



رقم التسجيل:
الرقم التسلسلي:

جامعة الإخوة منتوري قسنطينة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

أثر النقد الأنجلو-أمريكي الجديد في النقد العربي المعاصر

أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث- تخصص نقد معاصر

إشراف الأستاذ الدكتور
يوسف و غليسي

إعداد الطالب
أحسن دواس

نوقست هذه الأطروحة بتاريخ 07 ديسمبر 2016

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	اسم الجامعة	الصفة
الأستاذ الدكتور عزيز لعكايشي	جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة	رئيسا
الأستاذ الدكتور يوسف و غليسي	جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة	مشرفا ومقررا
الأستاذ الدكتور عبد الله العشي	جامعة الحاج لخضر- باتنة	عضوا مناقشا
الأستاذ الدكتور رابح دوح	جامعة الأمير عبد القادر - قسنطينة	عضوا مناقشا
الأستاذة الدكتورة أمينة بلعلي	جامعة مولود معمري- تيزي- وزو	عضوا مناقشا

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ ءَامَنُوا أَطِيعُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا
الرَّسُولَ وَأُولِي الْأَمْرِ مِنْكُمْ ۗ فَإِن تَنَزَعْتُمْ فِي
شَيْءٍ فَرُدُّوهُ إِلَى اللَّهِ وَالرَّسُولِ إِن كُنتُمْ تُؤْمِنُونَ
بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ ۗ ذَلِكَ خَيْرٌ وَأَحْسَنُ تَأْوِيلًا ۗ ﴾

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

سورة النساء / الآية 59

شكر

من دواعي العرفان بالجميل أن أتقدم بالشكر والامتنان
الكبيرين الى استاذي المفضل الأستاذ الدكتور يوسف
وغليسي شكر موقر لا شكر مكافئ؛ ففي البدء كان له
فضل اختيار "النقد الجديد" موضوعا ، وفي المنتهى كان
له فضل إجازته بحثا. والذي لم يأل جهداً في ري جنباته
غيثا مدرارا ، حتى غدا الجذب خصبا، ورعاه حتى استوت
منه السوق، وتبرعت أغصانا. جعله الله ذخراً لأهل العلم
والنقد والأدب .

إهداء

إلى أرواح شهداء الجزر الفاتنة، رياحين الفردوس الأخضر..
وإلى كل من آمن بالجزائر فردوسا آخر وقصيدة مجد وغدير
ضياء.

إلى من هم الورد في حديقة الروح وشذاه..
وفي شغاف القلب هم القطر والعود والظل والصوت وصداه.
أمواج ومهند وصفي الدين وضرام
وإليها ... سعا.

حسن دواس

مقدمة

اتسمت بداية القرن العشرين بوصفها امتدادا لما قدمه القرن التاسع عشر بانفجار معرفي في العلوم الرياضية والفيزيائية، أدى إلى تطور العلوم التكنولوجية التي أثمرت ثورةً سيرنيتية. ثم انعكس كل هذا التطور على مختلف العلوم الأخرى كالعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، والتي أثرت في تطور الفكر والفن والنقد والإبداع.

أما في مجال الدراسات الأدبية والنقدية، فإن ازدهار الدراسات اللغوية منذ بدايات القرن التاسع عشر أدى إلى تغيير الرؤى لدى النقاد، فبعد أن كانت الدراسات الأدبية التطبيقية حبيسة الدراسات التوثيقية التاريخية، وسجينة المحمولات النفسية والأيدولوجية والاجتماعية مع تطور هذه الدراسات اللغوية انطلق البحث الأدبي صوب آفاق أخرى ارتبطت أساسا بالنص الأدبي ذاته The Text Itself ككائن لغوي ينظر إليه من خلال الأبعاد الصرفية والصوتية والدلالية والإيقاعية وغيرها، بعيدا عن كل السياقات الأخرى.

وتعد مساهمة الأمريكيين والإنجليز في تطور النقد المعاصر مساهمة بالغة ولعل ما اصطلح عليه باسم النقد 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 على حد سواء، وذلك بإحداثها ثورة في تدريس الأدب، وبمساومتها في تعريف الدراسات الإنجليزية، كما كانت نقطة البدء الحاسمة في تطور النظرية الأدبية في النصف الثاني من القرن العشرين، وقد كان لهذه المدرسة الأنجلو-أمريكية الأثر البارز عند ثلثة من النقاد العرب.

النقد الجديد (The New Criticism) تيار نقدي يرتكز في أساسه على النظر إلى النص الأدبي ذاته لا إلى المؤثرات الخارجية، ولا إلى أية خلفيات أو مصادر أخرى خاصة كل ما يتعلق بالمؤلف وسيرته الذاتية.

تبلورت مدرسة النقد الجديد تيارا متقدرا قائما بذاته له معالمه الخاصة والمميزة بعد صدور كتاب أحد رواد هذه المدرسة الناقد والشاعر جون كرو رانسم John Crow

Ransom والموسوم بالنقد الجديد (The New Criticism) سنة 1941 هذه السنة التي تعد حاسمة في تاريخ النقد الأدبي، عرف نقاد هذه المدرسة قبل صدور هذا الكتاب بتسميات عدة منها النقاد الجنوبيون والنقاد الريفيون والنقاد الهاريون. هؤلاء النقاد تعاملوا مع النص الأدبي بصورة مختلفة، مناهضة لأصول النقد التاريخي والاجتماعي، ومواجهة للاتجاهات التقليدية السائدة التي غمرت النص بالمحمولات الذاتية والانطباعية والمرجعيات الوثائقية التاريخية، معتبرين أن دراسة الأدب وبخاصة الشعر يجب أن تبنى على كونه شعراً ولا شيء غير ذلك، بعيدا عن كل المنطلقات الأيديولوجية وبعيدا عن محيطه السياقي، فالنص وحده هو الأصل ننطلق منه لنصل إليه ليس لأهداف المؤلف ونواياه ولا لردود أفعال القارئ وتفسيراته علاقة به.

يجب هنا أن نشير إلى أن تسمية النقد الجديد قد تحيل أيضا إلى مصطلح آخر نظير له في نسخته الفرنسية Nouvelle Critique الذي ظهر خلال الستينيات، بعده حركة تختلف عن النقد الأنجلو-أمريكي الجديد الذي حدد هنا ليكون موضوع هذه الأطروحة .

على الرغم من أن النقد الجديد ازدهر وتنامى مكتسحا الساحة النقدية العالمية في السنوات ما بين العشرينيات والستينيات إلا أن تأثيره لم يندثر وبريقه لم يخبُ إلى يومنا هذا على مستوى تقنيات في تحليل الخصائص الشكلانية للأدب خاصة.

ولأن البيئة الأدبية العربية آنذاك كانت في غمار تواصلها الحقيقي مع العالم الخارجي، فقد كان لا بد لها أن تتأثر كباقي البيئات بهذا التيار الجارف بما يجمله من رؤى جديدة مختلفة ومغايرة لما هو سائد ومألوف، وكان الدكتور المصري الناقد رشاد رشدي (1912 - 1983) عميد النقد الجديد ورافع رأيته.

وعلى الرغم من تأثير النقد الجديد ومساهمته الواضحة في تطور النقد الأدبي، بل وفي ظهور مناهج جديدة تعد الآن أكثر المناهج الحداثية وجاهة، يعد تيار النقد الجديد الباعث الأول على بروزها كالبنيوية والتفكيكية والسيميائية، إلا أن الدراسات الحديثة لم تول النقد الجديد اهتماما كبيرا، وكثيرا ما يحس الدارس بهذه الحلقة المفقودة بين هذه المناهج الحداثية وما قبلها. لذا جاء اختياري لهذه الموضوع قصد تسليط الأضواء الكاشفة على مرحلة مهمة من تاريخ النقد وعلى مدرسة من أهم المدارس النقدية في القرن العشرين.

لهذا كله اخترنا أن يكون عنوان هذا البحث: " أثر النقد الأنجلو أمريكي الجديد في النقد العربي المعاصر"، وإلى جانب هذه الأسباب يمكن أن أدرج أيضا اهتمامي الشخصي بالأدبين الإنجليزي والأمريكي إبداعا ونقدا، انطلاقا من دراستي لهذين الأدبين في مرحلة التدرج الجامعية لنيل شهادة الليسانس في اللغة الإنجليزية وآدابها.

لقد حركت الدراسة مجموعة من الأسئلة التي انطلقنا منها:

- ما هي المرتكزات الأساسية والمرجعيات الفكرية والفلسفية المكونة لمدرسة النقد الجديد؟
- ما هي مبادئ وأسس هذه المدرسة الأنجلو-أمريكية؟
- كيف انتقل النقد الجديد من بيئته الأنجلو-أمريكية إلى البيئة العربية؟
- ما هي تجليات النقد الجديد في الخطاب النقدي العربي؟

للإجابة عن هذه الأسئلة والوصول إلى رصد كل حيثيات هذا الموضوع والإحاطة بكل جوانبه المختلفة، ومن أجل استكشاف كل مناحي تأثيرات النقد الأنجلو-أمريكي الجديد في حركة النقد الأدبي في الوطن العربي، ونظرا لأن دراسة تأثير المدارس النقدية الغربية ومناهجها على النقد العربي شكلت ظاهرة لافتة في الدراسات العربية ابتداء من القرن الماضي، فقد استدعى ذلك دراسات منهجية أخرى تحاول وضع الأطر النظرية والمنهجية لمثل هذه الدراسات، حتى تكون منطلقا لمقاربة موضوع التأثير والتأثر وما يصاحبه من إشكالات وإجراءات منهجية تتصل بالأطر العامة للأدب والنقد المقارنين، وما يطرحه هذا الميدان الشاسع، الخصبة تربته من أفكار تتداخل مداراتها وتتشابك من خلال عمليات التفاعل بين اللغات والآداب العالمية، ومن خلال الاتصال والتواصل بين المذاهب والتيارات وبين المدارس والمناهج النقدية.

فقد وضعنا إطارا منهجيا تدور في فلكه هذه الأطروحة والمتمثل في نظرية إدوارد سعيد حول انتقال هذه النظريات، والذي يؤكد أن الأفكار والنظريات لتهاجر مهاجرة الناس ومن حال إلى حال، ومن عصر إلى عصر آخر، وأن هجرة النظريات من مكان إلى آخر ما هي إلا

حقيقة من حقائق الحياة، وهي شرط مفيد للنشاط الفكري للمجتمعات بغض النظر عن أشكال التأثير أكان عفويا أو استعاريا خلافاً أو مُصادرا.

يميز إدوارد سعيد بين أربعة أطوار لانتقال النظرية⁽¹⁾ من فضاء إلى فضاء آخر، هذه الأطوار تشكل المسار المحتوم لرحلة أي نظرية أو فكرة مهاجرة.

فالمرحلة الأولى هي دراسة الموضوع الأصل، أو نقطة المنشأ حيث أبصرت الفكرة النور، والمرحلة الثانية تتمثل في الدرب الذي تسلكه هذه النظريات في انتقالها من وسط إلى وسط آخر أو المسافة التي يتم اجتيازها من خلال ضغط مجموعة القرائن لدى انتقال النظرية، والمرحلة الثالثة تتمثل في مجموعة الظروف أو الشروط التي يسميها شروط القبول وهي مرحلة التقبل وما يصاحبها من ظروف تعمل على تهيئة أرضية الاستقبال، أما المرحلة الرابعة فتتمثل في استقرار هذه النظرية في الوسط الجديد أو ما يسميه إدوارد سعيد بموضع الاحتواء أو الدمج بشكل كامل أو جزئي، إلى شيء من التحوير جراء استخداماتها الجديدة، أي من خلال الموقع الجديد الذي تحتله في زمان ومكان جديدين. غير أننا ارتأينا إضافة مرحلة خامسة رأينا أنها تشكل نقطة حاسمة قبل مرحلة النشأة والميلاد وهي مرحلة ما قبل

رؤية النور والتي تتمثل في اعتقادنا في المرجعيات الفكرية والمصادر الفلسفية والأدبية التي استقت منها النظرية وجودها، والتي ساهمت في خلق تلك النظرية وخصصنا لها في بحثنا هذا فصلا خاصا في الباب الأول وسمناه بمرجعيات النقد الجديد.

ولا يختلف هذا الطرح كثيرا عما جاء به عمر كوش في كتابه (أقلمة المفاهيم: تحولات المفهوم في ارتحاله) (حيث يؤكد على التشبيه نفسه للأفكار والنظريات والمناهج والمفاهيم وقدرتها على الارتحال مثلها مثل البشر من إقليم حضاري إلى آخر ومن عصر أو مجال معرفي إلى آخر وذلك عبر عمليات التفاعل والتبادل بين مختلف الأقاليم الحضارية).

وضعنا خطة البحث لتتلاءم مع هذا التصور المبدئي لانتقال النقد الجديد إلى البلاد العربية فقسمناه إلى بابين؛ باب أول خصصناه للنقد الأنجلو-أمريكي الجديد في نسخته

¹ ينظر: إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد، تر: عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د)،

(ط)، 2000، ص 276 وكذا إدوارد سعيد: انتقال النظريات، تر: أسعد رزوق، مجلة الكرمل، ع9، 1983،

الأصلية وفي بيئته الأنجلو-أمريكية، حاولنا من خلاله الإمساك بكل تفاصيل هذا التيار بدء بالمصطلح ومفهومه إلى النشأة والتطور، ثم المبادئ والخصائص العامة، مع مقارنة هذا المنهج مع المناهج النقدية الغربية الأخرى، وباب ثان خصصناه للنقد الجديد في الساحة العربية، قصد إبراز تأثير هذه المدرسة على النقد العربي وتوجهاته وانتهينا بخاتمة وملحقين؛ ملحق أول وهو عبارة عن مسرد لأهم مصطلحات النقد الجديد، وملحق ثان رصدنا فيه بيوغرافيا لأهم النقاد الجدد الإنجليز والأمريكيين والعرب.

وقد توزع الباب الأول الموسوم بالنقد الأنجلو-أمريكي الجديد: المرجعيات والنشأة والتطور إلى أربعة فصول، تناولنا في الفصل الأول المرجعيات الفلسفية والفكرية والنقدية للنقد الجديد ابتداء من الشعرية الأرسطية إلى جمالية كروتشه وفلسفة هيوم وموضوعية آرنولد وتصويرية باوند وغيرها من الخلفيات التي شكلت الرؤى العامة للنقاد الجدد.

أما الفصل الثاني المعنون بالنقد الجديد: المصطلح والمفاهيم فقد عالج مصطلح النقد الجديد كمفهوم نقدي ثار على البلاغة الأوروبية القديمة وأبرزنا فيه تجليات هذا المفهوم عند النقاد الإنجليز والأمريكيين وتعدد مصطلحاته ومقارباته؛ كالنقد الأنطولوجي عند رانسم، والنقد التحليلي عند بروكس، والتحليل اللفظي والنقد التطبيقي عند ريتشاردز وإمبسون، والنقد التقويمي عند ونترز، وغيرها من المقاربات.

وتطرقنا في الفصل الثالث إلى أهم مبادئ المدرسة الجديدة كالقراءة الفاحصة والمغالطتين التأثيرية والقصدية، والمعادل الموضوعي، وهرطقة إعادة الصياغة، والتوتر في الشعر.

وأما في الفصل الرابع فقد درسنا بعض المناهج النقدية المتاخمة لمدرسة النقد الجديد كالشكلائية الروسية، والبنبوية، والتفكيكية، ومدرسة شيكاغو وغيرها من المدارس التي تقاطعت مع مفاهيم المدرسة ومبادئها.

وأما الباب الثاني الموسوم بتأثير النقد الأنجلو-أمريكي في النقد العربي المعاصر (التفاعل والعوامل والتجليات)، فقد قسمناه إلى ثلاثة فصول؛ تناولنا في الفصل الأول النقادين العربي والإنجليزي بين التأثير والتأثر، والتفاعل الحضاري والأدبي، مع الوقوف عند شكلائية

النقد العربي القديم، ومحاولة الحفر في المقولات النقدية العربية في علاقتها بطروحات النقد الجديد، وفي الفصل الثاني الموسوم بعوامل انتقال النقد الجديد، فقد تطرقنا إلى الظروف والعوامل المساهمة في هجرة مدرسة النقد الجديد إلى الوطن العربي، وقسمناها إلى عوامل داخلية؛ كالبعثات العلمية العربية إلى الجامعات الغربية، والإعلام، والصحافة، والترجمة... الخ. وعوامل أخرى خارجية مثل سطوة اللسان الإنجليزي وانتشاره عبر العالم فكرا ونقدا وإبداعا، ... وغيرها من العوامل.

أما الفصل الثالث فتتبعنا فيه أثر النقد الجديد في النقد العربي المعاصر وتجلياته حيث قسمنا تطوره إلى ثلاث مراحل؛ المرحلة الجنينية: مثلها الناقد السوداني معاوية نور، والناقد اللبناني توفيق صايغ. ثم مرحلة الميلاد: مثلها الناقد المصري رشاد رشدي وطلبته حيث تبلورت من خلال أعماله: (ما هو الأدب؟)، و(مقالات في النقد الأدبي)، و(النقد والنقد الأدبي)، و(فن القصة القصيرة)... وغيرها، إضافة إلى مجموعة الكتب التثويرية والتبشيرية التي عرفت برواد هذا التيار النقدي الصادرة عن الدار الأنجلو-مصرية، ضمن سلسلة (مكتبة النقد الأدبي). ومنها كتاب (النقد التحليلي) عام 1962 لمحمد عناني، الذي عرّف بكليث بروكس Cleanth Brooks وطروحاته حول تحليل الأثر الأدبي، وبعض القضايا المتصلة به؛ كالمفارقة، والسخرية، والوحدة العضوية... وغيرها. وكتاب (النقد الموضوعي) لسмир سرحان الذي تحدث عن "ماثيو آرنولد" Mathew Arnold. وكتاب (علم الجمال) لعبد العزيز حمودة الذي طرح مقولات "بينديتو كروتشه" Benedetto Croce وفايز اسكندر الذي نشر كتاب (النقد النفسي) عن "ريتشاردز" Richards. أما المرحلة الثالثة: مرحلة النضج فقد مثلها كوكبة من النقاد العرب، أمثال زكي نجيب محمود، وإحسان عباس وجبرا إبراهيم جبرا، وأنس داود، ومحمود الربيعي، وعبد العزيز الدسوقي... وغيرهم.

وقد أفدنا - في تتبع انتقال النقد الجديد - من المقالات والكتب التي تناولت العلاقات التاريخية بين النقادين العربي والإنجليزي، ومن المقالات والكتب التي ركزت على تشريح أسباب النهضة العربية انطلاقا من رؤيتها الكامنة في التأثير والتأثر والاحتكاك الحضاري بين المجتمع العربي والمجتمعات الغربية، كما أفدنا -أيضا- من الدراسات التي تناولت الجهود النقدية الحديثة، سواء في نقدنا العربي أم في النقد الإنجليزي، مثل أطروحة الباحث حيدر

محمود غيلان يوسف الموسومة ب: "الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث في ضوء تأثير النقد الإنجليزي".

أما فيما يتصل بالنقد الجديد الأنجلو-أمريكي في صورته الأصلية، فقد تابعنا تطوره وإبراز أهم مبادئه من مصادره الأصلية، ومن ثانياً كتب رواده المكتوبة بالإنجليزية، والمترجمة إلى العربية، وأيضاً من بعض الكتب الأخرى التي تناولت هذا المنهج بالدراسة. ومن أهم هذه الكتب التي اعتمدناها مصادر ومراجع نذكر:

-John Crow Ransom: The New Criticism.

-Cleanth Brooks: The Well-Wrought Urn, Studies in the Structure of Poetry

- كتاب وليم إيمسون (سبعة أنماط من الغموض)، ترجمة صبري محمد حسن عبد النبي.

- كتاب فينست. ب. ليتش الموسوم ب: (النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات)، ترجمة محمد يحيى.

- وكتاب ستانلي هايمن المعنون ب: (النقد الأدبي ومدارسه الحديثة)، والذي ترجمه إحسان عباس بالاشتراك مع محمد يوسف نجم.

- وبعض المجلات العريقة كمجلة سيواني The Sewanee Review.

أما فيما يخص الباب الثاني فقد اعتمدنا على كتب الرواد، خاصة كتب رشاد رشدي وزكي نجيب محمود، ولم نعثر - في حدود بحثنا - على كتاب شامل يللم شتات النقد الجديد الأنجلو-أمريكي. مما شكل بعض الصعوبات في اكتشاف كل النقاد الجدد العرب، وتحديد تبنيهم لهذا المنهج النقدي إلا من خلال الاطلاع المباشر على كتبهم، أو بعض الإشارات الطفيفة لبعض الدارسين هنا وهناك.

تجدر الإشارة إلى أن هناك دراسات سابقة تناولت موضوع "النقد الجديد" كرسالة الماجستير المقدمة من الباحث محمد سيد أحمد متولي بقسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن بكلية دار العلوم جامعة القاهرة والتي عنوانها (أثر مدرسة النقد الجديد في النقد العربي

في مصر) سنة 2009، وقد أشرف عليها الأستاذ الدكتور محمد شفيح الدين السيد أستاذ البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن، ورسالة الباحثة ريمه القادري الموسومة بـ: (أثر مدرسة النقد الجديد في النقد العربي الحديث - جبرا إبراهيم جبرا أنموذجاً-) بقسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق وبإشراف: الأستاذ الدكتور وائل بركات". غير أن هذه الدراسات لم تتناول الموضوع في شموليته، فكانت دراسات جزئية إما على مستوى التحديد المكاني كما هي الحال بالنسبة لرسالة محمد سيد أحمد متولي الذي درس تأثير المدرسة في البلاد المصرية فقط، وإما على مستوى دراسة النقاد كما هي الحال بالنسبة للدراسة الثانية التي تناولت ناقدا واحدا لا غير هو جبرا إبراهيم جبرا.

ثم إن امتداد هذا البحث في الزمان ليشمل ما يقارب القرن، وامتداده في الجغرافيا؛ من أرض الإغريق إلى أوروبا ثم إلى العالم الجديد، صعب من مهمتنا في الحرص على اتساق أفكارنا ومتابعة ظهور وتطور المنهج والمصطلحات المتصلة بمدرسة النقد الجديد من ناحية ومعالجة قضاياها من ناحية ثانية، وشكلت المقارنة بين هذه المدرسة وسائر المدارس النقدية الأخرى تحديا حقيقيا آخر، من خلال محاولة اكتشاف النقاط المشتركة في كتب الرواد لكل مدرسة. وهو أمر شعب الأمر لكثرة المؤلفات المتعلقة بكل منهج ومحاولة استخراج المتشابه والمختلف واكتشاف المتقارب والمؤتلف بين النقد الجديد والشكلانية الروسية، والبنوية، والتفكيكية ومدرسة شيكاغو، وغيرها، من ناحية ثالثة، إضافة إلى صعوبة الحصول على بعض المصادر للرواد الأمريكيين بخاصة، ككتاب (النقد الجديد) لجون كرو رانسم الذي تطلب الحصول عليه ثلاث سنوات مضية من البحث والاتصال، لنعثر في نهاية المطاف على نسختين فريديتين بإحدى المكتبات بولاية كاليفورنيا بالولايات المتحدة، ويتطلب وصول الكتاب إلى يد استاذي المشرف الأستاذ الدكتور يوسف وغليسي رحلة مكوكية حقيقية من كاليفورنيا إلى كندا ثم إلى لندن ليحط بقسنطينة من ناحية رابعة.

ثم إن خصوصية هذا البحث والمتمثلة في تعدد الرؤى وتشعب واختلاف الرواد الفكرية والفلسفية ساهمت في صعوبة الإحاطة بالتجربة النقدية لكل ناقد، فموضوع النقد الجديد برواده المختلفين حد التناقض في اعتقادنا يحتاج إلى دراسات أخرى، بل إن كل ناقد جديد يحتاج إلى بحث أكاديمي منفصل. وهذه إحدى النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذه الدراسة،

إضافة إلى نتائج أخرى أهمها أن النقد الجديد هو منبع جل المناهج النصائية التي ظهرت بعده، واستحوذت على اهتمام النقاد المعاصرين.

وعلى الرغم من ذلك حاولنا بكل ما أوتينا من جهد تذليل هذه العقبات بفضل توجيهات أستاذنا المشرف الأستاذ الدكتور يوسف وغليسي، الذي نشهد له بسعة قلبه وصبره الجميل علينا، حيث كان يلح دوماً على ضرورة الاجتهاد والتروي والتميز، فشكر الله له نصحه العلمي وتوجيهاته المنهجية، وشكر له تواضعه الجم الذي لم يزد إلا رفعة ومحبة في قلوبنا.

أخيراً ولأن كل جهد إنساني لا يخلو من هفوات وزلات فإنني أشكر اللجنة الموقرة على عناء قراءتها لهذا البحث وتقويم ما اعوج من عثراته المنهجية، وتقويم وتصحيح زلاته المعرفية، على أمل أن يكون هذا المجهود المتواضع قد اقترب من تسليط بعض الضوء على مدرسة النقد الجديد وروادها الأنجلو-أمريكيين، كما نأمل أن نكون وفقنا إلى حد ما في ملامسة تجليات هذا التيار في الخطاب النقدي العربي.

الباب الأول

النقد الأنجلوأمريكي الجديد

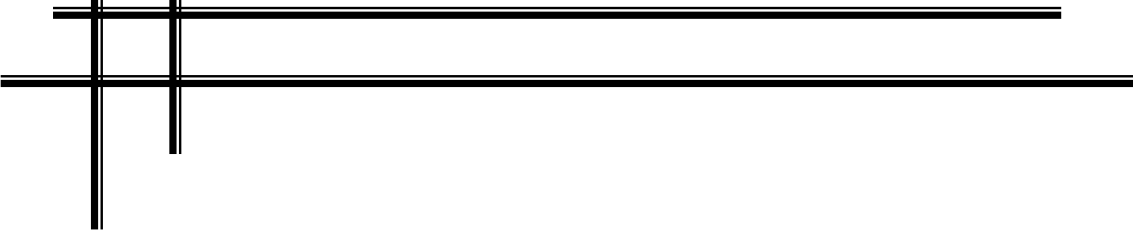


الفصل الأول: مرجعيات النقد الجديد

الفصل الثاني: المصطلح والمفاهيم

الفصل الثالث: مبادئ النقد الجديد

الفصل الرابع: مدرسة النقد الجديد والمدارس النقدية المتاخمة

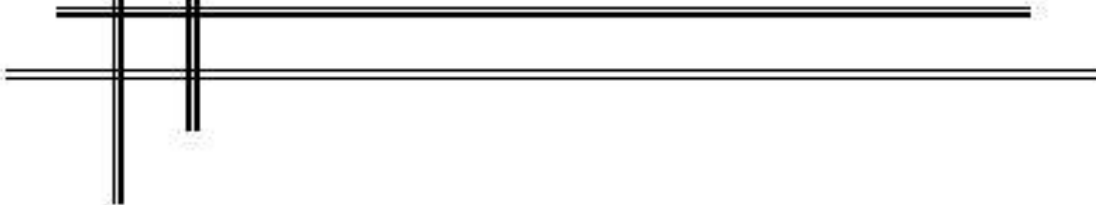


الفصل الأول

مرجعيات النقد الجديد



1. مدرسة شرح النصوص
2. الرومانسية
3. الفلسفة الجمالية
4. فلسفة هيوم الشعرية
5. المدرسة التصويرية
6. الحركة اللغوية أو إزرا باوند مرة أخرى
7. البرناسية
8. الفكر الهيليني
9. الفكر الأرنولدي



مرجعيات النقد الجديد:

إن روح النقد الجديد الثورية والمتمردة على المناهج النقدية التي سبقتها في الولايات المتحدة وبريطانيا وكل أوروبا، والرافضة للحركات الفكرية والفلسفية والمذاهب النقدية والأفكار التقليدية التي لم تكن النتاج النقي للمجرد لشكلانية القرن العشرين، وإنما بعض جذورها ضاربة في تاريخ الفكر الإنساني، ابتداء من الفكر الهيليني الأرسطي، ومرورا بالبلاغة الرومانية لدى كانتيليان إلى الحركة الرومانسية والفلسفة الجمالية الألمانية لدى إيمانويل كانط، وجماليات كروتشه و(الرازا) الهندية والفكر الأرنولدي وغيرها من المرجعيات التي نهل منها النقاد الجدد. وهكذا تبدو أن علاقة الاتجاهات والمدارس علاقات مبنية على التأثير والتأثر، هذه تتمخض عن هذه وتلك تتشكل من هاتيك، وقد لاحظ محمود الربيعي أن الاتجاهات المتأخرة في الزمن، من بين هذه الاتجاهات، تعتمد اعتمادا أساسيا على الاتجاهات السابقة، وذلك على الرغم مما قد يبدو أحيانا من أنها ثورة جذرية عليها، والمتأخر من هذه الاتجاهات يأخذ في نموه أحسن ما في المتقدم⁽¹⁾

إن العودة إلى مرجعيات النقد الجديد والتتقيب عن أصوله وخلفياته المعرفية والحفر عن منابعه الفلسفية يمكن أن تقدم لنا منظورا يمكن أن يسهم في فهم مسار المدرسة الأنجلو-أمريكية الجديدة، من خلال الترابط الكائن فيما بينها، كما يمكن أن يقدم صورة عن المدارس النقدية الغربية ومناهجها. وقد أكد بيار زيمما Pierre V. Zima هذه الحقيقة حين أعلن أنه "لفهم النظريات الحديثة واستيعابها علينا وضعها في سياقها الفلسفي الذي نشأت فيه، وإذا عزلناها عن جذورها واعتبرناها خطابا تلقائيا فإن أهدافها المتميزة وبنائها للظاهرة الأدبية تبقىها غامضة"⁽²⁾ فما هي هذه المرجعيات؟

¹ محمود الربيعي: مقالات نقدية، مكتبة الشباب، 1978، ص25.

² Pierre V. Zima: Critique Littéraire et Esthétique , L'Harmattan, 2003, p7.

1 - مدرسة شرح النصوص (Explication de Texte)

يعرف الكاتب برينو هونغر Bruno Hongre منهج شرح النصوص الفرنسي بأنه "شرح ما يقال وتبيين كيف يقال"⁽¹⁾ ثم يشرح هذا القول بالذهاب إلى فكرة أن النص ليس بتلك السهولة التي يبدو عليها أول وهلة، وأن نشرح ما يقال لا يعني أن نشرح معناه العام أو أن نستخرج ثيماته الرئيسية أو حقوله الدلالية، ولكن يجب تحديد معانية المختلفة، وتحليل الآثار المتعاقبة التي تنتجها هذا النص والإمساك بالفروقات الدقيقة التي تجعله نصا مختلفا عن بقية النصوص الأخرى من النوع نفسه. أما "كيف يقال؟" فيعتبر هونغر النص أنه مستحيل اختزاله، وهذا ما ذهب إليه إليه كلينث بروكس حين عرض لمقولة هرطقة إعادة الصياغة. إذ أن النص لا يمكن أن يختزل في معانيه وفي محتواه وفي الرسالة التي يحملها. ذلك أنه لتمرير تلك الرسالة التي كتب من أجلها، من أجل إحداث أثر معين وخاص في القارئ، فقد كتب بعناية ولذلك وجب علينا النظر في الكيفية التي يعمل بها النص، ومن خلال أية آليات يتحرك ومن خلال أية ملامح أسلوبية يتجلى. وباختصار تبيان خصوصيات هذا النص وهل هي خصوصيات أدبية أم لا؟

تسير المقاربتان بالنسبة لهونغر جنبا إلى جنب، ذلك أن "الفروق الدقيقة في الأسلوب هي فروق في الفكر أيضا، والاختيارات الجمالية للكاتب مرتبطة بأحاسيسه وأفكاره. ومن ثم فالدراسة المتأنية لطريقة اشتغال النص وحدها الكفيلة بإدراك واستشعار واستكناه معناه العميق والذي يكون دائما معنى متعدد، وبطريقة عكسية فالتمكن الكلي بهذه المعاني هو ما يتيح لنا إدراك النجاح الجمالي للنص. فكتابة نص هي أكبر بكثير من التعبير: إنه فن تجلية المعنى والشعور والحلم إن شرح نص ما أكبر بكثير من ترجمته؛ إنما تبيان كيف يعني وكيف يجعلنا نشعر، ونتحرك ونحلم."⁽²⁾

¹ Bruno Hongre: *L'intelligence de l'explication de texte*, Ellipses Edition, Paris, 2005, p11.

² Bruno Hongre: *L'intelligence de l'explication de texte*, Ellipses Edition, Paris, 2005, p11.

وتجدر الإشارة إلى أن منهج شرح النصوص له جانب آخر غير أدبي ولا نقدي، فقد ظهر أيضا كمصطلح قانوني يطلق عليه "مذهب الشرح على المتون" وهو من المذاهب الشكلية هي التي تكتفي بالنظر إلى شكل القاعدة القانونية ومظهرها الخارجي فالقانون وفقا لهذه المذاهب هو مجرد أمر أو نهي صادر عن الحاكم إلى المحكومين، وقد ظهر المصطلح في مؤلفات رجال القانون منذ بدايات القرن العشرين كمنهج يلتزم بالنص لذلك فقد سمي أيضا ب"مدرسة التزام النص" أو "مدرسة تفسير النصوص" وذلك لالتزام هؤلاء القانونيين بالنصوص في شرحهم وتفسيرهم للأحكام القانونية، وتقوم هذه المدرسة على تقديس النصوص التشريعية، ولا شيء غيرها، حيث يعتبر التشريع هو المصدر الوحيد للقانون، وأنه لا يجوز أن ينشأ عرف يخالف التشريع إلا حيث يسمح هو ذاته بذلك، وأن التشريع لا يلغيه العرف كما أنه لا توجد قاعدة قانونية إلا ومرجعها النصوص التشريعية وخاصة مجموعة نابليون.⁽¹⁾

الحقيقة أن مدرسة شرح النصوص تعد المرجع لجملة من المناهج النقدية النسانية، وقد أشار إيرل. ر أندرسون Earl R. Anderson إلى أن التفكيكية الفرنسية أو الأمريكية استمدت مقولاتها من مناهج بدايات القرن العشرين والمتمثلة في كل من النقد الجديد الأمريكي أو الشكلانية ومدرسة شرح النصوص الفرنسية⁽²⁾

يذهب ديفيد كيربي David Kirby إلى تعريف النقد الجديد على أنه منهج القراءة الفاحصة والتي تعود أصولها إلى تقاليد شرح النصوص الفرنسية⁽³⁾ مما يؤكد الترابط الكبير بين النقد الجديد وقراءة النصوص خاصة فيما يتعلق بالإجراءات التي تعتمدها المدرستان في تحليل النص الأدبي. "وهي طريقة خطوة بعد خطوة في شرح النص الأدبي والمطبقة في نظام المدرسة الفرنسية"⁽⁴⁾ غير أن طريقة شرح النصوص الفرنسية تختلف عن القراءة الفاحصة التي اعتمدها نظرية النقد الجديد لأنها تكبح نفسها عن تقديم التأويلات مركزة بدل ذلك على تزويدنا بالمعلومات التي تمكننا من الفهم المبدئي للعمل الأدبي من خلال المناقشة⁽⁵⁾ وفي

¹ إبراهيم أبو النجا: محاضرات في فلسفة القانون، بدون طبعة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999.

² Earl R. Anderson A Grammar of Iconism Associated University Presses , New Jersey 1998 p19.

³ David Kirby: What is a Book?, University of Georgia Press, 2002, p105.

⁴ David Mikics: A New Handbook of Literary Terms, Yale university, 2007, p113.

⁵ Ibid, p114.

كثير من الدراسات النقدية والأدبية نلحظ توظيف المصطلحين للتعبير عن إجراء نقدي لا يكاد يختلف، بل ويتلامس ويتقارب مصطلح القراءة الفاحصة ومصطلح شرح النصوص كما أشار James E. Ford جيمس إ. فورد إلى درجة أنهما يوظفان أحيانا للتعبير عن الدلالة نفسها، فتكون أحدهما مرادفا للآخر⁽¹⁾ وعليه فهما يشكلان شكلا من أشكال التحليل النقدي الذي ينطوي على القراءة الدقيقة للأثر الأدبي ويتطلب هذا الشكل القراءة المتأنية للغة والسمات البنيوية للعمل الأدبي.

وقد جاء في تعريف شرح النصوص في موسوعة برنستون للشعر والشعرية أن قراءة النصوص إجراء لتأويل الشعر طور في القرن العشرين على أيدي مجموعة من الرواد من أمثال غوستاف لانسون^(*) في فرنسا وأي إ. ريتشاردز ووليم إمبسون بإنجلترا وكليمنت بروكس وجون كرو رانسم بأمريكا فواضعو الموسوعة لا يفرقون أصلا بين القراءة الفاحصة وشرح النصوص وبالنسبة لهم هما منهج واحد وأشارت الموسوعة إلى تركيز المدرسة الفرنسية على نية المؤلف والوسط الاجتماعي أكثر مما تفعله المدرسة الأنجلو-أمريكية.⁽²⁾ كما ذكّرت بالتعليمية الصادرة من وزارة التربية الفرنسية سنة 1938 والتي وضعت جملة من النقاط التي ينبغي أن توضع في الحساب في شرح النصوص الفرنسية "كوضع أنفسنا مكان المؤلف"، مؤكدة في خلاصتها أنه من الاعتبار ومن غير المنطقي التفريق بين الشكل والمحتوى وبين الفكر واللغة في تأويل النص. وفي السنة ذاتها 1938 ظهر كتاب وليم بن وارن وكليمانث بروكس المعنون: (فهم الشعر)

¹ James E. Ford: *Rationalist Criticism of Greek Tragedy: The Nature, History, and Influence of a Critical Revolution*, Lexington Books, 2005, Oxford, UK, p22

* ولد غوستاف لانسون Gustave Lanson في الخامس أوت من عام 1857 وتوفي في الخامس عشر من شهر ديسمبر سنة 1934 مؤرخ وناقد أدبي فرنسي، درس بجامعة السربون بباريس. في 1919 أصبح مديرا للمدرسة النظامية العليا *École Normale Supérieure* من مؤلفاته: "تاريخ الأدب الفرنسي" التاريخ الأدبي الإيجابي" (1900) . ينظر : Claude BURGELIN, « LANSON GUSTAVE – (1857–1934) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 5 août 2015. URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/gustave-lanson/>

² Stephen Cushman, Clare Cavanagh, Jahan broader Ramazani, Paul Rouzer: *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics: 4th Edition* Princeton University Press, 2012, p471

ومصطلح شرح النصوص مستمد من العبارة الفرنسية explication de texte والتي تعد ممارسة من ممارسات المدرسة الفرنسية حيث يطلب من التلاميذ والطلبة تحليل مقاطع أدبية قصيرة تحليلاً متأنياً ودقيقاً⁽¹⁾ وتركز هذه المدرسة على "كل أنواع المعلومات التي من شأنها أن تسهم في الفهم الكلي للفظة أو المقطع"⁽²⁾

كما أن القراءة الفاحصة التي اعتمدها النقاد الجدد تشبه شرح النص التقليدي ومنهج التأويل المحايت (Werkimmanente Interpretation) الذي اعتمده فولفغانغ آيزر Wolfgang Iser بألمانيا⁽³⁾ غير أن قراءة آيزر تجعل من القارئ قطبا أساسيا في العملية.

ويبقى تحليل النصوص بحسب برون هونغر Bruno Hongre الممارسة الأساسية لتدريس اللغة الفرنسية. ويسمى التفسير الخطي أو تعليق المركب، الدراسة المتابعة الدراسة المنهجية أو القراءة التحليلية، والهدف الرئيس منها لتشكيل روح النقد لدى الطلاب،⁽⁴⁾ وقد حاول بعض النقاد العرب نشر هذا المنهج في البيئة العربية، حيث أشار محمد مندور إليه في مؤلفه: (الميزان الجديد) ودعا إلى اعتماده منها في المنظومة الأدبية والنقدية العربيتين بعد عودته من البلاد الأوروبية، لإيمانه بجدواه وقدرته على الرفع من شأن الأدب العربي المعاصر وإدخاله تيار الآداب العالمية، "وذلك من حيث موضوعاته ووسائله ومنهج دراسته على السواء. ولقد كنت أومن بأن المنهج الفرنسي في معالجة الأدب هو أدق المناهج وأفعالها في النفس. وأساس ذلك المنهج هو ما يسمونه "تفسير النصوص"، فالتعليم في فرنسا يقوم في جميع درجاته على قراءة النصوص المختارة من كبار الكتاب وتفسيرها والتعليق عليها، وفي أثناء ذلك يتناول الأساتذة النظريات العامة والمبادئ الأدبية واللغوية بالعرض عرضاً تطبيقياً تؤيده النصوص التي يشرحونها. والجامعات الفرنسية لا تلقى بها محاضرات ولا دروس عن

¹ Edward Quinn: A Dictionary of Literary and Thematic Terms, 2nd ed. Facts On File, Inc, New York, 2006, p154.

² M. H. Abrams: A Glossary of Literary Terms/ 7th ed Heinle & Heinle, 1999, p181.

³ Pierre V. Zima: Critique littéraire et esthétique, Editions L'Harmattan, Paris, 2004, p38.

⁴ Bruno Hongre: L'intelligence de l'explication de texte, Ellipses Edition, Paris, 2005, p3.

العلوم النظرية التي تتصل بالأدب، فلا نحو ولا بلاغة ولا نقد؛ بل ولا تاريخ أدب فرنسي، وإنما يعالج كل ذلك أثناء شرح النصوص، ومن هنا قلما نجد في اللغة الفرنسية كتابا في النقد الأدبي النظري على نحو ما نجد في اللغة الإنجليزية مثلا.⁽¹⁾ وتجدر الإشارة هنا إلى أن محمد مندور أطلق اسم المنهج الفقهي الذي يرتبط بالفيلولوجيا في دلالاتها الأوروبية، حيث دعا إلى تطبيق المنهج الفقهي - فقه اللغة - على غرار ما فعل عبد القاهر الجرجاني وغيره من النقاد العرب القدامى، وحاول من خلاله وضع آليات المنهج التطبيقي في النقد فقال: "الأدب فن لغوي كما قلت، فمنهجه هو المنهج الفقهي الفني كما فهمه عبد القاهر الجرجاني وطبقه في دلائل الإعجاز.." ⁽²⁾ وهو ما حاول القيام به النقاد الجدد أيضا وقال: " المنهج الذي أدعو إليه هو المنهج الفقهي -منهج فقه اللغة- وسوف نرى ذلك المنهج يبتدئ بالنظر اللغوي لينتهي إلى الذوق الأدبي الذي هو لا شك متحكم في كل ما يمت إلى الأدب بصلة، وسواء في ذلك أردنا أم لم نرد." ⁽³⁾. فالذوق الأدبي هو الوسيلة الوحيدة التي تمكننا من إدراك أسرار الكلمات وخفايا الألفاظ، وإيحاءاتها ومعانيها في حين يمكننا فقه اللغة من تحليل الألفاظ والتراكيب ومنظوماتها.

ويواصل مندور محاولته فصل الأدب عن العلوم الأخرى بقوله حين يعلن أن منهج فقه اللغة الذي يدعو إليه، عارضا آراء الجرجاني كمثل، "لا يتنكر لمعرفة النفس البشرية؛ لأنه يفرق بين تلك المعرفة وقوانين علم النفس، كما لا يتنكر لروح العلم، وإن أقصى قوانين العلم." ⁽⁴⁾ ويميز محمد مندور بين نوعين من المعرفة الأدبية اللغوية والمعرفة العلمية ويذهب إلى أن المعرفة اللغوية هي السبيل والأساس في قراءة النص الأدبي قائلاً: "فهناك المعرفة الأدبية اللغوية وهذه هي الأساس، فقراءة مؤلفات كبار الشعراء والكتّاب هي السبيل إلى تكوين

¹ محمد مندور: في الميزان الجديد، ج1، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2004، ص5 .

² المرجع نفسه، ص176.

³ محمد مندور: في الميزان الجديد، ج1، ص173.

⁴ المرجع نفسه، ص182.

ملكة الأدب في النفوس، وليست هناك سبيل غيرها، وذلك على أن تكون قراءة درس وفهم وتذوق، وأما ما دون ذلك من أنواع المعرفة كالدراسات النفسية والاجتماعية والأخلاقية والتاريخية وما إليها، فهي وإن كانت عظيمة الفائدة في تثقيف الأديب ثقافة عامة وتوسيع آفاقه، إلا أنني لا أريد أن تطغى على دراستنا للأدب كفن لغوي، وأنا مؤمن بأنه من الواجب أن يستقل الأدب بمنهجه عن غيره من العلوم،⁽¹⁾

و يذهب مندور بعيدا محذرا من تطبيق منهج غير المنهج الفقهي فيقول: "من الخطر أن يطبق عليه منهج أي علم آخر أو أن يأخذ بالنظريات الشكلية التي يقول بها العلماء في الميادين الأخرى."⁽²⁾

ولئن لم يستطع محمد مندور في الدعاية لمنهج شرح النصوص فقد نجح إلى حد بعيد مواطنه رشاد ورشدي لاحقا ولكن في قالب آخر ومنظومة نقدية أخرى، هي المنظومة الأنجلو-أمريكية.

1 المرجع نفسه، ص7.

2 محمد مندور: في الميزان الجديد، ص7.

2- الرومانسية Romanticism

ظهرت بوادر تشكل الرومانسية بوصفها اتجاها معارضا للكلاسيكية مع نهاية القرن الثامن عشر، لتعلنها ثورة على الجمود الذي كرسه الكتاب الكلاسيكيون واغتالوا من خلاله الخيال ودوره في الأدب، وبدأت بعض الأصوات تنادي بضرورة التحرر من ذلك الطابع الكلاسيكي المتحجرة فنونه، والمتجمدة آفاقه. ومن هذه الأصوات الشاعر غراي Gray والشاعر والرسام وليم بليك William Blake الذي دعا إلى أهمية الخيال، لتنفجر الثورة الرومانسية على أيدي كل من وليم وردزورث William Wordsworth وصمويل كوليريدج Samuel Coleridge في ديوانهما "بالادات غنائية" Lyrical Ballads والذي نشره سنة 1898 والذي يعد بداية عهد جديد للشعرية الأوروبية، ليلتحق بالرأئدين الكبارين ثلة من الكتاب البارزين في الشعر والرواية والمسرح^(*)؛ بصموا الأدب الإنجليزي ببصمات واضحة تركت آثارها على مدى أجيال كاملة ليس على المستوى البريطاني فحسب وإنما على المستوى الأوروبي والعالمي. هذا التأثير تجلى في كثير من الحركات والمذاهب وهذا ما جعل غوستاف لانسون Gustave Lanson يصرح قائلاً "لما كان مجال الأدب الرومانسي شاسعا غير واضح المعالم فإنه كان يحتوي على جميع عناصر المدارس الأدبية التي زعمت أنها تقاومه أو تحل محله"⁽¹⁾

يبدو أن الرومانسية قد ذبلت في حصون ثورة عام 1848 لكن روحها لا تزال تتملكننا، وأصبح من المعتاد أن نرى التناقض المألوف بين الرومانسية والكلاسيكية كعملية جدلية مستمرة في الثقافة الغربية التي تسن كل يوم مبادئ ونماذج من كل اتجاه، ولو قبلنا ذلك التبسيط، فبوسعنا أن نرى أثر الرومانسية باديا في الحركات التي ظهرت مناوئة لها مثلما ظهر في الحركات المعاضدة لها،⁽²⁾ وهذا الانفتاح على الحركات الأدبية والنقدية فيما بينها، ما جعل النقاد الجدد يتأثرون بالاتجاه الرومانسي في بعض من مبادئهم بالرغم من الهجمة

* في الشعر: جون كيتس، اللورد بايرون، شيللي وفي الرواية: والتر سكوت، جين أوستين، الأخوات برونثي، جورج إليوت، جوزيف كونراد، ومن المفكرين والفلاسفة، جون ستيوارت ميل والمؤرخ ماكولي وغيرهم.

¹ غوستاف لانسون: تاريخ الأدب الفرنسي، تر: محمود قاسم ومحمد محمد القصاص، المؤسسة العربية الحديثة، 1962 م ج2 ص196.

² دونكان هيث، جودي بورهام: الرومانسية، تر: برهان حجازي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2002، ص178

الشرسة التي شنوها على كل ما هو رومانسي، حتى قيل عن النقد الجديد "ربما كان هذا النمط من النقد قد رضع من ثدي الرومانسية إلا أنه انتهى الى نهشها".⁽¹⁾

تحدث عبد العزيز حمودة عن علاقة النقاد الجدد بالرومانسيين مشيراً إلى أن من المبادئ التي ارتكز عليها النقد الجديد مبدأ الوحدة العضوية الذي نادى به كولردج بل إن هناك شبه اتفاق بين المتابعين للحدثة في صورتها الأمريكية على أن المدارس النقدية الأمريكية في ذلك النقد الجديد انطلق من رفض صريح لمعطيات المذهب الرومانسي في الأدب لا تخلو من حنين رومانسي واضح قد يبدو على السطح مناوئاً للحدثة ومذاهبها النقدية الجديدة وإن كان في حقيقة الأمر يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمزاج الأمريكي ومن ثم لا تمثل تعارضاً خاصة إذا نظرنا إليه في ضوء الثنائية المستمرة للثقافة الأمريكية⁽²⁾

ومن القضايا الموضوعية التي اهتم بها الرومانسيون موضوعة الدين، وهو الأمر المنطقي الذي ينسجم مع ميولاتهم الوجدانية العاطفية، إذ شكل عالم الروح المخضب بالخفي الغامض والمجهول رافداً من روافد النزعة الرومانسية. وعودة آلن تيت إلى المسيحية الأرثوذكسية تتقاطع مع رومانسية العقل والأحاسيس الغريزية، والتي تجلت في أشعاره وفي مقالاته على حد سواء،⁽³⁾ والعقيدة نفسها تتجلى في كتابات جون كرو رانسم.

يؤكد كلينث بروكس في إحدى مقالاته أن النقاد الجدد يدينون للرومانسية وبخاصة للنظريات الشعرية المثالية لوردزورث وكولردج، إذ مثلت الرومانسية في أعمالهم محاولة لإعادة التأكيد على مطالبات الدين في مواجهة النقد العقلاني الشكي للدين والذي ظهر في القرن الثامن عشر. فكان النقد الجديد، في صورة من صوره مرحلة متأخرة من المدرسة الرومانسية وفكرها الذي سعى هو أيضاً إلى إعادة تقديم المعنى الديني داخل الدراسة الأدبية.⁽⁴⁾

¹ ضمد كاظم وسمي: أسرار المواهب دراسات في النقد الأدبي، منتديات ليل الغربية، د.ت، ص133.

² عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص69.

³ Richard Foster: *The romanticism of the New Criticism, juxtapose in the Hudson Review Vol. 12*
No.2 Summer 1959.

⁴ *Literary theory, an anthology / edited by Julie Rivkin and Michael Ryan, 2nd ed. Blackwell*
Publishing Ltd, 2004 , p28.

يعد الشاعر والناقد كولردج أحد أبرز وجوه الحياة الأدبية والنقدية الإنجليزية للعصر الذهبي للرومانسية، وأحد أهم منظريها. واحتل كولردج مكانته الرفيعة هذه في تاريخ الأدب والنقد الإنجليزي، بخاصة من حيث رؤيته الإبداع «كلاً عضوياً» organic unity، ورؤيته الخاصة في الأجناس الأدبية القائمة على خلق التوازن بين العام والخاص وعلى التوفيق بين الأضداد، وعلى دور الخيال الرئيسي في كل ذلك.

وقد أشار آلن تيت Allen Tate إلى أن الفصل الرابع من (السيرة الأدبية) Biographia Literaria كان الخلفية للنقد على مدار مئات السنوات⁽¹⁾ والأحد عشر فصلاً الأخيرة منه تقدم مناقشة فلسفية للأدب باعتباره إفرازا للخيال، وقد ميز بين الوهم والخيال، فالوهم فانتازيا أو خيال كما في حالة حورية البحر بينما الخيال (كتب كولردج الكلمة بحروف كبيرة) فهو توحيد واع بين أجزاء لتشكل كلاً جديداً كما في حالة حبكة الرواية، وتصنيف كتاب، وخلق عمل فني أو صياغة نتائج العلوم في نسق (نظام) فلسفي. هذا التصور (أو الإدراك) يصبح أداة لفهم - ونقد - أي قصيدة أو كتاب أو رسم أو سيمفونية أو تمثال أو عمارة؛ إلى أي مدى استطاع الشاعر أو الفنان أن يجعل مكونات عمله متناسقة أو بعبارة أخرى إلى أي مدى استطاع أن يصل بين الأجزاء بالأجزاء الأخرى المرتبطة بها أو ذات الصلة بها، لتحقيق معنى العمل ككل ولتجعله متماسكاً في كل واحد؟ إلى أي مدى نجح المنشئ في هذا وإلى أي مدى فشل؟ وفي هذه الصفحات قدم لنا كولردج الأساس الفلسفي للحركة الرومانسية في الأدب والفن.

وفي السيرة الأدبية ذاتها عد كولردج الإبداع «كلاً عضوياً» organic unity، ذلك أن المنظرين الرومانسيين والنقاد الجدد الأمريكان والإنجليز رسموا وجه تشابه بين القصائد والكائنات الحية الطبيعية ؛ فكل أجزاء القصيدة يجب أن تتسجم فيما بينها بطريقة متنسقة متناسقة⁽²⁾ .

¹ Hoyt Trowbridge: Aristotle and The "New Criticism", The Sewanee Review, Vol 52, No 4 (Oct-Nov 1944) p543.

² Jonathan Culler: Literary Theory: A Very Short Introduction , Oxford University Press Inc., New York, 1997, P79.

إن القصيدة بمنظار مفهوم الوحدة العضوية هي ذلك الشكل من الإبداع الذي يختلف عن باقي الأشكال الأدبية الأخرى كالكتابة العلمية أو المقالة الصحفية، ذلك انطلاقاً من غاية كل شكل فالقصيدة غايتها اللذة والإمتاع، وليس الوصول إلى حقيقة كما في العمل العلمي أو تحسيس الرأي العام كما هو في العمل الإعلامي، وبالتالي فهذه المتعة المنشودة لا يمكن أن تتحقق إلا من خلال المنظور الكلي للقصيدة في شكلها العام الذي تتناغم كل أجزائه من أجل رسم لوحة واحدة تؤدي ملامحها منسجمة متعة الإدهاش والمتعة.

ويرى كولردج مثله مثل النقاد الجدد في القرن العشرين أن الشعر لا يمكن ترجمته إلى النثر⁽¹⁾ ذلك أن الشعر يختلف عن النثر ليس على صعيد التقنيات الفنية للشعر كالصورة الشعرية والإيقاع الشعري فحسب ولكن على صعيد المضامين أيضاً، فليس كل الأفكار يمكن أن تكون أفكاراً شعرية، وهذه الرؤية للشعر بالتحديد ما جعل كولردج ينتقد بعض الممارسات الشعرية التي انتهجها بعض كتاب الكلاسيكية الجديدة من أمثال ألكسندر بوب حيث كانت أشعارهم تأخذ شكل الحجة المنطقية⁽²⁾ وهذا ما جعلها كما يقول كولردج "تتميز بأفكار تمت ترجمتها إلى لغة الشعر أكثر من كونها أفكاراً شعرية"⁽³⁾

إن تأثير الفكر الكولردجي يظهر جلياً في أعمال بعض النقاد الجدد كما هو واضح بخاصة في العمل الشهير لكليمنت بروكس (الشعر المعاصر والتقاليد) *Modern Poetry and the Tradition* حيث يقرر بروكس في الفصل الثالث من هذا الكتاب أن الشعر "واحد في جوهره" وأن أنواع الشعر المتعددة تختلف فقط في درجة شعريتها⁽⁴⁾

¹ M. A. R. Habib: *A History of Literary Criticism From Plato to the Present*, Blackwell Publishing Ltd, 2005, p450.

² M. A. R. Habib: *A History of Literary Criticism From Plato to the Present*, p450.

³ Samuel Taylor Coleridge: *Biographia Literaria*, Cambridge university Press, 1920, p18.

⁴ Hoyt Trowbridge: *Aristotle and The "New Criticism"*, p542

3- الفلسفة الجمالية Aesthetical philosophy

إن أهم ما يميز الحياة الفكرية والفلسفية في القرن العشرين هو ذلك النزوع الجلي نحو البعد الجمالي الإستيطيقي في تفسير الظواهر الإنسانية المعاصرة. بل إن لوحات التجارب الفلسفية المعاصرة لبعض المفكرين الجماليين لم تصبغ بالألوان الجمالية أو تطرز ببعض الروتوشات الإستيطيكية، وإنما "نجد بعض المفكرين يصبغون فلسفتهم كلها بصبغة جمالية، وظهرت صورة الفيلسوف المشارك في الحياة الثقافية لمجتمعه، ناقداً أو محللاً للأعمال الفنية والأدبية"⁽¹⁾ ونجد الكثير من الفلاسفة والمفكرين والأدباء على اختلاف مشاربهم وتوجهاتهم وجنسياتهم كمارتن هيدجر Martin Heidegger جورج لوكاتش György Lukács وجون ديوي John Dewey، وتيودور أدورنو Theodor Adorno وألبير كامو Albert Camus، وبرجسون Bergson، وهربرت سبنسر Herbert Spencer وفرديريك نيتشه Friedrich Nietzsche وشارل بودلير Charles Baudelaire، وفرانز كافكا F. Kafka، وسوزان لانجر Susanne Langer وغيرهم اعتنقوا هذا المذهب الجمالي وفتنوا بفضاءاته السحرية كل بحسب ثقافته ومجال تخصصه.

وربما هذا النزوع نحو الجمالي "تعبير عن المناخ العام وروح العصر التي ترى في الفن خلاصاً من أسر النظام الاجتماعي والسياسي الذي لم يعد محققاً لآمال الإنسان في حياة سوية تلبى حاجاته الروحية والعقلية والوجدانية"⁽²⁾

وعلم الجمال الإستيطيقي Aesthetics هو "العلم الذي يبحث في شروط الجمال ومقاييسه ونظرياته، مثلما يبحث في الذوق الفني وفي الأحاسيس والمشاعر التي يشعر بها الإنسان عند رؤية الأشياء المتناسقة الجميلة. كما أنه يبحث كما أنه يبحث في الفن عامة، وفي تجربة إبداعه، وتذوقه، وأحكام الناس عليه، ووعيمهم به"⁽³⁾

وعلم الجمال علم فلسفي نشأ في أحضان الفلسفة منذ نشأتها الأولى حيث كانت تعنى بالإنسان بوصفه موجوداً حياً فاعلاً وتعنى بعلاقته بالكون والفاعل الغيبي فيه وفق نظرة

¹ رمضان بسطويسي محمد: علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدورنو نموذجاً، مطبوعات نصوص 90، القاهرة، 1993، ص18.

² المرجع نفسه، ص18.

³ زكي نجيب محمود: في فلسفة النقد، ط1، دار الشروق، القاهرة 1979، ص3.

الفلسفة المثالية⁽¹⁾ واستقل علم الجمال بذاته أول مرة عام 1735 مع المؤلف ألكسندر بومغارتن Alexander Baumgartner في كتابه الموسوم بـ: " Reflexions Poetry حيث ظهر أن هناك نوعا من المعرفة أ الإدراك في الشعر، وفي الفنون الأخرى ليزدهر علم الجمال بعد بومغارتن وتتناسل العديد من النظريات الجمالية كانت الخبرة الجمالية متنها الأساس. فظهرت عدة نظريات كنظرية الجمال الفني التي وجهت النشاط الخلاق والتدوقي، حيث شكلت الاعتقادات المتعلقة بالفن وقيمه ومن ثم أثرت على الفنان ووجهت إدراك المتلقي نحو قيم معينة في العمل الفني وجعلت الناقد في حكمه على العمل الفني يركز على المبادئ التي تقدمها له هذه النظريات.⁽²⁾ ولأن كل هؤلاء جعلوا من الجمال أفقا حقيقيا في أعمالهم المختلفة، فقد ازدهت النصوص الفلسفية والأدبية والنقدية بمصطلحات مثل التجربة الجمالية، والموقف الجمالي، التدوق الجمالي، المتعة الجمالية اللذة الجمالية واللحظة الجمالية وغيرها من المصطلحات.

وتتشترك مجموعة من المدارس والمناهج في تبني بعض رؤى الفلسفة الجمالية وعلى رأسها النقد الجديد ثم البنوية والسيميولوجية، وهي المناهج التي تركز على طبيعة الأثر الأدبي أو الفني ذاته معزولا عما عداه كالشكلية وإما كشفرة نستخدمها في بناء المعنى كالبنوية والسيميولوجية واكتشاف الشفرات والعلامات التي تقوم بعملية التوصيل في العمل الفني وتكون مسؤولة عن إنتاج الدلالة في العمل الفني.

وهكذا ركزت الاتجاهات الجمالية في التعامل مع النصوص (داخليا) Intrinsically مستهدفة المتعة واللذة، معتبرة أن السياقات الخارجية؛ تاريخية أو اجتماعية أو أيديولوجية أو أخلاقية لا علاقة لها ببنية النص الجمالية، كما هو الحال على سبيل المثال في جمالية كانط حيث نجد الشكل يحتل موقع الصدارة، لأنه أيا كان الموضوع الجمالي "شئيا أو حيوانا أو إنسانا" فإنه لا ينم الحكم عليه - جماليا - وفق منفعته، أ غايته، وإنما يؤخذ كغاية في حد ذاته، وبالتالي يهتم المبدع بأبعاده الداخلية، موضوعا حرا من جميع العلاقات والخصائص التي تربطه بغيره، أي بوصفه كائنا هو ذاته حرية.⁽³⁾

¹ أبو الحسن سلام: جماليات الفنون، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2011، ص11.

² المرجع نفسه، ص11.

³ رمضان بسطويسي محمد: علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدورنو نموذجاً، 90، القاهرة، 1993، ص30.

- جمالية كروتشه The Aesthetism of Croce

بعد بومغارتن، جاء مجموعة من الفلاسفة الجمالين كجورج سانتيانا وجون ديوي وبينيديتو كروتشه، ولعل كروتشه من أكبر الجمالين تأثيراً في المدرسة الجديدة الأنجلو-أمريكية. يقول عنه مواطنه الكاتب الإيطالي بول أرّيغي Paul Arrighi وهو استاذ بجامعة أيز Aiz: "وجاء بينيديتو كروتشه (1866-1952) فخلق التوازن بين النقد "شبه الجمالي" والنقد "شبه التاريخي"، وحقق نمو النقد الجمالي الحقيقي كما رسمه سانكتيس".⁽¹⁾ ويعد كروتشه فيلسوفاً شدد على كون "مسألة ذات طابع فلسفي... كما مفهوم الفن، لا يمكن حلها ولا تأطيرها إلا في علاقتها مع جميع المسائل الفلسفية الأخرى"⁽²⁾

إن مفهوم كروتشه لعلم الجمال يبنى على فلسفة روحية والجمال يتربع على المقام الأرفع، "وفي نظام كروتشه الذي هو مبني على رؤية للوجود ككل واحد، لا يفصل بين الحالة الذهنية والتعبير اللغوي. إذ ينفي كروتشه بصفة مطردة قيمة كل التصنيفات الأسلوبية والبلاغية والتميز بين الأسلوب والشكل وبين الشكل والمحتوى، وفي النهاية بين الكلمة والروح، بين التعبير والإدراك البديهي. وتقود هذه السلسلة من تحديد المفاهيم في كروتشه إلى شلل في المفهوم النظري. فالإدراك المبدئي الأصيل لما تتطوي عليه العملية الشعرية قد دفع به على درجة يتعذر لها التمييز. ويتضح الآن أنه لا بد من الفصل بين العملية Process والعمل Work، وبين الشكل والمحتوى، بين التعبير والأسلوب وذلك بشكل مبدئي وفي ترقب حذر، حتى تتحقق الوحدة النهائية: وبهذا فقط يمكن الوصول إلى الإفصاح والتبرير الذين يكونان عملية النقد."⁽³⁾

ويبدو تأثير كروتشه في النقاد الجدد في أكثر من موضع ولدى أكثر من ناقد فهذا سبنغارن Spingarn الذي يعد التلميذ المخلص لأستاذه في كتابه: (النقد الجديد)، يرفض تلك الطروحات التي ميزت النقد التقليدي القديم وحاول أن يناقش فكرة أن النقد التقليدي كما كان

¹ بول أرّيغي: الأدب الإيطالي، تر: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1988، ص140.

² المرجع نفسه، ص140.

³ رينيه ويليك، أوستين وارن: نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1991،

ص251.

سائدا في ذلك الوقت نقد تجاوزه الزمن ويجب أن يطرح من الحساب وبذلك تربعت نظرية كروتشه في التعبير على عرش النقد الأدبي⁽¹⁾

فقد اتبعه "في إصراره على أن أي عمل فني هو تعبير متفرد لرؤية ذاتية، وليس وثيقة تؤرخ لمرحلة زمنية أو تظهر لجنس أدبي معين أو عرف أو أسلوب"⁽²⁾ معتبرا النقاد الأمريكيين عرضة للخلط وعدم التفريق بين الحكم الأخلاقي والحكم الجمالي مصرحا بنبرة تأسف غاضبة: "لا أحد الآن من النقاد الحقيقيين ذوي الوزن يتعامل مع النص الأدبي بالمعايير الأخلاقية"⁽³⁾

كما أن استقلالية الفن التي نادى بها كروتشه لا تختلف عن استقلالية الأثر الأدبي وضرورة استبعاد العناصر الخارجة عنه، التي نادى بها النقاد الجدد، فنظرية كروتشه في استقلال الفن تقوم في الحقيقة على مذهبه الفلسفي العام في تحديد لحظات الفكر الأربعة أو المراحل الأربعة للنشاط الروحي؛ هذه اللحظات هي الفن والعلم والاقتصاد والأخلاق ولأن الفن هو أولى هذه المراحل فهو لا يستند على أي مرحلة أخرى، لأنه هو القاعدة، في حين تستند اللحظات الثلاث الأخرى عليه، وبالتالي فالفن يتميز باستقلالية تامة وحقيقية. وإضافة إلى تقارب الرؤيتين بين النقاد الجدد وكروتشه حول استقلالية العمل الفني واستقلالية العمل الأدبي، يتقاطع كروتشه مع الجماعة في نظريته للعمل الفني وحدوده، من حيث استحالة تجزئته، فهو كل متكامل، فكل عبارة هي عبارة وحيدة والنشاط التعبيري هو مزج الانطباعات في كل عضوي وهذا ما عناه الناس أبدا بقولهم أن على الأثر الفني أن يتصف بالوحدة أو الوحدة في التعدد. إن العبارة هي تركيب الملون المتعدد في الواحد والنتيجة من هذا أننا لو نرعى للقصيد شاعرها، إيقاعها ونظمها وكلماتها لا يبقى كما يظن البعض الفكر الشعري، لا يبقى شيئا القصيدة تولد بكلماتها ونظمها وصاحبها.⁽⁴⁾ وهذه النظرة حول وحدة الأثر الفني هي ما دعا

¹ A. Walton Litz, Louis Menand, and Lawrence Rainey: *The Cambridge History of Literary Criticism: Modernism and the New Criticism, Vol 7*, Cambridge University Press, 2008, p289.

² And Lawrence Rainey: *The Cambridge History of Literary Criticism Modernism and the New Criticism, Vol 7*, p289.

³ J. E. Spingarn: *The New Criticism*, The Columbia University Press, New York, 1911, p27.

⁴ بنديتو كروتشه: علم الجمال، تر: ترية الحكيم، المطبعة الهاشمية، دمشق، 1963، ص 28 و 29.

إليه النقاد الجدد من ضرورة عدم بين العناصر المختلفة المكونة للقصيدة الشعرية؛ من إيقاعات واستعارات ورموز، هذه العناصر هي الوحيدة التي تمكن القارئ والناقد من تشكيل صورة شاملة عن المعنى العام والدلالة النهائية، أو من خلال ما أطلق عليه إيوت بالمعادل الموضوعي، تلك المواقف والأحداث والرموز والصور التي تشكل في نهاية المطاف الانفعال المرجو من القطعة الأدبية. وهذا المفهوم للمعادل الموضوعي يتجلى في نظرية كروتشه عن الفن؛ فالفن في نظره وفي أبسط صوره "رؤيا أو حدس وأن ما فالفنان إنما يقدم صورة أو خيالاً أو شكل وهمي ومن هنا فإن كل من يتذوق الفن إنما يدور طرفه إلى النقطة التي دلّه عليها الفنان، وينظر من النافذة التي هيأها له، فإذا به يعيد تكوين هذه الصورة في نفسه ولا فرق هنا بين الحدس والرؤيا والتأمل والتخيل والخيال والتمثل والتصوير وما إلى ذلك، فتلك جميعاً مترادفات تتردد باستمرار حين نتحدث عن الفن"⁽¹⁾ وأساس النقد عند بنديتو كروتشه هو عاطفة الشاعر في شكلها الذي ظهرت فيه، والأمران غير قابلين للقسمه ولا معنى للتفرقة بينهما، إذ العاطفة لا معنى لها إلا في الشكل الذي ظهرت فيه"⁽²⁾

كما يقترب كروتشه من مبدأ الوحدة العضوية من خلال نظريته إلى الفن الذي يعده تركيباً جمالياً يعتمد على المزج بين العاطفة والصورة، في شكل متلاحم، لا يمكن لإحدهما الاستغناء على الأخرى، كما لا يمكن أن ننظر إلى إحدهما دون الأخرى، فالروح الفنية تربط بين الاثنين في وحدة منسجمة متناسقة متسقة وهو ما يصطلح عليه باسم العمل الفني الذي لا يمكن أن يكون إلا إذا كان مؤلفاً منهما معاً؛ العاطفة والصورة على شكل حدس أو رؤيا؛ يقول كروتشه: "الفن تركيب فني قبلي حقيقي، تركيب للعاطفة والصورة في الحدس تركيب نستطيع أن نقول بصده أن العاطفة بدون صورة عمياء والصورة بدون عاطفة فارغة"⁽³⁾ وانعدام هذا التركيب يسقط الصورة في سجن الغبش والضبابية والعمى، كما يسقط العاطفة في مثلث القحط الجمود والفراغ. وعليه الجمال الحقيقي ليس الجمال الطبيعي، وإنما هو من عمل الفن،

¹ كروتشه: المجلد في فلسفة الفن تر: سامي الدوي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1947، ص29.

² محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، لبنان، 1973، ص299.

³ بنديتو كروتشه: المجلد في فلسفة الفن، ص55.

يتجسد فيه ويتجلى من خلال انبجاس الرؤيا وتدفق العاطفة، ليشكل صورة جميلة يزينها النقاء والاتساق.

ويعد ريتشاردز من أكثر النقاد الجدد تأثيرا بكروتشه وفلسفته بالرغم من التعارض الظاهري بينهما، وبالرغم من الانتقاد الذي قدمه ريتشاردز لعديد المقولات الكروتشوية وبخاصة في نظريته حول القيمة والتوصيل في العمل الفني. ويلخص الناقد الهندي إس. جويتا S C Sen Gupta في كتابه الذى طبعته مطبعة جامعة أكسفورد سنة 1959 بعنوان: "نحو نظرية في الخيال" مسعى ريتشاردز بقوله: "إن ريتشاردز متلهف على وضع تمييز يفصل بين جانبي القيمة والتوصيل فى العمل الفني، ويقول إنه من الممكن للعمل الفني أن يمدح أو يذم على أساس أي منهما. ويقسو على كروتشه الذي أخفق - فيما يقول - في التمييز بين جانب القيمة وجانب فاعلية التوصيل فجعلهما مترادفين من مترادفات النقد. ولكن إذا استبعدنا للحظة جانب القيمة، وفحصنا تعريف ريتشاردز للقصيدة من وجهة نظر فاعلية التوصيل، وجدناه تعريف كروتشه نفسه. الفارق الوحيد بينهما يكمن فى إضافات أو بدائل هي مصطلحات شبه علمية استعيرت من علم اللغة وعلم وظائف الأعضاء وعلم النفس. ولو حذفنا هذه اللواحق العلمية لتحددت نظرية ريتشاردز فى أن الشعر تعبير عن انفعالات، وذلك ما قاله كروتشه بعينه عندما عرف الشعر على أنه حدس أو تعبير عن المشاعر والانفعالات. ويمكن بالقطع لناقد غير كريم أن يمضي إلى حد القول بأن النقد القاسي الذى وجهه ريتشاردز لكروتشه ينبع من مكابدة لإخفاء ما يدين به لكروتشه. وليس من الضروري أن نسهب فى هذا الجانب من الشرح، لأن كل ما قاله كروتشه فى نظرية التعبير سيستغله ريتشاردز فى نظريته عن التوصيل." (1)

¹ جابر عصفور: نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص71

4- فلسفة هيوم الشعرية The Poetic philosophy of Hulme

تعد ريكا بيسلي Rebecca Beasley الناقد والشاعر تيرانس إرنست هيوم T.E. Hulme (1883-1917) إلى جانب كل من إليوت وباوند أكثر الأسماء تأثيراً وترسيخاً لظاهرة ما يسمى بالحدائثة⁽¹⁾ حتى أنها خصت كتاباً شاملاً وسمته بـ: "منظرو الشعر الحدائي: ت. س. إليوت، ت. إ. هيوم إزرا باوند" T.S. Eliot، T.E. Hulme، Theorists of modernist poetry: Ezra Pound وللمنظرين الثلاث صلة وثيقة في بزوغ شمس النقد الجديد وترسيخ نظراته النقدية حول الشعر والأدب.

كان الناقد الفيلسوف الإنجليزي. أ. هيوم قد كتب في السنوات التي سبقت مباشرة وفاته في الحرب العالمية الأولى عام 1917 سلسلة من المقالات هاجم فيها الذاتية والغموض في الأدب الرومانسي، وبشر "بالصور الجافة القوية" في الشعر كما بشر بالموضوعية والنظام في الفن عامة، وكان هيولم^(*) يعتقد أن الإنسان بالطبيعة فاسد أو محدود، ولن يستطيع - تبعاً لذلك - أن ينجز شيئاً ذا قيمة "إلا باحترام النظم الخلقية، والبطولية، والسياسية" ومما يترتب على هذه العقيدة عنده التخلي عن التفاؤل الرومانسي فيما يتعلق بطبيعة الإنسان وإمكانياته. وقد أثرت آراء هيولم في ت. س. إليوت، وانعكست في مقال إليوت الذي نشره تحت عنوان "التقاليد والموهبة الفردية" الذي كان أول ظهوره في عام 1917. وكان له أثر بالغ في النقد⁽³⁾ ففي مقدمته لكتاب جورج سورل Georges Sorel الموسوم بـ "نظرات حول العنف (Reflections on Violence) يواصل هجومه على الرومانسية في الفلسفة والسياسة معلناً أن الإنسان بحاجة إلى الانضباط أكثر مما هو بحاجة إلى الحرية لتحقيق أي شيء ذي قيمة"⁽⁴⁾

¹ Rebecca Beasley: *Theorists of modernist poetry: T.S. Eliot, T.E. Hulme, Ezra Pound*, Routledge, New York, USA 2007, p 5.

* رسمها المترجم هكذا "هيولم" والصحيح أن ترسم كما تنطق هيوم لا كما تكتب Hulme

³ دافيد ديتشر: النقد الجديد، ضمن: الأدب الأمريكي 1910-1960، تر: محود محمود، مكتبة النهضة المصرية، ص150.

⁴ Rebecca Beasley: *Theorists of modernist poetry: T.S. Eliot, T.E. Hulme, Ezra Pound*, Routledge, New York, USA 2007, p4.

وأثرت كتابات هيوم على جيل من النقاد والمبدعين وعلى رأس هؤلاء ت. س إليوت من النقاد الجدد وإزرا باوند، ووندهام لويس Lewis Wyndham من المدرسة التصويرية وإن تأخر نشر أعماله، حيث صدر كتاب ملاحظات حول اللغة والأسلوب سنة 1929 Notes on Language and Style وكتابه "تأملات: مقالات في العلوم الإنسانية وفلسفة الفن" سنة 1936 Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art فإن أيدي أصحابه كانت "تداول تعليقاته في نسخها الخطية، ومن المؤكد أن إليوت وبوند وعدداً من النقاد الآخرين كانوا يعرفونها قبل أن تطبع.⁽¹⁾ كما أشار إلى ذلك ستانلي هايمن، كما وقدم محاضرة حول الشعر الحديث إلى "نادي الشعر" Club Poets سنة 1908 ولم تطبع هذه المقالة في حياته وضمن هذا المقال بعض الآراء حول القصيدة الحديثة وبخاصة فيما تعلق بالشعر الحر.

فقد استمد إليوت من هيوم -إلى حد ما- اتباعيته الكلاسيكية وأن العقيدة هي العنصر الحيوي في الدين، وفي سبيلها يستطيع المرء أن "يزرد" (* العاطفة والشعائر، كما استمد منه مثله الأعلى في أن الفن والنقد إنما هما في خدمة السنة الدينية والرجعية السياسية.⁽³⁾

ولم يقتصر تأثير هيوم على إليوت وحده، "فأثره منطبع في بوند (الذي سجل محادثة مسيئة بينه وبين هيوم وقف فيها موقف الأستاذ ووقف هيوم تلميذاً تملؤه الرهبة) وفي آلن تيت وغيره من أفراد مدرسة الجنوب، وفي الإنسانيين المحدثين وت. ستيرج مور وفي المعسكر الثاني: معسكر رتشاردز وهربرت ريد".⁽⁴⁾

إن كل النقاد الجنوبيين - ونظراً لتأثرهم بهيوم حاولوا سبر أعماق الفنان -شاعرا أو ساردا- محاولين استنباط أسرار وجزئيات سر الكتابة والإبداع من خلال الوقوف عند التفاصيل الدقيقة للأثر الفني وتحليلها تحليلاً مفصلاً صارماً لا يترك شاردة ولا واردة، مؤكداً على أن الإبداع صور ورموز قبل كشيء ذلك أن اللغة كما شبهها هيوم تقترب من علم

¹ ينظر ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج1، ص173.

* اللفظة (يزرد) أراد بها المترجم هنا بمعنى يبتلع ويقتبل المشاعر والعواطف.

³ ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ص173.

⁴ ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج1، ص173.

الجبر، حيث يقوم الكاتب بالتعبير عن الحقائق بلغة رمزية وتدرس هذه اللغة الرمزية وفق إجراءات وقواعد بعيدة عن المعنى السطحي⁽¹⁾

كما يحتل تي. إي. هيوم هذه المكانة الكبيرة في النقد الأوروبي من خلال رؤيته وأفكاره فيما يتصل بالمنهج الجمالي، إذ تعتمد نظريته الجمالية على رفض النظرة العلمية التي تتطوي عليها النظرية التطورية، وهو في صلب مفهومه عن القطيعة، المفهوم الذي يعد من خصائص الحداثة. ما يعنيه هيوم بهذا المفهوم هو نقيض الاعتقاد الذي تطور مع تطور العلوم البيولوجية والجيولوجية خلال القرن التاسع عشر والذي يعني تواصل الإنسان مع الطبيعة. هذا التواصل وفقا لهيوم يعني الداروينية والماركسية ورفض النظرة الدينية ونكران الخطيئة الأصلية كما يعني الطبيعية و"اختفاء الرب" - إنه يعني كل هذه معاً، لذا فقد دعا هيوم إلى تحطيم هذا المفهوم، كما يقول في أولى مقالات كتابه ((تأملات)) وهي تحت عنوان ((الحركة الإنسانية والموقف الديني)): "إن أول المنجزات الرئيسة للقرن التاسع عشر هو تطوير مبدأ التواصل وتطبيقه تطبيقاً شاملاً. فتحطيم هذا المفهوم هو، على النقيض من ذلك، ضرورة ملحة في العصر الحديث. ثم يعرض هيوم ثلاثة مستويات تواصلية للوجود تؤلف ثلاث مناطق للخبرة البشرية مستقلة عن بعضها، وهذه المستويات هي: المستوى اللاعضوي وهو موضوع العلوم الرياضية والفيزيائية؛ المستوى العضوي وهو موضوع العلوم البيولوجية والسيكولوجية والتاريخ؛ والمستوى الثالث - الدين والأخلاق.⁽²⁾

ونلاحظ هذه الدعوة للقطيعة مع كل ما هو خارجي عند إلبوت مرة أخرى وبتأثير من هيوم ت، القطيعة بين ما هو طبيعي وما هو بشري وما هو فوق طبيعي. ففي مقدمة كتبها لكتاب باسكال المعنون (أفكار؟) (1932)، يثني إلبوت على تقديم باسكال في كتابه ويقدم عرضاً تحليلياً لثلاثة نظم: نظام الطبيعة ونظام العقل ونظام الإحسان، وهذه النظم الثلاثة نظم غير متواصلة؛ فالأعلى ليس متضمناً في الأدنى كما هو الحال في النظرية التطورية.⁽³⁾

¹ ينظر: محمد عزام: المنهج الموضوعي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999، ص100.

² T. E. Hulme: *Speculations*, London: Routledge, 1st ed., 1924; 2nd ed., 1936, p. 3 .

³ Blaise Pascal: *PASCAL'S PENSÉES*, E. P. Dutton & Co., Inc. New York, 1958, p xix.

فالحقيقة مقسمة إلى ثلاثة مستويات، كل منطقة منفصلة عن الأخرى المستوى الأعلى العالم اللاعضوي والخاص العلوم الرياضية والفيزيائية والمستوى الثاني العالم العضوي والخاص العلوم البيولوجية والسيكولوجية والتاريخ، أما المستوى الثالث فيتمثل في عالم الأخلاق والمثل الدينية.

5- 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 الصورية على مصطلح التصويرية ذلك "لأنها" مذهب في كتابة الشعر يعتمد على "الصور" التي يقدمها الشاعر لكي توحى بالفكرة خلافا للقول تفرارا: الليل طويل، أو هذا يوم بارد، أو هذه حديقة جميلة"⁽²⁾

ويلتقي النقاد الجدد مع التصويريين بخاصة في نظرتهن 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:

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

2- عدم الاستعمال المطلق لأي كلمة لا تساهم في التصوير

3- مستوى الإيقاع: على الشاعر أن ينظم قصيدته على أساس تدفق الجملة

الموسيقية، وليس على أساس الأوزان العروضية.

¹ حنا عبود: عزرا باوند و.. النظرية الأدبية جريدة العروبة عدد 12467 مؤسسة الوحدة للطباعة والنشر، سوريا.

² عبد الواحد لؤلؤة مذهب الصورية في الشعر قصيدة الأرض النياب مثلا، 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.

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.

ظهور هذي الوجوه في الزحام

براعم على غصن أسود ندي

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 "إيدانا ببدء مرحلة الحداثية الكبرى أو العليا وظهور جيمس وباوند والبيوت 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

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

² م مجموعة 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.

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."⁽¹⁾ كما ثارت على النظرية المستقبلية والانطباعية والنفسية وذلك لأن التصويرية "كانت تدعو إلى التركيز على صور الشعر وجمالياته أكثر من الأفكار التي تسري في القوائد. كما نادى باستعمال الألفاظ العادية المستخدمة في الحياة اليومية، وانتقاء الكلمات الدقيقة التي لا تشتت انتباه القارئ بعيدا عن القصيدة، وممارسة الشاعر لحرية في اختيار موضوعاته والأسلوب الذي يناسبها، بل وابتداعه بعض البحور والقوافي التي تلائم الموضوعات الجديدة"⁽²⁾.

شنت مدرسة "النقد الجديد" الثورة نفسها على عديد المدارس التي سبقتها متأسية بالمدرسة التصويرية، فقوضت الرومانسية، ودكت قلاع الانطباعية، ووقفت حصنا منيعا أمام النظريات السوسولوجية والقصدية، وبددت النقد البيولوجي وغيرها من النظريات السياقية، طارحة من جدول حسابات النقد كل المؤثرات الخارجية عن النص كما أعلن ذلك وليم بن وارن William Penn warren في مقدمة كتابه "فهم الشعر" فاستبعد كل الطروحات الخارجة عن النص وأدان استخدام الشعر " لأى 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"⁽³⁾

¹ نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الجيزة، مصرن 2003، ص180.

² المرجع نفسه، ص181.

³ طائفة من النقاد: مختارات من النقد الأنجلو-أمريكي الحديث، تر: ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000، ص243.

وكانت هذه الثورة المشتركة على الرومانسية بين التصويريين والنقاد الجدد هي التي أمدت حركة النقد الجديد بالحياة على حد تعبير دافيد ديتشر⁽¹⁾، إضافة إلى اهتمام النقاد الجدد بالصورة التي عنوا بها بعناية خاصة، فلم يفرقوا بين الفكرة والصورة وإنما جعلوهما صنوان لا ينفصلان، وجهان لعملة واحدة هي القصيدة الشعرية⁽²⁾. فالقصيدة أو أي عمل أدبي آخر يستوجب الدقة والأصالة في ابتداع الصورة وفي هندسة النسيج والنظام الذي يحتوي الصورة والفكرة.

¹ دافيد ديتشر النقد الجديد تر: محمود محمود، ضمن: روبرت سبيلر: الأدب الأمريكي 1910-1960، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ص165 .

² نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ص181.

6- الحركة الدوامية أو إزرا باوند مرة أخرى The Vorticism

يبدو تأثير إزرا باوند في مدرسة النقد الجديد والشكلانيين عموماً إضافة إلى المدرسة التصويرية من خلال حركة أخرى هي الحركة الدوامية **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 الدوامية سنة 1941 في مجلة Blast ووقعه أحد عشر اسماً^(*) 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 الدوامية، وحاول أن يستحوذ على هذه الحركة لتكون امتداداً للحركة التصويرية ورد تسميتها إلى فكرة أن الصورة هي قوام الشعر وجوهره، وأن الصور الشعرية أشبه بدوامات تندفع إليها الأفكار وتتطلق منه.

ولئن كانت مبادئ هذه الحركة غير محددة على نحو واضح، فليس من شك في أن عناية أصحابها انصبّت على الشكل، في الفن بأكثر مما انصبّت على المحتوى. ومن هنا عدت حركة طليعية Avant-garde تتدرج في إطار المحاولات والتجديدات الفنية التي عرفتھا العقود الأولى من القرن العشرين. كما تعد إحدى تيارات الحداثة⁽¹⁾ وتلتقي مع أهم المبادئ الشكلية للمدرسة الأنجلو-أمريكية ومع مقولة آرشيبالد ماكليش القائلة بأن القصيدة لا يجب أن تعني، وإنما أن تكون.

* ريتشارد أولدنغتون Richard Aldington مالكولم آرثنوت Malcolm Arbuthnot لورانس أتكينسون Lawrence Atkinson جيسكا ديسمور Jessica Dismorr هنري غوديي بريزكا Henri Gaudier-Brzeska كوثيرت هاميلتون Cuthbert Hamilton ويندهام لويس Lewis Wyndham 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.

¹ Chris Baldick: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press Inc., New York, 2001, p273.

كتب باوند في مجلة بلاست Blast أن الدوامة "هي النقطة القصوى للطاقة. وأنها تمثل في ديناميتها الفعالية العظمى"⁽¹⁾ بالنسبة لباوند الدوامة هي قوة لولبية دائرية التي من شأنها أن ترسم الطاقات المجددة والحيوية للعصر وأن تبلور هذه الطاقات في مركز ثابت وصارم ويصفها أنها نقطة تقاطع مشعة مؤتلفة أو عنقود منه ومن خلاله وفيه تندفع الأفكار باستمرار.

ويشرح ويندهام فكرته عن الدوامية فيطلب من صديق له أن يفكر بدرود " وفي قلب هذا الدردور يوجد منطقة كبيرة وصامتة، حيث تتركز كل الطاقات وهناك في نقطة تركز تلك الطاقات يوجد الدوامي"⁽²⁾

فالدوامية في حقيقتها تعني التجريد والتجريد يعني الحداءة وهكذا كانت الحركة الدوامية 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"⁽³⁾ ومن خلال مفهوم للدوامة كمصدر لكل إلهام شعري أطلق ويندهام لويس مصطلح الدوامية على هذه الحركة الفنية الأدبية.

احتفلت الدوامية الطاقات الحيوية بعصر الآلة في حين اتهمت الحركة المستقبلية برمسة الآلة ودعت إلى وضع حد لجميع النزعات العاطفية وإلى تجريدية جديدة من شأنها أن تحقق بطريقة مفارقة معادلة أن تكون ثابتة ودينامية في الوقت نفسه. وكانت الدوامية بالنسبة لباوند تلك الطاقة المركزة والكامنة للحركة الثلاثية والتي بإمكانها أن تعصف بذلك الرضا بالثقافة المكرسة.⁽⁴⁾

¹ Vortex (1914) Ezra Pound:

<https://www.poetryfoundation.org/resources/learning/essays/detail/694802015/02/09> بتاريخ

² Herrbert N. Schneidau: Vorticism and the Career of Ezra Pound, Modern Philology, Vol. 65, No. 3
The University of Chicago Press, 1968, p214

³ Christine L. Krueger, George Stade: Encyclopædia of British Writers, 19th and 20th Centuries,
Infobase Publishing, New York, 2009, p381

⁴ Chris Baldick: The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms, pp273,274

لم يكن إزرا باوند تصويرياً أو دوامياً في شعره وفي نقده فحسب ولكنه كان كذلك في ترجماته وبخاصة ترجمته للشعر الصيني، فقد كانت الحالة الشعرية مميزة في الشعر الصيني مستمدة من الطاوية^(*) والبوذية الزانية أو الشانية، ومن خلال تلك النصوص الشعرية عثر باوند على طريقة أخرى يجعل تصويريته أكثر تكثيفاً وأكثر دينامية.. طريقة ليكون دوامياً. "وترك اهتمامه بالآداب الصينية أثراً عميقاً في شعره وسرع في ابتكاره منهج الفكرة المرسومة *Ideogram* وهي توسيع لمبادئ المدرسة التصويرية بعد استلهاهم دقة ومحسوسية الحرف الصيني"⁽¹⁾

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

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

* 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 الكونفوشيوسية. تعريب الكلمة، الهدى، الطريقة أو الطريق، الذي يسلكه أتباع الديانة، اسمهم المهديون أتباع الهدى، وديانتهم الهداية.

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

¹ صبحي حديدي: إزرا باوند أنا حتى الذي يعرف كل الدروب، ص9.

و حين 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 هوميروس وفلوبير " ؟ إن هذه الدعوة ليست إلا شرحاً لقول بوند من قبل إنه يتطلب "دراسة أدبية تضع ثيوفريطس 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 المتفقاة إلهاماً، ويعطينا معادلات، لا للأرقام المجرد والمثلثات والكرويات وما أشبه، بل للعواطف الإنسانية "(1).

كانت أعمال باوند على غرار *Lustra* وكاثاي *Cathay* والأناشيد الأخيرة *the Early Cantos* عامرة بهذا التأثير الشرقي الواضح الذي ساهم في بعث الحدائث الأمريكية خاصة من خلال إزرا باوند ووليم كارلوس وليمز (2)

و يلتقي بعض رواد النقد الجديد الأمريكيين كرانسم وبلاك مور وروبرت بن وارن مع باوند ويشاركونه رأيه المتعلق بعدم حماسته بخصوص أنسنة الجامعات الأمريكية والتعليم عموماً في الولايات المتحدة، والذين كانوا يعملون على بعث عهد جديد يعمل فيه الحداثيون من النقاد والأكاديميين على جعل الجامعة الأمريكية مركزاً حيويًا للثقافة والتعليم على حد سواء.(3)

انطلاقاً 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.

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.*

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.⁽¹⁾

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 الشكلائية "الاهتمام المكثف ذاته للنص" والاهتمام نفسه ب "المشاكل الفنية" إضافة إلى عوامل أخرى كتوظيفه للشخص الدرامية والروائية *Personae* في قصائده كوسيلة لتمثيل الذاتية المبددة من أجل نظرية تؤكد لاشخصانية الأدب"⁽²⁾

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 لعنتنا"⁽³⁾.

ولم يقتصر تأثير باوند على جماعة النقد الجديد، على مستوى رؤية القصيدة، وإنما تجاوز ذلك إلى النظرة إلى معيار الحكم عليها وعلى صاحبها وتجلي 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 صديقا لمنكن؟ مدة طويلة -، فقبل مرحلة الفاشية والبارانويا (مرض العظمة) بوقت طويل، كان بوند يصدر أحكاما تبدو أمامها أسطح أحكام ونترز باهتة شاحبة. فقد وصف "الفردوس المفقود" *Paradise Lost* بأنها ملودراما مصطنعة كتبها رجل "غليظ العقل" "حماري"

¹ K.K.Ruthven: *Ezra Pound as literary critic*, Routledge, London, 1990, p161.

² *Ibid* , pp64, 65.

³ ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج1، ص171 .

"مثير للاشمئزاز" "بهيمي"، واستبعد أدب القرن التاسع عشر برمته، وأعلن أنه يفضل صورة الأنسة 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 تحوير وسند وترميم.⁽¹⁾

¹ ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج1، ص116.

7-البرناسية (Parnassianism)

لم يقتصر التأثير الفرنسي في النقاد الجدد على منهج شرح النصوص، فقد كان لبعض مذاهبهم الأدبية تأثير واضح في بعض رؤى المدرسة الأنجلو-أمريكية ومن هذه المذاهب نجد المذهب البرناسي الذي بدأ بريقه يصاعد بعد فترة الأقول التي تعرض لها المذهب الرومانسي مع بداية منتصف القرن التاسع عشر حيث بدأ نجم البرناسيين يتلأأ كرد فعل على الرومانسية وغرق شعراؤها وكتابها من أمثال لوكونت دوليل leconte de lisle وسولي برودوم Sully Prudhomme وفرانسوا كوبيه François Coppee وألبير سامان Albert Samain وسط لجج الفردانية وسرايب العاطفة ومتاهات الطبيعة.

وإذا كان الرومانسيون قد أنزلوا الشعر من ملكوت السماوات إلى معاناة الإنسان على الأرض، واتخذوا من لغة الحياة اليومية لغة له، تصل في بساطتها وتحطيمها للقوالب والأوزان والقوافي إلى مجالات النثر، فإن البرناسيين قد أصروا على إعادة الشعر إلى حيث كان على قمة جبل بارناس، بعيدا عن الأرض ومشكلاتها التافهة وصراعاتها الخائفة⁽¹⁾

وقد أدت مغالاة الرومانسية في تقديس الذات وتمجيد الفردانية إلى إهمال الجانب الجمالي في القصيدة، وبالتالي فقدان التركيز على العناصر الفنية للنص وبنياته المختلفة. وكانت النظرة البرناسية محاولة لإعادة هذا البريق الذي خبا في سماء القصيدة.

والمذهب البرناسي أو مذهب الفن من أجل الفن Art for the sake of Art سمي كذلك نسبة إلى جبل بارناسوس Parnassos ويؤمن أصحاب هذا المذهب بأن الجمال الحقيقي المبتغى في الشعر يكمن في ينبوع الأصيل وهو البارناس (Parnasse) نسبة إلى هذا الجبل باليونان، وهو المقام الرمزي للشعراء؛ موطن الإله أبولو ابن زوس المدلل؛ إله الشعر والموسيقى والفن في الميثولوجيا الإغريقية، ولذلك فالفن الإغريقي بالنسبة لهم هو المثل الأعلى السامي الذي ينبغي للشاعر أن يتخذه دليلا وملهما.

¹ نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ص 96.

وقد ظهر مصطلح البرناسية أول مرة سنة 1866 بالبلاد الفرنسية حين قام الناشر ألفونس لومير Alphonse Lemerre بنشر الديوان الشعري الموسوم بـ (البرناسي المعاصر) (1) le Parnasse Contemporain (*) وترى هذه المدرسة أن الأدب غاية في حد ذاته وليس وسيلة لتحقيق غاية، فهي تستبعد كل التزام في الإبداع؛ سواء أكان التزاما أخلاقيا أم دينيا أم وطنيا، كما تعمل على تحطيم القديم البليد من أجل بناء عالم جديد يهفو إلى الجمال ويستلهمه وقد قامت "على المثالية الجمالية التي تستقي رؤاها من ينابيع الفلسفة الكانطية والفلسفة الواقعية والتجريبية التي دعا إليها أوغست كونت وستوارت ميل (3)

تقوم البرناسية كما يقوم المنهج الموضوعي عند إيوت وهيوم وماثيو آرنولد على معارضة الرومانسية التي تعتبر الشعر وسيلة للتعبير عن الذات، "بينما تقوم البرناسية على اعتبار الشعر غاية في ذاته. فهي تجعل الشعر فنا موضوعيا يتعقب الجمال ويستخرجه من مظاهر الطبيعة" (4)

انطلاقا من هذه الفلسفة المثالية الجمالية أسس البرناسيون لأنفسهم فضاءات جديدة مستقلة عن كل الغايات الاجتماعية والأخلاقية، فالشاعر البرناسي "لا يحدد موقفه من مسائل عصره، لا يصور عالمه الذي يحيا فيه، لا يفرح لأفراح قومه كما لا تهز وجدانه النكبات التي تلم بالمجتمع" (5)

أما البرناسية التي تختار موضوعاتها من خارج نطاق الذات فقد دعت إلى الوصف الموضوعي، إنها تعرض صورها عرضا لا يختلط بعواطف الشاعر. الخيال عند الشاعر البرناسي يترصد الجمال ويهتم بالدقائق والمنمنمات (6)

¹ Edmond Estève: *Leconte de Lisle: l'homme et l'œuvre*, Boivin & Cie, éditeurs, Paris, p235.

* بحسب E. Lepelletier يعود شرف وضع عنوان هذا الديوان إلى ش. مارتني لافو Ch. Marty Lavaux

ينظر: www.letudiant.fr/.../expose-de-francais-classe-de-3eme-le-parnasse-1 بتاريخ 2015/01/25

³ شفيق بقاعي، سامي هاشم: المدارس والأنواع الأدبية، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1979، ص80.

⁴ المرجع نفسه، ص80.

⁵ المرجع نفسه، ص81.

⁶ شفيق بقاعي، سامي هاشم: المدارس والأنواع الأدبية، ص16.

يقول زعيم المذهب البرناسي دوليل Leconte de Lisle: "علم الجمال - وهو مجال الفن الوحيد - غاية في ذاته. ولا يمكن أن يكون له صلة بأي إدراك آخر دونه، مهما يكن. وليس الجمال خادماً للحق، لأن الجمال يحتوي على الحقيقة الإلهية والإنسانية، فهو القمة المشتركة التي تلتقي عندها طرق الفكر وما عداها يدور في دوامة من المظاهر. والشاعر الذي يحقق الأفكار، أي الأشكال المرئية وغير المرئية، في صور حية، عليه أن يحقق الجمال بقدر ما تتيحه له قواه ورؤاه النفسية في تراكيب فنية الصنع، محكمة النسيج، متنوعة الألوان موسيقية الأصوات"⁽¹⁾.

ويقول ثيوفيل غوتيه Theophile Gautier مبرزا نزعتة الفنية ونظرته للشكل على أنه جمال ومن خلال هذا الشكل نستطيع أن نلمس جماليات الأثر الأدبي أو الفني: "الفن ليس لدينا وسيلة وإنما هو غاية وكل فنان يهدف إلى ما سوى الجمال فليس بفنان. ولم نستطع أبداً التفرقة بين الفكرة والشكل فكل شكل جميل هو فكرة جميلة"⁽²⁾ فالفكرة الجميلة عنده تنبثق من الشكل الجميل، ونظرة غوتيه هذه قريبة جداً من مقولات النقد الجديد كمقولة الوحدة العضوية ونظرة كلينث بروكس للقصيدة على اعتبار أن معنى القصيدة يكمن في شكلها وبنية عناصرها المختلفة.

وإذا كان الأدب البرناسي يلتقي بالأدب الرومانسي في العناية بالصور الشعرية. فالاثنتان يعتبران أن الصورة هي روح الشعر ولكن الصورة الرومانسية ذاتية بينما الصورة البرناسية موضوعية لا علاقة للذات بها.⁽³⁾ فإن النقد الجديد يلتقي مع الرومانسية ومع المذهب البرناسي في نظرته للقصيدة وضرورة انسجام مكوناتها الشكلانية وعناصرها الجمالية التي لا يمكن للمعنى أن يتأتى إلا بتظاferها وتلاحمها. كما تلتقي البرناسية والنقد الجديد في رفضهما لكثير من آراء الرومانسيين المتعلقة بالرجوع دوماً إلى ذات الشاعر، وأن القطعة الفنية أو الأدبية ما هي إلا تعبير عن مشاعره وأحاسيسه.

¹ ينظر: Edmond Estève: *Leconte de Lisle: l'homme et l'œuvre* وشفيق بقاعي، سامي هاشم: المدارس

والأنواع الأدبية، ص 81.

² المرجع نفسه، ص 81.

³ شفيق بقاعي، سامي هاشم: المدارس والأنواع الأدبية، ص 82.

الفكر الهيليني The Hellenic Thought

كثيرة هي الدراسات النقدية الغربية الحديثة التي تؤكد أن جذور النقد الأدبي الغربي في عمومها تعود إلى التأثير الهيليني، وإلى الفيلسوفين الإغريقيين أفلاطون وأرسطو وكتابتهما التي تركت أثراً في كل الفكر الغربي عموماً وفي النقد خصوصاً. فهذا ستانلي هايمان S. Hyman 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 كتبه من نقد فنجد عند دانتي وبتزاراك في القرن الرابع عشر وفيما قدموه تفسيرات مجازية باطنية للأدب قريبة الشبه بما نسميه اليوم قراءات رمزية"⁽²⁾

ويعد أرسطو من الفلاسفة الذين خاضوا في مفهوم الفن وخصوصياته، ودرسوا مقولاته المختلفة، فحاز المكانة الفضلى والعناية المثلى التي يستحقها كمصطلح له تداعياته في مختلف مجالات الإبداع كالرسم والشعر والموسيقى والنحت وغيرها.

فالشعرية مثلاً، كمفهوم يعنى بقوانين الخطاب الأدبي، هو كذلك مصطلح آب من خلاله النقاد إلى الموروث الإغريقي والعربي القديمين. لأنه مصطلح في ذاته قديم، يعود إلى الفكر اليوناني لدى أرسطو، والحال نفسه حدث مع التناص، حيث آبوا فيه إلى السرقات الأدبية، والتأثير والتأثر، والتضمين، وسواها من النماذج الأخرى.⁽³⁾

إن النظرية الأرسطوية في الفن بوجه عام وفي الشعر بوجه خاص ترتكز في أساسها على مفهوم المحاكاة، وما يتعلق بأسسها الجمالية، تقوم بكاملها على مفهوم المحاكاة، وهو مفهوم مركزي في كتاب الشعر لأرسطو. وقد أثرت حول المفهوم نقاشات وجدالات واسعة بين مختلف أصناف الباحثين في قضايا الشعر والفن، وفلسفة الجمال بكيفية خاصة، وذلك منذ أن ظهر الاهتمام بكتاب الشعر لأرسطو لدى مفكري عصر النهضة الأوروبية مع بداية

¹ ستانلي هايمان: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج1، ص22 .

² المرجع نفسه، ص24.

³ د مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيماءوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2005، ص214.

العصر الحديث، ولازال النقاش مستمرا إلى لحظتنا الراهنة، خاصة في حقول علوم البلاغة والنقد الحديث.

وما زالت محاولات النقاد مستمرة في إعادة النظر في المفاهيم الأرسطية الأساسية مثل مفهوم التنفيس katharsis و hamartia عيبية. ويمكن أن يلاحظ تأثير أرسطو في محاولته للنظر إلى الشعر بوصفه مجالا متميزا عند الشكلايين الروس مثل بوريس اخنباوم Eichenbaum وعند بعض النقاد الجدد وكذا في النقد النموذجي archetypal عند تورثروب فراي وعند مدرسة شيكاغو حيث كانت معالجته لمسألة النوع المنبع في تأسيس نظرية الأنواع وكذا مفهومه للحبكة والبنية السردية لا زالت تظلل النظريات السردية الحديثة.⁽¹⁾

وفكرة المفارقة التي تعد إحدى مبادئ المدرسة الأنجلو-أمريكية وأبرز مرتكزاتها النقدية، وبخاصة عند الناقد التحليلي كلينث بروكس "ليست في الحقيقة من ابتداعات تلك المدرسة وإنما هي أساس الفن الدرامي منذ وجد"⁽²⁾ ويرجعها إلى أرسطو في كتاب فن الشعر وأن حديثه عن "أن المسرحية يجب أن يكون لها بداية ووسط ونهاية وأن البداية لا يمكن أن يسبقها شيء ويجب أن يتبعها شيء، فإن ذلك ليس من قبيل تفسير الماء بعد الجهد بالماء وإنما هو في الواقع إقرار قبل أكثر من ألفي سنة على قيام مدرسة "النقد الجديد" بحتمية أن ينطوي الموقف الدرامي على "المفارقة"⁽³⁾

إن الفكر الهليني القديم كان ولم يزل أحد المؤثرات البارزة في عديد المجالات الفلسفية والأدبية والنقدية لدى الغرب والعرب، كما هو الشأن بالنسبة للإبداع خاصة مه الإبداع المسرحي والإبداع الشعري، ولعل تأثير الإلياذة الهومييرية خير دليل على ذلك حيث كانت على مدار عصور طويلة النبع الذي استقى منه الشعراء والروائيون.

¹ M. A. R. Habib: A History of Literary Criticism From Plato to the Present, Blackwell Publishing Ltd, 2005, p61.

² محمد سلماوي: رشاد رشدي أستاذ الفن المسرحي، في: رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 10 .

³ ينظر: رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 9 و 10.

8 - الفكر الأرنولدي The Arnoldian Thought

ماثيو أرنولد شاعر وناقد إنجليزي. (1822 . 1888) تعلم في أشهر مدارس إنجلترا. عمل أستاذاً للشعر بجامعة أكسفورد، وهناك توطدت صلته بالنقد وممارسته. وللكاتب مؤلفات منها: السلسلتان النقديتان اللتان تحملان العنوان نفسه: «مقالات في النقد» (طبعت الأولى منهما عام 1865، والثانية عام 1888) ومن أهم الموضوعات التي يتكرر ذكرها في هاتين المجموعتين: وظيفة النقد التي يعرفها أرنولد بالمحاولة المتجردة، أي رؤية الأشياء كما هي عليه، لتعلم أفضل ما عرف في العالم والعمل على تأسيس تيار من الأفكار الصادقة والملمهة. إن مهمة الدارس الأمين، في رأيه، تقتصر على كشف عوامل التغيير في المجتمع وإقناع الآخرين بصحة ترجمته لهذه العوامل. أما في الشعر فأفضل ما يتميز به ماثيو أرنولد إثارة الدين ودعوته إلى اللجوء إلى الشعر في ترجمة الحياة اليومية حتى يكون الشعر الصادق غذاءً روحياً للإنسان.

وقد أكد الباحث هانز برتنز Hans Bertens في معرض حديثه عن النقد والنظرية الأدبية الإنجليزية "أنه إذا أردنا حقيقة أن نفهم الفكر الإنجليزي والأمريكي بخصوص الأدب في القرن العشرين علينا أن نبدأ بفهم أحد أعلام القرن التاسع، الشاعر وعالم التربية وأستاذ الشعر بجامعة أكسفورد." (1)

كان ماثيو أرنولد ضد تبعية التيارات الأدبية للاتجاهات السياسية والدينية التي كانت سائدة في بريطانيا، فقد كان يطمح إلى عودة الكتاب والأدباء إلى الثقافة الإغريقية القديمة وما تمثله من إرث حضاري متميز..وانطلاقاً من هذا الطموح قدم ماثيو أرنولد أسلوباً يتمثل في العودة إلى هذا التراث القديم لتقييم الأعمال الأدبية من خلال المقارنة بين هذه النصوص كأعمال هوميروس في إلياذته أو أوديسته أو دانتي في كوميدياه الإلهية، وحتى أعمال الإنجليز الشهيرة كشكسبير في أشعاره ومسرحياته المختلفة وميلتون في فردوسه المفقود باعتبار هذه النصوص نصوصاً مرجعية قياسية نقيم الأعمال المعاصرة انطلاقاً منها وبالعودة إليها.

¹ Hans Bertens: *Literary Theory The Basics* , Routledge, London, 2001, p1.

ومن أهم ما جاء به آرنولد ثورته على المذهب الرومانسي، وما كان يدعو إليه من أفكار، وبخاصة في مقالته "وظيفة النقد" التي هاجم فيها كل ما هو شخصي وخاص، والشعراء الرومانتيكيين بشدة. وهكذا كان آرنولد صورة لعصره، فهو على وعي بالثغرات الكثيرة الموجودة في التراث الرومانسي، ولكنه في الوقت نفسه متأثر أبعد التأثر بهذا التراث، ومن ثم فهو لا يستطيع الفكاك من أسره".⁽¹⁾

وكان مصطلح غير المستتير philistine من المصطلحات التي انتقدت الساحة الإنجليزية والأوروبية عموماً ذلك أن يعني كل أولئك الذين "لا يبالون بالثقافة ولا بالفن ولا الاعتبارات الجمالية والروحية لانغماسهم في المادية وحب المال" وهذه «الفلستينية» التي هي في قاموس آرنولد مرادفة للتعصب والهمجية وعبودية الدينار والدرهم على حساب صفاء الروح الإنسانية ونقاوة الفني والجمالي والروحي منابع للثقافة والحضارة. جاء هذا المصطلح في محاضرة ألقاها آرنولد سنة 1867 العذوبة والنور Sweetness and Light وقد أطلق آرنولد مصطلح الفلستيني القديم على أولئك الذين يعتقدون أن الثراء مفتاح السعادة تبعا للتهمة التي كانت توجهها التوراة إليهم. غير أن الثقافة بالنسبة لآرنولد هي السر في الخلاص إذ يقول: "إن الثقافة هي وحدها التي تستطيع أن تأتي بذلك التطهير للنفوس والأذهان الذي هو الضمان الوحيد لعدم سيطرة الفلستينيين القدامى على الحاضر والمستقبل".⁽²⁾

وقد لاقى هذا المصطلح رواجاً كبيراً عند مجموعة من الكتاب الذين يختلطون بأسكار وايلد وكتاب مجلة (الكتاب الأصفر) The Yellow book .

كما كان لمقالته: "دراسة الشعر" التي نشرها في المجلد الثاني تأثير كبير في النقاد الجدد خاصة ريتشاردز الذي اعتمد عليها في صياغة رؤاه حول الشعر في كتابه الرائد (مبادئ النقد الأدبي)، ويرى آرنولد في هذه المقالة أن المجلد الثاني تظهر لآرنولد مقالة مهمة عن وفي هذه المقالة يساوي آرنولد الشعر بالدين، ويطرح فكرة أن الشعر سيمد عالماً الحديث بالإلهام الذي يفتقر إليه والذي أمدته به الأديان في العصور الماضية.

¹ محمود الربيعي: في نقد الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص 184.

² مجدي وهبة - كامل المهندس: معجم المصطلحات ص 268.

يتمثل هدف ريتشاردز البعيد في كتبه الأولى خاصة: في تأسيس نظرية تواصل وتقييم يمكنها أن تبرر مكانة الفنون في عالم العلوم الحديثة⁽¹⁾

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 والاحداث مجالاً للعلوم والأحاسيس والقيم مجالاً للشعر⁽²⁾

ويشكل ماثيو آرنولد نموذجاً واضحاً لمحاولات تحرير النقد من التزاماته المرجعية بالقصائد " وذلك بالعمل على توسيع مفهوم يتضمن النقد العام لمشاكل الإنسانية التي تؤلف عالم الأفكار"⁽³⁾

فكينيث بيرك في خطابه النقدي حاول أن يتجاوز بالنقد من نظريته المبدئية المتعلقة بدراسة النص الأدبي إلى ما وراء النص الأدبي فحاول "توسيع مجال النقد خارج نطاق الأدب فأصبح فليلسوفاً يتطلع إلى نظام يجمع النقد الأدبي مع التحليل النفسي والماركسية وعلم دلالة الألفاظ وهلم جرا. وحاول استيعاب النقد الأدبي ضمن فلسفة البواعث التي أطلق عليها اسم الدرامية Dramatism والأمر نفسه تقريبا ينطبق على بلاكمور الذي تميزت تجربته النقدية بتجاوز الأثر الأدبي إلى الأديب نفسه "وجعل النقد خلاصة لما تتضمنه حياة الكاتب بأسرها من توتر وتعريف للذات"⁽⁴⁾

يشير رينيه وليك إلى تأثير آرنولد إلى التشابه بين ناقد أمريكي جديد وبين آرنولد بقوله: "بل لعل التشابه بينه وبين آرنولد أدق وأقرب. ومع أن ونترز قد ينكر ذلك التشابه مستاءً، فإن مبدأه الأساسي أعني إيمانه بأن الفن هو تخلل الفهم الخلفي الثابت للتجربة الإنسانية" ليس ؟

¹ كريس بولديك: النقد والنظرية الأدبية منذ 1890، تر: خميسي بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة قسنطينة، 2004، ص 95.

² المرجع نفسه، ص 95.

³ موراي كريجر: النقد فن ثانوي ضمن بول هيرنادي: ما هو النقد ص 276.

⁴ ريني وليك: النقد الأدبي، نظرة تاريخية ص 308.

فيما يبدو ؟ إلا إعادة لمبدأ آرنولد: "الفن هو نقد الحياة" عن طريق تطبيق المبادئ الأخلاقية.
(1)

ومن الأفكار التي طرحها ماثيو آرنولد ضرورة ضرورة التصدي إلى تلك المغالطات التي كانت رائجة في النقد الإنجليزي في القرن التاسع، حيث نبه الساحة الأدبية الإنجليزية إلى هذا الخطر القابع تطبيق منهج النقد التاريخي بقوله: "من الواضح أن دراسة التاريخ وتطور الشعر قد يؤديان بشخص ما إلى أن يتوقف عند بعض المؤلفات وعند بعض المشهورين الذين كانوا بارزين يوماً ما وأصبحوا مغمورين في الوقت الحالي، ومن ثم يعيب هذا الشخص على جمهور يتسم بالإهمال وأنه يمرّ مرّ الكرام على الاسماء والمؤلفات البارزة في شعره القومي"⁽²⁾.

فمثلاً "حينما ننظر إلى عمل الشاعر كمرحلة من مراحل هذا التطور فإننا قد نحمل أنفسنا على أن نوليه أكثر مما يستحق من الأهمية في حد ذاته كشعر، وقد نستخدم لغة يشيع فيها التثاء المبالغ فيه حين نتصدي لنقده، أي باختصار نفرط في تقديره وهكذا ينجم عن أحكامنا الشعرية المغالطة والضلال اللذان يسببهما هذا التقدير الذي يمكن أن نطلق عليه اسم التقدير التاريخي"⁽³⁾.

¹ ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج1، ص114.

² ماثيو آرنولد، مقالات في النقد، ص28.

³ المرجع نفسه، ص23.

مرجعيات المعادل الموضوعي

يعد المعادل الموضوعي (Objective Correlative) من أهم المصطلحات التي أثبتت الخارطة النقدية الأنجلو-أمريكية، وهو مصطلح نقدي يُشير إلى تلك الآلية التي يوظفها النقاد والكتاب للتعبير عن بعض المفاهيم المجردة، ويوظفها الشعراء لاستبعاد مشاعرهم عن الأثر الأدبي.

يعرف ت. س. إليوت المعادل الموضوعي في العبارات الآتية: "إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن الإحساس في قالب فني إنما تكمن في إيجاد «معادل موضوعي» لهذا الإحساس، وتعبير 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"⁽¹⁾، وانطلاقاً من هذا العرض ندرك أن 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. ونظراً لأهمية هذا المصطلح ارتأينا أن نبحث أيضاً في مرجعياته المتعددة.

وقد تعددت المصادر التي أشار إليها النقاد والدارسون لإليوت حول منهجه الموضوعي والنظرية اللاشخصانية تاريخياً إلى ما قبل غابة إليوت المقدسة. فمحمد 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 فلوبيير حين دعا إلى أن يحتفي الكاتب بشخصيته وراء العمل الأدبي في موضوعية تظهر فيها أصالته ويعمم فيها تصوير أحاسيسه، بحيث لا يظهر ذاته ظهوراً مباشراً في عمله، وعنده أن (العاطفة لا تخلق الشعر، وكلما كنت ذاتياً في الفن كنت ضعيفاً). وهذا الكاتب الفرنسي إميل زولا في مذهبه

¹ T. S. Eliot: *The Sacred Wood Essays On Poetry and Criticism*, Co & Methuen Ltd, London, 1920, p92.

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

الواقعي الطبيعي، مقرا مع ذلك أصالة الكاتب فيما يجمع ويرتب من حقائق، وفيما يسوق من قضايا، ويتبعه في هذا كله بلزاق. ويقرر وليس هؤلاء النقاد الكتاب بمجهولين في النقد الأوروبي، بل إنهم ليسوا بمجهولين من ت. س. إليوت نفسه. (1)

أما دافيد. ج. ديلاورا David J. De Laura فيرجع المصطلح من إليوت إلى والتر باتر Walter Pater ونبه إلى وجود ظلال وأصداء لهذا المصطلح عند كل من الشاعر الرومانسي اللورد بايرون وهوسرل والفيلسوف جورج سانتيانا والفيلسوف الألماني نيتشه (2). مما يجعلنا نقول بوجود أشكال متعددة للمعادل الموضوعي عبر تاريخ الفكر والنقد الغربيين.

وأغلب الظن أن المصطلح وإن ارتبط نقدياً وإعلامياً 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 أليستون * Washington Allston الذي قدمه في إحدى محاضراته عن الفن ضمن سلسلة: " مقدمة في الخطاب وهذا حوالى 1840، وذلك لأن أليستون لم يوظف المصطلح بدلالات إليوت وإنما برسمه أيضا يقول واشنطن أليستون: "من المؤكد أن العناصر غير العضوية المحيطة كالهواء والتراب والحرارة والماء تنتج صيغها المميزة، رغم أن بعضها، وقد تكون كلها، عناصر أساسية، فإنها معرفة بمعادلات محددة سلفاً، ومن دون هذه المعادلات، فإن وجود هذه العناصر قد لا يكون جلياً.

¹ محمد غنيمي هلال: في النقد التطبيقي والمقارن، ص 128.

² John J. Duffy : T. S. Eliot's Objective correlative: A New England Common place, The New England Quarterly, Vol 42, No.1 Mar, 1969 p108.

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

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

ALLSTON WASHINGTON (1779-1843,) Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 5 août 2015. URL <http://www.universalis.fr/encyclopedie/washington-allston>

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 أية تغيرات ممكنة في الدرجات والنسب لهذه العناصر تستطيع أن تغير شكل نبتة ما، - فمثلا ملفوف من القرنبيط؛ يظل على الدوام ملفوفاً، صغيراً كان أم كبيراً، رديئاً أم جيداً. وكذلك هو الحال بالنسبة إلى العالم الخارجي للعقل؛ الذي يحتاج أيضاً كشرط من شروط تجلياته إلى معادله الموضوعي. وبالتالي فوجود بعض الأوجه الخارجية والمحددة سلفاً للتوافق مع الفكرة الموجودة من قبل في قوتها الحيوية، يعد أمراً ضرورياً 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 سبباً 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 أيضاً ظلالاً 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".⁽³⁾ وهو الرأي ذاته الذي يشير إليه ستانلي هايمن حول المصطلح وحول فكرة اللاشخصانية المستمدتين من آراء إزرا باوند النقدية⁽⁴⁾.

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

² Ibid, p16 .

³ ماهر شفيق فريد: ت. س. إليوت شاعراً وناقداً وكتابتاً مسرحياً، ط 2، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2009، ص 281 .

⁴ ينظر: ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ص 172.

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 معيناً فريداً أو واحداً ينبغي صنعه، فإنه (الأديب الفنان البارِع) يبتكر عندئذ من الأحداث، ويضم من الأحداث ما هو خليق أن يساعده، على أفضل الأنحاء، على بلوغ هذا التأثير المتصور سلفاً" (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 هايدغر Heidegger، مرجعية بارزة لفكرة المعادل الموضوعي وما يرتبط به، حيث وظف مصطلحا يكاد يكون مطابقا لمصطلح إليوت وواشنطن ألتسن في الرسم والمعنى 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 ودرسه 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).

¹ إدغار ألن بو: عن هوثورن، ج2، ص 31 نقلا عن: ماهر شفيق فريد: ت. س. إليوت شاعرا وناقدا وكاتباً مسرحياً، ص283

² عبد العزيز موافي: الرؤية والعبارة مدخل إلى فهم الشعر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر 2008، 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

أما الكاتب ديفد مودي David Moody فيرجع المفهوم إلى الفيلسوف الفرنسي هيرت برادلي (*) Bradley Francis Herbert بانبا 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 و 1915 ليتوج هذا الاهتمام باستكمال له رسالة دكتوراه حول فلسفة برادلي بجامعة هارفارد سنة 1916 الموسومة بـ: " المعرفة والتجربة في فلسفة ف. ه. 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 Bergson وجوزيا رويس Josiah Royce برتراند راسل وفرنسيس هيرت 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"⁽²⁾

يعلن أرمن بول فرانك أن أقرب مصادر مفهوم المعادل الموضوعي الإليوتي هي فلسفة الكاتب البريطاني فرنسيس هيرت برادلي radley Francis Herbert الذي ما من شك أنه تأثر به وبأعماله وكان يكن له كل التقدير والاحترام، وخاصة في دراسته الموسومة بـ "المعرفة

* ولد فرنسيس هيرت برادلي Francis Herbert Bradley في 30 جانفي 1846، بكلافام، ساري، إنجلترا، وتوفي 18

سبتمبر 1924، أكسفورد)، يعد إلى جانب كل من برنارد بوسونكي Bernard Bosanquet وجوزيا رويس

Josiah Royce الممثل الأبرز للمثالية الأنجلوساكسونية. يدعم الواحدية المثالية الهيجلية. من أعماله:

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

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

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

ينظر: Jean WAHL, « BRADLEY FRANCIS HERBERT - (1846-1924) », Encyclopædia Universalis

[en ligne], consulté le 5 août 2015. URL : [http://www.universalis.fr/encyclopedie/francis-](http://www.universalis.fr/encyclopedie/francis-herbert-bradley)

| herbert-bradley

² A. David Moody: The Cambridge Companion to T. S. Eliot. Cambridge University Press, United Kingdom , 1994 , p31.

والتجربة في فلسفة ف. ه. برادلي Knowledge and Experience in the philosophy of F. H. Bradley، ودراسة 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. (1) 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 أن 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 لفرانسييس هيربرت 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 قبل ذهن آخر إلا إذا موضعت، شبيئت وجُعل لها شكلا محسا"(2).

تتجاوز جذور المعادل الموضوعي في امتدادها البيئية الأوروبية والفلسفة الغربية إلى الثقافة الشرقية القديمة وهو أمر غير مستبعد إذا علمنا أن إليوت كان موسوعي الثقافة كوسمبوليثاني المعرفة، وهو الذي تأثر أول ما تأثر في كتاباته الشعرية بالثقافة الشرقية وبالتحديد برياعيات الخيام التي كان إدوارد فيتزجيرالد Edward FitzGerald قد ترجمها إلى

¹ Armin Paul Frank: T.S. Eliot's Objective Correlative and the Philosophy of F.H. Bradley The Joal Of Aesthetics And Art Of Criticism Vol.30 No.3 (spring 1972) p311.

² J.E. Mallinson: T.S. Eliot's Interpretation of F.H. Bradley: Seven Essays p27.

الإنجليزية، وكان عمره آنذاك أربعة عشر سنة كما اعترف في إحدى حواراته⁽¹⁾، كما كان على دراية بعديد اللغات الشرقية بما فيها السنسكريتية والعربية⁽²⁾ وغيرهما، ووظف الكثير من التناصات التي تدل على ذلك خاصة في قصيدته "الأرض اليباب". لذلك نجد المعادل الموضوعي يلتقي أيضا مع نظرية (الراز) الهندية التي تعد جوهر الاتجاه الجمالي في المسرح والأدب الهنديين. و(الراز) كمرادف لكلمة راسا سنسكريتية: وتعني العصور أو المتعة، الذوق التلذذ⁽³⁾، 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 من الآراء النقدية على "أن (الراز) هي الكلمة المفتاحية للأدب السنسكريتي كله." ⁽⁴⁾ وعلى الرغم من أن مفهوم (الراز) أمر أساس لكثير من أشكال الفن الهندي بما في ذلك الرقص، والموسيقى، والمسرح الموسيقي والسينما والأدب، فإن معالجة، وتفسير، واستخدام والأداء الفعلي لراز معينة يختلف كثيرا بين الأساليب والمدارس المتنوعة abhinaya بل وأكثر من ذلك هناك اختلافات كبيرة إقليمية حتى على مستوى الأسلوب الواحد أو المدرسة الواحدة.⁽⁵⁾

والظاهر أن المعادل الموضوعي هو التأويل المباشر والحديث لنظرية (الراز)، Rasa Theory of إذ إن "شعرية الشرق في مجملها تتحدث عن الانفعالات والأحاسيس التي تعاد صياغتها من قبل القارئ وهذا هو جوهر المعادل الموضوعي لدى إليوت. غير أن (الراز) أكثر فعالية وأكثر تأثيرا من نظرية المعادل الموضوعي التي قدمت بطريقة حكيمة وطريقة

¹ 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, p.2*

² للمزيد عن تأثير إليوت بالثقافة العربية ينظر: دراسة للأديب السوداني عبد الله الطيب كان قد القاها محاضرة في ندوة أدبية عقدت بكلية الآداب لجامعة الخرطوم خلال شهر أوت 1981 ونشرتها جريدة المدينة السعودية في ملحقها الأدبي السعودي، الدراسة كانت بعنوان: أثر الأدب العربي في شعر ت.س. إليوت"

³ Arthur A. Macdonell: *A Sanskrit-English Dictionary*, Longmans, Green, and Co. London, 1893, p252.

⁴ Mohit Kumar Ray: *A Comparative Study of the Indian Poetics and the Western Poetics*, Sarup & Sons, New Delhi, India, 2008, p136.

⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/Indian_aesthetics.

تدرجية في حين قدمت نظرية (الرازا) في شكل شامل يتميز بالدقة في التفاصيل والتحليل. وثانيا أن نظرية إيوت ركزت على مهارات الكاتب دون الاهتمام بالقارئ والجمهور ذلك أنه بانعدام تجاوب المتلقي أو الجمهور تفشل جهود الكاتب تغدو سطحية لا عمق فيه.⁽¹⁾

يفسر موهيت كوما راي Mohit Kumar Ray هذا التشابه الموجود بين معادل إيوت 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 الأوديبانافيهافاس Uddipanavibhavas أو العرض أو الخلفية Setting. أما الأنبيهافاس Anubhavas والتي تشكل أجزاء من ساتيكابهافاس Sattikabhavas تمثل الشخصيات، وحسب بهاراتا Bharata التمظهر الفيزيائي للحب. وتتحقق الأنبيهافاس (الممثلة للشخصيات) من خلال أفعال وسلوكيات 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 الأنبيهافاس Anubhavas ما أطلق عليه إيوت بالمعادل الموضوعي"⁽²⁾

ومن خلال ما تقدم نستنتج أن المعادل الموضوعي عند إيوت له جذور في الثقافتين الغربية والشرقية على حد سواء.

¹ Rama Kant Sharma: Hardy and the Rasa Theory, p3

² Mohit Kumar Ray: A Comparative Study of the Indian Poetics and the Western Poetics, pp 136,

الفصل الثاني

النقد الجديد: المصطلح والمفاهيم



- 1 النقد الجديد : المصطلح
- 2 من هم النقاد الجدد؟
- 3 تجليات النقد الجديد من خلال رواه
 - 3.1 النقد الأنطولوجي عند رانسم
 - 3.2 التحليل اللفظي عند ريتشاردز
 - 3.3 التحليل اللفظي عند بلاكمور
 - 3.4 النقد الموضوعي لدى إليوت
 - 3.5 النقد التحليلي لدى بروكس
 - 3.6 ونترز والنقد التقويمي



1- النقد الجديد: المصطلح

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 كالبنويوية والسيمائية، والتفكيكية، والأسلوبية.

تعد مدرسة النقد الجديد من أهم المدارس التي رسخت الاتجاه الشكلي في النقد وأرست دعائمها؛ 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 يركز 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

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

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.

يظل الصراع بين القديم والجديد قائماً 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 جديداً 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 جديداً 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

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

* الأخوان شليجل فريدريش شليجل وأوجوست فيلهلم شليجل، أصدرتا 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 «فلهم مايستر»، اعتمد عليه النقد الأدبي كثيراً. من أعماله: لوسينده «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.

نفسه "النقد الجديد" في السنة الموالية، ورصد فيه أهم مبادئ النقد الموضوعي متأثراً بالناقد والفيلسوف الإيطالي كروتشه⁽¹⁾.

غير أن الجودة بالنسبة لرانسم حين أطلق مصطلحه لا تعني الحداثة الزمنية وإنما الجودة 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 ما لم يُصبح عتيقاً. كل جديد، بهذا المعنى حديث. لكن ليس كل حديث جديداً [...] الجديد يتضمن إذن معياراً فنياً لا يتضمنه الحديث بالضرورة، وهكذا قد تكون الجودة في القديم كما تكون في المعاصرة"⁽²⁾.

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 باللغة 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"⁽³⁾.

ظهر النقد الجديد في إنجلترا بعد ركود أدبي رهيب فكان بمثابة المعول الذي آل على نفسه أن يحطم أيقونة المسز غراندي؛ رمز التزمّت وجمود الحياة الاجتماعية والفنية والثقافية الإنجليزية في العصر الفيكتوري⁽⁴⁾ 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 الشكلائية والنقد الجديد،

¹ J. E. Spingarn: *The New Criticism*, The Columbia University Press, New York, 1911, p19.

² أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص 99-100.

³ Richard J. Calhoun: "A Study Of The New Criticism" *The South Carolina Review* Volume 37, Number 1, Fall 2004, p2.

⁴ سلامة موسى: الأدب الإنجليزي الحديث، سلامة موسى للنشر والتوزيع، مصر، ط3، 1978 ص9.

باقتناعهما العميق بأن كل عمل ينتمي إلى فن القول هو مغلق في عالم خاص به، أي أنه "أيقونة لفظية" ومما له دلالاته أن الأيقونة شيء يرى ولا يسمع.⁽¹⁾

وهكذا كان المذهب الجديد ضد كل ما يرتبط بالمؤلف فجاءت كل مقولاته لافظة لكل المناهج التي رهنّت 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.⁽²⁾ وهذا ما يؤكد 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.⁽³⁾

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 والإيهام والسخرية والتناقضات الظاهرية⁽⁴⁾

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.⁽⁵⁾

¹ والترج. أونج: الشفافية والكتابة، تر: حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، فبراير 1994، ص193.

² Richard J. Calhoun: "A Study Of The New Criticism", The South Carolina Review, Vol. 37, Number 1, 2004, p3

³ فنسنت ب. ليتش: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، تر: محمد يحيى، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000، ص41.

⁴ الطاهر أحمد مكي: الأدب المقارن أصوله وتطوره ومناهجه، دار المعارف ط1، القاهرة، 1987، ص255 و 256

⁵ المرجع السابق، ص257.

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 بطراد حيث إن الثبات ليس من طبيعة الإنسان ذلك أنه يفرض بالضرورة على التجديد الفكري الذي يحتاج دوماً إلى أن تطرأ عليه متغيرات." (1)

هذا التغير والتحول الطبيعي الذي يطرأ على المناهج والنظريات والمدارس النقدية ينطبق أيضاً 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 الانتشار بين أتباعهم من الجيلين الثاني والثالث الذين حافظوا أحياناً على نقاء النقد الجديد بثمن باهظ مما هبط بالحركة إلى أن تكون منهجا مذهبياً مشدداً 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 إلى أقرب ما يستطيع أية صفات شعورية يحتوي عليها المحتوى الشكلي للعمل وكيف تضمنت في سياقه وبأي قدر من الاجادة ... فليست له مهمة أخرى . وقد يكون تقويم المعنى التاريخي . أو المتعلق بسيرة المؤلف أو الصلاح الخلقى أو الحقائق الفلسفية محض تطوع لا مسوغ له في النقد." (3)

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، ص 45.

³ مالكولم كاولي: فصول في الأدب والنقد، تر: محمد بدر الدين خليل، دار الطباعة الحديثة، القاهرة، 1981، ص 342.

2 - من هم النقاد الجدد؟

سعى النقاد الجدد إلى تحقيق الهدف الأسمى بالنسبة لهم، والمتمثل في إيجاد الأثر الأدبي الجيد من خلال إجراءات وكيفيات تتربط لتشكل من أجزائه المتفرقة ظاهرا والمنسجمة المتعاقبة باطنا، وليكون النص الأدبي نصا إبداعيا يستحق القراءة ويستحق الخلود وجب أن تتوفر فيه مجموعة من العناصر كالتناغم Harmony والغموض Ambiguity والترتيب Order والتوتر Tension ومفارقة Paradox والازدواجية Ambivalence وغيرها.

ومن أبرز مبادئهم أن النقد الأدبي لا يمكن أن يكون صورة للدراسات الأدبية التي تهتم بالخلفيات التاريخية وسيرة المؤلف، ومشكلات المصادر وغيرها. ودافعوا عن تحليل يستهدف في جوهره النص الأدبي خالصا.⁽¹⁾

وإذا كان هؤلاء النقاد قد اتفقوا حول ضرورة دراسة النص من الداخل واستبعاد كل ما هو دخيل فقد اتسموا باختلافات فيما بينهم يجعل من مهمة اختزالهم مهمة غاية في التعقيد، وطرح سؤال مثل: من هم النقاد الجدد؟ مغامرة كبيرة وكبيرة جدا، وقضية عسيرة وشائكة ومتشعبة، وإن الجواب على السؤال مغامرة أكبر، وقضية أعسر. ذلك أن النقاد الجدد، أو أولئك الذين اصطلح على تسميتهم "بالنقاد الجدد" وإن جمعهم "النقد الجديد"، في رحلة طويلة من كمبريدج بلندن إلى فاندريلت بناشفيل، وإلى تورنتو بكندا، فقد فرقهم سبل أخرى، وفصلت بينهم رؤى ومذاهب شتى.

لقد ظهر النقد الجديد في بيئتين مختلفتين جغرافيا، ممثلتين في المملكة المتحدة، والولايات المتحدة الأمريكية، وقادت سفينته جامعتان؛ جامعة كمبريدج بإنجلترا، بتأطير من مجموعة من الأساتذة والنقاد والشعراء، ثاروا على البلاغة الأوروبية القديمة وحاولوا التنظير لنقد جديد مختلف، يتزعمهم الناقد الموسوعي إيفور أرمسترونغ ريتشاردز ومعه كوكبة من الذين آمنوا بفكرة التغيير؛ وليم إمبسون، وفرانك ليفز، وت.س إليوت، وجامعة فاندريلت بأمريكا، حيث وبالضفة الأخرى وبالتحديد بمدينة ناشفيل بولاية تينيسي، تجمع زمرة من

¹ الطاهر أحمد مكي: الأدب المقارن أصوله وتطوره ومناهجه، دار المعارف ط1، القاهرة، 1987، ص255.

الشعراء في أوائل القرن العشرين، وكلهم تصميم على إعادة تحديد الطريقة التي ينظر العالم للجنوب. وتثبت أن هذا الأخير يمكن أن ينتج فنا وفكرا. وهذا ما أثبتته فعلا مجلة الهارب، وهي مجلة أدبية صدرت في الفترة الممتدة بين 1922-1925، هذه النقطة. ومن مجموعة الشعراء هذه والمكونة من ستة عشر عضوا والذين عرفوا باسم "الهاربين" Figitives أربعة منهم غدوا أسماء لامعة في تاريخ الأدب والنقد الأمريكيين. وهكذا قدم جون كرو رانسم، دونالد ديفيدسون، آلن تيت وروبرت وارين مساهمات هائلة في مجال الشعر وفنونه خلال أصواتهم الفردية، والتي تركت تأثيرها الواضح على شكل الفن، والتركة التي تركوها وراءهم. ليصلوا في نهاية المطاف إلى إعادة تعريف الجنوبية، في أذهان الأمريكيين والمجتمع الغربي.

وإذا كانت المغامرة كذلك، وفيها من العسر ما فيها على طالب يحاول استيعاب وفهم تاريخ النقد الأدبي والنظرية النقدية فلا بأس في ذلك، أو حتى وإن كانت كذلك فيها من المشقة ما فيها على باحث أكاديمي يحاول المقارنة بين المدارس النقدية الغربية وتأثيرها على الحركة النقدية في بلاده، فلا بأس في ذلك أيضا. بل ولا بأس حتى وإن تعسر الأمر على بعض النقاد المواكبين للحركة النقدية العالمية. لكن الغريب أن النقاد الجدد أنفسهم لم يستطيعوا استيعاب النقد وتقديمه في حلة واضحة فريني وليك أقر أن كل ناقد جديد يمكن أن يشكل اتجاهها بذاته⁽¹⁾ كما دعا إلى دراسة كل ناقد بحسب امتيازاته الخاصة، ولعل هذه الرؤية هي ما جعلت ويليك يفرّد لكل ناقد جديد فصلا خاصا في كتابه "تاريخ النقد الحديث" History of Modern Criticism كما أشار ويليك إلى أن النقاد والمتمثلة في كل تلك الأسماء (رانسم بروكس وارنن تيت، ريتشاردز، ونترز بلاكمور إليوت بيرك ن ويمزات) لا يمكن أن تكون متوحدة في مدرسة واحدة وقد قال في المقالة نفسها: "إن نظرة واحدة لكل هذه الأسماء تكفي لنذكر أن هذه المجموعة أبعد من أن تكون موحدة" وذهب ويليك أبعد من هذا في محاولة منه لتوحيد هذه الأسماء وجمعها في خانة واحدة وفي صف واحد تحمل راية واحدة، فجمع كل من كرو رانسم وكليمنت بروكس وبن وارن وآلن تيت في مجموعة واحدة باعتبارهم كتابا جنوبيين،

¹ René Wellek: "The New Criticism: Pro and Contra" in : *Critical Inquiry*, Vol. 4, No. 4. (Summer, 1978), p 611.

كما وضع بلاكمور وكينيث بيرك في مجموعة واحدة، وجعل من ووترز شخصاً خارج يغرّد خارج السرب⁽¹⁾ ورائسم أخرج من دائرة النقد الجديد كل من إليوت وريتشاردز وونترز.⁽²⁾

أما كلينث بروكس فقد أعلن أن النقاد الجدد لا وجود لهم كنسيج منسجم متناغم إذ وقبل خريف سنة 1979 طلب ناشر المجلة الأمريكية الشهيرة Sewanee Review منه أن يكتب مقالا عن "النقاد الجدد" وكتب بروكس المقال ونشر في العدد الرابع من المجلد السابع والثمانين للسنة نفسها، لكن المقال لم يكن عن النقاد الجدد، وإنما كان عن النقد الجديد، وقد حمل العنوان نفسه (The New Criticism).

رفض بروكس أن يستجيب لطلب الناشر وفضل الكتابة عن النقد الجديد لأن الكتابة عنهم عسيرة، وصعب أن يلم أي كاتب بكل ميولاتهم ونزعاتهم وأفكارهم وفلسفاتهم ولعل تشبيه بروكس للنقاد الجدد ينطبق نفسه على الجديد في وحدته العضوية باستعارة مصطلح المدرسة. يبرر بروكس هروبه من الكتابة عن النقاد الجدد فيشبه الناقد الجديد بالسنارك^(*) حيوان لويس كارول^(**) الخرافي وكيف أنه من الصعب على المرء أن يصفه أو يحدد مكانه، فيقول:

¹ Wellek, René : *The New Criticism: Pro and Contra*, p613.

² See : *John Crow Ransom: The New Criticism*, Greenwood Press Publishers Westport, Connecticut, USA, 1979.

* كلمة لا معنى لها صاغها الكاتب لويس كارول Lewis Carroll في قصيدته الحكاية الملحمية الخيالية اصطلياد السنارك *The Hunting of the Snark* والذي نشرها سنة (1876م)، وتروي هذه القصيدة قصة مصرفي وخباز وقنّيس وقارع ناقوس وشخصيات أخرى طريفة خلال البحث عن السنارك، وهو حيوان لا وجود له.

** لويس كارول (1832-1898م). الاسم المستعار للكاتب وعالم الرياضيات والمصور الفوتوغرافي الإنجليزي تشارلز لوتويدغ دودغسون Charles Lutwidge Dodgson ولد في ديرسبيرري في شيشاير بإنجلترا في 27 يناير 1832م، وتخرج في كلية كريست تشيرش بجامعة أكسفورد في عام 1854م، وبدأ في تدريس الرياضيات في الكلية نفسها في عام 1855م، وقضى معظم حياته في هذه المهنة. وتم ترسيمه شماساً (من ألقاب الكنيسة) في كنيسة إنجلترا في عام 1861م وتوفي في 14 يناير 1898م.

إضافة إلى أليس في بلاد العجائب واصطلياد السنارك "The Hunting of the Snark". له "من خلال الزجاج" *Through the Looking-Glass*. عبر المرأة *Jabberwocky* ثرثرة. و سيلفي وبرونو. ينظر:

-*The 100 Most Influential Writers of all Time*, edited by J. E. Luebering, 1st ed. Britannica Educational Publishing, 2010, p212.

-Christine L. Krueger: *Encyclopedia of British Writers*, 19th Century Book Builders LLC, 2003, p 73.

"أن تلتزم بكتابة مقال عن النقاد الجدد أشبه بالإبحار لصيد السنارك. الناقد الجديد يشبه السنارك، متملص مراوغ، بهيمي (يتصرف على طبيعته)، الكل يتحدث عنه: ويوجد الآن شبه اتفاق عام حول طبعه البهيمي، لكن قلة قليلة فقط تستطيع أن تعطي له وصفا تشريحيًا مضبوطًا. وحتى ما إذا اعتقد المرء أن السنارك قد وقع في الشرك، فغالبا ما يكتشف أن ما بالشرك ليس سناركا على الإطلاق وإنما هو بوجوم⁽¹⁾

وهكذا كلما ظن المرء أنه أمسك بالعروة الوثقى، وأن النقد الجديد صار عصفورا في اليد، أدرك أنه ثمة تسعة على الشجرة، بل أكثر لأنه بعدد النقاد الجدد يتلَوَّن النقد الجديد ويتعدد على مستوى الإجراء والمنهج وعلى مستوى الرؤية والخلفية الفكرية أو الفلسفية.

ويواصل بروكس تبريراته، وتقديم حججه التي تجعل من النقد الجديد متاهة نقدية حقيقية تضاهي متاهة ديدالوس المعماري الإغريقي، فيتساءل تساؤلا استنكاريا: "من هم النقاد الجدد في نهاية المطاف؟ جون كرو رانسم الذي منح المدرسة اسمها بطريقة تكاد تكون عرضية؟ بلاكمور؟ أ. إ. ريتشاردز؟ ت. س. إليوت؟ إن كل هؤلاء لا يتوافقون بدقة مع النمط العام للنقد الجديد. فريتشاردز على سبيل المثال ناقض رؤية النقد الجديد من خلال تركيزه الكبير على القارئ، وليس على العمل في حد ذاته، وآلن تيت كسر القاعدة من خلال إظهاره لاهتمام شديد بالتاريخ؛ وآخر إصداراته كتابان في السير الترجمية، إلى جانب عديد المقالات التي تنصب حول التاريخ الثقافي.⁽²⁾

ولا يقتصر الاختلاف فيما بين النقاد الجدد على خلفياتهم الفكرية والفلسفية، وعلى رؤاهم للنص الأدبي وطرق تحليله، فقد اختلفوا حتى في تسمياتهم وتعدد ألقابهم؛ فقبل ذلك عُرف نقاد هذه المدرسة قبل صدور إنجيل هذه الحركة كما أطلق عليه بعض الدارسين بتسميات عدة منها النقاد الجنوبيون والنقاد الريفيون والنقاد الهاريون. هؤلاء النقاد تعاملوا مع النص الأدبي بصورة مختلفة، مناهضة لأصول النقد الماركسي الاجتماعية، ومواجهة للاتجاهات التقليدية السائدة التي غمرت النص بالمحمولات الذاتية الانطباعية والمرجعيات الوثائقية التاريخية، معتبرين أن دراسة الأدب وبخاصة الشعر يجب أن تبنى على كونه شعرا فقط

¹ Cleanth Brooks: *The New criticism*, in: *The Sewanee Review*, Vol. 87 No. 4, Fall 1979, p592.

² Cleanth Brooks: *The New criticism*, in: *The Sewanee Review*, Vol. 87 No. 4, Fall 1979, p592.

بعيدا عن كل المنطلقات الأيديولوجية وبعيدا عن محيطه السياقي، فالنص وحده هو الأصل ننطلق منه لنصل إليه، وليس لأهداف المؤلف ونواياه ولا لردود أفعال القارئ وتفسيراته علاقة به.

ثم إن المتتبع لحركة مدرسة النقد الجديد من خلال ما كتب عنها يلحظ أن جل الكتب التي كتبت عنها لم تكن شافية ولا كافية، تشير إلى مجموعة وتهمل أخرى، وتركز على ناقد وتستبعد آخر؛ فعلى سبيل المثال نجد كتاب: "نمجد الجديد: أفضل النقد الجديد" Praising It New: The Best of the New Criticism وهو من الكتب المهمة التي حاولت التأريخ للمدرسة،⁽¹⁾ وهو كتاب ضم كوكبة من النقاد الجدد في نسخته الأمريكية ونجد فيه إلى جانب الأسماء الكبيرة من رواد النقد الجديد الأمريكيين، أسماء أخرى أقل أهمية جي. في. ستانفورد (J. V. طالب إيفور وينترز ومفضله بجامعة ستانفورد Stanford، ورنالد جارل Randall Jarrell وهو طالب لكل من رانسوم ووليم بن وارن بجامعة فاندربيلت، كما نجد هيغ كينر طالب كلينث بروكس بجامعة يال Yale كما نجد ديلمور شوارتز Delmore Schwartz . في حين أهمل الكتاب التطرق لأسماء فاعلة في النقد الجديد بل ومؤسسة له كريتشاردز الذي عدّه الكثير من الدارسين أبا للنقد الجديد، ولا نجد بالقائمة وليم إمبسون صاحب التحفة التحليلية "سبعة أنماط من الغموض"

وهنا أتساءل مستعيرا مصطلح كلينث بروكس: أين السنارك في غياب أمثال هذين الناقدين المؤثرين والمؤسسين لدعائم المدرسة ومبادئها؟

ولا يقتصر الأمر على كلينث بروكس من النقاد الجدد، فحتى زميله روبرت بن وارن Robert Penn Warren الناقد الجديد صاحب "الشعر الخالص والشعر غير الخالص"، والتورية الساخرة: كاثرين آن بورتر "وغيرهما من الكتب والمقالات يؤكد مبالغا في هذه الفسيفساء النقدية لرواد النقد الجديد، وجماعة الهاربين تحديدا، ففي مقابلة صحفية يسأله فيها محاوراه رالف إليسون Ralph Elisson ويوجين وولتر Eugene Walter لمجلة باريس ريفيو Paris Review عن اهتماماته في مجال الشكل والمضمون وبخاصة تلك التي يشترك فيها والجماعة التي

¹ ينظر: Garrick Davis : Praising It New: The Best of the New Criticism, Swallow Press, Ohio

ينتمي إليها "جماعة النقد الجديد" فيجيب قائلاً: "في اعتقادي أنكما تقصدان الشعراء الذين يطلق عليهم اصطلاح "الجماعة الهاربة" في ناشفيل: ألن تيت، وجون كرو رانسم، ودونالد ديفدسون، وماريان مور... الخ، لكنني في واقع الأمر لا أعلم تماماً ما الذي كانت تشترك فيه هذه الجماعة؟ يبدو أن هناك مغالطة أكبر في افتراض أن هناك برنامجاً محدداً أو منهجاً مميزاً لـ "جماعة الهاربين"، فليس ثمة اتفاق بينهم على اتجاهات معينة، بل كان الوضع على النقيض من ذلك تماماً حيث كانت هناك اختلافات جذرية بينهم في المزاج والنظرة الجمالية. لعلمهم يرتبطون فقط بحدود البقعة الجغرافية وقرض الشعر. أما ما عدا ذلك فكان بعضهم أساتذة، وبعضهم رجال أعمال وأحدهم مصرفياً، وغالبيتهم طلاباً ودارسين. كان اللقاء بينهم يتم بصورة غير رسمية لمناقشة بعض المشكلات الفلسفية وتبادل إلقاء القصائد على مسامح الحاضرين، كان بعضهم يعتبر المسألة مجرد هواية بالنسبة لأعمالهم الرئيسية، أما في حالة بعضهم الآخر مثل تيت، فقد كان الشعر عندهم مسألة حياة أو موت. هكذا يتضح أن نشاطهم لم يخضع لأي منهج أو مدرسة. وقد تمثل الرابط الوحيد بينهم في الاهتمام المشترك والاحترام المتبادل. بالإضافة إلى عزلتهم الإقليمية على ما أعتقد."⁽¹⁾

وأعلن إليوت بعض مواقفه من النقد والجدد وبعض أعمالهم في كثير من المناسبات؛ ففي رسالة لهيربرت ريد^(*) Herbert Read أرسلها له في السادس عشر من سنة 1924 عبر جريدة "المعيار" The Criterion يعبر عن رأيه في كتاب آ. أ. ريتشاردز "مبادئ النقد الأدبي" فيقول له: "قرأت بعضاً من فصول كتاب ريتشاردز، ولكنني لم أستطع أن أقرأ أكثر بعد. وجدته عسيراً، فهو منظم بطريقة سيئة، ووجدت الفصول القصيرة غير المنسقة مزعجة."⁽²⁾

¹ نيل راغب: موسوعة أدباء أمريكا، ص 533، 534.

* هيربرت ريد (1893-1968) *Herbert Read* شاعر وناقد أدبي إنجليزي، وأحد نقاد الفن البارزين اشتغل موظفاً بأحد البنوك، ثم درس القانون والاقتصاد بجامعة ليدز، نشر سنة 1919 قصائده حول الحرب تحت عنوان جنود عراة *Naked Warriors*، كان صديقاً لإليوت وساهم في الكتاب والذي نشره ألن تيت حول أليوت وأعماله بمقالة موسومة بذكرى من أهم أعماله: *Art Now (1933)*؛ الفن والمجتمع *(Art and Society (1937)*، التربية من خلال الفن *(Education through Art) 1943*، موجز تاريخ الفن التشكيلي الحديث *A Concise History of Modern (Painting) 1959*.

ينظر: Chris Murray : *Key Writers on Art: The Twentieth Century*, Routledge, 2003 ,p238

2 John Haffenden: *The Letters of T. S. ELIOT vol 2, 1923-1925*, Yale university Press ,P589.

لاحقا عد إليوت هذا الكتاب معلما بارزا بالرغم من كونه في مجمله غير مرض " كان لريتشاردز أمور صعبة ليقولها ولكنه لم يتمكن كلية من فن قولها"⁽¹⁾.

ويصب الوصف الذي أورده وليم إلتون William Elton للنقاد الجدد، في الاتجاه ذاته الذي يؤكد تنوع آرائهم وتباينها، وذلك من خلال محاولته الإجابة عن السؤال نفسه: من هم النقاد الجدد؟ وكانت إجابته توجي بأن النقد الجديد مجتمع نقدي قائم بذاته يشكلون جمهورية نقدية خاصة هي جمهورية النقد الجديد، لكل ناقد فيها مهمة تتوافق مع ما قدمه للنقد الجديد من خلال ما أضافه إلى صرح هذه الجمهورية، فنجد فيهم النبي كما نجد فيهم الرسول؛ يقول وليم إلتون: إنهم مجموعة من الفلاسفة وعلماء النفس والنقاد والشعراء، والذين هم مع النظرة الفلسفية والدلالية ومع الأصالة والتمحيص في قراءة النص الشعري، وقد قل نظيرهم في أدبنا.

ويعد إيفور أرمسترونغ ريتشاردز أبا النقد الجديد، والذي قدم إنجازين اثنين؛ أولهما أنه أبان ضرورة اعتبار العمل الشعري للمعنى كشكل متفرد للخطاب وثانيهما أنه أبان الحاجة إلى التدريب حتى بالنسبة للطلبة في المستويات العليا في قراءة النص الشعري وذلك في كتابه "النقد التطبيقي"⁽²⁾

¹ John Haffenden: *The Letters of T. S. ELIOT*, p589.

² William Elton: *A Glossary of the New Criticism, in Poetr* , Vol. 73, No. 3 (Dec., 1948), p 153.

3- تجليات النقد الجديد من خلال رواده:

إن ما يميز النقاد الجدد هو هذه الترسانة من المصطلحات النقدية التي ميزت كل ناقد منهم، وطبعت نقده، وإذا كان من البديهي أن تكون لكل مدرسة نقدية مرجعياتها الفلسفية والفكرية، وأن يكون لها خطابها النقدي الخاص، ومقولاتها واستراتيجياتها الإجرائية المميزة لها، تتظافر فيما بينها لتشكّل الرؤية النقدية الشاملة للمدرسة أو المنهج النقدي، برغم بعض التشعبات والاختلافات بين روادها، ومؤطريها، وحواريها. وتتجلى هذه الفسيفساء في كثير من المناهج النقدية الغربية، غير أن هذه الظاهرة، أقصد ظاهرة التشعب والتمايز والاختلاف وحتى التناقض الصارخ أحياناً يتجلى أكثر ما يتجلى وبصورة مريكة لكثير من الدارسين من الطلاب والأساتذة على حد سواء. وسنتطرق إلى أهم هذه الرؤى التي ميزت الأنجلو-أمريكي النقد الجديد من خلال ربط كل رؤية بصاحبها؛ فالنقد الأونطولوجي ارتبط برانسم، والتحليل اللفظي ارتبط بريتشاردز وليفز وبلاكومور، والمنهج الموضوعي باليوت، والنقد التحليلي ببروكس، والنقد التقويمي بونترز وغيرهم وهذا ما جعل كل ناقد جديد يمثل رؤية مختلفة متفردة لهذه المدرسة.

3.1 - رانسم والنقد الأونطولوجي

يعد جون كرو رانسم عميد الأدباء والنقاد الأمريكيين في القرن العشرين، وزعيم الزراعيين الجنوبيين، ومن أكثر رواد النقد الجديد تأثيراً، حتى لقب لمكانته الرفيعة بين نقاد المدرسة بـ"أرسطو النقد الجديد" وهو "من أحقق العقليات الناقدة وأشدّها مضاءً وحدة في عصرنا".⁽¹⁾ فقد تبلورت مدرسة النقد الجديد كتيار متفرد قائم بذاته، له معالمه الخاصة والمميزة بعد صدور كتابه الموسوم بالنقد الجديد (The New Criticism) سنة 1941، هذه السنة التي تعد حاسمة في تاريخ النقد الأدبي، وكتاب (النقد الجديد) يقدم فيه رانسم نقداً تحليلياً 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 الأونطولوجي⁽²⁾ Ontological Critic، المرتبط فلسفياً بعلم الوجود ونقدياً بالعودة إلى النص في ذاته وليس بعيداً عن كينونته، "قاصداً بذلك الناقد الذي يهتم بموضوع نقده اهتماماً تاماً من غير الالتجاء إلى معانيه أو مؤثراته الأجنبية عنه اجتماعية كانت أو فلسفية أو أخلاقية أو تاريخية مثلاً".⁽³⁾ ويعد هذا المصطلح "أونطولوجي"^(*) Ontological من أهم المصطلحات التي ارتبطت بنقد جون كرو رانسم ويعد بمثابة المصطلح النبع الذي يرتوي منه نقد رانسم، والشمعة التي تضيء زواياها المظلمة، أو المفتاح كما أسماه ستانلي هايمن إذ يقول: "أما مفتاح النقد عند رانسم فهو المصطلح "أونطولوجي"، ويبدو أنه يعني به الدراسة النقدية للمبنى الشعري أو منطق القصيدة وعلاقاتها بما يسميه "السياق الشعري" أو جزئيات القصيدة. ونتيجة لهذا الاهتمام بالمبنى وبالعلاقات السياقية البنائي كان

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

² John Crow Ransom: The New Criticism, p279 .

³ 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 يعني 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).

رانسوم الموجه الأول لقراءة النصوص الشعرية ودرسها بدقة⁽¹⁾. ومصطلح الأونطولوجيا بما يحمل من دلالات فلسفية أرسطية - على اعتباره قسما من أقسام الفلسفة- "يبحث في الموجود في ذاته مستقلا عن أحواله وظواهره."⁽²⁾ 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."⁽³⁾

عبر رانسم عن خيبته الكبيرة في انعدام الناقد الأونطولوجي، بالرغم من إشارته إلى وجود فيلسوف أونطولوجي أو ناقد جمالي، إذ استبعد من دائرة النقاد الأونطولوجيين كلا من ريتشاردز وإليوت ورونتز الذين يحسبون على النقد الجديد⁽⁴⁾

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.⁽⁵⁾ 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 نظريته 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

¹ ستانلي هايمن النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج1، ص163.

² جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1982، ص560.

³ المرجع نفسه، ص560.

⁴ John Crow Ransom: The New Criticism, p288

⁵ ستانلي هايمن النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج1، ص11.

The Kenyon " الكون " (1938) The World's Body و"نقاد كينيون: دراسات في الأدب المعاصر" (1951) Critics: Studies in Modern Literature و"المعنى الشعري دراسة في إشكاليات تعريف الشعر من خلال المحتوى" Poetic Sense: A Study of Problems in Defining Poetry by Content (1971) و(مقالات مختارة) Selected Essays (1984) و(رسائل مختارة) Selected Letters(1985) و"دليل الطالب الجامعي الى الكتابة" 1943 وغيرها من الأعمال 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 وبالعلاقات السياقية 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 تتجزأ؛ فالجوهر الروحي والمظهر المادي لهذا الكون متلاحمان ومتصلان بطريقة يتعذر الفصل بينهما، وانطلاقاً من هذه الرؤية

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

² ستانلي هايمن النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ص163.

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⁽¹⁾

يفرق رانسم بين الشعر والنثر، ويؤكد أن الفرق بينهما يمكن في أن "القصيدة تميز نفسها بنفسها عن الخطاب النثري بسرعة وبطريقة مقنعة"⁽²⁾ 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 تعبيريًا والفرق الواضح بينهما يكمن في نوع البنيان الذي تمثله القصيدة"⁽³⁾ فالبنيان وحده ما يعطي للقصيدة وجودها المتفرد والخالص والمختلف عن نظيراتها من النصوص الفنية الأخرى.

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" (1919) Poems about God ، "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

¹ نيبيل راغب: موسوعة أدباء أمريكا، ج1، دار المعارف، القاهرة، دون تاريخ، صص 205-206.

² John Crow Ransom: *The New Criticism*, p279.

³ *Ibid*, p280.

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)". ولا بد للقارئ من أن يتذكر أن أرفع أشكال الشعر عند رانسم هو الشعر المتافيزيقي مثل قصيدة " تقديس " لدن Donne وقصيدة لبيداس Lycidas لملتن. وهو الشعر الذي يستطيع أن يوقظ الانتباه إلى وضع جديد لحقيقة مألوفة، بما يتكى 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⁾

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.

حيث انطلق رانسمن 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.

وقد ميز رانسمن بين النسيج والبنيان؛ فالنسيج هو العناصر المادية الملموسة للأثر الأدبي شعرا أو نثرا والتي تتفصل 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 تتفصل 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 تكمن 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 وتحسينها بثنائية النسيج والبنيان، فتحقق الوحدة العضوية المرتجاة، أما العلم فالمعرفة التي يقدمها هي معرفة مجردة، مصبوغة بالمنطق العام. هذا الفرق ما جعل رانسمن 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 رانسمن أنه أن الأوان لتصنيف حركة فكرية قوية والتي استحقت أن تسمى "نقدا جديدا."⁽²⁾ وقد أثارت التسمية جدلا كبيرا حولها وحول نية رانسمن 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

¹ نيبيل راغب: موسوعة أدباء أمريكا، ج1، دار المعارف، القاهرة، دون تاريخ، ص204

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

على النقد الجديد إلى آخر رفق 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⁽¹⁾

وفي (جسد العالم) The World's Body يبحث رانسوم في ماهية الشعر محاولاً 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: ⁽²⁾

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

² John Crowe Ransom : *Poetry: A Note in Ontology*, p139.

3.2 - التحليل اللغوي والنقد التطبيقي 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، لتمتج 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 أرمسترونغ ريتشاردز 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⁽¹⁾ ويصفه ورينيه ويليك بالإنجليزي الذي انتقل من كمبريدج الواقعة على نهر الكام إلى كمبريدج الواقعة على نهر تشارلز ويعتبره أبا النقد الجديد في أمريكا⁽²⁾

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"⁽³⁾.

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).

¹ ستانلي هايمن: النقدي الأدبي الحديث ومدارسه، ج2، ص 116.

² ينظر رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ص377.

³ 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.

وقد كان ريتشاردز غزير الإنتاج، فقد كتب حول الفلسفة الصينية والفيلسوف مَنغ - تسي Meng-Tse ت(372-289 ق.م) «مَنغ - 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 التجريبية 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 تنظيماً، يقول ريتشاردز: "إننا حين نتأمل لوحة فنية أو نقرأ قصيدة من الشعر أو نستمع إلى معزوفة موسيقية لا نفعل شيئاً يختلف عما نفعله عندما نذهب إلى معرض الصور أو حين نرتدي ملابسنا في الصباح"⁽¹⁾ وبضيف "إن الفرق بين المقطوعة من الشعر وما ليس بشعر لا يزيد عن الفرق بين الكتابة وبين تدخين الغليون"⁽²⁾ ويرى أي. آ. ريتشاردز 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⁾..

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

² Ibid, p71.

³ Ibid, p41.

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 محتقنة تتكى 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"⁽¹⁾..

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 ناقصاً أو مفقوراً 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 بعضاً"²

لقد انبنت قراءة الأدب عند ريتشاردز على محورين أو دعامين هما: نظرية في الاتصال ونظرية في التقويم، والحق أن الحرص الدائم على ربط هذا بذلك قد تأدى إلى ما يسميه تيري إيجلتون إدراكاً للنص بمصطلحات وظيفية⁽³⁾ لقد كانت دراسة ريتشاردز الفاحصة والمتأنية للنصوص دراسة وصفية وتقويمية في آن واحد، وهذا ما جعله منافحاً صلباً عن التقسيم القيمي الذي أقامه على أساس أن هناك قراءة صائبة وقراءة سيئة للنص⁽⁴⁾

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

¹ Ibid, p42.

² أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1989، ص42.

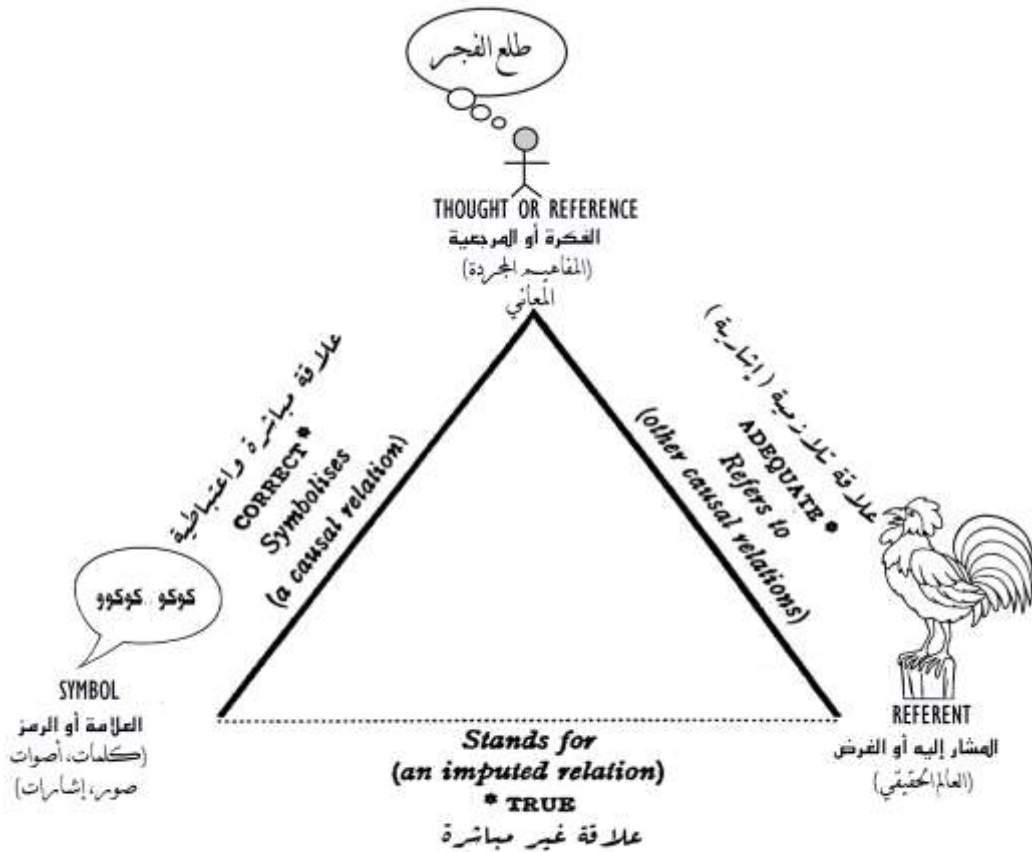
³ إيجلتون: مقدمة في نظرية الأدب. تر: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1991، ص65.

⁴ ديتشس: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1967، ص205-

ريتشاردز وصديقه أوغدن التركيز عليه في كتابهما "معنى المعنى" ويعالج 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.

- ◆ 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 منقطع بين العلامة والمشار إليه.



شكل (1) المثلث الدلالي لريتشاردز وأوغدن

وتظهر هذه العلاقة كما يقول الكاتبان "من خلال الشكل العلاقة الكائنة بين المرجعية والرمز وهي 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 صوراً 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 مجالاً للعلوم والأحاسيس والقيم مجالاً للشعر.⁽³⁾

وقد حلل ريتشاردز عملية التوصيل، فرآها ضرباً من الموهبة، أو هي القدرة على استرجاع تجارب الماضي، وهذه القدرة هي التي تميز الرجل الماهر في التوصيل، شاعراً كان أو مصوراً.⁽⁴⁾ حيث أنه لم يعتمد على علم النفس كعلم، وإنما حاول أن يربط القارئ

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 Richards I. A : *Principles of Literary Criticism*, p239-238.

مباشرة بالنص باحثاً عن المعنى ومحاولاً تجنب سوء الفهم من أجل تواصل سليم بين النص وقارئه.

وفي فلسفة البلاغة يواصل ريتشاردز رحلة البحث عن المعنى لكن هذه المرة بعيداً 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 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 والمركبات Teneur and vehicle، والمصطلحات الجديدة لما يسمى أيضاً مقارن ومقارن به، يتم تقديمها في هذا الكتاب. وأما في (العلم والشعر) (1926) Science and Poetry فإنه 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، واللهاجة tone المعتمدة تجاه المتلقي، وأخيراً فصدية المتكلم intention أو ماهية الكلام والهدف منه. ويرجع 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 كمبريدج. تتلخص التجربة في أنه قدم

¹ Franz Günthner : Le « new criticism » In: Langue française. N°7, 1970, P 98 .

للطلاب مجموعة من النصوص، دون أن يكشف لهم عن كتبها ولا عن ثقافته ولا في أي عصر كتبها، ثم طلب منهم أن يخلوها 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 على كيفية فهم وتحليل وتقييم النصوص الأدبية، وظهرت نتائج هذه التجارب التي قام بها مع طلابه عام 1929، سنة صدور كتابه المشار إليه آنفاً، وهو الكتاب الذي غدا أنموذجاً يحتذى به في كيفية تقييم 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 كالبنوية والتفكيكية.

¹ See more in : Richards, I. A : *Practical Criticism, A Study of Literary Judgment*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd, London, 1930, pp1-16.

3.3 - التحليل اللفظي لدى بلاكمور

يعد رتشارد بالمر بلاكمور من النقاد الجدد الذين استهوتهم دراسة الألفاظ وتحليلها، وتوجه في أعماله النقدية الكثيرة مثل "الوكيل المزدوج"، 1935، The Double Agent، 1935، و"ثمن العظمة"، 1940، The Expense of Greatness، 1940، و"اللغة كإشارة"، 1952، Language Form and value in 1952، و"الشكل والقيمة في الشعر الحديث"، دوبلداي، 1952، as Gesture، 1952، Doubleday، modern poetry، وغيرها إلى تشریح نصوص الشعرية، واستكناه معانيها من خلال التركيز على الكلمات وقيمتها في تبيان قيمة الأثر الأدبي، وهذا ما فعله في نقده للنصوص الشعرية لعديد الشعراء كولاس ستيفنز وملفل وغيرهم. وإملي ديكنسون، التي يؤكد أن عبقريتها تتجلى " في الكلمات التي تستعملها وفي الطريقة التي تضع فيها الكلمات " وإ. إ. كمنز الذي أعلن أنه من خلال دراسته لهذا الشاعر كان يهدف إلى دراسة لغته بالتحديد التي ستكون له النبراس الذي يهتدي به إلى "نوع المعنى الذي يؤديه استعماله للكلمات"

وقد أعلن بلاكمور عن منحاه في نقد الشعر وحبه للتعاطي مع الكلمات وتحليلها تحليلًا لغويًا في كتابه "ثمن العظمة" The Expense of Greatness بقوله: " لا بد من أن تكون الكلمات وطرق ترتيبها وتواشجها هي المصدر الأكبر المباشر لكل ما تضمنه الفنون المكتوبة أو المحكية من تأثير؛ فالكلمات هي التي تلد المعاني، والمعاني محمولة فيها قبل أن تبدأ آلام المخاض. واستعمال الكلمات عند الفنان يمثل مغامرة في سبيل الكشف؛ والخيال وثاب وهو يجوس بين الكلمات التي يمارسها؟ غير أن المغامرة في حقيقة الكلمات تسعفنا على شيء أبعد من حقيقتها بمعنى إننا نستطيع من خلالها أن نميز صور حقيقتها الموقفة من صورها الأخرى المخففة، ونستطيع أن نقيس أنواع الحقيقة التي حاولناها ومدى قوتها، بل نستطيع أن نحس، على وجه ما، أحوال العرف والمعتقد الضروريين لإيجادها وانبثاقها."⁽¹⁾

ولم يستعز من رانسم إلا اصطلاح " المبنى - النسيج " واستعمله على نحو تجريبي. وفي الوقت نفسه تأثر رانسم، بل كل مدرسة الجنوب وبخاصة ألان تيت وكليمنت بروكس بآراء بلاكمور، وكلهم يقتبس منه ويعترف له بالمقدرة بل أن رانسم يقدم اسمه في كتابه " النقد

¹ ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج2، ص10

الجديد " ويعتبره النموذج الكامل للنقاد الجديد، لأنه انتقائي أصيل معاً. وهو يسبغ عليه في مراجعاته ومقالاته صنوف الإطراء. والحق أن بلاكمور، بموقفه الانتقائي قد أثر في كل النقاد المعاصرين على وجه التقريب وبخاصة النقاد الشبان، حتى بيرك نفسه أثر فيه وتأثر به.⁽¹⁾

قدم بلاكمور طريقة جديدة أخرى لرؤية للنص الشعري في مقاله: «اللغة كإيماءة Language as Gesture (1943) وينظر إلى اللغة على أنها الإسقاط الخارجي ودرامي للمعنى الداخلي والتفاعل الكلمات بين الكلمات في الحركة ينتج وحدة التعبير والمحتوى ليصبح لفظة. إيماءة ويستشهد بلاكمور بقول كولردج من أن "الوزن هو حركة المعنى" ويقوم بتدوير جملة كولردج لتصبح "الحركة هي وزن المعنى" وذلك من أجل الوصول إلى الترابط والانسجام بين كل العناصر المكونة للنص: "إذا كان الوزن كحركة يجلب المعنى للفتة، فإن الحركة كوزن تربط الإيماءة بالمعنى"⁽²⁾

وفكرة الإيماءة عند بلاكمور قريبة جدا من مقولة كينيث بيرك حول العمل الرمزي symbolic Action فالإيماءة لها القدرة على كشف المعاني وإجلائها داخل الحقل الدلالي. ووفقا لبلاكمور فإن التكرار والقافية والروي والجناس والتورية هي من أهم العمليات في تحويل اللغة إلى إيماءات"⁽³⁾ ولعل عبارة شكسبير في مسرحيته عطيل Othello (الفصل الرابع- المشهد الثاني) حيث تقول ديزديمونا:

Upon my knees, what doth your speech import?

I understand a fury in your words,

But not the words⁽⁴⁾.

"أفهم غضبا في كلماتك / ولكن ليس الكلمات." تفسر بشكل كبير فكرة بلاكمور وما كان يرمي إليه.

¹ ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج2، ص33.

² Oldsey and A. Lewis Visions and Revisions in Modern American Literary Criticism, New York, 1962, p204.

³ Franz Günthner : Le « new criticism » In: Langue française. N°7, 1970. p100.

⁴ Shakespeare : Othello, the Moore of Venice ,Cambridge University Press, 1984, p164.

فإذا شئنا أن نقدر قيمة ما يضطلع به بلاكمور ومدى تفرده فيه فما علينا إلا أن نقارن بين جهده في نقد بعض الآثار الأدبية التي تتطلب المعرفة الواسعة وبين جهود الناقدين الآخرين. وحينئذ نجد أنه لا يدانيه أحد في التحليل اللغوي،⁽¹⁾

وأعظمهم اليوم كما وصفه زكي نجيب محمود هو "بلاكمور" الذي تستطيع أن تعده عنوان النقد الأدبي في أمريكا الآن، يتناول "بلاكمور" الكتاب الذي يريد نقده، يتناوله سطرًا سطرًا في دقة وتعقب يهولانك، وهو صارم جدًا في تطبيق هذا المذهب "الجديد" ويعسر الحساب أيما عسر مع الكاتب أو الشاعر، فلا بد لكل كلمة أن تؤدي معناها الذي تعارفنا عليه ولا بد لكل عبارة أن يكون لها مدلولها من منطوقها".⁽²⁾ وهذه المنهجية في تتبع الأثر الأدبي والنظر إلى بنياته المختلفة في أدق تفاصيلها، هي في صفاتها ونقاوتها روح النقد الجديد بوصفه منهجًا نصانيًا بامتياز.

¹ ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج2، ص13.

² زكي نجيب محمود: قشور ولباب، دار الشروق، بيروت، لبنان، 1988، ص97.

3.4 - المنهج الموضوعي أو مدرسة عصارة 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 للحدثة النقدية الغربية، كما يمكن أن تكون قصيدته أغنية حب لألفرد بروفروك (The Love Song of J. Alfred Prufrock) البداية الحقيقية للحدثة 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 - مذهباً 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 تغيراً مستمراً حتى تلاحق ما يطرأ على لغة الكلام من تغيير. (2)

جاء إليوت ليثور على التقاليد التعبيرية السائدة و"يستعمل اللغة استعمالاً 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 أيضاً.

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،

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

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

³ المرجع نفسه، ص14.

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⁽¹⁾، وهدف من خلالها إلى إعادة الاعتبار للشعر بصفته لغة الدراما⁽²⁾ 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 البالغ 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 الموتى خلودهم"⁽³⁾. وما كادت الحركة الانطباعية تتبلور في فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر على أيدي أناتول فرانس وجول لمتر وريمي دي جورمون، حتى انقادت شرارة التصدي، وتأججت شعلة المواجهة في عقل إليوت، فراح يفضح هذه الممارسات النقدية، ويبشر بمنهج جديد. فكأنني 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 ليقوم 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 المنهج الذي دار كوكبه في فلك التقاليد استطاع إليوت أن يعيد تقييم الأدب الأوربي عامة والإنجليزي على وجه الخصوص"⁽⁵⁾.

¹ إليوت: اجتماع شمل العائلة، تر: محمد حبيب، دار المدى للثقافة للنشر، دمشق، 2001، ص5.

² المصدر نفسه، ص5.

³ إيليويت: 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 أنكيبدو بقطعها انتقاما واستفزازا للآلهة، وكتاب " الغابة المقدسة" لإليوت الصادر سنة 1920.

⁵ فائق متي: إليوت، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1991، ص60.

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.⁽¹⁾

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.⁽²⁾

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.⁽³⁾

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 حماسه ضدها. فهو يسوق في رضى إدانة آرنولد لجماعة الرومانسية.⁽⁴⁾

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⁽⁵⁾

¹ محمود الربيعي: في نقد الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص. 150.

² ماهر شفيق فريد: المختار من نقد ت. س. إليوت، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ص 28.

³ ماهر شفيق فريد: ت. س. إليوت شاعرا وناقدا وكاتب مسرحيا، ط 2، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2009،

ص 180 عن د. أ. .. ماكسويل "شعر ت. س. إليوت"، راوتلج وكيجان بول، لندن، 1960.

⁴ ماهر شفيق فريد: ت. س. إليوت شاعرا وناقدا وكاتب مسرحيا، ص 181.

⁵ محمد عزام: المنهج الموضوعي، ص 23.

إن الحديث عن علاقة إليوت بالنقد الجديد شائك، فقد اختلفت الآراء حول كونه ناقداً جديداً 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⁽¹⁾

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."⁽²⁾ 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."⁽³⁾ ويضيف أن إليوت لم يقتصر تأثيره على النقد فحسب وإنما على الشعر أيضا وأنه: "يمثل نقده لحظة تحول حاسمة بل وقطعية مع الماضي، كما مثلت قصيدته أغنية العاشق بروفروك التحول والقطعية مع الخط الشعري الإنجليزي."⁽⁴⁾ ويعدده كوبر " الشخصية المفتاح في الاستيعاب التقليدي للحدث والنقد الجديد"⁽⁵⁾

أما محمود الربيعي فيقول مبرزاً أثره البالغ على الوسط الأدبي والنقدي الأوروبي "ولقد بلغ من سيطرة شخصية إليوت على الجو الأدبي بوصفه رائداً للمفهوم الحديث للشعر، ومؤثراً

¹ John Crowe Ransom: *The New Criticism*, p140.

² John Xiros COOPER: *The Cambridge Introduction to T. S. Eliot*, Cambridge University Press, New York, USA, 2006, p108.

³ Richard J. Calhoun: *A Study Of The New Criticism*, in: *The South Carolina Review Volume 37*, Number 1, Fall 2004, p2.

⁴ John Xiros COOPER: *The Cambridge Introduction to T. S. Eliot*, p108.

⁵ 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.

أبعد التأثير في مفهوم الثقافة عموماً في العالم الغربي، أن أصبح شبيهاً بالشخصيات الأسطورية حتى في أثناء حياته، وذلك قبل موته سنة 1964.⁽¹⁾ والتوجه ذاته ينحوه الدكتور ماهر شفيق فريد . المتخصص في ت. س. إليوت دراسة وترجمة . فيتوجه قيادة 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⁽²⁾

وقد استغرب إليوت تلك الدعاوي القائلة بريادته للنقد الجديد وإن لم ينكر إسهامه البالغ في بلورة قواعدها، يقول في كتابه: (في الشعر والشعراء) موضحاً رؤيته للمسألة بتواضع كبير: "ولقد تولاني الدهول إذ كنت أجدني من حين لآخر، أنه ينظر إلي على أنني أحد آباء النقد الحديث، إذا كنت أكبر سناً من أن أكون بنفسني ناقداً حديثاً، ففي كتاب قرأت حديثاً 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 محرراً، قد منحت حركة (النقد الجديد) أو بعضاً منها، تشجيعاً وأرضاً للتدريب في مجلة المعيار (كريتيرون)."⁽³⁾ ويواصل في السياق نفسه مانحاً الفضل إلى الناقد الكمبريدجي ريتشاردز "وقد لاحظت منذ عهد قريب تطوراً 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 ناقداً من النقاد الإنجليز الناشئين . يحلل كل منهم قصيدة واحدة من اختياره الخاص. والمنهج هو أن

¹ محمود الربيعي: في نقد الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص150.

² ماهر شفيق فريد: المختار من نقد إليوت، ج1، ص46.

³ ت. س. إليوت: في الشعر والشعراء، ط2، تر: محمد حديد، دار كنعان للدراسات والنشر، 1991، ص138 و139.

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⁽¹⁾

ولتحقيق هذه الطريقة كان يعتمد إلى النظر المحمص 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."⁽²⁾

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 يجب 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."⁽³⁾

¹ ت. س. إليوت: في الشعر والشعراء ، ص148.

² John Xiros COOPER: *The Cambridge Introduction to T. S. Eliot*, p108.

³ 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.

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 كاملاً إلى داخل القارئ المتلقي بمجرد الانتهاء من قراءة العمل.⁽¹⁾

يحاول ت. س. إليوت أن يقيم نظرية لهذا (الفن الموضوعي): ليس الشعر (تعبيراً) عن المشاعر وليس (تعبيراً) 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 النافذة) و(القوة الخالقة) عند الشاعر إن الشاعر ينفعل بموضعه ويتعاطف معه وعليه ألا يعبر عن انفعاله بل عليه أن يوجد لهذا الانفعال (معادلاً موضوعياً) 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 الأصل 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 لا بد أن يلتزم هذا المقياس بتلك القوانين والحقائق.⁽²⁾

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 وإيقاعها ودلالاتها وتراكيبها، أما المقارنة فتبرز

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

² عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ط2، 1982، ص201.

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⁽¹⁾ (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 T.S Eliot : *The Frontiers of Criticism*, *The Sewanee Review*, Vol. 64, No. 4 (Oct. - Dec., 1956),
The Johns Hopkins University Press, p537.

3.5 - النقد التحليلي لدى كلينث بروكس

يعد النقد الجديد منهجا تحليليا بامتياز، وقد "اعتمدت مدرسة النقد الجديد على تحليل الاستعارة والصورة والرمز والمعنى والوزن القصيدة الشعرية أو أي شكل أدبي آخر، كما ركزت على العمل في ذاته لا على سياقاته التاريخية والبيوغرافية والثقافية، وازدهرت هذه المدرسة وبلغ أوج تأثيرها أو ما بين سنتي 1940 و1960.⁽¹⁾

ولعل أبرز نقاد هذه المدرسة في اهتمامه بالنص الأدبي وحده دون الاستعانة بموجهاته الخارجية، كان كلينث بروكس الذي سعى إلى اكتشاف ما في العمل الأدبي من تعقيد وغنى وهذا لا يتحقق إلاّ عن طريق: "دراسة القصيدة واستيعاب شكلها الفني، ذلك أن اللون الخاص من المعرفة التي يهبنا الشعر إياها لا يصل إلينا إلاّ عن طريق الشكل فيما يرى.⁽²⁾

وكان بروكس بلا جدال أكثر مروجي المدرسة نفوذا من بين الثالث المكون منه ومن تيت ورائسم. فعلى العكس من رائسم وتيت الذين اعتبرا نفسيهما شاعرين قبل أن يكونا نقادين، بدأ بروكس وهو ناقد أكاديمي تشذيب وتنظيم ونشر النقد الجديد في وقت مبكر في كليات أمريكا وجامعاتها. ولم يكن بروكس مجددا كاليوت ولا مفسرا عميق الغور مثل بلاكمر ولا محاجبا شرسا مثل تيت، لكنه أثبت أنه محل صارم المنهج ذو بصيرة وممثل فعال ودائم للمدرسة. وحتى فترة متأخرة من الثمانينيات كان يدعى كثيرا للجامعات الأمريكية ليمثل وجهات نظر النقد الجديد.⁽³⁾

إن الشعر لا يجب أن يحمل رسالة معينة فرسالته الجمال المدهش ورؤيته رؤية للعالم في شموليته، وهو الذي "يهبنا معرفة بنفوسنا في علاقتها بعالم التجربة... في ضوء الدوافع والقيم البشرية. وهذه التجربة إذاً درامية بمعنى أنها ملموسة وأنها تستغرق عملية حدث، وأنها تجسد المجهود الإنساني كي تصل عن طريق الصراع إلى معنى... ولكن هذا المعنى ليس رسالة أو مذهباً أو فكرة... الخ. وإنما هو انطباق القصيدة ككل على نفوسنا بما بها من

¹ Marshall Boswell and Carl Rollyson: *Encyclopedia of American Literature, 1607-to the Present*, Facts On File, Inc. New York 2002 p795 .

² مرشد الزبيدي: اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص 34 .

³ فنسنت ب ليتش: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات. ص 46 .

عوامل فنية دقيقة متشابكة وإذن فنحن لا نصل إلى هذا اللون الخاص من المعرفة إلا عن طريق المشاركة في دراما القصيدة واستيعاب شكلها الفني".⁽¹⁾

ومجموعة تحليلات بروكس لعدد من القصائد في كتاب الإناء المحكم الصنع (1947) تضرب صفحا، على نحو لافت للنظر، عن احتمالات التاريخ. وقد كتب بروكس في مقدمة كتابه المذكور يقول "وإذا كنت لم أؤكد التاريخ الأدبي فليس ذلك لأني أنكر أهميته، أو لأني قد فشلت في أن أدخله في حسابي، وإنما الأخرى لأني كنت تواقا لأن أرى ما الذي يبقى - إن بقي شيء - بعد أن نرجع القصيدة إلى رحمها الثقافي"⁽²⁾. غير أن كل معنى شعري ينبغي إرجاعه إلى مهاده التاريخية. والحديث عن قيمة الشعر وكأنها أمر خارج عما "يبقى" بعد أن يقوم التفسير التاريخي بمهمته إنما هو استبعاد لعين ما نبحت عنه.

مما سبق نجد أن منهج بروكس يتميز بثلاثة ملامح رئيسية:

1 - البعد عن الشؤون الذاتية للنقاد وهي التي تتحرف بالنقد إما إلى خلق جديد وإما إلى حكم من الخارج على العمل الفني.

2 - تحليل الأعمال الفنية تحليلاً موضوعياً يلقي بالضوء عليهما مما يفيد الفنان والمتذوق معاً.

3 - تنمية الأذواق عن طريق انتخاب الأعمال الفنية الممتازة وتحليلها في سبيل الوصول إلى المعيار المطلق للقيم العامة في الفن مع التسليم بحتمية وجود الاختلافات الشخصية الطفيفة.

أما حياة الكاتب وطروفه الشخصية؛ النفسية والاجتماعية، والدراسة التاريخية للعصر وما يحيط بالنص من ظروف سياسية واقتصادية وغير ذلك من الشؤون الخاصة والعامة فلا يوليها بروكس اهتماماً كبيراً ولا يلجأ إليها إلا في حالات نادرة جداً. فهي لا تعنيه في شيء، ولا يجب أن تعني الناقد الأدبي بأية حال من الأحوال، وكل جهوده يجب أن تركز على النص وما يكتنفه من بنيات لغوية.

¹ Brooks, Cleanth, and Warren, Robert Penn: Understanding Poetry. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1960, p xiii.

² Cleanth Brooks: The Well-Wrought Urn, Harcourt, Brace and World, New York, 1947, p ii.

ومع هذا النشاط الذي يجمع بين التنظير والممارسة تغير جذريا الدراسات الأدبية، كان الهدف دائما هو توطيد مصطلحات النقد الجديد: الاهتمام الدقيق المتأني بلغة النص الأدبي، وتكوين المقاييس الفنية التي تحدد وتفسر النغمة والنبرة الأسلوبية والصوت الشعري وفعاليات الاستعارة والرمز وتكونها السياقي، وكذلك تحديد وتفسير المبادئ الشكلية، التي توحد بين الشكل والمحتوي والمعنى أهم ما يقول به بروكس هو أهمية الموقف الدرامي " إذ إن القصيدة هي نفسها دراما، لا يمكن اختزالها إلى مقولة المعنى أو التجربة الإنسانية المألوفة بل إن القصيدة تتركب من بنية درامية، تقوم أساسا على الإستعارة والمجاز، وتتسم بالمفارقة، ومن ثم فإن أجزاءها تتفاعل بطريقة عضوية، تعمل معا لتشكّل القصيدة، وبالتالي تعكس صورتها من خلال أجزائها، في كل متكامل ذي وحدة عضوية، فالقصيدة على الاستعارة التي بدورها، تتصف بالغموض، مما ينشأ عنه " توتر " ينظم أجزاء القصيدة بأكملها، حتى يصبح هذا التطوير هو في النهاية عمود التوازن في الكل المتكامل العضوي أي حتى يتحقق التوازن الداخلي للقصيدة.

إن مجمل العناصر الفنية التي تدخل في بناء القصيدة هي: لغة الشعر، وهي لغة حية معقدة بسبب اعتمادها على المجاز ثم ضرورة المفارقة، وتليها الضرورة الدرامية للموقف واللغة المجازية التي تعمل بطريقة غير مباشرة وهي سمة الشعر الناضج ووسيلة القصيدة في تحقيق وحدتها العضوية ثم لا ذاتية أو لا شخصية الشاعر إلى غير ذلك من الآراء، التي أخذها بروكس وجماعة النقدية الجديد من إليوت⁽¹⁾

¹ كلنيث بروكس وويمزات : النقد الأدبي الحديث، الجزء الرابع تر: حسام الخطيب ومحي الدين صبحي مطبعة جامعة دمشق - 1976 ص 149، 150.

3.6 - ونترز والنقد التقويمي

كثيرا ما يشار إلى ارتباط إيفور وينترز بالنقد الجديد، وهو الشاعر وأستاذ اللغة الإنجليزية بجامعة ليلاند ستانفورد Leland Stanford ويتجلى عطاؤه النقدي من خلال أربعة مجلدات بارزة في النقد الأدبي وهي: البدائية والانحطاط Primitivism and Decadence (1937). لعنة مول (1938) (Maul's Curse). تشريح الهراء The Anatomy of Nonsense (1943). إدوين أرلنجتون روبنسون Edwin Arligton (Robinson) (1946)، وقد وُظف فعليا الكثير من الطرائق الدقيقة والإجراءات التفصيلية في تفسير القصيدة أو الرواية، والتي أصبحت علامة مميزة للنقد الجديد، ولكن الفرق بين وينترز والنقاد الجدد شاسع وكبير. لقد كان وينترز من النقاد الأمريكيين المعاصرين القلائل الذين ظلوا يصرون على الهدف الأخلاقي للأدب⁽¹⁾

وينجلي وصف مظهري هذه الثنائية في مصطلحي إيفور وينترز التقرير والإيحاء (Denotation and connotation). كما ارتبط اسم وينترز بفكرة التقويم في النقد حتى قيل أن تقويم الآثار الفنية في عصرنا، لم يندرس ويرجع الفضل في بقاء هذه الظاهرة إلى الأعمال الجبارة التي حققها⁽²⁾ الشاعر وأستاذ اللغة الإنجليزية بجامعة ليلاند ستانفورد Leland Stanford.

والنقد التقويمي مرتبط بمفهوم القيمة وهو معنى يرتبط بالأشخاص ومذاهبهم وميولاتهم النفسية وينطلق من خلفياتهم المعرفية والاجتماعية والحضارية ولذلك فلفظة تدل على " معنى نسبي حسب الأشخاص والجماعات" كما تطلق على كل ما يقترّب من النموذج المثالي للخير في كل مذهب من المذاهب الفلسفية⁽³⁾

وهذا المفهوم الشخصي للقيمة على أنواعها، ومنها الفنية، متأثر بالبيئة الاجتماعية والثقافية، والحالة النفسية المسيطرة على من يصدر الحكم ويانتمائه إلى مذهب أو مدرسة

¹ Arther S. Trace: Literature: Its Opponents and Its Power, University Press of America, 2002, p29.

² ستانلي هايمن النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ص90.

³ جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط2 بيروت لبنان، 1984، ص218.

أدبية أو فكرية، أو فنية. والأثر الواحد قد يبلغ أرفع المراتب الجمالية في نظر ناقد، وقد يفقد كل مقومات الإبداع في رأي ناقد آخر تبعا لاعتبارات لا حد لها⁽¹⁾

والنقد التقويمي أو التقييمي أو المعياري ذلك النقد الذي يعتمد على إطلاق الأحكام القيمية، فيتناول النص الإبداعي ليحكم على مدى جودة أو رداءة هذا النص، محاولا إبراز قيمة النص الأدبية والفنية. فيلجأ إلى محاكمة النص وصاحب النص.

يوضح وينترز رؤيته للقصيدة والميزات التي يجب أن تكون عليها بقوله: "قبل محاولة توضيح أو نقد قصيدة من الشعر، تكون صعبة للغاية ومراوغة كما هو الحال في قصائد أفضل الشعراء الحدائين، فإنه يبدو من الحكمة أن تلخص وبشكل واضح قدر ما يمكننا الوضوح تلك الصفات والميزات الجميلة التي يبحث عنها أي منا في قصيدة، يمكننا القول في المقام الأول أن القصيدة يجب أن تمنحنا لنا تصورات جديدة، ليس عن الكون الخارجي فحسب، ولكن عن التجربة الإنسانية كذلك، بعبارة أخرى يجب أن تضيف جديدا لما قد سبق ورأيناه وأدركناه، هي ذي الوظيفة الأولى بالنسبة للقارئ"⁽²⁾.

فهو ناقد متحمس لطريقة التقويم في النقد ويراهما سر وجود التحليل النقدي وغايته الرفيعة. ولقد عد الخطوات التي تنتهي إلى تقويم في إسهاب، ومنها جميعا يتألف النقد الأدبي، في رأيه. يقول: يتألف النقد:

(1) من مقررات المعرفة المستمدة من التاريخ والسير مما قد يكون ضروريا لكي يساعد على فهم عقل الأديب وطريقته.

(2) من تحليل نظرياته الأدبية لأننا بحاجة إلى أن نفهم ونزن ما يعمله.

(3) من نقد عقلي لمحتوى القصيدة القابل لأن يصاغ نثرا محلولا أو بعبارة أخرى، الدافع الموجود في القصيدة.

(4) من نقد عقلي للمشاعر التي يكمن الدافع وراءها أي تفصيلات الأسلوب كما تبدو في اللغة والتراكيب.

¹ جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص218.

² Yvor Winters: In Defense Of Reason, 3rd Edition, Routledge & Kegane Paul, London, p17.

(5) من الحكم النهائي وهو حكم فريد يمكن الكشف عن طبيعته العامة ولكن لا يمكن نقلها بدقة لأنها تشمل تلقينا من الشاعر حكمه القاطع الفريد على مادته ثم حكمه على ذلك الحكم. ويجب أن نتنبه إلى أن غاية الخطوات الأربع الأولى هي تحديد المجال الذي سيتحقق فيه الحاكم القاطع الفريد، وتضييقه قدر المستطاع⁽¹⁾

وهكذا نلاحظ أن مدرسة النقد الجديد مدرسة توزعت أفكارها بين صفتين؛ إنجلترا والولايات المتحدة، وبين جامعتين؛ جامعة فاندربيلت وجامعة كمبريدج، وبين جملة من النقاد، كل يدعو إلى طرح من زاويته المفضلة؛ فمن رانسم في نقده الأونطولوجي إلى ريتشاردز في نقده التطبيقي وإمبسون في أنماط الغموض وإليوت في نقده الموضوعي، وونترز في نقده التقويمي وبروكس في نقده التحليلي، ومهما تعددت المصطلحات وتنوعت تظل المدرسة الأنجلو-أمريكية المدرسة التي أعادت للنص بريقه من خلال طروحاتها ومبادئها التي سنتطرق إليها في الفصل الموالي.

¹ ستانلي هايمن النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ص 91.

الفصل الثالث

مبادئ النقد الجديد



1- مبادئ وأساسيات النقد الجديد:

- مانيستو النقد الجديد

1.1- العودة إلى الداخل

1.2- القراءة الفاحصة

1.3- الوحدة العضوية

1.4- هرطقة إعادة الصياغة

1.5- الغموض

1.6- المغالطة القصدية والمغالطة التأثيرية

1.7- التوتر في الشعر

1.8- لغة المفارقة



مبادئ وأساسيات النقد الجديد:

إن أية دراسة نقدية تستلزم أمرين اثنين؛ الرؤية والمنهج؛ الرؤية بوصفها المصدر الذي تتبع من أعماقه أفكار الناقد التي تشكل المفهوم الاسمي للإبداع والنقد وهذا المصدر غالبا ما يكون مصدرا متجزرا في ثنايا المدارس الفلسفية أو الفكرية. والمنهج بوصفه الإطار العام الذي من خلاله يستطيع الناقد استنطاق النصوص الإبداعية وكشف آفاقها الدلالية، وفق مجموعة من الإجراءات التي يجب اتباعها، والتي من شأنها أن تكفل له تحقيق الأهداف التي رسمها والتي يسعى للوصول إليها من قراءته لهذه النصوص. وقد رأينا الرؤية العامة للنقاد الجدد من خلال التطرق إلى المرجعيات الفكرية والخلفيات الفلسفية التي انبنت عليها قواعد مدرستهم.

لكل مدرسة نقدية خصائصها التي تهبها الصورة الشاملة والمتفردة التي من شأنها أن تميزها عن غيرها من المدارس الأخرى، وتصبغها بصبغة خصوصية المدرسة المتكاملة، الواضحة 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 التشعبات النظرية لجماعة النقد الجديد، وبالرغم من الاختلافات التي حفت رؤاهم والغموض الذي اكتنف بعض مفاهيمهم، "يتفق معظم مراقبي الساحة النقدية الأمريكية على أن التطور الرئيسي في تاريخ النقد عقب حدوث الكساد العظيم هو النجاح الساحق (للقاد الجدد) في إدخال المناهج والمفاهيم الشكلية وإرساء قواعدها في مؤسسات." (1) فقد نجحت المدرسة في إقامة صرح دولتها وبسط نفوذها على الساحة الأدبية والنقدية الأنجلو-

أمريكية، من خلال مقالات ومؤلفات روادها، ومن خلال مبادئ ومصطلحات مميزة لهذه الرؤية النقدية الخاصة كالقراءة الفاحصة، Close Reading والوحدة العضوية The Organic Unity

¹ فنسنت ب ليتش النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، تر: محمد يحيى، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، القاهرة. ص45.

وهرطقة إعادة الصياغة Heresy Of Paraphrase والمفارقة Paradox Of Language والمغالطتين التأثيرية والقصدية The Intentional and The Affective Fallacies، والمعادل الموضوعي Objective Correlative وغيرها. غير أن التنوع والامتداد الذي عرفته، وحتى التناقض والتضارب بين بعض أعلامها جعل منها مدرسة عصية على الإدراك، فتعسر على الكثير الإلمام بكل دقائقها، ولم شتاتها، مما جعل بعض الدارسين يصفونها بأنها: "حركة نقدية غير عادية. فلم يكن رائد بارز واحد، ولم يكن لها أي بيان رسمي، ولا أي نقاط معرفة تعريفًا واضحًا ولا أي مرتكزات متفق عليها، كما لم يكن لها أي بيان واضح يحدد أهدافها ومنابعها وأعضاءها"⁽¹⁾ وهذا الاعتراف بهذا التنوع لا يدل في حقيقة الأمر إلا على شيء واحد، وعلى حقيقة واحدة تكمن في خصوصية هذه المدرسة، التي لا مانيفستو واحد يحدد أهم مبادئها، وإنما تملك مجموعة مانيفستوهات تتكامل فيما بينها لتشكل القواعد الأساسية للنظرية، وتتكاثر معا لتعلن عن البيان الأشمل للمدرسة.

- مانيفستو النقد الجديد

لكل مدرسة نقدية بيانها المحدد لنهجها، والمسطر لمبادئها، غير أن مدرسة النقد الجديد اختلف دارسوها في استخلاص بيان واحد جراء خصوصية هذه المدرسة وتشعبها واختلاف روادها، بل وتناقضهم فيما بينهم أحيانًا. فالنقد الجديد كما يؤكد بروكس أولاً يفصل النقد الأدبي عن دراسة المصادر والخلفيات الاجتماعية وتاريخ الأفكار والسياسة والآثار الاجتماعية ويسعى لتتقية النقد الشعري من هذه الاهتمامات "الخارجة" وتركيز الاهتمام أساسًا على "الموضوع الأدبي" نفسه. والنقد الجديد ثانياً يستكشف بناء العمل وليس عقل المؤلف ولا ردود أفعال القراء. ويدعو النقد الجديد، ثالثاً إلى نظرية "عضوية" للشعر بدلا من المفهوم الثنائي عن الشكل والمادة. وهو يركز على كلمات النص في علاقتها بكامل مضمون العمل. وتسهم كل كلمة في سياق فريد وتستمد معناها المحدد من موقعها في السياق الشعري، ويمارس النقد الجديد، رابعاً، قراءة مدققة للأعمال الأدبية ويهتم وبدقة بظلال المعاني، بالكلمات والأشكال الأدبية البلاغية وأصداء المعنى في محاولة لتعيين الوحدة السياقية والمعنى في العمل الذي

¹ Stephen Matterson: *The New Criticism in Patricia Waugh: Literary Theory and Criticism*, Oxford University press, New York, 2006 , p 166.

يدرسه. ويميز النقد الجديد خامسا، بين الأدب وكل من الدين والأخلاق لأن العديد من أتباعه لهم آراء دينية محددة ولا يبحثون عن بديل للدين أو الأخلاق أو الأدب. (1)

ويعلق فنسنت ب. ليتش عن هذه القائمة البروكسية التي تتكون من 1200 كلمة والتي قدم فيها جملة من خصائص المدرسة "وعلى الرغم من أن قائمة بروكس هذه لخصائص المدرسة بحاجة للتعديل والتكميل إلا إنها تصلح كميثاق عام للأفكار المناهج الشكلية لمدرسة النقد الجديد. وكانت مجموعة المفاهيم هذه تمثل نظاما نقديا منهجيا عند بعض أعضاء المدرسة بينما كانت عند البعض الآخر في منزله مجموعة مؤقتة من الاتجاهات حول الأدب والنقد." (2)

أما جورج واطسون فيرجع صياغة بيان النقد الجديد في صورته النهائية المكتملة إلى الناقدين و.ك. ويمزات (الإبن) ومونر وبيردسلي فيقول: "وقد ظهر أكمل بيان لعقائد "النقد الجديد" متأخرا بعض الشيء، في الفترة ما بين 1942 - 1949، في مقالتي نشرتا في مجلة سيواني بقلم و.ك. ويمزات (الإبن) ومونر وبيردسلي وعنوانهما "المغالطة القصدية والمغالطة التأثيرية"، ثم جمعتا في كتاب ويمزات المسمى الأيقونة اللفظية The Verbal Icon (1954). وهاتان المقالتان تعرضان افتراضين من افتراضات النقد الرومانتيكي معلنتين أنهما مغالطتان" (3)

وستتناول هنا أهم المبادئ التي ميزت النقد الجديد والتي برزت كمصطلحات تفردت بها هذه المدرسة والتصقت بمنهجها وإجراءاته، والمتمثلة في العودة إلى الداخل والقراءة الفاحصة، والوحدة العضوية، وهرطقة إعادة الصياغة، والغموض، والتوتر والمفارقة والمغالطتين القصدية والتأثيرية، والمعادل الموضوعي:

¹ كليان بروكس - "النقد الجديد" موسوعة برينستون للشعر وعلم الشعر. طبعة موسعة، تحرير أليكس بريمنجر وآخرون، (برينستون: دار نشر جامعة برنستون، 1974) ص.576.

² فنسنت ب ليتش النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ص47.

³ جورج واطسون: المشهد في منتصف القرن: في طائفة من النقاد: مختارات من النقد الأنجلو-أمريكي الحديث، تر: ماهر شفيق فريد، ص241، 242.

1- العودة إلى الداخل

جاءت مدرسة النقد الجديد كرد فعل على الاتجاه الرومانسي والذي من أهم مبادئه العودة إلى الداخل، غير أن المدرسة الرومانسية تحاول الغوص إلى أعماق الشاعر لا إلى أعماق الشعر، ولذلك جاءت داخلانية النقد الجديد مختلفة بل ومتباينة تماما مع الرومانسية، فالنقاد الجدد ي تعود إلى ولوج داخل النص ومحاولة الكشف عن أسراره وخبائاه ولذلك فمدرسة النقد الجديد "مدرسة اعتمدت على تحليل الاستعارة والصورة والرمز والمعنى والوزن القصيدة الشعرية أو أي شكل أدبي آخر، كما ركزت على العمل في ذاته لا على سياقاته التاريخية والبيوغرافية والثقافية، وازدهرت هذه المدرسة وبلغ أوج تأثيرها ما بين سنتي 1940 و1960.⁽¹⁾

وكان شعر المدرسة الكلمات على الورق ولا شيء غير الكلمات أو النص ذاته The text "itself" فالنص هو الأصل وهو الغاية القصوى. ومنذ نشأة النقد الجديد أصبح النص لذاته "المعركة المعلنة من قبل النقاد الجدد ومجهوداتهم من أجل جلب انتباه العالم إلى العمل الأدبي كمنبع وحيد للحقيقة والتأويل"⁽²⁾

إن العودة إلى الداخل والرؤية الداخلية تستدعي استبعاد العناصر الخارجية، لذلك كان منهج النقد الجديد "يسعى الى تنقية النقد بتطهيره من كل ما يمكن أن يعتبر عنصرا دخيلا أو إذا استعملنا كلمة يروج استعمالها ((مغالطة)) fallacy فتستبعد المغالطة التاريخية والمغالطة الاجتماعية والمغالطة الخلقية والمغالطة الشخصية والمغالطة المتعلقة بالوراثة والمغالطة العاطفية. وتستبعد حياة المؤلف، وتستبعد الخلفية الاجتماعية، ويستبعد الجمهور الذي كتب له، ويستبعد المعنى السياسي لعمله، ويستبعد الأثر الخلقى. والذي يفترض أن يبقى بعد هذا الإجراء المسهل، هو العمل ذاته، كمحض عمل مجرد من السوابق أو الصلات الرابطة أو النتائج... مجرد الكلمات في أبهتها العارية. فهي الموضوع المصفى من المنهج المعروف

¹ Marshall Boswell and Carl Rollyson: *Encyclopedia of American Literature, 1607-to the Present* Facts On File, Inc. New York 2002, p795 .

² Lois Tyson: *critical theory today*, Routledge Taylor & Francis Group, New York,2006, p136.

بالنقد المتعلق بالنص أو المتكامل، أو بتعبير أقل دقة - لأن للمصطلح عدة معان -
النقد((الجديد)).⁽¹⁾

أعطت هذه النظرة الجديدة أبعاداً أخرى للنص الأدبي وللنقد عموماً، فمنذ إرساء قواعد
هذه المدرسة ظهرت العديد من الدعوات التي تتبنى هذه الرؤية وتطمح إلى تطبيق هذه النظرة
الداخلانية الثاقبة على النصوص.

¹ مالكولم كاولي: فصول في الأدب والنقد، تر: محمد بدر الدين خليل، 1981، ص341

2- 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 والشرع الذي يحرك مجرى السفينة صوب جزر المعاني البعيدة والغريبة.

ولا أعتقد أن هناك من يختلف مع فولفغانغ إيزر (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 ونسب إدراك جوهر الأشياء. بل أن القراءة هي ما يحدد مصير الإنسان على جانب الكتابة، وقد سئل ذات مرة الكاتب الفرنسي فولتير عن سيقود الجنس البشري فقال: "الذين يعرفون كيف يقرؤون ويكتبون".

وانطلاقاً من هذه الأهمية في مقارنة النصوص الإبداعية والشعرية خصوصاً، جاءت القراءة الفاحصة Close Reading كمصطلح مركزي بالنسبة للنقد الجديد، وربما أهم وأبرز مصطلحاته على الإطلاق، لأنها المنهج الذي أرسى قواعد المدرسة ومنحها هالتها وتأثيرها.

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

وكثيرا ما يوظف المصطلح كمرادف للذاتي الجوهرى، الداخلى intrinsic أو التأويل المحايث للنص.⁽¹⁾

تجلت ترجمة مصطلح Close Reading في النقد العربى فى مصطلحات متعددة فخميسى بوغرارة يترجمها بالقراءة المقربة⁽²⁾، ويسمىها جابر عصفور القراءة الدقيقة المتعمقة⁽³⁾ وهى القراءة المحصورة⁽⁴⁾، والقراءة المتأنية والقراءة المتمنعة والقراءة الدقيقة. أما المترجم فؤاد كامل فقد آثر مصطلح القراءة الحميمة⁽⁵⁾ فى حين أن المترجم محمود محمود الذى قام بترجمة مجموعة كبيرة من المقالات النقدية التى جمعها روبرت سيبلر فىفضل تسميتها بالقراءة الفاحصة⁽⁶⁾ وهو المصطلح الذى نراه أقرب إلى الدقة والذى سنعتمده فى دراستنا هذه.

وارتبطت القراءة الفاحصة بمصطلح (النقد العملى) حتى غدا مرادفا لها هو الآخر وهذا التلاحم بين النقد العملى والقراءة الفاحصة ما جعل بعض الباحثين يوظفون المصطلحين بمعنى واحد، ولا يفرقون بينهما فى الدلالة، فكلاهما منهج واحد بتسميات مختلفة، كما هو الحال بالنسبة للباحث ليروى سيرل Leroy Searle الذى يقول فى مقاله "النقد الجديد" وهو يتحدث عما أسماه بلاكمور مهنة الناقد "The critic's 'Job of Work'" فبالنسبة للنقاد الجدد هذه المهنة هى النقد العملى أو القراءة الفاحصة⁽⁷⁾ ويتكرر هذا الربط بين المصطلحين عند كثير من النقاد والدارسين وفى القواميس المتخصصة، فقاموس بانغوان للمصطلحات الأدبية والنقد الأدبى The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary theory لصاحبه جى. أ. كادن

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

² كريس بولدوك: النقد والنظرية الأدبية حتى 1890 تر: لخميسى بوغرارة ص93.

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

⁴ ينظر فكتور إيرليخ: الشكلائية الروسية تر: الولي محمد، ص164.

⁵ فؤاد كامل: مجلة فصول، مجلد 5 عدد1 (1984) فى حديث مع أيزر أجرته معها نبيلة إبراهيم، ص108.

⁶ روبرت سيبلر : الأدب الأمريكى 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.

J. A. Cuddon يعرف القراءة الفاحصة Close Reading على أنها "قراءة فاحصة دقيقة، وهي فحص نقدي صارم وملتمزم 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.⁽¹⁾ 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 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 خاصة من خصائص النقد الجديد، وينحدر من كتابين لعلمين من أعلامه؛ النقد العملي (1929) لريتشاردز وسبعة أنماط من الغموض (1930) لوليم إمبسون⁽²⁾

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 وتمعنه ومتأنية من قبل القارئ سواء أكان قارئاً عادياً أم ناقداً متمرساً، 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

¹ J. A. Cuddon: *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary theory*, Penguin Books, England, 1999, p142.

² M. H. Abrams: *A Glossary of Literary Terms 7th Edition* Heinle & Heinle, USA, 1999, p181.

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⁽¹⁾ 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 بذاته، والذي لا يلفت الانتباه إلا إلى عناصره التكوينية التي تقتضي تحليلاً دقيقاً، وتمحيصاً متأنيًا، وقراءة فاحصة"⁽²⁾

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"⁽³⁾

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

¹ Vincent.:B. Leitch : *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, W. W. Norton & Company, Inc.2001, New York, p3 .

² جابر عصفور: القراءة الفاحصة، في: جسد الثقافة <http://aljsad.org/showthread.php?t=77383> بتاريخ: 2015/06/22.

³ David Mikics: *A new handbook of literary terms*, Yale University Press, 2007, p61.

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 وكتابات 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؛ فبمطالبتة النقاد بالاهتمام بالشعر عوض الشاعر قدم لهم أيضا بعض التوجيهات بشأن ما يجب البحث عنه في الشعر"⁽¹⁾

وزخرت المجالات الأدبية الإنجليزية بعديد المقالات الإليوتية التي غيرت الكثير من المفاهيم المتعلقة بالقصيدة والشعر والشعراء فمقالاته المجموعة تحت عنوان (تقديرا لجون دريدن) Homage to John Dryden أضفت قيمة خاصة على قدرة الشعراء المييتافيزيقيين من مدرسة جون دن على دمج تجارب متنوعة في كل شعري جديد وموهبتهم في إذابة الفكرة والإحساس معا في إدراك حسي مباشر للفكرة"⁽²⁾.

لقد حاول إليوت عن وعي وبجهد غير هين، في هذه المقالات ومقالات أخرى نشرت في (الغابة المقدسة) أن يعطي أمثلة شعرية واضحة تعبر عن الخصائص الشعرية المتعلقة بالتجاوب المعقد المتشعب نحو التجربة، وإذا كان الشعر حسب إليوت، أكثر من مجرد نظم لفكرة، بل بالأحرى دمج مكثف للأفكار والأحاسيس في نسيج من الصور المركزة المعقدة، فيجب أن يقابل بنوع جديد من اليقظة من قبل القراء والنقاد.⁽³⁾

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،

¹ كريس بولديك: النقد والنظرية الأدبية منذ 1890، تر: خميسي بوغرارة، ص93.

² كريس بولديك: النقد والنظرية الأدبية منذ 1890، تر: خميسي بوغرارة، ص93.

³ المرجع نفسه، ص94.

ويصح دائما أن نقول إن الشكل والمضمون هما الشيء نفسه مثلما يصح أن نقول أنهما مختلفان⁽¹⁾

وإذا كان هناك من يرجع هذا النهج في قراءة الشعر إلى إليوت، فإن إليوت نفسه يرجع الفضل في إرساء القراءة الفاحصة منهاجاً 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 عصارة الليمون في النقد."⁽²⁾

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.⁽³⁾ واشتهر ليفيز بمقولته التي تلخص القراءة الفاحصة حين دعا إلى التركيز على النص الأدبي بقوله: "الصفحات على الأوراق"⁽⁴⁾ Words On Pages

¹ رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني الأعلى للثقافة والفنون، الكويت، ص49.

² ت. س. إليوت: في الشعر والشعراء، ط2، تر: محمد حديد، دار كنعان للدراسات والنشر، 1991، ص148.

³ J. A. Cuddon: The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary theory, p694.

⁴ LEAVIS Frank Raymond: Essays and Documents, ed by : Ian Mackillo and Richard Storer, Continuum, London, New York, 2005 .p143.

كان ريتشاردز يهدف من كتابه هذا (النقد التطبيقي) أن يكون "كشافاً" إلى مبادئ النقد الأدبي "ليظهر نقائص التفسير التي حاول كتاب المبادئ أن يصححها."⁽¹⁾ وأصبح الكتاب مرجعاً لكل من يريد أن يقرأ قصيدة أو نصاً. وبلغت قيمته العلمية مبلغاً كبيراً "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"⁽²⁾

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 شيئاً، 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 واعتماداً على هذه الطريقة أن بعض الطلبة وهم يفاضلون بين القصائد المقدمة لهم كثيراً ما يقرمون نصوصاً لشعراء كبار ذوي شأن عظيم في تاريخ الشعر الإنجليزي ويعلون نصوصاً لشعراء أقل شأنًا، ويحدث أن يحكمون لشاعر مجهول لا يكاد يعرف اسمه بالشعرية والجودة على حساب آخرين أكثر شهرة وتأثيراً.

إضافة إلى كتاب ريتشاردز (النقد التطبيقي) يعد كتاب طالبه وليم إمبسون (سبعة أنماط من الغموض) علامة فارقة في خارطة النقد الجديد بل و"نموذجاً حياً للقراءة الفاحصة، وعملاً مهماً 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 حرفاً حرفاً... ! بل هي تحلل ما بين السطور، وتستنتق المسكوت عنه وترى أن

¹ ستانلي هايمن: النقد الأدبي الحديث ومدارسه، ص124.

² المرجع نفسه، ص131.

(الكلمات على الصفحات) هي أهم ما يجب أن يهتم به الناقد، لا سيرة الكاتب ولا نواياه الأصلية ولا ظروف مجتمعه.⁽¹⁾

من المفاهيم التي تردت كثيرا في تطور نظرية الشعر والتأويل للنقد الجديد فكرة "دينية" عن الاستعارة كانت البروتوكول (الإجراء) الأساسي في القراءة المدققة. وقد عبر وبمزات 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 "النشئية".
- 3- تجنب البحث "الاستقبالي".
- 4- افتراض أن النص شيء مستقل لا تاريخي ومكاني الوجود.
- 5- الفرض أن النص معقد ومركب وكذلك كفاء 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.

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

² ويليام ك. ويمسات وكليمنت بروكس، النقد الأدبي: تاريخ وجيز، دار نشر جامعة شيكاغو، 1978، ص 749.

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.

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 تتدرج 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.

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

3- الوحدة العضوية Organic Unity

إن مصطلح "الوحدة العضوية" (Organic Unity) مكون من جزأين: "الوحدة" (Unity)، وهي ميزة ما هو واحد مهما تكن مفهومات هذه الكلمة" و"العضوية" (Organic)، وهي نعت تعريفي وصفي يطلق على ما هو مركب من أجزاء تتكامل بوظائفها المختلفة الجلية والمرتبة. و"كل عضوي" كلمة، في هذا المعنى، مرادفة للمنظم، والوحدة العضوية ذروة تضاد العناصر المختلفة وتضامنها⁽¹⁾.

وهناك من اصطلاح على الوحدة العضوية بـ: (وحدة العمل الأدبي)⁽²⁾ إذ أن العمل الأدبي ينبغي أن يكون له مبدأ للتنظيم يعمل على أن ترتبط الأجزاء معا بطريقة تؤدي إلى تشكيل كل عضوي وعلى الرغم من أن النص الأدبي يمتلك علاقات واضحة منطقية بين الأجزاء والجزء إلا أن مصدر الوحدة يختلف من عمل لآخر فقد تكون الحبكة أو التشخيص أو الفكرة الرئيسية أو الجو النفسي القوة الدافعة لإضفاء تلك الوحدة.⁽³⁾

ويعود مصطلح الوحدة العضوية إلى الفكر الهيليني، إذ أن "أساس الوحدة في المسرحية بالنسبة لأرسطو هو أداء الوظيفة الفنية لذلك اعتبر المأساة أفضل من الملحمة لتمييزها بترابط داخلي أقوى مما هو في الملحمة ولاشتمالها على حبكة ذات بداية ووسط ونهاية. أما الشاعر الروماني هوراس Horace فقد أشار إلى فكرة الوحدة الموضوعية في قصيدته "فن الشعر" Ars Poetica حين ربط بينها وبين فكرة الانسجام الناتج عن التنسيق والتصميم الماهرين، الأمر الذي يذكرنا بالموسيقى وبمزج الألوان والضوء والظلال في التصوير.⁽⁴⁾

وللوحدة العضوية كيان ينمو وتتفاعل أعضاؤه كتفاعل أعضاء الجسد الواحد، فهذا يكمل ذاك، وهذه الحياة التي تميز الوحدة العضوية تستمدّها من قوة باطنية في داخل الكائن الحي، ثم تغذي كل الأعضاء التي بدورها تعطي الطاقة الحقيقية لذلك الكائن، من خلال قيام كل عضو بوظيفته المنوط بها في انسجام تام وسحري مع باقي الأعضاء الأخرى، ليمد ذاك

¹ Lalande, Andre : Vocabulaire technique et critique de la Philosophie, pp1164,1165 .

² إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدّين، صفاقس، تونس، 1986، ص405.

³ المرجع نفسه، ص405.

⁴ مجدي وهبة، كامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص431.

التمازج والانسجام الكائن بالحياة، فهي وحدة تقوم على مزج عناصرها التي تنصهر فيما بينها، أو كما يقول "كروتشه": "إن الفكرة تتحل بكاملها في التصور، كانهلال قطعة السكر التي تذوب في قدح الماء، فتبقى فيه، وتظل وتنفعل في كل ذرة من ذراته، ولكن لا يمكن أن يعثر عليها في صورة قطعة من السكر".⁽¹⁾

إن أهم خاصية من خصائص القصيدة وبنيتها تكمن في التحامها وترابطها وفي انسجام علاقاتها المتبادلة، ويؤكد النقاد الجدد على هذه الخاصية وأن كل أجزاء القصيدة متصلة بعضها ببعض، وتشكل فيما بينها مجتمعة ومتعاضدة الفكرة الأساس للقصيدة. ذلك أن "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 ناقصاً أو مفتقراً 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 بعضاً"⁽²⁾

أما بالنسبة للمدرسة الرومانسية فالوحدة العضوية في العمل الفني ترتبط بوحدة الانفعالية ووحدة الرؤيا للطبيعة ووحدة العبقرية الشاعرة أثناء الإبداع الشعري⁽³⁾

وهذه النظرة إلى القصيدة وإلى الشعر عموماً متجذرة في الفكر الإنجليزى الرومانسي، فقد تحدث الشاعر والناقد كولردج S. Coleridge عن الوحدة العضوية في الفصل الرابع وبالتحديد في أودنيس وفونيس من كتابه الشهير "سيرة ذاتية" Biographia Literaria (1817) وربطها بوحدة الخيال المبدع. وهو يفرق متأثراً بالفلاسفة الألمان من أمثال شلنج وشليجل بين نوعين من الشكل في الأعمال الفنية: ما يسميه الشكل العضوي، والشكل الآلي أو الميكانيكي. وهذا الفرق بين هذين النوعين هو نفسه تقريبا الفرق بين الخيال المبدع وبين الوهم أو التوهم، إذ أن الشكل العضوي هو الذي يبده الخيال، وهو ينبع من عمق العمل

¹ كروتشه: المجلد في فلسفة الفن، ص 51.

² أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1989، ص42.

³ مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص431.

الفني نفسه، دون أية مؤثرات خارجية عنه، ولذلك يقول كولردج: "لو كانت للشعر قواعد تفرض عليه من الخارج لما كان شعرا وإنما تدهور إلى منزلة الصنعة الآلية"⁽¹⁾. فإذا فرضت على الشعر قواعد تتعارض مع خصوصياته، ولا تنبثق من داخله كان شعرا مهلهلا، لا يرقى إلى مصاف الشعر الرفيع، ومن هنا فكولردج يعتقد "أن الفنان الحقيقي هو ذلك الفنان القادر عن طريق الخيال على أن يبدع عملا فنيا يتحقق فيه ذلك الشكل العضوي الذي يجمع كل أجزاء العمل الفني ومكوناته، بحيث يعتمد كل منها على الآخر اعتمادا كلياً، ويرتبط بعضها ببعض الآخر ارتباطاً وثيقاً، فتنتشر الرؤية الشعرية في أرجاء العمل الفني كله وتتعكس فيها جميعاً."⁽²⁾

يترتب على مبدأ الوحدة العضوية ترابط أجزاء العمل الأدبي ترابطاً يشبه ترابط أعضاء الجسد الواحد حيث ربط كولردج العقل البشري الذي يشبه الكائن العضوي، بطبيعة الأدب الذي تجتمع العناصر فيه لتكون وحدة أكبر من مجموعة الأجزاء المتفرقة، وذهب في تعريف القصيدة إلى أنه "لا بد أن تكون بحيث تتساند أجزاؤها فيما بينها، ويفسر بعضها بعضاً، وتتساند جميعها وتتسجم كل على قدره مع الغرض والتأثيرات المعروفة للنظام العروضي"⁽³⁾ وتتبنى هذه الوحدة عادة على عنصرين اثنين الأول يتمثل في وحدة الموضوع كما هو الحال بالنسبة للقصيدة التي يجب أن تعالج أبياتها في مجموعها موضوعاً واحداً والعنصر الثاني يتمثل في وحدة الجو النفسي، حيث تكون أحاسيس المبدع وعواطفه واحدة منسجمة مع الموضوع المتطرق إليه.

كان للحركات والمذاهب السابقة وللحركة النقدية الأوروبية الحديثة أثراً كبيراً وواضحاً في العقل النقدي لجماعة النقد الجديد، ففي قضية (الوحدة العضوية)، إذ يعود تاريخ الدعوة إلى وحدة القصيدة في الشعر الغربي الحديث إلى المدرسة الرومانسية، فيرى (كولردج) أن

¹ مصطفى بدوى : كولردج. دار المعارف. سلسلة نوابغ الفكر الغربي، ص15.

² المرجع نفسه، ص15 .

³ مصطفى بدوى : كولردج ، ص95.

القصيدة "لا بد أن تكون بحيث تتساند أجزاؤها فيما بينها ويفسر بعضها بعضاً، كل على قدره مع الغرض والتأثيرات المعروفة للنظام العروضي"⁽¹⁾.

فالبنية الشعرية عند كلينث بروكس تعني بنية المعاني والتقييمات والتأويلات والتي تشكل مبدأ الوحدة والذي يتمثل في التوازن والتوازي والانسجام بين الدلالات والمواقف والمعاني. والذي يمد القصيدة برؤية داخلية تحافظ على وحدة التجربة التي في أعلى مستوياتها تتجاوز عناصر التجربة المتضادة والمتناقضة ظاهرياً وتوحد الكل في قالب واحد"⁽²⁾ وهذه النظرة تحيلنا إلى القول أن مبدأ الوحدة العضوية لا يستلزم ترتيب وتواتر العناصر المنسجمة والمتناغمة فيما بينها فحسب بل يتعدى إلى جمع العناصر غير المتوافقة وتحيدها أي ترتيب المتشابه مع المختلف، لينتج في نهاية المطاف الوحدة العضوية المنشودة، وحدة إيجابية تبنى على الجمع بين المتناقضات.

يشير بروكس إلى أنه وبالرغم من أننا يجب أن ننظر إلى القصيدة من خلال بنيتها فإن هذه البنية غير مقنعة وغير كافية أحياناً لأن البعض قد ينظر إليها على أساس القالب وآخر ينظر إليها على أساس تعاقب الصور وتسلسلها.⁽³⁾ وعليه فإن البنية التي يريدها ويعني بها ليست الشكل بالمعنى المتعارف عليه والتي ينظر فيه إليها على أساس ذلك الغلاف الذي يحوي المحتوى" إن البنية يؤكد بروكس في كل مكان من كيفية مع طبيعة المادة التي تتماشى والقصيدة، فطبيعة المادة تعيق حل المشكلة، والحل في ترتيب المادة."⁽⁴⁾ وحسب كولردج فالخيال "هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة، أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور، أو أحاسيس في القصيدة فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر"⁽⁵⁾ ومن دون خيال لا يمكن أن تتحقق هذه الوحدة العضوية بين عناصر الأثر الأدبي.

¹ يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد الأدبي العربي القديم في ضوء النقد الحديث، ص 279.

² Cleanth Brooks: *The Well-Wrought*, p195.

³ Cleanth Brooks: *The Well-Wrought*, p196.

⁴ *Ibid*, p178.

⁵ مصطفى بدوي: كولردج، ص 158.

ويعطي محمد زكي العشماوي صورة واضحة عن الوحدة العضوية بقوله: "إن ما يسميه النقد الحديث بالوحدة العضوية ليس في الحقيقة إلا وحدة الصورة ووحدة الصورة هي بالضرورة وحدة الإحساس أو هيمنة إحساس واحد على القصيدة كلها. وعلى هذا فالوحدة العاطفية هي دليلنا على تحقق الوحدة العضوية في العمل الفني"⁽¹⁾

من هنا تبدو الوحدة العضوية جوهر تحقيق الانسجام بين الأفكار والأحاسيس والمواقف، التي قد تبدو للقارئ متصارعة متناقضة إذا نظر إليها منفصلة عن بعضها. إضافة إلى هذا فالنقاد الجدد يعتقدون بوحدة الشكل والمضمون ومحاولة فصلهما اغتيال للنص ومعناه الحقيقي، لأنهما غير قابلين للتجزئة والفصل.

إن عدم إمكانية هذا الفصل بين التقنيات التي يوظفها المؤلف وبين محتوى النص يحيلنا إلى ما أطلق عليه كلينث بروكس هرطقة التلخيص أو إعادة الصياغة.

¹ محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي، ص 111، 112.

4- هرطقة إعادة الصياغة: (Heresy Of Paraphrase)

(هرطقة إعادة الصياغة) مصطلح في غاية الأهمية بالنسبة للنقاد الجدد لأنه يبرز مبادئ التيار وخصائصه، كما يجمع بين طياته الخصائص الأخرى المتعلقة بالنص الأدبي والنص الشعري خصوصا. والمصطلح من صياغة الناقد الأمريكي كلينث بروكس وقد تُرجم مرة بهرطقة الشرح⁽¹⁾ ومرة أخرى ببدعة التلخيص⁽²⁾ أو بدعة إعادة السبك⁽³⁾ ومرة ثالثة بهرطقة إعادة الصياغة والسبك⁽⁴⁾، أو هرطقة التلخيص أو مغالطة التلخيص أحيانا.

والتلخيص حسب قاموس أكسفورد للمصطلحات الأدبية "هو إعادة إقرار معنى النص بكلمات مختلفة، عادة قصد توضيح معنى النص الأول ويقتضي التلخيص تجريد المحتوى عن الشكل، وهذا ما رفضه كلينث بروكس وأدى به إلى الإقرار بهرطقة التلخيص، أي رفض فكرة أن تكون القصيدة قابلة للتلخيص paraphrasable وإعادة الصياغة.⁽⁵⁾ ومن هنا يبدو أن بروكس بنى فكرته على فكرة أن لا وجود لمرادفات حقيقية، فكل لفظة لها دلالة واحدة وحيدة تؤديها، وتعويض أي لفظة بلفظة ينجم عنه منطقيا تغير الدلالة الأولى وخلق دلالة جديدة أخرى مختلفة عن الأولى اختلافا في الشكل والإيقاع والمعنى. وبناء عليه فعملية استبدال الألفاظ بألفاظ أخرى أثناء عملية التلخيص ينتج عنه عدم تطابق المعنيين وبالتالي استحالة العثور على المعنى الأصل في القصيدة أو في أي قطعة أدبية أخرى.

خصص كلينث بروكس لهرطقة إعادة الصياغة الفصل الحادي عشر من كتابه: (الإناء محكم الصنع) دراسات في بنية الشعر (1947) The Well-Wrought Urn وجعلها آخر فصول هذا الكتاب، لتكون مسك الختام لنقده التطبيقي على القصائد العشر التي درسها في هذا المؤلف وبالتالي لتكون بمثابة تتويج لنظرته النقدية لقراءة الشعر ودراسته وفهم معانيه. لينتهي إلى

¹ ينظر يوسف وغيلسي: مناهج النقد الأدبي، دار جسر للنشر، ط2، الجزائر، 2009، ص55.

² ينظر كريس بولديك: النقد والنظرية الأدبية منذ 1890، تر: خميسي بوغرارة، ص147.

³ كريستوفر نوريس: التفكيكية: النظرية والممارسة، تر: د. صبري محمد حسن، دار المريخ، الرياض، السعودية، 1989، ص34.

⁴ ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص316.

⁵ Chris Baldick: The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms , Oxford University Press Inc., NewYork,2001, p184.

أنه: "يجب طرح القيمة الجيدة التي تشترك فيها القصائد ليس في إطار (المضمون) أو (المادة) بالمعنى الاعتيادي لتلك المصطلحات وإنما في إطار المبنى".⁽¹⁾

ويقول أصحاب النقد الجديد أن النص جسد واحد، ونسيج متكامل لا يتجزأ "والمعنى في النص لا ينفصل عن شكله اللغوي، ولذلك لا يمكن اختزاله إلى معنى بسيط مستخرج من هذه الوحدة الكلية. ومعنى النص يكمن في كلية عناصره جميعاً، وفي العلاقات المتبادلة لهذه العناصر، وبهذا المعنى ينظر النقاد الجدد إلى النصوص الأدبية على أنها ذاتية الاكتفاء، ذاتية الاستقلالية"⁽²⁾ ولكن هذا الاكتفاء الذاتي وهذه الاستقلالية الذاتية للنص الأدبي بالنسبة للنقد الجديد ليس اكتفاءً نهائياً ثابتاً على مستوى العناصر الكثيرة المكونة للنسيج النهائي للقطعة الأدبية. ولكنهم ركزوا كما يقول مارك جانكوفيتش Mark Jancovich على فكرة أن النص الأدبي لم يكن أبداً بنية ثابتة، ذلك أن علاقات عناصره المتبادلة معقدة بحيث تشكل فيما بينها عملية إنتاجية معقدة أخرى ومن ثم فلا يمكنها أن تحل أبداً وأن تحول إلى معنى ملخص بسيط"⁽³⁾ مركزين على أن إعادة صياغة محتوى عمل أدبي ما ومحاولة ترشيح معناه المقترح من قبل القارئ خطأ جسيم.⁽⁴⁾

ذلك أن إعادة صياغة وسبك النصوص ينتهي عادة بالقارئ إلى الحكم بأن هذه النصوص، ذات بعد أخلاقي أو منفعي، وهذا ما يضع الأدب على مستوى التنافس مع فروع وتخصصات أخرى كالفلسفة والدين والسياسة.⁽⁵⁾

يقول كلينث بروكس "إن جل الصعوبات التي نواجهها في النقد تنحدر من هرطقة إعادة الصياغة السبك، (...) إذا سمحنا لأنفسنا أن نُقَادَ وأن ننخدع بها، فإننا نصل إلى تشويه العلاقة بين القصيدة وحقيقتها، ونرفع مشكلة الاعتقاد بشكل رديء وأعرج، وسنقسم بين شكل القصيدة ومضمونها، مما يؤدي بنا إلى نقل تنافس وهمي وغير حقيقي إلى مضامير العلم

¹ Cleanth Brooks: *The Well-Wrought* , p177.

² Mark Jancovich: *The Southern New Critics, in The Cambridge History of Literary Criticism Vol 7*, p206.

³ Mark Jancovich: *The Southern New Critics* , p206.

⁴ Vincent: .B. Leitch : *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, p19.

⁵ Vincent B Leitch: *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, p19.

والفلسفة والدين.⁽¹⁾ ويضفي هذا الالتحام المنسجم على النص الأدبي الروح التي يمكن أن تبعث فيه الحياة وتحقق له القيمة والخلود، "قالشكل والمضمون متلاحمان بطريقة لا انفصام لها. وبالنسبة للنقاد الجدد ذلك الامتزاج في النسيج يحدد ويشكل كبير قيمة النص قيد الدراسة، فبالنسبة لهم وكثير من الأكاديميين المنضويين تحت لوائهم شكل النص هو ما يخلق النضج التهكمي للمضمون"² والقصيدة ذاتية المحتوى ولا تقبل القسمة على غيرها دون باق، وهي متعذرة الاختزال إلى أي معنى آخر غير متموضع داخل بنية القصيدة ذاتها. و"مبدا الوحدة" الذي يشكل القصيدة هو أحد الدلالات والمواقف والمعاني المنسجمة والمتناغمة التي تكون كلها خاضعة إلى موقف كلي واحد مسيطر". وإن كل محاولة للقبض على هذا الموقف وإدراكه بواسطة التلخيص كطريقة للتأويل يؤدي إلى ما يسميه بروكس "بهرطقة التلخيص أو هرطقة إعادة الصياغة"⁽³⁾

فكيف تؤثر إعادة الصياغة سلبا على النص الأدبي؟ وكيف يؤدي التلخيص إلى طمس المعاني الحقيقية للنص؟

إذا كان النص كما قلنا بالنسبة للنقاد الجدد ذاتي الحمولة والمحمولات، مستقل بذاته، فهو من ثم لا يتغير بتغير الزمن ولا يتغير بتغير القارئ، لأن عناصره مترابطة ترابطا محكما ومتسلسلة تسلسلا منتظما. لكن عند محاولة إعادة الصياغة نقوم بخلخلة هذا النسيج وهذه البنية المتكاملة؛ فنلجأ إلى تغيير بعض الألفاظ، أو تغيير مكانها، أو تغيير صورة شعرية، أو تبديل علامات الوقف، أو إهمالها فنكسر ذلك التناغم ونهدم ذاك النظام الذي بنيت عليه القطعة الأدبية. وينتج لدينا نصا جديدا آخر لا علاقة له بالنص الأول، ذلك أن النظام " الذي يخلق معنى معقدا مركبا لا يمكن إعادة إنتاجه من خلال نظام آخر"⁽⁴⁾

إن تلخيص هذا النص وترجمته إلى لغة أخرى تبتعد عن لغة الإبداع وتقرب أكثر من البساطة واللغة اليومية يقضي على جمالياته وجماليات معناه المركب ويفضي إلى خلق

¹ Cleanth Brooks: *The Well-Wrought*, p19.

² Hans Bertens: *Literary Theory, The Basics*, Routledge, London, 2001, p1.

³ Gregory Castle : *The Blackwell Guide to Literary Theory*, Blackwell Publishing Ltd, 2007, p124,

⁴ Wellek and Austin. *Theory of Literature*, Harcourt & Brace company, New York, p. 142

معاني جديدة مختلفة. وعليه فهرطقة إعادة الصياغة كما رأينا هي هذا الرفض القاطع لاختزال وتلخيص معاني القصيدة لأن كل العناصر المكونة للنص هي عوامل وعناصر متحدة فيما بينها متماسكة. وهذه العناصر المتحدة ما هي إلا البنيات الداخلية للنص، فكما هو معلوم أن النقد الجديد يطرح كل العناصر الدخيلة والخارجة عن النص مهما كانت هذه العناصر، وهذا ما يحيلنا إلى هرطقتين أخريين أو مغالطتين أخريين حذر منهما النقد الجديد وهما المغالطة القصدية والمغالطة التأثيرية.

5- الغموض (Ambiguity)

إن الغموض جوهر للشعر وروح أخرى له، بل إنه حقيقة لازمة له؛ فالشعر بطبيعته سري، وخفي، وملغز، وغامض، فلطالما ارتبط الشعر بالعوالم السحرية المجهولة، يبحر دونما أشرعة إلى لجج النفس السحيقة، ويخلق في رهبة ودونما تردد في سماوات الخيال الرحبية، حيث ينهمر الضوء من بين أصابع أم تكلى، ويغوص في غياهب العقل الدكينة وسرايب الروح العميقة، حيث يتشكل الكون في حفنة من تراب، وتتشع الحياة في بسمة طفل. وديدن الشعر دوما البحث عن الجليل الجميل وهمه استكناه الغريب والعجيب الأصيل. ومن كانت هذه الفضاءات مسرحه ومرتعه لا يمكن بأية حال من الأحوال أن يكون بسيطاً ساذجاً. المخالف والغموض في التعبير الشعري له عمقه وشعريته وألقه ولا يمكن أن يكون نقيضاً للبساطة والوضوح، وإنما هو نقيض للسذاجة والسطحية. والغموض يستدعي صفة المخالفة التي تعد أهم سمات الشعر، أو كما يقول إمبسون: "ميكنات* الغموض إنما تتدرج ضمن جذور الشعر نفسها".⁽²⁾

والشعر للشاعر وجود آخر، من خلاله يتجلى كيانه المحفوف بالأسرار، فالشاعر لا يمكن أن يكون له امتداد في الزمكان إلا من خلال إبداعه أو كما يقر أوكتايفيو باث Octavio Paz مؤكداً هذا الجانب الخفي للشعر الشاعر هو كلمته. في أثناء الإبداع، يطفو الجزء الأخرى من ذواتنا على سطح الوعي، الإبداع يعني أن نخلق بعض الكلمات التي يتعذر انفصالها عن كياننا.

ويحيلنا مصطلح الغموض Ambiguity إلى مصطلح آخر في اللغة العربية هو الإبهام وأحياناً كثيرة ما يقع الخلط بينهما، وتجدر الإشارة هنا أن ماهر شفيق فريد يفضل مصطلح الإبهام فهو كما يقول في معرض حديثه عن كتاب إمبسون أنه يؤثر "أن يترجم عنوان الكتاب

* الميكنات هي الترجمة التي فضلها محمد حسم عبد النبي للفظة (machinations)

the machinations of ambiguity are among the very roots of poetry.

² وليم إمبسون: سبعة أنماط من الغموض، تر: صبري محمد حسن عبد النبي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000،

ص20.

بسبعة أنماط من الإبهام لا الغموض وذلك: "لما توحى به كلمة الإبهام في حس العربية من خفاء وإشكال، بما يتماشى مع الجذر اللغوي لكلمة Ambiguity وهي مشتقة من الكلمة اللاتينية ambigus عن الفعل ambiger (بمعنى يدور حول)"⁽¹⁾ رغم أنه لم يغير المصطلح مشيراً إلى أن كلمة الغموض أيضاً لها "وجه من الصواب في هذا السياق لغويًا ومعنويًا"⁽²⁾

وإذا كان ماهر شفيق فريد يفضل مصطلح الإبهام، فإننا نفضل مصطلح الغموض^(*) لأن الإبهام يرتبط باضطراب الأحاسيس والأفكار لدى الناص فيدخل النص تهويمات ناتجة عن اضطراب في النسيج وتشويش في الرؤية وغبش في الخيال، مما يجعل الأثر الأدبي مجموعة من الطلاسم والأحاجي التي يستعصي على أي كان حل شفراتها، وفك رموزها، فالمُبْهَمُ في المعجم: "ما يَصْعُبُ على الحاسَّة إدراكه إن كان محسوساً، وعلى الفَهْم إن كان معقولاً. (...). ومن الكلام: الغامض لا يتحدَّد المقصود منه"⁽⁴⁾ وهو أيضاً "ما كان خَفِيًّا لا يَسْتَبِين (...). إذا كان مُتَنَبِّسًا لا يُعْرَف معناه ولا بابه (...). ولا يَعْرِف له وَجْه يُوْتَى منه"⁽⁵⁾

أما الغموض في اللغة "مصدر غمض وهو كل ما لم يصل اليك واضحاً، فالغامض من الكلام خلاف الواضح (...). ويقال للرجل الجيد الرأي قد أغمض النظر ابن سيده وأغمض النظر إذا أحسن النظر أو جاء برأي جيد وأغمض في الرأي أصاب ومسألة غامضة فيها نظر ودقة"⁽⁶⁾

إذن فالغموض الإيجابي هو ذلك الذي يرتبط بمكونات الخطاب الأدبي، بواسطة مجموعة من القرائن الدلالية التي تسهم في ترابط عناصر النص الأدبي ترابطاً متسلسلاً منطقيًا.

¹ ماهر شفيق فريد: من تصديره لكتاب وليم إيمسون: سبعة أنماط من الغموض، تر: صبري محمد حسن عبد النبي،

المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000، ص م.

² المرجع نفسه، ص م.

* أثرنا هنا توظيف مصطلح الغموض لأنه أكثر انتشاراً ولأن الإبهام في اعتقادنا يلغي إمكانية التفاعل مع النص بين النص والقارئ.

⁴ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج1، ص155.

⁵ ابن منظور: لسان العرب، ج12، دار صادر - بيروت، ط3، 1414 هـ، ص56.

⁶ ابن منظور: لسان العرب، ج7، 199.

1.5- أنماط الغموض الإمبسونية

يعد الناقد الإنجليزي وليم إمبسون أحد الرواد الأوائل الذين رسخوا مبادئ النقد الجديد، ويعترف جورج واطسون بهذا الفضل حين يتحدث عن أصول المدرسة التي "بدأت في الأعمال الأولى لروبرت جريفز ووليم إمبسون حيث نجد أنه حتى قبل عام 1930 كان هذا الناقدان يستخدمان التحليل اللفظي والتركيبي، وكان البحث المميز عما سماه جريفز "أكثر المعاني صعوبة" يتقبل على اعتبار أنه الهدف الأقصى للقراءة الجيدة.⁽¹⁾ ويضيف في معرض حديثه عن الناقد كنيث بيرك مبرزا هذا التأثير الكبير لإمبسون بخاصة في النقاد الأمريكيين ليصفه بأنه أبرز النقاد الإمبسونيين. غير أنه لا جريفز ولا إمبسون كان معاديا للنزعة التاريخية معاداة بارزة؛ فإمبسون "تجاهل نظرية ريتشاردز حول اللغة العاطفية ثم رفضها فيما بعد رفضا تاما، وطور مفهوم ريتشاردز الخاص بمرونة اللغة الشعرية وغموضها باستعمال طريقة التعريفات المتعددة، وتتبع كتابه سبعة أنواع من الغموض المدلولات الشعرية والاجتماعية لقصائد تتصف بالصعوبة واللماحية، باستعمال الاستعارات الغنية إلى أقصى حد ممكن بواسطة التحليل اللغوي"⁽²⁾

وبالرغم من أن اتجاه إمبسون يقدم المضمون الفكري للقصيدة على كل شيء، ويخضع بناءها اللغوي لهذا المضمون، وبالرغم من التخلي عن بعض أفكار أستاذه ريتشاردز، فإن كتابه الموسوم بسبعة أنماط للغموض Seven Types of Ambiguity الصادر سنة (1930) والذي لاقى صدى كبيرا في الأوساط النقدية الغربية، فإنه كان ثمرة تتلمذه على المدرسة الريتشاردزية، ومنهجها الضارب في عمق القراءة الفاحصة المدققة للنص الشعري، إذ كان أي الكتاب جزءا من تمرينه الدراسي تحت إشراف الدكتور أي. إ. ريتشاردز في جامعة كمبريدج. والظاهر أن إمبسون بعبقريته وبصيرته الثاقبة قد أضاف الكثير إلى منهج ريتشاردز، بتوظيفه لهذا المنهج في قراءة أنماط غموض القصيدة، والذي لم يكن مألوفا قبلها، والأكد أن إمبسون أفاد في استنباطه لهذه الطريقة من معرفته بالرياضيات وتعاملها مع المجاهيل التي درسها بجامعة كمبريدج قبل انضمامه إلى جمهرة الأدب والأدباء والنقد والنقاد.

¹ طائفة من النقاد: مختارات من النقد الأنجلو-أمريكي الحديث، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000، ص 240.

² رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ص 397.

وقبل إمبسون لم يكن الغموض في نظر الجمهور إلا ضرباً من تهويمات الشعراء، وعجزهم على التعبير عن المعاني، فجاء كتاب سبعة أنواع من الغموض "وتجراً على معالجة ما كان دائماً يعد نقيصة في الشعر، أي عدم الدقة في المعنى، وعده فضيلة الشعر الكبرى، وأعلن أن الغموض قد يقع في سبعة أصناف، ومضى يصنفها.⁽¹⁾

واستطاع إمبسون بخلفياته العلمية المرتكزة على الرياضيات والمنطق الثالثة والثلاثين أن يحول مفهوم الغموض من مجرد تهويمات وخزعبلات تتم عن عجز الشعراء ونقيصتهم إلى دلالات مناقضة للمألوف؛ فأصبح التهويمات قدرة على الصنعة والإبداع وغدا العجز قوة، ليكون الغموض بعد إمبسون خاصية شعرية كبرى تعلي من قيمة القصيدة وتضفي على معانيها سحراً وجلالاً وجمالاً، "ويغدو فضيلة كبرى على حد قول هايمن يتهافت الشعراء على إثباتها والضلوع فيها. وفي هذا الكتاب يقيم إمبسون دراسته النقدية على أسس تحليلية لاحتمالات المعاني المتعددة في نص ما النابعة من التباس الألفاظ وتداخلها. وبطبيعة الحال تخضع عملية تقويم هذه الاحتمالات لاستجابة القارئ وقدراته النقدية، بالإضافة إلى إمكانيات الألفاظ ذاتها، وهذه الإمكانيات قد تأتي عن طريق الإيحاء العاطفي، كما قد تتولد من مدلول اللفظ المعنوي".⁽²⁾

وقسم إمبسون كتابه إلى ثمانية فصول تتناول في كل فصل نوعاً من أنواع الغموض فتطرق في الفصل الأول إلى النوع الأول وتمحور حول أنواع المعنى التي يتعين دراستها. مشكلتا الصوت الصرف والجو العام. تنشأ غموضات النوع الأول عندما تصبح تفصيلاً من التفصيلات فاعلة فجأة من نواح عدة كأن يكون ذلك على سبيل المثال، عن طريق المقارنات بنقاط عدة من التشابه والتضاد مع نقاط عدة من الاختلاف، أو عن طريق صفات المقارنة أو الاستعارة المكنية أو عن طريق المعاني الإضافية التي يوحى بها الإيقاع ملحق التهكم الدرامي.⁽³⁾

¹ ستانلي هايمن: النقد الأدبي الحديث ومدارسه، ص55.

² عادل سلامة: اتجاهات الشعر الإنجليزي والأمريكي المعاصر، عالم الفكر، المجلد 4، ع2، الكويت، 1973ص80.

³ ينظر وليم إمبسون: سبعة أنماط من الغموض، ص2.

وتطرق في الفصل الثاني إلى النوع الثاني والمتعلق بغموضات يجري تحديد معنيين أو أكثر من المعاني البديلة تحديدا تاما في معنى واحد. من ذلك مثلا النحو المزدوج سوناتات شكسبير. وغموضات شوسر، وغموضات القرن الثامن عشر

أما الفصل الثالث فكان حول الغموض الذي مفاده أن معنيين مرتبطين ظاهريا يجري تقديمها في آن واحد. التوريات المأخوذة من كل من ميلتون، ومارفل، وجونسون، وبوب، هود. الشكل التعميمي عندما تكون هناك إشارة إلى لأكثر من كون من أكوان الخطاب، والمجاز، والمقارنة المتبادلة وكذلك المقارنة الرعوية، وأمثلة مأخوذة عن شكسبير. وتترابط المعاني البديلة في النوع الرابع لتوضيح حالة من حالات الذهن المعقدة عند المؤلف. وأورد أمثلة على التوكيدات البديلة المحتملة عند كل من الشاعرين دون Donne وألكسندر بوب Pope، أما النوع الخامس فيتمثل في الارتباك، مثلما يحدث عندما يقوم المؤلف باكتشاف فكرته أثناء عملية الكتابة معتمدا على إيراد أمثلة من قصائد الشاعر شيلي Shelley أو عندما لا تكون الفكرة قد اكتملت فجأة في ذهنه واعطى أمثلة لهذا النمط من أشعار سوينبرن Swinburne. والجدل الخاص باقتراب الشعراء الميتافيزيقيين المتأخرين من تقنية القرن التاسع عشر عن طريق هذا المسار، وفي النوع السادس تطرق إمبسون إلى الغموض حين يكون المقبل متناقضا أو غير ذي صلة ويضطر القارئ إلى اختراع التفسيرات. وأخذ أمثلة عن كل من شكسبير، وفيتزجيرالد وتينيسيون، وهربرت، وبوب وغيرهم.

كما يتمثل النوع السابع من الغموض في الكامل الذي يشكل حدا فاصلا في ذهن المؤلف، مستلهما فرويد في هذا الصدد. وقدم أمثلة عن الارتباكات الصغرى في كل من النفي والتضاد. أما في الفصل الأخير فناقش الشروط العامة التي يصبح الغموض قيما في ظلها ومناقشة طرق فهم الغموض. الجدل الذي مفاده أن الفهم النظري للغموض أكثر لزوما الآن عن ذي قبل. ليست كل الغموضات على صلة بالنقد أمثلة مأخوذة من جونسون. وناقش الطريقة التي يتعين بها القيام بالتحليل اللفظي⁽¹⁾

¹ ينظر وليم إمبسون: سبعة أنماط من الغموض، تر: صبري محمد حسن عبد النبي، ص 2-3.

وقد أورد جون كرو رانسوم في كتابه (النقد الجديد) هذه الأنماط السبعة ملخصة كما يأتي:

- 1 - حين تكون الكلمة أو التركيب أو المبنى النحوي مؤثراً من عدة أوجه دفعة واحدة مع أنه لا يعطيه إلا حقيقة واحدة.
- 2 - حين يجمع معنيان أو أكثر إلى المعنى الواحد الذي عناه المؤلف.
- 3 - حين يستطاع تقديم فكرتين في كلمة واحدة وفي وقت معاً ولا يربط بين الفكرتين إلا كونهما متناسبتين في النص.
- 4 - حين لا يتفق معنيان أو أكثر لعبارة واحدة ولكنهما يجتمعان ليكونا حالة عقلية أكثر تعقيداً عند المؤلف.
- 5 - حين يستكشف المؤلف فكرته أثناء الكتابة أو لا يستطيع أن يحيط بها في فكره دفعة واحدة، حتى أنه قد يكون هناك - مثلاً - تشبيه لا ينطبق على شيء ما تمام الإنطباق، ولكنه يقع في موقف وسط بين شيئين عندما ينتقل المؤلف من أحد الشئيين إلى الآخر.
- 6 - حين لا تفيد العبارة شيئاً أما للتكرار أو للتضاد أو لعدم تناسب العبارات، فيضطر القارئ أن ي اخترع عبارات من عنده وهي قابلة أيضاً للتضارب فيما بينها.
- 7 - حين يكون معنياً للكلمة، أي قيمتها الغموض، وهما المعنيين المتضادين اللذين تحددهما القرينة فتكون النتيجة الكلية هي أن يكشف عن انقسام أساسي في عقل الكاتب.⁽¹⁾

2.5 إيوت والغموض

الغموض لدى إيوت ميزة الشعر الجيد، ففي مقالة (الشعراء الميتافيزيقيون) كتب إيوت عن مجموعة من الشعراء ومن بينهم جون دن John Donne (1573-1631) جورج هربرت George Herber (1593-1633) أندرو مارفل Andrew Marvell (1621-1687) وهنري فون Henry Vaughan (1622-1695)

¹ John Crow Ransom: *The New Criticism*, Greenwood Press Publishers Westport, Connecticut, USA, 1979, p119, 120.

وحول الغموض وتفسيره في شعر هؤلاء يقول: "لا يمكننا إلا أن نقول إنه يبدو من المحتمل أن الشعراء في حضارتنا، على ما هي عليه في الوقت الحاضر ليس من الضروري دائماً أن يكون الشعراء مشغولين بالفلسفة أو بأي موضوع آخر وكل ما نستطيع أن نقوله هو أنه يبدو من المحتمل أن الشعراء في حضارتنا بأوضاعها الراهنة لا بد أن يكونوا (عسيرين). ذلك أن حضارتنا تستوعب قدراً عظيماً من التنوع والتعقيد وحين يلتقي هذا التنوع والتعقيد بحساسية رهيبة فلا بد أن ينتجا نتائج متنوعة معقدة"⁽¹⁾

ولأن الشعر تلميح وتلويح ورمز وإشارة فعلى الشاعر أن يغدو "أشد شمولاً وأميل إلى التلميح، وأبعد عن المباشرة حتى يرغم اللغة على أداء معناه بل وأن يخلع مفاصلها إن لزم الأمر"⁽²⁾ وقضية الغموض و(الشعر الصعب) من القضايا التي شغلت إليوت فبعد اثنتي عشرة سنة من كتابة مقالة (الشعراء الميتافيزيقيون) السالفة الذكر يعود الناقد إلى الموضوع في كتابه (فائدة الشعر وفائدة النقد) ليتحدث عن الغموض في الشعر الحديث ويرده إلى ثلاثة عوامل رئيسية:

1- إن الشاعر قد يجد نفسه في حالات نفسية مركبة معقدة لا يمكنه التعبير عنها إلا بالغموض

2- إن ما يسميه الجمهور المتلقي غموضاً قد يكون راجعاً إلى الجودة والطرافة في عمل الشاعر

3- إن القارئ قد يتأثر بما يشاع عن صعوبة هذا الشاعر أو ذلك⁽³⁾

والغموض عند إليوت يرتبط ارتباطاً عضوياً بمفهومه للمعادل الموضوعي الذي وضعه والذي من خلاله يعمد الشاعر إلى استدعاء عنصر مادي ويتم شحن هذا العنصر بدلالات ورموز ومجازات ذهنية وعاطفية تخفت أو تشتت درجات غموضها لتشكل في النهاية المعنى العام والدلالة النهائية في ذهن القارئ، وبعبارة أخرى تشكل هذه العناصر المعادل الموضوعي

¹ ماهر شفيق فريد: المختار من نقد ت. س. إليوت، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2000، ص. 494.

² المرجع نفسه، ص. 494.

³ ماهر شفيق فريد: المختار من نقد ت. س. إليوت، ص. 46.

الذي طرزه الشاعر من خلالها. والذي يتيح للقصيدة التعبير عن ذاتها داخليا تعبيراً حقيقياً في
أصفى صورته، دونما حاجة إلى ما يشرحها أو ما يسهم في فك شفراتها من الخارج.
وتأسيساً على ما سبق يتضح أن الغموض لدى هدفنا في حد ذاته ولا مبتغى من أجل
الإلغاز وتعجيز القارئ، وإنما هو خاصية شعرية تضفي على القصيدة الألق المبتغى الذي
يجعلها قصيدة.

6- المغالطة القصدية والمغالطة التأثيرية

(Intentional Fallacy and Affective Fallacy)

المغالطة القصدية (Intentional Fallacy) والمغالطة التأثيرية (Affective Fallacy) مصطلحان صاغهما الناقدان الأمريكيان ويليام ويمزات William Kruts Wimsatt ومونرو بيردزلي M Beardsly أول مرة في مقالهما الذي يحمل العنوان نفسه والذي نشر في مجلة Sewanee Review سنة 1946 ثم نشر المقال في كتابهما: الأيقونة اللفظية (The Verbal Icon) حيث عرف الكاتبان المغالطة التأثيرية (الوجدانية) على أنها الخطأ في تقييم القصيدة الشعرية من خلال آثارها وخاصة منها الآثار الانفعالية الوجدانية للقارئ.

كما أن هذه المغالطة "قد سادت في ممارسات النقد الرومانطيسي الذي غالبا ما يعتبر القصيدة تعبيراً عن ذات المؤلف وبهذا تكون القصيدة سبيلاً يفضي إلى المؤلف ذاته ودليلاً يعتمد عليه الناقد في إثبات نجاح أو فشل القصيدة"⁽¹⁾. فالنقاد 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.

ويعرفها أبرامز "على أنها الخطأ في تقييم القصيدة الشعرية من خلال آثارها وخاصة منها الآثار الانفعالية الوجدانية للقارئ"⁽²⁾ ويبدو أن مقال ويمزات وبيردزلي حول هاتين المغالطتين جاء كردة فعل عما جاء في كتاب ريتشاردز "مبادئ النقد الأدبي" والمتعلق بفكرة أن قيمة القصيدة يمكن قياسها من خلال الاستجابة السيكلولوجية التي تحدثها في عمق القارئ.

¹ ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، 2000، المغرب، ص239.

² M.H. Abrams: A glossary of literary Terms, p4.

وهما يشتغلان على النص دون اعتبار قصدية الناص ووجدانية المتلقي طريقان يوحيان بمنح منحرجات ملائمة حول المتعارف عليه وغالبا ما يشكلان عائقا أمام النقد الموضوعي، والمغالطة القصدية تجاهل للمؤلف والمغالطة التأثيرية تجاهل للقارئ وتعكسان شغف النقد الجديد بالنص الأدبي كشيء.

وتستدعي (المغالطة القصدية) فكرة استحالة الوصول إلى المعنى المقصود بأية حال من الأحوال، ذلك أن المعنى بمجرد أن يلتف بظلال اللفظ يستحيل إلى جملة من المعاني التي تقترحها هذه الظلال اللفظية على المتلقي، معان قد تقترب من المعنى الابتدائي للكاتب أو تبتعد بحسب ثقافة المتلقي، وبحسب المخزون الرمزي والاستعاري لتلك الألفاظ. وهكذا "فالقصد إما هو غير موجود (إلا في مجال سحيق لا سبيل للوصول إليه-المعنى في بطن الشاعر-، أو هو موجود بشكل محور ضمن النص مبتور الصلة بأصل القصد)، وإن وجد فهو ملغى، ومن المغالطة أن يتقيد القارئ به"⁽¹⁾.

وللخروج من مأزق المزج بين النص كبنية لغوية وبين القارئ كطرف له توجهاته وخلفياته النفسية والفكرية والأيدولوجية وما يمكن أن تحدثه هذه الخلفيات من تأثير على تفسير النصوص وتحليلها "تقتضي (المغالطة التأثيرية) الفصل بين ماهية النص وتأثيره على القارئ، لأن الخلط بين النص وما يحدثه من نتائج وآثار على نفسية المتلقي في ظروف خاصة هو وهم أو خطأ نقدي ما ينبغي للناقد الموضوعي الحصيف أن يقع في شركه، لأنه إن وقع فسيقع في هوة الانطباعية الذاتية التي كان النقد الجديد قد قام - أول ما قام - على أنقاضها."⁽²⁾

ويختلف هيرش عن ومزات وبيردسلي في رؤيته ويؤمن على أن قصد المؤلف يعد محددًا للمعنى النصي. لأن "التحقق من نص ما يعني ببساطة الإقرار بان المؤلف ربما قصد ما نظن أنه هو معنى النص، لا غيره. وتتمثل مهمة المؤول الرئيسة في أن يعيد،

¹ يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص54.

² يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص54.

بنفسه، إنتاج "منطق" المؤلف واتجاهاته ومعطياته الثقافية ثنائية⁽¹⁾ هناك طبعاً خط وسط كما يقول ميغان الرويلي بين الرفض المطلق وبين القبول المطلق. فكثير من النقاد يقول باعتماد قصد المؤلف خاصة في حالات يتواءم قصده مع ما يثبتته النص، أما إذا اختلفا فعلى الناقد إما أن يترك قصد المؤلف أو أن يفسره. لكن تبقى الأولوية للنص.⁽²⁾

وقد تعرض مفهوم المغالطة التأثيرية إلى نقد شديد وهجوم واسع في سبعينيات القرن الماضي من خلال ظهور نقد استجابة القارئ، وسنشير لاحقاً بنوع من التوسيع إلى هذه النقطة حين الحديث عن المناهج المتاخمة لمدرسة النقد الجديد.

¹ هوي، ديفيد كوزنز: "الحلقة النقدية. الأدب والتاريخ والهرمنيوطيقا الفلسفية"، تر: خالدة حامد، منشورات الجمل،

كولونيا (ألمانيا) - بغداد 2007، ص ص 26 - 27.

² ميغان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 240.

7- التوتر في الشعر (Tension in Poetry)

يعد آلن تيت الناقد والشاعر والروائي الأمريكي أحد رواد حركة النقد الجديد فقد انتسب إلى جامعة فاندربيلت Vanderbilt في ناشفيل عام 1918 وانضم وزميله في السكن الجامعي الشاعر والروائي روبرت بين وارن Robert Penn Warren إلى مجموعة من الشعراء الجنوبيين ممن أيدوا قيم الجنوب الريفية التقليدية وأطلقوا على أنفسهم اسم «الهاربون» Fugitives. تخرّج تيت في الجامعة عام 1922 وبقي على صلة بالمجموعة وساهم في إصدار مجلة «الهارب» The Fugitive، وتيت هو من عرف جماعة «الهاربين» بالبيوت وشعره ونقده والذي أثرت مواقفه في الحياة العصرية على أفكار تيت الخاصة.

درّس تيت في عدد من الجامعات الأمريكية، وعمل محرراً في مجلة «سيواني ريفيو» The Sewanee Review في المدة ما بين عامي 1944 و1946 التي أصبحت بفضلها مجلة أدبية مرموقة واسعة الانتشار.

اندمج تيت في النقد الجديد، وكان لكتابه «مقالات رجعية في الشعر والفكر» Reactionary Essays on Poetry and Ideas عام 1936 أثر كبير، وإذا كان تيت ناقداً يتقاطع مع ريتشاردز والبيوت وإمبسون في استقلالية النص وجمالية النقد، فقد اختلف مع زملائه في النسخة الإنجليزية، فقد اتفق مع زملائه في الجنوب الأمريكي في ميله للالتزام واتخاذ المواقف السياسية والاجتماعية والثقافية ولعل كتاب: *I'll Take My Stand* (1930)، خير ليل على ذلك.

عاش تيت منخرطاً في الحياة في كل صورها مؤمناً بمسؤولية الشاعر وتبنيه لقضايا الإنسان، وقد سئل مرة أمام من تكون هذه المسؤولية؟ وعمّ تكون؟ فأجاب ما خلاصته "إن دعاء الالتزام في العالم الحر يرون أنه لو نهض الشعراء والأدباء بمسؤولياتهم الأدبية لما وقع النظام الحر فيما وقع فيه من مخاطر. ولما كنا تعرضنا للحرب العالمية الثانية، ورزحنا تحت ويلاتها. كما يرون أن قيام (النازية الهتلرية) يصور إخفاقنا في تطبيق المبادئ الديمقراطية،

وهو إخفاق سببه فقدان الشعور بالمسؤولية لدى أولئك الذين يملكون فن الكلمة ، وهم الكتاب عامة والشعراء خاصة⁽¹⁾

كما كان تيت يؤمن أن القصيدة عمل متفرد ينبع من تجربة عميقة ويعبر عنها ويجلي معناها، وتختزل هذه الفردانية؛ فردانية الشعر في قوله وهو يحلل شعر ت. س. إليوت: "بأن الاعتقاد قائم بأن شعر إليوت - وكل الشعر الآخر - تقرير بسيط عن استجابة شخصية ما لظرف ما"⁽²⁾

غير أن أهم مصطلح أوجده تيت بالنسبة للنقد الجديد هو مصطلح "التوتر في الشعر" والذي يعني "أن الشعر كامن في توتره، أي في البنية الكاملة المنظمة لكل المفهومات والمصادفات التي نجدها فيه. فأبعد دلالة مجازية نستطيع أن نأخذها من لا تلغي صحة تقريره الحرفي."⁽³⁾ وجاء هذا المصطلح في مقالته «التوتر في الشعر» Tension in Poetry عام 1938 التي أسهمت كمصطلح مفتاحي في صياغة أسس النقد الجديد، إلى جانب مفارقة بروكس والمعادل الموضوعي عند إليوت والنسيج والبنيان عند رانسم.

و التوتر في الشعر بالنسبة للنقد الجديد ارتبط بالناقد آلن تيت وجاء في كتابه (العقل في ثنايا الجنون) الصادر سنة 1941 ومعناه في صورته الإنجليزية Tension هو مزج بين كلمتي المدلول Extension والمفهوم Intension فهي كلمة نحتها تيت خصيصا ليعبر بها عن تنظيم الشاعر للعناصر المجردة في بنية قصيدته لكي يخلق منها وحدة متكاملة⁽⁴⁾ وجاء في معجم المصطلحات الأدبية أن "التوتر هو الصفة التي تصنع شكل ووحدة العمل الأدبي، ومن المفترض أن ذلك الرأي قد تطور عن الفكرة القائلة بأن الكون هو صراع أضداد ينظمه عقل متعال أو عدالة تأتي من خارج الكون، ويذهب بعض النقاد إلى أن التوتر يوجد بين

¹ آلان تيت: دراسات في النقد، تر: عبد الرحمان ياغي، مكتبة المعارف، بيروت، 1987، ص 138

² المرجع نفسه، ص 67.

³ محمد عزام: المنهج الموضوعي، ص 68

⁴ مجدي وهبة - كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ص 125

المعاني الحرفية والاستعارية في العمل الأدبي أي بين ما هو مكتوب ومتضمناته غير المكتوبة⁽¹⁾.

استنادا لمفهوم التوتر تصبح الفكرة في الشعر عند تيت، لا معنى لها، فليس هناك شيء اسمه الفكرة دون القصيدة، فالفكرة لا تسبق القصيدة قط ولا تصنعها. وكل ما يسبق القصيدة هو حاجة الشاعر المشعور بها بعمق، لأن القصيدة هي التي تصنع الفكرة وتخلقها، ولو كان الأمر بخلاف ذلك لاستطاع كل إنسان أن يكون شاعرا، تمام مثلما يظن أشخاص كثيرون أنهم شعراء لأن لديهم ما يخالون أنه مشاعر شعرية تجاه الأشياء، ويلوح لهم أنه حسب المرء أن يسجل (فكرة شعرية) لكي يصير شاعرا. غير أنه ليس ثمة فكرة أكثر شاعرية من غيرها قبل أن تخلق في الشعر. وليس هناك أفكار شعرية يمكن استخلاصها من القصائد الجيدة. وشرح الفكرة المخلوقة هو بعثرة لها، ونزول بها إلى شيء شبيه بحالتها الأصلية غير المتحققة في الحالة المعنوية العادية للشاعر. وهذه الحالة هي -ببساطة- حالة أو اتجاه شخصي مشعور بعمق.⁽²⁾

ومن الملاحظ أن تيت متأثر كثيرا بأراء إليوت في (المعادل الموضوعي). إذ أنه يعيد صياغة مفهوم إليوت في حديثه عن شعر سبندر بقوله: "إن هذه الانفعالات الفردية قد خلقت على نحو ما تصنع المائدة أو الكرسي، ولكن صاحبها لا يؤمن بها، وإن الشعر لا يمنحنا خبرة انفعالية، ولا خبرة ذهنية، بل خبرة شعرية، ففي دون واميلي ديكنسون لا يوجد فكر بمعنى كلمة الفكر على الإطلاق، ولا شعور، وإنما توجد تلك القصيدة الفريدة من الخبرة التي هي هذان الأمران وليست بهما في آن واحد".⁽³⁾

وهناك رأي بأن التوتر في الشعر نتيجة لتفاعل الوزن مع المعنى بحيث أن البحر أو التفعيلة ما هو إلا مظهر من مظاهر نقاء الرسالة التي يريد الشاعر أن ينقلها، والوسائل التي توجد تحت تصرفه من أجل ذلك من مجاز إلى موسيقى شعرية إلى معان مصرح بها وتلميحات خفية.

¹ إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للنشر المتحددين، صفاقس، تونس، 1986، ص 115

² محمد عزام: المنهج الموضوعي ص 68

³ آلن تيت: مقالات رجعية، ص 87، نقلا عن محمد عزام: المنهج الموضوعي، ص 69.

والتوتر هو عصب الحياة للقصيدة فالقصيدة الجيدة بالنسبة لتيت هي تلك القصيدة التي يكون فيها. وقد اخترع تيت التوتر على المدى بقطع البادئات "في" و"السابق" من فترتين "تعاضم" و"الإرشاد". هنا، يشير الملحق إلى معنى واسع النطاق أو منطقية أو دلالي في الشعر. من ناحية أخرى، يشير "تعاضم" لمعنى مكثفة أو تلميحى أو موحية الشعر. قصيدة ناجحة هو واحد في هذه المعاني التي هما في حالة من التوتر. تيت يدعو التوتر هي حياة القصيدة.

كما وظف وليم إيمبسون مصطلح التوتر في معرض حديثه عن الغموض وأثره في إضفاء التأثير الشعري المنشود وأنه أي الغموض هو الذي يولد صفة يسميها: التوتر وأطلق عليها ستانلي هايمن "الهزة الشعرية"⁽¹⁾ يقول إيمبسون: مبينا المعيار الذي من خلال يمكننا التمييز بين أنماط الغموض الجميلة والرديئة "أكثر أنواع الغموض التي وقفت عندها هنا تبدو لي جميلة. وأعتقد إنني بالكشف عن طبيعة الغموض قد كشفت بالأمثلة المضروبة عن طبيعة القوى التي هي كفاء بأن تربط جوانبه وتضم عناصره، وأحب أن أقول هنا - من ثم - إن مثل هذه القوى المتصورة تصوراً مبهماً ضرورية لقيام الكيان الكلي للقصيدة، وإنها لا يمكن أن تفسر عند الحديث عن الغموض بأنها مكتملة له. غير أن الحديث عن الغموض قد يوضح شيئاً كثيراً عنها، وأقول بخاصة أنه إن كان هناك تضاد فإنه يستتبع توتراً وكلما زاد التضاد كبر التوتر، فإن لم يكن ثمة تضاد فلا بد من طريقة أخرى تنقل التوتر وتكفل وجوده."⁽²⁾

¹ ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج2، ص56.

² المرجع نفسه، ص ص56-57.

8- لغة المفارقة: Paradox of Language

المفارقة (paradox) هي رأي غريب مفاجئ، يعبر عن رغبة صاحبه في الظهور وذلك بمخالفة موقف الآخرين وصدمة فيما يسلمون به. وفلسفياً هي قضية صحيحة أو خاطئة مناقضة تماماً للرأي الشائع، وقد استخدم المفكر الوجودي كيركغور بكلمة مفارقة عن اللامعقول⁽¹⁾، وهي تناقض ظاهري، أو أمر مُحير ظاهري التناقض، عادة ما تكون المفارقة عبارة أو مقطعا أو مجموعة من المقاطع تتضمن معنى النفي أو النقض ولكنها صحيحة في الظاهر، وهي صفة ما يتعارض مع المنطق ولا يكون العقل قادرا على تبريره أو تعليل وجوده وكل ما لا يستطيع العقل البشري معرفته وإدراكه إلا عن طريق قنوات أخرى غير العقل كالحس أو الشعور. وفي قاموس المعاني المفارقة في الفلسفة والتصوف: إثبات لقول يتناقض مع الرأي الشائع في موضوع ما بالاستناد إلى اعتبار خفي على هذا الرأي العام حتى وقت الإثبات "كالمفارقة أو المغالطة التاريخية. وفي ظلال هذه الخصوصية لمصطلح المفارقة يقول كلينث بروكس: "العالم هو الذي يحرص على التعبير عن الحقيقة بلغة الحقيقة الخالية من التناقض، في حين أنّ الشاعر يُعبّر عن الحقيقة بلغة تسمح بالكثير من التناقض الظاهري، والتضاد اللفظي"⁽²⁾ ووفقا لتعريف الفيلسوف الإنجليزي مارك سينسبري، المفارقة تعني: خاتمة قد تبدو غير مقبولة، مستمدة من فرضيات قد تبدو مقبولة من خلال منطق قد يبدو مقبولا. كما يمكن للمفارقة أن تعبر عن مفارقة خارجية عندما تناقض معرفة أو فرضية سابقة، أو تناقض داخلي عندما تحتوي نفسها على شيء وعكسه. وأصل كلمة مفارقة من اليونانية *para*: بجانب، ممر *doxa*; إيمان، رأي، المعنى الأصلي هو شيء يبدو للوهلة الأولى بدون قيمة أو غير ممكن ولكن بعد تفكير عميق يتضح أنه صحيح.⁽³⁾

وقد أورد لها ميويك خمسة عشر تعريفاً في كتابه، مبرزاً "أنها لا تعني اليوم ما كانت تعنيه في عصور سابقة، ولا تعني في قطر بعينه كل ما يمكن أن تعنيه في قطر آخر، ولا

¹ عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص 258.

² Cleanth Brooks, *The Well-Wrought*, p3.

³ ينظر: موسوعة ويكيبيديا: مفارقة <https://ar.wikipedia.org/wiki/مفارقة> بتاريخ: 15 جوان 2014.

عند باحث ما يمكن أن تعنيه عند باحث آخر⁽¹⁾. ولهذا سوف تستأثر طروحات الناقد كلينث بروكس بخصوص المفارقة باهتمامنا، دون الخوض في تعريفاتها المختلفة عند سائر النقاد من العرب والعجم.

المفارقة في المنطق الرياضي هي جملة خبرية تناقض المنطق فهي لا يمكن أن نقول عنها أنها صحيحة كما لا يمكن أن نقول أنها خاطئة، فإذا أخذنا الجملة الآتية: "أنا أكذب الآن" فإذا افترضنا أنني صادق يعني أن الجملة صحيحة الأمر الذي يناقض كوني صادقا أما إذا افترضنا أنني كاذب فالجملة خاطئة ونفيها صحيح أي أنني صادق ويناقض كوني كاذبا.

وقد شاع استعمال هذا اللفظ في اللغة العربية الحديثة للدلالة على الآراء المخالفة للمعتقدات المألوفة. وقد أطلق هذا اللفظ أيضا على الرأي الغريب الذي لا يعتقده صاحبه، ولكنه يدافع عنه أمام الناس لحملهم على الإعجاب به. والرأي المفارق ليس رأيا فاسدا اضطرارا، ولكنه مخالف لما يعتقده الناس، والأولى أن يسمى إغرابا لأن من يغرب في كلامه يأتي بالغريب البعيد عن الفهم.⁽²⁾

ولكن نشأ في الآونة الأخيرة ميل إلى معادلة الرهافة في المفارقة مع درجة من التضاد أقل أو مع غيابه تماما، بحيث ينظر إلى الغموض على أنه من باب المفارقة. ربما أن الأدب جميعا يكاد يقول أكثر مما عليه أنه يفعل، لأنه يضم العام في الخاص مثلا، يمكن القول أن الأدب جميعا يكاد يقع في باب المفارقة. ويعود بعض المسؤولين في بروز هذا الميل إلى الناقد كلينث بروكس⁽³⁾

فهو إذا كان يبحث عن اصطلاح يصف فيه الفرق بين معنى شيء يرد في القصيدة عندما يكون بمعزل أو عندما يرد في السياق، عثر على كلمة "المفارقة" مع شيء من المخاوف غير قليل "وكان أهم ما أتى به بروكس مما يمكن أن يعتبر جديدا هو أن لغة

¹ ميويك، د.سي: المفارقة وصفاتها، تر: عبدالواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993، ص

ص 26-43

² جميل صليبا: المعجم الفلسفي، الجزء الثاني، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1972، ص 402.

³ موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، م 4، ص 49.

الشعر تعتمد على المفارقة وتوسم بالتورية الساخرة وهي ما ترجمها بعضهم بالسخرية وأن ذلك شائع في شتى المذاهب الأدبية، وإن كانت صورته في الشعر الرومانسي تختلف عن صورته في الشعر الكلاسيكي، لأن الإحساس بالدهشة الشعرية هو أساس مفارقات الشعور في الأول والإحساس بـ (المفارقة الذهنية) هو أساس توريات السخرية في الثاني. وكان بروكس يعتمد في تطبيقاته النقدية على إعلاء قيمة ظلال المعاني في إيجاد أو توليد هذه المفارقات، مستندا إلى ما ذكره وليم إيمبسون عن الغموض الذي يعتبر سمة مميزة للغة الشعر عن لغة النثر، وإلى ممارسات الفرنسيين في إطار منهج "شرح النصوص"⁽¹⁾

يقول كلينث بروكس في كتابه الإناء محكم الصنع: "المفارقة أكثر الاصطلاحات عمومية بين أيدينا لوصف التعديل الذي تتلقاه من السياق العناصر المختلفة في ذلك السياق" ويعلق عبد الواحد لؤلؤة عن هذا التعريف بقوله: "إن قبول هذا القول يؤدي إلى إدخال جميع الكلام في باب المفارقة لأن السياق في كل كلام يطور في عناصره. ويضيف إن من يريد إنصاف هذا الناقد له أن يضيف أنه كان معنيا في الواقع بأنواع التضاد لا بمحض الفروق في المعنى، رغم أن ما تناوله من أنواع التضاد لم يكن موضع تأكيد أو استغلال، أو أنها لم تخرج عن حيز الإمكان"⁽²⁾. والهدف من توظيف المفارقة ليس التوظيف في حد ذاته وإدخال القارئ في متاهة من التناقضات العقلية وإنما إحداث التأثير فيه، وجعله قارئاً متفاعلاً مع النص يتوقف عند بعض معانيه وتلميحاته، التي تأتي في قالب فني مسربل بالدقة والإيجاز، أو كما يقول (ماكس بيريوم): "إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تذكيراً. وصاحب المفارقة المتمرس يستعمل من الإشارات أقلها"⁽³⁾.

ويذكر ميويك أن أول ظهور لكلمة ((ايرونييا)) -eironeia- كان في جمهورية أفلاطون، إذا أطلقت اللفظة على سقراط من قبل أحد الذين يهاجمهم، وقد ظهر بمظهر

¹ محمد عناني: السيرة الذاتية الكاملة واحات العمر واحات الغربة واحات مصرية، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 2002، ص116.

² محمد عناني: السيرة الذاتية الكاملة، ص 50.

³ ينظر : عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النقدي ، ص 63 .

الجاهل الذي يسال عن أشياء يدعي الجهل بها⁽¹⁾ وتشير إلى تظاهر الشخص بأنه أحمق وما هو بأحمق، وتدل أيضاً على أنها " صفة شخصية في الكوميديا الإغريقية باسم ((أيرون)) - Irony - وتفيد المفرق، أي الذي يفرق بين المظهر وواقع الحال"⁽²⁾.

أما «معجم تاريخ الأفكار» فإنه يعرف ((Irony)) بأنها ذلك التصارع بين معنيين الذي يوجد في البنية الدرامية المتميزة لذاتها: بداية؛ المعنى الأول هو الظاهر الذي يقدم نفسه بوصفه حقيقة واضحة، لكن عندما يتكشف سياق هذا المعنى، سواء في عمقه أم في زمنه فإنه يفاجئنا بالكشف عن معنى آخر متصارع معه، هو في الواقع في مواجهة المعنى الأول الذي أصبح الآن وكأنه خطأ، أو معنى محدود على أقل تقدير، وغير قادر على رؤية موقفه الخاص⁽³⁾

أما «قاموس أكسفورد» فيشير إلى أن مصطلح (Irony) مشتق من الكلمة اللاتينية (Ironia) التي تعني التخفي تحت مظهر مخادع، والتظاهر بالجهل عن قصد، وهو ينقسم إلى ثلاثة أقسام:

1 - هو شكل من أشكال القول يكون المعنى المقصود منه عكس المعنى الذي تعبر عنه الكلمات المستخدمة، ويأخذ - عادة - شكل السخرية حيث تستخدم تعبيرات المدح، وهي تحمل في باطنها الذم والهجاء.

2 - نتاج متناقض لأحداث كما في حالة السخرية من منطقية الأمور.

3 - التخفي تحت مظهر مخادع أو الادعاء والتظاهر، وتستخدم الكلمة - بشكل خاص - للإشارة إلى ما يسمى بـ «المفارقة السقراطية» من خلال ما عُرف بفلسفة السؤال، وكان سقراط يستخدمها ليدهض حجة خصمه.⁽⁴⁾

¹ ينظر: المفارقة في الشعر العربي المهجري الشمالي - شعر الرابطة القلمية أنموذجاً : رسالة ماجستير : الهام مكي عبد الكريم : كلية التربية للبنات - جامعة بغداد : 2001 م ، ص 27 .

² عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النقدي، ص: 5 .

³ *Dictionary of the History of Ideas, Studies of Selected Pivotal Ideas, Volume ?, Charles Scribner Sons, New York, (1973), p 626.*

⁴ *The Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles, Prepared By William little, H. W. Fowler, J. Coulson, Revised and Edited by C.T. Onions, Oxford, At the Clarendon Press, (1956), p1045.*

وتعد المفارقة من أكثر المصطلحات التي اهتم بها النقاد الغربيون، وحاولوا دراستها، حتى غدت مصطلحا بارزا في كتاباتهم النقدية، فهي ضرورة إبداعية وفنية، لا غنى لأي كاتب عنها، تتخذ وجودها وتؤكد جمالياتها من خلال مقدرتها على إضفاء تلك اللمسات الجمالية على الأثر الأدبي. فهي "ذرة الملح التي وحدها تجعل الطعام مقبول المذاق" (1) عند غوته، وهي عند آناتول فرانس لبنة في النص لا مناص منها ومن وجودها مما جعله يقول عنها: "إن عالماً بلا مفارقة يشبه غابة بلا طيور" (2). غير أن المبالغة في المفارقة وغيرها من المحسنات غالبا ما يفقد النص فحواه وقيمه وفنيته، ولأن المفارقة غالبا ما تكون عملية عقلية خالصة، فمحاولة إقحامها في النصوص قد يغرق النص في الإبهام الذي من شأنه تشويه المعنى الجميل والتلميح الذكي، ومحو الإحساس الدافق الذي هو من جوهر الأدب والشعر بخاصة، ينبع من المشاعر ويصبو إلى الوصول إليها، والتأثير فيها، وهذا ما جعل ميويك يعقب على قول فرانس: "ولكننا لا نريد لكل شجرة أن تحمل من الطيور أكثر مما تحمل من الأوراق" (3).

إن هذه المبادئ التي أقرها النقد الجديد من خلال رواه تشكل في عمومها أهم الخصائص المعمارية للمدرسة، وإن تميز كل ناقد من النقاد الجدد بالتركيز على خاصية دون أخرى؛ إذ نجد القراءة الفاحصة مرتبطة بريتشاردز والمعادل الموضوعي باليوت والمفارقة ببروكس، والغموض بامبسون، وهكذا فإنها كلها تؤدي إلى رسم ملامح المدرسة في عمومها بين النسختين الإنجليزية والأمريكية.

¹ عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة وصفاتها : دي. سي. ميويك ص 16 .

² المرجع نفسه، ص 18 .

عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة وصفاتها : دي. سي. ميويك، ص 18 .

9- المعادل الموضوعي

- المصطلح والمفهوم:

المعادل الموضوعي (Objective Correlative) مصطلح نقدي يُشير إلى الأداة الرمزية التي يستخدمها النقاد والمبدعون للتعبير عن بعض المفاهيم المجردة، ويوظفها الشعراء لإبعاد نواتهم وأحاسيسهم عن العمل الإبداعي. 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"⁽¹⁾ يتمثلها الشاعر خاصة، انطلاقاً من نظرة إليوت للقصيدة التي غيرت مسارها من كونها تعبيراً إلى كونها خلقاً ناتجاً عن التجربة الشعرية في تفاصيلها الدقيقة وامتزاجها بواقع الشاعر مع المتخيل المخضب بالخفيات النفسية والاجتماعية والمخضل بالمحمولات الفلسفية والحضارية.

وإذا كان المعادل الموضوعي عند بعض الدارسين مفهوم بسيط في جوهره كما هو الشأن عند 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 مقياساً توزن به الأعمال الفنية وتساعدنا على تفهمها كذلك أصبحت نبراساً يهتدي به الكتاب في كتاباتهم..⁽²⁾ وهذه الرؤية صحيحة إلى حد ما إذا نظرنا إلى المعادل الموضوعي كتقنية فنية يوظفها الكتاب والشعراء بصورة بسيطة؛ مجموعة من المواقف والرموز والأغراض التي تتسلسل وتتكاثر لتشكل بديلاً فنياً 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 دائماً 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

¹ CHRIS BALDICK: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, p176.

² رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص121.

المركزة، بحيث يستجمع كل الخصائص المميزة لتجربته الشخصية ويستخدمها في خلق رمز عام⁽¹⁾

يعرض «ت. س. إليوت» المعادل الموضوعي في العبارات الآتية: «إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن الإحساس في قالب فني إنما تكمن في إيجاد «معادل موضوعي» لهذا الإحساس، وتعبير 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⁾، وانطلاقاً من هذا العرض ندرك أن 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 هملت ومشاعره التي سيطرت على شخصيته في النص لم يجد لها إليوت مبرراً واضحاً 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/ الانفعالات) فيها على الأحداث المادية التي يمكن أن تجسد تلك المشاعر وتوحي بها بحيث تؤدي إلى ما يسمى في النقد الأوروبي 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

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

² p921920 London, Co Ltd & T. S. Eliot: The Sacred Wood Essays On Poetry and Criticism, Methuen

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.

الوقائع الخارجية الموضوعية والتي تنتهي بتجربة حسية هي التي تثير المشاعر الحقيقية وتجليها. فإذا ما أراد الشاعر المبدع أن يحدث تأثيراً عاطفياً جيداً 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 الأوصاف 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 وتضافرها فيما بينها، لتشكل مشهداً واحداً قادراً على إحداث الدهشة والتجاوب وربط المتلقين ولتحدث التأثير المنتظر على الجمهور. وهكذا فالحدث الواحد لا يمكن أن يكون معادلاً موضوعياً، 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 تركز إلى إيمانه - ناقدًا وشاعرًا - بأن "المعيار الحقيقي للعمل الفني يكمن في مدى التناغم الذي يحدث بين عناصره المختلفة والمتناقضة ويصل قمته في نهاية العمل. وهو التناغم الذي ينتقل بدوره كاملاً إلى داخل القارئ المتلقي بمجرد الانتهاء من قراءة العمل."⁽¹⁾

ولإعطاء صورة واضحة عن المعادل الموضوعي في أبسط صورته، يتوافق بشكل يكاد يكون مطابقاً مع المفهوم الذي رسم به إليوت هذا المصطلح، أورد هنا مثلاً قدمه 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 المهييب؛ فضاء تطرزه شواهد القبور الرمادية، كان اللون الداكن يلف السماء والغيوم الكثيفة تسربل صفحته، قطرات المطر تتساقط فوق

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

² K. Wheeler : *The Objectivec orrelative, [en ligne], consulté le 6 août 2014. URL :*

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

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 وتتزع خاتما من أصبعها لتضعه في هدوء وببطء جليل على شاهد القبر.. فيُسمع انتحاب خافت وسط ذاك الصمت من وراء ظهرها، في مكان ما من بين الجمع المشيع لجثمان المرحوم. وحين تلتقت الأرملة تهم بالعودة والابتعاد عن الضريح، يبرز 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 الأخير 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 تستطيع استحضار الأمل ومن تلقاء نفسها. لن نعثر على كلمة بمفردها يمكن أن 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.

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، فتجلى له ضالة 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 إحصاء لا تقريراً.

إذا فالمعادل الموضوعي لعبة استبدال لغوية للتعبير المباشر عن العاطفة في مادتها الخام بموقف متكامل يعبر عن هذه العاطفة، وسلسلة مترابطة من التلميحات والتلوينات 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 شيئاً عنها خارج كلمات القصيدة وخارج (الألفاظ على الورق) كما يقول فرانك ليفز، ففي القصيدة يوجد معناها لا في

¹ لويس عوض: في الأدب الإنجليزي الحديث، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1978، ص 312، 313.

بطن الشعر ولا في ذهن الناقد. والقيمة الشعرية لا تكمن فيما تقوله القصيدة وإنما 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 تاريخياً أو أسطورياً أو فلسفياً أو دينياً أو غير ذلك، وذلك بأن يختار الأديب لقصته أو مسرحيته بطلاً بديلاً لشخصية المؤلف ويدعه يتحرك ويتصرف على وفق ما يقتضيه الموقف دون أن يفتن الجمهور إلى أن هذه الشخصية هي الظل لشخصية المؤلف الحقيقي. ويذهب إليوت إلى أنه ينبغي على الشاعر أن يجد هذا المعادل الموضوعي لتجربته الشخصية، وذلك ليكسبها صفة الشمول والموضوعية ويضمن صدق تجربته بتحية ذاته عنها.⁽¹⁾ وبالنسبة لإليوت إذا استطاع أي نص شعري سردي أو مسرحي أن يحدث تأثيراً في الجمهور وأن يهز المشاعر ويذكها، ويلامس الوجدان ويداعبه، وأن يقع ذلك التأثير موقع البلمس من الجرح وموقع النوتة من الإيقاع، فإن الكاتب المبدع قد كان ناجحاً في إيجاد المعادل الموضوعي الأمثل والأنجع للتعبير عن تلك المشاعر، فإذا فشل في إيجاد هذا المعادل وتوظيفه توظيفاً فنياً بارعاً، إما أن تحدث القطيعة النهائية بين النص والمتلقي ويستغلق على الجمهور الانفعال والتجاوب والتأثير والدهشة، وإما يحدث شرح جزئي يؤدي إلى الانفعال الخاطيء، فتنتج مشاعر النفور بدل المشاركة الوجدانية، وأحاسيس الغضب بدل الطمأنينة، وفي الحالتين يفشل العمل الإبداعي فشلاً نريعاً من الناحية الفنية والجمالية.

- انتشار المصطلح

منذ نشر إليوت لمقالته النقدية سنة 1919 ووسمها بـ (هملت ومشكلاته) Problems Hamlet and His تلقف مختلف النقاد مصطلح المعادل الموضوعي محاولين تطبيقه على النصوص الإبداعية ليغدو "من أكثر المقولات النقدية احتفاءً في الساحة"⁽²⁾ النقدية الغربية، ولكن شهرة المفهوم الحقيقية أكسبتها له تطبيقات النقاد الجدد خاصة في السنوات ما بين الأربعينات والخمسينات.⁽³⁾ وتشير موسوعة برنستون أن ذلك الحكم على مسرحية (هملت)

¹ ينظر محمد مندور: الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، القاهرة، ص 85.

² 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.

³ Edward Quinn: A Dictionary of Literary and Thematic Terms, p298.

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 أحاسيسه الخاصة بطريقة ملائمة وأن قرف واشمئزاز هملت يتجاوز غرضه والمتمثل في زواج أمه غير الشرعي مع عمه، والحال نفسها 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 درامياً 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 نجاحاً باهراً 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.⁽¹⁾

وتجاوزت شهرة وتداول هذا المصطلح النقاد وكتاباتهم، فلم يعد التقنية الأكثر توظيفا في الدراسات الأدبية والنقدية في الشعر والرواية والمسرح فحسب، وإنما تعدى إلى الشعراء والمبدعين الذين اختاروا المصطلح كعناوين لقصائدهم كما هو الحال بالنسبة للشاعرة لوسي بروك برويدو^(*) Lucie Brock Broido في قصيدتها "سبع معادلات موضوعية" Seven Objective Correlatives، التي نشرت بمجلة كولومبيا للآداب والفنون⁽³⁾، والشاعر المصري محمد قرنه^(**) في قصيدته (المعادل الموضوعي للفرح). وهو الأمر الذي يبرز قوة الوهج وتأثير الهالة الكاسحة لهذا المفهوم النقدي.

¹ *The Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics, 4th Edition, Princeton University Press, USA, 2012, p963.*

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

³ *Lucie Brock-Broido: Seven Objective Correlatives, Columbia: A Joal of Literature and Art , No. 35 (2001), p. 228.*

** محمد قرنه: شاعر مصري تخرج من كلية الإعلام عام 2007م، يعمل صحفياً في جريدة الشروق الجديد المصرية. له ديوانان منشوران: (أ وتعجبين؟) و(تسيحة الدوران للقمر).. وهو عضو مؤسس في رابطة نون للثقافة والحوار.

- 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 اهتماماً وأكثر وعياً وأكثر قوة في توظيفه من غيرهم، لأنه كان بالنسبة لهم "أحد المبادئ الأساسية لمنحاهم، فنحن نجده مكرراً في شواهد مبعثرة من أقوالهم النقدية"⁽¹⁾ وقد تعددت صورته وتجلت عند آلن تيت Allan Tate في مفهومه للتوتر في الشعر Tension in Poetry، وعند رانسم John Crowe Ransom في ثنائية النسيج والبنيان Structure and Texture، وعند كلينث بروكس Cleanth Brooks في مفهوم مفارقة اللغة Paradox Of Language وعند فرانك ليفز Frank Raymond Leavis 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، مؤكداً أن مصطلح المعادل الموضوعي "يستخدم بشكل واسع وغامض عند أنصار مدرسة النقد الجديد. ويعتمد المصطلح على نزعة ميكانيكية تضع علامة التساوي بين إحساس جاهز متشبيء يبدأ به الكاتب وبين وسائل تعبير تؤثر في الجهاز العصبي للإنسان كما تؤثر العقاقير"⁽²⁾

فألن تيت 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 مطلقاً، 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 كثيراً عن مدار المعادل الموضوعي فيها من خلال مصطلحه (النسيج والبنيان) يقرر: "إن هدف الناقد الجيد

¹ محمد عزام: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، ص 145.

² إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحديين، تونس، 1986 ص 145.

هو فحص وتعريف القصيدة بالنظر إلى بنائها ونسيجها. وإذا لم يجد ما يقوله عن نسيجها فليس لديه ما يقوله عنها باعتبارها قصيدة⁽¹⁾ والقصيدة بالنسبة له تحقق لنا معرفة مختلفة متفردة، وهذا المعنى المتفرد الذي تحققه ناتج البناء العضوي الملموس للقصيدة وعن النسيج الذي حيكت به فالنص 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). " ⁽²⁾

أما كلينث بروكس Cleanth Brooks فتستدعي فكرة إيوت 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 العملي. والدلالة على القصيدة بما يسمى نثرها هو الدلالة عليها بشيء خارج عنها، بشيء يمسحها 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 نشترك 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⁽³⁾

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 يرجع بصورة

¹ John Crow Ransom: *The New Criticism*, p14.

² محمد عزام: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، ص146.

³ د. حسام الخطيب: أبحاث نقدية ومقارنة، ص115 نقلا عن محمد عزام: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، ص147.

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 مستقلاً 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 تقديمًا غير شخصي من خلال مادة خاصة.⁽¹⁾

أما بالنسبة لكل من ويمزات W.K Wimsatt ومونرو بيردزلي Monroe C. Beardsley فإننا نعثر على تجليات واضحة للمعادل الموضوعي في مفهومي المغالطة القصدية (Intentional Fallacy) والمغالطة التأثيرية الوجدانية (Affective Fallacy) اللتين صاغهما في كتابهما الأيقونة اللفظية The Verbal Icon حيث عرف الكاتبان المغالطة التأثيرية الوجدانية على أنها الخطأ في تقييم القصيدة الشعرية من خلال آثارها وخاصة منها الآثار الانفعالية الوجدانية للقارئ فإذا كانت "المغالطة القصدية تقتضي أن ملكية النص تتجاوز الناص إلى جمهور القراء، بمعنى أن النص بدخوله عالم اللغة يتحرر من سلطة المؤلف ورقابته على معانيه"⁽²⁾، فإن المغالطة التأثيرية تقتضي "الفصل بين ماهية النص وتأثيره على القارئ، لأن الخلط بين النص وما يحدثه من نتائج وآثار على نفسية المتلقي في ظروف خاصة هو وهم أو خطأ نقدي ما ينبغي للناقد الموضوعي الحصيف أن يقع في شركه، لأنه إن وقع فسيقع في هوة الانطباعية التي كان النقد الجديد قد قام -أول ما قام - على أنقاضها"⁽³⁾ ولأن هذه المغالطة كانت معياراً في الحكم على النص وجودته من منطلق أنها تعبر عن شخصية الكاتب وعن ذاته ومشاعره العميقة، فلا بد أن تؤدي إلى الكاتب ذاته لا إلى النص فقد رفض النقاد الجدد هذا الخلط بين ما هو للنص وما هو للكاتب وما هو للقارئ، وإذا كانت نظرية التلقي تجادل بأن فهم النص غير ممكن بمعزل عن هذه التأثيرات، فإن النقاد الجدد اعتبروا تدخل هذه التأثيرات في تحليل النص محذوراً علينا تجنبه،

¹ محمد عزام: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، ص 147.

² يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص 54.

³ المرجع نفسه، ص 54.

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." (1)

إن مقومات هذا المفهوم عند النقاد الجدد كثيرة وقد لخصها حسام الخطيب في مجموعة من النقاط تتمثل في أن القصيدة هي خلق، وأن الشعر ليس تعبيراً مباشراً عن الشخصية، وأن الفنان الكامل هو الذي يستطيع أن يحقق انفصالاً تاماً بين الإنسان والمبدع، وأن يتمثل العواطف التي هي مادة الخلق، وأن اللغة هي ما يمثل الشيء إلى درجة أنهما متطابقان، وأن انفعال الفن ليس شخصياً، 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 دقيقاً لا ينقص ولا يزيد. وهو ما يترتب عليه ذلك أن القصيدة لها حياتها الخاصة، ولها قوانينها ومبادئها الداخلية التي تنظمها، وهي تتضمن تغييراً حيوياً كيمائياً للحقائق التي اندمجت لتولدها. 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 (2).

مهما يكن من أمر المعادل الموضوعي الذي تعددت مرجعياته كما رأينا في الفصل الأول؛ في ثوبه الإليوتي أو في عباءة من حدا حدوه، ومهما قيل عن اختلاف وتباين أصوله وجذوره، وبالرغم من الغموض الذي اكتتفه على مستوى التنظير النقدي، فقرن بالرمز تارة وبالصورة الشعرية تارة أخرى، أو على مستوى التوظيف الإبداعي، معادلاً فناً للهروب من سيطرة أحاسيس الشاعر على النص، أو قناعاً للتستر على الشخصية الحقيقية للمبدع، يظل هذا المفهوم واحداً من أهم المصطلحات النقدية الأكثر أهمية في تاريخ النقد الأدبي في القرن العشرين، وواحداً من أهم مصطلحات الحداثة النقدية.

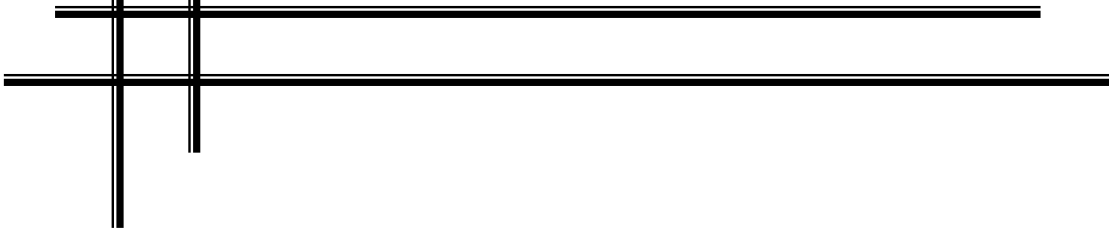
¹ ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 241.

² ينظر : حسام الخطيب -أبحاث نقدية ومقارنة، ص 136- 137.

الفصل الرابع مدرسة النقد الجديد والمدارس النقدية المتاخمة



- 1- الشكلانية الروسية
- 2- مدرسة شيكاغو
- 3- المدرسة التفكيكية
- 4- النقد النموذجي
- 5- مدرسة نقد استجابة القارئ
- 6- المدرسة البنيوية



تمهيد

تتلاقح النظريات والمناهج فيما بينها، انطلاقاً من مبدأ التراكم المعرفي الذي يسم كل العلوم الإنسانية والتجريبية، ولذلك نجد نقاط تقاطع بين النظريات والتيارات الأدبية والمناهج النقدية. ومدرسة النقد الجديد الأنجلو-أمريكية لا تخرج عن القاعدة فقد تأثرت بتيارات ومناهج سبقتها كما أثرت في مدارس لحقتها، وبخاصة تلك المدارس التي انبنت على مصطلحي الشكلانية والبنوية، حيث شمل المصطلحان عدداً من المدارس في النصف الأول من القرن العشرين والتي كان هدفها الأسمى يتمحور حول شرح القوالب الشكلية والبنوية للنصوص الأدبية.

هذا التوكيد على المظاهر الداخلية والبنوية للعمل الأدبي يميز نفسه عن التقاليد النقدية القديمة - وعلى رأسها النقد الأدبي البيوغرافي الذي ساد في القرن التاسع عشر- والتي كانت منشغلة بالمظاهر الخارجية أو الملامح الخارجة عن النص في تحليلها للنصوص، وهكذا وجدت المدارس المتعاقبة؛ الشكلانية الروسية ومدرسة براغ والبنوية والنقد الجديد وما بعد البنوية قاسماً مشتركاً - بالرغم من خصوصياتها الشخصية - في محاولاتها العامة لتفسير مستويات المضمون وعلاقته بأبعاد النص الشكلية والبنوية.⁽¹⁾

إذا كان النقد الجديد لم يعد مركزاً للتطبيق بالمرّة من قبل النقاد الأدبيين ولكن سيطرته امتدت إلى غاية الستينيات مما ترك بصمته المتميزة في طرائق القراءة والكتابة في الأدب.

وبعض من مفاهيم النقد الجديد بخصوص طبيعة وأهمية البيئة النصية . استخدام الشواهد المادية والدقيقة من النص ذاته قصد إثبات تأويلاتنا. هذه المفاهيم أدمجت في مناهج

¹ Mario Klarer: *An Introduction to Literary Studies*, Routledge Taylor & Francis Group London and New York, 1999, p79.

عديد النقاد اليوم، وبغض النظر عن معتقداتها النظرية فهي تدعم فراءتهم للنصوص الأدبية⁽¹⁾

ويواصل لويس تايزن "ومن هذه المفاهيم حاجة الطلاب والنقاد الماسة على الدعم النصي الشامل والدقيق من أجل التأويل الأدبي لأن هذه الممارسة والتي اعتمدها النقد الجديد والمسماة " القراءة الفاحصة" أصبحت منهجا عاما في المدارس العليا والمؤسسات التربوية لدراسة الأدب لعقود عديدة" وفي هذا السياق لا زال للنقد الجديد حضور حقيقي بيننا وعلى الأغلب أنه سيظل كذلك لعقود أخرى"⁽²⁾

وفي الأخير يقر "إننا بحاجة إلى فهم النقد الجديد حتى يتسنى لنا فهم النظريات النقدية الأخرى التي ظهرت كردة فعل ضده" ابتداء بنقد استجابة القارئ الذي يعارض تعريف النقد الجديد للنص الأدبي ومنهج تأويله له، والبنوية التي ترفض تركيز النقد الجديد على العمل الأدبي الفردي بمعزل عن الآداب الأخرى وعن النتاجات الثقافية الأخرى. إضافة على أن النظرية التفكيكية للغة وانتهاء بالنظرة التاريخانية الجديدة للبنية الموضوعية التي تتعارض بشكل مباشر مع افتراضات النقد الجديد بخصوص اللغة والموضوعية"⁽³⁾

وفيما يأتي سنتطرق إلى بعض من هذه المدارس التي تقاطعت مع النقد الجديد.

¹ Lois Tyson: *Critical theory today: a user-friendly guide*, 2nd ed. Routledge Taylor & Francis Group, New York, 2006, p135.

² *Ibid*, p135.

³ *Ibid*, p135.

1- الشكلانية الروسية: (Russian formalism)

تعد المدرسة الشكلانية الروسية من أهم المدارس الأوروبية التي احتفت بالنقد ككائن لغوي وعبرت عن مواقفها في وقت مبكر جدا يعود إلى ما قبل ثورة 1917، لتسهم في ازدهار النقد الأدبي الحديث ورسم معالمه الجديدة، بالرغم من قصر عمرها. وكانت الانطلاقة من إعلان الناقد والمنظر فكتور شك洛夫سكي Victor Shklovsky أنه "سيقف بالمرصاد لقتلة الأدب الروسي الذين استباحوا جمالياته من أجل التعبير عن قضايا لا تمت له بصلة".⁽¹⁾

وراح فكتور شك洛夫سكي وثلة من النقاد آمنوا بما آمن به؛ فلادمير بروب Vladimir Propp، بوريس توماشفسكي Boris Tomashevsky، بوريس إيخنباوم Boris Eichenbaum، يوري تينيانوف، Yuri Tynyanov، فلوشينوف، فينوغرادوف، بريك، رومان ياكبسون Roman Jakobson، يكرسون فكرة أن الأدب هو ما ينطوي عليه من خصائص أدبية بعيدة عن أي دائرة أخرى غير الأدب. واستطاعوا مثلهم مثل النقد الجديد أن يؤسسوا لهذه النظرة الجديدة، وأن يرسموا معالم النظرية الشكلية الروسية، على مستوى التنظير والتطبيق فكانت (نظرية النثر) لشك洛夫سكي و(القافية) لجرمونسكي، و(مقالات في الألسنية العامة) و(الأنثروبولوجيا البنيوية) لياكبسون، و(النغم والنظم) لأبخنباوم، و(شعرية دوستيوفسكي) لغروسمان، وغيرها من الآثار التي كرست التوجه الشكلاني الجديد. وللإشارة فإن النزعة الشكلانية تقسم إلى جماعتين؛ جماعة حلقة موسكو اللغوية التي تأسست عام 1915 بقيادة رومان ياكبسون، وجماعة الأوباياز Opajaz* أو "جمعية دراسة اللغة الشعرية" Society for the Study of Poetic Language التي انطلقت عام 1916

¹ نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ص399.

* OPOJAZ مختصر لاسم الجمعية باللغة الروسية (Obshchestvo Izucheniia Poeticheskogo Yazyka)

والتي يعد بوريس أيخنباوم وفكتور شكولوفسكي أبرز ممثليها. "ومثل الشكلانية الروسية طور النقد الجديد مواقف تأملية حول تقنيات القراءة التي أسهمت بإعطاء نفس حيوي لانبثاق الحداثة الأدبية والفنية"⁽¹⁾

ركز الشكلانيون الروس في طروحاتهم النقدية على أن اللغة هي روح الأدب وجوهره المكنون، لذلك اهتموا بما أسموه (أدبية العمل الأدبي) معتبرين أن اللغة الأدبية تكتفي بذاتها خلافا لـ (اللغة العملية) التي هي أداة توصيل اجتماعية لا أكثر"⁽²⁾ وهكذا فإن هذه الثنائية المتمثلة في اللغة الأدبية أو اللغة الشعرية واللغة اليومية هي التي ارتكز عليها الشكلانيون الروس، "ففي اللغة اليومية المستعملة للأغراض العملية، يركز الاهتمام عادة على السياق... ويرتكز الاهتمام أحيانا على الشفرة المستعملة في إرسال الرسالة؛ أي على اللغة نفسها. وفي حالة الفن اللفظي، يركز الاهتمام على الرسالة بوصفها غاية في ذاتها وليس فقط وسيلة، على شكلها بوصفه أثرا ثابتا غير قابل للتغيير ومستقلا، أبدا، عن الظروف الخارجية"⁽³⁾

أما جيرمونسكي فيرى أن "مادة الشعر لا تتكون من الصور ولا من العواطف، وإنما تتكون من الكلمات، إن الشعر فن لغوي"⁽⁴⁾، الكلمات نفسها التي ركز عليها النقاد الجدد مثل فرانك ليفز الذي يقول الكلمات على الصفحات⁽⁵⁾ (Words on pages) أو كما وصفها

¹ Leroy Searle: *New criticism, in The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism, ed.*

Michael Groden, Martin Kreiswirth, & Imre Szeman, (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2005), p. 691.

² فيصل دراج: النقد الأدبي والنظرية النقدية في القرن العشرين ضمن: حصاد القرن، مؤسسة عبد الحميد شومان، الأردن، ص109

³ حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص150.

⁴ المرجع نفسه، ص17.

⁵ LEAVIS Frank Raymond: *Essays and Documents, ed by : Ian Mackillo and Richard Storer, Continuum, London, New York, 2005 , p143.*

ويمزات W.K. Wimsatt في كتابه الحامل للعنوان نفسه أيقونة لفظية (A verbal Icon)⁽¹⁾.

كما تتقاطع مدرستا النقد الجديد والمدرسة الشكلانية الروسية في نظرة كل منهما إلى النص الأدبي، باعتباره كائناً لغوياً بحتاً، تلتقي النظريتان في رفض المؤثرات الخارجة عنه وذلك بـ"استبعاد التاريخ وإقصاء أبعاده الوثائقية"⁽²⁾ وإقصاء الظلال الاجتماعية والظروف البيئية، فالأدب في معتقد الشكلانيين الروس لا يمكن أن يكون الصورة العاكسة للأدباء وسيرهم الشخصية وحياتهم الخاصة، فالأدب ليس مرآة للعصر ولا ارتداداً للمعتقدات الدينية أو التقاليد والأعراف الاجتماعية، ولا صدى للمقاربات الفلسفية والأفكار الإيديولوجية والسياسية. وهي الأفكار التي تبناها النقد الجديد وحاربها وسعى لترسيخها في البيئة النقدية الأنجلو-أمريكية، وبناء على هذه الرؤية للأدب دعا الشكلانيون الروس إلى الغوص في الأثر الأدبي والبحث عن الخصائص التي تجعل منه أدباً. وهذا بحسب بوريس إيكسباوم ما يحصل نتيجة تفاعل البنى الحكائية، والأسلوبية، والإيقاعية في النص⁽³⁾. وهكذا استطاعت هذه الرؤية أن تفصل الأدب وتحليل الخطاب الأدبي عن العلوم الأخرى كعلم النفس وعلم الاجتماع، لتستقل القصيدة بذاتها ويستقل الخطاب النقدي بذاته، "لأن المادة الأساسية في بناء الأدب هي اللغة، وأما اللسانيات فهي الدراسة العلمية لها، ولمظهرها الحسي الذي يتجلى من خلال الكلام."⁽⁴⁾ وهذه الاستقلالية هي التي عبر عنها ت. س. إليوت وهو يتحدث عن القصيدة التي من بين

¹ يقول ويمزات في ملاحظة حول عنوان كتابه (الأيقونة اللفظية) *The Verbal Icon* "تستعمل الأيقونة من قبل الكتاب السيميائيين للإحالة على علامة لفظية والتي تشترك في الخصائص أو تشبه الأعراض التي ترمز إليها، والمصطلح ذاته في عموم توظيفاته يحيل إلى صورة مرئية، وبخاصة إذا كانت رمزا دينيا. تلك الصورة اللفظية ليست تلك الصورة الناصعة بالمعنى الحدائلي للفظة صورة التي تحقق كلية قدراتها اللفظية فحسب وإنما تلك التي تحقق تأويلا للواقع في أبعاده الاستعارية والرمزية، هي ذي الأيقونة اللفظية."

ينظر: W.K. Wimsatt: *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, University Press of Kentucky, 1954, p x

² جيزيل فالانسي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي تر: رضوان ظاظا، عالم المعرفة، عدد 221، الكويت، 1977، ص 173.

³ المرجع نفسه، ص 173.

⁴ جيزيل فالانسي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص ص 30-31.

أهم خصائصها هذه الكينونة الذاتية المستقلة Autotelic، وهي الرؤية العامة التي نظر بها النقاد الجدد للنص رؤية من الداخل Intrinsic أو (رؤية داخلانية) كما ترجمها خميسي بوغرارة،⁽¹⁾ في مقابل الرؤية من الخارج أو (رؤية خارجانية) في معرض حديثه عن رينيه ويليك وأوستن وارن اللذين كانا "من الأوائل الذين حللوا تمييز الشكلانيين الروس بين الحبكة والقصة في الرواية"⁽²⁾ وكيف أنهما قسما من منظور شكلائي عام "مختلف أنواع الدراسة الأدبية إلى اقتربات داخلانية Intrinsic واقتربات خارجانية extrinsic حيث يذهبان إلى أن التقاليد الخارجانية كالتأويل التراجمي والنفسي والفلسفي والاجتماعي تخط كثيرا بين الأسباب والنتائج، ولذلك يجب أن تخضع للاقتربات الداخلية لأن هذه الأخيرة تحترم الوضعية الخاصة للعمل الفني"⁽³⁾

يرى رمان سلدن أن هناك ثمة تآلف واضح بين الشكلانية الروسية والنقد الجديد وأوجه التشابه بين المدرستين لا تخفى على ذي بصيرة بل "قد لا يبدو النقد الذي خلفته الشكلية الروسية غريبا في أعين طلاب الأدب الذين نشأوا في ظل تيار النقد الجديد الأمريكي الإنجليزي، بتركيزه على «النقد العملي» والوحدة العضوية للنص، فالنقد الجديد يشبه الشكلية الروسية في السعي إلى اكتشاف الخصوصية الأدبية للنصوص. وكلا النوعين من النقد يرفض النزعة الروحانية المترهلة التي غلبت على النظرية الأدبية الرومانسية في أواخر أيامها، ويفضلان اتخاذ موقف تجريبي وتفصيلي من القراءة."⁽⁴⁾ غير أن الروس "كانوا أكثر اهتماما بالجوانب المنهجية، وأكثر انشغالا بوضع أساس علمي لنظرية الأدب، أما النقاد

¹ كريس بولديك: النقد والنظرية الأدبية منذ 1890، تر: خميسي بوغرارة، ص 144.

² المرجع نفسه، ص 144.

³ المرجع نفسه، ص 144.

⁴ رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998، ص 25.

الجدد فقد جنحوا إلى الاهتمام بالتنظيم اللغوي المتميز للنصوص تأكيدا للانفصال بين المعنى الأدبي والتصورات العقلية المنطقية.⁽¹⁾

واتخذت المدرستان الكثير من المواقف المتشابهة خاصة فيما تعلق برؤيتهما للشعر من حيث هو لغة تتميز بوصفها منظورا أماميا أي لغة تجذب الاهتمام إلى الكلمات نفسها في علاقة كل كلمة بالأخرى داخل الاكتمال الذي هو القصيدة، وذلك بالرغم من أن كلتا المدرستين تطورت على حدة.⁽²⁾

ويفسر فكتور إيرليخ هذا التشابه بين التيارين، وبالتحديد بين منظور وصياغة إخبانوم وتينيانوف من جهة، وكلينت بروكس، وويليم ويمزات من جهة أخرى ناتج إذن عن التقارب أكثر مما هو ناتج عن التأثير.⁽³⁾ ذلك أن إمكانية التأثير والتأثر مستبعدة بين الفريقين، ولا يمكن أن تنسب هذه التشابهات إلى تلاقح فعلي⁽⁴⁾ فإمكانية التواصل بين البيئتين لم تتوفر في تلك المرحلة المتقدمة للمدرستين لأسباب سياسية، ربما كانت العزلة الثقافية التي عرفها الاتحاد السوفياتي سابقا أحد أهم هذه الأسباب، ويؤكد إيرليخ هذه الفرضية التي باعدت فكرة التأثير بين الخطاب النقدي الشكلائي الروسي وبين الخطاب النقدي الأنجلو-أمريكي بقوله: "إذا كان ثابتا أن التأثير الغربي في الشكلائين الروس قد كان هزيلًا، فإن التأثير الشكلائي في النقد الغربي قد كان وإلى عهد قريب، منعما"⁽⁵⁾ ويضيف إيرليخ في السياق نفسه: "فإن يعمد رينيه ويليك وهو صاحب منظور في الأدب مستفيد من بنيوية براغ وأوستن وارين، وهو ممثل بارز للنقد الجديد الأمريكي إلى أن يدون بمناسبة لقاءهما سنة 1939 اتفاقا واسعا بصدد

1 رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، ص12.

2 والتر ج أونج: الشفاهية والكتابة، تر: حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة الكويت - 1994 ص228

3 المرجع نفسه، ص162.

4 المرجع نفسه، ص161.

5 والتر ج أونج: الشفاهية والكتابة، ص161.

النظرية الأدبية ومنهجيتها لهو حجة على هذه المشابهة القائمة بين الحركتين النقديتين المتوازيتين شأنها في ذلك شأن كونية العلم الجوهريّة.⁽¹⁾

أما توني بينث Tony Bennett فيلخص الفرق بين الشكلانية الروسية والنقد الجديد في ثلاث نقاط:

أ) في حين يؤيد النقد الجديد النقد الكانطي الجديد للوضع في زعمها أن العلوم الإنسانية تقف في حاجة إلى مناهج مختلفة نوعياً عن تلك التي يعملون في مجال العلوم الطبيعية، يقف الشكليون الروس إلى جانب أيديولوجية الوضعيين الجدد، والمتمثلة في أن تحديد استثنائية الأدب قضية يجب أن تحل بطريقة واحدة تعتمد على المناهج العلمية والتجريبية.

ب) يذهب النقد الجديد إلى أن البحث في استثنائية وتفرد الأدب يمكن أن يكشف شيئاً دائماً ومهما عن طبيعة الإنسان، وبالتالي يقف إلى أيديولوجية إنسانية غريبة تماماً عن الشكلانيين.

ج) يميل النقد الجديد للتأكيد على وظيفة المثير للمشاعر والانفعالي - مقابل للمعرفي - في اللغة الشعرية والخطاب الأدبي⁽²⁾

والحقيقة أن المدرستين سارتا في خط يكاد يكون واحداً، كل في بيئته الجغرافية، وإن اختلفت المنطلقات الفكرية، والظروف السياسية والإجراءات النقدية للمدرستين فقد دفعتا بالنقد الأدبي خطوات إلى الأمام.

¹ والتر ج أونج: الشفاهية والكتابة، ص162.

² Tony Bennett: *Formalism and Marxism*, Routledge, London and New York, 1979, p192.

2- مدرسة شيكاغو Chicago School

ظهرت مدرسة شيكاغو للنقد الأدبي في الثلاثينيات، وسميت كذلك لأن كل أعضائها كانوا "أساتذة من ألمع أساتذة الأدب في جامعة شيكاغو في الثلاثينيات من القرن العشرين، فقد أسسوا مدرسة شيكاغو الأرسطية التي جعلت من الأسلوب الاستنباطي الذي اتبعه أرسطو في صناعة الشعر المرتكز الأساسي في التعامل مع النص الأدبي. كما ركزوا على دراسة الأسلوب معتمدين على البلاغة والفصاحة، وأبدوا قدرة فائقة في التمييز بين الأجناس الأدبية وفي تحليل النصوص الأدبية ونقد الجنس الأدبي الواحد. وقد رأوا أن الحكمة الفنية تمارس تأثيراً على المشاهدين والقراء سببها بالتأثير البلاغي الذي يؤدي أحياناً إلى إعادة صياغة شخصية المشاهد وتشكيلها".⁽¹⁾

ويعد الناقد رونالد سلمن كراين Ronald Salmon Crane مؤسس المدرسة والناطق الرسمي باسمها، وضمت المدرسة إضافة له نخبة أخرى من النقاد الذين ارتبطوا بجامعة شيكاغو؛ من أمثال: كيست W.R. Keast، ألدن أولسن Elder Olson، وبرنارد وينبرغ Bernard Weinberg، كما يحسب على الجماعة واين سي بوث Wayne C. Booth صاحب كتاب (بلاغة السرد) 1961 The Rhetoric of Fiction، وقد دعيت جماعة شيكاغو باسم "الأرسطيين الجدد" نظراً للتركيز الكبير والاهتمام الأكبر الذي أولاه أعضاء هذه الجماعة لأرسطو وأفكاره ومقولاته النقدية بخاصة فيما تعلق بمفاهيم الحكمة والشخصية والنوع الأدبي.

على خلاف النقد الجديد الذي ركز على بعض القضايا معتبراً إياها جوهريّة، كما فعل إيمبسون في أنماط غموضه وبروكس في قضية مفارقة اللغة كانت مدرسة شيكاغو وخصوصاً كراين أقل حماساً للاحتفاء بالغموض والمفارقة، "وانصب اهتمامها على خلق الأدوات

¹ عيد الدحيات: النظرية النقدية الغربية: من أفلاطون إلى بوكاشيو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2007، ص80.

البلاغية الضرورية من أجل منهج نقدي شكلي صارم ودقيق⁽¹⁾ وبهذا المعنى يضيف كاستل غريغوري أعطت مدرسة شيكاغو الأرسطية للنقد الجديد بديلا.

وكان الكتاب الجماعي لرواد هذه المدرسة والموسوم بـ: النقاد والنقد - القديم والحديث Critcs And Criticism Ancient and Modern نقدا للنقد وبخاصة الهجوم الشرس على جماعة النقد الجديد حيث أوضح الأرسطيون الجدد من خلاله رؤيتهم للنقد الأدبي وطريقة تأويله ودراسته. كما ركزت هذه المقالات على المبادئ الفلسفية أو الجمالية والمنهجية اللازمة لنشوء نقد حديث ونظرية للشعر يتسمان بالكفاءة.⁽²⁾

لقد جاءت المدرسة "كرد فعل للنقد الجديد وكشكالية بديلة لأن مجموعة من المقالات افتتحت بانتقادات مركزة لكل من أي. أ. ريتشاردز ووليم إمبسون وكليمنت بروكس وغيرهم من النقاد الجدد"⁽³⁾. ومن القضايا التي أثارها مدرسة شيكاغو قضية شمولية الأدب وتعدديته التي تفرض تعددية المقاربات، والتقنيات التي يجب أن ينظر من خلالها الناقد قصد الوصول إلى حقيقة العمل الأدبي وتقييمه. على عكس النقد الجديد الذي ينظر على النص الأدبي نظرة داخلية، وهي نظرة أحادية أعابها نقاد شيكاغو على مدرسة فاندربليت وراسم. ويناقش ألدز أولس هذه القضية فيقول "أن القصيدة لها أوجه ومظاهر عديدة، ومناهج النقد يجب أن تختلف باختلاف الوجه أو المظاهر الذي يريد الناقد التركيز عليه في دراسته، وإلا فإنه سيدرس وجهات مختلفة بطريقة ومنهج واحد، ومن ثم فإنه من الخطأ أن نقول أن هناك منهجا نقديا واحدا هو المنهج الصحيح"⁽⁴⁾ وإذا كان هذا الانفتاح على المناهج النقدية والدعوة للاستفادة من تقنيات وإجراءات التيارات النقدية المختلفة يشكل نقطة اختلاف بين نقاد

¹ Castle, Gregory: *The Blackwell Guide to Literary Theory*, Blackwell Publishing, Oxford, 2007, p125.

² فنسنت ب. لينتش: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانيات، ص79.

³ المرجع نفسه، ص79.

⁴ Sara Adam: *The Chicago Critics: Attack on New Criticism*, in:

<http://educationcing.blogspot.com/2012/07/chicago-critics-attack-on-new-criticism.html> (July 2012).

شيكاغو والنقاد الجدد، فإن دراستهم النصانية للعمل الأدبي واهتمامهم بالأثر الفني في ذاته، وتركيزهم على الشكل والنسيج وغيرها من المقولات، لا تشكل الجسر الرابط بين المدرستين فحسب، بل وتجعل من النقاد الأرسطيين امتدادا حقيقيا للنقد الجديد.

تؤكد هذه المدرسة التي تثير بعض القضايا الجدلية ضمن حدود الشكلية، على أهمية الحبكة والتأليف والنوع الأدبي. "وقد أخذ نقاد شيكاغو والنقاد الجدد على عاتقهم إصلاح الدراسات الأدبية خلال الثلاثينيات والأربعينيات وسعت كلتا المجموعتين إلى تحية التاريخ عن المركز ووضع النقد محله، إلا أن مشاريعهم التعليمية اختلفت حول دور النظرية. فقد أراد النقاد الجدد عموما أن يكون الشرح هو جوهر العلم النقدي بينما وضع نقاد شيكاغو "تاريخ" النظرية قبل التطبيق الشرحي. وأصر كرين في اقتراحه عام 1924 على أننا "نكسب الكثير ولا في ضمان أرضية مشتركة من الاتفاق داخل حدود منهجنا الفلسفي لو أن المبادئ التي نستخدمها ذكرت صراحة وأخضعت للفحص العقلاني قبل استعمالها في نقد الأعمال المفردة"⁽¹⁾

ويبدو هذا التقارب بين النقاد الأرسطيين الجدد والنقاد الجدد واضحا من خلال كتابات كل من جون كرو رانسم ورونالد سلمن كراين، باعتبارهما ممثلين رئيسيين للمدرستين، خاصة فيما تعلق بالمنظور لشمولي للنقد. وكما يتجلى في عبارات التقدير والاحترام المتبادلين بينهما وبين أفراد المجموعتين. ففي مقالته: "شركة النقد" يقدم رانسم مخططه الهادف إلى إصلاح المنظومة التعليمية المرتبطة بالدراسات الأدبية والنقدية، واستبعاد التاريخ من بؤرة اهتمامات الدراسات الأدبية في أقسام الأدب واللغة الإنجليزية في الجامعات الأمريكية، واستبداله بالرؤية النقدية البحتة، في هذه المقالة يرجع رانسم الفضل الأكبر في طرح هذه الرؤية الجديدة إلى غريمه كرين Crane ويعترف له بأفضلية سبق في طرح هذا الرأي، حيث يقول أنه إذا حل النقد في نهاية المطاف محل التاريخ كمركز للدراسات الأدبية فإن الفضل في ذلك يحتمل أن يعود إلى الأستاذ رونالد س. كرين بجامعة شيكاغو أكثر من أي رجل آخر فهو أول الأساتذة

¹ فنسنت ب. ليتش: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانيات، ص 82.

العظام الذين دافعوا عن النقد كسياسة في أقسام الإنجليزية.⁽¹⁾ أما رونالد س. كرين وبالرغم من نقده اللاذع للنقاد الجدد نجده في كثير من المواقف يذكر مزاياهم ويثمن آراءهم وبعضاً من مفاهيمهم التي قدموها . وقد أكد هذا مقالته المنشورة في الكتاب المانيفستو سابق الذكر النقاد والنقد . القديم والحديث Critcs And Criticism Ancient and Modern والمعنونة: "الأحادية النقدية عند كلينث بروكس" The Critical monism of Cleanth Brooks .

إن ما يميز نظرية شيكاغو بحسب بيتر تشيلدرز وروجي فاوهر هي أنها كانت holistic بمعنى (معنية بالنية الكلية والدينامية للعمل) و typificatory تصنيفية أي معنية بتعيين وتعريف أصناف وأنواع العمل العامة.⁽²⁾

وعلى الرغم مما قد يقال حول هذه الجماعة فإن شهادة إيفور وينترز - وهو من هو في مدرسة النقد الجديد- في حقهم حين قال: "بيد أن مجموعة شيكاغو أساتذة بالمعنى الفني للكلمة , مهما ظن الأساتذة الآخرون. وانطباعي العارض هو أن مجموعة شيكاغو دارسون منهجيون , بالأشكال التقليدية للدرس , أكثر مما هو الشأن مع النقاد الجدد"⁽³⁾ تظل شهادة حية وناصعة في حق هذه الجماعة وإسهاماتها، وعلى الرغم من أنها لم تعمر طويلاً، إلا أنها شكلت حلقة مهمة وحاسمة في تاريخ الحركة النقدية الأمريكية.

¹ فنسنت ب. ليتش: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانيات، ص82.

² Peter Childs & Roger Fowler: *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, p25.

³ إيفور وينترز: مشكلات تواجه الناقد الحديث للأدب، ضمن: النقد الجديد النقد الأنجلو أمريكي الحديث، تر: ماهر شفيق فريد، ص252.

3- المدرسة التفكيكية Deconstruction

ما من شك أن المدرسة التفكيكية Deconstruction من أهم المدارس ما بعد بنويوية 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 بلوم Harold Bloom، وبول دي مان Paul de Man وجيوفري هارتمان Geoffrey Hartman وجيه. هيليس ميللر J. 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 ينضون تحت خانة النقد التقليدي يبذون سخطهم من التفكيك الذي يعدونه سخيلاً وسطحياً وعدوانياً ومدمراً. ولم يخل أي مركز فكري في أوروبا وأمريكا من الجدل في قيمة التفكيك كنظرية جديدة في النقد.

إذا كان جاك ديريدا تفرد بالزعامة في الضفة الأوروبية، فإن بول دي مان استحوذ على قيادة التفكيك في الضفة الأمريكية، وقد دعا جاك ديريدا في ندوة جامعة جونز هوبكنز إلى تفكيك ميتافيزيقا الحضور التي تتعكس 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

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

تمتلك وحدة عضوية، أو نواة ذات مدلول قابل للشرح⁽¹⁾ أي تعارض مع أحد أهم مبادئ النقد الجديد المتمثلة في استقلالية النص واكتفائه ذاتياً. ويوجز ليونارد جاكسون صورة التفكير العامة في هذه الكلمات: "يبدأ هذا التفكير 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 المؤلف. ولكي نقبض على هذا النص أو نحزره فإننا نتعامل معه بوصفه ما قبل نص مهياً لمزيد من الكتابة التي يمكن أن تستخدم فيها عدّة الحداثة كلها، خاصة ذلك التلاعب الجويسّي بالألفاظ".⁽²⁾

ويحاول دي مان في كتابه (العمى والبصيرة) أن يوجه ملاحظة مفادها أن بعض النقاد وعلى راس هؤلاء (النقاد الجدد) يتجهون اتجاهاً معاكساً للبصيرة وذلك من خلال سلوكهم سلوكاً نقدياً معيناً أو انتهاجهم منهجاً معيناً أو تبنيهم لنظرية نقدية معينة ويحاول أن يبرهن أنهم وإن حققوا هذه البصيرة فإنها ممزوجة بنوع من العمى، فيقولون كلاماً مخالفاً 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" لأن 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 عموماً جزء من عملية معقدة تنتج العمل الأدبي، ولكن إذا كان هناك خطأ 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.

¹ خوسيه ماريا بوثيلو إيفانوكس: نظرية اللغة الأدبية، ص 147.

² ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية، تر: نائر ديب، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط2، 2008،

لأن العناصر ليست هي وحدة كلية. وبذا يتوجب لعملية النقد الأدبي أن تتجاهل البصيرة التي تنتجها تلك العناصر في النص المعني.⁽¹⁾

وقد عدَّ منهج التفكيك من قبل النقاد منهجا مناسباً لنقد النصوص وتحليلها فهو يتيح للمفسر اكتشاف التناقضات الخفية في النص، حيث أن التفسير التفكيكي للنص، كما يقو بنلر 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 تماماً وتتصارع معه⁽²⁾.

بعد انتقال دريدا أستاذا زائراً 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"⁽³⁾ 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"⁽⁴⁾ فهذا جيفري هارتمان الذي بدأ يضيق ذرعاً بالقيود المختلفة لنظرية النقد الجديد، كما حاول بعض النقاد من أمثال موراي كريغر كما يقول "إثناء عزم التفكيكية بقولهم: "إن أدواتها لا تختلف أولاً وقبل كل شيء عن أدوات النقد الجديد".⁽⁵⁾

تلغي التفكيكية - كالنقد الجديد - التمييز بين النقد والإبداع وكون اللغة هدفاً لذاتها، تقابل الشكل والهدف في النقد الجديد طور أتباع دريدا الأمريكيين مختلف أوجه عمله بطرق

¹ د. عماد الدين الجبوري: دراسات في الأدب، منشورات إي كتب، 2011، ص28.

² بنلر كريستوفر: التفسير والتفكيك والأيديولوجيا، ص91.

³ كريستوفر نوريس: التفكيكية: النظرية والممارسة، تر: د. صبري محمد حسن، دار المريخ، الرياض، السعودية، 1989، ص195

⁴ 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 .*

⁵ كريستوفر نوريس: التفكيكية: النظرية والممارسة، تر: د. صبري محمد حسن، دار المريخ، الرياض، السعودية، 1989، ص265.

خاصة، اهتم دي مان بطريقة النقد الجديد، التي تشيد بالبنيات للنص ووصف باحثون مفاهيم دريدا بأنها لعبة طورها أتباعه إلى نظرية قريبة من النقد الجديد نظرية المتعة كما سنراها عن إليوت تتمثل في توريات التداعي اللغوي والأدبي ومعاني المفارقة والسخرية والالتباس، التي تنعرس لدى دريدا وآخرين في بنية اللغة ذاتها.⁽¹⁾

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."⁽²⁾

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 التفكيكيين 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"⁽³⁾

وكثيرا ما يشار إلى مدرسة بيل الأمريكية في التفكيكية وجاك دريدا ومدرسة النقد الجديد الفرنسية بزعامة رولان بارت بالنقد الجديد الجديد⁽⁴⁾ كما فعل إدوارد سعيد حتى أن

¹ جون ستروك: البنيوية وما بعدها من ليفي سراسوس إلي دريدا، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1996، ص ص 209-121.

² Art Berman *From the New Criticism to Deconstruction: The Reception of Structuralism and Post-structuralism*. University of Illinois Press, 1988, p276.

³ Martin McQuillan: *Paul de Man*, Routledge Taylor & Francis Group, London New York, 2001

⁴ Edward W. Said: *Opponents, Audiences, Constituencies and Community in The Anti-aesthetic by Hal Foster*, Bay Press Port Townsend, Washington 1983, p138.

مصطلح: "نقد النقد الجديد" (The New New Criticism) أطلق على التفكيكية وذلك بسبب الاعتمادات الأدبية من قبل مدرسة ييل Yale في أمريكا والتي تمكن النقاد من مواصلة ذلك الاهتمام المحكم والدقيق بالنصوص دون اعتبار النزعة الفوكودية لما بعد البنيوية⁽¹⁾ وهذا الارتباط الجيني والمنهجي ذاته بين التفكيك والنقد الجديد ما جعل ليونارد جاكسون يفضل إطلاق اسم "ما بعد النقد الجديد"⁽²⁾ 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"⁽³⁾

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"⁽⁴⁾ فالتفكيكية بحسب لانتريشيا تمثل شكلانية جديدة فقط في حال طرح واستبعاد الجانب الفلسفي. وانطلاقاً من هنا من الطبيعي وجود خيوط من التفكيكية ومصطلحاتها مجدولة في المشاريع النقدية المختلفة، الشكلانية والظاهرية والتأويلية والماركسية كما كانت الحال مع مدرسة النقد الجديد، وبعض النقاد يطلقون عليها النقد الجديد، إذ أن التفكيكية بحسب بارزيلي وويلومفيلد Shuli Barzilai and Morton W. Bloomfield تعد "بطريقة تعاقبية أعتبر التفكيكية استمرارية للنقد الجديد بالمعنى التاريخي المحدود ليس فقط لان التفكيكية ظهرت بعد النقد الجديد، ولكنها اتبعت أعقاب البنيوية"⁽⁵⁾

¹ Paul Dawson: *What is a literary intellectual? Creative Writing and the New Humanities*, in: *Cultural Studies Review*, Vol 9, No 1, MAY 2003, p167.

² ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية، تر: ثائر ديب، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط2، 2008، ص275.

³ Vincent B. Leitch, *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction* (New York, 1983), p142.

⁴ Frank Lentricchia, *After the New Criticism* (Chicago, 1980), p. 169.

⁵ 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,

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 يضاف 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".⁽¹⁾

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 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"⁽²⁾ كما كتب هارتمان كتابين مهمين عن ووردزورث "شعر ووردزورث" ووردزورث 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 ريبنه 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 الرئيسيين من

¹ ليونارد جاكسون: بؤس النبوية، 275.

² للمزيد انظر: ما التفكيكية؟ نقاد بيل والشعر الروماتيكي الإنجليزي ضمن: ماهر شفيق فريد: لآلئ الإبداع، دار البستاني للنشر والتوزيع، القاهرة، 2005، ص103.

النقاد الجدد وربما كان آخرهم إلى اتخاذ موقف الدفاع في مسعى الدفاع عن شكلية النقاد الجدد وأيضاً لمد نطاقها ونتجت عن هذا الدفاع نسخة متأخرة معقدة ومرنة ومخففة من شكلية النقد الجديد.⁽¹⁾

وقد تحدث كريجر عن الوضع المتأزم للشعر ودافع باعتباره آخر معاقل النقد الجديد وكان دائماً يمتدح كريجر هنا النقاد الجدد ويربطهم بالتراث النقدي الغربي العريض، وهو يلح كشكلي وإنساني على الحاجة للمحافظة على أعظم قصادنا 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.⁽²⁾

لقد كانت مواجهة كريجر بطرح مشروعه الجديد وتوظيف مصطلحات أخرى للنقد الجديد "سعيًا منه في خلق البديل للنفي والخواء اللذان يبشر بهما البرنامج التفكيكي ومحاولاً أن يوقف تآكل النزعة الإنسانية الغربية. أجبر تحدي التفكيكية كريجر على أن يصبح المدافع والمتحدث الرئيسي باسم تراث النقد الجديد خلال السبعينات."⁽³⁾

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 التفكيكي واستوعبه إلى حد كبير وبلا هواده، غير أن هذه المواجهة لم تهدف إلى فهم النقد التفكيكي بل إلى المحافظة على النقد الشكلي.⁽⁴⁾

¹ فنسنت ب ليتش: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ص 66.

² فنسنت ب ليتش: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ص 68.

³ المرجع نفسه، ص 66.

⁴ المرجع نفسه، ص 68.

ومن أحدث الانتقادات التي لحقت التفكيكية ما جاء في كتاب جون إليس John M. Ellis الذي عنوانه: (ضد التفكيك) Against Deconstruction سنة 1989 والذي يفحص الفصل السابع والأخير منه التفكيكية على اعتبار أنها مرحلة من مراحل التطور التاريخي في النقد الأدبي. وقد تضمن الكتاب نقدا لادعا للمنهج التفكيكي معلنا أن الكثير من 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 العام 1954. واخذ على التفكيكية أيضاً شغفها باستخدام كلمات واصطلاحات غير واضحة سعيًا 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 مغلوطة؟ يحاول إليس أن يبين أن رؤية دريدا للتأويل ومدى صحة أفكاره حولها؛ فدريدا وتلامذته ينطلقون مسلمات وبيديهيات 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 مغلوطة " 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

¹ جون إلس: ضد التفكيك، تر: حسام نايل، المركز القومي للترجمة، 2012 ص 105.

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 والتميمات الواضحة يعترها 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"⁽¹⁾

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"⁽²⁾

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 ، ص106.

² المرجع نفسه، ص144.

4- مدرسة نقد استجابة القارئ Reader Response Criticism

يحيل مصطلح استجابة القارئ إلى تلك العلاقة التناظرية التي تتشكل بين النص ومتلقي النص وبين متلقي النص والنص، أي ما يمكن أن يضيفه القارئ على النص وما يمكن أن يضيفه النص للقارئ، وإذا كانت هذه العلاقة علاقة نصية بحتة فإن هذا النوع من النقد يركز على الجوانب المختلفة والمهمة التي يكون فيها للناص مساهمة فاعلة في أثناء قراءته للنص، باعتباره قارئاً له أفكاره الخاصة وخلفياته الثقافية والمعرفية والنفسية الذاتية والتي بدورها تشكل رؤى خاصة متميزة تفرزها تلك الأفكار والخلفيات لترسم من خلال عملية القراءة تلك مسارا معيناً خاصاً بكل قارئ بحسب قدراته القرائية المبنية على المحمولات الفكرية والفلسفية القبلية التي تميزه عن غيره من القراء.

و قد تعددت الأصول الفكرية لنقد استجابة القارئ وتعددت معه التسميات فأطلق عليه أسماء عدة، كنظرية الاستقبال، أو جماليات القراءة، أو نظرية التلقي...

في عملية القراءة هذه أتت هذه النظرية النقدية رداً على النظريات التي تتمحور حول النص من أمثال الشكلانية والنقد الجديد حيث يُهمش دور القارئ، لأن النص هو المركز والمنطلق.

نشأ النقد المتمركز حول الاستجابة في عقدي الستينيات والسبعينيات من مجموعة الضغوط الثقافية والمؤسسية كما حدث ذلك مع النقد الجديد، والنقد الشكلي من خلال حجب نفسه عن الحقول المجاورة كيما يحظى باستقلال صارم. ومن خلال نبذه مناقشة المشاعر الشخصية كيما يحاكي الموضوعية والدقة العلميتين، وبذا عرض نفسه لخطر أن يصبح بحثاً ضيقاً جداً ومتخصصاً لجذب انتباه الدارس والمعنى به، وأن يبتعد عن تغيرات المناخ الفكري ليكيف نفسه مع العصر. ولقد أظهر النقاد الذين ركزوا على القارئ، عبر إضفاء الشرعية على تضمين الاستجابات الشخصية للأدب في عملية تفسير النص، الرغبة في مقاسمة قرائهم

دربة خبرتهم النقدية، وفي الوقت عينه مشاركة علماء النفس واللسانيين والفلاسفة وباحثين آخرين وظيفتهم الفكرية.⁽¹⁾

ورغم أن النقد المتعلق بالاستجابة جاء رداً على مغالاة الشكلانيين والنقد الجديد في استبعاد كل ما هو خارجاني وتركيزهم على استقلالية النص فإن بعض هذا النقد له بذور عند بعض النقاد الجدد. تقول جين تومبكنز في هذا الشأن: "ليس نقد (استجابة القارئ) نظرية نقدية موحدة تصورياً، إنما هو مصطلح ارتبط بأعمال النقاد الذين يستخدمون كلمات من قبيل: القارئ، Reader عملية القراءة Reading Process الاستجابة Response ليميزوا حقلاً من حقول المعرفة. وتقف حركة استجابة القارئ في سياق النقد الأنجلو-أمريكي، وعلى نحو مباشر بوجه مقولة النقد الجديد التي نادى بها ويمزات وبيردزلي في مقالتهما (المغالطة العاطفية) التي هي الخلط بين القصيدة ونتائجها فهي تبدأ بمحاولة اشتقاق معيار للنقد من التأثيرات النفسية لقصيدة ما لتنتهي بالانطباعية والنسبية" وسوف يجادل نقاد استجابة القارئ بأنه لا يمكن للقصيدة أن تفهم بمعزل عن فتأثيراتها النفسية كانت أم غير ذلك هي جوهر أي وصف دقيق لمعناها، ما دام المعنى ليس له وجود حقيقي غير مرتبط بإدراك القارئ"⁽²⁾

تشير جين تومبكنز أن نظرية استجابة القارئ ابتدأت بمناقشة آي. أ. ريتشاردز للاستجابة العاطفية في عقد العشرينيات من هذا القرن، أو مع دي دبليو هادينغ D. W. Harding ولويس روزنبلات Louise Rozenblatt في الثلاثينيات.⁽³⁾

أما ريتشاردز فقد اهتم بعلم نفس السلوكيات، فطرح في كتابه «النقد العملي: دراسة في التذوق الأدبي» Practical Criticism: A Study in Literary Judgement عام (1929) آراءه التي تشكلت من تجربته العملية في مدرجات جامعة كامبردج، محاولاً الوقوف

¹ جين تومبكنز: نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنوية، تر: حسن ناظم، علي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999، ص378.

² المرجع نفسه، ص17.

³ جين تومبكنز: قد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنوية، ص19.

عند الخصائص التي يجب أن يتوفر عليها بها الخطاب speech؛ وهي قول ما له معنى sense، والتعبير عن الإحساس Feeling المكون تجاه هذا المعنى، واللهجة tone المعتمدة أساساً على المتلقي، وأخيراً نية 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، كونه وسيلة الكاتب والقارئ للوصول إلى السكينة والتوازن النفسي. وصار ريتشاردز بذلك من كبار الفاعلين في تطوير قراءة الشعر ممهداً لما يعرف بـ«النقد الجديد» New Criticism ومساهمياً في تهيئة المناخ الملائم للحدثة ويصرح بروكس في مقاله (النقد الجديد) أن النقد الجديد لم يكن متعارضاً بكل ما في الكلمة من معنى مع نظرية استجابة القارئ، وأن الاثنين يكملان بعضهما البعض، فمثلاً: إذا فضل أحد النقاد الجدد أن يركز على الأثر الأدبي بدلاً من الأديب، فهو لم يختار أن يركز تركيزاً أقل على القارئ، وعلى استجابة القارئ تجاه الأثر الأدبي... لا أحد في كامل قواه العقلية يستطيع أن يهمل القارئ، فهو أساس لا بد منه في تحقيق القصيدة أو الرواية. استجابة القارئ جديرة بالدراسة".⁽¹⁾

لكن بروكس عاد ليحد من حماسه تجاه نظرية استجابة القارئ، من خلال إشارته إلى محدودية هذه النظرية، وسلبياتها بقوله: " أن نضع المعنى وتقييم العمل الأدبي تحت رحمة من هب ودب كان من القراء، أمر يختزل دراسة الأدب في سيكولوجية القارئ، وتاريخ الذوق"⁽²⁾ وهذا ما ينقص من قيمة التقييم الحقيقي للآثار الأدبية.

اعتماداً على ما قيل حول نقد استجابة القارئ والنقد الجديد ندرك أن مرة أخرى كان النقد الجديد السباق في طرح عديد المقولات التي جاءت من بعده، وأن المناهج النقدية التالية له كثيراً ما تقاطعت مع آراء رواده وتشابكت مع طروحاتهم المختلفة وكثيراً ما تلاقت الرؤى

¹ Cleanth Brooks: *The New criticism*, in: *The Sewanee Review*, Vol. 87 No. 4, Fall 1979, p598.

² Cleanth Brooks: *The New criticism*, p598.

والغايات كما تؤكد جين توبكينز مرة أخرى حين تربط النقد الجديد بنقد استجابة القارئ وتلاقيهما حول مسألة الصراع الأبدي بين الأدب والعلم وبين الأدبية والعلمية : "يبد أن النظرية النقدية المتمركزة حول الاستجابة قد انهمكت في حقيقة الأمر في صراع القوى نفسه تماما مع العلم الذي لعب دورا كبيرا جدا في تشكيل مذهب النقد الجديد. أما الاختلاف فهو ليس اختلافا في الأهداف وإنما في الوسائل"⁽¹⁾

وما نخلص إليه في الأخير أنه وعلى الرغم من الهجمات الشرسة التي قادها مؤيدو نقد استجابة القارئ على أفكاره ومبادئه، ظل النقد الجديد شامخا في وجه كل الرياح العاتية ابتداء من نقاد استجابة القارئ إلى التفكيكيين، ورغم أنها هددت صرح النقاد الجدد كما يقول لبيتش إلا أنها لم تستطع أن تدمر أركان الإيمان لديهم.⁽²⁾ بل على العكس كان النقد الجديد المعين الذي نهل منه كل هؤلاء، كل بحسب رغباته وتوجهاته النقدية.

¹ جين تومبكنز: نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ص 379.

² فنسنت ب لبيتش: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ص 71

5- المدرسة البنيوية Structuralism

البنيوية Structuralism منهج فكري ونقدي وأداة للتحليل، تقوم على فكرة الكلية أو المجموع المنتظم. اهتمت بجميع نواحي المعرفة الإنسانية، وإن كانت قد اشتهرت في مجال علم اللغة والنقد الأدبي، ويشير معناها إلى اللفظة مشتقة من البنية Structure التي تدعو إلى القول بأن كل ظاهرة فكرية أو أدبية أو إنسانية ما هي في حقيقتها إلا بنية وللوصول إلى فهم هذه البنية وإدراك جوهرها وجب تحليلها تحليلاً دقيقاً من خلال النظر في عناصرها واجزائها المتكونة منها دون النظر إلى ما هو خارج عنها. وقد تميزت بمجموعة من المصطلحات والمفاهيم والإجراءات التي تعمل على تفكيك النص ووصفه تحليل عناصره كالنسق والنظام والبنية والداخل والعناصر والشبكة والعلاقات والثنائيات وفكرة المستويات وبنية التعارض والاختلاف والمحايثة والسانكرونية والدياكرونية والدادل والمدلول والمحور التركيبي والمحور الدلالي والمجاورة والاستبدال والفونيم والمورفيم والمونيم والتفاعل، وغيرها.

ونجد من أبرز روادها فريدناند دي سوسير Ferdinand de Saussure في مجال اللغة والذي يعد الرائد الأول للبنيوية اللغوية الذي قال ببنيوية النظام اللغوي المتزامن، ونجد كلود ليفي شتراوس ولوي التوسير في مجال علم الاجتماع اللذين قالاً بأن جميع الأبحاث المتعلقة بالمجتمع، مهما اختلفت، تؤدي إلى بنيويات؛ وذلك أن المجموعات الاجتماعية تفرض نفسها من حيث أنها مجموع وهي منضبطة ذاتياً، وذلك للضوابط المفروضة من قبل الجماعة. ونجد ميشال فوكو Michel Foucault وجاك لاكان Jacques Lacan في مجال علم النفس برز كل من اللذين وقفا ضد الاتجاه الفردي Test is Contest في مجال الإحساس والإدراك وإن كانت نظرية الصيغة (أو الجشتلت) التي ولدت سنة 1912م تعد الشكل المعبر للبنيوية النفسية⁽¹⁾

¹ ينظر: محمد بن سالم بن سليمان الفيقي: إطلالة على البنيوية، مجلة فيفاء، الرياض،

<http://www.faifaonline.net/faifa/articles-action-show-id-2286.htm>

هناك فرق لا بد من ذكره ما بين المنهج الشكلاني والمنهج البنيوي، فالشكلانية تفصل تماماً بين الشكل والمضمون، لأن الشكل هو القابل للفهم، أما المضمون فلا يتعدى أن يكون بقايا هذا الشكل، أما البنيوية فهي ترفض هذه الثنائية لأن المضمون يكتسب واقعه من البنية، والشكل ليس سوى تشكيل لهذه البنية.

تعددت مصادر المنهج البنيوي فإلى جانب الألسنية وحركة براغ اللغوية ومدرسة جنيف والشكلانيين الروس نجد مدرسة النقد الجديد كأهم مصدر من مصادر البنيوية، ومن أهم الرؤى والأفكار الأساسية التي قدمتها مدرسة النقد الجديد نجد فكرة العودة إلى داخل النص واستقلالية العمل الأدبي عن كل المؤثرات والعناصر الخارجة عنه التي كانت أبرز هذه الأفكار التي تبناها البنيوية. بل عن هناك من يرى أن نظرية الأدب وروافدها التاريخية لا تخرج عما أتى به النقاد الجدد لا سيما فيما تعلق بآراء. ت. س. إليوت ومعادله الموضوعي في الخلق الأدبي.⁽¹⁾ ويشير محمد عزام إلى أن المصدر الثاني الذي استمدت منه البنيوية هو (النقد الجديد) الذي ظهر في أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين في أمريكا، وقد لخص هذا التأثير للنقاد الجدد في ثلاث أفكار رئيسة أولها أن الشعر هو نوع من الرياضيات الفنية وهذا ما جاء به إزرا باوند وثانيها أنه لا حاجة فيه للمضمون، وإنما المهم هو القالب الشعري وهو ما أعلنه ت. س. هيوم وثالثها أنه لا هدف للشعر سوى الشعر ذاته وهذا ما قال به زعيم الزراعيين جون كرو رانسم.⁽²⁾

أما صلاح فضل فقد ذكر أن مصطفى صفوان لاحظ أن الناقد الإنجليزي ريتشاردز الذي لم يكن قد قرأ مذكرات سوسيرير 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

¹ محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص71.

² المرجع نفسه، ص13.

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. (1) 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: "يقتررب من بعض أفكار « سوسيرير » الرئيسية التي تجعل من نظريته أساسا لعلم البلاغة. ومن ثم فإن الخدمة الجلييلة 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". (2)

على الرغم من الاختلافات الموجودة بين النقد الجديد في مرحلة والبنوية والتقويض في مرحلة أخرى فإن طرائق رؤيتهما وتعاملهم مع العمل الفني يشتركون في نزوع إلى التركيز على المنتج product على حساب الإجراء process والتركيز على استجابات القراء (مشاهدين أو مستمعين) للعمل أكثر من تركيزهم على القوى التاريخية (بما فيها نية المؤلفين) التي شكلت هذه الأعمال" (3)

¹ صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص16.

² المرجع نفسه، ص16.

³ Tanselle, G. Thomas: A Rationale of Textual Criticism, University of Pennsylvania Press, 1992, p34..

ويختلف اتجاه ريتشاردز عن اتجاه سوسير من حيث إن سوسير كان يرى أن العلاقة بين الكلمات ومدلولاتها علاقة عشوائية؛ بينما يرى ريتشاردز و"أوجدن" أنه على الرغم من الاختلاف بين الكلمات والحقيقة فإن الكلمات تشير في الواقع إلى الحقيقة، وذلك ما يجعل للخبرة بالعالم الواقعي مكان الصدارة في نقد ريتشاردز؛ ذلك أن المعرفة عنده نتاج الخبرة وهي التي تدفع القارئ إلى القراءة المتأنية والدقيقة للنص من أجل سبر غوره⁽¹⁾.

ومن الاتهامات التي يوجهها خصومها أنها امتداد للنقد الأنجلو-أمريكي الجديد " وأنها لا تختلف عن النقد الجديد: فهي تتعامل مع النص على أنه مادة معزولة ذات وحدة عضوية مستقلة، وأنه منفصل ومعزول عن سياقه وعن الذات القارئة." (2) إن البنيوية في إهمالها للمعنى تناهض وتعادي النظرية التأويلية (الهيرمنيوطيقا).

كان النقد الجديد يسعى إلى خلق مؤسسات تعليمية بيداغوجية من خلالها تتحول الدراسة الأدبية من رعاية الذوق الأرستقراطي إلى تخصص أكاديمي احترافي. وبوجهته هذه أظهر النقد الجديد أوجه تشابه عديدة مع البنيوية التي كان لها الأثر في تطور النقد الجديد الفرنسي *Le nouvelle critique* ثم النقد الأدبي البنيوي فيما بعد ممثلاً في أعمال رولان بارت.⁽³⁾

وإذا كان النقد الجديد قد كان انتقائياً في نقده، وكان نقاده يختارون القطع الأدبية المميزة في تاريخ الأدب العالمي، والتي يعترضونها بمثابة النصوص المرجعية لكل نقد، فعلى عكسه تماماً كانت البنيوية، إذ أنها "لم تركز على القيمة الأدبية، ولم تميز بين أشكال الفن الرفيعة والوضيعة، فالبنيوية تعتمد على التحليل اللغوي وتسعى للكشف عن أنماط التنظيم والمعارضات في بنية ومعنى "النصوص"، كما استبدلت المصطلحات التقليدية مثل "قصيدة"، "بالقصة"، و"الرواية" في السبعينيات والثمانينيات من أجل أن تتيح المقارنة مع أشكال تمثيلية

¹ يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، ص13.

² ميجان الرويلي ود. سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ص75.

³ Leroy Searl: *New Criticism, Guide to Literary Theory and Criticism*, , p691.

أخرى مثل اللوحات الإعلانية والإشهارية. ومن بين أهم إضافات البنيوية هي أنها توفر مناهج وآليات للتفكير في الثقافة بشكل عام، وليس في الأدب وحسب.⁽¹⁾

ومهما يكن فإن المشهد النقدي الغربي في القرن العشرين تميز بالتعددية النظرية التي أنجزت نقدا أدبيا طغى عليهم ضمير الجمع فخطت معالمه أقلام شتى، وهذا التطور المذهل والمتسارع في إنتاج النظريات جعل من الساحة النقدية تمجد نظرية بعد ظهورها لتحمل معاول الهدم والنقد وتقترح نظرية جديدة لتمجيدها مرة أخرى. إن هذا الواقع النقدي العالمي ناتج عن غياب مركزية نقدية متينة وواضحة فالنقد المعاصر بني على جهود متعددة الجنسيات ؛ المانية وفرنسية وروسية وأمريكية وإنجليزية وتشيكية وسويسرية وكندية وغيرها، ولم تسلم مدرسة النقد الجديد من هذه التعددية فقد أرسى قواعدها جمع غفير من النقاد والمفكرين والأساتذة. والحقيقة أنه لكل المناهج دورها المميز، وإسهامها الخاص في المنجز النقدي العالمي، بجهودها التي أضفت صفة التراكم النقدي ورسمت صورة التعددية في ظل مفهومي التجديد والحدثة.

¹ Kathryn West and Linda Trinh Moser: *Research Guide to American Literature: Contemporary Literature, 1970 to Present*, Facts On File, Inc, New York, 2010, p18.

6- نقد النماذج البدئية لدى نورثروب فراي The Archetypical Criticism

يعد الناقد الكندي من أهم نقاد القرن العشرين 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 خصوصاً 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) الخيال المدرب 1963. خرافات الهوية، دراسة في الميثولوجيا الشعرية 1963. القرن الحديث 1967، بالإضافة إلى كتب عديدة أخرى حول شكسبير وملتون وت. س. إليوت وغيرهم. غير أن أهم كتب فراي هو تشریح النقد: أربع مقالات (1957م) الذي وظف فيه منهجاً نقدياً يعرف بمنهج النماذج البدئية أو النماذج العليا أو المنهج الأسطوري المستمد من نظريات العالم النفساني كارل يونج الذي طبقه

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

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

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 أن هناك أربع ميثات، لكل فصل من فصول السنة ميثة واحدة محددة، ومن هذه الميثات ينحدر الأدب أو يصدر"⁽¹⁾

وانطلاقاً 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 الأصل displacement . 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 تكراراً لصورة مركزية ن مع بعض الانزياح أحياناً ومع مطابقة كاملة أحياناً أخرى."⁽²⁾

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 ارتباطاً وثيقاً بدراسة الأدب والنقد الأدبي، لا يزود روتينياً ممارسيهما بنفس الإحساس الذي كان يحسه غوته- الإحساس بانسجام كل الآداب وكل

¹ وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، (ط1)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1996، ص34

² نوثرروب فراي: نظرية الأساطير في النقد الأدبي، تر: حنا عبود، دار المعارف ط1، 1987، ص17.

الأفكار. (1)

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." (2)

وانطلاقا من هنا "ففي حركة الشمس عبر السماء نحو الظلام، وتعاقب الفصول من الشتاء إلى الربيع" (3) 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 الميئات الأساسية التي انحدر منها الأدب بحسب فراي، والتي "كانت وماتزال تمثل الدورة الطبيعية، وفق تصور ميثولوجي. وكل ميثة من هذه الميئات تتخذ وجوها متعددة، لكل وجه شخصياته وبطله وبطلته وموضوعه (ثيمته) وهذه الميئات 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 للميئات البدئية الأولى، ومن هنا يختلف الجديد كمفهوم للاختراع والابتكار والإبداع، فالاعتقاد بكتابة جديدة كلياً من منظور فراي لا أساس له من الصحة. "فالميئات هي في خاتمة الأمر صورة الواقع بعد تحوله إلى معتقد، وبعد أن اتخذ هذا المعتقد وظيفة طقوس ينجلي من خلالها." (4)

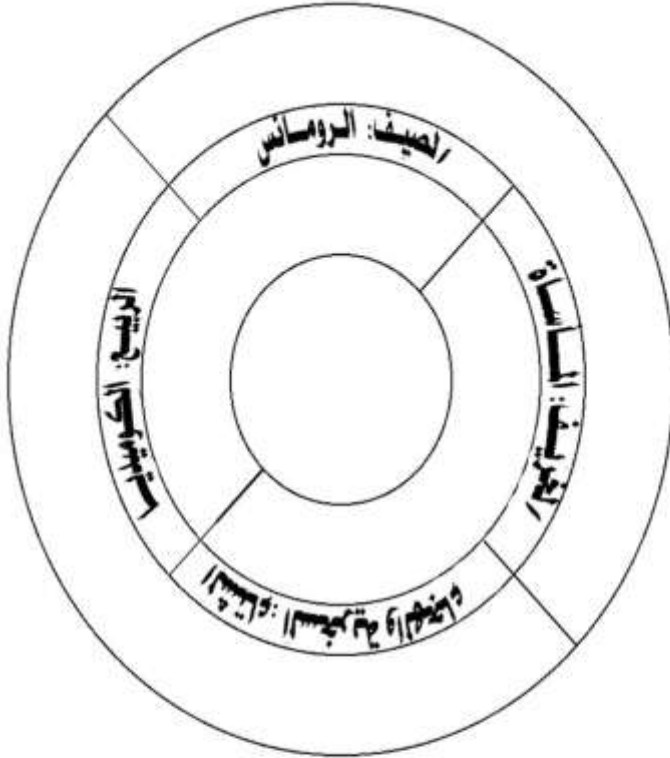
¹ إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد، تر: عبد الكريم محفوظ، ص 269.

² نوثرروب فراي: نظرية الأساطير في النقد الأدبي، ص 11.

³ نوثرروب فراي: الخيال الأدبي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1995، ص 31.

⁴ نوثرروب فراي: نظرية الأساطير في النقد الأدبي، ص 12.

وفي الشكل الآتي نوضح هذه الميثات وكيف أن فراي فرض أن جميع النصوص السردية تصنف ضمن واحدة من أربع من القصص البدئية أو النموذجية، وكل قصة نموذجية لها ست مراحل، تتقاسم ثلاث مراحل مع سابقتها وثلاث مراحل مع لاحقتها.¹



يوأكد الناقد الكندي نورثروب فراي في كتابه: شرح 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

- للريف: الكوميديا**
- 1 بقاء المجتمع الموجود
 - 2 نقد المجتمع دون تغيير
 - 3 استبدال المجتمع الموجود بمجتمع سعيد
 - 4 المجتمع السعيد يقاوم التغيير
 - 5 النظرة العاكسة والثالية
 - 6 اضمحلال المجتمع إلى ما بعد التأمل

للصحراء: الرومانس

- 1 البراءة المطلقة
- 2 براءة الشباب جراء قلة الخبرة
- 3 إتمام المثالي
- 4 المجتمع السعيد يقاوم التغيير
- 5 النظرة العاكسة والثالية
- 6 اضمحلال المجتمع إلى ما بعد التأمل

للصحراء: الأمامة

- 1 البراءة المطلقة
- 2 براءة الشباب جراء قلة الخبرة
- 3 إتمام المثالي
- 4 الأخطاء الفردية
- 5 القانون الطبيعي
- 6 عالم من النحول والرعب

للتأمة: السخرية والمجاز

- 1 بقاء المجتمع الموجود
- 2 نقد المجتمع دون تغيير
- 3 استبدال المجتمع الموجود بمجتمع سعيد
- 4 الأخطاء الفردية
- 5 القانون الطبيعي
- 6 عالم من النحول والرعب

الميثوس ومراحلها عند نورثروب فراي

الشكل (2)

¹ 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>

إذا كانت الميئات 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. فأى 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 التمييز .. فالنقد وفقاً لفراي يعيد صياغة الصلة بين المعرفة والناس، وبين العلم والفن، وبين المفهوم

¹ نورثروب فراي: نظرية الأساطير في النقد الأدبي، ص 13

² نورثروب فراي: تشريح النقد، تر: محمد عصفور، عمان 1991 ص 3.

والأسطورة، وبذلك يتحول النقد الى نظام شامل⁽¹⁾

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 دوار، 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⁽²⁾

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"⁽³⁾

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."⁽⁴⁾

¹ ضد كاظم وسمي: أسرار المواهب دراسات في النقد الأدبي، ص33.

² نورثروب فراي: تشريح النقد، ص 132.

³ المرجع نفسه، ص22.

⁴ 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 سياسة 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 فرلان Verlaine ليبيرز 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 أخرى كالبنوية والسيمائية.

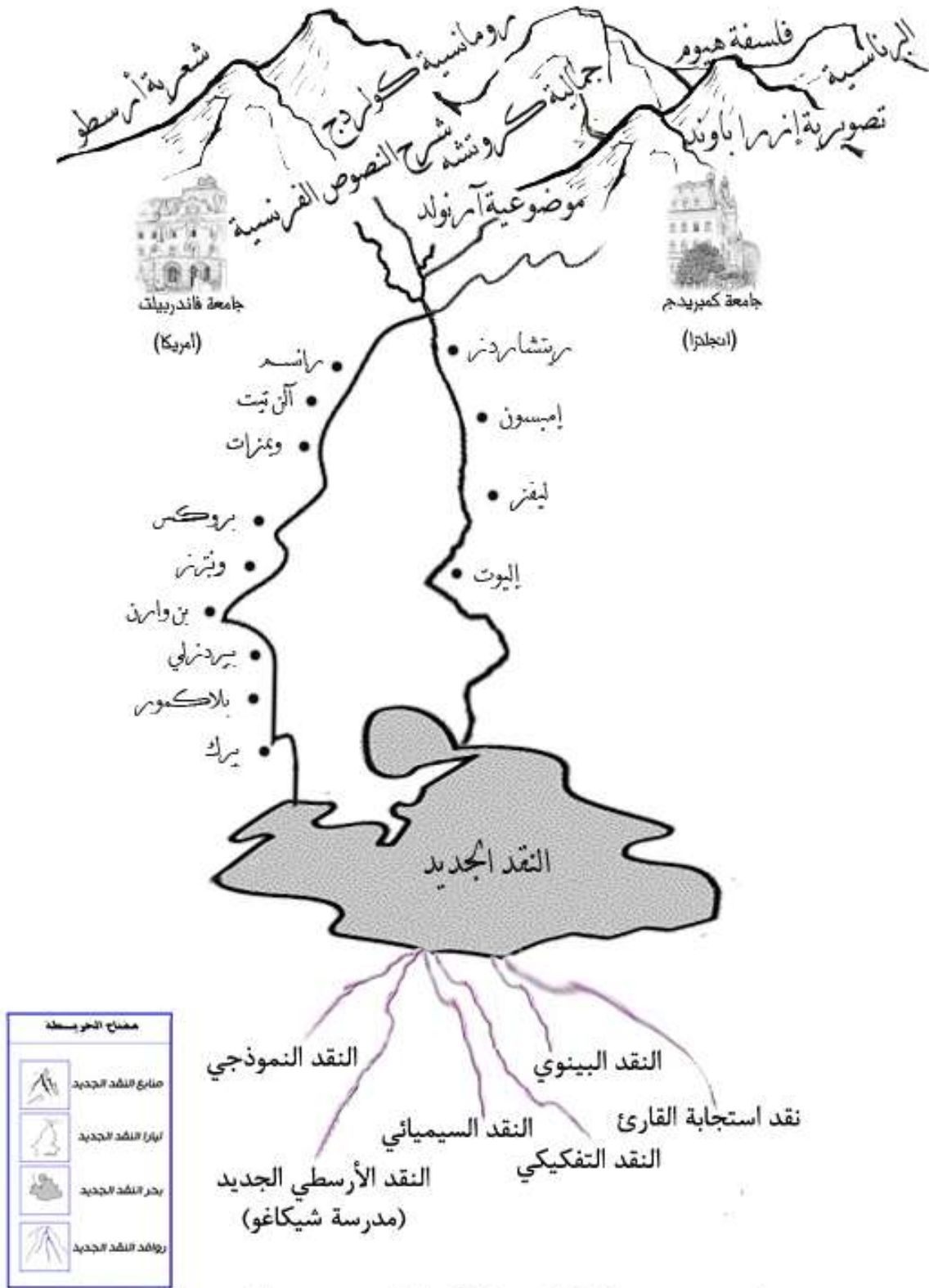
¹ Ibid, pp7-8

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

مستخلص:

انطلاقاً من الإطار المنهجي الذي وضعناه دليلاً لطريق هذا البحث، والمركّز على مقترح إدوارد سعيد المتعلق بنشوء النظريات وهجرتها وانتقالها من بيئة إلى بيئة، فقد تم في الباب الأول التطرق إلى النظرية في بيئتها الأصلية والمرجعيات الفكرية والفلسفية التي انطلقت منها، ثم تطرقنا إلى النقد الجديد ومفاهيم المدرسة المختلفة باختلاف روادها ثم إلى مبادئ وإساسيات هذه المدرسة بشقيها الإنجليزي والأمريكي.

وفي الأخير درسنا بعض المدارس النقدية المتاخمة لهذه المدرسة وارتأينا أن نختم هذا الباب بخريطة تلخص فصوله وتعطي رؤية منظورية للنقد الجديد ترسم ملامح المدرسة.



شكل (3) خريطة النقد الأنجلو أمريكي الجديد

الباب الثاني التأثير الأنجلوأمريكي في النقد العربي المعاصر (التفاعل والعوامل والتجليات)



الفصل الأول: إشكاليات التفاعل بين النقيدين الأنجلو-أمريكي والعربي

الفصل الثاني: عوامل انتقال النقد الجديد

الفصل الثالث: تجليات النقد الجديد في الخطاب النقدي العربي

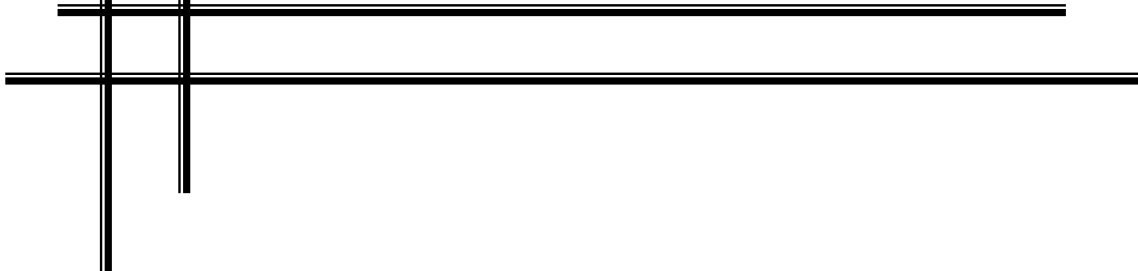


الفصل الأول

إشكاليات التفاعل بين النقدين الإنجليزي والعربي



1. الثقافة بين الغرب والعرب
2. النقد العربي بين التأثير والتأثر
3. الأدب العربي: هل من أثر؟:
 - 3.1. تأثير اليونان بالعرب
4. التجاوز عن النقد الجديد
5. النقد الجديد بالمغرب العربي
6. النقد العربي بين الموروث والحداثة
7. شكالية النقد العربي القديم
8. صور لحفريات تراثية بعدسة النقد الجديد



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؛ تأثيرا وتأثيرا. فالإنسان بطبعه ميال لمبدأ 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.

1- 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 أول عالم كتب نظرية في التثاقف وعلى العرقية⁽³⁾، إلا أن التاريخ يذكر أنه وبالرغم من حداثة أبحاث التثاقف التي اتسعت دائرتها منذ نهايات القرن التاسع عشر، إلا أن معظمها يذهب في أصوله إلى نظريات أفلاطون التي تعود إلى عام 348 قبل الميلاد، مؤكدين في الوقت نفسه على أن كثير من العلماء العرب والغربيين

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

² غرانفيل ستاينلي هال Granville Stanley Hall فيلسوف 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 5th memoir, 1925, p135

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

استعانوا بمؤلفات أفلاطون وتلامذته في تطوير دراسات على كثير من العلوم الحديثة، وبالتالي يُعدّ أفلاطون الأب الحقيقي لعلم الأنثروبولوجيا وبالتالي لنظريات الثقافة⁽¹⁾

إنّ الثقافة هي الاستيعاب الثقافي، والتحول الثقافي، والانصهار الثقافي، ومعنى البادئة "acc" في المصطلح الغربي هو " أعطي لـ " ما يحيلنا على مصطلح الاستنطاق 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 حيننا وفي حدة أحيانا، تحدد الموقفين منطلقات فكرية مختلفة بحسب ثقافة المحافظين والمجددين؛ موقف يدعو إلى التمسك بالتراث والمحافظة عليه لأنه يمثل جذور الأمة 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 عادي 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

¹ أحلام صبيحات: استخدام نظرية (تعددية) النظام الأدبي في دراسة الثقافة: النموذج العربي مجلة اتحاد الجامعات العربية

للآداب المجلد 4، عدد 1، 2007، ص10

² عبد المجيد مزيان: الثقافة انتروبولوجيا وتاريخيا في الترجمة والتلاقح الثقافي ندوة إشراف:فاطمة الجامعي الحبابي،

المغرب، 1998، ص74

حسين والعتاد وغيرهما، ونشبت معارك فكرية وأدبية بين حواريين كل موقف لتتشكل بوضوح معالم مدرستين نقديتين هما المدرسة النقدية التقليدية والمدرسة النقدية التجديدية.

وإذا كانت دعوات الانفتاح والتلاقح والاستفادة مما يأتي 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 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 مجازة 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 - المحاور والاعتراض والتقاطع، وكمبدأ أساسي الفهم والاستيعاب، وليس الاكتفاء بالتبني التام أو الرفض الشامل، وهما موقفان لا يخدمان حركة نقدنا

¹ نذير العظمة: جبران خليل جبران في ضوء المؤثرات الأجنبية، دار طلاس، دمشق 1987. صص 135-136 .

العربي الراهن..⁽¹⁾ إلا أن المحاور الجادة والاعتراض الممنهج والمدروس للوافد الغربي بكل محمولاته الدينية والأيدولوجية 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 تكويننا 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 الكافي كما نعرف من تاريخنا الحديث"⁽²⁾ لذلك نبه المفكرون العرب إلى التعامل بحذر مع الوافد الغربي، وركزوا على وجوب غريلة 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.⁽³⁾

¹ ينظر: تقديم مجلة الأعلام "ملف خاص بالأدب العربي والمنهجيات الحديثة، ع 12/11، تشرين الثاني-كانون الأول،

1993، ص 1

² سيد البحراوي، البحث عن منهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات، القاهرة، 1993، ص 113 .

³ حسن حنفي، فلسفة النقد ونقد الفلسفة في الغربي والعربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ص 2 .

2- النقد العربي بين التأثير والتأثر

كلمة التأثير (في مختار الصحاح)⁽¹⁾ التأثير هو إبقاء الأثر في الشيء، وفي المعجم الوسيط⁽²⁾ هو بريق السيف وأثر الجرح بعد البُرء 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 ولا زالت 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.⁽³⁾

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

¹ 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.

² مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، 2004، ص.5.

³ د. زينات بيطار: الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي، عالم المعرفة، 1992 ص.7.

الفنية العربية، وقد يتعدى ذلك إلى تفاعلات أخرى أكثر تعالقا وأكثر تعقيدا ترتبط بالجوانب الثقافية والحضارية، وتمتج فيها جملة من مختلف الحقول المعرفية لتشكل ذروة التفاعل. لذا فالتأثير ليس بالضرورة في كل الأحوال تقليدا أعمى أو مجرد مجازاة 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 ثابتة بالعجز أحيانا وبالنقيصة أحيانا أخرى، ما يدفعها إلى البحث عن فضاءات أخرى أرحب ومسارح أخرى أكثر خصوبة، ذلك أن الأدب القومي غالباً 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 بالضرر 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،

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.

لكنه عندما يقتصر الأمر على مجرد التقليد فإنه لا ينبت من ذلك سوى الأزهار الصناعية المفتعلة".⁽¹⁾

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 هناك ولا شك إحساس قوي وتأثر كبير بما خلفت من آثار إيجابية، نبهت الأذهان إلى ضرورة الأخذ بأساليب جديدة في الحكم والحياة والفكر والعلم"⁽²⁾

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 تخرج 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"⁽³⁾ 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

¹ Pichois Claude Rousseau André: La littérature comparée, Madrid, 1969, p94

² د. حلمي بكر: الشعر المترجم وحركة التجديد في الشعر الحديث، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1991، ص13.

³ جيهان السادات: أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر بين الحريين (في الشعر)، دار المعارف، القاهرة، 1992، ص14.

بالأخذ، في كثير من الاحيان، لأن الأخذ هنا علامة الرغبة في التثقف، والإكثار منه آية الاطلاع الواسع والقدرة على توظيف المعرفة في النقد".⁽¹⁾

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 تصريحاً واضحاً لمرجعياتهم النقدية فيما طرحوه بوصفه منهاجاً نقدياً عربياً؛ 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 واحتراماً.

ومهما يكن من قوة التأثير وفاعليته وحدوده فإنه من الضروري الاستفادة من المنجز الفكري والنقدي للآخر، سواء أكان غربياً أم شرقياً، فمحمود الربيعي يذهب إلى أن "معرفة النظريات الغربية ضرورة حتمية للناقد الحديث ولا يستطيع الاستغناء عنها، فبدونها يفصل 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 أولاً لتختار له من النظريات ما يلائمه. فليس كل ما يأتي من الغرب ويصلح لهم يصلح لنا، ونحن حين نستورد 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"⁽²⁾ أما عبد القادر القط فيؤكد أنه بما أننا مجتمع أقل تطوراً من مجتمعات الضفة الأخرى وأنه علينا الاعتراف بالعطاءات الغربية بعد أن أصبح عندنا الآن نوع من التسليم بأننا

¹ جيهان السادات: أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر بين الحربين، ص14.

² من حوار محمود الربيعي أجرته معه جريدة الجريدة

http://www.aljaridaonline.com/news/print_news/210589

عالم ثالث، عالم متخلف، وأن الحضارة الأوروبية والأمريكية هي قمة العطاء وأنه لا بد أن نأخذ منهم كل ما ينتجون، أو نتجه في الاتجاهات التي يتوجهون إليها.⁽¹⁾

ويضيف أنه لا بأس إطلاقاً أن نفيد من منجزات الفكر الأوروبي والفكر الأمريكي والفكر الغربي بوجه عام، لكن على أن يظل هذا رافداً من الروافد التي تغزو ثقافتنا وتغزو أدبنا، ولا يصح أبداً أن يكون هو التيار الرئيسي لأدبنا.⁽²⁾

أما المفكر حسن حنفي فيضع شرطاً أساسياً للاستفادة مما قدمه الغرب يتمثل في الابتعاد عن الانبهار فحسب حسن حنفي يجب التعامل مع هذا المنجز بحذر كما يجب "نقد الروافد الجديد من الغرب أساساً وتحويل علاقتنا به من مصدر للعلم كي يصبح موضوع للعلم بدلاً من التواصل معه كما يريد المنبهرون به أو الانقطاع معه كما يريد المنبهرون بالتقديم أو الانتقاء منه كما حدث في عصر النهضة الأول." ⁽³⁾

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 شيئاً دون أن نعرف أصل ذلك الشيء وفصله، وقد يتطلب منا أن نعرف أصل معطيه وفصله أيضاً. ولا يصدنا عن هذا البحث في الأصول أن من سبقونا شغلوا عنها أو لم يهتموا بها. كل ما يجب أن نحرص عليه إذ نفتحم اللجة - ونحن لا نحسن السباحة - أن لا نتجاوز قاماتنا، أو نقترّب 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 شيئاً إن لم يفكر في نفسه وحاجته ومعنى وجوده في هذا العالم. أما الأرض التي نحرص أن لا تزول

¹ حوار مع عبد القادر القط مجلة آفاق عربية، أيلول 1988 جهاد فاضل: أسئلة النقد حوارات مع النقاد العرب، الدار العربية للكتاب، ص196.

² المرجع نفسه، ص196.

³ حسن حنفي: فلسفة النقد ونقد الفلسفة في الغربي والعربي. مركز دراسات الوحدة العربية، ص2.

عنها أقدامنا فهي هذه القريبة من الشاطئ، حيث يمكننا أن نرى البحر - بحر الآداب الغربية - دون أن نغوص فيه⁽¹⁾

وهكذا يتضح أن العلاقة بين العرب وأوروبا علاقة مدر وجزر أو كما يصفها صبري حافظ حين يقول: "تتطوي العلاقة بين العرب (الشرق)، وأوروبا (الغرب على قدر كبير من الكثافة والتوتر والتعقيد، ليس 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 سمى 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، وتتطوي 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⁽²⁾

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.

¹ محمد شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة، عدد 177، سبتمبر، 1993 ص 137.

² صبري حافظ: "ازدواج المنطلقات وأحادية النظرية" مجلة (فصول)، م 3، ع 3، 1983، ص 233.

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 مجدداً في آفاق أكثر اتساعاً⁽¹⁾

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 الأخرى من جهة أخرى هو السبيل إلى تحقيق الذات الفكرية العربية، وإن التفكير في المناهج النقدية برؤى منفتحة هي الأخرى على المناهج الغربية، مع العمل على الاحتفاظ بالخصوصيات الثقافية والحضارية العربية من خلال الإرث النقدي العربي القديم هو السبيل إلى تحقيق الذات النقدية العربية.

3- 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 وكتابتهما التي تركت أثراً في كل الفكر الغربي عموماً وفي النقد خصوصاً. فهذا ستانلي هايمان يقول: "يمكننا القول بأن النقد الأدبي الحديث يبدأ بأفلاطون وأن أرسطوطاليس مضى فيه ووسعه،

¹ صالح فخر: عين الطائر: في المشهد الثقافي العربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان الأردن، 2003ص5.

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 دانتى 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 Briffault 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 الوسطى 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

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.

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." (1) 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 بوزورث Edmund Boseworth رئيس قسم الدراسات الشرقية بجامعة مانشستر بتأثير الأدب العربي في الأديب الإنجليزي صاحب كتاب (قصص كانتير بري) Canterbury Tales وغيره مثل بوكاتشي في مجموعته المعروفة باسم ديكاميرون (الأيام العشرة) - Cameron De (2) "وقد كانت قصص ألف ليلة - التي ترجمت سنة 1704 - أقوى عامل على هذا النصر، فقد أقيمت الجماهير على قراءتها في شعف شديد وراح الكتاب يقلدونه في قصصهم." (3)

ومن أمثلة تأثير السرد العربي أيضاً إضافة إلى (ألف ليلة وليلة) ما يسمى بـ(الفابولا) Fable والتي تعد أحد الأجناس الأدبية الأولى للقصة، وهي حكاية شعرية قصيرة، على لسان الحيوان، وتنتهي بعبارة أو درس أخلاقي، تروى في قالب مشوق مثير للدهشة، محملة بروح الانتقاد والهزاء الاجتماعي، ظهرت وازدهرت في فرنسا منذ منتصف القرن الثاني عشر الميلادي وحتى أوائل القرن الرابع عشر، ويؤكد الدارسون أن الفابولا قد استلهمت من كتاب "كليلة ودمنة" الفارسي الأصل والذي ترجمه ابن المقفع، لتصبح الترجمة العربية بعد ذلك هي الأصل الذي ترجم منه إلى كل اللغات بما فيها إعادتها إلى لغتها الأصلية، بعد

¹ أحمد سمايلوفيتش: فلسفة الاستشراق وأثرها في الأدب العربي المعاصر، القاهرة، دون تاريخ) ص492.

² عاصم حمدان. "لماذا ومتى يهتم الأوروبيون بتراثنا." في صحيفة المدينة المنورة، 1408/11/32 هـ، (ملحق التراث) انظر أيضاً كتاباً صدر للمؤلف حديثاً بعنوان دراسات مقارنة بين الأدبين العربي والغربي . المدينة المنورة، نادي المدينة المنورة الأدبي، 1418، 1997، الصفحات 39 وما بعدها.

³ سلامة موسى: ماهي النهضة؟، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، 2011، ص53.

ضياح النسخة الأصلية الفارسية. ويعد الشاعر الشاعر الفرنسي " جون دو لا فونتان " Jean de La Fontaine الذي تأثر كثيراً 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 وقتاً طويلاً في مراقبة وملاحظة سلوكه، وقد يكون هذا الميل الطبيعي عنده هو الذي وجهه إلى أدب الحيوان فأفاد مما كتبه أسوب في أقاصيصه، ومن تلك الترجمة الفرنسية لكليلة ودمنة⁽¹⁾

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.⁽²⁾

وكان لكتاب (حي بن يقظان) لابن طفيل أثر كبير في كتابات الأوروبيين خاصة وأن الكتاب كان من أوائل الكتب العربية التي نقلت إلى اللغات الأوروبية لما يزر 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 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) لسمويل جونسون وكتاب (أيوثن) لـ كنجليك وأمثالهما من الكتب"⁽³⁾ كما يظهر

¹ طه ندا: الأدب المقارن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ط، 1991، ص، 153، 152.

² مجموعة من الكتاب: تراث الإسلام، تر: لجنة من الأساتذة، ج1 مطبعة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1936، ص180.

³ آ. ج. آريري أثر الأدب العربي في الأدب الإنجليزي، مجلة الأديب، بيروت، الجزء السابع، تموز، 1944، ص35.

أثرها واضحاً أيضاً في رواية (روبتسون كروزو) للكاتب الإنجليزي المعروف دانييل ديفو
Daniel Defoe 1660 – 1731م⁽¹⁾

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 بعداً شاسعاً 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 حيناً 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 الأوربي، 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"،⁽²⁾ وقد لخص له سلامة موسى هذه السطور من كتابه: "تراث الإسلام" والتي
تؤكد أن علاقة الشعر الفرنسي بالشعر العذري العربي وبالشعر الأندلسي: "في آخر القرن
الحادي عشر ظهر فجأة طراز جديد من الشعر الغزلي في جنوب فرنسا، كان طرازاً جديداً في
موضوعه وفي أسلوبه ومعانيه، ولم يكن لهذا النوع من الشعر أساس في الأدب الفرنسي
القديم: وهو يشبه الشعر الأندلسي شبه قوياً جداً، 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

¹ محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص 288، وينظر لمزيد من التفصيل كتاب حي بن يقظان و روبرتسون كروزو لحسن محمود عباس.

² مجموعة من المؤلفين: تراث الإسلام، ج1، ص 149

أن نظرية « الحب العذري » التي يدور الشعر عليها هذا الشعر الفرنسي الجنوبي، ليس لها أصل في الأدبين اللاتيني والإغريقي؟⁽¹⁾ بل إنه يذهب إلى الإقرار بأن الأغاني الشعبية التي يطلق عليها الفيلانثيكو Vilinncico هي بعينها الزجل.

غير أن التأثير الكبير والمبكر للشعر العربي في شعر البلاد الأوروبية يتجلى في تأثير شعراء التروبادور بالشعر العربي في الأندلس، والذي ظهر في أواخر القرن الحادي عشر الميلادي، وهو شعر يختلف في شكله ومضامينه عما كان سائداً 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 شهراً، تعرف خلالها على الكتابات الشرقية، وبعد عودته من الشرق بدأ بنظم الشعر على طريقة التروبادور الجديدة⁽²⁾. وبعد ازدهار شعر التروبادور في جنوب فرنسا، انتقل إلى إنجلترا بفضل اهتمام الملكة (اليونور) حفيدة (غيوم دي بواتيه)، والتي دعت الشعراء التروبادوريين إلى بلاطها بعد أن أصبحت ملكة لإنجلترا⁽³⁾

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"⁽⁴⁾ ويضيف قائلاً: " ومن الواضح في أدنى الاحتمالات أن فرص تأثير الشعر العربي على الشعر الغربي متعددة، وبخاصة أن المسيحيين والمسلمين عاشوا

¹ سلامة موسى: ماهي النهضة، ص 52.

² عباس محمد: أثر الشعر الأندلسي في شعر التروبادور، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، 1991، ص 41-42 .

³ محمد مفيد الشوباشي: رحلة الأدب إلى أوروبا، دار المعارف ، القاهرة، ص 115.

⁴ لويس يونج: العرب وأوروبا، تر: ميشيل أزرق، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ص 135 . 136.

معاً في الأندلس ومما يدل على مدى احتكاك الغرب بالشرق القرار الذي اتخذته المجلس الكنسي عام 1322م، والقاضي بتحريم استخدام المغنين المسلمين في الكنائس المسيحية" (1).

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 شأنًا كبيراً وقد تبعهم في ذلك البروفانسيون (2).

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"شقيقات" فيكتور هيجو في فرنسا وروايات فولفهانغ جوته في ألمانيا وغيرهم تبرز هذا الأثر جليا. ويشير المستشرق الإنجليزي آ.ج. آربري 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 أبداع وأجلى، ألا وهي تناوله للموضوعات العربية في إنشاءاته الأدبية". (3)

¹ المرجع نفسه، ص 137.

² بنظر عباسة محمد: أثر الشعر الأندلسي في شعر التروبادور، ص 155.

³ . ج. آربري: أثر الأدب العربي في الأدب الإنجليزي، ص 36 .

3.1- تأثير إليوت بالعرب

يعد ت. س. إليوت من النقاد الجدد اطلعا على الحضارة الشرقية وآدابها وهو الذي تأثر أول ما تأثر في كتاباته الشعرية بالثقافة الشرقية وبالتحديد برباعيات الخيام التي كان إدوارد فيتزجيرالد قد ترجمها إلى الإنجليزية، فقد قرأ إليوت الرباعيات وأعجب بها في سن مبكرة، فقد كان عمره آنذاك أربعة عشر عاما كما اعترف في حوار أجراه معه دونالد هال سنة 1959 بنيويورك⁽¹⁾ أما فيما يتعلق بمعرفته باللغة العربية فلا

يقول ويليام كارلوس وليامز: " عندما شارفت منتصف الطريق في كتابة برولوج مجموعتي: كورا في الحميم: ارتجالات ظهرت قصيدة بروفروك 1920 فانتابني شعور عنيف بأن إليوت خان ما كنت أومن به.. كان يتطلع إلى الوراء وكنت أتطلع إلى الأمام وكان أنجليكيا ملتزما يتمتع بذكاء ومعرفة لم أكن أملكها فقد كان يعرف الفرنسية واللاتينية والعربية، وما لا يعلم إلا الرب"⁽²⁾

ولعل وليام كارلوس محق في كلامه، وأغلب الظن أنه تعلم اللغة العربية بالبلاد المغربية بعد اختلاطه بالعرب والحديث بلغتهم؛ وذلك في غضون زيارته للمغرب الأقصى سنة 1959 واستقراره لفترة هناك منتقلا بين مدينتي القنيطرة وأغادير حيث عكف هناك على تنقيح مجموعته الشعرية (الأرض اليباب) التي أحدثت هزة شعرية حقيقية بعد نشرها⁽³⁾

يتجلى هذا التأثير الإليوتي بالثقافة العربية أكثر من خلال المحاولة التي قام بها لأديب السوداني الدكتور عبد الله الطيب في دراسة بعنوان: أثر الادب العربي في شعر ت. س.

¹ T. S. Eliot and Donald Hall : The Art Of Poetry The Paris Review, No. 1, 1959, p2

² أحمد مرسي: الشعر الأمريكي المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ص9.

³ صلاح بوسريف: مهرجان الشعر العربي في القنيطرة يحتفي بالرهيب إليوت، في جريدة المساء المغربية بتاريخ: 08 / 01 / 2009/

<http://www.maghress.com/almassae/17855>

إليوت" حاول فيها أن يصل إلى أن إليوت وظف بعض الاقتباسات والتناصات من صميم الثقافة العربية، في إشارة منه إلى تأثيره بالموروث الثقافي العربي الأدبي منه والديني. (1)

ففي قصيدة الأرض اليباب يقول إليوت:

April is the cruellest month, breeding

Lilacs out of the dead land, mixing

Memory and desire, stirring

أبريل أشد شهور العام قسوة

يخرج زهور الليلاك من بطن الأرض الميتة

يمزج الذكرى با لرغبة الحية

وقد استوحى إليوت الروح العام للأبيات من معلقة لبيد بن ربيعة العامري حين يقول:

عفت الديار محلها فمقامها * بمنى تأبد غولها فرجامها

فمدافع الريان عرى رسمها * خلقا كما ضمن الوحي سلامها(2)

أما في المقطع القائل:

Son of man

ou cannot say, or guess, for you know only

A heap of broken images, where the sun beats

And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief

¹ لمزيد عن تأثير إليوت ينظر س. موريه: الشعر العربي الحديث 1800. 1970 تطور أشكاله وموضوعاته يتأثير الأدب الغربي، ترجمة وتعليق شفيق السيد وسعد مصلوح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2003، ص ص 317، 318. الفصل السابع المعنون تأثير الشعر الغربي وخاصة شعر إليوت على الشعر العربي .

² لبيد بن ربيعة العامري: الديوان، دار صادر، بيروت، دت، ص 163

.And the dry stone no sound of water

أبيها العاجز عن الكلام، أو التخمين، أنت لا تعرف سوى
كومة من الخيالات المشوشة ، حيث ترسل الشمس ضرباتها
والشجرة الميتة لا تقيء ظلا ، و صرصر الليل يبدد الارتياح
و الحجر الأصم لا يوحي بمجرد خربير للمياه

ففي البيت الأخير منه تناص ديني مع القرآن الكريم وإشارة إلى قوله عز وجل في

سورة البقرة: ﴿٧٦﴾ ثُمَّ قَسَتْ قُلُوبُكُمْ مِّنْ بَعْدِ ذَلِكَ فَهِيَ
كَالْحِجَارَةِ أَوْ أَشَدُّ قَسْوَةً وَإِنَّ مِنَ الْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ
الْأَنْهَارُ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَشَقَّقُ فَيَخْرُجُ مِنْهُ الْمَاءُ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا
يَهْبِطُ مِنْ خَشْيَةِ اللَّهِ^١ وَمَا اللَّهُ بِغَفِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ ﴿٧٦﴾^(١)

^١ سورة البقرة، الآية 74.

4- التجاوز عن النقد الجديد

تعد مدرسة النقد الجديد من أكثر المدارس تأثيرا بإحداثها ثورة في تدريس الأدب، وبمساومتها في تعريف الدراسات الإنجليزية، كما كانت نقطة البدء الحاسمة في تطور النظرية الأدبية في النصف الثاني من القرن العشرين. ولكن ورغم هذه المكانة التي رسمتها لنفسها ورغم ذلك التأثير الواضح لم تكن بالمدرسة بالمعنى التقليدي للمدرسة النقدية ؛ واضحة المعالم، متسقة في مفاهيمها المتعددة، منسجمة في منهجها النقدي المبني على أسس نقدية صارمة ومرجعيات فلسفية جلية وتوجهات فكرية موحدة، وأدت هذه الخصوصية التي اتسمت بها مدرسة النقد الجديد الأمريكية - في اعتقادي - إلى إهمال هذه المدرسة النقدية من طرف الدارسين ومؤرخي الأدب فإن مروا عليها، مروا مرور الكرام، وإن حطوا الرحال بساحتها حطوا ليغادروا وإن هبطوا بميادينها كان هبوطا اضطراريا. (1)

وقد انعكست هذه الخصوصية أيضا على هذا التيار في النسخة العربية، فشمولية المدرسة وكثرة مصطلحاتها، أدى إهمالها من قبل الكثيرين، فإذا ما عددوا المناهج النقدية الغربية تجاوزوها ومروا مرور الكرام كما تقول باتريسا فوغ Patricia Waugh فهذا على سبيل الذكر سيد بحرأوي في بحثه عن المنهج في النقد العربي الحديث وفي رصده لمناهج الغرب في القرن العشرين يقول: "قد لا تستطيع عين المؤرخ أن ترصد في الحاضر، ما أدركته في الماضي، بمعنى أننا إذا كنا قد استطعنا أن نرصد سيادة واضحة نسبيا لنظرية نقدية في النصف الأول من القرن العشرين تنتمي إلى نظرية التعبير) أو تزعم ذلك(، ثم سيادة نظرية أخرى تقترب من نظرية الانعكاس مع نهايات تلك الفترة وحتى منتصف السبعينيات تقريبا، فإننا لا نستطيع أن نرصد سيادة نظرية أو منهج ما، خلال العقدين الأخيرين من هذا القرن، بل إننا نجد شظايا متفرقة لمناهج متعددة تطرح نفسها جميعا في ساحة النقد الأدبي وبصفة خاصة الجانب النظري منه. ومن بين هذه المناهج يمكننا أن نرصد: الشكلية الروسية،

¹ Patricia Waugh: *Literary Theory and Criticism*, Oxford University press, New York, 2006, p166.

البنوية، والبنوية التوليدية، والسيميوطيقا، والأسلوبية، ثم أخيرا التفكيكية، والتأويلية (الهرمينوطيقا)، بالإضافة طبعا إلى الاجتهادات الماركسية الجديدة لدى أنصار "ألتوسير وامتداداته وكذلك" باختين".⁽¹⁾ فلم يأت على ذكر النقد الجديد وقد برغم المسح الذي يكاد يكون شاملا.

وهذا محمد عناني يؤكد هذا الإهمال للنقد الجديد وتجاوزه سنة 1999 مبرزا الأسباب التي دعت إلى إعادة طبع كتابه "النقد التحليلي": في مطلع العام الماضي كنت أتولى تدريس مناهج النقد الأدبي الحديث لطلبة إحدى كليات جامعة القاهرة باللغة العربية، وحاولت أن أقدم المدارس الجديدة التي تلت كدرسة البنوية وأهمها التفكيكية وما بعدها، فراعني أن طالب الدراسات الأدبية اليوم لم يسمع عن النقد الحديث (يقصد النقد الجديد) أصلا، وانه يكاد يكون من المحال أن نقدك له مدارس ما بعد البنوية دون أن نقدم له التيار الاساسي للنقد الحديث".⁽²⁾

أما صلاح فضل فلم يسلم كتابه (مناهج النقد المعاصر)⁽³⁾ من هذه الخاصية الغافلة لمنهج المدرسة الجديدة، على الرغم من تطرقه لكثير من المناهج المختلفة؛ حيث شمل الكتاب ثلاثة أقسام خصص القسم الأول للمناهج التاريخية كالمناهج التاريخي والمنهج الاجتماعي والمنهج النفسي الانثروبولوجي. و خصص القسم الثاني لمنظومة المناهج الحداثية والحديث عن المنهج البنوي والمنهج الأسلوبي والمنهج السيميولوجي، والمنهج التفكيكي ونظريات القراءة والتلقي والتأويل وعلم النص. ونلاحظ هذا التغييب الواضح لمنهج النقد الجديد ضمن هذه المنظومة النقدية الحديثة. وتعدى الامر بصلاح فضل إلى السير مع الموجة التي قادها محمد مندور ، حيث عد رشاد رشدي رائد النقد الجديد في مصر "ممثلا لدعاة الفن للفن"⁽⁴⁾

¹ سيد البحراوي: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات، القاهرة، مصر، ط3 1993، ص105 .

² محمد عناني: النقد التحليلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1991، ص4.

³ ينظر: صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2002، ص ص 73 وما بعدها.

⁴ صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص 188.

لم يقتصر هذا التجاوز لمدرسة النقد الجديد على العرب فحسب وإنما تعدى إلى النقاد الفرنسيين والإنجليز أيضا فهذه الناقدة الفرنسية إيليزابيت رافو رالو * Elisabeth Ravoux Rallo لم تتطرق في كتابها: "مناهج النقد الأدبي" "Methodes de Critique" Literaires إلى النقد الجديد بالرغم من مسحتها الشامل تقريبا لمناهج النقد الأدبي في القرن العشرين، تقول في صفحة الغلاف الأخيرة: تضمن هذا العمل أيضا قضايا ومشاكل وشواغل مشتركة بين جميع المدارس والاتجاهات داخل الثقافة الواحدة بل وبين جميع الثقافات" ويضيف هذا العمل مركز على النقد وهو يتضمن أشهر مذاهبه بمختلف فروعها: النقد التوليدي، والنقد التاريخي، والنقد الاجتماعي، والنقد النفسي، والنقد الغرضي، وأشهر التيارات الجديدة والحركات الناشئة⁽²⁾ وهذا التجاوز والإهمال ما جعل باتريك موران Patrick Moran وجرنرل جاندرل Bernard Gendrel يؤكدان "إن النقد الجديد اليوم مهضوم القدر والقيمة، محدودة الشهرة، فهو مجهول من الجمهور الفرنسي، والذي بسبب نقص الترجمات، يرى في الشكلايين الروس، المبدعين والمنظرين الوحيدين للنقد الأدبي المعاصر."⁽³⁾

وإذا بحثنا في الأسباب فإننا سندرك أن هذه الخصوصية التي ميزت النقد الجديد والتي أشرنا إليها سابقا ساهمت في هذا التجاوز وتعد من العوامل التي ساهمت في إضفاء دلالات فضفاضة تسربت بمعايير الشمولية والتعميم، إضافة إلى تلك الأخطاء التي وقع فيها المترجمون ومنظرو النقد الجديد على مستوى الساحة العربية على مستوى المصطلح، فالسلطة الاصطلاحية تُمارس دوراً فعالاً في التعريف بالمنهج، وتعمل على تصديره كلما كانت واضحة بعيدة عن اللبس والغموض. وقد تجلّى النقد الجديد في الوطن العربي من خلال عدة مصطلحات النقد الحديث، النقد الفني، النقد الجمالي والنقد التحليلي والنقد

* إيليزابيت رافو رالو Elisabeth Ravoux Rallo: أستاذة الأدب المقارن بجامعة بروفانس بفرنسا، ناقدة معاصرة، نشرت بحثاً عديدة في مجال النقد ومناهج البحث الأدبي. اهتمت بالأدب الحديث على وجه الخصوص وساهمت في جملة من المصنفات المشتركة.

² إيليزابيت رافو رالو: مناهج النقد الأدبي، تر: الصادق قسومة، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس 2010،

³ Bernard Gendrel, Patrick Moran : « Réévaluation du New Criticism », Poétique 2009/1 (n° 157, p111

الموضوعي والرؤية الداخلية وغيرها، فتشنت من جراء هذا السيل الاصطلاحي وحدوية المدرسة، وتشنت معالمها ليغيب صيتها وانتشارها، خاصة وأن المناهج النقدية الغربية الأخرى كالسيميائية والبنوية والتفكيكية وغيرها لم تلبث أن حطت الرحال بالتربة العربية، ولم تلبث تزهر وتفتح وأن تستقيم أعوادها، فتهافت النقاد الدارسون العرب على استيعابها وتطبيق إجراءاتها المختلفة وتظل مدرسة النقد الجديد الحلقة المفقودة بالرغم من ريادتها في بسط نفوذ النقد الشكلاني والمناهج النسانية، بل وبالرغم من كونها النبع الذي ارتوت منه وترعرعت على رؤاه ومقولاته كل هذه المناهج.

ولعل أكثر ما أضر بمدرسة النقد الجديد العربية وحال دون انتشارها الخطأ الجسيم الذي مس تسميتها، فجل الكتب والمؤلفات التي كتبت من قبل النقاد الجدد العرب خاصة الرواد منهم ترجمت النقد الجديد بالنقد الحديث مما أحدث ارتباكاً كبيراً في الأوساط النقدية التي وشحت المدرسة بهذا المصطلح وبكل ما يحمل من عمومية وشمولية تخص النقد كله.

وقد أشار يوسف وغليسي إلى إخفاق بعض الدارسين في ترجمة مصطلح النقد الجديد كمحمد غنيمي هلال في كتابه النقد الأدبي الحديث ومعه جمع من النقاد المصريين الذين ترجموها إلى مدرسة (النقد الحديث) تارة، و(مدرسة النقد الحديثة) تارة أخرى!⁽¹⁾

ونجد الإخفاق نفسه عند عز الدين إسماعيل الذي يقول وهو يتحدث عن ظهور كتاب ريتشاردز: (مبادئ النقد الأدبي) الذي تؤرخ به بداية ما يسمى بالنقد الحديث⁽²⁾ ولكن أمر ترجمة النقد الجديد بالحديث لا يتوقف عند النقاد الدارسين العرب بل تجاوز إلى النقاد الجدد العرب أنفسهم؛ من رشاد رشدي، ومحمد عناني، وسمير سرحان إلى عبد العزيز حمودة وماهر شفيق فريد؛ فمحمد عناني استخدم مصطلح النقد الحديث للدلالة على مدرسة النقد الجديد الأنجلو-أمريكية. ففي مقاله: "التصوير والشعر الانجلزي الحديث" والذي خصصه

¹ يوسف وغليسي: محاضرات في النقد الأدبي المعاصر، جامعة منتوري - قسنطينة، 2005، ص35.

² عز الدين إسماعيل: مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية، مجلة فصول، المجلد 1 عدد 2، 1981، القاهرة ص18.

للحديث عن المدرسة التصويرية بمجلة فصول يقول في معرض حديثه عن التصويرية "إذ ارتبطت في أذهاننا بتقديم الصور - سواء أكانت صوراً حقيقية أم مجازية، ثم تطورت لتقتصر على المجاز. وأيضاً قد ارتبطت المدرسة لدينا بمبادئ عامة نادى بها (النقد الحديث) وأشاعها كبار النقاد لدينا، مثل وحدة القصيدة، ووحدة الانطباع، والعضوية، والتمسك وهلم جرا." (1) فوضع مصطلح "النقد الحديث" بين مزدوجتين للإشارة إليه كمصطلح خاص ثم أتى على ذكر مبادئ المدرسة فيعدد بعضها وهي كلها مبادئ مدرسة النقد الجديد.

وسمير سرحان وقع أيضاً في مطب عدم ملاءمة المصطلح وصحته؛ يقول في كتابه النقد الموضوعي: "تحمل مدرسة النقد الحديث لواء النقد الموضوعي في عصرنا. وهي مزودة بجميع ما يمكنها من النظرة العلمية إلى الأعمال الأدبية، بعد أن أعادت تقييم المدارس النقدية المختلفة من تعبيرية إلى تأثرية إلى تاريخية.. (2) ونحن نعلم أن المدرسة الوحيدة التي حملت لواء النقد الموضوعي هي مدرسة النقد الجديد.

ولم يسلم عبد العزيز حمودة من الوقوع في الخطأ ذاته، حين وسم كتابه الذي يتحدث فيه عن مدرسة النقد الجديد والبعد الجمالي بها وتأثير الفيلسوف الإيطالي بينيديتو كروتشه بـ(علم الجمال والنقد الحديث) وقد استدرك هذا الخطأ في طبعة الكتاب الثانية والتي صدرت عن الهيئة المصرية للكتاب عام 1999، قائلاً في مقدمته لهذه الطبعة الجديدة: "حينما صدرت الطبعة الأولى من علم الجمال و النقد الحديث، كان مصطلح Modern Criticism أي النقد الحديث يعني في أذهان النقاد New Criticism كما أن الحداثة كما نعرفها اليوم لم تكن مألوفة لنا بعد في الثقافة العربية ولهذا وجب التنويه اليوم أن المقصود بالنقد الحديث في عنوان الكتاب هو "النقد الجديد" (3).

¹ محمد عناني: "التصوير والشعر الإنجليزي الحديث" مجلة فصول المجلد 5، العدد 2، 1985، ص 25.

² سمير سرحان: النقد الموضوعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1990، ص 9.

³ عبد العزيز حمودة: علم الجمال و النقد الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999، ص 21.

ونلاحظ هنا أن عبد العزيز حمودة يحاول تبرير استعمال مصطلح "النقد الحديث" بعدم ظهور الحداثة كما نعرفها اليوم، وهو في اعتقادنا تبرير غير منطقي فمصطلح الجديد New لا يعني الحديث Modern إطلاقاً وهو مصطلح مردود عليه فلا علاقة بين هذا وذاك، كما أن فكرة أن الحداثة لم تكن مألوفة كما هي في عصرنا الآن لا تبرر هذا الخطأ. وقد عبر محمد عناني بعد أكثر من ثلاثين سنة عن أسفه جراء الوقوع في هذا الخطأ من قبل النقاد المصريين، وذلك حين وضع "معجم المصطلحات الأدبية" سنة 2003 والذي كان أكثر جرأة من عبد العزيز حمودة ومن غيره في الاعتراف بهذا الخطأ الذي لا يجب أن يقع فيه المختصون، وقد أفصح عن عدم قبوله لهذا الخطأ وهو يتحدث عن مصطلح "النقد الجديد" New Criticism بقوله: "ترجم هذا المصطلح في مصر باسم "النقد الحديث" وهذا خطأ في المصطلح يقبل من العامة ولا يقبل من المتخصصين"⁽¹⁾

لذلك يصر المختصون على ضرورة الاهتمام بترجمة المصطلح الغربي إلى اللغة العربية في النقد والأدب والتاريخ وجميع مجالات الثقافة والفكر. ولعل هذه الخلطة التي تحدث هنا وهناك في المفاهيم يعود الكثير منها إلى عدم دقة المصطلح وتعدد من بلاد عربية غلى بلاد أخرى، بل ومن مترجم إلى مترجم آخر ، وهذا ما جعل اتحاد المجامع اللغوية العلمية العربية يؤكد على أهمية توحيد المصطلح، كما جاء على لسان رئيسه الدكتور شوقي ضيف: "إن الغرض الأساسي من قيام اتحاد المجامع اللغوية العلمية العربية هو التعاون بين المجامع في توحيد المصطلحات العلمية، حتى يعود العرب أمة متحدة متعاونة في علومهم ن لغتهم فيها واحدة ومصطلحاتهم العلمية واحدة ، كما كان أسلافهم حين قادوا العالم علمياً قروناً متعاقبة".⁽²⁾

¹ محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، ط3، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، 2003، ص74.

² صلاح فضل: ندوة "معجم البيولوجيا" المنعقد بدمشق من 2 إلى 5 ديسمبر سنة 1996 . ينظر مجلة مجمع اللغة العربية

بدمشق 6 أبريل 1997، ج2، المجلد 72، ص 373

وإضافة إلى هذا الخطأ فإن مصطلح (النقد الجديد) نفسه يشكل انزياحا لغويا إلى ما هو جديد عموما، فهو يحيل على أي نقد يتسم بالجدة والتي يمكن أن تحيل إلى النقد الحديث أو إلى النقد المعاصر وما أفرزاه من مناهج نقدية جديدة.

ومن العوامل التي شلت من حركة الانتشار والازدهار في الوطن العربي العقلية العربية للمثقف العربي الذي كثيرا ما يفضل المناصب السياسية على البحث العلمي وعلى البذل الفكري والفعل الثقافي، ذلك أن دخول متاهة ديدال السياسية والتحليق في سمائها عاليا ليسقطوا سقوطا إيكاريا في بحر لامتناه من المسؤوليات والتحفظات الإدارية والصراعات السياسية الهامشية، فنقدتهم بذلك الساحة الثقافية والأدبية والنقدية. ولعل تعيين رشاد رشدي مستشارا للرئيس أنور السادات أكبر خسارة للنقد الأدبي. وقد أحس طلبته بهذا الانسحاب الذي لا بد أنه أثر سلبا على معنوياتهم خاصة في تلك الحقبة التي تميزت بوجود قامات فكرية ونقدية كبيرة كانت تعلن العداء للنقد الجديد وكل ما يمت له بصلة من أمثال لويس عوض ومحمد مندور وغيرهما. وقد أعلن الناقد نبيل راغب (أحد طلبه رشاد رشدي) عن خيبته في أستاذه غير أنه سار على النهج نفسه، واشتغل بالسياسة مرتين: مرة حين عمل مستشارا لوزير الثقافة في مصر من عام 1969 إلى 1973، ومرة أخرى حين عمل مستشارا للرئيس الراحل محمد أنور السادات من 1975 إلى 1981. كما اشتغل عبد الواحد لؤلؤة مستشارا ثقافيا بالمكتب التنفيذي للشيخ محمد بن راشد آل مكتوم نائب رئيس الدولة رئيس مجلس الوزراء حاكم دبي.

وإضافة إلى هذا فقد كان بعض رواد المدرسة ينتمون إلى أكثر من مدرسة، بحسب التطور التاريخي والنقدي لهؤلاء النقاد، ولأن العقلية العربية تميل إلى التعميم، وترتكز على الأبرز والأكثر انتشارا فقد أعلنت في الساحة النقدية العربية أحكاما حول بعض النقاد وتلقفها الدارسون وعمموها على حساب تفاصيل أخرى ومعطيات أخرى مرتبطة بتوجهات هؤلاء النقاد النقدية وتعددتها أحيانا. فحُسب ت. س. إليوت على الحداثة، وحُسب أي. إ. ريتشاردز على النقد النفسي وهما الناقدان الأكثر انتشارا في الأوساط العربية؛ إذ ترجمت بعض أعمال إليوت

الشعرية في وقت مبكر نسبيا فإزداد اهتمام القراء والدارسين به كناقذ. كما يعد كتاب ريتشاردز: (مبادئ النقد الأدبي) من الأعمال الأولى التي اطلع عليها الناقد والقارئ العربيان من خلال ترجمة مصطفى بدوي، ثم من خلال عرضه ملخصا من قبل فايز اسكندر، وأعتقد أن كتاب فايز اسكندر في الموسوم ب: "النقد النفسي عند أي. إ. ريتشاردز ساهم في ترسيخ هذا الاعتقاد.⁽¹⁾

ولم يقتصر حسابان بعض النقاد الجدد على مناهج نقدية أخرى غير النقد الجديد على الدراسات العربية، بل كان الأمر ذاته في كثير من الدراسات الغربية، ونسب النقاد الجدد إلى تيارات نقدية أخرى، في كتب النقد الادبي وموسوعات النقد والأدب التي تصنف تاريخ الأدب ومناهجه؛ فالبيوت على سبيل المثال نسب إلى الحداثة من قبل عديد المؤلفين كريببكا بيزلي وRebecca Beasley في كتابها: "منظرو الشعر الحداثي: إليوت، هيوم وباوند Theorists Of Modernist Poetry T.S. Eliot, T.E. Hulme, Ezra Pound وغابريال ماكنثير Gabrielle McIntire في كتابها الحداثة والذاكرة والرغبة: إليوت وفرجينيا وولف Modernism, Memory And Desire, T. S. Eliot and Virginia Woolf وكتاب تاريخ كامبريدج في النقد الأدب The Cambridge History of Literary Criticism المجلد السابع والمعنون بـ "الحداثة والنقد الجديد" وغيرها من المؤلفات.

وحتى النقد الذي قدمه جون كرو رانسم إلى النقاد الجدد كان من أسباب إهمال وتجاوز إنجازات هذه المدرسة، فقد أخرج رانسم كلا من إليوت، وريتشاردز وونتريز من دائرة النقد الجديد وأدخلهم إلى دوائر أخرى؛ فريتشاردز أطلق عليه الناقد النفسي والبيوت أطلق عليه الناقد التاريخي وونتريز الناقد الأخلاقي.⁽²⁾

¹ ينظر: فايز اسكندر: النقد النفسي عند أي إريتشاردز، المكتبة الأنجلومصرية، ص5 وما بعدها.

² John Crowe Ransom: *The New Criticism*, p140

5- النقد الجديد بالمغرب العربي

وإذا كان النقد الجديد قد ظهر في المشرق العربي وازدهر في فترات معينة، وخاصة في مصر على يد الدكتور رشاد رشدي وثلة ممن معه، فإنه يكاد يكون ظلاً بلا جسد ببلاد المغرب العربي، ذلك أن المغرب في فكره النقدي أو في إبداعه كان تابعاً للبلاد الفرنسية بحكم الاحتلال الفرنسي لكل من المغرب والجزائر وتونس. ففي الجزائر فلم يعرف مصطلح النقد الجديد ازدهاراً يذكر بل أنه اقتصر على بعض المقالات الشحيحة وبين هذه المقالات التي تلمس المدرسة الأنجلو-أمريكية بشقيها الغربي والعربي، نجد ما خص به يوسف وغليسي هذه المدرسة في كتابه "مناهج النقد" إذ أفرد لها دراستين؛ الأولى حول النقد الجديد في البيئة الانجلو-أمريكية والثانية حول النقد الجديد في الوطن العربي مشيراً إلى انتقال هذه المدرسة مع نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات، و إلى فكرة حمل لوائه من قبل جمع من النقاد المتغلغلين في أوساط الثقافة الإنجليزية، معتبراً الدكتور رشاد رشدي فارس هذه المرحلة بدون منافس.⁽¹⁾ كما كتب الدكتور عمار زعموش في مجلة الآداب مقالة عرف فيها بالمدرسة وبعض مبادئها⁽²⁾، ونشر حفناوي بعلي دراسته الموسومة ب: "نظريات المنهج في تحليل الخطاب النقدي"⁽³⁾ وهي مقارنة بين النقد الأنجلوساكسوني الجديد والشكلانية الجديدة حاول أن يقف عند نقاط التقاطع والاختلاف بين الشكلانية الروسية والنقد الجديد. إضافة إلى كتابه عن إليوت والموسوم ب: (أثر . ت . س . إليوت في الأدب العربي المعاصر)

¹ يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص57.

² عمار زعموش: "مدرسة النقد الجديد والنقد الأدبي العربي"، مجلة الآداب، العدد الرابع، السنة السادسة، قسنطينة، ص211

³ حفناوي بعلي: "نظريات المنهج في تحليل الخطاب النقدي"، مجلة الجسرة الثقافية، أكتوبر 2011، بتاريخ: 2015/02/28

URL : <http://aljasra.org/archive/cms/?p=1871>

ولم يقتصر إهمال النقد الجديد في الجزائر على التدوين والدراسة والترجمة، بل تعدى إلى إغفاله حتى من التدريس بأقسام اللغة العربية وآدابها بالجامعات الجزائرية(*) وأما ما تبقى من إشارات إلى النقد الجديد في بعض كتب ومقالات النقاد الجزائريين فلا يعدو أن يكون الجديد فيه مقابلا للنقد القديم بكل ما تحمل الكلمة من سطحية وبساطة.*

* أسر لي الأستاذ الدكتور يوسف وجليسي في إحدى أحاديثنا أنه بجامعة قسنطينة هناك أستاذان لا غير يدرسان النقد الجديد الأنجلو-أمريكي كمنهج أساسي إلى جانب المناهج الأخرى البنيوية والتفكيكية والسيمائية وغيرهما. (هما د. يوسف وجليسي ود. عمار زعموش).

* شذني في بدايات البحث وأثناء التنقيب عن المراجع المتعلقة بموضوع أطروحتنا، عنوان كتاب الأستاذ محمد ساري الموسوم ب: " البحث عن النقد الأدبي الجديد" و حدث أن عثرت على الكتاب بدار الكتب التونسية ورحت أقلب صفحاته بسرعة لأصل إلى الفهرس واعرث في ثناياه بالباب الثاني على عنوان فرعي: "البحث عن النقد الجديد" ، ولكم كانت خيبة ظني كبيرة، فالباب لم يكن سوى عرض لوضعية النقد في الجزائر في الستينيات والسبعينيات.

6- 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 تكن 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، عامرة 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 أحيين أخرى. فالنقد العربي القديم أسس لظهور الدراسات النقدية الحديثة من حيث لا يعلم، وجل المناهج النظرية المعاصرة لها أصول وجذور في التراث والثقافة العربيين. فقد تميز المفكرون والنقاد العرب كالجاحظ والجرجاني والآمدي والتوحيدي وغيرهم ببعدهم 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"⁽¹⁾

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 المفكرون

¹ محي الدين اللادقاني: آباء الحداثة العربية، بيروت، مؤسسة الانتشار العربي، 1998، ص 15، 14 نقلا عن جمال شحيد ص27.

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 تهاافت منطقته. فللشعوب حقائقها، ولشعبنا العربي حقيقته القائمة في تراثه، والصامته. الناطقة في ركام كتبه الصفراء.⁽²⁾

وانطلاقا من هذه الرؤية القائلة بأسبعية العرب والساعية إلى تأصيل المناهج الحدائية الغربية، ورد مرجعياتها إلى التراث النقدي العربي، تهاافت الدارسون العرب على التقريب في موروثنا النقدي عن كل متشابه من قريب أو بعيد مع المقولات والنظريات النقدية الغربية، وكثرت المقارنات والتصنيفات؛ فهذا ابن سلام الجمحي وضع اللبانات 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 "كل مقام مقال"، والتي كانتا معيارًا مهما من معايير إطلاق الحكم على القطعة الشعرية أو النظرية بالجودة أو الرداءة، وما تربت عنهما من أحكام نقدية أخرى.

فيوسف عوض يؤكد أن محمد بن سلام الجمحي في طبقاته والآمدي في موازاته 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 الشكلايين يقرؤون في تحديد الوسائل الأدبية التي تتحقق بها أدبوية الأدب، وأما حازم القرطاجني بتفريقه بين المعاني الأوّل

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

² المرجع نفسه، ص8.

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 والمعنى الثانوي Connotational meaning يكون قد سبق آيفور ريتشاردز واوجدن في كتابهما "معنى المعنى" في العصر 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 يبني على اكتشافات سابقة وعلى تسلسل المعرفة الانسانية وتربطها 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.

7- شكلاية 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 شكلاية 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 الشكلاية على

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، ص 29.

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، طارحاً 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 واضحاً منذ البداية أن الذين دعوا إلى أن يكون الأدب هادفاً في النقد العربي الحديث يدينون بأفكارهم هذه - دون أن يكون في ذلك ما يعيبهم - للفكر الأوروبي، سواء منهم من يلتزم بفكر مذهبيّ بعينه كسلامة موسى، أم من كان - ولا يزال - يصدر عن مذهب خاصّ هو المذهب اليساريّ في الفكر عموماً، 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 كنف الدين أو الأخلاق، وكأن الأهداف الدينية والأخلاقية لا تأتلف وطبيعته، وكأن استهداف أوجه الخير يُضعفه كما قال الأصمعي". (3) ويؤكد هذه المقولة التي تفصل الأدب عن الدين من خلال دراسة التاريخ الإسلامي الأموي، و تبرع 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 والدين، أو تجعل النزعة الدينية من معطلات الشعر" (4) فالأدب يجب أن يكون خالصاً بعيداً عن أي اعتبار آخر غير الأدب، لأن مفهوم الأدب عند العرب انتهى

¹ محمود الربيعي: في نقد الشعر: ص 65.

² المرجع نفسه، ص 65.

³ عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 181.

⁴ المرجع نفسه، ص 183.

إلى: "أنه صناعة.. وإن الاتجاه العام إلى اعتبار الجمال في الشكل دون المحتوى.. ولم يدخل الناقد الموضوعي محتوى العمل الأدبي، على أساس أن المحتوى يتصل بشيء آخر سوى الجمال"⁽¹⁾. 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 العربي، لا في الفن التصويري فحسب، بل في الفن القولي كذلك"⁽²⁾.

والتوجه الجمالي نفسه يقول به رثيف الخوري حين يعلن أن أدبنا القديم طغى عليه "جانب الإستايطيق أو علم الجمال، ولا سيما في العبارة، فكان نقادنا القدامى ينظرون إلى الأثر الأدبي - في الأعم الأغلب - من حيث هو مبنى، فيلتمسون وجه الجمال في لفظه معبرة وقعت موقعها، أو في تركيب بليغ، أو قافية محكمة التركيز، أو النفاثة بارعة، أو تشبيه أو مجاز مبتكر. وإذا أعاروا جانب المعنى اهتمامهم فلينقدوه من حيث موافقته لمقتضى الحال. يقرؤون قصيدة شاعر فيحكمون عليها من حيث قصد إلى المدح والإطراء، لا من حيث هي صدقٌ وصوابٌ وحقٌ بالقياس إلى الموضوع"⁽³⁾.

8 - صور لحفريات تراثية بعدسة النقد الجديد

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 انطلقا من مبدأ (شبيه الشيء منجذب إليه)، راح زكي نجيب محمود ومحمود الربيعي وثلة ممن نهجوا نهجها 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.

¹ المرجع نفسه ، ص 398.

² المرجع نفسه ، ص 335

³ الأدب المسؤول: رثيف الخوري: ص 167.

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 ولآلى عفرها الزمن هناك، قد 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 ينفذ 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 والمنهج 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، والتقيب في حفريات عن فكر نقدي عربي يمكن أن يقارن بين الفكر النقدي في أوروبا أو أمريكا.

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

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 النقد 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 أثر 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"⁽¹⁾.

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 كتابه (مبادئ النقد الأدبي)⁽²⁾.

ويشرح 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، فوقفه سلوكية نقفها إزاء العالم بناء على هذه الخبرة الخاصة، ثالثا."⁽³⁾ فيقول: "ومؤدي هذا المذهب الفارابي هو أن الغاية التي يحققها الشعر، هي أن يوحى لقارئه بوقفه سلوكية يريد لها الشاعر، لا بالقول المباشر، بل برسم صورة يكون بينها وبين السلوك المرتجى علاقة الإشارة الموحية، ولو صدق هذا المذهب، كانت لنا

¹ زكي نجيب محمود: مع الشعراء، دار الشروق، ط1، 1978، بيروت، لبنان، ص229.

² المرجع نفسه، ص229.

³ المرجع نفسه، ص229.

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 للنظر , ينظر بها إلى العالم , فيصطبغ بها سلوكه على وجه الإجمال⁽¹⁾.

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 تُولف منها أشياء , شأنها أن نخيل - في الأمر الذي فيه المخاطبة - خيالاً ما , أو شيئاً أفضل أو أحسن , وذلك إما جمالا أو قبحا , أو جلاله أو هوانا , أو غير ذلك مما يشاكل هذه"⁽²⁾

. 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 , فإننا من ساعتنا يخيل لنا في ذلك الشيء أنه مما يعاف , فنقوم أنفسنا منه فنتجنبه , وإن تيقنا أنه ليس في الحقيقة كما يخيل لنا "⁽³⁾.

. القول الثالث ويمثل المرحلة الثالثة: "إننا نعمل 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 "⁽⁴⁾

¹ المرجع نفسه، ص230.

² زكي نجيب محمود، مع الشعراء، ص230.

³ المرجع نفسه، ص231.

⁴ 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 بالتميزات 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 إحداها عارية والأخرى مزخرفة.⁽¹⁾

أما عثمان موافي فيقول عن دراسة عبد القاهر الجرجاني لقضية المعنى ومعنى المعنى لم تذهب سدى، وذلك أنها أضاعت جوانب حفية في فهم المعنى وخصائصه وكشفت عن صلته بالنظم اللغوي. ويضيف وقد مهدت بذلك الطريق لنشأة 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 لمسيرة ركب الحركة النقدية المعاصرة.⁽²⁾

ويذهب محمد مندور إلى أن "منهج عبد القاهر هو المنهج المعاصر 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

¹ محمد زكي العشماوي الرؤية المعاصرة للأدب والنقد ص 17.

² عثمان موافي: دراسات في النقد العربي، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2000، ص 212.

كما ينبغي، ولقد قامت في أوربا نظريات وأصول على فكرة 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 المتنبى وخصومه للقاضي الجرجاني، و من " الموازنة بين الطائيين" لأبي القاسم الحسن بن بشر الأمدي، ومن "العمدة في صناعة الشعر ونقده" لأبي الحسن بن رشيق المسيلي القيرواني. و صدر 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

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.

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"⁽¹⁾ 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.⁽²⁾

ويهدف محمود الربيعي وهو يريد إقناع القارئ بوضع النصوص أمامه لا يغني عن الوثيقة في النقد شيء... كذلك يريد أن يوجي إلى القارئ أن اختياره لنصوص بعينها أمر له دلالاته في تعليق أهمية خاصة على 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."⁽³⁾

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 ينفى عن نفسه هذه التهمة؛ فيقول: " وأريد أن أنفي عن نفسي مظنة مقاصد معينة في احتقائي 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"⁽⁴⁾. وبهذا النفي

¹ محمود الربيعي: "نصوص من النقد العربي" مقدمة تحليلية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة سنة 2000،

ص3

² المرجع نفسه، ص3.

³ المرجع نفسه، ص6.

⁴ محمود الربيعي: نصوص من النقد العربي، ص7.

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⁽¹⁾ 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 نظرتة هذه فإنه لا ينكر ما للتراث النقدي القديم من "القيمة الدائمة"⁽²⁾ كما أسماها. ويفسر الربيعي في معرض حديثه عن النقد العربي القديم وعلاقته بالنقد العالمي خاصة الحديث منه، أن العلاقة بينهما علاقة امتداد طبيعي فيقول: "وهدفني 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"⁽³⁾

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

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 ثقافتني"⁽⁴⁾

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"

¹ المرجع نفسه، ص7.

² المرجع نفسه، ص6.

³ المرجع نفسه، ص6.

⁴ محمود الربيعي: نصوص من النقد العربي ، ص31.

فيقول: "وتصادفنا أولى القضايا التي تسترعي انتباهنا حين نعيد الكرة إلى مقدمة ابن قتيبة فنراه يتحدث معللاً انتقال الشاعر في القصيدة العربية من غرض إلى غرض، حديثاً 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 تحليلاً نفسياً، ولا يعني نفسه بالتغلغل في ظواهر تنتمي إلى علم النفس كما نعرفه، ولكنه يلاحظ التركيب الشعري، محاولاً 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 سبباً قريباً من خبرته بعمل الذهن الإنساني وتوالي الانطباعات أو تداعي المعاني عليه وقد كان بذلك على وعي بموقفه باعتباره ناقداً أدبياً لا محللاً نفسياً، فنحن نحس معه طول الوقت أننا لسنا في مجاهل نفس الشاعر، كما نحس أننا لا نستمتع في صوته إلى صوت عالم من علماء النفس. إننا بالأحرى معه في داخل تقاليد القصيدة العربية، وأننا نستمتع إلى صوت ناقد أدبي.⁽¹⁾

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 شيئاً 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 لبوساً عصرياً، وإنما نستنتجها لنرى ما يمكن أن تعني على الحقيقة، من داخلها، وفي ظل ما وصل إليه العصر، ونحن حين نفعل ذلك

¹ المرجع نفسه، ص32.

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." .

ومهما 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 للمناقفة 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 أو من أن للتراث قوة هائلة في حياتنا. ويدب أن تبقى هذه القوة المغذية

¹ محمود الربيعي: "تصوص من النقد العربي" ، ص32.

للنفس، لكنني 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 نستمدّها ولكن يجب أن نضيف إليها قوة جديدة، بحيث تكون الحداثة أنطلاقة سهميا لا دورانيا انكفائيا. يتصور بعض الناس أنك بالعودة إلى التراث تجده. هذا غير صحيح، فالعودة على التراث لا تجدد شيئا، لكن بالانطلاق منه، وبالإضافة إليه تجدد قوته، إذ بالإضافة فقط، تهبئ المسار المستقبلي للنسغ الحي الكائن فيه"⁽¹⁾

¹ جبرا ابراهيم جبرا: ينابيع الرؤيا، دراسات نقدية في مقابلة أجراها معه إلياس الخوري عام 1974) بيروت، 1979، نقلا عن جمال شحيد ص ص 25-26.

الفصل الأول إشكاليات التفاعل بين النقادين الإنجليزي والعربي



1. المثاقفة بين الغرب والعرب
2. النقد العربي بين التأثير والتأثر
3. الأدب العربي: هل من أثر؟
 - 3.1 تأثير اليونان بالعرب
4. التجاوز عن النقد الجديد
5. النقد الجديد بالغرب العربي
6. النقد العربي بين الموروث والحداثة
7. شكالية النقد العربي القديم
8. صور لحفريات تراثية بعدسة النقد الجديد



انتقال النقد الجديد إلى الساحة الأدبية العربية

إن دراسة أثر النقد الأنجلو-أمريكي الجديد تستدعي المرور على محطتين ضروريتين لا يمكن تجاوزهما، وتتمثلان في دراسة العلاقة والتفاعل بين النقاد الأنجلو-أمريكي والنقد العربي، كمحطة أولى، كما رأينا في الفصل السابق من هذا الباب، ثم العوامل التي ساهمت في انتقال هذه النظريات النقدية من البيئتين الإنجليزية والأمريكية إلى البيئة العربية. فنحن كما يقول شوقي ضيف: "نحتاج في دراستنا لأدب أي أمة من الأمم إلى معرفة الأحداث الكبرى التي أثرت في حياة منشئيه؛ لأن الأدب في حقيقته مرآة ناصعة صافية تتعكس عليها حياة أهله وما تأثروا به من أحداث عامة وظروف خاصة"⁽¹⁾. وما ينطبق على الأدب ينطبق على النقد، فهو الآخر مرآة تعكس طبائع الأقسام، وفكر المجتمعات. والظواهر الأدبية والظواهر الفكرية والنقدية بمثابة الكائنات التي تولد وتترعرع كنتاج لسياقات حضارية وتاريخية وثقافية واجتماعية معينة، وتتنطبق هذه النواميس المنتجة للمدارس والمصطلحات والاتجاهات على مدرسة النقد الجديد بشقيها الإنجليزي والأمريكي، وقد تضافرت مجموعة من الظروف والعوامل التي أسهمت في خلق هذا التيار النقدي في الوسط العربي.

وقصد وضع معالم هذه المدرسة في إطارها الواضح وضمن سياقاتها التي أفرزت كنتيجة حتمية لجملة من المعطيات وقصد إعادة أقلمة هذه المدرسة النقدية في التربة العربية، ليس كمصطلحات نقدية لا تتعدى بناها اللغوية مرتبطة بمضامين وتوجهات نقدية معينة فحسب، وإنما بصفتها جزء مهما من بنية ثقافية تتعالق خيوطها ضمن نسيج حضاري شامل، وجب الوقوف على ظروف الانتقال والهجرة من الغرب إلى الشرق.

ثم إن فهم التحولات التي عرفت الساحة النقدية العربية يقتضي التعرف على عوامل هذه التحولات، ورصد المعايير والآليات التي تم من خلالها هذا التحول، سواء على المستوى

¹ - شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، 1992، ص 11.

الفردى أى بالنسبة للنقاد العرب الذين عملوا على إرساء قواعد المدرسة، أم على المستوى العام للمنظومة الفكرية والنقدية فى المجتمعات العربية وعلاقتها بالآخر.

يمكن تقسيم هذه العوامل التى ساهمت فى انتقال التيار الغربى عموماً - فكراً وفلسفة وأدباً ونقداً - ومدرسة النقد الجديد على وجه الخصوص إلى قسمين؛ عوامل داخلية تتبع من خصوصية الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية للوطن العربى مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. وعوامل خارجية كان للغرب اليد الطولى فى توفيرها وتوفير أسباب وجودها.

أولاً: العوامل الداخلية:

ترتبط العوامل الداخلية بالظروف السياسية والاجتماعية والثقافية التي عرفتھا البلاد العربية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، كإصلاحات السياسية والإدارية، وتأسيس الأحزاب والجمعيات، مما أدى إلى تغيير وتجديد البنى التحتية الداخلية لبعض البلدان العربية وفي مقدمتها مصر ولبنان، والتي انعكست على الرؤية الفكرية والحضارية لبعض رواد المشروع النهضوي العربي. وقد تضافرت مجموعة من العوامل التي أسهمت في انفتاح الوطن العربي على الثقافة الغربية، بكل ما تحمله من محمولات أيديولوجية وفكرية، عملت على تشكيل العقل العربي وفق منظومة مختلفة تماماً، تنهل من إنجازات الحضارة الغربية الثقافية وحين نقول الإنجازات الثقافية فإننا نعني المفهوم العام للثقافة بوصفها مجموع النظم الاجتماعية والإنجازات الفكرية أو الأدبية أو الفنية أو التكنولوجية التي تجعل من المجتمع مجتمعاً متناسقاً منسجماً له خصوصياته ومقوماته المتفردة.

وتتمثل العوامل الداخلية التي ساهمت في انتقال التيار الغربي في البعثات إلى الخارج، والمدارس والمعاهد والجامعات، والصحافة والإعلام، والطباعة والنشر، والمعارك والخصومات الأدبية والنقدية، والترجمة.

1- البعثات إلى الخارج:

أدرك نابليون بعد وصول بوارجه إلى البقاع المصرية ضرورة وجود إطارات تتقن اللغة الفرنسية لتسهم في تسيير الشؤون الإدارية للبلاد، وتمحو الفجوة الحاصلة بين المواطن والإدارة فلجأ إلى تكوين نخبة من المصريين بإرسالهم في بعثات إلى فرنسا، وقد ازدادت هذه البعثات في عهد محمد علي من بعده، وكانت الإرساليات في البداية مقتصرة على فرنسا، ولكنها توسعت فيما بعد لتشمل إنجلترا وغيرها من الدول الأوروبية.⁽¹⁾ فقد أرسل محمد علي إحدى عشرة بعثة، آخرها سنة 1847، وكان شديد العناية بأعضاء البعثات، يتقصى أنباءهم، ويشرف على دراستهم باهتمام، ويكتب لهم من حين لآخر رسائل يستحثهم فيها على العمل والاجتهاد، وينبهم إلى واجباتهم؛ وذلك لشدة حاجته في نهضته إلى من يقف بجانبه، وينفذ مشروعاته الضخمة، وقد ذكر رفاة الطهطاوي نموذجاً من الرسائل التي وجهها محمد علي إلى طلبة البعثات، ويوبخهم فيها على تقصيرهم، ويحثهم على الاجتهاد، ويتعجلهم في قطف ثمار تحصيلهم.

كان لهذه البعثات كلها أثر بالغ في تقدّم مصر ونهضتها، وإرسال نور العلم دافقاً قوياً في ربوعها، كما كان لها أعظم الفضل في إحياء اللغة، وجعلها مسابرةً للعلم الحديث، بما ترجم أعضاؤها من كتب، وما أدخلوه من مصطلحات، وما ألفوه في شتى نواحي العلم.⁽²⁾ وكان لا بد لهذا الاحتكاك بحضارة أخرى وثقافة أخرى وأدب آخر أن يغير نظرة هؤلاء إلى الحياة الفكرية والأدبية في بلدانهم فيقيمون المقارنات، ويقفون على نقاط الاختلاف والتشابه ويقومون مواطن الضعف والقوة. "وكان مجرد إطلاع هؤلاء المبعوثين على ما لدى الغرب من مؤلفات في الأدب والنقد كافياً لجعلهم ينظرون إلى الأدب والنقد العربي بمنظار جديد،

¹ ينظر: عز الدين الأمين: نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر، ط2، دار المعارف، القاهرة 1970، ص67.

² عمر الدسوقي: في الأدب الحديث، الجزء 1، دار الفكر العربي، بيروت، ص24.

ويعملوا على الوصول بالأدب والنقد في الوطن العربي إلى ما وصل إليه في أوروبا، حتى وإن لم يكونوا متخصصين في الأدب والنقد" (1)

و كان لهذه البعثات دور واضح في هجرة مدرسة النقد الجديد إلى البلاد العربية من خلال روادها الأوائل، فقد تخرج رشاد رشدي في قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب جامعة فؤاد الأول (القاهرة حالياً) عام 1935م وفي أواخر الأربعينيات سافر في بعثة إلى إنجلترا للحصول على الدكتوراه في الأدب الإنجليزي، وكان موضوع رسالته "أدب الرحلات" الذي سجله الرحالة الإنجليز إلى الشرق عامة ومصر بخاصة. وسافر محمد زكي العشماوي إلى إنجلترا سنة 1952، ليعود متحصلاً على درجة الدكتوراه من جامعة لندن، عن "النقد الأدبي حتى القرن الخامس الهجري" مع العناية الخاصة بنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني⁽²⁾ كما تحصل محمود الربيعي على الدكتوراه من جامعة لندن سنة 1965.

أما جبرا إبراهيم جبرا فقد درس أول مرة بجامعة إكستر Exeter كمرحلة أولى قصد تحقيق شروط الالتحاق في تخصص الأدب واللغة الإنجليزية، ثم التحق بجامعة كمبريدج ليتخرج فيها عام 1943 بشهادة الليسانس في الأدب الإنجليزي، والماجستير في الأدب من الجامعة نفسها. وفي سنة 1952 يعود جبرا ليواصل الدراسات العليا بجامعة هارفارد Harvard University ودخل توفيق صايغ الجامعة الأمريكية في بيروت (1941-1945) وحصل منها على الليسانس في الأدب الإنجليزي، وأكمل دراسته في جامعة هارفرد (أدب إنجليزي) بأمريكا، ثم في جامعة كمبريدج في إنجلترا، ما بين عامي 1962 و1967 متخصصاً في دراسة الأدب العربي.

أما عبد الواحد لؤلؤة فبعد التحاقه بكلية التربية ببغداد واختياره للدراسة بقسم اللغة الإنجليزية سنة 1952، وحصوله على شهادة الليسانس بدرجة مشرف باللغة الإنجليزية، أرسل في بعثة علمية إلى الولايات المتحدة الأمريكية فنال الماجستير من جامعة هارفرد سنة

¹ عز الدين الأمين : نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر، ص 67.

² محمد زكي العشماوي: الرؤية المعاصرة للأدب والنقد، ص15.

1957، والدكتوراه في الأدب الإنجليزي من جامعة ويسترن رزرف Western Reserve سنة 1960. ثم عاد إلى العراق فعين مدرسا بكلية الآداب بجامعة بغداد ثم في كلية اللغات بجامعة بغداد وكذلك، ثم سافر إلى الأردن ليعمل أستاذا في الأدب الإنجليزي بكلية الآداب جامعة اليرموك منذ سنة 1983 وبعد أن انتهى عقده مع هذه الجامعة انتقل إلى جامعة فيلادلفيا بعمان.

كما استطاع طلبية رشاد رشدي التفوق في الجامعات الغربية، ليعودوا محملين بمعارف أكبر ووعي أعمق بأصول النقد وخصائصه؛ فعاد سمير سرحان حاملا درجة الدكتوراه في الأدب الإنجليزي من جامعة إنديانا 17 أكتوبر - 18 أكتوبر Indiana University الأمريكية عام 1968 ولم يكن قد تجاوز السادسة والعشرين من عمره. وفي العام نفسه عاد عبد العزيز حمودة حاملا نفس الدرجة من جامعة كورنيل Cornell University بنيويورك ولم يتجاوز التاسعة والعشرين.⁽¹⁾ وقضى ماهر شفيق فريد أربع سنوات ببريطانيا في بعثة حصل أثناءها على شهادة الماجستير من كلية رويال هولواي كولدج Royal Holloway College بجامعة لندن، وحصل نبيل راغب على ليسانس الآداب من كلية الآداب جامعة القاهرة قسم الأدب الإنجليزي وشهادة الدكتوراه من جامعتي القاهرة ولانكستر Lancaster University بإنجلترا. وتم تعيينهم في قسم اللغة الإنجليزية بالجامعة، ليواصلوا مشوار أستاذهم.

¹ ينظر نبيل راغب: رشاد رشدي، ص8.

2- المدارس و الجامعات :

كان للمدارس والمؤسسات التعليمية أثر في ترقية المعارف الأدبية، ونشر التوجهات النقدية الأوروبية الجديدة، ويؤكد لويس شيخو هذا الأثر بقوله: "ومن الأسباب التي ساعدت أيضاً في تلك المدة على اتساع المعارف الأدبية وارتقاء اللغة العربية ما أنشئ في الشرق من المدارس بهمة أصحاب الخير" (1)

أنشئت في مصر كلية دار العلوم، وقصد بعض الناس من إنشائها أن تكون منافسة للأزهر الذي رفض - إذ ذاك - قبول التعليم الحديث، فكانت دار العلوم تكويناً حديثاً جمعت فيه ما لم يجتمع في الأزهر - حين ذاك - وقد ضمت الآن إلى جامعة القاهرة، كما ضمت مدرسة الألسن إلى جامعة عين شمس.

ثم دخل العالم العربي عصر الجامعات - ولو كان ذلك متأخراً بالنظر إلى الجامعات الأولى بأوروبا - (*)، فأنشأت مصر جامعة الملك فؤاد التي تغير اسمها فيما بعد إلى جامعة القاهرة، ثم تتابع فيها إنشاء الجامعات في القاهرة، والإسكندرية، وأسيوط، والمنصورة، وغيرها. وأنشئت جامعة دمشق بعد ذلك بزمن، ثم تتابع إنشاء الجامعات في العالم العربي، كما انتشرت المدارس الابتدائية، والمتوسطة، والثانوية، والمعاهد المختلفة، في المدن والقرى في جميع البلاد.

ومن هذه المدارس نجد مدرسة طمسن الإنجليزية والمدرسة الأمريكية التي تحولت إلى الجامعة الأمريكية في بيروت سنة 1866م، وقد درست فيها العلوم والآداب المختلفة، وتخرج فيها كثير من أعلام النهضة العربية (2)

¹ لويس شيخو: تاريخ الآداب العربية ج1، دار المشرق، ط3، بيروت، 1991 ص49.

* أول جامعة بأوروبا جامعة بولونيا بإيطاليا سنة 1088، وفرنسا جامعة باريس سنة 1150، أما إنجلترا فجامعة أوكسفورد سنة 1167.

² ينظر تطور النقد والتفكير الأدبي في مصر، ص 86-88، أنيس المقدسي: الاتجاهات الأدبية في العالم العربي، ط2، بيروت 1960م، ص 370.

أسس البروتستانت سنة 1835 في بيروت أول مدرسة للبنات وفي سنة 1846 أسسوا مدرسة لاهوتية في عبيه بسوريا، وكانت الدروس العربية في هذه المدارس راقية، فإن منها خرج معظم الذين اشتهروا بالكتابة في القرن المنصرم (التاسع عشر) وخصوصا النصارى⁽¹⁾ كالمعلم بطرس البستاني صاحب قاموس "محيط المحيط" وموسوعة "دائرة المعارف" الشيخ ناصيف اليازجي صاحب عقد الجمان في علم البيان" ونجله إبراهيم اليازجي مؤسس مجلة الضياء ويعقوب صروف مؤسس مجلة المقتطف الرائدة ولويس معلوف واضع القاموس الشهير "المنجد في اللغة العربية والأب لويس شيخو مؤلف تاريخ الآداب العربية وغيرهم من المسيحيين الذين أسهموا بشكل كبير في ترقية اللغة العربية وفق مناهج المدارس المسيحية التي كانت تعطي حرية اختيار اللغة على عكس المدارس الحكومية في ظل الحكم العثماني التي كانت تدرس باللغة التركية لا غير. ومن المسيحيين الذين اسهموا في نقل النقد الجديد إلى الوطن العربي سواء من خلال التنظير أم الترجمة نجد الناقد والمترجم ماهر شفيق فريد الذي كان أحد تلامذة رشاد رشدي وعمل على نقل العديد من مقالات النقاد الإنجليز والأمريكيين، على غرار كتابه "مختارات من النقد الأنجلو-أمريكي الحديث" وبخاصة المقالات النقدية للناقد ت. س إليوت.

3- الصحافة والإعلام:

كان للصحافة أثرها البارز وإسهامها الفاعل منذ نشأتها في بعث النهضة الثقافية العربية، من خلال بسط حقول التنقيف ومد ظلال التنوير وإعلاء منابر التوجيه في الوطن العربي. ووقفت الكثير من الصحف والمجلات جنبا إلى جنب مع المؤسسات التعليمية المختلفة، من مدارس ومعاهد وجامعات، ترسم طريقا للمعارف المتنوعة، وتشيد جسورا للوعي المعرفي والثقافي، مشرعة نوافذ على الذات تعرف بتراث الأمة وتطرح أسئلة تعمق الفكر وتوقظ الضمير، وفتحة آفاقا على الآخر وعوالمه بما تقدمه من متابعات فكرية وعلمية وثقافية، فكانت بمثابة المنظار الذي يرصد حركة الذات والآخر ويقارن ويوازن بين ما وصلا

¹ لويس شيخو: تاريخ الآداب العربية ج1، دار المشرق، ط3، بيروت، 1991 ص51.

إليه وبحسب المسافة الفاصلة بينهما. هذه المهمة التي اضطلعت بها الصحافة ولازالت تجتهد من أجل بسط نفوذ الوعي والنقد والتحليل في أذهان الأجيال الجديدة التي ستحمل مشعل النهضة العربية. فكانت الصحافة وستظل بمثابة الروح للجسد بالنسبة للأمم والمجتمعات.

ومنذ (الوقائع المصرية) في مصر؛ أول صحيفة عربية، أصدرها محمد علي سنة (1828) والتي استمرت في الظهور إلى غاية أوائل القرن العشرين، وجريدة (المبشر) التي صدرت بالجزائر سنة (1847) من قبل الإدارة الفرنسية، توالى صدور العديد من الصحف والمجلات ببلدان الوطن العربي والتي أثنت للمشهد النقدي العربي في بداياته مثل "روضة المدارس" التي أنشأها علي مبارك سنة 1287 هـ / 1870م، وترأس تحريرها رفاة الطهطاوي، وشاركه في تحريرها الشيخ حسين المرصفي، وحمزة فتح الله، وعبد الله فكري، وهم من رواد النقد يومئذ، و قد كان نشر كتاب "الوسيلة الأدبية" على حلقات هذه المجلة، كانت أولها في أبريل 1871م.

ومن الصحف التي أثرت الحركة الأدبية والنقدية وأثرت جليا في ازدهار النقد الأدبي مع حلول القرن العشرين من خلال المواضيع التي طرحتها والقضايا الجديدة التي أثارها "مجلة المقتطف" التي نشرت مقال يعقوب صروف حول مفهوم النقد الأدبي ، والتي ساهمت في نشر بعض المفاهيم الجديدة، حول مناهج دراسة الشعر والنثر فتحت بذلك المجال واسعا أمام المجلات والصحف الأخرى التي سارت على هديها، ك"مجلة الضياء" و"مجلة البيان" لإبراهيم اليازجي (1871). ففي مجلة الضياء نشر بحث طويل سنة 1899 حول الشعر وقضاياها والفرق بينه وبين النثر والمعاني الشعرية، و مذاهب المتقدمين و المتأخرين من الشعراء العرب، و غير ذلك من القضايا. كما نشر نجيب الحداد سنة (1898) مقاله الذي أشرنا إليه آنفا، يقابل ويقارن فيه بين الشعر العربي و الشعر الغربي في مجلة البيان. إلى جانب صحف عديدة أخرى نذكر منها " مصباح الشرق " التي أنشأها إبراهيم المويلحي، ليتوالى تأسيس المجلات التي اهتمت بالأدب والنقد كمجلة الكرمل، والآداب البيروتية، والحركة الشعرية، وألواح، ونزوى، وأوغاريت، والعربي، وأفق، وغيرها.

أما في العراق فهناك تجارب رائدة حافلة بالنجاح لمجلات أدبية كان لها أثر كبير على تطور وانتقال الأفكار والمناهج ؛ فقد ظهرت مجلة (الثقافة الجديدة) كأول مجلة فكرية في أوائل الخمسينيات، واهتمت بعض صفحاتها بالناحية الأدبية والنقدية، وفي الستينيات ظهرت مجلة (الأديب المعاصر) التابعة للاتحاد العام للأدباء والكتاب العراقيين، ثم مجلة الأقلام التي اتسع نفوذها وازدادت قيمتها النقدية في سنوات الثمانينيات، وبخاصة بعد تخصيص أحد أعدادها لملف النقد الأدبي الحديث⁽¹⁾، وكذلك من خلال تقديمها بعض الترجمات والكتب النقدية ككتاب جماليات المكان لغاستون باشلار Gaston Bachelard غير أن أهم مجلة اختصت بالترجمة وتقديم نصوص إبداعية من الآداب العالمية ونماذج في الفكر والنقد والفلسفة هي مجلة (الثقافة الأجنبية)، والتي لم تهمل النقد الأدبي ومناهجه المتعددة فخصصت له مساحة معقولة من أعدادها. إضافة إلى مجلة (آفاق عربية) التي أسسها الشاعر شفيق الكمالي في السبعينيات والتي اهتمت بالنقد والأدب خاصة بعد تولي الناقد محسن جاسم الموسوي رئاسة تحريرها.

أما فيما يتعلق بالنقاد الجدد فقد كانت لهم المجلات منابر مهمة للتبشير ونشر منهج النقد الجديد، فرشاد رشدي ترأس تحرير ثلاث مجلات هي مجلة بناء الوطن، ومجلة المسرح، ومجلة الجديد، وحاول من خلالها ترسيخ النظرة الموضوعية للفن والأدب وبيث وعي نقدي في الأوساط الأدبية والتعليمية والجماهيرية ينبع من رؤيته الشاملة للإبداع والنقد وفق منظور النقد الجديد. كما ترأس الناقد عبد العزيز الدسوقي صاحب منهج الرؤية الفنية مجلة "الثقافة" التي أسسها يوسف السباعي. أما سمير سرحان، فقد ترأس تحرير مجموعة من المجلات مجلة "المسرح" عام 1985 مجلة "إبداع" من عام 1982 ومجلة "الفنون الشعبية" من عام 1990 ومجلة "عالم المكتبات" ومجلة "علم النفس" من عام 1995، إضافة إلى مجلة "فصول" التي تولى رئاسة تحريرها عام 1985.

¹ ينظر مجلة الأقلام العدد 11 / 1980.

مجلة فصول والنقد الأدبي:

يعد صدور "فصول: مجلة النقد الأدبي" في أواخر عام 1980 عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بمصر، فتحاً مبيناً للنقد الأدبي العربي فقد ساهمت في بعث وتكريس النقد الأدبي مجالاً قائماً بذاته في المخيلة العربية، حيث شرعت الأبواب على مصارعيها للنقد الأدبي العلمي المعمق باتجاهاته المختلفة، وأعتقد أنه ليس بمقدور أي باحث أو ناقد أن يستغني عن مجلداتها التي قاربت تسعين مجلداً عالجت أهم قضايا النقد الأدبي وظواهره مثل مشكلات التراث، ومناهج النقد الأدبي، وقضايا الشعر العربي، والرواية والقصة، والمسرح اتجاهاته وقضاياها، والقصة القصيرة: اتجاهاتها وقضاياها، والأدب المقارن، والحدائث في الفكر والأدب، والأسلوبية، والأدب والفنون، والأدب والأيدولوجية، وتراثنا النقدي، وجماليات الإبداع والتغير الثقافي، وقضايا المصطلح الأدبي، واتجاهات النقد العربي الحديث، والأدب والحرية، وألف ليلة وليلة، والمسرح والتجريب، وقراءات تراثية، وزمن الرواية، والنقد الأدبي والعلوم الإنسانية.. وغيرها.

وذكر عز الدين إسماعيل، أول رئيس تحرير لها، في افتتاحية أحد أعدادها، بمناسبة مرور عشر سنوات على صدورها أنها نشرت «ما يناهز عشرة آلاف صفحة من القطع الأكبر، ولأنها مجلة متخصصة بالنقد الأدبي، فإن هذه الآلاف من الصفحات قد اشتملت على مادة تتعلق بالنقد الأدبي بصفة خاصة، سواء ارتبطت هذه المادة بمحاور عامة نظرية صرف، أو نظرية تطبيقية، أم ارتبطت بتجارب نقدية، أو عروض تتصل بالنقد من قريب. وهناك إجماع على أن مثل هذا القدر من الكتابات النقدية التي اشتملت عليها هذه المجلة، والتي توشك أن تعادل ما قد ينشر في موسوعة من عشرة مجلدات ضخمة، أو في أربعين كتاباً متوسط حجم ما ينشر من كتب نقدية، لم يتحقق من قبل في أي عقد مضى، أو أي حقبة مناظرة»⁽¹⁾.

¹ إسماعيل، عز الدين: «أما قبل» في مجلة «فصول». القاهرة. المجلد 9. العدد 3-4. فبراير 1991. ص4.

وأعتقد أيضاً أن عز الدين إسماعيل محق في قوله، أن الكتابة النقدية، مع «فصول»، لم تعد «تفرأً عقلياً نتسلى به في أوقات الفراغ، أو نستعويض عنه بوسيلة أخرى من وسائل التسلية، بل صارت عملاً لا مندوحة عنه لأي مجتمع يتطلع دائماً إلى مستقبل أفضل»⁽¹⁾.

ويكفي أن نلقي نظرة على أعداد هذه المجلة، لنذكر دورها الكبير في أرضنة النقد الجديد في الوطن العربي من خلال الدراسات والندوات والترجمات التي كانت تنشرها:

المجلد الأول العدد الثاني، يناير 1981 ص 193 إلى 205

- ندوة العدد اتجاهات النقد الأدبي من إعداد اعتدال عثمان ومشاركة لويس عوض مجدي وهبة عز الدين إسماعيل سامية أسعد جابر عصفور
- الشكلية ماذا يبقى منها الدكتور محمد فتوح أحمد والذي قارن فيها بين الشكلانية الروسية والنقد الجديد ص 160 إلى 168

المجلد الأول العدد الثالث، أبريل 1981

- المدخل الأنطولوجي و. ك. وبمزات ترجمة ماهر شفيق فريد ص 193 إلى 205
- ندوة مشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر شكري عياد جابر عصفور بدر الديب صبري حافظ عز الدين إسماعيل عبد المحسن كه بدر
- التفسير الأسطوري في النقد الأدبي سمير سرحان
- اتجاهات النقد الرئيسية في القرن العشرين لرنيه ويليك ترجمة إبراهيم حمادة ص 233 على 241

المجلد الأول العدد الرابع، يوليو 1981

- أثر ت. س إليوت في الأدب العربي الحديث لمارش شفيق فريد ص 173 إلى 193
- لغة الشعر المعاصر لمحمود الربيعي ص 61 إلى 71

¹ المرجع نفسه، ص 4.

المجلد الأول العدد الثالث، أبريل ماي 1982

- التيارات المعاصرة للمسرح الأمريكي لسمير سرحان ص 138

المجلد الثالث العدد الرابع سبتمبر 1983

- جريمة قتل بين إليوت وعبد الصبور عبد الحميد إبراهيم ص 193

- ت.س. إليوت في المجالات الأدبية 1939. 1952 مناقشات

المجلد الخامس العدد الثاني مارس 1985

- التصوير والشعر الإنجليزي الحديث لمحمد عناني 25. 40

وهكذا انتعش النقد الأدبي، وتعددت رؤى النقاد والدارسين العرب وتباينت اجتهاداتهم في مد النقد الأدبي العربي نفسا آخر من خلال التعريب والترجمة والتأليف، ودراسة النقد وإبراز علاقاته بالعلوم الإنسانية الأخرى.

دور النشر :

إن المؤسسات الثقافية ودور النشر لها دور بالغ الأثر في الارتقاء بمستوى القراءة والثقافة بين الناس، ويكمن هذا الدور في إخراج المعرفة - فكريا وأدبيا- إلى الجمهور من خلال نشرها للمؤلفات المهمة تأليفا وترجمة وتوزيعها على مختلف شرائح المجتمع. وقد أدت دور النشر والمكتبات دورا مهما في التعريف بالمنتج الثقافي والفكري للغرب وكذا تقديم المنتج العربي للعالم ومن دور النشر التي اقترنت بالنقد الجديد في مصر بخاصة، سنتطرق إلى والمكتبة الأنجلو-مصرية، والهيئة المصرية العامة للكتاب.

مكتبة الأنجلو المصرية :

مكتبة الأنجلو المصرية والتي سميت كذلك لاهتمامها في بداية تأسيسها على يد صبحى جريس نه 1928 بنشر الكتب الإنجليزية، وانطلقت في نشر الكتب العربية في أواخر الأربعينيات

تعد مكتبة الأنجلو المصرية من أكبر دور النشر في مصر، تخصصت في الكتب العلمية الأكاديمية، وكتب علم النفس والتاريخ التي أثرت مكتبات مختلف الجامعات المصرية. ولم يقتصر دورها على الطباعة والنشر، بل تعدى إلى إقامة الصالونات واللقاءات وحفلات توقيع الكتب، وكان مجموعة من الكتاب والنقاد المصريين يداومون على حضور صالونها الثقافي كنقيب محفوظ و طه حسين وعباس محمود العقاد، الذي كان من عادته أن يجلس في المكتبة يومياً من العاشرة صباحاً حتى وسط الظهيرة يقرب مجلداتها.

ويعد صبحى جريس مؤسس مكتبة الأنجلو المصرية أحد رواد النشر العربي والأجنبي في مصر والدول العربية. وإن ما قدمه هذا المثقف والذي كرس حياته في خدمة الكتاب من خلال مكتبته يستفيد منه اليوم كل طالب علم وباحث ومثقف، وإن أربعة آلاف عنوان طبعتها المكتبة العريقة إلى الآن لثمرة أنت أكلها، وغدت "الأنجلو-مصرية" مكتبة شاهدة على الحركة الثقافية على النطاق المحلي بمصر والإقليمي والعالمي أيضاً على مدار 86 عاماً كاملة، من خلال دورها التنويري، ومن خلال إضافاتها الواضحة والمهمة للحركة الثقافية والإبداعية والنقدية.

ومن أهم الأعمال التي عرفت بالنقد الجديد ومختلف التيارات الأدبية والنقدية الحديثة والتي أصدرتها الأنجلو-مصرية كتاب العلم و الشعر لريتشاردز والذي ترجمه مصطفى بدوي، إضافة إلى ما صدر ضمن سلسلة الاتجاهات الأدبية الحديثة بإشراف رشاد رشدي وصدر منها "النقد التحليلي" لمحمد عناني، و"النقد الموضوعي" لسهير سرحان، و"علم الجمال والنقد الحديث" لعبد العزيز حمودة، والنقد النفسي لفايز إسكندر، والتي سنتناولها في الفصل اللاحق. إضافة إلى إصدارات لرواد النقد الجديد على غرار: "مختارات من النقد الأدبي المعاصر"، و"نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن" 1992 لرشاد رشدي سنة 1961، و"مسرح رشاد رشدي" لعبد العزيز حمودة.

الهيئة المصرية العامة للكتاب:

تأسست الهيئة المصرية العامة للكتاب في عام 1971م بقرار من الحكومة المصرية (*) ويهدف إبراز دور مصر الثقافي، والتعريف بحضارتها القديمة والحديثة، وتهدف الهيئة بشكل عام إلى تحقيق المساهمة في التعريف بالإنتاج الفكري العربي والعالمى. وتهتم الهيئة بالترجمة اهتماماً ملحوظاً، إذ ترجمت عدداً من الكتب عبر مجموعة من المشاريع والسلاسل كسلسلة (الألف كتاب الأولى والثانية)، وفازت الهيئة في عام 2001م بجائزة أفضل ناشر من خلال (سلسلة تاريخ المصريين). ومما أصدرته الهيئة في مجال الترجمة ما يلي:

- خمسة وسبعون عنواناً ضمن (سلسلة الأدب العربي المعاصر).
- أربعة وأربعون عنواناً ضمن (سلسلة الأعمال الفائزة بجوائز عالمية).
- عشرون عنواناً ضمن (سلسلة تصدير الفكر العربي).
- أربعمئة وستة عناوين ضمن (سلسلة الألف كتاب الثاني).
- عشرون كتاباً ضمن (سلسلة نقاد الأدب)

كما تنشر الهيئة (سلسلة الجوائز)، التي تشمل أعمالاً أدبية مترجمة حاصلة على جوائز مثل جائزة نوبل وجوائز صحفية متنوعة في مجالات الإبداع المختلفة: كالشعر، والرواية، والقصة القصيرة، والسيرة الذاتية، والمسرح، وفي عام 2005م بدأت الهيئة مشروع "تصدير الفكر المصري مترجماً" وقد صدر عنه عشرون عملاً هدفت الهيئة من خلاله تحقيق شعار (الترجمة من العربية إلى اللغات الأخرى: محاولة لتوصيل الفكر المصري والعربي).

تقوم الهيئة المصرية العامة للكتاب باختيار الأعمال المترجمة ضمن مجالات اهتماماتها المتنوعة، واتسمت مراحل الإنتاج لديها بالوضوح؛ نتيجة تبنيها خطأً استراتيجية زمنية محددة، فلدى الهيئة خطوات وإجراءات واضحة لنشر الكتب وهذه الإجراءات منشورة

* أنشئت الهيئة بموجب القرار الجمهوري 71/2826 في عام 1971م.

على موقع الهيئة تحت عنوان "كيف تنشر كتابك؟". يتفاوت مستوى اللغة في الأعمال المترجمة، ولكن يمكن الحكم عليها عموماً بأنها جيدة.

إن مشروع (تصدير الفكر المصري مترجماً) يوحى بتوجه تسويقي عال لدى الهيئة، وللهيئة موقع جيد على الإنترنت، كما تسوق الهيئة أعمالها المترجمة من خلال إصداراتها الدورية مثل مجلة (العلم والحياة) ومجلة (عالم الكتاب)، كما تنظم الهيئة معرض القاهرة الدولي للكتاب ومعرض الإسكندرية العربي ومعرض القاهرة الدولي لكتب الأطفال، وتشارك في عدد من المعارض محلياً وعربياً ودولياً.

النتاج العلمي:

- سلسلة الألف كتاب الأولى والثانية.

- مشروع تصدير الفكر العربي مترجماً.

- سلسلة الأدب العربي المعاصر.

- سلسلة الجوائز.

- سلسلة مصريات.

- سلسلة نقاد الأدب

الأنشطة العلمية والثقافية:

- إتاحة كافة التسهيلات اللازمة للتعريف بالإنتاج الفكري.

- إحياء التراث الفكري بجمع أصوله وإعادة طباعته.

- تأليف وترجمة الكتب الثقافية على الصعيدين الوطني والعالمي.

- طبع ونشر وتسويق الكتاب المصري على كافة المستويات.

مراعاة تغطية جميع الاحتياجات القرائية للمجتمع⁽¹⁾

ومن الكتب التي أصدرتها الهيئة وساهمت في التعريف بالنقد الجديد ونشره نجد:

- السياسي العجوز للكاتب ت.س. إليوت وترجمه فؤاد مجلى
- المختار من نقد ت.س. إليوت وترجمه ماهر شفيق فريد
- مبادئ النقد الأدبي للناقد أ.أ. ريتشاردز وترجمه محمد مصطفى بدوي
- مختارات من النقد الأنجلو - أمريكي الحديث لمجموعة من النقاد ترجمه ماهر شفيق فريد
- ت.س. إليوت شاعرا وناقدا وكاتب مسرحيا لمجموعة من النقاد وترجمه ماهر شفيق فريد

سلسلة نقاد الأدب

تعد سلسلة نقاد الأدب من المشاريع الرائدة التي قامت بها الهيئة المصرية العامة للكتاب، ويتمثل المشروع في تخصيص نقاد الأدب العرب بسلسلة كتب عام 1990، تتناول لأول مرة حياة النقاد العرب المحدثين وأعمالهم، وتلقي الضوء على حركة الأدب والنقد الحديثين، وصدرت السلسلة بإدارة الدكتور سمير سرحان وبإشراف الدكتور علي شلش وتنفيذ محمود العرب، ومرة أخرى كان للنقاد الجدد وطلبة رشاد رشدي الفضل في تطوير النقد الأدبي - وصدر من هذه السلسلة حتى الآن، أكثر من عشرين كتاباً، عن النقاد العرب أمثال أنور المعداوي وحسين المرصفي وعز الدين إسماعيل وإسماعيل أدهم وميخائيل نعيمة، وأحمد ضيف وشكري عياد ومصطفى عبد اللطيف السحرتي، وزكي نجيب محمود، وسيد قطب، وجرجي زيدان، ورشاد رشدي، وأحمد الشايب وأحمد أمين، ومحمد صبري، وإبراهيم عبد القادر المازني، ومحمد مندور وغيرهم.⁽²⁾

ولعل أهم كتاب في هذه السلسلة والذي عرف بالنقد الجديد من خلال عرابه الدكتور رشاد رشدي كتاب الناقد نبيل راغب الذي لم يقتصر على التعريف برشاد رشدي وأعماله بل تعدى إلى الحديث عن تلامذته الذين نحوا نحوه وتبنوا نظرياته ومقولاته، فتطرق بالدرس والتحليل إلى

¹ ينظر: الموقع الرسمي للهيئة المصرية العامة للكتاب <http://www.gebo.gov.eg>

² ينظر ببيل راغب: رشاد رشدي، ص312.

جملة من كتبهم على غرار (النقد الموضوعي) لسمير سرحان، و (النقد التحليلي) لمحمد عناني، و(علم الجمال والنقد الحديث) لعبد العزيز حمودة، و (النقد الإنجليزي الحديث) لماهر شفيق فريد⁽¹⁾ ليختتم مؤلفه بملحق ضم نصوصا نقدية مختارة للناقد رشاد رشدي، اختارها بعناية من بين طيات أهم كتبه النقدية ككتاب (ما هو النقد؟) وكتاب (فن القصة القصيرة) وكتاب (نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن) وذلك قصد تقديم نظرة شاملة على مواقفه النقدية وآرائه المختلفة بخاصة فيما يتعلق بمفهوم موضوعية الأدب والشكل والمضمون والأدب والحياة وغيرها من المفاهيم.

4- المعارك والخصومات النقدية والأدبية:

إن المعارك الأدبية والنقدية وبالرغم من المحمولات السلبية للمصطلح تفرز الكثير من التيارات وتميط اللثام عن كثير من المفاهيم التي يشوبها الغبش و يسربلها اللبس والغموض في الأوساط الثقافية والفكرية، وتمثل "المعارك الأدبية" قطاعًا حيا من قطاعات الحياة الفكرية في الأدب العربي له خطورته وأهميته في مجالات النثر والشعر واللغة العربية والقومية العربية ومفاهيم الثقافة ونقد الكتب⁽²⁾ وظهورها في مجتمع ما وفي فترة زمنية ما ظاهرة صحية، تنبئ باحتدام الصراع بين التيارات الفكرية والمناهج والمذاهب الأدبية، وتوحي بازدهار الحياة الثقافية وترتبط بميلاد أسماء ثقافية تشكل قمم الفكر والأدب.

ولعل احتدام الصراع بين تيارتي القديم والارتباط بالموروث التراثي للأمة والجديد وانفتاحه على الوافد من الغرب من أهم بواعث ظهور هذه المعارك في الوطن العربي وفي مصر تحديدا. فطفت على الساحة جماعات تأرجحت في عمومها بين مصطلحي الأنا والآخر، المصطلحان اللذان فجرا جملة من المصطلحات الثنائية الأخرى كمصطلحي: الأصالة والمعاصرة، والمحافظين والمجددين، والتراثيين والتعريبيين، وغيرها. هذه الثنائيات أدت

¹ - ينظر الفصل الخامس من كتاب: نبيل راغب: رشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993، ص 131، 198.

² - أنور الجندي: المعارك الأدبية، مكتبة الأنجلو المصرية، 1983، ص5.

على تفجير خصومات ومعارك كان الأثر الكبير في التعريف ببعض الاتجاهات الأدبية والنقدية، وكان النقد الجديد أحد هذه المدارس التي شنت بخصوصها المعارك واشتعلت لأجلها الخصومات.

ومن أبرز المعارك النقدية تلك المعركة التي دارت حول مفهوم النقد الأدبي، وموقفه من العمل الفني، بين الدكتور محمد مندور والدكتور رشاد رشدي عام 1961 واستمرت ذيولها حتى عام 1964. وتشكلت على إثر هذه المعركة، وبسببها جمعيتان نقديتان، تضم كل منهما معسكرا من النقاد، له موقف متجانس من هذه القضية الكبيرة، أولاهما (جماعة النقاد العرب) وتضم محمد مندور، ولويس عوض، وعبد القادر القط، ومحمد القصاص، ومصطفى ناصف، وأنور المعداوي، وفؤاد دواردة وإبراهيم حمادة وغيرهم، وترى هذه الجماعة أن للعمل الأدبي محتوى فكريا، وموقفا سياسيا، ومن القضايا المثارة في واقعه، وان العلاقة بين شكل العمل الفني ومحتواه علاقة جدلية لا تنفصم عراها.⁽¹⁾

أما الثانية فهي (جمعية النقاد) وتضم رشاد رشدي وعددا من تلاميذه مثل سمير سرحان ومحمد عناني وفاروق عبد الوهاب وعبد العزيز حمودة وآخرين وتنادي هذه الجمعية برأي إليوت في المعادل الموضوعي وتهتم بمبنى العمل الفني دون معناه، بل تقول بانفصالهما. ولا ترى أن من حق الناقد التعامل مع أي من الإطارات المرجعية الخارجة عن العمل الأدبي، وإنما لا بد من التعامل معه من داخله، والاهتمام به ككيان مستقل، دون أية محاولة للوصول إلى محتواه. لأن أي محاولة لتحميل العمل الفني بمحتوى فكري، أو اجتماعي، ليست إلا نوعا من الإسقاط المستهجن.⁽²⁾

واستمرت هذه المعارك على مدى سنوات يخفت وهجها حيناً ويشتعل حيناً آخر فقد "عاودت عدة مرات وخلف أقمعة متغيرة دائما. فظهرت مرة تحت شعار مسرح اللامعقول ومدى حاجتنا إليه عقب افتتاح "مسرح الجيب" بالقاهرة عام 1963. ثم هرت مرة أخرى تحت قناع مذكرة "لجنة الشعر" بالمجلس الأعلى للفنون والآداب، عندما حاولت مصادرة الشعر

¹ صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع ط1، 1996، ص141

² المرجع نفسه، ص142

الحديث عام 1964. ثم ظهرت مرة ا ثالثة في المعركة التي دارت حول حق الشاعر في التعبير عن أجزانه وأشواقه وهمومه، في مجتمع بيني السد العالي، أو ينحو نحو الاشتراكية، والتي دارت حول ديوان صلاح عبد الصبور (أحلام الفارس القديم) عام 1964،⁽¹⁾ وشارك فيها عدد كبير من النقاد مثل محمود أمين العالم، ولويس عوض، ومعين بسيسو، وفاروق خورشيد، ومحمد النويهي، وعز الدين إسماعيل وغالب هلسا، وصبري حافظ نفسه.

وإذا كان تجدد هذه المعارك دليلا على حيوية الحركة النقدية، فإنه كان تعبيرا عن ظهور قوى نقدية جديدة، ورؤى نقدية خصبة، تحاول أن تعيد تقييم المسلمات الأدبية، وأن تطرح على الواقع الثقافي مفاهيمها ورؤاها. وقد تمثل هذا بأجل صورة، في ظهور جيل جديد من النقاد، يواصلون رسالة الجيل السابق، ويكملون مع المسيرة.⁽²⁾

وعندما وجد رشاد رشدي أن البحيرة النقدية على وشك أن تصبح آسنة متحجرة على المفاهيم القديمة، أثار معركة أدبية ونقدية في أواخر 1960 وشهر سيفه النقدي اللامع كمحارب لا يشق له غبار، وصنع من تلاميذه برغم صغر سنهم، كوكبة من الفرسان تتحدى أعتى النقاد الكبار وفي مقدمتهم محمد مندور ولويس عوض وعبد القادر القط وأنور المعداوي.⁽³⁾

ودارت رحى المعركة ليس فقط في المجالات المتخصصة وإنما على صفحات الصحف اليومية بحيث تابعها القارئ العادي الذي تفتحت عيناه على مفاهيم وقيم نقدية جديدة،⁽⁴⁾ وبالرغم من سوء تقدير خلفيات هذه المعارك وغاياتها من قبل الساحة الأدبية المصرية، وعدم استيعاب كل حيثياتها إذ أنها لم تفهم الفهم الصحيح واعتبرتها الغالبية

¹ صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، ص142

² المرجع نفسه، ص142.

³ نبيل راغب: رشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993 ص11.

⁴ المرجع نفسه، ص11.

العظمى من الجمهور "معركة بين مذهب الفن للفن بقيادة رشاد رشدي وتلاميذه وبين مذهب " الفن للحياة" بقيادة محمد مندور وغيره من كبار النقاد"⁽¹⁾

وذكر محمد مندور بعضا من حيثيات هذه المعارك في عدة مقالات من كتابه (معارك أدبية) على غرار "الغمز واللمز في آراء رشدي" و"هل عاد رشاد رشدي إلى الرشد بأن الفن في خدمة المجتمع" و"الشكل والمضمون" و"أول رابطة للنقاد العرب" وغيرها، محاولا التصدي لمقولات رشاد رشدي حول موضوعية الأدب وأهمية الشكل الفني وغيرها من الآراء مبرزا الوظيفة الاجتماعية للأدب حيث يقول متخذا موقفه بوضوح: "من واجبنا كنقاد أن ننقد الأعمال الأدبية على أساس نوع الوظيفة التي يريد العمل الأدبي المنقود أن يؤديها للمجتمع أو للإنسانية كلها"⁽²⁾ في حين رشاد رشدي كان في الضفة المقابلة تماما وانتقد هذا الموقف معتبرا إياه موقفا ينحو نحو الإفلاس والانحطاط بينما كان رشاد رشدي أنه ليس من واجبنا ولا من حقنا أن ننقد العمل الأدبي من خارجه أي وفقا لما نستشعره من حاجات المجتمع التي يجب على الأدب أن يلبيها حتى لأذكر أن الدكتور رشاد أن يخرجني من زمرة النقاد جميعا لأنني أنقد الأعمال الأدبية من خارجها في حين أنه يرى أن يقتصر الناقد على النظر في العمل الأدبي كما هو ليتبين هل له بدء ووسط ونهاية فيحكم له بالجودة والامتياز أو بالضعف والانحطاط"⁽³⁾ وحول الشكل والمضمون يشير مرة أخرى مندور إلى آراء رشاد رشدي مركزا على أسبقية المضمون على الشكل إذ يقول: "إن ما نحتاجه اليوم هو البحث عن الموضوعات التي نستطيع أن نشحنها بمضمونات تغذي القيم الجديدة الآخذة في الانبثاق في

¹ نبيل راغب: رشاد رشدي، ص 11.

² محمد مندور: معارك أدبية، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالةن القاهرة، د.ت، ص 87.

³ المرجع نفسه، ص 87.

مجتمعنا لا تركيز اهتمامنا كله على التجديد الفني، وإلا أعدنا لأدبنا عصر الانحطاط والإفلاس التي تستتر خلف الزخارف اللفظية الخاوية"⁽¹⁾

لم يقتصر هذا الفهم كما يشير الدكتور نبيل راغب على محمد مندور فحسب بل تعدى ذلك إلى النخبة المثقفة من النقاد والكتاب المصريين، ومن هؤلاء الذين حاولوا أن يرسخوا فكرة أن الناقد رشاد رشدي في طروحاته النقدية يتبنى مذهب الفن للفن الناقد الدكتور لويس عوض الذي راح يؤكد في ندوة مجلة فصول في النقد الأدبي التي خصصت في عددها الثاني لموضوع "اتجاهات النقد الأدبي" وشارك فيها إلى جانبه كل من عز الدين إسماعيل ومجدي وهبة وجابر عصفور وسامية أسعد: "وهناك مدرسة الفن للفن التي كان يمثلها الدكتور رشاد رشدي الذي جمع حوله مجموعة من النقاد الشبان وأذكر أن الدكتور مندور زارني وقتها في مكنتي في الأهرام وكان بادي الانزعاج وطلب مني الانضمام إلى جمعية النقاد التي كونها للرد على هذه المدرسة التي ظهرت فكرة الانطباعية وهاجمت المنهجية، ورأت أن نقد الفن أو الأدب يكون بمدى تأثيره عليك دون محاولة لتأصيل أبعد من ذلك، هذه المدرسة شغلت حيزا في وقت من الأوقات ولا يزال لها تلاميذ"⁽²⁾ وقد حاول الدكتور مجدي وهبة الدفاع عن رشاد رشدي حيث عد رؤية وتصور رشاد رشدي ما هو في الحقيقة إلا انطلاقا من فكرة أن مدرسة النقد الجديد "تمارس نقدا تطبيقيا."⁽³⁾

ويذكر الدكتور محمد عناني بعض تفاصيل هذه المعركة في الجزء الأول من سيرته الذاتية الموسومة بواحات العمر فيقول: "ولكن عام 1964 لم يطو صفحته دون المعركة المتوقعة بين أنصار "النقد الجديد" وأنصار "النقد القديم"، فكانت المقالات في الصحف تتوالى

¹ محمد مندور: معارك أدبية، ص 63.

² ندوة العدد: اتجاهات النقد الأدبي، مجلة فصول، المجلد 1 عدد 2، 1981، القاهرة ص 206.

³ المرجع نفسه، ص 206.

تأييدا لهذا المذهب أو ذلك، واطلق على المعركة آنذاك معركة رشاد رشدي ومحمد مندور أو "الفن للفن" الشعار الذي فرض علينا ولم نقل به مطلقا و"الفن والمجتمع"⁽¹⁾.

وما جعل الدكتور محمد عناني يعلن براءة أنصار النقد الجديد من طبيعة هذه المعركة والمتمثلة في فكرة الفن للفن مقابل الفن والمجتمع، هو أن الساحة الأدبية والنقدية المصرية قد عرفت نقاشا حاد يشبه في جوهره النقاش الذي دار بين رشاد رشدي وهو تلك المعركة التي نشبت بين الرافعي وطه حسين سنة 1923 والتي تكررت في ثوب جديد ومع ممثلين جدد بعد 41 سنة، والتي كانت معركة " مفاهيم الأدب كما أطلق عليها أنور الجندي، وهي معارك تدور حول بعض من القضايا المتعلقة بماهية الأدب وغايته غاية الأدب " واتصلت بالأسلوب والمضمون، والفن للفن والفن للمجتمع"⁽²⁾

وكانت الشرارة التي أطلقت هذه المعركة يضيف محمد عناني "قصة سوفيينية موسومة بليلة الميلاد لصاحبها إيغور بافلوفيتش كانت قد نشرها إحدى المجلات.... وهلل لها النقاد الذين كانوا يزعمون أنهم يمثلون اليسار باعتبارها المثل الأعلى للأدب الهادف"⁽³⁾. وهكذا كانت هذه المعارك أحيانا تخرج عن مسارها الحقيقي، بين مؤيد ومعارض للتجاوز المجال الثقافي وهذا ما جعل غالي شكري يصف هذه المعارك بين رشاد رشدي وخصومه على "معارك سياسية اجتماعية، وإن اتخذت من النقد الأدبي ستارا... رغم أن الذين كان يحاربهم كانوا في قمة السلطة الثقافية"⁽⁴⁾ وهو الرأي الذي ذهب إليه الدكتور ماهر شفيق فريد في دراسته «فن الأدب بين الالتزام الاجتماعي والوظيفة الجمالية» الذي يقول: "حين ننظر بعد أكثر من أربعين عاماً إلى حصاد معركة الدكتور محمد مندور والدكتور رشاد رشدي الشهيرة حول طبيعة الأدب ووظيفته؛ نجدنا منتهين إلى نتيجة مؤداها أنها لم تكن بعمق معارك

¹ - محمد عناني: السيرة الذاتية الكاملة واحات العمر واحات الغربة واحات مصرية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2002، ص223.

² - أنور الجندي: المعارك الأدبية، مكتبة الأنجلو المصرية، 1983، ص5.

³ - محمد عناني: السيرة الذاتية الكاملة واحات العمر واحات الغربة واحات مصرية، ص223.

⁴ - غالي شكري: محمد مندور الناقد والمنهج، دار الطليعة، بيروت، 1981، ص8.

الدكتور محمد مندور مع زكي نجيب محمود ومحمد خلف الله وغيرهما، حيث إن طرف الخصومة رشدي لم يكن من قامه هؤلاء الرجال، ولا يملك جديتهم وتنزههم عن الغرض، وإنما كان يسعى إلى توطيد مكانته في الحياة الأدبية وخلق معارك لافتة للنظر. ومع ذلك، آتت المعركة بعض ثمار نافعة، كتوضيح بعض مفهومات النقد، ووضعه في بؤرة أشد سطوعاً تلك المعضلة الأدبية: معضلة التوفيق بين استغلال الأدب من حيث هو فن جميل، ووظائفه الاجتماعية، ودوره في خدمة المجتمع.

وإضافة إلى معارك رشاد رشدي فإن زكي نجيب محمود أيضاً وقصد ترسيخ هذا التوجه نحو دراسة النص الأدبي واعتماد الروح العلمية في قراءة أبعاده أشعل بدوره فتيل حرب نقدية بينه وبين الدكتور محمد مندور سنة 1948، - خصومة نقدية تذكرنا بتلك التي قامت بين رايون بيكار ورولان بارث، واحتدم الصراع بينهما حول المنطلق الذي يبني عليه النقد والقاعدة التي يرتكز عليها، هل هي الذوق أم العلم؟ "فبينما كان مندور يرى أن النقد ليس علماً، وما ينبغي أن يكون، وأن قوام النقد ومرجعه كله إلى التذوق، وأن للنقد الشخصي الكلمة العليا في نقد الفنون. كان زكي نجيب محمود يرى أن النقد علم، مرجعه إلى العقل لا الذوق" (1)

إن المعارك النقدية التي قادتها مدرسة النقد الجديد بالوطن العربي ولخاصة بالبلاد المصرية، على مدار أكثر من عقدين من الزمن، ساهمت في احتلال مكانة مرموقة بين المدارس النقدية الأخرى، ولعلها المدرسة الوحيدة التي أذكت وهج النقد من خلال هذه الخصومات، ولا أحسب عبد العزيز حمودة مخطئاً حين أعلن: "ولا أظن أن مدرسة نقدية استطاعت أن تثير في مصر من الجدل، وأن تغذي العديد من المعارك النقدية مثلما فعلت مدرسة النقد الجديد" (2)

¹ - يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، ط2، 2009، ص10.

² - عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة عالم المعرفة رقم 232، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون الكويت 1998، ص 133.

5- الترجمة:

الترجمة مسرب مهم في تواصل الثقافات وتلاقحها، بل هي من أهم مسارب الفكر الغربي إلى الثقافة العربيّة، ونوافذ انفتاحها على الآخر، منها تطل الشعوب على المنتج الثقافي والنقدي لبعضها البعض، وتتجول في مرابعها الفكرية وتتواصل مع نظرياتها الفلسفية. ولقد كان لحملة نابليون -الأثر البارز في التعرف على المنتج الغربي، وتم نقل العديد من مفاهيم ونظريات الغرب إلى الشرق، بدءاً بالنظريات السياسية و شؤون الحكم وانتهاءً بالنظريات الفلسفية والأدبية والنقدية.

وهكذا وكنتيجة منطقية لتلك الرحلات والبعثات العلمية والتعليمية التي ازدهرت كما أشرنا سابقاً برزت الترجمة عاملاً لبعث النهضة العربية من خلال انتقال المناهج والنظريات الغربية، وكما يقول منير البعلبكي. "فكلّ عصر نهضة يبدأ بالترجمة"⁽¹⁾ انطلقت حملة نقل العلوم والآداب والمناهج والمذاهب الحديثة إلى اللغة العربية في إطار حركة تجديدية تنويرية منظمة وفق برامج منظمة واستراتيجية واضحة من خلال مشروع محمد علي لإرساء قواعد دولة حديثة ومن خلال تأسيس المدارس الخاصة كمدرسة الألسن والترجمة سنة (1835) وتمت ترجمة عديد الكتب في شتى مناحي الحياة العلمية والأدبية؛ في العلوم الطبيعية والرياضيات والاقتصاد والأدب، لتعطي هذه الحركة حياة جديدة غامرة ببذور التلاحح الحضاري، ولتسهم في انبعاث حركة أدبية ونقدية حقيقية مع حلول السنوات الأولى للقرن العشرين.

وقد قدم ثلة من المترجمين العرب أعمالاً غزيرة متنوعة مثل: مصطفى بدوي، وسعيد الغانمي، وجبرا إبراهيم جبرا، ويوسف عبد المسيح ثروة، وإحسان عباس، ومحمد برادة، وماهر شفيق فريد. وقد تركّزت جل جهودهم على ترجمة الموضوعات المتصلة بالنقد الأدبي مثل: المناهج النقدية و نظرية الأدب. كما ساهمت بعض الهيئات دون غيرها بنصيب واضح في

¹ - منير البعلبكي في حوار مع مجلة التبئين، الجاحظية، الجزائر. العدد 8، سنة 1994، ص : 106.

الترجمة كالهيئة المصرية العامة للكتاب في مصر، ووزارة الثقافة في سوريا، ودار الشؤون الثقافية العامة، ودار المأمون في بغداد، ودار عويدات في بيروت، ثم ظهرت بعض الدوريات المتخصصة في نشر المترجمة، مثل: مجلة الآداب الأجنبية الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ومجلة الثقافة الأجنبية في بغداد، ومن خلال ترجمة هذه الكتب والنصوص تعرف الناقد العربي والمبدع العربي على كثير من المذاهب الأدبية والمدارس النقدية.

ونظرا لأهمية بعض الهيئات والمدارس في حركة الترجمة بمصر والوطن العربي سنتطرق إلى بعضها قصد إبراز الدور الذي قامت به.

- مدرسة الألسن :

يشير عمر الدسوقي إلى أن تأسيس مدرسة الألسن أمر من متطلبات النهضة و الانفتاح ونقل علوم الغرب فيقول: "اقتضت النهضة أن تنقل كنوز الغرب إلى اللغة العربية، فأُسست في سنة 1836 مدرسة الإدارة والألسن، وعهد بالإشراف عليها لرفاعة الطهطاوي، ولما كان تاريخها مرتبطاً به، ونهضة الترجمة في عصر محمد علي وخلفائه ثمرة جده وكده.⁽¹⁾ وقد أطلق عليها عند إنشائها اسم "مدرسة المترجمين"، ثم غير اسمها سنة 1975 لتصبح "مدرسة الألسن". ويقترن تاريخها بتاريخ النهضة المصرية الحديثة. ويرجع الفضل في ذلك إلى منشئها قائد النهضة العلمية في مصر آنذاك الشيخ رفاعة رافع الطهطاوي الذي كان يسعى إلى تكوين جيل من المثقفين يكونون صلة بين الثقافة العربية والغربية ضالعين في الآداب العربية وفي آداب اللغات الأجنبية، قادرين على تعريب الكتب الأجنبية، وعلى النهوض بالإدارة الحكومية فيما يعهد به إليهم من مناصب. وقد حققت مدرسة الألسن منذ إنشائها في العصر المبكر ما كان قد نيط بها من آمال، فقدمت لمصر والبلاد العربية كوكبة من المختصين البارعين في الترجمة.

¹ عمر الدسوقي: في الأدب الحديث، الجزء 1، دار الفكر العربي، بيروت ص24 .

يقول عبد الرحمن الراجعي في تعريف هذه المدرسة: "وكانت مدرسة الألسن عبارة عن كلية تُدرّس فيها آداب اللغة العربية واللغات الأجنبية، وبخاصة الفرنسية والتركية والفارسية، ثم الإيطالية والإنجليزية، وعلوم التاريخ والجغرافية، والشريعة الإسلامية والشرائع الأجنبية، فهي أشبه ما تكون بكلية الآداب والحقوق، فلا غرو أن كانت أكبر معهد لنشر الثقافة في مصر...⁽¹⁾ وكان القائمون على هذه المدرسة عند إنشائها يهدفون إلى تخريج مترجمين أكفاء من أجل خدمة المصالح والمدارس الحكومية. وتكوين "قلم للترجمة" من خريجها، ثم لما وضعت القوانين الخاصة بالتعليم سنة (1836/ 1837م) تغيرت أهدافها لتصبح تخريج المترجمين و إمداد المدارس الخصوصية الأخرى بتلاميذ يتقنون اللغات وعلى رأسها اللغة الفرنسية. وقد تخرجت أول دفعة في مدرسة الألسن سنة 1839م.

تعرضت مدرسة الألسن خلال تاريخها الطويل الذي جاوز قرنا ونصفا من الزمان للإغلاق في بعض الفترات، لكنها بقيت خالدة الأثر بما ربت من أجيال كان كل منها يجدد في الذهن ذكراها، ويوصل تاريخها. لكن لحسن الحظ أعيد افتتاح المدرسة سنة 1951 بفضل الكاتب طه حسين حين كان وزيرا للتعليم. وكانت الدراسة بها مسائية، لتتيح لطلبة الجامعات فرصة إتقان اللغات الأجنبية. كما أحاطت ثورة 1952 مدرسة الألسن بعنايتها لما لمستته من أهمية دراسة اللغات فصدر في سنة 1957 قرار بإنشاء مدرسة الألسن العليا وأصبحت بمقتضاه في مصاف المعاهد العليا تمنح خريجها درجة الليسانس، وصارت الألسن المدرسة العليا الوحيدة في الشرق الأوسط لدراسة اللغات دراسة تخصصية مع الاهتمام الخاص بالترجمة. وفي 20 ديسمبر 1973 صدر القرار الجمهوري رقم 1952 بضم مدرسة "الألسن العليا" إلى جامعة عين شمس كلية مستقلة باسم كلية الألسن.⁽²⁾

¹ عبد الرحمن الراجعي: تاريخ الحركة القومية وتطور نظام الحكم في مصر، دار المعارف، 1987، ص486.

² ينظر: الموقع الرسمي لكلية الألسن جامعة عين شمس <http://alsun.asu.edu.eg> بتاريخ: 22 أوت 2015 في

- لجنة التأليف والترجمة والنشر:

في الربع الأول من القرن العشرين ازدهرت الترجمة من جديد بعد تأسيس لجنة التأليف والنشر والترجمة سنة 1914، وهي اللجنة التي تولى رئاسة تحريرها الكاتب أحمد أمين أربعين سنة لأي إلى غاية 1954 تاريخ وفاته، وضمت مجموعة من الأسماء اللامعة في مجال الكتابة والترجمة نذكر من بينهم الأستاذ محمد بدران الذي ترجم الموسوعة الكبيرة "قصة الحضارة" The Story of Civilization لول جيمس ديورانت William James Durant والذي بلغ عطاؤه في الترجمة والمراجعة أكثر من 45 كتاباً في الفلسفة والتاريخ والنقد الأدبي، إلى جانب عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين والفيلسوف زكي نجيب محمود وعبد الهادي أبوريدة وغيرهم.

وكانت تهدف إلى الارتقاء بالتعليم والنهوض بكل مجالات المعرفة من خلال التأليف والترجمة ابتداء بالكتب التعليمية التربوية وانتهاء بكتب النقد والفكر والفلسفة وعملت هذه اللجنة على تقديم ذخائر الفكر الغربي مترجمة.

ومن الأعمال في الأدب كتاب "قصة الأدب في العالم" من تأليف أحمد أمين وزكي نجيب محمود في ثلاثة أجزاء، وقد عرضوا فيه نماذج من آداب العالم كالأدب الفرعوني والأدب الصيني والأدب الإنجليزي وغيرها من الآداب.

ومن الكتب النقدية كتاب "قواعد النقد الأدبي" الذي وضعه الناقد الإنجليزي لاسل أبركرومبي Lascelles Abercrombie وترجمه محمد عوض محمد، والذي يقدم نظرة عامة حول نشأة النقد الأدبي منذ كتاب فن الشعر أرسطو، وصولاً إلى الإرهاصات الأولى التي شكلت ملامح النقد الحديث، ومجموعة من أمهات الكتب العلمية والأدبية والتربوية. وقد ساهم عمل اللجنة في إفراز جيل متمكن من المترجمين العرب، ووضع قواعد لتعريب المصطلحات العلمية المترجمة أو تقريبها من العربية. دون نسيان التراث العربي حيث قامت بشرح ما يزيد عن 200 كتاب مطبوع من كتب التراث الفكري العربي. هذا إلى جانب تأسيس

"مجلة الثقافة سنة 1939 والتي استمر عطاؤها أربع عشرة سنة، وقد اتبعت مجلة الثقافة منهج عرض بعض المذاهب والتيارات السياسية الجديدة. كما أنها عملت على تشجيع التيار الاجتماعي في مجال الأدب والمسرحية وفن الرواية بالإضافة إلى أنها اهتمت بالأصالة والتتوير.⁽¹⁾

أما في لبنان والتي تعد مركزا مهما من مراكز النهضة العربية ونقل العلوم والآداب الغربية إلى الوطن العربي، فإن السبب المباشر في تطور الترجمة في وقت مبكر يعود إلى إنشاء الجامعة الأمريكية سنة 1866م، حيث كانت في البداية تستعمل اللغة العربية لغة للتدريس فاضطر مدرسوها إلى ترجمة عدد من الكتب إلى العربية وكذلك فعل أساتذة المعاهد الأخرى.⁽²⁾

وكان اللبنانيون من أوائل الذين قاموا بترجمة القصص والروايات الأجنبية وأشهر هؤلاء الأوائل، مارون النقاش المتوفي سنة 1855م، وسليم النقاش ونقولا فياض وخليل مطران وغيرهم⁽³⁾ وكانت الصحف والمجلات تحمل إلى القراء هذه الترجمات، وأشهرها مجلة المقتطف التي أنشئت سنة 1876 في بيروت، ثم انتقلت إلى مصر في السنة التاسعة.⁽⁴⁾

كما كان لسلسلة عالم المعرفة، الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون في الكويت دور بارز في نقل عدد لا بأس به من الكتب الفكر والنقد، ككتاب الشفاهية والكتابية لوالتر ج أونج ترجمة حسن البنا عز الدين وكتاب "البنوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى جاك دريدا" لجاك ستروك وترجمة محمد عصفور وغيرهما.

¹ ينظر: لجنة التأليف والترجمة والنشر: الإنتاج الثقافي على يد المتطوعين: مجلة الوعي الإسلامي، عدد 587، الكويت، 2014

² أنيس المقدسي: الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، ص 371.

³ ينظر: عز الدين الأمين: نشأة النقد الأدبي: ص 81، 82.

⁴ أنيس المقدسي: الاتجاهات الأدبية في العالم العربي، ص 370.

وكان للعراق حظ وفير في ترجمة كتب غاية في الأهمية فعلى سبيل الذكر لا الحصر ترجم سعيد الغانمي: العمى والبصيرة لدي مان، المجمع الثقافي، الإمارات، 1995 و السيمياء والتأويل لروبرت شولز، المؤسسة العربية، بيروت، 1995. والنظرية الأدبية المعاصرة لرومان سلدن، المؤسسة العربية، بيروت، 1996. وفلسفة البلاغة لريتشاردز، بالاشتراك مع ناصر حلاوي، بيروت، 1999. والوجوه والزمان والسرد/ بول ريكور، المركز الثقافي، الإمارات، 1998. وشعرية التأليف/ بوريس أوبنسكي، بالاشتراك مع ناصر حلاوي، 1998. وترجم حسن ناظم بالاشتراك مع علي حاكم: ست محاضرات في الصوت والمعنى لرومان ياكوبسون، المركز الثقافي، بيروت، 1994. ونقد استجابة القارئ لجين تومبكنز، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1999. والاتجاهات الأساسية في علم اللغة لرومان ياكوبسون، المركز الثقافي، بيروت، 2002. ونصيات بين الهرمونيكا والتفكيكية لهيو سلفرمان، المركز الثقافي، بيروت، 2002. وبداية الفلسفة لغادامير، دار الكتب الجديد المتحدة، بيروت، 2002. والقارئ في النص لسوزان سليمان وانجي كروسمان، دار الكتاب الجديد، بيروت، 2007. و طرق هايدغر لغادامير، دار الكتاب الجديد، بيروت، 2007. والحقيقة والمنهج لغادامير، دار أويا- طرابلس-ليبيا ط1 2007.

وترجم فلاح رحيم محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا لبول ريكور، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2002. و الذاكرة في الفلسفة والأدب لميري ورنوك، والزمان والسرد لبول ريكور، بالاشتراك مع سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2007. في ثلاثة مجلدات.

وحسب الدكتور زكي نجيب محمود في جريدة الأهرام الصادرة بتاريخ السادس من جوبلية 1976، فإن مجموع ما ترجم بين سنتي 1948 و 1968 كان 1000 كتاب في الأدب و 500 كتابا في الدين و 500 كتاب في الأنواع الأخرى ليكون مجموع ما ترجم خلال عشرين سنة 2000 كتابا.

وكان حظ النقاد الجدد العرب وفيرا في هذا المجال، و مساهماتهم واضحة جلية من

خلال ما قدموه للمكتبة العربية، فقد ترجم جبرا إبراهيم جبرا في العراق عددا من كتب النقد المهمة على غرار أدونيس أو تموز (من كتاب الغصن الذهبي)؛ لجيمس فريزر، وما قبل الفلسفة لهنري فرانكفورت وآخرين، وآفاق الفن - لالكسندر إليوت. - الأديب وصناعته - عشرة نقاد أمريكيين، - الحياة في الدراما - أريك بنتلي. - الأسطورة والرمز - عدد من النقاد. إضافة إلى عديد الكتب الإبداعية شعرا وقصة ورواية.

وإلى جانب جبرا إبراهيم جبرا نجد عبد الواحد لؤلؤة الذي ترجم عدداً من كتب النقد الإنجليزي، أهمها موسوعة المصطلح النقدي، وزكي نجيب محمود الذي نقل إلى العربية كتب كثيرة كـ "آثرت الحرية" لرافتشنكو ونشأة الحضارة لول نيورانت 1950 نظرية المعرفة 1956 وتاريخ الفلسفة الغربية لبرتراند راسل وغيرها من كتب الفكر والفلسفة والإبداع، و ترجم كل من رشاد رشدي، ومحمد عناني، ومحمد القصاص، وماهر شفيق فريد في إطار مهرجان القراءة للجميع وإشراف سمير سرحان: المختار من أجمل القصص العالمية لكل من غي دو موباسان وأنطون تشيكوف وأرنست هيمنغواي وفيرجينيا وولف واسكار وايلد، وبول باولز. وترجم محمود الربيعي كتاب "حاضر النقد الأدبي" مقالات في طبيعة الأدب، وترجم فايز إسكندر مؤلف ريموند وليمز "المسرحية من إبسن إلى إليوت"

أما بخصوص المؤلفات التي درست وارتبطت بمدرسة النقد الجديد، فبالرغم من تأخر ترجمة أمهات كتب هؤلاء الرواد وعدم ترجمة بعضها إلى غاية يومنا هذا كما هو الحال بالنسبة لكتاب جون كرو رانسم والموسوم بـ"النقد الجديد" والذي أدى إلى تأخر وصول النقد الجديد في نسخته الكاملة إلى الوطن العربي. فقد تمت ترجمة العديد من المؤلفات ذات العلاقة بالنقد الجديد، حيث ترجم ماهر شفيق فريد الكثير من أعمال ت. س. إليوت المختار من نقد ت. س. إليوت في ثلاثة أجزاء، وترجم مصطفى بدوي كلا من "مبادئ النقد الأدبي"، و"الشعر والعلم" لإيفور أرمسترونغ ريتشاردز، وتشارك كل من حسام الخطيب ومحبي الدين صبحي في ترجمة كتاب "النقد الأدبي: تاريخ موجز" في أربعة أجزاء» للناقدين الأمريكيين ويليام ويمزات وكلاينث بروكس، وقام صبري عبدالنبي بترجمة "سبعة أنماط من الغموض"

لويليم إمبسون، كما ترجم إحسان عباس النقد الأدبي ومدارسه الحديثة لستانلي هايمان بالاشتراك مع محمد يوسف نجم -بيروت 1958- 1960 (جزآن).

غير أن أكثر الكتاب ترجمة في العالم العربي هو ت. س إليوت الذي استحوذ على اهتمام كثير من المترجمين والدارسين، فقد بدأ الاهتمام به باكراً حيث أشار إلى بعض آرائه النقدية الكاتب السوداني محمد معاوية نور منذ الثلاثينيات على صفحات الجرائد والصحف المصرية كالمقتطف والرسالة، وكانت حركة ترجمة آثار إليوت إلى العربية من أهم الحركات التي أسهمت في اكتشاف المنهج والموضوعي ولاشخصانية الأدب.

فقد نشر لويس عوض ديوانه بلوتلاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة في القاهرة سنة 1947، واحتوى على أشعار بالفصحى وبالعامية، وفيه دعا عوض الخروج عن عمود الشعر العربي. وفي سنة 1958 ببيروت اشترك في ترجمة كتاب "ت.س. إليوت: قصائد" كل من أدونيس ومنير بشور وبلند الحيدري، وضم الكتاب قصائد الأرض الخراب، وأربعاء الرماد، وأغنية العاشق بروفروك، والرجال الجوف، ومسرحية جريمة في الكاتدرائية. ثم توالى الترجمات فترجم أمين سلامة من مسرحياته "حفلة كوكتيل" و نشرت سلسلة المسرح العالمي في الكويت "جريمة قتل في كاتدرائية"، و "حفلة كوكتيل" بترجمة صلاح عبد الصبور. وأصدر فائق متى ضمن سلسلة نوابغ الفكر الغربي كتاب "إليوت" عن دار المعارف بمصر في سنة 1965، ثم أعيد طبعه للمرة الثانية سنة 1991. وضم منتخبات مترجمة من كتاباته، وفي السنة نفسها (1965). صدرت ببيروت الترجمة لكتاب ماشين إليوت، من ترجمة إحسان عباس. وتمت ترجمة "الأرض اليباب" عدة ترجمات حيث نشرت بالعربية في مجلة الكاتب (جانف) 1962، وترجم قسماً منها عادل سلامة وعبد الله البشير، وترجمها أيضاً الناقد يوسف اليوسف في مجلة "الآداب الأجنبية" بدمشق؛ وعبد الواحد لؤلؤة بعنوان: "ت.س. إليوت: الأرض اليباب، الشاعر والقصيدة"، (بيروت 1980).

وصدرت رباعيات أربع: لتوفيق صايغ عن رياض الريس للكتب والنشر في طبعتها الأولى ببيروت سنة 1970، ثم في طبعة ثانية سنة 1990 كما قام الناقد والمترجم العراقي

مصطفى عبود بترجمة الرباعيات الأربع في السبعينات ونشرها في مجلة الأديب المعاصر. وترجم محمد حبيب "اجتماع شمل العائلة" والتي صدرت عن دار المدى بسوريا في طبعة أولى سنة 2001.

أما في مجال النقد فإن الدكتور ماهر شفيق فريد تفرد بترجمة العديد من أعماله النقدية وهي كثيرة تربو أو تزيد على نصف أعماله النقدية والصادرة عن المجلس القومي للترجمة ووسمها ب: مختارات من نقد إليوت في ثلاثة أجزاء، وهي عبارة عن مختارات من عدة كتب ومجلات وصحف. يقول عنها جابر عصفور في تصدير لهذه المختارات: " والواقع أنها ليست مختارات بالمعنى الذي قد يتبادر إلى الذهن، وإنما هي أقرب إلى الأعمال شبه الكاملة إذا أردنا الدقة. فقد ترجم ماهر شفيق فريد أكثر من نصف نصوص إليوت النقدية والفكرية"⁽¹⁾ كما ترجم شكري عياد كتابه عن الثقافة وترجمت الروائية والمترجمة لطيفة الزيات مقالات نقدية، ت. س. إليوت وصدرت عن المكتبة الأنجلو-مصرية سنة 1962.

إضافة إلى مجموعة من المترجمين الآخرين كإحسان عباس الذي ترجم كتاب ما حققه ت.س. إليوت تحت عنوان: "ت.س. إليوت الشاعر الناقد" ونشره في صيدا وبيروت، في سنة 1965 ومحمد جديد الذي ترجم كتابه "في الشعر والشعراء" 1991. وثمة مقالات عديدة له نشرت في العديد من المجلات، أحصاها الباحث المصري علي شلش في مقال له نشره في مجلة "فصول"⁽²⁾

¹ ماهر شفيق فريد: مختارات من نقد إليوت، ج1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ص7.

² ينظر : ت.س. إليوت في المجلات الأدبية 1939. 1952، علي شلش، مجلة فصول، المجلد 3، العدد 4، 1983م، ص 311-315.

وفيما يأتي جدول بأهم كتب النقاد الجدد المترجمة:

المترجم	المؤلف	عنوان الكتاب	
لتوفيق صايغ	ت.س. إليوت	رباعيات أربع	1
ومحمد جديد	ت.س. إليوت	في الشعر والشعراء	2
فؤاد مجلى	ت.س. إليوت	السياسي العجوز	3
ماهر شفيق فريد	ت.س. إليوت	المختار من نقد ت.س. إليوت 3 أجزاء	4
مجاهد عبدالمنعم مجاهد	رينيه ويليك	تاريخ النقد الأدبي الحديث 3 أجزاء	5
محمد مصطفى بدوي	أ.أ. ريتشاردز	مبادئ النقد الأدبي	6
صلاح عبد الصبور	ت.س. إليوت	جريمة قتل في كاتدرائية	7
مصطفى بدوي	ريتشاردز	العلم و الشعر	8
ماهر شفيق فريد	مجموعة من النقاد	مختارات من النقد الأنجلو- أمريكي الحديث	9
ماهر شفيق فريد	مجموعة من النقاد	ت.س. إليوت شاعرا وناقدا وكاتبا مسرحيا	10
لطيفة الزيات	ت.س. إليوت	مقالات نقدية	11
سعيد الغانمي - ناصر حلاوي	آ.أ. ريتشاردز.	فلسفة البلاغة	12
عبدالرحمن ياغي	الن تيت	دراسات في النقد	13
محمود السمره	كلينث بروكس	روائع التراجم في أدب الغرب	14
حسام الخطيب/ محيي الدين	ويمزات/ بروكس	النقد الأدبي: تاريخ موجز في 4	15

أجزاء	ت.س . إليوت	صبحي
16	رباعيات أربع: الصادرة عن	توفيق صايغ
17	الأرض اليباب، الشاعر والقصيدة	عبد الواحد لؤلؤة
18	في الشعر والشعراء	محمد جديد
19	حفلة كوكتيل	أمين سلامة
20	ت.س.إليوت: قصائد	أدونيس/ منير بشور /بلند الحيدري
21	سبعة أنماط من الغموض	صبري محمد /حسن عبد النبى
22	نظرية الأساطير في النقد الادبي	حنا عبود
23	تشريح النقد	محمد عصفور،
24	مفاهيم نقدية	محمد عصفور
25	نظرية الأدب	عادل سلامة
26	اجتماع شمل العائلة	محمد حبيب

وقد كان لكل هذه الترجمات الأثر الكبير في انتقال الاتجاهات الفكرية والمذاهب الفلسفية والمناهج النقدية من الغرب إلى الساحة العربية. واعتقد أن الترجمة كانت أكبر العوامل تأثيراً خاصة فيما تعلق بالكتب المكتوبة باللغة الإنجليزية وبالتالي النقد الأنجلو-أمريكي ، وذلك من خلال إتاحتها المجال واسعا للكتاب والنقاد العرب الذين لم يتقنوا الإنجليزية للتعرف على تلك المناهج والتيارات النقدية، ومن ثم محاولة حوار هذه المناهج وفق منظورات عربية.

ثانياً: العوامل الخارجية :

هي تلك العوامل التي أفرزتها ظروف سياسية واقتصادية وحضارية تخص المجتمعات الغربية، وبخاصة المجتمع الأمريكي والمجتمع الإنجليزي، ولم تؤثر هذه العوامل في العرب فقط وإنما أثرت في باقي شعوب العالم الأخرى، اجتمعت فيما بينها وساعدت على انتشار التيار الغربي بأفكاره الفلسفية ومذاهبه الأدبية ومناهجه النقدية. وسنتطرق إلى أهم هذه العوامل والمتمثلة في سطوة اللسان الشكسبييري، والإرساليات التبشيرية، والاستشراق.

1 - سطوة اللسان الشكسبييري

إذا كان صمويل دبليو أوديل Samuel W. Odell يعلن في روايته الاستشراقية الموسومة بـ: "الحرب الأخيرة أو انتصار اللسان الإنجليزي" The Last War, or The Triumph of the English Tongue والتي نشرت سنة 1898 أن "العرق الإنجليزي قد غزا الكرة الأرضية. ومما سهل انتصار اللسان الإنجليزي هو تسخير 1500 مركبة جوية محملة بالقنابل، تنفث نارا بدائية لا تتطفئ . وعند إحساسهم بهذا الموت المحقق القادم من السماء، يقرر الناطقون باللغات مثل الفرنسية والألمانية والصينية أن يترجموا أنفسهم إلى لغة القوة الجوية العظمى"⁽¹⁾ وإذا كانت المملكة المتحدة هي الإمبراطورية التي لا تغيب عنها الشمس على مدار قرون من الزمن، امتد فيها نفوذ الإنجليز وسطوتهم ولسانهم من أوروبا إلى إفريقيا إلى الهند إلى العالم الجديد؛ الولايات المتحدة الأمريكية بكل ما تتمتع به من قوة عسكرية وسياسية واقتصادية. وإذا علمنا أن العديد من البلدان العربية كانت مستعمرات إما فرنسية أو إنجليزية فلا بد أن يكون لهذه المعطيات تأثيراً في بلورة فكر عربي جديد.

ومما زاد من سطوة اللغات الأجنبية ونشر الثقافة الغربية سياسة التعليم التي انتهجها المحتل سواء المحتل الفرنسي أم المحتل الإنجليزي وذلك من خلال اعتماد لغة المستعمر لغة

¹ صمويل دبليو أوديل Samuel W. Odell: الحرب الأخيرة أو انتصار اللسان الإنجليزي نقلا عن: مايكل كرونين: الترجمة والعولمة، محمود منقذ الهاشمي وعبد الودود بن عامر العمراني، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، ص13.

رسمية في المدارس والمؤسسات التعليمية. ففي مصر وعند دخول الإنجليز الأراضي المصرية عاينوا سيطرة اللغة الفرنسية فيها " فحاول كرومر عن طريق فرض سياسة تعليمية جديدة أن ينشر الثقافة الإنجليزية، بعد أن فشلت مهمة الإرساليات في نشر هذه الثقافة (1)، حيث صدر قرار عام 1886م الذي نصّ على أن تكون لغة التعليم في مصر هي اللغة الإنجليزية، وأطلقت يد إنجلترا في مصر بعد معاهدة عام 1904م بين إنجلترا وفرنسا وأخذ نفوذ الثقافة الفرنسية بالتقلص، وأصبح لا مجال للطالب لإكمال دراسته العليا إلا بإجادة اللغة الإنجليزية. (2) فازداد الاهتمام بهذه اللغة وتمكن الطلبة من أسرارها حتى أجادوها واتسعت معارفهم بها وبخاصة طلبة المراحل المتقدمة في الجامعات والمعاهد.

يقول عمر الدسوقي عن أثر هذا النظام التعليمي في مصر: " فصارت اللغة الإنجليزية هي اللغة الأولى بالمدارس المصرية بمقتضى المعاهدات المختلفة ونفوذ إنجلترا السياسي، وصار الطالب المصري يعرف الكثير عن الأدب الإنجليزي، ولا يكاد يعرف شيئاً عن الأدب الفرنسي، ثم أدى إنشاء الجامعات المصرية الحديثة إلى تخصص بعض الطلاب في اللغة الإنجليزية ليكونوا مدرسين متمكنين فيها، وحلوا محل خريجي المعلمين العليا " (3)، ففتحت أقسام اللغة الإنجليزية، التي أدت بالطالب إلى التعامل مباشرة مع النصوص الأدبية والنقدية الإنجليزية والتقرب أكثر إلى عوالم كتابها ومرجعياتهم الفكرية والفلسفية.

ولم تكن سيطرة اللغة الإنجليزية وثقافتها مقتصرة على مصر فحسب، وإنما امتدت إلى معظم الأقطار العربية حيث ارتبطت الهجرة إلى أمريكا بإجادة اللغة الإنجليزية، مما دفع عدداً من السوريين إلى تعليم أنفسهم وأبنائهم هذه اللغة. (4)

¹ عمر الدسوقي: في الأدب الحديث، ج2، ص 15.

² المصدر نفسه ص 35 .

³ المصدر نفسه ، ص 50 .

⁴ حلمي مرزوق: تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في مصر في الربع الأول من القرن العشرين، دار النهضة العربية، بيروت 1983م، ص 233.

إن سطوة اللغة الإنجليزية نابعة من امتياز ثقافي ولساني وحضاري، ولأن من يرتوي من النبع ليس كمن يرتوي من الخابية كما يقول ليوناردو دا فينشي، فقد ساهم الكتاب الإنجليز والأمريكيون في انتشار اللسان الإنجليزي من خلال روائعهم الإبداعية والفكرية والنقدية؛ رواية وشعرا ومسرحا وفلسفة ونقدا. والتي فتحت شهوة القراءة في صورتها الأصلية للكتاب العرب، وكثير من المجددين كالعقاد والمازني وشكري وأحمد زكي أبو شادي ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي وغيرهم، هم ممن تعلموا اللغة الإنجليزية وأتقنوها بالمدارس والمعاهد والجامعات. وانطلاقاً من هذا الامتياز درس الكتاب والنقاد العرب اللغة الإنجليزية و أجادوها إلى حد بعيد ونظرة سريعة إلى قائمة مراجع مؤلفاتهم تؤكد اطلاعهم على أمهات الكتب النقدية والفكرية الإنجليزية لأغلب المؤلفين، بل إن بعضهم كتب بالإنجليزية شعرا ورواية ونقدا. ومن النقاد الجدد الذين كتبوا باللغة الإنجليزية نذكر على سبيل المثال جبرا إبراهيم جبرا كتب رواية "Passage in the Silent Night" عام 1946، وحملها معه إلى كمبردج مرقونة على الآلة الكاتبة، ووزع نسخاً منها على زملائه في الجامعة، ولم تصدر في صورتها العربية إلا عام 1955 بعنوان: "صراخ في ليل طويل" بعد أن أعاد كتابتها باللغة العربية،

ولم تكن كتابات جبرا باللغة الإنجليزية تقليداً، أو تبجحا أو تماشياً مع الوسط الإنجليزي، ولكنها كانت من منطلق أنه أجاد هذه اللغة واستغرق في عوالمها السحرية، ومن شعوره العميق بقدرة هذه اللغة على استيعاب أفكاره، لما تزخر به هذه اللغة من طاقات تعبيرية هائلة، ويعترف مرة أخرى جبرا إبراهيم جبرا في إحدى حواراته فيقول:

"قلت: سأكتب بالإنكليزية، وكنْتُ أشعر أن كتابتي بها تجعل ذهني أكثر اتساعاً وطاقتي على التعبير لا تقتصر عن أي شيء تريد تناوله..... وبعد ذلك بدأت في كتابة بعض القصص والمقالات بالعربية وكنْتُ أشعر أنها ليست الشيء الذي أريد أن أكتبه"⁽¹⁾ بل

1 جريدة الحياة، العدد 10005- تاريخ 1990/6/15 من مقابلة أجراها مع جبرا-محمد عبد الواحد- القاهرة. نقلا عن:

سليمان حسين: مضمرة النص والخطاب دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،

ويذهب جبرا إلى أبعد من هذا في تعظيم اللغة الإنجليزية إلى القول بأن الفضل في كتابته باللغة العربية يعود لهذه اللغة الساحرة، ويعرب عن فرحته باتخاذها لغة للكتابة بقوله: "فرحت بالكتابة الإنجليزية والكتابة بالإنجليزية علمتني الكتابة بالعربية"⁽¹⁾.

كما كتب في الدراسات بالإنجليزية أيضا "الفن في العراق" عام 1961 و"جذور الفن العراقي اليوم"، الذي أصدره عام 1983، كما كتب عبد الواحد لؤلؤة كتاب: "الشعر العربي الأندلسي وتطور الشعر الغنائي الأوروبي" Arabic Andalusian Poetry and the Rise of the European Love-Lyric والذي صدر سنة 2003، وكتب عبد العزيز حمودة "مقدمة لمدينتنا" Introduction To our Town سنة 1970 و"المشكلة مع ألبى" The problem with Albee سنة 1978، وغيرها من الأعمال.

إن تضافر كل هذه العوامل الخارجية منها والداخلية، إضافة إلى مؤثرات وعوامل أخرى قد تكون أقل تأثيرا كالتبادلات التجارية والبعثات الدبلوماسية، والرحلات الاستكشافية والرحلات السياحية، والاستشراق، والإرساليات التبشيرية، وحركة التفاعل فيما بينها وبين مختلف الأوضاع السياسية والثقافية والاجتماعية في الوطن العربي وفي الضفة الأخرى من العالم الغربي، إضافة إلى التحولات الداخلية في الأقطار العربية خاصة بمصر ولبنان والعراق والشام هو ما أنتج هذا الكم المعرفي النقدي لدى النقاد العرب. وهو ما فتح الآفاق لمدرسة النقد الجديد كي تحط بالساحة العربية ويكون لها ذلك التأثير الذي سنراه في الفصل القادم. ذلك أن الاحتكاك الحضاري والمثاقفة والتواصل بين المجتمعات والشعوب كان وسيظل منبعاً لإنتاج المعرفة في أسمى معانيها فكرية أو إبداعية أو نقدية.

1999، ص 38.

1 جريدة الحياة، المرجع نفسه ص 38.

الفصل الثالث

تجليات النقد الجديد

في الخطاب النقدي العربي



- 1- مراحل تطور النقد الجديد في الوطن العربي
 - 1.1- المرحلة الأولى - المرحلة الجنينية
 - 1.1.1- معاوية نور والتمرد على الرومانسية
 - 1.2- المرحلة الثانية - مرحلة الميلاد
 - 1-1.2- النقد الموضوعي عند سمير سرحان
 - 2-1.2- ثانيا: محمد عناني والنقد التحليلي
 - 3-1.2- ثالثا: ماهر شفيق فريد والنقد الانجليزي الحديث
 - 4-1.2- رابعا: عبد العزيز حمودة وعلم الجمال
 - 5-1.2- خامسا: فاير إسكندر والنقد النفسي عند ريتشاردز
 - 1.3- المرحلة الثالثة - مرحلة النضج
 - 1.3.1- رشاد رشدي والنقد الموضوعي
 - 1.3.2- زكي نجيب محمود وفلسفة النقد
 - 1.3.3- إحسان عباس والنقد التطبيقي
 - 1.3.4- عبد العزيز الدسوقي والرؤية الفنية
 - 1.3.5- أنس داود والرؤية الداخلية
 - 1.3.6- جبرا إبراهيم جبرا
- 2- المعادل الموضوعي في النقد العربي



تمهيد

إن المتتبع لمسار حركة تلقي النقد الأنجلو-أمريكي في الوطن العربي وطرائق تداوله من لدن الدراسين والنقاد العرب، يلحظ أنه تجلّى في ثلاثة مستويات؛ مستوى أول تمثّل في ترجمة بعض أعمال رواد النقد الجديد، كما هو شفيق فريد الذي ترجم الكثير من أعمال ت. س. إليوت المختار من نقد ت. س. إليوت في ثلاثة أجزاء أو مصطفى بدوي الذي ترجم كلا من (مبادئ النقد الأدبي)، و(الشعر والعلم) لإيفور أرمسترونغ رينشاردز، أو حسام الخطيب ومحبي الدين صبحي بترجمتهما لكتاب (النقد الأدبي: تاريخ موجز في أربعة أجزاء) للناقدين الأمريكيين ويليام ويمزات وكليمنت بروكس أو صبري عبدالنبي الذي عرب (سبعة أنماط من الغموض) لوليم إمبسون و(دراسات في النقد) لآلن تيت التي ترجمها عبدالرحمن ياغي. وغيرها من الأعمال

ومستوى ثان تبنى الكتابة التنظيرية محاولاً تفسير منهج النقاد الجدد وطبيعة تعاملهم مع النص الأدبي والنص الشعري بالخصوص، ومن ثم ضبط مفاهيمه ومصطلحاته، ومستوى ثالث حاول صياغة المفاهيم النقدية للنقد الأنجلو-أمريكي الجديد من خلال تطبيق آلياته على النصوص العربية ودخول عوالم الشعراء العرب من خلال رؤية جديدة، من شأنها أن تستكنه ما لم يستكنه وتستجلي ما لم يستجل كما فعل الدكتور إحسان عباس في كتابه: (عبد الوهاب البياتي: دراسة في أباريق مهشمة) وهي دراسة عدها النقاد أول دراسة نقدية تتخذ من التعامل المباشر مع النص وقضاياها الشكلية منهجاً أساسياً،⁽¹⁾ يستند إلى المقولات النقدية التي ينادي بها أتباع مدرسة النقد الجديد، أو عبد العزيز الدسوقي في كتابه: (في عالم المتنبّي) وإصراره على دخول عالم هذا الشاعر الكبير من خلال رؤية فنية بحتة.

أما المستوى الرابع فتمثّل في التقيب على مقولات النقد الجديد في صفحات النقد العربي القديم، وهذا المستوى، تفرد به الدكتور زكي نجيب محمود في بداية الأمر ليلتحق به مجموعة أخرى من النقاد العرب فيما بعد.

¹ د. عباس عبد الحليم عباس "سلطة النص وإشكالية المنهج: النقد الأدبي عند إحسان عباس" مجلة أفكار ص 12 .

مراحل تطور النقد الجديد في الوطن العربي

ومن خلال دراستنا لأثر النقد الأنجلو-أمريكي الجديد في النقد العربي المعاصر ارتأينا أن نتتبع المراحل التاريخية لتطوره في التربة العربية، وانطلاقاً من هذه الرؤية قمنا بتقسيم تطور النقد الجديد إلى مراحل ثلاث:

1- المرحلة الأولى - المرحلة الجنينية. The Embryonic Stage

وتعد هذه المرحلة هي مرحلة ما قبل الميلاد والتي يمكن وصفها بمرحلة الإرهاصات الأولية والتي تمثلت في التعرف على بعض رواد الحركة من قبل بعض الطلبة والأساتذة الذين درسوا اللغة الانجليزية وعابنوا الشعر الأنجلو-أمريكي وحاولوا ترجمة بعض الأعمال الشعرية، كالمترجمين لويس عوض وتوفيق صايغ اللذان ترجما أعمال إليوت في وقت مبكر.

ويمكننا أن نعد كلا من الكاتب السوداني محمد معاوية والكاتب توفيق صايغ أبرز ممثلين في رأينا لهذه المرحلة فقد استطاعا أن يتعمقا في رؤية أحد النقاد الجدد للشعر، الناقد والشاعر ت. س إليوت والذي حاولا أن ينشرا هذه النظرة الجديدة للقصيدة باعتبارها تعبيراً عن العالم وليس تعبيراً عن الذات:

1.1 - محمد معاوية نور والتمرد على الاتجاه الرومانسي

يشارك النقاد الجدد العرب في تمردهم على التيار الرومانسي، وسعوا إلى إبراز عيوب التيار وما طبعه من آثار سلبية على النقد خاصة. كما حاولوا حصر هيمنة أشكالها وأساليبها على الساحة الأدبية والنقدية العربية.

ويعد محمد معاوية نور الكاتب السوداني من أول المنادين بفساد الرومانسية وعدم قدرتها على مواكبة العصر وروحه التوافق إلى ما هو أبعد من أن يكون الأدب تعبيراً عن الذات. و" أول من لفت الأنظار في العالم العربي إلى ت. س إليوت وأول من حاول تطبيق نظرياته النقدية الحديثة على الشعر العربي وذلك منذ بداية الثلاثينات"⁽¹⁾ وكانت مقالاته التي كان ينشرها ببعض المجالات والصحف المصرية أثناء إقامته بالقاهرة مثل: " السياسة

¹ معاوية محمد نور رائد الحداثة النقدية ... بقلم: عبد المنعم عجب الفيا، صحيفة سودانيل الإلكترونية

<http://www.sudanile.com/index.php/2008-05-19>

الأسبوعية" و"المقتطف" و"الرسالة" و"البلاغ الأسبوعي" و"الجهاد" و"الهلال" طافحة بذلك النبض المتمرد على الواقع الشعري العربي آنذاك، وارتباطه الشديد بتلك الوجدانية الصارخة. كما كانت تتضح بروح الغرب والأدب النقد الغربيين. وخاصة بمقولات وكتابات ت. س. إليوت؛ ففي مقالته التي يعالج فيها شعر عباس محمود العقاد، والمنشورة بجريدة (الجهاد) المصرية بتاريخ 3 ماي 1933م والتي عنوانها "القلب في شعر العقاد" يشير معاوية نور على هذا الكاتب الإنجليزي في معرض حديثه عن ميزة التيار الشعري الجديد الذي برز في إنجلترا بتأثير من إليوت: "إنما القلب الجديد لا يترك شاردة ولا واردة في معنى أو لفظ إلا ويأتي بها في مكانها من الوضع وترتيبها من النسيج الفني حتى أنك لتجد الجمل الاعتراضية في شعر عظام الشعراء أمثال: ت. س. إليوت وبراوننج وأندادهم لها قيمة الشعر مع أنها حتى في الكتابة الفكرية مجرد تحديد وتوضيح (1)

أما مقالته "أصدقائي الشعراء: هذا لا يؤدي" المنشورة بجريدة الرسالة سنة 1934 فكانت صرية غير متوقعة من شعراء مصر في ذلك الحين، للشعر المصري وللاِتجاه الرومانسي على حد سواء. والمقالة قراءة في ديوان "وراء الغمام" للشاعر إبراهيم ناجي وديوان "الملاح التائه" للشاعر عي محمود طه، ويشير معاوية نور أن هذه القراءة تتعدى هذين الأدبيين إلى "ما هو أخطر وأبعد شأنًا، تتعداه على الحديث عن طبيعة الشعر والكتابة، وأن الأقلام قد خطرت بكلام نعد معظمه خطرا على الحركة الأدبية في مصر، وفهم الفنون الأدبية على الوجه الذي يفهم منها في الجيل المعاصر" (2)

جاء ذكر إليوت في هذه المقالة في سياق حديث معاوية للشعراء الرومانسيين العرب للإفادة من أساليب شعراء الحداثة في أوروبا أمثال ت. س. إليوت ود. ه. لورنس وت. أ. هيوم: " أولئك الشعراء الذين نراهم جاهدين يفتشون عن الله، ويبحثون في الجنس ونشوة العفاف الروحي، ثم يعود كل منهم وحقيبة وعيهم مملأ بالأحاسيس المختلفة والأفكار المريرة أو العذبة، مملأ بالثعابين التي تبرق كاللؤلؤ وبالسلام الذي تعقبه أشد فترات الحرب تمزيقا

¹ القلب في شعر العقاد - معاوية محمد نور - جريدة الجهاد - العدد 590 - 3 مايو 1933م - نقلا عن - مؤلفات معاوية محمد نور - إعداد الرشيد عثمان خالد - دار الخرطوم للطباعة والنشر، ص 216 .

² معاوية محمد نور: "أصدقائي الشعراء: هذا لا يؤدي"، مجلة الرسالة ع/67 السنة الثانية في 15 أكتوبر 1934، ص

للأجسام والأرواح وبالذبول الذي يسمو إلى طبقات السماء، وبالسخر الذي: يرى القمر في أمسية حب أشبه ببالون يلعب به صغار الأطفال. ويرى: المساء ينام كرجل عليل ينتظر مبضع الجراح .. وربما يرى: في أنامل الحبيب أقطارا متسعة ولو أنها بادية التناقض أو بأحاسيس متناقضة بعيدة، حالكة الظلمة أو شديدة الوهج⁽¹⁾.

ولعل معاوية ساق هذا التشبيه للتدليل على ضرورة تفاعل الشعراء العرب في ذلك الوقت مع إشكالات الحياة وقضاياها العملية . عوضا عن الانغلاق في العوالم الرومانسية الحاملة. وهو الأمر الذي دفعه إلى انتقاد رموز الحركة الرومانسية وتحديدًا إبراهيم ناجي وعلى محمود طه بالرغم من صداقة الاثنيين له وبالرغم من أن كلا منهما قد أهداه نسخة من ديوانه ليلة صدوره وهما ديوان (الملاح التائه) لعلي محمود طه وديوان (وراء الغمام) لإبراهيم ناجي يقول: " وهما لاشك ينتظران المديح والثناء من صديق يجلس معهما ويأنس إلى صحبتتهما غير أن الموضوع في رأينا قد تعدى أخيرا هذين الأدبيين إلى ما هو أخطر وأبعد شأنًا، تعداه إلى الحديث عن طبيعة الشعر والكتابة، وأن الأقلام قد خطرت في هذا الطريق بكلام تعد معظمه خطرا على الحركة الأدبية في مصر، وفهم الفنون الأدبية على الوجه الذي يفهم منها في الجيل الحاضر. ولهذا رغبتنا في كتابة هذه الكلمة لا لنمدح أو نذم، ولكن لندلي برأي في الشعر كما نقرؤه ونفهمه، وكما ننتظر من الكتاب والقراء أن يقرأه ويفهموه⁽²⁾.

ظلت فكرة أن الأدب تعبير عن شخصية الكاتب أو بيئته عالقة بأذهان الناس طوال الحركة الرومانتيكية إلى أن جاء (بندتيو كرونشه) في أوائل هذا القرن فأثبت أن الأدب إحساس، وأن الخلق الأدبي يحتم أن ينتقل هذا الإحساس من الذاتية إلى الموضوعية فالقصيدة كالصورة ليس المفروض أن نرى فيها ملامح الرسام واختلاجات نفسه، بل ملامح منظر أو شيء معين تتفاعل فيها الظلال والألوان والنسب والأبعاد لتثير في النفس إحساسا معينًا يريد الفنان إثارته.

¹ معاوية محمد نور: "أصدقائي الشعراء: هذا لا يؤدي"، ص 1717

² معاوية محمد نور: "أصدقائي الشعراء: هذا لا يؤدي"، ص 1717.

1.2 - توفيق صايغ: الشاعر الناقد

درس توفيق صايغ بالجامعة الأمريكية في بيروت كما التحق بجامعة هارفارد الأمريكية لدراسة الأدب الإنجليزي، واشتغل في دائرة الترجمة في حكومة فلسطين، وأميناً لمكتبة المركز الثقافي الأميركي في بيروت، نال عام 1950 منحة دراسية من مؤسسة روكفلر أتاحت له السفر إلى الولايات المتحدة حيث تنقل بين جامعاتها المشهورة مثل هارفرد وبرنستون وجون هوبكنز. وفي سنة 1953 قضى مدة دراسية في جامعتي أكسفورد وكامبردج.

عين صايغ محاضراً لمدة خمس سنوات في الدائرة العربية بجامعة كامبردج ثم أستاذاً محاضراً في جامعة لندن، عاد بعدها إلى بيروت وأصدر المجلة الفكرية "حوار" وبعد بضع سنوات أغلق "حوار" وسافر إلى أميركا لإلقاء سلسلة من المحاضرات في عدد من الجامعات الأميركية. عين بعد ذلك أستاذاً زائراً في دائرتي الأدب المقارن ولغات الشرق الأدنى في جامعة بيركلي بكاليفورنيا. وبعد وقت قصير أصيب بنوبة قلبية أودت به ودفن في بيركلي.

ارتبط اسم توفيق صايغ بالتيارات الغربية الجديدة من خلال ترجمته لقصائد من الشعر الأمريكي والإنجليزي: «خمسون قصيدة من الشعر الأمريكي المعاصر» 1963 و«ت.إس. إليوت ورباعياته الأربع» - أصوات، لندن 1962 و الأرض البوار (ت. إس. إليوت) بيروت 1956، وتطور الأدب الأمريكي (مقال في النقد التاريخي) 1959، كما قام بمراجعة كتاب الشعر أرشيبالد ماكليش (الشعر والتجربة) الذي ترجمته سلمى خضرا الجبوسي .

كتب العديد من القصائد محاولاً أن يصب كتاباته في قالب جديد مختلف بعيد عن الشعر الرومانسي الذي ساد في الساحة الشعرية العربية، منطلقاً من مبدأ أن القصيدة لا يمكن أن تكون تعبيراً عن الذات فحسب "فالقصيدة لدى توفيق صايغ هي كليا تعبير حر عن التجربة الإنسانية"⁽¹⁾ لقد آمن توفيق صايغ بالحرية متشعباً بآراء إليوت وغيره من الكتاب الغربيين فصايغ "لم يكن ملتزماً إلا برؤياه الشخصية ولم يتمسك بغير مبدأ الحرية الفردية في تعبير جمالي ومن هذه الناحية يمكن اعتباره من أكثر المتمردين تطرفاً في الشعر العربي الحديث ولذلك قد يكون واحداً من العرب القلائل الذين فهموا معنى "الحديث" وليس فقط معنى

¹ عيسى بلأطة: صخر، وحفنة من تراب: مقالات في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005،

"المعاصر" في مجال الإبداع الفني في القرن العشرين"⁽¹⁾ ويبرز تأثره باليوت من خلال دراسته لبعض الأعمال لجبرا إبراهيم جبرا حيث زواج توفيق صايغ وهو يدرس ديوان جبرا إبراهيم جبرا (تموز في المدينة) بين مدينة جبرا ومدينة (الأرض البيضاء) لليوت في مقدمته لمجموعة عرق وقصص أخرى مستعيرا عنوان قصيدة إليوت الشهيرة ومجموعة الرموز التي استخدمها ذلك الشاعر الغربي في حديثه (أي حديث صايغ) عن مدينة جبرا"⁽²⁾

يبدو رفض صايغ للاتجاه التعبيري في الأدب من خلال إنتاجه الشعري ومحاولته الهروب من التعبير عن الذات وإدماج المشاعر في قوالب فكرية وثقافية تتم عن رؤية شاملة للعالم وقد نجح توفيق صايغ كما تقول سلمى الجبوسي: "من خلال تجربته الشخصية في الانتقال من الذاتية إلى الموضوعية هنا توفيق صايغ يدمج بين الفكر والوجدان ويغوص من خلال تجربة الحب إلى تجربة الوجود نفسه، من خلال الشخصي الخاص إلى الشامل، منطلقا من قيود الدنيوي والمحسوس يرتاد عوالم الميتافيزيقي والمجهول والبعيد، والتجربة عنده لا تتعلق على نفسها ، لا تحدد سلفا بالحدث هناك الموقف الأساسي الذي يلزمه، وهو موقف صادق يحمل نظرة شاملة وعميقة للوجود تقلب الحدث إلى تجربة إنسانية قد يعاينها كل فرد"⁽³⁾

كما يمثل كتابه (نازك الملائكة.. طريدة المتاهة والصوت المزوج دراسة في ديوان شظايا ورماد) محاولة متفردة ورائدة في دراسة الشعر من منظور التيارات الغربية الحديثة كما أن الكتاب "يعرفنا على طبيعة القراءة الأكاديمية لديوان من الشعر العربي. يحاول الشاعر توفيق صايغ فيها، إحالة اتجاهات حركة التجديد في الشعر العربي الى مرجعيات شعرية في ثقافة أخرى، ولعلّه الثاني في هذا التوجه في النقد العربي بعد الدكتور إحسان عباس"⁽⁴⁾

1 عيسى بلّاطة: صخر، وحفنة من تراب: مقالات في النقد الأدبي ، ص43

2 محمد عصفور: نرجس والمرابيا: دراسة لكتابات جبرا إبراهيم جبرا الإبداعية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2009، ص256

3 سلمة الجبوسي: "القصيدة ك" لتوفيق صايغ، شعر، ع16 س4، 1960، ص132 نقلًا عن ساندي سالم أبو سيف: قضايا النقد والحداثة: دراسة في التجربة النقدية لمجلة "شعر" اللبنانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005، صص86-87.

4 وفيق غريزي: " نازك الملائكة طريدة المتاهة والصوت المزوج!" جريدة الأنوار 2016/08/21

www.alanwar.com/printarticle.php?articleID=264797

2- المرحلة الثانية: . مرحلة الميلاد The Birth stage

سنتناول في هذا المرحلة جملة من الكتب صدرت في سلسلة ((اتجاهات النقد الحديثة)) في مطلع الستينيات بإشراف رشاد رشدي وهي "القد الموضوعي" لسمير سرحان، و"النقد التحليلي" لمحمد عناني، و"علم الجمال والنقد الحديث" لعبد العزيز حمودة، النقد النفسي لفايز اسكندر، وكلها صدرت خلال نهاية نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات، ثم كتاب "النقد الانجليزي الحديث" لماهر شفيق فريد الذي صدر عام 1970 عن سلسلة المكتبة الثقافية.

وقد كانت هذه السلسلة بمثابة الإعلان الرسمي عن ميلاد تيار نقدي عربي يتبنى النقد الجديد منهاجا ويحاول التأسيس له في الساحة العربية ويقول رشاد رشدي عن هذه السلسلة مبرزا أهدافها "الذي دفعني واخواني إلى إصدار هذه المجموعة في النقد الحديث إيمان بأن النقد ليس مجرد ابداء الرأي _ بل هو جهد جاد لكي نرى العمل الأدبي كما هو على حقيقته ... فالنقد الموضوعي هو وحده الذي يستطيع أن يحدد قيم الأعمال الأدبية ويصلها بعضها ببعض بحيث يحيل أدب الأمة الى جسم حي متكامل أو مجرى يتدفق دون توقف، يتصل فيه الماضي بالحاضر والحاضر بالماضي .. والنقد الموضوعي هو وحده ايضا الذي يستطيع أن يربي ما يسمى بالذوق _ أو بمعنى آخر _ يخلق القدرة على التمييز بينت ما هو فني وما هو غير فني .

وفي هذه المرحلة الهامة من حياتنا التي نجتازها اليوم نحن في أشد الحاجة إلى تبني النظرة الموضوعية لا في الفنون والآداب فحسب بل في جميع أوجه النشاط الأخرى .. ولذلك فنحن نعتبر هذه المساهمة المتواضعة من جانبنا في خلق وعي موضوعي في الفن والنقد واجب يحتمه علينا اعتبار خاص وهو أننا ننتمي إلى الجامعة ونقوم بالتدريس فيها. فنحن نؤمن بأن الجامعة مسؤولة عن تبني القيم الموضوعية ونشرها لا داخل حجرات الدراسة فحسب بل وخارج الجامعة أيضا.

فنحن نؤمن بأن كل دراسة من الدراسات الجامعية لا يمكن أن تكون لها قيمة حقيقية ما لم تتصل بحياتنا حاضرا ومستقبلا، وما لم تهدف إلى أن تصيب منها الأمة العربية نفعا أكيدا _ باختصار ما لم تصب في حياة هذه الأمة. ولذلك فنحن _ وأكثرنا ممن توفروا على

دراسة الآداب الغربية وتدريبها _ قد آلينا على أنفسنا أن ننقل ما اكتسبناه من خبرات إلى أمتنا ولغتنا العربية، فهذا هو في رأينا الطريق الطبيعي الذي يجب أن تسير فيه دراسة الآداب الأجنبية .

وبعد _ فالنظرة الموضوعية في الآداب والفنون _ مثلها في كل شيء آخر مطلب عسير المنال لا يكتسب الا بالدراسة والممارسة، ومن أجل هذا نسعى في هذه الدراسات الموجزة إلى تقديم نظريات أدبية ومناهج نقدية تربط بينها جميعا النظرة الموضوعية .. عسى أن تحقق شيئا من الفائدة.⁽¹⁾ والذي يؤكد هذه النزعة الحقيقية في إبراز المنهج الموضوعي هذا التنوع الذي أراده رشاد رشدي في محاولة للم تنوع النقد الجديد وتعدد رؤاه ورواده وسنتطرق باختصار إلى هذه الكتب التي كما سبق وأن ذكرنا أعلن ظهورها ميلاد النقد الجديد في مصر والوطن العربي من بعد ذلك.

وسنتطرق إلى ممثلي هذه المرحلة بشيء من التفصيل لما كان لها من أثر بارز في التعريف بمدرسة النقد الجديد:

2.1 - أولا: سمير سرحان والنقد الموضوعي

يفتح سمير سرحان كتابه الموسوم ب: النقد الموضوعي " بهذا الحكم النهائي بقوله: " تحمل مدرسة النقد الحديث⁽²⁾ لواء النقد الموضوعي في عصرنا، وهي كانت مزودة بجميع ما يمكنها من النظرة العلمية إلى الأعمال الأدبية، بعد أن أعادت تقييم المدارس النقدية المختلفة من تعبيرية إلى تأثرية، إلى تاريخية... الخ."⁽³⁾ ويحاول سمير سرحان في هذا الكتاب الذي يدور كما هو واضح من خلال عنوانه حول المنهج الموضوعي في النقد، هذا المنهج الذي تعود جذوره إلى العصر الفيكتوري في القرن التاسع عشر والذي قال به رائد وأب النظرية الموضوعية الناقد الانجليزي ماثيو آرنولد. كما يسعى من خلال صفحاته أن يقيم تلك العلاقة

1 نبيل راغب: رشاد رشدي، ص ص 132-133.

² يقصد سمير سرحان بمدرسة النقد الحديث مدرسة النقد الجديد.

³ سمير سرحان: النقد الموضوعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ن مصر 1990، ص9.

الموجودة بين النقد الجديد وبين موضوعية آرنولد التي نادى بها محاولا دحر الرومانسية وإبطال قيمها ومقولاتها.

يقول سمير سرحان في مقدمة الكتاب: "ولقد عنيت في هذه الصفحات أن أبين، في شيء من التأكيد، أوجه الالتقاء بين آرنولد وبين أبناء هذه المدرسة، وأهمها النظرة الموضوعية ثم حاولت بعد ذلك بسط نظرية آرنولد في النقد التي تركز على دعامتين رئيسيتين هما دور (العصر) في خلق الشاعر، وطبيعة عمل الناقد في الحكم على الأعمال الأدبية. وفي هذا حاولت أن أربطه دوما بهذه المدرسة ونقادها الكبار الذين ساروا فيما بعد على هديه ثم عدلوا في آرائه وألبسوها صبغة علمية منهجية يبدو أنها لم تتوفر لآرنولد بسبب طبيعة العصر الذي كان يعيش فيه، وخلصوها من شوائب اجتماعية وسياسية كان آرنولد يعني بها، حيث كان عصره يتطلب أن يكون ناقدا مثله، ومفكرا اجتماعيا، ومنظرا لفلسفة اجتماعية كاملة يعتبر النقد والأدب فيها ركنا أساسيا. وهذا ما جعل مفهومه للشعر ومهمته مفهوما خاصا ينبع أساسا من طبيعة عصره، وإن كان يتخلص بعد ذلك من نقطة الانطلاق هذه إلى مفهوم واسع للطبيعة الشعر ودوره في تسيير الحياة الإنسانية بعامه"⁽¹⁾

يربط سرحان النقد الموضوعي الآرنولدي ومدرسة النقد الجديد من خلال ما جاء به رواد المدرسة وخاصة الناقد ت. س إليوت صاحب النظرية اللاشخصانية في النقد "The impersonal Theory" الذي حارب التعبيرية من منظور أن الشعر ليس تعبيراً عن العواطف وإنما هروب منها، ورسخ مبدأ التحليل ومنهج المقارنة في قراءة القطعة الأدبية متحرراً الموضوعية في تفسيرها وفي الحكم عليها. والوضع نفسه بالنسبة لريتشاردز ورائسم وغيرهما فقد نادى أبناء هذه المدرسة بالنظرية الموضوعية مبدأ في النقد، وبالمنهج التحليلي وسيلة لشرح الأعمال الأدبية وتفسيرها من داخلها وبوصفها كائنات عضوية مستقلة عن نفس الشاعر وأهوائه وميوله الشخصية، كما هي مستقلة عن نفس الناقد وأهوائه وميوله الشخصية"⁽²⁾.

¹ سمير سرحان: النقد الموضوعي ، ص11.

² المصدر نفسه ، ص9.

وبالرغم من أن سمير سرحان اقتصر في كتابه هذا على كتب ماثيو آرنولد في النقد الأدبي فقط، فإنه استطاع أن يقيم تلك العلاقة الوطيدة بين النقاد الجدد وبين أحد أهم المرجعيات النقدية والفكرية لمدرسة النقد الجديد.⁽¹⁾

2.2- ثانياً: محمد عناني والنقد التحليلي

إذا كان سمير سرحان تعرض لأحد الرواد الذي يعدون بمثابة أهم مرجعيات النقد الجديد ألا وهو ماثيو آرنولد فإن محمد عناني تناول في كتابه النقد التحليلي واحد من أهم رموز النقد الجديد وهو كلينث بروكس ومن أجل الإحاطة بالمنهج التحليلي عند بروكس فقد قسم عناني كتابه إلى أربعة محاور هي:

1- النقد والتاريخ والنسبية النقدية.

2- لغة المفارقة.

3- الصورة الفنية والتقاليد.

4- التكامل والبناء العضوي.

كما تعرض إلى فكرة إلزامية طرح الخلفيات التاريخية والاجتماعية واستبعاد العناصر الفلسفية والنفسية والفكرية عند دراسة ونقد العمل الأدبي. وعلى الناقد أن يركز في تحليله للنص على الجوانب والفنية والجمالية، وان يعمل على إظهار قيمة النص من خلال البناء والنسيج مشيراً إلى أن منهج بروكس يتميز بثلاثة ملامح رئيسية:

1- البعد عن الشؤون الذاتية للنقاد وهي التي تتحرف بالنقد إما إلي خلق جديد وإما إلي حكم من الخارج علي العمل الفني.

2- تحليل الأعمال الفنية تحليلاً موضوعياً يلقي بالضوء عليهما مما يفيد الفنان والمثوق معاً.

3- تنمية الأذواق عن طريق انتخاب الأعمال الفنية الممتازة وتحليلها في سبيل الوصول

إلي المعيار المطلق للقيم العامة في الفن مع التسليم بحتمية وجود الاختلافات الشخصية الطفيفة.

ويتطرق كتاب محمد عناني إلى عدة قضايا كلغة المفارقة⁽¹⁾ والصورة والتكامل والانسجام بين

عناصر القصيدة، والوحدة العضوية. فالنقاد الجدد آمنوا بالوحدة العضوية للنص الأدبي و

¹ تطرقنا إلى ماثيو آرنولد في الفصل الأول الخاص بمرجعيات مدرسة النقد الجديد.

القصيدة بالنسبة لهم "وحدة مترابطة لا تتفصل إلى شكل ومضمون"⁽²⁾ وتأسيساً على هذه الرؤية "دفعهم إيمانهم بوحدة القصيدة الى أن يكون كل شيء بها خادماً لها ، فيمكن أن يكون القبح بها عاملاً من عوامل نجاحها العام، وتكامل بنائها، وهم بهذا يقضون على التفكك الذي كان يميز شعر شاعر رومانسي مثل وردزورث."⁽³⁾

والكتاب في جوهره رصد لأفكار وآراء بروكس التي جاءت في كتابة الجرة "حسنة الصنع" وقد أشرنا إلى كثير من هذه الآراء في فصول الباب الأول من هذا البحث.

ورغم محاولة عناني الإلمام بنظرة بروكس التحليلية إلا أنه أخفق في ذلك إذ يمكن أن يعاب عليه أنه لم يتعرض بالتحليل والدرس لمصطلح في غاية الأهمية لدى بروكس والنقاد الجدد وهو مصطلح هرطقة إعادة السبك، والذي يعد مفتاحاً آخر من مفاتيح التحليل لدى هذا الناقد.

2.3- ثالثاً: ماهر شفيق فريد والنقد الانجليزي الحديث

في البدء لا بد من الإشارة هنا إلى أن كتاب "النقد الإنجليزي الحديث" للدكتور ماهر شفيق فريد لم يصدر ضمن سلسلة اتجاهات النقد الحديثة التي صدرت عن المكتبة الأنجلو المصرية برئاسة الدكتور رشاد رشدي، ولكنه صدر عن الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ضمن سلسلة المكتبة الثقافية في العدد 245، عام 1970م، ولكن الكتاب يندرج في الإطار نفسه لسلسلة اتجاهات النقد الحديثة والتي كانت تسعى إلى التعريف برواد مدرسة النقد الجديد الأنجلو-أمريكية، وجاء الكتاب ليعرض لأهم مدارس النقد الأدبي في بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية منذ مطلع القرن العشرين. وعلى الرغم من أن ماهر شفيق حاول التزام الحياد في عرضه لهذه المدارس المختلفة من جمالية، ونفسية، وأيديولوجية، وانطباقية، وأخلاقية، وموضوعية تحليلية، فإنه عبر عن تعاطفه مع مدرسة النقد الجديد⁽⁴⁾ إذ يرى ماهر شفيق فريد أن من أهم سمات النقد الجديد تلك الثورة التي شنها بعض أعلامه على النظرة

¹ ينظر: محمد عناني: النقد التحليلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1991، ص 39

² محمد عناني: النقد التحليلي ص 80

³ محمد عناني: النقد التحليلي ص 62

⁴ نبيل راغب: رشاد رشدي، ص 185

الرومانسية إلى الأدب والنقد وقوامها أن الأدب تعبير عن ذات الفنان، وأن النقد سجل لانطباعات الناقد بالعمل الفني⁽¹⁾.

ينطلق ماهر شفيق فريد في تشريح مدرسة النقد الجديد من البداية والمتمثلة في مرجعيات المدرسة وجذورها الفكرية والفلسفية، وبيئتئ ب " ت. أ. هيوم (1883م - 1917م) أحد أهم المرجعيات الفلسفية والفكرية للمدرسة، وأول هؤلاء الرواد الذين اعطوا النقد الجديد أسباب الميلاد والذي يعده "فيلسوف حركة النقد الجديد وواضع أساسها النظري. فقد سعى إلى استنقاذ القيم الكلاسيكية من غمرة الإهمال، وشن نظرة قاسية على النظرة الرومانسية إلى الحياة والفن، تلك التي بدأها روسو المتطرفة. وتتباً ببداية إحياء كلاسيكي جديد، بعد أن أثبتت عاطفية روسو المتطرفة إفلاسها. ولكي نخلق هذه النظرة الرومانسية إلى الحياة والفن، تلك التي بدأها روسو المتطرفة. وتتباً ببداية إحياء كلاسيكي جديد، بعد أن أثبتت عاطفية روسو المتطرفة إفلاسها. ولكي نخلق هذا الأشياء على حقيقتها، وأن نزيل عن أعيننا الغشاوة التي أسدلها الرومانسيون " (2).

كما يشير ماهر شفيق إلى الشاعر الناقد إزرا باوند (1885م - 1972م) والذي نجد بعض ملامح المدرسة الجديدة في مواقفه وآرائه من خلال مبادئ المدرسة التصويرية والدوامية كما أشرنا في مدخل هذا البحث. فقد أعلن باوند في كتابه "روح الرومانس" يقول "إن الشعر نوع من الرياضيات الملهمة التي تزودنا بمعادلات للانفعالات الإنسانية، ودعا إلى تجسيد المجردات والأفكار، كما أوصى الشعراء بأن يستخدموا لغة الحياة، وأن يخلقوا إيقاعات جديدة، وأن يتخذوا من كل ما في الحياة مادة لشعرهم، وأن يتوخوا تقديم الصورة الشعرية الدقيقة، وألا يقفوا تحت كل حالة نفسية يمرون بها. فهو ينفر من الميوعة العاطفية والمبالغة في قيمة الانفعال الشخصي، وينبذ كل معايير الشكل وغياب العقل عن عملية الخلق تلك الصفات التي

¹ ماهر شفيق فريد: النقد الإنجليزي الحديث،، المكتبة الثقافية العدد 245، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970، ص5.

² ماهر شفيق فريد: النقد الإنجليزي الحديث، ص7.

أدت بالشعر الإنجليزي للتدهور والوهن في مطلع القرن العشرين⁽¹⁾ وهذا الرأي قريب من فكرة المعادل الموضوعي التي جاء بها إليوت فيما بعد.

ثم يعرض ماهر شفيق لدور ت.س. إليوت في نشأة مدرسة النقد الجديد حيث جاء ليوجه للرومانسية الضربة القاضية التي طرحها أرسا . على حد قوله . فقد جمع إليوت بين عقل هيوم الفلسفي وذوق باوند الفني، وتمكن من إرساء ما يعرف بالنظرية الفلسفية في الشعر، على نحو غير من نظرتنا إلى الشعراء الرومانسيين وأبان عما في عملهم من فجاجة ونواحي قصور⁽²⁾

يقدم ماهر شفيق في هذا السياق أهم ما نادى به إليوت من أفكار بأن الشعر ليس إطلاقاً لسراح الانفعال وإنما هو الهروب من الانفعال، وأنه ليس تعبيراً عن الشخصية وإنما هو هروب منها. ويعرض كذلك لهجومه على تعريف وردزورث للشعر بأنه انفعال يسترجعه الشاعر في هدوء. فيؤكد أن الانفعال الذي يسترجعه الشاعر في هدوء ليس تعبيراً دقيقاً، فليست المسألة مسألة انفعال ولا استرجاع وإنما مسألة تركيز، وشيء جديد ينجم عن تركيز عدد كبير من الخبرات التي ربما لا تبدو للإنسان العادي خبرات على الإطلاق. فلا يمكن أن ينتج فنان فن عظيمًا بمحاولته التعبير عن شخصيته محاولة مقصودة، إذ إنه يعبر عن شخصيته بطريقة غير مباشرة من خلال تركيزه على عملية شبيهة تماماً بصنع آلة مقدره، أو صب إبريق، أو صنع قائمة مائدة على حد قول إليوت نفسه⁽³⁾

ويؤكد ماهر شفيق فريد أن هذه الأسس كانت القاعدة التي أرسى عليها إليوت دعائم النظرية الموضوعية في الشعر والنقد على السواء، وعلى أنه من معطف إليوت خرجت - إن قبولا وإن رفضاً - أهم مدارس النقد الحديث وهي: مدرسة التحليل اللفظي، وهي المدارس التي تناولها ماهر شفيق فريد في كتابه "النقد الإنجليزي الحديث" وإن لم يخف ميله إلى مدرسة النقد الجديد.

¹ ماهر شفيق فريد: النقد الإنجليزي الحديث ، ص9.

² المصدر نفسه، ص10.

³ ماهر شفيق فريد: النقد الإنجليزي الحديث، ص12.

ويعرض ماهر شفيق فريد لرواد مدرسة التحليل اللفظي التي يتزعمها آي.آ.ريتشاردز وتلميذه وليم إيمبسون التي ترى أن وظيفة النقد ينبغي أن تنحصر في فحص الكلمات على الصفحة بالترتيب الذي وضعه به الكاتب. ويستعين الناقد، تحقيقاً لهذا الغرض، باللغويات وعلم المعنى

2.4- رابعاً: عبد العزيز حمودة وعلم الجمال

تجدد الإشارة قبل البدء في الحديث عن هذا الكتاب وعمما تضمنه إلى أن مصطلح "النقد الحديث" في عنوانه إنما قصد به "النقد الجديد"، وهذا ما أوضحه الدكتور عبد العزيز حمودة نفسه في تقديمه للطبعة الأخيرة من الكتاب التي صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1999م حيث يقول: "حينما صدرت الطبعة الأولى من علم الجمال والنقد الحديث، كان مصطلح modern criticism أي النقد الحديث يعني في أذهان النقاد new criticism كما أن الحداثة كما نعرفها اليوم لم تكن مألوفة لنا بعد في الثقافة العربية ولهذا وجب التنبؤ اليوم أن المقصود بالنقد الحديث في عنوان الكتاب هو "النقد الحديث"⁽¹⁾.

يتناول عبد العزيز حمودة في هذا الكتاب أثر بنديتو كروتشه على النقد الجديد وعلاقته به، وذلك عن طريق عرضه لمفهومه عن الكل والجزء والشكل والمضمون (2)، منبهاً إلى أن كل عمل فني وحدة كاملة، وإلى مواطن الجمال والقبح في الفن، والفن والغايات العلمية والأخلاقية، والأخلاقية والفن. ويبلور الخط الممتد بين كروتشه ومدرسة النقد الجديد فيقول إنه لم يمض على قول كروتشه إن الكل هو الذي يحدد قيمة الجزء، حتى كتب الناقد ريتشاردز في كتابه "النقد التطبيقي" قائلاً: يجب أن لا ننسى، بالرغم من أن هذا يحدث كثيراً، أن الغاية في الشعر تبرر الوسيلة، ولا يمكن أن يكون التفاتنا إلى الوسيلة مثمراً إلا حينما تخيب الغاية آمالنا وذلك لنرى ما إذا كانت الطريقة التي استخدمها الشاعر تساعدنا في تحليل فشل الغاية ويبين أنه حينما كتب ريتشاردز هذه الكلام كان يعني أن الكلمات في حد ذاتها كأجزاء من مكونات العمل الفني لا تتمتع معزولة بصفات تؤهلها لأن تكون شعرية أو غير شعرية. وعلى هذا الأساس لو أننا استبدلنا عملاً فنياً بالغاية التي يذكرها والأجزاء المكونة لهذا العمل الفني بالوسيلة وبالغاية لوجدنا أنه يتفق تماماً مع

¹ عبد العزيز حمودة.. علم الجمال والنقد الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999، ص21

كرونتشه في أن العمل الفني ككل هو الذي يحدد قيمة الجزء ويسبغ عليه اللون الذي يكتسبه من وجوده كجزء من مكونات هذا الكل (1).

وهو الأمر الذي ذهب إليه جابر عصفور في كتابه "نظريات معاصرة" من أن الكثير من مقولات ريتشاردز مأخوذة من كتب كرونتشه مع اختلاف في المصطلحات خاصة فيما يتعلق بنظرية كرونتشه في التعبير التي ارتكز عليها ريتشاردز في نظريته عن التوصيل (2)

ويبرز عبد العزيز حمودة إيمان كرونتشه بوحدة العمل الأدبي ولذلك فإنه يرفض "تدخل قيم لا تتبع من العمل الغني في تقديرنا له. إذ يجب أن نضع جانبا كل الاعتبارات الاجتماعية والأخلاقية والاقتصادية إذا كان هدفنا التقييم الصحيح للعمل الفني (3)

2.5- خامسا: فايز إسكندر والنقد النفسي عند ريتشاردز

قدم فايز إسكندر في كتابه الموسوم بـ: "النقد النفسي عند ريتشاردز" عرضا وتلخيصا لأهم ما ورد في كتاب "مبادئ النقد الأدبي" للناقد أي. أ. ريتشاردز 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 ونظرية العدوى عند تولستوي 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.

¹ المصدر نفسه ، ص ص31،30

² جابر عصفور: نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 199، ص71

³ عبد العزيز حمودة: علم الجمال والنقد الحديث، ص82

وقد أبرز الكاتب الكثير من آراء ريتشاردز حول النقد والناقد، وحول مواصفات الناقد الجيد مشيراً إلى أن "مهمة الناقد الأدبي تتمثل في أن يمكّن ويتسلح بنظرية عامة عن القيمة Value يتمكن من خلالها تجسيد تماسك النص في المستوى الفني والحفاظ على جماليته"⁽¹⁾

1.3 المرحلة الثالثة -مرحلة النضج The Maturity Stage

يعد الاتجاه الجمالي من الاتجاهات الشكلانية في النظرية النقدية ومن خلال هذا الاتجاه يمكن للناقد ولوج "عالم التجربة الأدبية دون معايير محددة، أو مصطلحات نقدية متفق عليها بين النقاد، أو منهج من مناهج الدراسات التي تدرس من خلالها العلوم"⁽²⁾.

فالناقد في هذا الاتجاه يعبر إلى العمل الأدبي مصطحبا ذوقه فحسب، ويعرض وجدانه لتأثير العمل الأدبي ثم يلتمس بعد ذلك قيمه التعبيرية والتصويرية والفنية والجمالية التي منحته التأثير وأعطته طابعه الجميل وحصاد هذه التجربة وثمرتها، هو ما أسميه "اتجاها جماليا"

أشار عبد العزيز الدسوقي إلى صعوبة النقد الجمالي واستغلقه على فئة كبيرة من النقاد متسائلاً في صيغة استنكارية واضحة: هل كل إنسان صالح لهذا النقد الجمالي؟ وهل كل من يقرأ قصيدة أو قصة، أو يحدق في لوحة، أو يشاهد تمثالاً، يقدر على النقد الجمالي؟ وهل مجرد وصف تأثير العمل الأدبي على نفس أي قارئ أو مشاهد هو النقد الجمالي؟⁽³⁾ ولأن الأجوبة على تساؤلات عبد العزيز الدسوقي لا ولان هذا النوع من النقد ليس في متناول كل الناس، ولا يتأتى إلا لفئة قليلة من النقاد

والشروط التي يجب أن تتوفر للناقد الجمالي تتلخص فيما يلي:

1. أن يكون على قدر كبير من الحساسية الفنية، وان يكون ذوقه مرهفاً ينفذ إلى جوهر العمل الأدبي.

2. أن يكون ذوقه مثقفاً ومدرباً من طول معايشة الأعمال الأدبية وممارسة تذوقها وفحصها

¹ فايز اسكندر: النقد النفسي عند ريتشاردز ، مكتبة الانجلو مصرية ،دت، ص 31

² عبد العزيز الدسوقي: تطور النقد العربي الحديث في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1977 ص457.

³ المصدر نفسه، ص457.

3. أن يكون على قدر كبير من الثقافة الإنسانية وأن يكون مزودا بكل المعارف التي تتعلق بالنقد الأدبي.

4. أن يكون عارفا بعلوم اللغة نحوها وصرفها وبلاغتها، محيطا بالأساليب الحديثة في دراسة اللغات الإنسانية

5. وأن يكون قادرا في النهاية على صياغة أحاسيسه وانطباعاته وتأثراته بطريقة دقيقة موحية خصبة.⁽¹⁾

فالناقد الذي توفر له كل هذه المميزات، وتتحول عنده إلى خبرة نفسية وثقافية تشحذ ذوقه وتذكي عقله، وتحصب وجدانه، يكون قادرا على عملية النقد الجمالي الصحيحة.⁽²⁾

فالنقد الجمالي إذن نقد تأثري وانطباعي، ولكن له جانب موضوعي غير ظاهر، بل لعل النقد الجمالي حصيلة كل الاتجاهات التاريخي والنفسي والموضوعي.

ويعلل عبد العزيز الدسوقي رأيه هذا بان مناهج هذه الاتجاهات تعمل على تكوين ذوقه وإرهاف عقله وتتحول إلى شبه ملكة يقتدر بها على التذوق الجمالي العميق، فهو يمتلك كل هذه الوسائل العلمية الدقيقة ويزيد عليها بحساسيته الفنية وتنبهه الفني العميق وقدرته على التذوق النافذ.

من أجل هذا تأخذ بعض الأعمال النقدية من هذا الاتجاه، قوة تأثير الأعمال الإبداعية، بحيث نستمتع بقراءتها ونتذوقها في لذة كما نتذوق الأعمال الإبداعية.⁽³⁾

في رأبي أن الناقد الجمالي كمبدع العمل الأدبي والفرق بينهما أن الناقد الجمالي يأخذ مادة إبداعه من الكتب الأدبية والفنية، بينما يأخذ الفنان مادته من الحياة مباشرة.⁽⁴⁾

أما جبرا إبراهيم جبرا فيربط بين الاتجاه الهرمونيقي والاتجاه الجمالي ويتفق مع جورج ستاينر الذي يورد قوله " إن فعل وفن القراءة الجادة يعنيان حركتين للروح: إحداها حركة

¹ عبد العزيز الدسوقي: تطور النقد العربي الحديث في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1977 ص458.

² المصدر نفسه، ص458.

³ المصدر نفسه، ص 459.

⁴ المصدر نفسه، ص459.

التأويل (هرمنيوتكس)، والأخرى حركة التقويم (الحكم الجمالي). والحركتان لا يمكن فصل إحداها عن الأخرى. فأن نؤول هو بالضرورة أن نحكم. وما من فك للتركيب - مهما يوغل في الفيلولوجيا، ومهما يوغل في النصوصية، بأدق معاني التقنية - يستطيع التحرر من القيمة. وبالمقابل، ما من تقرير نقدي، ما من تعليق جمالي، إلا وهو في الوقت نفسه تأويلي.⁽¹⁾

"ضرورة الاستمرار بالحركتين (...). التأويل والتقويم، فيتحقق للخطاب الظاهر في التركيب، المعنى الذي هو اتساع مستمر في تلافيفه. وبذلك نبقي على تداخل "الخطاب الظاهر" في النص، في الخطاب الكامن فيه."⁽²⁾

وعلى الناقد كما يقول جبرا إبراهيم جبرا أن يجعل العمل المنقود ذا مغزى لعصره مغزى إنسانيا " مرتبطاً بالتجربة الانسانية، مطهرا للنفس ء أو مؤدبا إياها، ثم فارجا عنها الأزمة، هذا من ناحية أما من ناحية أخرى هذا من ناحية ومن ناحية قد يكون في هذا المغزى دلالة على الاستجابة الدهشة لفعالية الحياة"⁽³⁾ وهذا الارتباط بالحياة هو ما يمنح الوهج المبتغى لوجودنا الإنساني، فالتجربة الإنسانية مهما كانت طبيعتها ؛ عامرة بالحزن، أو غامرة بالفرح، طافحة بالألم أو مترعة باللذة هي سر الوجود وجوهر الحياة، تمد المرء روحا أخرى مفعمة بالقوة والصفاء، حتى يتمكن من تمثل الروح الانسانية في أجلى معانيها، من خلال التطهير الأرسطي والتسامي الوجداني الفردي، وهكذا تمتد التجربة الذاتية لتعانق التجربة العامة، ويقدم الناقد هذه التجربة الإبداعية للمتلقي.

ولا يمكننا الحديث عن النقد الجمالي في النقد العربي وربطه بالثقافة الغربية ومنجزاتها في هذا الاتجاه دون التوقف عند كتاب كان له الصدى الكبير خاصة من حيث الفترة الزمانية التي نشر فيها أي سنة 1952 وهو كتاب الناقدة اللبنانية روز غريب والموسوم بـ: " النقد الجمالي وأثره في النقد العربي" وتقدم روز غريب في مقدمة كتابها تعريفا للنقد الجمالي لا يختلف كثيرا عن تعريف النقد الجديد المتعارف عليه وانه نقد مبني على أصول الاستطائقي

¹ جبر إبراهيم جبرا: تأملات في بنيان مرمري، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، المملكة المتحدة، 1989 ص 39.

² المصدر نفسه، ص 39.

³ المصدر نفسه، ص 171.

أو علم الجمال يعنى بدراسة الأثر الفني من حيث مزاياه الذاتية ومواطن الحسن فيه بقطع النظر عن البيئة والعصر والتاريخ وعلاقة هذا الأثر بشخصية صاحبه. وإن في القبح ما يصلح أن يكون مادة للفن، فالسر في كمال الإخراج لا في كمال المادة⁽¹⁾ وأن الجمال في أبعاده وفي أصوله ما يتميز بالجدة والأصالة أو حينما يكون كما تقول: "صورة من اتفاق العقل والحس وبين ما يتخيل وما يرى"⁽²⁾

¹ زوز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر اللبناني، ط2، بيروت 1983، ص 30 .

² المرجع نفسه، ، ص32.

1.3 - رشاد رشدي والنقد الموضوعي

يعلن رشاد رشدي تبنيه للنقد الموضوعي منهجا وسبيلا، ليس فقط في الممارسة النقدية ولكن في كل شؤون الحياة ذلك أنه " في هذه المرحلة من حياتنا التي نجتازها اليوم نحن في أشد الحاجة إلى تبني النظرة الموضوعية لا في الفنون والآداب فحسب بل في جميع أوجه النشاط الأخرى." (1) وعند تبني هذه النظرة الموضوعية مسؤولية الجميع، وعمل على أن تنتشر في مجالات الحياة المصرية والعربية، ومجتهدا في أن تعلق كلمة "النظرة الموضوعية" من كل المنابر الثقافية؛ من ركح المسارح وقاعات العرض على أعمدة الصحافة إلى جلسات الشاي والمقاهي. ولكن من بين كل تلك الفضاءات كانت الجامعة الفضاء الأرحب الذي وجد فيه رشاد رشدي المتنفس الحقيقي والمناخ الخصب لنشر تعاليمه الموضوعية .

ويحاول رشاد رشدي تطبيق الطروحات النقدية والأفكار الجديدة التي قال بها النقاد الجدد، وخاصة إليوت وريتشاردز وبروكس ورانسم، ويأتي كتابه مقالات في النقد الأدبي (1962م) ليضم دراسة لجملة من المفاهيم، لعل أهمها تعرضه للمعادل الموضوعي كوسيلة كفيلة باستبعاد الذات، وإيجاد بديل لها للتعبير. أما في كتابه الموالي النقد والنقد الأدبي الصادر سنة (1971م)، فيحاول فيه طرح بعض المفاهيم برؤية جديدة مختلفة كمفهوم البلاغة الذي يجتهد في تغيير مفهومها القديم ليجعل منها المفهوم الجديد الذي يهتم بالعمل الفني من نواحي ثلاثة:

- العمل الفني في ذاته،

- العمل الفني في علاقته بالفنان،

- العمل الفني في علاقته بالقارئ،

كما يحاول أن يقدم النقاد الجدد في حلة يكتسيها الجلال والانبهار فيصف آلن تيت بأكبر النقاد المعاصرين رفقة إليوت، ويطلق لقب أرسطو النقد الجديد على جون كرو رانسم، وينعت كلينث بروكس بأحد أئمة النقد المعاصرين. (2)

¹ فايز اسكندر: النقد النفسي عند ا. ا. ريتشاردز ، ص5.

² ينظر: رشاد رشدي: النقد والنقد الأدبي، ص ص 9-10.

ولا يستكين رشاد رشدي في الدعوة إلى النقد الموضوعي فيثير المعارك الأدبية والنقدية يحدوه إيمانه بالنقد الموضوعي لأنه كما يقول " هو وحده الذي يستطيع أن يحدد قيم الأعمال الأدبية ويصلها بعضها ببعض بحيث يحيل أدب الأمة إلى جسم حي متكامل، أو مجرى يتدفق دون توقف يتصل فيه الماضي بالحاضر والحاضر بالماضي.. والنقد الموضوعي هو وحده أيضا الذي يستطيع أن يربي ما يسمى بالذوق - أو بمعنى آخر - يخلق القدرة على التمييز بين ما هو فني وما هو غير فني..."⁽¹⁾

فقرأة حياة الكتاب والشعراء ومحاولة التنقيب والبحث عن مراحل حياتهم، ووضع أسره الاجتماعية والاقتصادية، لا طائل من ورائها في فهم العملية الإبداعية، وسير أسرار النص الأدبي، ذلك " أننا لو عرفنا عن حياته ما نتسع له مكتبة بأكملها لما ساعدنا ذلك على فهم شعره وإدراك قيمته مثلما يساعدنا على هذا الفهم دراسة أسلوبه الفني وعقله الخالق."⁽²⁾

إن رشاد رشدي لا ينفي نفيا مطلقا أن يكون العمل الفني يعكس بعض صور حياة الفنان غير أنه لا يجعل منه أساسا للإبداع، ولا يعده تعبير يماثل التجربة الذاتية ويختزلها، فيقول: "مما لا شك فيه أن العمل الفني قد يعكس صورا من حياة الفنان، ولكن هذا لا يعني أنه تعبير عن حياة الفنان، لأن شخصيته وتجاربه في الحياة ليست هي التي تحدد العمل الفني وتعطيه كيانه. يعني أدبيته. وإنما الذي يحدد ذلك العمل هو عقله الخالق، وتجاربه الفنية، وعلى قدر هذا التزوج الخالق، وتمكن الفنان من فنه، تكون قيمة العمل الأدبي."⁽³⁾

ومن خلال هذه النظرة الموضوعية يستطيع الكاتب أن يكتسب هذه القدرة الفنية أو الـ technique كما يطلق عليها رشاد رشدي لأنها هي وحدها "التي تمكن الكاتب من أن يفصل نفسه عن مادته ويكتشف بذلك معناها ويحدد قيمتها..."⁽⁴⁾

أثار رشاد رشدي العديد من القضايا في كتبه النقدية المختلفة على غرار المدخل إلى النقد 1948 والاتجاهات المعاصرة في النقد الأدبي 1950 وفن القصة القصيرة 1959 وفن

¹ فايز اسكندر : النقد النفسي عند ا. ا. ريتشاردز (تصدير الكتاب) ، ص 5

² رشاد رشدي: ما الأدب؟، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1971، ص 13

³ رشاد رشدي : ما الأدب؟ ص 13.

⁴ رشاد رشدي : ما الأدب؟ ، ص 20

الدراما 1968 وما هو الأدب 1971 والنقد والنقد الأدبي 1971 وغيرها، ومن هذه القضايا التي أثارها الشكل والمضمون، وان العمل الأدبي ليس مضمونا فقط بل هو شكل أيضا، "وليس هناك تمييز ولا تفريق ما بين شكل ومضمون، الشكل هو المضمون والمضمون هو الشكل وأي تغيير في أحدهما يؤثر على الآخر فلا يعود العمل كما كان" (1) وهذا الرأي القائل بعدم إمكانية التفريق بين الشكل والمضمون نجده عند آلن تيت حين يتساءل ذلك التساؤلا الاستنكاري: هل في الإمكان التمييز القاطع بين الشكل والمضمون. أليس اللغة والمضمون شيئا واحدا؟" (2)

ومحاولة الفصل بين اللغة وبين المضامين التي تنتجها محاولة لا طائل من ورائها بل إنها محاولة عقيمة كما أشار محمود الربيعي: " فاللغة في العمل الأدبي ليست وعاء خارجيا، وليست شكلا لمضمون ما. إنها تشكيل مؤثر هو الشكل وهو المحتوى ، وهو الوسيلة والغاية. ومرة أخرى نرى عقم الطريقة التقليدية التي تقوم على تمزيق العمل الأدبي إلى "شكل" و "مضمون والجري وراء التصور الأرسطي فيما يتصل بالمادة والصورة، وكأنهما عنصران مستقلان، بل متباينان، بل متنافران. (3)

وإنتاج الدكتور رشاد رشدي ورؤاه أحدثت خلخلة حقيقية في العقلية النقدية العربية وهذا الانتاج يدل على الأثر العميق الذي تركه في الحياة الأدبية المصرية والعربية، بحيث يمكن القول كما يقول محمد سلماوي في مقدمته لكتاب "فن الكتابة المسرحية" والذي يقلده لقب: "أستاذ الفن المسرحي" بأن النقد بعد رشاد رشدي لم يعد كما كان من قبله" (4) ولكن تعصبه الشديد للنقاد الجدد وآرائهم جعل منه مدعاة للنقد والهجوم من كثير من النقاد كما فعل محمد غنيمي هلال الذي تناول تأثر رشاد رشدي في كتابه (ما هو الأدب) بآراء إليوت في كتابه (في النقد التطبيقي والمقارن). (5)

¹ لمعي المطيعي: موسوعة رجال ونساء من مصر، دار الشروق، ط1، مصر، 2003، ص326

² آلن تيت: دراسات في النقد، تر: عبد الرحمان ياغي، ص97

³ محمود الربيعي: مقالات نقدية، منشورات مكتبة الشهاب، مصر، 1978، ص62

⁴ رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص5.

⁵ ينظر: محمد غنيمي هلال في النقد التطبيقي والمقارن، ص125

3.2- زكي نجيب محمود وفلسفة النقد

لا عجب أن يصنف بعض الدارسين زكي نجيب محمود بأنه من أشد المتحمسين لهذا المنهج النقدي الجديد إلى جانب عراب النقد الجديد في نسخته العربية الدكتور رشاد رشدي، وما هذا التصنيف إلا انعكاس لجهوده الواضحة، وحرصه الشديد على نشر أفكار النقد الجديد وتحليل النصوص الأدبية في العالم العربي تنظيراً وتطبيقاً. (1)

فقد سافر زكي نجيب محمود إلى إنجلترا عام 1944 في بعثة للدكتوراه في الفلسفة، وحصل عليها برسالة عنونها الجبر الذاتي عام 1947، ليعود إلى مصر بعد الدكتوراه ويلتحق بقسم الفلسفة بكلية الآداب جامعة القاهرة منذ عام 1947 ليستمر بهذه الكلية ثمانية عشر عاماً أي إلى غاية سنة 1965، سنة تقاعده. كما اشتغل أستاذاً زائراً في الكويت وأمريكا، ثم عمل أستاذاً غير متفرغ حتى وفاته في 8 سبتمبر عام 1993.

تبنى الدكتور زكي نجيب محمود الوضعية المنطقية⁽²⁾ كمذهب فلسفي وعمل على شرحه والدعوة إليه والملاحظ أن تأثر زكي نجيب محمود بالغرب لم يقتصر على الأخذ بمناهجهم الفكرية والفلسفية، وبمعاييرهم النقدية ورؤاهم للفن والأبداع والأدب فحسب ولكنه تعدى إلى وضع الكتب وصياغة أبوابها وفصولها فنراه يعلن في مقدمة "جنة العبيط" مخالفته للسائد المألوف في رؤية العرب للمقالة الأدبية، ومسايرته للرؤية الغربية والنقد وما جاء به رواد الحركة الأدبية والنقدية في الغرب وبخاصة الإنجليزية منها، متأسياً بالشاعرين الإنجليزيين وليم وردزورث وكوليرج حين أصدرتا ديوانهما المشترك والموسوم بـ: "بلادات غنائية"⁽³⁾ Lyrical Ballads، سنة 1798 وأعلنا رأيهما في الشعر فكان رأياً خالفاً به

¹ د. عواد كاظم الغزي ود. مجيد مطشر العامر: "التحليل النصي: سلطة المصطلح وتعدد المفاهيم"، مجلة آداب ذي قار، العراق، العدد 1، كانون/2، 2010، ص4.

² الوضعية المنطقية *Logical Positivism*: اسم مذهب فلسفي أطلقه عام 1931 كل من بلومبرج *Blumberg* وهربرت فايجل *Feigl* على مجموعة الأفكار الفلسفية التي تميزت بها جماعة فيينا (*Vienna Circle*)، بزعامة مؤسسها موريس شليك (*Schlick*) عام 1924، مع جمع من العلماء الرياضيين والفيزيائيين والفلاسفة الذين تبناوا هذا الاتجاه. لتجربة تحقيقاً للدقة والبناء المنطقي للمعرفة العلمية بهدف تنظيم المعرفة داخل نسق «وحدة العلم» كي يزيل الفروق بين فروع العلوم المختلفة بدعوى أنه لا يمكن قيام فلسفة علمية أصيلة إلا بوساطة التحليل المنطقي للعلم.

للتفصيل ينظر: مصطفى حسيبة: المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، 2009، ص ص 693-693.
³ يعد ديوان "بلادات غنائية" *Lyrical Ballads* نقطة الانطلاق الحقيقية للعصر الرومانسي الإنجليزي.

المعروف المؤلف؛ إذ دمج ووردزورث ذلك الرأي الجديد في مقدمة طويلة عريضة للديوان ثم كانت قصائد الشعارين بمثابة التطبيق لكل الآراء والأفكار التي جاءت بالمقدمة فغدا ذلك الديوان كما يقول الدكتور زكي نجيب محمود منذ ذلك الحين مرجعا ومعلما في تاريخ الأدب يؤرخ به المؤرخون بداية عصر الإبتداع. ويضيف مبرزا افتدائه بالشاعرين الإنجليزيين: "كذلك رأيت في المقالة الأدبية رأيا أخالف به الذائع الشائع في أدبنا، وأوافق فيه رجال الأدب في الغرب، فقدمت للكتاب بفصل في شروط المقالة وأوصافها، ثم عقت على ذلك بمقالات هي - باستثناء عدد قليل منها في نهاية الكتاب بمثابة التطبيق لما بسطت من قواعد."⁽¹⁾

وفي كتابه: (في فلسفة النقد) والذي استخرجه من كتاب سابق هو (فلسفة وفن) والذي قسمه إلى عنوانين منفصلين هما (مع الشعراء) و(في فلسفة النقد) - يصرح زكي نجيب محمود بتبنيه لحركة النقد الجديد فبعد أن يشير إلى مذاهب النقد عموما يستدرك ليقول معلنا تشييعه لحركة النقد الفني الجديد فيقول: "...لكن هنالك مذهبًا ثالثًا في النقد، يتشيع له كاتب هذه الأسطر، وهو مذهب في حركة النقد الفني جديد في أوروبا وأمريكا، وقديم معروف في حركة النقد الفني عند العرب الأقدمين، ومؤداه أن ينصب تحليل الناقد على العمل الفني نفسه، لا لتنفيذ خلاله إلى نفس الفنان، ولا إلى العالم الخارجي بماضيه وحاضره، بل لنقف عنده هو ذاته."⁽²⁾

وفي الفصل السادس من (قصة عقل) الكتاب الثاني من ثلاثيته التي خصها لسيرته الذاتية⁽³⁾ وتحت عنوان: نظرية في النقد يعود زكي نجيب محمود إلى الحديث عن المنهج النقدي الذي تبناه في مجال الأدب والفن، وعلى مدار ثلاثة وعشرين صفحة يشرح هذا المنهج بأسلوب جميل ومنطق فلسفي مبسط.

"لي في نقد الأدب والفن موقف واضح مؤسس على مبادئ نظرية، ولعله بدأ معي عائماً غائماً مر السنين ثم أخذ على مر السنين يتبلور حتى أصبح محدد المعالم - في رأيي

¹ زكي نجيب محمود: جنة العبيط، دار الشروق، ط2، بيروت، لبنان 1982، ص 5 و 6

² زكي نجيب محمود: في فلسفة النقد، دار الشروق، ط2، 1973 بيروت، لبنان، ص 32.

³ ظهرت السيرة الذاتية للدكتور زكي نجيب محمود في ثلاثة أجزاء وهي على التوالي: قصة نفس، قصة عقل (1988)

على الأقل - ولست أعرف ما عسى أن يكون بينه وبين النظريات النقدية الأخرى، من أوجه شبه وأوجه اختلاف لأنني - في هذا الميدان - لست ذلك الباحث الدارس المسؤول عن تفصيلات المقارنات بين الفكرة المعينة وأشباهها، بل هو موقف يمكن القول عنه إنه جاء نتيجة طبيعية لميل معين في فطرتي، ولاتجاه اتجهته - بناء على ذلك الميل الفطري - في حياتي الثقافية أخذاً وعطاءً، وربما كان ذلك الميل هو نفسه الدافع الخفي الذي جذبني جذبا - في ميدان الفلسفة - إلى « التجريبية العلمية » (الوضعية المنطقية) وبهذا يكون موقعي من نقد الأدب والفن، إحدى النتائج التي ترتبت على عقلانية مذهبي في الفلسفة. ⁽¹⁾

ولعل هذا الإحساس بالانتماء للثقافة الإنسانية وتأثره بالثقافة الغربية ومناهجها النقدية والفكرية ما جعل بعض الأقلام تتهمه بقيادة المخطط التغريبي البديل في الوطن العربي بعد رحيل طه حسين هو وثلة من الكتاب والأدباء من أمثال توفيق الحكيم وحسين فوزي ومحمد النويهبي وسلامة موسى ويوسف إدريس وغيرهم ⁽²⁾، كما اتهم من قبله عميد النقد الجديد رشاد رشدي وجماعته.

وأعرب مرة أخرى في مقدمة كتابه "قشور ولباب" والمؤرخة في جوبلية من سنة 1957 عن مذهبه في الأدب بجلاء لا تشوبه شائبة حين قال: "أما مجمل مذهبي في الأدب فهو أن الكاتب - مهما تكن الصورة التي اختارها لأدبه، شعرا أو قصة أو مسرحية أو مقالة - لا ينتج أدبا بمعناه الصحيح إلا إذا عبر عن ذات نفسه أولا، وإلا إذا جاء هذا التعبير - ثانيا - بحيث تتكامل أجزاؤه في بناء يكون بمثابة الكائن الفرد، الذي لا يشاركه في فرديته هذه كائن آخر من كائنات الوجود؛ فهذا التفرد هو من أخص خصائص الأثر الأدبي، لو أردنا حقا أن يجيء الأدب صورة من الحياة، ولم نقل هذه العبارة عبثا ولهوا. ⁽³⁾ وهذا الكلام يحيلنا مباشرة إلى أحد أعمدة النقد الجديد؛ الناقد والشاعر ت.س. إليوت ونظرته اللاشخصية للأدب وللقصيدة الشعرية، وإلى مقالته عن "التقاليد والموهبة الفردية"

¹ زكي نجيب محمود: قصة عقل، ط2، دار الشروق، بيروت، لبنان، 1988، ص 151.

² ينظر: أنور الجندي: رجال اختلف فيهم الرأي: من أرسطو إلى لويس عوض، دار النشر والسنة غير مذكورين، ص50.

³ زكي نجيب محمود: قشور ولباب، دار الشروق، بيروت، 1988، ص5.

وهكذا ظل زكي نجيب محمود ينافح عن النص وعن ضرورة التوغل إلى النص من الداخل، ومحاولة رؤيته من الداخل، ذلك أن هذه "الرؤية الداخلية" كما أطلق عليها أنس داود هي الوحيدة القادرة على فك مغاليق النصوص الأدبية، وفهم أبعادها المختلفة، من خلال تحليلها تحليلاً دقيقاً يعتمد على جزئياتها المتناثرة ظاهراً، والمتلاحمة باطناً. ولذلك ظل يردد: "القطعة يجب أن تفهم من داخلها بحيث أطرح من حسابي صاحبها الذي أنشأها والمجتمع الذي نشأت فيه كأنني وجدتها ملقاة في الصحراء، ولا أدري من أي عصر جاءت ولا في أي مجتمع نشأت ولا من يكون أنشأها... فأنت إذا صادفت شجرة فلا تقول لنفسك كيف تعبر هذه الشجرة عن خالقها ولا تقول لنفسك كيف تصور هذه الشجرة ما حولها، إنما تأخذها باعتبارها كائناً قائماً بذاته تستطيع أن تفهمه بتحليله إلى أجزاءه"⁽¹⁾.

وقصد ترسيخ هذا التوجه نحو دراسة النص الأدبي واعتماد الروح العلمية في قراءة أبعاده أشعل الدكتور زكي نجيب محمود فتيل حرب نقدية بينه وبين الدكتور محمد مندور سنة 1948، - خصومة نقدية تذكرنا بتلك التي قامت بين رايمون بيكار ورولان بارث- واحتدم الصراع بينهما حول المنطلق الذي يبني عليه النقد والقاعدة التي يرتكز عليها، هل هي الذوق أم العلم؟ "فبينما كان مندور يرى أن النقد ليس علماً، وما ينبغي أن يكون، وأن قوام النقد ومرجعه كله إلى الذوق، وأن للنقد الشخصي الكلمة العليا في نقد الفنون.... كان زكي نجيب محمود يرى أن النقد علم، مرجعه إلى العقل لا الذوق"⁽²⁾.

اللغة عند زكي نجيب محمود

اللغة عند زكي نجيب محمود من المرتكزات المبدئية في نقد الأثر الأدبي وارتبطت اللغة عند زكي نجيب محمود بالفلسفة، وهذا الارتباط بين اللغة والفلسفة لدى زكي نجيب ناتج عن العلاقة الوطيدة بين فلسفة اللغة والفلسفة التحليلية، فالفلسفة عنده يمكن أن تحسن صنعا لو عرفت على وجه التحديد والدقة وأن مجالها هو التحليل، والتحليل وحده فذلك يحقق لها

¹ مجلة قضايا عربية ع9، ك 1975، ص138 نقلا عن سعيد عدنان: زكي نجيب محمود ناقداً، مكتبتنا العربية، جامعة الموصل العراق، ص85.

² د. يوسف وغيلسي: مناهج النقد الأدبي، ص10.

صفة العلمية التي نريد لها.⁽¹⁾ هذه النظرة للفلسفة تتقاطع مع أهم مبادئ النقد الجديد والذي يطلق عليه تسمية النقد التحليلي فاللغة هي تلك الرموز التي نتبادلها كلاما وكتابة، وفق قواعد تضبط تركيباتها وتصريفاتها.⁽²⁾ فاللغة في منظوره نسق من الرموز تحكمه هذه الضوابط الخاصة باللغة، وهذا التعريف يحيلنا مرة أخرى إلى مبدأ التحليل والتحليل وحده قصد الوقوف على مكامن هذه الرموز وفهم المعنى.

وقد أوضح في أكثر من مناسبة تعالق دراسته للفلسفة ودراسته للأدب، وكيف تترابط في مخيلته الفلسفة والأدب والفن في رقعة واحدة محبوكة الخيوط، وانطلاقاً من هذه الروح العلمية والمنهجية يفرق زكي نجيب محمود بين نوعين من الكلام: "سألتني يا سيدي على ما أراه - بناء على معياري الفلسفي الجديد - في كلمات مثل "حب" "كره" و"غضب" و"خوف" إنك تخشى أن أكون قد طوحت بعالم الوجدان على أهميته في حياة الإنسان، فأقول في هذا الصدد أنه لا بد من التفرقة بين نوعين من الكلام: فكلام يراد به وصف عالم الأشياء وما يتعاوره من أحداث، وآخر ينصرف به قائله إلى داخل نفسه لا إلى خارجها، فإذا نطق ناطق بعبارة من الصنف الأول وقعت عليه تبعه الإثبات، وأما إذا نطق بعبارة من النوع الثاني فلا إثبات هناك ولا نفي."⁽³⁾

وإذا كان زكي نجيب محمود يتحدث هنا انطلاقاً من معياره الفلسفي الجديد، فهو في موقع آخر يتصل بالنقد الأدبي يؤكد رؤيته هذه للغة فلا فرق بين معياره النقدي في الأدب ومعياره المنطقي في الفلسفة؛ ففي مقاله: "الشعر لا ينبئ" ولكن ومهما تعددت بعض الرؤى في منهج زكي نجيب محمود فإنه ظل يؤمن كما النقاد الجدد بضرورة استبعاد المؤثرات الخارجية ودراسة النص الأدبي من الداخل ويدعو أثناء نقد الشعر إلى وضع الشعر في الميزان ولا شيء غيره ولهذا فهو يتساءل: "ولكن ألا ترى أن سؤالاً هنا يطرح نفسه علينا، وهو: أن يقف الناقد وقفته من الشعر المنقود، نفسية كانت، أو اجتماعية، أو تأثرية، أليس هو مضطراً - أولاً - إلى التيقن من أن الذي بين يديه شعر يستحق المعالجة بهذه الطريقة أو

¹ زكي نجيب محمود: نحو فلسفة علمية، مكتبة الانجلومصرية، القاهرة، ط1، 1958. ص16.

² زكي نجيب محمود: تجديد الفكر العربي، دار الشروق، بيروت، ط1، 1971، ص260.

³ زكي نجيب محمود: قصة نفس، دار الشروق، بيروت، ط3، 1988، ص180.

بتلك ؟ أكلما وقع ناقد على مجموعة شعرية مرقومة على ورق، هاجمها من فوره باحثاً عن نفس أو عن اجتماع؟⁽¹⁾

الخطاب التعليمي لدى زكي نجيب محمود

"إن خطاب التعليم في ميدان النقد الأدبي غايته التقريب والتوعية والإفادة وهو خطاب يبنى على " استراتيجيات التلخيص والإيجاز والتركيز والتوضيح. فالقصد فيها فهم ما هو موجود وتقديمه بصورة مناسبة دون اشتراط للتدقيق المصطلحي"⁽²⁾

ورغم تبني الدكتور زكي نجيب محمود لمدرسة النقد الجديد ولنقدتها التحليلي، فإنه كثيراً ما يشير إلى أنه يظل مفتاحاً على المناهج كلها، يستفيد من بعض طرائقها الإجرائية، فالنقد بالنسبة له هو عملية تحليلية أولاً وأخيراً، تقوم على القراءة الفاحصة العميقة للأثر الأدبي بناء على التدقيق ثم العقل لتعليل وتقديم مبررات ذلك الذوق، ثم في الأخير إبراز مكامن الجمال ومواطن الفن في ذلك الأثر، ولذلك يظل مفتاح الأفق على المناهج الأخرى، يقول الدكتور زكي نجيب محمود: "لكنني في إثاري لمثل هذا النقد التحليلي العلمي، لا أغمض عيني لحظة واحدة عن سائر مذاهب النقد وطرائقه، فكلها وسائل متعاونة، يقرأ بها النقاد الأعمال الأدبية. نيابة عن القراء، ليرى هؤلاء فيما يقرؤونه آمادا وأبعادا ومستويات لم تكن لتخطر لهم على بال، لولا أولئك النقاد"⁽³⁾

وهذا الانفتاح من خصائص الخطاب النقدي التعليمي، ذلك "أن الطابع التعليمي في الخطاب النقدي يشكل مداخل لمعرفة الأدب وفنونه والجمع بين أشكاله وقضاياه وتاريخه واجناسه". وهو خطاب مفتوح يعكس رؤية الناقد الذي يقارب النصوص دون تحديدات منهجية صارمة، أو جهاز مصطلحي ثابت⁽⁴⁾ ويحاول أن يستفيد من كل هذه المداخل مقننا خلفياتها المختلفة، وموجهها قضاياها المتنوعة، توجيهها يخدم الرؤية الشمولية للناقد، ويجلي معالم منظومته المعرفية التي يعمل على إرساء قواعدها منظراً أو معلماً. كذلك كان الدكتور زكي

¹ زكي نجيب محمود: قصة عقل، ص 153.

² عمر عيلان: نقد النقد الأدبي قراءة في مكونات الخطاب النقدي عند جورج سالم، مجلة منتدى الأستاذ عدد 2012، 12، ص 31.

³ زكي نجيب محمود: في فلسفة النقد، ص 125.

⁴ عمر عيلان: نقد النقد الأدبي قراءة في مكونات الخطاب النقدي عند جورج سالم، ص 31.

نجيب محمود موسوعي الروح، يؤمن بالتفكير العلمي والتعددية، واتساع أفق الناقد على أن يكون قادراً على تعليل رؤاه وآرائه النقدية ذلك أنه " لا نقد إلا كان الناقد على استعداد لتعليل رأيه، فإن قال هذا حسن وذلك رديء كانت عليه البينة، فلماذا كان الحسن حسناً والرديء رديئاً.⁽¹⁾ ورغم هذا البعد التعليمي للخطاب النقدي عند زكي نجيب محمود فإنه لم يقع في الخطابية المباشرة المبتذلة، وحافظ على الروح الفكرية الذي تمتع بها كفيلسوف وكفكر يحمل مشروعا حضاريا ورؤية واضحة لمستقبل الفكر النقدي والحضاري العربيين، خاصة وأن الخطاب النقدي والفلسفي خطابان ملازمان لعمليتي التحليل والتفكير.

3.3- إحسان عباس والنقد التطبيقي

يعد إحسان عباس من أكبر المثقفين والباحثين الأكاديميين العرب، فقد قدم للمكتبة العربية عصارة فكره ونقده إبداعاً وترجمة وتحقيقاً ودراسات، وقبل أن يرحل عن عالمنا سنة 2003 ترك إحسان عباس رصيذاً هاماً من المؤلفات، منها 25 كتاباً في النقد الأدبي والتاريخ والسيرة والشعر، إضافة ما تركه بمن أبحاث ودراسات حول كتب التراث التي بلغت أكثر من خمسين كتاباً، حتى سمي بسادن التراث العربي، ناهيك عن الكتب المترجمة التي بلغت 12 كتاباً مترجماً من روائع الأدب والتاريخ الإنساني، منها فن الشعر لأرسطو، وبقظة العرب لجورج أنطونيوس وغيرها.

أما في النقد وبالرغم أن إحسان عباس لم يلتزم بمنهج معين في كل كتاباته النقدية، فقد صرح في أحد حواراته مبرزاً انفتاحه على المناهج المختلفة بحسب طبيعة الأثر الأدبي المنقود قائلاً: "أنا لست من أولئك الذين يطبقون منهجاً بعينه على جميع النصوص الشعرية ذلك أن هذه النصوص أغنى بكثير من المناهج، بل إن المنهج الجديد لا يولد إلا بسبب الجديد الشعري الذي يحض عليه"⁽²⁾. فهو في أعماله النقدية يتعامل مع النص بحسب طبيعة هذا النص من جهة وبحسب الغرض من نقد النص من جهة أخرى، ولكن البعد الجمالي كان دائماً الحضور

¹ زكي نجيب محمود: في فلسفة النقد، ص 221.

² ماجد أبو ماضي: الجمالية اللغوية في كتابات الدكتور إحسان عباس ومؤلفاته التراث العربي، مجلة الثقافة

بتاريخ 12-2-2008 AM 5:57 <http://www.thaqafa.org>

في دراسات إحسان عباس فهو كما يقول ماجد أبو ماضي "يستخدم لغة نقدية مصبوغة بصبغة جمالية، فنقده لم يكن صدى مدرسة أو اتجاه أو منهج؛ بقدر ما كان نتاج رؤيته وتجربته وممارسته"⁽¹⁾

ويؤكد جبرا إبراهيم جبرا على شمولية إحسان عباس وعمله على النظر إلى التجربة الإنسانية للمبدع في عمومها فهو يجعل العمل المنقود "مرتبطا بالتجربة الإنسانية، مطهرا للنفس، أو مؤدبا إياها، ثم فارجا عنها الأزمة، . هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، قد يكون في هذا المغزى دلالة على الاستجابة الدهشة لفعالية الحياة"⁽²⁾

ولعل هذا الانفتاح ما جعل الناقد الأردني إبراهيم السعافين يسم كتابه عن هذا الناقد الفذ "إحسان عباس ناقد بلا ضفاف" ولعله الانفتاح نفسه الذي جعل محي الدين صبحي يقر أن: "الرجل ناقد أصيل فمثل هذا الناقد يترك للنص قيد لدراسته أن يحدد له منهجه فالنص الاجتماعي يتطلب تحليلا للخلفية الاجتماعية والنفسية للنفسي"⁽³⁾. وعليه فهو لا يحبذ منهجا خاصا وإنما يعتمد على اجراءات نقدية تتسم بالميل إلى كل ما هو جمالي فني ومرتبطة بالنص. وإذا كان لا بد من النظر في السياقات فإن تركيزه كان منصبا - في الأغلب - على سياق النص أكثر من تركيزه على سياق المؤلف، أو سياق الظاهرة الفنية، فكان يقرأ النص ويستخرج العناصر الفنية منه⁽⁴⁾ فقد كان ينظر إلى القصة القصيرة من خلال المجموعة القصصية التي تشكل وحدة عضوية واحدة، يحاول أن يبحث عن ظاهرة معينة ومحددة تشكل عناصرها رابطا فيما بينها.

وعلى الرغم من هذه النظرة العامة للنقد والتي لم تميز إحسان عباس لوحده وإنما كانت المعلم الاوضح عند جل النقاد العرب فإن تأثره بالتصويريين وبمدرسة النقد الجديد ونظرتهم للشكل والمضمون والموضوعية النقدية كان سمة بارزة في مشواره النقدي. ويتضح هذا الاتجاه

¹ المرجع نفسه . <http://www.thaqafa.org> بتاريخ 12-2-2008 AM 5:57

² جبرا إبراهيم جبرا: الحرية والطوفان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1979 ص181

³ محي الدين صبحي: د إحسان عباس والنقد الأدبي ص 8 نقلا عن عصام حسين اسماعيل أبو شندي، نقد النثر العربي في كتابات إحسان عباس، دار الشروق للنشر والتوزيع الأردن، 2006 ص242.

⁴ عصام حسين اسماعيل أبو شندي، نقد النثر العربي في كتابات إحسان عباس، دار الشروق للنشر والتوزيع الأردن، 2006 ص242.

الموضوعي في النقد لدى إحسان عباس في قوله: " ما دام للأدب قيم وما دامت له غاية يسعى إليها، فإن "الموضوعية" أداة لا بد منها في النظر إليها، إذا أحسنا فهمها واستخدامها، ذلك لأن الموضوعية هي الوسيلة لاختراق هذا الركام من الكم إلى النوع، هي القدرة على التحليل والتعليل، وعلى إبراز القيم الكامنة التي تفوت التذوق العابر، هي النظرة التي توجد القاسم بين الفئات المتفاوتة في أدواقها وثقافتها، وهي الرجحان الذي يخفف من غلواء الانطباعية الذاتية في مجالي الإعجاب المطلق والذم المطلق وهي الكشف البصير عن الخصائص المميزة"⁽¹⁾

وإيمان إحسان عباس بهذه النظرة الموضوعية ما جعله دائماً في دراساته الأدبية يبتعد دائماً عن الإتيان بأحكام جاهزة، تتطلق من إعجابه بشاعر ما، فكثيراً ما كان يكفر بالانطباع الأول الذي يتركه النص في نفس القارئ، وهذا ما جعله يديم النظر في النص، ويمحص جزئياته المختلفة من خلال إجراءات نقدية كثيرة لعل أهمها مقارنة النص المنقود بنصوص تكون بمثابة المعالم للناقد، وقد كانت ثقافته الغربية الواسعة ومعرفته الكبيرة بالتراث الأدبي نعم المعين الذي ينهل منه إحسان عباس أثناء قراءته للنصوص الأدبية العربية.

وأهم هذه المعالم التي ارتكز عليها إحسان ما جاء به ريتشاردز في نقده التطبيقي وما جاء به التصويريون من ضرورة الإمعان في الصورة الشعرية ولهذا كان إزرا باوند إيمي لول إلى جانب ت. س. إليوت من أهم الشعراء الذين يلجأ إلى مقارنة الآثار الأدبية المنقودة بأعمالهم. ويظهر هذا الأثر لهؤلاء بالخصوص ولنظرة النقاد الجدد عموماً في دراسة لديوان "أباريق مهشمة" لعبد الوهاب البياتي وهو الديوان الذي اعتمد فيه إحسان عباس على رؤية النقد الجديد، حيث حاول فيه دراسة الظواهر الفنية والبنية الشكلية لقصائد الديوان التي من خلالها يمكن تتبع ودراسة ملامح التجربة البياتية، ويعد كتاب إحسان عباس هذا والموسوم بـ: "عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث" من الدراسات الأولى التي شكلت ريادته في تطبيق منهج النقد الجديد على ديوان شاعر عربي، ولعل هذه الريادة وهذه النظرة الجديدة ما جعل الكتاب يحقق نجاحاً باهراً، فوجه النقاد إلى دراسة شعر عبد الوهاب البياتي. فالصورة لدى

1 إحسان عباس: من الذي سرق النار، جمع وتقديم د. رداد القاضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980 ص244.

البياتي تتقاطع مع صورة المدرسة التصويرية إذ أنها تقوم على تشتيت العناصر والأجزاء التي تسهم في تشكيل بنائها، ولشعر البياتي صلة قوية متينة بشعر إليوت فالمنهج العام بناء قصيدة البياتي يكاد يكون ذاته منهج إليوت لا سيما في ارتكازه على التكثيف وتوظيف الرموز الأسطورية والتناصات والاقتراسات التي ميزت قصائد الشعارين.

وإشارات المتكررة إلى تعامل البياتي مع برومثيوس وسيزيف وما لذلك من دلالات يعني أنه يتتبع رموز البياتي عن طريق التأويل والكشف الذي آمن به وارتآه النقد الجديد فدراسة القصيدة ينبغي أن تنصب على النسيج اللغوي وما فيه من إشارات واقتباسات وأساطير ورموز وصور وشخص. وبيان وظيفة ذلك كله في شبكة العلاقات التي تحدد بناء القصيدة. ذلك البناء الذي يؤكد الناقد انفتاحه على غيره من نصوص، وتفاعله بالموثرات الأخرى عربية كانت أو إنسانية.⁽¹⁾

وكان لهذا الانفتاح ولهذه الثقافة الغربية المعاصرة الأثر الكبير في تكوين مساره النقدي مما جعله يريد من الكتاب "استعمال لغة الحديث في الشعر واختيار الكلمة ذات الدلالة الدقيقة لا أية كلمة مقارنة في دلالتها، وابتكار نغمات جديدة لتعبر عن حالات جديدة، وليس من الضروري التزام الشعر الحر، ولكن هذا النوع من الشعر؛ قد يكون أقدر من غيره على التعبير عن شخصية الشاعر دون سائر أنواع الشعر؛ العمل على خلق صورة، وفي هذا يقولون: نعم إننا لسنا رسامين، ولكن نرى أن الشعر يجب أن ينقل الجزئيات بدقة ولا يتعلق بالعموميات المبهمة"⁽²⁾، ولقد كان إحسان يسعى التجديد من خلال توظيف مصطلحات جديدة تناسب النقد ونجد الكثير من هذه المصطلحات قريبة من مصطلحات التحليل اللفظي والنقد الجديد فالشعر على سبيل المثال ليس إلا نكته" قد ينجح الشاعر في روايتها وقد يفشل وهذا ما يتقارب مع مصطلح wit الذي كان يعني به النقاد الجدد قوة اللحم الساخر⁽³⁾ كما ترجمها إحسان عباس نفسه تلك اللفظة التي احتشدت حولها معان كثيرة وفهمها كل ناقد حسب هواه، ولكنها على وجه الإجمال تعنى "القدرة على اللحم لأمر غير متكاملة أو غير متناسبة ثم

¹ ينظر: إبراهيم خليل: معالم الحياة الأدبية في فلسطين والأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2007، ص28

² إحسان عباس: عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، دار بيروت، بيروت. ط1، 1955.

³ ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج1، ص261.

صياغة المعنى في شكل مفاجئ مدهش، ولا يخلو أن يكون ذلك مصحوباً بشيء من الحذاقة أو التهكم أو السخرية أو الجدة إطلاقاً". وقد قال الدكتور جونسون في تعريفها: إنها شيء مألوف طريف في آن، شيء غير واضح فإذا عبرت عنه أقر من سمع التعبير بصحته وعدالته، ولذلك فعلى الشاعر أيضاً انتقاء معجمه الشعري انتقاء فاحصاً حتى يستطيع التخلص من النمطية ويبدع نصوصاً جديدة استثنائية أما في النقد فقد عبر إحسان عباس عن رغبته في التجديد والهدف منها بقوله: "لقد كنا نريد التخلص لا من مقاييس البلاغة وحدها فحسب، بل من العبارة الشعرية أيضاً، لذلك حاولنا أن نخلع كل ما يتسم بالتكلف، وأن نختار أسلوباً أقرب إلى الكلام؛ بسيطاً كأبسط أنواع النثر كأنه صيحة تخرج من القلب"⁽¹⁾ فالقصيدة عند إحسان عباس هي ذلك التناغم بين الفكر والمشاعر ولا يمكن أن تكون مجرد بهرجة خالية من تشظي الروح وانشطار الاحاسيس إضافة إلى الرصيد الثقافي والمعرفي والفلسفي للشاعر.

¹ إحسان عباس: من الذي سرق النار، ص 82.

3.4 محمود الربيعي والنقد الجديد

يمكن أن نعد الناقد محمود الربيعي أحد العلامات البارزة في النقد العربي، وأحد النقاد المتحمسين الذين دفعوا بمدرسة النقد الجديد إلى الظهور في الساحة العربية، والربيعي ناقد وأكاديمي مصري تشبع بالثقافة الغربية أثناء دراسته بإنجلترا، حيث حصل على الدكتوراه من جامعة لندن سنة 1965. ليشغل مدرسا بعد عودته إلى مصر أستاذا بكلية دار العلوم جامعة القاهرة (1965 - 1972)، ثم أستاذا مساعدا بكلية دار العلوم جامعة القاهرة (1977 - 1986)، وأستاذا بالجامعة الأمريكية بالقاهرة عام 1986. كما كان له حضور فاعل في عديد الهيئات والمؤسسات الثقافية والعلمية من خلال عضويته في عديد المجالس القومية المتخصصة، كاتحاد الكتاب، ولجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة، و الجمعية المصرية للأدب المقارن، وعضو الجمعية المصرية للنقد الأدبي. كما انتخب نائبا لرئيس مجمع اللغة العربية.

نشر العديد من المؤلفات نذكر منها: في نقد الشعر 1968 ، الصوت المنفرد 1969، قراءة الرواية 1973، تيار الوعي في الرواية الحديثة 1974، قراءة الشعر 1997، نصوص من النقد الأدبي 1977، مقالات نقدية 1978، من أوراقي النقدية 1996، في النقد الأدبي وما إليه 2001 - في الخمسين عرفت طريقي: سيرة ذاتية 1991 وغيرها. ولم يقتصر عطاء محمود الربيعي على التأليف وحسب، فقد تنوعت إسهاماته وتعددت عطاءاته الفكرية والثقافية في مجالات أخرى كثيرة غير التأليف؛ فنجده قد خاض مجال المقال الأدبي، والترجمة، والأحاديث الإذاعية والمشاركة في الحياة الأدبية والثقافية من خلال العضوية في المجالس والهيئات، والبحث الأكاديمي، والتدريس الجامعي بكلية دار العلوم جامعة القاهرة، وجامعة الجزائر، وجامعة الكويت، و الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، كما أشرف على عدد من الرسائل العلمية، ففي مجال الترجمة نقل محمود الربيعي إلى العربية (تيار الوعي في الرواية الحديثة) لروبرت همفري، و(الصوت المنفرد) لفرانك أوكونور و(حاضر النقد الأدبي مقالات في طبيعة الأدب)، لمجموعة من المؤلفين منهم ريني ويليك وجورج واطسون وغيرها.

أما في مجال النقد فقد أسهم الدكتور محمود الربيعي بشكل كبير وعلى مدار أربعين سنة من العطاء في ازدهار النقد الأدبي على المستوى التنظيري والتطبيقي. ومنذ الستينيات

بعد عودته من إنجلترا وهو يشتغل على النص الأدبي تحليلاً ودراسة، فكتب أكثر من خمسة عشر كتاباً، وأكثر من مائة مقالة.

على مدار هذا المشوار الطويل ظل محمود الربيعي ثابتاً على مبادئه النقدية التي رسمها لنفسه والتي لا بد أن معالمها قد تحددت وهو بجامعة لندن، وترسخت مع مرور السنون، وهي المبادئ التي تتبع من معين موضوعية إليوت وتحليلية بروكس وتصب في تطبيقية ريتشاردز وإمبسون وغيرهما من النقاد الجدد، والتي يمكن أن نلخصها في جملة واحدة (النقد ينطلق من النص الأدبي ليصل إليه). وقد أعلن منهجه وشغفه بطروحات هؤلاء النقاد حين قال: "تأبعت بشغف عظيم التحليلات المضنية لنصوص الأدب التي قدمها النقاد الجدد: ألان تيت ووليم ومسات، وكلينث بروكس وآخرون"⁽¹⁾

ولعل هذا الوفاء للنص وهذا الثبوت على المبدأ ما جعل بعض المشتغلين بالنقد الأدبي يطلقون عليه لقب الصوت المنفرد الذي اتخذ لنفسه نفقاً في الأرض، في إشارة منهم إلى معنى الثبوت على الرأي والوفاء للمبادئ ذاتها، وعدم قدرته على تغييرها والتعامل مع النص بطريقة مختلفة.⁽²⁾

تعامل الربيعي مع التراث النقدي العربي كما رأينا في الفصل السابق، ولعل إطلاعه سريعة على كتابه: (نصوص من النقد العربي) يدرك القارئ مدى معرفة الربيعي بهذا الموروث النقدي العربي ومدى غوصه في تفاصيله الدقيقة، غير أنه حاول درس هذا النقد العربي بأدوات جديدة وبرؤية غربية إيماناً منه بجدوى النظريات الغربية وضرورة التعرف عليها إذ أن النظريات النقدية الغربية بالنسبة له "ضرورة حتمية للناقد الحديث ولا يستطيع الاستغناء عنها، فبدونها يفصل 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 أولاً لتختار له من النظريات ما يلائمه. فليس كل ما يأتي من الغرب

¹ محمود الربيعي : من أوراق النقدية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1996، ص 13

² محمد حماسة عبداللطيف مجلة العربي <http://www.3rbi.info/Article.asp?ID=7981> المحرر مجلة العربي

ويصلح لهم يصلح لنا، ونحن حين نستورد 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⁾

لقد اتسمت منهجية محمود الربيعي في تكريس منهجه النقدي بكثير من الخصائص التي تجعل من كتاباته النقدية مادة مستساغة في الأذهان، لا عصية على الفهم بالنسبة للقارئ، ولا عصية على التناول بالنسبة للدارس، مما أتاح لإنتاجه إمكانية الانتشار والتداول بين المشتغلين في حقل النقد والأدب، وقد وصف أحد تلامذته البارزين الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف الذي اشتغل رئيساً لمجمع اللغة العربية بقوله: "يستطيع القارئ العادي لأعمال الدكتور محمود الربيعي أن يستخلص بغير عناء الخصائص الخاصة لمنهجه النقدي لما تتميز به أعماله من سلاسة، ووضوح في العرض، وصفاء في اللغة، ونقاء في الفكر، وإطراد في المنهج وعمل في التناول"⁽²⁾

إن النص كيان فني يقتضي دراسة لغوية جمالية بحسب رأي محمود الربيعي، وانطلاقاً من خصوصية هذا النص الذي ينشأ باللغة ويؤول إليها، يؤثر الربيعي الدخول إلى عالمه الأدبي من باب لغوي فيقول "مدخلي إلى نقد العمل الأدبي مدخل لغوي و أنا من المؤمنين بأن العمل الأدبي إنما هو بناء لغوي"⁽³⁾

إن نظرة الربيعي إلى النص والأدب تتأسس على مقولة أن الأدب عملية إبداعية خالصة و" نشاط إبداعي يتشكل في شكل لغوي. ومعنى ذلك أنه تجربة إنسانية للأديب المبدع، تأخذ طريقها على الآخرين عن طريق الشكل اللغوي"⁽⁴⁾ فما هو نشاط إبداعي لا يمكن أن ندرسه على أساس غيره. وتأسيساً على هذا فليس على الناقد تقديم الاحكام الجاهزة على الشعراء والكتاب والمبدعين، فيُنزل هؤلاء ويرفع هؤلاء أو كما يقول: "ليس من عمل الناقد أن يقف بانياً

¹ محمود الربيعي: http://www.aljaridaonline.com/news/print_news/210589

اللغة العربية تعاني من مشكلات اجتماعية تعوق نموها

² محمد حماسة عبد اللطيف: المنهج النقدي للدكتور محمود الربيعي، مجلة فكر وإبداع (نوفمبر 2010)، ص 11

محمود الربيعي من أوراق النقدية دار غريب القاهرة ص 312

⁴ محمود الربيعي: مقالات نقدية، منشورات مكتبة الشهاب، مصر، 1978، ص 59

للشاعر الفلاني أو هادما للشاعر الفلاني، كما أنه ليس من عمله أن ليس من عمله أن يلقي الأحكام بالجودة أو الرداءة ذات اليمين وذات الشمال، وعليه في قراءة الشعر أن يكون سخيا⁽¹⁾ ولا تتسنى النتائج المرجوة من العمل المنقود، ولا يصل الناقد إلى الأهداف المرجوة إلا بتوظيف الآليات الموضوعية للنقد، وقد أدى التحليل الجمالي وممارسته بحسب الربيعي "إلى نتائج طيبة في التحليل الفني ... فملك الناقد زمام موقفه وطور أدواته الفنية الخاصة، واقترب بالفرع الذي يهتم به خطوات من مسيرة العلم، في عصر العلم، حين عمل بأدوات موضوعية خالصة."⁽²⁾

محمود الربيعي وقراءة السرد

إن جل التطبيقات التي قام بها النقاد الجدد كانت على الشعر لأن منهج القراءة الفاحصة وتحليل النص سطرا سطرا، ومقطعا مقطعا يصلح للشعر أكثر منه للرواية وربما قيل إن الشعر هو المجال الأخصب لممارسة هذا النوع من القراءة الأدبية، ولكن القوالب النظرية محتاجة كذلك إلى تبني نفس الروح في قراءتها. وقد يلوح لأول وهلة أن الحس الاجتماعي أو الواقعي أوضح في هذه القوالب النظرية، وعلى القارئ اليقظ ألا ينخدع بهذا الحس فيجري وراءه ويشغله عن جوهر مهمته. وذلك لأن ما يبدو على أنه حس " اجتماعي واقعي " بالمعنى العادي إنما هو حس أخذ شكلا جديدا في العمل الأدبي - مسرحية أو رواية قصة أو قصيرة - بحيث أصبح حسا روائيا أو مسرحيا - مثلا - حسب التشكيل الذي يأخذه، وصلة هذا الحس بنظيره في الواقع هي نفس صلة المعنى الشعري للقصيدة بالواقع الحسي الذي أشرت إليه من قبل.⁽³⁾

ومن هذا المنطلق يسعى النقد الجديد إلى استكشاف العناصر والبنى الشكلية في الأثر الأدبي السردية مثل: الشخصيات وبنية والحبكة، الصراع، الصور، والرموز، والقيمات وغيرها من العناصر التي تشكل النص. يعتقد النقاد الجدد بأن الرواية بوصفها نصا أدبيا بامتياز

¹ محمد حماسة عبد اللطيف: المنهج النقدي للدكتور محمود الربيعي، ص 20

² في نقد الشعر (القاهرة: دار المعارف بمصر، ط4، 1977) ص 159.

³ محمود الربيعي: مقالات نقدية، ص 63

تختزن معارف متعددة خاصة ولفهم واستيعاب وإدراك هذه المعرفة على الناقد أن يجتهد ويعمل من أجل الغوص داخل عوالمها المختلفة استكشاف العلاقات والترابطات بين بنيات النص، وذلك من خلال تحليل هذه البنيات جميعها تحليلاً دقيقاً، وحينها فقط يمكن الوصول على حقيقة المعنى المقصود المستتر في هذه النصوص.

فلمعرفة والوصول إلى كنه هذا المعنى يلجأ النقاد الجدد إلى طرح جملة من الأسئلة التي تخول لهم استكشاف هذه العناصر عنصراً عنصراً.

فلمعرفة عناصر نص روائي مثلاً يقوم النقاد الجدد بطرح الأسئلة الآتية:

- من هم بطل الرواية و من هو البطل المضاد خصم؟
- بماذا يتميز البطل؟
- بماذا يتميز البطل الخصم؟
- ما هي بؤرة الصراع؟
- على ماذا يحدث الصراع؟
- ما هي الثيمات التي تشملها هذه الرواية ؟
- كيف تم توظيف الرموز والصور والآليات الأخرى شعرياً ؟
- كيف وصفت الاستعارات والصور الصراع القائم؟
- أي دور لعبه الفضاء المكاني في العمل السردى ؟
- كيف اثر المكان على سلوك الشخصيات ومواقفهم؟

تتبع بنية الحكمة (التمهيد ، الحدث الصاعد، الذروة العمل، الحدث النازل ، حل العقدة).

تفحص كيف تؤثر الشكل الادبي بالمحتوى (أي كيف يمكن لبنية وشكل للقصة القصيرة أو الرواية أن تؤثر على كيفية كتابة النص ، أو كيف تم ترتيب التفاصيل)

كل هذه الأسئلة وغيرها تؤسس في الحقيقة لمنهج القراءة الفاحصة، فالناقد يعتمد إلى قراءة النص مرات عديدة حتى يتمكن تلك القراءة من الإجابة على كل الأسئلة التي يطرحها والتي يبحث لها عن اجوبة دقيقة وواضحة. هذه القراءة ما هي إلا محاولة لإيجاد تلك التعالقات الموجودة بين مختلف البنيات التي تكون النص.

يؤمن النقاد الجدد ان للنص سلطته ولا سلطة لشيء سواه، فالمعنى المقصود من قبل الكاتب لا قيمة له مقارنة بالمعاني التي تحققها تلك العلاقات الموجودة بين البنيات النصية المتعددة. كما يؤمنون بان القراءة المقربة والمتكررة للنص هي الوحيدة التي تفتح لهم مجالات الرؤية وتسمح لهم بإدراك البنيات الصغيرة والترابطات البسيطة والمعقدة والتي من شأنها أن تسهم متشابكة ومتحدة فيما بينها في فهم والقبض على المعاني المستعصية.

ومن النقاد الجدد العرب الذين درسوا السرد والرواية تحديدا نجد محمود الربيعي الذي ألف كتاب (قراءة الرواية)* وهو دراسة في الأعمال الروائية للروائي نجيب محفوظ وهي "اللس والكلاب" و"السمان والخريف" و"الطريق" و"الشحاذ" و"ثرثرة فوق النيل" و"ميرامار" مبرزا أن أعمال نجيب محفوظ تقع على طرفي نقيض الطرف الاول يكمن في كون نجيب محفوظ اكبر روائي عربي والطرف الثاني انه يقف حجر عثرة في طريق تقدم الرواية العربية وبحسب الربيعي "لن تحل قضية طرفي النقيض هذه في النقد الادبي لدينا إلا إذا تخففنا من استخدام بعض المصطلحات المثيرة مثل قديم وجديد .. الخ وركزنا جهدنا على محاولة استخراج ما يسمى :بالتقاليد الأدبية" للتراث الأدبي الواحد. وقضية التقاليد الأدبية قضية تكاد تكون مهملة في النقد العربي الحديث، وهي قضية واسعة، وتحتاج إلى تظافر جهود عدة على مدى زمن طويل"⁽²⁾

ويوضح الربيع منهجه في دراسات هذه الروايات بقوله أن موقف الناقد في مواجهته لأدب كاتب معين إذا أراد أن يقدم بتناوله له شيئا مفيدا "عليه أن يفكر في هذا الأدب بعيدا عن قضية القديم والجديد وعن الاتجاهات المتوترة التي تبغي رفع هذا الأدب إلى السماء دون سبب مقنع، أو خفضه إلى الأرض دون سبب مقنع كذلك. عليه أن ينظر إليه على أنه عملية خلق فني، وأن يهدف من تناوله التعرف عليه، وهذا التعرف محتاج إلى رصد بطيء وهادئ له ليرى الإنسان: كيف ينمو هذا الأدب؟ وكيف تتفاعل عناصره؟ وكيف يحقق ذاته؟ وما الوسائل التي يستخدمها في تحقيق هذه الذات؟ وما المساحة الفكرية والشعورية التي يهدف

* كتب الربيعي كتابين الأول بعنوان (قراءة الرواية) والثاني (قراءة الشعر) ربما تأسيا بالناقدين الأمريكيين وليم بن وارن وكليمنت بروكس الذين كتبا كتابين الاول بعنوان (فهم الشعر) والثاني فهم (فهم السرد).

² محمود الربيعي قراءة الرواية نماذج من نجيب محفوظ، مكتبة الانجلو مصرية، 1989، ص7

إلى تغطيتها من نفس قارئه؟ وما أنواع الأفكار والمشاعر التي يريد أن يخاطبها لدى القارئ؟ وما مدى وفاء هذا الفن لذاته باعتباره كيانا خاصا يخضع لتقاليد خاصة.⁽¹⁾

هذه الأسئلة هي التي تحكم على الكاتب في رأي الربيعي بأنه كاتب جيد أم لا؟

وحين يتحدث الربيعي عن حركة النقد العربي الحديث يراها أنها تموج باتجاهات القرن العشرين النقدية في أوروبا فيذكر ان هناك من ينادي بالنقد الأكاديمي الذي يميل على تقسيم الأدب على فترات، واتجاه النقد الجديد الذي ينادي بالاعتماد على التحليل اللغوي للنص، ولا يدخل في تقديره والحكم عليه أية اعتبارات خارجية . وبين هذين الطرفين البعيدين نجد من ينادي بالنقد النفسي اللغوي كما دعا إليه ريتشاردز ، ومن ينادي بالنقد الموضوعي الذي حمل لواءه إليوت. وإلى جانب كل هذا تتجه مجموعة من النقاد مخلصمة ومتحمسة لاتجاه الواقعية الاشتراكية في النقد الأدبي⁽²⁾ ولكن على الرغم من هذه التعددية النقدية فإن الربيعي ظل وفيما لمنهج القراءة الفاحصة والنقد الجديد كما سبق وأن أشرنا من قبل.

3.5- عبد العزيز الدسوقي والرؤية الفنية

تعددت مصطلحات مدرسة النقد الجديد واختلفت باختلاف روادها واختلاف مشاربهم الثقافية، واتساع رقعتها الجغرافية كما سبق وأن أشرنا إلى ذلك، ولم يقتصر هذا الاختلاف وهذه التعددية المصطلحاتية على مؤسسي المدرسة وأتباعها من النقاد الامريكيين والانجليز، ولكنه تعدى إلى المتأثرين بها من النقاد العرب. ولعل مصطلح "الرؤية الفنية" لصاحبه الناقد المصري عبد العزيز الدسوقي من أبرز المصطلحات وأكثرها توافقا وتناغما مع روح المدرسة ومبادئها.

في كتابه (في عالم المتنبي) يحاول عبد العزيز الدسوقي الولوج إلى عوالم الشاعر العربي الكبير برؤية جديدة يخول له رؤية المتنبي من الداخل، ويشرح السوقي رغبته في سبر أغوار نصوص هذا الشاعر قائلا: "أحيانا تلم بي حالة من الظمأ الروحي الغلاب، تهز أعماقي، وتزلزل كياني وتتركني في حزن ممتد، فاهرب من دنيا الناس إلى أصدقائي القدامى الذين يطلون علي . في حب . من حلال زجاج مكتبتي" بهذه اللغة الشعرية، وبهذا الألق

¹ المصدر نفسه، ص7

² محمود الربيعي: مقالات نقدية، ص55

والوجد والعشق الصوفي، أثر عبد العزيز الدسوقي أن يفتتح مقدمة كتابه عن صديقه الشاعر الذي عاش مع ديوانه بأجزائه الأربعة، الديوان الذي لازمه منذ الصبا وهزته تجاربه الشعرية الحارة الحزينة، حتى غدا كما وصفه صديقا من أعظم الأصدقاء⁽¹⁾

يوضح الدسوقي طريفته في الكتابة عموما وفي قراءة الأثر الأدبي بقوله: "الحق أني جمعت بين الطريقتين التي أمارس من خلالهما الكتابة والتأليف. أو قل اصطنعت طريقة جديدة انبثقت من حلال تفاعل هاتين الطريقتين. وهي طريقة تجمع بين ما في الطريقتين من محاسن. فقد التزمت بالفعل منهجا علميا دقيقا سرت على هديه، وأنا أكتب كل هذه الفصول، لأنني. وبخاصة في القسم الأول الذي سميتة "الرؤية الفنية". كنت أريد أن أحقق هدفين:

- الأول: اختيار هذا المنهج الجمالي على أرض الواقع. من خلال التذوق الشعري.
- والثاني: تخليص عالم المتنبي مما علق به من غبار التفسيرات الاجتماعية والسياسية والتأويلات المذهبية، والتحليلات النفسية. ورد النقاء الشعري لهذا العالم العظيم المفترى عليه. ورغم محاولة الدسوقي تطبيق منهجه بدراسة النصوص الشعرية للمتنبي بمنظور شكلاي جمالي فني فإنه لم يستطع التخلص من بعض ما ترسخ في النقد العربي من الاعتماد في تفسير النصوص على سيرة وحياة الأدباء.⁽²⁾

وفي مقدمة كتابه يعمل الدسوقي على تبيان منهجه وتجليته فيقول: "ومنهجي في تذوق شعر المتنبي كان ينظر إلى الشعر من الناحية الفنية، يلج مباشرة إلى داخل النص، ويحاكمه من خلال مقاييسه الجمالية والفنية، ويصل إلى أهدافه ومراميه من خلال هذه المعايير"⁽³⁾

واضح أنه ينظر إلى النص من الداخل معتمدا على المقاييس الجمالية التي تبرز قيمته الفنية مقارنة بنصوص أخرى، ويحاول الدسوقي التأسيس لهذا المنهج فرسم له أركاناً ثلاثة تمثلت في:

- التشكيل اللغوي

- الإشعاع الفني

¹ عبد العزيز الدسوقي: في عالم المتنبي، دار الشروق، ط2، القاهرة، 1988 ص7.

² عبد العزيز الدسوقي: في عالم المتنبي، ص9.

³ المصدر نفسه، ص9.

- بناء القصيدة على طريقة اللوحة (1)

وقصد تدليل الصعاب أمام القارئ خاصة وان الدسوقي يعتقد بجدة منهجه في الساحة النقدية العربية يلجأ إلى شرح هذا المنهج وتفسيره فيقول: "منهج الرؤية الفنية يبدأ من داخل العمل الفني نفسه، لأنه يرى أن العمل الفني بمختلف أشكاله وأجناسه، كون مستقل عن عناصره الأولى وجزئياته المختلفة، التي أسهمت في تشكيله. كون خاص له قوانينه الموضوعية الخاصة به" (2)

ثم يعمل على ربط على المنهج بالعمل المنقود والمتمثل في شعر أبي الطيب المتنبي محاولاً إيضاح منهجه من خلال رؤيته لعالم المتنبي الشعر بوصف هذا الشعر عالم متفرد ومستقل له خصوصياته الجمالية وقد تشكل خارج أي أطر أخرى "فشعر المتنبي عالم لغوي جمالي ، مستقل كل الاستقلال عن عناصره الأولى التي شكلته ن وهي ظروف الشاعر السياسية والاجتماعية والنفسية. خلق لغوي مستقل يمور في داخله كل ما يمور في الحياة من تيارات، ولكنه ليس الحياة ذاتها" (3)

وكتاب " في عالم المتنبي" مختلف عما قبله في كونه يركز على منهج واضح ومخطط له، على عكس كتب الدكتور الدسوقي، ويقر بهذا الاختلاف حين يصرح: "وكانت هذه . أي تجربة ولوج عالم المتنبي . تجربة جديدة". فقد تعودت أن أكتب ملاحظات ثقافية، وأتناول بعض القضايا الفكرية والأدبية في مقالاتي التي أنشرها في الصحف والمجلات، دون أن أخطط لها، أو أن ألتزم طريقة في كتاباتها. فقد كانت تأتيني أفكار هذه المقالات، عفو الخاطر، أو ربما أوحتها مناسبة طارئة، أو واكتبها استجابة لتكليف، أو مجارة للمناخ الثقافي السائد" (4).

¹ المصدر نفسه، ص10.

² المصدر نفسه ، ص16.

³ عبد العزيز الدسوقي: في عالم المتنبي، ص16.

⁴ المصدر نفسه، ص8.

إن القارئ لهذه السطور يدرك دونما عناء أو مشقة أن عبد العزيز الدسوقي لم يكن يتبع منهاجاً نقدياً معيناً في كتاباته النقدية أو دراساته الفكرية السابقة، وأن كتاب " في عالم المتنبى " منعرج مهم في الخطاب النقدي للكاتب.

3.6- أنس داود والرؤية الداخلية

تجلى النقد الأنجلو-أمريكي الجديد على مستويات مختلفة وبكيفية مختلفة أيضاً، ومن النقاد والدارسين العرب الذين تجلت مبادئ النقد الجديد في آرائهم النقدية منهاجاً لدراسة الظاهرة الأدبية الدكتور أنس داود وهو

ويعد كتابه: الرؤية الداخلية في النص الشعري - محاولة في تأصيل منهج

وقبل الغوص في ثنايا هذا الكتاب والوقوف مع مضامين صفحاته أو أن اعرض في لمحة وجيزة ما جاء فيه

العنوان: وسم الدكتور أنس داود كتابه هذا بالرؤية الداخلية للنص الشعري الرؤية الداخلية للنص الشعري وعنوان فرعي ثانٍ محاولة في تأصيل منهج، أما فصول الكتاب فمقسمة كما يأتي: مقدمات: وتضم عنصرين اثنين: في المنهج وفي الشعر والشعر الرفيع

ثم جاءت الفصول الأخرى على شكل دراسات تطبيقية على بعض النصوص الشعرية العربية كإرادة الحياة، وتحت الغصون وتجربة الحب للشابي والبلبل الساكت للقروي وترجمة الشيطان للعقاد ثم قراءة في شعر ناجي وفي معلقة امرئ القيس.

يفتح الدكتور أنس داود حديثه في المقدمة الأولى والموسومة ب: في المنهج بالحديث عن المناهج النقدية التي عنيت بدراسة "الظاهرة الأدبية" وكيف أن الحياة الأدبية تزخر بهذه المناهج ويذهب إلى أن هذه المناهج على كثرتها وتنوعها لم تستطع أن تدرس " النص الأدبي " الدراسة الحق، التي تعطي النصوص حقها وتبرز خصائصها الفنية، لأنها لم تقارب الأثر الأدبي من الداخل، وإنما استعانت بمناهج لا علاقة لها بالأدب وبالنقد الأدبي. ويرد طغيان هذا النوع من المقاربات على التطور الملحوظ الذي أحرزته الدراسات الاجتماعية والنفسية، وكذا أهمية العوامل الاقتصادية في تكوين المجتمع وتشكيل منجزاته المادية

والروحية. نظرا لازدهار هذه العلوم وتطورها يقول أنس داود: " تأثرت دراسة الأدب عندنا بتقدم هذه العلوم وبدأت تستعير مناهج التحليل النفسي والاجتماعي والإقتصادي" (1)

ثم يقدم لنا نماذج من هذا النقد الذي ابتعد عن الأدب فهذا العقاد الذي ركز في دراسته عن أبي نواس على الجوانب النفسية ومصادر أزمته ونزعتة النرجسية وأسباب عقده وآثار كل هذا في شعره. كما ركز في كتابه: "التعريف بشكسبير" على "دراسة البيئة، مهتديا بعلم الاجتماع عند بعض رواده في اعتبار الأدب والأديب ظاهرة اجتماعية." (2) وهذا رجاء النقاش يستفيد من ذات المنهج لدراسة "أبي القاسم الشابي" و"محمود درويش".

ويقدم أنس داود نقدا لهذه المناهج مبرزاً عدم قدرتها على **استكناه** النصوص الأدبية وتبيان جمالياتها والوقوف عند جوهرها فيقول: " فلم نخرج من كل هذه الدراسات بمعرفة تذكر عن الفن الشعري عند أبي نواس أو شكسبير أو أبي القاسم الشابي أو محمود درويش" (3) ثم يتساءل عن العناصر التي كان من المفروض أن تتوفر وأن **تستجلى** من هذه الدراسات، وهذه العناصر هي:

- خصائص الفن الشعري عند هؤلاء الشعراء
- مكونات الرؤية الشعرية لديهم
- الآفاق النفسية والإنسانية التي يخلقون فيها
- طريقتهم الخاصة في توظيف الصورة الشعرية
- طريقتهم الخاصة في توظيف الموسيقى
- توظيف المعجم الشعري ودلالاته

فهذه العناصر هي ما يمكن أن يعد "دراسة في صميم النص الأدبي" (4) وهذه العناصر هي "الغاية الحقيقية للنقد الأدبي" (1)

¹ أنس داود: الرؤية الداخلية للنص الشعري محاولة في تأصيل منهج، منشورات جامعة الفاتح، ص7.

² المصدر نفسه، ص7.

³ أنس داود: الرؤية الداخلية للنص الشعري محاولة في تأصيل منهج، ص8. المصدر نفسه، ص8.

⁴ أنس داود: الرؤية الداخلية للنص الشعري ، ص8.

ثم ينتقل أنس داود إلى تحديد صفات الناقد الأدبي من خلال منظوره، ويستبعد الناقد الأدبي الذي يتعارض مع مفهومه العام للنقد الأدبي والدراسة الأدبية فأنس داود لا يريد ناقدا أدبيا يعرض معارفه في علم النفس أو في علم الاجتماع، أو ناقدا أدبيا يتباهى بتقديم قدراته في عرض التاريخ ومعرفته بالتحليل الاقتصادي للتاريخ.

إن أنس داود ينكر على الناقد الأدبي إقحام كل هذه العلوم وغيرها من علوم القدماء والمحدثين في دراسة الظاهرة الأدبية. ويحدد للناقد مجال عمله ويحدد له غايته من دراسة النص الأدبي ويمكن أن نجمل هذه الخصائص والعناصر التي يجب أن تتوفر لتشكّل ناقدا أدبيا يطمح إليه الدكتور أنس داود

- خدمة النص الأدبي هي الغاية الأولى والأخيرة للناقد الأدبي

- دراسة العلاقات الداخلية بين الألفاظ والصور والرؤية الكلية داخل النص

- الاستفادة من كل علوم العصر من أجل غضاءة النص وتوجيهه

- الاستفادة من معرفة بيئة الشاعر

- الاستفادة من معرفة طبيعة العصر

- الاستفادة من معرفة ألوان المشكلات والقضايا التي واجهها على المستويين الشخصي والاجتماعي

والملاحظ أن المنهج الذي يريد أنس داود ما هو إلا منهج النقد الجديد والمبادئ التي يحاول أن يصوغها ما هي إلا مبادئ هذا المنهج وتوجهه الموضوعي في رؤيته للشعر وتحليله للأثر الأدبي، وهذا ابتداء من التسمية فالمصطلح الذي يحاول أنس داود أن يضعه مستخلص من روح مدرسة النقد الجديد ف "الرؤية الداخلية" تشير على دراسة النص الأدبي ومقارنته من الداخل (**intrinsic**) على عكس المدارس الأخرى التي كانت تقارب النص الأدبي من الخارج (**extrinsic**) / study of (extrinsic) كل ماله علاقة بالسير الذاتية للمؤلف أو كل ما يشكل منظورا اجتماعيا أو نفسيا أو ايديولوجيا

¹ المصدر نفسه، ص8.

وهذا كريس بلديك يقول في تعريفه لمدرسة النقد "أن رانسم دعا إلى نقد موضوعي يركز على الخصائص الداخلية والجوهرية للمعل الأدبي بدلا من التركيز على سياقاته التاريخية والبيوغرافية"⁽¹⁾

ومصطلح (intrinsic) الذي غالبا ما يوصف به النقد الجديد معناه: حقيقي جوهري ذاتي، والقراءة الفاحصة Close Reading كمصطلح مركزي بالنسبة لمدرسة النقد الجديد غالبا ما يستعمل كمرادف للتأويل الداخلي الملازم للنص⁽²⁾

ثم يتنبأ أنس داود بعودة الشعر الرفيع، وتلاشي خرافة المعنى، وبيشر الجيل القادم بالجميل الصافي الذي سيكون أسعد حدا من سابقه في تذوق الشعر وهذه السعادة وهذا الكمال مرتبط بزوال وإندثار خرافة المعنى من عملية التذوق، ليفسح الطريق "لتلقي الشعر تلقيا نفسيا خالصا، باعتباره صيغة من الصيغ التي تحاول إيجاد التوازن بين المحدود والمطلق، وإنشاء علامة بين الإنسان والكون"⁽³⁾، وهكذا سيعود الشعر

الرفيع الذي يعنيه أنس داود "يعود كما بدأ صلاة فطرية حارة، يكشف بها الإنسان ذاته أمام الكون، ويناجي - مغمور الوجدان في حميا الضراعة - قواه الغامضة"⁽⁴⁾

هذا هو الشعر الذي سيعود بالنسبة لأنس داود على أن يعود محملا بالفكر، لان المعنى الذي سوف يتلاشى في عملية التذوق الشعري هو شيء آخر غير الفكر، والفكر كما يشير أنس داود "سيظل عاملا مهما في إعطاء الشعر ركائز عميقة من اتصاله بجوهر الحقيقة"⁽⁵⁾ ولربط هذه الصلة القوية بين الشعر والفكر مد أنس داود جسورا بين الفلسفة والشعر الرفيع وأسس لعلائق بين عالم الشعر ورؤية العالم معلنا أن الشعر الرفيع "سيظل يسري في مجرى الفلسفة مستتيرا بها، مستندا على أبعاد من الرؤية الكلية للوجود"⁽⁶⁾

¹ Chris Baldick: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press Inc., New York, 2001, p170

² Mario Klarer : *An Introduction to Literary Studies*, Routledge, 1999, p131

³ أنس داود: الرؤية الداخلية للنص الشعري، ص 11.

⁴ المصدر نفسه، ص 11.

⁵ أنس داود: الرؤية الداخلية للنص الشعري ، ص 11.

⁶ المصدر نفسه، ص 11.

وإذا كان الفكر سيظل نهرا دافقا يسري في مجرى الفلسفة فإن المعنى الذي تتبأ أنس داود بزواله هو التفسير الخارجي للشعر، وحتى لا يقع القارئ في شرك الغموض وحبال الشك يصرح الدكتور أنس داود تصريحاً جلياً لا غبار عليه بهذا فيقول " المعنى الذي نقصده - إذن - هو التفسير الخارجي للشعر، أما الفكر فهو التيار الداخلي العميق الذي يعطي التجربة الشعرية آية غوصها وتكاملها وتفتحها على جوهر الوجود"

ويفرق الدكتور أنس داود بين نوعين من الشعر هما:

1- شعر المعنى

2- شعر الرؤية أو التجربة

فشعر المعنى هو: "ذلك الشعر ذو البعد الواحد الذي يمس سطوح الأشياء، وينظم أفكاراً ومعلومات وما يشبه الأفكار والمعلومات السياسية والتاريخية، بل وحتى الوجدانية. شعر - بصورة مختصرة - لا أعماق له، ولا ينتمي إلى الشعر ذي الأبعاد المختلفة والطبقات المتعددة، شعر المستوى الظاهري لرؤية الإنسان للوجود"⁽¹⁾

أما شعر الرؤية فهو: "شعر التجربة الوجدانية الحارة **والمبئة** بالاستيعاب والتكامل، والملتحمة مع جوهر الحقيقة، النابعة من صفاء الرؤية الباطنية، والتي تقع بالحدس، بين الواقع والخيال، على الممكن الإنساني والكوني، ومن ثم تلتقي مع الروح الأسطورية للحياة وللوجود"⁽²⁾

3.7- جبرا إبراهيم جبرا

جبرا إبراهيم جبرا هو "الناقد لحظة الكتابة الأدبية وهو المبدع عند التنظير والإجراء النقديين، وتلك هي السمة الغالبة على الجيل الأول من الرواد في تاريخ الأدب العربي المعاصر كطه حسين وميخائيل نعيمة وجبران خليل جبران، وعلى الأجيال اللاحقة من متزعمي حركات التحديث المختلفة خلال الأربعينات والخمسينات"⁽³⁾

¹ المصدر نفسه، ص12.

² المصدر نفسه، ص12.

³ مصطفى الكيلاني: مفهوم الكتابة والتمثيل الأدبي والفني عند جبرا إبراهيم جبرا في التمثيل العربي، منشورات المهرجان الدولي للزيتونة بالقلعة الكبرى، سوسة، تونس، 1995، ص170.

سافر جبرا إلى إنجلترا في بعثة دراسية، ولم يلبث أن اكتشف جوانب متنوعة من هذه الثقافة الغربية الجديدة، فدرس الأدب الإنجليزي بجامعة كامبريدج تعمق بدراسة النقد الممنهج منذ العصور القديمة وإلى العصر الحديث، متسلحا بعشق جواني للنهل من ينابيع المعرفة أينما كانت، ومهما كانت مصادرها، ويعترف جبرا بقيمة هذه المؤثرات في تكوينه الأدبي والنقدي فيقول: "في إنجلترا درستُ الأدب الإنجليزي لقناعتي بضرورة التعرف إلى الأدب في الغرب. هنا أصبحت المؤثرات الفكرية حقيقية تعرّفت على الأدب من جديد وبطريقة جديدة، وفي كامبردج بدأت أدرس النقد الممنهج المُبرمج، ومن أفلاطون وأرسطو إلى ليسنغ وكولدرج وأرنولد وتين وسانت بوف واليوت..."⁽¹⁾

ومن خلال هذه الأعلام النقدية يكتشف ضرورة دراسة علم النفس لتعمق لديه الرؤية قصد فهم النصوص الأدبية يضيف جبرا متحدّثا عن المؤثرات الغربية: "وأدركت من خلال هؤلاء النقاد ضرورة قراءة علم النفس حتى أحقق فهماً أعمق للنصوص فقرأت فرويد Freud ويونغ Yung... قرأت بنهم فلسفة ديكارت Descartes وهيوم Humes وأوزفالد شبنغلر Oswald Spengler، ثم يضيف: "لقد أثر فيّ شبنغلر بكتابه (انحطاط الغرب)... ثم قرأت توينبي الذي فتح أفقي على قضية نشوء الحضارات واندثارها.. كنتُ محاطاً باستمرار بمن يتكلم الإنكليزية، وأدرس الأدب الإنكليزي، وأقرأ كتباً إنكليزية باستمرار حتى أصبحت كتابة الرسائل بالعربية بالغة الصعوبة وابتدأت أجرب بكتابة الشعر باللغة الإنكليزية"⁽²⁾. والجدير بالذكر أن جبرا إبراهيم جبرا يشكل الاستثناء إلى جانب بعض الأسماء العربية المشرقية التي كتبت باللغة الانجليزية، فمقارنة بالمستعمرات الفرنسية على سبيل المثال نجد أن عدد الذين كتبوا باللغة الانجليزية من بلدان المشرق العربي قلة قليلة تكاد تعد على الأصابع،

¹ جبرا إبراهيم جبرا: ينابيع الرؤيا، ص 121.

² جبرا إبراهيم جبرا: ينابيع الرؤيا، ص ص 121 - 122.

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"⁽¹⁾

و يشير جبرا في أحد 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.⁽²⁾

كما يتحدث عن "الحدائث" التي أوقف جهده عليها، ومن أجلها فيقول: "الحدائث العربية التي نشدتها، وعشت بها، لم تكن يوما هدفا لمسعى، تبلغه فتستريح، الحدائث تطلع مستمر، وأهميته في استمراره الذي لا ينتهي إلا حين يطبق الظلام على الكون والانسان."

وعن منهجه النقدي يقول في مذكراته (أفئعة الحقيقة، وأفئعة الخيال): "النقد عندي عملية استغوار وكشف وأنا بالطبع لا أستطيع استغوار ما لا غور له، كما لا يهمني أن أكشف أرضا يطرقتها كل غاد ورائح ... ولكن أبدأ بالاستغوار والكشف، يجب على بعد الاطلاع الأول السريع على الأرض التي أنا عليها أن أعود فأمسحها من جديد بدقة، لأنني أفترض أن الشكل الفني قائم على هيكل محجوب له هندسته وتعقيده وكوامنه التي تنطلق منها دينامية الشكل ... والناقد -كما أراه يجب أن يتناول العمل الفني كشيء بحد ذاته، له كيانه الخاص المحدود أي أنه يجب ألا يخلط بينه وبين صاحبه. النقد يجب أن يعالج النص نفسه، ويستخرج الكوامن من النص، لا من أي مصدر آخر"⁽³⁾

إنه يفترض أن الشكل الفني قائم على هيكل محجوب له هندسته وتعقيده وكوامنه التي تنطلق منها دينامية الشكل وبضيف: "لا شك أن في كل عمل فني ناجح سراً يعجز الناقد عن فتح مغلقاته مهما أوتي من براعة. غير أن الناقد يجب أن يبحث عن الصلات والشوائج

¹ منيرة مصباح: حوارات وإشراقات في نصف قرن من السياسة والفكر والأدب والفن، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004، ص94.

² ماجد صالح سامرائي: الاكتشاف والدهشة: حوار في دوافع الإبداع مع جبرا إبراهيم جبرا، دار النمير للطباعة والنشر والتوزيع، 2006

³ نقلا عن حاتم الصكر: الرحلة التاسعة حيث الغياب الأبدي، <http://web.comhem.se/kut/hatam-Gebra.htm>

بتاريخ 2014/04/11

والتصاميم الخفية في كل جزء من أجزاء العمل وإبرازها للعين، لكي تتطلق المعاني الأوسع والأعمق الحبيسة فيه. وهذا يحتم على الناقد أن تكون لديه ثقافة تؤهله لفهم المؤلف فهماً كاملاً، يشمل ما قد يلجأ إليه المؤلف من أجزاء الأساطير أو الإشارات التاريخية أو نواحي المعرفة العديدة.

إن العمل الفني عمل مركب ضمن نسيج متكامل من العلاقات منها ما ظهر ومنها ما خفي، والناقد الحصيف عليه أن يبحث في ثنايا هذا النص "عن الصلات و الوشائج والتصاميم الخفية في كل جزء من أجزاء العمل ، وإبرازها للعين، لكي تتطلق المعاني الأوسع والحبيسة فيه"⁽¹⁾ كما أنه على الناقد أن يتناول العمل الفني كشيء بحد ذاته، له كيانه الخاص المحدود: أي أنه يجب ألا يخلط بينه وبين حياة صاحبه"⁽²⁾. وهذا الرفض للخلط بين النص والناص رفض يشترك فيه كل النقاد الجدد، إضافة إلى أن الناقد الحق هو ذلك الذي يبحث كما الشاعر تماماً عن مغزى إنساني لشعره، فجبوا يدعو الناقد لأن يجعل العمل المنقود ذا مغزى لعصره، مغزى إنسانياً " مرتبطاً بالتجربة الإنسانية، مطهراً للنفس، أو مؤدباً إياها، ثم فارجا عنها الأزمنة، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى، قد يكون هذا المغزى دلالة على الاستجابة الدهشة لفعالية الحياة"⁽³⁾

يعد كتاب (الحرية والظوفان) من أهم الدراسات النقدية التي قدمها جبورا باعتباره أول كتبه النقدية، ويضم المؤلف ما كتبه من مقالات بين عامي 1949 و 1960، وهي المرحلة التي رافقت تلك الجذوة المشتعلة والحاملة لرؤية التجديد في الشعر العربي، وضم هذا الكتاب بين دفتيه أربعة عشر مقالةً، وكان الشعر يقع في أدنى اهتماماته. فمن مجموع المقالات الأربعة عشر هناك اثنان عن الرواية هما (الرواية الإنسانية) (1953/، و)الصخب والعنف / (1953). وهناك مقالان عن الرسم هما: السريالية والاتجاهات الحديثة في الرسم / (1950) و) الفن الحديث في العراق (1958 / ثم أربعة مقالات في موضوعات عامة هي (الذروة في الأدب والفن (1949 / و) الحرية والظوفان / (1957) و) هاملت بين العبث وضرورة

¹ جبورا إبراهيم جبورا: الحرية والظوفان، ص 131

² جهاد فاضل: هل النقد حب؟ نظرة في نقد جبورا إبراهيم جبورا، الجريدة ع 16719 لخميس 3 جمادى الآخرة 1435 - 3

أبريل 2014م <http://www.alriyadh.com/923612> بتاريخ: 2016/06/12

³ جبورا إبراهيم جبورا: الحرية والظوفان، ص 171

الفعل / 1960 (و) (الغريب / 1957). أما المقالات التي تتصل بالشعر فهي ستة، منها مقال عن (بيرون والشيطانية / 1952) وآخر بعنوان (ما هي الرومانتيكية) (1960 / وثالث عن (وليم بليك) بعنوان (ثورة على العقل / 1960). وهناك مقالان عن الشعر الأمريكي، أولهما (أغنية نفسي / 1953) والثاني تقرير عن (الشعر الأمريكي الحديث / 1955). أما المقال السادس فعنوانه (في جب الأسود / 1960) وهو عن مجموعة توفيق صايغ الأولى.

ولعل أهم مقال تضمنه كتاب (الحرية والطوفان) من حيث علاقته بمنهج النقد الجديد، هو مقاله (الذروة في الأدب والفن) الذي كتبه جبرا عام 1949. والذي يتحدث فيه عن بنية القصيدة وفكرة التركيب الذروي للعمل الفني، وعدّ نفسه ((أول الذين لفتوا النظر إلى هذا الموضوع)) وربط بين المقال والمقدمة التي كتبها لمجموعته الشعرية الأولى (تموز في المدينة). ويفهم مما جاء في المقال أنه قصد بـ (التركيب الذروي) (البناء الدرامي). غير أنه لم يقصره على الشعر، بل شمل به الموسيقى والرواية والقصة والمسرح. والواقع أنه عني بالبناء الذروي في الموسيقى أكثر من غيرها، ولم يتناوله في الشعر إلا في أقل من صفتين، ولجبرا دراسات نقدية تتناول بالتحليل عديد الشعراء العرب كالسياب ويوسف الخال وتوفيق صايغ ونزار قباني وأدونيس ومحمد مهدي الجواهري. وكان يحاول دائما توظيف هذه الإجراءات النقدية الشكلية التطبيقية التي ترتبط بمفاهيم النقد الجديد، وذلك من خلال التركيز على نص محدد ومحاولة نقده من جميع جوانبه المختلفة. والمنهج نفسه الذي ارتضاه لنفسه في نقد الشعر يطبقه في تحليله للسرد رواية ومسرحا كما هو الحال في كتابه «ينابيع الرؤيا» الذي فيه يعمد إلى تحليل مسرحيات غسان كنفاني، من خلال دراسة بعنوان: «هواجس النقيضين»، أو في دراسته لرواية «النهايات» لعبدالرحمن منيف.

تتصاعد في الثقافة المعاصرة النزعة العلمية التي تطالب بالتحديد والموضوعية اعتمادا على مقاييس، تقترن بها مصطلحات وتسميات تتوالد بتوالد المكتشفات وباشتداد الوعي لما يتبدى من علاقات بين الأشياء والأفكار. وقد أدت هذه النزعة إلى مطالبة النقد - وهو المعني بالفنون التي كانت حتى أمد قريب تبدو خارجة على قوانين العلم - بالموضوعية والدقة المبنيتين على ثوابت يحاول البعض استخلاصها بطريقة أو باخرى، لكيما يجعلوا النقد

عملية أقرب إلى التحليل العلمي بقوانينه التي تتعامل مع المعطيات على نحو منضبط، يحفظ صاحب العلم من الزلل الذاتي أو العاطفي⁽¹⁾

ويربط جبرا إبراهيم جبرا بين الاتجاه الهرمونيطي والاتجاه الجمالي ويتفق مع جورج ستاينر الذي يورد قوله "إن فعل وفن القراءة الجادة يعنيان حركتين للروح: إحداها حركة التأويل (هرمنيوتكس)، والأخرى حركة التقويم (الحكم الجمالي). والحركتان لا يمكن فصل إحداها عن الأخرى. فأن نؤول هو بالضرورة أن نحكم. وما من فك للتركيب - مهما يوغل في الفيلولوجيا، ومهما يوغل في النصوصية، بأدق معاني التقنية - يستطيع التحرر من القيمة. وبالمقابل، ما من تقرير نقدي، ما من تعليق جمالي، إلا وهو في الوقت نفسه تأويلي."⁽²⁾

وعلى الناقد كما يقول جبرا إبراهيم جبرا أن يجعل العمل المنقود ذا مغزى لعصره مغزى إنسانيا "مرتبطا بالتجربة الانسانية، مطهرا للنفس أو مؤدبا إياها، ثم فارجا عنها الأزمة، هذا من ناحية أما من ناحية أخرى هذا من ناحية ومن ناحية قد يكون في هذا المغزى دلالة على الاستجابة الدهشة لفعالية الحياة"⁽³⁾ وهذا الارتباط بالحياة هو ما يمنح الوهج المبتغى لوجودنا الإنساني، فالتجربة الإنسانية مهما كانت طبيعتها ؛ عامرة بالحزن، أو غامرة بالفرح، طافحة بالألم أو مترعة باللذة هي سر الوجود وجوهر الحياة، تمد المرء روحا أخرى مفعمة بالقوة والصفاء، حتى يتمكن من تمثل الروح الانسانية في أجلى معانيها، من خلال التطهير الأرسطي والتسامي الوجداني الفردي، وهكذا تمتد التجربة الذاتية لتعانق التجربة العامة، ويقدم الناقد هذه التجربة الإبداعية للمتلقي.

إن تجربة في النقد جبرا تمتد إلى زمان دراسته بإنجلترا وكتابات الناقد الانجليزي الشهير ف.ر. ليفيز، حيث يقول واصفا تلك التجربة: "درست عليه (أي ليفيز) النقد، وتتلذت على مجلته النقدية scrutiny (المحيص)، وعن طريقه دخلت إلى ما كان في الأربعينيات حتى الستينيات يدعى بالنقد الجديد new criticism، أيام كنا نفصل كلمة الجديد على الحديث

¹ جبر إبراهيم جبرا: تأملات في بنیان مرمري، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، المملكة المتحدة، 1989 ص 39.

² جبر إبراهيم جبرا: تأملات في بنیان مرمري ، ص 39.

³ جبرا إبراهيم جبرا: الحرية والطوفان، ص 171.

لشعورنا منذ ذلك الحين بأن الحديث (الذي كان بداياته الحقيقية في أواخر القرن الماضي) غدا مستهلكا وغير حديث⁽¹⁾

وفي وصفه لمنهجه النقدي يقول جبرا إن لديه مفهوما نظريا تكامل على مر السنين عبر الدراسة والممارسة معا. وإحدى القواعد الأساسية في هذا المفهوم هي أن علي في النقد أن أفصل النص عن صاحبه، وأن استغور هذا النص كما لو كان منجما، أبحث عما هو ثمين ومحجوب في طياته يجب استخراجها. غير أن هذا التوجه الشكلاني في أساسه يتضافر مع عناصر منهجية نقدية أخرى تأتي من الجانبين النفساني والأسطوري، وذلك من خلال اهتمام جبرا بنظريات فرويد ويونغ من ناحية، وبالأساطير بوصفها تكويننا ثقافيا يتفاعل مع الأدب. فهو يرى أن على النقد أن يطرح أسئلة أساسية منها: ما علاقة (أيروس) و(ثاناتوس) (الحب والموت بالمعنى الفرويدي واليونغي)، بمحاولة الأديب والفنان قول ما يصعب قوله، أو ما هو محرم قوله؟

يعبر جبرا عن هذا التداخل المنهجي بين الشكلاني والنفساني والأسطوري في أوائل الثمانينيات من هذا القرن، ولكن أسس ذلك التداخل تعود إلى كتاباته النقدية الأولى، حيث يصل التداخل إلى حد التناقض. ففي كتابه **الحرية والطوفان**، الذي يحيل عليه في شهادته لمجلة فصول، حيث ورد التداخل المشار إليه، يؤكد جبرا منحاه الشكلاني الجمالي، لكنه ما يلبث أن يعود ليؤكد منحا سيريا، أو شخصيا في النقد: **والناقد كما -- رآه -- يجب أن يتناول العمل الفني كشيء بحد ذاته، له كيانه الخاص المحدود: أي أنه يجب ألا يخلط بينه وبين حياة صاحبه. لكنه يعود في موضع آخر من الفصل نفسه ليقول أنه يؤمن بالنظرية القائلة بأن الفن تعبير عن شخصية الفرد -- بل عن شخصية الفنان نفسه... والطريف أن جبرا يعود بعد ذلك -وفي الفصل نفسه أيضا- ليحاول الجمع بين المبدئين النقديين المتناقضين، وذلك في وصفه مرة أخرى لمنهج الذين يسمون (بالنقاد الجدد) new critics، حيث يحذر الناقد العربي من أن تركيز أولئك النقاد على النص يخشى منه أن يكتسب استقلالاً ذاتياً فيغدو علما قائما بنفسه... أو ينتهي التوكيد الدقيق على النص إلى الفصل بين**

¹ مجلة فصول مج 9 ع ¼ (فبراير 1991) ص 169.

الفن والفنان. ذلك أن الفنان هو الأصل، أو المتن، كما يعبر جبرا مجازيا: ...يخشى المرء خطر البيزنطية التي تنسى المتن وتغيب في الشرح وشرح الشرح.

وفي الأخير لا يمكننا إلا أن نقول أن جبرا إبراهيم جبرا كان ضحية لمسألة التعددية وتشتيت الجهود، إذ توزعت اهتماماته بين القصة والرسم والرواية والترجمة والنقد، مما أثر سلبا على إمكانية تأسيسه لمشروع نقدي واضح. كما تجدر الإشارة هنا أن جبرا ارتبط باسمين كبيرين من النقاد الجدد هما فرانك ليفز وريتشاردز غير أنه وبالرغم من هذا الارتباط لم تكن كتابات جبرا النقدية بقيمة هذا الارتباط ولم يكن تبنيه للمنج الانجلو-أمريكي بذلك الشكل الذي يمكن أن ينتظره القارئ العربي.

وتجدر الإشارة في الأخير أن النقد الجديد تجلى عند بعض النقاد العرب من خلال ما أطلق عليه بالمنهج الفني في النقد، هو من المناهج النصية التي تنظر للنص وتحاول الكشف عن أسراره، فترفع من شأنه وتفحص وصوره اللغوية على حساب مضامينه ومحتوياته وهوامشه الخارجية، وهو بهذا يقف على عتبة المناهضة للمناهج اللانسانية، بل ويجيء على نقبض المناهج السياقية كالمناهج التاريخية ووالمنهج النفسي والمنهج البيوغرافي وغيرها من المناهج التي لم تتركز على الجوانب الفنية والعناصر الجمالية للنص الأدبي.

وعلى الرغم من أن هذه الرؤية النقدية التي تنطلق من آليات المنهج الفني وإجراءاته قد بدأت مع بروز هذا المنهج هو الذي يتناول العمل الأدبي ويقوم، معتمدا على القواعد والأصول الفنية المباشرة فيه، كالعاطفة، والخيال، والأفكار والأسلوب⁽¹⁾،

هو وينبني هذا المنهج على قواعد فنية بحتة يهدف إلى تمييز الجنس الأدبي. وتوضيح القيم الشعورية والتعبيرية وانطباقها على القواعد ومعرفة خصائص الأديب من ناحيته الفنية والتعبيرية. ويرتكز على دعامتين واحدة ذاتية ترتبط بالتذوق الخاص للناقد وأخرى موضوعية تربط بعناصر الموضوعية وأصوله الفنية.

ويمتاز بالموضوعية في دراسة الأثر الأدبي وتحليله من حيث جنسه أهو شعر أم نثر، ويقسم فيه الشعر إلى مجموعة من الفنون كالمدح، والفخر، الهجاء، والوصف، والغزل، والثناء،

¹ حسن محمد حسن عازل: البحث الأدبي أسسه ومناهجه، مكان النشر وتاريخه غير مذكورين، ص: 91.

والحماسة، والحكمة، وغيرها واما فنون النثر فتنقسم هي الاخرى إلى فن الرسائل بما فيها الديوانية والإخوانية، والرسالة الأدبية، وفن المقامات وفن القصة وفن الرواية وغيرها.

من النقاد العرب الذين حاولوا تطبيق هذا المنهج سيد قطب الذي يقول عنه بأنه يتضح لنا أن هذا المنهج يكون ذاتيا وموضوعيا، لأنه يعتمد على التأثير الذاتي للباحث أولا، وعلى عناصر موضوعية، وأصول فنية أقرب المناهج إلى طبيعة الأدب، وطبيعة الفنون على وجه العموم (1).

والمنهج الفني في تقويمه للمقاييس النقدية أو للقيم الشعورية والتعبيرية يميل كثيرا إلى تحليل ما يشكل في نحو ولغة وإيقاع. ولهذا يحتاج الناقد الفني إلى عدة شروط، وإلى ألوان مختلفة من الدراسات الفنية واللغوية، بل يطلب منه أن يكون له ذوق فني رفيع، وتجربة ذاتية للفن، وكثرة الاطلاع على مآثرة الأدب والنقد، حتى يستطيع تطبيق تلك القواعد والأصول على النماذج القديمة والحديثة. لأن هناك حسب تعبير سيد قطب- عددا كبيرا من النقاد كانوا يعرفون الأصول الفنية المقررة ولكنهم عندما يواجهون النموذج يخطئون وينحرفون بهذه الأصول. إذ إن عدم استطاعة تطبيق تلكم الأصول والقواعد مما نقص كثيرين من النقاد في العصر القديم. (2)

كما تجلى بدرجات متفاوتة عند بعض النقاد العرب كمصطفى ناصف الذي كرس جهوده على مدى نصف قرن من الزمن للنقد الأدبي العربي الحديث، والتراث الأدبي والنقدي والبلاغي، وقد قدم للمكتبة العربية مجموعة من الدراسات النقدية النظرية والتطبيقية، في مجال الدراسات البلاغية والأسلوبية والتفكيكية والتأويلية والأسطورية، والتي ساهمت في تأسيس اتجاه عربي معاصر يسائل التراث النقدي العربي ويستلهمه من جهة وينفتح على المنجزات النقدية الغربية الحديثة بمناهجها المختلفة من جهة أخرى.

ومن أبرز هذه المؤلفات: الصورة الأدبية، ودراسات الأدب العربي، ورمز الطفل -دراسة الأدب المازني، ونظرية المعنى في النقد العربي، ومشكلة المعنى في النقد الحديث، وقراءة ثانية لشعرنا القديم، واللغة بين البلاغة والأسلوبية، وطه حسين والتراث، وخصام مع النقاد،

¹ سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه ط 1 ، دار الشروق، د. ت، ص115.

² المرجع نفسه، ص115.

ونظرية التأويل، وصوت الشاعر القديم، والوجه الغائب، وثقافتنا والشعر المعاصر، ومحاورات مع النثر العربي، واللغة والتفسير والتواصل، وقراءة ثانية لشعرنا القديم، ن ومحاورات مع النثر العربي، وغيرها.

وبالرغم من انفتاح مصطفى ناصف على عديد المناهج الغربية فإنه كان في كثير من الأحيان يميل إلى مقولات النقاد الجدد وبخاصة ريتشاردز ونظريته حول المعنى، فناصف وتأثراً بريتشاردز غدا من أبرز المنظرين لدراسة المعنى حيث دعا إلى بحث طرائق المعنى وتركيب وحداته الأساسية والظروف - أي السياقات التي تنشأ من خلالها ارتباطات معنوية متداخلة ودلالات ملتبسة أو خفية⁽¹⁾. 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 يهديننا إلى معناه⁽²⁾، ونظرية ناصف في المعنى ظلت تتأرجح ما بين نظرية ريتشاردز وبين نظرية عبد القاهر في معنى المعنى.

وناصف من النقاد الذين تناولوا نقد السرد في 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 يتقل ناصف نقده بالمراجع والحواشي أو التمهيد المنهجي أو معاضلة تتسبب الكاتب إلى اتجاه أو مدرسة أو مذهب معين، مستعيناً بقدر من التعاطف والمحبة، ومنتسلاً بروية نقدية وبآلياته التفسيرية والشارحة، تلمساً لفكرة أبعاد المعنى.⁽³⁾

¹ مصطفى ناصف: اللغة بين البلاغة والأسلوب، ص244.

² مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي. ط2، بيروت 1981، ص160.

³ عبدالله أبوهيف: النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2000،

إنه نقد تأويلي يستخدم لغة النقد الموضوعي وبعض إجراءاته، ويثير هذا الشغل مدى نزوج 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 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⁾. فناصر لا يهمنه من دراسته لنصوص المازني إلا هذه النصوص وقراءتها قراءة فاحصة وهدفه من مناقشة المازني هو قراءة العمل قراءة تحليلية من أجل الكشف عن أغواره ودلالاته على عقل المازني⁽²⁾، وهو لا يأتي العمل من خارجه، بل من داخله، مقارنة 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⁾

ولغة ناصف تنهل من مصطلحات النقاد الجدد على غرار ونترز وريتشاردز وبروكس وغيرهم و"تتضح هذه اللغة" في استعماله المحدد لمصطلحات النقد الجديد، الموضوعي في عنوانات فصول كتابه: النظام والتجربة الفردية، التوتر والمفارقة في تجربة الفنان، الحب ومعنى الثقافة، الموت: رمز العودة إلى الطفولة، أبعاد فكرة الموت، المعرفة والتعاطف، متاعب الطريق إلى الفن، المازني الناقد ومشكلات فنه، رمز الطفل. غير أن ناصف أخضع هذه المصطلحات لصوغه الخاص بما يجعل قراءته شديدة الجاذبية والثراء، وبما يساعد على

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.

إدغام نقده في جهود جيله التأصيلية. ويفيد مثل هذا الرأي أن الناقد لا يتأثر باتجاه محدد، أو يكون أميناً له.⁽¹⁾

ومثله مقال النقاد الجدد، "لا 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 يتقل ناصف نقده بالمراجع والحواشي أو التمهيد المنهجي أو معاضلة تتسبب الكاتب إلى اتجاه أو مدرسة أو مذهب معين، مستعيناً بقدر من التعاطف والمحبة، ومتسلحاً برؤية نقدية وبآلياته التفسيرية والشارحة، تلمساً لفكرة أبعاد المعنى."⁽²⁾

¹ المرجع نفسه ، ص82.

² المرجع نفسه، ص81.

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 أحياناً بالشعر الحر - وعن المؤثرات الخارجية التي أسهمت في تكوينه، فإن صورة إليوت تبرز حتماً 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 الأوروبية.

وكما ملأ إليوت الدنيا وشغل الناس، شغلت نظرية المعادل الموضوعي التي جاء بها حيزاً مهماً، بالغ الأثر في الخطاب النقدي العربي ابتداء من الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، ولا زالت تشعل الحيز نفسه إلى غاية يومنا الحاضر. وتسربت 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 محمد غنيمي هلال.

¹ محمد شاهين: ت.س. إليوت وأثره في الشعر العربي، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2007 ص 9

² *The Norton Anthology of Theory and Criticism, Vincent B. Leitch, edition 1. University Of Oklahoma, USA. 2001, p1088.*

³ محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث // دار الثقافة / لبنان / 1973 / ص 303.

حظي 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 عناد غزوان⁽¹⁾

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 ومن الانفعالات سوى من يملك هذه الأشياء"⁽²⁾، وهو المفهوم الذي يرتبط بلاشخصانية القصيدة الشعرية وبالمناهج الموضوعي الذي دعا إليه إليوت والنقاد الجدد ومن قبلهم ثلة من المفكرين والفلاسفة الغرب كالمفكر الإنجليزي ماثيو آرنولد Matthew Arnold والفيلسوف الإيطالي بنيديتو كروتشي Benedetto Croce والناقد الأمريكي جوال إلياس سبينغارن Joel Elias Spingarn وغيرهم. ومن هنا ينطلق موسى منيف ليقول وهو يتحدث عن الاتجاه الرفض للرؤية التعبيرية: "وفي مجال رفض النقد الرومنطقي الذي يقول إن الشعر تعبير عن العواطف قال إليوت إن الشعر ليس تعبيراً عن العواطف وإنما هو هروب من العواطف فوضع بذلك الأساس المتين للنقد الموضوعي أو ما يسمى بالمعادل الموضوعي"⁽³⁾. ويبدو أن منيف هنا لا يفرق بين النقد الموضوعي وبين المعادل الموضوعي الذي يعد إجراء نقدياً واستراتيجياً من بين عديد الإجراءات التي ترتبط بالمنهج الموضوعي وبالنقد الجديد. وهذا الدمج بين مصطلح "النقد الموضوعي" أو الموضوعية ومصطلح "المعادل الموضوعي" نجده

¹ ينظر: آفاق في الأدب والنقد، عناد غزوان، ص 14-17.

² ت. س. إليوت: مقالات في النقد الأدبي، تر: لطيفة الزيات، ص 18.

³ منيف موسى: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث دار الفكر اللبناني بيروت ط 1984 ص

أيضاً 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 تعبيراً."⁽¹⁾

أما رشاد رشدي وهو أحد أكثر المتحمسين لإليوت وفكرة المعادل الموضوعي والنقد الجديد في الوطن العربي، فقد كان سباقاً إلى الدعوة إلى الموضوعية في النقد والأدب رافضاً كل تلك المفاهيم السائدة التي غرقت في تمجيد ذاتية الأدب، ولم تكن رؤاه تختلف كثيراً 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."⁽²⁾ وإذا كان المعادل الموضوعي عند منيف هو الموضوعية، فإنه البلاغة عند رشاد رشدي الذي ذهب بعيداً في تقمص آراء إليوت ومفاهيمه وحاول تطبيقها على القضايا النقدية في بعدها العربي لذلك نجده يعرف البلاغة بالتعريف نفسه الذي أعطاه إليوت لمعادله، فيقول: "البلاغة 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."⁽³⁾ 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"⁽⁴⁾ مما يؤدي إلى الحفاظ

¹ محمد زكي العشماوي الرؤية المعاصرة للأدب والنقد ص 114.

² رشاد رشدي: ما هو الأدب، ص 12.

³ المصدر نفسه، ص 6.

⁴ رشاد رشدي: ما هو الأدب، ص 6.

على ما 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⁽¹⁾. فهذه الرمزية في التعبير هي التمثيل الأسمى لفكرة المعادل الموضوعي والتي حاول من خلالها أن يؤسس بلاغة عربية جديدة مبنية على مقومات جديدة تركز مفهوم "أن اللغة رمز وأنها لذلك يجب أن تكون وسيلة لا غاية تنشد لذاتها"⁽²⁾. ويقول أيضاً: "إن الوسيلة الوحيدة للتعبير عن الوجدان في الفن هي بإيجاد معادل موضوعي.. أو بعبارة أخرى بخلق جسم محدد أو موقف أو سلسلة من الأحداث تعادل الوجدان المعين الذي يراد التعبير عنه، حتي إذا ما اكتملت الحقائق الخارجية التي لا بد أن تنتمي إلى خبرة حسية تحقق الوجدان المطلوب إثارته .. وبناء عليه، فالحتمية الفنية تتحقق إذا تساوت الحقائق الخارجية مع الوجدان مساواة كاملة.⁽³⁾ 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"⁽⁴⁾.

إذا ما نلحظه في الساحة النقدية العربية هو اضطراب مفهوم المعادل الموضوعي وتعدد المصطلحات التي حاولت التعامل معه بمنظور عربي.

المعادل الموضوعي والقناع

القناع صورة أخرى من صور المعادل الموضوعي ويكاد يكون مرادفاً له فهو كما وصفه لستر تقنية لنقل توصيل تجربة داخلية من خلال الموضوعة. فإنه ليس من الصعب أن نرى هنا الإدراك المسبق لما أطلق عليه إليوت المعادل الموضوعي.⁽⁵⁾ أما بالنسبة للدكتور إحسان عباس فالقناع ما هو إلا "شخصية تاريخية - في الغالب - (يختبئ الشاعر وراءها)

¹ الدوامية حركة أدبية وفنية تشكيلية تجريدية ظهرت في إنجلترا ولم تعمر أشرفنا إليها في فصل مرجعيات النقد الجديد.

² رشاد رشدي: ما هو الأدب، ص 9.

³ ينظر: رشاد رشدي، مجلة المسرح، شكسبير والمعادل الموضوعي، العدد الرابع، أبريل 1964، ص 6.

⁴ عبد الرضا علي: الأسطورة في شعر السياب، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، العراق، ص 23.

⁵ Flemming Olsen: *Between Positivism and T.S. Eliot: Imagism and T.E. Hulme*, University Press of Southern Denmark 2008, p79.

ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها⁽¹⁾ وهذه التاريخية ما هي إلا ذلك المعادل الذي يبحث عنه المبدع ليبدو بعيدا عن مشاعره الخاصة في النص الإبداعي. وهو لدى 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⁽²⁾ 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⁽³⁾

القناع أيضا 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"⁽⁴⁾ 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 ينادى عن قضايا عصره ليتلاشى "في التراث القديم بحيث يصبح تكرارا لنماذج تراثية أو تاريخية بكل مكوناتها."⁽⁵⁾ وإنما يرى أن الفن ليس تعبيراً عن إحساس صادق، مهما بلغ الإحساس أو التعبير من الصدق، كما أنه ليس تعبيراً عن شخصية الفنان، فالفنان لا يخلق فنا عظيماً بمحاولته التعبير عن شخصيته، تعبيراً متعمداً مباشراً"⁽⁶⁾ فإن أفكاره عن المعادل الموضوعي تعد من الدوافع الأساسية نحو اعتماد الشعراء العرب "تقنية القناع" في قصائدهم الحديثة فتعريف عبد الوهاب البياتي مثلاً تأكيداً لأفكار إليوت حول المعادل الموضوعي إذ يجعل البياتي من القناع وسيلة

¹ إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة فبراير، 1978، ص154.

² جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر مهيار الدمشقي، مجلة فصول، مجلد(1) العدد4 يوليو، 1981 ص113.

³ المرجع نفسه، ص123.

⁴ المرجع نفسه، ص128.

⁵ محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد المتحدة ط1، بيروت، لبنان، 2003،

ص149.

⁶ رشاد رشدي: ما الأدب؟، ص 1.

يتجرد بها الشاعر من ذاتيته، أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته⁽¹⁾ 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."⁽²⁾

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 حواراه 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، تتضح منه الدموع والموت والفناء."⁽³⁾

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 توظيفه عربيا بلامح 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

¹ عبد الوهاب البياتي تجربتي الشعرية ص 37.

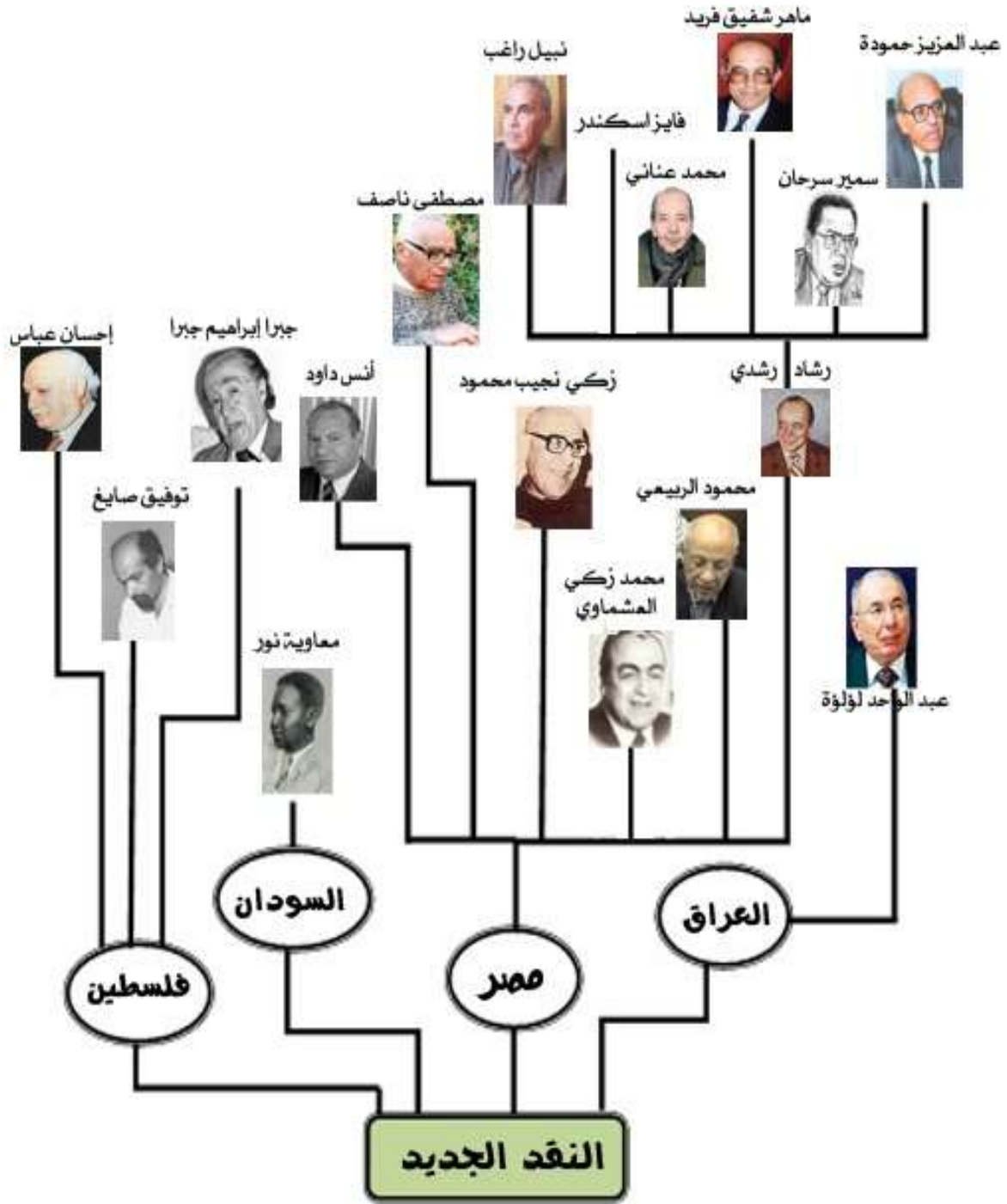
² نجيب البعيني: موسوعة الشعراء العرب المعاصرين مختارات ودراسات، ط1، دار المناهل، لبنان، 2003، ص472.

³ نجيب البعيني: موسوعة الشعراء العرب المعاصرين ، ص256.

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 ريقة هذه النظرة.

مستخلص

تميز النقد الجديد في الوطن بجملته من المواصفات التي جعلت من هذه المدرسة معلما بارزا في تاريخ النقد الأدبي العربي، ونذكر من أهم هذه المواصفات تعددية البيئة الجغرافية للبلاد العربية ، ولم يقتصر ظهوره على بلد عربي واحد، كما تعددت طرق استقباله من قبل النقاد العرب، سواء من خلال الترجمة أو شرح الكتب وتفسيرها أو التنظير والتطبيق. ولقد حاولنا في الشكل (1) أدناه رسم صورة تبيانية لشجرة النقد الجديد أصولا وفروعا ونموها في التربة العربية.



النقد الجديد في التربة العربية

الغفلة

خاتمة

تكلم كثير من النقاد عن نهاية النقد الجديد وأعلنوا وفاته في أكثر من مرة ومن على أكثر من منبر، وعلى صفحات أكثر من كتاب. ومن هذه الكتب التي ظهرت بعد النقد الجديد، والتي حاولت أن ترصد الحركة النقدية الأمريكية بالخصوص، كتاب فرانك لانتريشيا Frank Lantrichia الموسوم بـ: "ما بعد النقد الجديد" After The new Criticism والذي درس فيه أربعة من الأعلام النظرية النقدية الأمريكية خلال عقدين من الزمن؛ من 1950 وحتى 1970 وهما العقدان أكثر ثراء وتأثيراً وهم: إ. د هيرش و موراي كريغر وهارولد بلوم وبول دي مان. ومن خلال عنوان كتاب لانتريشيا " ما بعد النقد الجديد" نلمس أن الكاتب يقر ببداية نقد آخر يقوم على أنقاض النقد الجديد، ويعلن انتهاء الهيمنة النقدية التي تربع على عرشها هذا النقد على مدار أكثر من خمسين عاماً.

في الواقع لم يزل النقد الجديد وبصورة واضحة، المنهج الافتراضي بالنسبة للتأويل الأدبي المعني باللغة والأدب، غير أنه مرفوق باهتمامات أخرى (تاريخية، اجتماعية، فلسفية، نفسية).⁽¹⁾

أما ليتش فيشير إلى أنه من الواضح لأنصار النقد الجديد وخصومه على حد سواء أن النقد الجديد قد إنتهى أواخر الخمسينيات كمدرسة مجددة وأصيلة. ومع ذلك استفادت أعداد متزايدة من النقاد الأكاديميين والباحثين بعد ذلك التاريخ من النقد الجديد إذ اعتبروه "النقد العادي" أو حتى "النقد" المحض. وهذا التحول من كونه مدرسة معينة إلى أن يكون الأمر القائم ثقافياً هو الذي ميز النقد الجديد عن كل المدارس المتنافسة وهو ما نراه كمرحلة رابعة من تطور المدرسة. وفي الغالب فإن النقاد الذين مارسوا النقد الجديد خلال تلك المرحلة لم يعوا أنهم يفعلون ذلك فقد ترسخت أفكار ومناهج المدرسة بعمق وانتشرت بعموم وسعة بين النقاد لتصبح عندهم هي جوهر "النقد"⁽²⁾

¹ Herman Rapaport :The Literary Theory Toolkit: A Compendium of Concepts and Methods, Wiley-Blackwell, 2011, p37

² فنسنت ب ليتش: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ص44

ولرسم ملامح المرحلة الرابعة من التطور يمكن الإشارة إلى الملاحظات اللماحة التي أبدأها المؤرخ النقدي ويليام كاين في الثمانينيات حين كتب معلنا أن النقد الجديد: "يبدو عاجزا أو مفتقرا للمؤيدين ومتهاويا وميتا أو في طريقة للموت. ولم يعد أحد تكلم باسم النقد الجديد اليوم. لكن الحقيقة هي أن النقد الجديد يعيش ويزدهر وهو يبدو عاجزا فقط لأن قوته بالغة الانتشار إلى حد أننا حتى لا نعي وجودها. واتجاهات وقيم النقد الجديد مستقرة بعمق في الدراسات الإنجليزية إلى حد أننا لا نرى فيها تراثا لحركة معينة. بل على العكس، نشعر بأن هذه القيم ونقاط التركي أمور طبيعية وهي الشروط المحددة للنقد عموما.⁽¹⁾

لقد أعلن "موت" النقد الجديد في الخمسينيات عن نوع من "الخلود" الذي أضفيت عليه الإعتيادية - وهذا إنجاز عجيب لم تصل إليه أية مدرسة نقدية في تلك الحقبة، فماذا كانت الأفكار والقيم والمعتقدات الأساسية التي رعت هذه الحياة الممتدة؟

ولكن النجاح الذي حققه النقد الجديد لا مثيل له لا من حيث المادة ولا من حيث النجاح المؤسسي الذي حققه ليس فقط لنفسه وإنما للنقد الأدبي ك تخصص ودراسة منتظمة. وما قيل ويقال عن نهايته واندثاره لا يخلو من مفارقة. بل إن كثيرا من المؤرخين يرون أن استقبال التقويض في الولايات المتحدة لم يكن ليتم لولا تهيئة النقد الجديد المناخ له بل واستشرافه⁽²⁾

وقد خلص البحث إلى عدة نتائج نذكر منها:

- تعددت المرجعيات الفكرية والفلسفية لمدرسة النقد الجديد ابتداء من الفكر الاغريقي القديم إلى الرومانسية في نسختها الكولردجية إلى هيوم وباوند والفلسفة الجمالية لدى كروتشه وهذا التعدد في الجذور ادى إلى تعدد واختلاف في رؤى كل ناقد جديد ثم في نهاية المطاف تعدد التأثيرات التي أحدثها في النقد الغربي حيث انحذرت من بعض أصوله وانبثقت منهاج نقدية جديدة كنقد استجابة القارئ والنقد النفسي والنقد التفكيكي وغيرها.

¹ ويليام إي كين- الأزمة في النقد: النظرية والأدب والإصلاح في الدراسات الإنجليزية (بالتيمور: دار نشر جامعة جونز

هوبكنز، 1984، ص. 105. نقلا عن فنسنت ب ليتش النقد الأدبي الأمريكي، ص 46

² ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2002، ص 317

- مثلت قراءة الشعر دون بالنسبة للنقاد الجدد سمة بارزة لما يتسم به الشعر من مواعمة لإجراءات النقد الجديد وبخاصة القراءة الفاحصة التي تحلل النص سطرا سطرا ولفظة لفظة ومقطعا مقطعا، غير أن هذه السمة لم تمنع بعض النقاد من دراسة النصوص النثرية والاهتمام بها سواء أعلق الأمر بالنقاد الجدد الغربيين أم النقاد الجدد العرب؛ على غرار كلينث بروكس في أمريكا ومحمود الربيعي في مصر .
- إن النقد الجديد في الوطن العربي مر بمراحل متعددة، كانت بدايتها مع التعرف والاطلاع على مبادئ المدرسة ثم محاولة زرع هذه المبادئ في البئة العربية، ثم مرحلة الظهور الحقيقي واخيرا مرحلة النضج ومحاولة تجاوز هذه المدرسة بإرساء رديف لها بخصوصيات عربية أما المرحلة الأخيرة فهي مرحلة الذبول التي ابتدأت مع انتشار مناهج النقدية الشكلانية الأخرى كالبنوية والسيمايائية والنقد الأسطوري وغيرها
- تضافرت مجموعة هائلة من الأسباب المهمة أدت إلى بزوغ بوادر هذه النهضة النقدية والأدبية ولعل أهمها تأثر النقاد العرب بالفكري النقدي الغربي من خلال قنوات عديدة تمثلت أساسا في ازدهار الترجمة والبعثات التعليمية مما مد جسرا ثقافيا بين الشرق والغرب، وتجلت بعض بوادر النهضة النقدية العربية مع بدايات القرن العشرين، على أيدي النقاد العرب الذين حملوا لواء الموضوعية وراية النقد الجديد إلا أنها هذه النهضة سرعان ما خفتت بحلول جملة من المناهج النقدية الغربية الأخرى مما شوش كثيرا على الرؤية النقدية العربية.
- مثل التنوع والاختلاف بين النقاد الجدد الصعوبة في وجه هذا البحث ذلك أن الجهد الذي بذل أولا في استقراء المرجعيات خاصة منها الفكرية والفلسفية ثم استقراء أعمال النقاد الجدد في أمريكا وإنجلترا وكندا وتشيكيا. ورصد أعمال كل ناقد من هؤلاء ثم تجديد هذه الأعمال وفصل الإبداعي منها والنقدي والفكري
- دخول الثقافة والأدب والنقد الأنجلو-أمريكي ساحة الصراع في التأثير على التفكير العربي، بعد سيطرة واضحة للثقافة الفرنسية في القرن التاسع عشر. وذلك من خلال محاولة الإنجليز بسط نفوذهم اللغوي والأدبي والثقافي.
- لم تؤثر مدرسة النقد الجديد الأنجلو-أمريكية على الخطاب النقدي العربي فحسب وإنما أثرت وبشكل بارز على النقد الأوروبي كذلك، ليس على مستوى التطبيق والدراسة فقط،

بل وحتى على مستوى التأثير في التنظير النقدي وتهيئة التربة الخصبة لظهور مناهج نقدية نسانية، تنظر إلى النص من الداخل على غرار المدرسة البنيوية والمدرسة التفكيكية.

- إن متابعة القراءات النقدية العربية لمنهج النقد الجديد تظهر أن النقاد الجدد العرب اختلفوا في تلقيهم للآراء النقدية للمدرسة كما اختلفوا في تعاملهم مع مقولاتها، كما تميز بعضها بمحاولات إضفاء صبغة شخصية على المنهج كما فعل أنس داود في رؤيته الداخلية وعبد العزيز الدسوقي في رؤيته الفنية.

- عدم وجود قراءة شاملة للنقد الجديد من خلال دراسة هذه المدرسة في شقيها الإنجليزي والأمريكي، حيث اقتصر كثير من النقاد على الدراسة النظرية للنقد الجديد من خلال التركيز على أحد رواد المدرسة كما فعل رشاد رشدي وتبنيه المطلق لآراء إليوت ومصطفى ناصف لآراء ريتشاردز .

- إن هذه الخصوصية التي ميزت النقد الجديد والمتمثلة في شمولية هذه المدرسة النقدية، ما جعل بعض الدارسين العرب يقعون في خطيئة اعتبار بعض النقاد الأيديولوجيين من مثل لويس عوض وغالي شكري ونقاد كما فعل الناقد إبراهيم خليل في كتابه "المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي: مساهمة في نقد النقد" الصادر عن دار مجدلاوي في عمان عام 2010. أو كما فعل الباحث محمد سيد أحمد متولي في رسالته أثر مدرسة النقد الجديد في النقد في مصر بإدراجه محمد مندور و عبد القادر القُطضمن قائمة المتأثرين بالنقد الجديد في مصر. إن ناقدا مثل لويس عوض لا يمكن بأية حال من الأحوال أن يكون ناقدا جديدا. وكيف يمكن ذلك وهو العدو اللدود له ولحاملي رأيه وما خصوماته النقدية مع رشاد رشدي عميد النقد الجديد وطلابه و التي أشرنا إلى جزء من تفاصيلها في مبحث المعارك والخصومات النقدية إلا دليل على استحالة هذه الدعوى؟

- لم يكن تأثر كل النقاد العرب بمدرسة النقد الجديد تأثرا ببعائيا، يدخل في نطاق المقولة البديهية الخلدونية القائلة بولع المغلوب بتقليد الغالب دون تمحيص ودراسة، وإنما تعدى تأثر بعضهم إلى محاولة بناء نظرية نقدية عربية تستفيد من منهج النقد الجديد ومقولاته وفق الخلفيات الحضارية والثقافية للمجتمع العربي، كما فعل عبد العزيز حمودة أو مصطفى ناصف. وذلك من خلال ترشيح آراء المدرسة واستخلاص ما يناسب الرؤية العربية

وطرح ما عدا ذلك، قصد الخروج بشيء جديد مختلف وإن كان يتقاطع مع المصدر المؤثر في المحاور الكبرى.

- تعددت أوجه التأثير بالنقد الجديد من خلال تعدد الرواد واختلافهم فيما بينهم
- ولع بعض النقاد ببعض النقاد الجدد على حساب البعض الآخر، وبالتالي تبني رؤاه كما فعل رشاد رشدي مع ت. س إليوت أو كولع مصطفى ناصف بريتشاردز وزكي نجيب محمود ببلاكمور

- انفتاح النقاد العرب وبالرغم من تبنيهم النقد الجديد على مناهج نقدية أخرى، فنجد المنهج البنيوي والمهج السيميائي والمنهج الأسلوبي أو غير هذه لنكتشف أنهم في النهاية يعتمدون على ما أطلق عليه محمد مفتاح بالمنهج التفريقي. بل واعتمادهم في الكتاب الواحد على منهج يتعارض تماما مع مبادئ النقد الجديد، كما فعل عبد العزيز الدسوقي في كتابه "عالم المتنبي" الذي استعان في دراسته لعالم الشاعر بالسيرة الذاتية والظروف السياسية والاجتماعية التي عاشها.

- ارتباط النقد الجديد بالطابع الأكاديمي، فقد كانت المؤسسات الجامعية المهاد والموطن، نشأ وترعرع بين أروقنها وفي مدرجاتها؛ ففي أمريكا كانت جامعة فاندربيلت Vanderbilt ملتقى الرواد أساتذة وطلبة وفي بريطانيا جامعة كايمبريدج وحتى بالوطن العربي كانت جامعة القاهرة هي نقطة الانطلاق ومنها إلى الصحف والمجلات.

- النقد الجدد مبدعون وشعراء بالدرجة الأولى ويكفي أن نذكر منهم رانسم، إليوت، آلن تيت ريتشاردز، ومن العرب جبرا إبراهيم جبرا وأنس داود وغيرهما.

- انطلاقا من إحساسهم بالانتماء الحضاري العربي وغيرتهم على الموروث الفكري والنقدي العربي عمد بعض النقاد العرب بعد اطلاعهم على طروحات النقد الجديد إلى التقيب في خزانة النقد العربية القديمة على تلك الطروحات العربية التي تتقاطع مع رؤية المدرسة الأنجلو-أمريكية ومحاولة مقارنة هذه التقاطعات معلنين الأحقية العربية بهذا المنهج على خلفية السبق في الطرح. كما فعل الناقد زكي نجيب محمود ومجمود الربيعي وغيرهما.

إن التعرف على الانجازات النقدية، عبر المؤلفات التي حفلت بها مختلف المجالات الأدبية. وانتقال التأثير بظهور ترجمات الكتب الأساسية لأعمدة النقد الجديد وبخاصة ريتشاردز ، أدى إلى إفراز حركية نقدية وترجمية أسهمت في استيعاب الكم المعرفي الهائل للفكر النقدي الغربي والأنجلو-أمريكي، مما أقام توازنا مهما بين الفكر الفرنسي والانجليزي.

في نهاية المطاف أحبذ أن أختتم بأن أستعير عبارة الكاتب الأمريكي مالكولم كاولي Malcolm Cowley وهو يتحدث عن تعددية النقد الأمريكي واصفا أياه ببيت متعدد النوافذ A many-windowed house لأقول أن هذه العبارة تنطبق بشكل تام على مدرسة النقد الجديد في نسخته الأنجلو-أمريكية والعربية على حد سواء، فقد كان ولم يزل بيتا متعدد النوافذ على التأويل والقراءة .

ملحق أول



بيوغرافيا النقاد الجدد

1- بيوغرافيا النقاد الجدد

الغربيين

2- بيوغرافيا النقاد الجدد

العرب



1- بيوغرافيا النقاد الجدد الغربيين



- ❖ ماثيو آرنولد
- ❖ كلينث بروكس
- ❖ كينيث دوقا بورك
- ❖ بندتو كروتشه
- ❖ توماس ستيرنز إليوت
- ❖ وليم إيمبسون
- ❖ نورثروب فراي
- ❖ فرانك رايمند ليفيس
- ❖ روبرت بن وارن
- ❖ إزرا باوند
- ❖ جون كرو رانسم
- ❖ آيفر آرمسترونغ ريتشاردز
- ❖ آلن تيت
- ❖ آرثر آيفر وينترز

شاعر وناقد وكاتب ومصالح تربوي إنجليزي، تعلم في أشهر مدارس إنجلترا وعمل مفتشاً للتعليم، أتيحت له زيارة كثير من المناطق في أوروبا، وألف عن مدارسها وجامعاتها، له مذهب في التعليم الثانوي. ولد في 24 ديسمبر 1822 وتوفي في 15 أبريل 1888

كان والده توماس آرنولد رئيساً لمدرسة "ركبي" العريقة التي درس فيها ماثيو قبل أن ينتقل إلى جامعة أكسفورد حيث اشتهر وهو طالب فيها ونال إحدى جوائزها الشعرية. اشتغل بعد تخرجه بتدريس الآداب الكلاسيكية في مدرسة ركبي، ثم عمل لأكثر من ثلاثة عقود مشرفاً تربوياً وأستاذاً للشعر في أكسفورد وقام أثناء ذلك بجولات علمية وتدرسية في أمريكا وأوروبا.

بدأ حياته الشعرية (بالحلم التائه) 1849، اشتغل أستاذاً للشعر في أكسفورد، فبدأت صلته بالنقد، وألف مأساة شعرية (ميروب) ومجموعة شعرية 1876،

من مؤلفاته: (حول ترجمة هوميروس) 1861 (كلمات أخيرة) 1862، و(مقالات في النقد) في مجموعتين (1865، 1888). (القديس بول والبروتستانتية) 1870، (أحاديث أمريكية) 1885، و (المدينة في أمريكا) 1888 و(الأدب والعقيدة) (1873) و(الرب والإنجيل) (1875) و(مقالات أخيرة حول الكنيسة والدين) 1877

ودافع كذلك في مجموعة من مقالاته نشرها بعنوان (الثقافة والفوضوية) (-، 1867 1868) عن أهمية الثقافة في مواجهة المادية العلمية، كما حاول (من خلال إيمانه بأن الأدب يمكن أن يوجه الثقافة ويعيد تشكيلها) أن يجعل إنجلترا أكثر تحسناً وتقبلاً للقيم الراقية في الفن والأدب. ترك آرنولد -بالإضافة إلى مجموعاته الشعرية- العديد من الدراسات الأدبية والنقدية ومنها (دراسة في الشعر) 1880 و (وظيفة النقد في العصر الراهن) -1865.

ينظر: Louis BONNEROT: « ARNOLD MATTHEW » - (1822-1888), Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 06/01/2015. URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/matthew-arnold>

بروكس، كليث بروكس، كليث بروكس

(1994 - 1906)

ولد بمدينة موري بولاية كنتاكي، ابن قس. درس بجامعة فاندربيلت بناشفيل وجامعة تيولان بنيو أورليتر قبل أن ينتقل إلى أوكسفورد بإنجلترا بمنحة رودز للبحث (1929-1932). درس بجامعة لويزيانا العمومية بباطون روج كأستاذ للأدب الإنجليزي (1932-1947). تزوج من إيديث بلانشار سنة 1934. نشر مخطوطه حول لهجة آلاباما - جورجيا وتقاسم تحرير " مجلة الجنوب " (1935-1941) مع روبرت بان وورن. تعاون مع وورن في تأليف الكتاب التدريسي (فهم الشعر) 1938. نشر عمله النقدي الشخصي الأول، (الشعر الحديث والتقاليد) 1939 ثم كتابا آخر مع وارن (فهم الرواية) 1943. انتقل الى جامعة يال (1947-1975) حيث نشر أشهر أعماله، (الإناء محكم الصنع) (1947) وتبعها بكتابين تدريسيين آخرين مع وورن : (الخطاب البلاغي الحديث) 1949 و(أساسيات الكتابة الجيدة) 1950. تعاون مع و. ك. ويمزات على تأليف (النقد الأدبي : تاريخ موجز) 1957 مساهما على الخصوص في الجزء المخصص للنقد الحديث. نشر دراسات في الأدب الحديث تحت عنوان (الإله المخفي) 1963 بالإضافة الى (وليم فولنكر : بلاد يوكناباتوفا) 1963. قضى عامين في إنجلترا ملحقا ثقافيا بالسفارة الأمريكية في لندن (1964 - 1966). نشر مقالات أخرى تحت عنوان (فرحة مجسدة) (1971) ثم (وليم فولنكر : نحو يوكناباتوفا وما بعدها) 1978.

ثم عاد الى دراساته اللغوية الأولى في (لغة الجنوب الأمريكي) 1985.

ينظر : Leitch, Vincent B., ed. The Norton Anthology of Theory and Criticism. New York, 2001

وينظر Cleanth Brooks in: wikipedia [en ligne], consulté le 06/01/2015, URL

https://en.wikipedia.org/wiki/Cleanth_Brooks

بورك، كينيث دوف Burke Kenneth Duva

(1897 - 1986)

ولد بمدينة بيتسبرج، تعلم بجامعة أوهايو العمومية بمدينة كولومبس وجامعة كولمبيا، بنيويورك. ارتبط بالأوساط الطلائعية بجرينتش فيليج. تزوج من ليلي باترهام سنة 1919، ثلاثة أطفال. نشر (الثيران البيض وقصص أخرى) 1924 وترجم رواية طوماس مان (وفاة بمدينة البندقية) 1925. إستقر بآندوفر بولاية نيوجرزي واشتغل بزراعة الفواكه. عمل بنيويورك كناقد موسيقي لمجلة "القرص" (1927-1929). نشر كتابه النقدي الأول، (الحكم المضاد) 1931 ورواية (نحو حياة أفضل) 1931. طلق ليلي وتزوج من أختها إليزبت سنة 1933، طفلان. عمل ناقدا موسيقيا لمجلة "الأمة" (1934-1935). نشر عملين فلسفيين، (الديمومة والصورة) 1935 و(مواقف تجاه التاريخ) 1937. درس لمدة قصيرة بجامعة شيكاغو قبل أن ينشر "فلسفة الشكل الأدبي" (1941). درس بصفة جزئية بكلية بانينتن بفيرمونت (1943- 1961)، حصل أيضا على زمالة أستاذ زائر بجامعة برينستن وجامعات أخرى. نشر (نحو الحوافز) 1945 و(خطاب الحوافز) 1950 و (خطاب الدين) 1961. درس بعد ذلك وبحث في عدد من الجامعات الأمريكية منها جامعة كاليفورنيا بسانتا باربرا (1964- 1965) وجامعة هارفرد (1967-1968). نشر (مظورات بعدم الملاءمة) و (شروط النظام) وكلاهما 1964، (اللغة كفعل رمزي) 1966 و(ديوان شعر) 1968. ساهم بعدة مقالات في دورية "الفصلية النقدية" في سنوات 1970.

ينظر Kenneth-Burke in Encyclopædia britannica [en ligne] consulté le

06/01/2015. URL: <https://www.britannica.com/biography/Kenneth-Burke>

كروتشه، بندتو Benedetto،(1866-1952) Croce

فيلسوف ومؤرخ وناقد أدبي إيطالي من أتباع المدرسة الهيغيلية الجديدة، ولد في بسكاسيرولي Pescasseroli (إيطاليا)، وتوفي في نابولي. نجا بأعجوبة مع أخيه من الزلزال الرهيب الذي ضرب كازاميشيولا (جزيرة إسكيا) سنة 1883، والذي ذهب ضحيته أفراد أسرته جميعاً. اشتغل وأستاذاً بنابولي (1902-1920) وقد ظهر كروتشه قرب نهاية

القرن التاسع عشر بنقد للنظريات الفلسفية والاقتصادية للماركسية. وفلسفة كروتشه هي فلسفة المثالية المطلقة. ومذهبه الفلسفي يضع أربع درجات في "هبوط عالم الروح" وهي الدرجة الجمالية (تجسد الروح الفرد)، والدرجة المنطقية (مجال العام). والدرجة الاقتصادية (مجال المصلحة الخاصة) والدرجة الأخلاقية (مجال المصلحة العامة). وكان لنظرية كروتشه الجمالية تأثير بالغ على النقد الفني البورجوازي. فقد عارض الفن باعتباره معرفة حدسية بالفرد المتجسد في الصور الحسية بالاستدلال العقلي، باعتباره عملية عقلية لمعرفة العام. ويسعى مذهب كروتشه الأخلاقي إلى إخفاء الأساس الاجتماعي والطبيعية التطبيقية للأخلاقيات .

اهتم كروتشه بالسياسة، وشغل مناصب مهمة عدة، منها عضوية مجلس الشيوخ (1910)، ووزارة التعليم العام بعد الحرب العالمية الأولى (1920)، ورئاسة الحزب الليبرالي بعد الحرب العالمية الثانية (1944. 1974). وكانت حياته عملاً دؤوباً من الدراسات الفلسفية رفعت ذكره في مجالات النقد الأدبي وعلم الجمال وتاريخ الثقافة وعلم التاريخ.

كتب كروتشه كثيراً من الأبحاث والكتب، وقد تنوعت، وتوزعت بين الفلسفة والتاريخ والاقتصاد والسياسة والنقد الأدبي، ومن أهمها: (المنطق) (1905) Logica و(المجمل في فلسفة الفن) (1913) Breviario di estetica (الأستطيقا كعلم للتعبير وعلم اللغة العام) (1902) (نظرية وتاريخ كتابة التاريخ) (1917) و(تاريخ أوروبا في القرن التاسع عشر) (1932) Storia d'Europa nel secolo و(التاريخ فكرياً وحركة) 1938

ينظر: Frank N. Magill : The 20th Century A-GI: Dictionary of World Biography, tome7, Routledge, 2013, p801-802

توماس ستيرنز إليوت Thomas Stearns Eliot

(1888-1965)

شاعر وناقد ومسرحي إنجليزي من أصل أمريكي، ولد بمدينة سانت لويس في ولاية ميسوري. في 26 سبتمبر 1888 تخرج في جامعة «واشنطن» بمدينة سانت لويس.

بعد دراسة تحضيرية في سانت لويس، التحق توماس إليوت بجامعة هارفرد، وتخرج فيها عام 1910، ثم ذهب إلى باريس ليقضي سنة في السوربون يدرس الأدب الفرنسي والفلسفة، وعاد بعدها إلى هارفرد للدراسة العليا في الفلسفة والمنطق وعلم النفس واللغة السنسكريتية. ثم التحق بجامعة ماربرغ Marburg في ألمانيا عشية الحرب العالمية الأولى، وما لبث أن انتقل إلى جامعة أكسفورد ليمضي سنة في أقدم كلياتها (كلية مرثون Merton) يدرس الفلسفة الإغريقية، وينشر دراسات في الفلسفة والآداب في الدوريات الأدبية.

وفي عام 1915 ظهرت أولى قصائده «أغنية حب ج. ألفريد بروفر» The Love Song of J. Alfred Prufrock في مجلة «شعر» الأمريكية اشتغل سنة بالتعليم، ثم انتقل إلى العمل في مصرف لويد Lloyd's Bank في لندن عام 1917. وازداد نشاطه في النشر والكتابة حتى عام 1922، إشتغل بتحرير مجلة " دي إيجوست " The Egoist في 1922 ثم تسلم تحرير مجلة «المعيار» Criterion، حتى عشية الحرب العالمية الثانية، وأصبح مدير دار «فيبر وفير» للنشر. وفي عام 1927 غدا من أتباع الكنيسة الأنغليكانية وحصل على الجنسية البريطانية. وفي عام 1932 عينته جامعة هارفرد أستاذاً للشعر فيها. توفيت زوجته عام 1947، وبعد ذلك بسنة حصل على وسام الاستحقاق Order of Merit وجائزة نوبل في الأدب. وفي عام 1957 تزوج أمينة سره فاليري فليتشر Valerie Fletcher. توفي في لندن بعد أن ترك بصمته من خلال مسيرة نصف قرن من الإنتاج الشعري والنقدي

الأعمال النقدية - وظيفة الشعر و وظيفة النقد - الغاية المقدسة- جدوى الشعر و جدوى النقد - وراء آلهة غريبة مقالات مختارة -الشعر و الشعراء -مقالات إليزابيثية -مقالات قديمة وحديثة - مقالات مختارة ملاحظات نحو تعريف الثقافة مقالات مختارة أعماله الشعرية: -رباعيات أربع -الأرض الخراب -أربعاء الرماد. أعماله المسرحية: -اجتماع شمل العائلة -حفلة كوكتيل -جريمة قتل في الكاندرائية

توفي بلندن، إنكلترا في 4 يناير 1965 (76 سنة)

ينظر: Allan Burns: Thematic Guide to American Poetry, GREENWOOD PRESS Westport, Connecticut, London, 2002, P257

وينظر: موريس حنا شريل: موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب، جروس بريس، لبنان، 1996، ص44

وليم إمبسون William Empson

(1906-1984)

شاعر وناقد أدبي بريطاني ولد في عائلة أرستقراطية بيور كفليت، إنجلترا، تعلم بالكلية وينتشر. درس الرياضيات بكلية ماجدالين بكيمبريدج ثم الأدب الإنجليزي على يد آي أي رتشرز كان أسلوبه الشعري المَعْقَدَ فَنِّيًّا سببًا في شهرته. وُلد في هاودن في همبرسايد. منح لقب السير في عام 1979م. تتضمن أعماله الشعرية القصائد المختارة (1955م). أما أشهر أعماله النقدية فهي سَبْعَةُ أنماط للغموض (1930). أسس وحرر لمدة قصيرة المجلة الحداثية "تجربة" (1928-1929) نشر "سبعة أنواع من الغموض" (1930) درس الأدب الإنجليزي بجامعة طوكيو الوطنية (1931-1934) نشر "قصائد شعرية" و"بعض أنواع الشعر الرعوي" (كلاهما 1935). درس بجامعة بيكين الوطنية (1937-1939). اشتغل خلال الحرب العالمية بقسم الشرق الأقصى بهيئة الإذاعة البريطانية في لندن. تزوج هاستر كروس سنة 1941 وله طفلان. عاد إلى بكين (1947-1952) وقضى بعض العطل في كلية كينبون بولاية أوهايو وساهم في "مجلة كينيون". نشر "ديوان شعر" (1949) و"بنية الكلمات المعقدة" (1951). تقلد منصب أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة شيفيلد (1953-1971) نشر "إله ميلتن" (1961). تقاعد إلى هامستاد وقلد وسام الفروسية سنة 1979. نشرت له أعمال بعد وفاته منها "استعمال سيرة الحياة" (1984) و "مقالات عن شيكسبير" (تحقيق ديفيد بيري، كايمبريدج، 1968)، "المناقشة: بحوث في الأدب و الثقافة" (تحقيق جون هافندن، 1984)، و"بحوث في أدب النهضة" (تحقيق جون هافندن، جزءان، كايمبريدج، 1993-1994).

ومن أهم الأعمال التي تناولت وليم إمبسون كتاب: جيل. ر. (تحقيق) وليم غمبسون الرجل وأعماله (1974)

ينظر: Paul H.Fry : WILLIAM EMPSON Prophet Against Sacrifice, .Taylor & Francis e-Library, 2002

نورثروب فراي (Northrop Frye)

(1912-1991)م.

ناقد كندي ولد في شيربروك بولاية كويك 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 خصوصاً والغربي عموماً. 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 منهجاً نقدياً يعرف بالمنهج الأسطوري أو النموذجي المستمد من نظريات العالم النفساني كارل يونج والذي يدرس الأدب بوصفه مخزناً للعديد من النماذج التي تحفظها الذاكرة الجمعية للبشرية. وكتاب فراي مهم من حيث هو تناول موسوعي وتصنيفي للأدب الأنجلو-أمريكي خصوصاً والغربي عموماً 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 قساً لفترة من الوقت، كما أثر في اهتمامه بالكتاب المقدس (التوراة والإنجيل) وعلاقته بالأدب.

Jean-Marie SCHAEFFER, « FRYE NORTHROP - (1912-1991) », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 6 août 2016. URL :

[/http://www.universalis.fr/encyclopedie/northrop-frye](http://www.universalis.fr/encyclopedie/northrop-frye)

ليفيس، فرانك رايمند LEAVIS Frank Raymond

(1895 - 1978)

ولد بكمبردج، ابن تاجر في الآلات الموسيقية. تعلم بكامبردج بمدرسة برسي وكلية إيمانوال. عمل، بحكم معارضته العقائدية للحرب، كحامل للسريير في سيارة إسعاف "كوايكر" في الحرب الكبرى، عانى بعد ذلك من الأرق وعسر الهضم ربما من جراء التعرض للغازات الكيماوية. كتب رسالة دكتوراه عن الأدب والصحافة (1924). درس بكامبريدج من سنوات عديدة قبل أن يجد منصبا مستقرا في كلية داوونينج (1936) ثم مع الجامعة، التي لم تمنحه كرسي أستاذية. تزوج من طالبتة السابقة كويني دوروثي روث، 1929، ثلاثة أطفال. كان لها تأثير بعيد على كتاباته كما كانت في حد ذاتها نافذة معتبرة. نشر بيانات ثقافية - "حضارة الجماهير وثقافة الأقلية" (1930)، "من أجل الاستمرارية" (1933) - دافع فيهما عن الأقلية النيرة ضد الثقافة الجماهيرية. أصبح رائد للمجلة الهامة "سكروتيني" (1932 1953) كمحرر مع ل. س. نايتسوغيره. راجع لائحة الشعر الإنجليزية في "اتجاهات جديدة في الشعر الإنجليزي" (1932) و"تقييم جديد" (1936)؛ ثم لائحة الرواية في "السيرة الكبرى" (1948). ركزت أعماله النقدية الموالية على التقاليد الرومانسية المضادة للتصنيع في التقاليد الروائية الإنجليزية، خاصة منها "دي. ايتش. لورنس، روثيا" (1955) و"ديكنز، روثيا" (مع كيو. دي. ليفيس، 1970). تقاعد من التدريس بجامعة كايمبريدج (1962) وأصبح أستاذا زائرا بجامعة يورك وبريسل، ولكنه واصل العيش بكامبريدج يلبس القمصان مفتوحة الصدر. تضم أهم مجموعات بحوثه النقدية "الهدف المشترك" (1952) و"أنا كارينينا وبحوث أخرى" (1967) بالإضافة إلى مجموعتين نشرتا بعد وفاته "الناقد كضد للفيلسوف" (تحقيق ج. سينج، كايمبريدج، 1986)

ينظر: IAN MACKILLOP and RICHARD STORER : F. R. LEAVIS Essays and

Documents, Sheffield Academic Press, England, 1995,

روبرت بن وارن Robert Penn Warren

(1905 - 1989) م

روبرت بن وارن (1905 - 1989م). روائي وشاعر وناقد أدبي أمريكي، وُلد في كوثر في كنتاكي بالولايات المتحدة. حصل على جائزة بوليتزر في الأدب القصصي عن رواية كل رجال الملك (1946م)، التي تصف صعود وهبوط رجل سياسي غليظ من جنوب الولايات المتحدة. حاز وارن أيضًا جائزة بوليتزر للشعر في عام 1958م لمجموعته الشعرية وعود قصائد (1954 - 1956م)، التي طبعت عام 1957م. كذلك حاز جائزة بوليتزر الشعرية عام 1979م لمجموعته الآن ولاحقًا: قصائد (1976 - 1978م)، التي طبعت في عام 1978م. وكان وارن قد تُوجَّ شاعر الولايات المتحدة الأول في عامي 1986 و 1987م.

وإضافة إلى رواية كل رجال الملك، تضم أهم أعمال وارن العالم الكافي والزمن (1950م)؛ الكهف (1959م)؛ قابلني في الوادي الأخضر العتيق (1971م)، وتعكس هذه الأعمال كيف كان تراث الكاتب في جنوب الولايات المتحدة، كما تبرز التفاعل بين الماضي والحاضر، وما اعتقده وارن في أن كل شخص يكافح لتحقيق شخصيته. تناول شعر وارن مواضيع الزمن والشخص المفرد، وطبيعة الشر. وكانت قصيدته الطويلة أخ للنتين من النوع السابق ذكره. أَلَّف وارن بالمشاركة مع الناقد كلينث بروكس كتابين مؤثرين هما فهم الشعر (1938م) وفهم الخيال (1943م).

ينظر: Leonard Unger : American Writers. A Collection of Literary Biographies, Simon & Schuster Macmillan, New York, USA, 1974, p236

إزرا باوند Ezra Pound

(1885-1972)

إزرا 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، بهابلي، 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 بنسلفانيا 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 تزوج باوند من دورثي شكسير ابنة العشيق السابقة لوليام بتلر بيتس. 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 وخطاباته 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 الكثيرون فكرة أنه باوند مجنون وأعيد النظر في قضيته و حكم عليه بالسجن اثني عشر عاماً في مستشفى سانت إليزابيث العقلية.

أسس الحركة الدوامية بلندن، كما كان أحد أهم ممثلي المدرسة التصويرية من أعماله: ديوان (النور المطفاً) 1908 في البندقية وديوان (شخصيات) Personae في لندن عام 1909 وقصيدة (هيو سلوين موبلرلي) ، 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،

ينظر: Laurette VÉZA, « POUND EZRA - (1885-1972) », Encyclopædia Universalis [en /ligne], consulté le 6 août 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/ezra-pound>

جون كرو رانسوم John Crowe Ransom
(1888-1974)

يعد جون كرو رانسوم زعيم الزراعيين الجنوبيين، ومن أكبر رجال الأدب الأمريكيين نفوذا وأكثر أنصار النقد الجديد تأثيرا وهو ناقد وشاعر. ولد جون كرو رانسوم في مدينة بولاسكي Pulaski بولاية تينيسي، 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 فاندربيلت Vanderbilt في 1914 هناك التحق ب "الهاريين"، آلن تيت وروبرت وارين.

ذهب رانسوم 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 للإنجليزية Kenyon School of English وعن إنتاجه الشعري فقد أصدر أول دواوينه عام 1919 بعنوان "قصائد إلى الله" ثم ديوان "لفحات برد وحمى" 1924، و"وعد الحر دين عليه" 1927، و"قصائد مختارة" 1945.

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

ينظر: -The Oxford Book of American Poetry Chosen and Edited by DAVID LEHMAN Associate Editor JOHN BREHM OXFORD UNIVERSITY PRESS. 2006. p374

-Allan Burns: Thematic Guide to American Poetry. GREENWOOD PRESS. Westport. Connecticut. London. 2002. p278

ريتشاردز (آيفر آرمسترونغ) - Ivor Armstrong Richards

(1893-1979)

ولد الناقد الأدبي والشاعر ريتشاردز 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 و 1930، ومديراً لـ «مؤسسة صحة اللغة» هناك بين أعوام 1936-1938. انتقل بعد ذلك إلى الولايات المتحدة الأمريكية للعمل رئيساً للجنة المشكلة لدراسة وضع اللغة الإنكليزية، ثم أستاذاً في جامعة هارفرد بين أعوام 1944-1963، وتُصّب في عام 1963 أستاذاً فخرياً فيها.

اشترك ريتشاردز مع اللغوي الإنكليزي تشارلز كي أوغدن Charles Kay Ogden في إرساء قواعد ما يُعرف باللغة «الإنكليزية 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 «الإنكليزية 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 ريتشاردز شعره في ديواني: «حوارات داخلية: قصائد ومسرحيات» (1971)، و«قصائد جديدة ومختارة» عام 1978

يعد ريتشاردز 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.

ينظر: I.A. Richards, in wikipedia [en ligne] consulté le 06/01/2015. URL:

https://en.wikipedia.org/wiki/I._A._Richards

تيت (آلن) Allen (John Orley) Tate

(1899.1979)

ناقد وشاعر وروائي أمريكي يعد أحد رواد حركة النقد الجديد. ولد في وينشستر Winchester بولاية كنتكي Kentucky في الولايات المتحدة الأمريكية، وتوفي في مدينة ناشفيل Nashville بولاية تينيسي Tennessee.

انتسب إلى جامعة فاندربيلت Vanderbilt في ناشفيل عام 1918 وانضم وزميله في السكن الجامعي الشاعر والروائي روبرت بين وارن إلى مجموعة من الشعراء الجنوبيين ممن أيدوا قيم الجنوب الريفية التقليدية وأطلقوا على أنفسهم اسم «الهاربين» Fugitives تخرج تيت من الجامعة عام 1922 وبقي على صلة بالمجموعة وساهم في إصدار مجلة «الهارب» The Fugitive في المدة ما بين عامي 1922-1925. أطلع تيت مجموعة «الهاربين» على شعر ت.س إليوت. الذي أثرت مواقفه في الحياة العصرية على أفكار تيت الخاصة. صدرت أول قصيدة له «أود إلى موتى الاتحاد» عام 1926 وعدلت عام 1930 ويرمز الموت فيها إلى المشاعر التي لم يعد تيت قادراً على الإحساس بها، وفيها تجسيد للأسلوب الساخر اللاذع. تطرق تيت في مجموعة مقالاته «سأخذ موقفي» I'll Take My Stand عام 1930 إلى وجهة نظر المجموعة المعارضة للتصنيع في الجنوب.

في الثلاثينات من القرن العشرين درّس تيت في عدد من الجامعات الأمريكية، وعمل محرراً في مجلة «سيواني» The Sewanee Review في المدة ما بين عامي 1944 و1946 التي أصبحت بفضلها مجلة أدبية مرموقة واسعة الانتشار.

اندمج تيت في النقد الجديد، وكان لكتابه «مقالات رجعية في الشعر والفكر» عام 1936 أثر كبير في جيل بكامله. أما مقالته «التوتر في الشعر» عام 1938 فقد أسهمت في صوغ أسس النقد الجديد. أما في روايته الوحيدة «الآباء» عام 1938 فقد قدم تيت صورة جديدة لأسطورة «جيسون وميديا» وظهر فيها ارتباطه بالجنوب بمحاولته نشر أسس حركة الإصلاح الزراعي والاهتمام بالفلاحين. نشر ديوانه «القصائد المجموعة» عام 1977.

نشر تيت نحواً من عشرين كتاباً، ونال جوائز عدة منها جائزة بولنغن للشعر عام 1956.

ينظر: Leonard Unger : American Writers. A Collection of Literary Biographies, Simon &

Schuster Macmillan, New York, USA, 1974, p120

Allen Tate in : The poetryfoundation [en ligne] consulté le 06/01/2015 URL:

<https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poets/detail/allen-tate>

وينترز، آرثر آيفر WINTERS Arthur Yvor

(1968 - 1900)

ولد بشيكاغو ودرس بجامعة شيكاغو (1917-1918). عانى من مرض السل وقضى سنتين بمستشفى سانتا في، نيومكسيكو (1921-1923) ودرس بجامعة كولورادو (1923-1925). درس الفرنسية والإسبانية بجامعة آيداهو (1925-1927). تزوج من الشاعرة الروائية جاين ليوبس، 1926 ؛ طفلان. التحق بقسم الإنجليزية بجامعة ستانفورد (1927-1926)، أستاذ من سنة 1949). حرر مجلة "جيروسكوب" (1929-1931). أكمل رسالة دكتوراه (1934) وهو يعمل كمحرر المنطقة الغربية لمجلة (الكلاب والأبواق) (1932-1934). نشر أهم ثلاثة أعمال له: (البدائية والانحطاط) 1937، (لعنة مول) 1938، و (تشريح اللامعقول) 1943. جمع هذه الكتابات في (دفاعا عن العقل) 1947 بعد أن نشر (إدورد آرلنتن روبنسن) 1946. نشر "ديوان شعر" (1952)، راجعه (1960). من كتبه الموالية، "وظيفة النقد" 1957، (عن شعراء العصر الحديث) 1959، (شعر و. ب. يابيتس) 1960 و (أشكال الاكتشاف) 1967. نشرت له بحوث نقدية بعد رحيله تحت عنوان " (بحوث وعروض) لم تنشر، تحقيق ف. مورفي، 1976.

ينظر: Allan Burns: Thematic Guide to American Poetry, GREENWOOD PRESS, Westport, Connecticut, London, 2002, p287.



2- بيوغرافيا النقاد الجدد العرب



- ❖ إحسان عباس
- ❖ أنس داود
- ❖ توفيق صايغ
- ❖ جبرا إبراهيم جبرا
- ❖ رشاد رشدي
- ❖ زكي نجيب محمود
- ❖ سمير سرحان
- ❖ عبد العزيز الدسوقي
- ❖ عبد العزيز حموده
- ❖ عبد الواحد لؤلؤة
- ❖ ماهر شفيق فريد
- ❖ محمد عناني
- ❖ محمود الربيعي
- ❖ مصطفى ناصف
- ❖ معاوية نور
- ❖ نبيل راغب

إحسان عباس (1920-2003)

ناقد ومحقق وأديب وشاعر ولد في 2 فبراير 1920 بفلسطين، في قرية عين غزال في حيفا، وتوفي في عمان في 1/8/2003 عن 83 عاما. وهو من أبرز نقاد الأدب العربي في القرن العشرين.

نال البكالوريوس في الأدب العربي عام 1946 من القاهرة فالماجستير ثم الدكتوراة عام 1954م ثم عمل في التدريس سنوات، وقد التحق بعدها بجامعة القاهرة عام 1948 ودرس في الجامعة الأردنية وفي عدد كبير من الجامعات العربية مثل جامعة الخرطوم الأمريكية، وحاصل على جائزة الملك فيصل العالمية. بدأ تدريسه الجامعي في كلية غوردون التذكارية في السودان ثم جامعة الخرطوم ثم انتدب للتدريس في الجامعة الأمريكية في بيروت عام 1961 وشغل فيها منصب رئيس دائرة اللغة العربية ولغات الشرق الأدنى ومدير مركز الدراسات العربية ودراسات الشرق الأدنى ومدير مركز الدراسات العربية ودراسات الشرق الأوسط ورئيس تحرير مجلة الأبحاث وهو عضو في المجتمع العلمي العربي بدمشق.

ألف ما يزيد عن 25 مؤلفا بين النقد الأدبي والسيرة والتاريخ، وحقق ما يقارب من 52 كتابا من أمهات كتب التراث، وله 12 ترجمة من عيون الأدب والنقد والتاريخ. من مؤلفاته -عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث- دراسة- بيروت 1955. -فن الشعر - بيروت 1953. -فن السيرة -بيروت 1956. -الشعر العربي في المهجر الأمريكي - دراسة مع محمد يوسف نجم - بيروت 1957. -تاريخ الأدب الأندلسي- عصر سيادة قرطبة- دراسة- بيروت 1960 -تاريخ النقد الأدبي عند العرب- دراسة- بيروت 1971. -ملاحم يونانية في الأدب العربي- دراسة- بيروت 1977. اتجاهات الشعر العربي المعاصر - الكويت 1978.

ومن ترجماته -فن الشعر لأرسطو -القاهرة 1950 -النقد الأدبي ومدارسه الحديثة لستانلي هايمن -بالاشتراك مع د. محمد يوسف نجم -بيروت 1958- 1960 (جزآن). ودراسات في الأدب العربي لفون جرونباوم بالاشتراك مع كمال اليازجي وأنيس فريحة ومحمد يوسف نجم - بيروت 1959. وت.س. إليوت -بيروت 1965 وله ديوان شعر بعنوان (أزهار برية) و قد ظهر في منتصف عام 1999م،

ينظر: خليل أحمد خليل موسوعة أعلام العرب المبدعين في القرن العشرين، بيروت، 2001، ص731

أنس داود (1934 . 1993) م

ولد عام 1934 م في مدينة دسوق - كفر الشيخ - مصر تخرج في كلية دار العلوم 1962 م وحصل على الماجستير في النقد الأدبي الحديث 1967 م والدكتوراه في النقد الأدبي الحديث مع مرتبة الشرف الأولى 1970 م عمل بالهيئة العامة للكتاب حتى 1975 م كما قام بالتدريس الجامعي في كليات الآداب والتربية بالجزائر وليبيا والرياض ومصر .
- مؤلفاته:

- الطبيعة في شعر المهجر القاهرة 1965م التجديد في شعر المهجر ط1 القاهرة 1976م ط2 طرابلس 1980م
- الأسطورة في الشعر العربي الحديث ط1 القاهرة - الرؤية الداخلية للنص الشعري ط1 القاهرة 1975م
- دراسات نقدية في الأدب الحديث، والتراث العربي ط1 القاهرة 1975
- رواد التجديد في الشعر العربي الحديث ط1 القاهرة 1975م حوار مع الإبداع الشعري المعاصر، القاهرة 1986م في الأدب الحديث دراسات ومتابعات، القاهرة 1987م في التراث العربي.. نقدا وإبداعا، القاهرة 1987م
- في البدء.. كانت الأنشودة، دار المعارف القاهرة 1993م
- من دواوينه الشعرية: حبيبي والمدينة الحزينة 1964م - بقايا عبير 1966 م
- أما مسرحياته الشعرية فقد صدرت في مجلد واحد بعنوان: "سبع مسرحيات شعرية للأطفال و الناشئين" عن مكتبة الاسكندرية.

ينظر: محمد خير بن رمضان بن إسماعيل يوسف: تكملة مُعجم المُؤلفين، وفيات (1977 - 1995 م)، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط1، 1997، ص92

توفيق صايغ (1923-1971م)

شاعر وكاتب فلسطيني، ولد في جنوب سوريا وعاش في طبريا بفلسطين لفترة وحصل هو وعائلته على الهوية الفلسطينية، درس توفيق في الكلية العربية بالقدس وبالجامعة الأمريكية في بيروت كما التحق بجامعة هارفارد الأمريكية لدراسة الأدب الإنجليزي.

عمل بعد تخرجه أستاذاً لعام واحد في مدرسة الروضة بالقدس، كما اشتغل لفترة وجيزة في دائرة الترجمة في حكومة فلسطين، ثم عين أميناً لمكتبة المركز الثقافي الأميركي في بيروت، نال عام 1950 منحة دراسية من مؤسسة روكفلر أتاحت له السفر إلى الولايات المتحدة حيث تنقل بين جامعاتها المشهورة مثل هارفرد وبرنستون وجون هوبكنز. وفي سنة 1953 قضى مدة دراسية في جامعتي أكسفورد وكامبردج.

عين صايغ محاضراً لمدة خمس سنوات في الدائرة العربية بجامعة كامبردج ثم أستاذاً محاضراً في جامعة لندن، عاد بعدها إلى بيروت وأصدر المجلة الفكرية "حوار" وبعد بضع سنوات أغلق "حوار" وسافر إلى أميركا لإلقاء سلسلة من المحاضرات في عدد من الجامعات الأميركية. عين بعد ذلك أستاذاً زائراً في دائرتي الأدب المقارن ولغات الشرق الأدنى في جامعة بيركلي بكاليفورنيا. وبعد وقت قصير أصيب بنوبة قلبية أودت به ودفن في بيركلي.

له العديد من المؤلفات ففي الشعر أصدر ثلاثة دواوين: «ثلاثون قصيدة» 1954، و«القصيدة ك (كاف)» 1960، و(معلقة توفيق صايغ) 1963 وفي الدراسات له كتاب عن جبران خليل جبران بعنوان: (أضواء جديدة على جبران) بيروت 1966 كما ترجم عدداً وفيراً من قصائد الشعر الأميركي والإنجليزي: «خمسون قصيدة من الشعر الأميركي المعاصر» 1963 و«ت.إس. إليوت ورباعياته الأربع - «أصوات، لندن 1962 و الأرض البوار (ت. إس. إليوت) بيروت 1956، وتطور الأدب الأميركي (مقال في النقد التاريخي) 1959،

ينظر: - خليل، أحمد خليل: موسوعة أعلام العرب المبدعين في القرن العشرين، المجلد 3، المؤسسة

العربية للدراسات والنشر، 2001، ص 1663

جبرا إبراهيم جبرا (1919 - 1994)

جبرا إبراهيم جبرا مؤلف ورسام وناقد تشكيلي يعتبر من أكثر الأدباء إنتاجاً وتنوعاً إذ عالج الرواية والشعر والنقد والترجمة. ولد في عام 1919م في بيت لحم، ويعود أصله إلى السريان الأرثوذكس. درس جبرا في مدرسة طائفة السريان في بيت لحم خلال المرحلة الابتدائية ثم في مدرسة بيت لحم الوطنية، ثم التحق بالكلية العربية في القدس، وتابع دراسته في بريطانيا وحصل منها على الماجستير في النقد الأدبي عام 1948م. بعد أن نال شهادة الماجستير، انتقل للعمل في جامعات العراق لتدريس الأدب الإنجليزي.

بدأ جبرا حياته الأدبية بكتابة القصة القصيرة في فلسطين، ونشر بعض نتاجه في مجلات مثل: الرسالة والهلال المصريتين والأمالى اللبنانية. وأهم ما أنجزه في تلك المرحلة هي الرواية التي كتبها باللغة الإنجليزية عام 1946م ثم أعاد كتابتها بالعربية في عام 1955م وأعطى لها اسم " صراخ في ليل طويل".

. ترجم جبرا الكثير من الأعمال الأدبية الغربية ونقلها إلى اللغة العربية، وتعد ترجماته لأعمال شكسبير من أهم الترجمات العربية، فقد حافظ فيها على جماليات النص الأصلية مع الخضوع لنواميس اللغة العربية، كما ترجم رواية الكاتب الأمريكي وليم فوكنر التي نال عليها جائزة نوبل للآداب (الصخب والعنف) وله ترجمات أخرى اهتمت بالتاريخ الشرقي مثل (الرمز والأسطورة) و (ما قبل الفلسفة)

من مؤلفاته: صراخ في ليل طويل- صيادون في شارع ضيق- السفينة- البحث عن وليد مسعود - شارع الأميرات -عالم بلا خرائط بالاشتراك مع عبد الرحمن منيف .
الغرف الأخرى- يوميات سراب عفان عرق وبدايات من حرف الياء :مجموعة قصصية .
البئر الأولى . سيرة ذاتية. كما له في الشعر: تموز في المدينة- المدار والمغلق - لوعة الشمس وفي الدراسات: - الرحلة الثامنة، دراسات نقدية 1967. النار والجوهر، دراسات في الشعر 1975. ينابيع الرؤيا، دراسات نقدية 1979- الفن والحلم والفعل، دراسات وحوارات، 1985. جذور الفن العراقي(بالإنجليزية)، 1984-تأملات في بنيان مرمري، دراسات وحوارات، 1988.

جمعت أعماله النقدية في كتاب " أفنعة الحقيقة.. أفنعة الخيال " توفي في عام 1994م ودفن في بغداد.

ينظر: د. نزار أباطة و محمد رياض المالح: إتمام الأعلام، ط1، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1999، ص62

- خليل أحمد خليل موسوعة أعلام العرب المبدعين في القرن العشرين، بيروت، 2001، ص232

رشاد رشدي (1912-1983)

ولد النقاد والكاتب المسرحي رشاد رشدي في القاهرة بمصر. تعلم في مدرسة شبرا الابتدائية بالقاهرة فمدرسة الأمير فاروق الثانوية. دخل جامعة فؤاد الأول (التي أصبحت جامعة القاهرة) ونال شهادة معهد التربية العالي وحاز على دكتوراه في الأدب الإنكليزي من جامعة ليدز بإنجلترا .

عمل مدرساً لثلاث سنوات ثم ناظراً لمدرسة النقراشي بالقاهرة، فأستأذناً في كلية الآداب في جامعة القاهرة، ثم رئيساً لقسم الإنجليزية مدة 22 سنة. عين سنة 1975 مديراً لمعهد

الفنون المسرحية ورئياً لأكاديمية الفنون. وكان خلال هذا الوقت رئيساً لمسرح الحكيم. رئيس تحرير مجلة (المسرح) بين 1960-1966 وانتقل بعدها إلى رئاسة مجلة الجديد سنة 1973 حتى وفاته.

نشأ على عشق المسرح والتدريس والصحافة، مارس الأدب والفن المسرحي كتابة واقتباساً وإعداداً وتمثيلاً. وكانت "الفراشة" أول مسرحية كتبها، وصار المسرح بعدها كما يقول "حبي الأول ولا يسعدني شيء مثل كتابته". ويضيف "لقد مررت في حياتي المتجددة الأطراف بتجارب كثيرة ولكن إذا سألتني سائل ماذا خرجت أو سوف أخرج في هذه الحياة فسوف يكون جوابي حب الله وحب الجمال في كل ما صنعه الله وصنعه الإنسان".

شملت مؤلفاته القصص والدراسات والمسرحيات، لكنه تميز بمسرحياته ومنها: الفراشة 1960، لعبة الحب 1960، خيال الظل 1965، بلدي يا بلدي 1968، نور الظلام 1968، محاكمة عم أحمد الفلاح 1974، الرجل والجبل: رحلة البحث عن الله 1975، عيون بهية 1976. ومن قصصه: عربة الحريم 1954، بحور الحب لا تعرف الغرق 1984 (نشرت بعد وفاته). ومن الدراسات: فن القصة القصيرة 1959، فن الدراما 1968، ما هو الأدب 1971، النقد والنقد الأدبي 1971، المدخل إلى النقد 1948، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998 نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، (2002) هلا للنشر والتوزيع، البحث عن الزمن 1990 (فن القصة القصيرة) 2009

ينظر: لمعي المطيعي: موسوعة رجال ونساء من مصر، دار الشروق، ط1، مصر، 2003، ص322

زكي نجيب محمود (1905-1996)

ولد زكي نجيب محمود في أول فبراير عام 1905 بمحافظة دمياط وتلقى تعليمه الأولي في كتاب القرية، وفي سن الخامسة انتقل مع أسرته إلى القاهرة حيث تلقى تعليمه بمدرسة السلطان مصطفى، ثم أكمل تعليمه الابتدائي والثانوي في كلية جوردن التي كانت على غرار المدارس الإنجليزية، وحصل منها على شهادة البكالوريا، ثم حصل على الليسانس عام 1930. سافر إلى إنجلترا عام 1944 في بعثة للدكتوراه في الفلسفة، وحصل عليها برسالة عنونها الجبر الذاتي عام 1947. ثم عاد إلى مصر بعد الدكتوراه والتحق بقسم الفلسفة بكلية الآداب جامعة القاهرة منذ عام 1947 حتى سن المعاش عام

1965، وقد عمل أستاذا زائرا في الكويت وأمريكا، ثم عمل أستاذاً غير متفرغ حتى وفاته في 8 سبتمبر عام 1993.

انشغل في الأولى التي امتدت حتى سفره إلى أوروبا بنقد الحياة الاجتماعية في مصر وتقديم نماذج من الفلسفة القديمة والحديثة والآداب التي تعبر عن الجانب التنويري. وبدأت المرحلة الثانية بعد رجوعه من أوروبا وامتدت حتى الستينيات من القرن العشرين، دعا إلى الوضعية المنطقية ونذر نفسه لشرحها وتبسيطها، أما المرحلة الثالثة فقد شهدت عودته إلى التراث العربي قارئاً ومنقبا.

أصدر في الموضوعات الفكرية والثقافية 20 كتابا، وفي الأدب والنقد 8 كتب، وفي الترجمة 8 كتب وثلاث موسوعات، وقدم سيرته الذاتية في ثلاثة كتب هي: (قصة نفس)، و(قصة عقل)، و(حصاد السنين) الذي أصدره سنة 1991م، وهو آخر كتبه.

وأهم ما أصدره في الفلسفة والمنطق: كتاب (المنطق الوضعي) في جزئين، و(خرافة الميتافيزيقا) الذي عدله في طبعته الثانية إلى (موقف من الميتافيزيقا)، و(نظرية المعرفة)، و(نحو فلسفة علمية)، و برتراند راسل، وديفيد هيوم وغيرها. ،

وله أيضا كتبا في التراث والفكر العربي على غرار: تجديد الفكر العربي، والمعقول واللامعقول في تراثنا الفكري، وثقافتنا في مواجهة العصر، وعربي بين ثقافتين، وغيرها

ينظر: خليل أحمد خليل موسوعة أعلام العرب المبدعين في القرن العشرين، بيروت، 2001، ص 1037

لمعي المطيعي: موسوعة رجال ونساء من مصر، دار الشروق، ط1، مصر، 2003، ص 341

سمير سرحان (1941-2006)

كاتب وناقد ومسرحي ولد في 18/12/1941م - القاهرة، وتخرج في كلية الآداب - جامعة القاهرة عام 1961م - تخصص: اللغة الإنجليزية وآدابها. وحصل على درجة الدكتوراه في الأدب الأمريكي من جامعة إنديانا بالولايات المتحدة الأمريكية عام 1968م. - رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب وأستاذ للأدب الإنجليزي بكلية الآداب جامعة القاهرة.

عضو المجلس الأعلى للثقافة، وعضو الأمانة العامة للمجلس العربي للطفولة. له إسهاماته الكثيرة والمتنوعة في مختلف مجالات الثقافة التي أثرت تأثيراً ملموساً على تطوير الوعي العربي القومي من خلال وجوده مؤلفاً ومترجماً وأستاذاً ورئيساً لمؤسسات

وهيئات ثقافية كبرى حرص من خلالها على النشر لجميع رموز الوطن العربي واستضافتهم وتقديمهم للواقع الثقافي، وإتاحة الفرصة للمبدعين الشباب المصريين والعرب. حاصل على الدكتوراه من جامعة "أنديانا" بالولايات المتحدة عام 1968. وتقلد عدة مناصب منها رئيساً بقسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب - جامعة القاهرة.

- عمل رئيساً بقسم اللغة الإنجليزية بجامعة الملك عبد العزيز بجدة. وعميدا للمعهد العالي للفنون المسرحية. - ووكيلاً لوزارة الثقافة لشؤون الثقافة الجماهيرية.

- رئيس تحرير لمجموعة من المجلات كمجلة المسرح " و"عالم الكتاب" ومجلة "فصول" ومجلة "الفنون الشعبية" مجلة "علم النفس" ورئيس مجلس إدارة مجلة "إبداع"

- أشرف على عشرات من رسائل الماجستير والدكتوراه، في مجالات النقد والأدب الإنجليزي.

- قدّم الدكتور سمير مشروعات ثقافية عديدة، فقد صدرت تحت رئاسته أول قاموس للمسرح العربي، وأول دائرة كاملة للمعارف الإسلامية.

- أشرف على تنفيذ أكبر مشروع ثقافي، وهو إصدار مكتبة الأسرة، التي صدر منها أكثر من أربعة آلاف عنوان، وأربعة موسوعات كبرى هي "قصة الحضارة" لول ديورانت ترجمة: زكي نجيب محمود وآخرين في 22 جزءاً. و "موسوعة مصر القديمة" في ستة عشر جزءاً لسليم حسن، و "دائرة معارف الطفل"، اثني عشر جزءاً وأخيراً "وصف مصر بأقلام علماء الحملة الفرنسية".

من مؤلفاته في النقد والأدب والترجمة: - نحو مسرح فقير - تجارب جديدة في الفن المسرحي - على مقهى الحياة - دراسات في المسرح الإنجليزي - النقد الموضوعي - مسرح السبعينات ودراسات في المسرح الإنجليزي - سبعة أفواه (مترجم)، مجموعة قصص لتشيكوف.

ومن أعماله المسرحية: - "الكذب" - "ست الملك" - وآخر أعماله المسرحية - رواد عصر التلوين بالاشتراك مع الدكتور محمد عناني عرضت في الموسم المسرحي ت1990-1991م.

ينظر : سمير سرحان أمير في مملكة الثقافة، صالون غازي الثقافي العربي، عدد تذكاري، دار الهاني للطباعة والنشر - القاهرة. 2006م، ص9

عبد العزيز الدسوقي (1925-2015)

كاتب وناقد مصري، كتب القصة والمسرحية والشعر ولد عام 1925 بمركز قويسنا بمحافظة المنوفية، وهو حاصل على الدكتوراه في الأدب من جامعة عين شمس. ترأس تحرير مجلة الثقافة، كما ترأس المركز القومي للأدب بوزارة الثقافة المصرية. توفي في

الرابع والعشرين من شهر يوليو عام 2015 بالقاهرة.
من مؤلفاته:

أولاً: النقد والدراسات الأدبية

ملاحم القصة في مصر (1947)

الرصد الفني دراسة في علم الجمال (1947)

جماعة ابولو وأثرها في الشعر (1960)

تاريخ النقد العربي الحديث (الجزء الأول) (1970)

تطور النقد العربي الحديث في مصر (1977)

نحو علم جمال عربي (طبعة ثانية) (1980)

في عالم المتنبي رؤية فنية (1981)

ثانياً: أعمال إبداعية: الرماد (مجموعة أقاصيص) (1946) دموع الراهب (مسرحية) (1948) من
سبح الحياة (ديوان شعر) (1950) شاطئ العمر (ديوان شعر) (1957) سقوط الزمن (رواية)
(1970)

ينظر: عبد العزيز الدسوقي: في عالم المتنبي، دار الشروق، ط2، القاهرة، 1988 ص 191-193

عبد العزيز حموده (1937-2006)

ولد بكفر الزيات، الغربية. (1937م). تحصل على ليسانس اللغة الإنجليزية وآدابها،
كلية الآداب، جامعة القاهرة، عام 1960. ثم ماجستير الأدب الأمريكي من جامعة كورنيل
(الولايات المتحدة الأمريكية)، عام 1965. و الدكتوراه الأدب الأمريكي من جامعة كورنيل، عام
1968.

اشتغل مدرساً للغة الإنجليزية بقسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة القاهرة،
عام 1960. وأستاذ مساعد ثم أستاذ بقسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة القاهرة،
عام 1973. رئيس قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة الملك عبد العزيز، عام 1975.
- عميد كلية العلوم الإنسانية بجامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا، عام 1997.
- عميد كلية الدراسات العليا بجامعة الإمارات العربية المتحدة من عام 1993 حتى 1997.
- نائب رئيس جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا، عام 1998.

- عضو المجلس القومي للثقافة، عام 1980.
- مستشار مصر الثقافي ومدير البعثة التعليمية في واشنطن، عام 1989.
- المؤلفات العلمية: قدم للمكتبة العربية الكثير من المؤلفات في كل من الفلسفة والنقد والمسرح وله أيضا بعض المؤلفات بالإنجليزية . "الناس في طيبة" مسرحية، عام 1979.
- "ليلة الكولونيل الأخيرة" مسرحية، عام 1981. "الحلم الأمريكي"، عام 1993
- من أهم أعماله النقدية: "المرايا المحدبة" 1998. "المرايا المقعرة" 2001. الخروج من التيه
- تحصل على جائزة الدولة التقديرية في الآداب من المجلس الأعلى للثقافة، عام 2002.
- ينظر: عبد العزيز حموده: المرايا المحدبة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص355

عبد الواحد لؤلؤة (1931-.....)

ناقد ومترجم عراقي اشتغل أستاذا للأدب الإنجليزي بعدة جامعات كجامعة فيلادلفيا بعمان والجامعة الإسلامية العالمية كوالالمبور- ماليزيا. و جامعة الزيتونة الأردنية وجامعة الإمارات العربية المتحدة وجامعة اليرموك، إرد - الأردن، كما اشتغل مديرا لدائرة اللغات الحديثة - جامعة اليرموك - إرد - الأردن. تحصل سنة 1962 على دكتوراه في الأدب الإنجليزي (الشعر الحديث والنقد) من جامعة ويسترن رزرف، كليفلاند - أوهايو.

ألف أكثر من ستة وأربعين 46 كتابا.

ففي الدراسات النقدية: البحث عن معنى (بغداد، وزارة الإعلام، 1973) وت.س. إليوت: الأرض اليباب - الشاعر والقصيدة (بيروت، 1980) والنفخ في الرماد (بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، 1982) ومنازل القمر (لندن، رياض الريس للكتب والنشر، 1990 (شواطئ الضياع) بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999 ومداخن الوهم: شعر الحداثة والثقات: دراسة نقدية في الشعر العربي المعاصر، بيروت 2002 الصوت والصدى: دراسات ومترجمات نقدية- بيروت - 2005) كما ترجم العديد من الكتب منها جون آردن، مياه بابل، رقصة العريف (1976) الكويت. وليم شكسبير، تيمون الأثيني، موسوعة المصطلح النقدي: سلسلة من 44 جزءاً ظهر منها 16 جزءاً في 4 مجلدات.

حصل على جائزة البابطين للإبداع في نقد الشعر- الكويت 2002 وجائزة الإبداع الثقافي - رابطة الكتّاب الأردنيين - عمّان 2005

ينظر: عمر محمد الطالب: أعلام الموصل في القرن العشرين، مركز دراسات الموصل، جامعة الموصل، العراق، 2008، حرف العين

ماهر شفيق فريد (1944-)

ماهر شفيق ناقد أدبي ومترجم ولد بشبرا سنة 1944 أستاذ الأدب الإنجليزي والترجمة بكلية الآداب جامعة القاهرة.. واحد من أبرز الوجوه في جيل النقاد الذين جاءوا بعد نقاد جيل الستينيات، قدم للحياة الأدبية العديد من الإسهامات النقدية في مجال الأدب، فضلا عن الكثير من الترجمات من اللغة الإنجليزية إليها.. أبرزها ترجمة الأعمال الكاملة للشاعر الإنجليزي ت. س إليوت، وأخيرا أصدر شقيقه كتاب الواقع والأسطورة دراسات في الأدب المعاصر الذي تضمن عددا من الآراء الجريئة في الأدب المصري في الستينيات والسبعينيات،

من أهم أعماله: نافورة اللهب "قراءات في الأدب العربي المعاصر وفي آداب أجنبية" مكتبة الآداب للطباعة والنشر والتوزيع 2008 وممالك الذهب أعمال أدبية مترجمة ودراسات في آداب عالمية وجولات في الصحافة الأدبية البريطانية والأمريكية وتساوية نقدية 2007 ودراسات نقدية 2006 ، قص، يقص: دراسات نظرية وتطبيقية في الرواية والقصة القصيرة، 2004 حصاد القلم: مقالات سبعة وأربعين عاما في النقد الأدبي 2007 - الإغارة على الحدود: دراسات في أدب ادوارد الخراط، 2003 النقد الإنجليزي الحديث 1970

دع الخيال يهيم: دراسات في الأدبين الإنجليزي والأمريكي مكتبة الآداب 2005، خريف الأزهار الحجرية قصص

ينظر: ماهر شفيق فريد: لآلئ الإبداع لآلئ الإبداع دراسات في آداب غربية مع نماذج مترجمة، دار البستاني للنشر والتوزيع، 2005، ص559

محمد عناني (1939-.....)

محمد عناني ناقد وكاتب مسرحي، ومترجم. ولد في 4 يناير عام 1939 بمدينة رشيد، محافظة البحيرة. مصر. دخل الكتّاب وتعلّم قراءة القرآن الكريم، وتعلّم في مدرسة

رشيد الابتدائية. اشتغل أستاذا في جامعة القاهرة، له باع طويل في الترجمة الإنجليزية وهو أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة القاهرة.

التدرج الوظيفي:

- محرر ومترجم بالإذاعة المصرية (1959 - 1960) وسكرتيرا لتحرير مجلة المسرح الأولى (1964 - 1965).

- معيد بقسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة.

- مدرس بقسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة، عام 1975.

- عضو اتحاد الكتاب (عضو مؤسس).

- أستاذ مساعد 1981 ثم أستاذ 1986 ثم رئيس قسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة، عام 1993.

- خبير بمجمع اللغة العربية، عام 1996.

- رئيس تحرير مجلة المسرح، مجلة سطور.

أشرف على تحرير سلسلة الأدب العربي المعاصر بالإنجليزية التي صدر منها 55 كتاباً.

المؤلفات العلمية : له العديد من الكتب المؤلفة والمترجمة منها :

(النقد التحليلي - فن الكوميديا - الأدب وفنونه - المسرح والشعر - فن الترجمة - فن الأدب والحياة - التيارات المعاصرة في الثقافة العربية - قضايا الأدب الحديث - المصطلحات الأدبية الحديثة - الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق).

له العديد من الأعمال الإبداعية منها : (ميت حلاوة - السجين والسجان - البر الغربي - المجاذيب - الغربان - جاسوس في قصر السلطان - رحلة التنوير - ليلة الذهب - حلاوة يونس - السادة الرعاع - الدرويش والغازية - أصداء الصمت).

له ترجمات إلى العربية منها : (ثلاثة نصوص من المسرح الإنجليزي - الفردوس المفقود "ملتون" - روميو وجوليت - تاجر البندقية - عيد ميلاد جديد "التلى هيلي" - يوليوس قيصر - حلم ليلة صيف - الملك لير - هنرى الثامن).

الجوائز

• جائزة التفوق في الآداب عام 1999

- جائزة الدولة التشجيعية فى الترجمة سنة 1983
- وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى سنة 1986.
- جائزة الدولة التقديرية فى الآداب عام 2002

ينظر: محمد عناني: السيرة الذاتية الكاملة واحات العمر واحات الغربية واحات مصرية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2002

محمود الربيعي (1932-

محمود بخيت الربيعي، ناقد وأكاديمي مصري ومن تلامذة أبي فهر محمود محمد شاکر وأحد أركان ندوته، ولد 15 يناير 1932 في محافظة سوهاج. تخرج من دار العلوم، جامعة القاهرة سنة 1958، وحصل على الدكتوراه من جامعة لندن سنة 1965. واشتغل مدرسا بكلية دار العلوم جامعة القاهرة (1965 - 1972)، ثم أستاذا مساعدا بكلية دار العلوم جامعة القاهرة (1977 - 1986)، وأستاذا بالجامعة الأمريكية بالقاهرة عام 1986. وهو عضو المجالس القومية المتخصصة، وعضو اتحاد الكتاب، وعضو لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة، وعضو الجمعية المصرية للأدب المقارن، وعضو الجمعية المصرية للنقد الأدبي. ومن مؤلفاته: -فى نقد الشعر - القاهرة - عام 1968. -الصوت المنفرد - القاهرة - عام 1969. -قراءة الرواية - القاهرة - عام 1973. -تيار الوعي فى الرواية الحديثة - القاهرة - عام 1974. قراءة الشعر دار غريب القاهرة :، عام 1997 - نصوص من النقد الأدبي - القاهرة - عام 1977. -مقالات نقدية - القاهرة - عام 1978. -من أوراقى النقدية - القاهرة - عام 1996. -فى الخمسين عرفت طريقى: سيرة ذاتية - القاهرة - عام 1991. كما ترجم مجموعة مقالات في كتاب: حاضر النقد الأدبي: مقالات في طبيعة الأدب القاهرة: دار المعارف، 1977

ينظر: محمود الربيعي: بعد الخمسين سيرة ذاتية ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2004،

ص 238 وما بعدها

مصطفى ناصف (1922-2008)

ولد مصطفى ناصف بسمتود بمحافظة الغربية في جمهورية مصر العربية سنة 1922م، وحصل على دكتوراه الدولة في البلاغة من جامعة عين شمس عام 1952 م. وقد اهتم بالنقد النظري والتطبيقي منذ أمد طويل. واهتم كثيرا بالتراث العربي القديم ومناهجه البلاغية والنقدية مقارنة إياها بمستجدات الفكر الغربي المعاصر. وكان هدفه من مقارباته النقدية التأسيس والتأسيس لنقد عربي جديد وقراءة واعية للتراث الأدبي دون الانسياق وراء مفاهيم التجريب وما تراكم في الغرب من نظريات نصية وممارسات تطبيقية إجرائية.

وللدكتور مصطفى ناصف كتب عديدة منها: نظرية المعنى في النقد العربي، ودراسة الأدب العربي، والصورة الأدبية، ونظرية التأويل، والنقد العربي نحو نظرية ثانية، واللغة بين البلاغة والأسلوبية، وخصام مع النقاد، وطه حسين والتراث، وصوت الشاعر القديم، والوجه الغائب، واللغة والبلاغة والميلاد الجديد، واللغة والتفسير والتواصل. محاورات مع النثر العربي

أسهم بشكل كبير في تطور النقد الأدبي النظري منه والتطبيقي وعني بدراسات مقارنة التراث والفكر الأدبي المعاصر.

ينظر: مصطفى ناصف: النقد العربي نحو نظرية ثانية عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2000، ص 279

معاوية نور (1909 - 1942)

ولد معاوية محمد نور منصور في أم درمان بالسودان سنة 1909م وتوفي أواخر عام 1942م. التحق بكلية غوردن سنة 1927م ودرس الطب لمدة عامين ثم أخذ يتبرم من دراسته متطلعا إلى دراسة الآداب، إلى أن فر إلى القاهرة لتحقيق حلمه وأعيد معاوية للسودان من قبل أهله، إثر عودته اتجه معاوية هذه المرة إلى لبنان للدراسة. وواصل معاوية جهوده في البحث وكتابة المقال الأدبي خلال الأعوام الأربعة التي قضاها بلبنان دارساً، وراسل خلالها الصحف المصرية واتصلت رسائله بالعقاد. وكانت هذه الفترة من أخصب سنين معاوية نور في الكتابة.

عاد إلى السودان واشتغل سكرتيراً لتحرير جريدة الغرفة التجارية لفترة وجيزة ثم يعود إلى القاهرة مرة أخرى في أوائل 1933م ثم أصيب بمرض (البرانوبيا) ومن أعراضه الشعور بالاضطهاد، في 1935م، فأدخل مستشفى الدمرداش للعلاج، وبعد خروجه مكث فترة في القاهرة ثم عاد إلى الخرطوم وبعد ثلاثة شهور عاد معاوية إلى القاهرة مرة أخرى، عاد وهو مازال يعاني من هذا المرض النفسي، واعد للسودان مرة أخرى وكان ذلك في العام 1935م وبدا معاوية غامضاً في هذه الفترة فانعزل عن الناس وبدأت حالته تتدهور. وفي أواخر عام 1942م توفي معاوية

أسهم في تأسيس جماعة الأدب القومي والتي كان يرأسها محمد حسين هيكل.

أسهم في جمعية العشرين التي أسسها محمود تيمور.

شارك في الحياة الأدبية في مصر مع كبار الأدباء في الفترة ما بين عام 1934م وحتى 1937م.

كتب بالعربية وراسل الصحف الغربية بالإنجليزية.

كتب وهو طالب بالجامعة الأمريكية مقالة نقدية بعنوان: "نزعة الدراما في القرن العشرين ونشرها بمجلة السياسة الأسبوعية في 15 ديسمبر عام 1928م.

ينظر: محمد علي جهاد: معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002، ج6، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003، ص251

نبيل راغب (1940-.....)

ناقد وكاتب ومفكر وأديب مصري من مواليد طنطا عام 1940. حصل على ليسانس الآداب من كلية الآداب جامعة القاهرة قسم الأدب الإنجليزي وشهادة الدكتوراه من جامعتي القاهرة ولانكستر بإنجلترا.

عمل كأستاذ ورئيس لقسم النقد الفني بالمعهد العالي للنقد الفني بأكاديمية الفنون بالهرم ثم عميدا للمعهد لثلاث فترات متتالية. كما عمل كمستشار لوزير الثقافة في مصر من عام 1969 إلى 1973. بعد ذلك عمل كمستشار للرئيس الراحل محمد أنور السادات من 1975 إلى 1981. عمل كأستاذ زائر بجامعة إكسيتر بإنجلترا من عام 1982 إلى 1986.

مؤلفاته

ألف 28 رواية تحول بعضها إلى أفلام سينمائية مثل جبروت امرأة وخيوط العنكبوت وغرام الأفاعي ومسلسل برج الأكاير للتلفزيون المصري. وله أكثر من مائة مؤلف في الدراسات النقدية والسياسية والفلسفية والثقافية والحضارية. كما شارك في العديد من المؤتمرات والندوات والمهرجانات الفنية والسياسية العربية والدولية يعمل الآن أستاذاً للنقد الفني في المعهد العالي للنقد الفني وكلية الإعلام بجامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا.

ينظر : Nabil Raghieb : Good Reads [en ligne], consulté le 7 août 2015.

URL : <https://www.goodreads.com/author/show/2748352>

Nabil Raghieb: raffy [en ligne], consulté le 7 août 2015 URL

<http://raffy.ws/author> نبيل راغب

ملحق ثان



معجم وجيز لأهم
مصطلحات النقد الجديد



- Action Symbolic** **الفعل الرمزي**: جودة قصيدة ما والتي بحسب كينيث بيرك تمايز بينها وبين اللغة كوسيلة إعلامية إخبارية
- Aesthetism** **الجمالية**: نزعة مثالية تبحث في الخلفيات التشكيلية، للإنتاج الأدبي والفني، وتختزل جميع عناصر العمل في جمالياته.. وترمي النزعة الجمالية إلى الاهتمام بالمقاييس الجمالية، بغض النظر عن الجوانب الأخلاقية انطلاقاً من مقولة (الفن للفن).
- Affect** **الوجدان**: "التعبير عن الشعور الذي يتم ملاحظته، ويمكن ان يختلف عما يصفه الشخص، ويكون التعبير مطابقاً للمشاعر الداخلية أو مغايراً لها، كما يوصف أحياناً بالتبدل أو الضيق أو السطحية أو التقلب."⁽¹⁾
- Affective** **انفعالي**: ومرتبطة باللذة والألم، معاكس للمظاهر الإرادية الاختيارية والمثالية للوعي
- Affective fallacy** **المغالطة التأثيرية**: تشويش وإرباك بين القصيدة ونتائجها (بين ماهية القصيدة وفعل القصيدة) وظهرت من أجل تحرير النقد من تأثيراته السيكولوجية. وارتبط المصطلح بالناقدين ويمزات وبيردسلي في مقالهما بالعنوان نفسه والذي نشر في مجلة سيواني.
- Ambiguity** **الغموض**: تعدد المعاني في القصيدة الواحدة ويكون المعنى غامضاً حين يدرك القارئ أن هناك ارتباك وحيرة إزاء ما يعنيه المؤلف. وهذه الأنماط السبعة التي وضعها إمبسون في كتابه (سبعة أنماط من الغموض)، كما لخصها جون كرو رانسم في كتابه النقد الجديد.

¹ د. لطفي الشربيني: موسوعة شرح المصطلحات النفسية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2001، ص21

- Analysis** **التحليل:** منهج نقدي ظهر في انكلترا وأمريكا، ويقوم على التحليل الأدبي المفصل، ويستبعد كل ما هو خارج عن النص من مؤثرات خارجية، أو اعتبارات تمت إلى المؤلف.
- Analysis (text)** **تحليل النص:** الشرح أو التفسير والعمل على جعل النص واضحاً جلياً: وترد الكلمة في سياق تفسير النص، دون اللجوء إلى شيء خارجه. وهي طريقة من طرق النقد الأدبي في تناول النصوص تتضمن الدراسة الوثيقة التفصيلية والتحليل والبيان التفسيري. ومن هذا المنطلق يركز الناقد على اللغة والأسلوب والعلاقات المتبادلة بين الأجزاء والكل، لكي يصبح معنى النص ورمزيته واضحين.
- Argument** **الحجة، البرهان:** الفكرة معادة الصياغة الشارحة للقصيدة
- Attitude** **الوضع الحالة:** 1. لدى ريتشاردز، الباعث الخفي على الفعل المتضمن للتجربة الشعرية للقارئ. 2. لدى بروكس ووارن: المعنى العادي لوضع أو وجهة نظر بالنسبة لأي شيء ؛ وجهة نظر الشاعر المرتبطة بأدواته وبالقارئ
- Autotelic** **ذاتي المغزى والغاية:** القصيدة ليس لها غاية أو هدف خارج القصيدة أو يتعدى القصيدة ذاتها. استعمل المصطلح ت. س. إليوت سنة 1923 ووظفه النقاد الجدد للتعبير عن طبيعة الأثر الأدبي الذي لا يجب أن يتجاوز مرجعيته الذاتية، كمقابل للنقد التاريخي لكل ما هو تعليمي وفلسفي وبيوغرافي.
- Catharsis** **التطهير :** مصطلح أرسطي أورده في كتابه (فن الشعر)، يرى المأساة تثير في الجمهور مشاعر الخوف والشفقة، وتروي ضمأه إلى هذه الانفعالات، فتحدث تطهيرا لمثل هذه الانفعالات تنقية نفوس المشاهدين بوساطة فزعهم مما يحدث لبطل المسرحية، وشفقتهم عليه، إذ يقول إن التراجيديا هي محاكاة

فعل جليل، كامل، له عِظَم ما، في كلام ممتع تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه. محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص، وتتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهيراً لمثل هذه الانفعالات.

Climax

ذروة تلك اللحظة (في مسرحية أو رواية أو قصة قصيرة أو قصيدة قصصية) التي تصل فيها الأزمة إلى أشد نقاطها كثافة وتكون قد اقتربت من الحل في بعض الأوجه. والمصطلح يشير إلى الاستجابة الانفعالية من جانب القارئ والمتفرج في نفس الوقت الذي يشير فيه إلى نقطة التحول في الفعل الدرامي.

مصطلح نقدي يعني أن تكون عناصر القطعة الفنية متفرقة متباعدة أول الأمر، ثم تتقارب بعد ذلك، وتصطرع، وتبلغ ذروة العنف، لتحل الأزمة، ويعقبها هبوط يؤدي إلى النهاية.

Cognitive

العرفاني: العنصر الفكري للقصيدة المقابل للعنصر العاطفي الحسي أو العنصر الإرادي

Coherence

الانسجام النحوي

grammatical

Coherence

الانسجام العقلاني

rational

Concept

مفهوم/ فكرة: في مقابل المحسوس المدرك بالحواس

Creation

إبداع/ خلق: يوضع الخلق في الأدب أحياناً مقابل المحاكاة أو المعرفة باعتباره نقيضهما. ولكنه ليس خلقاً من عدم إذ يفترض مادة لغوية ومواضيع فنية تاريخية ومبادئ تشكيل سابقة قابلة لأن تتلقى العناصر والأبنية الجديدة التي يقدمها الخيال الخلاق. ويقف الخيال الخلاق في الأدب على قمة

جديدة تنهض على التمثلات في الخبرة الإنسانية اليومية التي لا تخلو من فكر إبداعي. فتلك التمثلات هي صور تخيلية منصبة على الأشياء التي أدركناها حسيا في الماضي ولكنها لم تعد تؤثر في إحساساتنا الآن بل تستبقها الذاكرة في صور يشكلها الخيال متحررا من تأثيرها المباشر معما شهادة الحواس جميعها، مستفيدا من التصورات الذهنية المحصلة. وتأتي الصورة الفنية لتعيد تشكيل الترابط بين التمثلات، كما تعيد تشكيل التمثلات نفسها لإحداث انطباعات جديدة تستهدف غاية معينة ومثالا جماليا رفيعا وتنشعب بمقدرة على إثارة الانفعال. ولا تقف تلك الصور الفنية على التجميل الانفعالي لمكافئ ذهني جاهز. فلها حركتها الخاصة.

Density

كثافة: القيمة التي تضيفها الاستعارة وما يشبهها من تفصيل متغاير الخواص إلى القصيدة لتشكل نسيجها

Emotion

انفعال/ عاطفة: مصطلح وظفه إليوت على انه انفعال او عاطفة وهو "يتعلق بحالات من المشاعر المركبة لها جوانب نفسية وجسدية وسلوكية ترتبط بحالة الوجدان او المزاج، والوصف انفعالي يستخدم في كثير من الحالات السوية والمرضية، ومن المصطلحات القريبة في المعنى لفظ الوجدان Affect وهو التعبير الخارجي الملحوظ عن الانفعال الداخلي بما يتطابق أو لا يتطابق مع وصف الشخص لحالته"

Emotive use of language

الاستخدام الانفعالي للغة: عند ريتشاردز استعمال اللغة من أجل التأثير الانفعالي المنتج من قبل المرجع الذي يسببه والمصطلح معاكس للاستعمال العلمي للغة.

Feeling

إحساس

Form

الشكل بحسب كينيث بيرك: "الشكل في الأدب إيقاظ و إتمام

للرغبات، فالأثر الأدبي له شكله إلى درجة ما في قسم منه يرشد القارئ لتوقع الجزء الآخر، وبذلك يكافأ ويسر بذلك التسلسل. و يمكن لمظاهر الشكل الخمسة أن تناقش كشكل تعاقبي (متفرع في تقسيمه إلى تعاقب قياسي وتعاقب نوعي)، شكل تكراري، شكل تقليدي، وشكل عرضي.

Form absolute

الشكل المطلق : عند آلن تيت، التكتيف المنظم للتجربة والتي من خلالها تكون العلاقة المثالية بين الشاعر ومادته.

Icons

الأيقونات: الصور التي تعد العلامات الجمالية للقصيدة في مقابل العلامات الرمزية في الخطاب العلمي.

The Verbal Icon

الأيقونة اللفظية: عنوان كتاب لكل من الناقلين ويمزات W.K Wimsatt وبيردزلي Monroe C. Beardsley وفيه صاغا مصطلحي المغالطة القصدية والمغالطة التأثيرية

imagination

الخيال السمعي: مصطلح ابتكره ت. س. إليوت وهو مصطلح "يمكن أن ينطبق على كل شعر عظيم وهو ينطبق بوجه خاص على قصائد إليوت بروفروك" مقدمات " جيرونتينيون) وينطبق على أجزاء كبيرة من (الأرض اليباب)وعلى القسم الختامي الجميل من قصيدة (أربعاء الرماد)⁽¹⁾

auditory

Imitation

تقليد: عند رانسم هي العلاقة بين الايقونة وموضوعها

Impersonal

النظرية اللاشخصانية في الفن

theory of art

Impressionism

الانطباعية: نزعة أدبية لا تشدد النبر على الواقع بل على انطباعات الكاتب أو إحدى الشخصيات .وهي نظرية أدبية (أو فنية عموماً) تذهب إلى أن الهدف الأساسي للأدب هو تفسير ما يطرأ على الذهن والوجدان والضمير لا تقديم أوصاف

¹ ماهر شفيق فريد: المختار من نقد ت. س. إليوت، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2000، ص 44

تفصيلية للمناظر والأحداث .

Intentional fallacy المغالطة القصدية: مصطلح صاغه الناقدان الامريكيان ومزات وبيردسلي أول مرة في مقالها الذي يحمل العنوان نفسه والذي نشر في مجلة Sewanee Review سنة 1946 والخط بين القصيدة وأصولها أو جذورها الجينية

Interpretation التأويل: هو حمل اللفظ على غير مدلوله الظاهر منه مع احتمال له بدليل يربّجه، ويركّز التأويل عادة على النصوص الأدبية الغامضة أو التي يتعدّر فهمها من القراءة الأولى، وهو ينطوي على شرح خصائص النصّ وسماته، كالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، وعناصره، وبنيته، وغرضه، وتأثيراته. والتأويل آلية تفكير ونهج للتعامل مع النصوص الإشكالية.

Intrinsic داخلاتي/ باطني على عكس خارجي extrinsic

Intuition حدس : هو المقدرة على فهم الحقيقة مباشرة وفجأة دون تمهيد منطقي استدلال، فالبداهيات على سبيل المثال حدسية، وكذلك الاستيعاب المباشر لجوهر الأشياء قبل أن تكون التجربة العلمية والاجتماعية قد وصلت تدريجيا إلى ذلك الجوهر. وليس الحدس قدرة صوفية مضادة للممارسة والمنطق أو مرحلة خاصة في المعرفة أو موهبة تتجاوز العقل أو انعطافا بعيدا عن طريق المعرفة. فالحدس يعتمد في وثبته على الممارسة والمنطق السابقين لأن المقدرة على استيعاب الحقيقة فجأة يكمن وراءها تراكم من التجربة والمعرفة، ويلعب الحدس دورا واضحا في الوصول إلى الافتراضات العلمية، وله أهميته في الاستيعاب الجمالي للواقع. ومن الخطأ أن يؤخذ الحدس - في تضاد مع المعرفة العقلية التجريبية - طريقا للمعرفة الفنية، فهو يركز على تلك المعرفة وهي الفيصل النهائي في الحكم على

الحدوس بالخصب أو العقم .

Irony

التورية الساخرة: مصطلح لدى بروكس.

knowledge

المعرفة: الإيمان بأن القصيدة تنتج وتزودنا بنوع من المعرفة الخاصة و المتميزة تختلف عن المعرفة العلمية

Local

محلي

Logical

منطقي

Meaning poetic

المعنى الشعري: حسب ريتشاردز هناك أربعة انواع من المعاني في الشعر sense الإدراك feeling الإحساس tone النغمة intention والغرض أو النية هذه المعاني أو الوظائف كما يسميها أحيانا تشكل المعنى العام والكلي للخطاب

Metaphor

الاستعارة: مجاز بلاغي فيه انتقال معنى مجرد غلى تعبير مجسد، دون لجوء إلى أدوات التشبيه. وفي الأدب العربي: تشبيه حذف منه المشبه أو المشبه به

مأخوذة من العارية أي نقل الشيء من شخص إلى آخر حتى تصبح تلك العارية من خصائص المعار إليه. والعارية والعاراة: ما تداولوه بينهم، وقد أغاره الشيء واعاره منه وعاوره إياه. والمعاروة والتعاور شبه المداولة والتداول يكون بين اثنين. وتعود واستعار : طلب العارية، واستعاره الشيء واستعاره منه: طلب منه ان يعيره إياه.

والاستعارة مجاز لغوي عند اكثر البلاغيين إن كان عبد القاهر قد تردد فيها فجعلها مجازا عقليا مرة ومجازا لغويا تارة أخرى. أما الرازي فيرى أنها مجاز لغوي والسكاكي الذي أنكر المجاز العقلي وسلكه في الاستعارة الممكنة أي ان المجاز لغوي كله. الكناية. (1)

¹ أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج3، الدار العربية للموسوعات، ط1، بيروت، لبنان، 2006، ص136

والاستعارة من اوائل فنون التعبير الجميلة في اللغة العربية ولا بد للاستعارة من ثلاثة اركان هي: المستعار منه وهو المشبه به والمستعار له وهو المشبه المستعار وهو اللفظ المنقول

Mood double

جو انفعالي: من الواضح أن هذا التعبير استعاري في ذاته وهو يشير إلى الشعور العام الذي ينتشر داخل العمل الأدبي ويتخلله بالإضافة إلى أنه يحدد نطاق معالجة المادة الأدبية والأثر الكلي للعمل ويضع شروط معالجتها. ومن الخطأ أن يعتبر الجو مقصوراً على وصف مسرح الفعل أو خلفية العمل رغم أن الخلفية تسهم إسهاماً كبيراً في تجسيد الجو الانفعالي. فالإيقاع ونوع الصور قد تسهم أيضاً في تحقيقه .

والجو الانفعالي يتضمن الحالة الانفعالية المهيمنة على اختيار الأديب كما تتحقق في المشهد والوصف والحوار: ويخلق مطلع القصيدة الجاهلية جوا انفعالياً، كما يخلق الحوار بين قيس وليلى في مسرحية شوقي مجنون ليلى هذا الجو وبالمثل فإن المقاطع الوصفية في شعر البحري تقوم بنفس الشيء .

والجو الانفعالي يحتضن التفاصيل الفيزيائية والسيكولوجية التي يقع عليها الاختيار، كما يحتضن الانطباع الذي يقصد المؤلف إحداثه في القارئ، أو الاستجابة الانفعالية المتوقعة عند القارئ.

Myth

أسطورة : سرد لا تتفق عناصره مع الحقيقة الواقعية، إلا انه محاولة تفسير لبعض النظم الكونية، والأدب الغربي غني بالأساطير، وقد اتخذت الاسطورة في الأدب الحديث قناعاً يتحدث الأديب من خلاله أو بواسطته من أشهر الذين اعتمدها الشاعر ت.س. اليوت في الشعر الغربي، والسياب

- وأدونيس والبياني في الشعر العربي. كما أصبحت الاسطورة في النقد الحديث (منهاجا نقديا) يقوم بتفسير الأدب.
- Object** غرض، موضوع لدى رانسم ما تدور حوله القصيدة
- Ontological Critic** **الناقد الانطولوجي**: الناقد الذي يبحث عنه جون كرو رانسم في كتابه النقد الجديد وهو الناقد المختص بعالم الكائن، ويقصد به ذلك الناقد الذي يهتم بموضوع نقده اهتماما تاما من غير الالتجاء إلى معانيه او مؤثراته الأجنبية عنه اجتماعية كانت او فلسفية أو أخلاقية او تاريخية مثلا.⁽¹⁾
- Objective correlative** **معادل موضوعي**: هو مواقف وموضوعات وأحداث تعبر عن الانفعال، في صورة فنية أو أدبية ما، وعرف المعادل الموضوعي في المقاربات النقدية وعند إليوت خاصة كما يمثل مقابلاً لغوياً للواقع المادي.
- Objective poetry** الشعر الموضوعي: الشعر الذي يعبر فيه الشاعر عن مشاعر وخواطر ومواقف لا تعود إليه، وإنما تعود إلى شخصيات يبتدعها أو يقيمها على خشبة أفكاره (الشعر المسرحي)، أو أحداث تقوم بها شخوص (الشعر الملحمي).
- Organic** **عضوي**: البناء العضوي وما جلبه من أوهام نتيجة هذه الاستعارة الطائشة التي أشاعها كلينث بروكس فالتعبير يقصد في الواقع أن بناء العمل الفني الجيد يشبه الجسم الحي، بحيث إذا قطعت منه جزءا فكأنما قطعت رجلا أو يدا
- Organic form** **الشكل العضوي**: نطلق على العمل الذي ينمو تصوره من خلال فكر الكاتب وإحساسه وشخصيته الكاملة. وضده العمل الذي يجكمه شكل آلي ميكانيكي، والذي يفسره صاحبه على الانصباب في قالب مجهز سلفا

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

اهتمام بالطبيعة العضوية (Organicism) للنص الأدبي، و دراسته بوصفه وحدة عضوية متجانسة العناصر التي هي مكوناته الداخلية الأساسية. وقد أخذ النقد الجديد فكرة (العضوية) عن الشعراء الرومانسيين و طوروها و يؤول مبدأ الشكل العضوي إلى اعتبار النص الأدبي كائنًا لغويًا (كالكائن النباتي أو الكائن الحيواني)، يمثل بنية متجانسة مستقلة عن الظروف و المؤثرات المحيطة، مثلما يؤول إلى النص الأدبي وحدة كلية متداخلة سحيل فصل شكلها عن مضمونها.

Originality

أصالة: التميز بالجودة و الابتكار، وفي النقد الادبي تعني محاكاة الطبيعة او الحياة.

Paradox

مفارقة: يقول كلينث بروكس في كتابه "الجرة محكمة الصنع" الصادر بلندن عام 1949: المفارقة أكثر الاصطلاحات عمومية بين أيدينا لوصف التعديل الذي تتلقاه من السياق العناصر المختلفة في ذلك السياق" ويعلق عبد الواحد لؤلؤة عن هذا التعريف بقوله: إن قبول هذا القول يؤدي إلى إدخال جميع الكلام في باب المفارقة لأن السياق في كل كلام يطور في عناصره. ويضيف إن من يريد إنصاف هذا الناقد له أن يضيف أنه كان معنيا في الواقع بأنواع التضاد لا بمحض الفروق في المعنى، رغم ان ما تناوله من أنواع التضاد لم يكن موضع تأكيد أو استغلال، أو أنها لم تخرج عن حيز الإمكان .

Heresy of paraphrase

هرطقة إعادة الصياغة: مصطلح في غاية الأهمية بالنسبة للنقاد الجدد لأنه يبرز مبادئ التيار وخصائصه، كما يجمع بين طياته الخصائص الأخرى المتعلقة بالنص الأدبي والنص الشعري خصوصا. والمصطلح من صياغة الناقد الأمريكي كلينث بروكس وقد تُرجم مرة بهرطقة التلخيص، ومرة أخرى

ببدعة التلخيص أو بدعة إعادة السبك' أو هرطقة التلخيص أحيانا أو مغالطة التلخيص. والتلخيص حسب قاموس أكسفورد للمصطلحات الأدبية "هو إعادة إقرار معنى النص بكلمات مختلفة، عادة قصد توضيح معنى النص الأول ويقتضي التلخيص تجريد المحتوى عن الشكل، وهذا ما رفضه كلينث بروكس وأدى به إلى الإقرار بهرطقة التلخيص، أي رفض فكرة أن تكون القصيدة قابلة للتلخيص وإعادة الصياغة.

Pastoral

الرعوي: نوع من أنواع الشعر أطلق عليه وليم إيمسون "الرعوي"، واستنتج من مظاهره السلوية التي تميز بها هذا الشعر، وجعله شكلا متقدرا وحوله إلى منحى شعري موجود في أنواع من الأدب، ودرسه في كتابه الثاني: "بعض صور من الأدب الرعوي" ويمتاز الادب الرعوي بالبساطة حتى أن يعرف إيمسون الرعوي في أحد المواطن: "بأنه ناس بسطاء يعبرون عن مشاعر قوية في لغة محررة موشاة" وفي موطن آخر يقول أنه "ثناء على البساطة" وفي ثالث يقول "هو إحالة المركب إلى بسيط" وهكذا فالقصيدة الرعوية كما يقول هيمن "ليست إذن قصيدة عن الرعاة ولكنها قصيدة تحاكي الأناشيد الرعوية القديمة التي كانت تدور حول الرعاة"

Percept

المدرک/ المحسوس، المدرک عن طريق الحواس عكس concept الفكرة او المفهوم

Metaphysical

الشعر الميتافيزيقي: أحد فروع الشعر عند رانسم - أن

Poetry

الشعر الذي يبدأ مع الأشياء ومنهم من يولد الأفكار في التوتر الجدلي.

Platonic poetry

الشعر الأفلاطوني: أحد فروع الشعر عند رانسم - "شعر الأفكار"

Physical poetry الشعر الطبيعي: أحد فروع الشعر عند رانسم - "الشعر الذي يتعامل مع الأشياء"

Sense الإدراك: أحد معاني القصيدة الأربعة حسب ريتشاردز إلى جانب feeling الإحساس tone النغمة intention والغرض أو النية

structure الهيكل/ البنية external structure الإطار المرتكز

External على خطة في نص أدبي والذي يحدد طريقة ارتباط العناصر ببعضها ارتباطاً منتظماً وكذلك ارتباطها بالنص الأدبي ككل أكبر من مجموع عناصره. وهناك مستويات من هذا البناء. ومن أمثلة الهيكل في أدنى مستوياته أي أن يكون إطاراً خارجياً فحسب تقسيم المسرحية على فصول ومناظر واعتبار المقال قائمة بموضوعات للمناقشة يقوم البناء بترتيبها في العرض. وكذلك اعتبار الرواية حلقات متتابعة من الفعل يؤدي إلى نتيجة أو خاتمة معينة وتقع في فصول

ويستخدم أصحاب مدرسة النقد الجديد المصطلح ليشير إلى ذلك الوجه من القصيدة الذي يمكن كتابته بطريقة أخرى قد تكون نثراً مع الاحتفاظ بمعناه (أي المعنى المصرح به في نص القصيدة) كشيء يدخل في علاقة تضاد مع نسيجها _ الصور البلاغية... النسق الصوتي.. الخ).⁽¹⁾

Sensitivity حساسية: كان المصطلح في القرن الثامن عشر في إنجلترا يعني صفة تلقي المديح عادة، فهي القابلية للمشاعر الرقيقة، وللإحساس بالآخرين والاهتمام، والاستجابة لما هو جميل. وكانت عقيدة الحساسية رد فعل للنزعة العقلانية الصارمة في القرن السابع عشر، والقول بالأناثية الفطرية للإنسان. وكثيراً ما

¹ إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، ص 400

دفعت الحساسية حتى أصبحت عاطفية. ويعني المصطلح الآن إدراكا عاطفيا وعقليا عالي التطور، وخاصة فيما يتعلق بالاستجابة للظواهر الجمالية. ويستخدم النقد الجديد المصطلح لوصف خصائص الأمزجة والاستعدادات التي تنتج الشعر أو تتذوقه. ويعد إليوت T.S. Eliot أن الحساسية تمثل الملكة الإبداعية والخاصية المزاجية في الشاعر وعادة ما تعتبر أن حساسية كاتب هي طريقته المتميزة في الاستجابة للتجربة عقليا وانفعاليا .

Structure

البنية: يرى الناقد الأمريكي رانسم أن الأثر الأدبي يتألف من عنصرين هما : البنية (أو التركيب)، والنسج (أو السبك). فالبنية هي المعنى العام للأثر الأدبي، أو الرسالة التي ينقلها الأثر الي القارئ، والنسج هو الصدى الصوتي لكلمات الأثر وتتابع المحسنات اللفظية والصور المجازية والمعاني التي توحىها الكلمات.

Style

أسلوب: طريقة الأديب في التعبير الكتابي، وهو مطبوع بطابع الكاتب (الأسلوب هو الرجل - بوفون). مأخوذ من الأصل اللاتيني (القلم). وهو يختلف من مدرسة أدبية إلى أخرى، ومن كاتب إلى آخر.

Symbol

رمز: كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه بواسطة الإيحاء، أو بوجود علاقة عرضية بينهما. وعادة ما يحل الرمز المحسوس محل المجرد. ويكون الرمز كلمة أو عبارة أو تعبير آخر يمتلك مركبا من المعاني المترابطة، وبهذا المعنى ينظر إلى الرمز باعتباره يمتلك قيما تختلف عن قيم أي شيء يرمز إليه كائنا ما كان. فالعلم يرمز إلى الدولة، والحمامة ترمز للسلام..إلخ. كما استخدم الكثير من الشعراء الوردة رمزا للصب

والجمال، واستخدام إيوت الرجال الجوف رمزا للتدهور،
واستخدم ملفيل (موبي ديك) رمزا للشر.

Rhetorics

بلاغة: الانتهاء والوصول، والبلاغ ما يتبلغ به ويتوصل إلى
الشيء المطلوب. والبلاغة: الفصاحة، ورجل بليغ: حسن
الكلام فصيح ببلغ بعبارة لسانه كنه ما في قلبه. وقد بلغ
بلاغة: صار بليغا.

ولعل أول ما تردد من معنى البلاغة في سؤال معاوية بن ابي
سفيان لصحار بن عياش فقد قال: " ما هذه البلاغة التي فيكم؟"
قال: شيء تجيش به صدورنا فتقذفه على السنتنا" فقال له
معاوية: ما تعدون البلاغة فيكم؟ قال : الايجاز قاله معاوية وما
الاجاز؟ قال: " ان تجيب فلا بطئ و تقول فلا تخطئ".

هي نظرية ومبادئ استخدام الألفاظ وبناء الجملة والصور
الفنية من زاوية التأثير الفعال للغة داخل الأساليب الأدبية .
وبلاغة مطابقة الكلام عند العرب لمقتضى الحال وهو العلم
الذي يدرس وجوه حسن التعبير ويشمل المعاني والبديع والبيان.
وعند قدامى اليونان كانت البلاغة ضرورية في المجادلات
والخطابة (كلمة Rhetor باليونانية تعني الخطابة). وعند
أرسطو كانت البلاغة طريقة لتنظيم المادة اللازمة لتقديم
الحقيقة، على العكس من سقراط وكثير من المفكرين الآخرين
الذين اعتبروا البلاغة فنا ضحلا يجعل الأمور الكبرى صغيرة
والأمور الصغرى كبيرة. وفي الأزمنة الحديثة أصبحت البلاغة
تعني فن أو علم الاستعمالات الأدبية للغة، وأصبحت مادة
دراستها فاعلية التواصل وتأثيره العام، وطرائق تحقيق الصفة
الفنية الرفيعة .

Tension

توتر، هزة شعرية: مصطلح ابتدعه الناقد الأمريكي ألان تيت

(1899)، ويعني عنده أن معنى الشعر كامن في توتره، أي في البنية الكاملة المنظمة لكل المفهومات التي نجدها فيه. كما وظف وليم إيمبسون مصطلح التوتر في معرض حديثه عن الغموض وأثره في إضفاء التأثير الشعري المنشود وانه أي الغموض هو الذي يولد صفة يسميها : التوتر واطلق عليها ستاينلي هايمن " الهزة الشعرية" يقول إيمبسون:

أكثر أنواع الغموض التي وقفت عندها هنا تبدو لي جميلة. وأعتقد إنني بالكشف عن طبيعة الغموض قد كشفت بالأمثلة المضروبة عن طبيعة القوى التي هي كفاء بأن تربط جوانبه وتضم عناصره، وأحب أن أقول هنا - من ثم - إن مثل هذه القوى المتصورة تصوراً مبهماً ضرورية لقيام الكيان الكلي للقصيدة، وإنها لا يمكن أن تفسر عند الحديث عن الغموض بأنها مكملة له. غير أن الحديث عن الغموض قد يوضح شيئاً كثيراً عنها، وأقول بخاصة أنه إن كان هناك تضاد فإنه يستتبع توتراً وكلما زاد التضاد كبر التوتر، فإن لم يكن ثمة تضاد فلا بد من طريقة أخرى تنقل التوتر وتكفل وجوده.

Texture

نسيج: يرى جون كرو رانسم ان أي عمل أدبي لا يمكن ان يؤسس لنفسه التكامل إلا بالتحام النسيج والتركييب بداخله بحسب نظريته في البلاغة الأدبية يعد النسيج إلى جانب التركيب شرطان أساسيان للتفريق بين العلم والأدب. ومحتوى النص الادبي بالنسبة لرانسم لا يعني الكثير بل لا قيمة ترجى منه في حد ذاته لو لم يكن مقرونا بالنسيج الذي صنع منه الأثر الأدبي، وينطبق تعبير النسيج عند مدرسة النقد الجديد على كل عناصر العمل الأدبي وخاصة القصيدة بعد تجريد المعنى الجوهرى الأساسى الذي يقبل أن ينقل بعبارات أخرى

مع الاحتفاظ به، وتشمل عناصر العمل الأدبي الوزن والصور والاستعارة والقافية واللون الانفعالي. وعلى أساس هذا المعيار يتركب الهيكل من فكرة النص أو معناه، أما النسيج فيشمل ما عدا ذلك من سياق تتتابع فيه الصور، إلى المعاني الإضافية التي توحى بها الكلمات وإلى النسق الصوتي... الخ. وارتباط النسيج والهيكل معا يقدم ما يسميه رانسم أنطولوجيا القصيدة

Tone

نغمة: أحد معاني القصيدة الأربع حسب ريتشاردز

Trope

شكل من اشكال الاستعارة وهي خاصية من خصائص الفن وخصائص الخطاب العلمي لها موضوع واحد.

Wit

قوة اللوح الساخر: كما ترجمها إحسان عباس تلك اللفظة التي احتشدت حولها معان كثيرة وفهمها كل ناقد حسب هواه، ولكنها على وجه الإجمال تعنى " القدرة على اللوح لأمر غير متكاملة أو غير متناسبة ثم ثم صياغة المعنى في شكل مفاجئ مدهش، ولا يخلو أن يكون ذلك مصحوباً بشيء من الحذاقة أو التهكم أو السخرية أو الجدة إطلاقاً". وقد قال الدكتور جونسون في تعريفها: إنها شيء مألوف طريف في آن، شيء غير واضح فإذا عبرت عنه أقر من سمع التعبير بصحته وعدالته.

أهم المراجع المعتمدة:

1. مجدي وهبة - كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان.
2. إبراهيم فتحى: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس، تونس، 1986.
3. عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979.
4. محمد عناني: معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، ط3، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، 2003.
5. جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط2 بيروت لبنان، 1984.
6. M. H. Abrams: *A Glossary of Literary Terms*/ 7th ed Heinle & Heinle, 1999.
7. William Elton: *A Glossary of the New Criticism, in Poetry, Vol. 73, No. 3 (Dec 1948)*.
8. J. A. Cuddon: *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary theory, Penguin Books, England, 1999.*

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم بالرسم العثماني

أولاً: المصادر والمراجع العربية

- 01 ابن منظور: (1232 - 1311 م) : لسان العرب، ج12، دار صادر - بيروت، ط3، 1414
- 02 أبو سيف ساندي سالم: قضايا النقد والحداثة: دراسة في التجربة النقدية لمجلة "شعر" اللبنانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005،
- 03 أبو شندي (حسين اسماعيل): نقد النثر العربي في كتابات إحسان عباس، دار الشروق للنشر والتوزيع الأردن، 2006.
- 04 أبو النجا (إبراهيم): محاضرات في فلسفة القانون، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999
- 05 أبو هيف (عبدالله): النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000
- 06 أدونيس (على أحمد سعيد): مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979
- 07 إسماعيل (عز الدين): الأسس الجمالية في النقد العربي
- 08 الأصغر (عبد الرزاق): المذاهب الأدبية لدى الغرب، مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999.
- 09 الأمين (عز الدين): نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر، دار المعارف، ط2 ، القاهرة 1970م.
- 10 البحراوي (سيد): البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات، القاهرة، مصر، ط1، 1993
- 11 البعيني (نجيب): موسوعة الشعراء العرب المعاصرين مختارات ودراسات، ط1، دار المناهل، لبنان، 2003.
- 12 بقاعي (شفيق)، سامي (هاشم): المدارس والأنواع الأدبية، المكتبة العصرية، بيروت، 1979.
- 13 بكر (حلمي): الشعر المترجم وحركة التجديد في الشعر الحديث، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1991
- 14 بوخاتم (مولاي على): مصطلحات النقد العربي السيماءوي، اتحاد الكتاب العرب دمشق

- 15 بلاطة (عيسى): صخر، وحفنة من تراب: مقالات في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005
- 16 البعيني (نجيب): موسوعة الشعراء العرب المعاصرين مختارات ودراسات، ط1، دار المناهل، لبنان، 2003
- 17 البياتي (عبد الوهاب): تجربتي الشعرية، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، 1995
- 18 بيطار (زينات): الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي، عالم المعرفة، 1992
- 19 تليمة (عبد المنعم): مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ط2، 1982.
- 20 جبرا (إبراهيم جبرا): الحرية والطوفان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1979
- 21 - تأملات في بنيان مرمري، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، المملكة المتحدة، 1989
- 22 - ينابيع الرؤيا، دراسات نقدية، بيروت، 1979،
- 23 جبور (عبد النور): المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط2 بيروت لبنان، 1984،
- 24 الجبوري (عماد الدين): دراسات في الأدب، منشورات إي كتب، 2011
- 25 الجندي (أنور): رجال اختلف فيهم الرأي: من أرسطو إلى لويس عوض
- 26 - المعارك الأدبية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1983
- 27 حافظ (صبري): أفق الخطاب النقدي دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، 1996.
- 28 حديدي (صبحي): إزرا باوند أنا حتى الذي يعرف كل الدروب،
- 29 حسيبة (مصطفى): المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، 2009
- 30 حسن (محمد حسن عازل): البحث الأدبي أسسه ومناهجه، (د.ت).
- 31 حمودة (عبد العزيز): علم الجمال والنقد الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999
- 32 - الخروج من التيه، عالم المعرفة، الكويت، 2003
- 33 - المرايا المحدبة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1998
- 34 حنا شريل موريس: موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب، جروس بريس، لبنان، 1996
- 35 حنفي (حسن): فلسفة النقد ونقد الفلسفة في الغربي والعربي. مركز دراسات الوحدة

- العربية، د.ت
- 36 الخطيب (حسام): أبحاث نقدية ومقارنة، دار الفكر، دمشق 1973.
- 37 خليل (إبراهيم): معالم الحياة الأدبية في فلسطين والأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2007
- 38 خليل (احمد خليل): موسوعة أعلام العرب المبدعين في القرن العشرين، بيروت، 2001
- 39 الخوري(رئيس): الأدب المسؤول ، دار الآداب، بيروت، 1968.
- 40 داود (أنس): الرؤية الداخلية للنص الشعري محاولة في تأصيل منهج، منشورات جامعة الفاتح، طرابلس. ليبيا.
- 41 الدحيات (عيد): النظرية النقدية الغربية: من أفلاطون إلى بوكاشيو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2007.
- 42 دراج (فيصل): النقد الأدبي والنظرية النقدية في القرن العشرين ضمن: حصاد القرن، مؤسسة عبد الحميد شومان، الأردن
- 43 الدسوقي (عمر): في الأدب الحديث، ج2، دار الفكر العرب، 2000م
- 44
- 45 الدسوقي (عبد العزيز): تطور النقد العربي الحديث في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1977
- 46 - في عالم المتنبي، دار الشروق، ط2، القاهرة، 1988
- 47 الرازي (زين الدين أبو عبد الله محمد) (ت: 666هـ): مختار الصحاح، تحقيق: يوسف الشيخ محمد، مكتبة العصرية، ط5، الدار النموذجية، بيروت ، صيدا، 1999
- 48 راغب (نبيل): رشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.
- 49 - موسوعة أدباء أمريكا، ج1، دار المعارف، القاهرة، د.ت
- 50 - موسوعة النظريات الأدبية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، الجيزة، مصرن 2003.
- 51 الرافعي (عبد الرحمن): تاريخ الحركة القومية وتطور نظام الحكم في مصر، دار المعارف، 1987
- 56 رانيلا أ. ل.: الماضي المشترك بين العرب والغرب: أصول الآداب الشعبية الغربية، تر:فاطمة موسى، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، 1999،

- 57 الربيعي (محمود): مقالات نقدية، مكتبة الشباب، 1978.
- 58 - قراءة الرواية نماذج من نجيب محفوظ، مكتبة الانجلو مصرية، 1989
- 59 - من أوراق النقدية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1996
- 60 - في نقد الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.
- 61 - نصوص من النقد العربي: مقدمة تحليلية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة سنة 2000
- 62 - بعد الخمسين سيرة ذاتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2004
- 63 رشدي (رشاد): فن القصة القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993
- 64 - ما هو الأدب، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1971.
- 65 - فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
- 66 روميّة (وهب أحمد): شعرنا القديم والنقد الجديد، (ط1)، عالم المعرفة، الكويت، 1996
- 67 الرويلي (ميجان)، البازعي (سعد): دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، 2002.
- 68 الزبيدي (مرشد): اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق (دراسة الجهود النقدية المنشورة في الصحافة العراقية بين 1958-1990) منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999
- 69 السادات (جيهان): أثر النقد الانجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر بين الحربين (في الشعر)، دار المعارف، القاهرة، 1992
- 70 سامرائي (ماجد صالح): الاكتشاف والدهشة: حوار في دوافع الإبداع مع جبرا إبراهيم جبرا، دار النمير للطباعة والنشر والتوزيع، 2006
- 71 سرحان (سمير): النقد الموضوعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1990
- 72 سليمان حسين: مضمّرات النصّ والخطاب دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999
- 73 سمايلوفيتش (أحمد): فلسفة الاستشراق وأثرها في الأدب العربي المعاصر، القاهرة، د.ت
- 74 شاهين (محمد): ت.س. إليوت وأثره في الشعر العربي، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2007.
- 75 شحيد جمال ، وليد قصاب: خطاب الحداثة في الأدب: الأصول والمرجعية، دار

- الفكر، دمشق، 2005
- 76 شكري (غالي): محمد مندور الناقد والمنهج دار الطليعة، بيروت، 1988.
- 77 شلش (علي): في عالم الشعر، دار المعارف، القاهرة، 1980.
- 78 الشيخ (خليل) وآخرون: مرايا التذوق الأدبي - دراسات وشهادات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، 2005
- 79 شيخو (لويس): تاريخ الآداب العربية ج1،
- 80 الشوباشي (محمد مفيد): رحلة الأدب إلى أوربا، دار المعارف ، القاهرة،
- 81 صبحي (محي الدين): د إحسان عباس والنقد الأدبي ص 8 نقلا عن عصام
- 82 صليبا (جميل): المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1982،
- 83 ضيف (شوقي): الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، 1992
- 84 الطالب (عمر محمد): أعلام الموصل في القرن العشرين، مركز دراسات الموصل، جامعة الموصل، العراق، 2008
- 85 عباس (إحسان): اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، فبراير، 1978
- 86 - من الذي سرق النار، جمع وتقديم د. رداد القاضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980
- 87 - عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، دار بيروت، بيروت، ط1، 1955.
- 88 - فن السيرة، دار بيروت، بيروت 1956م، وأعيد طبعه في دار صادر، بيروت، ودار الشروق، عمان، 1966م.
- 89 عبد الهادي (أماني): عوامل نهضة الشعر العربي في العصر الحديث وتطوره، 2014
- 90 عبده (عبود): هجرة النصوص: دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1995
- 91 عزام (محمد): المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999
- 92 عصفور (جابر): نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999.
- 93 غريب (روز)::: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر اللبناني، ط2، بيروت 1983
- 94 محمد عصفور: نرجس والمرايا: دراسة لكتابات جبرا ابراهيم جبرا الابداعية، المؤسسة العربية

- للدراستات والنشر، بيروت، 2009
- 95 العشماوي (محمد زكي): قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، ط1، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1979.
- 96 - الرؤية المعاصرة للأدب والنقد، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1986
- 97 العظمة (نذير): جبران خليل جبران في ضوء المؤثرات الأجنبية، دار طلاس، دمشق 1987
- 98 عازل (حسن محمد حسن): البحث الأدبي أسسه ومناهجه، مكان النشر وتاريخه غير المذكورين،
- 99 علي (عبد الرضا): الأسطورة في شعر السياب، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، العراق
- 100 عناني، (محمد): السيرة الذاتية الكاملة، واحات العمر واحات الغربة واحات مصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2002.
- 101 - معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، ط3، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، 2003،
- 102 - النقد التحليلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1991
- 103 عودة (ناظم): البنيوية والتاريخ، صراع البنية والانسان، ضمن: افاق النظرية الأدبية المعاصرة بنيوية أم بنيويات؟ المؤسسة العربية للدراسات والنشر 2007.
- 104 عوض (لويس): في الأدب الانجليزي الحديث، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1978
- 105 عوض (يوسف نور): نظرية النقد الأدبي الحديث. ط1، دار الأمين - مصر، 1994م
- 106 عياد (محمد شكري): المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، عدد 177، سبتمبر 1993.
- 107 فاضل (جهاد): أسئلة النقد حوارات مع النقاد العرب، الدار العربية للكتاب، د.ت
- 108 فايز (اسكندر): النقد النفسي عند ا. ا. ريتشاردز (تصدير الكتاب) مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة،
- 109 فتحي (إبراهيم): معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس، تونس، 1986
- 110 فخر (صالح): عين الطائر: في المشهد الثقافي العربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات

- والنشر، عمان الأردن، 2003
- 111 فريد (ماهر شفيق): ت.س. إليوت شاعرا وناقدا وكاتبا مسرحيا، ط 2، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2009.
- 112 - لآلى الإبداع، دار البستاني للنشر والتوزيع، القاهرة، 2005.
- 113 - النقد الإنجليزي الحديث، المكتبة الثقافية العدد 245، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970.
- 114 فضل (صلاح): بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992.
- 115 - مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2002
- 116 قاسم (محمود): موسوعة جائزة نوبل 1901.1995، مكتبة مدبولي، القاهرة
- 117 - فلسفة العلوم، دار المعرفة الجامعية
- 118 قطب (سيد): النقد الأدبي أصوله ومناهجه ط 1، دار الشروق، د.ت،
- 119 كندي (محمد علي): الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، لبنان، 2003.
- 120 الكيلاني (مصطفى): مفهوم الكتابة والمتخيل الأدبي والفني عند جبرا إبراهيم جبرا في المتخيل العربي، منشورات المهرجان الدولي للزيتونة بالقلعة الكبرى، سوسة، تونس، 1995
- 121 لجنة من الباحثين: في النقد الأدبي، ط1، مؤسسة ناصر للثقافة، 1981،
- 122 لؤلؤة (عبد الواحد): موسوعة المصطلح النقدي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1993
- 123 لبيد بن ربيعة العامري: الديوان، دار صادر، بيروت، دت،
- 124
- 125 متى (فائق): إليوت، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1991.
- 126 مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، 2004،
- 127 مجموعة مؤلفين: سمير سرحان: أمير في مملكة الثقافة، صالون غازي الثقافي العربي، عدد تذكاري، دار الهانى للطباعة والنشر - القاهرة. 2006م
- 128 مجموعة مؤلفين: مفهوم الكتابة والمتخيل الأدبي والفني عند جبرا إبراهيم جبرا في المتخيل العربي، منشورات المهرجان الدولي للزيتونة بالقلعة الكبرى، سوسة، تونس، 1995

- 129 مجموعة مؤلفين أعمال ملتقى "النقد العربي المعاصر، المرجع والتلقي" جامعة خنشلة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، عين مليلة، الجزائر.
- 130 مجموعة من الكتاب: تراث الإسلام، تر: لجنة من الأساتذة، ج1 مطبعة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1936
- 131 محمد (خير بن رمضان بن إسماعيل يوسف): تكملة معجم المؤلفين، وفيات (1977 - 1995م)، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط1، 1997
- 132 محمد (عبد الحليم عبدالله): قضايا ومعارك أدبية، مؤسسة دار الشعب، القاهرة، 1990.
- 133 محمد (علي جهاد): معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002، ج6، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003
- 134 مذكور (إبراهيم بيومي): المعجم الفلسفي، مجمع اللغة، العربية الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1979
- 135 مرزوق (حلمي): تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في مصر في الربع الأول من القرن العشرين، دار النهضة العربية، بيروت 1983م
- 136 مرسي (أحمد): الشعر الأمريكي المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000.
- 137 مصباح (منيرة): حوارات وإشراقات في نصف قرن من السياسة والفكر والأدب والفن، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004
- 138 عبد المجيد مزيان: المثاقفة انتروبولوجيا ووتاريخيا في الترجمة والتلاقح الثقافي الجامعي، المغرب، 1998،
- 139 مصطفى (ناصر): رمز الطفل: دراسة في أدب المازني، دار القومية للطباعة والنشر 1965
- 140 - نظرية المعنى في النقد العربي. ط2، بيروت 1981.
- 141 - اللغة بين البلاغة والأسلوب
- 142 مطر (أميرة حلمي): مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1989
- 143 المطيعي (لمعي): موسوعة رجال ونساء من مصر، دار الشروق، ط1، مصر، 2003
- 144 مكي، (الطاهر أحمد): الأدب المقارن أصوله وتطوره ومناهجه، دار المعارف ط1، القاهرة، 1987.
- 145 المقدسي (أنيس): الاتجاهات الأدبية في العالم العربي، ط2، بيروت 1960

- 146 مندور (محمد): معارك نقدية، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، د.ت
- 147 - الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، القاهرة.
- 148 - النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة
- 149 - في الميزان الجديد، ج1، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2004
- 150 منيف (موسى): نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث دار الفكر اللبناني بيروت ط1 1984
- 151 موافي (عبد العزيز): الرؤية والعبارة مدخل إلى فهم الشعر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر 2008.
- 152 موافي، (عثمان): دراسات في النقد العربي، دار المعرفة الجامعية، 2000.
- 153 الموسوي (محسن جاسم): النظرية والنقد الثقافي المؤسسة، ط1، العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005
- 154 موسى، (سلامة): الأدب الانجليزي الحديث، سلامة موسى للنشر والتوزيع، مصر، ط3، 1978
- 155 - ما هي النهضة، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، 2011
- 156 موسى (منيف): نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث دار الفكر اللبناني بيروت ط1، 1984.
- 157 ناصف (مصطفى): النقد العربي نحو نظرية ثانية عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2000
- 158 - رمز الطفل: دراسة في أدب المازني، الدار القومية للطباعة والنشر 1965
- 159 ناظم، (حسن): مفاهيم الشعرية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م
- 160 نجيب (محمود زكي): في فلسفة النقد، دار الشروق، ط2، 1973بيروت، لبنان.
- 161 - نحو فلسفة علمية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1958.
- 162 - تجديد الفكر العربي، دار الشروق، بيروت، ط1، 1971.
- 163 - جنة العبيط، دار الشروق، ط2، بيروت، لبنان، 1982.
- 164 - مع الشعراء، دار الشروق، بيروت، ط3، 1982.
- 165 - في فلسفة النقد، دار الشروق، ط2، بيروت، 1983.

- 166 - قصة عقل، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط2، 1988.
- 167 - قشور ولباب، دار الشروق، بيروت، 1988.
- 168 - قصة نفس، دار الشروق، بيروت، ط3، 1988.
- 169 - قصة عقل، ط2، دار الشروق، بيروت، لبنان، 1988.
- 170 - من خزانة أوراق، ج2، دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1996
- 171 ندا (طه): الأدب المقارن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1991.
- 172 النويهي (محمد): قضية الشعر الجديد المطبوعة العالمية، القاهرة، 1964.
- 173 هلال (محمد غنيمي): النقد الأدبي الحديث دار الثقافة، لبنان 1973.
- 174 - : الأدب المقارن، دار العودة ودار الثقافة بيروت، لبنان، دت
- 175 - في النقد التطبيقي والمقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر. د.ت
- 176 وسمي (ضمد كاظم): أسرار المواهب دراسات في النقد الأدبي، إصدار منتديات ليل الغربية. د.ت
- 177 وغليسي (يوسف):. محاضرات في النقد الأدبي المعاصر، جامعة منتوري، قسنطينة، 2005
- 178 - مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، ط2، 2009
- 179 وهبة (مجدي) وكامل (المهندس): معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان
- 180 يوسف (أحمد): القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحاينة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

ثانياً: المصادر والمراجع المترجمة:

- 01 إيس (جون): ضد التفكيك، تر: حسام نايل، المركز القومي للترجمة، 2012
- 02 إليوت (ت. س.): مقالات في النقد الأدبي، تر: لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو - مصرية.
- 03 - في الشعر والشعراء، ط2، تر: محمد حديد، دار كنعان للدراسات والنشر، 1991.
- 04 - اجتماع شمل العائلة، تر: محمد حبيب، دار المدى للثقافة للنشر، دمشق.
- 05 إمبسون (وليم): سبعة أنماط من الغموض، تر: صبري محمد حسن عبد النبي، المجلس

- الأعلى للثقافة، مصر، 2000
- 06** إيرليخ (فكتور): الشكلائية الروسية، تر: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، 2000
- 07** إيزر (فولفغانغ): فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب، تر: حبيب لحمداني وجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، 1995،
- 08** بوثيلو ايفانوكس (خوسيه ماريا): نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو حامد، مكتبة غريب، مصر
- 09** بولديك (كريس): النقد والنظرية الأدبية منذ 1890، تر: خميسي بوغرة، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة قسنطينة، 2004.
- 10** توبكينز (جين): نقد استجابة القارئ من الشكلائية إلى ما بعد البنيوية، تر: حسن ناظم، علي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999
- 11** تيت (ألن): دراسات في النقد، تر: عبد الرحمان ياغي، ، مكتبة المعارف، بيروت، 1987
- 12** جاكسون (ليونارد): بؤس البنيوية، تر: ثائر ديب، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط2، 2008
- 13** ديتشر (دافيد): مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق: تر: محمد يوسف نجم، دار صادر بيروت، 1967 .
- 14** ديكارت (رنيه): مقال عن المنهج، تر: محمود الخضيرى، طبعة القاهرة، 1968
- 15** رالو (إيليزابيت رافو): مناهج النقد الأدبي، تر: الصادق قسومة، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس 2010
- 16** ريتشاردز (آ.أ.): فلسفة البلاغة، تر: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002
- 17** سبيلر (روبرت): الأدب الأمريكي 1910-1960، تر: محمود محمود مكتبة النهضة المصرية، القاهرة
- 18** ستروك (جون): البنيوية وما بعدها من ليفي سراوس إلي دريدا، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1996
- 19** سعيد (إدوارد): العالم والنص والناقد، تر: عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000
- 20** سلدن (رامان): النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998.

- 21 فراي (نوثروب): الخيال الأدبي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1995
- 22 - نظرية الأساطير في النقد الأدبي، تر: حنا عبود، دار المعارف ط1، 1987
- 23 - تشريح النقد، تر: محمد عصفور، عمان، 1991
- 24 فريد ماهر شفيق: المختار من نقد إليوت، ج1، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000
- 25 كاولي (مالكولم): فصول في الأدب والنقد، تر: محمد بدر الدين خليل، دار الطباعة الحديثة، القاهرة، 1981
- 26 كروتشه، (بينيديتو): المجلد في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي المركز الثقافي العربي، 2009
- 27 - علم الجمال، تر: تزية الحكيم - المطبعة الهاشمية، دمشق، 1963
- 28 كرونين (مايكل): الترجمة والعولمة، تر: محمود منقذ الهاشمي وعبد الودود بن عامر العمراني، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010.
- 29 كلنيث وويمزات: النقد الأدبي الحديث، الجزء الرابع تر: حسام الخطيب ومحي الدين صبحي، مطبعة بروكس، جامعة دمشق - 1976
- 30 غوستاف لانسون: تاريخ الأدب الفرنسي، تر: محمود قاسم ومحمد محمد القصاص، المؤسسه العربية الحديثه، 1962
- 31 ليتش (فنسنت.ب): النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، تر: محمد يحي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000
- 32 ماثيو آرنولد: مقالات في النقد، تر: علي جمال الدين عزت، الدار العربية للتأليف والترجمة،
- 33 مجموعة مؤلفين: موسوعة الأدب والنقد والتاريخ الأدبي، تر: عبد الحميد شيخة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999.
- 34 مجموعة من الكتاب: تراث الإسلام، تر: لجنة من الأساتذة، ج1 مطبعة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1936
- مجموعة من الكتاب: الأدب الأمريكي 1910-1960، تر: محود محمود، مكتبة النهضة المصرية
- 35 نوريس (كريستوفر): التفكيكية: النظرية والممارسة، تر: صبري محمد حسن، دار المريخ، الرياض، السعودية، 1989.

- 36** هايمن (ستانلي): النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر: إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، ط1، دار الثقافة بيروت، لبنان، ج، 1958
- 37** هيث(دونكان) وبورهام (جودي): الرومانسية، تر: برهان حجازي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2002.
- 38** ونترز (أيفور): مشكلات تواجه الناقد الحديث للأدب، ضمن: النقد الجديد النقد الأنجلو أمريكي الحديث، تر: ماهر شفيق فريد.
- 39** ويليك (رينيه): مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني الأعلى للثقافة والفنون، الكويت
- 42** ويليك (رينيه) واوستين (وارن): نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1991
- 40** ويمسات (ويليام ك) وبروكس (كليانت): النقد الأدبي: تاريخ وجيز، تر: حسام الخطيب ومحي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1983
- 41** يونغ (لويس): العرب وأوربا، تر: ميشيل أزرق، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت

ثالثا: المصادر والمراجع الأجنبية:

- 01** *Abrams M. H.: A Glossary of Literary Terms, 7th ed Heinle & Heinle, 1999*
- 02** *Adam Sara: The Chicago Critics: Attack on New Criticism*
- 03** *Allston Washington: Lectures on Art and Poems, Baker and Scribner, New York, 1850*
- 04** *Anderson Earl R. A Grammar of Iconism Associated University Presses , New Jersey 1998*
- 05** *Arther S. Trace Literature: Its Opponents and Its Power, University Press of America, . 2002*
- 06** *Baldick Chris: The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms, Oxford University Press Inc., New York, 2001.*
- 07** *Beasley Rebecca: Theorists of modernist poetry: T.S. Eliot, T.E. Hulme, Ezra Pound, Routledge, New York, USA 2007*
- 08** *Bennett Tony: Formalism and Marxism, Routedge ,London and New York, 1979*
- 09** *Bennett Tony: Formalism and Marxism, Routedge, London & New York, 1979*
- 10** *Berman, Art: From the New Criticism to Deconstruction: The Reception of Structuralism and Post-structuralism. University of Illinois Press, 1988*

- 11 **Bertens Hans:** *Literary Theory, The Basics*, Routledge, London, 2001
- 12 **Blaise Pascal:** *PASCAL'S PENSÉES*, E. P. Dutton & Co., Inc. New York, 1958
- 13 **Boswell Marshall and Carl Rollyson:** *Encyclopedia of American Literature, 1607–to the Present*, Facts On File, Inc. New York 2002
- 14 **Briffault:** *Making of humanity* , Cambridge, 1936
- 15 **Brooks Cleanth:** *The Well-Wrought Urn, Studies in the Structure of Poetry*, Harcourt, Brace & World in New York, 1947.
- 16 **Brooks, Cleanth, and Warren, Robert Penn:** *Understanding Poetry*. New York: Holt , Rinehart and Winston, 1960
- 17 **Burns Allan:** *Thematic Guide to American Poetry*, ‘ GREENWOOD PRESS‘ Westport, Connecticut, London, 2002
- 18 **Castle Gregory:** *The Blackwell Guide to Literary Theory*, Blackwell Publishing Ltd, 2007
- 19 **Childs Peter & Roger Fowler:** *The Routledge Dictionary of Literary Terms*,
- 20 **Coleridge Samuel Taylor:** *Biographia Literaria*, Cambridge university Press, 1920
- 21 **Cuddon J. A.:** *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary theory*, Penguin Books, England, 1999
- 22 **Culler Jonathan D.:** *The Pursuit of Signs*. (New York: Cornell University Press, 1981)
- 23 - *Literary Theory: A Very Short Introduction* , Oxford University Press Inc., New York, 1997
- 24 **Cushman Stephen, Clare Cavanagh, Jahan broader Ramazani, Paul Rouzer:** *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics: Fourth Edition* Princeton University Press, 2012
- 25 **Eliot T. S.:** *The Sacred Wood Essays On Poetry and Criticism*, London, Co Ltd & Methuen 1920
- 26 - *The Use of Poetry and the Use of Criticism: Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England*, Harvard University Press, 1986
- 27 **Elliott Murphy Russell:** *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
- 28 **Estève Edmond:** *Leconte de Lisle: l’homme et l’œuvre*, Boivin & Cie, éditeurs, Paris
- 29 **Flemming Olsen:** *Between Positivism and T.S. Eliot: Imagism and T.E. Hulme*, University Press of Southern Denmark 2008
- 30 **Ford James E.:** *Rationalist Criticism of Greek Tragedy: The Nature, History, and Influence of a Critical Revolution*, Lexington Books, , Oxford, UK, 2005
- 31 **Ford James E.:** *Rationalist Criticism of Greek Tragedy: The Nature, History, and Influence of a Critical Revolution*, Lexington Books, 2005, Oxford, UK.
- 32 **Fry Paul H.:** *WILLIAM EMPSON Prophet Against Sacrifice*, Taylor & Francis e-Library, 2002

- 33 **Frye Northrop**: *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, New Jersey, USA, 1957
- 34 **Garrick Davis**: *Praising It New: The Best of the New Criticism*, Swallow Press, Ohio University Press, 2008
- 35 **Greene Roland** *The Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics*, 4th Edition, Princeton University Press, USA, 2012.
- 36 **Griffiths Dominic** *Heath: A Raid on the Inarticulate': Exploring Authenticity, Ereignis and Dwelling in Martin Heidegger and T.S. Eliot*, University of Auckland, 2012.
- 37 **Groden Michael**, **Martin Kreiswirth**, & **Imre Szeman** : *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, ed., (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2005)
- 38 **Habib M. A. R.**: *A History of Literary Criticism From Plato to the Present*, Blackwell Publishing Ltd, 2005
- 39 **Haffenden John**: *The Letters of T. S. ELIOT volume 2, 1923–1925*, Yale university Press New Haven & London
- 40 **Hart Jonathan** : *Northrop Frye: The Theoretical Imagination*, Routledge, 2005
- 41 **Hawkes Terence**: *Structuralism and Semiotics*, Routledge Taylor & Francis Group, 2003
- 42 **Hongre Bruno**: *L'intelligence de l'explication de texte*, Ellipses Edition, Paris, 2005
- 43 **Hulme T. E.**: *Speculations*, London: Routledge, 1st ed., 1924
- 44 **Jancovich Mark**: *The Southern New Critics*, in *The Cambridge History of Literary Criticism Vol 7*
- 45 **Keith M. Opdahl**: *Emotion as Meaning: The Literary Case for how We Imagine*, Bucknell University Press, USA, 2002
- 46 **Kirby David**: *What is a Book?*, University of Georgia Press, 2002
- 47 **Klarer Mario**: *An Introduction to Literary Studies*, Routledge Taylor & Francis Group London and New York, 1999
- 48 **Krueger Christine L.**, **George Stade**: *Encyclopedia of British Writers, 19th and 20th Centuries*, Infobase Publishing, New York, 2009
- 49 **Lalande, Andre** – *Vocabulaire technique et critique de la Philosophie*
- 50 **Lathbury Roger** *American Modernism (1910–1945) Facts On File*, Inc., New York 2006,
- 51 **LEAVIS Frank Raymond**: *Essays and Documents*, ed by: **Ian Mackillo** and **Richard Storer**, continuum, London, New York, 2005
- 56 **LEHMAN David**: *The Oxford Book of American Poetry Chosen and Edited by Associate Editor John Brehm* Oxford University Press, 2006
- 57 **Leitch Vincent B.** *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, , edition 1. . University Of Oklahoma, USA. 2001
- 58 **Leitch, Vincent B.** : *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York, 2001
- 59 **Lentricchia, Frank**: *After the New Criticism* (Chicago, 1980.
- 60 **Little William**, **Fowler H. W.**, **J. Coulson** *The Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*, Prepared, Revised and Edited by **C.T. Onios**, Oxford, At the Clarendon Press, (1956),

- 61 **Litz** A. Walton, *Louis Menand, And Lawrence Rainey: The Cambridge History of Literary Criticism VOLUME 7 Modernism and the New Criticism*, Cambridge University Press, USA, 2008
- 62 **Lois Tyson**: *critical theory today*, Routledge Taylor & Francis Group, New York, 2006
- 63 **Luebering J. E.**: *The 100 Most Influential Writers of all Time*, edited by, 1st ed. Britannica Educational Publishing, 2010
- 64 **Macdonell** Arthur A.: *A Sanskrit-English Dictionary*, Longmans, Green, and Co. London, 1893
- 65 **MACKILLOP IAN** and **RICHARD STORER**: *F. R. LEAVIS Essays and Documents*, Sheffield Academic Press, England, 1995
- 66 **Magill** Frank N.: *The 20th Century A-GI: Dictionary of World Biography*, tome 7, Routledge, 2013
- 67 **Mallinson J.E.**: *T.S. Eliot's Interpretation of F.H. Bradley: Seven Essays*
- 68 **Matterson** Stephen: *The New Criticism in Patricia Waugh: Literary Theory and Criticism*, Oxford University press, New York, 2006
- 69 **McQuillan**, Martin: *Paul de Man*, Routledge Taylor & Francis Group, London New York, 2001
- 70 **Mikics** David: *A new handbook of literary terms*, Yale University Press, 2007,
- 71 **Moody A. David**: *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*. Cambridge University Press, United Kingdom, 1994
- 72 **Murray** Chris : *Key Writers on Art: The Twentieth Century*, Routledge, 2003
- 73 **Nadel** Ira B.: *Ezra Pound in Context*, Cambridge University Press, UK, 2010
- 74 **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
- 75 **Oldsey B. and Lewis. A**: *Visions and Revisions in Modern american Literary Criticism*, New York, 1962
- 76 **Opdahl** Keith M.: *Emotion as Meaning: The Literary Case for how We Imagine*, Bucknell University Press, USA, 2002
- 77 **Paterson** Alistair: *A Millennium of Cultural Contact*, Routledge, 2016
- 78 **Qian Zhaoming**: *Orientalism and Modernism: The Legacy of China in Pound and Williams*
- 79 **Quinn** Edward: *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*, 2nd ed. Facts On File, Inc, New York, 2006
- 80 **Rabinowitz** Peter: *Against Close reading*, in: *Pedagogy Is Politics, Literary Theory and Critical Teaching*, edited by: Maria-Regina Kecht, University Of illinois Press, 1992
- 81 **Ransom** John Crow: *The New Criticism*, Greenwood Press Publishers Westport, Connecticut, USA, 1979
- 82 **Rapaport** Herman: *The Literary Theory Toolkit: A Compendium of Concepts and Methods*, Wiley-Blackwell, 2011
- 83 **Ray** Mohit Kumar: *A Comparative Study of the Indian Poetics and the Western Poetics*, Sarup & Sons, New Delhi, India, 2008

- 84 **Richards I. A.** - *Principles of Literary Criticism*, Taylor & Francis e-Library, 2004
- 85 **Richards, I. A.**: *Practical Criticism, A Study of Literary Judgment*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd, London, 1930
- 86 **Rivkin Julie and Ryan Michael** *Literary theory, an anthology / edited by*, 2nd ed. Blackwell Publishing Ltd, 2004
- 87 **Runes**, *Dictionary of Philosophy* , item: method by benyamin by, A.C. London , P 196
- 88 **Ruthven K.K.**: *Ezra Pound as literary critic*, Routledge, London, 1990
- 89 **Said, Edward W.**: *Opponents, Audiences, Constituencies and Community in The Anti-aesthetic by Hal Foster* , Bay Press Port Townsend, Washington 1983,
- 90 **Shakespeare William**: *Othello, the Moore of Venice* , Cambridge University Press, 1984
- 91 **Sharma Rama Kant**: *Hardy and the Rasa Theory* Sarup & Sons, New Delhi, India, 2003
- 92 **Spingarn J. E.**: *The New Criticism*, The Columbia University Press, New York, 1911
- 93 **Tanselle, G. Thomas**: *A Rationale of Textual Criticism*, University of Pennsylvania Press , 1992
- 94 **Thorndike Edward**: *Biographical memoir of Granville Stanley Hall* NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES BIOGRAPHICAL MEMOIRS Vol XII 5th memoir, 1925,
- 95 **Tyson Lois**: *Critical theory today: a user -friendly guide* , 2nd ed. Routledge Taylor & Francis Group, New York, 2006
- 96 **Unger Leonard**: *American Writers. A Collection of Literary Biographies*, Simon & Schuster Macmillan, New York, USA, 1974
- 97 **Waugh, Patricia**: *Literary Theory and Criticism*, Oxford University press, New York, 2006 ,
- 98 **Wellek and Austin**. *Theory of Literature*, Harcourt & Brace company, New York
- 99 **West, Kathryn and Linda Trinh Moser**: *Research Guide to American Literature: Contemporary Literature, 1970 to Present* , Facts On File, Inc, New York, 2010
- 100 **Wimsatt W.K.** : *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, University Press of Kentucky, 1954
- 101 **Winters Yvor**: *In Defense Of Reason*, 3rd Edition ROUTLEDGE & KEGAN PAUL, London,
- 102 **Xiros John COOPER**: *The Cambridge Introduction to T. S. Eliot*, Cambridge University Press, New York, USA, 2006
- 103 **Zima Pierre V.**: *Critique littéraire et esthétique*, Editions L'Harmattan, Paris, 2004.

رابعاً: الدوريات والمجلات

أ- العربية

- 01 مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 4، عدد 1، 2007
- 02 مجلة الآداب، العدد الرابع، قسنطينة، 1997
- 03 مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد الرابع
- 04 آداب ذي قار: العراق، العدد 1، كانون الثاني، 2010.
- 05 مجلة الأديب، الجزء السابع، تموز، بيروت، 1944.
- 06 مجلة الاستشراق، بغداد، العدد (2)، 1990م
- 07 مجلة الأقلام، العدد 12/11، تشرين الثاني - كانون الأول، 1993
- 08 البيان: السنة الأولى، الجزء السابع، (أكتوبر) 1897.
- 09 التبيين: الجاحظية، الجزائر. العدد 8، سنة 1994.
- 11 الجريدة: العدد 16719 (3 جمادى الآخرة) 1435 - (3 أبريل) 2014م
- 12 الجسرة الثقافية، أكتوبر 2011، بتاريخ: 2015/02/28
- 13 الجهاد (جريدة): دار الخرطوم للطباعة والنشر. العدد 590، (3 مايو) 1933م
- 14 جريدة الحياة، العدد 10005 - تاريخ 1990/6/15
- 15 الرسالة: العدد 67، السنة الثانية، (15 أكتوبر) 1934،
- 16 عالم الفكر: المجلد الرابع، العدد الثاني، الكويت، 1973.
- 17 عالم المعرفة: عدد 221، الكويت، 1977
- 18 العربي: مارس 2007
- 19 العربية عدد 12467 مؤسسة الوحدة للطباعة والنشر، سوريا.
- 20 فصول: المجلد الأول، العدد الأول، (أكتوبر)، 1980
- 21 فصول: مجلد الأول، العدد الرابع، (يوليو)، 1981.
- 22 فصول: المجلد الثالث، العدد الثالث، القاهرة (جوان) 1983
- 23 فصول: المجلد الثالث، العدد الرابع، (يوليو، أغسطس، سبتمبر) 1983م
- 24 فصول: المجلد الخامس العدد الأول، 1984
- 25 فصول: المجلد الخامس، العدد الثاني، 1985
- 26 فصول: المجلد التاسع، العددان الثالث والرابع، القاهرة (فبراير) 1991
- 27 فكر وإبداع (نوفمبر 2010)،

- 28 قضايا عربية: العدد التاسع ، 1975 ،
 29 الكرمل، العدد التاسع ، 1983
 30 مجمع اللغة العربية ،ج2، المجلد 72، دمشق، أفريل 1997
 31 المسرح: العدد الرابع، (أفريل) 1964.
 32 المقتطف: السنة الثانية عشر، الجزء الثالث، (ديسمبر) 1887
 33 منتدى الأستاذ: المدرسة العليا للأساتذة، العدد 12، قسنطينة 2012.
 34 الوعي الإسلامي: وزارة الأوقاف، العدد 587، الكويت، 2014.

ب- الأجنبية

- 01 *Columbia: A Journal of Literature and Art* , No. 35 (2001
 02 *Critical Inquiry*, Vol. 4, No. 4. (Summer, 1978)
 03 *Cultural Studies Review*, Vol 9, NO 1 ,MAY 2003.
 04 *Modern Philology*, Vol. 65, No. 3 The University of Chicago Press
 05 *Modern Philology*, Vol. 65, No. 3 The University of Chicago Press,
 1968,
 06 *New literary History*, Vol 18, No 1, 1986, John Hopkins University
 Press
 07 *Poétique* 2009/1 (n° 157
 08 *Poetry* , Vol. 73, No. 3 (Dec., 1948),
 09 *The American Review*, May 1934,
 10 *The Hudson Review* Vol. 12 No.2 Summer 1959
 11 *The Journal Of Aesthetics And Art Of Criticism* Vol.30 No.3 (spring
 1972)
 12 *The New England Quarterly*, Vol 42, No.1 Mar, 1969
 13 *The Paris review The Art Of Poetry* NO. 1 T. S. Eliot
 14 *The Sewanee Review* Vol. 58, No. 2 (Apr. - Jun., 1950), p262.
 15 *The Sewanee Review*, Vol 52, No 4 (Oct- Nov 1944)
 16 *The Sewanee Review*, Vol. 64, No. 4 (Oct. - Dec., 1956), The Johns
 Hopkins University Press
 17 *The Sewanee Review*, Vol. 87 No. 4, Fall 1979
 18 *The South Carolina Review* Volume 37, Number 1, Fall 2004,

- 19 *Langue française*. N°7, 1970
20 *The American Review*, May 1934
21 *New literary History*, Vol 18, N°1, 1986, John Hopkins University Press

خامسا - الرسائل الجامعية:

- عباسة محمد: أثر الشعر الأندلسي في شعر التروبادور، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، 1991، 1
المفارقة في الشعر العربي المهجري الشمالي - شعر الرابطة القلمية أنموذجا: رسالة ماجستير: الهام مكي عبد الكريم: كلية التربية للبنات - جامعة بغداد: 2001 م 2

سادسا - المواقع الالكترونية:

- 01 http://en.wikipedia.org/wiki/Indian_aesthetics
02 http://web.cn.edu/kwheeler/document/Objectivec_orrelative.pdf
03 http://en.wikipedia.org/wiki/Indian_aesthetics
04 *wikipedia [en ligne] consulté le 06/01/2015. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/I._A._Richards*
05 *Encyclopædia britannica [en ligne] consulté le 06/01/2015. URL: <https://www.britannica.com/biography/Kenneth-Burke>*
06 *Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 6 août 2016. URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/ezra-pound>*
07 *Good Reads [en ligne], consulté le 7 août 2015. URL: https://www.goodreads.com/author/show/2748352._poets/poets/detail/allen-tate*
08 *poets/poets/detail/allen-tate*
09 *kwheeler: The Objectivec orrelative consulté le 6 août 2016. URL: http://web.cn.edu/kwheeler/document/Objectivec_orrelative.pdf*
10 *Educationcing <http://educationcing.blogspot.com/2012/07/chicago-critics-attack-on-new-criticism.html> (July 2012).*
11 <http://www.alriyadh.com/923612>
12 <http://www.sudanile.com/index.php/2008>.
13 [/http://www.thaqafa.org](http://www.thaqafa.org)
14 <http://raffy.ws/author/>

فہرست

1- فهرس الموضوعات

رقم الصفحة	الموضوع
أ	مقدمة
	الباب الأول: النقد الأنجلو-أمريكي الجديد
	الفصل الأول: مرجعيات النقد الجديد
12	مرجعيات النقد الجديد
13	مدرسة شرح النصوص
19	الرومانسية
23	الفلسفة الجمالية
25	جمالية كروتشه
29	فلسفة هيوم الشعرية
33	المدرسة التصويرية
37	الحركة الدوامية أو إزرا باوند مرة أخرى
43	البرناسية
46	الفكر الهيليني
48	الفكر الأرنولدي
52	مرجعيات المعادل الموضوعي
	الفصل الثاني: النقد الجديد المصطلح والمفاهيم
61	النقد الجديد: المصطلح
66	من هم النقاد الجدد؟
73	تجليات النقد الجديد من خلال رواه

رقم الصفحة	الموضوع
74	رانسم والنقد الأونطولوجي
78	البنيان والنسيج
81	التحليل اللغوي والنقد التطبيقي لدى ريتشاردز
88	التحليل اللفظي لدى بلاكمور
91	المنهج الموضوعي أو مدرسة عصارة الليمون عند إبيوت
99	النقد التحليلي لدى كلينث بروكس
102	ونترز والنقد التقويمي
	الفصل الثالث: مبادئ مدرسة النقد الجديد
105	مبادئ وأساسيات النقد الجديد
106	مانيفستو النقد الجديد
108	العودة إلى الداخل
110	القراءة الفاحصة
119	الوحدة العضوية
124	هرطقة إعادة الصياغة
128	الغموض
130	أنماط الغموض الإمبسونية
133	إبيوت والغموض
136	المغالطة القصدية والمغالطة التأثيرية
139	التوتر في الشعر
143	لغة المفارقة

رقم الصفحة	الموضوع
148	المعادل الموضوعي
152	انتشار المصطلح
155	صور المعادل الموضوعي لدى النقاد الجدد
	الفصل الرابع: مدرسة النقد الجديد والمدارس النقدية المتاخمة
160	تمهيد
162	الشكلانية الروسية
168	مدرسة شيكاغو
172	المدرسة التفكيكية
181	مدرسة نقد استجابة القارئ
185	المدرسة البنيوية
190	نقد النماذج البدئية لدى نورثروب فراي
197	مستخلص
	الباب الثاني:
	تأثير النقد الأنجلو-أمريكي في النقد العربي المعاصر الجديد (التفاعل والعوامل والتجليات)
	الفصل الأول إشكاليات التفاعل بين النقادين الإنجليزي والعربي
201	المثاقفة بين الغرب والعرب
205	النقد العربي بين التأثير والتأثر
211	الأدب العربي هل من أثر ؟
219	تأثر إليوت بالعرب

رقم الصفحة	الموضوع
222	التجاوز عن النقد الجديد
230	النقد الجديد بالمغرب العربي
232	النقد العربي بين الموروث والحداثة
234	شكلائية النقد العربي القديم
236	صور لحفريات تراثية بعدسة النقد الجديد
	الفصل الثاني: عوامل انتقال النقد الجديد
248	انتقال النقد الجديد إلى الساحة الأدبية العربية
250	أولاً: العوامل الداخلية
251	البعثات إلى الخارج
254	المدارس والجامعات
255	الصحافة والإعلام
258	- مجلة فصول والنقد الأدبي
260	- دور النشر
260	- المكتبة الأنجلومصرية
262	- الهيئة المصرية العامة للكتاب
264	- سلسلة نقاد الأدب
265	المعارك والخصومات النقدية والادبية
272	الترجمة
283	ثانياً: العوامل الخارجية
283	1 - سطوة اللسان الشكسبييري

رقم الصفحة	الموضوع
	الفصل الثالث: تجليات النقد الجديد في الخطاب النقدي العربي
288	تمهيد
289	مراحل تطور النقد الجديد في الوطن العربي
289	المرحلة الاولى : المرحلة الجنينية
289	معاوية نور والتمرد على الرومانسية
292	توفيق صايغ الشاعر الناقد
294	المرحلة الثانية: مرحلة الميلاد
295	سمير سرحان والنقد الموضوعي
297	محمد عناني والنقد التحليلي
298	ماهر شفيق فريد والنقد الانجليزي الحديث
301	عبد العزيز حمودة وعلم الجمال
302	فايز إسكندر والنقد النفسي عند ريتشاردز
303	المرحلة الثالثة: مرحلة النضج
307	رشاد رشدي والنقد الموضوعي
310	زكي نجيب محمود وفلسفة النقد
316	إحسان عباس والنقد التطبيقي
321	محمود الربيعي والنقد الجديد
227	عبد العزيز الدسوقي والرؤية الفنية
230	أنس داود والرؤية الداخلية

رقم الصفحة	الموضوع
334	جبرا إبراهيم جبرا
346	المعادل الموضوعي في النقد العربي
355	الخاتمة
362	الملحق الأول ببيوغرافيا النقاد الجدد
393	الملحق الثاني: معجم موجر لأهم مصطلحات النقد
410	المصادر والمراجع
432	فهرست

فهرس الأشكال

رقم الصفحة	الأشكال
84	المثلث الدلالي لريتشاردز وأوغدن
193	الميثوس ومراحلها عند نورثروب فراي
198	خريطة النقد الأنجلو-أمريكي الجديد
353	النقد الجديد في التربة العربية

الملخص

تناولت هذه الرسالة بالدراسة مدرسة من أهم المدارس النقدية الغربية في القرن العشرين، والتي اتسمت بثورتها على مقولات المناهج النقدية التي سبقتها كالمناهج الانطباعي والتاريخي والاجتماعي، وطرحت فكرة العودة إلى الداخل وتحليل النص الأدبي والشعري بخاصة باعتباره كائنا لغويا محضاً، وطرح كل ما عداه ابتداءً من المؤلف وسيرته وبيئته وانتهاءً بالمتلقي وإمكانية تأثيره في النص.

وقصد فهم جوهر مدرسة النقد الجديد حاولت هذه الدراسة إضاءة الطريق من خلال دراسة الخلفيات الفكرية والفلسفية لروادها والتي أسهمت في تبلور مقوماتها كفلسفة كروتشه، وتصويرية إزرا باوند، وشعرية أرسطو، ورومانسية كولردج وغيرها من المرجعيات التي بنت عليها المدرسة قواعد ما من أجل إبرازها منهجاً نقدياً متميزاً كان له السبق والريادة في تحليل الأثر الأدبي تحليلاً دقيقاً يعتمد على آليات جديدة ويطرح مقومات جديدة كالقراءة الفاحصة، والتوتر في الشعر، ولغة المفارقة، والغموض، والوحدة العضوية، والمغالطة القصديّة والمغالطة التأثيرية، والمعادل الموضوعي وغيرها.

كالنقد التحليلي عند كلينث بروكس، والنقد الأونطولوجي عند جون كرو رانسم، والتحليل اللفظي عند ريتشاردز وليفز وبلاك مور، والغموض وأنماطه عند وليم إيمبسون، والنقد الموضوعي عند ت.س. إليوت.

وقد تطلبت الإحاطة بموضوع البحث تتبع مسار المدرسة في بيئتها الأصلية الأنجلو-أمريكية ثم انتقالها إلى البيئة العربية. وانطلاقاً من هذه الرؤية الثنائية فقد كانت أمام الباحث مهمتان تمثلت الأولى في الإحاطة بكل مقولات المدرسة بشقيها الأمريكي والإنجليزي؛ هذه المقولات التي شكلت رؤى المدرسة وجعلت منها منهجاً نقدياً متفرداً له كيانه المستقل وله امتداداته الخاصة مما جعل مدرسة النقد الجديد تسيطر على الساحة النقدية الغربية على مدار أكثر من سبعين سنة. وتمثلت المهمة الثانية في تتبع أثر هذه المدرسة في الخطاب النقدي العربي، من خلال دراسة عوامل انتقال النظريات والأفكار من

وسط حضاري معين إلى وسط آخر كالترجمة والبعثات والاستشراق. ثم دراسة تجليات تأثير هذه المدرسة في النقاد العرب؛ فظهرت محاولات كثيرة تتبنى مبادئ المدرسة حيناً وتستحضر روحها حيناً آخر كالمنهج الموضوعي لدى رشاد رشدي والرؤية الداخلية لدى أنس داود والرؤية الفنية لدى عبد العزيز الدسوقي.

وكان من أهم نتائج هذا البحث أن مدرسة النقد الجديد هي التي مهدت إلى ظهور جل المناهج النقدية النصانية اللاحقة كالبنوية والسيمائية والتفكيكية وغيرها والتي استمدت أفكارها من آراء وطروحات النقاد الجدد.

الكلمات المفتاحية: النقد الجديد، الموضوعية، المعادل الموضوعي، التحليل النصاني، الشكلانية، رانسم ، بروكس، ريتشاردز، إليوت

Abstract

This thesis dealt with the study of one of the most important Western schools of literary criticism in the twentieth century, which was characterized by its revolution on the other categories of cash curriculum that preceded it such as impressionist criticism and historical, social and it focused on the idea of a return to the intrinsic and to the analysis of the literary text and especially poems as a linguistic pure entity and put out everything else, starting from the author and his biography and his environment and finishing with end the reader and his potential impact in the text.

In order to understand the essence of the school of new criticism this study tried to lighten the way through the study of intellectual and philosophical backgrounds of its apostles and that contributed to the crystallization of its components as a aesthetic philosophy of Croce, and the imagism of Ezra Pound, and the poetics of Aristotle, and romanticism of Coleridge and other references that the school built on them its rules in order to highlight as an distinct critical approach which was the leader in the rigorous analysis of literary text based on new mechanisms and presents new elements such as close reading, tension in the poetry, and the paradox of language, ambiguity, and organic unity, and the intentional fallacy and affective fallacy, the objective correlative and so on.

The new criticism arouse as an influential school through different visions among them we find: the Analytical criticism of Cleanth Brooks, the ontological criticism of John Crowe Ransom, the verbal analysis of I. A. Richards and Blackmore, and Frank Leavis, the types of ambiguity of William Empson, and the objective criticism of T.S Eliot.

And to identify the subject of this research I have to follow the path of the school in its original Anglo-American environment and then its migration

to the Arab environment. On the basis of this bilateral vision there was in front of the researcher two important missions the first was to take in all the categories of school in both the English and the American tides, these statements that have shaped the visions of the school and made of it a unique critical approach with its independent status and its own extensions. And this what makes which make the new criticism a school that controlled the West scene of literary criticism over more of seventy years. The second mission was to track the impact of this school in the Arab critical discourse, through the study of the different factors in the migration of ideas and theories from a specific milieu to another one such as translation and scientific missions and Orientalism. And finally the study the manifestations of the effect of this school on Arab critics; so many attempts appeared to adopt the principles of the school or to bring up its spirit such as the objective ;method in Rashad Rushdi and the internal vision of Anas Daoud and artistic vision of Abdul-Aziz Eldesouki .

One of the most important results of this research is that the school of the new criticism is the one that paved the way to the emergence of almost all the other textual literary methods such as structuralism, semiotics, and deconstruction, etc. which they directly derived from the ideas and views and the proposals of new critics.

Key Words: New criticism, Objectivism, Objective correlative, Textual Analysis, Formalism, Ransom, Richards, Eliot

Résumé

Cette thèse portait sur l'étude de l'une des plus importantes écoles occidentales de la critique littéraire dans le XXe siècle, qui a été caractérisée par sa révolution sur les autres catégories de programmes de critique qui l'ont précédé comme la critique impressionniste et historique, sociale et elle a porté sur l'idée d'un retour à la valeur intrinsèque et à l'analyse du texte littéraire et surtout des poèmes comme une entité purement linguistique et néglige tout le reste, à partir de l'auteur et sa biographie et de son environnement et de finition avec la fin le lecteur et son impact potentiel dans le texte.

Afin de comprendre l'essence de l'école du "New Criticism" cette étude a tenté d'alléger le chemin à travers l'étude des milieux intellectuels et philosophiques de ses apôtres et qui a contribué à la cristallisation de ses composants comme la philosophie esthétique de Croce, l'imagisme d' Ezra Pound, la poétique d'Aristote, et le romantisme de Coleridge et d'autres références que l'école construit sur eux ses règles afin de la mettre en évidence comme une approche critique distincte qui était le leader dans l'analyse rigoureuse du texte littéraire sur la base de nouveaux mécanismes et présente de nouveaux éléments tels que la lecture rigoureuse de près, la tension dans la poésie, le paradoxe de la langue, l'ambiguïté l'unité organique, l'erreur intentionnelle et affective, l'objectif corrélatif et ainsi de suite.

Le "New Criticism" a évolué comme une théorie pleine de ressource à travers des visions différents comme La critique analytique de Cleanth Brooks, la critique ontologique de John Crowe Ransom, l'analyse verbale de IA Richards et Blackmore, et Frank Leavis, les types d'ambiguïté de William Empson, et la critique objective de TS Eliot.

Et pour cerner l'objet de cette recherche on doit suivre le chemin de l'école dans son environnement anglo-américain d'origine, puis sa migration vers l'environnement arabe. Sur la base de cette vision bilatérale il était devant le chercheur deux missions importantes: la première était de comprendre toutes les concepts de l'école à la fois dans le milieu anglais et américain, ces concepts qui ont façonné les visions de l'école en une approche critique unique avec son statut d'indépendance et ses propres extensions. Et ce qui a rendu le "New Criticism" une école qui contrôlait la scène occidentale de la critique littéraire sur plus de soixante-dix ans. La deuxième mission était de suivre l'impact de cette école dans le discours critique arabe, à travers l'étude des différents facteurs dans la migration des idées et des théories d'un milieu spécifique à un autre, tel que la traduction, les missions scientifiques et l'orientalisme. Et enfin l'étude des manifestations de l'effet de cette école sur les critiques arabes; autant de tentatives semblaient adopter les principes de l'école ou d'élever son esprit comme méthode objective de Rashad Rushdi et la vision interne de Anas Daoud et la vision artistique d'Abdul-Aziz Eldesouki.

Un des résultats les plus importants de cette recherche est que l'école de "New Criticism" est celle qui a ouvert la voie à l'émergence de presque toutes les autres méthodes littéraires textuelles telles que le structuralisme, la sémiotique, et la déconstruction, etc. dont ils dérivent directement des idées et des points de vue et les propositions de l'école..

Mots clés: nouvelle critique, l'objectivisme, objectif corrélatif, analyse textuelle, le formalisme, Ransom, Richards, Eliot

