



النقد الأدبي من الليبرالية الإنسانية إلى الشكلية*

أحمد محمد الشلابي**

الملخص:

يهدف البحث إلى استجلاء مسارات النقد الأدبي في القرن العشرين حيث يبدأ بشعريات الحداثة وينتهي بالنقد الشكلاني كما بدا في طرفي العالم: الشرقي والغربي. وتتبلور الحداثة الأدبية والنقدية مع بدايات القرن العشرين متأثرة بالمذهب الليبرالي الإنساني وتصوراته للكون والإنسان والأدب والحياة والنقد. ومن هنا، كانت الحركات النقدية في أوائل القرن العشرين تسير صوب مسارات معينة تقوم على عزل الجمالية عن الاهتمامات الأخلاقية والدينية، وتنحو تجاه تمجيد الجمالية كترك مواضع الفكر البرجوازي وما مثله من القيم المنفعية والبراغماتية وذلك كخط دفاع أخير ضد عالم ميركنتالي ورأسمالي ومجرد من الإنسانية. وبذا ظهر الاهتمام بالاتجاهات الشكلانية لتحليل الأدب، فعرفته الساحات النقدية في طرفي العالم المتناقضين: في روسيا والعالم الشرقي إبان التحول إلى الاشتراكية وفي أمريكا بريطانيا فيما عرف ويعرف بالنقد الجديد. ويتميز هذا البحث بالتنقيب والحفر في الخلفيات الثقافية والمعرفية والفلسفية التي أطلقت بالتزامن هذه المسارات النقدية المتباعدة جغرافياً والمقاربة معرفياً في الآن نفسه. ومن هنا يعرض البحث بشكل موجز لأسهامات بوريس إينخباوم وميخائيل باختين ورومان جاكبسون من جانب وكذلك لجهود جوم كرو رانسومو كل من الناقد وليام ويمسات ومونرو بيردسلي. ولعله من غير الخافي أن كل ذلك أسهم إسهاماً بارزاً وكبيراً في النظرية النقدية العالمية. (المترجم)

المصطلحات الأساسية: الشعرية، الحداثة، الشكلية الروسية، النقد الجديد.

* هذا المقال البحثي يقع ضمن مقالات عديدة للناقد المعروف رافي حبيب ضمن كتاب: *Literary Criticism from Plato to the*

Present: An Introduction M. A. R. Habib.

** كلية التربية جامعة مصراتة

تمهيد

مع نهاية القرن التاسع عشر، كان النقد الأدبي في أوروبا وأمريكا يركز على السيرة الذاتية والنقد التاريخي والنفسي والانطباعي والتجريبي. ومع تأسيس اللغة الإنجليزية كتخصص منفصل في إنكلترا، تولى العديد من النقاد المؤثرين، مثل جورج سينتسييري، وآي. سي. برادلي، وآرثر كويلر كوتش مناصب أكاديمية. وقد كان إي. سي. برادلي من ضمن النقاد الأكثر تأثيراً من هذا الجيل الأول من النقاد الأكاديميين. ففي كتابه المأساة الشكسبيرية (1904)، وضع برادلي فرضيته المركزية، متأثراً بهيجل، حيث رأى المأساة الشكسبيرية بوصفها ديالكتيكا به كان النظام والأخلاقي مهدداً والتوافق العالمي مهدد (من قبل البطل المأساوي) ثم أعيد تأسيسه.

في أمريكا، تم طرح النظريات الملهمة للواقعية والطبيعية من قبل ويليام دين هويلز، هاملين جارلاندا، وفرانك نوريس. كان أحد الاهتمامات المهمة للنقاد الأمريكيين مثل جون ميسي وراوندولف بورن وفان ويك بروكس هو تأسيس شعور بالهوية الوطنية من خلال تتبع التراث الأدبي ذي الخصوصية الأمريكية.

في فرنسا، كان الأسلوب النقدي الأكثر انتشاراً هو شرح النص، ويستند إلى قراءات قريبة تعتمد على مصادر السيرة الذاتية والسياق التاريخي. في التراث النقدي الإنساني لماثيو أرنولد، اعتبر الكثير من هذا النقد، في منعطف القرن، الأدب ملجأً من أو علاجاً لأمراض الحضارة الحديثة.

كان الإرث ذو الطابع الإنساني في أواخر القرن التاسع عشر، كما عبرت عنه شخصيات مثل ماثيو أرنولد، رد فعل صاعباً ضد النزعة التجارية والتزمت في المجتمع البرجوازي. استمر هذا الإرث وتكثف في حجاج "الإنسانيين الجدد"، وكذلك على أيدي بعض النقاد الرومانسيين الجدد والشكليين. وبقيادة إيرفينغ باييت، الأستاذ في جامعة هارفارد ومعه شخصيات أخرى مثل بول إلمر مور، ونورمان فورستر، وستيوارت شيرمان، مضى الإنسانيون الجدد محافظين في نظرهم الثقافية والسياسية، وكانوا ضد الاتجاهات السائدة النابعة من الإرث البرجوازي الليبرالي: التركيز على الحاضر على حساب الماضي والتقاليد؛ والحرية المطلقة في المجالات السياسية والأخلاقية والجمالية؛ والإفراط في التعددية وتمجيد ميكانيكي للحقائق وعبادة غير مدروسة للعلم.

كما جاءت ردة فعل أخرى ضد النزعة التصنيعية والعقلانية البرجوازيتين من النقاد الرومانسيين الجدد في إنكلترا، بمن فيهم دي. ه. لورانس، و ج. ويلسون نايت، وجون ميدلتون موري، وهربرت ريد، وسي. إس. لويس. كان لورانس (1885-1930) لاعقلانيا ذائع الصيت، وقد رأى أن العالم الصناعي الحديث قامع



جنسيًا وأنه قد قرّم من قدرة الإنسان. دافع لورنس عن المذهب الحيوي (vitalism)¹ والفردانية، وكان لهذا في كثير من الأحيان أوجه تشابه مع آراء نيتشه وفرويد. وقد استبق لورانس النقد المعاصر في التركيز على اللاوعي وعلى الجسد وعلى الدوافع غير العقلانية في مختلف المجالات.

وكان جورج ويلسون نايت (1897-1985)، من بين النقاد الرومانسيين الجدد الآخرين، وهو عالم متخصص في شكسبير، اشتهر بكتابه النقدي ((عربة النار 1930))، الذي فسر مسرحيات شكسبير من حيث بعض الرموز والزخارف المتكررة. كان نقدًا مهمًا آخر في هذا التقليد الرومانسي الديني الواسع هو سي. إس. لويس (1898-1963) الذي أسهم عمله النقدي الرئيسي أمثلة الحب (1936)، في مهمته المتمثلة في تعزيز فهم الطبيعة الشكلية والتعليمية لأدب العصور الوسطى وعصر النهضة.

أخيرًا، تنبغي الإشارة إلى المتخصص في أدب ميلتون وشكسبير، الناقد إي. إم. تيليارد (1889-1962)، الذي دخل في مناظرة مع سي. إس. لويس في كتابه الهرطقة الشخصية (1939)، والذي كان أكثر أعماله تأثيرًا هو الصورة الإليزابيثية العالمية (1943). تم ظهرت اتجاهات النقد الجديد أيضًا في أمريكا حيث حاول و. س. برونييل تأسيس النقد الأدبي كنشاط جاد ومستقل عن غيره، وحيث أصر جيمس جيبونز هنكر وه. ل. منكين على معالجة العناصر الجمالية في الفن باعتبارها شيئًا منفصلاً عن الاعتبارات الأخلاقية.

ومن هنا، كانت الحركات النقدية في أوائل القرن العشرين تتحرك سلفًا في اتجاهات محددة: عزل الجمالية عن الاهتمامات الأخلاقية والدينية، ونحو تمجيد الجمالية بحق (مثل تجاوز العقل ومواضعات الفكر البرجوازي مثل قيم المنفعة والبراغماتية) كخط دفاع أخير ضد عالم تجاري ومجرد من الإنسانية؛ وكذلك نحو محاولة مترابطة لتأسيس النقد كنشاط جاد و "علمي". إن هذا الاتجاه الإنساني (humanist) الواسع بعيد كل البعد عن المألوف؛ فهو لم يستمر فقط من خلال شخصيات مثل إف. ر. ليفرز، ولكنه أيضًا قام في كثير من الأحيان ببناء تلك الأشكال بالذات من المحاولات النقدية التي رفضته.

خلفيات الحداثة

تألفت الحداثة من سلسلة واسعة من الحركات في أوروبا وأمريكا وهي التي اكتمل نضجها تقريبًا بين عامي 1910 و 1930. وكان من بين أبرز مؤيديها وممارسيها مارسيل بروست، وجيمس جويس، وعزرا باوند، وتي. إس. إليوت، وويليام فولكترن وفيرجينيا وولف، ولويجي بيرانديلو، وفرانز كافكا. كانت هذه الحداثات المختلفة نتيجة للعديد من التطورات الاقتصادية والسياسية والعلمية والدينية المعقدة طوال القرن التاسع عشر، وقد بلغت

¹ الاعتقاد بأن أصل وظواهر الحياة تعتمد على قوة أو مبدأ يختلف عن القوى الكيميائية أو الفيزيائية البحتة. (المترجم)

ذروتها في الحرب العالمية الأولى (1914-1918).

أدى الدمار الهائل والإحباط النفسي والكساد الاقتصادي الذي خلفته الحرب إلى تكثيف ردود الفعل الموجودة مسبقاً ضد أنماط الفكر البرجوازي والممارسة الاقتصادية البرجوازية. وخضعت العقلانية لهجمات متجددة من عدة اتجاهات: من فلاسفة مثل برغسون، من مجال التحليل النفسي، ومن قبل الكلاسيكيين الجدد مثل تي إي هوم، والإنسانيين الجدد في أمريكا، والتومانيين الجدد (neo-Thomists)¹ مثل جاك ماريتين.

غالبًا ما كانت ردود الفعل هذه مبنية على فهم جديد للغة، باعتبارها بناءً تاريخياً ومألوفاً. احتل الكاتب الحدائثي عالماً كان يُنظر إليه غالباً على أنه مجزأ، حيث كانت الأيديولوجيات البرجوازية القديمة للعقلانية والعلم والتقدم والحضارة والإمبريالية قد فقدت مصداقيتها إلى حد ما؛ وحيث اغترب الفنان عن العالم الاجتماعي والسياسي، وتم تهميش الفن والأدب؛ وحيث خضع السكان لعمليات التعميط الشامل؛ وحيث لم تعد الفلسفة قادرة على تقديم رؤى للتوحيد، وحيث كان يُنظر إلى اللغة نفسها على أنها أداة غير كافية للتعبير والفهم.

كانت هناك "مجموعة بلومزبري" وهي جماعة متميزة من الفنانين والنقاد المرتبطين بالحدائثية شديدة التمرد على المواضيع. ضمت هذه الدائرة فرجينيا وولف وشقيقتها فانيسا، بنات الناقد والفيلسوف اللأدرلي ليزلي ستيفن، والناقدين الفنيين روجر فراي وكليف بيل، والاقتصادي جون ماينارد كينز، وكاتب السير ليتون ستراشي، والروائي إي إم فورستر. وقع معظم أعضاء المجموعة تحت تأثير كتاب فيلسوف كامبريدج جي إي مور الذي عنوانه المبادئ الأخلاقية "Principia Ethica".

لقد رأوا أن هذا النص يؤكد النهج "الجمالي" للحياة بقدر ما يشدد على قيمة حالات الوعي التي يُرغم أنها خالدة والتي تسهل التمتع بالجمال. وقعت المجموعة قسراً تحت العديد من التأثيرات التي كان لها دور في تشكيل الحدائثية، مثل فكرة الوقت التي قدمتها فلسفة برجسون. وقد تم خلال هذه الفترة أيضاً وضع أسس النقد الجديد من قبل شخصيات مثل ويليام إمبسون وإي. أ. ريتشاردز؛ وكان لكتابه مبادئ النقد الأدبي (1924) والنقد التطبيقي (1929) تأثير واسع ودائم.

هنا أيضاً، تم التعامل مع الأداة الأدبية على أنها بنية لفظية مستقلة وقائمة بذاتها، معزولة عن عالم النشر، كما هو الحال في تمييز ريتشاردز بين اللغة الانفعالية واللغة المرجعية. في فرنسا أيضاً، قامت شخصيات مؤثرة مثل بيرغسون بمعارضة النمط السابق للنقد الذي يوصف بالوضعي، وهو تفسير النص (explication de

¹ حركة فلسفية نشأت في القرن التاسع عشر في الغرب لإعادة إحياء فلسفة العصور الوسطى متأثرة بكتابات توما الأكويني ولهذا يطلق على أصحابها لفظ التومانيين الجدد. (المترجم)



(texte)، وقد كانت مفاهيم برغسون الجديدة للوقت والذاكرة، والتي تتخطى نظرتها للفن بشكل فريد المفاهيم الآلية للمجتمع البرجوازي، قد أثرت بعمق في بروست والحداثيين الآخرين. كما صاغ بول فاليري (1871-1945) نقداً يمتح من على الرموز الفرنسية الأقدم، وهو نقد أعطى الأولوية للبنية اللفظية الجمالية على العناصر التاريخية والسياقية.

شعرية الحداثة: و. ب. بيتس، وعزرا باوند، و ت. إس. إليوت.

ما يكمن وراء الأشكال الأدبية الحديثة هو الإدراك بأن تعريف الواقع معقد وإشكالي. توصل الحداثيون إلى هذا الوعي المشترك من خلال مسارات مختلفة: متح بيتس مما وراء الطبيعة والأساطير، من الأسطورة والخرافة الأيرلندية، وكذلك الرومانسيين والرمزيين الفرنسيين. وبنا بروست على رؤى برغسون؛ واعتمدت فرجينيا وولف على برغسون، وعلى جي إي مور، وآخرين؛ واعتمد عزرا باوند على العديد من الآداب غير الأوروبية وكذلك على الكتاب الفرنسيين. أما ت. إس. إليوت، الذي كانت رؤيته الشعرية انتقائية بعمق، فقد اعتمد على دانتي والشعراء الميتافيزيقيين ولافورغ وبودلير وعدد من الفلاسفة.

بشكل عام، تميزت الحداثة الأدبية بعدد من الخصائص: (1) تأكيد وجود استمرارية بين الذات والعالم، واللذين يُنظر إليهما على أنهما يشكلان كل منهما الآخر؛ (2) وتفهم الأدوار المعقدة للوقت والذاكرة والتاريخ في البناء المتبادل للذات والعالم. كما لا يتم تصور الوقت في نموذج ثابت يفصل بين الماضي والحاضر والمستقبل كعناصر منفصلة في علاقة خطية؛ بدلاً من ذلك، يُنظر إليه على أنه ديناميكي، حيث تؤثر هذه العناصر في بعضها وتغير بعضها بعضاً؛ (3) وانحياز أي بنية سردية خطية: وعندها يميل الشعر الحداثي إلى التشظي، مما يخلق "منطقه" الداخلي الخاص للعاطفة والصورة والصوت والرمز والمزاج. (4) وجود وعي ذاتي فيما يتعلق بعملية التكوين الأدبي. يشمل هذا كلاً من الوعي بكيفية ارتباط عمل الفرد بالتقاليد الأدبية ككل، ويحتوي أيضاً الموقف الساخر تجاه محتوى عمل الفرد؛ (5) وأخيراً، والأهم من ذلك، إدراك الطبيعة الإشكالية للغة. يُظهر الحداثيون نفوراً مما يسمى بالغة "الحرفية" التي قد تفترض وجود توافق واحد لواحد بين الكلمات والأشياء؛ ويعتمد الشعر الحداثي أكثر على الإيحاء والإشارة، بهدف بناء رؤى بديلة للواقع.

حداثة القرن العشرين، كما تجلت في أعمال الشاعر والناقد الأيرلندي و. ب. بيتس (1865-1939)، والشاعر الأمريكي عزرا باوند، وكذلك الشاعر والناقد الأنكلو أمريكي ت. إس. إليوت، تأثرت بالرمزية على نحو كبير، سواء كانت تلك الرمزية الخاصة بالرومانسيين الإنكليز مثل بليك، وكوليريدج، ووردزورث، وشيلي، أو الرمزية الفرنسية كما تم تطويرها في عمل بودلير، ومالارميه، وفيرلين، ورامبو. لقد قدمت الرمزية الفرنسية للجماهير الإنكليزية والأمريكية إلى حد كبير من خلال آرثر سيمونز في كتابه الحركة الرمزية في الأدب (1899) الذي رأى

في الرمزية الفرنسية كرد فعل ضد النزعة العلمية والمادية في القرن التاسع عشر، وكتأكيد لحقيقة عالم روحي وأعلى، يمكن أن يكون مقدسا ليس بفكر عقلائي ولكن فقط في تلميحاته من خلال لغة شاعرية خالصة تم تجريدتها من أي ادعاء بالتمثيل (representational).

ربما كان أهم ناقد حدائثي هو الشاعر ت. إس. إيوت (1888-1965) الذي كانت إسهاماته النقدية الرئيسية تتمثل في: (1) محاربة الإقليمية من خلال توسيع مفهوم "التراث" ليشمل أوروبا. و (2) للدفاع، في مقابل الانطباعية النقدية السائدة، عن نقد تحليلي فاحص وحتى موضوعي يضع الأعمال الأدبية جنبا إلى جنب في السياق الأوسع للتراث. في هذا، ساهم في تطوير مفاهيم الاستقلالية الفنية التي تبناها لاحقا بعض النقاد الجدد؛ (3) ثم القيام، من خلال إعادة تقييمه للتراث الأدبي (الرد على الرومانسيين، على سبيل المثال، وتسليط الضوء على فضائل الشعراء الميتافيزيقيين)، بتعزيز مفهوم ديناميكي للتراث كما هو الحال دائما في سيرورة التغيير. لقد كان نقد إيوت، في جزء منه، إعلانا للحدثة الأدبية، مختلطا بشكل مميز مع نزعة المحافظة السياسية.

الاتجاه الشكلاني

وصل التركيز على الشكل الشعري إلى شدة غير معهودة ليس فقط في الحدثة الأوروبية ولكن أيضا في النظريات النقدية في أوائل القرن العشرين، بدءا من الحركة الشكلية في روسيا، وامتداده لاحقا إلى النقد الجديد في إنجلترا وأمريكا والمدارس اللاحقة مثل الأرسطيين الجدد. بشكل عام، التركيز على الشكل يجيد الاهتمام بالجوانب التمثيلية والتقليدية والمعرفية للأدب. لم يعد يُنظر إلى الأدب على أنه يهدف إلى تمثيل الواقع أو الشخصية أو نقل الدروس الأخلاقية أو الفكرية، ولكنه يعتبر موضوعا في حد ذاته، ومستقلا (أي يمتلك قوانينه الخاصة)، وغائيا (له أهدافه الداخلية لذاته). في وجهة النظر الشكلية هذه، لا ينقل الأدب أي رسالة واضحة أو قابلة لإعادة الصياغة. بل هو ينقل ما يعجز عنه الوصف بطريقة مغايرة. واعتبر الأدب طريقة فريدة للتعبير. فيذهب النقاد بطرق مختلفة، إلى التنظير بأن الانشغال بالشكل علامة على الاغتراب الاجتماعي، والانسحاب من العالم، والاعتراف بالعجز السياسي، والتراجع إلى الجمالي كملاذ للإحساس والقيم الإنسانية.

الشكلية الروسية

إلى جانب الحركات النقدية في النزعة المستقبلية والرمزية، كان الشكلانيون الروس مجموعة من الكتاب الذين برزوا خلال فترة الثورة الروسية عام 1917. كان الشكلانيون والمستقبلون نشيطين في النقاشات الحادة في هذه الحقبة حول الفن وارتباطاته بالإيديولوجيا. وجد الشكلانيون والمستقبلون منصة مشتركة في مجلة LEF (جبهة اليسار الفني). وكان الشكلانيون، الذين ركزوا على الأشكال والتقنيات الفنية على أساس من الدراسات اللغوية،

قد نشأوا في روسيا ما قبل الثورة، لكنهم الآن رأوا معارضتهم للفن التقليدي بادرة سياسية، تجعلهم في تحالف إلى حد ما مع الثورة.

ومع ذلك، تعرضت كل هذه المجموعات للهجوم من قبل أبرز المنظرين السوفييت، مثل تروتسكي ونيكولاي بوخارين (1888-1937) وأناتولي لوناشارسكي (1875-1933)، وفورونسكي، الذين شجبوا محاولة الانفصال تمامًا عن الماضي وما قد رأوا أنه نكران مبتسر للجوانب الاجتماعية والمعرفية للفن. وحاول الناقدان في. ن. فولوسينوف وباختين في وقت لاحق التوفيق بين طريفي النقاش، أي التحليل اللغوي الرسمي والتأكيد على المحتوى الاجتماعي، وذلك من خلال التعامل مع اللغة نفسها على أنها الظاهرة الأيديولوجية العليا، باعتبارها موقع الصراع الأيديولوجي نفسه. وقد التفت مجموعات أخرى، تسمى "دوائر باختين"، حول هذا المشروع.

كانت هناك مدرستان للشكلية الروسية. تشكلت حلقة موسكو اللغوية، بقيادة رومان جاكوبسون، في عام 1915؛ ضمت هذه المجموعة أيضًا أوسيب بريك وبوريس توماشيفسكي. أما المجموعة الثانية، وهي جماعة دراسة اللغة الشعرية المعروفي باسم أوبياز (Opoyaz) فقد تأسست في عام 1916، وضمت شخصياتها البارزة فيكتور شكولوفسكي، بوريس إيجنباوم، ويوري تينيانوف. وكان من بين النقاد المهمين الآخرين المرتبطين بهذه الحركات كل من ليو جاكوبنسكي والفلكلوري فلاديمير بروب.

كان تركيز الشكلين الروس على الشكل والأسلوب نظريًا على نحو أكثر بكثير من تركيز النقاد الجدد اللاحقين الذين كانوا أكثر اهتمامًا بممارسة القراءة الدقيقة للنصوص الفردية. وعلى الرغم من أن الشكلية الروسية كمدرسة قد طغى عليها صعود ستالين والجمالية السوفيتية الرسمية للواقعية الاشتراكية، فقد انتقل تأثيرها من خلال التحليلات البنيوية لشخصيات مثل جاكوبسون، وتزفيتان تودوروف إلى كتاب مثل رولاند بارت وجيرار جينيت. أصبح شكولوفسكي (1893-1984) عضوًا مؤسسًا لإحدى مدرستي الشكلية الروسية، وهي جماعة دراسة اللغة الشعرية، التي تشكلت في عام 1916. وهو يقدم في مقالته "الفن بوصفه تكتيكًا" (1917) مفهوم (محو الألف) defamiliarization وهو أحد المفاهيم المركزية للشكلية الروسية: فعندما تصبح إدراكاتنا العادية ثابتة، فإنها تصبح آلية وغير واعية.

وفقًا لشكولوفسكي، يمكن للتعود أن يلتهم العمل، والملابس، والأثاث، والزوجة، والخوف من الحرب. في مقابل هذه الخلفية من الإدراك العادي بشكل عام، يفترض الفن أهميته: الفن موجود بحيث يمكن للمرء أن يستعيد الإحساس بالحياة؛ إنه موجود ليجعل المرء يشعر بالأشياء، ولجعل الحجر صلدًا. . . يتمثل تكتيك الفن في جعل الأشياء "غير مألوفة"، لجعل الأشكال صعبة، وزيادة صعوبة الإدراك ومدته لأن عملية الإدراك هي غاية جمالية في حد ذاتها ويجب إطالة أمدها. الفن طريق للشعور بفنية الشيء؛ أما شيء نفسه فليس مهمًا

(Shklovsky, 1965:5, 11-12).

بوريس آيخنباوم (1886-1959)

مثل شك洛夫سكي، كان أيخنباوم أحد قادة المجموعة الشكلية الروسية المعروفة باسم جماعة دراسة اللغة الشعرية، التي تأسست عام 1916. و يوضح مقاله " نظرية المنهج الشكلي " (1926، 1927) أن الشكلية " تتميز فقط بمحاولة خلق علم مستقل للأدب الذي يدرس على وجه التحديد المواد الأدبية ". (Eichenbaum, 1965, 103).

في أحوال روسيا في أوائل القرن العشرين، حيث كان هناك ضغط كبير على الأدب ليكون ثوريًا، يرى أيخنباوم أن هذه الإستراتيجية نفسها ثورية، ك لأنها محاولة لتحرير الفن من خدمة الغايات الأيديولوجية والسياسية. ذهب أيخنباوم أيضًا إلى أن الشعر يستخدم الكلمات بشكل مختلف عن وظيفتها في الكلام العادي، مما يعطل "الارتباطات اللفظية العادية" (نفسه، 129).

ما يقترح هنا هو أن الشعر ينطوي على نوع من الكلام خاص به هو، قد تم تطوير ذلك على نحو تراكمي من خلال تراث الشعراء. كما اعتمد الشكلانيون أيضًا فهمًا جديدًا للتاريخ الأدبي يقوم على رفض فكرة بعض التقاليد المألوفة الموحدة. وبدلاً من ذلك، يتضمن التقليد الأدبي الجديد المقاومة، وتدمير القيم القديمة، والتنافس بين المدارس المختلفة في حقبة معينة، والتغلب على الحركات المتوارية جنبًا إلى جنب مع الجماعات المهيمنة حديثًا. أصر الشكلانيون على أن التطور الأدبي ذو طبيعة مميزة وأنه "يقف وحيدًا، ومستقلًا تمامًا عن الجوانب الأخرى للثقافة" (نفسه، 135-134). مثل هذا النموذج من التاريخ الأدبي استبق النظريات اللاحقة مثل تلك النظريات التي قدمها عزرا باوند، وتي. إس. إليوت.

ميخائل باختين (1895-1975)

اشتهر باختين بفلسفته الراديكالية في اللغة، إضافة إلى نظريته عن الرواية المدعومة بمفاهيم مثل "الحوار"، و"تعدد الأصوات"، و"الكرنفال"، وفلسفته في اللغة ونظريته في الرواية يستندان إلى المفهوم الأكثر جوهرية لـ "التباين اللغوي". " قدم باختين كتاباته في وقت الاضطرابات الخطيرة في روسيا: أعقب ثورة 1917 حرب أهلية (1918-1921)، ومجاعة، وسنوات قاتمة من الدكتاتورية القمعية في عهد جوزيف ستالين. ولم يكن باختين نفسه عضوًا في الحزب الشيوعي، لكن اعتبر البعض عمله ماركسيًا في التوجه، يسعى إلى تصحيح تجريد الشكلية المتطرفة.

تشمل أعمال باختين الرئيسية المترجمة إلى الإنجليزية كتابه الفن والمساءلة: مقالات فلسفية مبكرة (1990)،



ورابليه وعالمه (1965؛ ترجم عام 1968)، وإشكاليات شعرية دوستوفسكي (1929؛ ترجم عام 1973)، والتخييل الحوارية: أربعة مقالات (الثلاثينات من القرن العشرين؛ ترجم. 1981)، وأنواع الكلام والمقالات المتأخرة الأخرى (1986). لا يزال هناك خلاف حول تأليف بعض المنشورات الأخرى، مثل الماركسية وفلسفة اللغة (1929، 1930)، والتي نُشرت تحت اسم ف. ن. فولونسينوف.

تشمل إنجازات باختين الرئيسية صياغة مبتكرة لفلسفة اللغة و "نظرية" للرواية. وتقدم مقالته "الخطاب في الرواية"، بياناً متكاملًا لكلا المجالين. وبحق، هذا النص يقدم أيضًا نقدًا جذريًا لتاريخ الفلسفة وشرحاً مبتكراً لطبيعة مفاهيم مثل الذاتية والموضوعية وسير عملية الفهم. ويعرف باختين الرواية على أنها "تنوع في أنواع الكلام الاجتماعي (في بعض الأحيان تنوع اللغات) وتنوع في الأصوات الفردية، منظم تنظيمًا فنياً." (1981، 262) (Bakhtin,

تعتمد نظرة باختين للرواية على نظريته الأوسع لطبيعة اللغة بوصفها "حوارية" وتتألف من "التنوع الكلامي". من أجل شرح مفهوم الحوار، نحتاج أولاً إلى فهم المصطلح الأخير: يشير مصطلح "التنوع الكلامي" إلى الحالة التي فيها أن ما نعتقد عادة أنه لغة أحادية متحدة تتكون في الواقع من عدد من اللغات التي تتفاعل مع بعضها، وغالبًا ما تتنافس أيديولوجيا مع بعضها بعضاً. وفقاً لعبارات باختين، فإن أي "لغة" يتم تراكمها في الواقع إلى عدة "لغات أخرى" (يمكن ترجمة "التغاير اللغوي" على أنها "تنوع لغوي آخر"). يقول باختين إن هذا التباين اللغوي هو "الشرط الأساسي الذي لا غنى عنه للرواية كنوع أدبي" (نفسه، 263).

يشير مصطلح "الحوار" إلى حقيقة أن اللغات المختلفة التي تكوّن تراكمياً أي منها لغة "واحدة" هي في حوار مع بعضها البعض. يسمي باختين هذا "الحوار البدائي للخطاب"، حيث يكون لكل خطاب توجه حوارية (نفسه، 275). وقد نوضح ذلك باستخدام المثال التالي: لا توجد لغة للخطاب الديني في حالة من "الحيادية" الأيديولوجية واللغوية. على العكس من ذلك، قد يكون مثل هذا الخطاب بمثابة "رد حاد" أو "جواب" على عناصر الخطاب السياسي. والخطاب السياسي قد يشجع على الولاء للدولة والالتزام المادي الطموحات، في حين أن الخطاب الديني قد يحاول إزاحة تلك الولاءات مع السعي وراء الأهداف الروحية. حتى العمل الفني لا يأتي، فحماً ربيعاً، كامل التكوين في دماغ مؤلفه، يتحدث بلغة واحدة أحادية الخطاب: إنه إجابة، ورد تلقائي، على أعمال أخرى، على تقاليد معينة، وهو يضع نفسها داخل تيار من الحوارات المتقاطعة (نفسه، 274). وعلاقته بالأعمال الفنية الأخرى واللغات الأخرى (الأدبية وغير أدبي) علاقة حوارية.

لدى باختين شرح آخر أكثر عمقاً لمفهوم الحوار. فهو يوضح أنه لا توجد علاقة مباشرة وغير وسيطة بين

الكلمة والشيء: "لا توجد كلمة حية تتعلق بشيئها بطريقة مقتصرة". في مسارها تجاه الشيء، تصادف الكلمة "معارضة أساسية ومتنوعة بشكل كبير ل... كلمات غريبة أخرى عن نفس الشيء" (دي، 276-277). حتى قبل أن نلفظ الكلمة بدلالاتنا الخاصة، فقد تم استثمارها بالفعل مع العديد من طبقات المعنى، ويجب أن يتلاءم استخدامنا للكلمة مع تلك المعاني الأخرى وفي بعض الحالات يتنافس معها. إن كلامنا سيكون بطبيعته حوارياً: فهو يولد كصوت واحد في حوار تم تشكيله مسبقاً؛ ولا يمكنه التحدث بشكل ذاتي الحوار، باعتباره الصوت الوحيد، في مستوى لغوي ما معزولاً عن جميع السياقات الاجتماعية والتاريخية والأيدولوجية. وتصبح الكلمة نفسها موقعاً للصراع الأيدولوجي: إن اللغة ليست على نحو من الأنحاء محايدة وشفافة: إنها هي بالذات وسيلة الصراع وموضعه فهي الخصم والحكم.

في صياغة هذا الفكرة الراديكالية للغة، كان باختين يحدث أيضاً نقداً عميقاً ليس فقط لعلم اللغة وعلم الأسلوب التقليدي ولكن أيضاً لتاريخ الفلسفة: فالكل يسلم بوجود لغة واحدة مشتركة (نفسه، 64-263، 269). لقد كان مشروعهم التاريخي إيديولوجياً بعمق، فهو يمجّد اليقين اللغات على الآخرين، ويدمج "البرابرة والطبقات الاجتماعية الدنيا في لغة متوحدة للثقافة،" ويقّده الأنظمة الأيدولوجية ويصرف الانتباه بعيداً عن "التعددية اللغوية إلى لغة أولية واحدة". ومع ذلك، يصر باختين على أن قوى الجذب نحو المركز هذه ملزمة "على العمل في وسط التغاير اللساني" (نفسه، 271). وحتى مع القيام الآن بالعديد من المحاولات لتولى مشروع المركزية والتوحيدية، فإن عمليات اللامركزية والتفكيك تستمر (نفسه، 272).

اللغة الأدبية نفسها مقسمة بطرقها الخاصة، حسب النوع الأدبي والتمكن (نفسه، 289-288). وتكوّن اللهجات المختلفة ووجهات النظر المتباينة التي تدخل الأدب "حواراً للغات" (نفسه، 294). هذا هو بالضبط، باختصار، الذي بالنسبة لباختين، يحدد العلامات الفارقة بين نوعي الشعر والرواية. معظم الشعر يقوم على فكرة لغة واحدة موحدة؛ فالشعر يزيل بشكل فعال التباين اللغوي؛ ويجرد الكلمة من نوايا ومقاصد الآخرين (نفسه، 298-297). أما في الرواية، فعلى العكس من ذلك، ذلك أن تحاورية اللغة "تخترق من الداخل الطريقة التي تتصور بها الكلمة أشياءها بالذات" (نفسه، 284).

ويرى باختين أن نوعي الشعر والرواية شعاران لاتجاهين أيدولوجيين عريضين، أحدهما مركزي ومحافظ والآخر مبعر وراديكالي. "فالرواية" ترفض أي مفهوم عن الذات الموحدة أو العالم الموحد؛ وتقر بأن "العالم (بوصفه معرفة نحويًا) يتكون في الواقع كمحادثة، حوار لا نهاية له، من خلال سلسلة من اللغات المتنافسة والمتعاشية. بل إنها، أي الرواية، تقترح أن "الحقيقة" نفسها حوارية. ومن هنا، يتم إعادة تعريف الحقيقة ليس فقط على أنها إجماع (وهو أمر شائع الآن في النظرية الثقافية) ولكن باعتبارها نتاج صراعات إيديولوجية لفظية، وهي صراعات تميز



بالذات طبيعة اللغة نفسها (نفسه، 300).

رومان جاكوبسون (1896-1982)

يحتل عمل رومان جاكوبسون مكاناً مهماً في الشكلية والبنوية. كان جاكوبسون لغويًا في الأساس، وقد شارك في تأسيس حلقة موسكو اللغوية في عام 1915. كما شارك أيضًا في جماعة شكلائية روسية ثانية، وهي جمعية دراسة اللغة الشعرية، التي تشكلت في عام 1916. وكان الشكلائيون من بعض النواحي طلائع للبنوية: ففي عام 1926 أسس جاكوبسون حلقة براغ اللغوية التي انخرطت بشكل ناقد في أعمال سوسور. وهرّبًا من الاحتلال النازي، انتقل جاكوبسون إلى أمريكا عام 1941 حيث تعرف على كلود ليفي شتراوس. وفي عام 1943 شارك في تأسيس دائرة نيو يورك اللغوية. ولقد ثبت أن أفكاره كان لها التأثير الأكبر أولاً في فرنسا ثم في أمريكا.

وفي بحثه المعنون بـ"اللغويات والشعرية" (1958) يذهب جاكوبسون إلى أن الشعرية جزء لا يتجزأ من علم اللغة. (Jakobsom، 1987، 63) كما يذهب إلى أنه في حين أن معظم اللغة تهتم بنقل الأفكار، فإن الوظيفة الشعرية للغة تركز على "الرسالة" لأجل أسئلة نفسها (نفسه، 69). يقول بحث لجاكوبسون بعنوان "جانبا للغة ونوعان من اضطرابات الحبسة" (1956) أن اللغة لها بنية ثنائية القطب، تتأرجح بين قطبي الاستعارة والكناية. ويذهب على أن هذه الثنائية تبدو ذات أهمية أساسية ونتيجة مهمة لكل السلوك اللفظي والسلوك البشري بشكل عام" (نفسه، 112).

يتم تطوير أي خطاب على طول خطين دلاليين مختلفين: أحدهما مجازي، حيث يؤدي موضوع إلى الآخر من خلال التشابه أو الاستبدال. ما ثانيهما فهو الكناية، حيث يؤدي أحد الموضوعات إلى الموضوع الآخر عبر التواصل (الاقتراب في المكان أو الزمان أو الارتباط النفسي). ويقول جاكوبسون إنه في السلوك الطبيعي، تعمل كلتا العمليتين، ولكن يتم تفضيل إحداها عادة، ووفقًا للأحوال الثقافية والشخصية (نفسه، 111-110). في الفن اللفظي، وأيضًا، وبينما تتفاعل العمليتان بشكل غني، فإنه غالبًا ما يتم إعطاء الغلبة لعملية واحدة؛ وعلى سبيل المثال، تم الاقرار على نطاق واسع بأولوية الاستعارة في الرومانسية والرمزية الأدبيتين. ويلاحظ جاكوبسون أن التنافس بين الأدوات الاستعارية والكنائية يحدث في أي عملية رمزية، في الأحلام مثلاً. هنا يسبق جاكوبسون تحليل لاكان لتفريق فرويد بين التكثيف والإزاحة من حيث الاستعارة والكناية.

النقد الجديد

في العالم الأنجلو أمريكي، تبدت النزعات الشكلية أكثر وضوحًا فيما سمي النقد الجديد. بعض الميزات المهمة لهذه النظرة النقدية ظهرت في إنكلترا خلال العشرينيات من القرن العشرين في عمل ت. إس. إليوت وعزرا باوند، وكذلك في جيل آخر من النقاد المحترفين الذين ساعدوا في تجديد دراسة الأدب الإنكليزي. وكان أكثر البارزين من بين هؤلاء، من ذوي الارتباط بمنهج اللغة الإنكليزية الجديد في جامعة كامبريدج هما: آي. آر. ريتشاردز وتلميذه ويليام إمبسون.

سعى ريتشاردز في كتابيه مبادئ النقد الأدبي (1924) والعلم والشعر (1926)، إلى وضع أساس منهجي لدراسة الأدب. لقد ميز، بشكل أساسي، بين اللغة الانفعالية للشعر واللغة الإشارية للتخصصات غير الأدبية. وفي عام 1929 نشر كتابًا بعنوان "النقد التطبيقي"، ولا يزال تأثيره قائمًا. وبتوظيف عينات من محاولات الطلاب المشوبة عادة بالخطأ في تحليل الشعر، كان يهدف إلى تعزيز المهارات والتقنيات اللازمة لقراءة الأدب عن قرب. كان لممارسة القراءة الفاحصة، الحساسة للغة الأدبية التصويرية، كما حددها ريتشاردز لاحقًا، تأثير عميق على النقاد الجدد الذين سهّلوا إضفاء الطابع المؤسسي الأكاديمي عليها.

لم يكن ويليام إمبسون نفسه من النقاد الجدد، لكنه أنتج كتابًا بعنوان سبعة أنواع من الغموض (1930)، كان له تأثير على النقد الجديد بحكم القراءة الدقيقة للنصوص الأدبية والتأكيد على الغموض بوصفه خاصية أساسية في الشعر. دفع كتاب ريتشاردز مبادئ النقد الأدبي مفاهيم نقدية مثل السخرية والتوتير والتوازن، بالإضافة إلى التمييز بين الاستخدامات الشعرية وغيرها من استخدامات اللغة. عبر المحيط الأطلسي، كان هناك نقاد أمريكيون أيضًا يرودون الممارسات النقدية الجديدة، وهم المعروفون باسم الصعاليك والزراع الجنوبيين وقد روجوا لقيم الجنوب القديم كرد فعل ضد التجريد الإنساني المزعوم للعلم والتكنولوجيا في الشمال الأمريكي الصناعي.

كان من بين هؤلاء الرواد جون كرو رانسوم وألين تيت، الاذان طورا بعض أفكار إليوت وريتشاردز. رأس رانسوم تحرير مجلة الشعر المسماة (The Fugitive) من عام 1922 إلى عام 1925 مع مجموعة من الكتاب كانت تشمل تيت وروبرت بن وارن ودونالد ديفيدسون. تضمنت المجالات الأخرى المرتبطة بالنقد الجديد المجلة الجنوبية، التي حررها بن وارن وكليث بروكس (1935-1942)، ومجلة كينيون (Kenyon)، التي يديرها رانسوم (1938-1959)، ومجلة سيواني (Sewanee) التي ما زالت موجودة. وخلال الأربعينيات من القرن



العشرين، أصبح النقد الجديد مؤسسياً باعتباره النهج السائد في الأوساط الأكاديمية وتأثيره لا يزال قائماً حتى الآن، رغم تقويضه على نطاق واسع منذ خمسينيات من القرن العشرين.

بعض الوثائق الرئيسية للنقد الجديد كتبها أتباع للمنهج متأخرون نسبياً: فمقالات و. ك. ويمسات ومونرو بيردسلي "المغالطة المتعمدة" (1946) و "المغالطة الوجدانية" (1949)؛ ونظرية الأدب لأوستن وارن (1949)؛ وكتاب و. ك. ويمسات المعنون بـ "الأيقونة اللفظية" (1954). وتجدر الإشارة أيضاً إلى التأثير الهائل لكتاب إي دي هيرش "الصدق في التفسير" (1967)، الذي ساوى بين معنى النص ونية مؤلفه.

جون كرو رانسوم (1888-1974)

لقد تم عموماً الإعلان عن البيانات الأساسية للنقد الجديد في وقت سابق من قبل رانسوم، الذي نشر سلسلة من المقالات بعنوان النقد الجديد (1941) ومقالات مؤثر بعنوان النقد مندجماً، نُشر في كتابه جسم العالم (1938). يعبر هذا المقال بإيجاز عن جوهر المبادئ النقدية الجديدة الكامنة وراء ممارسة معظم "النقاد الجدد"، الذين غالباً ما اختلفت وجهات نظرهم في مجالات أخرى. وكما يقر رانسوم، فإن مقالته تستحثها الرغبة في جعل النقد الأدبي "أكثر علمية، أو أكثر دقة ومنهجية"؛ فيجب أن يصبح النقد "عملاً جاداً". (Ransom, 1968, 32). ويشجع على أن ينتقل تركيز من البحث التاريخي إلى التذوق الجمالي والفهم.

باختصار، موقف رانسوم هو أن الناقد يجب ألا يدرس عن الأدب ولكن عليه أن يدرس الأدب نفسه. ومن ثم يجب أن يستبعد النقد: (1) الانطباعات الشخصية، لأن النشاط النقدي يجب أن "يشير إلى طبيعة الشيء بدلاً من تأثيره على الموضوع" (نفسه، 342)؛ (2) التلخيص وإعادة الصياغة، لأن الحكمة أو القصة هي تجريد من المحتوى الحقيقي للنص؛ (3) الدراسات التاريخية التي قد تشمل الخلفيات الأدبية والسيرة الذاتية والمصادر الأدبية وما يماثلها. (4) الدراسات اللغوية التي تشمل التعرف على إشارات ومعاني الكلمات. (5) المحتوى الأخلاقي، حيث أن هذا ليس هو المحتوى الكامل للنص؛ (6) "أي دراسات خاصة أخرى تتناول بعض المحتوى الملخص أو النثرى المأخوذ من المصنف" (نفسه، 345-343).

يطالب رانسوم بأنه يجب على النقد، الذي مجاله الحقيقي يهتم بالدراسات الفنية للشعر، والأوزان، والاستعارات، والخيال، أن "يحصل على ميثاق حقوقه الخاصة وأن يعمل بشكل مستقل" (نفسه، 346). أخيراً، يؤكد رانسوم على الطابع الأنطولوجي الفريد للشعر، باعتباره متميزاً عن النثر. ويحث على "أن ينظر الناقد إلى القصيدة على أنها ليست أقل من مناورة وجودية أو ميتافيزيقية يائسة" لا يمكن اختزالها في النثر (نفسه، 347-349). وكليا يذهب رانسوم إلى أن كلا من الأدب والنقد الأدبي يجب أن يتمتع بالاستقلالية على الصعيدين الوجودي والمؤسسي. غالباً ما يتم تلخيص حججه في وصف النقد الجديد بالتركيز على "النص نفسه"

أو "الكلمات الموجودة على الصفحة".

الناقدان ويليام ك. ويمسات الابن (1907-1975) ومونرو سي. بيردسلي (1915-1985)

كتب الناقد ويمسات والفيلسوف بيردسلي ورقبتين مؤثرتين ومثيرتين للجدل قدمتا المواقف المركزية للنقد الجديد، وهما "المغالطة المتعمدة" (1946) و "المغالطة الوجدانية" (1949). في أولهما، يرفضان قبول فكرة التصميم أو النية كمعيار للتفسير الأدبي النقدي. (Wimsatt and Beardsley, 1967, 4) وتقوم حجتهما الرئيسية على ما يلي: إذا نجح الشاعر في عمله، فإن القصيدة نفسها تظهر ما كان يحاول القيام به. أما إذا لم ينجح الشاعر، فإن القصيدة لا تعد دليلاً كافياً على ذلك، و هنا يجب على الناقد أن يخرج من القصيدة - كدليل على وجود نية لم تصبح فعالة في القصيدة. إنهما يكرران بيان الشاعر الأمريكي أرشيبالد ماكليش الذي فحواه أن "القصيدة لا ينبغي أن تعني بل أن تكون". يشرح ويمسات وبيردسلي هذا البيان على النحو التالي: "القصيدة. . . هي ببساطة أن تكون، بمعنى أنه ليس لدينا عذر للاستفسار عن جزء مقصود أو مراد. . . في هذا الصدد، يختلف الشعر عن الرسائل العملية التي تكون ناجحة إذا وإذا فقط استنتجنا النية منها بشكل صحيح" (نفسه، 4-5). هذا بيان فعال للوضع النقدي الجديد بأن القصيدة هي بنية لفظية مستقلة لها غايتها في حد ذاتها، وليس لها أي غرض يتجاوز وجودها كموضوع جمالي. لا تخضع لمعايير الحقيقة أو دقة التمثيل أو المحاكاة أو الأخلاق (نفسه، 5).

مقالة ويمسات وبيردسلي اللاحقة "المغالطة الوجدانية" (1949) مدفوعة بالافتراض نفسه، بأن الأدب أو الشعر هو كائن مستقل، منفصل ليس فقط عن نفسية المؤلف وسيرته الذاتية والتاريخ ولكن أيضاً عن القارئ أو الجمهور الذي يستهلكه. ويستخدم الفلاسفة كلمة "وجدان" للإشارة إلى العاطفة أو الحالة العقلية أو النزعة.

ومن هنا، فإن "المغالطة الوجدانية" تحدث، وفقاً للناقد ويمسات والفيلسوف بيردسلي، عندما نحاول تفسير أو تأويل قصيدة من خلال اللجوء إلى المشاعر أو الحالة العقلية الناتجة في القارئ أو المستمع. فكما أن المغالطة المتعمدة هي "خلط بين القصيدة وأصولها"، فكذلك هي المغالطة الوجدانية هي أيضاً "خلط بين القصيدة ونتاجها. . . نتيجة المغالطة، المقصودة أو الوجدانية، هي أن القصيدة نفسها، كموضوع للحكم النقدي على وجه التحديد، ستميل إلى التلاشي" (نفسه، 21).



المراجع

1. Victor Shklovsky, "Art as Technique," in Russian Formalist Criticism: Four Essays, trans. Lee T. Lemon and Marion J. Reis (Lincoln: University of Nebraska Press, 1965), pp. 5, 11–12.
2. Boris Eichenbaum, "The Theory of the 'Formal Method,' " in Russian Formalist Criticism, trans. Lemon and Reis, 1965, p. 103. Hereafter cited as "TFM."
3. M. M. Bakhtin, The Dialogic Imagination: Four Essays, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981), p. 262. Hereafter cited as DI.
4. "Linguistics and Poetics," in Roman Jakobson, Language in Literature, ed. Krystyna Pomorska and Stephen Rudy (Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 1987), p. 63. Hereafter cited as LL.
5. John Crowe Ransom, The World's Body (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1968), p. 329. Hereafter cited as WB.
6. W. K. Wimsatt, Jr. and Monroe C. Beardsley, "The Intentional Fallacy," in W. K. Wimsatt, Jr., The Verbal Icon (Lexington: University of Kentucky Press, 1967), p. 4. Hereafter cited as VI.
7. W. K. Wimsatt, Jr. and Monroe C. Beardsley, "The Affective Fallacy," in VI, p. 21



Literary Criticism from Liberal

Humanism to Formalism

Ahmed M. Shalabi

Abstract:

The research aims to shed some light on literary criticism in the twentieth century, as it begins with the poetics of modernity and ends with formal criticism as appeared on both sides of the world: Eastern and Western. Literary and critical modernity is crystallized at the beginning of the twentieth century, influenced by the liberal humanist currents and their conceptions of the universe, man, literature, life and, consequently, criticism. Hence, the critical movements in the early twentieth century were moving towards certain paths based on isolating aesthetics from ethical and religious concerns. These movements were tending towards the glorification of aesthetics by abandoning the arguments of bourgeois thought and its representations of utilitarian and pragmatic values, as a last line of defense against a mercantile, capitalist and a world free of humanity values. Thus, the interest in the formalist tendencies of literary analysis emerged, and the critical arenas on the two opposite sides of the world simultaneously came to know it. It emerged in Russia and the Eastern world during the transition to socialism and in America and Britain in what is known as the new criticism. This research is hopefully characterized by excavating and digging into the cultural, cognitive and philosophical backgrounds that simultaneously launched these critical paths that are geographically divergent and cognitively convergent at the same time. Hence, the research briefly presents the contributions of Boris Eichenbaum,



Mikhail Bakhtin and Roman Jakobson on the one hand, as well as the efforts of John Crow Ransom, both the critic William Wimsat and Monroe Beardsley. Perhaps it is obvious that all of this has made an outstanding and significant contribution to international critical theory.

Key words: Poetics, Modernism, Russian formalism, New criticism.