

## تعريفات باتجاهات نقدية

ولتر جاكسون بيت

- ١ - ماثيو أرنولد
- ٢ - سانت بيغ
- ٣ - هيوليت تين
- ٤ - ليو تولستوى
- ٥ - نى . إس . إليوت .
- ٦ - آى . إيه . ريتشاردز
- ٧ - إدموند ولسون

obeikandi.com

## ١ - ماثيو أرنولد (١٨٢٢ - ١٨٨٨)

لا يوجد ناقد إنجليزي أو أمريكي - منذ كولريدج - له تأثيره الواسع ، أكثر من ماثيو أرنولد . ويتجلى تأثيره هذا ، في ثلاثة اعتبارات على الأقل : أولاً ، أنه كان المتحدث الرسمي عن الذوق الشعري في القرن التاسع عشر . وثانياً ، أنه استطاع أن يقدم مزيداً من الأفكار العالمية ، ويجعلها سهلة المنال ، وفي متناول أيدي نقاد اللغة الإنجليزية وقراءها . وبعد أن أصبحت هذه الأفكار سائدة ، انتقلت في فضول وتطفل إلى جزء كبير من نقد السنوات الأربعين الماضية ، بما في ذلك النقد الذي ينظر إلى أرنولد نفسه ، إما كعامل مؤثر من الناحية الأكاديمية ، وإما كروح شريرة تمثل الأذواق « الرومنسية » في الأسلوب . أما ثالث هذه الاعتبارات ، فهو أن جزءاً كبيراً من الدفاع الحديث عن القيمة التعليمية الرئيسية للأدب يرتكز - حينما يكون الدفاع تأثيرياً - على فروض منطقية كلاسية ، أعيد إحيائها فشاعت وعمت ، بغض النظر عما لحقها على يد أرنولد من إبهام واختزال .

وعلى هذا ، فإن مركز أرنولد يبدو أكثر تعقيداً ، مما يبدو للوهلة الأولى . ويحتاج المرء - بنوع خاص - إلى أن يحصى دوره - كمتحدث رسمي عن الذوق الأدبي في القرن التاسع عشر - من ادعاء الأهمية التي لا تستحق . والحقيقة التي لا تتكرر ، هي أن تأثير أرنولد - خلال السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر ، وخلال العقدين الأولين من القرن العشرين - ساعد على إيجاد معيار شبه ثابت للذوق الشعري لهذه الحقبة ، إلا أن ذلك يرجع - إلى حد بعيد - إلى أن الكتاب والنقاد من الإنجليز والأمريكان ، لم يختاروا إلا بعضاً من آرائه وتذوقاته كي يعكسوها ويمطوها . وبصور هذا التأثير ، جانب أرنولد الفيكتوري الأكثر صرامة . هذا هو أرنولد الذي كثيراً ما يقال عنه إنه « أعاد دراسة » ، الشعر الإنجليزي في ضوء مقاييس القرن التاسع عشر ، مثلاً يقال عن تي . إس . إليوت إنه قد « أعاد دراسته » فيما بعد بمقاييس أخرى . إنه أرنولد الذي استهان بالقرن الثامن عشر ، واعتبره « عصر النثر » ، وتحدث عن استخدام أبيات من الشعر منفصلة عن بعضها ودعاها بـ « المحك » ، وقام بتقييم « شعر تفريري » يتسم بالغموض والخطائية ، ثم شرفه قليلاً

بمادعاه بـ « السحر » . ولكن المبدأ الأساسي الوحيد الذي قدمه أرنولد نفسه لمثل هذا التفسير الضيق ، يوجد في ملاحظات مبعثرة ، وفي مقالة محددة عنوانها « دراسة الشعر » ، لم توضع في الأصل كعقيدة تحتل المركز الرئيسي ، أو كمناقشة للأهداف ، ولكنها لم تكن إلا مقدمة لباقة من الأشعار عنوانها « الشعراء الإنجليز » (١٨٨٠) ، جمعها وارد Ward ولم تستهدف هذه المقدمة إلا القارئ العادي ، الذين لا يعرفون الشعر الإنجليزى معرفة طيبة .

إن أهمية أرنولد الأساسية - كناقذ - تتجلى في مكان آخر ، وهو : تعصيده الدائم لسمو التفكير النقدي ، ومحاولته التسامى برأى قارئ اللغة الإنجليزى نحو المدى الأوسع ، والأكثر عالمية ، وإعادة تطبيق المقاييس الكلاسيكية ، وفوق ذلك كله : محاولته الشجاعة في إعادة التأكيد على أهمية القيمة التقليدية للأدب . إن النقد الإنجليزى - الذى كان قد انتهى إلى الخمود والرداءة ، بعد كولريديج وهازلت - عاودته الحياة ، وأصبح متسعاً بفضل أرنولد . لقد أصبح النقد مهتماً بالذكاء النقدي النشط ، الذى كان قائماً في فرنسا في منتصف القرن التاسع عشر ، كما أعيد تذكير هذا النقد الإنجليزى بالأهداف العريضة للنظرية الكلاسيكية . وقد ترتب على ذلك ، أن النقد في إنجلترا وأمريكا في القرن العشرين اتخذ مساراً جديداً ورفيعاً . فعلى أيدي أرفنج بابت ، وبول المرمور ، انتظمت أفكار أرنولد في « الإنسانية الجديدة » والتي تحولت إلى نضال ضد الفن الرومنسى ، وضد الطبيعة العلمية في القرن التاسع عشر . وهؤلاء النقاد وغيرهم ، اتبعوا أرنولد في النظر إلى الخلف حيث بعض القيم الكلاسيكية ، ولكنهم بخلاف أرنولد - قاموا بتفسيرها بمبدأ مترممت لا كلاسيكي تماماً ، وبتحيز تعليمي صريح . وهناك نوع من النقاد مختلف تماماً عن « الإنسانيين الجدد » اتخذوا مواقف ؛ ومع أن بعضهم لم يهتم بذلك ، فإن أرنولد كان أول من جعلها في مكنة النقد الإنجليزى والأمريكى الحديث . وبالإضافة إلى هؤلاء ، استطاع النقاد من ذوى التفكير الشكلى في إنجلترا - وفي أمريكا بصفة خاصة - أن يستخلصوا إيجابيات من المصادر النقدية الفرنسية ، وسواء كانت هذه المصادر كلاسيكية ، 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 في مكنته أن يتشرب بمثل هذه السرعة . واتهامات أرنولد المتكررة للعقلية الإنجليزى بأنها غير نقدية ، أصبحت أحد كليشيات 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 نثرياً مشابهاً - إلى حد بعيد - لأسلوب أرنولد ، يتسم بالبساطة المصقولة المتعمدة ، وبالمقارنة التي تأتيه من حين لآخر . ومقالة أرنولد العظيمة « وظيفة النقد في العصر الحاضر » ، يمكن موازاتها بمقالة إليوت - الأقل طولاً - « وظيفة النقد » ، والتي يكرر فيها إليوت مهاجمة أرنولد لفردية الرجل الإنجليزي المتطرفة ، وكرهيته للنقد . إن دراسة أرنولد لشعراء معينين - وبصفة خاصة شعراء من وجهة نظر القرن التاسع عشر - تناظرها دراسات إليوت لشعراء آخرين في ضوء قيم أسلوبية مختلفة .

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

\* \* \*

وعلى أية حال ، فإن همتنا ليس هو الدخول في المناهات المتعلقة بتأثيرات أرنولد ، ولكن همتنا الأساسية هو الإشارة بصفة عاجلة إلى محور الاهتمام في كتابته النقدية ، وإلى أجدى الطرق التي أجرى في أنحائها هذه الكتابة ، وطبقها فيها . ومركز هذا الافتراض ، هو مفهومه للثقافة ، والذي نجد تعريفه بصفة أوضح وأكثر إقناعاً في إحدى مقالات كتابه : « الثقافة والفوضى » فالثقافة - بداية - هي « نشاط » العقل . وليست هي الكم من المعلومات الذي تذكره ، ولكنها الكيفية التي تحدد ملامح إحدى الطرق العملية للحياة ، وملامح التفكير ، والشعور - أي أنها القيمة التي تكمن في أن ( نصبح ) شيئاً - بدلاً من أن ( نملك ) شيئاً - يعيش في حالة داخلية للعقل والروح ، وليس في مجموعة ظروف خارجية . إن الثقافة - في إيجاز - هي القدرة على الاستجابة طبقاً لما هو حقيقي وقيم . وعلى هذا ، كان من الضروري أن نسعى إلى كل وجه من أوجه العقل وهو مشغوف ومنفتح بقدر المستطاع ، كي نكون قادرين على أن نكتشف - بكل ما نستطيع من فعالية - ما ( هو ) حقيقي وقيم . وهذا الشغف يسميه أرنولد ( الفضول ) . و« رؤية الأشياء كما هي » تتطلب عقلاً مفتوحاً وشغفاً . وهناك « اللا غرضية » ، وهي القدرة الفذة على

البعد عن الطائفية والتحزب ، والرغبة في رؤية الأشياء في طبيعتها الحقيقية ، وهي منفصلة عن الاهتمام الشغوف للبرهنة على فكرة مسبقة ، أو فكرة ممذوبة من قبل . و « اللاغرضية » هذه ، مع « المرونة » خصيصتان أساسيتان للثقافة . إنها يجب أن يكونا ضمن المزاي الأولية التي ينبغي أن تحدد ملامح النقد أيضاً . فالقيمة المثالية التي توجه النقد ، هي - طبيعياً - نفس القيمة التي توجه الثقافة بأوسع معانيها - وإلاً كان للنقد حظ قليل من الأهداف الحقيقية أو التسامى ، وما كان - ببساطة - إلا طريقة أخرى لا ضرورية ، لإضاعة الوقت .

وما يحمّد لأرنولد ، أنه هو نفسه - كناقذ متمرس - كان على غير العادة « لاغرضياً » . ولم يكن يوق دعاية لأية مدرسة خاصة من مدارس الشعر الفيكتوري . 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 بمثابة عن أن يكون - من الناحية الإقليمية - قومياً . ولم يكن مفهومه عن الثقافة محصوراً بمعايير ، أو حدود أية مجموعة بشرية . وفي هذا المنحى ، يختلف أرنولد عن بعض العيانيين الذين جاءوا بعده ، وراحوا يغالون في مدح « اللاغرضية » في النقد بطريقة نظرية ، في حين أنهم يتناولون الأدب من وجهة نظر تعبر عن اهتمامات ثابتة في الذهن ، سواء كانت اقتصادية ، أو سياسية ، أو تاريخية ، أو دينية ، أو أي شيء آخر ، وذلك باستخدام قيم أسلوبية جامدة ، أكثر تعصباً ومحدودية ، من تلك القيم التي دفعت بأرنولد أن يرفض شعر القرن الثامن عشر . والحقيقة ، أن أرنولد كان كثيراً ما يعاب عليه « اللاغرضية » هذه . فواقفة الدينية والاجتماعية بصفة خاصة ، كانت محل مؤاخذه لنفس السبب . فكانت مواقفه الدينية تعتبر « ضعيفة رخوة » ، لأنها لم تتأسس على عقيدة معينة ، في حين كانت مواقفه الاجتماعية تعد « أرستقراطية » ، و « مترفعة » ، لأنه لم يحاول أن يشرح مذهباً سياسياً محدداً . غير أن « اللاغرضية » كانت دائماً عرضة للمؤاخذه على أنها دليل على الضعف الثقافي . وكان يوجه هذا الاتهام ، نقاد سيطرت عليهم مفاهيم مسبقة ، تسم بالإلزام والصرامة . وفي رأيه السياسي والاقتصادي - بغض النظر عن كونه (أرستقراطياً) بالمعنى العادي لهذه الكلمة - آمن أرنولد إيمان المتنبئ بما سيحدث ، بأن طبقة البروليتاريا ستحكم إنجلترا في المستقبل . ولهذا السبب ، أحس بوجود عدم إضاعة الوقت في تنوير هذه الطبقة وتعليمها إلى أقصى حد مستطاع . وفي النهاية ، يبدو أنه كان يأمل في نوع ردىء من اشتراكية الدولة ، تسم

بالضرورة - ضمن ما تتسم به - بانعدام الطبقيّة تماماً . وبغض النظر عن تفكيره الطبقي ، أحس أرتولد عن اقتناع ، بأن أمل العالم ليس في الأرستقراطيين ( المتبريرين ) ، ولا في طبقة التجار ( الماديين ) ، ولا في « عامة الجماهير » كما هم عليه وقت ذلك . وإنما « تسعى الثقافة إلى التخلص من الطبقات » ، ومن جميع الأشكال المصطنعة لـ « التفاوت الاجتماعي » : هذا التفاوت الذي « 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 . والذي يدعوه أرتولد بالثقافة ، أولاً ، بسبب اتساع نطاق مادة موضوعاته وتنوعها ، وثانياً ، لأنه أداة توصيل تعتمد في توصيلها على وسيلة تشكيلية ومؤثرة خلال ما هو بذاته خبوة حية ، وليس من خلال التحليل التجريدي والتوصيف . إن الشعر ، كما يفسره أرتولد بشكل عام - « ليس إلا أكمل صورة لكلام الإنسان » . إنه - كما نقول - استخدام اللغة بأحسن الوسائل الممكنة تأثيراً ، وتوصيلاً ، وإيجاءً ، وملاءمةً . وتتكشف اللغة - من خلال التعبير اللفظي - عندما « يقترب الإنسان إلى أقصى حد من أن يكون قادراً 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 المتنوعة التي عولجت في أشكال عديدة من الشعر ( الدرامي ، والغنائي ، والفلسفي ، والملحمي ، والساخر ) لهي الدليل الملموس . وعلى هذا يستطيع الشعر أن ( يتضمن ) محصلات العلم واستبصاراته الذهنية ونتائجها ، بل يستطيع - حقيقة - أن يستوعب أي فرع من فروع المعرفة . وعلى خلاف علوم محددة ، لا ينحصر الشعر في مادة موضوعية . ومن المحتمل أن « دارس الآداب الإنسانية وحدها » ، يكون أقل « اكتمالا » من « دارس العلوم الطبيعية وحدها » . ولكن بمنأى عن مجال وتنوع ، وأهمية ما يمكن أن يتناوله الشعر كموضوع له ، فإن القيمة السامية والسخية للشعر - بنوع خاص - تنشأ من خلال الشكل الذي يستطيع فيه أن يفسر التجربة وينقلها للآخرين . إن الشعر - قبل كل شيء - ليس مجرد عرض تفصيلات سلسلة الأحداث ومحددة ، ولكنه يفسر التفصيلات في ضوء المثاليات ، والطموحات ، والمعرفة ، والتقييم الأخلاقي . كما أن الشعر - من جهة أخرى - تمتد جذوره فيما هو ( ملموس ) : فهو ليس فرعاً من الأخلاقيات النظرية .

الشعر يجمع بين الفكرة وما هو محس . ولما كانت مهمة الشعر هي « تفسير العالم الطبيعي » .  
 وفي نفس الوقت « تفسير للعالم الأخلاقي » - بالشعور وإدراك الملموس ، على أساس القيم  
 الإنسانية - فإن الشعر يكون بهذا منظرًا للتجربة الإنسانية نفسها . ويصر أرنولد على أننا في حياتنا  
 العملية . دائماً ما نرى الأشياء ونشعر بها في ضوء ما نضعه في الاعتبار عن مدى الرغبة فيها .  
 أو قيمتها لنا : وحين نجرب الأشياء ، فإن الملموس لا ينفصل عن الفكرة - أي 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 قننا بالتفكير والتقييم بشكل محض على  
 مستوى تجريدي . ومنعزلين عن شئوننا اليومية . وعند ذلك نعيش . ونفهم . ونستجيب على  
 مستوى ملموس ودون ارتباط بأى شيء سبق أن أدركناه واعتقدنا في قيمته . وبهذا المفهوم -  
 وليس بتضمين تعليمي ساذج - يمكن القول بأن الشعر يستطيع أن يتناول كل المشكلات .  
 وأكثرها أهمية وتأثيراً - « والمشكلة هي ، كيفية العيش » . وعند هذا الحد . يعتبر الشعر  
 « أخلاقياً » في وظيفته . و « مشكلة كيف نعيش » - كما قال أرنولد في مقاله عن وردزورث -  
 « إنما هي نفسها فكرة أخلاقية ، وهي مشكلة تهم كل إنسان بدرجة كبيرة ، والتي يشغل بها دائماً  
 بطريقة أو بأخرى . ويمكن - بالطبع - أن يحظى مصطلح ( أخلاق ) باعتبار كبير . لأن عظمة  
 الشعر الإنجليزي في أحسن حالاته . تكمن في طاقته الخيالية القوية . التي 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 في العظمة الشعرية » . وعلى هذا ،  
 يجب على الشعر - قبل كل شيء - أن يعمل داخل وخلال ما هو ملموس . واستنكار أرنولد  
 للشعر التعليمي التجريدي - مثلما نجده في « نزهة » ورد زورث . أو في غالبية شعر القرن الثامن  
 عشر - وافقار أرنولد إلى التعاطف مع الأسلوب الشعري النيوكلاسي بوجه عام ، إنما يقوم على  
 اعتقاده بأنها يفتقدان إلى كفاية الملاذ الملموس . وملحوظاته على مسرحيته الشعرية  
 « أمبدوكليس » ، تشير إلى وجهة نظر مشابهة : وهي أنها ليست دراما حية منبثقة - بالحمية -  
 من موقف ملموس . ثانياً ، إن وجود « الأفكار » ذات الصلة الملائمة . وذات المعنى الدال .  
 إنما هو أمر طبيعي . متوقع في الشعر الجدير بالاعتبار . ويمكن القول - على سبيل المثال - بأن

قصيدة «إزابيلا» 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 بعضها . وإنما الإنجاز الفريد للعبقرية الأدبية هو عمل «مركب» أى بجزء 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 الجمالين الأكثر تجريدية . وهو تأكيده على أنه لا يمكن تقييم التركيب فى فراغ . إذ لا يمكن تقييمه منفصلاً عن (كونه مركب) . «فالتأمل 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 ناجحاً على مركزة عناصر مختلفة فى شكل - أو مجموع كل - جمالى متوحد . إلا أن ماتم 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 ونشاطاً . وعلى هذا . كان تركيبه فى الشكل الذى حققه أكثر قوة وشمولية . وقيمة . إنه - فى إنجاز - يقدم فى صورة أكبر «تطبيقاً للأفكار - بشكل نبيل وعميق - على الحياة» . ومن هنا . جاءت تحفظات أرنولد على شعر القرن التاسع عشر فى مقدمة ديوان «قصائد» (١٨٥٣) . فلقد أحس بأن ثبات 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 تنبأ بإمكانية تطبيقها على شعر القرن العشرين . مثلما كانت ممكنة التطبيق على شعر القرن التاسع عشر . كما يرجع الفضل - بأوسع معناه - إلى أرنولد الذى افترض فرضاً كلاسيكياً عريضاً يرى - خلال النظرة التى يقدمها - أن

الفروق التي توجد بين شعر القرن التاسع عشر - وشعر القرن العشرين - لا تبدو متضادة كلية - ولكن يمكن رؤيتها - على نحو ما - متشابهة تماماً ، أو - بشكل آخر - مختلفة اختلاف وجهي العملة الواحدة .

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

## ٢ - سانت بييف ( ١٨٠٤ - ١٨٦٩ )

لا يوجد ناقد في القرن التاسع عشر يتميز بالغرارة . والتنوع . والحساسية مثل سانت بييف . وإذا كانت آثاره لا تقرأ كلها القراءة التي تستحقها . فسبب ذلك يرجع إلى أنه لم يناقش كبعض النقاد الرئيسيين - الأهداف العامة للأدب ، أو حتى المشكلات العامة للتاريخ الأدبي والتقنية - وإنما راح سانت بييف يركز نشاطه على كتاب معينين .

وتحليل الكاتب كفرد - مها كان هذا التحليل حساساً وذكياً - لا يعنى صراحة إلا شيئاً قليلاً بالنسبة للقارئ الذى لم يتعرف بعد تعرفاً وافياً على هذا الكاتب أو ذاك . ولا شك أن قلة من القراء هى التى تعرف حوالى خمسمائة كاتب معرفة كافية ، أو أن هؤلاء الكتاب الذين ناقشهم سانت بييف 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 بييف 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 ألا يكون غريباً عليهم . إن مرونة عقلية سانت بييف غير المعتادة ، تجعله - إلى حد بعيد - أكثر النقاد الفرنسيين عالمية . وهو يقرر بنفسه بأن أبرز عيوب العقلية الفرنسية هو صرامتها وتعصبها الإقليمي . فيلها للنظر بعين واحدة إلى أمور ذات سطح ببعدين - بالإضافة إلى المنطق المجرد - يجعلها تسرع إلى استخلاص نتيجة تتفق مع خطة مسبقة . ولرغبته فى تحقيق مفهوم لموضوعه يكون أكثر تخيلاً وتجريبية واستدارة ، حاول بييف أن يتجنب تماماً التشيع المتطرف لمثل هذا الفكر الفرنسى فى النقد . إن فرديته التجريبية ، وابتعاده عن المذاهب والقضايا الخالصة فى تجريدتها ، يجعلانه أقرب إلى النقد الإنجليزي فى أحسن حالاته . ولكنه يختلف تماماً عن النقاد الإنجليز فى مثابرتهم - التى لا تعرف الكلل - على الالتزام بفكره النقدى ، وعلى ثقته الجريئة فى قيمة النقد .

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

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

كما حاول أن يضمن مناقشته لمنهجه النقدي- لاشيء غريب بالنسبة للحياة ، في حين أن فن الكاتب غريب بالنسبة للناقد . إن العلاقة بين العمل والمؤلف - بما يكتنفه من ظروف عائلية ، وقومية ، وحقبة تاريخية ، وارتباط تلك الحقبة بالحقب الأخرى ، بما يشكل دوائر ذات مركز واحد - أمر ضروري لعملية التقييم التي يقوم بها الناقد . وبعد أن يسر الناقد غور مثل تلك الأمور فما عليه إلا أن يستعين بإدراك حاد الخيال « كى يرهف سمعه طويلاً وبجرص - للمؤلفين » . وحتى لو « تركهم يفشون ما بداخلهم على نحو طليق ، دون أن يتعجلهم ، فإنه في النهاية سيظفر بالحيلة المألوفة ، والتجميدة المتعذرة ، والخط السرى للألم المطمور عبثاً تحت الشعر المزيّل » .

وفي إيجاز ، ينبغى على الناقد أن يتفهم شخصية عمل المؤلف وقيمها بروح متعاطفة ، وحساسية مثقفة ، كلما استطاع إلى ذلك سبيلاً . ويكون النقد علمياً ، بقدر ما يشارك العلم نفسه في مثالية الاستيعاب النشط ، والتفتح العقلي . ولكنه لن يكون « علمياً » - بهذا المعنى - إذا كان يقصد - بروح الواطن المستخف - أن القيم الإنسانية ، يمكن شرحها وتقديرها آلياً . . بمجرد اللجوء هكذا في بساطة - إلى تطبيق مناهج البحث الروتينية المستخدمة في العلوم الفيزيائية . أما أدنى ذلك كله ، فهو أن يكون « علمياً » بقدر ما يصبح العلم نفسه معتقداً صارماً ثابتاً ومغلقاً على نفسه . وعلى هذا ، فإن سانت بيف لا يشترك إلا في القليل مع طبيعة « تين » المتطرفة ، مع أن « تين » يُعتبر - إلى حد ما - تلميذه . كتب سانت بيف يفسر موقفه من بلزاك : ( بالرغم من كل شيء ، فإنني قد واصلت استمرارية المذهب الكلاسي . ولقد حاول في مقاله القيم : « ما هي الكلاسيكية ؟ » أن يطلق سراح معنى المصطلح لا من مدلولاته النيوكلاسيكية الصارمة - التي كانت سائدة في فرنسا - فحسب ، وإنما - كذلك - من المدلولات الأوسع كما عرفها الأخوان شليجل والنقاد الألمان الذين اتبعوا منهج الثقافة التاريخية . والنظر إلى ذلك بحس تجرّبي عام ، يعنى أن الكلاسيكي الحقيقي « هو المؤلف الذي أثرى العقل الإنساني وأتمى ذخيرته » ... « وعبر عن فكره ، أو ملاحظته ، أو ابتكاره في أي شكل كان وإنما جعله رجباً وعظيماً ، ومصقولاً ومعقولاً ، وصحيحاً وجميلاً في حد ذاته . هو المؤلف الذي كلم الجميع في أسلوبه الخاص المتميز ، ولكنه - في الوقت نفسه - أسلوب العالم كله ... ) .

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

الصفاء ، والاعتدال ، والدقة ، والتأنيق منفصلاً بذلك عن الأسلوب والإلهام - فإنما هو اعتقاد بأنه بعد راسين الأب هناك لا يزال مكان لراسين الابن » .

ما هو المحك الذي يمكن استخدامه غير الإخلاص المصحوب بخيال مثقف ؟ إن كلاسيات الماضي ماثلة هناك أمامنا ، ويمكن استخدامها بأية طريقة . أما أن نحاكبها - على الأقل طبقاً للمعنى الجارى لكلمة « نحاكى » - إنما هو أمر أحمق ، ولا يمثل الرد على السؤال . ويقول سانت بييف ، دعنا نحاول - كما حاول لانجنيوس - « أن نعرفها ، ونكتشف معانيها » وأن نصيد - بالعدوى - قيمة العقل ، والإخلاص ، والتلقائية ، والانفتاح ، وكل ما جعلها عظيمة - فإذا ما فعلنا 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 خيالاً فسيحاً متعاطفاً ، ونطرح على أنفسنا هذا السؤال : « مالذي كان يمكن أن يقولوه عنا ؟ » . وعلى هذا يمكن أن يوصف منهج سانت بييف وصفاً عادلاً بأنه « كلاسي » ، كما أنه « علمي » . وأعظم نقده نصجاً ( ١٨٤٨ - ١٨٦٩ ) يمكن وصفه بأنه مثل يدل على النقد المرن ، القائم على تطبيق مفهوميين يقوى كل منهما الآخر ويسانده ، حتى ولو كانا عصيين على الامتزاج في تناغم نظري كامل . وأول هذين المفهوميين يتمثل في روح الطبيعية العلمية الحديثة ، بما تتميز به من ميل نحو الدقة ، والتساؤل التجريبي . أما المفهوم الآخر ، فيتمثل في الإنسانية الكلاسيية ، والتي تتضمن - في الحقيقة - نفس هذه القيم تماماً ، ولكن بالإضافة إلى قيم الكمال الأخلاقي ، والتناسك ، وقيم الانفساح الخيالي ، والتناغم العاطفي . وهكذا يعكس سانت بييف تيارين من تفكير منتصف القرن التاسع عشر ، واللذين أخذ انفصالهما عن بعضها يزداد بعد ذلك . ولكنه كان يحاول - إلى حد ما - أن يصلح بينهما .

### ٣ - هيوليت تين ( ١٨٢٨ - ١٨٩٣ )

يعتبر هيوليت أدولف تين ، أكثر نقاد القرن التاسع عشر صرامة وانتظاماً في تطبيق منهج العلم الطبيعي ومبادئه ، على دراسة التاريخ الأدبي . أمّا المعايير الثلاثة التي التزم بها في تحليل العمل الأدبي وتصنيفه ، فهي الجنس ، الحاضر ، البيئة ، أى الشخصية القومية ، والعصر أو الحقبة ،

والظروف الاجتماعية العامة . والعمل الأدبي بهذا يصبح - في الغالب - نتاجاً لهذه العوامل . ولقد قام تين - في البداية - بتطبيق نظريته هذه المتعلقة بالتاريخ الثقافي ، في مقدمة لمقالة كتبها عن المؤرخ الروماني ليني ( ١٨٥٦ ) ، وبعد سلسلة من المقالات نشرها عن بعض الموضوعات الأدبية في أول الأمر . ثم عن بعض فلاسفة فرنسا في القرن التاسع عشر . نشر كتابه الذي اشتهر عنه « تاريخ الأدب الإنجليزي » ( ٦٣ / ١٨٦٧ ) . ولقد أودع في مقدمة هذا الكتاب أوضح بل أحسم عرض لمنهجه . أمّا أوسع خطواته نحو نظريته الجمالية ، فقد حققها في كتابه : « فلسفة الفن » ( ١٨٦٥ ) و « المثال في الفن » ( ١٨٦٧ ) ، ثم يأتي كتابه « نظرية الذكاء » ( ١٨٧٨ ) ، الذي تحول فيه إلى علم النفس . أما كتابه « أصول فرنسا المعاصرة » ( ١٨٧٦ - ١٨٩٣ ) الذي 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 في إحدى أزماته الرئيسية . ولقد حاول مونسيكيو قبل ذلك بقرن في كتابه « روح الشرائع » أن يكشف الروح الموجهة في مؤسسات الأمة . كما حاول الفيلسوف الإيطالي فيكو ، أن يناقش الأدب في ضوء الدورات التاريخية . وفي بداية القرن التاسع عشر ، حاول الأخوان شليجل تفسير الأدب في ضوء كل من الروح القومية ، والحقبة التاريخية . أمّا مدام ستايل ، فقد اهتمت - عن عمد - بصلة الأدب بالمؤسسات الاجتماعية . غير أن تين قد سار في ذلك شوطاً أبعد ، بتنظيم منهجه ، وإضافة عنصر البيئة إلى تلك المعايير التي سبقته . ولقد حاول نقادتين - من حين لآخر - أن يطبقوا عليه هو نفسه منهجه ، واعتبروه نتاجاً لأتمته وعصره وبيئته ، وأنه مثال متطرف للفلسفة الوضعية العلمية الفرنسية في منتصف القرن التاسع عشر . وتكمن نقطة ضعف تين ، في عدم مرونته عند تطبيق مبادئه : فنجدته يلوذ بالصرامة الخالية من أية لمسة فكهة ، عندما يشرع في إجراء عملية تحنيط المؤلفين ووضعهم في التوابيت ، بما يذكرنا بتحنيط عينات الحشرات ، وكان يرمى بذلك إلى تزويق نظرياته . وهو - كما لاحظ سانت بييف نفسه - يتنقل خلال القرون بنظرة ثاقبة ، أشبه بنظرة الكيميائي في معمله ، وهو يعمل بين بوتقه . أو كما قال هاري ليفن - من ناحية أخرى - إن مقدمة تين لكتابه « تاريخ الأدب الإنجليزي » يمكن اعتبارها - بمزيد من الإنصاف « بياناً ( مانيفستو ) أكثر من كونها منهجاً علمياً » ، وإذا ما رأيناها في ضوء هذا التفسير ، فإن تصميم تين الحتمي يبدو بالضرورة « تطبيقاً مكثفاً للفضول العقل الذي كان يسود عصره » . وعلى هذا ، فإن

قيمة تين هي قيمة أى كاتب يتبها تهبوا منظماً ، كى يبدأ اكتشاف منهج مثير لموضوع ما . وهناك قيمة أخرى ، تتمثل فى تطبيقه الجرىء المنهجه فى شكل مركز جدياً ، وفى أن محدوداته - كمنهج واحد وكلى لتفسير الأدب - صحيحة ومفيدة ، ولذا ، توحى بالحاجة إلى مزيد من التنقيح التجريبي 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 منفعة الاجتماعية الواضحة . أى أن وظيفة الفن هي أن ينشر ، وأن يغرس مثاليات اجتماعية معينة فى العقول البشرية . والغاية التى يتصورها تولستوى ، ليست إلا تحقيق أخوة 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 التزاماً ثابتاً وملموساً . 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 » تفسيراً محدوداً يتجلى فى تطبيقه على المتعة الحسية ، والمشاعر الأنوية ، وعلى أية رغبات تشجعها - اجتماعياً - 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 لا يمكن إنكاره - اليونان القديمة ، فإن تولستوى لم يستطع أن ينسى بأن المجتمع اليونانى كان يسمح بالعبودية والرق . ومن ثم أحس بأن فى المنهج اليونانى نحو الفن بعض الخصائص المقصورة عليهم ، وبعض الجوانب المحدودة . ومن جهة أخرى ، فع 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 ثم 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 في مسيحية الكنيسة ، أصبح الجمال ( أى المتعة التى يولدها الفن ) معيارهم في تمييز الفن الجيد ، عن الفن الرديء » ، وعلى هذا « انبثقت - بالطبع - نظرية جمالية بين أفراد تلك الطبقات العليا تبرر مثل هذا المفهوم . . . » ولكن أعظم فن كان دائماً يخاطب أكبر عدد ممكن من الناس ، وكان يتخذ لموضوعه أعلى المثاليات . وابتداءً من عصر النهضة وحتى عصرنا الحاضر ، أخذ الفن - بشكل متسع - يهمل واجبه في الترويج للمثالية الأخوة العالمية . إن أعمال كل من مايكل أنجلو ، وميلتون ، وباخ ، وبتوفز ، وجوته - بل حتى شكسبير - قد أخذ « النقد المزيف » ينصبها - بلاوجه حق ، منذ عصر النهضة وحتى نهاية القرن التاسع عشر - « نماذج جديدة 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 النافهة والشعر المتمركز حول ذاته والمهم ( وخاصة شعر الرمزيين الفرنسيين ) ، والموسيقى الناعمة والواعية بذاتها ، وكذلك التصوير . . . كل ذلك كان في خدمة ثلاث رغبات أو مشاعر ، تعهدتها الطبقات الثرية بالرعاية ، مع أنها كانت « عديمة الجدوى » في الحياة الإنسانية . وهذه الرغبات الثلاث هي :

١ - الكبرياء والاحتكارية .

٢ - الحب الرومانسى .

٣ - السأم من الحياة وعدم الرضا بها .

ويمكن أن يجادل المرء في أن الفن الجاد قد أصبح أكثر محصورية في 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 تأثيراً من الأمثلة المحددة التى اختارها للاستحسان والرضا . لقد آمن « بأن الفن نشاط إنسانى ، ينبئ 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 نفعاً ، مثلاً تقدم النفع أعظم وسيلة توصيل نشطة ومؤثرة بين البشر . وهكذا ، كان للفن في حد ذاته وظيفة تعليمية رفيعة . ولاشك أن هذا الافتراض كان افتراضاً عاماً منذ بداية نقد الفن في اليونان القديمة . أما الخلاف هنا ،

فيمثل في النظرة الضيقة التي فسر بها تولستوى هذا الافتراض . وتتجلى هذه النظرة ، في فكرته المحدودة عن الموضوع الصحيح للفن . وفي اعتقاده بأن الوسيلة الوحيدة التي يمكن للفن بها أن يعلم هي التي تكون أكثر أولية ومباشرة . لذا كان هذا الإنسان الرفيع التفكير - كأفلاطون - على استعداد - إذا استطاع - أن يحرم كل الفنون التي لا تسهم - في الحال وبوضوح - في تأكيد المثال الديني والاجتماعي الذي في ذهنه ، ومرة أخرى ، استطاع تولستوى - كأفلاطون - أن يحتل مركزه الذي صنعه لأنه - جزئياً - كان يؤكد بشدة قدرة الفن التي لا تنكر على صياغة الشخصية الإنسانية .

### ٥ - تي . إس . إيوت ( ١٨٨٨ - ١٩٦٥ )

إن كتابات تي . إس . إيوت النقدية - مثل كتابات كولريدج - عبارة عن تركيبة من وجهات النظر التي كانت تلح عليه مراراً ، ولكن في شكل متفرق . ولهذا يصعب تنظيمها حتى ولو تنظيمًا تقريبياً ، 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 في الشعر . وأهم مقالات إيوت من ناحية التنظير مقالتان : « التراث والموهبة الفردية » ، و « مهمة النقد » ، ولعلها أشهر مثالين . والجزء الثاني والأكبر من نقده ، يهتم - بصفة أكثر - بمشكلات الشكل والأسلوب ، وبنوع خاص في مقالاته التي تحاول أن تعيد دراسة مؤلفين معينين ، أو مجموعات من المؤلفين . والأمثلة على ذلك ، هي مقالاته المؤثرة عن « الشعراء الميتافيزيقيين » ، وأندرو مارفل » ، و « جون درايدن » . أما مقالته « العقل الحديث » ، فليست بالاحتمية من هذا النوع . ولكن - على أية حال - يمكن أن تقع في نهاية سلسلة من المحاضرات عنوانها : « في استخدام الشعر ، واستخدام النقد » ، والتي تعتبر بالضرورة إعادة دراسة شعراء ونقاد معينين ، دراسة - على الأقل ، ولو جزئياً - تتصل بناحية الشكل والأسلوب . وأخيراً تناقش بعض مقالاته علاقة الأدب والنقد بموضوعات أخرى عامة ، بما في ذلك الدين ، كما جاء في 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 هي أن يحتفظ بعينه مركزة على موضوعه . ويجب أن يكون هدفه هو تحديد ماهو هام فيه ، وأن يستخرج هذه الخاصية الهامة ، ويضعها في تعبير مكثف ومتقد الانفعال . ولكن الموضوعية التي يؤكدّها إليوت بصفة أساسية إنما هي - بالأحرى - انغماس شخصية الفنان الخاصة في العملية التقنوية للتعبير الشعري . وهذان الناقدان ، مثالان بارزان على الاحتجاج ضد تطرف الذاتية الرومنسية . وليس هذا الموقف مقصوداً عليها معاً ، وإنما هما يختلفان - نوعاً ما - من ناحية التأكيد . فـ « هازلت » بشرّ تجاه طبيعية لم تتشكل ، يكون فيها الوعي الواضح والمفعل موضوعياً بالواقع المحس هو الشيء الأساسي . أما مدخل إليوت فهو أكثر شكلية : لأن العناية - بصفة خاصة - تتجه نحو الخصائص الشكلية الداخلية للفن كصنعة محددة - أي أن الاهتمام الملحّ بالانسجام (المارموني) - ولنستخدم مصطلحات أرسطو - يكون أكثر من الاهتمام بموضوع « المحاكاة » . ومن ثمّ ، فإن التأكيد في « التراث والموهبة الفردية » ، والذي له اعتباره في القصيدة - ليس « أي مقياس نصف أخلاقي (للتسامي) في مادة الموضوع : فهو ليس في (العظمة) ، وتكثيف العواطف ، وفي الأجزاء المكونة ، ولكنه في تكثيف خطوات العملية الفنية . . . . والشعر على هذا الأساس يكون من الناحية العملية ، « هروياً من العاطفة » و« هروياً من الذات » . وعلى هذا ، فإن الفن ذا القيمة الموضوعية ، يتطلب من الفنان « أن يتنازل باستمرار عن نفسه » ، « لشيء أكثر قيمة » . ويعتقد إليوت أن الاستخدام الذكي للتراث ، يساعد الفنان في التعرف على ماهو قيم ، كما يساعده أيضاً في الخطوات العملية نحو تحقيقه . واتباع الموروث أو مشاكلته ، لايعنى - بالطبع - التورط في نسخ صورة من مواد سابقة ، أو من تقنيات أعمال سالفة . لأن هذه الأعمال ذات قيمة ، وتساعد في قولية التراث إلى حد ما ، لأنها نفسها لم تكن مجرد صور منسوخة . فالمرء الذي يحاكي « الإلياذة » - كما يقول إدوارد يانج - لا يحاكي هوميروس . وإنما المطلوب هو إحساس عام بالتواصل ، والتحقق من نوعية الخصائص والدروب التي ظلت حية ومؤثرة أعظم التأثير ، واستخدام هذه المعرفة استخداماً خيالياً مرناً . يقول إليوت : « إذا ما اقتصر العمل الجديد على مجرد التتابع ، كان معنى هذا أن العمل - في الحقيقة - غير مطابق على الإطلاق . لن يكون جديداً ، وبالتالي ، لن يكون عملاً فنياً » . هذا المفهوم للتراث - كما يبسطه إليوت - يشبه « الدستور البريطاني » . فهذا الدستور ، يتألف من توسع

تدرجى لمجموعة الفروض المنطقية التقليدية ، والإجراءات البروتوكولية ، والقيم . بالإضافة إلى هذا ، فإن جزءاً هاماً من تقليدته 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 للجددة - أى الذى يتميز بقيمة كافية ، تسمح بوضعه فى مكان هام فى تاريخ الأدب - يشكل مثلاً للاتجاه الذى يحدّر 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 تغيير فى كل الأعمال الفنية التى سبقته . وتشكل الآثار الفنية الحالية - فيما بينها - نظاماً مثالياً ، يتغير بإضافة العمل الفنى الجديد » .

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

إن مايسميه أرنولد بثقة الرجل الإنجليزي ثقة زائدة فى « نفسه العادية » ( وهو مصطلح استخدمه كثيراً - فيما بعد - أرفنج بابت ، أستاذ إليوت ) له صدى فى مناقشة إليوت لثقة الرجل الإنجليزي 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 حد ما أيضاً - 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 ، التى استطاع بابت وبول ألمرور 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 القوي بطريق مباشر - وغير مباشر ، من خلال بابت . إن أهم مؤهلات الناقد - كما يقرر إليوت في مقاله « وظيفة النقد » - هو توافر « حاسة الحقيقة في أعلى درجات تطورها » . فالحكم والتذوق . أو بمعنى آخر . القدرة على التمييز بين ماهو جيد وماهو غير ذلك . تنطوي - بصفة أساسية - لافي نظرية النقد . ولافى النقاش المجرد حول الأهداف والمقاييس ، وإنما في القدرة على الرؤية . والاستجابة والتقييم عندما تكون القصيدة فعلاً أمامنا .

وحاسة الحقيقة هذه . تعتبر إحدى ميزات إليوت الشخصية كناقد . فهو نفسه عضو في هذا الصف المؤثر من الشعراء - النقاد الإنجليز من أمثال : سدنى . وبن جونسون . ودرابدين . وصمويل جونسون ، وكولريدج ، وأرنولد الذى ضمن للنقد الإنجليزى - وإن كان يقل من ناحية التنظيم النظرى عن نقد القارة الأوربية - ملموسية عملية رفيعة . واهتماماً قوياً بالأسلوب الشعرى ، ورؤية نفسية دقيقة نابغة من الخبرة العملية بالكتابة الخيالية . هذه القيم - مع الافتقار إلى النظام - من صميم خصائص نقد إليوت . إن مايعتبره إليوت تراثاً شعرياً إنجليزياً - مثلاً - لانبجده في أى موضع في كتاباته مدروساً 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 في تراث الأسلوب الشعرى الإنجليزى ، فإن إليوت - بنوع خاص - قد احتفظ في ذهنه - على مايببدو - بمثلين عامين . أو معيارين . يمكن أن يوصف أولها بأنه نوع من الشكلية الكلاسية المصقولة . فالخصائص - أو القيم - المرغوبة . هى : ثقافة رفيعة خبيرة ولا إيهامية . مع هيكل تخطيطى شديد الوضوح ، وحاسة قوية البناء ، وبساطة متعمدة . بل اقتصاد في العبارة ، مع تباعد عن الغموض ، والإضافات الزائدة المملوطة . وهنا يمكن أن نلاحظ التأثير المشجع لـ تى . أى . هيلم على إليوت . أما المثال العام الثانى - وهو أقل من أن يصنف بسهولة - فيتمثل في تركيبة من الخصائص والقيم التى غالباً ماتوجد في الشعر الإنجليزى .

والحقيقة أنه بالرغم من وجود موازيات ومتطابقات مع الشعر الرمزي الفرنسي في القرن التاسع

عشر، فإن هذه التركيبة تعد فريدة وطبيعية بالنسبة لبعض أنواع الشعر الإنجليزي. ونلمس ذلك - بصفة خاصة - في الفترة التي تقع بين سنة ١٥٩٠ تقريباً ومنتصف القرن السابع عشر، حيث صادف أقصى تطوره عند الشعراء « الميتافيزيقيين » في هذه الحقبة. وبسبب الضيق النسبي لمذلول مصطلح « الشعر الميتافيزيقي »، يمكننا أن نستخدم عبارة أوسع دلالة، وهي « التراث الإنجليزي 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 استخداماً ناجحاً، تصبح لها دلالة ذهنية وفيزيائية أيضاً، مما يربط مايسميه القرن السابع عشر « الفطنة » بالطاقة العاطفية، والتأثير الحسى. وتأكيد إيوت على « الفطنة » انعكس، بل أحدث تأثيراً قوياً في نظرية الشعر الإنجليزي - الأمريكي وممارسته، منذ الحرب العالمية الأولى، في حين أن المعيار العام الآخر - أى مثال الشكلية الكلاسية - قد ارتبط - بدرجة أقل - بالنظرية والممارسة الجديتين.

وفي مقالته « الشعراء الميتافيزيقيون »، يطور إيوت اقتراحه الشهير، وهو أن الشعر « الميتافيزيقي » تطور منطبقاً للشعر الإليزابيثي. كما أن هذا التراث الشعرى العام الذى تطور منه الشعر « الميتافيزيقي »، يمثل الخط الرئيسى للشعر الإنجليزي. إنه يتسم بـ « ميكانيكية الإحساس »، حيث تذوب فيه الأفكار - أيما كان نوعها - إلى الاستجابة العاطفية. وفي مناقشته للشعر « الميتافيزيقي » نفسه، نجد إيوت - بصفة خاصة - يميل المساحة الواسعة من التجارب المختلفة اختلافاً جذرياً والمتمترجة فيه. أما فيما لا يتفق فيه مع دكتور جونسون - والذى كان بدوره معجباً 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 الإنجليزي، قد تبخرت خلال أخريات القرن السابع عشر. وخصيصة « الفطنة » هذه - أى حدة الذكاء ذهنى وقدرته على تركيب « التجربة المتباينة » - قد اتخذت طريقاً واحداً فى الشعر النيوكلاسي بعد درايدن، متخلفة عن اتصالها العاطفى والحسى، وأصبحت نوعاً من « الفطنة »، أشبه بالحاسة المعروفة فى وقتنا الحاضر، أى فطنة تنحو تجاه المضحك Comic.

• • •

إن الشكلية الكلاسية عند إيوت مثال - أو تصوّر Ideal - يلون جانباً كبيراً من تفكيره

النقدى ، أكثر من مجرد موضوع يتلقى تحليلاً واضحاً محدداً . ولعلنا نجد المثل على ذلك في مقالة المتنازة عن درايدن . ففيها يكشف إليوت في 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 في تأثيره على مجرد ثيمات التسامى المزيف ، والذى اجتذب - فيما بعد ، وبنوع خاص - استجابات القرن التاسع عشر المخزونة . كما أن الشكلية الكلاسية لونت بعض كتابات إليوت عن الدراما ، وبصفة خاصة ، مقالة « حوار عن الشعر الدرامى » . ففي هذه المقالة ، يعنى 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 وأسلوبية Stylized ، حيث تقل العناصر « الواقعية » لصالح أنموذج من الفعل ، يكون متماسكاً وعمومياً ، ويعمل طبقاً لمواضع ثابتة وواضحة . ولهذا يقترح في مقالة « أربعة من كتاب الدراما الإليزابيثيين » ، بأن الدراما المؤسسية في شكل صارم ، هى - فى الواقع - أكثر ملاءمة للعرض المسرحى ، إذا ما اهتم 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 هوليدود حيث يتوافر دائماً المثل الثمر . فهناك نجد - كنتيجة لاستخدام نوع معين من الدراما الواقعية - مشاهدين يحضرون بصفة أساسية لرؤية الممثل بدلا من المسرحية . وهو اهتمام تنهت إليه هوليدود أخيراً ، وبدأت تستغله عن طريق عرض أفلام عن حياة ممثلين ومغنين معاصرين .

\* \* \*

وعند ضم خصائص التراث الإنجليزي المتعلق بـ « الفطنة » ، إلى تلك الخصائص المتعلقة بالشكلية ، نجد أن إليوت يكاد يكون الناقد الفريد بين النقاد المحدثين . والاهتمام الكلاسى المتحرر بالشكل - كتميز 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 التقنية الفعلية . بالإضافة

إلى هذا ، فإن المؤيدين للاهتمام الكلاسي المتحرر بالشكل ، لم يكونوا - بوجه عام - متعاطفين مع دعوة الإحياء للتراث الإنجليزي المتعلق بـ « الفطنة » ، بل إن معظم أنصار هذا الإحياء - في الحقيقة - متعاطفون مع الشعر الكلاسي . بالرغم من أنهم لا يولوه إلا بعض الولاء الكلامي الكاذب . والحقيقة أن المرء يستطيع أن يبرهن على أن التراث الكلاسي العظيم الخاص بالشعر الخطابي البلاغي ، والمهتم بالوضوح والتوصيل المباشر بعيداً جداً بشخصيته عن كثير من الشعر الحديث ، والذي تتردد فيه محاولة التركيز - بقدر المستطاع - على الصورة والمجاز ، والميل إلى تقدير أى عامل موصل في شكل « شعر تقريرى » . كـ « بلاغة » غير ضرورية . علاوة على هذا . ففي رد الفعل ضد ميلتون خلال عشرينيات وثلاثينيات القرن الحالى ، كان معظم النقد المناوئ له قابلاً للتطبيق - بصورة مماثلة - على الشعر الكلاسي بوجه عام .

ولكن إذا ما بدت قيم إليوت وخصائصه - للوهلة الأولى - رقيقاً صعب المراس ، فيمكننا أن نتذكر إحدى مزايا النقد الإنجليزي . ومع هذا فإن في تجاهل ما يبدو متناقضاً وغير متجانس يكون في الغالب شيئاً عنيداً ، بل يكون - في أحسن حالاته - قادراً على تقديم رأى أكثر رحابة وتعدداً في أوجهه ، كما يكون - بدون نظرية منظمة تبرهن على نفسه - قادراً على أن يصهر كل ما هو متعارض ومتنافر .

إن الشعر الإنجليزي نفسه ، ابتداء من بواكير شكسبير الشعرية ، وحتى منتصف القرن السابع عشر ( وأحياناً - فيما بعد - شعر درايدن ، وبوب ، وأنضج أشعار كيتس - مثلاً ) كثيراً ما يقدم - في صورة عملية حقيقية - مزجة منصهرة من الخصائص المتعددة النوعية ، والتي يقوم نقد إليوت ببسطها وشرحها . ومن الممكن أن يقترح شخص ما بأن إليوت - بين الشعراء - النقاد والذي يعد آخر من يمثلهم - يعتبر في 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 الإنجليزي . فالمتشابهات 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 فإنها فى بعض الأوجه الأخرى مختلفان اختلافاً جذرياً . ولكن إذا كانت تناقضاتهما أكثر أهمية

من مشابهاتها . فمن الممكن أن يكون جونسون في تاريخ النقد الإنجليزي أقرب إنسان في طرازه إلى تي . إس . إليوت .

## ٦- آي . إيه . ريتشاردز (١٨٩٣)

إن ريتشاردز بنافس تي . إس . إليوت على أيها يكون أكبر وأهم مؤثر معاصر على نقد الشعر الإنجليزي الحديث . وبصفة خاصة الأمريكي منه . فبينما يمتد تأثير إليوت إلى الأهداف العامة ، وإعادة النظر في التراث الشعري في ضوء مثالياته الخاصة المتعلقة بالأسلوب الشعري ، وبذا تجلّى هذا الأسلوب بنفسه في تأثيره على ( الذوق ) المعاصر ، فإن تأثير ريتشاردز يتمثل في ( المنهج ) النقدي . وتأثيره الرئيسي - كناقذ - ذو شقين : أن يشيع بين النقاد اهتماماً متجدداً 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 ينصره ريتشاردز - لا يهدف - كما هو الشأن مع سانت بييف - إلى تحليل المؤلف ككل ، وتحديد علاقة عمل معين بحياة مؤلفه ومجموع إنتاجه . وإنما يتجه هذا الاستخدام نحو التراث العظيم الذي خلفه النقد الرومنسي الإنجليزي ، فالاهتمام الأساسي هو طبيعة الخيال وعمله ، في حالتي إنتاج الفن والاستجابة له . فبالنسبة لريتشاردز - وبصفة خاصة نقاد النعمر من الإنجليز والأمريكانيين الذين تبعوه . بما في ذلك « النقاد الجدد » الذين ظهوروا في العقد الماضي - تعتبر المعطيات المكتسبة من مثل هذا التحليل النفسي - الذي يمكن أن يكون جزئياً ، في العيادة الطبية ، أو بشكل أوسع عن طريق الاستبطان - تعتبر بدورها عودة للتطبيق على دراسة الأسلوب الشعري ، كما تعتبر - بشكل عام - اتباعاً لهذا الاهتمام .

إن اهتمام ريتشاردز بعلم النفس - كما ظهر في كتاب « أسس علم الجمال » (١٩٢٢) الذي وضعه بالاشتراك مع س . كيه . أوجدين - يتضح تمام الوضوح في كتابه « مبادئ النقد الأدبي » (١٩٢٤) . والتأثير السريع لهذا الكتاب لا يمكن تقديره ، ما لم نتذكر أنه - منذ منتصف القرن التاسع عشر - والنقد النفسي في إنجلترا مصاب بالخمود ، إلى حد يترأى فيه - للنقاد غير العارفين بتاريخ الفلسفة والنقد في إنجلترا - أن المنهج منحصر كلياً في 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 كمنقطة 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 . فى الكتاب ، تحليل لردود الأفعال المسجلة لعديد من القراء تجاه قصائد مختلفة . وفصول الكتاب تتابع هذه التحليلات التى تناقش - ببطء وحساسية - المشكلات العامة التى تكثف الاستجابة للشعر . ولقد استفاد النقد الحديث المتعلق بتحقيق النصوص من ذلك ، استفادة شاملة وصحيحة . ولعل لب هذا الكتاب يتمثل فى مناقشة « التداعى المجرى من العلاقات ، والاستجابات المخزونة » . فى 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 مواجهتها . وردود الفعل المكرورة هذه ، تمثل - فى الواقع - « انسحاباً من التجربة » .

إن تأثير كتاب « النقد العملى » على النقد الحالى يعد مفيداً ونافعاً بدرجة عظيمة . وليس كل أتباع ريتشاردز - بالطبع - قد توصلوا إلى وجهة نظر تتسم برحابة الأفق ، وانفتاح العقل . وكانت ييف فى مواجهة تلميذه تين ، كان على ريتشاردز أن يواجه حقيقة مؤداها أن كثيراً من المسائل - التى كان فيها رائداً ، التى وضعت كى تحدم أهدافاً أكثر عمومية - قد أصبحت فى قالب منهجى ، بل تحولت هى نفسها إلى تركيبة آلية تحت الطلب ( كالسرعة المخزونة ) . لقد قام ريتشاردز 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 تنظيمًا ، وأكثر تناسقًا وانسجامًا ، وهي تخوض تجربة الحياة . وكان هذا التأكيد واقعاً - إلى حد بعيد - تحت تأثير ماثيو أرنولد . ويقوم هذا المفهوم - أيضًا - كفرض منطقي أساسي يتخلل كتاب « النقد العملي » ، مما منع تركيزه على الأسلوب الشعري من أن يكون جماليًا محضًا ، أو شكليًا خالصًا . أو أن يكون أسلوبًا متعصبًا ، ومحدودًا ، ومنطويًا على ذاته .

#### ٧ - إدموند ولسون (١٨٩٥ - ١٩٧٢)

يتميز إدموند ولسون بين النقاد المعاصرين باستقلال فكري ملحوظ ، منعه - على الأقل لفترة طويلة - من أن يربط نفسه بأكثر الحركات تعصبًا وضيق أفق ، والتي ظهرت في النقد الإنجليزي والأمريكي ، خلال السنوات الثلاثين الماضية . وتتجلى انتماءاته - بصفة أساسية - للنقد التاريخي والاجتماعي الذي تطور في فرنسا وألمانيا في القرن التاسع عشر . واهتمامه بالنظر إلى الأدب في ضوء الضغوط الاجتماعية ، قاده إلى ما يشبه الماركسية كما في كتابه « الجرح والقوس » (١٩٤١) ، كما قاده إلى الأدوات الفرويدية في تفسير الأدب . وعند هذا الحد ، يمكن اعتباره محاولاً لتطوير منهج منظم في النقد كما فعل تين . إلا أن ولسون - بخلاف تين - كان دائمًا على استعداد لأن يعيد النظر في موقفه في ضوء ما يمكن أن يسفر من بينات .

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

يندر وجودها في النقد الحديث . وهذه العالمية ، تغذيها معرفته . واستخدامه لتاريخ النقد نفسه . واستخدامه المرن لمختلف المناهج . يتضح بصفة خاصة في معالجته لحركة أدبية عريضة في كتابه « قلعة آكسل » ( ١٩٣١ ) . ويعتبر هذا الكتاب - أكثر من أى عمل نقدي 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 . وفي 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 لافى ضوء عصرها فحسب . وإنما فى ضوء تاريخ الأدب ككل .