

التفسير التاريخي للأدب

إدموند ولسون

أود أن أتحديث عن التفسير التاريخي للأدب ، أى عن تفسير الأدب في وجوهه الاجتماعية ، والاقتصادية ، والسياسية .

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

فمثلاً ، مقالات تى . إس . إليوت - ذات التأثير الهائل في عصرنا الحاضر ، هى في أساسها لا تاريخية . فهو يرى - أو يحاول أن يرى - الأدب كله ، أو مقدار ما يعرفه منه ، ممتداً أمامه فوق سطح الأبدية . فهو يقارن إنتاج فترات زمنية مختلفة في أقطار مختلفة . ويحاول أن يستخلص من ذلك نتائج عامة لما يجب أن يكون عليه الأدب . إن إليوت يدرك - بالطبع - أن وجهة نظرنا المتعلقة بالأدب تتغير ، وله مفهومه الذى يبدو لي مفهوماً دقيقاً وسليماً عن الجسم الكلى لأدب الماضى كشيء تضاف إليه الأعمال الجديدة باستمرار ، والذى لا يزيد - بتلك الوسيلة - مجرد الزيادة في 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 لدرابدين ، 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 الكعب إلى يوم الحساب . وبالنظر إلى الأشياء بهذه الطريقة ، يمكن أن يصل الناقد إلى نتائج هامة وقيمة ، والتي كان من المحتمل أن يصل إليها بصعوبة لو أنه سلك طريقاً آخر . فمثلاً ، كان إليوت قادراً على أن يرى ما لم يلاحظه أحد من قبل على ما اعتقد ، وهو أن الشعر الرمزي الفرنسي في القرن التاسع عشر يتشابه في بعض أساسياته مع الشعر الإنجليزي في عصر دون Donne وهناك نوع آخر من التقاد يمكن أن يستخلص نتائج تاريخية معينة من هذه الكشوف الخالصة

في جمالياتها كما فعل دي . إس . ميرسكى الروسي ، ولكن لم يستخلصها إليوت .
 مثل آخر لهذا النوع من النقد اللاتاريخي - والذي يختلف بطريقة ما كما يختلف من ناحية
 المستوى - يتمثل في أعمال الراحل جورج سانتسبري . فقد كان سانتسبري خبيراً محنكاً في تذوق
 الأنبذة ، وقد ألف كتاباً عن الموضوع . وكان موقفه إزاء الأدب نفس موقف هذا الخبير المحنك .
 فهو يتذوق المؤلفين ، ثم يحطرك عن نوع الكروم وطرائق صنعها ، أى أنه قادر على التمييز بين أنواع
 الأنبذة المتعددة . إن حاسة ذوقه رقيقة ، وممتازة إلى أقصى ما يمكن ، وكانت لديه الكفاءة
 العظيمة في أن يعرف كيف يتناول الكتب في ضوء علاقاتها ببعضها . وبهذا ، كان قادراً على تقدير
 وتذوق تشكيلة ضخمة جداً من مختلف الأنواع الأدبية . ومع أنه كان صاحب أهواء ،
 أو تحاملات اجتماعية قوية - وخاصة وجهات نظر سياسية صارمة - فإنه - على قدر استطاعته
 إنسان - نحى كل ذلك بعيداً عن نقده الأدبي . ونتيجة لهذا ، يعد نقده واحداً من أعظم
 التعليقات المقبولة ، التي كتبت عن الأدب على وجه الإطلاق . وغالبية الباحثين الذين قرءوا كثيراً
 مثل سانتسبري ، ليس لهم ذوقه القادر على التمييز والمفاضلة . لقد ظل سانتسبري بمسح الأرضية
 الأدبية كلها كأى مؤرخ أكاديمي ، إلا أن تقديره للموضوعات لم يكن مجرد التعداد والتاريخ ،
 وإنما كان سجلاً للمتعة الخاصة جداً . ومادامت المتعة هي الشيء الوحيد الذي يستهدفه ، فهو
 ليس في حاجة إلى التعرف على مسببات الأشياء ولا تهمه كثيراً خلفية الأدب التاريخية .
 وعلى أية حال ، هناك تقليد أو ميراث آخر للنقد يتأرخ ببداية القرن الثامن عشر . ففي سنة
 ١٧٢٥ نشر الفيلسوف فيكو - من نابولي - كتابه *La Scienza Nuova* (العلم الجديد) الذي
 يعد عملاً ثورياً في فلسفة التاريخ . فقد أوضح فيه - للمرة الأولى - « أن العالم الاجتماعي هو
 بالتأكيد من صنع الإنسان » . وحاول أن يقدم - على ما أعلم - أول تفسير اجتماعي للعمل
 الأدبي . وهذا ما يقوله فيكو عن هوميروس : (عندما نظم هوميروس « الإلياذة » وهو في شرح
 شبابه ، كانت اليونان هي الأخرى في شرح شبابه . كانت اليونان كلها وقت ذلك موجهة
 بالعواطف المتسامية ، والكبرياء ، والغضب ، والرغبة في الانتقام . وهذه العواطف تتعارض مع
 المخادعة ، والادعاء الكاذب ، ولا تستبعد السخاء والكرم . كانت اليونان تعجب بـ « أخيل »
 بطل القوة . ثم نظم هوميروس « الأوديسة » في مرحلة شيخوخته ، أى عندما بدأت عواطف
 اليونانيين تبرد بالتأمل والتفكير الذي هو مصدر الحكمة والتبصر . إن اليونان الآن تعجب -

بهـ «أوليس» بطل الحصافة والتعقل.. أى فى الفترة التى كان فيها هوميروس شاباً. كانت عجرفة أجاممنون ، وغطرسة أخيل تمثلان ما يهيج شعب اليونان . وفى الفترة التى كان فيها هوميروس شيخاً كان اليونانيون قد صاروا يحبون ترف ألكنيوس Alcinous ، ولذا نذ كاليبسو Calypso ، ومتع سيرس Circe الحسية ، وأغانى السيرنيات ، 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 قادراً على أن يتوقع أو أن يتنبأ بفساد حياة المستقبل وخنونتها . ولكن ليس فى ذلك ما يعزو أقصى درجات سوء التبصر والحماقة إليه ، إلى هذا الذى يعد مؤسس الحضارة اليونانية ؟ وأن نشر توقعات وتحسبات مثل تلك السلوكات قبل أن تتواجد - مع أن المرء كان سيشرحها ويدينها فى نفس الوقت - أليس فى ذلك النشر ما يحمل الناس على تعلمها لمحاكتها ؟ دعونا نوافق - إلى حد ما - على أن مؤلف « الإلياذة » قد عاش بالتأكيد قبل مؤلف « الأوديسة » بزم طويل ، أى أن الأول - الذى جاء من الجزء الشمالى من بلاد اليونان - قد عتقى 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 كل 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 عظيماً خلال القرن الثامن عشر . ولكننا نجد لها إرهاصات سابقة حتى عند الدكتور جونسون أعظم النقاد كلاسيّة ومحافظّة . فمثلاً ، عندما أخذ يعدد بعض خصائص شكسبير ، ومدى ارتباطها ببربرية العصر الذى عاش فيه - مستخلصاً من ذلك ما استخلصه شكسبير - قال : « الأمم - كالأفراد - لها طفولة » . وفى ثمانينات القرن الثامن عشر كان هررد Herder فى كتابه « أفكار حول فلسفة التاريخ » يكتب عن الشعر بأنه كان نوعاً من « بروتيوم Proteus بين الناس ، فهو يغير دائماً شكله تبعاً للغات ، والسلوكات ، والعادات ، ولدرجات الحرارة ، والمناخ ، لا ، بل حتى للهجات الأمم المختلفة » . بل ذكر هررد 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 » .
 وفي المحاضرات التي ألقاها هيجيل في برلين عن فلسفة التاريخ عامي ١٨٢٢ - ١٨٨٣ ، ناقش
 الآداب القومية كتعبير عن المجتمعات التي أنتجته ، أى المجتمعات التي فهمها على أساس أنها
 كائنات حية عظيمة تحول نفسها باستمرار تحت دفع سلسلة متعاقبة من الأفكار المسيطرة
 والسائدة .

وفي مجال النقد الأدبي ، ازدهرت - لأول مرة - وجهة النظر التاريخية هذه على أكمل وجه
 في أعمال الناقد الفرنسي تين Taine ، وذلك في منتصف القرن التاسع عشر . وجميع أفراد
 مدرسة النقاد التاريخيين التي ينتمى إليها تين - من أمثال ميشليه ، ورينان ، وسانت بييف -
 انشغلوا بتفسير المؤلفات في ضوء مصادرها التاريخية ، إلا أن تين كان أول من حاول أن يطبق تلك
 المبادئ تطبيقاً 'نظامياً' على أوسع مدى في عمل مكرس تكريماً كاملاً للأدب . ففي مقدمته
 لكتابه : « تاريخ الأدب الإنجليزي » الذي نشره عام ١٨٦٣ ، ساق رأيه الشهير الذي يقول بأن
 الأعمال الأدبية ينبغي 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 التي يجرى بها الكيميائي تجاربه على المركبات الكيميائية . غير أن الفرق بين الناقد
 والكيميائي هو أن الناقد لا يستطيع أن يمزج عناصره ثم يراقبها ، كمن يرى ما يحدث لها ، ولكن كل
 ما يستطيعه هو دراسة الظاهرة التي تواجدت بالفعل . إن ما يفعله تين عملياً هو التظاهر بأنه يهيبُ
 المجال للتجريب عن طريق وصف العصر ، والجنس ، والبيئة ، ثم يقول : « إن موقفاً كهذا
 يتطلب كاتباً من مثل هذا النوع » . ثم يواصل بعد ذلك وصفه لنوعية الكاتب الذي يتطلبه
 الموقف ، وفي 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 تواءماً تاماً .

وهكذا نجد في تين عنصرًا من التضليل والمخادعة ، وإنه لشيء سعيد أن نجد ذلك . فلو أنه
 كان فعلاً رجل الميكانيكا الذي تصوره ، لكان لعمله الذي بذله في سبيل الأدب قيمة
 ولو ضئيلة . الحقيقة أن تين أحب الأدب لذاته - وقد كان هو نفسه في أحسن حالاته فناناً بامتيازًا -
 كما كان مقتنعاً بمكارم أخلاقية معينة اقتناعاً قوياً ، وهي التي شحنت كتاباته بالطاقة العاطفية .

ولنوقن من أن عقله كان عقلاً تحليلياً ، ومع أن تحليله كان مبسطاً تبسيطاً مشتطاً الحد إلى درجة مزعجة فإن له قيمة تفسيرية . ومن ثم كان عمله من الأعمال التي نطلق عليها خلافة . ومهما كانت أقواله عن التجارب الكيميائية ، فن الواضح أنه حين يكتب عن مؤلف كبير في ضوء منهج تمازج العصر ، والجنس ، والبيئة - كما تتمازج أصوات الوتر الثلاثة في قصيدة براوننج Browning عن Abt Vogler - فإنه لا ينتج صوتاً رابعاً ، ولكنه يخلق نجماً . ولقد أضيف إلى مجموعة عناصر تين منذ منتصف القرن عنصر جديد ، هو العنصر الاقتصادي الذي قدمه أساساً ماركس وإنجلز إلى حومة نقاش الظاهرة التاريخية . فالنقاد غير الماركسيين أنفسهم ، كانوا وقت ذلك قد انتهوا إلى أن يأخذوا في اعتبارهم تأثير الطبقات الاجتماعية . ففي فصوله المتعلقة بغزو النورماندين لإنجلترا أوضح تين أن الفرق بين الأدب الذي أنتجه النورمانديون والأدب الذي أنتجه السكسونيون هو - إلى حد ما - الفرق بين طبقة حاكمة من جهة ، وطبقة مهزومة مقهورة من جهة أخرى ، بالإضافة إلى هذا ، فإن ميشيليه في مجلده عن « الوصاية على العرش » - الذي تم إعداده في نفس السنة التي ظهر فيها « تاريخ الأدب الإنجليزي » - يدرس « مانون ليسكو » Manon Lescaut . كوثيقة تبين وجهة نظر الطبقة العليا الصغيرة قبل الثورة الفرنسية ، إلا أن ماركس وإنجلز قد استمداً مفهومها عن الطبقات الاجتماعية من الطرق التي بمقتضاها يصنع الناس معاشهم ، ويدعوان ذلك « وسائل الإنتاج » . ولقد مالا إلى اعتبار هذه العمليات الاقتصادية كأساس للحضارة .

إن مادية ماركس وإنجلز الديالكتية ليست في الحقيقة مادية جداً كما تبدو . وإنما فيها جزء كبير من المثالية الهيكلية التي اعتقد ماركس وإنجلز أنها قد تخلصا منها . كما أنها لم ينظرا - في أي وقت - إلى الأشياء نظرة ميكانيكية ، كما ابتدأ تين ذلك في 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 تنتمي إلى ما يسميانه « البناء الفوق » للنشاط الإنساني . غير أنها رأيا أن ممارسي كل مجال من هذه المجالات المختلفة قد مالوا في الوقت نفسه إلى تكوين مجموعات اجتماعية ، وأنهم كانوا دائماً ينسحبون من نوع التحالف القائم على الطبقات الاقتصادية ، كي يؤسسوا هم تحالفاً مهنيًا خاصًا بهم . بل الأبعد من ذلك ، أن نشاطات البناء الفوق في استطاعتها أن يؤثر أحدها في الآخر ،

وأنها قادرة على التأثير في القاعدة الاقتصادية . ويمكن أن يُقال عن ماركس وإنجلز بوجه عام ، إنها - على عكس الانطباع السائد - كانا متواضعين ، ومشوشين ، ومتخبطين ، في حين كان رجل مادي مثل تين واثقاً كل الثقة مما يقول . ولقد حاول ماركس ذات مرة أن يفسر لماذا كانت قصائد هوميروس جيدة جداً ، في حين كان المجتمع الذي أنتجها من وجهة نظره - التي هي وجهة نظر صناعية - بدائياً جداً ، غير أن هذه المحاولة سببت له اضطراباً شديداً . ولو قارنا مناقشة هذه المشكلة بمناقشة فيكوتوميروس ، لرأينا أن مسألة تفسير الأدب في ضوء فلسفة التاريخ الاجتماعي قد أصبحت أكثر صعوبة وتعقيداً ، بدلا من أن تصبح أكثر بساطة وسهولة .

إن ماركس وإنجلز كانا - فوق ذلك - متشربين حتى الشبع بالإعجاب الألماني بالأدب الذي تعلماه من عصر جوته . ولم يحدث قط أن شك أحدهما في أن « الشاعر » Der Dichter ليس إلا واحداً من أنبل أفراد الجنس البشري وأعظمها إفادة وخيراً .

وعندما كتب إنجلز عن جوته استحضره كإنسان معد « للحياة عملية » ، ورأى أن مسار حياته المهنية كان مصاباً بالإحباط بسبب « بؤس » الموقف التاريخي في ألمانيا في عصر . وأخذ يلومه على سماحه لنفسه بالتردى في فليستينية الطبقة التي جاء منها ، أي إلى التزعة المادية المحافظة « الحذرة » الضيقة ، المعتدة بنفسها ، إلا أن إنجلز يتأسف لهذا لأنه تداخل في تطور « العبقرية الهازنة » الجريئة ، التي تحقر العالم .

كما أن النقاد العظام الذين تعلموا على أيدي ماركس وفرانز مهنريج Franz Mehring ، وبرنارد شو ، لم يتخلوا عن احترام الأدب وكهنوتيته . فبرنار شو يتأسف لافتقار شكسبير إلى الفلسفة السياسية ، كما يتأسف لما يسميه بالتظاهر المزيف الذي تدعيه الطبقة الوسطى عنده . ومع هذا ، فإن شويتختي بشعر شكسبير وبخياله الدرامي تماماً على نفس مستوى حماس سوينبيرن Swinburne ، واصفاً أعماله - حتى هذه الكوميديات التي تمر بالحركة مثل « الليلة الثانية عشرة » و« كما تنواه » ، حيث تبدو ثباتها بالنسبة له أكثر تفاهة وغبثاً - بأنها « جواهر تاج الشعر الدرامي الإنجليزي » . إن ناقداً كهذا ، يمكن أن يفعل شيئاً كثيراً للكاتب ، بأن يريه إنساناً واقعياً ، في عالم واقعي ، وفي لحظة زمنية معينة ، وكذلك لناقد تأثرى من نوع سوينبيرن الذي ازدهر في نفس الفترة من أواخر القرن التاسع عشر . إن الناقد التأثرى القح يقترب من الأدب كله كما لو أنه يقترب من معرض من جواهر الأدب الفني الجميل ، وكل ما يمكن أن يفعله هو أن

يكتب قائمة حاسية مشتطة في عاطفتها . أما شو ، فعندما سلط أضواءه على شكسبير ، كشخصية
في دراما التاريخ الشوانية ، فإنه أخذ يتمحبه باهتمام جديد ، ربما لم يتمحبه ناقد إنجليزي من
قبل على تلك الصورة .

إن الإصرار على أن رجل الأدب يجب أن يلعب دوراً سياسياً ، أو على الخط من قدر الأعمال
الفنية إذا ما قورنت بالأعمال السياسية ، إنما هي أشياء ليست في الأصل جزءاً من الماركسية ،
ولكنها ألصقت بها في وقت متأخر . إن المنسب في 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 جداً تتعلق بلماذا ينبغي أن تشغل تضمينات الأدب السياسية
ذهن النقاد بصفة خاصة ؟ . ففن بوشكين نفسه - بما يكمن فيه من طاقة تضمينية رائعة - انخلق
بالتأكيد - ولو جزئياً - بسبب رقابة نيقولا الأول ، ومن ثم وضع بوشكين التقليد أو الأساس
لغالبية كتاب روسيا العظام الذين جاءوا بعده . كل مسرحية ، وكل قصيدة ، وكل قصة يجب أن
تكون مثلاً ، أو عظة تتضمن مغزى أخلاقياً . وإذا ما كشف المثل أو العظة عن المغزى فإن الرقيب
يصادر الكتاب ، كما حاول أن يفعل ذلك في « الفارس البرونزي » لبوشكين ، حيث جرى
الخلاف حول مجموعة من التضمينات الناشئة التي تجلت في شيء قليل من الوضوح . ومن ذلك
الحين ، ومروراً بكتابات تشيخوف ، وحتى تاريخ الثورة تقريباً ، والأدب الخيالي في روسيا يمثل
استقامة أو تقليدية الفن الخاصة ، والتي تتسم بالموضوعية ، وبتهمة الاحتواء على مقاصد اجتماعية
محركة . ففي روسيا القيصرية ، كان كل النقد سياسياً بالضرورة ، لأن أعظم المطالب إلحاقاً من
وجهة نظر المفكرين كانت تتمثل في وجوب التخلص من الحكم القيصري . حتى الرجل الأخلاق
المسيحي المجدد تولستوى - والذي كان يتظاهر بأنه غير سياسي - كان سياسياً في تضميناته كأى
رجل آخر ، لأن مواعظه وإرشاداته كانت ستؤدي بالحتمية إلى أن يتورط ضد الكنيسة ،
والكنيسة جزء مكل وحوي في النظام القيصري . فكثيره « ما هو الفن ؟ » - الذي ينحى فيه
شكسبير جانباً ، بالإضافة إلى تنحية جزء كبير من الأدب الحديث بما في ذلك رواياته هو نفسه
بسبب ولوعه بالتعصب الأخلاقي - هذا الكتيب يعد أكثر الأمثلة المألوفة بيننا تدليلاً على النقد
الرومي المتحلي بالأخلاق ، إلا أنه - كنوع من المداخل - لم يكن إلا أعظم التعبيرات القيمة
انتشاراً منذ بلينسكى Belinsky وتشرنيشفسكى Chernyshevsky في بواكير القرن .

أما النقاد - الذين كانوا في العادة صحفيين يكتبون من المنفى أو في صحف محظورة - فكانوا دائماً يميلون إلى مطالبة الكتاب الخياليين بوجوب تصوير الأخلاقيات الأكثر جرأة وجسارة . وبعد أن وقعت الثورة ، لم يتغير هذا الموقف . ولقد ظلت تقليديات الرقابة القديمة في مجتمع السوفييت الاشتراكي الجديد ، والذي يتألف بالضرورة من أناس مازالوا مطبوعين بلون الاستبداد القديم . وإنما لنجد ظاهرة خاصة ، كانت تتمثل في ظهور سلسلة من الجماعات الأدبية تحاول واحدة بعد الأخرى أن تحصل على اعتراف رسمي ، أو أن تجعل من نفسها قوة كافية بذاتها حتى تتمكن من أن تنصب من نفسها حكاماً ، أو وسطاء للأدب . ولقد مال لينين ، وتروتسكي ، ولونا خارسكي إلى معارضة هذه المحاولات : فالرفاق الديكتاتوريون عبدة البروليتاريا ، أوليف Lev ، أوراب Rapp كانوا أسوياء وأردباء إلى الدرجة التي كان عليها بالضبط الكونت بينكيندورف Benckendorf الذي أتعس بوشكين وأشقاه . وحين تولت - بعد موت جوركي - بيروقراطية ستالين إدارة هذا الجانب - كأى شيء آخر - أقامت نظاماً من الضغط والكتب ، جعل من بينكيندورف ونقولاً الأول أشبه بلورينزودى ميدتشى Lorenzo de' Medici وفي غضون ذلك ، حاول تروتسكي - الذي كان نفسه كاتباً سياسياً عظيماً إلى جانب اهتمامه الدائم بالأدب بصفته فناناً جميلاً - حاول سنة ١٩٢٤ الاتصال بإحدى هذه الحركات كى يوضح موقفه . ولقد وضع كتاباً هاماً وذكياً أسماه « الأدب والثورة » ، شرح فيه أهداف الحكومة ، وحلل أعمال الكتاب الروسيين ، وامتدحهم أو وبتخهم طبقاً لتلائمهم أو صراعهم مع تلك الأهداف . كان تروتسكي ذكياً . ومنتظم التفكير ، وكان من الواضح أنه مولع بالأدب ، وأنه يعرف أن العمل الفنى لا يبنى بمهمته إذا ما اتبع مواصفات معينة ، من أجل دعاية لحزب ، إلا أن ماياكوفسكى Mayakovsky - الشاعر السوفييتى الذى امتدحه تروتسكى فى شيء 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 السوفييتى تحول إلى ناقد ، وكان من الجلى 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 طبيعياً بالنسبة لروسيا - انتقلت إلى أقطار أخرى عبر تغلغل التأثير الشيوعى . ولقد عكست الصحافة الشيوعية وأتباعها من الأدباء . مدى هيمنة

الكرملين. على كل الوجوه التي مرت بها . ابتداء من حادثة سجن الكُتّاب السوفيت بالجملة سنة ١٩٣٥ . ولكن لم يكن من طبيعة النظام الأمريكي أن يسمح ولو مرة لحكومتنا الجمهورية أو الديمقراطية بأن تضع خطأً سياسياً لتوجيه الأدب القومي . ونشير في هذا السبيل إلى أن ما حدث مؤخراً من جانب أركيبالد ماكليش - Archibald Macleish الذى يبدو أنه انحرف قليلاً بسبب وضعه البارز كعضو ليبرالى فى الكونجرس - لم يكن شيئاً مذكوراً ، ومع هذا استقبله الكُتّاب الأمريكيون الجادون استقبالاً ودياً .

وظالما 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 للمنايع الأعمال الأدبية وأصولها . أعنى التحليل النفسى لفرويد . ويبدو هذا كما لو أنه امتداد لشيء ابتدأ من قبل بداية طيبة ، ويمكن تصوره حتى كتاب « تراجم الشعراء » للدكتور جونسون والذى كان محاميه ومفسره العظيم سانت بييف . وأعنى بهذا الشيء تفسير الأعمال الأدبية فى ضوء سير الأشخاص الذين خلف تلك الأعمال . غير أن أتباع فرويد جعلوا هذا التفسير أكثر دقة وأكثر تنظيماً . والمثل العظيم على تحليل الفنان تحليلاً نفسياً يتمثل فى مقالة فرويد نفسه عن ليونارد دافنشى . إلا أنها محاولة تقريبية لإعادة بناء وضع تاريخى محض . واعتقد 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 . إلا أن برنارد دى فوتو Bernard de Voto هاجمه بعنف على ذلك ، ومنذ ذلك الحين طلق بروكس منهجه العام الذى يقول بأنه لا يوجد أحد غير المحلل الذى يستطيع أن يعرف دائماً الكاتب معرفة كافية توصله إلى تشخيص تحلىلى نفسى مشروع .

وهذا صحيح بالطبع ، ولقد أدى المنهج إلى عواقب سيئة ، إذ بنى الناقد نظاماً ميكانيكياً فرويدياً مستخلصاً من أدلة هزيلة جداً ، ومن ثم 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 بشيء عندما اعتنى بهذه الواقعة التى أولاها مارك توين اعتباراً ، وذكرها لكاتب سيرته - وهى منظر جثة الأب الميت ممددة على السرير ، والأم تستحلف ابنها بأن يعدها

بالأحيط قلبها في المستقبل. فإن لم تكن هذه الواقعة من الوقائع الهامة الأساسية التي يفترض أنها تسبب العقد الفرويدية ، فإن لها بالتأكيد دلالة نموذجية بالنسبة لسيكولوجية مارك توين كلها . فمن المحتمل أن يكون للقصص التي يرويها الناس عن طفولتهم دلالة رمزية عميقة . حتى عندما تروى جزئياً أو كلياً ، في ضوء تجربة حدثت فيما بعد . ومن ثم فإن المواقف والاضطرابات القاهرة ، و« النماذج » الانفعالية التي تتردد في عمل الكاتب يهتم بها الناقد التاريخي اهتماماً عظيماً . هذه المواقف والنماذج مطمورة في المجتمع واللحظة التاريخية ، ويمكن أن تدل على مثاليتها وعللها تماماً كما تبين الخلية حالة النسيج . أما التجربة العلمية الحديثة الخاصة بمزج المنهج الفرويدي بالمنهج الماركسي ، ومزج التحليل النفسي بالأنثروبولوجي ، فإن لها ما يوازها في تطور النقد . وهكذا نجد عنصراً آخر يُضاف إلى جهازنا الخاص بتحليل الأعمال الأدبية ، وأن المشكلة لا تزال تنمو وترداد تعقيداً .

فالمحلل - إذن - لا يهتم بالقيم المقارنة لمرضاه أكثر مما يهتم الجراح ، فهو لا يستطيع أن يفسر لك لماذا يؤلف ديستوفسكي العصابي عملاً ذا قيمة رائعة يقدمه لزملائه ، في حين هناك رجل آخر مصاب بنفس العصافية يكون خطراً على الجمهور . إن فرويد نفسه ، يقرر بحسب في دراسته عن ليوناردو بأن منهجه لا يقدم أية محاولة لتعليل عبقرية ليوناردو . وتبقى مشاكل قيمة المقارنة بعد أن تفحصنا العامل الفرويدي النفسي تماماً كما هي بعد أن أولينا اهتماماً للعامل الماركسي الاقتصادي ، وللعوامل العنصرية والجغرافية . ومهما يمكن أن يكون تفسيرنا للأعمال الأدبية عميقاً وكاملاً من وجهتي النظر التاريخية والسيرية . فإننا يجب أن نستعد لمحاولة تقييم درجات النجاح التي أحرزتها الآثار الأدبية الناتجة عن عصور متعددة ، ولؤلفين متعددين ، وذلك بمنهج يقرب من منهج تي . إس . إليوت وسانتسبري . إننا يجب أن نكون قادرين على تمييز الجيد من الرديء ، وأعمال الدرجة الأولى من أعمال الدرجة الثانية . ولن نكتب بطريقة أخرى نقداً أدبياً على الإطلاق ، ولكن مجرد تاريخ اجتماعي أو سياسي ، كما انعكس في النصوص الأدبية . أو قصص نفسية من عصور الماضي . أو - فلنأخذ وجهة النظر التاريخية في أبسط أشكالها الأكاديمية - أي مجرد تعديد تاريخي مسلسل للكتب التي نشرت .

والآن ، كيف يتسنى لنا أن نميز - من بين مواد الفن الأدبي هذه - الفن الجيد من الفن الرديء ؟ لقد اعتاد الفيلسوف المتأثر بكانت المدعو نورمان كمبر سميت

Norman Kemp Smith الذى تلقيت على يديه لحسن الحظ دروساً فى جامعة برنستون منذ خمس وعشرين سنة مضت - اعتاد أن يجيرنا 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 ... الخ ... ولكن فى المستطاع أن تكون لديك أية مجموعة من تلك القيم كما تتطلبها أية مدرسة من مدارس التأليف ، ولكنك ما زلت 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 مطلباً جديداً هو وجوب أن يكون الكاتب ذا موهبة ، فأنت - فى بساطة - تحول هذا الاهتمام الخاص إلى الموهبة . إن الناس إذا ما اكتشفوا أساساً للاتفاق فيما بينهم تتمثل 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 عمّ تتكلم ؟ فقد فرضت نفسها بنفسها ، وخذلت نفسها بنفسها ، وفى مكنتها أن تجبرك على قبول سلطتها . من الممكن أن يحاول الدجالون وضع أنفسهم فى مرتبة أعلى مما يستحقون ، إلا أن هؤلاء الدجالين لن يستمروا طويلاً . 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 الخبيء ؟ لقد ظل هذا السؤال فترة طويلة موضوع دراسة فرع من فروع الفلسفة يسمى « علم الجلال » ، الذى تحول حديثاً إلى موضوع للتجريب العلمى . إن كلا هذين النوعين من دراسة الأدب يمكن أن يكون متحاملاً أو مجحفاً فى عين الناقد ، على أساس الحقيقة التى تقول بأن الذين يستخدمونها يكونون فى الغالب فاقدين للذوق الأدبى فقداً واضحاً . لذا ينبغى على المرء ألا ينكر

احتمالية قيمة الكشوف والريادات التي يقوم بها في هذا الميدان رجال ذوو عقول حادة الذكاء ، ويستمدون معطياتهم المفترضة من عواطف الرجال الآخرين الجمالية .
غالبًا ما نجد لكل إنسان مهم بالأدب ، محاولة لتفسير هذه العواطف لنفسه ، ولي - بالطبع - تفسيري الخاص .

في رأيي ، أن كل نشاطنا الفكري - في أي مجال من المجالات التي يمارس فيه - عبارة عن محاولة لإعطاء معنى لتجاربتنا ، أي لنجعل الحياة أكثر إمكانية في الممارسة ، لأن فهم الأشياء يجعلنا نعيش في حالة أكثر يسرًا ، ويحملنا على التحايل عليها ومعايشتها . إن إيوسليد Euclid - الذي يعمل في عالم من التجريدات - يرينا العلاقات القائمة بين مسافات بيناتنا العسيرة التناول ، والتي تتراكم وتتوش ، والتي نقدر على اعتبارها وإدخالها في الحساب . وكذلك أية مسرحية من أعمال سوفوكليس تدل على العلاقات القائمة بين الدوافع الإنسانية المختلفة ، والتي تبدو غاية في الاضطراب والخطورة ، وتؤدي إلى نوع معين من عدالة القدر - (أعنى الطريقة التي يرى فيها تفاعل هذه الدوافع في المدى الطويل وهي تُحل) - التي يمكننا أيضًا أن نعتد عليها . إن القرابة الناشئة عن وجهة النظر هذه الخاصة بأغراض العلم والفن ، تبدو واضحة بنوع خاص عند اليونانيين ، لأن كلاً من إيوسليد وسوفوكليس لا يرضينا بصنع الأنماط فحسب . ولكن كليهما يصنع إلى حد بعيد نفس نوع الأنماط . فكتاب « العناصر » لإيوسليد يتناول نظريات بسيطة ، وعن طريق استخدام سلسلة من العمليات المنطقية بينها حتى القمة في مربع على وتر مثلث قائم الزوايا . وأية مسرحية من مسرحيات سوفوكليس الأصلية تصنع تماماً نفس النوع من الأنماط .

ولبعض الكتاب - وبعض العلماء أيضًا - هدف علمي أبعد من ذلك : فهم لا يقنعون بمثل هذا المجهود الذي يبذله واحد كسوفوكليس ، بأن يجعل الحياة تبدو أكثر معقولة . وبالتالي يجعلها أكثر احتمالًا ، ولكنهم يحاولون - مثل أفلاطون - أن يفسروا الأحوال والأوضاع كي يجعلوها شيئًا مختلفًا وأحسن . وهناك أنواع أخرى من الأدب - مثل أشعار سافو Sappho - لها مضمون فلسفي أقل من سوفوكليس . فالمقطوعة الشعرية لا تمنحنا شيئًا غير نموذج مفروض على تعبير يعبر عن شعور ما ، ولكن لهذا النموذج - المتألف من عدد من التفعيلات ، والموازانات بين الساكن والمتحرك - تأثيرًا ، من شأنه أن يوجز الشعور - مها بدا جامعًا أو مؤلمًا عندما نخوض تجربته في

ضوء وقائع حياتنا - إلى شيء منظم ، ومتوافق في ذاته وسار . كما أنه يربطه إلى خطة أكثر شمولاً تجعله يعمل في نسيج أوسع في جسد الفن الشعري . وهنا ينحل التنافر ، ويرسخ الشاذ للنظام . وهذه السيطرة التي يمارسها الشاعر على عواطفه ، لها تأثير من الدرجة الثانية . وذلك يجعله شيئاً أكثر سهولة بالنسبة للقارئ كي يسيطر على عواطفه هو . أما لماذا ترضينا بعض الأصوات والإيقاعات المعينة أكثر مما ترضينا بعض الأصوات والإيقاعات الأخرى ، وكيف ترتبط بالأفكار التي تختار كحوامل أو وسائط ملائمة للتوصيل ، فإن ذلك كله من المشاكل التي يمكن تمريرها إلى رجل العلم .

وهذا الذي قلناه يعود بنا إلى وجهة النظر التاريخية . إن التجربة البشرية في حالة تغير دائم . ويجب على الكاتب الذي 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 أي انتصار كهذا للفكر البشري - سواء تم في لغة الفلسفة ، أو في لغة الشعر - نخوض تجربة الاقتناع والرضا العميق ، إننا نشقى من بعض الوجد الذي تحدته الفوضى ، ونتحرر من بعض الأحوال الثقيلة الوطأة التي تسببها الأحداث غير المفهومة .

هذا التحرر الذي يستجلب حسنة القوة - ومع حسنة القوة الهبجة - إنما هو العاطفة التي نخطرنها متى نكون في حضرة قطعة أدبية من الدرجة الأولى . ولكنك من الممكن أن تعارض عند هذه النقطة وتتساءل ! ألا يحدث غالباً أن يميز الناس أو يفرحوا بسبب قطعة أدبية من أحط الأنواع وأنفها ؟ إن هؤلاء الناس الذين يشعرون بمثل هذه العواطف إزاء عمل محدد فح ، هم بالتأكيد أناس ذوو أذواق محدودة وفجّة . ولكن الشخص صاحب الذوق الرفيع المرتب ، والثقافة ذات المدى الأوسع ، سيشعر بذلك إزاء عمل أكثر جودة ، وأكثر تعقيداً في تركيبه . إن الفرق بين عاطفة إنسان أكثر سموً وترتيباً في تفكيره ، وعاطفة إنسان أقل سموً وترتيباً ، إنما هو مجرد فرق في الدرجة والمرتبة . وفي بعض الأحيان ، تقابل كتباً تبدو أنها تقع بالضبط على خط فاصل بين كونها أعمالاً غاية في التفوق والجودة وكونها غاية في الرداءة والسوء ، مثل روايات جون اشتاينبيك G. Steinbeck عندما كنت أتحدث منذ قليل عن الخبراء الذين أرسوا قواعد الذوق ، فإنما كنت أعني الناس القادرين على تمييز أعمال الدرجة الأولى ، وتفضيلها على ما عداها من درجات .