الباب الأول
تعريفات وتمييزات

- الفصل الأول : الأدب والدراسة الأدبية
- الفصل الثاني : طبيعة الأدب
- الفصل الثالث : وظيفة الأدب
- الفصل الرابع : النظرية الأدبية
- الفصل الخامس : الأدب العام والمقارن والقومي

Company Confidential

Company Confidential

الفصل الأول
الأدب والدراسة الأدبية

لنبدأ أولاً بالتفرقة بين الأدب وبين الدراسة الأدبية. فهما نوعان من النشاط يتميز أحدهما عن الآخر. الأول نشاط خلاق ـ فهو فن، بينما الآخر إن لم يكن علماً بأدق معاني هذه الكلمة ـ فهو ضرب من المعرفة أو التحصيل.

وقد كانت هناك بطبيعة الحال محاولات لمحو هذا الفرق بين هذين النوعين من النشاط. فهناك مثلاً من قال بأن فهم الأدب لا يتأتى إلا لمن يعالجه، وأن المرء لا يستطيع فهم الشاعر بوب Pope إلا إذا مارس كتابة شعر من نوع الثنائية البطولية Heroic Couplets الذي كان يقرضه بوب Pope. كما لا يستطيع المرء دراسة المسرحية الأليزابيثية دون أن يكتب مسرحية من الشعر المرسل Blank Verse كما كانت المسرحيات تكتب في عصر اليزابيث. ومع ذلك فمهما كانت الفائدة التي يجنيها الدارس من الخبرة السابقة في الإبداع الفني، فإن الدراسة التي يقوم بها أمر متميز كلية. إذ أن عليه أن يترجم خبرته بالأدب إلى مفهومات عقلية، وأن يتمثلها في كيان متناسق، ينبغي أن يكون مقبولاً للعقل حتى يصبح «معرفة». ربما صح أن مادة دراسته لا تدخل في نطاق المعقول أو تحوي عناصر خرجت تماماً عن المعقول، ولكنه لن يكون لذلك في موقف يختلف عن المؤرخ لفن التصوير، أو عالم الموسيقى، أو حتى عالم الإجتماع أو التشريح.

Company Confidential

واضح أن هذه العلاقة بين الأدب ودراسته تثير بعض المشاكل الصعبة. وقد تباينت الحلول المقترحة لهذه المشاكل. هناك من أصحاب النظريات من ينفي ببساطة أن الدراسة الأدبية معرفة، ويشير بأنها «خلق ثان»، مما رتب نتائج تبدو لمعظمنا الآن غير ذات بال. وصف باتر Pater للوحة موناليزا Mona Lisa والفقرات الوردية التي ترد في كتاب سيموندز Symonds وسيمونز Symons. مثل هذا «النقد الخلاق» عادة ما كان ازدواجاً لا طائل منه، أو- على الأكثر- ترجمة عمل أدبي إلى عمل أدبي آخر أقل منه قيمة. وآخرون من أصحاب النظريات يصلون إلى نتائج مختلفة تتخذ موقف الشك من مقابلتنا هذه بين الأدب ودراسته. هم يزعمون أن الأدب غير قابل للدراسة بالمرة، نحن لا نملك إلا قراءته، والإستمتاع به، وتقديره. وفيما عدا ذلك لا نستطيع إلا جمع شتات المعلومات «عنه». مثل هذا التشكك هو في الواقع أكثر انتشاراً مما يتصور المرء. إذ يظهر عملياً في تأكيد «الحقائق» البيئية عن العمل الأدبي، وفي الإقلال من شأن كل المحاولات لمجاوزة هذه الحقائق. أما التقدير والتذوق والإنفعال فقد عدت من الشؤون الفردية الخاصة، التي يتهرب الفرد عن طريق ممارستها من صرامة الدراسة القويمة، وهذا أمر مؤسف وإن لم يكن للفرد الخيار في هذا التهرب. ولكن هذا الفصل بين الدراسة الأكاديمية للأدب وبين «التقدير» له لا يمهد الطريق إلى الدراسة الأدبية التي ينبغي أن تكون «أدبية» و«منهجية» في آن واحد.

ومحور المشكلة هو كيفية إيجاد أساس عقلي لمعالجة الفن، والفن الأدبي على وجه التخصيص. هل يمكن تحقيق ذلك؟ وما هي وسيلة تحقيقه؟ إحدى الإجابات كانت أنه يمكن الوصول إلى ذلك بالوسائل التي تتبع في دراسة العلوم الطبيعية، وما علينا إلا أن نطبق هذه الوسائل في مجال الأدب، وهناك عدة أنماط لهذا التطبيق يمكن تمييزها. أحدها محاولة التمثل بالمثل العلمية التي تقوم على الموضوعية والنزاهة عن الميل الشخصي، واليقين، وتستهدف هذه المحاولة بوجه عام جمع الحقائق المحضة عن

Company Confidential

العمل الفني. وثمة محاولة أخرى لانتهاج أساليب العلوم الطبيعية وذلك عن طريق دراسة أصول العمل الفني والأعمال السابقة التي أدت إليه. هذا المنهج الوراثي Genetic method هو في الواقع تبرير لأي نوع من الترابط طالما أمكن أن يجيء على أساس التتابع الزمني.

وإذا طبقت السببية العلمية تطبيقاً أكثر دقة فهي تصل بنا إلى تفسير الظواهر الأدبية بتحديد العوامل التي تؤثر في الظروف الإقتصادية والإجتماعية والسياسية. ثم أن هناك أيضاً المنهج «الكمي» الذي يستخدم في بعض العلوم كإعداد الإحصائيات والخرائط والرسوم البيانية. وأخيراً هناك محاولة الإستفادة من النظريات البيولوجية في تتبع تطور الأدب.

لعل هناك اليوم اتفاقاً عاماً على أن محاولة الإفادة من المنهج العلمي في فهم الأدب لم تؤت الثمار التي كانت مرجوة منها في بادىء الأمر، وإذا كانت الوسائل العلمية قد أثبتت قيمتها في بعض المجالات المحدودة أو مع تطبيق منهج بعينه، كمنهج الإحصائيات في تحقيق بعض النصوص أو نقدها، إلا أن الغالبية العظمى من المنادين بالإنفتاح العلمي على الأدب قد أقروا بالفشل، أو انتهوا إلى التشكك، أو عللوا أنفسهم بما قد يحققه المنهج العلمي من نجاح في المستقبل. من هذا القبيل إشارة أي. أ رتشاردز .A I Richards إلى أن انتصارات علم الأعصاب المقبلة ستكفل الحلول لجميع المشاكل الأدبية.

ولنا عودة إلى بعض المشاكل التي يؤدي إليها هذا التطبيق الواسع النطاق للمنهج العلمي على الدراسة الأدبية. فهي مشاكل لا يمكن التجاوز عنها ببساطة، كما إنه ليس من شك في أن هناك مدى يلتقي فيه المنهج الأدبي مع المنهج العلمي، وربما تداخلا. فالطرق الأساسية كالإستقراء والإستنباط والتحليل والتوفيق والمقارنة ـ كلها مألوفة الإتباع في ضروب المعرفة المنهجية. بيد أن الحل الآخر يقدم نفسه، وهو أن الدراسة الأدبية لها مناهجها الخاصة التي ليست دائماً هي مناهج العلوم الطبيعية إلا أنها في

Company Confidential

الوقت نفسه مناهج عقلية. ولا يستبعد إنجازات العلوم الإنسانية في مجال المعرفة إلا الفهم الضيق للحقيقة. إذ الواقع أن الفلسفة والتاريخ، والتشريع، واللاهوت، بل وفقه اللغة، كل هذه الدراسات قد اختطت لنفسها وسائل قويمة لتحقيق المعرفة قبل التطور العلمي الحديث بأوان طويل. ربما تراجعت النتائج التي حققتها العلوم الإنسانية أمام الإنتصارات النظرية والعملية للعلوم الطبيعية الحديثة، إلا أن هذه النتائج ما زالت حقيقية وباقية، ومن الممكن أن يعاد إحياؤها وتجديدها مع شيء من التعديل في بعض الأحوال. إذ ينبغي أن ندرك أن هناك اختلافاً في الوسائل والغايات، بين العلوم الطبيعية وبين العلوم الإنسانية.

تحديد هذا الإختلاف مشكلة معقدة. في عام ١٨٨٣ حاول ولهام دلتي Wilhelm Dilthey التمييز بين مناهج العلم الطبيعي وبين مناهج التاريخ على أساس التفرقة بين الشرح Explanation وبين الفهم Comprehension. قال دلثي إن العالم يرى الحادث من حيث الأسباب التي سبقته وأدت إليه، بينما يحاول المؤرخ أن يفهم مغزى ذلك الحادث. وعملية الفهم هذه من جانب المؤرخ مسألة فردية بالضرورة، بل إنها مسألة ذاتية.

وفي العام التالي قام مؤرخ الفلسفة الذائع الصيت ولهلم وينبد لباند Wilhelm Windelband بتوجيه النقد إلى المذهب القائل بأن تتبع العلوم التاريخية طرق العلوم الطبيعية؛ فقال إنه بينما يهدف العلماء الطبيعيون إلى إثبات القوانين العامة، يحاول المؤرخون أن يتفهموا مغزى الحقيقة الفريدة التي لا تتكرر. وقد توسع ريكرت Heinrich Rikert في شرح هذا الإتجاه، وأدخل عليه بعض التعديلات، فلم يفرق بين منهج التعميم والتخصيص، بقدر ما فرق بين علوم الطبيعة وعلوم الثقافة. ورأى أن علوم الثقافة تهتم بالأشياء الملموسة ذات الخصائص الفردية، بيد أن الأفراد لا يمكن اكتشافهم وتفهمهم إلا ضمن إطار معين من القيم، وليس هذا الإطار إلا ما نطلق عليه في الواقع اسم الثقافة. وفي فرنسا ميز أ. د. اسكونوبول A. D. Xénopol بين العلوم الطبيعية وبين التاريخ على أساس أن الأولى تهتم «بالحقائق

Company Confidential

المتكررة»، بينما يهتم التاريخ «بالحقائق المتتابعة». أما في إيطاليا فقد بنى بندتو كروتش Benedetto Croce فلسفته كلها على أساس المنهج التاريخي الذي يختلف كل الإختلاف عن منهج العلوم الطبيعية.

ويقتضي استكمال مناقشة هذه المشاكل البت في قضايا مثل تصنيف العلوم وفلسفة التاريخ، ونظرية المعرفة. ومع هذا فتناول بعض الأمثلة المحددة قد يبين على الأقل أن هناك مشكلة جادة على دارس الأدب أن يواجهها. لماذا ندرس شكسبير؟ من الواضح أننا لا ندرسه للصفات العامة التي يشترك فيها مع غيره من الناس، وإلا لاستوت لنا دراسته مع دراسة أي فرد آخر. ونحن لا ندرس شكسبير لما اشترك فيه من الصفات مع بقية الإنجليز، أو مع بقية من عاشوا خلال عصر النهضة، أو مع الأليزابيثيين، أو مع جميع الشعراء والمسرحيين، أو حتى مع كتاب المسرح في عهد إليزابيث، ففي هذه الحالة تستوي دراسته مع دراسة دكر Dekker أو مع دراسة هايوود Haywood. نحن نقصد من دراسة شكسبير إلى استكشاف الخصائص المميزة له، تلك الخصائص التي جعلت من شكسبير شكسبيرا ـ ومن الواضح أن هذه مسألة تتعلق بالفردية، وبالقيمة. بل إن دارس الأدب إذا قام بدراسة فترة معينة أو حركة معينة أو أحد الأداب القومية ـ فإنه سينظر إلى أي منها على أنها كيان متفرد بذاته له خواصه التي تميزه عن غيره.

وقضية التفرد هذه يمكن تدعيمها بدفاع آخر، وهو أن جميع المحاولات لإخضاع الأدب لقوانين عامة قد باءت بالفشل. فقد ثبت أن ماسماه كازاميان Cazamian «بقانون الأدب الإنجليزي» إما تافه أو خاطىء، (وهذا القانون يقضي بأن العقلية القومية للإنجليز لها إيقاع يتردد بين قطبين: الإحساس والعقل، وأن سرعة هذا التردد تتزايد كلما قاربنا العصر الحاضر). فهذا القانون يتهافت تماماً إذا طبق على العصر الفيكتوري في الأدب الإنجليزي. وليست هذه «القوانين» في واقع الأمر إلا اتفاقات سيكولوجية كمسألة الفعل ورد الفعل، والتقليد والثورة. ولا تضيف هذه «القوانين» ـ مهما ارتقت عن الشك ـ شيئاً يذكر لفهمنا لعمليات الأدب. فبينما نرى أن كل

Company Confidential

هدف علم الطبيعيات هو التوصل إلى نظرية عامة تحدد في بساطة أسس الكهرباء أو الحرارة أو الجاذبية أو الضوء، فإنه لا يمكن أن نفترض أن ثمة قانوناً عاماً يفي بالغرض من الدراسة الأدبية. كلما أمعن هذا القانون في العمومية كلما أصبح أكثر إطلاقاً ومن ثم أكثر خواء، وكلما شق علينا تحديد الغرض الملموس للعمل الفني.

فهناك إذن حلان لمشكلتنا على طرفي نقيض. أولهما يجمع بين العلم والتاريخ في منهج واحد، وينتهي إلى مجرد جمع الحقائق، أو إلى التوصل إلى «قوانين» تاريخية غاية في العموم ـ وهذا الحل أصبح شائعاً في الوقت الحاضر نظراً لمكانة العلوم الطبيعية. أما الحل الثاني فينفي عن الدراسة الأدبية صفة العلم، ويؤكد السمة الشخصية «للفهم» الأدبي، كما يؤكد «فردية» العمل الأدبي بل «وحدانيته». ولكن هناك مخاطر واضحة تحف بهذا الحل الأخير (المناهض للأسلوب العلمي) إذا ما دفعنا به إلى غاياته القصوى. «فالخاطر» الشخصي قد يقود إلى مجرد «التقدير» العاطفي والإغراق في الذاتية. وإذا كان تأكيد «فردية» العمل الفني أو «وحدانيته» يساعد على الحد من التعميمات الفضفاضة، إلا أن هذا التأكيد يغفل حقيقة هامة، وهي أنه ما من عمل فني يمكن أن يكون فريدا كل التفرد، لأنه في هذه الحالة سيستغلق على الأفهام. حقاً أن هناك «هملت Hamlet واحداً، ويقال مثل هذا عن المؤلف الأدبي المغمور المسمى «شجر Trees» لكاتبه جويس كيلمر Joyce Kilmer . وبهذا المعنى إذن يعد كوم القمامة فريداً ـ فأبعاده ومكانه ومكوناته الكيماوية لا يمكن أن تتكرر بنفس الدقة. أضف إلى ذلك أن جميع الكلمات الداخلة في تكوين العمل الفني الأدبي هي بطبيعتها «عموميات» وليست «جزئيات». والصراع بين «العام» و «الجزئي» مستمر منذ أرسطو الذي أعلن أن الشعر أكثر «عمومية» ومن ثم أكثر فلسفية من التاريخ الذي يهتم بالجزئية. وهذا الصراع مستمر أيضاً منذ عصر دكتور جونسون Dr. Johnson الذي قال «إن الشاعر لا ينبغي عليه أن يحصى شعيرات الزنبقة». أما الرومانتيكيون ومعظم النقاد المحدثين لا ينفكون عن تأكيد وصف الشعر بأنه ينحو إلى التحديد «والنسج» والتجسيد. ولكن علينا

Company Confidential

أن ندرك أن كل عمل فني هو عام وخاص في آن واحد، أو بتعبير أوضح ـ فردي وعام معاً. ويمكن التفرقة بين «الفردية» وبين «الوحدانية» أو الإغراق في الجزئية. فالعمل الأدبي ـ كالفرد من بني آدم ـ له خواصه الفردية، ولكنه يشارك أيضاً في خواص عامة، مع الأعمال الفنية الأخرى بنفس الطريقة التي يشارك بها الفرد من البشر في صفات البشرية عموماً، أو في صفات بني وطنه أو بني طبقته أو حرفته... إلخ وعلى هذا الأساس يمكن التعميم فيما يختص بالأعمال الفنية، بالمسرحية الأليزابيثية أو بالمسرح كله، أو بالأدب جميعه، أو بالفن على الإطلاق. فكلا النقد الأدبي وتاريخ الأدب يحاولان تشخيص فردية العمل الأدبي أو الكاتب، أو فترة بعينها، أو أدب قومي بعينه. ولكن هذا التشخيص لا يكون إلا بالرجوع إلى مقتضيات عامة، وعلى أساس نظرية أدبية. والنظرية الأدبية ـ آلة البحث ـ هي أشد ماتفتقر إليه الدراسة الأدبية في الوقت الحاضر.

وهذا الإتجاه لا يقلل بطبيعة الحال من أهمية التجاوب والإستمتاع كظروف مهيئة لمعرفتنا بالأدب ومن ثم لتأملاتنا فيه. ولكنها ليست إلا ظروفاً مهيئة فحسب. فالقول بأن دراسة الأدب لا تخدم إلا فن القراءة مجانب للصواب، وذلك مهما كانت ضرورة فن القراءة لدراسة الأدب، لأن هذا القول مبني على فهم خاطىء للمعرفة المنظمة.

ورغم أن كلمة «قراءة» تستخدم في مدلول شامل يضم التفهم النقدي والوجدان، إلا أن القراءة سبيل لا يؤدي إلا إلى التثقيف الشخصي فحسب وهو فن مرغوب فيه ما في ذلك شك لأنه أساس لنشر الثقافة الأدبية. ولكنه لا يمكن أن يكون بديلاً للدراسة الأدبية، التي هي نهج أقوم من أن يعتمد على الميول الشخصية.

Company Confidential

Company Confidential

الفصل الثاني
طبيعة الأدب

من الواضح أن أول مشكلة تواجهنا هي مادة البحث الأدبي. ما هو الأدب؟ وما هو ذلك الذي يخرج عن نطاق الأدب؟ وما هي طبيعة الأدب؟ ورغم أن هذه الأسئلة تبدو سهلة، إلا أنه من النادر أن نجد إجابات واضحة عنها.

إحدى طرق تعريف «الأدب» هو أنه كل شيء مطبوع. وطبقا لهذا يدخل في الأدب دراسة «المهنة الطبية في القرن الرابع عشر» ـ أو «تحركات الكواكب في أوائل العصور الوسطى «أو الشعوذة في إنجلترا قديما وحديثاً». فقد ذهب إدوين جريلو Edwin Greenlaw إلى أن كل ما يتصل بتاريخ الحضارة يدخل في نطاق الأدب. «فلا ينبغي أن نقف عند أدب الرسائل المنمق، أو حتى عند السجلات المخطوطة أو المطبوعة في محاولتنا لتفهم فترة تاريخية معينة أو حضارة معينة» بل يتحتم علينا أن نرى أعمالنا الأدبية في ضوء ما يمكن أن تسهم به في تاريخ الثقافة. وبهذا تصبح صلة الدراسة الأدبية بتاريخ الحضارة ـ تبعاً لنظرية جرينلو هذه، وللتطبيقات العملية التي يقوم بها كثير من الدارسين ـ أكثر من مجرد ارتباط؛ إذ يصبح الإثنان شيئاً واحداً. ومثل هذه الدراسة لا تعتبر أدبية إلا لكونها تعتمد على النص المخطوط أو المطبوع، وهي النصوص التي تعتبر بالضرورة المصادر الأولى للبحث التاريخي. وقد يقال في مجال الدفاع عن وجهة النظر هذه أن المؤرخين غالباً ما يهملون هذه المسائل، ويركزون اهتمامهم على التاريخ

Company Confidential

الدبلوماسي والعسكري والإقتصادي، ومن ثم فإن دارس الأدب لديه من المبررات ما يسمح له بارتياد هذه المجالات التي تتاخم حدوده. ليس هناك ما يمنع الإنسان من اجتياز الآفاق التي تلذ له، كما إنه ليس من شك في أن مجال الحديث يتسع للدفاع عن دراسة تاريخ الحضارة في أشمل معانيه. بيد أن هذه الدراسة مع ذلك لا تدخل في نطاق الأدب. والإعتراض بأن هذه مسألة كلامية تتعلق بالألفاظ ليس مقنعاً. فقد اكتظت الدراسات الأدبية بأمور تتعلق كلها بتاريخ الحضارة، وسقطت كل الفوارق وطبقت على الأدب مقاييس دخيلة. ونتج عن هذا أن قيمة الأدب ارتبطت بما يقدمه من نتائج تفيد هذا أو ذاك من الأنظمة المتاخمة. إن التوحيد بين الأدب وتاريخ الحضارة هو في الواقع إلغاء للمجال المحدد والمناهج الخاصة بالدراسة الأدبية.

ومن الطرق الأخرى لتعريف الأدب قصره على «أمهات الكتب»، أي على الكتب التي تتميز بالشكل أو التعبير الأدبي مهما كان موضوعها. وهنا فيكون الأساس هو القيمة الجمالية وحدها، أو هذه القيمة مضافاً إليها سمو الناحية الفكرية في الكتاب، أما في مجال الشعر الغنائي أو المسرح أو القصة فيمون اختيار خرائدها على أساس جمالي محض، بينما تختار بعض الكتب الأخرى على أساس اشتهارها أو لعمقها الفكري بالإضافة إلى تميزها بشيء ضئيل من الصفات الفنية التي تتعلق بالأسلوب أو التركيب أو قوة العرض. وهذه طريقة مألوفة في تمييز الأدب والحديث عنه. فنحن حين نقول عن عمل ما «أن هذا ليس أدباً» إنما نصدر حكماً تقديرياً، ونحن نصدر مثل هذا الحكم حين نتخذه عن كتاب في التاريخ، أو الفلسفة، أو العلم على أنه «أدب». وهناك من الدراسات ما هو مبني على هذا الإفتراض؛ كتاب هنري هالامHenry Hallam المسمى «مقدمة في تاريخ أدب القرون الخامس عشر والسادس عشر والسابع عشر» الذي يناقش كتباً في اللاهوت والمنطق، والتشريع، وحتى في الرياضيات وهو يترك التاريخ لأسباب غير معلومة.

ورغم أن تفرقة هالام Hallam قسرية، إلا أن معظم تواريخ الأدب

Company Confidential

تتناول أيضاً الفلاسفة والمؤرخين وعلماء الدين والأخلاق، والسياسيين، بل وتتناول أيضاً علماء الطبيعة. إذ من الصعب ـ مثلاً ـ أن نتصور كتاباً يؤرخ للأدب الأنكليزي في القرن الثامن عشر لا يتناول بالتفصيل باركلي Berkeley وهيـومHume ، والأسقف بتلر Butler وجيبون Gibbon وبيـرك Burke وآدم سميث Adam Smith. ونادراً ما تقتصر دراسة هؤلاء الكتاب على مزايـاهم الجمالية فحسب، وإن كان الشعراء والمسرحيون والقصصيون يفوزون بحظ أكبر من الدراسة. والواقع أن ما يرد عن هؤلاء المفكرين في تاريخ الأدب، ما هو إلا عرض مرتجل غير مدروس لما قـد تخصصوا فيـه. إذ أن هيوم Hume لا يمكن دراسته إلا كفيلسوف، أو جيبون Gibbon إلا كمؤرخ أو بتلر Butler إلا كحكيم يـدافـع عن المسيحيـة، أو آدم سميث إلا كحكيـم واقتصادي. ولا نجد في كتب تاريخ الأدب عن هؤلاء إلا عرضاً مجتزأ يفتقر إلى الإطار المناسب ـ تاريخ الموضوعات التي هي محل فكرهم ـ وإلى الفهم الحقيقي الشامل لتاريخ الفلسفة، أو تاريخ علم الأخلاق، أو أصول التاريخ، أو نظريات الإقتصـاد. إذ أن مؤرخ الأدب لا يتحول آليـاً إلى مؤرخ لهذه الفروع من المعرفة، فهو يصبح في هذه الحالة مجرد جامع للشتات، يقحم نفسه في مجالات ليست له.

وقد تكون دراسة هذا الكتاب أو ذاك من «أمهات الكتب» أمراً مفيداً من الناحية التعليمية. والكل يتفق على أن الطلبة ـ وخاصة المبتدئين منهم ـ ينبغي أن يقرأوا الروائع أو على الأقل الجيد من الكتب، بدلاً من أن يقرأوا المجموعات المختارة أو الشوارد التاريخية. ومع ذلك فإنه يحق لنا أن نتساءل عن مدى صلاحية المبدأ للتطبيق بالنسبة للعلوم، أو التاريخ أو أي مادة أخرى أساسها تراكمي وتقدمي. أما بالنسبة لتاريخ الأدب الذي يعتمد على الخيال، فإن الإقتصار على أمهات الكتب منفصلة من شأنـه أن يعوق فهمنـا لتطور الأدب، أو لنمو الأنواع الأدبية، بل إنه يمنعنا من فهم طبيعة العملية الأدبية ذاتها، ولا يمكننا من تفهم الظروف التي تشكل الإطار الإجتماعي واللغوي والفكري الذي يحيط بالإنتاج الأدبي. ومن شأن هذا المنهج أن يؤكد النظرة

Company Confidential

الجمالية في التاريخ والفلسفة وما شاكلهما من العلوم. إذ ليس هناك ما يدعو إلى انتقاء توماس هكسلي للقراءة دون غيره من العلماء الإنكليز إلا أسلوبه في السرد وطريقة عرضه. بل إننا نذهب إلى القول بأن هذا المنهج يؤدي - مع بعض الإستثناءات القليلة - إلى تفضيل دعاة العلم على العلماء الأصليين، سيؤدي إلى تفضيل هكسلي على نيوتن، وبرجسون Bergson على كانت Kant.

إن لفظ «الأدب» خير أن يقتصر معناه على فن الأدب، أي على أدب الخيال. وهنا ثمة صعوبات في استخدام اللفظ بهذه الصورة. ولكن البدائل الممكنة في الإنكليزية مثل «Fiction» أو «Poetry» قد اكتسبت معاني أكثر تحديداً، أو أصبحت مضللة وغير موفقة مثل عبارتي Imaginative Literature و Belles Lettres.

ومن الإعتراضات التي توجه للفظة الإنجليزية Literature أنها مشتقة من الأصل اللاتيني Litera بمعنى «حرف»، ومن ثم فهي توحي بالإقتصار على المكتوب أو المطبوع، ومن الواضح أن أي مفهوم متسق لهذا اللفظ ينبغي أن يشمل أيضاً «الأدب المنطوق»: ومن هذه الناحية فإن الكلمة الألمانية Wortkunst والكلمة الروسية Slovesnost تتفوقان على نظيرتها الإنجليزية.

وإذا كان ثمت تفرقة فينبغي أن تكون بين الإستعمالات الأدبية واليومية والعلمية للغة. وقد ناقش توماس بولوك Thomas Clarke Pollock هذا الموضوع أخيراً في كتابه «طبيعة الأدب The Nature of Literature». وهذه المناقشة - وإن كانت صادقة في حد ذاتها - إلا أنها لا ترضى تماماً، خاصة في التمييز بين اللغة الأدبية واللغة اليومية. وهذه في الواقع مشكلة جوهرية ليست بسهلة. لأن الأدب يمتاز عن الفنون الأخرى في أنه ليس له وسيلة تعبير خاصة، وفي أن الأشكال الأدبية تختلط ويدق التدرج بينها. وقد يكون من السهل تمييز لغة العلم عن لغة الأدب. ولكن لا يكفي مجرد المقابلة بين «الفكر» وبين «العاطفة أو الشعور»، إذ أن الأدب يشتمل على الفكر، كما أن

Company Confidential

اللغة العاطفية ليست من خواص الأدب وحده. انظر إلى حديث المحبين. أو إلى الجدل العادي. ومع ذلك فإن اللغة العلمية المثلى ذات دلالة مباشرة «Denotative»، حيث أنها تعبر عن التناظر المطلق بين الرمز وبين المرموز إليه. والرمز هنا إعتسافي، ومن ثم فيمكن استبداله برموز أخرى مرادفة، وهو شفاف ـ بمعنى أنه يؤدي بنا فوراً إلى المرموز إليه دون أن نشغل باللفظ نفسه.

ومن هنا تميل اللغة العلمية إلى أن تكون نسقاً من الرموز كالرياضة والمنطق الصوري (الرمزي). وأمثل صورة لها هو تلك اللغة العامة مثل ما يسمى باللاتينية Characteristica Universalis التي كان ليبنتز Leibniz قد بدأ يخطط لها في أواخر القرن السابع عشر.

أما اللغة الأدبية إذا ما قورنت باللغة العلمية فستبدو قاصرة في بعض النواحي، فهي حافلة بالتراكيب التي تحتمل أكثر من معنى، وهي ككل لغة تاريخية تضم ألفاظاً متعددة الدلالة، كما أنها تنطوي على تصنيفات لغوية قسرية كالتأنيث والتذكير، وهي أيضاً مشبعة بالعوارض التاريخية والذكريات والتداعيات. واللغة الأدبية باختصار تضمينية إلى حد كبير، أضف إلى ذلك أن لغة الأدب أبعد عن أن تكون تقريرية بحتة، إذ أن لها جانبها التعبيري. فهي تحمل معها نبرة المتحدث بها، أو اتجاه الكاتب الذي يكتبها. كما أنها لا تقف عند مجرد التعبير عما تحمله، بل تهدف إلى التأثير على اتجاهات القارىء وإقناعه وتغيير موقفه. ثم أن هناك فارقاً هاماً بين اللغة الأدبية واللغة العلمية، ففي اللغة الأدبية نؤكد الرمز (أي القيمة الصوتية للكلمة). وقد تفنن الأدباء في جذب الإنتباه إليه بالعروض أو الجناس أو الأنساق الصوتية.

وتتفاوت درجات اختلاف لغة الأدب عن اللغة العلمية باختلاف الأنواع الأدبية. فإن جرس الألفاظ مثلاً أقل أهمية في القصة منه في القصائد الغنائية التي تستحيل ترجمتها بدقة. كما إن جانب التعبير في «القصة الموضوعية» التي لا تكاد تبين عن موقف كاتبها، سيكون أقل منه في المقطوعة الغنائية

Company Confidential

التي تبرز الإحساس الشخصي. كذلك لا يكاد الشعر المطلق أن يتضمن جانباً عملياً، بينما يتضح هذا الجانب في القصة ذات الهدف، أو في القصيدة التعليمية أو التهكمية.

أضف إلى ذلك أن درجات الإستخدام العقلي للغة قد تتفاوت، فهناك قصائد فلسفية وتعليمية لا يمكن فصلها عن الأدب، ومع ذلك فإن لغتها أقرب ما تكون في بعض الأحيان إلى اللغة العلمية. وعلى الرغم من هذا فإنه مهما يتضح عند فحص أعمال أدبية محددة من امتزاج بين اللغتين، فإن الفارق بين الإستعمال الأدبي والإستعمال العلمي للغة بيّن. فاللغة الأدبية عميقة الجذور في البنية التاريخية للغة. إنها تؤكد إدراك الرمز ذاته، ولها جانبها التعبيري والبرجماتي، الذي تسعى اللغة العلمية إلى تخفيفه بقدر الإمكان.

أصعب من هذا أن نحدد الفارق بين اللغة اليومية الدارجة وبين لغة الأدب. فاللغة الدارجة ليس لها مفهوم متجانس، فهي تضم شتاتاً مختلفاً مثل اللغة العامية، ولغة المتاجرة، واللغة الديوانية، واللغة الدينية، ورطانة الطلبة، بيد أنه من الواضح أن أغلب ما قيل في لغة الأدب ينطبق أيضاً على الإستعمالات الأخرى للغة فيما عدا لغة العلم. فاللغة الدارجة أيضاً لها وظيفتها التعبيرية، وإن كانت هذه تتفاوت بين الإعلان الرسمي الباهت وبين المناشدة الحارة الناجمة عن لحظة أزمة عاطفية، كما إنها تحفل بكثير مما لا يقبله المنطق، وبالتغيرات التي تمر بها اللغة عبر التاريخ، وإن كانت أحياناً تهدف إلى دقة الوصف العلمي. ونادراً ما يظهر الإهتمام بالرمز اللفظي في اللغة الدارجة، وإن كان ذلك يظهر أحياناً في الرمز الصوتي الذي يدل على الأسماء والحوادث. ومما لا شك فيه أن اللغة الدارجة تهدف غالباً إلى تحقيق غايات والتأثير على مجريات الأمور واتجاهات الأشخاص، ولكن يخطىء من يأخذها على أنها وسيلة اتصال فكري فحسب، فالطفل الذي يتكلم لساعات دون مستمع والبالغ الذي يثرثر في المجتمعات فيما هو غير

Company Confidential

ذي بال، كل ذلك يوضح أن هناك استخدامات عديدة للغة ليست بالتحديد أو على الأقل بالدرجة الأولى توصيلية.

وعلى هذا الأساس الكمى تجيء أولاً التفرقة بين اللغة الأدبية، والإستخدامات المتنوعة للغة في الحياة اليومية. إذ هنا تستغل إمكانات اللغة عن تدبر وبصورة أكثر انتظاماً، ففي عمل الشاعر الذاتي تظهر لنا «شخصية» أكثر اتساقاً وأوسع تغلغلاً من الأشخاص كما نراهم في المواقف اليومية. وبعض أنماط الشعر تستخدم عن قصد حيلاً بلاغية مثل المفارقة Paradox، وتعدد المعنى Ambiguity، وتغير المعنى بتغير السياق، والربط غير المنطقي بين التصنيفات النحوية كالجنس، والزمن. لغة الشعر تنظم وتحكم إمكانات اللغة اليومية، وأحياناً تختزنها في محاولة لفرض الإنتباه والإدراك علينا وسيجد الكاتب أن كثيراً من هذه الإمكانات قد شكّلت، وسبق تكوينها عن طريق الأجيال المتلاحقة التي أدت عملها في سكون ودون إعلان. وفي بعض الآداب المتقدمة، في بعض العصور، ما على الشاعر إلا الإفادة من التقليد السائد. فاللغة إن صح هذا التعبير تشعر نيابة عنه. ومع هذا فإن كل عمل فني يفرض نظاماً، وترتيباً، ووحدة على المواد التي يتألف منها. وقد تبدو هذه الوحدة غير متماسكة أحياناً، كما هو الحال في كثير من المقطوعات أو قصص المغامرة، ولكن هذه الوحدة تزداد توثقاً في بعض القصائد محبوكة النسج، التي يستحيل فيها استبدال كلمة أو تغيير محلها دون النيل من وقع القصيدة العام.

والتمييز بين لغة الأدب واللغة اليومية على أساس براجماتي يجيء أكثر وضوحاً. فنحن نرفض كشعر كل ما يدعونا إلى القيام بعمل خارجي محدد، أو نسمه بأنه مجرد كلامي بلاغي. أما الشعر الحقيقي فيكون تأثيره بشكل أكثر دقة. فالفن يفرض إطاراً يخرج به مقولة العمل الأدبي عن عالم الواقع وبهذا يمكننا أن ندخل في تحليلنا الدلالي بعض المفاهيم العامة لعلم الجمال. «التأمل المنزه Disinterested contemplation» البعد الجمالي Aesthetic distance والتأطير Framing. ومع هذا فعلينا أن ندرك أن الفارق بين الفن

Company Confidential

وما هو ليس بفن، بين الأدب وبين التعبير اللغوي غير الأدبي، يظل دون تحديد.

وقد تمتد الوظيفة الجمالية فتشمل أنواعاً من التعبير اللغوي شديدة التفاوت. وإنه لفهم ضيق للأدب ذلك الذي يستبعد منه كل فنون الدعاية، أو الشعر التعليمي أو التهكمي. وينبغي أن نعترف بالأشكال الإنتقالية مثل المقال والسيرة والكثير من الكتابة البلاغية. ويبدو أن الوظيفة الجمالية تنبسط وتنكمش في عصور التاريخ المختلفة. ففي بعض الأوقات كانت الرسالة الشخصية شكلاً أدبياً، كما كانت العظمة الكنسية. أما اليوم ووفق الإتجاه المعاصر المضاد للخلط بين الأنواع الأدبية، فيبدو أن هناك انكماشاً في الوظيفة الجمالية، وتأكيداً واضحاً لنقاء الفن وعدم الأخذ بشمول الفن لكل شيء، وهو الإتجاه الذي ظهر في أواخر القرن التاسع عشر. وعلى هذا فيكون من المستحسن أن يقتصر الأدب على تلك الأعمال التي تهدف بصفة رئيسية إلى الوظيفة الجمالية، على أن نعتبر أن هناك مصنفات أخرى يدخل فيها العنصر الجمالي في الأسلوب والتركيب، وإن كانت لا تستهدف الغرض الجمالي كالبحوث العلمية، والدراسات الفلسفية، والنشرات السياسية، والمواعظ.

بيد أن طبيعة الأدب تتضح بجلاء عندما ندع جانبه الدلالي. فبديهي أن عمود الفن الأدبي يتبين في الأنواع التقليدية كالقصيدة الغنائية، والملحمة، والمسرحية. ففي كل هذه الأنواع تكون الإشارة إلى عالم من الخرافة أو الخيال. فالوقائع التي تقررها القصة أو القصيدة أو المسرحية ليست حقيقية بالفعل، وهي ليست قضايا منطقية. فهناك اختلاف جوهري هام بين الواقعة التي ترد في القصة التاريخية، أو في قصة لبلزاك Balzac وتحمل ما يشبه «المعلومات» عن حوادث تمت بالفعل ـ هناك فرق بين هذه وبين نفس المعلومات كما ترد في كتاب في التاريخ أو في الإجتماع. بل إن ضمير المتحدث الذي يستخدمه الشاعر في القصيدة الذاتية إن هو إلا تشخيص تمثيلي. فالشخصية القصصية تختلف عن الشخصية في التاريخ أو في

Company Confidential

الواقع، إذ هي مصنوعة من الجمل التي ترد في وصفها أو التي يجريها الكاتب على لسانها. وليس لهذه الشخصية ماض أو ستقبل، وأحياناً ليس لها استمرار في الحياة. وهذه الفكرة الأولية إذن تطَّرح جانباً كثيراً من النقد الذي كتب عن هملت Hamlet في وتنبرج Wittenburg: عن أثر والد هملت على ابنه، وعن فولستاف Falstaff الحدث الممشوق في مقال موريس مورجان Maurice Morgan الذي حظي بكثير من التقويظ بعنوان «بطلات شكسبير في حداثتهن» The Girlhood of Shakespeare's Heroines. وكذلك يصبح السؤال الذي خرج عن «عدد أبناء لادي ماكبث» غير ذي موضوع.

وليس الزمن والمكان في القصة هما بعينهما الزمن والمكان في الحياة الواقعة، بل إن القصة التي تبدو مغرقة في الواقعية والتي يسميها الطبيعيون «شريحة الحياة Slice of life»إنما تبنى طبقاً لتقاليد فنية مرعية. ونستطيع من زاويتنا التاريخية المتأخرة أن نتبين مدي التشابه بين الروايات الطبيعية من حيث اختيار الموضوع، وطابع التشخيص، وانتقاء الحوادث وإدارة الحوار. كما نتبين أيضاً مراعاة المسرحية الطبيعية التامة للتقاليد سواء في تقسيم الحوادث إلى مشاهد، أو في معالجة الزمن والمكان أو في اختيار الحوار وإدارته (وهو الذي تفترض واقعيته)، وكذلك في الطريقة التي يدخل بها الأشخاص المسرح ويخرجون منه. ومهما تكن الفوارق بين مسرحية «العاصفة The Tempest» لشكسبير و «بيت الدمية A Doll's house» لأبسن Ibsen فإن كلتي المسرحيتين تتفقان في اتباع التقاليد المسرحية المرعية.

فإذا اعتبرنا أن «الخرافية» أو «الإبتداع» أو «الخيال» هي الصفة المميزة للأدب، فإننا إذن نأخذ الأدب على أنه كتابات هومر، ودانتي، وشكسبير، وبلزاك، وكيتس، وليس ما كتب شيشرون ومونتاني وبوسويه، وإيمرسون. وطبيعي أن تكون هناك نماذج بين بين، مثل «جمهورية» أفلاطون التي لا يمكن أن ننكر أنها تضم فقرات تنطوي على «الإبتداع» و «الخرافة» ولا سيما في الأساطير الكبرى، بينما تعد هذه النماذج أعمالاً فلسفية بالدرجة الأولى. وهذه النظرة إلى الأدب نظرة وصفية وليست تقويمية، فلن يضير العمل

Company Confidential

العظيم الواسع التأثير أن يغض من شأنه على أنه بلاغة أو فلسفة، أو دعاية سياسية، وهي كلها تثير مشاكل تتصل بالتحليل الفني من ناحية الأسلوب والإنشاء، قد تتشابه أو تتفق مع تلك التي يتعرض لها الأدب، إلا أنها لا تضم عنصر الخرافية. . وعلى هذا فإن هذا المفهوم للأدب يشمل كل أنواع الكتابة الخيالية حتى لو كانت أسوء القصص أو أسوء القصائد، أو أسوء المسرحيات. إذ ينبغي أن يفرق بين تصنيفها كفن وبين نقدها وتقويمها من حيث المستوى.

هناك مفهوم خاطىء شائع يجب تصويبه. أدب «الخيال» لا يقوم بالضرورة على استخدام الصور أو الأخيلة. قد تتخلل الصور لغة الشعر بدء من أبسط المجازات وانتهاء بالنظم الأسطورية الشاملة، على نحو ما في شعر بلاك Blake وياتس Yeats. ولكن التصوير ليس أساسياً للمقولة الحكائية ومن ثم لكثير من الأدب. هناك قصائد جيدة تخلو تماماً من الصور، بل إن هناك ما يمكن أن يسمى بالشعر التقريري Poetry of statement. ولا ينبغي أيضاً أن نخلط بين التصوير وبين خلق الصور الواقعية الحسية المرئية. فقد زعم دعاة النظرية الجمالية في القرن التاسع عشر ـ تحت تأثير فكر هجل Hegel ـ من أمثال فيشر Vischer وإدوارد فون هارتمان Eduard von Hartman أن الفن كله هو «البزوغ الحسي للفكرة» بينما تحدثت مدرسة أخرى «فيدلر Fiedler وهيلدبراند Hildebrand وريل Riehl عن الفن باعتباره «رؤية مجردة Pure visibility». ولكن جزء كبير من الأدب العظيم لا يستثير الصور الحسية، وإن فعل فإنما يكون ذلك بطريقة عارضة غير منتظمة. بل إن الكاتب قد لا يعمد بالمرة إلى التصوير الحسي في وصف شخصياته القصصية. فنحن لا يمكننا أن نرى كما يرى الناظر أحداً من شخصيات دستويفسكي Dostoevsky أو هنري جيمس Henry James بينما نعلم تماماً ما يجول بأخلادهم ودوافع سلوكهم، وتقديراتهم، وإتجاهاتهم، ورغباتهم. إن أقصى ما قد يحدث هو أن يوحي الكاتب ببعض الخطوط العريضة أو بصفة جسمية واحدة، ما دأب على فعله تولستوي Tolstoy وتوماس مان Thomas Mann. وكوننا نعترض

Company Confidential

على كثرة الرسومات التوضيحية وإن كانت من عمل رسامين مجيدين، وفي بعض الأحوال من صنع الكاتب نفسه «خذ مثلاً ثاكري Thackeray ـ فإن هذا يدل على أن الكاتب إنما يعرض علينا خطوطاً عريضة فحسب، لم يقصد إلى أن تملأ تفصيلاً.

وإذا فرض علينا أن نضع كل مجاز في صورة منظورة غم علينا واضطربنا تماماً. إذ بينما هناك من القراء من يميل إلى التصوير المنظور. ومن الفقرات الأدبية ما يتطلب نصها مثل هذا التصوير، إلا أن المسألة السيكولوجية لا ينبغي أن تختلط بتحليل الرموز التي يستخدمها الشاعر. فهذه الرموز إلى حد كبير وليدة عمليات عقلية قد تحدث أيضاً خارج نطاق الأدب. ومن هنا كان المجاز كامناً في الكثير من ألفاظ التخاطب اليومية، وصريحاً في اللغة العامية، وفي الأمثال الشعبية. بل إن أشد الألفاظ تجريداً في المعنى مشتقة أصلاً من علاقات جسمية ملموسة ـ وذلك بطريق النقل المجازي Metephorical transfer من هذه الألفاظ الإنجليزية (Comprehend, define, eliminate, substance subject, hypothesis)[1] والشعر يبعث الحياة في هذا الطابع المجازي للغة، ويزيد من إحساسنا به، بنفس الطريقة التي يستخدم بها الرموز والأساطير النابعة من حضارتنا (الغربية): الكلاسيكية والتيوتينية، والكلتية، والمسيحية.

إن كل ما سبق أن ناقشناه من تمييزات بين الأدب وما هو ليس بأدب ـ التعبير الشخصي، التحقق من وسيلة التعبير واستغلالها، التحلل من الهدف المادي، وبطبيعة الحال صفة الخيال ـ إن كل هذا إلا ترديد في إطار من التحليل الدلالي لاصطلاحات نقدية قديمة مثل «الوحدة في التنوع Unity in variety» و «الإستغراق المنزه Disinterested contemplation» و «البعد الجمالي Aesthetic distance» و «التأطير Framing» و «الإبتداع Invention» و «التقليد Convention».

(١) مثلها في العربية (جذر ـ يستأصل ـ طيرة ـ الغزالة ـ جيش.. الخ) المترجم.

Company Confidential

وكل لفظ من هذه الألفاظ يصف جانباً من العمل الأدبي، ويدل على سمة مميزة لاتجاهاته من حيث المعنى. غير أنه ما من لفظ من هذه الألفاظ كاف في حد ذاته. تظهر من هذا نتيجة واحدة على الأقل: وهي أن العمل الأدبي ليس موضوعاً بسيطاً، بل هو بناء غاية في التركيب متعدد الأسطح، مشعب المعاني والإرتباطات. والإصطلاح المعتاد الذي يتحدث عن «كيان عضوي Organism مضلل بعض الشيء» إذ أنه يؤكد ناحية واحدة فحسب: وهي «الوحدة في التنوع»، ويوحي بمقارنات بيولوجية قد لا تكون دائماً ذات علاقة. بل إن عبارة «وحدة المضمون والشكل» في الأدب عبارة مضللة، لأنها سهلة المأخذ ـ وذلك رغم أنها تلفت النظر إلى تماسك أجزاء العمل الفنّي. فهي تشجع الأيهام بأن تحليل أي عنصر من عناصر العمل الفني يعود بالفائدة، سواء كان التحليل متعلقاً بالمضمون أو بالصنعة ـ وعلى هذا فهي تعفينا من الإلتزام بأخذ العمل الفني ككل متكامل.

إن كلمتي «المضمون» و «الشكل» تستخدمان في معان اشتدت في التباين لدرجة تتلاشى معها الفائدة إذا وضعتا جنباً إلى جنب، بل إنه إذا حددنا معانيهما بكل دقة وجدنا أنهما في الواقع يشطران العمل الفني في بساطة. والتحليل الحديث للعمل الفني ينبغي أن يبدأ بتساؤلات أكثر تعقيداً حول كيفية وجوده، وطبقات معانيه.

Company Confidential

الفصل الثالث
وظيفة الأدب

من منطقي الكلام أن تكون طبيعة الأدب ووظيفته مرتبطتين. وفائدة الشعر نابعة من طبيعته: إذ تتمشى كفاءة أي أداة أو طبقة من الأدوات، في الإستخدام، مع ماهيتها أو كنهها. ولا تتخذ وظيفة ثانوية إلا إذا تلاشت وظيفتها الأولى. فتصبح آلة الغزل المستهلكة أداة زينة، أو قطعة في متحف، والبيانو ـ الذي لا يصلح للعزف ـ يحول إلى مكتب صغير ينتفع به: كذلك تتبع طبيعة الشيء الوظيفة التي يستخدم فيها: فكيان الشيء يقوم على ما يؤديه. العمل الفني له التكوين الذي يتلاءم مع وظيفته، بالإضافة إلى المستلزمات التي يهيؤها له الزمن والمواد، ويستحسنها له الذوق. وقد تكون هناك عناصر كثيرة في العمل الفني مما لا تدعو إليها وظيفته بالضرورة، وإن كان وجود هذه العناصر مرهوناً بأسباب أخرى.

هل تغيرت النظرة إلى طبيعة الأدب ووظيفته على مر التاريخ؟ ليس من السهل الإجابة على هذا السؤال. إذا رجعنا إلى الماضي ربما كانت الإجابة بالإيجاب. يمكن أن نصل إلى فترة من الزمن لم يكن يفرق فيها بين الأدب والفلسفة والدين: ونضرب لذلك أمثلة من اسيكيلوس Aeschylus وهسيود Hesiod عند اليونان. ولكن حين نصل إلى أفلاطون Plato نجده يتحدث عن المعركة بين الشعراء والفلاسفة على أنها تأر قديم، وهي معركة ما زلنا نفهمها نحن الآن. ومن ناحية أخرى ينبغي علينا ألا نغالي في تقدير الفارق

Company Confidential

الذي أتت به مبادىء «الفن للفن» في نهاية القرن التاسع عشر، أو المبادىء الأكثر حداثة والقائلة بالشعر الخالص Poesie Pure. ولا ينبغي المساواة بين «الفرية التعليمية Didactic heresy» على حد تعبير بو Poe في وصفه للمبدأ القائل بأن الشعر أداة للتعليم ـ وبين المبدأ التقليدي الذي ظهر مع عصر النهضة والذي يقول بأن القصيدة تلذ وتعلم، أو تحقق التعليم من خلال اللذة.

وإذا استعرضنا تاريخ علم الجمال أو الشعر بوجه عام، فسندرك أن طبيعة الأدب ووظيفته لم يعتريهما أي تغيير جوهري في خطوطهما العريضة، وذلك بمقارنتهما بالقيم ووجوه النشاط الإنسانية الأخرى.

ويمكن أن نلخص تاريخ علم الجمال في قضية منطقية طرفاها المتعة والمنفعة كما سماهما هوراس Horace، فالشعر جميل ومفيد. كل صفة من هاتين تمثل على انفراد استقطاباً مرفوضاً بالنسبة لوظيفة الشعر ـ ولعله من الأيسر أن نربط بين المتعة والمنفعة على أساس وظيفة الشعر بدلاً من أن نربط بينهما على أساس طبيعته. فالقول بأن الشعر متعة (كأي نوع من أنواع المتعة) يتناقض مع القول بأن الشعر تعليم (كأي كتاب مدرسي). والقول بأن كل الشعر دعاية أو ينبغي أن يكون كذلك ـ يقابله القول بأن الشعر مجرد إيقاعات وأخيلة ـ أنه زخرف لا يستند إلى عالم الشعور الإنساني. ويصل طرفا القضية إلى ذروة التناقض حين يقال أن الفن «لهو» Play في مقابل القول بأنه «عمل» (صناعة القصة و «العمل» «الفني»). ولا يمكن الأخذ بأي القولين على حدة. فإذا وصف الشعر بأنه «لهو» Play وتسلية تلقائية، شعرنا بأن التقدير لم يوجه لا إلى حرص الفنان ومهارته وتخطيطه، ولا إلى جدية القصيدة وأهميتها. كذلك إذا قيل لنا أن الشعر «صنعة» أو «عمل» ضاعت المتعة التي تأتي منه، وكذلك ما سماه كانت Kant «لا غرضيته Purposelessness» إذن ينبغي أن تحدد وظيفة الشعر بطريقة تأخذ المتعة والمنفعة كلتيهما في الإعتبار.

Company Confidential

إذا تذكرنا أن الدقة في المصطلحات النقدية ما زالت أمراً حديثاً، فإن معادلة هوارس تعد بداية مواتية إذا امتدت مصطلحات هوارس لتشمل الممارسة الإبداعية عند الرومان وفي عصر النهضة. ولا ينبغي أن يظن أن فائدة الفن تأتي من فرض مثل ذلك الدرس الأخلاقي الذي نسبه لو بوسو Le Bossu إلى هومر Homer باعتباره الدافع إلى كتابة الإلياذة The Iliad، أو مثل ذلك الذي وجده هجل Hegel في مسرحيته المفضلة أنتيجون Antigone. إن كلمة «مفيد» ترادف «ليس مضيعة للوقت» وليست شكلاً من «تزجية الفراغ» ـ تعني شيئاً يستحق الإهتمام الجدي. وكلمة «ممتع» ترادف «لا يدعو إلى الملل» أو «ليس من قبيل الواجب» و «مقصود لذاته».

هل نستطيع أن نتخذ هذا المبدأ المزدوج أساساً لتعريف الأدب؟ أو هل يعد هذا مبدأ خاصاً بالأدب الرفيع؟ عند القدامى يندر أن نجد تمييزاً بين الأدب الرفيع، والأدب الجيد، وأدب العامة. قد يكون هناك محل للشك في فائدة أدب العامة (أدب المجلات السطحية) وجدواه «التعليمية» وغالباً ما يؤخذ على أنه مجرد «هروب» أو «تسلية». ولكن الإجابة على السؤال ينبغي أن تكون من خلال قراء العامة، وليس قراء «الأدب الجيد». وقد وجد مورتيمر أدلر Mortimer Adler عنصراً معرفياً في اهتمام أقل قراء القصة ثقافة. أما عن «الهروب» فقد ذكرنا كينث بيرك Kenneth Burke كيف أن هذا الإتهام قد يسهل توجيهه دون أساس. فإن حلم الهروب قد «يساعد القارىء في الإفصاح عن كراهته للبيئة التي وضع فيها». وقد يصبح الفنان «مخرباً» لمجرد تغنيه ـ عن قصد بريء ـ عن الشحناء حول نهر المسيسبي Messissippi، وللإجابة على سؤالنا فإنه يمكن أن يكون الفن كله «ممتعاً» و «مفيداً» للقراء المناسبين. أي أن ما يفصح عنه يكون أسمى من خيالاتهم وتأملاتهم المستحضرة ذاتياً، وأنه يبعث فيهم اللذة للمهارة التي يفصح بها عما يأخذونه على أنه شيء مماثل لخيالاتهم وتأملاتهم، ولما يحسونه من انفراج خلال هذا الإفصاح.

وإذا كان لعمل أدبي أن يؤدي وظيفته بنجاح، فإن صفتي المتعة

Company Confidential

والفائدة لا تقتصران على مجرد التلازم، وإنما تندمجان اندماجاً كلياً. وينبغي أن نفهم أن المتعة الأدبية لا تندرج في قائمة طويلة من المتع الممكنة الأخرى، وإنما هي «متعة سامية» لأنها تأتي عن طريق نشاط سام، وهو التأمل المنزه عن الغرض Non - acquisitive contemplation. والمنفعة الأدبية ـ في حالتنا هذه ـ متعة، لأن جدية الأدب تختلف عن جدية الواجب الذي لا مناص من أدائه، أو الدرس الذي ينبغي تحصيله، فهي جدية جمالية، [illegible] عمل بعمق النظرة. فذلك الذي يأخذ بالنسبية، والذي يعجب بالشعر الحديث الصعب يمكنه دائماً أن يطرح الحكم الجمالي بأن يجعل من ذوقه أفضلية شخصية، على مستوى الكلمات المتقاطعة أو الشطرنج. أما التعليمي فقد يخطىء في تقدير جدية القصيدة العظيمة أو القصة العظيمة، إذ يظنها نابعة من المعلومات التاريخية التي تحتويها، أو في الدرس الأخلاقي الذي تتضمنه.

وهناك نقطة مهمة أخرى: هل للأدب وظيفة واحدة أو وظائف متعددة؟ يستعرض بواس Boas في كتابه «Primer for Critics أوليات النقد» عدة اهتمامات للأدب وما يقابلها من أنماط النقد وينهى ت. س. إليوت كتابه «مهمة الشعر ومهمة النقد The Use of poetry and Use of Criticisim» مؤكدا في أسى أو على الأقل في ضجر، أن هناك «أنواعا من الشعر مختلفة»، ومشيراً إلى الأغراض المختلفة التي تحققها أنواع الشعر في الأوقات المتفاوتة. ولكن كل هذه استثناءات، فإننا إذا أخذنا الأدب أو الشعر على محمل الجد، فإن ذلك يعني أن ننوط به مهمة خاصة به، يكتب إليوت معلقاً على قول ارنولد Arnold أن الشعر يمكن أن يستعاض به عن الدين والفلسفة «. . . . لا شيء في هذا العالم أو في الآخرة يمكن أن يكون بديلاً لشيء آخر». هذا يعني أنه لا يوجد نظير حقيقي لأي نمط حقيقي للقيمة. ليس هناك بدائل حقيقية. أما من الناحية العملية، فمن الواضح أن الأدب يمكن أن يقوم مقام أشياء عدة. كالرحلات أو الإغتراب في البلاد الأجنبية، أو الخبرة المباشرة، أو الحياة البديلة Vicarious life. كما يمكن للمؤرخ أن يستخدمه كوثيقة إجتماعية. ولكن هل للأدب من عمل أو استخدام لا يمكن

Company Confidential

لشيء آخر أن يقوم به؟ أم هل هو مزيج من الفلسفة والتاريخ والموسيقى والتصوير، مزيج يمكن توزيعه في الإقتصاد الحديث، هذا هو السؤال الأساسي الذي لا بد من طرحه.

إن المدافعين عن الأدب يعتقدون أنه ليس من بقايا الماضي، وإنما هو استمرار حي. ويشاركهم في هذا الإعتقاد كثيرون ممن ليس لهم مصلحة معينة في ذلك، ممن لا يقومون بقرض الشعر أو بتدريسه. تعد الخبرة بالقيمة الفريدة للأدب أساسية لأي نظرية تختص بطبيعة هذه القيمة. وإن نظرياتنا المتغيرة تحاول في مثابرة أن تعطي هذه الخبرة حقها.

وأحد الإتجاهات الحديثة يؤكد نفع الشعر وجديته على أساس أن الشعر يحمل معرفة ـ نوعاً خاصاً من المعرفة. إن الشعر من صور المعرفة. ويكاد أرسطو يؤدي مثل هذا المعنى في مقولته المشهورة أن «الشعر أكثر فلسفية من التاريخ»، لأن التاريخ يحكي أشياء قد وقعت، بينما الشعر يتناول ما يحتمل الوقوع، جامعاً بين صفة العمومية والإحتمال.

أما الآن حين يبدو التاريخ ـ كالأدب ـ على أنه نظام فضفاض غير محدد المعالم، وحين ينظر إلى العلم على أنه منافس له عظيم الأثر، فهناك من يقول بأن الأدب يهدينا إلى معرفة التفاصيل التي ليست من شأن العلم أو الفلسفة. وبينما كان أحد أصحاب نظرية الكلاسيكية الجديدة في القرن الثامن عشر وهو الدكتور جونسون ينظر إلى الشعر من منطلق «جلال العمومية Grandeur of Generality» إذ بأصحاب النظريات الحديثة من مدارس مختلفة (مثلاً جيلبي Gilby، ورانسوم Ransom، وستاس Stace) يؤكدون اهتمام الشعر بالجزئيات، فيقول ستاس أن مسرحية عطيل ليست عن الغيرة عموماً، وإنما هي عن غيرة عطيل، ذلك النوع من الغيرة الذي يحسه مراكشي متزوج من إبنة البندقية الإيطالية.

إن نظرية الأدب والدفاع عنه تتأرجح بين نقيضين: العمومية والخصوصية، إذ يمكن القول بأن الأدب أكثر عمومية من التاريخ والسير،

Company Confidential

ولكنه أكثر خصوصية من علم النفس أو الإجتماع. ولا يقتصر الأمر على هذا التأرجح في النظرية الأدبية. ففي الممارسة الأدبية ذاتها تختلف درجة العمومية أو الخصوصية من عمل إلى عمل، ومن فترة تاريخية إلى أخرى. إذ أن الحاج Pilgrim[١] و «كل امرىء Everyman[٢] كل منهما يمثل البشرية. أما موروز Morose صاحب المزاج Humorist في رواية إيبسين Epicoene لجونسون Ben Jonson، فهو نوع فريد شاذ من الأشخاص. وكثيراً ما عرف مبدأ التشخيص في الأدب على أنه ربط «النمط بالفرد»، موضحاً مظاهر النمط في الفرد، أو انتماء الفرد إلى النمط. ولم تساعد كثيراً تلك المحاولات التي أجريت لتفسير هذا المبدأ، أو القواعد الخاصة المشتقة منه. وترجع الأنماط الأدبية إلى مبدأ هوراس Horace الخاص باللياقة decorum وإلى مجموعة الأنماط التي وردت في الكوميديا الرومانية، (الجندي المتعجرف، البخيل، الإبن المسرف ذو المغامرات، والخادم المؤتمن). ونعود فنجد الأنماط العامة مرة أخرى في كتب التشخيص Character Books في القرن السابع عشر، وفي كوميديات موليير Moliere، ولكن كيف نطبق هذا المبدأ بصفة أكثر شمولاً؟ هل تعد الوصيفة في مسرحية «روميو جولييت» نمطاً؟ وإذا كانت كذلك فمن تمثل؟ هل هاملت Hamlet نمط؟ يبدو أنه كان بالنسبة للنظارة الأليزابثيين مثل المريض السوداوي Melancholiac الذي وصفه الدكتور تيموثي برايت Dr. Timothy Bright، ولكنه يمثل عدة أشياء أخرى بالإضافة إلى ذلك. وسوداويته لها منشأ خاص وظروف محيطة خاصة. والشخصية التي هي فرد ونمط في آن واحد قد تكونت بصورة يمكن معها أن تؤخذ على أنها أنماط متعددة: فهملت نمط للمحب أيضاً، كما هو نمط للحبيب السابق، والدارس، وهاوي المسرح، ولاعب الشيش (المبارز) إذ أن

---

(١) شخصية في رواية رحلة الحاج The Pilgrim's Progress

(٢) شخصية في المسرحية المعروفة بهذا الإسم. Everyman

Company Confidential

كل إنسان يعتبر ملتقى ومركزاً لأنماط متعددة ـ حتى أبسط الرجال. والأنماط من الشخوص التي نسميها مسطحة Flat إنما سميت كذلك لأننا نراها من زاوية واحدة، كالأشخاص الذين ترتبط معهم بعلاقات من نوع واحد، أما الشخوص «المستديرة Round»فهي متعددة الجوانب والعلاقات، وترصد في إطارات مختلفة ـ في الحياة العامة والخاصة، والبلاد الأجنبية.

هناك قيمة معرفية في الدراما والقصة يمكن أن تكون سيكولوجية. ومن مألوف القول «أنه في استطاعة القصاص أن يعلمنا عن الطبيعة البشرية أكثر مما نتعلمه من علماء النفس». ويزكي هورني Horney الأدباء دستويفسكي Dostoevsky، وشكسبير، وإبسن Ibsen، وبلزاك Balzac كمصادر لا تنضب. ويشير ام فوستر E.M. Foster في كتابه معالم القصة «Aspects of the Novel إلى قلة عدد الأشخاص الذين نعلم حياتهم الباطنية ودوافعهم، ويرى أن القصة تقدم أعظم الخدمات إذ تكشف الحياة الباطنية للشخوص. وربما كانت الحياة الباطنية التي يسندها إلى شخصياته مستمدة من ملاحظته الدقيقة لما يجري داخله. ويمكن القول بأن القصص العظيمة تكون مصادر لعلماء النفس، أو أنها تشكل عرضاً لحالات (أي أنها تصور تلك الحالات وتقدم أمثلة عليها). ولكننا بهذا نعود إلى فكرة أن علماء النفس سيقصرون الإفادة من القصة على قيمتها النمطية المعممة. سيخرجون شخصية الأب جوريو Pere Goriot من الخلفية الشاملة «بيت ڤوكيه Maison Vauquer) وسياق الشخصيات. ينكر ماكس ايستمان Max Eastman، وهو نفسه شاعر متوسط، أن العقلية الأدبية تستطيع ـ في عصر العلوم ـ أن تدعى اكتشاف الحقيقة «فالعقلية الأدبية» هي ببساطة العقلية الهاوية غير المتخصصة، التي تنتمي إلى عصر ما قبل العلوم، وهي تحاول البقاء والإستمرار مستغلة طلاقتها اللفظية في خلق الإنطباع بأن ما يصدر عنها هو «الحقائق» بذاتها. والحقيقة في الأدب هي بعينها الحقيقة خارج الأدب، أي المعرفة المنسقة التي يمكن تحقيقها علناً. وليس للقصاص وسيلة سحرية لاختصار الطريق إلى المعارف الحديثة في العلوم الإجتماعية وهي المعارف المكونة للحقيقة التي يطابق

Company Confidential

عليها عالمه القصصي. ويعتقد إيستمان Eastman أن الكاتب - ولا سيما الشاعر - يخطىء الفهم حين يظن أن وظيفته الأولى هي اكتشاف المعرفة وبسطها. وإنما وظيفته الحقيقية هو أن يبصرنا بما نراه، وأن يصور ما سبق لنا معرفته نظراً أو عملاً.

ومن الصعب أن نرسم حداً فاصلاً بين النظريات القائلة بأن الشعر ما هو إلا إدراك للواقع، والنظريات القائلة بأن الشعر «بصيرة فنية Artistic insight. هل مهمة الفنان أن يذكرنا بما لم نعد نراه أو أن يلفت نظرنا إلى ما لم نره وإن كان موجوداً طول الوقت؟ إن هذا ليذكر بالرسوم ذات الألوان البيضاء والسوداء التي تختفي فيها وجوه أو أشكال مكونة من نقط أو خطوط متقطعة: إن هذه الوجوه والأشكال موجودة في الرسم طول الوقت، وإن لم يكن في استطاعتنا تبينها ككليات متكاملة. ويشير وايلد Wilde في كتابه «أهداف Intentions» إلى اكتشاف ويسلر Whistler لقيمة جمالية في الضباب، وإلى اكتشاف رسامي مدرسة ما قبل رافائيل Pre - Raphaelite للجمال في أنماط من النساء لم يدخلن في عداد الجميلات من قبل. فهل تعد هذه أمثلة «للمعرفة» أو «للحقيقة»؟ لا يمكن أن نقطع. قد يمكن القول بأنها «قيم نظرية» جديدة، «صفات جمالية» جديدة.

يدرك المرء بشكل عام لماذا يتردد علماء الجمال في إنكار «الصدق» كخاصية أو كميزان للفن. من ناحية هي كلمة تشريفية، ويسجل المرء احترامه الجاد للفن، وتفهمه له كقيمة عليا، بأن هذه الصفة له. ومن ناحية أخرى يخشى المرء - دون مبرر - من أنه إذا لم يكن الفن صادقاً، فسيكون كاذباً كما جاء في وصف أفلاطون العنيف له. فأدب الخيال هو «خرافة Fiction»: هو «محاكاة للحياة» فنية ولفظية. ومقابل «الخرافة» ليس «الصدق» ولكن «الواقع Fact»، أو «الوجود في الزمان والمكان». و «الواقع» أغرب من الإحتمال الذي ينبغي أن يعالجه الأدب.

ويبدو أن الأدب بالذات - دون الفنون الأخرى - يعني «بالصدق

Truth». وذلك من خلال النظرة الكونية التي يتضمنها كل عمل فني متكامل. ولا بد أن الفيلسوف أو الناقد يعتبر بعض هذه النظرات (أو الفلسفات) أصدق من غيرها (خذ مثلاً إليوت Eliot الذي يعتبر نظرة دانتي Dante أصدق من نظرة سللي Shelley أو شكسبير)، بيد أن أية فلسفة ناضجة للحياة لا بد أن تعتمد على قدر من الصدق ـ أو على أية حال أن تدعيه. فصدق الأدب ـ كما نتناوله الآن ـ هو الصدق في الأدب؛ هو الفلسفة التي توجد في صورة عقلية منهجية خارج نطاق الأدب، والتي يمكن تطبيقها وتمثيلها، وتجسيدها في الأدب. ومن هنا كان الصدق عند دانتي Dante يتمثل في اللاهوت الكاثوليكي وفلسفة العصور الوسطى المدرسية. ويبدو أن نظرة إليوت Eliot إلى الشعر وصلته بالصدق هي أساساً من هذا النوع. الصدق هو ميدان المفكرين المنهجيين؛ وليس الفنانون من هؤلاء، وإن كانوا يحاولون أن يكونوا كذلك عندما يفتقدون الفلاسفة الذين يستطيعون هضم فلسفتهم.

هذه المشكلة برمتها تبدو دلالية إلى حد كبير. إذ ماذا نعني بألفاظ «المعرفة»، «الصدق»، «الإدراك» و «الحكمة»؟ وإذا كانت الحقيقة عقلية وافتراضية، فإن كل الفنون ـ حتى الأدب ـ لا يمكن أن تكون صوراً للحقيقة. كذلك إذا قبلنا التعريفات الوضعية التي تقصر الحقيقة على ما يمكن إثباته بالطرق المنهجية، إذن فالفن لا يمكن أن يصور الحقيقة بالتجربة العملية. وقد يرى بدلاً من هذين أن هناك حقيقة مزدوجة أو متعددة الجوانب: أي أن هناك «طرقاً للمعرفة» مختلفة، أو أن هناك طرازين من المعرفة لكل منهما منوال خاص من الرموز اللغوية. فالعلوم تتخذ الطريقة الإستقرائية Discursive، والفنون تتخذ الطريقة العرضية Presentational. فهل كل من هاتين تعد حقيقة؟ أن الطريقة الأولى هي التي عناها الفلاسفة عادة، بينما تدخل الطريقة الثانية في اعتبارها «الأساطير» الدينية وكذلك الشعر. وقد نستطيع نعت الطريقة الثانية بأنها صادقة بدلاً من أن نقول أنها «الصدق». فإن الصفة النعتية تعبر عن الفارق في مركز الميزان. فالفن في كُنهه جميل وفي صفته صادق (بمعنى أنه لا يتعارض مع الحقيقة). ويحاول

Company Confidential

ماكليش Macleish في كتابه (فن الشعر Ars Poetica) أن يوازن بين ما يتطلبه الجمال الأدبي والفلسفة بمعادلة تقول إن القصيدة تساوي «ليست صادقة»: فالشعر يستوي في الجدية والأهمية مع الفلسفة (العلم، المعرفة، الحكمة) وينطوي على ما يعادل الصدق، ما يشبه الصدق.

في دفاعها عن «الرمزية العرضية Presentational symbolism» باعتبارها شكلاً من المعرفة تعطي مسز لانجر Mrs. Langer الأولوية للفنون التشكيلية، ولا سيما الموسيقى ـ على الأدب. ولعلها تعتقد أن الأدب يمزج بشكل ما بين كونه «استقرائيا Discursive» وعرضياً Presentational». ولكن العنصر الأسطوري أو الأخيلة المستمدة من الأنماط الكلية Archetypal التي في الأدب تتفق مع ما تسميه «عرضياً Presentational». تكتب مسز لانجز أن الرجال الذين يركبون البحر يحسون دائماً بعاطفة حب عميق لهذه الحياة الشاقة. ولكنهم يحسون بالأمن في ظل هذه المخاطر ويخلدون إلى السكينة في هذه المناطق المقلقة. الأمواه والسفن، والسماء والعاصفة والميناء ـ كل هذه تتضمن بشكل ما الرموز التي يدركون من خلالها معنى ومعقولية في العالم».

ينبغي أن نفرق بين الآراء القائلة بأن الفن كشف ونفاذ إلى الحق، وبين الرأي القائل بأن الفن ـ وخاصة الأدب ـ إنما هو دعاية، وأن الكاتب ليس مكتشفاً وإنما داعية للحق. وكلمة «دعاية» كلمة فضفاضة تحتاج للتدقيق. ففي التعبير الدارج تطبق الكلمة على المبادىء الحقيقية التي ينشرها رجال لا نثق بهم. وتحمل الكلمة معنى التحسب والقصد، كما إنها تطلق عادة على مبادىء أو برامج معينة محدودة. وإذا حددنا معنى الكلمة بهذه الصورة فإننا نستطيع القول بأن بعض الفن (أحط أنواعه) دعاية، ولكن الفن العظيم أو الجيد لا يمكن أن يكون كذلك. ولكن إذا توسعنا في معنى الكلمة بحيث شملت «الجهد الذي يبذل ـ في قصد أو دون قصد ـ للتأثير على القراء كي يشاركوا في موقف الإنسان من الحياة» فإننا إذن نقبل القول بأن كل الفنانين دعاة، أو ينبغي أن يكونوا كذلك أو (على عكس ما ذكر في

Company Confidential

الجملة السابقة) أن الفنانين المخلصين المسئولين ملتزمون أدبياً بأن يكونوا دعاة.

يقول مونتجمري بلجيون Montgomery Belgion إن الأديب «داعية غير مسئول»، بمعنى أن كل كاتب له وجهة نظر في الحياة، وأن أثر العمل الأدبي هو حض القارىء على تقبل وجهة النظر هذه. وهذا الحض يأتي دائماً بطريق غير مشروع. إذ أن القارىء يساق دائماً إلى الإيمان بشيء ما، وتأتى موافقته وهو سليب الإرادة ـ لأن طريقة بسط الموضوع تجتذبه وتأخذ بلبابه...». ويرد إليوت Eliot على هذا مميزاً بين الشعراء الذين يصعب أخذهم على أنهم دعاة، وبين الدعاة غير المسئولين، وبين طائفة ثالثة مثل لوكريشيوس Lucretius ودانتي Dante، الذين هم «دعاة قاصدون ومسئولون بنوع خاص». ويرتب إليوت حكم المسئولية على غرض الكاتب، وكذلك على الأثر التاريخي للعمل الأدبي. وقد يبدو أن هناك تناقضاً في الألفاظ عند الإشارة إلى «الداعية المسئول»، ولكن إذا أخذناها على أنها توتر بين طرفي جذب، تصبح العبارة ذات معنى: الفن الجاد يتضمن رأياً في الحياة يمكن أن يصاغ في إطار فلسفي، أو حتى في إطار منهجي. هناك نوع من الترابط بين الإتساق الفني (أو ما يسمى أحياناً بمنطق الفن) وبين الإتساق الفلسفي. فالفنان المسئول لا يهدف إلى الخلط بين العاطفة والتفكير، بين الإحساس والعقل، بين الشعور المخلص والكفاية الناتجة عن التجربة والتأمل. فالنظرة إلى الحياة التي ينطق بها الفنان المسئول في تبصر ليست بسيطة، كمعظم النظرات التي يلحقها النجاح الشعبي باعتبارها «دعاية». ولا يمكن للنظرة للحياة الكافية العمق أن تدفع ـ من خلال إيحاء غير واع ـ إلى فعل ساذج غير ناضج.

بقي أن ندرس تلك المفاهيم لوظيفة الأدب التي تدور حول كلمة «التطهر Catharsis» والكلمة التي استخدمها أرسطو في كتاب «الشعريات Poetics» لها تاريخ طويل. وما زال هناك نقاش حول استخدام أرسطو لهذه الكلمة. ولكن لا ينبغي أن نخلط ما قد يكون عناه أرسطو بها (وهي مشكلة

Company Confidential

لغوية شائقة) بالمشاكل التي نتجت عن التطبيقات الحديثة لها. يقول البعض أن وظيفة الأدب تهدف إلى أن نتخلص ـ كتاباً وقراء ـ من ضغط العاطفة. والتعبير عن العاطفة يؤدي إلى التحرر منها، كما قيل عن جوته Goethe إنه تخلص من سوداويته Weltschmerz حين ألف آلام فرثر The Sorrows of Werther.

ويقال أيضاً عن مشاهد التراجيديا أو قارىء القصة أنه يحس بالفرج والخلاص. إذيتبلور شعوره في بؤرة تبرزهاله القراءة والمشاهدة ويشعر في نهاية تجربته الجمالية براحة البال.

ولكن هل يفرج الأدب عواطفنا أو ـ على العكس من ذلك ـ يذكيها؟ لقد رأى أفلاطون أن المأساة والملهاة تغذي عواطفنا وترويها، في الوقت الذي ينبغي فيه أن تجف هذه العواطف. أو إذا كان الأدب قد خلصنا من مشاعرنا ألم تشحن هذه المشاعر إذن بشكل خاطىء، حين يكون تصريفها بالخرافات الشعرية؟ إن القديس أوغسطين يعترف أنه أمضى شبابه في الخطيئة، ومع ذلك «فإني لم أبك ذلك، أنا الذي بكيت لمقتل دايدو Dido». فهل هناك أدب يذكي المشاعر وأدب آخر يطهرها؟ أم أن علينا أن نميز بين فئتين من القراء وطبيعة استجابتهم للأدب؟ ونسأل أيضاً هل ينبغي أن يكون كل الأدب تطهيرياً؟ هذه مسائل سنعالجها تحت عنوان «علاقة الأدب بعلم النفس» و «علاقة الأدب بالمجتمع» ولكن ينبغي أن تثار هذه المسائل الآن بصفة مبدئية.

إن إجابتنا الإفتراضية هي أن الأدب لا يثير عواطف القارىء الأمثل، ولا ينبغي ذلك. إذ أن العواطف التي يصورها الأدب ليست بالنسبة للكاتب والقارىء ـ هي نفس العواطف في «الحياة الحقيقية». فهي عواطف «مستذكرة في وقت السكينة» ويتم «التعبير» عن هذه العواطف أو بالأحرى «إطلاقها» بالتحليل، فهي في الواقع إحساسات بالعواطف، أو مدركات للعواطف.

ولنختتم الآن: إن دراسة وظيفة الأدب لها تاريخ طويل في العالم

Company Confidential

الغربي من أفلاطون حتى عصرنا الحاضر. وهذه مسألة لم يثرها الشعراء تلقائياً أو أولئك الذين يحبون الشعر، إذ بالنسبة لهؤلاء يعد «الجمال هو في ذاته مبرر وجوده» على حد تعبير إيمرسون Emerson. والسؤال مطروح في الواقع من قبل أصحاب مبدأ المنفعة والأخلاقيين ورجال الدولة والفلاسفة، أي الممثلين لقيم أخرى خاصة، أو المحكمين النظريين لكل القيم، إنهم يتساءلون عن فائدة الشعر ـ ما الغرض منه؟ وهم يطرحون السؤال على البعد الإجتماعي والإنساني بأكمله. ويضطر الشاعر أو محب الشعر إزاء هذا التحدي إلى تقديم الحجة إلى المجتمع، وذلك باعتبارهم مواطنين ذوي مسئولية فكرية. وترد حججهم في فقرات من «فن الشعر Ars Poetica[1] أو في «دفاع»[2] عن الشعر أو «تبرير»[3] له ـ وكل هذه ترادف في الأدب ما يقال له «التبريراتApologetics» في علوم اللاهوت. وحين يكتب المدافعون عن الأدب لهذا الغرض، لقراء من هذا الطراز، فهم بطبيعة الحال يؤكدون نفع الأدب أكثر مما يؤكدون «البهجة» الناتجة عنه، ومن ثم أصبح من السهل الآن أن نعادل من ناحية المعنى بين «وظيفة» الأدب وبين ارتباطاته بأشياء أخرى مغايرة له في الطبيعة. بيد أنه منذ الحركة الرومانسية كثيراً ما أجاب الشاعر بإجابة مختلفة لمواجهة تحدي المجتمع، إنها الإجابة التي حددها أ. س. برادلي A. c. Bradley بقوله «الشعر للشعر ذاته». ويحسن أصحاب النظريات إذا استخدموا لفظ «وظيفة» لتدل على المجال الكامل لمضمون «التبريرات». وإذا استخدمنا هذا اللفظ بهذا الشمول استطعنا القول بأن للشعر وظائف كثيرة ممكنة. ووظيفته الأولى والرئيسية هو الوفاء لطبيعته.

---

(١) يشير الكاتب هنا إلى هوارس.

(٢) الإشارة إلى مقالة شللي Shelley الشاعر الرومانسي المشهور والمعروف بإسم «دفاع عن الشعر Defence of Poetry ١٨٢١.

(٣) يشير الكاتب إلى مقالة سير فيليب سيدني Philip Sidney.

Company Confidential

Company Confidential

الفصل الرابع
النظرية الأدبية والنقد وتاريخ الأدب

بما أننا قدرنا أن هناك أساساً منطقياً للدراسة الأدبية، فينبغي أن ننتهي إلى إمكان إرساء هذه الدراسة على قواعد منتظمة ومتكاملة. ولا تسعفنا الإنجليزية باسم مرض لها. أكثر المصطلحات شيوعاً هي «البحث الأدبي Literary scholar hip» و «فقه اللغة Philology». والإعتراض الذي يوجه إلى الإصطلاح الأول هو أنه قد يستبعد «النقد» ويؤكد الطبيعة الإكاديمية للدراسة، وما من شك في أن هذا الإصطلاح سيكون مقبولاً إذا أخذنا كلمة «باحث Scholar» بمعنى أشمل كما أخذها إيمرسون Emerson. أما الكلمة الثانية «فقه اللغة Philology» فهي عرضة لكثير من الإستبهامات. فمن الناحية التاريخية استخدمت هذه الكلمة لا لتشمل الدراسات الأدبية واللغوية فحسب، بل شملت أيضاً كل ما أنتجه العقل البشري. ورغم أن استعمالها شاع في ألمانيا خلال القرن التاسع عشر، إلا أنها ما زالت تعيش في أسماء بعض الدوريات مثل Studies in Philology، و Philological Quarterly و Modern Philology وقد عرف بويخ Boekh في كتابه: «Encyklopadie und Metho- dologie der philologischen Wissenschaften» دائرة معارف ومنهج علوم اللغة»، وهو كتاب أساسي مبني جزئياً على محاضرات ألقيت عام ١٨٠٩ في فقه اللغة Philology بأنها «معرفة المعروف»، ومن ثم فهي دراسة اللغة والآداب والفنون السياسية والدين والعادات الإجتماعية. من الواضح أن مفهوم بويخ Boekh «لفقه اللغة» Philology ـ الذي يكاد يماثل تعريف جرينلو Greenlaw «للتاريخ

Company Confidential

الأدبي» نابع من متطلبات الدراسات الأدبية الكلاسيكية القديمة، التي تستعين بالتاريخ وعلوم الآثار. والدراسة الأدبية بالنسبة لبويخ Boekh ما هي إلا فرع من فروع فقه اللغة Philology ـ الذي يؤخذ على أنه علم قائم بذاته من علوم الحضارة، وعلى الأخص هو علم «الروح القومية»: تسمية بويخ والرومانسيين الألمان. أما اليوم فإن لفظة «فيلولوجيا» نظراً لاشتقاقها ونتيجة للجهد الفعلي للمختصين، يشار بها غالباً إلى علم اللغة، وخاصة علم اللغة التاريخي ودراسة اللغات في أشكالها الماضية. ولما كانت اللفظة لها معاني كثيرة متباينة، فالأفضل إطراحها جانباً.

وهناك لفظة أخرى يدل بها على عمل دارس الأدب وهي «البحث research» ولكن ليست هذه باللفظة الصالحة، لأنها تؤكد البحث الأولى عن المادة، وتميز على غير أساس بين المواد التي تستوجب التنقيب، والمواد التي يسهل الحصول عليها. مثلاً إذا قام المرء بزيارة المتحف البريطاني لقراءة كتاب نادر فإن هذا يعد «بحثاً»، أما إذا جلس في منزله على مقعد وثير لقراءة طبعة معادة من نفس الكتاب، فإن هذا قد ينطوي على عملية عقلية مختلفة. وكلمة «بحث research» تشير على الأكثر إلى بعض الخطوات الأولى التي تختلف في طبيعتها واتساعها باختلاف طبيعة المشكلة. ولكنها لا توحي بتلك الإهتمامات الدقيقة الخاصة بتفسير النصوص، ودراسة الشخصيات والتقويم، وهي الإهتمامات الخاصة التي تتسم بها الدراسة الأدبية.

وفي إطار دراستنا القويمة يتضح أن الأهمية الأولى تكون للفوارق بينم النظرية الأدبية، والنقدية وتاريخ الأدب. فهناك أولاً الفارق بين النظرة إلى الأدب على أنه نظام متراكب وبين النظرة إليه على أنه أولاً سلسلة من الأعمال مرتبة زمنياً، وهي أجزاء متكاملة من العملية التاريخية. وهناك بعد ذلك الفارق الأخير بين دراسة أسس الأدب وقواعده وبين دراسة أعمال أدبية محددة سواء درسنا هذه الأعمال منفصلة عن غيرها أو في تسلسلها الزمني.

Company Confidential

والأفضل لتحديد هذه الفوارق أن نطلق عبارة «النظرية الأدبية» على دراسة أسس الأدب، وأقسامه، وموازينه وما أشبه، ونصف دراسة الأعمال الأدبية المحددة بإحدى عبارتين: «النقد الأدبي» (وهو ذو صفة استاتيكية)، أو «التاريخ الأدبي» وحقيقي أن عبارة «النقد الأدبي» كثيراً ما تستخدم بمعنى يشمل أيضاً كل النظرية الأدبية، ولكن مثل هذا الإستخدام يغفل تمييزاً مفيداً. فقد كان أرسطو صاحب نظرية، بينما كان سانت بيف Sainte - Beuve أساساً ناقداً. ويعد كينث بيرك Kenneth Burke بصفة غالبة صاحب نظرية أدبية، بينما يعد ر. ب بلاكمر R. P. Blackmur ناقداً أدبياً. وعبارة «نظرية الأدب» ينبغي لها أن تشمل ـ كما هو الحال في هذا الكتاب ـ «نظرية النقد الأدبي» و «نظرية تاريخ الأدب» اللازمتين لها.

هذه التمييزات جلية ومقبولة على نطاق واسع. ولكن لم يدرك الناس بنفس الدرجة أن النظم التي أعطيت هذه المسميات لا يمكن استخدامها في عزلة عن بعضها. فهي متداخلة تماماً إحداها في الأخرى، لدرجة لا نستطيع معها أن نتصور النظرية الأدبية دون النقد أو التاريخ الأدبي، أو أن نتصور النقد دون التنظير والتاريخ، وكذلك لا يوجد التاريخ دون التنظير أو النقد. إذ من الواضح أن النظرية الأدبية تستحيل إلا إذا كان لها أساس من دراسة الأعمال الأدبية، وكذلك الموازين، والتصنيفات والخطط لا يمكن التوصل إليها من فراغ. ولكن على العكس من ذلك، لا يتحقق النقد أو التاريخ دون عدد من التساؤلات، أو نسق من المفاهيم، أو أسس يرجع إليها، أو بعض القواعد العامة. وهنا تظهر طبعاً مشكلة ليست بالمستعصية. فنحن نقرأ وفي أذهاننا أفكار مسبقة، ثم نعدل هذه الأفكار وفق خبرتنا المتجددة بالأعمال الأدبية. فالعملية هنا تتسم بالجدلية: بالتداخل المتبادل بين النظرية والتطبيق.

كانت هناك محاولات لفصل تاريخ الأدب عن الدراسة النظرية والنقد. مثلاف قال ف. و. بيتسون F. W. Bateson أن تاريخ الأدب يوضح أن (أ) مشتق من (ب)، بينما النقد يحكم بأن (أ) أحسن من (ب). النمط الأول طبقاً لهذا الرأي يتناول الحقائق القابلة للإثبات، ويتناول النمط الثاني مسائل

Company Confidential

تتعلق بالآراء والمعتقدات. ولكن هذا التمييز بين تاريخ الأدب والنقد لا يقبل إطلاقاً. إذ لا يضم تاريخ الأدب ببساطة مواد تعد «حقائق» كاملة الموضوعية. فإن اختيار المواد ذاته يحمل في طياته أحكاماً تقويمية، في التمييز الأوَّلي بين الكتب وبين الأدب، وفي مجرد إفراد حيز من المكان لهذا الكاتب أو ذاك. بل إن مجرد تحقيق تاريخ أو إثبات عنوان يتضمن نوعاً من الحكم الذي يؤدي لاختيار هذا الكتاب أو هذا الحادث دون غيره من ملايين الكتب أو الأحداث. حتى ولو سلمنا بأن هناك حقائق مجردة نسبياً، حقائق تتعلق بالتواريخ والعناوين، والسير، فإن هذا التسليم ينصب فقط على إمكان جمع حوليات الأدب. ولكن المسائل التي هي أكثر عمقاً، كمسألة نقد نص من النصوص، أو بحث المصادر والمؤثرات، فتقتضي دائماً إصدار الأحكام. فالقول مثلاً بأن «بوب كان متأثراً بدرايدن Pope derives from Dryden لا يشير فقط إلى سابق تمييزنا لهما عن معاصريهما من الشعراء، بل إنه يتطلب معرفة بخصائص درايدن وبوب، ثم استمرار الموازنة والمقارنة والإختيار التي هي عمليات نقدية في أساسها. كذلك لن تستطيع حل مسألة تعاون بومنت Beaumont وفلتشر Fletcher إلا إذا قبلنا مبدأ هاماً، وهو أن بعض خصائص الأسلوب (أو الأفانين devices) ترتبط بأحدهما دون الآخر، وإلا لكان علينا أن نقبل اختلافات الأسلوب كتحصيل حاصل.

لكن عادة ما تبنى فكرة فصل تاريخ الأدب عن النقد الأدبي على أسس أخرى. إذ لا ينكر أن إصدار الأحكام أمر ضروري، ولكن يحتج بأن التاريخ الأدبي له مستوياته ومقاييسه الخاصة أي تلك التي تولد في العصور الأخرى. ويدى هؤلاء القائلون بإعادة التكوين الأدبي Literary reconstructionists أن علينا النفاذ إلى عقلية الأحقاب الماضية واتجاهاتها، وأن نتقبل مستوياتها، وأن يتم ذلك عن عمد مع استبعاد أي تدخل من مفاهيمنا السابقة. وقد لقي هذا المذهب ـ المسمى «بالتأريخية Historicism» ـ توسعاً مطرداً في ألمانيا خلال القرن التاسع عشر، ومع ذلك فقد وجد هناك من نقده من المرموقين من أصحاب النظر في التاريخ مثل إرنست ترويلتش Ernest Troeltsch. ويبدو أن هذا المذهب قد تغلغل الآن بطريق مباشر أو غير مباشر في الولايات

Company Confidential

المتحدة، وينسب عدد كبير من «مؤرخي الأدب» أنفسهم إليه دون مداراة. فيقول هاردن كريج Hardin Craig مثلاً إن أحدث وأحسن أوجه الدراسة الحديثة هو مجانبتها للتفكير الذي لا يتفق مع الواقع الزمني. ويعتمد أ. أ ستول E. E. Stoll في دراسته لتقاليد المسرح الإليزابيثي ومتطلبات نظارته على النظرية القائلة بأن الغرض الأساسي لتاريخ الأدب هو استعادة تصور الهدف الأصلي للكاتب. ومثل هذه النظرية تنطوي عليها المحاولات المتعددة لدراسة النظريات السيكولوجية في العصر الأليزابيثي، مثل مبدأ الأمزجة «doctrine of humors» أو المفاهيم العلمية وشبه العلمية التي تبناها الشعراء. وقد حاول روزمند تيوف Rosemond Tuve أن يفسر أصل الصور الميتافيزيقية ومعناه بالإشارة إلى تلمذة الشاعر دان Donne ومعاصريه على منطق راموس Ramist Logic.

ولما كانت مثل هذه الدراسات لا تحمل إلا على الإعتقاد بأن الأحقاب المختلفة كانت لها مفاهيمها وتقاليدها النقدية المختلفة، فقد نتج عن ذلك القول بأن كل عصر وحدة قائمة بذاتها، يجد التعبير عنه في نمط الشعر الخاص به، والذي لا يتناسب مع غيره. وقد شرح فريديريك أ. بوتل Frederick A. Pottle هذا الرأي في صراحة وإقناع في كتابه «مصطلح الشعر Idiom of Poetry»، ويسمى بوتل موقفه بالنسبية النقدية Critical relativism. إنه يتحدث عن نقلات عميقة للوجدان وعن التوقف الكامل في تاريخ الشعر، يزيد من قيمة إيضاحه هذا أنه يقرنه بقبول المستويات المطلقة في الأخلاق والدين.

ويتطلب هذا الفهم «لتاريخ الأدب» في أرقى صوره إعمالاً للخيال واندماجاً تاماً وتجاوباً عميقاً مع عصر قد مضى أو ذوق انقضى. وقد بذلت جهود ناجحة في إعادة تشكيل الحياة التي أخذت بها حضارات كثيرة، واتجاهات هذه الحضارات، ومعتقداتها، وميولها، وما انطوت عليه من فروض. فنحن نعلم الكثير عن نظرة اليونان إلى الآلهة، والنساء والعبيد، وفي ألمانيا على وجه الخصوص ظهرت دراسات عديدة، كثير منها متأثر

Company Confidential

بشبنجلر Spengler «عن الإنسان القوطي» و «الإنسان الباروك Baroque man»، وهي دراسات يفترض أنها منفصلة تماماً عن عصرنا، وأنها تعيش في عالم خاص بها.

أدت هذه المحاولة لإعادة التركيب التاريخي في دراسة الأدب إلى تأكيد عظيم على هدف الكاتب، الذي افترض أنه يمكن دراسته في تاريخ النقد والذوق الأدبي. يفترض عادة أنه إذا استطعنا التحقق من هذا الهدف ومن وصول الكاتب إليه، أن نتمكن من حل مشكلة النقد. فقد خدم الكاتب غرضاً معاصراً، فلا حاجة بل لا إمكانية للمضي في نقد عمله. هذا المنهج يؤدي إلى الإعتراف بمبدأ نقدي واحد وهو نجاح الكاتب في عصره. ومن ثم فليس هناك مفهوم أو مفهومان للأدب، بل هناك دون مبالغة مئات من المفاهيم مستقلة بذاتها متنافرة، وكل منها «صحيح» بشكل ما. وبهذا يتحطم النموذج الأعلى للشعر إلى جزئيات بحيث لا يتبقى منه شيء، ولا بد أن ينتج هن هذا عموم الفوضى، وتلاشي القيم. ويصبح تاريخ الأدب سلسلة من الجزئيات المنفصمة المبهمة. وتجيء الصورة المغالي فيها لهذه التأريخية في مدرسة شيكاجو للأرسطوية الجديدة Chicago Neo - Aristotelianism التي تنكر إمكان التوصل إلى نظرية عامة للأدب، ومن ثم فإنها تخلف في أيدينا أعمالاً أدبية متفردة متساوية وليست قابلة للتقويم. هناك شكل آخر من التأريخية أكثر اعتدالاً وهو المذهب القائل بأن هناك نموذجين من الشعر على طرفي نقيض، وأنهما من الإختلاف بحيث لا يوجد بينهما قاسم مشترك: الكلاسيكية والرومانتيكية، نموذج بوب Pope ونموذج وردزورث Wordsworth، شعر التصريح وشعر التلميح.

الفكرة برمتها القائلة بأن «هدف» الكاتب هو الموضوع الحق لتاريخ الأدب يجانبها الصواب مجانبة تامة. فإن معنى العمل الأدبي لا يستوفي ولا يتعادل مع مجرد الغرض الذي قصد إليه من كتابته. فهذا العمل ـ باعتباره ناموساً من القيم ـ له حياته الخاصة المستقلة. ولا يمكن تحديد مجمل معنى العمل الفني على أساس ما يعنيه بالنسبة لكاتبه ومعاصريه. إذ أن هذا المعنى

Company Confidential

هو في الواقع حصيلة لعملية تراكمية، هي تاريخ نقد هذا العمل على يد قرائه العديدين على مر العصور المتعددة. وليس من الضروري بل إنه من المستحيل أن نقول ـ كما يفعل دعاة إعادة البناء التاريخي historical reconstructionists بأن هذه العملية لا جدوى منها، وأنه ينبغي العودة إلى بدايتها فحسب. فليس من الميسور أن نفقد صفتنا كأحياء في القرن العشرين عندما نقوّم عملاً ينتمي إلى الماضي، إذ لا نستطيع أن نغفل ما ارتبط باللغة من معاني جديدة، والإتجاهات التي اكتسبناها حديثاً، وكذلك تأثير وأهمية القرون السابقة. فنحن لا نستطيع أن نكون قراء معاصرين لهومر أو تشوسر، أو أن نكون نظارة في مسرح ديونيسيوس Dionysus في أثينا القديمة، أو في مسرح الجلوب globe في لندن شكسبير، إذ سيظل هناك فارق قائم بين عملية استرجاع الماضي في الخيال، وبين المشاركة الفعلية في وجهة نظر تمت إلى الماضي، فنحن لا نستطيع حقيقة أن نؤمن بالإله ديونيسيوس ثم نتضاحك منه في نفس الوقت، كما كان يفعل نظارة مسرحية Bacchae للكاتب الإغريقي يوريبيدس Euripides، وقليل منا من يتقبل حديث دانتي عن دوائر الجحيم، وجبل المطهر على أنه صدق حرفي. ولو أننا استطعنا استرجاع معنى هملت Hamlet كما كان يفهمها معاصروها الأول لما كان في ذلك إلا تهوين لها. فهذا من شأنه إغفال المعاني المشروعة لهملت التي اتفقت للأجيال التالية، كما إنه لا يفسح المجال لأي تفسير جديد لها. ليس معنى ذلك فتح الباب للقراءات الذاتية الباطلة للمسرحية: ستظل مشكلة التمييز بين القراءات «الصحيحة» والقراءات «الخاطئة» قائمة، وستظل الحاجة قائمة للحل بالنسبة لكل حالة محددة على انفراد. فالمؤرخ للأدب لن يرضيه الحكم على العمل الفني من وجهة نظر عصرنا فقط ـ فهذا امتياز للناقد الذي يعيد تقييم الماضي من خلال احتياجات الأسلوب أو الحركات المعاصرة. وقد يكون من المفيد لهذا الناقد أن يفحص العمل الفني من وجهة نظر عصر ثالث غير عصره، وغير العصر الذي أنشىء فيه العمل الفني أو أن يستعرض تاريخ تفسير العمل الفني ونقده مما قد يرشد في فهم المعنى الشامل لهذا العمل.

Company Confidential

مثل هذه الإختيارات المحددة بين وجهة النظر التاريخية، ووجهة النظر المعاصرة لا تكاد تكون ممكنة التنفيذ. إذ علينا توقي النسبية الخاطئة والتجريد الخاطىء. فالقيم تنمو من خلال عملية التقويم المستمرة في التاريخ، والقيم بدورها تساعدنا في فهم هذه العملية. والبديل للنسبية التاريخية ليس التجريد الصارم doctrinaire absolutism الذي ينادي بالطبيعة البشرية الثابتة أو «عالمية الفن». الأفضل أن نتخذ وجهة نظر يمكن تسميتها «المنظورية Perspectivism»، إذ ينبغي أن يكون في مستطاعنا أن نرجع بالعمل الفني إلى القيم السائدة في عصره، ثم القيم التي سادت العصور التالية لذلك العصر، فالعمل الأدبي «أزلي eternal» (بمعنى أنه يحتفظ «بهوية» معينة) وتاريخي (بمعنى أنه يمر بعملية نمو يمكن تتبعها) في آن واحد. والنسبية تنزل بتاريخ الأدب إلى مجرد سلسلة من الجزئيات غير المتصلة. أما معظم المطلقات فإنها تخدم إما موقفاً معاصراً عابراً، أو أنها بنيت (مثل الأسس النقدية لأصحاب مذهب الإنسانية الجديدة New Humanists، والماركسيين، وأصحاب مبدأ التومية الجديدة Neo - Thomists على مبدأ غير أدبي مجرد لا ينصف التنوع التاريخي للأدب. أما «المنظورية Perspectivism» فهو مبدأ يعني إدراكنا أن هناك شعراً واحداً، وأدباً واحداً مقارناً في كل العصور، وأنه أدب نام متغير، مفعم بالإمكانيات. فالأدب ليس سلسلة من الأعمال الفريدة التي لا يجمعها شيء وليس سلسلة من الأعمال التي تدور في دورات زمنية من الرومانسية إلى الكلاسيكية، من عصر بوب Pope إلى عصر وردزورث Wordsworth. كما إنه ليس بطبيعة الحال ذلك العالم الأصم «من التوحد والثبات» الذي اعتبرته الكلاسيكية القديمة مثالياً. إذ أن الأطلاق والنسبية كلاهما خاطىء، بيد أن أشد الأخطار اليوم ـ على الأقل في الولايات المتحدة ـ هو تلك النسبية التي تكاد تتعادل مع فوضى القيم، والتي يصبح معها النقد عملاً لا جدوى منه.

في الواقع لم يكتب تاريخ للأدب دون الإستناد لأسس الإختيار، ومحاولة التقدير والتقويم، فمؤرخو الأدب الذين ينكرون أهمية النقد هم

Company Confidential

أنفسهم نقاد من غير وعي منهم بذلك. عادة هم مجرد نقلة اعتمدوا على المعايير والسمات المتوارثة. واليوم هم عادة كأنهم رومانتيكيون متخلفون حجبوا أبصارهم عن كل أنماط الفن الأخرى، وعلى الأخص عن الأدب الحديث، ولكن الأمر ـ كما قال ر. ج كولونجوود R. G. Collingwood عن حق ـ أن الرجل الذي يزعم معرفة ماذا جعل من شكسبير شاعراً هو ضمناً يزعم معرفة ما إذا كانت شتاين Stein شاعرة، فإن لم تكن، فما السبب.

جاء استبعاد الأدب الحديث من الدراسة الجادة نتيجة سيئة بشكل خاص لهذا الإتجاه التقليدي. وكان الأكاديميون يفهمون الأدب «الحديث» بمفهوم بلغ اتساعه أن ما من عمل أدبي بعد ميلتون Milton اعتبر جديراً بالدراسة. عندئذ أصبح للقرن الثامن عشر مكانه الملائم المنتظم في التاريخ الأدبي التقليدي، بل إنه أصبح مقبولاً للذوق لما يتيحه من الخلوص إلى عالم هرمي رحب ثابت الدعائم. كما بدأ العصر الرومانتيكي والقرن التاسع عشر في اجتذاب اهتمام الدارسين، بل أن هناك نفراً من أساتذة الجامعات ممن يناصرون الدراسة العلمية للأدب المعاصر ويضطلعون بها.

والمأخذ الوحيد على دراسة الكتاب الأحياء هو أن الدارس لا تتيسر له الصورة المكتملة لإنتاج هؤلاء الكتاب، وما تلقيه كتبهم التالية من الضوء على كتبهم السابقة. ولكن هذا المأخذ ـ وهو مهم بالنسبة للكتاب الذين ما زالوا في مرحلة التطور ـ لا يعد شيئاً إذا ما قورن بالمزايا التي نجنيها بإدراكنا للبيئة والعصر والفرص المتاحة للإتصال الشخصي والإستفهام أو على الأقل للمراسلة فإذا كان كثير من كتاب الدرجة الثانية أو حتى العاشرة الذين عاشوا في الماضي جديرين بالدراسة، فإن كاتب الدرجة الأولى أو الثانية من المعاصرين ينبغي أن يدرس أيضاً. عادة ما يتردد الأكاديميون في الحكم بأنفسهم لانعدام البصيرة أو الوجل. فهم يزعمون أنهم ينتظرون «حكم العصور»، ولا يدركون أن هذا الحكم ما هو إلا حكم النقاد الآخرين والقراء، بما فيهم الأساتذة الآخرون، والمناعة المزعومة لمؤرخ الأدب ضد النقد والنظرية الأدبية خطأ من أساسه. وذلك لسبب بسيط: كل عمل فني له

Company Confidential

وجوده الفعلي الآن، وقابل للدراسة المباشرة، وهو حل لمشاكل فنية بعينها، سواء كان هذا العمل قد كتب بالأمس، أو منذ ألف سنة مضت، ولا يمكن تحليله، ووصفه، أو تقويمه دون الرجوع دائماً للمبادىء النقدية «فالمؤرخ للأدب، ينبغي أن يكون ناقداً، حتى في سبيل أن يكون مؤرخاً».

وبالمقابل، تاريخ الأدب أيضاً ذو أهمية كبرى للنقد الأدبي، وذلك بمجرد أن يرتفع النقد عن الأحكام الذاتية المبنية على الهوى. فالناقد الذي يغمض عينه عن العلاقات التاريخية، ستكون أحكامه دائماً مضللة. فهو لن يدرك العمل الأصيل، من العمل المشتق. وينتج عن جهله بالأحوال التاريخية، أن يخطىء دائماً في فهم أعمال فنية بعينها. والناقد الذي يعرف القليل من التاريخ أو أقل، سيميل دائماً إلى التخرص الأخرق أو إلى كتابة الإنطباعات الشخصية في صورة «مغامرات بين الروائع العالمية» وسيتجنب عموماً الخوض في الماضي البعيد، تاركاً ذلك للباحث في القديم أو لعالم فقه اللغة.

ولنضرب مثلاً من الأدب الوسيط، خاصة الأدب الإنجليزي الوسيط؛ باستثناء تشوسر Chaucer ـ لم يكد يدرس هذا الأدب من الوجهة الجمالية أو النقدية. إن إعمال الوجدان الحديث سيضع الكثير من الشعر الأنجلوسكوني أو المقطوعة الغنائية الوسيطة في منظور مختلف. وبالمثل يقابل هذا أن تقديم وجهات النظر التاريخية والدراسة المنهجية لمشكلات نشأة الأعمال الأدبية سيلقي الكثير من الضوء على الأدب المعاصر. إن الفصام السائد بين النقد الأدبي والتاريخ الأدبي كان معوقاً لكل منهما.

Company Confidential

الفصل الخامس

الأدب: العام والمقارن والقومي

لقد ميزنا في نطاق الدراسات الأدبية بين النظرية، والتاريخ، والنقد. وسنحاول الآن، باتخاذ أساس آخر للمفارقة، أن نجد تعريفاً محدداً للأدب العام والمقارن والقومي. إن كلمة«مقارن» تثير المتاعب دون شك، ولعل هذا كان سبباً في أن هذا النوع الهام من الدراسة الأدبية حظي بأقل مما كان ينتظر له من نجاح أكاديمي. ويبدو أن ماثيو أرنولد Matthew Arnold كان أول من استخدم هذه الكلمة «مقارن Comparative» في الإنجليزية (١٨٤٨) وذلك في ترجمته عن الفرنسية لتركيب أمبير Ampère «التاريخ المقارن histoire comparative ».

وقد آثر الفرنسيون لفظة استخدمها قبلاً فيلمان Villemain عندما تحدث عن الأدب المقارن Littérature Comparée (١٨٢٩) لمناظرتها باستعمال كوفيه Cuvier لنفس اللفظة حين أشار إلى مادة «التشريح المقارن Anatomie Compare'e (١٨٠٠) ويستعمل الألمان عبارة Vergleichende literaturgeschichte . ولكن هذه الألفاظ ذات الإشتقاق المختلف لا تسعف كثيراً، حيث أن المقارنة منهج تستخدمه جميع أنواع النقد والعلوم، وهو لا يصف بأي حال من الأحوال الخطوات المحددة للدراسة الأدبية. ونادراً ما تكون المقارنة الشكلية بين الآداب ـ أو بين الحركات الأدبية، أو الشخصيات أو الأعمال الفنية موضوعاً محورياً في تاريخ الأدب، هذا رغم أن كتاباً مثل Minuet لمؤلفه ف. س. جرين. F. C. Green وهو يقارن بعض جوانب

Company Confidential

الأدبين الفرنسي والإنجليزي في القرن الثامن عشر، يمكن الإستفادة به لا في تحديد مواطن التشابه والترادف فحسب، بل أيضاً في الفوارق في التطور الأدبي بين أمة وأخرى.

إن كلمة «مقارن» ـ من ناحية التطبيق ـ تستخدم للدلالة على ميادين للدراسة محددة، وعلى مجموعات من المشاكل. فقد تعنى أولاً دراسة الأدب المنطوق Oral Literature وخاصة موضوعات القصص الشعبي وكيف تهاجر من مكان إلى آخر، وكيف ومتى دخلت الأدب الفني الرفيع. مثل هذه المشكلة تدخل في نطاق الأدب الشعبي، وهو فرع هام من المعرفة يتناول الحقائق الجمالية في جزء فقط من اهتمامه، حيث أنه يشغل بحضارة «الشعب» في مجموعها، لباسهم وتقاليدهم وخرافاتهم وآلاتهم، وكذلك فنونهم. وعلينا أن نؤيد الرأي القائل بأن دراسة الأدب المنطوق جزء متكامل من الدراسة الأدبية، لا يمكن فصله عن الأدب المدون، وقد كان وما زال هناك تأثير متبادل بين الأدب المنطوق والأدب المدون. ودون أن نجاري في المغالاة الفولكلوريين من أمثال هانز ناومان Hans Noumann الذي يرى أن كل الأدب المنطوق تراث ثقافي Gesunkenes Kulturgut، فإننا ندرك أن أدب الطبقة العليا قد أثر بعمق في الأدب المنطوق. وتضمن الفولكلور لقصص الفروسية وأغاني التروبا دور حقيقة لا يرقى إليها الشك. ورغم انزعاج الرومانتيكيين الذين يؤمنون بقدرة العامة على الإبداع، والقدم السحيق للفن الشعبي، فإن المواويل الشعبية، وقصص الحوريات، والأساطير كما نعرفها، غالباً ما تكون من أصل متأخر، وذات جذر في الطبقة العليا. وعلى كل فإن دراسة الأدب المنطوق ينبغي أن تظفر باهتمام أساسي من كل دارس للأدب يود أن يفهم عمليات التطور الأدبي، وكذلك أصول الأنواع والأفانين الأدبية وارتقاءها. إذ من المؤسف أن دراسة الأدب المنطوق قد اقتصرت حتى الآن على دراسة موضوعات وانتقالها من بلد إلى آخر، أي بالمواد الأولية للآداب الحديثة. بيد أن الفولكلوريين قد اهتموا أخيراً بدراسة القوالب والأشكال والأفانين، أي بمورفولوجية الأشكال الأدبية، وبمشاكل المحدّث والرواية، وبمستمعي

Company Confidential

القصة، ومن ثم فقد مهدوا الطريق لتكامل دراساتهم في نطاق نظرية عامة في البحث الأدبي. وإذا كان لدراسة الأدب المنطوق مشاكله الخاصة، فإنه يشترك مع الأدب المدون دون شك في مشاكله الأولية، كمشاكل الإنتشار، والبيئة الإجتماعية، وقد كان هناك استمرار لم ينقطع بالمرة بين الأدبين المنطوق والمدون. وقد أهمل دارسو الآداب الأوروبية الحديثة هذه المسائل لغير صالحهم؛ بينما ظل مؤرخو الأدب في الدول السلافية والأسكندنافية ـ حيث ما زال الفولكلور حياً، أو كان كذلك حتى عهد قريب ـ على صلة أوثق بهذه الدراسات. ولكن لا تكاد لفظة «أدب مقارن» أن تكون هي الأنسب للدلالة على دراسة الأدب المنطوق.

وفي معنى آخر تقصر عبارة «أدب مقارن» في دلالتها على دراسة العلاقات بين أدبين أو أكثر. وهذا هو الإستخدام الذي نشرته لمدرسة الفرنسية المزدهرة من «المقارنين» ويترأسها فرناند بالدنسبرجر Fernand Baldensperger وتجمعت حول مجلة Revue de Litterature Comparee وقد أعطت هذه الدراسة اهتماماً خاصاً ـ أحياناً بصورة آلية وأحياناً أخرى بتعمق زائد ـ لموضوعات مثل ذيوع صيت جيته Goethe، وتغلغله وتأثيره في فرنسا وإنجلترا، أو تأثير أسيان Ossian، وكارليل Carlyle وشيلر Schiller في فرنسا. وقد اتخذت هذه المدرسة لنفسها منهجاً يتجاوز جمع المعلومات عن استعراض الكتب، والترجمات والمؤثرات، إلى صورة الكاتب المعني، والفكرة عنه في عصر معين، والعوامل المختلفة المؤدية إلى اتساع صيته كالمجلات، والمترجمين، والنوادي الأدبية، والرحالة، وكذلك العامل المستقبل receiving factor ـ الجو الخاص والموقف الأدبي الذي يجتلب إليه الكاتب الأجنبي. وبالجملة فقد تجمع لدينا الكثير من الشواهد على الوحدة المتماسكة لآداب أوروبا الغربية بصفة خاصة، كما ازدادت معلوماتنا عن «التجارة الخارجية» للآداب ازدياداً كبيراً.

غير أن هذا المفهوم «للأدب المقارن» له أيضاً مصاعبه الخاصة كما

Company Confidential

يدرك المرء. فلن يخرج نظام متميز ـ فيما يبدو من تجمع هذه الدراسات. إذ لا يمكن التفريق في المنهج بين دراسة «شكسبير في فرنسا «ودراسة» شكسبير في إنجلترا في القرن الثاني عشر[1]أو بين تأثير بو Poe الأمريكي على الفرنسي بودلير Baudelaire وتأثير درايدن على بوب وكلاهما بريطاني. المقارنات بين الآداب، إذا تمت بمعزل عن الإهتمام بالآداب القومية في مجملها تميل إلى الإقتصار على المشاكل الخارجية المتعلقة بالمصادر والمؤثرات، والصيت والشهرة. مثل هذه الدراسات لا تسمح لنا بتحليل عمل فني منفرد والحكم عليه، أو حتى أن ندرس المجمل المركب لمنشئه، وهي بدلاً من ذلك تكرس بشكل رئيسي لدراسة أصداء العمل الفذ من ترجمات أو معارضات عادة ما تكون من إنتاج كتاب الدرجة الثانية، أو لدراسة التاريخ السابق للعمل الفذ، هجرة وانتشار معانيه ومبانيه، ومن ثم جاء تركيز «الأدب المقارن» على النواحي الخارجية، واضمحلال «الأدب المقارن» في السنوات الأخيرة يعكس العزوف عن الإهتمام «بالحقائق» المجردة، بالمصادر والمؤثرات.

وهناك مفهوم ثالث يوضح كل هذه الإنتقادات. وذلك بأخذ «الأدب المقارن» على أنه دراسة الأدب في مجموعه «أدب العالم»، «الأدب العام» أو «الشامل» وثمة صعوبات معينة تكتنف هذه المعادلات المقترحة ـ وقد تكون عبارة «الأدب العالمي» ـ وهي ترجمة لعبارة Weltliteratur التي وردت في جوته Goethe عبارة فخيمة دون ما داع إلى ذلك. وهي تتضمن أن تكون دراسة الأدب في القارات الخمس من نيوزيلند إلى إيسلند. والمقررات القائمة في الأدب العالمي ـ مثل كتب النصوص والمداخل التي تؤلف لها ـ

---

(١) أي لا يمكن التفرقة في المنهج بين دراسة تأثير شكسبير على الكتاب الفرنسيين وبين دراسة تأثير شكسبير على الكتاب الإنجليز الذين أتوا بعده في القرن الثامن عشر.

Company Confidential

غالباً ما تزودنا بمجتزءات من مشاهير الكتاب، وأمهات الكتب من رج ـ فيدا Reg - Veda إلى أوسكار وايلد Oscar Wilde، فتشجع على رطانة غير مستبينة وهلامية عالمية غثة مبهمة. أما لفظة «الأدب العام» التي ربما كانت أفضل ـ فيعيبها أن بول فان تيجم Van Tieghm قد احتبسها على مفهوم ضيق في مقابل لفظة «أدب مقارن». «الأدب العام» ـ طبقاً لتيجم ـ يدرس تلك الحركات والبدع الأدبية التي تتجاوز الخطوط القومية، غير أنه يصعب في التطبيق أن نحدد مسبقاً أي حركات ستكون عامة، ومن ثم أن نضع خطاً فاصلاً بين ما هو قومي محض وما هو عام. ومعظم كتب فان تيجم Van Tieghm ما هي إلا بحوث تقليدية من النوع المقارن، تدرس رواج اوسيان Ossian في فرنسا، أو انتشار شعر المقابر Graveyard poetry، أو قد تكون مداخل لدراسة بعض الحقائق الخارجية والعلاقات المتداخلة.

ومهما كانت الصعوبات التي تعوق فكرة التاريخ الأدبي الشامل، فإنه من الأهمية بمكان أن نأخذ الأدب على أنه مجموع متكامل، وأن نتتبع نمو الأدب وتطوره بغض النظر عن الفروق اللغوية، فإن النتيجة العملية لهذا ستكون تاريخاً عاماً على وجه التخصيص للتقليد الغربي. ولا يستطيع المرء أن يشك في التواصل بين الآداب اليونانية والرومانية وبين العالم الغربي الوسيط، ثم الآداب الرئيسية الحديثة. وكذلك يمكن أن نلحظ الوحدة المكينة التي تشمل الآداب الأوروبية والروسية والأمريكية (في الشمال والجنوب)، وذلك دون غض من مؤثرات الشرق، وبخاصة تأثير الكتاب المقدس. وقد كان هذا النموذج الأمثل في تصور مؤسسي تاريخ الأدب في أوائل القرن التاسع عشر على قصور وسائلهم ـ أمثال الإخوان شلجل Schlegel وسيسموندي Sismondi وبوتروك Bouterwerk وهالام Hallam. وقد تحدد هذا النموذج بشكل أدق خلال أواخر القرن التاسع عشر، وأصبح له اتجاه متناسق من خلال تأثير مبدأ التطور. وقد كانت النظريات الأولى للأدب المقارن ـ كتب كاراييف Karayev وبوزنت Posnett ـ واقعة تحت تأثير المفاهيم الإجتماعية لهربرت سبنسر Herbert Spencer، واستحدثت تناظراً

Company Confidential

وثيقاً بين نمو المؤسسات ونمو الأدب، ولكن العودة إلى مُثُل وطموحات أعمدة التاريخ الأدبي العام أمر واجب، رغم ما قد ندخله اليوم من تعديلات على مناهجهم ومهما اتسعت مصادرنا للمعلومات. ومن ثم يتطلب الأمر إعادة كتابة التاريخ الأدبي: كتابته على مستوى يتجاوز القومية. وبهذا المعنى سيتطلب «الأدب المقارن» من دارسينا تفوقاً في اللغات، كما سيتطلب اتساعاً في مدى الرؤية وغضا من المحلية والأقليمية قد يصعب تحقيقه. ومع هذا فالأدب متوحد، كما أن الفن والإنسانية متوحدان، وفي هذا المفهوم يكمن مستقبل الدراسات التاريخية للأدب.

ولا شك أن هذا الميدان الضخم ـ الذي هو في الواقع كل تاريخ الأدب ـ يشمل تقسيمات قد تسير أحياناً في خطوط لغوية. فهناك أولاً مجموعات العائلات اللغوية الثلاث في أوروبا ـ الجرمانية Germanic، والرومانسية Romance، والسلافية Slavic. وقد تعددت الدراسات وبالأخص في مجموعة اللغات الرومانسية في علاقاتها بعضها ببعض، منذ أيام بوتروك Bouterwek إلى ليونارد ألشكي Leonardo Olschki الذي نجحت محاولته جزئياً في كتابة تاريخ يشمل هذه اللغات جميعاً في العصر الوسيط. أما اللغات الجرمانية فقد اقتصرت دراستها مقارنة ـ عادة ـ على أوائل العصر الوسيط، الذي ظل فيه الإحساس قوياً بقرب الحضارة التيتونية Teutonic الشاملة. وهناك أيضاً قاعدة مشتركة للآداب السلافية ـ وذلك رغم ما يبديه النقاد البولنديون من معارضة تقليدية. وهذه القاعدة المشتركة أساسها التشابه اللغوي الشديد بين اللغات السلافية، وكذلك التقاليد الشعبية المشتركة التي تشمل حتى الأوزان الشعرية.

إن تاريخ الموضوعات والأشكال والأفانين والأنواع الأدبية هو من الواضح تاريخ دولي. إذ بينما ترجع أصول أنواعنا الأدبية إلى أدب اليونان والرومان. فإن هذه الأنواع قد عدلت وزيد فيها في العصور الوسطى. حتى تاريخ العروض والأوزان، رغم أنه مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأنظمة اللغوية المختلفة، إلا أنه يمتد عبر البلدان (أي دولي). زد على هذا أن الحركات

Company Confidential

الأدبية العظيمة والأساليب المختلفة في أوروبا الحديثة (عصر النهضة ـ الباروك Baroque ـ الكلاسيكية الجديدة ـ الرومانسية ـ الواقعية ـ الرمزية) كلها تتعدي حدود الدولة الواحدة، وإن كانت هناك اختلافات قومية ملحوظة بين الأشكال التي اتخذتها هذه الحركات في الأمم المختلفة. وبصفة إجمالية يمكن القول بأن أهمية الحواجز اللغوية قد بولغ فيها دون ضرورة إبان القرن التاسع عشر.

ويعود هذا التأكيد إلى الترابط الوثيق بين مبدأ القومية الرومانتيكي (ويغلب هذا في الجانب اللغوي) وبين نشأة التاريخ الأدبي الحديث المنظم. ويستمر هذا اليوم في التأثيرات العملية التي تظهر في التوحيد الذي يكاد يكون كاملاً ـ خاصة في الولايات المتحدة ـ بين تدريس الأدب وتدريس اللغة. ونتج عن ذلك في الولايات المتحدة انقطاع غريب في الصلة بين دارس الأدب الأنجليزي والألماني والفرنسي. فكل مجموعة من هؤلاء لها طابع مختلف وتتخذ أساليب مختلفة. هذه التفرقات لا شك لا يمكن تجنبها كلية، والسبب المباشر أن معظم الناس يحيون من خلال واسطة لغوية واحدة، ومع هذا فيترتب على هذه التفرقات نتائج غاية في الغرابة، وذلك عندما تناقش المشاكل الأدبية من خلال وجهات النظر المعبر عنها في لغة معينة، واستناداً إلى نصوص تلك اللغة ووثائقها. ورغم أهمية الفروق اللغوية بين الآداب الأوروبية فيما يتعلق ببعض مشاكل الأسلوب الفني، والعروض، بل والنوع الأدبي، إلا أن من الواضح أن هذه الفوارق لا قيمة لها بالنسبة لكثير من مشاكل تاريخ الفكر، بما فيه تاريخ الفكر النقدي، إذ تؤخذ شرائح من مواد متجانسة، وتكتب التواريخ التي تتناول الأصداء الأيديولوجية التي تتصادف في الأنجليزية أو الألمانية أو الفرنسية، والإهتمام البالغ بلغة إقليمية واحدة من شأنه أن يعوق دراسة أدب العصور الوسطى، حيث أن اللغة اللاتينية كانت أداة التعبير الأدبي الأولى في ذلك العصر، وكانت أوروبا وحدة فكرية شديدة التماسك. وأي تاريخ للأدب الإنجليزي في العصور الوسطى يغفل الإنتاج الهائل الذي كتب باللاتينية والأنجلونورمانية إنما يعطي صورة خاطئة للموقف الأدبي والثقافة العامة في إنجلترا.

Company Confidential

لا تتضمن هذه التزكية للأدب المقارن بطبيعة الحال إغفال دراسة الآداب القومية كلا على انفراد. حقاً إن مشكلة «القومية» بالتحديد والإسهامات المحددة للأمم كل على حدة في هذه العملية الأدبية العامة هو ما ينبغي أن يكون في مركز الإهتمام. وبدلاً من أن تدرس المشكلة على أساس نظري واضح، شابها الغموض نتيجة للمشاعر القومية، والنظريات العرقية. وقد يؤدي عزل الأسهامات المحددة للأدب الأنجليزي في الأدب العام - وهي مشكلة مغرية - إلى تحريك للمنظور وتغير في التقدير، حتى فيما يتعلق بأعلام الأدب الرئيسيين. وتثور مشاكل مشابهة في إطار كل أدب قومي حول مدى إسهام الأقاليم والمدن في مجرى ذلك الأدب، ولا ينبغي أن تعوقنا عن دراسة هذه المشاكل نظرية متطرفة مثل تلك التي جاء بها جوزيف نادلر Josef Nadler الذي زعم أن بمقدوره تمييز سمات وخصائص كل قبيلة وإقليم ألماني، وانعكاسات ذلك في الأدب. دراسة مثل هذه المشاكل نادراً ما ساندها سيطرة على الحقائق أو منهج سديد. وكثير مما كتب عن أقاليم الولايات المتحدة مثل نيو إنجلد أو الغرب الوسيط أو الجنوب في تاريخ الأدب الأمريكي، وأغلب ما كتب عن الإقليمية لا يعدو أن يكون تعبيراً عن آمال منشودة، أو نغمة محلية أو رفضاً للقوى المركزية. وأي تحليل موضوعي عليه أن يفرق بين المسائل المتعلقة بالأصول العرقية للكتاب؛ بالإضافة إلى المسائل الإجتماعية التي تتناول الوطن الأصلي والبيئة، وبين المسائل الخاصة بالأثر الفعلي للطبقة المحيطة، والتقليد الأدبي والذوق السائد.

وتبدأ المشاكل الخاصة «بالقومية» في التعقيد خاصة. إذا كان علينا أن نعتبر أن الآداب التي تكتب في لغة واحدة هي آداب قومية متميزة، مثلما هو الحال على وجه اليقين في الأدب الأمريكي والأدب الإيرلندي الحديث. وثمة سؤال يحتاج إلى جواب: لماذا لا ينتمي جولد سميث Goldsmith وسترن Sterne وشريدان Sheridan للأدب الإيرلندي، بينما ينتمي إليه ياتس Yeats

وجويس Joyce؟[١] هل هناك آداب بلجيكية وسويسرية ونمسوية مستقلة؟ من الصعب أن نحدد النقطة التي عندها توقف الأدب الذي كان يكتب في أمريكا عن أن يكون «أدب مستعمرات» وأصبح أدباً قومياً مستقلاً. هل هي مجرد حقيقة الإستقلال السياسي؟ هل تحدد بالوعي القومي والكتاب أنفسهم؟ هل هي ورود الموضوعات القومية و «الطابع المحلي»؟ أم هل تحدد بظهور أسلوب أدبي قومي محدد؟.

بعد أن نصل إلى قرارات بشأن هذه المشاكل، سيكون بمقدورنا أن نكتب تواريخ للأدب القومي لا تقتصر على أن تكون مجرد تصنيفات جغرافية أو لغوية، وأن نحلل الطريقة المحددة التي بها يدخل كل أدب قومي في التقليد الأوروبي، فالآداب عامة وقومية تنطوي بعضها على البعض. هناك تقليد أوروبي متغلغل في كل بلد بصورة معتدلة، وهناك أيضاً مراكز إشعاع في كل بلد على انفراد، كما أن هناك أعلاماً عظاماً متفردين يتميز بهم كل تقليد قومي عن الآخر. والقدرة على تحديد مدى إسهام كل من الإتجاهين يؤدي إلى معرفة الكثير الذي ينبغي معرفته عن مجمل التاريخ الأدبي.

(١) كل هؤلاء الكتاب من أصل إيرلندي، وإن كانت كتاباتهم (أو معظمها) بالإنجليزية.

Company Confidential