وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم -

كلية الأدب العربي و الفنون

قسم دراسات أدبية

مذكرة تخرج مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة ماستر أكاديمي

الشعبة : أدب عربي التخصص : نقد أدبي حديث و معاصر

بعنوان :

المعادل الموضوعي و النقد الجديد من منظور "رشاد رشدي"

من إعداد الطالبين:

زروقي هواري

سعادي بن ذهيبة

تحت إشراف الاستاذ(ة):

د.أ.بحوص نوال

بحوص نوال
أستاذة محاضرة - أ -
جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم

أعضاء لجنة المناقشة

من الجامعة	الرتبة	الاسم واللقب	الصفة
جامعة مستغانم	.....	.....	رئيسا
جامعة مستغانم			مقررا
جامعة مستغانم	.....	.....	مناقشا

السنة الجامعية : 2021-2022

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم -

كلية الأدب العربي و الفنون

قسم دراسات أدبية

مذكرة تخرج مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة ماستر أكاديمي

الشعبة : أدب عربي التخصص : نقد أدبي حديث و معاصر

بعنوان :

المعادل الموضوعي و النقد الجديد من منظور "رشاد رشدي"

من إعداد الطالبين:

زروقي هواري

سعادي بن ذهيبة

تحت إشراف الاستاذ(ة):

د.أ.بحوص نوال

أعضاء لجنة المناقشة

من الجامعة	الرتبة	الاسم واللقب	الصفة
جامعة مستغانم	.....	.....	رئيسا
جامعة مستغانم			مقررا
جامعة مستغانم	.....	.....	مناقشا

السنة الجامعية : 2021-2022

كلـــمة شكـــــــر

نحمد الله الذي وفقنا في كل شيء وأعاننا على إنهاء دراستنا وإنجاز هذا العمل، نتقدم بالشكر إلى كل من ساعدنا من قريب أو بعيد على إتمام هذه المذكرة ونخص بالذكر الأستاذة المشرفة"بحوص نوال"

التي لم تبخل علنا بتوجيهاتها المفيدة و حرصها الدائم على تقديم كل ماهو جاد ومفيد، نشكرها على التزامها بمواعيدها، حضورها و جديتها في متابعة هذا العمل.

أغتنم هذه الفرصة كذلك لأوجه شكري الخالص للأستاذة"زيتوني"

التي ساعدتنا و واجهتنا.

شكرا والدينا

شكرا لكم أساتذتي...

...نسأل الله أن يوفقنا دائما إلى ما فيه الخير، وجازاكم الله عنا بكل ما هو طيب

الإهـــداء

إلى من بلغ الرسالة و أدى الأمانة و نصح الأمة إلى الرحمة المهداة

إلى نور العلم و اليقين سيدنا محمد صلى الله عليه و سلم

إلى الغاليتين العزيزتين على قلبينا والدتينا جزاكما الله خيرا

و إلى والدينا الأعزاء اللذان لا طالما ضحيا بعمرهما و صحتهما من أجل أن ننعم بالكرامة حفظهما الله لنا

إلى كل من حبهم يجري في عروقنا و نفرح بلقائهم إخواننا و أخواتنا

مقدمة

مقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد النبي الأمي وعلى آله وصحبته أجمعين ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين وبعد :

عرفت الساحة النقدية المعاصرة طرحا للعديد من القضايا الجديدة التي تسبر أغوار النصوص وتعمل على كشف خفاياها وبيان ملابساتها، ولا شك أن اهتمام النقد الأدبي الحديث بالقارئ وما ينتجه من قراءات وتأويلات قد أعطي للمتلقي الحرية المطلقة في تأويل النص، وفهم أبعاده وبيان مقصده، خصم هذا الاهتمام طرأت على ساحة النقد العربي قضايا هامة ونظريات بارزة، أعطت للقارئ فرصة في اقتناص الدلالة من النص الأدبي واستنتاج المعاني من العمل الإبداعي، باعتباره أنه منتج لنص جديد.

و من أبرز هذه الموضوعات الجديدة قضية المعادل الموضوعي، التي برزت على الساحة النقدية على يد الكاتب الإنجليزي (ت. س. إليوت) وكذلك انطلق هذا النقد مع ريتشاردز وجوكر واتسم ومن أبرز الدارسين والمؤسسين المعادل الموضوعي والنقد الجديد على مستوى الوطن العربي رشاد رشدي في كتابه ما هو الأدب؟، وهذا وقع اختياره على عنوان:"المعادل الموضوعي والنقد الجديد من منظور رشاد رشدي"، وفي هذه الدراسة جملة من الإشكاليات نذكر منها:

- ما هو مفهوم المعادل الموضوعي؟
- ما هو النقد الجديد؟ وما هي أدواته؟
- كيف تظهر المعادل الموضوعي عند رشاد رشدي؟

ـ هل يمكن القول أن النقد الجديد منهجا قادر على فك ألغاز النصوص؟

وقد حاولنا الإجابة على هذه التساؤلات وغيرها في هذا البحث الموسوم تحت "المعادل الموضوعي والنقد الجديد من منظور رشاد رشدي "، والدافع وراء اختيار هذا الموضوع هو ذاتي وأخر موضوعي فالموضوعي يكمن في الكشف عن جمالية وأهمية المعادل الموضوعي ومدى تأثيره في القارئ، وأما الدافع الذاتي يكمن في رغبتنا في تطرق إلى دراسة العمل الأدبي عند رشاد رشدي وتعريف به، مما دعانا لاختيار هذا الموضوع نقص الدراسات في هذا الموضوعات النقدية وبالتالي تزويد المكتبة الجامعية ببحوث جديدة في هذا المجال، أما بالنسبة الأهداف المراد الوصول إليها في هذا البحث فهي:

ـ الكشف عن خصوصية النقد الجديد.

ـ التمكين من فهم النقد الجديد الذي فرض نفسه على الساحة الغربية والعربية.

ـ التأكيد على ضرورة استخدام آليات النقد الجديد وممارسته لما يكتسب من أهمية تصل على اقترابه بالمشهد النقدي الغربي والعربي.

وعلى الرغم من هذه الدراسة الجديدة إلا أننا اعتمدنا وأخذنا على عاتقنا مهمة التركيز على المعادل الموضوعي بصفة عامة وعلى المعادل الموضوعي من منظور رشاد رشدي بصفة خاصة، وكذا النقد الجديد وأدواته، أما فيما يخص المنهج المتبع، فقد اتبعنا المنهج التاريخي وذلك من خلال عرض نشأة وتعريف النقد الجديد كتيار جديد، كما تجنح الدراسة الوقوف على المنهج الإستقرائي في تتبع أراء رشاد رشدي النقدية، المنهج التحليلي للإفادة لكل ما جمعته المادة والوقوف على الممارسة النقدية

لرشاد رشدي في ظل النقد العربي الجديد، وتحقيق الغاية المتوخية والأهداف المرجوة من هذا البحث، وقد جاءت خطة التي قسمت إلى فصلين كالتالي:

حيث تناولنا في الفصل الأول مفهوم المعادل الموضوعي لغة واصطلاحا والمعادل الموضوعي في النقد العربي ونشأة النقد الجديد ومفهومه لغة واصطلاحا وأدواته.

أما الفصل الثاني كان تطبيقي وتناولنا فيه أيضا مفهوم المعادل الموضوعي عند رشاد رشدي، وبلاغة العمل الأدبي العربي وموضوعية الأدب وخاتمة كانت محصلة لأهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذه الدراسة، كما هو معلوم لا يخلو أي بحث من صعوبات وعراقيل ومن جملة الصعوبات التي واجهتنا في هذا العمل المتواضع، ضيق الوقت وصعوبة في الحصول على بعض المصادر والمراجع، قلة الدراسات التطبيقية حول الموضوع من جهة، ونقص خبرتنا نحن كباحثين من جهة أخرى، وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على مجموعة من المراجع نذكر منها:

ـ ما هو الأدب لرشاد رشدي.

ـ النقد الأدبي الحديث لمحمد هلال غنيمي.

واعتمدنا أيضا في دراستنا على بعض الدراسات نذكر منها:

ـ تلقي النقد الموضوعاتي في النقد المغاربي ـ مقاربة في نقد النقد ـ .

وكذلك اعتمدنا على المجلات نذكر منها:

ـ فوزية علي زوباري المعادل الموضوعي في مدائح أبي تمام الطائي، مجمع اللغة العربية، دمشق، مجلد 87، الجزء 2، سنة 2012م.

ولا يفوتني في هذا المقام ألا وأن أوجه شكرنا إلى الأستاذة المشرفة د/ بحوص كما نشكر اللجنة المشرفة على مناقشة هذا العمل المتواضع وكل من ساهمة في مساعدتنا من قريب وبعيد في إنجاز هذا العمل.

مدخل

لمحة تاريخية عن الناقد"رشاد رشدي":

1-التعريف بـ"رشاد رشدي": هو ناقد وأديب ومترجم مصري، ولد بمدينة القاهرة عام 1912م، والتحق بمدرسة"شبرا"الابتدائية، ثم مدرسة"الأمير فاروق"الثانوية، ثم جامعة القاهرة،ونال منهما دبلوم معهد التربية العالي، وحصل على الدكتوراه في الأدب الإنجليزي من جامعة"ليدز"بإنجلترا.بعد عودته من إنجلترا عمل"رشاد رشدي"مدرسا،ثم عين ناظرا لمدرسة"النقراشي"، ثم أستاذا في كلية الآداب بجامعة القاهرة، وظل بهذا المنصب لمدة 22عاما، عين عام 1975 رئيسا للمعهد العالي للفنون المسرحية، ورئيسا لأكاديمية الفنون، كما أنه [1]عمل أيضا رئيسا لمسرح الحكيم،أما بالنسبة لعمله بالصحافة، فقد كان رئيس تحرير مجلة "المسرح"من عام 1960 إلى 1966، ثم انتقل إلى مجلة "الجديد"في عام 1973،وظل بها حتى وفاته، عمل مستشارا للرئيس "أنور السادات"للأدب[1] توفي سنة1982.

حيث وقع الاختيار عليه كونه أول نموذج من النقاد المشارقة، ويعود السبب الرئيسي في ذلك في أنه أول ناقد عربي أسس لمفهوم النقد الجديد في الساحة النقدية العربية، ومنه النقد الموضوعاتي والذي يعتبر البنية التحتية للنقد الجديد.وهو أيضا أول دكتور مصري في الأدب الإنجليزي،حيث ناضل وعارك في سبيل ترسيخ هذه الحركة [2]النقدية الجديدة عبر كتبه المختلفة،من بينها كتاب ما هو الأدب، ومقالات في النقد الأدبي، النقد والنقد الأدبي،وأيضا فن القصة القصيرة...،داعيا إلى تكوين جمعية للنقاد.

أهم مؤلفاته:كتب الأستاذ "رشاد رشدي"بعض القصص والدراسات النقدية،كما ترجم العديد من الكتب الأجنبية، إلا أن كتاباته المسرحية فاقت كل مؤلفاته. ومن أهم مسرحياته:

1- الفراشة سنة 1960.

1ويكيبيديا ، صاحب الموضوع رشاد رشدي ، تاريخ النشر 11 مارس 2021 ، arz.m.wikipedia

2يوسف وغليسي ، مناهج النقد الأدبي ،ص 57.

2- لعبة الحب سنة 1960.

3-خيال الظل سنة 1965.

4-بلدي يا بلدي سنة 1968.

5-نور الظلام سنة 1968.

6-محاكمة عم أحمد الفلاح سنة 1974.

7-عيون بهية سنة 1978.ومن أهم الدراسات التي قام بها:

1-مدخل إلى النقد سنة 1948.

2-فن القصة القصيرة سنة 1959.

3-فن الدراما سنة 1968.

4-ما هو الأدب سنة 1971.

5-النقد والنقد الأدبي سنة 1978.

6-البحث عن الزمن سنة 1990 نشرت بعد وفاته.

أما في مجال القصة نجد:

1- عربة الحريم سنة 1954.

2- بحور الحب لا تعرف الغرق سنة 1984 نشرت بعد وفاته.

ب-تبنيه لمدرسة النقد الجديد:يعتبر الناقد المصري "رشاد رشدي"كما سبق وأشرنا، الرائد الحقيقي لمدرسة النقد الجديد في الساحة النقدية العربية، وذلك راجع إلى ثقافته الواسعة في الأدب الإنجليزي، واطلاعه الكبير على الكتب والمراجع التي أرست الدعائم الأولى لهذا التوجه النقدي في الساحة النقدية الغربية.ولقد آزره في هذا الجهد وحمل الراية معه وبعده طلبته، الذين وبتوجيه منه اهتموا بتقديم النظرية الجديدة لدى النقاد الغربيين الجدد عبر سلسلة كتابات، حيث نشر "محمد عناني"النقد التحليلي سنة 1991 عن "كلينيت بروكس"، ونشر "سمير سرحان"النقد الموضوعي"عن "ماثيو أرنولد"، وكانت الطبعة الثانية منه سنة 1990، كما نشر "عبد العزيز حمودة"كتابه علم الجمال عن "كروتشي"،

ونشر "فايز إسكندر"النقد النفسي عن "ريتشاردز"...، وقد صدرت جميعها عن دار "الأنجلوالمصرية"ضمن سلسلة "مكتبة النقد الأدبي"متضافرة مع جهود أخرى.

الفصل الأول : المعادل الموضوعي و النقد الجديد

- ماهية المعادل الموضوعي
- المعادل الموضوعي عند النقاد العرب
- نشأة النقد الجديد
- ماهية النقد الجديد و أدواته

التعريف بالمعادل الموضوعي

المعادل الموضوعي لغة:

المطالع للمعاجم العربية وفي مقدمتها لسان العرب يجد إن كلمة (عدل) هي "ما قام في النفوس انه مستقيم وهو ضد الجور،عدل الحاكم في الحكم يعدل عدلا وهو عادل من قوم عدول وعدل الأخيرة اسم للجمع كتجبر وشرب وعدل عليه في القضية. فهو عادل وبسط الوالي عدله ومعدلته وفي أسماء الله الحسنى سبحانه العدل هو الذي لا يميل به الهوى فيجور في الحكم وهو الأصل مصدر سمي به فوضع موضع العادل،وهو ابلغ منه لأنه جعل المسمى نفسه عدلا وفلان من أهل المعدلة أي من أهل العدل والعدل الحكم بالحق ...،ورجل عدل بين العدل و العدالة وصف بالمصدر معناه ذو عدل "[3]

والمتأمل في كلام ابن منظور يجد إن الدلالة اللغوية لكلمة (عدل) هي إنما ضد الظلم والجور،فالعدل هو القسط والعدل هو التوازن في كل شيء بل إفراط ولا تفريط أما المقابل فهو لفظ مشتق من عدل على وزن مفاعل والمعادل في اللغة هو الأمر الموضوعي في مكانه الصحيح بلا ظلم وجور.

أما كلمة موضوع والتي هي الشق الثاني من المصطلح المعادل الموضوعي فتشير هذه المفردة في دلالاتها اللغوية إلى الاتفاق والائتلاف قال صاحب اللسان "ووضع الشيء وضعا اختلقه وتواضع القوم على الشيء اتفقوا عليه و أوضعته في الأمر إذا وافقته فيه على الشيء والضعة خلاف الرفعة في القدر"[4] والموضوعي نسبة إلى الموضوع، وكان الأديب حينما يختار معادلا لتجربته يكون بذلك قد اختار ما يتوافق معها،ويتلاءم مع قضيته التي يتبناها،ويتماشى مع همه الذي يعانيه .

---

[3]-ابن منظور، (لسان العرب) مادة (عدل) .

[4]- المرجع نفسه، مادة (وضع).

المعادل الموضوعي اصطلاحا:

المعادل الموضوعي في الاصطلاح النقدي الحديث فقد تباينت فيه وجهات النظر من حيث ترجمته وبيان معناه وتعددت فيه التعريفات التي قصد أصحابها بيان ما ينطوي تحت هذا المصطلح من دلالات وما يخفيه من إيحاءات،وقبل تعريف مصطلح المعادل الموضوعي ينبغي الإشارة إلى أن هذا الأخير بدأ في أول ظهوره على يد الناقد الإنجليزي "توماس إليوت"والذي أشار إليه كثيرا في كتاباته ومقالاته لاسيما في قراءته النقدية على مسرحية "هاملت"لشكسبير،وقد شكل هذا المصطلح جزءا كبيرا من آراء "إليوت"النقدية والذي انتهى فيما بعد باعتباره أساسا في الأدب والإبداع.

والمعادل الموضوعي مصطلح نقدي يشير إلى الرمز والإيحاء الذي يستخدمه الكاتب والمؤلف في ثنايا كتاباته،ويستخدمه الشعراء "لإبعاد ذواتهم عن التعبير وأحاسيسهم عن العمل الإبداعي"[5]، ومن ثم يكون اعتماد المؤلف في إبراز تجربته على التعبير عن المواقف لا عن العواطف ، وقد أشار إلى تعريف هذا المصطلح بعض النقاد والكتاب، ومن أبرزهم"رشاد رشدي"الذي رأى أن المعادل الموضوعي نظرية بسيطة للغاية، وهو في واقع الأمر قانون من قوانين الفن، حيث لم يكن لإليوت فضل ابتكاره بقدر ما كان له فضل اكتشافه،ولكن رغم بساطتها فقد كان لها أثر فعال في النقد والخلق على السواء...فكما أنها أصبحت مقياسا توزن به الأعمال الفنية، و تساعدنا على تفهمها، كذلك أصبحت نبراسا يهتدي به الكتاب في كتاباتهم..."[6].

يشير "رشاد رشدي"من خلال هذا النص إلى أن نظرية "المعادل الموضوعي أمر بسيط .باعتباره تقنية فنية ووسيلة أسلوبية يستخدمها الكاتب والشعراء لبث أحاسيسهم وكشف ما تنطوي عليه مشاعرهم وكان هذا المعادل "مجموعة من المواقف والرموز والإغراض التي تتسلسل وتتكاثف

---

[5]- احسن دواس (المعاد الموضوعي في النقد انجلو امريكي: دراسة في المنهج و المفهوم و المرجعيات)، ص 48، مجلة الاثر، عدد 26، 2016م.

[6]- رشاد رشدي (فن كتابة المسرحية) ص121، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م.

لتشكيل بديلا فنيا لصورة لا يفصح عنها الكاتب مباشرة،لكن الأمر لا يتوقف هنا فهناك شعراء يلجئون إلى توظيف القارئ يغرق في متاهة الرموز المشفرة التي يستحيل على القارئ فكها وتأويلها إلا القارئ الذكي

والناقد المتمرس الذي يسير أغوار النصوص ويتعمق في بنياتها ويحاول الوصول إلى ما وراء الدلالة السطحية لبني النصوص الإبداعية،ومن ثم لا يمكن استخدام المعادل الموضوعي بتلك البساطة التي أشار إليها "رشاد رشدي"[7].

والمتأمل في كتابات "إليوت"حول المعادل الموضوعي يجد أن جوهر هذا المصطلح والطريقة الفنية للتعبير عن الانفعال والشعور هي :"العثور عن المعادل الموضوعي،أي العثور على مجموعة أشياء على موقف على سلسلة الأحداث تكون هي الصيغة الفنية التي توضع فيها تلك العاطفة،حتى إذا أعطيت الوقائع الخارجية التي لا بد أن تنتهي خلال التجربة الحسية. استثيرت العاطفة على التو"[8]،أي أن الأديب المتمكن هو القادر على إيجاد ما يعادل تجربته ويصور ما في داخله من أحاسيس ويجسد ما في داخله من مشاعر.

فالتعبير التقريري والمباشر في رأي "إليوت"ليس التعبير المعبر عن العاطفة والشعور،ولذلك يوضح هذه الفكرة بقوله "أن السبيل الوحيد للتعبير عن شعور ما في الشكل فني هو إيجاد معادل موضوعي"أو بعبارة أخرى إيجاد مجموعة من الأشياء،أو المواقف أو سلسلة من الأحداث يتشكل فيها ذلك الشعور المعين وعندما تقوم هذه الحقائق الخارجية التي لابد أن تؤول إلى تجربة حسية،يستقر ذلك

---

[7]- احسن دواس (المعادل الموضوعي في النقد انجلو امريكي: دراسة في المنهج و المفهوم و المرجعيات)، ص48.

[8]- د/فوزية علي زوباري(المعادل الموضوعي في مدائح ابي تمام الطائي) ص470، مجلة مجمع اللغة العربية –دمشق، مجلد87، الجزء الثاني، 2012م.

الشعور في نفوسنا على الفور"[9]،وهذا معناه أن الأديب الذي يريد التعبير عما في داخله من شعور وأحاسيس فلا بد له أن يجد لنفسه مجموعة من الأشياء المماثلة التي تعادل بدورها ما في قلبه من عواطف وتعبر عما بداخله.

بعد أن أطلق "إليوت"هذا المصطلح في قراءته النقدية لمسرحية (هاملت)،تلقفت الأقلام العربية هذا المصطلح بالتنظير والتطبيق وكان ابرز من تعرض لبيان هذا المصطلح د/محمد عناني في كتابه (المصطلحات الأدبية الحديثة)،حيث قال في سياق حديثه عن المعادل الموضوعي نقلا عن "إليوت":"...إنه إذا زادت المشاعر المجردة عن الأشياء المجسدالتي تعبر عنها أصبح العمل الفني غامضا، وإذا زادت الأشياء المجسدة نتج ما يسميه "إليوت"بالإسراف الشعوري أو التهافت العاطفي"[10].

معنى ذلك أن الأديب البارع هو الذي يستطيع أن يوفق بين التعبير عن مشاعره وتوظيف الأشياء المحسوسة في واقعه،فالشاعر الذي يستمد من الواقع المشاهد ويعبر عن مكنونه من خلال المؤثرات الخارجية هو الشاعر متميز الذي لا تطغى مشاعره على الأشياء المجسدة.

وقد تأثر بفكرة"إليوت"الكثير من النقاد العرب المحدثين ومن أبرزهم"محمد غنيمي"، الذي رأى أن الدافع الأساسي المعادل هو إقناع القارئ، حيث ظهر قصد "إليوت"في تلك القضية بقوله:"وقصد بها"،ألا يعبر الكاتب عن آرائه تعبيرا مباشرا بل يبدع عملا أدبيا فيه مقوماته الفنية الداخلية، التي تكمل فنيا وتبرير الأحاسيس للاقتناع بها، بحيث لا يحب المرء أن الكاتب يفضي بذاته عن الطريق إثارة

---

[9]- د/شفيع السيد (نظرية الادب: دراسة في نظريات النقدية الحديثة)، ص234، و هو ترجمة لنص ت س اليوت، دار الغريب – القاهرة، ط/3 ، بدون تاريخ .

[10]- د/محمد عناني (المصطلحات الادبية الحديثة)، ص55، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط/3/2003.

للمشاعر دون تبريرها"[11]،فالمهم لدى المبدع هو إقناع القارئ بفكرته وجعله متفاعلا مع قضيته.والأديب بهذه الرؤية "يمارس نوع من إخفاء المشاعر المباشرة لإقناع القارئ بعمومية التجربة من أجل أن تستحق اهتمامه"[12]،فتلك المشاعر ليست سطحية عابرة بل هي منبعثة من أعماق النفس، تعكس التجربة التي عاشها صاحبها وأراد من المتلقي أن يتفاعل معها ويحس بها، ونجد أن ناقد آخر ذكر أن المعادل الموضوعي هو هروب من العاطفة إلى التعبير الغير المباشر عن أوجاع النفس، وخوالج الوجدان، ففي مجال الرفض الرومانتيكي لفكرة الهروب من العاطفة جاءت فكرة إليوت، لتدل على أن "الشعر ليس تعبيرا عن العواطف، وإنما هو الهروب منها، فوضع هذا الأخير الأساس المتين للنقد الموضوعي ..."[13]

ويلاحظ من النص السابق أن الكاتب لم يفرق بين النقد الموضوعي الذي هو بيد الناقد، والمعادل الموضوعي الذي هو بيد المبدع، وذلك تسوية بين القراءة الموضوعية واختيار المعادل من قبل المؤلف، ربما لأن القارئ يتعمق في بنية النص، ويتقمص شخصية المؤلف؛ ليخرج ما في النصوص من خفايا وأسرار، غير أن "فكرة المعادل الموضوعي ليست هي النقد الموضوعي، بل هي فكرة أدبية بالأساس، يلجأ إليها الأديب للتعبير الشعري، وليست من خطط الناقد أو صنعه، اللهم إلا بعد اكتمالها

---

[11]-د- محمد غنيمي هلال (النقد الادبي الحديث) ص106-107، دار نهضة مصر للطباعة و نشر و التوزيع، القاهرة، اكتوبر1997م.

[12]- رفعت اسوادي (المعدل الموضوعي في الشعر الحديث: قراءة في الشعر الحر و التشكيل الكتابي) ص15،مجلة الجامعة الإسلامية، العراق ، مجلد، و عدد44، 2017م.

[13]- مانيف موسى (الشعر العربي الحديث في لبنان: في شعراء لبنان الجدد مرحلة ما بين الحربين العالميتين) ص173، دار العودة، بيروت- لبنا، 1400ه/1980م،

وإنجازها وتحقيقها على يد الشاعر"[14]، وعلى القارئ أن يتعمق بنية النص؛ ليخرج ما فيه من معان ودلالات، ويستخرج المعادل الموضوعي للتجربة الشعرية.

ومن ثم يدرك إليوت أن الشاعر يختزن في عقله كثيرا من الطوارئ القضايا التي يعيش ألامها، ويتفاعل مع أحداثها، متكئا على خبراته وثقافته، موظفا ما يطرأ على ذهنه من آثار ووقائع، "إلا أنه انتخاب عناصره، وتحويل انفعالاته إلى شيء جديد، ذلك أن ذهن الشاعر ليس سوى إناء، يختزن عددا لا حصر له من الأحاسيس والعبارات والصور، ويستبقها تاركا إياه كامنة فيه إلى أن تتجمع الجزيئات التي يمكن لها أن تتحد، وتخرج مزيجا جديدا، فالشعر حسب إليوت ليس إطلاقا لسراح الانفعال، وإنما هروب من الانفعال"[15]، وليس تعبيرا عن العواطف، وإنما هروب منها إلتعبير مماثل يعادل التجربة التي يحسها الأديب وتجيش في صدره.

بينما عرفه مجمع اللغة العربية بالقاهرة تعريفا آخر، اعتمد فيه على ما ذكره إليوت في كتاباته وتعليقاته على مسرحيته هاملت، فقد ذكر في (معجم مصطلحات الأدب) أن المعادل الموضوعي "مصطلح مستمد من مقالة (ت. س. إليوت) بعنوان: (هاملت ومشكلاته)... ويعني ما يوظفه المبدع من أحداث والموضوعات، والوقائع والمواقف التي يمكن أن تبعث لدى القارئ الاستجابة العاطفية الملائمة، التي يهدف إلها المؤلف، دون أن يلجأ إلى تقرير مباشر لهذه الأحاسيس، وذلك انطلاقا من اعتقاد إليوت - خلافا للرومانسيين- بأن العمل الفني ليس تدفقا تلقائيا للعواطف، أو تعبيرا مباشرا عن شخصية الفنان أو تجربته، وإنما هي عملية خلق (إبداع)، رائدها العقل الذي يجب أن يظل محايدا حتى

---

[14]- نفس المرجع، ص15.

[15]- د/محمد عزام (المنهج الموضوعي في النقد الموضوعي) 23، من منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1999.

النهاية، أما ناتج هذه العملية (العمل الفني) فهو جسم موضوعي،أو معادل موضوعي لإحساس الفنان، يتطلب فيه القوة والنضج والتماسك، ضمانا لقدرته على نقل هذا الإحساس إلى المتلقي"[16].

ويفهم من هذا الكلام أن المعادل الموضوعي يعد مماثلا خارجيا يستخدمه الشاعر للتعبير عن انفعالاته، لتصوير ما في خلجاته، بعيدا عن التعبير التقرير والمباشر، ولذلك يعتمد فيه الكاتب على الإيماء والتلميح، وينأى عن المباشرة والتشريح.

ومن ثم كان محور اهتمام النقد الحديث قائما على أساس أن القوة العمل الإبداعي وبلاغته لا تكمن في إحساس الأديب، أو صدق تجربته بقدر ما تكمن في اختار معادل لما في نفس المبدع وإحساسه من مشاعر وتجارب، "بحيث يستطيع هذا المعادل الموضوعي أن يجسد داخل المتلقي الإحساس نفسه الذي أراد الأديب إثارته، عندما يكتمل العمل الأدبي، ويتحول إلى تجربة خاصة بالمتلقي نفسه"[17].

وغير خاف على المتأمل أن قضية المعادل الموضوعي في الدراسات الحديثة تصب محور اهتماماتها على الإبداع الفني للأديب، إذ أن الشاعر "يختزن في عقله كل ما يسترعي انتباهه من خبرات عادية، إلى أن تأتي اللحظة التي تتدخل فيها هذه الخبرات المتباينة، ويتكون منها عمل أدبي متكامل، ومن ثم فإن خبرات الشاعر – كبرت أم صغرت – ليست مهمة في حد ذاتها، وإنما المهم هو قدرة الشاعر على إتاحة الفرصة لهذه الخبرات، كي تتفاعل في عقله على نحو يبدع فيه تركيبا جديدا"[18]، ولا يتأتى هذا الأمر إلا لشاعر ذي قدرة على التفاعل مع الكون والمحسوسات،حيث تنصهر خبراته ومشاهداته، لتخرج تجربة معبرة عن مكنون نفسه، وخفايا وجدانه.

---

[16]- مجمع اللغة العربية (مجمع مصطلحات الادب) 1/146-147، القاهرة 2017.

[17]- المرجع السابق، ص13

[18]- د/ الطاهر احمد مكي (الشعر العربي المعاصر و روائعه و مداخل لقرائته) ص90، دار المعارف، القاهرة، ط/1/1980.

المعادل الموضوعي في النقد العربي:

إن الحديث عن المعادل الموضوعي وأثره على الخطاب النقدي العربي هو الحديث عن تأثير ناقد ترك بصماته الشعرية والنقدية ليس على صفحات التاريخ الأدبي والنقدي العربيين،وإنما على صفحات تاريخ العديد من الشعوب والمجتمعات،"وعندما يدور الحديث عن هذا الأخير الذي يدعى أحيانا بالشعر الحر وعن المؤثرات الخارجية التي أسهمت في تكوينه، فإن صورة "إليوت"تبرز حتما في المقدمة "[19]وتأثيره وسلطته على ساحة النقد الأدبي ومضمار الشعر في القرن العشرين، حيث أن الشاعر الكبير"توماس ديلات"قلده اسم البابا ولقبه العربي للمعادل الموضوعي "ديلمور شفارتز"بالناقد الديكتاتور، وكان كتابه"الغابة المقدسة"الصادر سنة 1919يمثل نقطة تحول في النقد الغربي، ليمثل فجر الحداثة النقدية الأنجلوأمريكية، كما كانت أشعاره وخاصة قصيدته أغنية العاشق"بروفروك"تمثل لحظة تحول بتمثيلها للحداثة الشعرية الأوروبية.ونجد أيضا أن"إليوت"ملأ الدنيا وشغل الناس ،ويظهر ذلك من خلال نظرية المعادل الموضوعي التي شغلتهم والتي جاء بها حيزا مهما وبالغ الأثر في الخطاب النقدي العربي وهذا ابتداء من الستينات والسبعينات من القرن العشرين،ولا زالت تشغل الحيز نفسه إلى غاية يومنا الحاضر.وتسربلت هذه الفكرة بألحفة عدة بحسب ثقافة النقاد الذين تلقوا هذا المصطلح، وحسب فهمهم له بحيث تعددت الرؤى واختلفت الدلالات التي أضفوها عليه،ولعل تلك الاختلافات تعود إلى الغموض الذي وسم الكثير من أفكار"إليوت"النقدية ولكثرة الخلط لدى الناس في فهمه[20]، كما أشار"محمد غنيمي"إلى ذلك،ولأن ناقد جهازه المصطلحي فقد ترجم المعادل الموضوعي

---

[19]- محمد شاهين: ت.س. اليوت و اثاره في الشعر العربي ، افاق للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، 2007،ص9.

[20]- محمد غنيمي هلال: النقد الادبي الحديث دار الثقافة، لبنان، 1973،ص303،

إلى العربية بتسميات متعددة نذكر منها التبادل الموضوعي،البديل الموضوعي،الموضوعية المتقابلة والترابط الموضوعي،وقد كان مصطلح المعادل الموضوعي أكثر وملائمة كما قال:عماد غزوات"[21].

ولم يقتصر اختلاف تلقي النقد العربي للمعادل الموضوعي على ترجمته وتعريفه فحسب،إنما تجاوز ذلك إلى رؤية النقاد العرب المختلفة لدلالاته وأهميته وأيضا لاختلاف الشعراء والروائيين والمسرحيين في مستويات توظيفه من حيث البساطة والتعقيد،وكيفية استخدامه والتعامل معه،ففكرة المعادل الموضوعي فكرة مناهضة للمد الرومانسي وتمرد على الذاتية في الأدب والنقد الإنجليزيين،فهو يرفض مفهوم الرومانسية حول الشعر وارتباطه بعاطفة الشاعر وذاته.

فإذا كان الرومانسيون يرون أن الشعر تعبير عن الذات ،فإن"إليوت"يرى أن الشعر وارتباطه على النقيض من ذلك،فهو هروب من الذاتية حيث أن هذا الأخير ليس إطلاق لسراح الانفعال،وإنما يعتبره هروب من الشخصية،ولكن من الطبيعي ألا يعرف معنى الرغبة في الهروب من الشخصية ومن الانفعالات سوى من يملك هذه الأشياء[22].

وهو المفهوم الذي يرتبط بلا شخصية القصيدة الشعرية والمنهج الموضوعي الذي دعا إليه"إليوت"والنقاد الجدد ومن قبلهم قلة من المفكرين والفلاسفة الغرب كالمفكر الإنجليزي"ماثيو أرنولد"والفيلسوف الإيطالي"بنيديتو كروتشي"والمفكر الأمريكي"جوال إلياس سبينغارن"وغيرهم.

ومن هنا ينطلق"موسى منيف"وهو يتحدث عن الاتجاه الرافض للرؤية التعبيرية والذي يتجلى فيمجال رفض النقد الرومانطيقي الذي يقول أن الشعر تعبير عن العواطف، قال إليوت إن الشعر ليس تعبيرا عن العواطف وإنما هو هروب من العواطف فوضع بذلك الأساس المتين للنقد الموضوعي أو ما يسمى

---

[21]- ينظر: عناد غزوان: افاق في الادب و النقد، ص17-14.

[22]- ت.س. اليوت: مقالات في النقد الادبي، ترجمة: الزيات لطبفة، ص18.

بالمعادل الموضوعي"[23] . ويبدو أن منيف هنا لا يفرق النقد الموضوعي وبين المعادل الموضوعي الذي يعد إجراء نقديا واستراتجية من بين عديد الإجراءات التي ترتبط بالمنهج الموضوعي وبالنقد لجديد. وهذا الدمج بين مصطلح"النقد الموضوعي"او "الموضوعية والمصطلح "المعادل الموضوعي"نجده أيضا عند محمد زكي العشماوي وهو يتحدث عن أثر إليوت في النقاد والمشتغلين بالدراسات الأدبية والنقدية حين يقول: "أثر إليوت في كثرين وعلى الأخص فيما سماه المعادل الموضوعي أو موضوعية الأدب، وقيمتها أنها نبهت الأذهان إلى حقيقة هامة وهي أن الأدب خلق وليس تعبيرا"[24].

أما رشاد رشدي وهو أحد أكثر المتحمسين لإليوت وفكرة المعادل الموضوعي فقد كان سباقا إلي الدعوة إلى الموضوعية في النقد والأدب رافضا كل تلك المفاهيم السائدة التي غرقت في تمجيد ذاتية الأدب، ولم تكن رؤاه تختلف كثيرا عن رؤى إليوت، فالأدب بالنسبة له ليس تعبيرا عن شخصية الكاتب، وسيرته وبيئته ويدعو للنظر في مسرحية 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 تعبيرا واحد عن شخصية شكسبير لما نجحت في ذلك"[25]. وإذا كان المعادل الموضوعي عند منيف هو الموضوعية، فإنه البلاغة عند رشاد رشدي الذي ذهب بعيد في تقمص آراء إليوت ومفاهيمه وحاول تطبيقها على القضايا النقدية في بعدها العربي لذلك نجده يعرف البلاغة بالتعريف نفسه الذي أعطه إليوت لمعادله، فيقول:"فالبلاغة تتمثل كما يقول إليوت في أن يخلق الكتاب

---

[23]- منيف موسى: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الادب العربي الحديث دراسة مقارنة، دار الفكر اللبناني بيروت، ط1، 1984،ص121.

[24]- محمد زكي العشماوي، الرؤية المعاصرة للادب و النقد، ص114.

[25]- رشاد رشدي: ماهو الادب، مكتبة انجلو مصرية، القاهرة، 1971 ص12.

شيئا يجسم الإحساس، ويعادله معادلة كاملة، فلا يزيد أو ينقص منه حتى إذا ما اكتمل خلق هذا الشيء... استطاع أن يثير في القارئ الإحساس الذي يهدف إلى إثارته"[26].

فالبلاغة وأساليبها وماتزخر 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 فشلا يرجع أسبابه إلى عدم وجود المعادل الموضوعي، الذي يقوم مقام الإحساس، فعلى الكاتب أن يصور الإحساس أو الفكرة بدلا من الإخبار بها"[27]،مما يؤدي إلى الحفاظ على ما يسميه بالمقومات البلاغية الأساسية،ومن هنا يدعوا"رشاد رشدي"إلى تلك اللغة الرمزية في الكتابة الشعرية،كما دعا
إليها"إليوت"و"باوند"وجماعة لندن من التصوريين والدواميين، فهذه الرمزية في التعبير هي التمثيل الأسمى لفكرة المعادل الموضوعي والتي حاول من خلالها أن يؤسس بلاغة عربية جديدة مبنية على مقومات جديدة تكرس مفهوم أن اللغة رمز ولذلك يجب أن تكون وسيلة لا غاية تنشد لذاتها[28]،ويقول أيضا إن الوسيلة الوحيدة للتعبير عن الوجدان في الفن هي بإيجاد معادل موضوع،أو بعبارة أخرى بخلق جسم محدد أو موقف أو سلسلة من الأحداث التي تعادل وجدان معين الذي يراد التعبير عنه،حتى إذا ما اكتملت الحقائق الخارجية التي لابد أن تنتهي إلى خبرة حسية تحقق الوجدان المطلوب
إثارته،وبناء عليه فالحتمية الفنية تتحقق إذا تساوت الحقائق الخارجية مع الوجدان مساواة كاملة،أما الأستاذ "رضا علي"فينطلق من فكرة المعادل الموضوعي ليجعلها تمثل عند الشاعر معادلة تهدف إلى إقامة التوازن بين عالم الواقع والعالم كما ينبغي بقول إن الشاعر المعاصر الواقع تحت تأثير المناخ

---

[26]- المرجع نفسه،ص6.

[27]- المرجع نفسه،ص6.

[28]- المرجع نفسه، ص9.

الإليوتي عن وعي أو عن غير وعي،والذي يرمي إلى سد الثغرة تفصل بين عالم الخراب كما يراه وبين العالم كما يريده[29]. وإذا ما نلحظه في الساحة النقدية العربية هو اضطراب مفهوم المعادل الموضوعي وتعدد المصطلحات التي ترجمته،ولكن بالرغم من هذا الاضطراب حظي هذا الأخير بأهمية كبيرة لدي النقاد والدارسين العرب.

نشأة النقد الجديد

أطروحة ريتشاردز فى التفاعل النصى:

بدأ النقد الجديد في الولايات المتحدة متأثرا بأعمال أيفور أمسترونغ ريتشاردز 1893- 1979م و"إليوت"، لكن يمكن القول أنه يظهر بصورة دقيقة عام 1924م بظهور كتاب مبادئ النقد الأدبي لريتشاردز، والذي كان بمثابة أطروحة أثارت إشكاليات وجدلا قويا لدى النقاد والدارسين وبخاصة في بريطانيا في النصف الثاني من القرن العشرين، هذا بالإضافة إلى كتاب "معنى المعنى"الذي ألفه بالاشتراك مع "تشارلز أوغدن".

وما يستخلص من أطروحة "ريتشاردز"هو التوجه المناقض للنظرية الوضعية، والداعي للتركيز على المميزات والخصائص المكونة للحقيقة الأدبية

ة الأدبية والظاهرة الفنية انطلاقا من مستويين تؤديها اللغة الشعرية هما الوظيفة الانفعالية ، والوظيفة الرمزية المرجعية، والنص الأدبي من هذا المنظور ينتج قيما غير متطابقة مع الواقع المادي في بساطته أو حدوديته،وتكون إذا بصدد مجموعة من المواقف الكلامية التي يتواصل معها المتلقي دونأن يربط مباشرة بين اللغة الشعرية ومداولاتها المتداولة في الواقع، وأوضح مثال عن اللغة الانفعالية هو الشعر الذي يعني كله بإثارة مشاعر أو مواقف،وفيه لا يكون انتباه القارئ أو الكاتب موجها إلى أي من الصلات الموضوعية بين الكلمات والأشياء،حيث أن الشعر تصريح زائف،فعندما

---

[29]- عبد الرضى علي: الاسطورة في الشعر السياب، منشورات وزارة الثقافة و الفنون، بغداد، العراق، ص23.

نقرأه على نحو صحيح لا ترد أبدا مسألة اليقين أو عدم اليقين بمعناها الفكري[30].

إن نظرة"ريتشاردز"هذه على ما تحمله في طياتها من دعوة شكلية،فهي تختلف عن المدرسة الشكلانية التي تهمل البعد الإنساني الانفعالي من النص،والتي تبناها النقاد الجدد في أمريكا فيما بعد رغم عدم اطلاعهم على أديان المدرسة الشكلانية الروسية، فريتشاردز على الرغم من دعوته إلى الاهتمام والتمحيص في كل جزيئات النص الأدبي،لأن تفاعل عناصر النص مجتمعة هي التي تعطيه معنى ووظيفة،فهو بالمقابل يدعو لمبدأ تحديد انفعالية اللغة الشعرية في مستوى المؤلف أو القارئ،أي البحث هو القيمة الأدبية المتولدة عن التواصل مع النص.إن مهمة الناقد الأدبي هي أن يمسك ويتسلح بنظرية عامة عن القيمة،ليتمكن من خلالها تجسيد تماسك النص في المستوى الفني والحفاظ على جماليته[31]،كما أن القارئ مطالب بالبحث عن إجابات لجملة أسئلة تتصل بالكتابة والمعنى،والتي تتمثل في: ماذا، ولماذا وكيف،والبحث عن السؤال المناسب وتحديده هو جوهر البعد الجمالي في الرؤية الريتشاردزية التي تقيم في هذا جانبا من المقارنة بين العلم كمعنى معرفي وبين الشعر كواقعة جمالية انفعالية، حيث يملك لغة خاصة ويسعى عبرها لأن يتجاوز العلم بالإجابة على الأسئلة الثلاثة،ففي حين يجيب العلم عن ال"كيف"،على الشعر أن يجيب عن جميع الأسئلة بحكم الوظيفة الانفعالية العاطفية المؤثرة بصورة مباشرة في المجتمع غير خلق رؤى تنافسية ممكنة تسعف الإنسان في خلق توازنه وممارسة نوع من العلاج النفسي عبر النصوص الأدبية. [32]

إن هذا التصور يندرج في سياق المقولة التي رفعها"ريتشاردز"كما أشرنا سابقا،حيث يقول بأن الشعر تصريف زائف إذ أننا ننشد الحقيقة المنطقية في العلم وننشدها في الشعر،بل على العكس فإن

---

[30]- ان جيفرسون و ديفيدروبي: النظرية الأدبية الحديثة، ترجمة سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، ط1، دمشق، 1992، ص12.

[31]- فاير اسكندر: النقد النفسي عند ريتشاردز، مكتبة الانجلومصرية، دت، ص31.

[32]-تيري إيجلتون: نظرية الادب ترجمة شاكر ديب، منشورات وزارة الثقافة، ط1، دمشق1995،ص85.

الخطاب الشعري محكوم بتأثيراته في مشاعرنا وعواطفنا ومواقفنا ويصارع المنطق الصارم،فعالم الشعر هو أصلا عالم تخيلات معترف بها و مألوفة لدى الشاعر و قرائه، و هي منبع الانفعال الأساسي و الضروري للإبداع الشعري، فإذا تناولنا قول الشاعر

أيتها الوردةأنت مريضةفإننا لا نستطيع أن نقيم هذا الموقف لمدى المصداقية والمطابقة الوصفية التي تحتكم لمبدأ الصدق أو الزيف،لأننا في حياتنا لا يمكن أن ننظم انفعالاتنا ومواقفنا فقط من خلال البيانات الصادقة وحدها،ففي البيت الشعري السابق لا تكون النتائجوثيقة الصلة منطقية أو يتوصل إليها بإرخاء جزئي للمنطق،ولا يتدخل المنطق إلا على نحو استثنائي وطارئ،ذلك أنها النتائج التي تظهر خلال تنظيمها الانفعالي، والقول الذي يحظى به البيان الزائف المحكوم بتأثيره في مشاعرنا ومواقفنا،ولا يتدخل المنطق إن هو تدخل إلا في خضوع يوصفه خادما لاستجاباتنا الانفعالية،وهذا الضرب من الصدق مناقض تماما للصدق العلمي[33].

مفهوم النقد الجديد:

شهد النقد والدراسات الأدبية في أوائل القرن العشرين تحولا في الانتقال بالنصوص الأدبية من المقاربات الرقية إلى المقاربات النسقية،والذي بدأه الشكلانيون والروس والبنيويون،ثم واصله النقد الجديد،وهذا ما أدى إلى تأسيس نقد جديد يسعى إلى توطيد العلاقة بين المؤلف والقارئ من خلال النتاج الأدبي،وذلك بعيدا عن دراسات التأثير والتأثر،لأنها تبعدنا عن فهم جوهر تلك النصوص.النقد الجديد تسمية أطلقت على الحركة النقدية التي ظهرت في أعقاب المنهج الشكلاني السابق متخذة من الجامعات الأمريكية وجامعات الجنوب الأمريكي تحديدا مركزا لها،وكان من أبرز نقادها"كلينيت بروكس"و"روبرت بن وارن"وأيضا"جون كرونسوم"و"ميريل مور"وغيرهم،وهي تناظر مدرسة التحليل اللفظي في إنجلترا التي كان من دعاتها"ريتشاردز"وتلميذه"وليام إمسون"،ولكنها تفترق عنها

---

[33]- ك، نيوتن: نظرية الادب في القرن العشرين، ترجمت عيسى علي العاكوب عين الدراسات و البحوث الانسانية و الاجتماعية، القاهرة، ط1،1996،ص42.

في اتخاذها مواقف سياسية واجتماعية،وحركة النقد الجديد ضد الصناعية،وضد الماركسية والوضعية المنطقية و إقحام العلم على ميادين الروح،ولكنها على الصعيد الأدبي جمالية النزعة،حيث يوصف أقطابها وممثلوها بأنهم رهيفو الحس،عميق و التفكير والفطنة[34].

ومنذ عام 1920تركزت الأضواء على مجموعة من النقاد التي أسهمت في نهضة النقد الأدبي،ولعل من أبرزهم"ريتشاردز"و"ر ـ ت ـ س ـإليوت"و"جون كرونسوم"و"وليام إمسون"و"كلينيت بروكس"و"روبرت بم وارن"وأيضا "أيفور وينترز"و"ديفيد ديتش"وغيرهم.

وصحيح أن هؤلاء النقاد يمثلون اتجاهات مختلفة في النقد،إلا أن كل واحد منهم أضاف شيئا جديدا إلى طريقة فهم الأثر الفني وإدراك الجمال في شكله ومضمونه،ويرى"محمود السمرة"أن هذا المصطلح قد يكون استعمله"جون سينجارن"في كتابه المكنون"النقد الجديد"،ثم استعمل"جون كرونسوم"العنوان نفسه عنوانا لكتابة الذي يتكون من أربع مقالات نقدية،وكأنه بكتابه هذا والعنوان كان يعلن رسميا تكون هذه الحركة النقدية الجديدة[35].

وعلى الرغم من أن معظم الذين درسوا النقاد الجدد يشيرون إلى أن تسمية النقد الجديد تعود إلى الناقد الأمريكي"جون كرونسوم"الذي ومع كتابه سنة 1941م والمكنون ب:"النقد الجديد"،والذي وقف عند أعمال بعض معاصريه من النقاد الأنجلوامريكيين مثل"ريتشاردز"و"إمسون"الذين دعوا إلى التركيز على النص الأدبي،إلا أننا لا نستطيع أن نرد بروز أي منهج نقدي إلى نقد من النقاد،وإن كنا لا ننكر حقهم دون النظر على الخلفيات المعرفية التي مهدت لذلك المنهج،سواء كانت خلفيات فلسفية أم جمالية أم تاريخية،وهنا نجد أن علينا الاعتراف بفضل النقاد والأدباء الذين ثاروا على طغيان الرومانسية من مثل"ماثيو أرنولد"الذي دعا إلى إرساء قي موضوعية لمفهوم الشعر

---

[34]- بسام فطوش، المدخل الى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ط1،2007م، ص91.

[35]- المرجع نفسه، ص92.

ونقده،أيضا"بودلير"و"ملارمي"و"فرلين"أدباء الرمزية الفرنسية،واعتبر كل منا هو خارج عن النص كالتاريخ وعلم النفس وعلم

الاجتماع والسيرة لا علاقة له بالأدب. [36]فالنقد الجديد هو رؤية جديدة للأعمال الأدبية، وهو ينظر للنص كجسد مغلق منقطع عن العوامل الخارجية (سيرة،حياة مؤلفة ونفسية،بيئة....)، وكنسيج من العلاقات الداخلية المتشابكة التي ينبغي على الناقد أن يكتشفها، ويبرر وجود القوانين التي تتحكم بإنتاج النصوص الأدبية، فإنه قد لجأ في هذه الغاية إلى علم الألسنة ليستمد من قواعدها وقوانينها كل ما يساعده على القيام بتشريح لغوي ويفحص عمل الكتابة.[37]

حيث أن هذه الرؤية الجديدة تدعوا إلى ضرورة وجود ناقد معني لموضوع نقده دون الاهتمام بالمؤثرات الخارجية،وأيضا إلى ضرورة عزل النص عما يؤثر فيه.

يستمد النقد الجديد الأنجلو أمريكي أفكاره من مثالية "كانط"والتراث النقدي الرومانسي،وذلك لتحديده لمفهوم الفن بأنه تقديم جيل لشيء ما،وعلى ذلك تكون الطريقة الأمثل أو الشكل هي غايته وجوهره، والفكرة الجمالية هي الصورة المتخيلة والتي توحي بالكثير من الفكر دون تحديد أي فكر معين، بمعنى دون تصور عقلي ،ولذا تبدوا اللغة في الشعر مكتظة بالمجازات والرموز والأخيلة التي تجعل ممن الشعر مهارة ولعبا بالألفاظ، وغاياتها إدخال البهجة واللذة إلى النفس عن طريق التصور المفاهيمي العقلي، وهذا ما يتعلق بإقصاء كل ما يتصل بالعمل الأدبي من ظروف تاريخية وسياقية،حتى يضمن للناقد الحدود الدنيا في الحكم على النص، فعليه أن يتخذ منها موضوع بحث ودرس تأمل متخذا من ذوقه هو لا من ذوق الآخرين ممن عاصروا المؤلف أو كتبوا سيرته وسيلة للتقويم وأداة في التذوق، ولذا أكد النقد الجديد على أن أهمية المقاربة،أي مقاربة النصوص الأدبية تكون في مدى القدرة

---

[36]- المرجع السابق، ص93

[37]- جمال شيحيد، تيل كيل و البحث عن بعد نقد جديد، مجلة الفكر العربي،ط4، العدد25، 1982، ص222.

على فهم جوهرها.[38]وأطلق على حركة النقد الجديد أسماء عدة منها:النقد التحليلي،النقد الشكلي والنقد التشريحي،وأطلق على أعلام الحركة اسم النقاد الجدد،والذي يجمع بينهم هو أنهم جميعا يرفضون تدخل العلوم الإنسانية في دراسة الأدب،لأنها تهتم بما يقوله الأدبي وليس بالطريقة أو الشكل الذي يتحقق عبر هذا العمل أو ذاك.[39]وقد ردد أكثرهم عبارة القصيدة "لا تريد أن تقول وإنما تريد أن تكون"[40]،أي أنها تحقق القيمة الفنية لها، أما عن الشكل والمحتوى فيرفضون هذه الثانية المحدودة ذ، فهي عند "سوزان لانفر"أصوات ومعاني تتداعى،والتأثير المتبادل بين هذه العناصر،والذي يريد الحكم على القصيدة اعتمادا على محتواها دون النظر في سيماتها الصوتية والتصويرية هو دون ريب ناقد قصير النظر.[41]

ولذلك يرفض النقاد الجدد التقسيم التقليدي للعمل الأدبي، وقد استند النقاد الجدد في طرحهم إلى رؤيا موحدة هدفها تحديد القيمة الفنية والتركيز على فنية الآثار المتمثلة في الصياغة والبناء الفني، ومن الملامح المميزة للنقد الجديد هو اعتبار العمل الأدبي تحفة ووحدة منسجمة وتأكيده على التأويل المحايث للنص وعزله عن كل ما هو خارجه، ولذا فقد فرقوا بين التجربة الجمالية والفائدة العلمية.[42]

---

[38]- ابراهيم محمود خليل، المثاقفة و المنهج في النقد الادبي المساهمة في نقد النقد، دار مجدلاوي الاردن، ط1،2010، ص13-14.

[39]-ابراهيم محمود خليل، النقد الادبي الحديث من المحاكاة الى التفكيك، دار المسيرة، الاردن، ط1، 2003،ص71.

[40]-ينظر محمد خليل، المثاقفة و المنهج في النقد الادبي مساهمة في نقد، دار مجدلاوي الاردن، ط1، 2010، ص25.

[41]- المرجع نفسه، ص25.

[42]- بسام قطوش: دليل النظرية الادبية المحاصرة، تيارات و مناهج، دار العربية ، ط1، 2004، ص93.

أدوات النقد الجديد:

1ـالثابت والمتحول:يقومالثابت والمتحول في النقد الجديد على المفهوم الخاص للشعر الذي يختلف عن مفهومه لدى غيره من التيارات النقد الأدبي،فثمة شعر بالمفهوم العام الثابت ومفهوم آخر خاص يتعرض باستمرار التغير وفي رأي"كلينت بروكس"كل قصيدة جديدة يقولها شاعر جديد تغير مفهومنا عن الشعر وتضيف إليه جديدا ولكن هذا التغير،وأن كان يحدث باستمرار إلا أننا لا نكاد نشعر به[43]، ذلك أن المعاني ليست ثابتة في النصوص الشعرية فالشعر يحتاج إلى لغة خاصة تتميز بالفخامة، والشعر العظيم وليد ملكه خاصة هي الخيال الثانوي الخلاق وليس الخيال الأولى،الخيال الخلاق هو الذي يمد الشاعر الموهوب بالتصورات التي تنصهر وتذوب وتتخلق في القصيدة من جديد على نحو ما تختلف عن أصولها اختلافا جديدا[44].

وذلك لأن الشعر يحتاج إلى لغة تقيم علاقات جديدة وتحرر الكلمة من السياق لا يمكن فهمها بذاتها، فهذا ما يؤكد ثراء اللغة في الشعر البعيدة عن الدلالات المحددة التي ينتجها الشاعر الخلاق، إضافة إلى مفهوم الشعر الذي يتحدد باللغة في حديه الثابت والمتحول أثار النقاد الجدد قضايا عدة منها: وظيفة الشعر فوظيفة الشعر تحصر في كونه شعرا لا شيئا آخر،وقد وهم كثيرون أن الشعر وظيفة أخرى كالتعبير عن العصر ومعاييره وأن أداة سياسية اقتصادية وأخلاقية وهذا في رأي النقد الجديد ظن غير دقيق، وما أثار هذا عند النقاد الجدد هو عودتهم إلى السؤال القديم، ما الذي دفع أفلاطون إلى طرد الشعراء من مدينته الفاضلة ؟، حيث وحد صداه لدى النقاد الجدد في الإجابة عن ذلك بأن هناك ضرورة للشعر وهناك ما يعني القارئ الباحث عن المعرفة واللذة.[45]

---

[43]- جمال الدين عزت: مقالات في النقد الادبي ، دار المصرية، ط1، 1966، ص4.

[44]- إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة الى التفكيك، دار المسيرة، الاردن ، 2003، ص19-20.

[45]- ينظر ابراهيم محمود خليل، المثاقفة و المنهج في النقد الادبي مساهمة في نقد النقد ، ص16.

أما بالنسبة للنقد الجديد فلا معرفة في الشعر سوى تلك التي تتوصل إليها عن طريق الاندماج الكلي في القصيدة الذي يمكن من استيعاب شكلها الفني،فلا وظيفة للشعر سوى أن يقدم لنا التجربة الشعرية استحالت شكلا يدعونا لإدراك عناصرها من صور وحوادث،وأنماط موسيقية ولفظية وألوان من الصياغة المجازية والرمزية[46]، وذلك بما يؤكده دور الصور الموحية في التعبير عن التجربة الشعرية.

ولقد اهتم النقد الجديد بالصورة وذلك في اعتبار القصيدة مجموعة من الصور وليست أفكارا، ولهذا يشير "راسوم"في كتابه جسد العالم بقوله :"إن الشعر ضرب من المعرفة والخيال تتوسل بالصورة الفنية التي تقدم للذهن المتأمل في دقائق التجربة الطبيعية بما فيها من تفضيلات"،ولذلك فقد فرق النقاد الجدد بين الصورة الحية وغيرها، فالصورة الحية هي التي تحتفظ بقدرتها على الإيحاء والتعبير على الرغم من تقلب الزمان.

إن المفهوم الثابت والمتحول عند النقاد الجدد ينحصر في التركيز الشديد على العمل الفني وذلك من خلال التفريق بين كل من لغة الشعر التي تعد بالمفهوم المتحول خاصة عند كل شاعر يبدع في إخراج قصيدته، أما في مفهومها الثابت فهي محدودة في لغة العلم المحددة لأن لغة الشعر تختلف عن اللغة التي تستعمل في الكلام اليومي فاللغة في الشعر لا يمكن تفسيرها بلغة أخرى، أو نقلها إلى لغة ثانية دون أن تفقد ما يميزها من السحر وهذا ما يبرر اهتمامهم بوظيفة الشعر وأهمية التعبير فيه[47]

2ـالمفارقة:إن أهم ما يقوله "بروكس"هو عن أهمية الموقف الدرامي،والذي يتمثل في أن القصيدة هي نفسها دراما لا يمكن اختزالها عن إلى مقولة المعني والتجربة الإنسانية المألوفة،بل إن القصيدة تتألف وتتركب من بنية درامية تتكون أساسا من على الاستمارة والمجاز وتتسم بالمفارقة لا محالة، ومن ثمة فإن أجزائها تتفاعل بطريقة عضوية تعمل معا لتشكل القصيدة،وبالتالي تعكس

---

[46]- المرجع نفسه، ص16.

[47]- نفس المرجع، ص17.

صورتها من خلال أجزائها في كل متكامل في وحدة عضوية،فالقصيدة الغنائية تعتمد على الاستمارة التي بدورها تتصف بالغموض،مما ينشأ عندما تنتظم أجزاء القصيدة بأكملها حتى يصبح هذا التوتر هو عمود التوازن في الكل المتكامل العضوي،أي حتى ما أسماه "ريتشارد"بالتوازن الداخلي المتزامن ومجمل العناصر التي تدخل في بناء القصيدة[48].

ويرى النقاد الجدد أن الشعر لغة أدبية فنية تقوم على المفارقة،وهي وفقا لقاموس "أكسفورد"التعبير عن المعنى بتقليصه،كقول "المتبني":بشمس مني سوداء،أو قول "محمود درويش":الحقيقة وجهات والثلج أسود[49].

وتبرز عناية النقاد الجدد بالمفارقة من خلال الموقف الشعري الذي تعبر عنه القصيدة إحساسا خاصا بغرابة المألوف،مصدره تلك الدلالات والظلال التي توحي به الألفاظ المتضادة والمتنافرة،وذلك هو السبب الذي يجعل لغة الشعر عليه أن يخترع لغة خاصة،وقد نوه "إليوت"إلى هذا بقوله تظل الكلمات تتقابل وتتنافر مؤلفة تركيبات جديدة مفاجئة في القصيدة،وهذا التغيير دائم تحاشيه،وإنما يمكن توجيهه والتحكم به فقط، فالعلم من شأنه أن يثبت الألفاظ وأن يوقفها عند حدود دلالاتها منتهكا حدود معانيها المعجمية[50].

وقد ابتكر "كلينيث بروكس"مصطلح المفارقة إلى جانب المفاهيم الأخرى التي عرفتهم،كمفهوم التضاد ـ ـ النمو الخيالي ـ السخرية ـ التركيب ـ البيئة الداخلية ـ وحدة التجربة ـ التجانس والمغالطات الوجدانية.[51]

---

[48]- ميجان ويلي سعد اليانيغي، دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكتر من سبعين تيارا و مصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي، دار البيضاء ، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 2002، ص316.

[49]- المرجع نفسه، ص18.

[50]- إبراهيم محمود خليل: المثاقفة و المنهج في النقد الأدبي، مساهمة في نقد النقد ،ص18.

[51]- صالح هويدي: النقد الأدبي الحديث قضاياه و مناهجه، ط1، ص108.

ويتضح مفهوم المفارقة لدى النقاد الجدد في دلالات الألفاظ لا يمكن أن تكون موضوعية،بل هي خاصة توضع حسب تكيفها في القصيدة بلغة الشعر،وهذا حسب رأي "بروكس"الذي يرى أن المفارقة هي اندماج الدلالات المتباينة في وحدة لا يمثلها شيء سوى القصيدة[52].

وقد ابتكر "كلينيث بروكس"مصطلح المفارقة إلى جانب المفاهيم الأخرى التي عرفتهم،كمفهوم التضاد ـ ـ النمو الخيالي ـ السخرية ـ التركيب ـ البيئة الداخلية ـ وحدة التجربة ـ التجانس والمغالطات الوجدانية.ويتضح مفهوم المفارقة لدى النقاد الجدد في دلالات الألفاظ لا يمكن أن تكون موضوعية،بل هي خاصة توضع حسب تكيفها في القصيدة بلغة الشعر،وهذا حسب رأي "بروكس"الذي يرى أن المفارقة هي اندماج الدلالات المتباينة في وحدة لا يمثلها شيء سوى القصيدة.

ذلك أن اندماج الألفاظ المتنافرة يتوحد بدلالات في القصيدة من خلال لغة الشاعر الخاصة،وقد نكر "رشاد رشدي"رأي "بروكس"وعده صائبا سديدا،وينبغي أن ينته إليه نقاد الأدب عامة ونقاد الشعر على وجه الخصوص،فلا مناص من إقرار بأن لغة الأدب تقوم على المفارقة وتلامي الأضداد[53].

ولقد تحدث "عز الدين إسماعيل"أثناء كلامه عن لغة الشعر وعلى المفارقة فيه وصلتها بظاهرة الغموض،فهو يعد ظاهرة إيجابية بمقتضاها،حيث تعد الكلمة تعبيرا عن أشياء متباينة إلى حد التناقض،ولهذه الصفة التي تنطبع بها الكلمة في القصيدة أثر السحر في نفس المتلقي، نظرا لاتخاذ المؤتمرات فيها،وذلك لا يمكن أن يتحقق غي النثر مثلا[54]، ذلك أن المفارقة تظهر في الشعر بشكل واضح فهي تقوم على التعبير عن المعنى بنقيضه وذلك في وجود مقاطع متضاربة المعنى في القصيدة الواحدة ومن هذا نقول عز الدين إسماعيل:"قد نصادف في القصيدة الواحدة مشاهد منفصلة عن بعضها

---

[52]- المرجع نفسه، ص18-19

[53]- المرجع نفسه، ص38.

[54]- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية، المكتبة الاكاديمية، مصر، ط1، 1994، ص95.

البعض، ويكاد كل مشهد منها يقوم بذاته، لكننا ما نلبث حتى ندرك إدراكا مبهما أن شيئا ما يصادفنا في كل مشهد وكأنه يتخذ في كل مرة قناعا جديدا حتى إذا ما انتصب القصيدة أدركنا أن المشاهد لم تكن إلى أقنعة أو مظاهر متباينة لحقيقة واحدة[55]. وهذا على حد رأيه تأثيرا في القارئ لأنه ينشر إحساسه بالدهشة عن طريق الارتباط غير المتوقع الذي تضمن نوعا من الإثارة وهذا ما يلقي عز الدين إسماعيل مع النقاد الجدد في رؤيته أن المفارقة "وسيلة لفظية غير معتادة تجعل الشيء المألوف يبدو غريبا عن السائد والشائع"[56].

3لغة الشعر :

لغة الشعر هي لغة حية معقدة بسبب اعتمادها على المجاز ولذلك فهي تعكس أو تجسد تجربة إنسانية لا تقل عنها تشابكا وتعقيدا، ثم ضرورة المفارقة وتميلها الضرورة الدرامية للموقف واللغة المجازية التي تعمل بطريقة مباشرة وهي سمة الشعر الناضج ووسيلة القصيدة في تحقيق وحدتها البنيوية العضوية[57].

وقد تبنى الشعر النقد الجديد لتقويم الشعر على أساس اللغة والأسلوب والتسميات، وسياق الكلام على لغة الشعر في الأدب ولغة العلم، فثمة اجتماع لديهم بأن لغة الشعر خاصة ولغة الأدب عامة تجنح غالبا إلى الغموض لا إلى الوضوح وإلى البيت الشعري أكبر بكثير من عدد الألفاظ التي يتألف منها مما يؤكد ثراء تلك الألفاظ التي يتألف وغناها وهذا أقل ما يجده في لغة العلم ذلك أن لغة العلم كل لفظة فيها رمز مجرد يدل على معنى محدد، ولغة الأدب عامة تعتمد على التفاعل والإيحاد، وفي هذا تختلف لغة العلم التي تقوم على وضوح المعاني ولا تقبل مستويات المعنى، لذلك يرى النقاد الجدد أن من

---

[55]- المرجع نفسه، ص144.

[56]- إبراهيم محمود خليل: المثاقفة و المنهج في النقد الأدبي، مساهمة في نقد النقد، ص48.

[57]- ميجان ويلي سعد اليانيغي، دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكتر من سبعين تيارا و مصطلحا نقديا معاصرا، ص317.

أولويات البحث النقدي التأمل في النسيج اللغوي للقصيدة بما يشمل عليه من أصوات وأنغام وصور ومعان وتأثير متبادل بين هذه العناصر المجتمعة[58].

النقد الجديد ألح على أن الشعر عماد اللغة الحية المبكرة لا اللغة التقليدية الجامدة، وفرق بين لغة النثر ولغة الشعر، تريقا يتم على أن لغة تعتمد على المجاز والاستعارة والصورة والإيحاء واللغة التحريرية التي تصف أو تحلل وتناقش ثقل الشعر وتصنيفه في تيار التحرر التقليدي[59].

وهذا ما يبين أن الشعر في رأي النقاد الجدد هو محاولة لتفعيل اللغة والاقتراب بالشعر التي هي أداة لتغييره وفي هذا يظهر بوضوح أن النقد الجديد قدرة اعتبار للنص الأدبي وذلك في إلحاحه الشديد على النظر النقدي القائم على دراسة النص وإقصاء إلزامي الأخرى التي كانت موضع الاهتمام الناقد الأدبي.

4- المعادل الموضوعي:

اهتم النقد الجديد لمسألة الشكل والمضمون في الأعمال الأدبية وحدة التفريق بينهما وكان المعادل الموضوعي هو الجواب الشافي عن مسألة الشكل الشعري فمفهوم المعادل الموضوعي عند البوت "هو خلق حوادث أو أوضاع تحيل الانفعال الذي عاشه الشاعر إلى موضوع، وعندما يتلقى القارئ القصة أو القصيدة فإن هذه الأوضاع والحوادث التي هي أقرب إلى الحقائق الخارجية تمكن القارئ من استعادة الانفعال الذي ينبغي أن ينتهي بتجربة وجدانية حسية يعيشها المتلقي[60].

ومفهوم المعادل الموضوعي الذي تبناه النقاد الجدد بين الرفض القاطع لأن التفريق بين الشكل والمضمون، ذلك أن المنطلق الصحيح لدراسة النقدية التحليلية هو النص وإيجاد النسبية النقدية في التذوق، وأن الشكل هو غاية الناقد من البحث والمضمون لا صورة ولا وجود له إلا في الشكل الذي

---

[58]- ينظر إبراهيم محمود خليل، المثاقفة و المنهج في النقد الأدبي مساهمة في نقد النقد، 2010، ص18.

[59]- يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليقة، ط1، 1978، ص61.

[60]- مرجع السابق، ص19.

هو جوهر كل عمل أدبي شعري أو نثري وهذا ما يؤكد مقولتهم:"إن المضمون في القصيدة هو الشك محققا وقد صاغ إليوت مفهوم المعادل الموضوعي للدلالة على التعبير غير المباشر عن المعنى أي أن غاية أي عمل أدبي لا تكمن في إعطاء الأشياء المخيرة عن المشاعر نتج ما يسمى بالإسراف الشعوري فالتعادل أي تساوي الكفتين،إلا أنها تشير إلى مبدأ استحالة الفصل بين الشكل والمضمون "[61].

يتضح من خلال تكرار النقاد لمصطلح المعادل الموضوعي هو حرصهم على إنجاز الوحدة العضوية في القصيدة،وذلك في توحيد اللغة بالفكرة باعتبار المعادل الموضوعي حالة تعبيرية خاصة بتجسيد رؤية الشاعر تجسيدا عميقا.

من خلال ما سبق يظهر جليا أن النقاد الجدد قد كرسوا مبادئهم بشكل واضح،وذلك في التفريق بين لغة الشعر ولغة العلم،وهذا عن طريق الابتعاد عن الوصف التقريري الذهني،حيث جاء النقد الجديد منهيا عن الاهتمام بالقيم الجمالية وتوحد الأدوات الفنية لقراءة دقيقة وموضوعية في تحليلهم للأثار الأدبية والوقوف على الحقائق حفظ من يلتمس الأداة والوسيلة في كشف خبايا الأثر الإبداعي،وذلك بعد اطلاعنا على الأدوات التي انتهجها النقد الجديد من المفهوم الثابت والمتحول ـ لغة الشعرـ المفارقة والمعادل الموضوعي،وهذا ما يبرز اعتمادهم على الشعر بدرجة تفوق كبيرة تفوق كثيرا اهتمامهم بغيره عقلية أو فلسفية،فهذه لا مكان لها في الشعر،وإنما العبرة من الأفعال التي صاحبها في نفس قائلها ذلك أن المعادل الموضوعي هو الذي يحول القصيدة من بناء يرتكز على انفعال الشاعر إلى انفعال آخر ذي طابع رمزي جماعي.

وفي قول آخر نجد أن المعادل الموضوعي مجموعة من الأشياء أو المواقف أو سلسلة من الحوادث، والتي تكون بمثابة صورة للانفعال الذي مر به الشاعر واختبره.وعليه فإن المعادل الموضوعي هو معادلة بين كل من الشاعر والمتلقي والذي يترجم عند التقاء الانفعال الذي ينقله الشاعر عبر قصيدته إلى المتلقي .

---

[61]- محمد عنابي، المصطلحات الادبية الحديثة، الشركة المصرية للنشر لنجمان، ط3، 2003، ص62-63.

الفصل الثاني (الجانب التطبيقي) :
المعادل الموضوعي من منظور رشاد رشدي.

- مفهوم المعادل الموضوعي عند رشاد رشدي
- بلاغة العمل الأدبي
- موضوعية الأدب

مفهوم المعادل الموضوعي عند رشاد رشدي:

لقد سعى الأستاذ رشاد رشدي إلى إعادة مقولات توماس"إليوت"في النقد الأدبي،حيث انطلاق من إعلانه أن النص ليس تعبيرا عن شخصية الفنان، الفنان في حقيقة الأمر لا يأتي بالجديد وذلك من خلال التعبير عن شخصيته تعبيرا معتمدا مباشرا،وإنما هو يعبر عن هذه الشخصية بطريقة غير مباشرة، ويؤكد الناقد رشاد رشدي انطلاقا من نظرية المعادل الموضوعي التي أخرها توماس "إليوت"أنه كلما ازداد انفصال شخصية المبدع عن عقله كلما ازدادت إمكانية وقدرة الخالق على تفاهم المشاعر المختلفة التي هي في حقيقة الأمر المادة الحقيقية والفعلية للفن.

ولقد تبنى الناقد "رشاد رشدي"نظرية المعادل الموضوعي عند "إليوت"وذلك من خلال إسقاطها على البلاغة،[62]فقد أكد أن بلاغة الكاتب لا تكمن في فصاحة أسلوبه وجماله ولا في صدق مشاعره،إنما تكمن في قدرة الكاتب على الخلق وإيجاد معادل موضوعي لإحساسه الذي هو حاجة للتعبير عنه.

بلاغة العمل الأدبي العربي:

تحدث "رشاد رشدي"في كتابه:"ما هو الأدب"؟ عن بلاغة العمل الأدبي ذلك أن المفهوم القديم للبلاغة، والذي ساد عصورا وتغلغل في مدارس أدبية كثيرة، حددها بأنها:"مجرد تعبير صادق عن إحساس صادق مارسه الأدب"[63]،ولذلك ظلت البلاغة مرهونة بالأسلوب وليست بالشكل العمل الأدبي ككل، واعتبر النقاد الأسلوب البليغ هو الأسلوب الذي يعبر تعبيرا صادقا عن شخصية الكاتب، أي أنه لم يكن فرق بين بلاغة الخطيب في عمله،وبين بلاغة الخطيب في خطبته، أو بلاغك الصحفي في مقالاته، طالما يعبر عن فكرته وموقفه وشخصيته وإحساسه تعبيرا صادقا،وبالتالي ليس هناك بن العمل الفني وبين كل من الخطبة أو المقالة، فقيمة كل منها تنتهي لإدراك معناها أو مضمونها.

---

[62]-

[63]- رشاد رشدي : ماهو الادب، ص39.

وفي ظل هذا المفهوم للبلاغة سائدا، إلى أن قامت مدرسة النقد الجديد في أعقاب الحرب العالمية الأولى، فتغير مفهوم البلاغة ومعها مفاهيم الأدب والنقد نفسها، ويستشهد "رشاد رشدي"بما كتبه"ت.س.إليوت"في سنة 1919،حيث قال أن الفن ليس تعبيرا عن إحساسه صادق مهما بلغ الإحساس أو التعبير عن شخصيته تعبيرا متعمدا مباشرا،بل هو تعبير عن هذه الشخصية بطريقة غير مباشرة،وذلك عندما يرتكز جهده في خلق شيء محدد كما شبه ذلك تماما عمل النجار في صنع الكرسي والمهندس في صنعه للآلة، فالكرسي والآلة ليس تعبيرا عن شخصية صانعها،بل يمكن أن يستفيد الناس دون معرفة هذين الصانعين،ونفس المعيار بطريقة "إليوت"على الفنان كلما ازداد انفصال شخصيته عن عقله المبدع،زاد اكتمال الفنان وازدادت قدرة عقله المبدع على تفاهم المشاعر المختلفة التي هي مادة الفن[64].

ذلك أن العمل الفني يأتي من خلال إبداع موضوعي متميز يمكن أن يتذوقه البشر بصرف النظر عنالزمان والمكان،وفي هذا يقول "رشاد رشدي"أن البلاغة وفقا للنقد الجديد ليست في صدق التعبير أو جمال الأسلوب أو إفصاحه عن شخصية الكاتب،بل كما يقول "إليوت"في أن يخلق الكاتب شيئا يجسم به الإحساس ويعادله معادلة كاملة، فلا يزيد أو ينقص عنه شيء حتى إذا ما اكتمل خلق هذا الشيء أو هذا والمعادل الموضوعي،استطاع أن يثير في القارئ الإحساس الذي كان يهدف إلى إثارته[65]،أي أن البلاغة ليست في الفصاحة في التعبير المباشر عن الشيء أو الموقف أو الإحساس،فهذا شأن الخطب والمقالات التي ينشئها الأدباء،أما البلاغة التي تسعى إلى إبداع عمل فني متميز، فتسعى إلى خلق معادل موضوعي للإحساس الذي يرغب في التعبير عنه، فهو يعادله لكنه منفصل عنه في الوقت ذاته،لأنه متى نجح في تجسيده، فقد امتلك الكيان الخاص به،وبذلك تتجنب البلاغة الوقوع في خطأ المبالغة الذي ارتكبه الكثير من الأدباء الذين التزموا بأسلوب التقرير المباشر المسطح الخالي من

---

[64]- رشاد رشدي، المرجع السابق، ص40

[65]-المرجع نفسه، ص42.

الأبعاد المتعددة التي تميز الكيان المتجسد في عمل فني ناضج،ذلك أنه كلما سعى الكاتب إلى التأثير العميق لجأ إلى المبالغة ظنا منه أنها ستوصله إلى البلاغة، إلا أنها كفيلة بإبطال مصداقية الكاتب أدى المتلقي.

وفي العالم العربي لا يزال معظمنا عاجزا عن التفريق بين البلاغة والمبالغة سواء في كتاباتنا الأدبية والفنية،ولذلك نجد أن معظم كتابات أدبائنا تنهض على المبالغة التي تظنها بلاغة،وهي أبعد ما تكون عن البلاغة،وذلك بالرغم من أن العرب كانوا من أوائل الشعوب التي وضعت تعريفا علميا لمفهوم البلاغة،على أنها:"مراعاة الكلام لمقتضى الحال"،وبذلك استبدلت البلاغة بالمبالغة التي لا تعني سوى استخدام العبارات الطنانة والألفاظ ذات العلاقة الجرس الفخيم الرنان،وتركيزهم على استخدام أفضل التفضيل للإيحاء،بأنه ليس في الإمكان بلوغ أبعد هذه التعبيرات البليغة ومثال ذلك مثلا،فهذا الموقف أروع موقف يقابله الإنسان في حياته،وهذه المأساة أفدح مأساة في تاريخ البشرية إلى غير ذلك من الأمثلة.كما يوضح "رشاد رشدي"في كتابه الفرق بين كل من البلاغة والمبالغة،عندما تقارن بين الأديب الذي يصف بطله في رواية مثلا أنه كان في تلك اللحظة أسعد إنسان على وجه الأرض،وبين أديب آخر يصف بطله في موقف متشابه عن طريق خلق شيء يجسم به الإحساس،ويعادله معادلة كاملة مستخدما في ذلك التلاعب والرموز والإيحاءات،التي لا تنصب لها معين أمام الأديب المتمكن من خلق المعادل الموضوعي الذي يثير القارئ الإحساس بعمله،ويحدد "رشاد رشدي"النواحي الثلاث التي تهتم بها البلاغة في هذا المفهوم الجديد في تحليله للعمل الفني،فيوضح أنها ترتكز على العمل الفني في حد ذاته، والعمل الفني في ذلك في علاقته مع القارئ ويقول في ذلك:"

أما من الناحية الأولى فالبلاغة تجدد العمل الفني على أن ـ المعادل الموضوعي ـ للإحساس لا لإحساس نفسه"[66]،أو كما يقول الناقد المعاصر"لويس"عن الأدب هو استخدام اللغة لخلق جسد معين أومحدد،أما من الناحية الثانية فهي علاقة الفنان بالعمل الفني،فالخلق الفني ليس تعبيرا عن الشخصية ،

[66]- رشاد رشدي، نفس المرجع، 43.

بل هو إحالة عدد لا يحصى من المشاعر والإحساسات التي خيرها الفنان،وعملية الخلق تشبه في هذه الناحية العملية الكيميائية،فكلاهما عملية تحويل للمادة الأصلية إلى مركب.أما من الناحية الثالثة فهي بلاغة العمل الفني بالقارئ، فإن البلاغة في مفهومها الجديد ترى أن العمل الفني لكي يحقق الأثر المطلوب، يجب أن يترجم الإحساس إلى شيء مجسم محسوس، أي أن العمل الفني لا ينقل الإحساس كما هو بل يعادله، وهذه المعادلة تتضمن أن الإحساس الذي يثيره الفن يختلف عن الإحساس الذي تثيره الحياة.

وبناء عليه فإذا لم يترجم الإحساس إلى معادل موضوعي وانتقل إلى القارئ كما هو في الحياة،وبذلك يفقد العمل الفني أثره وتزول صفة البلاغة عنه[67]،وهذا يعني أن العمل الفني بدون جسم محدد لا يعتبر عملا فنيا متميزا على الإطلاق،إذ لا وجود فعلي له،وهذا الجسم يحيل الإحساس الذي قام بتركيبه إلى تجربة موضوعية إنسانية شاملة يمكن أن يشترك فيها كل البشر، فالمشاعر والإحساسات التي خيرها الفنان ليست سوى مواد خام قابلة لإعادة الصهر والصياغة والتشكيل،بحيث تتحول إلى مركب جديد تماما،ويتفق "آلان تييت"الذي يعتبره "رشاد رشدي"من المعاصرين مع "إليوت"في تعريفه للبلاغة، فيقول أنها تعتمد على درجة التعامل بين المخصص والمجرد،أي الجسم الذي يخلقه لتجسيد المجرد،بمعنى الإحساس الذي ينبغي إثارته،وذلك في وصف الأديب الذي يجسد عمله الفني.أما "جوكور رانوم"الذي يعتبر "أرسطو"النقد الجديد قلة في البلاغة نظرية التعريف بنظرية التركيب والنسيج[68]، فهو يرى أن الأدب يتميز عن العلم،لأنه يجمع بين النسيج والتركيب،ففي النظرية العلمية تكون الألفاظ ذات دلالات علمية محددة، أما في العمل الأدبي فيختلف نسيج الألفاظ لأن الدب لا يعتني بالمعاني العامة أو المجردة كما يفعل العلم،بل أن قيمته في قدرته على أن يعرض ويحتفظ ويعيد لنا المعاني والإحساسات بصورة مجسمة، ولذلك فإن الأسلوب الذي تكتب به الدراسات العلمية هو مجرد

---

[67]- نفس المرجع، ص46.

[68]- رشاد رشدي، ما هو الادب، ص46.

أداة أو وسيلة تنتمي قيمتها أو وظيفتها بتوصل المعاني المتضمنة في هذه الدراسات،أما الأسلوب في الأعمال الأدبية فهو وسيلة وغاية وأداة وهدف في الوقت نفسه، فالأدب البليغ هو الذي يجمع بين التركيب والنسيج[69]، بمعنى أن الشكل والمضمون أو المعنى والمبنى وحده لا يمكن أن يتجزأ،وعلى ذلك يستحيل أن تروى قصة من جديد أو تلخص القصيدة،لأن معنى العمل الأدبي لا يمكن أن ينفصل عنه. وهنا يتفق "آلان"و"رشاد رشدي"مع "رانسوم"في أن المعرفة التي يزودنا بها الأدب أعلى من المعرفة التي يزودنا بها العلم،لأنها معرفة بالمحدد المخصص لا بالمطلق المجدد[70]، وهذا ما يؤكد أن المعرفة في العلم تتعامل مباشرة مع العقل، أما في الأدب فهي تتعامل مع الإحساسات والعواطف.

أما عن مقاييس البلاغة في النقد الجديد فيقول "رشاد رشدي"أن التعبير الغير المباشر يعد من أهم هذه المقاييس،فكلما زادت قدرة الكاتب على هذا النوع من التعبير زادت بلاغته،ونجد"كلينيت بروكس"وهو من النقاد المعاصرين الذي يرى أن الكاتب البليغ لا يفصح عن الإحساس،بل يولده في عقل القارئ عن طريق المفارقة بين المواقف المختلفة التي يتضمنها العمل الأدبي،وهو لذلك يسمي لغة الأدب بلغة المفارقة والتعبير عن الإحساس تعبيرا مباشرا.[71]

وهذا ما يؤكده رأي "ليفيز"الناقد المعاصر المعروف،بدل فشل الكاتب في الخلق فشلا يرجع في أسبابه إلى عدم وجود المعادل الموضوعي الذي يقوم مقام الإحساس،فالكاتب لا يستطيع أن يخلق شيئا معينا له مميزاته الخاصة،ومن ثمة فهو يفصح عن الإحساس مجردا من ذاته ولذاته.والبلاغة هي في أن يجسم الكاتب الإحساس لا أن يخرتابه[72]،وذلك لأن الأديب أو الكاتب الناضج المتمكن من فنه هو الذي يذيب شخصيته تماما أثناء الإبداع حتى تتبلور شخصية العمل الإبداعي ذاته،أما الأديب الذي لا يستطيع

---

[69]- ابراهيم محمود الخليل، المثاقفة و منهج في النقد الادبي مساهمة في نقد النقد، ص34.

[70]-المرجع نفسه، ص49.

[71]-رشاد رشدي ، ما هو الادب ،ص46.

[72]- ابراهيم محمود الخليل، المثاقفة و المنهج في النقد الادبي مساهمة في نقد النقد، ص52.

أن يهرب من شخصيته،فإنه يحضر إلى فرضها على كل أعماله،وتبدوا أن المفارقة هنا في أن التميز الغير المباشر للمعادل الموضوعي،والذي ينقل العمل الأدبي مباشرة إلى المتلقي،في حين أن التعبير المباشر لا ينقله مباشرة إليه لوقوف شخصية الأديب حائلا بينه وبين العمل الأديب،أما المفارقة التي يذكرها "بروكس"فهي الإيحاء بالجسم المجرد،مما يولد الإحساس فعلا في القارئ بدلا من مجرد الإفصاح عنه،فهي مقارنة تتبع من تفاعل المواقف المختلفة التي يتضمنها العمل الأدبي[73].

ويرى "رشاد رشدي"من مقاييس البلاغة في النقد الجديد أيضا ما أجمع النقاد على تسميته بالمعنى الكلي للعمل الفني،وفي ذلك يقول:"فمعنى القصيدة أو القصة لا يستمد من جزء من أجزائها أو عنصر من عناصرها مفردا عن بقية العناصر بل من القصيدة أو بأجمعها"[74].

وهذا ككل له كيانه الذي يعتمد على نسيجها وتركيبها،والعلاقات المختلفة القائمة بين النسيج والتركيب وبين العناصر المتباينة التي تتألف منها القصة أو القصيدة كالصور والشخصيات والأوصاف والحوار... وكلها عناصر وظيفية يتضامن بعضها مع بعض في التعبير عن الإحساس الذي يريد الكاتب نقله إلى القارئ،وهي جميعا وسائل يستخدمها للوصول إلى غرضه.

وعليه لا يمكن أن تعتبر منفردة أو مجتمعة أغراضا يسعى إليها الكاتب لذاتها،ولذلك إن العمل الأدبي يقسم على أساس أن اللغة التي يستخدمها الكاتب لغة رصينة، أو أن الأفكار التي يعرض لها أفكار أصلية،وأن الأوصاف التي يرسمها لنا أوصاف جميلة،وغير ذلك من المفاهيم التي ما تزال مع الأسف شائعة بين المشتغلين بالأدب والنقد،لأنه مهما كانت رصينة فهي ليست هدفا ينشد لذاته،وكذلك الحال مع المشاعر والصور والأفكار،فكلها وسائل لكي يصل التعبير إلى مرتبة البلاغة،وأن يتألف من مجموع هذه الوسائل،فكل يعادل الإحساس معادلة كاملة ولا ينفرد جزء منه بالإبانة من الإحساس دون

---

[73]- المرجع نفسه، ص52-53.

[74]- رشاد رشدي، ما هو الادب،ص51.

الجزء الآخر[75].

ولذلك يؤكد "رشاد رشدي"على أن البلاغة لا تتوفر في جزيئات العمل الفني منفردة،بل في معناها الكلي،أي في قدرة الكاتب على تجسيم الإحساس الذي يريد نقله في وحدة موضوعية محددة محسوسة تساهم جميع عناصرها في التعبير عن الإحساس.فالبلاغة الحقيقية تتمثل في قيام كل عنصر من عناصر العمل بوظيفة عضوية،وهو بذلك يشبه العضو الحسي في الجسم الحسي،مما يفسر لنا استحالة حذف أي جزء،أو إضافة جزء آخر في الأعمال الأدبية الناضجة،ويفسر لنا أيضا اهتمام النقد الحديث بالمعنى الكلي للعمل الفني،وهذا من خلال رمز معين والمختار بدلا من المعنى المجرد،والتلميح أو الإيحاء بدلا من التصريح والتصوير،بدلا من الإخبار،ذلك أن التصوير الإحساسي أو التصوير الفكري،بدلا من الإخبار بها،حيث يعتبر مقوما من المقومات الأساسية للبلاغة.ويستشهد "رشاد رشدي"بشخصية "أياجو"الشريرة في مسرحية "عطيل"لـ:"شكسبير"و"تارتوف"في مسرحية "تارتوف ليمو لبيير"،فيقول أنه لو قال "أياجو"أنه شرير،و"تارتوف"بأنه منافق لما كان لـ:

"أياجو"أو"تارتوف"الأثر الذي يتركه لنا كل منهما في أنفسنا،بل لكان كل منهما مجرد خبر لا شخصية لها معالمها الواضحة والمعروفة.

إن البلاغة في مفهومها الحديث ليست في سرد الفكرة،بل في ترجمتها إلى شكل معين ومحدد،وهذا شيء جوهري لأنه مرتبط بالطبيعة البشرية ذاتها،فالإنسان لا يدرك الأفكار أو الأحاسيس،إلا إذا تجسدت أمامه في أشكال محددة[76].

واللغة كرمز يجب أن تكون قريبة من الشيء الذي ترمز إليه حتى تطابقه مطابقة تامة،وفي رأي "رشاد رشدي"أنه لكي تتوفر البلاغة في العمل الفني يجب أن لا يزيد الرمز على الإحساس،ولا الإحساس على الرمز،فالنتيجة في الحالة الأولى عاطفة مفتعلة،وفي الثانية غموض وإبهام،ولهذا تفرق البلاغة

---

[75]- المرجع نفسه، ص51-52.

[76]- رشاد رشدي ما هو الادب ، ص59.

الجديدة بين لغة العلم التي يجب أن تكون تقريرية مباشرة،وبين لغة الدب التي تعتبر الرمز أداتها الأساسية في التعبير،ولذلك تعد اللغة وسيلة لا غاية وأداة لا هدفا ينشد لذاته،إذ أن الهدف النهائي يتمثل في العمل الأدبي ككل،وليس في اللغة التي كتب بها.

والأديب يضع نصب عينيه التألق اللغوي واللفظ الفخيم دون أن تكون به وظيفة عضوية في العمل الأدبي هو ليس أديبا لأنه لا يدرك الوظيفة الحقيقية للغة،ويشعرنا بأن اللغة هي السبب في الإحساس بدلا من أن يكون الإحساس هو السبب في اللغة،ولذلك يبدوا عمله الفني مفتعلا ومصطنعا،لأنه يبدأ بالتعبير اللغوي بحثا عن الإحساس الذي يلتمسه،مما يجعل كل أعماله نسخة لغوية مكررة من بعضها البعض،ذلك أن التنويع في إبداع الأعمال الأدبية لا يأتي إلا من خلال تنوع الأحاسيس،والتي بدورها إلى التنوع الأدبي واللغوي،مما يمنح العمل الأدبي شخصيته المنفردة.

أما عن الكيان المتنقل للعمل الفني في مفهوم البلاغة الجديدة،فيقول "رشاد رشدي"إن العمل الفني له كيانه المستقل إذ أن المعادل الموضوعي لإحساس معين لا يمكنه الحصول عليه في غير العمل الفني نفسه،حتى الخبرات التي كانت السبب في خلق العمل الفني تختلف في داخل العمل الفني عنها في خارجه،فزهرة البنفسج التي نراها في حديقة ما هي أن البنفسج الذي يصفه الشاعر ليعبر لنا عن إحساس معين،حيث أن هذا الإحساس ليس صفة من صفات أي رمز من الرموز الأخرى التي يستعملها الشاعر،بل إن البنفسج والورد والياسمين وأي شيء آخر لا يمكن أن تكون له صفة شاعرية معينة ما لم يستعمله الشاعر كمعادل موضوعي للإحساس الذي يريد نقله[77].

وعليه يتضح ان بلاغة الأدب في موضوعية،إذن فكل موضوع وكل أداة تصلح مادة للأدب ما دام الكاتب يستخدمها كمعادل لإحساس معين يرغب في التعبير عنه،وهذا يؤكد لنا أن الفن ليس محاكاة للحياة،فهو يزودنا بأحاسيس وخبرات لن نحصل عليه من الحياة،وكل العناصر التي يستقيها الفنان تتحول إلى رموز وإيحاءات ودلالات مستقلة تماما عن مصادرها بمجرد توظيفها عضويا في جسم

---

[77]- رشاد رشدي ، ما هو الادب، ص67.

العمل الفني،ولذلك فليس هناك عناصر تصلح مضمونا للعمل الفني وأخرى لا تصلح،لأن العبرة بكيفية توظيفها كمعادل موضوعي الذي يريد نقله للقارئ[78].

وإذا كانت هذه الموضوعية البلاغية تهتم بفصل الأدب عن الحياة حتى يقوم بوظيفته على أكمل وجه، فإنها تحتم أيضا العمل الأدبي عن شخصية الفنان،صحيح أني أنظر بعيني الكاتب،ولكنني لا أنظر إليه بل إلى ما يشير،ونحن نقرأ قصيدة أو قصة ننسى كل ما هو خارج عنها،أفلا ننسى أيضا الشاعر أو الكاتب الذي كتبها،حيث أن جميع الأعمال الأدبية تسير بنا في هذا الاتجاه،فنحن عندما نقرأها يستغرق انتباهنا،فتصبح الحقيقة الوحيدة الكائنة التي تتضاءل إلى جانبها جميع الحقائق الأخرى،حتى حقيقة الكاتب الذي قام بكتابتها.وبذلك منحت البلاغة الجديدة آفاقا جديدة غير للأدب،ذلك أنه إذا اقتصرت الأعمال الأدبية على كونها مجرد تعبير شخصية مؤلفها،فإنها تتحول إلى مجرد نسخ مكررة لشخصية لا تهمنا في كثير أو قليل، فنحن إذا كنا نهتم بالجانب المبدع، فإننا على الإطلاق بالجانب الذاتي فيه،ولذلك وقفت مدرسة الناقد الجديد بالمرصاد.وعليه فإن الخلط الذي وقع بين العمل الفني وبين شخصية مبدعه في القرن الماضي الذي خلق لنا مدارس عديدة للنقد،ووصفات "س ـ إليوت"في عام1919بالفوضى على هذه المدارس بالرغم من تعددها والتضاربالظاهر بين أهدافها ووسائلها،وأنها أنشأت جميعا من مصدر واحد،وهو الحركة الرومانسية التي انبعثت واصطبغت بها معظم الأعمال الأدبية والفنية في القرن 19،ولقد ظلت فكرة أن البلاغة الأدبية ليست سوى التعبير عن شيء أو آخر سائد طوال القرن الماضي،بل وأخذت أشكالا مختلفة بدورها في مدارس النقد الأدبي ومناهجه،ولذلك كانت مدرسة النقد الجديد ثورة على المدرسة الرومانسية وغيرها من المدارس التي تمارس بالفن بعيدا عن الوظيفة الجمالية في الحياة.

---

[78]- نفس المرجع، ص67.

موضوعية الأدب:

من الأفكار الشائعة في الأدب التعبير عن شخصية الكاتب،ولذلك نجد الكثير يرون أن حياة الكتاب والشعراء ليفهموا ما كتبوا أو يروا إلى أي مدى كانت كتاباتهم مرآة صادقة لحياتهم،وهذا مفهوم خاطئ، ذلك أن العمل الفني قد يعكس صورا من حياة الفنان،ولكن هذا لا يعني أنه تعبير عن حياة الفنان،لأن شخصيته وتجاربه في الحياة،وليست هي التي تحدد العمل الفني وتعطيه كيانه،وإنما الذي يحدد ذلك العمل الفني هو عقله الخالق وتمكن الفنان من فنه.ويستند "رشاد رشدي"في رأيه لفكرة أن الأدب تعبير عن شخصية الكاتب،أو بيئته ما تزال عالقة في أذهان الناس،ويستشهد بالفيلسوف الإيطالي "بنيديتي كرونش"في أوائل هذا القرن،فأثبتت أن الإحساس والخلق الأدبييحتم أن ينقل هذا الأخير من الذاتية إلى الموضوعية،فالقصيدة كالصورة ليس المفروض أن ترى فيها ملامح الرسام واحتياجات نفسه،بل ملامح المنظر أو شيء معين تتفاعل فيه الظلال والألوان والأبعاد،لتشير في النفس إحساسا معينا يريد الفنان إثارته[79].

ويستشهد "رشاد رشدي"بما جاء في مقال"س ـ إليوت"المعروف بالتقاليد والنبوغ الفردي،وهو المقال الذي أرسى نظرية موضوعية الأدب في النقد الجديد،بحيث أصبحت جزء لا يتجزأ من التفكير،والكل يشتغل بالأدب والنقد في عصرنا هذا[80].

حيث يعالج هذا المقال موضوع الخلق في العمل الأدبي،ذلك أن الذي يحدد العمل الأدبي ويعطيه كيانه ليست مجتمعة، وإنما هو الأدب نفسه أي وعي الكاتب بالتقاليد الأدبية وإلمامه بالأعمال الأدبية التي سبقته وعاصرته.

ذلك أن القدرة الفنية هي التي تمكن الكاتب من أن يفصل نفسه عن مادته ويكتشف بذلك معناها ويحدد قيمتها وأهميتها[81]، والقدرة الفنية هي التي تمكن الإحساس من الانفعال،وهذا من محيط الذاتية إلى

---

[79]- رشاد رشدي، ما هو الادب، ص215.

[80]- المرجع نفسه، ص216.

[81]- المرجع نفسه،ص219.

محيط الموضوعية،وبذلك تجعل الخلق الفني ممكنا،وفي هذا يقول "ج ـ ويلز"أنه لا يهتم بما يسميه الكتاب، ولذلك فقد أطلقت على نفسي لقب الصحفي هروبا من هذه القدرة الفنية[82].

ما يمكننا استنتاجه هو أنه مهما كانت أصالة الآراء التي ينادي بها الكاتب أو عمق أفكاره أو جدة إحساسه بدون القدرة الفنية لا يستطيع أن يعبر عن ذاته،فالكاتب الذي لا يملك من القدرة الفنية القدر الكافي لحمايته من ذاتيته،يجد نفسه منساقا إلى التعبير عن الذات،حتى عندما لا يرغب في التعبير عنها،وهناك يجد العمل الفني الذي يحاول بناءه ينهار ويتفكك ويفقد كيانه .

[82]المرجع نفسه،219.

خاتمة

خاتمة

يعد بحثنا هذا محاولة متواضعة لتسليط الضوء على المعادل الموضوعي فهو وسيلة المبدع لتوصيل رسالته بطريقة غير مباشرة ، بكل شجاعة و بدون تردد .

و من خلال هذا الموضوع المدروس تم توصلنا إلى النتائج و الأهداف التالية :

- المعادل الموضوعي جزء لا يتجزأ من القيمة الإبداعية ؛
- المعادل الموضوعي يساعد المبدع في إبعاد ذاته عن العمل الأدبي الفني الإبداعي ؛
- يعد سلسلة من الأحداث التي يقوم صاحبها في إلباسها لغيرها ، لعدم قدرته على البوح بها ؛
- إسقاط رشاد رشدي المعادل الموضوعي على البلاغة ، فقد أكد أن بلاغة الكاتب لا تكمن في فصاحة أسلوبه إنما تكمن في قدرته على الخلق ؛
- النقد الجديد يؤمن بأن العمل الأدبي لا يستمد قيمته من موضوعه أو شكله منفصلين بل من ترابطهما و تفاعل الكاتب مع الحياة تفاعلا يمتزج فيه الموضوع بالشكل في الوحدة الموضوعية.

و أخيرا نختم بنقطة مهمة المتمثلة في أن رشاد رشدي لم يكن مجرد ناقل للنقد الجديد بل أضاف إليه الكثير من نظراته الثاقبة ، خاصة تطبيقاته على الأدب العربي الحديث .

قائمة
المصادر و
المراجع

قائمة المصادر والمراجع

أ ـ المصادر:

1 ـ رشاد رشدي، ما هو الأدب، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، 1971 .

2-رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،مصر، 1998 .

ب-المراجع:

1-محمد هلال غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، أكتوبر1997.

2-منيف موسى، الشعر العربي الحديث في لبنان، شعراء لبنان الجدد مرحلة ما بين الحربين العالميتين، دار العودة، بيروت، لبنان، 1980 .

3-د/ شفيع السيد، نظرية الأدب: دراسة في النظريات النقدية الحديثة، وهو ترجمة لنص ت. س.إليوت، دار غريب، القاهرة، مصر، ط3، دون تاريخ.

4-د/ محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط2،2003 .

5- محمد عزام، المنهج الموضوعي في النقد الموضوعي، من منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999.

6- بسام فطوس، المدخل إلى المنهج المعاصر، دار الوفاء لدينا لطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2007.

7-إبراهيم محمود خليل، المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي، مساهمة نقد النقد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010.

8-جمال الدين عزت، مقالات في النقد الأدبي، دار المصرية، ط1، 1996.

9-إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، الأردن، 2003.

10-ميجان ويلي البانعي، دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيار ومصطلح نقدي معاصر، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 2002.

11-صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه.

12-عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه والظواهر الفنية، المكتبة الأكاديمية مصر، ط1، 1994.

13-يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليقة، ط1، 1978.

14-د/الطاهر احمد المكي، الشعر العربي المعاصر روائعه ومداخل لقراءته، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1980.

15-محمد شاهين، ت.س.إليوت وأثره في الشعر العربي، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2007.

16-عناد غزوات، آفاق في الأدب والنقد.

17-ت.س.إليوت، مقالات في النقد الأدبي، ترجمة لطيفة الزيات.

18-منيف موسى، نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث، دراسة مقاربة، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1984.

19- محمد زكي العشماوي، الرؤية المعاصرة للأدب والنقد.

20-الدوامية حركة أدبية وفنية تشكيلية تجريدية ظهرت في الإنجليز، ولم تعمر غير بضع سنوات 1912 إلى 1915، يعد الكاتب والرسام البريطاني بيرسي ويندهام لويس مؤسسها، والشاعر الأمريكي إزرا باوند أحد أبرز ممثليها، ومن مبادئها عناية أصحابها بالشكل وبالحركة، والدوامية نسبة إلى قول ممثليها بأن الصورة قوام الشعر، وبأن الصورة الشعرية أشبه بدوامات تندفع إليها الأفكار وتنطلق منها.

Mark Antliff Scoty w.Klein: Vorticism Perspectives Oscford University Press 2013.

21- عبد الرضا علي، الأسطورة في الشعر السيات، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، العراق.

22-ابن منظور، لسان العرب.

ج-المعاجم:

1 مجمع اللغة العربية، معجم مصطلحات الأدب.

د-المجالات:

1- أحسن دواس، المعادل الموضوعي في النقد الأنجلو أمريكي: دراسة في المنهج والمفهوم والمرجعيات، مجلة الأثر، عدد 26، سنة 2016.

2- فوزية علي زورباي، المعادل الموضوعي في مدائح أبي تمام الطائي، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، مجلد 87، الجزء 2،سنة 2012.

3- رفعت أسوادي، المعادل الموضوعي في الشعر الحديث، قراءة في الشعر الحر والتشكيل الكتابي، مجلة الجامعة الإسلامية الجامعة، العراق، مجلد وعدد 44، سنة 2017.

4- جمال شحيد، تيل كيل والبحث عن بحث نقدي جديد، مجلة الفكر العربي، ط/4، سنة 1982.

5- ينظر رشاد رشدي، مجلة المسرح، شكسبير والمعادل الموضوعي، العدد 4، سنة 1964.

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
كلمة شكر	
إهداء	
مقدمة	أ.ب.ج.د
مدخل : السيرة الذاتية لرشاد رشدي	06
الفصل الأول : المعادل الموضوعي و النقد الجديد	09
التعريف بالمعادل الموضوعي"لغة و اصطلاحا "	10
المعادل الموضوعي في النقد العربي	18
نشأة النقد الجديد	23
أدوات النقد الجديد	31
الفصل الثاني (الجانب التطبيقي) : المعادل الموضوعي من منظور رشاد رشدي	40
مفهوم المعادل الموضوعي عند رشاد رشدي	41
بلاغة العمل الأدبي العربي	42
موضوعية الأدب	53
خاتمة	56
قائمة المصادر و المراجع	
ملخص	
كلمات مفتاحية	

الملخص :

المعادل النظري من أفضل الوسائل للتعبير عن المشاعر و الأحاسيس و الاتجاهات بطريقة مأمونة تحافظ على نفسه و مكانته و كرامته دون أن يتعرض لمكروه أو سوء و دون أن يلتفت أحد على فك شفرة ما يقول المبدع إلى المتلقين الذين يخاطبهم ، بغرض إبلاغ رسائله إليهم و إثارة نفوسهم و شحذ عزائمهم لمواجهة الأحداث و الأخطار و، و لذلك يستطيع المبدع توصيل رسالته و التأثير في المتلقي و التعبير عن قضايا شائكة حساسة في الحياة ، و من ثمة يكون المبدع قد بلغ رسالته الإصلاحية في إطار أقنعة مؤثرة في أمن و سلام .

الكلمات المفتاحية :

معادل موضوعي ، نقد جديد ، رشاد رشدي .

Sommaire :

L'équivalent théorique est l'un des meilleurs moyens d'exprimer des sentiments, des sentiments et des directions d'une manière sûre qui préserve lui-même, sa position et sa dignité sans subir de préjudice ou de mal, et sans que personne ne prête attention à déchiffrer ce que le créateur dit aux destinataires il s'adresse, afin de leur communiquer ses messages et d'exciter leurs âmes. Et d'aiguiser leur détermination à affronter les événements et les dangers, et ainsi le créateur peut délivrer son message, influencer le destinataire et exprimer des problèmes épineux sensibles dans la vie, et à partir de là le créateur a atteint son message réformiste dans le cadre de masques efficaces dans la sécurité et la paix.

les mots clés :

Equivalent objectif, nouvelle critique, Rashad Rushdie.

Theoretical equivalent is one of the best means of expressing feelings, feelings and directions in a safe way that preserves himself, his position and his dignity without being subjected to harm or ill, and without anyone paying attention to deciphering what the creator says to the recipients he addresses, in order to communicate his messages to them and excite their souls. And sharpening their resolve to face events and dangers, and so the creator can deliver his message, influence the recipient, and express sensitive thorny issues in life, and from there the creator has reached his reformist message within the framework of effective masks in security and peace.

key words :

Objective equivalent, new criticism, Rashad Rushdie.