

تیری ایچلتون

النقد والأيديولوجية



المشروع القومي للترجمة

611

ترجمة: فخرى صالح

المشروع القومي للترجمة

النقد والأيديولوجية

تأليف : تيرى إيجلتون

ترجمة : فخرى صالح



المشروع القومي للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٦١١

- النقد والأيدولوجية

- تيرى إيجلتون

- فخرى صالح

- الطبعة الأولى ٢٠٠٥

هذه ترجمة كتاب :

Criticism and Ideology :

A Study in Marxist Literary Theory

Terry Eagleton

© Verso, 1998

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel : 7352396 Fax : 7358084

يهدف إصدارات المشروع القومي للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربي وتعريفه بها ، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس الأعلى للثقافة .

الفهرس

7 مقدمّة المترجم
9 مقدمّة المترجم للطبعة السابقة
25 مقدمّة
27 الفصل الأول : تحولات الأيديولوجية النقدية
67 الفصل الثاني : أنساق من أجل نقد مادي
93 الفصل الثالث : نحو علم للنص
137 الفصل الرابع : الأيديولوجية والشكل الأدبي
211 الفصل الخامس : الماركسية والقيمة الجمالية
243 حوار مع إيجلتون
261 معجم المصطلحات

مقدمة المترجم

يعد هذا الكتاب العمل المركزي في سلسلة الكتب التي ألفها الناقد البريطاني الشهير تيرى إيجلتون حول مفهوم للأيديولوجية يتجاوز تعريفها كوعى زائف كما تواتر في الأدبيات الماركسية التقليدية؛ فقد بدأ هذه السلسلة عام ١٩٧٦ بكتيب صغير سماه الماركسية والنقد الأدبي، ثم أصدر في السنة نفسها كتاب النقد والأيديولوجية؛ ليتوج مشروعه الطموح لبناء نظرية لعلاقة النص بالأيديولوجية تربطهما معاً بحقل الإنتاج. والمتابع لعمل إيجلتون في السنوات التالية سيجد أنه ظل في كتبه التالية أسير الرؤية نفسها لم يتجاوزها كثيراً سواء في كتابه التعريفي بالأيديولوجية أو في كتابه أيديولوجية الجمالي، وعدد آخر من المؤلفات النقدية التي تمزج الرؤية النقدية بالكتابة الموجهة لجمهور أعرض من غير أهل الاختصاص في النقد والنظرية.

ورغم مرور أكثر من ربع قرن على صدور الطبعة الأولى من النقد والأيديولوجية فإن هذا الكتاب ما زال يعد واحداً من العلامات الأساسية لتطور النقد في بريطانيا والعالم الناطق بالإنجليزية. ونحن إذا جردنا الكتاب من توتراته الماركسية ونزعاته العلموية، كرهبته في إنشاء علم للنص وتطلعه إلى إيجاد علاقة مضبوطة بين الأيديولوجية وحقل الإنتاج الأدبي، فإننا سنجد زخراً بتبصرات نافذة شديدة الذكاء حول تاريخ الأدب الإنجليزي في القرنين : التاسع عشر والعشرين. ولعل هذه التبصرات هي التي جعلتني أفكر في إعادة طبع ترجمتي لهذا الكتاب بعد مرور ما يزيد على السنوات العشر من ظهور الطبعة السابقة من الترجمة؛ يضاف إلى ذلك الحضور الكبير الذي حققه تيرى إيجلتون في حقل النظرية خلال السنوات الأخيرة.

لقد قمت في هذه الطبعة بإعادة ترجمة بعض فقرات الكتاب ، وأعدت النظر في أسلوب الترجمة، كما أعدت النظر في ترجمة عدد من المصطلحات توخياً للدقة

وتماشياً مع المعنى الدارج لبعض المصطلحات التي أصبحت متداولة في النقد العربي خلال السنوات الأخيرة. وحرصت في الوقت نفسه على صفاء الجملة العربية وسلاسة الأسلوب، رغم صعوبات ترجمة بعض المواضع في النص الأصلي وغموضها أحياناً. وهي أمور لا تتوفر عليها الطبعة السابقة من الترجمة التي كانت مأخوذة بنص إيجلتون، واقعة في سحره لدى إنجاز الترجمة قبل حوالي خمسة عشر عاماً.

وتوخياً للفائدة، أضفت إلى نص الكتاب ترجمة لحوار مطول مع إيجلتون يوضح مشروعه النقدي وتفكره بالنظرية، وتوترات عمله، والطبيعة التنويرية لإنجازته النقدي، كما أضفت مسرداً بالمصطلحات الواردة في الكتاب يمكن أن يضيء للقارئ المشكلات المعقدة التي يحاول إيجلتون شرحها من خلال إقامته علاقة مركبة بين الأيديولوجية والنص وشروط إنتاجه ومؤلفه، بما يتجاوز نظرية الانعكاس الماركسية التقليدية.

عمان، مايو (أيار) ٢٠٠٣

مقدمة المترجم للطبعة السابقة

١

يعرض تيرى إيجلتون لمسيرته النقدية السابقة^(١) وانحناءات هذه المسيرة وتعرّجاتها في كتابه ضد السائد^(٢) *Against the Grain* (١٩٨٦) ، ويتتبع مكونات هذه المسيرة النقدية ومحرضاتها وتحولاتها وأشكال علاقتها بكشوفات النظرية الماركسية في الأدب بخاصة وكشوفات النظرية الأدبية الحديثة بعامة. ويرى إيجلتون أن النصف الأول من السبعينيات قد شهد ولادة جديدة للنظرية الثقافية الماركسية في بريطانيا بتأثير إحياء الفعالية السياسية الجذرية في المجتمع الغربى كله. ولقد ولد هذا الإحياء - بسبب أحداث سياسية بعينها ومن ضمنها حرب فيتنام والحركات الطلابية فى الستينيات وبداية السبعينيات ونهوض الحركة النسائية فى بريطانيا فى بداية السبعينيات أيضاً - اهتماماً بالجدل النظرى فى صفوف اليسار ، وأوجد مناخاً سياسياً عاماً يساعد على تطوير هذا الجدل. وقد احتل عمل لوى ألتوسير وتلامذته ومساعديه مركزاً أساسياً من مراكز الانشغال بالنظرية. ويعتقد إيجلتون أن فترة عمل ألتوسير تكمن فى كونه يقدم - أثناء انشغاله بالأيدولوجية و«الاستقلال النسبى» للبنى الفوقية - نوعاً من الإصلاح وإعادة تأهيل ماركس «العلمى» واللينينة بالإضافة إلى النزعة المعادية للمذهب الإنسانى والتي تبدو ثورية، بمعنى من المعانى ، على الصعيد السياسى. وقد جذب هذا العمل اهتمامات الماركسيين البريطانيين الذين رأوا فيه سبيلاً للتحرر من قيود النظرية الثقافية التي تبنتها النزعة الإصلاحية السياسية فى صفوف اليسار، تلك النظرية التي أصبحت فى نظر هؤلاء الماركسيين غير كافية بالقياس إلى الضرورات التي تتطلبها اللحظة التاريخية. وهكذا وفرت الألتوسيرية شكلاً من أشكال فضّ العلاقة بين السياسات الثقافية والعمل النظرى من جهة وحركة الإصلاح اليسارى من جهة أخرى.

كان الغنى والتعقّد النظريّان والدفاع الحادّ عن مركزية التساؤل النظريّ وأهميته مصحوبة جميعاً بالحدة السياسية وتفجير العلاقة مع المثالية (مُخصّصة ذلك في العداء الحادّ للهيكلية) التي لم تكن، على الأقلّ في السياق البريطانيّ، مقترنة بصورة متعارفٍ عليها مع خطاب الثقافة وخطاب النظرية. في قلب هذه البنية الثنائية يكمن سرّ فتنة الماركسية الألتوسيرية وتأثيرها على المثقفين الجذريين في هذه المرحلة؛ إذ إنها هيأت مناخاً مناسباً لعملهم وانشغالاتهم الفكرية وساعدتهم، بمناهضتها للنزعة الإنسانية المثالية، على التباعد عمّا كان سابقاً شيئاً حميماً بالنسبة لهم وعزيراً على أنفسهم.

في سياق هذا التأثير يُعدّ إيجلتون عمليه : **النقد والأيدولوجية Criticism and ideology (1976)** والماركسية والنقد الأدبي (1976) ضاربيين بجذورهما في ذلك الوسط النظريّ، مع أنه يعترض على النقد الموجّه إلى هذين العاملين اللذين عدّهما متأثرين بشدّة بالماركسية الألتوسيرية.

بناءً على هذا الإنكار المزدوج الطابع، الذي يعترف بتأثير ألتوسير عليه ولكنه ينكر شدّته وقوته على عمله، يشرع في نقد النظرية الألتوسيرية. إنه يرى أن فائدة مفهومي ألتوسير النظريين الأساسيين تكمن في أنهما حاولا أن يصحّحا ما كان يمكن عدّه وبصورة مقنعة مفاهيم ناقصة وخاطئة في تقاليد الفكر الماركسي، لكن الصياغات البديلة التي قدّمها ألتوسير قد كشفت فيما بعد عن نقص خطير أو خلل مواز لذلك الخلل الذي انتقدته في المفاهيم الماركسية التقليدية. إن ألتوسير يُحلّ محلّ النزعة التجريبية الصارخة، غير المتماسكة، أبستمولوجيا تستعيد الشخصية الخاصة البنائية للتفكير المفهومي فقط من أجل التخلّص من نوع جديد من الكانطية الجديدة مغامراً بدفع «ما هو واقعي» إلى نقطة متلاشية خلف حدود الخطاب، ومأخياً أيضاً دور البيئة والبرهان في الجدل النظريّ، مُنتجاً تفسيراً «متأصلاً» باطنياً، لا يمكن الدفاع عنه، لعمليات التحقق النظريّ. وهكذا وقعت النزعة المضادة للإنسانية **humanism** البرجوازية ذات الطابع المهيمن في الفكر الأوروبي الحديث - بمحاولتها التخلّص من الطبقات الوجودية والظاهراتية والمسيحية من الماركسية باستعادة الشخصية البنيوية لفكر ماركس وإحياء هذه الشخصية - فريسة سهلة للأيدولوجية «البنيوية» التي عملت على تهميش الذوات الفاعلة والصراعات الطبقيّة أيضاً. كما هدّدت نظرية ألتوسير

الخصبة الواعدة فى الأيديولوجية، التى شكّلت قطيعة حادة مع النماذج الميكانيكية العتيقة لفهم الأيديولوجية، بمد مفهوماً للأيديولوجية وتوسيعه لتصل إلى نقطة أفرغت بوصولها إليها من فاعليتها وتأثيرها السياسيين.

يرى إيجلتون فى هذا السياق أن تشديد التوسير على الاستقلال النسبى للبنى الفوقية ينتمى إلى النقد اليسارى للستالينية والنزعات الاقتصادية Economisms الأخرى فى الماركسية الماوية التى تؤمن مثله بأن تغيير البنى التحتية ليس كافياً أبداً من أجل بلوغ الاشتراكية الكاملة. إن هذا التشديد ينتمى أيضاً - وهذا مهم كثيراً من وجهة نظر إيجلتون - إلى النزعات الإصلاحية اليسارية داخل الشيوعية الأوروبية بإهمالها النسبى للصراع الطبقي على صعيد الإنتاج لصالح الصراع ضمن الدولة (المستقلة نسبياً). وقد ساعدت إشاعة مذهب الاستقلال النسبى على فصل اللحظتين الاقتصادية والسياسية عن بعضهما فى الاتحاد السوفيتى حاجة بذلك الطبيعة «الاشتراكية» للحظة الأولى عن الشخصية غير الديمقراطية للحظة الثانية. كانت معارضة التوسير للنزعة التاريخية فى آن واحد رفضاً للتتويجات اليمينية على الستالينية والنزعة الاقتصادية والنزعة التاريخية اليسارية الثورية لمفكرين من طراز غرامشى ولوكاش الشاب. لقد كان الهجوم على الأبيستمولوجيتين: التاريخية والتجريبية متناقضاً فى الحالتين؛ فإذا كان التوسير يدافع عن الواقع المادى للنظرية الثورية ضد التذويب الذرائعى Pragmatic لهذه النظرية فى الوعى التاريخى فإنه فى الوقت نفسه، وبانعطافته نحو اليمين، يعزل النظرية الثورية عن الممارسة التاريخية للصراع الطبقي.

يستعرض إيجلتون بعد تقديم نقده للأبستمولوجية التحوّلات التى حصلت فى الفكر الماركسى الأوروبى بعد السبعينيات، ويرى أن الأزمة الرأسمالية الكونية فى تلك الفترة قد ولدت، فى بريطانيا وفى غيرها من البلدان الأوروبية، ازدهاراً لفكر اليمين مما أنشأ مناخاً ثقافياً فى صفوف اليسار مكّن المثقفين اليساريين الذين تأثروا بفكر التوسير من إعادة النظر فى الأسئلة التى كانت سابقاً محوراً للجدل والنقاش. وقد ظهر اتجاهان فى صفوف اليسار الأوروبى؛ اتجاه استقطر العناصر الأكثر «يمينية» فى الفكر التوسيرى وضغطها إلى حد جعلها تثبت عن الماركسية وتتحول إلى الثقافات

الثانوية البرجوازية الطابع لما يسمى ما بعد - الماركسية post-marxism وبعد -
البنوية post-structuralism. وقد قاد هذا الاتجاه في فرنسا إلى نوع من الرجعية
السياسية دافعت عن حلف الناتو و«العالم الحر»، وتمثل هذا الاتجاه في فكر تلميذ
ألتوسير السابق ميشيل فوكو، كما تمثل في الانهماك في الفلسفة الباطنية من قبل
جماعة تل كل Tel Quel المادية التوجه، وفي القنوط السياسي لجماعات مذهب المتعة
وفي الصنمية Fetishism الشكلانية لأطروحات التعددية pluralism. أما الاتجاه الثاني
، كما يرى إيجلتون ، فيتمثل في الدفاع عن الماركسية بوصفها الاستجابة الوحيدة
الإيجابية في عصر الأزمة الرأسمالية والخراب الاجتماعي المتزايد ونمو الصراع
والكفاح ضد الإمبريالية. وهكذا، وكما سعى ألتوسير إلى الدفاع عن الماركسية
ضد التأويلات الإنسانية والإصلاحية الطابع ينبغي السعى إلى الدفاع عن الماركسية
ضد بعض مظاهر عمل ألتوسير نفسه وبالأخص ضد ذرية ألتوسير ما بعد -
الماركسية.

رغم هذا النقد العنيف للألتوسيرية ينبه إيجلتون بذكاء وحنكة بالغين أن مشروع
نقد الألتوسيرية لا يستلزم الانسحاب نحو مواقع ماركسية صافية تماماً ولم تتلوث بعد
بهذه التطورات على صعيد النظرية؛ لأن هذا المشروع سيكون مشروعاً متخيلاً وهمياً.
على النقيض من ذلك يدعو إيجلتون إلى التفكير في الماركسية في ضوء المظاهر
التقدمية الواعدة في التطورات النظرية غير الماركسية في زمننا.

على ضوء هذا النقد يشير إيجلتون إلى تطور عمله النقدي فيؤكد أن عمله منذ
النقد والأيدولوجية - وعلى الأخص دراسته لوالتر بنيامين ودراسته اغتصاب **كلاريسا**
The Rape of Clarissa وكتابه : **النظرية الأدبية ووظيفة النقد -** موسوم بالشروط
السياسية المتغيرة لنهاية السبعينيات وأوائل الثمانينيات. وقد عمل تراكم المصادر
النظرية في جعبة اليسار في السبعينيات على تمكين اليسار، من حيث المبدأ، من تحليل
آليات الهيمنة البرجوازية وتحديها. لكن هذا العمل النظري أدى جزئياً إلى الاستعاضة
به عن انتهاز الفرص السياسية المتاحة لتحقيق ممارسة وتغيير سياسيين جذريين على
صعيد الواقع. ودفع هذا الوضع اليسار في نهاية السبعينيات إلى مواجهة أزمة حادة
في العلاقة بين النظرية والممارسة. وبناءً على هذا التحليل، ويعيداً عن اختياراته في

إحداث قطيعة مع التراكمات النظرية فى السبعينيات، كان عمل إيجلتون والتر بنيامين: أو نحو نقد ثورى (١٩٨١) عملاً يحاول التنويع على النظرية الماركسية وتفتيح آفاقها على التيارات الأنثوية Feminism وبعض مظاهر ما بعد - البنيوية، وذلك بتفكيك النسخ المعدلة عن هذه النظرية وإعادة طرح الأسئلة الخاصة بالسياسات الثقافية واستعادة الأسئلة الخاصة بالمتعة والسعادة واللعب التى لا يمكن تأجيل طرحها حتى تنتهى النظرية من عملها والتي كانت بالنسبة لبريخت وباختين جزءاً من هنا والآن. من هنا يمكن النظر إلى دراسة والتر بنيامين كمشاركة فى المزاج السياسى الجديد وكعمل يقف على مسافة ويُعد كافيين عن النقد والأيدولوجية، عمل أكثر انشغالاً بالتجربة والذات والجسد والفعل الاحتفالى والسياسات الثقافية منه بعلم النص. ولم يكن اختيار إيجلتون لبنيامين، كما يقول، ناشئاً عن كون عمله يمهد للعديد من هذه الانشغالات المعاصرة بل بسبب كون هذه الانشغالات مطروحة لدى بنيامين فى سياق ثورى. مثل صديقه ثيودور أدورنو شعر بنيامين بالحاجة إلى «ماركسية حدائثة»، ماركسية تتجاوز مقولات عصر التنوير المُفقرة، لكن ذلك لم يستلزم التخلّى عن الواجبات المتعارف عليها فى سياسة الطبقات، وعندما كان الاختيار مطروحاً بحدّة بين التفكيك والثورة، الإشباع الذاتى والأرثوذكسيّة السياسية، اللعب والنظرية، الاختلاف والتاريخ، كان التجاء إيجلتون إلى بنيامين، كما يقول، محاولة لمقاومة هذه الثنائيات غير الناضجة، أما اغتصاب كلاريسا (١٩٨٢) فقد تابع الحوار بين الماركسية والخطابات الأخرى (الأنثوية، والتفكيك، والتحليل النفسى) واجداً فى نصوص صمويل ريتشاردسون تقاطعاً نموذجياً لهذه التيارات فى القرن الثامن عشر ومحاولة فى الوقت نفسه لإعادة إنتاج هذا المفصل التاريخى فى الوضع الراهن. فى النظرية الأدبية (١٩٨٣) عكس إيجلتون مستوى أكثر شعبية فى انتقاله من «النظرى» إلى «السياسى» مُشدداً هذه المرة على الأسئلة المنهجية فى التحليل الثقافى وقائلاً: إن هذه الأسئلة يجب أن تخضع للأهداف السياسية. ولقد بدأ فى العمل السابق مُساءلةً للمؤسسات التاريخية للنقد، وطور هذه المسألة فى كتاب آخر بعنوان: وظيفة النقد (١٩٨٤) دعا فيه المغامرة النقدية إلى تأمل ذاتها والتفكر ملياً فى تاريخ مؤسساتها والاحتمالات السياسية التى تتصل بوجودها المستقبلى.

لقد آثرت في الفقرة السابقة استعراض عمل إيجلتون السابق بما في ذلك كتاباه : **النقد والأيدولوجية والماركسية والنقد الأدبي** من وجهة نظره هو شخصيا من أجل إلقاء ضوء كاشف على عمليات التحول الفكري داخل عمله ومن أجل الكشف عن تطور الانشغالات والمراجعات الفكرية التي أجراها هذا الناقد المثير للجدل والاهتمام النقديين في العالم الناطق بالإنجليزية. وسأنتقل الآن لاستعراض مفهومه للأيدولوجية وعلاقتها بالأدب والنقد وتحول هذا المفهوم وتبلوره في كتابه : **الماركسية والنقد الأدبي (١٩٧٦)** ومن ثم صياغته التطبيقية لهذه العلاقة في كتابه : **النقد والأيدولوجية (١٩٧٦)**.

لكي يحدد إيجلتون معنى «الأيدولوجية» وعلاقة الأيدولوجية بالأدب (أو الفن بعامة)^(٣) يعمل في كتابه : **الماركسية والنقد الأدبي** على تقديم أهم التصورات الخاصة بهذه العلاقة في تاريخ الفكر الماركسي. ويشير في هذه السياق إلى ملاحظات إنجلز التي يقارن فيها بين الفن والنظريتين : الاقتصادية والسياسية والتي يعدُّ فيها إنجلز الفن أكثر غنى وأقل «شفافية» من النظريتين المذكورتين ، بسبب كونه أقل التصاقاً بالأيدولوجية . يرى إنجلز، كما ينقل لنا إيجلتون عن كتاب إنجلز **لودفيغ فيورباخ ونهاية الفلسفة الكلاسيكية الألمانية**، أن الأيدولوجية ليست طقماً من المعتقدات المذهبية بل إنها تشير إلى الطرائق التي يحيا بها البشر أدوارهم في المجتمع الطبقي وإلى القيم والأفكار والصور التي تربطهم بوظائفهم الاجتماعية وتمنعهم من المعرفة الحقيقية لمجتمعهم ككل. ويستنتج إيجلتون أن إنجلز يقترح علاقة معقدة بين الأيدولوجية والفن ، علاقة أكثر تعقيداً من تلك التي تربط الأيدولوجية بالقانون أو النظرية السياسية ؛ لأن الحقلين الأخيرين يجسدان بصورة شفافة اهتمامات الطبقة الحاكمة وانشغالاتها^(٤).

يصبح السؤال الآن، كما يرى إيجلتون، منصبا على العلاقة بين الفن والأيدولوجية. ما هي طبيعة هذه العلاقة؟ وكيف تقوم؟ هل يعكس الفن الأيدولوجية

ويعرضها فى شكل فنى؟ أم أن الفن يكشف الأيديولوجية ويميط اللثام عنها إذ يعطيها شكلاً وبنية؟ فى هذا السياق يتقدم منظوران متعارضان. الأول يرى فى الأدب (والفن بعامة) مجرد أيديولوجية أخذت شكلاً فنياً، من ثم فإن الأعمال الأدبية جميعاً سجيئة «الوعى الزائف» وهى غير قادرة على تجاوز حدود الأيديولوجية للوصول إلى أعتاب الحقيقة؛ ويسمى إيجلتون النقد الماركسى الذى يتبنى هذا الموقف نقداً «ماركسياً مبتذلاً» ينزع إلى أن يرى فى الأعمال الأدبية مجرد انعكاسات للأيديولوجيات السائدة، وهو من ثم لا يستطيع أن يفسر كيف يمكن للأدب أن يتحدى الافتراضات الأيديولوجية لعصره. والمنظور الثانى يتمثل فى عمل واحد من النقاد الماركسيين وهو أرنست فيشر الذى يرى فى كتابه : **الفن ضد الأيديولوجية** أن الفن الأصيل يقوم دائماً بتصعيد حدود الأيديولوجية لعصره مانحاً إيانا تبصراً بوقائع تعمل الأيديولوجية على إخفائها عن ناظرينا (٥).

يجادل إيجلتون الآن قائلاً إن كلا المنظورين اللذين عرضَ لهما بيدوان له مُبسطين كثيراً، وهو مضطراً إلى تفضيل منظور أكثر تعقيداً وذكاءً ونفاذاً، ويتمثل هذا المنظور فى عمل الفيلسوف الفرنسى لوى ألتوسير الذى يرى أن الفن لا يمكن اختزاله إلى ما هو مجرد أيديولوجية ؛ إن له علاقة بالأيديولوجية ولكنه ليس مجرد انعكاس لها. إن الأيديولوجية تدلنا على الطرائق الخيالية التى يختبر الناس بوساطتها العالم الواقعى، وهذا بالضبط ما يفعله الأدب حيث يشعرونا بأننا نعيش ظروفًا معينة بدلاً من أن يقدم لنا تحليلاً مفهوماً لهذه الظروف. إن الأدب عالقٌ بشبكة الأيديولوجية ولكنه يعمل فى الوقت نفسه على تبعيد نفسه عنها إلى درجة نُدرِك فيها المنابع الأيديولوجية التى يصدرُ عنها. بقيامه بذلك لا يعمل الفن، والأدب كذلك، على تمكيننا من معرفة الحقيقة التى تحجبها الأيديولوجية ؛ لأن «المعرفة» بالنسبة لألتوسير هى بالمعنى الدقيق للكلمة «المعرفة العلمية» - ذلك النوع من المعرفة الذى نتحصلُ عليه من كتاب رأس المال لماركس لا ما نتحصلُ عليه من رواية الأزمنة الصعبة لديكنز. إن الفرق بين العلم والفن لا يكمن فى كونهما يعالجان موضوعين مختلفين بل فى كونهما يعالجان موضوعاً واحداً بطريقتين مختلفتين؛ فإذ يقدم لنا العلم معرفة مفهومية بالوضع يقوم الفن بتقديم التجربة الخاصة بذلك الوضع وهو ما يساوى بالضبط ويعادل الأيديولوجية فى نظر

التوسير ، لكن الفن إذ يفعل ذلك يجعلنا «نرى» طبيعة الأيديولوجية ويتحرك بنا باتجاه فهم تام للأيديولوجية ؛ أى باتجاه المعرفة العلمية^(٦).

يقيم إيجلتون، فى هذا السياق، علاقة قرابة مع زميل التوسير الناقد والباحث الفرنسى بيير ماشيرى، إن إيجلتون، رغم الانطباع الأول الذى يتولد لدينا بالتزامه بالنظرية الألتوسيرية حول الأيديولوجية ، يعتقد أن نظرية التوسير غامضة بعض الشيء وملتبسة كما هى نظرية ماشيرى المطورة عن التوسير. لكن ماشيرى، كما يرى إيجلتون، يحدد تلك العلاقة المعقدة المقترحة بين الأدب والأيديولوجية بصورة أفضل.

يُميز ماشيرى فى كتابه عن نظرية للإنتاج الأدبى بين شيئين: الوهم (ويعتقد إيجلتون أنه يُعادل الأيديولوجية) والخيال. الوهم هو التجربة الأيديولوجية المألوفة للبشر، هو المادة التى يعمل عليها الكاتب ، ولكنه بعمله عليها يحولها إلى شىء مختلف ويمنحها شكلاً وبنية، وبذلك يستطيع الفن أن يُبعد نفسه عن الأيديولوجية كاشفاً لنا عن حدودها ومسهما بالتالى فى تحريرنا من الوهم الأيديولوجى.

رغم أن إيجلتون يعتقد، كما أشرنا، أن اقتراحات التوسير وماشيرى تبدو له غامضة بعض الشيء وملتبسة ، فإنه يشير إلى أن هذه العلاقة التى يقترحانها بين الأدب والأيديولوجية هى علاقة موحية ومُلهمة وذات معنى عميق. ليست الأيديولوجية بالنسبة لكل من : التوسير وماشيرى مجرد جسد غير متبلور من الصور والأفكار العائمة ؛ لأنها تمتلك فى أى مجتمع نوعاً من التماسك البنىوى، ولأنها تمتلك هذا التماسك النسبى يمكن لها أن تكون موضوعاً للتحليل العلمى ، وبما أن النصوص الأدبية تنتسبُ إلى حقل الأيديولوجية فمن الممكن أن تكون موضوعاً للتحليل العلمى^(٧).

يركز إيجلتون فى كتابه « الماركسية والنقد الأدبى » على عمل ماشيرى ويَمَحُضُهُ اهتماماً خاصاً ويتبنى، دون أن يشير إلى ذلك صراحة، تصوّره للعلاقة بين الأدب والأيديولوجية فيقول: «أما بالنسبة لماشيرى ؛ فالعمل مُقيدٌ إلى الأيديولوجية لا بما يقوله بالأساس بل بما لا يقوله. يمكن أن نحسُّ بحضور الأيديولوجية فى لحظات صمت النص الدالة وفى فجواته وغياباته. وينبغى على الناقد أن يجعل لحظات الصمت هذه

«تتكلم». إن من المحذور على النص أيديولوجيا أن يقول أشياء محددة؛ وفي محاولته لقول الحقيقة بطريقته الخاصة، على سبيل المثال، يجد المؤلف نفسه مدفوعاً إلى كشف حدود الأيديولوجية التي يكتب هو من داخلها. إنه مدفوعٌ إلى كشف فجواتها ولحظات صمتها... ولأن النص يتضمن هذه الفجوات ولحظات الصمت فإنه دوماً غير مكتمل... إن دلالة العمل تكمن في اختلاف المعاني أكثر من أن تكمن في وحدة هذه المعاني. وإذا كان ناقد مثل : لوسيان جولدمان يجد في العمل بنية مركزية ، فإن العمل بالنسبة لماشيري هو دوماً «بلا مركز»؛ فلا جوهر له بل تعارض مستمر وتباين بين المعاني... وعندما يجادل ماشيري أن العمل «غير مكتمل» ، فإنه لا يعنى على أى حال أن هناك قطعة منه مفقودة على الناقد أن يملأ مكانها في العمل. على النقيض من ذلك فإن من طبيعة العمل أن لا يكون مكتملاً وأن يكون مؤثراً إلى الأيديولوجية التي تجبره على الصمت في نقاط معينة منه. (إن العمل، إذا أردت، مكتملٌ بعدم اكتماله). وليست مهمة الناقد أن يملأ فجوات العمل ، بل أن يبحث عن مبدأ تعارض المعاني وأن يبين كيف ينتج هذا التعارض بوساطة علاقة العمل بالأيديولوجية»^(٨).

انطلاقاً من هذا الفهم المعقد لعلاقة الأدب بالأيديولوجية الذي يعرضه ماشيري يطور إيجلتون علاقة أكثر عينية بين هذين الحقلين فيرى أن «الحوامل الفعلية للأيديولوجية في الفن هي الأشكال لا المحتوى المجرد»^(٩) ، وأن «التطورات الدالة في الشكل الأدبي تنتج عن التحولات الدالة في الأيديولوجية»^(١٠). لكنه يعتقد بعدم وجود «علاقة بسيطة متماثلة بين تحولات الشكل الأدبي وتحولات الأيديولوجية. إن الشكل الأدبي، كما يذكرنا تروتسكي، يمتلك درجة عالية من الاستقلالية؛ إنه يتطور بصورة جزئية وفقاً لضغوطات داخلية خاصة ولا ينحني لأيّة ربح أيديولوجية تهب»^(١١).

يذكرنا هذا التحليل بقول إيجلتون في بداية كتابه الذي نستعرضه أن «الأيديولوجية ليست مجرد انعكاس بسيط لأفكار الطبقة الحاكمة؛ إنها على النقيض من ذلك ظاهرة معقدة دوماً قد تدمج رؤيات للعالم متصارعة ومتناقضة. ولنفهم الأيديولوجية ينبغي أن نحل العلاقات الدقيقة التي تربط الطبقات المختلفة في المجتمع؛ وهذا يعنى أن نحدد بالضبط علاقة هذه الطبقات بصيغة الإنتاج»^(١٢). ويقوده هذا الفهم العيني للأيديولوجية إلى تصور أكثر دقة للعلاقة بين الأدب والأيديولوجية، وإلى

تعيين المواضع التي تتخللها الأيديولوجية في العمل الأدبي، وإلى بناء علاقات أكثر نفاذاً وتعقيداً بين النصوص الأدبية والأيديولوجيات التي تصدر عنها . ولهذا يصبح فهم الأعمال الأدبية أمراً «يتجاوز تأويل رمزية هذه الأعمال أو العمل على دراسة التاريخ الأدبي لها أو إضافة هوامش إلى الوقائع الاجتماعية التي تدخل في تكوين هذه الأعمال. علينا أولاً أن نفهم العلاقات المعقدة غير المباشرة بين هذه الأعمال والعوامل الأيديولوجية التي تسكنها - العلاقات التي لا تظهر فقط في «الثيمات» أو «الانشغالات» بل في الأسلوب والإيقاع والصورة والنوعية والشكل. إننا لا نفهم الأيديولوجية أيضاً ما لم نقبض على الدور الذي تلعبه في المجتمع برمته» (١٣).

هذا الفهم للعلاقة بين الأدب والأيديولوجية هو ما يتخلل كتابه الأساسي النقد والأيديولوجية: دراسة في النظرية الأدبية الماركسية، وهو الفهم الذي يطرده بناءً على قراءة مستفيضة للعلاقة بين الأيديولوجية والشكل الأدبي ، وبالاستناد إلى محاولاته لبناء علم النص الأدبي وإعادة الاعتبار للقيمة الجمالية في علم الأدب الماركسي.

٤

يشرح إيجلتون في النقد والأيديولوجية (١٤) ، وبصورة أكثر دقة من كتابه الذي عرضنا له سابقاً، العلاقة بين الأدب والأيديولوجية. في النقد والأيديولوجية هناك تحليلٌ عينيٌ لكيفية تخلل الأيديولوجية للنصوص الأدبية ومحاولة لتطوير مفهومي : التوسير وماشيري للعلاقة الناشئة بين هذين الحقلين غير المعرفيين حسب التوسير.

يرى إيجلتون أن كون الحقل الجماليّ وسطاً أيديولوجياً فعلاً بصورة متميزة يعودُ إلى عدة أسباب ومنها : أن الحقل الجماليّ تصويري ومباشر وفوري ومقتصد ، يعمل على الأعماق الغريزية والعاطفية ولكنه يلعب أيضاً على السطوح الفعلية للإدراك ضافراً نفسه مع مادة التجربة التلقائية ومع جنور اللغة وإيماءاتها. وبسبب هذه الطاقات التي يمتلكها فإنه قادر على جعل نفسه طبيعياً وتقديم نفسه بوصف بريئاً أيديولوجياً بطرق لا تتوفر بسهولة للحقول السياسية والتشريعية للأيديولوجية.

إن مهمة الناقد إذن، ومن منظور إيجلتون، هي أن يكشف عن حدود العلاقة التي تربط الأدب بالأيدولوجية. على الناقد أن يعرض النص بصورة لم يعرف النص فيها نفسه وأن يبين بجلاء تلك الشروط التي ساهمت في صنع النص (والمحفورة في كل حرف من حروفه). إن النص يصمت عن هذه الشروط ويخفيها؛ من ثم فإن الوصول إلى مثل هذا العرض يتطلب من النقد أن يتخلص من تاريخه الأيدولوجي القبلي ويضع نفسه خارج فضاء النص، أي: في الحقل البديل من حقول المعرفة العلمية.

إن التحليل السابق لدور النقد متصل اتصالاً وثيقاً بمفهوم التوسير وتلميذه ماشيري. فإذا كان إيجلتون يحمل على منظور لوكاش للعلاقة بين الأدب والأيدولوجية ويعده تبسيطاً لمفهوم الأيدولوجية فإنه يستوحى التوسير وماشيري في تحليله لهذه العلاقة. لكن المشكلة الأساسية التي يواجهها إيجلتون هي العلاقة المثلثة بين النص والأيدولوجية والتاريخ، تلك العلاقة المعقدة التي يتساءل عنها إيجلتون قائلاً: «إلى أي حد... يمكن لعناصر (الواقع) التاريخي أن تدخل النص وتسكنه؟». إن نظرة لوكاش إلى الأيدولوجية بوصفها «وعياً زائفاً» فقط أو ستارة قائمة بين البشر وتاريخهم هي نظرة تبسط مفهوم الأيدولوجية وتفشل في القبض على الأيدولوجية كتشكيل معقد متضمن في صلب النص، وكشبكة يمكن للعناصر الواقعية أن تنزلق من خلالها.

في الوقت نفسه يهاجم إيجلتون فكرة العلاقة المباشرة بين النص والتاريخ وينسبها إلى الفكر التجريبي الساذج، فلا يمكن القول: إن النص قد اتصل بالتاريخ على أرضية علاقة مباشرة. إن النص، بالأحرى، يتعامل مع التاريخ تعاملاً تخييلياً ويعالج المعطيات التاريخية إستناداً إلى قوانين إنتاج النص؛ وهكذا فإننا إذا قرأنا التاريخ الواقعي قراءة غير تخيلية نكون قد قرأنا في هذه الحالة خطاباً تاريخياً لا خطاباً أدبياً. ومن هنا يستنتج إيجلتون أن التاريخ يدخل النص بوصفه أيدولوجية، والتاريخ الواقعي حاضر في النص ولكن بصورة مقنعة، في صورة غياب مزدوج. إن النص الأدبي لا يتخذ التاريخ هدفاً مباشراً له؛ لأنه لا يُحيل إلى «أوضاع بعينها»، بل إلى تشكيلات أيدولوجية أنتجت أوضاع بعينها، ومن ثم فهو يُحيل بصورة غير مباشرة إلى التاريخ. لكن إذا كان النص ذا علاقة غير مباشرة بالتاريخ فما هو النص إذن؟ هل هو معرفة؟ هل هو أيدولوجية؟ إن النص نسيج من المعاني والإدراكات

والاستجابات الملازمة له في إنتاجه التخيلي للواقع؛ وهذه هي الأيديولوجية في المقام الأول. لكن النص ليس نتاجاً للأيديولوجية بل هو ضرورة أيديولوجية؛ لأن التخيل هو المصطلح الذي يمكن أن نطلقه على أكثر أشكال الأيديولوجية امتلاءً؛ أي الفن.

إن إيجلتون هنا يُعيدنا إلى تمييز التوسير بين المعرفة والأيديولوجية وإلى المكانة الخاصة التي يمنحها للفن والأدب. إن التوسير لا يُعدُّ الفن من الأيديولوجيات، ولكن الفن أيضاً ليس معرفة علمية. فما هو الفن إذن؟ إنه شيء بين بين. إن ما يمنحنا إياه الفن يحتفظ بعلاقة محددة مع المعرفة. ولكن خصوصية الفن، حسب التوسير، هو أنه «يجعلنا ندرك» و«نُحسُّ» بما يشير مداورةً إلى الواقع. إنه يجعلنا ندرك الأيديولوجية من الداخل.

يرى إيجلتون، في هذا السياق، أن عرض التوسير موحٍ وغني بالاقتراحات، ولكن هل يكون العمل «واقعيًا» مثلاً إذا كان يسمح لنا بإدراك الأيديولوجية التي يستحُمُّ العمل في مياها؟ من الصعب الإجابة على مثل هذا السؤال؛ ولذلك ينتقل إيجلتون إلى تطوير بيير ماشيري لمفهوم التوسير الذي عرضنا له سابقاً في هذا التقديم. ومع أنه يستقي من ماشيري بناءً المفهوم لعلاقة الأدب بالأيديولوجية فإنه يقول: إن ماشيري، مثله مثل التوسير، يلتجئ إلى لغة مجازية غامضة هدفها إعتاق الفن من الخضوع للأيديولوجية بالقول إن الفن «يُلْمَحُّ» إلى الأيديولوجية مثلاً. ويرى إيجلتون، في معرض انتقاده لمعادلة ماشيري بين الأيديولوجية والوهم، أن الأيديولوجية إذا لم تكن معرفة فهي ليست وهماً خالصاً أيضاً. ومن ثمَّ فإن النص يحقق علاقته بالأيديولوجية عن طريق شكله ولكنه يفعل ذلك بالاستناد إلى شخصية الأيديولوجية التي يعمل عليها. وهكذا يعرض إيجلتون منظوراً مُعقِّداً للعلاقة بين النص والأيديولوجية. إنه يعتقد أن الأيديولوجية، ليست «حقيقة» النص، و«حقيقة» النص ليست جوهرًا، ولكنها بالضبط ممارسة علاقتها بالأيديولوجية، وبالمعنى نفسه ممارسة علاقتها بالتاريخ. على أساس من هذه الممارسة يُشكِّل النص نفسه كبنية؛ إنه يُفكك الأيديولوجية لكي يُعيد تشكيلها حسب شروطه النسبية المستقلة الخاصة به، ولكي يعالجها ويُعيد صياغتها في الإنتاج الجمالي في الوقت نفسه الذي يعمل فيه على تفكيك نفسه بتأثير من الأيديولوجية عليه. وبهذه الطريقة يُشوِّش النص نظام الأيديولوجية؛ لكي ينتج نظاماً داخلياً قد يتسبب

فى حدوث تشوش جديد وطازج للنظام فى النص وفى الأيدىولوجية. ومن ثم فإن بنية النص هى نتاج هذه العملية وليست انعكاساً للظروف الأيدىولوجية المحيطة. إن النص أيضاً يعمل على إضاءة العلاقة بين الأيدىولوجية والتاريخ الواقعى. والأدب هو صيغة من صيغ المقاربة أكثر فورية من تلك الصيغة التى يمتلكها العلم، وأكثر ترابطاً وتماسكاً من تلك الصيغة المتوفرة فى الحياة المعيشة. لكن الأدب، على النقيض من العلم، يعمل على تنسيب الواقعى وملاءمته كما هو معطى فى الأشكال الأيدىولوجية، ولكنه يفعل ذلك بطريقة ينتج فيها وهماً بما هو واقعى تلقائى.

وهكذا نلاحظ فى التفسير السابق لعلاقة الأدب بالأيدىولوجية أن إجلتون يمزج بوضوح تام بين التوسير (فى تمييزه المعروف بين العلم والفن) وماشيرى (فى عدّه الأيدىولوجية وهما). إن إجلتون سجين النظرة الألتوسيرية إلى الأيدىولوجية وشرح ماشيرى عليها وإن عمل بذكاء بالغ على توسيع حدود النظرية الألتوسيرية حول الأيدىولوجية وجعلها ملموسة من خلال تحليلاته النصية الذكية لأعمال جورج إليوت وماثيو أرنولد وتى. إس. إليوت، وتشارلز ديكنز ودى. إتش. لورنس وكونراد وآخرين فى بحث من أهم البحوث التى كتبت فى النقد المعاصر حول العلاقة بين الأيدىولوجية والشكل الأدبى.

الهوامش

(١) من المستغرب أن يتجاهل إيجلتون في كتبه التالية وفي استعراضه لسيرته النقدية أية إشارة إلى مجموعة من كتبه الأولى. ويبدو أن هذا التجاهل نابع من عدم اقتناعه الحالي بما كتبه في المراحل المبكرة من عمره، لكن اللافت للنظر هو أن كتباً مثل : الكنيسة اليسارية الجديدة ١٩٦٦ والجسد بوصفه لغة: صورة موجزة للاهوت « اليسارى الجديد » ١٩٧٠ تحاول التوفيق بين المنظور المسيحي للثورة والمنظور الماركسي لها.

يقول إيجلتون في كتابه الجسد بوصفه لغة ما يلي:

«إن المشروع الماركسي لا يهدفُ إلا إلى إلغاء الاغتراب بين الإنسان والإنسان وبين الإنسان وعالمه وبين الإنسان ونفسه. لكن مع ظهور الرأسمالية انبثق عدد هائل من أشكال التواصل الاجتماعي وحصل تحول حاسم في العلاقات الطبيعية بين البشر مسبباً بذلك نوعاً من التشويش والاضطراب العميقين والاضطراب بين البشر وعالمهم. وهكذا فإن التغلب على أوضاع الاغتراب هذه - إعادة بناء المجتمع الإنساني - هو المشروع الذي تضطلع بتحقيقه الثورة الاشتراكية؛ وهو كما اقترح، المشروع الذي ينبغي أن تضطلع به الكنيسة المسيحية؛ إذ يبدو لي أن الكنيسة لا تملك إستراتيجية ثورية خاصة بها ولا تستطيع أن تسلك «طريقاً ثالثاً» بين الثورة والرجعية. إن عليها أن تختار واحداً من الطريقتين، وذلك الاختيار هو الاختيار الفعلي لمصادقيتها ووثوق صلتها بالعصر».

انظر تعليقاً على هذا الكلام ما كتبه إلمر بوركلوند في :

Elmer Borklund. Contemporary Literary Critics

Macmillan, London, 1982. PP. 167 - 168.

(٢) انظر مقدمة كتابه «ضد السائد» . Against The Grain. Verso. London, 1986, PP. 1 - 8.

(٣) يستخدم إيجلتون كلمتي : الأدب والفن بصورة متبادلة في سياق حديثه عن علاقتهما بالأيديولوجية مُساوياً فيما يخص هذه العلاقة بينهما.

(٤) Marxism and Literary Criticism, University of California Press, 1976 - pp. 16-17.

(٥) المرجع السابق. ص : ١٧ - ١٨.

(٦) المرجع السابق. ص : ١٨.

(٧) المرجع السابق. ص : ١٨ - ١٩.

(٨) المرجع السابق، ص : ٢٤ - ٢٥.

(٩) المرجع السابق . ص : ٢٤.

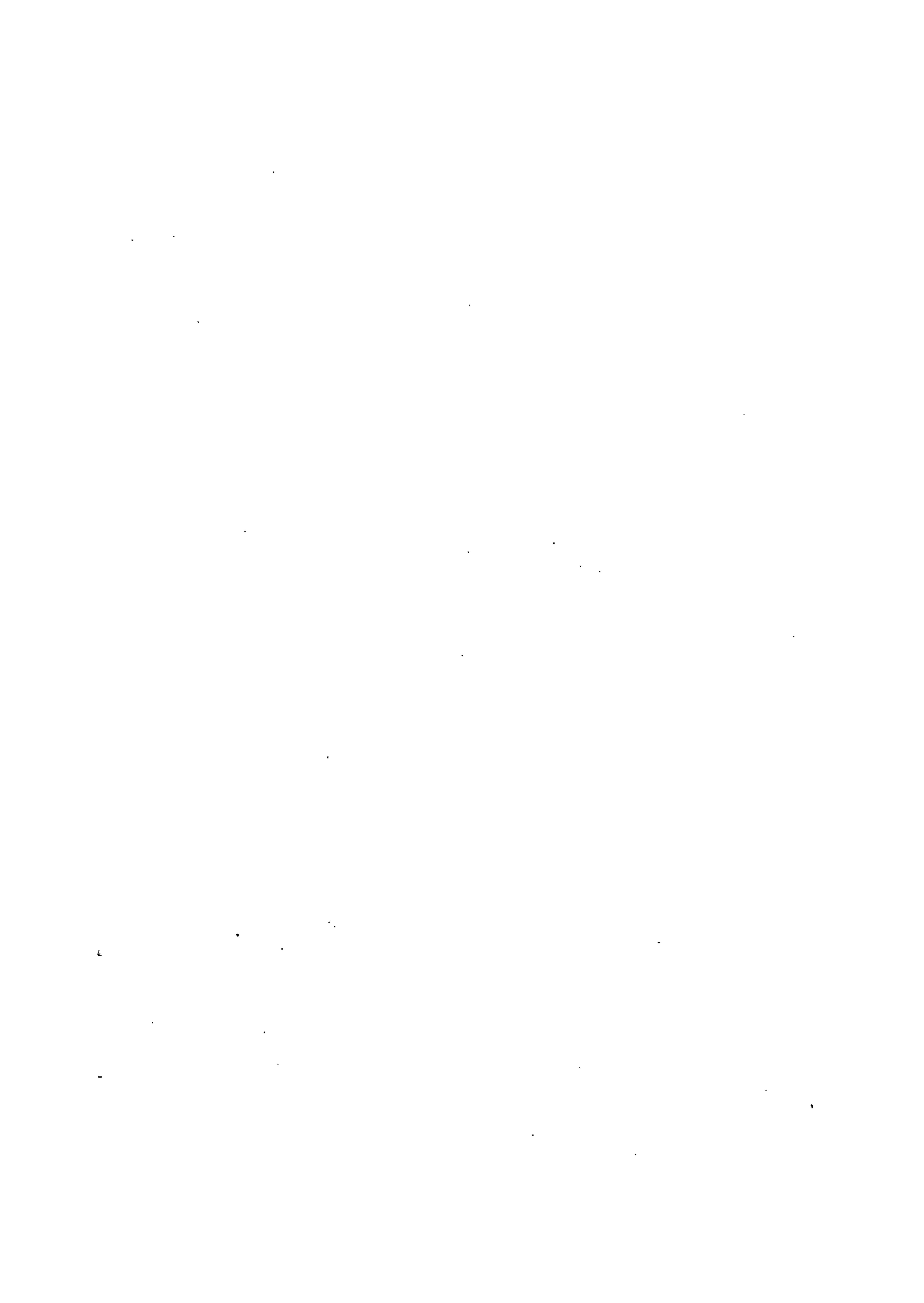
(١٠) المرجع السابق . ص : ٢٥.

(١١) المرجع السابق . ص : ٢٦.

(١٢) المرجع السابق . ص : ٦ - ٧.

(١٣) المرجع السابق، ص : ٦.

(١٤) فيما يخص العرض التالي راجع ترجمتنا لهذا الكتاب فى الصفحات التالية.



مقدمة

ينبغي لأى ماركسى إنجليزى ، يحاول أن يُشيدَّ علم جمال مادى، أن يعى بصورة مؤلة النقص فى أدواته. ولا يرجع هذا إلى كون العديد من القضايا فى هذا الحقل مشحونةً وغير محسومة، ولكن كون المتدخل فى مثل هذا النقاش إنجليزياً يحرمه، بصورة آلية تقريباً، من حق المشاركة فى النقاش. إنه الشعور الحاد بالحرمان من تراث علم الجمال المادى، ذلك الضيف المحتمل فى أوروبا، المبكر النضج والأجنبى الطفيلى فى الآن نفسه. إن المقالات التى يضمها هذا الكتاب مُثَقَلَةٌ بهذه العوائق. وربما تكون هذه العوائق أكثر وضوحاً فى الفصل الأخير الذى يدور حول القيمة الأدبية ، وهو فصل يبدو لى أكثر من مجرد إيضاح مؤقت للأرضية التى يجرى عليها النقاش الأصيل لهذه القضايا ، وهى واضحة أيضاً فى اللغة المُلغِزة الموجزة فى الفصل الرابع (وهو نسخة مُعدَّلة وموسعة من المقالة التى نشرت أول مرة فى مجلة *New Left Review*) الذى ينتهى ، فيما هو يحاول أن يضغط مرحلة معقدة من التاريخ الأدبى فى إطار واحد، إلى صياغةٍ غير دقيقة وإيماءات مجازية وقراءة جزئية مختزلة. ينبغي أن أضيف هنا أن هذا القسم قد كان أول قسم يكتب من الكتاب، وهو من ثم يقع فى مجال حكم الفصلين السابقين، إلى حد ما ؛ حيث جاهدت (نتيجة الوقوع فى أسر التخطيطية *Schematism* والتبسيط)؛ لى أحقق صياغات أكثر دقةً وصرامة. لكننى شعرت بأن من الأفضل ترك الكتاب كما هو طافحاً بالأخطاء وعمليات الحذف، التى هى نتيجةً لقدراتى المحدودة، والتى ربما تكون حتمية فى عملٍ لى القليل ممن يساندونه فى إنجلترا.

إننى ممتنٌ جداً لعدد ممن الأشخاص الذين منحونى نصيحهم وتشجيعهم القيمين من أجل كتابة هذا الكتاب. وينبغى أن أشكر بصورة خاصة بيرى أندرسون، وفرانسيس باركر، ومايك إيوارت، وجون غود، وجون هاريسون، وكوينتين هور،

وفرانسيس مّهيرن، وبول تكل، وألان وول، وجورج وتون، وهم جميعاً قد منحوني بكرم جزءاً من وقتهم ليناقشوا المخطوطة. كما أنني أدين ديناً عميقاً لأعضاء جماعة النقد الماركسي في جامعة أكسفورد، القدامى والحاليين الذين مهّدوا، في مؤسسة ليس من المتوقع حدوث ذلك فيها، المكان ليصبح مثل هذا النوع من الخطاب مستمراً ولافئاً ومنتجاً. إن من الأكيد أن هذا الكتاب ما كان ليكتب لولا إخلاصهم وتفانيهم في بحث مشكلات النقد المادي، كما أن هناك جماعات مشابهة وأشخاصاً آخرين في إنجلترا ناقشوا قضايا هذا الكتاب وأنا مدين لهم بالشكر أيضاً.

تيري إيجلتون

الفصل الأول

تحولات الأيديولوجية النقدية

من الصعب أن ترى في النقد شيئاً أكثر من كونه فرعاً بريئاً من فروع الدراسة. إن مصادره تبدو عفوية ووجوده يبدو طبيعياً . هناك أدب ولذا ، ولأننا نرغب في فهمه وتذوقه ، فإن هناك نقداً أيضاً. إن النقد كتابع للأدب ، كظل للأدب وشريك طيفي له – ولنقتبس جملة من الرباعيات الأربع Four Quartets – يحول دون تحقيقه أينما وجد. وعبارة «يحول دون» تحمل هنا معناها العام المتداول كما تحمل معناها الكلاسيكي. لكن إذا كانت مهمة النقد هي أن يمهّد الطريق الصعب بين النص والقارئ، أن يدرس النص ويوسّع من مجاله لكي يصبح أسهل استهلاكاً، فكيف يمكن تجنب تعرّض كتلته الغليظة بين المنتج Product والمستهلك وهو يقوم بحجب نيته في الفعل الممثل المدّعى لكونه «ظلاً» للأدب؟ يبدو النقد هنا وقد قبض عليه في وضعية تناقض لا يُذوّب. فإذا كانت مهمة النقد هي أن يمنحنا معرفة بواقعية النص التلقائية فعلية ألا يسمح لجزئية صغيرة من مواده أن تختلط بما تتوسطه mediate ؛ إذ إن هذا الاختلاط يؤشر إلى جريمة «الانتحال والملازمة appropriation» المسكوت عنها . لكن كيف يمكن للنقد أن يفعل ذلك دون أن يُسلم نفسه لتلك الصيغة من صيغ الوجود الطبيعي التي هي صيغة وجود الطفيل؟ كيف يمكن له أن يتجنب ذلك الشكل من أشكال الشفافية الذاتية، ذلك الانسجام المتواضع مع حياة النص، الذي يُعدُّ إلغاءً مجرداً للذات؟ على كل نقد أن يعترف بقصوره ومحدودية إمكاناته؛ لكن النقد البرجوازي نادراً ما يبدو واثقاً من نفسه أكثر منه وهو يتحدث عن وفرة وغزارته الخاصتين عندما يؤكد، كنوع من تجريح الذات، على جزئية افتراضاته وطفيليتها وطبيعتها المؤقتة. ربّما تكون هذه الافتراضات حاذقة ودقيقة ولكنها تافهة وضئيلة القيمة، بصورة نهائية، إذا ما قورنت

بعظمة النص الذي لا يُستتفدُ معناه ؛ ولذا فإن على المرء أن يستعرض وفرة خطابه وغزارته أو أن يبقى صامتاً. لربما يكون النقد خطاباً مُعاقاً ولكن الوقت صار متأخراً بالنسبة إليه كي يفك نفسه؛ وإن كان هناك الكثير مما يمكن أن نُخاطِر به مادياً وأكاديمياً.

ينبع شك النقد الجذرى بذاته من كونه لا يستطيع أن يقول فيما إذا كان «هواية» أو «احترافاً». ولكن لا يمكن، بالتأكيد ، أن يكون النقد احترافاً ؛ إذ لا شيء أكثر طبيعية من القراءة. إن النقد ببساطة عملية تقليب للصفحات حتى نصل إلى النهاية، نُقلِّبُ الصفحات بصورة طبيعية وبشيء من اليقظة الفريدة. لكن هذه اليقظة لا يمكن أن تُعلِّم إطلاقاً رغم أنها قد ترعى وتُرَوِّد بالمعلومات. ولا يمكن أن يكون النقد أيضاً مجرد هواية إذ لا مجال للقول إن العمل المكتف في صناعة الاستعلام الأدبي *Literary enquiry* - فى المدارس أو الكليات الجامعية أو دور النشر أو الجماعات الأدبية - يتحول ليصبح صيغة من صيغ التعرف أكثر قرُباً إلى تذوق الخمر منها إلى التجارب الكيماوية. عندما بدأت الدراسات الأدبية تصبح جزءاً من المؤسسات الأكاديمية فى بريطانيا لأول مرة «حُلَّت» العضلة بتوليف ذكى بين الصيغتين. لقد كان الأدب ، وبصورة ملموسة، بلا موضوع ، فلم يَعدُ السادة الإنجليز، الذين احتلوا مقاعد الأستاذية فى الجامعات «العتيقة»، بأكثر حاجةً إلى دروس متخصصة فى قراءة أدبهم منهم إلى دراسة تدريبية فى كيفية إعطاء الأوامر لخدمهم . لقد كان الحل المتوفر الأكثر بساطة لديهم هو ألا يدرسوا الأدب الإنجليزى بل أن يزعموا أن هذا الأدب هو شيء ما ، شيء لا يمكن تمييزه عن «الكلاسيكيات» ؛ ولذا لم يَعدُ بالإمكان التعرف على شخصيات أكاديمية حسنة السمعة. لقد كان الواحد منا يحمل آراء خاصة حول كراب Crabbe وكذلك حول كاتولس Catullus ، لكن دراسة الأدب الإنجليزى لا تتألف، بأية صورة من الصور، من عرض مبتذل لميول المرء الخاصة على الملأ. إن مثل هذا العرض العام يخص، كما لاحظ ييتس Yeats ، أصحاب الحوانيت، وقد تحقق الأمر تاريخياً على يدى إف. آر. ليفز F.R.Leavis وهو ابن رجل من أصحاب الحوانيت. لقد صيِّنت النزعات والميول «غير المحترفة» ، ولكنها صيِّنت بمعزلٍ عن العمل المهنى الخاص بمعرفة الأدب - وهو توليفٌ تقليدى بين الوضعية Positivism والذاتانية Subjectivism مازال قوى النفوذ فى النقد المعاصر.

لقد أثار هذا الوضع ردة فعل مضادٍ له ؛ إذ كان «رواد» النقد الأرسطراطيون والبرجوازيون المتعجرفون، أولئك الأقوياء على الصعيد الأكاديمي والأموات المنسيون على الصعيد التاريخي الذين لم يعتقدوا إطلاقاً بضرورة وجود هذا الفرع من فروع الدراسة، مستعدين للارتحال من أيديولوجيات الطبقة الاجتماعية ؛ ليدخلوا الجامعات «العتيقة» للمرة الأولى. وقد كانوا قادرين على إنجاز المهمات الموضوعية التي أملاها التاريخ المعاصر على النقد ، بينما لم يكن أسلافهم المفلسون أيديولوجياً قادرين على ذلك. وهكذا احتلت عقيدة البرجوازية الصغيرة الإنسانية humanism الليبرالية الطابع، والمُهمَّشة والثانوية على الصعيد الأكاديمي لكنّ المهيمنة على الصعيد الثقافي، حصن النقد الرجعي من الداخل وشكَّلت جبهة معارضة. وقد نصَّبت عقيدة البرجوازية الصغيرة، غير الممتلئة أو الخاضعة لعقيدة أخرى والجزرية العنيفة في هجومها على «المؤسسة الأكاديمية» التي تُمثِّل وحدة الافتراضات الأيديولوجية والجمالية التي عرَّتها العقيدة الإنسانية، من نفسها بطلاً لهذه التحوُّلات الأدبية التي كانت اللحظة الأيديولوجية بحاجة ماسةً إليها ، كما أعادت، دونما خوف، كتابة التاريخ الأدبي الإنجليزي بكامله بالصورة التي تطابق رغبتها ، ولا يمكن أن نجد في تاريخ النقد الإنجليزي مشروعاً أكثر ضراوة وشجاعة وتمسكاً من هذا المشروع.

ومع ذلك فإننا لا نعالج هنا صداماً بسيطاً بين «الأيديولوجيات التطبيقية». إن ما نعالجه هنا هو بالأحرى صيغة متعارضة متضادة لاندراج أيديولوجية مجلة *Scrutiny* في الجماليات والتشكيلات الأيديولوجية السائدة. فليس مهماً في تعيين حركة البرجوازية الصغيرة أن نشير، في المقام الأول، إلى أصولها الاجتماعية ؛ لأن هذه الأصول (رغم كونها ذات صلة بالموضوع) متعددة بشكل لا يمكننا من حصرها. إن المهم هو أن نشير إلى التناقضات القائمة في عالمها الأيديولوجية. لقد كانت مهمة مجلة *Scrutiny* التاريخية، «الجزرية» والشعبية أحياناً في طروحاتها والمرهوية الجانب من قبل الطبقة الأكاديمية المسيطرة التي لم تكن لتُوقَّر سخريتها من المجلة، واضحة بصورة معقولة في مستوى من المستويات: كانت مهمتها أن تعمل على إعادة تشكيل جذرية للأشكال والقيم والخطابات والانتسابات وتوحيدها داخل الحقل الجمالي الخاص بالأيديولوجية التي ستلعب، في مرحلة من مراحل الأزمة التاريخية الخطيرة، دورها في

إحياء الأيديولوجية السائدة وإعادة إنتاجها . ولقد كان الأمر يتجاوز حقاً مجرد إعادة صياغة الحقل الجمالي للأيديولوجية . كان يتعلّق بصورة فعّالة بإحلال عناصر أخرى محل العناصر الموجودة في ذلك الحقل من حقول الأيديولوجية. كان الفراغ الأيديولوجي، الذي تسبب في المجتمع الإنجليزي عن الانهيار الجزئي لبعض التشكيلات الثنوية التقليدية (الدين بصورة خاصة) والغياب المتعین تاريخياً لتشكيلات أخرى (السوسيولوجية الناضجة والمكتملة النمو بخاصة)، بحاجة إلى ملئه؛ ولقد كان ملء هذا الفراغ، كما يشهد تراث ماثيو أرنولد، المهمة التي حاولت Scrutiny القيام بها؛ لذا كانت، مثلها مثل أرنولد، «تقدمية» و«رجعية» في الوقت نفسه - كانت متنبهة تماماً للحظة « المعاصرة» واحتياجاتها الأيديولوجية ، ولكنها كانت قادرة على ملاقة هذه الاحتياجات بـ «حلول» مثالية مينة ومثيرة للشفقة: «المجتمع العضوي» الذي يستلهم الماضي الإنجليزي الأسطوري، «المدرسة الجامعية الإنجليزية» بوصفها الجوهر الروحي للتشكيل الاجتماعي. هنا بالضبط نستطيع أن نقبض بوضوح على المؤشر الخاص بسمات البرجوازية الصغيرة التي تتسم بها Scrutiny ؛ فإذا كان ذلك التراث التطهري غير المتمثل لسلطة الكنيسة (وبسبب من غياب الإرث الثوري) القوة الوحيدة الممكنة والقادرة «بصورة متقدمة»، بسبب التزامها الأخلاقي بالصراع وجدّيتها الثقافية وواقعيتها الاجتماعية، على تشكيل البنية الأكاديمية الساكنة غير المتقبّلة اجتماعياً وإعادة صياغتها . فلقد حصل بالطريقة نفسها وللأسباب نفسها كذلك أن ارتدت فئة من الكُتاب لا تمتلك أي إرث تاريخي، فئة ثانوية، إلى الماضي ما قبل - الرأسمالي وشكّلت صورة «متقنة الصنع» له، صورة مشبعة بالحنين المريض nostalgia مُحْتَضِنَةٌ تقليد «الحدائث» (الأرض الخراب) ورافضة له في الوقت نفسه (يوليسيز) من منظورٍ «تقليدي الطابع». لقد أعادت Scrutiny «بصورة متقدمة» تقييم التقاليد الأدبية ، ولكنها فعلت ذلك ؛ لأنها رأت في تلك التقاليد مستودعاً ممتازاً للقيم «الإنسانية» التي داست عليها بوحشية عملية التطور الرأسمالي المعاصرة، وبذلك منّلت المجلة الوعي المثالي العقيم للرأسمالية بقيامها بإعلاء transcend الوجه الإنساني - الليبرالي لهذه الرأسمالية.

تجد مشكلة كون *Scrutiny* هامشيةً على المستوى التاريخي ومركزية «على المستوى الروحي» حلها في مقولة واحدة : النخبوية *élitism*. وهنا أيضاً تتكشف السمات البرجوازية الصغيرة للحركة ، والنخبوية، كما يقول نيكوس بولانتزاس *Nicos Poulantzas* (١) سمةً بنيوية من سمات البرجوازية الصغيرة. ترفض البرجوازية الصغيرة ؛ بسبب استسلامها للشروط الاقتصادية والاجتماعية النووية الطابع التي تحيط بها ويسبب إيمانها بنوع من السلطة و «المعايير» و «القيادة» الفوقية الطابع، «الفوضوية» الديمقراطية التي تُشتَمُّ من عقيدتها كما ترفض في الوقت نفسه عقم السلطة الفعلية التي تحكمها. ولقد كان هذا بالضبط وضع *Scrutiny* الخاص . فرغم كونها على الصعيد التجريبي فاقدة المركز ومُطْرَحَةٌ تماماً ومُهْمَلَةٌ من قِبَل الطبقة الأكاديمية المسيطرة؛ فهي لم تدع أبداً أنها تُمثِّل روحياً النخبة «الحقيقية». في وجه من الوجوه كانت *Scrutiny* تُمثِّل الطليعة *Vanguard* المتقدمة التي تخوض صراعاً حاداً مع المؤسسة الأكاديمية - صراعاً جعلها تحشد عناصر من الأيديولوجيات الليبرالية و «الجزرية» الخاصة بطبقات ومجتمعات مسودة. ولقد أنجزت من ثمَّ ما يدعو ريموند وليامز *Raymond Williams* في سياق آخر «التماثل السلبي» مع هذه القوى الاجتماعية (٢) إلى الدرجة التي أضمرت فيها، في مرحلة من المراحل (بطريقة أكاديمية تأملية كافية بصورة طبيعية)، «رغبةً» في «شكل من أشكال الشيوعية الاقتصادية» (٣). لكن «الطليعة» كانت أيضاً، وعلى الصعيد المفهومي، هي «النخبة» التي تجعل معاييرها تتخلل المؤسسة الأدبية ؛ بسبب الموقع الروحي الذي تحتله هذه «النخبة». وقد كان هذا التشوش وعدم القدرة على التمييز بين «الطليعة» و «النخبة» ناشئاً بدقة عن التناقض الداخلي المتضمن في حالة *Scrutiny* كقوة أيديولوجية مُحْتَبَسَة ، ولكنها متواطئة مع المجتمع نفسه الذي تنتقده وتقف ضده روحياً.

لقد كان التواطؤ هو ما منع *Scrutiny* حقاً من صياغة الأسس النظرية لنقدها، كما كانت تجريبيتها الحسية السانجة، ملخصةً «في نقدها التطبيقي»، نوعاً من الفحص «المتقدم للمقولات الجمالية في ضوء فورية *immediacy* التجربة المعيشة - أي نوبان العموميات وانحلالها في «المعيش» الفعّال على الصعيد الأيديولوجي كما هو الأمر لدى إليوت الذي قام بتشويش المعاني المتمفصلة في عملية الخلق الشعري.

لكنه كان ، من جهة أخرى، اعترافاً بالعجز التام: بالعقم الذى يعلنه النقد الممنوع من الوصول إلى مستوى يتجاوز الخطاب النظرى الهدمى . ولكى تعلن الصراع مع الأيديولوجية تشير Scrutiny إلى «التجربة» . وكأن التجربة ليست، فى الحقيقة، بيت الأيديولوجية. رغم ذلك فقد تجاوزت «فلسفة» Scrutiny التجريبية الحسية ؛ فكما برهنت التجريبية مع إليوت على كونها غير كافية أيديولوجياً ومن الضرورى أن تُحذف لصالح مسيحية مذهبية ، كذلك كانت Scrutiny بحاجة إلى ميتافيزيقا تتناسب قوتها الحدسية تناسباً عكسياً مع تفصلها النظرى. ولقد توفّر ذلك فى عمل دى. إتش. لورنس D.H.Lawrence، لكن مثالية لورنس لم تكن لتقطع علاقتها مع التجريبية الحسية ، بل إنها على النقيض من ذلك قامت بإعادة هذه التجريبية الحسية الوضعية الأنطولوجية الملائمة . كانت Scrutiny قادرة ، بعد أن أمدّت بهذه الميتافيزيقا، على توبيخ أنواع التجريبية النفعية كلها من موقع المثالية المطلقة، كما كانت قادرة، فى الوقت نفسه، على الانقراض على الأنظمة «الإطلاقية الطابع» (بما فى ذلك الماركسية بالطبع) من موقع التجريبية «الإنجليزية» الليبرالية الشاملة. ولقد كان هذا الموقع حصيناً بشكل يتناسب تماماً مع لاعقلانيته. وبما أن الأساس الميتافيزيقى قد انزلق مختلفاً من التعريف عبر شبكة اللغة (لأن إظهار هذا الأساس يعنى الكشف عن حقيقة كون الاتجاه كله عتيقاً وغير متجدد) فقد حُجِب هذا الأساس. لكن المشروع كله كان عقيماً على الصعيد النظرى ؛ إذ كان كافياً بالنسبة للمرء أن يقسم الظاهرات إلى ظاهرة تُمثّل «الحياة» وظاهرة لا تُمثّلها ، ولم تكن هناك إمكانية، بالتعريف، لتطور واقعى حقيقى ضمن هذه الحالة المحدودة المغلقة التى تشير إلى مرجعية ذاتية محبوسة داخلها. قد يكون الأمر كامناً فى إعادة التأكيد على تلك الحالة مرة بعد مرة والحصول دوماً على نوع من التجريد وتصعيد النغمة. وهذه حالة شبيهة بالحالة التى دخلت فيها القيم الإنسانية الليبرالية، الخاصة بمرحلة من مراحل الرأسمالية الصناعية، فى تناقض عميق مع الأشكال المتطورة لتلك الرأسمالية. ومن ثمّ كان الجوهر المنطقى لهذا التناقض هو إعادة تقييم العقيدة الإنسانية الليبرالية نفسها ووضعها ضمن القيم المبتذلة لرد الفعل المحافظ.

لقد أنتج الإنجاز التقليدي البارز المهم، بالمقابل، رد فعله أيضاً. وكان ذلك النقد نوعاً من السعى وملاحقة الأسئلة الخاصة بالقيم الأساسية التي حصل، وأنها كانت افتراضاً جذاباً حدسياً حقيقياً بالنسبة للطلبة المهتمين بربط «الأدب» بـ «الحياة». ومع ذلك فإن بعض هذه الادعاءات التي تستلزمها تلك العقيدة الإنسانية العائمة ستبدو إذا ما تُوِّمِلت في الساعات الأولى من الصباح فخيمةً متكلفةً بعض الشيء. واحدٌ من هذه الأسئلة، على سبيل المثال، كان يتعلق بأولئك الأشخاص الذين لا يُصرِّح لهم بالدخول إلى مملكة الأدب المتحضرة، الأشخاص الذين يشكِّون حقاً الأغلبية الاجتماعية والتاريخية، والذين لم يكونوا جديرين بالملاحظة بسبب ميلهم إلى الاغتصاب والسُّلب أو أنهم - وإن كانوا جديرين بالملاحظة - لم يكن ممكناً إدخالهم إلى مملكة الأدب بسبب جهلهم بهنري جيمس. وكان هناك أيضاً سؤال أكثر إرباكاً يخص أولئك الأشخاص، الذين، رغم عمق ثقافتهم الأدبية، لم يجدوا أى تعارض بين هذه الثقافة العميقة وفعاليات من مثل مراقبة ذبح اليهود. لقد جلبت الرؤية الإنسانية الليبرالية معها نفيها الذاتي المحكم الرباط كظل لها؛ إذ إن تحرر النقَّاد، الذين يشتركون مع المجلة في إيمانها بالبنية الفعلية للافتراضات التي طرحتها، بلاغياً، من الوهم لم يجد مكاناً ينقل إليها انهيارها الجزئي سوى تلك الوضعيات الخاصة برد الفعل الأرسطوراطي الذي يتنكرُ مخفياً وجهه تحت قناع الواقعية التاريخية الجرداء. ومع الانتهاك الجزئي لحصن العقيدة الإنسانية البرجوازية فإن النقد يُدْفَعُ باطراد إلى إعلاء transcend ممارساته التجريبية الحدسية الطابع وتبنى «برنامج طويل الأمد»، وهو نوعٌ من الوضع الإشكالي، الذي رغم كونه متساوفاً أكثر أو أقل مع التجريبية فهو أقل تعرضاً للانتهاك من قبل الأمل الديني، والذاتانية Subjectivism التائهة الهائمة على وجهها. نظرية النوع Genre، الأسلوبيات Stylistics، علم اللاهوت theology، التحليل النفسي، البنيوية - هذه المشروعات، رغم كونها مترددة في إنجلترا المعاصرة فإن عملية بناء النظام (النقدي) تشق طريقها الآن.

بالإضافة إلى ذلك لاقت المادية التاريخية، بالطبع، بعضاً من الاهتمام. ولا مجال للشك في وجود عوامل أيديولوجية مُحدِّدة تسببت في انبعاث الاهتمام بالنقد الماركسي الذي شاهدناه في الغرب منذ عام ١٩٦٨ على الأقل. فمن مهمات النقد الماركسي (كما

هو من مهمات جميع المناهج النقدية التي أشرت إليها باختصار) أن يميز المحددات التاريخية الكامنة وراء انبعائه، ولكن من مهماته أيضاً أن يبين أن صحته Validity لا تتماثل مع هذه المحددات التاريخية، وذلك لأنّ المادية التاريخية تؤيد الادعاء القائل بأنها ليست مجرد أيديولوجية فقط بل إنها تتضمن نظرية علمية للتكوّن والبنية وانهايار الأيديولوجيات. إنها تُوضَع نفسها، باختصار، خارج حقل «البرامج الطويلة الأمد» المتنافسة لكي تبرهن نظرياً على الشروط الفعلية لإمكانية وجود هذه البرامج. يبدو هذا الأمر، بلا أي شك، غير مُستحب إلى حد ما، نوعاً من التمييز السهل وادعاء وجود وشائج بينه وبين هذه المناهج البديلة، لكن النقد الماركسي لم يصبح أكثر شعبية وانتشاراً بسبب تعارضه مع التقنيات التجريبية والحدسية الطابع؛ إنه أقل مرونة من «برامج أخرى طويلة الأمد» فيما يتعلّق بعمليات الاندراج الجانبية لهذه القيم الأيديولوجية الكبرى أو فيما يتعلّق بالحفاظ عليها مستقلة ومنفصلة.

ليس النقد حقلاً بريئاً، ولم يكن كذلك أبداً. وينبغي أن يوجد فرعٌ من فروع النقد الماركسي في تاريخ النقد نفسه يطرح السؤال الخاص بالشروط والغايات التي تجعل النقد الأدبي يُغيّر اتجاهه؛ فللتقد تاريخ هو أكثر من مجرد وصف اعتباطي للأفعال النقدية. فإذا كان الأدب هو غاية الأدب نفسه فليس هو المصدر الوحيد لعملية تكوّنه؛ إن النقد لا يظهر بوصفه جواباً سريعاً تلقائياً، على الحقيقة الوجودية للنص، مقترناً بصورة عضوية مع الغاية التي يضيء وجودها. فللتقد حياته الخاصة المستقلة نسبياً، قوانينه وبنياته الخاصة؛ إنه يُشكّل نظاماً معقداً داخلياً يتمفصل مع النظام الأدبي أكثر من كونه يعكس هذا النظام. إنه يظهر إلى الوجود ثم يختفي بناءً على شروط خاصة مُحددة. ليس كل أدب بحاجة إلى النقد ليقف في طريقه ويحول دون وجوده، بل قد يأتي يوم يكون من الضروري أن نعتذر للشعر. في بنائنا لتاريخ النقد لا نعمل على تتبع عملية تجدد الجدل المنتظمة، ولربما غير المنتظمة، على مدار هذا التاريخ. إن تاريخ المناهج النقدية هو مدار السؤال. إننا نبحث عن العوامل المحددة لـ «فضاءات» تاريخية بعينها تجعل من انبثاق مثل هذا الموضوع أمراً ممكناً بالدرجة الأولى ثم نعمل على تحديد علاقاتها بخطابات أخرى متزامنة معها. إن علم تاريخ المناهج النقدية هو علم الأشكال التاريخية التي تنتج هذه المناهج - المناهج التي تنتج بالمقابل النص الأدبي بوصفه موضوعها، أو بوصفه «نصاً للنقد».

إن اللحظة التي تبدأ فيها الممارسة المادية أو الثقافية بـ «التفكير بنفسها» واتخاذ نفسها موضوعاً للاستعلام الثقافى هى بوضوح ذات دلالة سائدة فى عملية تطور هذه الممارسة؛ إذ إنها بالتأكيد لن تعود فيما بعد لتكون ما كانت عليه سابقاً. وما يجبر هذه الممارسة على الانعكاس على نفسها ذاتياً ليس ضغطاً داخلياً مجرداً ، بل الوحدة المعقدة التى تشكلها هذه الممارسة مع الخطابات المتاخمة لها. إن كتابة التاريخ، أو ممارسة النقد ، أو التحليل النفسى، أو دراسة الاقتصاد السياسى، أو دراسة الأجسام الساقطة ليست فعاليات «طبيعية» أو الجوهر الاعتيادى لـ «حب الاستطلاع البشرى». إنها تحدث ضمن فضاءات تاريخية محددة من الانعكاس الذاتى، فضاءات ترسم أزمته المتبادلة الغايات الممكنة للمعرفة ، ومن ثم الغايات الممكنة للتحكم والسيطرة على التشكيل الأيديولوجى. ولا يعنى هذا، كما يمكن للمرء أن يقول، اختزال هذه الممارسات جميعاً وعدها ممارسات أيديولوجية . إن صحة الجاذبية ليست متناسبة مع البنية الأيديولوجية لإنجلترا القرن الثامن عشر. إنها بالأحرى نتاج الخطاب العلمى الذى أنتج ضمن الأيديولوجية ولعب دوره ضمن ذلك التشكيل الأيديولوجى *Idiological Formation*. لكن لحظات الانعكاس الذاتى هذه لا ترسم بالضرورة حدود مكان ولادة العلم. عندما يبدو التاريخ «يظن نفسه» نوعاً من التسجيل التاريخى *historiography*، إنتاجاً مادياً مثل الاقتصاد السياسى، سلوكاً يومياً مثل الفلسفة و علم النفس فلن يكون التمزق الحاصل بين الفكر والواقع ضماناً لمعرفة ، رغم أنه شرطٌ مسبقٌ لنوع من أنواع المعرفة. وقد يكون هذا التمزق «مؤقتاً»، فتحةً تتحد فيها الممارسة بحميمية أكثر مع نفسها. وهذا الأمر واضح بصورة خاصة فى حالة النقد ؛ إذ إن انفصال النقد الذاتى عن موضوعه ليس سوى نوع من الخدعة - استهلاك مجرد من أجل إعادة التوحد مع هذا الموضوع بصورة أكثر كمالاً. إن تبعيد *distantiation* النقد التحليلى لموضوعه هو نوع من المحاكاة الساخرة *parody* للمعرفة - وسيلة لـ «امتلاك» هذه المعرفة بصورة لصيقة وتذويب الذات فى هذه المعرفة فى صورة وحدة لا تتفصم عراها. إن غرض النقد هو أن يمحو نفسه لصالح النص عاملاً بالنيابة على تحويل «براعته» المتعلقة إلى شىء طبيعى ، وذلك عن طريق القوة التى يملكها ، والتى تقدر على استخراج «طبيعة» النص نفسه. فى نوع من التعزيز الطزونى المتبادل يعمل النص الأدبى على جعل التجربة

طبيعية ، وتعمل الممارسة النقدية على جعل النص طبيعياً ، وتشهد نظريات تلك الممارسة على «طبيعية» النقد. بوصفه ممارسةً أدبية شارحة meta-literary ، استعارةً للنص، يكتب النقد متبجحاً عن عجز النص عن التفكير في الشروط الخاصة بوجوده مُعيداً إنتاج هذا العجز متخفياً وراء قناع المعرفة. يُعامل النقد، مختلفياً وراء قناع إضاعة النص، عمى النص الذاتى الضرورى الوجود بوصفه شيئاً طبيعياً. ومن هنا فإن العلاقة الشكلية بين النقد والنص تشبه العلاقة بين شاعر القبيلة والملك الذى يعدد له انتصاراته التاريخية، أو العلاقة بين رجل الاقتصاد - السياسى البرجوازى والمُنتج الرأسمالى. وفى كل حالة من هذه الحالات فإن «الانفصال» بين الخطاب والواقع هو شبحٌ مجرد لواحدة من هذه العلاقات ، ولن تكون وظيفة الخطاب أكثر من وعى ذاتى للوضع التاريخى. وهذه بالضبط هى وظيفة النقد - أى أن يُزود النص بالعبارات التى يمكن أن يعرف من خلالها نفسه أكثر من أن يُزود هذا النص بالعبارات التى لا يعرفها ولا يستطيع أن يعرفها ، والتي يمكن أن تكشف له عن معناها.

لقد ابتدأت لحظة الاعتذار الكلاسيكية للشعر فى تاريخ الأدب الإنجليزى مع كتاب اعتذار للشعر Apology For Poetry للسير فيليب سيدنى Sidney ، والشعر الذى يتولى سيدنى الدفاع عنه هو بالطبع مؤسسة لا يمكن فصلها عن القيم الأيديولوجية البيئية الصريحة - قيم العقيدة الإنسانية الكلاسيكية اللطيفة المعقولة المعادية للانحطاط فى النوق مثل : مزج الطبقات الاجتماعية فى الدراما. الأدب بالنسبة إلى سيدنى هو وسيلة أيديولوجية فعّالة ومثمرة فى غرس هذه المناقب والفضائل الملائمة للطبقة المهيمنة الذى يُعدُّ هو ناطقاً باسمها؛ ولهذا السبب من دون الأسباب جميعاً ينبغى أن يُصان الأدب من نقد الاتجاه التطهرى البرجوازى الجزئى الطابع assertive . يؤشر نص سيدنى إلى لحظة ذابلة من لحظات الطّفُو buoyancy الأيديولوجى ، لحظة التركيب التام بين عناصر تطهرية وعناصر صقيلة مؤيدة لسياسة البلاط Courtly ، لكن الضغوط الأولية التى تحشد قواها لإنجاز اعتذار للشعر سوف تنفجر فيما بعد، فى تسعينيات القرن السادس عشر المشحونة بالمشاعر الدينية وغير المستقرة اقتصادياً؛ لكى يزداد الارتياح بذلك التركيب الأيديولوجى . بعد ذلك الانفجار فقط، الذى نما ليصبح أزمة ثورية ثم خمد بعد الحرب الأهلية، ظهر - وللمرة الأولى - التيار النقدى العريض المعروف

بـ «الكلاسيكية الجديدة». مرة أخرى يصبح النقد وسيلة أيديولوجية فعّالة وحاسمة ، ولكنه أصبح الآن وسيلة في الصراع من أجل تحقيق توازن التشكيل الأيديولوجي الذي سيُحْكَمُ إنجاز الوحدة المتناقضة للطبقات الاجتماعية التي تؤلف الجبهة المهيمنة. بدافع الحاجة إلى النظام والتناسب (توزيع الحصص) والتلاؤم مع الحاجة إلى نسقي الطبيعة والعقل Reason ، التي تشد بنيان المجتمع، والحاجة إلى اختزال الحياة الاجتماعية وتنظيمها في سلسلة من الممارسات المنظمة ، يختار التاريخ النقد ثانية كنموذج ووسيلة لتحقيق مثل هذا المشروع. وبسبب الحاجة إلى إدماج طبقات جديدة وأجزاء من طبقات في الوحدة الثقافية، ومن أجل إنجاز إجماعٍ على ذوق اجتماعي محدد وبناء تقاليد مشتركة ونشر عادات موحدة الطابع، يصبح النقد واحداً من نقاط الارتكاز في الطقم الكامل للمؤسسات الأيديولوجية: الدوريات، المقاهي، الرسائل والأبحاث treatises الجمالية والاجتماعية، الترجمات الكلاسيكية، الكتب التي تُرشد إلى العادات والتقاليد. ومرة أخرى ومع التآكل المطرد لهذا التشكيل والهيّاج الثوري الذي أنهى القرن الثامن عشر انبثق إلى الوجود جسمٌ من الإنتاج النقدي المميز. إن النقد يصبحُ ، مع جماليات الرومانسية المتحررة الداعية إلى المساواة الشعبية والفردوية الطابع، مرة أخرى حقلاً متميزاً يُخاض فيه الصراع الطبقي على الصعيد الأيديولوجي . وهو مهم أيضاً ، وبصورة مساوية في الدرجة، في إعطاء شكل محدد للنزعة المحافظة الجديدة. ويشهدُ على ذلك عمل كوليردج Coleridge الأخير - في اشتقاق صور عضوية للمجتمع من الفن، وهي صورٌ ستصبح فيما بعد إرثاً حيويّاً للقرن التاسع عشر.

ليس في نيتي أن أتتبع ذلك المسار هنا، وإن كنت سأناقش بعض مظاهره في الفصل الرابع من هذا الكتاب. وليس في نية هذه الملاحظات المختصرة أن تقترح أن النقد ليس أكثر من مجرد انعكاس للحظة الأيديولوجية. إن النقد ينتسب إلى الحقل الجمالي للأيديولوجية ، إلى حقلٍ يمتلك درجة ملائمة من الاستقلال. لكن انبثاق النقد (نقد النهضة الإنساني الطابع، الكلاسيكي الجديد، الرومانسي، الانفغالي الليبرالي) يشير إلى أزمة قائمة بين ذلك الحقل وحقول أخرى - إلى نوع من الحدس بأن ذلك الحقل الجمالي يفترض درجة غير عادية من السيادة ضمن التشكيل الأيديولوجي برمته. ولا يعني ذلك أن الجمالي يصبح هو الحقل المهيمن في أرض الأيديولوجية؛ إنه

بالأحرى «يعمل على تصدّر المشهد Foreground بوصفه المجال الذى يحمل بامتياز
الثيمات Themes التى يحتضنها ذلك التشكيل الأيديولوجى . كما لا يعنى أن الجمالى
يُجرّد من حليه وزخارفه؛ ليصبح «أيديولوجية صرفة» فلا وجود لمثل هذه الظاهرة. على
النقيض من ذلك، ورغم أن الجماليات الأدبية تبدأ فى بعض الأحيان الحديث عمّا لا يقع
ضمن حقلها متجاوزةً نفسها لتشكّل تحالفات علنية مع حقول السياسة والأخلاق
والدين، فإنها تفعل ذلك حسب شروط جدلها الداخلى الخاص وحسب احتياجاتها
وتقاليدها. إن فعالياتها الأيديولوجية تظل من النوع الجمالى ، وهنا بالضبط تكمن
قوتها . ويعود كون الحقل الجمالى وسطاً أيديولوجياً فعّالاً بصورة متميزة إلى عدد من
الأسباب . إن الحقل الجمالى تصويرى graphic، مباشر وفورى ومقتصد، يعمل على
الأعماق الغريزية والعاطفية ، ولكنه يلعب أيضاً على السطوح الفعلية للإدراك ضافراً
نفسه مع مادة التجربة التلقائية ومع جذور اللغة وإيماءاتها. ويسبب هذه الطاقات التى
يملكها فإنه قادر على جعل نفسه طبيعياً وتقديم نفسه بوصفه بريئاً أيديولوجياً بطرقٍ
لا تتوفر بسهولة للحقول السياسية والتشريعية للأيديولوجية. ويمكن لنا تفسير وضع
الحقل الجمالى فى مرتبة ثانوية ضمن تاريخ الأيديولوجيات لا بالندرة Paucity
المتضمنة داخله ، بل عن طريق عناصر أخرى ضمن التشكيلات الاجتماعية - وبصورة
خاصة تلك القوى الأيديولوجية والمادية التى تُملئ إقصاء الجماهير واستبعادها
من الفن.

إن «تاريخ النقد»، إذن، هو مظهرٌ من مظاهر تاريخ طقم من التشكيلات
الأيديولوجية المحددة ، كلٌ منها متمفصلٌ داخلياً لكى يمنح امتيازاً لممارسات
نقدية بعينها بوصفها لحظة متعينة خاصة من بين مستويات أخرى لها. إن علم
تاريخ النقد هو علم المحددات التاريخية لهذا التعيين الشديد Over determination
للجماليات الأدبية.

لكى نخطو من هذه الاعتبارات العامة عائدين إلى النقد الأدبى الإنجليزى فى
القرن العشرين علينا بصورة محتمة أن نفكر، مرة أخرى، بتلك اللحظة الأيديولوجية
القوية الممثّلة فى مجلة Scrutiny. ومع ذلك فقد كان لـ Scrutiny، وخصوصاً فى
ثلاثينيات هذا القرن، منافسٌ على شكل جسمٍ متشظٍ غير منتظم من النقد المادى. وكون

الكثير من تلك الكتابات تجتذب اهتمامات تاريخية فقط يشكّل مظهراً من مظاهر العضلة التي نعاني منها رغم أن اسماً واحداً فقط قد استطاع أن يبقى حياً من تلك الحقبة. من هو أعظم ناقد ماركسي إنجليزي؟ إنه، وأسفاه، كريستوفر كودويل Caud-well. في مثل هذا السؤال الملائم وفي الإجابة عليه تكمن مشكلة النقد الماركسي في بريطانيا المعاصرة ، وتعرض نفسها بصورة لا جدال حولها. فرغم أن كودويل هو السلف الأكبر - «الأكبر» على الأقل بسبب الطموح الصرف المقدم لمشروع النقد الماركسي الإنجليزي - فإن هناك القليل جداً مما يمكن أن نتعلمه منه. ولا يعنى هذا أننا ينبغي أن نتعلم من الإنجليز فقط أو أن قصور كودويل كان قصوره وحده. لكن كودويل، بسبب من انعزاله عن أوروبا وعزله حتى عن مجتمعه تظل الستالينية والمثالية لفكره وعدم امتلاكه « نظريةً للبنى الفوقية»، حافظ رغم كل ذلك على الإبقاء على هذه المهمة الميؤوس منها تاريخياً بإنتاجه جماليات ماركسية فقيرة من تلك الشروط غير المواتية. إن عمله يحمل آثار جروح تلك المغامرة المتناقضة ذاتياً: التأملية والغريبة الأطوار والمُرصعة بالتبصرات الاعتباطية ، والمُعَلِّمة بالغزوات القلقة والمحمومة لأرض غريبة والمكسوة بخشونة نظرية مثيرة. وإذا كان كودويل يفتقر إلى تراث جمالي ماركسي فإن ذلك مقياس لغياب هذا التراث لدينا نحن الذين جننا بعده.

قد يحدث على أية حال أن يتطور النقد الماركسي، بنوع من الانعطافة التاريخية اللافتة، لا عبر التواصل مع ما سبق بل وبالضبط بتجاوز هذا الذي سبق. عندما بدأ ريموند وليامز بالكتابة في بداية الخمسينيات لم يفد منه الروح العامة لنقد الثلاثينيات المؤلفة من النقد الماركسي اللفظ الخشن والتجريبية البرجوازية المثالية الرومانسية؛ فلم يكن كودويل ، كما يشير وليامز . ساخراً في الثقافة والمجتمع Culture and Society 1780 - 1950 ، « محددًا وواضحًا بما فيه الكفاية ليكون على خطأ». لقد أثرت الماركسية، بصورة محتمة، على وليامز: وقد وفّرت الماركسية وScrutiny فيما بينهما التأثيرات المشكّلة لتطوره المبكر. سوف تُرْفَضُ Scrutiny كموقف بسبب النخبوية التي قادت إليها ، وسترفض الماركسية لأسباب ربما تكون أكثر إثارة للاهتمام:

«بالنسبة لماركس فإن المرء يتقبل التشديد على التاريخ، على التغيير، على العلاقات الحميمة التي يتعذر اجتنابها بين الطبقة والثقافة، لكن السبيل التي سلكها هذا

التشديد، على مستوى آخر، ليست مقبولة. لقد كان هناك، وفي هذا الموقع بالذات، استقطابٌ وتجريد للحياة الاقتصادية من جهة والثقافة من جهة أخرى. ولا يبدو لي هذا منسجماً مع الاختبار الجماعي للثقافة كما عاشها آخرون، وكما كان المرء يحاول أن يعيشها بنفسه «^(٤)».

إن الصيغة النهائية غريبةٌ لافتة للنظر ؛ فلم يعدُّ أحد بالتأكيد التمييز بين البنية التحتية/ البنية الفوقية شأنًا خاصًا بالتجربة. ورغم ذلك فإن هذا الإلحاح الشديد على التجربة بالضبط، هو التثمين العميق المتحمس لـ «المعيش» ، هو ما يوفر لنا الثيمات المركزية التي توحد مجموع أعمال *oeuvre* وليامز وما يمدنا في الحال (بمعرفة) القوة الهائلة والقصور الكبير في عمله. لقد علقت باختصار على بعض النتائج التي تلت التساؤل حول الحالة الإنسانية الليبرالية ولكنني حذفته إشارة واحدة فقط ، أى بروز ما يمكن لنا أن ندعوه «الليفيزية اليسارية» (*) *Left-Leavisism* الذى يعدُّ عمل وليامز أعظم مثالٍ عليها. فمن الواضح تماماً كيف أن الحكم السلبي على الماركسية الوارد في الاقتباس السابق يبلور نفسه في صورة غير مباشرة مستخدماً مصطلحات ليفزية في اللحظة المناسبة التي تكون فيها القضية المعنية عرضةً للهجوم. إن مغامرة وليامز، بالمعنى الخصب للعبارة، هي عمل حياة: لا مجرد عمل خاص بالعمر فقط بل مجموع أعمال *oeuvre* يمكن أن يقال إن منطقتها الداخلى المعقد ووحدها البنيوية المعقدة أيضاً هما نتاج جدلٍ يغوص بعمق في تجربة فردٍ تاريخي. إنه منهج يمكن الكشف عنه بصورة كافية في أسلوبه الأدبي - ذلك الخطاب المحكم المتسم بالاحترام الشديد للشكل الشعبى بصورة لا لبس فيها، بحيث أصبحت عادة التجريد انعكاساً غريزيا، نوعاً من استحضار ثقل الفراغ الذى يفتقر إلى أية حواف أو حدود. وهكذا تُعرضُ هذه الوقائع المفردة الملموسة فى زى معدّل ومُوسَّط *mediate* وجليل المظهر ؛ لكى يكون ممكناً فهمها بصورة باهتة من خلال شبكة العموميات. ومع ذلك فإن توقفاته المملة المضجرة وانعطافاته *inflections* البلاغية المتصلبة واستخدامه الطقوسى لمجموعة من المصطلحات المفتاحية *key terms* ، إلى الدرجة التي تبدو معها هذه المصطلحات ابتداعات خاصة أكثر من كونها مفاهيم عامة، هذه جميعاً تقترح حركة صوت فردى لا يمكن أن نُخطئه. إن ما يبدو للوهلة الأولى لغة أكاديمية خاملة جامدة هو فى الحقيقة

(*) نسبة إلى الناقد الإنجليزي الشهير ف. ر. ليفز. P. 28.

مرحلة من مراحل دراما شخصية، خطابٌ لعملية حذرة ومعقدة من الإبراز الذاتى. إن اللغة الخاصة المغلقة تعرض نفسها على صورة خطبة شعبية عامة . إن الصوت المتكلم يحوِّك ببطء تجريداته ذات السلطة فى الوقت الذى يصدم فيه وعينا بخصوصيته المحضة وثقته المتكلفة، والصريحة فى الوقت نفسه، بأصالته الخاصة. إنه أسلوب يعرض نفسه فى الفعل الحقيقى الذى يفترض وضعية لا شخصية أولبية الطبع هادئة تقريباً، بوصفه دفاعاً منفِعلاً خاصاً ويمكن امتصاصه ذاتياً. إنه صيغة من صيغ الاعتراف الذاتى التى هى فى الوقت نفسه نوعٌ من الإخفاء والكتمان - أسلوبٌ مفكّر منعزل ثقافياً إلى حد المركزية الذاتية eccentricity ومدفوعٌ بناءً على ذلك إلى بعض المناورات المعقدة من الدفاع والتسوية الذاتيين، ومع ذلك يعرض بتصميم تجربته الشخصية بوصفها تجربة ممثلة representative تاريخياً. يستند مثل هذا الخطاب إلى اعتقاد بسيط شجاع نادر - ويرد إلى الذهن كل من وردزورث Wordsworth وبييتس Yeats كزميلين لوليامز - بأن التجربة الشخصية العميقة يمكن أن تُقدّم، دون تكبر أو تخصيص، بوصفها «نموذجية» اجتماعياً. إنه بأشكال مختلفة صوت النقاد الاجتماعيين الذين تفحصهم وليامز فى كتابه : الثقافة والمجتمع ١٧٨٠ - ١٩٥٠ ، ومفتاح ذلك العمل هو أن وليامز يعرض نفسه، لا بوعى أو إقحام ولكن بصورة ضمنية فى كل عنوان يضعه لفصول كتابه، بوصفه الشخصية الأخيرة فى الذرية lineage التى يتتبع آثارها، بوصفه واحداً من الشخصيات فى الدراما التى يكتبها.

لقد كان إنجاز وليامز، إذن، هو أن يتعقّب ما تتضمنه التجربة الشخصية المحسوسة إلى النقطة التى تصبح فيها هذه التجربة، وبصورة عضوية ، طرائق منهجية ومفاهيم وإستراتيجيات ، وهذا بصورة طبيعية كافية هو ما يتوقعه المرء من مفكّر اشتراكى كان يوماً وفى المقام الأول ناقداً أدبياً نشأ وترعرع فى كمبريدج Cambridge School. مثله مثل كودويل كان وليامز محروماً بشكل خطير من المواد التى تمكنه من بناء نقد اشتراكى ، وإنها لعلامة قاتمة ومفارقةٌ ساخرة على هذا الحرمان أن التراث الاجتماعى الذى دُفع إلى اللجوء إليه فى الثقافة والمجتمع كان من نوع رد الفعل السياسى المتماثل.

لم تكن الماركسية الإنجليزية المتوفرة بين يديه أكثر من مادة ثقافية ضعيفة الصلة بالموضوع ، وفي الحقيقة فإذا كان للنقد الماركسي أن يوجد في المجتمع الإنجليزي، فعلى المرء أن يُجازفَ بالاعتقاد بمفارقة كون أحد مصادر هذا النقد أنه كان على وليامز أن يرفضه في زمنه الخاص. وما فعله وليامز إذن فعله بيديه وحده مشتغلاً على مصادرهِ الشخصية دون أي تعاون ذي أهمية ودون دعم مؤسساتي. وقد كان نتاج هذا العمل غير الضعيف، غير المنحرف الجسم هو الأكثر إحياءً والأكثر تعقيداً في النقد الاشتراكي في التاريخ الإنجليزي - النقد الذي لا تمكن مقارنته بشكل وثيق الصلة بالموضوع بأي نقد إنجليزي آخر ، ولكن ينبغي إرجاعه، من أجل إعادة تقييم مقارنته، إلى الإنتاج الجمالي لكل من لوكاش Luckacs وبنيامين Benjamin وجولدمان Gold-mann. ويكفي أن نقول هنا : إن أي نقد ماركسي في إنجلترا يتجنب الوقوع تحت تأثير ضغط عمل وليامز سيجد نفسه مشلولاً ومبتوراً. لقد كان وليامز رائداً إنجليزياً، ومثله مثل أي رائد ينبغي أن يخضع للنقد من قبل أولئك الذين جعلهم قادرين على الكلام. وإذا كان يحق لي أن أضيف ملاحظة شخصية هنا فقد كنت أنا محظوظاً بصورة كافية لأعمل عن قرب مع وليامز كزميل لسنوات عديدة وأمر بعملية التحوّل والانتقال الاجتماعي التي مر بها هو نفسه. والملاحظات النقدية الضرورية الصارمة، التي تلي ذلك ، تصدر عن روحٍ رفاقية وتقدير وإيمان عميقين بعمل وليامز.

إذا كان كودويل يفتقر إلى تراث، فإن وليامز لا يشبهه في ذلك إطلاقاً . لقد كان التراث الذي أفاد منه بصورة جوهرية هو عمل مجلة Scrutiny . لقد رفض ، بصورة طبيعية، العواقب السياسية لحالة Scrutiny التي ميّزها وقاومها قبل فترة طويلة من بروز هذه العواقب بوضوح فج في أشكالها الشائعة ، لكن الأساس الفينومينولوجي لذلك النقد كان مناسباً ووثيق الصلة بمشروعه بصورة مباشرة. فإذ يدخل ابن لوالدين ويلزيين Welsh من الطبقة العاملة جامعة كمبريدج أتياً من مجتمع ريفي مغلق تقريباً فتبدأ أسئلة الطبقة والثقافة والسياسة والتعليم بتقديم نفسها بتعبيرات تلقائية شخصية الطابع وبصورة لا يمكن فصلها عن مادة الهوية الفردية ومشكلة هذه الهوية. وقد جعلته عملية تحوله الاجتماعي حاملاً «نموذجياً» بصورة استثنائية لبعض التناقضات الكلاسيكية للتشكيل الاجتماعي : البروليتاريا/البرجوازية، الريف/الحاضرة metropolis، المجتمع

الريفى/مجتمع المدينة، وبصورة أكيدة الانقسام الحاصل بين العمل الزراعى والعمل الصناعى على الأرض نفسها؛ لأن عائلته قد عملت فى مجالى العمل المختلفين كليهما. وهكذا قدم إصرار *Scrutiny* وتأكيدهما على المجتمع والتراث، والقيمة الأخلاقية ومركزية «المعيش»، نفسه بوصفه التعبيرات الثقافية التى يمكن لأسئلة الهوية الشخصية أن تُسبَر عن طريقها وتُعمَم سياسياً. وقد كان عمل وليامز المبكر عن الدراما، الذى اهتم بمفاهيم وأفكار مثل: «مجتمع الحساسية» *Sensibility* و«مجتمع العمل *Process*»؛ حيث توصف علاقة الدراما بالجمهور، مديناً بصورة مباشرة لـ *Scrutiny*، ولكنه لهذا السبب لم يستطع أن يتجاوز هذه الأفكار، ولم يستطع أن يلمس خصوصية ما التمسه وبحث عنه. لقد حدث «التحول» الجزئى فى كتابه «الثقافة والمجتمع» الذى يَنْشُدُ فيه وليامز مدّ وتوسيع وربط (وهذه مصطلحات ذات أعراض مرضية فى كتابته) ما يظل بأشكال مختلفة منظوراً ليفيزياً *Leavisian perspective* بـ «العقيدة الإنسانية الاشتراكية» المعادية بصورة جذرية لفكر *Scrutiny* السياسى. وما فعله الكتاب، فى الواقع، هو أنه أخذ التراث الحى الذى أفاد منه وليامز - النسل الرومانسى «الجذرى، المحافظ» لإنجلترا القرن التاسع عشر - واستخلص منه العناصر الجذرية لتطعيمها بـ «العقيدة الإنسانية الاشتراكية». لنقلُ إن العناصر «الجذرية» التى استخلصت التراث المجتمع الكائن الحى *organism* النمو الكمال التواصل وعدم الانقطاع، ... إلخ - قد تواشجت مع خطاب العقيدة العمالية *Labourism* النشوئى التطورى ذى النزوع التوحيدى المُشْتَرَك، وبذلك قامت عضوية *organicism* إحدى اللغتين بإعادة إنتاج عضوية اللغة الأخرى، وقامت بتوسيعها وتطويرها. لقد أعاد الكتاب - إذن، وبصورة مفارقة *paradoxically* - إنتاج الاستثمار البرجوازى فى القرن التاسع عشر للأيديولوجية الرومانسية «الجذرية المحافظة» من أجل تحقيق غاياته. ولقد كانت الغاية التى نحن بصدد الحديث عنها هنا اشتراكية. ويمكن لهذا أن يحدث، بالطبع؛ لأن حركة الطبقة العمالية كانت، وللحقيقة التاريخية، مُؤَثَّةً بعمق بأيديولوجية كارلايل ورسكن *Ruskin* التى نحن بصدد الحديث عنها. لقد كانت المسألة هى أن الكتاب أعاد اكتشاف ذلك التراث مقدماً إياه بوصفه ميراً رمزياً وأخلاقياً غنياً يمكن للحركة العمالية الفقيرة أيديولوجياً أن تعتنقه وتستفيد منه تماماً كما حصل فى إنجلترا القرن التاسع عشر عندما أصبح هذا التراث متوافراً كدعامة أيديولوجية

للبرجوازية الصناعية، وقد نجحت هذه الخطة البارعة، بالطبع، لحقيقة كون الأيديولوجيتين: الرومانسية والعمالية في خصام جزئى مع الهيمنة البرجوازية، لكن تلك الجزئية هي ما مكن الأيديولوجيتين من احتضان بعضهما بعضاً. فلا يوجد تراث يعادى تماماً سلطة الدولة البرجوازية؛ فقد صانت الأيديولوجية الأولى سلطة الدولة البرجوازية بإزاحة تحليلها السياسى وتحويله إلى مجرد نقد مثالى أخلاقى لآثار هذه السلطة السيئة على «الإنسان»، بينما التمسّت الأيديولوجية الثانية تكييف نفسها وملاعمتها مع هذه السلطة البرجوازية. ما فعله كتاب وليامز إذن كان تكريس إصلاحية الحركة العمالية ورفعها إلى أوج جديد من الشرعية الثقافية والأخلاقية، وذلك بمدّها بقيم ورموز مستمدة - بصورة أساسية - من التراث المطوّق بالرجعية السياسية.

لقد كان كتاب الثقافة والمجتمع، بسبب التزامه وفصاحته، مشروعاً مثالياً أكاديمياً فى الواقع. إن باستطاعته أن يعزّز أطروحته ويمدّها بأسباب البقاء عبر عدم الالتفات إلى الشخصية الرجعية التى يتسم بها التراث الذى عالجه الكتاب - عدم الالتفات الواضح فى القراءات الجزئية المتطرفة والتصحيفية لكتاب معينين (كارلايل، وأرنولد ولورنس بصورة خاصة) انتزَعوا من مواقعهم الأيديولوجية الحقيقية، وعولجوا بنوع من الاقتباس الانتقائى وسوء الفهم العاطفى المنحاز، ووَضِعوا ضمن كتاب «العقيدة الإنسانية الاشتراكية». (وعندما كتب وليامز فى سياق آخر، أن كوبيت Cobbet وديكنز ورسكن وموريس Morris ولورنس كانوا جميعاً عدا رسكن يعارضون الأبوية Paternal-ism الأخلاقية، كان حكمه غير دقيق ببساطة) (٥). لقد أهملت العناصر المتقدّمة فى التراث الأيديولوجى البرجوازى (وهو مفهوم عارضه وليامز بثبات من موقع «إنسانى humanist») كنتيجة لازمة لموقف وليامز مع استثناء أو استثنائين فقط حتى إن الحقيقة المبدئية التى تقول: إن «الثقافة» نفسها تعبير أيديولوجى قد أُغفلت. لقد عُنَى عمل وليامز بصورة خطيرة، ضمن صيغة اليساريين الجدد المميزة فى مرحلة مبكرة، بدمج الصيغ المنتجة والعلاقات الاجتماعية والأيديولوجيات الأخلاقية والسياسية الجمالية ضاغطاً هذه الحقول المختلفة معاً ضمن التجريد الأنثروبولوجى الفارغ الذى ندعوه «ثقافة». عملية الضغط هذه لا تُلغى فقط مراتبية hierarchy الأولوية الفعلية، مختزلة التشكيل الاجتماعى إلى كلية totality هيجلية «دائرية» وقاضية على الإستراتيجية السياسية فى مهدّها، بل إنها تعمل بإفراط على تذويت over-subjectivise ذلك التشكيل (٦).

وهكذا تُقَطَّر كل البنى معاً، كنتيجة لازمة، وتصبح جزءاً من نسيج «المعيش» ؛ فيما أن ما تشترك فيه معاً هو كونها جميعاً داخلةً في نسيج التجربة فإن تزامن *Simultaneity* التجربة يصبح ضامناً وكفياً لـ «التزامن» الواقعي للبنى. لقد أشار بعضهم أن العنوان (الثقافة والمجتمع) هو نوع من الترجمة غير الواعية لـ *Gemeinschaft und Gesells-*chaft ، لكن وليامز لا يعي الدلالة الأيديولوجية لتحيز (كلمة «الثقافة») السياسي في استعمال ليفز وإليوت لها، وكأنه ما زال يعتقد أن بالإمكان تحرير هذه المقولة «المحايدة» وإعتاقها من سوء استعمالها الأيديولوجي سابقاً. وهذا ما يمكنه أن يقدم التعريف التالي للثقافة بوصفه تعريفاً بريئاً أيديولوجياً: الثقافة التي هي دراسة العلاقات بين العناصر التي تؤلف الحياة بمجملها» (٧). لكن المسافة بين ما هو عضوي وما هو بيئي *ecological* أقصر بكثير مما يظن. إن الثقافة والمجتمع عملٌ يعين نفسه ضمن التراث بأسمى ما يعنيه تعيين الذات ضمن التراث؛ إن مزاجته بين العقيدة العمالية والمثالية الأدبية كانت نتاج التاريخ الفعلي الذي عين أهميته نقدياً. لقد كان «الحل» الذي التمسّه وتحسسه هو المشكلة بعينها.

إن الديمقراطية بوصفها مدأً وتوسيعاً متدرجين لثقافة الحركة العمالية الموجودة ونشراً لها في المجتمع بأكمله تعارض أيديولوجية طبقية (التكافل والتضامن) بأيديولوجية طبقية أخرى (الفردية *individualism* الأنانية) ؛ ولذا ليس غريباً أن تكون استجابة المثقفين الليبراليين لثقافة والمجتمع متحمساً. (ولنُضف هنا أن هذه الحماسة قد أصبحت بصورة ملحوظة أكثر فظاظاً وارتباكاً مع تطور وليامز). إن «تدمير المؤسسات وإعادة تجديدها» (الذي صرف عنه وليامز النظر في كتابه اتصالات *Communications*) تقابله اللحظة الكلاسيكية لـ «الوسطية *centrist*» التي يلخصها التعبير المتناقض *oxymoron* (**). المحسوب بدقة في الثورة الطويلة *The Long Revolution*:

(*) التذويت أي جعل الشيء ذاتياً.

(**) *Oxymoron*: تعبير بلاغي يعنى «الإرداف الخلفي»، ويعرفه مجدى وهبه في «معجم مصطلحات الأدب» بأنه تناقض ظاهري بين عبارتين لإثارة الإعجاب بينما يعرفه كُدُن *Cuddon* في قاموسه:

Adictionary of literary Terms بأنه «صورة بلاغية تجمع بين كلمتين متعارضتين متنافرتين أو بين معنيين متعارضين لإحداث أثراً خاصاً كقولنا «إنه اللص الشريف الوحيد».

أى ذلك المشروع المتدرج الطويلى لمدة عملية «المشاركة» وتوسيعها. لقد كان من غير الممكن فصل التدرجية gradualism السياسية عن المثالية المعرفية (٧)؛ فإذا كانت المعانى والقيم مُعطاةً بصورة تساوى فيها هذه القيم والمعانى الإنتاج المادى؛ فإن «عملية» التحوّل الاجتماعى هى بصورة محتمة شأن معقد ومؤجل من شأنون تحويل هذه المعانى (٨). وإذا كانت «العملية الاجتماعية كلها» (مُعبراً عنها بوصفها كلفة «دائرية») متضمنة فإن تعقد العملية وكونها مؤجلة (إلى إشعار آخر) يصبحان أمرين أكثر حدة. ولكن المسألة أكثر حدة وأهمية من ذلك. إنها مسألة متعلقة بتعزيز التواصل التاريخى المعقد وإمداده بأسباب البقاء وامتصاص الواقعية الطازجة وإدراجها ضمن التقاليد الاصطلاحية Conventions التى تنشأ وتطور الآن كما هو الحال بالنسبة للفن. ينبغى للعمل الفنى الجديد أن «يُلاءم ليصبح منسجماً مع نظامنا الشامل» (٩). إن الفن الذى يدمج ويوحد المعانى المعطاة يجذب اهتمام وقيامز أكثر من ذلك الفن الذى يُمزق هذه المعانى ويفسدها. إن الأبيستمولوجية المثالية والجماليات العضوية والسوسولوجية التوحيدية الإدماجية Corporatist تسير معاً جنباً إلى جنب وبصورة منطقية فى الثورة الطويلة.

إن الجذر الذى يغذى هذه الكتب الثلاثة هو شكل من أشكال الشعبوية populism الرومانسية. لقد استندت تدرجية وليامز السياسية إلى ثقة عميقة بطاقة الأفراد وقدراتهم على خلق «معانيهم وقيمهم الجديدة» الآن - المعانى والقيم التى ستمتد وتتوسع (فى نقطة غير محددة على خط التاريخ) وتتحول إلى الاشتراكية. وقد أعاد وليامز نفسه قراءة خلق هذه القيم الجديدة، التى صارت ممكنة فى الحقيقة بسبب عملية الانتهاك الثورى، باعتبارها وصفاً للحاضر. وفى الحقيقة فليست المسألة أن الرجال والنساء يستطيعون خلق معانيهم الآن؛ فهم يفعلون ذلك بصورة متواصلة لكونهم ببساطة يحيون هذه الحياة. لقد استحال هذا التبجيل النبيل للطاقات الإنسانية إلى مناظرة رفيعة المستوى ضد التشاؤمية المحافظة والتشكّل الليبرالى، مما استتبع، كنتيجة لذلك، اعتقاداً خاطئاً متطرفاً ببنى التشكيلات الرأسمالية المتقدمة. وبسبب اعتقاد وليامز بالحاجة إلى «ثقافة عامة» كان هذا الاعتقاد يُقاطع ويُفند عبر التأكيد على الواقع الحاضر، وإن يكن هذا التنفيذ مكبوتاً وجزئى الطابع - ومع ذلك فإنه لا يستطيع أن يتخلّى عن هذا التأكيد؛ لأن تخليه ذاك سيبدو له استسلاماً لتقييم متشائم يحط من قدر الطبقة التى نشأ وتربى فى أحضانها. وهذا الموقف متضمن فى قوله

المأثور: «الثقافة شيء عادي مألوف». في روايته لتحوّله الاجتماعي الخاص من ويلز إلى كمبريدج يشير وليامز مؤكداً طبيعية هذا الأمر وسويته؛ إذ إنّ من المعتاد بالنسبة للأفراد أن يتحركوا في المجتمع مندفعين؛ لكي يصبحوا شعراء وباحثين ومعلمي مدارس (١٠). لقد صوِّرَ على المناظرة السياسية، الموجهة ضد النظام التعليمي الذي يميّز بين الطبقات؛ مما يجعل هذه الحركة غير نموذجية، بصورة فعّالة بوساطة الدعوى الشعبوية. إن وليامز عادة ما يُناوِرُ بوضع نفسه في الموقع المناقض لمعارضة هيمنة مقعدة Crippling يرفض هو سلطتها في الوقت نفسه؛ لأنه إن لم يفعل ذلك فإن ذلك سيُعنى أنّ «الناس العاديين» ليسوا، بعد هذا كله، المُبدعين الحقيقيين لـ «المعاني والقيم». «.. ليس هناك من طبقة خاصة أو مجموعة من البشر تعمل على إبداع المعاني والقيم، إن بالمعنى العام للإبداع أو بمعنى الإبداع والاعتقاد الخاصين. إن مثل هذا الإبداع لا يمكن أن يُنسبَ إلى أقلية، مهما كانت هذه الأقلية؛ إن معاني شكل محدد من حياة الناس في لحظة محددة من الزمان تنبع من كلية تجربتهم العامة ومن التمثيل articulation العام المعقد لهذه التجربة» (١١). والجواب البسيط على هذه القضية، التي يطرحها وليامز، هو أن هناك حقاً طبقات ومجموعات خاصة، وتتوضح هذه الطبقات والمجموعات الخاصة في حقيقة كون «معاني وقيم» تجربة عامة معينة، هي، في أغلب الأحوال، معاني هذه الطبقات والمجموعات وقيمها.

يمكن لنا أن نتفحص ثلاثة أمثلة لارتباك فكر وليامز وتشوشه. المثال الأول يتعلق برفضه المُعلن والمعروف تماماً لمفهوم «الجماهير»: «ليس هناك في الحقيقة (ما ندعوه) بالجماهير؛ هناك فقط طرق لرؤية البشر بوصفهم جماهير» (١٢). بدفاعه هذا عن «البشر والناس» ضد ما يرى أنه معالجة تجريدية كلية Cynical متشككة يُقايضُ وليامز وسيلة نظرية من وسائل الصراع الثوري بالتحوّل الهزيل وغير الكافي للنزعة الإصلاحية الاجتماعية humanitarianism الليبرالية. وهكذا وبسبب من كون جمع الأفراد وتكتلهم معاً من قبل الرأسمالية الصناعية شرطاً مادياً لتحريرهم سياسياً؛ فلا شك أن وليامز عندما يرفض التعريف البرجوازي لـ «الجماهير» يرفض أيضاً وبشدة التعريف الثوري لـ «الجماهير». لقد كان القول بأن الرجال والنساء هم في الواقع الآن أفراد مستقلون هو ما يلحّ عليه وليامز ويعدّه أمراً (غير قابل للنقد أو الاعتراض عليه)، لكن هذا الافتراض قد جاء على حساب إدراك الحقيقة السياسية التي تقتضى أن

يتكئ هؤلاء الأفراد المستقلون ويقاثلوا لكي ينجزوا إنسانيتهم الفردية المستقلة الكاملة. على المرء أن يُكَيَّف عبارة وليامز القائلة بأن «ليس هناك في الحقيقة (ما ندعوه) بالجماهير، هناك فقط طرق لرؤية البشر بوصفهم جماهير» ليكشف عن ندرتها النظرية؛ وفي الحقيقة أن وليامز نفسه قد أعاد تقريباً كتابة هذه العبارة عندما قال في الثورة الطويلة : «إن باستطاعتنا أن نُكئ الأفراد ونجمعهم في طبقات أو شعوب أو أعراق races كطريقة لرفض تمييزهم والتعرف عليهم كأفراد مستقلين»^(١٣). إن (مفهوم) الطبقات، مثله مثل (مفهوم) الجماهير، يبدو نوعاً من ابتداع طريقة للرؤية ؛ إننا مدعوون لاستبدال طريقة في الرؤية بطريقة أخرى.

هناك تشوُّش مُوازٍ بين «الواقع السياسي» و«الإنسانية الجوهرية الطابع» في الفصل الافتتاحي لرواية وليامز الثانية الجيل الثاني Second Generation : «إذا وقفت اليوم في منتصف تاونز رود Towns Road فيمكن لك أن ترى في الاتجاهين : غرباً حيث تؤدي الطريق إلى أبراج وذرى الكاتدرائية والكليات ، وشرقاً حيث تؤدي الطريق إلى ساحات وسقائف مشاغل السيارات. أنت ترى عوالم مختلفة ، لكن لا حدود تفصل هذه العوالم عن بعضها ، هناك فقط حركة وإشارات مرور مدينة واحدة»^(١٤).

هل يمكن أن نعدّ تقسيم العمل المادي والثقافي أمراً واقعياً وحقيقياً، وهل المدينة «الواحدة» منقسمة حقاً أو أنها حقاً مدينة واحدة وتقسيم العمل مجرد أمر مظهري؟ إن الأمر أكثر من ذلك بالطبع، كما ستوضح الرواية نفسها، لكن التأكيد الشديد على الوحدة الجوهرية للمدينة أمرٌ مُوحٍ تماماً. هناك عوالم مختلفة، ورغم ذلك فهناك عالم واحد فقط؛ هناك في الحقيقة حدود (داخل تاونز رود نفسه)، رغم عدم وجود حدود إطلاقاً. وهذا صحيح بصورة كافية فيما يخص مدينة، لكن الصورة الطبوغرافية topo-graphic تبدد بصورة ملائمة تناقضاً واقعياً. إن وليامز نفسه يرغب في التأكيد على الأثر البارع artifice لهذه الانقسامات من موقع المؤمن بـ «العقيدة الإنسانية العامة»، كما يلح في الوقت نفسه على الواقعية الاجتماعية لهذه الانقسامات. إنه يستخدم وسيلة استعارية مشابهة في الفصل الختامي للرواية عندما تهب الرياح من جبال ويلز المنخفضة على إنجلترا England مكتسحة - دون تحيز - الكليات ومصنع السيارات. إن الريح لا تعرف حدوداً، حركتها تؤكد الوحدة جامعة المواقع المختلفة في الرواية،

المواقع المتباينة المنقسمة فيما بينها بصورة متبادلة، في منظر واحد. بهذه الملاحظة تنتهى الرواية مؤكدة الوحدة الجوهرية لما صورتها على هيئة مجتمع متصدع مشقوق ممزق.

مهما يكن الحد الفاصل واقعيًا، فإن هذا الحد هو التعبير الملتبس الشديد الانسجام داخل عمل وليامز، إنه في الوقت نفسه الاستعارة الأكثر مركزية والأقل وضوحًا في عمله. بمعنى من المعاني فإن الحد الفاصل موجود هناك ولا داعي لإنكاره، وهو يشق طريقه بين ويلز وكمبريدج، مصنع السيارات والكلية، الريف والمدينة، ما هو ديمقراطي وما هو استبدادي، الجماعي والفردى. ولكن، وبما أن التشكيل الاجتماعى هو الآن، ومن حيث المبدأ، «ثقافة» واحدة، فإن الحد الفاصل غير واقعى ويمكن التحرك عبره فى أى اتجاه نريد. يستطيع المرء أن يتخيل هذا الحد بوصفه حدًا «أفقيًا» يتحرك على مقياس «عمودى» فاصلاً لا بين «ثقافة» وأخرى فقط بل شاقًا الثقافة نفسها وفاضلاً بين «الحياة الشعبية» للملايين والطبقة المهيمنة الغريبة الراضحة فوق صدور هؤلاء الملايين. ويستطيع المرء أن يتخيل هذا الحد أيضاً كحد «واقعى» من جهة و«غير واقعى» من الجهة الأخرى: واقعى إلى الدرجة التى يستطيع معها أن يمنع الثقافة السائدة من اختراق المجتمع التقليدى وتلويثه، و«غير واقعى» بمعنى أنه صحيح وملائم؛ لىستطيع المرور من ذلك المجتمع التقليدى إلى المجتمع بكافة طبقاته. إن تعليقات وليامز على إنشاء روايته الأولى وطن الحدود Border Country ممتعة ومشوقة فى هذا السياق. وهو يكتب أن القراء الذين افترضوا أن هارى برايس Harry Price، عامل الإشارة فى الرواية، كان صورة لوالده مخطئون حقًا؛ فما فعله هو أنه عمل على قسمة شخصية والده ومنح الصفات التى تشربها والده من العمل لبرايس وعكس السمات الأكثر قلقًا والمتقبلة اجتماعيًا على شخصية مورجان رُسر Morgan Rosser، البائع والسياسى، وهو يعلن أن سبب قسمة القيم هذه هو الحاجة إلى علاقة نُمسرح dram- atise من خلالها التعقُّد التام الذى رآه منعكسًا فى شخصية والده داخليًا^(١٥). وليس من مقاصدى هنا أن أقترح أن وليامز ينقل لنا رواية كاذبة عن غرضه، لكن من الجلى هنا كيف تقضى قسمة السمات الشخصية فى الرواية إلى جعل برايس ممثلًا، مثيرًا للإعجاب تمامًا، لأفضل قيم المجتمع الريفى نازعةً عنه تلك الصفات الأقل استحقاتًا

للإطراء ، والتي تعرضها لنا شخصية رُسْر. لقد دُخِنَ internalise «الحد الفاصل» بين طقمين من أطقم القيم المتصارعة ضمن المجتمع، بالتأكيد، ولكن وليامز لم يبلغ بهذه العملية نقطة الدخنة (الدقيقة تاريخياً) ضمن الشخصية الرئيسية التي تمثل المجتمع. لقد عمل هذا «الحد الفاصل» على حماية القيم التي اكتسبها هارى برايس من الثقافة المهيمنة إلى الحد الذي أصبحت معه شخصية برايس شخصية مثالية. ولقد جسدت هذه القيم نفسها بوصفها حداً داخلياً أقصى لابن برايس فقط الذي استطاع أن يتجاوزها. بهذا فإن Border Country قد قامت بدور التضاد الثنائي المختزل بين المعانى «الشعبية» والمعانى «المهيمنة»، وهو دور يكشف عن أعراض عقيدة وليامز الشعبية populism.

إن التناقض الذى أحاول أن أشير إليه يبرز على نحو غير متوقع وبشكل مختلف فى التراجيديا الحديثة Modern Tragedy. فى ذلك الكتاب يناقش وليامز رأيين شديدي الارتباط فيما يخص علاقتهما بمفهوم التراجيديا. يقول الرأى الأول : إن التراجيديا ليست خاصةً بالنخبة المثقفة elite ، أو حدثاً خاصاً وغير عادى، أو حادثة ميتافيزيقية، أو بالضرورة فعلاً «تاريخياً - عالمى الطابع». إن التراجيديا هى بعض النسيج العام لحياة المجتمعات البشرية ، إنها ليست موت الفقراء فقط بل الكارثة فى المنجم والعمل المفقود وحوادث اصطدام السيارات فى الشوارع. أما الرأى الثانى الذى يتبناه وليامز فيقول : إن التراجيديا يمكن أن يتغلب عليها تاريخياً بفعل الرجال الذين يناضلون من أجل تحويل الظروف غير المحتملة ، وإننا ما نزال نصارع وسط الفعل التراجيدى الطويل الأمد للثورة الكونية. إن كلا الرأيين يغوصان عميقاً فى عقيدة وليامز الإنسانية: الأول كنوع من التحية التى تعمل على «إضفاء السمة الديمقراطية» على مفهوم جمالى صادره الأكاديميون الأرستقراطيون بسبب الغيرة، والثانى كنوع من التسييس politicise اللازم للفكرة، لكن الرأيين متنافران بصورة متبادلة. ولو أن المرء ادّخر مصطلح «تراجيديا» لصراعات القوى «التاريخية العالمية» فمن الممكن حقاً أن نجادل قائلين إن بالإمكان أن نعمل على إعلاء transcend هذه الصراعات، ولكن لو عمل المرء على ربط فكرة التراجيديا بالانتهاكات المحلية اللصيقة Contingent للتجربة العامة؛ فسوف تكون مسألة التغلب على هذه الانتهاكات أيضاً مدعاةً للتساؤل.

إضافة إلى ذلك فإن حافز وليامز «الديمقراطي» الكريم يتناقض على الأقل جزئياً مع تثمينه العالي للواقعية السياسية.

إنّ المعنى المتضمن في عمل وليامز الأول واضحٌ تماماً: إن «الثقافة الشعبية» موجودة دوماً بمعنى من المعاني، لكنها تُقاوم بـ «العنف والخداع»^(١٦). إن البشر يخلقون فعلاً معانيهم وقيمهم المشتركة، لكن هذه العملية المشتركة يحال دون تحققها فيما بعد وتنقسم على نفسها بتأثير تحايل الهيمنة hegemony السياسية. لقد تضمن افتراض وليامز انزلاقاً منطقيّاً من «الحقيقة Fact» إلى «القيمة value» فيما يخص فكرة «المشترك والعام Common»: لأن الادعاء بأن الأفراد يخلقون قيمهم معاً ليس بالضرورة مساوياً للادعاء بأنهم يخلقون قيمةً مشتركة. إن الافتراض يستلزم أيضاً مفهوماً تاريخانياً historicist للأيديولوجية مختزلاً إياها إلى رؤية موحدة للعالم Uni-tary world-view مفروضة على التشكيل الاجتماعي من فوق من قبل الطبقة المهيمنة. ولو لم يكن الافتراض كذلك، كما يشير المعنى المتضمن (في عمل وليامز)، فإن الحركة الممتدة المتسعة النطاق شيئاً فشيئاً باتجاه «المشاركة»، التي تعززها أفعال الملايين من البشر^(١٧)، سوف تواصل نموها باتجاه تحقيق الاشتراكية دون أن يعترض سبيلها أحد. إن الاشتراكية هي مجرد امتداد للديمقراطية البرجوازية، لكن ما ينبغي أن نضيفه هنا هو أن وليامز قد رفض الآن - وأخيراً - هذه الصيغة - مكتشفاً عبر جرامشي Gramsci مفهوماً معقداً أكثر للهيمنة^(١٨).

إن شعبية populism وليامز المتبقية تقع أيضاً في أصل مبالغته المتسقة المتناغمة في تنويت Subjectivise التشكيل الاجتماعي. ولقد ثمن دوماً، بسبب من تأثره العميق بميتافيزيقيا دي. إتش لورنس، «تكامل» الحواس والفكر - وهي استعارة عضوية الطابع Organicist نُقلت خفية، ولأكثر من مرة؛ لتصبح صورة للمجتمع. ويبدو الأمر وكأن المجتمع - «الرجال والنساء العاديون» - قد كان الجسد الحسي (الملموس) الذي تُستخلص منه القيم والمفاهيم وتتبلور المفاهيم التي تعود صحتها الفعلية على مرجعها المباشر المتمثل في الوجود الملموس، ذلك الموضع الفوري المباشر الذي يقع في قلب الحياة الحسية. فما لم يصدر التفكير والاستنتاج عضويّاً عن التجربة المعيشة فمن المحتمل أن يكون عرضةً للشك. إن هذه المسحة من التجريبية الإنجليزية تتخلل عمل

وليامز، وهي مسحة موروثية عن *Scrutiny* ، وتعود - من بين أشياء أخرى - إلى إعجابه بديفيد هيوم - وهو مرشح غير محتمل يمكن للمرء أن يفكر فيه للمصادقة على صحة هذه الصلة^(١٩) . إن عمله الظاهري المتناقض يخون - رغم أنه قد يبدو لتناقضه هذا جاداً على الصعيد الثقافي ومكرساً بالنسبة للنقاد - التوتر الصامت للنزعة ضد الثقافية *anti-intellectualism* التي لعبت دوراً بارزاً في نزاعه مع الماركسية ، وهو نوع من الخلط بين العلمية *Scientificity* والوضعية يربطه لا ببعض مظاهر عمل *Scrutiny* الأقل تبصراً فقط بل بنزعة «معادة - العلم» الرومانسية لدى كل من لوكاش ومدرسة فرانكفورت. يُعلق وليامز؛ إذ يكتب مُعبّراً عن إعجابه بعمل لوسيان جولدمان *Lucien Goldmann* ، بصورة دالة وكاشفة قائلاً: «إن حقيقة كونى عرفت بصورة متزامنة أن عمل جولدمان قد شُجِبَ لهرطقيته وانشقاقيته، وأنه عودة إلى الهيجلية اليسارية والمثالية البرجوازية - اليسارية، إلخ هذه الاتهامات، لم تقف حائلاً دون إبداء إعجابي بعمله. فإذا لم تكن من رعايا الكنيسة فلن تخاف الاتهام بالهرطقة؛ إن اهتمامك الحقيقي سيكون بالنظرية والممارسة الفعليتين»^(٢٠). ويمكن للمرء هنا أن يرى العلامة الهامشية التي تُصادق على وضعية القارئ الليبرالي المتحرر. وإذا لم يكن وليامز مهتماً حقاً بالمهمة النظرية لإعادة تقييم موضع جولدمان ضمن التراث الماركسي، فإن عليه أن يفعل ذلك؛ إن الالتفاتة البرجماتية النشطة إلى المهمات العملية (التي تغطيها بصورة خاصة تلك «النظرية الفعلية» مهما كانت هذه النظرية) ليست بديلاً عن التحليل. إنها بالضبط استعادة وتكرار لأسلوب المعالجة نفسه الذي استخدمه وليامز قبل ثلاثين عاماً في الثقافة والمجتمع عندما عمل على تفحص تعقيدات المناظرة البعيدة الأهمية حول الجماليات الماركسية مقترحاً إنشاء ميثاق مع الاندھال الساخر لقراءته الليبراليين رافعاً ذراعيه ومستسلماً لهزيمة زائفة مدعاة: «هذا نزاع لن يحاول شخص غير ماركسي أن يجد له حلاً»^(٢١).

ليس من قبيل المصادفة، إذن، أن يتصدر روايتي وليامز مؤرخان لطبقة عاملة سابقة أو عالما اجتماع (ماثيو برايس في *Border Country*، وبيتر أوين في الجيل الثاني) يغوصان في الشك الثقافي - الشك الذاتي الذي يستلزمه الالتصاق «التجريبي *experiential*» والقرب الشديد إلى المواد التي يحاولان تحليلها. ليس هناك من سؤال

خاص بمصادقة الروائيتين على مُساءلة الذات ، تلك المُساءلة التي تعارضُ المناهج السوسيولوجية للوضعية البرجوازية بـ «الفيينومينولوجيا» البرجوازية. إن عبارة «إننا نبدأ في التفكير (بالمكان) الذي نعيش فيه» هي العبارة الدالة التي يفتتح بها وليامز إحدى مقالاته (٢٢)، والمسألة التي يثيرها مهمة وقيمة ، لكنها تتغاضى عن صيغة من صيغ التفكير أكثر حسماً وأهمية، صيغة تضع بالضرورة هذا العيش الشخصي بين أقواس. إن قوة هذا الاقتراح وضعفه وأضحان تماماً في مفهومه الشخصي المبتدع لـ «بنية الشعور» - ذلك التنظيم الصلِّب، لكن غير الملموس، من القيم والإدراكات التي تعمل كنسق متوسط *mediating Category* بين «الطقم» النفسى من بين أطقم التشكيل الاجتماعى والمواضع والتقاليد *Conventions* المتجسدة في نتاجاتها الصنعية *artefacts*. إن ما يشير إليه هذا المفهوم هو، بالنتيجة، يساوى الأيديولوجية ، لكن هذا المفهوم علامة على أصالة وليامز الذي يُعيد في هذا الموضع وفى كل موضع، وبخصوص اكتشاف مقولة جوهرية غائبة موضوعياً أو (كما هو الأمر مع التعريفات المتوفرة للأيديولوجية) غير كافية نظرياً. يستخدم كتاب وليامز الرواية الإنجليزية من ديكنز إلى لورنس *The English Novel From Dickens to Lawrence* هذه الفكرة استخداماً رائعاً. إن الرواية، بالنسبة لوليامز، هي وسطٌ من بين أوساط أخرى يسعى البشر من خلالها إلى السيطرة على تجربة جديدة وتشربها باكتشاف أشكال وإيقاعات جديدة، والقبض على نسيج التحول الاجتماعى فى مادة الإدراكات والعلاقات الحية، والعمل على إعادة تشكيل هذا النسيج. إضافة إلى ذلك فإن التوتر المحسوب بين «البنية» و «الشعور» هو أيضاً علامة على الحد الأقصى ضمن تفكير وليامز. إنه فى كفاحه من أجل إعلاء المناهج التجريبية أو الفيينومينولوجية المجردة، الخاصة - لنقل - بعمل هوجارت *Hoggart* استعمالات الكتابة ، وفى محاولته لتجاوز فكرة مركب الشعور إلى بنية الشعور *Feeling Structure* لا يفتقر، برغم ذلك، إلى مصطلحات نظرية قد تحدد التمفصلات الدقيقة لتلك البنية. إنها ، تبعاً لذلك، تُردُّ إلى وضعية تختزل فيها لتصبح مجرد «نمط». وبسبب من هذا فإن التحليل البنىوى للرأسمالية البريطانية الذى يحاوله القسم الأخير من الثورة الطويلة ينزلق متحولاً إلى مجرد تعليقات انطباعية حول عادات الكلام تفتقر إلى الحد الأدنى من المنهجية.

«إننا نبدأ في التفكير بالمكان الذي نعيش فيه». لقد كانت حدود تفكير وليامز هي حدود عالمه ، وكانت النزعتان : الشعبوية والإصلاحية، اللتان أفسدتا عمله، وبوضوح كافٍ نتاج لحظة سياسية - كما كان التركيب الثقافي الذي اضطلع به وليامز مفروضاً عليه بسبب عدم توفر التراث الثوري وضعف أيديولوجية الطبقة العاملة. كانت الحركة اليسارية الجديدة التي انتمى إليها وليامز مكرهةً ؛ بسبب انحباسها بين النزعة الستالينية والنزعة الإصلاحية وبسبب طلاقها الشخصي والنظري مع الطبقة العاملة غير الفاعلة سياسياً، على ضمّ نظريتها وإستراتيجيتها الانتقائيتين إلى بعضهما البعض كرد فعل لعملية «الانفجار» السياسي الموضوعي (اجتياح المجر، وحرب السويس). من خلال هذه العملية لعبت إعادة اكتشاف وليامز للنسب الذي يربط «الثقافة بالمجتمع» دوراً مركزياً ؛ ذلك الدور الذي استعادت فيه قيم الحركة العمالية، التي رأت في نفسها تحدياً للقصور السياسي الذاتي لتلك الحركة، الشفاء الروحي، ومع ذلك، وكما أشرت سابقاً، فإن ذلك التحدي قد أعاد، في الحقيقة، إنتاج الأسباب الأيديولوجية لذلك القصور الذاتي مغلفاً هذه الأسباب بوضع أسطوري رمزي فعال. لقد كان غياب كفاح جماهير الطبقة العاملة في ذلك الوقت (ذلك الغياب الذي نابت عنه النزعة الشعبوية البرجوازية الصغيرة لدى حركة نزع السلاح النووي) والاندفاع المفاجئة للإصلاحية اليسارية الأدبية، التي برزت لتأخذ مكان النظرية الثورية، لحظتين مرتبطتين ارتباطاً بنيوياً. في عمل وليامز احتضن الغياب الأول، بصورة نموذجية، الغياب الثاني وأكدّه. لقد كان الانحناء المثالي لمفاهيمه السياسية نتيجةً لطلاق مثقفي اليسار الإصلاحي مع الطبقة العاملة، ولكنه كان أيضاً نتاجاً للشخصية الأيديولوجية للطبقة نفسها التي ظلّ عمل وليامز، رغم الطلاق معها، ملوئاً بسمات هذه الشخصية الأيديولوجية. كانت العلاقة الثقافية التي تربطه بالطبقة العاملة علاقة اغتراب أكاديمي ومشاركة أيديولوجية في الوقت نفسه ، ويمثل هذا الوضع محاكاة ساخرة للعلاقة الكلاسيكية التي تربط المثقف الثوري بالبروليتاريا. عندما كتب وليامز بيان اليوم الأول من أيار للحكومة الديمقراطية الاجتماعية، التي «أخذت قيمنا وغيّرتها»، كانت نبذة النعمة الأخلاقية المتحدية وظيفية (وأثراً) دقيقاً للشراكة البنيوية غير المدركة بين هذه القيم والديمقراطية الاجتماعية نفسها. ومما يستحق الإضافة هنا أن انهيار حركة

«البيان» بوصفها الخندق الأخير لـ «التدخل» الإستراتيجى (وعبارة وليامز هنا بليغة للغاية) من قبل اليسار الجديد المبكر كان أمراً متوقفاً .

لقد كان المفهوم الليبرالى الجوهري للنظام الاشتراكى المتضمن فى «الكلية -totali- ty الدائرية» الطابع الذى (يتسم) بها اليسار الجديد - الكلية التى «تقوم بإنشاء الروابط» و «التعاونيات» ، و«تشرح الأشياء» ، وتوفّر «التواصل»، وتعمل على «مدّ نفوذها وبسطه» - عقيماً سياسياً منذ البداية. إن الوسط «الاجتماعى» فقط يستطيع أن يوفّر نقطة تقاطع مؤقتة بين أكاديمى الأدب والممارسة السياسية. لقد أعلن أيار 1968 ، وهو تاريخ طباعة البيان على صورة كتاب، عن لحظة سياسية ذات أهمية وشأنٍ أعظم بكثير من تلك التقدّمات والعروض الأكاديمية، وذلك قبل أن يندرج البيان، بصورة محتومة، فى عالم النسيان.

إنها لسمة مستغربة فى سيرة وليامز الثقافية أن يكون، وهو يعمل فى تلك الدروب النائبة والمصطفاة والخصوصية الطابع، قد عبّد السبل لتطورات نظرية مهمة. إن توصله إلى نوعٍ من الظواهرية التأويلية، بالإفادة من يونج J.Z.Young ، هو لحظة شاذة وغريبة تماماً على «الوقاية» الحدسية، (التي يتمتع بها)، ضد هذا النوع من الولادات الجديدة. إنه أيضاً عرضٌ من أعراض محليته وريفيته الثقافيتين - وهو تعبيرٌ قد يجده هو، وبصورة خاصة، مزعجاً وكريهاً يتضمن، بالنسبة إليه، استهزاءً متعالياً من ابن مدينة. لكن استخدام هذه الكلمة بهذه الطريقة قد قصد منه المعنى الدقيق الذى تعنيه الكلمة، ولم يقصد منه توجيه نقد تام. لقد شكّل تجذّر وليامز العميق فى ميراث مجتمعه الأدبى والسياسى رصيذاً وافراً لمشروعه كله كما قرّبه جزئياً من التحوّلات الثقافية الفكرية فى أماكن أخرى. لقد كان من عادته أن ينظر بنوع من الاهتمام المُتمكّن إلى أوروبا، أن يجد صدى عمله المستقل الخاص وقد ارتد إليه. إن ما يدعوهُ الفرنسيون التعليم المستمر *éducation permanente* هو ما يعنيه هو بـ «الثقافة»، وما يدعوهُ جولدمان بـ «البنية المتجاوزة للفرد *transindividual Structure*» هو ما عناه يوماً بـ «بنية المشاعر». ولا يكمن ذلك بالأحرى فى كونه يعطى انطباعاً واضحاً بانتقائه وملاءمته لمثل هذه العناصر «الغريبة» على لغته الأم. وهذه (بلا شك) ريفية ثقافية ذات صلة قريبي مع فكر ليفز، وبشكل أو بآخر مع فكر لوكاش الذى يملك فكر ليفز سمات

ذات طبيعة مشتركة مع فكره. لا يشبه وليامز لوكاش في مثاليته النظرية فقط بل يشبهه في نزوعاته الجمالية. في العمل الأدبي الشامل لكلا الرجلين يُعدُّ الشعر ثَغْرَةً ذات دلالة؛ فإذا تجاوزنا كتاب وليامز القراءة والنقد Reading and Criticism يظهر الشعر في كتابه وليامز في كتابه الريف والمدينة فقط؛ حيث يُختزل إلى شيءٍ أقل من وثيقة تاريخية. وليس غياب الشعر اللافت هذا مجرد مصادفة؛ لأن الشعر هو أداة الفحص الأساسية الدالة على النقد الماركسي وشبه الماركسي الذي اعتاد على معالجة العموميات البنيوية والتجريدات التاريخية. وإذا كان لوكاش يقصر عمله بصورة تامة تقريباً على الرواية فإن وليامز يحدّد إطار عمله بالرواية والمسرح - وهي أشكال «اجتماعية» صريحة تماماً تتجلى فيها نسبياً العلاقات بين ما هو جمالي وما هو تاريخي، ومن ثمّ فإن تحدياً منهجياً حاسماً يتملّص منه في كلتا الحالتين. لكن وليامز يعكس، حتى ضمن شكل الرواية نفسه، محلية لوكاش. ولا يعنى هذا أنه يشارك لوكاش في رفضه الستاليني المتصلّب لـ «الحدائث» كما تشهد على ذلك حماسته المتقدّدة لجويس. لكنه في ممارسته النقدية يتصرّف بصورة تشي كثيراً أو قليلاً بمشاركته للوكاش (في رفضه للحدائث). ليست النزوعات التي يخونها منسجمة، من هذه الناحية، مع ما يدعيه هو نظرياً. إن كتابه الرواية الإنجليزية من ديكنز إلى لورنس هو طعنةٌ ضمنية لكتاب ليفز التقليد العظيم Great Tradition، كما أن كتابه التراجيديا الحديثة Modern Tragedy نقدٌ غير معترفٍ به لكتاب جورج شتاينر G. Steiner موت التراجيديا The Death of Tragedy؛ ومع ذلك فإن التوازي الذي يقيمه مع نص ليفز ملحوظٌ بالدرجة نفسها التي نلاحظ فيها معارضته له. إن الكتاب بيّنة قوية لصالح «التقليد العظيم»، ولكنه بالتأكيد ليس بيّنة لصالح تقليد ليفز بالضبط؛ لأن صلات وروابط مكتومة (هاردي) تُدرج ضمن الكتاب، وخطوطاً من التأصل والاستمرارية يُعاد رسمها بالنتيجة، كما أن الافتراضات السياسية تبدو في تعارض تام مع الأيديولوجية الليفزية. ومع ذلك، وبسبب من ذلك كله، فإن الكتاب هو إعادة كتابة لـ «التقليد العظيم» من موقع مغاير أكثر من أن يكون زَحْزَحَةً تامة لذلك الحقل النقدي بكامله. يبقى وليامز مؤثّقاً أيديولوجياً بتلك اللحظة الخاصة بواقعية القرن التاسع عشر - تلك اللحظة التي من المفترض أن تكون مثالية بالنسبة لـ «الرواية» - كما هو الوضع بالنسبة للوكاش وليفز، لكن في حالة وليامز فإن

الولاء معلن بصورة محتشمة، لكنه مشحونٌ وأكثر جدالية ومدعاة للاختلاف في شأنه. إن حدود مثل هذا الولاء واضحة على نحو ساطع في الجيل الثانى التى تعيد خلق أشكال الواقعية الفيكترورية «الكلية الطابع»؛ لتجعل «العملية الاجتماعية» للمجتمع المعاصر بكاملها «ممكنة التحقق»، وهى فى الواقع (نسخة جديدة) من ميدلمارش Mid-dlemarch أو البيت المنعزل Bleak House تصورُ الرأسمالية الاحتكارية المتطورة، مع نقطة استثنائية وحيدة، بالطبع هى أنها لن تكون نسخة (من الروايتين المذكورتين) ، ولن تستطيع أن تكون كذلك. إن الرواية، رغم ميزاتها، متكلفة مجردة مزدحمة بالشخص صعبة المأخذ غير عملية مما يجعلها تستدعى الأحكام الساخرة التهكمية التى وجهها بريخت إلى تقديس لوكاش النوستالجي nostalgic Fetishism للشكل الواقعى التقليدى.

يمكن لنا أن نقول شيئاً مشابهاً فيما يخص كوبا Koba، الدراما التراجيدية الستالينية، التى نشرها وليامز، مجدداً فيها تقنيات الإنتاج النقدى بشجاعة تامة، معتبراً إياها القسم الأخير لـ «التراجيديا الحديثة». لكن كوبا تفشل كدراما؛ لأنها غير قادرة على القطع بصورة حاسمة مع الصيغ الواقعية والطبيعية. وبسبب من تجريبيتها اللغوية وبراعتها التأليفية وخطابها الطبيعى المسطح الممتد وحدثها غير الطبيعى البطيء الحركة يُدفعُ العملُ إلى التلكؤ المتردد على شفير هاوية بين الدراما الشعرية والعمل التوثيقى التاريخى. إن ما قُصدَ أن يكون شكلاً من أشكال التعبيرية التاريخية يصبح شيئاً من قبيل المسرحية القرائية Closet-drama الأكاديمية الطابع. ومرة أخرى تبدو نزوعات وليامز النظرية كما لو كانت متعارضةً جذرياً مع حساسيته الفعلية – كما لو كانت «الواقعية الإنجليزية»، التى يتبناها هو غريزيًا، تتصارع وهى محبوسة مع اندفاعة ثقافية وتخيلية تتعدى حدودها؛ لذا فليس مصادفة أو اتفاقاً فى هذا السياق أن معظم عمله النقدى على الدراما قد ركز مرة تلو الأخرى على عملية الانتقال التاريخى من الأشكال الطبيعية إلى الأشكال ما بعد – الطبيعية. إن مثل هذه اللحظة المأزقية، التى يعرضها كل من إبسن وتشيوخوف وسترنديبيرغ وإليوت هى نفسها تعبير مجازى عن توتر داخلى ضمن حساسية وليامز الخاصة.

إن المكان الذي يحتله نقد وليامز للدراما ضمن عمله لافتٌ للانتباه وخادعٌ ومضلل أيضاً. كانت الدراما موضوع اثنين من كتبه الأولى (كان أحدهما فيلماً). لقد مثّلت اهتمامه الدائم على نحو متصل، وهي الآن الموضوع الذي يحاضر حوله في الجامعة؛ حتى إن مجلّده في النقد الدرامي قد وسمّ - بصورة منتظمة - إنتاجه بوصفه نصوصاً «اجتماعية». لكن ليس من السهل فكّ مغاليق العلاقات التي تربط بين جسمى العمل المختلفين. يتصل كتابا وليامز الدراما على الخشبة Drama in Performance والدراما من إبسن إلى إليوت Drama from Ibsen To Eliot ، بصورة غير مباشرة وغير ثابتة، مع الثقافة والمجتمع والثورة الطويلة. وإذا كان هناك بعض التقاطعات الواضحة بين هذين النمطين من العمل، فإن من الصحيح أيضاً أن كلاً من هذين النمطين يحتفظ بنوع من الاستقلال النسبى عن النمط الآخر. إن الاهتمام بالدراما ، بالطبع، هو اهتمامٌ بأكثر الأشكال الأدبية الاجتماعية «اتصالاً بالحياة» ، الشكل الذى يمثل نقطة تقاطع بين البَحْث والمجتمع؛ ولذا فإنه يجذب بوضوح اهتمام الناقد الاشتراكى. ومع ذلك فإذا كان النقد الدرامى يتميز باهتمام عنيد بالأثر الفنى وارتباط خفىً جانبي بتاريخ الأثر الفنى الاجتماعى (ويحتفظ وليامز بالتساؤل الأخير؛ ليجيب عليه فى فصل من فصول كتابه الثورة الطويلة) فإن الكتابة «الاجتماعية» تتميز من جهة أخرى بكونها دراسة تفصيلية للأشكال والمفاهيم الاجتماعية وما يمكن عدّه استخداماً «توضيحياً» غير شرعى للأدب. ليست وحدة الملكتين، اللتين تُعدّان بالنسبة لوليامز مُعطى نظرياً، متحققة حقاً؛ إذ إنّ واحدة من الملكتين «تُقدّم» وتفضل على الأخرى بصورة لا يمكن تجنبها. ولم تتحقق هذه الوحدة حقاً إلا فى التراجم الحديثة حيث تتحد عملية الاستعلام enquiry فى كتاب واحد ، وحتى فى هذا الكتاب فإن المسألة تظل متعلّقة «بكتاب» لا بـ «نص»، بنوع من التقابل فى الفضاء Spatial Juxtaposition أكثر منها بخطاب مُوحّد. وسرُّ هذا الانفصال مُضاعف، إنه يكشف - على مستوى المنهج - عن تناقض «الليفزية - اليسارية». إن تقنيات التحليل النصى التى يرثها وليامز عن Scrutiny ويُعيد إنتاجها كما فى النقد والقراءة هى وسط غير ملائم بصورة جذرية للاستعلام البنىوى والخطاب المفهومى، وفى ذلك تماماً تكمن قوتها الأيديولوجية. لكن اللغة التعميمية التى يتسم بها كتاب الثورة الطويلة مثلاً تُفقر الأسلوب النقدى وتعيق تكوّنه. وهنا تماماً يظهر واضحاً افتقار عمل

وليامز إلى لغة الجماليات الماركسية - وهو افتقار يطبع بطابعه أسلوب وليامز الأدبي الخاص، وسبب هذا أن المزج الأسلوبى اللافت لخصائص «المجرد» بخصائص «الملموس» هو نوعٌ من التشويش اللغوى الذى يسم محاولة معالجة الانشقاق الذى أشرت إليه سابقاً - ولتحدث بصورة مفهومية Conceptually، إنه التشويش الذى يسم محاولة تغليف هذه المجردات بقوة تجريبية تامة، ما يعنيه هذا، فى الواقع، هو أن وليامز ينزع إلى الكلام بصورة مجردة عن النصوص الأدبية وبصورة «تجريبية» عن التشكيلات الاجتماعية - وهى عملية قلب لعلاقات بين «المجرد» و «الملموس» كما تفهمها الجماليات الماركسية.

السبب الثانى لهذا الانفصال يعود بنا ثانية إلى السؤال الخاص بالمحلية الثقافية. إن الدراما، فى الواقع، هى الحقل «الكونى» الوحيد فى عمل وليامز - هى الموضوع الوحيد الذى يناقش فيه بصورة تفصيلية مؤلفين غير المؤلفين الإنجليز. لنقل إن الكونية مُجْتَلَبَةٌ إلى حقل الدراما بحيث تتيح للنقد «الاجتماعى» أن يقترن عضويًا بأدب وليامز الوطنى. إن اهتمامه بما يمكن أن ندعوه مُتساهلين فن «الطليعة» يَنْفَصِلُ عن اهتماماته «الاجتماعية» ويُعزَلُ فى حقل مميز خاص، ويبدو الأمر وكأنه يستمد معناه من كون الدراما اجتماعية بصورة متأصلة؛ ولذا فبالإمكان دراستها بذاتها وعزلها عن أية مساعلة دقيقة تستعلم عن الشروط الاجتماعية التى جعلت وجودها مُمَكَّنًا؛ بالإمكان «كُونَتُهَا»؛ لأنها تحمل ضمانةً اجتماعية فى بنياتها الفعلية. إن الأدب الإنجليزى الذى يشغل وليامز بصورة أساسية ليس من هذا النوع التجريبى النموذجى، إنه ، ولنستعمل استعارته العضوية الكاشفة، «منسجم» ببساطة شديدة «وملائم لنظامنا كلّه».

ليست براعة وليامز الحدسية فى احتلال المواقع الثقافية بأكثر وضوحاً منها فى تطوره منذ عام ١٩٦٨، يمكن أن نرى عمله فى هذه الفترة بوصفه يُشكّل مرحلة محددة وحاسمة من مراحل إنتاجه، تماماً كما كانت المرحلة التى تفصل بين كتابته لكتابه : «الثقافة والمجتمع» وكتابه لكتابه : «التراجيديا الحديثة» تُمثّل قطعاً جزئياً، وإن كان دالاً، مع الكتابات النقدية - الأدبية المبكرة. ومن الملائم وصف تلك المرحلة المبكرة، التى تميّزها أعمال مثل القراءة والنقد والدراما من إبسن إلى إليوت، «بالليفيزية اليسارية»

Left-Leavite . فى مرحلة الاختبار الدقيقة هذه كان على وليامز أن يكتشف اللغة الاصطلاحية التى ستمكّنه من توسيع «نقده العملى» ومواقفه الاجتماعية العضوية والوصول بها إلى التحليل الاجتماعى الكامل. هذه المهمة هى التى أخذها وليامز على عاتقه فى المرحلة «الوسيطية» ؛ حيث أصبح مفهوم «الثقافة» توسّطاً أساسياً وحاسماً بين التحليل الأدبى والاستعلام الاجتماعى، كما تلقى التوجيه الاجتماعى لمغامرة وليامز نوعاً من الصياغة الصريحة الواضحة إن لم تكن التدريجية. لقد حافظ كتابه : «التراجيديا الحديثة» على أيديولوجية التدرّج gradualist للثورة الاجتماعية الغربية المغلقة فى كتابه «الثورة الطويلة» ، لكنه أشار إلى الانفتاح على واقع «الفعل التراجيدى المفرد» . ومن الآن فصاعداً ستكون كتابته قد كشفت، كردة فعل على الأزمة الديمقراطية - الاجتماعية والأيدولوجيات الإصلاحية اليسارية فى الغرب، عن ارتباط متنامٍ بالتراث الثورى الذى يشير ، مع ذلك، رغم تكتمه وغموض موقفه من منظمات العصيان، إلى تجاوزه الجزئى غير النهائى لمرحلة التدرّج «الوسيطية». إن وليامز الآن أكثر قرباً من الماركسية منه فى أية مرحلة أخرى من عمله - وهذا تحوّل يبدو متواصلاً منطقياً رغم أنه قد حدث بالضبط عندما استجمع التحدى الماركسى لمواقفه السابقة قوته. يحتل كتاب الريف والمدينة، رغم أطراحه ورفضه الغاضبين لمواقف ماركسية محددة من المجتمع الريفى، عالماً سياسياً مختلفاً عن النصوص السابقة. لكن تقديم تحليل شامل لهذا العمل، الذى اعتقد أنه واحد من أكثر أعماله تألقاً واشتمالاً على بذور التطور، لا يقع ضمن خطة هذا البحث المختصر؛ ومع ذلك فبالإمكان الإشارة إلى مسألة أو مسألتين بصورة عابرة. إذا كان هناك إحساس بأن عنوان الكتاب هو ضربٌ من «الترجمة» لكتاب الثقافة والمجتمع فإن هناك إحساساً آخر بأنه استنطاق نقدى لذلك العمل المبكر. إن الثقافة والمجتمع، مثله مثل الدراما من إبسن إلى إليوت، ما زال مسكوناً بشبح حنين مرضى إلى مفهوم «العضوية» - وهو حنين مرضى ملازم رغم تمييز وليامز الواضح والصريح لأخطار هذا المفهوم (٢٣). إن «الكلية الشاملة» Whole-ness و «النمو الطبيعى» و «العملية التامة» هى أحجار أساسية فى البنية المفهومية الشاملة لهذا الكتاب. ولكن إذا كان هناك من نقطة يصر فيها وليامز على أطراح

الصورة «العضوية» فإن هذه النقطة تكمن في استعماله مفهوم المجتمع الريفي - ذلك المفهوم الميثولوجي الذي استخدمته Scrutiny لرعاية إنجلترا العضوية الضائعة. بصورة طبيعية وبعيداً عن الإفلاس الثقافي للحالة الثقافية لـ Scrutiny يضرب ذلك الوضع عميقاً ومباشرة على الجذور التي شكّلت تجربة وليامز الخاصة بوصفه نتاجاً للبروليتاريا الريفية التي لم تُخالطها أية سمات «رعوية» Pastoral البتة. لقد أُنكرت عليه أسطورة «الرعوية» الحضرية المركزية metropolitan واقع عملية تشكّله الخاص وسرقته منه. بالمقابل يُصنّف وليامز وبحق على أن المجتمع الريفي هو رأسمالية ريفية تتخلها قوى الإنتاج الرأسمالي وعلاقته على المستويات كافة، ومن ثمّ فهي لا توفر أية أرض بديلة للصيغة الاجتماعية البديلة. لكن «دفاع» وليامز عن واقع طفولته الخاصة وشروطها، بالتشديد على اندماجها في الشروط الرأسمالية الصناعية، هو بالنسبة إليه حركة غير دالة وغير مميزة؛ لأنها تجبره على التخلي عن التعارض الثنائي المُختزل الذي يوظفه هو من حين لآخر: ثقافة الإقليم regional / الثقافة السائدة، الطبقة العاملة/ الطبقة الوسطى، التضامن/ الفردية، وهكذا. إن سبب التخلي عن النموذج الثنائي هو في الحقيقة جزء من السبب الأساسي الذي يدفع وليامز ويحرّضه في المقام الأول؛ أي من أجل التشديد على الوجود الواقعي للمجتمع الريفي، كما هو «المجتمع» في مقابل «الفرد»، ومن أجل التأكيد على واقع وجود ثقافة بديلة. لكن وبسبب امتصاص الأيديولوجية البرجوازية للرعية لما هو ريفي بتغريبه (واستبعاده) وعده أرضاً «غير واقعية»، يعارض وليامز الأيديولوجية البرجوازية بالتشديد على الوحدة المتعارضة للزراعي والصناعي. وليست هذه بإطلاق الوحدة «الجوهرية» لـ «الثقافة العادية المألوفة» التي مزّقتها النظام المهيمن وعطلها بصورة مصطنعة؛ إنها بدقة وحدة الصيغة المهيمنة نفسها التي لا يمكن لأي شيء أن يُفقد منها (ويدعى) البراءة. إن وليامز، ولكي يدافع عن الوجود الواقعي للمجتمع الريفي، يُقاد بالضرورة لاستخدام لغة سياسية تُعلى transcend من المثالية الشعبية populist idealism لوضعه السابق. ومن ثمّ فإن «الثقافة» «المُضادة» التي بدت في عمله السابق ثقافة «واقعية» قد أصبحت الآن وبصورة مطّردة «فضالة متبقية»^(٢٤).

الريف والمدينة هما النتيجة الناضجة لتلك الحالة المتطورة ، وهو كتاب يشعر المرء أنه كان على وليامز أن يكتبه عابراً التخم إلى مسقط رأسه في اللحظة التي شعر فيها أنه قد تحرر أخيراً من أزمة الهوية التي تُحدِّقُ بِمَاثيو برايس في وطن الحدود؛ فإذا كان قادراً على الذهاب إلى الوطن والبقاء هناك لفترة فما كان ذلك ليحصل لولا أنه متأكدٌ، أكثر من السابق، من معرفة طريق العودة السياسية. ينبغي أخذ كتاب الريف والمدينة بوصفه اقتراحاً متنامياً من الماركسية، وهو في الحقيقة الوحيد من بين نصوصه التي تشكّل المواقف الماركسية الأساس الفعلي للجدل داخله. لقد عدلَّ العداء المثالي المبكر لهيمنة المادى على الإنتاج الذهني بصورة مطّردة وإن كان الأمر قد تمّ بصورة متناقضة ظاهرياً Paradoxical؛ فمع اهتمامه الشديد بصون واقع الفن «الأساسى والأولى» واستعداده بصورة متزايدة للاعتراف بأساسية الإنتاج المادى وأوليته «يحل» وليامز العضلة بضغط الفن بصورة فعّالة وإرجاعه إلى البنية التحتية المادية نفسها. لقد قُلبت إستراتيجيته السابقة لضغط البنية التحتية نفسها وإرجاعها إلى البنية الفوقية^(٢٥) ، لكنه في الحقيقة سمح للبنية التحتية بالظهور بصورة مترددة، ولكن مكانة الفن وفعاليتها ذات الامتياز قد أُزيلت من هذه الإستراتيجية . إن ما يدركه وليامز ويفشل في توضيحه هو أن الأدب في التشكيلات الرأسمالية المذكورة ينتسب في الوقت نفسه إلى «البنية التحتية» و «البنية الفوقية» - وهو يبرز في الوقت نفسه ضمن الإنتاج المادى والتشكيل الأيديولوجى. لكن تمفصل هاتين اللحظتين لا يمكن دراسته باختزال الواحدة منهما إلى الأخرى. إن جدله يتحوّل في الحقيقة ليصبح نوعاً من التشوش اللفظى الجزئى فيما يخص شخصية البنى الفوقية «الثانوية». إنه، وبسبب رغبته الصادقة في تبييد أية دلالة ضمنية ضعيفة لما هو «ثانوى» ورغبته في إغلاق السبل التي تقود إلى ماركسية مبتذلة، يعرض علينا بدلاً من ذلك مفهوماً للهيمنة -hege mony «التي لا تُعدُّ ثانوية أو منتسبة إلى البنية الفوقية مثلما هو الفهم الضعيف للأيديولوجية ، ولكنها تُعاش بعمق يُشبعُ المجتمع إلى الدرجة التي ... تصبح فيها منتسبةً إلى واقع التجربة الاجتماعية بصورة أكثر وضوحاً من أى من الأفكار المشتقة من صيغة البنية التحتية والبنية الفوقية»^(٢٦) . إن من أعراض منهج وليامز أن عليه أن

يشير إلى القوة التجريبية experiential للهيمنة كمؤشر على أوليتها البنيوية -Structural Primacy . إن الهيمنة معيشةً بعمق وبصورة متخللة؛ لذا لا يمكن أن تكون فوقية لأن ما هو فوقى ثانوى بمعنى أنه «مُجربٌ بصورة ضعيفة». ويمكن لنا أن نستنتج منطقياً من هذا التشوش أن مفهوم وليامز للهيمنة هو مفهوم غير متمايز بنيوياً ، إنه نظام مركزي من الممارسات والمعانى والقيم غير الموزعة فى تشكيلاتها الاقتصادية والسياسية والأيدولوجية . إن اقتراب وليامز من الماركسية ما زال ، بوضوح، شأنًا مشحونًا متعارضًا غير واضح ثقافياً؛ والسؤال المتبقى ، والذي يمكن لعمله المستقبلي أن يجيب عليه فقط، هو هل سيسعى إلى الإجابة عن هذا السؤال مستخدمًا (منهجه) الخاص أو أنه سيسئهم إسهاماً فردياً حياً فى تطوير الجماليات الماركسية، إذ ليس هناك من إسهام يمكن أن يكون حيويًا أكثر من إسهامه !؟

مع هذه اللحظة الأخيرة من عمل وليامز نعود إلى الحاضر ومعضلاته النقدية. كيف يمكن للمعبر الملىء بين النص والقارئ أن يمهد؛ لكى يصبح الاستهلاك الأدبي أكثر سهولة؟ والجواب بالطبع هو النفى: ينبغى لأسطورة وجود معبر، أسطورة النقد بوصفه قابلةً midwife النص ، أن تُستأصل. لكن هناك سبباً بديلة لاستئصالها؛ فمن الممكن الاعتراض على سلطوية هذا المفهوم – على الظل الناتئ الذى سيلقيه أكثر أنواع النقد تواضعاً وانمحاءً على النتاج الذى يتوسطه. إن النقد هو الأب القامع الذى يختصر اللعبة الشهوانية للمعنى بين النص والقارئ مؤمناً بوساطة خيوط نظامه – الشارح metasystem التواصل الجمعى للمعانى بين القارئ والنص. إنه مذهب حرية الإرادة Libertarianism الذى يربط النص بالقارئ، باختصار، والذي يتمثل بصورة نموذجية فى عمل جماعة تِلْ كُلْ Tel Quel التى تقلب نفسها، ككل جماعة مؤمنة بمذهب حرية الإرادة؛ لتتحول فى النهاية إلى صور مرآوية للعلاقات الاجتماعية البرجوازية. لكن هناك أشكالاً أخرى للاستئصال ليست مثبتة إلى لحظة الإعتاق التى تلي خلع واهب المعنى النهائى عن عرشه – وهى أشكالٌ تتقبل أنه إذا كان الله قد مات حقاً فلا حاجة إلى بعث نيتشه Nietzsche من موته؛ لأن النقطة المرجعية المسلم بها فى هذه الحالة هى ما بعد – إلحاد Post - atheism ماركس أكثر من أن تكون إلحاد «مواطنه»

الذى ينبغي التحقق منه دوماً. وليس النقد مَعْبَرًا من النص إلى القارئ، ومهمته ليست مضاعفة الفهم الذاتى للنص وليست التواطؤ مع موضوعه فى نوعٍ من المؤامرة البلاغية. إن مهمته أن يَعْرِضَ النص بصورة لم يعرف النص فيها نفسه، وأن يُبَيِّنَ بجلاء تلك الشروط التى ساهمت فى عمله (المحفورة فى كل حرفٍ من حروفه) والتى يصمت عنها النص ويخفيها. إن المسألة ليست كامنةً فى كون النص يعرف أشياء ولا يعرف أخرى، ولكنها بالأحرى كامنة فى أن معرفة النص الذاتية هى نوعٌ من بناء النسيان والسلوان الذاتى. للوصول إلى مثل هذا العرض ينبغي أن يتخلَّص من تاريخه القبلى مُمَوَّضِعًا نفسه خارج فضاء النص فى الحقل البديل من حقول المعرفة العلمية.

الهوامش

- (١) انظر كتابه : Fascism and Dictatorship (London, 1974), PP 254-5
- (٢) انظر كتابه : Culture and Society 1780-1950 (Harmondsworth, 1963), PP 178
- (٣) Scrutiny, March 1933
- (٤) مقدمة (٤) From Culture to Revolution ed. Terry Eagleton and Brian Wicker (London, 1968), P. 28
- (٥) "The British left", New Left Review 30 (March / April 1965)
- (٦) لقد أظهر عمل وليامز الأخير تقدماً فيما يتعلق بهذه النقطة: إنه الآن يميز بوضوح الأخطار التي يحملها مثل هذا المفهوم الخاص بـ «الكلية»، ويؤكد على ضرورة تعيين هوية تحدياته الأولية. انظر من أجل ذلك مقالته : "Base and Structure in Marxist Cultural Theory", New Left Review 82, No- (November/December 1973). لكن التحديد الرئيسي الذي يقوم بعزله هو ذلك التحديد المتعلق بـ «المقاصد والنيات» - أهداف طبقة حاكمة بعينها. إن الكلية هي، بمعنى من المعاني، غائية teleological. بصياغة القضية على هذه الشاكلة يبقى وليامز مسجوناً ضمن الإشكالية التاريخية التاريخية التي يحاول الفرار منها.
- (٧) "Literature and Sociology: in memory of Lucien Goldmann", New Left Review 67: (May/June 1971)
- (٨) لا يعني هذا، بصورة طبيعية، أن وليامز يتجاهل التحول المؤسساتي، ولكنه يعني بالأحرى أن وليامز يتعامل مع هاتين العمليتين بوصفهما مظهرين لممارسة واحدة؛ لذا فإنه يعبر في الثورة الطويلة واتصالات عن التحول المؤسساتي بالاصطلاحات التدريجية التجريبية نفسها. ويمكن للمرء أن يقول هنا إن تلك العلاقة يُعبر عنها بصورة «جدلية»، ولكن ليس بصورة «لا متماثلة» asymmetrically .
- (٩) The Long Revolution (London , 1961) , P. 35
- (١٠) "Culture is Ordinary" , is Conviction , ed. N. Mackenzie (London, 1959)
- (١١) From Culture to Revolution , P. 28
- (١٢) Culture and Society 1780-1950 (Harmondsworth, 1963), P. 289

- The Long Revolution, P. 96 (١٣)
- Second Generation (London, 1964) , P: 9 (١٤)
- The Country and the City (London, 1973) P. 299 : انظر (١٥)
- From Culture to Revolution, P. 297 (١٦)
- The Long Revolution. p.x. (١٧)
- "Base and Super structure in Marxist Cultural Theory" (١٨)
- "David Hume Reasoning and Experience" in The English Mind. ed. : انظر مقالته (١٩)
H.S. Davies and G. Watson (London, 1964)
- "Literature and Sociology : in memory of Lucien Goldmann" (٢٠)
- Culture and Society, P. 269. (٢١)
- From Culture to Revolution, P. 24 (٢٢)
- (٢٣) «قد يكون صحيحاً أن الأفكار الخاصة بالمجتمع «العضوي» هي مقدمات أساسية للنظرية الاشتراكية ومن أجل «طريقة تامة وشاملة للحياة»، وذلك في مقابل نظريات تختزل الاجتماعي إلى أسئلة الفرد وتُساند شرعية تضاد ما هو فردي مع ما هو جمعي. لكن النظريات يمكن تلخيصها وتجريدها بصعوبة من الأوضاع الاجتماعية الفعلية، وقد استخدمت النظرية «العضوية» في الحقيقة لكي تدعم قضايا مختلفة ومتعارضة بصورة تامة». انظر Culture and Society, p. 145
- (٢٤) انظر : "Base and Super structure in Marxist Cultural Theory:
- (٢٥) «إذا كان لدينا مفهوم واسع للقوى المنتجة فسوف ننظر لمسألة البنية التحتية بصورة مختلفة، ومن ثم نكون أقل عُرضةً لإغراء نبيذ بعض القوى المنتجة الحيوية؛ لأنها تنتسب إلى البنية الفوقية أو إلى ما هو ثانوي، مع أنها بالمفهوم الواسع المذكور، ومنذ البداية، تنتسب إلى البنية التحتية. انظر : "Base and Super structure in Marxist Cultural Theory) . وتتضمن هذه «القوى المنتجة الحيوية» الفن.
- (٢٦) انظر المرجع السابق.

الفصل الثاني

أنساق من أجل نقد مادي

كل عمل أدبي من صنع أشياء عديدة إضافة إلى كونه من صنع المؤلف

فاليري

يمثل عمل ريموند وليامز، رغم ما يتخلله من نزعة «إنسانية» مثالية، واحداً من أهم المصادر التي يمكن أن يُشتق منها علم جمال مادي **Marerialist Aesthetics**. إن وليامز يصرّ، إذ يرفض ذلك النموذج الشائع من المثالية النقدية التي ترغب في إخضاع البنية التحتية المادية للإنتاج الفني، على واقعية الفن بوصفه «ممارسة مادية». مع ذلك فإن مفهومه للفن بوصفه «ممارسة» لا يحتفظ فقط بعناصر إنسانية قوية متبقية في عمله، بل إن البنيات المكوّنة لتلك الممارسة لم تحظْ إلا بالقليل من التحليل المنهجي في عمله؛ لذا فمن الضروري أن نطوّر منهجاً يمكن بوساطته تعيين هذه البنيات بدقة كبيرة، وكذلك فحص التمفصلات articulation الدقيقة لهذه البنيات. من الممكن أن نضع، بصورة تخطيطية، العناصر المكوّنة لنظرية ماركسية في الأدب، كما يلي:

١. صيغة الإنتاج العامة (ص إ ع) (GMP) General mode of production.

٢. صيغة الإنتاج الأدبية (ص إ أ) (LMP) Literary mode of production.

٣. الأيديولوجية العامة (أ ع) (G I) General Ideology

٤. أيديولوجية المؤلف (أم) (AUI) Authorial Ideology

٥. النص Text.

إنّ النصّ عنصر أساسي جداً في النظرية الأدبية؛ إنه، بالأحرى، موضوعها. ولكن بما أنه ينبغي أن يُفحص في علاقته مع العناصر الأخرى المذكورة سابقاً يمكن النظر إليه بوصفه «مستوى» متفرداً. إن مهمة النقد هي أن يحلّ التمهصلات التاريخية المعقدة للبنيات التي تنتج النصّ.

١ - صيغة الإنتاج العامة (ص إ ع)

يمكن عدّ صيغة الإنتاج وحدةً بين قوى معيّنة والعلاقات الاجتماعية للإنتاج المادي . إن كل تشكيل اجتماعي يُصور بوصفه مُركّباً لمثل هذه الصيغة الإنتاجية؛ حيث تكون إحدى هذه الصيغ سائدة. وأنا أعني بـ «صيغة الإنتاج العامة» تلك الصيغة السائدة، ولم أستعمل مصطلح صيغة عامة؛ بسبب كون الإنتاج الاقتصادي لا شيء سوى ما هو محدد تاريخياً ، ولكن لأميّز الإنتاج الاقتصادي عن:

٢ - صيغة الإنتاج الأدبية (ص إ أ)

وهي وحدة بين قوى معيّنة والعلاقات الاجتماعية للإنتاج الأدبي في تشكيل اجتماعي محدد. وعادة ما يوجد في أي مجتمع يقرأ ويكتب عدد من الصيغ المميزة للإنتاج الأدبي حيث تسود صيغة من هذه الصيغ. وسوف تتمفصل هذه الصيغ المميزة للإنتاج الأدبي، بصورة متبادلة، ضمن علاقات متغيرة من التناظر والتعارض والتناقض، وستتشكّل هذه الصيغ كلية «غير متناظرة»؛ لأن سيادة صيغة منها سيدفع بالصيغ الأخرى إلى مواقع الإخضاع والإقصاء الجزئي. على الصعيد البنيوي قد تتواجد صيغ الإنتاج الأدبي المتعارضة معاً ضمن تشكيل اجتماعي مستقل؛ فإذا كان ممكناً، في المجتمعات الغربية، إنتاج أعمال سردية للسوق الرأسمالي فمن الممكن أيضاً توزيع الشعر المكتوب بخط اليد في الشوارع. ومع ذلك فإن وجود صيغ إنتاج أدبية مختلفة معاً لا يعني ضرورة تزامنها تاريخياً. إن صيغة الإنتاج الأدبي المنتجة من قبل تشكيل اجتماعي تاريخي سابق ربما تحيا ضمن صيغ متأخرة وتخترق هذه

الصيغ، ومثال ذلك الوجود المتساوي في الدرجة لكل من نظام «الرعاية الأدبية» Pat-ronage والإنتاج الأدبي الرأسمالي في إنجلترا القرن الثامن عشر، وكذلك وجود الإنتاج الأدبي «الحرفي» artisanal ضمن صيغة الإنتاج الأدبي الرأسمالي. إن اللحظة الكلاسيكية لبقاء مثل هذه الصيغ حية ممثلة بصورة نموذجية في التحولات التاريخية من صيغ الإنتاج الأدبي «الشفوي» إلى صيغ الإنتاج الأدبي «المكتوب»؛ حيث تستمر العلاقات الاجتماعية وأنواع النتاج الأدبي المناسبة لصيغ الإنتاج «الشفوي» في الوجود بصفاتها عناصر مُشكّلة لصيغ الإنتاج الأدبي «المكتوب»، وتظل كلا الصيغتين مستقلتين ومتفاعلتين معاً. لقد ظلّت «القراءة» تعنى في إنجلترا القرون الوسطى، وبصورة ثابتة تقريباً، القراءة بصوت عالٍ أمام الجمهور؛ لذا فإن معظم صيغ الإنتاج الأدبي «المكتوب» كانت تتألف من نقل أشكال النتاج «الشفوي» إلى مخطوطات. بعكس ذلك خُلد ظهور صيغ الإنتاج الأدبي «المكتوب» نتاجات شفوية معينة أكثر تعقيداً وشمولاً دافعةً تلك الصيغ إلى التطور بالطريقة نفسها التي تطوّرت بها صيغ الإنتاج تلك. بتطوّر صيغ الإنتاج الأدبي «المكتوب» في أيرلندا القرن السادس استمرت الصيغة «الشفوية»، الكهنوتية في وجودها الخاص المستقل المنفصل عن الإنتاج الأدبي المكتوب (رغم أنها متأثرة به)، وذلك بسبب رعايتها من قبل طبقة مثقفي الـ Fili القوية. وهكذا لم تخضع صيغ الإنتاج الأدبي «الشفوي» الأيرلندية على نحو مميز، ولفترة زمنية طويلة، للصيغة المكتوبة رغم أنها قد مرّت بتحويلات معينة إلى أن وصلت صيغتها الشفوية، كما عدّلت بوصفها تمتلك سمات شفوية سائدة مثل: الجناس الاستهلاكي alliteration والتكرار. إن اللحظة المهمة في هذا التماثل المتبادل بين مثل هاتين الصيغتين المتميزتين تحدث عندما يصبح فعلاً الإنشاء Composition والكتابة أكثر أو أقل تطابقاً – أي عندما تفترض صيغة الإنتاج الأدبي «المكتوبة» استقلالاً خاصاً للنتاج «الشفوي» لا عندما تفترض تحويل هذه النتاجات الشفوية إلى مخطوطات. تتمثل هذه الوحدة بين الكتابة والإنشاء في عدد من النصوص الأيرلندية المبكرة التي تعيد ابتداء التقليد الشفوي – وهو نوع genre مرتبط إلى حد بعيد بالأعمال الاستنساخية في المدارس الرهبانية المبكرة، التي ظهرت في القرن السابع في أيرلندا، بوصفها مراكز إنتاج «غير محترفة» تقوم بتأليف العناصر الأدبية اللاتينية، (ومن ثمّ تنتج أشكالاً أدبية جديدة)،

بوصفها صيغ إنتاج أدبي متميزة تتعارض مع صيغ الإنتاج الأدبي السائدة الخاصة بطبقة الـ Fili المحترفة ذات الامتيازات القانونية والمهيمنة أيديولوجياً.

إن الفصل بين صيغ الإنتاج الأدبي المتواجدة معاً تاريخياً قد يكون تزامنياً Syn-chronic - يحدد ذلك التوزيع البنيوي للصيغ الممكنة للإنتاج الأدبي الذي يدعمه تشكيل اجتماعي معين - وقد يكون تعاقبياً diachronic (وتحدد ذلك القدرة على العيش في التاريخ). هناك أيضاً حالة الانفصال التعاقبي التي لا تنشأ من القدرة على العيش في التاريخ، بل من «التنبؤ المسبق» Prefiguration. إن صيغ الإنتاج الأدبي التي تدخل في تناقض مع صيغ الإنتاج الأدبي السائدة عبر «التوقع المُسبق» للأشكال المنتجة والعلاقات الاجتماعية الخاصة بالتشكيلات الاجتماعية المستقبلية (ومن أمثلة ذلك كومونة الفنانين الثوريين و«المسرح الملحمي»^(١) وأمثلة أخرى). قد تضم صيغة إنتاج أدبي ما عناصر أو بنيات صيغ ماضية أو معاصرة أو «مستقبلية». إن «المجلة المحدودة الانتشار»، على سبيل المثال، تضم بنيات صيغ إنتاج أدبي رأسمالية سائدة إلى عناصر إنتاج تعاونية وآليات توزيع «غير رسمية» إضافة إلى صيغة «المشاركة في الاستهلاك» التي لا تُعد صيغة نموذجية بالنسبة لصيغة الإنتاج السائدة. لربما تشكل صيغة إنتاج أدبي معينة وحدة معقدة، بحد ذاتها، وربما تكون وحدة تناقضية معقدة مع صيغ إنتاجية أدبية أخرى؛ ولذا سيكون تعقدها الداخلي وظيفية لصيغ تفصلها مع صيغ الإنتاج الأدبي الأخرى. إن كل صيغة من صيغ الإنتاج الأدبي تتشكل من بنى الإنتاج والتوزيع والتبادل والاستهلاك. ومن ثم فإن الإنتاج يفترض مقدماً منتجاً أو طقماً من المنتجين، ومواد إنتاج وأدوات وتقنيات إنتاج بالإضافة إلى النتائج نفسه. وفي التشكيلات الاجتماعية المتقدمة ربما تُحوّل مرحلة الإنتاج الأولية البسيطة بوساطة صيغة إنتاج اجتماعي لاحقة (مثل الطباعة والنشر) من أجل تحويل النتائج الأصلية (المخطوطة) إلى نتاج جديد (الكتاب). إن قوى الإنتاج الأدبية تتشكل عبر استعمال قوة العمل المنظمة ضمن «علاقات إنتاج» معينة (النسّاخون، المنتجون التعاونيون، مؤسسات الطباعة والنشر) واستعمال مواد إنتاج معينة بوساطة أدوات منتجة محددة. تتعين قوى الإنتاج الأدبية هذه بوساطة صيغ التوزيع الأدبية والتبادل والاستهلاك؛ إذ يمكن أن توزع المخطوطة المكتوبة باليد وتستهلك بناءً على عملية التوصيل يدأ بيد فقط.

ضمن الطبقة الحاكمة مثلاً، ومن ثم فإن العمل المستنسخ المنتشر (أى العمل المنسوخ من قبل العديد من النساخين فى الوقت نفسه) يمكن أن يحقق مستوىً عالياً من الاستهلاك فى المجتمع. إن الأغاني الشعبية ballads التى كان يغنيها المغنون الجوالون ربما تستهلك من قبل جمهورٍ أوسع أيضاً، وكذلك فإن الروايات المقروءة فى محطات القطارات متوفرة لجمهورٍ عريض من الناس.

إذن، هناك علاقات اجتماعية معينة تحكم عملية الإنتاج الأدبى، وهى موحدة بوساطة القوى المنتجة السالفة الذكر. ومن أمثلة هذه العلاقات ما يلى: شاعر القبيلة المحترف المكلف بإنتاج الشعر لملكه أو لشيخ القبيلة، شاعر العصور الوسطى «غير المحترف» الذى يقدم لراعيه الأدبى إنتاجاً شخصياً طلباً لنيل مكافأة خاصة، الشاعر الجوال الذى يؤويه جمهوره الريفى ويطعمه، المنتج المتولى بالرعاية من قبل الملك أو الكنيسة، المؤلف الذى يبيع نتاجه لراعٍ أدبى أرسقراطى مقابل أجرٍ محدد، المؤلف «المستقل» الذى يبيع بضاعته لناشر كتب أو مؤسسة نشر رأسمالية، وأخيراً المنتج الذى ترعاه الدولة: هذه الأشكال من العلاقة مألوفة تماماً فى «علم اجتماع الأدب». لكن المسألة الأساسية هى تحليل تفصلات صيغ الإنتاج الأدبى المختلفة مع الصيغة «العامة» للإنتاج فى تشكيل اجتماعى معين.

قبل التأمّل فى المسألة السابقة ينبغى أن نلاحظ أن شخصية صيغة الإنتاج الأدبية مكوّن أساسى مهم من مكوّنات النتاج الأدبى نفسه. ولسنا هنا معنيين، فحسب، بخارجيات النص الاجتماعية بل إننا معنيون أكثر بكيف صار النص إلى ما صار إليه بسبب التعيّنات المحددة لصيغ إنتاجه. إذا كانت صيغ الإنتاج الأدبية خارجية بالنسبة لنصوص بعينها فإن هذه الصيغ داخلية، وبصورة موازية، بالنسبة لهذه النصوص. إن النص الأدبى يحمل بالتأكيد أثر صيغة إنتاجه التاريخية مثله مثل أى إنتاج يُخبئ فى شكله ومواده الطريقة التى صنّع بها. إن نتاج صيغة الإنتاج الأدبى «الشفوية» أكثر نموذجية فى أسلِبته اجتماعياً؛ فهو مجهول المؤلف مجرد من النزعة الاستبطنانية الخاصة أكثر مما هو النتاج الخاص بدور النشر، كما أن العمل المرعى من قبل الكنيسة أكثر ورعاً وإخلاصاً وتعليمية من القصص المنتجة للسوق فى الرأسمالية الاحتكارية. إن العمل الذى يستمر فى العيش بوساطة الكلام الشفوى الذى

ينتقل من منطقة إلى منطقة يُقَسَّرُ على نشر التقاليد « اللاشخصية» المضادة لأشكال أدب الاعتراف الخاصة بالمنتج الذي تقع صيغة إنتاجه الأدبية «الخاصة» تحت ضغط أكثر من صيغة عامة تُنذِرُ بإزاحة تلك الصيغة (الخاصة) من الإنتاج، كما أن الشاعر، الذي تكمن وظيفته في أن يُعَدِّدَ ما هو بطولى ويحكى حكايات أسطورية عن الانتصار العسكرى، قبل أن يقوم الملوك والنبلاء بالإعداد للحرب، سوف يُخلدُ الأنواع غير الضرورية بالنسبة لمؤلف تُكْرِهُه صيغة إنتاجه الأدبية على التودد إلى عضو أرستقراطي في حزب الأحرار نذر نفسه من أجل «السلام» العالمى الرأسمالى. وقد نضيفُ أيضاً أن كل نص أدبى يُدخِلُنْ، بصورة ما، علاقات إنتاجه الاجتماعية، وأن كل نص يشير بتقاليده الحميمة إلى الطريقة التى بها يُسْتَهْلَكُ، ويكون الشفرة الداخلية لأيديولوجيته الخاصة بكيف أنتج، وبواسطة من، ولمن أنتج. إن كل نص يفترض - بصورة غير مباشرة - قارئاً مُعَيَّناً مُعَرِّفاً إنتاجيته بواسطة طاقة الاستهلاك. وهذه على كل حال أسئلة أيديولوجية، ومن الأفضل أن نوجِّلها الآن لبحثها فى مكان آخر، ويكفى فى هذه اللحظة أن نؤكد كون شخصية صيغة الإنتاج الأدبية مُكوِّناً داخلياً أكثر من كونها حداً خارجياً يوطر شخصية النص.

٣ - علاقات صيغة الإنتاج الأدبية وصيغة الإنتاج العامة

تُوفِّرُ قوى الإنتاج اللازمة لصيغة الإنتاج الأدبية، بصورة طبيعية، بواسطة صيغة الإنتاج العامة نفسها التى تُعدُّ الصيغة الأولى بنيةً جزئيةً مستقلة من بنياتها. ففى حالة الإنتاج الأدبى عادة ما تُؤدى المواد والأدوات المستخدمة ووظيفة عامة ضمن صيغة الإنتاج العامة نفسها، وتُعدُّ هذه القاعدة أقلَّ صحة فى حالة صيغ محددة أخرى من الإنتاج الفنى حيث لا تُؤدى موادها وأدواتها، رغم أنها منتجة من قبل صيغة الإنتاج العامة نفسها، أية وظيفة مهمة ضمن هذه الصيغة (فلم تلعب آلات الترومبون trombone والماكينج المسرحى مثلاً دوراً أساسياً كبيراً فى التاريخ ضمن عملية الإنتاج العامة). إن العلاقات التى تربط صيغة الإنتاج الأدبية بصيغة الإنتاج العامة هى علاقات جدلية؛ إذ ربّما تدخل قوى جديدة للإنتاج، طُوِّرت لأغراض خاصة بصيغة

الإنتاج الأدبية، فى حقل الإنتاج العام. إن المدى الذى تُسهم به صيغة الإنتاج الأدبية متغير تاريخياً، كما أن دور صيغ الإنتاج الأدبية ضمن الإنتاج العام مهمل تاريخياً قبل عصر الطباعة. فى مثل هذه الحالات تعمل صيغة الإنتاج الأدبية بدرجة عالية من الاستقلالية عن الصيغة العامة للإنتاج من حيث إسهامها فى تطور القوى المنتجة. فمع نمو العمل الطباعى أدمج إنتاج الكتب الهائل المضارب وتسيويق هذا الإنتاج صيغة الإنتاج الأدبية السائدة، بصورة نهائية، فى صيغة الإنتاج العامة باعتبار الأولى فرعاً معيناً من فروع الإنتاج العام للسلع. (إن هذا الإدماج، الذى يصبح فيه الأدب فحسب مظهراً آخر من مظاهر الإنتاج السلعى، مقترن بصورة نموذجية بتحوّلات مهمة ضمن الحقل الجمالى للأيدولوجية، ومقترن كذلك بإخضاع ذلك الحقل التشكلى الأيدولوجى السائد). فى التشكيلات الاجتماعية الرأسمالية المتطورة تصبح العلاقة الأكثر أهمية بين صيغة الإنتاج الأدبية وصيغة الإنتاج العامة هى تلك المتعلقة بوظيفة الإنتاج الأدبية الممتلئة فى إعادة إنتاج الصيغة العامة للإنتاج وتوسيع حقلها. إن صيغة الإنتاج الأدبية تمثل قطاعاً مميزاً من العمل محددًا بواسطة الصفة المميزة لمرحلة تطور صيغة الإنتاج العامة، وتصبح هذه الصيغة أكثر تخصيصاً وتنوعاً كلما تطوّرت الصيغة العامة. ومع ذلك فإن الوجود المستقل نسبياً لصيغة الإنتاج الأدبية ممكن فى مرحلة معينة من مراحل تطور صيغة الإنتاج العامة. إن الإنتاج الأدبى واستهلاكه يفترضان مستويات محددة من معرفة القراءة والكتابة ومن السلامة العقلية والجسمانية ومن وفرة الوقت والحبوحة المادية، ويضم الوضع المادى اللازم للقراءة والكتابة الموارد الاقتصادية والسكنى والإضاءة وإمكانية العزلة. لقد طوّرت صيغة الإنتاج الرأسمالية صيغة إنتاجها الأدبية السائدة بالاعتماد على زيادة التعداد السكانى مركّزة على مراكز المدن؛ حيث تكون آليات التوزيع الأدبى التى فى متناولها متخلّلة بدرجات محدودة من معرفة القراءة والكتابة والحبوحة المادية ووفرة الوقت والسكنى وإمكانية العزلة. وفى الوقت نفسه فهى تخصص صيغ إنتاجها الأدبى وصيغ توزيعها، وتعمل على توسيعها بصورة متزايدة لتقوم ببيع سلعتها الأدبية فى السوق، كما تقوم بإنتاج المواد والظروف الثقافية الضرورية للإنتاج الأدبى المحترف. أما فى ظروف مثل: الفقر والوهن الجسمانى والعقلى؛ نتيجة للعمل الشاق أو الطويل وعدم معرفة القراءة والكتابة

أو معرفتهما معرفة جزئية وفقدان السكنى المناسبة وفقدان الإضاءة الكافية وعدم توقُّر إمكانية العزلة (يصف تشارلز ديكنز ضريبة الشبَّاك بأنها «ضريبة المعرفة») تحشد صيغة الإنتاج العامة طاقاتها للتأثير على صيغة الإنتاج الأدبية من أجل استبعاد مجموعات اجتماعية معيَّنة أو طبقات اجتماعية، بصورة كلية أو جزئية، من عملية الإنتاج والاستهلاك الأدبيين، وهو عاملٌ - كما سنرى - يملك أهمية أيديولوجية أيضاً.

إن علاقات صيغة الإنتاج الأدبية الاجتماعية محددة من قبل علاقات صيغة الإنتاج الاجتماعية العامة؛ فالمنتج الأدبي يحلُّ في علاقة اجتماعية محددة محلَّ مستهلكيه؛ حيث تُتوسَّط تلك العلاقة من خلال علاقاته الاجتماعية مع من يرعون إنتاجه من الناشرين والموزعين وغيرهم. وتُتضمَّن هذه العلاقات نفسها مادياً في شخصية المنتج نفسه. ربما توقُّر طبقة الـ Fíli الأيرلندية المبكرة مثلاً مريحاً، فقبل ظهور صيغة الإنتاج الأدبي «المكتوب» شكَّلت طبقة الـ Fíli جماعة سائدة من المغنين والموسيقيين والهجَّائين وغيرهم (المصنِّفين نوعياً كـ «شعراء ملحميين») منظمَّة بذلك الأجهزة الأيديولوجية للتعليم والأدب المكوَّنة من ناصحي الملوك وحافظي التقاليد الأدبية الشفوية ومؤلفي أشعار البطولة والرتاء والمديح. لقد كانوا موظفين اجتماعيين يحتلون مكانة اجتماعية ذات امتيازات محافظ عليها قانونياً ضمن التشكيل الاجتماعي الذي يمارس عليها تأثيراً أيديولوجياً شاملاً، وقد كانوا يكافؤون بسخاء من قبل رعاتهم الأدبيين. وقد أدمجت هذه العلاقات الاجتماعية نفسها في شخصية نتاجاتها الأدبية إذ حفظت الـ Fíli، بوصفها طبقة متمسكة بالتقاليد وعلمانية، اللغة الغالية Gaelic المزدراة من قبل الطبقات العليا المكوَّنة من الإكليروس نوى النزعة اللاتينية بسبب عناصرها الوثنية. كانت الأنواع الشعرية التي اشتغلوا عليها هي الأنواع «ذات الامتياز»؛ الأنواع البطولية والصيغ الأسطورية التي تمتُّ بالنسب إلى أدب الأرستقراطية الغالية. في هذه الحالة يمكن أن نلاحظ تماثلاً واضحاً مميزاً بين العلاقات الاجتماعية لكلِّ من صيغة الإنتاج الأدبية وصيغة الإنتاج العامة. إن وظيفة الـ "Fíli" كمنتجين أدبيين تملك، بصورة فعَّالة، حدوداً مشتركة مع وظيفتها ضمن العلاقات الاجتماعية في المجتمع الأيرلندي بمجموعه. وبصورة مضادة قد يكون الموقع الطبقي الفردي لمنتج أدبي في

صيغة إنتاج أدبي أخرى فى تعارض مع صيغة اندراجه فى بنية الطبقة من حيث كونه مؤلفاً. لربما يُختار منتج أدبي من أعضاء الطبقة الاجتماعية السائدة، كما حدث أحياناً فى العهد الإليزابيثى فى إنجلترا، للرعاية الأدبية ويُفضَّل على آخر من الطبقة الاجتماعية التى تلى الطبقة السائدة. لكن الشاعر الأرسقراطى أو الروائى البرجوازى قد أصبحا، ضمن صيغة الإنتاج الأدبية الرأسمالية، منتجين برجوازيين صغيرين فقط (وهذا فى الحقيقة تعارض قد يدخل فى «الأيدولوجية الجمالية» نفسها كما هو الحال فى الرومانسية البرجوازية)؛ لذا فإن علاقات صيغة الإنتاج الأدبية الاجتماعية ليست بالضرورة متماثلة مع صيغة الإنتاج العامة رغم أنها محددة من قِبَلِ علاقاتها عموماً. إن صيغة الإنتاج الأدبية السائدة التى تعتمد عملية الطباعة ذات الانتشار والتوزيع الهائلين تُعيدُ، فى التشكيلات الاجتماعية الرأسمالية المتطورة، إنتاج صيغة الإنتاج العامة السائدة، لكنها، مع ذلك، تدمجُ داخلها صيغة إنتاج جزئية بوصف الأخيرة عنصراً مُشكلاً بالغ الأهمية من عناصر الأولى، ومثال ذلك: الصيغة المهنية للمنتج الأدبى الذى يبيع نتاجه (المخطوطة) إلى الناشر مقابل أجر ولا يبيعه قوة عمله.

لربما تؤثر الطبقات الاجتماعية، التى تتوزع فيها الوسائل المنتجة لتشكيل اجتماعى، فى تعيين صفة صيغ الإنتاج الأدبية، ولربما تكون صيغ إنتاج أدبية معينة متزامنة فى الوجود ومنفصلة بصورة متبادلة؛ لأن كلاً منها تمثل علاقة استثنائية ومميزة بالنسبة لطبقة اجتماعية محددة؛ لذا ربما تعمل طبقة اجتماعية مؤيدة للسلطة على صيغة إنتاج أدبية تشكلت من إنتاج «غير محترف» لنصوص كتبت من أجل «العامة»، وإغاية التوزيع والاستهلاك لدى «جماعة» معينة، ومن ثمَّ فإن صيغة الإنتاج الأدبية المؤسسة على المنتج المحترف وصيغ الإنتاج والتوزيع والتبادل والاستهلاك الرأسمالية (حيث يمكن للنصوص المكتوبة من قبل «غير المحترفين» أن تدخُل) قد تتزامن فى وجودها لتوفّر السلع الأدبية لجمهور واسع من القراء الأرسقراطيين والبرجوازيين، بينما قد يظل تركيب معقد من صيغ الإنتاج الأدبى «الشفوى» قائماً ضمن أكثر الطبقات دونية فى السلم الاجتماعى. من الطبيعى أن تُسقط مثل هذه الصورة التخطيطية من الاعتبار درجة اللاتعین التى يمكن أن نتوقع وجودها بصورة ملموسة بين صيغ الإنتاج الأدبية هذه المبنية طبقياً. فى إنجلترا العصر الوسيط على سبيل

المثال استهلك الأدب الذي أنتجته العامة من قبل جميع الطبقات، وقد كان من الممكن أن ينتشر النص، المنتج من قبل المؤلف تلبية لرغبة راعيه الأدبي، بصورة تدريجية عندما يقوم ناسخ ما بنسخ المخطوطة الأصلية المملوكة شخصياً من أجل الكسب. إذا وافقنا على وجود مثل هذه اللا- تعيينات يمكن عد التحديدات الطباقية للاستهلاك الأدبي مكونات مهمة لصيغة الإنتاج الأدبية. أما في التشكيلات الرأسالية المتطورة فإن توزيع الدخل وارتفاع سعر النتاجات الأدبية المعين بوساطة صيغة الإنتاج العامة ينتج العلاقة الاجتماعية الخاصة بـ «الاقتراض» أكثر من كونه ينتج التبادل بين الجمهور المستهلك المكون من البروليتاريا والبرجوازية الصغيرة وبين صيغة الإنتاج الأدبية. لقد أصبحت عملية شراء الكتب تنحصر، بصورة متزايدة، في الأفراد المنتمين إلى الطبقات السائدة. لكن نمو مكتبات الإعارة في إنجلترا القرن التاسع عشر مثالاً كلاسيكى على التحول البارز في صيغة الإنتاج الأدبية السائدة. وهكذا حصلت إعادة تشكيل جذرية لبنى الإنتاج والتوزيع والاستهلاك.

إن الحالة المتميزة الخاصة برواية (الأجزاء الثلاثة) في أيديولوجية العصر الفكتورى الجمالية هي وظيفة من وظائف القوة الاقتصادية ضمن صيغة الإنتاج الأدبية الخاصة بمكتبات الإعارة التي تُعدُّ هذه السلع مربحةً لها؛ حيث يستطيع ثلاثة من المشتركين في المكتبة أن يقرأوا رواية واحدة في الوقت نفسه. لقد اتفقت المكتبات مع الناشرين على سعر مرتفع لهذه السلع في السوق حتى تظلَّ المكتبات هي البنى الفاعلة المنفردة بالتوزيع والاستهلاك الأدبيين. كانت عملية الاستهلاك الاجتماعية السائدة ضمن صيغة الإنتاج الأدبية في العصر الفكتورى هي اشتراك المرء بثلاثة جنيهات في مكتبة «ميودى» Mudie للإعارة الواقعة في شارع أكسفورد الجديد. لقد أعادت المكتبات، علاوة على ذلك، تشكيل بنى الإنتاج الأدبي نفسها؛ إذ شكَّلت المكتبات محددات قوية ورئيسية في اختيار المنتجين (فلو فشل مؤلف في الظهور على لائحة إعلان مكتبة «مدى» فإن ذلك يعنى أنه انتهى بصورة فعلية)، كما أسهمت في تحديد سرعة الإنتاج الأدبي؛ إذ إن على المؤلف أن ينتج رواية مكونة من ثلاثة أجزاء كل عام؛ لكي يستطيع العيش مستوى معيشياً متوسطاً)، وكذلك في تحديد النتاج الأدبي نفسه. كانت الحبيكات المعقدة المتعددة والاستطرادات المحكمة الصياغة والفواصل المجانية في

مثل هذه الأعمال أثراً من الآثار البارزة في أعمال كُتِّب يُطوِّلون مادتهم ببراعة؛ كى تلتقى الأخيرة مع احتياجات الشكل، وقد أُنتجت تعديلات موازية فى عملية الطباعة نفسها؛ حيث وُسِّعت الهوامش وكُبِّرت الحروف المطبعية للحصول على الحجم اللازم للكتاب. بالاقتران مع هذه المادة والعوامل النصية لعبت الهيمنة التى مارستها المكتبات دوراً مهماً فى حقل الأيديولوجية الجمالية، كان ما يُنتجُ ويستهلك يُنظَّم من قبل مالكي المكتبات القُساة فى أحكامهم تبعاً لحاجات الأيديولوجية العامة. وهكذا نلاحظ فيما يخص مكتبات الإعارة فى العصر الفكتورى وضعية مميزة حميمة ومركبة للعلاقة بين صيغتي الإنتاج العامة والأدبية والأيديولوجية العامة والأيديولوجية الجمالية من جهة وبين النص من جهة أخرى. إن صراع منتج أدبى مثل توماس هاردى ضد عناصر الأيديولوجية البرجوازية الفكتورية مرتبط بقوة مع هجومه القاسى على صيغة الإنتاج الأدبى المحددة الخاصة بالعصر الفكتورى.

إن المدى الذى يمكن للعلاقات الاجتماعية للإنتاج الأدبى أن تعيد فيه إنتاج علاقات الإنتاج الاجتماعية العامة متغير وحاسم تاريخياً؛ ففى حالة تعامل النظام القبلى مع الأدب يكون طقما العلاقات الاثنان متماثلين؛ فالعلاقات الأدبية الاجتماعية بين الرئيس أو الملك والشاعر وبين الشاعر ومستمعيه هى نفسها علاقات اجتماعية «عامة»؛ لأن شاعر القبيلة موظف أيديولوجى فى التشكيل الاجتماعى. ومن ثم فإن العلاقات الأدبية الاجتماعية فى العصور الوسطى تحتفظ بعناصر من هذه البنية. إن المؤلف فى العصور الوسطى هو رجل دين بصورة نموذجية وجزء من الجهاز الأيديولوجى، لكن إنتاجه الأدبى مظهرٌ من مظاهر هذه الوظيفة أكثر من أن يكون تماثلاً معها. إنه صيغة اختيارية غير محترفة يمارس فيها المؤلف كهنوته؛ حيث تفترض العلاقات الأدبية استقلالاً نسبياً معيناً عن علاقات «الصيغة العامة». و الأمر صحيح أيضاً بالنسبة لمنتج العصور الوسطى الخاضع لنظام الرعاية الأدبية الذى تُعدُّ علاقته الأدبية براعيه الأدبى وكذلك بمستهلكيه تمفصلاً متميزاً للعلاقات الاجتماعية «العامة» التى تربطهم جميعاً.

تختلف التشكيلات الرأسمالية عن تلك الصيغ جميعاً. وهكذا فإن خصوصية تمفصل العلاقات الاجتماعية «العامة» والعلاقات الأدبية فى التشكيلات الرأسمالية

يمكن العثور عليها في حقيقة العلاقات الأدبية الاجتماعية التي لا تعيد بالضرورة إنتاج هذه العلاقات ضمن الوضع الذي تربط فيه بين عناصر محددة مفردة للعملية الأدبية المنتجة، رغم كونها تعيد إنتاج علاقات صيغة الإنتاج العامة الاجتماعية في التشكيلين: القبلي والإقطاعي، وتتحدد العلاقات الاجتماعية، حيث توجد عوامل الإنتاج الأدبي (الرعاة الأدبيون، المؤلفون، المستهلكون)، بوساطة العلاقات الاجتماعية التي تقف فيها تلك العوامل خارج الصيغة الأدبية للإنتاج أو تتماثل معها، بالقياس إلى الصيغة العامة للإنتاج. إن الوظائف الفريدة، ضمن العلاقات الاجتماعية «العامة» التي توفرها عوامل الصيغة الأدبية للإنتاج في المجتمع الرأسمالي، مستقلة عن الوظائف التي توفرها ضمن العلاقات الاجتماعية للإنتاج الأدبي. وربما يُستهلك روائى أرسطو من قبل قراء بروليتاريين، أو يحصل العكس أيضاً، لكن هذه العلاقات الاجتماعية «العامة» لعوامل محددة «ملغاة» من علاقات سوق إنتاج السلعة الأدبية. هذه هي السمة الفريدة والمميزة لصيغة الإنتاج الأدبية الرأسمالية التي تفرقها بحدّة عن صيغ الإنتاج الأدبي الأخرى التي تعتمد علاقاتها الاجتماعية على علاقات محددة تسبق فعل الإنتاج الأدبي. وتنتج صيغة الإنتاج الأدبية الرأسمالية علاقاتها الاجتماعية الخاصة من بين عوامل محددة بغض النظر عن وظائفها الاجتماعية السابقة الوجود - علاقات اجتماعية تعيد، بصورة عامة، إنتاج العلاقات الاجتماعية «العامة» الملائمة للإنتاج السلعي العام.

٤ - الأيديولوجية العامة

بالإضافة إلى كونها تهيئ لظهور سلسلة من صيغ الإنتاج الأدبية في مرحلة تاريخية معينة تنتج صيغة الإنتاج العامة، دائماً، تشكياً أيديولوجياً سائداً - تشكياً اصطلاحاً على تسميته «عاماً» بصورة مؤقتة لأميزه عن ذلك الحقل الخاص المتضمن فيه المعروف باسم الحقل الجمالي *Aesthetic region* أو، باختصار أكثر، «الأيديولوجية الجمالية». يتألف التشكيل الأيديولوجي السائد من طقم من «خطابات» القيم المتماusk نسبياً، والتمثيلات والمعتقدات المتحققة في أجهزة مادية معينة والمتصلة ببنى الإنتاج المادية لتعكس العلاقات التجريبية للموضوعات المستقلة على شروطها

الاجتماعية ، وذلك لكي تضمن وتكفل ذلك النوع من إساءة فهم « الواقع » ؛ مما يسهم في إعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية السائدة.

ضروريٌ هنا أن نؤكد أن الأيديولوجية العامة لا تشير إلى نوع من التجريد أو إلى «نمط مثالي» من «الأيديولوجية بعامة»، بل تشير إلى ذلك الطقم المحدد السائد من الأيديولوجيات الموجودة في أي تشكيل اجتماعي. ولدى الحديث عن «علاقات» الأيديولوجية العامة أو اقتراناتها مع الأيديولوجيات الجمالية أو أيديولوجيات المؤلفين لا نتحدث عن «أطقم» عرضية محددة من العلاقات، بل عن صيغة إدراج التشكيلات التأليفية والجمالية ضمن الأيديولوجية المسيطرة جملة. إنني أؤكد هذه النقطة بالذات لأتجنب عملية تحويل الأيديولوجية العامة والأيديولوجية الجمالية والأيديولوجية التأليفية من مفاهيم مجردة إلى أشياء مادية، وهو ما يمكن أن ينتج عن تمييزها وتعيينها لأغراض التحليل مثلاً.

٥ - علاقات الأيديولوجية العامة وصيغة الإنتاج الأدبية

تتضمن الأيديولوجية العامة، بصورة نموذجية ، عناصر عامة محددة أو بنى تؤثر، كلها أو بعضها، في مرحلة تاريخية معينة، على خصائص صيغة الإنتاج الأدبية. ويمكن تمييز هذه البنى العامة، غالباً، إلى بنى لغوية وسياسية و«ثقافية» ، وسوف يصل بين البنى السابقة طقم من اللاتحديدات المعقدة التي تفتقر إلى التعيين التاريخي.

لا يتصل النص الأدبي بالأيديولوجية العامة فقط بوساطة الكيفية التي ينشر بها اللغة بل بوساطة لغته المتعينة. إن اللغة، التي تعد من بين أكثر التداولات اليومية براءة وتلقائية، هي في الواقع أرض مجرّحة، مصدّعة ومقسّمة بوساطة زلازل التاريخ السياسي، مكسوّة بجثث الصراعات الإمبريالية والقومية والإقليمية والطبقية. ويتأسس ما هو لغوي دائماً على أساس لغوي - سياسي (٢) ، والمجال الأخير هو الذي تحسم فيه الصراعات بين الغازي الاستعماري والدول الخاضعة له، الدولة القومية ودولة قومية أخرى، الإقليم والدولة القومية، الطبقة والطبقة الأخرى المناوئة. والأدب أثر ونتيجة أيضاً لمثل هذه الصراعات، وآلية ذات أثر حاسم تحقق بها لغة الطبقة المستعمرة

وأيدولوجيتها سيطرتها أو أنه (أى الأدب) هو الوسيلة التي تصون بها دولة خاضعة أو طبقة أو إقليم، على الصعيد الأيدولوجي، الهوية التاريخية المبعثرة أو المتآكلة على الصعيد السياسى وتخلدُ هذه الهوية. إنه أيضاً منطقة حققت فيها هذه الصراعات توازنها ، حيث تتمفصل الوحدة السياسية المتناقضة بين الوطنى والاستعمارى، بين الطبقات السائدة والطبقات الخاضعة فى المجتمع، ويعاد إنتاج هذه الوحدة فى الوحدة المتناقضة لـ «اللغة المشتركة» . إن لحظة اندماج « الدولة القومية» وتشكيلها وحدة متماسكة ذات دلالة نموذجية هنا ؛ فهى لحظة تعكس فيها سيطرة الطبقة « القومية» نفسها فى التماسك اللغوى الضرورى لأجهزة الدولة المُمركزة والموحدة. إن تاريخ نشوء اللغة الإنجليزية، كلفة قومية، هو تاريخ الإمبريالية وما نشأ عنها - الانقسام الطبقي للغة بين الفرنسية النورماندية والإنجليزية، تطور لغة فرنسية أنجلو - نورماندية بعد ضياع نورمانديا، تحولات الإنجليزية العتيقة بتأثير من اللغة الفرنسية النورماندية، التطور المتدرج، من هذه المنافع، للغة إنجليزية مميزة معترف بها قانونياً عام ١٣٦٢م، واختيار اللهجة القديمة للجزء الشرقى من بريطانيا الوسطى (معينة، بذلك، مراكز القوة الأيدولوجية والسياسية فى لندن وأكسفورد وكمبريدج) أساساً للغة المسيطرة.

ويمكننا العثور على تفاعلات موازية بين صيغة الإنتاج الأدبية من جهة، والبنى اللغوية والأيدولوجية والسياسية الممثلة لقوة الدولة بالالتفات مرة أخرى إلى مثل أيرلندا؛ فقد ظهر فى أيرلندا قرب نهاية القرن الثانى عشر الميلادى جهاز ثقافى مبنى على أساس الوصاية المتوارثة على التعليم والأدب من قبل عائلات معينة تنتمى إلى الطبقة المسيطرة ، وقد فُتت هذا الجهاز بعد الإخضاع الإنجليزى لأيرلندا فى القرن السابع عشر. وإذ حُرمت من مؤسساتها الاجتماعية التي كانت تخلدُ ضمنها تنزلات الثقافة الأدبية الوطنية الأيرلندية المرعية من قبل طبقة وطنية مسيطرة مُقتلعة إلى مستوى الكلام الريفى الغالى ، مما أدّى إلى تغييرات فى الشكل الجمالى وفى التطورات الحاصلة على صعيد اللهجة والإنتاج الأدبى المحلى. لقد دُمّرت ، بصورة فاعلة، ومن قبل الليبرالية الإنجليزية، الصيغة التقليدية للإنتاج الأدبى القائمة على أساس حكايات Finna التي يرويها الشعراء الجوالون أو شعراء الملاحم الوطنية، وقد سُمح لبعض هذه الحكايات بالمرور عبر اللغة الأجنبية للطبقة الاستعمارية.

إن سمات الغموض واللا تحدد التي يسم بها ما هو لغوى وما هو سياسى، وأثر ذلك فى تشكيل صيغة الإنتاج الأدبية وعلى سمات نتاجات هذه الصيغة، ذات دلالة مركزية بالنسبة للنقد المادى، ولا يمكننا أن نجد مثلاً نابضاً بالحيوية، فى الأدب الإنجليزى، يمثل هذه الأزمة أفضل من تصميم جون ملتون J.Milton على كتابة الفردوس المفقود Paradise lost بلسانه الوطنى. لقد كان تصميم ملتون فعلاً سياسياً جذرياً - كان دفاع البرجوازية القومية البروتستانتية ضد الثقافة الكلاسيكية الأرستقراطية، وبالأحرى، استيلاءً مؤكداً هذه الصيغ الكلاسيكية للوصول بها إلى نهايات تاريخية تقدمية. إن الأشكال الفعلية لقصيدته ونسيج هذه القصيدة نتاج للأزمة اللغوية السياسية الدينية التى تعصف بالأيدولوجية. ينتسب النتاج الأدبى كله، فى الحقيقة، إلى الجهاز الأيدولوجى الذى يمكن أن ندعوه مؤقتاً «الجهاز الثقافى». وما يخضع للتساؤل ليس ببساطة عملية إنتاج واستهلاك النصوص الأدبية، بل وظيفة هذا الإنتاج ضمن الجهاز الأيدولوجى الثقافى. ويضم هذا الجهاز المؤسسات الخاصة بإنتاج الأدب وتوزيعه (دور النشر، دور بيع الكتب، المكتبات العامة، إلخ) ، كما أنه يشمل أيضاً سلسلة من المؤسسات «الثانوية» المساعدة التى تؤدى وظيفة أيدولوجية ، بصورة مباشرة، وتُعنى بتعريف «المعايير الأدبية» والقيم الافتراضية ونشرها بين الناس. من بين هذه المؤسسات نعدُّ الأكاديميات الأدبية ونواتى الكتاب وجمعياته واتحادات منتجى الأدب وموزعيه ومستهلكيه ومؤسسات الرقابة والمجلات الأدبية والنقدية. فى التشكيلات الاجتماعية المتطورة تتفاعل إذن البنية التحتية الأدبية للجهاز الثقافى، بصورة أكثر أو أقل قوة، مع الجهاز الأيدولوجى لعملية «الاتصال»، لكن قوة هذه البنية الحقيقية تكمن فى تمفصلها مع الجهاز التعليمى. ضمن الجهاز الأخير تبرز، بوضوح أكبر، الوظيفة الأيدولوجية للأدب - لنقل، وظيفته فى إعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية لصيغة الإنتاج، من رياض الأطفال وصولاً إلى الكليات الجامعية؛ حيث يعد الأدب وسيلة حيوية وفاعلة لإدراج الأفراد ضمن دائرة الأشكال الرمزية والأشكال المدركة حسياً للتشكيل الأيدولوجى السائد، ويستطيع الأدب أن ينجز هذه الوظيفة بـ «الطبيعية» والتلقائية والمباشرة الاختبارية experiential immediacy غير المتحققة لأشكال أخرى من الممارسة الأيدولوجية. لكن المسألة لا تتعلق فقط بالاستخدام الأيدولوجى لأعمال أدبية

بعينها؛ إنها ، بصورة أساسية، مسألة الدلالة الأيديولوجية؛ لجعل الأدب جزءاً من المؤسسة الأكاديمية والثقافية. لكن ما يصمد أخيراً للرهان ليس النصوص الأدبية بل الأدب ، ومن ثمَّ الدلالة الأيديولوجية لتلك العملية حيث عوملت نصوص تاريخية محددة، من قبل تشكيلاتها الاجتماعية، وعُرفت بوصفها «نصوصاً أدبية»، وربط فيما بينها وصنفت لتُشكّل سلسلة من «النواميس الأدبية» واستجوبت لنحصل على طقم من الأجوبة الأيديولوجية المفترضة مسبقاً. إن الوظيفة الأيديولوجية الدقيقة لهذه العملية متغيرة تاريخياً؛ إذ إنها تتحدد، بعامّة، بوساطة البنى الداخلية للجهاز التعليمي التي تتحدد بدورها، وفي النهاية، بوساطة صيغة الإنتاج العامة، لكنها قد تتجلى أيديولوجياً على هيئة نزعة أكاديمية محافظة مرتبطة بالأيديولوجية العامة بوساطة نزعتها الأدبية الوضعية، أو (لنقل) في شكل نزعة إنسانية ليبرالية تصون مقاطعة مطوّقة من القيم المثالية التي يفترض أن تتجسد في الأدب من خلال انتهاك التاريخ الواقعي الذي يتخلّى الآن عن دوره الإنساني الليبرالي. وعلى أية حال، فمن المهم أن نؤكد أن الجهاز الثقافي الأيديولوجي يتضمن طقماً مزدوجاً من المؤسسات الأدبية: مؤسسات «أولية» للإنتاج كدور النشر التي توجد كعناصر ضمن صيغة الإنتاج العامة وكأجزاء من الجهاز الأيديولوجي لـ «الثقافة» في الوقت نفسه، ومؤسسات «ثانوية» تضم المؤسسات التعليمية التي يتفاعل معها الجهاز الثقافي، حيث تكون علاقة المؤسسات الأخيرة بصيغة الإنتاج العامة هي العلاقة الأقل مباشرة بإسهامها في إعادة إنتاج الصيغة العامة ومساعدتها في إعادة إنتاج علاقاتها الاجتماعية عبر الأيديولوجية.

إن مناقشة العلاقات الخاصة بين الأيديولوجية العامة والنص الأدبي هي من شأن الفصل التالي، ولكن بما أن النص نتاج صيغة الإنتاج الأدبية، فيجدر بنا أن نشير هنا إلى واحدة أو اثنتين من النقاط العرّضية المتصلة بالعلاقة بين الأيديولوجية العامة وصيغة الإنتاج الأدبية لكون هذه العلاقة تؤثر على النص الأدبي. النقطة الأولى هي أن صيغ الإنتاج الأدبية المختلفة، حسب الخصيصة الأيديولوجية لنتاجاتها النصية، قد تعيد إنتاج التشكيل الأيديولوجي نفسه. ليس بالضرورة أن يكون هناك تناظر بين الأيديولوجية العامة وصيغة الإنتاج الأدبية؛ فلربما تقطن الرواية الفيكتورية، المطبوعة مسلسلة ، البيت الأيديولوجي نفسه، رغم أنها قد تكون منتمية إلى صيغ إنتاج متعاقبة.

وفى المقابل، قد تُعيد صيغة الإنتاج الأدبية نفسها، بصورة مشتركة، إنتاج تشكيلات أيديولوجية مُضادة ، ومثال ذلك: العمل السردي لكل من Defoe وفيلدينج Fielding . قد تتعارض صيغة الإنتاج الأدبية التي تُعيد إنتاج العلاقات الاجتماعية لصيغة الإنتاج العامة مع بعض من صيغ الأخيرة، إن المعارضة الرومانسية لقيم البرجوازية وعلاقتها تتحدّد، جزئياً، بواسطة الإدماج الفعلى لصيغة الإنتاج الأدبية فى الإنتاج السلى العام. وفى المقابل، قد لا تُعيد صيغة الإنتاج الأدبية، التى هى فى وضع تعارض مع العلاقات الاجتماعية لصيغة الإنتاج العامة، إنتاج أشكالها الأيديولوجية السائدة إطلاقاً.

النقطة الثانية تتعلّق بالتأثير المباشر الذى تمارسه الأيديولوجية العامة على النص الأدبى، (أقصد) الرقابة. لربما تأخذ مثل هذه الصيغ من التحكم الأيديولوجى المباشر فى النص شكل إخضاع بسيط فى لحظة الإنتاج أو التوزيع أو الاستهلاك، ولربما تؤثر، بصورة أقل وعبر عملية الإجازة، فى الاختيار السياسى ورعاية النص، وهكذا. وتكمن أكثر أشكال الرقابة فاعلية فى تأييد أمية الجموع. ويمثل عنصر معرفة القراءة والكتابة أزمة استثنائية معقدة لكل من : صيغة الإنتاج العامة، وصيغة الإنتاج الأدبية، والأيديولوجية العامة، والأيديولوجية الجمالية. كما تتحدّد درجة معرفة القراءة والكتابة وتوزيع هذه المعرفة اجتماعياً بواسطة صيغة الإنتاج الأدبية، والأيديولوجية العامة، والأيديولوجية الجمالية. لكن معرفة القراءة والكتابة هى بدورها عامل حاسم ومهم فى تحديد صيغة الإنتاج الأدبية ؛ إذ تؤثر فى التركيب الاجتماعى وحجمه، لا التركيب الاجتماعى للقراء فحسب، بل التركيب الاجتماعى للمنتجين أيضاً. وربما تؤثر درجة معرفة المنتجين والمستهلكين للقراءة والكتابة على شخصية النتاج الأدبى ، خصوصاً فى حالة الأدب الذى يوزّع شفاهياً، كما تؤثر أيضاً، على طول النتاج ودرجة إتقانه (إذ إن هناك حدّاً معيناً لطاقة الحفظ والتذكّر للمنتج الأدبى الذى لا يعرف القراءة والكتابة أو يعرفها بصورة ضئيلة). ولربما تتأثر الأمية بحذف جماعات أو طبقات اجتماعية معينة من الجهاز التعليمى لأسباب سياسية ، لكن تظهر هنا إمكانية للتعارض بين هذه الأسباب والأمراض الأيديولوجية المُنافسة. فى إنجلترا القرن التاسع عشر، على سبيل المثال، كانت هناك أسباب سياسية مقبولة لحذف البروليتاريا من مجال معرفة القراءة

والكتابة ، بوساطة الأيديولوجية الجمالية التي تحدد، (بترابطها مع الأيديولوجية العامة) وبإقرارها للغات معينة (الفرنسية اللاتينية) أو استعمالات معينة للغة بوصفها ملائمة للأدب، درجة حضورها العامة. هناك، إذن، معرفة عملية للقراءة والكتابة، كما أن هناك معرفة نظرية.

٦ - أيديولوجية المؤلف

أعنى بـ « أيديولوجية المؤلف » الأثر النوعي لصيغة اندراج سيرة المؤلف في الأيديولوجية العامة، وهي صيغة الاندراج المحتمة بوساطة عوامل بارزة: الطبقة الاجتماعية، الجنس، القومية، الدين، الإقليم الجغرافي، وهكذا. ولا يُعامل هذا التشكيل بمعزل عن الأيديولوجية، أبدأ، إذ ينبغي أن يُدرس بتمفصله مع الأيديولوجية العامة. وبين هذين التشكيلين من الأيديولوجية العامة وأيديولوجية المؤلف تعد علاقات التناظر الفعلى والانفصال الجزئي والتناقض الحاد ممكنة. قد تكون سيرة المنتج الأيديولوجية (بمقابلتها مع الأيديولوجية « الجمالية » والأيديولوجية « النصية ») متناظرة، بصورة فعلية، مع الأيديولوجية المهيمنة لمرحلة المنتج التاريخية. لكن ذلك ليس، بالضرورة، نتيجة لكون المنتج يحيا حياته وفقاً للشروط الاجتماعية للطبقة الأكثر ملاءمةً لمثل هذا الاندراج المنسجم داخل هذه الأيديولوجية. لربما ينتمى المنتج، (نقل) بالنظر إلى الموقع الطبقي، إلى مجموعة أيديولوجية جزئية *Sub-ensemble* هي « في علاقة تعارض مع الأيديولوجية المهيمنة، لكنه بتحتيم عوامل سيرية أخرى (الجنس، الدين، الإقليم) قد يعد متناظراً معها. والوضع النقيض ممكن أيضاً بصورة متساوية ، فلربما تتحدد درجتا الاتصال أو الانفصال بين أيديولوجية المؤلف والأيديولوجية العامة « تاريخياً » *di-achronically* قد يتصل المؤلف بأيديولوجيته العامة المعاصرة بمقتضى « انتسابه » إلى أيديولوجية عامة سابقة تاريخياً على عصره، أو إلى أيديولوجية عامة من المفترض تحققها في المستقبل (كما هو الأمر في حالة المؤلف الثوري)^(٣) . عندما تعمل الأيديولوجية العامة على التحول، قد تصبح أيديولوجية المؤلف، التي كانت في نقطة زمنية معينة متناظرة معها، في علاقة تناقض ، وقد يحصل العكس أيضاً. باختصار،

ليس من السهل دائماً أن نحدد المرحلة التاريخية التي ينتسب إليها المؤلف، وليس ضرورياً أن ينتسب المؤلف إلى «تاريخ» واحد. وإنه لدال في هذا السياق أن نذكر أن أعظم مؤلفين متعارف على انتسابهما، بصورة عامة، إلى عصر إحياء الملكية في إنجلترا، وهما جون ملتون وجون بنيان Bunyan ، لا «ينتسبان»، في الحقيقة إلى «الأيدولوجية الإحيائية» البتة. ولكن صحيح أيضاً أن صيغ تخليهما عن حمل أيدولوجية لحظتهما التاريخية المعاصرة قد تحددت، في النهاية، بوساطة طبيعة تلك اللحظة نفسها.

لا ينبغي دمج أيدولوجية المؤلف مع الأيدولوجية العامة، ولا ينبغي مطابقة أيدولوجية المؤلف مع «أيدولوجية النص». ليست أيدولوجية النص «تعبيراً» عن أيدولوجية المؤلف، إنها نتاج العمل الجمالي على الأيدولوجية «العامة»، كما أن الأخيرة هي الأيدولوجية «المنتجة» والمُستغل عليها بوساطة تحتم عوامل تأليفية - سيرية. إن أيدولوجية المؤلف، إذن، هي الأيدولوجية العامة كما عيشت واشتغل عليها ومُثلت من قبل وجهة نظر معينة محتمة داخلها. لا مجال هنا للتساؤل عن ضرورة «محورة» النص الأدبي حول الشخص الفرد الذي ينتجه، ولكن الوضع لا يتضمن أبداً نوعاً من تحويل ذلك الشخص إلى أشكال أيدولوجية وجمالية «عامة». إن السؤال هنا هو سؤال التعيينات الأيدولوجية للنص - التعيينات التي تتضمن أثر صيغة إدراج المؤلف في الأيدولوجية العامة.

٧ - الأيدولوجية الجمالية

أعنى بالأيدولوجية الجمالية ذلك الحقل الجمالي الخاص ضمن الأيدولوجية العامة، المتمفصل مع حقول أخرى ضمن الأيدولوجية - مثل: الحقل الأخلاقي ، الحقل الديني، إلخ - فيما يتعلق بالهيمنة والإخضاع اللذين يتحددان، في النهاية، بوساطة صيغة الإنتاج العامة. الأيدولوجية الجمالية تشكل داخلي معقد يتضمن عدداً من القطاعات الجزئية Sub-Sectors الذي يُعد الأدبي واحداً منها. وهذا القطاع الأدبي نفسه معقد داخلياً أيضاً ؛ إذ يتشكل من عدد من «المستويات» : نظريات الأدب ،

الممارسات النقدية، التقاليد الأدبية، الأنواع، الاصطلاحات والتواضعات Conventions، الأدوات devices ، الخطابات Discourses . كما تتضمن الأيديولوجية الجمالية ما قد يصطلح على تسميته «أيديولوجية ما هو جمالي» - دلالة على الوظيفة، وعلى المعنى والقيمة اللتين يتوفر عليهما الجمالي نفسه ضمن تشكيل اجتماعي معين، والتي تعتبر بدورها جزءاً من «أيديولوجية الثقافة» المتضمنة في الأيديولوجية العامة.

٨ - علاقات أيديولوجية المؤلف، الأيديولوجية العامة وصيغة الإنتاج الأدبية

تقوم صيغة الإنتاج العامة بإنتاج الأيديولوجية العامة، وتسهم الأخيرة في إعادة إنتاج الأولى، وتنتج صيغة الإنتاج العامة صيغة إنتاج أدبية (مهيمنة) تقوم بإعادة إنتاج صيغة الإنتاج العامة، ويُعاد إنتاجها أيضاً من قبل الصيغة الأخيرة. إنها (صيغة الإنتاج الأدبية) تعيد إنتاج الأيديولوجية العامة، وتقوم الأخيرة بإعادة إنتاجها أيضاً. لربما نتحدث عن «أيديولوجية صيغة الإنتاج الأدبية» لنعين علاقة إعادة الإنتاج المتبادلة التي تربط الأيديولوجية العامة بصيغة الإنتاج الأدبية، وهي علاقة تنتج ضمن صيغة الإنتاج الأدبية أيديولوجية المنتج، المنتج والمستهلك، كما تنتج في الوقت نفسه فعاليات الإنتاج، أي: عن التقاء التبادل والاستهلاك. وتحوّل هذه الأيديولوجية إلى شفرة ضمن الأيديولوجية الجمالية. وبدقة أكثر فإن صيغة الإنتاج الأدبية هي نتيجة الوضعية التي تنشأ عن التقاء الأيديولوجية الجمالية بالأيديولوجية العامة. ربما ينظر إلى المنتج الأدبي بوصفه خادماً، يتمتع بامتيازات، لنظام اجتماعي يرمز إليه براءى المنتج الملكي أو الديني أو الأرستقراطي، أو بوصفه نقطة التماثل الملهمة لقيم مجتمعه الجمعية، أو منتجاً «مستقلاً» يعرض، بحرية، إنتاجه الخاص لجمهور مسئول، أو بوصفه متمرداً رسولياً أو بوهيمياً هامشياً منشقاً على المجتمع «المتمسك بأعرافه وتقاليدته»، أو كـ «عامل» أو «مهندس» يتعامل بندية مع مجتمع قرائه، وهكذا. ويحوّل الإنتاج الأدبي نفسه، أيديولوجياً، إلى شفرة فيوصف بأنه: بوح، إلهام، قوة عمل Labour، لعب، انعكاس، استيهام Fantasy، إعادة إنتاج، ويوصف المنتج الأدبي بأنه: عملية Pro-cess، ممارسة، وسط، رمز، قصد، ظهور epiphany، إيحاء، ويوصف الاستهلاك الأدبي

بأنه : تأثير سحري، طقسٌ سرى، حوار مشترك، استقبال بلا رد فعل Passive ، درسٌ تعليمي، صدامٌ روحي. وسوف تتحدد هذه الأيديولوجيات بوضع معين توجد فيه صيغة الإنتاج الأدبية/الأيديولوجية العامة/ الأيديولوجية الجمالية معاً، على أساسٍ من التعيين النهائي لصيغة الإنتاج العامة. ولا مجال للحديث عن علاقة تماثلية ضرورية بين التشكيلات المختلفة المتضمنة هنا . إن كلاً من هذه التشكيلات معقد ، وقد تصل بين هذه التشكيلات سلسلة من العلاقات الداخلية الصراعية المتبادلة. قد تضم صيغة الإنتاج الأدبية، وهي نفسها صهرٌ لعناصر متباينة تاريخياً، في وحدة تضاد عناصر أيديولوجية متباينة من كل من الأيديولوجية العامة والأيديولوجية الجمالية. إن تمفصلاً مزدوجاً لصيغة الإنتاج العامة/الأيديولوجية العامة - الأيديولوجية العامة/الأيديولوجية الجمالية/صيغة الإنتاج العامة - الأيديولوجية العامة/الأيديولوجية الجمالية/صيغة الإنتاج الأدبية ممكنٌ، على سبيل المثال؛ حيث يصبح نوع من الأيديولوجية العامة، عندما تتحول بوساطة الأيديولوجية الجمالية إلى عنصر أيديولوجي مكون من عناصر صيغة الإنتاج الأدبية، أن تدخل في علاقة صراعية مع العلاقات الاجتماعية لصيغة الإنتاج العامة التي وجدت لتعيد إنتاجها. إن المنتج الأدبي البرجوازي - الرومانسي بوصفه «خالقاً فرداً» ، على سبيل المثال، لا يقوم فقط بإعادة إنتاج المفهوم البرجوازي للكائن الإنساني بوصفه فرداً - نواة، بل يدخل في علاقة صراعية مع هذا المفهوم. أو إن الأيديولوجيتين: الرومانسية والرمزية للنتاج الأدبي، بوصفه شيئاً يهدف إلى مقصد ذاتي، تُعيدان إنتاج الوضع الحقيقي للنتاج الأدبي بوصفه سلعة، وتقومان بإخضاعه في الوقت نفسه. شبيه بذلك أيديولوجية الفن الأدبي «الأنى» و«المؤقت الاستعمال» الذي يعيد إنتاج أيديولوجيات مستهلكي الرأسمالية المتقدمة، ويتعارض في الوقت نفسه، مع بعض المتطلبات المؤجلة المتممة لذلك التشكيل الأيديولوجي.

تنتج قوى الإنتاج الأدبي وعلاقاته، على أساس من تعيينها بوساطة صيغة الإنتاج العامة، إمكانية تكون بعض الأنواع الأدبية المميزة. يمكن للرواية، على سبيل المثال، أن تنتج فقط في طور محدد من أطوار تطور صيغة الإنتاج الأدبية، لكن تنشيط هذه الاحتمالية تاريخياً لا يتحدد فقط بوساطة صيغة الإنتاج الأدبية، بل بوساطة علاقاتها مع الأيديولوجية الجمالية. لربما يُملى ما هو موجود بالفعل الأشكال والأنواع المختارة،

فعلياً، لتتطور - وما يُملَى ذلك هو الأيديولوجية الجمالية بناءً على ما تفرضه الأيديولوجية العامة. فى المقابل، قد يتطور مفهوم «الحاجة» إلى شكل جديد، بصورة مستقلة نسبياً، ضمن الأيديولوجية الجمالية، وقد تعدل صيغة الإنتاج الأدبية أو تحوّل لتقوم بإنتاجه. وقد تُحدث الأيديولوجية العامة، فى بعض الأحيان، أثراً مباشراً على صيغة الإنتاج الأدبية لتنتج شكلاً معيناً (لنقل، «الواقعية الاشتراكية») يتحوّل، فيما بعد، إلى شفرة ويوسع ويطور من قبل الأيديولوجية الجمالية. لكن هذا الفعل الأحادى الجانب غير نموذجى تاريخياً. إن الأيديولوجية العامة عادة ما تظهر ضمن صيغة الإنتاج الأدبية فى تفصلها الجمالى المحدد؛ إذ إن الممارسات الأدبية هى، بصورة نموذجية، نتاج للوضع المعقد الذى توجد فيه صيغة الإنتاج الأدبية/الأيديولوجية العامة/الأيديولوجية الجمالية، مع افتراض هيمنة واحد من العناصر المذكورة.

لا تحدّد الأيديولوجية العامة والأيديولوجية الجمالية فقط عملية الإنتاج بل عملية الاستهلاك أيضاً. إن الأدب نص (بالمقابلة مع «الكتاب») لأنه يقرأ، ويُعد فعل الاستهلاك نفسه فى حالة النص، مثله فى ذلك مثل كل نتاج اجتماعى، مكوناً من مكونات وجود هذا النص. القراءة كشف أيديولوجى عن نتاج أيديولوجى، وتاريخ النقد الأدبى هو تاريخ الوضعيات الممكنة الوجود بين لحظات إنتاج النص ولحظات استهلاكه. بين هاتين اللحظتين الأيديولوجيتين سوف توجد علاقات تناظر فعّال، صدام أو تعارض، وسوف تتحدّد هذه العلاقات، جزئياً، بوساطة تاريخ عمليات الاستقبال الأيديولوجية للنص الذى يقف بينهما. يستهلك النص ضمن أيديولوجية جمالية تشكّلت، جزئياً، بوساطة طقم من الوضعيات التى وجدت بين الأيديولوجية العامة والأيديولوجية الجمالية التى هى تاريخ إنتاج النص واستهلاكه الذى تشكّل من وضعية وجود الأيديولوجية العامة/الأيديولوجية الجمالية فى لحظة استهلاك النص المحددة. قد تلعب الأيديولوجية العامة دور العنصر المهيمن ضمن أيديولوجية الاستهلاك (ويشهد على ذلك ويؤكد الزيادة العظيمة فى عدد قراء ترولوب Trollope خلال فترة الحرب العالمية الثانية)، لكنها تعمل، بعامة، على درجة عالية من الاستقلال النسبى الذى تنسبه إلى الحقل الجمالى. وكما توجد أيديولوجية لاستهلاك محدد بعينه توجد أيضاً أيديولوجية للاستهلاك العام الذى عملت الأيديولوجية السابقة عليه - وهى أيديولوجية

فعل القراءة التي تتحول إلى شفرة قد تكون احتفالية دينية أو ميثاقاً اجتماعياً يتمتع بامتيازات، أو درساً أخلاقياً، إلخ. ويدار أى فعل محدد للقراءة ضمن طقم عام من الافتراضات؛ لأن المعنى الأيديولوجى للقراءة نفسها ضمن افتراضات تشكيل اجتماعى معين، ينتسب، بوصفه جزءاً من الأيديولوجية الجمالية، إلى «أيديولوجية الثقافة» العامة التي تشكل جزءاً من الأيديولوجية العامة.

٩ - علاقات الأيديولوجية العامة، والأيديولوجية الجمالية، وأيديولوجية المؤلف

إن تعقد العلاقة بين الأيديولوجية العامة والأيديولوجية الجمالية، بوصفهما عنصرين مكونين للنص الأدبى، هو، بالضبط، موضوع الفصل التالى. وكاف هنا أن نذكر أن النص، بوصفه نتاجاً جمالياً، بنية مضاعفة متمفصلة تحدها، فقط وفى النهاية، لحظة أيديولوجيتها العامة المعاصرة. وربما تكون عناصرها الجمالية المختلفة نتاجاً لتشكيلات أيديولوجية مميزة، وقد تنتسب هذه العناصر إلى «مراحل تاريخية» متباينة؛ لذا فلن تكون بالضرورة متماثلة مع نفسها من وجهة نظر أيديولوجية. ولا تحتاج «أيديولوجية النص» أن تكون منسجمة مع صيغة الإنتاج الأدبية، المتقدمة أو المتخلفة تاريخياً، التي تنتج أيديولوجية النص ضمنها. قد يُنتج المؤلف نصوصاً تقدمية مستخدماً أشكالاً عتيقة مهجورة ضمن صيغة إنتاج أدبية متخلفة أو متخلفة جزئياً (وليام موريس W.Morris)، وقد ينتج نصوصاً محافظة أيديولوجياً ضمن صيغة إنتاج أدبية متقدمة تاريخياً (هنرى فيلدنغ H. Fielding). إن السؤال فى كل حالة هو سؤال تحديد العلاقات الصارمة الدقيقة التي تقوم بين صيغة الإنتاج الأدبية، «أيديولوجية صيغة الإنتاج الأدبية»: الأيديولوجية العامة والأيديولوجية الجمالية.

قد تكون أيديولوجية المؤلف عنصراً مهماً من العناصر التي تحدد كلاً من نمط صيغة الإنتاج الأدبية والأيديولوجية الجمالية التي يعمل المؤلف ضمنها. وكما هو الأمر فى «اختيار» ألكسندر بوب A. Pope للهجاء والرثاء والسخرية من البطولى، بتقليده الساخر لما هو بطولى، سوف تستبعد أيديولوجية معينة لمؤلف بعينه صيغاً معينة من الإنتاج الأدبى وتجزئ أخرى. وفى مستوى معين من مستويات الإنتاج ربما تُخضع

أيدولوجية المؤلف للأيدولوجية الجمالية؛ بحيث لا تبرز مشكلة العلاقات التفاضلية فيما بينهما. فى مثل هذا الوضع، تصبح إمكانية العمل كمنتج أدبى هى أن تكون ، بصورة محتمة، ضمن طقم معين من التمثيلات الأيدولوجية لشخصية الإنتاج الأدبى ودلالته. قد تُحوّل العلاقات بين أيدولوجية المؤلف والأيدولوجية العامة بوسطنتها mediation وإخضاعها للأيدولوجية الجمالية ضمن النص نفسه (وبلزاك مثل تقليدى على ذلك)؛ إذ قد «يلغى» إنتاج الأيدولوجية العامة، بوساطة أشكال جمالية معينة، ويُناقض إنتاج الأيدولوجية العامة التى تطابق أيدولوجية المؤلف. نستنتج من ذلك أن الدلالة المنهجية لأيدولوجية المؤلف، فى تحليل النص، متغيرة؛ إذ قد تكون متماثلة، بصورة فعّالة، فى حالة الأيدولوجية العامة/ الأيدولوجية الجمالية، وقد «تُنحى» بوصفها عاملاً محدداً من قبل تأثيراتها المشتركة المميزة. فى أية حالة من هذه الحالات تختفى أيدولوجية المؤلف، بصورة فعّالة، بوصفها «مستوى» مستقلاً.

١٠ - النص

النص الأدبى نتاج لوضعية معينة تحتمها عناصر أو تشكيلات عرضنا لها، بصورة تخطيطية، فى هذا الفصل، وهو، على كل حال، ليس نتاجاً سالباً فحسب. يتشكّل النص، نتاجاً لهذه الوضعية؛ كى يحدد، بفعالية ، عناصره المحددة الخاصة، وتظهر هذه الفعالية بجلاء، فى علاقات النص بالأيدولوجية ، وهى تلك العلاقات التى ينبغى أن نمضى الآن لفحصها.

الهوامش

(١) تنتسب الدراما ، بصورة دقيقة، إلى صيغة إنتاج متميزة عن الأدب، وهي تتسم بعلاقاتها وقواها المستقلة نسبياً. وقد تنتسب النصوص الدرامية إلى صيغة إنتاج أدبي معتمدة في ذلك على الشخصية التاريخية لصيغة الانتاج المسرحية، لكن امتصاص الدراما (والحاقها) بالأدب هو نوع من التخصيص الأيديولوجي الدال.

(٢) لا أعنى هنا الإلماع إلى كون اللغة «بنية فوقية» فحسب ؛ فبدون اللغة لا يمكن أن يكون هناك إنتاج مادي بالمعنى الخاص بالكائن البشرى. إن اللغة هي ، أولاً، واقع فيزيائي مادي، وهي لذلك جزء من قوى الإنتاج المادية. إن الأشكال التاريخية المحددة لهذا الواقع الإنساني العام مُشكّلة، إذن، على المستويات الاجتماعية والسياسية والأيديولوجية.

(٣) هناك أيضاً الحالة التي ندرجُ فيها مؤلفاً في الأيديولوجية العامة لمجتمع آخر، سواءً أكان هذا المجتمع معاصراً أم لم يكن ؛ (إذ تبرز هنا) مشكلة «الكونية» (العالمية) Cosmpolitanism . إن مثل هذا الإدراج هو ، في النهاية، سؤال ينصب على تحديد الأيديولوجية العامة «الوطنية».

الفصل الثالث

نحو علم للنص

« إن تناقضات (عمل) آدم سميث ذات أهمية واضحة ؛ لأنها تتضمن المشكلات التي لم يتوصل إلى حل لها ، وقد كشف عنها هو بمناقضة نفسه.»
كارل ماركس ، نظريات فائض القيمة

فحصت في الفصل السابق العملية التي يُنتجُ وفُقها النص الأدبي بموجب تفاعل البنيات. ومن الضروري الآن العمل بصورة عكسية؛ أي أن نتخذ لنا موقفاً للنظر داخل النص نفسه، ونحلل علاقاته بالأيدولوجية والتاريخ.

ليس النص الأدبي «تعبيراً» عن الأيدولوجية، وليست الأيدولوجية «تعبيراً» عن الطبقة الاجتماعية. النص، بالأحرى، إنتاج محدد لأيدولوجية، وتُعد المقارنة بإنتاج الدراما ملائمة من بعض الوجوه. لا «يُعبّر» الإنتاج الدرامي عن النص الدرامي الذي يقوم عليه ولا «يعيد إنتاجه» ولا «يعكسه»، بل هو «يُنتج» النص مُحوّلاً إياه إلى كينونة فريدة غير قابلة للاختزال. ولا يُحاكم الإنتاج الدرامي بالنظر إلى الدقة والأمانة في نقل النص؛ بمعنى أن انعكاساً مرأوياً يمكن أن يتوصل إليه ؛ لكي يعكس هذا الإنتاج موضوعه بدقة وأمانة؛ إذ ليس النص والإنتاج تشكيلين متكافئين وقابلين للقياس ببعضهما وتفسير أحدهما بوساطة الآخر، كما لا يمكن قياس درجة علاقتهما أو التباين بينهما كما نقيس البعد بين شيئين فيزيائيين. ليس النص والإنتاج متكافئين لأنهما يسكنان الفضاءات الواقعية والنظرية الاستثنائية نفسها، ولا يمكن فهم الإنتاج

الدرامى بوصفه « تأويلاً » لهذين الفضاعين: النصى والمسرحى ، أو بوصفه «تحويلاً» للنص «إلى واقع» و « تعييناً » له. لا يمكن تصوّر العلاقة بين النص والإنتاج بوصفها علاقة الجوهر بالوجود أو علاقة الروح بالجسد ، ولا تتمثل عملية الإنتاج، ببساطة، فى «جعل النص حياً»، ونفخ الروح فيه وتجريده من ماديته، وإعتاقه من حيويته المتوقفة عن الفعل ؛ بحيث تصبح الحياة المحبوسة داخله متحرّكة وسائلة. ليس الإنتاج، من هذا المنظور، هو الروح التى ستدب فى جثة النص، وليست العلاقة العكسية صحيحة؛ أى أن يكون النص جوهر الإنتاج معطى تشكيمياً. إن النص لا يتضمن، بصورة كامنة، «حياة» درامية . إن حياة النص معنى من المعانى الأدبية، وليست «نفخاً للروح» فى لحم الإنتاج من خلال عملية النشر. ليس النص هو الإنتاج «فى سكونه» ولا الإنتاج هو النص «فى حركته»، ولا يمكن القبض على العلاقة بينهما باعتبارها علاقة تضاد ثنائية بسيطة (سكون/حركة، روح/جسد، جوهر/وجود)، وكأن الظاهرتين كتهيما كانتا لحظتين من لحظات واقع واحد وتمفصلات بيّنة لوحدة محتجبة. إن مفهوم التضاد الثنائى هنا مفهوم غريب حقاً، إذ إنه يتضمن إمكانية المرور والانتقال من ظاهرة إلى أخرى، بينما يجعل النموذج الديكارتى للتفكير هذا المرور متعذّر التفسير بصوة ملفزة وتصبح معجزة بعث الكلمة وإعادة إحيائها وتحويلها إلى واقع عملية حية ذات لحم ودم. ويمكن أن ننزع عن مثل هذا المفهوم غموضه ونجتث أسطورة المرور والانتقال من ظاهرة إلى أخرى عن طريق إرساء المفهوم المادى للعمل المنتج فقط، باعتباره العلاقة الحاسمة بين النص والإنتاج. وتُشير فكرة الانتقال من النص إلى الإنتاج إلى كونه وقائع متطابقة وقائمة، قريباً من بعضها بعضاً، فى حقل واحد بعينه.

لا مفر من الادعاء، بشكل أكثر تهديباً، أن عملية المرور من ظاهرة إلى أخرى معقدة وصعبة، وأن العلاقة «محرّفة» و «منكسرة» refracted وأكثر من أن تكون مباشرة. ولا يستطيع المرء أن يتخلّص من نماذج نظرية الانعكاس عن طريق توهم مرآة أكثر تعقيداً، كما لا يدور السؤال حول «تمثيل» الإنتاج الدرامى للنص وقيامه بدوره؛ إذ إن مجاز «التمثيل» هو نفسه شىء خادع ومضلل؛ لأنه يقترح علينا محاكاة بسيطة لوجود قبلى. إن الممثل على المسرح لا «يمثل»؛ إذ هو بالأحرى يودى عملاً ويقوم بوظائف ويتصرف. إنه « ينتج » دوره مثل نجار يصنع كرسيّاً لا مثل ساحر يُبرز، من العدم ،

أوراقاً للعب. إن العلاقة بين النص والإنتاج هي علاقة عمل؛ إذ إن تحويل الوسائل المسرحية (الإخراج، والمهارات التمثيلية وغيرها) ، أى «المواد الخام» فى النص، إلى نتاج محدد لا يؤدي إلى استنتاج ما سيصير إليه العمل المسرحى بفحص النص نفسه . ولذا فإن السؤال عن إنتاجين اثنين مختلفين للنص الدرامى نفسه سؤال وجيه؛ إذ يمكن لهذين الإنتاجين أن يختلفا إلى الدرجة التى يصبح فيها السؤال عن دقة الأساس الذى نتعامل به مع النص «نفسه» منطقياً ومفهوماً . بالمعنى الحرفى فإن النص فى الحالتين متماثل، لكن إنتاجه فى الحالتين قد يتشعب ويتباعد إلى الدرجة التى يمكن أن نتحدث ، مجازياً، عن إنتاج «مختلف» للنص فى كل حالة؛ حيث تختلف عطيل التى يخرجها مخرج ما عن عطيل التى يقوم بإخراجها مخرج آخر. سوف تحدد شخصية النص طبيعة الإنتاج، ولكن ، بالمقابل، فإن الإنتاج سوف يحدد شخصية النص - سيحدد، عبر عملية الاختيار والتنظيم والاستبعاد، أياً من النصوص سوف يختار للعمل على إنتاجه. إن صيغة الإنتاج المسرحى «تتوسط» النص وحسب. وعلى النقيض من ذلك، «تعمل» صيغ ممارستها وأعرافها وتقاليدها على المواد النصية بناءً على منطق داخلى خاص بها.

إن هذا الاستقلال النسبى لصيغة الإنتاج المسرحى، فى الحقيقة، متغير تاريخياً. وسوف تكشف صيغ مسرحية محددة بوساطة بنيتها بالذات عن الأيديولوجية «المخلصة المُمثلة» للنص، بينما ستصور صيغ أخرى النص بوصفه مادة «خام» أُعيدت كتابتها مزينة النص، بذلك، من مكانته المتميزة كحكم مطلق ووحيد. ليس هناك علاقة وحيدة راسخة مما نحن بصدده الآن سوف تمنح بعض النصوص درجات أكبر أو أقل من الاستقلال النسبى فى الممارسة المسرحية، بينما ستشكل ممارسات مسرحية أخرى، من طرف واحد، النص أخذةً بالاعتبار حيازته لمثل هذا الاستقلال. علاوة على ذلك فإن الشيء غير المتغير هو حقيقة كون النص والإنتاج تشكيلين متميزين - وصيغتين ماديتين مختلفتين من صيغ الإنتاج، ولا يمكن إقامة علاقة مماثلة أو علاقة إعادة إنتاج بينهما. إنهما ليسا مظهرين من مظاهر الخطاب نفسه؛ فالنص، حيثما كان ، هو كلام صامت أو فكر، بينما الإنتاج هو الفكر متحققاً بصورة فعلية، هو لغة متلفظ بها (لغة واضحة) . إنهما ، إذن، يشكّلان نوعين متميزين من الخطاب

حيث لا يمكن ، ببساطة، «ترجمة» أحدهما بوساطة الآخر؛ لأن الترجمة يمكن أن تتحقق داخل نظامين نوعيين يمكن مقارنتهما ببعضهما. وليس الأمر كذلك في هذه الحالة. لا يمكن الحديث هنا عن «ترجمة» النص إلى إنتاج كما يمكن الحديث عن «ترجمة» الحجر إلى منحوتة أو القطن إلى قميص؛ ولذلك لا يمكن وصف العلاقة بين النص والإنتاج، نظرياً، باعتبارها علاقة بين الفكر والكلمة؛ إذ إنها أكثر تماثلاً مع علاقة النحو بالكلام. إن الكلام نتاجٌ للنحو وليس إعادة إنتاج له؛ فالنحو هو البنية المُحددة للخطاب ولكن لا يمكن اشتقاق شخصية الخطاب من النحو بصورة آلية. إن المماثلة هنا غير دقيقة؛ لأن النحو مجموعة من القوانين المجردة الاصطلاحية، بينما الكلام «عيني» ملموس، ولا يمكن الحديث عن العلاقة بين النص والإنتاج بلغة التعارض بين المجرد والعيني إلا من منظور أفلاطوني أو تجريبي. والمشكلة برمتها تنشأ بسبب كون النص «عينياً» كالإنتاج نفسه لكن له صيغته المتميزة الخاصة. ليس النص طقماً مجرداً من الرموز، بنيةً هيكلية «تنفخ الحياة» في الإنتاج أو «تلمع» إليه أو «تصرح به»، وهو ليس موضوعاً رثاً بالياً يرتجله الإنتاج. فإذا كان الأمر كذلك فإن العلاقة بين النص والإنتاج ستكون واضحة، وذلك بوصف النص هو الخريطة التي تبين التضاريس الواقعية للإنتاج، أو بوصفه الشروط المجردة التي تمكننا من الإنتاج، أو «البنية العميقة» لكلام الإنتاج المحتمل. يلغى هذا المفهوم المشكلة بإلغائه مادية النص محيلاً إياه إلى حضور شبحي ضئيل مرتدداً بذلك إلى الثنائية المفهومية (الماهية/الوجود) التي تلتحق بالفهم الخاطيء المقابل الذي يقدّس النص ويتعامل معه بولء. إن تعيين النص بإنجازه درامياً أكثر صرامة مما تقترح هذه الاستعارات اصطلاحياً؛ ينبغى أن ينتج كل سطر في النص كل إيماءة، وكل جزء منه على الخشبة. إن حرية الإخراج، في حالة إنتاج النص، هي حرية إنتاج النص لا حرية إنتاج هذا النص؛ فطالما اتخذ القرار الأولي بإنتاج النص فمن المتعذر عدم أخذه بالحسبان. إننا بدراستنا لعلاقة النص بإنجازه على الخشبة ندرس صيغة التعيين وهي صيغة دقيقة وصارمة، علاوة على عدم قدرتنا على الإشارة إليها بلغة «الانعكاس» أو «إعادة الإنتاج». إننا نفحص، باختصار، شروط الإنتاج.

لكن قبل أن نمضى في استخدامنا لهذه المقارنة وتطبيقها على العلاقة بين النص والأيدولوجية، فإن مما يستحق المتابعة فعلاً جلاءً مظهر موحٍ وكامن من مظاهر هذه

المقارنة. إن العرض الدرامي هو إنتاج للنص الدرامي، لكن النص نفسه ليس نهائيًا. إنه يوجد ويتحقق في علاقة معقدة مع التاريخ علينا تعيينها. لكن على أية حال، إذا كانت مقارنتنا للإنتاج الدرامي بالنص الأدبي صحيحة فربما نقول: إن النص الدرامي هو نفسه إنتاج. إن ما هو محل نزاع، هنا، هو إنتاج الإنتاج؛ فالنص الدرامي هو النتاج المُعَيَّن لتاريخ بعينه، وبوضعنا لعلاقاته مع الإنجاز الدرامي في الاعتبار، فإننا نتعامل مع طقْمين معقّدين متمفصلين من (الأشياء) المحددة. إن الإنتاج الدرامي، كما قلت سابقًا، هو عملية، إخراجٌ للنص مسرحيًا، لكننا عندما نعمل على إنتاج النص نقوم، في الوقت نفسه، بإنتاج علاقات النص الداخلية مع موضوعه.

لا يستطيع الإنتاج الدرامي، بكلمات أخرى، أن يكون، ببساطة، إنتاجًا للنصوص بوصفه اصطناعًا ذاتي الهدف، بوصفه معرضًا للحلّي التي يمكن استخدامها كعقود؛ إنه، بصورة حتمية، إنتاج للنص بوصفه نتاجًا - إنتاجٌ للنص وعلاقته مع ما يتكلم عنه. إنه لا «يهدينا» إلى فهم هذه العلاقات بالطريقة التي بها يعبر النص عنها؛ إذ إن الإنتاج لا «يُضاعف» الفهم الذاتي للنص، بل إنه يبني تأويلًا لذلك الفهم الذاتي، أيديولوجية لأيديولوجية. وهو بذلك ينبهنا إلى ما يتجاهله النص، إلى عدم شموله وكفايته، وإلى صيغ الشعور المُصرّح بها، ولكنها مكبوتة من قبل النص، ولربما يعتبر إنتاجٌ درامي ما هذا الأمر حدًا لإدراكه ووعيه - مثل كوريولانوس لبريخت - أو أنه يبحث عن صيغ الإنتاج المسرحية التي تعرض بدقة النتاج بوصفه نتاجًا، كما هو الحال في «المسرح الملحمي» بصورة عامة. لكن ليس الحل الواعي لمثل هذا اللغو هو محل النزاع هنا. إن كل إنتاج درامي يصوغ علاقة بينه وبين النص بصياغته علاقة بين النص وبين ما يتكلم عنه. والقاعدة التي تحدد تلك العلاقة مرتبطة بالإبداع الذاتي الخاص بالنص؛ لأننا إذا استبعدنا ذلك كله ووضعناه جانبًا، أطرحناه وألغيناه، فلن يكون لدينا نشاط للإنتاج، ولكن إذا لم يستطع الإنتاج أن يسمو فوق النص فيأمكنه أن يطوّقه، أو يشوّهه، أو يستنطقه بصرامة نقدية يمكن أن تبرز ويكشف عنها في حين أنها لا يمكن أن تُعَيَّن وتبسّط؛ لأنها توجد، فقط، في العلاقة القائمة بين الإنتاج والنص. إن الانتاج يتحرك، الآن، إذ يحيد عن أيديولوجية النص، وهي حركة مزدوجة يشكلها المنطق الجمالي لتقنياته المُنتجة المحددة أيديولوجيًا والحاجات الأيديولوجية التي تحدد هذه الوسائل والأدوات الجمالية. تتحرك بعض الإنتاجات جنبًا إلى جنب مع

النصوص التي تنتجها وكذلك مع الأداء الطبيعي للدراما الطبيعية، لكن التناظر الظاهر بين النص والأداء، هنا، هو إخفاء وهمى للعمل، فحسب. ويمكن للمرء أن يتصور، في المقابل، نصاً طبيعياً منتجاً بتقنيات «ملحمية» أو تعبيرية، وذلك «بنزع الألفة» عنه، بصورة جذرية، ليحصل على صراعات وغيابات غريبة على النص نفسه. ويمكن للمرء أن يتخيل أيضاً نظاماً تراتبياً كاملاً لإنتاجات ممكنة تتوسط هذين القطبين؛ حيث تتحدد العلاقات بين صيغة الإنتاج و«أيدولوجية الإنتاج» و«أيدولوجية النص» بدقة. ويمكن إيضاح التوازي، الذي أتعبه هنا، برسم التخطيط التالي:

التاريخ / الأيدولوجية ← النص الدرامي ← الإنتاج الدرامي

التاريخ ← الأيدولوجية ← النص الأدبي

لنقل إن النص الأدبي ينتج أيدولوجية (وهو نفسه إنتاج) بطريقة مماثلة لعمليات الإنتاج الدرامي للنص الدرامي. وكما تكشف علاقة الإنتاج الدرامي بالنص علاقة النص الداخلية بالـ «عالم» الذي يكمن خلفه، وذلك بتشكيله لهذه العلاقات، تشكل علاقة النص الأدبي بالأيدولوجية تلك الأيدولوجية للكشف عن شيء من علاقاته بالتاريخ.

تشير هذه الصياغة، على الفور، أسئلة عديدة، ويرتبط السؤال الأول بالعلاقة بين النص التاريخ «الواقعي»؛ فإلى أي حد يمكن القول إن الأيدولوجية، وليس التاريخ، هي هدف النص؟ أو لنضع السؤال بصورة مختلفة: إلى أي حد، إذا كان ذلك ممكناً، يمكن لعناصر «الواقع» التاريخي أن تدخل النص (وتسكنه)؟ يجادل جورج لوكاش في كتابه: دراسات في الواقعية الأوروبية، بأن: «عظمة بلزاك تكمن في أن «الصدق العنيد» لفنّه يدفعه إلى السمو على أيدولوجيته الرجعية وإدراك الواقع التاريخي المرأهن عليه. تشير الأيدولوجية هنا، بوضوح، إلى «وعي زائف» يعترض سبيل الإدراك التاريخي الصحيح، إلى ستارة قائمة بين البشر وتاريخهم. فهذا، بحد ذاته، مفهوم تبسيطي يفشل في القبض على الأيدولوجية بوصفها تشكيلاً معقداً متضمناً في صلب (النص)، يسمح - عن طريق إدراج الأفراد في التاريخ بصور مختلفة - بأنواع متعددة ودرجات مختلفة من الاندراج في التاريخ. إنه يفشل في القبض على حقيقة كون بعض الأيدولوجيات ومستويات الأيدولوجية أكثر زيفاً من أخرى. ليست الأيدولوجية حلم البنية التحتية المزعج؛ فهي إذ «تقوم بإنتاج» الواقع بصورة مشوهة

لا تحمل، بالرغم من ذلك، عناصر الواقع ضمنها، ولكن ليس كافيًا، بناءً على ذلك، أن نعدّل صورة «الستارة» ونستعيض عنها بصورة «المصفاة» رغم أن الأيديولوجية كانت، وما زالت، شبكة يمكن للعناصر الواقعية أن تنزلق من خلالها. إن أي نموذج «تدخلى» للأيديولوجية، مثل هذا، يحتمل إمكانية النظر إلى المنطقة التي تقع خلف ما يحجب عنا الرؤية؛ لكي نرى الواقع ونشاهده، لكن ما نشاهده، في صيغة الإنتاج الرأسمالية، ليس الواقعي تحديداً. إن الواقع، تجريبياً وبالضرورة، غير ممكن الإدراك، فهو إذ يُخفى نفسه في فئات ظاهرية (السلع، العلاقة التي تقوم بين الأجير والمستأجر، القيمة التبادلية... إلخ) يقدم نفسه تلقائياً كموضوع للفحص والمعاينة. تنتج الأيديولوجية، بالأحرى، الواقع وتبنيه لكي تغلب ظل غيابها على إدراك حضورها. ليس الأمر، فحسب، ماثلاً في كون بعض مظاهر الواقع واضحة وبعضها الآخر قاتماً مبهماً، بل بالأحرى في كون حضور الواقع نفسه حضوراً يشكّله غيابه، والعكس صحيح أيضاً. لقد كان بلزاك قادراً، حقاً، على التوصل إلى إدراك جزئي لحركة التاريخ الواقعي، ولكن من الخطأ اعتبار هذا الإدراك تعالياً للأيديولوجية على التاريخ. إن انزياحاً للفضاءات يمثل هذه الصورة لا يحدث، بالأحرى يمكن القول إن تبصر بلزاك ناشئاً عن أزمة محددة خاصة بصيغة اندراجه كمؤلف في الأيديولوجية، وعن علاقة الحقل الأيديولوجي الذي سكنه بالتاريخ الواقعي، وسمات تلك المرحلة من التطور الرأسمالي، بالإضافة إلى «الأثر الفعلي» الذي أحدثه في الشكل الجمالي المحدد الذي عمل عليه (أي الواقعية). وقد دفعته قوة هذه الأزمة أن يكون مُضَلَّلاً إلى حد بعيد ومدرَكًا (للوضع) بصورة فائقة. لا مجال للقول بأن نصوص بلزاك استطاعت أن تتجاهل ما هو أيديولوجي وتحقق علاقة مباشرة بالتاريخ، ولا مجال للقول أيضاً بأن الدراما الشكسبيرية، إذ تشن حملتها ونقدها على الفردية البرجوازية من خارجها، تمتلك موقفاً أيديولوجياً بعينه.

تنتسب فكرة العلاقة المباشرة التلقائية بين النص والتاريخ إلى فكر تجريبي ساذج، ولذا يجب أن تُطرح. فما الذي يعنيه الادعاء بأن النص قد اتصل بالتاريخ على أرضية علاقة مباشرة؟ لا يمكن فهم النص بوصفه دالاً، بصورة مباشرة، على التاريخ الواقعي؛ لأنه من غير الممكن التصور أن معنى الكلمة شيء مرتبط بها وملزم لها. تدل اللغة، من بين الأشياء جميعاً، على أشياء، ولكنها لا تفعل ذلك بإقامة علاقة بسيطة، وكأن الكلمة

والشيء يوجدان متلاصقين مثل قطبين ينتظران أن يصلهما التيار الكهربائي ببعضهما. قد يتحدث النص، بصورة طبيعية، عن التاريخ الواقعي، عن نابليون أو الكارتية Chartism (*). ولكن النص، حتى لو حافظ على الدقة التاريخية التجريبية، فإنه يتعامل (مع التاريخ) تعاملاً تخييلياً، ويعالج المعطيات التاريخية استناداً إلى قوانين إنتاج النص. وإذا لم نستطع قراءة التاريخ الواقعي قراءة تخيلية في هذه الحالة؛ فإننا نكون قد قرأنا خطاباً تاريخانياً لا خطاباً أدبياً. وعندما نشدد على القول بأن على العمل الأدبي «التاريخي» أن يكون تخيلاً، فإننا لا نقصد طمس علاقة تاريخ بعينه مع العمل الأدبي الذي يعالجه، وليكن هذا التاريخ أي تاريخ. إننا نقصد الادعاء بأن هذا التاريخ بعينه قد جرت معالجته معالجة تخيلية – وأول بوساطة الإنتاج الأيديولوجي واندرجه أيديولوجياً في الصيغ التي تشكلها عوامله، وبذلك صير أيديولوجية مرفوعة للقوة الثانية.

لا يربطنا النص، إذ يُفسح لنا الطريق إلى الأيديولوجية، باستيهام بسيط. إن السلع والمال وعلاقات الأجور هي، بالتحديد، «أشكال لظواهر» في الإنتاج الرأسمالي، ولكنها ليست شيئاً إذا لم تكن «واقعية» بالنسبة لذلك كله؛ لذا فإن روايات جين أوستن لا تقدم لنا، فحسب، وهماً أيديولوجياً. إنها على العكس من ذلك تهبنا أيضاً ترجمة للتاريخ المعاصر هي بجدارة أكثر كشفاً من التسجيل التاريخي. وليس هذا أثراً لأشكال عمل أوستن الجمالية، فقط، التي «تبعد» distantiate الأيديولوجية، لتلقى الضوء على الحدود الغامضة التي تتأخمها وتعلو على التاريخ الواقعي، وذلك بوساطة إنكارها وعدم الاعتراف بوجودها. إذا كانت الأيديولوجية، حقاً، وهماً مجرداً فسوف تتطلب، بالتأكيد، نوعاً من العملية الشكلية أحادية الجانب لتورطها في خيانة الحقيقة. لكن إذا كانت أشكال عمل أوستن تقوم بذلك فإن ذلك ناشئ عن كون هذه الأشكال نفسها نتاجاً لشفرات أيديولوجية محددة تمنحنا، عندما تسمح لنا بالوصول لقيم معينة وقوى وعلاقات محددة، نوعاً من المعرفة التاريخية. ولكي نكون أكثر دقة فإن هذه المعرفة ليست معرفة بالمعنى العلمي الدقيق، لكن الأبيستمولوجيا لا تضع حداً فاصلاً بين العلم الحق والوهم المحض. إذا كان بالإمكان الحديث عن نصوص أوستن بوصفها نصوصاً صادقة جزئياً، فذلك نابع من قدرة أدواتها الجمالية على منح إدراك تاريخي

(*) هي الحركة التي ارتبطت بالوثيقة التي تضمنت المبادئ التي نادى بها بعض المصلحين السياسيين الإنجليز في القرن التاسع عشر، وهدفت إلى تحسين أوضاع الطبقة العاملة من الناحيتين : الاجتماعية والصناعية. (المترجم) .

معقد ذي دلالة، وقد حددت ذلك علاقة النص الإنتاجية بالأزمة الأيديولوجية التي تبدو، هي نفسها، جزءاً من الواقع التاريخي، كما أنها أكثر التصاقاً بهذا الواقع من جريل جرانج Gryll Grange مثلاً. ليست المسألة، على كل حال، متعلقة بـ «درجات المعرفة»، بمعنى أن النص الأكثر «امتلاءً بالمعرفة»، لنقل، كالب وليامز Caleb Williams يحرز إدراكاً وفهماً جيدين. بالمقابل، فإن قيمة أعمال أوستن الروائية تزدهر، إلى حد بعيد، بسبب جهلها أكثر مما تزدهر بسبب نفاذ بصيرتها؛ ولعل ذلك عائد إلى وجود الكثير مما لا تستطيع الروايات معرفته ومعرفة ما تفعله بالشكل الذي تفعله به. صحيح أن أوستن، إذ لا تعرف، فإنها «تعرف» فقط، لكن ما «تعرفه» ليس «لا شيئاً»، بإطلاق، صِفراً باستبعاده للواقعي. ولا يمكن أن يتبقى لأوستن، دون استبعادها للواقعي وإقصائها له كما هو معروف في المادية التاريخية، شيء من الخطاب الأخلاقي أو بلاغة الشخصية أو طقس علاقة أو احتفال بالعرف والتقليد مما تقدمه هي وتمثله. باختصار لا شيء يتبقى لها من تلك العناصر التي نعد رواياتها «قيمة» بسببها.

ليست هذه الشعائر والخطابات مجرد فضاءات شاغرة هُجرت بسبب الانصراف عما هو واقعي؛ ما من شيء «غير حقيقي» فيما يتعلق بالصراعات الأيديولوجية العنيفة التي تشفرها encode تلك الشعائر والخطابات. ولأن الأيديولوجي «واقعي» - (حقيقي) (إن لم يكن بالمعنى الأكثر قوة في هذا المجال) فليس من الضروري بالنسبة إليه أن يخضع لتبعية ذاتي شكلي شبه علمي لكي يُلمع إلى التاريخ. وهذا حقاً ما يحدث عندما تدخل الأيديولوجية الرواية. لكن ما لا يحدث دائماً هو أن الأيديولوجي قد يُكره على الكشف عن حقيقته التاريخية بفضل «الأثر - التخيلي»؛ لأنه يعتمد على الوضع الأيديولوجي الخاضع للتساؤل وعلى سمات الأشكال التي تؤثر عليه. إن صيغة اندراج النص في الطاقم الأيديولوجي التحتي وصيغة اندراج ذلك الطاقم في طاقم الأيديولوجيات المهيمن عليه، والشخصية الأيديولوجية لوسائله وأجهزته الشكلية؛ هذه التمفصلات، المحددة في اللحظة الأخيرة بوساطة الواقع التاريخي، هي التي تحدد، بصورة متزامنة حرية الاقتراب النصي منها، مما يسمح به الواقع التاريخي ودرجته ونوعيته. «يدخل» التاريخ النص إذن، وليس النص «التاريخي» فقط؛ يدخله، تحديداً، بوصفه أيديولوجية، بوصفه حضوراً معيناً ومشوَّهاً بغياباته القابلة للقياس، ولا نريد

القول، هنا ، إن التاريخ الواقعي حاضر في النص، لكنه حاضر بصورة مقنعة، ومهمة الناقد هي نزع القناع عن وجهه، (بل يمكن القول) إن التاريخ «حاضر» في النص في صورة غياب مزدوج. إنه لا يتخذ النص الواقعي هدفاً له، بل بعض المعاني التي يحيا بها الواقع نفسه - المعاني التي هي نفسها نتاج لإلغاء جزئي. إذن، ضمن النص نفسه، تصبح الأيديولوجية بنية مهيمنة تحدد خصائص مكونات «واقع زائف» بعينه وتعمل على تنظيمها. ويتحدد هذا الانقلاب للعملية التاريخية الواقعية، بصورة طبيعية، في اللحظة الأخيرة بواسطة التاريخ نفسه، بينما تبدو الأيديولوجية وكأنها تحدد الواقع التاريخي ولا يحددها الواقع التاريخي. ولربما يقول المرء : إن التاريخ هو الدال النهائي على الأدب بوصفه المدلول النهائي. وهذا يجعلنا نتساءل ما الذي يمكن أن يكون مصدر وهدف أية ممارسة دالة، في النهاية، سوى التشكيل الاجتماعي الواقعي الذي يوقر لهذه الممارسة نسيجها المادي؟ لا تكمن المشكلة في كون مثل هذا الادعاء زائفاً، ولكنها تكمن في أن هذا الادعاء يدع كل شيء كما كان تماماً (دون أي تغيير). إن النص يقدم نفسه لنا بوصفه نصاً تاريخياً بدرجة أقل مما يقدم لنا نفسه بوصفه تعليقاً مبتعداً عن أرض التاريخ، قلباً للتاريخ ومقاومةً له، منطقة محررة للتو؛ حيث تبدو متطلبات الواقعي وكأنها تتبخر، أرضاً للحرية مطوقة بمملكة الضرورة. ونحن نعلم أن مثل هذه الحرية وهمية إلى درجة كبيرة ؛ لأن النص متحكم به ومسيطر عليه، ولكنها ليست وهمية بمعنى كونها إدراكاً زائفاً من قبلنا فحسب. إن توهم النص للحرية وانخداعه بها هو جزء من طبيعته نفسها - أثر لعلاقته، المبالغ في تعيينها، بالواقع التاريخي.

لربما يعبر المرء عن هذا الإحساس بالحرية بالقول إن النص الأدبي، مقابل التسجيل التاريخي، مثلاً، يبدو وكأنه لا يمتلك أي هدف محدد. يمتلك التسجيل التاريخي، مهما كانت صيغته الأيديولوجية، هدفاً - التاريخ نفسه. لكن ما الهدف المحدد الدقيق للنص الأدبي؟ وما الذي يُشير إليه النص الأدبي ويرمز له؟

حتى بالنسبة للأشكال التقمصية التأويلية من التسجيل التاريخي التي تحاول أن تعيد تركيب التاريخ الواقعي خارج أصناف الواقع «المعيش» - التي تُعد، التاريخ ، بوصفه أيديولوجية، هدفاً لها - فإن التاريخ نفسه لا يُعد، بالرغم من ذلك، هدفاً غير

مباشر لها. لكن النص الأدبي يبدو، بالأحرى، وكأنه ينتج هدفه الخاص به غير القابل للفصل عن الصيغ التي تشكّله - وهو أثرٌ لهذه الصيغ أكثر من كونه وجوداً متميزاً بذاته. ويقدر ما يقدم النص الأدبي نفسه بوصفه نتاجاً خاصاً بذاته يبدو النص منتجاً بذاته. بالإمكان، بالتأكيد، أن نميّز نظرياً بين وسائل النص الإنتاجية وما يُنتج؛ إذ تتضمن الوسائل أصنافاً جمالية مستقلة، نسبياً، عن مضامين بعينها (الأنواع، الأشكال، الاصطلاحات، وهكذا)، بينما قد يشمل ما يُنتج ثيمات معينة، عُقداً plots، شخصيات، و«أوضاعاً». لكن من الواضح أن هذا التمييز ليس من نوع التمييز المادى والزمنى بين نول القوة power-loom ونتاجاته. لا يتغيّر نول القوة بوساطة نتاجاته (وأترك جانباً سؤال القيمة التي ينقلها نول القوة إلى نتاجاته) بالطريقة التي يتحوّل بها اصطلاح أو تقليد أدبي بوساطة ما يعمل عليه نصياً. يبدو النص وكأنه يقوم بإنتاج نفسه؛ بمعنى أنه، ضمن فضائه، يبدو المنتج وصيغة الإنتاج والنتاج ذات حدود مشتركة غير قابلة للفصل. فى التحليل النصى يمكن، بصورة ملائمة، اختزال الافتراضات المتعلقة بالمؤلف المنتج إلى أوصاف خاصة بعمليات النص التي هي بدورها استعارة بديلة، فحسب، لما يُشغّل عليه نصياً. كما يبدو اصطلاحاً «النتاج» والمُنتج تجريداً مجازياً لتلك العملية المولدة ذاتياً لإنتاج المعانى؛ أى النص.

كما سأجادل لاحقاً، فإن الادعاء بأن النص مُنتجٌ ذاتياً، بمعنى من المعانى، هو ادعاء صحيح. علاوة على ذلك فإن الفكرة القائلة بأن النص هو، ببساطة، ممارسة دالة ذاتياً، بلا انقطاع أو توقف، وليس لها من مصدر أو غاية، تقف (متضامنة) بصلاية مع أسطورة البرجوازية حول الحرية الفردية. وليست هذه الحرية أسطورية لأنها لا توجد على غرار معين، بل لأنها توجد كآثر دقيق لعوامل محددة تؤكد بقوة على خفائها الذاتى. إن «حرية» النص، بالمقابل، هي أثر دقيق لعلاقته، التي يتعدّر اجتنابها، مع التاريخ؛ الشكل الظاهرى لضرورته الواقعية. وبمقارنة النص بالتسجيل التاريخى يمكن أن نجلو هذه النقطة. ينظّم التسجيل التاريخى معانيه وغاياته، اصطلاحياً، لكي يحصل على تفسير «موضوعى» للواقعى، ولكنه لا يفعل ذلك على نحو نموذجى، لأنه يبنى الواقعى، المشروط بشخصيته كخطاب، بناءً أيديولوجياً. وعلى كل حال، فإنه لشأن جوهري ناشئ عن شخصية الخطاب الأدبى أنه لا يتخذ التاريخ

هدفاً مباشراً، ولكنه يشتغل، بدلاً عن ذلك، على أشكال أيديولوجية ومواد يُعدُّ التاريخُ، (بالنسبة إليها)، الجانب الخفى الذى يقيم فى أساسها. وهكذا فإنَّ النصَّين - الأدبى والتسجيلى التاريخى - أيديولوجيان بمعنىين متميزين تماماً. لا يتخذ النص الأدبى التاريخ هدفاً له حتى ولو اعتقد هو نفسه أنه يفعل ذلك (كما هو الأمر بالنسبة للرواية «التاريخية»)، لكنه، مع ذلك، يتخذ التاريخ هدفاً وغاية له، فى النهاية، بطرقٍ لا تتضح للنص نفسه، ولكنها تتجلى للنقد . هذا التباعد للتاريخ وغياب أى «واقع» تاريخى محدد هما ما يهب الأدب هواء حريته؛ على النقيض من العمل التسجيلى التاريخى يبدو (النص الأدبى) متحرراً من الحاجة إلى مطابقة معانيه مع متطلبات الواقعى الفعلى. لكن هذا التحرر هو الوجه الآخر لضرورته الداخلية؛ لنقل إنَّ النص يعطينا بعض التمثيلات الاجتماعية المحددة للواقعى والمتحررة من أية شروط واقعية متعيّنة تحيلُ إلى هذه التمثيلات. بهذا المعنى يُغوينا الإحساس بأنَّ النص ذاتى المرجعية self-referential، أو على النقيض من ذلك (وهذا هو خطأ المثاليين المزدوج) أن نعتقد أن بإمكاننا أن نرد النص إلى الحياة «أو الشرط الإنسانى»؛ لأنه إن لم يكن يدل على وضعٍ بعينه؛ فينبغى أن يدل إما على نفسه وإما على أوضاع عامة. لكن من الدقة (القول) بأنَّ النص، فى غياب (الوجود) الواقعى المستقل، لا يُحيلُ إلى أوضاع بعينها بل إلى تشكيلات أيديولوجية، دون أن يشير إلى التاريخ الواقعى، وكأنَّ الأيديولوجية شىء مستقل بذاته، أى أن الأيديولوجية تمنحنا (معرفة) بأوضاع وشئون متخيلة، بأحداث زائفة؛ لأن معناها لا يكمن فى واقعها المادى، ولكن فى الطريقة التى تُسهّم بها فى صياغة معنى محدد وإدامته.

بهذا المعنى تفترض العملية الدلالية سيطرة أكبر؛ إذ يُبعدُ التاريخ ويصبح أكثر «تجريداً»، وتصبح هى أكثر «صلابة وتماسكاً». يبدو العمل الأدبى حراً - منتجاً ذاتياً ومحدداً ذاتياً - لأنه غير مكره على إعادة إنتاج أى «واقع» محدد، لكن هذه الحرية تُخفى، ببساطة، تعيُّنها الجوهرى بوساطة مكونات نسيجها الأيديولوجى. إذا كان يبدو صحيحاً على مستوى «الواقع الزائف» الخاص بالنص - أى فيما يخص أحداثه وصوره المتخيّلة - أن «أى شىء ممكن الحدوث»، فإن هذا ليس صحيحاً، على الإطلاق،

بالنسبة لنظامه الأيديولوجي. لكن ليس صحيحاً تماماً أن احتمال وجود الواقع الزائف هو احتمال وهمي بالدرجة نفسها. إن الواقع الزائف (المتضمن) في النص الأدبي هو نتاج الحاجات الأيديولوجية التي تتطلبها صيغ تمثيله.

يؤثر التاريخ في النص عن طريق التعيين (التحديد) الأيديولوجي؛ مما يمنح الأيديولوجية في النص امتياز أن تكون البنية المهيمنة المحددة لتاريخها الخاص المُتخيّل أو «الوهمي». وليس هذا الوجود الواقعي «الوهمي» أو النصي متصلاً بالوجود الواقعي التاريخي بوصف الأول «ترجمة» (تحويلاً) مُتخيلاً للأخير؛ إذ بدلاً من أن يكون العمل الأدبي «ترجمة متخيّلة» للوجود الواقعي، فهو إنتاج لبعض التمثيلات، المُنتجة للوجود الواقعي، والتي تقوم بتحويل هذا الوجود إلى غاية متخيلة. وإذا كان هذا العمل يقوم بمباعدة التاريخ، فليس ذلك ناشئاً عن كونه يحوّل التاريخ إلى فانتازيا (إلى موضوع استيهام) منتقلاً من عطالة وجودية إلى أخرى، ولكنه ناشئ عن كون الدلالات التي يعمل عليها في النص التخيلي هي نفسها تمثيلات للواقع وليست الواقع نفسه. إن النص نسيج من المعاني والإدراكات والاستجابات التي تلازم النص في الإنتاج التخيلي للواقع، وهذه هي الأيديولوجية في المقام الأول. إن «الوجود النصي الواقعي» متصل بالوجود الواقعي التاريخي، لا عن طريق ترجمة الأخير ترجمة تخيلية، ولكن بوصفه نتاجاً لممارسات دالة بعينها مصدرها ومرجعها التاريخ نفسه بصورة نهائية.

تبعاً لذلك يتسم النص الأدبي بكونه تمفصلاً فريداً من نوعه بين «الواقع العيني» و«المجرد». إنه يشبه التسجيل التاريخي من حيث كثافة النسيج، رغم أنه مماثل للخطاب الفلسفي من حيث «عمومية» الهدف⁽¹⁾ لكنه يفترق عن الاثنين؛ لأنه يعتبر الهدف «المجرد» هدفاً واقعياً ملموساً. يصدمننا النص بالطزاجة التي يضفيها على الإيماءة الطبيعية التي يظهر في النهاية أنها بلا غاية أو هدف محددين - رغم أننا نشاهد سلوك رجل يومي ويشير بالحاح مصرحاً بأشياء وحالات حقيقية - فقط لنذكر، في النهاية، أن هذه الإيماءات لم تكن سوى عمل طقوسي وتجربة معادة، وأنها أفعال متعلّمة مدروسة لا تشير إلى أشياء خاصة ببيئته ولا تعبر عنها، ولكنها تكشف، بالأحرى، عن طبيعة الوسط أو البيئة التي يمكن أن تحفز مثل هذا السلوك. لقد كان خطؤنا هو البحث في بيئة الرجل ووسطه عن هدف نجد بينه وبين إيماءة الرجل قرابةً،

بدلاً من أن نحاول القبض على إيماءاته بوصفها العلاقة التي تربطه ببيئته ووسطه. (فرغم أننا كنا نظنه يؤشّر، فقد كان في الحقيقة يرقص). فما قد يبدو مجانياً بلا مسوّغ في تصرف هذا الرجل، بعد استبعاده وجعله نائياً عن أى تحفيز «لموس»، سيتضح بالمقابل، وبعد وصله بهذا التحفيز «العيني»، أنه تجربة معادة وسلوك محسوب لممثل سيبدو ذلك مجانياً، لا بسبب كونه تلقائياً، بل بسبب كونه غير تلقائى. تظهر وضعية النص المتكافئة، الموضوعية بين التسجيل التاريخى الظاهرى والفلسفة، من خصوصية علاقته بالأيدولوجية؛ إذ أن النص، بوصفه إنتاجاً لـ «المعيش»، يُقارب التسجيل التاريخى لكنه يشابه الفلسفة؛ لأنه إنتاج لـ «المعيش» المجرّد يستخدم الشروط الواقعية الدقيقة. تعالج الفلسفة، بالطبع، المعيش لا بصفته استجابة «تلقائية» أو إدراكاً بل عبر معالجة المقولات العامة التي تستبطنه - المقولات التي قد تكون أيديولوجية أو غير أيديولوجية - متضافرة مع الأيدولوجية أو غير متضافرة. بهذا المعنى تختلف الفلسفة عن الأدب الذي يعدّ الغاية الأساسية له أن يمنحنا المعيش بالطريقة التلقائية نفسها التي يحدث بها الأخير، لكن الأدب يشبه الفلسفة، برغم ذلك، بقدر ما تكون هذه «التلقائية» ظاهرية. يكشف الأدب، كما سأيّن لاحقاً، عن مقولات المعيش بصورة غير مباشرة؛ إنه ينتج هذه المقولات، بصورة نموذجية، لكي يُخفيها ويُنوبها في «العيني الملموس». (يقدم كتاب بوب Pope مقالة في الإنسان Essay on Man بعضاً من الافتراضات والاقتراحات التصنيفية، ولكنها تعدّ نصاً أدبياً أكثر من كونها نصاً فلسفياً؛ لأن شكلها وإستراتيجيتها البلاغية يستقرئان تجربة بعينها.

لذا، فإن القول بأن النص «يجعل المجرّد ملموساً متعيّناً» ليس صياغة كافية. لكن، إنه لأكثر دقة أن نقول إن ما أطلقت عليه، مؤقتاً، «تجريد» الوجود الواقعي النصى وفقدانه هويته (أو هويته المنصوص عليها بصورة اتفاقية خالصة) وتمائله مع أى وجود واقعي تاريخى محدد، هو شىء يقوم بالإنتاج؛ شىء منتج رغم كونه نتاجاً للتعين الخاص للنص من قبل الأدوات والوسائل الدالة. تكمن «لموسية» النص في ذلك التعيين الشديد - فى التركيز المعقّد للعوامل العديدة التي تحدده وتجعله متعيّناً. (عندما يتحدث ماركس فى Grundrisse عن «الارتقاء» من المجرّد إلى العيني الملموس فإنه يُلغى تقليداً فلسفياً كاملاً باستعماله كلمة واحدة فقط). إن النص الأدبى

ليعملُ ويسلُكُ وكأنه يصوغ الوجود «الواقعي» والأكثر ملموسية في هذا الوجود (بالمعنى الذي قصد إليه ماركس) لكي ينجز صيغ تمثيله؛ أو لنضع المسألة بصورة أخرى: إنه يعمل وكأن أكثر محدداته الأيديولوجية صرامة تُحتمُّ، بصورة ضدية، بعضاً من المرونة والشرطية في «الوجود الواقعي النصي». لكننا لم نقل ما قلناه لنقترح، في النهاية، أن أي شيء يمكن أن يحدث في النص بل لنشير إلى أن «الوقائع النصية» مُدوّبة ومُزاحة ومكثّفة ومدمجة بوساطة ضروريات أيديولوجية النص المهيمنة، وأن هذه الشرطية قد أصبحت طبيعية بصورة نموذجية. لكن ينبغي ألا نخلط بين مثل هذا التصوّر والمبدأ الذي ينادى به الشكليون، والذي يدعى بأن النص ينتخب مثل هذه المضامين لكي يعرّز شكله، وكما سائين لاحقاً فإن الأشكال التي تنتخب مثل هذا المضمون هي نفسها منتخبة من قبل ذلك المضمون المنجز الذي تدعوه الأيديولوجية. ويمكن أن نجد مثلاً على سيادة «الأيديولوجية» في النص وهيمنتها على «الوجود الواقعي الزائف» وهيمنة علاقة الإنتاج بينهما فيما يُطلق عليه نموذجية الشخصيات والأحداث في تاريخ الرواية الواقعية. وما يعنيه الاقتراح الهيجلي بأن هذه الشخصيات والأوضاع تنهض فجأة وتصبح غير قابلة للاختزال، بصورة فردية، وممثّلة تاريخياً هو أن هذه الشخصيات والأوضاع هي نتاجات مُتعيّنة - أي أنها بإزاحة عناصر «وجودها الواقعي الزائف» المتعددة ودمجها سوف تحوز درجة عالية من الملموسية غير العادية حاشدة العناصر المحددة لها معاً.

إنه لصحيح أن بعض النصوص تبدو وكأنها تُقارب الوجود الواقعي بصورة أفضل من غيرها. إن مستوى «الوجود الواقعي النصي» في رواية ديكنز البيت المنعزل هو أكثر هيمنة بصورة واضحة منه في غنائية بيرن Burn : حبي يشبه وردة، وردة حمراء. تحاول الأولى أن تلتقي الضوء على تاريخ شديد الحضور والتعيين بينما تستند الأخيرة إلى مرجع شديد التجريد. لكن من الواضح أن قصيدة بيرن تُحيلنا إلى بعض صيغ الدلالة الأيديولوجية أكثر من كونها تُحيلنا إلى هدف واقعي بعينه، فسواءً أكان للشاعر عشيقه أم لم يكن فليس هذا شيئاً وثيق الصلة بموضوعنا (وهذا ما يصرّح به ويُلمحُ إليه شكل القصيدة المجرد). ينطبق هذا بالمثل، وإن لم يكن ذلك واضحاً تماماً، على رواية ديكنز. ويكمن هذا اللبس في كون ديكنز يَنشر صيغاً دلالية بعينها (الواقعية)

التي تستلزم إبرازاً وتقديماً أكبر لـ «الوجود الزائف» ، ولكن يجب ألا يدفعنا ذلك إلى عقد مقارنة مباشرة بين لندن المتخيلة في الرواية وبين مدينة لندن الواقعية. تحوز لندن المتخيلة وجودها في البيت المنعزل بصفقتها نتاجاً لعملية تمثيل تدل لا على «إنجلترا في العصر الفيكتوري» بل على الطرائق التي تدل بها إنجلترا العصر الفيكتوري على نفسها. إن الرواية لا تستبدل تاريخاً متخيلاً بأخر لكي تقدم وتعرض التاريخ الواقعي لكنها تقدم «تاريخاً» متخيلاً؛ إذ تقوم بفحص تجربة أيديولوجية فريدة في التاريخ الواقعي. ومن المفيد في هذا السياق أن نتعامل مع النص لا بصفته نتاجاً للأيديولوجية بل بصفته ضرورة أيديولوجية – لا بالمعنى التجريبي ؛ لأن الأيديولوجيات قد وجدت حقاً دون أن يكون هناك أدب – بل نظرياً لأن التخيل هو المصطلح الذي يمكن أن نطلقه على أكثر أشكال الأيديولوجية امتلاءً؛ على ما يصير الأيديولوجية أيديولوجية، وهو الشكل الأكثر منطقية الذي تفترضه مثل هذه الصيرورة التامة. ليس هذا ناشئاً ، بالطبع، عن كون التخيل (أو الرواية) «غير صحيح»، ومن ثم فهو وسيلة نقل مناسبة لـ «الوعي الزائف»، بل لأننا، لكي نُعيد ترتيب تمثيلات المجتمع لنفسه، سوف نصطدم بالحاجة إلى قطع صلة هذه التمثيلات بـ «الوقائع» الفريدة المستقلة ونحررها بتحويلها إلى أوضاع وحالات ستسمح، لكونها متخيلة، بالترتيب والتصنيف، وإجراء التعديلات والاقتصاد والمرونة التي تتبرأ منها إعادة الانتاج المجردة للمعيش اليومي.

يشكل افتقار النص الأدبي إلى مرجع واقعي مباشر نُسندهُ إلى الحقيقة الأكثر بروزاً ، يشكل ذلك حقيقة كونه خيالياً وهمياً Fictive. ونحن نواجه هنا مشكلات مألوفة؛ وعلى رأس هذه المشكلات – قضية النصوص الخيالية المهيمنة التي تتضمن مادة حقيقية أو النصوص «الحقيقية» المتفوقة التي تتضمن عناصر خيالية ذات أهمية بالغة. لكن يكفي في الوقت الحاضر القول بأن الخيال (الوهم) هو أهم العناصر المُشكِّلة للنص الأدبي وأكثرها عمومية، وأن هذا لا يُحيل أبداً إلى خيالية حرفية (ووهم بالمعنى الحرفي) لأحداث النص واستجاباته (إذ قد تكون هذه الأحداث والاستجابات صحيحة تاريخياً)، ولكنه يُحيل إلى بعض الصيغ التي تقوم بإنتاج مثل هذه المواد. تصير تجربة الشاعر الشخصية «خيالية» عندما تُنتج في شكل شعري – وعندما تؤدي صيغة إنتاج بعينها إلى غاية مختلفة، وتعزز شعورنا وتوجه انتباهنا،

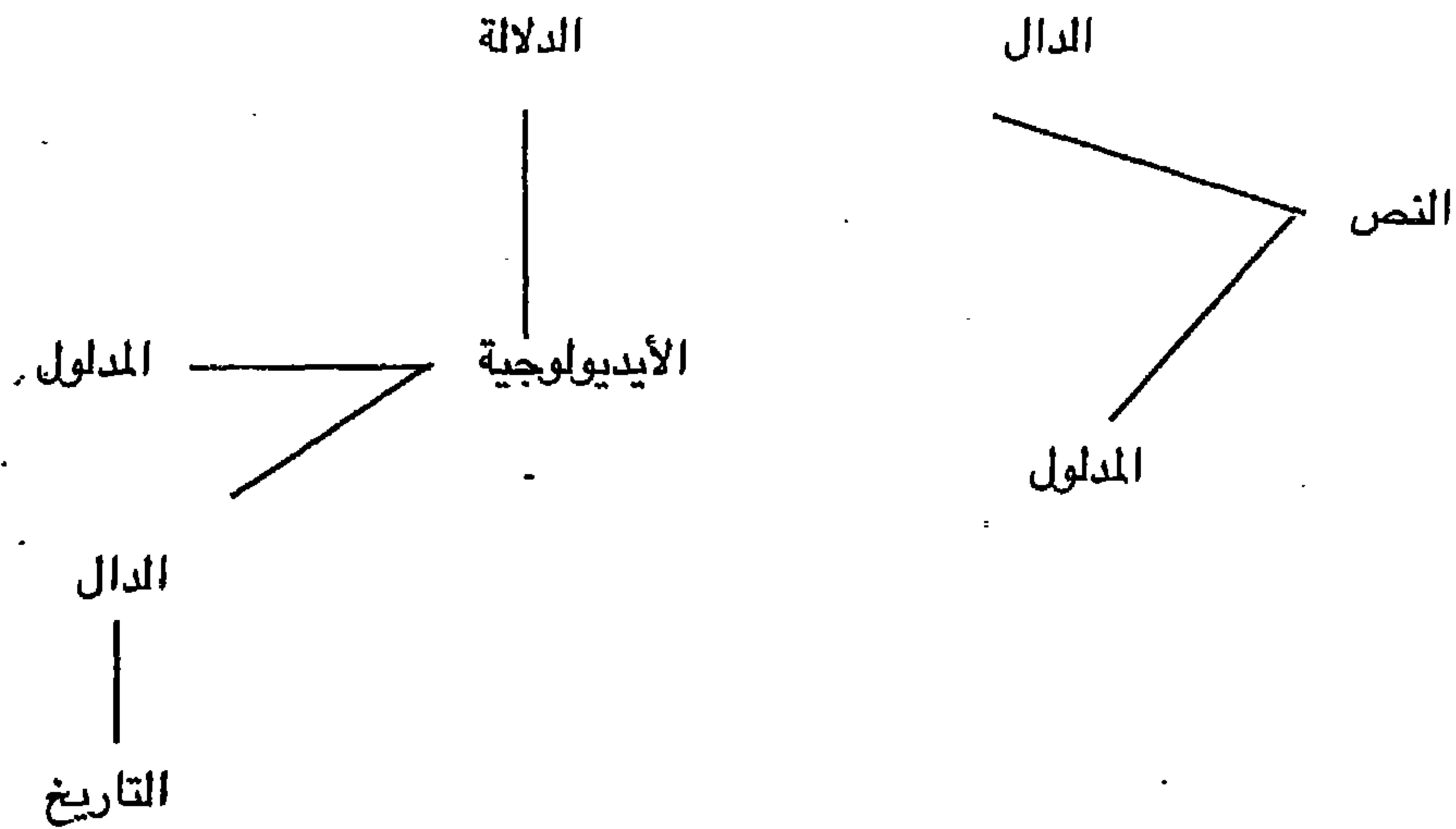
لا إلى الدقة في رواية السيرة الشخصية أو إلى أهمية التجربة، بل إلى الوظيفة التي تؤديها السيرة والتجربة كجزء من بنية من التمثيلات تُمثل تاريخاً أكثر عمومية. (ومن هذه الحقيقة بلا شك، من بين الحقائق جميعاً، ينهض المفهوم المتعارف عليه فيما يتعلق بـ «كونية» الفن العظيم). والعنصر المُشكّل الأول للصيغة الجمالية للإنتاج هو، كما اقترحت سابقاً، هيمنة (أو الإفراط في هذه الهيمنة) الممارسة الدلالية على المدلول؛ إذ كلما أصبح المدلول أكثر «تجريباً»، أكثر افتراضية (أكثر ميلاً لأن يكون افتراضياً) أو فعلياً أكثر، أصبحت الممارسة الدلالية، تبعاً لذلك، أكثر بروزاً وجللاءً. وما يمكن أن يُعدّ، اصطلاحياً، خطاباً أدبياً «نموذجياً» - على الأقل ما يظن عادة أنه كذلك أي: الخطاب «الشعري» - يتصف بمثل هذا «التشوش» في العلاقات المعيارية بين الدال والمدلول، ويؤدي هذا التشوش إلى تركيز الانتباه على الممارسة الدلالية نفسها والتشديد عليها بحيث يُنتج ذلك، من منظور الشكلانيين، «تغريب» التجربة. ولا تنطبق هذه الحالة على أنواع الخطاب الأدبية جميعاً. إنها ليست صحيحة، على سبيل المثال، بالنسبة للغة المُغرقة في واقعيتها أو المُغرقة في طبيعتها. لكن اللغة «الشعرية» تُميط، رغم ذلك، اللثام عن العلاقة بين الدال والمدلول، وإن كان ذلك بصورة أقل وضوحاً في النص الواقعي أو النص الطبيعي (وهي علاقة مشتركة توجد في النصوص جميعاً). وأقصد، ببساطة، القول بأن عبارة مثل «أنت لا زلت، عروس الهدوء غير المغتصبة»، تخص بصورة بديهية، الخطاب الأدبي، بينما قد تخص عبارة مثل «وبعد قليل خرجت وتركت المستشفى عائداً، مشياً على الأقدام، إلى الفندق تحت المطر» الخطاب الأدبي أو لا تخصه بناءً على السياق الذي تجيء فيه. إن كلتا العبارتين تخصان خطاباً أدبياً يفتقر إلى مرجع واقعي محدد، لكن في الحالة الأولى ينقش هذا الغياب نفسه في كل حرف من حروف النص؛ لأنه يصرح بافتقاره إلى غاية واقعية، ويؤكد على ذلك في صلب عناصره الداخلية غير المتجانسة، ويزدهى باستقلاله النسبي عن الواقعي في بنيات مُقترحة الشكلية. إن البلاغة الشديدة لـ «الشعري» هي ما يُلْمَعُ إلى نوع من الصمت. «يتظاهر» النثر الواقعي، بالمقابل، بامتلاكه مرجعاً واقعياً محدداً في كل جملة من جملة؛ لكي ينزع القناع عن دعواه بأنه خطاب مكتمل (الرواية). إن «الشعري»، بهذا المعنى، هو حقيقته المُخفاة، وهو يعرض عبر بنياته النووية microstructures -

السمة البنيوية المرئية macrostructural للعمل الواقعي، ليست العلاقات الأدبية بين الدال والمدلول معطاة، بصورة نهائية، بوصفها علاقات مطلقة غير متغيرة. بالضد من ذلك، فإنها تنزاح وتتحوّل استجابة لتحديدات الأيديولوجية الجمالية كما يبرهن رولان بارت بالنسبة لفترة محددة من تاريخ الأدب الفرنسي في كتابه درجة الصفر للكتابة. وربما «يقود» النص دواله لكي يشوهها جذرياً، ولكي يباعد مدلولاتها ويغريها، ولربما يكبح، بصرامة، مثل هذا التجاوز في انسجام واضح متواضع مع المنطق الذي يقوم عليه «محتواه». لكن يجب أن لا نخطئ في قراءة هذا التباين الجمالي باعتباره تبايناً سياسياً فنقول: إن النص الأول هو، بالضرورة، نص «تقدمي» والنص الثاني «رجعي» بصورة حتمية. وربما يمنح التغريب حياة جديدة لأيديولوجية ذات غايات رجعية، ويمكن أن نحكم على النص «الشفاف الواضح» المُمثّل، الخاضع لهذه الأيديولوجية، جزئياً، في ضوء هذه الأيديولوجية التي تكيفه وتطابقه معها. ولكن هذا التباين مضلل وخادع، على أية حال، إذا كان يقترح أن بعض النصوص تُباعد، حقاً، غاياتها بينما تقوم نصوص أخرى بتكثيف هذه الغايات. إن كلتا العبارتين وصف استعارى لآثار جمالية متبادلة، إنهما تُفصلان علاقة عامة متغيرة بين النص والأيديولوجية والتاريخ. لا نص، بصورة حرفية، «يكيف نفسه مع محتواه»، ويلائم دواله مع بعض المدلولات المتميزة عنها، وما نحن بصدده هنا ليس العلاقة بين النص ومدلول منفصل عنه، بل العلاقة التي تربط الدلالة النصية (وهي «الشكل» و«المحتوى» كلاهما معاً) وهذه الدلالات المتخلّلة التي ندعوها بالأيديولوجية.

لكن ليست هذه العلاقة من النوع الذي يمكن قياسه، بالدرجة التي يقدم بها دلالاته علانية، رغم أن هذه الممارسة ربما تنتج في نصوص بعينها علاقة مميزة بالأيديولوجية ولربما تنتجها هذه العلاقة. ولنعيد القول فإنه حتى النص «النثري» يعيد إنتاج – وإن لم يكن ذلك بدقة وإتقان – هيمنة الدال على المدلول التي تعرفها القصيدة. إنه يعيد إنتاجها ببنياتها الكلية – عبر توزيع عناصره الداخلي المتسم بدرجة عالية من الاستقلال النسبي الممكن، فقط؛ لأنه لا يمتلك أي مرجع واقعي محدد.

ويظل بحاجة إلى حل هنا، غموضٌ بسيط يتعلّق بما يشكّل «مدلول» العمل الأدبي. إن المدلول ضمن النص هو ما دعوته «الوجود الواقعي الزائف» – الوضع المتخيّل الذي

كُتِبَ « عنه » النص، لكن لا يمكن الربط بين هذا الوجود الواقعي الزائف والوجود التاريخي بصورة مباشرة. إنه، بالأحرى، أثرٌ أو مظهر من مظاهر العملية الدلالية للنص بكيئتها. وما تدل عليه هذه العملية الكلية هو الأيديولوجية، التي هي نفسها دلالة على التاريخ. ويمكن توضيح العلاقات التي نحن بصددنا هنا عبر هذا التخطيط البسيط :



إن «تشوش» العلاقة بين الدال والمدلول في الخطاب الأدبي «النموذجي تماماً» هو أثرٌ لعلاقة ذلك الخطاب بكيئته بالأيديولوجية. ويعود ذلك إلى كون مواد النص أيديولوجية أكثر من كونها تاريخية. لأن النص يوجد، إذا جاز التعبير، في « الفجوة » التي يصنعها بين نفسه وبين التاريخ - وإلى كونه يفتقر إلى مرجع واقعي محدد، لكنه يكشف عن ذلك الافتقار في الاستقلال النسبي لتبنيته Structuration. يكشف النص «الشعري» عن نفسه بسبب اللاتجانس القائم بين الدال والمدلول؛ حيث يبدو غياب غاية تاريخية ملموسة واضحة وبيئاً في الهيمنة البالغة للعملية الدلالية على «الوجود الزائف».

لكن لنكن أكثر دقة فيما يتعلق بالأيديولوجية التي يشتغل عليها النص والعملية التي يتحقق بها هذا الشغل. وصياغة المسألة بهذه الطريقة تعنى تجنب التزييف والتضليل؛

لأن النص، كما سأجادل لاحقاً، لا يتقبل مواد أيديولوجية خارجية غريبة عنه. إن الأيديولوجية توجد قبل النص، ولكن أيديولوجية النص تعرف تلك الأيديولوجية وتحددّها وتعمل عليها وتقوم بتشكيلها بطرق، لنقل، إنها لم تحدد سلفاً من قبل الأيديولوجية نفسها. ليس لإنتاج الأيديولوجية الخاص، الذي قد ندعوه «أيديولوجية» النص، أى وجود قبلي. إنه متمثل مع النص نفسه. وما نحن بصدده هنا هو، حقاً، علاقة مزدوجة، ولا نقصد، فقط، العلاقة المحددة موضوعياً بين النص والأيديولوجية بل (وبصورة متواقتة) تلك العلاقة كما هي معروضة «ذاتياً»، كما هي محجوبة ومخفاة من قبل النص نفسه، كما هو ملمحٌ إليها وكما هي معمّاة وملغزة. إن كل نص يُظهر ضمناً علاقته بمواد وجوده القبلي مقترحاً المسافة بين وجودها ووجوده (التباين بين ترولوب Trollope وما لارميه). وليست هذه العلاقة مفردة ووحيدة بالضرورة؛ فلربما يعبر العمل عن اعتماده على العناصر السابقة لوجوده فى بعض عناصره المكوّنة لى يؤكد، فقط، على الاستقلال الخالص لعناصر أخرى.

تقدّم الأيديولوجية «النصّية – القبليّة» نفسها فى العمل بوساطة أشكال متنوعة، بوساطة «اللغة العادية المألوفة»، والرمز والاصطلاح المتعارف عليهما، وعبر شفرة الإدراك الحسى، وعبر نتاجات صُنعية أخرى، إنها تعرض نفسها أيضاً فى أشكال أكثر إتقاناً فى الصياغة؛ أى فى هذه الصيغ الجمالية والسياسية والأخلاقية وغيرها من الصيغ الخاصة التى ربما تتخلل «اللغة العادية»، ولكنها فى الوقت نفسه تنبثق من هذه اللغة بوصفها بلورة استثنائية متميزة للمعنى. وينبغى أن لا نغفل عن أن العمل تد ينجز علاقة مباشرة، نسبياً، مع مثل هذه الصيغ. صحيح أن الأيديولوجية عادة ما تقدّم نفسها فى النص بوصفها «حياة» لا بوصفها أنساقاً، بوصفها المادة الخام الفورية للتجربة لا بوصفها نظاماً من المفهومات. لكن معظم النتاج الأدبى للعالم المسيحى Christendom والكلاسيكية الجديدة والستالينية تسمح للأيديولوجية بالدخول إلى النص بشكل «خالص وصادق» نسبياً مكرّرة (أى الأيديولوجية) فناتها بطرقٍ تحرّرها، إلى حد ما، من التماس مع «المعيش». فى مثل هذه الحالات يمكن أن نلاحظ علاقات مباشرة غير معتادة بين :

- ١ - أنساق أيديولوجية «عامة».
- ٢ - خطابات أيديولوجية «عامة».
- ٣ - أنساق أيديولوجية جمالية.
- ٤ - خطابات أيديولوجية جمالية.
- ٥ - (وأخيراً) النص.

فى نموذج أدب العهد الستالينى، على سبيل المثال، تمتلك الأنساق الجمالية (الواقعية الاشتراكية) علاقة مباشرة متميزة مع «الأيديولوجية العامة» منتجة صيغاً من الخطاب الجمالى يبدو، تماماً، وكأنه يحاكي الصيغ الأيديولوجية «العامة». لكن، وحتى مع مثل هذا العمل، فلا يمكن القول باختزال الوجود النصى إلى خطاب أيديولوجى. إن الأنساق الأيديولوجية تنتج سلسلة من الدلالات الأيديولوجية التى تشكّل مواد النص الفورية، ويمكن أن نرى فى هذه الدلالات «إنتاجاً» عينياً لمقولات أيديولوجية. إن دراسة النص هى دراسة إنتاج مثل هذه الأنساق المنتجة - تحليل للإنتاج الأيديولوجى المرفوع للقوة الثانية. فى العمل الأيديولوجى «الخالص» نسبياً تُنتجُ الخطابات لكى تظهر بوصفها «معكوس» الأنساق التى أوجدتها. وينبغى أن لا يفهم هذا الكلام فى ضوء النموذج الهيجلى باعتبار النص يقوم بـ «كوننة»^(٢) مواده، مكتشفاً العام فى الخاص؛ إذ لا يبوح العمل بأيديولوجيته بـ «رفعه» الخاص إلى مرتبة العام، ولكنه يفعل ذلك عبر الخصوصية الفائقة لعملياته - عبر مجموعة دقيقة من التحولات والانحرافات التى تنتج أثر فعل «المحاكاة» البسيطة.

هناك نصوص أخرى، على كل حال، تكون فيها المواد المختارة، التى تناسب الإنتاج وتلائمه، هى بوضوح تلك المواد «الفعالة» التى تمتلكها الأيديولوجية - كما أفرزتها التجربة الفورية بصورة تلقائية، وكما شكّلها «لا وعى» بنية النسق. تأتى الأيديولوجية إلى النص، هنا، بصورة فعّالة جداً جاهزةً للدخول فى عمليات التحويل النصية. إن العلاقة بين العمل الأدبى و«اللغة العادية»، هنا، ذات دلالة عظمى على الشخصية الأيديولوجية. ويعيداً عن مثال الأعمال التى تكون فيها العلاقة مع اللغة

العادية علاقة نفي مباشر - مثل تلك الأعمال المكتوبة بلغة الطبقة الاستعمارية الحاكمة الغربية - يمتلك كل نص بعضاً من علاقة مع خطاب مجتمعه العام. ولكن هناك فرقاً واضحاً بين النص الذي يبدو وكأنه يعيد إنتاج هذا الخطاب (إنه «يبدو»، وهذا اصطلاح وتقليد أيضاً؛ إذ ينبغي أن نتعلم كيف نقرأ مثل هذا النص) وبين العمل الذي تقوم أدواته بتحويل مثل هذا الكلام بصورة جذرية. ولكن ليست المسألة هي مسألة اللغة بمفهوم ضيق؛ إذ إن قولنا : إن كل شيء يحدث في النص هو شيء يحدث بوساطة اللغة مساوٍ لقولنا بأن كل شيء يحدث في العالم يحدث بمشيئة الله. إن مثل هذه العبارة يمكن إلغاؤها تماماً دون أن يؤثر ذلك على الوضع أبداً. تشير الأدوات اللغوية في سيدتي الجميلة وفي يقظة فنيغان إلى طاقم من تحولات «الخطابات» الأيديولوجية بالمفهوم الواسع للكلمة - (تحولات في) الإدراك والافتراضات وعمليات الترميز. يتوصل ، هنا، وبفضل عمل الأيديولوجية الجمالية، إلى إنتاج أنساق أيديولوجية كانت قد أنتجت سابقاً، ويمكن الادعاء بأنه ضمن هذا الإنتاج المرفوع للقوة الثانية، تتحقق العلاقة الصحيحة بين النص والأيديولوجية . وينجز النص، عبر وسائله وأدواته الشكلية، علاقة تحويل بينه وبين الأيديولوجية مما يسمح لنا بإدراك المحيط المخفي عادة الذي تنبثق منه الأيديولوجية.

يجادل لوى التوسير، انطلاقاً من هذا المنظور، قائلاً في مقطع شهير من كتابه لينين والفلسفة:

«أنا لا أعدُّ الفن من الأيديولوجيات ولا أضعه بينها، رغم أن الفن ذو علاقة متميزة وخاصة مع الأيديولوجية.. لا يمتحن الفن (أعني الفن الأصيل لا الأعمال ذات القيمة المتوسطة أو العادية) معرفة بالمعنى الدقيق للكلمة؛ لذا فإنه لا يحل محل المعرفة (بالمعنى والمفهوم الحديثين: المعرفة العلمية). لكن ما يمنحنا إيّاه يظل، برغم ذلك، محتفظاً بعلاقة محددة خاصة مع المعرفة . ليست هذه العلاقة علاقة تماثل بل علاقة اختلاف. دعوني أشرح ذلك: أنا أعتقد أن خصوصية الفن وفرادته هي أنه « يجعلنا نرى»، «يجعلنا نحس» بشيء ما يلمح ويشير مداورة إلى الواقع... إن ما يجعلنا الفن نراه هو الأيديولوجية التي وُدِّ الفن منها، ويستحم في مياها ، الأيديولوجية التي يحرر الفن نفسه منها بوصفه فناً ويُلْمَح في الوقت نفسه إليها... يعطينا بلزاق

وسولجتسين «منظوراً» للأيديولوجية التي يُسَّى إليها عمل كل منهما ويتغذى منها على الدوام، منظوراً يقتضى ضمناً تراجعاً، تباعداً داخلياً عن الأيديولوجية ذاتها التي تصدر عنها رواياتهما. إنهما يجعلاننا «ندرك» (لا أن نعرف)، بصورة من الصور، من الداخل الأيديولوجية الخاصة التي تُقيد كلاً منهما...»^(٣).

إن العرض السابق عرضٌ موحٍ وغنى بالاقتراحات، ولكنه غير كافٍ بصورة جذرية. فى عرض ألتوسير هناك التباس ملحوظ فى معنى «الواقعى» و «الأصيل»، وغموض شديد كما هو الحال فى مفهوم لوسيان جولدمان عن النص «الصحیح» Valid text. فى كلتا الحالتين يُدرجُ حكمٌ قيمى (أو أنه يُنتزعُ)، بصورة غير شرعية، فيما يزعم أنه تقييم علمى لأشكال الفن؛ إذ هل تشكّل العملية الموصوفة هنا عنصراً من عناصر «الأصالة» الجمالية أو أن هذه الأصالة الجمالية تنتجُ بالضرورة من أعمال تحتاج «أصالتها» إلى التقييم بوساطة معايير أخرى لم تفحص بعد؟ هل العمل «واقعى» لأنه يسمح لنا بأن ندرك الأيديولوجية التي يستحم فى مياهاها؟ وعلى أية حال كيف يكون هذا حكماً جمالياً؟ هل التباعد distantiation أثر لقيمة ذات عوامل محددة أخرى؟ وكيف يمكن، بالضبط، التوصل إلى مثل هذا التباعد؟

يطور بيير ماشيرى Pierre Macherey هذه المقولة الجدلية؛ إذ يقترح أن هذا الأمر هو أثر ونتيجة للشكل الذي يهبه النص للأيديولوجية^(٤)، ولكننا إذ نترك الأمر كذلك سنقف مدانين بالشككية. ليست الحقيقة كلها كامنة فى كون علاقة النص بالأيديولوجية متأثرة بصورة فعّالة بأشكال النصوص. يبدو ألتوسير وماشيرى وكأنتهما يبغيان إنقاذ النص وإعتاقه من عار الخضوع لما هو أيديولوجى صرف، ولكنهما فى المقاطع المقتبسة لا يفعلان ذلك إلا عبر الالتجاء إلى لغة مجازية غامضة («يلمح»، «يرى»، «تراجع») تضيف قيمة بلاغية، فحسب، على التمييز بين «التباعد الداخلى» والمفاهيم التي تقول بسموالفن على الأيديولوجية. ويبدو هنا وكأنه ينبغى للجمالى أن يسلم به كحالة متميزة وخاصة، ولكن بأسلوب معقد غير مباشر. إذا كان الفن «الواقعى» لا يعد من بين الأيديولوجيات، فهل يعد، إذن، حقلاً استثنائياً متميزاً فى التشكيلات الاجتماعية مضافاً إلى الأنساق (التشكيلات) التي ميّزها ألتوسير أى: أنساق الاقتصاد، والسياسة، والأيديولوجية، والعلوم؟ سيبدو ذلك، حقاً، تمييزاً مهماً استثنائياً معقولاً -

ولربما نظنه مفرطاً - نضيفه على الفن. والحقيقة أن ماشيري، بشكل خاص، مدفوعٌ إلى موقعه الشكلائي الظاهري بسبب من منطق نظرتة إلى الأيديولوجية نفسها. فإذا تحدثنا عن الأيديولوجية بوصفها «وهمًا» (حسب عبارة ماشيري) فلسوف تقترب الأيديولوجية من حقل المعرفة بفضل إخراج شكلي فقط. ولكن إذا لم تكن الأيديولوجية معرفة فهي ليست وهمًا خالصًا أيضًا. إن النص يحقق علاقته مع الأيديولوجية بوساطة أشكاله، ولكنه يفعل ذلك بناءً على شخصية الأيديولوجية التي يعمل عليها. إن شخصية الأيديولوجية، مقترنةً مع العمليات التحويلية للأشكال الأدبية التي تنتجها وتخول لها أن توجد، هي ما يحدّد الدرجة التي يمكن أن تجعل النص يتوصل إلى إدراك متميز أو إدراك تافه وباطل. لم ينسب إنجلز، فحسب، إدراك بلزك الصحيح، كما لم ينسب لينين إدراك تولستوى أو تروتسكى، أو إدراك ماياكوفسكى، إلى وظيفة الشكل الحية والمُدركة للواقع، وذلك بصورة متضمنة في النص نفسه. إن العملية التي ينجزها النص هي العملية التي تنتج الأيديولوجية بواسطتها الأشكال التي تنتجها محددة، بصورة عامة، كلا الأدوات والأجهزة التي تعمل عليها وطبيعة العملية نفسها. صحيح أن النص، حين ينتج الأيديولوجية، يمنحها شكلاً، ولكن ذلك الشكل ليس اعتبارياً كما قد يقترح ماشيري في مناقشته بأن النص «يعطى الأيديولوجية شكلاً». وبالتأكيد، فإن هذا التحديد ليس تحديداً صارماً ودقيقاً؛ لأن الأيديولوجية نفسها قد تنتجها أشكال أدبية متنوعة، ولكنها، برغم ذلك، سوف تُمكن سلسلة من الأشكال من فعل ذلك، ولن تُمكن أخرى من ذلك. تعرض «المواد» التي يعمل عليها النص، دائماً، نفسها بـ «شكل» معين، كدلالات مرتبطة ومنظمة، بدرجة أكثر أو أقل من التماسك والالتحام، مما يشكّل، جزئياً، ما يدعوه فريديريك جيمسون «المنطق» الذي يتوقّر عليه محتوى النص. ولا يعنى هذا، بالطبع، وكأن الشكل يتغلّب على نقصان الأيديولوجية - وهو افتراض موازٍ للفرضية النقدية البرجوازية التي تقول بأن الفن يُنظّم «عماء» التجربة. إن الأيديولوجية تشكيل متماسك نسبياً، مما يحدّد، بصورة واسعة، هذه التعريفات البنيوية وتوزيعات المعنى التي أطلقنا عليها اسم الشكل الأدبي، لكن أشكال النص، ليست، من ناحية أخرى، مجرد ظواهر ثانوية مصاحبة لـ «المحتوى» الأيديولوجي. كما أن لشكل المحتوى الأيديولوجي - البنية النسقية Categorical

للمعضلة الأيديولوجية - أثراً محدداً وفاعلاً ، عامة، لا على النوع فقط بل على شكل النص أيضاً، لكن شكل النص نفسه ليس، بالطبع، متماثلاً مع نوعه الأدبي، إنه، بالأحرى، إنتاج متفرد لهذا النوع.

إذا كان ممكناً للعمل الأدبي أن يُرى بوصفه إنتاجاً أيديولوجياً مرفوعاً للقوة الثانية فمن الممكن أن نرى كيف يمكن لهذا الإنتاج المزدوج أن يلغى نفسه، جزئياً، ويعكس ذاته ويحوّلها إلى الوضع الذي يمكن قياسه بالمعرفة. إن النص يكشف، في إنتاجه تمثيلات أيديولوجية وبشكل متميز حادٍّ ومحكم ومتناسك، الأنساق التي أنتجتها هذه التمثيلات. ولربما يكون تعبير «الكشف» تعبيراً مضللاً هنا؛ إذ لا يعرض كل نص أنساقه الأيديولوجية على السطح: إن وضوح هذه الأنساق وظهورها يعتمد على صيغ النص الدقيقة التي يعمل عليها وعلى طبيعة هذه الأنساق نفسها كذلك. في معظم الأعمال الأدبية يكون حجب الأنساق الأيديولوجية، و«جعلها طبيعية» وتذويبها في تلقائية المعيش، أثراً للصيغ المنتجة. بهذا المعنى، فإن ما تفعله الأيديولوجية للتاريخ يرفع العمل الأدبي للقوة الثانية؛ إذ يقوم بإنتاج الدلالات التي يجعل التاريخ نفسه بوساطتها طبيعياً، جاعلاً إياها هي نفسها طبيعية، لكن العمل يكشف في الوقت نفسه (للقدر، إن لم يكن للنظرة المتفحّصة العارضة) كيف أن هذه الطبيعية هي أثرٌ لإنتاج بعينه. إذا كان النص يعرض نفسه باعتباره «طبيعياً» فإنه يُظهر نفسه باعتباره حيلة وبراعة مشيِّدة ومبنيّة، وفي وسط هذه الثنائية يمكن أن نتبين علاقته بالأيديولوجية.

من الضروري، إذن، أن نفحص معاً تشكيلين أساسيين متبادلين فيما بينهما: طبيعة الأيديولوجية التي يعمل عليه النص والصيغ الجمالية لذلك العمل. لربما يعمل النص على أيديولوجية تتضمن عناصر واقعية و«يدوب»، في الوقت نفسه، هذه العناصر، كلياً أو بصورة جزئية، بوساطة الأسلوب الذي يعمل به. بعكس ذلك، قد تتحوّل أيديولوجية «فقيرة» بصورة ملحوظة، بوساطة الأشكال الجمالية، إلى شيء يقترب من المعرفة. وهناك أوضاع أكثر تعقيداً يمكن أن تنشأ أيضاً. ولربما يقول المرء، على سبيل المثال، إن قصيدة مثل الأرض الخراب تصدر عن إشكالية «خصبة» أكثر امتلاءً بالاحتمالات، وذلك بسبب الأسئلة المعقدة والواسعة المدى التي تستطيع طرحها، وهي بذلك أغنى من الشعر الجورجي، مثلاً، لكن هذه الطاقة الاحتمالية العالية

«مُجمّدة» أو مكبوتة نتيجة للأثر الخاص الذي تلعبه أشكالها الأسطورية. لكن، لربما يمكن الادعاء بأن هذه الأشكال تلازم الإشكالية نفسها، وأن أدوات القصيدة المشوّشة التجريبية هي ما يقوم بتحويل تلك الإشكالية إلى إدراكات تقع خارج مجالها. إن الأيديولوجية وصيغة الإنتاج الجمالية هما تشكيلان معقدان، بصورة نموذجية، ويمكن أن تنشأ علاقات تناظر وتعارض خاصة وعديدة بين عناصرهما.

إن جانباً آخر من جوانب ضعف الصيغة الألتوسيرية هو ما يمكن أن ندعوه الموقع المركزي للمستهلك؛ إذ يبدو (في صيغة ألتوسير) وكأن القارئ هو الضامن النهائي لصحة النص - كأن «ذاتنا» هي التي «ترى» الأيديولوجية التي «يسبح» فيها العمل و«تحس» بها مما يضمن «موثوقية» العمل. صحيح أن العمل نفسه هو ما ينتج مثل هذا الأثر، ولكن لأن آليات هذه العملية قد تركت دون فحص فقد انتقل التركيز لينصب على «استجابة القارئ». لقد صيغت الإشكالية الإنسانية الليبرالية بشكل مختلف. إن ما يتكشف لنا الآن هو الأيديولوجية بالضبط في لحظة التبصّر والإدراك البالغين لا الواقع. وبالتأكيد فإن من الضروري هنا أن نعود إلى العملية المنتجة للنص نفسه. لقد اقترحت أن النص الأيديولوجي «الخالص» نسبياً يُنتج خطابات أيديولوجية لكي «يُعيدها» إلى الأنساق التي تسبّب في ظهورها. لكن علاقات أخرى بين النص والأيديولوجية ممكنة أيضاً؛ إذ لا مجال هنا للحديث عن علاقة تاريخية ثابتة غير متحوّلة. إن نصوصاً أخرى قد تنتج خطابات أيديولوجية لكي تعرض درجات متباينة من الصراع الداخلي والاضطراب - اضطراب أنتجته تلك الإزاحات والتحوّلات الأيديولوجية المفروضة على النص بقوة الضرورة لكي تصل، وفقاً لقوانين إنتاجها الجمالية، إلى «حل» لهذه المشكلات. في مثل هذا النص فإن التساوق النسبي للأنساق الأيديولوجية يُميط اللثام عن وجهه ليظهر في شكل كتمان يكشفه انعدام التساوق في النص والتشوُّش الدال في محاولة لإيجاد «حل» لهذه المشكلات.

ولكن من الضروري أن لا نفهم كلمة «حل» فهماً حرفياً هنا. إنني لا أعني هنا بـ «الحل» جواباً لسؤال واضح؛ إذ إن هذا الأمر محل اهتمام أدب الحداثة وأدب ما بعد الحداثة بصورة ملموسة. ولكن بتعبير أقل حرفية، فإن كل نص يمكن النظر إليه بوصفه «مشكلة» تتطلّب «حلاً»؛ والعملية التي يقوم بها النص هي نوع من حل المشكلة. لنقل،

إن كل نص يفترض وضعاً أولياً ابتدائياً، ويخضع هذا الوضع، تالياً، إلى التحوّل؛ إذ في كل نص يحدث شيء ما . وهذا واضح تماماً وبيّن في الأدب الحكائي، وهو البنية التعبيرية البسيطة أ - ب - ج حيث تتدخل ب لتقوم بتحويل أ إلى ج ، ولكن هذا الأمر يصدق حتى بالنسبة إلى الأعمال غير الحكائية، بل إنه ليصح في حالة القصيدة التصويرية *imagist* المحكمة البناء. إننى أعنى ب «المشكلة» العناصر المعطاة الأولى للنص، التي سيُصنع منها شيء ما ، ويُصور هذا الصنع، بوصفه تعاقبياً *diachronic*، في نصوص بعينها فقط (النصوص الحكائية بصورة خاصة). إن العناصر المعطاة الأولى للنص لا تحتاج أن تكون أولى زمنياً، وحتى لو كانت كذلك، فإن هذا هو المؤشر الشكلى أو العام فحسب لحل المشكلة وهو جوهرى تزامنى *Synchronic*. إن البنية الحكائية في توم جونز *Tom Jones* تُحوّل وضع توم الأولى (البدئى) فى قصر الفردوس فى سلسلة من الأحداث والوقائع التى «يعاد حلها» عندما تصل «الأحداث» إلى وضع قارٍ. لكن هذا المحور التعاقبى ليس أكثر من مؤشر لحل «تزامنى» لبعض الصراعات الأيديولوجية المستمرة فى الوجود (الحرية/السلطة، الإخاء/المراتبية، العناية الإلهية/التدبر والحكمة ... وهكذا) وهى ما يقترح فى نصوص معاصرة لها زمنياً - مقالات بوب فى الأخلاق *Moral Essays*، على سبيل المثال - شكلاً «تزامنياً» بصورة مباشرة. ولا نريد أن نجادل هنا ونقول إن المحور التعاقبى عارض، فحسب، ومستوى ظاهرى خالص فى النص؛ بالمقابل، فمن الدال أيديولوجياً أن «المشكلة» فى وضع بعينه، يجب أن «تُقاس زمنياً»، أن تُسلسل وتُنظّم. لكن «المشكلة» و«الحل» مُعطيان متلازمان دائماً بوصفهما وصفين متبادلين لصيغ اشتغال العمل الأدبى على أيديولوجيته. ولا يوقر النص ، بالضرورة، جواباً محدداً لسؤال بعينه؛ لأن طبيعة «عدم وجود حل» دالة كطبيعة «وجود حل» ، كما أن أى نص لا يفتقر إلى حل كنوع من التوقف والانتهاى فحسب. فإذا كان للنص أن يكون نصاً «نهائياً» (مكتملاً) - إذ ليس هناك من حل آخر لأن كون النص مكتملاً هو جزء من تعريفه - فإن على «عدم وجود حل» أن يكون دالاً. ولا يزال «عدم وجود حل» موضع خلاف أكثر من غيره - وهو يتحدد (عدم وجود حل) بالطريقة التى طرحت بها «المشكلة». بهذا المعنى، فإن كل نص هو جواب سؤاله الخاص؛ حيث يقترح النص على نفسه مشكلات من النوعية التى

يستطيع حلها أو يتركها بلا حل دون حاجة إلى استجواب عناصر إشكالياتها، بصورة جذرية. إن المشكلة والحل عنصران متزامنان؛ بمعنى أن النص يعمل على مواده لكي يطرحها، منذ البداية، في شكل قابل للحل (أو شكل غير قابل للحل بصورة مقبولة) وذلك في محاولته الفعلية لإيجاد حل. ولذا فإنه لذو أهمية أن نقرأ النص بالعودة إلى الوراء، إذا جاز التعبير، لنفحص طبيعة «مشكلاته» في ضوء «الطول» التي يقدمها. فإذا أعطينا العناصر الأولية للعمل فباستطاعتنا تكوين نماذج لـ «حلول» أيديولوجية مسموح بها، وهذا واحد من المعانى التي يمكن أن يفيد بها القول إن العمل «يحدد نفسه». في وضع أكيد من العلاقة بين الأيديولوجية «الجمالية»، تكون تبديلات، بعينها، بين العناصر النصية، ممكنة. فإذا افترضنا وجود عنصر أ (مثلاً) فإن النص سوف يحتل موقع ب أو موقع ج لا موقع ص. إنها، حقا، صفة النص المزدوجة (الثنائية) الناشئة عن هذا الوضع؛ ففي تأليفها وجمعها بين الإرجاء وتعليق (القارئ) - Sus-pense والمنطق الداخلي، الانفتاح والانغلاق، اللعب الحر (غير المقيد) والاستقرار (واللعب المقيد)، بين المؤقت والنهائي الحاسم، تُقيم التجربة المُشخصة المميزة للقراءة.

من المهم هنا أن نقبض على عمق العلاقة بين «الأيديولوجي» و«الجمالي». إن النص لا «يختار» الصراعات الأيديولوجية لكي «يحلها» جماليا؛ لأن شخصية هذه الصراعات نفسها قد حددت، بإفراط، بوساطة الصيغ النصية التي أنتجتها. لربما تنتج صيغة النص، في حل صراع أيديولوجي بعينه، صراعات نصية على مستويات أخرى في النص - على سبيل المثال - مما يحتاج بدوره إلى «معالجة». لكن العمل هنا، يقوم بـ «معالجة» صراع أيديولوجي بدعوى حل مشكلة جمالية محددة، ولذلك فإن عملية حل مشكلة النص ليست متعلقة، إطلاقاً، بمرجعيتها التي يمكن إسنادها إلى معضلات أيديولوجية محيرة سابقة الوجود. إنها، بالأحرى، شأن يتعلق بتقديم الأيديولوجية لنفسها في شكل «جمالي» أو عكس ذلك - أي (في تقديم) حل جمالي لصراع أيديولوجي ينتج بدوره مشكلة جمالية تتطلب حلاً أيديولوجياً، وهكذا. ليست المسألة بسيطة إلى الحد الذي يمكن القول فيه إن الأيديولوجية تُزود النص بالـ «مواد» من أجل عملياته الجمالية الشكلية (والتشكيلية). إن المعالجة النصية هي، بالأحرى، تمفصل متبادل معقد للثنتين (الأيديولوجية والنص)؛ حيث تعرف الصيغ الجمالية

المشكلات الأيديولوجية وتحدها لكي تستطيع الأخيرة مواصلة إعادة إنتاج نفسها، ولكن ذلك لا يحصل إلا ضمن حدود وموضوع المشكلات التي يقررها التعيين المفرد، الخاص بها، للأيديولوجي فيها. وهذه حالة من الحالات التي تكون فيها عمليات الصراع وحلّ الصراع متزامنة أكثر من كونها متعاقبة. إن كل عبارة وكل صورة في النص، إلى الحد الذي تكون فيه محددة من قبل النص كاملاً وتؤثر في تحديد النص بكامله، إلى الحد الذي تكون فيه نتاجاً ومنتجاً، الرحيل وغاية الرحيل، هي، في الآن نفسه، «الجواب» و«السؤال»؛ إذ تحشد إمكانيات جديدة للصراع في اللحظة نفسها التي تحمل على عاتقها عبء «الحل» المؤقت. لربما نقول، إذن، إن النص، بهذا المعنى «يُنتج نفسه»، ولكنه يُنتج نفسه في علاقة ثابتة مع الأيديولوجية التي تسمح له بامتلاك مثل هذه الاستقلالية النسبية، بحيث يكون هذا التطوير والإحكام والتوسيع -elabora- tion واستعادة الخطوط الخاصة بمعانيه هو في الوقت نفسه إنتاج أيديولوجية مُحدّدة. لربما يقول المرء، أيضاً، إن علاقة النص بنفسه علاقة إشكالية؛ لأنها، في الوقت نفسه، علاقة بمشكلات أيديولوجية بعينها. لذا، فإن النص لن يكون، أبداً، منسجماً مع نفسه، لأنه لو كان كذلك فلن يكون لديه ما يقوله على الإطلاق. إنه، بالأحرى، العملية التي يصيرُ فيها منسجماً مع نفسه - المحاولة التي يقوم بها؛ لكي يتغلّب على مشكلة نفسه، وهي مشكلة أنتجتها حقيقة كون النص نفسه إنتاجاً لـ «حل» أيديولوجي أكثر من كونه انعكاساً لهذا الحل.

لربما يكون مفيداً أن نعود مرة أخرى، عند هذه النقطة، إلى عمل بيير ماشيري. يدعى ماشيري أن الأعمال الأدبية غير منسجمة ومتنافرة داخليا، وأن هذا التنافر ينشأ من العلاقة المميزة بين هذه الأعمال والأيديولوجية. إن المسافة التي تفصل العمل عن الأيديولوجية تُضمّنُ نفسها في المسافة الداخلية، لنقل، التي تفصل العمل عن نفسه وتجبره أن يتضمن اختلافاً في المعاني وانقساماً لا يتوقفان. إن جعل الأيديولوجية تعمل يجعل النص، بالضرورة، يلقي الضوء على الغيابات absences ويبدأ في «إنطاق» المساحات الصامتة لتلك الأيديولوجية. ينطوي النص الأدبي، بعيداً عن تشكيل وفرة مُوحّدة من المعاني، على علامات محفورة داخله، على بعض الغيابات الحاسمة الفاعلة التي تحرف دلالاته المتعددة وتحولها إلى صراع وتناقض. هذه الغيابات - أي

«ما لا يقوله» العمل - هي ، تماماً، ما يربطه ويقيده إلى إشكاليته الأيديولوجية. إن الأيديولوجية حاضرة في النص في صورة غياباتها البليغة. ليست مهمة النقد، إذن، أن يَمَوْضِعَ نفسه في الفضاء ذاته الذي يَمَوْضِعُ النص نفسه فيه جاعلاً النص يقول أو يكمل ما تركه، بالضرورة، وأغفل قوله. في المقابل، فإن وظيفته هي أن يَضَعَ نفسه في الموضع غير المكتمل، إطلاقاً، للعمل لكي يُنظِّره - ليشرح الضرورة الأيديولوجية لـ «اللا - مقول» الذي يُشكِّلُ المبدأ الأساسي لهويته. إن غايته هي لا شعور العمل، تلك المنطقة التي ليس العمل واعياً بها، وإن يكون. إن ما «يقوله» النص ليس تماماً هذا المعنى أو ذلك، ولكنه، وبدقة، اختلاف المعاني وانفصالها ، إنه يتمفصل مع الفضاء الذي يقسم معاني النص المتعددة ويوثقها معاً. إن مهمة النقد هي أن يُظهِر ويشرح كيف «يتجوّف» النص بوساطة علاقته بالأيديولوجية - كيف تُدْفَعُ الأيديولوجية، عندما نجعلها تعمل، نحو تلك الفجوات والحدود التي هي نفسها نتاج لعلاقة الأيديولوجية بالتاريخ. توجد الأيديولوجية؛ لأن هناك أشياء لا ينبغي أن يُتكلَّم عنها. يجعل الأيديولوجية تعمل يبدأ النص في إضاعة الغيابات التي هي أساس خطابها المتمفصل وقاعدته، ويفعلها لهذا تساعد في «تحريرنا» من الأيديولوجية التي يُعدُّ ذلك الخطاب نتاجاً لها. وما يستحق التنويه به هنا أن صياغات ماشيري تقترح إمكانية التلاقى بين النقد الماركسي وعالم كبير كثيراً ما صُوِّر، في هذا النقد، بوصفه صمماً بليغاً؛ أي فرويد. يجادل فرويد، في كتابه تأويل الأحلام وفي أمكنة أخرى، أن على محلل الأحلام أن يخترق المضمون الظاهر لحلم ليكشف عن مضمونه الكامن. ولكن ليس هذا تمريناً تأويلياً بسيطاً ؛ لأن مهمة المحلل ليست فقط أن يكشف معنى النص المُحرَّف والمشوه، بل أن يكشف ويفضح معنى تشويه النص وحرِّفه نفسه. لنقلُ إن على التحليل النفسي أن يُعيد تركيب ما يدعوه فرويد «عمل الحلم» - العملية الحقيقية لإنتاج الحلم. إن «حقيقة» الحلم تكمن، بالضبط، في تشويبه. ينبغي على المحلل، حقاً، أن ينزع ما يدعوه فرويد «الطبقة العليا للحلم»، وهي نتيجة لمعالجة ثانوية للحلم من قبل الوعي بعد أن يفيق الحالم، ولكن هذه العملية، ببساطة، هي مجرد عمل أولى من أجل معالجة الطبقة «العميقة» للحلم؛ أي الرموز التي تعبِّر عن مضمون نهائي وحاسم في شكل خادع ومتنكّر. توجد «الطبقة العليا للحلم» ،حسب فرويد، لكي تُنظَّم الحلم وتَمَلَأ

فجواته وتُسوّى تعارضاته وتناقضاته وتُنتج منه نصاً منسجماً ومتناسكاً نسبياً. ولكن خلف هذا يكمن نص الحلم الحقيقي غير المكتمل المنقسم ذاتياً، المبتور الذى يقاوم التأويل، وهى مقاومة تظهر فى تردد المريض وربطه غير المباشر ونسيانه لأجزاء نصّه. ويعتقد فرويد أن ضغط المقاومة هذا متجذّر فى أصل تكوّن الحلم ومستول عن « الفجوات»، والغموض والإبهام والتشوشات التى قد تعترض تواصل أكثر الأحلام جمالاً. إن الحلم، بوصفه نصاً مشوهاً ومبتوراً، هو صراع وحل للصراع بين مادة اللاشعور، التى تبحث لها عن تعبير، وتدخل الرقيب الأيديولوجى. والسياق النموذجى لهذا هو أن اللاشعور قادر على أن يقول ما يريد، ولكن ليس بالطريقة التى يريد قول ما يريد بها، بل بصورة ناعمة مشوّهة، وربما بصورة غير ملحوظة. إن هذا التناظر بارز، بشكل خاص، فى فجوات النص: يلاحظ فرويد أن «توقفات Breaks النص هى أماكن يسود فيها التأويل، وهى أنا مغرّبة ego-alien رغم كونها نتاجاً للأنا».

ربما تطابق «الطبقة العليا للحلم» لدى فرويد ما يدعوه ماشيرى النقد «المعيارى»؛ ذلك النقد الذى يرفض النص كما هو، و«يصححه» ويعدّله بمقارنته ببناء مثالى تقريبي لما «يمكن» أن يكون عليه، ويَطرح الطبيعة الحاسمة النهائية لحضوره الصراعى الجزئى. إننا نقبض على النص بوصفه تكراراً وإعادة تخيلية مجردة لغاية مفهومية فكرية «تسبقه»، وهو مفهوم يوجد فى النص كحقيقة باقية أو جوهر يحيد عنه النص، والإيماءة النموذجية للنقد «المعيارى» هى أن ينقش ويحفر عبارة «بالإمكان فعل الأفضل» على حواف العمل. إن الوهم النقدى «المعيارى» هو فى حد ذاته إزاحة فحسب للمغالطة التجريبية التى «تتقبّل» العمل، ببساطة، كحظة تلقائية معطاة. إن النقد «المعيارى» يتدخل ليعالج النص ويعدّله لى يكون بالإمكان استهلاكه بصورة أفضل؛ لذا فبالإمكان قياس الطبقة العليا للحلم بالنص الأدبى كما يعرفه النقد «المعيارى» وكما يُعرّف هو نفسه، إذا جاز التعبير - النص فى الصورة التى «يرغب» أن يظهر بها، تلقائياً، مُكتملاً ومن ثمّ أيديولوجياً. يتطابق نص الحلم «الواقعى»، بالمقابل، مع النص الأدبى كما يعرفه النقد العلمى بوصفه «غير واعٍ» لذاته يتشكّل عبر تلك العلاقة بالأيديولوجية التى لا يستطيع التحدّث عنها صراحةً، ولكنه يستطيع، فقط، أن يعبر عن مظاهر تشويهاًتها. يشرح فرويد وماشيرى ويوضحان ثغرات النص وفجواته

بإحالة الخطاب الذى فى موضع تساؤل إلى شروط إنتاجه، ويرسم ماشيرى نفسه هذا التوازى عندما يعلّق قائلاً إن فرويد يُوضعُ معنى الحلم فى مكان ما خارج هذا الحلم، فى البنية التى هى النتاج نفسه. وفى حالة كل من الحلم و النص الأدبى لا تكون تلك البنية حاضرة ضمن الخطاب بوصفها «صورة مصغرة للعالم»، بل إنها، بالضبط، ما يمزق الخطاب ويجعله غير متمائل؛ لذا فإن الأيديولوجية تظهر فى النص كصيغة من صيغ الفوضى والانظام. إن مهمة كل من النقد وتحليل الحلم، إذن، هى مَفْصَلَةٌ ذلك الذى يتكلم عنه الخطاب دون أن يقوله - أو، بصورة أكثر دقة، فحص آليات التحريف والتشويه التى تُنتج ذلك الخطاب الممزق لإعادة تشكيل وبناء العملية التى يُنتجُ عبرها العمل؛ حيث يعانى النص إزاحةً داخليةً بفضل علاقاته بالظروف التى تَشْرُطُ إمكانات وجوده.

قد تؤخذ «طبقة الحلم العليا» لدى فرويد كمطابقة لما يمكن دعوته بالنص «الظاهرى» - تلك الوفرة، المتسقة ذاتياً، من المعنى التى تُسلم نفسها «تلقائياً» للعين الفاحصة بوصفها خطاباً «مقروءاً» بصورة دائمة. وهذا الحضور الظاهرى للنص يلعب دوره، ضمن الأيديولوجية البرجوازية، فى تشكيل القارئ وتكوينه بوصفه «فاعلاً» منسجماً ذاتياً ومساوياً للنص يَتَمَرَّكُزُ فى الفضاء المتميز للمعنى الملائم تماماً. ولكن فى مقابل ذلك الحضور الظاهرى «وعلى الضد منه» ربما ينبنى النص «الواقعى»، أى الخطاب الذى يوجد النص «الظاهرى» ليحجبه ويكتمه بإعادة تشكيله له بصورة دائمة (بخطاطته Suturing). ليس الناقد، بالطبع، اختصاصياً فى معالجة النص. إن مهمته ليست أن يشفيه أو يكمله، ولكن أن يشرح كيفية كونه ما هو عليه. ويرغم ذلك فإن قياس النقد بتحليل الأحلام هو عملٌ موحٍ، ولكنه ليس كذلك على الإطلاق بسبب التشابه بين النص والحلم بوصفهما صيغتين من صيغ الخطاب. إن العلاقة الإشكالية بينهما وبين شروط إنتاجهما تؤدى، فى كلتا الحالتين، إلى خطاب مُلتبس ضمناً، كما هو الأمر فى العبارات التى يصف فيها فرويد وسائل الحلم وآلاته؛ إذ تقترح هذه العبارات «الأدبية» الحلم باعتباره لغةً عاديةً من القواعد النحوية محتشدة بتبديلات فى التشديد الدلالى تعمل حسب «ضغوط واهية الصلات ببعضها» وعمليات دمج وتركيز لموادها مما قد يستلزم تعليقاً للقواعد المنطقية الأولية. وهذا ألبسٌ ملائمٌ لإزاحة المعنى وحذفه،

وهو من ثم صيغة ملائمة تماماً للنص الأدبي. لقد قلت فيما سبق : إن الدرجة العليا من الاستقلال الذاتى النسبى التى يمتلكها الوجود الواقعى تُنتج عينيتها وماديتها النموذجيتين وتركيز معانيها المفرط فى تحديده على نحو مميز، لكن هذا التركيز يتسبب فى ظهور الطبيعة الملتبسة متعددة المعانى، بصورة نموذجية، للغة الأدبية. فيما أن الخطاب الأدبى لا يمتلك مرجعاً واقعياً محدداً فإن دلالاته تبقى متعددة «مفتوحة» جزئياً بطريقة تمكّن عمليات انزياح المعنى وحذفه، المتسببة عن علاقته بالأيدولوجية ، من الحدوث.

إن مفهوم ماشيرى للعلاقة بين النص والأيدولوجية مفهوم خصب وموح، ولكن يجب أن يقال إنه أيضاً جزئى. إن المفهوم المركزى للغياب فى عمله يسألُ بوصفه رابطاً نظرياً بين عناصر الفكر الماركسى وعناصر الفكر البنيوى. ويسمح له، ذلك ، باختصار أن يحافظ على درجة عالية من الاستقلال للنتاج الصنُعى artefact فى حين يقوم، فى الوقت نفسه، بربطه بالتاريخ. إنه ، بعبارات أخرى، مفهوم ذو ضرورة مطلقة إذا كان لنظرية شكلية، جوهرياً، موضوعها لغة الأدب أن تتعايش مع المادية التاريخية - إذا كانت للمناظرات الأدبية فى روسيا العشرينيات أن تتفوق وتسمو على زمنه بضرية واحدة. ولكن الأمر لا يتضمن ، فقط، شيئاً من الهيجلية فى تصور هوية العمل ككلية تشكّلت بوساطة شىء غيرها. إن فهماً سلبياً، بصورة جوهرية ، لعلاقة النص بالتاريخ يتضمن خطر الوقوع فى نوع جديد من الدوغمائية؛ إذ يضع، بلا شك، عقبة مفيدة فى وجه تلك الصيغ «الإيجابية» المُسرّفة التى يستخدمها بعض أتباع الهيجلية الجديدة والنظرية الماركسية «الفجة». ليس صحيحاً، بصورة ثابتة، أن النص يشرع فى العمل فى فوضى وتشوش داخليين عظيمين بوساطة علاقته بالأيدولوجية أو أن مثل هذه العلاقة تتشكل، ببساطة، نتيجة لدفع النص الأيدولوجية لى تواجه التاريخ الذى تنكره. لقد رأينا، حتى الآن، أن هناك نصوصاً تقيم علاقة «مشحونة» أقل من غيرها بالأيدولوجية دون أن «تعيد إنتاجها» إطلاقاً. إن مقالة بوب عن الإنسان نسخة معدلة عن الأيدولوجية «منتجة» بإتقان، وبذلك لا تعمل الأيدولوجية فى صراع مع نفسها؛ حيث يمكن للتضادات المقبولة المتضمنة فى الأيدولوجية («المفارقات الضدية») أن يُتفاوض بشأنها دون أدنى تشويش ذاتى. هناك نصوص أخرى تُعرض، حين تعمل

على العناصر المكوّنة للأيديولوجية وتقوم بإزاحتها وتحويلها باسم إيجاد «حل»، طَقْمًا من التناقضات *dissonances*، ومع ذلك فإنها لا تعمل على جعل هذه التناقضات فى وضع صارخ من التضاد الذاتى. فى مثل هذه النصوص فإن الخطابات الأيديولوجية المُختارة أكثر «براءة» تجاه التحديد الأيديولوجى المباشِر ، وأكثر تلوّثًا والتباسًا من هذا المنظور، ولذا فإن هذه الخطابات ، ويسبب كونها بحاجة إلى أن تُنتج بصرامة أكثر، تَنَمُّ فى هذا الفعل عن درجة معيَّنة من التمرد على صيغة الإنتاج، وتبدو الفئات الأيديولوجية التى فى موضع خلاف هنا وكأنها لا تحدد «بتلقائية» خطاباتها المناسبة، بل إنها ، بالأحرى ، «تقدّم» للعملية الجمالية عددًا من البدائل والصيغ غير المحددة - الصيغ غير المحددة التى ينبغى أن «تُجرّد» ، ولكنها ينبغى، ولربما إلى درجة كبرى أو صغرى، أن تبقى متجمعة حولها فى إنتاج المعنى النهائى. إن بعض شعر بوب، ثانية، هو مثال نموذجى هنا ؛ لأن جزءًا من « الأثر الجمالى» الخاص بذلك العمل هو الوضوح الدرامى الثابت لآليات التحويل الجمالى، وهو وضوح مُخفى ومكتوم و « مُصيرٌ طبيعياً» فى الفعل نفسه.

لِنَقُلْ : إن النص يعرض، متباهياً، وهماً ذا « حرية» محدودة فى مواده، وكأن وزنها الخاص ولُحيتها *allusiveness* قد تسمح لها بالهروب من الخضوع للعملية الجمالية لى تبرهن، فقط، أن مثل هذا الخضوع، مع ذلك، صلبٌ وعنيد. إن الكلمات والعبارات تومئ إلى أماكنها التى كانت تحتلها فى الخطابات «ما قبل النصية» ؛ لى تتنازل فقط عن حتمية موضعها النصى، وكذلك عن مكانها فى التشكيل الأيديولوجى الخاص بها. أو أن هناك ، مرة أخرى، كما يجادل ماشيرى، نصوصاً تنتج فيها عملية إخراج الأيديولوجية وتقديمها *mis-en-scène* انقساماً ذاتياً خطيراً فى المعنى - ومثال ذلك عمل مثل الاستهلال *The prelude* تتمزق فيه أيديولوجية تطورية عضوية بوساطة «بقع» زمنية» ظهورية *epiphanic* متصلبة، وبوساطة مادة متمردة ترفض أن تُمتص وتُشرب. هنا تتعارض أيديولوجية النص «الرسمية» مع الصيغ التى تقوم بإنتاجها . إن ما يقال فى نزاع مع ما يعرض ويؤرى، فإلى الحد الذى ترتد فيه الاستهلال عن الحافة المأساوية لما تلمعُ إليه ظهوراتها المنعزلة قد يقال إن أيديولوجيتها «الرسمية» قد انتصرت ، لكن قد يُقال عكس ذلك عن قصيدة أو اثنتين من قصائد «لوسى» *Lucy*؛

حيث تشق بعض الضغوطات المبهمة طريقها لتحول الأيديولوجية «الرسمية» إلى سؤال جذرى هناك، بعبارة أخرى، طرائق متعارضة تضغط فيها الأيديولوجية على النص لكي يختل نظامه ويضطرب؛ وينبغى، هنا أيضاً، أن نفرق بين اختلال نظام المعنى (أو مستويات المعنى) واختلال نظام الشكل. إن الاستهلال مشقوقة ومصدعة شكلياً بوساطة تناقضاتها الأيديولوجية؛ فهي بسبب كونها غير قادرة على الوصول إلى الذروة اللحمية المجردة غير المتشقة تنزع أن تكون كذلك. إن شكها الشامل وتفاوت جودة نسيجها وترددات السرد واستعاداته وتبدلات وجهات النظر هي جميعاً فى نزاع مع منظورها الاستشراقى لتطورية مؤاسية، وهى مؤشرات على افتقارها إلى الوحدة والتواءم مع ذاتها. لكن الصراعات الأيديولوجية فى بعض قصائد «لوسى»، بالمقابل، تضيئها، بحرص ودقة، سلامة شكلها غير المكدر.

أن ننادى من أجل علاقات تفاضلية بين النص والأيديولوجية لا يعنى أن ننادى بالانتقائية، بل يعنى أننا ندعى أن هذه العلاقات متحوّلة تاريخياً - وهى متحوّلة مثلها مثل الأيديولوجية «العامة» والأيديولوجية «الجمالية» كذلك - ولذلك فإنها تفتقر إلى تحديد وتعريف تاريخيين دقيقين. إن مثل هذه المتغيرة يمكن أن يُقْتَفَى أثرها فى عمل مؤلف واحد ومثالى، الآن، توماس هاردى، تقوم روايته تحت الشجرة المخضرة الأوراق *Under The Greenwood Tree* بإنتاج أيديولوجية «رعوية» *pastoral*، ويقيامها بذلك تكشف حدودها والأشكال المُمسّحة للحركية الاجتماعية والتمزق والانحلال التى تستطيع مثل هذه الأيديولوجية تطويقها وشمولها. لكن على الرغم من ذلك لا يُسْمَحُ لتلك العناصر أن تُخرب، جذرياً، الشكل الرعوى الذى يقترحه العنوان الفرعى، والذى يتضمن مفارقة ساخرة بصورة جزئية: «لوحة ريفية من المدرسة الهولندية»؛ حيث يصون النص نفسه بنوع من التباعد لا يقدر على امتصاصه. بعيداً عن الجمع المهتاج *Far From the Madding Crowd* عنوان أكثر صراحة فى تضمينه مفارقةً ساخرة، وهو عنوان مناسب لرواية تستخدم، بصورة مكثفة، التقنيات الواقعية لى تولّد أيديولوجية «رعوية» مما يجعلها تشرع فى التساؤل جذرياً حول ذاتها رغم أنها تصادق، دون تأكيد، على رفضها النهائى للتراجيديا. إن التنافرات الشكلية فى عودة المواطن *The Return of the Native* وعمدة كاستربريدج *Th Mayor of Castar-*

bridge التي «تلوث» بصورة نموذجية، المركبات الهاردية Hardyseque بالأسلوب
الرعوى والأساطيرية والتراجيديا «الكلاسيكية» والواقعية الخيالية Fictional Realism،
هي نتاج للسمو الأيديولوجي الحاسم للأسلوب الرعوى الذي سيجد اكتماله الشكلي
التام - كما في رجال الغابات The wood landers وتيس دوربرفيل، Tess of D'urber-
villes - بأسلوب واقعي متقن. تماماً، ولم يستكمل هاردى مثل هذه العلاقة، مع ذلك،
إلا في Jude the obscure؛ حيث يدفع بالرواية إلى حالة من التناقض الداخلي؛ إذ يُح
على الصيغ الخيالية التي تتجاوز الرواية وتلقى الضوء على حدود الواقعية نفسها. إن
التشوشات الدرامية الداخلية والتناقضات في هذا الجو الغامض هي، حقاً، أثرٌ لإكراهها
الأيديولوجية التي عمل عليها لبلوغ الحد الأقصى، لكن قبل أن يبلغ هاردى هذه النقطة
فإن عمله الروائي يصف ويبين سلسلة من العلاقات المتبادلة بين النص والأيديولوجية.

يُصرُّ ماشيري على أنه لا يمكن القبض على تناقضات النص بوصفها انعكاساً
لتناقضات تاريخية واقعية. في المقابل، فإن التناقضات النصية تنتج، بالضبط، عن
غياب مثل هذا الانعكاس - عن الأثر المُحرَّف للعمل الذي تمارسه الأيديولوجية التي
تقف بنفسها ما بين العمل والتاريخ. إن صراعات النص الداخلية ليست انعكاساً
لتناقضات تاريخية، وليست، كذلك، انعكاساً لتناقضات أيديولوجية، وبتعبير أكثر دقة
فليس هناك تناقض ضمن الأيديولوجية؛ لأن وظيفتها هي، بالضبط، استئصال ذلك
التناقض. هناك تناقض، فقط، بين الأيديولوجية وما تحبسه وتسد الطريق إليه - بينها
وبين التاريخ نفسه. إن التشوشات النصية، إذن، هي أثرٌ لإنتاج العمل للأيديولوجية .
إن النص يضع الأيديولوجية في حالة تناقض، ويفشى سر الحدود والغيابات التي تُعِين
حدود علاقته بالتاريخ، وبقيامه بذلك يضع النص نفسه موضع تساؤل مُنتجاً فقداناً
للنظام وتشوشاً وفوضى ضمن بنيته. لكن هنا يكمن خطر الانحدار إلى توسيع مفهوم
الأيديولوجية وجعله مفهوماً «كلياً» Totalitarian؛ لأن الأيديولوجية ليست كلاً متخيلاً
غير متشقق موجوداً دائماً وفي كل مكان «في أحسن أحواله». إن الأيديولوجية، مُعينةً
من الداخل، لا تمتلك سطحاً خارجياً. بهذا الفهم لا يمكن للمرء أن ينتهك حدودها
الخارجية ويتخطاها وكأنه يتخطى تخماً جغرافياً، إن حد الأيديولوجية (بدايتها) هو
حد داخلي . إن الفضاء الأيديولوجي مُنحٍ ومقعر مثل الفضاء نفسه، والتاريخ يربض

خلفه كما يمكن له أن يربض خلف الكون، ليس ممكناً أن نؤثر في «المرور» من قلب الأيديولوجية إلى ما يتخطى تخومها؛ فمن ذلك الموضع الممتاز لا وجود لتخوم يمكن انتهاكها. إن الأيديولوجية تنحني على ذاتها خالقةً خارج ذاتها فراغاً لا يمكن استكشافه وفحصه؛ لأنه، بالضبط، ليس شيئاً. فإذا لم يكن ممكناً اجتياز تخومها من داخلها فذلك يعود إلى أن هذه التخوم لا وجود لها؛ إذ لا شيء يقع خلفها. أن نرتحل بصورة غير محددة، ضمن مسار ما لمعنى أيديولوجي، لا يعنى أن نقابل نقطة بداية نهائية مطلقة للتمفصل بل أن نصف قوساً يُعيدنا بعناد إلى النقطة التي بدأنا منها رحلتنا .

بعثورها على حدودها تكتشف الأيديولوجية انحلالها الذاتي . إنها لا تستطيع أن تحيا محتملة «صدمة الثقافة» Culture shock الناتجة عن تحوّلها إلى إقليم غريب متاخم لذاته. باكتشافها مثل هذا الإقليم تجد الأيديولوجية وطنها وتستطيع العودة إليه لكي تموت فقط. إنها لا تستطيع أن تحيا بعد تمييز نسبها المقموع الذي يسبب لها جرحاً بليغاً - وهي الحقيقة التي تدل على أنها، بعد كل هذا، ليست مؤلدة ذاتياً، ولكنها مؤلدة تاريخياً، والفضيحة أنه قبل أن توجد الأيديولوجية بأزمان وجد التاريخ. إن مثل هذا التمييز قد يفرض عنوة على الأيديولوجية بوساطة الاكتشاف غير السار لقريب منافس - لأيديولوجية مُضادة تكشف سر ولادتها الخاصة. لربما يمكن الحديث عن هذا السر بصورة مباشرة؛ ولربما تكون الأيديولوجية بذلك، وفي إدراكها للحظة التي انبثق فيها منافسها من رحم التاريخ، مُكرهة على الاعتراف بكونها من ذرية الأب نفسه. بكلمات أخرى فإن الأيديولوجية لم تُكّرّه، ببساطة، للتخلي عن أسرارها بدفعها لمواجهة جدار التاريخ في النص. لربما تُنتزع منها تناقضاتها عندما تصطدم تاريخياً مع أيديولوجية أخرى، أو مع طاقمها الأيديولوجي المتضمن فيها Ideological Sub-ensemble. وفي الحقيقة يمكن الإدعاء بأنه في مثل هذه الأوضاع التاريخية توجد لحظة تكون معظم الأدب العظيم. وصحيح أيضاً أن الدراما الشكسبيرية لا «تعيد إنتاج» صراع أيديولوجيات تاريخية فحسب، ولكنها، أيضاً، لا تدفع أيديولوجية بعينها إلى موضع تجعلها فيه تخون لحظات صمتها ذات المغزى. إنها، بالأحرى، تُنتجُ، من داخل نقطة محددة متضمنة فيها، تناقضات خطيرة في التشكيل الأيديولوجي المتسم

بمستوى عالٍ ومتميز من «الانحلال» - الانحلال الذي أنتجه الصراع بين الأيديولوجيات المتعارضة الملائمة لمرحلة بعينها من الصراع الطبقي.

إن الضامن الوحيد للنقد العلمي هو علم التشكيلات الأيديولوجية . وعلى أساس من هذا العلم فقط يمكن لهذا النقد أن يُنجزَ ؛ فبالتشديد على معرفة الأيديولوجية ، فقط، يمكن لنا أن ندعى معرفة بالنصوص الأدبية. لكن هذا لا يعنى أننا نريد القول بأن ذلك النقد العلمي، هو ، فحسب، «تطبيق» المادية التاريخية على الأدب. إن النقد عنصر محدد من عناصر نظرية البنى الفوقية يدرس قوانين محددة لأهدافه وبواعثه الملائمة، ليست مهمته أن يدرس قوانين التشكيلات الأيديولوجية، بل أن يدرس قوانين إنتاج الخطابات الأيديولوجية مثل الأدب.

إذا كانت النصوص الأدبية تقبل أن تختزل إلى تشكيلاتها الأيديولوجية؛ فلن يكون النقد، إذن، أكثر من تطبيق خاص لعلم هذه التشكيلات. ولقد اختلفت أكثر أشكال هذه النزعة الاختزالية reductionism رداءً وسوء سمعة من النقد الماركسي؛ لكن نسخاً أكثر تعقيداً وأكثر إغواءً من هذه المنهجية قد ظهرت واحتلت مكانها. إن فهم العمل الأدبي بوصفه «رسالة» مُغزاةً enigmatic ينبغي فك «نظامها الرمزي code» هو نسخة معاصرة من هذه المنهجية تستند، كما يجادل بيير ماشيري، إلى مفهوم أفلاطوني جوهرى للنجاج الصنعي artefact. فإذا كان النص رسالة ذات نظام رمزي encoded فإنها تعمل ، فحسب، كوسيط، كصورة زائفة Simulacrum لبنية محتجبة، وبعض أنواع التحليل البنيوي، فى اجتهادها لعمل «نسخة» عن تلك البنية، تصبح من ثم صورة عن تلك النسخة الزائفة . إن إنتاج الكاتب هو ، فحسب ، مظهر خارجي ap-pearnce للإنتاج ، إذ أن هدفه الحقيقى يكمن خلفه أو هو متضمن فيه؛ فأن ننقد إذن يعنى أن نختزل «خارجية» externality النص إلى بنية مُقرزة فى «داخله». لكن النص ليس ظاهرة للجوهر الأيديولوجى، أو البنية الصغرى التى تنوب عن البنية الكبرى؛ والأيديولوجية التى ينتسب إليها النص لا تتمثل ضمنه ك «بنية عميقة» له. إن لوسيان جولدمان فى منهجه الإشكالى الذى يُطلق عليه اسم «البنيوية التكوينية» يدفع هذا الخطأ إلى حدود نموذجية قصوى؛ إذ إن العمل الأكثر «قيمة» هنا هو ذلك العمل الذى يستطيع «بصفاً» أكبر أن يُترجم إلى محور «الخلق المُتخيل» Imaginary Creation

بنية «رؤية العالم» التي تمتلكها فئة اجتماعية أو طبقة. إن النص، بين يديّ جولدمان، يُجرّدُ بفضاظة من ماديته، ويختزل إلى مجرد عالم مصغّر microcosm عن البنية الذهنية. ولكي نتجاوز جولدمان نقول: إنه ليس صحيحاً أن الأعمال المتفاوتة تاريخياً قد «تعكس» «رؤية العالم» نفسها، وليس صحيحاً بالضرورة، أيضاً، أن أعمال الكاتب نفسه سوف تنتسب إلى الأيديولوجية نفسها. وحتى تلك النصوص التي تنتسب إلى الأيديولوجية نفسها لن «تعبر» عن تلك الأيديولوجية بالطريقة نفسها - ولربما تعبر عنها، في الحقيقة، بطرائق متشعبة ومختلفة مما يتيح لنا الحديث بدقة عن «أيديولوجية النص» كعالم من التمثيلات مُشكّل بصورة استثنائية. إن مثل هذا العالم، بدلاً من أن يعكس الأيديولوجية ويحوّلها إلى صورة مصغرة miniature ، يعمل على توسيعها ومدّها بفعالية بحيث يصبح عنصراً مشكّلاً من عناصر إعادة إنتاجها الذاتية. وبهذا المفهوم فإنّ الحديث عن «العلاقة» بين النص وبين الأيديولوجية يعنى المخاطرة بمعالجة المسألة من الخارج، ذلك أن هذه المعالجة هي معالجة لظاهرتين تربط بينهما علاقة خارجية أكثر منها معالجة لـ «علاقة اختلاف» يحققها النص ضمن الأيديولوجية - علاقة تُمكن النص، لكونها تنتج فيه بدقة عالية من الاستقلال النسبي، أن يصبح عنصراً داخلياً مكوناً من عناصر إعادة إنتاج الأيديولوجية. وقد يغامر المرء بالقول إن النص هو العملية التي بوساطتها تدخل الأيديولوجية في صيغة علاقة مع نفسها على نحو يمكنها من إعادة إنتاج ذاتها. ويمكن أن يساء فهم هذه الصياغة من منظور هيجلي - أي النص كمدخل إلى تحول روح الأيديولوجية إلى تجسّد مادي؛ لكي تُعيد ملاعبة نفسها وتخصيصها فقط، الأدب كمرمر مجرد أو كإجراء ضمن الأيديولوجية. ولكي نتجنّب مثل هذا الفهم الخاطئ نحتاج إلى الكلام عن علاقة إنتاج بين النص والأيديولوجية. ولكن من المهم بصورة مساوية ألا ندرك تلك العلاقة إدراكاً سطحياً خارجياً ومنتصّورها على تلك الصورة فحسب، فلربما نجد نوعاً من التناظر هنا مع علاقة الأيديولوجية نفسها بصيغة الإنتاج الرأسمالي . لكن الأيديولوجية ليست «طقماً من التمثيلات» ، فحسب، المرتبطة خارجياً مع تلك الصيغة من صيغ الإنتاج ، على النقيض من ذلك فإنها تجد قاعدة لها في هذه الأشكال الاقتصادية الفعلية التي تستطيع أن تساويها ، ولكنها تكشف عن حقيقة الإنتاج الرأسمالي في وجوده

كظاهرة. إن العلاقة بين الأيديولوجية وصيغة الإنتاج هي، إذن، علاقة داخلية. لكن الأيديولوجية في الآن نفسه، وبواسطة نوع من «المُباعِدة الداخلية»، تقوم بتشكيل نفسها بوصفها تشكيلاً مستقلاً نسبياً. وبصورة موازية يتشكّل النص الأدبي بوصفه تشكيلاً مستقلاً نسبياً على قاعدة الروابط التي تصله بالأيديولوجية.

إن هذه العلاقة المعقدة بين النص والأيديولوجية؛ حيث لا يكون النص ظاهرة مُصاحبة للأيديولوجية ولا يكون في الآن نفسه عنصراً مستقلاً تماماً، وثيقة الصلة بالمسألة الخاصة بـ «بنية» النص؛ إذ يمكن الحديث عن النص بوصفه يمتلك بنية، وحتى ولو كانت تلك البنية تتشكّل بواسطة التمزيق وإلغاء المركز *decentration* لا بواسطة المماثلة. ويشكّل هذا، بقدر ما تكون المسافات والصراعات بين عناصره المختلفة محددة وحاسمة أكثر من كونها معتمة وغامضة، بنية من طبيعة محددة وخاصة. ومع ذلك فلا يمكن تصوّر هذه البنية بوصفها عالماً مصغراً لكون أيديولوجي سرى؛ فليست الأيديولوجية «حقيقة» النص، وكذلك فإن النص الدرامي ليس «حقيقة» الإنجاز الدرامي على الخشبة. ليست «حقيقة» النص جوهرًا، ولكنها ممارسة - ممارسة علاقتها بالأيديولوجية، وبالمعنى، علاقتها بالتاريخ. على أساس من هذه الممارسة يشكّل النص نفسه كبنية، إنه يفكّ الأيديولوجية لكي يعيد تشكيلها حسب شروطه النسبية المستقلة الخاصة به، ولكي يعالجها ويعيد صياغتها في الإنتاج الجمالي وذلك في الوقت الذي يُفكّ نفسه، وبدرجات مختلفة، بتأثير من الأيديولوجية عليه. في ممارسة التفكيك هذه يواجه النص الأيديولوجية بوصفها تشكيلاً مبنياً نسبياً يُلحّ على تكافؤه الخاص وعلاقاته، ويتحداها بـ «منطق صلب» يُشكّل المحيط الخارجي للإنتاج الذاتي الخاص بالنص. يعمل النص طوراً مع الضغوط المتغيرة لهذه التكافؤات وطوراً ضدها وأجداً نفسه قادراً على الإقرار بعنصر واحد من العناصر الأيديولوجية في شكل غير مُعالج نسبياً ولكن واجداً، بناءً على ذلك، الحاجة إلى إزاحة عنصر آخر أو إعادة صياغته، مكافحاً ضد تمرده الخاص ومُنتجاً، في هذا الكفاح، مشكلات جديدة لنفسه. بهذه الطريقة يشوِّش النص نظام الأيديولوجية لكي ينتج نظاماً داخلياً قد يتسبب في حدوث تشوُّش جديد وطازج للنظام في النص وفي الأيديولوجية. لا يمكن تصوير هذه الحركة المعقدة وفهمها على أساس أن «بنية النص» تترجم «بنية الأيديولوجية» أو تعيد

إنتاجها ، يمكن القبض على هذه الحركة وفهمها كعملية متبادلة بين النص والأيدولوجية لا تتوقف، كبنية وتفكيك متبادلين حيث يُعَيَّن النص ، فوقياً وبصورة ثابتة، تحدياته الخاصة. إن بنية النص، إذن، هي نتاج هذه العملية وليست انعكاساً للظروف الأيدولوجية المحيطة. ليس «منطق النص» خطاباً يُضَاعَفُ «منطق الأيدولوجية»؛ إنه، بالأحرى، منطق مُشكَّل «بصورة مائلة ومنحرفة» لكي يطوِّق المنطق بدرجة أكبر.

ولذا فمن المهم، إذا لم تعمل البنية النصية على إعادة إنتاج البنية الأيدولوجية، أن نتجنَّب الوقوع في تجريبية طازجة للشئ الأدبي. هناك، كما قلت سابقاً، «أيدولوجية للنص» لا يمكن اختزالها إلى أيدولوجية «عامة» أو أيدولوجية «المؤلف» التي قد تكون هي نفسها في نصين فقط إذا كان هذان النصان متماثلين حرفياً. وبهذا المعنى من المناسب أن نتكلم عن كل مؤلف وعن كل نص للمؤلف باعتبار أنه يقدم لنا أيدولوجية «مختلفة». إن أيدولوجية وايشرلي Wycherley ليست هي نفسها أيدولوجية إيثريدج Etheredge كما أن أيدولوجية الزوجة الريفية The Country wife ليست هي نفسها أيدولوجية التاجر المخلص The Plain Dealer. ولكننا لن نحصل على الكثير إذا قلنا إن هناك العديد من الأيدولوجيات بعدد ما هناك من نصوص ، وهو ادعاءً فارغ مثل الاقتراح الذي يقول : إن هناك أيدولوجيات بعدد الأشخاص في طبقات المجتمع. ولربما نعود هنا إلى نقطة قياس النص بالإنجاز الدرامي على الخشبة التي بدأنا بها. صحيح ، إذا تكلمنا بصورة مجازية، أن إنتاجين مختلفين لعطيل يقدمان نصين مختلفين، لكن التحليل النقدي لهذين الإنتاجين المختلفين لعطيل يقدمان نصين مختلفين، كما أن التحليل النقدي لهذين الإنتاجين ممكن فقط في الحالة التي نضعهما في علاقة مع النص الشنكسيري المحدد. وبالمثل، فإننا لا نعمل على اختزال أعمال وايشرلي Wycherley وأعمال إيثريدج لكي نموضعهما على الأرضية الأيدولوجية نفسها ، وبغير ذلك فإننا لن نستطيع القبض على الاختلافات بينهما وعلى هويتيهما المتفردتين. إن ممارسة التجريبية على النص الأدبي تستلزم، بصورة يتعذر اجتنابها، معالجة اسمية nominalism للأيدولوجية.

يمكن تلخيص العلاقة بين النص والأيدولوجية ، إذن وبصورة عامة، كما يلي: تقدم الأيدولوجية نفسها إلى النص كطقم من المدلولات الممتفصلة، من قبل، في شكل أو سلسلة من الأشكال مبرزة علاقات بنيوية عامة بعينها، وتقدم الأيدولوجية أيضاً للنص سلسلة محددة من الصيغ والآليات الخاصة نفسها تتحدد عامة بوساطة الأشكال البنيوية التي تفرضها الأيدولوجية «بصورة طبيعية». إنها تشترك بعلاقات محددة من درجات الصراع أو التناظر مع أشكال عامة من الفهم والتمثيل المتضمنة في بنية المدلولات الأيدولوجية نفسها. وقد تكون هذه الصيغ «معطاة» تاريخياً وأيدولوجياً «مع» هذه الأشكال العامة كما تكون صيغة سردية محددة معطاة بصورة متلازمة مع شكل أيدولوجي عام من أشكال تمثيل «التقدم الفردي»، وربما تكون هذه الصيغ غير متزامنة تاريخياً وأيدولوجياً مع مثل هذه الأشكال التمثيلية representational العامة. وبما أن النص هو، بصورة عامة، وحدة معقدة من صيغ الإنتاج الجمالي فلربما يدمج ، بسبب من ذلك، طقماً من العلاقات المتباينة التي تتضمن صراعات متبادلة مع أشكال عامة معطاة له من قبل بنية دلالتها. ولذلك، فلربما لا يكون النص، بهذا المعنى، متماثلاً مع نفسه تاريخياً ؛ لذا فإن صيغ الإنتاج الجمالية هذه تقوم، بناءً على تحديد الأشكال التمثيلية العامة للأيدولوجية ، بـ «إنتاج طقم» من الدلالات الأيدولوجية والتي هي نفسها نتاج فئات تمفصل هذه الدلالات في شكل محدد. وبإنتاجها لهذه الدلالات تقوم الأشكال المنتجة بـ «تشكيل» هذه الدلالات «مقدماً» - ولنقل : إنها تحدد جزئياً أية دلالات ينبغي أن تنتج - وتعمل على هذه الدلالات المنتخبة لكي تحرفها وتعيد صياغتها وتحوّلها استناداً إلى القوانين المستقلة نسبياً التي تمتلكها صيغها الجمالية الخاصة استناداً إلى التحديد الأيدولوجي لهذه الصيغ والشكل الخاص وشخصية الدلالات الأيدولوجية العاملة. تكشف عملية الإزاحة والتحوّل هذه؛ حيث يقوم «الجمالي» بإنتاج «الأيدولوجي» استناداً إلى التحديد الأيدولوجي الذي حدده الجمالي نفسه من قبل ، للنقد عن نفسها بوصفها سلسلة معقدة من الإجراءات بين النص والأيدولوجية - الإجراءات التي تظهر في النص نتاجاً لعملية صراعات منتجة بصورة أكثر أو أقل وضوحاً، صراعات انحلت ؛ لذلك أعيد إنتاجها . في هذه العملية يظهر شيء من البنية العامة لعملية إنتاج الدلالات الاجتماعية، التي هي الأيدولوجية، عارياً. وبخضوع التقاليد، المحددة أيدولوجياً لصيغها المنظمة للفهم والإدراك ، للنقد

يعمل النص ، فى الوقت نفسه وبصورة منحرفة ومائلة، على إضاءة العلاقة التى تربط تلك الأيديولوجية بالتاريخ الواقعى.

لربما يجادل المرء بأن الأدب هو أكثر صيغ المقاربة التجريبية للأيديولوجية كشفًا (عن الأيديولوجية). فى الأدب، أكثر من أى حقل آخر، نلاحظ، بشكل مميّز ومعقد ومترابط ومركّز وفورى، عمل الأيديولوجية على أنسجة التجربة الحية للمجتمعات التطبيقية. إنها صيغة من صيغ المقاربة أكثر فورية من تلك التى يمتلكها العلم، وأكثر ترابطًا وتماسكًا من تلك المتوفرة، بصورة طبيعية، فى الحياة اليومية نفسها. يقدم الأدب ، بهذا المفهوم ، كـ «نقطة متوسطة» بين تلك الصرامة المّباعدة distancing التى تتسم بها المعرفة العلمية والمُصادقات المفعمة بالحيوية، ولكن غير المترابطة التى يمتلكها «المعيش» نفسه. على النقيض من العلم، يُنسب الأدب الواقعى ويعمل على ملامته كما هو معطى فى الأشكال الأيديولوجية ، ولكنه يفعل ذلك بطريقة ينتج فيها وهماً بالواقعى التلقائى غير المُوسّط unmediated. إنه، إذن، أكثر نأيًا عن الواقعى من العلم رغم أنه يبدو أكثر قُربًا. مثله مثل العلم، يُنسب الأدب غايته بنشره أنساقًا خاصة وبروتوكولات، وفى حالة الأدب تتضمن هذه الأنساق النوع والرمز والاصطلاح... إلخ. كما هو الأمر فى حالة العلم، فإن هذه الأنساق هى نفسها النتاج الموسّع والمُحكّم للإدراك والتمثيل، لكن فى حالة الأدب؛ فإن ذلك التوسيع والإحكام لا يُدفع إلى النقطة التى يُنتج فيها مفاهيم – وبالأحرى إلى النقطة التى توجد فيها أشكال محددة تنزع، إذ تؤدى وظيفة مماثلة لتلك الوظيفة التى تؤدىها الأنساق المفهومية فى العلم، إلى الكشف عن نفسها وتطبيعها naturalise ؛ حيث ترتبط بعلاقة تلقائية حميمة مع «المواد» التى تنتجها. وهذه العلاقة نفسها متغيرة أيديولوجيا، ولكنها أثير نمطى بدئى prototypical للأدب تعمل جزئيًا على «تذويب» صيغ إنتاجها فى «الحياة الملموسة» التى هى نتاج لها. مثله مثل الملكية الخاصة، يظهر النص الأدبى كشىء «طبيعى» ينكر، بصورة نموذجية، محددات عملياته الإنتاجية. إن وظيفة النقد هى أن يرفض تلك «الطبيعية naturalness» لى يظهر تلك المحددات الواقعية.

الهوامش

- (١) إن المرء لسعيد في هذا السياق، أن يلحظ انسجاماً لافتاً بين منظور النقد المادى ومنظور السير فيليب سيدنى في كتابه اعتذار للشعر Apology For Poetry.
- (٢) من كون Universalising.
- (٣) لينين والفلسفة. لندن . ١٩٧١ . ص : ٢٠٣ - ٢٠٤.
- (٤) عن نظرية للإنتاج الأدبى، باريس ، ١٩٧٤ . ص : ٧٧ - ٨٣.
- (٥) انظر كتابه «الماركسية والشكل» ، برنستون، ١٩٧١، ص : ٣٢٧ - ٣٤٠.

الفصل الرابع

الأيدولوجية والشكل الأدبي

لقد حاولت في الفصول السابقة أن أفحص الوضع النقدي، الذي تعالجه هذه الدراسة لكي أرسم حدود الأرضية المفهومية النظامية لحقل الدراسة وأوفر تحليلاً تفصيلياً للعلاقات بين النص والأيدولوجية. وأريد الآن أن أدرس هذه العلاقات كما تتجلى في قطاع محدد من تاريخ الأدب الإنجليزي من ماثيو أرنولد Matthew Arnold إلى دي. إتش لورنس D.H Lawrence.

لقد واجهت الأيدولوجية في إنجلترا القرن التاسع عشر مشكلة مستعصية؛ فبما أنها قد تربت في التربة الفقيرة لمذهب المنفعة Utilitarianism فقد عجزت عن إنتاج طقم من الأساطير المؤثرة بصورة فعالة، والتي قد تتخلل نسيج التجربة المعيشة في المجتمع الإنجليزي. لقد احتاجت، لذلك، إلى لجوء ثابت إلى الميراث الإنساني الرومانتيكي - إلى ذلك المركب السديمي المكون من نزعة المحافظة البيركية Burkean والمثالية الألمانية؛ ذلك (الميراث) الذي انتقل عبر كوليردج Coleridge إلى كارلايل Carlyle وديزرائيلي Disraeli وأرنولد رَسْكِن Ruskin، وأصبح معروفاً باسم تقليد «الثقافة والمجتمع». كان تقليداً قدم نقداً مثالياً للعلاقات الاجتماعية البرجوازية، مرتبطاً بتكريس الحقوق الرأسمالية. ويكمن التعقيد الفريد للأيدولوجية الإنجليزية في القرن التاسع عشر، التي نشأت من الوضع المعقد الناشئ بين الطبقتين : البرجوازية والأرستقراطية ضمن الكتلة المهيمنة، بصورة جزئية في الوحدة المتناقضة بين ما يدعوه أنطونيو جرامشي Antonio Gramsci بالعناصر «العضوية» organic والعناصر «التقليدية»⁽¹⁾. إن تجريبية فقيرة، غير قادرة أن ترتفع إلى مستوى أيدولوجية مناسبة، تُدفع لاستثمار المصادر

الرمزية الخصبة للإنسانية Humanism الرومانتيكية مؤدية بذلك إلى إيجاد قوانينها الميتافيزيقية ونماذجها الاجتماعية شبه الإقطاعية quasi-Feudalist ؛ لكي تُقرَّ علاقتها البرجوازية في الملكية. إن تقليد «الثقافة والمجتمع» هو السجل الأدبي لهذا الوضع الأيديولوجي، ويوفر جون ستيوارت ميل J.S.Mill، رابطاً بميكانيكية بين كوليردج وبنثام Bentham في الثلاثينيات المتأخرة من القرن الثامن عشر، واحدة من لحظات ذلك الوضع الأكثر ملموسية^(٢).

لقد علق جرامشي على هذا التشكيل الأيديولوجي في إنجلترا القرن التاسع عشر مباشرة. «هناك فئة واسعة من المثقفين العضويين - هؤلاء الذين ظهروا إلى الوجود بظهور أرضية التصنيع مثلهم مثل المجموعة الاقتصادية ، ولكننا في منطقة أعلى نجد أن تلك الطبقة القديمة التي تملك الأرض تحافظ على موقعها في الاحتكار الفعلي. إنهم يفقدون تفوقهم الاقتصادي ويتمثلون ويستوعبون كـ «مثقفين تقليديين» وكمجموعة موجهة للمجموعة الجديدة التي أصبحت في موقع السلطة. إن الأرستقراطية القديمة مالكة الأرض تُوثق عُراها بالصناعيين بنوع من الخيوط التي تربط وتُوحّد، في بلدان أخرى، المثقفين التقليديين بالطبقات المهيمنة الجديدة»^(٣).

يمكن رؤية مظهر من مظاهر هذا التمثل في ثقة الأيديولوجية المتزايدة بمفاهيم «عضوية» Organicist المجتمع^(٤). فكما تفترض الرأسمالية الفكتورية أشكالاً مشتركة على نحو متزايد ، فإنها تنتهي إلى العضوية organicism الاجتماعية والجمالية للتقليد الإنساني الرومانتيكي مكتشفة في النماذج التي يصوغها الفن للكلية Totality والتأثير Affectivity نماذج ملائمة لاحتياجاتها الأيديولوجية. خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر أصبح المفهوم الشعري الأولى حول «الشكل العضوي» يتمدد، بصورة مطردة، نحو الصيغة الأدبية المهيمنة في العصر، أي الرواية. لقد نشأت وتطورت بالنتيجة جماليات خطيرة للرواية ستكتشف في نهاية القرن أيديولوجياً الأعظم ideologue هنري جيمس^(٥). وسوف تستعرض هذه المقالة، بشكل هيكل وتخطيطي، بعض العلاقات بين قطاع الأدب الرفيع في القرن الماضي والتشكيلات الأيديولوجية التي تشكلت ضمنها، وسوف تفعل المقالة ذلك بأخذها مفهوم «الشكل العضوي» كرابط حاسم بين التاريخ والإنتاج الأدبي^(٦).

١ - ماثيو أرنولد :

إن تمثل المثقفين «التقليديين» واستيعابهم ضمن فئة المثقفين «العضويين» الذي يتكلم عنه جرامشى هو مفتاح الأهمية التاريخية التي يمتلكها ماثيو أرنولد ، ذلك الشاعر والناقد والأيدولوجى الفيكتورى. لقد مارس أرنولد ، رسول الثقافة وسوط المحافظة البرجوازية، تأثيراً فعالاً على الليبراليين الحديثين، بل إنه مارس مثل هذا التأثير على الاشتراكيين أيضاً؛ ألم يدع، بعد هذا، أن الثقافة «تنشد إلغاء الطبقات»، وأن «رجال الثقافة هم الرسل الحقيقيون للمساواة؟»^(٧). لكن المرء بحاجة أن يقول هنا: إن مشروع أرنولد ليس إلغاء ثورياً للمجتمع الطبقي. على النقيض من ذلك فإنه ينشد التأثير على إعادة تنظيم جذرية للقوى الطبقيّة ضمن الجبهة الحاكمة فى إنجلترا العصر الفيكتورى لى يدمج، بصورة فعالة، طبقة البروليتاريا. إن قوة الضغط التى يمارسها نقد أرنولد الاجتماعى هى بهدف تحويل طائفة برجوازية براجماتية غارقة فى اهتماماتها المادية الخاصة ولا تمتلك رؤية «إلى طبقة» مهيمنة حقا - طبقة ذات موارد كافية للسيطرة والغلبة اللتين جاءت هذه الطبقة لتحقيقهما فى التاريخ. بالنسبة لأرنولد، فإن الأرستقراطية تفقد بسرعة سيطرتها السياسية، لكن وريثها التاريخى، البرجوازية، - وهذا أمر خطر - ليست معدة لأخذ زمام السيطرة السياسية^(٨). إنه يصر، تبعاً لذلك، على حاجة الطبقة المتوسطة أن تحقق أشكالاً أكثر تهذيباً وصقلاً ذات عناصر مشتركة، ولكى تفعل ذلك عليها أن تحافظ على نفسها وتدخرها فى نظام تعليمى حذسارى رسمى. إن ما يطالب به أنطونيو جرامشى للبروليتاريا الحديثة - أن عليها أن تنجز «قيادتها الثقافية والأخلاقية» بالإضافة إلى تحقيقها القوة المادية - ينشده أرنولد ويطالب البرجوازية الفيكتورية أن تحققه لنفسها. يُجادل جرامشى، فى الأمير الحديث *The Modern prince*، أن البروليتاريا «إلى جانب مشكلة انتزاع القوة السياسية والقوة الاقتصادية ينبغى عليها أن تفكر أيضاً؛ كما فكرت فى تنظيم نفسها سياسياً واقتصادياً، فى تنظيم نفسها ثقافياً»^(٩). إن برنامج أرنولد يمكن أن يكون، بصعوبة، مُصاغاً بطريقة أكثر رشاقة.

إن الضرورة الأيديولوجية هي ما يُبطن جهود أرنولد الغيرية altruistic ظاهريا لكي يصبغ أقرانه البرجوازيين نوى الأعناق المتصلبة «صبغة هالينية» Hellenise. سوف تُضفى المدارس الحكومية على الطبقة المتوسطة، يربطها الأخيرة بـ «أفضل ما فى ثقافة شعبها»، «روحا نبيلة وعظيمة لا تستطيع هذه الطبقات بمزاجها واتجاهها، فى الوقت الحاضر، أن تضيفها على نفسها»^(١٠). يدعى أرنولد أن مثل هذا المشروع «سوف يزيد من احترامها لذاتها ويعزز قواها الأخلاقية؛ سوف يلحم، حقاً، هذه الطبقات بالطبقة الأعلى وينزع إلى تحقيق المساواة لها، وهى ما هى مؤهلة للرجبة فيه وطلبه»^(١١). إن البرجوازية مجردة من تلك الهيمنة الأخلاقية المتخللة التى أقرت الحكم الأرستقراطى؛ فما لم تستطع أن تحقق لنفسها بسرعة مثل هذه السيادة الثقافية مُنصبها طبقة قومية حقيقية فى «المركز الثقافى» للمجتمع؛ فسوف تفشل فى مهمتها التاريخية لدمج الطبقة التى تستغلها سياسياً .

«إنها بنفسها كارثة خطيرة بالنسبة لشعب ينبغى لدرجة شعوره الروحى وعظمته الروحية أن يُخفّضاً ويفترا، لكن الكارثة تبدو أكثر خطورة عندما نأخذ فى الاعتبار أن الطبقات المتوسطة؛ إذ تبقى كما هى الآن بروحها وثقافتها الضيقتى الأفق، الخشنتين، غير الذكيتين، غير الجذابتين، سوف تفشل بصورة مؤكدة تقريباً فى صياغة واستيعاب الجماهير التى دونها وهى (أى الأخيرة) تتمتع بأحاسيس، فى اللحظة الحاضرة، أكثر اتساع أفق وأكثر ليبرالية . إنها تصل (أى هذه الجماهير) تواقاً لامتلاك العالم، لى تكتسب شعوراً أكثر حيوية بحياتها الخاصة وفعاليتها. وفى تطورها، هذا الذى لا يمكن كبحه ، فإن معلمها الطبيعيين وملقنيها هم أولئك الذين فوقها تماماً، الطبقات المتوسطة. وإذا لم تستطع هذه الطبقات أن تكسب تعاطفها وتمنحها اتجاهها ، فإن المجتمع سوف يواجه خطر السقوط فى الفوضى»^(١٢).

على البرجوازية، إذن، أن تتخير ما يلائمها من الميراث الجمالى المتحضر للطبقة الأرستقراطية المخذولة لى تسليح نفسها بأيديولوجية (بثقافة) قادرة على اختراق الجماهير. ففى «طبقة متوسطة مثقفة ليبرالية متحوّلة ارتفعت إلى طبقة النبلاء سوف تجد البروليتاريا موقعاً تنطلق منه إلى ما قد يوجه، بسعادة، طموحاتها»^(١٣).

ينبغي أن نلاحظ، في الحال، أن فكرة أرنولد عن السيطرة الطبقيّة غير صحيحة نظرياً. إنها، في الحقيقة، تمثيل تقليديّ لذلك الخطأ التاريخاني historicist الذي يفهم الأيديولوجية بوصفها «رؤية للعالم» world view لـ «طبقة - فاعلة»، ورؤية «روحية» تفرضها تلك الطبقة على المجتمع بأسره^(١٤). رغم ذلك فإنّ مناظرة أرنولد، هي بصورة كلية، تسجل تحولاً مهماً في ليبرالية القرن التاسع عشر. وكما دُفعت الرأسمالية الفيكتورية لكي تتجاوز دورها الفردي المبكر وتنظم نفسها في أشكال لها نصيب أكبر من العناصر المشتركة، فقد عانت الليبرالية التقليدية، التي وجدت تعبيراً مهزوماً في كتاب جون ستيوارت ميل J.S. Mill عن الحرية On Liberty، من تحول مواز. يعتقد أرنولد أن «كل ميول الطبيعة الإنسانية ونزعاتها هي بذاتها حيوية ومفيدة»^(١٥)، ولكن من الملح الآن أن نعمل على التوفيق بينها وجعلها منسجمة ضمن نظام متماسك خالٍ من الصراع - ضمن الثقافة. إن سياسة عدم التدخل laissez-faire الروحي عتيقة ومهملة، وينبغي أن تؤدي إلى إيمان «الشعب بشخصيته الجمعية الغنية بالعناصر المشتركة، المؤتمنة على القوى الصارمة من أجل المصلحة العامة، والتي تسيطر على الرغبات الفردية وتوجهها من أجل اهتمام يتجاوز الرغبات الفردية»^(١٦). وإن على برجوازية غرقت في الدوجمائية الفردية أن تأخذ، الآن، في الاعتبار فيما إذا كان الفعل الرسمي (الحكومي) «الذي كان فيما مضى خطراً، قد لا يصبح، غير خطر بذاته، بل وسيلة لمساعدتنا ضد الأخطار التي قد يهددنا بها مصدر آخر من مصادر الخطر»^(١٧).

إن الدولة الغنية بالعناصر المشتركة، إذن، هي المركز الاجتماعي للثقافة - لتلك الكلية المتماثلة من الدوافع التي هي الشكل العضوي للحضارة. وهكذا، فإذا كان أرنولد، بهذا المعنى، ومع تقدمه في العمر «ليبرالي المستقبل»^(١٨) الذي يحمل حاجات جديدة للدولة البرجوازية، فباستطاعته أن يكون كذلك، بالضبط؛ لأنه بمعنى من المعاني رجعي. وإذا كان نقده للذرائعية البرجوازية ينبثق من الحاجة الملموسة إلى أيديولوجية أكثر غنى وإحكاماً فإنه لينشأ، أيضاً، من مفهوم تقليدي للثقافة بوصفها «شرطاً داخلياً للعقل والروح... على اختلاف مع الحضارة المادية الميكانيكية التي تُثمّنّها»^(١٩). إن مفتش المدارس «التقدمي» وأستاذ الشعر الأرستقراطي يقفان كلاهما في صراع

مع الليبرالية البرجوازية المتعارف عليها؛ إنهما يلتقيان في السوسيولوجية الجمالية
لكتاب الثقافة والفوضى Culture and Anarchy.

إن اهتمام أرنولد بالمعاني الجمالية للثقافة هو، في آن، منتجٌ ومُعوقٌ للنهايات
الأيديولوجية التي يخدمها. إنه منتج لأن الفن يعرض نموذجاً أولياً لكيفية تأثير
الأشخاص تلقائياً ولا شعورياً، ولذلك فهو وثيق الصلة بالأيديولوجية عامة. وهو مُعوق
لأن سياق مثل هذه الجماليات الحدسية هو الغموض الفاجع. يدرك أرنولد، بصورة
صحيحة، أن الأيديولوجيات تنجز ذاتها وتحققها، بصورة رئيسة، عبر الصورة image
والتمثيل representation أكثر من أن تكون تفعل ذلك عبر أنظمة عقائدية. إن الثقافة،
على عكس مفهوم «اليعاقبة»، لا تكفى بصورة لا نهائية بـ «رجال النظام، والحواريين،
والمدرسة، برجال مثل كومت Comte، أو السيد بكل Mr. Buckle أو السيد ميل Mr. Mill (٢٠).
إنها مناظرة عقلية خلافية حول «المذاهب» التي تُنذر بتدمير المعتقدات الغريزية
والولاءات الروحية التي على الأيديولوجية أن تغذيها. على المذهب، إذن، أن يؤدي إلى
الشعر، وعلى الأدب أن يحل محل العقائدية dogma:

«إن مستقبل الشعر ممتاز؛ لأن جنسنا البشري، حيث سيكون جديراً بنصيبه
وقدره العالين، سيجد في الشعر، مع مرور الزمن، مقاماً أكثر ثباتاً ورسوخاً. ليس
هناك من عقيدة لا يمكن هزها وزعزعتها، ولا إيمان عقائدي لا يمكن مساءلته والشك
فيه، ولا تقليد معترف به لا يتهدده التذويب... أكثر فأكثر سيكتشف النوع الإنساني أن
علينا أن نلجأ إلى الشعر لنؤول حياتنا، نعزى أنفسنا، نطيل بقاعنا. دون الشعر سيبدو
علمنا غير مكتمل. إن معظم ما يعد الآن ديناً وفلسفة سوف يحل محله الشعر...
وسيأتي اليوم الذي سوف نستغرب فيه كيف أننا وثقنا بأنفسنا وعاملنا ما أماناً به
بجدية بالغة، وكما أدركنا أن نفوسنا مجوفة وفارغة أصبحنا جديرين بأن نغتم «روح
المعرفة الصافية» التي يمنحنا إياها الشعر» (٢١).

لنقل إن «الشعر» هو الملاذ الأخير لمجتمع تهدده أزمة أيديولوجية؛ إذ يحل العزاء
والمواساة محل النقد، والعاطفة محل التحليل، وما يغذى ويظيل أسباب الحياة محل
ما يدمر ويُخرب؛ لذا فإن هذه الوضعية تدل على ممارسة أدبية أقل خصوصية وأقل

مما تدل على الصيغة التي تعمل وفقها الأيديولوجية بصورة عامة. وهكذا، فإن الشعر، مثله مثل الثقافة، سوف يُفرغ بذلك من محتواه بصورة تتناسب مباشرة مع طبيعته المتخللة النافذة كما فهم فريدريك هاريسون في محاكاته الساخرة parody المدمرة لـ الثقافة والفوضى .

«هناك تناغم وتآلف ولكن ليس هناك نظام، موهبة لكن بلا منطق، نمو أبدي لكن دون نضج، حركة مستمرة أبدية دون أن يكون هناك ما يذعن لها، انفتاح أبدي على الأسئلة لكن دون أن نتلقى أية أجوبة، إمكانات محتملة، لا تحدها حدود، لكل شيء، هناك كل الأشياء المناسبة، العدم الموجود»^(٢٢).

إنه نوع من العدمية النظرية الواضحة بصورة كافية في «محكات» مفهوم أرنولد النقدي حيث تُدفع استجابة حدسية كاملة، لرنين طيفي ما يُفترض أنه مألوف في حفنة من الصور الشعرية المجردة عن سياقاتها الجمالية والتاريخية، برزانه إلى مقام المقياس المطلق للتقييم الأدبي.

لقد عارض كتاب الثقافة والفوضى دعاوى «الهليينية» Hellenism بالدعاوى «العبرية» Hebraism، الرعاية الليبرالية بالعهد الأخلاقي، في محاولة لتعميق السيطرة الروحية للطبقة المتوسطة. وقد جازف الكتاب بمعارضته تلك باختيار ذلك القطاع من الوجود، تلك القيم الأخلاقية «المطلقة»، وجعله ليبرالياً، وهو ما برهن في الممارسة العملية أنه يُديم بقاء السيطرة البرجوازية ويعززها. في الأعمال «اللاهوتية» التي تلت الثقافة والفوضى يحتاج أرنولد، من ثم، أن يوازن بين (النزعة) الهليينية ومزايا الواجب العبرية، بين الطاعة والخضوع - وهي المزايا التي وفّقاً لها يمكن، بصورة خطيرة، إدماج طبقة عاملة عقلانية أيديولوجية في المجتمع السياسي. يشكو أرنولد في كتابه الله والكتاب المقدس God and the Bible أن معظم الجماهير قد اعتنقت اعتقاداً متطرفاً بالربوبية Deism (*) المستندة في ذلك إلى «حقوق الإنسان» المفترضة والمعادية لكل ثقافة تقليدية. ويكمن التعديل المثالي والإصلاح الجوهرى لهذا الاعتقاد في المسيحية : إن الإنسان في المسيحية يعرف الواجبات أكثر مما يعرف الحقوق مُسلماً نفسه لـ «الحصافة العذبة» التي ينطوى عليها قانون مقدس ذو نظام مُوحد. ولذا، فإذا

(*) deism : مذهب فكري يدعو إلى الإيمان بدين طبيعي مبني على العقل لا على الوحي، ويؤكد على الأخلاقية والناقبية ، منكرًا - في القرن الثامن عشر - تدخل الخالق في تواميس الكون. (المترجم ، استناداً إلى المورد).

كان للجماهير أن ترد إلى سواء السبيل عن «اليقوبية» Jacobinism فإن تعاليم دينية غير مقبولة أبداً سوف يلزم أن تُطرح منها المسحة الشعرية. يلاحظ أرنولد في الأدب والعقائدية Literature and Dogma أن البروليتاريا قد تحولت عن الكتاب المقدس بسبب المقولات اللاهوتية الزائفة التي تزينه، وبناء عليه فإن عمليات نزع، بالجملة، للطابع الأسطوري demythologisation سوف تكون ضرورية وحاسمة . يجب أن يُجرد الكتاب المقدس إلى بنية شعرية موحية من أجل دعم مذهب أخلاقي اجتماعي محافظ وترسيخه، ينبغي للدين الهليني أن يصبح خادماً للأخلاق العبرية.

إن من أكثر الحقائق المخزية بحق ماثيو أرنولد هي رفضه أن يساند شخصاً أصيلاً معاصراً له ممن عملوا على نزع الأسطورة عن الدين، هو الأسقف جون وليام كولينزو colenso. لقد انتقد أرنولد كولينزو، كما أشار ليونيل تريلنج Trilling؛ لأنه اعتقد أن «عمال المصانع الذين أخذهم كولينزو بالاعتبار قد لا يكون ممكناً تهذيبهم وتثقيفهم - بمعنى أن أرواحهم قد لا يكون ممكناً التسامى بها، ومشاعرهم الأخلاقية قد لا يرفع مستواها، وإيمانهم الديني قد لا يكون بالإمكان تقويته - بهذا العمل» (٢٣). إن تساؤلات كولينزو حول الكتاب المقدس وشكوكه مدمرة: «لأن جمهوراً عظيماً من الجنس البشرى ينبغي له أن تُلين أحاسيسه ويؤنسَن عبر طريق القلب والخيال، فقبل أن توجد أية تربة يمكن للمعرفة أن تضرب جذورها الحية فيها... سوف يكيفون أنفسهم لممارستهم دون أن يضطربوا أو يتشنجوا فقط عندما تصلهم الأفكار بهذه الطريقة» (٢٤).

إن كولينزو، باختصار، غير شعري، ولذلك فهو خطر سياسياً ، إن نقده العقلاني للكتاب المقدس يحقق انحلال العقيدة إلى صورة يمكن لها وحدها أن تتسرب إلى المشاعر البروليتارية مطمئنة أكثر منها ممزقة، ملطفة أكثر منها مدمرة. إذا كان لا بد من أداة مُراوغة ونخبوية جدا في مثل هذه المهمة الضاغطة، فينبغي للدين - وهو بصورة تقليدية واحد من أكثر صيغ التحكم الأيديولوجي فاعلية وتخللاً - من ثم، أن يُصقل ويُحوَّل كي يصل إلى هذه النهاية. إن قلقه بشأن أفكار كولينزو يستدعي خوفه، المدون في مقدمات أشعاره الصادرة عام ١٨٥٣، بشأن الآثار الروحية المشوهة لأشعاره التي كتبها في فترة مبكرة من حياته. إنه يطرح كتابه أمبيدوقليس في أثينا

Empedocles on Etna من مجلده الشعري ؛ ذاك لأنه يبدو وكأنه قد قُصِدَ منه أن يحبط القارئ لا أن يرفع من روحه المعنوية. على الشعر الحقيقي أن ينشر «الموضوعية النزيهة اللامبالية» لا أن ينشر الكآبة والاضطراب العصبى، ملتجئاً إلى «تلك المشاعر الأولية التى تستمر فى الوجود بدوام وجود الجنس البشرى، تلك المشاعر المستقلة عن العناصر الزمنية»^(٢٥). ينبغى على «العظمة الأخلاقية» أن تقاوم «المشقة والتعب الروحيين» ، ينبغى على الشعر أن يصبح الحل الأيديولوجى للتناقضات الأيديولوجية.

٢ - جورج إليوت :

إن هدفنا من الانتقال من ماثيو أرنولد إلى جورج إليوت هو أن نرى على نحو مميز ومعقد بعض الصراعات الأيديولوجية التى نوى ماثيو أرنولد فى فكرته ومفهومه للثقافة أن يحلها. وسيرة جورج إليوت الأدبية، بدءاً من ترجمتها لرواية شتراوس *Das Leben Jesu* (١٨٤٦) وانتهاءً بروايتها دانييل ديروندا *Daniel Deronda* (١٨٧٦)، ذات حدود مشتركة تماماً مع رخاء العصر الفكتورى وازدهاره اللذين تليا الإحباط الشديد والصراعات الطبقيّة الشرسة فى ثلاثينيات القرن التاسع عشر وأربعينياته. خلال هذه الفترة ازداد المردود الإنتاجى بصورة مذهلة ونما حجم التجارة البريطانية الخارجية بسرعة مذهلة وارتفعت الأجور بأكثر من الثلث ما بين ١٨٥٠ و ١٨٧٠. وقد كانت العاقبة السياسية الطبيعية لهذا الازدهار أن اتحدت الطبقة العاملة^(٢٦). فبعد أن هزمت البرجوازية الصناعية أو موجة مناضلة من الطبقة العاملة بدأت منذ عام ١٨٥٠ تعزز انتصارها. لقد كان الوضع الاقتصادى للطبقة العاملة يتحسن لى تصبح فى كل مرحلة مُستوعبة ومدمجة سياسياً. وقد جادل هتون *R.H. Hutton* فى كتابه : مقالات فى الإصلاح *Essays in Reform* (١٨٦٧)، وذلك فى الفترة التى سبقت إصلاحات بيل الثانية *Reform Bill*، أن الاتحادات التجارية قد علّمت العمال قيمة التعاون والتضحية والتضامن، وأن هذه القاعدة يمكن أن تدمج المجتمع بأجمعه وتوحده بصورة مفيدة. من خلال الاتحادات أصبحت الطبقة العاملة تقدر قيمة الحكومة الحقيقية وترتاب فى «الطاقات والأفعال المتفرقة المجردة». ينبغى لهذا «الولاء الطبقي» *Class patriotism*

ومهما كلف ذلك من ثمن، أن يوجه لصالح الشعور القومي، ينبغي أن تزرع روح التجارة التي ترفدها وتنظمها الاتحادات «في سياستنا القومية الغنية والخصبة» (٢٧).

يتكون النسيج الأيديولوجي في روايات جورج إليوت من الشخصية الرأسمالية الفيكتورية ذات العناصر المشتركة الموحدة المتزايدة ومن أدواتها السياسية. يحاول عمل إليوت أن يحل الصراع البنيوي بين شكلين من أشكال الأيديولوجية التي تميزت بها أواسط العصر الفيكتوري بين الفردية الرومانسية الصامته المتصاعدة والمشغولة بالنمو غير المقيد لـ «الروح الحرة»، وبعض الصيغ «العليا» للأيديولوجية الإدماجية. تنشده هذه الصيغ العليا (وبصورة أساسية مذهب فيورباخ الإنساني والعقلانية العلمية) أن تُعَيَّن القوانين الاجتماعية الثابتة التي ينبغي على الفردية الرومانسية، إذا كان لها أن تتجنب الفوضوية الأخلاقية وتمزيق المجتمع، أن تعمل وفقاً لها. من حيث المبدأ، فإن من غير الممكن بالنسبة لتبني الفردية الرومانسية أن يفعلوا ذلك دون أن يخونوا قيمهم. فإذا كان صحيحاً، من جهة، أن العقلانية العلمية تسد الطريق، بكبحها الحكيم لقابليات التمزيق التي ينطوي عليها مذهب بنتام الأنوي egoism، على التعبير الذاتي الرومانسي، فمن الصحيح أيضاً أنها تكشف عن قوانين تاريخية تقدمية يمكن للتطور الفردي أن يتوحد معها تصورياً. بالإضافة إلى ذلك فإن الدين (الجديد) للإنسانية يُشرب القانون العلمي بالروح الإنسانية الرومانسية مكتشفاً أن القانون محفور في أعماق عواطف البشر وولاءاتهم. وعلى النقيض من رمزية كومت الشاملة المجردة بصورة مفرطة، فإن الدين الجديد يستطيع أن يقدم نفسه بوصفه مذهباً كلياً دون أن يمس ذلك ما هو «فردى» - بالعلاقة الحية مع التجربة الفورية يحمي دين الإنسانية القيم الرومانسية من هجوم العقلانية الكاسح، ولكنها بمدى جذور هذه القيم، في تربة إنسانية جمّعية، تصونها بصورة مساوية من النزعة الفردية غير المكبوح. وبفضل هذا الوضع الأيديولوجي قد يخضع معتنق الفردية الرومانسية للكيفية الاجتماعية دون أن يضطر للتضحية بمتطلبات الذات الفردية. من حيث المبدأ، ومن حيث الممارسة أيضاً، فإن الصدام التراجيدي الكامن بين الأيديولوجية «الإدماجية» والأيديولوجية «الفردية» يُلطّف، بصورة ثابتة، ويخضع بوساطة أشكال رواية إليوت، ولكون إليوت ابنة وكيل زراعي فإن المركز الاجتماعي للقيمة الإدماجية بالنسبة إليها هو

المجتمع الريفي في هذا المركز، وذلك أمر واضح تماماً في روايتها آدم بيد Adam Bede وسيلاس مارنر Silas Marner، «يُنْتخب» مجموع الممارسات التقليدية والانتسابات «العضوية»، التي تُنسب إلى مناطق الريف الإنجليزي، بوساطة الأيديولوجية القومية بوصفها نموذجاً ومثالاً في لحظة تفتقر فيها تلك الأيديولوجية، بدقة، إلى مثل هذه الصور والمفاهيم الاجتماعية الاندماجية. إن المجتمع الريفي في آدم بيد، كما يعلق جون جود^(٢٨) J. Goode، قد اختير كموضوع أدبي لا بسبب سحره الهادئ المنعزل الشديد الخصوصية، بل بسبب كونه نموذجاً مبسطاً للتشكيل الاجتماعي بكامله - تشكيل يمكن أن تركز قوانينه المحددة بشكل أكثر صفاء وتخطيطية. إن وظيفة أشكال روايات إليوت الريفية التي تصوغ وتُخرج externalise - الرعوية، الأسطورة، الحكاية ذات المغزى الأخلاقي - هي السماح لهذه «الشفافية» أن تظهر، وبالتالي فإنها تُعيد صياغة التعارضات التاريخية التي تقع في قلب عمل إليوت الروائي وتضعها في شكل أيديولوجي مقبول.

إن الصيغ العضوية لروايات إليوت ليست، بالطبع، «تعبيراً» عن أيديولوجيتها التأليفية. فبوصفها منتجاً أدبياً فإن جورج إليوت ترسم، قضاء «مُشكلاً بإدراج مجموعات أيديولوجية ثانوية Ideological Sub-ensembles» رومانسية ودينية و«رعوية» في تشكيل أيديولوجي تهيمن فيه الليبرالية والعقلانية العلمية والتجريبية. إن هذا الوضع يتحدد تماماً، في حالة إليوت، بوساطة عناصر أيديولوجية جنسية تعزز التحرر الفردي وتُقرُّ، في الوقت نفسه، القيم «الأنثوية» (الشفقة والحنان، القدرة على الاحتمال، والاستسلام للانفعال العاطفي التي تدعو لإحباطها. لكن ليس هنا من مجال للتساؤل حول تقليص المثقفة جورج إليوت العقلانية الداعية إلى المركزية metropolitan إلى «موضوع» لـ «أيديولوجية» الطبقة البرجوازية الصغيرة الريفية. إن عبارة «جورج إليوت» لا تشير إلى شيء أكثر من إدراج محددات أيديولوجية خاصة بعينها - المسيحية البروتستانتية، العضوية الريفية، النسوية الأولية Incipient Feminism، النزعة الأخلاقية لدى البرجوازية الصغيرة. إن هذه الوحدة المتعارضة لبنيات أيديولوجية توفر النسيج المنتج الخصب لروايتها، رغم أن أيديولوجية نصوصها لا يمكن اختزالها وإرجاعها، طبعاً، إلى تلك الوحدة، فإنتاج إليوت الأدبي ينبغي أن لا يُوضع، فقط، على

مستوى الأيديولوجية «العامة» بل على المستوى المستقل نسبياً ، لتحول الأشكال الأدبية. إن كل نص من نصوصها يتكشف عن مزيج معقد من الأدوات القصصية الملائمة لصيغ نوعية بارزة : «الأدب الرعوى»، الواقعية التاريخية، الحكاية الرمزية ذات المعزى الأخلاقي Fable، الخطاب الشعري الأسطوري Mythopoeic والتعليقي didactic، وكذلك عناصر من الفانتازيا الطوباوية (كما هو الأمر في دانييل ديروندا Daniel Deronda). ولا يمكن وضع أى من هذه الخطابات فى علاقة تعبيرية بسيطة مع الأشكال الأيديولوجية؛ على النقيض من ذلك فإن التمفصل المتبادل لهذه الخطابات ضمن النص هو الذى ينتج هذه الأشكال الأيديولوجية باعتبارها مدلولاً أدبياً. ويكفى مثالان لهذه العملية: إن الصيغة السيرية biographical فى رواية الطاحونة التى على النهر The Mill on the Floss تشمل، على الأقل، شكلين بارزين من الخطاب الأدبي : نوعاً وصفيّاً من «الأدب الرعوى» (عائلة دودسون Dodsons، حياة ماغى فى طاحونة فى فترة مبكرة من العمر)، والدراما النفسية المعقدة لتطور ماغى الذاتى. إن التفاعل بين هذه الصيغ الصراعية المتبادلة هو ما ينتج النزاع الأيديولوجى بين «التقليد» و«التقدم» المنقوش فى الصور البلاغية لتوم وماجى تولىفر، ولكنه نزاع تحله وسائل وتقنيات الرواية «الرعوية» فى الآن نفسه. فكما تُبسّط نهاية النص المُصطنعة شخصية توم وتساويها بنمط من الطفولة الخالدة كذلك تفعل صورة النهر - رمز الانحراف الأخلاقى والرغبة المتمردة المتقلبة - التى تعمل على جعل القيم الفردية الليبرالية شيئاً طبيعياً فتشوهها؛ إذ تصورها بوصفها خضوعاً غيبياً للفطرة الطبيعية أكثر من كونها نمواً إيجابياً. إن التعارض بين الخطابين «الطبيعى» و«الثقافى» يُحوّل إلى استقطاب بين صيغتين اثنتين من الصيغ الدلالية «الطبيعية» : الطبيعية كدلالة إيجابية (الرعوية) والطبيعية كدلالة سلبية (الفطرية). ومرة ثانية يمكن القول إنه ليس صعباً أن نرى كيف أن الشكل الواقعى فى ميدلمارش Middlemarch يُعيّن نوعاً محدداً من «أيديولوجية النص». فى روايات إليوت الأولى ذات الطابع «الرعوى» يدل على واقعية إليوت، بصورة جزئية، تعهدا بالدفاع عن الأقدار الاجتماعية الغامضة؛ رغم أن هذا التعهد لا يمتد، بالضرورة؛ ليصبح صيغة «داخلية» كاملة لعملية خلق الشخصيات وتصويرها. ومع ذلك فإنها حالما تفعل ذلك فإن الشكل الروائى يفقد مركزه ؛ فيما أن كل قدر دال فإن كل

قدرٍ بالتالى يصير نسبياً. إن الواقعية، كما تفهمها إليوت، تتضمن الحل اللبق لعمليات ذات خيوط متشابكة كما تتضمن توزيعاً متساوياً لتعاطف المؤلف والحفاظ على القيم المتصارعة فى حالة توازن غير مستقر. إن الشيء الملازم العالق بهذه الأيديولوجية النصية من الأيديولوجية «العامة» هو، بالطبع، الإصلاحية البروتستانتية Reformism الليبرالية، ولا يمكن إنتاج أثر أيديولوجى آخر، يمكن تخيله، يمثل هذه الحشد من الوسائل والتقنيات القصصية.

إن كون رواية إليوت تعيد صياغة التناقضات التاريخية وسكبها فى شكل أيديولوجى مقبول وواضح وجلى فى حالة آدم بيد Adam Bede. إن آدم نفسه، فى عمله التعليمى الكارلايلى Carlylean وأخلاقيته المتصلبة Stiff-necked، نمط «عضوى» للذرائعى pragmatist المنتمى إلى البرجوازية الصغيرة الذى «ليس لديه نظريات توجه العالم إلى طريق الحق» والذى يعمل من ثم كمثل موثوق للطبقة الحاكمة. لكن هذه القيم «العضوية» لا يسمح لها، من قبل الشكل الروائى، بالتورط، بصورة دالة، فى علاقة مع أى من نظم القيم الفردية الليبرالية «الأصيلة». وتتمثل هذه الفردية فى النص فى الشكل التافه عديم القيمة لمذهب المتعة الذاتية hedonistic egoism (الشهوانية الجنسية الفوضوية لدى كل من آرثر نونيثورن Donnithorne وهيتى سوريل Hetty Sorrel) الذى تستطيع البنيات المستقرة للمجتمع الريفى أن تطرده وتمتصه دون أى تمزق ذاتى ملحوظ. لقد مزقت هيتى دون أن تدرى التعاون الطبقي بين مالك الأرض والحرفى جاعلة آدم يقف ضد آرثر، ولكن، لنقل، إنها حالما تُتفى من الرواية فإن الولاء العضوى يمكن إعادة التأكيد عليه تدريجياً. علاوةً على ذلك، فإن آدم ذا الأخلاقية المتصلبة قد جعلته تجاربه أكثر إنسانية إلى درجة أنه أصبح الآن جاهزاً روحياً؛ ليتزوج الفتاة المنتمية إلى الشريحة العليا من الطبقة العاملة دينا موريس التى تنسجم حماستها الإنجيلية التبشيرية المذعنة للتضحية بالذات مع تأكيد العنيد غير النخبوى على الثبات على الدين. لذلك يُسمح لآدم بالتقدم باتجاه وعى فردى أكثر غنى (إنه ينتهى بأن يصبح مالكاً لمخزن للأخشاب) دون أن يدمر هذا الوعى وضعه الأسطورى كنمط عضوى ومزيج مدهش من الثقافة الطبيعية والطبيعة المهذبة.

إن إليوت، باختيارها ذلك النمط من الحياة البرجوازية الصغيرة فى الريف كمجال «نموذجي»، تُفشى موقفاً غامضاً يكشف، بدوره، عن علاقة إشكالية مع مجتمع قرائها. إنها تُوسّع مجال تقاليد الواقعية الأدبية وأعرافها باتجاه معالجة حساسة للشخصيات الاجتماعية المغمورة، ولكنها إذ تصر على الأهمية الكامنة للحيات الهامشية التى يقدمها تعتذر، بمزيج من الرعاية الموروثة والمُفارقة اللاذعة Irony المؤقتة، لاختيارها هذه المقاطعة التى لا تنتمى إلى أرض التنوير كموضوع لرواية جادة. ويركز هذا التحير فى النبوة الانتباه على صراع أيديولوجى. إنه يكشف التناقض بين النقد العقلانى للنزعة المادية الريفية (المقرونة بنزعة فردية رومانسية تجاهد ضد هذه الحدود الخائفة) وحاجة عميقة غائرة للاحتفال بقيمة مثل هذه التقليدية traditionalism المتعصبة الخاملة بوصفها التربة المتواضعة، بل والمغذية، التى تُقيتُ زهرة إنجاز فردى أكثر سموً. تحاول آدم بيد حلاً جزئياً لهذه العضلة بوساطة مثُلثة Idealising رومانسية للحياة العامة ممثلةً فى شخصيتى آدم ودينا صاهرة الكثيف مع العادى. وفى الطاحونة التى على النهر يتطلب مثل هذا التركيب معالجة فضولية أكثر للوسائل الأدبية.

إن مجتمع رواية الطاحونة الريفى ، وهو مجتمع مزارعين مستأجرين يكافحون من أجل العيش ولكنهم يدفعون إلى رهن أراضيهم ويدمرون ؛ بسبب ضغوط المجتمع المدنى القائم على النظام المصرفى والتصنيع الزراعى - معالج بصورة أقل مثالية من مجتمع رواية آدم بيد. فإذ تخرق الرأسمالية المدنية المناطق الريفية تنفجر تلك الصراعات فى المجتمع الريفى، التى أوحى بها فى آدم بيد، ولكنها كُتبت وأُخفيت، وتصبح واحدة من الصور الروائية المركزية فى الطاحونة ؛ أى ذلك الانهيار المالى الذى مُنيت به طاحونة دورلكوت Dorlcote نفسها. بالإضافة إلى ذلك، فإذا كان يمكن لهيتى سوريل أن تجسد، بصورة مؤثرة، الشخصية الفردية الفوضوية اجتماعياً فإن ماغى توليفر فى الطاحونة هى حاملة قيم ليبرالية أصيلة لا يمكن بأية حال التخلص منها. فبينما تقسم آدم بيد الحماسة الأخلاقية والفردية القلقة بين دينا وهيتى تجمع ماغى توليفر Maggie Tulliver بينهما، ويحبط هذا الأمر الحل البسيط المتوفر للرواية السابقة. وإذ تُفتن ماغى بالفردية الليبرالية، التى يمزقها الظلم المُقيم للبرجوازية

الصغيرة الريفية على نحو حاسم، فينبغي عليها، رغم ذلك، أن ترفض تلك الفلسفة الأخلاقية باسم إسلام نفسها للوسط الاجتماعي التقليدي لطفولتها. بهذه الصورة، فإن الحنين إلى التنشئة المثالية في الطاحونة يُترجم إلى دفاع الأعراف العشائرية ورهاب الاحتجاز Claustrophobia ضد التلقائية الذاتية الرومانسية المضفورة، بصورة غادرة، وكما هي مع الذاتية الشهوانية appetitive egoism. إن رهاب الاحتجاز وفخ التضحية الذاتية مُعبّر عنهما بوضوح في الرواية، ولذلك فإن سبباً واحداً يكفي لعدم اطراحهما بحسم وهو أن الوضع البديل الوحيد الذي يسمح به الكتاب لماغى هو إسلام نفسها إلى ستيفن غِست Guest. لكن غِست لا يستطيع أن يمثل تحقيقاً تاماً لمطالبها. إن عيوبه الشخصية مرتبطة، بمكر، بموقعه الطبقي كنتاج تهجين فوقى للرأسمالية الضارية التي حُلّت محل عالم والدها الريفى العتيق. وبقبضها على هذه الصلة تُظهر الرواية حساً تاريخياً معقداً يتجاوزه آدم بيد، وتجعل، فى الآن نفسه، من عودة ماجى إلى سانت أوجس St Oggs أمراً مسوّغاً أكثر. بصورة موازية ترسم سيرة حياة توم توليفر، بشكل لافت، تناقضات المجتمع الريفى؛ إذ يجاهد توم كى يساعد والده المحطم بتحقيقه النجاح وفقاً لمبادئ الرأسمالية المدنية التى تسببت فى انهيار الطاحونة. لكن ماجى لا تتوحد، فى النهاية، مع توم المعقد تاريخياً المنقسم على ذاته. إن استنتاج الرواية الشفاف والموجه - غرق ماغى مع أخيها كنوع من التضحية الذاتية - يطمس الصراع الأيديولوجى بوساطة خدعة الوسيلة الأدبية السحرية. إن موت ماجى هو، فى الوقت نفسه، تكفير مُذنب وتحقيق ذاتى إيجابى؛ فإذ تتوحد ماجى مع أخيها، غاية الحب الرومانسى والنمط المتعصب للمجتمع العضوى، فتحقق ذاتها وتنكرها فى الفعل نفسه، مقرةً بقواعد الأخلاقيات «العضوية»، بينما تبلغ هى حالة من التحقق الذاتى فى تساميتها الفردى على هذه الأخلاقيات.

يمكن أن نعثر على هذه النزعة العضوية النوستالجية فى روايات إليوت الريفية الأولى؛ إذ تتحدد هذه النزعة فى اللحظة الأخيرة، حسب مقتضيات الوقت الحاضر، وتظهر بوضوح كافٍ فى فيليكس هولت Felix Holt والجزرى The Radical المكتوبتين فى الفترة التى ظهرت فيها وثيقة الإصلاح الأولى Reform Bill. إن فيليكس، بالضرورة، هو نسخة مدنية عن آدم بيد، وهو حرفى برجوازي صغير لا يمثل

البروليتاريا التي يتكلم باسمها ولا يمثل سلفه الذي يمثل الفترة قبل الصناعية. وتتكون «جذريته» radicalism، من ثم، من وثوق إصلاحى بالتعليم الأخلاقي وارتياح وضعى positivist بالتغيير السياسى - ويشكل هذا تركيباً يعارضه النص، بصورة بطولية، بمزاوجة غير مستساغة بين السياسات الجذرية الانتهازية ولا عقلانية الجماهير البربرية. ويوضح خطاب فيليكس فى العمال، بدعوته لتحويل الاهتمامات الطبقيّة إلى واجبات طبقية ودفاعه عن الامتياز الثقافى وخوفه من نشاط الجماهير، أيديولوجية الرواية التي تنادى بالتحول «العضوى» إلى علاقات جلية أكثر فجاجة. بهذا المعنى، فإن فيليكس هولت تلقى الضوء على العجز الأيديولوجى للصور «الرعوية» التي تلازم الصيغة الروائية الواقعية فى عمل إليوت. إنه عمل متناقض ذاتياً ؛ لأنه يصر (كما يقترح عنوانه المؤكّد على ذلك بوعى ذاتى واضح) على «مركزة» مثل هذه الصورة - أى فيليكس نفسه - فى سياق حياة مدنية تستطيع، فقط، أن تفرض انزياحها الفعال مزدرةً آدم بيد الأبق ذا النزعة الأخلاقية فى البلدة. إن مشروع الرواية «الرسمى» هو فى نزاع مع ما تكشف عنه . إن نقد فيليكس السياسى «التقدمى» ليس أكثر من احتجاج مثالى توجهه القيم التقليدية إلى الفعل السياسى نفسه. وما يرغب الكتاب أن يؤكد عليه بالنسبة لبطله - أنه أكثر جذرية من الجذريين أنفسهم - لا يمكن التوفيق بينه وبين ما نراه فى الرواية من سلوكه ونسمعه من أقواله كمدافع باسل عن ملكية الأرض. ويكمن حل هذا التعارض فى «تشكيل شخصية» فيليكس نفسه كبطل خارق وشخصية قيادية تحاون أن تعوّض بحضورها الفيزيائى عما تفتقر إليه سياسياً.

وإذا كان فيليكس، بهذا المعنى، مركزاً «زائفاً» فإن الرواية تمتلك مركزاً واقعياً، ولكنه منزاح فى شخص السيدة ترانسوم Mrs Transome. إن كلتا الشخصيتين ذات طراز عتيق تاريخيا، والسيدة ترانسوم مرسومة فى الرواية بوصفها إقطاعية عتيقة الطراز مثيرة للشفقة تُزدرى ولأئتها الأسروية من قبل ابنها الجذرى. فإذا كانت الرواية تتفجع فى شخصها على موت المجتمع التقليدى ؛ فينبغى أن ينكسر ذلك التفجع فى حالة هولت، الأيلة إلى الزوال أيضاً، وتؤدى إلى موقع «تقدمى». إن المشاهد الخاصة بالسيدة ترانسوم ليست سوى خيانة جمالية لهذا التناقض الأيديولوجى القائم فى قلب العمل - تلك المنطقة الجرداء غير الممتصة فى العمل، النوستالجيا والإحباط

الذيان لا يمكن أن تجدى أية معالجة سياسية لهما ؛ لذا فإنها تُدفع إلى الحواف الأيديولوجية للعمل، ولكنها تحتج بوساطة فنيته المحضة على مثل هذا النقي. إن السيدة ترانسوم هي الدحض المتضمن لشخصية فيليكس والتاريخ المعاصر كذلك ، حتى ولو كان فيليكس نفسه الشخصية الراضية لذلك العالم بصورة مبدئية، ولذا فإن هناك انزياحاً مزدوجاً فعلاً في النص. إن فيليكس هولت تتم في بنيتها الشكلية - في الانفصال الحاصل بين المجال السياسي وبين الأحداث الخاصة بالسيدة ترانسوم - عن انقسام ذاتي يفشل في التوصل إلى تمفصل موضوعاتي Thematic. وتقترح القوة الفنية للمشاهد الخاصة بالسيدة ترانسوم حضوراً باقياً لتحرر «شخصي» من الوهم يتعذر استئصاله ويرفض أن يمتص ويصبح جزءاً من كل في الأيديولوجية الرسمية التقدمية مظهراً. إن الليبرالية، التي يرفع شعارها هولت الوضعي ظاهرياً داعياً إلى أشكال «علمية» أكثر اتحاداً، تحل، في الوقت نفسه، رباطها مع مثل هذه الكليات totalities الاستبدادية، ضمناً، لكي تدافع عن القيم «الشخصية العضوية» (فيليكس) والدراما النفسية (السيدة ترانسوم) والرواية السياسية، وخطابها نتاج سلسلة من التفويطات Slippages وتحولات هذه الأشكال التقليدية إلى بعضها بعضاً. وفي الثغرات الناتجة عن هذه التحولات في الصيغة الجزئية غير الفعالة تسكن أيديولوجية النص.

تعرض روايات إليوت، بالفعل، من البداية صراعاً بين الكليات totalities الأيديولوجية التي تبرز الليبرالية الكلاسيكية وبين خوف من الأثر الممزق لهذه الكليات على القيم «الفردية» المتناسلة من ذلك الخط الليبرالي. (وهو صراع تكشف عنه علاقاتها الرفاقية المتعاطفة مع الوضعيين الإنجليز الذين دعمتهم وناصرتهم ولكنها لم تستطع أن تقتنع هي نفسها بالانضمام إليهم). إن الرواية هي كلية عضوية، ولكنها أيضاً كلية ظاهراتية phenomenological؛ وينبغي أن نتوصل إلى خلق كمالها المتماثل غير المنشق على نفسه دون أن ندمر الوحدة التامة للتعبير الفوري^(٢٩). وهذه المشكلة واضحة، كفكرة رئيسية، في رومولا Romola حيث يُصنّف «فهم» سافونا رولا Savonarola «المشبوب السرمدي»، رؤيتها المشتركة المغوية، مع استبدادية despotism أخلاقية تنتهك حرّمات الليبرالية، رغم أن هذه الحرّمات نفسها غير كافية : «إن المشاعر الرفاقية الرقيقة تجاه الأقربين لها خطورتها أيضاً، وهي مُعرضة لأن تكون

جبانة ومتشككة تجاه الغايات الأكبر التي لا يمكن للحياة، بدونها، أن تسمو وتبلغ مرتبة الدين»^(٣٠). بتعبير أرنولد، إنه صراع بين الهلينية الخطرة التي فقدت مركزها والعبرية المتعصبة الجائرة. إن الرجال العاملين ممن يمتلكون عقلاً ليبرالياً مثل: فيليكس هولت بيدون وكأنهم يقترحون جواباً على هذه المشكلة مازجين «الثقافة» بالرقابة الأخلاقية؛ لكن إليوت لم تكرر، بعد فيليكس هولت، هذه التجربة المهلكة مركزة الصور «الرعية» في قلب المناظر المدنية. إن التركيب المكون من شخصيتي: بيد وهولت ممثل في ميديلمارش بشخصية كالب جارت Caleb Garth، وهو نموذج بليد للعضوية الريفية، ولكنه نموذج صامت، بلا أى شك، وهامشى في بنية الرواية. وإذ تنحدر هذه الشخصيات في الأثر الأيديولوجي فتتحول القيمة إلى وجهة نظر بديلة مضادة. في حالة ميديلمارش تتحول إلى وجهة نظر الفنان ويل لاديسلو Will Ladislaw الكونية الشمولية، وإذا كان الحرفيون التقليديون يشكلون جُعبَة المقاومة الروحية ضمن المجتمع البرجوازي؛ فإن الفنان الكوني الشمولى يسكن مثل هذا الفضاء المعارض الذى يقع خارج هذا المجتمع. وعلى كل حال، فليس هناك تعادل تام لصالح النموذج العُضوى العتيق المهجور؛ فإذا كان للاديسلو الأفضلية على جارت في الثقافة الليبرالية؛ فلأن الأول يفتقر إلى أى جذر اجتماعى. فقط فى دانييل ديروندا Daniel Derronda، التى توحد بين الرؤية الشاملة والولاء الراسخ، يمكن أن تُحل هذه المعضلة الأيديولوجية أخيراً.

ومع ذلك فإننا لا نريد أن نقول هنا إن القيم التى يحملها جارت لا تنتصر فى النهاية وتسود فى ميديلمارش. إنها تفعل ذلك ولكن بصيغة «أعلى» من التحرر الليبرالى المندهب من الوهم الذى يكره، مع انهيار عدد أكبر من الوعود الطموحة، أن يجد سلوى فى المهمات الإصلاحية المتواضعة التى يتيسر تحقيقها. إن المفارقة الساخرة Irony فى ميديلمارش هى أنها تمثل انتصاراً لمفهوم الكلية الجمالية المليئة بالشك والارتياب تجاه الكليات الأيديولوجية. إن كل واحدة من شخصيات الرواية المركزية الأربع تمثل نموذجاً تاريخياً للكلية: مثالية كاسوبن Casaubon، عقلانية ليدجيت Lydgate العلمية، مسيحية بلُسترد Bulstrode البروتستانتية، تحقيق دوروثيا بروك Brooke الرومانسى لذاتها عبر مبدأ مُوحد من الفعل. وكل من هذه الكليات يتقوض ويتفتت ويقع فى شرك المبتذل والعادى، ويمكن لنا قراءة وقوع هذه الكليات فى

شرك المبتذل والعاذى بطريقتين. إنها، بصورة جزئية، نوع من التفحص التجريبي المشبع بالتحية، لطغيان النزوع النظرى واستبداده، ولكنها تشير أيضاً إلى انتصار الوعى الاقليمى provincial المتحصن المكشوف على الحوافز الرومانسية أو العقلانية لإعلاء transcend هذا الوعى. ينشأ هذا المأزق، كما يشير عنوان الرواية، من مرحلة انتقالية للمجتمع الريفى تعاصر زمن وثيقة الإصلاح الأولى، لكن ليس هناك من شك فى أن تحرر الرواية الحكيم والخفيض الصوت من الوهم، «نقضها يدها من الأيديولوجيات»، تنتمى جميعاً إلى ما بعد طرح وثيقة الإصلاح الثانية..

إن المشكلة التى تطرحها ميديلمارش بموضوعية، وتفشل فى الوقت نفسه فى حلها، هى كيف يمكن للأيديولوجية أن تكون مُحكمة مفهوماً ومؤثرة عاطفياً؟ رغم ذلك - كيف يمكن لنا تغذية التقوى الشخصية «اللاعقلانية» ونلجَم مشاعر التقوى هذه ونجعلها تتماسك داخل شكل يتجاوز التجريبية المجردة والتلقائية الرومانسية؟ إن ما نحتاجه، حسب لاديسلو Ladislaw ، هو «روح تمر منها المعرفة بصورة فورية إلى الشعور ويشع فيها الشعور على الروح ككيان جديد من المعرفة» - وهو سؤال رأينا أن ماثيو أرنولد يُخاطب به نفسه. حين نواجه صيغ وعى الطبقة العاملة العدائية المرسومة بصورة كاريكاتورية فى فيليكس هولت ينبغى أن نعيد تقييم التجريبية الحذرة للتقليد البرجوازي الليبرالى؛ رغم ذلك فإن هذه التجريبية هى نفسها استجابة أيديولوجية غير كافية للحظة التاريخية التى تلت إعلان وثيقة الإصلاح فى إنجلترا بحاجتها الماسة إلى أيديولوجية موحدة أكثر حدة وكثافة.

تتمثل هذه العضلة فى ميديلمارش فى واحدة من الصور المفتاحية Key images التى تتكرر فيها تلك الصورة المتمثلة فى النسيج بوصفه صورة للتشكيل الاجتماعى. إن النسيج هو صورة عضوية مشتقة، نقطة تتوسط الاستعارة الحيوانية فى آدم بيد ومفهوماً نظرياً للبنية أكثر تطوراً. إن تعقد النسيج، الانضفار الدقيق والمحبوك لخيوطه المستقلة نسبياً، النغمات التوافقية Overtone التى تمحو واحدها الأخرى، احتمالات التعقد الموضعى الذى يسمح به، تسمح جميعاً بظهور أشكال من النزاع مُقصاة ومستثناة من قبل الاستعارة العضوية التامة فى آدم بيد، لكن فى الوقت نفسه فإن تماثل النسيج وسيمتريته، نزعه «المكانى Spatial» للسمة التاريخية عن العملية

الاجتماعية، إقصاءه لمستويات التناقض، تحافظ على الوحدة الضرورية للصيغة العضوية. إن هشاشة النسيج المعقدة تدفع باتجاه المحافظة السياسية الحذرة المتعلقة ؛ فكما كانت خيوط النسيج مصفورة بنعومة ودقة ازدادت عواقب تمزق هذا النسيج وازداد حذر المرء واحتراسه من طرح مشروعات كلية طموحة. بالمقابل، إذا كان كل فعل فى أية نقطة من النسيج سيتردد Vibrate فى خيوطه كلها مؤثراً على التشكيل كله فليس بالإمكان الاحتفاظ بتلك العلاقة شبه السحرية مع الكلية أبداً. هنا، وكما هو الأمر مع مجاز trope النهر الذى يُغلق الرواية، والذى يشدد من تأثيره الكلى بنشره قوته فى فروعها جميعها، فإن الاستعارة الطبيعية تُستثمر لى تدل كيف أن علاقة مستوفاة مع الكلية الاجتماعية يمكن أن تُنجز لا عن طريق التجريد الأيديولوجى بل عن طريق العمل الهادف الذى يتصف بوضوح أنه خارجى peripheral. وإذا كانت استعارات ميديلمارش الطبيعية تؤدي هذه الوظيفة فإن استعارتها الجمالية تؤدي هذه الوظيفة أيضاً. وكما يلاحظ لاديسلو موجهاً كلامه إلى دوروثيا : «فلا فائدة من محاولة الاعتناء والاهتمام بالعالم كله؛ فالمرء يعتنى بالعالم عندما يشعر بالبهجة والسرور - فى الفن أو عبر أى شىء آخر». إن مشكلة الكلية فى الرواية تنزاح، بصورة فعالة، باتجاه سؤال الشكل الجمالى نفسه الذى يمنح البنية لمواده دون أن ينتهك غناها التجريبي. تجيب الرواية، بكلمة أخرى، شكلياً على المشكلة التى تطرحها فى فكرتها الرئيسة theme. الروائى وحده فقط يمكن أن يكون الفاعل المركزى فى روايتها فاقدة المركز، أن يكون الوعى الذى يتمتع بالامتياز، والذى يعرضُ فجأةً ويبرز فوق الكل بوصفه مصدراً لهذا الكل، ويدخلُ فى علاقة تقمص عاطفى مع كل جزء من أجزاء هذا الكل.

لربما يقول المرء إن ميديلمارش رواية تاريخية شكلاً مع قليل من المضمون التاريخى الحقيقى. وثيقة الإصلاح، خطوط السكة الحديدية، الكواير، اكتساح الآلة للطبيعة : هذه القوى التاريخية «الواقعية» لا تفعل شيئاً أكثر من مسُّ أطراف الرواية وحواشيها فقط. إن التوسط بين النص والتاريخ «الواقعى»، الذى تشير إليه مُداورة، كثيف بصورة ملحوظة؛ ويؤدى هذا إلى نقل الرواية من التربة «التاريخية» وإعادة زرعها فى تربة الرواية «الأخلاقية». تعمل ميديلمارش من خلال مصطلحات الذاتية والتعاطف، «العقل»، و «القلب»، تحقيق الذات واستسلام الذات، وتؤشر سيادة

التعبيرات الأخلاقية بوضوح إلى المأزق التاريخي وتوفر وسائل للتغلب عليه أيديولوجيا. إن التاريخ في الرواية في مرحلة انتقال معترف بها؛ مع ذلك فإن قراءة النص تعنى استنتاج أن «العطالة أو التعلق Suspension» هو الاصطلاح الأكثر مناسبة للتعبير عن تلك المرحلة. إن ما يُعرض ويُقدّم، بصورة معترف بها، بوصفه حقبة ذات طبيعة متناقضة ambivalent انتقالية ستقود في آخر الأمر إلى «نمو الخير وسيادته في العالم»، هو في الحقيقة ليس أكثر من فراغ تاريخي، تبدو ميديلمارش ذات العقلية التقليدية التي أدركها الظلام أكثر استجابة للتطور التاريخي من هيسلوب في آدم بيد. هناك، إذن، مسافة بين ما تدعيه الرواية وما تعرضه في «إنتاجها» جماليا لأيديولوجية مذهب التحسن meliorism. التي يُلْمَعُ إليها عنوان الرواية فإنها تُفشي برؤية أقل تفاؤلاً بإمكانية التقدم التاريخي. إنها تكشف، في الحقيقة، عن صورة ثلاثينيات القرن الثامن عشر المبكرة التي تنتسب إلى منظور مريض يقود فعلاً إلى سبعينيات القرن الثامن عشر التي «كُبحت» فيها حماسة ولّ لاديسلو الإصلاحية الرائدة. تُسقط ميديلمارش على الماضي فهمها للمأزق المعاصر، ولأن زُبْدَة هذا الأمر هي عدم الثقة الجذرية بالتاريخ «الواقعي» فإن ذلك يُزاح بصورة فعالة ويُحرف باستخدام تعبيرات أخلاقية و «لا زمنية» كذلك. مع ذلك فإن مثل هذه الإزاحة تُزود إليوت بحل أيديولوجي؛ لأن ما لا يمكن الوصول إلى حل له باستخدام مصطلحات وتعبيرات «تاريخية» يمكن ملاءمته وتكييفه بجعل العناصر المتقلقة جزءاً من الفهم الأخلاقي. وهذا في الحقيقة نوع من الألفاظ والتعمية المتضمنة في صميم أشكال الرواية الواقعية التي تعمل بصورة ثابتة، وعبر اطراح العلاقات الاجتماعية الموضوعية وتحويلها إلى تعبيرات بين - ذاتية interpersonal، على فتح الباب وإشراعه أمام احتمالية اختزال العلاقة الاجتماعية الموضوعية والتعبيرات بين - ذاتية واحدهما إلى الأخرى^(٣١). في ميديلمارش يتحقق مثل هذا الاختزال الأخلاقي للتاريخ في «الحل» المتمثل في التضحية الذاتية الذي تجاهد من أجل تحقيقه دوروثيا وليديجيت و(إلى حد ما) بَلْستروود كل بطريقته الخاصة. إن نُكران الذات المؤلم يُعرضُ نفسه كجواب على لغز التاريخ وأحجيته.

مع ذلك فإن مثل هذا الحل غير كاف أيديولوجيا كما يقترح حضور ول لاديسلو في الرواية. بالنسبة للاديسلو فهو يحتفظ؛ إذ يوافق على مسار التحول الاجتماعي، بحيوية ونشاط فرديين متحديا بذلك هذا الاستسلام الناضج. إنه يقترح، بوصفه فناناً إصلاحياً على الصعيد السياسي، أن العمل التجريبي والتشديد الرومانسي على الذات ليسا بالضرورة متنافرين؛ إنه بكلمات السيد بروك «شبيهه ببيرك Burke مع بعض من خميرة شيللي Shelley». تتبع صعوبة الرواية في «إدراكنا عدم قدرتها على رؤية كيف أن هذا الوضع الأيديولوجي المرغوب، الذي يشد برباط قوى نزعة التدرج gradualism المتعلقة الحكمة إلى الرومانسية الرؤيوية visionary، يمكن أن يتحقق في الشروط التاريخية التي تصفها الرواية. في هذه المرحلة نصبح بحاجة ماسة إلى نوع مختلف من التاريخ. لكن ما لم يتم تحقيقه بصورة فعالة في لاديسلو يمكن محاولة تحقيقه ثانية بتعبيرات مواتية أكثر من ذلك الدمج المتأخر بين النبي الرومانسي والسياسي الإصلاحي في شخصية دانييل ديروندا.

إن ما يقتضيه الحال، في الحقيقة، هو رؤية «كلية» تربط ما هو فردي إلى قوانين التشكل الاجتماعي، وتحتفظ بالتقوى «الشخصية» المنتهكة من قبل مثل هذه الرؤيات في رومولا وميديلمارش، وتحرر نفسها رومانسياً، وتكمن الإجابة على هذه المشكلة في دانييل ديروندا. في هذه الرواية تجد إليوت حلاً سحرياً لمعضلتها الأيديولوجية في يهودية ديروندا التي تزوده بهوية رومانسية مكتملة وتوحده، في الوقت نفسه، بالكلية المعقدة لثقافة تاريخية ذات عناصر موحدة. إن ليبرالية ديروندا المبكرة هي هليلينية بصورة غير مثمرة، انتشاراً بلا مركز لتعاطف يعرض طاقته للفعل المبدئي للحث والتأكل : «لقد كان التعاطف التأملّي والمتخلل يحمل معه خطر شلّ مشاعر النعمة في نفسه ضد الخطأ، وانتقاء الصحبة والرفقة، وهما شرطاً للقوة الأخلاقية». تُوفر عبرية ديروندا ترياقاً ضرورياً - إخلاصاً يتضمن «مزج حب شخصي كامل متدفق مع إحساس أكبر بالواجب» عبر «خضوع الروح المُطيع لما هو أعلى». لا يمسُّ مثل هذا الخضوع مع ذلك القيم «الفردية» لليبرالية : إن رؤية ديروندا هي «رؤية عقل يعمل بوعي وحيوية ونشاط في مسيرة القدر البشري لكنه ليس بأقل وعياً لوقع الخطوات التي تتحرك مقتربة وتحتاج مكاناً تُسند رأسها إليه، وعلى الأقل حناناً تجاه هذه الخطوات».

يمكن أن «تحل» المشكلة فقط بابتداء كلية مُزاحة بعيداً عن الوضع العقيم لنزع السمة الكلية عن إنجلترا بعد إصدار وثيقة الإصلاح - وهي كلية تصدرُ بصورة عاجلة إلى الخارج إذ يُغادر ديروندا ؛ ليكتشف قدره في الشرق الأوسط. وتكمن الصعوبة هنا في كيفية إعادة ربط هذه الكلية المصطنعة في علاقة مجددة مع البرجوازية في إنجلترا - وهي صعوبة «تُحل» عن طريق تأثير ديروندا المُخلص المفتدى على ضحية المجتمع المحطمة الكئيبة جويندولين هارث Gwendolen Harleth. لكن الرواية في مجاهدتها في سبيل تحقيق هذا الحل تنقسم في حالة من التعارض الذاتي - تنقسم، في الحقيقة، في منتصفها تقريباً ؛ لأن دانييل يمكن فقط أن يحقق قدره بالتخلي عن جويندولين والذهاب إلى الشرق الأوسط متجاهلاً إياها في سبيل نوع من الوثوق، الغائم السديمي الأرنولدي Arnoldian السمات، بنوع من الخير المثالي. إن التشوش الشكلي في دانييل ديروندا نتاجٌ لمحاولتها التغلب على التعارضات الأيديولوجية التي تنبثق هي منها؛ ففي الصمت الموجود بين حدثي «دانييل» و «جويندولين» تتكلم حقيقة هذه التعارضات ببلاغة تامة.

إن انحراف ميديلمارش النسبي في علاقتها مع التاريخ «الواقعي» هو بصورة جزئية نتيجة لاعتقاد إليوت وإيمانها (المركب من الوضعية والمثالية) بقوة الأفكار وقدرتها على تشكيل الوجود الاجتماعي. ومع ذلك فإن ما تبرزه الرواية وتعرضه هو بالضبط الانفصال القاتل بين الفكرة والحقيقة جاعلة من الأولى مجرد فكرة طوباوية فارغة من المعنى ومن الثانية مجرد شيء تجريبي تافه ومبتذل. ولو كان بإمكان رؤى ديروندا أن تكتسى بلحم التاريخ كان بالإمكان التخلص من مثل هذا التعارض. لهذا فإن الرواية تدفع بثقة إليوت بقوة الأفكار المحددة إلى حدود ملغزة غامضة قصوى ، يُقبض على الأحلام والرغبات والبواعث الغامضة المُبهمة بوصفها رموزاً متوقعة دالة على ما سيكون حقا. تتعاون مثل هذه الأحلام بفعالية في خلق المستقبل ، يقول دانييل متأملاً: إن طبيعة مردخاي قد تكون من تلك الطبائع «التي يتحد فيها التقدير الحكيم للعواقب ويتعمد بنار الإيمان المتقد الذي يحدد عواقب ما يؤمن به». يصبح التاريخ هنا تعبيراً ظاهرياً عن القوى الروحية التي تعمل ضمنه وفي إطاره؛ ولذا يمكن أن لا يكون هناك أي تعارض ضروري بين ما يعده الخيال صحيحاً وما يحدث في التاريخ. بكلمة

أخرى تُدفع الرواية إلى ملاذ يائس في تبنيتها أبستمولوجيا ملغزة غامضة لحل مشكلاتها ؛ ولذا فإنها تُدفع بصورة فعالة خارج حدود الواقعية. تقترح بنية الصدفة غير القابلة للتصديق والقراءة الخفية التي تُسند السرد وتدعمه، تحويلاً دالاً لواقعية ميديمارش؛ حيث تستخدم مثل هذه الوسائل بصورة مقتصدة.

بهذا المعنى تضع دانييل ديروندا حداً نهائياً بارزاً لواقعية القرن التاسع عشر - الواقعية التي تتبع الآن بتأثير الضغوط الأيديولوجية التي لا تقدر على احتمالها والصمود أمامها. لكن المسألة ليست مجرد مسألة «جمالية» اقتحمتها وغزتها الضغوط «الأيديولوجية» بخشونة. تشير دانييل ديروندا أيضاً إلى مرحلة تأزم في التحول المستقل نسبياً للأشكال الواقعية - مرحلة تصبح فيها الروائية Fictionality الإشكالية ، لهذه الأشكال الوثيقة ببلاهة وتبلد حس من نفسها ، مندمجة كمستوى من الدلالة ضمن النص نفسه. إن استغراق الرواية الملحوظ داخل الفن هو بمعنى من المعاني رغبة بالمتالى العضوى ولكنها مزاحة باتجاه الاستغراق فى الفن ، يحرر الفن الذات الفردية ولكنه يقتضى الخضوع لأمر غير شخصى، يجسد المناقب المثالية ولكنه يقتضى فعلاً أكثر تواضعاً، يُثير مشاعر زهد ذات أصول عبرية Hebraism ، ولكنه يستدعى نوعاً من التكريس والتقوى تقترب من الحب الجنسى، إنها تشير أيضاً إلى تأمل النص المنحرف بصورة ثابتة لوضعيته الخيالية - فى تلك الحركة الدائرية؛ حيث تكون الأحداث «الواقعية» ضمن الرواية هى نفسها وبمعنى من المعانى «خيالات وأوهام»، تتنبأ بـ «واقع» ندى نسب محدد ، مضللة وخادعة. أن لا يكون بالإمكان وجود مردخاي خارج حدود الخطاب الروائى (كما يمكن حقاً أن يكون هناك بلستروود) هو المؤشر الصحيح لمعضلة الرواية الأيديولوجية - وهى معضلة ليست بأقل أبداً من أزمة الدلالة الواقعية نفسها. إن دانييل ديروندا هى نفسها علامة مسبقة على واقع اجتماعى مرغوب فيه، ولكن بما أن هذا الواقع الاجتماعى هو نموذج خيالى غير قادر على تحقيق نفسه خارج حدود الخطاب الجمالى ، فإن النص فى النهاية يستطيع فقط أن يدل على نفسه. إن ما يكشف عنه، فى تلك العملية من الدلالة والعنى الذاتيين، هو غيابُ ينبغى أن يتملص بالضرورة من تركيباته الجمالية - الصراحة المقموعة لجويندولين هارلث المتخلى عنها، تلك العلامة الدالة على الندرة الأيديولوجية «الواقعية» التى يمكن عدّ الرواية طعنة

أسطورية لها. تمثل رواية إليوت إذن محاولة لدمج الأيديولوجية الليبرالية والعمل على تكاملها، بكلا شكلها : الرومانسى والتجريبي، مع بعض النماذج المثالية ما قبل-الصناعية أو النماذج العضوية الوضعية. إنها مغامرة حددتها فى اللحظة الأخيرة الشخصية ذات الطابع الموحد والمشارك لرأسمالية القرن التاسع عشر خلال مرحلة إنتاج إليوت لأدبها، لكن هذا لا يعنى أننا نجادل فى سبيل التأكيد على تناظر قائم بين النظامين التاريخى والأدبى أو من أجل قراءة تعاقبية diachronic لمجموع آثار إليوت. لا تكمن المسألة فى كون عمل إليوت يتطور من «رعوية pastoral» ما قبل-صناعية إلى واقعية مكتملة النمو بتأثير تطور خطى للأيديولوجية البرجوازية، بل إن المسألة تكمن على النقيض من ذلك فى القبض، بصورة فورية، على وضعيات التزامن الأيديولوجية والانقطاعات الشكلية فى نصوصها - فى التنظير لطقم الانفصالات الذى تنتج الخطابات الأدبية المتميزة بوساطته وعبره أيديولوجية «مشاركة» موحدة تكون حاضرة فى النص من البداية. إن الاختلافات التى تلحظها فى النص الروائى الإليوتى هى نتيجة وأثرٌ لعمليات التبادل المتصلة فيما بين الأشكال الأدبية التى يندرج ضمنها هذا النص الروائى - عمليات التبادل التى «تعطى امتيازاً» فى كل نص من نصوصها لخطاب سائد مسيطر ومحدد مما يعمل على «موضعة» خطابات بعينها ويشوّه أخرى. ضمن هذه العملية التزامنية يمكن تبين تطور ذى دلالة، تطور يبدأ من النهاية الاستعارية، بالضرورة، للصراع الأيديولوجى (التاريخ الاجتماعى بوصفه مناظراً للتحول والنشوء الطبيعيين) ليصل إلى الحل الكنائى، بالضرورة، لعناصر هذا الصراع (القيم «الفردية»، الرؤى والعلاقات بوصفها حلاً للعلل الاجتماعية)^(٣٢). تؤثر الوسائل والأدوات الروائية التى تضيف سمات طبيعية وأخلاقية وأسطورية على مثل هذه النهايات، لكن صفة الصراعات الأيديولوجية المحدقة بالنصوص تظهر واضحة على فعل إضفاء هذه السمات.

تكشف نهايات روايات إليوت العضوية عن وظائفها البانية التركيبية فى عمليات التبادل غير المنتظمة للأنظمة الرمزية الروائية وفى سلسلة الانزياحات الشكلية حيث تُهمش العناصر المتمردة، ولكنها تبقى حاضرة دائمة الشكوى. لكن ما يهدد هذه العناصر بالتدمير والزوال ليس «الخارج» المقموع بل الغيابات والتشوشات التى تنتجها داخليا.

كما تخطو الرأسمالية الفكتورية إلى مرحلتها الاستعمارية يصبح الأساس التاريخي لعضوية آدم بيد الريفية ذات السمات «الأيديلية» واضحة بصورة مطردة. تُمَوِّع Impressions of Theophrastus Such (١٨٧٩) دعواها من أجل «وجود موحد مشترك» فى سياق البلاغة القومية كما تحذر من المخاطر المتضمنة فى عملية «الاندماج غير المكتمل مع المهاجرين الذين ينتمون إلى دم غريب». تقول إليوت «إن الكبرياء والفخار اللذين يميزاننا بجسم تاريخى عظيم ينتميان إلى عادة العقل، تلك، الإنسانية الطابع المَهْدَبَة للنفس التى تستلهم تضحيات الأفراد والتى لا تستهدف السلوى وراحة النفس أو تستهدف الكسب أو أية مطامح أنانية أخرى، والتى تؤدى فى النهاية إلى ذلك الهدف المثالى الكلى؛ وليس هناك من إنسان تهزه مثل هذه العاطفة يستطيع أن يصبح خسيساً بصورة تامة». لقد أصبح المجتمع الموحد المشترك، الذى ظلّ فى دانييل ديروندا هدفاً للإدراك ومن ثمّ نقداً مثالياً لإنجلترا المعاصرة، احتفالاً عاطفياً بالوضع الراهن مُسْرَفًا فى التعبير عنه. أصبح الصوت الإنسانى الليبرالى الآن هو صوت رد الفعل الشوفينى المتطرف.

٣ - تشارلز ديكنز :

لقد كانت أهم الروايات فى المجتمع الفيكتورى نتاج البرجوازية الصغيرة. الأخوات برونتى، وديكنز، وهاردى، وإليوت، ومع هؤلاء، لا مع تاكرى Thackeray، وترولوب، وديزرائيلى، وبلور ليتون Bulwer Lyton، تحقق واقعية القرن التاسع عشر أفضل إنجازاتها. لقد كان كتاب البرجوازية الصغيرة، بوضع طبقتهم الملتبس فى التشكيل الاجتماعى، قادرين إجمالاً أن يُطوِّقوا مساحة من التجربة أكثر دلالة وغنى من أولئك الكتاب الذين ينتمون إلى الطبقة التقليدية شاعرين بالأمان. لكنهم كانوا رغم ذلك قادرين على أن يجدوا فى شرطهم الخاص، وإن بصورة مصغرة، بعضاً من أكثر تناقضات المجتمع البرجوازى نموذجية. لقد برهنت التجربة البرجوازية «التقليدية» فى إنجلترا حقا وبصورة ملحوظة أنها غير ملائمة لإنتاج رواية عظيمة الأهمية (٣٣). إن الكتاب نوى الانتماء الطبقي المنقسم هم وحدهم، كما يبدو، من يكونون عرضة

للتناقضات والتضادات التي تنشأ عنها الأعمال الأدبية العظيمة. (وهذا صحيح في حالة جين أوستن التي يقدم وضع البرجوازية الصغيرة الناشئة في عملها بؤرة خاصة ذات امتياز تساعد على فحص التضادات والصراعات والتحالفات بين الأرستقراطية والبرجوازية). وكما ينحدر التقليد الواقعي البرجوازي الصغير في نهاية القرن ؛ ليتحول إلى الواقعية الطبيعية naturalism (غسِنغ، وويلز، وبينت) فإن علاقته المشحونة الإشكالية بالمجتمع تصادراً، لنقل، من قبل الكتاب المهاجرين - جيمس وكونراد، وفي فترة تالية إليوت وباوند. ولقد نشأت بصورة مشابهة علاقة ملتبسة في المجتمع الإيرلندي في القرن العشرين لتنتج فن بيتس وجويس العظيم.

مع ذلك فإننى لا أنوى أن أجادل قائلاً : إن واقعية القرن التاسع عشر في معظمها كانت نتاجاً لـ «الأيديولوجية الطبقيّة» التي امتلكتها البرجوازية الصغيرة، فلكي نكون دقيقين في كلامنا ينبغي أن نقول أن لا وجود لمثل هذا التشكيل الأيديولوجي الثانوي . لقد وُجِدَت «أيديولوجية البرجوازية الصغيرة» كوحدة تامة بين العناصر الصافية والمتعارضة المُستَلَّة من الممالك الأيديولوجية للطبقات السائدة والمسودة في التشكيل الاجتماعي - إن ما هو مطروح للنقاش في هذه النصوص جميعاً هو الشخصية المعقدة المتعيّنة بصورة مفرطة لصيغة اندراج هذه النصوص في الأشكال الأيديولوجية المهيمنة Hegemonic - وهذا التعقيد هو بصورة جزئية نتاج لـ «الواقعية» الأدبية نفسها. تنتج الواقعية، كما رأينا في حالة جورج إليوت، في واحدة من تياراتها أيديولوجية «ديمقراطية» - ديمقراطية سريعة الاستجابة، وبصورة متقدمة، للتجربة الاجتماعية المقموعة والأقدار اليومية المتواضعة؛ لذا تؤكد أيديولوجيتها الجمالية الخاصة بـ «النمط» و«الكلية» (وينبغي أن لا نتشكك أبداً فيما يتعلق بالشخصية الأيديولوجية لهذه الأفكار) على ضرورة دمج هذه العناصر في «رؤية» موحدة «للعالم». لا تقيم أيديولوجية النص الواقعي في «رؤية العالم» السائدة هذه بل تقيم في الطفرات والتحويلات والانزياحات الشكلية التي تدل على محاولاتها لإخضاع صيغ أخرى من الخطاب. إن كل نص من نصوص تشارلز ديكنز الأولى يُمثل ازدحاماً حقيقياً لصيغ روائية متنافسة - الرواية القوطية، الرومانس، الحكاية الأخلاقية، رواية «المشكلات الاجتماعية»، المسرح الشعبي، «القصة القصيرة»، الصحافة، «حكاية التسلية» التي تتخلل الأغنيات في

حفلات اللهو- وهي صيغ لا تُفسح مكاناً لـ «الواقعية» ولا تعطىها أى وضع متميز. أما «واقعية» ديكنز المتأخرة فهي بصورة ملحوظة من النوع غير الصافى - وهذا سؤال كافٍ لطرحه فيما يتعلق بالأشكال التى تحيطُ «مضامين» غير واقعية «كلية»، وفيما يتعلق بالخطابات المتضادة المتصارعة المشددة التى تعرض بلا كلل إزاحة عين الواقعية التقليدية التى ترى من علٍ، وإذا كان توجه ديكنز إلى مثل هذه الواقعية يُنتج أيديولوجية «كلية» فإن هذه الأيديولوجية هى من ذلك النوع الذى ما يفتأ يفكك نفسه من الداخل مستعيناً بالأثر «المُبدد» للأدوات والوسائل الأدبية المضادة. وفى النهاية فإن روايات ديكنز تقدم رموزاً للوحدة المتضادة (Circumlocution office, Chancery Court) وهى عناصر أساسية مكونة لبناء رواية ديكنز. يمكن لهذه الخطابات الرمزية فقط أن توفر فى النهاية «مشهداً مرئياً من أعلى»، ولكن بما أن تماسك هذه الخطابات ليس بالضبط سوى نوع من التضاد المُنظَّم فإن مثل هذا المشهد المرئى من أعلى هو مجرد فضاء غائب تتمفصل فيه الخطابات البلاغية المتباينة.

تضع حقيقة كون ديكنز برجوازيًا صغيراً مدني الأصل ، شخصاً ذا أصول ريفية، تمييزاً دالاً بين رواياته وروايات جورج إليوت. فمن بين معظم الكتاب الإنجليز فى منتصف القرن التاسع عشر ربما يكون ديكنز هو الكاتب الوحيد الأقل تلوثاً بالأيديولوجيات العضوية الطابع. معه ظل النقد الإنسانى الرومانسى للرأسمالية الصناعية «تلقائياً» بصورة مُلفتة دون أن يحوز ذلك الإدراك الأيديولوجى المحكم الطابع الذى تلقته الرأسمالية الصناعية فى عمل كل من كارلايل ودى، إتش لورنس. يعالج ديكنز أكثر الأشكال العضوية المعاصرة توافراً - إنجلترا الفتية، القروسطية ، عبادة الطبيعة، حركة أكسفورد - بازدياء الكاتب البرجوازي الصغير المدنى النشأة الذى لا يُشبع حاجاته ولا يرضيه الانسحاب من الحياة والالتحاق بغموض الحياة الرعوية. إن انسحاب ديكنز والتحاقه بالطبيعة هو بصورة أساسية إيماءة سلبية مرتبطة بالموت والانكفاء إلى عالم الطفولة، هو نوع من التحلل من الروابط الاجتماعية أكثر من كونه نموذجاً اجتماعياً. إذا كانت الطبيعة لدى جورج إليوت هى العالم الاجتماعى المُبْنين لإنجلترا الريفية ؛ فإنها بالنسبة لديكنز مكان النزعة الأخلاقية السنتمنتالية أكثر من كونها قانوناً سوسيولوجياً. إن الصغير نل Nell هو رمزٌ لقيمة طبيعية مطرودة من المدينة

المفترسة النهاية ، لكن كويلب Quilp المدنى النمطى هو من يشغل خيال مؤلفه. تظهر الشخصية التجريبية التلقائية لإنسانية ديكنز الرومانسية، المتجلية فى «روح عيد الميلاد Christmas Spirit» والحيوية الخشنة فى الأزمنة الصعبة Hard Times، للعيان بوصفها ضعفاً جمالياً دالاً وأيديولوجياً. ومن ثم فإن هذا الضعف بالذات يحرم العمل الناضج من أيديولوجية عضوية دارجة، مثل تلك التى تتبناها دانييل ديروندا، يمكن لها أن تتوسط التعارضات التى فى محل تساؤل و«تصل إلى حلول لها». فى عمل انتقالى مثل : دومبى وابنه Dombey and Son ينتج غياب مثل هذه الأيديولوجية نصاً منقسماً على ذاته بوساطة التعارضات نفسها التى يُعيد إنتاجها. يؤكد مشهد محطات القطارات الشهير بصورة لافتة، على سبيل المثال، على التقدم الصناعى البرجوازى فى الوقت الذى يعترض فيه مغتماً على مثل هذا التقدم بسبب وضع البرجوازية الصغيرة الآيلة إلى السقوط والإهمال. ورغم أن هذا الاعتراض مصوغٌ جزئياً على صورة استعارة طبيعية؛ فإن ديكنز لا يمتلك أية أيديولوجية عضوية، مثل إليوت، تمكنه من دمج رموزه المتعارضة جمالياً ، ولا يمتلك أية مصادر أيديولوجية يستطيع أن يؤمن بها نوعاً من المصالحة بين «التراث» و«التقدم». تبقى التعارضات محفورة بصورة بارزة فى النص لى تُغنى تطوره غير المنتظم بصورة درامية وتملاه بالحيوية.

أحد رموز إنسانية ديكنز الرومانسية المركزية تتمثل فى براءة الطفولة؛ حيث تدفع روايات ديكنز هذه الطفولة إلى الانخراط فى سلسلة من العلاقات البنيوية المعقدة مع تجربة الكبار. وبما أن الطفل فى عمل ديكنز معزول وضحية وغير قادر على تحويل عالمه المُشظى فى الإدراك الحسى إلى عالم كلى فإن القيمة الموجبة التى يجسدها تمثل بفعالية صورة سالبة، وتعكس هذه الوضعية السالبة بوضوح العوائق والتحديات النظرية المتضمنة فى نقد ديكنز الأخلاقى للمجتمع البرجوازى . إن سلبية الطفل مقياس درامى للقمع الذى يتعرض له، ولكنها تنقله من مملكة الطفولة إلى مملكة الأفعال الخيرة التى يصعب تحقيقها والإمساك بها. من جهة أخرى تضىء صراحة الطفل البليغة درامياً القوى الاجتماعية التى تسيطر عليه؛ إنه يصير، حسب الاستعارة البريختية، خشبة المسرح الفارغة التى تتنافس فوقها هذه القوى النموذجية على الصعيد التاريخى. يُمثل أوليفر تويست Oliver Twist واحداً من هذه المراكز السالبة؛

إذ يتيح له غيابه المؤثر من قصته أن يركز بسلبيته على ما هو دال اجتماعيا . ومع ذلك فإن تفاهته وانعدام قيمته يحددهما عدم قدرة الرواية أيديولوجيا على عرض الشخصية بوصفها نتاجاً اجتماعيا . ولكي نفعل ذلك ينبغي أن نقطع الخيط الذي يعلقه فعليا بالتاريخ مما يشدد في النهاية على انتصاره على صعيد الحكاية . تجادل الرواية أن أوليفر هو نتاجُ القمع البرجوازي وليس نتاجاً له في الوقت نفسه، تماماً كما تجرى المصادقة على العالم «الواقعي» للعلاقات الاجتماعية البرجوازية التي تنتقذه وتنتشله بطريقة سحرية ، ويشتطُّ على العالم «غير الواقعي» التحتي للفقير والجريمة؛ حيث يُعرضُ القمع والكبت من زاوية نظر العالم التحتي بوصفهما مجرد وهم.

تكشف روايات ديكنز عن تعارض بين الواقعية الاجتماعية التي تتوسطها براءة الطفولة وبين القيم الأخلاقية الإعلانية التي تُشخصها تلك البراءة. إنه تعارض داخلي يسكن وعي البرجوازية الصغيرة الذي يشعر بالحاجة إلى احتضان الأخلاقيات البرجوازية التقليدية بوعي يقوِّض الواقع الاجتماعي اللفظ الذي يطمسه. ويُنتجُ هذا الوضع طقماً من التناقضات الشكلية في الروايات نفسها. لا تستطيع أوراق بيكويك Pickwick papers مثلاً أن تكون رواية حقا بالمعنى التقليدي المتداول للكلمة ؛ لأن براءة بيكويك الراضية عن نفسها تجعله غير قادر على تحصيل أية تجربة مترابطة هامة تتجاوز ما هو عرضي. يحتاج الكتاب إذن مركزاً مساعداً يتمثل هذا المركز في سام وِلر Sam Weller الذي رغم كونه أدنى في المنزلة الاجتماعية من بيكويك (إذ يعمل خادماً له) يقوم بدور السيد الفعلي؛ ففي انزياح مضاعف لرقعة النص البرجوازية تنفجر التجربة غير المُستساغة التي يطرحها السرد المقبول رسمياً في مكان ما، في حكايات استحواذ فكرة الموت العنيفة البشعة التي تُقاطع السرد بصورة منتظمة. بصورة موازية تقريباً ترمزُ رواية كويلب في المتجر القديم المثير للفضول Quilp in the old curiosity shop إلى الثأر الفوضوي المُتقد الذي تُنزله الرواية بمسار سردها العاطفي المُحتشم^(٣٤).

تستعرض رواية ديكنز، مثلها مثل رواية إليوت، وسائل وأدوات أدبية لـ «تحلُّ» تعارضها وتضادها الأيديولوجيين ، لكن روايات ديكنز أكثر بروزاً وشهوة من روايات إليوت بسبب الوضوح الذي تحفر به التعارضات والتضادات نفسها في شقوق النص

وفجواته ببنياتها المختلطة ومعانيها المنفصلة. ولا يكمن هذا الفرق فقط في كون عمل إليوت لا يكشف أيضاً عن مثل هذه التشوشات الشكلية كما اقترحت. بالأحرى فإن كتابة إليوت، التي يسندها شكل عضوى من المفاهيم الجمالية وأيديولوجية اجتماعية ذات طابع عضوى أيضاً، تجاهد من أجل الخروج بنهايات عضوية بوعى وانسجام أكثر مما تفعل كتابة ديكنز. على النقيض من ذلك تعرض روايات ديكنز أشكالها المتعارضة المتضادة ذاتياً وعدم اتساقها الداخلى كجزء من معناها التاريخى. يحقق عمل ديكنز الناضج بالتأكيد نوعاً من التكامل الجمالى ولكنه نوعٌ مختلف بصورة دالة عن ذلك التكامل الذى يتحقق فى عمل إليوت؛ فإذ تُوفّر أيديولوجية إليوت العضوية الطابع بنى لـ «الكلية» الاجتماعية التى تؤمن بها فيكره ديكنز فى رواياته الأخيرة على استعمال المؤسسات الاجتماعية بوصفها صوراً موحدةً جمالياً (محكمة تشانسرى فى البيت المنعزل Bleak House ومكتب الإطناب فى دوريت الصغير Little Dorrit) ، والتى هى موضوع نقده. وتُمدُّ أنظمة التضاد والانقسام والتعارض هذه ديكنز، وعلى صورة مفارقة ساخرة، بمبدأ التماسك والانسجام الرمزيين. بهذا المعنى لا تتأسس الوحدة الجمالية لعمله الناضج على أسطورة «المجتمع العضوى» ، بل إنها على النقيض من ذلك تماماً تتأسس على الانقسامات التاريخية للمجتمع البرجوازى. ولا يكمن الأمر فى كون إدراك ديكنز المبكر للشخصية ، بوصفها مُفرطة الحساسية ولا - علائقية - non relational ، يُوْدَى إلى تبنى رؤية تؤمن بالوحدة الاجتماعية؛ بل إنه يكمن بالأحرى فى إظهار هذه اللاعلائقية فى صورة منظمة - أى تلك الوظيفة التى تؤديها البنيات المزاحة عن مركزها مثل تشانسرى، الرأسمالية التمويلية Finance Capitalism وألـ Circumlocution Office، المراكز المراوغة المتملصة التى تبدو وكأنها تتخلل كل شىء ولكنها غائبة عن كل مكان^(٣٥). تظل الشخصيات فى روايات ديكنز المتأخرة تصويرية بشعة متنافرة الطابع grotesque على نحو فردى، ولكنها تُدركُ الآن وبصورة متزايدة كحوامل لتلك البنيات، وتقوم هذه الشخصيات بأدوار الأبطال الفعليين لروايات ديكنز المتأخرة.

ما تجهد كتابات إليوت فى حله تزامنياً - التضاد بين مرحلتين ووجهين من وجوه الأيديولوجية البرجوازية التى تحددها بعض الطفرات والتحويلات فى الطبيعة التاريخية

للرأسمالية الإنجليزية - تندفع روايات ديكنز من خلاله وتستعرضه على التعاقب *diachronically* . إن الأشكال الفوضوية المشظاة الفاقدة المركز التي تتسم بها روايات ديكنز الأولى تنتسب بصورة عامة إلى مراحل مبكرة ذات سمات أقل تنظيماً وعضوية من مراحل الرأسمالية الصناعية؛ إن البنيات الموحدة السمات للرواية الناضجة تُشيرُ مُداورة إلى رأسمالية منظمة بصورة أكثر كثافة وتركيزاً، إلى الشبكات المعقدة لرأسماليتها التمويلية (مردل Merdle في دوريت الصغير)، إلى بيروقراطية الدولة التي تتحول باطراد لتصير مركزية الطابع (Circumlocution office) وأجهزتها الأيديولوجية التي تصبح يوماً بعد يوم أكثر تناغمًا وانسجامًا (النظام التعليمي في الأزمنة الصعبة والبنى القضائية في البيت المنعزل)^(٣٦) . تؤشر محطات القطارات في دومبي وابنه على مرحلة انتقالية في هذا التطور وهي شبكة موحدة تستدعي رغم كل شيء، وبـ «التلقائية» الملتزمة التي تتسم بها عملية الخلق فيها وسمة التجربة المتغيرة الخواص التي تُبرزها إلى الوجود، «الطاقات الاعتباطية التحكيمية المتفجرة المتضمنة في الروايات المبكرة». مع ذلك فإن حركة عمل ديكنز ليست حركة تبدأ من «الفرد» إلى «المجتمع»، بل إنها حركة تبدأ من رواية فاقدة المركز (الطفل البريء)، الشخص الناضج العقيم الخالي من المعنى) حيث تحبك بعضُ التناقضات والتعارضات خيوطها؛ لتنتهي برواية الكلية المزاحة عن مركزها - الرواية تقوم بلعبة الايماء، برمزيتها المتكاملة المُدمجة، إلى طقم التضادات والتعارضات ووضعية انتفاء العلاقات التي تُدرِكُ الآن بصورة منظمة.

٥ - جوزيف كونراد :

سيكون من السهل التنبؤ باقتراف خطأ ما إذا حاولنا اقتفاء أثر الأيديولوجية العضوية في أدب القرن التاسع عشر بدءاً من جورج إليوت وانتهاءً بذلك الروائي ألبرجوازي الصغير المتخصص في رسم ملامح الحياة الريفية توماس هاردي. فرغم كون هاردي يرثُ أيديولوجية التحولات الاجتماعية العضوية الطابع (إنه يكتب عن الجنس البشري مُرجعاً صدى كلمات إليوت : «إنه شبكة هائلة من النسيج... شبيهة

بنسيج العنكبوت» (٣٧) ؛ فإن عمله الروائي منشغلٌ، بالضرورة ، بالنزاعات البنيوية والتعارضات المأساوية فى المجتمع الريفى تلك التى تتجنبها روايات إليوت. لقد ادعت فى الفصل السابق أن مسيرة هاردى لتطوير واقعية نقدية مكتملة الشخصية كانت مجردة بالفعل، ولكنها متقطعة وغير منتظمة. إن ما يلفت الانتباه هو عدم صفاء أشكاله الأدبية الفريدة والتميزة (الشكل الرعوى، الميلودراما، الواقعية الاجتماعية، الطبيعية، الأسطورة، الحكاية Fable، المأساة النقدية). كان موقع هاردى كمنتج أدبى، بموضعه بصورة مُبسطة ضمن مقاطعته الريفية الأفلة بخاصة أو ضمن التشكيل الاجتماعى من ثم متفحصين مقاطعة «وسِكْس» wessex بمنظور داخلى واقعى ناظرين إليها كذلك عبر زوايا نظر أسطورية ثابتة، محاطاً بالتناقضات، وهى تناقضات لا يمكن فصلها عن علاقته الإنتاجية المشحونة بجمهوره الحضرى الطابع الذى رفض الناطقون باسمه عمل هاردى الجذرى الأول. ويعكس استخدامه للأشكال الرعوية والأسطورية أحياناً الميثاق القلق المعقود بينه وبين جمهور القراء الذين يفضلون الشكل «الرعى» على أى شكل آخر، ولكنه ينشر فى عمله أيضاً القوالب «الكونية الطابع» لكل من الحكاية Fable والبَلاد Ballad والمأساة التقليدية ؛ ليعكس وضعية عامة على المادة الروائية المعرضة للنبد خصوصاً إذا كانت ريفية الفحوى. إن العضلة الشكلية الكامنة فى كيفية التوفيق بين هذه الصيغ الأدبية المتعارضة - هل ألك دور برفيل Alec D'urberville برجوازىٌ محدث النعمة، شيطانٌ يؤدى دوره الإيماءة والإشارة، وغدٌ مثير، أو رمزٌ للشيطان؟ - هى نتاج لصيغة اندراج هاردى المعقدة غير المألوفة فى التشكيل الأيديولوجى السائد وفترة عيش أشكاله الأدبية الممكنة. وهكذا وصولاً إلى زمن كتابة جود الغامض Jude the Obscure كانت عملية «التوفيق» قد تجوهلت بصورة فعالة ؛ فقد كانت هذه الرواية هجوماً على الجمهور أكثر من كونها عرضاً يقدم له. وما عدُّ «مادة خاماً»، «مادة فجة» فى هذه الرواية ليس فى الحقيقة سوى نتيجة للضعف الفنى أكثر من أن يكون نتيجةً لجرأة فجة مذهشة من جانب هاردى، أو استهزاءً غير هيأب لـ «الاحتمالية الواقعية Verisimilitude» الذى يعلو بالإيماءة المسرحية على الإيماءة الخاصة بقيود الواقعية وحدودها. وليس من قبيل المصادفة أن تكون العبارة التى تتصدرُ الكتاب هى «الحرف يقتل» ، إن جود، الذى يحشد النص باقتباسات مطولة من نصوص أخرى والذى

تستحوذ عليه فكرة العنف في الثقافة الأدبية والمشود إلى الوسائل الرمزية، يقابل ضدياً بين القصور الذاتي inertia المهلك للحرف وبين الصورة البديلة للإنتاج الأدبي الذي هو حرفة مادية خاصة بالإنسان. إن النماذج والأشكال والقوالب moulds والممارسات المنتجة التي يُستولد منها النص هي نفسها صورة لمبناها الخاص - لذلك التوليف montage بين «المظاهر» (بين «منتجات هذا القلم» كما تقول عبارة هاردي الكاشفة) التي يُعدُّ «دوامها واستمرارها» أو «اتساقها وتناغمها» خارجاً عن الموضوع. ضمن الطابع الجذري المؤقت لممارسة هاردي المنتجة يُنحَفِرُ طابع مؤقت ثانٍ أكثر جوهرية - أي عَدَمُ الانغلاق، المرغوبُ فيه، للأشكال الاجتماعية نفسها (ممثلة بصورة مصغرة في الجنس)، الأشكال التي «تتفجر» الرواية في شكلها المعطى، عبر فعل «انفجار» الحرف الخاص بنصّها. عبر صفحات الرواية كلها تتحول النصوص المقدسة - العقيدة الطهرانية Nicean Creed، سفر أيوب Book of Job - بعنف على يدى جود إلى خطاب هجومي عنيف ينصب على رأس الجمهور الذي لا يستجيب - الخطاب الهجومي الذي تشير الرواية من خلاله إلى موقعها المنزاح ضمن العلاقات الاجتماعية الأدبية في عصرها. لقد ادّعى هاردي أن استجابة الجمهور المتعصبة لجود قد شفتته من كتابة الرواية إلى الأبد، لكن توقف كاتب بحجم هاردي عن الكتابة بسبب المراجعات الرديئة لواحد من أعماله أمرٌ قابل للتساؤل حوله. والحقيقة أن هاردي، بعد كتابة جود، لم يكن ليعرف أية وجهة يتوجه؛ فبعد أن «فجّر» الأشكال العضوية للرواية كان على هاردي أن يترجّل .

لم ينتقل التراث العضوي في نهاية القرن إلى الريفي الإنجليزي هاردي، بل إلى المهاجر البولندي كونراد Conrad. مع دخول جوزيف كونراد، المنفى البولندي ورجل البحر والتاجر، المعتزك الأدبي الإنجليزي نشهد بزوغ لحظة مميزة شديدة التحديد من لحظات الصراع بين العقيدة الفردية الرومانسية والعقيدة العضوية الاجتماعية التي تتبعتها في عمل جورج إليوت. لقد أصبح والد كونراد المحافظ المتحمس لوطنه ثائراً قومياً ضد الهيمنة الروسية على بولندا - وهو صوفي سلافي قضى حياته في السجن، وورث عنه كونراد اعتقاداً بأن أرضه - الأم الخاضعة والمحكومة من قبل الغير - ينبغي أن تكون جسماً موحداً مشتركاً Corporate body («شياً عضوياً حياً»^(٢٨)) مع نوع

من الإيمان المسيحي بقدر هذه الأرض التاريخي، مع ذلك فقد كان هذا الميراث المثالي الرومانسي في تعارضٍ مع الواقعية الذرائعية pragmatic المحافظة التي تشربها كونراد من عائلة أمه، عائلة بوبروفسكي الإقطاعية التي أيدت بحذر الحكم الدستوري Constitutionalism والتخلي الصارم عن الذات الرومانسية. كان العرق البولندي النبيل الذي ينتمي إليه كونراد منقسماً؛ فقد اندمجت الأرستقراطية بصورة فعالة مع الطبقة الروسية الحاكمة تاركة طبقة أشرف الأرض من أمثال عائلة بروبوفسكي وعائلة كونراد أيضاً تتدبر أمرها في التخلي من النير الإمبريالي. لقد كانت هذه الطبقة، في طموحها للاستقلال القومي وفي افتقارها في الوقت نفسه إلى الهيمنة الاجتماعية بسبب الإمبريالية الروسية، مترددة في احتضان الوسيلة «القُصوى» - أي الثورة - التي يمكن لها من خلالها فقط تحقيق الاستقلال. وهكذا أصبحت بولندا تشكل بالنسبة لكونراد رمز الاندماج المثالي بين الوحدة القومية وعصر التنوير enlightenment الليبرالي؛ وقد كانت «وحدة تلقائية» «ربطت نفسها، بما تتمتع به من احترام مبالغ فيه للحقوق الفردية، في تحالف مع الليبرالية الأوروبية ضد «التعصب السلافي»^(٣٩).

يؤكد منفي كونراد الاختياري عن بولندا، كرجل بحر وفنان، بصورة متوهجة على تحرره من نزعة إمبريالية مرضية Claustrophobic غير محتملة. ومع ذلك، وفي الوقت نفسه، فإن الفن والعمل التجاري يُعيدان خلق الوحدة العضوية التي مُزقت بوحشية وقسوة في بولندا. إن السفينة مجتمع عضوي يُقْلَصُ، بينيته التراتبية ووظائفه الثابتة المستقرة، النزعة الفردية المدمرة والخيال الفوضوي، ولكنها تمثل أيضاً، مثلها مثل بولندا، شكلاً من أشكال العزل الجماعي الذي تنذر به قوى غريبة، ومن ثم فإنها - وخصوصاً بالنسبة لضابط معزول اجتماعياً عن البحارة - تدفع بالفرد إلى مواجهة اختبارية متوحدة مع هويته الإشكالية الخاصة. ويُمثل الفن، بصورة مشابهة، رمز الاستقلال البارز للخيال الشخصي المتحرر من القواعد القمعية الكابتة، ولكنه أيضاً يُمثل كلا عضويًا يتطلب التخلي عن الذات الفردية. لقد أمدَّ المجتمع الانجليزي كونراد بحل مثالي للضرورات الأيديولوجية المتصارعة التي ورثها من بيئته البولندية، أصبح هذا المجتمع أرضاً محتفية بالمهاجر المحافظ الفار من الفتن والاضطرابات السياسية الأوروبية^(٤٠). لقد اتحدت النزعة الفردية الذرائعية الإنجليزية المتسامحة مع الميراث

القومى الرومانسى العضوى لرجل التجارة لكى يتوفّر لكونراد الوضعُ الأيديولوجى الذى التمسّه. يعتقد كونراد أن إنجلترا هى «المتنفس الوحيد لضغط المذاهب الجهنمية التى وُلدت فى أحياء القارة الفقيرة»^(٤١). إن التقليد التراتبى العريق الراسخ فيها معقلٌ قادر على مواجهة «النزعة الأخوية Fraternity»، التى تنزع إلى إضعاف العاطفة القومية، أى تلك الوقاية التى تشغل مركز اهتمامى»^(٤٢). إن تدوين إسم كونراد فى سجل الأدب الإنجليزى أبعد ما يكون عن أن يمثّل اختراقاً للتاريخ الإنجليزى من قبلُ أيديولوجية «غربية»، اقتحاماً للتشكيل الاجتماعى المحلّى من قبل «ذات طبقية» أنتجت قوى أجنبية. إن حالة المنفى والمغرب (التي تنطبق عليه) معقولة ويمكن فهمها كصيغة من بين صيغ عديدة ممكنة للوحدة المتناقضة مع أيديولوجية محلية سائدة. إن «حالة المنفى والاعتراب» لا تجعل من موقع كونراد الفردى كـ «ذات فاعلة» ضمن المجتمع الإنجليزى أو المجتمع البولندى «شيئاً كلياً»، بل إنها بالأحرى طقمٌ من العلاقات الأيديولوجية الموضوعية التى تحتلها الذات التاريخية لجوزيف كونراد، الذات التى حددتها فى اللحظة الأخيرة التمفصلات الداخلية للأيديولوجية المحلية.

كما يجادل أفرون فلايشمان Avron Fleishman فإن كونراد يرث مباشرةً التقليد العضوى لعقيدة القرن التاسع عشر الإنسانية الرومانسية. إن قيمه الإيجابية مجسدةٌ فوق جميع القيم الأخرى فى التضامن الرجولى لبحارة السفينة، هى نفسها ضرورات كارلايل الرجعية فى العمل والإخلاص والخضوع الرواقى - أى تلك القيم التى تشد وثاق البشر بصورة تلقائية إلى الكل الاجتماعى. ومن ثمّ فإن عمل كونراد الروائى، بالفكرة الرئيسية التى تتكرر عن الذات المنقسمة، يوضح بنزعة فردية رومانسية مذنبه لا يحكمها قانون ، وهى لذلك تناضل لإخضاع نفسها للنظام الجماعى.

تتحد عضوية كونراد الاجتماعية، بكلمة أخرى، بنزعة فردية متطرفة، أنانية أحياناً - بنزعة شكية ما ورائية حيال الطبيعة الموضوعية للقيم الاجتماعية، بعدم ثقة بالمثاليات كاستجابة الذاتية والوهم، برؤية للمجتمعات الإنسانية بوصفها مؤسسات «إجرامية» بالضرورة ذات اهتمامات أنانية، بنزعة ذاتية عميقة الجذور ترى العالم لغزاً مبهماً ميئوساً منه، بإدراك للتاريخ بوصفه تاريخاً دائرياً أو (تجسيداً) للعبث والسخف.

تتعين الأزمة الأيديولوجية فى نصوص كونراد بوساطة الشخصية الإمبريالية للرأسمالية الإنجليزية التى خدمها كونراد؛ ولكنها تتعين بصورة محددة أكثر من خلال تجربته البولندية، وعبر التعارض بين النزعة المثالية العضوية والتحرر من الوهم السياسى. لقد اقتضت إمبريالية القرن التاسع عشر إنتاج أيديولوجية مثالية مسيحية مشتركة، ولكنها اقتضت ذلك فى اللحظة الحاسمة التى تعرض فيها إيمان العصر الفيكتورى الوسيط للتآكل والحت بوساطة التشاؤم والذاتانية Subjectivism واللاعقلانية بسبب الهبوط الاقتصادى الشديد الذى ساعد على الاستغلال المكثف للإمبراطورية. وقد تعرضت الإمبريالية لوضع محرج عندما انكشف التباين بين مبادئها المثالية الرومانسية وممارستها المادية القذرة؛ كما أنها ولدت وعياً بالنسبية الثقافية فى المرحلة التى كان من الضرورى فيها أن يُشدد على الهيمنة الثقافية المطلقة للشعوب الإمبريالية. إن الانفصال القاتل بين الحقيقة والقيمة، الواقع والمثال، المادة والروح، الطبيعة والوعى، الذى تتخلل عمل كونراد، هو نتاج هذه التناقضات.

ينشأ رفض كونراد المزدرى للمذهب الإصلاحى جزئياً من إدراكه للاستغلال الإمبريالى الذى يقوم بعقلنته. ومع أنه يعمل على شجب الأشكال الفجة غير المثالية للإمبريالية فإنه مكرهٌ أيديولوجياً على اكتشاف «فكرة» مخلصية فى الشكل البريطانى للإمبريالية - ذلك الوعد الرومانسى بتحقيق الالتحام بين مجتمعات قبلية ذات طابع غير متبلور ودمجها فى وحدات «عضوية» حقة. إن هجومه الضارى على الإمبرياليتين الأمريكية أو البلجيكية المستغلتين بصورة واضحة هو جذرياً هجومٌ إنجليزى التقليدى المحافظ الذى لا يثق بـ «التيار المادى» و«التيار التجارى» البرجوازيين، ويمكن أن يُزال هذا التناقض، بين شعور كونراد القومى الرومانسى والواقع الهمجى للإمبريالية، فقط عندما تُزيّن هذه الفعالية بالمثالية العضوية. إن كونراد لا يؤمن بالتفوق الثقافى للشعوب الكولونىالية ولا يرفض فى الوقت نفسه الكمال الإمبريالى. و«الرسالة» التى تودُّ «قلب الظلام» Heart of Darkness إيصالها هى أن الحضارة الغربية ليست فى أساسها بأقل بربرية من المجتمعات الإفريقية - وهى وجهة نظر تُشوّش الافتراضات الإمبريالية بالقدر نفسه الذى تعمل فيه على تعزيز هذه الافتراضات.

يُتوسَّط *mediated* هذا التعارض بين التضامن العضوي والعقيدة الفردية الشكوكية في عمل كونراد الجمالي. إنه يكتب عن الفنان قائلاً: إنه يحاول الإمساك بـ «وجه الحياة الذي يمضي» وإنه يعمل على عرض اهتزاز هذا الوجه ولونه وشكله في محاولة منه لنفخ روح الحياة في «الشعور الكامن بالصدقة نحو كل شيء مخلوق». وفي الإيمان الحاد الذي لا يُقهر بالتضامن الذي يعقد الأواصر بين مشاعر الوحدة التي تحسها قلوب لا تُحصى...»^(٤٤). إن الوظيفة الأيديولوجية للفن هي التشديد على التضامن البشري ضد النزوع الفردي الذي يؤدي إلى التفسخ؛ ومع ذلك فإن وصفه لمواد هذا التضامن بأنها مهتزة وسريعة الزوال يؤكد، في صيغة مفارقة ساخرة، على الانطبعية الفردية الطابع التي ينبغي أن يتغلب عليها أيديولوجيا. يتشكل الفن، بالنسبة لكونراد، من عملية تصفية مدققة للغة متمردة شموسة للحصول على صورة ملموسة *Concrete* وظل فرقي *nuance* تعبيرى. إن الرواية، بالنسبة له كما بالنسبة لهنري جيمس، تُشكّل وحدة عضوية بارعة تتضمن بدورها إعادة تعريف للكاتب بوصفه عاملاً فلوبيرياً *Flaubertian*، شديد الحساسية، على نصّه. (إن الكتابة، كما علّق كونراد مرة، شكّل من أشكال الفعل). ومع ذلك فبإعادة تعريفنا للكاتب بوصفه عاملاً فإن جمالية نهاية القرن تعمل على قطعه، في اللحظة نفسها، عن سياقه الاجتماعي. إن المؤلف عامل، لكن نتاجه لن يظل محتفظاً بجمهور أكيد. لقد انهار الميثاق الفيكتوري - الوسيط المعقود بين المنتج والمستهلك جزئياً - وقد انعكس هذا الانهيار على وضع وسائط الكاتب للإنتاجية، أي على اللغة نفسها. ينبغي على المؤلف أن «يعمل» على نصه بتركيز ودقة لأنه لم يعد، من الآن وصاعداً، قادراً على التعويل على «اللغة العادية *ordinary*» كرابط بينه وبين مستهلكيه، وذلك في الوقت الذي يكون فيه واقعاً في شرك أيديولوجية لا تُعدُّ التواصل الإنساني شيئاً أكثر من وهم مُواسٍ عابر. وفي الحقيقة أن ديكنز هو نهاية مرحلة تاريخية لم تُعدُّ فيها الغزارة اللفظية الصرف تدل على الكتابة بوصفها غايةً وهدفًا - الكتابة *écriture* حسب فهم رولان بارت لهذه الكلمة الاصطلاحية^(٤٥). يعرض تلوين كونراد اللغوي المحسوب وجهاً دالاً من وجوه التباين. ينبغي أن يُبنى النص ببراعة ويشكّل في وحدة معقدة، لكن ما يهمنا هنا أكثر هو فشل هذا النص في التَّمفُّص *articulate* - تلك الاقتراحات التي تلمعُ بقلق لا ينقطع وتُكثَّرُ

المعاني وتتركها غامضة وغير منجزة، أى تلك الإلماعات «الوصفية» للمعنى التى يُعَيَّنُ ف.ر. ليفز هويتها بصورة دقيقة فى قلب الظلام^(٤٦) . لنقل إن العمل هو فى الوقت نفسه مُغلقٌ عضويًا ومنفتحٌ لفظيًا؛ ينبغى أن تنحصر الصور بوضوح لكن «كل صورة تطفو بصورة غير مؤكدة فى بحر من الشك... فى كون غير مستكشف من الشكوك والقلق»^(٤٧) . يُواصلُ كونراد، فى رسالته هذه إلى إدوارد غارنت E. Garnett، مساءًته لواقع القارئ الفعلى مُزاوجًا بين السؤال الشكلى كيف تكتب وبين مشكلة موقعه الخاص المتقلقل كمنتج أدبى. إن ما يفعله كونراد، فى الواقع، هو أنه يُوحّد بين الجمالية والرومانسية وجمالية «الإنتاج». إن غاية الفن هى اختراق العالم الظواهرى phenomenal ؛ ليكشف عن جوهره المراوغ؛ ومع ذلك فإن هذه المهمة، التى تقوم مقام الجماليات المثالية المألوفة، تتطلب كمية مُعطلة من العمل المرهق.

يُجاهدُ العمل الروائى بثبات من أجل إنكار أثره وبراعته الخاصين لكى يُقدّم نفسه فى صورة «طبيعية» ونصف شفافة؛ ومع ذلك فينبغى أن يكون هذا الجهد دومًا محببًا وملغى ذاتيًا. إن فنّانًا، مثل مارلو Marlow ، يخون الحقيقة بثبات فى محاولته لتبليغ هذه الحقيقة بدقة أكبر.

لقد أصبح كونراد، فى الحقيقة، قادرًا على «إيجاد جواب» لمسألة كيفية الكتابة مع اكتشافه لمارلو كوسيلة سردية. إن لعبة الراوى تتيح لمشكلة التوصيل الواقعى الأبيستمولوجية أن تُدمج فى البنى الشكلية للنص نفسه. تصبح كتابة القصة، اكتشاف الشكل، بالنسبة لكونراد، نموذجًا للمصاعب الأبيستمولوجية التى تقلقه؛ إن بناء عمل سردي يساوى فى نظره بناء نظام أخلاقى. ولكن سيُصادرُ على هذا النظام بوصفه متقلقلًا ومشكوكًا فيه مثله مثل فعل الكتابة نفسه تلك المغامرة الهشة المحفوفة بالخطر التى لا تنى تتشكل وتُفكك رحلةً فى المجهول الذى هو السردُ يكشف عن نفسه ويتجلى خلال مساره. فى عمله على روايته، إذن، يُشكّل الكاتب فراغًا، وينحت الفجوات والأمكنة الشاغرة. إن العمل، بالنسبة لكونراد، هو مشاركة تضحية ذاتية فى الكلية totality الاجتماعية لكنه، مثله مثل أعمال كيرتز Kurtz فى قلب الظلام، يكشف بصورة مجردة اغتراب المرء عن طبيعته الأبدية المراوغة التى ينبغى أن تحتزل وتُرد إلى النظام. ينبغى أن يتغلب الشكل الجمالى على الناقص والبدائى تمامًا مثلما تجاهد الإمبريالية

لإخضاع «تشوش نظام» المجتمع القبلي وتحويله إلى بنية «عقلانية»، رغم أن هذا التنظيم يتضمن نفيه داخله.

إن كل رواية من روايات كونراد هي، حقا، حية يمثل هذا النفي المُدمر لوحدها العضوية. لا ينشأ عدم الانسجام والتنافر الأيديولوجيان في رواياته، كما لدى ديكنز، من استغلاله للأشكال المفتوحة النهاية المتناقضة داخليا بل من التنظيم المحسوب الذي يَصْفُرُ النماذج حول نقطة غياب مركزية. في قلب كل عمل من أعمال كونراد هناك صمت يُرجعُ الصدى، لفرز كيرتز الذي يتعذر فهمه، جيم Jim ونوسترومو Nostromo، الظلام، سلبية جيمس ويت J. Wait التي تُفْرَخُ مثيلات لها في الزنجي ونرجس The Nigger and Narcissus، غباء ماك ور Mc Whirr وتبلد حسه في الإعصار Typhoon، لغز «الروح الروسية» الأبدى في تحت عيون الغرب Under Western eyes، انفجار القنبلة غير المرئي وصمت ستيفي Stevie الأبله الباطني في العميل السري The Secret Agent، ثروة هيست Heyst غير الموجودة في النصر^(٤٨) Victory. إن هذه الغيابات متعينة - وهي تُعَيِّنُ فجوات الأيديولوجية الكونرادية وحدودها - تقوم بتمثيل «الفراغات» التي تجوفها الصدمات أو عمليات إقصاء المعاني واستبعادها.

إن الطبيعة المراوغة للورد جيم Lord Jim - الناتجة عن تقنية الرواية الحكائية الغائرة في العمل - مثلاً، تساوى بالضرورة الطبيعة الرمزية التي يختزل إليها جيم عبر عملية الحذف المتبادل التي يمارسها منظوران متضادان عليه؛ إذ يمكن أن نرى فيه رجل استعمار رومانسي، يعمل على صوغ قدره الخاص، ونرى فيه، في الوقت نفسه، ألعوبة لكون Cosmos ميكانيكي يتعذر تعيينه. وتُلَازِمُ عملية حذف متبادل مشابهة للعملية السابقة البنية الشكلية لرواية تحت عيون الغرب حيث تضع الروح الروسية البطولية، لكن الرتيبة المضجرة، بعضها بعضاً موضع تساؤل دائم، وذلك عبر نوع من المفارقات الساخرة اللولبية الطابع التي تتقاطع فيما بينها. يُجسّد صمت ماك ور الدائم قيم التقليد العضوي غير المنطوق بها، قيم الإخلاص الكلبى والبطولة التي لا يمكن تأملها والتفكير فيها، والتي يمكن أن نراها معروضة أمام أعيننا، ولكن لا يمكن قولها. وبالعكس من ذلك فإن سلبية جيمس ويت تشير إلى تحلل فوضوي للنظام الاجتماعي الراسخ والعميق الجذور ميتافيزيقيا بحيث يستعصى تفصله. إن قلب الظلام، في

القصة التي تحمل الاسم نفسه، هو الاستعمار نفسه الذي ينبغي؛ إذ يمكن تصويره فقط كفاتتازيا هزلية وشر ميتافيزيقي، أن يظل بالضرورة غامضاً وملغزاً، لكن المجتمعات الإفريقية هي المجتمعات التي ينهاها الاستعمار، المجتمعات التي تبدو في الطراز الإمبريالي أحجيات وألغازاً محيرة. لا يمكن تقديم انفجار القبلة في العميل السرى، كما لا يمكن تقديم قفزة جيم من السفينة، بصورة مباشرة، إنهما تقترحان نوعاً من التحول الزلزالي العنيف، «وثبة» غير متوقعة باتجاه طبيعة عضوية متطورة تستطيع أيديولوجية الرواية المحافظة التلاؤم معها بوصفها فقط سرّاً لا يمكن الكشف عنه وأحجية لا يمكن حلها. إن المركز الغائب في نوسترومو Nostromo هو، بصورة جزئية، نوسترومو نفسه، ولكنه أيضاً الفضة التي يعمل نوسترومو وكيلاً لها - تلك المادة الخاملة غير الشفافة التي يُدوم حولها الفعل الإنساني بشكل مسعور. وبما أن الفضة هي البنية المُعيّنة determining التي تُعدُّ شخصيات الرواية حاملةً لها (إذ هي البطل - النقيض في الكتاب كما يعلق كونراد)، فإن الفضة هي أيضاً المبدأ المُوحّد للفعل بمجمله؛ ولكن بما أن هذا الفعل لا يساوي، حسب كونراد، وضوحاً تاريخياً متماسكاً فإنه يظل مجرد مبدأ ينبغي بالضرورة أن يكون غائباً درامياً. في هذه المراكز الغائبة بالضبط «تتجوف» الأشكال العضوية لعمل كونراد الروائي أكثر من أن تتمزق وتتشظى، وفيها أيضاً تتوضح العلاقات بين العمل الروائي وسياقه الأيديولوجي.

يكتب كونراد لغارنيت قائلاً: «من الواضح والجلي أن قدرى هو أن أكون وصافاً ووصافاً فقط. هناك أشياء ينبغي أن أتركها دون أن أمسّها» (٤٩). وهذه بالضبط هي المشكلة الأساسية التي يعاني منها الشكل في عمل كونراد، المشكلة التي تتحدد - وتُحدد - النسيج الأيديولوجي الذي يحتضن كتابته؛ ولذا فإن المشكلة لا تكمن في كون أشكال كونراد «تُعبّر» عن الأيديولوجية، بل إنها تكمن بالأحرى في التعارضات الأيديولوجية التي تنتجها بصورة مُحتمة أشكاله الأدبية. إن عمل كونراد ذا الخصيصة المتميزة هو الحكاية الغريبة الطراز exotic للعمل والمعروضة بصورة غنية ولمموسة والتي تطرح حوافها وأطرافها سلسلة من الأسئلة المتشككة حول الواقع الحقيقي للفعل نفسه. «تضع» الحكاية أو القصة «في المقدمة» الفعل بوصفه شيئاً متواصلاً وغير إشكالي؛ إنها تفترض صحة وقائع التاريخ والشخصيات والعالم الموضوعي التي

لا يمكن التشكيك فيها، لكن هذه الافتراضات تتقذف في دائرة شك جذري بسبب المعانى الشبكية الكثيرة الظلال التي تحيط بالسرد قاطعةً خطوطه المحيطة ومُضَيِّبةً حدوده. وإذا كان السرد سيختزل إلى قصة فإن هذه المعانى الحاسمة سوف تنمحي، وإذا كانت هذه المعانى ستُسَبَّرُ مباشرةً فإن السرد نفسه هو الذى سيتبخّر. إن ما يُوحِّدُ الفعل الدرامى والأساس «الميتافيزيقى» هو المزاج . إن غرابة الطراز لدى أحدهما تختار الطابع السرى لدى الآخر كـرديفٍ لها. «ينتج» كونراد إذن، فى عمله على نوع genre قصة المغامرات، أيديولوجيته الخاصة فى شكل متَّعِين. إن قصة المغامرات تنتج خصوصيةً بسيطةً صحيحة للفعل الذى يتجابه بدوره مع نفيه - إن على هذا الفعل أن يثبت؛ إذ يتلبس الشبح السفينة نرجس أو الشريك السرى، فيما إذا كانا سيتخلصان من الشبح ومن ثمَّ فيما إذا كان السرد سيعيش. إن هذا العيش بالنسبة لكونراد ضرورى أيديولوجياً كما هو ضرورى فنياً ، ينبغى ألا يُسَمَّح للإخلاء والعمل والواجب أن تُفْضَى إلى الشك فيما إذا كان من الممكن أن يُعزَّزَ بقاء الرواية الرفيعة النظام الاجتماعى. ولهذا السبب فإن كونراد المتشائم يُصِرُّ أن مهمة الفنان ليست نقل العبثية الأخلاقية وتبليغها، بل تعزيز الأمل الذى لا يموت والتعزية (بإمكان تحقيقه)^(٥٠) . ومع ذلك فلا يمكن أن يكون ذلك الأمل أكثر من ذلك الشئ الغامض الممغز. إن الشكل الطبيعى للعميل السرى يُكثِّفُ العالم المادى ويُصَيِّرُهُ مادياً إلى الدرجة التى يبدو فيها التدمير الثورى لهذا العالم غير قابلٍ للتفكير فيه؛ ورغم ذلك فإن هذا التكتُّفُ يُسبِّغُ على الرجال والأشياء سيماء غرابة فظة ومتنافرة تندمج بخوف الكتاب من المجهول الفوضى.

إذا كانت هذه «المادية الميتافيزيقية» ضرورية للتأكيد على طبيعية ما هو مُعطى فإنها أيضاً تنفى مملكة الذاتية تلك التى هى احتجاج ضرورى مساوٍ على النزعة الوضعية للبرجوازية. ضمن عالم الإخفاق الذى يخلو من العاطفة، إذن، ينبغى للتغير العنيف (وينى)، الحركة (فيرلوك)، الرؤية الروحية (ستيفى) ، أن تشدَّدَ على إقحام نفسها على النص وبالطرائق الغريبة فقط. إن صمت ستيفى هو من ذلك النوع «الباطنى» الذى يمكن أن يُعْرَضَ ولا يمكن أن يُعْبَرَّ عنه؛ إن النص يقول تعارضاته أكثر مما يقول عنها. إن خطابه مُطَوَّقٌ بتلك الهاوية التى يحاول الأستاذ العدمى حفظ توازنه

على حافتها بصورة دائمة . إن الأستاذ، الذي يُعدُّ نفسه لتخصيص ذاتي لحظي في الأبدية، هو صورة حية للنص نفسه. أما بالنسبة لـ العميل السري فهي قادرة على كشف الحقيقة عبر تلك العملية المتواصلة من «التفجير الذاتي» فقط؛ أي عبر ما نسميه المفارقة الساخرة Irony. إنها تستطيع فقط مَفصَّلة articulate ما هو واقعي عبر الفعل الثوري لنفي اقتراحها الفعلي وإعادة بناء نفسها بعيداً عن العقيدة العدمية ex nihilo. ومع ذلك فإنها تعلم أن هذه المهمة مستحيلة ؛ لأن قدرها أن تعمل على خطاباتٍ مُتَّقِبَةٍ بالتناقضات الأيديولوجية - أو أنها، كما يمكن للرواية أن تقول، مُدَانَةٌ باللامصداقية الأبدية للغة، لكن العمل لا يستطيع أن يسمح لنفسه أن يختفي في هاوية المسكوت عنه unspeakable سامحاً بذلك لاقتراحاته وافتراضاته أن تُشْطَبَ بصورة استعادية دون أن يترك لنفسه مطلقاً شيئاً يتحدث عنه. وإذا كان هذا العمل يشابه عمل فتجنشتين Wittgenstein الفلسفي الأول رسالة منطقية Tractatus Logico-philosophicus بإحالاته إلى المُتَعَالَى transcendent ووعده به فينبغي أن يحاكي عمل فتجنشتين الفلسفي التالي أبحاث فلسفية philosophical Investigations في تكريسه وتقديسه لتلك «اللعبة» الهائلة المأزقية الطابع التي هي المجتمع. إن القيمة، التي تُعَيِّنُ هويتها نزعة إصلاحية مزدرة تُعَدُّ الأحلام الفوضوية امتدادات أكثر تفسخاً لها، يُدْفَعُ بها لذلك ؛ لتجتاز حدود العالم وتُنْفَى بعيداً لكي لا تتفصل؛ ولذا فإن كل شيء يبدو، بسبب من ذلك بالضبط، متروكاً كما هو، كما كان؛ ويُوَفَّرُ هذا للنص نوعاً من الحل، ولربما نوعاً من الوهم الذاتي. إن العالم، كما هو الأمر في رسالة منطقية، هو تماماً «كل شيء في الواقع»؛ وبهذا المعنى لا حاجة لحل إذ لا شيء، هناك كما يبدو، بحاجة للحل. إن الألعاب المأزقية هي في وجه من وجوها غير منجزة، غير مكتملة، وفي وجه آخر مكتملة وتامة؛ إن العالم يمضي في سبيله، وهذا هو سؤال النص وجوابه أيضاً. الحاجة إلى القيمة Value وتمييز الفراغ التام الكامن داخلها ، هنا تماماً يكشف التناقض العميق لمشروع كونراد، الذي يُعدُّ جزءاً من الأيديولوجية الإمبريالية التي شارك كونراد فيها، عن نفسه.

٥ - هنرى جيمس :

مع كونراد يُعدُّ العيش العضوى ممكناً فقط فى الشروط التاريخية غير النموذجية ؛ أى فى شروط شبيهة بشروط عيش بحارة السفينة البولنديين المثاليين (فى مثل تلك الحالة)، أو فى المجتمع القبلى. مع جيمس نكون قد خطونا خطوة أخرى إلى الأمام ، يمكن للعيش العضوى الآن أن يكون فقط شيئاً من شئون الوعى العضوى الذى يُمثله الفن بتفوق^(٥١) ، والذى يجعل من العالم عبر التأمل شيئاً كلياً لا يملك بنية متأصلة. إن عمل الفنان هو «دوماً أن يصنع شيئاً ذا معنى ، وأن يجعله متناسباً، ما أمكن ؛ لأن المظاهر المباشرة للتجربة رخوة ومشوشة». (٥٢)

يمثّل عمل جيمس، إذن، محاولة يائسة مكرسة لإنقاذ الدلالة العضوية بكاملها فى مملكة الوعى المغلقة العسوية على الاختراق - للتغلب، بوساطة قوة الإدراك «الجميل» المتعدد والهارمونى المُوحد، على بعض الصراعات والانقسامات الواقعية المحددة. تُؤلّد هذه الصراعات، المتمثلة فى شكل صراع من أجل الكسب المادى، ثروة تجعل مثل هذا الوعى الذى يتمتع بالامتياز ممكناً فى الدرجة الأولى. لكن حامل مثل هذا الوعى التأملى غائبٌ بذلك عن التاريخ الملموس، مُزاحٌ عما يجعله كلياً، أن «نعلم» (وهذا تعبير جيمسى Jamesian أساسى وحاسم) هو تعالٍ رفيع وسلبية عقيمة فى الآن نفسه. إن وعياً، مثل وعى رافل توتشيت Touchett فى صورة سيدة The Portrait of a lady أو وعى الدكتور سلوبر Sloper فى ميدان واشنطن Washington Square أو وعى فاندنر بانك Vander bank فى الجيل الأخرق The Awkward Age أو وعى الراوى المجهول فى النبع المقدس The Sacred Fount، يتجاوز بحساسية الواقع الاجتماعى الذى يواجهه، لكنه وبسبب انفصاله غير المؤلم عن العالم يظهر كوعى خاص وخارجى، وليس من قبيل المصادفة أن يكون حامل مثل هذا الوعى فى ما علمته ميسى What Masie Knew طفلاً. وبسبب كون هذا الإصرار على جعل كل شىء جزءاً من كل يتضمن بالضرورة بُعداً عن الأشياء الواقعية فإنه يتضمن بصورة ثابتة تهديداً مدمراً بتزييف الأشياء ، ولذلك فإنه يمتطى، خوف الانزلاق، العقيدة التجريبية (كما يفعل الراوى فى النبع المقدس وزوجة الحاكم فى دورة البرغى The Turn of the screw) وذلك فى تفتيشه عن قاعدة وحيدة سرية ستحول التجربة إلى شىء واضح متماسك ومفهوم هو الأثر الفنى.

ومع ذلك فإن السلبية العقيمة لفعل المعرفة قابلة أيضاً أن تصبح نوعاً من الفضيلة. إن أرواحاً مختارة مثل : إيزابيل آر تشر Archer . ا فى صورة سيده أو ميللى ثيل Milly Theale فى أجنحة الحمامة The Wings of the Dove، برفضهما الرفيع الظفر لنفسيهما بأى شىء ونكرانهما البطولى للاهتمامات الذاتيه، تُحرزُ نصرأ روحيا على النزعة الفردية التملكيه للآخرين. إنها تحرز النصر على أولئك الأشخاص الذين لا تتوفر لهم بصورة كبيرة الثروة المادية التى تُوفّر لهذه الإيماءات الإعلائية transcendental الأساس المتين. وكما يشير جون غود J. Goode فإن هذا الأساس المتوفر فى أعمال جيمس الأخيرة هو نفسه الذى يوفّر النجاحات الضخمة للشركات الأمريكية بحيث يتمكن أصحابها من «الحصول على مقدار ضخم من المال لا يعودون بحاجة إلى التفكير فيه» (٥٢) . وهذا فى الحقيقة هو السر التاريخى الكامن وراء «سلبية» روح جيمس؛ السلبية التى تُعادل الهاوية التى تنفتح بين الوعى نفسه والأساس الاقتصادى الداعم المكتوم والمنسى - الهاوية المحفورة فى الوعى نفسه لتحقيق حرية شاحبةً وانفلاتاً مزعوماً من القيد المالى. فى ظلام هذه الهاوية يمكن أن نلقى ضوءاً ساطعاً على المحددات التاريخية الحقيقية لعمل جيمس الروائى. يمكن، عبر شخصيات مثل : ميللى ثيل وماجى فيرفر M. Verver فى The Golden Bowl، أن نُحوّل هذا التحرر الأرسقراطى من النزعة الفردية الامتلاكية التى يتشبعُ بها عالم جيمس إلى نقى «إيجابى». إن هذه الشخصيات تذهب للعمل على محيطها وبيئتها مستندةً إلى التضحية الذاتية الصامته والسلبية والاستسلام المفعمين بالمكابدة مُفتديةً علاقتها الاكتسابية الملتوية برفضها الذى يشبه رفض القديسين للتدخل والمشاركة فى أمور المادة محولةً النزعة المضادة للامتلاك إلى صيغةٍ من صيغ الامتلاك الروحى للآخرين.

علاوةً على ذلك فإن هذا الوعى «المتحد المشترك» السحرى الطابع، الذى وُلدته القوة المتخللة المُحوّلة للثروة المشتركة العظيمة المقدار، هو بصورة جذرية غامضٌ وملتبس. وإذا كان من الممكن أن نرى هذا الوعى بوصفه إعلاءً متسامياً لأشكال تاريخية «دنيا» للنزعة الفردية البرجوازية فيمكن قراءته أيضاً بوصفه نوعاً من التسامى، المُربك المُحير، بمثل هذه الصيغ - أى أن النزعة الفردية المهيمنة ترفع إلى المرتبة الروحانية للإدراك أو الوعى «اللامبالى» الحاد. وهذا هو الأساس الأيديولوجى

للمغوض البنيوي في عمل جيمس الروائي - وأساس «القراءة المزدوجة» الممكنة دوماً لرواية دورة البرغي، وفيلدا فيتش في *The Spoils of Poynton*، وميزي فارانج M. Farange في ما علمته ميزي والسيدة بروكنهام في الجيل الأخرق، وميللي ثيل، وماجي فيرفر؛ إذ يمكن تصوير هؤلاء جميعاً بوصفهم أنماطاً للوعي المتحضر أو أفراداً يعشقون الامتلاك.

تتعين تناقضات أرسقراطى جيمس نوى النزعات الروحية، تلك الكائنات المتطفلة على القاعدة المادية للبرجوازية التي ستطمس دوماً في عمل جيمس، بوساطة الشكل المتناقض لصيغة اندراج جيمس الخاصة في المجتمع البرجوازي. لقد كان جده لوالده رجل أعمال ثرياً ترك لأبنائه العديدين ثروة ساعدتهم على الاستقلال التام عن عالم «التجارة» - وهو استقلال صُور بشكل كاريكاتورى ومُثل في السيرة المتفلسفة لوالد جيمس بمقتته وبغضه المثاليين لـ «النزعة المادية» الأمريكية، ورغبته في تزويد أبنائه بموارد مالية كافية تسمح لهم بالبقاء أحراراً غير ملتزمين. كان جيمس، كأثر لذلك، مُتزعجاً من التاريخ الدال الذي أحاط به؛ إنه يتكلم عن «انفصال» عائلته «العادي» عن المجتمع من حولها، المجتمع الذي يُعدُّ فيه «العمل وحده مدعاةً للاحترام»^(٥٤)، وهو يعترف في مقدمة عمله مُرجع الصدى *The Reverberator* بعدم قدرته على معالجة «لغز» التجارة فنياً. وقد أُعيد إنتاج وضعية جيمس كمهاجر داخلي في الولايات المتحدة، التي يعززها وضع عائلته النيويوركية «اللامنتمية» التي تسكن بوسطن، في علاقة الاغتراب الفعلى لجيمس في إنجلترا. إن جيمس يفرّ من «تحرر» أمريكا «الهائل المبتدع» غير العضوى، والذي بلا تقاليد، إلى «حضارة» إنجلترا «العالية الرفيعة المستوى» التي تُوفّر «عاداتها وطرائقها وتقاليدها وأشكالها وسماتها الخاصة»^(٥٥) تربةً ناضجة خصبة لفنه؛ لذا فإن علاقته بالمجتمع الإنجليزي هي في الوقت نفسه علاقة طفيلية (إذ أنه يتكلم عن رغبته في «الاقتنيات على الحياة الإنجليزية») وعلاقة تفرج ومشاهدة. مثله مثل زميله المهاجر ذى النزعة المحافظة جوزيف كونراد يضم جيمس تعهداً أيديولوجياً قوياً لوطنه - الأم الذي اختاره هو إلى انفكاك تأملى ذى طبيعة مفارقة ساخرة عن تاريخ هذا الوطن المُختار. وهو يعلن، حين يكتب إلى غريس نورتون عام 1885، أنه لا يستطيع أن يتخيل «مشهداً أكثر تأثيراً وإثارةً ودرامية من

رؤية هذه الإمبراطورية المصطنعة المتقلقلة تصارع قوى برهنت على كونها أقوى منها»، وإذا استطاعت إنجلترا أن تواصل قتالها ضد القومية الأيرلندية دون أن تنهار وتستسلم فإن «الدراما قد تستحق متعة المشاهدة»، وذلك من «موقع الاستشراق الممتاز» الذي يستشرف منه هو المشاهد^(٥٦). (ولكنه يضيف، يخجل، أنه لم يكن يعنى أن يكون «بهيماً على صعيد السياسة»).

ويكتب في سنة تالية لأخيه مُعبِّراً عن انزعاجه «لإضاعة فرصة مشاهدة» تظاهرة العاطلين عن العمل في بيكاديللي؛ فلو كان في البيت في ذلك الوقت لاستطاع أن يشهر منظرًا رائعاً وهو يقف في شرفة منزله.

مثل كونراد تمثل حالة نفي جيمس واغترابه طقماً من العلاقات الأيديولوجية الموضوعية أكثر من أن تكون «تعبيراً» عن طبقة معينة أو وضع «قومي» بعينه. إن الحقيقة التاريخية للنفي هي، أيديولوجياً، أثرٌ لعملية التعيين الشديد لصيغة اندراج الفرد في الأيديولوجية المحلية، والتي تحددها عوامل أيديولوجية كانت شكته كموضوع في بلده الأم. ومثل كونراد أيضاً فإن عمل جيمس الروائي لا يمكن اختزاله إلى مجرد «انعكاس» بسيط للأمة الأيديولوجية، إذ أن جيمس (مثله مثل كونراد) ليس أكثر من اسم هام استثنائي (من ضمن مسائل تاريخية أخرى) لمظهر من مظاهر أزمة واقعية القرن التاسع عشر - الأزمة التي تصبح فيها مشكلة الدلالة الأدبية نفسها بنية محددة للإنتاج الأدبي. إن سؤال «المعرفة» وثيق الصلة، بالطبع، بوضعية جيمس التاريخية كمنفى؛ لكن هذه الوضعية ليست أكثر من تعيين شديد ومحدد لسؤال طرحه الأيديولوجية الفعلية لـ «الواقعية» نفسها. تفترض الواقعية مقدماً، وعلى الأقل في أحد أشكالها الليبرالية الإنسانية النزعة، موقعاً معرفياً استشرافياً ذا امتياز يمكن أن نحقق منه حكماً أخلاقياً دقيقاً؛ إنها تفترض إدراكاً شفافاً لا يوجد خارجه شيء، إدراكاً لا يمكن لأية نظرة نقدية من خارج حدود خطابه أن تطعن به وتشكك فيه. ومع ذلك فإن صعوبة مثل هذا الحكم الدقيق الداعية إلى السخط هي بالضبط ما يتخذه هذا الخطاب، من ضمن النص، هدفاً وغايةً لتفحصه؛ لذا فإنه مكره بالضرورة على البحث في كل الجهات عن الدعامات الزائفة التي تسند علمه الكلي Omniscience. كيف يمكن

فعل ذلك دون الاضطرار إلى تدويب هذه الدعامات هي العضلة الشكلية التي يُدفع جيمس في أعماله الأخيرة إلى مواجهتها بصورة مطردة ومنتزادة - أي كيف يمكن عطف الخطاب الأدبي على نفسه دون تقويضه وتحويله إلى مجرد حشو؟ إن البنية النحوية لروايات جيمس الأخيرة ذات الطبيعة المخادعة غير المباشرة تناضل من أجل الحفاظ على التماسك والترابط في الوعي النصي المهدد في كل لحظة بإمكانية ابتلاعه من قبل ما يدل عليه، ينبغي أن يُحفظ الوعي ذو الامتياز لكن ينبغي أيضاً تخصيص حدوده المُظلمة غير الواضحة، وذلك عبر استثارة قراءات ممكنة تقع خلف معرفته الظاهرة، بافتراض قارئٍ سيُعيدُ بناء معانى النص أكثر من كونه سيستهلك هذه المعانى. علاوةً على ذلك ينبغي لهذا كله أن يتم من خلف ظهر الشكل الواقعي التقليدي: ينبغي أن لا «يُفجّر» ذلك الشكل مع قيمه الأيديولوجية التي ينتجها ويُفرزها بوساطة وسائل تستلزم ثبات الذات المشاهدة ضمن السؤال الواضح والجلي، فخلف ذلك الشكل تقبع الأيديولوجية التي يعتنقها الفاعل (المؤلف) وخلف ذلك الشكل أيضاً يقبع تشكيل اجتماعي؛ أي تلك المناطق التي قد لا يُسمح لأعلى درجات الذكاء النقدي أن تخرقها.

مع ذلك لم يُوفر التشكيل الاجتماعي الإنجليزي في النهاية أية أرضية عضوية لجيمس يمكن أن تعتقه وتخلصه. لقد وجد الضيف المحترف، الذي حل على الطبقة الحاكمة لمدة عشرين عاماً، أن الحياة الإنجليزية كانت بعامية مادية وفكر أن الطبقة العليا متعفنة ومتحللة أيلة إلى الانهيار كما كانت الأرستقراطية الفرنسية قبل الثورة^(٥٧). لا يستطيع الوعي العضوي أن يجد أي مكان يحل فيه سوى الفن الذي يستطيع وحده أن يطوق لا نهائية العلاقة التجريبية المعقدة والمتشابكة بأشكالها التي ترسم الحدود بدقة ونعومة^(٥٨). ويمثل عمل جيمس الأخير مغامرة مدهشة في إنقاذ الوجود المادي غير العضوي والمساهمة في خلائسه عبر عملية امتصاص، لا تنقطع، لاحتمالاته ومصادقاته الخام، وإدخالها ضمن البنى المتحولة للوعي مُعيدة توزيع وشائج التركيب المهدد دوماً بالتحلل بوساطة المواد المتنافرة التي تنجح أخيراً في إخضاعها وكتبها. يكتب جيمس: «إن قيمة الفصل الخاص بسترير في السفراء هي بدقة أن «المعرفة» كانت أثراً من آثاره»^(٥٩). إن «المعرفة» - الوعي نفسه - هي اللا سلعة non-commodity الأكثر رفعة وسمواً، وهي لذلك القيمة الأكثر رفعة بالنسبة لجيمس؛

علاوةً على ذلك فإنها تساوى، في مجتمع تحكم فيه السلعة دون أى تحدٍّ كان، الغيابَ، والفشلَ، والنفىَ. في «المعرفة» يُخصَّص العالم ويُنسب ويُفقد في الفعل ذاته. ولقد كان هذا في النهاية التعارض الذي لم يكن هنرى جيمس نفسه قادراً على تصعيده .

٦ - ت . إس . إليوت :

كان ت. إس. إليوت خليفة هنرى جيمس كمنفى أمريكى محافظ ينحدر من أسرة إقطاعية تقطن في مدينة سانت لويس. وقد تقوّضت الهيمنة الاجتماعية والثقافية لأسرة إليوت بصورة صادمة في السنين المبكرة الأولى من هذا القرن بسبب عريدات نظام سانت لويس الفاسد المتعفن ، وهو فساد كان واضحاً أن أسرة إليوت متورطة به^(٦٠) . مثله مثل جيمس قَدِم إليوت إلى أوروبا، في إرسالية تاريخية هدفها إعادة تعريف الوحدة العضوية مُعيدة إدراج إنجلترا المحلية الريفية provincial في تلك الكلية، بعد أن أحس أن أمريكا الرأسمالية الصناعية قد جردته من إرثه الروحي، وبعد أن استطاع فيما بعد أن يكتشف في أمريكا النزعة الإقليمية regionalism «العضوية» المتناسلة التي تُمنّها فقط في مثل هذه الظاهرة مُتمثلة في الجناح اليميني لحركة توزيع الأراضي في فيرجينيا. لقد كان واضحاً أنه سيُصبح في المركز البؤرى لوعى «العقل الأوروبى» العضوى، تلك الكينونة الغنية غير الممزقة المتأصلة بصوت ملغزة باطنية في التزامن المُعقد لها داخل كل فنان تغذى عليها. لقد كان من الجذرى بالنسبة للثقافة الإنجليزية الأدبية، التي مازالت عالقة في قبضة أشكال النزعة الإنسانية الليبرالية والرومانسية المتأخرة المُستنفدة أيديولوجياً، أن يُعاد بناؤها ضمن الكلاسيكية مما سيتكفل بمحو الآثار الأخيرة «للنزعة الإصلاحية» Whiggism (البروتستانتية، الليبرالية، الرومانسية، النزعة الإنسانية). وسوف تفعل الثقافة ذلك باسم تشكيل أيديولوجى مُوحّد أكثر رفعةً وسمواً تُعَيّن حدوده بخضوع «الشخصية» للنظام والعقل والسلطة والتراث.

لقد كان العمل التدميرى المنقذ العريض الذى أوكلت مهمة حمله تاريخياً إلى إليوت ضمن القطاع الجمالى فى الأيديولوجية الإنجليزية واحداً من الأعمال التى كان إليوت

مُعداً لها تاريخياً بوصفه منفياً مختاراً ذا امتيازات ويقف في طليعة ذلك القطاع. كان إلبوت فى الداخل من ذلك القطاع بوصفه إنجليزياً حديث العهد يستطيع أن يحكم «بثقة وسلطة» كافيتين، كما أنه كان فى الخارج من ذلك القطاع بوصفه أمريكياً «أوروبياً» قادراً على تعيين الحدود الضيقة لذلك القطاع. إن وصف إلبوت الخاص اتفانى بصورة مخادعة : «من زمن لزمان، وكل مئة سنة أو أكثر، من المرغوب أن يظهر ناقد يُراجع ماضى أدبنا ويضع الشعراء والأشعار فى ترتيب جديد. وليست هذه المهمة مهمة ثورية ، بل هى نوعٌ من إعادة الضبط والتعديل»^(٦١) . ويبدو هذا الوصف متواضعاً خجولاً لما دعاه مارتن جراهام بدقة «العمل الطموح للإمبريالية الثقافية الذى يبدو أن العصر يميلُ إلى إنتاجه»^(٦٢) ، لكن التشديد النشوئى evolutionary الرقيق غير المنذر بخطر مركزى بالنسبة لمشروعه. فإذ يواجه المجتمع الإنجليزى الأزمة الإمبريالية العالمية والكساد الاقتصادى الحادّ ونضال الطبقة العاملة القوى، وذلك فى السنوات المبكرة من بدء إلبوت مسيرته الشعرية والنقدية، فيبدو هذا المجتمع فى حالة أيديولوجية ماسية إلى القيم التى غلقت تماماً نزعتة الكلاسيكية. ومع ذلك فإن فعالية هذه النزعة الكلاسيكية ونفوذها الأيديولوجى تستند إلى رفضها الأشكال السكنونية العقلانية الطابع للقوالب التجريبية التاريخية - إنها تستند حقاً إلى إنتاج النزعة الكلاسيكية المتحدة بصورة ضدية مع النزعة العضوية النشوئية للتقليد الرومانسى. إن الـ «تقليد» الإلبوتى كائن عضوى متغير متحول ذاتياً ممتد فى فضاء المكان والزمان ، ويُعاد تنظيمه وتشكيله بصورة ثابتة بوساطة الحاضر، لكن هذه النسبية التاريخية الجذرية ستمُنح فيما بعد سلطة كلاسيكية مطلقة. إن ما يفعله إلبوت، فى الحقيقة، هو أنه يتبنى جماليات المرحلة الأخيرة من مراحل الرومانسية (الرمزية Symbolism) بنظرتها إلى العمل الفنى الفرد بوصفه عملاً عضوياً مستقلاً غير شخصى، ثم يقوم بتوجيه هذا المذهب وإدراجه ضمن أيديولوجية ثقافية إخصاعية^(٦٣) .

بصياغة مذهبه الكلاسيكى بمصطلحات التقليد الرومانسى العضوية يستطيع إلبوت أن يضمّ النزعة الكلية المثالية إلى النزعة التجريبية الحسية التى هى المظهر الآخر لها. وإذا كان من الضرورى إعادة تشكيل القطاع الجمالى من قطاعات الأيديولوجية بصورة فعالة فإن على اللغة الشعرية أن تتشبت بالشخصية العنيفة المتشظية للتجربة

المعاصرة وتخرقها غائصةً بمجساتها وجذورها إلى البنى الأصلية للاوعى الجمعى ؛ لذا فإن الشعر يُفَرُّ مثلاً ونموذجاً للتأثير الأيديولوجى بعامه . إن مثال إليوت ونموذجه للمجتمع العضوى هو ذلك المجتمع الذى تَبَثُّ فيه نخبة مثقفة واعية - على نحو ممتاز - قيمها، عبر الإيقاع والعادة والترجيع *resonance*، إلى الجموع غير الواعية مُتخللةً الجهاز العصبى أكثر من أن تكون تَنَشُدُ العقل وتُخاطبه^(٦٤) . من هنا تنبع نزعة إليوت المثقف النخبوى الجذرية المعادية للثقافة : عدم وثوقه العصبى بالأفكار المجردة، تشديده على التحول الشعرى للأفكار إلى تجربة ملموسة، تشديده الصورى *imagist* على الصورة الصلبة الدقيقة التى «تتضمن» مفهومها بانشغاله الرمزى بالشعر بوصفه موسيقى.

رغم هذا فإن هناك تعارضاً كامناً بين اهتمام إليوت بالفن بوصفه نظاماً عضوياً وبين تأكيدَه على خصائص اللغة الشعرية المتسبمة ببعد المحاكاة الحسية. إن الحبر المهيب الأوليمبى السمات الذى يتكلم فى التراث والموهبة الفردية *Tradition and the Individual Talent* بقيمه التى تدور حول النظام وانتفاء البعد الشخصى، هو الشاعر نفسه الذى يكتب أغنية حب إلى ج. ألفرد بروفروك بعالمها الذاتى القلق المُكون من العواطف المُدانة والموضوعات غير المترابطة. يجاهد إليوت للتغلب على هذا التعارض بالالتجاء إلى الشعراء الميتافيزيقيين : إن دَنُّ *Donne* يمثل آخر لحظة تاريخية متوترة وملتوية من لحظات الترابط العضوى بين العقل والجسد، بين الحواس والعقل، قبل أن يبدأ السقوط الفجائعى فى التحلل الدنيوى للقرن السابع عشر - أى بعد هزيمة الملكية، وهجرة البيوريتانيين *Puritans* (ومن ضمنهم آل إليوت من سومرست *Somerset*)، ووفاة الكاثوليكية فى الكنيسة الإنجليزية، ونهوض العقلانية العلمية، والكارثة اللغوية التى حلت بملتون، والانحدار المتسارع للعبادة الرومانسية للذات الضالة الشاذة المنحرفة. يخلق دَنُّ كليات عضوية من التجربة إذ يَسْتُنُّ سنة تحللها الفعلى، وهذا هو افتراضاً قصد الأرض اليباب ونيثها أيضاً. ومع ذلك فإن «شكل» هذه القصيدة متعارضٌ مع «محتواها» : يحاكي محتوى الأرض اليباب المتشظى بصورة فاترة تجربة التحلل الثقافى بينما تلمح أشكاله الأسطورية الكلية الطابع بصمت إلى إعلاء

transcendence مثل هذا الانهيار. إن القصيدة مبهمة وغير شفافة ؛ بسبب مشاركتها اللفظية فى ذلك الانهيار وبسبب الإلماعات الخفية التى تحاول إقامة نظام مثالى عبرها . من الممكن أن نتتبع أثر هذا التنافر الجمالى ونرى فيه بعضاً من علاقة إليوت الخاصة الغامضة بأزمة المجتمع البرجوازي الأوروبى التى تقوم الأرض اليباب بتسجيلها. وفى الحقيقة أن السؤال الخاص بعلاقة إليوت بالقصيدة يتحول ليصبح سؤالاً خاصاً بعلاقته مع المجتمع الذى تبناه واختاره. إن مثالية إليوت، بوصفه أمريكياً «أرستقراطياً» مغترباً عن وطنه ومشغولاً بالدرجة الأولى برؤية تتبنى الوحدة الثقافية العضوية، تفصله جزئياً عن الواقع التاريخى للأزمة التى يواجهها. ومع ذلك فإن الشاعر الطليعى العالمى Cosmopolitan منذ عمله الأول هو نفسه المستخدم المُجد فى مصرف لويدز الذى يُساند بالضرورة النظام الاقتصادى الذى يصون شروط الثقافة النخبوية حتى وإن كان يتهددها «روحياً». فى الفضاء الغفل المقيم بين «شكل» الأرض اليباب و«مضمونها» إذن، المقيم بين انفصالها الكونى والتواطؤ الآثم، تنحرف الأيديولوجية التى تنتجها بوضوح شديد.

إن الأرض اليباب تُنتج أيديولوجية هى منتجة من قبل فرد أيضاً، ومن ثم فإنها ليست فى المقام الأول أيديولوجية «التحلل الحضارى» بل أيديولوجية المعرفة الحضارية. ما تشير إليه القصيدة ليس «تفسخ أوروبا وانحلالها» أو انحلال أديان الخصب وعقائده، بل هو عرضها الخاص المعقد المدروس للتلميحات والإلماعات النخبوية - وهو عرضٌ ممكن عبر إدخال مثل هذه الموتيفات motifs الملغزة أو البانورامية. إن القارئ الذى يجد أن اقترابه من «معنى» القصيدة تعوقه الإيماءات الغامضة إلى خارج الخشبة يحوز هذا «المعنى» الآن دون أن يعرف ذلك. تنهار الحضارات ولكنها تحيا وشكلها هو شكل الأرض اليباب ، وهذه هى إيماءة النص الأيديولوجية المرتسمة والمحفورة فى الحقيقة الفاضحة والمُدوية لوجوده الفعلى. وبهذا المعنى تُعارض الأنظمة الرمزية الدالة مدلولاتها ؛ فإذا كان التاريخ هو العقم بعينه فإن وجود العمل نفسه لن يتحقق، وإذا كان العمل يوجد فعلاً فإن وجوده ليس إلا إنكاراً ضمناً لـ «محتواه». إن حالة الإلغاء الذاتى فى الأرض اليباب هى المؤشر الذى نقيس به الأحجية الأيديولوجية ذات

المصادر التي لا نجد لها جواباً مادياً ؛ فإذا كان التاريخ غير نى جنوى ومستنفداً ؛ فمن أين أتت الحضارة إذن؟ وقد يصوغ المرء تعبيره عن هذه الأحجية بصورة مختلفة. إذا كانت العلامات Signs الشعرية تمتك نفوذها وسلطتها الأيديولوجيين بسبب احتشادها بالتجربة الحسية؛ فكيف يمكن لها أن تحقق الدور الأيديولوجى الحاسم المتمثل فى التعليق على التجربة التي تقوم بتمثيل دورها؟ إنه السؤال نفسه متتكرراً فى صورة مختلفة ؛ فى أى حقل من حقول التجربة يقع مصدر الخطاب (الثقافة، الأيديولوجية) الذى نحتاج إليه لافتداء التجربة؟ لا يمكن أن يكون هذا الحقل موجوداً ضمن الخطاب نفسه ؛ لأن ذلك سيعنى مساواته بحالته المصعّدة transcendental، ولا يمكن أن يكون أيضاً خارجه ؛ لأن ذلك سيعنى سلبه قوته «التجريبية experiential» بحيث يصير عقيماً مثله مثل تايريسياس Tiresias. إذا كانت القيمة الإيجابية لا تكمن داخل القصيدة أو خارجها فينبغى عليها إذن أن تقيم بدلاً من ذلك ضمن حدود النص الفعلية - ضمن ما يُعطىها شكلها. ينبغى أن تقيم ضمن ما يمكن أن يُرى، ولكن لا يمكن أن يتكلم عنه، وهو ليس شيئاً آخر سوى «حقيقة» القصيدة نفسها. إن «حقيقة» القصيدة تتشكل بوساطة جهاز من الوسائل «المتقدمة» التي تُفصل الخطاب مع الخطاب رافضةً إغراء الخاتمة العضوية وفتنتها. إن انحلال علامات النص وذوبانها الجزئى فى أوضاع النص المشظاة والمفتتة، وإنكاره، الذى يتخذ صفة المحاكاة، للمنظور «الكلى» المفرط فى كليته هو بالضبط ما يُمثل فعّاليته وتأثيره الأيديولوجيين. ليس هذا الانحلال الجزئى، بأى معنى من المعانى، نوعاً من «جعل» العلاقة «طبيعية» naturalise. إن القصيدة تعرض نفسها، فى خطاباتها المتمفصلة، بوصفها نصاً مبنياً بصورة تامة شاملة مغوية بذلك القراءة «التمثيلية» Representational التي تعمل على إفسادها وتخريبها بوساطة آلياتها المنتجة ذات الطابع المباشر. ومع ذلك فإن هذا الإفساد يصبح مجرد أمر ظاهرى ؛ إذ خلف القصيدة الممزقة الفاقدة المركز بصورة جذرية يوجد بديل وهو ليس إلا ذلك الخطاب المغلق المتماسك ذا السلطة المكون من ميثولوجيات (توجهه وتحدد أطره). إن النص الظاهرى phenomenal، لنستخدم واحدة من استعارات إليوت نفسه، ليس سوى اللحم الذى يعطيه اللص لكلب الحراسة

ليصرف انتباهه عنه، بينما يواصل هو عملية الاختلاس. تُقيم أيديولوجية النص في المسافة الفاصلة بين هذين الخطابين - في حقيقة أن النص «الظاهري» قادر أن يعرض التماسك الخفى الذى يمدّه بأسباب البقاء، ولكنه لا يستطيع أن يتكلم عنه. فلو أن ذلك التماسك متمفصل فى النص بصورة مباشرة فإن التأثير الأيديولوجى الذى يمكن ربحه بطريقة مباشرة سيضيع؛ ومع ذلك فإن من المهم أيضاً أن لا يوزع هذا التأثير بكامله على الآثار الظاهرية. ولهذا السبب بالذات يتكلم النص «الملغز» فى نهاية القصيدة، ولمرة واحدة فقط، عن الحاجات السرية التى يتحدث عنها صوت الرعد. ليس ت. إس. إليوت، أو أية شخصية، أو النص الظاهري هو من يتكلم، ولكنه يمكن أن يكون فقط شخصاً مجهولاً، مطلقاً absolute راسباً بصورة ملائمة. ما يتلفظ به الرعد هو حكمة تنسكية مطرحة معانيها الأيديولوجية المتضمنة، مناقضة بصورة تامة لأشكال الوعى «المتقدمة» الرائدة التى نشهدها فى القصيدة نفسها؛ ومع ذلك ففى هذه الأزمنة المنعقدة بين «الشكل المتقدم» و«المضمون الرجعى» تكمن بالضبط أيديولوجية الأرض اليباب. كلا هذين العنصرين يتوحدان معاً بنزعة «نخبوية» خاصة؛ إذ تختار تجارب «الطليلة» الأدبية القيم المحافظة للأقلية الحاكمة. والهدف من هذه التجارب هو وضع مثل هذه القيم «ضمن السياق»؛ ومع ذلك فإن الأثر الناتج ليس سوى التساؤل حقاً عن فاعلية مثل هذه التجارب كما يُبرهن، مثلاً، أن أصوات الرعد الأوبلية لا تنبئ إلا عن ضجيج فارغ عقيم.

إن اعتناق إليوت المبكر لفلسفة إتش. إف. برادلى F.H. Bradley الهيجلية - الجديدة، بتشديدها على وحدة التجربة الفورية اللا - علائقية non-relational، قد أمدّه بحل جزئى لبحثه عن الكل العضوى organic Wholeness. لكن تذويب برادلى للذات فى العلاقات التى تضم التجارب معاً، بينما هو يقوم بإلغاء النزعة الفردية التطهيرية puritan التى كانت عدو إليوت الأيديولوجى، يؤكد للسبب نفسه على معنى النفى فى الهوية الممزقة المستأصلة من جذورها. بصورة مماثلة تُختزل وجهات النظر جميعاً من قبل ذلك المذهب إلى نسبية تامة رغم أن وحدة التجربة الفورية عند برادلى تشير مسبقاً إلى وحدة المطلق الفوق - عقلانية التى كان يتوق إليها إليوت الشاب.

إن التقليد الإليوتى يعمل على «جعل» عضوية برادلى «تاريخية» تماماً كما يعمل برادلى على «تجريد» هيجل «من تاريخيته»، ولكنه إذ يفعل ذلك يقترب من دائرة بين ذاتية مصممة مُحلا في موضع التاريخ الفعلى كلا مثالياً ذاتى النشوء *self-evolving* يكون حاضراً بصورة أبدية وفى كل وقت ، ومن ثمّ فمن غير الممكن افتدائه وتخليصه. إن الكلية الظاهرية التى توفرها فلسفة برادلى غير كافية أيديولوجيا؛ ومن ثمّ فإن إليوت يتحرك متجاوزاً إياها إلى النزعة الأنجليكانية الملكية المحافظة التى ستوفر وضعية اجتماعية لمثل هذه النزعة العضوية الطابع. هذه، بصورة مثالية، هى خيالاته النوستالجية *nostalgic* الجامحة المثيرة للشفقة التى تتوق إلى إنشاء نظام مسيحي ندى مراتبية يتخلل الجموع الشعبية الورعة ويلحمها بالنبخبة الإكليركية، وهى خيالات أيلة إلى الزوال تاريخياً مثلها مثل رمنسة *romanticising* كونراد للمنظومة الرمزية التجارية. ينبغى أن تجد الكلية «الروحية» مُعادلها الاجتماعى، ولكنها إذ تفعل ذلك تكشف عن عجزها الاجتماعى. تُقدم الرباعيات الأربع كلية روحية تعمل على إعلاء عالم ظاهرى باطل ولاغ، مع أنه ينبغى أن يصبغها دون تفكير بدلالة ضمنية - وهو تعارض سوف يشوش البنى الشكلية لمسرح إليوت المتأخر بمزجه المتنافر وخلقه لطباقات *Counterpoint* بين الميتافيزيقا وكوميديا المقصورات *drawing-room Comedy*. «يتقدم» إليوت متجاوزاً كونراد وجيمس إلى النقطة التى يُوضع فيها المثال العضوى فى المؤسسة الاجتماعية المتعينة؛ أى فى الكنيسة المسيحية^(٦٥) ، وإذا كان غير قادر على التقدم أكثر فقد حصل ذلك لأن حله كان جزءاً من المشكلة.

٧ - دبليو. ب. بيتس :

بينما كان إليوت وباوند و تى. إى. هيوم T.E. Hulme والصوريون *imagist* يتحولون فى إنجلترا من المصادر المتضائلة للنزعة الفردية الرومانسية باتجاه الأشكال اللاشخصية الكلاسيكية أو الرمزية كان دبليو. بيتس W.B. Yeats يعود فى إيرلندا إلى الميثولوجيا السلتيّة *Celtic* والميراث الرومانسى الإنجليزى فى فترات مبكرة معارضاً بجرأة وتحداً أسلوب «المساومين الحامى الوجوه والصرافين» وعواطفهم وسماتهم

الشخصية؛ أى ذلك العالم الخاص بالبرجوازية الأيرلندية المنتهك لعوالم الآخرين. وفيما كانت النزعة الفردية الرومانسية الإنجليزية عنصراً أساسياً من العناصر المكونة للطبقة البرجوازية العريقة كانت تلك الطبقة فى أيرلندا الخاضعة للاستعمار ما زالت حديثة النشأة؛ ولذا كان على بيتس، فى صراعه ضد الهيمنة البرجوازية، أن يمر على مصادر الرومانسية الأرستقراطية بدءاً من البذور الهاجعة لإنجلترا البرجوازية - الفارس الشهم المثالى، والذرية الاحتفالية للهيمنة الإنجليزية - الأيرلندية.

مع ذلك فإن علاقة بيتس بهذا الميراث، وعلاقته من خلال ذلك بالمجتمع الأيرلندى بعامة، هى علاقة متناقضة بصورة ملحوظة. إنه لا ينتسب ميلاداً إلى الطبقة المهيمنة بل إلى البرجوازية البروتستانتية؛ ومن ثم فقد كان منزوعاً من مكانه فى المجتمع الأيرلندى ومُشوش العلاقة به بصورة مضاعفة، بالطبقة التى يتماثل معها هوية، وبالحركة القومية الكاثوليكية التى يحاول أن يصبح صوتها الأسطورى فى الشعر. وقد ارتد بيتس، بوصفه قائد الجناح الثقافى فى الحركة القومية فى تسعينيات القرن التاسع عشر، عن انتمائه إلى البرجوازية الكاثوليكية التى شكلت القاعدة الاجتماعية للحركة الجماهيرية القومية؛ لقد أضعفت عصبية الأرض Land League، بإستراتيجيتها التى وضعت فى حسابها نقل السلطة الاقتصادية من البرجوازية البروتستانتية إلى البرجوازية الكاثوليكية الناشئة عن طريق فرض مقاطعة منظمة، تأثير طبقة بيتس والفئة المهيمنة التى ينتمى إليها روحياً. ولهذا السبب ربط بيتس نفسه بالعقيدة القومية الرومانسية لجون أوليرى J. O'leary التى رفضت تكتيكات عصبية الأرض الزراعية المقلقة والمثيرة ورفضت من ثم واحداً من أهم الأسلحة الفعالة فى مقاومة الإمبريالية الإنجليزية. كان مشروع بيتس الثقافى هو إحلال شبكة تعبيرية رمزية غنية بالطموحات القومية، التى تغذت على تراث الرومانسية الأرستقراطية والميثولوجيا التقليدية، محل الرطانة الوطنية البالية للحركة الشعرية الأيرلندية الشابة؛ ومع ذلك فقد جعله ارتباطه بالفئة الإنجليزية - الأيرلندية المهيمنة، التى لم تلعب يوماً دوراً قيادياً شعبياً فعلاً، فى تعارض مع التاريخ الفعلى وقاعدة الحركة القومية. لقد أصبحت نزعته القومية الثقافية، التى هى نفسها عبارة عن زحزحة للطاقت السياسية المتخللة بـ «مسألة بارنل» Parnell affair وملاعمة لها، فى تضاد عميق مع السياسات والوقائع القومية، وهو

تضاداً تركّز شعرياً على مود جن Maud Gonne التى هى بالنسبة لبييتس رمز لجمال أيرلندا السرمدى وديماجوجية سياسية حقودة فى الآن نفسه. تكشف الرؤية الثنائية المتناقضة Oxymoronic (*) فى عيد الفصح Easter عام ١٩١٦ عن الصعوبات التى يواجهها بييتس فى محاولته المصالحة بين النزعة البطولية الرومانسية للثورة مع أيديولوجية قادتها المزدراة المحترقة وطبقتهم الاجتماعية.

إن وعى بييتس لهذا الحرمان الاجتماعى من الميراث هو بالضبط ما يُزوّد عملية نضوجه الشعري بوقودها؛ حيث يتحول شعره فى السنوات الأولى من هذا القرن من أشكال الخيال الجامح المخدر إلى الأشكال الخشنة العارية لانقشاع الوهم المر والجرىء فى الآن نفسه. إن وهن نهاية عصر يتحول إلى خطبة مقاتلة كلما اشتدت التناقضات التاريخية دافعةً بييتس المُنزّاح عن موقعه الأول باطراد باتجاه أيديولوجية تعويضية تعتنق مذهب الفعالية activism الشعرية العدوانى، ومن ثمّ فإن نظرية القناع الشعري تطورت نتيجة لذلك كإسقاط لمبدأ «الشخصية» الرومانسية على الشكل اللا شخصى الممثل اجتماعياً؛ إن القناع يحمى الشاعر ضمن مجتمع غريب روحياً، ولكنه يعمل فى الوقت نفسه على القيام بدور الوحدة العضوية للهوية الشخصية والوظيفة الاجتماعية التى دمرها ذلك المجتمع. وبصورة مشابهة يُحرك بييتس شعره مُقرباً إياه من الكلام العادى اليومى، فى الوقت ذاته الذى يُهزأ من قيمة الأرسقراطية وتُزدرى من قبل المادية البرجوازية. وهو بقيامه بذلك يُعيد تنشيط وتفعيل تعارض حاسم من تعارضات الرومانسية المبكرة - أى حاجة الشاعر إلى ادعاء وضعية مركزية «مُمثلة» فى الوقت الذى يكون منفيًا فيه ومُسلماً إلى دور هامشى تاريخياً.

إلى تلك الرومانسية الإنجليزية المبكرة يعود بييتس فى محاولته لتوسط النزعة الفردية المتمردة الهائجة بتعبيراته الاصطلاحية «التمثلة» تاريخياً. برغبته الشديدة فى «منح أفكاره نوعاً من الوحدة»، فى مقابلة القوة البرجوازية مع نظام رمزى محكم متماسك أقل تعرضاً للانهيّار من تقلبات النزوات الفردية الصاقفية، يعود بييتس إلى

(*) من الصعب إيجاد مرادف دقيق لهذا الاصطلاح، ومع ذلك فإن مجدى وهبة فى معجم مصطلحات الأدب يترجمه ب «الإرداف الخلفى»، ويصفه بأنه تناقض ظاهرى بين عبارتين لإثارة الإعجاب. المترجم

الخليف يُعيد تكوين وإحياء الكليات الرمزية الضخمة لذلك الميثولوجي المبكر للثورة البرجوازية، وليام بليك الذي عمل على تحرير شعره في تسعينيات القرن الماضي. إن بليك أيضاً يُوْشر إلى أزمة أيديولوجية؛ حيث ينبغي للنزعة الفردية الرومانسية أن تُرفع باتجاه نظام ميثولوجي محكم إذا كان لها أن تحيا وتُضىء التاريخ الواقعي الذي أنتجها. وإذا كان على بيتس أن يتوصل إلى تفاهم مع بليك فقد كان على بليك أيضاً، في قصيدته ملتون Milton، أن يرتبط بأسلافه من البرجوازيين الثوريين. إن الشعراء الثلاثة يبنون أنظمة رمزية «كونية» تستطيع، عبر أسطورة الثورة البرجوازية، أن تُعين قصورها التاريخي انطلاقاً من منظور المثالية المطلقة. تبلغ هذه العملية أوجهها في حالة بيتس في عمله الكوني الطابع رؤية Avison وهو الصياغة الأولى لما استكملة عام ١٩١٧، أي في مخاض أزمة الإمبريالية العالمية وأزمة القومية الأيرلندية. تُؤشر رمزية ذلك العمل المُغزاة الصوفية الكاشفة theosophical، بصورة الواقع التي تتبناها بوصفه اختراقاً دائري الطابع من قبل تناقضات القوانين والمبادئ، إلى محاولة بيتس الطموحة «لحل الخصومة القائمة بين الإنسان وقدره». - لاختزال مصادفات التاريخ المتمرد الحرون إلى نظام ضابط وموجه من أنظمة الأسطورة .

منذ البداية كان بحث بيتس مركزاً على إيجاد ميثولوجيا تستطيع توفير وحدة المجتمع الأيرلندي العضوية («ألم تكتسب الأجناس كافة وحدتها الأولى من الميثولوجيا التي زوجتهم للصخر والجبل؟») (٦٦). إن رموز شعره الأساسية - الشجرة، الراقص، البرج - هي العُقْدُ الشعرية لمثل هذه الكلية العضوية. وكلما أصبحت هذه الوحدة المثالية بصورة مطردة غير مُدركة في أيرلندا البرجوازية كانت تُدفع باتجاه التربة السياسية للفاشية. إعجاب بيتس بموسوليني وبالسيناتور كيفن أو هيجنز عضو الحكومة الحرة اليميني المتطرف، التزامه مع حركة أودفي الفاشية الأيرلندية في ثلاثينيات هذا القرن، دفاعه عن «الرجال الأقوياء الزاحفين» لتقويض «حكم الرعاع»، حلمه بحضارة أوروبية جديدة قائمة على حكم نخبة مستبدة - بهذه النزعات المذهبية السياسية لبيتس العجوز ينكشف غرض النموذج المثالي العضوي في الأدب عارياً بوضوح تام.

٨ . جيمس جويس :

لدى شعور ما بأن علاقة جيمس جويس بـ دبليو. ب. بيتس مماثلة لعلاقة هنرى جيمس بجوزيف كونراد. فقد أزاح كل من جويس وجيمس الوحدة، ضمن مملكة الفن المكرسة نفسها، وحرفاها؛ تلك الوحدة التي قاتل بيتس وكونراد إلى موضعتها ضمن التراث الاجتماعى. لقد رفض جويس، بوصفه ابناً لعائلة برجوازية صغيرة كاثوليكية، التراث الرومانسى الأيرلندى - الإنجليزى المفلس فى نظره (حتى إنه اعتقد أن بيتس «شخص أبله مثير للسأم... بعيد ولا صلة له بالشعب الأيرلندى») (٦٧) ، كما رفض جماليات تلقائية الوحي والإلهام الغامضة والمفزة التي يتبناها هذا التراث، كان الفن بالمقابل عملاً مُنتجاً، بديلاً قوياً غزيراً مستهلكاً للحياة يمكن إحلاله محل الهوية الاجتماعية المنكرة من قبل أيرلندا الإكليركية ذات الأفق الثقافى الضيق الراكد. من موقعه الطبقي المختلف كان جويس غامضاً فى علاقته مع القومية الأيرلندية مثله مثل بيتس. لقد ساند حركة شنّ فاين Sinn Fein من منفاه الأوروبى الاختيارى مقارناً (بصورة خادعة تماماً) اشتراكية قائدها آرثر غريفث A. Griffiths بماركسية لبريولا؛ ومع هذا فقد كان تجاهله وإهماله لأيرلندا احتجاجاً، بصورة جزئية، على الحدود البرجوازية للقومية، انقطاعاً حاسماً عن نزعتها الوطنية السنتمنتالية وورعها الدينى المفرط الخرافى ونزوعها الثقافى المحافظ. وإذا كان بيتس معزولاً تاريخياً عن النزعة القومية بسبب تماهيه مع الرجعية الحاكمة ؛ فإن انفصال جويس عنها يتضمن التزاماً مناقضاً؛ إذ يكتب جويس لأخيه من تريست، حيث كان معظم أصدقائه من العمال والاشتراكيين، يؤكد على أن «تأجيل تحرير البروليتاريا، والارتكاس إلى الإكليركية أو الأرستقراطية أو البرجوازية سيعنى جذباً للاستبداد من الأنواع كافة» (٦٨) . بغياب حركة التحرير هذه فى إيرلندا كان من الضرورى أن يتحقق تحرير جويس الذاتى المؤلم من الإكليركية والإمبريالية بصورة مادية وروحية عبر فنه.

مع ذلك، فلا ينبغى أن ننظر إلى الفن بوصفه «تعبيراً» عن «موقع» جويس «الطبقى» الخاص؛ إذ إن التعارضات الداخلية فى نصوص جويس هى نتاج، وليست انعكاساً، للتشكيل الأيديولوجى الذى كان جويس، كذات تاريخية فاعلة، مُدرجاً فيه بصورة

مزبوجة - نتاج يكشف - حين يُسمح للأيديولوجية بالعمل، عن حدوده وأطره. ليست «الأيديولوجية الجمالية» التي يرتبط بها عمل جويس مجرد «انعكاس» بسيط أيضاً للتشكيل الأيديولوجي بعامة. ولد جويس ضمن مجموعة أيديولوجية فرعية من مجموعات البرجوازية الصغيرة ذات النزوع القومي الكاثوليكي - مجموعة فرعية شكلت وحدة متعارضة مع الأيديولوجية المهيمنة. وقد تحددت هذه العلاقة بصورة أكثر تعييناً عبر اغترابه ومنفاه عن وطنه الذي أعاد إنتاج الوحدة المتعارضة الأولية بصورة مختلفة تماماً. إن تعقيد هذا التشكيل «يُنتج» على مستوى الأيديولوجية الجمالية التي اعتنقها جويس. فإذا كان اعتناقه للنزعة الطبيعية في الأدب نوعاً من الإخلاص لـ «واقع» دبلن البرجوازية الصغيرة فإنه أيضاً التزام بالمنظور الكوني Cosmopolitan الذي يمكن داخله تبعيد distance هذا «الواقع» نقدياً. لقد وفرت أوروبا لجويس الوسائل التي يستطيع بها أن يُصعد نزعته المحلية الأيرلندية لكن النزعة الطبيعية الأوروبية عززت فيه انشغاله البرجوازي الصغير، المستحوذ عليه، بالرتابة المادية لرجل نسب إلى نفسه عقلية البقال. تشير النزعة الطبيعية لدى جويس إلى شلل البرجوازية الصغيرة، ولكنها تتوحد أيضاً، بصورة متعارضة، مع الواقعية الصافية للملحمة الكلاسيكية ومع النزعة المدرسية Scholastic «الواقعية» للنظام الأيرلندي المهيمن. في يوليسيز، من ثم، تستخدم ميثولوجية «مدرسية» و «مادية» تعليمية لموضعة المجتمع المترابط مادياً. على النقيض من ذلك يربط التزام جويس بإعلاء المجتمع الأيرلندي والسمو به واستعادته له عبر الفن جويس نفسه بمظاهر رومانسية وجمالية معينة من المظاهر الخاصة بالأيديولوجية الجمالية المهيمنة؛ لكن فكرة «الفنان الرومانسي» المثالية الطابع، التي يفترض أن تكون معادية للنزعة الطبيعية، تظهر لنا في ستيفن بطلاً Stephen Hero بوصفها خصيصة البرجوازية الصغيرة الأيديولوجية في الإنتاج الفني.

تحدد هذه الإجراءات المعقدة بصورة مفردة أزمة الخطاب الأدبي الذي ينتسب إليه جيمس جويس. إنها أزمة واضحة في أهالي دبلن Dubliners ؛ حيث تلعب الرغبات المحبطة والذكريات الذابلة والأحلام العاجزة، فائرة الهمة وفي سياق طبيعي رتيب، على تغليف العطالة الروحية لأيرلندا المعاصرة. يتضمن «المحتوى» الطبيعي التفصيلي حميمية وقرباً من حياة دبلن في الوقت نفسه الذي تنتلم فيه هذه الحميمية، وينقطع فيه

هذا القرب بوساطة الأسلوب غير الملتزم بصورة مقصودة والشاحب، والذي يعمل على طمس ذاته - الأسلوب الذي يُرجعُ صدى الغيابات التي تُضمن نفسها في الخصائص النوعية المحسوبة الضئيلة غير الحاسمة للأعمال السردية نفسها. إن النهاية ذات الطابع العضوي تُكبح بجرأة كما هي وبصورة مختلفة في يوليسيز. «تحل» يوليسيز التعارض بين وعيها الفني «المُغرب» (ستيفن ديدالوس) والوجود المادي (ليوبولد بلوم) في ضفَرها الشكلي لأنظمتها الرمزية الطبيعية والميثولوجية معاً تماماً كما يتغلب جويس نفسه على هذه الثنائية في مفهومه الجمالي بوصفه «مؤلفاً - منتجاً». إنه يطرح الذاتانية الرومانسية لدى ستيفن ويحافظ (على النقيض من بلوم) على العقيدة الرومانسية الجوهرية التي تؤمن بتكريس الذات التام للفن. لكن هذا الاختراق الداخلي الشكلي في يوليسيز هو مفارقة ساخرة irony بنيوية هائلة ومزدهية ذاتياً، وهي منجزة بصورة دقيقة ومرهقة؛ بحيث تلفت الانتباه إلى أساسها التأليفي الفاضح في الأسطورة الهوميرية. وفي الحقيقة أن تكلف ذلك «الحل» الشكلي يكشف عن نفسه في محتوى الرواية على صورة أهجية - في لقاء ستيفن وبلوم غير - الظهوري unepiphanic غير - الحدشي، أي في الغياب المركزي الذي تنعقد حوله صراعات النص وتعقيداته الخاصة. إن الوحدة بين الحياة المادية والوعي الفني المنفى ذاتياً التي ينشدها جويس منجزة لا في العمل بل بوساطته : إن يوليسيز رواية تحكى عن شروط إنتاجها الخاصة، ولكنها تستمر في العيش بهويتها التي تقيم مفارقة ساخرة مع الأسطورة الهوميرية التي تُوفّر لها «موادها الأولى» وتُنشئ تنافراً معها. (٦٩) إن إنشاء العضوي المشقوق وتوايفها غير الملتحم بين هذه المواد هو الظاهرة التي تمثل النص بوصفه نتاجاً مستقلاً يدعو القارئ، رغم نهايته وانغلاقه التامين، إلى تفكيك النص إلى التعارضات والتضادات التي تؤلف عملية إنتاجه. ولكن إذا كانت عملية الأسطورة المعقدة التي يقوم بها تمثل انتقاماً فنياً موجهاً ضد بؤس البرجوازية الصغيرة في لندن فإن نزعتها الطبيعية الصادقة غير المثبطة الهمة تعمل بلا انقطاع على تدمير هذه الأشكال والقيم المثالية. في تشابهاها الجزئي البارودي parodic مع الرواية الطبيعية المتواضع عليها تُقدّم يوليسيز نفسها إلى القارئ بوصفها سلعة مألوفة لكي تلغى مثل هذا الإجراء مباشرة بسبب صعوبتها وعملية استغراقها وانهماكها الذاتي رافضة وضعية السلعة، بينما

تستعرض نفسها في الوقت نفسه، وعلى صورة مفارقة ضدية، عبر التركيبات البارعة المعقدة المكتنزة لكل عبارة وعبر العمل المضمنى الجارى فى عملية إنتاجها. تناضل الرواية، متسلحةً بوضعيتها كنتاج بارودى ذاتى، للهروب من الانحلال والتفسيخ بالتحول إلى سلعة؛ إن مؤلفها من ثمَّ يصبح منتجاً دون مستهلكين.

فى يوليسيز، إذن، ينتج جويس عملاً «مغلقاً» و «مفتوحاً» فى الوقت نفسه، ويمكن قول كلامٍ مشابه بالنسبة لـ يقظة فنيجان *Finnegan's Wake*. إن يقظة فنيجان هى، من جهة، نظام محكم ذاتياً يدعمه الحافز «الكلى» الطابع الذى ورثه جويس عن النزعة المدرسية التى أعلن أنه ملتزم بها كلية سوى فى المقدمات. ومع ذلك فإن هذا النص «المغلق» بمحاولته امتصاص الواقع برمته يصبح ذا حدود مشتركة مع العالم، ومن ثمَّ يصبح لعبةً «مفتوحة» من الأنظمة الرمزية والاختلافات والتحويلات. الواقع نفسه، بالنسبة لجويس، هو أثرٌ فنى عضوى كبير، نظام محكم متخلل ذاتياً تحكمه قوانينه الخاصة فى جريان لا ينقطع مع أنه ثابت بصورة أولية. يصبح العمل الأدبى العضوى نموذجاً «علمياً» للعالم نفسه يمثل بقوانين بنيته الركود الدينامى للكون نفسه. والمجتمعات البشرية هى قطاعات خاصة محددة من هذه العملية الكونية تحكمها قوانينها التى لا تتغير وتتحرك بعناد وصلابة فى دوراتها الفيكوية الطابع *Viconian* لتوفر للفنان المشاهد الرؤية التقليدية لـ «الأمن والاشباع والصبر». بهذا المعنى تُسجل الأيديولوجية الجمالية لجويس، مثله مثل بيتس فى مرحلة نضجه، انسحاباً من التاريخ الذى يعانى من أزمة، لكن إذ يستدير كل من بيتس وإليوت ولورنس تاركين المدينة باغضين لها يظل جويس منتجاً مدينياً تقدماً من طراز نموذجى عاملاً على استثمار الاختلاف والانفصال والانقسام والتغير والتوافق *Simultaneity* بوصفها الأشكال الفعلية الحقيقية للفن.

٩. دى. إتش. لورنس :

من بين كل الكتاب الذين ناقشتهم فى هذه المقالة يعد دى. إتش. لورنس الوحيد ذا الأصل البروليتارى، كما يعد رغم ذلك أكثرهم التزاماً بالنزعة «العضوية» فى

افتراضاته واقتراحاته الاجتماعية والجمالية، وتمثل روايات لورنس، بوصفها وارثة تقليد «الثقافة والمجتمع» الإنسانى الرومانسى فى القرن العشرين، النقد الأكثر قوةً للرأسمالية الصناعية فى هذا العصر الذى يوجه من موقع الالتزام العميق بالنظام العضوى المتواجد بصور مختلفة فى إيطاليا ونيومكسيكو وإنجلترا ما قبل - الصناعة، والمتواجد، بصورة استعارية، فى شكل رواياته نفسها. إن الرواية، بالنسبة للورنس، هى كائن عضوى رقيق خاضع للتغير تتحد عناصره فيما بينها بصورة مفعمة بالحياة؛ إنه يقاومُ بازدياد العقيدة الجامدة dogma والمُطلقات الميتافيزيقية مقتفياً، بدلاً من ذلك، أثر الجريان والتدفق الحسيين لأشكال الحياة الموحدة^(٧٠). ومع ذلك يظل لورنس مفكراً صاحب عقيدة جامدة، مؤمناً بالمطلق الميتافيزيقى، وذا طبيعة تفكير ثنائية بصورة جذرية ومُغرماً بالآلية وبعملية التحلل والتفسخ؛ وفى هذا التعارض تكمن معظم أهميته التاريخية.

ما يقوم عمل لورنس بمسرحته، فى الحقيقة، هو تعارضُ ضمن التقليد الإنسانى الرومانسى نفسه بين مكوناته الجماعية المشتركة ومكوناته الفردية. إن الشكل الأقصى للنزعة الفردية هو الأيديولوجية البنيوية أو الأيديولوجية الإنسانية الرومانسية، ويمثل هذا فى الحقيقة استخدام العضوية للذات الفردية التى تصبح بذلك ذات هدف ذاتى بصورة كاملة متطورةً تلقائياً لكى تصبح «تامة وكاملة» عبر قوانينها المحددة الفردية الخاصة. هذا المكون الأيديولوجى - الذى يُعدُّ نسخة مثالية من النزعة الفردية البرجوازية الشائعة وفى الوقت نفسه احتجاجاً «ثورياً» ضد المجتمع «المتشئى» الذى ينتجه - ملحوظٌ بقوة فى كتابه لورنس، وهو داخلٌ فى صراع مع الضرورات غير الشخصية الطابع والنظام العضوى. وهكذا تطرح عقيدته العضوية بشكل حاسم الأيديولوجيات الذرية الطابع الميكانيكية للرأسمالية الصناعية، ولكنها فى الوقت نفسه تصنف ضمن فئة أعلى قيم التقليد البرجوازى الليبرالى : التعاطف، القرب والحميمية، الحنو والشفقة، مركزية «ما هو شخصى». ولقد بلغت هذه التعارضات ذروة أزمته فى عمل لورنس مع بداية الحرب العالمية الأولى أى مع الحدث الأكثر إيلاماً ورَضاً فى حياته. تؤشّر الحرب على الانهيار النهائى والحاسم للميراث الإنسانى الليبرالى، بمثاليته الإلزامية الخيرية الطابع وقيمة «الشخصية»، فاتحةً السبيل بذلك أمام «آلهة»

الانضباط والفعل والمراتبية الهرمية والاستقلال الفردي والنزعة اللاشخصية الباطنية ، وباختصار متيحةً المجال لبروز نظام اجتماعي يطرح مبدأ «الحنو والشفقة» الأنثوي ومبدأ السلطة «الرجولية» فيما يتعلق بالحميمية الجنسية. إن «سلطان الحب قد ولى زمنه بينما هلّ زمن سلطان القوة ثانية»^(٧١) .

بهذا المعنى كان لورنس سلفاً بارزاً من أسلاف الفاشية، ولا يعنى هذا القول بأنه هو نفسه قد تقبل دون شروط الأيديولوجية الفاشية. لقد أدان دون لبس موسولينى وعين بصورة صحيحة هوية الفاشية عاداً إياها استجابةً «جذرية» زائفة وغير شرعية لأزمة الرأسمالية^(٧٢) . لم يكن لورنس بالطبع قادراً على احتضان الفاشية؛ لأنها إذ تدلُّ على شكل من أشكال الاستجابة الرومانسية العضوية ورد الفعل على النزعة الليبرالية البرجوازية، فإنها تنفى أيضاً الفردية التي كانت بالنسبة له جزءاً أساسياً ومهما من الميراث الرومانسى نفسه، وهذا التعارض هو ما كان لورنس غير قادر على الهروب والتخلص منه فى تذبذبه الدائم بين الاحتفال البهيج بالاستقلالية الفردية والتوق الشديد إلى الاندماج والتكامل الاجتماعيين؛ إنه يريد من البشر أن يكونوا جنوداً مدربين ملتحمين لكن أن يكونوا فى الوقت نفسه جنوداً أفراداً، ويرغب أن «يحكمهم» لا أن يستأسد عليهم^(٧٣) . «ليحل» هذا التعارض عمل لورنس على الالتجاء إلى نظام ما ورائى يُفرع الواقع ويقسمه قسمةً ثنائيةً إلى مبدئين «رجولى» و«أنثوى» محاولاً أن يجعلهما عالقين ببعضهما بعضاً فى حالة من التوتر الجدلى. إن المبدأ الرجولى هو ذلك المبدأ الخاص بالقوة والوعى والروح والفعالية والتشخص (أو التفردن) *individuation*؛ أما المبدأ الأنثوى فهو المبدأ الخاص بالجسد والحسية والدوام والانفعالية^(٧٤) . يتلقى المبدأ الرجولى العون والمساعدة من المبدأ الأنثوى، ولكن عليه أن يتجنب فقدان ذاته والانهيال بالتلاؤم مع المبدأ الأخير. ومع ذلك فإن النظام الماورائى الثنائى الطابع لدى لورنس مُثقلٌ بالتناقضات والتعارضات الداخلية لسبب دال ومهم متعلق بسيرته الذاتية . لقد كانت أمه، رمز الوحدة الحسية البدئية الأصلية، فى الحقيقة برجوازية صغيرة كما مثلت أيضاً حالة التشخصن تائقةً، فى الوقت نفسه، إلى الوعى والمثالية الفعالة على النقيض من والده سليل الطبقة العاملة الصامت الحسى الانفعالى. ولقد حرّف هذا

القلب الجزئى لدورى والديه الجنسيين، وهو ما وضّحه وبينه لورنس نفسه، التعارضات التى يحاول نظام لورنس الماورائى أن يحلها، وزاد أيضاً من حدتها (٧٥) .

إن الأم، بوصفها رمز الجسد المرعى والمتخّم أيضاً ، قد أمتعضَ لا شعورياً من أخذها دور الرجل (كما هو الأمر فيما يتعلق بانفعالية الأب) ، ولكنها رغم ذلك قدّرت وتُمنّت بوصفها صورة الحب والرقّة والحميمية الشخصية. وبعكس ذلك مزق وعيها الفعال الطموح وحدة الحياة الحسية اللا عقلية التى يرمز إليها الأب، ولكنها مع ذلك فضّلت على لا شخصانيته الوحشية القاسية. تعالج أبناء وعشاق Sons and Lovers هذه الصراعات بوصفها مادتها الأساسية رافضة الأب كلية ومدافعة عن الأم. ومع هذا وباطراد تقدم عمل لورنس الروائى، وتحركه من واقع ما قبل الحرب العالمية الأولى وما بعدها، تنعكس هذه الأولوية أو الأفضلية جزئياً. تكافح نساء عاشقات Women in Love من أجل تميم الحميمية الجنسية الممكنة والمتصلة برهاب الاحتجاز والخوف من الأماكن الضيقة Claustrophobic بالأثر «المحرر» لعلاقة «الذكر» الصافية البريئة، وتُمثّل الشوفينية الذكرية الهستيرية فى روايات ما بعد الحرب (عصا هارون Aaron's Rod والكنجرو Kangaroo والأفعى ذات الريش The plumed serpent) رفضاً حاداً للحب الجنسى وتفضيلاً لعقيدة السلطة واللا شخصية الذكرية الطابع. إن كره لورنس العميق للنساء هو رد فعل على القيم الليبرالية البرجوازية وعلى الأحابيل الحسية التى تنتهك الاستقلالية الفردية. ومع ذلك فإن التزامه بالوجود الحسى كمصدر وأساس لعملية التجدد الاجتماعى يظل ثابتاً بصورة تؤكد على التناقض. فى عشيق الليدى تشاترلى Lady chatterley's Lover يُعاد تأهيل صورة الأب نهائياً فى شخص ميلورز Mellors، مع أن ميلورز يجمع بين سلطة الذكر اللا شخصية ورقّة «الأنثى»، بين خشونة الطبقة العاملة وإطلاع البرجوازية الصغيرة، محققاً بذلك حلاً أسطورياً للتعارضات التى اكتنفت عمل لورنس.

لقد كانت صيغة علاقة لورنس الاستثنائية بالأيدولوجية السائدة فى المقام الأول توحيداً متناقضاً للعناصر البروليتارية والعناصر البرجوازية الصغيرة ، توحيداً موسوماً بصراع حاد بين الخطابات الأيدولوجية المتبادلة التى أصبحت نظاماً رمزياً يكون عقيدته الماورائية metaphysic. إن هذه الحقيقة تتجاوز كونها مجرد مسألة مثيرة

فى «سيرة» لورنس إلى ما هو أكثر من ذلك ؛ فالتعارضات الأيديولوجية - بين السلطة والحب، الانتماء إلى الجموع والاستقلالية، الحسية والوعى، النظام والنزعة الفردية - التى يحيا لورنس بها ومن خلالها هى تحديدات خاصة للأزمة الأيديولوجية العميقة ضمن التشكيل السائد بأكمله. وهكذا تتحدد علاقة لورنس بهذه الأزمة، وبصورة مضاعفة، بوساطة اغترابه وهجرانه لوطنه، وهو ما يضم النزعة الفردية الجزمية الطابع المستأصلة الجذور إلى الجوع الشديد إلى «كلية» مضيعة تاريخياً، تنتج أشكال عمل لورنس الروائى هذه الأزمة الأيديولوجية بطرق متعددة ومتنوعة. لربما تُستعاد حالات الكبت والإخضاع «ذات الأعراض المرضية»، وكذلك الغيابات absences فى رواية أبناء وعشاق الواقعية عبر أشكال رواية قوس قزح The Rainbow فوق - الواقعية - وهو نص «يفجر» الواقعية إلى أبعد مدى رغم أنه يحافظ على عضويتها «الكلية الطابع» فى بنيتها التوليدية المتطورة. يعرضُ انهيار لورنس الأيديولوجى شبه التام، بعد الحرب، المتفصل مع أزمة الدلالة الجمالية لديه، نفسه عبر عملية تمزيق جذرية للشكل الأدبى . إن روايات مثل عصا هارون والكنجرو غير قادرة إشارياً على تطوير عمل سردي ممزق بين الحبكة المتشظية والسيرة الذاتية الروحية والنزعة التعليمية الحامية. فى فترة كتابة هذين النصين وكذلك قوس قزح تجيء اللحظة المتفردة لكتابة نساء عاشقات. إن انقسام العمل وتحوله إلى شكل تزامنى Synchronic، بعيداً عن الإيقاعات التعاقبية diachronic فى قوس قزح، تنتج «أيديولوجية نص» موسومة بالركود والتحرر من الوهم؛ ومع هذا فإن الرواية تفرض بالقوة، عبر شقها لشكلها العضوى وفى التقنية «التوليفية» التى تضم عمليات التجاور الرمزي إلى بعضها بعضاً، حالة الانقطاع «المتقدمة» عن الخط الواقعى الذى أصبح موضع تساؤل منذ كتب هاردي جود الغامض.

١٠ - استنتاج :

لم يحتل القول بأن شق الشكل العضوى هو فعل متقدم موقِعاً مسلماً به ضمن التقليد الجمالى الماركسى المهيمن عليه بقوة من قبل عمل جورج لوكاش، لكن

استعراض منتخبات من الإنتاج الأدبي الإنجليزي، بدءاً بجورج إليوت وانتهاءً بدي. إتش. لورنس، في ضوء العلاقات الداخلية التي تربط الأيديولوجية بالشكل الأدبي هو نوعٌ من إعادة تنشيط الجدل الدال والحاسم الذي دار في الثلاثينيات بين لوكاش وبيرتولت بريشت.^(٧٦) إن رفض بريشت لنزعة لوكاش العضوية النوستالجية وتفضيله التقليدي للكليات المغلقة المتماثلة قد نشأ نتيجة الولاء والإخلاص للأشكال المفتوحة المتعددة التي تحمل في ثناياها خاتم التناقضات والتعارضات التي تبدو واضحة. في ثقافة القرن الماضي الأدبية الإنجليزية يبدو الأساس الأيديولوجي للشكل العضوي واضحاً تماماً، وذلك مع ازدياد محاولات الليبرالية البرجوازية، التي تزداد فقراً على الصعيد الأيديولوجي، إلى دمج صيغ أيديولوجية فعالة وأكثر طموحاً. عبر هذه المحاولات دخلت الأيديولوجية في صراعات قاتلة؛ بحيث خانتها في النهاية الأشكال الجمالية التي استخدمتها في الحل الذي جاهدت لتحقيقه. لقد كان تدمير الأيديولوجيات ذات الطابع المشترك والأيديولوجيات العضوية في المجال السياسي مهمةً مركزية بالنسبة للحركات الثورية؛ أما تدمير مثل هذه الأيديولوجيات في الحقل الجمالي فهو ضروري، لا من أجل تحقيق معرفة علمية بالماضي الأدبي، بل من أجل وضع الأسس التي يمكن أن تبنى عليها علم الجمال المادي والممارسات الفنية المستقبلية.

الهوامش

(١) بالنسبة لجرامشى فإن المثقفين «العضويين» هم أولئك المثقفون الذين يظهرون إلى الوجود بظهور طبقة اجتماعية ناشئة، ولكنهم فيما بعد يجابهون فئات ثقافية «تقليدية» تحيا في الشروط والأوضاع الاجتماعية السابقة، ويكونون بحاجة إلى التغلب عليها وتمثلها واستيعابها. ويجادل جرامشى، فيما يمكن اعتباره كافياً وذا مغزى مهم بالنسبة للتراث الإنجليزي، أن «النمط التقليدي الشعبي والشائع للمثقف يمثله رجل الأدب والفيلسوف والفنان». (مختارات من دفاتر السجن Selections From the prison Notebooks) ومن الضروري أن نفرق بين استعمال جرامشى لمصطلح «عضوى» وبين المعنى الذى أنسبه أنا إلى المصطلح فى المقالة.

(٢) انظر : F.R.Leavis, (ed.), Millton Bentham and Coleridge (London 1950)

وقد لاحظ إريك هوبسباوم E. Hobsbawm القصور الأيديولوجى لمذهب المنفعة «الخالصة» ، كيف أن نزعها الغموض عن «الحقوق الطبيعية» قد يقود، بصورة خطيرة، إلى إضعاف قوة القوانين «الميتافيزيقية» فى الدفاع عن الملكية مُستعِضة عنها بفئة «المنفعة» الأقل قوة، بصورة ملحوظة، والأكثر زوالاً وتطائراً سياسياً.

(The Age of Revolution : Europe 1789-1848, London, 1964, P. 236)

(٣) مختارات من دفاتر السجن.

Selections from the prison Notebooks, ed. Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith (London, 1971), P.18.

(٤) إننى أستعمل تعبيرى «عضوى» و «عضوية» organicism لأشير إلى تشكيلات اجتماعية وجمالية تمتلك وحدة تلقائية، مُفترضة، لأشكال الحياة الطبيعية، ولأشير، بعامة، إلى أنظمة متكاملة متماثلة تتسم باعتماد عناصرها المكونة المتناغم والداخلى على بعضها بعضاً.

(٥) إن فكرة الرواية كشكل عضوى ليست، مع ذلك، أمراً خاصاً «بالبنية الفوقية» فحسب، ففي زمن هنرى جيمس عنت التغيرات فى الصيغة المادية للإنتاج الأدبى انتقالاً من الرواية الضخمة ذات الأجزاء الثلاثة بحبكاتهما المُسهبة المتعددة إلى الرواية الأكثر «عضوية» التى تقع فى مجلد واحد. ولدينا هنا، حقاً، مرحلة واحدة معقدة لأزمة العلاقة بين صيغة الإنتاج الرأسمالى بصورة عامة والصيغة الأدبية للإنتاج والأيديولوجية «الجمالية» ومقتضيات الأيديولوجية المهيمنة.

(٦) يجب أن أعتذر بسبب نوعية المواد، المتغايرة الخواص إلى حد ما، التي تفحصتها في هذا الفصل والتي تتضمن، فيما تتضمن نقداً اجتماعياً ورواية وشعراً وكذلك كتاباً تبدو علاقتهم بالمجتمع الإنجليزي عرضية إلى حد كبير. رغم ذلك فإن هذه العرضية Tangentiality، كما أمل أن يتضح فيما بعد، هي جزء من هدفى، وتكمن وحدة المواد المدروسة هنا، بصورة أساسية، في موضوعة Theme العضوية. إن هذا التماسك الموضوعاتى هو ما يملئ، في موضع أو موضعين، انقلاباً في الجدول الأدبي - كما هو الأمر، على سبيل المثال، في حالة كل من جيمس وكونراد؛ حيث يبدو لى جيمس، وكأنه يوسع أفكار العضوية ويطلقها في اتجاهات جديدة.

(٧) الثقافة والفوضوية. Culture and Anarchy, ed. Ian Gregor (Indiana polis and New York, 1971) P. 56.

(٨) إن أرنولد متناقض مع نفسه (ولذلك مغزى واضح) فيما يتعلق بأية طبقة تمارس، حقاً، السيطرة السياسية في إنجلترا. إن موقفه المعتاد - نتيجة عدم القدرة على تمييز السيطرة الواقعية عن إدارة جهاز الدولة - يقول بأن الأرستقراطية ما زالت هي الطبقة المهيمنة. في الحقيقة أنه يكتب في وقت متأخر عام 1879 أن «الطبقات المتوسطة لا تستطيع أن تتولى الحكم كما هي في وضعها الحالى - إنه أمر مستحيل».

Matthew Arnold : English literature and Irish politics, ed. R.H. Super (Ann Arbor, 1973), p.17.

لكنه، بالمقابل، يلاحظ في Friendship's Garland أن الأرستقراطية تدير الأجهزة والطبقة المتوسطة تحكم.

(٩) Selections From the prison Note books

(١٠) The popular Education of France, in Democratic Education, ed. R.h. Super (Ann Arbor, 1962), p.22

(١١) Ibid., P.23

(١٢) Ibid., P.26

(١٣) Ibid., pp. 322,324

(١٤) من أجل نقد لهذا الفهم للأيديولوجية، انظر :

Nicos poulantzas, political power and Social Classes (London, 1973), pp. 195-224

(١٥) The Study of celtic Literature, in Lectures and Essays in criticism, ed. R.H. Super (Ann Arbor, 1962), p.348.

(١٦) Culture and Anarchy, p. 60

(١٧) Democratic Education, p.4

(١٨) هذا هو وصفه الخاص لنفسه فى :

"The Future of Liberalism, English literature and Irish politics, p. 138.

Culture and Anarchy, p. 38 (١٩)

يستند وصف أرنولد للبنية الطبقيّة للمجتمع الإنجليزي - غير المتعدن Barbarians، المحافظون philistines، العامة populace - إلى فهم أرسطراطي لـ «الطبقة» rank؛ وليس لديه مفهوم للطبقة الاجتماعيّة بوصفها واقعاً علائقياً بصورة ضمنية.

Culture and Anarchy, p. 54. (٢٠)

"The study of Poetry", English Literature and Irish politics, pp. 161-162. (٢١)

"Culture : A Dialogue", Fortnightly Review, November 1867. (٢٢)

Matthew Arnold (New York, 1949), p.211. (٢٣)

"The Bishop and the philosopher", Macmillan's Magazine, January 1863. (٢٤)

On The Classical Tradition, ed. R.H. Super (Ann Arbor, 1960), p.4. (٢٥)

(٢٦) إن أشكال ازدياد الانتماء إلى النقابات، وكذلك ازدياد عدد النقابات وحجمها بدءاً من منتصف القرن التاسع عشر هي أمور مألوفة : النمو الضخم للوحدات الصناعيّة وحلول مرحلة الزراعة المنظّمة الشاملة ذات المستوى العالٍ، نمو حجم الشركات الرأسمالية والمشاريع ذات الرأسمال المشترك، ودمج السكك الحديدية، النشوء المتدرج لبيروقراطية الدولة المركزيّة والمتزايدة في قطاعات مثل : التعليم والصحة العامة. ونتيجة لهذه التطورات نشأت أشكال نقابية سلمت البرجوازية بصحتها الأيديولوجية (الوضعية، الاشتراكية المسيحية، الإقطاعية الجديدة neo-Feudalism، الهيجلية الجديدة... إلخ)، وكذلك سلمت بصحة هذه الأشكال قطاعات عريضة من حركة الطبقة العاملة : اتحادات التجارة المنشأة بالتراضي، التعاونيات، مصارف الادخار.

(٢٧) هناك ارتباط وثيق، ولكنه غير نموذجي، بين هذا التحول في الصراع الطبقي وبين تطور أدبي بعينه : إنها المسافة التي تفصل أيديولوجية عمل السيدة غاسكل «ماري بارتون» (1848) Mrs Gaskell's Mary Barton وعملها الشمال والجنوب (1855) North and South. إنها المسافة التي تتكشف فيها وتتضح للعيان لحظة التحول التاريخي.

Critical Essay On George Eliot, ed. Barbara Hardy (London, 1970), p.20. (٢٨)

(٢٩) إنه لأمر ذو دلالة خاصة أن يرد قول إليوت بأن الفن، رغم أنه من أرفع أشكال التعليم، ينبغي أن لا يتحول عن كونه «صورة» ليصبح «تخطيطاً»، في رسالة إلى فرديريك هاريسون ترفض فيها اقتراحه بأن عليها أن تنتج رواية وضعية نقية الدماء.

George Eliot, Letters, ed, Gordon S. Haight (London, 1956)1.,p. Vo. 14, 300.

Romola (London, 1883), Vol.2, pp. 332 - 333. (٣٠)

(٣١) هذه الملاحظة لفرانسيس ملبيرن Mulhern في مقالة له بعنوان :

"Ideology and Literary Form: a comment", New Left Review 91, May/ June 1975.

(٣٢) من أجل هذا التمييز العام الخاص بالرواية، انظر فرانسيس مَهيرن، مرجع مذكور.

(٣٣) وهذا واحد من الأسباب الكامنة وراء التناقض واللا-انسجام البنيويين في بعض روايات ديكنز الأولى. إن روايات نيكولاس نكلبي Nicholas Nickleby ومارتين تشزلوت Martin Chuzzlewit تعرض لشخصية بطل برجوازي تقليدي جوفاء بلا مركز؛ إن الحياة الحقيقية في الروايات هي تلك الحياة القابعة على حواف العمل وفي زواياها المنعزلة، والتي تُدومُ حول ذلك المركز المُفتقد.

(٣٤) هذه ملاحظة يدلي بها جون كاري J. Carey في كتابه :

The violent Effigy : a Study of Dickens Imagination (London, 1974) p. 26.

(٣٥) يمكن أن نقيم تضاداً بين الكليات المعقدة بين النظام الصناعي المُوحَّد العضوي الذي تعرضه رواية الأزمنة الصعبة المحكمة الساكنة، وبينها من جهة وبين التعارض الثنائي الفج غير الناضج بين «النظام» و«الحياة»، ويمكن النظر بهذا المعنى إلى الأزمنة الصعبة بوصفها محاولة مفرطة غير ناضجة زائفة للوصول إلى أيديولوجية كلية الطابع.

(٣٦) إن المسألة لا تتعلق، بصورة طبيعية، بنوع من التماثل البسيط الذي يمكن أن نقيمه بين الأنظمة الأدبية والأنظمة التاريخية كما يمكن لهذه الصياغة أن توحى. إن الخلاف بالأحرى يدور حول الاختلاف بين التمهصل المبكر «غير الصافي» للخطابات التي تُعيِّنها أيديولوجياً عقيدة إنسانية رومانسية غير منظمة بصورة نسبية وبين الأنظمة الرمزية المتسقة نسبياً في الروايات المتأخرة، والتي يعمل على تعيينها ازدياد هيمنة العناصر الأيديولوجية ذات الطابع المشترك الموحد.

Florence Hardy, The Life of Thomas Hardy (London, 1962), p. 177. (٣٧)

(Joseph Conrad, Notes on Life and letters (London, 1921), p. 157. (٣٨)

Joseph Conrad, A personal Record (London, 1921), p. xii. (٣٩)

Perry Anderson انظر مقالة بيرى أندرسون (٤٠)

"Components of the National Culture", New Left Review 50, July// August 1968

ومن أجل تحليل «هجرة البيض» ذات الطابع المحافظ إلى إنجلترا خصوصاً فيما يتعلق بكونراد وهنري جيمس وت. إس. إليوت، انظر أيضاً كتابي : Exiles and Emigrés (London, 1970)

Life and Letters, ed. G.J.Aubry (New York, 1977), p. 84. (٤١)

Ibid., p. 269. (٤٢)

Conrad's politics (Baltimore, 1967, chapter III. (٤٣)

The Nigger of Narcissus (London, 1921), P. VIII. : مقدمة : (٤٤)

(٤٥) انظر درجة الصفر للكتابة (Writing Degree Zero (London, 1967) ، وينشأ التناقض في «تيار الحداثة»، كما هو الأمر لدى جويس، عندما تُحوّل تصفية المعنى الوسواسية الدقة العمل، بصورة ضدية، إلى موضوع لغوي مستقل ذاتياً ومنفلق جذرياً وغير قادر على الوصول إلى الجمهور؛ حيث يتحدى العمل هذا الجمهور بتلبس فعل التوصيل الأكثر قوة.

(٤٦) The Great Tradition (Harmondsworth, 1962), p. 198.

(٤٧) Letters from Conrad, ed. Edward Garnett (London, 1927), p. 153.

(٤٨) مما يستحق الإقحام هنا أن المثال الفيكتوري، للعمل الذي يتخلق حول الغياب absent-centred الأكثر لفتاً للنظر هو في الذكرى In Memoriam. إن المركز الغائب الذي تبرز منه القصيدة وتحوّم هو الفراغ الذي يتركه موت آرثر هلام A. Hallam الذي يفتت القصيدة شكلياً نحو إياها إلى سلسلة من التأملات المختزلة. لكن هذا الغياب هو غياب متعين أيديولوجياً؛ إذ إن القصيدة ليست، بصورة أساسية، عن موت هلام بل عن المجال الطبقي كله، الذي يضم القلق وعدم الإحساس بالأمان الأيديولوجيين (العلم، العقلانية، فقدان الإيمان، الخوف من الثورة)، الذي يعمل الفراغ والإحساس به على وضعه تحت عدسة غير واضحة. إن هلام هو الفضاء الفارغ الذي تتجمع فيه مشاعر القلق غير المتمفصلة وتعكس سوداوية القصيدة (يُعرف فرويد السوداء melancholy بأنها حزن دون موضوع) حقيقة كونها محرومة أيديولوجياً من المعرفة الدقيقة بسبب كونها حزينة؛ إنها وثيقة كلاسيكية على عدم إحساس البرجوازية الأيديولوجية بالأمان الذي يستطيع أن يميز نفسه بصورة مواربة وعلى تلك الشاكلة فقط؛ حيث يعمل على إزاحة مشاعر القلق والحاقتها بشخص هلام.

(٤٩) Letters to Garnet. p. 94

(٥٠) Notes on Life and letters.

(٥١) «أن نراها يوماً ككل هي حكمتنا، جهدنا الذي يميزنا، الشرط الفعلي للفن الرفيع الذي ينبغي أن نعيه يوماً... يصبح السؤال الخاص بحدود وحدة مجموعة من معطيات موضوع معين علينا أن ندمجها معاً في عمل فني، ويكلمات أخرى السؤال الخاص بالنقطة التي ينبغي أن ينبع منها هذا الاهتمام.. يصبح هذا السؤال، من زاوية نظري للموضوع، السؤال الأول الذي ينبغي أن نجيب عليه».

Notes on Novelists (London, 1914), P. 100.

(٥٢) The American Scene (London, 1907), p. 273.

(٥٣) The Air of Reality : new essays on Henry James, ed. John Goode (London, 1972), p. 255.

لقد كانت الفترة التي فصلت بين زيارة جيمس للولايات المتحدة عام 1883 وعودته إليها بعد عشرين عاماً العهد الذي شهد التوسع الهائل للرأسمالية الأمريكية وشهد صعود الشركات الضخمة وملوك المال والبارونات - اللصوص وكذلك خلق «أرستقراطية» جديدة قائمة، بصورة تامة، على الثروة.

(٥٤) Autobiography, ed. F.W. Dupec (London, 1956), p. 278.

Letters of Henry James, ed, Percy Lubbock (London 1920), Vol.I, p. 72. (٥٥)

.Ibid., p. 113 (٥٦)

Letters, Vo. I, p. 122. (٥٧)

(٥٨) «لا تتوقف العلاقات، بصورة كونية، فى أى مكان، ومشكلة الفنان الحادة هى أن عليه دائماً وأبداً أن يرسم، بنوع من الهندسة الخاصة به، الدائرة التى سوف تظهر هذه العلاقات ضمنها لى تقوم بذلك».

(The Art of the Novel), ed. R.P. Blackmur (New York, 1962) p.5.

إن ما يعادل شكل الدائرة فى روايات جيمس هو المربع : ورسم الأشخاص، والعلاقات والمواقف «على هيئة مربعة» يدفعهم نحو وحدة هارمونية عبر المفاوضات الدبلوماسية للوعى هى استعارة جيمسية متكررة.

The Notebooks of Henry James, ed. F. O. Matthiesen and K. B. Murdock (٥٩)
(New York, 1947), P.409.

Gabriel Pearson, "Eliot : an American Use of Symbolism" in Eliot in : انظر :
Perspective, ed. Graham Martin (London, 1970), p. 98.

ويعكس انتقالى هنا من الرواية إلى الشعر نفسه عملية تحول تاريخى دال ومهم، وكما سنرى فإن الشعر بالنسبة لإليوت وسط أيديولوجى ملائم وغنى تماماً كما هو، وإن بصورة مختلفة، بالنسبة لبيتس.

The use of poetry and the use of Criticism (London, 1933), p. 108. (٦١)

Eliot in perspective, p. 22. (٦٢)

(٦٣) بصورة موازية تقريباً يتمحور مذهب «المعادل الموضوعى» حول إسقاط اعتبارى للتجربة الذاتية على صيغ سوف يؤكد فيما بعد على أنها هى ذلك «الموضوع» الذى يمكن أن تُطابقه بصورة متساوقة مع الأنظمة الرمزية لتلك التجربة.

The Idea of a christian society (London, 1939) and Notes towards the Definition (٦٤)
of Culture (1948).

من أغراض فطنة إليوت السياسية أن النزعة الطوباوية الاجتماعية الانكفائية للمجلد الأول تُقدم إلى العالم بالضبط فى بداية الحرب العالمية الثانية.

(٦٥) وهى مؤسسة مارست، بالمصادفة، سحراً دالاً على كل من جيمس وكونراد.

Autobiographies (London, 1966), p. 194. (٦٦)

Richard Ellman, James Joyce (London, 1966), p. 248. : اقتبسها ريتشارد إلمان فى : (٦٧)

Ellman, op. cit., p. 204 (٦٨)

(٦٩) يتكلم جورج لوكاش في كتابه نظرية الرواية عن الأسطورة الهوميرية بوصفها عالماً تتكامل فيه الموضوعات والمعاني بصورة تلقائية ويتحد فيه الشكل والمضمون. بالنسبة لجويس يمكن أن يتوصل إلى هذا التكامل التلقائي بصورة متقطعة وغير متوقعة :، وهذا هو أساس مذهب «الظهور» epiphany.

(٧٠) انظر : "The Novel", phoenix II (London, 1968).

"Blessed are the powerful", phoenix II. (٧١)

(٧٢) انظر تعليقه على سينت مور : «جرب الفاشية. إن الفاشية ستحفظ وجه الحياة غير ممسوس وستحسن من وضع العمل البالي والمقوض الأساسي». لكن لورنس لم يكن فاشياً خصوصاً وأنه لم يكن مثلياً جنسياً homosexual. ولقد عد الفاشية والمثلية الجنسية غير أخلاقيين، ولكنه كان لاشعورياً مُعجباً بهما ومسحوراً.

Fantasia of the unconscious (London, 1961), p. 84 (٧٣)

(٧٤) هذه الثنائية مصورة في عمل لورنس عبر سلم كامل من التناقضات : الحب/ القانون، الضوء/ الظلام، الأسد/ وحيد القرن، الشمس/ القمر، الابن/ الأب، الروح القدس/ النفس، السماء/ الأرض، وهكذا.

(٧٥) ويتضح هذا الحرف في الطبيعة الانعكاسية لبعض تناقضات عمل لورنس الرمزية : الأب، رمز الوعي الحسي القضيبى، يأخذ هوية الأنثى؛ الأسد قد يدل على القوة الفعالة وعلى الحسية أيضاً؛ الشمس هي أحياناً عقل نكرى السمات، وأحياناً دفة أنثوى حسي، بينما قد يقترح القمر الانفعالية الأنثوية أو الوعي المجرد البارد للذكر.

"Brecht Against Lukacs", New Left Review 84, March/ April, 1974. : انظر (٧٦)

الفصل الخامس

الماركسية والقيمة الجمالية

لقد كان المؤلفون الذين ناقشتهم في الفصل السابق ممن يصنفون اتفاقاً في مرتبة الكتاب «الكبار»، فإذا كانت القيمة الأدبية عنصراً أساسياً مشروعاً من عناصر النقد الماركسي، أفلا يحسنُ بهذا النقد أن يُكرس نفسه لإعادة تقييم الافتراضات التي يستقبلها بدلاً من أن يعمل على إنتاجها فحسب؟ إن هذا يعتمد، بصورة طبيعية، على التقييمات التي في محل تساؤل. ينبغي على النقد الماركسي، حقاً، أن يسهم على نحو حاسم في مناقشة «مشكلة القيمة»، ولكن لا شيء يمكن كسبه من تلك النزعة الأدبية اليسارية المُسرفة التي تطرح التثمينات، التي تستقبلها، فقط لكونها نتاج النقد البرجوازي. إن مهمة النقد الماركسي هي أن يوفر شرحاً مادياً لأسس القيمة الأدبية وعناصرها - وهي مهمة أظن أن ريموند وليامز، في نقاشه للرواية الإنجليزية، قد تركها دون أن ينجزها. لكن ينبغي ألا يكون مدعاةً للارتباك أن النصوص الأدبية المنتخبة للفحص من قبل النقد الماركسي سوف تتشابك، بصورة يتعذر اجتنابها، مع تلك الأعمال التي كرستها المثالية الأدبية وعدتها «عظيمة»؛ إن القضية الأساسية تتمثل هنا في تحدي عدم قدرة مثل هذه المثالية على تقديم أكثر من تقييمات ذاتانية Subjectivist لمعايير القيمة.

سوف يبدو من السخف بالنسبة للنقد الماركسي أن يُصنم عن التمييز النوعي، لنقل، بين بوشكين وكوفنتري باتمور Coventry Patmor، رغم أن مثل هذا الاحتشام النظري شيء شائع ودارج في الجماليات الماركسية. إنه يظهر، في أبسط درجاته، على صورة قلق المساواة الذي يخص «النخبوية» في عدها بعض الأعمال في الدرجة الثانية؛ فكم هو أرسنقراطي أن نفضل بليك Blake على بيتيمان betjeman. إن هذا الاحتشام

النظرى يقدم نفسه فى شكله الأكثر تعقيداً بوصفه علموية Scientificity صارمة مُعادية لمثالية الحكم «المعيارى». ليست مهمة الناقد أن يصنف الأعمال تبعاً لسلم تقييمى، ولكن مهمته هى أن يتوصل إلى معرفة علمية لشروط إمكانية وجودها التاريخية. فسواء أُطرى العمل، موضع البحث والتساؤل، أو استهجن وانتقد فلا علاقة لذلك بتلك النهاية؛ لقد أُجلى التقييم من مملكة العلم الأدبى ليرعى ويشجع، سرّاً، بوصفه سعادة ومتعةً خاصتين.

إن هناك توازناً بين هذه الأيديولوجية الخاصة بالعلم الأدبى وبين الثنائىة سيئة الصيت التى يعززها رودولف هيلفيردنج Rudolph Hilferding فى مقدمته لكتابه: الرأسمالية التمويلية Finance Capital :

«يقال دائماً : إن السياسة مذهب معيارى تحده، بصورة أساسية، أحكام القيمة، وبما أن مثل أحكام القيمة هذه لا تنتمى إلى مجال العلم فإن درس السياسة وبحثها يقعان خارج حدود المعالجة العلمية... وتبعاً لوجهة النظر الماركسية ، فإن مهمة السياسة العلمية هى اكتشاف تَعَيُّنات إرادة الطبقات؛ حيث إن السياسة تكون علمية عندما تقوم بوصف الترابطات السببية، وكما فى حالة النظرية، فإن السياسات الماركسية مُعفاة من حكم القيمة ومحصنة ضده... ولذا فليس صحيحاً، رغم أن ذلك منتشر داخل الأسوار وخارجها، أن نطابق بين الماركسية والاشتراكية... إن تمييز صحة الماركسية (وهذا يتضمن تمييز ضرورة الاشتراكية) هو بالفعل مهمة من مهام أحكام القيمة إذا تجاوزنا ذكر ما يؤشر إلى مسار التطبيق والسلوك، هناك شىء واحد يمكن أن نميز من خلاله الضرورة، ولكن هناك شيئاً آخر تماماً يمكن أن نضع أنفسنا، طبقاً لتوجيهاته، فى خدمة تلك الضرورة.

إذا كان ممكناً أن يكون المرء ماركسيا دون أن يكون اشتراكيا فإنه ليبدو ممكناً، بصورة مساوية، أن ندرس الأدب دون أن نقيمه. لقد أُعيد إنتاج مفهوم الثنائىة الوضعية/ المثالية، التى أكد عليها المؤتمر الثانى للاشتراكية الدولية، فى حقل علم الجمال . إن العلاقة بين «القانون الاقتصادى» والصراع مع الطبقة السياسية متماثلة مع العلاقة بين «الحقيقة» النصية و«القيمة» النصية، لكن النزعة المتشككة لدى الناقد

«الذي يقف ضد النخبوية Anti-élitist» ليست تماماً من هذا النوع. إن احتجاجه الشعبي ضد التحالف العصبوي الأدبي موجه ضد تقديس الأدب كقيمة مادية؛ إن موقفه - الجمعي pluralist، الإنساني، المساواتي egalitarian - هو انفتاح على قيمة «الدراسات الثقافية» التي ينبغي على النصوص الأدبية المكرّسة، بصورة موروثية، أن تكشف عن مكانتها الثانوية وقيمتها العابرة. إنه قلقٌ بشأن سؤال القيمة ويرغب في إعادة موضّعته. في المقابل فإن معتنق الوضعية الأدبية Literary positivist يلاحق استعلامه enquiry المحكم في مثل هذه النصوص المكرّسة؛ لأن سؤال القيمة لا يشغله إلاّ لمجرد كونه انعكاساً غريزيا للأيديولوجية البرجوازية التي ينبغي مقارعتها. فبينما يعيد الناقد الأول إنتاج الأيديولوجية البرجوازية في مساواتيته المجردة فإن الناقد الثاني يُعيد إنتاجها في نزوعه النظري theoreticism و«المتحرر من حكم القيمة».

إن هذين الموقفين، رغم كونهما منتجين بصورة مضادة، ليسا بأكثر قيمةً وأهميةً من الجماليات البرجوازية التي يعارضانها؛ إذ ليس هناك من شك أن تنصيب «سؤال القيمة» في قلب المسألة النقدية هو إيماءة أيديولوجية عنيفة. إن الوحدة الأيديولوجية بين المدرسة العتيقة في «تذوق الأدب» والمدرسة المناهضة للأكاديمية التي «تدعو إلى أن تكون الأشياء ذات صلة وثيقة بموضوعها»، لا تكشف عن نفسها بصورة أكثر وضوحاً مما هي عليه في الأفضلية التي تمنحها لمشكلات القيمة؛ حيث ينبغي أن توجه الأنظار. ومهما كان المُعادِل الذي تضعه لسؤال القيمة، سواءً أكان «التذوق» أم الوعد الماورائي أم الوَع الخاص أم الاقتناع الخاص أم التعاطف الحُدسي أم الولاء الأخلاقي، فإن الوظيفة الأيديولوجية لـ «سؤال القيمة» هي تنويب التحليل المادي للنصوص الأدبية وتحويله إلى أخلاقية مجردة أو إلى لحظة وجودية من الاستهلاك الفردي. (ويمكن لنا أن نترك جانباً نشاط المُصلحين في هذا الحقل الخاص «بمشاركة القراء» المتوقعة في هذه الإشكالية). إن النقد يصبح حواراً متبادلاً مشجعاً بين موضوعين ثابتين بقوة: النص القِيم والقارئ القِيم. ولسنا بحاجة لأن نسأل كيف تحققت قيمة كل من هذين الموضوعين اللذين يتمتعان بالامتياز، أكثر من حاجتنا لأن نسأل أن قيمة السلعة قد ضُمنت. لقد ضُمنت عبر التبادل، بذلك التغير الذي صنعه ذلك الشيء الخاص تاريخياً الذي يسمح لتجريد وحيد أن يصادف آخر، ويتعادل معه، في دائرة ذاتية مغلقة

حيث تُلغى المادة وتمحى. إن النص القِيم والقارئ القِيم منعكسان وقابلان للانقلاب ؛ ففي مثل هذه المشاركة المتبادلة ، فإن هذا النص يكتب قارئه وهذا القارئ يكتب نصه. إن القارئ القِيم يتشكل قارئاً قِيماً بوساطة النصوص التي يشكّلها على تلك الشاكلة. إن القيمة الأيديولوجية تُوجه ضد التراث والتقليد؛ لتعود إلى دخول الحاضر كإثبات ما ورائى أو نقد critique. إن اسم هذا الحشو tautology هو الأدب - ذلك الاختراع التاريخي الذي يُعدُّ طغيانه واستبداده الأيديولوجيان أكثر مطواعية وليونة وأكثر انغراساً بالنسبة إلينا من أى شكل آخر من أشكال الفن.

إن دور عرض الفن التشكيلي وقاعات العزف الموسيقي ودور الأوبرا هي أماكن وفضاءات ذات امتياز فاضح ؛ حيث تتباهى تلك الأماكن والفضاءات بكونها كذلك . إن الفرق بين الخبير والجاهل هنا متوتر ولا يمكن أن نُخطئه. وليس هذا الأمر صحيحاً بالنسبة للأدب لسببين : الأول هو أن شخصية الإنتاج الأدبي في التشكيلات الاجتماعية المتقدمة تتجاوز، دون انقطاع، هذا المجال المعزول والمنعزل . إن الأدب متعدد نو مراكز عديدة، وهو يشبع الأنسجة الحقة لحياتنا الاجتماعية، وهو حاضر بصورة متخللة ومنتشرة، كتعزية ومعرفة وإقناع وافتتان. والثاني، هو أن تشكيلاً اجتماعياً متقدماً ، يحتاج تلك المعرفة بالقراءة والكتابة، ينبغى أن يتمتع بالانتشار العريض ؛ ولذا فإن غيابه النسبي الملحوظ هذه الأيام، وحتى في مثل هذه الشروط، أمر فضائحي يتعذر اجتنابه ويدل على فقدان الإنسانية الكاملة. في مثل هذا الوضع يُقدّم الأدب نفسه كتهديد وغرابة وتحذّر واحتقارٍ موجه إلى أولئك الذين، رغم كونهم قادرين على القراءة، فإنهم لا «يقرأون». وفي التناقض الناشئ عن كوننا قادرين على حل شفرة العلامات وجاهلين في الوقت نفسه يمكن أن نكشف عن أسباب طغيان الأدب. إن القراءة من ضمن كل الأفعال هي الأكثر طبيعية والأكثر اقتصاراً على فئة بعينها، في الوقت نفسه، الأكثر تلقائية والأكثر تقديساً، الأكثر سهولة على الجمهور والشئء المكرس الذي نمحضه امتيازاً خاصاً. إن لا طبيعته تعززها طبيعته ؛ حيث لا يتحقق هذا الوضع بالنسبة لدور الأوبرا وقاعات العزف الموسيقي. فبينما لا تكون هذه الدور والقاعات في متناول اليد، من حيث المبدأ، فإن الأدب هو دائماً ذلك الشئء الذي يمكن الوصول إليه - وهي ظاهرة «مألوفة» ، ولكنها غريبة دائماً. إن الأدب، إذ يُوضع في مكان ما على أرضية اللغة

المألوفة، لا يُغوى إلا ليرفض، ولا يُقبل إلا ليُعرض. إن الأدب، دائماً، حاضر في مكان ما، وهذا يعنى أننا لم نقرأ أو أننا لا نستطيع أن نقرأ رغم كوننا نعرف القراءة والكتابة. إن معرفة القراءة والكتابة تُفسح لنا المجال للقراءة؛ بحيث إننا نستطيع أن نتخذ إجراءاتنا التامة فيما يخص استبعادنا وإقصاعنا لما لا نريد، ويؤدي هذا إلى نشر معرفتنا السرية الممكنة دائماً، والتي لم تملك إطلاقاً.

يمكن المجادلة، بالطبع، والقول بأن لا مقروئية *Unreadability* الأدب تعادل تماماً جذريته - والقول بأن النص «القابل للقراءة» *readable* يخلق في القارئ، بعد أن يجعل علاماته طبيعية، حيرة مُغوية يدمرها النص الحدائى *modernist* الذي يعرض على الناس صيغ إنتاج وعيه بمكر أو بنزاهة. وعلى الرغم من ذلك فإن هذه الحالة «الجذرية» نادراً ما اقترنت بنقد للعناصر الاجتماعية المحددة التي تسمح بعدة آلاف من طرائق الاقتراب من مثل هذه الكتابة؛ لذا فمن المتوقع من مثل هذه المادية الإيمائية *gestural* الصافية الخجلة الملامح أن ينطلق رد فعلها الغاضب - رد فعل هؤلاء الذين يواصلون طرح أسئلتهم حول النخبوية الداخلية التي يمتلكها الأدب وجمالياته وحول ضرورة وضع تحديدات لثقافة بروليتاريا جديدة *neo-proletkult*. وإنه لأمر لا يقبل الجدل أننا لا نستطيع أن نختار عملاً نظرياً واحداً في الجماليات المادية يصمد أمام كتابات تروتسكى حول المشكلات العملية للثقافة الثورية، تلك الكتابات التي تتراوح بين الحديث عن الحاجة إلى استئصال الشتائم والفظاظة من اللغة الروسية والحديث عن دور السينما في توفير خيالات للجماهير منتجة أكثر من الفودكا والكنيسة. يرسم عمل تروتسكى، المتسم بواقعية شرسة فيما يخص التخريب الثقافى للجماهير السوفيتية، إستراتيجيات طموحة (التعاون فيما بين جنود الجيش الأحمر، الذين يعرفون القراءة والكتابة، والمسرحيين من الجيش وبين العاملين في المكتبات ومراسلى الصحف في رفع المستويات الثقافية في المناطق الريفية)، رغم أنها لا تعطى تفصيلاً ثقافياً ضعيفاً واحداً قابلاً للتدقيق والتفحص (لماذا تحتجب صحيفة ثورة بعينها عن الصدور بصورة مفاجئة وخرقاء؟). علاوة على ذلك؛ فإن شعبية الثقافة البروليتارية الجديدة ليست معادية فقط لجماليات تروتسكى، بل إنها - ولكي نختار مثلاً واحداً فقط - تهدف دون أن تقصد، إلى تحقير الفتيات العاملات في مطاحن لانكشير في بداية العصر الفكتورى اللواتى

خصصن ساعة قبل العمل لكي يقرأن شكسبير معاً. وسوف يكون ناقداً ماديا غريباً وفضولياً ذلك الذي يرغب أن يخبر هؤلاء النسوة، في استعادة تاريخية حكيمة، أنهن كن يُضيعن وقتهن في عمل رجعي مبتذل. ينبغي، حقاً، أن نعيد مَوْضعة الأدب ضمن حقل الإنتاج الثقافي العام؛ ولكن كل صيغة من صيغ هذا الإنتاج تتطلب علم رموز Semiology خاصاً بها، وليس قابلاً للدمج مع خطاب «ثقافي» كوني ما.

إن الشعبوية Populism والنزعة النظرية theoreticism، في علم الجمال كما هي في السياسة، هما تشويهان مألوفان في الماركسية - اللينينية، وسؤال القيمة الأدبية هو النقطة الحاسمة في هذه المناظرة. ورغم ذلك، فإذا كان بالإمكان حقاً أن يوجد «علم للقيمة» فينبغي أن يختلف عن هذه الأشكال المألوفة للتاريخانية historicism التي تُعدُّ العمل «تعبيراً» عن «رؤية للعالم» تُعبّر بدورها عن «موقع طبقي متميز» يحتله الفرد أو المؤلف «الذي يتجاوز الفرد Transindividual» في نقطة تاريخية محددة. إن مثل هذا الفهم يذوّب، فحسب، مادّية النص ويحوّلها إلى مجرد شفافية لـ «الوعي» التاريخي أو «الممارسة». وبالمقابل، فإذا كانت الأشكال المتنوعة للشكلية formalism قد أُصرت على أن القيمة (في المواضيع التي أقرّوا فيها بوجود هذه القيمة) هي نتاج لعبة دلالية معينة فقد عملوا على عزل هذه العملية عن نسيجها المادي بالطريقة التي حاولت التاريخانية، رغم الشكل المثالي لهذه المحاولة، أن تُضَعها بها. ينبغي للمقاربة المادية لمشكلة القيمة، إذن، أن تظهر كرفض مزدوج لـ : النماذج المعبرة في التاريخانية، وللعمليات المختزلة في الشكلية.

علاوة على ذلك، ينبغي على هذا المنهج، لكي يُعارض اتجاهات معينة ضمن النقد البرجوازي وحتى ضمن النقد المادي، أن يعيد تمثيل الإيماءة المؤسسة في الاقتصاد السياسي الماركسي ويُعيد الاعتبار لسؤال القيمة في حقل الإنتاج الأدبي. والمرء هنا بحاجة إلى القول بأن هذا لا يعني تجاهل مجالات توزيع النصوص واستهلاكها من أجل تصنيف القيمة بوصفها خصيصة جوهرية للإنتاج لم تلوث بتصعيدها عبر الممارسات الأيديولوجية للاستقبال الأدبي؛ إذ ليس هناك من قيمة «جوهرية متأصلة» - ليس هناك قيمة ليست متعدية (انتقالية) transitive. القيمة الأدبية ظاهرة أنتجت ضمن عملية التنسيب والملاعبة الأيديولوجيتين للنص، هي ذلك «النتاج المُستهلك» للعمل الذي

هو فعل القراءة. إنها دائماً قيمة علائقية ، «قيمة تبادل». إن تاريخ القيمة فرع ثانوى من فروع تاريخ ممارسات الاستقبال الأدبى الأيديولوجى - الممارسات التى هى مجرد «استهلاك» لنتاج منتهٍ ومكتمل، ولكنها يجب أن تُدرَسَ (أى تلك الممارسات) كإعادة إنتاج محددة للنص.

إننا نقرأ («نستهلك») ما تقرؤه الأيديولوجية وتنتجه لنا. أن نقرأ يعنى أن نستهلك مادة محددة للنص فى إنتاج أيديولوجى محدد لها، ولذا فإن النص الأدبى دائماً هو نصٌ ينوبُ عن الأيديولوجية، نصٌ مُنتخبٌ يُعتقدُ أنه قابلٌ للقراءة، وقد فُكَّت مغالقه بوساطة أعرافٍ خاصة بالاستقبال النقدى المُتحكَّم بها أيديولوجياً، والتى يُسهمُ فيها النص نفسه. وهذه الأعراف والتقاليد conventions مطوّقة بإحكام فى الجهاز المادى لـ «الثقافة» والتعليم، وهى تمثل وضعية خاصة بالخطابات الأيديولوجية «العامة»، ومنها تلك اللحظة الخاصة المحددة من هذه الخطابات أى الخطاب الجمالى الأدبى. فإذا كان النص نفسه هو النتاج المحدد فوقياً للوضعية البنيوية، وكذلك كانت ممارسة القراءة؛ فإن مشكلات المعنى النصى والقيمة سوف يواجه كلُّ منهما الآخر، وبدقة، فى سلسلة الأوضاع التاريخية التى تصل بين هاتين اللحظتين. إن القراءة هى العملية التى تعمل وفقاً لها مواد النص، التى توجهها أيديولوجية تاريخية بعينها لكى تشكلها وتصوغها فى نتاجٍ مقروء، كشيء أيديولوجى، كنص ينوب عن الأيديولوجية. وبما أن النص نفسه هو إنتاج للأيديولوجية يعمل طوراً ضد القراءة وطوراً معها، فإن القراءة أيضاً، بوصفها إنتاجاً أيديولوجياً لإنتاج الأيديولوجية تعمل طوراً «مع» وطوراً «ضد» حدود النص فى حركة مزدوجة تحددها علاقتها بالإنتاج النصى للأيديولوجية (الأيديولوجية النصية) وكذلك علاقتها بالأيديولوجية الخارج - نصية extra-textual المنتجة هى كذلك.

وهكذا لا تعنى إعادة اعتبار مسألة الإنتاج النصى الخضوع والاستسلام لنظرية متأصلة Immanentist للقيمة. إن النص، كنتاج متعين ومحدد، يدفع صيغ إنتاجيته الخاصة باتجاه المتلقى، وبهذا المعنى يمكن القول بأنه ينتج استهلاكه الخاص - لا بمعنى أنه يملئ معنى وفهماً واحداً على القارئ بل بمعنى أنه يولّد حقلاً من القراءات الممكنة، حقلاً يكون محدوداً وممتهاً ضمن الوضع الذى يربط النسيج الأيديولوجى

للقارئ والنسيج الأيديولوجي للنص. يمكن الادعاء بأن النص ينتج قارئه الخاص حتى ولو كان هذا القارئ سيقروءه بصورة خاطئة *misread*. لكن صيغ إنتاجية النص المعروضة مبنية ومرسومة، بشكل طبيعي، من قبل الفعل الأيديولوجي للقراءة، وليس هناك من سبيل يُفضى إلى خارج هذه الدائرة التأويلية *hermeneutical* على مستوى الاستقبال التجريبي. إن الأهمية النظرية للإنتاج فيما يتعلق بسؤال القيمة لا تكمن في هذا المستوى؛ حيث ينتج النص والقراءة بعضهما، بصورة متبادلة، وفي حالة من التشارك الأيديولوجي، ولكنها تكمن في مستوى الإنتاج الذاتى التاريخي للنص وعلاقته بالمحيط الأيديولوجي. ولأن هذه العملية يمكن تحليلها علمياً (لا حبسها في سجن أسطوري للأصول الضائعة) فإن معرفة النص ممكنة، وهى معرفة، كما يمكن لى أن أجادل، تحتضن سؤال القيمة كواحد من مظاهرها الأساسية. وبمواجهة المشكلة بهذه الطريقة يمكن لنا أن نتجنب ذلك الشكل من أشكال التجريبية؛ حيث يعمل النص على إعادة معناه، بصورة مصطنعة، فى قراءة القارئ، وكذلك تلك الصيغ الإرادية *voluntarism* التى يوجه فيها القارئ المعنى الذى يريده من النص بصورة اعتباطية.

ليست العلاقات بين النص والأيديولوجية آلية أو مجانية، ويصدق القول أيضاً فيما يخص العلاقات بين النص ومعرفته. إذا كان النص لا يفرض معناه الجوهرى على القارئ، بصورة فورية، وهو ليس تلميحاً إيمائياً مجرداً؛ فهو ليس طقماً من التدوينات والرموز الفارغة التى يجب ملؤها. لا يمكن، حقاً، اختزال النص إلى دلالة متميزة وحيدة يمكن حدسها عبر التاريخ؛ وبصورة مساوية لا يمكن تذويبه فى مجال ممتد عشوائى من التعددية فى المعنى. إن تحديدات هذه التعددية *Pluralism* هى ما ينبغى حصره فى هذا السياق، أقصد هذا القطع *découpage* فى المعنى أكثر منه ذلك المعنى المتشكل بوساطة طقم محدد من الأبعاد والانقطاعات والمضاعفات التى يمكن أن نستدل على مصدرها فى عملية الإنتاج الذاتى المحكومة أيديولوجياً. إن كلتا الحالتين الإعلانية والتعددية تنتهى إلى الباطنية *mysticism* : فى لغز جوهر المعنى المخفى، أو فى الغرابة العميقة للشىء الظاهراتى الصافى. فليس الشىء سوى الوجه الآخر لشيء غيره، وذلك فى إشكالية مشتركة لـ الجوهر/ الظاهرة تُمَثَّلُ اقتران المثالى والتجريبى. إن الشك النقدي الذى يرتعش بحسية فى لعبة العلامات التى لا أساس لها هو ابن لأب ميتافيزيقى يرقص جذلاً فى طقس المعنى النهائى.

إذن، إذا كان «علم القيمة الأدبية» عنصراً من عناصر علم الأيديولوجيات؛ فهل ينبغي التخلي عن القيمة وهجرها إلى نوع من النسبية الأيديولوجية المجردة، إلى نوع من «أنانة Solipsism المواطن» التي ينبغي فيها أطراح أي «أهلية موضوعية» أو «تقدير زائف» كشيء ذاتي ومثالي؟ وفي هذه المرحلة بالذات من مراحل النقاش ينبغي أن نُعيد طرح سؤال الإنتاج النصي في علاقته مع مشكلة القيمة. فإذا كان ممكناً وجود علم لأيديولوجيات القيمة؛ فلربما يكون ممكناً وجود علم للشروط الأيديولوجية لإنتاج القيمة. ومثل هذا العلم لن يُعيد إدراج القيمة «ضمن» النتاج بل إنه بالأحرى، سيعيد إدراج شروط الإنتاج النصي ضمن «علاقة تبادل» القيمة، وعلى المرء فيما يخص سؤال القيمة الجمالية، أن يقرّ مع بريشت أن :

«أى شيء أصبح بالياً، أو مبتذلاً، أو مألوفاً تماماً؛ بحيث لم يعد يُحرض على التفكير لن يعود محبوباً أبداً من قبل الناس. (إن المرء لا يخرج بشيء منه)». وإذا احتاج المرء المتخصص بعلم الجمال فسوف يكون بإمكانه أن يجده هنا⁽¹⁾.

عندما تفقد نصوص شكسبير قدرتها على تحريضنا للتفكير، وعندما لا نعود نخرج بشيء منها فإنها تفقد قيمتها. ولكن لماذا «تحرضنا هذه النصوص على التفكير»، ولماذا «نخرج بشيء منها» (إذا كان الأمر يتعلق بحاضرنا)؟ وهو سؤال يجب أن نرده في الحال إلى النسيج الأيديولوجي لقراءتنا والنسيج الأيديولوجي لإنتاج هذه النصوص. إن جوهر الأمر متعلق بتمفصل هذه اللحظات الاستثنائية التي يسكن فيها سؤال القيمة.

لقد حاول ليون تروتسكي، في حديث له أمام جمهور نقدي من الرفاق البلشفيين عام 1924، أن يحرر مفهوم الجمالي من قبضة الاختزالية التاريخية historical reductionism :

«في أعمال الفن يتجاهل (راسكولنيكوف) ما يجعل الأعمال أعمالاً فنية. وقد كان هذا واضحاً بصورة مشرقة في تقييمه للكوميديا الإلهية لدانتى التي تعد، في رأيه، ذات قيمة كبيرة، فقط؛ لأنها تمكنا من فهم سيكولوجية طبقة بعينها في زمن بعينه. ووضع الأمر على هذه الشاكلة يعنى، ببساطة، طرد الكوميديا الإلهية من مملكة الفن.

فإذا قلت : إن أهمية الكوميديا الإلهية تكمن في حقيقة كونها تمنحني فهماً لحالة القول والفكر في طبقات بعينها ومرحلة تاريخية بعينها فهذا يعنى أنني أحول هذا العمل إلى مجرد وثيقة تاريخية ؛ لأن الكوميديا الإلهية، كعمل فنى، يجب أن تُخاطب، بطريقة ما، أحاسيسى ومشاعرى... لكن لا أحد، بالطبع، يمنع القارئ من تلبس دور الباحث ومقاربة الكوميديا الإلهية بوصفها وثيقة تاريخية. من الواضح، رغم ذلك، أن هاتين المقاربتين تعالجان مستويين مختلفين، وهما، رغم ترابطهما، لا يتقاطعان ولا يشتبكان. كيف يكون ممكناً، إذن، أن نتصور أنه لا ينبغي أن يكون هناك علاقة تاريخية بيننا وبين كتاب إيطالى من العصور الوسطى بل علاقة جمالية مباشرة؟ يمكن شرح هذه الحقيقة بأنه في مجتمع الطبقات، رغم عمليات التغير المستمرة، توجد مظاهر عامة معينة^(٢).

لكن المظهر المفرد المستقل الذى يشرع تروتسكى فى تمييزه ليس، فى الحقيقة، مألوفاً فقط فى المجتمعات الطبقيّة : وهو الموت. إنه يواصل قائلاً : «إن الموت، بالطبع، يُختَبَرُ بصورة مختلفة فى الأوساط Milieux الاجتماعية المختلفة؛ ومع ذلك فإن ما قاله عنه شكسبير وبيرون وجوته وما قالته عنه أيضاً مزامير داوود (وهنا يستغرب الرفيق ليبدنسكى libedinsky) يمكن أن يحركنا حتى الآن. إن المقاربة التاريخية لدانتى يمكن أن تؤثر فى موقفنا الجمالى منه، ولكن «المراء لا يستطيع أن يستبدل واحداً بالآخر... إذ يجب مقارنة الفن كفن والأدب كأدب، بوصفهما حقلين خاصين تماماً من حقول المحاولات الإنسانية. بالطبع هناك معيارٌ طبقى للفن لكن ينبغي أن ينكسر هذا المعيار فنياً، أى أن يكون منسجماً مع الخصائص المتميزة تماماً لذلك الحقل من حقول الخلق والإبداع الذى نطبق عليه معيارنا»^(٣). لقد أنتج ماياكوفسكى عمله المميز الحواريون الثلاثون فى مرحلته الملتبسة سياسياً وعمله الجاف ١٥٠ مليوناً فى الفترة التى تبنى فيها فكره البروليتارى .

وقد تبدى قتال تروتسكى من أجل الحفاظ على الاستقلالية النسبية للشىء الجمالى من الدوجمائية المجردة للثقافة البروليتارية فى أكثر مظاهره حدّة فى الأدب والثورة. ففى كتابه هذا يصر أن الفن ينبغي أن يُحكّم عليه، بالدرجة الأولى، حسب قوانينه الخاصة المستقلة . إن ذلك الخلق الفنى هو «انحراف، تغيير وتحويل للواقع،

وفقاً للقوانين الخاصة بالأدب»^(٤). إن التاريخى والجمالى ليسا نظامين متزامنين، وجهين لظاهرة واحدة؛ إذ لا يقدم التاريخ نفسه كتشكيل مُوحّد يمكن أن نأخذ منه مقطعاً عَرَضياً «واضحاً» يمثل مستوياته الأخرى المتناغمة والمتساوية زمنياً Co-temporal، وعندما يمكن لهذا المقطع العرضى أن يُؤخذ بفعل التمزق الثورى، فإن طبقات التاريخ سوف تكشف عن انفصالها الزمنى - كتواريخ مختلفة :

«عندما تنكسر يد المرء أو رجله فإن العظام والأوتار والعضلات والأعصاب والجلد لا تنكسر أو تتمزق بشكل متناغم ومتساوٍ ولا تلتئم فيما بعد، بصورة متزامنة. ولذا، ففي الانفجار الثورى فى حياة المجتمع ليس هناك تواقى أو تماثل فى العملية سواءً فى أيديولوجية المجتمع أو فى بنيته الاقتصادية. إن المقدمات الأيديولوجية اللازمة للثورة قد تشكلت قبل الثورة، وسوف تظهر الاستنتاجات الأيديولوجية الأكثر أهمية فيما يتعلق بالثورة فى مرحلة متأخرة. وسوف يكون نوعاً من الثرثرة الفارغة أن نستنتج، بوساطة المقايسة وإجراء المقارنات، هوية المُستقبلية Futurism والشيوعية، ونصل إلى استنتاج يقول إن المُستقبلية هى فن البروليتاريا»^(٥).

ولكن إذا كان تروتسكى واعياً بصورة حادة لعدم تماثل التاريخى والجمالى، فإنه يفتقر إلى الأدوات النظرية لكى يتمكن من تعريف هذا اللاتماثل بدقة. يؤكد كتاب الأدب والثورة على الاستقلال النسبى للفن ، ولكنه يكافح بألم من أجل تحقيق المقولات التى قد تتحقق لها عناصرها النظرية. إن نقده الموضعى الفاتن يقبض على وحدة الجمالى والأيديولوجى بحدس بديع - كما يفعل عندما يناقش قصيدة ماياكوفسكى، على سبيل المثال، ويقول : إن صورها المعزولة والمتعارضة تعكس تناقضات لا تنبثق من موادها التاريخية بل من تعارضاتها الأيديولوجية. ولكن فى غياب نظرية للتمفصلات التى تربط التاريخى بالأيديولوجى، بالجمالى، فإننا محكومون، فى أغلب الأحيان، باستجابة انطباعية ذكية وغير مضللة. والشكل الرئيسى الذى تفرضه الانطباعية impressionism هو ذلك الشكل الذى يعينه ثيودور أدورنو فى passagenarbeit لفالتر بنيامين Walter Benjamin، والذى يمكن أن ندعوه بـ «المُتأخمة (أو المجاورة) Adjacentism» إن المُتأخمة - تلك المنهجية النقدية التى ترفع تفصيلاً معزولاً مُهملاً من «القاعدة» وتضعه فى علاقة استعارية مع الحقيقة الأدبية - هى خصيصة بارزة من خصائص نص

تروتسكى. لقد أحضَرَ (كليف) Kliuev تقنيته الشعرية الجديدة من المدينة كما يمكن لفلاح من منطقة مجاورة أن يحضر معه حاكياً Phonograph، وهو يستخدم التقنية الشعرية، مثل : استخدامه لجغرافية الهند، فقط من أجل تزيين الهيكل الفلأحى لشعره. إنه متعدد الألوان، معبر وزاهٍ أحياناً، جذّاب وطريف، رخيص الثمن ومُبهرج - وكل هذا يستند إلى قاعدة فلاحية صُلْبَة^(٦) أو كما يعلق على يسينين الشاعر الصورى imagist «إن أشعاره مُثَقَلَةٌ بصورة شعرية... معزولة وثابتة immobile». فى القاع لا يرقد فرد بل علم جمال فلأحى. إن شعر أشكال الحياة المكررة لا يمتلك، فى القاع، سوى قليل من الحركة، ولذلك يبحث عن سبيل للحركة فى الصور الشعرية المكثفة^(٧). لقد انجرفت صيغة الإنتاج والأيدولوجية والتقنية الجمالية معاً، بصورة بارعة، فى إيقاع تركيب قاسٍ لا يلين. وتميز مُتأخمةً موازية (وهى هذه المرة سياسة أكثر من كونها اجتماعية) بيانات تروتسكى الجمالية الأكثر عمومية : «ينبغى للفن، لكى يكون قادراً على أن يُحوّل وأن يعكس كذلك، أن تكون هناك مسافة كبيرة بين الفنان والحياة مثل تلك المسافة الموجودة بين الثورى والواقعية السياسية»^(٨). إن الاستقلالية الخاصة بالفن يُؤكّدُ عليها فى اللحظة التى يُعرَضُ فيها الفن بوصفه تشبيهاً Simile للممارسة السياسية. من الأفضل أن ننظر عن قرب إلى مُجادلة تروتسكى حول الكوميديا الإلهية ؛ لأنها تتضمن فى عالمها المُصغّر العديد من عناصر هذه القضية المشحونة فى النقد الماركسى. يُميّز تروتسكى، أولاً، المُقاربة «الجمالية» عن المُقاربة «التاريخية» لنص دانتى بادعاء مؤثر ساذج : «ينبغى للكوميديا الإلهية، كعمل فنى، أن تخاطب، بطريقة ما، أحاسيسى ومشاعرى. وقد يؤثر عمل دانتى على مسبباً لى الكأبة ومعزراً التشاؤم والقنوط فى نفسى، وعلى النقيض من ذلك قد يُحرّضنى وينفخ فى الروح ويشجعنى... وهذه هى العلاقة الأساسية والمبدئية بين القارئ والعمل الفنى»^(٩). إن التمييز الحاسم بين الجمالى والعلمى («فى حقل الشعر نحن نعالج عملية الإحساس بالعالم فى صور ولا نعالج معرفتها معرفةً علميةً»)^(١٠) يُختزل إلى توافه الذاتانية البرجوازية بالتأكيد على أن الجمالى والتاريخى، رغم كونهما متعالقين ومرتبطين، لا يتشابكان ؛ لذلك فإن تأثير الفن السابق علينا والموغل فى التاريخ يمكن تفسيره بتعبيرات التسامى والإعلاء التاريخيين و «العبقرية» الفردية :

«إن الأعمال الفنية التي أُنجزت في المدينة الإيطالية في العصور الوسطى تستطيع أن تؤثر فينا أيضاً، فما الذي تتطلبه لكي تفعل ذلك؟ شيء بسيط جداً، إنها تتطلب أن يُعبر عن تلك المشاعر والإحساسات تعبيراً قوياً وعريضاً وحاداً لكي ترتفع فوق قيود حياة هذه الأيام وتحدياتها. لقد كان دانتى، بالطبع، نتاج وسط اجتماعي معين، ولكنه كان عبقرياً. لقد رفع تجربة حقبته إلى علو فني هائل. وإذا كنا نُقارب الكوميديا الإلهية بوصفها مصدراً للإدراك الفني، بينما نُقارب هذه الأيام الأعمال الأخرى المنتسبة إلى أدب العصور الوسطى بوصفها مواد للدراسة فحسب. نفعل ذلك لأن دانتى كان برجوازيًا صغيراً من فلورنسة القرن الثالث عشر، بل لأسباب تتجاوز ذلك الظرف إلى حد كبير»^(١١).

إن الجزء الأخير من العبارة يتراجع، جزئياً، عما كان عرضه جزؤها الأول، إن الإعلاء transcendence التاريخي يعالج أولاً بوصفه كَوْنَنَةً universalizing مركزة للتجربة التاريخية الخاصة، ثم يعالج بوصفه مستقلاً تماماً عن مثل هذه التجربة. إن الجمالي والتاريخي يُفصلان، في المقام الأول، عن بعضهما بوساطة الذاتية ثم يتوحدان بإيجاز، وفي النهاية يُفصلان عن بعضهما بعضاً ويُمزقان. وهكذا وبدون أن يكون تروتسكي واثقاً من مفهومه لـ «العالمى (الكونى) التاريخى» تمضى المجادلة منتقلة إلى كونية الموت بيولوجياً.

كان هناك القليل في حوليات الجماليات الماركسية؛ لكي ينقذ تروتسكي من معضلته. لقد «حل» كل من فرانز مِهْرِنج F.Mehring وجورجى بليخانوف مشكلة القيمة الجمالية بذلك الدمج المتنافر بين الكانطية والمادية الذي ميّز تنظيم مؤتمر اتحاد المنظمات الشيوعية الثانى. وإذا كانت المادية الوضعية قد طردت القيمة من التاريخ، فإن المفاهيم الحرة للكانطية الجديدة المتأملّة Contemplative ترقد منتظرة أن تُهربها من الأبواب الخلفية. إن مجال المنفعة يُفسر التطور التاريخى للفن، كما يشرح الاستمتاع غير المبالى بالجمال قوته الجمالية. ولا يتعلم تروتسكي الكثير بهذا الخصوص من لينين. لقد كان ارتباط لينين بعلم الجمال، رغم أن ذلك لا يمكن مقارنته، بأى شكل من الأشكال، بارتباط تروتسكي، عميقاً وفعالاً. لقد تكفلت اهتماماته الفقه - لغوية philological وحدها بتوجيه انتباهه إلى البنيات الشكلية أكثر من توجيهه إلى المحتوى

الذى يمكن تجريده. ونصه المحتفل به فى علم الجمال - مقالاته عن تولستوى - واع، إلى درجة كافية، بالتمفصلات المعقدة للجمالى والأيدىولوجى. وبسبب هذا كله تسير نزوعات لينين واختياراته الجمالية بصورة موازية ومميّزة مع أولوياته النظرية. قد يقول المرء عن لينين (لكى يرسم موازياً متنافراً)، كما قد يقول عن صمويل جونسون : إن مشكلة العلاقة بين الجمالى والأيدىولوجى لم تبرز بالنسبة له شخصياً ؛ لأنه كان ببساطة، وفى أغلب الأحوال، غير قادر على الاستمتاع بالفن الذى يجده نظرياً غير متعاطف مع ميوله الاجتماعية. وعلى المرء أن يراجع مجموعة من مؤلفيه المفضلين - تشير نيشفسكى، جوركى، رولان Rolland، باربوس Barbusse، سنكلير، ويلز، شو - لى يقرّ بعدم إدراكه وفهمه الذى اعترف به هو شخصياً، لأدب أقل وعياً على الصعيد الاجتماعى، لكن ينبغى أن نعالج هذه النقطة بحرص . إن الرجل الذى أُعجِب بتورجنيف وتشيوخوف ودافع عن ميراث الثقافة التقليدية ضد بوغدانوف والمستقبليين واستهلّ طبع أعمال تولستوى المؤلفة من تسعين مجلداً وأشرف عليها وشجّع على نشر طبعات رخيصة من الأعمال الكلاسيكية وتوزيعها على الجماهير، كان نقيضاً للشخص المحافظ على التقاليد. ومع ذلك عندما دُعِيَ لينين ليحلل الخصوصية الجمالية لروايات تولستوى، كان جاهزاً، كما كان تروتسكى فيما يتعلق بدانتى ؛ لأن يتراجع ويتقهقر باتجاه فئة تحليلية رومانسية تُبجّل «العظمة» الفردية.

هناك توازن بين الارتباك الذى يولّده سؤال القيمة الجمالية فى التقليد الماركسى والارتباك الذى تولّده مشكلة المبادئ الأخلاقية فى هذا التقليد. ومن الصعب، حقاً، مقاومة إغراء وضع المصطلح الأخير بين علامات اقتباس ؛ لأن من الصعب بعد الآن استعمال هذا المصطلح دون أن تشوبه المعانى المتضمنة لعلم الأخلاق وتختلط به. إن علم الأخلاق يتحاشى التحليل العلمى لهدفه بسبب الإغراء اللاعقلانى الذى يصدر عن القيم الأخلاقية «العالمية الشاملة» أو الذاتية غير الموضوعية؛ وبالمثل يطرح علم الجمال التساؤل العقلانى مُفضلاً خطاباً «كونياً» من صنّع الإنسان أو تذوقاً ذاتياً ، لكنه هذا الخطاب. وكون هذا «السلوك الأخلاقى» المعبر عنه هنا لا يملك أى عنصر مشترك مع المادية التاريخية ليس هو الشئ المهم الوحيد، بل إنه لا يملك أى عنصر مشترك مع العديد من التصورات التقليدية لمفهوم الأخلاق^(١٢). إن النظام الأخلاقى لدى أفلاطون

وأرسطو يبدأ بتفحص النظام الاجتماعي الذي يستطيع أن يوحد معايير للفعل، والسؤال «الأخلاقي» الخاص بكيف يفعل المرء يستحيل فصله عن التساؤل الخاص بشخصية المدينة polis التي ينتمي إليها هذا المرء أو ينبغي أن ينتمي إليها. ولا يمكن إتباع التساؤل، عند أفلاطون، بمجرد تفحص ال doxa (الرأي، الأيديولوجية)؛ لأن ذلك سوف يتخلى، ببساطة، عن بنية استيهامات المجتمع التي يمكن تمييزها وتفريقها تماماً عن المعرفة. إن مفهوم الأخلاقية يتعارض مع الموقف الصوفي الذي كانت فيه المعرفتان الاجتماعية والأخلاقية، بالنسبة إليه، مستقلتين عن بعضهما بصورة متبادلة. إن المعرفة الأخلاقية تعدّ الفرد وتجهزه ليصير عضواً في أية مدينة ولا تُعدّ للمدينة الحقيقية أو الفاضلة. وهذه هي المفاهيم الأخلاقية الإرشادية prescriptivist، أي الخطاب الشكلي الذي لا تقيده أية مضامين خاصة محددة والذي أنجزه التساؤل الاجتماعي، التي وجدت صدى أخيراً في الأيديولوجية الأخلاقية التي اعتنقها كانط. إن «الواجب» الأخلاقي يُفصل عن هذه الاهتمامات التاريخية، ويحتاج إلى تحليل علمي يعمل على تحديده. ينبغي على المرء أن يسلك سلوكاً أخلاقياً بصورة مستقلة عن الحاجات والاهتمامات الموضوعية لأن من الأخلاق أن تفعل^(١٣).

إن ماركس، عندما حوّل مفهومه الأيديولوجي الأولى للاعتقاد إلى نسق علمي Scientific Category محلاً مكان المفهوم الجوهرى لـ Gattungswesen نظرية لآليات الطلاق الموضوعي بين البروليتاريا والصيغة الرأسمالية للإنتاج، لم يكف عن الحديث «من وجهة نظر أخلاقية». والمفهوم البرجوازي للأخلاق وحده هو ما يمكن أن يتوصل إلى مثل هذا الاستنتاج. وبالأحرى فإن ماركس قد أعاد فكرة «السلوك الأخلاقي» إلى أساسها الملائم في التساؤل العلمي حول الحقائق التاريخية. إن أخلاقية رأس المال لا تكمن في الصفحات القليلة المشبعة بالسخط المشبوب الموجه ضد وحشية الرأسمالية، بل تكمن (من بين أشياء أخرى) في الصراحة الكامنة للآليات mechanisms التي وفّقها يُستخلص فائض القيمة من قوة العمل. وبالطبع فإن ماركس لا يقصد أن يقدم مثل هذا التحليل لكي يثير «احتجاج» القارئ «الأخلاقي»، وكان الاستغلال يعني «الكرامة الإنسانية المتبرأ منها» أو صيغة مثل هذه. وهذا واضح تماماً من كوننا قادرين على فهم نظرية فائض القيمة والمصادقة عليها دون الاعتقاد بأن ذلك يستلزم

وجود بعدٍ «لا - أخلاقي»، هل الماركسية، إذن، فلسفة وضعية Positivism فحسب، و«البعد الأخلاقي» هو مسألة تخص، فحسب، الموقف الشخصى الذى يتبناه المرء بوصفه نتائج بحثه العلمى المحايدة؟ بالطبع لا؛ لأن الدلالة الأخلاقية لنظرية الاستغلال يمكن اكتشافها فقط بإعادة إدراج هذا المفهوم ضمن النظرية الثورية الماركسية بكيبتها. إن المفهوم الأساسى للمادية التاريخية هو التناقض الموجود بين قوى الإنتاج المادى وعلاقاته الاجتماعية، ونظرية فائض القيمة ترشدنا إلى آليات هذا التناقض فى مرحلة تاريخية بعينها من مراحل المجتمع الطبقي. قد يصادق المرء على هذه النظرية معزولةً دون أن يشعر بأقل قسرٍ وإجبارٍ بضرورة تغيير سلوكه التاريخى، لكنه لن يستطيع أن يميز، بصورة متماسكة، التناقض بين قوى الإنتاج وعلاقاته الاجتماعية ويظل غير متأثر بصورة مُماثلة. وكما كتب ماركس فى الأيديولوجية الألمانية أن «كل تطور فى القوى المنتجة هو تطور فى طاقات البشر وإمكاناتهم»؛ والذوات الفردية، الموزعة فى الطبقات الاجتماعية، هى القوى المُنتجة. وما يميز البشر عن الحيوانات الأخرى، من وجهة النظر الماركسية، هو أنهم مخلوقات منتجة للطاقة وقادرة على إعادة إنتاج هذه الطاقة، وهم قادرون على ذلك بسبب من بنية أجسادهم. ما هو «مُطلقٌ» بالنسبة إلى البشر هو أنهم ينتجون طاقاتهم الحية ويعيدون إنتاجها ويحولونها فى عملية إنتاج وجودهم المادى. ليست خصوصية المادية التاريخية كامنة فى تاريخيتها؛ أى أن البشر يخلقون «تاريخهم الخاص»، أو أن «طبيعتهم» هى «الثقافة»، وهى افتراضات سوف يتفق معها العديد من المثاليين الرجعيين. أما خصوصية العلم فتكمن فى العلاقة الداخلية التى يقترحها بين إنتاج الطاقات التاريخية وإنتاج الحياة المادية. إن مفهوم القوة المنتجة هو، بالنسبة لماركس، تلك الوحدة بين «الحقيقة» و«القيمة».

إن حيواناً منتجاً للطاقة (مثل رودولف هيلفردنج) يرفض أن يميز الصلة الوثيقة التى تربط مسار فعله بالشروط التى تكبح القوى المنتجة سوف يقف، فى هذه الحالة، متهماً بالتناقض. وبسبب فشله فى الربط بين معرفته العلمية ومسألة الفعل المحدد الذى تقود إليه هذه المعرفة سوف يتوقف عن السلوك بصورة «أخلاقية» وسوف يسلك بدلاً من ذلك بطريقة تدعى أنها أخلاقية moralist وتدعى أنها مثالية Idealist. إن «أخلاقيات» التشكيل الاجتماعى - أى الحقل الأخلاقى من حقول تلك الأيديولوجية - قد

وُجِدَت لتُحجَب تناقضات «القاعدة» المادية - التناقضات بين السمة المميزة للعلاقات الاجتماعية والطاقت الاجتماعية المنظمة عضويًا التي تعوق العلاقات الاجتماعية تطورها. ويعنى تدمير الحقل الأخلاقي للأيديولوجية العودة بـ «الأخلاقي» إلى قاعدته المناسبة وذلك عن طريق الفحص العلمي للحقائق ؛ أى أن نطرح السؤال الخاص بمغزى هذه الحقائق على المسار التاريخي للفعل. ويعنى هذا من ثمّ إلغاء «علم الأخلاق» بوصفه خطاباً مستقلاً والتعامل معه كنتاج للمجتمع الطبقي. تختفى فكرة وجود «مستوى أخلاقي» يتمتع بالامتياز وعلى أساسه نقيم الأشياء ، ويصبح موضوع الأخلاق ذا حدود مشتركة مع موضوع السياسة.

إذا كانت المذاهب الأخلاقية تعتقد أن هناك «مستوى أخلاقياً» مستقلاً ينبغى أن نحكم من خلاله على الأشياء فإن المذاهب الجمالية aestheticism تعتقد أن هناك «مستوى جمالياً» مستقلاً يمكن أن نقيس به النتاجات الفنية artefacts. إن هذه العبارة، بمعنى من المعانى، خاطئة ولكنها، بمعنى آخر، مبتذلة وتافهة. فإذا كان المستوى فى السؤال يُرى بوصفه مستوى ضمن النتاج الصنّعى فإن العبارة خاطئة ؛ لأن كل شىء فى النتاج الفنى «جمالى (أو داخل فى الحقل الجمالى)». إننا لا نعترض على «أيديولوجية» الكوميديا الإلهية، ولكننا نُعجب «بتقنيّتها». إن «أيديولوجية» القصيدة هى أثرٌ لآليات جمالية محددة، وأن نتحدث عن مقارنة الكوميديا الإلهية بوصفها توثيقاً تاريخياً أمرٌ مثيرٌ للفضول وحب الاستطلاع ؛ لأنها حقاً نوعٌ خاص ومميز جداً من التوثيق التاريخي. إن خصوصيتها وتميزها هى خصوصية حقلها الجمالى. وهذا هو المعنى الذى يكون به صحيحاً، بصورة مبتذلة، أن نقول بأن علينا مقارنة النتاجات الفنية «على المستوى الجمالى» ، ينبغى أن نعمل على مقاربتها لا مقارنة أى شىء آخر. إن الاستقلال النسبى لما هو جمالى ليس سؤالاً متعلقاً بالتقسيم التراتبى للمستويات ضمن العمل؛ إنه أمر خاص بعدم إمكان اختزال العمل إلى مجرد حقل أيديولوجي - تاريخي هو نتاجٌ له. ولا نقول ذلك لأن الاختزالية تقدم منظوراً جزئياً للنتاج الفنى فحسب، ولكننا نقول ذلك لأنها تُلغى شيئاً وتحلُّ آخر محلّه. لا تكمن المسألة فى «تعليق» شروط الإمكانية التاريخية للعمل بحيث نضع هذه الشروط بين أقواس (كما يقترح تروتسكى) لكى نُعنى بـ «أثرها الجمالى»، بل إن المسألة بالأحرى تكمن فى كون الأثر

الجمالى نفسه مؤشراً على نوع محدد من عملية الوضع بين أقواس ؛ حيث يقوم العمل بتذويب الواقعى وتبعيده distantiate لكى يُنتجَ دلالتة. إن الجمالى هو ما يتكلم عن شروطه التاريخية بالبقاء صامتاً - إنه يلزمُ الأشياء بالبعد والنكران. إن العمل «يعرض» الشروط الخاصة بطبيعة العلاقات المنتجة التى يؤسسها للدلالات الأيديولوجية التى منحته الوجود أكثر مما «يقول» هذه الشروط، كما أن النص يلغى التاريخ «الواقعى». لكن فى الصيغ الدقيقة المحددة لهذا الإلغاء تكمن العلاقة الدالة والتميزة للنص بالتاريخ. لا تتمثل العلاقة بين «الجمالى» و «التاريخى» فى تلك العلاقة التى تربط «مستويات» ضمن النص ولا فى العلاقة بين العمل كحقيقة جمالية وشروطه التاريخية المحيطة، ولكنها تكمن بالأحرى فى أن هذه الشروط التاريخية، التى تأخذ شكل الأيديولوجى، تصبح البنية المحددة فعليا لعملية الإنتاج الذاتى للنص التى هى، بكليتها، عملية «جمالية». إننا معنيون، بكلمات أخرى، بالعمليات الخاصة التى ينتج فيها الأيديولوجى ضمن ذاته ذلك التباعد الداخلى الذى هو الجمالى بعينه. ليست المسألة، ولتخطُ تروتسكى، مسألة تعليق حقيقة كون دانتى كان برجوازيا صغيراً من برجوازيى فلورنسا القرون الوسطى؛ إن الأمر يتعلق بمعالجة تعليقات تروتسكى الوثيقة الصلة بالموضوع بضمها إلى ملاحظات إنجلز فى مقدمته المكتوبة عام ١٨٩٢ للطبعة الإيطالية من البيان الشيوعى :

«إن نهاية العصور الوسطى الإقطاعية وبداية العصر الحديث للرأسمالية تتعينان بظهور شخصية ذات مكانة رفيعة ؛ إنه الإيطالى دانتى الذى هو آخر شاعر من شعراء العصور الوسطى وأول شاعر حديث. والآن، وكما كان الأمر حوالى عام ١٣٠٠م، تنتهى الفرصة لصناعة عصر جديد. فهل تمنحنا إيطاليا دانتى جديداً يعلن لنا مولد العصر البروليتارى الجديد؟». إن عمل دانتى ليس مهماً ؛ لأنه «يتكلم عن» مرحلة تاريخية مهمة أو «يعبر عن وعى» تلك المرحلة. إن قيمته هى أثرٌ للعملية التى بوساطتها ينتج (يبعد داخلياً internally distantiates) الوضع الأيديولوجى المعقد، الذى يلزمها نفسه، فى لعبة من الدلالات النصية لكى يجعل أعماقه وفضاءاته المعقدة مدركة بقوة».

إن التمييز بين عناصر النص «الجمالية» وعناصره «الأيديولوجية» هو، إذن، منهجى أكثر من كونه حقيقياً. ليست المسألة، هى مسألة تجميع عناصر نصية مختلفة

تحت عنوان ما، بل إن المسألة الأساسية والجذرية هي تحليل كيفية تشكيل النص لنفسه كنتاج «جمالى» مكتمل بالاستناد إلى علاقاته الداخلية مع ما هو أيديولوجى. ولذا فإن مجادلتنا بأن الكوميديا الإلهية تحتفظ باللمحة التاريخية لأثرها «الجمالى» هو نوعٌ من التكرار والحشو فى النهاية؛ إنه يعنى الادعاء، وفى الواقع، أن العمل الفنى يحيا بسبب كونه عملاً فنياً. إن بعض الأعمال الفنية تظل حقا محتفظة بحيوية لحظتها التاريخية ولكن أعمالاً أخرى لا تفعل؛ ولكن هذا الأمر لا يتحدد بوساطة شىء من قبيل «مستوى هذه الأعمال الجمالى»، بل إنه ليتحدد، كما اقترحت، بوساطة كونها جمالياً «قابلةً لإنتاج» أوضاع أيديولوجية ملموسة تلازمها دوماً - أوضاع تُعدُّ فيها الأنساب المتوفرة المستقلة نسبياً للأشكال الأدبية بنيةً حاسمة وضرورية. إن قدرة العمل الأدبى على الحياة فى الزمن، كما يرى بريخت، هى على كل حال معيار للقيمة الأدبية مشكوك فيه بعمق. إن تاريخ حياة النصوص الأدبية وموتها وانبعاثها هو جزء من تاريخ الأيديولوجيات. وحتى لو حسب العمل الأدبى بأن عملاً ما هو عمل استطاع أن يحيا فى الزمن فلا داعى لإرباك النقد المادى فيما يخص السمة «الميتافيزيقية» لمثل هذه الوضعية التى تتجاوز التاريخ transhistorical. إن التساؤل الخاص بكوننا لا نزال نتأثر ببيوولف Beowulf أو فييون Villon لا يبدو، من حيث المبدأ، أكثر إرباكاً وإثارة للحيرة من السؤال المتعلق بكوننا لا نزال نتأثر ونستجيب لـ Lollards أو آل Luddites. إن الأعمال الأدبية «تتعالى» على تاريخها المعاصر، لا بالصعود باتجاه «العالمية»، ولكن بوساطة السمة التى تمتلكها علاقاتها الملموسة بهذا التاريخ - العلاقات نفسها التى تتحدد عن طريق طبيعة الظروف التاريخية التى يتدرج فيها العمل. إن «التاريخ» الذى ينتسب إليه الأثر الفنى artefact لا يمكن بالضرورة اختزاله إلى لحظته المعاصرة، ولربما لا «ينتسب»، فى الحقيقة، إلى تلك اللحظة المعاصرة إطلاقاً. إن الكوميديا الإلهية، كما يشير إنجلز بصورة ضمنية، تنتسب إلى التاريخ العام للمجتمع الطبقي بفضل احتلالها لحظةً محددة من إيطاليا العصر الوسيط. ولربما يستطيع عمل غريب عننا تاريخياً أن «يخاطبنا» فى الوقت الحاضر؛ لأن الحيوانات البشرية (كما يذكرنا سيبياستيانو تيمبارانو Sebastiano Timparano^(١٤)) تشترك جميعاً فى البنية البيولوجية حتى ولو لم تكن تشترك فى الإرث الثقافى المباشر. إن المولد والتغذى والعمل والقراءة

والجنس والموت هي أمور مألوفة لدى كل التشكيلات الاجتماعية وفي كل أنواع الأدب ونصوصه، وليس ضرورياً هنا أن نُدرج التوضيح الصحيح والمألوف على أن هذه «البنية التحتية» البيولوجية هي، دائماً، مُوسَّطة تاريخياً لكي نكون قد قدمنا البنية الدامغة على صحة قولنا. إن على المرء، في الحقيقة، أن يردد أن ما هو مُوسَّط بصورة متغيرة هو البنية البيولوجية المألوفة.

ليس صحيحاً، بالطبع، أن الفن يكون، بالضرورة، أكثر قيمة وأهمية عندما يستدعى ويستحضر مثل هذه الموضوعات themes التي تتجاوز التاريخ، ولا أن الأوضاع «التاريخية على الصعيد العالمي» من النوع الذي عينه إنجلز في دانتى، تُشكّل أساساً للإنجاز الأدبي. يتكلم تروتسكي عن الفن بوصفه ارتفاعاً «بالمشاعر والصيغ» النسبية تاريخياً «فوق تحديات وقيود الحياة هذه الأيام»، ويمكن اقتفاء أثر هذه «العالمية» المزحزحة عن مكانها displaced في الجماليات الماركسية وصولاً إلى لوكاش الذي يتكلم عن الخصوصية الجمالية في الفن بوصفها تعليقاً للحياة المتغيرة الخواص، التي يعبرها الناس بصورة سريعة وخاطفة، وتحويلاً لها إلى وجود «شامل». وما يَغفلُ عنه هذا الموقف النقدي «المادي» أن الفن العظيم القيمة لا يحقق وجوده رغماً عن العوائق التاريخية (كما في المثالية الماركوزية Marcusean المُغزَّاة والمحيرة) بل بفضل هذه العوائق. وهذا بالضبط هو الموقف الذي يتبناه ماركس في مناقشته للفن الإغريقي القديم في Grundrisse - وليس صعباً أن نرى في الأدب الإنجليزي أن قيمة أعمال جين أوستن، مثلاً، لا يمكن فصلها عن الممارسات الطباقية والأخلاق الطباقية المهيمنة والضيقة بصورة متطرفة، والتي توفر لأعمالها هذا الوضع الإشكالي. إن الإنجاز الأدبي لكل من أوستن وجيمس متأت من الشروط الرجعية لعملية التشكل الطباقى، ولم يكن هذا الإنجاز نتيجة معجزة استطاعا الانقلابات من قيدها. أو دعونا نأخذ حالة شاعر مثل بيتس W.B. Yeats : فما الذى ندعيه بقولنا أن بيتس شاعر «عظيم»؟ ليس لدى النقد البرجوازي، على نحو مميز، أية إجابة مقنعة لهذا السؤال تتجاوز أفق البلاغة الحدسية. كما أن اتجاهها معيناً في النقد «المادي» لا يشعر بالإحراج أبداً حين يحتفل بكاتب يمينى متطرف وفاشى أحياناً. لكن العوائق الأيديولوجية، تحديداً، هي ما يشكل أساس قيمة وأهمية إنجاز بيتس الجمالى. لقد كان بيتس، مثله مثل إليوت وباوند وجويس

ولورنس، مرتبطاً، بصورة عرضية، بالأيدولوجية البرجوازية للسيطرة الخاصة بعصره، ومُؤَضَعاً ليأخذ على عاتقه الإيمان ببعض الأساطير البديلة والمضادة لهذه الأيدولوجية.^(١٥) لقد كانت هذه الأساطير، المرعية جزئياً من قبل الوضع الناشئ، للتطور الرأسمالي في إيرلندا والتأثير المستديم للصيغ ما قبل - الرأسمالية، قادرة، باندفاعها الماورائية السرية وصيغها المُغزاة جداً، أن تخرق طاقات حسية وعاطفية مُستَبعدة، بالضرورة، من قِبَلِ التجريبية empiricism البرجوازية. وبسبب من غياب التقليد الثوري في الأدب الإنجليزي في القرن العشرين كان لمثل هذا النقد أن يُطرح فقط من قِبَلِ «اليمين الجذري» - وهو نقدٌ تخريبه وتحرفه وتفقدته القدرة القوالب المثالية التي يُصاغ داخلها بصورة يتعذر اجتنابها. ولا يعنى هذا أن يبيتس يمتلك مصادر أيدولوجية بديلة؛ ولا يتعلق الأمر هنا بكون فن يبيتس «يُعبّر» عن طاقات معينة خاضعة للرقابة. إن توصل يبيتس إلى هذه المصادر هو، في الوقت نفسه، توصل إلى أشكال وخطابات أدبية معينة - إلى صيغ من الدلالة قادرة (على عكس تلك الصيغ الخاصة بنادى الرايمرز club Rhymers) على إعادة كتابة التاريخ المعاصر بمصطلحات أيدولوجية نقيضة. وإنتاج مثل هذه الدلالات، بالمقابل، له جذوره في الأيدولوجية الليتسية الخاصة بالصيغة الأدبية للإنتاج التي تنجز فيها شفافية المؤلف ووضوحه المحدد، المعطيان بصورة مُثلى، تجاه القارئ نوعاً من التكوّن المعقد الخاص للقول الشعري.

لو كان يبيتس أزيح، بصورة ملحوظة، عن موقعه في الأيدولوجية البرجوازية المهيمنة فسوف يكون الأمر صحيحاً بالنسبة لكل المؤلفين «الكبار» المتعارف عليهم في القرنين التاسع عشر والعشرين والذين عالجتهم في الفصل السابق^(١٦). لقد كان هؤلاء المؤلفون، بسبب من الأزمة الحاصلة في (الطبقة، والجنس، والإقليم، والقومية... إلخ) يندرجون، بصورة متناقضة، في الأيدولوجية البرجوازية المسيطرة التي تجاوزت مرحلة التقدم فيها؛ ولذا فإن العلاقات، هنا، بين الحقيقة التاريخية والقيمة الجمالية، التي أغفلها الناقد الشكلاني والناقد الاجتماعي، بحاجة إلى التوكيد عليها. مرة أخرى، ليست المسألة هي مسألة «التعبير» التاريخاني historicist لبعض المجموعات الأيدولوجية الثانوية الممنوحة امتيازاً خاصاً - التعبير الذي ينفجر بانتصار مخترقاً خطوط ضعف الجمالية «الأرثوذكسية» والصيغ الأيدولوجية ليبشر بنوع من الخلق

الجديد. إنها في الحقيقة أمر يتعلق بنوع من الانحناء في الفضاء الأيديولوجي الذي تلعب فيه النصوص - انحناء ينتج عن تراص القيمة على القيمة، الدلالة على الدلالة، الشكل على الشكل. إن الأيديولوجية «التقدمية» لا تشق طريقها مخترقة عوائق التشكيل المسيطر؛ فهناك القليل من عناصر التقدم، على الصعيد التاريخي، في العوالم الأيديولوجية لهؤلاء المؤلفين الكبار. إن هذا التشكيل المسيطر ينتج، بالأحرى، عن وضع صراع وتعارض مقيمين داخله، وتتسبب الإشكالية الناتجة في إضفاء نوع من الارتياح والاستقرار الجزئي على خطوط ضعف هذا التشكيل. وينبغي على المرء أن يتفحص هذه العملية بصورة أنية من منظور عملية الإنتاج النصي. بإنتاجه لمعانيه يُنتج مثل هذا النص الانحناء الأيديولوجي الذي تكلمت عنه وينقش هذا الانحناء في مادته الفعلية. وبمعنى خاص فإن النص لكي يحافظ على أثره «الجمالي» وتماسكه واتساقه سوف يعكس ذاته أو يقوم بتعديلها متحولاً إلى سجل «أيديولوجي» بديل، أو أنه لكي يحافظ على نقائه «الأيديولوجي» سوف ينكسر إلى أشكال متبادلة من الدلالة. سوف يكون بالإمكان رؤية كيف أن اللعبة الجمعية المعقدة المركزة للحواس، المتشكلة على ذلك النحو، ذات علاقة وثيقة بـ «سؤال القيمة» إذا فكرنا بعمل واحد مثل ترولوب Trollope : عمله الذي يسبح في فضاء أيديولوجي متنسق ذاتياً وبالكاد يمكن تمييزه. في معظم روايات ترولوب تنتج «الأيديولوجية» «علامة» وتنتج «العلامة» «أيديولوجية» في عملية بسيطة من التبادل الاختزالي reductive exchange. ولا يمكن أن يكون هذا، في الحقيقة، شيئاً مختلفاً؛ وذلك لأن النسيج الأيديولوجي في روايات ترولوب (كما هو في كل كتابة) يتضمن أيديولوجية العمل الجمالي - وفي حالة ترولوب فإنها «واقعية» فقيرة ممثلة representational بصورة ساذجة وهي تعكس التجريبية البرجوازية المألوفة في عصره. أما بالنسبة لإليوت وهاردي وجويس ولورنس فإن السؤال الأيديولوجي، على النقيض من ذلك، متضمن في المشكلة الجمالية لكيفية الكتابة. إن «الجمالي» - الإنتاج النصي - يصبح مثلاً حاسماً شديد التعيين للسؤال الخاص بعلاقات البشر الواقعية والمتخيلة بأوضاعهم وشروطهم الاجتماعية التي نسميها الأيديولوجية. في معظم النصوص التي عالجتها حتى الآن فإن إنتاج تشكيل أيديولوجي مسيطر من وجهة نظر انكفائية regressive هو ما يؤسس قاعدة للقيمة الأدبية، ولا ضرورة لقول شيء عن

رعوية جورج إليوت ونوستالجيتهـا *nostalgia* أو عن أحاسيس كونراد القومية الرومنطيقية أو ردة فعل بيتس الأرسقراطية أكثر مما قاله ماركس عن الإغريق القدماء فى *Grundrisse* : إن الأيدولوجيات الملائمة لبعض المراحل المُقيدة فى تطورها المادى قادرة على إنتاج دلالات جمالية تزدهر قوتها بالضبط فى مثل هذه الشروط والحدود. ولذا فليس هناك تشاكلٌ *Homology* بسيط بين التطورين : المادى والجمالى ، لا يصبح الفن أفضل وأفضل كلما أصبح البشر أغنى وأغنى. لكن هذا لا يعنى، بالمقابل، أن العلاقات بين مرحلة تطور القوى المنتجة وإمكانية إنتاج قيمة جمالية هى علاقات اتفافية فحسب؛ فإذا كانت الثروة المادية والقيمة الجمالية لا تتجدلان وتتضفران فى خط بيانى صاعد فمن الممكن التساؤل لماذا لا يحصل ذلك - تماماً كما هو ممكن القول : لماذا لا يصبح البشر أكثر «تمتعاً بالأخلاق» كلما ازدادت الوفرة المادية لديهم؟ يمكن لبعض الأفراد، وإلى حد معين فى تشكيل اجتماعى غير متطور، أن يختبروا تمقّصاً لسلوكهم الشخصى مع وظائفهم الاجتماعية بوصفها وظائف غير إشكالية نسبياً. إن «الخطاب الأخلاقى» يظهر للعيان بوصفه صيغة محددة من صيغ الخطاب عندما تصبح التعارضات التاريخية حادةً إلى الدرجة التى تصبح فيها «الشفافية» النسبية غير ممكنة التحقق ؛ حيث يصبح السؤال المتعلق بالمعيار الأيدولوجى الذى يتبغى أن يحكم سلوك الفرد مُغيظاً وحزوناً، وحيث تصبح العلاقات بين سلوك الفرد والوظيفة الاجتماعية مُتسمة ومبهمّة. يدخل الخطاب «الأخلاقى» إذن فى مرحلة سيادته الأيدولوجية مُترقباً عملية انحلاله التاريخى على يد سياسة ثورية. إن مثل هذا التطور تقدمى بالطبع : إن «الأخلاقية» *morality* هى مظهرٌ من مظاهر «المرحلة السيئة» التى يتطور منها التاريخ. ويمثل هذه الكلمات يثمن ماركس الإنجازات القديمة للإغريق القدماء الذين يزدهر «الاعتدال» والتناسق والحسية التى نادوا بها فى الأفاق الضيقة والمحددة لصيغة الإنتاج الكلاسيكى بالذات. إن التاريخ اللاحق للفن ليس تاريخ «الوفرة المادية» ، بل هو تاريخ التطور المُتفاوت غير المنتظم لقوى الإنتاج ضمن علاقات طبقية وأشكال أيدولوجية بعينها - أشكال وعلاقات هى، فى حالة الرأسمالية (وكما يعلق ماركس) «مُعادية بحق» للإنتاج الفنى.

رغم ذلك فإن هذا العداء شأن متقدم تاريخياً. إن الرأسمالية تدمر بعض الطاقات المنتجة تاريخياً وتُعيقُها وتكبحها في عملية تطوير طاقات غيرها؛ لمثل هذا التحول الثوري لهذه الطاقات الأخرى يُشيرُ ماركس في برومير الثامن عشر *The Eighteenth Brumaire* مُطلقاً عليها اسم «شعر المستقبل» الذي سيصبح مُمكنًا. إن الطواقم الأيديولوجية الثانوية الانكفائية التي قلت بأنها «حرس» القيم المهددة تاريخياً، وأن دورها في إنتاج القيمة الجمالية لا ينبغي أن يُقيّم بصورة غير جدلية. فإذا كان من غير الممكن ببساطة أطراحها بوصفها رجعية (إذا تبيننا الافتراض المبتذل بأن الطبقات والأيديولوجية التقدمية هي وحدها من يُنتج نصوصاً أدبية مهمة) فلا يمكن أيضاً أن يُنظر إليها فحسب بوصفها اندماجاً هارمونياً في فرد المستقبل المكتمل. إن «شعر المستقبل» سيتصف بصورة محددة بتجاوز لا يتقطع لمثل هذه القيم التاريخية المعروفة والثابتة.

«إن كميل ديمولان *Camille Desmoulins* ودانتون وروبسبير وسان جوست ونايليون، أبطال الثورة الفرنسية القديمة وكذلك أحزابها وجماهيرها الشعبية، قد أدوا مهمة زمانهم في أزياء رومانية وبتعبيرات رومانية، وهذه المهمة هي مهمة فك القيود وإقامة المجتمع البرجوازي الحديث... ورغم أن المجتمع البرجوازي يفتقر إلى البطولة فقد اقتضى إخراج هذا المجتمع إلى الوجود الكثير من البطولة والتضحية والرعب والحرب الأهلية والمعارك بين الناس. وقد وجد مصارعو هذا المجتمع في التقاليد ذات الصرامة الكلاسيكية التي خلقتها الجمهورية الرومانية المثل العليا والأشكال الفنية والأوهام التي كانوا بحاجة إليها لكي يخفوا عن أنفسهم القصور والتحديات البرجوازية لمضمون صراعاتهم، ولكي يُيقوا حماساتهم في المستوى العالي للمأساة التاريخية. وبصورة مشابهة، وفي مرحلة أخرى من التطور، وقبل ذلك بقرن تقريباً، استعار كرومويل والشعب الإنجليزي الكلام والعواطف والاستيهامات من العهد القديم لتحقيق ثورتهم البرجوازية. وعندما تم إنجاز الهدف الحقيقي، وتم إنجاز التحويل البرجوازي للمجتمع الإنجليزي: حل لوك *Locke* محل النبي حبقوق... إن ثورة القرن التاسع عشر الاجتماعية لا تستطيع أن تستمد أشعارها من الماضي بل من المستقبل فقط. إنها لا تستطيع أن تبدأ بنفسها قبل أن تُزيل كل الخرافات المتعلقة بالماضي. لقد احتاجت الثورات السابقة إلى استعادة ذكريات ماضي العالم التاريخي لكي تخذع

نفسها بشأن مضمونها هي بالذات. أما ثورة القرن التاسع عشر، ولكي تصل إلى مضمونها الخاص، فكان عليها أن تدع الموتى يدفنون موتاهم. هناك كانت العبارة تتعدى المضمون ، وهنا يتعدى المضمون العبارة»^(١٧).

لقد كان «شعر» الثورات السابقة، أي الرموز التي عاشت بها هذه الثورات ، ومن خلالها، مُخَدَّرًا ومُسَكَّنًا وغير أصيل - تطعيمًا مُصطنعًا للأوضاع التاريخية الشديدة الضيق والمحدودية بأشكال ماضوية من أجل إنتاج الدلالات الكافية الخاصة بهذه الأشكال. ويمكن ضم ملاحظات ماركس هنا إلى مقالاته في *Rheinische Zeitung* التي كتبها عام ١٨٤٨ حيث ينتقد بقسوة الرومانسية الألمانية بوصفها أشكالاً خاوية ابتدعت بصورة متقنة لكي تُخفي المادة المبتذلة الوسخة عاكسة الوجه الليبرالي الخداع للسياسات الرجعية. وتتصل هذه الملاحظات بإشاراته، المتهكمة الساخرة في *Grundrisse*، إلى سخر تصور إمكانية إنتاج ملحمة هوميرية في شروط التقنية الرأسمالية. إن ما يتعرض له ماركس بالنقد، في الحقيقة، هو نوع من الجمالية التاريخية - نوع من الملاءمة والاختيار المتنافرين، والمتضاربيين، والخارجيين لأشكال رمزية جاهزة لتزيين مضمون فقير وزخرفته. إن مناقشته تنصب على العلاقات الداخلية بين «الحقيقة» التاريخية و«القيمة» الجمالية. ومع ذلك فإن هذا المَقْطَع المُلغَز (الذي أوردناه سابقاً من برومير الثامن عشر) يتضمن طبقة أخرى من التبصر في جملته الأخيرة. إن «شعريات» *Poetics* الثورات السابقة قد كانت من النوع الذي «يُعبر» *expressive* أو «يُمثّل» *representational* : لقد كانت المسألة تكمن في المضمون الذي يكتشف شكلاً، لكن «شكل» مجتمع المستقبل هو ذلك النوع من الأشكال الذي يتضمن تجاوزاً ذاتياً مستمراً لا ينقطع لـ «المضمون»، وهو شكل يتأسس على التطور غير المحدود، الذي لا يتضمن أية تعارضات، للقوى المنتجة. لقد ضخمت الأشكال الرمزية للثورات البرجوازية مضامينها الاجتماعية بنسب متكلفة ومبالغ بها، لكنها بفعلها ذلك دعمت ورسخت محدوديتها وقصورها الحقيقيين مُحرفَةً إدراك قَلَّتْها *Paucity* وضعفها الحقيقيين. ويبدو ماركس هنا وكأنه يَقلِبُ ببساطة هذه الإشكالية - مُشددًا على حيوية ودينامية المضمون الثوري في مقابل شيئية *reification* الشكل. لكن ما تتضمنه الفقرة بصورة أكثر عمقاً، وعلى الأقل عندما نربطها بعناصر الـ *Grundrisse*، يقترح الحاجة

إلى إعادة التفكير فى إشكالية الشكل/ المضمون بكليتها من منظور مادي، بالنسبة إلى Grundrisse فإن «الاعتدال» الضيق والمحدود للفن والمجتمع القديمين لا ينبغى أن يُنكر ويُحذف من قبل الاشتراكية من أجل نوع «أعلى» من الاعتدال ، على النقيض من ذلك فإن هذا المفهوم الخاص بـ «الاعتدال» بالذات - للتناسب المكتمل الدائرى الناشئ عن الضيق والمحدودية - ينبغى أن يُطرح من أجل طريقة التفكير بذلك الشكل من الإنتاجية التى تميزها، بدقة، تلك العلامة التى تشير إلى اللا اعتدال وعدم التناسق. وبصورة شبيهة، وبالنسبة للثامن عشر من برومير، ليست المسألة ببساطة هى اكتشاف الأشكال المُعبِّرة والمُمتلئة و«الكافية لـ» «مضمون الثورة الاشتراكية». إن المسألة هى مسألة إعادة التفكير بذلك التعارض - فى القبض على الشكل لا بوصفه ذلك القالب الرمزي الذى نصب فيه المضمون ، بل بوصفه «شكل المضمون» : لنقلُ القبض على الشكل بوصفه بنية الإنتاج الذاتى الذى لا ينقطع، وكذلك لا بوصفه «بنية» بل «عملية تَبْنِيْن» Structuration. وهذه العملية من التجاوز والفيض الذاتيين Self-excess الدائمين لـ «المضمون الذى يتجاوز العبارة» - هى ما يمثل لماركس شعر المستقبل وعلامة الشيوعية، كما يمثل بالنسبة لنا سر التحليل المادى للنص الأدبى.

ولذا فإن ادعاءنا، مثلاً، بأن تبجيل بيتس اللا عقلانى للسّمات المتعيّنة للتجربة هو قيمة ينبغى أن تُدمَج فى المستقبل ما بعد الثورى هو، بمعنى ما، نوعٌ من القول باستمداد شعرنا من الماضى. ورغم ذلك، ودون أى شك، فإن لبيتس قيمته، ولكن هذه القيمة ليست قيمةً يمكن «قراءتها بالعودة إلى الماضى» ضمن مخطط متخيل للمستقبل : فالقيمة هى وظيفة علاقة محددة بتشكيل أيديولوجى ملموس. وبصورة أكثر دقة فإن القيمة هى وظيفة عملية محددة من الإنتاج النصى التى هى نفسها علاقة قوية معززة بمثل هذا التشكيل الأيديولوجى، علاقة يحددها بصورة تامة الطقم الأيديولوجى الثانوى الذى تُنشدُ إليه النصوص وتتعلق به.

إن الطعنة الخاطفة التى يوجهها تروتسكى إلى راسكولينكوف Raskolnikov فى محلها تماماً . إن الأدب ليس مجرد شكل من الدنوّ بصورة وثائقية من الأيديولوجية. الأدب صيغة فريدة ومتميزة من التنظيم اللغوى الذى يسبقُ، بإحداث نوع خاص من «التشويش والاضطراب» فى صيغ الدلالة المألوفة، بعض صيغ الإدراك ويتقدم عليها

لكى يسمح لنا بإدراك الأيديولوجية التي تلازمها هذه الصيغ. ومثل هذا السبق هو، فى الوقت نفسه، أثرٌ أدبى مبنى بشكل مقصود وعملية إغواء اختبارية تبتلع القارئ فى لعبة للعلامات يتساوى إغواؤها للقارئ مع مقدار كونها «غير طبيعية».

النص مسرحٌ يُضاعفُ علاماته ويُطيلُ أمدها ويدمج ما بينها ويلوّنُها ويحررها من المُحدّدات determinant المفردة، يدمجها بنوع من الحرية المجهولة من قبل التاريخ ليدفع بالقارئ إلى مُدخل تجريبى أكثر عمقاً فى الفضاء المُبدع. هنا، بالطبع، توجد حدود قصوى متقابلة، النص الذى يُغربُ نفسه بترويض بوساطة الاستعراض «المُفرط» للوسائل والأدوات، والنص الذى يتوسلُّ إقناعنا بنوع من الكتابة «الطبيعية» «البريئة» التى توحى بنوع من الشفافية الظاهرية للتجربة نفسها. لكن العمل الأدبى غير قابل للاختزال، بصورة نموذجية، إلى أى من هذين النوعين من النصوص؛ إنه يُغرى بالتعاطف بقدر يتناسب مع لا واقعيته. إننا نُدفعُ إلى رؤية نُسخٍ من الواقعية التاريخية التى يعرضها النص (ونُغرى أيضاً بالتقبل والموافقة)؛ لأن «لا واقعية النص» تسمح بقدرٍ أكبر من الإنشاء «الطبيعى» للحواس ودمجها والتأليف بينها.

وهنا بالضبط يظهر سؤال القيمة بقوة؛ لأن النصوص المختلفة «لا تقوم بثنى الحواس ولا التأليف بينها» بالصيغة نفسها أو بالدرجة نفسها، ولأن «النسخ» المختلفة من «الواقعية التاريخية» للنص لا تقدّر القدر نفسه. إن النصوص جميعها تدلّ Signify وتعنى، ولكن ليست كل النصوص مهمة Significant. يمكن لعمل أدبى أن يُنتجَ أيديولوجية ضيقة ومحدودة لكى «يجدها» - لكى «يُغرب» دلالاته الرثة البالية، وذلك بفضل جهده الدال «من المرتبة الثانية» لكى يعيد بث الحياة فى القيم والإدراكات التى تعرضها تلك الأيديولوجية. والعكس أيضاً أمر مألوف. إن العمل قد يحبس عناصر أيديولوجية إيجابية ويمتصها ويُفقرها بوساطة عملياته النصية. وهناك أيضاً احتمالات أخرى؛ إننا نتحدث عن قصة حب متوسطة منشورة فى مجلة للمراهقين بوصفها أدباً «وضيعاً» (أو من الأنواع الدنيا)؛ لأن النسيج الأيديولوجى الذابل الذى تتحرك القصة ضمنه يعوق ببساطة ذلك الإنتاج النصى التحويلي لمثل هذه الأساطير التى قد تتقذ وتحرر لوحدها تلك القصص. ومع ذلك فمن السهل جداً أن نتكلم عن مستوى «أول» ومستوى «ثانٍ» من الدلالات الأيديولوجية والنص كما لو كان هذان النظامان نظاماً

واحدًا. وإن كل نظام يتشكل بصورة نموذجية من طقم معقد من العلامات التي تنتسب إلى مجال أيديولوجي متميز استثنائي، ودراسة إنتاج النص، من زاويتي المعنى والقيمة، هي دراسة للإجراءات المعقدة بين هذه الأطقم الثانوية.

إن قيمة النص، إذن، تتحدد بصيغة اندراجها المضاعفة في التشكيل الأيديولوجي وفي النسب المتوافر من الخطابات الأدبية. بهذه الطريقة يدخل النص في علاقة مع سلسلة محدودة دومًا من القيم والاهتمامات والحاجات والقوى والطاقت والمحددة تاريخياً التي تحيط به. إنه لا «يعبر» عن ولا «يعيد إنتاج» مثل هذه الأشياء (لأن النص مصنوع من الكلمات لا من الحاجات)، بل إنه يبني نفسه ويشكلها داخلاً في علاقة مع العلاقات الأيديولوجية التي يشكّل نظامها الرمزي. ومع ذلك فإننا لا نريد القول إن النص الذي يتمتع بالقيمة هو النص الذي يحمل قيماً وإمكانات «تقدمية» أو أنه ذلك الانعكاس المجرد «للذات - الطبقية» التقدمية. خذ مثلاً التباين فيما بين بن جونسون Ben Jonson وولتر سافيج لاندنر Walter Savage Landor؛ فرغم التعارض والتباين الواضح بينهما فإنهما يتشاركان في تقليد معين خاص بالعقيدة الإنسانية الكلاسيكية المحافظة، لكن الطبيعة الإيجابية للأيديولوجية عند الأول لا تستطيع أن تكون في تضاد أكثر حدة مع الأيديولوجية الفاترة المصطنعة التي تفتقر إلى الحياة عند الثاني. إذ بحلول زمن لاندنر أصبحت العقيدة الإنسانية الكلاسيكية نوعاً من التراجع الأكاديمي التزييني الطابع، قوقعةً متقنة الصنع من المادة التي امتصت وفرغت. أما في حالة جونسون فإن مثل هذه الكلاسيكية تتضامن مع عناصر أخرى لتخلق فضاءً أيديولوجياً " حيث يسلط ضوء قوى على الجدال القائم بين عدد من الاهتمامات التاريخية المحدودة والهامة في الوقت نفسه. لا تكمن المسألة أبداً في كون نصوص جونسون تعرض «أيديولوجية طبقية تقدمية» ولا تكمن ببساطة في المواد الأيديولوجية التي تعمل هذه النصوص عليها. إن العقيدة الإنسانية الكلاسيكية الطابع محددٌ فعّال لأشكال ودلالات دراما جونسون، جزءٌ من التقليد الجمالي الذي تندرج فيه نصوصه. إنها تصبح، بالتضامن مع تقاليد أخرى، أداة منتجة «ببعد» بوساطتها عالم أيديولوجي غني «داخلياً» من أجل الحصول على ثروة التحيزات والإدراكات الخاصة لذلك العالم. ولا يعني هذا الكلام أن جونسون «معرض للتاريخ ومنكشف له»، وأن لاندنر فارٌّ منه -

ولا يعنى أن نصوص جونسون تُرجعُ صدى «الحياة الواقعية» ، بينما تفوح نصوص لاندَر برائحة المكتب. فبينما كان لاندَر قاراً تماماً من التاريخ ممتطياً أغلفة ملاحمه البشعة كان عمل وردزورث الملحمى الاستهلال The Prelude يتقدم فى الاتجاه نفسه ، لكن التعارض والتعقيد الكامنين فى حركة عمل وردزورث كانا شرطاً من شروط قيمة عليا. إنه تعارض مرتسم ومحفور فى الشكل الفعلى لنص وردزورث ، الاستهلال قصيدة عن إعداد الشاعر لنفسه لكى يكتب ملحمة انتهت فى شكلها الأخير لما عُرفَ فيما بعد باسم الاستهلال ؛ إذ بينما كان لاندَر يُطلق فى الفضاء مأسية الشعرية الغريبة المُجتلبة exotic ويؤلف ملاحم غريبة غير مألوفة فى إهمال متعجرف للسؤال الأكثر أهمية - كيف يمكن لهذه الأشكال أن تكون فى هذه الأزمنة التاريخية أكثر من أشكال غير مجدية وبلا نفع؟ كانت الاستهلال منتهكة ومسكونة بالغموض الأيديولوجى الذى مَيَّز مرحلتها التاريخية. لقد كانت مسكونةً بإمكانات روحية وتاريخية معينة، بشبح قوى وقيم معينة كانت أيديولوجيتها الشكلية مجبرةً على مراقبتها وبسبب من هذه الشقوق والصدوع التى يخلقها الانعدام الجذرى للوحدة فى داخلها تصبح لعبة المعانى فى القصيدة أكثر خصباً ؛ لذا فإن عملى كل من لاندَر أو لامب Lamb ، بسبب افتقارهما إلى التوصل إلى مثل هذه الإمكانيات، يحطّان من مكانتيهما بصورة نهائية.

من الضرورى، إذن، رفض «العقيدة الأخلاقية» الخاصة بالقيمة الأدبية ، من الضرورى أن نُعيد توحيد السؤال الخاص بنوعية العمل مع السؤال الخاص بشروطه الممكنة. إن البشر لا يحيون بالثقافة فقط ، بعيدين عنها. لكن ادعاء المادية التاريخية يتمثل فى أنهم، بالنتيجة، سيحيون بها. سوف يحيون، إذا ما حرروا من النُدرة المادية وحرروا من العمل، فى لعبة التفاعل المتبادل لمعانيهم ودلالاتهم، ويتحركون باتجاه «التزايد» الخاص بفعل الحرية الذى لا يتوقف. ضمن هذه العملية تظل علامات الإدراك والقيمة التى تغلبت بها المجتمعات السابقة على شروط حياتها مقبولة وممكنة دون أى شك. من ثمّ، فإذا كانت الماركسية قد احتفظت بصمتها فيما يخص القيمة الجمالية فلربما يعود ذلك إلى كون الشروط المادية التى تجعل من هذا الخطاب ممكناً تماماً لم توجد بعد، وينسحب الحكم أيضاً على «الخطاب الأخلاقى» . فإذا لم يكن لدى الماركسية القليل مما يمكن قوله فيما يخص «الخطاب الأخلاقى» فإن أحد أسباب هذا

الغموض يعود إلى كون المرء لا يرغب في خوض الجدل مع أولئك الذين يعنى لهم خطاب الأخلاق العقيدة الأخلاقية والتمسك بالفضيلة فقط. لا يكمن السؤال فقط في حَقن مضمون مختلف في هذه المقولات ، بل في نوع من التقييم المتجاوز لهذه المقولات نفسها ، ولا يمكن تحقيق ذلك عبر فعلٍ بسيط من أفعال الرغبة. إن لـ «الجمالي» من القيمة ما يجعل التنازل عنه للجماليين البرجوازيين دون صراع أمراً غير مقبول، كما أنه ملوث بتلك الأيديولوجية البرجوازية إلى الدرجة التي تجعل من قبوله على تلك الحال أمراً غير مقبول أيضاً. وهكذا قد تقع على بعض من المعنى الحقيقي في الصمت المؤقت الإستراتيجي لأولئك الذين يرفضون الكلام عن «الأخلاق» وعن «الجماليات».

الهوامش

- (١) "Brecht Against Lukács", New Left Review 84, March/ April, 1974
- (٢) Class and Art : problems of Culture under the Dictatorship of proletariat (London, 1974), pp. 7-8
- (٣) Ibid., p. 17
- (٤) Literature and Revolution (Ann Arbor, 1971), p. 175
- (٥) Ibid., p. 159
- (٦) Ibid., p. 63
- (٧) Ibid., pp. 67-68
- (٨) Ibid., p. 139
- ومرة أخرى «إن امتلاك حس القياس في الفن مثله مثل امتلاك الحس الواقعي في السياسة».
- (٩) Class and Art, p. 8
- (١٠) الأدب والثورة ، ص ٨.
- (١١) Class and Art, p. 8
- (١٢) أنا مدين في هذه المناقشة المختصرة للمفاهيم الأخلاقية «التقليدية» لمقال دينيس تيرنر Denys Turner "Morality is Marxism" (New Black Friars, February and March, 1973).
- (١٣) يشير لوتشيو كوليتي Lucio Colletti كيف أن روسو يرفض التمييز بين «الإنسان الفاضل» و«المواطن الصالح» لكي يقوم بتعيين السمة الأخلاقية والسياسية.
- (From Rousseau to Lenin, London, 1972, pp. 144-145)
- (١٤) "Considerations on Materialism", New Left Review 85 (May/ June, 1974)
- (١٥) لقد تركت هنا جانباً ماثيو أرنولد، وهو كاتب تفحصت عمله سابقاً بوصفه ممثلاً أيديولوجياً ideologue ، لكن مكانه يمكن أن تملأه الأخوات بروننتي اللواتي ناقشت عملهن، بصورة منفصلة، من هذه الوجة في كتابي Myths of power : a Marxist Study of the Brontes (London, 1975)

(١٦) لا أقصد، هنا، أن أقترح أن القيمة الأدبية تنتج فقط عن مثل هذه العلاقات العرضية، بصورة واضحة، كما يمكن أن تقترح حالة جين أوستن نفسها. إن الأمر بالأحرى يتعلق بسؤال يخص الازدواجية والانحراف والغموض والنطاق والتعقيد الأيديولوجي؛ حيث ينبغي تفحص السمة المميزة للأيديولوجية المسيطرة والطبيعة الخاصة باندراج النص في هذه الأيديولوجية بصورة متزامنة.

The Eighteenth Brumaire of Luis Bonaparte, in Marx and Engels, selected works (١٧)
(London, 1968), pp. 97-9

حوار مع إيجلتون

* معظم الإنتاج الجديد فى حقل النظرية الأدبية نتج من دراسات عن أدب القرن التاسع عشر، وبصورة محددة عن الأدب الرومانطيقى . إننى أفكر هنا بعمل فرأى عن بليك، وهارولد بلوم عن شيللى، وجيفرى هارتمان عن وردزورث، وبآخرين أيضاً . ومع هذا، وجدت أنت مركز اهتمامك فى القرن الثامن عشر، على الأقل كما يبدو من عملك على «كلاريسا»، ومن الطريقة التى انتفعت بها من كتاب المقالات الصحفية (فى القرن الثامن عشر) فى كتابك «وظيفة النقد» . ما الذى جذبك فى القرن الثامن عشر لتركز عليه عملك كمنظر؟

- قد أجيبك على هذا السؤال بصورة مقتضبة ، وأقول : إنه ليس القرن التاسع عشر أو القرن العشرين ، لكن بما أن النقد الماركسى بدأ وكأنه يركز على هذين القرنين فقد ظننت أنه من المثير للاهتمام أن أعود إلى القرن السابق عليهما . هناك فى الحقيقة سبب عملى أكاديمى، فنحن فى أكسفورد نعلم موضوعات عديدة ومتنوعة لطلبة الدراسات الدنيا ؛ ولذلك فضلت أن أبدأ من عام ١٧٠٠ وأتحرك قدماً . وهذا متعلق بالافتراض الأرستقراطى الإنجليزى العتيق الذى يقول بأن الشخص المتحضر يمكن أن يقرأ أية قطعة من الإنتاج الأدبى الإنجليزى ويتحدث عنها للشبان اليافعين . إن ذلك بالطبع ينتج مشكلات عويصة ومعقدة، على الأقل لأنه يجعلك متوتراً بصورة دائمة . من ثم فإنك، كمدرس لطلبة الدراسات الدنيا، لا تظل مرتبطاً بتدريس مرحلة أدبية معينة . لقد كانت موضوعات القرن الثامن عشر فى ذهنى منذ مدة، لكن احتمال مدّ اهتمام النقد الماركسى وتوسيعه باتجاه هذه المرحلة لم يتحقق فى عملى إلا منذ سنوات قليلة . أظن أن الكتابين اللذين ذكرتهما، وهما يركزان على القرن الثامن عشر، قد أنجزا لتحقيق أغراض مختلفة . لقد أصبحت فى تلك الفترة مهتماً بريتشاردسون^(١) ، ولكننى

رأيت في ريتشاردسون فرصة للنظر إلى تفاعل أنواع مختلفة من المنهجيات النقدية، كنوع من نقاط الالتقاء أو التقارب، كنوع من التدخّل في الجدل النقدي محاولاً بذلك أن يبيّن إمكانية انسجام الخطابات المعاصرة المتنوعة حول الأدب، إضافة إلى إضاءة عمل ريتشاردسون نفسه . بالنسبة إلى «وظيفة النقد» كان الدافع وراء كتابته مختلفاً . كان الدافع في الحقيقة هو إثارة السؤال، بالوقوف بعيداً قدر المستطاع دون المغامرة بالسقوط عن الحافة، حول طبيعة المشروع النقدي الحديث . وقد وجدت في النظر إلى عصر التنوير نوعاً من تغريب نظرة المرء، بمعنى من المعاني، إلى الافتراضات المألوفة ما بعد الرومانطيقية، وحتى الماركسية، حول طبيعة ذلك المشروع ؛ لذلك أظن أن الاهتمام بأدب القرن الثامن عشر لم يكن مفاجئاً في «وظيفة النقد» . لقد كان بالأحرى إدراكاً مفاجئاً بأنه تاريخياً وجدت وظائف أخرى للنقد رغم أن الظروف السياسية كانت مختلفة . كان الغرض إذن هو النظر إلى النقد بدءاً من الرومانطيقية وما بعدها لكي يرى كيف يبدو مختلفاً في ضوء نقطة البدء المختلفة .

* تُقرّ في مقدمتك لكتابتك «اغتصاب كلاريسا» أن هناك أشياء محددة عن ريتشاردسون، عن شخصيته ورؤيته السياسية والاجتماعية، وجدت أنت نفسك غير متعاطف معها . هل هناك أية فائدة ترجى من التركيز على كاتب أو نص لا تجد نفسك متعاطفاً معه، على الأقل سياسياً؟

- أعتقد أنني أستطيع الإجابة بنعم . لقد مارس النقد الماركسي كثيراً ما سُمي هيرمونتيك (تأويل) الشك أو الارتياب . أنا الآن أشك قليلاً بهيرمونتيك الشك - لا بمعنى أن لا أجد ذلك ضرورياً، لكنني وجدت، على سبيل المثال، مع بعض طلبتي الذين يحاولون ممارسة النقد الماركسي أو النقد النسوي، أن من الأسهل، بدلاً من أن يكون المرء سلبياً بخصوص التراث الأدبي، أن يعمل على هيرمونتيك تحريري إعتاقى قد يسترد، عكس ما هو سائد، شيئاً يمكن الاستفادة منه في حاضرنا . أعتقد أن كتابي عن ريتشاردسون، رغم إعلانني عن عدم تعاطفي مع بعض صفاته ومعتقداته، كان حقاً محاولة لممارسة نقد تحريري، وهذا ما حصل في عملي السابق عن فالتر بنيامين^(٧) ، الذي حاول، مثله مثل بريشت، أن يمارس هيرمونتيكاً تحريرياً إعتاقياً . وأظن أن هذا يعكس توجهاً مختلفاً في عملي عن ذلك الذي تحقق في المرحلة المبكرة الصارمة

المتشدة والمتشككة لكتاى «النقد والأيدىولوجىة» . لرىما كانت مرآة منتصف السبعىنىات ضرورىة لإبراز نوع من النقد الذى ىنزع الغموض وىزىل الحىرة، فى وقت كان فىه التراث الأدىى فى أوجه ، وكانت هناك بعض التأوىلات التى تمر دون نقد . أشعر، على الأقل فى السىاق البرىطانى، أن هناك تفىيراً فى المناخ ضمن النقد الىسارى، رىما بدءاً من الثمانىنىات ؛ حىث أصبح مهماً، بعد إنجاز ذلك العمل النقدى للتراث ، أن نرى ما ىمكن تخلىصه وتحرىره وإعاده بنائه وإعاده تقىىمه وإعاده نشره وتوزىعه . أعتقد أن كتاى عن رىتشاردسون ىنتسب إلى هذا التىار .

* ألاحظ، إذ أوصل التفىكر فى الاتجاهات الجدىة فى عملك، وإذ أقارن كتاك الأول عن شكسبىر، «شكسبىر والمآتمع»، مع كتاك الأحدث عن شكسبىر، آختلافاً كبرىاً فى تقىىمك لمسرحىة «العاصفة» ، لبروسبىرو، ساحباً هذا التقىىم على شكسبىر نفسه، وهو ما ىبدو أنه ىستند إلى ما تدعوه النظرة غير المقبولة عن الطبىعة التى ىقدمها شكسبىر فى «العاصفة» . ما الذى حدث فى تفىكرك بشكسبىر بىن ذلك الكتاب الأول والكتاب الجدىد مما جعلك تتوصل إلى إعاده التقىىم تلك؟

- أفترض أن الجواب المقتضب على ذلك ىكمن فى التطورات العدىة للنظرىة الأدىبة المعاصرة التى حصلت بالضبط فى الفترة التى تفصل بىن تاریخ نشر كل من هذىن الكتابىن؛ الأول نشر فى منتصف الستىنىات والثانى نشر فى منتصف الثمانىنىات . كانت تلك هى المرحلة التى برزت فىها أهمىة النظرىة، وكان بإمكانى العودة مجدداً إلى شكسبىر - لا بالمصادفة لأننى رغبت فى ذلك ، بل لكونى المحرر المسئول لتلك السلسلة (الذى نشر ضمنها الكتاب) . رأىت أن باستطاعتى أن أملاً فراغاً لا ىستطىع غىرى أن ىملاه، وأن أنظر إلى شكسبىر فى ضوء تلك التطورات . لقد فاجأنى الآختلاف أنا نفسى عندما قرأت الكتابىن، رغم وجود تشابهات لافتة . وإنه لشىء لافى ذلك التماسك والتساوق الذى نلآظه فى عمل المرء . لقد وجدت، على سبىل المثال، أننى أمىل فى الكتابىن إلى معالجة المسرحىات نفسها، وإلى حد ما، إلى النظر إلى المسائل نفسها، رغم أننى نظرت إليها مؤخراً فى ضوء نظرى مختلف تماماً . أما بالنسبة إلى «العاصفة»، وبروسبىرو وبقىة المسائل، فأظن أن الكتاب الأخرى، باهتمامه بإعاده نظرتة الخاصة حول أیدىولوجىة الطبىعة، والعناصر السالبة فى تلك الأیدىولوجىة، قد كانت

قراءة أكثر اهتماماً بالبيئة يمكن تشكيلها مما قد ينتج إعادة تأهيل لحكم القيمة ذاك . فلم أكن، وبالمصادفة، معنياً في أى من الكتابين بالتقييم . بدا لى وكأن هناك أشياء أخرى يمكن عملها . أعتقد أن هناك الكثير من الدراسات المفيدة حول شكسبير، والتي ظهرت حديثاً في بريطانيا في الأغلب؛ أى شكسبير المؤسسة . وبصورة من الصور فإن كتابي الأخير يأخذ تلك المؤسسة بوصفها شيئاً مسلماً به .

* هل يمكن القول إن غرض معظم النظرية المعاصرة، في علاقتها مع كتاب مثل شكسبير، هو محاولة معرفة النص - لنقل «العاصفة» مثلاً - بطريقة لم يعرف بها شكسبير نفسه النص الذي كتبه ؟ أو محاولة معرفة النص بطريقة أفضل من شكسبير؟

- نعم ، لقد كانت هناك، بصورة مستغربة، استجابات متناقضة للكتاب الأخير عن شكسبير من قبل من كتبوا عنه . بعضهم كرهوه بسبب ما أسموه نظرتهم المتعالية، كما لو أن شكسبير أعطى أربع علامات ونصف العلامة من عشر علامات لأنه ليس حديثاً . آخرون، ويا للغرابة أيضاً، ظنوا أن الكتاب يرشح بالحب الأعمى، والنظرة غير النقدية، للمكانة المفترضة لشكسبير . أظن أن في الكتاب الأخير نوعاً من التنسيب والملازمة لشكسبير بطريقة مستفزة، وقد كان هذا مقصوداً إلى حد بعيد - كان نوعاً من المقاربة الموجهة للطلبة ، والتي تعمل على نزع الغموض والسحر عن شكسبير لطلبة قد يجدون مكانته مرعبة . بكلمات أخرى كان هناك بعض المتعة في جعل شكسبير يخضع لهذه الأغراض النقدية، وأظن أنني فعلت ذلك بنوع من الحماسة المفرطة والمستفزة ، لكن غرضاً جديداً يكمن وراء ذلك . وعندما قلت في مقدمة الكتاب إن من المثير أن شكسبير قد حاول قراءة ماركس وفتجنشتين^(٣)، كان ذلك القول، في وجه من وجوهه، دعوة إلى قراءة شكسبير في ضوء معاييرنا الحديثة، وفي الوجه الآخر كان نوعاً من الإقرار أن شكسبير قد سبقنا . وأظن أن هذين التشديدتين، نزع الغموض والسحر عن شكسبير ورؤية ما يمكن أن نتعلمه منه، كانا مقترنين ببعضهما بعضاً .

* من الأشياء التي تدعو إلى الإعجاب في عملك النظرى انتقائيته الواسعة : التحليل النفسى، التقنيك، الماركسية، النقد النسوى، وكل هذه المنهجيات تتعايش في كتبك بطريقة غنية ولافتة . هل جعلك هذا الموقف النظرى الانتقائى تواجه صعوبات

بسبب رفضك اتخاذ مواقف متشددة وجعل الماركسية، على سبيل المثال، فى حالة تناقض مع التفكيكية؟ هل ولد ذلك الوضع، بالنسبة إليك ، مشكلة؟

- نعم ، لقد انتقدت، على سبيل المثال، بسبب موقفى الانتقادى تجاه ما بعد - البنيوية، وكذلك بسبب موقفى غير الانتقادى المتشرب لبعض عناصرها . إذا جلس المرء على السياج فإن الجانبين سيطلقان عليه النار . أظن أننا كنا نعانى فى السبعينيات من نوع من تقديس المنهج بوصفه صنماً؛ كنا نظن أن علينا أن نستخدم منهجية دقيقة وصارمة، وهذا ما سيحدد اتجاه عملنا . وبعض عملى فى «النقد والأيدولوجية» يمكن تصنيفه ضمن هذا الاتجاه . أود أن أقول الآن : إن التعددية ينبغى أن تسود على مستوى المنهج ؛ لأن ما يتغلب على الانتقائية هو تماسك الغاية السياسية لا تماسك المنهج . أظن أن هذه هى النقطة التى ينبغى على الماركسى أن يقف عندها ويرفض بشدة الانتقائية ؛ على الماركسى أن يحدد بعض الغايات السياسية العاجلة ويجعلها تحدد أسئلة المنهج بدلاً من أن يحصل العكس . لربما كنا نفكر بالأمر بصورة معاكسة، وقد كان ذلك تفكيراً نظرياً أكثر منه سياسياً . ومن ثمّ فأنا سعيد أن أدعى تعددياً إذا كان ذلك يعنى أن هناك أكثر من خطاب تحريرى (إعتاقى) نستطيع أن نستفيد منه فى عملنا . أقصد بـ «الخطاب التحريرى» التلميح إلى معيار التمييز ، ومن ثمّ ، ولكن صرحاء، التلميح إلى الإقصاء والحذف . وأنا لا أرى أى سوء أو خطأ فى التحديد والإقصاء بحد ذاتهما . يمكن القول إن هناك دائماً بعض الخطابات النظرية والنقدية التى لا تتضمن مهمة تحريرية، ومن ثمّ فإنها لن تكون صالحة ليعمل عليها المرء . هذا هو حجر الأساس بالنسبة للتمييز بين المناهج والخطابات . والمقاربات التى تقضى إلى غايات المرء السياسية تثبت كفاءتها استناداً إلى هذه الأرضية .

* هناك الكثير، بالطبع، من نقد النظرية الراهنة من داخل النظرية نفسها . أفكر الآن بمقالة تودوروف الشهيرة ، التى ظهرت قبل سنتين فى ملحق التايمز الأدبى، وكتاب روبرت شولز^(٤) «سلطة النص»، وقد كان ذلك نقطة انطلاق بالنسبة لتودوروف للقول بأن النظرية فى خطر، لربما، بسبب تحولها إلى مشروع ضد التوجهات الإنسانية . هل هناك إفراط فى الخطاب النظرى المعاصر، من وجهة نظرك، يبرر هذا الاتهام؟

- أظن أنه عندما تتجاوز النظرية الممارسة، وأنا هنا لا أتكلم بالتحديد عن النظرية الأدبية ، بل عن النظرية بالمعنى الواسع للكلمة، فإن ذلك يؤشر باتجاه وجود مشكلة . إنه يشير إلى وجود مشكلة فى الواقع الاجتماعى العملى، وهذا بالطبع سوف يدفع النظرية إلى الالتفات إلى نفسها بأشكال قد تكون غير منتجة ، وهذا يعنى أن النظرية تصبح بشكل من الأشكال مكتفية بنفسها، ومولدة ذاتيا . وأود هنا أن أوضح - باعتبارى ماركسياً - أن النظرية لا تكون، ولا ينبغى أن تكون، مولدة ذاتيا، بل إن عليها أن تخدم بعض أشكال الممارسة . فى الوقت نفسه أود أن أرفض ذلك الخط الإنسانى الليبرالى المعيارى الذى يرى أن النظرية تظل بخير طالما كانت تستطيع إضاءة النصوص مباشرة ؛ أى أن النظرية فى خدمة العمل الأدبى الذى يتمتع بكامل الامتيازات ويحتل مركز الاهتمام . إن حقيقة كون النظرية تتجاوز الممارسة، من وقت لوقت، مؤشر مرضى على مشكلة فى الواقع السياسى العملى . وعلينا أن ندرك أنه من المتعذر اجتناب ذلك فى بعض المراحل التاريخية . إذا نظر المرء إلى التاريخ السياسى الراهن، أى إلى الفترة التى انطلقت فيها النظرية، فيمكن له أن يلاحظ بعض المكاسب الثقافية، وكذلك التوقف المطرد لبعض أنواع الخيارات والفرص السياسية . تصبح النظرية، من ثم ، أكثر غموضاً والتباساً . إنها، من جهة، تصبح الموضع الذى يمكن لهذه الخيارات العملية أن تتربى فيها وتبقى أمامها الآفاق مفتوحة . من جهة أخرى، تبدأ النظرية فى الحلول محل هذه الخيارات العملية، وهنا يكمن الخطر ، لكن هذا الخطر بنىوى ويمكن فهمه . إنه ليس حادثاً يدعونا إلى الرثاء ويمكن أن يصيب الأشخاص الذين أنفقوا الكثير من وقتهم يقرأون النظرية . إنها مسألة تاريخية وسياسية . وهنا ينبغى أن نذكر أنفسنا أن هناك لحظات فى التاريخ السياسى تجاوزت فيها الممارسة النظرية ، بينما كانت النظرية تناضل، وهى راسفة فى قيودها، للحاق بالممارسة . يمكن لهذا أن يحدث أيضاً .

* فى كتابك «وظيفة النقد» تعرض تاريخاً لمصادر النقد فى المحيط الاجتماعى، فى النوادى والمقاهى اللندنية، وفى خاتمة الكتاب تخلص إلى القول بأن على بعض النقد أن يعود إلى تحقيق تلك الوظيفة بالعودة إلى المحيط الاجتماعى مجدداً . هناك آخرون يفكرون بالنقد بصورة مغايرة - أفكر الآن فى بول دى مان كواحد من هؤلاء، عبر ممارسته للنظرية وأسلوبه فى الخطاب ومنظوره النقدى . كيف يمكن للمنظر، آخذين

فى الحسابان صعوبة النصوص النقدية المعاصرة فقط ، وصعوبة قراءة هذه النصوص، أن يصل إلى الجمهور غير الأكاديمى مما يتيح للنقد أن يدخل مجدداً المحيط الاجتماعى؟

- دعنى أقل كلمة بشأن دى مان . ابتداءً أعتقد أن من المظاهر السلبية فى نقد دى مان هو أن فيه خوفًا من ذلك العالم الاجتماعى بوصف ذلك العالم غير موثوق ولا يمكن تصديقه . هناك فى نقد دى مان نوع من الصراع الثابت للتوصل إلى ما يمكن أن أطلق عليه مصداقية سلبية تعرف نفسها ببساطة بالتباعد، بصورة مفارقة، عما تفترض به أن يكون عالمًا اجتماعيًا متفسخًا طبيعيًا ماديًا . إننى لا أشاركه الاعتقاد بأن العالم الاجتماعى يمكن أن يكون كذلك ؛ ولذلك فإن لدى مفهوى المختلف عن طبيعة الخطاب النقدى . إن سؤالك الذى طرحته هو بوضوح سؤال أساسى بالنسبة للناقد الجذرى . كيف يستطيع الخطاب أن يعزز هذا النوع من النقاش ويظل مفهومًا ضمن نطاق واسع من القراء؟ فى عملى حاولت أن أناوب بين الكتابة الشديدة التخصص والكتابة الشعبية الميسرة للقارئ العادى ، ولذلك ظهر كتابى «النقد والأيدولوجية»، والذى لم ير فيه أحد كتابًا سهلًا للقراءة، فى الوقت نفسه الذى ظهر فيه كتابى «الماركسية والنقد الأدبى» الذى أريد منه أن يكون كتابة مبسطة لأفكار الكتاب الأول . إننى لأشعر بالفضيحة بسبب عدم اهتمام النقاد، حتى الجذريون منهم، بالمهمة السياسية العاجلة للكتابة الشعبية الميسرة . أظن أن من المسئوليات السياسية لأولئك النقاد أن يحاولوا الانهماك فى هذا النوع من الكتابة، مهما كانت الصعوبات الأكاديمية والمؤسسية المتضمنة . إن السبب الأساسى الذى جعلنى أحرر سلسلة «إعادة قراءة الأدب» لبلاكويل Blackwell ليس إعادة تشكيل التراث الأدبى وإعادة فهمه من منظور جذرى هذه المرة، كما ظن البعض، ولكن لأن السلسلة تؤدى الغرض بجعل النظرية تتصل بالأسئلة اليومية الراهنة لما يُعلم ويقرأ ويناقش فى غرف الدراسة . إن هذا يجعل النظرية أقرب إلى الأصابع ، لكنها تصبح وبصورة مدهشة أقل قبولاً لدى المؤسسة النقدية التى تبدو الآن قابلة بالسماح للنظرية باللعب وحدها ضمن منعزلها ، لكونها تصبح، وبصورة مفهومة، أكثر عصبية عندما تبدأ فى مقارنة النصوص التى هى جزء من الدراسة الأكاديمية الروتينية .

عندما يحاول المرء ، بالطاقة الثقافية التي يستطيع حشدها، أن يفحص أفكار الطبقة الحاكمة ويقلب النظر فيها مجدداً، فإن الناتج لن يكون بالضرورة خطاباً ميسراً للقراءة، على الأقل في شكله الحالى . وأعتقد أن من مهمات المثقفين الماركسيين الأساسية أن ينشغلوا بالموضوعات التي ظلت تخصصية معقدة وتقنية الطابع . هنا يمكن للمرء أن يتحدث عن الصراع الطبقي على مستوى النظرية ، لكن أظن أن هناك مهمات دعاوية ضرورية للناقد الجذرى، والتي لا تنسجم ومتطلبات الترقية الأكاديمية فى المؤسسة الجامعية الحالية، والتي قد تكون لذلك أكثر إثارة للإرباك . قد يستطيع النقاد، الذين حققوا لقباً ووضعاً أكاديميين مقبولين مثلى، أن يشعروا بالثقة وينشغلوا بمثل هذه المهمة . لقد دعوت نقاداً أميركيين شباناً للمشاركة فى سلسلة بلاكويل، نقاداً استطاعوا أن ينجزوا شيئاً جيداً فى النقد، ولكنهم، وبسبب متطلبات الترقية والتثبيت الأكاديميين وضغوط المؤسسة والخوف من الصورة التي يمكن أن يعكسها مثل هذا العمل على وضعهم الأكاديمى ، اضطروا إلى الاعتذار ، ولذا أدرك أن هناك بعض الامتياز توفره القدرة على القيام بمثل هذه المهمة .

* فى مجموعة مقالاتك الأخيرة، «عكس السائد» لديك مقالة عن جون بيلي (٥) . اختيارك لعمله موضوعاً لنقدك يقودنى إلى التساؤل فيما إذا كان جون بيلي يمثل، بشكل من الأشكال، ذلك النوع من الدراسة الأدبية التقليدية، أو الليبرالية الإنسانية، التي هى فى تعارض مع النظرية المعاصرة فى أكسفورد . هل هناك فى جامعتك مقاومة للنظرية؟ أو أن هناك تقبلاً وترحيباً بها؟

- لقد قصد من المقالة المكتوبة عن بيلي ، وقد ظهرت أولاً فى مجلة «اليسار الجديد» ، أن تكون الأولى فى سلسلة من المقالات تتناول عدداً من النقاد المحافظين أو الليبراليين الإنسانيين البارزين . ولأسباب متعددة ومختلفة لم يقيض لهذه السلسلة الظهور .

وبوقوفها وحيدة الآن تبدو المقالة عن جون بيلي وقد اكتسبت أهمية لم تكن مقصودة منها . أما بالنسبة لأكسفورد فإنه حتى الليبراليون الإنسانيون يبدون أقلية . لم يحصل فى أكسفورد حتى الآن ثورة برجوازية، دع عنك حدوث أى شىء آخر أكثر

أهمية . إنها لم تكتشف بعد ف . ر . ليفز^(٦) فكيف بحال دريدا . إن التراث النقدي الجدالي المختلف في بريطانيا كان دائماً يتركز في كمبريدج، وقد كنت أنا نفسى في كمبريدج من قبل ، لكن خلال السنوات الأخيرة التي أمضيتها هنا عملت مع مجموعة صلبة كثيرة العدد في الكلية، أطلق عليها بصفاقة (شركة أكسفورد الإنجليزية المحدودة)، وهى مجموعة مؤلفة من طلبة الدراسات الدنيا والخريجين، والقليل جداً من المدرسين، ومن أستاذ زائر متعاطف معنا، أو اثنين، وقد كان يقاتل، من أجل الأهداف نفسها على الجبهات كلها، لا على جبهات دراسات المرأة أو الدراسات الثقافية أو تاريخ الأفكار فقط، بل إنه كان يقاتل من أجل إنجاز تغيير في مناهج الدراسة أو المواد المقررة . أظن أن ذلك ما حصل فى تلك المرحلة، ليس هنا فقط بل فى كل مكان فى بريطانيا، وما حصل لا يعد إنجازاً كبيراً أو انتصاراً فى حقل النقد الجذرى ، ولكنه يؤثر باتجاه حدوث تغير حاسم لا رجعة فيه، كما أمل، فى المناخ الأيديولوجى . قبل عشر سنوات ظن تيار اليمين أنه إذا لم يشغل نفسه بهذه التيارات الجديدة فإن أصحاب هذه التيارات سوف يجربون أقدامهم منسحبين بهدوء، لكنهم الآن يدركون أن هذه التيارات وجدت لتبقى . هناك إدراك بأن من المستحيل تناسى النقد النسوى أو تجاهله . وهذا هو الشىء الذى لا رجعة فيه . ولقد أدركت المؤسسة الأكاديمية أنها أمام خيار أن تستوعب هذه التيارات أو تعارضها وتفتح معركة معها ، لكن ذلك سوف يتطلب منهم نوعاً من المصادر والتصورات النظرية التى أعتقد أنهم لا يمتلكونها . إذا كان على أن أجمل الوضع فيما يخص هذه المسألة فى بريطانيا فيمكن أن أقول إن المؤسسة فى الحقيقة يزداد إفلاسها الثقافى، وليس لديها طريقة مقنعة لمواجهة هذه التيارات سوى الحديث عن البداهة والحدس والتقليد . إن المؤسسة ما زالت قوية بالطبع، وليس لديها طريقة مقنعة لمواجهة هذه التيارات سوى الحديث عن البداهة والحدس والتقليد . إن المؤسسة ما زالت قوية بالطبع ، وهو وضع مألوف بالنسبة لنا حيث يمتلك اليمين القوة ولكنه لا يمتلك الأفكار، بينما يحوز اليسار الأفكار دون أن يحوز القوة . هذا بالطبع لا ينفصل عن وضع البطالة الذى يعنى أن العديد من الشباب أصحاب الأفكار لا يحصلون، ببساطة، على عمل، وقد خلقت تانتشر مناخاً جعل المؤسسات الأكاديمية تتصرف فى تعيينات المدرسين الجدد بحذر ودون مخاطرة . إن

الوضع فى بريطانيا مثير للاهتمام ؛ لأننا وصلنا إلى نقطة لا يمكن فيها تجاوز هذه الأفكار أو سحقها، ولكن ليس إلى الدرجة التى يجرى فيها تحد حاسم للمؤسسة الأكاديمية . أظن أننا الآن فى مرحلة ما قبل بزوغ الفجر بين هاتين اللحظتين .

* فى كتاب ريتشارد رورتى^(٧) «الفلسفة ومرآة الطبيعة» هناك ملاحظة شهيرة يقول فيها : إن النظرية الأدبية الحديثة تقدم للشباب نوعاً من الاستثارة الثقافية التى اعتادوا العثور عليها، خلال القرن السابق، فى الفلسفتين الألمانية والفرنسية . هل تلاحظ حدوث ذلك مع طلبتك؟ هل هناك نوع من التعرف الثقافى الغريزى من جانبهم بأنه من النظرية تسيل العصارات الثقافية؟

- نعم ، أظن أن هذا صحيح . وهو صحيح أيضاً فى أكسفورد . (. . .) نعم إن للنظرية هذا المعنى من الإثارة، ولهذا سلبياته وإيجابياته . قد يأخذ ذلك شكل الافتتان السطحى، وأشير هنا إلى تعليق رورتى . ويمكن أن يأخذ ذلك شكل الإثارة الأول الذى أحدثه نقد ليفز فى جامعة كمبريدج . لقد وصلت إلى الجامعة فى موجة تالية لتلك الفترة وشعرت بالافتتان، لا بسبب المظهر اللامع لهذا النقد، بل لأن النقد أصبح يعدّ مساوياً للاهتمامات الاجتماعية الأخرى . لقد كان شعورى الداخلى يخبرنى أنه إذا نظر المرء إلى تاريخ النقد فإنه سيلاحظ أن الأوقات التى يصبح فيها النقد مهماً وأساسياً هى الأوقات التى يبدأ فيها بالتكلم عن شىء أكثر من نفسه . وتمثل النظرية، تلك الكينونة المألوفة الغربية ؛ اللحظة المليئة بالوعد بالنسبة إلينا . إنها تمثل خيار التحرك قدماً ليكتسب أهمية أكبر فى المجتمع، أو أن نسمح للنقد أن يتحول إلى ممارسة تقنية خالصة لا تمتلك أية أهمية اجتماعية . وأظن أن هذا أحد الأسباب التى تجعل الطلبة يلتقطونها . أظن أنهم يلتقطونها لأنه لا اسم لها، لعدم وجود اسم أكاديمى يمكن إطلاقه على هذه الكتلة من الخطابات الواهية الصلة ببعضها بعضاً ، والتى نجتمعها تحت عنوان مؤقت هو النظرية . ليس للنظرية، إذن، تلك الهوية العتيقة المصونة التى تمتلكها الخطابات الأخرى، ومن ثمّ يمكن استخدامها لأغراض وغايات مختلفة .

إذا تأمل المرء نظرة الغرب التقليدية للمثقف، فإن هذه النظرة، فى رأى، تمتلك خصيصتين متميزتين . إن المثقف ليس مجرد شخص يمتن مهنة الفكر . لدى العديد

من الزملاء الذى يمتنون مهنة الفكر ، ولكننى سأمانع بقوة أن أدعوهم مثقفين . المثقف هو شخص يتعامل بالأفكار ، ولكنه يعمل على تخطى الحدود الثقافية ، ويقوم بانتهاكها لأنه يرى ضرورة ذلك . إن المثقف أيضاً هو شخص يتعامل بالأفكار ملتفتاً إلى أثرها الحيوى على الثقافة السياسية بأوسع معانيها . إذا سلمنا بهاتين الخصيصتين، اللتين تمثلان كما أعتقد الفكرة التقليدية للمجتمع الغربى عن المثقف، فإن النظرية هى التى تقوم بتلك المهمة وليس النقد الأدبى بمعناه الخالص والمتداول . ومن ثمّ عندما يختار الطلبة النظرية، وعندما يختار المدرسون النظرية، فإننى أظن أنهم لا يختارون ذلك الخطاب الأكثر فتنة . إنهم يتخذون ما أظن أنه قرار حول هويتهم، قرار غير مباشر يتصل بإمكانية أن يكون عملهم ذا أهمية إنسانية كبيرة . إن من الأسباب التى وجدت أن العمل فى بريطانيا مفيد بسببها - قد يكون هذا مثيراً لاهتمام الأمريكان ، وأنا أؤكد لك أننى لا أرغب فى إعطاء صورة مثالية عن المجتمع البريطانى ، على الأقل فى حقبة الحكم السياسى الراهن - هو أن هناك إحساساً باقياً (قد يكون هذا وهماً، ولكننى ما زلت أشعر به) بأن المثقف العامل فى بريطانيا ليس مقطوع الصلة تماماً بمجتمعه . إن المثقف فى بريطانيا فى موقع يقوم فيه بالوساطة مع المجتمع، مهما كانت هذه المهمة جزئية ومحدودة .

لو أننى عملت فى الولايات المتحدة - وقد تكون هذه نظرة شخص غير منتم ، وأنا مستعد لتقوم بتصحيح نظرتى - فسأكون منتسباً فى هويتى إلى مجتمع أكاديمى معين، أو كما يقولون فى الولايات المتحدة، إلى الوظيفة، وهى كلمة لا نستعملها هنا فى بريطانيا . هذا شىء متعلق بالوجود وكذلك بالنظرية . إنه سؤال خاص بإمكانية أن يشعر المرء، مبدئياً على الأقل، بأن هناك روابط أوسع يمكن إقامتها . إن بعض عملى متصل بالتلفزيون التعليمى والجامعة المفتوحة ومعلمى المدارس محاولاً التأكيد فيما إذا كانت هذه الأفكار الرفيعة تعنى شيئاً فى المدارس . وهذا يعيدنا إلى النقطة الخاصة بالمحيط الاجتماعى بتعريف مختلف لما يمكن أن يكونه العمل الثقافى . النظرية، فى رأى، تطرح بحدة مثل هذه الإمكانيّة ، أو إذا أردت فإن الاختيار بين النظرية والنقد التقليدى هو الذى يطرح هذه الإمكانيّة .

* وأنت تتأمل وضعية النظرية الآن، من سيصمد من العاملين فى هذا الحقل ويكون عمله دالاً خلال الثلاثين أو الأربعين سنة القادمة؟

- لربما يكون باستطاعتى أن أتحدث عن ذلك بصورة غير مباشرة . أجد من الصعب أن أخطو إلى الخلف وأرى كيف تترتب الأمور الآن . أستطيع أن أقول إنه فى الفترة التى أنتجت فيها أعمالى الأولى، بدءاً من «النقد والأيدولوجية» وما يليه، كان الواحد منّا يدخر رأسمالاً نظرياً، وكان هناك الكثير من التعليم والبحث والتعرف على نوع جديد من اللغة كان ضرورياً فى تلك الآونة . منذ نهاية السبعينيات ، وما بعدها، ووجهنا بحد فاصل أو نقطة تحول ؛ حيث بدأ الناس بالعودة إلى موضوع المؤسسة ؛ فبعد أن اطمأنوا إلى ذخيرتهم النظرية واجههم سؤال مهم عن كيفية استثمار هذه الذخيرة . ومن الأجوبة الممكنة على هذا السؤال أن على المرء أن يعمل على إدامة هذه الصناعة وتطويرها . لقد فكرت أن بعض النظرية سوف يستمر بسبب إثارته وقوته الثقافيتين، لكننى أعتقد أن ما نحن بحاجة إليه وما سنظل نتذكره هو جسم النظرية الذى سيكون، على نحو حاسم ومضى، قادراً على الظهور مختلفاً فى ممارستنا . لوقت طويل انتظر أشخاص مثلى، وبصبر، أن تثبت تيارات كالتفكيكية، كما أكدت لنا، أن مشروعها هو سياسى بالمعنى الواسع للكلمة، وأن التفكيكية، وبكلمات دريدا نفسه، ليست، أو على الأقل من الناحية المبدئية، عملية نصية مجردة . لقد بدأت الآن أشك فيما إذا كان باستطاعة هذا التيار أن يحقق هذه المسألة ؛ إذ إن هناك ضغوطاً كبيرة عليه تدفعه أن يصبح، وببساطة، خطاباً آخر يعيد إنتاج ذاته . أنا مهتمٌ، بهذا الخصوص، بالنقد النسوى، وقد قدمته فى كتابى عن بنيامين كمثال نقدى غنى بالإمكانيات ؛ لأنه ، وبصورة أساسية، شكلٌ من أشكال الخطاب متجذر فى حركة سياسية واسعة . إذا نظر الواحد منا إلى المراحل العظيمة لنقد القرن العشرين، وأنا هنا لا أفكر بنورثروب فراى بل بينيامين، أو لربما ببعض النقاد الطليعيين الروس، فأظن أنه سيكون من الواضح أن ما استطاعوا فعله كان بسبب تجذرهم ضمن حركة واسعة .

لقد وجد بريشت لأن جناحاً ثقافياً للحركة العمالية كان موجوداً . وبما أننا نفتقد هذه الحركة الواسعة، وبما أن النظرية لا تستطيع إيجاد هذه الحركة، فمن الصعب بالنسبة لنا أن ننظر إلى المستقبل ونرى ما يمكن أن يستمر وما لا يمكن له ذلك ؛ لأن

الأسئلة التي نطرحها نظرياً أكثر من أن تكون سياسية . وقد لا يعتمد الدوام والاستمرار على مثل هذه الأسئلة . يذكرنا بريشت بضرورة أن نعجب دائماً بما يتكرر ويعاد استثماره وما لا يتكرر، ويذكرنا بنيامين أن علينا أن نراكم الأشياء بصبر ؛ لأننا لا نعلم فى أى وقت تصبح الأشياء فى متناول أيدينا . ومن ثم فإن التكهن صعب لأننا لا نعلم على وجه الدقة ما سنحتاجه فى المستقبل، وقد لا يكون ما نظنه مهما كذلك فى المستقبل .

* فى أى اتجاه يتحرك عملك الآن؟ ما الذى ينتظرك وينتظر قراءك أيضاً؟

- حسناً، لقد أمضيت عدداً من السنوات محاولاً التوقف عن تأليف الكتب، لكن المحاولة تبدو غير مثمرة، فليس هناك نصٌ بديل موثوقٌ فى السوق . يُدفع المرء أحياناً إلى التفكير بالمسألة وكأنها غريزة موروثة تعمل على سلوك طريقها رغماً عننا . الجواب المباشر لسؤالك هو أننى لست متأكداً من الاتجاه الذى على أن أتوجه إليه الآن . أظن أن المسألة ليست مجرد تردد شخصى - ولكنها متعلقةٌ بسؤال أوسع خاص بالوجهة التى ينبغى أن تأخذها الأشياء . أحد الحلول هو العودة إلى ما قلته عن سلسلة بلاكويل، أى العودة بالنظرية إلى العالم الأكاديمى اليومى . لكن فى أية اتجاهات ينبغى أن تتطور النظرية، أنا لست متأكداً من ذلك . فى اللحظة الحالية أنا مهتمٌ أكثر فأكثر بالأسئلة الخاصة بعلم الجمال؛ أعتقد أن علينا أن نعود إلى ما قبل النظرية حيث كان هناك شىء يسمى علم الجمال . يستطيع المرء أن يعود إلى القرن الثامن عشر، إلى شافيسبرى^(٨) ، وهيوم^(٩) ، وكانط، ويحاول النظر إلى التاريخ القبلى لهذه المُجادلات ؛ لأن الناس الآن يصلون إلى استنتاجاتهم متأخرين جداً . إذا عدنا إلى أسئلة الجماليات، أسئلة الأيديولوجية والمجتمع السياسى، فس نجد أنها الأسئلة التى اهتم بها عصر التنوير كما اهتم بها الرومانطيقيون . أنا أميل إلى العودة إلى تلك اللحظات وأعيد التفكير مجدداً بهذه الاسئلة بدءاً من تلك اللحظات . وعلى كلِّ، فأنا أحاول بصعوبة أن لا أفعل ذلك الآن ؛ إذ إننى كتبت عدداً كبيراً من الكتب خلال السنوات الأخيرة، وقد يكون من الأفضل أن أفعل شيئاً أقل إثارة للملل . لقد فعلت شيئاً آخر مختلفاً . إن لدى رواية ستظهر فى الخريف، وهو أمر ليس مفاجئاً لأننى لم أكتبها لأى سبب سوى أننى رغبت فى كتابتها، وقد يشير ذلك إلى أننى وصلت نوعاً من مفترق

الطرق ، وهي حقيقة أنه لم يعد واضحاً بالنسبة لى فى أى اتجاه ينبغى على المرء أن يدفع الأشياء، ومن ثم فإن عدم الكتابة فى النظرية أو النقد قد يكون طريقة من طرق التغلب على المشكلة .

* هناك، كما يبدو، قدرٌ لا بأس به من المرح وروح الفكاهة فى كتبك . إنك تتكلم عن ذلك بصورة مباشرة عندما تتحدث عن انجذابك إلى بنيامين .

- ليس هناك الكثير من المرح فى عمل بنيامين .

* قد يكون هناك كوميديا أكثر من كونه مرحاً . أنت متفائل بالنسبة للمجتمع، هل أنت متفائل أيضاً بالنسبة لقدرة ناقد فعال أن يؤثر إيجابياً، لا على صعيد الفكر الاجتماعى فقط بل على صعيد الفعل الاجتماعى فى الغرب أيضاً؟

- أشك أن أحداً يستطيع القول إن فى كتابتى الكثير من المرح وروح الفكاهة إذا كان الأمر متعلقاً بـ «النقد والأيدولوجية» . أظن أن ثمة انقطاعاً فى عملى بهذا الخصوص، وهو يعود إلى مجموعة معقدة من العوامل المؤثرة بعضها يصعب على المرء أن يكون واعياً بها . أحد هذه العوامل كما أظن هو النسوية ، أقصد إلى القول بأن اليسار التقليدى، وأريد أن أضمن عملى المبكر فى هذا الإطار، قد مارس الكتابة بنوع من الصراحة الخالية من المرح، وهذه سمة ذكورية وهى تحمل العلامات الشخصية للمثقف الشاب المفرط فى جديته . وقد كان على المثقفين الكهول من أمثالى أن يمروا بذلك وأنا لا أريد أن أنكر ذلك إنكاراً تاماً . إنها علامة على عدم الإفراط فى الصبانية . ولكنى أظن أن النسوية وعددٌ آخر من المؤثرات قد علمتنى طريقة فى الكتابة يكون فيها المرء جاداً وفكهاً؛ أن يحاول، بمعنى من المعانى، تفكيك التعارض بين هاتين اللحظتين من لحظات المزاج، أن يفكك أكثر الافتراضات برجوازية التى تقول بأن على المثقف أن يكون شديد الجدية غير ممتع وأن المتعة هى شئ طائش لا علاقة له بالثقافة . وقد انسحب هذا على الأسلوب أيضاً . لقد كنت مهتماً جداً فى كتابتى بالأسلوب ونوعية الكتابة، ولربما يكون لذلك علاقة بكونى، مثل عددٍ من النقاد، مبدعاً فاشلاً . إن تفكيك روح الفكاهة والجدية قد تكون نوعاً من البحث عن طريقة خاصة فى الكتابة تكون ملتزمة وفى الوقت نفسه تكون، كما أمل، أنيسة بالنسبة للقارئ، لا كما هو الخطاب

الماركسي الذكوري التقليدي . التأثير الآخر، كما أعتقد، هو كوني من أصل أيرلندي، وقد احتفظ الأيرلنديون بتراث من الذكاء وخفة الدم، ولربما يعود ذلك إلى افتقارهم إلى السعادة . ومن هناك تأتي القتامة والمرارة اللتان نحسهما في تلك الروح الفكهة . وأود أن أصدق ظني بأن كتابتي استطاعت، وبصورة متواصلة، أن تُبين عن ذلك العنصر في نفسي، وعليك أن تتذكر أننا نتكلم الآن في الجزر البريطانية ؛ حيث تدور في جزءٍ منها حرب أهلية . أنا أحاول بطريقتي الخاصة إعادة اكتشاف بعضٍ من ميراثي الثقافي والسياسي . هناك دائماً عنصرٌ من عناصر الإفراط العاطفي والنوستالجيا، ولكن على المرء أيضاً أن لا يفرط في إنكار هذه العاطفية المفرطة أيضاً . لقد كتبت منذ زمنٍ طويل أشعاراً سياسية وهجائية وقمت بتمثيلها . لربما عندما كتبت «النقد الجدي» لأول مرة لم أكن أعلم كيف أربط هذه الكتابة بأنواع أخرى من الفعاليات الثقافية الأكثر شعبية . أملُ الآن أن يكون في كتابتي الحالية لقاءً أكبر بين هاتين الفعالتين . وهذا ينطبق أيضاً على روايتي ؛ لقد سرنى كثيراً أن يقول شخصٌ ما لي إن ما أحبه في روايتي هو ذلك الشيء، لقد كانت رواية مثقفين ، ولكنها لم تكن رواية أكاديمية . وهكذا فإن محاولة الكتابة بإبداعية، وبصورة مثقفة كذلك، هي هدف سياسي وأسلوبى مرغوب . إننى أشعر بالرعب من نُدرة الأفكار في الرواية الإنجليزية المعاصرة، التي أظن أنها تمتد بجذورها إلى تجريبية إنجليزية مغروسة في اللحم ونوع من الفطرية . وأنا أظن أنه إذا كان اليسار أن ينتج رواية خاصة به، وكذلك نظرية خاصة به ، فإن عليه أن يجد سُبُلًا لتقريب الخطابات الثقافية والخطابات الإبداعية من بعضها بعضاً .

أجرى الحوار : مايكل بين

Terry Eagleton, *The Significance of Theory*, (The Bucknell Lectures in Literary Theory), Basil Blackwell, Oxford and Cambridge, 1990 .

الهوامش

- (١) صامويل ريتشاردسون (١٦٨٩ - ١٧٦٠) : روائى إنجليزى من أعماله الروائية : «بامبلا» أو «مكافأة الفضيلة»، جزءان ١٧٤٠ - ١٧٤١، و«كلاريسا» أو «تاريخ امرأة شابة» سبعة أجزاء ١٧٤٧ - ١٧٤٨ . (المترجم)
- (٢) فالتر بنيامين (١٨٩٢ - ١٩٤٠) : منظر وناقد أدبى ولد فى برلين وكان صديقاً لبرتولت بريشت ونيودور أدورنو الذى تأثر كثيراً بكتابة صديقه بنيامين . شكل مع أدورنو وآخرين ما يسمى الآن فى الفلسفة وعلم الجمال مدرسة فرانكفورت . ويتمحور عمل بنيامين الفكرى حول ما يسميه «النقد التحريرى أو الإعتاقى» ، وهو النقد الذى يدعو إلى ممارسته تيرى إيجلتون فى هذه المقابلة . ويتمثل هذا النوع من النقد فى رأب الصدع الذى ظهر فى العصر الحديث بين النقد الذى يتخذ هدفاً له البحث عن مضمون حقيقة العمل الفنى والتعليق الذى يهدف إلى إلقاء الضوء على مادة العمل الفنى . من كتب بنيامين الأساسية التى تظهر فيها هذه الافكار : «أصل الدراما التراجيدية الألمانية» ١٩٢٨، و «أطروحات حول فلسفة التاريخ» وعمله غير المكتمل «باريس - عاصمة القرن التاسع عشر» . (المترجم)
- (٣) لودفيج فتجنشتين (١٨٨٩ - ١٩٥١) : فيلسوف نمساوى . درس الهندسة فى برلين ثم انتقل إلى مانشيستر فى بريطانيا عام ١٩٠٨ وأصبح مهتماً بمحركات الطائرات . وقد قادته الجوانب الرياضية للموضوع إلى الاهتمام بعلم الرياضيات وفلسفة الرياضيات كذلك . تعرف على عمل كل من برتراند راسل وفريجه فى المنطق الرياضى . درس فى جامعة كمبريدج على راسل وأصبح مساعداً له . أعماله الفلسفية الأساسية هى : «رسالة منطقية - فلسفية» و «أبحاث فلسفية» و «ملاحظات على أسس الرياضيات» . (المترجم)
- (٤) روبرت شولز : أستاذ الأدب الإنجليزى والأدب المقارن فى جامعة براون . من كتبه «البنوية فى الأدب» و«علم الدلالة والتأويل» و«سلطة النص : النظرية النقدية وتعليم اللغة الإنجليزية» . (المترجم)
- (٥) جون بيلى : أستاذ كرسي وارتنون فى الأدب الإنجليزى فى جامعة أكسفورد . له عدد من الدراسات النقدية المؤثرة فى النقد الإنجليزى فى القرن العشرين . من بين كتبه «شخصيات الحب» ١٩٦٠ ، «تواستوى والرواية» ١٩٦٦ ، «بوشكين : دراسة نقدية مقارنة» ١٩٧١ ، و «مقالة عن هاردي» ١٩٧٨ . (المترجم)
- (٦) ف. ر. ليفيز (١٨٩٥ - ١٩٧٨) : ناقد أدبى إنجليزى درس فى جامعة كمبريدج ، ودعا إلى التركيز على قراءة النصوص قراءة دقيقة والتحرى بدقة فى النص قبل إصدار حكم قيمة عليه . من أهم أعماله النقدية «التقليد العظيم» الذى درس فيه روائيين وأعمالاً مختارة من الرواية الإنجليزية (جين أوستن، جورج إليوت، هنرى جيمس، جوزيف كونراد، ودى، إتش، لورنس، كما تناول عملاً واحداً لتشارلز ديكنز «الأزمة الصعبة») مهملًا بذلك عدداً كبيراً من الروائيين المشهورين فى الأدب الإنجليزى . (المترجم)

- (٧) ريتشارد رورتى (١٩٣١-): فيلسوف أمريكى من مواليد نيويورك . يتركز اهتمامه فى البحث فى مجال الميتا - فلسفة . طور فى عمله نقداً متكاملأ للفلسفة التحليلية . يرى رورتى فى كتابه الأساسى «الفلسفة و مرآة الطبيعة» (١٩٨٠) أن «الفلسفة التقليدية ما هى إلا محاولة يائسة للفرار من التاريخ» . من أعمال رورتى الأخرى «النتائج المترتبة على الفلسفة الذرائعية» (١٩٨٢) . (المترجم)
- (٨) إيرل شافتسبرى (١٦٧١ - ١٧١٣) : فيلسوف وعالم جمال إنجليزى ألف عدداً من الكتب التى أطلق عليها مجتمعة عنوان «خصائص البشر وأنماط السلوك والآراء والأزمنة» . (المترجم)
- (٩) دافيد هيوم (١٧١١ - ١٧٧٦) : فيلسوف إسكتلندى كتب فى السياسة وعلم الأخلاق والاقتصاد، و طور ما سماه «العلم التجريبي للطبيعة الإنسانية» ، وذلك فى أطروحة المسماة «أطروحة حول الطبيعة الإنسانية» التى أكملها عام ١٧٣٧ ، ولم يكن قد تجاوز سن السادسة والعشرين بعد أن عمل عليها عشر سنوات متواصلة . (المترجم)

معجم المصطلحات والتعبيرات الاصطلاحية الواردة في الكتاب

A

activism	مذهب الفعالية
affiliations	انتسابات
allusive	لُحَى
allusiveness	لمحية (من التميز بالخصيصة اللمحية)
altruistic	النزعة الغيرية (من غير)
ambivalent	ذو طبيعة متناقضة
analogy	مُقايَسة
anti-intellectualism	نزعة ضد ثقافية
appetitive	النزعة الذاتية الشهوانية
appropriation	مُلاعَمة، تخصيصُ أو أفرادُ لغرضٍ مُعين، انتحالُ
artefact	نتاجُ صنُعي، أثر فني
articulation	تَمفُصُل
asymmetrical	لا مُتماثل، لا تماثلي

B

biographical	سيرى، ما هو متعلق بالسيره
breaks	توقفات

C

categorical	تسقى
category	نسق
claustrophobia	رهاب الاحتجاز
closet-drama	مسرحية قرائية، مسرحية مكتوبة من أجل أن تُقرأ
code	شفرة، نظام رمزي
contingency	مُجاورة
contingent	لصيق، مُجاور
convention	تقليد اصطلاحي، اصطلاح متواضع عليه
cosmopolitan	كوني، شمولى الطابع
co-temporal	متناغم ومتساو زمنياً
corporatist	توحيدى، إدماجى

D

découpage	قَطْع
demythologisation	نزع الطابع الأسطوري عن الشيء
despotism	نزعة استبدادية
diachronic	تعاقبي
dissonances	تناقضات
distantiation	تبعيد، اتخاذ مسافة من الشيء

E

ego-alien	أنا مغرّبة
elaboration	التوسيع والإحكام (توسيع الموضوع وإحكامه)
élitism	النزعة النخبوية (نسبة إلى النُخبة أو الصفوة elite)

empiricism	التجريبية
encode	يُشفَّر (يكتب بلغة الشفرة أو بلغة رمزية)
enquiry	استعلام ؛ تساؤل (انظر : inquiry, Literary inquiry)
epiphanic	ظُهُوري (من الظهور الخاص بعيد الغطاس)
epistemological	معرُفي
experiential	تجريبى (نسبة إلى التجربة)
exotic	شئٌ مُجتَلَب ، غريب الطراز
externalise	يُخرِجِن ، يجعل الشئ خارجياً
extra-textual	خارج - نصى

F

feeling - complex	مُرَكَّب الشعور
feeling - structure	بنية الشعور (انظر structure of feeling)
formation	تشكيل (انظر Ideological formation)
formula	صيغة؛ صياغة

G

genre	الأنواع الأدبية
gradualism	النزعة التدرُجية
graphic	تصويرى

H

hedonistic egoism	مذهب المتعة الذاتية
hegemony	هيمنة

hermeneutical	تأويلي
hierarchy	مراتبية
historicist	تاريخاني؛ تاريخوي؛ مبالغ في تاريخيته
historiography	علم التسجيل التاريخي (تسجيل التاريخ الرسمي)
homology	تشاكل
humanism	العقيدة الإنسانية (النزعة الإنسانية في الفلسفة الأوروبية التي تؤكد على الهموم والدينية وقدرة الإنسان على تحقيق ذاته عن طريق العقل).
humanitarianism	النزعة الاجتماعية الإصلاحية

I

idealise	يُمثِّلن، يجعل الشيء مثالياً
idealisation	مُثَلِّنة
ideological formation	تشكيل أيديولوجي (بالمعنى الألتوسيري للاصطلاح)
immanentist	متأصل
inflection	انعطافة، تغير في مقام الصوت
inquiry	استعلام، تساؤل
internalise	يُدخِلن، يجعل الشيء داخلياً أي جزءاً من الداخل
interpersonal	بين - ذاتي

J

Juxtaposition	تقابل
---------------	-------

K

key image	صورة مفتاحية
key term	مصطلح مفتاحي

L

libertarianism	مذهب حرية الإرادة
labourism	عمالي، عقيدة عمالية
lineage	نَسْل؛ ذُرية
literary inquiry	استعلام أدبي، تساؤل أدبي

M

macro-structures	بنى مرئية
mediate	يتوسط (يقيم علاقةً وسيطةً بين طرفين)
mediated	مُوسَّط، مُوسَّطَن
mediation	توسط
meliorism	مذهب التحسُّن (وهو مذهب فلسفي يؤمن أتباعه أن العالم في طريقه إلى التحسُّن وأن الشر يتناقص بصورة مطردة وأن بوسع الإنسان المشاركة في تحسين هذا العالم)
meta-literary	ما بعد - أدبي؛ ما يتجاوز الأدبي ويتخطاه إلى حقلٍ آخر .
meta-system	ما بعد - نظام؛ ما يتخطى النظام
microcosm	عالم مُصَغَّر
micro-structure	بنية نووية
miniature	صورة مُصَغَّرَة
mis-en-scène	التقديم والإخراج على خشبة
mysticism	باطني
mythopoeic	ذو طابع شعري أسطوري

N

naturalisation	تطبيع؛ قراءة الأثر الفني بطريقة تجعل تقنياته ورموزه تُفصح عن حمولتها الواقعية (الطبيعية) بحيث يصبح الأثر الفني مفهوماً لنا بوصفه تعبيراً عن تجربة طبيعية (واقعية)
nominalism	اسمى (ينتسب إلى مذهب الاسمية فى الفلسفة)
non-relational	لا - علائقى
nostalgia	حنين مرضى
nuance	ظُلُّ فرقى

O

omniscience	العلم الكلى
organicism	عضوى، نزعة عضوية
organicist	عضوى، عضوى الطابع
organic wholeness	كلُّ عضوى
over determination	تعيّن شديد (ما يتحدد بصورة قاطعة)
over determine	يُعيّن بشدة
over-subjectivise	يُفْرِطُ فى جعل الشئ ذاتياً ، يُفْرِطُ فى تذويته
overtone	نغمة توافقية

P

paradoxical	نو طبيعة متناقضة ظاهرياً، ما تنشأ عنه مفارقة
parody	محاكاة ساخرة تهكمية، محاكاة نص أدبى أو أثر فنى بمراعاة خصائصه الأسلوبية بقصد الاضحاك والتهكم .

pastoral	رعوى
paternalism	النزعة الأبوية
politicise	يسيس
populism	شعبى ، شعبوى
positivism	الوضعية (المدرسة الوضعية فى الفلسفة)
post atheism	ما بعد الإلحاد
power loom	نول القوة
pre-textual	ما قبل - النص ، ما قبل - نصى
prototype	نمط بدئى

Q

quasi-feudalist	شبه إقطاعى
-----------------	------------

R

readability	مقروئية
reductionism	الاختزالية، النزعة الاختزالية
reference	مرجع، مُسندٌ إليه
regressive	انكفائى
representation	تمثيل (إعادة تقديم الشيء فى الفن أو الأدب مثلاً)
representational	تمثيلى
residual	الفضالة، ما يتبقى من الشيء
retrospect	استعادة
romanticise	يرمنس
romanticising	رمنسة

S

schematism	تخطيطية، خطاطية (من تخطيط وخطاطة)
self-excess	فيض ذاتي
self-referential	ذاتي المرجعية (هو مرجع ذاته)
sensibility	حساسية
simulacrum	صورة زائفة، مصورة
simultaneity	تزامن
slippages	تفويطات
solipsism	أنانة
Spatial-juxtaposition	تجاور في الفضاء
structuration	بنية، تبنين (إكساب الشيء بنية)
structure of feeling	بنية الشعور، بنية الشاعر
stylistics	علم الأسلوب، الأسلوبيات
sub-ensembles	مجموعات ثانوية
subjectivise	يذوت، يجعل الشيء ذاتياً
subjectivism	الذاتانية؛ الذاتية (نسبة إلى الذات وما يخصها من عالم التصورات والأحاسيس والتخييلات التي تميز شخصاً عن غيره).
synchronic	تزامني

T

tangentiality	عرضي، علاقة عرضية
tautology	حشو
theme	ثيمة، فكرة رئيسية مترددة في العمل

theology	علم اللاهوت
theoriticism	نَزْعَة نظرية
totalitarian	كلى، كليّاتى
totality	كلىّة
touchstone	مَحَكّ
transcend	يُعلَى، يقوم بتصعيد الشىء والتسامى به
transcendence	الإعلائيّة، المذهب الإعلائى فى الفلسفة الذى يعتقد أتباعه بوجود صفات للأشياء تتعدى ظواهرها المحسوسة فتقررهما وتكون شرطاً لإيجادها.
trans-individual	ما يتجاوز الفرد، عابر للفرد
trans-individual structure	البنية المتجاوزة للفرد
transitive	مُتعدّ، انتقالى
transplant	يَزْدْرِع

U

universalise	يكونن؛ يجعل الشىء كونياً (يعمل على كوننته)
unreadability	لا مقروئية (انظر readability)
utilitarianism	مذهب المنفعة

V

valid text	نصٌ صحيحٌ
verisimilitude	الاحتمالية، محاكاة الواقع أو أن تكون أحداث الحكاية شبيهة بأحداث الحياة الواقعيّة .

viconian

الفيكوية، نسبةً إلى فيكو

visionary

رؤيوي

voluntarism

إرادوي

W

wholeness

كلية شاملة

المؤلف فى سطور

تيرى إيجلتون

وُلد تيرى (فرنسيس إيجلتون) فى سالفورد (لانكشاير) فى بريطانيا فى ٢٢ شباط ١٩٤٣ . درس فى كلية دى لاسال فى سالفورد، وفى كمبريدج وحصل على البكالوريوس فى الأدب عام ١٩٦٤ ، كما حصل على الدكتوراه عام ١٩٦٩ . عمل فى جامعات كمبريدج وأكسفورد (المملكة المتحدة)، وفى جامعة أودنيسك (فى الدانمارك) ١٩٧٥ وفى جامعة كاليفورنيا (سان دييغو) ١٩٧٦ ، وفى أيوا (الولايات المتحدة) ١٩٧٧ وفى إيثاكا (نيويورك) ١٩٨٠ ، وهو يعمل الآن أستاذاً للأدب الإنجليزى فى جامعة مانشستر.

من أهم مؤلفاته :

- ١ - الكنيسة اليسارية الجديدة ١٩٦٦ .
- ٢ - شكسبير والمجتمع : دراسات نقدية فى الدراما الشكسبيرية ١٩٦٧ .
- ٣ - الجسد بوصفه لغة : صورة موجزة للاهوت « اليسارى الجديد » ١٩٧٠ .
- ٤ - الماركسية والنقد الأدبى ١٩٧٦ .
- ٥ - والتر بنيامين : أو نحو نقد ثورى ١٩٨١ .
- ٦ - النظرية الأدبية: مقدّمة ١٩٨٣ .
- ٧ - أيديولوجية الجمالى ١٩٩٠ .
- ٨ - حارس البوابة : مذكرات ٢٠٠٢ .

المترجم فى سطور :

فخرى صالح

مواليد اليامون (جنين) بفلسطين عام ١٩٥٧

ناقد أدبى وكاتب يعمل مديراً للدائرة الثقافية فى صحيفة الدستور الأردنية .

من مؤلفاته :

القصة القصيرة فى الأراضى المحتلة (١٩٨٢).

أبو سلمى : التجربة الشعرية (١٩٨٢) .

وهم البدايات : الخطاب الروائى فى الأردن (١٩٩٣).

شعرية التفاصيل : أثر ريتسوس فى الشعر العربى المعاصر (١٩٩٨) ،

دفاعاً عن إدوارد سعيد (٢٠٠٠) .

عين الطائر : المشهد الثقافى العربى (٢٠٠٣) .

من ترجماته :

"مخائيل باختين: المبدأ الحوارى" لتزفيتان تودوروف (١٩٩٦) .

النقد والمجتمع (تقديم وتحريـر : ١٩٩٥) .

حاصل على جائزة فلسطين للنقد الأدبى (١٩٩٧).

المشروع القومي للترجمة

المشروع القومي للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التي حققتها مشروعات الترجمة التي سبقته في مصر والعالم العربي ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

- ١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .
- ٢- التوازن بين المعارف الإنسانية في المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .
- ٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .
- ٤- ترجمة الأصول المعرفية التي أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعي في الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التي تضع القارئ في القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .
- ٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .
- ٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

أحمد درويش	جون كوين	اللغة العليا	١-
أحمد فؤاد بليغ	ك. مادهو باننيكار	الوثنية والإسلام (ط١)	٢-
شوقى جلال	جورج جيمس	التراث المسروق	٣-
أحمد الحضرى	انجا كاريتكوففا	كيف تتم كتابة السيناريو	٤-
محمد علاء الدين منصور	إسماعيل فصيح	ثريا فى غيبوبة	٥-
سعد مصلوح ووفاء كامل فايد	ميلكا إفتيش	اتجاهات البحث اللسانى	٦-
يوسف الأنطكى	لوسيان غولدمان	العلوم الإنسانية والفلسفة	٧-
مصطفى ماهر	ماكس فريش	مشعلو الحرائق	٨-
محمود محمد عاشور	أندرو. س. جودى	التغيرات البيئية	٩-
محمد معتمد وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى	جيرار چينيت	خطاب الحكاية	١٠-
هناء عبد الفتاح	فيسوفا شيمبوريسكا	مختارات	١١-
أحمد محمود	ديفيد براونستون وايرين فرانك	طريق الحرير	١٢-
عبد الوهاب علوب	روبرتسن سميث	ديانة الساميين	١٣-
حسن المودن	جان بيلمان نويل	التحليل النفسى للأدب	١٤-
أشرف رفيق عفيفى	إدوارد لويس سميث	الحركات الفنية	١٥-
بإشرافه أحمد عثمان	مارتن برنال	أثنية السوداء (ج١)	١٦-
محمد مصطفى بدوى	فيليب لاركين	مختارات	١٧-
طلعت شاهين	مختارات	الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	١٨-
نعيم عطية	جورج سفيريس	الأعمال الشعرية الكاملة	١٩-
يمنى طريف الخولى و بدوى عبد الفتاح	ج. ج. كراوثر	قصة العلم	٢٠-
ماجدة العنانى	صمد بهرنجى	خوخة وألف خوخة	٢١-
سيد أحمد على الناصرى	جون أنتيس	مذكرات رحالة عن المصريين	٢٢-
سعيد توفيق	هانز جيورج جادامر	تجلى الجميل	٢٣-
بكر عباس	باتريك بارندر	ظلال المستقبل	٢٤-
إبراهيم الدسوقى شتا	مولانا جلال الدين الرومى	مثنوى	٢٥-
أحمد محمد حسين هيكل	محمد حسين هيكل	دين مصر العام	٢٦-
نخبة	مقالات	التنوع البشرى الخلاق	٢٧-
منى أبو سنة	جون لوك	رسالة فى التسامح	٢٨-
بدر الديب	جيمس ب. كارس	الموت والوجود	٢٩-
أحمد فؤاد بليغ	ك. مادهو باننيكار	الوثنية والإسلام (ط٢)	٣٠-
عبد الستار الطوجى وعبد الوهاب علوب	جان سوفاجيه - كلود كاين	مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	٣١-
مصطفى إبراهيم فهمى	ديفيد روس	الانقراض	٣٢-
أحمد فؤاد بليغ	أ. ج. هويكنز	التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	٣٣-
حصه إبراهيم المنيف	روجر آلن	الرواية العربية	٣٤-
خليل كلفت	پول . ب . ديكسون	الأسطورة والحدائق	٣٥-
حياة جاسم محمد	والاس مارتن	نظريات السرد الحديثة	٣٦-
جمال عبد الرحيم	پريجيت شيفر	واحة سيوة وموسيقاها	٣٧-

أنور مغيث	ألن تودين	نقد الحدائثة	٢٨-
منيرة كروان	بيتر والكوت	الإغريق والحسد	٢٩-
محمد عيد إبراهيم	أن سكستون	قصائد حب	٤٠-
عاطف احمد إبراهيم قتمى ومحمود ماجد	بيتر جران	ما بعد المركزية الأوروبية	٤١-
أحمد محمود	بنجامين بارير	عالم ماك	٤٢-
المهدى أخريف	أوكتايفيو پاث	اللهب المزدوج	٤٣-
مارلين تادرس	ألدوس هكسلى	بعد عدة أصياف	٤٤-
أحمد محمود	روبرت ج دنيا - جون ف أ قاين	التراث المغفور	٤٥-
محمود السيد على	بابلو نيرودا	عشرون قصيدة حب	٤٦-
مجاهد عبد المنعم مجاهد	رينيه ويليك	تاريخ النقد الأدبى الحديث (ج١)	٤٧-
ماهر جويجاتى	فرانسوا دوما	حضارة مصر الفرعونية	٤٨-
عبد الوهاب علوب	ه . ت . نوريس	الإسلام فى البلقان	٤٩-
محمد برادة وعثمانى الميود ويوسف الأنطكى	جمال الدين بن الشيخ	ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	٥٠-
محمد أبو العطا	داريو بيانوبيا وخ . م بينياليستى	مسار الرواية الإسبانو أمريكية	٥١-
لطفى فطيم وعادل دمرداش	ب. نوفاليس وس . روجسيفينز وروجر بيل	العلاج النفسى التدميمى	٥٢-
مرسى سعد الدين	أ . ف . ألنجتون	الدراما والتعليم	٥٣-
محسن مصيلحى	ج . مايكل والتون	المفهوم الإغريقى للمسرح	٥٤-
على يوسف على	جون بولكنجهوم	ما وراء العلم	٥٥-
محمود على مكى	فديريكو غرسية لوركا	الأعمال الشعرية الكاملة (ج١)	٥٦-
محمود السيد و ماهر البطوطى	فديريكو غرسية لوركا	الأعمال الشعرية الكاملة (ج٢)	٥٧-
محمد أبو العطا	فديريكو غرسية لوركا	مسرحيتان	٥٨-
السيد السيد سهيم	كارلوس مونيث	المحبرة (مسرحية)	٥٩-
صبرى محمد عبد الغنى	جوهاز إيتين	التصميم والشكل	٦٠-
مراجعة وإشراف : محمد الجوهري	شارلوت سيمور - سميت	موسوعة علم الإنسان	٦١-
محمد خير البقاعى .	رولان بارت	لذة النص	٦٢-
مجاهد عبد المنعم مجاهد	رينيه ويليك	تاريخ النقد الأدبى الحديث (ج٢)	٦٣-
رمسيس عوض .	ألان وود	برتراند راسل (سيرة حياة)	٦٤-
رمسيس عوض .	برتراند راسل	فى مدح الكسل ومقالات أخرى	٦٥-
عبد اللطيف عبد الحلیم	أنطونيو جالا	خمس مسرحيات أندلسية	٦٦-
المهدى أخريف	فرناندو بيسوا	مختارات	٦٧-
أشرف الصباغ	قالتين راسبوتين	نتاشا العجوز وقصص أخرى	٦٨-
أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى	عبد الرشيد إبراهيم	العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	٦٩-
عبد الحميد غلاب وأحمد حساد	أوخينيو تشانج رودريجت	ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	٧٠-
حسين محمود	داريو فو	السيدة لا تصلح إلا للرمى	٧١-
فؤاد مجلى	ت . س . إليوت	السياسى العجوز	٧٢-
حسن ناظم وعلى حاكم	چين . ب . توميكنز	نقد استجابة القارئ	٧٣-
حسن بيومى	ل . ا . سيمينوفا	صلاح الدين والمماليك فى مصر	٧٤-
أحمد درويش	أندريه موروا	قن التراجم والسير الذاتية	٧٥-
عبد المقصود عبد الكريم	مجموعة من الكتاب	چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	٧٦-

مجاهد عبد المنعم مجاهد	رينيه ويليك	٧٧- تاريخ النقد الأبي الحديث (ج٢)
أحمد محمود ونورا أمين	رونالد روبرتسون	٧٨- العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية
سعيد الغانمي وناصر حلاوي	بوريس أوسبنسكي	٧٩- شعرية التأليف
مكارم الغمري	ألكسندر بوشكين	٨٠- بوشكين عند «نافورة الدموع»
محمد طارق الشرقاوي	بندكت أندرسن	٨١- الجماعات المتخيلة
محمود السيد علي	ميجيل دي أونامونو	٨٢- مسرح ميجيل
خالد المعالي	غوتفريد بن	٨٣- مختارات
عبد الحميد شيحة	مجموعة من الكتاب	٨٤- موسوعة الأدب والنقد
عبد الرازق بركات	صلاح زكي أقطاي	٨٥- منصور الحلاج (مسرحية)
أحمد فتحي يوسف شتا	جمال مير صادقي	٨٦- طول الليل
ماجدة العناني	جلال آل أحمد	٨٧- نون والقلم
إبراهيم الدسوقي شتا	جلال آل أحمد	٨٨- الابتلاء بالتغرب
أحمد زايد ومحمد محيي الدين	أنتوني جينز	٨٩- الطريق الثالث
محمد إبراهيم مبروك	ميجل دي ثرياتس	٩٠- وسم السيف
محمد هناء عبد الفتاح	باربر الاسوستكا	٩١- المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق
نادية جمال الدين	كارلوس ميجيل	٩٢- أساليب ومضامين المسرح الإسباني والمعاصر
عبد الوهاب علوب	مايك فيذرستون وسكوت لاش	٩٣- محدثات العولمة
فوزية العشماوي	صمويل بيكيت	٩٤- الحب الأول والصحبة
سرى محمد عبد اللطيف	أنطونيو بويرو بايخو	٩٥- مختارات من المسرح الإسباني
إدوار الخراط	قصص مختارة	٩٦- ثلاث زئبقات ووردة
بشير السباعي	فرنان برودل	٩٧- هوية فرنسا (مج١)
أشرف الصباغ	نخبة	٩٨- الهم الإنساني والابتزاز الصهيوني
إبراهيم قنديل	ديفيد روينسون	٩٩- تاريخ السينما العالمية
إبراهيم فتحي	بول هيرست وجراهام تومبسون	١٠٠- مساطة العولمة
رشيد بنحو	بيرنار فاليط	١٠١- النص الروائي (تقنيات ومناهج)
عز الدين الكتاني الإدريسي	عبد الكريم الخطيب	١٠٢- السياسة والتسامح
محمد بنيس	عبد الوهاب المؤدب	١٠٣- قبر ابن عربي يليه آباء
عبد الغفار مكاوي	برتولت بريشت	١٠٤- أوبرا ماهوجني
عبد العزيز شيبيل	جيرارچينيت	١٠٥- مدخل إلى النص الجامع
أشرف علي دعدور	ماريا خيسوس روبييرامتي	١٠٦- الأدب الأندلسي
محمد عبد الله الجعيدى	نخبة	١٠٧- صورة الفنان في الشعر الأمريكي المعاصر
محمود علي مكي	مجموعة من النقاد	١٠٨- ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي
هاشم أحمد محمد	چون بولوك وعادل درويش	١٠٩- حروب المياه
منى قطان	حسنة بيجوم	١١٠- النساء في العالم النامي
ريهام حسين إبراهيم	فرانسيس هيتدسون	١١١- المرأة والجريمة
إكرام يوسف	أرلين علوى ماكليود	١١٢- الاحتجاج الهادئ
أحمد حسان	سادى پلانت	١١٣- راية التمرد
نسيم مجلى	وول شوينكا	١١٤- مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع
سمية رمضان	فرچينيا وواف	١١٥- غرفة تخص المرء وحده

نهاد أحمد سالم	سينثيا نلسون	امرأة مختلفة (درية شفيق)	١١٦-
منى إبراهيم وهالة كمال	ليلى أحمد	المرأة والجنوسة فى الإسلام	١١٧-
لميس النقاش	بث بارون	النهضة النسائية فى مصر	١١٨-
بإشراف: روفى عباس	أميرة الأزهرى سنيل	النساء والأسرة وقوانين الطلاق	١١٩-
نخبة من المترجمين	ليلى أبو لغد	الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	١٢٠-
محمد الجندى وإيزابيل كمال	فاطمة موسى	الدليل الصغير عن الكاتبات العربيات	١٢١-
منيرة كروان	جوزيف فوجت	نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	١٢٢-
أنور محمد إبراهيم	نيدل ألكسندر وفنادولينا	الإمبراطورية العثمانية وعلاقتها الدولية	١٢٣-
أحمد فؤاد بلبح	جون جراى	الفجر الكاذب	١٢٤-
سمحة الخولى	سيدريك ثورپ ديفى	التحليل الموسيقى	١٢٥-
عبد الوهاب علوب	فولفانج إيسر	فعل القراءة	١٢٦-
بشير السباعى	صفاء فتحى	إرهاب	١٢٧-
أميرة حسن نويرة	سوزان باسنيت	الأدب المقارن	١٢٨-
محمد أبو العطا وآخرون	ماريا دولورس أسيس جاروته	الرواية الإسبانية المعاصرة	١٢٩-
شوقى جلال	أندريه جوندرا فرانك	الشرق يصعد ثانية	١٣٠-
لويس بقطر	مجموعة من المؤلفين	مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى)	١٣١-
عبد الوهاب علوب	مايك فيذرستون	ثقافة العولة	١٣٢-
طلعت الشايب	طارق على	الخوف من المرايا	١٣٣-
أحمد محمود	بارى ج. كيمب	تشريح حضارة	١٣٤-
ماهر شفيق فريد	ت. س. إبيوت	المختار من نقد ت. س. إبيوت	١٣٥-
سحر توفيق	كينيث كونو	فلاحو الباشا	١٣٦-
كاميليا صبحى	جوزيف مارى مواريه	مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية	١٣٧-
وجيه سمعان عبد المسيح	إيفلينا تارونى	عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	١٣٨-
مصطفى ماهر	ريشارد فاچنر	پارسيغال	١٣٩-
أمل الجبورى	هربرت ميسن	حيث تلتقى الأنهار	١٤٠-
نعيم عطية	مجموعة من المؤلفين	اثنتا عشرة مسرحية يونانية	١٤١-
حسن بيومى	أ. م. فورستر	الإسكندرية : تاريخ ودليل	١٤٢-
عدلى السمرى	ديريك لايدار	قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	١٤٣-
سلامة محمد سليمان	كارلو جولدونى	صاحبة اللوكاندة	١٤٤-
أحمد حسان	كارلوس فوينتس	موت أرتيميو كروث	١٤٥-
على عبدالروفى البمبى	ميچيل دى لبيس	الورقة الحمراء	١٤٦-
عبدالغفار مكاوى	تانكريد دورست	خطية الإدانة الطويلة	١٤٧-
على إبراهيم منوفى	إنريكى أندرسون إمبرت	القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	١٤٨-
أسامة إسبر	عاطف فضول	النظرية الشعرية عند إبيوت وأدونيس	١٤٩-
منيرة كروان	روبرت ج. ليتمان	التجربة الإغريقية	١٥٠-
بشير السباعى	فرنان برودل	هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	١٥١-
محمد محمد الخطابى	نخبة من الكتاب	عدالة الهنود وقصص أخرى	١٥٢-
فاطمة عبدالله محمود	فيولين فاتويك	غرام الزراعة	١٥٣-
خليل كلفت	فيل سليتر	مدرسة قرانكفورت	١٥٤-

أحمد مرسى	نخبة من الشعراء	الشعر الأمريكى المعاصر	١٥٥-
مى التلمسانى	جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو	المدارس الجمالية الكبرى	١٥٦-
عبدالعزیز بقوش	النظامى الكنوجى	خسرو وشيرين	١٥٧-
بشير السباعى	قرنان برودل	هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ٢)	١٥٨-
إبراهيم فتحى	ديفيد هوكس	الإيدولوجية	١٥٩-
حسين بيومى	بول إيرليش	آلة الطبيعة	١٦٠-
زيدان عبدالحليم زيدان	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	من المسرح الإسباني	١٦١-
صلاح عبدالعزیز محجوب	يوحنا الآسيوى	تاريخ الكنيسة	١٦٢-
باشراف: محمد الجوهري	جوردن مارشال	موسوعة علم الاجتماع	١٦٣-
نبيل سعد	چان لاکوتير	شامبوليون (حياة من نور)	١٦٤-
سهير المصادقة	أ. ن أفانا سيفا	حكايات الثعلب	١٦٥-
محمد محمود أبو غدیر	يشعياهو ليتمان	العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	١٦٦-
شكرى محمد عياد	رابندراناث طاغور	فى عالم طاغور	١٦٧-
شكرى محمد عياد	مجموعة من المؤلفين	دراسات فى الأدب والثقافة	١٦٨-
شكرى محمد عياد	مجموعة من المبدعين	إبداعات أدبية	١٦٩-
بسام ياسين رشيد	ميغيل دليبيس	الطريق	١٧٠-
هدى حسين	فرانك بيجو	وضع حد	١٧١-
محمد محمد الخطايبى	مختارات	حجر الشمس	١٧٢-
إمام عبد الفتاح إمام	واتر ت. ستيس	معنى الجمال	١٧٣-
أحمد محمود	ايليس كاشمور	صناعة الثقافة السوداء	١٧٤-
وجيه سمعان عيد المسيح	لورينزو فيلشس	التليفزيون فى الحياة اليومية	١٧٥-
جلال البنا	توم تيتنبرج	نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	١٧٦-
حصه إبراهيم المنيف	هنرى تروايا	أنطون تشيخوف	١٧٧-
محمد حمدى إبراهيم	نخبة من الشعراء	مختارات من الشعر اليونانى الحديث	١٧٨-
إمام عبد الفتاح إمام	أيسوب	حكايات أيسوب	١٧٩-
سليم عبد الأمير حمدان	إسماعيل فصيح	قصة جاويد	١٨٠-
محمد يحيى	فنسنت ب. ليتش	النقد الأدبى الأمريكى	١٨١-
ياسين طه حافظ	وب. بيتش	العنف والنبوة	١٨٢-
فتحى العشرى	رينيه چيلسون	چان كوكتو على شاشة السينما	١٨٣-
دسوقى سعيد	هانز إپندورفر	القاهرة... حاملة لا تنام	١٨٤-
عبد الوهاب علوب	توماس تومسن	أسفار العهد القديم	١٨٥-
إمام عبد الفتاح إمام	ميخائيل إنوود	معجم مصطلحات هيجل	١٨٦-
محمد علاء الدين منصور	بُزرج علوى	الأرضة	١٨٧-
بدر الديب	الفين كورنان	موت الأدب	١٨٨-
سعيد الغانمى	پول دى مان	العمى والبصيرة	١٨٩-
محسن سيد فرجاني	كونفوشيوس	محاورات كونفوشيوس	١٩٠-
مصطفى حجازى السيد	الحاج أبو بكر إمام	الكلام رأسمال	١٩١-
محمود سلامة علاوى	زين العابدين المراغى	سياحت نامه إبراهيم بك (ج-١)	١٩٢-
محمد عبد الواحد محمد	بيتر أبراهامز	عامل المنجم	١٩٣-

ماهر شفيق فريد	مجموعة من النقاد	مختارات من النقد الأنجلو-أمريكي	١٩٤-
محمد علاء الدين منصور	إسماعيل فصيح	شتاء ٨٤	١٩٥-
أشرف الصباغ	قالتين راسبوتين	المهلة الأخيرة	١٩٦-
جلال السعيد الحفناوى	شمس العلماء شبلى النعمانى	الفاروق	١٩٧-
إبراهيم سلامة إبراهيم	انوين إمري وآخرون	الاتصال الجماهيرى	١٩٨-
جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد	يعقوب لاندواى	تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	١٩٩-
فخزى لبيب	جيرمى سيبروك	ضحايا التنمية	٢٠٠-
أحمد الأنصارى	جوزايا رويس	الجانب الدينى للفلسفة	٢٠١-
مجاهد عبد المنعم مجاهد	رينيه ويليك	تاريخ النقد الأدبى الحديث (ج٤)	٢٠٢-
جلال السعيد الحفناوى	ألفاف حسين حالى	الشعر والشاعرية	٢٠٣-
أحمد محمود هويدى	زالمان شازار	تاريخ نقد العهد القديم	٢٠٤-
أحمد مستجير	لويجى لوقا كافاللى - سفورزا	الجنات والشعوب واللغات	٢٠٥-
على يوسف على	جيمس جلايك	الهيولية تصنع علماً جديداً	٢٠٦-
محمد أبو العطا	رامون خوتاسندير	ليل أفريقي	٢٠٧-
محمد أحمد صالح	دان أوريان	شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	٢٠٨-
أشرف الصباغ	مجموعة من المؤلفين	السرد والمسرح	٢٠٩-
يوسف عبد الفتاح فرج	سنائى الغزنوى	مثنويات حكيم سنائى	٢١٠-
محمود حمدي عبد الغنى	جوناثان كلر	فردينان دوسوسير	٢١١-
يوسف عبدالفتاح فرج	مرزبان بن رستم بن شروين	قصص الأمير مرزبان	٢١٢-
سيد أحمد على الناصرى	ريمون فلاور	مصر منذ قدم نابليون حتى رحيل عبدالناصر	٢١٣-
محمد محمود محى الدين	أنتونى جيندز	قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	٢١٤-
محمود سلامة علاوى	زين العابدين المرافى	سياحت نامه إبراهيم بك (ج٢)	٢١٥-
أشرف الصباغ	مجموعة من المؤلفين	جوانب أخرى من حياتهم	٢١٦-
نادية البنهاوى	ص. بيكيت	مسرحيتان طبيعيتان	٢١٧-
على إبراهيم منوفى	خوليو كورتازان	لعبة الحجلة (رايولا)	٢١٨-
طلعت الشايب	كازو ايشجودو	بقايا اليوم	٢١٩-
على يوسف على	بارى باركر	الهيولية فى الكون	٢٢٠-
رفعت سلام	جريجورى جوزدانيس	شعرية كفافى	٢٢١-
نسيم مجلى	رونالد جراى	فرانز كافكا	٢٢٢-
السيد محمد نفاذى	بول فيرابنر	العلم فى مجتمع حر	٢٢٣-
منى عبدالظاهر إبراهيم	برانكا ماجاس	دمار يوغسلافيا	٢٢٤-
السيد عبدالظاهر السيد	جابريل جارتيا ماركث	حكاية غريق	٢٢٥-
طاهر محمد على البربرى	ديفيد هريت لورانس	أرض المساء وقصائد أخرى	٢٢٦-
السيد عبدالظاهر عبدالله	موسى مارديا ديف بوركى	المسرح الإشبانى فى القرن السابع عشر	٢٢٧-
مارى تيريز عبدالسيح وخالد حسن	جانيت وولف	علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	٢٢٨-
أمير إبراهيم العمري	نورمان كيجان	مأزق البطل الوحيد	٢٢٩-
مصطفى إبراهيم فهمى	فرانسواز جاكوب	عن الذباب والفئران والبشر	٢٣٠-
جمال عبدالرحمن	خايمى سالوم بيدال	الذرافيل	٢٣١-
مصطفى إبراهيم فهمى	توم ستينر	ما بعد المعلومات	٢٣٢-

طلعت الشايب	أرثر هومان	فكرة الاضمحلال	٢٣٣-
فؤاد محمد عكود	ج. سينسر تريمنجهام	الإسلام فى السودان	٢٣٤-
إبراهيم الدسوقى شتا	مولانا جلال الدين الرومى	ديوان شمس تبريزى (ج١)	٢٣٥-
أحمد الطيب	ميشيل تود	الولاية	٢٣٦-
عنايات حسين طلعت	روبين فيرين	مصر أرض الوادى	٢٣٧-
ياسر محمد جادالله وعربى مديولى أحمد	الانكتاد	العولة والتحرير	٢٣٨-
نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق	جيلرافر - رايوخ	العربى فى الأدب الإسرائيلى	٢٣٩-
صلاح عبدالعزيز محجوب	كامى حافظ	الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	٢٤٠-
ابتسام عبدالله سعيد	ج. م كويتز	فى انتظار البرابرة	٢٤١-
صبرى محمد حسن عبدالنبي	وليام إمبسون	سبعة أنماط من الغموض	٢٤٢-
على عبدالرغوف البعبى	ليفى بروفنسال	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١)	٢٤٣-
نادية جمال الدين محمد	لاورا إسكيبيل	الغليان	٢٤٤-
توفيق على منصور	إليزابيتا أديس	نساء مقاتلات	٢٤٥-
على إبراهيم منوفى	جابريل جارثيا ماركت	مختارات قصصية	٢٤٦-
محمد طارق الشرقاوى	والتر إرمبريست	الثقافة الجماهيرية والحدثة فى مصر	٢٤٧-
عبداللطيف عبدالحميم	أنطونيو جالا	حقول عدن الخضراء	٢٤٨-
رفعت سلام	دراجو شتامبوك	لغة التمزق	٢٤٩-
ماجدة محسن أباطة	دومنيك فينيك	علم اجتماع العلوم	٢٥٠-
باشراف: محمد الجوهري	جوردن مارشال	موسوعة علم الاجتماع (ج٢)	٢٥١-
على بدران	مارجو بدران	رائدات الحركة النسوية المصرية	٢٥٢-
حسن بيومى	ل. أ. سيمينوفا	تاريخ مصر الفاطمية	٢٥٣-
إمام عيد الفتاح إمام	ديف روبنسون وجودى جروفز	الفلسفة	٢٥٤-
إمام عيد الفتاح إمام	ديف روبنسون وجودى جروفز	أفلاطون	٢٥٥-
إمام عيد الفتاح إمام	ديف روبنسون وكريس جرات	ديكارت	٢٥٦-
محمود سيد أحمد	وليم كلى رايت	تاريخ الفلسفة الحديثة	٢٥٧-
عبادة كحيلة	سير أنجوس فريزر	العجر	٢٥٨-
فاروجان كازانجيان	أقلام مختلفة	مختارات من الشعر الأرمنى عبر العصور	٢٥٩-
باشراف: محمد الجوهري	جوردن مارشال	موسوعة علم الاجتماع (ج٣)	٢٦٠-
إمام عيد الفتاح إمام	زكى نجيب محمود	رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	٢٦١-
محمد أبو العطا	إنوارد مندوثا	مدينة المعجزات	٢٦٢-
على يوسف على	جون جرين	الكشف عن حافة الزمن	٢٦٣-
لويس عوض	هوراس وشلى	إبداعات شعرية مترجمة	٢٦٤-
لويس عوض	أوسكار وايلد وصموئيل جونسون	روايات مترجمة	٢٦٥-
عادل عبدالمنعم سويلم	جلال آل أحمد	مدير المدرسة	٢٦٦-
بدر الدين عرودىكى	ميلان كونديرا	فن الرواية	٢٦٧-
إبراهيم الدسوقى شتا	مولانا جلال الدين الرومى	ديوان شمس تبريزى (ج٢)	٢٦٨-
صبرى محمد حسن	وليم چيفور بالجريف	وسط الجزيرة العربية وشرقها (ج١)	٢٦٩-
صبرى محمد حسن	وليم چيفور بالجريف	وسط الجزيرة العربية وشرقها (ج٢)	٢٧٠-
شوقى جلال	توماس سى. باترسون	الحضارة الغربية	٢٧١-

إبراهيم سلامة	س. س والترز	الاديرة الأثرية فى مصر	٢٧٢-
عنان الشهاوى	جوان آر. لوك	الاستعمار والثورة فى الشرق الأوسط	٢٧٣-
محمود على مكى	رومولو جلاجوس	السيدة باريارا	٢٧٤-
ماهر شفيق فريد	أقلام مختلفة	ت. س إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً	٢٧٥-
عبد القادر التمسانى	فرانك جوتيران	فنون السينما	٢٧٦-
أحمد فوزى	بريان فورد	الچينات: الصراع من أجل الحياة	٢٧٧-
ظريف عبدالله	إسحق عظيموف	البدايات	٢٧٨-
طلعت الشايب	ف.س. سوندرز	الحرب الباردة الثقافية	٢٧٩-
سمير عبدالحميد	بريم شند وأخرون	من الأدب الهندى الحديث والمعاصر	٢٨٠-
جلال الحفناوى	مولانا عبد الحلیم شرر الكهنوى	الفريوس الأعلى	٢٨١-
سمير حنا صادق	لويس وليبرت	طبيعة العلم غير الطبيعية	٢٨٢-
على البمبى	خوان رولفو	السهل يحترق	٢٨٣-
أحمد عثمان	يوريبيدس	هرقل مجنوناً	٢٨٤-
سمير عبد الحميد	حسن نظامى	رحلة الخواجة حسن نظامى	٢٨٥-
محمود سلامة علاوى	زين العابدين المراغى	سياحت نامه إبراهيم بك (ج٣)	٢٨٦-
محمد يحيى وآخرون	انتونى كنج	الثقافة والعولمة والنظام العالمى	٢٨٧-
ماهر البطوطى	ديفيد لودج	الفن الروائى	٢٨٨-
محمد نور الدين عبدالمنعم	أبو نجم أحمد بن قوص	ديوان منجوهرى الدامغانى	٢٨٩-
أحمد زكريا إبراهيم	جورج موان	علم اللغة والترجمة	٢٩٠-
السيد عبد الظاهر	فرانشيسكو رويس رامون	المسرح الإسباني فى القرن العشرين (ج١)	٢٩١-
السيد عبد الظاهر	فرانشيسكو رويس رامون	المسرح الإسباني فى القرن العشرين (ج٢)	٢٩٢-
نخبة من المترجمين	روجر آلن	مقدمة للأدب العربى	٢٩٣-
رجاء ياقوت صالح	بوالو	فن الشعر	٢٩٤-
بدر الدين حب الله الديب	جوزيف كامبل	سلطان الأسطورة	٢٩٥-
محمد مصطفى بدوى	وايم شكسبير	مكبث	٢٩٦-
ماجدة محمد أنور	ديونيسيوس ثراكس ويوسف الأهوانى	فن النحو بين اليونانية والسريانية	٢٩٧-
مصطفى حجازى السيد	أبو بكر تقاتاوبلوه	مأساة العبيد	٢٩٨-
هاشم أحمد فؤاد	جين ل. ماركس	ثورة فى التكنولوجيا الحيوية	٢٩٩-
جمال الجزيرى ربهاء جامين وإيزابيل كمال	لويس عوض	أسطورة برومبيوس فى الأدب الإنجليزى والفرنسى (ج١)	٣٠٠-
جمال الجزيرى و محمد الجندى	لويس عوض	أسطورة برومبيوس فى الأدب الإنجليزى والفرنسى (ج٢)	٣٠١-
إمام عبد الفتاح إمام	جون هيتون وجوى جروفز	فنجشمتين	٣٠٢-
إمام عبد الفتاح إمام	جين هوب ويورن فان اون	بوذا	٣٠٣-
إمام عبد الفتاح إمام	ريوس	ماركس	٣٠٤-
صلاح عبد الصبور	كروزيو مالابارته	الجلد	٣٠٥-
نبيل سعد	چان فرانسوا ليوتار	الحماسة: النقد الكانطى للتاريخ	٣٠٦-
محمود محمد أحمد	ديفيد بايينو	الشعور	٣٠٧-
ممنوح عبد المنعم أحمد	ستيف جونز	علم الوراثة	٣٠٨-
جمال الجزيرى	أنجوس چيلاتى	الذهن والمخ	٣٠٩-
محيى الدين محمد حسن	ناجى هيد	يونج	٣١٠-

فاطمة إسماعيل	كوانجورود	مقال فى المنهج الفلسفى	٢١١-
أسعد حليم	وليم دى بويز	روح الشعب الأسود	٢١٢-
عبدالله الجعيدى	خايبير بيان	أمثال فلسطينية	٢١٣-
هويدا السباعى	جينس مينيك	الفن كعدم	٢١٤-
كاميليا صبحى	ميشيل بروندينو	جرامشى فى العالم العربى	٢١٥-
نسليم مجلى	آ.ف. ستون	محاكمة سقراط	٢١٦-
أشرف الصباغ	شير لايموفا- زنيكين	بلا غد	٢١٧-
أشرف الصباغ	نخبة	الادب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	٢١٨-
حسام نايل	جايتير ياسييفاك وكريستوفر نورييس	صور دريدا	٢١٩-
محمد علاء الدين منصور	مؤلف مجهول	لمعة السراج فى حضرة التاج	٢٢٠-
نخبة من المترجمين	ليفى برو فنسال	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ج ١)	٢٢١-
خالد مقلح حمزة	دبليو يوجين كلينبارد	وجهات غربية حديثة فى تاريخ الفن	٢٢٢-
هانم سليمان	تراث يونانى قديم	فن الساتورا	٢٢٣-
محمود سلامة علاوى	أشرف أسدى	اللعب بالنار	٢٢٤-
كريستين يوسف	فيليب بوسان	عالم الآثار	٢٢٥-
حسن صقر	جورجين هابرماس	المعرفة والمصلحة	٢٢٦-
توفيق على منصور	نخبة	مختارات شعرية مترجمة (ج ١)	٢٢٧-
عبد العزيز بقوش	نور الدين عبد الرحمن بن أحمد	يوسف وزليخا	٢٢٨-
محمد عيد إبراهيم	تد هيوز	رسائل عيد الميلاد	٢٢٩-
سامى صلاح	مارفن شبرد	كل شىء عن التمثيل الصامت	٢٣٠-
سامية دياب	ستيفن جراى	عندما جاء السردين	٢٣١-
على إبراهيم منوفى	نخبة	القصة القصيرة فى إسبانيا	٢٣٢-
بكر عباس	نبيل مطر	الإسلام فى بريطانيا	٢٣٣-
مصطفى فهمى	أرثر س كلارك	لقطات من المستقبل	٢٣٤-
قتحى العشرى	ناقالى ساروت	عصر الشك	٢٣٥-
حسن صابر	نصوص قديمة	متون الأهرام	٢٣٦-
أحمد الأنصارى	جوزايا رويس	فلسفة الولاء	٢٣٧-
جلال السعيد الحفناوى	نخبة	نظرات حائرة (رقص من أخرى من الهند)	٢٣٨-
محمد علاء الدين منصور	على أصغر حكمت	تاريخ الأدب فى إيران (ج ٢)	٢٣٩-
فخرى لبيب	بيرش بيربيروجلو	اضطراب فى الشرق الأوسط	٢٤٠-
حسن حلمى	راينر ماريا رلكه	قصائد من رلكه	٢٤١-
عبد العزيز بقوش	نور الدين عبدالرحمن بن أحمد	سلامان وأيسال	٢٤٢-
سمير عبد ربه	نادين جورديمر	العالم البرجوازى الزائل	٢٤٣-
سمير عبد ربه	بيتر بلانجوه	الموت فى الشمس	٢٤٤-
يوسف عبد الفتاح فرج	بونه ندائى	الركض خلف الزمن	٢٤٥-
جمال الجزيرى	رشاد رشدى	سحر مصر	٢٤٦-
بكر الطو	جان كوكتو	المصيبة الطائشون	٢٤٧-
عبدالله أحمد إبراهيم	محمد فؤاد كويريلى	التصويرة الأولون فى الأدب التركى (ج ١)	٢٤٨-
أحمد عمر شاهين	أرثر والدرون وآخرون	دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	٢٤٩-

عطية شحاتة	أقلام مختلفة	بانوراما الحياة السياحية	٢٥٠-
أحمد الانصارى	جوزايا رويس	مبادئ المنطق	٢٥١-
نعيم عطية	قسطنطين كفافيس	قصائد من كفافيس	٢٥٢-
على إبراهيم منوفى	باسيليو بابون مالدوناند	الفن الإسلامى فى الأندلس (الزخرفة الهندسية)	٢٥٣-
على إبراهيم منوفى	باسيليو بابون مالدوناند	الفن الإسلامى فى الأندلس (الزخرفة النباتية)	٢٥٤-
محمود سلامة علاوى	حجت مرتضى	التيارات السياسية فى إيران	٢٥٥-
بدر الرفاعى	بول سالم	الميراث المر	٢٥٦-
عمر الفاروق عمر	نصوص قديمة	متون هيرميس	٢٥٧-
مصطفى حجازى السيد	نخبة	أمثال الهوسا العامية	٢٥٨-
حبيب الشارونى	أفلاطون	محاورات بارمنيدس	٢٥٩-
ليلى الشريبنى	أندريه جاكوب ونويلا باركان	أنثروبولوجيا اللغة	٢٦٠-
عاطف معتمد وأمال شاور	ألان جرينجر	التصحر: التهديد والمجابهة	٢٦١-
سيد أحمد فتح الله	هاينرش شبورال	تلميذ بابنييرج	٢٦٢-
صبرى محمد حسن	ريتشارد جيبسون	حركات التحرير الأفريقية	٢٦٣-
نجلاء أبو عجاج	إسماعيل سراج الدين	حادثة شكسبير	٢٦٤-
محمد أحمد حمد	شارل بودلير	سأم باريس	٢٦٥-
مصطفى محمود محمد	كلاريسا بنكولا	نساء يركضن مع الذئاب	٢٦٦-
البراق عبدالهادى رضا	نخبة	القلم الجرىء	٢٦٧-
عابد خزندار	جيرالد برنس	المصطلح السردي	٢٦٨-
فوزية العشماوى	فوزية العشماوى	المرأة فى أدب نجيب محفوظ	٢٦٩-
فاطمة عبدالله محمود	كليرلا لويت	الفن والحياة فى مصر الفرعونية	٢٧٠-
عبدالله أحمد إبراهيم	محمد فؤاد كويريلى	التصوف الألفين فى الأدب التركى (ج٢)	٢٧١-
وحيد السعيد عبدالحميد	وانغ مينغ	عاش الشباب	٢٧٢-
على إبراهيم منوفى	أمبرتو إيكو	كيف تعد رسالة دكتوراه	٢٧٣-
حمادة إبراهيم	أندريه شديد	اليوم السادس	٢٧٤-
خالد أبو اليزيد	ميلان كونديرا	الخلود	٢٧٥-
إدوار الخراط	نخبة	الغضب وأحلام السنين	٢٧٦-
محمد علاء الدين منصور	على أصغر حكمت	تاريخ الأدب فى إيران (ج١)	٢٧٧-
يوسف عبدالفتاح فرج	محمد إقبال	المسافر	٢٧٨-
جمال عبدالرحمن	سنيل بات	ملك فى الحديقة	٢٧٩-
شبيرين عبدالسلام	جوتتر جراس	حديث عن الخسارة	٢٨٠-
رانيا إبراهيم يوسف	ر. ل. تراسك	أساسيات اللغة	٢٨١-
أحمد محمد نادى	بهاء الدين محمد إسفنديار	تاريخ طبرستان	٢٨٢-
سمير عبدالحميد إبراهيم	محمد إقبال	هدية الحجاز	٢٨٣-
إيزابيل كمال	سوزان إنجيل	القصص التى يحكيها الأطفال	٢٨٤-
يوسف عبدالفتاح فرج	محمد على بهزادراد	مشتري العشق	٢٨٥-
ريهام حسين إبراهيم	جانيت تود	دفاعاً عن التاريخ الأدبى النسوى	٢٨٦-
بهاء جاهين	چون دن	أغنيات وسوناتات	٢٨٧-
محمد علاء الدين منصور	سعدى الشيرازى	مواعظ سعدى الشيرازى	٢٨٨-

سمير عبدالحميد إبراهيم	نخبة	من الأدب الباكستاني المعاصر	٢٨٩-
عثمان مصطفى عثمان	نخبة	الأرشيفات والمدن الكبرى	٢٩٠-
منى الدرويى	مايف بينشى	الحافلة الليكوية	٢٩١-
عبداللطيف عبداللطيم	نخبة	مقامات ورسائل أندلسية	٢٩٢-
زينب محمود الخضيرى	ندوة لويس ماسينيون	فى قلب الشرق	٢٩٣-
هاشم أحمد محمد	بول ديفيز	القوى الأربعة الأساسية فى الكون	٢٩٤-
سليم حمدان	إسماعيل فصيح	آلام سياوش	٢٩٥-
محمود سلامة علاوى	تقى نجارى راد	السافاك	٢٩٦-
إمام عبدالفتاح إمام	لورانس جين	نيتشه	٢٩٧-
إمام عبدالفتاح إمام	فيليب تودى	سارتر	٢٩٨-
إمام عبدالفتاح إمام	ديفيد ميروفتس	كامى	٢٩٩-
باهر الجوهري	مسيائيل إنده	مومو	٤٠٠-
ممدوح عبد المنعم	زيادون ساردر	الرياضيات	٤٠١-
ممدوح عبدالمنعم	ج. ب. ماك ايفوى	هوكنج	٤٠٢-
عماد حسن بكر	تودور شتورم	ربة المطر والملابس تصنع الناس	٤٠٣-
ظبية خميس	ديفيد إبرام	تعويذة الحسى	٤٠٤-
حمادة إبراهيم	أندريه جيد	إيزابيل	٤٠٥-
جمال عبد الرحمن	مانويلا مانتاناريس	المستعربون الإسبان فى القرن ١٩	٤٠٦-
طلعت شاهين	أقلام مختلفة	الأدب الإسباني المعاصر بأقلام كتابه	٤٠٧-
عنان الشهارى	جوان فوشركنج	معجم تاريخ مصر	٤٠٨-
إلهامى عمارة	برتراند راسل	انتصار السعادة	٤٠٩-
الزواوى بغورة	كارل بوبر	خلاصة القرن	٤١٠-
أحمد مستجير	جينيفر أكرمان	همس من الماضى	٤١١-
نخبة	ليفى بروفنسال	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ج ٢)	٤١٢-
محمد البخارى	ناظم حكمت	أغنيات المنفى	٤١٣-
أمل الصبان	باسكال كازانوفيا	الجمهورية العالمية للأداب	٤١٤-
أحمد كامل عبدالرحيم	فريدريش دورنيما	صورة كوكب	٤١٥-
مصطفى بدوى	أ. أ. رتشاردنز	مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر	٤١٦-
مجاهد عبدالمنعم مجاهد	رينيه ويليك	تاريخ النقد الأدبى الحديث (ج ٥)	٤١٧-
عبد الرحمن الشيخ	جين هانواى	سياسات الزمر الحاكمة فى مصر العثمانية	٤١٨-
نسيم مجلى	جون مايو	العصر الذهبى للإسكندرية	٤١٩-
الطيب بن رجب	فولتير	مكرو ميچاس	٤٢٠-
أشرف محمد كيلانى	روى متحدة	الولاء والقيادة	٤٢١-
عبدالله عبدالرازق إبراهيم	نخبة	رحلة لاستكشاف أفريقيا (ج ١)	٤٢٢-
وحيد النقاش	نخبة	إسراءات الرجل الطيف	٤٢٣-
محمد علاء الدين منصور	نور الدين عبدالرحمن الجامى	لوائح الحق ولوامع العشق	٤٢٤-
محمود سلامة علاوى	محمود طلوعى	من طاووس إلى فرح	٤٢٥-
محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب	نخبة	الخفايش وقصص أخرى	٤٢٦-
ثريا شلبي	باى إنكلان	بانديراس الطاغية	٤٢٧-

محمد هوتك	محمد أمان صافى	الخزانة الخفية	٤٢٨-
ليود سبنسر وأندرجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام	هيجل	٤٢٩-
كريستوفر وانت وأندرجى كليوفسكى	إمام عبدالفتاح إمام	كانط	٤٣٠-
كريس هوروكس وزودان جفتيك	إمام عبدالفتاح إمام	فوكو	٤٣١-
باتريك كيرى وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام	ماكياثلى	٤٣٢-
ديفيد نوريس وكارل فلنت	حمدى الجابرى	جويس	٤٣٣-
دونكان هيث وچودن بورهام	عصام حجازى	الرومانسية	٤٣٤-
نيكولاس زديج	ناجى رشوان	توجهات ما بعد الحداثة	٤٣٥-
فردريك كويلستون	إمام عبدالفتاح إمام	تاريخ الفلسفة (مج ١)	٤٣٦-
شبلى النعمانى	جلال السعيد الحفناوى	رحالة هندى فى بلاد الشرق	٤٣٧-
إيمان ضياء الدين بييرس	عايدة سيف الدولة	بطلات وضحايا	٤٣٨-
صدر الدين عينى	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب	موت المرابى	٤٣٩-
كرستن بروسناد	محمد طارق الشرقاوى	قواعد اللهجات العربية	٤٤٠-
أرونداتى روى	فخرى لبيب	رب الأشياء الصغيرة	٤٤١-
فوزية أسعد	ماهر جويجاتى	حتشبسوت (المرأة الفرعونية)	٤٤٢-
كيس فرستينغ	محمد طارق الشرقاوى	اللغة العربية	٤٤٣-
لاوريت سيجورنه	صالح علمانى	أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة	٤٤٤-
پرويز ناتل خانلرى	محمد محمد يونس	حول وزن الشعر	٤٤٥-
ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كلير	أحمد محمود	التحالف الأسود	٤٤٦-
ج. پ. ماك إيفوى	ممدوح عبدالمنعم	نظرية الكم	٤٤٧-
ديلان إيفانز وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم	علم نفس التطور	٤٤٨-
نخبة	جمال الجزيرى	الحركة النسائية	٤٤٩-
صوفيا فوكا وريبيكا رايت	جمال الجزيرى	ما بعد الحركة النسائية	٤٥٠-
ريتشارد أوزبورن وبورن فان لون	إمام عبد الفتاح إمام	الفلسفة الشرقية	٤٥١-
ريتشارد إيجناترى وأوسكار زاريت	محيى الدين مزيد	لينين والثورة الروسية	٤٥٢-
جان لوك أرنو	حليم طوسون وفؤاد الدمان	القاهرة: إقامة مدينة حديثة	٤٥٣-
رينيه بريدال	سوزان خليل	خمسون عاماً من السينما الفرنسية	٤٥٤-
فردريك كويلستون	محمود سيد أحمد	تاريخ الفلسفة الحديثة (مج ٥)	٤٥٥-
مريم جعفرى	هویدا عزت محمد	لا تنسى	٤٥٦-
سوزان مولر أوكين	إمام عبدالفتاح إمام	النساء فى الفكر السياسى الغربى	٤٥٧-
مرثيدس غارثيا أرينال	جمال عبد الرحمن	الموريستيون الأندلسيون	٤٥٨-
توم تيتنبرج	جلال البنا	نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية	٤٥٩-
ستوارت هود ولينزا جانستز	إمام عبدالفتاح إمام	الفاشية والنازية	٤٦٠-
داريان ليدر وجودى جروفز	إمام عبدالفتاح إمام	لكان	٤٦١-
عبدالرشيد الصادق محمودى	عبدالرشيد الصادق محمودى	طه حسين من الأزهر إلى السوريين	٤٦٢-
ويليام بلوم	كمال السيد	الدولة المارقة	٤٦٣-
مايكل بارنتى	حصه إبراهيم الخنيف	ديمقراطية للقلّة	٤٦٤-
لويس جنزيرج	جمال الرفاعى	قصص اليهود	٤٦٥-
فيولين فانويك	فاطمة محمود	حكايات حب ويطولات فرعونية	٤٦٦-

ربيع وهبة	ستيفين دياو	التفكير السياسى	٤٦٧-
أحمد الأنصارى	جوزايا رويس	روح الفلسفة الحديثة	٤٦٨-
مجدى عبدالرازق	نصوص حبشية قديمة	جلال الملوك	٤٦٩-
محمد السيد الننة	نخبة	الأراضى والجودة البيئية	٤٧٠-
عبد الله عبد الرازق إبراهيم	نخبة	رحلة لاستكشاف أفريقيا (ج٢)	٤٧١-
سليمان العطار	ميجيل دى ثريانتس سايدرا	دون كيخوتى (القسم الأول)	٤٧٢-
سليمان العطار	ميجيل دى ثريانتس سايدرا	دون كيخوتى (القسم الثانى)	٤٧٣-
سهام عبدالسلام	بام موريس	الأدب والنسوية	٤٧٤-
عادل هلال عنانى	فرجينيا دانيلسون	صوت مصر: أم كلثوم	٤٧٥-
سحر توفيق	ماريلين بوث	أرض الحبايب بعيدة: بيرم التونسي	٤٧٦-
أشرف كيلانى	هيلدا هوخام	تاريخ الصين	٤٧٧-
عبد العزيز حمدى	ليوشيه شنج و لى شى دونج	الصين والولايات المتحدة	٤٧٨-
عبد العزيز حمدى	لاوشه	المقهى (مسرحية صينية)	٤٧٩-
عبد العزيز حمدى	كو مو روا	تساي ون جى (مسرحية صينية)	٤٨٠-
رضوان السيد	روى متحدة	عبادة النبى	٤٨١-
فاطمة محمود	روبير جاك تيبو	موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية	٤٨٢-
أحمد الشامى	سارة چامبل	النسوية وما بعد النسوية	٤٨٣-
رشيد بنحدو	هانسن روبييرت يابوس	جمالية التلقى	٤٨٤-
سمير عبدالحميد إبراهيم	نذير أحمد الدهلوى	التوبة (رواية)	٤٨٥-
عبدالحليم عبدالغنى رجب	يان أسمن	الذاكرة الحضارية	٤٨٦-
سمير عبدالحميد إبراهيم	رفيع الدين المراد أبادى	الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية	٤٨٧-
سمير عبدالحميد إبراهيم	نخبة	الحب الذى كان وقصائد أخرى	٤٨٨-
محمود رجب	هسُرل	هسُرل: الفلسفة علماً دقيقاً	٤٨٩-
عبد الوهاب علوب	محمد قادرى	أسمار البيغاء	٤٩٠-
سمير عبد ربه	نخبة	نصوص قصصية من روائع الأدب الأفريقى	٤٩١-
محمد رفعت عواد	جى فارجيت	محمد على مؤسس مصر الحديثة	٤٩٢-
محمد صالح الضالع	هارولد بالمر	خطابات إلى طالب الصوتيات	٤٩٣-
شريف الصيفى	نصوص مصرية قديمة	كتاب الموتى (الخروج فى النهار)	٤٩٤-
حسن عبد ربه المصرى	إدوارد تيفان	اللوى	٤٩٥-
نخبة	إكوانو بانولى	الحكم والسياسة فى أفريقيا (ج١)	٤٩٦-
مصطفى رياض	نادية العلى	العلمانية والنوع والنولة فى الشرق الأوسط	٤٩٧-
أحمد على بدوى	جوديث تاكر ومارجريت مريودز	النساء والنوع فى الشرق الأوسط الحديث	٤٩٨-
فيصل بن خضراء	نخبة	تقاطعات: الأمة والمجتمع والجنس	٤٩٩-
طلعت الشايب	تيتز رووكى	فى ملفولتى (دراسة فى السيرة الذاتية العربية)	٥٠٠-
سحر فراج	أرثر جولد هامر	تاريخ النساء فى الغرب	٥٠١-
هالة كمال	هدى الصدة	أصوات بديلة	٥٠٢-
محمد نور الدين عبدالمنعم	نخبة	مختارات من الشعر الفارسى الحديث	٥٠٣-
إسماعيل المصدق	مارتن هايدجر	كتابات أساسية (ج١)	٥٠٤-
إسماعيل المصدق	مارتن هايدجر	كتابات أساسية (ج٢)	٥٠٥-

عبد الحميد فهمي الجمال	آن تيلر	ريما كان قديساً	٥٠٦-
شوقي فهمي	بيتر شيفر	سيدة الماضي الجميل	٥٠٧-
عبدالله أحمد إبراهيم	عبد الباقي جلبنارلي	المواوية بعد جلال الدين الرومي	٥٠٨-
قاسم عبده قاسم	أدم صبرة	الفقر والإحسان في عهد سلاطين المماليك	٥٠٩-
عبدالرازق عيد	كارلو جولدونى	الأرملة الماكرة	٥١٠-
عبد الحميد فهمي الجمال	آن تيلر	كوكب مرعق	٥١١-
جمال عبد الناصر	تيموثي كوريجان	كتابة النقد السينمائي	٥١٢-
مصطفى إبراهيم فهمي	تيد أنتون	العلم الجسور	٥١٢-
مصطفى بيومي عبد السلام	جونثان كولر	مدخل إلى النظرية الأدبية	٥١٤-
فدوى مالمى دوجلاس	فدوى مالمى دوجلاس	من التقليد إلى ما بعد الحدائث	٥١٥-
صبرى محمد حسن	آرنولد واشنطن وودونا باوندى	إرادة الإنسان في شفاء الإدمان	٥١٦-
سمير عبد الحميد إبراهيم	نخبة	نقش على الماء وقصص أخرى	٥١٧-
هاشم أحمد محمد	إسحق عظيموف	استكشاف الأرض والكون	٥١٨-
أحمد الأنصاري	جوزايا رويس	محاضرات في المثالية الحديثة	٥١٩-
أمل الصبان	أحمد يوسف	الولع بمصر من الحلم إلى المشروع	٥٢٠-
عبدالوهاب بكر	أرثر جولد سميث	قاموس تراجم مصر الحديثة	٥٢١-
على إبراهيم منوفى	أميركو كاسترو	إسبانيا في تاريخها	٥٢٢-
على إبراهيم منوفى	باسيليو بابون مالدونادو	الفن الطليطلى الإسلامى والمدجن	٥٢٣-
محمد مصطفى بدوى	وليم شكسبير	الملك لير	٥٢٤-
نادية رفعت	دنيس جونسون رزيقز	موسم صيد في بيروت وقصص أخرى	٥٢٥-
محيى الدين مزيد	ستيفن كرول ووليم رانكين	علم السياسة البيئية	٥٢٦-
جمال الجزيرى	ديفيد زين ميروفيتس وروبرت كرمب	كافكا	٥٢٧-
جمال الجزيرى	طارق على وفل إيفانز	تروتسكى والماركسية	٥٢٨-
حازم محفوظ وحسين نجيب المصرى	محمد إقبال	بدائع العلامة إقبال في شعره الأردى	٥٢٩-
عمر الفاروق عمر	رينيه جينو	مدخل عام إلى فهم النظريات التراثية	٥٣٠-
صفاء فتحى	چاك دريدا	ما الذى حدث في «حدث» ١١ سبتمبر؟	٥٣١-
بشير السباعى	هنرى لورنس	المغامر والمستشرق	٥٣٢-
محمد الشرقاوى	سوزان جاس	تعلم اللغة الثانية	٥٣٣-
حمادة إبراهيم	سيقرين لابا	الإسلاميون الجزائريون	٥٣٤-
عبدالعزیز بقوش	نظامى الكنجوى	مخزن الأسرار	٥٣٥-
شوقى جلال	صمويل هنتنجتون	الثقافات وقيم التقدم	٥٣٦-
عبدالغفار مكاوى	نخبة	الحب والحرية	٥٣٧-
محمد الحديدى	كيت دانيلر	النفس والأخر في قصص يوسف الشارونى	٥٣٨-
محسن مصيلحى	كاريل تشرشل	خمس مسرحيات قصيرة	٥٣٩-
رؤف عباس	السير رونالد ستورس	توجهات بريطانية - شرقية	٥٤٠-
مروة رزق	خوان خوسيه مياس	هى تتخيل وهلاوس أخرى	٥٤١-
نعيم عطية	نخبة	قصص مختارة من الأدب اليونانى الحديث	٥٤٢-
وفاء عبدالقادر	باتريك بروجان وكريس جرات	السياسة الأمريكية	٥٤٣-
حمدى الجابرى	نخبة	ميلانى كلاين	٥٤٤-

عزت عامر	فرانسييس كريك	يا له من سباق محموم	٥٤٥-
توفيق على منصور	ت. ب. وايزمان	ريموس	٥٤٦-
جمال الجزيري	فيليب ثودي وأن كورس	بارت	٥٤٧-
حمدي الجابري	ريتشارد أوزبرن ويورن فان لون	علم الاجتماع	٥٤٨-
جمال الجزيري	بول كوبلي وليتا جانز	علم العلامات	٥٤٩-
حمدي الجابري	نيك جروم وييرو	شكسبير	٥٥٠-
سمحة الخولي	سايمون ماندي	الموسيقى والعولة	٥٥١-
على عبد الرؤوف البمبي	ميجيل دي ثريانتس	قصص مثالية	٥٥٢-
رجاء ياقوت	دانيال لوفرس	مدخل للشعر الفرنسي الحديث والمعاصر	٥٥٣-
عبدالسميع عمر زين الدين	عفاف لطفى السيد مارسوه	مصر في عهد محمد علي	٥٥٤-
أنور محمد إبراهيم ومحمد نصرالدين الجبالي	أناطولي أوتكين	الإستراتيجية الأمريكية للقرن الحادي والعشرين	٥٥٥-
حمدي الجابري	كريس هوروكس وزوران جيفتك	جان بودريار	٥٥٦-
إمام عبدالفتاح إمام	ستوارت هود وجراهام كرولي	الماركيز دي ساد	٥٥٧-
إمام عبدالفتاح إمام	زيودين ساردارويورين فان لون	الدراسات الثقافية	٥٥٨-
عبدالحى أحمد سالم	تشا تشاجي	الماس الزائف	٥٥٩-
جلال السعيد الحفناوي	نخبة	صلصلة الجرس	٥٦٠-
جلال السعيد الحفناوي	محمد إقبال	جناح جبريل	٥٦١-
عزت عامر	كارل ساجان	بلايين وبلايين	٥٦٢-
صبري محمدي التهامي	خاثيرنتو بينايننتي	ورود الخريف	٥٦٣-
صبري محمدي التهامي	خاثيرنتو بينايننتي	عش الغريب	٥٦٤-
أحمد عبدالحميد أحمد	ديبورا . ج. جيرنر	الشرق الأوسط المعاصر	٥٦٥-
على السيد على	موريس بيشوب	تاريخ أوروبا في العصور الوسطى	٥٦٦-
إبراهيم سلامة إبراهيم	مايكل رايس	الوطن المغتصب	٥٦٧-
عبد السلام حيدر	عبد السلام حيدر	الأصول في الرواية	٥٦٨-
ثائر ديب	هومي. ك. بابا	موقع الثقافة	٥٦٩-
يوسف الشاروني	سير روبرت هاي	دول الخليج الفارسي	٥٧٠-
السيد عبد الظاهر	إيميليا دي ثوليتا	تاريخ النقد الإسباني المعاصر	٥٧١-
كمال السيد	برونو أليوا	الطب في زمن الفراغة	٥٧٢-
جمال الجزيري	ريتشارد ابيجانانس وأسكار زارتي	فرويد	٥٧٣-
علاء الدين عبد العزيز السباعي	حسن بيرنيا	مصر القديمة في عيون الإيرانيين	٥٧٤-
أحمد محمود	نجير وودز	الاقتصاد السياسي للعولة	٥٧٥-
ناهد العشري محمد	أمريكو كاسترو	فكر ثريانتس	٥٧٦-
محمد قدرى عمارة	كارلو كولودي	مغامرات بينوكيو	٥٧٧-
محمد إبراهيم وعصام عبد الرؤوف	أيومي ميزوكوشي	الجماليات عند كيتس وهنت	٥٧٨-
محيي الدين مزيد	چون ماهر وچودي جرونز	تشومسكي	٥٧٩-
محمد فتحى عبدالهادي	جون فيز وويل سيترجز	دائرة المعارف النولية (ج١)	٥٨٠-
سليم عبد الأمير حمدان	ماريو بوزو	الحمقى يموتون	٥٨١-
سليم عبد الأمير حمدان	هوشنك كلشيرى	مرايا الذات	٥٨٢-
سليم عبد الأمير حمدان	أحمد محمود	الجيران	٥٨٣-

سليم عبد الأمير حمدان	محمود نولت أبابى	سفر	-٥٨٤
سليم عبد الأمير حمدان	هوشنك كلشيري	الأمير احتجاج	-٥٨٥
سهام عبد السلام	ليزبيث مالكموس وروى أرمنز	السينما العربية والأفريقية	-٥٨٦
عبدالعزیز حمدى	نخبة	تاريخ تطور الفكر الصينى	-٥٨٧
ماهر جويجاتى	أنيس كابرول	أمنحتب الثالث	-٥٨٨
عبدالله عبدالرازق إبراهيم	فيلكس ديبواه	تمبكت العجبية	-٥٨٩
محمود مهدي عبدالله	نخبة	أساطير من الموروثات الشعبية الفنلندية	-٥٩٠
على عبدالقواب على وصلاح رمضان السيد	هوراتيوس	الشاعر والمفكر	-٥٩١
مجدى عبدالحافظ وعلى كورخان	محمد صبرى السوربونى	الثورة المصرية	-٥٩٢
بكر الحلو	بول فاليرى	قصائد ساحرة	-٥٩٣
أمانى فوزى	سوزانا تامارو	القلب السمين	-٥٩٤
نخبة	إكرانو بانولى	الحكم والسياسة فى أفريقيا (ج-٢)	-٥٩٥
إيهاب عبدالرحيم محمد	روبرت ديجارليه وآخرون	الصحة العقلية فى العالم	-٥٩٦
جمال عبدالرحمن	خوليو كاروياروخا	مسلمو غرناطة	-٥٩٧
بيومى على قنديل	دونالد ريدفورد	مصر وكنعان وإسرائيل	-٥٩٨
محمود سلامة علاوى	هرداد مهريز	فلسفة الشرق	-٥٩٩
مدحت طه	برنارد لويس	الإسلام فى التاريخ	-٦٠٠
أيمن بكر وسمر الشيشكلى	ريان فوت	النسوية والمواطنة	-٦٠١
إيمان عبدالعزيز	چيسس وليامز	ليوتار: نحو فلسفة ما بعد حداثة	-٦٠٢
وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسى	أرثر أيزنبرجر	النقد الثقافى	-٦٠٣
توفيق على منصور	باتريك ل. أبوت	الكوارث الطبيعية (ج-١)	-٦٠٤
مصطفى إبراهيم فهمى	إرنست زيبروسكى الصغير	مخاطر كوكبنا المضطرب	-٦٠٥
محمود إبراهيم السعدنى	ريتشارد هاريس	قصة البريد اليونانى فى مصر	-٦٠٦
صبرى محمد حسن	هارى سينت فيلبى	قلب الجزيرة العربية (ج-١)	-٦٠٧
صبرى محمد حسن	هارى سينت فيلبى	قلب الجزيرة العربية (ج-٢)	-٦٠٨
شوقى جلال	أجنر فوج	الانتخاب الثقافى	-٦٠٩
على إبراهيم منوفى	رفائيل لوبث جوثمان	العمارة المدججة	-٦١٠
فخرى صالح	تيرى إيجلتون	النقد والأيدولوجية	-٦١١

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٧٧١٩ / ٢٠٠٣

Criticism and Ideology

Terry Eagleton

يعد هذا الكتاب العمل المركزي في سلسلة الكتب التي ألفها الناقد البريطاني الشهير تيري إيجلتون حول مفهوم الأيديولوجية، يتجاوز تعريفها بوصفها وعياً زائفاً كما تواتر في أدبيات الماركسية التقليدية؛ بدأ هذه السلسلة عام ١٩٧٦ بكتيب صغير سماه «الماركسية والنقد الأدبي»، ثم أصدر في السنة نفسها كتاب «النقد والأيديولوجية»؛ ليتوج مشروعه الطموح لبناء نظرية لعلاقة النص بالأيديولوجية تربطهما معاً بحقل الإنتاج، والمتابع لعمل إيجلتون في السنوات التالية سيجد أنه ظل في كتبه التالية أسير الرؤية نفسها لم يتجاوزها كثيراً سواء في كتابه «التعريف بالأيديولوجية» أو في كتابه «أيديولوجية الجمالي»، وعدد آخر من المؤلفات النقدية التي تمزج الرؤية النقدية بالكتابة الموجهة لجمهور أعرض من غير أهل الاختصاص في النقد والنظرية.

لا يزال هذا الكتاب يعد واحداً من العلامات الأساسية لتطور النقد في بريطانيا والعالم الناطق بالإنجليزية، ونحن إذا جردناه من توتراته الماركسية ونزعاته العلموية، فإننا سنجد زاحراً بتبصرات نافذة شديدة الذكاء حول تاريخ الأدب الإنجليزي في القرنين: التاسع عشر والعشرين.