وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعــة محمد بوضياف - المسيلة

كليـة الآداب واللغـات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: L15/498

ميدان: اللغة والأدب العربي

فرع: أدب عربي

تخصص: نقد أدبي حديث

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر أكاديمي

إعداد الطالب (ة): فيروز قواري

تحت عنوان:

قضايا النقد الجديد

كتاب -ما هو الأدب؟- لرشاد رشدي أنموذجا

تاريخ المناقشة: 22- 05-2017

لجنة المناقشة:

- د. مراد قفي	جامعة المسيلة	رئيسيا
- د. خالد وهاب	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
- د. زعيتري محمد	جامعة المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية: 2017-2018م

1438 -1439هـ

كلمة شكر وعرفان

الشكر الخالص ربنا سبانه وتعالى، لى مزيد فض، وجزيل إنعامه، ثم شكر وافر كل حب امر، لنبا ومعلمنا وقدوتنا محمد صلى الله ليه وسلم، وهو القائل قولا ريما: (لا شكر الله من لا شكر الناس)- رواه الباري في أدب وصحه ألباني.

فمن ُذ سه، وائر بُمره، ُن شكر كل من كانت يد بيضاء، وصنيع جميل، في سل تمام هذا البحث، من ُساتذتنا الكرام في مر الماستر، وأساتذة المناقشين لقاء ما كان منهم من د القراءة والإفادة، والتقيم والملاحظة

وُسسمحكم جميعا ُخص لشكر والثناء أستاذ الفاضل ا وهاب—حفظه الله- لى ما كان منها من رم الإشراف والتوجه والإانة لى إخراج هذا البحث لى ما هو ليه

وإلى كل من قدم لي يد العون وُسدى لي كلمة نصح من قريب ُو بعيد

مقدمـــة

مقدمة:

تطور النقد الأدبي تطورا كبيرا وكان ذلك بعدما اتجه النقاد إلى الجديد والانفتاح على الآخر –الغرب– وذلك بعدما رأى البعض أن القديم ينهار مما يستدعى نقل تبني مفاهيم جديدة بضرورة التحول والانتقال في الممارسة النقدية، ولقد اجتاحت الساحة النقدية في منتصف القرن الماضي موجة من التصورات الجيدة التي كان جميعها تهدف إلى إعادة النظر في العامل الأدبي ولقد كانت في البدايات الأولى ما سمي "بالنقد الجديد" وكان هذا الأخير يتعلق بتصور ممارسته إلى ضرورة الالتفات إلى الشكل في العمل الأدبي ونبذ الطرق التقليدية من الخروج على السياقية ومن أجل التأسيس هذا التصور كانت العودة في ذلك من المادة التي يتشكل منها الأدب، والأمر يتعلق في ذلك باللغة وما تختزنه من تصورات فلابد إلقاء الضوء في هذا الجانب لأن ما يعنينا هو العامل الأدبي وفي طرائق التعامل معه.

ويعالج هذا البحث قضية النقد الجديد التي تجاوزت الطابع المحلي للظاهرة النقدية إلى كونها منظومة فكرية ومنهجية عالمية يمكن تطبيقها على المنجز الإبداعي والنقدي، وتأتي نظرية النقد الجديد باعتبارها تقوم على استلهام التصورات النقدية، وذلك بتحويل الاهتمام بالمؤلف إلى العمل الأدبي إلى النص وقارئه، وذلك كالسعي نحو توطيد العلاقة بينهم من خلال النتاج الأدبي الإبداعي.

ولقد كان النقد الجديد أداة منهجية لقراءة النصوص وإعادة تفسير جمالياتها الأدبية فقد انطلق النقد الجديد مع ريتشاردز وإليوت وجوكرواتسوم وأقرانه في العشرينيات معتنييه بالنص من داخله بالدرجة الأولى، من حيث الاهتمام بالأثر الأدبي من حيث بنيته وشكله، وقد اتصل النقد العربي بالنقد الجديد من خلال الروافد العلمية الأكاديمية المباشرة أو بالترجمة، وفي رصد لأثر النقد الجديد في النقد العربي الحديث، كان تأثر ناقد مثل رشاد رشدي هو الأبرز لأهم النقاد العرب، فمدرسة النقد الحديث التي حمل لواءها رشاد رشدي في

مصر والعالم العربي كأبرز ناقد عربي جديد في ظل إستراتيجية الاتصال الغربي وبالآخر قد اهتم النقاد العرب بالنقد الجديد اهتماما بالغا واستطاعوا أن يؤسسوا له كيانا في مشهد النقد العربي، كما استطاعوا أن يجعلوه قبلة للنقاد والدارسين وعليه فمن بين النقاد المؤسسين للنقد الجديد على المستوى العربي كان رشاد رشدي في كتابه "ما هو الأدب" وعلى ضوء هذا الأخـــــــــــــــير اخترت بحثي تحت عنوان: قضايا النقد الجديد كتاب ما هو الأدب لرشاد رشدي -أنموذجا- هي الأنسب والأكثر انطباعا على واقع النقد المعاصر على كل تسمية أخرى.

ويرجع سبب اختياري لهذا السبب إلى دافع ذاتي يتمثل في شغف بموضوعات النقد الجديد والياته المنهجية ، والآخر موضوعي يرجع إلى محاولة الكشف عن معالم النقد الجديد ومن هنا تبادرت إلى ذهني إشكالية: هل يعد النقد الجديد رؤية صحيحة في التعاون مع النصوص الأدبية؟ وقد تفرعت عن هذه الإشكالية بعض التساؤلات والمتمثلة في الآتي: ما مفهوم النقد الجديد؟ ما هي أهم آليات النقد الجديد؟ وهل يمكن القول أن النقد الجديد منهج قادر على فك ألغاز النصوص والاقتراب من قصديتها؟ وكيف كان تأثير النقد الجديد الأنجلو أمريكي في الوطن العربي؟

ومما دعاني لاختيار هذا الموضوع والخوض فيما يلي:

-نقص الدراسات في موضوعات نقدية وبالتالي تزويد المكتبة الجامعية ببحوث جديد في هذا المجال

أما بالنسبة للأهداف المتوخاة والمرجو تحقيقها في هذا البحث فقد تمثلت في:

-الكشف عن خصوصية النقد الجديد

-التمكن من فهم النقد الجديد الذي فرض نفسه في الساحة العربية والغربية

-التأكيد على ضرورة النقد الجديد وممارسته لما يكتسبه من أهمية تصل على درجة إقترانه بالمشهد النقدي الغربي والعربي.

وعلى الرغم من أن هذه الدراسة تعد من أهم الدراسات الجديد إلا أنني قد اعتمدت على دراسات أخذت على عاتقي مهمة التركيز على النقد الجديد بصفة عامة وعلى النقد الجديد عند رشاد رشدي بصفة خاصة أما فيما يخص المنهج المتبع فقد اعتمدت الدراسة على المنهج التاريخي وذلك في عرض تعريف النقد الجديد كتيار جديد من بين التيارات النقدية، كما تجنح الدراسة للوقوف على المنهج الاستقرائي في تتبع آراء رشاد رشدي النقدية والمنهج التحليلي للإفادة لكل ما جمعته من مادة للوقوف على الممارسة النقدية لرشاد رشدي في ظل النقد العربي الجديد وتحقيق الغاية المتوخاة وللأهداف المرجوة من هذا البحث فقد جاءت الدراسة مقسمة إلى فصلين متصدرة بمقدمة تليها خاتمة وفهرس الموضوعات وقائمة المصادر والمراجع حيث تناولت في الفصل الأول: والذي عنونته بمفاهيم النقد الجديد وفيه تطرقت نشأة النقد الجديد، بعدها إلى آليات النقد الجديد ومحاولة تحديد هذه الآليات ثم اعرض إلى آليات النقد الجديد والذي تندرج تحتها عناوين ثانوية (الثابت والمتحول، المفارقة، لغة الشعر، المعادل الموضوعي) وأخيرا النقد الجديد في النقد العربي أما الفصل الثاني كان فصلا تطبيقيا تحت عنوان مقومات رشاد رشدي على ضوء النقد الجديد في كتابه ما هو الأدب وذلك بالاقتراب من عمل رشاد رشدي للنقد الجديد في محاولة لرصد مختلف الجوانب التطبيقية التي جسدها الكاتب ليطل بذلك على العمل الأدبي العربي وأهم القضايا التي تطرق إليها الكاتب (قضية الشكل والموضوع) وأخيرا موضوعية الأدب.

وانتهى البحث بخاتمة ذكرت أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة من بيان لأثر النقد الجديد الأنجلو أمريكي في الساحة النقدية العربية ومدى التحولات الحاصلة في الممارسة النقدية بفضل المثقفة في النقد العربي.

وقد اعتمدت بالدرجة الأولى على أغلب مؤلفات الدكتور إبراهيم محمود الخليل وأذكر منها "النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك" وكذلك المثقفة في المنهج الأدبي وكتاب الدكتور "رشاد رشدي ما هو الأدب" والجدير في هذا المقام أن نشير إلى هذا البحث

لم تخل إلى الصعوبات التي واجهتني ومنها ضيق الوقت لموضوع جديد وثري يستحق الكثير من الجهد إضافة إلى صعوبة الوصول إلى المصادر والمراجع خاصة تلك التي تعلقت بدراسة الناقد رشاد رشدي

وفي النهاية لا يسعني إلا أن أتقدم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان إلى أستاذي الجليل وهاب خالد الذي أعانني بتوجيهاته القيمة وتعليماته من خبرته الواسعة، فلولا توجيهاته لما استقام البحث واكتمل ونحمد الله الذي ساعدنا على إتمام هذا العمل والموفق والمستعان.

الفصل الأول:

مفاهيم حول النقد الجديد

1-نشأة النقد الجديد

2-مفهوم النقد الجديد

3- آليات النقد الجديد

4- أدوات النقد الجديد

5- النقد الأدبي في الوطن العربي

1- نشأة النقد الجديد:

-أطروحات ريتشاردز في التفاعل النصي:

بدأ النقد الجديد في الولايات المتحدة، متأثر بأعمال آيفور أمسترونغ ريتشاردز 1893-1979 وإليوت، لكن يمكن القول أنه يظهر بصورة دقيقة عام 1924 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، ك أوغدن.

وما يستخلص من أطروحة ريتشاردز هو التوجه المناقض للنظرية الوضعية La Theorie Positiviste، والداعي للتركيز على المميزات والخصائص المكونة للحقيقة الأدبية والظاهرة الفنية إنطلاقا من مستويين تؤديهما اللغة الشعرية هما: الوظيفة الانفعالية La fonction emotive، والوظيفة الرمزية المرجعة La fonction referentielle والنص الأدبي من هذا المنظور ينتج قيما غير متطابقة مع الواقع المادي في بساطته أو حدوديته، ونكون إذا بصدد مجموعة من المواقف الكلامية التي يتواصل معها المتلقي دون أن يربط مباشرة بين اللغة الشعرية ومدلولاتها المتداولة في الواقع " وأوضح مثال عن اللغة الانفعالية هو الشعر الذي يعني كليه بإثارة مشاعر أو مواقف، وفيه لا يكون انتباه القارئ أو الكاتب... موجها إلى أي من الصلات الموضوعية بين الكلمات والأشياء، الشعر تصريح زائف... فعندما نقرؤه على نحو صحيح، لا ترد أبدا مسألة اليقين أو عدم اليقين بمعناها الفكري".[1]

إن نضرة 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

[1]- آن جيفرسون وديفيدروبي: النظرية الأدبية الحديثة، ترجمة سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، ط1، دمشق، 1992، ص12.

الجدد في أمريكا فيما بعد، رغم عدم إطلاعهم على أدبيات 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 والقارئ، أي البحث عن القيمة الأدبية المتولدة عن التواصل مع النص.

فمهمة الناقد الأدبي هي أن يمسك ويتسلح بنظرية عامة عن القيمة (Valeur) يتمكن من خلالها تجسيد تماسك النص في المستوى الفني والحفاظ على جماليته[1] كما أن القارئ مطالب بالبحث عن إجابات لجملة أسئلة تتصل بالكتابة والمعنى هي "ماذا" Quoi و"لماذا" Pourquoi و"كيف" Comment، والبحث عن السؤال المناسب وتحديده هو جوهر البعد الجمالي في الرؤية "الريتشاردزية" التي تقيم في هذا المستوى جانبا من المقارنة بين العلم كمعطى معرفي وبين الشعر كواقعه جمالية انفعالية، يملك لغة خاصة ويسعى عبرها لأن يتجاوز العلم بالإجابة على الأسئلة الثلاثة، ففي حين يجيب العلم عن الـ "كيف"، على الشعر أن يجيب عن جميع الأسئلة بحكم وظيفة الانفعالية العاطفية المؤثرة بصورة مباشرة في المجتمع غير خلق رؤى تنفسية ممكنة تسعف الإنسان في خلق توازنه وممارسة نوع من العلاج النفسي عبر النصوص الأدبية.[2]

إن هذا التصور يندرج في سياق المقولة التي رفعها ريتشاردز كما أشرنا سابقا، حيث يقول بأن الشعر تصريح زائف، إذ أننا ننشد الحقيقة المنطقية في العلم وننشدها في الشعر بل على العكس فإن الخطاب الشعري محكوم بتأثيراته في مشاعرنا وعواطفنا ومواقفنا، ويصارع المنطق الصارم، فعالم الشعر هو أصلا عالم تخيلات معترف بها

[1]- فاير إسكندر: النقد النفسي عند ريتشاردز، مكتبة الأنجلو مصرية، دت، ص31.

[2]- تيري إيجلتون: نظرية الأدب ترجمة شاكر ديب، منشورات وزارة الثقافة، ط1، دمشق 1995، ص85.

ومألوفة لدى الشاعر وقرائه، وهي منبع الانفعال الأساسي والضروري للإبداع الشعري فإذا تناولنا قول الشاعر:

أيتها الوردة *** أنت مريضة

فإننا لا نستطيع أن نقيم هذا الموقف لمدى المصداقية والمطابقة الوصفية التي تحتكم لمعيار الصدق أو الزيف لأننا في حياتنا لا يمكن أن ننظم انفعالاتنا ومواقفنا فقط من خلال البيانات الصادقة وحدها، ففي البيت الشعري السابق "لا تكون النتائج الوثيقة الصلة منطقية أو يتوصل إليها بإرخاء جزئي للمنطق، ولا يتدخل المنطق إلا على نحو استثنائي وطارئ ذلك أنها النتائج التي تظهر خلال تنظيمها الانفعالي، والقبول الذي يحظى به البيان الزائف محكوم 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...".[1]

2-مفهوم النقد الجديد:

شهد النقد والدراسات الأدبية في أوائل القرن العشرين تحولا في الانتقال بالنصوص الأدبية من المقاربات السياقية إلى المقاربات النسقية، الذي بدأ 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 New Griticism 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 كلينت بروكس C.Brooks، وروبورت

[1]- ك، نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمت عيسى علي العاكوب عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، 1996 ص42.

بن وارنR.Pennwarren وجون كرو رانسوم J.C.Ransom، وميريل مور M.More، وغيرهم وهي تناضر مدرسة التحليل اللفظي في إنجلترا التي كان من دعاتها ريتشاردز I.Arichards، وتلميذه وليم أمسون W.Empson ولكنها تفترق عنها في اتخاذها مواقف سياسية واجتماعية وحركة النقد الجديد ضد المادية الصناعية، وضد الماركسية والوضعية المنطقية، وإقحام العلم على ميادين الروح، ولكنها على الصعيد الأدبي جمالية النزعة، ويوصف أقطابها وممثلوها بأنهم رهيفوا الحس عميقو التفكير والفطنة.[1]

ومنذ عام 1920 تركزت الأضواء على مجموعة من النقاد أسهمت في نهضة النقد الأدبي لعل من أبرزهم ريتشاردز، رت، س، إليوت T.S.Eliot، وجون كرور أنسوم، ووليام إمسون، وكلينت بروكس، وريورت بن وارن وأيفور وينترز Y Winters، وديفيد ديتش D.Doiches 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 فيه في شكله ومضمونه، ويرى محمود السمرة أن هذا المصطلح قد استعمله جول سينجارن Joel Spingarmفي عام في كتابه المعنون بـ "The New Griticism" ثم استعمل جون كروانسوم J.CRensom العنوان نفسه عنوانا لكتابه الذي يتكون من أربع مقالات نقدية، وكأنه بكتابه هذا وعنوان كان يعلن رسميا عن تكون هذه الحركة النقدية الجديدة.[2] وعلى الرغم من أن معظم الذين درسوا النقاد الجدد يشيرون إلى أن تسمية النقد الجديد تعود إلى الناقد الأمريكي جون كرورانسم الذي وسم كتابه سنة 1941م بـ" The New Cridticism" والذي وقف عند أعمال بعض معاصريه من النقاد الأنجلو أمريكيين مثل: ريتشاردز، وإيميسون 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 إلى الخلفيات المعرفية

[1]- بسام فطوش، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2007م، ص91.

[2]- المرجع نفسه، ص92.

التي مهدت لذلك المنهج، سواء أكانت خلفيات فلسفية أم جمالية أم تاريخية. وهنا نجد أن علينا الإعتراف بفضل النقاد والأدباء الذين ثاروا على طغيان الرومنسية من مثل: ماثيو آرنولد Mother Arnold الذي دعا إلى إرساء قيم موضوعيه لمفهوم الشعر ونقده، وبودلير Ch.Budloire ومالارمية S.Mallerme، وفرلين Varlain أدباء الرمزية الفرنسية، واعتبر كل ما هو خارج عن النص كالتاريخ وعلم النفس وعلم الإجتماع والسيرة لا علاقة له بالأدب.[1]

فالنقد الجديد:" هو رؤية جديدة للأعمال الأدبية، وهو ينظر للنصف كجسد مغلق منقطع عن العوامل الخارجية (سيرة، حياة، مؤلفة ونفسية بيئته...إلخ) وكنسيج من العلاقات الداخلية المتشابكة التي ينبغي على الناقد أن يكتشفها ويبرر وجود القوانين التي تتحكم بإنتاج النصوص الأدبية فإنه قد لجأ لهذه الغاية إلى علم الألسنية ليستمد من قواعدها وقوانينها كل ما يساعده على القيام بتشريع لغوي ويفحص عمل الكتابة".[2]

وهذه الرؤية الجديدة تدعو إلى ضرورة وجود ناقد معني لموضوع نقده، دون الاهتمام بالمؤثرات الخارجية وإلى ضرورة عزل النص عما يؤثر فيه.

يستمد النقد الجديد (الأنجلو أمريكي أفكاره من مثالية كانط والتراث النقدي الرومانسي وذلك في تحديده لمفهوم الفن، بأنه تقديم جميل لشيء ما وعلى ذلك تكون الطريقة أو الشكل هي غايته وجوهره، والفكرة الجمالية هي الصورة المتخلية التي توحي بالكثير من الفكر، دون تحديد أي فكر معين، أي دون تصور عقلي ولذا تبدو اللغة في الشعر مكتظة بالمجازات والرموز والأخيلة التي تجعل من الشعر مهارة ولعبا بالألفاظ وغاياتها إدخال البهجة واللذة إلى النفس عن طريق الذوق وليس عن طريق التصور المفاهيمي العقلي وهذا ما يتعلق بإقصاء كل ما يتصل بالعمل الأدبي من ظروف تاريخية

[1]- بسام قطوش، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص93.

[2]- جمال شيحيد، تيل كيل والبحث عن بعد نقدي جديد، مجلة الفكر العربي السنة 4، العدد 25، 1982م، ص222.

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 عاصـــروا المؤلـــف أو كتبوا سيرته وسيلة لتقويم وأداة في التذوق، ولذا فقد أكد النقد الجديد على أن أهمية مقاربة النصوص الأدبية تكون في مدى القدرة على فهم جوهرها.[1]

وأطلق على حركة النقد الجديد أسماء عدة منها: النقد التحليلي والنقد الشكلي، النقد التشريحي* وأطلق على أعلام هذه الحركة اسم النقاد الجدد والذي يجمع بينهم أنهم جميعا يرفضون تدخل العلوم الإنسانية في دراسة الأدب لأنها تهتم بما يقوله العمل الأدبي وليس بالطريقة أو الشكل أو الأسلوب الذي يتحقق عبر هذا العمـــل أو ذاك[2] وقـــد ردد أكثـــرهم عبارة: [القصيدة لا تريد أن تقول وإنما تريد أن تكون][3] أي أن تتحقق القيمة الفنية لها أما عن الشكل والمحتوى فيرفضون هذه الثائية المحدودة فهي عند سوزان لانغـــر "أصـــوات ومعاني تتداعى وتأثير متبادل بين هذه العناصر والذي يريد الحكم على القصيدة اعتمـــادا على محتواها دون النظر في سيماتها الصوتية والتصويرية هو دون ريب ناقـــد قصـــير النظر[4] 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 فـــي الصياغة والبناء الفني" ومن الملامح المميزة للنقد الجديد اعتبار العمل الأدبي تحفة ووحدة منسجمة وتأكيده على التأويل المحايث للنص، وعزله عن كل ما هو خارجه، ولـــذا فقـــد فرقوا بين التجربة الجمالية والفائدة العلمية.[5]

---

[1]- إبراهيم محمود خليل، المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي مساهمة في نقد النقد، دار مجدلاوي الأردن، ط1، 2010، ص13-14.

[2]- إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، الأردن، ط1، 2003، ص71.

[3]- ينظر محمد خليل، المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي مساهمة في نقد النقد، دار مجدلاوي الأردن، ط1، 2010، ص25.

[4]- المرجع نفسه، ص25.

[5]- بسام قطوش: دليل النظرية الأدبية المعاصرة، تيارات ومناهج، دار العربية، ط1، 2004، ص93.

فلذلك أن النقد الجديد يركز على المعرفة التي يقدمها لنا العلم ففي العلوم هي ذات دلالات محددة. أما في الأدب ومنه الشعر فالمعرفة الحسية جمالية لا يتم التصريح بها من خلال الألفاظ فحسب وإنما من خلال الطريقة التي تتبع في بناء العمل الأدبي.

3- آليات النقد الجديد

لقد حمل النقاد لواء رفض تدخل العلوم الإنسانية في دراسة الأدب وذلك أن هذه العلوم تهتم بما يقوله العمل الأدبي وهم يريدون الاهتمام بالطريقة التي يحقق فيها العمل الأدبي كينونته، فقد أضفى النقد الجديد فضل التنبيه إلى المتعة الفنية والنفود إلى جمال العمل الأدبي الذي يقتصرون على شرح العمل الفني بأسباب خارجة عنه.[1]

وفي ذلك اعتبار النتاج منظومة رمزية مستقلة تماما ومتحررة من الضغوط الغائية وهذا يعني أن الأدب لم ينظر إليه كتعبير عن حقيقة إنسانية ولكن كتنظيم يفرز خصوصية لغة ما.

فحينما يلح النقاد الجدد على دراسة النصوص والخصائص الأدبية لها ونعدد هذه الآليات فيما يلي:

1-التركيز المطلق على العمل الأدبي بعيدا عن الاعتبارات الأخرى كحياة الشاعر وبيئته وخلفيته.

2-دراسة النص معزولا أو مفصولا تماما عن جذور وغاياته ومرجعياته الفكرية والرمزية.

3-الاهتمام بالتحليل العلمي للنص.

4-العناية بالسياق الداخلي للنص وذلك في القدرة على إنتاج الدلالة الأدبية للنص.

5-دراسة الخصائص الفنية والجمالية بعيدا عن التاريخية والفلسفية.

6-عدم التمركز حول ذات الشاعر بل الإشارة إليه بـ" المتكلم".

[1]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة مصر، ط1، 1979، ص312.

7-يؤمن النقاد الجدد بتعدد مستويات المعنى: فليس ثمة قصد يرمي إليه الشاعر أو الكاتب يمكن أن يفرض على القارئ وأن يعد مرجعا للصواب تقاس به تأويلات الناقد.[1]

8-ليس الهدف من القراءة النقدية استخراج المحتوى أو الكشف عن المعنى وإنما الغاية التي يسعى نحوها هي تحقق ثنائية فهم وإفهام النصوص الأدبية.

9-السياق الداخلي للنص الأدبي هو السياق الذي يعني به النقد الجديد وفي ضوء ذلك

يجري تفكيك الرموز والكشف عنها وعن دلالتها ودراسة العلاقة بينهما وبين محتوى القصيدة مما يسبب للقارئ لذة في اكتشاف قدرته على الدلالة الأدبية للنص.[2]

10-الإعلاء من شأن الخيال الخلاف ومبدأ الوحدة في النص وتفصيل الشكل العضوي على الشكل الآلي.[3]

وذلك لا يعني التقليل من أهمية بل يعني ذلك أن يتم الاهتمام بالكشف عن أدبية الأدب في معزل عن العوامل الخارجية ذلك أن النقد الجديد يؤكد على مسألة الشكل العضوي ورفضه للشكل الآلي الذي يقوم على الإحساس بالفارق بين الشكل والمحتوى ويقول إحسان عباس في ذلك:" الشكل شيء عضوي صادر عن التجربة الحدسية للشاعر أو الفنان وليس شيئا يفرض على العمل الأدبي فرضا بل نابع من جوهر ذلك العمل وليس غالبا جاهزا يصب فيه المحتوى.[4] معناها وضع المادة في قالب سبق إعداده أما الشكل العضوي فهو فطري إذ تتشكل المادة أثناء تطورها من الداخل فحياتها هي شكلها وأسس الحكم تحيلنا إلى الفرق بين الأشكال الآلية والعضوية.

---

[1]- إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، الأردن، ط1، 2003، ص77.

[2]- إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص70.

[3]- المرجع نفسه، ص80.

[4]- إحسان عباس، فن الشعر، دار الشروق، مصر، ط1، 1987، ص164.

لقد دعا النقد الجديد إلى تناول النصوص الأدبية بإتباع هذه الآليات إذ يجب تنـــاول العمل الفني بذاته ويجب أن لا يخلط بينه وبين صاحبه.[1]

-أستطاع النقد الجديد أن يغير ذهنية الناقد وتمنحه مفهوما آخر وبعدا أكثـــر موضـــوعية، ذلك أن النقد الجديد منحت للنقد هوية جديدة قائمة على النص الأدبي ذاته وإخراجه بمعزل عن السياق الذي وجد فيه أو ينتمي إليه، كما نعدد هذه الآليات في[2]:

-دراسة النص الأدبي بعد اقتلاعه من محيط السياقي، ضـــمن الـــنص الانطـــلاق وإليـــه الوصول دون اعتبار يقصد به الناقد ووجدانية المتلقي، أو ما أجملهـــا ويليـــام وميـــزات، وموتروبيدزلي في مقولة المغالطة القصـــدية (Intrentional Fallocy)1946 ، المغالطـــة التأثيرية (Affective Fallocy) 1949

اللتين صاغاهما في كتابيهما المشترك الأيقونة اللفظية (The Verbul Icom) عام 1954. وهما مغالطتان يجب حماية النقد الموضوعي من خطرهما على حد تعبير صاحب النقـــد والنظرية الأدبية منذ 1890، تعكسان شغف النقد الجديد بالنص الأدبي كشيء.

تقتضي (المغالطة القصدية) أن ملكية النص تتجاوز الناص إلى جمهور القـــراءة، بمعنى أن النص بدخوله عالم اللغة يتحرر من سلطة المؤلف ورقابته على معانيـــه. كمـــا تقتضي (المغالطة التأثيرية) على فصل بين ماهية النص وتأثيره على القارئ لأن الخلـــط بين النص وما يحدثه من نتائج وآثار على نفسية المتلقي في ظروف خاصة هو وهـــم أو خطأ نقدي.

-اتخاذ القراءة الفاحصة (Chose reading) وسيلة تحليلية مركزيـــة للدراســـة النصـــية، تقتضي معجم النص وتراكيبه اللغوية والبلاغية ورموزه وإشاراته.

---

[1]- إبراهيم محمود خليل، المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي مساهمة في نقد النقد، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2010، ص23.

[2]- يوسف وغلسي، مناهج النقد الأدبي، جسور النشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، 2010، ص54.

-الاهتمام بالطبيعة العضوية للنص الأدبي ودراسته بوصفه وحدة عضوية متجانسة العناصر التي هي مكوناته الداخلية الأساسية.

-الاهتمام بالتحليل العلمي للنص، ونبذ التقويم المعياري ما أمكن ذلك أي الحذر من الإسراف في إطلاق الأحكام لاسيما التي تعوزها الأدلة التعليلية والحيثيات النصية، فقد صار الحكم النقدي لدى انقاد الجدد جزاء من العملية التحليلية ذاتها.

-نبذ الالتزام ورفض استخدام الأدب وسيلة لغاية ورسالة اجتماعية أخلاقية.[1]

-النص كيان فني يقتضي دراسة لغوية جمالية.

-ذلك أن العمل الأدبي تكوين جمالي لغوي إيقاعي يعادل الحياة، ويحقق على نحو فريد هذه الحياة.[2]

نستنتج من خلال هذا أن النقد الجديد يرتكز على دراسة النص الأدبي في ذاته ولذاته عن السياقات المختلفة، فالناقد في النقد الجديد مطالبا بالقراءة الفاحصة والعميقة في دراسة للنص الأدبي من خلال وقوفه على أجزائه وأقسامه التي تشكل بمعزل عن السياقات الخارجية، فالنقد الجديد يعتبر النص بينهما بالوثيقة القانونية التي تنطلق من سياق ولكنها تقتضيه في تطبيقاتها، متخذا النقد الجديد نموذجا نقديا واحدا صالحا لدراسة مختلف النصوص لأنها تنطلق من كون النص كيان لغوي مغلق ومعقد "يكسب التراكيب التماثل على تجاوز الشعر جوهره الذي يكامله رمزي غوته كل ما يمر ليس إلا رمزا".[3]

4- أدوات النقد الجديد

سبقت الإشارة إلى آليات النقد الجديد التي تصب اهتمامها على العمل الأدبي باعتباره موضوعا بحد ذاته، ثم التحري عن لغة خاصة تعارض لغة العلم في البحث عن

---

[1]- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور النشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، 2010، ص56-55.

[2]- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص60.

[3]- مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاطا مراجعة المنصف الشنوفي عالم المعرفة، مايو 1997، ص184.

الرمز والصورة والمعنى وكل ما يتعلق بالمادة الرئيسية التي يتشكل منها الأدب ويمثل أمام القارئ باعتباره وقائع مصنوعة تتخذ شكل نصوص مستقلة بذاتها وإن الأمر بتعلق باللغة وبكل ما تختزنه من تصورات ثم فحص هذه اللغة في عملية تحليلية صارمة، فهذه التصورات في مفهومها العام هي أدوات تعين الناقد على قراءة النصوص وهذه الأدوات هي مفاهيم خاصة بالنقاد الجدد ومنها:

1- الثابت والمتحول

يقوم مفهوم الثابت والمتحول في النقد الجديد على المفهوم الخاص للشعر الذي يختلف عن مفهومه لدى غيره من تيارات 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، وإن كان يحدث باستمرار إلا أننا لا نكاد نشعر به،[1] 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 الأولي، الخيال الخلاق هو الذي يمد الشاعر الموهوب بالتصورات التي تنصهر وتذوب وتتخلق في القصيدة من جديد على نحو ما تختلف عن أصولها اختلافا جديدا.[2]

ذلك أن 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 تنحصر في كونه شعرا لا شيئا آخر وقد وهم كثيرون أن الشعر وظيفة أخرى كالتعبير عن العصر ومعاييره وأن

[1]- جمال الدين عزت: مقالات في النقد الأدبي، الدار المصرية، ط1، 1966م، ص4.

[2]- إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، الأردن، 2003م، ص19-20.

القصيدة 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؟ يجد صداه لدى النقاد الجدد في الإجابة عن ذلك بأن هناك ضرورة للشعر وهناك ما يعني القارئ الباحث عن المعرفة واللذة.[1]

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 تجربة شعرية استحالت شكلا يدعونا لإدراك عناصرها من صور وحوادث، وأنماط موسيقية ولفظية وألوان من الصياغة المجازية والرمزية"[2] وذلك بما يؤكده دور الصور الموحية في التعبير عن التجربة الشعرية.

ولقد أهتم النقد الجديد بالصورة وذلك في إعتبار 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 الطبيعة بما فيها من تفضيلات.[3]

ولذلك فقد فرق النقاد الجدد بين الصورة الحية وغيرها، فالصورة الحية هي التي تحتفظ بقدرتها على الإيحاء والتعبير على الرغم من تقلب الزمان.

إن مفهوم 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 محدوده في لغة العلم المحددة لأن لغة الشعر تختلف عن اللغة التي تستعمل في الكلام اليومي فاللغة في الشعر

[1]- ينظر: إبراهيم محمود خليل، المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي مساهمة في نقد النقد، ص16.

[2]- إبراهيم محمود خليل، المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي مساهمة في نقد النقد، ص16.

[3]- المرجع نفسه، ص17.

ولا 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.[1]

2- المفارقة

إن أهم يا يقول به بروكس هو أهمية (الموقف الدرامي) إذ أن القصيدة هي نفسها دراما لا يمكن اختزالها إلى مقولة المعنى أو التجربة الإنسانية المألوفة، بل إن القصيدة تتألف وتتركب من بنية درامية تقوم أساسا على الاستعارة والمجاز وتتسم بالمفارقة لا محالة ومن ثم فإن أجزائها تتفاعل بطريقة عضوية تعمل معا لتشكل القصيدة وبالتالي تعكس صورتها من خلال أجزائها في كل متكامل ذي وحدة عضوية. فالقصيدة الغنائية تعتمد على الاستعارة التي بدورها تتصف بالغموض مما ينشأ عند (توتر) ينتظم أجزاء القصيدة بأكملها حتى يصبح هذا التوتر هو في النهاية، عمود التوازن في الكل المتكامل العضوي أي حتى ما أسماه ريتشاردز بالتوازن الداخلي المتزامن ومجمل العناصر الفنية التي تدخل في بناء القصيدة.[2]

ويرى النقاد الجدد الشعر لغة أدبية فنية تقوم على المفارقة وهي وفقا لقاموس أكسفورد "التعبير عن المعنى بتقليصه كقول المتنبي:" بشمس منير سوداء" أو قول محمود درويش:" للحقيقة وجهان والثلج أسود"[3]

وتبرر عناية النقاد الجدد بالمفارقة من خلال الموقف الشعوري الذي تعبر عنه القصيدة إحساسا خاصا بغرابة المألوف، مصدره تلك الدلالات والضلال الذي توحي به الألفاظ المتضادة والمتنافرة وذلك هو أن السبب الذي يجعل من لغة الشعر عليه أن يخترع لغته الخاصة وقد نوه إليون إلى هذا بقوله:" تظل الكلمات تتقابل وتتنافر مؤلفة تركيبات

---

[1]- المرجع نفسه، ص17.

[2]- ميجان ويلي سعد اليانغي، دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي، دار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 2002، ص316.

[3]- المرجع نفسه، ص18.

جديدة مفاجئة في القصيدة وهذا التغيير دائم تحاشيه وإنما يمكن توجيهه والتحكم به فقط فالعلم من شأنه أن يثبت الألفاظ، وأن يوقفها عند حدود دلالتها منتهكا حدود معانيها المعجمية".[1]

وقد إبتكر كلينث بروكس مصطلح المفارقة إلى جانب المفاهيم الأخرى التي عرفتهم حركتهم كمفهوم (التضاد) والنمو الخيالي و(السخرية) والتركيب و (البنية الداخلية) و(وحدة التجربة) و(التجانس) و(المغالطات الوجدانية).[2]

ويتضح مفهوم المفارقة لدى النقاد الجدد هي أن دلالات الألفاظ لا يمكن أن تكون مواضيعه بل هي خاصة، توضع حسب تكيفها في القصيدة بلغة الشعر وهذا حسب رأي بروكس:" أن المفارقة اندماج الدلالات المتباينة في وحدة لا يمثلها شيء سوى القصيدة.[3]

ذلك أن اندماج الألفاظ المتنافرة يتوحد بدلالات في القصيدة من خلال لغة الشاعر الخاصة وقد ذكر رشاد رشدي رأي بروكس وعده صائبا سديدا" ينبغي أن ينتبه إليه نقاد الأدب عامة، ونقاد الشعر على وجه الخصوص، فلا مناص من الإقرار بأن لغة الأدب تقوم على المقارنة وتلاهي الأضداد.[4]

ولقد تحدث عز الدين إسماعيل في أثناء كلامه على لغة الشعر وعلى المفارقة فيه وصلتها بظاهرة الغموض فهو يعد ظاهرة إيجابية، بمقتضاها تعد الكلمة تعبيرا عن أشياء متباينة إلى حد التناقض ولهذه الصفة التي تتطبع بها الكلمة في القصيدة أثر السحر في نفس المتلقي، نظرا لاتخاذ المؤتمرات فيها وذلك لا يمكن أن يتحقق في النشر مثلا[5]، ذلك أن المفارقة تظهر في الشعر بشكل واضح فهي تقوم على التعبير عن المعنى بنقيضه

[1]- إبراهيم محمود خليل: المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي مساهمة في نقد النقد، ص18.

[2]- صالح هويدي: النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، ط1، 426ه، ص108.

[3]- صالح هويدي: النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، ص 18-19.

[4]- المرجع نفسه، ص38.

[5]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهر الفنية، المكتبة الأكاديمية، مصر، ط1، 1994، ص95.

وذلك في وجود مقاطع متضاربة المعنى في القصيدة الواحدة ومن هذا يقول عز الدين إسماعيل:" قد نصادف في القصيدة الواحد مشاهد منفصلة عن بعضها 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.[1] وهذا على حد رأيه تأثيرا في القارئ لأنه ينشر إحساسه بالدهشة عن طريق الارتباط غير المتوقع الذي تضمن نوعا من الإثارة وهذا ما يلقي عزا لدين إسماعيل مع النقاد الجدد في رؤيته أن المفارقة "وسيلة لفظية غير معتادة تجعل الشيء المألوف يبدو غريبا عن السائد والشائع".[2]

3-لغة 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.[3]

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 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

[1]- المرجع نفسه، ص144.

[2]- إبراهيم محمود خليل، المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي مساهمة في نقد النقد، ص42.

[3]- ميجان رويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا أو مصطلحا نقديا معاصر، ص317.

وضوح المعاني ولا تقبل تعدد مستويات المعنى، لذلك يرى النقاد الجدد أن من أولويات البحث النقدي التأمل في النسيج اللغوي للقصيدة بما يشمل عليه من أصوات وأنغام وصور ومعان وتأثير متبادل بين هذه العناصر المجتمعة.[1]

النقد الجديد ألح على أن الشعر عماد اللغة الحية المبكرة لا اللغة التقليدية الجامدة، وفرق بين لغة النثر ولغة الشعر "تفريقا يتم على أن لغة تعتمد على المجاز والاستعارة والصورة والإيحاء واللغة التحريرية التي تصف أو تحلل وتناقش ثقل الشعر وتصنفه في تيار التحرر التقليدي.[2]

وهذا ما يبين أن الشعر في رأي النقاد الجدد هو محاولة لتفعيل اللغة والإقتراب بالشعر التي هي أداة لتغييره وفي هذا يظهر بوضوح أن النقد الجديد قدرة إعتبار للنص الأدبي وذلك في إلحاحه الشديد على النظر النقدي القائم على دراسة النص وإقصاء إلزامي الأخرى التي كانت موضع الإهتمام 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.[3]

[1]- ينظر: إبراهيم محمود خليل: المثاقفة والمنهج في الشعر الأدبي مساهمة نقد النقد، 2010، ص18.

[2]- يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، ط1، 1978، ص61.

[3]- إبراهيم محمود خليل، المثاقفة والمنهج الأدبي مساهمة في نقد النقد، ص19.

ومفهوم المعادل الموضوعي الذي تبناه النقاد الجدد بين الرفض القاطع لأن تفريق 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 هو جوهر كل عمل أدبي شعري أو نثري وهذا ما يؤكد مقولتهم:" إن المضمون في القصيدة هو الشكل محققا"[1] 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".[2]

يتضح من خلال تكرار النقاد لمصطلح المعادل الموضوعي هو حرصهم على الإنجاز إلى الوحدة العضوية في القصيدة وذلك في توحيد اللغة بالفكرة بإعتبارها 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 وذلك في الإبتعاد عن الوصف التقريري الذهني لقد جاء النقد الجديد منصبا على الإهتمام بالقيم الجمالية وتوحيد الأدوات الفنية لقراءة دقيقة وموضوعية في تحليلهم للآثار الأدبية والوقوف على الحقائق، حفظ من يلتمس الأداة والوسيلة في كشف خبايا الأثر الإبداعي. وذلك بعد اطلاعنا على الأدوات التي انتهجها النقد الجديد من مفهوم الثابت والمتحول، لغة الشعر، المفارقة، والمعادل الموضوعي وهذا ما يبرر إعتمادهم على الشعر بدرجة تفوق كثيرا على اهتمامهم بغيره حقائق عقلية أو

[1]- المرجع نفسه، ص197.

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

فلسفية "فهذه لا مكان لها في الشعر، وإنما العبرة بمدى الانفعال الوجداني في نفوسنا انفعالا مستمدا من الانفعال التي صاحبها في نفس قائلها".[1]

ذلك أن المعادل الموضوعي هو الذي يحول القصيدة من بناء يرتكز على انفعال الشاعر إلى انفعال أخر ذي طابع رمزي جماعي.

وفي قول آخر نجد أن المعادل الموضوعي "مجموعة من الأشياء أو المواقف أو سلسلة من الحوادث تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص بحيث متى استوفيت الحقائق الخارجية التي يجب أن تنتهي إلى تجربة حسية أثارت في المتلقي انفعالا لا يشبه الانفعال الذي مر به الشاعر واختبره"[2] ذلك أن المعادل الموضوعي هو معادلة بين كل من الشاعر والمتلقي تترجم عند إلتقاء الانفعال الذي ينقله الشاعر عبر قصيدته إلى المتلقي.

يعود ظهور مصطلح المعادل الموضوعي إلى إليوت الذي يحلله شارحا معناه ذلك أن "تعبير (المعادل) يدل على تصرف وفي ذلك يقول إذا زادت المشاعر عن الأشياء المجسدة التي تعبر عنها أصبح العمل الفني غامضا.

5- النقد الأدبي في الوطن العربي

إنتقل النقد الجديد إلى الوطن العربي مع نهاية الخمسينيات وبداية الستينات وكان من الطبيعي أن يحمل لواءه جمع النقاد المتغلغلين في أوساط الثقافة الإنجليزية، فكان فارس هذه المرحلة بدون منافس هو الدكتور رشارد رشدي 1912-1983 (أول دكتور مصدري في الأدب الإنجليزي) الذي ناضل وعارك في سبيل ترسيخ هذه الحركة النقدية الجديدة، عبر كتبه المختلفة (ماهو الأدب، مقالات في النقد الأدبي، فن القصة القصيرة...)

[1]- سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار المعرفة، مصر، ط1، بلا تاريخ، ص7-8.

[2]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مطابع دار الشعب، مصر، ط1، 1964، ص330.

داعيا إلى تكوين جمعية النقاد وفقا لهذه المبادئ الجديدة، مما جعله يخوض معارك نقدية طويلة على جبهات، لاسيما معارك مع الدكتور محمد مندور.[1]

وقد آزره في هذه الجهود، وحمل الراية معه وبعده بعض طلبته الذين وبتوجيه منه إضطلعوا بتقديم النظرية النقدية الجديدة لدى النقاد الغربيين الجدد، عبر سلسلة كتيبات، حيث نشر محمد عنابي النقد التحليلي عام 1962 (ط،2)1992،عن كلينت بروكس ونشر سمير سرحان النقد الموضوعي (ط،2)1990 عن ماثيو ارلوند كما نشر عبد العزيزة حمودة كتابه "علم الجمال" عن كروتشي، ونشر فايز إسكندر "النقد النفسي" عن ريتشاردز.

وقد صدرت جميعها عن الأنجلو المصرية ضمن (مكتبة النقد الأدبي)، متضافرة مع جمود أخرى من هنا وهناك، سابقة أو لاحقة يمكن أن نشير بالخصوص إلى كتاب النقد الجمالي للناقدة اللبنانية روز غريب الذي يحمل تاريخا متقدما نسبيا(سنة1952)، بالإضافة إلى أسماء أخرى كالدكتور محمود الربيعي الذي تبدو وبعض عناوين كتبه (قراء الرواية 1974، قراءة الشعر 1985). محاكيه لعناوين بعض كتب النقد الجديد (فهم الشعر 1938 وفهم الرواية 1943 للناقدين كلينت بروكس وروبرت.ب، ورون) والدكتور مصطفى ناصف الذي درس الأدب العربي من موقع "التحليل اللغوي الإستاطيقي" الذي يتطالبه الشعر، والدكتور أنس داود الذي درس الأدب وفقا لمناهج "الرؤية الداخلية" وهكذا فإن ما عرف في نقد العربي المعاصر باسم المنهج الفني يمكن أن يكون صدى عربيا مباشرا لمدرسة (النقد الجديد) الأنجلو الأمريكية، يصرف النظر في التسميات المنهجية الفرعية التي يطالبها كل ناقد على ممارسة النقدية الخاصة، كـ "النقد الجمالي" لدى روز غريب، و"النقد الموضوعي" لدى سمير سرحان ومحمود الربيعي كذلك، و"النقد التحليلي" لدى محمد عناني، والتحليل اللغوي الإستاطيقي لدى مصطفى ناصف والبحث الإسطيقي لدى لطفي عبد البديع، "منهج الرؤية الداخلية للنص الأدبي" لدى أنس داود...

[1]- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، 2010، ص58.

ويمكن القول أن نجمل الأسس التي يقوم عليها مثل هذا المنهج (المنهج الفني) لدى هؤلاء النقاد فيما يلي:

-النظر إلى النص الأدبي على أنه ليس نسخة من الواقع ولكنه معادل فني فهو كيان متنقل" على حد تعبير مصطفى ناصف "ينمو وفق المنطلق الداخلي كامل فيه متميز، بطريقة ما من المؤثرات الخارجية سواء في ذلك البيئة الإجتماعية والتكوين السيكيولوجي للفنان.[1]

-دراسة النص الأدبي في ذاته مستقلا عن محيطه السياقي، أي التركيز على أدبية الأدب، والإنطلاق من النص بعيدا عن صاحبه والظروف المحيطة به ذلك أن النص الأدبي حياته وروحه العامة التي لا تأتي من الخارج فهو يشبه النبات على حد تشبيه مصطفى ناصف يتغذى بأشياء ولكن خصائص النبات لا يمكن أن تعزي إلى ظروف الأرض التي يعيش فيها.[2]

-النص كيان فني يقتضي دراسة لغوية جمالية. ذلك أن العمل الأدبي تكوين جمالي لغوي إيقاعي يعادل الحياة، ويحقق على نحو فريد صورة هذه الحياة[3] في نظر محمود الربيعي الذي يؤثر الدخول إلى عالمه الأدبي من باب لغوي مدخلي إلى النقد العمل الأدبي مدخل لغوي، وأنا من المؤمنين بأن العمل الأدبي هو بناء لغوي[4]، أما مصطفى ناصف فيتشبع للتحليل اللغوي الإستطايقي (الجمالي) الذي يحتاج النص إليه حاجة ماسة أيا كان الغرض

[1]- مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، ط3، دار الأندلسي، بيروت، 1983، ص185.

[2]- المرجع نفسه، ص188.

[3]- يوسف وغليسي، منهج النقد الأدبي، ص60.

[4]- يوسف وغليسي، منهج النقد الأدبي، ص60.

الذي تسعى إلى تحقيقه،[1] وكذلك يدعو لطفي عبد البديع إلى البحث الإستطاقي الذي يتطلبه الشعر.[2]

-النظر إلى النص الأدبي كصورة عضوية متكاملة موحدة الشكل والمضمون فالشكل عن مصطفى ناصف هو قوة المضمون ووحدته تركيبه وليس قالبه أو عادة الذي يحفظ فيه.[3]

-يبلور عمر ميلان عرضه لتأثر النقد العربي الجديد بالنقد الجديد من خلال الدور البارز للجامعة من دكاترة وطلبة كان لهم نصيبهم في إفادة النقد العربي بالنقد الجديد من خلال عديد البحوث التي تدرس للأعلام النقد الجديد نظيرا وتطبيقا ومجتهدا كل واحد على تسمية أعمالهم بمختلف التسميات وهذا ما ذهب إليه يوسف وغيلسي عندما قال:" وهكذا فإن ما عرف في نقدنا العربي المعاصر باسم (المنهج الفني) يمكن أن يكون صدا عربيا مباشر لمدرسة (النقد الجديد) الأنجلو أمريكية يصرف النظر عن تسميات المنهجية الفرعية التي يطلبها كل ناقد على ممارسته النقدية الخاصة كالنقد الجمالي لدى روز غريب، والنقد الموضوعي لدى سمير سرحان".[4]

---

[1]- المرجع نفسه، ص61.

[2]- المرجع نفسه، ص61.

[3]- المرجع نفسه، ص ن.

[4]- عمر عيلان: النقد العربي الجديد مقاربة في النقد، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص23.

الفصل الثاني:

دراسة تطبيقية "مقومات رشاد رشدي النقدية في ضوء النقد الجدي كتاب ما هو الأدب؟ أنموذجا

1-تأثير النقد الجديد (الأنجلو أمريكي) في النقد العربي

2-بلاغة العمل الأدبي العربي

3- قضية (الشكل والمضمون)

4-موضوعية الأدب

1-تأثير النقد الجديد (الأنجلو أمريكي) في النقد العربي

لم يكن النقد العربي الحديث بعيدا عن هذا التبادل الحيوي بين الثقافات، فعلى الرغم من كون الفكر العربي يحاول منذ عصور النهضة استيعاب التغيرات التي جرت في الغرب في شتى المجالات إلا أننا نجد تفاعلات قد لا يتوقف عن التلقي من الغرب وكان هذا في النقد الجديد، فقد تبنى النقاد العرب هذا النقد ولعبوا لترسيخه في بعض ما كتبوه ونشروه أو تبنوه في الأدب العربي المعاصر ومن هؤلاء إحسان عباس، وعز الدين إسماعيل، وشكري عياد ورشاد رشدي، وجبرا إبراهيم وغيرهم كثير.

وقد تمثل هذا التأثر في تأسيس جماعة "الشعر" التي كان لها مجلة بهذا الإسم وكان من نقادها يوسف الخال مؤسسها وخالدة سعيد وأتسي الحاج وماجد فخري وقد ظهر تأثر هؤلاء النقاد بهذا الاتجاه بوضوح-النقد الجديد-إذ ركزوا على مفاهيم خاصة به كدعوتهم إلى الموروث الشعري وتطويعه للتعبير عن التجربة الخاصة بالشاعر ودعوتهم الأديب إلى صناعة أسطورته الخاصة.

وفي رصد لأثر النقد الجديد لدى النقاد الجدد منهم من يهتم بأدق التفاصيل التي تثبت تأثر هذا الناقد أو ذاك بالنقد الجديد، ومثل ذلك تأثر ناقد مثل رشاد رشدي، ولقد استقبل النقاد العرب النقد الجديد من خلال إنشائهم لمجلة الشعر(1957-1968) التي تبرز مدى تأثر كتاب هذه المجلة بالشعر العربي، فقد بدا يوسف الخال متأثر بالنقد الجديد في حين تأثرت خالد سعيد بالنقد الفرنسي الذي يسعى إلى تقريب المسافة بين المبدع والمتلقي من خلال تفسير العمل الأدبي[1] وما كان من تطبيق لأفكار النقد الجديد في مجلة شعر ما كان من مفاهيم ومصطلحات كانت شائعة في مقالات كتاب "شعر" كمفهوم المعرفة في الشعر بالفكر ومفهوم الرؤيا والتجربة والموضوع والمضمون والغموض إذا جاءت هذه المصطلحات والمفاهيم نتيجة استعارتها من النقد الغربي في محاولة لتوضيحها في الأدب

[1]- إبراهيم محمود خليل، المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي مساهمة في نقد النقد، ص71.

العربي ولعل أبرز ما قدم يوسف الخال في مجموعة مقالاته في مجلة الشعر مقالة "الشعر معركة الوجود" وذلك عندما قال بعبارات صريحة واضحة ومحددة " إننا في نهضتنا الشعرية الراهنة بحاجة إلى أن توافقها النهضة في النقد، من هنا كان إهتمامنا في مجلة شعر، بتعزيز مقام النقد الطليعي المتفتح على أصول النقد الحديث مفاهيمه"[1] ولهذا فإن شروع مجلة الشعر كان خطوة خطوة في الإتجاه الآخر، هو الإنفتاح على النقد الأنجلو أمريكي الذي طغى عطاؤه فيها بين الحربين العالميتين ومما يلفت الإنتباه في تأثر يوسف الخال بالنقد الجديد في مقالاته إعجابه بالدعوة نحو تفعيل اللغة والإقتراب بالشعر من لغة الكلام اليومي وذلك أن حيوية الشعر من حيوية اللغة التي هي أداة تعبير فهي من الشعر أداة التشكل وأداة المضمون وهما معا لا إنفصال بينهما في عملية الخلق ولا تغليب لأحدهما عن الآخر[2] وهذا ما يقارب قول النقاد الجدد بالفوارق التي تميز لغة العلم عن لغة الشعر فاللغة في الشعر لا يمكن أداء معناها إلا بها ولا يمكن شرحها ولا تفسيرها بلغة أخرى، فالأسلوب عند الخال نظام قائم على بعض الأسس التي تخضع لها المبنى الشعري فتقرب بينه وبين سائر أنواع الكلام.

وكانت أيضا مسألة الشكل والمضمون من القضايا التي أثير حولها جدل كثير في نقد الشعر، وقد أوضح يوسف الخال أن الفصل بين شكل القصيدة وفحواها أمر مرفوض ذلك أن القصيدة الجيدة تتبع قيمتها من وجودها وليس من معناها وحده.

أستنتج أن كل تمثل جديد لمنهج نقدي من طرف النقد العربي إلا ويختلف في مواقف بين الحفظ والتجديد بدعوة متفاوتة لأنها تبرهن عن لا توازن بعض خبرة الباحثين في استخدام التراث النقدي مما أدى إلى عدم مسايرة الجديد.

[1]- إبراهيم محمود الخليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، ط1، 2003، ص195.

[2]- يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطلبة، بيروت، ط1، 1978، ص14.

2-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 الأديب"[1] ولذلك ظلت البلاغة مرتهنة بالأسلوب وليست بشكل 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 بلاغة الصحفي في مقالاته، طالما يعبر كل عن فكرته وموقفه وشخصيته وإحساسه تعبيرا صادقا، وبالتالي ليس هناك فرق بين العمل الفني وبين كل من الخطبة أو المقالة فقيمة كل منها تنتهي لإدراك معناها أو مضمونها.

وظل 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 بأن الفن ليس تعبيرا عن إحساس 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 صنعه للكرسي والمهندس في صنعه للآلة، فالكرسي والآلة ليس تعبيرا عن شخصية صانعهما، 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 قدرت عقله المبدع على تفهم المشاعر المختلفة التي هي مادة الفن.[2]

---

[1]- رشاد رشدي، ما هو الأدب، ص39.

[2]- المرجع نفسه، ص40.

ذلك أن العمل الفني يأتي من خلال إبداع موضوعي متميز يمكن أن يتذوقه البشر بصرف النظر عن الزمان والمكان وفي هذا يقول رشاد رشدي "فالبلاغة وفقا للنقد الجديد ليست في صدق الإحساس أو 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 حتى إذا ما إكتمل خلق هذا الشيء، أو هذا المعادل الموضوعي، استطاع أن يثير في القارئ الإحساس الذي يهدف إلى إثارته[1] أي أن البلاغة ليست في الفصاحة في التعبير المباشر عن شيء أو موقف أو إحساس معين فهذا شأن الخطب والمقالات التي ينشأها الأدباء، أما البلاغة التي تسعى إلى الإبداع 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 إمتلك الكيان الخاص به. وبذلك " تتجنب البلاغة الوقوع في الخطأ المبالغة التي إرتكبه الكثير من الأدباء الذين إلتزموا بأسلوب التقرير المباشر المسطح الخالي من الأبعاد المتعددة التي تميز الكيان المتجسد في عمل فمتى فني ناضج" ذلك أنه كلما سعى الكاتب إلى التأثير العميق في الملتقى، لجأ إلى المبالغة ضنا منه أنها ستوصله إلى البلاغة إلا أنها كفيلة بإبطال مصداقية الكاتب لدى المتلقي.

وفي العالم العربي لا يزال معظمنا عاجزا عن التفريق بين البلاغة والمبالغة سواء في كتباتنا الأدبية والفنية ولذلك نجد أن معظم كتابات أدبائنا تنهض على المبالغة التي تظنها بلاغة وهي أبعد ما تكون عن البلاغة. وذلك على الرغم من أن العرب كانوا من أوائل الشعوب التي وضعت تعريفا علميا لمفهوم البلاغة، على أنها "مراعاة الكلام لمقتضى الحال" وبذلك إستبدلت البلاغة بالمبالغة التي لا تعني سوى إستخدام العبارات الطنانة والألفاظ ذات الجرس الفخيم الرنان، وتركيزهم على إستخدام أفضل التفضيل للإيحاء بأنه ليس في الإمكان

[1]- رشاد رشدي، ما هو الأدب؟، ص42.

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 نقارن بين الأديب الذي يصف بطله-في رواية مثلا-لأنه كان في تلك اللحظة أسعد إنسان على وجه الأرض وبين أديب آخر يصف بطله في موقف مشابه من خلق شيء يجسم الإحساس ويعادله معادلة كاملة مستخدما في ذلك التلاعب والرموز والإحاءات التي لا ينصب لها معين أمام الأديب المتمكن من خلق المعادل الموضوعي الذي يثير في القارئ الإحساس بعمله ويحدد رشاد رشدي النواحي الثلاث التي تهتم بها البلاغة في هذا المفهوم الجديد في تحليله للعمل الفني فيوضح أنها تركز على العمل الفني في حد ذاته والعمل الفني في علاقته بالفنان، والعمل الفني في علاقته مع القارئ ويقول في ذلك "أما من الناحية الأولى فالبلاغة تحدد العمل الفني على أن (المعادل الموضوعي) للإحساس لا لإحساس نفسه"[1] أو كما يقول الناقد المعاصر س لويس "الأدب هو استخدام اللغة لخلق جسد محدد" أما من الناحية الثانية وعي علاقة الفنان بالعمل الفني فالخلق الفني ليس تعبيرا عن الشخصية 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 جديد.

أما من الناحية الثالثة وهي علاقة 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 يثيره الحياة وبناءا عليه فإذا لم يترجم الإحساس إلى معادل موضوعي إنتقل إلى القارئ كما هو في الحياة وبذلك يفقد

[1]- رشاد رشدي: ما هو الأدب؟ ص43.

العمل الفني أثره وتزول صفة البلاغة عنه[1] وهذا يعني أن العمل الفني بدون جسم محـــدد لا يعتبر عملا فنيا متميزا على الإطلاق إذ لا يوجد فعلي له، وهذا الجسم يحيل الإحساس الذي مركبه الفنان إلى تجربة موضوعية إنسانية شاملة يمكن أن يشترك فيها كل البشـــر، فالمشاعر والإحساسات التي خيرها الفنان ليست سوى مواد خام قابلـــة لإعـــادة الصـــهر والصياغة والتشكيل بحيث تتحول إلى مركب جديد تماما، ويتفق ألان تيت الـــذي يعتبـــره رشاد رشدي من أكبر النقاد المعاصرين مع إليوت في تعريفه للبلاغة فيقول أنهـــا تعتمـــد على درجة التعامل بين المخصص والمجرد فالكاتب البليغ هو الذي يســـتطيع أن يجمـــل المخصص-أي الجسم الذي يخلقه لتجسيد المجرد-أي الإحساس الذي ينبغي إثارته، وذلك في وصف الأديب الذي يجسد عمله الفني.

أما جوكور رانوم الذي يعتبر أرسطو النقد الجديد قلة في البلاغة نظرية تعريـــف بنظرية التركيب والنسيج[2] فهو يرى أن الأدب يتميز عن العلم لأنه يجمـــع بـــين النســـج والتركيب، ففي أي نظرية علمية تكون الألفاظ ذات دلالات علمية محددة، أما في العمـــل الأدبي فيختلف نسيج الألفاظ لأن الأدب لا يعتني بالمعاني العامة أو المجرد كمـــا يفعـــل العلم، بل إن قيمته في قدرته على أن يعرض ويحتفظ ويعيد لنـــا المعـــاني والإحساســـات بصورة مجسمة، ولذلك فإن الأسلوب الذي تكتب به الدراسات العلمية هو مجـــرد أداة أو وسيلة تنتمي قيمتها أو وظيفتها بتوصل المعاني المتضمنة في هذه الدراسات، أما الأسلوب في الأعمال الأدبية فهو وسيلة وقاية وأداة وهدف في الوقت نفسه "فالأدب البليغ هو الذي يجمع بين التركيب والنسيج"[3] أي أن الشكل والمضمون أو المعنى والمبنى وحده لا يمكن أن يتجزأ وعلى ذلك يستحيل أن تروى القصة من جديد أو نلخص القصـــيدة لأن معنـــى العمل الأدبي لا

[1]- رشاد رشدي، ما هو الأدب؟، ص46.

[2]- المرجع نفسه، ص46.

[3]- إبراهيم محمود الخليل، المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي مساهمة في نقد النقد، ص34.

يمكن أن ينفصل عنه، وهذا يتفق ألان ورشاد رشدي مع رانسوم في أن "المعرفة التي يزودنا بها الأدب أعلى من المعرفة التي يزودنا بها العلم لأنها معرفة بالمحدد المخصص لا بالمطلق المجدد"[1] وهذا مايؤكد 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 غير المباشر يعد من أهم هذه المقايس "فكلما زادت قدرة الكاتب عل هذا النوع من التعبير زادت بلاغته، ويرى كلينت بروكس وهو من أتمه النقاد المعاصرين-أن الكاتب البليغ لا يفصح عن الإحساس بل يولده في عقل القارئ عن طريق المفارقة بين المواقف المختلفة التي يتضمنها العمل الأدبي، وهو لذلك يسمى لغة الأدب بلغة المفارقة والتعبير عن الإحساس تعبيرا مباشرا.[2]

وهكذا ما يؤكده رأي ليفيز الناقد المعاصر المعروف "بدل فشل الكاتب في الخلف فشلا يرجع في أسبابه إلى عدم وجود المعادل الموضوعي الذي يقوم مقام الإحساس، فالكاتب لا يستطيع أن يخلق شيئا معينا يستطيع له مميزاته الخاصة، ومن ثمة فهو يفصح عن الإحساس مجردا في ذاته ولذاته، والبلاغة هي في أن يجسم الكاتب الإحساس لا أن يخرتابه".[3]

ذلك أن 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 أن يهرب من شخصيته فإن يحظر إلى فرضها على كل أعماله، وتبدوا المفارقة هنا في أن التميز غير المباشر للمعادل الموضوعي هو الذي ينقل العمل الأدبي مباشرة إلى المتلقى،

[1]- إبراهيم محمود الخليل، المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي مساهمة في نقد النقد، ص49.
[2]- رشاد رشدي، ما هو الأدب؟ ص46.
[3]- إبراهيم محمود خليل: المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي مساهمة النقد، ص52.

في حين أن التعبير المباشر لا ينقله مباشرة إليه لوقوف شخصية الأديب حائلا بينه وبين العمل الأدبي أما المفارقة التي يذكرها بروكس فهي "الإيحاء بالجسم المجرد.

مما يولد الإحساس فعلا في القارئ بدلا من مجرد الإفصاح عنه، فهي مفارقة تتبع من تفاعل المواقف المختلفة التي يتضمنها العمل الأدبي.[1]

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 القصة بأجمعها".[2]

ككل له كيانه المستقل 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 وظيفة يتضامن بعضها مع بعض في التعبير عن الإحساس الذي يريد الكاتب نقله إلى القارئ، وهي جميعا وسائل يستخدمها الكاتب ليصل إلى غرضه، ولا يمكن أن تعتبر منفردة أو مجتمعه أغراضا يسعى إلى الكاتب لذاتها، ولذلك أن تقسم عملا أدبيا على أساس أن اللغة التي يستخدمها الكاتب لغة رصينة أو أن الأفكار التي يعرض لها أفكار أصلية أو أن الأوصاف التي يرسمها لنا أوصاف جميلة، وغير ذلك من المفاهيم التي ما تزال للأسف شائعة بين المشغلين بالأدب والنقد لأن اللغة مهما كانت رصينة فهي ليست هدفا ينشد لذاته، وكذلك الحال مع المشاعر والصور والأفكار فكلها وسائل لكي يصل التعبير إلى مرتبة البلاغة أن يتألف من مجموع هذه الوسائل كل يعادل الإحساس معادلة كاملة ولا ينفرد جزء منه بالإيانة من الإحساس دون الجزء الأخر.[3]

---

[1]- إبراهيم محمود الخليل، المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي مساهمة في نقد النقد، ص52-53.

[2]- رشاد رشدي، ما هو الأدب؟، ص51

[3]- المرجع نفسه، ص51-52.

ولذلك يؤكد رشاد رشدي على أن البلاغة لا تتوفر في جزئيات العمل الفني منفردة بل في معناها الكلي، أي في قدرة الكاتب علة 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 العضوية وهو بذلك يشبه العضو الحسي في الجسم الحسي مما يفسر لنا إستحالة حذف جزء أو إضافة آخر في الأعمال الأدبية الناضجة ويفسر لنا أيضا إهتمام النقد الحديث بالمعنى الكلي للعمل الفني من خلال إستعمال الرمز المعين بدلا من المعنى المجرد، والتلميح أو الإيحاء بدلا من التصريح والتصوير بدلا من الإخبار ذلك أن تصوير الإحساس أو الفكرة بدلا من الإخبار بها يعتبر الأن من المقومات الأساسية للبلاغة.

ويستشهد رشاد رشدي بشخصية "أياجو الشريرة" في مسرحية عطيل لشكسبير وتارتوف في مسرحية تارتوف لموليير، فيقول أنه لو قال أياجو أنه شرير أو تارتوف بأنه منافق لما كان لأباجو أوتارتوف الأثر الذي يتركه لنا كل منهما في أنفسنا بل لكان كل منهما مجرد خبر لا شخصية لها معالمها الواضحة المعروفة "إن البلاغة في مفهومها الحديث ليست في سرد الفكرة بل في ترجمتها إلى شكل معين محدد وهذا شيء جوهري لأنه مرتبط بالطبعة البشرية ذاتها، فالإنسان لا يدرك الأفكار والأحاسيس إلا إذا تجسدت أمامه في أشكال محددة[1] 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 أو الإحساس على الرمز فالنتيجة في الحالة الأولى عاطفة مفتعلة وفي الحالة الثانية غموض وإبهام. وبهذا تفرق البلاغة الجديدة بين لغة العلم التي يجب أن تكون تقريرية مباشرة وبين لغة الأدب 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

[1]- رشاد رشدي: ما هو الأدب؟، ص56-57.

ككل وليس في اللغة التي كتب بها، والأديب الذي 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 يبدو عمله الفني مفتعلا ومصطنعا لأنه يبدأ بالتعبير اللغوي بحثا عن إحساس يلتمسه مما يجعل كل أعماله نسخة لغوية مكررة من بعضها بعضا، ذلك أن التنويع في إبداع الأعمال الأدبية لا يأتي إلا من خلال تنوع الأحاسيس تؤدي بدورها إلى التنوع اللغوي والأدبي الذي يمنح العمل الأدبي شخصيته المنفردة-أما عن الكيان المنتقل للعمل الفني في مفهوم البلاغة الجديدة فيقول رشاد رشدي "إن العمل الفني عالم له كيانه المستقل إذ إنه المعادل الموضوعي لإحساس معين لا يمكنه الحصول عليه في غير العمل الفني نفسه، حتى الخيرات التي كانت السبب في خلق العمل الفني تختلف في داخل العمل الفني عنها في خارجه فزهرة البنفسج التي نراها في حديقة ما، لأن البنفسج الذي يصفه الشاعر ليعبر لنا عن إحساس معين وهذا 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.[1]

ومن ثم يتضح أن بلاغة الأدب في موضوعيه، إذن فكل موضوع وكل أداة تصلح مادة للأدب مادام الكاتب يستخدمها كمعادل لإحساس معين يرغب في التعبير عنه.

وهذا يؤكد لنا أن الفن ليس محاكاة للحياة فهو يزودنا بأحاسيس وخبرات أن نحصل عليها من الحياة، وكل العناصر التي يستقيها الفنان تتحول إلى رموز وإيحاءات ودلالات مستقلة تماما عن مصادرها بمجرد توظيفها عضويا في جسم العمل الفني ولذلك فليست

[1]- رشدي رشاد: ما هو الأدب؟، ص59.

هناك عناصر تصلح مضمونا للعمل الفني وأخرى لا تصلح لأن العبرة بكيفية توظيفها كمعادل موضوعي للإحساس الذي يريد نقله القارئ.[1]

وإذا كانت هذه الموضوعية البلاغية تهتم فصل الأدب عن الحياة حتى يقوم بوظيفته خير قيام من أجلها أيضا فإنها تحتم أيضا فصل العمل الأدبي عن شخصية الفنان صحيح أنني أنظر بعيني الكاتب، ولكنني لا أنظر إليه بل إلى ما يشير...ونحن عندما ما نقرأ قصيدة أو قصة ننسى كل ما هو خارج عنها أفلا ننسى أيضا الشاعر أو الكاتب الذي كتبها.

إن جميع الأعمال الأدبية تسير بنا في هذا الاتجاه فنحن عندما نقرأها نستغرق انتباهنا فتصبح الحقيقة الوحيدة الكائنة التي تتضاءل إلى جانبها جميع الحقائق الأخرى حتى حقيقة الكاتب الذي كتبها.[2] وبذلك منحت البلاغة الجديدة آفاقا جديدة غير محدودة للأدب، ذلك أنه إذا اقتصرت الأعمال الأدبية على كونها مجرد تعبير عن شخصية مؤلفها، فإنها تتحول إلى مجرد نسخ مكررة لشخصية لا تهمنا في كثير أو قليل فنحن إذا كنا نهتم بالجانب المبدع فإننا لا نهتم على الإطلاق بالجانب الذاتي فيه، ولذلك وقفت مدرسة النقد الجديد بالمرصاد.

لكل الخلط الذي وقع بين العمل الفني وبين شخصية مبدعه في القرن الماضي الذي خلق لنا مدارس عديدة للنقد، ووصفات، س، إلبوت في عام 1919م بالفوضى على أن هذه المدارس بالرغم من تعددها و التضارب الظاهر بين أهدافها ووسائلها أنها 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

[1]- رشاد رشدي: ما هو الأدب؟، ص67.

[2]- المرجع نفسه، ص67

ومناهجه، ولذلك كانت مدرسة النقد الجديد ثورة على المدرسة الرومانسية وغيرها من المدارس التي تمارس بالفن بعيدا عن الوظيفة الجمالية في الحياة.

3- قضية (الشكل والمضمون):

كانت العلاقة بين الشكل والمضمون من القضايا التي إهتم بها النقد الجديد إهتماما كبيرا وركز عليها رشاد رشدي في معظم كتاباته النقدية، وناقش من خلالها علاقة الأدب بالعلم وبالحياة، ولقد إرتهنت قيمة العمل الأدبي بما يحتوي عليه من مادة جديدة، أي أن موضوعه أو مضمونه هو الهدف النهائي منه، ويستشهد رشاد رشدي في كتابه "ما هو الأدب؟" في فصل بعنوان (الشكل والمضمون) بأحد الكتاب المعاصرين الذي كتب ذات مرة ينتقد رواية جيمس جويس المعروفة "بوليسيس" وهي من الأعمال الأدبية الكبرى في عصرنا الحديث، فقال أن المعلومات النفسية التي تزودنا بها هذه الرواية أقل بكثير من المعلومات النفسية التي نحصل عليه من مؤلفات العالم النفساني فرويد".[1]

فإذا كان الأدب العربي يصور الحياة فإنه في الوقت نفسه ليس صورة لنا فالعمل الأدبي لا يمكن أن يكون إلى صورة لنفسه فقط، بمعنى أنه لا يمكن أن يزودنا بشيء خارج عن نطاقه لأن قيمة العمل الأدبي ليست فيما يمدنا به من معلومات أو خبرات مطلقة بل الأثر المعين الذي يحدثه في نفوسنا كما هو كاملا محددا كما أبدعه الفنان. ويؤكد رشاد رشدي على أن الحياة هي الأصل التي نشأ عنه العمل الأدبي، وذلك بما فيها من مشاعر وخبرات مختلفة تشكل المادة الخام التي يصوغ منها الفنان عمله الأدبي، وبالتالي لا تبقى عناصر الحياة كما كانت بعد عملية الإبداع والتشكيل الفني، فهي تمتزج وتتفاعل تفاعلا من شأنه أن يحيلها إلى شيء يختلف في طبيعته وفي أثره علينا عن نفس هذه العناصر كما نعرفها في الحياة.[2]

---

[1]- رشاد رشدي: ما هو الأدب؟ ص94.

[2]- المرجع نفسه، ص97.

إن العمل الأدبي ليس مجرد ترجمة للحقائق الموجودة في الحياة والخارجة عن حدوده هو نفسه، فعلى الرغم من أن هذه الحقائق كانت السبب في إتجاه العمل الأدبي ذاته، فإنها تعد نفس الحقائق بعدما اندمجت وتفاعلت وكونت العمل الأدبي ولذلك ترفض مدرسة النقد الجديد أي تشابه بين الحياة والعمل الأدبي ذلك أن الإحساس الذي يزودنا به العمل الأدبي يختلف عن الإحساس الذي تزودنا به الحياة.

ويدل رشاد رشدي على هذه المسرحية (عطيل) لشكسبير التي تجسد أحاسيس التعبير المرتبطة ببطلها وبقية الشخصيات، وهي أحاسيس تختلف كل الإختلاف عن تلك التي تزودنا بها الحياة، وذلك مهما تشابهت ظروف الحياة مع أحداث مسرحية (عطيل)، بل إننا إذا حاولنا أن ننقل المسرحية بطريقة أو بأخرى كأن نلخصها أو أن نرويها فلابد أننا نستطيع أثرها الذي سعى الفنان إلى تجسيده لأننا بذلك ننقلها من محيط الفن إلى محيط الحياة. أي أننا نحطم شكله الفني أو نتجاهله جديا وراء مضمونه، لكن بهذه المحاولة تفقد المضمون أيضا ونتكلم عن شيء ليس له علاقة حقيقية بالعمل الفني.[1]

ويستشهد رشاد رشدي أيضا بمسرحيات شكسبير الذي إستعار مادتها من الأساطير والقصص المعروفة في زمانه، فالمضمون فيها ليس جديدا على الإطلاق، بل يستمد أهميته وكيانه من تفاعله مع غيره من عناصر المسرحية لتحقيق هدف معين.

ويستند رشاد رشدي في رأيه لأهمية الشكل والتي يقول فيها: أن الإنسان تتملكه نزعات مختلفة تتطلب التعبير أو التفنين العملي الملائم لها، فيرتب على ذلك أن يعوق بعضها بعضا، ويخلص رشاد رشدي في هذا إلى رأي ريتشاردز حين يقول:" إن الهدف- القيمة الشعرية- لا يتحقق له عن طريق إستخدامه للألفاظ والصور وغيرها من عناصر القصيدة إستخداما معينا في إطار أو شكل معين يستطيع به أن ينقل إلى القارئ حالته

[1]- رشاد رشدي، ما هو الأدب؟، ص97.

الذهنية، وهي حالة تناسقت فيها المشاعر تناسقا واضحا فإذا ما انتقلت إلى القارئ إنتقل معها التوازن والإنسجام إلى قوى نفسه فتشفى منها ما كان عليلا أو مختلا".[1]

وهذه الحالة وهذا الشعور لا يأتي عن طريق الموضوع ذاته بل عن طريق الشكل الذي تتخذه الخبرة في نفس الفنان وهو الشكل الذي ينتقل للقارئ عن طريق العمل الأدبي الفني.

وبذلك تكون الوظيفة الأساسية للشكل أن نصير في نفس القارئ رغبته طبيعية فإذا مهد الشاعر في نفس القارئ لحالة شعورية معينة كان لابد له أن يتبع ذلك بما يرضى هذه الحالة ويتبعها.

ويرى النقاد الجدد أن تقويم العمل الفني إعتمادا على موضوعه فقط، عمل مرفوض كما لا يجوز أن نبحث عن الباحث الذي دعا الفنان إلى الإبداع، ثم نأخذ في الحكم على العمل الفني إنطلاقا من السبب الذي دفعه إلى الإبداع وإنما يقوم بطريقه النقد الموضوعي.[2]

إن معنى العمل الأدبي، وفق النقاد الجدد لا يكمن في القضية التي يعالجها، فليس مطلوبا منه البرهنة على قضية ما، وعلى نحو ما تفعل الفلسفة، وإنما يمكن معناه في أنه تجربة ما محسوسة أو متخليه تتجلى في شبكة معقدة من الأحداث أو الأحاسيس أو الإنطباعات أو التأملات التي توظف إمكانات اللغة جميعا من مجازر وتصوير وغموض وإيقاع وقافية وتكرار أو رمز إيحاء وغير ذلك لتبدو هذه الأساليب في شكل مؤثرات ودوال على التجربة، وعليه يرفض فكرة إنفصال الشكل عن المضمون، ولكنهم يحصدون مهمة الناقد في الكشف عن كيفية التجربة وأسلوبها الذين تراهما الحركة شيئا واحدا مما قادهم إلى تعميق فكرة وحدة الشكل والمضمون ووحدة الفهم والتقويم.[3]

---

[1]- رشاد رشدي، ما هو الأدب؟، ص105.

[2]- بسام قطوش، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص97.

[3]- المرجع نفسه، ص97.

يقول آلن تيت في هذا السياق "أن الفكرة كلمة لا معنى لها، فليس شيء إسمه الفكرة بدون القصيدة، ومرة أخرى أقول: إن الفكرة لا تسبق أبدا القصيدة وتصنعها...لأن القصيدة هي التي تصنع الفكرة وتخلعها.[1]

ويصف رشاد رشدي الشكل الفني بقوله:" إن العمل الفني إنما هو بمثابة الرداء الذي يكسو به الفنان هذه الأشكال الطبيعية فيكسيها فردية تمكنها من أن تثير في نفوسنا إحساسا بها بغض النظر عن الرداد نفسه.[2] والمضمون الذي تقوم عليه قصة ما لا قيمة له في نفسه وإنما في قدرته على تحسيم الشكل، وبذلك فالعمل الفني الذي يحتمل فصل شكله عن مضمونه لا بد أن جثة لإدراك فيها، والناقد الذي يسعى جاهدا لتفسير المضمون منفصلا عن الشكل لا بد أن تتحول العملية النقدية التحليلية بين يديه إلى عملية قتل صريح للعمل الفني نفسه، فبدلا من أن يحول عناصره وتفاعلاته الحية فإته يجعل من أدوات الناقد أدوات لتشريح جثة هامدة.[3]

ويدلل رشاد رشدي بمثال على ذلك بأننا حيث نقرأ قصيدة للشاعر إلبةت أو نسمع سيمفونية المرة بعد المرة، ولا نمل بل يزداد سرورنا كل مرة لأننا نعرف على القصيدة أو السيمفونية أما الخبر أو المضمون فنقرؤه مرة فلا نعود إليه مرة أخرى مهما كانت قدرته على إثارة التشويق والإندهاش في نفوسنا لأنه يعتمد على تحريك مشاعر المتلقي وإعادة تشكيلها وصياغتها في شكل متناغم جميل لا توفره له الحياة ومن هنا كانت الجدة التي لا تتقاوم مع الزمن هي التي تتمتع بها الأعمال الفنية الخالدة.

فالأديب لا ينقل إلينا خبرا أو مضمونا لا نعرفه أو نعرفه بل ينتقل إلينا إحساسا أو إتجاها معينا نحو شيء معين لا يمكن تحديده أو تعريفه لأنه لا ينفصل عن هذا الإحساس

---

[1]- صالح هويدي: النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، ط1، 1426ه، ص106.

[2]- رشاد رشدي، ما هو الأدب؟، ص106.

[3]- المرجع نفسه، ص107.

ومن هنا كان اهتمام النقد الجديد بالمعنى الكلي للعمل الأدبي، فمعنى هذا الأخير لا يتمثل في فكرة أو عاطفة، لأن المعنى لا يستقيم في جزء من أجزاء العمل الفني دون الأجزاء الأخرى، بل في مجموع هذه الأجزاء وفي صلتها بعضها ببعض لأنها لم تركب تركيبا ميكانيكيا آليا بل هي كالعناصر العضوية في الجسم الحي، تتعاون جميعا في تكوين شخصيته.

كذلك يرى رشاد رشدي أن البحث عن المعنى في العمل الأدبي أدى إلى خطأ أساسي وهو الفصل بين المضمون والشكل يقول:" مما لا شك فيه أن الباحثين عن العمل الفني من ناحية الموضوع، وهي نظرة محدودة خاطئة لأنه ليس هناك ما يمكن أن نسميه بالموضوع وليس هناك ما يمكن أن يسميه بالشكل عنصرين منفصلين في العمل الفني"[1] فالشكل ليس بالوعاء الذي يحتوي الموضوع، والموضوع ليس بالمادة التي يحويها الوعاء وإنما الشكل والموضوع شيء واحد وهو العمل الفني الذي ينشأ الفنان فيه يثير الرغبة في نفسك ثم يشبعها إلى أن تنتهي من قدراته فينالك من التغير أكثر مما ينالك من أحداث...لا عن طريق الأفكار أو الحقائق أو المعاني التي نستخلصها منه بل عن طريق هذه الخبرة التي لا يمكن أن تعادلها خيرة أخرى وهي ما نسميها بالخبرة الفنية.

ولأن العمل الأدبي يستمد كيانه من إستعمال الخبرة في شكل معين فالنقد الأدبي الجديد لا يؤمن بنشر الشعر لشرحه، أو بتخليص القصة لنقل فحواها إلى القارئ، إذ أنك بهذا تهدم الكيان الذي تستمد منه القصة أو القصيدة معناها لأن هذا المعنى لا يأتي إلا بالشكل المحدد الذي صاغ به الشاعر القصيدة أو كاتب القصة، خذ مثلا هذه المقطوعة التي اقتبسها من قصيدة الشاعر المعاصر (لوي ماكشيس):[2]

لم أولد بعد فاستمع إلي

---

[1]- رشاد رشدي: ما هو الأدب؟، ص116.

[2]- المرجع نفسه، ص237.

لا تدع الخفاش أو الفأر الفاقم

أو الغول يدنو مني

لم أجد بعد فوانسي وطمني

فإني أخاف الجنس البشري وأخش

أن يحبطني بحوائط عالية

وبمخدرات قوية يخذرني- وبأكاذيب محكمة يضللني

وفوق الباسطات يطلبني-وفي بحور من الدم يغسلني

لو أنك حاولت أن تلخص الفكرة أو الموضوع في هذه المقطوعة لجاءت فكرة عادية بل ربما تكون مضحة، فمن يستطيع أن يتصور أن طفلا لم يولد بعد يرجو حمايته من العالم وحتى لو أنك قبلت هذه الفكرة وإعتبرتها فكرة أصيلة مبتكرة...فلن يكون لها نفس الأثر الذي تحدثه المقطوعة والقصيدة كلها في نفسك.[1]

أستنتج أن النقد الجديد يؤمن بأن الفعل الفني لا يستمد من شكله منفصلا بل من تفاعل الكاتب مع الحياة تفاعلا يمتزج فيه الموضوع بالشكل في وحدة موضوعية مهتما خلف إحساس معين، في التعبير عن ذاتية الكاتب.

4-موضوعية الأدب:

من الأفكار الشائعة أن الأدب تعبير عن شخصية الكاتب ولذلك نجد الكثيرين يرؤون حياة الكتاب والشعراء ليتفهموا ما كتبوا أو ليروا إلى أي مدى كانت كتاباتهم مرآة صادقة لحياتهم، وهذا المفهوم 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 ليست هي التي تحدد العمل الفني وتعطيه كيانه وإنما الذي يحدد ذلك العمل الفني هو عقله الخالق وتمكن الفنان من فنه.

[1]- رشاد رشدي: ما هو الأدب؟، ص238-239.

ويسند رشاد رشدي في رأيه لفكرة أن الأدب تعبير عن شخصية الكاتب أو بيئته ما تزال عالقة بأذهان الناس ويستشهد بالفيلسوف الإيطالي (بنديتي كروتش) في أوائل هذا القرن فأثبتت أن الإحساس والخلق الأدبي يحتم أن ينقل هذا الإحساس من الذاتية إلى الموضوعية، فالقصيدة كالصورة ليس المفروض أن ترى فيها ملامح الرسام وإختيلات نفسه بل ملامح منظر أو شيء معين تتفاعل فيها الضلال والألوان والأبعاد لتثير في النفس إحساسا معينا يريد الفنان إثارته.[1]

ويستشهد رشاد رشدي بما جاءت ، س إلبوت في مقاله المعروف التقاليد والنبوغ الفردي المقال الذي أرسى نظرية موضوعية الأدب في النقد الجديد بحيث أصبحت جزءا لا يتجزأ من التفكير كل من يشتغل بالأدب والنقد في عصرنا هذا.[2]

ويعالج هذا المقال موضوع الخلق في العمل الأدبي ذلك أن الذي يحدد العمل الأدبي ويعطيه كيانه ليس الكاتب وليس المجتمع وإنما هو الأدب نفسه أي وعي الكاتب بالتقاليد الأدبية وإلمامه بالأعمال الأدبية التي سبقته وعاصرته.

ذلك أن القدرة الفنية أو Technique هي التي تمكن الكاتب من أنه يفصل نفسه عن مادته ويكتشف بذلك معناها ويحدد قيمتها.[3] والقدرة الفنية هي التي تمكن الإحساس من الإنتقال من محيط الذاتية إلى محيط الموضوعية وبذلك تجعل الخلق الفني ممكنا وفي ذلك يقول ه.ج ويلز "إنني لا أهتم بما يسميه الكتاب ولذلك فقد أطلقت على نفسي لقب صحفي هروبا من هذه القدرة الفنية.[4]

---

[1]- رشاد رشدي: ما هو الأدب؟، ص215.

[2]- المرجع نفسه، ص216.

[3]- نفسه، ص219.

[4]- نفسه، ص219.

أستنتج أنه مهما كانت أصالة الآراء التي ينادي بها الكاتب أو عمق أفكاره أو جده إحساسه من دون 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 هذه الذات حتى عندما لا يرغب في التعبير عنها وعند ذلك يجد العمل الفني الذي يحاول بناء ينهار ويتفكك ويفقد كيانه.

خاتـــمة

خاتمة:

مما سبق يتضح أن "النقد الجديد "يؤمن بأن العمل الأدبي لا يستمد قيمته من موضوعه أو شكله منفصلين بل من تفاعل الكاتب مع الحياة تفاعلا يمتزج فيه الموضوع بالشكل في وحدة عضوية، مهمتها خلق إحساس معين وفي ذلك فان مدرسة النقد الجديد ليست مجرد ظاهرة نتجت عن عوامل طارئة في مجالات الفكر والإبداع بل هي منهجية علمية وموضوعية للعملية النقدية ذاتها ذلك أن ما يرتكز عليه العمل الإبداعي ليس ما عبر عنه الكاتب وما يدور داخله وإنما يجب على الناقد أن يلم به من تفاعل ونمو وتطور داخل العمل الأدبي حتى يكتسب شكله النهائي وفي ذلك عليه أن يكون واعيا بأن القاعدة التي ينطلق منها ويعود إليها هي العمل الأدبي بعد أن يمر مع المتلقي بتحليل كل العناصر المتفاعلة داخله والمشكلة له فيتحول، العمل الفني بذلك إلى تجربة فنية روحية وجمالية فكرية للمتلقي، ومن خلال هذه الدراسة نتوصل إلى هذه النتائج وأهمها:

-لقد أحدث النقد الجديد نقلة نوعية في تاريخ النقد الأدبي باعتباره يقوم على قراءة العمل الأدبي من الداخل وأكد على أن القراءة الدقيقة يجب أن تكون طريقة عامة للتحليل النقدي

- إن رشاد رشدي لم يكن مجرد ناقل لمدرسة النقد الجديد بل أضاف إليها الكثير من نظراته الثاقبة خاصة في تطبيقاته على الأدب العربي الحديث وبذلك ساهم في المنهجية العلمية والموضوعية للممارسة النقدية في العالم العربي .

-ومما يؤخذ على النقد الجديد عند بعض النقاد والدارسين هو تجاهله السياق التاريخي للنص والعوامل المؤثرة في الشكل الأدبي شعرا ونثرا، وعدم عنايته بالمؤلف وهو نقد انتقائي يتناول من النصوص ما يصلح لتطبيق افكاره ويتجاهل نصوصا أخرى، إضافة لمجافاته روح الأدب ويظهر أن اهتمامهم انصب على الشعر بدرجة تفوق كثيرا، اهتمامهم بالرواية أو غيرها.

والأكيد أن هذه النتائج ليست هي القول الفصل في موضوع النقد الجديد عند رشاد رشدي، بل إن البحث يثير إشكالات حول قضية المثاقفة وحول تبني المناهج النقدية وكذا قول خلق منهج نقدي عربي جديد مستقل..

قائمة المصادر والمراجع

1. إبراهيم محمود خليل، المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي مساهمة في نقد النقد، دار مجدلاوي الأردن، ط1، 2010.

2. إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، الأردن، ط1، 2003.

3. إحسان عباس، فن الشعر، دار الشروق، مصر، ط1، 1987

4. آن جيفرسون وديفيدروبي: النظرية الأدبية الحديثة، ترجمة سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، ط1، دمشق، 1992.

5. بسام قطوش، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2007م.

6. بسام قطوش: دليل النظرية الأدبية المعاصرة، تيارات ومناهج، دار العربية، ط1، 2004.

7. تيري إيجلتون: نظرية الأدب ترجمة شاكر ديب، منشورات وزارة الثقافة، ط1، دمشق 1995.

8. جمال الدين عزت: مقالات في النقد الأدبي، الدار المصرية، ط1، 1966م.

9. جمال شيحيد، تيل كيل والبحث عن بعد نقدي جديد، مجلة الفكر العربي السنة 4، العدد 25، 1982م.

10.سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار المعرفة، مصر، ط1، بلا تاريخ.

11.صالح هويدي: النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، ط1، 1426ه.

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

13.عمر عيلان: النقد العربي الجديد مقاربة في النقد، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

14.فاير إسكندر: النقد النفسي عند ريتشاردز، مكتبة الأنجلو مصرية، دت.

15.ك، نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمت عيسى علي العاكوب عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، 1996.

16.مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاطا مراجعة المنصف الشنوفي عالم المعرفة، مايو 1997.

17.محمد عنابي، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية للنشر لنجمان، ط3، 2003.

18.محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة مصر، ط1، 1979.

19.محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مطابع دار الشعب، مصر، ط1، 1964.

20.مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، ط3، دار الأندلسي، بيروت، 1983، ص185.

21.ميجان ويلي سعد اليانغي، دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي، دار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 2002.

22.يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1978.

23.يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور النشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، 2010.

فهرس المحتويات

فهرس الموضوعات

شكر وعرفان

مقدمة أ

الفصل الأول: مفاهيم حول النقد الجديد

نشأة النقد الجديد 06

مفهوم النقد الجديد 08

آليات النقد الجديد 11

أدوات النقد الجديد 15

النقد الأدبي في الوطن العربي 23

الفصل الثاني: دراسة تطبيقية "مقومات رشاد رشدي النقدية في ضوء النقد الجدي كتاب ما هو الأدب؟ أنموذجا

تأثير النقد الجديد (الأنجلو أمريكي) في النقد العربي 27

بلاغة العمل الأدبي العربي 29

3- قضية (الشكل والمضمون) 38

4-موضوعية الأدب 43

خاتمة 47

قائمة المصادر والمراجع

فهرس الموضوعات

ملخص الدراسة

تم بحمد الله

ملخص الدراسة:

اجتاحت الساحة النقدية في مطلع القرن الماضي موجة من التصورات الجديدة التي كانت تهدف إلى إعادة النظر في العمل الأدبي، ولقد كانت البدايات الأولى التي أعلنت عن ميلاد مرحلة جديدة هي ظهور ما يسمى بالنقد الجديد الذي يتعلق بتصور نقدي جديد يستند في ممارسته إلى ضرورة الالتفات إلى الشكل في العمل الأدبي ونبذ الطرق التقليدية للخروج من السياقية إلى النسقية.

وفي رصد للنقد الجديد على الساحة العربية كان تأثر ناقد مثل رشاد رشدي هو الأبرز كأهم نقاد الأدب، فهذه الدراسة تهدف إلى التعريف بمدرسة النقد الجديد التي حمل لواءها رشاد رشدي في ظل إستراتيجية الاتصال بالنتاج الغربي.

الكلمات المفتاحية: النقد، النقد الجديد.

Résumé:

Une vague de nouvelles conception a envahi le l’espace critique au début du siècle précédent qui avait pour objectif la reconsidération du travail littéraire. Les premiers début qui ont annoncé la genèse d’une nouvelle phase appelée la nouvelle critique relative à une nouvelle conception critique, se bassant dans ses pratiques sur la nécessité de voir la forme de l’œuvre littéraire et réfuter les méthodes classiques pour sortir de la textualité à la cohérence.

Et dans l’observation de la nouvelle critique sur la scène arab, l’effet du critique « Rachad Rochdi » était le plus éminent des critiques littéraires, l’objectif de cette étude est de faire connaitre l’école de la nouvelle critique dont la bannière fut prise par « Rachad Rochri » à la lumière de la stratégie de communication du produit occidental

Mots clé : la critique, la nouvelle critique.