

المرتكزات الفلسفية والفكرية في الخطاب النقدي الغربي الحديث

*Philosophical and intellectual Backgrounds in modern Western critical discourse*د. أحسن دواس^{*1}¹ جامعة 20 اوت 1955 - سكيكدة ، (الجزائر) hassen.douas@gmail.com

تاريخ النشر: 2023/05/04

تاريخ القبول: 2023/03/11

تاريخ الاستلام: 2023/01/01

ملخص:

تميزت مدارس النقد الغربية برفضها الحاد للمناهج النقدية والتيارات الأدبية والأفكار التقليدية التي سبقتها في الولايات المتحدة وبريطانيا وكل أوروبا، ولم يكن هذا الرفض النتاج الخالص والمجرد لشكلائية القرن العشرين، وإنما بعض جذوره ضاربة في تاريخ الفكر الإنساني، ابتداء من الفكر الهيليني، إلى الحركة الرومانسية، ونحاول في هذه المقالة التطرق إلى أهم هذه الجذور والمصادر التي نهلت منها مدرسة النقد الجديد على غرار الفلسفة الجمالية، وجمالية الفيلسوف الإيطالي بينيديتو كروتشه والمدرسة التصويرية وتأثير الناقد الشاعر الأمريكي إزرا باوند والرؤية الموضوعية للمفكر الانجليزي ماثيو آرنولد وغيرها من المرجعيات المختلفة. ذلك أن دراسة المصادر والمرجعيات تسهم في فهم خصوصيات أي مدرسة نقدية ومبادئها.

كلمات مفتاحية: النقد النصاني، التصويرية، الفلسفة الجمالية، الفكر الهيليني

Abstract:

The rebellious revolutionary spirit of the Western Criticism on the critical approaches and traditional ideas and the rejection of all the critical theories and the literary movements that preceded it in the United States, Britain and all of Europe, was not a pure production of the twentieth century formalism, but some of their backgrounds and provenances were rooted in the history of human thought, from the Hellenic philosophy, to the Romantic movement.

This paper tries to trace the most important roots of the Anglo-American school of criticism such as the french school named Explication de Texte, the Aesthetical philosophy and specially the Aesthetism of The Italian philosopher Benedetto Croce, the school of Imagism and the influence of the American poet critic Ezra Pound and the objective vision of English writer Matthew Arnold. because the study of background and roots contributes in understanding the core any critical school and its principles.

Keywords: Textual Criticism; Imagism; Aesthetical philosophy; Hellenism;

*المؤلف المرسل:

1. مقدمة:

تعد مساهمة الغرب وبخاصة الأمريكيين والإنجليز في تطور النقد المعاصر مساهمة بالغة، ولعل ما اصطلح عليه باسم النقد الأنجلو-أمريكي الجديد أهم ما يميز الحركة النقدية الأنجلو-أمريكية في العصر الحديث، لما كان لهذا الاتجاه من تأثير بارز على مسار النقد الأدبي وتطوره في البيئة الغربية والعربية على حد سواء. و مدرسة النقد الجديد ممن أهم المدارس الحديثة التي رسخت الاتجاه الذي يتخذ من النص غايته ومبتغاه وأرست دعائمه ؛ والذي ينظر إلى النص كبنية لغوية قائمة بذاتها ويرتكز في أساسه على النظر إلى النص الأدبي ذاته، لا إلى المؤثرات الخارجية، ولا إلى أية مصادر أخرى، خاصة كل ما تعلق بالمؤلف وسيرته الذاتية.

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

ظهر النقد الجديد في إنجلترا بعد ركود أدبي رهيب فكان بمثابة المعول الذي آل على نفسه أن يحطم أيقونة المسز غراندي ؛ رمز التزمّت وجمود الحياة الاجتماعية والفنية والثقافية الإنجليزية في العصر الفيكتوري⁽²⁾ وهي فترة امتدت ما بين 1830 و1900، وهي الفترة التي ازدهرت فيها الثورة الصناعية فطغت الآلة على الحس والفكر.

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

وهذا ما يؤكده ر. ب. لاكمور في مقاله مهمة الناقد 1935 حين عبر عن بغضه الشديد للأشكال الخارجية من النقد الأدبي بما فيها الفلسفة الأخلاقية عند جورج سانتيانا وعلم النفس وعلم الاجتماع عند فان وايك بروكس، وأيضا النزعة الاقتصادية عند غرانفيل هيكس.⁽³⁾

وغايتهم فهم الطريقة التي يستخدم فيها كل عمل أدبي اللغة، لأن التنقيب عن المصادر والتأثيرات والمذاهب والحركات، لا يقودنا إلى معرفة بناء القصيدة أو رواية ولا يفسر وظيفة الصورة والرمز والإيهام والسخرية والتناقضات الظاهرية⁽⁴⁾

لا يتجافى النقد الجديد عن تفسير العمل الأدبي انطلاقا من ترجمة صاحبه فحسب وإنما يتجنب أيضا، وبشدة، أن يسقط فيما يدعوه بعض النقاد القصد الزائف، أي الاعتقاد بأن المعنى الحقيقي للعمل الأدبي يتركز في نية مؤلفه، وأن إنجاز النقد الأكثر أهمية أن يتوصل إلى هذه النية.⁽⁵⁾

وهكذا فالنقد الجديد منهج يسعى إلى تنقية النقد بتطهيره من كل ما يمكن أن يعتبر عنصرا دخيلا أو إذا استعملنا كلمة يروج استعمالها (مغالطة) fallacy فتستبعد المغالطة التاريخية و المغالطة الاجتماعية والمغالطة الخلقية والمغالطة الشخصية و المغالطة المتعلقة بالوراثة و المغالطة العاطفية. وتستبعد حياة المؤلف، وتستبعد الخلفية الاجتماعية، ويستبعد الجمهور الذي كتب له، ويستبعد المعنى السياسي لعمله، ويستبعد الاثر الخلقى. والذي يفترض ان يبقى بعد هذا الإجراء المسهل، هو العمل ذاته، كمحض عمل مجرد من السوابق أو الصلات الرابطة أو النتائج... مجرد الكلمات في أبعثها العارية. فهي الموضوع المصفى من المنهج المعروف بالنقد المتعلق بالنص أو المتكامل، أو بتعبير أقل دقة _ لأن للمصطلح عدة معانٍ _ النقد (الجديد).⁽⁶⁾

غير أن روح النقد الجديد الثورية والمتمردة على المناهج النقدية التي سبقتها في الولايات المتحدة وبريطانيا وكل أوروبا، والرافضة للحركات الفكرية والفلسفية والمذاهب النقدية والأفكار التقليدية التي لم تكن النتاج النقي المجرد لشكالية القرن العشرين، وإنما بعض جذورها ضاربة في تاريخ الفكر الإنساني، ابتداء من الفكر الهيليني الأرسطي، ومرورا بالبلاغة الرومانية لدى كانتيليان إلى الحركة الرومانسية والفلسفة الجمالية الألمانية لدى إيمانويل كانط، وجماليات كروتشه و(الرازا) الهندية والفكر الأرنولدي وغيرها من المرجعيات التي نهل منها النقاد الجدد. وهكذا تبدو أن علاقة الاتجاهات والمدارس علاقات مبنية على التأثير والتأثر، هذه تتمخض عن هذه وتلك تتشكل من هاتيك، وقد لاحظ محمود الربيعي أن الاتجاهات المتأخرة في الزمن، من بين هذه الاتجاهات، تعتمد اعتمادا أساسيا على الاتجاهات السابقة، وذلك على الرغم مما قد يبدو أحيانا من أنها ثورة جذرية عليها، والمتأخر من هذه الاتجاهات يأخذ في نموه أحسن ما في المتقدم⁽⁷⁾

والعودة إلى مرجعيات النقد الجديد والتنقيب عن أصوله وخلفياته المعرفية والحفر عن منابعه الفلسفية يمكن أن تقدم لنا منظورا يمكن أن يسهم في فهم مسار المدرسة الأنجلو-أمريكية الجديدة، من خلال الترابط الكائن فيما بينها، كما يمكن أن يقدم صورة عن المدارس النقدية الغربية ومناهجها. وقد أكد بيار زيمما Pierre V. Zima هذه الحقيقة حين أعلن أنه "لفهم النظريات الحديثة واستيعابها علينا وضعها في سياقها الفلسفي الذي نشأت فيه، وإذا عزلناها عن جذورها واعتبرناها خطابا تلقائيا فإن أهدافها المتميزة وبنائها للظاهرة الأدبية تبقى غامضة"⁽⁸⁾ فما هي هذه المرجعيات؟

2. مدرسة شرح النصوص (Explication de Texte)

يعرف الكاتب برينو هونغر Bruno Hongre منهج شرح النصوص الفرنسي بأنه "شرح ما يقال وتبيين كيف يقال"⁽⁹⁾ ثم يشرح هذا القول بالذهاب إلى فكرة أن النص ليس بتلك السهولة التي يبدو عليها أول وهلة، وأن نشرح ما يقال لا يعني أن نشرح معناه العام أو أن نستخرج ثيماته الرئيسة أو حقوله الدلالية، ولكن يجب تحديد معانية المختلفة، وتحليل الآثار المتعاقبة التي تنتجها هذا النص والإمساك بالفروقات الدقيقة التي تجعله نصا مختلفا عن بقية النصوص الأخرى من النوع نفسه. أما "كيف يقال؟" فيعتبر

هونغر النص أنه مستحيل اختزاله، وهذا ما ذهب إليه إليه كلينث بروكس حين عرض لمقولة هرطقة إعادة الصياغة. إذ أن النص لا يمكن أن يختزل في معانيه وفي محتواه وفي الرسالة التي يحملها. ذلك أنه لتمرير تلك الرسالة التي كتب من أجلها، من أجل إحداث أثر معين وخاص في القارئ، فقد كتب بعناية ولذلك وجب علينا النظر في الكيفية التي يعمل بها النص، ومن خلال أية آليات يتحرك ومن خلال أية ملامح أسلوبية يتجلى. وباختصار تبين خصوصيات هذا النص وهل هي خصوصيات أدبية أم لا؟

وبالنسبة لهونغر فالمقاربتان تسيران جنباً إلى جنب، ذلك أن "الفروق الدقيقة في الأسلوب هي فروق في الفكر أيضاً، والاختيارات الجمالية للكاتب مرتبطة بأحاسيسه وأفكاره. ومن ثم فالدراسة المتأنية لطريقة اشتغال النص وحدها الكفيلة بإدراك واستشعار واستكناه معناه العميق والذي يكون دائماً معنى متعدد، وبطريقة عكسية فالتمكن الكلي بهذه المعاني هو ما يتيح لنا إدراك النجاح الجمالي للنص. فكتابة نص هي أكبر بكثير من التعبير: إنه فن تجلية المعنى والشعور والحلم إن شرح نص ما أكبر بكثير من ترجمته؛ إنما تبين كيف يعني وكيف يجعلنا نشعر، ونتحرك ونحلم.⁽¹⁰⁾

وتجدر الإشارة إلى أن منهج شرح النصوص له جانب آخر غير أدبي ولا نقدي، فقد ظهر أيضاً كمصطلح قانوني يطلق عليه "مذهب الشرح على المتون" وهو من المذاهب الشكلية هي التي تكتفي بالنظر إلى شكل القاعدة القانونية ومظهرها الخارجي فالقانون وفقاً لهذه المذاهب هو مجرد أمر أو نهي صادر عن الحاكم إلى المحكومين، وقد ظهر المصطلح في مؤلفات رجال القانون منذ بدايات القرن العشرين كمنهج يلتزم بالنص لذلك فقد سمي أيضاً بـ "مدرسة التزام النص" أو "مدرسة تفسير النصوص" وذلك لالتزام هؤلاء القانونيين بالنصوص في شرحهم وتفسيرهم للأحكام القانونية، وتقوم هذه المدرسة على تقديس النصوص التشريعية، ولا شيء غيرها، حيث يعتبر التشريع هو المصدر الوحيد للقانون، وأنه لا يجوز أن ينشأ عرف يخالف التشريع إلا حيث يسمح هو ذاته بذلك، وأن التشريع لا يلغيه العرف كما أنه لا توجد قاعدة قانونية إلا ومرجعها النصوص التشريعية وخاصة مجموعة نابليون.⁽¹¹⁾

الحقيقة أن مدرسة شرح النصوص تعد المرجع لجملة من المناهج النقدية النصانية، وقد أشار إيرل. ر أندرسون Earl R. Anderson إلى أن التفكيكية الفرنسية أو الأمريكية استمدت مقولاتها من مناهج بدايات القرن العشرين والمتمثلة في كل من النقد الجديد الأمريكي أو الشكلائية ومدرسة شرح النصوص الفرنسية⁽¹²⁾

يذهب ديفيد كيربي David Kirby إلى تعريف النقد الجديد على أنه منهج القراءة الفاحصة والتي تعود أصولها إلى تقاليد شرح النصوص الفرنسية⁽¹³⁾ مما يؤكد الترابط الكبير بين النقد الجديد وقراءة النصوص خاصة فيما يتعلق بالإجراءات التي تعتمدها المدرستان في تحليل النص الأدبي. "وهي طريقة خطوة بعد خطوة في شرح النص الأدبي والمطبقة في نظام المدرسة الفرنسية"⁽¹⁴⁾

غير أن طريقة شرح النصوص الفرنسية تختلف عن القراءة الفاحصة التي اعتمدتها نظرية النقد الجديد لأنها تكبح نفسها عن تقديم التأويلات مركزة بدل ذلك على تزويدنا بالمعلومات التي تمكنا من

الفهم المبدئي للعمل الأدبي من خلال المناقشة⁽¹⁵⁾ وفي كثير من الدراسات النقدية والأدبية نلاحظ توظيف المصطلحين للتعبير عن إجراء نقدي لا يكاد يختلف، بل ويتلامس ويتقارب مصطلح القراءة الفاحصة ومصطلح شرح النصوص كما أشار James E. Ford جيمس إ. فورد إلى درجة أنهما يوظفان أحيانا للتعبير عن الدلالة نفسها، فتكون أحدهما مرادفا للآخر⁽¹⁶⁾ وعليه فهما يشكلان شكلا من أشكال التحليل النقدي الذي ينطوي على القراءة الدقيقة للأثر الأدبي ويتطلب هذا الشكل القراءة المتأنية للغة والسمات البنيوية للعمل الأدبي.

وقد جاء في تعريف شرح النصوص في موسوعة برنستون للشعر والشعرية أن قراءة النصوص إجراء لتأويل الشعر طور في القرن العشرين على أيدي مجموعة من الرواد من أمثال غوستاف لانسون^(*) في فرنسا وأي. إ. ريتشاردز ووليم إمبسون وإنجلترا وكليث بروكس وجون كرو رانسم بأمریکا فواضعو الموسوعة لا يفرقون أصلا بين القراءة الفاحصة وشرح النصوص وبالنسبة لهم هما منهج واحد وأشارت الموسوعة إلى تركيز المدرسة الفرنسية على نية المؤلف والوسط الاجتماعي أكثر مما تفعله المدرسة الأنجلو-أمريكية.⁽¹⁷⁾ كما ذكّرت بالتعليمية الصادرة من وزارة التربية الفرنسية سنة 1938 والتي وضعت جملة من النقاط التي ينبغي أن توضع في الحساب في شرح النصوص الفرنسية "كوضع أنفسنا مكان المؤلف"، مؤكدة في خلاصتها أنه من الاعتبار ومن غير المنطقي التفريق بين الشكل والمحتوى وبين الفكر واللغة في تأويل النص. وفي السنة ذاتها 1938 ظهر كتاب وليم بن وارن وكليانث بروكس المعنون: (فهم الشعر)

ومصطلح شرح النصوص مستمد من العبارة الفرنسية explication de texte والتي تعد ممارسة من ممارسات المدرسة الفرنسية حيث يطلب من التلاميذ والطلبة تحليل مقاطع أدبية قصيرة تحليلًا متأنيا ودقيقا⁽¹⁸⁾ وتركز هذه المدرسة على "كل أنواع المعلومات التي من شأنها أن تسهم في الفهم الكلي للفظ أو المقطع"⁽¹⁹⁾

كما أن القراءة الفاحصة التي اعتمدها النقاد الجدد تشبه شرح النص التقليدي ومنهج التأويل المحايث (Werkimmanente Interpretation) الذي اعتمده فولفغانغ آيزر Wolfgang Iser بألمانيا⁽²⁰⁾ غير أن قراءة آيزر تجعل من القارئ قطبا أساسيا في العملية.

ويبقى تحليل النصوص بحسب برون هونغر Bruno Hongre الممارسة الأساسية لتدريس اللغة الفرنسية. ويسمى التفسير الخطي أو تعليق المركب، الدراسة المتابعة الدراسة المنهجية أو القراءة التحليلية، والهدف الرئيس منها لتشكيل روح النقد لدى الطلاب،⁽²¹⁾ وقد حاول بعض النقاد العرب نشر هذا المنهج في البيئة العربية، حيث أشار محمد مندور إليه في مؤلفه: (الميزان الجديد) ودعا إلى اعتماده منهجا في المنظومة الأدبية والنقدية العربيتين بعد عودته من البلاد الأوروبية، لإيمانه بجوداه وقدرته على الرفع من شأن الأدب العربي المعاصر وإدخاله تيار الآداب العالمية، "وذلك من حيث موضوعاته ووسائله ومنهج دراسته على السواء. ولقد كنت أؤمن بأن المنهج الفرنسي في معالجة الأدب هو أدق المناهج وأفعلاها في النفس. وأساس ذلك المنهج هو ما يسمونه "تفسير النصوص"، فالتعليم في فرنسا يقوم في جميع

درجاته على قراءة النصوص المختارة من كبار الكتاب وتفسيرها والتعليق عليها، وفي أثناء ذلك يتناول الأساتذة النظريات العامة والمبادئ الأدبية واللغوية بالعرض عرضاً تطبيقياً تؤيده النصوص التي يشرحونها. والجامعات الفرنسية لا تلقى بها محاضرات ولا دروس عن العلوم النظرية التي تتصل بالأدب، فلا نحو ولا بلاغة ولا نقد؛ بل ولا تاريخ أدب فرنسي، وإنما يعالج كل ذلك أثناء شرح النصوص، ومن هنا قلما نجد في اللغة الفرنسية كتاباً في النقد الأدبي النظري على نحو ما نجد في اللغة الإنجليزية مثلاً⁽²²⁾ وتجدر الإشارة هنا إلى أن محمد مندور أطلق اسم المنهج الفقهي الذي يرتبط بالفيلولوجيا في دلائلها الأوروبية، حيث دعا إلى تطبيق المنهج الفقهي - فقه اللغة - على غرار ما فعل عبد القاهر الجرجاني وغيره من النقاد العرب القدامى، وحاول من خلاله وضع آليات المنهج التطبيقي في النقد فقال: "الأدب فن لغوي كما قلت، فمنهجه هو المنهج الفقهي الفني كما فهمه عبد القاهر الجرجاني وطبقه في دلائل الإعجاز..."⁽²³⁾ وهو ما حاول القيام به النقاد الجدد أيضاً وقال: "المنهج الذي أدعو إليه هو المنهج الفقهي - منهج فقه اللغة - وسوف نرى ذلك المنهج يبتدئ بالنظر اللغوي لينتهي إلى الذوق الأدبي الذي هو لا شك متحكم في كل ما يمت إلى الأدب بصلة، وسواء في ذلك أردنا أو لم نرد..."⁽²⁴⁾. فالذوق الأدبي هو الوسيلة الوحيدة التي تمكننا من إدراك أسرار الكلمات وخفايا الألفاظ، وإحياءاتها ومعانيها في حين يمكننا فقه اللغة من تحليل الألفاظ والتراكيب ومنظوماتها.

ويواصل مندور محاولته فصل الأدب عن العلوم الأخرى بقوله حين يعلن أن منهج فقه اللغة الذي يدعو إليه، عارضاً آراء الجرجاني كمثال، "لا يتنكر لمعرفة النفس البشرية؛ لأنه يفرق بين تلك المعرفة وقوانين علم النفس، كما لا يتنكر لروح العلم، وإن أقصى قوانين العلم..."⁽²⁵⁾ ويميز محمد مندور بين نوعين من المعرفة الأدبية اللغوية والمعرفة العلمية ويذهب إلى أن المعرفة اللغوية هي السبيل والأساس في قراءة النص الأدبي قائلاً: "فهناك المعرفة الأدبية اللغوية وهذه هي الأساس، فقراءة مؤلفات كبار الشعراء والكُتَّاب هي السبيل إلى تكوين ملكة الأدب في النفوس، وليست هناك سبيل غيرها، وذلك على أن تكون قراءة درس وفهم وتدقيق، وأما ما دون ذلك من أنواع المعرفة كالدراسات النفسية والاجتماعية والأخلاقية والتاريخية وما إليها، فهي وإن كانت عظيمة الفائدة في تثقيف الأديب ثقافة عامة وتوسيع آفاقه، إلا أنني لا أريد أن تطغى على دراستنا للأدب كفن لغوي، وأنا مؤمن بأنه من الواجب أن يستقل الأدب بمنهجه عن غيره من العلوم..."⁽²⁶⁾ ويذهب مندور بعيداً محذراً من تطبيق منهج غير المنهج الفقهي فيقول: "من الخطر أن يطبق عليه منهج أي علم آخر أو أن يأخذ بالنظريات الشكلية التي يقول بها العلماء في الميادين الأخرى..."⁽²⁷⁾

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

3. الرومانسية Romanticism

ظهرت بوادر تشكل الرومانسية بوصفها اتجاها معارضا للكلاسيكية مع نهاية القرن الثامن عشر، لتعلنها ثورة على الجمود الذي كرسه الكتاب الكلاسيكيون واغتالوا من خلاله الخيال ودوره في الأدب، وبدأت بعض الأصوات تنادي بضرورة التحرر من ذلك الطابع الكلاسيكي المتحجرة فنونه، والمتجمدة آفاقه. ومن هذه الأصوات الشاعر غراي Gray والشاعر والرسام وليم بليك William Blake الذي دعا إلى أهمية الخيال، لتتفجر الثورة الرومانسية على أيدي كل من وليم وردزورث William Wordsworth وصمويل كوليردج Samuel Coleridge في ديوانهما "بالادات غنائية" Lyrical Ballads والذي نشره سنة 1898 والذي يعد بداية عهد جديد للشعرية الأوروبية، ليلتحق بالرائدين الكبارين ثلة من الكتاب البارزين في الشعر والرواية والمسرح؛ بصموا الأدب الإنجليزي ببصمات واضحة تركت آثارها على مدى أجيال كاملة ليس على المستوى البريطاني فحسب وإنما على المستوى الأوروبي والعالمي. هذا التأثير تجلى في كثير من الحركات والمذاهب وهذا ما جعل غوستاف لانسون Gustave Lanson يصرح قائلاً "لما كان مجال الأدب الرومانسي شاسعاً غير واضح المعالم فإنه كان يحتوي على جميع عناصر المدارس الأدبية التي زعمت أنها تقاومه أو تحل محله" (28)

يبدو أن الرومانسية قد ذلت في حصون ثورة عام 1848 لكن روحها لا تزال تتملكننا، وأصبح من المعتاد أن نرى التناقض المألوف بين الرومانسية والكلاسيكية كعملية جدلية مستمرة في الثقافة الغربية التي تسن كل يوم مبادئ ونماذج من كل اتجاه، ولو قبلنا ذلك التبسيط، فبوسعنا أن نرى أثر الرومانسية بادياً في الحركات التي ظهرت منوثة لها مثلما ظهر في الحركات المعاصرة لها، (29) وهذا الانفتاح على الحركات الأدبية والنقدية فيما بينها، ما جعل النقاد الجدد يتأثرون بالاتجاه الرومانسي في بعض من مبادئهم بالرغم من الهجمة الشرسة التي شنوها على كل ما هو رومانسي، حتى قيل عن النقد الجديد "ربما كان هذا النمط من النقد قد رضع من ثدي الرومانسية إلا أنه انتهى إلى نهشها" (30)

وتحدث عبد العزيز حمودة عن علاقة النقاد الجدد بالرومانسيين مشيراً إلى أن من المبادئ التي ارتكز عليها النقد الجديد مبدأ الوحدة العضوية الذي نادى به كولردج بل إن هناك شبه اتفاق بين المتابعين للحدث في صورتها الأمريكية على أن المدارس النقدية الأمريكية في ذلك النقد الجديد الذي انطلق من رفض صريح لمعطيات المذهب الرومانسي في الأدب لا تخلو من حنين رومانسي واضح قد يبدو على السطح مناوئاً للحدث ومذاهبها النقدية الجديدة وإن كان في حقيقة الأمر يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمزاج الأمريكي ومن ثم لا تمثل تعارضاً خاصة إذا نظرنا إليه في ضوء الثنائية المستمرة للثقافة الأمريكية (31)

ومن القضايا الموضوعية التي اهتم بها الرومانسيون موضوع الدين، وهو الأمر المنطقي الذي ينسجم مع ميولاتهم الوجدانية العاطفية، إذ شكل عالم الروح المخضب بالخفي الغامض والمجهول رافداً من روافد النزعة الرومانسية. وعودة آلن تيت إلى المسيحية الأرثوذكسية تتقاطع مع رومانسية العقل

والأحاسيس الغريزية، والتي تجلت في أشعاره وفي مقالاته على حد سواء،⁽³²⁾ والعقيدة نفسها تتجلى في كتابات جون كرو رانسم.

ويؤكد كلينث بروكس في إحدى مقالاته أن النقاد الجدد يدينون للرومانسية وبخاصة للنظريات الشعرية المثالية لوردزورث وكولردج، إذ مثلت الرومانسية في أعمالهم محاولة لإعادة التأكيد على مطالبات الدين في مواجهة النقد العقلاني الشكي للدين والذي ظهر في القرن الثامن عشر. فكان النقد الجديد، في صورة من صوره مرحلة متأخرة من المدرسة الرومانسية وفكرها الذي سعى هو أيضا إلى إعادة تقديم المعنى الديني داخل الدراسة الأدبية.⁽³³⁾

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

وقد أشار آلن تيت Allen Tate إلى أن الفصل الرابع من (السيرة الأدبية) Biographia Literaria كان الخلفية للنقد على مدار مئات السنوات⁽³⁴⁾ والأحد عشر فصلاً الأخيرة منه تقدم مناقشة فلسفية للأدب باعتباره إفرازًا للخيال، وقد ميز بين الوهم والخيال، فالوهم فانتازيا أو خيال كما في حالة حورية البحر بينما الخيال (كتب كولردج الكلمة بحروف كبيرة) فهو توحيد واع بين أجزاء لتشكل كلاً جديداً كما في حالة حبكة الرواية، وتصنيف كتاب، وخلق عمل فني أو صياغة نتائج العلوم في نسق (نظام) فلسفي. هذا التصور (أو الإدراك) يصبح أداة لفهم - ونقد - أي قصيدة أو كتاب أو رسم أو سيمفونية أو تمثال أو عمارة؛ إلى أي مدى استطاع الشاعر أو الفنان أن يجعل مكونات عمله متناسقة أو بعبارة أخرى إلى أي مدى استطاع أن يصل بين الأجزاء بالأجزاء الأخرى المرتبطة بها أو ذات الصلة بها، لتحقيق معنى العمل ككل ولتجعله متماسكاً في كل واحد؟ إلى أي مدى نجح المنشئ في هذا وإلى أي مدى فشل؟ وفي هذه الصفحات قدم لنا كولردج الأساس الفلسفي للحركة الرومانسية في الأدب والفن.

وفي السيرة الأدبية ذاتها عد كولردج الإبداع «كلاً عضوياً» organic unity، ذلك أن المنظرين الرومانسيين والنقاد الجدد الأمريكيين والإنجليز رسموا وجه تشابه بين القصائد والكائنات الحية الطبيعية؛ فكل أجزاء القصيدة يجب أن تنسجم فيما بينها بطريقة متسقة متناسقة⁽³⁵⁾.

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

ويرى كولردج مثله مثل النقاد الجدد في القرن العشرين أن الشعر لا يمكن ترجمته إلى النثر⁽³⁶⁾ ذلك أن الشعر يختلف عن النثر ليس على صعيد التقنيات الفنية للشعر كالصورة الشعرية والإيقاع الشعري فحسب ولكن على صعيد المضامين أيضا، فليس كل الأفكار يمكن أن تكون أفكارا شعرية، وهذه الرؤية للشعر بالتحديد ما جعل كولردج ينتقد بعض الممارسات الشعرية التي انتهجها بعض كتاب الكلاسيكية الجديدة من أمثال ألكسندر بوب حيث كانت أشعارهم تأخذ شكل الحجة المنطقية⁽³⁷⁾ وهذا ما جعلها كما يقول كولردج "تتميز بأفكار تمت ترجمتها إلى لغة الشعر أكثر من كونها أفكارا شعرية"⁽³⁸⁾

إن تأثير الفكر الكولردجي يظهر جليا في أعمال بعض النقاد الجدد كما هو واضح بخاصة في العمل الشهير لكلينث بروكس (الشعر المعاصر والتقاليد) Modern Poetry and the Tradition حيث يقرر بروكس في الفصل الثالث من هذا الكتاب أن الشعر "واحد في جوهره" وأن أنواع الشعر المتعددة تختلف فقط في درجة شعريتها"⁽³⁹⁾

4. الفلسفة الجمالية Aesthetical philosophy

إن أهم ما يميز الحياة الفكرية والفلسفية في القرن العشرين هو ذلك النزوع الجلي نحو البعد الجمالي الإستيطيقي في تفسير الظواهر الإنسانية المعاصرة. بل إن لوحات التجارب الفلسفية المعاصرة لبعض المفكرين الجماليين لم تصبغ بالألوان الجمالية أو تطرز ببعض الروتوشات الإستيطيكية، وإنما "نجد بعض المفكرين يصبغون فلسفتهم كلها بصبغة جمالية، وظهرت صورة الفيلسوف المشارك في الحياة الثقافية لمجتمعه، ناقدا أو محللا للأعمال الفنية والأدبية"⁽⁴⁰⁾ ونجد الكثير من الفلاسفة والمفكرين والأدباء على اختلاف مشاربهم وتوجهاتهم وجنسياتهم كمارتن هيدجر Martin Heidegger جورج György Lukács لوكاتش وجون ديوي John Dewey، وتيودور أدورنو Theodor Adorno وألبير كامو Albert Camus، وبرجسون Bergson، وهربرت سبنسر Herbert Spencer وفردريك نيتشه Friedrich Nietzsche وشارل بودلير Charles Baudelaire، وفرانز كافكا F. Kafka، وسوزان لانجر Susanne Langer وغيرهم اعتنقوا هذا المذهب الجمالي وفتنوا بفضاءاته السحرية كل بحسب ثقافته ومجال تخصصه.

وربما هذا النزوع نحو الجمالي "تعبير عن المناخ العام وروح العصر التي ترى في الفن خلاصا من أسر النظام الاجتماعي والسياسي الذي لم يعد محققا لآمال الإنسان في حياة سوية تلبي حاجاته الروحية والعقلية والوجدانية"⁽⁴¹⁾

وعلم الجمال الإستيطيقي Aesthetics هو "العلم الذي يبحث في شروط الجمال ومقاييسه ونظرياته، مثلما يبحث في الذوق الفني وفي الأحاسيس والمشاعر التي يشعر بها الإنسان عند رؤية الأشياء المتناسقة الجميلة. كما أنه يبحث كما أنه يبحث في الفن عامة، وفي تجربة إبداعه، وتذوقه، وأحكام الناس عليه، ووعيمهم به"⁽⁴²⁾

وعلم الجمال علم فلسفي نشأ في أحضان الفلسفة منذ نشأتها الأولى حيث كانت تعنى بالإنسان بوصفه موجودا حيا فاعلا وتعنى بعلاقته بالكون والفاعل الغيبي فيه وفق نظرة الفلسفة المثالية⁽⁴³⁾

واستقل علم الجمال بذاته أول مرة عام 1735 مع المؤلف ألكسندر بومغارتن Alexander Baumgartner في كتابه الموسوم بـ "Reflexions Poetry حيث ظهر أن هناك نوعاً من المعرفة أ الإدراك في الشعر، وفي الفنون الأخرى ليزدهر علم الجمال بعد بومغارتن وتتناسل العديد من النظريات الجمالية كانت الخبرة الجمالية متنها الأساس. فظهرت عدة نظريات كنظرية الجمال الفني التي وجهت النشاط الخلاق والتذوقي، حيث شكلت الاعتقادات المتعلقة بالفن وقيمه ومن ثم أثرت على الفنان ووجهت إدراك المتلقي نحو قيم معينة في العمل الفني وجعلت الناقد في حكمه على العمل الفني يركز على المبادئ التي تقدمها له هذه النظريات.⁽⁴⁴⁾ ولأن كل هؤلاء جعلوا من الجمال أفقا حقيقيا في أعمالهم المختلفة، فقد ازدهت النصوص الفلسفية والأدبية والنقدية بمصطلحات مثل التجربة الجمالية، والموقف الجمالي، التذوق الجمالي، المتعة الجمالية اللذة الجمالية واللحظة الجمالية وغيرها من المصطلحات.

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

وهكذا ركزت الاتجاهات الجمالية في التعامل مع النصوص (داخليا) Intrinsically مستهدفة المتعة واللذة، معتبرة أن السياقات الخارجية؛ تاريخية أو اجتماعية أو أيديولوجية أو أخلاقية لا علاقة لها ببنية النص الجمالية، كما هو الحال على سبيل المثال في جمالية كانط حيث نجد الشكل يحتل موقع الصدارة، لأنه أيا كان الموضوع الجمالي "شيئا أو حيوانا أو إنسانا" فإنه لا ينم الحكم عليه - جماليا - وفق منفعته، أغايته، وإنما يؤخذ كغاية في حد ذاته، وبالتالي يهتم المبدع بأبعاده الداخلية، موضوعا حرا من جميع العلاقات والخصائص التي تربطه بغيره، أي بوصفه كائنا هو ذاته حرة.⁽⁴⁵⁾

5.جمالية كروتشه the Aesthetism of Croce

بعد بومغارتن، جاء مجموعة من الفلاسفة الجماليين كجورج سانتيانا وجون ديوي وبينيديتو كروتشه، ولعل كروتشه من أكبر الجماليين تأثيرا في المدرسة الجديدة الأنجلو-أمريكية. يقول عنه مواطنه الكاتب الإيطالي بول أريغي Paul Arrighi وهو استاذ بجامعة أيز Aiz: "وجاء بينيديتو كروتشه (1866-1952) فخلق التوازن بين النقد "شبه الجمالي" والنقد "شبه التاريخي"، وحقق نمو النقد الجمالي الحقيقي كما رسمه سانكتيس."⁽⁴⁶⁾ ويعد كروتشه فيلسوفا شدد على كون "مسألة ذات طابع فلسفي... كما مفهوم الفن، لا يمكن حلها ولا تأطيرها إلا في علاقتها مع جميع المسائل الفلسفية الأخرى"⁽⁴⁷⁾

إن مفهوم كروتشه لعلم الجمال ينبني على فلسفة روحية والجمال يتربع على المقام الأرفع، "وفي نظام كروتشه الذي هو مبني على رؤية للوجود ككل واحد، لا يفصل بين الحالة الذهنية والتعبير اللغوي. إذ ينفي كروتشه بصفة مطردة قيمة كل التصنيفات الأسلوبية والبلاغية والتميز بين الأسلوب والشكل وبين الشكل والمحتوى، وفي النهاية بين الكلمة والروح، بين التعبير والإدراك البديهي. وتقود هذه السلسلة من

تحديد المفاهيم في كروتشه إلى شلل في المفهوم النظري. فالإدراك المبدئي الأصيل لما تنطوي عليه العملية الشعرية قد دفع به على درجة يتعذر بها التمييز. ويتضح الآن أنه لا بد من الفصل بين العملية Process والعمل Work، وبين الشكل والمحتوى، بين التعبير والأسلوب وذلك بشكل مبدئي وفي تقرب حذر، حتى تتحقق الوحدة النهائية: وبهذا فقط يمكن الوصول إلى الإفصاح والتبرير الذين يكونان عملية النقد.⁽⁴⁸⁾

ويبدو تأثير كروتشه في النقد الجدد في أكثر من موضع ولدى أكثر من ناقد فهذا سبنغارن Spingarn الذي يعد التلميذ المخلص لأستاذه في كتابه: (النقد الجديد)، يرفض تلك الطروحات التي ميزت النقد التقليدي القديم وحاول أن يناقش فكرة أن النقد التقليدي كما كان سائدا في ذلك الوقت نقد تجاوزه الزمن ويجب أن يطرح من الحسبان وبذلك تربعت نظرية كروتشه في التعبير على عرش النقد الأدبي⁽⁴⁹⁾ فقد اتبعه "في إصراره على أن أي عمل فني هو تعبير متفرد لرؤية ذاتية، وليس وثيقة تؤرخ لمرحلة زمنية أو تظهر لجنس أدبي معين أو عرف أو أسلوب"⁽⁵⁰⁾ معتبرا النقاد الأمريكيين عرضة للخلط وعدم التفريق بين الحكم الأخلاقي والحكم الجمالي مصرحا بنبرة تأسف غاضبة: "لا أحد الآن من النقاد الحقيقيين ذوي الوزن يتعامل مع النص الأدبي بالمعايير الأخلاقية"⁽⁵¹⁾

كما أن استقلالية الفن التي نادى بها كروتشه لا تختلف عن استقلالية الأثر الأدبي وضرورة استبعاد العناصر الخارجة عنه، التي نادى بها النقد الجدد، فنظرية كروتشه في استقلال الفن تقوم في الحقيقة على مذهبه الفلسفي العام في تحديد لحظات الفكر الأربعة أو المراحل الأربعة للنشاط الروحي؛ هذه اللحظات هي الفن والعلم والاقتصاد والأخلاق ولأن الفن هو أولى هذه المراحل فهو لا يستند على أي مرحلة أخرى، لأنه هو القاعدة، في حين تستند اللحظات الثلاث الأخرى عليه، وبالتالي فالفن يتميز باستقلالية تامة وحقيقية. وإضافة إلى تقارب الرؤيتين بين النقد الجدد وكروتشه حول استقلالية العمل الفني واستقلالية العمل الأدبي، يتقاطع كروتشه مع الجماعة في نظريته للعمل الفني وحدوده، من حيث استحالة تجزئته، فهو كل متكامل، فكل عبارة هي عبارة وحيدة والنشاط التعبيري هو مزج الانطباعات في كل عضوي وهذا ما عناه الناس أبدا بقولهم أن على الأثر الفني أن يتصف بالوحدة أو الوحدة في التعدد. إن العبارة هي تركيب الملون المتعدد في الواحد والنتيجة من هذا أننا لو نزع القصيدة شاعرها، إيقاعها ونظمها وكلماتها لا يبقى كما يظن البعض الفكر الشعري، لا يبقى شيئا القصيدة تولد بكلماتها ونظمها وصاحبها.⁽⁵²⁾ وهذه النظرة حول وحدة الأثر الفني هي ما دعا إليه النقد الجدد من ضرورة عدم بين العناصر المختلفة المكونة للقصيدة الشعرية؛ من إيقاعات واستعارات ورموز، هذه العناصر هي الوحيدة التي تمكن القارئ والناقد من تشكيل صورة شاملة عن المعنى العام والدلالة النهائية، أو من خلال ما أطلق عليه إليوت بالمعادل الموضوعي، تلك المواقف والأحداث والرموز والصور التي تشكل في نهاية المطاف الانفعال المرجو من القطعة الأدبية. وهذا المفهوم للمعادل الموضوعي يتجلى في نظرية كروتشه عن الفن؛ فالفن في نظره وفي أبسط صوره "رؤيا أو حدس وأن ما فالفنان إنما يقدم صورة أو خيالا أو شكل وهي ومن هنا فإن كل من يتذوق الفن إنما يدور طرفه إلى النقطة التي دله عليها الفنان، وينظر من النافذة التي هيأها له، فإذا به يعيد تكوين هذه الصورة في نفسه ولا فرق هنا بين الحدس والرؤيا والتأمل والتخيل

والخيال والتمثل والتصور وما إلى ذلك، فتلك جميعاً مترادفات تتردد باستمرار حين نتحدث عن الفن"⁽⁵³⁾ وأساس النقد عند بنديتو كروتشه هو عاطفة الشاعر في شكلها الذي ظهرت فيه، والأمران غير قابلين للقسمة ولا معنى للتفرقة بينهما، إذ العاطفة لا معنى لها إلا في الشكل الذي ظهرت فيه"⁽⁵⁴⁾

كما يقترب كروتشه من مبدأ الوحدة العضوية من خلال نظريته إلى الفن الذي يعده تركيباً جمالياً يعتمد على المزج بين العاطفة والصورة، في شكل متلاحم، لا يمكن لإحدهما الاستغناء على الأخرى، كما لا يمكن أن ننظر إلى إحدهما دون الأخرى، فالروح الفنية تربط بين الاثنين في وحدة منسجمة متناسقة متسقة وهو ما يصطلح عليه باسم العمل الفني الذي لا يمكن أن يكون إلا إذا كان مؤلفاً منهما معاً؛ العاطفة والصورة على شكل حدس أو رؤيا؛ يقول كروتشه: "الفن تركيب فني قبلي حقيقي، تركيب للعاطفة والصورة في الحدس تركيب نستطيع أن نقول بصده أن العاطفة بدون صورة عمياء والصورة بدون عاطفة فارغة"⁽⁵⁵⁾ وانعدام هذا التركيب يسقط الصورة في سجن الغبش والضبابية والعنى، كما يسقط العاطفة في مثلث القحط الجمود والفراغ. وعليه الجمال الحقيقي ليس الجمال الطبيعي، وإنما هو من عمل الفن، يتجسد فيه ويتجلى من خلال انبجاس الرؤيا وتدفق العاطفة، ليشكل صورة جميلة يزينها النقاء والاتساق.

ويعد ريتشاردز من أكثر النقاد الجدد تأثراً بكروتشه وفلسفته بالرغم من التعارض الظاهري بينهما، وبالرغم من الانتقاد الذي قدمه ريتشاردز لعدد المقولات الكروتشوية وبخسة في نظريته حول القيمة والتوصيل في العمل الفني. ويلخص الناقد الهندي إس. جوبتا S C Sen Gupta في كتابه الذي طبعته مطبعة جامعة أكسفورد سنة 1959 بعنوان: "نحو نظرية في الخيال" مسعى ريتشاردز بقوله: "إن ريتشاردز متلهف على وضع تمييز يفصل بين جانبي القيمة والتوصيل في العمل الفني، ويقول إنه من الممكن للعمل الفني أن يمدح أو يذم على أساس أي منهما. ويقسو على كروتشه الذي أخفق - فيما يقول - في التمييز بين جانب القيمة وجانب فاعلية التوصيل فجعلهما مترادفين من مترادفات النقد. ولكن إذا استبعدنا للحظة جانب القيمة، وفحصنا تعريف ريتشاردز للقسيمة من وجهة نظر فاعلية التوصيل، وجدناه تعريف كروتشه نفسه. الفارق الوحيد بينهما يكمن في إضافات أو بدائل هي مصطلحات شبه علمية استعيرت من علم اللغة وعلم وظائف الأعضاء وعلم النفس. ولو حذفنا هذه اللواحق العلمية لتحددت نظرية ريتشاردز في أن الشعر تعبير عن انفعالات، وذلك ما قاله كروتشه بعينه عندما عرف الشعر على أنه حدس أو تعبير عن المشاعر والانفعالات. ويمكن بالقطع لناقد غير كريم أن يمضي إلى حد القول بأن النقد القاسي الذي وجهه ريتشاردز لكروتشه ينبع من مكابدة لإخفاء ما يدين به لكروتشه. وليس من الضروري أن نسهب في هذا الجانب من الشرح، لأن كل ما قاله كروتشه في نظرية التعبير سيستغله ريتشاردز في نظريته عن التوصيل."⁽⁵⁶⁾

6. المدرسة التصويرية The Imagism

تعد المدرسة التصويرية من أكثر المدارس المؤثرة في تبلور وتطور كل من الحداثة والنقد الجديد. وقد ظهرت المدرسة التصويرية مع نهاية العقد الأول من القرن العشرين، لتدفع بالشعر الأنجلو-أمريكي خطوات عملاقة إلى الأمام ونحو عوالم جديدة لمفهوم الشعر وطبيعة الصورة. والمصطلح "التصويرية" ترجمة للكلمة الإنجليزية Imagism، لذلك نجد من يقترض اللفظة فيقول الإيماجية⁽⁵⁷⁾، وهناك من يترجمه بالوصفية لأن المدرسة كانت تنحو نحو تفضيل دقة وصف الوصف، واللغة الواضحة الدقيقة. أما الدكتور عبد الواحد لؤلؤة فيفضل مصطلح الصورية على مصطلح التصويرية ذلك "لأنها" مذهب في كتابة الشعر يعتمد على "الصور" التي يقدمها الشاعر لكي توحى بالفكرة خلافا للقول تقرارا: الليل طويل، أو هذا يوم بارد، أو هذه حديقة جميلة"⁽⁵⁸⁾

يلتقي النقاد الجدد مع التصويريين بخاصة في نظرتهم إلى القصيدة الشعرية وفي القصيدة وتأويلهم لها، فهي حسب إزرا باوند مؤسس المدرسة يجب أن "تدعم التمثيل المباشر للرؤية والصوت والشم والذوق أو الإحساس دون أي بهرجة وتجميل"⁽⁵⁹⁾ كما يجب أن تتوافر على ثلاث نقاط رئيسة تتمثل في:

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

2- عدم الاستعمال المطلق لأية كلمة لا تساهم في التصوير

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

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

The apparition of these faces in the crowd;

Petals on a wet black bough.

ظهور هذي الوجوه في الزحام

براعمٌ على غصن أسود ندي

القصيدة تقدم صورتين بطريقة مباشرة جنباً إلى جنب، لا حاجة للفعل في تقديمها فلا يظهر أي فعل في القصيدة. أما الإيقاع في البيت الأول فتقريباً على وزن بحر العميق Iambic ولكن ليس بطريقة آلية.⁽⁶⁰⁾ وهذه الرؤية للقصيدة نجدها عند النقاد الجدد مرتبطة بمجموعة من المفاهيم الخاصة بهم كتوظيف التكنيف الرمزي والاستعاري، وتقنية المعادل الموضوعي، والمفارقة وغيرها

لم يكتف هؤلاء الأدباء بمواجهة واقع مفترض وراء العوالم الخيالية الظاهرة، التي استحوذت على ألباب أدباء العصر المنصرم وحددت لهم تقنيات الكتابة، وهمشت وجودهم أو دفعتهم إلى مجاهل الاغتراب، بل مضوا يطورون أدواتهم وتقنياتهم كي يتوافق أدبهم مع المهمة المنوطة بهم، ومن ذلك أنهم

أعادوا النظر في أنظمة الكتابة، أي فن الأدب، في ضوء المعطيات الجديدة للفكر اللغوي التي جعلت للغة مكان الصدارة على كافة الأصعدة، وذلك حتى لا يظل الأدب في مواجهة دائمة مع الواقع⁽⁶¹⁾

وكان ذلك "إيدانا ببدء مرحلة الحدائية الكبرى أو العليا وظهور جيمس وباوند وإليوت وستين وغيرهم، مرحلة النصوص التي تعبر عن نفسها بجسارة وجراً نصوص تجسد وتصور مشاعر السخط والتمرد على النظرة المألوفة للواقع، وتخرج عن تقاليد القص والتصوير الموروثة، بل وعلى البناء التقليدي للجمل والكلمة⁽⁶²⁾. وتلتقي مدرسة النقد الجديد مع النظرية التصويرية في أكثر من منعطف وتلاحم المدرستان في أكثر من نقطة، بدءاً بالثورة على النظرة القديمة للشعر ورفض تلك الأنماط التقليدية للقصيدة الفكتورية، إلى تجاوز النظريات الأدبية التي سادت في القرن التاسع عشر كالرومانسية والانطباعية وغيرهما. وكما "ثارت النظرية التصويرية على الخيال الرومانسي الذي يمعن في الانسياب التلقائي للمشاعر والتقرير المباشر للأفكار، وكذلك على الاتجاه العالمي الشامل الذي دعت إليه النظرية الرمزية التي سعت إلى هدم الحدود المحلية التي تفصل بين ظواهر التعبير الشعري."⁽⁶³⁾ كما ثارت على النظرية المستقبلية والانطباعية والنفسية وذلك لأن التصويرية "كانت تدعو إلى التركيز على صور الشعر وجمالياته أكثر من الأفكار التي تسري في القصائد. كما نادى باستعمال الألفاظ العادية المستخدمة في الحياة اليومية، وانتقاء الكلمات الدقيقة التي لا تشتت انتباه القارئ بعيداً عن القصيدة، وممارسة الشاعر لحريته في اختيار موضوعاته والأسلوب الذي يناسبها، بل وابتداعه بعض البحور والقوافي التي تلائم الموضوعات الجديدة"⁽⁶⁴⁾.

شنت مدرسة "النقد الجديد" الثورة نفسها على عديد المدارس التي سبقتها متأسية بالمدرسة التصويرية، فقوضت الرومانسية، ودكت قلاع الانطباعية، ووقفت حصناً منيعاً أمام النظريات السوسيولوجية والقصدية، وبددت النقد البيولوجي وغيرها من النظريات السياقية، طارحة من جدول حسابات النقد كل المؤثرات الخارجية عن النص كما أعلن ذلك وليم بن وارن William Penn warren في مقدمة كتابه "فهم الشعر" فاستبعد كل الطروحات الخارجة عن النص وأدان استخدام الشعر "لأي هدف غير ذاته، سواء كان هذا الهدف تاريخياً أو أخلاقياً. وأعلن أنه يقوم "على افتراض مؤداه أنه إذا كان الشعر جديراً بأن يدرس أساساً، فإنه جدير بأن يدرس كشعر"⁽⁶⁵⁾ وكانت هذه الثورة المشتركة على الرومانسية بين التصويريين والنقاد الجدد هي التي أمدت حركة النقد الجديد بالحياة على حد تعبير دافيد ديتشر⁽⁶⁶⁾، إضافة إلى اهتمام النقاد الجدد بالصورة التي عنوا بها عناية خاصة، فلم يفرقوا بين الفكرة والصورة وإنما جعلوهما صنوان لا ينفصلان، وجهان لعملة واحدة هي القصيدة الشعرية⁽⁶⁷⁾. فالقصيدة أو أي عمل أدبي آخر يستوجب الدقة والأصالة في ابتداع الصورة وفي هندسة النسيج والنظام الذي يحتوي الصورة والفكرة.

7. الفكر الهيليني The Hellenic Thought

كثيرة هي الدراسات النقدية الغربية الحديثة التي تؤكد أن جذور النقد الأدبي الغربي في عمومها تعود إلى التأثير الهيليني، وإلى الفيلسوفين الإغريقين أفلاطون وأرسطو وكتابتهما التي تركت أثراً في كل الفكر

الغربي عموماً وفي النقد خصوصاً. فهذا ستانلي هايمان S. Hyman يقول: "يمكننا القول بأن النقد الأدبي الحديث يبدأ بأفلاطون وأن أرسطوطاليس مضى فيه ووسعه، بل إن هذين الرجلين هما – على التحقيق – رائداه العظيمان، حين سبقا إلى أشياء كثيرة، وفيما سبقا إليه كثير من التطبيق النقدي المعاصر" (68)

ويقول إن نقاد القرون الوسطى ومن جاء بعدهم مضوا في توسيع هذه السبل التي وجدوها عند أفلاطون وأرسطو بما كتبوه من نقد فنجد عند دانتي وبترارك في القرن الرابع عشر وفيما قدموه تفسيرات مجازية باطنية للأدب قريبة الشبه بما نسميه اليوم قراءات رمزية" (69)

وبعد أرسطو من الفلاسفة الذين خاضوا في مفهوم الفن وخصوصياته، ودرسوا مقولاته المختلفة، فحاز المكانة الفضلى والعناية المثلى التي يستحقها كمصطلح له تداعياته في مختلف مجالات الإبداع كالرسم والشعر والموسيقى والنحت وغيرها. فالشعرية مثلاً، كمفهوم يعنى بقوانين الخطاب الأدبي، هو كذلك مصطلح أب من خلاله النقاد إلى الموروث الإغريقي والعربي القديمين. لأنه مصطلح في ذاته قديم، يعود إلى الفكر اليوناني لدى أرسطو، والحال نفسه حدث مع التناس، حيث أبوا فيه إلى السرقات الأدبية، والتأثير والتأثر، والتضمن، وسواها من النماذج الأخرى. (70)

إن النظرية الأرسطية في الفن بوجه عام وفي الشعر بوجه خاص تركز في أساسها على مفهوم المحاكاة، وما يتعلق بأسسها الجمالية، تقوم بكاملها على مفهوم المحاكاة، وهو مفهوم مركزي في كتاب الشعر لأرسطو. وقد أثرت حول المفهوم نقاشات وجدالات واسعة بين مختلف أصناف الباحثين في قضايا الشعر والفن، وفلسفة الجمال بكيفية خاصة، وذلك منذ أن ظهر الاهتمام بكتاب الشعر لأرسطو لدى مفكري عصر النهضة الأوروبية مع بداية العصر الحديث، ولزال النقاش مستمرا إلى لحظتنا الراهنة، خاصة في حقول علوم البلاغة والنقد الحديث.

وما زالت محاولات النقاد مستمرة في إعادة النظر في المفاهيم الأرسطية الأساسية مثل مفهوم التنفيس katharsis وhamartia عيبة. ويمكن أن يلاحظ تأثير أرسطو في محاولته للنظر إلى الشعر بوصفه مجالا متميزا عند الشكلايين الروس مثل بوريس اخنباوم Eichenbaum وعند بعض النقاد الجدد وكذا في النقد النموذجي archetypal عند تورثروب فراي وعند مدرسة شيكاغو حيث كانت معالجته لمسألة النوع المنبع في تأسيس نظرية الأنواع وكذا مفهومه للحبكة والبنية السردية لا زالت تظلل النظريات السردية الحديثة. (71)

وفكرة المفارقة التي تعد إحدى مبادئ المدرسة الأنجلو-أمريكية وأبرز مرتكزاتها النقدية، وبخاصة عند الناقد التحليلي كلينث بروكس "ليست في الحقيقة من ابتداعات تلك المدرسة وإنما هي أساس الفن الدرامي منذ وجد" (72) ويرجعها إلى أرسطو في كتاب فن الشعر وأن حديثه عن "أن المسرحية يجب أن يكون لها بداية ووسط ونهاية وأن البداية لا يمكن أن يسبقها شيء ويجب أن يتبعها شيء، فإن ذلك ليس من قبيل تفسير الماء بعد الجهد بالماء وإنما هو في الواقع إقرار قبل أكثر من ألفي سنة على قيام مدرسة "النقد الجديد" بحتمية أن ينطوي الموقف الدرامي على "المفارقة" (73)

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

8 - الفكر الأرنولدي The Arnoldian Thought

أكد الباحث هانز برتنز Hans Bertens في معرض حديثه عن النقد والنظرية الأدبية الإنجليزية "أنه إذا أردنا حقيقة أن نفهم الفكر الإنجليزي والأمريكي بخصوص الأدب في القرن العشرين علينا أن نبدأ بفهم أحد أعلام القرن التاسع، الشاعر وعالم التربية وأستاذ الشعر بجامعة أوكسفورد." (74)

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

ومن أهم ما جاء به أرنولد ثورته على المذهب الرومانسي، وما كان يدعو إليه من أفكار، وبخاصة في مقالته "وظيفة النقد" التي هاجم فيها كل ما هو شخصي وخاص، والشعراء الرومانتيكيين بشدة. وهكذا كان أرنولد صورة لعصره، فهو على وعي بالثغرات الكثيرة الموجودة في التراث الرومانسي، ولكنه في الوقت نفسه متأثر أبعد التأثير بهذا التراث، ومن ثم فهو لا يستطيع الفكك من أسره" (75)

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

يتمثل هدف ريتشاردز البعيد في كتبه الأولى خاصة: في تأسيس نظرية تواصل وتقييم يمكنها أن تبرر مكانة الفنون في عالم العلوم الحديثة (76) وبالرغم من أن نظرية ريتشاردز تمتاز بهذا النزوع باتجاه العلوم النفسية وتتجلى بلغة السلوكية العيادية، وتستعمل مصطلحات علوم الأعصاب من دوافع ومثيرات إلا أنها تعتمد على الاستراتيجية الأساسية التي وضعها ماثيو أرنولد عندما جعل معرفة الحقائق والاحداث مجالاً للعلوم والأحاسيس والقيم مجالاً للشعر (77)

ويشكل ماثيو آرنولد نموذجاً واضحاً لمحاولات تحرير النقد من التزاماته المرجعية بالقصائد " وذلك بالعمل على توسيع مفهوم يتضمن النقد العام لمشاكل الإنسانية التي تؤلف عالم الأفكار" (78)

يشير رينيه وليك إلى تأثير آرنولد إلى التشابه بين ناقد أمريكي جديد وبين آرنولد بقوله: "بل لعل التشابه بينه وبين آرنولد أدق وأقرب. ومع أن ونترز قد ينكر ذلك التشابه مستاءً، فإن مبداء الأساسي أعني إيمانه بأن الفن هو تخلل الفهم الخلقي الثابت للتجربة الإنسانية" ليس ؟ فيما يبدو ؟ إلا إعادة لمبدأ آرنولد: "الفن هو نقد الحياة" عن طريق تطبيق المبادئ الأخلاقية. (79)

ومن الأفكار التي طرحها ماثيو آرنولد ضرورة التصدي إلى تلك المغالطات التي كانت رائجة في النقد الإنجليزي في القرن التاسع، حيث نبه الساحة الأدبية الإنجليزية إلى هذا الخطر القابع تطبيق منهج النقد التاريخي بقوله: "من الواضح أن دراسة التاريخ وتطور الشعر قد يؤديان بشخص ما إلى أن يتوقف عند بعض المؤلفات وعند بعض المشهورين الذين كانوا بارزين يوماً ما وأصبحوا مغمورين في الوقت الحالي، ومن ثم يعيب هذا الشخص على جمهور يتسم بالإهمال وأنه يمرّ الكرام على الاسماء والمؤلفات البارزة في شعره القومي" (80). فمثلاً "حينما ننظر إلى عمل الشاعر كمرحلة من مراحل هذا التطور فإننا قد نحمل أنفسنا على أن نوليه أكثر مما يستحق من الأهمية في حد ذاته كشعر، وقد نستخدم لغة يشيع فيها الثناء المبالغ فيه حين نتصدى لنقده، أي باختصار نفرط في تقديره وهكذا ينجم عن أحكامنا الشعرية المغالطة والضلال اللذان يسبهما هذا التقدير الذي يمكن أن نطلق عليه اسم التقدير التاريخي" (81)

9. خاتمة

مما سبق نلاحظ هذه التعددية التي ميزت مدرسة النقد الجديد في مرجعياتها الفكرية والفلسفية والأدبية، فقد امتدت هذه المرجعيات على مدى أزمنة مختلفة؛ من القرن الثالث قبل الميلاد وحتى نهاية القرن التاسع عشر، كما امتدت هذه التعددية عبر الثقافات المختلفة؛ من الثقافة الإغريقية إلى الفلسفة الإيطالية إلى النقد الأمريكي وحتى الثقافة الهندية كما هو الحال بالنسبة لنظرية الرازا الهندية التي تعد مصدراً من مصادر مفهوم المعادل الموضوعي لدى ت. س. إليوت، وإن هذه التعددية أدت إلى تعدد المبادئ التي بنيت عليها المدرسة وإلى تعدد الخصوصيات التي ميزتها على غيرها من المدارس النقدية الأخرى.

5. قائمة المراجع:

¹ ينظر: بروكس: النقد الأدبي تاريخ موجز، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1973، ص 186-187.

² سلامة موسى: الأدب الإنجليزي الحديث، سلامة موسى للنشر والتوزيع، مصر، ط3، 1978 ص9

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

⁴ الطاهر أحمد مكي: الأدب المقارن أصوله وتطوره ومناهجه، دار المعارف ط1، القاهرة، 1987، ص255 و256

⁵ الطاهر أحمد مكي: الأدب المقارن أصوله وتطوره ومناهجه، ص257

⁶ مالكولم كاولي: فصول في الأدب و النقد، ت: محمد بدر الدين خليل، دار الطباعة الحديثة، القاهرة، 1981

⁷ محمود الربيعي: "مقالات نقدية، مكتبة الشباب، 1978، ص25

⁸ Pierre V. Zima: Critique Littéraire et Esthétique , L'Harmattan, 2003, p7

- Bruno Hongre: L'intelligence de l'explication de texte, Ellipses Edition, Paris, 2005, p11⁹
- Bruno Hongre: L'intelligence de l'explication de texte, Ellipses Edition, Paris, 2005, p11¹⁰
- إبراهيم أبو النجا: محاضرات في فلسفة القانون، بدون طبعة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999.
- Earl R. Anderson A Grammar of Iconism Associated University Presses, New Jersey 1998 p19¹²
- David Kirby: What is a Book?, University of Georgia Press, 2002, p105¹³
- David Mikics: A New Handbook of Literary Terms, Yale university, 2007, p113¹⁴
- Ibid p114¹⁵
- James E. Ford: Rationalist Criticism of Greek Tragedy: The Nature, History, and Influence of a Critical Revolution, Lexington Books, 2005, Oxford, UK, p22¹⁶
- ولد غوستاف لانسون Gustave Lanson في الخامس أوت من عام 1857 وتوفي في الخامس عشر من شهر ديسمبر سنة 1934 مؤرخ وناقد أدبي فرنسي، درس بجامعة السربون بباريس. في 1919 أصبح مديرا للمدرسة النظامية العليا École Normale Supérieure من مؤلفاته: "تاريخ الأدب الفرنسي" "التاريخ الأدبي الإيجائي" (1900)
- Claude BURGELIN, « LANSON GUSTAVE - (1857-1934) », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 5 août 2015. URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/gustave-lanson/>
- Stephen Cushman, Clare Cavanagh, Jahan broader Ramazani, Paul Rouzer: The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics: Fourth Edition Princeton University Press, 2012, p471¹⁷
- Edward Quinn: A Dictionary of Literary and Thematic Terms, 2nd ed. Facts On File, Inc, New York, 2006, p154¹⁸
- M. H. Abrams: A Glossary of Literary Terms/ 7th ed Heinle & Heinle, 1999, p181¹⁹
- Pierre V. Zima: Critique littéraire et esthétique, Editions L'Harmattan, Paris, 2004, p38²⁰
- Bruno Hongre: L'intelligence de l'explication de texte, Ellipses Edition, Paris, 2005, p3²¹
- محمد مندور: في الميزان الجديد، ج1، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2004، ص5²²
- المرجع نفسه، ص176.²³
- محمد مندور: في الميزان الجديد، ج1، ص173²⁴
- المرجع نفسه، ص182²⁵
- المرجع نفسه، ص7²⁶
- محمد مندور: في الميزان الجديد، ص7²⁷
- في الشعر: جون كينس، اللورد بايرون، شيللي وفي الرواية: والتر سكوت، جين أوستين، الأخوات بروثي، جورج إليوت، جوزيف كونراد، ومن المفكرين والفلاسفة، جون ستوارت ميل والمؤرخ ماكولي وغيرهم
- غوستاف لانسون: تاريخ الأدب الفرنسي، تر: محمود قاسم ومحمد محمد القصاص، المؤسسة العربية الحديثة، 1962 م ج2 ص196²⁸
- دونكان هيث، جودي بورهام: الرومانسية، تر: برهان حجازي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2002، ص178²⁹
- ضمد كاظم وسي: أسرار المواهب دراسات في النقد الأدبي، منتديات ليل الغربة، دت، ص133³⁰
- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص69³¹
- Richard Foster: The romanticism of the New Criticism, juxtapose in the Hudson Review Vol. 12 No.2 Summer 1959³²
- Literary theory, an anthology / edited by Julie Rivkin and Michael Ryan, 2nd ed. Blackwell Publishing Ltd, 2004, p28³³
- Hoyt Trowbridge: Aristotle and The "New Criticism", The Sewanee Review, Vol 52, No 4 (Oct- Nov 1944) p543³⁴
- Jonathan Culler: Literary Theory: A Very Short Introduction, Oxford University Press Inc., New York, 1997, p79³⁵
- M. A. R. Habib: A History of Literary Criticism From Plato to the Present, Blackwell Publishing Ltd, 2005, p450³⁶
- M. A. R. Habib: A History of Literary Criticism From Plato to the Present, p450³⁷
- Samuel Taylor Coleridge: Biographia Literaria, Cambridge university Press, 1920, p18³⁸
- Hoyt Trowbridge: Aristotle and The "New Criticism", p542³⁹
- رمضان بسطويسي محمد: علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدورنو نموذجاً، مطبوعات نصوص 90، القاهرة، 1993، ص18⁴⁰
- المرجع نفسه، ص18⁴¹
- زكي نجيب محمود: في فلسفة النقد، ط1، دار الشروق، القاهرة 1979، ص3⁴²
- أبو الحسن سلام: جاليات الفنون، ط1، دار الوفاء لدينا للطباعة والنشر، الاسكندرية، 2011، ص11⁴³
- المرجع نفسه، ص11⁴⁴
- رمضان بسطويسي محمد: علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدورنو نموذجاً، ص30⁴⁵
- بول آريني: الأدب الإيطالي، تر: هنري زغب، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1988، ص140⁴⁶

- 47 المرجع نفسه، ص 140
- 48 رينيه ويليك، أوستين وارن: نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريح، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1991، ص 251
- 49 Criticism Modernism And Lawrence Rainey: The Cambridge History of Literary, A. Walton Li tz, Louis Menand and the New Criticism, Vol 7, Cambridge University Press, 2008 , p289
- 50 And Lawrence Rainey: The Cambridge History of Literary Criticism Modernism and the New Criticism, Vol 7, p289,
- 51 J. E. Spingarn: The New Criticism, The Columbia University Press, New York, 1911, p27
- 52 بنديتو كروتشه: علم الجمال، تر: ترة الحكم، المطبعة الهاشمية، دمشق، 1963، ص 28 و 29
- 53 كروتشه: الجمال في فلسفة الفن ترجمة سامي الدوي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1947، ص 29
- 54 محمد غنبي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، لبنان، 1973، ص 299
- 55 بنديتو كروتشه: الجمال في فلسفة الفن، ص 55
- 56 جابر عصفور: نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 71
- 57 حنا عبود: عزرا باوند و.. النظرية الأدبية جريدة العربية عدد 12467 مؤسسة الوحدة للطباعة والنشر، سوريا
- 58 عبد الواحد لؤلؤة: مذهب الصورية في الشعر قصيدة الأرض اليباب مثالا، في: مرايا التدقيق الأدبي: دراسات وشهادات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005، ص 203
- 59 Roger Lathbury American Modernism (1910–1945) Facts On File, Inc., New York 2006, p87
- 60 Roger Lathbury: American Modernism (1910–1945) Facts On File, New York 2006, p87
- 61 مجموعة من المؤلفين: موسوعة الأدب والنقد، الجزء الأول الأدب والنقد والتاريخ الأدبي، تر: د. عبد الحميد شيخة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999، ص 268
- 62 مجموعة من المؤلفين: موسوعة الأدب والنقد، الجزء الأول الأدب والنقد والتاريخ الأدبي، ص 269
- 63 نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ص 180
- 64 المرجع نفسه، ص 181
- 65 طائفة من النقاد: مختارات من النقد الأجلو-أمريكي الحديث، تر: ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000، ص 243
- 66 روبرت سيليل: الأدب الأمريكي 1910-1960، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دافيد ديتشر النقد الجديد تر: محمود محمود، ص 165
- 67 نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ص 181
- 68 ستانلي هايمين: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج 1، دار الثقافة - بيروت - لبنان، ص 22
- 69 المرجع نفسه، ص 24
- 70 د مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السبائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2005، ص 214
- 71 M. A. R. Habib: A History of Literary Criticism From Plato to the Present, Blackwell Publishing Ltd, 2005, p61
- 72 محمد سلماوي: رشاد رشدي أستاذ الفن المسرحي، في: رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 10
- 73 ينظر: رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 9 و 10
- 74 Hans Bertens: Literary Theory The Basics , Routledge, London, 2001, p1
- 75 محمود الربيعي: في نقد الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص 184
- 76 كريس بولديك: النقد والنظرية الأدبية منذ 1890، تر: خميسي بوغرة، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة قسنطينة، 2004، ص 95
- 77 المرجع نفسه، ص 95
- 78 موراي كيجر: النقد فن ثانوي ضمن بول هيرنادي: ما هو النقد ص 276
- 79 ستانلي هايمين: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج 1، ص 114
- 80 ماثيو آرنولد، مقالات في النقد، ص 28
- 81 المرجع نفسه، ص 23