جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

محاضرات في النقد الحديث و المعاصر

مطبوعة موجهة
لطلبة الدكتوراه

تخصص: الدراسات الأدبية

الدكتور: أحسن دواس

السنة الجامعية: 2022/2023

الدكتور أحسن دواس

جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة

محاضرات

في النقد الحديث والمعاصر

مطبوعة لطلبة الدكتوراه

2022

المحاضرة الاولى

المعادل الموضوعي في النقد الأنـجـلوأمريكـي الجديد
دراسة في المصطلح والمفهوم والمرجعيات

لكل نظرية نقدية خصائصها التي تهبها الصورة الشاملة والمتفردة التي من شأنها أن تميزها عن غيرها من النظريات الأخرى، وتصبغها بصبغة خصوصية المدرسة المتكاملة ، واضحة المعالم. وهذا الشأن ينطبق على مدرسة النقد الجديد التي حاول أعلامها أن يرسموا لها هذه الصورة الواضحة، وأن يقيموا لها في أذهان المتلقين معلما متكامل الأبعاد، ذا منظورات هندسية منسجمة ودقيقة، تشكل الخط النقدي العام للنظرية، وتحدد أسس مبادئها واتجاهاتها.

وبالرغم من تشعبات النظرية الجديدة "يتفق معظم مراقبي الساحة النقدية الأمريكية على أن التطور الرئيسي في تاريخ النقد عقب حدوث الكساد العظيم هو النجاح الساحق " للنقاد الجدد" في إدخال المناهج والمفاهيم الشكلية وإرساء قواعدها في مؤسسات."[1] فقد نجحت المدرسة في إقامة صرح دولتها وبسط نفوذها على الساحة الأدبية والنقدية الأنجلوأمركية، من خلال مقالات ومؤلفات روادها، ومن خلال مبادئ ومصطلحات مميزة لهذه الرؤية النقدية الخاصة كالقراءة الفاحصة، والوحدة العضوية وهرطقة إعادة الصياغة والمفارقة والمغالطتين التأثيرية والقصدية وغيرها، ولكن يظل مصطلح المعادل الموضوعي أحد أهم هذه المبادئ وأكثرها توظيفا وإثارة للجدل.

المعادل الموضوعي: المصطلح والمفهوم

المعادل الموضوعي (Objective Correlative) مصطلح نقدي يُشير إلى الأداة الرمزية المستخدمة للتعبير عن مفاهيم مجردة كالعواطف. يوفر مصطلح المعادل الموضوعي عنواناً للطريقة التي يقدم بها الفن مجموعة من التمثيلات التي قد لا يُصرحُ بالعاطفة فيها، لكنها - التمثيلات - تعبر عن هذه العواطف. وهو "معادل خارجي لحالة ذهنية داخلية"[2] يتمثلها الشاعر خاصة انطلاقا من نظرة إليوت للقصيدة التي غيرت مسارها من كونها تعبيرا إلى كونها خلقا ناتجا عن التجربة الشعرية في تفاصيلها الدقيقة وامتزاجها بواقع الشاعر مع المتخيل المخضب بالخلفيات النفسية والاجتماعية والمخضل بالمحمولات الفلسفية والحضارية.

وإذا كان المعادل الموضوعي عند بعض الدارسين مفهوم بسيط في جوهره كما هو الشأن عند الدكتور رشاد رشدي الذي يراه "نظرية بسيطة للغاية وهي في الواقع، قانون من قوانين الفن لم يكن لإليوت فضل ابتكاره بقدر ما كان له فضل اكتشافه ولكن رغم بساطتها فقد كان لها أثر فعال في النقد والخلق على السواء.. فكما أنها أصبحت مقياسا توزن به الأعمال الفنية وتساعدنا على تفهمها كذلك اصبحت نبراسا يهتدي به الكتاب في كتاباتهم.."[3] وهذه الرؤية صحيحة إلى حد ما إذا نظرنا إلى المعادل الموضوعي كتقنية فنية يوظفها الكتاب والشعراء بصورة بسيطة؛ مجموعة من المواقف والرموز

---

[1] فنسنت ب ليتش النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ص45

[2] *CHRIS BALDICK: The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms, p176*

[3] رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص121

والأغراض التي تتسلسل وتتكاثف لتشكل بديلا فنيا لصورة لا يفصح عنها الكاتب مباشرة. لكن الأمر لا يتوقف هنا فهناك شعراء يلجؤون إلى توظيف رموز معقدة ومواقف مركبة ومرتبطة بمواقف ورموز مضمنة داخل الصورة أو الرمز، وهذا ما يجعل القارئ يغرق وسط متاهة من الرموز المشفرة التي يستحيل فكها إلا على قارئ ذكي أو ربما يستحيل فكها إلا على ناقد متمرس. ومن ثم فإن استعمالات المعادل قد لا تتسم دائما بهذه البساطة التي يراها رشاد رشدي. وتتمثل نظرية المعادل الموضوعي للمشاعر في قول إليوت: " إن قدرة الشاعر على التعبير عن الحقيقة العامة من خلال تجربته الخاصة المركزة، بحيث يستجمع كل الخصائص المميزة لتجربته الشخصية ويستخدمها في خلق رمز عام"[1]

يعرف «إليوت» المعادل الموضوعي في العبارات التالية: «إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن الإحساس في قالب فني إنما تكمن في إيجاد «معادل موضوعي» لهذا الإحساس، وبتعبير آخر إيجاد مجموعة من الموضوعات أو موقف أو سلسلة من الأحداث التي تشكل وعاء لهذه الإحساس الخاص؛ بحيث يتجلى هذه الإحساس بمجرد أن تعرض تلك الموضوعات أو المواقف أو الأحداث مقدمة في شكل تجربة حسية"[2]، وانطلاقا من هذا التعريف ندرك أن ت. س إليوت يفرق بين الوجدان المجرد والحقائق الواقعية، فالمشاعر المجردة لا يمكن أن تعبر عن جوهر الحقائق الكامنة، وأن السبيل الأمثل للتعبير عنها لا يكمن في التعبير عنها صراحة وإنما البحث عن مقابل مادي لهذه المشاعر. فإليوت في مقالته سابقة الذكر يعيب على وليم شكسبير في مسرحيته "هملت" غياب هذه المعادلات الموضوعية المادية للتعبير عن المشاعر المجردة، وانفعالات هاملت ومشاعره التي سيطرت على شخصيته في النص لم يجد لها إليوت مبررا واضحا في وقائع وأحداث المسرحية، بمعنى أن الانفعالات التي أضفاها شكسبير على هملت كانت أكبر من وقائع القصة ومن الحدث الدرامي، مما أغرق النص المسرحي في الغموض المبتذل، وهذا "بسبب رجحان كفة المشاعر emotions (الوجدان/ الانفعلات) فيها على الأحداث المادية التي يمكن أن تجسد تلك المشاعر وتوحي بها بحيث تؤدي إلى ما يسمى في النقد الاوروبي بالتحقيق realization."[3] وهذا على عكس مسرحيات أخرى لشكسبير، إذ يشير إليوت إلى مسرحية مكبث وإلى توافر هذا المكافئ المادي "وإذا تفحصت مسرحيات شكسبير الأخرى الناجحة، فإنك ستعثر على هذا التكافؤ الحقيقي؛ سوف تجد الحالة الذهنية للسيدة مكبث، وهي تسير في منامها قد تم توصيلها إليك من خلال تراكمات بارعة لمجموعة من الانطباعات الحسية المتخيلة"[4] وهكذا فالنسبة لإليوت الوقائع الخارجية الموضوعية والتي تنتهي بتجربة حسية هي التي تثير المشاعر الحقيقية وتجليها. فإذا ما أراد الشاعر المبدع أن يحدث تأثيرا عاطفيا جيدا على قرائه أو أراد الكاتب المسرحي أن تكون لمسرحيته الأثر المرتجى، وأن تكون ردة فعل جمهوره ردة إيجابية، كان عليه أن يجد جملة من الصور المترابطة، أو الاوصاف المتشابكة ، أو الأغراض المنسجمة التي تستدعي تلك العاطفة المناسبة وذلك التأثير الوجداني المرجو. وردة الفعل العاطفية هذه تجاه الأثر الفني قصيدة كان أو مسرحية أو قصة لا يمكن أن تتأتى من خلال لفظة لغوية واحدة، ولا من خلال صورة فنية واحدة، أو من خلال جملة معينة واحدة، أو من خلال رمز أسطوري أو تاريخي واحد. إن التأثير يجب أن يصل إلى المتلقي من خلال اجتماع كل هذه الوحدات وتظافرها فيما بينها، لتشكل مشهدا واحدا قادرا على إحداث الدهشة والتجاوب وربط المتلقين ولتُحدث

---

[1] *Eliot: Selected Prose. p23* محمد عزام: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، ص1999، ص28

[2] *T. S. Eliot: The Sacred Wood Essays On Poetry and Criticism, Methuen &London, Co Ltd 1920 p92*

[3] محمد عناني: معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، ط3، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، 2003، ص53

[4] *T. S. Eliot. The Sacred Wood Essays On Poetry and Criticism p92*

التأثير المنتظر على الجمهور . وهكذا فالحدث الواحد لا يمكن أن يكون معادلا موضوعيا، ولا الصورة الواحدة أن تكون كذلك، ولكن ترابط سلسلة من الأحداث المنفصلة، واتحاد بانوراما من الصور المختلفة هو ما يحقق ذلك. وهذه الرؤية الإليوتية الخاصة بالمعادل الموضوعي ترتكز إلى إيمانه - ناقدا وشاعرا- بأن "المعيار الحقيقي للعمل الفني يمكن في مدى التناغم الذي يحدث بين عناصره المختلفة والمتناقصة ويصل قمته في نهاية العمل .وهو التناغم الذي ينتقل بدوره كاملا إلى داخل القارئ المتلقي بمجرد الانتهاء من قراءة العمل."[1]

ولإعطاء صورة واضحة عن المعادل الموضوعي في أبسط صوره، يتوافق بشكل يكاد يكون مطابقا مع المفهوم الذي وسم به إليوت هذا المصطلح، أورد هنا مثالا قدمه الدكتور ك. ويلر K. Wheeler في محاضرة بمعهد كارسون نيومان بالولايات المتحدة الأمريكية، ويتمثل المثال في هذا المشهد السينمائي الآتي[2]: مجموعة من الناس يرتدون الأسود وهم يحملون مطرياتهم، كانت المقبرة هي فضاء هذا المشهد المهيب ؛ فضاء تطرزه شواهد القبور الرمادية ، كان اللون الداكن يلف السماء والغيوم الكثيفة تسربل صفحته، قطرات المطر تتساقط فوق صخور المقبرة كأنها دموع تسكب حزنا على فراق هذا الذي سيضمه القبر، معلنة الحداد والمشاركة الوجدانية لهذا الحشد من عائلة الفقيد وأصدقائه. والصمت الرهيب يخيم على المكان ويزرع في النفوس رهبة تعانق رهبة الموت، وغصة الفراق، وألم الغياب... تتقدم امرأة أمام القبر ، لا بد أنها أرملة الفقيد ، ترفع الحجاب عن وجهها وتنزع خاتما من أصبعها لتضعه في هدوء وببطء جليل على شاهد القبر.. فيسمع انتحاب خافت وسط ذاك الصمت من وراء ظهرها، في مكان ما من بين الجمع المشيع لجثمان المرحوم. وحين تلتفت الأرملة تهم بالعودة والابتعاد عن الضريح، يبزغ فجأة ضوء من بين الغيوم، ومن بين هذه الفجوة الصغيرة المضيئة في السماء المكفهرة الداكنة ينطلق شعاع صغير من أشعة الشمس باتجاه الأرض، ليسقط على بقعة خضراء بالقرب من القبر، حيث تفتحت زهرة القطيفة الصفراء وحيدة، قطرات المطر تلمع مثل الذهب على بتلات الزهرة، وينتهي المشهد بجنيريك أسماء الممثلين يصاعد على الشاشة السوداء معلنا نهاية الفيلم.

ماذا الآن لو طلبنا من مجموعة من المشاهدين لهذه اللقطة السينمائية عن الأثر الذي تركه المشهد الاخير في أعماق نفوسهم. سيكون رد جل المشاهدين – إن لم يكن كلهم – أن المشهد كان حزينا جدا في البدء، ولكن في النهاية هناك إحساس بميلاد جديد ، ميلاد أمل جديد بالنسبة لهذه الأرملة، برغم حزنها وألمها ، والمستقبل قد يحمل لها فرحة أخرى، وحياة أخرى، فالحياة لا بد أن تستمر، وشعلة الأمل لا يمكن أن تنطفئ ما دام النبض لم ينطفئ.

والسؤال المطروح لماذا نتفاعل جميعا عاطفيا بنفس الطريقة مع هذا المشهد؟

إننا لو تفحصنا هذه الفقرة وتأملنا هذا المشهد فإننا حتما لن نستطيع تحديد أي كائن واحد يستطيع أن يستدعي الأمل في حد ذاته، أو أي صورة واحدة تسطيع استحضار الأمل ومن تلقاء نفسها. لن نعثر على كلمة بمفردها يمكن ان تحيلنا مباشرة إلى التفاؤل والميلاد الجديد. إذا فردة فعلنا العاطفية لم تنشأ إلا من خلال ذلك المزيج الكلي للصور واللقطات الصغيرة، ومن خلال اتحادها جميعا، وتجميعها وتركيبها جنبا إلى جنب ، الواحدة تلو الأخرى.

---

1 محمود قاسم: موسوعة جائزة نوبل 1901 .1995 مكتبة مدبولي، القاهرة، ص176

2 http://web.cn.edu/kwheeler/document/Objectivec_orrelative.pdf

ويتجلى المعادل الموضوعي في كثير من قصائد ت.س. إليوت ولكن المقطع الذي اشتهر ويُستشهد به هو من قصيدة: "أغنية العشق لألفرد بروفروك The Love Song of J. Alfred Prufrock"

"فلقد عرفتها من قبل جميعا، عرفتها جميعا

عرفت الأمسيات والأضاحى والعصارى

لقد أفرغت معين حياتي بملاعق القهوة

أعرف الأصوات المتلاشية في وقع متلاش

تحت الأنغام المنتشرة من غرفة نائية

فكيف إذن أجسر"[1]

ففي هذا المقطع يمر أمام هذا الرجل شريط حياته، فتتجلى له ضآلة العمر الذي مضى، وتفاهة الحياة التي قضى؛ يعدها يوما فيوما، لا بإنجازات صنعها ولا بأهداف حققها، فإذا كان عمر المرء يقاس عادة بنجاحاته وانتصاراته، فإن عمره يقاس بعدد ملاعق القهوة فيقول: «كنت أقيس حياتي بملاعق القهوة» أي كم من ملاعق القهوة استهلك كل يوم من أيام حياته؟ لا كم غاية حقق، وكم يوم من أيام حياته، لا كم معركة خاض، ولا كم من الأعمال الجليلة أنجز. فهذه الصورة هي المعادل الموضوعي للفكرة، تؤدي إليها إيحاءً لا تقريراً.

إذا فالمعادل الموضوعي لعبة استبدال لغوية للتعبير المباشر عن العاطفة في مادتها الخام بموقف متكامل يعبر عن هذه العاطفة، وسلسلة متراصة من التلميحات والتلويحات التي تسهم في تدفق الدلالة المرجوة، وتحقيق الإثارة المبتغاة في المتلقي بطريقة غير مباشرة، ذلك أن القصيدة عند إليوت وجماعة النقاد الجدد تقول نفسها بنفسها، تعري مجاهيلها وتفصح عن معانيها وما وراء تلك المعاني من خلال نوافذها التي تفتحها على ذاتها؛ فلا الشاعر المفلق، ولا القارئ العارف ولا حتى الناقد الحصيف يمكنه أن يستكشف شيئا عنها خارج كلمات القصيدة وخارج "الألفاظ على الورق" Words On Pages كما يقول فرانك ليفز ، ففي القصيدة يوجد معناها لا في بطن الشعر ولا في ذهن الناقد. والقيمة الشعرية لا تكمن فيما تقوله القصيدة وإنما فيما تكونه، كما أعلنها آرشيبالد ماكليش Archibald MacLeish ذات مرة في قصيدته Ars Poetica"فن الشعر" :".A poem should not mean but be"

وهذا الموقف قد يكون تاريخيا أو أسطوريا أو فلسفيا أو فلسفيا أو دينيا أو غير ذلك. وذلك بأن يختار الأديب لقصته أو مسرحيته بطلاً بديلاً لشخصية المؤّلف ويدعه يتحرك ويتصرف على وفق ما يقتضيه الموقف دون أن يفطن الجمهور إلى أن هذه الشخصية هي الظلّ لشخصية المؤّلف الحقيقي. ويذهب إليوت إلى أنه ينبغي على الشاعر أن يجد هذا المعادل الموضوعي لتجربته الشخصية، وذلك ليكسبها صفة الشمول والموضوعية ويضمن صدق تجربته بتنحية ذاته عنها.[2] وبالنسبة لإليوت إذا استطاع أي نص شعري سردي أو مسرحي أن يحدث تأثيرا في الجمهور وأن يهز المشاعر ويذكيها، ويلامس الوجدان ويداعبه، وأن يقع ذاك التأثير موقع البلسم من الجرح وموقع النوتة من الإيقاع، فإن الكاتب المبدع قد كان ناجحا في إيجاد المعادل الموضوعي الأمثل والأنجع للتعبير عن تلك المشاعر، فإذا فشل في إيجاد هذا المعادل وتوظيفه

[1] لويس عوض: في الأدب الانجليزي الحديث، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1978، ص 312، 313

[2] انظر محمد مندور: الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، القاهرة، ص85

توظيفا فنيا بارعا، إما أن تحدث القطيعة النهائية بين النص والمتلقي ويستغلق على الجمهور الانفعال والتجاوب والتأثير والدهشة، وإما يحدث شرخ جزئي يؤدي إلى الانفعال الخاطئ، فتنتج مشاعر النفور بدل المشاركة الوجدانية، وأحاسيس الغضب بدل الطمأنينة، وفي الحالتين يفشل العمل الإبداعي فشلا ذريعا من الناحية الفنية والجمالية.

انتشار المصطلح

منذ نشر إليوت لمقالته النقدية سنة 1919 ووسمها بـ"Hamlet and His Problems." "هملت ومشكلاته" تلقف مختلف النقاد مصطلح المعادل الموضوعي محاولين تطبيقه على النصوص الإبداعية ليغدو "من أكثر المقولات النقدية احتفاء في الساحة"[1] النقدية الغربية، ولكن شهرة المفهوم الحقيقية أكسبتها له تطبيقات النقاد الجدد خاصة في السنوات ما بين الأربعينات والخمسينات.[2] وتشير موسوعة برنستون أن ذلك الحكم على مسرحية هاملت مستمد من إحدى الكتب التي كان إليوت يراجعها " مشكلة هملت" للكاتب ج. م. روبرتسون J. M. Robertson(1919) ، حيث أطلق على المسرحية " إخفاق جمالي"، وما هي إلا دليل على عدم قدرة شكسبير على التعبير على احاسيسه الخاصة بطريقة ملائمة وأن قرف واشمئزاز هملت يتجاوز غرضه والمتمثل في زواج امه غير الشرعي مع عمه، ونفس الحال بالنسبة لقصة هملت التي عدها وسيلة غير ملائمة للانفعال. فعواطف هملت القوية "تجاوزت الحقائق المعطاة في المسرحية"، مما يعني أنها لم تكن مدعومة "بمعادل موضوعي" ملائم. ليكون تمثيل مشاعر وأحاسيس هملت دراماتيكياً أكثر قوة من إمكانيات شكسبير الفنية وقدراته التقنية. ورغم أن مقالة إليوت هذه لم تقنع الكثير في الحكم على هملت كعمل أدبي فاشل ، إلا أن مصطلح المعادل الموضوعي حقق نجاحا باهرا على مستوى التداول والتوظيف وتضيف الموسوعة أنه ما بين 1980 و2011 ، وبعد مدة طويلة من أوج تأثير ت.س. إليوت، ظهر المصطلح في أكثر من 350 مقالة أكاديمية.[3]

وتجاوزت شهرة وتداول هذا المصطلح النقاد وكتاباتهم، فلم يعد التقنية الأكثر توظيفا في الدراسات الأدبية والنقدية في الشعر والرواية والمسرح، وإنما تعدى إلى الشعراء والمبدعين الذين اختاروا المصطلح كعناوين لقصائدهم كما هو الحال بالنسبة للشاعرة لو سي بروك بروبدو[4] Lucie Brock Broido في قصيدتها "سبع معادلات موضوعية" Seven Objective Correlatives، التي نشرت بمجلة كولومبيا للآداب والفنون[5]، والشاعر الشاعر المصري محمد قرنه[6] في قصيدته " المعادل الموضوعي للفرح". وهو الأمر الذي يبرز قوة الوهج وتأثير الهالة الكاسحة لهذا المفهوم النقدي.

---

[1] *Russell Elliott Murphy:.Critical companion to T. S. Eliot: a literary reference to his life and work , Facts On File Library of American Literature,New York, USA, 2007, p151*

[2] *Edward Quinn: A Dictionary of Literary and Thematic Terms, p298*

[3] *The Princeton Encyclpedia of Poetry & Poetics, 4th Edition, Princeton University Press, USA, 2012, p963*

[4] شاعرة أمريكية من مواليد 22 ماي 1956 ببتسبورغ لها عدة دواوين شعرية منها: "جوع" "تشويش بالذهن" "قف، توهم" وغيرها. هي الآن مديرة الشعر بمدرسة الفنون بجامعة كولومبيا.

[5] *Lucie Brock-Broido: Seven Objective Correlatives, Columbia: A Journal of Literature and Art , No. 35 (2001), p. 228*

[6] محمد قرنه: :شاعر مصري تخرج من كلية الإعلام عام 2007م، يعمل كصحفي في جريدة الشروق الجديد المصرية. له ديوانان منشوران: أَوَ تعجبين؟ و تسبيحة الدوران للقمر.. وهو عضو مؤسس في رابطة نون للثقافة و الحوار.

صور المعادل الموضوعي لدى النقاد الجدد

وظف المعادل الموضوعي من قبل كثير من النقاد كما أشرنا بطرق متعددة وبدرجات متفاوتة في التعقيد وبمستويات مختلفة في الوعي ، ولكن النقاد الجدد كانوا أكثر اهتماما وأكثر وعيا وأكثر قوة من غيرهم، لأنه كان بالنسبة لهم " أحد المبادئ الأساسية لمنحاهم، فنحن نجده مكررا في شواهد مبعثرة من أقوالهم النقدية"[1] وقد تعددت صوره وتجلت عند ألن تيت في مفهومه للتوتر الشعري، وعند رانسم في ثنائية النسيج والبنيان، وعند بروكس في مفهوم المفارقة وعند فرانك ليفز في رؤيته للطبيعة الانفعالية، إضافة إلى صورته الحقيقية عند ت .س. إليوت.

وقد أشارت المعاجم والقواميس إلى هذه الاستخدامات الغامضة أحيانا كما هي الحال في معجم المصطلحات الأدبية الذي يقر بهذا التنوع والغموض بقوله: ويستخدم مصطلح المعادل الموضوعي بشكل واسع وغامض عند أنصار مدرسة النقد الجديد. ويعتمد المصطلح على نزعة ميكانيكية تضع علامة التساوي بين إحساس جاهز متشيئ يبدأ به الكاتب وبين وسائل تعبير تؤثر في الجهاز العصبي للإنسان كما تؤثر العقاقير[2]

فألن تيت Allan Tate يعيد تشكيل نظرة إليوت حين يقول عن شعر سبندر: " هذه الانفعالات المفردة تخلق مثلما يفهم تماما من خلق طاولة أو كرسي، إنها ليست موضوع تصديق". وفي الشعر والمطلق يؤكد تيت أن الشاعر كصانع يجهد في سبيل إبراز تجربة أو انفعال أو فكرة حتى تصبح من خلال القصيدة مطلقا. فالقصيدة كما هو الحال عند كل النقاد الجدد مطلقة لا يحدها حد "وليس هناك شيء وراء القصيدة"

أما جون كرو رانسم فهو الآخر يدور في فلك النظرية الإليوتية ولا يخرج كثيرا عن مدار المعادل الموضوعي فيها من خلال مصطلحه "النسيج والبنيان" يقرر: "إن هدف الناقد الجيد هو فحص وتعريف القصيدة بالنظر إلى بنيانها ونسيجها. وإذا لم يجد ما يقوله عن نسيجها فليس لديه ما يقوله عنها باعتبارها قصيدة"[3]

والقصيدة عنده عالم مغلق على ذاته يعوضنا عن عالم المادة الصلبة. والمعرفة التي يمكن تحصيلها من الشعر فريدة. وبنيان القصيدة هو حجتها النثرية. ولكن القصيدة ليس لها هذا المعنى المقرر فقط، الذي يتصل بالبنيان، ولكن لها معنى نسيجي كذلك. والنسيج هو سياق التفصيلات المتباينة غير المقررة (الملموس). وقد كتب رانسم: إن هدف الناقد الجيد هو فحص وتعريف القصيدة بالنظر إلى بنيانها ونسيجها. وإذا لم يجد ما يقوله عن نسيجها فليس لديه ما يقوله عنها باعتبارها قصيدة.[4]

أما كلينث بروكس Cleanth Brooks فتستدعي فكرة اليوت المعادل الموضوعي عنده ارتباطا موازيا (نحن كقراء للشاعر)، في عملية مشابهة لاكتشاف الشاعر مادته، نصنع ثانية من رموزه تجربة مجموعية مشابهة نوعا ما، في حالة امتلاكنا للخيال، للتجربة المجموعية للشاعر نفسه). وعنده أن القصيدة هي كل جمالي لا بديل له. ونثر القصيدة ليس القصيدة نفسها، بل هو حجتها النثرية أو بنيانها. أما النسيج أو الهيكل العادي الذي هو القصيدة نفسها فإنه يقاوم التعادل

---

[1] محمد عزام: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص1999، ص145

[2] إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986 ص145

[3] John Crow Ransom: The New Criticism, Greenwood Press Publishers Westport, Connecticut, USA, 1979, p14

[4] محمد عزام: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، ص146

العملي. والدلالة على القصيدة بما يسمى نثرها هو الدلالة عليها بشيء خارج عنها، بشيء يمسخها في أفضل الأحوال إلى ما يشبه حالتها الأصلية غير المدركة. وطبقا لمفهوم (المعادل الموضوعي) فإن الشاعر صانع لا ناقل، صانع شيء مادي يحاك من تجربته، ونحن نشارك في هذه التجربة إذا أتيح لنا أن نعرف هذا الشيء. وفي خلق هذا الشيء لا يعيد الشاعر إنتاج نسخة لتجربة واحدة خاصة كما يفعل شرطي المباحث للخطوة المطبوعة في الوحل. ولكنه من خلال عدد لا يحصى من مختلف التجارب، يحوك ربما عن طريق عملية مشابهة للكشف، التجربة المجموعية هي القصيدة[1]

وأما ف.ر.ليفيز فيرتبط منهج المباشرة في التعبير عن الانفعال في الشعر لديه بالعجز عن القبض على شيء، أو عن تحليل انطباع، أو عن تقديم تجربة. وهو إخفاق برجع بصورة رئيسية إلى حقيقة أن الانفعال يكتشف من الشيء الملموس. وقد كتب ليفيز في(الفكر والطبيعة الانفعالية) عن عجز شللي الملحوظ عن القبض على شيء أو تقديم أي موقف أو أية واقعة ملحوظة أو متخيلة أو أية تجربة، كشيء يوجد مستقلا بطبيعته الخاصة وبحقه الخاص، وبالمقابل هناك التقديم المباشر للانفعال، انفعال معبر عنه باستمرار، بذاته ولذاته. ويعبر ليفيز عن وجه آخر لمفهوم (المعادل الموضوعي)، وهو أن التأثير الشعري لا يمكن ضمانته إلا حين يقدم الانفعال تقديما غير شخصي من خلال مادة خاصة.[2]

أما بالنسبة لكل من ويمزات W.K Wimsatt وبيردزلي Monroe C. Beardsley فإننا نعثر على تجليات واضحة للمعادل الموضوعي في مفهومي المغالطة القصدية Intentional Fallacy) والمغالطة التأثيرية الوجدانية (Affective Fallasy) اللتين صاغهما في كتابهما الأيقونة اللفظية The Verbal Icon حيث عرف الكاتبان المغالطة التأثيرية الوجدانية على انها الخطأ في تقييم القصيدة الشعرية من خلال آثارها وخاصة منها الآثار الانفعالية الوجدانية للقارئ فإذا كانت المغالطة القصدية تقتضي أن ملكية النص تتجاوز النَّاص إلى جمهور القراء ، بمعنى أن النص بدخوله عالم اللغة يتحرر من سلطة المؤلف و رقابته على معانيه ، كما تقتضي المغالطة التأثيرية الفصل بين ماهية النص و تأثيره على القارئ، لأن الخلط بين النص و ما يحدثه من نتائج و آثار على نفسية المتلقي في ظروف خاصة هو وهم أو خطأ نقدي ما ينبغي للناقد الموضوعي الحصيف أن يقع في شراكه ، لأنه إن وقع فسيقع في هوة الإنطباعية التي كان النقد الجديد قد قام -أول ما قام - على أنقاضها " كما ان هذه المغالطة "قد سادت في ممارسات النقد الرومانطيقي الذي غالبا ما يعتبر القصيدة تعبيرا عن ذات المؤلف وبهذا تكون القصيدة سبيلا يفضي الى المؤلف ذاته ودليلا يعتمد عليه الناقد في اثبات نجاح أو فشل القصيدة.[3] فالنقاد الجدد يرفضون هذا الخلط بين ما هو للنص وما هو للقارئ، وهي التأثيرات التي كانت نظرية التلقي تجادل بأن فهم النص غير ممكن بمعزل عن هذه التأثيرات غير أن النقاد الجدد اعتبروا تدخل هذه التأثيرات في تحليل النص محذورا علينا تجنبه، ولتجنبه يلزمنا "نقد موضوعي" حيث الناقد لا يصف تأثيرات العمل في نفسه، بل يركز على تحليل أدوات العمل وسماته المميزة. وهو التوجه النقدي الذي يرى " أن القصيدة تتحدد من خلال استجابة أو ردود فعل القارئ، بل لعل القصيدة نفسها تتشكل أصلا من هذه الاستجابة. [4]

---

[1] د. حسام الخطيب –أبحاث نقدية ومقارنة، ص115 نقلا عن محمد عزام: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص147

[2] محمد عزام: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، ص147

[3] ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، 2000، المغرب، ص239

[4] ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص241

إن مقومات هذا المفهوم عند النقاد الجدد كثيرة وقد لخصها الدكتور حسام الخطيب في مجموعة من النقاط تتمثل في أن القصيدة هي خلق، وأن الشعر ليس تعبيرا مباشرا عن الشخصية، وأن الفنان الكامل هو الذي يستطيع أن يحقق انفصالا تاما بين الانسان والمبدع، وأن يتمثل العواطف التي هي مادة الخلق، وأن اللغة هي ما يمثل الشيء إلى درجة أنهما متطابقان، وأن انفعال الفن ليس شخصيا، ويتعلق بالقصيدة لا بالشاعر. وهو لا يوصف بالمصطلحات العقلية والرمزية. وإنما يترجم إلى موقف أو عمل ملموس يثير استجابة انفعالية، ليخلص إلى أنه على الفنان ألا يحاول التعبير عن الانفعال بشكل مبالغ فيه، وأن يكون دقيقا لا ينقص ولا يزيد. وهو ما يترتب عليه ذلك أن القصيدة لها حياتها الخاصة، ولها قوانينها ومبادئها الداخلية التي تنظمها، وهي تتضمن تغييرا حيويا كيماويا للحقائق التي اندمجت لتوليدها. والشيء الذي يقدم لنا في أية قصيدة لا يكون ولا يستطيع أن يكون شخصية الشاعر، وحين نقرأ القصيدة ننسى كل ما هو خارجها، بما في ذلك الشاعر، إذ أننا في عملية التذوق نتعامل مع العمل الفني نفسه، لا مع خالقه[1].

مصادر المعادل الموضوعي

تعددت المصادر التي أشار إليها النقاد والدارسون لإليوت حول منهجه الموضوعي والنظرية اللاشخصية تاريخيا إلى ما قبل غابة إليوت المقدسة. فالدكتور محمد غنيمي هلال يقر هذه المرجعية المتعددة لمفهوم المعادل الموضوعي بقوله: "والواقع أن فكرة التبرير الموضوعي للعمل الفني مقررة في النقد الأدبي منذ الواقعية الاشتراكية ، أي منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر." [2] ويشير إلى مجموعة من الكتاب الذين نادوا بها، فهذا فلوبير حين دعا إلى أن يحتفي الكاتب بشخصيته وراء العمل الأدبي في موضوعية تظهر فيها أصالته ويعمم فيها تصوير أحاسيسه، بحيث لا يظهر ذاته ظهورا مباشرا في عمله، وعنده أن (العاطفة لا تخلق الشعر ، وكلما كنت ذاتيا في الفن كنت ضعيفا). وهذا الكاتب الفرنسي إميل زولا في مذهبه الواقعي الطبيعي ، مقررا مع ذلك أصالة الكاتب فيما يجمع ويرتب من حقائق، وفيما يسوق من قضايا، ويتبعه في هذا كله بلزاك. ويقرر وليس هؤلاء النقاد الكتاب بمجهولين في النقد الأوروبي، بل إنهم ليسوا بمجهولين من ت. س. إليوت نفسه.[3]

أما دافيد . ج. ديلورا David J. De Laura فيرجع المصطلح من إليوت إلى والتر باتر Walter Pater كما نبه إلى وجود ظلال وأصداء لهذا المصطلح عند كل من الشاعر الرومانسي اللورد بايرون وهوسرل والفيلسوف جورج سانتيانا والفيلسوف الألماني نيتشه[4]. مما يجعلنا نقول بوجود أشكال متعددة للمعادل الموضوعي عبر تاريخ الفكر و النقدي الغربي والعربي.

وأغلب الظن أن المصطلح وإن ارتبط نقديا وإعلاميا بإليوت منذ نشره لكتابه : الغابة المقدسة" The Sacred Wood وإن تعددت مرجعيات هذا المفهوم فإن الدارسين يرجعون تاريخ ظهوره وتوظيفه إلى الكاتب والرسام الأمريكي واشنطن

---

[1] ينظر : د. حسام الخطيب –أبحاث نقدية ومقارنة، ص136- 137

[2] د. محمد غنيمي هلال: في النقد التطبيقي والمقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،ص127

[3] د. محمد غنيمي هلالفي النقد التطبيقي والمقارن،ص128

[4] *T. S. Eliot's Objective correlative: A New England Common place John J. Duffy, The New England Quarterly, Vol 42, No.1 Mar, 1969 p108*

ألستون* Washington Allston الذي قدمه في إحدى محاضراته عن الفن ضمن سلسلة : " مقدمة في الخطاب وهذا حوالى 1840،وذلك لأن ألستون لم يوظف المصطلح بدلالات إليوت وإنما برسمه أيضا يقول واشنطن ألستون: "من المؤكد أن العناصر غير العضوية المحيطة كالهواء والتراب والحرارة والماء تنتج صيغها المميزة. رغم أن بعضها، وقد تكون كلها، عناصر أساسية، فإنها معرفة بمعادِلاتٍ محددة سلفاً، ومن دون هذه المعادلات، فإن وجود هذه العناصر قد لا يكون جلياً. وبطريقة مماثلة، فإن الشكل المميز للخضار يوجد من قبل في حياتها وفي فكرتها ليتطور بواسطة نسيجها الحيوي إلى شكلها العضوي الملائم.[1]

ويضيف في الصفحة الموالية "لا توجد أيه تغيرات ممكنة في الدرجات والنسب لهذه العناصر تستطيع أن تغير شكل نبتة ما، - فمثلا ملفوف من القرنبيط ؛ يظل على الدوام ملفوفا ، صغيرا كان أم كبيرا، رديئا أم جيدا. وكذلك هو الحال بالنسبة إلى العالم الخارجي للعقل؛ الذي يحتاج أيضا كشرط من شروط تجلياته إلى معادله الموضوعي . وبالتالي فوجود بعض الأوجه الخارجية والمحددة سلفا للتوافق مع الفكرة الموجودة من قبل في قوتها الحيوية، يعد أمرا ضروريا في تطور نهايتها الخاصة، - العاطفة الممتعة. ونرجو الملاحظة أننا لم نقل الإحساس الفوري. وبالتالي نحن نحمل أنفسنا ما يبرر الحديث عن هكذا وجود على أنه مجرد مناسبة أو شرط وليس سببا في حد ذاته. وبالتالي وعلاوة على ذلك يمكن الاستدلال على الضرورة المطلقة للقوى المزدوجة من أجل الوجود الفعلي لأي شيء. وحده خالق كل شيء الغني في وحدته بالغة الكمال. [2]"

كما نجد أيضا ظلالا وارفة للمعادل الموضوعي الإليوتي عند كتاب المدرسة التصويرية ، وبالخصوص عند إزرا باوند الناقد والشاعر الأمهر كما أطلق عليه إليوت. إذ يرد ماريو براتس هذا التصور إلى باوند. والقطعة المقتبسة من باوند ترد في الصفحة الخامسة من كتاب "روح الرومانس " " إن فكرة باوند عن الشعر على أنه نوع من الرياضيات الملهمة التي تزودنا بمعادلات لا للأرقام المجردة والمثلثات والأجسام الكروية وما شابه ذلك , وإنما للانفعالات الإنسانية يمكن القول بأنها نقطة البدء في نظرية إليوت عن "المعادل الموضوعي ".[3] وهو الرأي ذاته الذي يشير إليه ستانلي هايمن حول المصطلح وحول فكرة اللاشخصانية المستمدتين من آراء إزرا باوند النقدية [4].

والظلال نفسها والرؤى ذاتها نجدها عند القاص الأمريكي إدغار ألن بو Edgar Allen Poe ويقررها بمصطلحات قريبة من مصطلحات إليوت؛ يكتب بو في مقالته عن هوثورن:" أما وقد تصور , بعناية متعمدة , تأثيرا معينا فريدا أو واحدا ينبغي

---

* واشنطن ألستون *Washington Allston* (5 نوفمبر 1779- 9 يوليو 1843) كاتب وشاعر ورسام أمريكي ولد بواكاماو باريش *Waccamaw Parish*,بساوث كارولينا. ويعد من رواد الحركة الرومانسية الأمريكية في رسم المناظر الطبيعية. زار باريس ومتاحفها، كما زار ايطاليا أين التقى هناك بالكاتب واشطن ايرفينغ والشاعر صمويل كوليردج، صديقه وأحد المعجبين بفنه. واستقر بلندن وتحصل هناك على العديد من الجوائز على أعماله الفنية. الى غاية 1818 ليعود بعدها الى بوسطن. من أعماله:

*Gothic novel, Monaldi (1841)*1813) *The Sylphs of the Seasons with Other Poems.*(1850) *Lectures on Art and Poems*

[1] *Washington Allston: Lectures on Art and Poems, Baker and Scribner, New York, 1850 p15*

[2] *Washington Allston: Lectures on Art and Poems, p16*

[3] ماهر شفيق فريد: ت.س.اليوت شاعرا وناقدا وكاتبا مسرحيا، ط 2، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر،2009، ص281

[4] ينظر: ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه، ص172

صنعه , فإنه (الأديب الفنان البارع) يبتكر عندئذ من الأحداث , ويضم من الأحداث ما هو خليق أن يساعده , على أفضل الأنحاء , على بلوغ هذا التأثير المتصور سلفا "[1].

كما تعود فكرة لاشخصانية الشعر التي يعد المعادل الموضوعي أهم ركائزها إلى الحركة الرمزية الفرنسية، وهذه التعددية في مصادر إليوت النقدية هي ما أدى إلى عدم التجانس الملحوظ في بعض أفكار إليوت، وإلى الغموض الذي اكتنف بعض رؤاه الفكرية كما يشير على ذلك عبد العزيز موافي:" ولقد قام إليوت بتطوير فكرة الشعر اللاشخصي في الحركة الرمزية لتتخذ – عنده – شكل النظرية شبه المتكاملة . ونحن نرى أن عدم اكتمالها إنما يعود – بالأساس – إلى أن تلك النظرية قد ترددت كشذرات في أماكن كثيرة من كتاباته النقدية ولم ينتجها ككتلة واحدة . وقد أثر ذلك على تجانس تلك الشذرات"[2]

كما تعد أعمال الألماني مارتن هيدغر Heidegger ، حيث وظف مصطلحا يكاد يكون مطابقا لمصطلح إليوت وواشنطن ألتسن في الرسم و المعنى وهو مصطلح 'objective correlate' وذلك في دراسته حول كارل ياسبرز Karl jasper الموسومة بتعليقات حول علم نفس رؤى العالم عند كارل ياسبرز والتي كتبها ما بين سنتي 1919 و1920 والتي قام بدراسته في الفصل الثاني من هذه الرسالة[3] وبمصطلح المعادل الموضوعي 'objective correlate' انتقد هايدغر الفكرة المسبقة الفلسفية والمتمثلة في أن الفاعل ليدرك الفعل أو الحقيقة الكلية يحتاج إلى موقف أو سلوك بلاغي كوسيلة معادلة لفهمه أو إدراكه"[4]

أما الكاتب ديفد مودي *David Moody* فيرجع المفهوم إلى الفيلسوف برادلي بانيا طرحه على فكرة أن ت. س إليوت استهل مشواره التعليمي كفيلسوف لا كشاعر أو كناقد ، وقد تابع دراسته الأكاديمية في ميدان الفلسفة بشغف كبير في الفترة الممتدة بين 1908 و1915 ليتوج هذا الاهتمام باستكماله لرسالة دكتوراه حول فلسفة فرانسيس هربرت برادلي [5] Francis Herbert Bradley بجامعة هارفارد سنة 1916 الموسومة بـ: " المعرفة والتجربة في فلسفة ف. هـ برادلي Knowledge and Experience in the philosophy of F. H. Bradley وهي الرسالة التي حلل فيها إليوت كتاب أستاذه بجامعة أكسفورد:" المظهر والواقع" (1893) Appearance and Reality وقد أرجع بعض الدارسين الكثير من المصطلحات والرؤى النقدية الإليوتية إلى تأثير دراسته الأكاديمية للفلسفة، وإلى مجموعة من فلاسفة الغرب كهنري برغسون Henri

---

[1] إدغار ألن بو: عن هوثورن, ج2، ص 31 نقلا عن: ماهر شفيق فريد: ت. س. إليوت شاعرا وناقدا وكاتبا مسرحيا، ص283

[2] عبد العزيز موافي: الرؤية والعبارة مدخل إلى فهم الشعر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر2008، ص172

[3] *Dominic Heath Griffiths : A Raid on the Inarticulate': Exploring Authenticity, Ereignis and Dwelling in Martin Heidegger and T.S. Eliot, University of Auckland,2012, p8*

[4] *Dominic Heath Griffiths : A Raid on the Inarticulate': Exploring Authenticity, Ereignis and Dwelling in Martin Heidegger and T.S. Eliot, University of Auckland,2012, p8*

[5] ولد فرانسيس هربرت برادلي*Francis Herbert Bradley* في 30 جانفي 1846، بكلافام، ساري، انجلترا، وتوفي 18 سبتمبر 1924، أكسفورد)، يعد إلى جانب كلا من برنارد بوسونكي *Bernard Bosanquet* وجوزيا رويس *Josiah Royce* الممثل الأبرز للمثالية الأنجلوساكسونية . يدعم الواحديه المثالية الهيغلية. من أعماله:

• دراسات أخلاقية، *Ethical Studies (1876)*، أكسفورد: مطبعة كلاريندون، 1927، 1988.

• مبادئ المنطق *The Principles of Logic (1883)*، لندن: مطبعة جامعة أكسفورد، 1922.

• المظهر والواقع *Appearance and Reality (1893)*، لندن: ماكميلان. (1916)

Bergson وجوزيا رويس Josiah Royce برتراند راسل وفرانسيس هربرت برادلي؛ " يمكن التعرف على بعض مفاهيم برغسون كالمدة ، الذاكرة والحدس في تدفق اللاشعوري في قصائد إليوت الأولى، كما يمكن استدعاء ظلال كل من راسل وبرادلي لتفسير بعض المفاهيم النقدية الإليوتية كمفهوم التقاليد والشعرية اللاشخصية، الدقة التحليلية، المعادل الموضوعي والموضوعية النقدية"[1]

يعلن أرمن بول فرانك أن أقرب مصادر مفهوم المعادل الموضوعي الإليوتي هي فلسفة الكاتب البريطاني فرانسيس هربرت برادلي Francis Herbert Bradley الذي ما من شك أنه تأثر به وبأعماله وكان يكن له كل التقدير والاحترام، وخاصة في دراسته الموسومة بـ: " المعرفة والتجربة في فلسفة ف. هـ برادلي Knowledge and Experience in the philosophy of F. H. Bradley، و دراسة أرمن بول فرانك لم تكن تبحث "عن مصطلح المعادل الموضوعي ولكن عن الفكرة الأساسية التي تدل عليها" ويشير أرمن فرانك إلى اختلاف السياق بالنسبة للكاتبين فبالنسبة لبرادلي كان السياق يتمثل في مشكلة معرفية تنبثق من ميتافيزيقيته في حين كان السياق لدى إليوت كانت الشعرية هي الإطار المرجعي ويشير أرمن فرانك إلى أن اختلاف المنطلقات والسياقات والأطر المرجعية لكل من الكاتبين لا تمحو ذلك التشابه الرئيس خاصة إذا علمنا أن المعادل الموضوعي الإليوتي في الفن مرتبط ارتباطا وثيقا بالمعرفة ولا يمكن أن ينفصم عنها. [2] وتهيمن نظريتان على مذهب برادلي؛ الأولى فشل كل التصنيفات أو المفاهيم مثل الجوهر، والعلة، والزمن، وما إلى ذلك، من أجل ضبط الحقيقة المطلقة وثانيا، أن المطلق لا يمكن يتحقق إلا من خلال الاتصال المباشر مع الأشياء في ضجة كبيرة، والتجربة المتنوعة غير قابلة للتجزئة ، والتي تكون في الوقت نفسه فريدة وغير متناهية. وقد أطلق ت. س. إليوت على الصور المعادلات الموضوعية اللازمة في قصيدة ، لأنه خشي أن الانفعالات والأحاسيس يمكن أن تصبح مهلهلة وفضفاضة رخوة من تلقاء نفسها، وتسيطر على الذهن وعلى القصيدة. ولأنه كان معني بهزيمة الإيمان بالذات جراء تأثير قراءاته لفرانسيس هربرت برادلي. فهو " أن استخدام اللغة هو التمثيل الأوضح لاستكشافنا عالم المفاهيم، وانطلاقا من هذا المنطلق كان اقتراحه لنظرية المعادل الموضوعي التي بنيت على التشابه الذي أحس بوجوده بين المفاهيم والانفعالات، وأنه لا يمكن لهذه المفاهيم والانفعالات أن تُدرك وتُفهم من قِبل ذهن آخر إلا إذا موضعت، شيئت وجُعل لها شكلا محسا"[3].

وتتجاوز وجذور المعادل الموضوعي في امتدادها البيئة الأوروبية والفلسفة الغربية إلى الثقافة الشرقية القديمة وهو أمر غير مستبعد إذا علمنا ان إليوت كان موسوعي الثقافة كوسموبوليثاني المعرفة ، وهو الذي تأثر أول ما تأثر في كتاباته الشعرية بالثقافة الشرقية وبالتحديد برباعيات الخيام التي كان إدوارد فيتزجيرالد قد ترجمها إلى الانجليزية، وكان عمره آنذاك أربعة عشر سنة كما اعترف في إحدى حواراته[4]، كما كان على دراية بعديد اللغات الشرقية بما فيها السنسكيرتية

---

[1] *A. David Moody: The Cambridge Companion to T. S. Eliot. Cambridge University Press, United Kingdom , 1994 , p31*

[2] *Armin Paul Frank: T.S. Eliot's Objective Correlative and the Philosophy of F.H. Bradley The Journal Of Aesthetics And Art Of Criticism Vol.30 No.3 (spring 1972) p311*

[3] *J.E. Mallinson: T.S. Eliot's Interpretation of F.H. Bradley: Seven Essays p27*

[4] *في حوار مع ت.س . إليوت أجراه معه دونالد هال سنة 1959 بنيويورك 1959*

Donald Hall, The Paris review The Art Of Poetry NO. 1 T. S. Eliot, p2

والعربية[1] وغيرهما، ووظف الكثير من التناصات التي تدل على ذلك خاصة في قصيدته "الأرض اليباب". لذلك نجد المعادل الموضوعي يلتقي أيضا مع نظرية الرازا الهندية التي تعد جوهر الاتجاه الجمالي في المسرح والأدب الهنديين. و الرازا rasaكلمة سسنسكريتية: وتعني العصير أو المتعة، الذوق التلذذ[2]، كما تعني بالمعنى المجازي الجوهر، الرغبة ، اللذة، وهو مصطلح يدل على الحالة النفسية الأساسية وهذا هو الوجداني العاطفي المهيمن لأي عمل فني أو الشعور الأساسي الذي أثار في الشخص الذي شاهد أو قرأ أو سمع هذا العمل الفني، وتقر الكثير الآراء النقدية "أن "الرازا" هي الكلمة المفتاحية للأدب السنسكريتي كله." [3] وعلى الرغم من أن مفهوم الرازا أمر أساس لكثير من أشكال الفن الهندي بما في ذلك الرقص، والموسيقى، والمسرح الموسيقي والسينما والأدب، فإن معالجة ، وتفسير، واستخدام والأداء الفعلي لرازا معينة يختلف كثيرا بين الأساليب والمدارس المتنوعة abhinaya بل وأكثر من ذلك هناك اختلافات كبيرة إقليمية حتى على مستوى الأسلوب الواحد أو المدرسة الواحدة.[4]

والظاهر أن المعادل الموضوعي هو التأويل المباشر والحديث لنظرية الرازا، Theory of Rasa إذ أن "شعرية الشعرية في مجملها تتحدث عن الانفعالات والأحاسيس التي تعاد صياغتها من قبل القارئ وهذا هو جوهر المعادل الموضوعي لدى إليوت. غير أن الرازا أكثر فعالية وأكثر تأثيرا ذلك أن هذه نظرية المعادل الموضوعي قدمت بطريقة حكيمة وطريقة تدريجية في حين قدمت نظرية الرازا في شكل شامل يتميز بالدقة في التفاصيل والتحليل. وثانيا أن نظرية إليوت ركزت على مهارات الكاتب دون الاهتمام بالقارئ والجمهور ذلك أنه بانعدام تجاوب المتلقي أو الجمهور تفشل جهود الكاتب تغدو سطحية لا عمق فيه."[5] ويفسر موهيت كوما راي *Mohit Kumar Ray* هذا التشابه الموجود بين معادل إليوت ونظرية الرازا في كتابه: دراسة مقارنة للشعرية الهندية والشعرية الغربية فيقول: " وفقا لنظرية الرازا كما أعلنها بهاراتا Bharata في ناتيا شاسترا Natyashastra فإن الأصول والمنابع تنتمي إلى الشخصيات الممثلة على المسرح، ولا يوجد تحديد لعدد المصادر أو الأصول . وفي حالة المصادر الابتدائية نجد الألامبانا Alambana والدوشيانتا Dushyanta. والجمال الفيزيائي الجسدي لهذين الشخصيتين، وأزهار الربيع، وأسراب النحل، وغيرها تشكل الأوديبانافيبهافاس Uddipanavibhavas أو العرض أو الخلفية Setting . اما الآنيبهافاس Anubhavas والتي تشكل أجزاء من ساتيكابهافاس Sattikabhavas تمثل الشخصيات، وحسب بهاراتا Bharata التمظهر الفيزيائي للحب. وتتحقق الانيبهافاس (الممثلة للشخصيات) من خلال أفعال وسلوكات الشخصيات. ولأن صوت الأفعال أقوى من صوت الأقوال، فإن الأفعال تظهر وتكشف الشخصية أكثر من الكلمات المستخدمة من قبل هذه الشخصية أو تلك. وبهذا الشكل تكون الآنيبهافاس Anubhavas ما أطلق عليه إليوت بالمعادل الموضوعي"[6]

---

[1] للمزيد عن تأثر إليوت بالثقافة العربية ينظر: دراسة للأديب السوداني الكبير الدكتور عبد الله الطيب كان قد القاها محاضرة في ندوة ادبية عقدت بكلية الآداب لجامعة الخرطوم خلال شهر اوت 1981 ونشرتها جريدة المدينة السعودية في ملحقها الادبي السعودي، كما أعيد نشر المحاضرة في عددين متوالين من مجلة الدوحة القطرية عام 1982 الدراسة كانت بعنوان: أثر الادب العربي في شعر ت. س. إليوت"

[2] Arthur A. Macdonell: A Sanskrit-English Dictionary , Longmans, Green, and Co. London, 1893, p252

[3] *Mohit Kumar Ray :A Comparative Study of the Indian Poetics and the Western Poetics, Sarup & Sons, New Delhi, India, 2008, p136*

[4] *http://en.wikipedia.org/wiki/Indian_aesthetics*

[5] *Rama Kant Sharma : Hardy and the Rasa Theory Sarup & Sons, New Delhi, India, 2003, p3*

[6] *Mohit Kumar Ray :A Comparative Study of the Indian Poetics and the Western Poetics, pp 136, 137*

المحاضرة الثانية

المعادل الموضوعي في النقد العربي

إن الحديث عن المعادل الموضوعي وأثره في الخطاب النقدي العربي، هو حديث عن تأثير ناقد ترك بصماته الشعرية والنقدية ليس على صفحات التاريخ الأدبي والنقدي العربيين وإنما على صفحات تاريخ عديد الشعوب والمجتمعات. و"عندما يدور الحديث عن الشعر العربي الحديث –الذي يدعى أحيانا بالشعر الحر – وعن المؤثرات الخارجية التي أسهمت في تكوينه، فإن صورة إليوت تبرز حتما في المقدمة"[1] ولم يحظ ربما شاعر أو ناقد بنفوذ ت.س إليوت وتأثيره وسلطته على ساحة النقد الأدبي ومضمار الشعر في القرن العشرين، حتى أن الشاعر الكبير توماس ديلان Dylan Thomas قلده اسم البابا، ولقبه ديلمور شفارتز Delmore Schwartz بالناقد الديكتاتور[2]، وكانت الغابة المقدسة كتابه الصادر سنة 1919 تمثل لحظة التحول في النقد الغربي، لتمثل فجر الحداثة النقدية الأنجلوأمريكية، كما كانت أشعاره وخاصة قصيدته أغنية العاشق بروفروك تمثل لحظة التحول في الشعر بتمثيلها للحداثة الشعرية الأوربية.

وكما ملأ إليوت الدنيا وشغل الناس، شغلت نظرية المعادل الموضوعي التي جاء بها حيزا مهمًا، بالغ الأثر في الخطاب النقدي العربي إبتداء من الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين ، ولا زالت تشغل الحيز نفسه إلى غاية يومنا الحاضر. وتسربلت هذه الفكرة بألحفة عدة، بحسب ثقافة النقاد الذين تلقوا هذا المصطلح، وبحسب فهمهم له، فتعددت الرؤى واختلفت الدلالات التي أضفوها عليه. ولعل مرد تلك الاختلافات يعود إلى الغموض الذي وسم الكثير من أفكار إليوت النقدية "ولكثرة الخلط لدى الناس في فهمه[3]" كما أشار الدكتور محمد غنيمي هلال. ولأن لكل ناقد جهازه المصطلحي فقد ترجم المعادل الموضوعي إلى العربية بمسميات متعددة مثل: التبادل الموضوعي، المعادل الموضوعي، البديل الموضوعي، الموضوعية المتقابلة، الترابط الموضوعي، وقد كان مصطلح (المعادل الموضوعي) أكثرها شيوعاً وملاءمة كما يقول الدكتور عناد غزوان.[4]

ولم يقتصر اختلاف تلقي النقد العربي للمعادل الموضوعي على ترجمته أو تعريبه فحسب وإنما تجاوز ذلك إلى رؤية النقاد العرب المختلفة لدلالاته وأهميته، واختلاف الشعراء والروائيين والمسرحيين في مستويات توظيفه؛ بساطة وتعقيدا، وكيفية استخدامه والتعامل معه. ففكرة المعادل الموضوعي فكرة مناهضة للمد الرومانسي، وتمرد على الذاتية في الأدب والنقد الإنجليزيين، فهو يرفض المفهوم الرومانسي حول الشعر وارتباطه بعاطفة الشاعر وذاتيته، فإذا كان الرومانسيون يرون أن الشعر تعبير عن الذات ، فإن إليوت يرى أن الشعر على النقيض من ذلك – هروب من الذاتية. فليس "الشعر إطلاقاً لسراح الانفعال، وإنما هو هروب من الشخصية ولكن من الطبيعي ألا يعرف معنى الرغبة في الهروب من الشخصية

---

[1] د. محمد شاهين: ت.س. إليوت وأثره في الشعر العربي، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2007 ص9

[2] *The Norton Anthology of Theory and Criticism, Vincent B. Leitch, edition1. University Of Oklahoma, USA. 2001 p*1088

[3] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث// دار الثقافة/ لبنان/ *1973*/ ص 303

[4] ينظر: آفاق في الأدب والنقد، عناد غزوان، ص14-17.

ومن الانفعالات سوى من يملك هذه الأشياء"[1] ،وهو المفهوم الذي يرتبط بلاشخصانية القصيدة الشعرية وبالمنهج الموضوعي الذي دعا إليه إليوت والنقاد الجدد ومن قبلهم ثلة من المفكرين والفلاسفة الغرب كالمفكر الانجليزي ماثيو آرنولد والفيلسوف الايطالي بنيديتو كروتشي والناقد الامريكي جوال سبينغارن وغيرهم. ومن هنا ينطلق موسى منيف ليقول وهو يتحدث عن الاتجاه الرافض للرؤية التعبيرية : "وفي مجال رفض النقد الرومنطيقي الذي يقول إن الشعر تعبير عن العواطف قال إليوت إن الشعر ليس تعبيرا عن العواطف وإنما هو هروب من العواطف فوضع بذلك الأساس المتين للنقد الموضوعي أو ما يسمى بالمعادل الموضوعي".[2] ويبدو أن منيف هنا لا يفرق بين النقد الموضوعي وبين المعادل الموضوعي الذي يعد إجراء نقديا واستراتيجية من بين عديد الإجراءات التي ترتبط بالمنهج الموضوعي وبالنقد الجديد. وهذا الدمج بين مصطلح "النقد الموضوعي" أو الموضوعية و مصطلح "المعادل الموضوعي" نجده أيضا عند محمد زكي العشماوي وهو يتحدث عن أثر إليوت في النقاد والمشتغلين بالدراسات الأدبية والنقدية حين يقول : " أثر إليوت في كثيرين وعلى الأخص فيما سماه المعادل الموضوعي أو موضوعية الأدب، وقيمتها في أنها نبهت الأذهان إلى حقيقة هامة وهي أن الأدب خلق وليس تعبيرا."[3]

أما الدكتور رشاد رشدي وهو أحد أكثر المتحمسين لإليوت وفكرة المعادل الموضوعي وعراب النقد الجديد في الوطن العربي كما وصفه الدكتور يوسف وغليسي فقد كان سباقا إلى الدعوة إلى الموضوعية في النقد والأدب رافضا كل تلك المفاهيم السائدة التي غرقت في تمجيد ذاتية الأدب، ولم تكن رؤاه تختلف كثيرا عن رؤى فالأدب بالنسبة له ليس تعبيراً عن شخصية الكاتب ، وسيرته وبيئته ويدعو للنظر في مسرحيات شكسبير التي لا يمكنها بأية حال من الأحوال أن تكون مرآة لشكسبير أو لعصره " فلو أنك حاولت أن تجد في مسرحية من مسرحيات شكسبير مثل عطيل وهملت أو غيرها، تعبيراً واحداً عن شخصية شكسبير لما نجحت في ذلك".[4] وإذا كان المعادل الموضوعي عند منيف هو الموضوعية ، فإنه البلاغة عند رشاد رشدي فقد بعيدا في تقمص آراء إليوت ومفاهيمه وحاول تطبيقها على القضايا النقدية في بعدها العربي لذلك نجده يعرف البلاغة بالتعريف نفسه الذي أعطاه إليوت لمعادله، فيقول:" فالبلاغة تتمثل كما يقول إليوت في أن يخلق الكاتب شيئاً يجسم الإحساس، ويعادله معادلة كاملة، فلا يزيد أو ينقص منه حتى إذا ما أكتمل خلق هذا الشيء.. استطاع أن يثير في القارئ الإحساس الذي يهدف إلى إثارته. "[5] فالبلاغة وأساليبها وما تزخر به من صور شعرية ورموز ومجاز ليست سوى قنوات يتم من خلالها التوصل إلى معادلات موضوعية للعواطف والأحاسيس، تم التعبير من خلالها بوسائل ومواقف وحالات تؤكد اللامباشرة واللاشخصانية، وأي انحراف عن هذه الطريقة يؤدي إلى السقوط في بحيرة المباشرة الآسنة، لأن التعبير المباشر عن المشاعر "يدل على فشل الكاتب في الخلق فشلاً يرجع أسبابه إلى عدم وجود المعادل الموضوعي، الذي يقوم مقام الإحساس ، فعلى الكاتب أن يصور الإحساس أو الفكرة بدلاً من الإخبار بها "[6] مما يؤدي إلى الحفاظ على ما

---

[1] ت. س. اليوت: مقالات في النقد الأدبي، ترجمة: لطيفة الزيات، ص18.

[2] منيف موسى: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث دراسة مقارنة دار الفكر اللبناني بيروت الطبعة الأولى *1984* ص *121*

[3] محمد زكي العشماوي الرؤية المعاصرة للأدب والنقد ص114

4 رشاد رشدي: ما هو الأدب، ، ص 12.

[5] رشاد رشدي: ما هو الأدب، ، ص 6

[6] رشاد رشدي: ما هو الأدب، ، ص 6

يسميه بالمقومات البلاغية الأساسية، ومن هنا يدعو رشاد رشدي إلى تلك اللغة الرمزية في الكتابة الشعرية ، كما دعا إليها إليوت وباوند وجماعة لندن من التصويريين والدواميين .فهذه الرمزية في التعبير هي التمثيل الأسمى لفكرة المعادل الموضوعي والتي حاول من خلالها أن يؤسس بلاغة عربية جديدة مبنية على مقومات جديدة تكرس مفهوم " أن اللغة رمز وأنها لذلك يجب أن تكون وسيلة لا غاية تنشد لذاتها".[1] ويقول أيضاً : "إن الوسيلة الوحيدة للتعبير عن الوجدان في الفن هي بإيجاد معادل موضوعي.. أو بعبارة أخري بخلق جسم محدد أو موقف أو سلسلة من الأحداث تعادل الوجدان المعين الذي يراد التعبير عنه، حتي إذا ما اكتملت الحقائق الخارجية التي لابد أن تنتهي إلى خبرة حسية تحقق الوجدان المطلوب إثارته .. وبناء عليه، فالحتمية الفنية تتحقق إذا تساوت الحقائق الخارجية مع الوجدان مساواة كاملة.[2] أما الأستاذ عبد الرضا علي فينطلق من فكرة المعادل الموضوعي ليجعلها تمثل عند الشاعر معادلة تهدف إلى إقامة التوازن بين عالم الواقع والعالم كما ينبغي، يقول: "إن الشاعر المعاصر الواقع تحت تأثير المناخ الإليوتي عن وعي أو عن غير وعي يرمي إلى سد الثغرة التي تفصل بين عالم الخراب كما يراه وبين العالم كما يريده".[3]

المعادل الموضوعي والقناع

القناع صورة أخرى من صور المعادل الموضوعي ويكاد يكون مرادفا له فهو كما وصفه لستر تقنية لنقل توصيل تجربة داخلية من خلال الموضعة. فإنه ليس من الصعب أن نرى هنا الإدراك المسبق لما أطلق عليه إليوت المعادل الموضوعي.[4] أما بالنسبة للدكتور إحسان عباس فالقناع ما هو إلا " شخصية تاريخية – في الغالب- (يختبئ الشاعر وراءها) ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها[5] وهذه التاريخية ما هي إلا ذلك المعادل الذي يبحث عنه المبدع ليبدو بعيدا عن مشاعره الخاصة في النص الإبداعي. وهو لدى الدكتور جابر عصفور رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر، ليضفي على صوته نبرة موضوعية، شبه محايدة، تنأى عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره[6] يتكلم بضمير المتكلم إلى درجة يخيل إليها – معها أننا نستمع إلى صوت الشخصية ، ولكننا ندرك شيئا فشيئا أن الشخصية في القصيدة ليست سوى قناع ينطق من خلاله فيتجاوب صوت الشخصية المباشر مع صوت الشاعر الضمني تجاوبا يصل بنا إلى معنى القناع في القصيدة"[7]

القناع هو" أحد الوسائط الأساسية التي يحاول بها الشاعر المعاصر اقتناص الواقع، وإدخاله في شبكة الرمز لعله يساهم بذلك في تغييره، وبمجرد أن يخلق الشاعر قناعا فإنه يخلق رمزا، يقوم على التفاعل بين أطراف تؤدي إلى معنى"[8] ولكن آراء إليوت المرتبطة بهذا المفهوم وبمفاهيم أخرى كالعودة إلى الموروث الشعبي القديم، وذوبان الشاعر في شخصيات أخرى لا تعني البتة أن ينفصم الشاعر عن بيئته وأن ينأى عن قضاياه عصره ليتلاشى " في التراث القديم بحيث يصبح

---

[1] رشاد رشدي: ما هو الأدب، ، ص 9

[2] رشاد رشدي، مجلة المسرح، شكسبير والمعادل الموضوعي، العدد الرابع، أفريل 1964، ص6

[3] عبد الرضا علي: الأسطورة في شعر السياب، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، العراق، ص*23*

[4] *Flemming Olsen: Between Positivism and T.S. Eliot: Imagism and T.E. Hulme, University Press of Southern Denmark 2008, p79*

[5] إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة فبراير، 1978، ص154

[6] جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر مهيار الدمشقي، مجلة فصول ، مجلد(1) العدد4 يوليو، 1981 ص113

[7] جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر مهيار الدمشقي، ص123

[8] أقنعة الشعر المعاصر/ مهيار الدمشقي، ص128

تكرارا لنماذج تراثية أو تاريخية بكل مكوناتها."[1] وإنما يرى أن الفن ليس تعبيرا عن إحساس صادق، مهما بلغ الإحساس أو التعبير من الصدق، كما أنه ليس تعبيرا عن شخصية الفنان، فالفنان لا يخلق فنا عظيما بمحاولته التعبير عن شخصيته، تعبيرا متعمدا مباشرا"[2] فإن أفكاره عن المعادل الموضوعي تعد من الدوافع الأساسية نحو اعتماد الشعراء العرب "تقنية القناع" في قصائدهم الحديثة فتعريف عبد الوهاب البياتي مثلا تأكيد لأفكار إليوت حول المعادل الموضوعي إذ يجعل البياتي من القناع وسيلة يتجرد بها الشاعر من ذاتيته، أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته[3] حتى يتمكن من استبعاد المؤثرات الذاتية الخاصة التي صبغت الاتجاه الرومانسي، ويتخلص من التدخل المباشر والفاضح للشاعر كشخصية في مسار قصيدته التي يبتغي من ورائها تحقيق المعنى الإنساني الشامل. وهكذا فإن هندسة القصيدة وبناء ذلك المسار الشعري على خلفية المعادل الموضوعي يحقق للشاعر إمكانية التخفي والهروب من طغيان عواطفه وأحاسيسه على القصيدة.

ووظف العديد من شعراء العربية القناع في أشعارهم فقد "لجأ عبد الوهاب البياتي إلى استخدام القناع المستعار من التاريخ والرمز والأسطورة كي يعبر من خلاله عن المحنة الاجتماعية والعالمية، فالقناع هو الاسم الذي يتحدث من طريقه الشاعر عن نفسه، متجردا من ذاتيته، أي أنه يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلك يبتعد عن حدود والغنائية والرومانسية، لأن الانفعالات الأولى لم تعد تشكل القصيدة ومضمونها، بل هي الوسيلة إلى الخلق الفني المستقل، والقصيدة في هذه الحالة عالم مستقل عن الشاعر، وإن كان منشئها ، لا تحمل آثار التشويهات والصرخات والعلل النفسية التي يحفل بها الشعر الذاتي الغنائي."[4]

أما السياب ففي قصيدته "النهر والموت" يحيل نهر "بويب" نهرا أسطوريا ، وذلك إذا كان الشعر هو المعادل الموضوعي بين الحياة والموت، يود الشاعر من خلال حواره عنه أن يغرق في دمه إلى القرار، كي يحمل العبء مع البشر. فهو في هذه القصيدة يجعل الواقع يتداخل مع في الحلم لكي يسوغ الخيبة التي يحسها في عالم السياسة حيث بدا له العالم حزينا لا يرى فيه غير الكآبة والقهر والتسلط، تنضح منه الدموع والموت والفناء." [5]

وهكذا نخلص في الختام إلى أن المعادل الموضوعي مصطلح هلامي الملامح، تشكل على مر حقب متفاوتة من تاريخ الفكر والفلسفة والنقد في التربة الغربية، وتمت أرضنته عربيا بملامح أخرى متفاوتة المستويات ومختلفة في الرؤى والغايات. خضع لعدة تأويلات وتفسيرات فهناك من رآه مرادفا للموضوعية في النقد، ومن تبناه رديفا للبلاغة وأساليبها، فنظر إليه كأساس للشعرية وضرورة ملازمة لها من قبل البعض، واكتفى البعض الآخر باعتباره مصطلحا مناهضا للرؤية الرومانسية القديمة التي تؤمن أن الشعر تعبير عن العواطف، فاتخذوه وسيلة للخروج من ربقة هذه النظرة.

---

[1] محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد المتحدة ط1، بيروت، لبنان، 2003، ص149

[2] رشاد رشدي: ما الأدب؟، ص 1

[3] عبد الوهاب البياتي تجربتي الشعرية ص 37

[4] نجيب البعيني: موسوعة الشعراء العرب المعاصرين مختارات ودراسات، ط1، دار المناهل، لبنان، 2003، ص472.

[5] نجيب البعيني: موسوعة الشعراء العرب المعاصرين مختارات ودراسات، ص256.

خاتمة

ومهما يكن من أمر المعادل الموضوعي في ثوبه الإليوتي أو في عباءة من حدا حدوه، ومهما قيل عن اختلاف وتباين أصوله وجذوره، وبالرغم من الغموض الذي اكتنفه على مستوى التنظير النقدي، فقرن بالرمز تارة وبالصورة الشعرية تارة أخرى، أو على مستوى التوظيف الإبداعي، معادلا فنيا للهروب من سيطرة أحاسيس الشاعر على النص، أو قناعا للتستر على الشخصية الحقيقية للمبدع، وبالرغم من الانتقادات التي وجهت إليه والغبش الذي لم يستطع إليوت أن يبدده في تقديمه له كبديل للأدوات والإجراءات النقدية التي كانت سائدة في عصره، يظل هذا المفهوم واحدا من أهم المصطلحات النقدية الأكثر أهمية في تاريخ النقد الأدبي في القرن العشرين، وواحدا من أهم مصطلحات الحداثة النقدية، بل أنه "يمكننا أن نقول أن المعادل الموضوعي هو الحداثة، فالفن الحداثي يثبت كينونته كما يقول إليوت من خلال إثارة الانفعال مباشرة في متلقيه" [1]

[1] *Keith M. Opdahl: Emotion as Meaning: The Literary Case for how We Imagine, Bucknell University Press, USA, 2002 p80*

المحاضرة الثالثة

إليوت والمنهج الموضوعي في النقد أو مدرسة عصَّارة الليمون لدى إليوت:

(The Lemon- squeezer School)

يعد ت. س. إليوت من أهم النقاد والشعراء الذين أثروا الساحة النقدية والشعرية بل إن كتابه: (الغابة المقدسة) يعد بداية التأريخ للحداثة النقدية الغربية، كما يمكن أن تكون قصيدته أغنية حب لألفرد بروفروك (The Love Song of J. Alfred Prufrock)البداية الحقيقية للحداثة الشعرية، "وقد كان تأثيره في هذه الناحية بعيداً. لكن أيعزى تأثيره هذا إلى النقد نفسه أم إلى مكانة إليوت في أنه من أبرز الشعراء الأحياء؛ ذلك الشيء لا يمكن الجزم به، ومع ذلك فلا ريب في أن إليوت هو اللسان المعبر عن اتجاه في النقد يمكن أن نسميه بشيء من التجاوز اتباعياً "[1]

إن لإليوت – في شعره ونقده معا - مذهبا أجدر بالاهتمام وأقرب إلى أن يفيد منه شعرنا ونقدنا على سواء. ذلك هو نبذه للأسلوب الشعري المصطنع، وإيثاره الاقتراب من لغة الكلام الطبيعي ودعوته إلى أن يتغير أسلوب الشعر وتتغير أشكاله تغيرا مستمرا حتى تلاحق ما يطرأ على لغة الكلام من تغيير.[2]

جاء إليوت ليثور على التقاليد التعبيرية السائدة و"يستعمل اللغة استعمالا يتجرد عن رموز الرومانسية وأصواتها، ويعود إلى واقع اللغة التي يتكلم بها الناس[3]. ولم يكن إليوت يريد أن يقرب الشعر من الجمهور العام فحسب ولكن كان يريد أن يحس هذا الجمهور أنه قادر على معانقة الكلمة الشعرية وتذوقها، وأنه قادر تعاطي الشعر أيضا.

وقد قال حول مسرحية "اجتماع شمل العائلة" في محاضرة عن ثيودور سبنسر ألقاها بجامعة هارفارد سنة 1950 بعنوان: "الشعر والدراما": يتوجب علينا أن ندخل الشعر إلى العالم الذي يعيش فيه الجمهور والذي يعود إليه عندما يغادر المسرح، لا أن ننقل الجمهور على بعض العوالم الخيالية الصرفة التي لا تشبه عالمه، الشعر فيها متسامح، ما أوده وآمله، ربما يتمكن من تحقيقه جيل من كتاب الدراما بالاستفادة من تجربتنا، هو أن يرى الجمهور في لحظة إدراكه أن يسمع شعرا، أي أن يقول لنفسه: وأنا أستطيع قول الشعر أيضا. إذن يجب ألا ننتقل إلى عالم مصطنع؛ على العكس، فإن عالمنا اليومي القذر، الكئيب سيكون فجأة مجسدا ومضاءً"،[4] وهدف من خلالها إلى إعادة الاعتبار للشعر بصفته لغة الدراما"[5] وتغيير نظرة القارئ الإنجليزي إلى الفن عموما وإلى الشعر بخاصة.

إن حديث إليوت عن التقاليد والموهبة الفردية دعوة صريحة إلى الإفادة من الماضي الفكري والثقافي، ومن التجارب الشعرية القديمة، وهذا الرأي كان له التأثير البليغ على الشعر الحديث، وقد قال محاولا أن يربط الشعر المعاصر بمعالم الشعر القديم ورموزه "إن خير ما في عمل الشاعر وأكثر أجزاء هذا العمل فردية، هي تلك التي يثبت فيها أجداده الشعراء

---

[1] ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج2، ص131.

[2] محمد النويهي قضية الشعر الجديد المطبعة العالمية، القاهرة، 1964، ص13.

[3] المرجع نفسه، ص14.

[4] إليوت: اجتماع شمل العائلة، تر: محمد حبيب، دار المدى للثقافة للنشر، دمشق، 2001، ص5.

[5] المصدر نفسه، ص5.

الموتى خلودهم".[1] وما كادت الحركة الانطباعية تتبلور في فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر على أيدي أناتول فرانس وجول لمتر وريمي دي جورمون، حتى اتقدت شرارة التصدي، وتأججت شعلة المواجهة في عقل إليوت، فراح يفضح هذه الممارسات النقدية، ويبشر بمنهج جديد. فكأني به جلجامش العصر آل على نفسه أن يدخل الغابة المقدسة[*] ليقطع أشجارها النقدية القديمة المهترئة، والتي عرشت بين ثناياها جذور المناهج الانطباعية والرومانسية والاجتماعية، متخذا السير عكس التيار مكرسا "كل مجهوداته لدحضه وبخاصة بعد أن رسخ بنيانه في العصر الحاضر. فلقد بذل جهودا موفقة لتحطيم البنيان من أساسه ليقيم مكانه صرحا كلاسيكية قد شيدت على دعائم علمية. وكان رائده في هذا المضمار هو الاتجاه الموضوعي الذي سما به إليوت إلى القمة النقدية، فتبلورت على يديه كل مقوماته وعناصره. وعلى هدى هذا المنهاج الذي دار كوكبه في فلك التقاليد استطاع إليوت أن يعيد تقييم الأدب الأوربي عامة والإنجليزي على وجه الخصوص."[3]

لكن أبا المفهوم الموضوعي للشعر بحق، والشاعر الناقد الذي خلص الجو الأدبي من أسر التفكير الرومانتيكي كلية، وبلور التفكير الموضوعي حول الشعر في نظرية واضحة، وحدد معنى الشعر الحديث عن طريق النقد النظري والإبداع الشعري، هو الشاعر الناقد ت. س. إليوت.[4]

ويؤكد الناقد د. س. ماكسويل في كتابه "شعر ت. ي. إليوت " أن كل كتابات إليوت النقدية تنطلق من رفضه النقد الأدبي الرومانسي الذي ساد الحياة الأدبية الإنجليزية أغلب القرن التاسع عشر وفي العقدين الأولين من هذا القرن. وهذا العداء للرومانسية والحني إلى مثل أعلى كلاسيكي، يفسران محتوى مقالات إليوت ونغمتها على السواء.[5]

لم يستطع ت. س. إليوت أن يتقبل الكثير من الآراء التي كان رسخها الرومانسيون. وكانت الثورة على الرومانسية تعني بالنسبة لإليوت، على وجه الخصوص، رفض عقيدة الحرية التي ترى أن الغاية الكبرى للإنسان هي تطوير شخصيته تطويرا كاملا. ونجد هنا مرة أخرى أنه أكد حب الذات أكثر مما أكد كبح جماح الذات.[6]

إن رفض إليوت للعقائد الرومانسية رفض متحمس وقوي وجذري، وإذ يرفض قواعدها فهو يرفض تقبل إيمانها الأساس بأن السلطة الوحيدة على الفنان هي صوته الداخلي وشهوات شخصه. بل إن أولى نتائج النظرية الرومانسية في القرن التاسع عشر ليست هي التي تثير حماسته ضدها. فهو يسوق في رضى إدانة آرنولد لجماعة الرومانسية.[7]

ثم يأتي إليوت أخيرا ليوجه إلى الرومانسية الضربة القاضية. وقد جمع عقل هيوم الفلسفي، وذوق باوند الفني، وتمكن من إرساء أسس النظرية الموضوعية في الشعر والنقد"[1]

---

[1] إيليوت: مقالات في النقد الأدبي، تر: لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو- مصرية، ص6

* إشارة إلى غابة الأرز المقدسة في ملحمة جلجامش الآشورية وقرار هذا الأخير بمعية صديقه أنكيدو بقطعها انتقاما واستفزازا للآلهة، وكتاب " الغابة المقدسة" لإليوت الصادر سنة 1920.

[3] فائق متى: إليوت، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1991، ص60.

[4] محمود الربيعي: في نقد الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص.150

[5] ماهر شفيق فريد: المختار من نقد ت. س. إليوت، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ص 28.

[6] ماهر شفيق فريد: ت.س.إليوت شاعرا وناقدا وكاتبا مسرحيا، ط 2، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر،2009، ص180 عن د.أ.. ماكسويل "شعر ت.س. إليوت"، راوتلدج وكيجان بول، لندن، 1960.

[7] ماهر شفيق فريد: ت.س.إليوت شاعرا وناقدا وكاتبا مسرحيا، ص181.

إن الحديث عن علاقة إليوت بالنقد الجديد شائك، فقد اختلفت الآراء حول كونه ناقدا جديدا وحول إسهامه في بلورة النقد الجديد واعتباره نبعا استمد منه النقد الجديد بعض أسسه وإجراءاته النقدية. ويقر زعيم مدرسة النظرية الجديدة؛ كبيرهم الذي علمهم النقد الأمريكي جون كرو رانسم بأحقية إليوت كمصدر من مصادر النقد الجديد ومرجعية فكرية ونقدية لا غبار عليها في اعترافه في كتابه "النقد الجديد" بقوله: وإذا كان إليوت واحد من أهم ينابيع النقد الجديد، فلأن النقد الجديد ذاته هو استخلاص واسترداد للنقد القديم[2]

فهذا جون كوبر John Xiros Cooper يؤكد أنه: "لا أحد بحاجة إلى تذكير أن إليوت كان القوة المحركة لإعادة توجيه النقد الأدبي الأنجلو-أمريكي في النصف الأول من القرن العشرين."[3] أما ريتشاردز كالون فيذهب إلى أن أصول مدرسة النقد الجديد تعود إليه وإلى زميله أي. إ. ريتشاردز، حين يقر أنه: "يجب على المرء أن يستنتج أن أصول النقد الجديد المختلفة. ولكن كتابات رجلين اثنين هي التي شكلت فحواه، ولذلك فإن أفضل طريقة لفهمه هي تتبع تأثير أفكارهم بالغة الأهمية عن الحركة. هذان العلمان هما ت. س. إليوت وأي.إ. ريتشاردز، والتي يجب أن ينظر إلى أعمالهما المبكرة على أساس أنها تمثل بحق معالم النقد الحديث.[4] ويضيف أن إليوت لم يقتصر تأثيره على النقد فحسب وإنما على الشعر أيضا وأنه: "يمثل نقده لحظة تحول حاسمة بل وقطيعة مع الماضي، كما مثلت قصيدته أغنية العاشق بروفروك التحول والقطيعة مع الخط الشعري الإنجليزي."[5] ويعده كوبر " الشخصية المفتاح في الاستيعاب التقليدي للحداثة والنقد الجديد[6]

أما محمود الربيعي فيقول مبرزا أثره البالغ على الوسط الأدبي والنقدي الأوروبي "ولقد بلغ من سيطرة شخصية إليوت على الجو الأدبي بوصفه رائدا للمفهوم الحديث للشعر، ومؤثرا أبعد التأثير في مفهوم الثقافة عموما في العالم الغربي، أن أصبح شبيها بالشخصيات الأسطورية حتى في أثناء حياته، وذلك قبل موته سنة 1964.[7] والتوجه ذاته ينحوه الدكتور ماهر شفيق فريد . المتخصص في ت. س. إليوت دراسة وترجمة . فيتوجه ريادة النقد الحديث عامة والنقد الجديد بخاصة، وذلك من خلال إسهاماته العظيمة "خلال حياة أدبية استمرت أكثر من نصف قرن تمكن إليوت من أن يرسي دعائم مدرسة نقدية عرفت فيما بعد (بفضل حواريه والمتأثرين به) باسم مدرسة" النقد الجديد" الأنجلو-أمريكية وذلك من خلال كتبه ومقالاته ومحاضراته[8]

وقد استغرب إليوت تلك الدعاوي القائلة بريادته للنقد الجديد وإن لم ينكر إسهامه البالغ في بلورة قواعدها، يقول في كتابه: (في الشعر والشعراء) موضحا رؤيته للمسألة بتواضع كبير: "ولقد تولاني الذهول إذ كنت أجدني من حين لآخر، أنه ينظر إلي على أنني أحد آباء النقد الحديث، إذا كنت أكبر سنا من أن أكون بنفسي ناقدا حديثا، ففي كتاب قرأت حديثا

---

[1] محمد عزام: المنهج الموضوعي، ص23.

[2] *John Crowe Ransom: The New Criticism, p140.*

[3] *John Xiros COOPER: The Cambridge Introduction to T. S. Eliot, Cambridge University Press, New York, USA, 2006, p108.*

[4] Richard J. Calhoun: A Study Of The New Criticism, in: The South Carolina Review Volume 37, Number 1, Fall 2004, p2.

[5] *John Xiros COOPER: The Cambridge Introduction to T. S. Eliot, p108.*

[6] *A. Walton Litz, Louis Menand, And Lawrence Rainey: The Cambridge History of Literary Criticism VOL 7 Modernism and the New Criticism, Cambridge University Press, USA, 2008,p7.*

[7] محمود الربيعي: في نقد الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص150.

[8] ماهر شفيق فريد: المختار من نقد إليوت، ج1، ص46.

لمؤلف هو على وجه اليقين، ناقد حديث، أجد إشارة إلى "النقد الجديد" الذي يقول عنه هذا الناقد: "ولست أقصد النقاد الأمريكيين فحسب، بل كل الحركة النقدية التي تعود إلى ت. س. إليوت" ولست أفهم لماذا ينبغي أن يعزلني الناقد بهذه الحدة عن النقاد الأمريكيين، ولكن من الناحية الأخرى، يتعذر علي أن أرى أية حركة نقدية يمكن أن يقال عنها إنها تعود إلي أنا، على الرغم من أنني آمل أن أكون، باعتباري محررا، قد منحت حركة (النقد الجديد) أو بعضا منها، تشجيعا وأرضا للتدريب في مجلة المعيار (كريتيريون)."[1] ويواصل في السياق نفسه مانحا الفضل إلى الناقد الكمبريدجي ريتشاردز "وقد لاحظت منذ عهد قريب تطورا أشك في أن أصوله ترجع إلى مناهج الأستاذ ريتشاردز المدرسية، التي تعتبر في طريقتها استجابة صحية مقابلة لصرف الانتباه عن الشعر إلى الشاعر. وهذا يوجد في كتاب صدر منذ عهد غير بعيد، ويحمل عنوان تأويلات Interpretations وهو سلسلة من المقالات لاثني عشر ناقدا من النقاد الإنجليز الناشئين. يحلل كل منهم قصيدة واحدة من اختياره الخاص. والمنهج هو أن تتناول قصيدة مشهورة، . وكل قصيدة من القصائد التي جرى تحليلها في هذا الكتاب تعد قصيدة مشهورة. دونما رجوع إلى الكاتب، أو إلى سائر عمله، فتحللها مقطعا فمقطعا، وسطرا فسطرا، وتستخرج، وتعصر، وتنتزع، وتحلب كل قطرة معنى يمكن إخراجها منها، ويمكن أن تسمى الطريقة مدرسة عصارة الليمون في النقد[2]

ولتحقيق هذه الطريقة كان يعمد إلى النظر المحص والدقيق للنص الأدبي، منتهجا أسلوب المقارنة بين المقاطع والفقرات إذ أنه "كان يؤمن أنه بالتحليل المقارن فقط لفقرات معينة من العمل يمكن أن يتجلى المعنى وتتحقق الدلالة ومنهج إليوت في القراءة الفاحصة هو ذاته منهج معاصريه من النقاد الحداثيين ريتشاردز وتلامذته في نقدهم التطبيقي بإنجلترا ومنهج النقاد الجدد بأمريكا والمتمثل في التحليل اللفظي المقرب، والمنهج المقارن والقراءة الفاحصة للشكل."[3]

وقد أكد إليوت على خطورة الأحكام العامة التي يقدمها الناقد، ليس فقط على مستوى إفساد النقد والخروج به عن طبيعته وأهدافه، ولكن على مستوى الإبداع، فتقديم أحكام قيمية معيارية عامة قد يقضي الشعر والفن، خاصة بالنسبة للمبدعين الشعراء الجدد الذين قد يتأثرون سلبا بتلك الأحكام. وقد أكد على هذه النقطة في أكثر من مناسبة وفي أكثر من حوار. ففي سؤال يطرحه دونالد هال لإليوت طالبا منه تقديم نصيحة للشعراء الجدد يجيب إليوت: "خطر وسيء أن تقدم نصائح عامة، وأعتقد أن أفضل ما يمكنك أن تفعله لشاعر مبتدئ أن تقدم نقدا مفصلا لقصيدة بعينها (.....) أعتقد ليس هناك أسوء من محاولة المرء أن يصنع أناسا في صورته."[4]

ويؤمن الشاعر والناقد بأن المعيار الحقيقي للعمل الفني يكمن في مدى التناغم الذي يحدث بين عناصره المختلفة والمتناقضة ويصل قمته في نهاية الحمل. وهو التناغم الذي ينتقل بدوره كاملا إلى داخل القارئ المتلقي بمجرد الانتهاء من قراءة العمل.[5]

---

[1] ت. س. إليوت: في الشعر والشعراء، ط2، تر: محمد حديد، دار كنعان للدراسات والنشر، 1991، ص138 و139.

[2] المرجع نفسه، ص148.

[3] *John Xiros COOPER: The Cambridge Introduction to T. S. Eliot, p108.*

[4] في حوار مع ت.س. إليوت أجراه معه دونالد هال سنة 1959 بنيويورك

*Donald Hall: T. S. Eliot THE ART OF POETRY, in: The Paris review NO. 1,*1959 *, p19.*

[5] محمود قاسم موسوعة جائزة نوبل 1901.1995، مكتبة مدبولي، القاهرة، ص176.

يحاول ت. س. إليوت أن يقيم نظرية لهذا (الفن الموضوعي): ليس الشعر (تعبيرا) عن المشاعر وليس (تعبيرا) عن ذات الشاعر وشخصيه وإنما هو تخلص منهما أن الشعر (خلق) وهذا الخلق إنما هو ثمرة التوازن بين العقل والعاطفة بين ما يسميه إليوت (القوة النافدة) و(القوة الخالقة) عند الشاعر إن الشاعر ينفعل بموضعه ويتعاطف معه وعليه ألا يعبر عن انفعاله بل عليه أن يوجد لهذا الانفعال(معادلا موضوعيا) يساويه ويوازيه ويحدده ويعين الشاعر في ذلك عقله وتعين الشاعر في تجسيد انفعاله فيما يعادله لغته. أي أن على الشاعر أن يحول عواطفه وأفكاره وتجاربه إلى شيء جديد وإلى مركب جديد إلى خلق جديد. وعقل الشاعر في مرتبة العامل المساعد في العمليات الكيميائية تتحول بواسطة تلك العواطف والأفكار والتجارب إلى المركب الجديد المختلف عن الاصل بينما يظل هو كما هو الشاعر أن ينأى بشخصيته عن عقله أن يفصلها عنه حتى يستطيع هذا العقل (الخالق) أن يتفهم مواد هذا الموقف الفني من عاطفة وإحساس وتجربة وأن يتمكن من تحويلها إلى خلق جديد يختلف عنها وهو القصيدة أن معيار التمكن الفني هنا هو أن ينأى الشاعر بذاتيته عن مادته وأن يترك هذه المادة لعمل عقله الخالق فهذا وحده ينجو العمل الشعري من الذاتية وتتحقق له الموضوعية وكذلك يحاول إليوت وضع أسس نقد موضوعي ويرى في هذا السبيل أن الشعر خلق جديد له قوانينه الخاصة وحقائقه وأن مقياس نقده ينبغي ألا يكون من خارجه لابد أن يلتزم هذا المقياس بتلك القوانين والحقائق.[1]

وهذه الحقائق بالنسبة لإليوت حقائق جمالية ولغوية تنطلق من النص، فالنقد الموضوعي لا علاقة له بكل الحواشي الخارجة عن القطعة الأدبية، ويعتمد هذا النوع من النقد على القراءة الفاحصة والتحليل والمقارنة، فالقراءة الفاحصة تبرز جماليات القصيدة الشعرية من خلال دراسة البنيات المختلفة وتحليل رموزها وايقاعها ودلالاتها وتراكيبها، أما المقارنة فتبرز أثر التقاليد الشعرية الموروثة في العمل المدروس، وعلى الناقد أن يكتشف هذه التقاليد ويرجعها إلى أصولها.

ومن خلال هذه النظرات للشعر والقصيدة والنقد في إطار النقد الجديد فلا عجب أن يطلق إليوت تسمية مدرسة عَصَّارة الليمون[2] (The Lemon- squeezer School) على مدرسة النقد الجديد الأنجلو-أمريكية وهي التسمية التي تلخص الكثير من مبادئ المدرسة وعلى رأسها مبدأ القراءة الفاحصة الذي يتيح إمكانية عصر النص الأدبي.

[1] عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ط2، 1982، ص201.

[2] *T.S Eliot : The Frontiers of Criticism, The Sewanee Review, Vol. 64, No. 4 (Oct. - Dec., 1956), The Johns Hopkins University Press, p537.*

المحاضرة الرابعة

أثر الناقد والشاعر إزرا باوند في الحداثة الغربية

1- مقدمة

برزت في القرن العشرين عدة أسماء شعرية ونقدية أسهمت بشكل كبير في تطور مفهوم الشعر والنقد على غرار ت. س إليوت وإ. أرمسترونغ إليوت وغيرهما. ولعل الشاعر والناقد إزرا باوند يعد من ابرز هذه الأسماء التي ساهمت في بلورة الحداثة بمفهومها الواسع على صعيد الشكل والمضمون.

وإزرا ويستون لوميس باوند Ezra Weston Loomis Pound شاعر وناقد، وموسيقي أمريكي عد أحد أهم شخصيات حركة الحداثة في الأدب العالمي في أوائل وأواسط القرن العشرين. ولد في 30 أكتوبر 1885، بهايلي، أيداهو، Idaho بالولايات المتحدة.

ثم رحل والداه به إلى ولاية بنسلفانيا حيث بدأ دراسته، ولما بلغ الخامسة عشرة من عمره انتسب إلى جامعتها، وفي العام التالي بدأ دراسة الأدب المقارن، وحصل على درجته الجامعية الأولى في كلية هاملتون في مدينة كلينتون، عاد بعدها إلى جامعة بنسلفانية وحصل فيها على درجة الماجستير عام 1906. عمل مدرساً بعض الوقت في الجامعة نفسها. ثم سافر إلى إنجلترا لمدة وجيزة عاد بعدها إلى أمريكا ليبدأ عمله محاضراً في كلية واباش في ولاية إنديانا، غير أن هذا لم يستمر طويلاً إذ إنه عاد إلى أوربة عام 1907

تزوّج باوند من دورثي شكسبير ابنة العشيقة السابقة لوليام بتلر ييتس. مع بداية الحرب العالمية الأولى ترك إنجلترا. بحلول العام 1924 كان باوند قد استقر بصفة دائمة في إيطاليا مع عائلته. خلال الحرب العالمية الثانية، كان من أشهر مؤيدي نظام موسوليني كتاباته و خطاباته الإذاعية تلك الفترة ألصقت به تهمة الخيانة من بلده الأم خاصة عندما اجتاحت أمريكا إيطاليا. في نهاية المطاف قبضت عليه قوات إيطاليا مساندة وتم تسليمه لسلطات التحالف ومن ثم احتجازه في الولايات المتحدة بتهمة الخيانة لحين محاكمته والتي قضت بأنه غير مذنب بسبب فقدانه لصوابه، عندها عارض الكثيرين فكرة أن باوند مجنون وأعيد النظر في قضيته و حكم عليه بالسجن اثني عشر عاما في مستشفى سانت إليزابيث العقلية.

أسس الحركة الدوامية بلندن، كما كان أحد أهم ممثلي المدرسة التصويرية من أعماله: ديوان (النور المطفأ) 1908 في البندقية وديوان (شخصيات) Personae في لندن عام 1909 وقصيدة (هيو سلوين موبرلي) ، وهي قصيدة طويلة تتألف من عدة مقاطع تتصف بالغموض وتتضمن إشارات واقتباسات من أعمال أخرى. وكان لهذه القصيدة تأثير كبير في عدد من الشعراء منهم ت.س إليوت في قصيدته «الأرض اليباب» و نشر (الأغاني) Cantos عام 1925 إيطاليا. و(أغاني بيزا) التي نشرت عام 1948.

نال جائزة بولنغن عام 1949 عن أعماله الشعرية وتوفي بالبندقية بإيطاليا في 1 نوفمبر 1972، [1]

[1] Laurette VÊZA, « POUND EZRA - (1885-1972) », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 6 août 2020. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/ezra-pound/

2- تأثير باوند على الحركة الشعرية

يتجلى تأثير باوند في أعمال الكثير من النقاد والأدباء الانجليز حيث على سبيل المثال في الجانب النقدي نجد ظلالا وارفة للمعادل الموضوعي الإليوتي عند كتاب المدرسة التصويرية وبالخصوص عند إزرا باوند الناقد والشاعر الأمهر كما أطلق عليه إليوت. إذ يرد ماريو براتس هذا التصور إلى باوند. والقطعة المقتبسة من باوند ترد في الصفحة الخامسة من كتاب "روح الرومانس" يقول براتس: "إن فكرة باوند عن الشعر على أنه نوع من الرياضيات الملهمة التي تزودنا بمعادلات لا للأرقام المجردة والمثلثات والأجسام الكروية وما شابه ذلك، وإنما للانفعالات الإنسانية يمكن القول بأنها نقطة البدء في نظرية إليوت عن "المعادل الموضوعي".[1] وهو الرأي ذاته الذي يشير إليه ستانلي هايمن حول المصطلح وحول فكرة اللاشخصانية المستمدتين من آراء إزرا باوند النقدية [2].

ولم يقتصر دور إزرا باوند على المساهمة في بلورة رؤية حداثية جديدة للشعر والنقد من خلال إبداعاته الشعرية وإصداره لمجموعة من الأعمال الشعرية ابتداء من اول ديوان ديوان شعري له والموسوم «النور المطفأ» A Lume Spento في البندقية عام (1908) إلى ديوانه الثاني «شخصيات» Personae الصادر في لندن عام (1909) ، إلى أحد اهم أعماله والمعنون بـ«هيو سلوين موبرلي» Hugh Selwyn Mauberley، وهي قصيدة طويلة تتألف من عدة مقاطع اتسمت بالغموض وحفلت بالكثير من التناصات والاقتباسات من أعمال أخرى. والتي كان لها أثرا كبيرا في كوكبة من الاسماء الشعرية على راسهم الشاب العجوز ت.س إليوتT.S.Eliot في قصيدته الشهيرة «الأرض اليباب» The Waste Land. وانتهاء بديوان "الأناشيد " Cantos الذي صدرت المجموعة الاولى منه بإيطاليا عام . (1925). وهذه الاناشيد "تأملات روحية وفلسفية، وحفريات ثقافية وتاريخية مدهشة في الحضارة الحديثة، تعيد غنشاء أكثر من ألفي سنة من التاريخ الغربي، في مونتاج من الأسطورة القديمة والشذرة التاريخية والأغنية والحكاية".[3]

قال عنها آلان تيت إنها واحدة من أفضل ثلاثة أعمال شعرية في العصر الحديث . وعدت ومن خلال أعماله النقدية فبشر بضرورة أن يقوي الشاعر التزامه بالمبادئ الوضوح واللغة المحسوسة و"الكلمة المناسبة" Le mot juste كما كان يردد بالفرنسية"[4]

كتابه كيف تقرأ 1931 حيث يفصل القول في تفاصيل القول في مفاهيم التشكيل اللغوي الشعري الموسيقي Melopoeia والبصري Phanopoeia والفكري Logopoeia وكتابه دليل إلى الثقافة 1938 والذي يتضمن آراءه في الأدب والفنون التشكيلية والثقافة والاقتصاد

كما تعدى تأثيره إلى الحركة الثقافية والادبية والنقدية من خلال وقوفه إلى جانب الكتاب والعمل على إبرازهم بالمساهمة في نشر أعمالهم والتعريف بهم وتبنيه للعديد من الأصوات الجديدة خاصة عن طريق مجلة شعر Poetry التي

---

[1] ماهر شفيق فريد: ت. س. إليوت شاعرا وناقدا وكاتبا مسرحيا، ط 2، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر،2009، ص281.

[2] ينظر: ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ص172.

[3] صبحي حديدي: إزرا باوند أنا حتى الذي يعرف كل الدروب، مجلة "الكرمل" ، العدد 85، خريف 2005، ص8

[4] صبحي حديدي: إزرا باوند أنا حتى الذي يعرف كل الدروب، ص10

كانت تصدر في شيكاغو في أوائل العشرينيات ` وكان باوند يوجه تحريرها رغم أنه كان مقيما في أوربا وقد كان من ب هذه الأصوات التي نالت شهرة عظيمة بعد ذلك :روبرت فروست وت .س .إليوت

3- -المدرسة التصويرية The Imagism

تعد المدرسة التصويرية من أكثر المدارس المؤثرة في تبلور وتطور كل من الحداثة والنقد الجديد. وقد ظهرت المدرسة التصويرية مع نهاية العقد الأول من القرن العشرين، لتدفع بالشعر الأنجلو-أمريكي خطوات عملاقة إلى الأمام ونحو عوالم جديدة لمفهوم الشعر وطبيعة الصورة.

والمصطلح "التصويرية" ترجمة للكلمة الإنجليزية Imagism، لذلك نجد من يقترض اللفظة فيقول الإيماجية[1]، وهناك من يترجمه بالوصفية لأن المدرسة كانت تنحو نحو تفضيل دقة وصف الوصف، واللغة الواضحة الدقيقة.

أما الدكتور عبد الواحد لؤلؤة فيفضل مصطلح الصوَرية على مصطلح التصويرية ذلك "لأنها "مذهب في كتابة الشعر يعتمد على "الصور" التي يقدمها الشاعر لكي توحي بالفكرة خلافا للقول تقرارا: الليل طويل، أو هذا يوم بارد، أو هذه حديقة جميلة"[2]

ويلتقي النقاد الجدد مع التصويريين بخاصة في نظرتهم إلى القصيدة الشعرية وفي القصيدة وتأويلهم لها، فهي حسب إزرا باوند مؤسس المدرسة يجب أن "تدعم التمثيل المباشر للرؤية والصوت والشم والذوق أو الإحساس دون أي بهرجة وتجميل"[3] كما يجب أن تتوافر على ثلاث نقاط رئيسة تتمثل في:

4- التركيز على معالجة "الغرض" ذاتيا كان أو موضوعا"

5- عدم الاستعمال المطلق لأية كلمة لا تساهم في التصوير

6- مستوى الإيقاع: على الشاعر أن ينظم قصيدته على أساس تدفق الجملة الموسيقية، وليس على أساس الأوزان العروضية.

وتبدو هذه المبادئ متجلية بوضوح في نتفة إزرا باوند نفسه والتي كتبها سنة 1916 والموسومة بـ: "في محطة الميترو":

The apparition of these faces in the crowd;

Petals on a wet black bough.

ظهورهذي الوجوه في الزحام

---

[1] حنا عبود: عزرا باوند و.. النظرية الأدبية جريدة العروبة عدد12467 مؤسسة الوحدة للطباعة والنشر، سوريا *2006* .

[2] عبد الواحد لؤلؤة مذهب الصورية في الشعر قصيدة الأرض اليباب مثالا، في: مرايا التذوق الأدبي: دراسات وشهادات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005، ص203.

[3] *Roger Lathbury: American Modernism (1910–1945) Facts On File, Inc,.New York 2006, p87.*

القصيدة تقدم صورتين بطريقة مباشرة جنبا إلى جنب، لا حاجة للفعل في تقديمها فلا يظهر أي فعل في القصيدة. أما الإيقاع في البيت الأول فتقريبا على وزن بحر العميق Iambic ولكن ليس بطريقة آلية.[1] وهذه الرؤية للقصيدة نجدها عند النقاد الجدد مرتبطة بمجموعة من المفاهيم الخاصة بهم كتوظيف التكثيف الرمزي والاستعاري، وتقنية المعادل الموضوعي، والمفارقة وغيرها

لم يكتف هؤلاء الأدباء بمواجهة واقع مفترض وراء العوالم الخيالية الظاهرة، التي استحوذت على ألباب أدباء العصر المنصرم وحددت لهم تقنيات الكتابة، وهمشت وجودهم أو دفعتهم إلى مجاهل الاغتراب، بل مضوا يطورون أدواتهم وتقنياتهم كي يتوافق أدبهم مع المهمة المنوطة بهم، ومن ذلك أنهم أعادوا النظر في أنظمة الكتابة، أي فن الأدب، في ضوء المعطيات الجديدة للفكر اللغوي التي جعلت للغة مكان الصدارة على كافة الأصعدة، وذلك حتى لا يظل الأدب في مواجهة دائمة مع الواقع"[2]

وكان ذلك "إيذانا ببدء مرحلة الحداثية الكبرى أو العليا وظهور جيمس وباوند وإليوت وستين وغيرهم، مرحلة النصوص التي تعبر عن نفسها بجسارة وجرأة نصوص تجسد وتصور مشاعر السخط والتمرد على النظرة المألوفة للواقع، وتخرج عن تقاليد القص والتصوير الموروثة، بل وعلى البناء التقليدي للجملة والكلمة[3]. وتلتقي مدرسة النقد الجديد مع النظرية التصويرية في أكثر من منعطف وتتلاحم المدرستان في أكثر من نقطة، بدءا بالثورة على النظرة القديمة للشعر ورفض تلك الأنماط التقليدية للقصيدة الفيكتورية، إلى تجاوز النظريات الأدبية التي سادت في القرن التاسع عشر كالرومانسية والانطباعية وغيرهما. وكما "ثارت النظرية التصويرية على الخيال الرومانسي الذي يمعن في الانسياب التلقائي للمشاعر والتقرير المباشر للأفكار، وكذلك على الاتجاه العالمي الشامل الذي دعت إليه النظرية الرمزية التي سعت إلى هدم الحدود المحلية التي تفصل بين ظواهر التعبير الشعري."[4] كما ثارت على النظرية المستقبلية والانطباعية والنفسية وذلك لأن التصويرية "كانت تدعو إلى التركيز على صور الشعر وجمالياته أكثر من الأفكار التي تسري في القصائد. كما نادت باستعمال الألفاظ العادية المستخدمة في الحياة اليومية، وانتقاء الكلمات الدقيقة التي لا تشتت انتباه القارئ بعيدا عن القصيدة، وممارسة الشاعر لحريته في اختيار موضوعاته والأسلوب الذي يناسبها، بل وابتداعه بعض البحور والقوافي التي تلائم الموضوعات الجديدة"[5].

شنت مدرسة "النقد الجديد" الثورة نفسها على عديد المدارس التي سبقتها متأسية بالمدرسة التصويرية، فقوضت الرومانسية، ودكت قلاع الانطباعية، ووقفت حصنا منيعا أمام النظريات السوسيولوجية والقصدية، وبددت النقد البيولوجي وغيرها من النظريات السياقية، طارحة من جدول حسابات النقد كل المؤثرات الخارجية عن النص كما أعلن

---

[1] *Roger Lathbury: American Modernism (1910–1945) Facts On File, New York 2006, p87.*

[2] م جموعة من المؤلفين: موسوعة الأدب والنقد، الجزء الأول الأدب والنقد والتاريخ الأدبي، تر: د. عبد الحميد شيخة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999، ص268.

[3] مجموعة من المؤلفين: موسوعة الأدب والنقد، الجزء الأول الأدب والنقد والتاريخ الأدبي، ص269.

[4] نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الجيزة، مصرن 2003، ص180.

[5] المرجع نفسه، ص181.

ذلك وليم بن وارن William Penn warren في مقدمة كتابه "فهم الشعر" فاستبعد كل الطروحات الخارجة عن النص وأدان استخدام الشعر " لأي هدف غير ذاته، سواء أكان هذا الهدف تاريخيا أم أخلاقيا. وأعلن أنه يقوم "على افتراض مؤداه أنه إذا كان الشعر جديرا بأن يدرس أساسا، فإنه جدير بأن يدرس كشعر"[1]

وكانت هذه الثورة المشتركة على الرومانسية بين التصويريين والنقاد الجدد هي التي أمدت حركة النقد الجديد بالحياة على حد تعبير دافيد ديتشر[2]، إضافة إلى اهتمام النقاد الجدد بالصورة التي عنوا بها عناية خاصة، فلم يفرقوا بين الفكرة والصورة وإنما جعلوهما صنوان لا ينفصلان، وجهان لعملة واحدة هي القصيدة الشعرية"[3]. فالقصيدة أو أي عمل أدبي آخر يستوجب الدقة والأصالة في ابتداع الصورة وفي هندسة النسيج والنظام الذي يحتوي الصورة والفكرة.

4ـ الحركة الدُّوامية أو إزرا باوند مرة أخرى The Vorticism

يبدو تأثير إزرا باوند في مدرسة النقد الجديد والشكلانيين عموما إضافة إلى المدرسة التصويرية من خلال حركة أخرى هي الحركة الدُّوامية Vorticism وهي حركة أدبية وفنية تشكيلية تجريدية ظهرت في إنكلترا ولم تعمر غير بضع سنوات من سنة(1912) إلى سنة (1915). وقد صدر بيان الحركة الدُّوامية سنة 1941 في مجلة Blast ووقعه أحد عشر اسما[*] ولئن كان الكاتب والرسام البريطاني بيرسي ويندهام لويس Lewis Wyndham يعد مؤسسها، فإن الشاعر الأمريكي إزرا باوند يعد أحد أبرز ممثليها، فقد منحها اسمها. حيث التحق إزرا باوند بالحركة الدُّوامية، وحاول أن يستحوذ على هذه الحركة لتكون امتدادا للحركة التصويرية ورد تسميتها إلى فكرة أن الصورة هي قوام الشعر وجوهره، وأن الصور الشعرية أشبه بدوامات تندفع إليها الأفكار وتنطلق منه.

ولئن كانت مبادئ هذه الحركة غير محددة على نحو واضح، فليس من شك في أن عناية أصحابها انصبت على الشكل، في الفن بأكثر مما انصبت على المحتوى. ومن هنا عدت حركة طليعية Avant-garde تندرج في إطار المحاولات والتجديدات الفنية التي عرفتها العقود الأولى من القرن العشرين. كما تعد إحدى تيارات الحداثة[4] وتلتقي مع أهم المبادئ الشكلية للمدرسة الأنجلو-أمريكية ومع مع مقولة آرشيبالد ماكليش القائلة بأن القصيدة لا يجب أن تعني، وإنما أن تكون.

كتب باوند في مجلة بلاست Blast أن الدوامة "هي النقطة القصوى للطاقة. وأنها تمثل في ديناميتها الفعالية العظمى"[5] بالنسبة لباوند الدوامة هي قوة لولبية دائرية التي من شأنها أن ترسم الطاقات المجددة والحيوية للعصر وأن

---

[1] طائفة من النقاد: مختارات من النقد الأنجلو-أمريكي الحديث، تر: ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000، ص243.

[2] دافيد ديتشر النقد الجديد تر: محمود محمود، ضمن: روبرت سبيلر: الأدب الأمريكي 1910- 1960، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ص165.

[3] نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ص181.

[*] ريتشارد أولدنغتون *Richard Aldington* مالكولم آربثنوت*Malcolm Arbuthnot* لورانس أتكينسون *awrence Atkinson* جيسيكا ديسمور *Jessica Dismorr* هنري غودي بريزكا *Henri Gaudier-Brzeska* كوثبرت هاميلتون *Cuthbert Hamilton* ويندهام لويس *Wyndham Lewis* إزرا باوند *Ezra Pound* ويليام روبرتس *William Roberts* هيلين سوندرز *Helen Saunders* إدوارد وادز ورث *Edward Wadsworth* كما ساهم في تطوير الحركة مجموعة أمثال ديفيد بومبرغ، ألفين لانغدون كوبورن، يعقوب ابشتاين (لا سيما روك المثقاب)، فريدريك *Etchells*، كريستوفر *Nevinson*، ودوروثي شكسبير *Dorothy Shakespear*.. وغيرهم.

[4] *Chris Baldick: The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms, Oxford University Press Inc., New York, 2001, p273 .*

[5] *Vortex (1914) Ezra Pound: poetry foundation consulté le 6 août 2020.*

URL: https://www.poetryfoundation.org/resources/learning/essays/detail/69480

تبلور هذه الطاقات في مركز ثابت وصارم ويصفها أنها نقطة تقاطع مشعة مؤتلقة أو عنقود منه ومن خلاله وفيه تندفع الأفكار باستمرار.

ويشرح ويندهام فكرته عن الدُّوامية فيطلب من صديق له أن يفكر بدردور " وفي قلب هذا الدردور يوجد منطقة كبيرة وصامتة، حيث تتركز كل الطاقات وهناك في نقطة تركز تلك الطاقات يوجد الدوامي"[1]

فالدُّوامية في حقيقتها تعني التجريد والتجريد يعني الحداثة وهكذا كانت الحركة الدُّوامية ردة فعل أخرى ضد الرومانسية الإنجليزية والأوروبية، وحسب إزرا باوند فإن الدوامات هي مصدر كل الطاقة في الشعر، وأن وظيفة الشاعر أن يحول هذه الطاقة إلى قصيدة شعرية"[2] ومن خلال مفهوم للدوامة كمصدر لكل إلهام شعري أطلق ويندهام لويس مصطلح الدُّوامية على هذه الحركة الفنية الأدبية.

احتفلت الدُّوامية الطاقات الحيوية بعصر الآلة في حين اتهمت الحركة المستقبلية برمنسة الآلة ودعت إلى وضع حد لجميع النزعات العاطفية وإلى تجريدية جديدة من شأنها أن تحقق بطريقة مفارقة معادلة أن تكون ثابتة وديناميةفي الوقت نفسه. وكانت الدُّوامية بالنسبة لباوند تلك الطاقة المركزة والكامنة للحركة الطلائعية والتي بإمكانها أن تعصف بذلك الرضا بالثقافة المكرسة.[3]

لم يكن إزرا باوند تصويريا أو دواميا في شعره وفي نقده فحسب ولكنه كان كذلك في ترجماته وبخاصة ترجمته للشعر الصيني، فقد كانت الحالة الشعرية ميزة في الشعر الصيني مستمدة من الطاوية[*] والبوذية الزانية أو الشانية، ومن خلال تلك النصوص الشعرية عثر باوند على طريقة أخرى ليجعل تصويريته أكثر تكثيفا وأكثر دينامية.. طريقة ليكون دواميا. "وترك اهتمامه بالآداب الصينية أثرا عميقا في شعره وسرع في ابتكاره منهج الفكرة المرسومة Ideogram وهي توسيع لمبادئ المدرسة التصويرية بعد استلهام دقة ومحسوسية الحرف الصيني"[4]

يقول إليوت:" إن امرءا يبتكر إيقاعات جديدة هو امرؤ يوسع حساسيتنا وينقيها؛ وتلك ليست مسألة "تكنيك" فحسب. ولقد حدث أنني في السنوات الأخيرة، أخذت ألعن السيد باوند مرارا، فلم أعد واثقا البتة من أنني أستطيع نسب شعري إلى نفسي: كلما شعرت بالرضا عن ذاتي، أجدني أردد بعض الصدى من إحدى قصائد باوند"

---

[1] *Herrbert N. Schneidau: Vorticism and the Career of Ezra Pound, Modern Philology, Vol. 65, No. 3 The University of Chicago Press, 1968, p214*

[2] *Christine L. Krueger,George Stade: Encyclopedia of British Writers, 19th and 20th Centuries, Infobase Publishing, New York, 2009, p381*

[3] *Chris Baldick: The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms, pp273,274*

[*] الطاوية: مجموعة مبادئ، تنقسم إلى فلسفة وعقيدة دينية، مشتقة من المعتقدات الصينية الراسخة القدم. من بين كل المدارس العقلية التي عرفتها بلاد الصين، تعتبر الطاوية الثانية من حيث تأثيرها على المجتمع الصيني بعد الكونفشيوسية.تعريب الكلمة، الهدي، الطريقة أو الطريق، الذي يسلكه أتباع الديانة، اسمهم المهديون أتباع الهدي، وديانتهم الهداية.

البوذية (نسبة إلى غاوتاما بودا) تعد من الديانات الرئيسية في العالم، تم تأسيسها عن طريق التعاليم التي تركها بوذا 'المتيقظ". نشأت البوذية في شمالي الهند وتدريجياً انتشرت في أنحاء آسيا، التيبت فسريلانكا، ثم إلى الصين، منغوليا، كوريا، فاليابان.تتمحور العقيدة البوذية حول 3 أمور (الجواهر الثلاث): أولها، الإيمان ببوذا كمعلّم مستنير للعقيدة البوذية، ثانيها، الإيمان بـ "دارما"، وهي تعاليم بوذا وتسمّى هذه التعاليم بالحقيقة، ثالثها وآخرها، المجتمع البوذي. تعني كلمة بوذا بلغة بالي الهندية القديمة، "الرجل المتيقّظ".

[4] صبحي حديدي: إزرا باوند أنا حتى الذي يعرف كل الدروب، ص9.

وأضاف يؤكد تأثير هذا "الصانع الأمهر" كما وصفه في الإهداء الذي خصه به في قصيدة الأرض اليباب: "مكن عددا من الأشخاص بينهم أنا نفسي، من تطوير حسهم بالشعر، وهو بالتالي حسَّن الشعر من خلال الآخرين كما من خلال نفسه. وليس في وسعي أن أفكر بأي شخص كتب شعرا، من أبناء جيلنا والجيل التالي، دون أن يكون شعره (إذا كان جيدا) قد تحسن عن طريق دراسة باوند"

وحين يتحدث هايمن عن أولئك الذين أثروا في إليوت يقول:" وفي أول القائمة من هؤلاء يجيء طبعاً عزرا بوند، فمنه ورث إليوت طريقته التفسيرية، وطريقته في الدراسة المقارنة، وفكرة الناقد العالم. ومما يستحق التنويه أن دعوة إليوت في إحدى مقالاته الأولى " يوربيدس والبروفسور مري " إلى دراسة تتخطى حدود الزمان " فتربط بين هوميرس وفلوبير " ؟ إن هذه الدعوة ليست إلا شرحاً لقول بوند من قبل إنه يتطلب "دراسة أدبية تضع ثيوقريطس والمستر بيتس في ميزان واحد ". أضف إلى هذا أن إليوت مدين لبوند بعدد من مبادئه وبخاصة "فكرة اللاشخصانية، وفكرة التبادل الموضوعي ؟ في رأي ماريو براز ؟ فقد ذهب هذا الدارس إلى أن أصل الفكرة الثانية موجود بوند في مقاله" روح الرومانس " حيث يقول: إن الشعر " نوع من الرياضيات المتلقاة إلهاماً، ويعطينا معادلات، لا للأرقام المجرد والمثلثات والكرويات وما أشبه، بل للعواطف الإنسانية "[1].

كانت أعمال باوند على غرار Lustra و*كاثاي* Cathay والأناشيد الأخيرة the Early Cantos عامرة بهذا التأثير الشرقي الواضح الذي ساهم في بعث الحداثة الأمريكية خاصة من خلال إزرا باوند ووليم كارلوس وليمز[2]

و يلتقي بعض رواد النقد الجديد الأمريكيين كرانسم وبلاكمور وروبرت بن وارن مع باوند ويشاركونه رأيه المتعلق بعدم حماسته بخصوص أنسنة الجامعات الأمريكية والتعليم عموما في الولايات المتحدة، والذين كانوا يعملون على بعث عهد جديد يعمل فيه الحداثيون من النقاد والأكاديميين على جعل الجامعة الأمريكية مركزا حيويا للثقافة والتعليم على حد سواء.[3]

انطلاقا من هنا ظهرت في الثلاثينيات بوادر نوع جديد من النقد الأدبي الأكاديمي، والذي كان باوند إلى جانب إليوت أحد بواعث ظهوره. والذي ساهم فيه إلى جانب النقاد الجدد، نقاد شيكاغو مع بعض الاختلافات في الرؤية في ترسيخ فكرة أن الجمال الجوهري والجمال الفني الحقيقي لا يكمن في المضمون وإنما في الشكل والتأويل.

لم يساهم إزرا باوند بطريقة غير مباشرة في تشكل ذلك الأسلوب البيداغوجي للقراءة الفاحصة والتي عرفت فيما بعد بالولايات المتحدة الأمريكية باسم النقد الجديد فحسب ولكنه ساهم وعن غير قصد في إثارة أول وأعنف هجوم على مدرسة النقد الجديد في وسائل الإعلام المختلفة. وذلك عقب منحه جائزة بولينغن Bollingen للشعر في فبراير من سنة 1949، هذه الجائزة التي أنشئت من قبل مكتبة الكونغرس بواشنطن سنة 1948 بمبادرة من الناقد الجديد ألان تيت.[4]

---

[1] ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج1، ص171.

[2] *Zhaoming Qian: Orientalism and Modernism: The Legacy of China in Pound and Williams, Duke University Press, 1995, p88.*

[3] *Ira B. Nadel: Ezra Pound in Context Cambridge University Press, UK,2010, p450.*

[4] *K.K.Ruthven: Ezra Pound as literary critic, Routledge, London, 1990, p161.*

أما كلينث بروكس فقد مدح كثيرا إزرا باوند سنة 1951 على المجهودات التي بذلها في تقديم يد المساعدة لكثير من الكتاب، وعلى مساهمته في نشر النقد الجديد على أعمدة مجلة السبت الأدبي the Saturday Review of Literature ليشير إلى نقاط التقاطع التي يشترك فيها النقد الباوندي مع الشكلانية "الاهتمام المكثف ذاته للنص" والاهتمام نفسه ب "المشاكل الفنية" إضافة إلى عوامل أخرى كتوظيفه للشخوص الدرامية والروائية Personae في قصائده كوسيلة لتمثيل الذاتية المبددة من أجل نظرية تؤكد لاشخصانية الأدب"[1]

وفي نفس إليوت نحو باوند احترام يبلغ حد التقديس على الرغم من خلاف أساسي في الدين ومشاجرات أخرى. وهو لا يعده أحد عظماء النقاد المعاصرين فحسب بل "لعله أعظم شاعر حي في لغتنا" [2].

ولم يقتصر تأثير باوند على جماعة النقد الجديد، على مستوى رؤية القصيدة، وإنما تجاوز ذلك إلى النظرة إلى معيار الحكم عليها وعلى صاحبها وتجلى ذلك من خلال تأثيره في الكاتب إيفور ونترز ونظرته المغالية في النقد التقويمي غير المنصف، بل والجائر أحيانا، مما جعل ستانلي هايمن يؤكد أن "المنبع الكبير الآخر للتقويم المتعسف في نقدنا فهو عزرا بوند الذي كان صديقاً لمنكن ؟ مدة طويلة -، فقبل مرحلة الفاشية والبارانويا (مرض العظمة) بوقت طويل، كان بوند يصدر أحكاماً تبدو أمامها أسطع أحكام ونترز باهتة شاحبة. فقد وصف "الفردوس المفقود" Paradise Lost بأنها ملودراما مصطنعة كتبها رجل "غليظ العقل" "حماري" "مثير للاشمئزاز" "بهيمي"، واستبعد أدب القرن التاسع عشر برمته، وأعلن أنه يفضل صورة الآنسة الكسندر الشابة التي رسمها ويسلر على كل "الرسوم اليهودية" التي أنتجها بليك، (...) وأعلن أن تاريخ هيرودوتس "أدب" وتاريخ ثوسيديد "صحافة" وهاجم رجلاً يسميه أحياناً أرسطوطاليس وأحياناً أخرى "أرى سطوطاليس" لما كان يصطنعه من تحويط وسند وترميم."[3]

خاتمة

في الأخير يمكننا أن نستخلص أن الشاعر والناقد إزرا باوند عبقرية شعرية وعاقل ناقد احتل مكانة مرموقة في الاوساط الأدبية والنقدية الانجليزية بعد هروبه من أمريكا جراء رفضه للنزعة الامتثالية التي لا تتماى وذهنيته الشاعرة المتمردة. وقد ترك تأثيرا كبيرا في جيل كامل من الأدباء والنقاد. ولعل تأسيسه للمدرسة الدوامية وقبلها المدرسة التصويرية واهتمامه بالتراث العالمي وتوظيفه في إبداعاته المختلفة هو ما جعل منه شخصية متفردة استطاعت أن تترك بصماتها على الصعيدين الشعري والنقدي في العالم. ولقد استطاع أن يحقق حلمه الذي عبر عنه في شبابه حين قال: «سوف أكتب أعظم القصائد التي أتيح لمخلوق على وجه الأرض أن يكتبها».

[1] *Ibid, pp64, 65.*

[2] ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج1، ص171 .

[3] ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج1، ص116.

المحاضرة الخامسة

النقد الأونطولوجي عند جون كرو رانسم

يعد جون كرو رانسم **(1888-1974)** عميد الأدباء والنقاد الأمريكيين في القرن العشرين، وزعيم الزراعيين الجنوبيين، ومن أكثر رواد النقد الجديد تأثيرا، حتى لقب لمكانته الرفيعة بين نقاد المدرسة بـ"أرسطو النقد الجديد" وهو "من أحذق العقليات الناقدة وأشدها مضاءً وحدة في عصرنا."[1] كما يعد زعيم الزراعيين الجنوبيين، ومن اكبر رجالات الادب الأمريكيين نفوذا واكثر أنصار النقد الجديد تأثيرا وهو ناقد وشاعر. ولد جون كرو رانسم في مدينة بولاسكي Pulaski بولاية تنيسي، وحصل على ليسانس الآداب في جامعة فاندربيك.ثم سافر الى إنجلترا حيث حصل على درجة جامعية أخرى في الآداب الإنسانية من جامعة أكسفورد في منحة من منح رودس عام 1913.بعد ذلك جند في القوات المسلحة واشترك في الحرب العالمية الأولى متطوعا في إحدى كتائب مدفعية الميدان لمدة عامين التدريس في فاندربيلتVanderbilt في1914 هناك التحق ب "الهاربين،" الين تيت وروبرت وارين.

ذهب رانسم في عام 1937 إلى كلية كينيون في جامبير، أوهايو، للتدريس هناك، وأسس مجلة كينيون ريفيو Kenyon Review و بعد عامين. تحت إشرافه أصبحت واحدة من أهم المجلات الأدبية في البلاد وظل رئيس تحريرها حتى تقاعده في عام 1959.، كما أسس مدرسة كينيون للانجليزية Kenyon School of English وعن انتاجه الشعري فقد اصدر اول دواوينه عام 1919 بعنوان "قصائد إلى الله " ثم ديوان "لفحات برد وحمى " 1924، و"وعد الحر دين عليه "1927،و"قصائد مختارة "1945.

من اهم أعماله النقدية: الرب دون رعد God Without Thunder : An Unorthodox Defense of Orthodoxy جسم الكون " The World " s Body (1938) " والنقد الجديد " The New Criticism (1941 و الأغصان ومقالات مختارة (Selected Essays(1984 ورسائل مختارة Selected Letters(1985 " ثم "دليل الطالب الجامعي الى الكتابة "1943،وبالإضافة الى هذه الإنجازات الفردية في مجال النقد والشعر، فقد اصدر مجلة " الجماعة الهاربة " من عام 1922 إلى 1925، [2]

تبلورت مدرسة النقد الجديد كتيار متفرد قائم بذاته، له معالمه الخاصة والمميزة بعد صدور كتاب رانسم الموسوم بالنقد الجديد (The New Criticism) سنة 1941، هذه السنة التي تعد حاسمة في تاريخ النقد الأدبي، وكتاب (النقد الجديد) يقدم فيه رانسم نقدا تحليليا لمجموعة من النقاد المعاصرين والذين يحسبون على المدرسة ذاتها، وهم على التوالي: أي. أ. ريتشاردز، وليم إمبسون، ت. س. إليوت، إيفور وينترز، ويرفض الكثير من أطروحاتهم، ويقدم البديل الذي يسعى إليه والمتمثل في الناقد الأُونطولوجي[3] Ontological Critic، المرتبط فلسفيا بعلم الوجود ونقديا بالعودة إلى النص في ذاته وليس بعيدا عن كينونته، "قاصدا بذلك الناقد الذي يهتم بموضوع نقده اهتماما تاما من غير الالتجاء إلى معانيه أو مؤثراته

---

[1] ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ج1، ص20.

[2]- See: The Oxford Book of American Poetry Chosen and Edited by DAVID LEHMAN Associate ينظر: Editor JOHN BREHM OXFORD UNIVERSITY PRESS ،2006 ،p374 & Allan Burns:Thematic Guide to American Poetry ،GREENWOOD PRESS ، Westport ،Connecticut ،London،2002 ،p278

[3] *John Crow Ransom: The New Criticism, p279.*

الأجنبية عنه اجتماعية كانت أو فلسفية أو أخلاقية أو تاريخية مثلا".[1] ويعد هذا المصطلح "أونطلوجي"[*] Ontological من أهم المصطلحات التي ارتبطت بنقد جون كرو رانسم ويعد بمثابة المصطلح النبع الذي يرتوي منه نقد رانسم، والشمعة التي تضئ زواياه المظلمة، أو المفتاح كما أسماه ستانلي هايمن إذ يقول: "أما مفتاح النقد عند رانسوم فهو المصطلح "أنطولوجي"، ويبدو أنه يعني به الدراسة النقدية للمبنى الشعري أو منطق القصيدة وعلاقاته بما يسميه "السياق الشعري" أو جزئيات القصيدة. ونتيجة لهذا الاهتمام بالمبنى وبعلاقات السياق البنائي كان رانسوم الموجه الأول لقراءة النصوص الشعرية ودرسها بدقة" [2]. ومصطلح الأونطولوجيا بما يحمل من دلالات فلسفية أرسطية – على اعتباره قسما من أقسام الفلسفة- "يبحث في الموجود في ذاته مستقلا عن أحواله وظواهره."[3] وموضوعه يقتصر على الوجود المحض، كما في وجودية هيدجر، أو يوسع حتى يشمل طبيعة الكائن الواقعي، أو الموجود المشخص وماهيته، وأهم مسائل هذا العلم تحديد العلاقة بين الماهية والوجود. وإذا كانت مدرسة النقد الجديد تبحث في ماهية الأثر الأدبي ككائن لغوي لا علاقة له بالمؤثرات الخارجة عنه والخارجة عن نطاقه الذاتي، فإن علم الوجود أو الأونطولوجيا "تبحث عن الأشياء في ذاتها من جهة ما هي جواهر بالمعنى الديكارتي، لا عن ظواهرها ومحمولاتها. وهو بهذا المعنى مقابل لعلم الظواهر الفينومينولوجيا.[4]

عبر رانسم عن خيبته الكبيرة في انعدام الناقد الأونطولوجي، بالرغم من إشارته إلى وجود فيلسوف أونطلوجي أو ناقد جمالي، إذ استبعد من دائرة النقاد الأونطلوجيين كلا من ريتشاردز وإليوت وووتنز الذين يحسبون على النقد الجديد[5]

وانطلق رانسم في ترويجه لاصطلاح "النقد الجديد" مؤكدا على الفرق في النوع بينه وبين النقد القديم (على أساس الدراسة المستقصية الحديثة لخصائص المبنى الشعري) مشيرا إلى أن عصرنا هذا يتميز تميزا غير عادي في النقد، وأن الكتابات النقدية المعاصرة، من حيث عمقها ودقتها، قد فاقت جميع النقد القديم المكتوب باللغة الإنجليزية.[6] وانتهج رانسم في دعوته إلى النقد الجديد وما آمن به من مقولات وآراء نقدية كالقيم الشعرية للسخرية والمفارقة والوزن والروي وغيرها من التقنيات كل السبل والوسائل التي من شأنها تصدير وتكريس نظرته ومنهجه في النقد؛ فاعتمد على التأليف وأصدر في مجال النقد إضافة إلى كتاب (النقد الجديد)، "الرب دون رعد" God Without Thunder:An Unorthodox Defense of Orthodoxy "جسم الكون" (1938) The World's Bodyو"نقاد كينيون: دراسات في الأدب المعاصر" The Kenyon Critics: Studies in Modern Literature (1951) و"المعنى الشعري دراسة في إشكاليات تعريف الشعر من خلال المحتوى"(1971) Poetic Sense: A Study of Problems in Defining Poetry by Contentو(مقالات مختارة) Selected Essays (1984) و(رسائل مختارة) (1985)Selected Lettersو"دليل الطالب الجامعي الى الكتابة "1943 وغيرها من الأعمال

---

[1] مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984ص345.

[*] أي مرتبط بعلم الوجود الأونطولوجيا أحد أقسام الفلسفة فرع من الميتافيزيقا يعنى بطبيعة الحدوث أو الحقيقة. الأونطولوجيا (*ontology*) بمعنى "الكينونة" أو علم الوجود، هو أحد الأفرع الأكثر أصالة وأهمية في الميتافيزيقيا. يدرس هذا العلم الكينونة (*being*) أو الوجود (*existence*) إضافة إلى أصناف الوجود الأساسية في محاولة لتحديد وإيجاد أي كيان أو كينونة (*entities*) وأي أنماط لهذه الكينونات الموجودة في الحياة. لكل هذا فإن الأونطولوجيا ذات علاقة وثيقة بمصطلحات دراسة الواقع (*reality*).

[2] ستانلي هايمن النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج1، ص163.

3 جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1982، ص560.

4 المرجع نفسه، ص 560.

5: John Crow Ransom: The New Criticism,.p288

6 ستانلي هايمن النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج1، ص11.

النقدية إضافة إلى التأليف والمحاضرات بمدرجات الجامعة إلى الصحافة والمجلات، فأسس "مجلة الهارب" The Fugitive من عام 1922 إلى 1925، وشارك في تحريرها آلن تيت وروبرت بن وارين وغيرهما، وسمي هؤلاء بـ"الجماعة الهاربة"(*) The Fugitives والتي كان لها صيت وأثر كبير في الوسط الثقافي والأدبي بالجنوب الأمريكي، من خلال مساهماتها في تفعيل الحركة الأدبية ومناقشة قضايا الشعر والأدب والسياسة والاجتماع. كما أسس مجلة كينيون ريفيو Kenyon Review وبعد عامين تحت إشرافه أصبحت واحدة من أهم المجلات الأدبية في البلاد وظل رئيس تحريرها حتى تقاعده في عام 1959.، إلى جانب تأسيسه لمدرسة كينيون للإنجليزية Kenyon school of English وهذه الاستقلالية التي كرسها رانسم هي أبرز سمات مدرسة النقد الجديد التي تذهب إلى أن النص ذاتي الوجود والغاية والذي يعني به كما أشار هايمن: "الدراسة النقدية للمبنى الشعري أو منطق القصيدة وعلاقاته بما يسميه " السياق الشعري" أو جزئيات القصيدة. ونتيجة لهذا الاهتمام بالمبنى وبعلاقات السياق البنائي كان رانسم الموجه الأول لقراءة النصوص الشعرية ودرسها بدقة."[2]

هذه الدقة التي تمنح القصيدة روحها وخصوبتها أو ما يطلق عليه رانسم بـ: "الخصوصية الأونطولوجية للقصيدة" "the special ontology of the poem هذه الخصوصية المنبثقة من الرؤية الميتافيزيقية التي تقول بوحدة الكون التي لا يمكن أن تتجزا؛ فالجوهر الروحي والمظهر المادي لهذا الكون متلاحمان ومتصلان بطريقة يتعذر الفصل بينهما، وانطلاقا من هذه الرؤية يرى رانسم أن القصيدة الجيدة عبارة عن تكثيف للحظة شاملة مطلقة من لحظات الكون، وفي مثل هذه القصيدة يتعذر الفصل بين النسيج والتركيب بحيث يستحيل تطبيق منهج التشريح الذي يتبعه العلم، فلا يوجد حد فاصل بين الفكر والشعور والحدس"[3]

يفرق رانسم بين الشعر والنثر، ويؤكد أن الفرق بينهما يمكن في أن "القصيدة تميز نفسها بنفسها عن الخطاب النثري بسرعة وبطريقة مقنعة"[4] وذلك لما للقصيدة من خصوصيات لا يمكن أن توجد في القطعة النثرية. فالقصيدة تمتاز عن غيرها من النصوص الأدبية بتقنيات خاصة، فهي زاخرة بالأنغام والموسيقى، وطافحة بالاستعارات والصور والرموز، وغامرة بتعددية الدلالات التي يفتقر إليها النص النثري، وهذا ما يجعلها منها متفردة بخصائصها البنائية الجوهرية، وليس ما تقوله من أفكار أو تدعو إليه من مواعظ أخلاقية، أو غير ذلك من العناصر الخارجة عن القصيدة ذاتها. أو كما يقول رانسم: "وهذا الاختلاف بين الخطاب الشعري وبين الخطاب النثري لا يمكن أن يكون أخلاقيا أو انفعاليا أو تعبيريا والفرق الواضح بينهما يكمن في نوع البنيان الذي تمثله القصيدة"[5] فالبنيان وحده ما يعطي للقصيدة وجودها المتفرد والخالص والمختلف عن نظيراتها من النصوص الفنية الأخرى.

---

* من أهم ممثلي الجماعة الهاربة نجد: جون كرو رانسم آلن تيت وروبرت بن وارين، ميريل مور دونالد دفيدسون *Donald Davidson* وليم ريدلي ويلس *William Ridley Wills* ، وبدرجة أقل كلينث بروكس والشاعرة لورا رايدينغ *Laura Riding*

[2] ستانلي هايمن النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ص163.

[3] نبيل راغب: موسوعة أدباء أمريكا، ج1، دار المعارف، القاهرة، دون تاريخ، ص ص205- 206.

[4] *John Crow Ransom: The New Criticism, p279.*

[5] *Ibid, p280.*

ويقر أنه لا يمكن تحقيق موضوعية الشعر باستعمال الطرق العلمية نفسها التي تطبق في الميادين الأكاديمية الأخرى وعلى الناقد أن ينتهج طرق أخرى مختلفة على أن يحافظ على تلك الروح العلمية في نقده بمعنى أن يكون الناقد علميا على نحو أدبي، وهي الطريقة الوحيدة التي تكمننا من إدراك روح الشعر وجماله وتحقيق علمية النقد وموضوعيته.

وقد تجلت أيضا هذه الرؤية للكون في كتابات رانسم الشعرية حيث حاول– كما فعل إليوت - أن يضع مقولاته وآراءه النقدية ومواقفه الفكرية والفلسفية حيز التطبيق من خلال دواوينه الشعرية "قصائد إلى الرب" Poems about God (1919)، "لفحات برد وحمى" Chills and Fever (1924)،Grace (1919)، after Meat (1924)، Two Gentlemen in Bonds (1927)؛ تقول الكاتبة الأمريكية فيفيان كوش Vivienne Koch في مقالها "إنجازات جون كرو رانسم" The Achievement of John Crowe Ransom أن أعظم إنجاز قدمه رانسم هو أنه أثبت قدرة الشاعر على تقديم بناء تشكيلي خصب وجميل معتمدا على مجرد أفكار وفلسفات عادية جدا فالشعر العظيم لا يصدر عن أفكار عظيمة بقدر ما ينهض على تشكيل جميل لا ينفصل عن الفكرة التي يوحي بها" كما برهن من خلال أعماله أن القصيدة يمكن أن تكون أقوى من الفكرة، كما هو الحال في قصيدته "Antique Harvesters" التي كانت عبارة عن تجربة متحركة.... وشعره يمثل انتصارا لحساسية أصيلة ومبدعة على حساب كتلة من الأفكار والتراكيب"[1] إذ أن الأفكار لا تفجر الشعر، وإنما الشعر من يفجرها، ومن الشعر الجيد والأصيل تتولد الأفكار وتتوالد، مشكلة عالما جميلا يحتضن الإنسان وهمومه وآماله،

يركز رانسم في كتابه (جسم الكون) على الجانب الأونطولوجي للنص الأدبي، إذ "يميز شعر من شعر بموضوعه ويميز الموضوع "بأونطولوجيته" أو " حقيقة وجوده... ولذلك ربما كان النقد متكئا على التحليل الأونطولوجي كالذي عناه كانط (Kant)". ولابد للقارئ من أن يتذكر أن أرفع أشكال الشعر عند رانسم هو الشعر المتافيزيقي مثل قصيدة " تقديس " لدن Donne وقصيدة ليسداس Lycidas لملتن. وهو الشعر الذي يستطيع أن يوقظ الانتباه إلى وضع جديد لحقيقة مألوفة، بما يتكئ عليه من طريقة مجازية أو إبهام، هو الشعر الذي يعتمد مما يسميه رانسم "Miraculism" أي ما له خصائص المعجز العجيب "[2].

3.1.1 - البنيان والنسيج

انبنى النقد الجديد على مجموعة من الثنائيات كثنائية الداخل والخارج والعلم والأدب ومن هذه الثنائيات التي شكلت جوهر النقد لدى جون كرو رانسم ثنائية النسيج والبنيان. يلخص رانسم فكرة النسيج والبنيان في تعريفه للقصيدة الشعرية بقوله: "القصيدة بنيان منطقي غير ذي ارتباط شديد مع نسيج محلي غير متصل بالموضوع"[3]

حيث انطلق رانسم من فكرة أن النقد يجب أن يدرس بنيان ونسيج القصيدة لا أن يدرس مضمونها وأفكارها وتتجلى هذه الثانية في جملة من المترادفات كالشكل والمضمون أو المعنى والبناء.

---

[1] *Vivienne Koch: The Achievement of John Crowe Ransom, in : The Sewanee Review Vol. 58, No. 2 (Apr. - Jun., 1950), p262.*

[2] *John Crowe Ransom : Poetry: A Note in Ontology, in : The American Review, May 1934, pp. 172-200*

[3] *John Crow Ransom: The New Criticism, p280.*

وقد ميز رانسم بين النسيج والبنيان؛ فالنسيج هو العناصر المادية الملموسة للأثر الأدبي شعرا أو نثرا والتي تنفصل عن المبنى ومن هذه العناصر نجد الاستعارة والوزن والروي وغيرها، والتحام عنصري النسيج والبنيان يشكل جوهر نظريته، وهو "الشرط الأساسي الذي يفرق بين الأدب والعلم. ففي المعادلات والنظريات العلمية تستخدم الألفاظ والجمل والصور كمجرد أداة توصيل للفكرة، وتنتهي دلالتها بتوصيل تلك الفكرة أو المنطق العام للنظرية. لكن للعمل الأدبي منطق مختلف تماما إذ إن الفكرة لا قيمة لها في حد ذاتها. فهي لا تنفصل أبدا عن النسيج الذي صنع منه العمل الأدبي، فالحد الفاصل بين الأدب والعلم أن الأدب لا يتم أساسا بالمعاني العامة أو الأفكار المجردة كما يفعل العلم، لأن وظيفة الحقيقة نكمن في قدرته على امتصاص هذه المعاني والأفكار والأحاسيس، ثم إعادة صياغتها وتشكيلها لكي تتلقاها بصورة مجسمة"[1] وهذا الفرق بين العلم والأدب، وقدرة الأدب على تقديم معرفة تكون نابعة من حياتنا الشخصية، وتصب في عالم يومياتنا العادية، بعد إعادة سبكها في بوتقة الإبداع وتحصينها بثنائية النسيج والبنيان، فتحقق الوحدة العضوية المرتجاة، أما العلم فالمعرفة التي يقدمها هي معرفة مجردة، مصبوغة بالمنطق العام. هذا الفرق ما جعل رانسم يفرق بين العلم والأدب ويضع الأدب في مرتبة أعلى من العلم.

في هذا الكتاب وبالتحديد في الفصل الأخير منه والمعنون: بحثا عن الناقد الأونطولوجي" Wanted: An Ontological Critic" يعلن رانسم أنه آن الأوان لتصنيف حركة فكرية قوية والتي استحقت أن تسمى "نقدا جديدا."[2] وقد أثارت التسمية جدلا كبيرا حولها وحول نية رانسم في منح هذا اللقب لحركته، وإن كان كلينث بروكس قد فصل في القضية، وهو على ما هو عليه من الحصافة والأهمية والولاء بالنسبة للنقد الجديد، فقد كان من الرعيل الأول وظل على النقد الجديد إلى آخر رمق من أنفاسه؛ يبشر وينشر تعاليم الرؤية الجديدة. إذ أعلن في كتابه(الدين والمجتمع والأدب)، Religion Community and literature أن الرجل الذي صاغ التسمية قد صاغها صدفة[3]

وفي (جسد العالم) The World's Bodyيبحث رانسم في ماهية الشعر محاولا الوصول إلى معرفة وإبراز حقيقة الشعر صفة الشعرية فيه، لذلك نجده في مقالته: "الشعر: ملاحظة حول علم الوجود" poetry: A Note on Ontology يفرق بين ثلاثة فروع من الشعر:[4]

1) الشعر الطبيعي Physical poetry - الشعر الذي يتعامل مع الأشياء؛

2) الشعر الأفلاطوني Platonic poetry - شعر الأفكار

3) الشعر الميتافيزيقي Metaphysical Poetry- أن الشعر الذي يبدأ مع الأشياء ومنهم من يولد الأفكار في التوتر الجدلي.

[1] نبيل راغب: موسوعة أدباء أمريكا، ج1، دار المعارف، القاهرة، دون تاريخ، ص204

[2] *John Crow Ransom: The New Criticism, p viii.*

[3] *Cleanth Brooks: Community, Religion and literature, University of Missouri Press, USA, 1996, p1.*

[4] *John Crowe Ransom : Poetry: A Note in Ontology, p139.*

المحـاضرة السادسة

نقد النماذج البدئية لدى نورثروب فراي

The Archetypical Criticism

يعد الناقد الكندي نورثروب فراي **(Northrop Frye) (1912- 1991).**م من اهم نقاد القرن العشرين. وفراي ناقد كندي ولد في شيربروك بولاية كويبك الكندية وتوفي بمدينة تورونتو من مقاطعة أونتاريو بكندا. اشتهر فراي بدراساته لعدد كبير من عصور وشخصيات ونصوص الأدب المكتوب باللغة الإنجليزية سواء في بريطانيا أو الولايات المتحدة أو كندا، وألف في هذا المجال العديد من الكتب التي عدت إضافات هامة لدراسة الأدب الأنجلو-أمريكي خصوصًا والغربي عمومًا. ومن تلك الدراسات كتابه التناسق المخيف: دراسة لوليم بليك (1947م) الذي استعاد أهمية الشاعر الرومانسي الإنجليزي بليك كما لم يحدث من قبل، وكذلك كتابه البنية العنيدة: مقالات في النقد والمجتمع (1970م) بالإضافة إلى كتب عديدة أخرى حول شكسبير وملتون وت. س. إليوت وغيرهم. غير أن أهم كتب فراي هو تشريح النقد: أربع مقالات (1957م) الذي وظف فيه منهجًا نقديًا يعرف بالمنهج الأسطوري أو النموذجي المستمد من نظريات العالم النفساني كارل يونج والذي يدرس الأدب بوصفه مخزنًا للعديد من النماذج التي تحفظها الذاكرة الجمعية للبشرية. وكتاب فراي مهم من حيث هو تناول موسوعي وتصنيفي للأدب الأنجلو-أمريكي خصوصًا والغربي عمومًا في سياق المنهج الأسطوري المشار إليه.

تلقى فراي تعليمه الجامعي في جامعة تورونتو وكلية إيمانويل بمدينة تورونتو الكندية وجامعة أكسفورد البريطانية. ثم قام بالتدريس في كلية فكتوريا بكندا منذ عام 1939م. وكان في تعليمه قدر من اللاهوت النصراني أدى إلى ترسيمه قسًا لفترة من الوقت، كما أثر في اهتمامه بالكتاب المقدس (التوراة والإنجيل) وعلاقته بالأدب[1].

اشتهر فراي بدراساته لعدد كبير من عصور وشخصيات ونصوص الأدب المكتوب باللغة الإنجليزية سواء في بريطانيا أو الولايات المتحدة أو كندا، وألف في هذا المجال العديد من الكتب التي عدت إضافات هامة لدراسة الأدب الأنجلو-أمريكي خصوصًا والغربي عمومًا. ومن تلك الدراسات كتابه التناسق المخيف: دراسة لوليم بليك (1947م) الذي استعاد أهمية الشاعر الرومانسي الإنجليزي بليك كما لم يحدث من قبل، وكذلك كتابه البنية العنيدة: مقالات في النقد والمجتمع

[1] Jean-Marie SCHAEFFER, « FRYE NORTHROP - (1912-1991) », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 6 août 2016. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/northrop-frye/

(1970م) الخيال المدرب 1963. خرافات الهوية، دراسة في الميتولوجيا الشعرية 1963. القرن الحديث 1967، بالإضافة إلى كتب عديدة أخرى حول شكسبير وملتون وت . س. إليوت وغيرهم. غير أن أهم كتب فراي هو تشريح النقد: أربع مقالات (1957م) الذي وظف فيه منهجًا نقديًا يعرف بمنهج النماذج البدئية او النماذج العليا أو المنهج الأسطوري المستمد من نظريات العالم النفساني كارل يونج الذي طبقه

تأسس المنهج الأسطوري/ النموذجي في أعمال عالم النفس كارل يونغ، وطبقه في دراسة الأدب عديد الدارسين مثل مود بودكين في كتابها (النماذج العليا في الشعر)Archetypal Patterns in Poetry 1934 والذي يدرس الأدب بوصفه مخزنًا للعديد من النماذج التي تحفظها الذاكرة الجمعية للبشرية. وكتاب فراي مهم من حيث هو تناول موسوعي وتصنيفي للأدب الأنجلو-أمريكي خصوصًا والغربي عمومًا في سياق المنهج الأسطوري المشار إليه. بل هناك من يعد فراي الآن ناقدا "في قلب الحركة الجمالية التي تحيل إلى الحداثة في أعلى مراتبها."[1]

إن الأدب وفقاً لنظرية فراي يصدر كما يقول وهبة أحمد رومية عن "بنية أساس -نسق أو نظام- هي الميثة أي هي الأسطورة في حالتها الأولى قبل الانزياح أو التعديل أيام كانت شعائرها (وظائفها الطقوسية) بين الميثة والطبيعة، وانتهى إلى أنّ هناك أربع ميثات، لكلّ فصل من فصول السنة ميثة واحدة محددة، ومن هذه الميثات ينحدر الأدب أو يصدر"[2]

وانطلاقا من أن لكل شيء مرجعية فإن مرجعية الشعر ومعه كل الفنون الأدبية الأخرى، وهذه المرجعية هي ما يشكل ذلك النظام أو النسق أو النية الأساسية الذي تميز الفن الأدبي. وهذه البنية بالنسبة لفراي ما هي إلا ما أطلق عليه اسم الميثة أو الميثوس Mythos والتي تعد النواة الأولى التي تتشكل من خيوطها الأسطورة Myth وبعبارة أخرى الميثة أسطورة في حالتها الجنينية الأولى، لم تصل بعد في تكونها إلى مرحلة الأسطورة لأن هذه الأخيرة تحتاج إلى شيء من التحول Metamorphose والانزياح عن الأصلdisplacement . وهذا الانزياح هو ما يشكل الفرق بين الأسطورة والأدب كفرق وحيد يتبناه فراي؛ إذ أن:" الأدب هو أسطورة منزاح عن الأسطورة الأولية التي هي الأساس وهي البنية وكل صورة في الأدب مهما تراءت لنا جديدة لا تعدو كونها تكرارا لصورة مركزية ن مع بعض الانزياح أحيانا ومع مطابقة كاملة أحيانا أخرى."[3]

إن الفعل البشري الأساسي في منظومة فراي" كما يكتب فرانك لانتريشيا في (بعد النقد الجديد) مستشهداً "بالخيال البارع" على حد قول فراي "كونه نموذجاً لكل الأفعال البشرية، هو فعل توجيهي خلاق يحوّل عالماً موضوعياً خالصاً، معداً سلفاً ضدنا بحيث نشعر فيه بالوحشة والرعب والنبذ، إلى موطن مأمون بيد أن معظم الدارسين الأدبيين يجدون أنفسهم في هذه الآونة، مرة ثانية، موضع التجاهل. وعلى نحو مماثل: فإن تاريخ الأفكار والأدب المقارن، ألا وهما الفرعان المرتبطان ارتباطا وثيقاً بدراسة الأدب والنقد الأدبي، لا يزود روتينياً ممارسيهما بنفس الإحساس الذي كان يحسه غوته- الإحساس بانسجام كل الآداب وكل الأفكار.[4]

---

[1] Jonathan Hart : Northrop Frye The Theoretical Imagination, Routledge, 2005, p118

[2] وهب أحمد روميّة: شعرنا القديم والنّقد الجديد، (ط1)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1996، ص34

[3] نوثروب فراي: نظرية الأساطير في النقد الأدبي، تر: حنا عبود، دار المعارف ط1، 1987، ص17.

[4] إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد، تر: عبد الكريم محفوظ، ص269.

إن الميثة كما يقول فراي: "معتقد والمعتقد يستدعي طقوسا والطقوس ليست عبثية إن لها معنى دلاليا في ذات وظيفة اجتماعية، كما أن لها عائدا feed -back فرديا وعن ما تتسع وظيفة الطقوس وتتوطد تظهر الأسطورة بعد أن يكون شيء ما شيء من إضافات قد علق بها."[1]

وانطلاقا من هنا "ففي حركة الشمس عبر السماء نحو الظلام، وتعاقب الفصول من الشتاء إلى الربيع"[2] قابل فراي كل فصل من فصول السنة بميثة أي وظيفة اجتماعية، أو وظيفة طقوسية كما يأتي:

1. ميثة الربيع: الكوميديا.
2. ميثة الصيف: الرومانس.
3. ميثة الخريف: التراجيديا.
4. ميثة الشتاء: السخرية والهجاء.

هذه هي الميثات الأساسية التي انحدر منها الأدب بحسب فراي، والتي "كانت وماتزال تمثل الدورة الطبيعية، وفق تصور ميثولوجي. وكل ميثة من هذه الميثات تتخذ وجوها متعددة، لكل وجه شخصياته وبطله وبطلته وموضوعه (ثيمته) وهذه الميثات لا تتغير وإنما تتكرر منذ الأساطير الإغريقية وإلى غاية يومنا هذا.

وعليه ففي حقيقة الأمر لا يوجد إبداع جديد محض وما يقوم به الشعراء والأدباء ما هو التجدد والتغير والتحوير في الإطار العام للميثات البدئية الأولى، ومن هنا يختلف الجديد كمفهوم للاختراع والابتكار والإبداع، فالاعتقاد بكتابة جديدة كليا من منظور فراي لا أساس له من الصحة. "فالميثات هي في خاتمة الأمر صورة الواقع بعد تحوله إلى معتقد، وبعد أن اتخذ هذا المعتقد وظيفة طقوس ينجلي من خلالها.[3]

وفي الشكل الآتي نوضح هذه الميثات وكيف أن فراي فرض أن جميع النصوص السردية تصنف ضمن واحدة من أربع من القصص البدئية او النموذجية، وكل قصة نموذجية لها ست مراحل، تتقاسم ثلاث مراحل مع سابقتها وثلاث مراحل مع لاحقتها.[4]

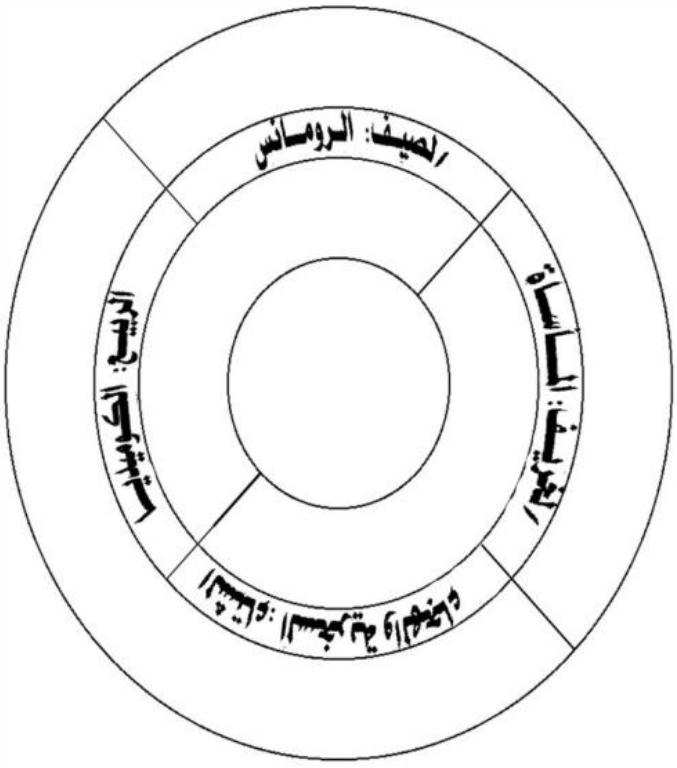
---

[1] نوثروب فراي: نظرية الأساطير في النقد الأدبي، ص11.

[2] نوثروب فراي: الخيال الأدبي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1995، ص31.

[3] نوثروب فراي: نظرية الأساطير في النقد الأدبي، ص12.

[4] *David.Herring : Northrop Frye's Theory of Archetypes in : [online] consulté le 06/03/ 2015. URL: http://edweb.tusd.k12.az.us/dherring/ap/consider/frye/indexfryeov.htm*



يؤكد الناقد الكندي نورثروب فراي في كتابه تشريح النقد Anatomy of Criticism (1957) أن جميع النصوص السردية تصنف ضمن واحدة من أربع من القصص النموذجية أو النوعية Mythos: كل قصة نوعية لها ست مراحل، تتقاسم ثلاثة مراحل مع سابقتها وثلاثة مراحل مع لاحقتها.

القصة النموذجية (النوعية) Mythos

الربيع: الكوميديا
1. بقاء المجتمع الموجود
2. نقد المجتمع دون تغيير
3. استبدال المجتمع الموجود بمجتمع سعيد
4. المجتمع السعيد يقاوم التغيير
5. النظرة العاكسة والمثالية
6. اضمحلال المجتمع إلى ما بعد التأمل

الصيف: الرومانس
1. البراءة المطلقة
2. براءة الشباب جراء قلة الخبرة
3. إتمام المثالي
4. المجتمع السعيد يقاوم التغيير
5. النظرة العاكسة والمثالية
6. اضمحلال المجتمع إلى ما بعد التأمل

الخريف: المأساة
1. البراءة المطلقة
2. براءة الشباب جراء قلة الخبرة
3. إتمام المثالي
4. الأخطاء الفردية
5. القانون الطبيعي
6. عالم من الذهول والرعب

الشتاء: السخرية والهجاء
1. بقاء المجتمع الموجود
2. نقد المجتمع دون تغيير
3. استبدال المجتمع الموجود مجتمع سعيد
4. الأخطاء الفردية
5. القانون الطبيعي
6. عالم من الذهول والرعب

الميثوس ومراحلها عند نورثروب فراي

الشكل (2)

إذا كانت الميثات عند فراي مقسمة إلى أربعة فالعالم أيضا له التقسيم نفسه، إذ يرى يرى أن العالم مكون من ثلاثة عوالم إضافة إلى عالم حيادي كما يأتي:

1- عالم الملائكة

2- عالم البشر

3- عالم الشياطين

4- العالم الحيادي

إن صورة العالم بحسب فراي تعود في نهاية المطاف النهاية إلى أسطورة واحدة هي دورة الطبيعة في فصولها، وموضوع الأدب عامة يرجع إلى صورة الواقع هذه الصورة التي يظن كل فرد أنه يتخيلها على حقيقتها تماما. وفراي يرفض وهم انعكاس

الواقع الخارجي في الذهن بدقة وميكانيكية، ووهم حرية الذهن في صياغة صورة الخارج وفق هواه. فأي تصوير أو تصور للعالم الخارجي لن ينجم عنه أي نشاط أدبي. إن الأدب الذي يقدم الواقع كما هو أدب بلا وظيفة. وبالتالي فإن كل أدب يستغل الواقع استغلالا تسييسيا يغدو وسيلة مصطنعة أبعد ما تكون عن منابع الإبداع الأساسية[1]

أما عن التقاطعات بين النقد الجديد ومنهج فراي فهما يلتقيان في كونهما اتخذا من بعض المرجعيات مصدرا واحدا، ففي تشريح النقد يعترف فراي أنه اعتمد على طريقة أب المنهج الموضوعي والنقد الجديد ماثيو آرنولد يقول: "وطريقتي تعتمد على مقولة ماثيو آرنولد الداعية إلى ترك الذهن يتعامل بحرية مع أي موضوع صرف في بحثه الكثير من الجهد والقليل من المحاولة تحديد الاتجاه." [2] وعلى عكس إيفور وينترز جرد نورثروب فراي النقد من أية قيمة حكمية، لأن النقد يجب أن يفصح عن تقدم مطرد نحو عالمية لاتعرف التميز ..فالنقد وفقًا لفراي يعيد صياغة الصلة بين المعرفة والناس، وبين العلم والفن، وبين المفهوم والأسطورة، وبذلك يتحول النقد الى نظام شامل [3]

و يختلف النقد الأسطوري عن النقد الجديد في كونه يعتمد على ما وراء النص، وليس على النص وحسب، فالأثر الأدبي يجب أن يدرس بوصفه جزء لا يتجزأ عن التجربة الإنسانية الشاملة، وما دورتها إلا انعكاس لدورة الطبيعة، ومن هنا يرى فراي أن الناقد الأسطوري أو نقد النماذج البدئية؛ أي الذي يعتمد النماذج الأسطورية العليا في القراءة، يدرس القصيدة جزءا من الشعر، ويدرس الشعر جزءا من المحاكاة الإنسانية الشاملة للطبيعة بوصفها عملية دوارة، وتتضمن القصيدة تواتر ورغبة يتداخلان في كل من الطقس والحلم، فالأول فعل تفصيلي رمزي يحاكي الأفعال الإنسانية الكلية، أما الحلم فهو الصراع بين الرغبة والواقع[4]

وهذه النظرة عند فراي تستمد روحها من رؤيته العامة للنقد كنظام شمولي لذلك راح يؤكد على أن الناقد "لا يستطيع أن يمارس تحليله للنصوص إلا بعد التزود بعدة ثقافية كافية في مجال التراث الأسطوري الإنساني. ولا يكتفى بالنص الأدبي أساسا لدراسته، وإنما يستعين ببعض العلوم التي سماها فراي جيران الأدب الدين على الناقد أن يقيم الصلات معهم بشكل يحفظ له استقلاله[5]

إن أهم مبدأ بالنسبة لفراي يتمثل في أن هناك وحدة متكاملة بين الأعمال الأدبية، وهذه الوحدة تقوم على فكرة الترابط بين تلك الأعمال من خلال الرموز والتقاليد المختلفة أو كما أسماها فراي "النماذج البدئية أو النماذج العليا، ويتجلى هذا المعنى في تعريف فراي للنموذج حين يقول: " الرمز هو الوحدة القابلة للإبلاغ والتي أعطيتها اسم النموذج (...) أقصد بالنموذج الرمز الذي يصل قصيدة بأخرى ويساعد بالتالي على توحيد وإدماج تجربتنا الأدبية."[6]

---

[1] نوثروب فراي: نظرية الأساطير في النقد الأدبي،، ص13

[2] نورتروب فراي: تشريح النقد، تر: محمد عصفور، عمان 1991 ص 3.

[3] ضمد كاظم وسمي: أسرار المواهب دراسات في النقد الأدبي، ص33.

[4] نورتروب فراي: تشريح النقد، ص 132.

[5] المرجع نفسه، ص22.

[6] *Northrop Frye : Anatomy of Criticism, Princeton University Press, New Jersey, USA, 1957, p99.*

كما يؤكد فراي أن "أول شيء يتوجب على الناقد الأدبي فعله هو قراءة الأدب، حتى يتمكن من مسح استقرائي للميدان الأدبي، ويجعل من المبادئ النقدية تشكل نفسها بنفسها، بعيدا عن المعرفة المتعلقة بأي حقل آخر. فلا يمكن لمبادئ النقد أن تؤخذ جاهزة من اللاهوت، أو الفلسفة، أو السياسة، أو العلم، أو أي من هذه مجتمعة."[1]

تأسيسا على قول فراي هذا تتجلى العلاقة بين النقد الجديد ونقد النماذج البدئية في نقطتين أساسيتين : النقطة الأولى تمثل في منهج قراءة الأثر الأدبي المتمثل في قراءة النص قراءة نصية والنقطة الثانية تتمثل رفضهما واستبعادهما لكل الحقول الخارجة عن الأدب والنقد الأدبي من علم أو سيساسة أو اجتماع أو تاريخ أثناء هذه القراءة.

إن فراي كما يقول جوناثان هارت Jonathan Hart "بدل أن يقبل الحكمة المنتجة من قبل جماعة الفن من أجل الفن أو النقد الجديد، والتي تقول بأن القصيدة إناء إغريقي ينتقل من بو Poe وتابعيه بفرنسا إلى إليوت ثم العودة مرة أخرى إلى فرلانVerlaine ليبرز أنه

لا يمكن أن تفصل القصيدة عن البلاغة، أو أن نطهر الجانب البلاغي من الجانب الشعري "،[2] وبالتالي فقد كانت أعماله بمثابة البديل لتحليلات النقد الجديد الذي كان المنهج المسيطر في تحليل وقراءة الأدب ليفتح المجال بعدها واسعا أمام مناهج نقدية اخرى كالبنيوية والسيميائية.

---

[1] *Ibid, pp7-8*

[2] *Jonathan Hart : Northrop Frye: The Theoretical Imagination, Routledge, 2005, p118*

المحاضرة السابعة

ما بين المدرسة التفكيكية والنقد الجديد

إن المناهج النقدية الحديثة برغم تعددها واختلاف مدارسها وتباين إجراءاتها المنهجية في التعامل مع النصوص الأدبية شعرا ونثرا يمكن تقسيمها في نهاية المطاف إلى أقسام ثلاثة؛ منها ما يعنى بالمرسل أي المؤلف ويركز على سيرته وظروفه ومحيطه وبيئته كالمنهج التاريخي والمنهج الانطباعي، والمنهج الاجتماعي، والمنهج النفسي، ومنها ما يركز على المرسل إليه أي المتلقي كمنهج القراءة والتلقي ومنها ما يتخذ النص غايته ومبتغاه كالنقد الجديد كالبنيوية والسيميائية، والتفكيكية، والأسلوبية.

النقد الجديد

تعد مدرسة النقد الجديد من أهم المدارس التي رسخت الاتجاه الشكلاني في النقد وأرست دعائمه؛ والذي ينظر إلى النص كبنية لغوية قائمة بذاتها، كما تعد مساهمة الأمريكيين والإنجليز في تطور النقد المعاصر مساهمة بالغة، ولعل ما اصطلح عليه باسم النقد الأنجلو-أمريكي الجديد أهم ما يميز الحركة النقدية الأنجلو-أمريكية في العصر الحديث، لما كان لهذا الاتجاه من تأثير بارز على مسار النقد الأدبي وتطوره في البيئة الغربية والعربية على حد سواء.

والنقد الجديد تيار نقدي يرتكز في أساسه على النظر إلى النص الأدبي ذاته، لا إلى المؤثرات الخارجية، ولا إلى أية مصادر أخرى، خاصة كل ما تعلق بالمؤلف وسيرته الذاتية.

كتب كلينت بروكس مقالة نشرها سنة 1951م تحت عنوان: (الناقد الشكلي) The Formalist Critic حدد فيها مبادئ النقد الجديد التي من أهمها: البحث عن وحدة العمل الفني، ومدى نجاحه أو فشله في خلق العلاقة بين أجزائه المختلفة، وأنه لا يمكن الفصل بين الشكل والمضمون في العمل الأدبي فالشكل هو المعنى، وأن الأدب ليس هدفه استخلاص مواعظ أخلاقية فالأدب في نظره كله رمزي ومجازي[1] وتعارضت هذه المبادئ التي جاء بها النقد الجديد مع المدارس النقدية السابقة خاصة المنهج التاريخي الذي يرفض أصحابه النظر إلى العمل الأدبي مستقلا، دون النظر إلى ظروفه التاريخية أو الاعتبارات الخارجية الأخرى.

لكن يجب هنا أن أشير إلى أن تسمية النقد الجديد قد تحيل أيضا إلى مصطلح آخر نظير له في نسخته الفرنسية Nouvelle Critique والذي ظهر خلال الستينيات إبان تلك المناظرات والمعارك التي نشبت بين النقاد الأكاديميين التقليديين والنقاد الحداثيين. وهو تيار آخر بعيد عن النقد الأنجلو-أمريكي الجديد الذي حدد هنا ليكون موضوع هذه المداخلة.

[1] ينظر: موجز تاريخ النقد الأدبي، ص 186 ص ص-187.

يظل الصراع بين القديم والجديد قائما بين التيارات والمذاهب والنظريات، يقوم هذا على أنقاض ذاك ويبرز ذلك من صلب ذلك "فالنقد الجديد نفسه جاء كتصور معارض للنقد القديم الذي ساد بريطانيا وأمريكا في بدايات القرن العشرين والذي طغت فيه دراسة المعطيات الدخيلة على العمل الأدبي".[1]

إن مصطلح النقد الجديد لم يعد جديدا منذ أطلقه الناقد الأمريكي جون كرو رانسم John Crowe Ransom سنة 1941 من خلال كتابه الذي حمل العنوان ذاته، وعرفت به جماعته بجامعة فاندربيلت Vanderbilt ليعمم على المدرسة كلها، كما هو الأمر بالنسبة لمصطلح النقد الجديد الذي لم يكن جديدا آنذاك وقد أشار ريني ويليك إلى الأخوين شليغل[*] Schlegel بألمانيا وفي القرن التاسع عشر كانا يطلقان على نفسيهما لقب"neue Kritiker" أي "النقاد الجدد"، وبنيديتو كروتشه حين كان يتحاشى استعمال ضمير المتكلم "أنا" كان يشير إلى نظراته وآرائه الخاصة بمصطلح "la nuova critica" [2] وهو الترجمة الإيطالية للنقد الجديد.

بالإضافة إلى الإخوة شليجل وبنيديتو كروتشه Benedetto Croce نجد الناقد الأمريكي وأستاذ الأدب المقارن جوال إلياس سبنغارن Joel Elias Spingarn الذي استعمل المصطلح في محاضرة قدمها في التاسع من مارس عام 1910 بجامعة كولومبيا ونشرت في كتاب بالعنوان نفسه "النقد الجديد" في السنة الموالية، ورصد فيه أهم مبادئ النقد الموضوعي متأثرا بالناقد والفيلسوف الإيطالي كروتشه[3].

غير أن الجدة بالنسبة لرانسم حين أطلق مصطلحه لا تعني الحداثة الزمنية وإنما الجدة الفنية وما جاء به من آراء نقدية تختلف عن الراهن وتقوضه، وقد فرق (أدونيس) بين الجديد والحديث فقال: "للجديد معنيان: زمني وهو، في ذلك، آخر ما استجد، وفني، أي ليس في ما أتى قبله ما يماثله. أما الحديث فذو دلالة زمنية ويعني كلّ مالم يُصبح عتيقاً. كل جديد، بهذا المعنى حديث. لكن ليس كل حديث جديداً [...] الجديد يتضمن إذن معياراً فنياً لا يتضمنه الحديث بالضرورة، وهكذا قد تكون الجدة في القديم كما تكون في المعاصرة"[4].

وعلى الرغم من تعدد الخلفيات الفكرية للنقد الجديد واختلاف أصوله النقدية ومنابعه الفلسفية فإن " كتابات رجلين اثنين هي التي شكلت فحواه، ولذلك فإن أفضل طريقة لفهمه هي تتبع تأثير أفكارهم بالغة الأهمية عن الحركة؛ هذان العلمان هما ت. س. إليوت وأي.إ. ريتشاردز، والتي يجب أن ينظر إلى أعمالهما المبكرة على أساس أنها تمثل بحق معالم النقد الحديث[5].

---

[1] *Terence Hawkes: Structuralism and Semiotics, Routledge Taylor & Francis Group, 2003,p126.*

[*] الأخوان شليجل فريدريش شليجل وأوجوست فيلهلم شليجل، أصدرا معا مجلة أتينيوم (مجلة صدرت في الفترة بين 1798 حتى 1800) فريدريش شليجل (*Friedrich Schlegel*)كاتب وشاعر وناقد ألماني. ولد عام 1772 في مدينة هانوفر، ومات عام 1829 في مدينة درسدن. درس فريدريش شليجل منذ عام 1793 الحقوق واللغات القديمة. ويعتبر المنظر الحقيقي للرومانسيين الأوائل. وقد استطاع شليجل أن يطور العديد من الأفكار. وكانت حياته غير مستقرة، عمل خلالها في العديد من المناصب الجامعية. وقدم نقداً امتدح فيه رواية جوته «فلهلم مايستر»، اعتمد عليه النقد الأدبي كثيراً. من أعماله: لوسيندە «*Lucinde*» (رواية 1799) قصيدة الأدب الحديث والقديم (محاضرة ألقاها في فيينا).

[2] *Wellek, René. "The New Criticism: Pro and Contra." Critical Inquiry, Vol. 4, No. 4. (Summer, 1978), pp. 611-624.*

[3] *J. E. Spingarn: The New Criticism, The Columbia University Press, New York,1911, p19.*

[4] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت،ط3، 1979، ص 99 -100.

[5] Richard J. Calhoun: "A Study Of The New Criticism" The South Carolina Review Volume 37, Number 1, Fall 2004, p2.

ظهر النقد الجديد في إنجلترا بعد ركود أدبي رهيب فكان بمثابة المعول الذي آل على نفسه أن يحطم أيقونة المسز غراندي؛ رمز التزمت وجمود الحياة الاجتماعية والفنية والثقافية الإنجليزية في العصر الفيكتوري [1] وهي فترة امتدت ما بين 1830 و1900، وهي الفترة التي ازدهرت فيها الثورة الصناعية فطغت الآلة على الحس والفكر.

ومن المفارقات في ظهور النقد الجديد أنه وبالرغم من أن طغيان الآلة على الفكر والحس بإنجلترا والقارة الأوروبية آنذاك، فإن هذا التطور التكنولوجي ساهم في تأسيس النقد الجديد إذ أن الطباعة أدت إلى ازدهار النظرية الأدبية، وظهور الشكلانية والنقد الجديد، باقتناعهما العميق بأن كل عمل ينتمي إلى فن القول هو مغلق في عالم خاص به، أي أنه "أيقونة لفظية" ومما له دلالته أن الأيقونة شيء يرى ولا يسمع.[2]

وهكذا كان المذهب الجديد ضد كل ما يرتبط بالمؤلف فجاءت كل مقولاته لافظة لكل المناهج التي رهنت مبادئها به من المنهج الانطباعي، إلى المنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي، والمنهج النفسي.

بطبيعة الحال، كان لنقد إليوت تأثيرات أخرى على "النقد الجديد"، ومن أهم هذه التأثيرات قوله أن الشعر ذاتي المعنى والغرض والغاية autotelic،" أي وجود غرض الشعر في ذاته وليس بعيدا عنها، نظرية أبرزها في كتاباته المبكرة عن طريق تطبيقات نقدية وذلك باعتبار التأثير الجمالي مستقلا عن التأثيرات الدينية، والأخلاقية والسياسية، أو الاجتماعية. [3] وهذا ما يؤكده ر. ب. بلاكمور في مقاله مهمة الناقد 1935 حين عبر عن بغضه الشديد للأشكال الخارجية من النقد الأدبي بما فيها الفلسفة الأخلاقية عند جورج سانتيانا وعلم النفس وعلم الاجتماع عند فان وايك بروكس، وأيضا النزعة الاقتصادية عند غرانفيل هيكس. [4]

وغايتهم فهم الطريقة التي يستخدم فيها كل عمل أدبي اللغة، لأن التنقيب عن المصادر والتأثيرات والمذاهب والحركات، لا يقودنا إلى معرفة بناء القصيدة أو رواية ولا يفسر وظيفة الصورة والرمز والإبهام والسخرية والتناقضات الظاهرية[5]

لا يتجافى النقد الجديد عن تفسير العمل الأدبي انطلاقا من ترجمة صاحبه فحسب وإنما يتجنب أيضا، وبشدة، أن يسقط فيما يدعوه بعض النقاد القصد الزائف، أي الاعتقاد بأن المعنى الحقيقي للعمل الأدبي يتركز في نية مؤلفه، وأن إنجاز النقد الأكثر أهمية أن يتوصل إلى هذه النية. [6]

إن الدرس الأدبي بحاجة ماسة إلى إجرائية نقدية، تساير حركية الزمن ومنطقية التطور ذلك أن " المناهج النقدية ليست أمورا ثابتة، بل تخضع إلى التغير والتحول وهذا نتيجة طبيعة هذه المناهج التي هي من نتاج التفكير الإنساني المنظور

---

[1] سلامة موسى: الأدب الإنجليزي الحديث، سلامة موسى للنشر والتوزيع، مصر، ط3، 1978 ص9.

[2] والترج. أونج: الشفافية والكتابة، تر: حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، فبراير1994، ص193.

[3] Richard J. Calhoun: "A Study Of The New Criticism", The South Carolina Review, Vol. 37, Number 1, 2004, p3

[4] فنسنت ب. ليتش: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، تر: محمد يحي، المجلس الأعلى للثقافة،مصر،2000 ص41.

[5] الطاهر أحمد مكي: الأدب المقارن أصوله وتطوره ومناهجه، دار المعارف ط1، القاهرة، 1987، ص255و 256

[6] المرجع السابق، ص257.

بطراد حيث إن الثبات ليس من طبيعة الإنسان ذلك أنه يفضي بالضرورة على التجديد الفكري الذي يحتاج دوما إلى أن تطرأ عليه متغيرات."[1]

هذا التغير والتحول الطبيعي الذي يطرأ على المناهج والنظريات والمدارس النقدية ينطبق أيضا على موضوع دراستنا؛ النقد الجديد الذي عرف تحولات كثيرة وجوهرية عند بعض رواده كما أشار إلى ذلك دافيد ليتش "وعندما أخذ بعض كبار النقاد الجدد يتحولون عن الممارسات الشكلية البحتة إلى اهتمامات ثقافية أوسع، كانت عقائدهم آخذة في الإنتشار بين أتباعهم من الجيلين الثاني والثالث الذين حافظوا أحيانا على نقاء النقد الجديد بثمن باهظ مما هبط بالحركة إلى أن تكون منهجا مذهبيا مشذبا بعناية ».[2] فكثير من رواده غيروا بعض آرائهم، وعلى رأسهم ت. س. إليوت الذي عبر تنكره لمقاله وظيفة النقد في مقال آخر موسوم بحدود النقد.

إن مصطلح الشكلانية تضمن مجموعة من المدارس مع بداية القرن العشرين، وثار ضد كل التجليات التي سادت قبله والتي كانت تحيل إلى العناصر الخارجة عن النص، من النقد السير ذاتي إلى التاريخي وغيرهما، فكل عمل أدبي مستقل بذاته، وهكذا فالنقد الجديد منهج يسعى إلى تطهير تطهير النقد من كل ما يعده شوائب تأتي من خارج النص، ومهمة الناقد وواجبه الأول كما يقول مالكولم كاولي هو :"التحديد الى أقرب ما يستطيع أية صفات شعورية يحتوي عليها المحتوى الشكلي للعمل وكيف ضمنت في سياقه وبأي قدر من الاجادة ... فليست له مهمة أخرى . وقد يكون تقويم المعنى التاريخي . أو المتعلق بسيرة المؤلف او الصلاح الخلقي أو الحقائق الفلسفية محض تطوع لا مسوغ له في النقد).[3]

- التفكيكية

ما من شك أن المدرسة التفكيكية Deconstruction من أهم المدارس ما بعد بنيوية التي أسالت الكثير من الحبر وأثارت الكثير من الجدل في النقد الأدبي. وربما لا توجد مدرسة تضاهي مدرسة النقد الجديد في النقد الأدبي غير التفكيكية من حيث التأثير وتباين القبول وتمايز الرفض لدى المتتبعين ودارسي الأدب والنقد. فقد أثارت موجات عاتية من الإعجاب وتركت في الأنفس حالات حادة من النفور والامتعاض.

والتفكيكية تعد منهجا فلسفيا قبل أن تكون منهجا نقديا، يطرح للتساؤل إمكان المعنى المتسق في اللغة واستعمالاتها، ويعد جاك ديريدا Jacques Derrida المنظر الأول لهذا المنهج، وكانت البداية بفرنسا في أواخر الستينيات من القرن العشرين وتبناه عدد من منظري ونقاد الأدب البارزين في الولايات المتحدة من أمثال هارولد بلومHarold Bloom، وبول دي مان Paul de Man وجيوفري هارتمان Geoffrey Hartman وجيه. هيليس ميللرJ. Hillis Miller وإي. دوناتو E. Donato ابتداء من السبعينيات. فمن ناحية نجد هؤلاء وهم رواد التفكيك على الصعيدين النظري والتطبيقي على الرغم من تباين أسلوبهم وحماسهم، ومن ناحية أخرى نجد أن الكثير من النقاد الذين ينضوون تحت خانة النقد التقليدي يبدون سخطهم من التفكيك الذي يعدونه سخيفاً وسطحيا وعدوانيا ومدمراً. ولم يخل أي مركز فكري في أوروبا وأمريكا من الجدل في قيمة التفكيك كنظرية جديدة في النقد.

---

[1] دياب قديد:نظرية الاستقبال عند النقاد الغربيين، ضمن كتاب أعمال ملتقى "النقد العربي المعاصر، المرجع والتلقي" جامعة خنشلة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، ي،، عين مليلة، الجزائر، ص*185* .

[2] فنسنت. ب. ليتش: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ص45.

[3] مالكولم كاولي: فصول في الأدب والنقد، تر: محمد بدر الدين خليل، دار الطباعة الحديثة، القاهرة، 1981 ، ص342.

إذا كان جاك دريدا تفرد بالزعامة في الضفة الأوروبية، فإن بول دي مان استحوذ على ريادة التفكيك في الضفة الأمريكية، وقد دعا جاك دريدا في ندوة جامعة جونز هوبكنز الى تفكيك ميتافيزيقا الحضور التي تنعكس في فكرة البنية نفسها [1] ولم تكن القراءة التفكيكية سوى تعارض مع المبدأ الذي يقول بأن في لغة النص يكمن الأساس الخاص بالنسق الذي يشتمل على عمل وظيفي كاف...وأن النص يمتلك نسقا لغويا أساسيا لبنيته الخاصة، التي تمتلك وحدة عضوية، أو نواة ذات مدلول قابل للشرح [2] أي تعارض مع أحد أهم مبادئ النقد الجديد المتمثلة في استقلالية النص واكتفائه ذاتيا. ويوجز ليونارد جاكسون صورة التفكيك العامة في هذه الكلمات: "يبدأ هذا التفكيك بطرح سؤال سلبي مفاده أن لا وجود في النص لأي معنى موحد محدد بحيث يمكن لعملية تحليلية كتلك التي يقوم بها النقاد الجدد أن تكشفه. فما يوجد في النص هو عملية لا نهاية لها من انتشار المعنى وتشتته، وإطاحة متواصلة بالمعنى المألوف. ولكي نقبض على هذا النص أو نحرره فإننا نتعامل معه بوصفه ما قبل نص مهيأ لمزيد من الكتابة التي يمكن أن تستخدم فيها عُدَّة الحداثة كلها، خاصة ذلك التلاعب الجويسي بالألفاظ".[3]

ويحاول دي مان في كتابه (العمى والبصيرة) أن يوجه ملاحظة مفادها أن بعض النقاد وعلى راس هؤلاء (النقاد الجدد) يتجهون اتجاها معاكسا للبصيرة وذلك من خلال سلوكهم سلوكا نقديا معينا أو انتهاجهم منهجا معينا أو تبنيهم لنظرية نقدية معينة ويحاول أن يبرهن أنهم وإن حققوا هذه البصيرة فإنها ممزوجة بنوع من العمى، فيقولون كلاما مخالفا لما يقصدونه وذلك جراء بعض الغموض الذي يكتنف ممارساتهم النقدية. وهذا ما يميز النقد الواحدي "فهذا الانزلاق اللاشعوري من النقد الواحدي إلى النقد الغامض هو نوع آخر من تحقيق هذه البصيرة في العمى. حيث أن الوحدة الكلية التي يهدف هؤلاء النقاد العثور عليها لا تكون في النص قط، وإنما في فعل التأويل" لان كل عنصر من عناصر النص يجب أن تفهم من خلال الكل، وهذا الكل يجب أن يفهم على أنه كلية لكونها جميع تلكم العناصر . بالإضافة على هذه الحركة التأويلية هي عموما جزء من عملية معقدة تنتج العمل الأدبي، ولكن إذا كان هناك حطأ ما في عملية التأويل لوحدة النص، فإن هذا الخطأ حسبما يعتقد دي مان بأنه يساعد ذلكم النقاد الجدد على الاحتفاظ بعمى ينتج بصيرة في معنى النص المتعدد . لأن العناصر ليست هي وحدة كلية. وبذا يتوجب لعملية النقد الأدبي أن تتجاهل البصيرة التي تنتجها تلك العناصر في النص المعني."[4]

وقد عُدَّ منهج التفكيك من قبل النقاد منهجا مناسبا لنقد النصوص وتحليلها فهو يتيح للمفسر اكتشاف التناقضات الخفية في النص، حيث أن التفسير التفكيكي للنص، كما يقو بتلر كريستوفر أي كشف تناقضاته الفكرية الداخلية، هو أنسب منهج للمفسر الذي يبحث في النص عن العناصر التي تناقض الأيديولوجية البرجوازية التي تبدو وكأنها تهيمن عليه تماما وتتصارع معه"[5].

---

[1] خوسيه ماريا بوثويلو إيفانوكس: نظرية اللغة الأدبية، تر: د.حامد أبو حامد، مكتبة غريب، مصر- ص 151.

[2] خوسيه ماريا بوثويلو إيفانوكس: نظرية اللغة الأدبية ، ص 147.

[3] ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية، تر: ثائر ديب، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط2، 2008، ص274.

[4] د. عماد الدين الجبوري: دراسات في الأدب، منشورات إي كتب، 2011، ص28.

[5] بتلر كريستوفر: التفسير والتفكيك والأيديولوجيا، ص91.

ما بين النقد الجديد والتفكيكية

بعد انتقال دريدا أستاذا زائرا إلى جامعة جون هوبكينز ثم جامعة ييل، التحق به جمع غفير من النقاد الأمريكيين حتى قيل "وقد زاد اتباع الكثير من النقاد الأمريكيين له إلى حد نستطيع أن نقطع عنده بتأثير دريدا نفسه على النقاد أكثر من أي ناقد آخر من نقاد ما بعد البنائية الفرنسيين"[1] وهذا التوجه لكثير من النقاد الأمريكيين الذين احتضنوا التفكيكية في مرحلتها الأمريكية اشتد عودهم كنقاد جدد، وبالتالي فقد انطبع النقد الجديد في أذهانهم "وسرى دمه في دمائهم [2] فهذا جيفري هارتمان الذي بدأ يضيق ذرعا بالقيود المختلفة لنظرية النقد الجديد، كما حاول بعض النقاد من أمثال موراي كريغر كما يقول "إثناء عزم التفكيكية بقولهم: "إن أدواتها لا تختلف أولا وقبل كل شيء عن أدوات النقد الجديد".[3]

تلغي التفكيكية – كالنقد الجديد – التمييز بين النقد والإبداع وكون اللغة هدفا لذاتها، تقابل الشكل والهدف في النقد الجديد طور أتباع دريدا الأمريكيين مختلف أوجه عمله بطرق خاصة، اهتم دي مان بطريقة النقد الجديد، التي تشيد بالبنيات للنص ووصف باحثون مفاهيم دريدا بأنها لعبة طورها أتباعه إلي نظرية قريبة من النقد الجديد نظرية المتعة كما سنراها عن إليوت تتمثل في توريات التداعي اللغوي والأدبي ومعاني المفارقة والسخرية والالتباس، التي تنغرس لدى دريدا وآخرين في بنية اللغة ذاتها.[4]

ولأن النقاد التفكيكيين يقرؤون العمل الأدبي قراءة مقربة شأنهم شأن النقاد الجدد، فهذا التشابه في منهج القراءة يوحي بأن ممارستهما النقدية متشابهتان ولقد لاحظ وليم كاين William Cain أن "أي أحد يستغرق في تقنيات النقد الجديد يكتسب المنهج التفكيكي، بالرغم من أن التفكيكية تعتمد على النظريات الفلسفية التي لا يحتاجها النقاد الجدد."[5]

وإذا كان هذا الاختلاف بين التفكيكية والنقد الجديد يقع على مستوى التركيز على الطابع الفلسفي الذي اختاره التفكيكيون كما أكد ذلك آرت بارمن Art Berman فإنه اختلاف يصح على التفكيكية في نسختها الفرنسية لا غير، ذلك أن التفكيكيين الأمريكيين المنتمين إلى ما عرف بمدرسة يال 'Yale School' يختلفون عن نظرائهم الأوروبيين في تركيزهم على الجانب الفلسفي، وكثيرا ما وصفوا بأنهم "شكل من أشكال التفكيكية مهتمون بالقراءة الفاحصة للأدب، وأنهم فلسفيا أقل التزام من التفكيكين الفرنسيين" وانطلاقا من هذه الرؤية يصدر مارتن مكيلان Martin McQuillan حكمه على أن: التفكيكية الأمريكية ما هي إلا إعادة اكتشاف لأسلوب القراءة الفاحصة لدى النقاد الجدد" [6]

---

[1] كريستوفر نوريس: التفكيكية: النظرية والممارسة، تر: د. صبري محمد حسن، دار المريخ، الرياض، السعودية، 1989، ص195

[2] *Shuli Barzilai, and Morton W. Bloomfield: New Criticism and Deconstructive Criticism, Or What's New? In: New literary History, Vol 18, N° 1, 1986, John Hopkins University Press, p152*

[3] كريستوفر نوريس: التفكيكية: النظرية والممارسة، تر: د. صبري محمد حسن، دار المريخ، الرياض، السعودية، 1989، ص265.

[4] جون ستروك: البنيوية وما بعدها من ليفي سراوس إلي دريدا، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1996، ص ص 209- 121.

[5] *Art Berman From the New Criticism to Deconstruction: The Reception of Structuralism and Post-structuralism. University of Illinois Press, 1988, p276.*

[6] *Martin McQuillan: Paul de Man, Routledge Taylor & Francis Group,London New York, 2001*

وكثيرا ما يشار إلى مدرسة ييل الأمريكية في التفكيكية وجاك دريدا ومدرسة النقد الجديد الفرنسية بزعامة رولان بارت بالنقد الجديد الجديد [1] كما فعل إدوارد سعيد حتى أن مصطلح:"جديد النقد الجديد" (The New New Criticism) أطلق على التفكيكية وذلك بسبب الاعتمادات الأدبية من قبل مدرسة ييل Yaleفي أمريكا والتي تمكن النقاد من مواصلة ذلك الاهتمام المحكم والدقيق بالنصوص دون اعتبار النزعة الفوكودية لما بعد البنيوية" [2]

وهذا الارتباط الجيني والمنهجي ذاته بين التفكيك والنقد الجديد ما جعل ليونارد جاكسون يفضل إطلاق اسم "ما بعد النقد الجديد"[3]على النزعة التفكيكية.

وهو ما جعل فنسنت ب ليتش يصرح أنه "مثل النص المنتشر في مذهب المتعة، ومثل النقد العملي المتحرر مطلق لعنان لذاته تبدو التفكيكية نسخة مشوهة متفسخة أخرى للشكلانية الضيقة بالرغم مما تميزت به من بصيرة نافذة"[4]

أما فرانك لانتريشيا Frank Lentricchia فيقول: " لم يهدد الدريديون من جامعة ييل في غمرة كل مناصر للتقليدية لأنهم كانوا سيتحولون إلى دعامة أخرى للتقليدية الشكلانية الأخيرة"[5] فالتفكيكية بحسب لانتريشيا تمثل شكلانية جديدة فقط في حال طرح واستبعاد الجانب الفلسفي. وانطلاقا من هنا من الطبيعي وجود خيوط من التفكيكية ومصطلحاتها مجدولة في المشاريع النقدية المختلفة، الشكلانية والظاهرياتية والتأويلية والماركسية كما كانت الحال مع مدرسة النقد الجديد، وبعض النقاد يطلقون عليها النقد الجديد، إذ أن التفكيكية بحسب بارزيلاي ووبلومفيلد Shuli Barzilai and Morton W. Bloomfield تعد"وبطريقة تعاقبية أعتبر التفكيكية استمرارية للنقد الجديد بالمعنى التاريخي المحدود ليس فقط لان التفكيكية ظهرت بعد النقد الجديد، ولكنها اتبعت أعقاب البنيوية"[6]

أما ليونارد جاكسون Leonard Jackson في نقده لمدرسة التفكيك الأمريكية هي مدرسة فلسفية تعتمد على التلاعب بالألفاظ "ولعل أهم ما يقال عن نقاد هذه المدرسة هو أنهم كانوا على خير ما يرام قبل أن يتحولوا إلى التفكيك. فما كانوا يتميزون به آنذاك هو القراءة الدقيقة؛ تلك المهارة التي لم يضف إليها التفكيك كمنهج أي شيء على الإطلاق، وعلى العكس فقد وجد التفكيك لديهم ذاك القبول الشديد لأنه منهج في القراءة الدقيقة التي تميز بها الأمريكيون في الأصل (...) وربما كان من الواجب أن يطلق على هذه المدرسة في أمريكا اسم (ما بعد النقد الجديد) فهي تختلف عن النقد الجديد في أيديولوجيتها المسيطرة، وفي قبولها مناهج معينة كان يمكن للنقد الجديد أن يرفضها".[7]

من بين الاختلافات التي تبدو جلية بين التفكيكيين والنقاد الجدد توجه النقاد الجدد في نقدهم وتطبيقاتهم إلى دون والكسندر بوب ومارفل وجونسون وغيرهم من الشعراء، توجه التفكيكيون إلى الشعراء الرومانسيين بالدراسة فهذا هارولد

---

[1] *Edward W. Said: Opponents, Audiences, Constituencies and Community in The Anti-aesthetic by Hal Foster, Bay Press Port Townsend, Washington1983, p138.*

[2] *Paul Dawson: What is a literary intellectual? Creative Writing and the New Humanities, in: Cultural Studies Review, Vol 9, N0 1,MAY 2003, p167.*

[3] ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية، تر: ثائر ديب، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط2، 2008، ص275.

[4] *Vincent B. Leitch, Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction (New York, 1983),p142.*

[5] *Frank Lentricchia, After the New Criticism (Chicago, 1980), p. 169.*

[6] *Shuli Barzilai and Morton W. Bloomfield: New Criticism and Deconstructive Criticism, Or What's New? In: New literary History, Vol 18, No 1, Studies in Historical Change, 1986, The John Hopkins University Press, p152,*

[7] ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية، 275.

بلوم حاول إعادة الاعتبار إلى صاحب "الفردوس المفقود" الشاعر جون ملتون الذي هوجم من قبل ف. ليفز وعبر ت. س . إليوت عن كراهيته له ولراديكاليته في السياسة والدين له فوصفه باوند بأنه "حميري الأذنين"[1] كما كتب هارتمان كتابين مهمين عن ووردزورث "شعر وردزدورث "وردزورث غير المرموق، وكتب ميلر كتاب: "شارلز ديكنز عالم رواياته" 1958

وإذا كان معظم النقاد الجدد قد لقوا حتفهم أيام ازدهار التفكيكية، ولم يتبق في السبعينيات متحدث ثقة سوى كلينث بروكس لأن معظم النقاد الجدد الأوائل كانوا رحلوا عن الحياة بينما ترك ريينه ويليك وموراي كريجر وغيرهما صفوف الحركة قبل ذلك بمدة أو توقفوا عن العمل، وكان كريجر وهو أصغر من زميله بعشرين سنة في أواسط حياته العملية في ذروة قواه خلال فترة التحديات المكثفة تلك. ولجأ كريجر وهو أصغر المنظرين الرئيسين من النقاد الجدد وربما كان آخرهم إلى اتخاذ موقف الدفاع في مسعى الدفاع عن شكلية النقاد الجدد وأيضا لمد نطاقها ونتجت عن هذا الدفاع نسخة متأخرة معقدة ومرنة ومخففة من شكلية النقد الجديد.[2]

وقد تحدث كريجر عن الوضع المتأزم للشعر ودافع باعتباره آخر معاقل النقد الجديد وكان دائما يمتدح كريجر هنا النقاد الجدد ويربطهم بالتراث النقدي الغربي العريض، وهو يلح كشكلي وإنساني على الحاجة للمحافظة على أعظم قصائدنا وأن نواصل تقاليدنا القديمة، ويحثنا " طالما نحيا" على أن نقف ولو تحت الإكراه في وجه نهاية النزعة الإنسانية ونزع القداسة عن الأدب العظيم. والعبارة الغربية" طالما نحيا" تدخل الموت في الموضوع وتذكرنا بالقلق الوجودي الملح كريجر وهو عندما يحذرنا بأننا لا يجب " أن نسمح لأنفسنا بنفية" يكشف بوضوح عن أن الإيمان كما العقل يدفعه إلى هذا الرأي.[3]

لقد كانت مواجهة كريغر بطرح مشروعه الجديد وتوظيف مصطلحات أخرى للنقد الجديد "سعيا منه في خلق البديل للنفي والخواء اللذان يبشر بهما البرنامج التفكيكي ومحاولا أن يوقف تآكل النزعة الإنسانية الغربية. أجبر تحدي التفكيكية كريجر على أن يصبح المدافع والمتحدث الرئيسي باسم تراث النقد الجديد خلال السبعينات."[4]

كان على كريجر ليحافظ على صلاحية مذهبه الشكلي المتأخرة أن يعدل من نظريته في الأدب باستمرار. وقد واجه التفكيكية بانتظام على وجه الخصوص وعدل من نتائج أبحاثها واقتبس بعضها لفائدة مشروعه هو، ويمثل كريجر ظاهرة مهمة من هذه الناحية لأنه كان الوحيد من كبار النقاد الجدد الشكليين الذي واجه الخطر التفككي واستوعبه إلى حد كبير وبلا هوادة، غير أن هذه المواجهة لم تهدف إلى فهم النقد التفكيكي بل إلى المحافظة على النقد الشكلي.[5]

ومن أحدث الانتقادات التي لحقت التفكيكية ما جاء في كتاب جون إليس John M. Ellis الذي عنونه: (ضد التفكيك) Against Deconstruction سنة 1989والذي يفحص الفصل السابع والأخير منه التفكيكية على اعتبار أنها مرحلة من مراحل التطور التاريخي في النقد الأدبي. وقد تضمن الكتاب نقدا لاذعا للمنهج التفكيكي معلنا أن الكثير من

---

[1] للمزيد انظر: ما التفكيكية؟ نقاد ييل والشعر الروماتيكي الإنجليزي ضمن: ماهر شفيق فريد: لآلئ الإبداع، دار البستاني للنشر والتوزيع، القاهرة، 2005، ص103.

[2] فنسنت ب ليتش: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ص66.

[3] فنسنت ب ليتش: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ، ص68.

[4] المرجع نفسه، ص66.

[5] المرجع نفسه ، ص68.

المصطلحات التي تبنتها التفكيكية والتي تدعي من خلالها التأسيس لرؤى جديدة ما هي في الحقيقة إلا صدى لمدرسة النقد الجديد الأنجلو-أمريكية، وقد أثبت إليس أن تلك المقولات التفكيكية المزعومة هي لدى القارئ اليقظ مقولات قديمة تداولتها الدراسات الكثيرة والمختلفة التي نشرها النقاد الجدد، ومن ذلك مقولة ميتافيزيقا الحضور عند دريدا والتي هي إحالة المعنى لدى النقد الجديد. أما إنكار دريدا لثبوت المعنى في القراءة الأولى للنص فذلك تحوير لمقولة المغالطة القصدية التي تكلم عليها ويمزات وبيردسلي منذ العام1954. واخذ على التفكيكية أيضاً شغفها باستخدام كلمات واصطلاحات غير واضحة سعياً منها لابهار القارئ واقناعه بأن ما يقال له استثنائي وغير عادي. علاوة على أنها أعادت لبعض المقولات الفلسفية المعاصرة، ويؤكد إليس أن "التفكيك بدلا أن ينتقل إلى فكرة أجد وأنسب بعد أن يلقي بالأفكار التقليدية المنسوخة إلى التاريخ يحفظها المؤرخون، نراه يتميز بحاجته إلى تلك الأفكار فلا يستغني عنها. أما إذا كان التفكيك يكتفي بتزكية البحث عن الأفكار الواضحة غير الملائمة ثم استبدالها أو إدماجها في أفكار أخرى أعقد منها، فليس في ذلك ميزة يدعيها لنفسه"[1]

في الفصل الرابع المعنون بـ"ما الذي يعنيه القول بأن كل تأويل هو تأويل مغلوط؟ يحاول إليس أن يبين أن رؤية دريدا للتأويل ومدى صحة أفكاره حولها؛ فدريدا وتلامذته ينطلقون مسلمات وبديهيات وتعميمات خاطئة، بل أكثر من ذلك ينطلقون من رؤى سابقة لهم وأهم هذه الرؤى تلك الأحكام التي أطلقها النقاد الجدد ففكرة " كل تأويل هو تأويل مغلوط " تصب في جوهر المدرسة الأنجلو-أمريكية ويعلن أن: "أي قارئ على معرفة مناسبة بالنقد على مدى نصف القرن الفائت سيفهم على الفور أننا إزاء وصف تعميمي لما كانت تفعله – منذ فترة طويلة- نزعة نقدية متنبهة يقظة، ألا وهي النقد الجديد . أحد إجراءات المعيارية عند النقاد الجدد إيضاح أن الخصائص السطحية الظاهرة الواضحة في النص الحبكة والأحداث الكبرى والتيمات الواضحة يعتريها التعقيد من جراء التفاصيل النصية الصور الأدبية، الاستعارات، الخ) التي تتعارض مع المحتوى السطحي الأوضح في النص، ومن ثم تقتضي تلك التوترات والتضاربات الناجمة تأويلا أعقد واشمل يستوعب كل مستويات النص"[2]

والقول بأن قصد المؤلف غير متاح ولا يمت بصلة إلى البحث قول معياري في التأويل والحكم يعرف- منذ وقت طويل في النقد الأدبي- بأنه المغالطة القصدية وكان هذا التعبير الكلاسيكي موضوع نقاش لا ينتهي ومن الغريب المدهش أن مؤيدي عبارة " كل تأويل هو تأويل مغلوط " يريدون الاستيلاء على هذا الموقف بوصفه رؤيتهم الجديدة الجسورة، وهي ليست بالجديدة كلا ولا جسورة"[3]

وفي الأخير وعلى الرغم مما قيل حول التفكيكية من أنها ليست سوى استمرارية للنقد الجديد ونسخة مقلدة له، تبقى التفكيكية في نظرنا مدرسة نقدية مهمة ساهمت في تقديم نظرة مغايرة لتحليل النصوص الأدبية.

---

[1] جون إلس: ضد التفكيك، تر: حسام نايل، المركز القومي للترجمة،2012 ص105.

[2] جون إلس: ضد التفكيك، تر: حسام نايل ، ص106.

[3] المرجع نفسه، ص144.

المحاضرة الثامنة

أثر البلاغة الأوروبية في النقد الغربي الحديث
وظلالها في الموروث البلاغي العربي

مقدمة

كان إعلان الناقد الانجليزي آيفور آرمسترونغ ريتشاردز تذمره من عقم البلاغة الأوروبية في كتابه "فلسفة البلاغة" الذ ي حاول فيه أن يبعث الحياة والروح في البلاغة الغربية من خلال طرح مفاهيم جديدة حول القصيدة والصورة الشعرية والاستعارة والمعنى وغيرها، بمثابة المحرك للبصيرة الغربية فظهرت بعد ريتشاردز عديد المقولات والتقنيات البلاغية التي استلهمت طروحاته الجديدة وسنعرض في هذه المداخلة غلى بعض هذه التقنيات وهذا الاثر الريتشاردزي وسنقف عند الناقد الامريكي ت س إليوت ونظرية المعادل الموضوعي وبعض الطروحات الاخرى القريبة من هذه النظرية كالمفارقة عند كلينث بروكس والتوتر في الشعر عند ألن تيت والنسيج والبنيان عند جون كرو رانسم.

وقبل ذلك يجب أن نقدم هذا الناقد والبلاغي الانجليزي فمن هو ريتشاردز ؟

ريتشاردز سيرة ناقد

ولد الناقد الأدبي والشاعر رتشاردز بساندباتش Sandbach وتوفي في كمبردج. أنهى دراسته تعليمه في جامعة كمبردج، ثم أصبح بها محاضراً في اللغة الإنكليزية والعلوم الأخلاقية، سافر إلى الصين واشتغل هناك أستاذاً زائراً في جامعة تسنغ هوا Tsing Hua في بكين بين عامي 1929 و1930، ومديراً لـ «مؤسسة صحة اللغة» هناك بين أعوام 1936-1938. انتقل بعد ذلك إلى الولايات المتحدة الأمريكية للعمل رئيساً للّجنة المشكلة لدراسة وضع اللغة الإنكليزية، ثم أستاذاً في جامعة هارفرد بين أعوام 1944-1963، ونُصِّب في عام 1963 أستاذاً فخرياً فيها.

اشترك رتشاردز مع اللغوي الإنجليزي تشارلز كي أوغدن Charles Kay Ogden في إرساء قواعد ما يُعرف باللغة «الإنجليزية الأساسية» Basic English، وهي منظومة مؤلفة من 850 كلمة الأكثر شيوعاً، يمكن

استخدامها لغة عالمية على غرار الإسبرانتو، وحاول نشرها في العالم خلال الثلاثينيات من القرن العشرين، ولذلك أخذها معه إلى الصين، وترجم إليها كتاب «الجمهورية» لأفلاطون، وكتب أيضاً «الإنجليزية الأساسية واستخداماتها» Basic English and Its Uses عام (1943).

من أهم أعماله: (أسس علم الجمال) عام (1922) ، الأهم (معنى المعاني) عام (1923) بالاشتراك مع اللغوي الإنكليزي تشارلز كي أوغدن Charles Kay Ogden و«مبادئ النقد الأدبي» عام (1924)، الذي تُرجم إلى العربية ونشر في مصر في الستينيات من القرن العشرين، و(العلم والشعر) عام (1926). (النقد العملي: دراسة في التذوق الأدبي) عام 1929 و(كولردج والخيال) عام 1934، «فلسفة البلاغة» عام (1936). و(الأساسي في التعليم بين الشرق والغرب)1935 و (الأمم والسلام) 1947 و(التفسير في التعليم) 1938

كما نشر رتشاردز شعره في ديواني: «حوارات داخلية: قصائد ومسرحيات» (1971)، و«قصائد جديدة ومختارة» عام 1978

يعد رتشاردز من أكبر النقاد الفاعلين في تطوير قراءة الشعر الجديد من خلال إسهاماته في النقد الأدبي المعاصر الجديد منه خاصة، وأحد أهم النقاد الأدبيين الإنجليز وأوسعهم نفوذاً.[1]

التحليل اللغوي لدى ريتشاردز:

حاول ريتشاردز وضع نظرية شعرية متكاملة حيث تناول العملية الإبداعية من خلال اتجاه سيكولوجي، كما اعتمد على النقد التطبيقي الذي يستبعد كل العناصر الخارجة عن النص. مستفيدا ومستثمرا لجملة من آراء كولردج ونظريته السيكولوجية ومن أعمال ماثيو آرنولد في معنى الثقافة ومن تحليلات فرويد ويونغ، لتمتزج أفكارهم مع أفكاره الخاصة ومع تجربته الذاتية ليغدو أحد أكبر المنظرين في مجال النقد الأدبي في القرن العشرين.

يقول عنه ستانلي هايمن Stanley Edgar Human أن المرء لا يكاد يقترب من إيفور آرمسترونغ رتشاردز إلا وهو يحس برهبة عظمى، فإن اطلاعه في كل مجال من مجالات المعرفة واسع مترامي الأطراف، بل ويذهب إلى أبعد من ذلك حين يجزم أنه بأنه خالق النقد الأدبي الحديث بالمعنى الحرفي للكلمة[(2)] ويصفه ورينيه ويليك بالإنجليزي الذي انتقل من كمبريدج الواقعة على نهر الكام إلى كمبريج الواقعة على نهر تشارلز ويعتبره أبا النقد الجديد في أمريكا [(3)]

---

[1] ينظر: I.A. Richards, in wikipedia [en ligne] consulté le 06/01/2015. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/I._A._Richards

[2] ستانلي هايمن: النقدي الأدبي الحديث ومدارسه، ج2، ص 116

[3] ينظر رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ص377

ويوشح الناقد إليوت شهادات النقاد على مكانته النقدية الرفيعة في كتابه (فائدة الشعر وفائدة النقد) The Use of Poetry and the Use of Criticism، بقوله: "يجب علينا أن نسلم بأن أعمال ريتشاردز ستكون لها أهمية عظمى في تاريخ النقد الأدبي، وذلك سواء اتفقنا معه في بعض نتائجه أو كلها أم لم نتفق.. وسواء قبلنا منهجه أم لم نقبله. ولسنا في هذا البحث معنيين بعرض نظرية ريتشاردز، بل أن هدفنا هو الإشارة إلى التأثير العظيم الذي أحدثه في النقد الحديث والنقاد الذين تزعموا الاتجاهات النقدية الجديدة".[1]

كان إليوت محقا، ففي أمريكا تأثرت مدرسة النقد الجديد بكتاب ريتشاردز (مبادئ النقد الأدبي) وأصبح مرجعا أساسيا من مراجعها كما تأثرت بكتبه الأخرى على غرار كتابي: (فلسفة البلاغة) و (النقد التطبيقي).

وقد كان رتشاردز غزير الإنتاج، فقد كتب حول الفلسفة الصينية والفيلسوف مِنغ - تسي Meng-Tse ت(372- 289ق.م) «مِنغ - تسي والعقل» Mencius on the Mind عام (1931)، وحول كتابات كولردج عن الخيال والإبداع «كولردج والخيال» Coleridge on Imagination عام (1934)، وحول البلاغة في «فلسفة البلاغة» The Philosophy of Rhetoric عام (1936). وكتب أيضاً مجموعات من المقالات مثل «أدوات تأملية» Speculative Instruments عام (1955)، و«أشعار»Poetries عام (1974)، و«تتمات» Complementarities عام (1976) وهي مقالات كتبها بين الأعوام 1919-1975.

ويعتمد نقد ريتشاردز على مبادئ العلوم الطبيعية إلى العلوم الإنسانية، ويهتم بالوقائع الحسية أكثر مما تهتم بالأفكار، وكيف تظهر هذه الأفكار وليس لماذا؟

وبالنسبة لريتشاردز يمكن تلخيص مبادئ النقد الأدبي في فكرة أن قيمة الفن تكمن في دعمه للحوافز الأخرى التجربة الجمالية ليست جديدة ولكنها معقدة وأن للنقد دعامتان: تتمثل الأولى في القيمة والثانية في الاتصال، وهذا ما جعل كل من جيفرسون وديفيد روبي يشيران إلى أن المسألة المركزية في النقد عند ريتشاردز- كما يراها أن هي المتمثلة في السؤال التالي: ما الذي يضفي على تجربة قراءة قصيدة معينة قيمتها؟ وكيف تكون هذه التجربة أفضل من سواها؟.

الخبرة الجمالية لا تختلف عن الخبرات اليومية الأخرى بحسب ريتشاردز سوى من حيث الدقة والنظام فهي أكثر تنظيما، يقول ريتشاردز: "إننا حين نتأمل لوحة فنية أو نقرأ قصيدة من الشعر أو نستمع إلى معزوفة موسيقية لا نفعل شيئا يختلف عما نفعله عندما نذهب إلى معرض الصور أو حيين نرتدي

[1] T. S. Eliot: The Use of Poetry and the Use of Criticism: Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England, Harvard University Press, 1986, p7

ملابسنا في الصباح"[1] ويضيف "إن الفرق بين المقطوعة من الشعر وما ليس بشعر لا يزيد عن الفرق بين الكتابة وبين تدخين الغليون"[2]

ويرى أي .آ. ريشاردز أن مهمة النقد يمكن اختزالها في أن النقد يحاول الإجابة عن مجموعة من الأسئلة وفحوى كل هذه الأسئلة يدور حول : "ما الذي يضفي قيمة على تجربة قراءتنا لإحدى القصائد" [3]..

قد تختلف الإجابة عن هذا السؤال من ناقد إلى آخر، فإمكانية الاتفاق حول إجابة واحدة محددة تكاد تكون مستحيلة، فكل ناقد ينطلق من نقطة تختلف عن الآخر؛ من رؤية نقدية محتفلة تتكئ على مرجعيات فكرية وفلسفية خاصة، وتنحو إلى البرهنة على فرضيات مسبقة ومنطلقات فريدة. هذه التعددية المرجعية والرؤية الخاصة ما جعل ريتشاردز يقرر أن النقد والنظريات النقدية لا تعدو أن تكون نابعة من نباهة الناقد وذكائه، أو كما قال: "إن نظريات النقد القائمة لا تتألف إلا من بعض التخمينات التي هي وليدة الذكاء والكثير من الأقوال الشعرية والبلاغية" [4]..

كل المبادئ الأخرى ينبغي أن تخدم هذه الوحدة التي ذكرها القدماء في تحديدهم للجمال الفني بقولهم الوحدة في الكثرة Unity in Variety وهي تعني ألا يكون العمل الفني ناقصا أو مفتقرا لشيء يضاف إليه حتى يتم اكتماله ولا ينبغي أن تزيد فيه أجزاء لا داعي لوجودها، وهذا المبدأ يقضي بتحقيق الوحدة بين الصورة والمضمون في العمل الفني بحيث يستحيل أن يترجم العمل الفني في لغة مختلفة وإلا فقد وحدته العضوية، وكل العناصر في العمل الفني ينبغي أن تخدم بعضها بعضا"[5]

وفرق ريتشاردز في تحليله اللغوي بين اللغة الإشارية Referential وهي اللغة المستعملة في العلوم واللغة الانفعالية emotional وهي المستخدمة في الأدب والفن وهذا ما حاول ريتشاردز وصديقه أوغدن التركيز عليه في كتابهما "معنى المعنى" و يعالج المؤلفان في هذا الكتاب مشاكل الدلالة من جوانب متعددة، ويبحثان في كشف الدلالات الكثيرة للنص في ضوء علم السلوكيات، وما ارتبط به من مشاعر وأحاسيس، وأرسى الكتاب بعض قواعد دراسة دلالات اللفظ.

وتقوم نظرية ريتشاردز وأوغدن على فكرة أن الدلالة في نهاية الأمر هي محصلة العلاقة الموجودة بين العناصر الثلاثة: (أ) الرمز أو العلامة، (ب) والمرجعية أو الفكرة أو المفهوم (ج) والمشار إليه أو الغرض في العالم الخارجي.

---

[1] Richards I. A : Principles of Literary Criticism, Taylor & Francis e-Library, London, 2004.p12

[2] Ibid, p71

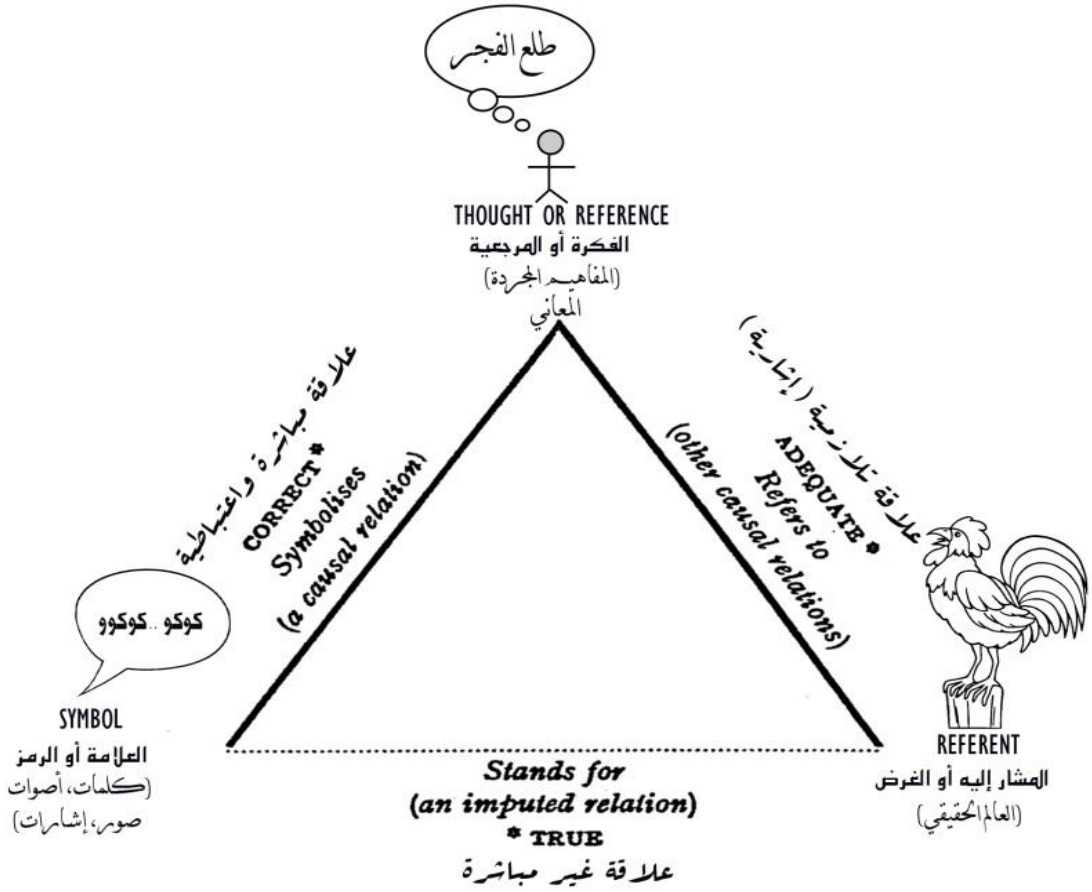
[3] Ibid, p41

[4] Ibid, p42

[5] أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، ط1، دار المعارف، القاهرة،1989، ص42

- العلاقة بين الرمز والفكرة مباشرة واعتباطية.
- العلاقة بين الفكرة والمشار إليه مباشرة تلازمية (إشارية)،
- العلاقة بين العلامة والمشار إليه غير مباشرة ولا تكون إلا عن طريق الفكرة؛ لذا رسم خط متقطع بين العلامة والمشار إليه.

وتظهر هذه العلاقة كما يقول الكاتبان "من خلال الشكل العلاقة الكائنة بين المرجعية والرمز وهي



شكل (1) المثلث الدلالي لريتشاردز وأوغدن

علاقة سببية ووجود علاقة مباشرة بين بالمرجعية والمشار إليه أو الغرض في حين لا توجد علاقة مباشرة بين المشار إليه والرمز [1]

ترى نظرية المثلث الإشاري أن معنى الكلمة هو إشارتها إلى شيء غير نفسها، وهو ما يفسر عدم وجود علاقة بين الغرض والرمز ففي الشكل أعلاه نلاحظ وجود علاقة بين الغرض أو المشار إليه وهو الديك وبين المرجعية أو الفكرة وهي طلوع الفجر، كما توجد علاقة غير مباشرة بين الرمز أو الدال والذي يمكن أن يكون صورا أو إشارات أو أصوات كما هو الحال في هذا المثال عبارة عن صوت الديك، وبين المرجعية أو الفكرة أي بين طلوع الفجر، أما العلاقة بين المشار إليه والرمز فهي علاقة غير مباشرة. ومن هنا فالمثلث الإشاري كنظرية لغوية يفترض وجود عنصرين اثنين للكلمة الأول يتمثل في الصيغة المرتبطة بالوظيفة الرمزية والثاني يتمثل في المحتوى المرتبط بالمرجعية أو الفكرة التي يحيل عليها.

ويتمثل هدف ريتشاردز البعيد في كتبه الأولى خاصة: في تأسيس نظرية تواصل وتقييم يمكنها أن تبرر مكانة الفنون في عالم العلوم الحديثة[2] وبالرغم من أن نظرية ريتشاردز تمتاز بهذا النزوع باتجاه العلوم النفسية وتتجلى بلغة السلوكية العيادية وتستعمل مصطلحات علوم الأعصاب من دوافع ومثيرات إلا أنها تعتمد على الاستراتيجية الأساسية التي وضعها ماثيو آرنولد عندما جعل معرفة الحقائق والأحداث مجالا للعلوم والأحاسيس والقيم مجالا للشعر [3]

وقد حلّل ريتشاردز عملية التوصيل، فرآها ضرباً من الموهبة، أو هي القدرة على استرجاع تجارب الماضي، وهذه القدرة هي التي تميّز الرجل الماهر في التوصيل، شاعراً كان أو مصوّراً.[4] حيث أنه لم يعتمد على علم النفس كعلم، وإنما حاول أن يربط القارئ مباشرة بالنص باحثا عن المعنى ومحاولا تجنب سوء الفهم من أجل تواصل سليم بين النص وقارئه.

ريتشاردز وفلسفة البلاغة

في فلسفة البلاغة يواصل ريتشاردز رحلة البحث عن المعنى لكن هذه المرة بعيدا عن علم النفس، إذ حاول في هذا الكتاب أن يمد جسور الوصل بين القارئ والنص، وأن يرسم معالم الطريق لهذا القارئ من أجل توصيل جلي بعيد عن الفهم الخاطئ والقراءات السيئة. "تؤكد الجانب الإبداعي للاستعارة، والتي عدها

[1] Ogden C.K., RIchards I.A: The Meaning of Meaning, A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism, Routledge & Kegan Paul Ltd., London, 1956 [1923], pp.10-11

[2] كريس بولديك: النقد والنظرية الأدبية منذ 1890، تر: خميسي بوغرارة، ص95

[3] المرجع نفسه، ص95

[4] ينظر: Richards I. A : Principles of Literary Criticism , p239-238

الآلية الرئيسة في اشتغال الكلمات. الاستعارة ليست وظيفة تزيينية، أساسها البهرجة ولكن على العكس من ذلك، هي الشكل التأسيسي للغة والفكر في آن."[1]

وبهذا الكتاب أورد ريتشاردز مصطلحات جديدة على غرار التينور والمركباتTeneur and vehicle ، والمصطلحات الجديدة لما يسمى أيضا مقارن و مقارن به، يتم تقديمها في هذا الكتاب. وأما في (العلم والشعر) (1926) Science and Poetry فأنه يبحث "مكانة الأدب ومستقبله في حضارتنا" (أي أنه يحقق إيجاد العلاقة بين الوظائف الرمزية والإثارية للغة)

اهتم ريتشاردز بعلم نفس السلوكيات، وبخاصة في كتابه النقد العملي أو (النقد التطبيقي: دراسة في التذوق الأدبي) Practical Criticism: A Study in Literary Judgement الذي صدر سنة (1929)، حيث كانت طروحاته التي تشكلت من تجربته العملية في مدرجات جامعة كمبريدج، تتمركز حول الخصائص التي يجب أن يتمتع بها الخطاب speech؛ وهي قول ما له معنى sense، والتعبير عن الإحساس feeling المكون تجاه هذا المعنى، واللهجة tone المعتمدة تجاه المتلقي، وأخيراً قصدية المتكلم intention أو ماهية الكلام والهدف منه. ويُرجع ما يتلو ذلك كله للمتلقي. ومن هنا كانت استنتاجات ريتشاردز فيما يتعلق بالاستجابة لقراءة الشعر من الإدراك الشخصي للقارئ، وليس من خلال المعايير التقليدية، وأهمية الصور البلاغية والإشارات والتعقيد، والدور العلاجي للشعر، وأهميته في تحقيق التوازن النفسي

وكانت الطريقة التي ابتدعها ريتشاردز في نقده التطبيقي' هي أنه قام عام 1923 بتجربة مشهورة على طلاب الأدب الإنجليزي في جامعة كمبردج ..تتلخص التجربة في أنه قدم للطلاب مجموعة من النصوص، دون أن يكشف لهم عمن كتبها ولا عن ثقافته ولا في أي عصر كتبها، ثم طلب منهم أن يحللوها ويقيموها، فكانت النتيجة مخيبة للآمال; إذ إن بعض الأدباء متواضعي المستوى حظيت أعمالهم من جانب الطلاب بتقديرات عالية، في حين لم يتحصل بعض الأدباء المشهورين والمرموقين على تقديرات جيدة، بل إن بعضهم عدت نصوصهم رديئة في غاية الرداءة من قبل بعض الطلاب. وتبين ريتشاردز أن ما يحتاجه الطلاب هو التدريب علي كيفية فهم وتحليل وتقييم النصوص الأدبية، وظهرت نتائج هذه التجارب التي قام بها مع طلابه عام 1929، سنة صدور كتابه المشار إليه آنفا، وهو الكتاب الذي غدا أنموذجا يحتذى به في كيفية تقييم

[1] Franz Günthner : Le « new criticism » In: Langue française. N°7, 1970. p98

النصوص الأدبية في كل إنجلترا وخارجها.[1] وكان له الأثر الكبير في تبلور مدرسة النقد الجديد وعديد المدارس والمناهج والنظريات الأدبية التي ظهرت فيما بعد كالبنيوية والتفكيكية.

وقد ذكر صلاح فضل أن مصطفى صفوان لاحظ أن الناقد الإنجليزي ريتشاردز الذي لم يكن قد قرأ مذكرات سوسيير أوائل هذا القرن، لأنها لم تكن قد نشرت بعد. فريتشاردز يبدأ كتابه المأثور في «فلسفة البلاغة» بنقد لاذع للرأي القائل بأن كل كلمة تملك معناها الثابت مثلما لك حروف هجائها. وهو نقد يتضح فيه أن فكرة المعنى الثابت هذه لا تصدق إلا في بعض فروع العلم مثل هندسة« إقليدس.» وهو يقترح بدلا منها فكرة« حركة المعنى التي هي حركة ذات أثر رجعي لا تتبين بمقتضاها معاني الكلمات إلا بانتهاء الجملة أو المقال.[2]

فثبوت المعنى تؤدي إلى أن الكلمة لها معنى واحد، في حين أن السياق قد يغير هذا المعنى أو ذاك ويضفي معان جديدة مختلفة ومتعددة يحددها سياق الجملة، وأن المعاني تنبثق وتتجلى من خلال هذا الترابط فيما بينها، مشكلة علاقات جديدة بين كل لفظة ولفظة في كل سياق جديد. ولذا فإن ريتشاردز يضيف صلاح فضل: "يقترب من بعض أفكار« سوسيير » الرئيسية التي تجعل من نظريته أساسا لعلم البلاغة .ومن ثم فإن الخدمة الجليلة التي تسديها إلينا هذه النظرية تقاس بإجابتها عن هذا السؤال :علام يتوقف ظهور المعاني الجديدة إذ من البين أن هذا الظهور ينبني على طبيعة العلاقات بين كل حد من حدود النسق وغيره من الحدود .وهذه العلاقات لا تخرج عن نوعين كما هو معروف في الفكر اللغوي الحديث، الترابط التركيبي والاستبدال .فالجملة أو الكلام بوجه عام ربط بين الكلمات من جهة، ومنه تأتي حركة المعنى، ثم هو ينم من جهة أخرى عن اختيار كان يمكن أن يأتي في محل الكلمة المختارة بكلمة أخرى طبقا لمحور الاستبدال".[3]

---

[1] See more in : Richards, I. A : Practical Criticism, A Study of Literary Judgment, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd, London, 1930,

[2] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص16.

[3] المرجع نفسه، ص16.

المحاضرة التاسعة

القراءة الفاحصة

القراءة عملية فكرية عقلية تهدف إلى فهم المقروء أي ترجمة الرموز المقروءة إلى دلالاتها، فهي نشاط ذهني يتناول أبعاد الفهم المختلفة، من فهم المعنى الصريح والخفي إلى التفسير والتطبيق والتقييم بأنواعه وليست مجرد نشاط بصري ينتهي بفك الرموز المطبوعة وفهم دلالاتها.

ولا تزال القراءة أهم الوسائل التي يتعلم بواسطتها التلاميذ والطلاب ويكتسبون المعرفة ويتعرفون على موروثهم الثقافي وعلى الموروث الثقافي للشعوب الأخرى. من خلال جملة من القراءات المختلفة كالقراءة الاستكشافية، والقراءة السريعة، والقراءة التحليلية القراءة المحورية، والقراءة الصامتة، والقراءة الجهرية وغيرها.

إن القراءة ما هي إلا استخراج للمعاني واستنباط لها من الكلمات المكتوبة أو المنطوقة، فلا يتأتى الفهم والتواصل بين بني البشر إلا بها وهي مفتاح الولوج إلى عالم النص والشراع الذي يحرك مجرى السفينة صوب جزر المعاني البعيدة والغريبة.

ولا أعتقد أن هناك من يختلف مع فولفغانغ آيزر (Wolfgang Iser) – بغض النظر عن مفهومه النقدي للقراءة - حين أعلن: "هناك شيء واحد واضح هو أن القراءة هي شرط مسبق ضروري لجميع عمليات التأويل الأدبي"(1)

إن أهمية القراءة بالنسبة للناقد ليس في القراءة ذاتها ولكن في كيفية القراءة، فالكيفية وحدها من تحدد إمكانات بلوغ الأهداف ونِسَب إدراك جوهر الأشياء. بل أن القراءة ي ما يحدد مصير الإنسان على جانب الكتابة، وقد سئل ذات مرة الكاتب الفرنسي فولتير عمن سيقود الجنس البشري فقال: "الذين يعرفون كيف يقرؤون ويكتبون".

وانطلاقا من هذه الأهمية في مقاربة النصوص الإبداعية والشعرية خصوصا، جاءت القراءة الفاحصة Close Reading كمصطلح مركزي بالنسبة للنقد الجديد، وربما أهم وأبرز مصطلحاته على

[1] فولفغانغ إيزر: فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب، تر: حبيب لحمداني وجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، 1995، ص11.

الإطلاق، لأنها المنهج الذي أرسى قواعد المدرسة ومنحها هالتها وتأثيرها. وكثيرا ما يوظف المصطلح كمرادف للذاتي الجوهري، الداخلاني intrinsic أو التأويل المحايث للنص."(1)

تجلت ترجمة مصطلح Close Reading في النقد العربي في مصطلحات متعددة فخميسي بوغرارة يترجمها بالقراءة المقربة(2)، ويسميها جابر عصفور القراءة الدقيقة المتعمقة"(3) وهي القراءة المحصورة (4)،والقراءة المتأنية والقراءة المتمعنة والقراءة الدقيقة. أما المترجم فؤاد كامل فقد آثر مصطلح القراءة الحميمة(5) في حين أن المترجم محمود محمود الذي قام بترجمة مجموعة كبيرة من المقالات النقدية التي جمعها روبرت سيبلر فيفضل تسميتها بالقراءة الفاحصة(6) وهو المصطلح الذي نراه أقرب إلى الدقة والذي سنعتمده في دراستنا هذه.

وارتبطت القراءة الفاحصة بمصطلح (النقد العملي) حتى غدا مرادفا لها هو الآخر وهذا التلاحم بين النقد العملي والقراءة الفاحصة ما جعل بعض الباحثين يوظفون المصطلحين بمعنى واحد، ولا يفرقون بينهما في الدلالة، فكلاهما منهج واحد بتسميات مختلفة، كما هو الحال بالنسبة للباحث ليروي سيرل Leroy Searle الذي يقول في مقاله "النقد الجديد" وهو يتحدث عما أسماه بلاكمور مهنة الناقد " Job of The critic's "Work فبالنسبة للنقاد الجدد هذه المهنة هي النقد العملي أو القراءة الفاحصة"(7) ويتكرر هذا الربط بين المصطلحين عند كثير من النقاد والدارسين وفي القواميس المتخصصة، فقاموس بانغوان للمصطلحات الأدبية والنقد الأدبي The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary theory لصاحبه جي. أ. كادن J. A. Cuddon يعرف القراءة الفاحصة Close Reading على أنها "قراءة فاحصة دقيقة، وهي فحص نقدي صارم وملتزم للنص الأدبي قصد استكشاف معانيه وتقييم مفعوله وتأثيره؛ يستخدم خاصة في الإحالة إلى التقنيات التحليلية من قبل أي. إ. ريتشاردز في كتابه "النقد التطبيقي" (1929) ومدرسة كامبريدج."(8) ولا يختلف أبرامز M.H. Abrams في قاموسه "مسرد المصطلحات الأدبية" عن جي. أ. كادن حين يعرف القراءة الفاحصة على أنها " الإجراء المميز للنقاد الجدد وتعني الشرح والتحليل

---

[1] *p131. 1999, Mario Klarer: An Introduction to Literary Studies, Routledge Taylor & Francis Group,*

[2] كريس بولدوك: النقد والنظرية الأدبية حتى 1890 تر: لخميسي بوغرارة ص93.

[3] رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998، ص25.

[4] ينظر فكتور ايرليخ: الشكلانية الروسية تر: الولي محمد، ص164.

[5] فؤاد كامل: مجلة فصول، مجلد 5 عدد1 (1984) في حديث مع آيزر أجرته معها نبيلة إبراهيم، ص108.

[6] روبرت سبيلر : الأدب الأمريكي 1910- 1960، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دافيد ديتشر النقد الجديد تر: محمود محمود.

[7] *Leroy Searl: New Criticism, From second edition of The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism, ed. Michael Groden, Martin Kreiswirth, & Imre Szeman, (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2005), p691.*

[8] *J. A. Cuddon: The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary theory, Penguin Books, England, 1999, p142.*

التفصيلي للعلاقات المتبادلة المعقدة والغموضات (تعدد المعاني) للمكونات اللفظية والمجازية داخل النص وكان مصطلح شرح النص الفرنسي"Explication de texte" .والذي يعني التركيز على كل أنواع المعلومات المتصلة بفهم كلمة أو فقرة شائعا كإجراء شكلي في تدريس الأدب بفرنسا، ولكن هذا النوع من التحليل الشارح للتفاعلات اللفظية يعد خاصية من خصائص النقد الجديد، وينحدر من كتابين لعلمين من أعلامه؛ النقد العملي(1929) لريتشاردز وسبعة أنماط من الغموض(1930) لوليم إمبسون"(1)

وترمي القراءة الفاحصة إلى تحقيق جملة من الأهداف تتمثل أساسا في معرفة اللغة والإحاطة بكل بنياتها فضلا عن معرفة التقنيات البلاغية، وتسعى إلى تحقيق فهم عميق للنص واستكشاف موضوعات وأنماط معينة داخل النص، كما تسهم في الوصول إلى فهم التقنيات الفنية والآليات التي وظفها الناص في عمله ويصر النقاد الحدد أثناء محاولة تقديم نقد لقصيدة ما على ضرورة قراءة القصيدة قراءة فاحصة دقيقة ومتمعنه ومتأنية من قبل القارئ سواء أكان قارئا عاديا أم ناقدا متمرسا، كما يتوجب عليه إعادة قراءة القصيدة أكثر من مرة (مرتين على الأقل) وأن تكون القراءة قراءة جهرية للنص، مع التأشير على الكلمات المفتاحية البارزة والصور والمقاطع والعبارات التي ترى أنها مهمة في نسيج النص.

وهكذا فالقراءة الفاحصة لا بد أن تتميز بالتمعن والدقة لها غاية تختلف عن أنواع القراءات الأخرى كقراءة التصفح التي لا يتعدى الهدف منها أخذ انطباع سريع وجزئي حول الموضوع أو الفكرة المطلع عليها، أو كالقراءة القافزة التي تهدف إلى العثور على كلمة معينة أو معنى معين محدد. أما غاية القراءة الفاحصة فهي الاقتراب من النص من أجل الحصول على شيفراته ومعانيه ودلالاته المختلفة. ومن ثم فالقراءة الفاحصة بالنسبة للنقاد الجدد وقبل أن تكون ضرورة تواصلية أو تحقيقية أو إنتاجية، هي ضرورة منهجية. فهي تتيح للقارئ التوغل إلى داخل النصوص، وتمنح له إمكانية استكشاف مجاهيلها.

ويعد هذا المنهج أي منهج التحليل النصي والمتمثل في القراءة الفاحصة من أهم طرق قراءة العمل الأدبي، وقد وظفه النقاد الجدد وبخاصة كلينث بروكس(2) إلى جانب ريتشاردز وآلن تيت الذين قلبوا الكثير من المفاهيم التي كانت سائدة قبلهم، "وقد كان مفهوم «القراءة الفاحصة» - في جانب منه - رد فعل على مفاهيم القراءة السابقة التي جمعت بين نظريات المحاكاة والتعبير، ومحاولة خلاقة - في جانب مواز - للغوص عميقاً في طبقات الأعمال الأدبية، والتحديق المتأني في تضاريسها وتكويناتها وعلاقاتها، مهما صغرت أو تباينت أو تعددت، وذلك لتأكيد معنى الخلق في هذه الأعمال، والإبانة عن حال وجودها المستقل، المكتفي

[1] *M. H. Abrams: A Glossary of Literary Terms 7th Edition Heinle & Heinle, USA, 1999, p181.*

[2] *Vincent:.B. Leitch : The Norton Anthology of Theory and Criticism, W. W. Norton & Company, Inc.2001, New York, p3.*

بذاته، والذي لا يلفت الانتباه إلا إلى عناصره التكوينية التي تقتضي تحليلاً دقيقاً، وتمحيصاً متأنياً، وقراءة فاحصة"(1)

هكذا أصبح النقد الجديد وبهذه التقنيات الجديدة وبهذا المنهج يبحث عن المعنى من خلال الولوج إلى داخل النصوص وتحليل بنياتها المختلفة وهذا عبر قراءة فاحصة للعناصر الجمالية. هذه القراءة تشمل دراسة وتحليل الصورة، والرمز، والإيقاع، والوزن ووجهة النظر، والحبكة وغيرها من العناصر. وهكذا أصبحت قراءة النص الأدبي تعني "أن تتحرى قوته الكامنة، من خلال تحليل أدق التفاصيل قدر الإمكان، وهي أيضا الوسيلة لأن تعرف وتفهم كيف يعمل النص، وكيف يخلق تأثيره الخاص به على مستوى أصغر جزئياته"(2)

ومع نهاية الثلاثينيات تغير مظهر النقد، إذ أصبح يتخلل الصفحة الواحدة من كتاب أو بحث نقدي. بالخصوص إذا تعلق الأمر بالشعر، وبشكل لم يشهد له مثيل من قبل. العديد من المقاطع الاستشهادية من نصوص أخرى حيث يعتمد نسيج العرض النقدي على الدخول فيها والخروج منها، ويعبر هذا الوضع عن إحساس جديد بالمسؤولية نحو الخصوصيات الفريدة للأعمال الأدبية.

يرجع كريس بولديك هذا التطور وهذه النظرية الجديدة للنصوص الأدبية والنقدية إلى ت. س. إليوت وكتاباته الأولى التي عبر فيها عن جملة من الآراء النقدية الثورية الجديدة، فيقول: "ويمكن العودة لمنطق هذا التطور، شأنه شأن العديد من التطورات الأخرى، إلى مقالات إليوت الأولى؛ فبمطالبته النقاد بالاهتمام بالشعر عوض الشاعر قدم لهم أيضا بعض التوجهات بشأن ما يجب البحث عنه في الشعر(3)

وزخرت المجلات الأدبية الإنجليزية بعديد المقالات الإليوتية التي غيرت الكثير من المفاهيم المتعلقة بالقصيدة وبالشعر والشعراء فمقالاته المجموعة تحت عنوان (تقديرا لجون دريدن) Homage to John Dryden "أضفت قيمة خاصة على قدرة الشعراء الميتافيزيقيين من مدرسة جون دن على دمج تجارب متنوعة في كل شعري جديد وموهبتهم في إذابة الفكرة والإحساس معا في إدراك حسي مباشر للفكرة"(4).

لقد حاول إليوت عن وعي وبجهد غير هين، في هذه المقالات ومقالات أخرى نشرت في (الغابة المقدسة) أن يعطي أمثلة شعرية واضحة تعبر عن الخصائل الشعرية المتعلقة بالتجاوب المعقد المتشعب نحو التجربة، وإذا كان الشعر حسب إليوت، أكثر من مجرد نظم لفكرة، بل بالأحرى دمج مكثف للأفكار

[1] جابر عصفور: القراءة الفاحصة، في: جسد الثقافة http://aljsad.org/showthread.php?t=77383 بتاريخ: 2015/06/22.

[2] David Mikics: A new handbook of literary terms, Yale University Press, 2007, p61.

[3] كريس بولديك: النقد والنظرية الأدبية منذ 1890، تر: خميسي بوغرارة، ص93.

[4] كريس بولديك: النقد والنظرية الأدبية منذ 1890، تر: خميسي بوغرارة، ، ص93.

والأحاسيس في نسيج من الصور المركزة المعقدة، فيجب أن يقابل بنوع جديد من اليقظة من قبل القراء والنقاد.(1)

فإليوت لا يكاد يشير إلى الشكل في كتاباته النقدية لأن همه الأكبر هو عملية الخلق، والمشاعر والأحاسيس، ومشكلة المعتقد والتراث. وأقرب ما يصل فيه إليوت إلى مشكلة الشكل هو تفصيله للخلاف بين أسلوب الشعر وأسلوب الدراما. غير أنه يردد ما يقال عن المشكلة الكبرى بطريقته المحايدة المعتادة: يناسب الشكل المحتوى عند الشاعر الكامل ويتطابقان، ويصح دائما أن نقول إن الشكل والمضمون هما الشيء نفسه مثلما يصح أن نقول أنهما مختلفان"(2)

وإذا كان هناك من يرجع هذا النهج في قراءة الشعر إلى إليوت، فإن إليوت نفسه يرجع الفضل في إرساء القراءة الفاحصة منهجا لقراءة الأثر الأدبي واستكناه أغواره إلى الناقد ريتشاردز ويعلن في كتابه "الشعر والشعراء" عن أصول هذه الطريقة فيقول: "وقد لاحظت منذ عهد قريب تطورا أشك في أن أصوله ترجع إلى مناهج الأستاذ ريتشاردز المدرسية، التي تعتبر في طريقتها استجابة صحية مقابلة لصرف الانتباه عن الشعر إلى الشاعر. وهذا يوجد في كتاب صدر منذ عهد غير بعيد، ويحمل عنوان تأويلات Interpretations وهو سلسلة من المقالات لاثني عشر ناقدا من النقاد الإنجليز الناشئين . يحلل كل منهم قصيدة واحدة من اختياره الخاص. والمنهج هو أن تتناول قصيدة مشهورة، . وكل قصيدة من القصائد التي جرى تحليلها في هذا الكتاب تعد قصيدة مشهورة . دونما رجوع إلى الكاتب، أو إلى سائر عمله، فتحللها مقطعا فمقطعا، وسطرا فسطرا، وتستخرج، وتعصر، وتنتزع، وتحلب كل قطرة معنى يمكن إخراجها منها، ويمكن أن تسمى الطريقة مدرسة عصّارة الليمون في النقد."(3)

إذن فالنقد العملي نقد يرتكز على التحليل الفاحص العازل للنص، ويعد ريتشاردز المروج الرئيس لهذا المصطلح، إذ أحدث كتابه " النقد التطبيقي: دراسة في الحكم الأدبي" ثورة حقيقية في تدريس ودراسة اللغة الإنجليزية، وكان لمناهجه تأثير كبير على تقبل الحداثة، وعلى ما عرف فيما بعد بالنقد الجديد، وكان فرانك ليفيز من أبرز النقاد الذين احتضنوا النقد التطبيقي وناصروه مؤثرا بذلك على جيل كامل من

[1] المرجع نفسه، ص94.

[2] رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني الأعلى للثقافة والفنون، الكويت، ص49.

[3] ت. س. إليوت: في الشعر والشعراء، ط2، تر: محمد حديد، دار كنعان للدراسات والنشر، 1991، ص148.

النقاد.(1) واشتهر ليفيز بمقولته التي تلخص القراءة الفاحصة حين دعا إلى التركيز على النص الأدبي بقوله:" الصفحات على الأوراق"(2) Words On Pages

كان ريتشاردز يهدف من كتابه هذا (النقد التطبيقي) أن يكون "كشافا" إلى مبادئ النقد الأدبي "ليظهر نقائص التفسير التي حاول كتاب المبادئ أن يصححها."(3) وأصبح الكتاب مرجعا لكل من يريد أن يقرأ قصيدة أو نصا. وبلغت قيمته العلمية مبلغا كبيرا "حتى أنه تكاد لا تبطل العمل به أية نقائص تنشأ من بعد، فقد كان فاتحة نقد موضوعي وأول محاولة منظمة لإيقاف نسج النظريات حول ما يتلقاه الناس أو ما يجدونه حين يقرأون قصيدة ما. ولم تكن غايته النهائية شيئاً أدنى من التحسين العام للقراءة، وبالتالي التحسين العام للتذوق الأدبي"(4)

اعتمد ريتشاردز في على منهجية خاصة تمثلت في توزيع قصائد معينة على طلابه من دون الإشارة إلى أصحابها من الشعراء ولا إلى عصورهم أو توجهاتهم أو أي شيء آخر، ليجد الطالب نفسه أمام نص شعري لا يعرف عن خلفياته الخارجية شيئا، فيدرس الطلاب هذه القصائد ويحكمون عليها من خلال التركيز على لغتها وعناصرها الفنية، ثم يحكمون على جودة هذه القصائد وعند نهاية الأسبوع يجمع ريتشاردز تعليقات الطلاب والتي يسميها ب (بروتوكولات) أو مسودات، ويناقشونها في حجرة الدرس. وقد تبين في نهاية الأمر واعتمادا على هذه الطريقة أن بعض الطلبة وهم يفاضلون بين القصائد المقدمة لهم كثيرا ما يقزمون نصوصا لشعراء كبار ذوي شأن عظيم في تاريخ الشعر الإنجليزي ويعلون نصوصا لشعراء أقل شأنا، ويحدث أن يحكمون لشاعر مجهول لا يكاد يعرف اسمه بالشعرية والجودة على حساب آخرين أكثر شهرة وتأثيرا.

إضافة إلى كتاب ريتشاردز (النقد التطبيقي) يعد كتاب طالبه وليم إمبسون (سبعة أنماط من الغموض) علامة فارقة في خارطة النقد الجديد بل و"نموذجا حيا للقراءة الفاحصة، وعملا مهما في تطبيق هذا المنهج وتتمثل أهميته حسب ماهر شفيق فريق في " كونه أول محاولات (النقد الجديد) في قراءة النصوص الشعرية قراءة مدققة وثيقة، تحللها فقرة فقرة، بل كلمة كلمة، بل حرفا حرفا... ! بل هي تحلل ما

[1] *J. A. Cuddon: The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary theory, p694.*

[2] *LEAVIS Frank Raymond: Essays and Documents, ed by : Ian Mackillo and Richard Storer, Continuum, London, New York, 2005,p143.*

[3] ستانلي هايمن: النقد الأدبي الحديث ومدارسه، ص124.

[4] المرجع نفسه، ص131.

بين السطور، وتستنطق المسكوت عنه وترى أن (الكلمات على الصفحات) هي أهم ما يجب أن يهتم به الناقد، لا سيرة الكاتب ولا نواياه الأصلية ولا ظروف مجتمعه."(1)

من المفاهيم التي ترددت كثيرا في تطور نظرية الشعر والتأويل للنقد الجديد فكرة "دينية" عن الاستعارة كانت البروتوكول (الإجراء) الأساسي في القراءة المدققة. وقد عبر ويمزات وبروكس عن هذه الفكرة بجلاء وإيجاز في كتابهما النقد الأدبي تاريخ وجيز: "للأفكار العامة مكانها في خطاب العلمي والفلسفة المفهومي الخاص والتفاصيل المحددة حضورها الكثيف في الجرائد ومحاضر المحاكم ولكننا لا نجد الاندماج الشديد وإذا المغزى للتفاصيل والفكرة العامة إلا في الاستعارة وبالتالي من الشعر."(2)

ولقد لخص ليتش هذه الإجراءات الشكلية (البروتوكولات) التي حددت ووجهت القراءة المدققة عند النقد الجديد، والتي يعتمدها النقاد الجدد ويعمدون إليها حين ممارسة القراءة الفاحصة كما يأتي:

1-إنتقاء نص قصير وهو غالبا قصيدة ميتافيزيقية أو حديثة.

2-استبعاد المداخل النقدية " النشئوية".

3-تجنب البحث " الاستقبالي".

4-افتراض أن النص شيء مستقل لا تاريخي ومكاني الوجود.

5-الفرض أن النص معقد ومركب وكذلك كفء وموحد.

6-القيام بالعديد من القراءات التأملية.

7-النظر إلى كل عمل باعتباره دراما من القوى المتصارعة.

8-التركيز باستمرار على النص والعلاقات المترابطة المتعددة داخله دلاليا وبلاغيا.

9-الإلحاح على الطاقات الابتكارية الجوهرية، وبالتالي الإعجازية، للغة الأدبية.

10- البعد عن التلخيص أو التأكيد على أن أمثال إعادة الصياغة هذه لا تتطابق مع المعنى الأدبي.

11-البحث عن بناء عام شامل متوازن أو موحد من العناصر النصية المتناغمة.

12-إخضاع التضاربات والصراعات.

---

[1] ماهر شفيق فريد: من تصديره لكتاب وليم إمبسون: سبعة أنماط من الغموض، تر: صبري محمد حسن عبد النبي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر،2000، ص ج.

[2] ويليام ك. ويمسات وكلينت بروكس، النقد الأدبي: تاريخ وجيز، دار نشر جامعة شيكاغو، 1978، ص749.

13-النظر إلى المفارقة والغموض والتورية كأساليب لإنهاء التشعبات وضمان نشوء البناء الموحد.

14-معاجلة المعنى (الداخلي) باعتباره عنصرا واحدا فقد من البناء.

15-ملاحظة أبعاد المعرفة والخبرة في النص خلال النظر فيه.

16- محاولة أن يكون القارئ المثالي وأن يوجد القراءة الوحيدة والحقيقية التي تندرج تحتها القراءات العديدة.(1)

وفي الأخير يمكننا القول أن القراءة الفاحصة، وهذه البروتوكولات ميزة من أهم الميزات الشكلية لدى والتي تختلف عن الأنظمة والإجراءات والممارسات التفسيرية لدى لمدارس الأخرى. ولم تقتصر مهمة القراءة الفاحصة على تحليل النصوص فحسب بل كانت وسيلة ومعيارا يتخذه النقاد الجدد في إصدارهم للأحكام بمعنى أنها لم تقتصر على التفسير والشرح والتحليل فحسب وإنما على تقييم الأعمال وإصدار الحكم عليها والتمييز بينها.

لقد انبنت قراءة الأدب عند ريتشاردز على محورين أو دعامتين هما: نظرية في الاتصال ونظرية في التقويم، والحق أن الحرص الدائم على ربط هذا بذاك قد تأدى الى ما يسميه تيري إيجلتون إدراكا للنص بمصطلحات وظيفية(2) لقد كانت دراسة ريتشاردز الفاحصة والمتأنية للنصوص دراسة وصفية وتقويمية في آن واحد، وهذا ما جعله منافحا صلدا عن التقسيم القيمي الذي أقامه عل أساس أن هناك قراءة صائبة وقراءة سيئة للنص(3) وإذا كان هناك من يرجع هذا النهج في قراءة الشعر إلى إليوت، فإن إليوت نفسه يرجع الفضل في إرساء القراءة الفاحصة منهجا لقراءة الأثر الأدبي واستكناه أغواره إلى الناقد ريتشاردز ويعلن في كتابه "الشعر والشعراء" عن أصول هذه الطريقة فيقول: "وقد لاحظت منذ عهد قريب تطورا أشك في أن أصوله ترجع إلى مناهج الأستاذ ريتشاردز المدرسية، التي تعتبر في طريقتها استجابة صحية مقابلة لصرف الانتباه عن الشعر إلى الشاعر. وهذا يوجد في كتاب صدر منذ عهد غير بعيد، ويحمل عنوان تأويلات Interpretations وهو سلسلة من المقالات لاثني عشر ناقدا من النقاد الإنجليز الناشئين . يحلل كل منهم قصيدة واحدة من اختياره الخاص. والمنهج هو أن تتناول قصيدة مشهورة، . وكل قصيدة من القصائد التي جرى تحليلها في هذا الكتاب تعد قصيدة مشهورة. دونما رجوع إلى الكاتب، أو إلى سائر عمله، فتحللها مقطعا

[1] فنسنت ب ليتش النقد الأدبي الأمريكي، تر: محمد يحي، المجلس الأعلى للثقافة،2000. ص 56

[2] ايجلتون: مقدمة في نظرية الأدب. تر: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة1991، ص65.

[3] ديتشس: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1967، ص205-206.

فمقطعا، وسطرا فسطرا، وتستخرج، وتعصر، وتنتزع، وتحلب كل قطرة معنى يمكن إخراجها منها، ويمكن أن تسمى الطريقة مدرسة عصّارة الليمون في النقد."(1)

إذن فالنقد العملي نقد يرتكز على التحليل الفاحص العازل للنص، ويعد ريتشاردز المروج الرئيس لهذا المصطلح، إذ أحدث كتابه " النقد التطبيقي: دراسة في الحكم الأدبي" ثورة حقيقية في تدريس ودراسة اللغة الإنجليزية، وكان لمناهجه تأثير كبير على تقبل الحداثة، وعلى ما عرف فيما بعد بالنقد الجديد، وكان فرانك ليفيز من أبرز النقاد الذين احتضنوا النقد التطبيقي وناصروه مؤثرا بذلك على جيل كامل من النقاد.(2) واشتهر ليفيز بمقولته التي تلخص القراءة الفاحصة حين دعا إلى التركيز على النص الأدبي بقوله:" الصفحات على الأوراق"(3) Words On Pages

كان ريتشاردز يهدف من كتابه هذا (النقد التطبيقي) أن يكون "كشافا" إلى مبادئ النقد الأدبي "ليظهر نقائص التفسير التي حاول كتاب المبادئ أن يصححها."(4) وأصبح الكتاب مرجعا لكل من يريد أن يقرأ قصيدة أو نصا. وبلغت قيمته العلمية مبلغا كبيرا "حتى أنه تكاد لا تبطل العمل به أية نقائص تنشأ من بعد، فقد كان فاتحة نقد موضوعي وأول محاولة منظمة لإيقاف نسج النظريات حول ما يتلقاه الناس أو ما يجدونه حين يقرأون قصيدة ما. ولم تكن غايته النهائية شيئاً أدنى من التحسين العام للقراءة، وبالتالي التحسين العام للتذوق الأدبي"(5)

اعتمد ريتشاردز في على منهجية خاصة تمثلت في توزيع قصائد معينة على طلابه من دون الإشارة إلى أصحابها من الشعراء ولا إلى عصورهم أو توجهاتهم أو أي شيء آخر، ليجد الطالب نفسه أمام نص شعري لا يعرف عن خلفياته الخارجية شيئا، فيدرس الطلاب هذه القصائد ويحكمون عليها من خلال التركيز على لغتها وعناصرها الفنية، ثم يحكمون على جودة هذه القصائد وعند نهاية الأسبوع يجمع ريتشاردز تعليقات الطلاب والتي يسميها ب (بروتوكولات) أو مسودات، ويناقشونها في حجرة الدرس. وقد تبين في نهاية الأمر واعتمادا على هذه الطريقة أن بعض الطلبة وهم يفاضلون بين القصائد المقدمة لهم كثيرا ما يقزمون

---

[1] ت. س. إليوت: في الشعر والشعراء، ط2، تر: محمد حديد، دار كنعان للدراسات والنشر، 1991، ص148.

[2] *J. A. Cuddon: The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary theory, p694.*

[3] *LEAVIS Frank Raymond: Essays and Documents, ed by : Ian Mackillo and Richard Storer, Continuum, London, New York, 2005 ,p143.*

[4] ستانلي هايمن: النقد الأدبي الحديث ومدارسه، ص124.

[5] المرجع نفسه، ص131.

نصوصا لشعراء كبار ذوي شأن عظيم في تاريخ الشعر الإنجليزي ويعلون نصوصا لشعراء أقل شأنا، ويحدث أن يحكمون لشاعر مجهول لا يكاد يعرف اسمه بالشعرية والجودة على حساب آخرين أكثر شهرة وتأثيرا.

ريتشاردز والموروث البلاغي العربي

أما حازم القرطاجني بتفريقه بين المعاني الأُوَّل والمعاني الثواني سبق كثيرا من المنظرين في عصرنا الحالي من الذين تحدثوا عن اللغة الأدبية. والشيء نفسه بالنسبة لعبد القاهر الجرجاني الذي بتفريقه بين المعنى المرجعي Denotational meaning والمعني الثانوي Connotational meaning يكون قد سبق آيفور ريتشاردز واوجدن في كتابهما "معنى المعنى" في العصر الحديث [1]

هكذا وبعد رفض زكي نجيب محمود للتراث في مرحلة أولى من مشواره الفكري يعود إلى النهل من ينابيعه، والتنقيب في حفرياته عن فكر نقدي عربي يمكن أن يقارن بين الفكر النقدي في أوروبا آو أمريكا.

فكتب عدة مقالات ودراسات، حاول من خلالها أن يشير إلى أن كثيرا من الأفكار والآراء النقدية الأوروبية والأمريكية موجودة بين صفحات تاريخنا النقدي العربي؛ فربط بين النقاد الجديد والنقاد العرب في محاولة لتبيان السبق العربي، فهذه بعض أفكار آ. أ. ريتشاردز متجلية في آراء أبي نصر الفارابي، وهذه بعض آراء سبنغارن إعادة إنتاج لما قدمه عبد القاهر الجرجاني قبل تسعة قرون خلت،

ومن هذه المحاولات في إيجاد نظير للنقد الغربي في تراثنا النقدي ما كتبه زكي نجيب محمود عن نظرية الشعر عند الفارابي، وهي محاضرة ألقاها في مهرجان الشعر بدمشق سنة 1959، تكريما للمعلم الثاني، فيلسوف المسلمين أبي نصر الفارابي، ولأن أبا نصر الفارابي عاش بدمشق واستلهم أرضها آثر زكي نجيب محمود أن يربط بينه وبين مهرجان الشعر هذا "فلا أقل من لمحة سريعة نذكر بها له في الشعر مما له اتصال بهذا العيد"[2].

وفي هذه المحاضرة يعرض ناقدنا إلى دراسة بعض الآراء النقدية للفارابي والتي تستدعي الوقوف عندها و"مما ينبغي أن يكون موضع عنايتنا تحليلا ونقدا, لأنه يضع الأساس لمذهب في الفن الشعري , أراه قريب الشبه بمذهب معاصر يعرضه "I.A. Richards " في كتابة (مبادئ النقد الأدبي)[3].

ويشرع زكي نجيب محمود في عرض مذهب الفارابي في الشعر، وتقسيمه إلى خطوات ثلاث تتحقق بها طبيعة الشعر: " صورة ترسم أولا فخبرة خاصة تستدعيها هذه الصورة المرسومة من ماضي ذكرياتنا , ثانيا ,

---

[1] ينظر يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، ط1، دار الأمين للنشر، القاهرة، 1994، ص ص 118-120.

[2] زكي نجيب محمود: مع الشعراء، دار الشروق، ط1، 1978 يروت، لبنان، ص229.

[3] المرجع نفسه، ص229.

فوقفة سلوكية نقفها إزاء العالم بناء على هذه الخبرة الخاصة , ثالثا."[1] فيقول: "ومؤدي هذا المذهب الفارابي هو أن الغاية التي يحققها الشعر , هي أن يوحي لقارئه بوقفة سلوكية يريدها له الشاعر , لا بالقول المباشر, بل برسم صورة يكون بينها وبين السلوك المرتجى علاقة الإشارة الموحية , ولو صدق هذا المذهب , كانت لنا به ثلاثة معايير يكمل بعضها بعضا نستطيع بها أن نميز جيد الشعر من رديئة: أو لها أن ترسم القصيدة صورة أو صورا تتكامل أجزاؤها بحيث يمكن تصورها , وثانيها أن يكون للصورة المرسومة من قوة التداعي ما تستجلب به إلى الذهن شبيها لها من الخبرة المكنونة عند قارئها , وثالثها أن تكون الصورة المستدعاة حافزا لصاحبها على اصطناع وجهة للنضر , ينظر بها إلى العالم , فيصطبغ بها سلوكه على وجه الإجمال"[2].

ثم يلجأ إلى عرض أقوال الفارابي مجزأة إلى ثلاثة أجزاء، ويعمد إلى شرح هذه الأقوال التي تشكل المراحل الثلاث لنظرية الشعر عنده ومسلطا بعض الأضواء الشارحة للمعنى.

. القول الأول يمثل المرحلة الأولى: " الأقاويل الشعرية هي التي تؤلف منها أشياء , شأنها أن نخيل – في الأمر الذي فيه المخاطبة – خيالا ما, أو شيئا أفضل أو أحسن , وذلك إما جمالا أو قبحا , أو جلالة أو هوانا , أو غير ذلك مما يشاكل هذه"[3]

. القول الثاني ويمثل المرحلة الثانية: "ويعرض لنا عند استعمال الأقاويل الشعرية – عند التحليل الذي يقع عنها في أنفسنا – شبيه بما يعرض لنا عند نظرنا إلى الشيء الذي يشبه ما يعاف , فإنا من ساعتنا يخيل لنا في ذلك الشيء أنه مما يعاف , فتقوم أنفسنا منه فتتجنبه , وإن تيقنا أنه ليس في الحقيقة كما يخيل لنا"[4].

. القول الثالث ويمثل المرحلة الثالثة: "إننا نفعل فيما تخيله لنا الأقاويل الشعرية...كفعلنا فيها لو كما خيله لنا ذلك القول – وإن علمنا أن الأمر ليس كذلك, فإن الإنسان كثيرا ما تتبع أفعاله تخيلاته أكثر مما تتبع ظنه أو علمه , فإنه كثيرا ما يكون ظنه أو علمه "[5]

---

[1] المرجع نفسه، ص229.

[2] المرجع نفسه، ص230.

[3] زكي نجيب محمود، مع الشعراء، ص230.

[4] المرجع نفسه، ص231.

[5] المرجع نفسه، ص ص 232-233.

أما محمد زكي العشماوي فحاول أن يربط بين عبد القاهر الجرجاني وبين عالم الجمال الذي تأثر به النقاد الجدد الإيطالي بينيديتو كروتشه مبرزا أن الجرجاني قد أدرك بنظرته التوحيدية للغة ما سمي بعد ذلك في النقد الحديث بالتمييزات الخداعة في ساحة الفن وهي:

1. التمييز بين الصورة والمضمون
2. التمييز بين التجربة وترجمتها المادية أو بين الحدس والتعبير
3. التمييز بين التعبير والجمال وزخرفة التعبير أو بين لغتين في الشعر إحداهما عارية والأخرى مزخرفة."[1]

ويؤكد سعيد الغانمي فيما ذهب إليه محمد مندور من تأثر علماء اللسانيات الغرب بآراء وأفكار عبد القاهر الجرجاني حين يشير إلى تأثر المدرسة اللسانية الفرنسية وعلى رأسها فرديناند دي سوسير ببلاغة آ. أ. ريتشاردز حين يقول: وتتفق هذه الفكرة مع ما ستطوره اللسانيات بتأثير من مدرسة دي سوسير حول انتظام الكلمات في نوعين من العلاقات هما العلاقات التتابعية Paradigmatic أي ارتباط الكلمات المتجاورة في نص معين، والعلاقات التبادلية Syntagmatic أي علاقات الغياب التي تتبادل بها الكلمة مع بقية الكلمات في الموقع الواحد."[2]

تأثير ريتشاردز في النقاد العرب

تأثرعديد النقاد العرب بآراء الناقد ريتشاردز، إذ نجد فايز إسكندر الذي قدم في كتابه الموسوم بـ: "النقد النفسي عند ريتشاردز" عرضا وتلخيصا لأهم ما ورد في كتاب "مبادئ النقد الأدبي" للناقد أي. أ. رتشاردز من أفكار وآراء نقدية محاولا تبسيط وشرح أهم المفاهيم التي دعا إليها ريتشاردز والتي ارتبطت بربط الجانب السيكولوجي وإجراءاته التحليلية بالتجربة الفنية للعمل الأدبي. ولا يعدو كتاب فايز إسكندر عن تلخيص لكتاب (مبادئ النقد الأدبي) فقد اعتمد على التقسيم نفسه، مستعيرا العناوين نفسها تقريبا، فقد تناول فايز إسكندر فوضى النظريات النقدية ووهم الحالة الجمالية وفساد المصطلحات النقدية، ومشكلة التخاطب عند الفنان والقيمة في العمل الفني، ومعنى القيمة، ونظرية سيكولوجية في القيمة، وعلاقة الفن بالأخلاق ومفهومات خاطئة والشعر من أجل الشعر، وتحليل التجربة سيكولوجيا والمتعة والانفعال والذاكرة والاتجاهات، وقراءة القصيدة، والإيقاع والوزن، وكيف نرى لوحة فنية والنحت والاستجابة للشكل، والموسيقى وأسرار الشكل ومعنى التخاطب، واسترجاع التجربة ء ونظرية العدوى عند تولستوي

---

[1] محمد زكي العشماوي الرؤية المعاصرة للأدب والنقد ص17.

[2] آ. أ. ريتشاردز: فلسفة البلاغة، تر: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، إفريقيا الشرق،المغرب، 2002، ص6.

والفنان إنسان عادي والشعر الرديء، وعمل فني واحد وفهم مختلف، والتجربة الحديثة والتراث الشعري، وعنصر الديمومة في الفن، الناقد ومفهوم القصيدة، والفنون، والنهوض بمستوى الاستجابة.

وقد أبرز الكاتب الكثير من آراء ريتشاردز حول النقد والناقد، وحول مواصفات الناقد الجيد مشيرا إلى أن "مهمة الناقد الأدبي تتمثل في أن يمسك ويتسلح بنظرية عامة عن القيمة Value يتمكن من خلالها تجسيد تماسك النص في المستوى الفني والحفاظ على جماليته"[1] أما الناقد مصطفى ناصف فإنه وبالرغم من انفتاحه على عديد المناهج الغربية فإنه كان في كثير من الأحيان يميل إلى مقولات النقاد الجدد وبخاصة ريتشاردز ونظريته حول المعنى، فناصف وتأثرا بريتشاردز غدا من أبرز المنظرين لدراسة المعنى حيث دعا الى بحث طرائق المعنى وتركيب وحداته الأساسية والظروف - أي السياقات التي تنشا من خلالها ارتباطات معنوية متداخلة ودلالات ملتبسة أو خفية [2]. وقد شرح ناصف نظرية المعنى وأعلن أننا في القراءة الأولى للنص نفهم من العبارات المعنى الذي يؤديه ارتباطنا السابق بالكلمات. لكننا نتلمس معنى آخر وثيق الارتباط ببناء النص. لذلك يكون النص إلى حد ما هو الذي يهدينا إلى معناه [3]، ونظرية ناصف في المعنى ظلت تتأرجح ما بين نظرية ريتشاردز وبين نظرية عبد القاهر في معنى المعنى. وناصف من النقاد الذين تناولوا نقد السرد ففي كتابه المبكر ، «رمز الطفل في أدب المازني» (1965) اشتغل على دراسة القصة القصيرة من خلال البحث عن المعنى و "هو عمل ريادي في النقد الحديث للقصة والرواية، لا يقطع وشائجه مع تراث النقد النقدي والبلاغي، ولا يسقط على النص المؤثرات الخارجية، بل يبدأ من الأعمال ذاتها باحثاً عن البعد الآخر للمعنى في دراسة قائمة على مسألة الرمز والاستعارة والمعنى وقضية التفسير. لا يثقل ناصف نقده بالمراجع والحواشي أو التمهيد المنهجي أو معاضلة تنسيب الكاتب إلى اتجاه أو مدرسة أو مذهب معين، مستعيناً بقدر من التعاطف والمحبة، ومتسلحاً برؤية نقدية وبآلياته التفسيرية والشارحة، تلمساً لفكرة أبعاد المعنى.[4]

إنه نقد تأويلي يستخدم لغة النقد الموضوعي وبعض إجراءاته، ويثير هذا الشغل مدى نضوج الاتجاهات النقدية. وقد أوضح ناصف أنه ليس معنياً بمجادلة «الذين أحسنوا إلى أدب المازني بدراستهم له، وإنما عناني أن أقدم تفسيراً أو قراءة متميزة بوجه ما فيما أعتقد. ومن حق كل كاتب أن يقرأ قراءات مختلفة، ومن الممكن أن يحمل أدبه على وجوه متنوعة. ومن أجل ذلك وقفت، في بعض الأحيان، عند أعمال معينة تثير مسائل أساسية في

---

[1] فايز اسكندر: النقد النفسي عند ريشاردز ، مكتبة الانجلو مصرية ،دت، ص 31

[2] مصطفى ناصف: اللغة بين البلاغة والأسلوب، ص244.

[3] مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي. ط2، بيروت 1981، ص160.

[4] عبدالله أبوهيف: النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2000، ص81

فن القراءة وفهم المازني. لم يكن مقصدي .إذن .هو ما نسميه التكنيك، وإنما قصدت .دائماً .إلى أن أقرأ النص قراءة متعمقة، أو أن أبحث عن المعنى»[1]. فناصف لا يهمه من دراسته لنصوص المازني إلا هذه النصوص وقراءتها قراءة فاحصة وهدفه من مناقشة المازني هو قراءة العمل قراءة تحليلية من أجل الكشف عن أغواره ودلالته على عقل المازني[2]، وهو لا يأتي العمل من خارجه، بل من داخله، مقاربة لشبكة علاقاته في مستواها البسيط، والعميق المجازي.[3] وقد حاول ناصف أن يتعامل مع المازني من منطق الكاتب المختلف الذي تتحدد كتاباته من خلال موقفه العام من الكتابة كما هو الشأن بالنسبة للمازني الذي أشار إلى خصوصيته ككاتب له خلفيات تختلف عن غيره من الكتاب والمتمثلة في النزعة الساخرة التي طغت على مجمل قصصه، أو كما يقول ناصف: " مقصد الساخر إذن يختلف عن مقاصد غيره من الكتاب. حقاً إن الكتاب الساخرين يختلفون، كثيراً، في المزاج والتناول. ولكن مقصدهم جميعاً مقصد عملي واحد، هو التأثير في اتجاه القارئ واعتقاداته أو أفعاله."[4]

ويعترف جبرا في مذكراته "ينابيع الرؤيا" بهذا الأثر الذي تركته دراسة الآداب الغربية "إن دراستي للأدب الغربي كان لها أثر كبير فيما كتبت لأنني لو لم أطلب هذا الأثر لما ذهبت للخارج ودرست الأدب"[5] ويشير جبرا في إحدى حواراته إلى أستاذه ريتشاردز باعتباره الناقد الذي درس عليه (العلم والشعر) والذي فتح عينيه على أشياء كثيرة منها كتاب "ما قبل الفلسفة" الذي ترجمه فيما بعد إلى اللغة العربية.[6]

خاتمة إن المتتبع لمسار حركة تلقي النقد الأنجلو-أمريكي يلحظ أن طروحات الناقد الانجليزي إيفور أرمسترونغ ريتشاردز كان لها بصمة واضحة في تطور النقد الحديث، إذ أنه يعد أبا النقد الجديد، والذي قدم إنجازين اثنين؛ أولهما أنه أبان ضرورة اعتبار العمل الشعري للمعنى كشكل متفرد للخطاب وثانيهما أنه أبان الحاجة إلى التدرب حتى بالنسبة للطلبة في المستويات العليا في قراءة النص الشعري وذلك في كتابه "النقد التطبيقي"[7] كما يلحظ أن هذا التأثير قد وصل إلى الساحة العربية في الوطن العربي قد تجلى من

---

1. ناصف، مصطفى: رمز الطفل: دراسة في أدب المازني ، الدار القومية للطباعة والنشر 1965، ص5.
2. المصدر نفسه ص113.
3. عبدالله أبوهيف: النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، ص81
4. المرجع نفسه ص286.
5. منيرة مصباح: حوارات وإشراقات في نصف قرن من السياسة والفكر والأدب والفن، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004، ص94.
6. ماجد صالح سامرائي: الاكتشاف والدهشة: حوار في دوافع الإبداع مع جبرا إبراهيم جبرا، دار النمير للطباعة والنشر والتوزيع،, 2006
7. *William Elton: A Glossary of the New Criticism, in Poetr , Vol. 73, No. 3 (Dec., 1948), p 153.*

خلال عدة مستويين اثنين يتمثل الاول في تبني تلك الطروحات ومحاولة تطبيقها والتعامل مع إجراءاتها في دراسة النصوص الأدبية العربية، ويتمثل الثاني في محاولة ربط هذه المقولات بالتراث النقدي والبلاغي العربي القديم والتنقيب عنها بين صفحاته، وتبيان العلاقة بينهما.

المحاضرة العاشرة

حضور الموروث النقدي العربي في النظريات النقدية الغربية

1. مقدمة:

إن الظروف التاريخية وموقع الوطن العربي الجغرافي كمركز مهم بين الشرق الآسيوي والغرب الأوروبي والأمريكي والقارة الإفريقية. إضافة إلى عوامل ووسائط أخرى كالبعثات والترجمة والاستشراق وانتشار اللغة الإنجليزية وغيرها من العوامل الداخلية والخارجية من أكبر دواعي بلورة التفاعل مع الآخر ثقافيا وحضاريا وفي الاتجاهين؛ تأثرا وتأثيرا. فالإنسان بطبعه ميال لمبدا التشارك واكتشاف الآخر المجهول، ينبذ الانزواء ويخشى الانغلاق على الذات. وحضور الآخر في وعي الناقد العربي ينطلق من كل هذه العناصر متظافرة، ومن هذا النزوع نحو الاحتكاك والتلاقح. ومن هنا كانت المثاقفة بين الأنا والآخر جسرا لتكامل المعرفة الانسانية وتواصل الشعوب والمجتمعات.

2ـ المثاقفة بين الغرب والعرب

تمت صياغة مصطلح المثاقفة على يدي العالم الأنثروبولوجي جون ويسلي باول John Wesley Powell من المكتب الأمريكي للدراسات سنة 1880 م، وفي سنة 1883 عرف باول المثاقفة على"[1] أنها التغيرات السيكولوجية الناجمة عن التقليد فيما بين الثقافات" إلا أن قاموس أكسفورد يقر أن العالم الأنثروبولوجي غرانفيل ستاينلي هال[2] Granville Stanley Hall يعد أول من حرر نظرية في المثاقفة عام 1880 وهو كاتب ينتمي إلى المكتب الأمريكي للدراسات العرقية كان أوّل عالِم كتب نظريةً في التثاقف وعلى العرقية[3]، إلا أنّ التاريخ يذكر أنه وبالرّغم من حداثة أبحاث التثاقف التي اتّسعت دائرتها منذ نهايات القرن التاسع عشر، إلا أنّ معظمها يذهب في أصوله إلى نظريات أفلاطون التي تعود إلى عام 348 قبل الميلاد، مؤكّدين في الوقت نفسه على أنّ كثير من العلماء العرب والغربيين استعانوا بمؤلفات أفلاطون وتلامذته في تطوير دراسات على

---

[1] *Alistair Paterson : A Millennium of Cultural Contact, Routledge,2016, p37*

[2] غرانفيل ستاينلي هال *Granville Stanley Hall* فيسلوف وعالم نفس أمريكي (1844 - 1924) أهتم خاصة بسيكولوجية الطفل والمراهق من أعماله: "*The Contents of Children's Minds*"

EDWARD THORNDIKE Biographical memoir of Granville Stanley Hall NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES BIOGRAPHICAL MEMOIRS Vol XII 5t^{h} memoir, 1925, p135

[3] *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English, Oxfrod University Press, 1989*

كثير من العلوم الحديثة، وبالتالي يُعدّ أفلاطون الأب الحقيقي لعلم الأنثروبولوجيا وبالتالي لنظريات التثاقف[1]

إن المثاقفة هي الاستيعاب الثقافي، والتحول الثقافي، والانصهار الثقافي، ومعنى البادئة "acc" في المصطلح الغربي هو " أعطي لـ "ما يحيلنا على مصطلح الاستثقاف أي الأخذ من ثقافة الآخر عن طريق الترجمة هو أن طريق اللغة ذاتها من خلال الدراسة بالخارج وعن طريق البعثات. وقد نشأت هذه الكلمة في مجتمع اوروربي وخصوصا في المدارس الاجتماعية الانجلو أمريكية. ويعني التركيب اللاتيني ac- culturation المرور من ثقافة على ثقافة قصد استيعابها والانصهار فيها. كما ان هذا المرور يعني، من جانب آخر، الالتقاء الثقافي مع الالتحام الذي يؤدي إلى هوية ثقافية تركيبية جديدة.[2]

ظل النقد الأدبي في الوطن العربي لفترة طويلة - ولم يزل - يتأرجح بين موقفين متباينين؛ طرفا معادلة طالما تجاذبا وتنافرا في لين حينا وفي حدة أحيانا، تحدو الموقفين منطلقات فكرية مختلفة بحسب ثقافة المحافظين والمجددين؛ موقف يدعو إلى التمسك بالتراث والمحافظة عليه لأنه يمثل جذور الآمة وأصولها الثقافية والحضارية، فراح ينافح عن المنجز الفكري والنقدي العربيين في ظل الثوابت والمقومات الإسلامية، ويدافع عن الأدب الإسلامي والنقد الأخلاقي وفق المعايير التراثية والقواعد والأعراف الاجتماعية، محاولا ربط المجتمع العربي بأمجاده، ومن أجل تحقيق ذلك عادى كل ما هو خارج عن هذا التراث ووقف سدا منيعا أمام كل التيارات الغربية الدخيلة، وكل من يروج لمذاهبها الأدبية ومناهجها النقدية. ومن أعلام هذا الاتجاه نجد الشيخ حسين المرصفي في كتابه (الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية).

وموقف يدعو إلى التجديد والانفتاح على الآخر، والنهل من ثقافته، تبناه مجموعة من الكتاب والمفكرين والنقاد الذين درسوا الفكر الغربي وتأثروا بمناهجه ومقولاته من أمثال طه حسين والعقاد وغيرهما، ونشبت معارك فكرية وأدبية بين حواريي كل موقف لتتشكل بوضوح معالم مدرستين نقديتين هما المدرسة النقدية التقليدية والمدرسة النقدية التجديدية.

وإذا كانت دعوات الانفتاح والتلاقح والاستفادة مما يأتينا من الغرب أصبحت حتمية يفرضها الواقع والظروف والتاريخ، فإن صيغ هذا الانفتاح وطرائق هذا التلاقح تظل محل اختلاف كبير بين الدارسين والمفكرين ذلك أن مقولة التأثير الغربي كثيرا ما استلزمت الكلام عن الذوبان والانصهار في بوتقة الآخر وأدت إلى طرح كثير من الصيغ والمناهج التي تحقق قاعدة التوازن بين الذات والآخر، فجل مقولات التأثير والتأثر

[1] أحلام صبيحات: استخدام نظرية (تعددية) النظام الأدبي في دراسة التثاقف: النموذج العربي مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 4، عدد 1، 2007، ص10

[2] عبد المجيد مزيان: المثاقفة انتروبولوجيا ووتاريخيا في الترجمة والتلاقح الثقافي ندوة إشراف:فاطمة الجامعي الحبابي، المغرب، 1998 ، ص74

تتفق في مبدأ واحد هو مبدأ التفاعل؛ بغض النظر عن درجات هذا التأثير والتأثر وبغض النظر عن مناحيه وميادينه؛ فقد يتسم بخصوصية معينة ترتبط بالأدب والنقد كتفاعل مدرسة أدبية أو نقدية غربية بمدرسة أدبية نقدية عربية، كما هو الحال بالنسبة لموضوع دراستنا هذه، وتفاعل مدرسة النقد الجديد الأنجلو. أمريكية بالمدارس الفنية العربية، وقد يتعدى ذلك إلى تفاعلات أخرى أكثر تعالقا وأكثر تعقيدا ترتبط بالجوانب الثقافية والحضارية، وتمتزج فيها جملة من مختلف الحقول المعرفية لتشكل ذروة التفاعل. لذا فالتأثير ليس بالضرورة في كل الأحوال تقليدا أعمى أو مجرد مجاراة للغالب من قبل المغلوب، " فنظريات التأثير والتأثر التي يعنى بها دارسو الأدب المقارن لا تعني السرقة أو المسخ أو التقليد، بقدر ما تعني تفاعل القدرات والعبقريات بدءاً من قاسم مشترك عام، وهو أن الخبرات الإنسانية في الأدب والفن والعلم متواصلة ويستفيد ويفيد بعضها من بعض، بصرف النظر عن أصولها ومناخاتها وانتماءاتها الحضارية في كل العصور " [1]

وإذا كانت صيغة التفاعل الحضاري، تعني في ما تعنيه، الأخذ والتعديل والتكييف، فإنها توجب كقطب ثان للفعل الحضاري المؤثر- المحاورة والاعتراض والتقاطع، وكمبدأ أساسي الفهم والاستيعاب، وليس الاكتفاء بالتبني التام أو الرفض الشامل، وهما موقفان لا يخدمان حركة نقدنا العربي الراهن.."[2] إلا أن المحاورة الجادة والاعتراض الممنهج والمدروس للوافد الغربي بكل محمولاته الدينية والأيديولوجية والاجتماعية تستوجب شروطا خاصة وشروطا عامة، أما الشروط الخاصة فتتعلق بالناقد العربي وقدرته على استيعاب التيارات العربية ومناهجها واختيار ما يتواءم مع المجتمع العربي وثقافة ومقومات العربي الحضارية، وهذا لا يتأتى إلا من خلال استيعاب التراث العربي القديم بكل روافده المذهبية، واتجاهاته الفكرية.

إن فكرة استيعاب التراث العربي برمته، واستيعاب الوافد الغربي برواسبه وروافده من قبل ناقد عربي واحد من الصعوبة بمكان، وهذا ما جعل الدارسين يذهب في رؤيته للتعامل مع الفكر الغربي إلى تشكيل مؤسسات تعمل على دراسة هذا الفكر وتمحيصه، و هو ما ذهب إليه سيد البحراوي في بحثه عن المنهج وبحثه عن العقل الجمعي أو ما أطلق عليه (عقل الطبقة) يقول البحراوي: "إن القدرة على التعامل مع الفكر الأوروبي أو غيره بعمق لا يملكها إلا العقل الناقد، أي العقل المكون تكوينا فلسفيا عميقا وقادرا على أن يقبل ويرفض في العمق وليس في السطح. وهذا العقل، لا يمكن – في أي مرحلة من مراحل التاريخ- أن يكون عقل فرد، لا بد أن يكون عقل طبقة أو على الأقل فئة من طبقة هذا ما لم يحدث في مصر بالقدر

[1] نذير العظمة: جبران خليل جبران في ضوء المؤثرات الأجنبية، دار طلاس، دمشق 1987.ص ص135-136.

[2] ينظر: تقديم مجلة الأقلام "ملف خاص بالأدب العربي والمنهجيات الحديثة، ع 12/11، تشرين الثاني-كانون الأول، 1993، ص1

الكافي كما نعرف من تاريخنا الحديث"[1] لذلك نبه المفكرون العرب إلى التعامل بحذر مع الوافد الغربي، وركزوا على وجوب غربلة ما يصلنا من هذا الغرب فكرا ونقدا وأدبا، وهذا ما ذهب حسن حنفي من خلال دعوته إلى ضرورة "نقد الوافد الجديد من الغرب أساسا وتحويل علاقتنا به من مصدر للعلم كي يصبح موضوعا للعلم بدلا من التواصل معه كما يريد المنبهرون به أو الانقطاع معه كما يريد المنبهرون بالقديم أو الانتقاء منه كما حدث في عصر النهضة الأول. [2]

3ـ النقد العربي بين التأثير والتأثر

كلمة التأثير (في مختار الصحاح)[3] التأثيرُ هو إبقاء الأثر في الشيء، وفي المعجم الوسيط [4] هو بريق السَّيْف وَأثر الْجرْح بعد الْبُرْء) أي خاصية وجوده بعد مروره وبقاء تبعاته. والتأثر هو التقليد والمحاكاة واتباع الغير.. وقد يطول هذا الأمر حتى يصبح من سمة المجتمع ولا يستطيع التخلص منه وهنا المعضلة, وقد يتسع وينتقل من جيل إلى جيل ينسخ المجتمع معه هويته.

ومسألة التأثير والتأثر ليست مسألة مستحدثة، فقد كانت منذ زمن بعيد ولازالت حتى يومنا هذا ملازمة للإنسان في علاقاته المتعددة مع أخيه الإنسان، ومواكبة للخارطة السياسية والفكرية والثقافية في العالم. وعلى مر العصور سجلت نفسها كظاهرة اجتماعية وفكرية، تعرض لها الدارسون؛ فلاسفة ومفكرين وعلماء الاجتماع، وكتاب ونقاد بالتحليل والتشريح، كل بحسب اختصاصه، ومنطلقاته وأهدافه.

فقد برزت محاولة التماثل بين حضارتي الشرق والغرب على أعتاب مرحلة جديدة من تطورهما التاريخي (على تخوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر)، وكانت قد شهدت تقاربا وتبادلا ثقافيا ليس بين طرفين متناقضين حضاريا وحسب، وإنما في عملية تأثر وتأثير متبادل وفي حالة من الازدواجية و« التثقف » واضحة المعالم.[5]

إن جل مقولات التأثير والتأثر تتفق في مبدأ واحد هو مبدأ التفاعل؛ بغض النظر عن درجات هذا التأثير والتأثر وبغض النظر عن مناحيه وميادينه؛ فقد يتسم بخصوصية معينة ترتبط بالأدب والنقد كتفاعل مدرسة أدبية أو نقدية غربية بمدرسة أدبية نقدية عربية، كما هو الحال بالنسبة لموضوع دراستنا هذه، وتفاعل مدرسة النقد الجديد الأنجلو.أمريكية بالمدارس الفنية العربية، وقد يتعدى ذلك إلى تفاعلات

---

[1] *سيد البحراوي، البحث عن منهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات، القاهرة، 1993، ص113.*

[2] *حسن حنفي :فلسفة النقد ونقد الفلسفة في الغربي والعربي .مركز دراسات الوحدة العربية، ص2 .*

[3] محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي (المتوفى: 666هـ): مختار الصحاح، تحقيق: يوسف الشيخ محمد، مكتبة العصرية - الدار النموذجية، بيروت – صيدا، ط5، 1999، ص.13.

4 مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، 2004، ص5.

5 د. زينات بيطار: الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي، عالم المعرفة، 1992 ص7.

أخرى أكثر تعالقا وأكثر تعقيدا ترتبط بالجوانب الثقافية والحضارية، وتمتزج فيها جملة من مختلف الحقول المعرفية لتشكل ذروة التفاعل. لذا فالتأثير ليس بالضرورة في كل الأحوال تقليدا أعمى أو مجرد مجاراة للغالب من قبل المغلوب، "فنظريات التأثير والتأثر التي يعنى بها دارسو الأدب المقارن لا تعني السرقة أو المسخ أو التقليد، بقدر ما تعني تفاعل القدرات والعبقريات بدءاً من قاسم مشترك عام، وهو أن الخبرات الإنسانية في الأدب والفن والعلم متواصلة ويستفيد ويفيد بعضها من بعض، بصرف النظر عن أصولها ومناخاتها وانتماءاتها الحضارية في كل العصور" [1]

ثم إن إحساس الطبقة المثقفة من نخبة المفكرين والكتاب والشعراء، بما تملكه من حس حضاري ورؤية ثاقبة بالعجز أحيانا وبالنقيصة أحيانا أخرى، ما يدفعها إلى البحث عن فضاءات أخرى أرحب ومسارح أخرى أكثر خصوبة، ذلك أن الأدب القومي غالبا ما يكون غير قادر على تلبية الآفاق الفكرية لهذه النخبة، في ظل ما يحيط بها حول العالم، فيعجز هذا الأدب وهذه الثقافة القومية عن الإجابة عن كل التطلعات التي يقتضيها العصر وما يختلج بين جنباته من انشطارات وتوهج. وهذا الإحساس هو الشرارة التي تفجر حاجتنا للآخر ومعرفة منجزه الفكري والثقافي والنقدي، والنهل من كنوزه، و أي انغلاق على الذات حكم عليها بالضحر والاختناق أو كما قال الأديب "جوته": « ينتهي كل أدب إلى الضيق بذات نفسه إذا لم تأت إليه نفائس الآداب الأخرى لتجدر الخلق من ديباجته».[2] فالشعوب كما يقول أندري روسو لا تثرى على أساس (القروض الشكلية) وإنما على استصفاء المبادئ التي تجدد حياتها الفكرية وامتصاصها بروية وتمهل، وعندما يحدث تماس بين حضارتين مختلفتين، ويبتل ريق شعب بحلاوة آخر، فإن المزيج الذي يتكون منهما لا يدانيه شيء في قوته المخصبة الخلاقة، لكنه عندما يقتصر الأمر على مجرد التقليد فإنه لا ينبت من ذلك سوى الأزهار الصناعية المفتعلة".[3]

ففي مصر تعد سنة 1798 تاريخا حاسما لمفهوم الانفتاح على الآخر، فالحملة الفرنسية على مصر وما استقدمته معها من آفاق للمجتمع المصري؛ إذ أن هذه الحملة لم تكن حملة عسكرية فحسب بل كانت حملة علمية وفكرية تخللتها حركات متنوعة كازدهار حركة الترجمة، إذ "كان النصف الأول من القرن التاسع عشر، يشكل مرحلة نشوء عوامل ازدهار الحركة الثقافية فيما بعد. فبعد رحيل الحملة الفرنسية، كان

[1] نذير العظمة : جبران خليل جبران في ضوء المؤثرات الأجنبية، ، ص135-136.

[2] ينظر: محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة ودار الثقافة بيروت، لبنان، ط5، د.ت، ص، 112.

[3] *Pichois Claude Rousseau André: La littérature comparée, Madrid, 1969, p94*

هناك ولا شك إحساس قوي وتأثر كبير بما خلفت من آثار إيجابية، نبهت الأذهان إلى ضرورة الأخذ بأساليب جديدة في الحكم والحياة والفكر والعلم"[1]

وقد أشارت الباحثة جيهان السادات إلى قضية التأثير والتأثر لدى المبدعين ولدى النقاد، لتعقد مقارنة بين الصنفين، ثم لتؤكد على الفرق الموجود بينهما، حيث لاحظت تحرج الشعراء من ذكر الشعراء الذين تأثروا بهم، حين تقول: " ومن حسن الحظ أن الأمر في النقد يختلف عنه في الشعر. فقلما يعترف شاعر بالأخذ من شاعر آخر، أو الاعتماد عليه أو التأثر به"[2] وترجع السادات أريحية النقاد إلى الإيمان بأن النقد تخصص يعتمد على التثاقف والتراكم فيما بين مختلف المنظرين والدارسين، على عكس الشعر باعتباره فنا خالصا يكرس الفردانية والاستثناء. فالشاعر لا يمكنه أن يكون شاعرا مبدعا حقا إلا إذا اختلف ووضع بصمته على النص من حيث الموضوع والمضمون، ومن حيث الشكل والتقنيات الفنية والتشكيل اللغوي. " أما الناقد فلا يجد هذا الشعور بهذا الوضوح فهو لا يتحرج من الاعتراف بالأخذ، في كثير من الاحيان، لأن الأخذ هنا علامة الرغبة في التثقف، والإكثار منه آية الاطلاع الواسع والقدرة على توظيف المعرفة في النقد".[3]

وعلى الرغم من أن رأي جيهان السادات صحيح بنسبة كبيرة فالاعتراف لم يكن السمة المطلقة لدى النقاد المصريين، وسأشير فقط هنا إلى ما يتصل بمدرسة النقد الجديد الأنجلو-أمريكية، والنقاد الذين لم يصرحوا تصريحا واضحا لمرجعياتهم النقدية فيما طرحوه بوصفه منهجا نقديا عربيا؛ كالناقد عبد العزيز الدسوقي في كتابه (في عالم المتنبي) والناقد أنس داود في كتابه (الرؤية الداخلية) وبالرغم من بعض الاستثناءات، فقد اتسم النقاد الجدد في عمومهم وبدرجات متفاوتة في النسخة العربية بهذه الصراحة التي لا تزيدهم إلا مصداقية واحتراما.

ومهما يكن من قوة التأثير وفاعليته وحدوده فإنه من الضروري الاستفادة من المنجز الفكري والنقدي للآخر، سواء أكان غربيا أم شرقيا، فمحمود الربيعي يذهب إلى أن "معرفة النظريات الغربية ضرورة حتمية للناقد الحديث ولا يستطيع الاستغناء عنها، فبدونها ينفصل عن السياق العام لحركة الثقافة العالمية ولكن معرفة النظرية شيء وتطبيقها على الأدب العربي بحذافيرها شيء آخر. وإذا كان عليك أن تفحص التربة أولاً حتى تتعرف على نوع السماد الملائم لها، فلا غنى لك عن أن تتعرف على طبيعة النص المكتوب بالعربية أولا لتختار له من النظريات ما يلائمه. فليس كل ما يأتي من الغرب ويصلح لهم يصلح لنا، ونحن حين نستورد

[1] د. حلمي بكر: الشعر المترجم وحركة التجديد في الشعر الحديث، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1991، ص13.

[2] جيهان السادات: أثر النقد الانجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر بين الحربين (في الشعر)، دار المعارف، القاهرة، 1992، ص14.

[3] جيهان السادات: أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر بين الحربين، ص14.

النظريات من الغرب ونطبقها حرفياً على الأدب العربي إنما نعبر بذلك عن إحساس عميق بالنقص تجاه ثقافة هذا الغالب وبالتالي فإن أدبنا العربي يخسر كثيراً عن هذا الطريق"[1] أما عبد القادر القط فيؤكد أنه بما أننا مجتمع أقل تطورا من مجتمعات الضفة الأخرى وانه علينا الاعتراف بالعطاءات الغربية بعد أن أصبح عندنا الآن نوع من التسليم بأننا عالم ثالث، عالم متخلف، وأن الحضارة الأوروبية والأمريكية هي قمة العطاء وأنه لا بد أن نأخذ منهم كل ما ينتجون، أو ننتجه في الاتجاهات التي يتوجهون إليها.[2]

ويضيف أنه لا بأس إطلاقا أن نفيد من منجزات الفكر الأوروبي والفكر الأمريكي والفكر الغربي بوجه عام، لكن على أن يظل هذا رافدا من الروافد التي تغزو ثقافتنا وتغزو أدبنا، ولا يصح أبدا ان يكون هو التيار الرئيسي لأدبنا.[3]

أما المفكر حسن حنفي فيضع شرطا أساسيا للاستفادة مما قدمه الغرب يتمثل في الابتعاد عن الانبهار فحسب حسن حنفي يحب التعامل مع هذا المنجز بحذر كما يجب "نقد الوافد الجديد من الغرب أساسا وتحويل علاقتنا به من مصدر للعلم كي يصبح موضوع للعلم بدلا من التواصل معه كما يريد المنبهرون به أو الانقطاع معه كما يريد المنبهرون بالقديم أو الانتقاء منه كما حدث في عصر النهضة الأول." [4]

ولا يختلف رأي أحد عمداء النقد العربي الناقد شكري محمد عياد عن رأي حسن حنفي حين يقول: "السبب هو أننا لا نرى من صواب الرأي أن نأخذ من أحد شيئا دون أن نعرف أصل ذلك الشيء وفصله، وقد يتطلب منا أن نعرف أصل معطيه وفصله أيضا. ولا يصدنا عن هذا البحث في الأصول أن من سبقونا شغلوا عنها أو لم يهتموا بها. كل ما يجب أن نحرص عليه إذ نقتحم اللجة - ونحن لا نحسن السباحة - أن لا نتجاوز قاماتنا، أو نقترب من دوامة .واللجة هي تاريخ الحضارة التي نبتت فيها المذاهب الأدبية، فقد نجد أنفسنا مشدودين إلى دوامة الميتافيزيقا، إذ إن الإنسان صانع الحضارة لا يمكنه أن يصنع شيئا إن لم يفكر في نفسه وحاجته ومعنى وجوده في هذا العالم .أما الأرض التي نحرص أن لا تزول عنها أقدامنا فهي هذه القريبة من الشاطئ، حيث يمكننا أن نرى البحر - بحر الآداب الغربية - دون أن نغوص فيه[5]

وهكذا يتضح أن العلاقة بين العرب وأوروبا علاقة مدر وجزر أو كما يصفها صبري حافظ حين يقول: "تنطوي العلاقة بين العرب (الشرق), وأوروبا (الغرب على قدر كبير من الكثافة والتوتر والتعقيد، ليس

---

[1] من حوار محمود الربيعي أجرته معه جريدة الجريدة *http://www.aljaridaonline.com/news/print_news/210589*

[2] حوار مع عبد القادر القط مجلة آفاق عربية، أيلول 1988 جهاد فاضل: أسئلة النقد حوارات مع النقاد العرب، الدار العربية للكتاب، ص196.

[3] المرجع نفسه، ص196.

[4] حسن حنفي: فلسفة النقد ونقد الفلسفة في الغربي والعربي .مركز د ا رسات الوحدة العربية، ص*2* .

5 محمد شكري عياد:المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة.عدد*177* سبتمر*1993* ، ص*137*.

فقط لأنها علاقة حركية مشروطة بقدر كبير من الحتمية والقدرية التي لا فكاك منها، أو لأنها علاقة تاريخية تمتد من الأغوار إلى قرون وقرون وتبتدئ عبر كل مرحلة تاريخية معينة في صورة متميزة ورداء جديد، وان لم تخل هذه الصورة جميعا من سمتي التوتر والتعقيد. ولكن أيضا لأنها بين قطبي حضارتين متباينين، بل متنافرين، ومن هنا فإنما تنهض على جدلية الجذب والتنافر واستهواء الضد لنقيضه ورغبته في الاستحواذ عليه والصراع معه وأحيانا تدميره، وتنطوي عبر مراحلها التاريخية على قدر كبير من تبادل الأدوار والمراكز، بحيث تخضع حضارة لأخرى مرة ثم تعود هذه الحضارة الخاضعة فتنهض من كبوتها، بل تخضع الحضارة التي هزمتها من قبل لنفوذها وأحيانا لسيطرتها الكاملة [1]

غير أن انتقال النظريات الغربية إلى الوطن العربي شيء، والاستفادة الحقيقية من هذا الوافد بشتى أنواعه شيء آخر ، خاصة فيما يتعلق بمفهوم أقلمة هذه النظريات ذات الخصوصية الغربية لغة وفكرا في أرض عربية تختلف بل وتتعارض أحيانا مع كثير من فرضياتها؛ ومن هذه المشكلات التي تعترض الناقد العربي عدم القدرة على فهم المصادر فهما حقيقيا؛ فالترجمة كثيرا ما تحيد عن الأصل والحقيقة وكثيرا تسيئ المترجمون بعض المفاهيم المركزية والجوهرية في فهم نظرية ما مما قد يؤدي إلى سوء فهم لمقولاتها وإجراءاتها ما يؤدي حتما إلى أخطاء في تطبيقها على النصوص العربية.

إضافة إلى مشكلة التطبيق في حد ذاتها ، وما يعترض الناقد العربي من صعوبات وهو يحاول تطبيق إجراءات منهج غربي ما على نص ولعل هذه الصعوبة في تطبيق مقولات منهج غربي معين على نصوص عربية هي ما أدى إلى دعوة محمد النويهي إلى ضرورة التطبيق على النصوص الغربية، واستجابة رشاد رشدي لهذه الدعوة في دراساته النقدية بالتطبيق على نصوص روسية وانجليزية.

إن الفكر العربي، وكذلك الشعر والرواية والقصة والنقد، وأشكال التعبير الأخرى، وصلت جميعها إلى أفق مسدود وعليها أن تعيد النظر في أسئلتها وأشكال تعبيرها وتبحث عن اليومي، والملموس والقريب من حياة البشر ورغباتهم الفعلية، لكي نستطيع الانطلاق مجددا في آفاق أكثر اتساعا[2]

هذه الأسئلة والإجابة عنها بشكل يعمد إلى التوفيق بين التشبث بالموروث القافي والأدبي والنقدي للأمة العربية من جهة والانفتاح على الإنجازات الفكرية والثقافية والنقدية للأمم الاخرى من جهة أخرى هو السبيل إلى تحقيق الذات الفكرية العربية، وإن التفكير في المناهج النقدية برؤى منفتحة هي الأخرى على

[1] صبري حافظ: "ازدواج المنطلقات وأحادية النظرية" مجلة (فصول)، م3، ع 3, 1983، ص233.

[2] صالح فخر: عين الطائر: في المشهد الثقافي العربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان الأردن،2003ص5.

المناهج الغربية، مع العمل على الاحتفاظ بالخصوصيات الثقافية والحضارية العربية من خلال الإرث النقدي العربي القديم هو السبيل إلى تحقيق الذات النقدية العربية.

4- الأدب العربي: هل من أثر؟:

كثيرة هي الدراسات النقدية الغربية الحديثة التي تؤكد أن جذور النقد الأدبي الغربي في عمومها تعود إلى التأثير الهيليني، وإلى الفيلسوفين الإغريقيين أفلاطون وأرسطو وكتاباتهما التي تركت أثرا في كل الفكر الغربي عموما وفي النقد خصوصا. فهذا ستانلي هايمن يقول: "يمكننا القول بأن النقد الأدبي الحديث يبدأ بأفلاطون وأن أرسطوطاليس مضى فيه ووسعه، بل إن هذين الرجلين هما – على التحقيق – رائداه العظيمان، حين سبقا إلى أشياء كثيرة، وفيما سبقا إليه كثير من التطبيق النقدي المعاصر" [1]، ويقول إن نقاد القرون الوسطى ومن جاء بعدهم مضوا في توسيع هذه السبل التي وجدوها عند أفلاطون وأرسطو بما كتبوه من نقد فنجد عند دانتي وبتراراك في القرن الرابع عشر وفيما قدموه تفسيرات مجازية باطنية للأدب قريبة الشبه بما نسميه اليوم قراءات رمزية"[2] ولكن هل ثمة للعرب أثر في الثقافة والفكر الغربيين وما مدى هذا الأثر خاصة على المستوى الأدبي والنقدي؟

تعود العلاقة بين الشرق والغرب، وبين العرب والأوروبيين على الخصوص إلى أزمنة بعيدة تمتد إلى حروب الإسكندر، لتزداد في العصور الإسلامية، وتعددت معابر الحضارة الإسلامية العربية إلى أوروبا كصقلية والأندلس إلى جانب الأتراك الذين كان لهم يد في هذا الامتداد[3]، فقد وصلت حركة الفكر والعلوم العربية إلى أوروبا بصفة عامة وإنجلترا بصفة خاصة، بعد أن فتح العرب شمال أفريقيا وأسسوا حضارة كبيرة في أسبانيا وصقلية [4].

وفضل العرب على الفكر الأوروبي لا ينكره إلا جاحد، خاصة في القرون الوسطى، حين كانت مدينة غرناطة وغيرها من مدائن الأندلس وجهة الأوروبيين العلمية والثقافية، يرحلون إليها طلبا للعلم والمعرفة. والحضارة الغربية الحالية مدينة للعرب بأسباب تقدمها الفكري والثقافي "ذلك أن العرب نقلوا إلى أوروبا أربع وسائل للثقافة وهي الأرقام الهندية وصناعة الورق والكتب الإغريقية القديمة والتجربة العلمية"(5) وقد اعترف بريفولت Briffeult بإسهام العرب و هذا الفضل بقوله: "العلم هو أجل خدمة أسدتها الحضارة العربية إلى العالم الحديث، فالإغريق قد نظموا وعمموا النظريات لكن روح البحث وتراكم المعرفة اليقينية

---

[1] ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة،، ج1، ص22.

[2] المرجع نفسه، ج2، ص 24.

[3] طه ندا: الأدب المقارن، ص 249.

[4] سهيل قاشا: المستشرقون الإنجليز، ، مجلة الاستشراق، بغداد، العدد (2)،1990م، ص16.

[5] سلامة موسى: ماهي النهضة، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة،2011، ص24.

والملاحظة الدائبة كانت غريبة عن المزاج الاغريقي، وإنما العرب هم أصحاب الفضل في تعريف أوروبا بهذا فإن العلم مدين بوجوده للعرب"[1]

إضافة إلى ما قدمه العرب وحضارة العرب من إسهامات في ميادين العلوم التجريبية، كانت بمثابة المحرك الأول لبناء مجتمع إنساني يؤمن بالعلم والتجربة؛ فلولا ما قدمه العرب لما كانت النهضة الأوروبية، فقد كان للعرب دورٌ آخر في تطور الفكر الفلسفي لدى الغرب من خلال المحافظة على التراث الإغريقي؛ فكرا وفلسفة، بترجمة أشهر الأعمال أو شرحها ونقلها إلى أوروبا لتكون رافدا مهما من روافد النهضة في أوروبا. ونجد (دي بورا) يرجع نهضة الفكر والفلسفة التي انطلقت على يد الفيلسوف (توما الأكويني) (1228–1274) إلى الفلسفة العربية "التي ولدت في ظل خلفاء بني العباس في بغداد في القرن الثامن، ووصلت ذروتها تحت ظل أمراء قرطبة في إسبانيا في القرن الثاني عشر."[2] ويسجل رانيلا Ranealgh في كتابه الماضي المشترك بين العرب والغرب (أصول الآداب الشعبية الغربية) اقتناعه التام بأن تراثا أدبيا عربيا ضخما دخل العالم الغربي في العصور الوسطي ومازال أثره باقيا حتى اليوم. كما أشار إلى كتاب (مجالس المتعلمين) Disciplina Clericalis الذي كان له بالغ الأثر في نقل التراث العربي وربما فاق كتاب (ألف ليلة وليلة) في شهرته في العالم الغربي . ويحتوي هذا الكتاب على أروع القصص العربي الذي أفرزه الحس الشعبي العربي.[3]

أما في مجال الأدب فقد ثبت أن بعض الأدباء في الغرب تأثروا بالأدب العربي في عصور ازدهار الأمة الإسلامية. والاهتمام بالأدب العربي في الغرب لا ينبع من ترف فكري ذلك أن دراسة الأدب مهمة لدراسة الشخصية التي أنتجت هذا الأدب وذلك كما قال سمايلوفيتش فالأدب بالنسبة للعرب "يعد ديوانها، ويتأمل تاريخها، ويبرز عقليتها، ويمثل انفتاحها، ويدفع بقدمها إلى الأمام...وظل الأدب العربي بشعره ونثره من الأمور التي شغف بها الاستشراق محاولاً إلى معرفة العرب واتجاههم."[4] ذلك أن الأدب كما يقول عاصم حمدان "في كل العصور وعند جميع الأمم- هو تعبير عن هوية- أي أمة – ومنطلقاتها الحضارية وإرثها التاريخي، ولهذا كان اهتمام الغربيين كبيراً بالتراث العربي القديم، لأنه كان تعبيراً حقيقياً عن هويتنا الحضارية. " وكما اعترف بفضل العرب في مجال العلوم فقد اعترف أكثر من مستشرق بتأثر الغرب بالأدب العربي القديم ومن هؤلاء مثلاً إدموند بوزوورثEdmund Boseworth رئيس قسم الدراسات الشرقية بجامعة مانشستر بتأثير

---

[1] *Briffeult: Making of humanity, Cambridge, p16.*

[2] دي بورا: حركة الفلسفة في العصور الوسطى، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد الرابع، 1985، ص132.

[3] أ. ل. رانيلا : الماضي المشترك بين العرب والغرب: أصول الآداب الشعبية الغربية، تر:فاطمة موسى، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، 1999، ص209.

[4] أحمد سمايلوفيتش: فلسفة الاستشراق وأثرها في الأدب العربي المعاصر، القاهرة، دون تاريخ) ص492.

الأدب العربي في الأديب الإنجليزي صاحب كتاب (قصص كانتير بري) .Canterbury Tales وغيره مثل بوكاتشيو في مجموعته المعروفة باسم ديكاميرون (الأيام العشرة)-Camerone De[1] "وقد كانت قصص ألف ليلة - التي ترجمت سنة 1704 - أقوى عامل على هذا النصر، فقد أقبلت الجماهير على قراءتها في شعف شديد وراح الكتاب يقلدونه في قصصهم."[2]

ومن أمثلة تأثير السرد العربي أيضا إضافة إلى (ألف ليلة وليلة) ما يسمى بـ(الفابيولا) Fable والتي تعد أحد الأجناس الأدبية الأولى للقصة، وهي حكاية شعرية قصيرة، على لسان الحيوان، وتنتهي بعبرة أو درس أخلاقي، تروى في قالب مشوق مثير للدهشة، محملة بروح الانتقاد والهجاء الاجتماعي، ظهرت وازدهرت في فرنسا منذ منتصف القرن الثاني عشر الميلادي وحتى أوائل القرن الرابع عشر، ويؤكد الدارسون أن الفابيولا قد استلهمت من كتاب من كتاب "كليلة ودمنة" الفارسي الأصل والذي ترجمه إبن المقفع، لتصبح الترجمة العربية بعد ذلك هي الأصل الذي ترجم منه إلى كل اللغات بما فيها إعادتها إلى لغتها الأصلية، بعد ضياع النسخة الأصلية الفارسية. ويعد الشاعر الشاعر الفرنسي " جون دو لا فونتان" Jean de La Fontaine الذي تأثر كثيرًا بترجمة "كليلة ودمنة" الترجمة الفارسية، والتي "يبدو أنه قد اطلع على ترجمة فرنسية لهذه الترجمة "أنوار سهيلي"، فأعجب بها، وصادفت هوى في نفسه، فقد كان لافونتين شغوفا بطباع الحيوان ودراسة أحواله وعاداته، وكان ينفق وقتا طويلا في مراقبة وملاحظة سلوكه،وقد يكون هذا الميل الطبيعي عنده هو الذي وجهه الى أدب الحيوان فأفاد مما كتبه أسوب في أقاصيصه، ومن تلك الترجمة الفرنسية لكليلة ودمنة"[3]

وفي إنجلترا نجد الرحالة السير (جون ماندفيل) John Mandeville الإنجليزي، يستمد مواد كتاباته من العناصر الخرافية العربية، بعد أن قضى أكثر من ثلاثين عاماً في الشرق، وكتب بعد ذلك كتاباً سجل فيه مشاهداته التي رصدها أثناء أسفاره ونشر عام 1356م ووصفه أحد أدباء الإنجليز بأنه أول كتاب في الآداب الرفيعة كتب في تاريخ النثر الإنجليزي.[4]

وكان لكتاب (حي بن يقظان) لابن طفيل أثر كبير في كتابات الاوروبيين خاصة وأن الكتاب كان من أوائل الكتب العربية التي نقلت إلى اللغات الأوروبية لما يزخر به من قيمة أدبية عالية ؛ فقد نقل إلى اللغة اللاتينية ونشر في أكسفورد من قبل " أدوارد بوكوك" Edward Pococke سنة 1671م، ثم ترجم النص إلى

---

[1] عاصم حمدان. "لماذا ومتى يهتم الأوروبيون بتراثنا." في صحيفة المدينة المنورة، 1408/11/32هـ، (ملحق التراث) انظر أيضا كتاباً صدر للمؤلف حديثاً بعنوان دراسات مقارنة بين الأدبين العربي والغربي، المدينة المنورة، نادي المدينة المنورة الأدبي، 1418، 1997، الصفحات 39 ومابعدها.

[2] سلامة موسى: ماهي النهضة؟، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة،2011، ص53.

[3] طه ندا: الأدب المقارن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ط، 1991، ص،153،152.

[4] مجموعة من الكتاب: تراث الإسلام, تر: لجنة من الأساتذة، ج1 مطبعة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1936، ص180.

اللغة الإنجليزية في كايمبريدج في سنة 1708م من قبل " سيمون أوكلي Simon Ockley ، ولقد أثارت ترجمة (أوكلي) اهتماماً بالغا من مواطنيه الذين لم يشاركوه علمه بالعربية، وتأثيرها جلي في كتاب "(راسيلاس) لصمويل جونسون وكتاب (أيوثن) لـ كنجليك وأمثالهما من الكتب" [1] كما يظهر أثرها واضحاً أيضاً في رواية (روبتسون كروزو) للكاتب الإنجليزي المعروف دانيل ديفو Daniel Defoe 1660 – 1731م [2]

أما في الشعر فلعل أبرز المستشرقين الذين وفوا العرب حقهم في تعريف العالم الغربي بضروب الشعر وقوافيه وأوزانه المستشرق« جيب » Gibb أستاذ اللغة العربية بجامعة لندن الذي يقول "قد يظهر أن الأدب الإسلامي الشرقي بعيد عنا بعدا شاسعا بحيث أن فكرة اتصاله بالأدب الغربي ربما لا تخطر ببال واحد في الألف، إلا أن الباحثين الذين يدرسون تاريخ الأدب الأوربي، يعرفون كم من عناصر هذا الأدب نسب حينا بعد حين إلى أصل شرقي، ويرون على الرغم من ذلك أن الذي ثبت شرقية أصله من هذا الأدب قليل جداً، هؤلاء الباحثون الذين يدرسون تاريخ الأدب الأوروبي، يميلون كثيراً إلى أن ينظروا إلى هذا الموضوع نظرة شك معها شيء من الابتسام، نعم هنالك حقائق لا يستطيع أحد إنكارها، فتلك قصص الشرق الأخلاقية الخرافية، وأمثالها من الآثار الأخرى، قد حازت شهرة عظيمة في القرون الوسطى فلقد كان أول الكتب التي طبعت في إنجلترا، واسمه حكم الفلاسفة وأمثالها The Dists and saying of the philosophers نقلها اللاتينيون عن أصل عربي في هذا الموضوع"، [3] وقد لخص له سلامة موسى هذه السطور من كتابه: "تراث الإسلام" والتي تؤكد أن علاقة الشعر الفرنسي بالشعر العذري العربي وبالشعر الاندلسي: "في آخر القرن الحادي عشر ظهر فجأة طراز جديد من الشعر الغزلي في جنوب فرنسا، كان طرازًا جديدًا في موضوعه وفي أسلوبه ومعانيه، ولم يكن لهذا النوع من الشعر أساس في الأدب الفرنسي القديم: وهو يشبه الشعر الأندلسي شبهً قويًا جدًا، إذ هو ضرب من الموشحات والأزجال الأندلسية الغنائية التي تدور موضوعاتها على الغزل والحب العذري(...) أليس من المعقول إذن أن نرد هذا الضرب من الشعر الفرنسي الجديد، إل العربي الأندلسي، وخاصة إذا علمنا أن نظرية « الحب العذري » التي يدور الشعر عليها هذا الشعر الفرنسي الجنوبي، ليس لها أصل في الأدبين اللاتيني والإغريقي؟"[4] بل إنه يذهب إلى الإقرار بأن الأغاني الشعبية التي يطلق عليها الفيلانثيكو Vilinncico هي بعينها الزجل.

---

[1] آ. ج. آربري أثر الأدب العربي في الأدب الإنجليزي، مجلة الأديب، بيروت، الجزء السابع، تموز، 1944.، ص35.

[2] محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص 288، وينظر لمزيد من التفصيل كتاب حي بن يقظان و روبنسون كروزو لحسن محمود عباس.

[3] مجموعة من المؤلفين: تراث الإسلام، ج1، ص 149

[4] سلامة موسى: ماهي النهضة، ص52.

غير أن التأثير الكبير والمبكر للشعر العربي في شعر البلاد الأوروبية يتجلى في تأثر شعراء التروبادور بالشعر العربي في الأندلس، والذي ظهر في أواخر القرن الحادي عشر الميلادي، وهو شعر يختلف في شكله ومضامينه عمّا كان سائدا من قبل في فرنسا وأوروبا عموماً، وكان (غيوم التاسع عشر) كونت بواتيه أول شاعر تروبادور Troubadour ، وتشير الدلائل التاريخية إلى أنه ذهب إلى الشرق على رأس حملة صليبية سنة 1111م، ففشل في حملته وبقي في أنطاكية ثمانية عشر شهرا، تعرف خلالها على الكتابات الشرقية، وبعد عودته من الشرق بدأ بنظم الشعر على طريقة التروبادور الجديدة[1]. وبعد ازدهار شعر التروبادور في جنوب فرنسا، انتقل إلى إنجلترا بفضل اهتمام الملكة (اليونور) حفيدة (غيوم دي بواتية)، والتي دعت الشعراء التروبادوريين إلى بلاطها بعد أن أصبحت ملكة لإنجلترا [2]

يوضح (لويس يونج) مدى تأثير هذا الشعر المتأثر بالشعر العربي، في شعر أوروبا، ومدى اتساع نفوذه، بقوله "ويدل الشبه القائم بين هذا الشعر والشعر العربي في الأندلس على مدى تأثير شعراء العرب في أسبانيا على شعراء بروفانسة، وقد انتقل هذا الشعر إلى بروفانسة عن طريق المستعربين المسيحيين الذين يتكلمون العربية، واللهجة البروفانسية، التي أصبحت فيما بعد اللغة الإسبانية" [3] ويضيف قائلاً: " ومن الواضح في أدنى الاحتمالات أن فرص تأثير الشعر العربي على الشعر الغربي متعددة، وبخاصة أن المسيحيين والمسلمين عاشوا معاً في الأندلس ومما يدل على مدى احتكاك الغرب بالشرق القرار الذي اتخذه المجلس الكنسي عام 1322م، والقاضي بتحريم استخدام المغنين المسلمين في الكنائس المسيحية" [4].

كما تتجلى مظاهر تأثير الشعر العربي في الشعر الأوربي، من خلال "إدخال الأوزان الشعرية واتباع القافية على النمط المعروف في الموشحات والأزجال، فالقافية لم تكن معروفة أو موظفة إلا بعد ظهور شعراء التروبادور ويؤكد بعض المستشرقين أن العرب هم الشعب الوحيد الذي أعطى للقافية شأنا كبيراً وقد تبعهم في ذلك البروفانسيون [5].

إن تأثير الأدب العربي شعرا وسردا على القريحة الإبداعية الأوروبية لم يتوقف على حقبة معينة محصورة في العصور الوسطى، فحسب بل استمر إلى عصر النهضة والعصر الحديث. فالشرق لازال يلهم الشعراء والكتاب في أوروبا، يستوحون من سحره الموضوعات الجديدة، ويستلهمون من بحره الرموز ونظرة إلى أعمال دانتي أليغيري في إيطاليا وإبداعات جون ملتون في إنجلترا و"شرقيات" فيكتور هيجو في فرنسا

[1] عباسة محمد: أثر الشعر الأندلسي في شعر التروبادور، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، 1991، ص 41-42.

[2] محمد مفيد الشوباشي: رحلة الأدب إلى أوربا، دار المعارف ، القاهرة، ص 115.

[3] لويس يونغ: العرب وأوربا، تر: ميشيل أزرق، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ص ص 135. 136.

[4] المرجع نفسه، ص137.

[5] بنظر عباسة محمد:: أثر الشعر الأندلسي في شعر التروبادور، ص155.

وروايات فولفهانغ جوته في ألمانيا وغيرهم تبرز هذا الأثر جليا. ويشير المستشرق الإنجليزي آ.ج.آ ربري إلى استمرار هذا الأثر قائلاً: "في السنين المائة والخمسين الأخيرة أدركنا المدى الشاسع الذي بلغه نجاحهم فيندر أن نجد شاعراً عظيماً أو كاتباً أو ناقداً أو روائياً إلا وقد اعترف بأنه مدين للتفكير العربي بالإلهام، وليس فقط في ألفاظ، بل أيضاً في صورة أبدع وأجلى، ألا وهي تناوله للموضوعات العربية في إنشاءاته الأدبية". [1]

5ـ النقد العربي بين الموروث والحداثة

لا أحد ينكر التراث النقدي العربي القديم ومساهمة هذا التراث في بلورة الكثير من المفاهيم النقدية، فقد ساهم النقاد العرب القدامى في معالجة قضايا نقدية في غاية كبرى من الأهمية، وفتحوا من خلال أعمالهم حوارا نقديا ظل على مدى قرون يغري بالدراسة والتحليل. ولم تكمن أهمية هذا التراث النقدي العربي في دراسته للقضايا التي أفرزتها المرحلة فحسب ولكن تجاوزت تلك الدراسات التي قدموها الزمن وظلت راسخة طافحة بالحياة، عامرة بإمكانات التجدد، غامرة بكوامن الانفتاح على الجديد، ولعل تلك الدراسات الكثيرة التي حاولت ربط هذا التراث النقدي العربي بالمدارس النقدية الحديثة التي ظهرت في الغرب، ومقارنة مقولاته المتعددة بالنظريات النقدية الجديدة، طارحة أوجه التشابه حينا، وعلامات التجاوز أحيانا، ومدعية السبق أحايين أخرى. فالنقد العربي القديم أسس لظهور الدراسات النقدية الحديثة من حيث لا يعلم، وجل المناهج النظريات المعاصرة لها أصول وجذور في التراث والثقافة العربيين. فقد تميز المفكرون والنقاد العرب كالجاحظ والجرجاني والآمدي والتوحيدي وغيرهم ببعد في الرؤية و بقدرة على التحليل والإبداع تضاهي ما جاء به المحدثون حتى أطلق عليهم اسم (آباء الحداثة العربية) فهم الذين حققوا "تجديدا ملحوظا يتطلبه كل نظام معرفي، فكانت نصوصهم النضرة فتحا جماليا وعقليا، استجابت له الروح العربية في مختلف عصورها"[2]

يحدث كثيرا أن تلتقي النظريات القديمة ومقولاتها بالنظريات الحديثة برغم الزمن البعيد الذي يفصل بينها، كما رأينا في تتبعنا لمفهوم المعادل الموضوعي عند ت. س. إليوت، وكيف أن جذوره امتدت في الزمان وفي المكان. وأحيانا نحتاج إلى التنقيب عن هذه التقاطعات عبر التاريخ، "فالعودة إلى كنوز الماضي قد تفجر حقائق جديدة على عكس ما يتوهم البعض من أن المواضيع المعاصرة لا توجد إلا في كتابات معاصرة أي أوروبية، لكن العودة إلى تراثنا القريب والبعيد تزيل هذا الظن، وتعطي حقيقة أخرى. فقد عالج

[1]. ج. آربري: أثر الأدب العربي في الأدب الإنجليزي، ص36.

[2] محي الدين اللاذقاني: آباء الحداثة العربية، بيروت، مؤسسة الانتشار العربي، 1998، ص 14،15 نقلا عن جمال شحيد ص27.

المفكرون العرب قديما وفي عصر النهضة أيضا مواضيع زماننا، وناقشوا جملة مفاهيم لا تزال تحتفظ بمصداقيتها حتى زماننا الراهن"[1]

فالعودة إلى الماضي هي عودة إلى الحقيقة، واستحضار للوقائع. وفي ضوء الماضي وإنارة الوقائع نكتشف زيف المستورد، ونعرف زيفه، ونبصر تهافت منطقه. فللشعوب حقائقها، ولشعبنا العربي حقيقته القائمة في تراثه، والصامتة. الناطقة في ركام كتبه الصفراء."[2]

وانطلاقا من هذه الرؤية القائلة بأسبقية العرب والساعية إلى تأصيل المناهج الحداثية الغربية، ورد مرجعياتها إلى التراث النقدي العربي، تهافت الدارسون العرب على التنقيب في موروثنا النقدي عن كل متشابه من قريب أو بعيد مع المقولات والنظريات النقدية الغربية، وكثرت المقارنات والتصنيفات؛ فهذا ابن سلام الجمحي وضع اللبنات الاولى للدراسة المنهجية في كتابه: (طبقات فحول الشعراء) وفكرته عن الطبقات وجمع الامور المتشابهة في الأصل اللغوي والمذهب الشعري وطريقة النظم هي صورة أولى لتناص جوليا كريستيفا وحوارية باختين، ونظرية التلقي الحديثة نجد أصداءها في عند الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني، وحازم القرطاجني، وفي مقولات الموروث النقدي العربي كمقولة: "مطابقة الكلام لمقتضى الحال"، أو القول المأثور "لكل مقام مقال"، والتي كانتا معيارًا مهما من معايير إطلاق الحكم على القطعة الشعرية أو النثرية بالجودة أو الرداءة، وما تربت عنهما من أحكام نقدية أخرى.

فيوسف عوض يؤكد أن محمد بن سلام الجمحي في طبقاته والآمدي في موازناته كانا يدركان جوهر فكرة نظرية التناص التي نقول عنها في وقتنا الحالي، قبل جوليا كريستيفا، وأن ابن طباطبا في عياره يعد من الأوائل الذين قالوا بنظرية استجابة القارئ للأدب Reader's response، وأن قدامة بن جعفر هو المؤسس الأول للبيوطيقا Poetics أو علم الأدب قبل مئات السنين من ظهور تودوروف، وفلاديمير بروب، وليفي ستراوس، وأن الجاحظ مبدع فكرة الأدبوية Literariness، وهذا ابن المعتز أيضا سبق الشكلانيين يقرُّون في تحديد الوسائل الأدبية التي تتحقق بها أدبوية الأدب، وأما حازم القرطاجني بتفريقه بين المعاني الأُوَّل والمعاني الثواني سبق كثيرا من المنظرين في عصرنا الحالي من الذين تحدثوا عن اللغة الأدبية. والشيء نفسه بالنسبة لعبد القاهر الجرجاني الذي بتفريقه بين المعنى المرجعي Denotational meaning والمعني الثانوي Connotational meaning يكون قد سبق آيفور ريتشاردز واوجدن في كتابهما "معنى المعنى" في العصر

[1] لجنة من الباحثين: في النقد الأدبي، ط1، مؤسسة ناصر للثقافة، 1981، ص9.

[2] المرجع نفسه،ص8.

الحديث [1]

أما الدكتور محمد عبد المطلب في كتابه (قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني) فيذهب إلى مقارنة الجرجاني " بتشومسكي وجوليا كريستيفا وزمتور وريفاتير وتودوروف وجماعة Tel Quel الأدبية النقدية."[2]

وإذا كان في هذه الطروحات قيمة تذكر، فإن هذه القيمة تعود إلى منطلقها البديهي المختزل في المقولة الانجليزية الشهيرة "Dwarfs standing on the shoulders of giants" القاضية بأن كل اكتشاف يبنى على اكتشافات سابقة وعلى تسلسل المعرفة الانسانية وترابطها فيما بينها تطورا واستفادة، فكل العلوم استفادت من مقولات وآراء واكتشافات السابقين، والشأن نفسه بالنسبة للنقد؛ فلا شك أن النقاد المعاصرين أفادوا من التراكم المعرفي للنقاد الذين سبقوهم، وما كان للنقاد المعاصرين الوصول إلى ضبط نظرياتهم وصوغ مناهجهم لو لم يستفيدوا من النقاد السابقين وأفكارهم، ومن المرجعيات الفكرية والفلسفية عبر التاريخ المعرفي للإنسان.

[1] ينظر يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، ط1، دار الأمين للنشر، القاهرة، 1994، ص ص 118-120.

[2] جمال شحيد، وليد قصاب: خطاب الحداثة في الأدب: الأصول والمرجعية، دار الفكر،دمشق،2005، ص29.

المحاضرة الحادية عشرة

شكلانية النقد العربي القديم

إذا كانت فكرة ربط المناهج النقدية الغربية بالتراث النقدي العربي القديم قد تبدو أحيانا ممجوجة وغير مؤسسة، فإنها في أحيان أخرى تكسب مشروعيتها من شكلانية النقد العربي القديم، وتركيز بعض رواده على العناصر الجمالية والفنية في الأثر الأدبي، واستبعاد الأخلاقي والديني، ورفض المقاييس الاجتماعية والسياسية في التعامل مع النصوص الأدبية. وقد حاول النقاد العرب في العصر الحديث إضفاء هذه الصبغة الجمالية الشكلانية على موروثنا النقدي؛ فمحمود الربيعي يصرح أن "الناظر في النقد العربي القديم لا يجد فيه ما يُشير إلى اعتناق النقاد لذلك المذهب التعليمي الذي يربط الشعر بغايات أخلاقية محددة، ولكنه يجد فيه ما يشير إلى عكس ذلك. والحق أن المقاييس التي كان يقوم عليها نقد الشعر عند العرب مقاييس فنية خالصة في عمومها، أما الأخلاق – التي كانت تعني في نظرهم التعاليم الدينية والأهداف التعليمية – فقد كانت خارجة عن مهمة الشعر "[1] وهو بهذا يقر المنهج الفني، طارحا من المعادلة النقدية تلك الأهداف الخارجة عن النص، تعليمية كانت أو أخلاقية. بل يذهب إلى القول بأن العلاقة بين الأدب والأخلاق علاقة غريبة عن النقد العربي، وأن التيار الملتزم الرابط بينهما تيار غربي دخيل يقول الربيعي: "ينبغي أن يكون واضحا منذ البداية أن الذين دعوا إلى أن يكون الأدب هادفا في النقد العربيّ الحديث يدينون بأفكارهم هذه – دون أن يكون في ذلك ما يعيبهم– للفكر الأوروبيّ، سواء منهم من يلتزم بفكر مذهبيّ بعينه كسلامة موسى، أم من كان – ولا يزال – يصدر عن مذهب خاصّ هو المذهب اليساريّ في الفكر عموما، وفي الفكر النقديّ بصفة خاصّة، مثل محمود أمين العالم ."[2]

أما عز الدين إسماعيل في تحليله لـ "الأسس الجمالية في النقد العربي" يؤكد استحالة حضور الدين والأخلاق في حضرة الفن، فالنقد العربي حسب رأيه يصر في كل الأحوال على موقفه القائم على أن "الفن لا يمكن أن يعيش في كنفِ الدين أو الأخلاق، وكأن الأهداف الدينية والأخلاقية لا تأتلف وطبيعته، وكأن استهداف أوجه الخير يُضعفُهُ كما قال الأصمعي.[3] ويؤكد هذه المقولة التي تفصل الأدب عن الدين من خلال دراسة التاريخ الاسلامي الأموي، و تربع الأخطل على إمارة الشعر، واحتلاله مكانة شاعر الخلافة وهو النصراني، وإذا كانت لهذه الظاهرة تفسيرات عديدة فإن التفسير اللازم هو "أن هذا الموقف لم يكن غريباً في أمةٍ تفصل فصلاً تاماً بين الشعر

---

[1] محمود الربيعي: في نقد الشعر، ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص 65.

[2] المرجع نفسه، ص 65.

[3] عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص181.

والدين، أو تجعل النزعة الدينية من معطلات الشعر"[1] فالأدب يجب أن يكون خالصا بعيدا عن أي اعتبار آخر غير الأدب، لأن مفهوم الأدب عند العرب انتهى إلى: "أنه صناعة.. وإن الاتجاه العام إلى اعتبار الجمال في الشكل دون المحتوى.. ولم يدخل الناقد الموضوعي محتوى العمل الأدبي، على أساس أن المحتوى يتَّصل بشيءٍ آخر سوى الجمال"[2] . وأكثر من هذا أن عز الدين إسماعيل يرجع النقد العربي في شعره ونثره إلى البرناسية الفرنسية ومدرسة "الفن للفن" فيقول: "إن نظرية الفن للفن أساسية وطبيعية في الفن العربيّ، لا في الفن التصويريّ فحسب، بل في الفن القوليّ كذلك".[3]

والتوجه الجمالي نفسه يقول به رئيف الخوري حين يعلن أن أدبنا القديم طغى عليه "جانب الإستاطيق أو علم الجمال، ولا سيما في العبارة، فكان نقادنا القدامى ينظرون إلى الأثر الأدبي - في الأعم الأغلب – من حيث هو مبنى، فيلتمسون وجهَ الجمال في لفظةٍ معبرةٍ وقعت موقعها، أو في تركيبٍ بليغٍ، أو قافيةٍ محكمة التركيز، أو التفاتةٍ بارعةٍ، أو تشبيهٍ أو مجازٍ مبتكر. وإذا أعاروا جانبَ المعنى اهتمامهم فلينقدوه من حيث موافقته لمقتضى الحال. يقرؤون قصيدة شاعرٍ فيحكمون عليها من حيث قُصِدَ إلى المدح والإطراء، لا من حيث هي صدقٌ وصوابٌ وحقٌ بالقياس إلى الموضوع"[4] .

- **ظلال نقدية عربية في مرآة النقد الغربي**

يمكن القول أن زكي نجيب محمود يشكل مستوى آخر من مستويات تجلي النقد الأنجلو-أمريكي في الخطاب النقدي العربي، ويتمثل هذا المستوى في ربط هذا التراث النقدي بالمستجدات الفكرية و النقدية الغربية. وربما انطلاقا من مبدأ (شبيه الشيء منجذب إليه)، راح زكي نجيب محمود ومحمود الربيعي وثلة ممن نهجوا نهجهما ينقبون عن كل ما هو شبيه بطرائق العرب القديمة ومناهجهم في التراث العربي النقدي، فقد جالس زكي نجيب محمود علماء الغرب من الفلاسفة والمفكرين والنقاد والأدباء؛ برتراند راسل هويتهد، أرنست كاسيرر تشارلز بيرس، وما إن اكتشف حدائق التراث العربية حتى أناخ الركب هناك وراح يستخرج خباياها وينشر قطوفها مقارنا تارة بينها وبين القطوف الغربية ومحللا لخصائصها ومقولاتها تارة أخرى.

ولعل هذا الاتجاه الذي سلكه زكي نجيب محمود لا يقتصر على محاولة إيجاد نقاط تقاطع وتلاق بين مدرسة النقد الجديد وبعض أعلام النقد العربي القديم ينبع من رؤيته الفلسفية العامة للمجتمع العربي فكرا وفلسفة ونقدا. "إذ وبعد أن تشبع بالفكر الغربي ومدى التطور المذهل الذي وصل إليه الآخر، أحس بشساعة الفرق وعمق الهوة، فراح يبحث في تراثنا العربي عن شذور لامعة هنا ولآلئ عفرها الزمن هناك، قد

[1] المرجع نفسه، ص183.

[2] المرجع نفسه ، ص 398.

[3] المرجع نفسه ، ص335.

[4] الأدب المسؤول: رئيف الخوري: ص 167.

تعيد البريق الذي خبا بعد إفلاس الفكر العربي الحديث وجفاف أغصان الفلسفة وذبول زهيرات النقد في وطننا العربي. واللحظة التي تحول فيها الدكتور زكي نجيب محمود من الانكباب على الفكر الغربي والاهتمام الكامل لنظرياته إلى فحص الفكر العربي ونقد مقولاته نقدا تحليليا صارما هي لحظة تحول فارقة."[1] وبالرغم من أن المدة الزمنية بين لحظة التحول وبين وفاته لم تكن طويلة، إلا أن زكي نجيب محمود استطاع أن يتصفح الكثير من تراثنا الفكري والأدبي وأن ينفض الغبار على كثير من تلك الكنوز، ويؤسس لرؤية حضارية مبنية على ثنائية الأصالة والمعاصرة. محاولا أن يجمع بين قطبي المعادلة الصعبة، ويمد جسر التوافق بين الغربي الوافد والعربي الأصيل، معتمدا على الاستفادة من تجربة الأوائل، وبخاصة فيما يتعلق بالمنهج، لأنه يؤمن الاستفادة من هؤلاء لا تكون على مستوى المضامين ولكن على مستوى الرؤية والمنهجن وقد عبر عن هذه الرؤية في كتابه تجديد الفكر العربي حين أكد: إن ما ما نأخذه من تراثنا هو الشكل دون مضمونه"[2]

هكذا وبعد رفض زكي نجيب محمود للتراث في مرحلة أولى من مشواره الفكري يعود إلى النهل من ينابيعه، والتنقيب في حفرياته عن فكر نقدي عربي يمكن أن يقارن بين الفكر النقدي في أوروبا آو أمريكا.

فكتب عدة مقالات ودراسات، حاول من خلالها أن يشير إلى أن كثيرا من الأفكار والآراء النقدية الأوروبية والأمريكية موجودة بين صفحات تاريخنا النقدي العربي؛ فربط بين النقاد الجديد والنقاد العرب في محاولة لتبيان السبق العربي، فهذه بعض أفكار آ. أ. ريتشاردز متجلية في آراء أبي نصر الفارابي، وهذه بعض آراء سبنغارن إعادة إنتاج لما قدمه عبد القاهر الجرجاني قبل تسعة قرون خلت،

ومن هذه المحاولات في إيجاد نظير للنقد الغربي في تراثنا النقدي ما كتبه زكي نجيب محمود عن نظرية الشعر عند الفارابي، وهي محاضرة ألقاها في مهرجان الشعر بدمشق سنة 1959، تكريما للمعلم الثاني، فيلسوف المسلمين أبي نصر الفارابي، ولأن أبا نصر الفارابي عاش بدمشق واستلهم أرضها آثر زكي نجيب محمود أن يربط بينه وبين مهرجان الشعر هذا "فلا أقل من لمحة سريعة نذكر بها له في الشعر مما له اتصال بهذا العيد"[3].

---

[1] د. حامد طاهر: قراءة في تجديد الفكر العربي، زكي نجيب محمود: ضمن: من خزانة أوراقي، ج2، دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1996، ص238.

[2] زكي نجيب محمود: تجديد الفكر العربي، دار الشروق، بيروت، 1971، ص 102

[3] زكي نجيب محمود: مع الشعراء، دار الشروق، ط1، 1978 يروت، لبنان، ص229.

وفي هذه المحاضرة يعرض ناقدنا إلى دراسة بعض الآراء النقدية للفارابي والتي تستدعي الوقوف عندها و"مما ينبغي أن يكون موضع عنايتنا تحليلا ونقدا, لأنه يضع الأساس لمذهب في الفن الشعري , أراه قريب الشبه بمذهب معاصر يعرضه "I.A. Richards " في كتابة (مبادئ النقد الأدبي)[1].

ويشرع زكي نجيب محمود في عرض مذهب الفارابي في الشعر، وتقسيمه إلى خطوات ثلاث تتحقق بها طبيعة الشعر: " صورة ترسم أولا فخبرة خاصة تستدعيها هذه الصورة المرسومة من ماضي ذكرياتنا , ثانيا , فوقفة سلوكية نقفها إزاء العالم بناء على هذه الخبرة الخاصة , ثالثا."[2] فيقول: "ومؤدي هذا المذهب الفارابي هو أن الغاية التي يحققها الشعر , هي أن يوحي لقارئه بوقفة سلوكية يريدها له الشاعر , لا بالقول المباشر, بل برسم صورة يكون بينها وبين السلوك المرتجى علاقة الإشارة الموحية , ولو صدق هذا المذهب , كانت لنا به ثلاثة معايير يكمل بعضها بعضا نستطيع بها أن نميز جيد الشعر من رديئة: أو لها أن ترسم القصيدة صورة أو صورا تتكامل أجزاؤها بحيث يمكن تصورها , وثانيها أن يكون للصورة المرسومة من قوة التداعي ما تستجلب به إلى الذهن شبيها لها من الخبرة المكنونة عند قارئها , وثالثها أن تكون الصورة المستدعاة حافزا لصاحبها على اصطناع وجهة للنضر , ينظر بها إلى العالم , فيصطبغ بها سلوكه على وجه الإجمال"[3].

ثم يلجأ إلى عرض أقوال الفارابي مجزأة إلى ثلاثة أجزاء، ويعمد إلى شرح هذه الأقوال التي تشكل المراحل الثلاث لنظرية الشعر عنده ومسلطا بعض الأضواء الشارحة للمعنى.

. القول الأول يمثل المرحلة الأولى: " الأقاويل الشعرية هي التي تؤلف منها أشياء , شأنها أن نخيل – في الأمر الذي فيه المخاطبة – خيالا ما, أو شيئا أفضل أو أحسن , وذلك إما جمالا أو قبحا , أو جلالة أو هوانا , أو غير ذلك مما يشاكل هذه"[4]

. القول الثاني ويمثل المرحلة الثانية: "ويعرض لنا عند استعمال الأقاويل الشعرية – عند التحليل الذي يقع عنها في أنفسنا – شبيه بما يعرض لنا عند نظرنا إلى الشيء الذي يشبه ما يعاف , فإنا من ساعتنا يخيل لنا في ذلك الشيء أنه مما يعاف , فتقوم أنفسنا منه فتتجنبه , وإن تيقنا أنه ليس في الحقيقة كما يخيل لنا "[5].

---

[1] المرجع نفسه، ص229.

[2] المرجع نفسه، ص229.

[3] المرجع نفسه، ص230.

[4] زكي نجيب محمود، مع الشعراء، ص230.

[5] المرجع نفسه، ص231.

القول الثالث ويمثل المرحلة الثالثة: "إننا نفعل فيما تخيله لنا الأقاويل الشعرية...كفعلنا فيها لو كما خيله لنا ذلك القول – وإن علمنا أن الأمر ليس كذلك, فإن الإنسان كثيرا ما تتبع أفعاله تخيلاته أكثر مما تتبع ظنه أو علمه , فإنه كثيرا ما يكون ظنه أو علمه "[1]

أما محمد زكي العشماوي فحاول أن يربط بين عبد القاهر الجرجاني وبين عالم الجمال الذي تأثر به النقاد الجدد الإيطالي بينيديتو كروتشه مبرزا أن الجرجاني قد أدرك بنظرته التوحيدية للغة ما سمي بعد ذلك في النقد الحديث بالتمييزات الخداعة في ساحة الفن وهي:

4. التمييز بين الصورة والمضمون
5. التمييز بين التجربة وترجمتها المادية أو بين الحدس والتعبير
6. التمييز بين التعبير والجمال وزخرفة التعبير أو بين لغتين في الشعر إحداهما عارية والأخرى مزخرفة."[2]

أما عثمان موافي فيقول عن دراسة عبد القاهر الجرجاني لقضية المعنى ومعنى المعنى لم تذهب سدى، وذلك أنها أضاءت جوانب حفية في فهم المعنى وخصائصه وكشفت عن صلته بالنظم اللغوي. ويضيف وقد مهدت بذلك الطريق لنشاة علم بلاغي، سمي فيما بعد بعلم المعاني، وهذا على عكس ما يتصوره بعض المحققين المعاصرين" "ومن اللافت للنظر أن هذا المنهج يتفق، وبعض المناهج النقدية المعاصرة في دراسة الاسلوب. وليتنا نفيق من غفوتنا، وبدلا من أن ندير ظهورنا له، نيمم وجوهنا شطره محاولين تأصيله وتقويمه وبعثه من جديد، مستعينين في هذا بما لدينا من تقنيات علمية حديثة ومناهج نقدية. ولعل هذا يؤدي بنا إلى تصحيح بعض المفاهيم الخاطئة عن تراثنا النقدي ومدى صلاحيته لمسايرة ركب الحركة النقدية المعاصرة.[3]

ويذهب محمد مندور إلى أن "منهج عبد القاهر هو المنهج المعتبر اليوم في العالم الغربي، ولقد جددت الإنسانية معرفتها بتراثها الروحي منذ أن أخذت به في أوائل القرن التاسع عشر، والمنهج اللغوي الفيلولوجي هو أكثر المناهج خصبا، لا في الأدب فحسب، بل وفي كافة العلوم التاريخية، ولكن لسوء الحظ لم يفهم منهج عبد القاهر على وجهه الصحيح، ولا استغل كما ينبغي، ولقد قامت في أوربا نظريات وأصول على فكرة

[1] المرجع نفسه، ص ص 232-233.

[2] محمد زكي العشماوي الرؤية المعاصرة للأدب والنقد ص17.

[3] عثمان موافي: دراسات في النقد العربي، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2000، ص 212.

أن "أن اللغة مجموعة من العلاقات" واستخدمت تلك الأصول في فلسفة اللغات، وفي نقد الأدب",[1]

ويؤكد سعيد الغانمي فيما ذهب إليه محمد مندور من تأثر علماء اللسانيات الغرب بآراء وأفكار عبد القاهر الجرجاني حين يشير إلى تأثر المدرسة اللسانية الفرنسية وعلى رأسها فرديناند دي سوسير ببلاغة آ. أ. ريتشاردز حين يقول: وتتفق هذه الفكرة مع ما ستطوره اللسانيات بتأثير من مدرسة دي سوسير حول انتظام الكلمات في نوعين من العلاقات هما العلاقات التتابعية Paradigmatic أي ارتباط الكلمات المتجاورة في نص معين، والعلاقات التبادلية Syntagmatic أي علاقات الغياب التي تتبادل بها الكلمة مع بقية الكلمات في الموقع الواحد."[2]

والعودة إلى التراث النقدي العربي سمة أخرى تميز بها الناقد الدكتور محمود الربيعي لربط الصلة بين حاضرنا النقدي وماضيه فقد اختار في كتابه: (نصوص من النقد العربي) سبعة نصوص مختارة من التراث النقدي العربي وهي على التوالي: من طبقات فحول الشعراء لمحمد بن سلام الجمحي، و من الشعر والشعراء لمحمد بن قتيبة، ومن "عيار الشعر" لابن طباطبا العلوي ومن " نقد الشعر" لقدامة بن جعفر" ومن "الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني، و من " الموازنة بين الطائيين" لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي، ومن "العمدة في صناعة الشعر ونقده" لأبي الحسن بن رشيق المسيلي القيرواني. وصدر لهذه النصوص التراثية النقدية بمقدمة تحليلية طويلة، في خمسين صفحة، استهلها بالحديث عن كتب الاختيار أو ما يسمى الآن بالأنطولوجيات[3] Anthologies وكيف أن الآداب العالمية الآن تحفل بكتب الاختيار هذه من الآداب قديمها وحديثها، معتبرا إياها نشاطا علميا ذا أهمية قصوى، " ذلك أن مجرد اختيار نصوص بعينها من بين الركام الهائل في الإنتاج الإبداعي والنقدي له أهميته في الدلالة على وجهة نظر الذي يقوم بالاختيار وعلى طبيعة الزاوية التي ينظر منها إلى قيمة النتاج الذي يختار منه"[4] مشيرا إلى أن عملية الاختيار ذاتها " تعد نشاطا نقديا في المحل الأول تخضع لنوع من التمحيص شبيه بالتمحيص الذي يقوم به النقاد في جعل الشعراء طبقات.[5]

ويهدف محمود الربيعي وهو يريد إقناع القارئ بوضع النصوص أمامه لا يغني عن الوثيقة في النقد شيء... كذلك يريد أن يوحي إلى القارئ أن اختياره لنصوص بعينها أمر له دلالته في تعليق أهمية خاصة على

---

[1] محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، ص334.

[2] آ. أ. ريتشاردز: فلسفة البلاغة، تر: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، إفريقيا الشرق،المغرب، 2002، ص6.

[3] المختارات: طريقة قديمة، المفضليات للمفضل الضبي وكتب الحماسة كحماسة أبي تمام وحماسة البحتري وحماسة ابن الشجري والحماسة البصرية. وكتب الأمالي كأمالي القالي وأمالي المرتضى، وأمالي الزجاجي.

[4] محمود الربيعي: "نصوص من النقد العربي" مقدمة تحليلية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة سنة 2000، ص3

[5] المرجع نفسه، ص3.

هذه النصوص، التي يمكن أن توفر في هذه المرحلة من التطور أساسا لتحقيق مطلب مهم هو وضع يدنا على الحلقة المناسبة (....) التي نصل بها بين ما لدينا وما لدى الناس في العالم، علنا بذلك نستطيع اللحاق بالركب العالمي المسرع في عالم متغير أشد ما يكون التغير."[1]

وفي الوهلة الأولى قد يستشعر القارئ من خلال هذه الكلمات أن محمود الربيعي وكأنه سيعرض مقارنة لهذه النصوص مع نصوص نقدية عالمية غربية كما حاول أن يفعل الدكتور زكي نجيب محمود كما سنشير لاحقا ، ومحاولة جمعه بين آ. أ ريتشاردز و وأبي نصر الفارابي أو بين عبد القاهر الجرجاني وجوال سبنغارن أو بين ريتشاردز و بلاكمور و الآمدي، غير أن الأمر مختلف بالنسبة للربيعي وعلى عكس زكي نجيب محمود فهو يحاول أن ينفي عن نفسه هذه التهمة؛ فيقول: " وأريد أن أنفي عن نفسي مظنة مقاصد معينة في احتفائي بهذه النصوص من النقد العربي القديم. أريد أن أنفي عنها مظنة أنني سأجتهد في سبيل إثبات أن هذه النصوص تقارع نصوص النقد العالمي في كل زمان ومكان"[2]. وبهذا النفي يعبر محمود الربيعي عن رفضه لتلك المقارنات بين تراثنا النقدي العربي القديم وبين النقد الغربي الحديث، ويذهب إلى أكثر من ذلك باعتبار مثل تلك الأفكار المعدة سلفا كانت منزلقا خطيرا انزلق فيه دارسون كثيرون. وقد قادهم مثل هدفهم هذا على الدخول في معارك متوهمة، وتصور أمور لا وجود لها"[3] معتبرا أن هذه العودة للتراث النقدي العربي القديم على هذا النحو، ومحاولة إبراز تحقيقه لأفضلية السبق على الإبداع النقدي الغربي ينبع عن "إحساس بالنقص" أكثر مما يعبر عن "إحساس بالكمال". إلا أن الربيعي ورغم نظرته هذه فإنه لا ينكر ما للتراث النقدي القديم من "القيمة الدائمة"[4] كما أسماها. ويفسر الربيعي في معرض حديثه عن النقد العربي القديم وعلاقته بالنقد العالمي خاصة الحديث منه، أن العلاقة بينهما علاقة امتداد طبيعي فيقول: "وهدفي الواضح من الكلام على قضايا النقد الحديث هو جلاء ما في هذه النصوص النقدية العربية القديمة من ظواهر لها طبيعة عامة. جعلت منها ظواهر ممتدة تعود فتشغل بال البشرية النقدي من زوايا معينة، وفي ألوان من السياق معينة" [5]

فهو هنا يحاول ان يربط هذه الحلقات النقدية بعضها ببعض من خلال اطلاعه على الموروث النقدي العربي من جهة والنقد الغربي من جهة اخرى.

---

[1] المرجع نفسه، ص6.

[2] محمود الربيعي: نصوص من النقد العربي، ص7.

[3] المرجع نفسه، ص7.

[4] المرجع نفسه، ص6.

[5] المرجع نفسه، ص6.

وهنا يصل الربيعي إلى قضية الفن للفن أم الفن للحياة، ويتعامل الربيعي مع النص النقدي كما يتعامل الناقد مع النص الإبداعي من حيث أنه نص ولا يهم إلا النص على ضوء تمحيصه لغويا وفنيا كما يحرص حرصا شديدا "على فحص النص النقدي في ضوء ما يقدمه بتركيبه اللغوي في ضوء ثقافتي"[1]

وفي حديثه عن ابن قتيبة يحاول الربيعي أن يحيلنا إلى إمكانية تطبيق ابن قتيبة للمنهج النفسي في نقده للشعر من خلال ما اصطلح عليه بـ:" سيكولوجية البناء الشعري" فيقول: "وتصادفنا أولى القضايا التي تسترعي انتباهنا حين نعيد الكرة إلى مقدمة ابن قتيبة فنراه يتحدث معللا انتقال الشاعر في القصيدة العربية من غرض إلى غرض، حديثا يمكن أن يقال عنه .بتعبير العصر .إن ابن قتيبة يحاول فهم نمو العلم الشعري وتوالي أجزائه على أساس نفسي، ويصح أن نقول .نتيجة لذلك وجون مبالغة .إننا أمام ناقد يتعامل مع منطقة قريبة من المنطقة التي يمكن أن نسميها "سيكولوجية البناء الشعري"

ومع ذلك فإن ابن قتيبة لم يحلل تحليلا نفسيا، ولا يعني نفسه بالتغلغل في ظواهر تنتمي إلى علم النفس كما نعرفه، ولكنه يلاحظ التركيب الشعري، محاولا وضع يده على فلسفة ما لتواليه على هذا النسق الخاص الذي يتجلى في تتابع الأغراض في القصيدة الواحدة على النحو الذي تتابع به. ومن الخير في نظري أن ابن قتيبة لم يتوغل في ظواهر نفسية بحتة، واكتفى بالملاحظة، وحاول أن يلتمس سببا قريبا من خبرته بعمل الذهن الإنساني وتوالي الانطباعات أو تداعي المعاني عليه وقد كان بذلك على وعي بموقفه باعتباره ناقدا أدبيا لا محللا نفسيا، فنحن نحس معه طول الوقت أننا لسنا في مجاهل نفس الشاعر، كما نحس أننا لا نستمع في صوته إلى صوت عالم من علماء النفس. إننا بالأحرى معه في داخل تقاليد القصيدة العربية، وأننا نستمع إلى صوت ناقد أدبي."[2]

أما حين يتحدث عن الجرجاني وبالرغم من أن الربيعي كان يدرك أن الجرجاني يستخدم مصطلحات زمانه، ولكنه كان يريد أن يصحب القارئ كما يقول:" داخل هذه العبارات لأرى معه إذا كانت تعني شيئا ذا قيمة عامة فمن واجبنا أن نكون أوفياء له. فنفسرها في ضوء ما أتيح لنا من نظر ومن ثقافة مستحدثة، وسبيلنا في ذلك ألا نلوي أعناق هذه العبارات، ولا نتعسف في تفسيرها بغية إلباسها لبوسا عصريا، وإنما نستنطقها لنرى ما يمكن أن تعني على الحقيقة، من داخلها، وفي طل ما وصل إليه العصر، ونحن حين نفعل

[1] محمود الربيعي: نصوص من النقد العربي ، ص31.

[2] المرجع نفسه، ص32.

ذلك نصل . في تقديري . إلى أن المنهج الشكلي في النقد الحديث The Formal approach يتحرك في منطقة قريبة من المنطقة التي تتحرك فيها تلك العبارات[1]

ويضيف الربيعي: "ولا أريد بهذا القول أن أسلك الجرجاني في عدد النقاد الشكليين بالمعنى الحديث . وإنما أريد فحسب أن ألفت النظر كما قررت من قبل . إلى تساؤل مهم هو: هل يمكن الاستفادة بعبارات القاضي الجرجاني . في ضوء المنهج الشكلي الحديث . في وضع أساس صالح نبني عليه وننميه بحيث تتكون لنا في النهاية بداية طبيعية لطريق يوصلنا إلى نظرية نقدية تعتمد على التراث، وتتطور في ضوء معطيات الحاضر؟ أعتقد أن هذا السؤال ضروري وأعتقد أن العمل في جوه على أنه تساؤل ملح خير من رؤية عبارات الجرجاني على أنها شيء مرتبط بظروفه وحدوده ونحن . عادة . نحجر من الإطار ونضيق من الحدود بحيث ينتهي عندنا ناقد مثل الجرجاني إلى أنه ناقد ساذج نشرحه بعبارات ساذجة، وتكون النتيجة أننا نمدحه أحيانا بأسباب ليست في أسباب المدح الحقيقية، ونذمه أحيانا بغير أسباب الذم الحقيقية.

6ـ 7. خاتمة:

مهما يكن من قيمة هذه الدراسات العربية المعاصرة ومحاولة الحفر في التراث المعرفي للعرب، ومقارنته بالإنجازات النقدية الغربية، فإنها لن تستطيع نفي حال النقد العربي المعاصر المترهلة، ولن تستطيع محو الحقيقة الراسخة والمتمثلة في أن النقد العربي المعاصر نتاج للمثاقفة الغربية العربية.

فالحداثة كما يؤكد على ذلك جبرا إبراهيم جبرا هي أن "تجد الطريق لكي تكون مساهما فاعلا في حضارة هذا القرن، لذلك فأنت مطالب بالتمرد، ومطالب أن يكون في تمردك ما يستمد بعض حيويته من جذورك وتضيف إليه من أصالتك المتجهة نحو زمانك، فتصبح جزء فاعلا في عصرك، جزءا غير منقطع عن ماضيك، ويحفزه التحرر حتى حاضرك. أنا لا أقول بالانقطاع المطلق، فأنا أؤمن أن للتراث قوة هائلة في حياتنا. ويدب أن تبقى هذه القوة المغذية للنفس، لكني أقول خذ من التراث ما هو حي، واترك ما هو ميت للأكاديميين الذين يقول عنهم رامبو أنهم أموات - أكثر من أي متحجر-. إن في التراث قوة نستمدها ولكن يجب أن نضيف إليها قوة جديدة، بحيث تكون الحداثة انطلاقا سهميا لا دورانيا انكفائيا. يتصور بعض الناس أنك بالعودة إلى التراث تجدده. هذا غير صحيح، فالعودة على التراث لا تجدد شيئا، لكن بالانطلاق منه، وبالإضافة إليه تجدد قوته، إذ بالإضافة فقط، تهيئ المسار المستقبلي للنسغ الحي الكائن فيه"[2]

---

[1] محمود الربيعي: "نصوص من النقد العربي" ، ص32.

[2] جبرا ابراهيم جبرا: ينابيع الرؤيا، دراسات نقدية في مقابلة أجراها معه إلياس الخوري عام 1974) بيروت، 1979، نقلا عن جمال شحيد ص ص25-26.

الفهرس

المحاضرة الثانية المعادل الموضوعي في النقد الأنجلوأمريكي الجديد 02

المحاضرة الثانية المعادل الموضوعي في النقد العربي.....14

المحاضرة الثالثة إليوت والمنهج الموضوعي في النقد أو مدرسة عصَّارة الليمون لدى إليوت:.....19

المحاضرة الرابعة أثر الناقد والشاعر إزرا باوند في الحداثة الغربية 24

المحاضرة الخامسة النقد الأُونطولوجي عند جون كرو رانسم.....32

المحاضرة السادسة نقد النماذج البدئية لدى نورثروب فراي.....37

المحاضرة السابعة ما بين المدرسة التفكيكية والنقد الجديد.....43

المحاضرة الثامنة أثر البلاغة الأوروبية في النقد الغربي الحديث وظلالها في الموروث البلاغي العربي.....52

المحاضرة التاسعة القراءة الفاحصة..... 60

المحاضرة العاشرة حضور الموروث النقدي العربي في النظريات النقدية الغربية.....75

المحاضرة الحادية عشرة :شكلانية النقد العربي القديم.....91

الفهرس.....100