

اتجاهات النقد الرئيسية في القرن العشرين^(١)

رينيه ويليك

إن كلا القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، يسمى بـ «عصر النقد» ومن المؤكد، أن القرن العشرين، يستحق - بدوره - هذه التسمية إلى حد بعيد. لا بسبب الفيض النقدي الأصيل الذي وصل إلينا فحسب، ولكن لأن النقد - أيضاً - قد أصبح على وعى بذاته، واستطاع أن يحقق مركزاً جاهلياً أعظم قدراً. كما استطاع - في تلك العقود الأخيرة - أن يطوّر مناهج جديدة، وتقنيات جديدة أيضاً. فالنقد - حتى أواخر القرن التاسع عشر - لم تكن له دلالة محلية خارج فرنسا أو إنجلترا. ولكنه استطاع أن يجعل نفسه معروفاً في أقطار لم تكن إلا على الحدود الخارجية لمحيط الفكر النقدي: في إيطاليا منذ كروتشه، وفي روسيا، وفي أسبانيا، وأخيراً - وليس آخراً - في الولايات المتحدة الأمريكية. وأى مسح للنقد في القرن العشرين، يجب أن يضع في اعتباره هذا الامتداد الجغرافي، وهذه الثورات المترامنة في المناهج ونجدنا في حاجة إلى بعض الأسس للاختيار من بين جبال المواد المطبوعة التي بين أيدينا.

من الواضح، أن كثيراً من النقد الذي يكتب - حتى وقتنا الحاضر - ليس جديداً: فنحن لانزال محاطين بمتخلفات، وبواق، ورذات إلى مراحل قديمة في تاريخ النقد. ولانزال طريقة العرض التقليدية للكتب تقف وسيطاً بين المؤلف والجاهير العامة وتستخدم مناهج قديمة للوصف الانطباعي، وأحكام الذوق الحاسمة والتحكيمية. كما أن البحث التاريخي لا يزال مستمراً في أن يكون شيئاً هاماً جداً بالنسبة للنقد وسيكون هناك دائماً مكان لعقد مقارنة ساذجة بين الأدب والحياة: كالحكم على الروايات الشائعة بمقاييس الاحتمال، وبمدي صحة المواقف الاجتماعية

Yale Review, 51, (1961), 102—18.

(١) نشرت هذه المقالة لأول مرة في:

ولهذا فهي مسح للنقد في العقود الستة الأولى من هذا القرن.

(المترجم)

المتعكسة فيها . ففي كل الأقطار ، يوجد كتاب - وكتاب مجيدون في الغالب - يمارسون هذه المناهج التي رسمها نقد القرن التاسع عشر : تذوق تأثري ، وشرح تاريخي ، ومقارنة بالواقع ودعنا نعاود قراءة تلك المقالات الجذابة الساحرة التي وضعتها فرجينيا وولف ، أو هذه الصور القلمية - المليئة بمشاعر الحنين إلى الماضي الأمريكي - التي رسمها فان ويلك بروكسي ، أو هذا الكم الهائل من النقد الاجتماعي للرواية الأمريكية الحالية . كما دعنا نشير إلى الإسهام الذي قام به البحث التاريخي لتحقيق فهم أكثر لغالبية كل العصور ، ومؤلفي التاريخ الأدبي . ولكني ، سأحاول بمخاطرة لامتخو من الغبن - أن أرسم تخطيطة سريعة ، لما يبدو - بالنسبة لي - اتجاهات جديدة في نقد القرن العشرين .

إن المرء ليفاجأ - أول كل شيء - بحقيقة مؤداها ، أن هناك حركات عالمية معينة في النقد ، تجاوزت حدود أية أمة ، مع أنها - أي تلك الحركات - نشأت أساساً في موطن واحد . كما يفاجأ المرء بمحقيقة أخرى ، وهي أنه بنظرة عريضة جداً يمكنه أن يرى أن جزءاً كبيراً من نقد القرن العشرين ، يدل على أن هناك مشابهة ملحوظة في الهدف والمنهج ، حتى ولو لم تكن هناك علاقات تاريخية مباشرة . ولا يستطيع المرء - في نفس الوقت - أن يتألك نفسه عن أن يلاحظ إلى أي حد تبدو الخصائص القومية أصيلة وراسخة ، ولا يكاد يمكن التغلب عليها : إذ كيف يمكن لكل أمة - داخل هذا المدى الفسيح جداً للفكر الغربي ، مع التيارات المتقاطعة من روسيا إلى الأمريكتين ، ومن أسبانيا إلى اسكندناوة - أن تبقى بمفردها ، تحتفظ - في تشبث - بتقاليدها الخاصة في النقد !

ولاشك أن لاتجاهات النقد الجديدة - أيضاً - جذوراً في الماضي . فهي ليست بلاسوابق ، وليست أصيلة أصالة مطلقة . ولا يزال الإنسان يستطيع أن يميّز بين ستة اتجاهات عامة على الأقل ، والتي تعتبر جديدة في هذا النصف الأخير من القرن :

- ١ - النقد الماركسي .
- ٢ - النقد النفسي التحليلي .
- ٣ - النقد اللغوي والأسلوبي .
- ٤ - الشكلية العضوية الجديدة .
- ٥ - النقد الأسطوري الداعي إلى نتائج الأنثروبولوجيا الثقافية ، وتأملات كارل يونج .

٦ - ثم الاتجاه الذي توصل إلى نقد فلسفي جديد ، أوحى به الوجودية ، وآراء العالم ذات الأصل الواحد .

وسأتناول هذه الاتجاهات ، حسب الترتيب الذي ذكرتها به ، والذي يعتبر - إلى حد ما - ترتيباً تاريخياً .

لقد نشأ النقد الماركسي - من حيث الذوق والنظرية - من النقد الواقعي في القرن التاسع عشر . فهو يدعو إلى آراء قليلة قال بها ماركس وإنجلز ، ولكنه - كمبدأ منظم - لم يكن له وجود قبل العقد الأخير من القرن التاسع عشر . ولقد كان فرانز ميهرنج (١٨٤٦ - ١٩١٦) في ألمانيا ، وجورجي بليخانوف (١٨٥٦ - ١٩١٨) في روسيا أول ممارسين للنقد الماركسي ، ولكنها لم يكونا ملتزمين جداً من وجهة نظر المعتقد السوفيتي الصارم الذي جاء فيما بعد . إن كلاً من ميهرنج وبليخانوف يعترف باستقلالية معينة للفن ، ويعتقد بأن النقد الماركسي حرى بأن يكون كعلم موضوعي للعوامل الاجتماعية المحددة لصورة العمل الأدبي ، بدلاً من أن يكون كمبدأ يقرر قضايا جالية ، ويصف للمؤلفين مادة الموضوع والأسلوب .

إن الماركسية الموعز بها ، إنما هي إلى حد كبير نتيجة للتطورات التي حدثت في روسيا السوفيتية . ففي العشرينيات ، كان هناك - ولم يزل - احتمال لإمكانية توسيع رقعة الجدل والحوار حول المبادئ والأصول المختلفة . ولم يحدث إلا في سنة ١٩٣٢ أن ابتدع مبدأ منظم فرض فرضاً ، وشاع تحت مسمى « الواقعية الاشتراكية » . ويغطي هذا المصطلح نظرية تطالب الكاتب - من جهة - أن يعيد إنتاج الواقع بدقة ، وأن يكون واقعيًا من حيث وصف المجتمع المعاصر بعين متفحصة تنفذ في بنائه ، كما تطالبه - من جهة أخرى - أن يكون واقعيًا اشتراكيًا . ويعني هذا - من الناحية العملية - (بألا) يعيد إنتاج الواقع موضوعيًا ، ولكن يجب عليه أن يستخدم فنه كي ينشر الاشتراكية : أي الشيوعية ، وروح الحزب ، وخط الحزب . إن الأدب السوفيتي - كما يعلن المنظرون الرسميون - يجب أن يكون « أداة للصياغة الأيدولوجية ، صياغة الطبقات العاملة بروح الاشتراكية » . وهذا المطلب ، يتفق مع قول ستالين ، بأن الكتاب « هم مهندسو الروح الإنسانية » . وبهذا يكون الأدب - بصراحة - تعليميًا ، بل هو عامل لخلق المثالية ، على أساس أنه يعرض لنا الحياة ، لا كما هي ، وإنما كما ينبغي أن تكون طبقاً للمبادئ الماركسية . إن النقاد الماركسيين المحيدين ، يدركون بأن الفن يتعامل مع شخصيات ، وصور ، وأفعال ، ومشاعر .

والتركيز على مفهوم « العنط » ، هو الجسر الذى يربط بين الواقعية والمثالية والهنط لا يعنى - ببساطة - المتوسط العام من الناس ، أو الممثل لهذا المتوسط ، وإنما هو - بالأحرى - العنط المثالى ، أى النموذج ، أو - فى بساطة - البطل الذى يجب على القارئ أن يحاكيه فى الحياة الواقعية . لقد أعلن جورج مالينكوف - الخبير الأكبر فى الجاليات - بأن الهنطية « هى المجال الأساسى لشرح روح الحزب فى الفن . إن مشكلة العنط إنما هى دائماً مشكلة سياسية » . ومن ثم ، فإن النقد فى روسيا ، يكاد يكون كله نقداً للشخصيات والأنماط . ويؤاخذ المؤلفون فى كتاباتهم على أنهم لا يصورون الواقع تصويراً صحيحاً ، أى أنهم لا يخلعون على دور الحزب وزناً كافياً ، أو أنهم لا يصورون شخصيات معينة تصويراً كافياً يشيد بفضلهم . بالإضافة إلى هذا ، فإن النقد السوفيتى - منذ الحرب العالمية الثانية بصفة خاصة - قومى جداً ، وإقليمى . فلا تجد إعجاباً بتأثيرات أجنبية يمكن احتمالها أو الرضا عليها ، أما الأدب المقارن ، فهو موضوع مدرج فى القائمة السوداء . لقد أصبح النقد أداة من أدوات نظام الحزب ، لا فى روسيا والدول الكثرية التى تدور فى فلكها ، بل فى الصين أيضاً ، كما هو واضح . بل إن الآراء الأصيلة الماركسية فى الأحوال الاجتماعية ، والدوافع الاقتصادية لاستخدام اليوم إلا بصعوبة شديدة .

لقد انتشرت الماركسية خارج روسيا فى العشرينيات بنوع خاص ، ووجدت أنصاراً وأتباعاً فى معظم الأمم . فى الولايات المتحدة الأمريكية ، كانت هناك - فى أوائل الثلاثينيات - حركة ماركسية ، إلا أنها كانت قصيرة الأجل . ولعل أشهر دعواتها جرانفل هكس ، الذى استطاع أن يقدم تفسيراً جديداً - مسلماً إلى حد كبير - للأدب الأمريكى . كما أن كتاب برنارد سميت « قوى فى النقد الأمريكى » (١٩٣٩) ، يعتبر محاولة أكثر شجاعة نحو كتابة تاريخ النقد الأمريكى من وجهة نظر اشتراكية . إلا أن تأثير النقد الماركسى يتجاوز أنصار المبدأ المتزمتين . ويلاحظ ذلك فى بعض مراحل تطور نقد كل من إدموند ولسون ، وكينيث بيرك . أما فى إنجلترا ، فإن كريستوفر كودويل (١٩٠٧ - ١٩٣٧) كان يعد الناقد الماركسى الممتاز . فكتابه الأساسى « الإيهام والواقع » (١٩٣٧) ، يعتبر - من الناحية العملية - مزيجاً غير عادى من الماركسية ، والأنثروبولوجيا ، والتحليل النفسى . وكان نقداً ساخراً عنيفاً ، ضد الحضارة الفردية ، والحربة « البرجوازية ، المزيفة . أما أعظم ناقد ماركسى اليوم ، فهو جورج لوكاتشى (ولد سنة ١٨٨٥) . ومع أنه مجرى ، فإنه يكتب - فى غالب الأحيان - فى اللغة الألمانية . وهو يزواج بين

فهم عميق للمادية الجدلية ومصادرها عند هيجل ، ومعرفة حقيقية بالأدب الألماني . فؤلفاته العديدة - ومن بينها دراسات عظيمة مثل « جوته وعصره » (١٩٤٧) ، و « الرواية التاريخية » (١٩٥٥) - تعيد تفسير أدب القرن العشرين في ضوء الواقعية ، مع تأكيد على التضمينات الاجتماعية والسياسية ، ولكن لا يخلو ذلك من حساسية بالقيم الأدبية - وتبدو الماركسية في أحسن حالاتها ، عندما تقوم - كوسيلة - بالكشف عن التضمينات الاجتماعية والأيدولوجية في العمل الأدبي .

أما الاتجاه الثاني من الاتجاهات النقدية الستة المذكورة آنفاً ، فهو التحليل النفسى . ومع أن افتراضاته مختلفة عن افتراضات الاتجاه السابق ، فإنه يجند نفس الغرض العام . وهو : قراءة الأدب قراءة تمتد خلف سطحه الظاهرى ، أى كشف القناع عنه . ولقد قام فرويد نفسه ، باقتراح (الموتيفات) القيادية لعلم النفس التحليلى . فالفنان شخص عصائى ، يبق نفسه - عن طريق عملية الخلق التى يقوم بها - من الانهيار النفسى ، كما أنه - فى نفس الوقت - يبعدها عن أى شفاء حقيقى والشاعر يمارس أحلام اليقظة ، وينشر خيالاته على الناس ، وبهذا - وهو شئ غريب - يكتسب شرعية اجتماعية . وهذه الخيالات - التى نعرفها كلنا اليوم - قائمة على تجارب الطفولة وعقدتها ، ومن الممكن أن توجد أيضاً مرموزاً إليها فى الأحلام ، والأساطير ، وحكايات الجنيات ، بل فى النكات البذيئة أيضاً . وهكذا ، يحوى الأدب مخزناً غنياً ، للتدليل على حياة الإنسان اللاشعورية . ويشق فرويد مسمى « عقدة أوديب » من مسرحية سوفوكليس المعروفة . ويفسر « هاملت » و « الأخوة كارامازوف » ككنايات عن الحب المحرم والكراهية ، إلا أن اهتمامات فرويد الأدبية محدودة ، كما كان دائماً يعترف بأن التحليل النفسى لم يحل مشكلة الفن . أما أتباعه ، فقد قاموا بتطبيق مناهجه ، بشكل منظم ، لتفسير الأدب . وكانت المجلة الألمانية إيماجو Imago (١٩١٢ - ١٩٣٨) ، متخصصة فى معالجة هذه المشكلات . ولقد قام الكثيرون من أتباع فرويد المقربين ، بدراسة المعانى اللاشعورية ، للأعمال الفنية ، والدوافع اللاشعورية للشخصيات الأدبية المتدعة ، وكذلك أهداف المؤلفين اللاشعورية .

ولقد انتشر التحليل النفسى الفرويدى ببطء ، فى أنحاء العالم . فالدكتور إرنست جونز - الطبيب الإنجليزى الذى قضى سنوات طويلة من عمره فى تورنتو - وضع فى بواكير عام ١٩١٠ مقالاً عنوانه : « عقدة أوديب . كتنسيف لغموض هاملت » ، وفى أمريكا قام فردريك كلارك

بريسكوت سنة ١٩١٢ ، بتفسير علاقة الشعور والأحلام « في ضوء التحليل النفسى . ويقوم النقد الأدبى الفرويدى الخالص - فى العادة - بإطلاق العنان ، للبحث الذى لا يكل عن الرموز الجنسية ، وكثيراً ما يعتدى على المعنى . ووحدة العمل الفنى ، وتماسكه . ولكن - مرة أخرى - فإن مناهج التحليل النفسى - كما هو الحال فى الماركسية - قد أسهمت فى أدوات كثير من النقاد الجدد الذين لا يمكن أن تطلق عليهم فى بساطة صفة الفرويدية . فقد استطاع إدموند ولسون - فى كتابه « الجرح والقوس » - أن يستخدم المنهج الفرويدى ببراعة . لتفسير ديكنز وكبلنج ، تفسيراً نفسياً كما قام هيربرت ريد - فى إنجلترا - بالدفاع عن شيللى ، وتفسير وردزويرث بأفكار نفس المدرسة .

أما الاتجاه النقدى الثالث فى القرن العشرين ، فيمكن أن يطلق عليه الاتجاه اللغوى . ولقد تعامل - بشكل جدى - مع قولة مالارميه الشهيرة ، بأن « الشعر لا يكتب بالأفكار ، وإنما بالكلمات » غير أنه يجب على المرء ، أن يميز بين مداخل متعددة فى أقطار مختلفة . فى روسيا - فى أثناء الحرب العالمية الأولى - أنشئت « جمعية دراسة اللغة الشعرية » Opozaj ، التى أصبحت نواة للحركة الشكلية الروسية . وفى مراحلها المبكرة ، اهتم أعضاء الجمعية - أول كل شىء - بمشكلة اللغة الشعرية ، وفهموها على أساس أنها لغة خاصة تتميز بـ « تشويه » متعمد للغة العادية . عن طريق الالتزام بـ « انتهاك منظم » ضدها . لقد درسوا - بصفة أساسية - الطبقة الصوتية للغة ، وتناغمات الحروف اللينة ، والحروف الصائتة ، والقافية وإيقاع النثر . والوزن ، ولكنهم درسوا - بشكل مكثف - مفهوم الصوتيات كما تطور على يد سوسور ومدرسة جنيف أولاً ، ثم على يد اللغويين الروسين من أمثال تروبتسكوى . لقد ابتكروا كثيراً من المناهج التقنوية (بل حتى الإحصائية) لدراسة العمل الأدبى ، والذى فهموه - غالباً بشكل آلى - على أنه محصلة مجموعة حيله المستخدمة . لقد كانوا وضعيين مع المثال العلمى للبحث الأدبى .

وفى ألمانيا - بعد الحرب العالمية الأولى - طُبِّقَت مفاهيم لغوية مختلفة جداً على دراسة الأدب ، قام بها - بصفة أساسية - مجموعة من البحاث الرومانسين . ولقد استطاع كارل فوسلر (١٨٧٢ - ١٩٤٩) فى كتب تحليلية ممتازة كثيرة - يمتد مداها من دانتى إلى راسين ، وشعر العزلة الأسبانى - أن يستغل قول كروتشه - فى تطابق اللغة والفن - لدراسة تركيب الجملة لغوياً ، ودراسة الأسلوب كعملية فردية . ولقد قام ليو اسبتر (١٨٨٧ - ١٩٦٠) بتطوير منهجه فى تفسير

الأسلوب - أولاً - بدافع من فرويد . ولقد سمحت له ملاحظة الخصيصة الأسلوبية ، بأن يستخلص « سيرة روح » ، إلا أن استبزر أنكر ، فيما بعد - منهجه الذى بدأ به ، وتحوّل إلى الفسّر البنائى للأعمال الأدبية ، والتي يظهر فيها الأسلوب - إذا ما لوحظ بدقة - كسطح يقود الدارس إلى اكتشاف دافع مركزى ، مثل موقف أساسى ، أو طريقة لرؤية العالم ، لا تكون - بالضرورة - لاشعورية ، أو شخصية . ولقد قام استبزر بتحليل مئات المقطوعات التي اختارها من أعمال أدبية معينة ، مستخدماً في ذلك فصائل نحوية ، وأسلوبية وتاريخية ، بأصالة لا يباريه فيها أحد . وتعلّق غالبية أعمال استبزر بالأدب الفرنسى ، والأسباني ، والإيطالى ، إلا أنه في غضون سنواته الأخيرة التي قضاها في الولايات المتحدة الأمريكية ، قام - إلى جانب ذلك - بتفسير أشعار من دون Donne ، ومارفيل ، وكيثس ، وويتان ، ونصوص أخرى إنجليزية وكان استبزر يعمل - عادة - في نطاق محدود ، ويركز - في الغالب - على الفروق الدقيقة في مقطوعات معينة . ولقد استخدم إريك أورباخ (١٨٩٢ - ١٩٥٧) - بالضرورة - نفس المنهج . فكتابه « المحاكاة » (١٩٤٦) ، عبارة عن دراسة للواقعية من هوميروس إلى بروست . ويبدأ دائماً بمقطوعات فردية ، يحللها تحليلاً أسلوبياً بهدف أن تعكس التاريخ الأدبي . والاجتماعى ، والعقل . ومفهوم أورباخ للواقعية خاص به جداً ، وربما تناقض مع نفسه فيه . فالواقعية بالنسبة له شيان : نظرة ملموسة في الواقع الاجتماعى والسياسى ، ثم حاسة وجود - مفهومة فهماً مأسوياً - على أساس أن الإنسان في وحدته يواجه قرارات أخلاقية .

ولقد صادف النمط الألماني في الأسلوبية نجاحاً مدهشاً في العالم المتكلم الأسبانية . ويعتبر داماسو ألونزو (ولد سنة ١٨٩٨) ، أكبر ممارسيه امتيازاً . فهو الذى أخذ يطابق النقد الأدبى مع الأسلوبية ، ويعيد تقييم الشعر الأسباني بحاسة ذوق جديدة على شعر العصر الباروكى ، وجونجورا ، وسانت جون أوف كروس . غير أن ألونزو - لسوء الحظ - غالباً ما يهجر المناهج اللغوية . والأسلوبية في سبيل التفاتات إلى بعض من الرؤيات الغامضة أشد الغموض .

ومن الغريب جداً ، أن مثل هذا النقد اللغوى ، والأسلوبى ، لم يجد مكاناً له في العالم الأنجلو سكسونى . وهنا - للأسف - اتسعت الهوة بين اللغويات ، والنقد الأدبى . فالتقاد . ازداد جهلهم بفق اللغة التاريخى والمقارن ، في حين أن اللغويين - وخاصة المتتمين إلى مدرسة بيل ، التي كان يرأسها المرحوم ليونارد بلومفيلد - أعلنوا صراحة افتقارهم إلى الاهتمام بمسائل الأسلوب

واللغة الشعرية . وعلى أية حال . فإن الاهتمام باللغة شىء واضح بين النقاد الإنجليز والأمريكان . ولكنه - بالأحرى - اهتمام بـ « علم المعاني » . وبتحليل دور اللغة « الانفعالية » . في مقابل اللغة الذهنية . والعلمية . ويمكن تلمس أساس ذلك في النظريات التي قدمها آى . إيه . ريتشاردز . ولقد استطاع آى . إيه . ريتشاردز (ولد سنة ١٨٩٣) . أن يطور نظرية في المعنى . تميز بين كل من الحس . ودرجة الصوت . والشعور . والهدف . وتؤكد - في مجال الشعر - غموض اللغة . وفي كتابه « النقد التطبيقى » (١٩٢٨) . حلل - في أستاذية . ومهارة فائقة - المصادر المختلفة التي يرجع إليها سوء فهمنا للشعر . عن طريق استخدام البحوث التي كتبها تلاميذه عن قصائد مجهولة المؤلف . ولكن العمل التحليلي الذي قام به ريتشاردز - لسوء الحظ - يبدو - في نظري - موشىً بنظرية عن التأثير النفسى للشعر . والتي تبدو لي خاطئة . بل ضارة أيضاً بالدراسة الأدبية فريتشاردز لا يعترف بعالم القيم الجمالية . وإنما قيمة الفن الوحيدة تكون في الترتيب النفسى الذى يفرضه علينا (الفن) : وهو ما يسميه ريتشاردز بـ « نمذجة الدوافع » . أى معادلة المواقف التي يحدثها الفن . ويعتبر الفنان - غالباً - كالمداوى العقلى . أما الفن . فهو العلاج النفسى . أو المنشط لأعصابنا . لم يكن ريتشاردز قادراً على وصف تأثير الفن هذا . بشكل ملموس . مع أنه يدعى بأن الفن (فى نظره) سيحل محل الدين كقوة اجتماعية . ولكنه سلم - فى النهاية - بأن الوضع المتوازى المرغوب تحقيقه . يمكن تقديمه من خلال : « سجادة . أو إناء . أو إيماءة . تماماً كالبارثيون (هيكل الإلهة أثينا) » . ولا يهم أن نحب الشعر الجيد . أو الشعر الردى . طالما نحن الذين نأمر عقولنا . وهكذا . فإن نظرية ريتشاردز - العلمية فى مزاعمها . والتي تدعو غالباً إلى مستقبل متقدم لعلم الطب العصبى - تنتهى فى التحليل النقدى . فهى تؤدى إلى فصل تام بين الشعر كبناء موضوعى . وعقل القارئ . فالشعر مقطوع - عمداً - من المعرفة كلها . بل إنه مرجع إلى الواقع . إن الشعر يصوغ الأساطير صياغة متقنة متماسكة . تلك الأساطير التي يعيش بها الناس . مع أنها غير حقيقية . ويمكن أن تكون - فى ضوء العلم - مجرد « تعبيرات مزيفة » . إن تحليل - أو تفكيك - ريتشاردز للشعر إلى فرصة نرتب فيها دوافعنا كوسيلة نحو علم صحة عقلية . يبدو لي طريقاً مسدوداً أمام النظرية الأدبية . غير أن ريتشاردز يتميز بميزة حقيقية . وهى قدرته على تحويل الانتباه إلى لغة الشعر . فى الوقت الذى كانت تعليماته النفسية الأساسية محل تجاهل . كان فى مقدور منهجه فى التحليل أن يقدم نتائج ملموسة . وهذا ما فعله - بالضبط -

وليم إميسون (ولد سنة ١٩٠٦) . فقد تجاهل نظرية ريتشاردز الانفعالية في أول الأمر ، ثم نبذها فيما بعد ، واستطاع أن يطوّر مفهوم ريتشاردز المتعلق بمرونة اللغة الشعرية وغموضها ، باستخدام تقنية التعريفات المتعددة . ففي كتابه « سبعة أنماط من الغموض » (١٩٣٠) ، يلاحق إلى أقصى الحدود - التضمينات الشعرية والاجتماعية ، في الشعر المتصف بالصعوبة ، والفظنة ، والمجازية ، مستعيناً في ذلك بمنهج التحليل اللفظي ، والذي يفقد - في الغالب - كل صلته بالنص ، ويغرق في التدايمات الشخصية . وفي كتبه الأخيرة ، قرن إميسون هذا التحليل المتعلق بدلالات الألفاظ بأفكار مستخلصة من التحليل النفسي والماركسية . أما في الوقت الحاضر ، فقد هجر - من الناحية العملية - مجال النقد الأدبي إلى نوع معين من التحليل اللغوي . لا يكون - في الغالب - إلا ذريعة لإطلاق صواريخ الألعاب النارية . التي تعبر عن سرعة بديته وبراعته العميقة . ولقد كان لأتباع ريتشاردز من محللي دلالات الألفاظ ومعانيها -- تأثير هام على كثير من النقاد الأمريكيين الذين يسمون في الغالب - « النقاد الجدد » . فقد أضاف كينيث بيرك (ولد سنة ١٨٩٧) إلى مناهج الماركسية والتحليل النفسي والأنثروبولوجيا . البحث في دلالات الألفاظ ومعانيها . كى يتدع نظاماً للسلوك والدوافع الإنسانية . التي لا تستخدم الأدب إلا كوثيقة أو صورة . لقد كان بيرك - في بداية أمره - ناقدًا أديبًا جيدًا ، إلا أن أعماله في العقود الأخيرة ، يجب وصفها بأنها - بالأحرى - تهدف إلى فلسفة معنى ، وسلوك إنساني ، وفعل . وعلى هذا فإن مركزه لا محل له في مملكة الأدب على الإطلاق . ففي نظريته ، تختفي الفروق بين الحياة والأدب ، وبين اللغة والفعل .

ولكن ، إذا كان امتداد النقد عند بيرك قد وصل إلى أقصى أطرافه وحدوده ، فإن كليث بروكس (ولد سنة ١٩٠٦) يقف على الطرف الآخر المصاد . فهو يبدأ - بلوره - من ريتشاردز ، ولكنه يصل إلى نتائج مختلفة تمام الاختلاف . فهو يتناول مصطلحات ريتشاردز ، ويجردها من افتراضاتها النفسية ، ويحوّلها إلى أداة للتحليل . وهذا ما يسمح لبروكس - وهو لا يزال يتحدث عن المواقف - بأن يحلل القصائد بشكل محسّ ، ككتابات من التوترات ، ومن الناحية العملية ، ككتابات من التناقضات والمفارقات . ويستخدم بروكس هذه المصطلحات بشكل واسع جداً . وتشير المفارقة إلى الاعتراف بالتعارضات ، والغموض ، وتصالح الأضداد ، وهذا ما يجده بروكس - على حد قوله - في كل الشعر الجيد المركب . يجب أن يكون الشعر مفارقة . أى قادرًا

على الصمود أمام التأمل المفارق . ولاشك أن هذا المنهج ، يمكن تطبيقه - على أحسن وجه - على أعمال الشاعر دون أو شكسبير ، وإليوت أوييتس ، غير أن بروكس ، استطاع أن يثبت أن هذا النوع من التحليل ، يمكن تطبيقه أيضاً على وردزورث وتينسون . وجرای وبوب . أما النظرية التي تؤكد على المعنى النصي أو الحرفي للقصيدة - أي على كليتها . وعضويتها - فهي ما أسميه « النمط الرابع في نقد القرن العشرين » أي الشكلية العضوية والرمزية .

ولهذه الشكلية العضوية سوابق متعددة : فلقد بدأت في ألمانيا في أخرى القرن الثامن عشر ، ورحلت إلى إنجلترا مع كولريدج . ومن خلال قنوات غير مباشرة ، دخل الكثير من أفكارها نظريات الرمزية الفرنسية في أواخر القرن التاسع عشر . ولكن بشكل مباشر وأوضح . ولقد وجدت هذه الشكلية الرمزية من هيجل ودي سانتيز صياغة مؤثرة في جماليات بنديتو كروتشه . وعلى هذا ، فإن كولريدج ، وكروتشه ، والرمزية الفرنسية تعتبر السوابق المباشرة للحركة الإنجليزية الأمريكية الجديدة التي تسمى « النقد الجديد » . مع أن الشيء العجيب والغريب . أن هذا التقليد - الذي يعد مثاليًا في افتراضاته الفلسفية - ينضم هنا إلى السيكلوجية الوضعية ، وإلى استخدام ريتشاردز لدلالات الألفاظ ومعانيها .

ولقد سيطر بنديتو كروتشه (١٨٦٦ - ١٩٥٢) سيطرة تامة على النقد الإيطالي والبحث الأدبي طوال الخمسين عامًا الماضية . إلا أن نظرياته - خارج إيطاليا - لم يكن لها إلا تأثير سلبي بل إن الميثر الداعية له في هذا القطر جويل اسبنجارن - المؤرخ الحاذق لنقد عصر النهضة - يكاد يفهم مبادئ كروتشه الخاصة بصعوبة شديدة فكتابه « استيكا » (١٩٠٢) يقدم نظرية في الفن . على اعتباره حدسًا . وهو في نفس الوقت تعبير والفن بالنسبة لكروتشه ليس حقيقة فزيائية . ولكنه مسألة عقلية صرفة ليست هي المتعة ولا الأخلاق ، ولا العلم ، ولا الفلسفة . وليس فيها تفريق بين الشكل والمضمون . والرأي العام القائل بأن كروتشه « شكلي » أو « المدافع عن الفن للفن » ، رأى خاطئ . فالفن يؤدي فعلاً دورًا في المجتمع ، بل يمكن أن يتحكم فيه . وفي نقده ، يولي كروتشه الشكل - بالمعنى العادي - بعض الاهتمام . ولكنه يولي اهتمامه لما يسميه « الوجدان المرشد » ، أو القائد » . وفي توحيدية كروتشه الحاسمة . لا يوجد مكان للتصنيفات البلاغية . ولا للأسلوب ، ولا للرمز ، ولا للأجناس . ولا حتى للتمييز بين الفنون . لأنه يعتبر كل عمل فني تعبيرًا حدسيًا فريدًا في ذاته . وهناك عند كروتشه توحد بين المبدع ، والعمل ، والقارئ .

ولا يستطيع النقد إلا أن يقدم شيئاً قليلاً ، لا يزيد على أن يزيح العقبات من أمام هذا التوحد ، وأن يبدى رأياً عما إذا كان العمل شعراً أو غير شعر . ورأى كروتشه متأسك بشكل ملحوظ تماسكاً جيداً ، وغير معرض للاعتراضات التي تحمل أساسه في ميتافيزيقية مثالية . وإذا ما اعترضنا على أن كروتشه يهمل وسيلة الفن أو تقنيته ، فإنه يجهننا على ذلك « بأن ما هو خارجي لم يعد عملاً فنياً » . التاريخ الأدبي ، وعلم النفس والسيرة ، والاجتماع ، والتفسير الفلسفي ، والأسلوبيات ، ونقد النوع كل ذلك مستبعد من خطة كروتشه وعالمه . وهنا نصل - في ممارسة كروتشه النقدية - إلى خدسية . من الصعب تمييزها عن الانطباعية فهي تعزل مقطوعات جذابة ، أو مقطوعات مجموعة على نحو تحكيمي عن منظوقات من الحكم لا تناقش . وبسبب تأثير كروتشه - بصفة أساسية - يمثل النقد الإيطالي اليوم موقفاً مختلفاً تماماً عن النقد في أي قطر آخر . فيه معرفة واسعة مكتسبة ، وذوق ، وحكم ، ولكن ، من جهة أخرى ، ليس هناك تحليل منظم للنصوص ، ولا تاريخ ثقافي ، ولا أسلوبيات ، إلا بين مجموعة صغيرة من النقاد ، تعتبر - بالقطع - ضد الكروتشية في نظراتها (مثل جيوسيب دي روبرتيز ، وجيانفرانكو كوتيني) وتميل - بدلاً من هذا كله - نحو الأسلوبيات .

أما في ألمانيا ، فهناك مفهوم عضوي رمزي للشعر ، نشط كنتيجة للتأثير الفرنسي ، داخل دائرة تلتف حول الشاعر ستيفان جورج . ولقد استطاع تلاميذ جورج أن يصوغوا أقوال أستاذهم وتلميحاته في صورة من النقد . تؤكد - لأول مرة ، وبعد فترة طويلة من النظرية الحقائقية الفيلولوجية Philological Factualism - على عقيدة نقدية ، لها معايير حاسمة . ولسوء الحظ ، فإن النظرات الأصلية لهذه المدرسة في طبيعة الشعر ، قد شوّهتها نعمة نظرية - لا تطبيقية - من الخطابية ، والمزاعم الأرستقراطية ، وغالباً ما تكون ذات صوت مرتفع مضحك ، وآراء يغلب عليها الوقار المهيب . ويعدّ فردريك جوندولف (١٨٨٠ - ١٩٣١) أحسن تلاميذ ستيفان جورج . ولقد قام جوندولف بدراسة تأثير شكسبير على الأدب الألماني ، كما وضع كتاباً ضخماً عن جوته (١٩١٦) ، حاول فيه أن يترجم « شخص » جوته كوحدة من الحياة والعمل ، تبعاً لخطة تسمح بترتيب كتاباته في ثلاث فصول أساسية : فصيلة غنائية ، وثنائية رمزية ، وثالثة مجازية . ومع أن الكتاب أُلّف بطريقة لطيفة ، وأحسن تركيبه ، فإنه فشل في الإقناع . فقد حوّل « شخص » جوته الإنساني البارز ، بل حتى البرجوازي ، إلى خالق ، وإنسان

أسمى ، من أجل الخلق ذاته . ولكن في كتابات جوندولف - وخاصة تلك المتعلقة بهوجوفون هو فنستال الحساس اللطيف ، ورودولف العاطفي (١٨٧١ - ١٩٤٥) - وجدت ألمانيا طريقها ، وذلك بالعودة إلى التراث ، وإعادة بسط النظرة القديمة للشعر كرمزية .

وفي فرنسا ، وجد النقد الشكلي إعادة عرضه الأعظم تأثيراً في كتابات بول فاليري (١٨٧١ - ١٩٤٥) . وفاليري - على النقيض من كروتشه يؤكد على انفصال كل من المؤلف ، والعمل ، والقارئ . كما يؤكد على أهمية الشكل ، منفصلاً عن العاطفة ، ويأخذ الشعر بعيداً تماماً عن التاريخ ، إلى عالم المطلق . وهناك - بالنسبة لفاليري - هوة عميقة بين عملية الخلق ؛ والعمل الفني . ويبدو - في بعض الأحيان - كما لو أن فاليري ، لا يكاد يهتم بالعمل الفني ، ولكن بعملية الخلق وحدها . وهو يبدو مقتنعاً بتحليل عملية الخلق بوجه عام . فالشعر ليس إلهاماً ، ولا حلاً ، وإنما صناعة يجب أن يكون لا شخصياً ، حتى يكون متقناً . ودائماً ما يبدو له الفن العاطفي أقل منزلة . ويجب أن تهدف القصيدة إلى أن تكون «خالصة نقية» ، وشعراً مطلقاً ، محرراً من المزجات الواقعية والشخصية ، والعاطفية . شعر لا يمكن نثره ، ولا يمكن ترجمته . فهو عالم متماسك البنيان ، من الصوت والمعنى ، وعلى هذا ، فهو متوشح بإحكام إلى الدرجة التي لا نستطيع فيها أن نميز بين الشكل والمضمون . إن الشعر يستغل مصادر اللغة وثرواتها إلى أقصى درجة ، نائياً بنفسه عن الكلام العادي بالصوت والأوزان ، وكل حيل التصور . إن لغة الشعر هي لغة داخل اللغة ، لغة مشكّلة تماماً . إن الشعر بالنسبة لـ فاليري مسألة حسابية ، وتمرين ، بل هو لعبة ، وأغنية ، وترنيم ، وسحر ، وفتنة . إنه مجازي ، وتعويدة : أي مصالحة بين الصوت والمعنى ، والتي تستطيع - بمواضعاتها الخاصة ، بل حتى بمواضعاتها التحككية - أن تنجز العمل الفني المثالي ، المتوحد ، والمطلق ، والممتد خلف الزمن . إن الرواية - بتعقيدات حيكتها ، ولا علاقاتها بالموضوع والتراجيديا ، باجتذابها للعواطف المتقدة والشديدة الانفعال ، تبدوان - بالنسبة لـ فاليري - جنسين أدنى منزلة ، بل هما ليسا بفنيين صحيحين تماماً . إن فاليري يدافع عن وضع يبدو متطرفاً في تزمته ، وتعرضه للانتقاد ، بالنسبة للثغرات التي فيه ، وعدم تماسكه . ولكنه ظل مفيداً في التأكيد على الاهتمام الأساسي لبحوث الشعر الحديثة : اكتشاف التمثيل الخالص ، و «الرؤية غير الوسيطة» وما أخذ يبحث عنه أيضاً ، شاعران عظيمان من شعراء القرن - هما : إليوت وويلكه .

والعلاقة باليوت واضحة . ففيه نجد النسخة الإنجليزية لنظريتي الشكلية ، والرمزية . فقد قام إليوت بتعريف التغيير الكبير الذي طرأ على الذوق الشعري في عصرنا ، كما قام بالتأكيد على العودة إلى التراث الذي يصفه بـ « الكلاسيكية » . ونظرية إليوت المتعلقة بالشعر ، تبدأ بسيكولوجية الخلق الشعري . فالشعر ، ليس هذا « الفيض العفوي للأحاسيس القوية » ، ولا هو التعبير عن الشخصية ، وإنما هو تنظيم غير شخصي (موضوعي) للأحاسيس ، يتطلب « حساسية متوحدة » . وتعاوناً من الذهن مع الشاعر لتحقيق « المعادل الموضوعي » الصحيح ، والبناء الرمزي للعمل الفني . ونجد عند إليوت صراعاً ما بين كلاسيكية أيديولوجية ، وذوقه التلقائي الخاص ، والذي يمكن وصفه بالباروكية ، والرمزية . وانشغال إليوت التزايد بالثبات على المبدأ ، قاده إلى مدخل خاطئ نحو معيار مزدوج في النقد : جمالي ، وديني . فهو يعود إلى تفكيك وحدة العمل الفني ، والتي بقيت رؤية أساسية للجاليات التي يعتنقها الشكليون .

ولقد تجمعت نزعات إليوت وريتشاردز في شكل أكثر تأثيراً - في إنجلترا على الأقل - في أعمال فرانك ريموند ليفز (ولد سنة ١٨٩٥) وأعمال تلاميذه الذين التفوا حول مجلة Scrutiny (١٩٣٢ - ١٩٥٣) . إن ليفز إنسان يتمسك بقواعد راسخة ، وسلوك جدلي عنيف جاف . وفي سنواته الحالية ، قام - بشكل صارم - بتحديد خلافاته مع التطور الذي طرأ أخيراً - على كل من إليوت وريتشاردز . غير أن نقطة بدايته هي : ذوق إليوت ، وتقنية ريتشاردز في التحليل . ويختلف عنها - بصفة أساسية - في أنه يهتم اهتماماً أرنولدياً قوياً بالإنسانية الأخلاقية إن ليفز يمارس قراءة النص قراءة دقيقة ، كما يمارس تدريباً للحساسية ، إلا أن ذلك لا يستخدم - إلا على نحو محدود جداً - في النظرية الأدبية ، والتاريخ الأدبي . ولكن الحساسية مع ليفز تعني أيضاً حاسة التراث ، واهتماماً بالثقافة المحلية ، والمجتمع العضوي للريف الإنجليزي القديم . لقد قام بنقد الحياة الأدبية الإنجليزية المتسمة بالطابع التجاري ، وطالب بالحاجة الشديدة إلى مبدأ ونظام اجتماعيين ، وإلى « نضج » ، و« سلامة عقلية » ، و« نظام » . إلا أن هذه المصطلحات تتعلق بشئون الحياة الدنيا على نحو خالص ، كما تتضمن مثاليات دى . إتش . لورانس . وغالباً ما يكون اهتمام ليفز بالنص اهتماماً خادعاً : فهو سرعان ما يهجر السطح اللفظي ، في سبيل التعريف بعواطف معينة يقوم المؤلف بتوصيلها . وبهذا ، يصبح ناقداً اجتماعياً وأخلاقياً ، يصرّ على استمرارية اللغة والأخلاق ، وعلى أخلاقية الشكل .

أما ما يسمى بالنقاد « الجنوبيين » ، فهم يلتقون مع ليفز في مكان عام يقع بين البيوت وريتشارذر ، كما يقاسمونه اهتمامه بشرور التمدن ، والمتاجرة . والحاجة إلى مجتمع صحي ، يستطيع - وحده - أن ينتج الأدب الحيوى . إن النقاد « الجنوبيين » - وعلى رأسهم : جون كرو رانسوم ، وألان تيت ، وكليث بروكس ، وآر . نى . وارن - يختلفون عن البيوت في نبذهم لعاطفيته . فهم يعترفون بأن الشعر ليس مجرد لغة انفعالية ، وإنما نوع خاص من المعرفة التى تمثل شيئاً . إن جون كرو رانسوم (ولد سنة ١٨٨٨) ، يجادل - فى كتابه « جسم العالم » (١٩٣٨) - مسألة الشعر ، وهو يقوم بتوصيل حاسة متعلقة بخصوصية العالم . فالشعر الحقيقى عنده ، هو الشعر الميتافيزيقى ، والإدراك الجديد لـ « شئية » العالم ، التى يقوم بتوصيلها - أساساً - بمجاز متمد ، ورمزية نفاذة إن رانسوم يؤكد على نسيج « الشعر » ، وعلى ما يبدو أنه تفصيل غير مرتبط بالموضوع ، وبهذا ، فهو يسير بقوة نحو خطر انشقاق جديد داخل العمل الفنى ، أى بين « البناء » و « النسيج » . أما آلان تيت (ولد سنة ١٨٩٩) فإنه - مثل رانسوم - مشغول بالدفاع عن الشعر ضد العلم . فالعلم يمنحنا التجريد ، أما الشعر فيمنحنا الملموسية . وإذا كان العلم معرفة جزئية ، فإن الشعر معرفة كاملة . إن التجريد يعتدى على الفن . والفن الجيد ينبثق من اتحاد الذهن مع الشعور ، أو - بالأحرى - من « التوتر » بين التجريد ، والملموسية .

وهناك نقاد آخرون لا يمكن مناقشتهم هنا فى شئ من التطويل ، وهم يشتركون - بوجه عام - فى هذه النظرة العضوية الرمزية ، مثل : آر . نى . بلاكمير (ولد سنة ١٩٠٤) . والذى يعتبر - على أية حال - قارئاً حاذقاً للشعر ، إلا أنه يبدو - فى السنوات الحالية - يزداد تورطاً فى شرك خاص من المصطلحات . والمشاعر المراوغة . ومثل : دبليو . كيه . ويسمات (ولد سنة ١٩٠٧) الذى يحاول دعم تعاليم مدرسة النقد الجديد ، ومثل : يقور ونترز (ولد سنة ١٩٠٠) . الذى يعتبر أكثر النقاد الأمريكيين معقولة وأخلاقية . ولكنه لا يزال يقاسمهم ذوقهم العام . ومناهجهم فى التحليل .

ولاشك أن مدرسة « النقد الجديد » - التى تبدو لى نظراتها الأساسية صحيحة ومشروعة لنظرية شعرية - قد وصلت إلى نقطة الاستهلاك ، فالحركة - فى بعض مناحيها - لم تعد قادرة على الذهاب إلى ما وراء مجالها المحدد الذى بدأت به رحلتها ، فمجال اختيارها من الكتاب الأوربيين ضيق بشكل شاذ . أما النظرة التاريخية فلانزال قصيرة جداً . فالتاريخ الأدبى مُهْمَل . والعلاقات

مع اللغويات الحديثة متروكة - بلاكشف أو زيادة - على أساس أن دراسة الأسلوب - واللغة - والوزن - تبقى - في الغالب - كنوع من الهواية . وتبدو الجاليات الأساسية - غالباً - دون أساس فلسفي مؤكد . ومع هذا . لاتزال الحركة - على نحو لا يسهل تقديره - ترفع من مستوى الوعي والإمتاع العقلي في النقد الأمريكي . فقد استطاعت أن تطور مناهج بارعة لتحليل الصور والرموز - وأن تبشر بذوق جديد يتعارض مع التراث الرومنسي . كما استطاعت أن تمدّ الشعر بدفاع هام في عالم يسيطر عليه العلم - إلا أنها ليست بقادرة على تجنب خطر التججر ، والمحاكاة الآلية . ويبدو أن الفرصة لاتزال متاحة أمامها للتغيير .

ولاتزال هناك حركة جدلية داخل حدود الشكلية . هي مدرسة « شيكاغو الأرسطية » . التي تحدثت - حديثاً - اهتمام « النقد الجديد » باللغة الشعرية والرمزية . وهذه المدرسة تؤكد على الحكمة . والتكبير . والنوع الأدبي . واستطاع أصحابها أن يحرزوا أهدافاً عديدة جيدة ضدّ الذين يتصيدون التناقضات - والرموز - والغموضيات - والأساطير - غير أن آر . إس . كرين - وإلدر السون لم يكونا قادرين على تقديم حلول إيجابية إلى ما وراء التصنيف المجدب لأنماط البطل ، وبناء الحكيات ، والأنواع الأدبية . فالغلاف الواقى الخارجى للبحث ، يخفى تحته عدم حساسية . أو تبدلاً إزاء القيم الجمالية . وهكذا يبدو ممارسة أكاديمية مسرفة . قُدّر عليها أن تندوى على عريشتها كالكرمة .

أما الاتجاه الخامس في قائمتنا النقدية - والأكثر نشاطاً وحيوية فهو النقد الأسطوري . ولقد تطور هذا النقد من الأنثروبولوجيا الثقافية . ومن تصور يونج للاشعور كمستودع جمعي « للنماذج النمطية الأصلية » ، ومن تصورات الجنس البشرى البدائية . لقد كان يونج نفسه حذرًا من تطبيق فلسفته على الأدب . إلا أن مجموعات كاملة من النقاد في إنجلترا وأمريكا . ألقوا بهذا الحذر إلى الريح . وحاولوا اكتشاف أساطير الجنس البشرى الأصلية التي تكمن خلف الأدب كله : الأب المقدس - النزول إلى الجحيم تضحية الإله بالموت . . إلخ . وفي إنجلترا قام مود بودكين في كتابه « نماذج نمطية الأصل في الشعر » (١٩٣٤) . بدراسة - على سبيل المثال - « البحار العتيق » و « الأرض الخراب » . كقصائد تدل على إعادة بعث النموذج . وفي الولايات المتحدة الأمريكية . يمكن وصف النقد الأسطوري بأنه أعظم محاولة ناجحة في أن تحل محل « النقد الجديد » . وفي صراحة جافة . فإن تلك المحاولة تسمح بمناقشة مادة الموضوع . والفولكلور .

والتيات والمضمون . مما كان يتجاهله « النقد الجدد » . غير أن أخطار المنهج واضحة : وهي أن الحدود القائمة بين الفن والأسطورة - بل حتى تلك التي بين الفن والدين - ملغاة تماماً . فالتأمل الميم اللاعقلاني يختزل الشعر كله إلى مجرد موصل لعدد قليل من الأساطير : الميلاد الجديد . والتطهير وعقب حل شفرة كل عمل فني في ضوء هذه المصطلحات يترك المرء وهو يشعر باللاجدوية . وبالرتابة والوتيرية والكثير من كتابات ولسون نايت - تلك التي تستخلص الحكمة الخفية من شكسبير وملتون . وبوب . ووردزويرث . بل حتى من بايرون - معرّضة لمثل تلك الاعتراضات . ويحاول كبار ممارسي هذا الاتجاه . أن يمزجوا نظرات النقد الأسطوري . بفهم لطبيعة الفن . وهكذا . فإن فرانسيس فيرجسون - في كتابه « فكرة مسرح » (١٩٤٩) - يحتفظ برأيه الأرسطي الخاص به . وكذلك يحتفظ فيليب هويلرايت - في كتابه « النافورة المحترقة » (١٩٥٤) - بنظرية في دلالات الألفاظ في الشعر . كما أن نورثروب فراي . بدأ بتفسير ممتاز لميثولوجيا بليك الخاصة . في كتابه « التماثل المزعج » (١٩٤٧) . وفي كتابه المسمى بـ « تشریح النقد » (١٩٥٧) . يمزج نورثروب النقد الأسطوري بموتيفات من « النقد الجديد » . ويهدف هذا الكتاب . إلى تحقيق نظرية شمولية عامة للأدب . ذلك الأدب الذي يزعم أعظم المزاغم وأجلها قدرًا . أما الرأي المتعلق بوظيفة النقد . والأكثر من ذلك تواضعاً . فهو على ما يبدو لي - الأعتقل .

أما الاتجاه السادس والأخير في نقد القرن العشرين - والذي يعتبر بدوره حديثاً وحيويًا - فهو الاتجاه الوجودي . ولقد سيطرت الوجودية على الساحة العقلية في فرنسا وألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية . أمّا الآن فهي تقتلص ببطء . وإذا ما فسّرناها على أساس أنها فلسفة اليأس . و « الخوف والارتعاش » . وتعرّض الإنسان لعالم عدائي . فإن أسباب انتشارها ليست بمنأى عن النقاش . إلا أن آراء مارتن هيدجر (ولد سنة ١٨٨٩) في عمله الأساسي (الوجود والزمن » . والذي يتأرخ من سنة ١٩٢٤ - مع الأفكار الوجودية . فكانت مألوفة في ألمانيا . منذ بواكير العشرينات . عندما كان كبير كجاره مشهوراً ورأى هيدجر في الوجودية . هو نوع من الإنسانية الجديدة . لكنه يختلف اختلافاً عميقاً عن المدرسة الفرنسية الموعلة بعيداً في الشاؤم بمفهومها السائد عن « العبث » . ويُعزى تأثير هيدجر على النقد الأدبي . إلى معجمه اللغوي . وانشغاله بمفهوم الزمن . أكثر مما يُعزى إلى تفسيره الشخصي الشاذ لقصائد هولديرلين . وربلکه . ولقد

كانت الوجودية في ألمانيا تعنى - في النقد الأدبي - الالتفات إلى النص . وإلى موضوع الأدب : أى أطراح علم النفس . والسيرة الذاتية . وعلم الاجتماع . والتاريخ العقلى الذى كان يهتم به البحث الأدبي الألماني بشكل يكاد يكون شاملاً . فثلاً ماكس كومريل (١٩٠٢ - ١٩٤٤) - فى قراءاته العديدة المتأنية للقصائد - درس الشعر كعرفة شخصية . كما أن إميل ستايير (ولد سنة ١٩٠٨) . فسر الزمن كشكل من الخيال الشعري . وابتكر خطة للبحوث الشعرية . تصطف فيها الأنواع . أو بالأحرى الوسائل الشعرية الغنائية . والملمحية . والتراجيدية - مع الأبعاد الثلاثة لمفهوم الزمن . فالشعر الغنائى متعلق بالحاضر . والملحمى بالماضى . والدرامى - وهذا شىء غريب جداً - بالمستقبل .

ويعتبر جان بول سارتر فى فرنسا . المفسر الرئيسى للوجودية . مع أن معظمنا يتذكره كمدافع عن الفن الملتزم بمسئولياته الاجتماعية غير أن كتاب سارتر « ماهو الأدب » (١٩٤٨) . ذريعة عاطفية لمفهوم ميتافيزيقى للفن وفيه اعتراف بحق الشعر الخالص فى الوجود . فالغاية النهائية للفن . لا تختلف كثيراً عن تعليمية شيللر الجمالية : « إعادة الحياة إلى العالم عن طريق جعلنا نراه لا كما هو عليه ، ولكن كما لو أن مصدره فى الحرية الإنسانية » . ولا يزال الخيال محل شك عند سارتر فهو يخلق عالماً ظلالياً من التشويه واللاواقع ، والإيهام عالماً يتناثر بدءاً عند أول اتصال له بعبئيه الوجود الفعلى ورُعبه .

إن النقد الوجودى الأصيل . قد تطوّر - بالأحرى - بمعزل عن سارتر مع أنه يمتزج - فى الغالب - ببركاتز مشتقة من الرمزية والسيربالية ، والقومية Thamism . وكتاب مارسيل ريموند « عن سيرالية بودلير » (١٩٣٥) يعتبر المنبع الرئيسى لمفهوم النقد الذى يهدف إلى تحليل العمل الفنى بدرجة أقل مما يهدف إلى اكتشاف « وعى » خاص . واكتشاف أحاسيس الشعراء الوجودية وفى هذا الكتاب . تتبّع ريموند أسطورة الشعر الحديث إلى مصدرها فى بودلير ولقد عاد ألبرت بيجون (١٩٠١ - ١٩٥٧) فى كتاب « الروح الرومنسية والحلم » . إلى عالم الأحلام عند الرومنسين الألمان . كما عاد فى كتاباته الأخيرة إلى رؤى بلزاك . وإلى نيرفال . ولوتريمونت . وهنا نجد أن تقبله للتصوفية الكاثوليكية يزداد . وفى كتاب « دراسات عن الزمن الإنسانى » (١٩٥٠) نجد صاحبه جورج بوليه حلل مفاهيم الزمن والمشاعر عند الكتاب الفرنسيين . ابتداء من مونتاني إلى بروس . بأصالة باهرة . وعلى بُعد ما . يقف موريس بلاتشو - الذى يهتم اهتماماً عملياً

بمواطن الضعف في اللغة - وهو قادر على إثارة قضايا مثل قضية « ما إذا كان الأدب ممكناً ». كما يتأمل في العزلة الضرورية . و« فراغ الموت » ، مستخدماً في نصوصه ما لارميه . وكافكا . وريلكه . وهولديرلين . ولقد بدأت أفكار من النقد الوجودي تتسلل إلى الكتابات النقدية الأمريكية . فقراءات جيوفري هارتمان الماهرة في وردزويرث ، وهوبكتز وفاليري وريلكه تتجمع في مفهوم للشعر ، باعتباره فهماً للوجود في لحظة الفورية كما أن جيه هيليس ميللر ، قام بتطبيق منهج بوليه على دراسة الزمن والفراغ في روايات ديكتز (١٩٥٩)

ولكن ، بيناً أتعاطف مع كثير من آراء النقد الأسطوري . والنقد الوجودي . عن الروح الإنسانية وحالها ، ويشير أعجابي بعض النقاد الجدد في هاتين المدرستين ؛ فإنني لا أعتقد أنه لا النقد الأسطوري . ولا النقد الوجودي بقادرين على تقديم حل لمشكلات النظرية الأدبية . فع النقد الأسطوري . والنقد الوجودي . نعود مرة أخرى إلى مسألة مطابقة الفن مع الفلسفة . أو الفن مع الحقيقة . فالعمل الفني - ككائن جمالي - يتفكك ، أو يُغضى عنه ، في سبيل دراسة مواقف الشعراء . ومشاعرهم ومفاهيمهم . وفلسفاتهم . فالشاعر وعملية الخلق يصبحان - بدلاً من العمل الفني - مركز الاهتمام . ولا يزال يبدو لي أن الجماليات الشكلية . والعضوية والرمزية . كما هي معتمقة في التراث الجمالي الألماني العظيم . ابتداء من كانت إلى هيغل - والتي أعيد توضيحها وتبريرها في الرمزية الفرنسية . وعند دي سانتيز وكروتشه - لها سيطرة أقوى على طبيعة الشعر والفن . وفي أيامنا تلك . نجدها في حاجة إلى معاونة أكبر من اللغويين والأسلوبيين . وإلى تحليل واضح لطبقات العمل الشعري . كهي تصبح نظرية أدبية متأسكة . جديدة بإحداث تطوير أبعاد وتنقية أكثر . ولكنها تحتاج - بصعوبة - إلى إعادة تصحيح جذري .

هذا المسح السريع لاتجاهات النقد الرئيسية في القرن العشرين ، تشبه - بالضرورة وإلى حد ما - رحلة من رحلات شركة كوك السياحية ، أو من الممكن تشبيهها برحلة في طائرة ، لا يظهر في أثنائها إلا المعالم الرئيسية في الأرض ، أما اختيار الأسماء ، فهو - غالباً - عشوائي - ولا أستطيع أن أدافع عن ذلك ، إلا بأن مواطن الضعف في هذا المسح ، ترجع إلى إيجازه الشديد ، وإلى جدّة بحثي . ولست على علم بأية محاولة - مهما كانت مختصرة - قد قامت بمسح العرض الحالي على المستوى العالمي غير أننا اليوم ، نجدنا - في حاجة أكثر مما قبل - إلى إلقاء نظرة عالمية على النقد .

المصادر

- Wellk, R. & Warren A. "Literature and Literary Study," **Theory of Literature**. New York: Horce & World Inc, 1956.Pp. 3-8.
- Eliot, T.S. "The Function of criticism," **20th Century Literary Criticism**. ed. David Lodge. London: Longman, 1972. Pp. 77-84.
- Scott-James, R.A. "The Critic," **The Making of Literature**. Lodon: Mecury Books, 1963. Pp. 374-387.
- Wilson, Edmund. "The Historical Interpretation of Literature" **The Intent of the Critic**. ed. with introduction Donald A. Stauffer. New York: Bantam Books, 1966. Pp. 33-51.
- Scott, Wilbur S. **Five Approaches of Literary Criticism**. New York: Collier Books, 1966.
- Weitz, Morris. **Hamlet and the Philosophy of Lierary Criticism**. Cleveland and New York: meridian Books, 1964.
- Bate, Walter Jackson. **Prefaces to Criticism**. New York: A Doubleday Anchor Book, 1959.
- Heffner, Hubert C. "IX: Towards a Definition of Form in Drama," **Classical Drama and its Influ ence**. ed. M. J. Anderson Methuen & co LTD, 1965. Pp. 137-154.
- Auden, W.H. "Criticism in Mass Society," **The Intent of the Critic**. ed. with introduction Donald A. Stauffer. New York: Bantam Books, 1966. Pp. 104-122.
- Foerster, Norman. "The Esthetic Judgment and the Ethical Judgment," **The Intent of the Critic**. ed. with introduction Donald A. Stauffer. New York: Bantam Books, 1966. Pp. 52-72.
- Wellek, Reneé. "Trends of Twentieth-Century Criticism ed. with intioduc-tion Stephen Y. Nichols, Jr. new Haven & London: Yale university Press, 1963. Pp. 344-364.