الفصل الثامن عشر

«التقويم»

من المناسب أن نفرق بين كلمتين «يقدر value» و «يقوم evaluate». فعبر التاريخ «قدرت» البشرية الأدب، الشفوي والمطبوع، بمعنى أن الإنسان قد اهتم بالأدب، وأضفى عليه قيمة إيجابية. أما النقاد والفلاسفة الذين «قوموا» الأدب، أو أعمالاً أدبية بعينها، فربما وصلوا إلى حكم سلبي.

وعلى كل حال فنحن هنا نمضي من خبرة الإهتمام، إلى عملية إصدار الحكم. إذ بالرجوع إلى معيار، وتطبيق أسس، ومقارنة الموضوع بموضوعات واهتمامات أخرى، نقدر مستوى الموضوع أو مستوى الإهتمام.

إذا حاولنا أن نصف بالتفصيل إهتمام البشرية بالأدب، فسنتعرض لصعوبات تتعلق بالتعريف. إذ أن الأدب ـ بأي معنى حديث للكلمة ـ لا يبرز إلا تدريجاً من بين مكونات الثقافة ـ من أغنية، ورقصة، وطقس ديني ـ التي يبدو أنه نبع منها. وإذا كان لنا أن نصف إرتباط الإنسان بالأدب، فإن علينا أن نحلل حقيقة الإرتباط إلى أجزائه المكونة. فما الذي في الواقع دعا الناس إلى تقدير الأدب؟ ما نوع القيمة أو الجدارة أو الإهتمام الذي وجدوه فيه؟ إجابتنا هي أن هناك أنواعاً كثيرة جداً، فربما ترجمنا عبارة هوارس Horace الوجيزة «جميل ومفيد dulce et utile» بمعنى «التسلية» و «التربية» أو اللعب و «العمل» أو القيمة النهائية terminal value و «القيمة الوظيفية» instrumental value أو «الفن» و «الدعاية» ـ أو الفن كغاية في ذاته والفن كطقس جماعي ورباط ثقافي.

Company Confidential

لو أننا بحثنا عن شيء معياري ـ كيف يجب أن يقدر الناس الأدب ويقومونه؟ علينا أن نجيب ببعض التعريفات. على الناس أن يقدروا الأدب لكونه على النحو الذي هو عليه؛ عليهم أن يقوموه من خلال قيمته الأدبية وبدرجاتها. إن طبيعة الأدب، ووظيفته، وتقويمه لا بد بالضرورة أن تكون وثيقة الإرتباط. فإن وظيفة شيء ما ـ إستخدامه العادي أو المبني على الخبرة ـ لا بد أن يكون تلك الوظيفة التي هيأته لها طبيعته (أو بنيته). وطبيعته هي بالقوة، ماهية وظيفته بالفعل. إنه ما يمكن أن يؤديه، وإنه يؤدي وينبغي أن يؤدي ماهيته. علينا أن نقدر الأشياء بما هي وبما يمكن أن تؤديه، وأن نقومها بالمقارنة بأشياء أخرى من نفس الطبيعة والوظيفة.

علينا أن نقوم الأدب على أساس طبيعته ودرجاتها. ما هي طبيعته؟ ما هو الأدب بما هو أدب؟ ما هو الأدب «المحض»؟ إن صياغة الأسئلة يتضمن إجراءاً تحليلياً وتبسيطاً؛ تتوصل الإجابة إلى مفاهيم عن الشعر «الصفر»: التصويرية أو الفهفهة. ولكن إذا حاولنا أن نصر على النقاء بهذا النحو، فسيكون علينا أن نفض مزيج الصورة المرئية والرخامة الصوتية إلى العناصر المكونة له من رسم وموسيقى. وهنا يختفي الشعر.

مثل هذا المفهوم للنقاء يقوم على تحليل العناصر. والأفضل لنا أن نبدأ بالتنظيم والوظيفة. وليست ماهية العناصر ولكن كيفية تركيبها، ولأية وظيفة ـ ذلك هو الذي يحدد ما إذا كان عمل ما أدباً أو ليس بأدب، وفي حماسهم للإصلاح ظن بعض قدامى المدافعين عن «الأدب المحض» أن مجرد وجود أفكار أخلاقية أو إجتماعية في الرواية أو القصيدة دليلاً على «البدعة التعليمية didactie heresy». ولكن الأدب لا يدنس بوجود أفكار تستخدم إستخداماً أدبياً، تستخدم كأجزاء متكاملة للعمل الأدبي ـ كمواد ـ مثل الشخوص والخلفيات. «ما ينقي» منه الأدب ـ بالتحديد الحديث ـ هو الغرض العملي (الدعاية، أو الحث على العمل المباشر السريع) والمحتوى العلمي (التزويد بالمعلومات والحقائق، والإضافة إلى المعرفة). ولا نعني بكلمة «ينقي» أن الرواية أو القصيدة ينقصها «عناصر»، عناصر مستلة يمكن إستخدامها عملياً أو

Company Confidential

علمياً إذا استلت بعيداً عن السياق. كما إننا لا نعني أن الرواية أو القصيدة «النقية» لا يمكن، بشكل عام، أن تقرأ «في اختلاط». فكل الأشياء يمكن أن يساء إستخدامها، أو أن تستخدم دون كفاءة، بمعنى أن تستخدم في وظائف لا تتفق أساساً مع طبيعة هذه الأشياء.

كما يذهب البعض إلى الكنيسة لا للتعبد ولكن للوسيقى

ويبدو أن قصتي جوجول Gogol «الرداء The Cloak» و«أرواح ميتة Dead Souls قد أسيء قراءتها في أيام صدورها، حتى بواسطة النقاد الأذكياء. ومع هذا فإن الرأي بأنهما كانتا نوعاً من الدعاية ـ وهي قراءة يمكن تفسيرها في ضوء بعض الفقرات والعناصر المنعزلة فيها ـ لا يمكن الملاءمة بينه وبين ما يظهر فيها من جهد في البناء الأدبي، وأفانين معقدة من السخرية irony، والمعارضة، واللعب بالكلمات، والمحاكاة mimicry والكاريكاتور burlesque والأدب ـ مثله في ذلك مثل الفنون الجميلة والموسيقى، وظيفته الأولى هو التزويد بالخبرة.

وبتحديدنا هذا لوظيفة الأدب، أنكون قد توصلنا لحل سابق؟ في زاوية من زوايا النظر، يمكن القول بأن الموضوع برمته في مجال علم الجمال يقع بين الرأي القائل بوجود «خبرة جمالية» قائمة بذاتها وغير قابلة للتجزئة ـ (عالم للفن مستقل بذاته)، وبين الرأي الذي يجعل الفن أداة للعلم والمجتمع، ويرفض إيجاد مجال ثالث مثل «القيمة الفنية» لتكون وسطاً بين «المعرفة» و «الأداء»، بين العلم والفلسفة من جانب وبين الأخلاق والسياسة من جانب آخر. بالطبع لا حاجة بنا لأن ننفي القيمة عن الأعمال الأدبية بزعم رفضنا لوجود قيمة جمالية مطلقة غير قابلة للتجزئة. ولكن يمكن للمرء أن يجزىء ويوزع قيمة العمل الفني على أنساق القيمة التي يراها المرء «حقيقة» و «نهائية». ويمكن أن ينظر إلى الفنون ـ كما يراها بعض الفلاسفة ـ على أنها أشكال بدائية دنيا من المعرفة، أو أن يقيسها كما يفعل بعض المصلحين ـ بمقياس فاعليتها المفترضة في الحث على العمل. وقد يجد قيمة الفنون (وخاصة الأدب) بالضبط في شموليتها غير المتخصصة.

ويعد هذا بالنسبة للكتاب والنقاد زعماً أكثر جلالة من زعم الحذق في

Company Confidential

تركيب أو تفسير الأعمال الفنية الأدبية. انه يعطي «العقلية الأدبية» سلطة «تنبؤية» نهائية، وامتلاكاً «لحقيقة» مميزة أوسع وأعمق من حقائق العلم والفلسفة. ولكن هذه المزاعم الضخمة، يصعب الدفاع عنها لضخامتها، إلا في مجال تلك المباراة التي يزعم فيها كل مجال من مجالات القيمة ـ سواء كان الدين أو الفلسفة، أو الإقتصاديات أو الفن ـ أنه يحتوي ـ في شكله الأسمى ـ كل ما هو جيد أو حقيقي في المجالات الأخرى. ويبدو لبعض المدافعين عن الأدب أن قبول وضعه كأحد الفنون الرفيعة، يعد نوعاً من الجبن أو الخيانة. فالأدب أخذ وضعاً باعتباره شكلاً أسمى من المعرفة، وكذلك من الحركة الأخلاقية والإجتماعية: فإذا سحبنا منه هذا الوضع، ألا يعني هذا ترك الإلتزام مع ترك المكانة سواء بسواء؟ ثم أليس لكل مجال (مثله في هذا مثل كل أمة متنامية وكل فرد طموح معتز بنفسه) أن يسعى في طلب أكثر مما يتوقع أن يعطي له من جيرانه ومنافسيه؟

بعض المدافعين عن الأدب إذن ينفون أن الأدب يمكن أن يؤخذ على أنه «فن جميل» من منطلق جمالي. والبعض الآخر ينفون مفاهيم مثل «القيمة الجمالية» و «الخبرة الجمالية» مادامت تعني أو تتضمن فكرة التصنيف المنفرد. هل هناك مجال مميز مستقل بذاته «للخبرة الجمالية» أو لموضوعات أو صفات جمالية، يمكن بطبيعتها أن تؤدي إلى قيام هذه الخبرة؟

معظم الفلاسفة منذ كانت Kant ومعظم المهتمين الجادين بالفنون يتفقون على أن الفنون الرفيعة بما فيها الأدب، لها قيمتها وشخصيتها المنفردة ويقول تيودور جرين Theodore Greene على سبيل المثال أن المرء لا يستطيع «أن يجزىء الوصف الفني إلى صفات أخرى أكثر بدائية» ثم يمضي قائلاً «إن الشخصية المتفردة للصفة الفنية لعمل أدبي ما، يمكن أن تدرك مباشرة (بالإحساس الداخلي)، رغم أنه ليس في الإستطاعة عرضها وشرحها، أنها لا يمكن تحديدها أو حتى وصفها».

هناك اتفاق كبير بين الفلاسفة على صفة الخبرة الجمالية المنفردة. في كتابه «نقد الحكم Critique of Judgement» يؤكد كانت Kant «الغائية دون

غاية» (بمعنى الغاية لا توجه نحو التنفيذ) للفن، الأفضلية الجمالية للجمال «النقي ـ المحض» على الجمال «التطبيقي»، تنزه صاحب الخبرة (الذي ليس له أن يمتلك أو يستهلك، أو أن يحول إلى إحساس أو نزعة ذلك الذي قدر له أن يكون للإدراك). والخبرة الجمالية ـ كما اتفق أصحاب النظريات المعاصرون ـ هي إدراك لصفة في ذاتها ممتعة ومشوقة، وتضفي قيمة نهائية وتكون عينة وتقدمة لقيم نهائية أخرى، لمجالات «راحة» و «إشباع أخرى». إنها ترتبط بالشعور (السرور ـ الألم، إستجابة اللذة) والأحاسيس، ولكنها تخرج الشعور إلى حيز التعبير وتضفي عليه وجوداً موضوعياً. إن الشعور يجد في العمل الفني «معادلاً موضوعياً» كما إن الإطار القصصي الذي يحاط به الموضوع يقصيه عن الأحاسيس والنزعات، وصفة «المحاكاة» أي الإدراك الواعي تعمل على هذا الإقصاء. إن الشيء الجمالي هو ذلك الذي يستهويني لصفاته الذاتية، والتي لا أحاول أن أصلحها أو أن أجعل منها جزء من نفسي أتملكه أو أستهلكه. والخبرة الجمالية هي شكل من أشكال التأمل، اهتمام متعاطف بالصفات والأبنية الوصفية. أما الطبيعة العملية فهي عدو، وألد الأعداء الآخر هو العادة، التي تعمل على وتيرة سبق أن نظمتها الطبيعة العملية.

والعمل الأدبي شيء جمالي، قادر على إستثارة الخبرة الجمالية. هل يمكننا أن نقوم العمل الأدبي كلية على أسس جمالية، أم علينا كما اقترح إليوت T. S. Eliot أن نحكم على أدبية الأدب بمعايير جمالية، وعلى عظمة الأدب بمعايير تخرج عن نطاق الجمالية؟ إن حكم إليوت الأول ينبغي تحليله. إننا نصنف تركيباً كلامياً معيناً على أنه أدب (مثلاً قصة أو قصيدة أو مسرحية)، ثم نتساءل بعد ذلك عما إذا كان أدباً عظيماً «من المستوى الذي يستحق اهتمام ذي الخبرة الجمالية». ومسألة (العظمة) تصل بنا إلى المستويات والمعايير. النقاد المحدثون الذين يقتصرون على النقد الجمالي يوصفون عادة بأنهم شكليون» ـ إما يطلقون هذا على أنفسهم، أو يصفهم الآخرون بهذه الصفة غالباً على سبيل الإنتقاد. وتشابهها في الغموض كلمة من نفس الإشتقاق «الشكل». وكما سنستخدمها هنا فإنها تطلق على البناء

الجمالي للعمل الأدبي ـ ذلك الذي يجعل منه أدباً. وبدلاً من التقسيم «شكل ـ محتوى» علينا أن نفكر في المادة ثم في «الشكل» على أنه ذلك الذي ينظّم «المادة» جمالياً. وفي العمل الأدبي الناجح تستوعب المادة بالكامل في الشكل: ذلك الذي كان «عالماً» أصبح «لغة». و «مواد» العمل الفني هي ـ على مستوى معين ـ الألفاظ، وعلى مستوى آخر خبرة السلوك البشري، وعلى مستوى ثالث الأفكار والإتجاهات الإنسانية. كل هذه بما فيها اللغة تقع خارج نطاق العمل الفني، بأشكال أخرى، ولكن في القصيدة الناجحة، أو الرواية، تتوثق الروابط بين هذه المكونات بالنظر إلى ديناميكية الهدف الجمالي.

هل يمكن أن يقوم الأدب بكفاءة من خلال أسس شكلية بحتة؟ هنا نقدم خطوطاً عريضة للإجابة.

إن المعيار الذي يعده الشكليون الروس أولياً يظهر أيضاً في التقويم الجمالي في مجالات أخرى: إنه الجدة والمفاجأة. فالعبارة المكرورة أو «المسكوكة» لا تصل إلى المسامع كمفهوم مباشر: فالألفاظ لا يلتفت إليها كألفاظ، كما لا يستجلي مدلولها المشترك بدقة. وإستجابتنا للمبتذل المتداول من اللغة تكون إستجابة بليدة إما بسلوك في إطار المألوف المتعود عليه، أو بالسأم. إننا لا «نتحقق» من الكلمات وما ترمز إليه إلا إذا صيغت معاً في نضارة وإبهار. لا بد للغة من أن تتغير صيغتها، بمعنى أن تصاغ إما في اتجاه إستخدام الألفاظ التالدة أو في اتجاه «البربرة»، وذلك قبل أن يلتفت إليها القراء. وهكذا يتحدث فكتور شلوفسكي Viktor Shlovsky عن الشعر بأنه «يصوغها من جديد»، «ويتجه بها نحو الغرابة». ولكن معيار الجدة هذا كان منتشراً على الأقل منذ الحركة الرومانتيكية ـ «ميلاد العجب» كما وصفها واتس دانتون Watts - Dunton. وكان. وردزورث Wordsworth وكولريدج Coleridge يتجهان نحو الإغراب كل بطريقته وإن تكاملا، إذ أن الأول سعى لإضفاء الغرابة على المألوف، بينما سعى الثاني إلى أستئلاف العجيب. وكل حركة أكثر حداثة في الشعر كان لها نفس الهدف: التخلص من الإستجابات

Company Confidential

الآلية، وتجديد اللغة «ثورة الكلمة» وإدراك مرهف. وقد مجدت الحركة الرومانتيكية الطفل لإدراكه النضر غير المجهد. وقد جاهد الرسام ماتيس Matisse كي يرسم من منظار طفل في الخامسة من عمره. والنظام الجمالي ـ في رأي باتر Pater يمنع إتباع العادات باعتباره قصوراً في الإدراك. فالجدة كانت المعيار، ولكن ينبغي أن نذكر أن الجدة المقصودة هي الجدة في سبيل إدراك منزه للصفات.

إلى أي مدى يمكن لهذا المعيار أن يمضي بنا؟ كما طبقه الروس، فإنه باعترافهم كان أمراً نسبياً. يقول موكاروفسكي Mukarovsky ليس هناك معيار جمالي، لأن من صميم صفة المعيار الجمالي أنه يكسر. ولا يستمر أي أسلوب شعري في الغرابة. ومن ثم يرى موكاروفسكي أن الأعمال الأدبية قد تفقد وظيفتها الجمالية، وربما إكتسبتها مرة أخرى فيما بعد ـ حين يصبح المألوف مرة أخرى غير مألوف. وفي حالة بعض القصائد المعينة، فكلنا نعرف ما يقصد «باستهلاكها تماماً» لفترة مؤقتة. وأحياناً نعود لهذه القصائد مرة ومرة، وأحياناً يبدو وكأننا استنفدناها. وهكذا مع حركة تاريخ الأدب، فإن بعض الشعراء يصبحون غرباء والبعض الآخر يظل «مألوفاً».

وحين نتحدث عن العودة الشخصية إلى عمل أدبي ما، فنكون قد مضينا إلى معيار آخر. فحين نعاود قراءة عمل أدبي بمقولة أننا «نرى فيه شيئاً جديداً كل مرة» فنحن لا نعني عادة أشياء جديدة من نفس النوع، ولكن مستويات جديدة من المعنى، وآفاق جديدة من تداعي الأفكار: نحن نجد القصيدة أو الرواية قائمة على مستويات متعددة من التنظيم. فالعمل الأدبي ـ مثل أعمال هومير وشكسبير ـ الذي يظل محل إعجاب عبر العصور ينبغي أن يكون «متعدد القيمة». ونحن في هذا نتفق مع جورج بواس Goerge Boas ينبغي أن تكون قيمته الجمالية غنية وشاملة، بحيث تضم تركيباتها واحداً أو أكثر مما يتيح الرضا لكل حقبة تالية. ولكن مثل هذا العمل ـ حتى على عهد كاتبه ـ ينبغي أن يؤخذ على أنه من الغنى بحيث يتاح لمجتمع وليس لفرد واحد أن يدرك كل مستوياته ونظمه. إذ بالنسبة لمسرحية شكسبير. هناك الحكاية بالنسبة لبسطاء النظارة، وهناك الشخصيات

Company Confidential

وصراع الشخصيات بالنسبة لمن هم أعلى رتبة في الفكر، وهناك صياغة الألفاظ والعبارات لذوي الذوق الأدبي، وهناك الإيقاع بالنسبة لذوي الحس الموسيقي، أما بالنسبة لأصحاب الفهم العميق والحساسية المرهفة فهناك المعنى الذي يتبين تدريجاً»[١]. معيارنا هو الشمولية: «التكامل الخيالي» و «كمية (وتنوع) المادة المتكاملة». وكلما كان تنظيم القصيدة أكثر إحكاماً، كلما زادت القيمة، وذلك طبقاً للنقد عند الشكليين الذي غالباً ما يقصر نفسه عند التطبيق على أعمال بلغت من تعقيد التركيب درجة تتطلب الشروح والتفسيرات. وهذه التعقيدات تكون على مستوى واحد أو أكثر. ففي هوبكنز Hopkins تكون بالدرجة الأولى في اللفظ، والنحو والعروض. ولكنها قد تكون بالإضافة ـ أو على سبيل البدل ـ على مستوى الصورة أو الموضوع أو النغمة العامة أو الحبكة: إن الأعمال ذات القيمة الرفيعة تكون مركبة أيضاً على مستوى هذه الأبنية العليا.

وربما يقصد بتنوع المادة الإشارة بخاصة إلى الأفكار، والشخصيات وأنماط التجربة الإجتماعية والنفسية. وهنا يصير المثل المشهور الذي ضربه إليوت Eliot في مقاله «الشعراء الميتافيزيقيون» مواتياً. إذ لكي يوضح أن عقل الشاعر دائماً يخرج أخلاطاً من التجربة «فإنه يتصور كلا مكوناً من وقوع الشاعر في الحب، وقراءته لسبينوزا Spinoza وسماعه لطرق آلة الكتابة وشمه لشيء يجري طبخه. وقد سمى الدكتور جونسون هذا الدمج بأنه «تلازم التنافر Discordia Concors» وأكد على جوانب الإخفاق في المنهج لا على جوانب نجاحه بقوله «إن أكثر الأفكار تنافراً تشد إلى بعضها قسراً». ويبرز كاتب متأخر عن الميتافيزيقيين وهو جورج ويليامسون George Williamson جوانب النجاح في أغلبها. ومبدؤنا هنا هو أن قيمة القصيدة تتصاعد في اطراد مباشر مع تنوع المادة، وذلك إذا تحقق وجود «دمج» حقيقي بينهما.

في دراسته «ثلاث محاضرات في الجماليات Three Lectures on Aesthetic» يميز بوزانكويه Bozanquet بين «الجمال البسيط» و «الجمال الصعب»

---

(١) ت. س أليوت. استخدام الشعر. ١٩٣٣ ص ١٥٣.

Company Confidential

بما له من «التعقيد» و «التوتر» و «الإتساع». ويمكن إيضاح هذا التمييز على أنه قائم بين الجمال الذي يتحقق من خلال مواد سهلة المعالجة (الرخامة والصور المرئية الطيبة و «الموضوع الشعري») والجمال الذي ينتزع من مواد مستعصية: الموجع، والقبيح، والتعليمي، والعملي. وهذا التمييز سبق إليه القرن الثامن عشر في المقابلة بين «الجميل» و «السامي» Sublime (الجمال الصعب). «فالسامي» و «المميز» يضفيان الجمالية على ذلك الذي يبدو «غير جمالي». والمأساة تغزو وتعطي شكلاً تعبيرياً للموجع، وكذلك تسيطر المأساة على القبيح. أما الجميل البسيط فما أسرع ما تقبل «مواده» «وأشكاله» المرنة، بينما الجمال الصعب هو أمر يتعلق بالشكل المعبر.

قد يبدو أن هناك تعادلا بين الجمال «الصعب» و «العظمة» الفنية، ولكن لا ينبغي أن نعادل بين الفن «المتقن» والفن «العظيم». وعنصر الحجم والطول ليس هاماً في ذاته، وإنما لأنه يمكن من شدة الحبكة والتوتر واتساع العمل. فالعمل «الرئيسي» أو الجنس الأدبي «الرئيسي» يقوم على الأبعاد. وإذا لم يمكننا أن نعالج هذا العامل بالبساطة التي عالجها بها المنظرون النيوكلاسيكيون فإنه لا يمكننا إغفاله: وكل ما يمكننا هو أن نتطلب الاقتصاد في المجال. فالقصيدة الطويلة لا بد لها اليوم من أن يكون لها «عائد» يعوض المساحة التي غطتها أكثر مما كانت تؤديه في الماضي.

وبعض الجماليون يرى أن «العظمة» تنطوي على الرجوع إلى بعض المعايير غير الجمالية. وعليه فإن ل. م. ريد L. A. Reid يقترح الدفاع «عن الرأي بأن العظمة تأتي من جانب «محتوى» الفن، وأنه بشكل عام يكون الفن عظيماً مادام يعبر عن القيم «العظيمة للحياة». ويرى ت. م. جرين T. M. Greene أن «الحق» و «العظمة» مستويان ضروريان للفن وإن خرجا عن نطاق الجمالية. وفي التطبيق لا يكاد جرين Greene وخاصة رايد Reid أن يتخطيا معايير بوزا نكويه للجمال الصعب. مثلاً «الأعمال العظيمة للشعراء العظام، سوفوكليس Sophocles ودانتي Dante، وميلتون Milton، وشكسبير Shakespeare، هو تجسيد منظم لأنواع عديدة من الخبرة البشرية». ويبدو أن معايير العظمة في أي مجال

Company Confidential

للنظرية أو التطبيق تشترك في أنها لها «إدراكاً للمركب مع إحساس بالتناسب والأهمية»، ولكن هذه الصفات المشتركة للعظمة، حين تظهر في عمل فني، لا بد أن تظهر «مجسمة في موقف قيمة» «كقيمة مجسمة يمكن استمراؤها والإستمتاع بها». ولا يسأل رايد Reid ما إذا كانت القصيدة العظيمة من إنتاج شاعر هو ذاته رجل عظيم (أو عقلية أو شخصية عظيمة) أم أنها عظيمة كقصيدة في ذاتها؟ وهو يحاول بدلاً من ذلك أن يوفق بين الإجابتين المتضمنتين. إذ رغم أنه يجد أن القصيدة العظيمة عظيمة في مجالها وفي أحكامها، إلا أنه لا يطبق هذه المعايير إلا على القصيدة المصوغة شعرياً، وليس على خبرة واقعة مفترضة.

و «الكوميديا الإلهية دانتي Dante: Divine Comedy والفردوس المفقود لميلتون Milton: Paradise lost حالتا اختبار جيدتان للمعالجة الشكلية. فكروتش Croce الذي يرفض أن يعد «الكوميديا» قصيدة، ينزل بها إلى مجرد مسلسل من المقتطفات الغنائية يتخللها ما يشبه العلم. وهو يرى أن العبارتين «القصيدة الطويلة» و «القصيدة الفلسفية» عبارتان متناقضتان. والجماليون من جيل مضى مثل الكاتب لوجان بيرسول سميث Logan Pearsoll Smith يرون «الفردوس المفقود» مزيجاً من اللاهوت المنقرض، واللذة السمعية ـ تلك «المعزوفات الأرجولية» التي هي كل ما تبقى لميلتون. أما «المحتوى» فينبغي التجاوز عنه، والشكل لا يمكن فصله.

ونحن نرى أن هذه الأحكام لا ينبغي أن تؤخذ على أنها صورة مرضية من مبدأ «الشكلية Formalism». فهم هنا يأخذون نظرة جزيئية للعمل الفني، ويقدرون الطبيعة الشعرية بالنسبة للمواد المكونة، بدلاً من الطبيعة الشعرية للعمل ككل ـ التي يمكن أن تجتذب في سبيل تحقيق الهدف كثيراً مما قد يعد حديثاً مجرداً، لو أنه أخذ خارج السياق. فكل من دانتي Dante وميلتون Milton كتبا رسائل نثرية كما كتبا قصائد، ولكنهما لم يخلطا بين الإثنين. فميلتون ـ الذي كان مستقلاً من الناحية الدينية ـ كتب رسالة عن «المذهب المسيحي De Doctrina Christiana» في نفس الوقت الذي كان يؤلف فيه «الفردوس المفقود Paradise lost». ومهما عرف المرء طبيعة قصيدته (ملحمة، ملحمة مسيحية، أو قصيدة فلسفية

Company Confidential

ملحمية)، ورغم هدفها المعلن «تبرير أساليب الله» فقد كان للقصيدة هدف آخر يختلف عن الرسالة. فطبيعتها تتحدد عن طريق التقاليد الأدبية التي تتوجه إليها، وبعلاقتها بشعر ميلتون السابق.

ولاهوت ميلتون في «الفردوس المفقود» هو البروتستانتية الصميمة، أو لنقل أن القصيدة قابلة لهذا التأويل. ولكن إخفاق القارىء في المشاركة في هذا اللاهوت لا يعري القصيدة. ومنذ زمن بلاك Blake في مستهل القرن التاسع عشر، قيل أن الشيطان Satan هو بطل القصيدة عن «قصد» من ميلتون غير واع، وفي العصر الرومانتيكي في مفهوم الشاعرين بايرون Byron وشللي Shelley اقترنت شخصية «الشيطان» بشخصية «بروميثيوس Prometheus»، وتعاطف الشاعران ـ كما سبقهما إلى ذلك كولنز Collins ـ مع «بدائية» جنة ميلتون. كذلك هناك قراءة «إنسانية ـ هيومانية» للقصيدة كما أوضح سوارت Saurat. إن رفض اللاهوت الذي تتضمنه القصيدة، وكذلك ما يرد بها من حقائق لا يستوجب إهدار مدى ومشاهد القصيدة ومناظرها كابية كانت أو جليلة.

إن القول بأن أسلوب «الفردوس المفقود Paradise lost» هو الذي يحقق العظمة للقصيدة رغم رفض ما جاء بها من فكر ديني هو أمر يخضع كثيراً للشك. مثل هذا الرأي يبسط إلى حد العبث فكرة فصل العمل الفني إلى «شكله» و «معناه»: «فالشكل» هنا يصبح «الأسلوب» «والمعنى» يصبح «الأيديولوجية». وهذا الفصل في الواقع لا يأخذ العمل الفني ككل في الإعتبار: إذ أنه يتجاوز عن كل مستويات البناء «فوق» العروض وصياغة الألفاظ، و «المعنى» بهذا المؤدي هو ما وصفه ل. أ. ريد L. A. Reid بأنه «الموضوع الثانوي» (والموضوع هنا لا يزال خارج نطاق العمل الفني). إنه يتجاوز الحبكة أو الحكاية، والشخصيات (أو بتعبير أفضل عملية رسم الشخصيات) و «العالم» الذي يدور فيه العمل من ربط بين الحبكة والمناخ والشخصيات ـ «الصفة الميتافيزيقية» (ويقصد بها النظرة إلى العالم التي يتمخض عنها العمل، وليست تلك التي يقررها الكاتب بشكل تعليمي سواء داخل العمل أو خارجه).

والقول بأن الإنسجام الموسيقي Organ harmonies يمكن أن يفصل عن

Company Confidential

القصيدة قول مردود. ويمكن أن يؤخذ، في معنى محدود ـ على أن له «جمالاً شكلياً» ـ الرصانة الصوتية؛ ولكن في الأدب ـ بما فيه الشعر يكون الجمال الشكلي دائماً في خدمة التعبير. وعلينا أن نسأل عن مناسبة «الإنسجام الموسيقي» للحبكة، والشخصيات، والموضوع. فعندما قلد بعض صغار الشعراء أسلوب ميلتون في تناولهم لموضوعات ساذجة، جاء تقليدهم مدعاة للسخرية.

والنقد المبني على مبدأ الشكلية لا بد أن يفترض أن الإتفاق بين عقيدتنا وبين فكر الشاعر أو القصيدة لا ضرورة لوجوده، بل يقع خارج نطاق المناقشة، وإلا فإنه سيتحتم علينا ألا نعجب إلا بالأعمال الأدبية التي نوافق على نظرتها إلى الحياة. هل تصور الإنسان للكون له علاقة بالحكم الجمالي؟ يقول إليوت Eliot أن النظرة إلى الحياة التي تعرضها القصيدة ينبغي أن تكون مقبولة للناقد على أنها منسقة، ناضجة، ومبنية على حقائق التجربة. وتمضي عبارة إليوت عن الإتساق، والنضج وصدق التجربة ـ في صياغتها ـ بعيداً عن مبدأ الشكلية: فالإتساق ـ حقيقة ـ معيار جمالي كما إنه معيار منطقي، أما «النضج» فهو معيار نفسي، و «صدق التجربة» يتجه إلى عوالم خارج نطاق العمل الفني، وهو دعوة إلى المقارنة بين الفن والواقع. فلنجب على إليوت بأن نضج العمل الفني في شموله، في إدراكه للتعقيد، في سخرياته وتوتره، ولا يمكن قياس التماثل بين الرواية والخبرة الواقعة بالقران البسيط بين المفردات: وإنما يمكن أن نجري المقارنة بين العالم الكامل لديكنز Dickens أو كافكا Kafka أو بلزاك Balzac أو تولستوي Tolstoy وبين كامل خبرتنا، أي بين «عالمنا» الفكري والمحسوس. وحكمنا على هذا التماثل يستبين في صفات جمالية من وضوح، أو كثافة، أو مقابلة متسقة، أو اتساع، أو عمق ثابت أو متحرك. وعبارة «شبيه بالحياة» يمكن أن تترادف مع «شبيه بالفن»، إذ أن التناظر بين الحياة والأدب يصبح ملموساً حين يكون الفن أكثر خضوعاً لمتطلبات طراز معين أو أسلوب معين: إن كتاباً مثل ديكنز Dickens وكافكا Kafka وبروست Proust قد طبعوا مساحات من خبرتنا بطابع عالمهم الخاص.

كانت المناقشات في التقدير قبل القرن التاسع عشر تميل إلى التركيز حول

Company Confidential

منزلة الكتاب ووضعهم الهرمي ـ «الكتاب الكلاسيكيون الذين كانوا دائماً وسيظلون محل إجلال». وكان من الطبيعي أن تضرب الأمثلة من الكتاب الإغريق والرومان الذين كان لهم جلالهم مع عصر النهضة. ومع القرن التاسع عشر أدى التعرف الواسع على آداب مختلفة مثل الأدب الوسيط، والكلتي، والشمالي، والهندي القديم والصيني إلى أن يصبح الإهتمام بالكلاسيكية شيئاً بالياً. وهناك من الأعمال ما قد يتوارى عن النظر ثم يعاود الظهور، ومنها ما يفقد فاعليته الجمالية لفترة ثم يستردها. خذ مثلاً دون Donne ولانجلاند Langland وبوب Pope وموريس سكيف Maurice Scève وجرايفيوس Gryphius. وكرد فعل للموقف السلطوي وقائمته المقدسة، فإن النظرة الحديثة تميل إلى النسبية المفرطة غير الضرورية، وأن تتحدث عن «دوامة الذوق». كما تمتم المتشككون الأولون: لا خلاف حول الأذواق. بيد أن الأمر أعقد من مفهوم الهيوماني (صاحب الفلسفة الإنسانية) أو المتشكك له.

إن الرغبة في أن نؤكد بشكل ما موضوعية القيم الأدبية لا تتطلب الإلتزام بقائمة جامدة، لا تضاف إليها أسماء جديدة، ولا يحدث فيها تغيير للمرتبة. وألان تات Allen Tate على حق في أن يعتبر «وهماً» ذلك الفرض بأن «صيت الكاتب مثبت إلى الأبد» وكذلك «الإعتقاد الغريب» المصاحب لهذا الفرض بأن «الوظيفة الرئيسية للنقد هو إيضاح طبقات الكتاب لا فائدتهم». وتات ـ وهو في ذلك مثل إليوت الذي قال بأن الماضي يغيره الحاضر ـ كاتب إبداعي يتوجب عليه الإيمان بحاضر ومستقبل الشعر الإنجليزي بالإضافة إلى ماضيه. ولنا أن نفترض أيضاً أنه يعتقد أن تداول العمل الفني يعد موضوعية بنفس أهمية الطبقة الثابتة»، وموضوعية القيمة تكمن في المعايير، وليس في الأعمال الفنية. والمرتبة في الطبقة ـ على نحو من القول ـ تنافسية ونسبية. وطالما أن هناك مدرجات جديدة فهناك دائماً فرصة لأفضلية جديدة. ولكن أي مدرج سيغير ولو بدرجة بسيطة رتبة الأعمال الأخرى. مثلاً والر Waller ودنهام Denham حظيا برتبة وفقدا رتبة حين أثبت الشاعر Pope بوب مكانته فقد كانا هذا الشيء المتناقض: مهدا الطريق لبوب Pope وفي نفس الوقت كان مجيء بوب إيذاناً بنزولهما من مكانهما.

Company Confidential

وهناك رغبة مضادة تأتي من الأكاديميين داخل وخارج الجامعات لتأكيد سطوة التقلب، «دوامة الذوق». وهناك أمثلة ـ كحالة الشاعر كاولي Cowley على انتشار ذوق في جيل لا يصادق عليه الجيل الثاني. ولا تبدو هذه الأمثلة كثيرة على أية حال. وربما كانت حالة الشاعر سكلتون Skelton مماثلة منذ ثلاثين عاماً، ولكن ليس الأمر كذلك الآن، فنحن نجده بارعاً «صادقاً»، عصرياً وفي الوقت نفسه، تتخطى الشهرات العظيمة هذه الأذواق الجيلية وتعيش بعدها: فكل من تشوسر Chaucer، وسبنسر Spenser وشكسبير Shakespeare وميلتون Milton، بل حتى درايدن Dryden وبوب Pope ووردزورث Wordsworth وتنسون Tennyson له موقعه الدائم وإن لم يكن «ثابتاً».

فالتكوينات الجمالية لهؤلاء الشعراء تبدو من التركيب والثراء لدرجة يمكنها معها أن ترضي ذوق العصور المتتابعة: فهناك ميلتون النيوكلاسيكي الذي أعجب به أديسون Addison في مقالاته في مجلة «السبكتاتور Spectator» وكذلك بوب Pope وهناك ميلتون الرومانتيكي المتعدد الذي أعجب به كل من بايرون Byron ووردزورث Wordsworth وكيتس Keats وشللي Shelley. وكان هناك شكسبير الذي أعجب به كولريدج Coleridge. ولدينا الآن شكسبير آخر أعجب به ويلسون نايت Wilson Knight. فكل جيل يترك عناصر من العمل الفني العظيم دون تمليك، ويجد أن بعض مستويات العمل قاصرة من ناحية «الجمال»، وربما عدها قبيحة تماماً (كما عد النيوكلاسيكيون توريات شكسبير)، ومع ذلك يقع العمل ككل موقع الرضا.

يبدو الآن أننا قد وصلنا إلى نوع من «الجيلية Generationism» التي تنفي نسبية الذوق من منظور الفرد، ولكن تجد أن هناك مداولة في تاريخ الأدب بين مجموعات متضادة من المعايير الجمالية (مثل المقابلة التي أجراها ولفلن Wolfflin بين عصر النهضة وعصر الباروك) وتوصي بألا نذهب فيما وراء هذه المداولة للوصول إلى مباديء عامة، ويبدو أننا قد وصلنا أيضاً إلى «تعدد القيمة» وهو الرأي القائل بأن الأعمال الفنية الدائمة تجتذب الأجيال المختلفة المعجبة لأسباب مختلفة، أو إذا ربطنا النتيجتين معاً أن الأعمال

Company Confidential

العظيمة «الكلاسيكية» تحتفظ بمكانتها، وذلك بواسطة سلسلة متغيرة من الإغراءات أو القضايا بينما تكتسب الأعمال الأصيلة ذات النوعية الخاصة، والأعمال القليلة الشأن (التي تجيد أسلوب العصر مثل أعمال برايور Prior وتشرشل Churchill) شهرتها حين يكون هناك نوع من التعاطف بين أدب عصرنا وأدب ذلك العصر الذي تنتمي إليه تلك الأعمال، كما تفقد تلك الشهرة حين ينعكس الوضع.

ربما تحركنا بصعوبة عبر هذا الوضع، ولكن باستطاعتنا التحرك عبره. هناك سبب واحد: لا ينبغي أن نحد تقدير العصور السابقة لأعمالها الكلاسيكية (هومير، وفيرجل Virgil وميلتون وغيرهم) بالحجج التي جمعها ناقدو تلك العصور. إذ نستطيع أن ننفي أن النقد القديم كان باستطاعته أن يعطي الأعمال الإنشائية المعاصرة له حقها، أو حتى أن يعطي التقدير اللازم للخبرة الجمالية ذاتها في ذلك العصر. ونستطيع أن نؤكد أن النظرية الأدبية الوافية حقاً تستطيع أن تتجنب موقف الإختيار الذي تستتبعه «الجيلية Generationalism».

ومن هنا جاء اعتقاد جورج ويليامسن George Williamson أن أعظم القصائد الميتافيزيقية ما هي إلا مجرد قصائد جيدة: فليس هناك ما يدعو إلى الإعجاب بكل القصائد الميتافيزيقية أو أن ندينها كلها، وليست أفضل قصائد تلك المدرسة هي «أكثرها ميتافيزيقية». وهكذا مدح بوب Pope في عصرنا هذا جزئياً على الأقل ـ باعتباره «شاعراً ميتافيزيقياً» بمعنى أنه شاعر حقيقي مجيد، وليس مجرد «شاعر في عصر النثر». ومن الواضح أن صاحبي نظرية متباينين مثل أ. أ. ريتشاردز I. A Richards الذي كتب «النقد التطبيقي Practical Criticism والناقدين بروكس Brooks ووارن Warren اللذين ألفا كتاب «فهم الشعر Understanding Poetry» يرون أن هناك معياراً واحداً للشعر، ويؤكدون بدقة أنه لا ينبغي على المرء أن يحدد مكان القصيدة بالنسبة للشاعر والعصر، والمدرسة الأدبية قبل أن يحكم عليها. وقد يقال بالطبع أن هؤلاء النقاد الذين اهتموا بجمع مختارات الشعر يحتكمون إلى معيار (وهو ما يمكن

Company Confidential

ان يسمى بالمعيار الأليوتي Eliotic نسبة إلى الشاعر إليوت) قد لا يوافق عليه الكثير من القراء. ولكن معاييرهم تعاونهم على تقبل رقعة ممتدة من الشعر: إلا أنهم لم ينصفوا الشعراء الرومانتيكيين وإن استثنوا بلاك Blake وكيتس Keats.

لا يستطيع ناقد أدبي في رأينا ـ أن ينزل بنفسه إلى الجيلية generationism (التي تنفي أن هناك معياراً جمالياً) أو أن يربط نفسه إلى مطلق بيداجوجي قاحل مثل مبدأ «الطبقة الثابتة». وأحياناً قد يبدو وكأنه «جيلي» لمجرد احتجاجه، أو لرغبته في مداخلة الكاتب الذي ينتمي إلى عصر مضى، وتفهمه من خلال الوسيلة الملائمة بمقارنته بأحد الكتاب المعاصرين. ومع هذا فهو يعني بأن يؤكد أن القيمة المكتشفة موجودة حقيقة ـ أو بالقوة ـ في العمل الفني، ولم تفرض عليه من ذهن القارىء ولم تعلق به من طريق الترابط، ولكن إستشفها الناقد في العمل عن طريق تميزه بحافز خاص للبصيرة.

ويقودنا هذا إلى التساؤل حول موقع القيم الجمالية. هل هي القصيدة أو قارىء القصيدة، أو العلاقة بين الإثنين؟ الإجابة الثانية ذاتية: فبينما تقرر في صدق أن شخصاً ما عليه أن يقوم الشيء محل التقويم، ولكنها لا تربط بين طبيعة الإستجابة، وطبيعة الشيء المقوم. إنها سيكولوجية بمعنى أنها تشد الإنتباه بعيداً عن الشيء موضع التأمل والإستمتاع، لتثبته على ردود الفعل، والتوترات العاطفية، وعلى الذات بل على الذات الخاصة. أما أن يعطي المرء الإجابتين الأولى والثالثة فيبدو هذا خاضعاً للتفسير. فالإجابة الأولى بالنسبة لأصحاب الفلسفة ستوحي لا شك بالمذهب الأفلاطوني أو بأي مذهب آخر قائم على المطلقات التي لا تأخذ الحاجة الإنسانية أو المعرفة الإنسانية في الإعتبار. وحتى لو كان القصد ـ كما هو الحال بالنسبة لأصحاب النظريات الأدبية ـ هو تأكيد الصفة الموضوعية للبناء الأدبي ـ من الأفانين حتى «المعنى ـ، فإن الإجابة الأولى تواجه صعوبة أخرى، إذ أنها توحي بأن القيم الأدبية هنا متاحة لأي إنسان، مثلها مثل صفة الإحمرار أو البرودة. ولم

Company Confidential

يزعم ناقد قط مثل هذه الموضوعية المطلقة للقصيدة: لونجاينـاس Longinus وغيره من الكلاسيكيين «الذين بدعون إلى تحرير كل الرجال في كل العصور والبلاد، يقصرون في صمت كلمة «كل» على «كل» القادرين على الحكم».

وكل ما يريد المتابع لمبدأ الشكلية أن يحققه هو أن القصيدة ليست فقط سبباً، أو سبباً محتملاً «لخبرة القارىء الشعرية»، ولكنها ضبط محدد عالي التنظيم لخبرة القارىء، بحيث يصدق وصف الخبرة بأنها خبرة القصيدة. وتقويم القصيدة هو الخبرة بها، والتحقق من أن بناءها يقيم صفات وعلاقات ذات قيمة جمالية. هذا هو ما يدركه القارىء الكفء. ويقول إليزيو فيفاس Eliseo Vivas في شرحه لما يسميه «النسبية الموضوعية» أو «الواقعية المنظورة» «أن الجمال صفة لبعض الأشياء وأنه موجود فيها، ولكنه لا يوجد في الشيء إلا لأولئك الذين لديهم القدرة والدربة التي بها يمكنهم إدراكه». إن القيم موجودة بالقوة في الأبنية الأدبية، وهي لا تدرك، ولا تقدر بالفعل إلا إذا إستشفها القراء الذين تتحقق فيهم الشروط المطلوبة. ولا شك أن هناك إتجاهاً باسم الديمقراطية أو العلم لرفض أي إدعاء بالموضوعية أو «القيمة» لا يمكن التحقق منه علناً في أكمل معنى. ولكن من الصعب أن نتصور «قيماً» تطرح نفسها هكذا دون شرط.

وكتب مبادىء النقد القديمة تقابل بين النقد «السديد» وأنواع أخرى - «الإنطباعي» مثلاً. هذه التفرقة قامت على الخطأ. فالنوع الأول استند إلى قواعد أو مبادىء تفترض موضوعيتها، أما الثاني فقد زها بافتقاده للمرجع العام. ولكن الواقع أن هذا النوع الأخير من النقد لم يكن إلا صورة غير من معلنة من حكم أصدره خبير يصبح ذوقه معياراً لأصحاب المدارك الأقل حساسية. وليس هناك كثرة من النقاد من النوع الثاني الذين لم يحاولوا ما عرفه ريمي دي جورمونت Remy de Gourmont بالجهد الكبير لأي رجل صادق «يحيل إنطباعاته الشخصية إلى قوانين». واليوم نجد أن كثيراً من المقالات التي تسمى «نقداً» ما هي إلا تأويلات لقصائد معينة أو كتّاب، ولا

Company Confidential

تقدم تقويماً حاسماً أو تقديراً أو تحديداً لمنزلة. وتثار أحياناً بعض الإعتراضات حول تسمية مثل هذه الشروح «نقداً» (وكلمة Criticism في أصلها الإغريقي تعني «الحكم»). وأحياناً يكون التمييز بين النقد «التوضيحي» و «الحكمي» كنمطين بديلين من أنماط النقد. ورغم أنه يمكن التفرقة بين تأويل المعنى Deutung والحكم على القيمة Wertung إلا أنه في «النقد الأدبي» نادراً ما يمارس هذا أو يمكن ممارسته. وإنما الذي يطلب أو يقدم بشكل عام على أنه «نقد حكمي» ما هو إلا جدولة عشوائية للكتاب والقصائد، مصحوبة بإحالات إلى المصادر إو بالإستناد إلى بضع قواعد من نظريات الأدب. وتجاوز ذلك يتطلب بالضرورة إجراء تحليلات، ومقارنات تحليلية. ومن جانب آخر فإن المقالة التي تبدو تفسيرية صرفة ينبغي بحكم وجودها أن تقدم حداً أدنى من الحكم على القيمة؛ وإذا كانت المقالة تفسر قصيدة، ينبغي أن تقدم حكماً على القيمة الجمالية، وليس على الجانب التاريخي، أو الشخصي أو الفلسفي. إن صرف الوقت والإهتمام إلى دراسة شاعر أو قصيدة هو أصلاً حكم على القيمة، بيد أن قليلاً من المقالات التفسيرية تقدم حكماً متضمناً في عملية إختيار الموضوع. «ففهم الشعر» يتحول تلقائياً إلى «الحكم على الشعر». غير أنه يحكم عليه في التفاصيل ويحكم عليه في ثنايا عملية التحليل، بدلاً من أن يجيء الحكم في صورة إعلان في الفقرة الأخيرة. وكان تجديد إليوت Eliot يوماً ما في مقالاته هو أنه لا يورد ملخصات في ختام المقال أو أحكاماً منفردة، بل إنه يقدم أحكاماً مطردة على طول الطريق خلال المقال: عن طريق المقابلات المحددة، أو وضع شاعرين جنباً إلى جنب لدراسة صفة معينة، بالإضافة إلى ما قد يورده أحياناً من أحكام عامة.

ولعل التمييز الذي ينبغي أن نقدمه هو ذلك الذي يكون بين الحكم الصريح والحكم الضمني - وهو يختلف عن التمييز بين الأحكام الواعية واللاوعية. هناك حكم وجداني، وهناك حكم مبني على الحجة والمنطق. وليس هناك تناقض بالضرورة بينهما: فالوجدان لا يمكن أن يكون له قوة

Company Confidential

نقدية ذات بال بغير سند كاف من المقولة النظرية التي لها صفة العمومية. والحكم المنطقي في مسائل الأدب، لا يمكن تكوينه إلا على أساس من وجدان مباشر أو غير مباشر.

Company Confidential