكسبير ، أو « السلام » لارسطوفان ، او « البأخسيات » ليوربيدس .

وهناك وعي آخر يصعب علينا ، بسبب مجتمعتنا المنقسم ، أن نبقه في تناسبه الصحيح ، اعني الوعي بالفنون الشعبية في عصرنا التكنولوجي . فالنتائج التي تنجم عن وسائل الايصال والبت الجماعية تشدد الحاحاً في حياتنا جميعاً يوماً بعد يوم ، وما علينا في النهاية الا ان نوجهها في مجارٍ تفيد المجتمع أو نغرق في طوفانها . وأولى النتائج لمكتشفاتنا الجديدة تكون في الاغلب مخيبة لنا ، بقدر ما ازدرى نورو اكتشاف التلغراف عابر المحيط ، قائلاً سوف يكون اول نبأ « يتسرب منه الى الاذن الامريكية الطويلة العريضة » أن الاميرة أديليد اصببت بالسعال الديكي !

ويبدو ان اولي نتائج التلفزيون هي أنه جعل تجاذب اطراف الحديث مستحيلاً في أحد معاقله الامريكية القليلة الباقية أعني غرفة البار . وانه لينتهك حرمان الزبائن بتسلية فيها ارتدادة بعيدة الى الهيات ايام المراهقة ! غير أننا نذكر كيف أن المذيع ، رغم انصباب التضاهات المرهقة منه ، كون في الخمس والعشرين سنة الاخيرة ذوقاً للموسيقى السمفونية ، بين الملايين من مستمعين ما كانوا ، لولا المذيع ليصغوا قط اليها . ويفرض علينا الفن الاكبر في عصرنا

وهو السينما ، أن نذكر دائماً امكاناتنا الهائلة ووجوه فسادنا المتواترة . فالآن ، وقد نسيت هوليوود ثانية ، رغم تردّي اقتصادياتها بعد الحرب ، أن تعميم المستوى عن طريق الانتاج بالجملة أليق بالحساء منه بالفن ، نرى الافلام الايطالية العظيمة الجديدة تدلل من جديد على أهمية الحقيقة الاجتماعية التي ترى أن الفن السينمائي يجني كثيراً من الخير اذا هو استخدم اساليب القلم التسجيلي .

لقد ذكرت هذه الامثلة المتباعدة على الجيد والردئ لكي أوضح اعتقادي بأننا في الجامعات لا نستطيع أن نشيح بأوجعنا عنها وعن العالم الذي تأتي منه . فالمكان الجدير بالمفكر ، كما تصوره ولیم جيمس ، هو نقطة المحور حيثاً ندور رحي احدى المعارك . يستحيل علينا اليوم أن نأخذ هذا المجاز مأخذاً هيناً . فحيثما نرسل البصر في هذه السنوات التي تقرر المصائر منذ أن القيت القنبلة الذرية الاولى على هيروشيما ، نجد قوى هائلة تتهددنا ، فنشعر اننا لا نتقدم الا وحياتنا في خطر . ولكن خطراً ادهى وأمر سوف يتهددنا اذا تردد هؤلاء الذين نخم عليهم مسؤوليتهم النقدية ان يحافظوا على قيام المواصلات التي نهب الحياة بين الفن والمجتمع في اداء واجباتهم بشأن تزويد مجتمعنا بفكر متجدد على الدوام .

وعندما استعمل مجازات الحرب هنا ، فلست افكر في فراغ أكاديمي . فإن كنا نؤمن بأن حرية الفكر وحرية الكلام هما

السمتان البارزتان في ثقافة الديمقراطية الحقيقية ، فعلينا أن ندرك اقتراب الخطر منها في هذا البلد اليوم . لقد رأينا في السنة الاخيرة انتهاكاً خطيراً جداً للحرية الجامعية ، ومن السخرية ان اصحاب هذا الانتهاك موظفون صمموا على أن يثبتوا ان الولايات المتحدة أفضل من اي بلد آخر بحيث أضحت فوق مستوى النقد . علينا أن ندرك خطورة الاصابات الناجمة عن الحرب الباردة هذه ، لانها نتاج ذلك النوع من الكبت الاعمى الذي نقول إنه لا يوجد إلا وراء ما يسمونه عائبين « بالسفار الحديدي » .

واكبر الفضائح الاخيرة ذات الدلالة القومية ، لا تتعلق بقضية الشيوعية ، وبهذا تيسر لنا برهاناً محسوساً على انه حالما يشرع الموظفون الرسميون بقمع الآراء الخطرة ، تصبح كل مخالفة في الرأي خطرة . انكم جميعا تعلمون أن كلية اوليفت تأسست في تلك الفترة العظيمة من تاريخ التربية في بلادنا ، فترة الرواد، ايام كان الامريكيون يوسعون حدود الفكر بقدر ما يوسعون حدود البلد . وأن ما انتهجته مؤخراً ، ولا سيما في فترة ما بين الحربين ، أضاف فصلاً رائعاً الى تجاربنا في جعل التربية ، بالارشاد المباشر Tutorial work والنقاش الجماعي . فعندما يطرد من اساتذتها رجال حازوا شهرة وطنية ، كاستاذ نال جائزة بولتزر ، ومرشح لنيابة رئاسة الولايات المتحدة عن الحزب الاشتراكي . لن يستطيع أحد منا ان يقف في معزل او يشعر أن الامر لا يهمنا .

ان كان ما قلته يبدو استطراداً لا مبرر له عن مسؤوليات ناقد

الفنون ، فاني أود ان أصحح ذلك الانطباع . فأنواع الوعي التي اعتقد ان من واجب الناقد ان يتحلى بها لا بد ان تقوده من الأدب الى الحياة ، ولست أرى كيف يستطيع المثقف المسؤول اليوم تجنب العناية بالسياسة . وهذه هي النقطة التي افرق عندها عن الشكليين الذين اقتفوا خطوات اليوت ، وعن اليوت نفسه الذي يكاد يكون تقديسه للملكية والارستقراطية ومؤسستهما امراً خلوأ من كل معنى بالنسبة الى الحياة في امريكا .

ولنسترجع هنا ذكرى جوّ العقد الثالث من هذا القرن في بواكيره ، جوّ السنوات الاولى للضائقة الاقتصادية بأمريكا ، عندما مال البندول الى القطب الآخر ، من الشكليين الى الماركسيين . انا نفسي لست ماركسياً بل مسيحي . ولست أرغب في تكرار سخافات تلك الايام ، عندما جعل رجال الأدب ، الذين كانوا حتى ما قبل ذلك في شغل شاغل عن الاقتصاد ، يجدون خلاصهم فجأة في عقيدة تزداد تصلباً في ادمغتهم كلما قل هضمهم لها . إلا انني اعتقد ان غريزة تلك الفترة كانت صائبة ، كما كانت غريزة فرنون بارغنتون ، اعظم مؤرخينا الثقافيين ، صائبة ايضاً ، حينما شددت التوكيد على اهمية العوامل الاقتصادية في المجتمع . ولئن يكن معظم الفنانين وطلاب الادب هواة ، لا اكثر ، في مضمار علم الاقتصاد ، فان ذلك لا يمنعهم عن الافادة من بعض الحقائق الأساسية الأولية التي يسرها علماء الاقتصاد لثقافة زماننا .

كان امرسون يقول ان المبدأ عين نرى بها ، ورغم كل

نظرفات الماركسيين في العقد الرابع من القرن ومزاعمهم المغالى بها ، فاني ما زلت اعتقد ان مبادئ الماركسية - وهي الآن موضوع هجوم شديد - يمكن أن تكون ذات فائدة كبرى في عوننا على رؤية أدبنا وفهمه . لقد كان ماركس وانغلز ثوريين بكثير من معاني الكلمة . فقد كانا سباقين في ادراكهما ان الثورة الصناعية أتت - وما زالت تأتي - بتغييرات ثورية في تركيب المجتمع كله . وبشقها الطريق عبر الفرضيات السياسية الى الحقائق الاقتصادية ادخلا تغييراً ثورياً في نظرة المفكرين الى الدولة الحديثة . وباصرارهما الملح على الاسس الاقتصادية الكامنة تحت اي بنية ثقافي ، أوضحا - وما زالوا يوضحان - أن المشكلات الناجمة عن ضروب عدم المساواة في مجتمعنا الصناعي الحديث اذا لم نحل حلاً افضل ، فاننا سنعجز عن المضي في بناء الديمقراطية . وهكذا فان مبادئ الماركسية ما زالت في اساس كثير من خير ما في هذا القرن من فكر اجتماعي وثقافي . ولن يستطيع الامريكي المثقف ان يعرض عنها ، او ان يقصر في معرفة ان هناك ارضاً مشتركة بين هذه المبادئ وبين أي كيان امريكي سليم ديناميكي .

وهذا لا يعني ان الماركسية تعطينا ما قد يعطينا فكرة وافية عن طبيعة الانسان ، او أن اية نظرية اقتصادية اخرى بوسعها أن تعطينا بديلاً عن جهد الناقد في تنظيم تفكيره وشحذ مقدراته على دراسة التواشج بين الشكل والمضمون في أعمال فنية محسوسة .

إلا ان الاهتمام بالاقتصاد لا بد ان يشير ويوسع الاسئلة السّتي يطرحها الناقد حول مضمون اي عمل فني جديد يواجهه ، وعن مدى ما يكشف ويزن من القوى التي انتجته وانتجت مؤلفه . وعبرة كهذه كان يمكن ان يقولها والت ويتان في « آفاق ديمقراطية » : « إن الانسان يتحرر بتحقيق نفسه عن طريق المجتمع وليس بتحقيق نفسه عن طريق مقاومة المجتمع » . ولكن الذي قال هذه العبارة شاب انجليزي ماركسي هو كرسنوفر كودويل ، الذي قتل وهو يحارب الى جانب الموالين (الجمهوريين) في الحرب الاهلية الاسبانية . وقد أعيد مؤخراً طبع كتابه « الوهم والواقع » Illusion and Reality ، المنشور عام ١٩٣٧ ، وله الآن بين الطلاب والكتاب الناشئين حظوة جديدة . وقد فهمت أن حماسهم له يعود الى ان كودويل ، رغم تعميمات الكثير من أحكامه وافتقارها الى النضج ، لا ينقطع عن إلقاء الاسئلة الكبيرة حول الانسان في المجتمع - وهي الاسئلة السّتي جنحت مدرسة التحليل النصي الدقيق الى تجاهلها .

انني لا أرمي مطلقاً الى التقليل من شأن هذه المدرسة . فقد علمتنا بوجه أخص كيف نقرأ الشعر بيقظة وانتباه وثاب ، بعد ان كدنا نفقد القدرة على ذلك بسبب العادات التي يفرضها علينا عصر الصحافة السريعة . كل ما أود ان اقله هو ان التحليل نفسه قد تذوي نضارته إذا لم ينهك الذهن المحلل في سياق اوسع وأشمل من النص الذي يواجهه .

وذكر كودويل يبلغ في آخر ضروب الوعي الذي أحث
الناقد عليها : وعيه بالشقة البعيدة التي ما زالت قائمة بين أمريكا
وأوروبا . وقد اكتشف هنري جيمس - منذ زمن بعيد - هذا
الموضوع الرئيسي في المقابلة بين السداجة الامريكية والخبرة
الاوروبية . ولئن يكن العالم الذي تأمله قد تغير الآن حتى
تبدلت ملامحه كلها ، فإن هذا الموضوع ما زال يلح علينا كلها
رأينا الفرق بين أوروبا التي عانت الفاشية والحرب المدمرة مباشرة ،
وبين أمريكا التي خرجت من الحرب أكثر غنى وثراء مما كانت
عليه من قبل . وقد لاحظ ذلك الفرق ستيفن سبندر في مطالعته
ديوان راندل جاريل « خسائر » . فالأمريكي ، كما يعلق سبندر ،
عندما ينظر حتى الى خسائرننا نحن في الطيران ، لا يراها إلا
شيئاً يحدث في أصقاع نائية ، ولا يراها شيئاً يحدث في الجو
فوق رأسه لا يمكن الخلاص منه . وقد وصف آلن تيت
الاستعلاء الكاذب الذي قد تؤدي اليه هذه العزلة :

... شعب أمريكا وقد تسليح
بسندات التأمين ، محب للحق ونفسه في اذى ،
يحارب العالم الذي ما انتمى اليه قط .

وكيف يصبح الشعب الامريكي شطراً من العالم الاكبر ؟ لا
بإدعائه ما هو ليس عليه ، ولا بالتباهي بثروته الهائلة او

باستشعار الخجل منها . لن يجدينا ، مثلاً ، أن نتبنى لغة وجودي
باريس لكي نحكي أزمة الاحتلال التي لم نمر نحن بها . وآلن
تيت ، في أبياته الساخرة في « سوننة في عيد الميلاد » ، يوحى
إلينا بطريقة اشد نضجاً لمواجهة التجربة . ليس فينا من يسعه
التخلص مما جبل عليه ، غير أننا بادراك محدودياتنا ، وفهمها ،
نستطيع ان نعلو عليها بحسر من تلك المعرفة .

هذه هي الرقعة التي يصبح فيها اتساع الوعي والاهتمام جزيل
العتاء للناقد . فهو بادراكه ما لبلده وما عليه بالنسبة الى البلاد
الأخرى ، يستطيع في عصر التوترات القومية الضارية هذا ، أن
يكون عوناً على التفاهم الدولي الذي لن يكتب للحضارة البقاء
دونه . ولسوف يجد أنه طفق يعرف بلده معرفة أعمق وأوسع .
ان الفن في اي بلد يزداد غنى على غنى بانفتاحه على المنبهات الخارجية ،
وبوسع النقد ان يجد أرضاً خصبة بتمعنه في نتائج هذا التبادل .
اليكم هذا المثل الرائع : ما اكثر ما نستطيع ان نتعلمه عن اوربا
وامريكا من التقدير والتبجيل اللذين يغدقهما الادباء الفرنسيون على
روايات وليم فوكنر . فعندما داهمت الفرنسيين فترة ضмор في
تقاليدهم ، انجهوا صوب العالم الجديد من أجل حقنة من الحيوية ،
ولم يكن تفاؤنا الظاهري هو الذي لاح لهم شديد الواقعية في
امريكا ، بل العنف الدفين الرهيب الذي يسيطر على مخيلة روائيينا
الطبيين كلهم تقريباً . وإذنه لتناقض غريب أن تكون امريكا
التي نجت حتى الآن من أعنف ويلات القاشية والحرب ، قد

تصورت العنف على نحو يؤثر في انفس الذين قاسوا الفظائع الوحشية من تلك الولايات .

ولكن اذ نعيد النظر الى امريكا بعيون الفرنسيين نكتشف ما الذي سعى المراجعون - وجلهم من ذوي اللطف والميوعة - الى طمسه ما استطاعوا الى ذلك سبيلاً في مجلاتنا السيارة : ذلك أن فوكنر ليس بالكاتب الذي يستهدف الاناثرات الجوفاء ، بل انه وضع يديه على القوى الاساسية العاملة في تاريخنا ، ولا سيما التوترات الناجمة عن ظلمنا الاولي للزواج . قد يغالي فوكنر ويهول في كتابته ، وقد يعتمد الى الاساليب الملودرامية الرخيصة ، ولكن ذلك يجب الا يحجب عنا حقيقة ما أنجز . فان كنا نؤثر صورة اكثر اشراقاً ورواء عن أنفسنا ، فانتا نغفل الى الوقوع في ذلك الإشكال الذي يتميز به الامريكيون ، وهو الانتقال من البراءة الى الفساد دون الخطوة بالنضج . وأعني بالنضج ذلك الذي يأتي الانسان عن معرفة الخير والشر كليهما .

اني إذ رجحت أقترح للناقد المثالي مدارج اوسع فأوسع من الوعي والاهتمام ، انتقلت من مسؤوليته المركزية الى النص الذي امامه ، ومنهما الى الوعي ببعض انواع الصراع الذي يعم العالم كله في عصرنا . فعلينا الآن أن نعود ادراجنا الى حيث بدأنا ، الى وظيفة الناقد الأولى . يجب عليه أن يحكم على العمل الفني من حيث هو عمل فني . ولكنه اذ يعلم أن الشكل والمضمون لا يتفصل كلاهما عن الآخر ، سيدرك واجبه نحوهما معاً . فالحكم على

الفن فعل جمالي واجتماعي معاً ، ولا بد من ان يكون كذلك ، وحس الناقد بالمسؤولية الاجتماعية يخلق فيه تعطشاً أعمق الى المعنى . ليست هذه تلك المسألة الضيقة ، مسألة السياسة اليمينية المخطئة او السياسة اليسارية المصيبة . والقول المأثور في هذا الصدد جاء به ماركس في حكمه على بلزاك . كان بلزاك ملكياً ورجعياً كاثوليكياً ، فناصر القوى التي كان ماركس يقاومها اشد المقاومة . ومع ذلك فقد استطاع ماركس أن يدرك ان بلزاك ، مهما تكن آراؤه ، أفلح في رؤية الفساد المستشري في المجتمع الفرنسي من جراء المال ، فجعله ذلك أنقلب المؤرخين نظراً لزمانه . ثم طور انجاز المبدأ الضمني في هذا الحكم ، قائلاً : « كان أبو المأساة ، اسخيلوس ، وأبو الملهاة ، ارسطوفان ، كلاهما شاعرين لهما مقولة معينة ... إلا انني اعتقد أن المقولة يجب ان تكون ضمنية في الحالة والفعل ، دون صياغتها على نحو صريح ؛ فليس من شأن الشاعر أن يقدم للقارئ سلفاً لحل التاريخي المستقبل للصراع الذي يصفه » .

إن الشاعر يصف اموراً كثيرة غير الصراع ، ولكن اذا انتفى الصراع فلن يبقى ثمة درامة تستوعب همنا . والطريقة التي يتبعها الفنان في تضمين الاحكام الاجتماعية واغراء الناقد على التأمل فيها قد نوضحها في المثالين التاليين . ظهر كتاب والس ستيفنز « افكار نظامية » Ideas of Order عام ١٩٣٥ . وحتى ذلك التاريخ كان قد عرف بديوانه الغني بالموسيقى انسجام «هرمونيوم» Harmonium أي بما كان يسميه هو « بهرجة الشعر الجوهري » . وفي النقد

ضعف "يلم" به كلما واجهه كاتب جديد ، وذلك أنه يعرف الكتاب تعريفاً ضيقاً ، ثم يستمر في إطلاق ذلك التعريف على الكاتب ويجعله وسماً لازماً له . فكان والس ستيفنز يُنعت بأنه « ظريفُ الشعر » ، وأنه ذواقُ ابيغوري « لثج البحر يفعمه السحاب » ، وأنه شاعر وجد له دوراً يلعبه باكتشاف « ثلاث عشرة طريقة للنظر إلى دوري "بغرد" » ، وأنه شبيه كريسبين ، الشخصية التي ابتدعها ، باستطعامه « الفاكهة الممتلئة الشهية الطيبة » . لقد كان ، والحق يقال ، هذه الأشياء الجميلة كلها . ولكن لم يستكشف أحد ، فيما يبدو ، خياله الولاد النشط الذي كان سيدفع به ، وهو في منتصف العقد السادس من عمره ، إلى اقتحام الأرض الجديدة التي يشير إليها بصراحة لقبه الفلسفي . لقد كان هو أيضاً يستجيب على غرارهِ الخالص لاضطراب التوازن الهائل الذي اجتاحت كل ذهن مرهف عند قرارة الصائفة الاقتصادية التي اصابَت امريكا والعالم . فأدرك أن « النظام العنيف اضطراب وفوضى » . او ، كما عبّر عن ذلك هوراس غريغوري بوضوح أتمّ : لقد دلت قصائد ستيفنز الجديدة على أنه ليس خبيراً بالظلال والدقائق فحسب ، بل انه - كهنري جيمس - مراقب مدرب « للانحطاط الذي يعقب الاكتساب السريع للثروة والسلطة » .

ان الشعر الرمزي الذي ينظمه ستيفنز لا يتناول الامور على شكل ظاهري مكشوف . واذا كانت له آراء في السياسة او المجتمع فهي فيما يبدو محافظة . ومع ذلك فانه في القصيدة الثانية من

« افكار نظامية » ، المعنونة بـ « أنغام الأسى في فالس مرح » ، أعطى شاباً متمرداً مثلي حينئذٍ واجب توضيح فجائي للعصر الملبّد بالغيوم الذي نعيش فيه . فهذا اللون من « الوقفة برهة في وجه التشويش والفوضى » ، كما قال روبرت فروست ، هو ما يُرجى من القصيدة ، وهو يصبح أحد مقاييس صدقها واصلتها .

واول ما يدهش له المرء حالما يسمع اية قصيدة لستيفنز هو امتلاك الشاعر ناصية البلاغة ، مما يذكّرنا بأنه ، على خلاف شعراء « الإيماجية » (الصُورِيّة) ، ما زال ضارباً جذوره في أرض التقاليد التي تعود بنا من روبرت بريدجز الى ملتون . وفي هذه القصيدة نرى بلاغته في مقاطع يتألف كل منها من ثلاثة أبيات غير مقفاة ، وزنها على الاغلب من « الايامب » الخماسي Iambic Pentameter ، غير ان فيها العديد من الأبيات التي لا تتساوى أطوالها ، وهي تنعش شكل القصيدة ولا تصدّعه . والصراع الذي يتألف منه موضوعه هو الصراع بين عصر يحتضر وميلاد جديد ممكن خطر . وهو يوحي بذلك بوضع شخص يسميه « هُون » ، وهو من عشاق العزلة أمثال « ثورو » ، إزاء جماهير صاعدة من الناس في مجتمع لم يتخذ شكلاً بعد . غير أن رموزه المسيطرة أقل مباشرة : فهي « أنغام الفالس » و « الظلال » . فالموسيقى التي أنهكت من التكرار تبدو لمستمعها « خلواً من الظلال » ، وباعادة هذه العبارة « أنغام فالس كثيرة قد انتهت » إعادة بارعة ، يقيم ستيفنز بواسطتها طرف التوازن الآخر من

أجل موسيقى أشد حركة تمتلئ مرة أخرى بالظلال :

الحقيقة هي أنه لا بد من زمن يأتي
لن نعود نبيكي فيه الموسيقى التي
هي صوت كثير دونما حركة .

سيأتي زمن لن يكون فيه الفالس
ضرباً من الهوى ، ضرباً
من هوى فاضح ، وخلواً من الظلال .

أنغام فالس كثيرة قد انتهت . ثم إن
هناك « هون » ، نجمة الجبال ،
لم يكن هواه قط هوى الفالس ،

وهو ما وجد الشكل والنظام إلا في عزلة ،
ولا رأى الأشكال قط في قدود الناس .
أما الآن ، فقد تلاشت أشكاله لديه .

لا نظام في البحر أو في الشمس .
ضاع من الأشكال بريقها .
وهناك هذه الجماهير الفجائية من الناس ،

هذه السحب الفجائية من الوجوه والأيدي ،
كبتٌ هائل كثيف ، انطلق ،
هذه الأصوات الصارخة في طلب ما لا تعرف ،

إلا في طلب السعادة دون ان تعلم كيف ،
فارضة اشكالاً تعجز عن وصفها ،
طالبة نظاماً يقصر عنه بيانها .

انغام فالس كثيرة قد انتهت . لكن الاشكال
التي تصرخ هذه الأصوات من أجلها ، هذه ايضاً
قد تكون من أشكال الهوى ، اشكال الهوى الكاشف .

انغامُ فالس كثيرةٌ – ملحمة الجحود والنكران
تصدح مراراً وتعيد ، وقريباً ستدوم
وبأني شاك مطرب بموسيقى شكية .

فيوحد قدود الناس هذه فتلتهم اشكالهم
من جديد بالحركة ، والموسيقى ستكون
كلها حركة ، وستكون ملأى بالظلال .

ان الهبة الكبرى التي يقدمها الأدب لنا . هي توسيع حس

العيش فينا بدفعنا الى التأمل في عالم أفسح وأعرض . وهذا الحسّ ليس بالمقصود ابداً على زماننا ومكاننا . فان الذي يجعل فنون الماضي دوماً مليئة بكنوز لم تُكتشف هو ان كل عصر لا بد له من اللجوء الى الماضي في طلب ما يشتهي ، فيميل بذلك الى ان يصوغ الماضي ثانية على شاكلته . والمثل الاكبر على ذلك هو شيكسبير . فما رآه القرن التاسع عشر في هاملت هو ما رآه كولريديج : صورة الفيلسوف المتسامي منهما في تأمل نفسه . اما ما نراه نحن فهو صورة رجل تواشجت روابطه بمجتمعه على نحو لا يمكن فصلها ، كما نرى بايجاز في مشهد من المسرحية كان من عادة المخرجين في القرن التاسع عشر ان يحذفوه . وهذا المشهد هو في الفصل الرابع حيث يلتقي هاملت ، وهو في طريقه الى انجلترا ، بأحد رؤساء جيش فرتنبراس . واذا الرئيس يتدبّر مما تجبره أوامره على تنفيذه :

إذا أردتَ الصّدق دون ما إضافة ،
فاننا ذاهبون لكسب رقعة من الأرض ضيقة
لا نفع منها سوى اسمها .
وإني لأنف ان أفلحها واقصى ما تدرّ خمسة دنائير .

وأثر هذا القول في نفس هاملت هو تعميق وعيه بالفارق بين وضع الرئيس ووضعه ، وبأن لديه ، اي هاملت ، كل الاسباب

الداعية إلى الفعل ولكنه لا يستطيع أن يدفع نفسه الى العمل :

... ثمة امثلة تستحقني كثيفة كثافة الأرض :

خذ مثلاً هذا الجيش اللجب

يقوده امير رقيق حديث السن ،

له نفس كبرت بطموح علوي

فراحت تسخر من مجهولات العواقب ،

وتدفع بالجد القلق المعترض للعنية

الى تحدي الخطر والموت وقسمة الحظ ،

ولو من أجل قشرة بيضة ! فالعظمة الحقنة

ليست في التحرك دونما سبب عظيم ،

بل في إثارة النزاع العظيم حول هبابة

إذا ما الشرف هُدد بالأذى . فما موقفي إذن ،

أنا الذي قُتل أبي ولوئْتُ أمي ،

واستفز عقلي ودمي ،

ولا احرك ساكناً ، في حين ارى ، واخجله ،

عشرين الف رجل على وشك الردى

يسعون من أجل شهرة موهومة

إلى قبورهم كأنها الفراش ، ويقتتلون من اجل بقعة

لا تتسع لقتال عديدهم

ولا فسحة فيها لضريحٍ

عندما نسمع جون غيلغود يتلو هذه الأبيات ، نشعر بما أراد شيكسبير أن يشعر به جمهوره : ضرورة انتقام هاملت . غير أننا نضيف الى العبارة حسنا الراهن بفقدان الطمأنينة ، وحاجتنا الى التزام القضايا العامة في عصرنا المهدد ، وحاجتنا كذلك الى الوثوق من أن القضايا الظاهرة هي القضايا الحقيقية ، واننا لم نخدع بالتزام قضايا ليست إلا « ورم السلم مع المال الكثير » .

هناك بالطبع فارق أساسي بين استحضار كل ما في حياتك في ما تقرأ ، وبين إقحام قضايا موهومة في مسرحية من مسرحيات الماضي . فالذي أنا بصدده انما هو مدى ما يستحضر الفن العظيم من وعينا لانفسنا ككائنات اجتماعية . وهذا مصدر اعتقادي بأن الناقد المحيد لا تكمل عدته لمجابهة مهمته الا باتساع مدارج اهتمامه على أوسع نطاق ممكن . فأعظم ما يتعرض له الكاتب الناشئ اليوم من اغراء هو ظنه بأن على الفنان ، ما دام العصر على هذا السوء والتردي ، أن يتهرب منه ، ويستعلي عليه ، ولا يقبل إلا شريعة نفسه . لقد كتب بعض الشعر الرومانسي الرائع بمثل هذه النزعة ، ولكنها لم تنتج يوماً شكلاً من اشكال الدراما او الملحمة الرائعة ، او شكلاً من اشكال النثر الرفيع . ومع ذلك فإن

الواجب يفرض على الناقد أن يسلم بأن الفنان يكتب وفق ما تحتم عليه سجيته . ولكن على الناقد ، من أجل نقده ، أن ينخرط في عصره ويتفصل عنه معاً . وهذه الصفة المزدوجة ، صفة الاستغراق في عصرنا وتجربته تجربة كاملة ، والقدرة في الوقت نفسه على وزنه بالنسبة الى العصور الاخرى ، هي ما يجب على الناقد أن يسعى جهده للتخلي به ، إذا رام إدراك الاعمال الفنية التي نشأت بنا الحاجة اليها ، والمطالبة بها . وأنضج وظائف الناقد تكمن آخر الامر ، في هذا المطلب .

(١٩٤٩)

اهمية الشعر المحمدي

اهمية الشعر المكننة

مارك فان دورن

يرغب الشعر في ان يكون ممتعاً : او يجب ان يكون كذلك . وللشعر كل الحق في هذه الرغبة احتكاماً الى التقاليد . فقد مرت فترات لم يكن فيها ما هو أعمق متعة من الشعر . وإذا لم ينطبق هذا على فترتنا اليوم ، فلعل السبب فيه هو اننا فقدنا تلك الرغبة ، او اننا ، إن لم نفقد الرغبة ، فقدنا الصلة بالتراث والتقاليد . إن الحقيقة الراهنة كما أراها ، هي ان الشعب لا يعتبر الشعر ممتعاً او مهماً : ولكلنا الكلمتين مدلول واحد . والشعب هو الحكم . وقد كان دائماً هو الحكم ، رغم

كل توسلاتنا الى ما هو وراءه او فوقه او دونه . لا توسل يجدي . فالشعر يجب ان يكون ممتعاً للشعب ، لا لغيره .

إذا لم يجد الشعب كذلك ، فاعل الذنب ذنبه : فلقد نسي كيف يقرأ . فالشعب ، لا الشاعر ، هو الذي فقد الصلة بالتراث والتقاليد . بيد ان من الخطر على الشعراء في أي زمان ان يتفوهوا بمثل هذه التهمة . ومع ذلك فإن هذه التهمة في هذا العصر معقولة لاننا نعتقد ، كما اننا غالباً ما نسمع ، ان الامية المتفشية قد انحطت بالأدب . واذا لم يكن الهدف إلا ان يستطيع الناس القراءة ، مهما يكن ما يقرأونه ، واذا أصبح انتاج الكلمة المطبوعة بالجملة تجارة ذوي النزعة الكليية الذين يزددون الجمهور وهو نفسه مصدر كسبهم ، فانتا لا نستطيع ان نتوقع مستقبلاً طيباً للرفيع من الفكر والشعور . ولكن الشاعر المعاصر لا يستطيع الوقوف هنا . ان مهمته هي ما كان مهمة للشعراء في كل آن : وهي ان يفكر ويشعر على أعمق نحو ممكن ، وأن يفترض وجود أناس يسرهم ما يأتيه من عميق الفكر والشعور . وخليق به ان يفترض ان هؤلاء الأناس أكثر من قلة — والأمثل هو أن يفترض ان هؤلاء هم نحن جميعاً . وخير له ان لا يحصي عددهم ، في اول الامر على الاقل ، لأنه سيفرض حدوداً على نفسه إن فعل . وفي ذلك يقول امرسون في « يومياته » : « أراني دائماً أزعج كلما جعل الحديث امامي يدور حول جهل الناس وضرورة تكييف كتاباتنا وخطبتنا العامة وفق أذهان الشعب . وما ذلك إلا تنطع وجهالة !

فالناس يعرفون ويعلمون بقدر ما نعرف ونعلم . وليس أحد أسرع منهم إلى تبين العبقرية الرائعة والجزالة . وقد وجدت ان الذين يتقولون بهذا النفاق اكثر من غيرهم ، هم ممن لا يتعمدون الفهم العادي المتوسط ... تذكر أن تعطش الناس إلى الحقيقة عظيم . أما السبب في ثأؤهم فهو انك خلوت منها .

إذا كان امرسون متفائلاً ، فما علينا الا ان نذكر السمعة التي كان يتمتع بها إبان حياته . لقد كانت سمعة شعبية لا يناقضها أن ماثيو آرنولد وغيره من ارسنقراطيي الفكر الشباب في أكسفورد ، في العقد الخامس من القرن الماضي ، كانوا يقولون إنهم لم يسمعوا في أي مكان آخر صوتاً جميلاً "جهورياً" كصوت هذا النبي الأمريكي ، الذي كان يؤمن أن ما من إنسان إلا ويستطيع فهمه . لقد كانت فترة الجيل الذي سبق الحرب الأهلية فترة عجيبة . وقد وصفها لويس ممفورد بالعصر الذهبي وسماها ف . أ . مائتسن بالنهضة . كانت فترة زخرت بأدباء يقولون روائع القول ويتغنون بروائع الاغاني ، ويريدون أن تسمعهم الجماهير والحشود . فقلت وبتان ، الذي لم يكن مخدوعاً بالأمريكي العادي ، كان رغم ذلك يخاطب الأمريكي السوي ولا يستنكف من أجله عن الخوض في أنبل الموضوعات ، كموضوع الموت مثلاً . فيقول إن الشعب العظيم ينشد عن الموت قصائد عظيمة . وانطلق ينظم بعضها - انطلق واستمر طوال حياته ، إلى أن جاءت رائعته ، « من المهذ المهتز أبدأ » و « حين أزهري الليلك في الباحة آخر مرة »

وهما نَحْمِلَانِ الموت موضوعاً ، وبغيره لن نُفْقِه الحياة حتى أعماقها . ولم اسمع قط أن وِيتَان كان يعتقد أن أحداً لن يفهم شعره إلا بعض الاصدقاء والشعراء . لقد كان أبسط إيماناً واشمل ، وقد تحقّق إيمانه .

كلما كان الشعر جيداً ، كانت مادة موضوعه جيدة - صالحة للجميع ، دون أن يساوره قلق حول العدد . ولكن لا أحسبنا اليوم نسمع ما فيه غناء عن مادة الشعر وموضوعاته . فالتقدُّم أميل إلى تجاهل القضية كلها . فيندم الشعراء أو يمدحون للغتهم ، كأنما اللغة هي الهدف وهي الغاية من فنهم . إن اللغة شيء جميل ، والبشر وحدهم يتمتعون بها . ولكنهم يتمتعون بها من أجل شيء يفوقها جالاً ، وأعظم الشعراء هم من اتقنوا فهم ذلك . لم يظهر سيد للغة كشيكسبير : وقد كان بوسعة أن يفعل بها ما يشاء غير أن الذي يفعل في انفسنا عندما نقرأه أو نشاهد مسرحياته هو معرفته لنا ، على مستوى أعمق من الالفاظ . إننا نعبّد شيكسبير لأنه حكيم ، لانه يعطي عالم الناس قيمته الحقة في كتاباته . وقد كان هذا هو السبب في ان الاغريق كادوا يعبدون هوميروس ، وانهم حفظوا أقواله عن ظهر قلب وإن لم يعرفوا شيئاً عن العالم الذي كتب عنه . وواقع الأمر ، بالطبع ، هو انهم كانوا يعرفون الجزء الأهم من عالمه أي العالم الانساني . ولكونه كذلك لم يكن يختلف عن عالمهم . ثم إنهم وجدوا فيه حكماً للغة ، غير أنهم لم يحفلوا بذلك بقدر ما حفلوا بفهمه

لعواطف البشر ، وافكارهم ، وسخافتهم . لقد راحوا يرقبون
 آخيل وهو يتعلم معنى الشرف ، واوديسيوس وهو يعود إلى اهله
 وموطنه ، ورأوا روح هكتور منعكسة في حب الذين هم حوله
 — اعني أسرته ورفاقه ، واصدقائه بين الآلهة . وقياساً على هذا ،
 ما الذي يقنع قارئ دانتى اليوم بأنه جدير بشهرته ؟ براعته
 اللفظية ، وروعة قوافيه وتراكيبه ؟ هذه بالطبع بعض السبب .
 ولكن الأهم ، في النهاية ، هو اتساع معرفته بالانسان ، وشفقته ،
 وقوة مشاعره ، وعدم الكلل في فكره ، وعمق بحيرة قلبه . ولولا
 هذه كلها لما كان إلا بارعاً وحسب ، ولما كان هوميروس إلا صخباً
 وعنفاً ، ولما كان شيكسبير إلا تلاحقاً صاخباً في المشاهد .

ولكن هؤلاء الثلاثة أعظم الشعراء ، ولعل بعضهم يقول إنهم
 اعظم اعظم الشعراء طراً . وما الذي بوسعنا ان نتعلم منهم ؟ إنهم
 جد ناثين عنا ، انهم من جابرة الكمال ، وهم يُدرسون أكثر مما
 يُقرأون ، فهم نماثيل لا نستطيع الدنو إلا من قواعدها . لا
 أشك مطلقاً في أن واحداً منكم على الأقل يقول ذلك الآن .
 ولكنه الخطأ بعينه . فمن عرف عصرنا ان نعتقد اننا لا نستطيع
 التعلم من أعظم الامور . فهي ليست لنا . وهذا هو السبب في
 أن مناقشات الشعر اليوم ، حتى بين الذين يفرض فيهم الفهم
 والمعرفة ، تكاد لا تُذكر فيها اسماء شيكسبير وهوميروس ودانتى ؛
 وفي أن الشاعر يُعرف بمصطلحات لا تشمل ارباب الشعر هؤلاء ؛
 وفي أن الكثيرين يتصورون أن من سوء الذوق ان يكون الشعر

ممتعاً للناس . وقد غدا المضمون نفسه موضوعاً محرراً ، يهرب منه المرء إلى الحديث عن وسائل التقنية ، والابقاع ، والصور ، والوقفة ، والابهام . لهذه كلها سحرها ، ولكنه سحر أقل شأنًا من سحر الفن عندما تتوجه اليه المطالب القصوى النهائية . والمطلب الاخير هو أن يكون أميناً على ما عهد اليه به منذ أقدم الازمان ، فيعالج الحقيقة الانسانية ، ويعالجها على غرارٍ أعمق حكمة وإثارة للشاعر مما يفعل معظم الناس ، حتى وإن كانوا يعلمون - وفي امثل الحالات يعلمون جميعاً - بمحتوى هذه الحقيقة .

الشعر اليوم يعني الشعر الغنائي . إنه يعني القصيدة القصيرة . وهذه يمكن ان تبلغ مبلغ الروعة . ولكنها ان تبلغ أعظم الروعة . وهي على أروعها عندما يتحلى صاحبها بالحكمة وعمق الأحاسيس ، وعندما يتضح لنا أن بوسعه ، إذا دعا الأمر ، أن ينقل الينا إدراكه في أشكال أعقد ، أي أشكال القصة والدرامة . فالأغريق لم يغب عنهم قط أن الشعر الغنائي هو ثلث الشعر فقط ، ولعله الثلث الأصغر . أما الموضوعات الكبرى فانها تعالج في القصة والمسرحية ذلك لأن عمل الشعر الأول هو عمل القصة - أي رؤية الانسان متحركاً . ان الفلسفة والعلم يعطياننا معرفة بالبشر كتلة أو جوهرًا . أما الشعر فيلزم الافراد بالفعل ، ويتبعهم في مدارج سيرهم . وهل يتخيّل بدايةً ووسطاً ونهاية ، ولعله الشيء الوحيد الذي يستطيع تخيلها . أما الطبيعة فلا تفعل ذلك ، ولا الفلسفة ولا العلم ، أما الشعر فلا بد له منه . ومحك الشاعر - أي القصاص -

هو قدرته على اختتام القصة التي بدأها . فالبداية سهلة ، كما يعلم كل كاتب ناشئ . وحتى الوسط يخطط لنفسه طريقاً . اما النهاية ، فلا بد لها من خبرة ونفاذ بصيرة . ويضاف اليها معرفة الشاعر ذينك الشككين اللذين يتجلى فيهما المسلك الانساني في النهاية — أي شكلا المأساة والملهاة .

المأساة والملهاة شكلان ، لا نصان . أو لعلهما شكلان من أشكال النص . ولكن النص الذي ينصانه بعيد عن القول المبتذل بقدر ما يشتهي أشد الشعراء تعقيداً وحذلقه . فالشعر اليوم يحتمل المبتذلات ، وهو مصيب فيما يذهب اليه ويحسب الناس في فترتنا هذه أن التساييح المتضيققة و « الايجائيات » وتواشيع مدح الذات ، — يحسبون انها هي الشعر ، فيؤثرونها على الشعر الغمامض الذي ننظمه — غير اني أول من يفضل الشعر الغامض عليها : لأنه ، على الأقل ، ليس بالشعر الأجوف . لكنني اؤكد أيضاً أنني اود لو ارى شيئاً أفضل من هذين معاً . اود لو أرى قصة ، واود لو أراها بعيدة الجذور في الرؤية المأساوية والرؤية الكوميديية ، فهاتان الرؤيتان تشملان كل ما تجمع لدينا من معرفة حول المغزى من حياة الانسان .

ما طابت حياة الانسان يوماً كل الطيب ، ولن يعرف معنى هذا القول إلا الانسان . انه يعني شيئاً وراء النظرة التي ترى أن الدنيا ، في اية لحظة معينة ، شيء تافه حتى لخير من فيها . والادب المعاصر ينفق من الوقت والجهد اكثر مما ينبغي لكي يثبت

بسوق الأدلة والبراهين أن القرن العشرين ليس ما ظن بعض الناس أنه سيكون . وما الذي كانوا يظنون أنه سيكون ؟ الفردوس الأرضي ؟ الجنة نفسها ؟ فان كانوا قد ظنوا ذلك ، فقد كانوا أطفالاً ، والشعر ليس للأطفال . ولا الأطفال بقادرين على كتابته . إنه نتاج العَجْم الطويل والتجربة المرة الحلوة ، مما لا يحق لنا توقعه من الأحداث سناً . نحن لا نتصور هوميروس فتى شاباً ، ولا دانتي ، ولا شيكسبير ، ولا سوفوكليس ، ولا ملتون ، ولا هاردي ، ولا بيتس . ولا تشوسر — الذي يبدو لنا في كل بيت نظمه كأنه قد ولد بعينين مستتين متسائلتين ، وباللحية التي لا نستطيع ان نتصوره بدونها . إن الشاعر العظيم يعرف الدنيا ، ويعرف كيف يعيش فيها — كما انه يعرف كيف لا يعيش فيها . ولن يدهشه إذا لم تصبح الدنيا جنة عدن ، او إذا عجز معظم سكانها عن بلوغ مرتبة الملائكة . فكأنه كان يتوقع ذلك ، وهياً نفسه له . اما الفكرة السائدة بأن الشاعر فتى جاهل ، في حيرة من امره ، كثير التشكي ، ففكرة أحدث جداً مما يحسب الكثير . ففي معظم الأزمان كان الناس يتصورون الشاعر شيخاً لقومه — إنه هو الذي عاش من العمر أطوله ، ورأى من الحياة أكثر من غيره ، وهو الذي احتفظ صوته رغم ذلك بحلاوته وسحره . وقد شاهدنا في عصرنا هذا امثلة على ذلك : كتوماس هاردي الذي بدأ ينظم الشعر في الخامسة والعشرين ، ولم يكف عن نظمه حتي ساعة موته وهو في الثامنة والثمانين ، ووليم بطلر بيتس الذي

أخذ عند كهولته يتحول الى الشاعر العظيم الذي أصبح في النهاية ؛
وروبرت فروست الذي لم يسمع به احد حتى قارب الاربعين ،
ثم جعل يكتب شعراً أجود كلما قضى عقداً جديداً من عمره .
هذه الامثلة لدينا . ولما نزل نعتبر الشاعر امراً يعرف من الحياة
اقل مما نعرف نحن - اقل ، وهو الذي كان يعتبر ، منذ اقدم
الازمان ، اغزر معرفة منا جميعاً !

الشاعر يعرف كيف يعيش في الدنيا وكيف لا يعيش . أي انه
يجد الحياة الخيرة في المكان التي توجد فيه فعلاً - اي في الذهن
الذي يتخيلها ويؤمن بها . وذهن الانسان لا يرى عوالم فحسب
بل يخلقها أيضاً ، والعوالم التي يخلقها ليست هنا . وهذا لا يعني
انها عوالم وهمية تُختلق للغناء والسلوى . انها أجسم من العالم الذي
نتحرك فيه كل يوم ، غير انها ليست هنا ، ولن يستطيع التحقق
منها اولئك الذين يظنون ان هذا هو العالم الموجود الوحيد .
والذين يظنون ذلك إما مخدوعون او مخيبون ، وهم كذلك أبداً
اما الشاعر فلا يُخدع ، لأن له عينين حادتين . ولا هو يُخيَّب
لأنه لم يعان آمالاً كاذبة . فهو لم يحسب يوماً ان جنة السماء في
المدن - او في الريف . انها حيث هي ، ولا يستطيع سوى
الذهن الترحال اليها . لا ريب في ان شيكسبير كان يعرف انجلترا
في زمانه خير معرفة ، ولكن ذهنه كان ينتقل في أماكن اخرى
بحثاً عن أشخاص ، وقصص ، ومآس ، وملاء . فكان يرحل الى
ذلك المكان الذي تعتبره اذهان الناس جميعهم موطناً لها ، ويعود

بأنباء تجعل هذا العالم يبدو غريباً أجنبيّاً - كما هو لا بدّ بادٍ
للمخيلة الصارمة . إنه المكان الوحيد الذي توجد لنا فيه عناوين ،
ولكنه ليس المكان الذي نحيا دائماً فيه . ولا حاجة بنا الى كرهه
لان هذا صحيح . فدانتي ، عندما رحل الى السماء والجحيم ،
اصطحب معه ذكرياته واستخدمها هناك . وهوميروس ، اذ عاد
القهقري بضعة قرون ، وجد أبطالاً - وهذا ما كان ينشده ،
ويعرف ان من العبث البحث عنه بين جيرانه . غير انه ، رغم
ذلك ، لم يحتقر جيرانه . فهم لم يخلّوه قط ، لأنه لم يتوقع
منهم يوماً اكثر مما بوسعهم ان يقدموا .

فالشعر ، بعبارة اخرى ، يسلم بأن العالم ليس فيه الكفاية من
الخير لأفضل من فيه من الناس . ولكن جل ما يستطيع فعله
من اجلهم هو ان يجعل منهم ابطالاً مأساويين او كوميديين - اي
ان يُظهرهم وقد غلبهم على امرهم ، عالم هم اسى منه بكثير .
وماذا لو كانوا هم الغالبين ؟ يسأل الشعر هذا السؤال ، ويبعده
ويكرره ، ويقرر اخيراً ان احداً لن يملك جواباً عليه . فالشاعر
انسان ايضاً ، يضحك ويبكي مع الآخرين . وما هو ياله فيعرف
الجواب . بيد انه يعرف السؤال ، فيلقيه مرة إثر مرة على نحو
يوحي بأن ورطة الانسان في غاية من الجلال . إن الانسان ينبغي
تغيير العالم ، ويعجز عنه . واذا حاول ذلك عاقبه العالم ، تماماً
كما تفعل الجاذبية في جسده مهما يظن بأنه خفيف . فهاملت
عبقريّ الذكاء ، ولكن عليه ان يموت كأبي انسان آخر ، ولسبب

هو اعم الاسباب : عجزه عن البقاء في وجه ازمته . ودون
 كيخوتي اعظم « جنتلمان » نعرفه ، غير ان العالم لا يتحمل
 رجلاً يحاول ان يعلمه ان يكون غير ما هو . فالعالم ، ولا ريب ،
 مكان وعر قاسي القلب . . ولكن من من البشر يستطيع ان
 'يرقق قلبه ؟ جواب الشعر هو : لا احد ، لا احد بالمرّة .
 فهو يقدم الملك لير ضحية على مذبح اللانغير . لقد ادرك الملك
 لير ذلك ، ولكن بعد فوات الاوان . ولا استئناف لاحكام
 الدنيا التي تصر على الاستمرار وفق شروطها هي او تلقي بنا
 جميعاً في جحيم من الاضطراب والفوضى . وهذا لا يعني ان علينا
 ان نقول انها شيء حسن . إنها شيء مربع ، واذا لم تكن مربعة
 فهي عديمة المنطق . هذا ما تقوله المأساة والملمهة ، فتتقذان من
 الحطام خير آرائنا ، وهي الآراء التي اذا عبر عنها البعض
 اصبحوا ابطالاً . رغم الاخفاق والموت .

وماذا لو افلحوا ؟ انه سؤال عديم المعنى ، او اخرى بنا ان
 نقول إننا نعجز عن تصور ما يعنيه ، ولا الشاعر يحاول ذلك .
 ماذا لو افلح سقراط في جعل الاثينيين كلهم يحسنون التفكير ؟
 ماذا لو افلح المسيح في جعل اهل اورشليم كلهم على صورة الله ؟
 ماذا لو اقنع دون كيخوتي اسبانيا كلها بأن الفرسان اعمق حقيقة
 من التجار والرهبان ؟ ماذا لو طهر هاملت بلاد الدانمرك من
 خطيئتها ؟ ماذا لو وجد اوديب في اكتشاف الحقيقة حريته ؟ لو
 تحقق شيء من ذلك ؛ لما كان لدينا الآن الكتب التي يلعب فيها

هؤلاء ادوار الابطال . او ان كانت لدينا ، لما صدقتها . فنحن
نصدقها لانها لا تكذب ولا تموت في تقريرها عن العالم . اما
تقريرها عن النفس الانسانية - فتلك حكاية اخرى ، فهي لا
تكذب ولا تموت في ذلك ايضاً ، كأن تقلل من شأن الاخطار
التي على النفس ان تتحملها ، او ان تنكر الشجاعة الفائقة التي
تستثيرها في كل من يملكها حقاً . فالدنيا هي ما هي والنفس
الانسانية هي ما هي . وكلتاها تعيش مع الاخرى : ريفتين بغير
انسجام ، الا انهما الرفيقتان الوحيدتان اللتان للشعر ان يرنو اليهما
وهما تتلاشيان في أقصى منظور الحياة الطويل . والميزة النهائية التي
نجدها في مؤلف « دون كيخوتي » هي انه وضعهما في منظور ،
ومثلهما في رجلين هما سانكو باندا ودون كيخوتي .

عظيمة هي أهمية الشعر الممكنة في اي زمن من الأزمان .
ولم لا تكون عظيمة اليوم ؟ لأنني لن استثني عصرنا ، وإن يكن
ثمة من يستثنيه . والذين يفعلون ذلك هم الذين لا ينفكون يقولون
ان الشعر هو القصائد القصيرة ، والذين حتى عندما يقولون هذا
لا يدركون الروعة التي قد تبلغها القصيدة القصيرة - فبوسعها
ان تكون درامية ايضاً ، بل وقصصية ؛ وبوسعها أن تتضمن مجاري
للافكار وللأناس . والقصيدة القصيرة أجود في العصور التي تكون
فيها القصيدة الطويلة أجود ، او على الأقل عندما توجد .
فأشكال الأدب يعين بعضها بعضاً ، كما تفعل المأساة والمهابة
اللذان هما شكلا الفكر . وعندما يكون الفن الروائي جيداً ،

يتسنى للشعر أن يكون جيداً كذلك ، والعكس بالعكس .
والواقع ان الرواية شعر ، او كما قلت هنا ، الشعر قصة . وهذه
الفكرة ليست لي ، كما تعلمون جميعاً . انها قديمة قدم ارسطو على
أقل تقرير ، وكانت تسود كلما كان للشعر أهمية في حياة الناس .
ولكن عندما أقول « الفن الروائي » ، أنحسبون انني أقصد
الحكايات او المسرحيات المنظومة دون غيرها ؟ كلا . فالقدماء
عندما صنفوا الشعر إلى غنائي وملحمي ومسرحي ، لم يقصروا
هذه الانواع على النظم ، وعلينا أن نحذر مثل هذا الخطأ . فإنا
ندعوه اليوم بالرواية النثرية أمتع ما لدينا من شعر . ولو كان
ارسطو حياً لاعتقد ذلك ، ولكان اهتمامنا بالرواية تبريراً لاعتقاده .
وأفلامنا ، واقاصيصنا عن رعاة البقر ، ورواياتنا البوليسية – لعله
يعجب لعجز الكثير منا عن رؤية ما تقدمه لشعر هذا العصر ،
مهما بلغت من الجودة او السوء . وقد حدثتكم آنفاً عن
سرفانتس كأنه أعظم شعراء زمانه في بلده ، كمعاصره شيكسبير .
هذا رأي فيه ، ولن يمنعني عن رأيي أنه كتب أروع كتبه نثراً .
ولقد كان ناظماً ايضاً ، غير أنه لا يهمننا كناظم ، في حين ان
قصيدته الهائلة الموسومة بـ « دون كيخوتي » هي من أمجاد العالم .
وقد كتب شيكسبير شعراً ونثراً معاً – وكان فيما يبدو يكتب
الاثنين سواء بسواء ، كأنما الحاجة وحدها تلمي عليه أيهما يكتب .
ونثره ، على خلاف نظم سرفانتس ، شيء رائع ، ولا أظن
ان في الانجليزية نثراً أجمل منه . ولكن المسألة ليست ذات بال .

فالأمر المهم في الحالتين هو الرؤية : الرؤية ، والمعرفة التي تدعمها . فحكمة هذين الرجلين هي التي تجعل من كليهما شاعراً . كما ان حكمة تولستوي ودوستوفسكي وتشيفخوف هي التي تجعلنا نعتبرهم - اذ نجد في الأمر - شعراء روسيا . أوليس ديكنز شاعراً ؟ انظروا الى مشاعره ونشوته حين يتأمل الانسانية ويحركها . إنه من الكبار العظام ، ونحن ان اعتبرناه مجرد روائي واحد من ستمائة روائي انجليزي فقد غاب عنا الكثير . وأهمية الشعر الممكنة تتضمن امكان ظهور رجال كهؤلاء باستمرار ، ووجوب تكريمنا بالاعتراف بأنهم ينتمون الى أرفع الدرجات .

اما عدم اعترافنا بذلك فيعود إلى خطأ في تعليمنا الذي يفرق بين الأوليات . فنحن ندرس الأدب كأنه شيء قائم بذاته ، لا الأدب وحده ، بل الأدب الانجليزي - بل الادب الامريكي ، ساعنا الله ! عندما يكون الادب الامريكي جيداً ، فهو أدب ، كالأدب الانجليزي او الاغريقي . وعندما يكون الادب جيداً ، فهو جزء من كل ما نعرف . وهو ليس الجزء الأوحده ، او الجزء الأفضل ، غير أنه جزء ولا ريب . وحقيق بنا أن نذكر ذلك . وهو أميل الى الجودة عندما لا يعده المجتمع الذي ينتجه كما لا يعد العلم ، او الرياضيات ، او الفلسفة او اللاهوت ، او السياسة ، او الاقتصاد ، او التاريخ ، مادة فكره الأولى . فمادة الفكر الاولى في العصر العظيم هي الحياة والحقيقة ، او لعلها العدالة والرحمة . ومهما يكن الأمر ، فانها شيء تخدمه الفنون ،

والدراسات كلها ، وتخدمه على التساوي . فقد امتاز الاغريق في الوقت نفسه بالشعر ، والفلسفة ، والعلم ، والرياضيات . ولم يكن ذلك فيما اعتقد ، مجرد مصادفة . لقد برزوا في كل منها لأنهم كانوا مبرزين في المواضيع الاخرى جميعاً ، ولأنهم كانوا يؤمنون بأن كلا منها انما يدل على رؤية هي الاولى والاهم من كل شيء . اي أن تعليمهم لم يكن اختصاصياً . فالفنون باجمعها لديهم فن واحد ، اسمه الحياة الخيرة . كما انهم لم يجعلوا الفنون الجميلة ، فنون الشعر والرسم والموسيقى والنحت ، فوق الفنون العملية والذهنية . فأهمية الفنون لديهم لم تكن درجات لأنهم لم يحدوا فناً يستطيع الرجل الجاد عنه غنى . فالنجار يصنع بيتاً ، والمنطقي يصنع قياساً منطقياً ، والشاعر يصنع قصيدة . كل يصنع ما يقدر عليه ، وبالتالي ما يتحتم عليه صنعه ، وما من احد يشك في الفائدة .

أما نحن فنتخصص ، واذا النتيجة المتناقضة هي ان أحداً لا يعلم يقينا ما الذي هو فاعله ! وحيثما تنعدم العلاقة ، تستحيل المقارنة . ما الفرق ، مثلاً ، بين الشاعر والفيلسوف ، او بين الشاعر والعالم ؟ إننا لا نحسن تعيينه ، لأننا لا نعد هؤلاء الثلاثة فنانيين . فلو كنا نرى بينهم هذه العلاقة من التشابه ، لرأينا ايضاً ما بينهم من فروق ، ولاستعنا قياسها . غير أننا أميل الى الافتراض بان الفروق مطلقة . ولكن معنى هذا في آخر الامر انها فروق صغيرة جداً ، أو ان الثلاثة انفسهم صغار جداً .

وكثيراً ما نتحدث ، كما قلت آنفاً ، وكأن الشاعر صغير جداً .
ولو علمنا ، أو لو علم هو ، اي المجالات يعمل فيه متميزاً عن
غيره من الناس ، لربما بان لنا اطول قامة . وكذلك لو علمنا انه
يعمل في ذلك المجال لصالحنا - للزيادة في معرفتنا ، وسعادتنا ،
وحكمتنا .

للشاعر مادته ومهارته . وتزداد مهارته بازدياد ادراكه لمادته .
فاذا كان الشعر قد احرز اي تقدم في عصرنا - اي في القرن
العشرين - وجب علينا ان نتساءل ما المادة الجديدة التي وجدها
لموضوعه ؟ انا من الذين يقولون إن الشعر قد احرز تقدماً ، ولكنني
لا اتفق والقائلين بان هذا التقدم مقصور على التقنية . ما اكثر ما
كان الهمّ موجهاً نحو اساليب اللغة وقواعد اللفظ . هذا ما حدث
عام ١٧٩٨ عندما دعا وردزورث الشعراء الى استخدام لغة عامة
الناس . غير ان وردزورث كان لديه ما يقوله في لغته الجديدة ؛
بل إنه ، في الواقع ، كانت به حاجة الى هذه اللغة لكي يتسنى
له الافصاح عن فكره وحسّه . والوضع اليوم يشبه الوضع يومئذ .
فبذ بدء الاسلوب الجديد عام ١٩١٢ - إذا صحّ - لنا ان نؤرخ نهضة
معينة جديدة بهذا العام - جاءتنا مادة جديدة ، واغلب الظن ان
المادة تفسّر الاسلوب . وحيثما نرسل البصر في تلك الآونة ، نجد
شعراء يكتشفون ، أو يكتشفون من جديد ، شيئاً جديراً بأن يقال ؛
لقد عادت السخرية Irony ، وعاد حسّ المأساة ، وكذلك حسّ
المهابة ، وحسّ الخطيئة . فاستخرج ادغر لي ماسترز الانثولوجية

الآغريقية ، وراح عزرا باوند يغترف من شعر اوروبا وآسيا القديم وحاول لـ آ. روبنسون من جديد فن القصة العسير . ولئن يكن ت . س . اليوت قد قام بمحاولات تجريدية في شعر المقاطع والشعر الحر ، وذلك امر من الاهمية بمكان ، فإن الأهم هو انه استعداد للشعر مادة الدين ، التي غابت عن الشعر طويلاً حتى كاد يفقدها . وكيف نعلل المتعة الغريبة التي نجدها في مسرحياته الشعرية ! أبشعها ؟ لا أظن ذلك . أغلب الظن ان السر كامن في اهتمامه الجاد ببعض افكار البشرية وأقدمها - كالاستشهاد والخلاص . اما كيف أنى هذه الافكار ، فأمر آخر ، غير وارد هنا . اما الوارد هنا ، فهو انه عاجلها فعلاً ، وبذلك جعل الشعر للناس امراً أمتع وذا شأن اكبر . ولئن يقولوا إنهم لا يعرفون ما ترمي اليه قصائده ، فلنهم لا يتحدثون عنها كأنها تدور حول لا شيء . انها تدور حول شيء ما ولا ريب ، كما يتحتم على الشعر في كل زمان . واذا لم يفعل روبرت فروست شيئاً آخر ، فقد اكتشف لنا أيوب من جديد ، وجعل زوجته تقول في « قناع العقل » :

أيوب يقول لا يحسن احد ان الارض ستغدو
مكاناً يسهل على الانسان فيه ان يخلص روحه .
فلو لم تكن مكاناً عسيراً لخلاص روحه ،
ميدان تجربة يقيح له تجريب نفسه
ليجد إن كان فيه خير ما ،

لكانت خلواً من المعنى . وإلا
فليأت ملكوت السماء ونخلص في الحال منها !

في هذا نبذة الشعر العظيم ، حيث الشعر لا يتجزأ عن الموضوع الذي وجدته فروست . لقد وجدته حيث كان في انتظاره ، كما ينتظر العالم الانسان الذي سبتيته - اي انسان ، واي شاعر . فليس في الشاعر ما هو اجلّ شأناً من انه إنسان . قد لا يعلم في النهاية اكثر مما يعلم الناس جميعاً ، ولكن الذي يعلمه قد اتقن علمه ، ويُدني نفسه من الكمال بفن التعبير . والذي يعلمه ، ونحن نعلمه ، هو ان العالم مكان قاسٍ يعيش الانسان فيه مهما كلف الامر ، بيد ان الكلفة ليست باهظة إلا لأولئك الذين يخطئون الظن فيحسبون ان العالم هو الجنة ، او انه احرى به ان يكونها .

(١٩٥١)

الفن الدرامي في الشعر

الفن الدرامي في الشعر

هوراس غريغوري

عندما اخذت أهيتي موضوع المحاضرة التي سألقياها عليكم الآن ، لقيت ما يغريني على تحويلها الى ذلك اللون من الحديث الذي جرت العادة على القائه في أفنية المعاهد العلمية في مثل هذا الوقت من السنة . انها نهاية السنة الدراسية ، وفناء الكلية جميل ، والهواء دافئ . لقد خرج الطلاب من صفوفهم ، وهذا الجيل الجديد يجاس عند قدمي الضيف المحاضر . وذهن الضيف المحاضر يملؤه الجنون . لعل الأفضل ان أسمي ما يملأ ذهنه حساً عنيفاً لا جنوناً ، غير ان النزعة التي تساوره

فيها شيء من الجنّة : انها رغبة ناضجة ، لكنها جامحة ، في إسداء النصح - رغبة في التحليق في أجواء البلاغة والحديث عن شؤون العالم . وهذا الحديث غالباً ما يتخذ شكل 'خطب الجامعة الوداعية' - وهو شكل نعرفه جميعاً ، شكل القصيدة الثرية التي تروح ، في توقٍ ورهبة ، تعدد لنا الأخطاء التي ارتكبت في الماضي ، وتوضح للجيل الناشئ السبيل إلى تجنبها في المستقبل . وها انا أنذركم بأنني قاومت هذا الإغراء . لن نتحدث عن «عجلات التقدم» ، ولا عن كيفية الاستمرار بدورانها ، كما أنني لن أذكركم بأن الحياة «شريط سينمائي» شديد الشبه بـ «سير الزمن»^(١) إن موضوعي لا يتعلق بالحكم ، بل بالعنصر الدرامي الذي يدخل الشعر .

ربما كان ما أريد قوله اليوم في غير حينه ومكانه . أرجو ان يكون كذلك . فالبحث في الشعر الذي نود قراءته أكثر من مرة هو دائماً في حينه وفي غير حينه معاً . وهو ينتمي الى اللحظة التي نقرأه فيها وإلى ما وراءها وإلى ما هو أبعد منها . وموضوعي - الفن الدرامي في الشعر - قد يصلح لاحدى اماسي الشتاء كما يصلح لأصيل يوم من ايام ابار (مايو) ، ولكنه على كل حال يلائم سلسلة محاضرات «هوبوود» . كان آفري هوبوود كاتباً

(١) عنوان سلسلة شهيرة من الافلام التسجيلية الامريكية ، كان فيها استعراض منظم لأحداث العالم . وقد توقفت هذه السلسلة عن الظهور منذ بضع سنوات .
- المترجم -

مسرحياً دون ان يدعي بأنه كاتب درامي . غير انه كتب مسرحيات هائلة الرواج . فقد تمسك باحدى خصال الفن الدرامي : فتجنب البلادة ، واختار الملودراما التي تعتمد الغموض موضوعاً لصنعه . وحقق شيئاً يندر ان يحققه اديب مهما يكن نوعه ، فأقام مؤسسة لمنفعة الاجيال اللاحقة من الادباء الناشئين ، ممن يكتبون المسرحية ، والشعر ، والرواية ، والنقد ، وفنون النثر الاخرى .

إن موضوعي ينسجم كذلك والميل السائد اليوم الى إحياء الدراما الشعرية . فنذ خمسين سنة كانت امكانية وجود درامة شعرية معاصرة تبدو امراً بعيداً . اما اليوم ، فهي هي امامنا . وحتى مسرحيات الشاعر وليم بطلر ينس (مع انه مُنح جائزة نوبل لكتابتها) لا تبدو اليوم فاشلة كما كانت تبدو فيما مضى . ولكن موضوعي ليس استعراض المسرحية الشعرية ، وتمثيلها الحالي ، وتقدمها في السنين الحسین الأخيرة ، وتفاصيل منجزاتها ، وآمالها وإخفاقاتها .

تكره القصيدة الجيدة البلادة بقدر ما تكره الطبيعة الفراغ او يكره الذكاء الدماغ الأجوف . وحتى القصائد « الرديئة الجيدة » التي يذكرها جورج اورويل في مقاله عن رد يارد كبلنغ تتجنب البلادة على نحو ملحوظ . فقصائد كبلنغ « الرديئة الجيدة » ، التي كان يسميها بالنظم ، بقيت عالقة في ذاكرة جيلين اثنين على الأقل . ولست ادري الى متى ستظل باقية . فواء هذه القصائد ذكاء وثاب ، وذهن نشيط ، وادراك لحقائق الوجود المادي . وهذه مزايا

ليس من اليسير وضعها جانباً . كان ذكي النكتة ، وعبارته ، « هذا جميل ، ولكن هل هو فن ؟ » ليست مجرد براعة في الكلام . وفي ابيانه عن « آلهة عناوين الدفاتر » هيساً عنواناً لرواية اولدس هكسلي « ما اجمل العالم الجديد » فيه سخرية اشد وقعاً من اي من كتابات هكسلي . وتتحلى قصائده بالفن الملودرامي الذي يصدم القارئ فينبهه . وقد كثف قصة قصيرة عنيفة لا تُنسى (قصة تستبق الاقتصاد الذي نجده في ثر همنغواي) في اربعة مقاطع قصيرة من قصيدة « داني ديفر » ، وثمة اليوم احتمال ان يذكر همنغواي في المستقبل بأنه كبلنج امريكي .

لقد كانت قصائد كبلنج حملة شعواء على ما كان يسمى في زمانه بالمشاعر والأحاسيس الرقيقة . والفضل في ابتداء ونستون تشرشل عبارة : « الدم والكدح ، والدموع ، والعرق » التي قالها في اثناء الحرب العالمية الثانية انما يعود الى رأي كبلنج في الرجولة والبطولة . فكبلنج محافظ كبير نصّب نفسه الناقد الاول لبريطانيا المحافظة . واذا يعيد المرء قراءة شعره اليوم ، يجد فيه استاذاً من اساتذة الصنعة يعتمد اللافن ، أشبه برجل حلق تلاوة ما يكتب مرة واحدة ثم نسيانه (كانت لأسرته صلوات مع الما قبل الرفائييلين ، وكان في خدائنه شديد الخذلقة في الأحاديث الفنية العابرة) ، ولنقل انه كان يتفنن في إخفاء فنه . لقد حظي برؤى فجائية تأتيه طائفة يبصر فيها الحقيقة الحرفية الضارية التي ينطوي عليها عالم تسيّره دوافع القوة والسيطرة . وكان يؤمن

بالقوة ، ويؤمن باستقامة الامبراطورية البريطانية وصوابها ، ولم يجد محيداً عن ان يكشف كشفاً درامياً عن مصادر جبروتها - في الحرب وفي التضحية بالرجال . ورؤاه لا تختلف في كثير عن رؤى الذين يكتبون عن الجرائم - أي كتاب الروايات البوليسية « المثيرة » - فان هناك شيئاً من صلة رحم رومانسية بين كبلنغ وبين خالق شخصية « شرلوك هولمز » . ولقاء اتعابه لم ينل رتبة « شاعر البلاط » ، بل نال دخلاً كبيراً من كتاباته .

حسبنا إذن هذا القدر عن عنصر الملوذرامة الذي دخل الشعر « الرديء الجيد » الذي لا يذكره فخراً الا الاقلون ، ولا ينساه الأكثرون الا بصعوبة . ولكن ما شأن الفن الدرامي في الشعر الذي يفضلُه ؟ لا شك اننا نعلم مدى الأثر العميق الذي تركه هذا الفن في الشعر الاليزابيثي ، وان لم يتل من على خشبة المسرح . ونحن كذلك نعلم ما اكثر السوناتات الشيكسبيرية التي ترجىء ما فيها من حلول واحكام ومتناقضات وكنيات ، الى ان نبليغ البيتين الاخيرين من أبياتها الاربعة عشر . وأوضح ما يسع المرء قوله عن شيكسبير - والتعليقات الغائمة التكهنية عنه وعن كتاباته لا نحصى - هو اننا نجد عناصر فنه الدرامي في طيات شعره الغنائي . ففي العديد من سوناتاته ، عندما ندنو من نهايتها ، نكون في انتظار وقعة السكتين ، او قل انسداد ستار الفصل الخامس . ونحن نعلم ايضاً ان شيكسبير هياً المسرح للكثير من الشعر الذي نظم من بعده . لن افصل هذه الناحية من شيكسبير ، لان الناقد يكاد يستطيع ان

يثبت اي امر يشاء باتخاذ شيكسبير مثلاً له ، ولست ابغي هنا ان اضيف فصلاً آخر الى الكمية الهائلة من التحليلات الشيكسبيرية التي تملأ ركناً شاسعاً من المكتبات الجامعية . ان قصدي اشد نواضعاً ، وينتجه نحو غاية اخرى . انما انا اذكره لأن الشواهد التي يقدمها لنا ظاهرة للعيان ، ولأن الغالبية منا تحفظ ابياتاً من سونثانه تضرب امثالاً على الفن الدرامي .

بوسعي ان أستمّر فأقول إن في بيان « دَنْ » الميثافيزيقي عناصر درامية قوية ، وان شاعراً ملحمياً اخلاقياً كملتون كتب مسرحية « آلام شمشون » Samson Agonistes ، وان « بوب » وهو في الاصل شاعر حكيم ، ويتمتع ايضاً بعين واذن كلتاها عجيبة الإرهاف ، كتب « رسالة إلى الدكتور آربثنوت » — تلك الترجمة الذاتية الشعرية العجيبة — بمهارة درامية كبيرة . غير انني لن اخوض في بحث هذه الامثلة التي تتصل بموضوعي ، وسأقصر كلامي على نواح اقل بروزاً لنا ، ألهم باستثناء الذين اوقفوا حياتهم على دراسة الشعر الانجليزي .

استمبحكم العذر لاهتمامي الخاص بهذا الموضوع . وسوف اتناوله من وجهتي نظر اثنتين منفصلتين . الاولى هي وجهة نظر شاعر فلسفي لم يتمكن من خلق مسرحية قابلة للاخراج على المسرح . ولكي يحقق بعض مبتغاه الدرامي ، نظم درامة ملحمية تدعى « السلالات » The Dynasts . ولم يعلل نفسه قط بأن هذه المسرحية يمكن اخراجها يوماً ما في احد مسارح شارع

« شافيتسري » او « هايباركت » او « برودواي » . فقد كتبها لتقرأ . اما معالجاتي الثانية فسوف تكون من ناحية لا تبعد كثيراً عن مشهد القصة البوليسية ، وسأظهر كيف ان عناصرها الدرامية قد خلقت آثارها في الشعر المعاصر .

٢

لست ادري على اي نطاق يقرأ شعر توماس هاردي اليوم . اغلب الظن انه يتمتع بمنزلة رفيعة . وهو شاعر الشعراء اكثر منه شاعر النقاد ، ولعله عسير القراءة على الذين لا يشاطرونه عمق منظوره التاريخي . وفي الكثير من النقد المألوف اليوم انصرف الناس عن الخيال التاريخي ، ولكن لا ريب في انه سيعود ثانية . فنحن إذ نتحول من طراز الى آخر ، كثيراً ما يدهشنا وصول ضيف لم يكن ليخطر لنا في بال ، وما ذلك الضيف إلا الماضي وقد لبس قناعاً لم نتبينه .

في الظاهر ، وفي الظاهر فقط ، يبدو هاردي شاعراً ثقیلاً الحركة ، قليل الحسن . ولا ننكر ان البعض من صفاته لا يمكن ان يعوض عن مزايا موسيقية معينة يتميز بها شعر معاصره العظيم ولیم بطر يیتس . غير انه يملك ضرباً خاصاً من السيطرة على عدد من الاشكال الغنائية . فالقارئ ينهمك عادة بما يروم هاردي قوله بحيث لا

تستجيب الاذن الى براعته الغنائية ، ثم ان ما يروم قوله ، يلبس في الأغلب لبوس الخشونة والجهامة . فالسلوى التي يهيؤها لقرائه لا تأنيهم بغير مشقة . ان شعره من نوع لا يحظى بأحسن التقدير إلا من قراء تحطوا الخامسة والعشرين من عمرهم . ولما اراد أن يخط دفاعاً عن رأيه في طبيعة الكينونة ، استشهد ببيت من ابياته « إن تكن لنا طريق إلى الأفضل ، فهي تطالبنا بنظرة مليّة إلى الأسوأ » - وهذا قول يضع هاردي على صلة تامة بحالة الكينونة التي نواجهها اليوم في منتصف القرن العشرين . وقد وصف وضعه بأنه وضع يحتم « استقصاء الحقيقة » .

فاذا ما عطينا بما يتصل بمناسبتنا هذه وموضوعنا هذا ، نجد ان الخليق بتمعننا هو أن قصائده الغنائية كانت في جوهرها قصائد درامية ، وان مجموعته « نقد الظروف » كانت في معظمها منولوجات درامية كتبها شاعر فلسفي . (وهنا اود ان اقول بين قوسين ان الفرق الاهم بين الشاعر والفيلسوف هو فرق الوسيلة المستخدمة من اجل غاية ما . قليلون هم الفلاسفة الذين كتبوا شعراً رائعاً ، لان لغة النثر الفلسفي هي غير لغة الشعر . وهذا هو الفرق كله ، وهو فرق يلبس احياناً على عدد من خيرة النقاد) . في كتابة «نقد الظروف» كان هم هاردي تقديم معتقداته في شكل درامي ، واذا اقتضى الامر تطرف الى الملودراما . وقصيدته التي تخطر ببالي بهذا الصدد هي « زوجة القادم الجديد » ، حيث يكتشف شاب ساذج انه قد تزوج من بغي . وختامها هذه الايات :

ليأتشد سمع في الماء ارتطام شيء يقع
من على جدار المرسى الوحل :
واذ راحوا يبحثون ، في اعماق مكان
وجدوه والسرّاطين نجم على وجهه .

قد يجد البعض نهاية هذه القصيدة أوضح مما ينبغي . وانا
نفسي افضل امثلة اخرى ، لعلها اقل شهرة ، من فن هاردي
الدرامي الذي لا تبدو عليه سبائك الفن الدرامي المتعمد . ففي
القصيدة التالية نجد استعمالا للتناقض يفاجئنا بدراميته :

انظر في مرآتي
واتأمل بشرتي المتغضنة
فأقول : « رياه ،
ليت قلبي مثلها قد تغضن ا » .

لكن عندئذ لا تفلقني
قلوبٌ ما عادت تضطرم لي ،
فأترقب وحيداً راحني الاخيرة
هاديء النفس والبال .

ولكن الزمان إمعاناً في كيده ،
يسرق مني بعضي ، ويُبقي على بعضي ،

وفي المساء يهز هيكلي الحش
بِخَفَقَاتِ الظَّهِيرَةِ .

وهذه قصيدة « الوراثة » التي تنطوي على فن يخفيه الشاعر كما
فعل في القصيدة السابقة :

انا وجه العائلة :
يفنى الجسد وابقى ،
لأبرز الخصال والأثر
من دهر الى دهر
طافراً من مكان الى مكان
فوق موانع النسيان .

اما السمة الموروثة من السنين التي تردري
في اللفتة والصوت والعين ،
نصيب الانسان
من الحياة - فتلك هي انا :
ما يخلد في الانسان
ولا يأبه لدعوة الفناء .

وثمة قصيدة قصيرة اخرى عنوانها « مقعد الحديقة » ، أخف

حركة من القصائد التي قرأتها ، توضح وجهاً آخر من فن هاردي
الدرامي :

أخضره السابق ، الآن أزرقُ واهٍ ،
وأرجله الراسخة فيما مضى تغور ؛
سينهار قريباً عن غفلةٍ منه
سينهار قريباً عن غفلةٍ منه .

وفي الليل حين تسود الورود الحمر .
يعود الذين جلسوا يوماً عليه ؛
صفّ طويل من الجالسين ،
صفّ طويل من الجالسين .

بهم لن ينهار المقعد ابداً ،
لا الشتاء يجمدهم ، ولا الفيضان يفرقهم ،
لأنهم في خفة النسيم العلوي ،
في خفة النسيم العلوي هم !

وبهذه القصيدة أبلغ ما يشبه الفجوة الكبيرة بين وجهي
نظري في الفن الدرامي في الشعر الحديث . غير أنني لا اعتقد ان
الشقة بينهما على هذا البعد . فهذه القصيدة نفسها تخطو خطوة في

اتجاه ذلك اللون من الرواية الذي يشمل حكايات الغموض ،
واقاصيص الاشباح ، وقصص الجرائم والمجرمين ، والقصص التي
تتضمن فعلاً رمزيّ المعنى يتعدى العقدة والحدث . وفي
بعض هذه القصص يظل الغموض على ما هو ، عن قصد من
المؤلف . "جرّد" هاملت من غوامضه التي يطلعنا عليها شيكسبير ،
وامحُ الاطبايف والساحرات من وعي مكبث ، فلا يبقى لدينا الا القليل
فيما عدا مريضين مضطّجرين على سرير المحال النفسي في عبادة لا
تبعد كثيراً عن أحد شوارع نيويورك . لقد فقدنا كليهما الفوقي ،
بل صلتهمما الرمزية بالحياة . انهما في طريقهما إلى « الشفاء » .
ولسوف يسر كليهما بعد « الشفاء » أن يروي قصة حياته ، غير
أن حياتهما تصبح أقلّ تعبيراً عما كانت من قبل ، وهي انما
تعكس بوضوح الملاحظات والحواسي التي دونها المحال النفسي في
دفتره ..

٣

عن هذا الطريق أصل الى عنصر خاص من عناصر الفن
الدرامي دخل الشعر المعاصر عن طريق الرواية . اننا نصف بعض
الشعراء بأنهم شعراء الشعراء . ولكن من هم روائيو الشعراء
وقصاصوهم ؟ انهم هم من ملفل ، وجوزيف كنراد ، وهنري

جيمس ، وبروست ، وسير آرثر كونان دويل ، واندرية جيد ،
والقديس اوغسطين (في « اعترافاته ») وتوماس مان ، وكذلك
محام اسكتلندي يدعى وليم رافهيد ، كان صديقاً لجيمس وكتراد ،
وكتب عدة مجموعات من المقالات حول الجريمة . واذا نعيد النظر
في هذه القائمة ، فاننا نتساءل : هل يعنى الشعراء بالجريمة عن
اصرار ، وزق ، وشذوذ ؟ كلا . فهم في ذلك لا يختلفون عن
سوية الناس . فالجريمة غذاء دائم للادب ، على أرفع مستوياته
وأحطها - وهي كذلك غذاء للشعر الدرامي . فسقوط الانسان
موضوع خطير يشغل كل ذهن : وفيه يكشف عن حالة الكينونة
البشرية .

ولكن ، لنعد الى الروائيين الذين يقرؤهم شعراء منتصف
القرن هذا . في كل منهم يجابه القارئ ناحية رمزية من نواحي
الحياة ، ناحية لا تستثني وجود الشر . ولا حاجة بي الى تعداد
كتبهم ، غير أن غوامض الخير والشر موجودة في « المزيفون »
لجيد كما توجد في « المشارك سراً » لكتراد ؛ وكذلك في « دورة
اللوب » لجيمس ، و « فيلكس كرول » لتوماس مان ،
و « ذكريات الزمن الضائع » لبروست ، ودراسة وليم رافهيد
عن « الشماس برودي » الذي قال حين وقف أمام المشنقة :
« هل الموت الاقفزة في الظلام ؟ » كان برودي النموذج الحي
لرواية روبرت لويس ستيفنسن « الدكتور جيكل والمستر هايد » .
وسيرته التي يرويها رافهيد من التراجم الرائعة التي تبرز ،

بقوة درامية ، التوازع الثنائية نحو الخير والشر . ولن تكون اية قضية من قضايا انفصام الشخصية (السكيزوفرينية) الا امرأ باهتاً اذا قيس بقضية برودي . لقد كان رافهيد كجيمس وكتراد ، مفكراً أخلاقياً ، فزاد من كلفينيته الاسكتلندية بسخرية سوداء مريرة . وهو نادراً ما يعظ . فبعد الكشف عن اعماق موضوعه ، يترك الأمر لنا . فخيرة الاخلاقيين من المفكرين لا يسفون الى كتابة الافتتاحيات الا فيما ندر : ان شغلهم الشاغل هو الفعل والحدث وكل ما يشبه الحياة الانسانية نفسها .

ولما كان الشعر ، كما نعرفه ، يعتمد انتقاء الألفاظ والاقتصاد بها ، فلا بد ان الفعل الدرامي ضمن القصيدة يخضع للقواعد نفسها . والفعل الدرامي لا يمتد امتداد مسرحية تستغرق ساعتين او ثلاثاً ، بل يُضغَط ويكثَّف ، ويُعمل طاقته عن طريق التشبيه ، والتناقض Paradox ، والنكته ، والابقاع ، والقافية - وغير ذلك من معتمدات الفن الشعري - غير ان هذه كلها ليست إلا اموراً تتعلق بتعليم الشعر . إنها لغة المدرسة التي تقتضيها الحاجة أحياناً ، ولكنها ليست العناصر الجوهرية الباقية في الشعر . وما قلته قبيل لحظات ما هو إلا إشارة الى الطريقة التي تتحول الكتابة فيها من رواية الى شعر .

والسؤال التالي الذي ينجم عن هذا الرأي هو : لماذا لا نرى الشعراء الذين يتمتعون بقدرة إبداعية فائقة في الفن الدرامي في الشعر ، يكتبون مسرحيات ناجحة ؟ في عصرنا لم ينجح إلا اليوت

ويبتس بعض النجاح - والأول أكثر من الثاني - في تحويل
 فنهما الدرامي في الشعر الى فن آخر . ولم يكن الجهد في كلتسا
 الحالتين جهد أيام او أسابيع او أشهر ، بل جهد سنوات عديدة .
 ليس الجواب معقداً كما قد يلوح لأول وهلة : إن محاولة الفنان
 الاستمرار بتشبيه رمزي للحياة طوال مسرحية بكاملها ، واعطاءها
 طبيعة ذلك الواقع نفسه الذي ننشده في قراءة الشعر ، انما هي
 فن يختلف اختلافاً بيناً عن فن الشعر - بقدر ما يختلف فن
 الرواية الثرية عنه . بيد ان هذا لا يمنعنا عن التمتع
 بتمثيل المسرحيات التي اقتبسها بيتس عن سوفوكليس ، او اجتماع
 شمل العائلة The Family Reunion او « حفلة الكوكيتل » لأليوت .
 فإذا قارنا ايا منها بمسرحية اونيل « شهوة في ظلال الدردار »
 Desire under the Elms سطرّاً سطرّاً ، نجد انها أبرع كتابة منها ،
 ومع ذلك فان مسرحية اونيل أفضل من الاخباريات على خشبة
 المسرح ، ولا يتضاءل الشبه بينها وبين الحياة . ولئن تحدثت عن
 غوامض أخرى ، فان السبب في نجاح مسرحية اونيل ليس من
 الغوامض في شيء^(١) .

(١) اغلب الظن أن الكاتب هنا يشير الى موضوع هذه المسرحية . فهي تدور
 حول علاقة آثمة بين شاب وزوجة ابيه الصبية ، مع صنف كثير في العاطفة
 والمقل . - المترجم -

ما زلت اعتقد ان من الانصاف ان تسألوني سؤالاً آخر :

عندما اتحدث عن فن درامي في الشعر ، لماذا انتقي من الأمثلة كل ما يتعمى عن فرحة الحياة ، وجمال الارض والسماء ؟ هذه ولا ريب موجودة وجود أوجه الواقع الأخرى ، وهي تكمل المشاهد التي اعطيتمكم اياها ؛ إنها في الكثير من الطفولات الهنيئة ؛ وهي أيضاً جزء من جنة عدن - في حين انني آثرت الحديث معظم الوقت عن الافعى . والسبب هو ان المرء لا يرى الجنة رؤية واضحة بغير الافعى - والكثيرون من مواطني ، بحسن طوبيتهم ، حاولوا طردها من العالم ، وما أحسبهم نجحوا في محاولتهم . فالافعى مخلوق شديد التعقيد ، خطير الشأن . إنها في الشرق الاقصى تنين ، ومصدر من مصادر الخير . وهي في الغرب رمز الشر ، ووثيقة الصلة بمسرحيتنا الدينية الكبرى : أعني سقوط الانسان ، والبعث بعد السقوط . فنذ خسين سنة او أكثر ، كدنا في أمريكا او - ما دمنا جزءاً من اوربا الغربية ، نجزم باننا قضينا على الافعى بابتكارات العلم . غير ان بعض الشعراء ، ممن لم يكونوا على خصام خاص مع العلم ، لم يجزموا بذلك - وها نحن اليوم يساورنا الشك في ذلك مثلما ساورهم .

كثير من شعراء اليوم يتفقون وتوماس هاردي على ان « الادب
الصرف » يشمل الدين « بمعناه الجوهري اللاتزمي ، لأن الشعر
والدين يتناسان .. »

إن الفعل الانساني وفعل القوى التي هي أعلى وأحط من كل
ما هو إنساني ، هما العنصران الدراميان الأساسيان في الشعر .
وحيث يدركهما المرء في أقصى طرفيهما ، الأفضل والأسوأ ،
فانه يعرف بالمعنى الاصلي الاول - دون شوائب اقترانات
الملودراما الحديثة العهد - في مسرحيات « الاسرار » او مسرحيات
« المعجزات » .

والآن ، إذ آتي الى الفقرة الأخيرة من محاضرتي هذه ، أحد
انني كدت أني بالوعد الذي وعدتكم به في مطلع المحاضرة .
بقيناً لقد ذكرت أخطاء ارتكبتها اجيال سالفة ، وهي أخطاء
يمتد عهدها ، فيما أعلم ، الى يوم كان آدم في الجنة . غير أنني
لن أتوقع من هذا الجيل او الجيل التالي تصحيحاً لها .

(١٩٥٢)

« مسرحيات القرون الوسطى في الاقطار الاوروبية ، ومواضعها دينية مستفاد
من الانجيل و « العهد القديم » . (المترجم)

فهرس المحتويات

صفحة

٧	المسهمون في هذا الكتاب
٩	تقديم
١٣	الأدب والايمان بالحياة
	روبرت مورس لوفت
٤١	الأدب في عصر العلم
	مكس ايستمن
٦٧	الأدب والرأي
	هنري هازلث
٩٥	الشعر كلفة بدائية
	جون كرو رانسوم
١١٧	الطريقة الحديثة في الأدب
	ماري م. كولم

١٤٧	زيف الواقعية	سترثرز بيرت
١٧٥	مسؤولية الأديب	ج . دونالد آدامز
١٩٥	مسؤوليات الناقد	ف . ا . مائيسن
٢٢٥	اهمية الشعر الممكنة	مارك فان دورن
٢٤٥	الفن الدرامي في الشعر	هوراس غريغوري
٢٦٢	فهرس المحتويات	

مكتبة بغداد