المعادل الموضوعي في النقد الأنجلو-أمريكي الجديد

دراسة في المصطلح والمفهوم والمرجعيات

أ.أحسن دواس (طالب دكتوراه)
جامعة الإخوة منتوري قسنطينة (الجزائر)

Abstract :

This paper tries to trace the levels of The (Objective Correlative) one of the most important terms derived from The Anglo American new criticism represented by one of its most remarkable critics T.S. Eliot. The main term in both the Eliotian and the new critical theories. And in the history of the literary theory of the twentieth century.

One of the most important sections in this paper have been devoted to examine the various roots of Eliot's " Objective Correlative " from the French symbolism , the Poundian imagism and the Bradley philosophy to the Indian Rasa Theory. And the impact of this notion on the Arab criticism. And how It was employed by poets.

Key Words : New Criticism, Objective Correlative, Objectivism, Eliot

Résumé:

Cet article tente de retracer les niveaux de la (Objectif corrélative) l'un des termes les plus importants issus du New Criticism Anglo-Américain représenté par l'un de ses critiques les plus remarquables T.S. Eliot. Il est Le terme principal dans les le Critique Eliotian et ses confrères, et l'un des concepts les plus cruciaux dans l'histoire de la théorie littéraire du XXe siècle.

L'une des sections les plus importantes dans le présent article a été consacrés à examiner les diverses racines de l'" Objectif corrélatif " d' Eliot à commencer par le symbolisme français, l'imagisme d'Ezra Pound et la philosophie Bradley à la Théorie Rasa indienne. Et enfin l'impact de cette notion sur la critique arabe. Et la façon dont il a été utilisé par les poètes.

Mots Cles : Nouveau Critique, Objectif Correlatif, Objectivism , Eliot

الملخص:

يحاول هذا البحث رصد مصطلح "المعادل الموضوعي" أحد أهم المصطلحات النقدية التي قدمتها مدرسة النقد الجديد الأنجلو أمريكية ممثلة في واحد من أبرز روادها الناقد الشاعر ت. س. إليوت، وإبراز الأثر الكبير الذي تركه في النقاد الجدد. وهو المصطلح الأساس في نظرية إليوت النقدية، وأهم مبادئ النظرية الجديدة والنقد الأدبي الحديث في القرن العشرين. كما تبرز هذه الورقة صور هذا المفهوم عند نقاد المدرسة وأهم مرجعياته الفكرية والنقدية والفلسفية؛ ابتداء من الرمزية الفرنسية والتصويرية الباوندية إلى الفلسفة البرادلية والرازا الهندية. كما تبرز أيضا مستويات تلقي النقد العربي وقراءته لهذا المفهوم. وكيفية توظيفه من لدن الشعراء.

الكلمات المفتاحية: النقد الجديد ، المعادل الموضوعي، المنهج الموضوعي، إليوت

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

وبالرغم من التشعبات النظرية لجماعة النقد الجديد، وبالرغم من الاختلافات التي حفت رؤاهم والغموضات التي اكتنفت بعض مفاهيمهم "يتفق معظم مراقبي الساحة النقدية الأمريكية على أن التطور الرئيسي في تاريخ النقد عقب حدوث الكساد العظيم هو النجاح الساحق " للنقاد الجدد" في إدخال المناهج والمفاهيم الشكلية وإرساء قواعدها في مؤسسات."[1] فقد نجحت المدرسة في إقامة صرح دولتها وبسط نفوذها على الساحة الأدبية والنقدية الأنجلوأمركية، من خلال مقالات ومؤلفات روادها، ومن خلال مبادئ ومصطلحات مميزة لهذه الرؤية النقدية الخاصة كالقراءة الفاحصة، Close Reading والوحدة العضوية The Organic Unity وهرطقة إعادة الصياغة Heresy Of Paraphrase والمفارقة Paradox Of Language والمغالطتين التأثيرية والقصدية The Intentional and The Affective Fallacies وغيرها، ولكن يظل مصطلح المعادل الموضوعيThe Objective Correlative أحد أهم هذه المبادئ وأكثرها توظيفا وإثارة للجدل.

المعادل الموضوعي: المصطلح والمفهوم

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

وإذا كان المعادل الموضوعي عند بعض الدارسين مفهوم بسيط في جوهره كما هو الشأن عند رشاد رشدي الذي يراه "نظرية بسيطة للغاية وهي في الواقع، قانون من قوانين الفن لم يكن لإليوت فضل ابتكاره بقدر ما كان له فضل اكتشافه ولكن رغم بساطتها فقد كان لها أثر فعال في النقد والخلق على السواء.. فكما أنها أصبحت مقياسا توزن به الأعمال الفنية وتساعدنا على تفهمها كذلك أصبحت نبراسا يهتدي به الكتاب في كتاباتهم.."[3] وهذه الرؤية صحيحة إلى حد ما إذا نظرنا إلى المعادل الموضوعي كتقنية فنية يوظفها الكتاب والشعراء بصورة بسيطة؛ مجموعة من المواقف والرموز والأغراض التي تتسلسل وتتكاثف لتشكل بديلا فنيا لصورة لا يفصح عنها الكاتب مباشرة. لكن الأمر لا يتوقف هنا فهناك شعراء يلجؤون إلى توظيف رموز معقدة ومواقف مركبة ومرتبطة بمواقف ورموز مضمنة داخل الصورة أو الرمز، وهذا ما يجعل القارئ يغرق وسط متاهة من الرموز المشفرة التي يستحيل فكها إلا على قارئ ذكي أو ربما يستحيل فكها إلا على ناقد متمرس. ومن ثم فإن استعمالات المعادل قد لا تتسم دائما بهذه البساطة التي يراها رشاد رشدي. وتتمثل نظرية المعادل الموضوعي للمشاعر في قول إليوت: " إن قدرة الشاعر على التعبير عن الحقيقة العامة من خلال تجربته الخاصة المركزة، بحيث يستجمع كل الخصائص المميزة لتجربته الشخصية ويستخدمها في خلق رمز عام"[4]

يعرض «ت. س. إليوت» المعادل الموضوعي في العبارات الآتية: «إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن الإحساس في قالب فني إنما تكمن في إيجاد «معادل موضوعي» لهذا الإحساس، وبتعبير آخر إيجاد مجموعة من الموضوعات أو

موقف أو سلسلة من الأحداث التي تشكل وعاء لهذه الإحساس الخاص؛ بحيث يتجلى هذه الإحساس بمجرد أن تعرض تلك الموضوعات أو المواقف أو الأحداث مقدمة في شكل تجربة حسية"[5]، وانطلاقا من هذا العرض ندرك أن إليوت يفرق بين الوجدان المجرد والحقائق الواقعية، فالمشاعر المجردة لا يمكن أن تعبر عن جوهر الحقائق الكامنة، وأن السبيل الأمثل للتعبير عنها لا يكمن في التعبير عنها صراحة وإنما البحث عن مقابل مادي لهذه المشاعر. فإليوت في مقالته سابقة الذكر يعيب على وليم شكسبير في مسرحيته "هملت" غياب هذه المعادلات الموضوعية المادية للتعبير عن المشاعر المجردة، وانفعالات هملت ومشاعره التي سيطرت على شخصيته في النص لم يجد لها إليوت مبررا واضحا في وقائع وأحداث المسرحية، بمعنى أن الانفعالات التي أضفاها شكسبير على هملت كانت أكبر من وقائع القصة ومن الحدث الدرامي، مما أغرق النص المسرحي في الغموض المبتذل، وهذا "بسبب رجحان كفة المشاعر emotions (الوجدان/ الانفعالات) فيها على الأحداث المادية التي يمكن أن تجسد تلك المشاعر وتوحي بها بحيث تؤدي إلى ما يسمى في النقد الأوروبي بالتحقيق realization."[6] وهذا على عكس مسرحيات أخرى لشكسبير، إذ يشير إليوت إلى مسرحية مكبث وإلى توافر هذا المكافئ المادي "وإذا تفحصت مسرحيات شكسبير الأخرى الناجحة، فإنك ستعثر على هذا التكافؤ الحقيقي؛ سوف تجد الحالة الذهنية للسيدة مكبث، وهي تسير في منامها قد تم توصيلها إليك من خلال تراكمات بارعة لمجموعة من الانطباعات الحسية المتخيلة"[7] وهكذا فالنسبة لإليوت الوقائع الخارجية الموضوعية والتي تنتهي بتجربة حسية هي التي تثير المشاعر الحقيقية وتجليها. فإذا ما أراد الشاعر المبدع أن يحدث تأثيرا عاطفيا جيدا على قرائه أو أراد الكاتب المسرحي أن تكون لمسرحيته الأثر المرتجى، وأن تكون ردة فعل جمهوره ردة إيجابية، كان عليه أن يجد جملة من الصور المترابطة، أو الأوصاف المتشابكة، أو الأغراض المنسجمة التي تستدعي تلك العاطفة المناسبة وذلك التأثير الوجداني المرجو. وردة الفعل العاطفية هذه تجاه الأثر الفني قصيدة كان أو مسرحية أو قصة لا يمكن أن تتأتى من خلال لفظة لغوية واحدة، ولا من خلال صورة فنية واحدة، أو من خلال جملة معينة واحدة، أو من خلال رمز أسطوري أو تاريخي واحد. إن التأثير يجب أن يصل إلى المتلقي من خلال اجتماع كل هذه الوحدات وتظافرها فيما بينها، لتشكل مشهدا واحدا قادرا على إحداث الدهشة والتجاوب وربط المتلقين ولتُحدث التأثير المنتظر على الجمهور. وهكذا فالحدث الواحد لا يمكن أن يكون معادلا موضوعيا، ولا الصورة الواحدة أن تكون كذلك، ولكن ترابط سلسلة من الأحداث المنفصلة، واتحاد بانوراما من الصور المختلفة هو ما يحقق ذلك. وهذه الرؤية الإليوتية الخاصة بالمعادل الموضوعي ترتكز إلى إيمانه - ناقدا وشاعرا- بأن "المعيار الحقيقي للعمل الفني يكمن في مدى التناغم الذي يحدث بين عناصره المختلفة والمتناقضة ويصل قمته في نهاية العمل. وهو التناغم الذي ينتقل بدوره كاملا إلى داخل القارئ المتلقي بمجرد الانتهاء من قراءة العمل."[8]

ولإعطاء صورة واضحة عن المعادل الموضوعي في أبسط صوره، يتوافق بشكل يكاد يكون مطابقا مع المفهوم الذي وسم به إليوت هذا المصطلح، أورد هنا مثالا قدمه ك. ويلر K. Wheeler في محاضرة بمعهد كارسون نيومان بالولايات المتحدة الأمريكية، ويتمثل المثال في هذا المشهد السينمائي الآتي[9]: مجموعة من الناس يرتدون الأسود وهم يحملون مطرياتهم، كانت المقبرة هي فضاء هذا المشهد المهيب ؛ فضاء تطرزه شواهد القبور الرمادية، كان اللون الداكن يلف السماء والغيوم الكثيفة تسربل صفحته، قطرات المطر تتساقط فوق صخور المقبرة كأنها دموع تسكب حزنا على فراق هذا الذي سيضمه القبر، معلنة الحداد والمشاركة الوجدانية لهذا الحشد من عائلة الفقيد وأصدقائه. والصمت الرهيب يخيم على المكان ويزرع في النفوس رهبة تعانق رهبة الموت، وغصة الفراق، وألم الغياب... تتقدم امرأة أمام القبر، لا بد أنها أرملة الفقيد، ترفع الحجاب عن وجهها وتنزع خاتما من أصبعها لتضعه في هدوء وببطء جليل على شاهد القبر.. فيُسمع انتحاب خافت وسط ذاك الصمت من وراء ظهرها، في مكان ما من بين الجمع المشيع لجثمان المرحوم. وحين تلتفت الأرملة تهم بالعودة والابتعاد عن الضريح، يبزغ فجأة ضوء من بين الغيوم، ومن بين هذه

الفجوة الصغيرة المضيئة في السماء المكفهرة الداكنة ينطلق شعاع صغير من أشعة الشمس باتجاه الأرض، ليسقط على بقعة خضراء بالقرب من القبر، حيث تفتحت زهرة القطيفة الصفراء وحيدة، قطرات المطر تلمع مثل الذهب على بتلات الزهرة، وينتهي المشهد بجنيريك أسماء الممثلين يصاعد على الشاشة السوداء معلنا نهاية الفيلم.

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

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

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

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

"فلقد عرفتها من قبل جميعا، عرفتها جميعا
عرفت الأمسيات و الأضاحى و العصارى
لقد أفرغت معين حياتي بملاعق القهوة
أعرف الأصوات المتلاشية في وقع متلاش
تحت الأنغام المنتشرة من غرفة نائية
فكيف إذن أجسر"[10]

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

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

وهذا الموقف قد يكون تاريخيا أو أسطوريا أو فلسفيا أو دينيا أو غير ذلك, وذلك بأن يختار الأديب لقصته أو مسرحيته بطلاً بديلاً لشخصية المؤلّف ويدعه يتحرك ويتصرف على وفق ما يقتضيه الموقف دون أن يفطن الجمهور إلى أن هذه الشخصية هي الظلّ لشخصية المؤلّف الحقيقي. ويذهب إليوت إلى أنه ينبغي على الشاعر أن يجد هذا المعادل الموضوعي لتجربته الشخصية، وذلك ليكسبها صفة الشمول والموضوعية ويضمن صدق تجربته بتنحية ذاته عنها.[11] وبالنسبة لإليوت إذا استطاع أي نص شعري سردي أو مسرحي أن يحدث تأثيرا في الجمهور وأن يهز المشاعر ويذكيها، ويلامس الوجدان ويداعبه، وأن يقع ذاك التأثير موقع البلسم من الجرح وموقع النوتة من الإيقاع، فإن الكاتب المبدع قد كان ناجحا في إيجاد المعادل الموضوعي الأمثل والأنجع للتعبير عن تلك المشاعر، فإذا فشل في إيجاد هذا المعادل وتوظيفه توظيفا فنيا بارعا، إما أن تحدث القطيعة النهائية بين النص والمتلقي ويستغلق على الجمهور الانفعال والتجاوب والتأثير والدهشة، وإما يحدث شرخ جزئي يؤدي إلى الانفعال الخاطئ، فتنتج مشاعر النفور بدل المشاركة الوجدانية، وأحاسيس الغضب بدل الطمأنينة، وفي الحالتين يفشل العمل الإبداعي فشلا ذريعا من الناحية الفنية والجمالية.

انتشار المصطلح

منذ نشر إليوت لمقالته النقدية سنة 1919 ووسمها بـ"Hamlet and His Problems." "هملت ومشكلاته" تلقف مختلف النقاد مصطلح المعادل الموضوعي محاولين تطبيقه على النصوص الإبداعية ليغدو "من أكثر المقولات النقدية احتفاء في الساحة"[12] النقدية الغربية، ولكن شهرة المفهوم الحقيقية أكسبتها له تطبيقات النقاد الجدد خاصة في السنوات ما بين الأربعينات والخمسينات.[13] وتشير موسوعة برنستون أن ذلك الحكم على مسرحية "هملت" مستمد من إحدى الكتب التي كان إليوت يراجعها " مشكلة هملت" للكاتب ج. م. روبرتسون J. M. Robertson(1919)، حيث أطلق على المسرحية " إخفاق جمالي"، وما هي إلا دليل على عدم قدرة شكسبير على التعبير على أحاسيسه الخاصة بطريقة ملائمة وأن قرف واشمئزاز هملت يتجاوز غرضه والمتمثل في زواج أمه غير الشرعي مع عمه، والحال نفسها بالنسبة لقصة هملت التي عدها وسيلة غير ملائمة للانفعال. فعواطف هملت القوية "تجاوزت الحقائق المعطاة في المسرحية"، مما يعني أنها لم تكن مدعومة "بمعادل موضوعي" ملائم. ليكون تمثيل مشاعر وأحاسيس هملت دراميا أكثر قوة من إمكانيات شكسبير الفنية وقدراته التقنية. ورغم أن مقالة إليوت هذه لم تقنع الكثير في الحكم على هملت كعمل أدبي فاشل، إلا أن مصطلح المعادل الموضوعي حقق نجاحا باهرا على مستوى التداول والتوظيف وتضيف الموسوعة أنه ما بين 1980 و2011، وبعد مدة طويلة من أوج تأثير ت.س. إليوت، ظهر المصطلح في أكثر من 350 مقالة أكاديمية.[14]

وتجاوزت شهرة وتداول هذا المصطلح النقاد وكتاباتهم، فلم يعد التقنية الأكثر توظيفا في الدراسات الأدبية والنقدية في الشعر والرواية والمسرح فحسب، وإنما تعدى إلى الشعراء والمبدعين الذين اختاروا المصطلح كعناوين لقصائدهم كما هو الحال بالنسبة للشاعرة لو سي بروك برويدو[15] Lucie Brock Broido في قصيدتها "سبع معادلات موضوعية" Seven Objective Correlatives، التي نشرت بمجلة كولومبيا للآداب والفنون[16]، والشاعر المصري محمد قرنه[17] في قصيدته " المعادل الموضوعي للفرح". وهو الأمر الذي يبرز قوة الوهج وتأثير الهالة الكاسحة لهذا المفهوم النقدي.

صور المعادل الموضوعي لدى النقاد الجدد

وظف المعادل الموضوعي من قبل كثير من النقاد كما أشرنا بطرق متعددة وبدرجات متفاوتة في التعقيد وبمستويات مختلفة في الوعي، ولكن النقاد الجدد كانوا أكثر اهتماما وأكثر وعيا وأكثر قوة في توظيفه من غيرهم، لأنه كان بالنسبة لهم " أحد المبادئ الأساسية لمنحاهم، فنحن نجده مكررا في شواهد مبعثرة من أقوالهم النقدية"[18] وقد

تعددت صوره وتجلت عند ألن تيت Allan Tate في مفهومه للتوتر في الشعر Tension in Poetry، وعند رانسم John Crowe Ransom في ثنائية النسيج والبنيان Structure and Texture، وعند كلينث بـــروكس Cleanth Brooks فـــي مفهوم مفارقة اللغة Paradox Of Language وعند فرانك ليفـــز Frank Raymond Leavis فـــي رؤيتـــه للطبيعـــة الانفعالية، إضافة إلى صورته الحقيقية عند ت.س. إليوت.

وقد أشارت المعاجم والقواميس إلى هذه الاستخدامات الغامضة أحيانا كما هي الحال فـــي معجـــم المصـــطلحات الأدبية الذي يقر بهذا التنوع والغموض، مؤكدا أن مصطلح المعادل الموضوعي "يستخدم بشكل واسع وغـــامض عنـــد أنصار مدرسة النقد الجديد. ويعتمد المصطلح على نزعة ميكانيكية تضع علامة التساوي بين إحساس جاهز متشيئ يبدأ به الكاتب وبين وسائل تعبير تؤثر في الجهاز العصبي للإنسان كما تؤثر العقاقير"[19]

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

أما جون كرو رانسم فهو الآخر يدور في فلك النظرية الإليوتية ولا يخرج كثيرا عن مدار المعادل الموضـــوعي فيها من خلال مصطلحه "النسيج والبنيان" يقرر: "إن هدف الناقد الجيد هو فحص وتعريف القصيدة بالنظر إلـــى بنيانهـــا ونسيجها. وإذا لم يجد ما يقوله عن نسيجها فليس لديه ما يقوله عنها باعتبارها قصيدة"[20]

والقصيدة عنده عالم مغلق على ذاته يعوضنا عن عالم المادة الصلبة. والمعرفة التي يمكن تحصيلها من الشـــعر فريدة. وبنيان القصيدة هو حجتها النثرية. ولكن القصيدة ليس لها هذا المعنى المقرر فقط، الذي يتصل بالبنيان، ولكن لها معنى نسيجي كذلك. والنسيج هو سياق التفصيلات المتباينة غير المقررة (الملموس). وقد كتب رانسم: إن هدف الناقـــد الجيد هو فحص وتعريف القصيدة بالنظر إلى بنيانها ونسيجها. وإذا لم يجد ما يقوله عن نسيجها فليس لديه مـــا يقولـــه عنها باعتبارها قصيدة.[21]

أما كلينث بروكس Cleanth Brooks فتستدعي فكرة إليوت المعادل الموضوعي عنده ارتباطـــا موازيـــا (نحـــن كقراء للشاعر)، في عملية مشابهة لاكتشاف الشاعر مادته، نصنع ثانية من رموزه تجربة مجموعية مشابهة نوعا مـــا، في حالة امتلاكنا للخيال، للتجربة المجموعية للشاعر نفسه)، وعنده أن القصيدة هي كل جمالي لا بديل له. ونثر القصيدة ليس القصيدة نفسها، بل هو حجتها النثرية أو بنيانها، أما النسيج أو الهيكل العادي الذي هو القصيدة نفسها فإنـــه يقـــاوم التعادل العملي. والدلالة على القصيدة بما يسمى نثرها هو الدلالة عليها بشيء خارج عنها، بشيء يمسخها في أفضـــل الأحوال إلى ما يشبه حالتها الأصلية غير المدركة. وطبقا لمفهوم (المعادل الموضوعي) فإن الشاعر صـــانع لا ناقـــل، صانع شيء مادي يحاك من تجربته، ونحن نشارك في هذه التجربة إذا أتيح لنا أن نعرف هذا الشيء. وفي خلـــق هـــذا الشيء لا يعيد الشاعر إنتاج نسخة لتجربة واحدة خاصة كما يفعل شرطي المباحث للخطوة المطبوعة في الوحل. ولكنه من خلال عدد لا يحصى من مختلف التجارب، يحوك ربما عن طريق عملية مشابهة للكشف، التجربة المجموعية هـــي القصيدة[22]

وأما ف.ر.ليفيز فيرتبط منهج المباشرة في التعبير عن الانفعال في الشعر لديه بالعجز عن القبض على شيء، أو عن تحليل انطباع، أو عن تقديم تجربة. وهو إخفاق برجع بصورة رئيسية إلى حقيقة أن الانفعال يكتشف مـــن الشـــيء الملموس. وقد كتب ليفيز في(الفكر والطبيعة الانفعالية) عن عجز شللي الملحوظ عن القبض على شـــيء أو تقـــديم أي موقف أو أية واقعة ملحوظة أو متخيلة أو أية تجربة، كشيء يوجد مستقلا بطبيعته الخاصة وبحقه الخاص، وبالمقابـــل

هناك التقديم المباشر للانفعال، انفعال معبر عنه باستمرار، بذاته ولذاته. ويعبر ليفيز عن وجه آخر لمفهوم (المعادل الموضوعي)، وهو أن التأثير الشعري لا يمكن ضمانته إلا حين يقدم الانفعال تقديما غير شخصي من خلال مادة خاصة.[23]

أما بالنسبة لكل من ويمزات W.K Wimsatt ومونرو بيردزلي Monroe C. Beardsley فإننا نعثر على تجليات واضحة للمعادل الموضوعي في مفهومي المغالطة القصدية Intentional Fallacy) والمغالطة التأثيرية الوجدانية (Affective Fallasy) اللتين صاغاهما في كتابهما الأيقونة اللفظية The Verbal Icon حيث عرف الكاتبان المغالطة التأثيرية الوجدانية على انها الخطأ في تقييم القصيدة الشعرية من خلال آثارها وخاصة منها الآثار الانفعالية الوجدانية للقارئ فإذا كانت "المغالطة القصدية تقتضي أن ملكية النص تتجاوز النَّاص إلى جمهور القراء، بمعنى أن النص بدخوله عالم اللغة يتحرر من سلطة المؤلف ورقابته على معانيه"[24]، فإن المغالطة التأثيرية تقتضي "الفصل بين ماهية النص وتأثيره على القارئ، لأن الخلط بين النص وما يحدثه من نتائج وآثار على نفسية المتلقي في ظروف خاصة هو وهم أو خطأ نقدي ما ينبغي للناقد الموضوعي الحصيف أن يقع في شراكه، لأنه إن وقع فسيقع في هوة الانطباعية التي كان النقد الجديد قد قام -أول ما قام - على أنقاضها "[25] كما ان هذه المغالطة "قد سادت في ممارسات النقد الرومانطيقي الذي غالبا ما يعتبر القصيدة تعبيرا عن ذات المؤلف وبهذا تكون القصيدة سبيلا يفضي الى المؤلف ذاته ودليلا يعتمد عليه الناقد في اثبات نجاح أو فشل القصيدة.[26] فالنقاد الجدد يرفضون هذا الخلط بين ما هو للنص وما هو للقارئ، وإذا كانت نظرية التلقي تجادل بأن فهم النص غير ممكن بمعزل عن هذه التأثيرات، فإن النقاد الجدد اعتبروا تدخل هذه التأثيرات في تحليل النص محذورا علينا تجنبه، ولتجنبه يلزمنا "نقد موضوعي" حيث الناقد لا يصف تأثيرات العمل في نفسه، بل يركز على تحليل أدوات العمل وسماته المميزة.

وهو التوجه النقدي الذي يرى " أن القصيدة تتحدد من خلال استجابة أو ردود فعل القارئ، بل لعل القصيدة نفسها تتشكل أصلا من هذه الاستجابة. [27]

إن مقومات هذا المفهوم عند النقاد الجدد كثيرة وقد لخصها حسام الخطيب في مجموعة من النقاط تتمثل في أن القصيدة هي خلق، وأن الشعر ليس تعبيرا مباشرا عن الشخصية، وأن الفنان الكامل هو الذي يستطيع أن يحقق انفصالا تاما بين الانسان والمبدع، وأن يتمثل العواطف التي هي مادة الخلق، وأن اللغة هي ما يمثل الشيء إلى درجة أنهما متطابقان، وأن انفعال الفن ليس شخصيا، ويتعلق بالقصيدة لا بالشاعر. وهو لا يوصف بالمصطلحات العقلية والرمزية، وإنما يترجم إلى موقف أو عمل ملموس يثير استجابة انفعالية، ليخلص إلى أنه على الفنان ألا يحاول التعبير عن الانفعال بشكل مبالغ فيه، وأن يكون دقيقا لا ينقص ولا يزيد. وهو ما يترتب عليه ذلك أن القصيدة لها حياتها الخاصة، ولها قوانينها ومبادئها الداخلية التي تنظمها، وهي تتضمن تغييرا حيويا كيماويا للحقائق التي اندمجت لتوليدها. والشيء الذي يقدم لنا في أية قصيدة لا يكون ولا يستطيع أن يكون شخصية الشاعر، وحين نقرأ القصيدة ننسى كل ما هو خارجها، بما في ذلك الشاعر، إذ أننا في عملية التذوق نتعامل مع العمل الفني نفسه، لا مع خالقه[28].

مرجعيات المعادل الموضوعي

تعددت المصادر التي أشار إليها النقاد والدارسون لإليوت حول منهجه الموضوعي والنظرية اللاشخصية تاريخيا إلى ما قبل غابة إليوت المقدسة. فمحمد غنيمي هلال يقر هذه المرجعية المتعددة لمفهوم المعادل الموضوعي بقوله: "والواقع أن فكرة التبرير الموضوعي للعمل الفني مقررة في النقد الأدبي منذ الواقعية الاشتراكية، أي منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر." [29] ويشير إلى مجموعة من الكتاب الذين نادوا بها، فهذا فلوبير حين دعا إلى أن يختفي الكاتب بشخصيته وراء العمل الأدبي في موضوعية تظهر فيها أصالته ويعمم فيها تصوير أحاسيسه، بحيث لا يظهر ذاته ظهورا مباشرا في عمله، وعنده أن (العاطفة لا تخلق الشعر، وكلما كنت ذاتيا في الفن كنت ضعيفا). وهذا الكاتب الفرنسي إميل زولا في مذهبه الواقعي الطبيعي، مقررا مع ذلك أصالة الكاتب فيما يجمع ويرتب من حقائق، وفيما

يسوق من قضايا، ويتبعه في هذا كله بلزاك. ويقرر وليس هؤلاء النقاد الكتاب بمجهولين في النقد الأوروبي، بل إنهم ليسوا بمجهولين من ت. س. إليوت نفسه. (30)

أما دافيد. ج. ديلورا David J. De Laura فيرجع المصطلح من إليوت إلى والتر باتر Walter Pater ونبه إلى وجود ظلال وأصداء لهذا المصطلح عند كل من الشاعر الرومانسي اللورد بايرون وهوسرل والفيلسوف جورج سانتيانا والفيلسوف الألماني نيتشه(31). مما يجعلنا نقول بوجود أشكال متعددة للمعادل الموضوعي عبر تاريخ الفكر والنقد الغربيين.

وأغلب الظن أن المصطلح وإن ارتبط نقديا وإعلاميا بإليوت منذ نشره لكتابه: الغابة المقدسة" The Sacred Wood وإن تعددت مرجعيات هذا المفهوم فإن الدارسين يرجعون تاريخ ظهوره وتوظيفه إلى الكاتب والرسام الأمريكي واشنطن ألستون♣ Washington Allston الذي قدمه في إحدى محاضراته عن الفن ضمن سلسلة : " مقدمة في الخطاب وهذا حوالى 1840،وذلك لأن ألستون لم يوظف المصطلح بدلالات إليوت وإنما برسمه أيضا يقول واشنطن ألستون: "من المؤكد أن العناصر غير العضوية المحيطة كالهواء والتراب والحرارة والماء تنتج صيغها المميزة، رغم أن بعضها، وقد تكون كلها، عناصر أساسية، فإنها معرفة بمعادِلاتٍ محددة سلفاً، ومن دون هذه المعادلات، فإن وجود هذه العناصر قد لا يكون جلياً. وبطريقة مماثلة، فإن الشكل المميز للخضار يوجد من قبل في حياتها وفي فكرتها ليتطور بواسطة نسيجها الحيوي إلى شكلها العضوي الملائم.(32)

ويضيف في الصفحة الموالية "لا توجد أيه تغيرات ممكنة في الدرجات والنسب لهذه العناصر تستطيع أن تغير شكل نبتة ما، - فمثلا ملفوف من القرنبيط؛ يظل على الدوام ملفوفا، صغيرا كان أم كبيرا، رديئا أم جيدا. وكذلك هو الحال بالنسبة إلى العالم الخارجي للعقل؛ الذي يحتاج أيضا كشرط من شروط تجلياته إلى معادله الموضوعي. وبالتالي فوجود بعض الأوجه الخارجية والمحددة سلفا للتوافق مع الفكرة الموجودة من قبل في قوتها الحيوية، يعد أمرا ضروريا في تطور نهايتها الخاصة، - العاطفة الممتعة. ونرجو الملاحظة أننا لم نقل الإحساس الفوري. وبالتالي نحن نحمل أنفسنا ما يبرر الحديث عن هكذا وجود على أنه مجرد مناسبة أو شرط وليس سببا في حد ذاته، وبالتالي وعلاوة على ذلك يمكن الاستدلال على الضرورة المطلقة للقوى المزدوجة من أجل الوجود الفعلي لأي شيء. وحده خالق كل شيء الغني في وحدته بالغة الكمال. "(33)

كما نجد أيضا ظلالا وارفة للمعادل الموضوعي الإليوتي عند كتاب المدرسة التصويرية، وبالخصوص عند إزرا باوند الناقد والشاعر الأمهر كما أطلق عليه إليوت. إذ يرد ماريو براتس هذا التصور إلى باوند. والقطعة المقتبسة من باوند ترد في الصفحة الخامسة من كتاب "روح الرومانس " يقول براتس: " إن فكرة باوند عن الشعر على أنه نوع من الرياضيات الملهمة التي تزودنا بمعادلات لا للأرقام المجردة والمثلثات والأجسام الكروية وما شابه ذلك , وإنما للانفعالات الإنسانية يمكن القول بأنها نقطة البدء في نظرية إليوت عن "المعادل الموضوعي ".(34) وهو الرأي ذاته الذي يشير إليه ستانلي هايمن حول المصطلح وحول فكرة اللاشخصانية المستمدتين من آراء إزرا باوند النقدية (35).

والظلال نفسها والرؤى ذاتها نجدها عند القاص الأمريكي إدغار ألن بو Edgar Allen Poe ويقررها بمصطلحات قريبة من مصطلحات إليوت؛ يكتب بو في مقالته عن هوثورن:" أما وقد تصور , بعناية متعمدة , تأثيرا معينا فريدا أو واحدا ينبغي صنعه , فإنه (الأديب الفنان البارع) يبتكر عندئذ من الأحداث , ويضم من الأحداث ما هو خليق أن يساعده , على أفضل الأنحاء , على بلوغ هذا التأثير المتصور سلفا "(36).

كما تعود فكرة لاشخصانية الشعر التي يعد المعادل الموضوعي أهم ركائزها إلى الحركة الرمزية الفرنسية، وهذه التعددية في مصادر إليوت النقدية هي ما أدى إلى عدم التجانس الملحوظ في بعض أفكار إليوت، وإلى الغموض الذي اكتنف بعض رؤاه الفكرية كما يشير على ذلك عبد العزيز موافي:" ولقد قام إليوت بتطوير فكرة الشعر

اللاشخصي في الحركة الرمزية لتتخذ – عنده – شكل النظرية شبه المتكاملة. ونحن نرى أن عدم اكتمالها إنما يعود – بالأساس – إلى أن تلك النظرية قد ترددت كشذرات في أماكن كثيرة من كتاباته النقدية ولم ينتجها ككتلة واحدة. وقد أثر ذلك على تجانس تلك الشذرات"[37]

كما تعد أعمال الألماني مارتن هيدغر Heidegger، مرجعية بارزة لفكرة المعادل الموضوعي وما يرتبط به، حيث وظف مصطلحا يكاد يكون مطابقا لمصطلح إليوت وواشنطن ألتسن في الرسم والمعنى وهو مصطلح 'objective correlate' وذلك في دراسته حول كارل ياسبرز Karl jasper الموسومة بتعليقات حول علم نفس رؤى العالم عند كارل ياسبرز والتي كتبها ما بين سنتي 1919 و1920 ودرسه في الفصل الثاني من هذه الرسالة[38] وبمصطلح المعادل الموضوعي 'objective correlate' انتقد هايدغر الفكرة المسبقة الفلسفية والمتمثلة في أن الفاعل ليدرك الفعل أو الحقيقة الكلية يحتاج إلى موقف أو سلوك بلاغي كوسيلة معادلة لفهمه أو إدراكه"[39]

أما الكاتب ديفد مودي David Moody فيرجع المفهوم إلى الفيلسوف فرانسيس هربرت برادلي [40] Bradley Francis Herbert بانيا طرحه على فكرة أن ت. س إليوت استهل مشواره التعليمي كفيلسوف لا كشاعر أو كناقد، وقد تابع دراسته الأكاديمية في ميدان الفلسفة بشغف كبير في الفترة الممتدة بين 1908 و1915 ليتوج هذا الاهتمام باستكماله لرسالة دكتوراه حول فلسفة برادلي بجامعة هارفارد سنة 1916 الموسومة بـ: " المعرفة والتجربة في فلسفة ف. هـ. برادلي Knowledge and Experience in the philosophy of F. H. Bradley وهي الرسالة التي حلل فيها إليوت كتاب أستاذه بجامعة أكسفورد:" المظهر والواقع" Appearance and Reality (1893) وقد أرجع بعض الدارسين الكثير من المصطلحات والرؤى النقدية الإليوتية إلى تأثير دراسته الأكاديمية للفلسفة، وإلى مجموعة من فلاسفة الغرب كهنري برغسون Henri Bergson وجوزيا رويس Josiah Royce برتراند راسل وفرانسيس هربرت برادلي؛ " يمكن التعرف على بعض مفاهيم برغسون كالمدة، الذاكرة والحدس في تدفق اللاشعوري في قصائد إليوت الأولى، كما يمكن استدعاء ظلال كل من راسل وبرادلي لتفسير بعض المفاهيم النقدية الإليوتية كمفهوم التقاليد والشعرية اللاشخصية، الدقة التحليلية، المعادل الموضوعي والموضوعية النقدية"[41]

يعلن أرمن بول فرانك أن أقرب مصادر مفهوم المعادل الموضوعي الإليوتي هي فلسفة الكاتب البريطاني فرانسيس هربرت برادلي Francis Herbert Bradley الذي ما من شك أنه تأثر به وبأعماله وكان يكن له كل التقدير والاحترام، وخاصة في دراسته الموسومة بـ: " المعرفة والتجربة في فلسفة ف. هـ. برادلي Knowledge and Experience in the philosophy of F. H. Bradley، ودراسة أرمن بول فرانك لم تكن تبحث "عن مصطلح المعادل الموضوعي ولكن عن الفكرة الأساسية التي تدل عليها" ويشير أرمن فرانك إلى اختلاف السياق بالنسبة للكاتبين فبالنسبة لبرادلي كان السياق يتمثل في مشكلة معرفية تنبثق من ميتافيزيقيته في حين كان السياق لدى إليوت كانت الشعرية هي الإطار المرجعي ويشير أرمن فرانك إلى أن اختلاف المنطلقات والسياقات والأطر المرجعية لكل من الكاتبين لا تمحو ذلك التشابه الرئيس خاصة إذا علمنا أن المعادل الموضوعي الإليوتي في الفن مرتبط ارتباطا وثيقا بالمعرفة ولا يمكن أن ينفصم عنها. [42] وتهيمن نظريتان على مذهب برادلي؛ الأولى فشل كل التصنيفات أو المفاهيم مثل الجوهر، والعلة، والزمن، وما إلى ذلك، من أجل ضبط الحقيقة المطلقة وثانيا، أن المطلق لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال الاتصال المباشر مع الأشياء في ضجة كبيرة، والتجربة المتنوعة غير قابلة للتجزئة، والتي تكون في الوقت نفسه فريدة وغير متناهية. وقد أطلق ت. س. إليوت على الصور المعادلات الموضوعية اللازمة في قصيدة، لأنه خشي أن الانفعالات والأحاسيس يمكن أن تصبح مهلهلة وفضفاضة رخوة من تلقاء نفسها، وتسيطر على الذهن وعلى القصيدة. ولأنه كان معني بهزيمة الإيمان بالذات جراء تأثير قراءاته لفرانسيس هربرت برادلي. فهو " أن استخدام اللغة هو التمثيل الأوضح لاستكشافنا عالم المفاهيم، وانطلاقا من هذا المنطلق كان اقتراحه لنظرية المعادل الموضوعي التي بنيت على التشابه

الذي أحس بوجوده بين المفاهيم والانفعالات، وأنه لا يمكن لهذه المفاهيم والانفعالات أن تُدرك وتُفهم من قِبل ذهن آخر إلا إذا موضعت، شيئت وجُعل لها شكلا محسا"[43].

وتتجاوز جذور المعادل الموضوعي في امتدادها البيئة الأوروبية والفلسفة الغربية إلى الثقافة الشرقية القديمة وهو أمر غير مستبعد إذا علمنا أن إليوت كان موسوعي الثقافة كوسموبوليثاني المعرفة، وهو الذي تأثر أول ما تأثر في كتاباته الشعرية بالثقافة الشرقية وبالتحديد برباعيات الخيام التي كان إدوارد فيتزجيرالد Edward FitzGerald قد ترجمها إلى الانجليزية، وكان عمره آنذاك أربعة عشر سنة كما اعترف في إحدى حواراته[44]، كما كان على دراية بعديد اللغات الشرقية بما فيها السنسكريتية والعربية[45] وغيرهما، ووظف الكثير من التناصات التي تدل على ذلك خاصة في قصيدته "الأرض اليباب". لذلك نجد المعادل الموضوعي يلتقي أيضا مع نظرية الرازا الهندية التي تعد جوهر الاتجاه الجمالي في المسرح والأدب الهنديين. والرازا rasa كلمة سنسكريتية: وتعني العصير أو المتعة، الذوق والتلذذ[46]، كما تعني بالمعنى المجازي الجوهر، الرغبة، اللذة، وهو مصطلح يدل على الحالة النفسية الأساسية وهذا هو الوجداني العاطفي المهيمن لأي عمل فني أو الشعور الأساسي الذي أثار في الشخص الذي شاهد أو قرأ أو سمع هذا العمل الفني، وتقر الكثير من الآراء النقدية على "أن "الرازا" هي الكلمة المفتاحية للأدب السنسكريتي كله." [47] وعلى الرغم من أن مفهوم الرازا أمر أساس لكثير من أشكال الفن الهندي بما في ذلك الرقص، والموسيقى، والمسرح الموسيقي والسينما والأدب، فإن معالجة، وتفسير، واستخدام والأداء الفعلي لرازا معينة يختلف كثيرا بين الأساليب والمدارس المتنوعة abhinaya بل وأكثر من ذلك هناك اختلافات كبيرة إقليمية حتى على مستوى الأسلوب الواحد أو المدرسة الواحدة.[48]

والظاهر أن المعادل الموضوعي هو التأويل المباشر والحديث لنظرية الرازا، Theory of Rasa إذ أن "شعرية الشعرية في مجملها تتحدث عن الانفعالات والأحاسيس التي تعاد صياغتها من قبل القارئ وهذا هو جوهر المعادل الموضوعي لدى إليوت. غير أن الرازا أكثر فعالية وأكثر تأثيرا من نظرية المعادل الموضوعي التي قدمت بطريقة حكيمة وطريقة تدريجية في حين قدمت نظرية الرازا في شكل شامل يتميز بالدقة في التفاصيل والتحليل. وثانيا أن نظرية إليوت ركزت على مهارات الكاتب دون الاهتمام بالقارئ والجمهور ذلك أنه بانعدام تجاوب المتلقي أو الجمهور تفشل جهود الكاتب تغدو سطحية لا عمق فيه."[49]

ويفسر موهيت كوما راي Mohit Kumar Ray هذا التشابه الموجود بين معادل إليوت ونظرية الرازا في كتابه: دراسة مقاربة للشعرية الهندية والشعرية الغربية فيقول: " وفقا لنظرية الرازا كما أعلنها بهاراتا Bharata في ناتيا شاسترا Natyashastra فإن الأصول والمنابع تنتمي إلى الشخصيات الممثلة على المسرح، ولا يوجد تحديد لعدد المصادر أو الأصول. وفي حالة المصادر الابتدائية نجد الألامبانا Alambana والدوشيانتا Dushyanta. والجمال الفيزيائي الجسدي لهذين الشخصيتين، وأزهار الربيع، وأسراب النحل، وغيرها تشكل الأوديبانافيبهافاس Uddipanavibhavas أو العرض أو الخلفية Setting. اما الآنيبهافاس Anubhavas والتي تشكل أجزاء من ساتيكابهافاس Sattikabhavas تمثل الشخصيات، وحسب بهاراتا Bharata التمظهر الفيزيائي للحب. وتتحقق الانيبهافاس (الممثلة للشخصيات) من خلال أفعال وسلوكات الشخصيات. ولأن صوت الأفعال أقوى من صوت الأقوال، فإن الأفعال تظهر وتكشف الشخصية أكثر من الكلمات المستخدمة من قبل هذه الشخصية أو تلك. وبهذا الشكل تكون الآنيبهافاس Anubhavas ما أطلق عليه إليوت بالمعادل الموضوعي"[50]

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

المعادل الموضوعي في النقد العربي

إن الحديث عن المعادل الموضوعي وأثره في الخطاب النقدي العربي، هو حديث عن تأثير ناقد ترك بصماته الشعرية والنقدية ليس على صفحات التاريخ الأدبي والنقدي العربيين وإنما على صفحات تاريخ عديد الشعوب والمجتمعات. و"عندما يدور الحديث عن الشعر العربي الحديث –الذي يدعى أحيانا بالشعر الحر – وعن المؤثرات الخارجية التي أسهمت في تكوينه، فإن صورة إليوت تبرز حتما في المقدمة"[51] ولم يحظ ربما شاعر أو ناقد بنفوذ ت.س إليوت وتأثيره وسلطته على ساحة النقد الأدبي ومضمار الشعر في القرن العشرين، حتى أن الشاعر الكبير توماس ديلان Dylan Thomas قلده اسم البابا، ولقبه ديلمور شفارتز Delmore Schwartz بالناقد الديكتاتور[52]، وكانت الغابة المقدسة كتابه الصادر سنة 1919 تمثل لحظة التحول في النقد الغربي، لتمثل فجر الحداثة النقدية الأنجلوأمريكية، كما كانت أشعاره وخاصة قصيدته أغنية العاشق بروفروك تمثل لحظة التحول في الشعر بتمثيلها للحداثة الشعرية الأوربية.

كما ملأ إليوت الدنيا وشغل الناس، شغلت نظرية المعادل الموضوعي التي جاء بها حيزا مهمًا، بالغ الأثر في الخطاب النقدي العربي ابتداء من الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، ولا زالت تشغل الحيز نفسه إلى غاية يومنا الحاضر. وتسربلت هذه الفكرة بألحفة عدة، بحسب ثقافة النقاد الذين تلقوا هذا المصطلح، وبحسب فهمهم له، فتعددت الرؤى واختلفت الدلالات التي أضفوها عليه. ولعل مرد تلك الاختلافات يعود إلى الغموض الذي وسم الكثير من أفكار إليوت النقدية "ولكثرة الخلط لدى الناس في فهمه[53]" كما أشار محمد غنيمي هلال. ولأن لكل ناقد جهازه المصطلحي فقد ترجم المعادل الموضوعي إلى العربية بمسميات متعددة مثل: التبادل الموضوعي، المعادل الموضوعي، البديل الموضوعي، الموضوعية المتقابلة، الترابط الموضوعي، وقد كان مصطلح (المعادل الموضوعي) أكثرها شيوعاً وملاءمة كما يقول عناد غزوان.[54]

لم يقتصر اختلاف تلقي النقد العربي للمعادل الموضوعي على ترجمته أو تعريبه فحسب وإنما تجاوز ذلك إلى رؤية النقاد العرب المختلفة لدلالاته وأهميته، واختلاف الشعراء والروائيين والمسرحيين في مستويات توظيفه؛ بساطة وتعقيدا، وكيفية استخدامه والتعامل معه. ففكرة المعادل الموضوعي فكرة مناهضة للمد الرومانسي، وتمرد على الذاتية في الأدب والنقد الإنجليزيين، فهو يرفض المفهوم الرومانسي حول الشعر وارتباطه بعاطفة الشاعر وذاتيته، فإذا كان الرومانسيون يرون أن الشعر تعبير عن الذات، فإن إليوت يرى أن الشعر على النقيض من ذلك – هروب من الذاتية. فليس "الشعر إطلاقاً لسراح الانفعال، وإنما هو هروب من الشخصية ولكن من الطبيعي ألا يعرف معنى الرغبة في الهروب من الشخصية ومن الانفعالات سوى من يملك هذه الأشياء"[55]،وهو المفهوم الذي يرتبط بلاشخصانية القصيدة الشعرية وبالمنهج الموضوعي الذي دعا إليه إليوت والنقاد الجدد ومن قبلهم ثلة من المفكرين والفلاسفة الغرب كالمفكر الانجليزي ماثيو آرنولد Matthew Arnold والفيلسوف الايطالي بنيديتو كروتشي Benedetto Croce والناقد الأمريكي جوال إلياس سبينغارن Joel Elias Spingarn وغيرهم. ومن هنا ينطلق موسى منيف ليقول وهو يتحدث عن الاتجاه الرافض للرؤية التعبيرية : "وفي مجال رفض النقد الرومنطيقي الذي يقول إن الشعر تعبير عن العواطف قال إليوت إن الشعر ليس تعبيرا عن العواطف وإنما هو هروب من العواطف فوضع بذلك الأساس المتين للنقد الموضوعي أو ما يسمى بالمعادل الموضوعي".[56] ويبدو أن منيف هنا لا يفرق بين النقد الموضوعي وبين المعادل الموضوعي الذي يعد إجراء نقديا واستراتيجية من بين عديد الإجراءات التي ترتبط بالمنهج الموضوعي وبالنقد الجديد. وهذا الدمج بين مصطلح "النقد الموضوعي" أو الموضوعية ومصطلح "المعادل الموضوعي" نجده أيضا عند محمد زكي العشماوي وهو يتحدث عن أثر إليوت في النقاد والمشتغلين بالدراسات الأدبية والنقدية حين يقول : " أثر إليوت

في كثيرين وعلى الأخص فيما سماه المعادل الموضوعي أو موضوعية الأدب، وقيمتها في أنها نبهت الأذهان إلى حقيقة هامة وهي أن الأدب خلق وليس تعبيرا."[57]

أما رشاد رشدي وهو أحد أكثر المتحمسين لإليوت وفكرة المعادل الموضوعي فقد كان سباقا إلى الدعوة إلى الموضوعية في النقد والأدب رافضا كل تلك المفاهيم السائدة التي غرقت في تمجيد ذاتية الأدب، ولم تكن رؤاه تختلف كثيرا عن رؤى إليوت، فالأدب بالنسبة له ليس تعبيراً عن شخصية الكاتب، وسيرته وبيئته ويدعو للنظر في مسرحيات شكسبير التي لا يمكنها بأية حال من الأحوال أن تكون مرآة لشكسبير أو لعصره " فلو أنك حاولت أن تجد في مسرحية من مسرحيات شكسبير مثل عطيل وهملت أو غيرها، تعبيراً واحداً عن شخصية شكسبير لما نجحت في ذلك".[58] وإذا كان المعادل الموضوعي عند منيف هو الموضوعية، فإنه البلاغة عند رشاد رشدي الذي ذهب بعيدا في تقمص آراء إليوت ومفاهيمه وحاول تطبيقها على القضايا النقدية في بعدها العربي لذلك نجده يعرف البلاغة بالتعريف نفسه الذي أعطاه إليوت لمعادله، فيقول:" فالبلاغة تتمثل كما يقول إليوت في أن يخلق الكاتب شيئاً يجسم الإحساس، ويعادله معادلة كاملة، فلا يزيد أو ينقص منه حتى إذا ما أكتمل خلق هذا الشيء.. استطاع أن يثير في القارئ الإحساس الذي يهدف إلى إثارته. "[59] فالبلاغة وأساليبها وما تزخر به من صور شعرية ورموز ومجاز ليست سوى قنوات يتم من خلالها التوصل إلى معادلات موضوعية للعواطف والأحاسيس، تم التعبير من خلالها بوسائل ومواقف وحالات تؤكد اللامباشرة واللاشخصانية، وأي انحراف عن هذه الطريقة يؤدي إلى السقوط في بحيرة المباشرة الآسنة، لأن التعبير المباشر عن المشاعر "يدل على فشل الكاتب في الخلق فشلاً يرجع أسبابه إلى عدم وجود المعادل الموضوعي، الذي يقوم مقام الإحساس، فعلى الكاتب أن يصور الإحساس أو الفكرة بدلاً من الإخبار بها "[60] مما يؤدي إلى الحفاظ على ما يسميه بالمقومات البلاغية الأساسية، ومن هنا يدعو رشاد رشدي إلى تلك اللغة الرمزية في الكتابة الشعرية، كما دعا إليها إليوت وباوند وجماعة لندن من التصويريين والدواميين[61]، فهذه الرمزية في التعبير هي التمثيل الأسمى لفكرة المعادل الموضوعي والتي حاول من خلالها أن يؤسس بلاغة عربية جديدة مبنية على مقومات جديدة تكرس مفهوم " أن اللغة رمز وأنها لذلك يجب أن تكون وسيلة لا غاية تنشد لذاتها".[62] ويقول أيضاً : "إن الوسيلة الوحيدة للتعبير عن الوجدان في الفن هي بإيجاد معادل موضوعي.. أو بعبارة أخري بخلق جسم محدد أو موقف أو سلسلة من الأحداث تعادل الوجدان المعين الذي يراد التعبير عنه، حتي إذا ما اكتملت الحقائق الخارجية التي لابد أن تنتمي إلى خبرة حسية تحقق الوجدان المطلوب إثارته.. وبناء عليه، فالحتمية الفنية تتحقق إذا تساوت الحقائق الخارجية مع الوجدان مساواة كاملة.[63] أما الأستاذ عبد الرضا علي فينطلق من فكرة المعادل الموضوعي ليجعلها تمثل عند الشاعر معادلة تهدف إلى إقامة التوازن بين عالم الواقع والعالم كما ينبغي، يقول: "إن الشاعر المعاصر الواقع تحت تأثير المناخ الإليوتي عن وعي أو عن غير وعي يرمي إلى سد الثغرة التي تفصل بين عالم الخراب كما يراه وبين العالم كما يريده".[64]

إذا ما نلحظه في الساحة النقدية العربية هو اضطراب مفهوم المعادل الموضوعي وتعدد المصطلحات التي ترجمته، ولكن وبالرغم من هذا الاضطراب حظي بأهمية كبيرة لدى النقاد والدارسين العرب.

المعادل الموضوعي والقناع

القناع صورة أخرى من صور المعادل الموضوعي ويكاد يكون مرادفا له فهو كما وصفه لستر تقنية لنقل توصيل تجربة داخلية من خلال الموضعة. فإنه ليس من الصعب أن نرى هنا الإدراك المسبق لما أطلق عليه إليوت المعادل الموضوعي.[65] أما بالنسبة للدكتور إحسان عباس فالقناع ما هو إلا " شخصية تاريخية – في الغالب- (يختبئ الشاعر وراءها) ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها[66] وهذه التاريخية ما هي إلا ذلك المعادل الذي يبحث عنه المبدع ليبدو بعيدا عن مشاعره الخاصة في النص الإبداعي. وهو لدى جابر عصفور رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر، ليضفي على صوته نبرة موضوعية، شبه محايدة، تنأى عن التدفق المباشر للذات، دون

أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره[67] يتكلم بضمير المتكلم إلى درجة يخيل إليها – معها أننا نستمع إلى صوت الشخصية، ولكننا ندرك شيئا فشيئا أن الشخصية في القصيدة ليست سوى قناع ينطق من خلاله فيتجاوب صوت الشخصية المباشر مع صوت الشاعر الضمني تجاوبا يصل بنا إلى معنى القناع في القصيدة"[68]

القناع أيضا هو " أحد الوسائط الأساسية التي يحاول بها الشاعر المعاصر اقتناص الواقع، وإدخاله في شبكة الرمز لعله يساهم بذلك في تغييره، وبمجرد أن يخلق الشاعر قناعا فإنه يخلق رمزا، يقوم على التفاعل بين أطراف تؤدي إلى معنى"[69] ولكن آراء إليوت المرتبطة بهذا المفهوم وبمفاهيم أخرى كالعودة إلى الموروث الشعبي القديم، وذوبان الشاعر في شخصيات أخرى لا تعني البتة أن ينفصم الشاعر عن بيئته وأن ينأى عن قضاياه عصره ليتلاشى " في التراث القديم بحيث يصبح تكرارا لنماذج تراثية أو تاريخية بكل مكوناتها."[70] وإنما يرى أن الفن ليس تعبيرا عن إحساس صادق، مهما بلغ الإحساس أو التعبير من الصدق، كما أنه ليس تعبيرا عن شخصية الفنان، فالفنان لا يخلق فنا عظيما بمحاولته التعبير عن شخصيته، تعبيرا متعمدا مباشرا"[71] فإن أفكاره عن المعادل الموضوعي تعد من الدوافع الأساسية نحو اعتماد الشعراء العرب "تقنية القناع" في قصائدهم الحديثة فتعريف عبد الوهاب البياتي مثلا تأكيد لأفكار إليوت حول المعادل الموضوعي إذ يجعل البياتي من القناع وسيلة يتجرد بها الشاعر من ذاتيته، أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته[72] حتى يتمكن من استبعاد المؤثرات الذاتية الخاصة التي صبغت الاتجاه الرومانسي، ويتخلص من التدخل المباشر والفاضح للشاعر كشخصية في مسار قصيدته التي يبتغي من ورائها تحقيق المعنى الإنساني الشامل. وهكذا فإن هندسة القصيدة وبناء ذلك المسار الشعري على خلفية المعادل الموضوعي يحقق للشاعر إمكانية التخفي والهروب من طغيان عواطفه وأحاسيسه على القصيدة.

ووظف العديد من شعراء العربية القناع في أشعارهم فقد "لجأ عبد الوهاب البياتي إلى استخدام القناع المستعار من التاريخ والرمز والأسطورة كي يعبر من خلاله عن المحنة الاجتماعية والعالمية، فالقناع هو الاسم الذي يتحدث من طريقه الشاعر عن نفسه، متجردا من ذاتيته، أي أنه يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلك يبتعد عن حدود والغنائية والرومانسية، لأن الانفعالات الأولى لم تعد تشكل القصيدة ومضمونها، بل هي الوسيلة إلى الخلق الفني المستقل، والقصيدة في هذه الحالة عالم مستقل عن الشاعر، وإن كان منشئها، لا تحمل آثار التشويهات والصرخات والعلل النفسية التي يحفل بها الشعر الذاتي الغنائي."[73]

أما السياب ففي قصيدته "النهر والموت" يحيل نهر "بويب" نهرا أسطوريا، وذلك إذا كان الشعر هو المعادل الموضوعي بين الحياة والموت، يود الشاعر من خلال حواره عنه أن يغرق في دمه إلى القرار، كي يحمل العبء مع البشر، فهو في هذه القصيدة يجعل الواقع يتداخل مع في الحلم لكي يسوغ الخيبة التي يحسها في عالم السياسة حيث بدا له العالم حزينا لا يرى فيه غير الكآبة والقهر والتسلط، تنضح منه الدموع والموت والفناء." [74]

خاتمة

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

ومهما يكن من أمر المعادل الموضوعي في ثوبه الإليوتي أو في عباءة من حدا حدوه، ومهما قيل عن اختلاف وتباين أصوله وجذوره، وبالرغم من الغموض الذي اكتنفه على مستوى التنظير النقدي، فقرن بالرمز تارة وبالصورة

الشعرية تارة أخرى، أو على مستوى التوظيف الإبداعي، معادلا فنيا للهروب من سيطرة أحاسيس الشاعر على النص، أو قناعا للتستر على الشخصية الحقيقية للمبدع، وبالرغم من الانتقادات التي وجهت إليه والغبش الذي لم يستطع إليوت أن يبدده في تقديمه له كبديل للأدوات والإجراءات النقدية التي كانت سائدة في عصره، يظل هذا المفهوم واحدا من أهم المصطلحات النقدية الأكثر أهمية في تاريخ النقد الأدبي في القرن العشرين، وواحدا من أهم مصطلحات الحداثة النقدية، بل أنه "يمكننا أن نقول أن المعادل الموضوعي هو الحداثة، فالفن الحداثي يثبت كينونته كما يقول إليوت من خلال إثارة الانفعال مباشرة في متلقيه" (75)

الإحالات والهوامش

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

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

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

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

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

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

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

8 محمود قاسم: موسوعة جائزة نوبل 1901 ــ 1995 مكتبة مدبولي، القاهرة، ص176

[9] http://web.cn.edu/kwheeler/document/Objectivec_orrelative.pdf

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

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

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

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

[14] The Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics, 4th Edition, Princeton University Press, USA, 2012, p963

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

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

[17] محمد قرنه: :شاعر مصري تخرج من كلية الإعلام عام 2007م، يعمل صحفيا في جريدة الشروق الجديد المصرية. له ديوانان منشوران: أ وَ تعجبين؟ وتسبيحة الدوران للقمر.. وهو عضو مؤسس في رابطة نون للثقافة والحوار.

[18] محمد عزام: **المنهج الموضوعي في النقد الأدبي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص145

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

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

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

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

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

[24] يوسف وغليسي: **مناهج النقد الأدبي**، ط2، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009، ص 54

[25] المرجع نفسه، ص 54

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

[27] المرجع نفسه، ص241

[28] ينظر : حسام الخطيب –**أبحاث نقدية ومقارنة**، ص136- 137

[29] محمد غنيمي هلال: **في النقد التطبيقي والمقارن**، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،ص127

[30] المرجع نفسه،ص128

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

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

Lectures on Art and Poems.(1850) The Sylphs of the Seasons with Other Poems1813) *Gothic novel, Monaldi (1841)*

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

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

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

[35] ينظر: ستانلي هايمن: **النقد الأدبي ومدارسه**، ص172

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[48] http://en.wikipedia.org/wiki/Indian_aesthetics

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

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

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

[52] The Norton Anthology of Theory and Criticism, Vincent B. Leitch, edition1. University Of Oklahoma, USA. 200I, p1088

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

[54] ينظر: عناد غزوان**: آفاق في الأدب والنقد**، ص17،14.

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

[56] منيف موسى: **نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث** دراسة مقارنة، دار الفكر اللبناني بيروت ،ط1، *1984* ص *121*

[57] محمد زكي العشماوي **الرؤية المعاصرة للأدب والنقد** ص114

58 رشاد رشدي: **ما هو الأدب**، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة،1971، ص 12.

[59] المرجع نفسه، ص 6

[60] المرجع نفسه، ص 6

61 الدوامية حركة أدبية وفنية تشكيلية تجريدية ظهرت في إنكلترا ولم تعمر غير بضع سنوات (1912- 1915). يعد الكاتب والرسام البريطاني بيرسي ويندهام لويس مؤسسها، والشاعر الأمريكي إزرا باوند أحد أبرز ممثليها، من مبادئها عناية أصحابها بالشكل،.بالحركة الدوامية نسبة إلى قول ممثليها بأن الصورة قوام الشعر وبأن الصور الشعرية أشبه بدوامات تندفع إليها الأفكار وتنطلق منها**.** ينظر: Mark Antliff, Scott W. Klein: **Vorticism**: New Perspectives Oxford University Press, 2013

[62] المرجع نفسه، ص 9

[63] ينظر: رشاد رشدي، مجلة المسرح، شكسبير والمعادل الموضوعي، العدد الرابع، أفريل 1964، ص6

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

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

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

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

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

[69] أقنعة الشعر المعاصر/ مهيار الدمشقي، ص128

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

[71] رشاد رشدي: ما الأدب؟، ص1

[72] عبد الوهاب البياتي تجربتي الشعرية ص 37

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

[74] المرجع نفسه، ص256.

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