اتجاهات النقد الرئيسية فى القرن العشرين[1]

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 النقدى الأصيل الذى وصل إلينا فحسب ، ولكن لأن النقد – أيضًا – قد أصبح على وعى بذاته ، واستطاع أن يحقق مركزًا جماهيريًا أعظم قدراً . كما استطاع – فى تلك العقود الأخيرة – أن يطوّر مناهج جديدة ، وتقييمات جديدة أيضاً . فالنقد – حتى أواخر القرن التاسع عشر – لم تكن له دلالة محلية خارج فرنسا أو إنجلترا . ولكنه استطاع أن يجعل نفسه معروفًا فى أقطار لم تكن إلاّ على الحدود الخارجية لمحيط الفكر النقدى : فى إيطاليا منذ كروتشه ، وفى روسيا ، وفى أسبانيا ، وأخيرًا – وليس آخرا – فى الولايات المتحدة الأمريكية . وأى مسح للنقد فى القرن العشرين ، يجب أن يضع فى اعتباره هذا الامتداد الجغرافى . وهذه الثورات المتزامنة فى المناهج ونجدنا فى حاجة إلى بعض الأسس للاختيار من بين جبال المواد المطبوعة التى بين أيدينا .

من الواضح ، أن كثيرًا من النقد الذى يكتب – حتى وقتنا الحاضر – ليس جديدًا : فنحن لانزال محاطين بمتخلفات ، وبواق ، وَرِدَّات إلى مراحل قديمة فى تاريخ النقد . ولاتزال طريقة العرض التقليدية للكتب تقف وسيطًا بين المؤلف والجماهير العامة وتستخدم مناهج قديمة للوصف الانطباعى ، وأحكام الذوق الحاسمة والتحكمية . كما أن البحث التاريخى لايزال مستمرًا فى أن يكون شيئًا هامًا جدًا بالنسبة للنقد وسيكون هناك دائمًا مكان لعقد مقارنة ساذجة بين الأدب والحياة : كالحكم على الروايات الشائعة بمقاييس الاحتمال ، وبمدى صحة المواقف الاجتماعية

---

(١) نشرت هذه المقالة لأول مرة فى : **Yale Review**, 51, (1961), 102— 18.

ولهذا فهى مسح للنقد فى العقود الستة الأولى من هذا القرن .

(المترجم)

المنعكسة فيها . فى كل الأقطار ، يوجد كتّاب – وكتاب مجيدون فى الغالب – يمارسون هذه المناهج التى رسمها نقد القرن التاسع عشر : تذوق تأثرى ، وشرح تاريخى ، ومقارنة بالواقع ودعنا نعاود قراءة تلك المقالات الجذابة الساحرة التى وضعتها فرجينيا وولف ، أو هذه الصور القلمية – المليئة بمشاعر الحنين إلى الماضى الأمريكى – التى رسمها فان ويك بروكسى ، أو هذا الكم الهائل من النقد الاجتماعى للرواية الأمريكية الحالية . كما دعنا نشير إلى الإسهام الذى قام به البحث التاريخى لتحقيق فهم أكثر لغالبية كل العصور ، ومؤلفى التاريخ الأدبى . ولكنى ، سأحاول بمخاطرة لاتخلو من الغبن – أن أرسم تخطيطة سريعة ، لما يبدو – بالنسبة لى – اتجاهات جديدة فى نقد القرن العشرين .

إن المرء ليفاجأ – أول كل شىء – بحقيقة مؤداها ، أن هناك حركات عالمية معينة فى النقد ، تجاوزت حدود أية أمة ، مع أنها – أى تلك الحركات – نشأت أساسًا فى موطن واحد . كما يفاجأ المرء بحقيقة أخرى ، وهى أنه بنظرة عريضة جدًّا يمكنه أن يرى أن جزءاً كبيرًا من نقد القرن العشرين ، يدلل على أن هناك مشابة ملحوظة فى الهدف والمنهج ، حتى ولو لم تكن هناك علاقات تاريخية مباشرة . ولا يستطيع المرء – فى نفس الوقت – أن يتمالك نفسه عن أن يلاحظ إلى أى حد تبدو الخصائص القومية أصيلة وراسخة ، ولا يكاد يمكن التغلب عليها : إذ كيف يمكن لكل أمة – داخل هذا المدى الفسيح جدًّا للفكر الغربى ، مع التيارات المتقاطعة من روسيا إلى الأمريكتين ، ومن أسبانيا إلى اسكندناوة – أن تبقى بمفردها ، تحتفظ – فى تشبث – بتقاليدها الخاصة فى النقد !

ولاشك أن لاتجاهات النقد الجديدة – أيضًا – جذورًا فى الماضى . فهى ليست بلا سوابق ، وليست أصيلة أصالة مطلقة . ولا يزال الإنسان يستطيع أن يميّز بين ستة اتجاهات عامة على الأقل ، والتى تعتبر جديدة فى هذا النصف الأخير من القرن :

١ – النقد الماركسى .

٢ – النقد النفسى التحليلى .

٣ – النقد اللغوى والأسلوبى .

٤ – الشكلية العضوية الجديدة .

٥ – النقد الأسطورى الداعى إلى نتائج الأنثروبولوجيا الثقافية ، وتأملات كارل يونج .

٦ – ثم الاتجاه الذى توصل إلى نقد فلسفى جديد ، أوحت به الوجودية ، وآراء العالم ذات الأصل الواحد .

وسأتناول هذه الاتجاهات ، حسب الترتيب الذى ذكرتها به ، والذى يعتبر – إلى حد ما – ترتيبًا تاريخيًّا .

لقد نشأ النقد الماركسى – من حيث الذوق والنظرية – من النقد الواقعى فى القرن التاسع عشر . فهو يدعو إلى آراء قليلة قال بها ماركس وإنجلز ، ولكنه – كمبدأ منظّم – لم يكن له وجود قبل العقد الأخير من القرن التاسع عشر . ولقد كان فرانز ميهرنج (١٨٤٦ – ١٩١٦) فى ألمانيا ، وجيورجى بليخانوف (١٨٥٦ – ١٩١٨) فى روسيا أول ممارسيْن للنقد الماركسى ، ولكنهما لم يكونا ملتزمين جدًّا من وجهة نظر المعتقد السوفيتى الصارم الذى جاء فيما بعد . إن كلاًّ من ميهرنج وبليخانوف يعترف باستقلالية معينة للفن ، ويعتقد بأن النقد الماركسى حريٌّ بأن يكون كعلم موضوعى للعوامل الاجتماعية المحدِّدة لصورة العمل الأدبى ، بدلاً من أن يكون كمبدأ يقرر قضايا جمالية ، ويصف للمؤلفين مادة الموضوع والأسلوب .

إن الماركسية الموعز بها ، إنما هى إلى حد كبيرٍ نتيجة للتطورات التى حدثت فى روسيا السوفيتية . ففى العشرينيات ، كان هناك – ولم يزل – احتمال لإمكانية توسيع رقعة الجدل والحوار حول المبادئ والأصول المختلفة . ولم يحدث إلاّ فى سنة ١٩٣٢ أن ابتدع مبدأ منظم فرض فرضًا ، وشاع تحت مسمى « الواقعية الاشتراكية » . ويغطى هذا المصطلح نظرية تطالب الكاتب – من جهة – أن يعيد إنتاج الواقع بدقة ، وأن يكون واقعيا من حيث وصف المجتمع المعاصر بعين متفحصة تنفذ فى بنائه ، كما تطالبه – من جهة أخرى – أن يكون واقعيا اشتراكيًّا . ويعنى هذا – من الناحية العملية – (بألا) يعيد إنتاج الواقع موضوعيًّا ،ولكن يجب عليه أن يستخدم فنه كى ينشر الاشتراكية : أى الشيوعية ، وروح الحزب ، وخطّ الحزب . إن الأدب السوفيتى – كما يعلن المنظِّرون الرسميون – يجب أن يكون « أداة للصياغة الأيدولوجية ،صياغة الطبقات العاملة بروح الاشتراكية » . وهذا المطلب ، يتفق مع قول ستالين ، بأن الكتّاب « هم مهندسو الروح الإنسانية » . وبهذا يكون الأدب – بصراحة – تعليميًّا ، بل هو عامل لخلق المثالية ، على أساس أنه يعرض لنا الحياة ، لا كما هى ،وإنما كما ينبغى أن تكون طبقًا للمبادئ الماركسية . إن النقاد الماركسيين المجيدين ، يدركون بأن الفن يتعامل مع شخصيات ، وصور ، وأفعال ، ومشاعر .

والتركيز على مفهوم « النمط » ، هو الجسر الذى يربط بين الواقعية والمثالية والنمط لا يعنى – ببساطة – المتوسط العام من الناس ، أو الممثل لهذا المتوسط ، وإنما هو – بالأحرى – النمط المثالى ، أى النموذج ، أو – فى بساطة – البطل الذى يجب على القارئ أن يحاكيه فى الحياة الواقعية . لقد أعلن جورج مالينكوف – الخبير الأكبر فى الجماليات – بأن النمطية « هى المجال الأساسى لشرح روح الحزب فى الفن . إن مشكلة النمط إنما هى دائماً مشكلة سياسية » . ومن ثم ، فإن النقد فى روسيا ، يكاد يكون كله نقدًا للشخصيات والأنماط . ويؤاخَذُ المؤلفون فى كتاباتهم على أنهم لا يصورون الواقع تصويرًا صحيحًا ، أى أنهم لا يخلعون على دور الحزب وزنًا كافيًا ، أو أنهم لا يصورون شخصيات معينة تصويرًا كافيًا يشيد بفضلهم . بالإضافة إلى هذا ، فإن النقد السوفيتى – منذ الحرب العالمية الثانية بصفة خاصة – قومى جدًّا ، وإقليمى . فلا تجد إيحاءً 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 الكثيرة التى تدور فى فلكها ، بل فى الصين أيضًا ، كما هو واضح . بل إن الآراء الأصيلة الماركسية فى الأحوال الاجتماعية ، والدوافع الاقتصادية لاتستخدم اليوم إلا بصعوبة شديدة .

لقد انتشرت الماركسية خارج روسيا فى العشرينيات بنوع خاص ، ووجدت أنصارًا وأتباعًا فى معظم الأمم . ففى الولايات المتحدة الأمريكية ، كانت هناك – فى أوائل الثلاثينيات – حركة ماركسية ، إلا أنها كانت قصيرة الأجل . ولعل أشهر دعاتها جرانفل هكس ، الذى استطاع أن يقدم تفسيرًا جديدًا – مسالماً إلى حد كبير – للأدب الأمريكى . كما أن كتاب برنارد سميث « 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 – مزيجًا غير عادى من الماركسية ، والأنثروبولوجيا ، والتحليل النفسى . وكان نقدًا ساخرًا عنيفًا ، ضد الحضارة الفردية ، والحرية « البرجوازية ، المزيَّفة . أما أعظم ناقد ماركسى اليوم ، فهو جورج لوكاتشى (ولد سنة ١٨٨٥) . ومع أنه مجرىّ ، فإنه يكتب – فى غالب الأحيان – فى اللغة الألمانية . وهو يزاوج بين

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

أما الاتجاه الثانى من الاتجاهات النقدية الستة المذكورة آنفًا ، فهو التحليل النفسى . ومع أن افتراضاته مختلفة عن افتراضات الاتجاه السابق ، فإنه يخدم 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 عصابى ، يقى 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 شىء غريب – يكتسب شرعية اجتماعية . وهذه الخيالات – التى نعرفها كلنا اليوم – قائمة على تجارب الطفولة وعقدها ، ومن الممكن أن توجد أيضاً مرموزًا إليها فى الأحلام ، والأساطير ، وحكايات الجنيات ، بل فى النكات البذيئة أيضًا . وهكذا ، يحوى الأدب مخزنًا غنيًّا ، للتدليل على حياة الإنسان اللاشعورية . ويشتق فرويد مسمى « عقدة أوديب » من مسرحية سوفوكليس المعروفة ، ويفسّر « 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 المبتدعة ، وكذلك أهداف المؤلفين اللاشعورية .

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

بريسكوت سنة ١٩١٢ ، بتفسير علاقة الشعور والأحلام » فى ضوء التحليل النفسى . ويقوم النقد الأدبى الفرويدى الخالص – فى العادة – بإطلاق العنان ، للبحث الذى لا يكلّ عن الرموز الجنسية ، وكثيرًا 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 نفسيًّا كما قام هربرت 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 جدّى – مع قولة مالارميه الشهيرة ، بأن « الشعر لا يكتب بالأفكار ، وإنما بالكلمات » غير أنه يجب على المرء ، أن يميّز بين مداخل متعددة فى أقطار مختلفة . ففى روسيا – فى أثناء الحرب العالمية الأولى – أنشئت « جمعية دراسة اللغة الشعرية » Opojaz ، والتى 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 تطورُ على يد سوسور ومدرسة جنيف أولاً ، ثم على يد اللغويين الروسيين من أمثال تروبتسكوى . لقد ابتكروا كثيراً من المناهج التقنوية (بل حتى الإحصائية) لدراسة العمل الأدبى ، والذى فهموه – غالباً بشكل آلى – على أنه محصلة لمجموعة حيله المستخدمة . لقد كانوا وضعيين مع المثال العلمى للبحث الأدبى .

وفى ألمانيا – بعد الحرب العالمية الأولى – طُبِّقَت مفاهيم لغوية مختلفة جدًّا على دراسة الأدب ، قام بها – بصفة أساسية – مجموعة من البحّاث الرومانسيين . 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 لغويًّا ، ودراسة الأسلوب كعملية فردية . ولقد قام ليو اسبتزر (١٨٨٧ – ١٩٦٠) بتطوير منهجه فى تفسير

الأسلوب – أولا – بدافع من فرويد . ولقد سمحت له ملاحظة الخصيصة الأسلوبية ، بأن يستخلص « سيرة روح » ، إلا أن استبزر أنكر ، فيما بعد – منهجه الذى بدأ به ، وتحول إلى التفسير البنائى للأعمال الأدبية ، والتى 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 اسبتزر بتحليل مئات المقطوعات التى اختارها من أعمال أدبية معينة ، مستخدماً فى ذلك فصائل نحوية ، وأسلوبية وتاريخية ، بأصالة لا يباريه فيها أحد . وتتعلق غالبية أعمال اسبتزر بالأدب الفرنسى ، والأسبانى ، والإيطالى ، إلاّ أنه فى غضون سنواته الأخيرة التى قضاها فى الولايات المتحدة الأمريكية ، قام – إلى جانب ذلك – بتفسير أشعار من دون Donne ، ومارفيل ، وكيتس ، وويتمان ، ونصوص أخرى إنجليزية وكان اسبتزر يعمل – عادة – فى نطاق محدود ، ويركز – فى الغالب – على الفروق الدقيقة فى مقطوعات معينة . ولقد استخدم إريك أورباخ (١٨٩٢ – ١٩٥٧) – بالضرورة – نفس المنهج . فكتابه « المحاكاة » (١٩٤٦) ، عبارة عن دراسة للواقعية من هوميروس إلى بروست . ويبدأ دائمًا بمقطوعات فردية ، يحللها تحليلاً أسلوبيًا بهدف أن تعكس التاريخ الأدبى ، والاجتماعى ، والعقلى . ومفهوم أورباخ للواقعية خاص به جدًا ، ولربما تناقض مع نفسه فيه . فالواقعية بالنسبة له شيئان : نظرة ملموسة فى الواقع الاجتماعى والسياسى ، ثم حاسة وجود – مفهومة فهمًا مأسويًا – على أساس أن الإنسان فى وحدته يواجه قرارات أخلاقية .

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

ومن الغريب جدًا ، أن مثل هذا النقد اللغوى ، والأسلوبى ، لم يجد مكانًا له فى العالم الأنجلو سكسونى . وهنا – للأسف – اتسعت الهوّة بين اللغويات ، والنقد الأدبى . فالنقاد ، ازداد جهلهم بفقه اللغة التاريخى والمقارن ، فى حين أن اللغويين – وخاصة المنتمين إلى مدرسة ييل ، التى كان يرأسها المرحوم ليونارد بلومفيلد – أعلنوا صراحة افتقارهم إلى الاهتمام بمسائل الأسلوب

واللغة الشعرية . وعلى أية حال . فإن الاهتمام باللغة شيء واضح بين النقاد الإنجليز والأمريكان . ولكنه - بالأحرى - اهتمام بـ « علم المعانى » . وبتحليل دور اللغة « الانفعالية » . فى مقابل اللغة الذهنية . والعلمية . ويمكن تلمّس أساس ذلك فى النظريات التى قدمها آى . إيه . ريتشاردز .

ولقد استطاع آى . إيه . ريتشاردز (ولد سنة ١٨٩٣) . أن يطور نظرية فى المعنى . تميّز بين كل من الحس . ودرجة الصوت . والشعور . والهدف . وتؤكد - فى مجال الشعر - غموض اللغة . وفى كتابه « النقد التطبيق » (١٩٢٨) . حلّل - فى أستاذية . ومهارة فائقة - المصادر المختلفة التى يرجع إليها سوء فهمنا للشعر . عن طريق استخدام البحوث التى كتبها تلاميذه عن قصائد مجهولة المؤلف . ولكن العمل التحليلى الذى قام به ريتشاردز - لسوء الحظ - يبدو - فى نظرى - موشىّ بنظرية عن التأثير النفسى للشعر . والتى تبدو لى خاطئة . بل ضارّة أيضًا بالدراسة الأدبية فريتشاردز لا يعترف بعالم القيم الجمالية . وإنما قيمة الفن الوحيدة تكون فى الترتيب النفسى الذى يفرضه علينا (الفن) : وهو ما يسميه ريتشاردز بـ « نمذجة الدوافع » . أى معادلة المواقف التى يحدثها الفن . ويعتبر الفنان - غالبًا - كالمداوى العقلى . أما الفن . فهو العلاج النفسى . أو المنشِّط لأعصابنا . لم يكن ريتشاردز قادرًا على وصف تأثير الفن هذا . بشكل ملموس . مع أنه يدّعى بأن الفن (فى نظره) سيحل محل الدين كقوة اجتماعية . ولكنه سلّم - فى النهاية - بأن الوضع المتوازى المرغوب تحقيقه . يمكن تقديمه من خلال : « سجّادة . أو إناء . أو إيماءة . تماماً كالبارثينون (هيكل الإلهة أثينا) » . ولا يهّم أن نحبّ الشعر الجيد . أو الشعر الردئ . طالما نحن الذين نأمر عقولنا . وهكذا . فإن نظرية ريتشاردز - العلمية فى مزاعمها . والتى تدعو غالبًا إلى مستقبل متقدم لعلم الطب العصبى - تنتهى فى التحليل النقدى . فهى تؤدى إلى فصل تام بين الشعر كبناء موضوعى . وعقل القارئ . فالشعر مقتطع - عمداً - من المعرفة كلها . بل إنه مرجع إلى الواقع . إن الشعر يصوغ الأساطير صياغة متقنة متماسكة . تلك الأساطير التى يعيش بها الناس . مع أنها غير حقيقية . ويمكن أن تكون - فى ضوء العلم - مجرّد « تعبيرات مزيّفة » .

إن تحليل - أو تفكيك - ريتشاردز للشعر إلى فرصة نرتّب فيها دوافعنا كوسيلة نحو علم صحة عقلية . يبدو لى طريقًا مسدودًا أمام النظرية الأدبية . غير أن ريتشاردز يتميز بميزة حقيقية . وهى قدرته على تحويل الانتباه إلى لغة الشعر . ففى الوقت الذى كانت تعليماته النفسية الأساسية محل تجاهل . كان فى مقدور منهجه فى التحليل أن يقدم نتائج ملموسة . وهذا ما فعله - بالضبط -

وليم إمبسون (ولد سنة ١٩٠٦) . فقد تجاهل نظرية ريتشاردز الانفعالية فى أول الأمر ، ثم نبذها فيما بعد ، واستطاع أن يطوّر مفهوم ريتشاردز المتعلق بمرونة اللغة الشعرية وغموضها ، باستخدام تقنية التعريفات المتعددة . ففى كتابه « سبعة أنماط من الغموض » (١٩٣٠) ، يلاحق إلى أقصى الحدود – التضمينات الشعرية والاجتماعية ، فى الشعر المتصف بالصعوبة ، والفطنة ، والمجازية ، مستعينًا فى ذلك بمنهج التحليل اللفظى ، والذى يفقد – فى الغالب – كل صلته بالنص ، ويغرق فى التداعيات الشخصية . وفى كتبه الأخيرة ، قرن امبسون هذا التحليل المتعلق بدلالات الألفاظ بأفكار مستخلصة من التحليل النفسى والماركسية . أما فى الوقت الحاضر . فقد هجر – من الناحية العملية – مجال النقد الأدبى إلى نوع معين من التحليل اللغوى ، لا يكون – فى الغالب – إلاّ ذريعة لإطلاق صواريخ الألعاب النارية ، التى تعبِّر عن سرعة بديهته وبراعته العميقة .

ولقد كان لأتباع ريتشاردز من محلّلى دلالات الألفاظ ومعانيها – تأثير هام على كثير من النقاد الأمريكيين الذين يسمون فى الغالب – « النقاد الجدد » . فقد أضاف كينيث بيرك (ولد سنة ١٨٩٧) إلى مناهج الماركسية والتحليل النفسى والأنثروبولوجيا ، البحث فى دلالات الألفاظ ومعانيها ، كى يبتدع نظامًا للسلوك والدوافع الإنسانية ، التى لا تستخدم الأدب إلا كوثيقة أو صورة . لقد كان بيرك – فى بداية أمره – ناقدًا أدبيًا جيدًا ، إلا أن أعماله فى العقود الأخيرة ، يجب وصفها بأنها – بالأحرى – تهدف إلى فلسفة معنى ، وسلوك إنسانى ، وفعل . وعلى هذا فإن مركزه لا محل له فى مملكة الأدب على الإطلاق . ففى نظريته ، تختفى الفروق بين الحياة والأدب ، وبين اللغة والفعل .

ولكن ، إذا كان امتداد النقد عند بيرك قد وصل إلى أقصى أطرافه وحدوده ، فإن كلينيث بروكس (ولد سنة ١٩٠٦) يقف على الطرف الآخر المضاد . فهو يبدأ – بدوره – من ريتشاردز ، ولكنه يصل إلى نتائج مختلفة تمام الاختلاف . فهو يتناول مصطلحات ريتشاردز ، ويجرّدها من افتراضاتها النفسية ، ويحولها إلى أداة للتحليل . وهذا ما يسمح لبروكس – وهو لا يزال يتحدث عن المواقف – بأن يحلل القصائد بشكل محسّ ، كبنايات من التوترات ، ومن الناحية العملية ، كبنايات من التناقضات والمفارقات . ويستخدم بروكس هذه المصطلحات بشكل واسع جدًا . وتشير المفارقة إلى الاعتراف بالتعارضات ، والغموض ، وتصالح الأضداد ، وهذا ما يجده بروكس – على حد قوله – فى 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 أوشكسبير ، وإليوت أوبيتس ، غير أن بروكس ، استطاع أن يثبت أن هذا النوع من التحليل ، يمكن تطبيقه أيضًا على وردزويرث وتنيسون ، وجراى وبوب . أما النظرية التى تؤكد على المعنى النصى أو الحرفى للقصيدة – أى على كليتها ، وعضويتها – فهى ما أسميه « النمط الرابع فى نقد القرن العشرين » أى الشكلية العضوية والرمزية .

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

ولقد سيطر بنديتوكروتشه (١٨٦٦ – ١٩٥٢) سيطرة تامة على النقد الإيطالى والبحث الأدبى طوال الخمسين عامًا الماضية ، إلا أن نظرياته – خارج إيطاليا – لم يكن لها إلا تأثير سلبى بل إن المبشر الداعية له فى هذا القطر جويل اسبنجارن – المؤرخ الحاذق لنقد عصر النهضة – يكاد يفهم مبادئ كروتشه الخاصة بصعوبة شديدة فكتابه «استيكا» (١٩٠٢) يقدم نظرية فى الفن ، على اعتباره حدسًا ، وهو فى نفس الوقت تعبير والفن بالنسبة لكروتشه ليس حقيقة فزيائية ، ولكنه مسألة عقلية صرفة ليست هى المتعة ولا الأخلاق ، ولا العلم ، ولا الفلسفة . وليس فيها تفريق بين الشكل والمضمون . والرأى العام القائل بأن كروتشة « شكلى ، أو « المدافع عن الفن للفن » ، رأى خاطئ . فالفن يؤدى فعلاً دورًا فى المجتمع ، بل يمكن أن يتحكم فيه . وفى نقده ، يولى كروتشه الشَّكل – بالمعنى العادى – بعض الاهتمام ، ولكنه يُولى اهتمامه لما يسميه « الوجدان المرشد ، أو القائد » . وفى توحيدية كروتشه الحاسمة ، لايوجد مكان للتصنيفات البلاغية ، ولا للأسلوب ، ولا للرمز ، ولا للأجناس ، ولا حتى للتمييز بين الفنون ، لأنه يعتبر كل عمل فنى تعبيرًا حدسيًّا فريدًا فى ذاته . وهناك عند كروتشه توحّد بين المبدع ، والعمل ، والقارئ .

ولا يستطيع النقد إلا أن يقدم شيئاً قليلاً ، لايزيد على أن يزيح العقبات من أمام هذا التوحّد ، وأن يبدى رأيًا عما إذا كان العمل شعرًا أو غير شعر . ورأى كروتشه متماسك بشكل ملحوظ تماسكًا جيداً ، وغير معرض للاعتراضات التى تهمل أساسه فى ميتافزيقية مثالية . وإذا ما اعترضنا على أن كروتشه يهمل وسيلة الفن أو تقنيته ، فإنه يجيبنا على ذلك « بأن ما هو خارجى لم يعد عملاً فنيًّا » . التاريخ الأدبى ، وعلم النفس والسيرة ، والاجتماع ، والتفسير الفلسفى ، والأسلوبيات ، ونقد النوع كل ذلك مستبعد من خطة كروتشه وعالمه . وهنا نصل – فى ممارسة كروتشه النقدية – إلى حدسية ، من الصعب تمييزها عن الانطباعية فهى تعزل مقطوعات جذابة ، أو مقطوعات مجموعة على نحو تحكمى عن منطوقات من الحكم لا تناقش . وبسبب تأثير كروتشه – بصفة أساسية – يمثل النقد الإيطالى اليوم موقفًا مختلفًا تماماً عن النقد فى أى قطر آخر . ففيه معرفة واسعة مكتسبة ، وذوق ، وحكم ، ولكن ، من جهة أخرى ، ليس هناك تحليل منظم للنصوص ، ولا تاريخ ثقافى ، ولا أسلوبيات ، إلا بين مجموعة صغيرة من النقّاد ، تعتبر – بالقطع – ضد الكروتشية فى نظراتها (مثل جيوسيب دى روبرتيز ، وجيانفرانكو كوتينى) وتميل – بدلاً من هذا كله – نحو الأسلوبيات .

أما فى ألمانيا ، فهناك مفهوم عضوى رمزى للشعر ، نشط كنتيجة للتأثير الفرنسى ، داخل دائرة تلتف حول الشاعر ستيفان جورج . ولقد استطاع تلاميذ جورج أن يصوغوا أقوال أستاذهم وتلميحاته فى صورة من النقد ، تؤكد – لأول مرة ، وبعد فترة طويلة من النظرية الحقائقية الفيلولوجية Philalagical Factualism – على عقيدة نقدية ، لها معايير حاسمة . ولسوء الحظ ، فإن النظرات الأصيلة لهذه المدرسة فى طبيعة الشعر ، قد شوّهتها نغمة نظرية – لا تطبيقية – من الخطابية ، والمزاعم الأرستقراطية ، وغالبًا 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 الألمانى ، كما وضع كتابًا ضخمًا عن جوته (١٩١٦) ، حاول فيه أن يترجم « شخص » جوته كوحدة من الحياة والعمل ، تبعًا لخطة تسمح بترتيب كتاباته فى ثلاث فصائل أساسية : فصيلة غنائية ، وثانية رمزية ، وثالثة مجازية . ومع أن الكتاب أُلّف بطريقة لطيفة ، وأُحسن تركيبه ، فإنه فشل فى الإقناع . فقد حوّل « شخص » جوته الإنسانى البارز ، بل حتى البرجوازى ، إلى خالق ، وإنسان

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

وفى فرنسا ، وجد النقد الشكلى إعادة عرضه الأعظم تأثيرًا فى كتابات بول فاليرى (١٨٧١ – ١٩٤٥) . وفاليرى – على النقيض من كروتشه يؤكد على انفصال كل من المؤلف ، والعمل ، والقارئ . كما يؤكد على أهمية الشكل ، منفصلا عن العاطفة ، ويأخذ الشعر بعيدًا تمامًا عن التاريخ ، إلى عالم المطلق . وهناك – بالنسبة لفاليرى – هوة عميقة بين عملية الخلق ؛ والعمل الفنى . ويبدو – فى بعض الأحيان – كما لو أن فاليرى ، لايكاد يهتم بالعمل الفنى ، ولكن بعملية الخلق وحدها . وهو يبدو مقتنعاً بتحليل عملية الخلق بوجه عام . فالشعر ليس إلهامًا ، ولا حلمًا ، وإنما صناعة يجب أن يكون لا شخصيًا ، حتى يكون متقنًا . ودائماً ما يبدو له الفن العاطفى أقل منزلة . ويجب أن تهدف القصيدة إلى أن تكون « خالصة نقية » ، وشعرًا مطلقًا ، محرّرًا من المزجات الواقعية والشخصية ، والعاطفية . شعر لا يمكن نثره ، ولا يمكن ترجمته . فهو عالم متماسك البنيان ، من الصوت والمعنى ، وعلى هذا ، فهو متوشج بإحكام إلى الدرجة التى لا نستطيع فيها أن نميّز بين الشكل والمضمون . إن الشعر يستغل مصادر اللغة وثرواتها إلى أقصى درجة ، نائيًا بنفسه عن الكلام العادى بالصوت والأوزان ، وكل حيل التصور. إن لغة الشعر هى لغة داخل اللغة ، لغة مشكّلة تمامًا . إن الشعر بالنسبة لـ فاليرى مسألة حسابية ، وتمرين ، بل هو لعبة ، وأغنية ، وترنيمة ، وسحر ، وفتنة . إنه مجازى ، وتعويذة : أى مصالحة بين الصوت والمعنى ، والتى تستطيع – بمواضعاتها الخاصة ، بل حتى بمواضعاتها التحكمية – أن تنجز العمل الفنى المثالى ، المتوحّد ، والمطلق ، والممتد خلف الزمن . إن الرواية – بتعقيدات حبكتها ، ولا علاقاتها بالموضوع والتراجيديا ، باجتذابها للعواطف المتقدة والشديدة الانفعال ، تبدوان – بالنسبة لـ فاليرى – جنسين أدنى منزلة ، بل هما ليسا بفنيين صحيحيين تماماً . إن فاليرى يدافع عن وضع يبدو متطرفاً فى تزمته ، وتعرضه للانتقاد ، بالنسبة للثغرات التى فيه ، وعدم تماسكه . ولكنه ظل مفيداً فى التأكيد على الاهتمام الأساسى لبحوث الشعر الحديثة : اكتشاف التمثيل الخالص ، و « الرؤية غير الوسيطة » وما أخذ يبحث عنه أيضاً ، شاعران عظيمان من شعراء القرن – هما : إليوت وريلكه .

والعلاقة بإليوت واضحة . ففيه نجد النسخة الإنجليزية لنظريتى الشكلية ، والرمزية . فقد قام إليوت بتعريف التغيّر الكبير الذى طرأ على الذوق الشعرى فى عصرنا ، كما قام بالتأكيد على العودة إلى التراث الذى يصفه بـ « الكلاسية » . ونظرية إليوت المتعلقة بالشعر ، تبدأ بسيكلوجية الخلق الشعرى . فالشعر ، ليس هذا « الفيض العفوى للأحاسيس القوية » ، ولا هو التعبير عن الشخصية ، وإنما هو تنظيم غير شخصى (موضوعى) للأحاسيس ، يتطلب « حساسية متوحدة » ، وتعاونًا من الذهن مع المشاعر لتحقيق « المعادل الموضوعى » الصحيح ، والبناء الرمزى للعمل الفنى . ونجد عند إليوت صراعًا ما بين كلاسية أيدولوجية ، وذوقه التلقائى الخاص ، والذى يمكن وصفه بالباروكية ، والرمزية . وانشغال إليوت المتزايد بالثبات على المبدأ ، قاده إلى مدخل خاطئ نحو معيار مزدوج فى النقد : جمالى ، ودينى . فهو يعود إلى تفكيك وحدة العمل الفنى ، والتى بقيت رؤية أساسية للجماليات التى يعتنقها الشكليون .

ولقد تجمعت نزعات إليوت وريتشاردز فى شكل أكثر تأثيرًا – فى إنجلترا على الأقل – فى أعمال فرانك ريموند ليفز (ولد سنة ١٨٩٥) وأعمال تلاميذه الذين التفوا حول مجلة Scrutiny (١٩٣٢ – ١٩٥٣) . إن ليفز إنسان يتمسك بقواعد راسخة ، وسلوك جدلى عنيف جاف . وفى سنواته الحالية ، قام – بشكل صارم – بتحديد خلافاته مع التطور الذى طرأ أخيرًا – على كل من إليوت وريتشاردز . غير أن نقطة بدايته هى : ذوق إليوت ، وتقنية ريتشاردز فى التحليل . ويختلف عنهما – بصفة أساسية – فى أنه يهتم اهتمامًا أرنولديًّا قويًّا بالإنسانية الأخلاقية إن ليفز يمارس قراءة النص قراءة دقيقة ، كما يمارس تدريبًا للحساسية ، إلا أن ذلك لا يستخدم – إلا على نحو محدود جدًّا – فى النظرية الأدبية ، والتاريخ الأدبى . ولكن الحساسية مع ليفز تعنى أيضًا حاسّة التراث ، واهتمامًا بالثقافة المحلية ، والمجتمع العضوى للريف الإنجليزى القديم . لقد قام بنقد الحياة الأدبية الإنجليزية المتسمة بالطابع التجارى ، 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 اهتمامًا خادعًا : فهو سرعان ما يهجر السطح اللفظى ، فى سبيل التعريف بعواطف معينة يقوم المؤلف بتوصيلها . وبهذا ، يصبح ناقداً اجتماعيًّا وأخلاقيًّا ، يصرّ على استمرارية اللغة والأخلاق ، وعلى أخلاقية الشكل .

أما ما يسمى بالنقاد « الجنوبيين » ، فهم يلتقون مع ليفز فى مكان عام يقع بين إليوت وريتشاردز ، كما يقاسمونه اهتمامه بشرور التمدن ، والمتاجرة ، والحاجة إلى مجتمع صحى ، يستطيع – وحده – أن ينتج الأدب الحيوى . إن النقاد « الجنوبيين » – وعلى رأسهم : جون كرو رانسوم ، وألان تيت ، وكلينث بروكس ، وآر . بى . وارن – يختلفون عن إليوت فى نبذهم لعاطفيته . فهم يعترفون بأن الشعر ليس مجرد لغة انفعالية ، وإنما نوع خاص من المعرفة التى تمثل شيئًا . إن جون كرو رانسوم (ولد سنة ١٨٨٨) ، يجادل – فى كتابه « جسم العالم » (١٩٣٨) – مسألة الشعر ، وهو يقوم بتوصيل حاسة متعلقة بخصوصية العالم.فالشعر الحقيق عنده ، هو الشعر الميتافيزيق ، والإدراك الجديد لـ « شيئية » العالم ، والتى يقوم بتوصيلها – أساسًا – مجاز ممتد ، 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 » أمّا ألان 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 الجيّد ينبثق من اتحاد الذهن مع الشعور ، أو – بالأحرى – من « التوتر » بين التجريد ، والمحسوسية .

وهناك نقاد آخرون لا يمكن مناقشتهم هنا فى شئ من التطويل ، وهم يشتركون – بوجه عام – فى هذه النظرة العضوية الرمزية ، مثل : آر . بى . بلاكمير (ولد سنة ١٩٠٤) . والذى يعتبر – على أية حال – قارئًا حاذقًا للشعر ، إلاّ أنه يبدو – فى السنوات الحالية – يزداد تورطاً فى شرك خاص من المصطلحات . والمشاعر المراوغة . ومثل : دبليو . كيه . ويمات (ولد سنة ١٩٠٧) الذى يحاول دعم تعاليم مدرسة النقد الجديد ، ومثل : يفور ونترز (ولد سنة ١٩٠٠) . الذى يعتبر أكثر النقاد الأمريكيين معقولية وأخلاقية . ولكنه لايزال 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 الكتّاب الأوربيين ضيق بشكل شاذ . أما النظرة التاريخية فلاتزال قصيرة جدًّا . فالتاريخ الأدبى مُهْمَل . والعلاقات

مع اللغويات الحديثة متروكة . بلا كشف أو ريادة . على أساس أن دراسة الأسلوب . واللغة . والوزن . تبقى – فى الغالب – كنوع من الهواية . وتبدو الجماليات الأساسية – غالبًا – دون أساس فلسفى مؤكد . ومع هذا . لاتزال الحركة – على نحو لا يسهل تقديره – ترفع من مستوى الوعى والإمتاع العقلى فى النقد الأمريكى . فقد استطاعت أن تطور مناهج بارعة لتحليل الصور والرموز . وأن تبشر بذوق جديد يتعارض مع التراث الرومنسى . كما استطاعت أن تمدّ الشعر بدفاع هام فى عالم يسيطر عليه العلم . إلا أنها ليست بقادرة على تجنب خطر التحجر . والمحاكاة الآلية . ويبدو أن الفرصة لاتزال متاحة أمامها للتغيير .

ولاتزال هناك حركة جدلية داخل حدود الشكلية . هى مدرسة « شيكاغو الأرسطية » . التى تحدث – حديثًا – اهتمام « النقد الجديد » باللغة الشعرية والرمزية . وهذه المدرسة تؤكد على الحبكة . والتركيب . والنوع الأدبى . واستطاع أصحابها أن يحرزوا أهدافًا عديدة جيدة ضدّ الذين يتصيدون التناقضات . والرموز . والغموضيات . والأساطير – غير أن آر . إس . كرين . وإلدر إلسون لم يكونا قادرَين على تقديم حلول إيجابية إلى ماوراء التصنيف المجدب لأنماط البطل، وبناء الحبكات، والأنواع الأدبية. فالغلاف الواقى الخارجى للبحث، يخفى تحته عدم حساسية . أو تبلدًا إزاء القيم الجمالية . وهكذا يبدو ممارسة أكاديمية مسرفة . قُدِّر عليها أن تذوى على عريشتها كالكرمة .

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

والثيمات والمضمون . مما كان يتجاهله « النقاد الجدد » . غير أن أخطار المنهج واضحة : وهى أن الحدود القائمة بين الفن والأسطورة – بل حتى تلك التى بين الفن والدين – ملغاة تمامًا . فالتأمل المبهم اللاعقلانى يختزل الشعر كله إلى مجرد موصِّل لعدد قليل من الأساطير : الميلاد الجديد . والتطهير وعقب حل شفرة كل عمل فنى فى ضوء هذه المصطلحات يُترك المرء وهو يشعر باللاجدوية . وبالرتابة والوتيرية والكثير من كتابات ولسون نايت – تلك التى تستخلص الحكمة الخفية من شكسبير وملتون . وبوب . ووردزويرث . بل حتى من بايرون – معرّضة لمثل تلك الاعتراضات . ويحاول كبار ممارسى هذا الاتجاه . أن يمزجوا نظرات النقد الأسطورى . بفهم لطبيعة الفن . وهكذا . فإن فرانسيس فيرجسون – فى كتابه « فكرة مسرح » (١٩٤٩) – يحتفظ برأيه الأرسطى الخاص به . وكذلك يحتفظ فيليب هويلرايت – فى كتابه « النافورة المحترقة » (١٩٥٤) – بنظرية فى دلالات الألفاظ فى الشعر . كما أن نورثروب فراى . بدأ بتفسير ممتاز لميثولوجيا بليك الخاصة . فى كتابه « التماثل المزعج » (١٩٤٧) . وفى كتابه المسمى بـ « تشريح النقد » (١٩٥٧) . يمزج نورثروب النقد الأسطورى بموتيفات من « النقد الجديد » . ويهدف هذا الكتاب . إلى تحقيق نظرية شمولية عامة للأدب . ذلك الأدب الذى يزعم أعظم المزاعم وأجلّها قدرًا . أما الرأى المتعلق بوظيفة النقد . والأكثر من ذلك تواضعًا . فهو على ما يبدو لى – الأعقل .

أما الاتجاه السادس والأخير فى نقد القرن العشرين – والذى يعتبر بدوره حديثًا وحيويًا – فهو الاتجاه الوجودى . ولقد سيطرت الوجودية على الساحة العقلية فى فرنسا وألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية . أمَّا الآن فهى تتقلص ببطء . وإذا مافسّرناها على أساس أنها فلسفة اليأس . و « الخوف والارتعاش » . وتعرّض الإنسان لعالم عدائى . فإن أسباب انتشارها ليست بمنأى عن النقاش . إلا أن آراء مارتن هيدجر (ولد سنة ١٨٨٩) فى عمله الأساسى (الوجود والزمن » . والذى يتأرخ من سنة ١٩٢٤ – مع الأفكار الوجودية . فكانت مألوفة فى ألمانيا . منذ بواكير العشرينات . عندما كان كيركجارد مشهورًا ورأى هيدجر فى الوجودية . هو نوع من الإنسانية الجديدة . لكنه يختلف اختلافًا عميقًا عن المدرسة الفرنسية الموغلة بعيداً فى التشاؤم بمفهومها السائد عن « العبث » . ويُعزى تأثير هيدجر على النقد الأدبى . إلى معجمه اللغوى . وانشغاله بمفهوم الزمن . أكثر مما يُعزى إلى تفسيره الشخصى الشاذ لقصائد هولديرلين . وريلكه . ولقد

كانت الوجودية فى ألمانيا تعنى – فى النقد الأدبى – الالتفات إلى النص . وإلى موضوع الأدب : أى اطّراح علم النفس . والسيرة الذاتية . وعلم الاجتماع . والتاريخ العقلى الذى كان يهتم به البحث الأدبى الألمانى بشكل يكاد يكون شاملاً . فمثلاً ماكس كومريل (١٩٠٢ – ١٩٤٤) – فى قراءاته العديدة المتأنية للقصائد – درس الشعر كمعرفة شخصية . كما أن إميل ستايجر (ولد سنة ١٩٠٨) . فسّر الزمن كشكل من الخيال الشعرى . وابتكر خطة للبحوث الشعرية . تصطف فيها الأنواع . أو بالأحرى الوسائل الشعرية الغنائية . والملحمية . والتراجيدية – مع الأبعاد الثلاثة لمفهوم الزمن . فالشعر الغنائى متعلق بالحاضر . والملحمى بالماضى . والدرامى – وهذا شىء غريب جدًّا – بالمستقبل .

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

إن النقد الوجودى الأصيل . قد تطوّر – بالأحرى – بمعزل عن سارتر مع أنه يمتزج – فى الغالب – بركائز مشتقة من الرمزية والسيريالية ، 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 بجون (١٩٠١ – ١٩٥٧) فى كتاب « الروح الرومنسية والحلم » . إلى عالم الأحلام عند الرومنسيين الألمان . كما عاد فى كتاباته الأخيرة إلى رؤى بلزاك . وإلى نيرفال . ولو تريمونت . 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 مونتانى إلى بروست . بأصالة باهرة . وعلى بُعد ما . يقف موريس بلانشو – الذى يهتم اهتماما عمليًّا

بمواطن الضعف فى اللغة – وهو قادر على إثارة قضايا مثل قضية « ما إذا كان الأدب ممكنًا » . كما يتأمل فى العزلة الضرورية . و « فراغ الموت » ، مستخدمًا فى نصوصه مالارميه . وكافكا . وريلكه . وهولديرلين . ولقد بدأت أفكار من النقد الوجودى تتسلل إلى الكتابات النقدية الأمريكية . فقراءات جيوفرى هارتمان الماهرة فى وردزويرث ، وهوبكنز وفاليرى وريلكه تتجمع فى مفهوم للشعر ، باعتباره فهمًا للوجود فى لحظته الفورية كما أن جيه هيليس ميللر ، قام بتطبيق منهج بوليه على دراسة الزمن والفراغ فى روايات ديكنز (١٩٥٩)

ولكن . بينما أتعاطف مع كثير من آراء النقد الأسطورى . والنقد الوجودى . عن الروح الإنسانية وحالها ، و يثيرإعجابى بعض النقاد الجدد فى هاتين المدرستين ؛ فإننى لا اعتقد أنه لا النقد الأسطورى . ولا النقد الوجودى بقادرين على تقديم حل لمشكلات النظرية الأدبية . فمع النقد الأسطورى . والنقد الوجودى . نعود مرة أخرى إلى مسألة مطابقة الفن مع الفلسفة . أو الفن مع الحقيقة . فالعمل الفنى – ككائن جمالى – يتفكك ، أو يُغضى عنه ، فى سبيل دراسة مواقف الشعراء . ومشاعرهم ومفاهيمهم . وفلسفاتهم . فالشاعر وعملية الخلق يصبحان – بدلاً من العمل الفنى – مركز الاهتمام . ولايزال يبدو لى أن الجماليات الشكلية . والعضوية والرمزية . كما هى معمّقة فى التراث الجمالى الألمانى العظيم . ابتداء من كانْت إلى هيجل – والتى أعيد توضيحها وتبريرها فى الرمزية الفرنسية . وعند دى سانتيز وكروتشه – لها سيطرة أقوى على طبيعة الشعر والفن . وفى أيامنا تلك . نجدها فى حاجة إلى معاونة أكبر من اللغويين والأسلوبيين . وإلى تحليل واضح لطبقات العمل الشعرى . كى تصبح نظرية أدبية متماسكة . جديرة بإحداث تطوير أبعد وتنقية أكثر . ولكنها تحتاج – بصعوبة – إلى إعادة تصحيح جذرى .

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

المصـــادر

- 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 intioduction Stephen Y. Nichols, Jr. new Haven & London: Yale university Press, 1963. Pp. 344–364.

obeikandl.com