تعريفات باتجاهات نقدية

ولتر جاكسون بيت

١ – ماثيو أرنولد
٢ – سانت بيف
٣ – هيبوليت تين
٤ – ليو تولستوى
٥ – تى . إس . إليوت .
٦ – آى . إيه . ريتشاردز
٧ – إدموند ولسون

١ – ماثيو أرنولد (١٨٢٢ – ١٨٨٨)

لا يوجد ناقد إنجليزى أو أمريكى – منذ كولريدج – له تأثيره الواسع ، أكثر من ماثيو أرنولد . ويتجلى تأثيره هذا ، فى ثلاثة اعتبارات على الأقل : أولها ، أنه كان المتحدث الرسمى عن الذوق الشعرى فى القرن التاسع عشر . وثانيها ، أنه استطاع أن يقدم مزيدًا من الأفكار العالمية ، ويجعلها سهلة المنال ، وفى متناول أيدى نقاد اللغة الإنجليزية وقرائها . وبعد أن أصبحت هذه الأفكار سائدة ، انتقلت فى فضول وتطفل إلى جزء كبير من نقد السنوات الأربعين الماضية ، بما فى ذلك النقد الذى ينظر إلى أرنولد نفسه ، إما كعامل مؤثر من الناحية الأكاديمية ، وإما كروح شريرة تمثل الأذواق « الرومنسية » فى الأسلوب . أما ثالث هذه الاعتبارات ، فهو أن جزءًا كبيرًا من الدفاع الحديث عن القيمة التعليمية الرئيسية للأدب يرتكز – حينما يكون الدفاع تأثريًا – على فروض منطقية كلاسية ، أعيد إحياؤها فشاعت وعمت ، بغض النظر عمّا لحقها على يد أرنولد من إبهام واختزال .

وعلى هذا ، فإن مركز أرنولد يبدو أكثر تعقيدًا ، مما يبدو للوهلة الأولى . ويحتاج المرء – بنوع خاص – إلى أن يحمى دوره – كمتحدث رسمى عن الذوق الأدبى فى القرن التاسع عشر – من ادّعاء الأهمية التى لا تستحق . والحقيقة التى لا تتكرر ، هى أن تأثير أرنولد – خلال السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر ، وخلال العقدين الأولين من القرن العشرين – ساعد على إيجاد معيار شبه ثابت للذوق الشعرى لهذه الحقبة ، إلا أن ذلك يرجع – إلى حد بعيد – إلى أن الكتّاب والنقاد من الإنجليز والأمريكان ، لم يختاروا إلاّ بعضاً من آرائه وتذوقاته كى يعكسوها ويمطوها . ويصور هذا التأثير ، جانب أرنولد الفيكتورى الأكثر صرامة . هذا هو أرنولد الذى كثيرًا ما يقال عنه إنه « أعاد دراسة » ، الشعر الإنجليزى فى ضوء مقاييس القرن التاسع عشر ، مثلما يقال عن تى . إس . إليوت إنه قد « أعاد دراسته » فيما بعد بمقاييس أخرى . إنه أرنولد الذى استهان بالقرن الثامن عشر ، واعتبره « عصر النثر » ، وتحدث عن استخدام أبيات من الشعر منفصلة عن بعضها ودعاها بـ « المحك » ، وقام بتقييم « شعر تقريرى » يتسم بالغموض والخطابية ، ثم شرفه قليلا

بما دعاه بـ « السحر » . ولكن المبدأ الأساسي الوحيد الذى قدمه أرنولد نفسه لمثل هذا التفسير الضيق ، يوجد فى ملاحظات مبعثرة ، وفى مقالة محددة عنوانها « دراسة الشعر » ، لم توضع فى الأصل كعقيدة تحتل المركز الرئيسى ، أو كمناقشة للأهداف ، ولكنها لم تكن إلاّ مقدمة لباقة من الأشعار عنوانها « الشعراء الإنجليز » (١٨٨٠) ، جمعها وارد Ward ولم تستهدف هذه المقدمة إلاّ القارئين العاديين ، الذين لا يعرفون الشعر الإنجليزى معرفة طيبة .

إنّ أهمية أرنولد الأساسية – كناقد – تتجلى فى مكان آخر ، وهو : تعضيده الدائم لسمو التفكير النقدى ، ومحاولته التسامى برأى قارئ اللغة الإنجليزية نحو المدى الأوسع ، والأكثر عالمية ، وإعادته تطبيق المقاييس الكلاسية ، وفوق ذلك كله : محاولته الشجاعة فى إعادة التأكيد على أهمية القيمة التقليدية للأدب . إن النقد الإنجليزى – الذى كان قد انتهى إلى الخمود والرداءة ، بعد كولريدج وهازلت – عاودته الحياة ، وأصبح متسعاً بفضل أرنولد . لقد أصبح النقد مهتمًّا بالذكاء النقدى النشط ، الذى كان قائماً فى فرنسا فى منتصف القرن التاسع عشر ، كما أعيد تذكير هذا النقد الإنجليزى بالأهداف العريضة للنظرية الكلاسية . وقد ترتب على ذلك ، أن النقد فى إنجلترا وأمريكا فى القرن العشرين اتخذ مسارًا جديدًا ورفيعاً . فعلى أيدى أرفنج بابت ، وبول المرمور ، انتظمت أفكار أرنولد فى « الإنسانية الجديدة » والتى تحولت إلى نضال ضد الفن الرومنسى ، وضد الطبيعة العلمية فى القرن التاسع عشر . وهؤلاء النقاد وغيرهم ، اتبعوا أرنولد فى النظر إلى الخلف حيث بعض القيم الكلاسية ، ولكنهم بخلاف أرنولد – قاموا بتفسيرها بمبدأ متزمت لاكلاسى تماما ، وبتحيز تعليمى صريح . وهناك نوع من النقاد مختلف تماماً عن « الإنسانيين الجدد » اتخذوا مواقف ؛ ومع أن بعضهم لم يهتم بذلك ، فإن أرنولد كان أول من جعلها فى مكنة النقد الإنجليزى والأمريكى الحديث . وبالإضافة إلى هؤلاء ، استطاع النقاد من ذوى التفكير الشكلى فى إنجلترا – وفى أمريكا بصفة خاصة – أن يستخصلوا إيحاءات من المصادر النقدية الفرنسية ، وسواء كانت هذه المصادر كلاسية ، أو من القرن التاسع عشر . وبدون أرنولد – سواء بطريق مباشر ، أو من خلال تلاميذه كأرفنج – فإن اهتمام هؤلاء النقاد الشكليين بمثل هذه المصادر لم يكن فى مكنته أن ينتشر بمثل هذه السرعة . واتهامات أرنولد المتكررة للعقلية الإنجليزية بأنها غير نقدية ، أصبحت أحد كليشيهات النقد الحديث . وبالرغم من خصومته الشديدة لأرنولد ، فإن تى . إس . إليوت – الذى يعتبر عمدة النقاد منذ الحرب العالمية الأولى –

وجد نفسه – وهو يحتل مكان أرنولد – يتخذ نفس المسلك ، وإن لم يتبع بشكل مطلق أفكار سلفه . بل إن إليوت يستخدم أسلوباً نثريًّا مشابهًا – إلى حد بعيد – لأسلوب أرنولد ، يتسم بالبساطة المصقولة المتعمدة ، وبالمقارنة التى تأتيه من حين لآخر . ومقالة أرنولد العظيمة « وظيفة النقد فى العصر الحاضر » ، يمكن موازاتها بمقالة إليوت – الأقل طولا – « وظيفة النقد » ، والتى يكرر فيها إليوت مهاجمة أرنولد لفردية الرجل الإنجليزى المتطرفة ، وكراهيته للنقد . إن دراسة أرنولد لشعراء معينين – وبصفة خاصة شعراء من وجهة نظر القرن التاسع عشر – تناظرها دراسات إليوت لشعراء آخرين فى ضوء قيم أسلوبية مختلفة .

وأخيرًا ، مع أن الاختلافات بين الرجلين تتخذ أقصى اتساعها هنا ، فإن لأرنولد جولات أخرى فى ميادين عامة ، كما فى كتابه « الثقافة والفوضى » (١٨٦٩) ، والذى ينبئ بدوره عن جولات مماثلة لإليوت فى كتابيه « فكرة المجتمع المسيحى » ، و« ملاحظات نحو تعريف للثقافة » . وإذا كانت مفاهيم الثقافة المستخدمة فى تلك الأعمال الخاصة بهذين الرجلين جديرة بالاعتبار ، فإنها تقدم أسرع طريقة ممكنة للتدليل على التناقض القائم بين الرجلين .

* * *

وعلى أية حال ، فإن همَّنا ليس هو الدخول فى المتاهات المتعلقة بتأثيرات أرنولد ، ولكن همنا الأساسى هو الإشارة بصفة عاجلة إلى محور الاهتمام فى كتابته النقدية ، وإلى أجدى الطرق التى أجرى فى أنحائها هذه الكتابة ، وطبّقها فيها . ومركز هذا الافتراض ، هو مفهومه للثقافة ، والذى نجد تعريفه بصفة أوضح وأكثر إقناعاً فى إحدى مقالات كتابه : « الثقافة والفوضى » فالثقافة – بداية – هى « نشاط » العقل . وليست هى الكم من المعلومات الذى نتذكره ، ولكنها الكيفية التى تحدد ملامح إحدى الطرق العملية للحياة ، وملامح التفكير ، والشعور – أى أنها القيمة التى تكمن فى أن (نصبح) شيئاً – بدلا من أن (نملك) شيئاً – يعيش فى حالة داخلية للعقل والروح ، وليس فى مجموعة ظروف خارجية » . إن الثقافة – فى إيجاز – هى القدرة على الاستجابة طبقًا لما هو حقيق وقيّم . وعلى هذا ، كان من الضرورى أن نسعى إلى كل وجه من أوجه العقل وهو مشغوف ومنفتح بقدر المستطاع ، كى نكون قادرين على أن نكتشف – بكل ما نستطيع من فعالية – ما (هو) حقيق وقيم . وهذا الشغف يسميه أرنولد (الفضول) . و« رؤية الأشياء كما هى » تتطلب عقلاً مفتوحاً وشَغِفًا . وهناك « اللا غرضية » ، وهى القدرة الفذة على

البعد عن الطائفية والتحزب ، والرغبة فى رؤية الأشياء فى طبيعتها الحقيقية ، وهى منفصلة عن الاهتمام الشغوف للبرهنة على فكرة مسبقة ، أو فكرة مذهبة من قبل . و « اللاغرضية » هذه ، مع « المرونة » خصيصتان أساسيتان للثقافة . إنهما يجب أن يكونا ضمن المزايا الأولية التى ينبغى أن تحدد ملامح النقد أيضًا . فالقيمة المثالية التى توجه النقد ، هى – طبيعيًّا – نفس القيمة التى توجه الثقافة بأوسع معانيها – وإلاّ كان للنقد حظ قليل من الأهداف الحقيقية أو التسامى ، وما كان – ببساطة – إلاّ طريقة أخرى لا ضرورية ، لإضاعة الوقت .

ومما يحمد لأرنولد ، أنه هو نفسه – كناقد متمرس – كان على غير العادة « لاغرضيًّا » . ولم يكن بوق دعاية لأية مدرسة خاصة من مدارس الشعر الفيكتورى . ولم يشعر بأنه مضطر إلى تمجيد القرن التاسع عشر كعصر من عصور الشعر العظيمة ، لمجرد أنه يعيش فيه ، ولا بأنه مضطر إلى الانتقاص من قدر القرن لنفس السبب . لقد كان بمنأى عن أن يكون – من الناحية الإقليمية – قوميًّا . ولم يكن مفهومه عن الثقافة محصورًا بمعايير ، أو حدود أية مجموعة بشرية . وفى هذا المنحى ، يختلف أرنولد عن بعض العيَّابين الذين جاءوا بعده ، وراحوا يغالون فى مدح « اللاغرضية » فى النقد بطريقة نظرية ، فى حين أنهم يتناولون الأدب من وجهة نظر تعبر عن اهتمامات ثابتة فى الذهن ، سواء كانت اقتصادية ، أو سياسية ، أو تاريخية ، أو دينية ، أو أى شىء آخر ، وذلك باستخدام قيم أسلوبية جامدة ، أكثر تعصبًا ومحدودية ، من تلك القيم التى دفعت بأرنولد أن يرفض شعر القرن الثامن عشر . والحقيقة ، أن أرنولد كان كثيرًا ما يُعاب عليه « اللاغرضية » هذه . فمواقفه الدينية والاجتماعية بصفة خاصة ، كانت محل مؤاخذة لنفس السبب . فكانت مواقفه الدينية تعتبر « ضعيفة رخوة » ، لأنها لم تتأسس على عقيدة معينة ، فى حين كانت مواقفه الاجتماعية تعد « أرستقراطية » ، و « مترفعة » ، لأنه لم يحاول أن يشرح مذهبًا سياسيًّا محددًا . غير أن « اللا غرضية » كانت دائماً عرضة للمؤاخذة على أنها دليل على الضعف الثقافى . وكان يوجه هذا الاتهام ، نقاد سيطرت عليهم مفاهيم مسبقة ، تتسم بالإلزام والصرامة . وفى رأيه السياسى والاقتصادى – بغض النظر عن كونه (أرستقراطيًّا) بالمعنى العادى لهذه الكلمة – آمن أرنولد إيمان المتنبئ بما سيحدث ، بأن طبقة البروليتاريا ستحكم إنجلترا فى المستقبل . ولهذا السبب ، أحس بوجوب عدم إضاعة الوقت فى تنوير هذه الطبقة وتعليمها إلى أقصى حد مستطاع . وفى النهاية ، يبدو أنه كان يأمل فى نوع ردىء من اشتراكية الدولة ، تتسم

بالضرورة – ضمن ما تتسم به – بانعدام الطبقية تماماً . وبغض النظر عن تفكيره الطبقى ، أحس أرنولد عن اقتناع ، بأن أمل العالم ليس فى الأرستقراطيين (المتبربرين) ، ولا فى طبقة التجار (الماديين) ، ولا فى « عامة الجماهير » كما هم عليه وقت ذاك . وإنما « تسعى الثقافة إلى التخلص من الطبقات » ، ومن جميع الأشكال المصطنعة لـ « التفاوت الاجتماعى » : هذا التفاوت الذى « يجعل الطبقة العليا مادية ، والطبقة الوسطى همجية ، والطبقة السفلى وحشية » .

* * *

إن الأدب – أو « الشعر » بأوسع معنى لهذا المصطلح – كفيل – عن قدرة – بتطوير النشاط المستنير للعقل ، والذى يدعوه أرنولد بالثقافة ، أولا ، بسبب اتساع نطاق مادة موضوعاته وتنوعها ، وثانيا ، لأنه أداة توصيل تعتمد فى توصيلها على وسيلة تشكيلية ومؤثرة خلال ما هو بذاته خبوة حية ، وليس من خلال التحليل التجريدى والتوصيف . إن الشعر ، كما يفسره أرنولد بشكل عام – « ليس إلاّ أكمل صورة لكلام الإنسان » . إنه – كما نقول – استخدام اللغة بأحسن الوسائل الممكنة تأثيرًا ، وتوصيلا ، وإيحاء ، وملاءمة . وتتكشف اللغة – من خلال التعبير اللفظى – عندما « يقترب الإنسان إلى أقصى حد من أن يكون قادرًا على نطق الحقيقة . « إن مجال الشعر – وليكن الشعر بوجه عام ، بدلا من التفكير فيه على أساس أية قصيدة معينة – مجال متسع اتساعاً ما ، تستطيع لغة الإنسان نفسها أن تغطيه ، أو توحى به . إن التجارب المنوعة التى عولجت فى أشكال عديدة من الشعر (الدرامى ، والغنائى ، والفلسفى ، والملحمى ، والساخر) لهى الدليل الملموس . وعلى هذا يستطيع الشعر أن (يتضمن) محصلات العلم واستبصاراته الذهنية ونتائجه ، بل يستطيع – حقيقة – أن يستوعب أى فرع من فروع المعرفة . وعلى خلاف علوم محددة ، لا ينحصر الشعر فى مادة موضوعة . ومن المحتمل أن « دارس الآداب الإنسانية وحدها » ، يكون أقل « اكتمالا » من « دارس العلوم الطبيعية وحدها » . ولكن بمنأى عن مجال وتنويع ، وأهمية ما يمكن أن يتناوله الشعر كموضوع له ، فإن القيمة السامية والسخية للشعر – بنوع خاص – تنشأ من خلال الشكل الذى يستطيع فيه أن يفسر التجربة وينقلها للآخرين . إن الشعر – قبل كل شىء – ليس مجرد عرض تفصيلات مسلسلة الأحداث ومحددة ، ولكنه يفسر التفصيلات فى ضوء المثاليات ، والطموحات ، والمعرفة ، والتقييم الأخلاقى . كما أن الشعر – من جهة أخرى – تمتد جذوره فيما هو (ملموس) : فهو ليس فرعًا من الأخلاقيات النظرية .

الشعر يجمع بين الفكرة وما هو محس . ولما كانت مهمة الشعر هى « تفسير العالم الطبيعى » . وفى نفس الوقت « تفسير للعالم الأخلاق » – بالشعور وإدراك الملموس . على أساس القيم الإنسانية – فإن الشعر يكون بهذا مُناظِرًا للتجربة الإنسانية نفسها . ويصر أرنولد على أننا فى حياتنا العملية . دائماً ما نرى الأشياء ونشعر بها فى ضوء ما نضعه فى الاعتبار عن مدى الرغبة فيها . أو قيمتها لنا : وحين نجرب الأشياء . فإن الملموس لا ينفصل عن الفكرة – أى عن تفسيرها وتقييمها . ولا يمكن أن يحدث انفصال إذا ما كانت (تجربتنا) أصيلة وحقيقية . لا مضطربة ومرتبكة . الحقيقة . أننا لا نخوض تجربة ذات معنى . إذا ما قمنا بالتفكير والتقييم بشكل محض على مستوى تجريدى . ومنعزلين عن شئوننا اليومية . وعند ذاك نعيش . ونفهم . ونستجيب على مستوى ملموس ودون ارتباط بأى شىء سبق أن أدركناه واعتقدنا فى قيمته . وبهذا المفهوم – وليس بتضمين تعليمى ساذج – يمكن القول بأن الشعر يستطيع أن يتناول كل المشكلات . وأكثرها أهمية وتأثيرًا – « والمشكلة هى . كيفية العيش » . وعند هذا الحد . يعتبر الشعر « أخلاقيًا » فى وظيفته . و « مشكلة كيف نعيش » – كما قال أرنولد فى مقالته عن وردزوورث – « إنما هى نفسها فكرة أخلاقية . وهى مشكلة تهم كل إنسان بدرجة كبيرة . والتى ينشغل بها دائماً بطريقة أو بأخرى . ويمكن – بالطبع – أن يحظى مصطلح (أخلاق) باعتبار كبير . لأن عظمة الشعر الإنجليزى فى أحسن حالاته . تكمن فى طاقته الخيالية القوية . التى يربط بها الأفكار الأخلاقية بالحياة الملموسة .

وعلى هذا . كان أرنولد – عند تقدير وتمييز قصائد معينة . أو شعراء معينين – ينقاد إلى اعتبار تطبيق الأفكار بشكل نبيل وعميق على الحياة « كأهم جزء فى العظمة الشعرية » . وعلى هذا . يجب على الشعر – قبل كل شىء – أن يعمل داخل وخلال ما هو ملموس . واستنكار أرنولد للشعر التعليمى التجريدى – مثلما نجده فى « نزهة » ورد زويرث . أو فى غالبية شعر القرن الثامن عشر – وافتقار أرنولد إلى التعاطف مع الأسلوب الشعرى النيوكلاسى بوجه عام . إنما يقومان على اعتقاده بأنهما يفتقدان إلى كفاية الملاذ الملموس . وملحوظاته على مسرحيته الشعرية « أمبدوكليس » . تشير إلى وجهة نظر مشابهة : وهى أنها ليست دراما حية منبثقة – بالحتمية – من موقف ملموس . ثانيًا . إن وجود « الأفكار » ذات الصلة الملائمة . وذات المعنى الدال . إنما هو أمر طبيعى . متوقع فى الشعر الجدير بالاعتبار . ويمكن القول – على سبيل التمثل – بأن

قصيدة « إيزابيلا » للشاعر كيتس تتناثر فيها سطور – أو عبارات – قوية حية . ولكنها لا يمكن أن تعد قصيدة من الطراز الأول . كما كاد كيتس نفسه أن يعترف بهذا . ولكن لا يمكن – بالطبع – تقدير عنصر الملموسية . ولا عنصر الدلالة الذهنية للأفكار منفصلين عن بعضهما . وإنما الإنجاز الفريد للعبقرية الأدبية هو عمل « مركب » أى بمزج هذين العنصرين . وهذا ما يعنى « تطبيق الأفكار بشكل نبيل وعميق على الحياة » .

ومن ثم . يتوقف نجاح القصيدة على مدى النجاح فى تحقيق هذا التركيب . أو هذا المزج . وهذا الأمر . يتفق تماماً مع التأكيد الحديث العام على الوحدة العضوية فى الأسلوب . وهناك أمر يختلف فيه أرنولد عن غيره من النقاد الجماليين الأكثر تجريدية . وهو تأكيده على أنه لا يمكن تقييم التركيب فى فراغ . إذ لا يمكن تقييمه منفصلا عن (كونه مركب) . « فالتماثل القديم » (السيمترية) فى الأسلوب اليونانى . إنما هو شىء أصيل وهادف إلى معنى . لأنه نشأ عن « تفصيلات متلائمة . تجمعت بشكل دقيق . كسبب لنتيجة كبيرة عامة أمكن إدراكها بنبالة » . وكلما ازدادت دلالة العناصر والأفكار التى تتجمع فى الوحدة العضوية . اشتدت حاجة التركيب إلى أن يحتوى على روح التوازن والمصالحة بين تلك العناصر والأفكار . ومن الممكن أن تكون مسرحية « الملك لير » . أو قصيدة لير » . أو قصيدة « إلى الخريف » للشاعر كيتس . مثلاً ناجحًا على مركزة عناصر مختلفة فى شكل – أو مجموع كلى – جمالى متوحد . إلاّ أن ما تم تركيبه فى مسرحية « الملك لير » يبدو أكثر قوة وحيوية . من ناحية التطبيق على مجال أوسع من التجربة الإنسانية . هو – فى نفس الوقت – أكثر علمية . وأكثر حيوية ونشاطًا . وعلى هذا . كان تركيبه فى الشكل الذى حققه أكثر قوة وشمولية . وقيمة . إنه – فى إيجاز – يقدم فى صورة أكبر « تطبيقًا للأفكار – بشكل نبيل وعميق – على الحياة » . ومن هنا . جاءت تحفظات أرنولد على شعر القرن التاسع عشر فى مقدمة ديوان « قصائد » (١٨٥٣) . فلقد أحس بأن ثمات الشعر العظيمة والدائمة . حل محلها اهتمامان : اهتمام شخصى للشاعر بأحاسيسه الخاصة لذاتها . واهتمام تقنى متزايد (بالجزء) . بدلا من (الكل) – سواء فى التعبير . أو اللغة . أو رسم الصورة . أو النظم الشعرى . وكأنما وجهة نظره هذه . كانت تتنبأ بإمكانية تطبيقها على شعر القرن العشرين . مثلما كانت ممكنة التطبيق على شعر القرن التاسع عشر . كما يرجع الفضل – بأوسع معناه – إلى أرنولد الذى افترض فرضًا كلاسيًّا عريضًا يرى – خلال النظرة التى يقدمها – أن

الفروق التى توجد بين شعر القرن التاسع عشر ـ وشعر القرن العشرين ـ لا تبدو متضادة كلية ـ ولكن يمكن رؤيتها – على نحو ما – متشابهة تمامًا ، أو – بشكل آخر – مختلفة اختلاف وجهى العملة الواحدة .

ومن ثم ينبغى تقدير الشعر – كأية حرفة إنسانية أخرى – فى ضوء أعظم اهتمامات الإنسان الأساسية : كمكاسبه الثقافية الفعالة فى أوسع معنى ـ وسعيه لدفع نفسه نحو الكمال الكلى المتوحد ـ ومثل إمكاناته وقدراته ـ كمخلوق واع ، نشط ، سريع الاستجابة ـ إن الشعر يحقق أعظم ما فى تأثيره بالقرع الخفيف على مصادر الإنسان الذهنية ، والخيالية ـ والعاطفية فى شكل متزامن ، وإيصال هذه المصادر ببواعثها وأهدافها ، وذلك بطريقة متوحدة منسجمة ـ وبهذا تحملنا على أن « نتصل » بشكل متعاطف وصحيح « بأهم ما فى طبيعة هذه البواعث والأهداف » ، وبذا « ينحسر ارتباكنا وضيقنا منها » . ولكن بامتصاص تحققها فى مشاعرنا المعتادة والمألوفة ـ « نصبح أكثر انسجاماً معها ، وهذا الإحساس يحقق الهدوء والرضا ـ بما لا يستطيعه أى شىء آخر » . ومن خلال « سحر » الأسلوب نرانا مدفوعين إلى المشاركة – بنشاطنا وخيالنا – فى تجربة الشعر . وفى هذا الاندماج الحى ـ نعيد خلق التحليل المتولد ـ ونشعر به داخل أنفسنا ـ كما نشعر بوحدة الشكل التى تقوم بعملية القيادة والإرشاد ـ وتخلع المعنى على أجزائها ، وبهذا ـ تسمح الوحدة للأجزاء بالبزوغ « فى نتيجة عامة كبيرة ، مدركة إدراكاً نبيلاً » . وهذه التجربة تستمر وينسع مداها اتساعًا تدريجيًا ـ وبطريق مباشر تساعد مثالية الثقافة الإنسانية نفسها ـ والتى تتوحد فيها الأوجه المختلفة للشخصية الإنسانية وتتدعم ـ بل تقوم تلك الأوجه بذاتها بتكملة بعضها بعضًا ـ وبالتعاون فيما بينها نحو « نتيجة عامة كبيرة ، مدركة إدراكاً نبيلاً » .

٢ – سانت بيف (١٨٠٤ – ١٨٦٩)

لا يوجد ناقد فى القرن التاسع عشر يتميز بالغزارة ، والتنويع ، والحساسية مثل سانت بيف . وإذا كانت آثاره لا تقرأ كلها القراءة التى تستحقها ، فسبب ذلك يرجع إلى أنه لم يناقش كبعض النقاد الرئيسيين – الأهداف العامة للأدب ، أو حتى المشكلات العامة للتاريخ الأدبى والتقنية – وإنما راح سانت بيف يركز نشاطه على كتّاب معينين .

وتحليل الكاتب كفرد – مهما كان هذا التحليل حساسًا وذكيًا – لا يعنى صراحة إلاّ شيئاً قليلا بالنسبة للقارئ الذى لم يتعرف بعد تعرفًا وافيًا على هذا الكاتب أوذاك . ولا شك أن قلة من القراء هى التى تعرف حوالى خمسمائة كاتب معرفة كافية ، أو أن هؤلاء الكتّاب الذين ناقشهم سانت بيف فى مجلداته النقدية الخمسين يمكن أن يحملوا تلك القلة على قراءتهم قراءة مستوعبة . وإذا ما صدق ذلك مع الباحثين المحترفين فى الأدب الفرنسى ، فإن الأمر يمكن فهمه إذا ما عرفنا لماذا كان سانت بيف دون النقاد الكبار فى القارة الأوربية – أقل قراءة بين الباحثين الناطقين باللغة الإنجليزية . ولكن إذا سلمنا بأن مادته النقدية ليست – فى الغالب – مألوفة بين الباحثين الناطقين باللغة الإنجليزية ، فإن منهجه يجب ألاّ يكون غريبًا عليهم . إن مرونة عقلية سانت بيف غير المعتادة ، تجعله – إلى حد بعيد – أكثر النقاد الفرنسيين عالمية . وهو يقرر بنفسه بأن أبرز عيوب العقلية الفرنسية هو صرامتها وتعصبها الإقليمى . فميلها للنظر بعين واحدة إلى أمور ذات سطح بُعْدَيْنِ – بالإضافة إلى المنطق المجرد – يجعلها تسرع إلى استخلاص نتيجة تتفق مع خطة مسبقة . ولرغبته فى تحقيق مفهوم لموضوعه يكون أكثر تخيلا وتجريبية واستدارة ، حاول بيف أن يتجنب تماماً التشيع المتطرف لمثل هذا الفكر الفرنسى فى النقد . إن فرديته التجريبية ، وابتعاده عن المذاهب والقضايا الخالصة فى تجريديتها ، يجعلانه أقرب إلى النقد الإنجليزى فى أحسن حالاته . ولكنه يختلف تماماً عن النقاد الإنجليز فى مثابرته – التى لا تعرف الكلل – على الالتزام بفكره النقدى ، وعلى ثقته الجريئة فى قيمة النقد .

ولقد بقى سانت بيف سنوات قليلة امتدت من ١٨٢٤ إلى ١٨٣١ ، وهو نصير متحمس للحركة الرومنسية ، وذلك عندما كان متأثراً – إلى حد ما – بفكتور هيجو . ولكنه أخذ يبحث – متعمدًا – فى الوصول إلى رأى موضوعى مستقل ومشروع . فكان يقارن منهجه بالدراسة التحليلية التى يقوم بها العالم الطبيعى . قال بيف : « إن قرننا التاسع عشر يتميز عن القرن الثامن عشر بأنه ليس جامدَ المعتقد ، فهو – على ما يبدو – يتجنب الإدلاء برأى ، ولا يتسرع فى الوصول إلى نتائج » .

وخصيصة العلم هذه ، هى ما كان يبحث عنه سانت بيف كى يطبقه فى نقده . وليس خصيصة العلم المتعلقة بالتصنيف الصارم . قال بيف : « إننى أحلل وأدرس البيانات دراسة علمية . أنا عالم العقول الطبيعى . إن ما أود أن أؤسسه هو التاريخ الطبيعى للأدب . لذا –

كما حاول أن يضمن مناقشته لمنهجه النقدى- لاشىء غريب بالنسبة للحياة ، فى حين أنّ فن الكاتب غريب بالنسبة للناقد . إنّ العلاقة بين العمل والمؤلف - بما يكتنفه من ظروف عائلية ، وقومية ، وحقبة تاريخية ، وارتباط تلك الحقبة بالحقب الأخرى ، بما يشكل دوائر ذات مركز واحد - أمر ضرورى لعملية التقييم التى يقوم بها الناقد . وبعد أن يسبر الناقد غور مثل تلك الأمور فما عليه إلاّ أن يستعين بإدراك حاد الخيال «كى يرهف سمعه طويلا وبحرص - للمؤلفين» . وحتى لو « تركهم يفشون ما بداخلهم على نحو طليق ، دون أن يتعجلهم ، فإنه فى النهاية سيظفر بالحيلة المألوفة ، والتجعيدة المتعذرة ، والخط السرى للألم المطمور عبثاً تحت الشعر الهزيل » .

وفى إيجاز ، ينبغى على الناقد أن يتفهم شخصية عمل المؤلف ويقيمها بروح متعاطفة ، وحساسية مثقفة ، كلما استطاع إلى ذلك سبيلا . ويكون النقد علميًّا ، بقدر ما يشارك العلم نفسه فى مثالية الاستيعاب النشط ، والتفتح العقلى . ولكنه لن يكون « علميًّا » - بهذا المعنى - إذا كان يقصد - بروح الواثق المستخف - أن القيم الإنسانية ، يمكن شرحها وتقديرها آليًّا ، . بمجرد اللجوء هكذا فى بساطة- إلى تطبيق مناهج البحث الروتينية المستخدمة فى العلوم الفيزيائية. أما أدنى ذلك كله ، فهو أن يكون « علميًّا » بقدر ما يصبح العلم نفسه معتقدًا صارماً ثابتاً ومغلقاً على نفسه . وعلى هذا ، فإن سانت بيف لا يشترك إلاّ فى القليل مع طبيعة « تين » المتطرفة ، مع أن « تين » يُعتبر - إلى حدما - تلميذه . كتب سانت بيف يفسر موقفه من بلزاك : (بالرغم من كل شىء ، فإننى قد واصلت استمرارية المذهب الكلاسى . ولقد حاول فى مقاله القيم : « ما هى الكلاسية ؟ » أن يطلق سراح معنى المصطلح لا من مدلولاته النيوكلاسية الصارمة - التى كانت سائدة فى فرنسا - فحسب ، وإنما - كذلك - من المدلولات الأوسع كما عرفها الأخوان شليجل والنقاد الألمان الذين اتبعوا منهج الثقافة التاريخية . والنظر إلى ذلك بحس تجريبى عام ، يعنى أن الكلاسى الحقيق « هو المؤلف الذى أثرى العقل الإنسانى وأغنى ذخيرته » ... « وعبر عن فكره ، أو ملاحظته ، أو ابتكاره فى أى شكل كان وإنما جعله رحباً وعظيماً ، ومصقولاً ومعقولاً ، وصحيحاً وجميلاً فى حد ذاته . هو المؤلف الذى كلم الجميع فى أسلوبه الخاص المتميز ، ولكنه - فى الوقت نفسه - أسلوب العالم كله ...) .

وبهذا التعريف الليبرالى الواسع الأفق ، لن يتبين أن هناك (وصفة) لصناعة الكلاسيات . . . والاعتقاد « بأن أى مؤلف يمكن أن يصبح كلاسيًا لمجرد (محاكاة) قيم معينة من

الصفاء ، والاعتدال ، والدقة ، والتأنق منفصلا بذلك عن الأسلوب والإلهام – فإنما هو اعتقاد بأنه بعد راسين الأب هناك لايزال مكان لراسين الابن » .

ماهو المحك الذى يمكن استخدامه غير الإخلاص المصحوب بخيال مثقف ؟ إن كلاسيات الماضى ماثلة هناك أمامنا ، ويمكن استخدامها بأية طريقة . أما أن نحاكيها – على الأقل طبقًا للمعنى الجارى لكلمة « نحاكى » – إنما هو أمر أحمق ، ولايمثل الرد على السؤال . ويقول سانت بيف ، دعنا نحاول – كما حاول لانجينوس – « أن نعرفها ، ونكتشف معانيها » وأن نتصيد – بالعدوى – قيمة العقل ، والإخلاص ، والتلقائية ، والانفتاح ، وكل ماجعلها عظيمة – فإذا مافعلنا ذلك – نحن الخلف – فإننا سنحبها « ونحاول أن نكون أنفسنا » . أما الاستخدام المتطور لهذه الكلاسيات ، فهو « بينما نتكلم لغتنا الخاصة الخاضعة لظروف عصرنا » ، نستطيع أن نستجمع خيالا فسيحًا متعاطفًا ، ونطرح على أنفسنا هذا السؤال : « مالذى كان يمكن أن يقولوه عنا ؟ » .

وعلى هذا يمكن أن يوصف منهج سانت بيف وصفًا عادلاً بأنه «كلاسى» ، كما أنه « علمى » . وأعظم نقده نضجًا (١٨٤٨ – ١٨٦٩) يمكن وصفه بأنه مثل يدل على النقد المرن ، القائم على تطبيق مفهومين يقوى كل منهما الآخر ويسانده ، حتى ولو كانا عصيَّيْن على الامتزاج فى تناغم نظرى كامل . وأول هذين المفهومين يتمثل فى روح الطبيعية العلمية الحديثة ، بما تتميز به من ميل نحو الدقة ، والتساؤل التجريبى . أما المفهوم الآخر ، فيتمثل فى الإنسانية الكلاسية ، والتى تتضمن – فى الحقيقة – نفس هذه القيم تمامًا ، ولكن بالإضافة إلى قيم الكمال الأخلاقى ، والتماسك ، وقيم الانفساح الخيالى ، والتناغم العاطفى . وهكذا يعكس سانت بيف تيارين من تفكير منتصف القرن التاسع عشر ، واللذين أخذ انفصالهما عن بعضهما يزداد بعد ذلك . ولكنه كان يحاول – إلى حد ما – أن يصالح بينهما .

٣ – هيبوليت تين (١٨٢٨ – ١٨٩٣)

يعتبر هيبوليت أدولف تين ، أكثر نقاد القرن التاسع عشر صرامة وانتظامًا فى تطبيق منهج العلم الطبيعى ومبادئه ، على دراسة التاريخ الأدبى . أمّا المعايير الثلاثة التى التزم بها فى تحليل العمل الأدبى وتصنيفه ، فهى الجنس ، الحاضر ، البيئة ، أى الشخصية القومية ، والعصر أو الحقبة .

والظروف الاجتماعية العامة . والعمل الأدبى بهذا يصبح – فى الغالب – نتاجًا لهذه العوامل . ولقد قام تين – فى البداية – بتطبيق نظريته هذه المتعلقة بالتاريخ الثقافى ، فى مقدمة لمقالة كتبها عن المؤرخ الرومانى ليفى (١٨٥٦) ، وبعد سلسلة من المقالات نشرها عن بعض الموضوعات الأدبية فى أول الأمر ، ثم عن بعض فلاسفة فرنسا فى القرن التاسع عشر ، نشر كتابه الذى اشتهر عنه « تاريخ الأدب الإنجليزى » (٦٣ /١٨٦٧) . ولقد أودع فى مقدمة هذا الكتاب أوضح بل أحسم عرض لمنهجه . أمّا أوسع خطواته نحو نظريته الجمالية ، فقد حققها فى كتابيه : « فلسفة الفن » (١٨٦٥) و « المثال فى الفن » (١٨٦٧) ، ثم يأتى كتابه « نظرية الذكاء » (١٨٧٨) ، الذى تحول فيه إلى علم النفس . أما كتابه « أصول فرنسا المعاصرة » (١٨٧٦ – ١٨٩٣) الذى لم يتمه بسبب موته – فقد حاول فيه أن يحلل شخصية الأمة الفرنسية ، ابتداء من أواخر القرن الثامن عشر وحتى عصره . وكان يهدف من ذلك ، إلى دراسة الإنسان وهو فى إحدى أزماته الرئيسية .

ولقد حاول مونتسيكيو قبل ذلك بقرن فى كتابه « روح الشرائع » أن يكتشف الروح الموجهة فى مؤسسات الأمة . كما حاول الفيلسوف الإيطالى فيكو ، أن يناقش الأدب فى ضوء الدورات التاريخية . وفى بداية القرن التاسع عشر ، حاول الأخوان شليجل تفسير الأدب فى ضوء كل من الروح القومية ، والحقبة التاريخية . أمّا مدام ستايل ، فقد اهتمت – عن عمد – بصلة الأدب بالمؤسسات الاجتماعية . غير أن تين قد سار فى ذلك شوطًا أبعد ، بتنظيم منهجه ، وإضافة عنصر البيئة إلى تلك المعايير التى سبقته . ولقد حاول نقادتين – من حين لآخر – أن يطبقوا عليه هو نفسه منهجه ، واعتبروه نتاجًا لأمته وعصره وبيئته ، وأنه مثال متطرف للفلسفة الوضعية العلمية الفرنسية فى منتصف القرن التاسع عشر . وتكمن نقطة ضعف تين ، فى عدم مرونته عند تطبيق مبادئه : فنجده يلوذ بالصرامة الخالية من أية لمسة فكهة ، عندما يشرع فى إجراء عملية تحنيط المؤلفين ووضعهم فى التوابيت ، بما يذكرنا بتحنيط عينات الحشرات ، وكان يرمى بذلك إلى تزويق نظرياته . وهو – كما لاحظ سانت بيف نفسه – يتنقل خلال القرون بنظرة ثاقبة ، أشبه بنظرة الكيميائى فى معمله ، وهو يعمل بين بواتقه . أو كما قال هارى ليفن – من ناحية أخرى – إن مقدمة تين لكتابه « تاريخ الأدب الإنجليزى » يمكن اعتبارها – بمزيد من الإنصاف « بيانًا (مانيفستو) أكثر من كونها منهجًا علميًّا » . وإذا ما رأيناها فى ضوء هذا التفسير ، فإن تصميم تين الحتمى يبدو بالضرورة « تطبيقًا مكثفًا للفضول العقلى الذى كان يسود عصره » . وعلى هذا ، فإن

قيمة تين هى قيمة أى كاتب يتهيأ تهيؤا منظمًا ، كى يبدأ اكتشاف منهج مثمر لموضوع ما . وهناك قيمة أخرى ، تتمثل فى تطبيقه الجرىء لمنهجه فى شكل مركزّ جدًّا ، وفى أن محدوداته – كمنهج واحد وكلى لتفسير الأدب – صحيحة ومفيدة ، ولذا ، توحى بالحاجة إلى مزيد من التنقيح التجريبى الحاذق لهذا المنهج .

٤ – ليو تولستوى (١٨٢٨ – ١٩١٠) .

يعتبر كتاب ليو تولستوى : « ماهو الفن » ؟ أميز تعبير فى النقد الحديث الذى يرى أن قيمة الفن تكمن فى منفعته الاجتماعية الواضحة . أى أن وظيفة الفن هى أن ينشر ، وأن يغرس مثاليات اجتماعية معينة فى العقول البشرية . والغاية التى يتصورها تولستوى ، ليست إلّا تحقيقَ أخوّة الإنسان المسيحية العالمية . وهذا المثال النبيل – كما بشر به فى كتاباته الأخيرة – أصبح بالنسبة لشخصه ذا فعالية أكبر ، لأن تولستوى حاول أن يلتزم به فى حياته الخاصة التزامًا ثابتًا وملموسًا .

ويتألف نصف كتاب تولستوى « ماهو الفن » من مقدمة ، تغطى تغطية سريعة نظريات الفن التقليدية . وهذه النظريات – بالنسبة له – تعتبر باطلة ، لأنها تهدف – بوجه عام – إلى ماهو « جميل » . ولقد فسر تولستوى كلمة « الجمال » تفسيرًا محدودًا يتجلى فى تطبيقه على المتعة الحسية ، والمشاعر الأنوية ، وعلى أية رغبات تشجعها – اجتماعيًّا – مجموعة معينة من الناس تتكلم عنها . وعدم ملاءمة نظريات الفن السابقة ، تعكس عدم الملاءمة العامة لما يسمى بفن الماضى العظيم . ومع أن بعض أمثلة الفن الرفيعة أبدعتها – على نحو لايمكن إنكاره – اليونان القديمة ، فإن تولستوى لم يستطع أن ينسى بأن المجتمع اليونانى كان يسمح بالعبودية والرق . ومن ثَمَّ أحس بأن فى المنهج اليونانى نحو الفن بعض الخصائص المقصورة عليهم ، وبعض الجوانب المحدودة . ومن جهة أخرى ، فمع أنه اعتبر أن تعاليم الكنيسة فى العصور الوسطى كانت محرفة عن المسيحية الحقيقية ، فقد شعر بأن الفن كان يخدم غايات دينية خلال هذه الحقبة ، لأنه كان يخاطب كل الناس ، ومن ثَمَّ اقترب تولستوى من مطلبه . ولأن الفن فى عصر النهضة قد أصبح للمتعة وتمضية وقت الفراغ ، فقد اعتقد بأن سبب ذلك يرجع إلى الطبقات الأرستقراطية والثرية ، فقد راح الفن يشبع – بطريق مباشر أهواءهم ورغباتهم . « ومنذ الساعة التى أخذ فيها أفراد الطبقات العليا

تفقد إيمانها فى مسيحية الكنيسة ، أصبح الجمال (أى المتعة التى يولدها الفن) معيارهم فى تمييز الفن الجيد ، عن الفن الردىء » ، وعلى هذا « انبثقت – بالطبع – نظرية جمالية بين أفراد تلك الطبقات العليا تبرر مثل هذا المفهوم . . . » ولكن أعظم فن كان دائمًا يخاطب أكبر عدد ممكن من الناس ، وكان يتخذ لموضوعه أعلى المثاليات . وابتداءً من عصر النهضة وحتى عصرنا الحاضر ، أخذ الفن – بشكل متسع – يهمل واجبه فى الترويج لمثالية الأُخوّة العالمية . إن أعمال كل من مايكل أنجلو ، وميلتون ، وباخ ، وبتهوفن ، وجوته – بل حتى شكسبير – قد أخذ « النقد المزيف » ينصبها – بلاوجه حق ، منذ عصر النهضة وحتى نهاية القرن التاسع عشر – « نماذج جديرة بالمحاكاة » ، مع أن هذه الأعمال « رغوات عقلية » ، أى تركيبات ساذجة من الفن للفن . ونتيجة لهذا أصبح الفن المغشوش و « المزيف » – الذى يتخذ من تلك الأعمال نماذج للاحتذاء – هو السائد . فالروايات الحسية التافهة والشعر المتمركز حول ذاته وألمهم (وخاصة شعر الرمزيين الفرنسيين) ، والموسيقى الناعمة والواعية بذاتها ، وكذلك التصوير . . . كل ذلك كان فى خدمة ثلاث رغبات أو مشاعر ، تعهدتها الطبقات الثرية بالرعاية ، مع أنها كانت « عديمة الجدوى » فى الحياة الإنسانية . وهذه الرغبات الثلاث هى :

١ – الكبرياء والاحتكارية .

٢ – الحب الرومانسى .

٣ – السأم من الحياة وعدم الرضا بها .

ويمكن أن يجادل المرء فى أن الفن الجاد قد أصبح أكثر محصورية فى جاذبيته ، وأن الذوق العام قد وقع فريسة الفن المتزايد إنتاجه على الصعيد الجماهيرى ، والمتسم بالمواصفات النمطية الجاهزة . لكن بعض نقد تولستوى النظرى المعادى – وخاصة الذى يتعرض للقرن التاسع عشر – أكثر تأثيرًا من الأمثلة المحددة التى اختارها للاستحسان والرضا . لقد آمن « بأن الفن نشاط إنسانى ، ينبنى هكذا : فرد معين يقوم – عن وعى ، وعن طريق علامات خارجية ظاهرة – بتوصيل مشاعر عاشها إلى الآخرين ، وإن هؤلاء الآخرين يُصابون بعدوى هذه المشاعر ، بل يخوضون تجربتها » . ويستطيع الفن – باختصار – أن يقدم نفعًا ، مثلما تقدم النفع أعظم وسيلة توصيل نشطة ومؤثرة بين البشر . وهكذا ، كان للفن فى حد ذاته وظيفة تعليمية رفيعة . ولاشك أن هذا الافتراض كان افتراضًا عامًّا منذ بداية نقد الفن فى اليونان القديمة . أمّا الخلاف هنا ،

فيتمثل فى النظرة الضيقة التى فسر بها تولستوى هذا الافتراض . وتتجلى هذه النظرة ، فى فكرته المحدودة عن الموضوع الصحيح للفن ، وفى اعتقاده بأن الوسيلة الوحيدة التى يمكن للفن بها أن يعلم هى التى تكون أكثر أولية ومباشرية . لذا كان هذا الإنسان الرفيع التفكير – كأفلاطون – على استعداد – إذا استطاع – أن يحرم كل الفنون التى لاتسهم – فى الحال وبوضوح – فى تأكيد المثال الدينى والاجتماعى الذى فى ذهنه ، ومرة أخرى ، استطاع تولستوى – كأفلاطون – أن يحتل مركزه الذى صنعه لأنه – جزئيًا – كان يؤكد بشدة قدرة الفن التى لاتنكر على صياغة الشخصية الإنسانية .

٥ – تى . إس . إليوت (١٨٨٨ – ١٩٦٥)

إنّ كتابات تى . إس . إليوت النقدية – مثل كتابات كولريدج – عبارة عن تركيبة من وجهات النظر التى كانت تلح عليه مرارًا ، ولكن فى شكل متفرق . ولهذا يصعب تنظيمها حتى ولو تنظيمًا تقريبيًا ، ولربما كان ذلك إحدى مزاياها . ومعظم هذه الكتابات النقدية ، يمكن تلخيصه تحت ثلاثة عناوين تقريبية . فجزء منها يمكن وصفه بأنه دعوة عامة نحو موضوعية متزايدة فى الشعر . وأهم مقالات إليوت من ناحية التنظير مقالتان : « التراث والموهبة الفردية » ، و « مهمة النقد » ، ولعلهما أشهر مثالين . والجزء الثانى والأكبر من نقده ، يهتم – بصفة أكثر بمشكلات الشكل والأسلوب ، وبنوع خاص فى مقالاته التى تحاول أن تعيد دراسة مؤلفين معينين ، أو مجموعات من المؤلفين . والأمثلة على ذلك ، هى مقالاته المؤثرة عن « الشعراء الميتافيزيقيين » ، وأندرو مارفل » ، و « جون درايدن » . أما مقالته « العقل الحديث » ، فليست بالحتمية من هذا النوع . ولكن – على أية حال – يمكن أن تقع فى نهاية سلسلة من المحاضرات عنوانها : « فى استخدام الشعر ، واستخدام النقد » ، والتى تعتبر بالضرورة إعادة دراسة شعراء ونقاد معينين ، دراسة – على الأقل ، ولو جزئيًا – تتصل بناحية الشكل والأسلوب . وأخيرًا تناقش بعض مقالاته علاقة الأدب والنقد بموضوعات أخرى عامة ، بما فى ذلك الدين ، كما جاء فى مقالاته : « أرنولد وباتر » ، و « إنسانية أرفنج بابت » ، و « الدين والأدب » .

ولاشك أن الموقف بالنسبة للموضوعية يمكن اتخاذه من زوايا مختلفة . فالموضوعية بالنسبة

لـ « هازلت » – على سبيل المثال – كانت تعنى أنّ الضرورة الأولى للفنان هى أن يحتفظ بعينه مركزة على موضوعه . ويجب أن يكون هدفه هو تحديد ماهو هام فيه ، وأن يستخرج هذه الخاصية الهامة ، ويضعها فى تعبير مكثف ومتقد الانفعال . ولكن الموضوعية التى يؤكدها إليوت بصفة أساسية إنما هى – بالأحرى – انغماس شخصية الفنان الخاصة فى العملية التقنوية للتعبير الشعرى . وهذان الناقدان ، مثالان بارزان على الاحتجاج ضد تطرف الذاتية الرومنسية . وليس هذا الموقف مقصورًا عليهما معًا ، وإنما هما يختلفان – نوعًا مّا – من ناحية التأكيد . فـ « هازلت » يشير تجاه طبيعية لم تتشكل ، يكون فيها الوعى الواضح والمنفعل موضوعيًّا بالواقع المحس هو الشىء الأساسى . أما مدخل إليوت فهو أكثر شكلية : لأن العناية – بصفة خاصة – تتجه نحو الخصائص الشكلية الداخلية للفن كصنعة محددة – أى أن الاهتمام الملحّ بالانسجام (الهارمونى) – ولنستخدم مصطلحات أرسطو – يكون أكثر من الاهتمام بموضوع « المحاكاة » . ومن ثمّ ، فإن التأكيد فى « التراث والموهبة الفردية » ، والذى له اعتباره فى القصيدة – ليس « أى مقياس نصف أخلاق (للتسامى) فى مادة الموضوع : فهو ليس فى (العظمة) ، وتكثيف العواطف ، وفى الأجزاء المكونة ، ولكنه فى تكثيف خطوات العملية الفنية . . . » . والشعر على هذا الأساس يكون من الناحية العملية ، « هروبًا من العاطفة » و « هروبًا من الذات » .

وعلى هذا ، فإن الفن ذا القيمة الموضوعية ، يتطلب من الفنان « أن يتنازل باستمرار عن نفسه » ، « لشىء أكثر قيمة » . ويعتقد إليوت أن الاستخدام الذكى للتراث ، يساعد الفنان فى التعرف على ماهو قيّم ، كما يساعده أيضًا فى الخطوات العملية نحو تحقيقه . واتباع الموروث أو مشاكلته ، لايعنى – بالطبع – التورط فى نسخ صورة من مواد سابقة ، أو من تقنيات أعمال سالفة . لأن هذه الأعمال ذات قيمة ، وتساعد فى قولية التراث إلى حد ما ، لأنها نفسها لم تكن مجرد صور منسوخة . فالمرء الذى يحاكى « الإلياذة » – كما يقول إدوارد يانج – لايحاكى هوميروس . وإنما المطلوب هو إحساس عام بالتواصل ، والتحقق من نوعية الخصائص والدروب التى ظلت حية ومؤثرة أعظم التأثير ، واستخدام هذه المعرفة استخدامًا خياليًّا مرنًا . يقول إليوت : « إذا ماقتصر العمل الجديد على مجرد التطابق ، كان معنى هذا أن العمل – فى الحقيقة – غير مطابق على الإطلاق . لن يكون جديدًا ، وبالتالى ، لن يكون عملا فنيًا » . هذا المفهوم للتراث – كما يبسطه إليوت – يشبه « الدستور البريطانى » . فهذا الدستور ، يتألف من توسع

تدريجى لمجموعة الفروض المنطقية التقليدية ، والإجراءات البروتوكولية ، والقيم . بالإضافة إلى هذا ، فإن جزءًا هامًا من تقليديته يرجع إلى تقليدية (التغيير) ، – أى إلى ملاءمه نفسه للظروف المتغيرة . وعندما تحدث هذه التغييرات – فى وجه الظروف المتغيرة – فإنها تدخل بنفسها إلى الصورة الكلية لتاريخ الدستور البريطانى . إنها تغير هذه الصورة عن طريق إضافة مزيد من الأمثلة . وبنفس الطريقة ، فإن العمل الفنى (الجديد بالمعنى الحقيقى للجدة – أى الذى يتميز بقيمة كافية ، تسمح بوضعه فى مكان هام فى تاريخ الأدب – يشكل مثلا للاتجاه الذى يجدر بالأدب أن يسلكه . وبإضافة منعطف جديد إلى الطريق – إذا ماصح هذا التعبير – تتغير الصورة الكلية لما هو عليه هذا الطريق ، وذلك بمزيد من التوضيح الذى يبين أين يمضى الطريق ، وأين يستطيع المضى . وعلى هذا ، « فإن خلق عمل فنى جديد ، يؤدى – فى الوقت نفسه – إلى إحداث تغيُّر فى كل الأعمال الفنية التى سبقته . وتشكل الآثار الفنية الحالية – فيما بينها – نظامًا مثاليًّا ، يتغير بإضافة العمل الفنى الجديد » .

إن مقالة إليوت « وظيفة النقد » – والتى يجب أن تقرأ كملحق لمقالته « التراث والموهبة الفردية » – تؤكد – بصورة أبعد – الحاجة إلى استخدام التراث استخدامًا يتسم بالمرونة ، وإلى التفكير النقدى اليقظ بشكل عام . وإذا ماحدث ذلك ، فإن الأمر يقضى بعقد موازنة مع مقالة أرنولد « عن وظيفة النقد » . فإنها – أيضًا – تركز على الفردية المتطرفة للشخصية الإنجليزية ، وتؤكد على أهمية النقد للكاتب الخلّاق . وتهاجم الاعتقاد « بأن الفنان العظيم ، هو الفنان اللاواعى الذى يستطيع أن « يمضى فى فقدان رشده » دون حاجة إلى النقد .

إن مايسميه أرنولد بثقة الرجل الإنجليزى ثقة زائدة فى « نفسه العادية » (وهو مصطلح استخدمه كثيرًا – فيما بعد – أرفنج بابت ، أستاذ إليوت) له صدى فى مناقشة إليوت لثقة الرجل الإنجليزى العام فيما يسميه « الصوت الداخلى » للمرء . ولقد عبّر إليوت – أكثر من مرة – عن عدائه لأرنولد . وهو عداء قائم – إلى حد ما – على مقياس مختلف فى تقييم الأسلوب الشعرى – وإلى حدٍّ ما أيضًا – على الشعور بأن أرنولد كان يهمل أهمية الدين . بالإضافة إلى هذا ، فإن إليوت قد عبّر فى مقالتيه الخاصتين بأرفنج بابت ، عن شكوكه فى الحركة الإنسانية – الجديدة ، والتى استطاع بابت وبول ألمر مور أن يطوراها بعد أرنولد . كما لايزال إليوت فى مناقشاته النظرية العامة عن الأدب والنقد ، يدعو إلى موضوعية كلاسية قائمة على افتراضات ، ومصاغة على

أساس أن تبين بوضوح تأثير أرنولد القوى بطريق مباشر . وغير مباشر ، من خلال بابت .

إن أهم مؤهلات الناقد – كما يقرر إليوت فى مقالته « وظيفة النقد » – هو توافر « حاسة الحقيقة فى أعلى درجات تطورها » . فالحكم والتذوق . أو بمعنى آخر . القدرة على التمييز بين ماهو جيد وماهو غير ذلك . تنطوى – بصفة أساسية – لافى نظرية النقد . ولافى النقاش المجرد حول الأهداف والمقاييس . وإنما فى القدرة على الرؤية . والاستجابة والتقييم عندما تكون القصيدة فعلا أمامنا .

وحاسة الحقيقة هذه . تعتبر إحدى ميزات إليوت الشخصية كناقد . فهو نفسه عضو فى هذا الصف المؤثر من الشعراء – النقاد الإنجليز من أمثال : سدنى . وبن جونسون . ودرايدن . وصمويل جونسون . وكولريدج . وأرنولد الذى ضمن للنقد الإنجليزى – وإن كان يقل من ناحية التنظيم النظرى عن نقد القارة الأوربية – ملموسية عملية رفيعة . واهتمامًا قويًّا بالأسلوب الشعرى . ورؤية نفسية دقيقة نابعة من الخبرة العملية بالكتابة الخيالية . هذه القيم – مع الافتقار إلى النظام – من صميم خصائص نقد إليوت . إن مايعتبره إليوت تراثًا شعريًّا إنجليزيًّا – مثلا – لانجده فى أى موضع فى كتاباته مدروسًا دراسة تفصيلية منظمة . وإنما يستنتج ذلك من دراساته لشعراء فرادى معينين . أو لمجموعات من الشعراء . وهذه الدراسات تعتبر أول وأهم دراسات ظهرت للشعر الإنجليزى منذ أرنولد . ولربما كان من الحتمى القول بأن بعض خصائص الشعر وأهدافه التى ركز عليها أرنولد . قد أدت إلى رفض التراث النيوكلاسى . وكذلك كانت دراسات إليوت التى أدت إلى رفض ضمنى للقرن التاسع عشر . وعند البحث لاكتشاف وتأكيد ماهو أحسن فى تراث الأسلوب الشعرى الإنجليزى . فإن إليوت – بنوع خاص – قد احتفظ فى ذهنه – على مايبدو – بمثالين عامين . أو معيارين . يمكن أن يوصف أولهما بأنه نوع من الشكلية الكلاسية المصقولة . فالخصائص – أو القيم – المرغوبة . هى : ثقافة رفيعة خبيرة ولا إيهامية . مع هيكل تخطيطى شديد الوضوح . وحاسة قوية بالبناء . وبساطة متعمدة . بل اقتصاد فى العبارة . مع تباعد عن الغموض . والإضافات الزائدة الممطوطة . وهنا يمكن أن نلاحظ التأثير المشجع لـ تى . أى . هيولم على إليوت . أما المثال العام الثانى – وهو أقل من أن يصنف بسهولة – فيتمثل فى تركيبة من الخصائص والقيم التى غالبًا ماتوجد فى الشعر الإنجليزى .

والحقيقة أنه بالرغم من وجود موازيات ومتطابقات مع الشعر الرمزى الفرنسى فى القرن التاسع

عشر ، فإن هذه التركيبة تعد فريدة وطبيعية بالنسبة لبعض أنواع الشعر الإنجليزى . ونلمس ذلك – بصفة خاصة – فى الفترة التى تقع بين سنة ١٥٩٠ تقريبًا ومنتصف القرن السابع عشر ، حيث صادف أقصى تطوره عند الشعراء « الميتافيزيقيين » فى هذه الحقبة . وبسبب الضيق النسبى لمدلول مصطلح « الشعر الميتافيزيق » ، يمكننا أن نستخدم عبارة أوسع دلالة ، وهى « التراث الإنجليزى الخاص بالفطنة والنباهة » ، كى تقوم محل هذا الاتحاد المرغوب للخصائص والقيم . ويتسم هذا التراث بالوفرة ، ووضوح ملموسية الصور الشعرية . كما يتسم بالاستخدام المعتاد للاستعارة ، إلى حد أنه عندما تستخدم استخدامًا ناجحًا ، تصبح لها دلالة ذهنية وفيزيائية أيضًا ، مما يربط مايسميه القرن السابع عشر « الفطنة » بالطاقة العاطفية ، والتأثير الحسى . وتأكيد إليوت على « الفطنة » انعكس ، بل أحدث تأثيرًا قويًا فى نظرية الشعر الإنجليزى – الأمريكى وممارسته ، منذ الحرب العالمية الأولى ، فى حين أن المعيار العام الآخر – أى مثال الشكلية الكلاسية – قد ارتبط – بدرجة أقل – بالنظرية والممارسة الجديدتين .

وفى مقالته « الشعراء الميتافيزيقيون » ، يطور إليوت اقتراحه الشهير ، وهو أن الشعر « الميتافيزيق » تطور منطقى للشعر الإليزابيثى . كما أن هذا التراث الشعرى العام الذى تطور منه الشعر « الميتافيزيق » ، يمثل الخط الرئيسى للشعر الإنجليزى . إنه يتسم بـ « ميكانيكية الإحساس » ، حيث تذوب فيه الأفكار – أيما كان نوعها – إلى الاستجابة العاطفية . وفى مناقشته للشعر « الميتافيزيق » نفسه ، نجد إليوت – بصفة خاصة – يجل المساحة الواسعة من التجارب المختلفة اختلافًا جذريًا والممتزجة فيه . أما فيما لايتفق فيه مع دكتور جونسون – والذى كان بدوره معجبًا بهذه المساحة العريضة – فهو فى التأكيد على أن هذه التجارب – فى شاعر مثل دون Donne – متحدة بنجاح أكثر مما يعترف جونسون . وهذه الخصيصة – أو القيمة – فى الشعر الإنجليزى ، قد تبخرت خلال أخريات القرن السابع عشر . وخصيصة « الفطنة » هذه – أى حدة الذكاء الذهنى وقدرته على تركيب « التجربة المتباينة » – قد اتخذت طريقًا واحدًا فى الشعر النيوكلاسى بعد درايدن ، متخلية عن اتصالها العاطفى والحسى ، وأصبحت نوعًا من « الفطنة » ، أشبه بالحاسة المعروفة فى وقتنا الحاضر ، أى فطنة تنحو تجاه المضحك Comic .

* * *

إن الشكلية الكلاسية عند إليوت مثال – أو تصوّر Ideal – يلوّن جانبًا كبيرًا من تفكيره

النقدى ، أكثر من مجرد موضوع يتلقى تحليلا واضحًا محددًا . ولعلنا نجد المثل على ذلك فى مقالته الممتازة عن درايدن . ففيها يكشف إليوت فى شعر درايدن عن ميزات كلاسية ونيوكلاسية للبساطة المصقولة ولاطبيعية العبارة ، والمرونة ، واللغة الراسخة الدالة . وعلى هذا ، فإن شعر درايدن يقف على قدميه ، بسبب ماحققه من تقنية خاصة ، بدلا من الشعر الذى يعتمد فى تأثيره على مجرد ثيمات التسامى المزيف ، والذى اجتذب – فيما بعد ، وبنوع خاص – استجابات القرن التاسع عشر المخزونة . كما أن الشكلية الكلاسية لوّنت بعض كتابات إليوت عن الدراما ، وبصفة خاصة ، مقالته « حوار عن الشعر الدرامى » . ففى هذه المقالة ، ينعى إليوت الانفصال المتزايد بين الشعر والمسرح ، والاعتقاد الحديث القائل بأنه كلما كانت المسرحية أكثر « واقعية » ، وابتعدت أكثر عن « الشعر » كانت أحسن كـ« دراما » .

ويدعو إليوت إلى دراما أكثر شكلية وأسلبة Stylized ، حيث تقل العناصر « الواقعية » لصالح أنموذج من الفعل ، يكون متماسكًا وعموميًّا ، ويعمل طبقًا لمواضعات ثابتة وواضحة . ولهذا يقترح فى مقالته « أربعة من كتّاب الدراما الإليزابيثيين » ، بأن الدراما المؤسلبة فى شكل صارم ، هى – فى الواقع – أكثر ملاءمة للعرض المسرحى ، إذا مااهتم المرء بالمسرحية أكثر من اهتمامه بشخصية الممثل . فالدراما « الواقعية » يستحسن قراءتها ، بدلا من تمثيلها ، لأن الدراما « الواقعية – فى بساطة – تخضع لسيطرة الممثل الشخصية . ومن الممكن أن يدعم المرء وجهة نظر إليوت بالرجوع إلى هوليود حيث يتوافر دائمًا الممثل المثمر . فهناك نجد – كنتيجة لاستخدام نوع معين من الدراما الواقعية – مشاهدين يحضرون بصفة أساسية لرؤية الممثل بدلا من المسرحية . وهو اهتمام تنبهت إليه هوليود أخيرًا ، وبدأت تستغله عن طريق عرض أفلام عن حياة ممثلين ومغنين معاصرين .

* * *

وعند ضم خصائص التراث الإنجليزى المتعلق بـ « الفطنة » ، إلى تلك الخصائص المتعلقة بالشكلية ، نجد أن إليوت يكاد يكون الناقد الفريد بين النقاد المحدثين . والاهتمام الكلاسى المتحرر بالشكل – كتمييز عن الاهتمام المتطرف – جعل الشكلية المجردة التى أصبح النصف الأخير من القرن يألفها ، مرة أخرى – لا تفتقر – بالتأكيد إلى مدافعين . غير أن التعبير عن هذا الاهتمام ، اتخذ دائماً مستوى أكثر عمومية وانتظاماً ، مع اهتمام قليل بالمشكلات التقنوية الفعلية . بالإضافة

إلى هذا . فإن المؤيدين للاهتمام الكلاسى المتحرر بالشكل . لم يكونوا – بوجه عام – متعاطفين مع دعوة الإحياء للتراث الإنجليزى المتعلق بـ « الفطنة » . بل إن معظم أنصار هذا الإحياء – فى الحقيقة – متعاطفون مع الشعر الكلاسى . بالرغم من أنهم لا يولوه إلاّ بعض الولاء الكلامى الكاذب . والحقيقة أن المرء يستطيع أن يبرهن على أن التراث الكلاسى العظيم الخاص بالشعر الخطابى البلاغى ، والمهتم بالوضوح والتوصيل المباشر بعيد جدًّا بشخصيته عن كثير من الشعر الحديث ، والذى تتردد فيه محاولة التركيز – بقدر المستطاع – على الصورة والمجاز ، والميل إلى تقدير أى عامل موصل فى شكل « شعر تقريرى » . كـ « بلاغة » غير ضرورية . علاوة على هذا . ففى رد الفعل ضد ميلتون خلال عشرينيات وثلاثينيات القرن الحالى . كان معظم النقد المناوئ له قابلا للتطبيق – بصورة مماثلة – على الشعر الكلاسى بوجه عام .

ولكن إذا ما بدت قيم إليوت وخصائصه – للوهلة الأولى – رفيقاً صعب المراس . فيمكننا أن نتذكر إحدى مزايا النقد الإنجليزى . ومع هذا فإن فى تجاهل ما يبدو متنافرًا وغير متجانس يكون فى الغالب شيئًا عنيدًا . بل يكون – فى أحسن حالاته – قادرًا على تقديم رأى أكثر رحابة وتعددًا فى أوجهه . كما يكون – بدون نظرية منظمة تبرهن على نفسه – قادرًا على أن يصهر كل ما هو متعارض ومتنافر .

إن الشعر الإنجليزى نفسه . ابتداء من بواكير شكسبير الشعرية . وحتى منتصف القرن السابع عشر (وأحياناً – فيما بعد – شعر درايدن ، وبوب ، وأنضج أشعار كيتس – مثلا) كثيرًا ما يقدم – فى صورة عملية حقيقية – مزجة منصهرة من الخصائص المتعددة النوعية ، والتى يقوم نقد إليوت ببسطها وشرحها . ومن الممكن أن يقترح شخص ما بأن إليوت – بين الشعراء – النقّاد والذى يعد آخر من يمثلهم – يعتبر فى صلاته – أقرب إلى صمويل جونسون الذى يصفه إليوت نفسه بأنه (إنسان خطير حين تختلف معه) . لأن جونسون بدوره قد ناضل من أجل تلك الخصائص التى حددت تراث الفطنة الإنجليزى . فالتشابهات الذهنية بين الرجلين . لا تتمثل فى محاولة كليهما لصهر الخصائص والقيم التى أشرنا إليها فحسب ، وإنما فى أوجه أخرى كذلك . فقد كانا يهتمان – بنوع خاص – بالقيم العامة ، سواء كانت إنسانية أو أخلاقية أو دينية . ومع هذا فإنهما فى بعض الأوجه الأخرى مختلفان اختلافاً جذريًّا . ولكن إذا كانت تناقضاتهما أكثر أهمية

من مشابهاتها . فمن الممكن أن يكون جونسون فى تاريخ النقد الإنجليزى أقرب إنسان فى طرازه إلى تى . إس . إليوت .

٦ – آى . إيه . ريتشاردز (١٨٩٣)

إن ريتشاردز ينافس تى . إس . إليوت على أيهما يكون أكبر وأهم مؤثر معاصر على نقد الشعر الإنجليزى الحديث . وبصفة خاصة الأمريكى منه . فبينما يمتد تأثير إليوت إلى الأهداف العامة ، وإعادة النظر فى التراث الشعرى فى ضوء مثالياته الخاصة المتعلقة بالأسلوب الشعرى ، وبذا تجلَّى هذا الأسلوب بنفسه فى تأثيره على (الذوق) المعاصر ، فإن تأثير ريتشاردز يتمثل فى (المنهج) النقدى . وتأثيره الرئيسى – كناقد – ذو شقين : أن يشيع بين النقاد اهتماماً متجددًا بعلم النفس ، وأن يعيد توجيه اهتمام الناقد نحو نص قصيدة معينة ، ونحو مشكلة تحليلها من ناحية اللغة ، والصورة ، والمجاز . إلا أن هذين الوجهين غير متميزين . فاستخدام علم النفس – كما يناصره ريتشاردز – لا يهدف – كما هو الشأن مع سانت بيف – إلى تحليل المؤلف ككل ، وتحديد علاقة عمل معين بحياة مؤلفه ومجموع إنتاجه . وإنما يتجه هذا الاستخدام نحو التراث العظيم الذى خلفه النقد الرومنسى الإنجليزى ، فالاهتمام الأساسى هو طبيعة الخيال وعمله ، فى حالتى إنتاج الفن والاستجابة له . فبالنسبة لريتشاردز – وبصفة خاصة نقاد الشعر من الإنجليز والأمريكانيين الذين تبعوه ، بما فى ذلك « النقاد الجدد » الذين ظهروا فى العقد الماضى – تعتبر المعطيات المكتسبة من مثل هذا التحليل النفسى – الذى يمكن أن يكون جزئيًا ، فى العيادة الطبية ، أو بشكل أوسع عن طريق الاستبطان – تعتبر بدورها عودة للتطبيق على دراسة الأسلوب الشعرى ، كما تعتبر – بشكل عام – اتباعًا لهذا الاهتمام .

إن اهتمام ريتشاردز بعلم النفس – كما ظهر فى كتاب « أسس علم الجمال » (١٩٢٢) الذى وضعه بالاشتراك مع س . كيه . أوجدين – يتضح تمام الوضوح فى كتابه « مبادئ النقد الأدبى » (١٩٢٤) . والتأثير السريع لهذا الكتاب لا يمكن تقديره ، ما لم نتذكر أنه – منذ منتصف القرن التاسع عشر – والنقد النفسى فى إنجلترا مصاب بالخمود ، إلى حد يتراءى فيه – للنقاد غير العارفين بتاريخ الفلسفة والنقد فى إنجلترا – أن المنهج منحصر كليًا فى الرواية . ولكن استخدام ريتشاردز –

بصفة أساسية – للمصطلحات النفسية الحديثة ، بالإضافة إلى مناقشته (النظرية) الأكثر تنظيماً للموضوع – هو الذى حدد الاختلاف عن النقد النفسى الإنجليزى الذى ظهر قبل ذلك . إن النظرية النفسية فى النقد التى شرحها ريتشاردز فى كتابه « مبادئ النقد الأدبى » . توسع فيها فى كتابه « الخيال فى رأى كولريدج » (١٩٣٤) .

وفى إحياء استخدام علم النفس كنقطة ارتكاز فى نقد الشعر ، يجذب ريتشاردز – فى كتابه « مبادئ النقد الأدبى » الانتباه – بصفة خاصة – نحو تأثير الكلمات من ناحية الخيال والانفعال . وهذا الاهتمام باللغة قد دفع ريتشاردز إلى دراسة علم معنى الألفاظ فى كتابه « معنى المعنى » (١٩٢٣) . غير أننا نجد فى كتاب « النقد التطبيقى » (١٩٢٩) – بصفة خاصة – دراسة ريتشاردز النفسية للغة ، وقد راحت إلى حد بعيد ومثمر تتصل بنقد الشعر . ففى الكتاب ، تحليل لردود الأفعال المسجلة لعديد من القراء تجاه قصائد مختلفة . وفصول الكتاب تتابع هذه التحليلات التى تناقش – بفطنة وحساسية – المشكلات العامة التى تكتنف الاستجابة للشعر .

ولقد استفاد النقد الحديث المتعلق بتحقيق النصوص من ذلك ، استفادة شاملة وصحيحة . ولعل لب هذا الكتاب يتمثل فى مناقشة « التداعى المجرد من العلاقات ، والاستجابات المخزونة » . ففى هذه المناقشة ، يركز ريتشاردز – بذكاء متوقد – على ميل العقل إلى أن يسقط فى ممارسة عادات آلية من الاستجابة ، التى يمكن أن تكون فى الغالب مجردة من أية علاقة بتجربة جديدة يمكن مواجتها . وردود الفعل المكروره هذه ، تمثل – فى الواقع – « انسحاباً من التجربة » .

إن تأثير كتاب « النقد العملى » على النقد الحالى يعد مفيدًا ونافعًا بدرجة عظيمة . وليس كل أتباع ريتشاردز – بالطبع – قد توصلوا إلى وجهة نظر تتسم برحابة الأفق ، وانفتاح العقل . وكانت بيف فى مواجهة تلميذه تين ، كان على ريتشاردز أن يواجه حقيقة مؤداها أن كثيرًا من المسائل – التى كان فيها رائدًا ، والتى وضعت كى تخدم أهدافًا أكثرعمومية – قد أصبحت فى قالب منهجى ، بل تحولت هى نفسها إلى تركيبة آلية تحت الطلب (كالسرعة المخزونة) . لقد قام ريتساردز فى وقت باكر من حياته – فى كتابيه « مبادئ النقد الأدبى » و « العلم والشعر » (١٩٢٦) – بإعادة التأكيد على معتقد الكلاسيين القدامى ، القائل بأن الفن يستطيع أن يعمل بشكل مؤثر على زيادة حساسية الفرد ، وتعميق تعاطفاته الوجدانية ، وحمل القدرات على أن

تكون أكثر تنظيماً ، وأكثر تناسقًا وانسجامًا ، وهى تخوض تجربة الحياة . وكان هذا التأكيد واقعًا – إلى حد بعيد – تحت تأثير ماثيوأرنولد . ويقوم هذا المفهوم – أيضًا – كفرض منطق أساسى يتخلل كتاب « النقد العملى » ، مما منع تركيزه على الأسلوب الشعرى من أن يكون جماليًا محضًا ، أو شكليًا خالصًا ، أو أن يكون أسلوبًا متعصبًا ، ومحدودًا ، ومنطويًا على ذاته .

٧ – إدموند ولسون (١٨٩٥–١٩٧٢)

يتميز أدموند ولسون بين النقاد المعاصرين باستقلال فكرى ملحوظ ، منعه – على الأقل لفترة طويلة – من أن يربط نفسه بأكثر الحركات تعصباً وضيق أفق ، والتى ظهرت فى النقد الإنجليزى والأمريكى ، خلال السنوات الثلاثين الماضية . وتتجلى انتماءاته – بصفة أساسية – للنقد التاريخى والاجتماعى الذى تطور فى فرنسا وألمانيا فى القرن التاسع عشر . واهتمامه بالنظر إلى الأدب فى ضوء الضغوط الاجتماعية ، قاده إلى ما يشبه الماركسية كما فى كتابه « الجرح والقوس » (١٩٤١) ، كما قاده إلى الأدوات الفرويدية فى تفسير الأدب . وعند هذا الحد ، يمكن اعتباره محاولا لتطوير منهج منظم فى النقد كما فعل تين ، إلاّ أن ولسون – بخلاف تين – كان دائمًا على استعداد لأن يعيد النظر فى موقفه فى ضوء ما يمكن أن يسفر من بينات .

والحقيقة أن ولسون يعد بين أسلافه من النقّاد الفرنسيين ، أقرب إلى سانت بيف من تين ، أورينان ، وخاصة فى كتابه « المفكرون مرارًا » (١٩٣٨) ، حيث نجده ينجح – عن أى كاتب آخر من المعاصرين – فى أن يصور بقلمه ، صورة نفسية حية بارزة لمن يتناوله ، مما يعيد إلى الأذهان الصور التى كان يتقن تصويرها سانت بيف . بالإضافة إلى هذا ، فإن مقاييس ولسون النظرية – كسانت بيف – معدلة طبقاً لخصائصه الأخرى كناقد ، مثل اهتمامه بإمكانات نقد الأجناس التاريخى الذى تطور على يدى برونتيير . وتبدى فى مقالته المثيرة « هل الشعر ، تقنية تحتضر؟ ، وكذلك مثل تفهمه للنص الذى يتناوله تفهماً دقيقًا خياليًا ، واهتمامه الحى المتعاطف مع شخصية كتّاب معينين . وبالإضافة إلى هذا ، فإن اهتمامات ولسون لم تكن مقصورة على الأدبين الإنجليزى والفرنسى وحدهما ، كما لم تكن مقصورة – كاهتمامات هؤلاء النقاد المحدثين الكثيرين – على تناول الشعر وحده . وعلى هذا ، فإن عمله يتسم بخصائص النظرة العالمية التى

يندر وجودها فى النقد الحديث . وهذه العالمية ، تغذيها معرفته ، واستخدامه لتاريخ النقد نفسه . واستخدامه المرن لمختلف المناهج . يتضح بصفة خاصة فى معالجته لحركة أدبية عريضة فى كتابه « قلعة آكسل » (١٩٣١) . ويعتبر هذا الكتاب – أكثر من أى عمل نقدى آخر – أول عمل يربط ويفسر – للجيل الحالى – تطور الرمزية الحديثة . وهنا نجد ، بنوع خاص – كما نجد عند هازلت الذى يعتبر ولسون أعظم خليفة له بين نقاد الصحافة من الإنجليز والأمريكان – أنه استطاع أن يتناول أدب حاضره بطريقة موضوعية . وفى الوقت الذى أدرك قيمة روايته وخصائصها المميزة فى شىء من التعاطف ، استطاع فى نفس الوقت أن يرى – فى حدود عريضة ودون تحيز – مواطن الضعف فيها ، وذلك عن طريق النظر إليها لا فى ضوء عصرها فحسب ، وإنما فى ضوء تاريخ الأدب ككل .