التفسير التاريخى للأدب

إدموند ولسون

أود أن أتحدث عن التفسير التاريخى للأدب ، أى عن تفسير الأدب فى وجوهه الاجتماعية ، والاقتصادية ، والسياسية .

وبادئ ذى بدء ، أجد من الأجدر أن أذكر شيئاً عن نوع النقد الذى يبدو بمنأى بعيد عن ذلك . فهناك نوع من النقد المقارن الذى يميل إلى أن يكون لا تاريخيًّا .

فمثلا ، مقالات تى . إس . إليوت – ذات التأثير الهائل فى عصرنا الحاضر ، هى فى أساسها لا تاريخية . فهو يرى – أو يحاول أن يرى – الأدب كله ، أو مقدار ما يعرفه منه ، ممتدًّا أمامه فوق سطح الأبدية . فهو يقارن إنتاج فترات زمنية مختلفة فى أقطار مختلفة ، ويحاول أن يستخلص من ذلك نتائج عامة لما يجب أن يكون عليه الأدب . إنّ إليوت يدرك – بالطبع – أن وجهة نظرنا المتعلقة بالأدب تتغير ، وله مفهومه الذى يبدو لى مفهومًا دقيقًا وسليمًا عن الجسم الكلى لأدب الماضى كشىء تضاف إليه الأعمال الجديدة باستمرار ، والذى لا يزيد – بتلك الوسيلة – لمجرد الزيادة فى الحجم ، ولكنه يتحول ويتعدل ككل . وعلى هذا ، لن يكون سوفوكليس هو نفسه بالضبط كما كان بالنسبة لأرسطو ، أو شكسبير كما كان بالنسبة لـ « بن جونسون » ، أو بالنسبة لدرايدن ، أو بالنسبة للدكتور جونسون ، وذلك بسبب كل تلك الأعمال الأدبية التى كتبت بعد هذا وانحشرت بيننا وبينهم . وبناء على هذا التنامى والتزايد المتواصل ، فإنه يمكن مسح الميدان الأدبى كله ، كما لو أنه يمتد أمام الناقد الذى يحاول أن يراه كما لو أن الإله يراه : حين ينادى على الكتب إلى يوم الحساب . وبالنظر إلى الأشياء بهذه الطريقة ، يمكن أن يصل الناقد إلى نتائج هامة وقيمة ، والتى كان من المحتمل أن يصل إليها بصعوبة لو أنه سلك طريقاً آخر . فمثلا ، كان إليوت قادراً على أن يرى ما لم يلاحظه أحد من قبل على ما أعتقد ، وهو أن الشعر الرمزى الفرنسى فى القرن التاسع عشر يتشابه فى بعض أساسياته مع الشعر الإنجليزى فى عصر دون Donne

وهناك نوع آخر من النقاد يمكن أن يستخلص نتائج تاريخية معينة من هذه الكشوف الخالصة

فى جماليتها كما فعل دى . إس . ميرسكى الروسى ، ولكن لم يستخلصها إليوت .

مثل آخر لهذا النوع من النقد اللا تاريخى – والذى يختلف بطريقة ما كما يختلف من ناحية المستوى – يتمثل فى أعمال الراحل جورج سانتسبرى . فقد كان سانتسبرى خبيراً محنكاً فى تذوق الأنبذة ، وقد ألف كتابًا عن الموضوع . وكان موقفه إزاء الأدب نفس موقف هذا الخبير المحنك . فهو يتذوق المؤلفين ، ثم يخطرك عن نوع الكروم وطرائق صنعها ، أى أنه قادر على التمييز بين أنواع الأنبذة المتعددة . إن حاسة ذوقه رفيعة ، وممتازة إلى أقصى ما يمكن ، وكانت لديه الكفاءة العظيمة فى أن يعرف كيف يتناول الكتب فى ضوء علاقاتها ببعضها . وبهذا ، كان قادراً على تقدير وتذوق تشكيلة ضخمة جدًّا من مختلف الأنواع الأدبية . ومع أنه كان صاحب أهواء ، أو تحاملات اجتماعية قوية – وخاصة وجهات نظر سياسية صارمة – فإنه – على قدر استطاعته كإنسان – نَحَّى كل ذلك بعيدًا عن نقده الأدبى . ونتيجة لهذا ، يعد نقده واحدًا من أعظم التعليقات المقبولة ، التى كتبت عن الأدب على وجه الإطلاق . وغالبية الباحثين الذين قرءوا كثيراً مثل سانتسبرى ، ليس لهم ذوقه القادر على التمييز والمفاضلة . لقد ظل سانتسبرى يمسح الأرضية الأدبية كلها كأى مؤرخ أكاديمى ، إلاّ أن تقديره للموضوعات لم يكن مجرد التعداد والتأريخ ، وإنما كان سجلا للمتعة الخاصة جدًّا . ومادامت المتعة هى الشىء الوحيد الذى يستهدفه ، فهو ليس فى حاجة إلى التعرف على مسببات الأشياء ولا تهمه كثيرًا خلفية الأدب التاريخية .

وعلى أية حال ، هناك تقليد أو ميراث آخر للنقد يتأرخ ببداية القرن الثامن عشر . ففى سنة ١٧٢٥ نشر الفيلسوف فيكو – من نابولى – كتابه La Scienza Nuova (العلم الجديد) الذى يعد عملاً ثوريًّا فى فلسفة التاريخ . فقد أوضح فيه – للمرة الأولى – « أن العالم الاجتماعى هو بالتأكيد من صنع الإنسان » . وحاول أن يقدم – على ما أعلم – أول تفسير اجتماعى للعمل الأدبى . وهذا ما يقوله فيكو عن هوميروس : (عندما نظم هوميروس « الإلياذة » وهو فى شرخ شبابه ، كانت اليونان هى الأخرى فى شرخ شبابها . كانت اليونان كلها وقت ذاك مؤججة بالعواطف المتسامية ، والكبرياء ، والغضب ، والرغبة فى الانتقام . وهذه العواطف تتعارض مع المخادعة ، والادعاء الكاذب ، ولا تستبعد السخاء والكرم . كانت اليونان تعجب بـ « أخيل » بطل القوة . ثم نظم هوميروس « الأوديسة » فى مرحلة شيخوخته ، أى عندما بدأت عواطف اليونانيين تبرد بالتأمل والتفكير الذى هو مصدر الحكمة والتبصر . إن اليونان الآن تعجب –

بـ«أوليس» بطل الحصافة والتعقل.. أى فى الفترة التى كان فيها هوميروس شابًّا. كانت عجرفة أجاممنون ، وغطرسة أخيل تمثلان ما يبهج شعب اليونان . وفى الفترة التى كان فيها هوميروس شيخاً كان اليونانيون قد صاروا يحبون ترف ألكنيوس Alcinous ، ولذائذ كاليبسو Calypso ، ومتع سيرس Circe الحسية ، وأغانى السيرينيات ، والوقت الضائع كما يمارسه عشاق بيثلوبى . كيف يمكن أى إنسان أن يعزو إلى نفس العصر سلوكات مختلفة عنه تمام الاختلاف ؟ لقد واجه أفلاطون هذه المشكلة ، ولأنه لم يعرف كيف يحلها – فقد ادعى فى منافيه المقدسة للحماس الشعرى – أن هوميروس كان قادرًا على أن يتوقع أو أن يتنبأ بفساد حياة المستقبل وخنوثتها . ولكن أليس فى ذلك ما يعزو أقصى درجات سوء التبصر والحماقة إليه ، إلى هذا الذى يعد مؤسس الحضارة اليونانية ؟ وأن نشر توقعات وتحسُّبات مثل تلك السلوكات قبل أن تتواجد – مع أن المرء كان سيشجبها ويدينها فى نفس الوقت – أليس فى ذلك النشر ما يحمل الناس على تعلمها لمحاكاتها ؟ دعونا نوافق – إلى حد ما – على أن مؤلف « الإلياذة » قد عاش بالتأكيد قبل مؤلف « الأوديسة » بزمن طويل ، أى أن الأول – الذى جاء من الجزء الشمالى من بلاد اليونان – قد عَنَّى الحرب الطروادية التى وقعت فى أرضه التى هى جزء من القطر كله ، فى حين أن الآخر – الذى وُلد فى الجزء الجنوبى – كان يحتفى بأوليس الذى كان يحكم هذا الجزء من العالم .

هنا تدرك أن فيكو قد فسر هوميروس فى ضوء كلٍّ من العصر التاريخى والأصل الجغرافى . والفكرة التى تقول بأن الفنون والمؤسسات الإنسانية ينبغى أن تدرس وتفسر كثمار أو نتائج للأحوال الجغرافية والمناخية التى كان يعيش فيها الناس الذين خلقوها ، ولنوعية تطورهم الاجتماعى الذى كانوا يمارسونه فى أثناء ذلك ، هذه الفكرة التى تقول ذلك أحرزت تقدماً عظيما خلال القرن الثامن عشر . ولكننا نجد لها إرهاصات سابقة حتى عند الدكتور جونسون أعظم النقاد كلاسيَّةً ومحافظةً . فمثلا ، عندما أخذ يعدد بعض خصائص شكسبير ، ومدى ارتباطها ببربرية العصر الذى عاش فيه – مستخلصا من ذلك ما استخلصه شكسبير – قال : « الأمم – كالأفراد – لها طفولة » . وفى ثمانينات القرن الثامن عشر كان هردر Herder فى كتابه « أفكار حول فلسفة التاريخ » يكتب عن الشعر بأنه كان نوعاً من « بروتيوس Proteus بين الناس ، فهو يغير دائماً شكله تبعاً للغات ، والسلوكات ، والعادات ، ولدرجات الحرارة ، والمناخ ، لا ، بل حتى للهجات الأمم المختلفة » . بل ذكر هردر ما كان يمكن أن يبدو مزعجاً حتى فى هذا الوقت المتأخر ،

وهو أن « اللغة لم تكن وسيلة اتصال مقدسة ، وإنما كانت شيئاً أنتجه بعض الناس بأنفسهم » . وفى المحاضرات التى ألقاها هيجيل فى برلين عن فلسفة التاريخ عامى ١٨٢٢ – ١٨٨٣ ، ناقش الآداب القومية كتعبير عن المجتمعات التى أنتجته ، أى المجتمعات التى فهمها على أساس أنها كائنات حية عظيمة تحول نفسها باستمرار تحت دفع سلسلة متعاقبة من الأفكار المسيطرة والسائدة .

وفى مجال النقد الأدبى ، ازدهرت – لأول مرة – وجهة النظر التاريخية هذه على أكمل وجه فى أعمال الناقد الفرنسى تين Taine ، وذلك فى منتصف القرن التاسع عشر . وجميع أفراد مدرسة النقاد التاريخيين التى ينتمى إليها تين – من أمثال ميشليه ، ورينان ، وسانت بيف – انشغلوا بتفسير المؤلفات فى ضوء مصادرها التاريخية ، إلا أن تين كان أول من حاول أن يطبق تلك المبادئ تطبيقاً 'نتظاميًّا على أوسع مدى فى عمل مكرس تكريماً كاملا للأدب . ففى مقدمته لكتابه : « تاريخ الأدب الإنجليزى » الذى نشره عام ١٨٦٣ ، ساق رأيه الشهير الذى يقول بأن الأعمال الأدبية ينبغى أن تفهم على أنها نتيجة أو محصلة ثلاثة عوامل متمازجة : العصر ، والجنس ، والبيئة . لقد كان تين يعتقد بأنه رجل علم وميكانيكا ، وأنه يفحص الأعمال الأدبية من نفس وجهة النظر التى يجرى بها الكيميائى تجاربه على المركبات الكيميائية . غير أن الفرق بين الناقد والكيميائى هو أن الناقد لا يستطيع أن يمزج عناصره ثم يراقبها ، كى يرى ما يحدث لها ، ولكن كل ما يستطيعه هو دراسة الظاهرة التى تواجدت بالفعل . إن ما يفعله تين عمليًّا هو التظاهر بأنه يهيئ المجال للتجريب عن طريق وصف العصر ، والجنس ، والبيئة ، ثم يقول : « إن موقفًا كهذا يتطلب كاتباً من مثل هذا النوع » . ثم يواصل بعد ذلك وصفه لنوعية الكاتب الذى يتطلبه الموقف ، وفى نهاية التوصيف نكتشف أننا نواجه درسبير – أو ملتون أو بيرون ، أو أية شخصية عظيمة أخرى – وقد التوى عنقه وتغير كى يبرهن على صحة تكهنات أو توقعات تين ، وذلك بالتواؤم مع الوصف تواؤماً تامًّا .

وهكذا نجد فى تين عنصرًا من التضليل والمخادعة ، وإنه لشىء سعيد أن نجد ذلك . فلو أنه كان فعلا رجل الميكانيكا الذى تصوره ، لكان لعمله الذى بذله فى سبيل الأدب قيمة ولو ضئيلة . الحقيقة أن تين أحب الأدب لذاته – وقد كان هو نفسه فى أحسن حالاته فناناً ممتازًا – كما كان مقتنعاً بمكارم أخلاقية معينة اقتناعاً قويًّا ، وهى التى شحنت كتاباته بالطاقة العاطفية .

ولنوقن من أن عقله كان عقلاً تحليليًا ، ومع أن تحليله كان مبسطًا تبسيطًا مشتطًا الحدَّ إلى درجة مزعجة فإن له قيمة تفسيرية . ومن ثمَّ كان عمله من الأعمال التى نطلق عليها خلاّقة . ومهما كانت أقواله عن التجارب الكيميائية ، فمن الواضح أنه حين يكتب عن مؤلف كبير فى ضوء منهج تمازج العصر ، والجنس ، والبيئة – كما تتمازج أصوات الوتر الثلاثة فى قصيدة براوننج Browning عن Abt Vogler – فإنه لا ينتج صوتًا رابعًا ، ولكنه يخلق نجمًا .

ولقد أُضِيف إلى مجموعة عناصر تين منذ منتصف القرن عنصر جديد ، هو العنصر الاقتصادى الذى قدمه أساسًا ماركس وإنجلز إلى حومة نقاش الظاهرة التاريخية . فالنقاد غير الماركسيين أنفسهم ، كانوا وقت ذاك قد انتهوا إلى أن يأخذوا فى اعتبارهم تأثير الطبقات الاجتماعية. ففى فصوله المتعلقة بغزو النورمانديين لإنجلترا أوضح تين أن الفرق بين الأدب الذى أنتجه النورمانديون والأدب الذى أنتجه السكسونيون هو – إلى حد ما – الفرق بين طبقة حاكمة من جهة ، وطبقة مهزومة مقهورة من جهة أخرى ، بالإضافة إلى هذا ، فإن ميشيليه فى مجلده عن « الوصاية على العرش » – الذى تم إعداده فى نفس السنة التى ظهر فيها « تاريخ الأدب الإنجليزى » – يدرس « مانون ليسكو » Manon Lescaut كوثيقة تبين وجهة نظر الطبقة العليا الصغيرة قبل الثورة الفرنسية ، إلاّ أن ماركس وإنجلز قد استمدّا مفهومهما عن الطبقات الاجتماعية من الطرق التى بمقتضاها يصنع الناس معايشهم ، ويدعوان ذلك « وسائل الإنتاج » . ولقد مالا إلى اعتبار هذه العمليات الاقتصادية كأساس للحضارة .

إن مادية ماركس وإنجلز الديالكتية ليست فى الحقيقة مادية جدًّا كما تبدو ، وإنما فيها جزء كبير من المثالية الهيجلية التى اعتقد ماركس وإنجلز أنهما قد تخلصا منها . كما أنهما لم ينظرا – فى أى وقت – إلى الأشياء نظرة ميكانيكية ، كما ابتدأ تين ذلك فى صراحة ، بل إن نظريتهما عن علاقة الأعمال الأدبية بما يسميانه « القاعدة الاقتصادية » كانت أقل بساطة من نظرية تين الخاصة بالعصر والجنس والبيئة . فقد اعتقدا بأن الفن ، والسياسة ، والدين ، والفلسفة ، والأدب أشياء تنتمى إلى ما يسميانه « البناء الفوقى » للنشاط الإنسانى . غير أنهما رأيا أن ممارسى كل مجال من هذه المجالات المختلفة قد مالوا فى الوقت نفسه إلى تكوين مجموعات اجتماعية ، وأنهم كانوا دائماً ينسحبون من نوع التحالف القائم على الطبقات الاقتصادية ، كى يؤسسوا هم تحالفاً مهنيًّا خاصًّا بهم . بل الأبعد من ذلك ، أن نشاطات البناء الفوق فى استطاعتها أن يؤثر أحدها فى الآخر ،

وأنها قادرة على التأثير فى القاعدة الاقتصادية . ويمكن أن يُقال عن ماركس وإنجلز بوجه عام ، إنهما – على عكس الانطباع السائد – كانا متواضعيْن ، ومشوشيْن ، ومتخبطين ، فى حين كان رجل مادى مثل تين واثقاً كل الثقة ممّا يقول . ولقد حاول ماركس ذات مرة أن يفسر لماذا كانت قصائد هوميروس جيدة جدًّا ، فى حين كان المجتمع الذى أنتجها من وجهة نظره – التى هى وجهة نظر صناعية – بدائيًّا جدًّا ، غير أن هذه المحاولة سببت له اضطرابًا شديدًا . ولو قارنا مناقشة هذه المشكلة بمناقشة فيكوهوميروس ، لرأينا أن مسألة تفسير الأدب فى ضوء فلسفة التاريخ الاجتماعى قد أصبحت أكثر صعوبة وتعقيدًا ، بدلا من أن تصبح أكثر بساطة وسهولة .

إن ماركس وإنجلز كانا – فوق ذلك – متشربين حتى الشبع بالإعجاب الألمانى بالأدب الذى تعلماه من عصر جوته . ولم يحدث قط أن شك أحدهما فى أن « الشاعر » Der Dichter ليس إلاّ واحدًا من أنبل أفراد الجنس البشرى وأعظمها إفادة وخيرًا .

وعندما كتب إنجلز عن جوته استحضره كإنسان معد « لحياة عملية » ، ورأى أن مسار حياته المهنية كان مصابًا بالإحباط بسبب « بؤس » الموقف التاريخى فى ألمانيا فى عصر . وأخذ يلومه على سماحه لنفسه بالتردى فى فلستينية الطبقة التى جاء منها ، أى إلى النزعة المادية المحافظة « الحذرة ، الضيقة ، المعتدة بنفسها » ، إلاّ أن إنجلز يتأسف لهذا لأنه تداخل فى تطور « العبقرية الهائلة ، الجريئة ، التى تحتقر العالم » .

كما أن النقاد العظام الذين تعلموا على أيدى ماركس وفرانز مهرنج Franz Mehring ، وبرنارد شو ، لم يتخلوا عن احترام الأدب وكهنوتيته . فبرنار شو يتأسف لافتقار شكسبير إلى الفلسفة السياسية ، كما يتأسف لما يسميه بالتظاهر المزيف الذى تدعيه الطبقة الوسطى عنده . ومع هذا ، فإن شو يحتفى بشعر شكسبير وبخياله الدرامى تماماً على نفس مستوى حماس سوينبيرن Swinburne ، واصفاً أعماله – حتى هذه الكوميديات التى تمور بالحركة مثل « الليلة الثانية عشرة » و« كما تهواه » ، حيث تبدو ثيماتها بالنسبة له أكثر تفاهة وغثاثة– بأنها « جواهر تاج الشعر الدرامى الإنجليزى » . إن ناقدًا كهذا ، يمكن أن يفعل شيئاً كثيراً للكاتب ، بأن يريه إنساناً واقعيًّا ، فى عالم واقعى ، وفى لحظة زمنية معينة ، وكذلك لناقد تأثرى من نوع سوينبيرن الذى ازدهر فى نفس الفترة من أواخر القرن التاسع عشر . إن الناقد التأثرى القح يقترب من الأدب كله كما لو أنه يقترب من معرض من جواهر الأدب الفنى الجميل ، وكل ما يمكن أن يفعله هو أن

يكتب قائمة حماسية مشتطة فى عاطفيتها . أما شو ، فعندما سلط أضواءه على شكسبير ، كشخصية فى دراما التاريخ الشوانية ، فإنه أخذ يتمحصه باهتمام جديد ، ربما لم يتمحصه ناقد إنجليزى من قبل على تلك الصورة .

إن الإصرار على أن رجل الأدب يجب أن يلعب دورًا سياسيًّا ، أو على الحط من قدر الأعمال الفنية إذا ما قورنت بالأعمال السياسية ، إنما هى أشياء ليست فى الأصل جزءًا من الماركسية ، ولكنها ألصقت بها فى وقت متأخر . إن المتسبب فى وجود تلك المسائل هو روسيا ، نتيجة لاتجاهات وميول خاصة بها ، ظهرت قبل الثورة بوقت طويل ، أو قبل إعلان الماركسية نفسها . فقد كان لدى روسيا أسباب وجيهة جدًّا تتعلق بلماذا ينبغى أن تشغل تضمينات الأدب السياسية ذهن النقاد بصفة خاصة ؟ . ففن بوشكين نفسه – بما يكمن فيه من طاقة تضمينية رائعة – انخلق بالتأكيد – ولو جزئيًّا – بسبب رقابة نيقولا الأول ، ومن ثَمَّ وضع بوشكين التقليد أو الأساس لغالبية كتّاب روسيا العظام الذين جاءوا بعده . كل مسرحية ، وكل قصيدة ، وكل قصة يجب أن تكون مثلا ، أو عظة تتضمن مغزًى أخلاقيًّا . وإذا ما كشف المثل أو العظة عن المغزى فإن الرقيب يصادر الكتاب ، كما حاول أن يفعل ذلك فى « الفارس البرونزى » لبوشكين ، حيث جرى الخلاف حول مجموعة من التضمينات الناشئة التى تجلت فى شىء قليل من الوضوح . ومن ذلك الحين ، ومرورًا بكتابات تشيخوف ، وحتى تاريخ الثورة تقريباً ، والأدب الخيالى فى روسيا يمثل استقامة أو تقليدية الفن الخاصة ، والتى تتسم بالموضوعية ، وبتهمة الاحتواء على مقاصد اجتماعية محركة . ففى روسيا القيصرية ، كان كل النقد سياسيًّا بالضرورة ، لأن أعظم المطالب إلحاقاً من وجهة نظر المفكرين كانت تتمثل فى وجوب التخلص من الحكم القيصرى . حتى الرجل الأخلاقى المسيحى المجدد تولستوى – والذى كان يتظاهر بأنه غير سياسى – كان سياسيًّا فى تضميناته كأى رجل آخر ، لأن مواعظه وإرشاداته كانت ستؤدى بالحتمية إلى أن يتورط ضد الكنيسة ، والكنيسة جزء مكمل وحيوى فى النظام القيصرى . فكتيبه « ما هو الفن ؟ » – الذى ينحى فيه شكسبير جانباً ، بالإضافة إلى تنحية جزء كبير من الأدب الحديث بما فى ذلك رواياته هو نفسه بسبب ولوعه بالتعصب الأخلاقى – هذا الكتيب يعد أكثر الأمثلة المألوفة بيننا تدليلاً على النقد الرومى المتحلى بالأخلاق ، إلاّ أنه – كنوع من المداخل – لم يكن إلاّ أعظم التعبيرات القيمة انتشارًا منذ بلينيسكى Belinsky وتشرنيشفسكى Chernyshevsky فى بواكير القرن .

أما النقاد – الذين كانوا فى العادة صحفيين يكتبون من المنفى أو فى صحف محظورة – فكانوا دائماً يميلون إلى مطالبة الكتّاب الخياليين بوجوب تصوير الأخلاقيات الأكثر جرأة وجسارة .

وبعد أن وقعت الثورة ، لم يتغير هذا الموقف . ولقد ظلت تقليديات الرقابة القديمة فى مجتمع السوفييت الاشتراكى الجديد ، والذى يتألف بالضرورة من أناس مازالوا مطبوعين بلون الاستبداد القديم . وإننا لنجد ظاهرة خاصة ، كانت تتمثل فى ظهور سلسلة من الجماعات الأدبية تحاول واحدة بعد الأخرى أن تحصل على اعتراف رسمى ، أو أن تجعل من نفسها قوة كافية بذاتها حتى تتمكن من أن تنصب من نفسها حكاماً ، أو وسطاء للأدب . ولقد مال لينين ، وتروتسكى ، ولونا خارسكى إلى معارضة هذه المحاولات : فالرفاق الديكتاتوريون عبدة البروليتاريا ، أو ليف Lev ، أو راب Rapp كانوا أسوياء وأردياء إلى الدرجة التى كان عليها بالضبط الكونت بينكيندورف Benckendorf الذى أتعس بوشكين وأشقاه . وحين تولت – بعد موت جوركى – بيروقراطية ستالين إدارة هذا الجانب – كأى شىء آخر – أقامت نظاماً من الضغط والكبت ، جعل من بينكيندورف ونقولا الأول أشبه بلورينزودى ميدتشى Lerenzo de'Medici وفى غضون ذلك ، حاول تروتسكى – الذى كان نفسه كاتبا سياسيًا عظيمًا إلى جانب اهتمامه الدائم بالأدب بصفته فنًا جميلاً – حاول سنة ١٩٢٤ الاتصال بإحدى هذه الحركات كى يوضح موقفه . ولقد وضَعَ كتابًا هامًا وذكيًا أسماه « الأدب والثورة » ، شرح فيه أهداف الحكومة ، وحلل أعمال الكتاب الروسيين ، وامتدحهم أو وَبَّخهم طبقاً لتلاؤمهم أو صراعهم مع تلك الأهداف . كان تروتسكى ذكيًا . ومنتظم التفكير ، وكان من الواضح أنه مولع بالأدب ، وأنه يعرف أن العمل الفنى لا يفى بمهمته إذا ما اتبع مواصفات معينة ، من أجل دعاية لحزب ، إلاّ أن مايا كوفسكى Mayakovsky – الشاعر السوفييتى الذى امتدحه تروتسكى فى شىء من التحفظ – عبر عن نفسه – عندما سئل عن رأيه فى كتاب تروتسكى – بنكتة شهيرة عبارة عن تورية لفظية ، مضمونها أن رئيس إدارة حكومية فى الاتحاد السوفيتى تحول إلى ناقد ، وكان من الجلىّ أنه كان لا يزال رئيس إدارة . أما الذى لا يقبله الشخص الأجنبى فى تروتسكى فهو افتراضه بأن واجب الحكومة أن تتدخل فى توجيه الأدب .

إن وجهة النظر هذه – التى تعتبر شيئاً طبيعيًا بالنسبة لروسيا – انتقلت إلى أقطار أخرى عبر تغلغل التأثير الشيوعى . ولقد عكست الصحافة الشيوعية وأتباعها من الأدباء . مدى هيمنة

الكرملين على كل الوجوه التى مرت بها ، ابتداء من حادثة سجن الكتّاب السوفييت بالجملة سنة ١٩٣٥ . ولكن لم يكن من طبيعة النظام الأمريكى أن يسمح ولو مرة لحكومتنا الجمهورية أو الديمقراطية بأن تضع خطًّا سياسيًّا لتوجيه الأدب القومى . ونشير فى هذا السبيل إلى أن ما حدث مؤخراً من جانب أركيبالد ماكليش Archibald Macleish - الذى يبدو أنه انحرف قليلا بسبب وضعه البارز كعضو ليبرالى فى الكونجرس – لم يكن شيئاً مذكوراً ، ومع هذا استقبله الكتّاب الأمريكيون الجادون استقبالاً وديًّا .

وطالما بقيت الولايات المتحدة سعيدة بأنها بلد غير ديكتاتورى ، فإننا نستطيع أن نستغنى تمام الاستغناء عن هذا الاتجاه الخاص بالنقد التاريخى للأدب .

وهناك عنصر آخر من اتجاه مختلف أضيف – منذ عهد ماركس – إلى الدراسة التاريخية لمنابع الأعمال الأدبية وأصولها . أعنى التحليل النفسى لفرويد . ويبدو هذا كما لو أنه امتداد لشىء ابتدأ من قبل بداية طيبة ، ويمكن تصوره حتى كتاب « تراجم الشعراء » للدكتور جونسون والذى كان محاميه ومفسره العظيم سانت بيف ، وأعنى بهذا الشىء تفسير الأعمال الأدبية فى ضوء سير الأشخاص الذين خلف تلك الأعمال . غير أن أتباع فرويد جعلوا هذا التفسير أكثر دقة وأكثر تنظيما . والمثل العظيم على تحليل الفنان تحليلاً نفسيًّا يتمثل فى مقالة فرويد نفسه عن ليونارد دافنشى ، إلاّ أنها محاولة تقريبية لإعادة بناء وضع تاريخى محصن . وأعتقد أن أحسن مثل أعرفه عن تطبيق التحليل الفرويدى على الأدب هو كتاب فان وايك بروكس Van Wyck Brooks « محنة مارك توين » ، والذى يستخدم فيه بروكس حادثة وقعت لمارك توين فى صباه كمفتاح لمساره الأدبى كله . إلاّ أن برنارد دى فوتو Bernard de Voto هاجمه بعنف على ذلك ، ومنذ ذلك الحين طلّق بروكس منهجه العام الذى يقول بأنه لا يوجد أحد غير المحلل الذى يستطيع أن يعرف دائماً الكاتب معرفة كافية توصله إلى تشخيص تحليلى نفسى مشروع .

وهذا صحيح بالطبع ، ولقد أدى المنهج إلى عواقب سيئة ، إذ بنى الناقد نظامًا ميكانيكيًّا فرويديًّا مستخلصًا من أدلة هزيلة جدًّا ، ومن ثَمَّ أعطانا مجرد قصة خيالية مؤسسة على عمل هذه الميكانيكية المفترض ، بدلا من إعطائنا دراسة أصيلة عن حياة الكاتب وعمله . ولكننى أعتقد أن بروكس قد أمسك بشىء عندما اعتنى بهذه الواقعة التى أولاها مارك توين اعتبارًا ، وذكرها لكاتب سيرته – وهى منظر جثة الأب الميت ممددة على السرير ، والأم تستحلف ابنها بأن يعدها

بألاّ يحطِّم قلبها فى المستقبل. فإن لم تكن هذه الواقعة من الوقائع الهامة الأساسية التى يفترض أنها تسبب العقد الفرويدية ، فإن لها بالتأكيد دلالة نموذجية بالنسبة لسيكلوجية مارك توين كلها . فمن المحتمل أن يكون للقصص التى يرويها الناس عن طفولتهم دلالة رمزية عميقة ، حتى عندما تروى جزئيًّا أوكليًّا ، فى ضوء تجربة حدثت فيما بعد . ومن ثم فإن المواقف والاضطرابات القاهرة ، و« النماذج » الانفعالية التى تتردد فى عمل الكاتب يهتم بها الناقد التاريخى اهتماماً عظيماً .

هذه المواقف والنماذج مطمورة فى المجتمع واللحظة التاريخية ، ويمكن أن تدل على مثالياتها وعللها تماماً كما تبين الخلية حالة النسيج . أما التجربة العلمية الحديثة الخاصة بمزج المنهج الفرويدى بالمنهج الماركسى ، ومزج التحليل النفسى بالأنثروبولوجى ، فإن لها ما يوازيها فى تطور النقد . وهكذا نجد عنصرًا آخر يُضاف إلى جهازنا الخاص بتحليل الأعمال الأدبية ، وأن المشكلة لا تزال تنمو وتزداد تعقيدًا .

فالمحلل – إذن – لا يهتم بالقيم المقارنة لمرضاه أكثر مما يهتم الجرّاح ، فهو لا يستطيع أن يفسر لك لماذا يؤلف ديستوفسكى العصابى عملا ذا قيمة رائعة يقدمه لزملائه ، فى حين هناك رجل آخر مصاب بنفس العصابية يكون خطرًا على الجمهور . إن فرويد نفسه ، يقرر بحسم فى دراسته عن ليوناردو بأن منهجه لا يقدم أية محاولة لتعليل عبقرية ليوناردو . وتبقى مشاكل قيمة المقارنة بعد أن تفحصنا العامل الفرويدى النفسى تماماً كما هى بعد أن أولينا اهتماماً للعامل الماركسى الاقتصادى ، وللعوامل العنصرية والجغرافية . ومهما يمكن أن يكون تفسيرنا للأعمال الأدبية عميقًا وكاملا من وجهتى النظر التاريخية والسيرية ، فإننا يجب أن نستعد لمحاولة تقييم درجات النجاح التى أحرزتها الآثار الأدبية الناتجة عن عصور متعددة ، ولمؤلفين متعددين ، وذلك بمنهج يقرب من منهج تى . إس . إليوت وسانتسبرى . إننا يجب أن نكون قادرين على تمييز الجيد من الردىء ، وأعمال الدرجة الأولى من أعمال الدرجة الثانية . ولن نكتب بطريقة أخرى نقدًا أدبيًّا على الإطلاق ، ولكن مجرد تاريخ اجتماعى أو سياسى ، كما انعكس فى النصوص الأدبية ، أو قصص نفسية من عصور الماضى ، أو – فلنأخذ وجهة النظر التاريخية فى أبسط أشكالها الأكاديمية – أى مجرد تعديد تاريخى مسلسل للكتب التى نشرت .

والآن ، كيف يتسنى لنا أن نميز – من بين مواد الفن الأدبى هذه – الفن الجيد من الفن الردىء ؟ لقد اعتاد الفيلسوف المتأثر بكانت المدعو نورمان كمب سميث

Norman Kemp Smith الذى تلقيت على يديه لحسن الحظ دروسًا فى جامعة برنستون منذ خمس وعشرين سنة مضت – اعتاد أن يخبرنا بأن هذا التمييز قائم أساساً على رد الفعل العاطفى . ولتحقيق أهداف النقد العملى ، فإن هذا الطريق هو أسلم الطرق المفترضة للاتباع . من الممكن أن نميز – بطرق مختلفة – العناصر القادرة على خلق عمل أدبى ناجح . هناك مدارس مختلفة ، ظهرت فى عصور مختلفة ، طالبت الأدب بأشياء مختلفة ، منها : الوحدة ، التوازن ، العالمية ، الأصالة ، الرؤية ، الالهام ، الغرابة ، الإيحائية ، تحسين الأخلاق ، الواقعية الاشتراكية ... إلخ ... ولكن فى المستطاع أن تكون لديك أية مجموعة من تلك القيم كما تتطلبها أية مدرسة من مدارس التأليف ، ولكنك مازلت لا تملك المسرحية الجيدة ، ولا الرواية الجيدة ، ولا القصيدة الجيدة ، ولا التاريخ الجيد . ولو أنك تمثلت جوهر الأدب الجيد فى أى عنصر من تلك العناصر ، أوفى أية مجموعة منها ، فإنك – فى بساطة – تحول رد الفعل العاطفى إلى اهتمام خاص بالعناصر . أو إذا أضفت إلى متطلباتك الأخرى متطلباً جديدًا هو وجوب أن يكون الكاتب ذا موهبة ، فأنت – فى بساطة – تحوّل هذا الاهتمام الخاص إلى الموهبة . إن الناس إذا ما اكتشفوا أسساً للاتفاق فيما بينهم تتمثّل فى تناظر ردود فعلهم إزاء كتب معينة ، ربما أصبح فى استطاعتهم مناقشة تلك العناصر مناقشة مفيدة . أما إذا لم يكتشفوا أسس الاتفاق هذه ، فلا جدوى من النقاش .

ويمكنك أن تسأل : كيف يتسنى لنا تمييز تلك الصفوة المثقفة التى تعرف عمَّ تتكلم ؟ فقد فرضت نفسها بنفسها ، وخلّدت نفسها بنفسها ، وفى مكنتها أن تجبرك على قبول سلطتها . من الممكن أن يحاول الدجالون وضع أنفسهم فى مرتبة أعلى ممّا يستحقون ، إلاّ أن هؤلاء الدجالين لن يستمروا طويلا . فوقف الناس الذين يفهمون فى الكتابة (كما هو الشأن فى أى فن آخر) هو فى بساطة أنهم يعرفون ما يعرفون ، وأنهم مصممون على فرض آرائهم بقوة البلاغة ، أو بالإعلان على الناس الذين لا يعرفون .

ولكن ما هو سبب رد الفعل العاطفى هذا ، والذى يمثل عصا الناقد السحرية التى يتنبأ بها عن الخبيىء ؟ لقد ظل هذا السؤال فترة طويلة موضوع دراسة فرع من فروع الفلسفة يسمى « علم الجمال » ، الذى تحول حديثًا إلى موضوع للتجريب العلمى . إن كلا هذين النوعين من دراسة الأدب يمكن أن يكون متحاملا أو مجحفاً فى عين الناقد ، على أساس الحقيقة التى تقول بأن الذين يستخدمونها يكونون فى الغالب فاقدين للذوق الأدبى فقداناً واضحًا . لذا ينبغى على المرء ألاّ ينكر

احتمالية قيمة الكشوف والريادات التى يقوم بها فى هذا الميدان رجال ذوو عقول حادة الذكاء ، ويستمدون معطياتهم المفترضة من عواطف الرجال الآخرين الجمالية .

غالبًا ما نجد لكل إنسان مهتم بالأدب ، محاولة لتفسير هذه العواطف لنفسه ، ولى – بالطبع – تفسيرى الخاص .

فى رأيى ، أن كل نشاطنا الفكرى – فى أى مجال من المجالات التى يمارس فيه – عبارة عن محاولة لإعطاء معنى لتجاربنا ، أى لنجعل الحياة أكثر إمكانية فى الممارسة ، لأن فهم الأشياء يجعلنا نعيش فى حالة أكثر يسرًا ، ويحملنا على التحايل عليها ومعايشتها . إن إيوسليد Euclid – الذى يعمل فى عالم من التجريدات – يرينا العلاقات القائمة بين مسافات بيئاتنا العسيرة التناول ، والتى تتراكم وتتشوش ، والتى نقدر على اعتبارها وإدخالها فى الحساب . وكذلك أية مسرحية من أعمال سوفوكليس تدل على العلاقات القائمة بين الدوافع الإنسانية المختلفة ، والتى تبدو غاية فى الاضطراب والخطورة ، وتؤدى إلى نوع معين من عدالة القدر – (أعنى الطريقة التى يرى فيها تفاعل هذه الدوافع فى المدى الطويل وهى تُحَل) – التى يمكننا أيضًا أن نعتمد عليها . إن القرابة الناشئة عن وجهة النظر هذه الخاصة بأغراض العلم والفن ، تبدو واضحة بنوع خاص عند اليونانيين ، لأن كُلاًّ من إيوسليد وسوفوكليس لا يرضينا بصنع الأنماط فحسب . ولكنَّ كليهما يصنع إلى حد بعيد نفس نوع الأنماط . فكتاب « العناصر » لإيوسليد يتناول نظريات بسيطة ، وعن طريق استخدام سلسلة من العمليات المنطقية يبنيها حتى القمة فى مربع على وتر مثلث قائم الزوايا . وأية مسرحية من مسرحيات سوفوكليس الأصيلة تصنع تماماً نفس النوع من الأنماط .

ولبعض الكتّاب – وبعض العلماء أيضًا – هدف علمى أبعد من ذلك : فهم لا يقنعون بمثل هذا المجهود الذى يبذله واحد كسوفوكليس ، بأن يجعل الحياة تبدو أكثر معقولية ، وبالتالى يجعلها أكثر احتمالا ، ولكنهم يحاولون – مثل أفلاطون – أن يفسروا الأحوال والأوضاع كى يجعلوها شيئًا مختلفًا وأحسن . وهناك أنواع أخرى من الأدب – مثل أشعار سافو Sappho – لها مضمون فلسفى أقل من سوفوكليس . فالمقطوعة الشعرية لا تمنحنا شيئاً غير نموذج مفروض على تعبير يعبر عن شعور ما ، ولكن لهذا النموذج – المتألف من عدد من التفعيلات ، والموازنات بين الساكن والمتحرك – تأثيرًا ، من شأنه أن يوجز الشعور – مهما بدا جامحًا أو مؤلمًا عندما نخوض تجربته فى

ضوء وقائع حياتنا – إلى شيء منظم ، ومتوافق فى ذاته وسار . كما أنه يربطه إلى خطة أكثر شمولا تجعله يعمل فى نسيج أوسع فى جسد الفن الشعرى . وهنا ينحل التنافر ، ويرضخ الشاذ للنظام . وهذه السيطرة التى يمارسها الشاعر على عواطفه ، لها تأثير من الدرجة الثانية . وذلك بجعله شيئًا أكثر سهولة بالنسبة للقارئ كى يسيطر على عواطفه هو . أمّا لماذا ترضينا بعض الأصوات والإيقاعات المعينة أكثر مما ترضينا بعض الأصوات والإيقاعات الأخرى ، وكيف ترتبط بالأفكار التى تختار كحوامل أو وسائط ملائمة للتوصيل ، فإن ذلك كله من المشاكل التى يمكن تمريرها إلى رجل العلم .

وهذا الذى قلناه يعود بنا إلى وجهة النظر التاريخية . إن التجربة البشرية فى حالة تغير دائم . ويجب على الكاتب الذى يود أن يكون أكثر من مجرد صدى لأسلافه ، أن يجد دائماً التعبير عن شيء لم يسبق التعبير عنه . يجب أن يسيطر على ظاهرة جديدة لم يسيطر أحد عليها بعد . ومع أى انتصار كهذا للفكر البشرى – سواء تم فى لغة الفلسفة ، أو فى لغة الشعر – نخوض تجربة الاقتناع والرضا العميق ، إننا نشفى من بعض الوجع الذى تحدثه الفوضى ، ونتحرر من بعض الأحمال الثقيلة الوطأة التى تسببها الأحداث غير المفهومة .

هذا التحرر الذى يستجلب حاسَّة القوة – ومع حاسَّة القوة البهجة – إنما هو العاطفة التى تخطرنا متى نكون فى حضرة قطعة أدبية من الدرجة الأولى . ولكنك من الممكن أن تعارض عند هذه النقطة وتتساءل ! ألا يحدث غالبًا أن يحزن الناس أو يفرحوا بسبب قطعة أدبية من أحط الأنواع وأتفهها ؟ إن هؤلاء الناس الذين يشعرون بمثل هذه العواطف إزاء عمل محدّد فج ، هم بالتأكيد أناس ذوو أذواق محدودة وفجّة . ولكن الشخص صاحب الذوق الرفيع المرتب ، والثقافة ذات المدى الأوسع ، سيشعر بذلك إزاء عمل أكثر جودة ، وأكثر تعقيدًا فى تركيبه . إن الفرق بين عاطفة إنسان أكثر سموًّا وترتيباً فى تفكيره ، وعاطفة إنسان أقل سموًّا وترتيباً ، إنما هو مجرد فرق فى الدرجة والمرتبة . وفى بعض الأحيان ، تقابل كتبًا تبدو أنها تقع بالضبط على خط فاصل بين كونها أعمالا غاية فى التفوق والجودة وكونها غاية فى الرداءة والسوء ، مثل روايات جون اشتاينبيك G. Steinbeck عندما كنت أتحدث منذ قليل عن الخبراء الذين أرسوا قواعد الذوق ، فإنما كنت أعنى الناس القادرين على تمييز أعمال الدرجة الأولى ، وتفضيلها على ما عداها من درجات .