

المعادل الموضوعي في النقد الأنجلوأمريكي الجديد

دراسة في المصطلح والمفهوم والمرجعيات

أحسن دواس

جامعة منتوري * قسنطينة * الجزائر

Abstract

This paper tries to trace one of the most important terms derived from The Anglo-American new criticism represented by one of its most remarkable critics T.S.Eliot and which is "The Objective Correlative". It is a central term in both Eliotian and new critical theories in the twentieth century. An important section in this paper has been devoted to examine the many origins of Eliot's "Objective Correlative" from French symbolism, Poundian imagism to Bradlean philosophy, and its impact of this notion on the Arab criticism.

ملخص

يحاول هذا البحث رصد أحد أهم المصطلحات النقدية التي قدمتها مدرسة النقد الجديد الأنجلوأمريكية ممثلة في أحد أبرز روادها الناقد الشاعر ت. س. إليوت والمتمثلة في مصطلح المعادل الموضوعي وإبراز الأثر الكبير الذي تركه في النقد الجديد إنه 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 الباونديّة إلى الفلسفة البرادلية. كما تبرز مستويات تلقي النقد العربي وقراءته لهذا المفهوم.

لكل نظرية نقدية خصائصها التي تهبها الصورة الشاملة والمتفردة التي من شأنها أن تميزها عن غيرها من النظريات الأخرى، وتصبغها بصبغة خصوصية المدرسة المتكاملة، واضحة 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 تشعبات النظرية الجديدة "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 الأنجلوأمريكية، من خلال مقالات ومؤلفات روادها، ومن خلال مبادئ ومصطلحات مميزة لهذه الرؤية النقدية الخاصة كالقراءة الفاحصة، والوحدة العضوية وهرطقة إعادة الصياغة والمفارقة والمغالطتين التأثيرية والقصدية وغيرها، ولكن يظل مصطلح المعادل الموضوعي أحد أهم هذه المبادئ وأكثرها توظيفا وإثارة للجدل.

المعادل الموضوعي: المصطلح والمفهوم

المعادل الموضوعي (Objective Correlative) مصطلح نقدي يُشير إلى الأداة الرمزية المستخدمة للتعبير عن مفاهيم مجردة كالعواطف. 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 انطلاقاً من نظرة إليوت للقصيدة التي غيرت مسارها من كونها تعبيراً إلى كونها خلقاً ناتجاً عن التجربة الشعرية في تفاصيلها الدقيقة وامتزاجها بواقع الشاعر مع المتخيل المخضب بالخلفيات النفسية والاجتماعية والمخضّل بالمحمولات الفلسفية والحضارية.

وإذا كان المعادل الموضوعي عند بعض الدارسين مفهوماً بسيطاً في جوهره كما هو الشأن عند رشاد رشدي الذي يراه "نظرية بسيطة للغاية وهي في الواقع، قانون من قوانين الفن لم يكن

لإليوت فضل ابتكاره بقدر ما كان له فضل اكتشافه ولكن رغم بساطتها فقد كان لها أثر فعال في النقد والخلق على السواء.. فكما أنها أصبحت مقياساً توزن به الأعمال الفنية وتساعدنا على تفهمها كذلك أصبحت نبراساً يهتدي به الكتاب في كتاباتهم..⁽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 وتتكاثر لتشكّل بديلاً فنياً لصورة لا يفصح عنها الكاتب مباشرة. لكن الأمر لا يتوقف هنا فهناك شعراء يلجؤون إلى توظيف رموز معقدة ومواقف مركبة ومرتبطة بمواقف ورموز مضمنة داخل الصورة أو الرمز، وهذا ما يجعل القارئ يغرق وسط متاهة من الرموز المشفرة التي يستحيل فكها إلا على قارئ ذكي أو ربما يستحيل فكها إلا على ناقد متمرس. ومن ثم فإن استعمالات المعادل الموضوعي قد لا تتسم دائماً بهذه البساطة التي يراها رشاد رشدي. وتتمثل نظرية المعادل الموضوعي للمشاعر في قول إليوت: "إن قدرة الشاعر على التعبير عن الحقيقة العامة من خلال تجربته الخاصة المركزة، بحيث يستجمع كل الخصائص المميزة لتجربته الشخصية ويستخدمها في خلق رمز عام"⁽⁴⁾

ويعرف «إليوت» المعادل الموضوعي بقوله: «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⁾، وانطلاقاً من هذا التعريف ندرك أن ت. س. 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 هاملت ومشاعره التي سيطرت على شخصيته في النص لم يجد لها إليوت مبرراً واضحاً في وقائع وأحداث المسرحية، بمعنى أن الانفعالات التي أضفاها شكسبير على هملت كانت أكبر من وقائع القصة ومن الحدث الدرامي، مما أغرق النص المسرحي في الغموض المبتذل، وهذا "بسبب رجحان كفة المشاعر emotions (الوجدان / الانفعالات) فيها على الأحداث المادية التي يمكن أن تجسد تلك المشاعر

وتوحي بها بحيث تؤدي إلى ما يسمى في النقد الأوروبي بالتحقيق realization⁽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 التي تنتهي بتجربة حسية هي التي تثير المشاعر الحقيقية وتجليها. فإذا ما أراد الشاعر المبدع أن يحدث تأثيراً عاطفياً جيداً على قرائه أو أراد الكاتب المسرحي أن يكون لمسرحيته الأثر المرتجى، وأن تكون ردة فعل جمهوره ردة إيجابية، فعليه أن يجد جملة من الصور المترابطة، أو الأوصاف المتشابهة، 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، وصورة فنية واحدة، ولا من خلال جملة معينة واحدة، أو من خلال رمز أسطوري أو تاريخي واحد. إن التأثير يجب أن يصل إلى المتلقي من خلال اجتماع كل هذه الوحدات وتضافرها فيما بينها، لتشكل مشهداً واحداً قادراً على إحداث الدهشة والتجاوب وربط المتلقين ولتحدث التأثير المنتظر على الجمهور. وهكذا فالحدث الواحد لا يمكن أن يكون معادلاً موضوعياً، ولا الصورة الواحدة يمكنها أن تكون كذلك، ولكن ترابط سلسلة من الأحداث المنفصلة، واتحاد بانوراما من الصور المختلفة هو ما يحقق ذلك. وهذه الرؤية الإليوتية الخاصة بالمعادل الموضوعي تركز إلى إيمانه - ناقدًا وشاعراً - بأن "المعيار الحقيقي للعمل الفني يكمن في مدى التناغم الذي يحدث بين عناصره المختلفة والمتناقضة ويصل قمته في نهاية العمل. وهو التناغم الذي يتقل بدوره كاملاً إلى داخل القارئ المتلقي بمجرد الانتهاء من قراءة العمل."⁽⁸⁾

ولإعطاء صورة واضحة عن المعادل الموضوعي في أبسط صورته، يتوافق بشكل يكاد يكون مطابقاً مع المفهوم الذي وسم به إليوت هذا المصطلح، أورد هنا مثلاً قدمه ك. ويلر K. Wheeler في محاضرة بمعهد كارسون نيومان بالولايات المتحدة الأمريكية، ويتمثل المثال في هذا المشهد السينمائي الآتي⁽⁹⁾: مجموعة من الناس يرتدون الأسود وهم يحملون مطرياتهم، كانت المقبرة هي فضاء هذا المشهد المهيّب؛ 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.. فيسمع 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، يبرز فجأة ضوء من بين الغيوم، ومن بين هذه الفجوة الصغيرة المضيئة في السماء المكفهرة الداكنة ينطلق شعاع صغير من أشعة الشمس باتجاه الأرض، ليسقط على بقعة خضراء بالقرب من القبر، حيث تفتحت زهرة القطيفة الصفراء وحيدة، قطرات المطر تلمع مثل الذهب على بتلات الزهرة، وينتهي المشهد بجنيريك أسماء الممثلين يصاعد على الشاشة السوداء معلنا نهاية الفيلم.

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

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

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

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

Alfred Prufrock

"فلقد عرفتُها من قبل جميعاً، عرفتُها جميعاً
 عرفتُ الأمسيات والأضاحي والعصاري
 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 ضالة العمر الذي مضى، وتفاهة الحياة التي قضى؛ يعدها يوماً فيوماً، 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 إيجاء 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 شيئاً عنها خارج كلمات القصيدة وخارج "الألفاظ على الورق" كما يقول فرانك ليفز، ففي القصيدة يوجد معناها لا في بطن الشاعر ولا في ذهن الناقد. والقيمة الشعرية لا تكمن فيما تقوله القصيدة وإنما فيما تكونه، كما أعلنها آرشيبالد ماكليش Archibald MacLeish ذات مرة في قصيدته "فن الشعر" "A poem should not mean but be."

وهذا الموقف قد يكون تاريخياً أو أسطورياً أو فلسفياً أو دينياً أو غير ذلك. وذلك بأن يختار الأديب لقصته أو مسرحيته بطلاً بديلاً لشخصية المؤلف ويدعه يتحرك ويتصرف على وفق ما

يقتضيه الموقف دون أن يظن الجمهور إلى أن هذه الشخصية هي الظل لشخصية المؤلف الحقيقي. ويذهب إليوت إلى أنه ينبغي على الشاعر أن يجد هذا المعادل الموضوعي لتجربته الشخصية، وذلك ليكسبها صفة الشمول والموضوعية ويضمن صدق تجربته بتنحية ذاته عنها⁽¹¹⁾ وبالنسبة لإليوت إذا استطاع أي نص شعري سردي أو مسرحي أن يحدث تأثيراً في الجمهور وأن يهز المشاعر ويذكّيها، ويلامس الوجدان ويداعبه، وأن يقع ذاك التأثير موقع البلسم من الجرح وموقع النوتة من الإيقاع، فإن الكاتب المبدع قد يكون ناجحاً في إيجاد المعادل الموضوعي الأمثل والأنجع للتعبير عن تلك المشاعر، فإذا فشل في إيجاد هذا المعادل وتوظيفه توظيفاً فنياً بارعاً، إما أن تحدث القطيعة النهائية بين النص والمتلقي ويستغلق على الجمهور الانفعال والتجاوب والتأثير والدهشة، وإما يحدث شرح جزئي يؤدي إلى الانفعال الخاطي، فتنتج مشاعر النفور بدل المشاركة الوجدانية، وأحاسيس الغضب بدل الطمأنينة، وفي الحالتين يفشل العمل الإبداعي فشلاً ذريعاً من الناحية الفنية والجمالية.

انتشار المصطلح:

منذ نشر إليوت مقالته 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 احتفاءً به 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 هاملت 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 عن أحاسيسه الخاصة بطريقة ملائمة وأن قرف واشمئزاز هملت يتجاوز غرضه والممثل في زواج أمه غير الشرعي مع عمه، ونفس الحال بالنسبة لقصة هملت التي عدها وسيلة غير ملائمة للانفعال. فعواطف هملت القوية تجاوزت الحقائق المعطاة في المسرحية"، مما يعني أنها لم تكن مدعومة "بمعادل موضوعي" ملائم. ليكون تمثيل مشاعر وأحاسيس هملت درامياً أكثر قوة من إمكانيات شكسبير الفنية وقدراته التقنية. ورغم أن مقالة إليوت هذه لم تقنع الكثير في الحكم على هملت كعمل أدبي

فاشل، إلا أن مصطلح المعادل الموضوعي حقق 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 النقد وكتاباتهم، فلم يعد التقنية الأكثر توظيفا في الدراسات الأدبية والنقدية في الشعر والرواية والمسرح، وإنما تعدى إلى الشعراء والمبدعين الذين اختاروا المصطلح كعناوين لقصائدهم كما هو الحال بالنسبة للشاعرة لوسي بروك برويدو Lucie Brock Broido في قصيدتها "سبع معادلات موضوعية" Seven Objective Correlatives، التي نشرت بمجلة كولومبيا للآداب والفنون⁽¹⁵⁾، والشاعر الشاعر المصري محمد قرنه في قصيدته "المعادل الموضوعي للفرح". وهو الأمر الذي يبرز قوة الوهج وتأثير الهالة الكاسحة لهذا المفهوم النقدي.

صور المعادل الموضوعي لدى النقد الجدد

وظف المعادل الموضوعي من قبل كثير من النقد كما أشرنا بطرق متعددة وبدرجات متفاوتة في التعقيد وبمستويات مختلفة في الوعي، ولكن النقد الجدد كانوا أكثر اهتماما وأكثر وعيا وأكثر قوة من غيرهم في استخدامه أو توظيفه، لأنه كان بالنسبة لهم "أحد المبادئ الأساسية لمنحاهم، فنحن نجده مكررا في شواهد مبعثرة من أقوالهم النقدية"⁽¹⁶⁾ وقد تعددت صورته وتجلت عند ألن تيت في مفهومه للتوتر الشعري، وعند رانسم في ثنائية النسيج والبنيان، وعند بروكس في مفهوم المفارقة وعند فرانك ليفز في رؤيته للطبيعة الانفعالية، إضافة إلى صورته الحقيقية عند ت.س. إليوت.

وقد أشارت المعاجم والقواميس إلى هذه الاستخدامات الغامضة أحيانا كما هي الحال في معجم المصطلحات الأدبية الذي يقر بهذا التنوع والغموض بقوله: ويستخدم مصطلح المعادل الموضوعي بشكل واسع وغامض عند أنصار مدرسة النقد الجديد. ويعتمد المصطلح على نزعة ميكانيكية تضع علامة التساوي بين إحساس جاهز متشيع يبدأ به الكاتب وبين وسائل تعبير تؤثر في الجهاز العصبي للإنسان كما تؤثر العقاقير⁽¹⁷⁾.

فألن تيت Allan Tate يعيد تشكيل نظرة إليوت حين يقول عن شعر سبندر: "هذه الانفعالات المفردة تخلق مثلما يفهم تماما من خلق طاولة أو كرسي، إنها ليست موضوع تصديق". وفي الشعر والمطلق يؤكد تيت أن الشاعر كصانع يجهد في سبيل إبراز تجربة أو انفعال أو فكرة حتى تصبح من خلال القصيدة 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 الموضوعي فيها من خلال مصطلحه "النسيج والبنيان" إذ يقرر: "أن هدف الناقد الجيد هو فحص وتعريف القصيدة بالنظر إلى بنيانها ونسيجها. وإذا لم يجد ما يقوله عن نسيجها فليس لديه ما يقوله عنها باعتبارها قصيدة"⁽¹⁸⁾.

والقصيدة عنده عالم مغلق على ذاته يعوضنا عن عالم المادة الصلبة. والمعرفة التي يمكن تحصيلها من الشعر فريدة. وبنيان القصيدة هو حجتها الثرية. ولكن القصيدة ليس لها هذا المعنى المقرر فقط، المتصل بالبنيان فقط، ولكن لها معنى نسيجيا كذلك. والنسيج هو سياق التفصيلات المتباينة غير المقررة (الملموس). وقد كتب رانسم: إن هدف الناقد الجيد هو فحص وتعريف القصيدة بالنظر إلى بنيانها ونسيجها. وإذا لم يجد ما يقوله عن نسيجها فليس لديه ما يقوله عنها باعتبارها قصيدة.⁽¹⁹⁾

أما كلينث بروكس Cleanth Brooks فالقصيدة عنده هي كل جمالي لا بديل له. ونثر القصيدة ليس القصيدة نفسها، بل هو حجتها الثرية أو بنيانها. أما النسيج أو الهيكل العادي الذي هو القصيدة نفسها فإنه يقاوم التعادل العملي. والدلالة على القصيدة بما يسمى نثرها هو الدلالة عليها بشيء خارج عنها، شيء يمسحها في أفضل الأحوال إلى ما يشبه حالتها الأصلية غير المدركة. وطبقا لمفهوم (المعادل الموضوعي) فإن الشاعر صانع لا ناقل، صانع شيء مادي يحاك من تجربته، ونحن نشارك في هذه التجربة إذا أتيح لنا أن نعرف هذا الشيء. وفي خلق هذا الشيء لا يعيد الشاعر إنتاج نسخة لتجربة واحدة خاصة كما يفعل شرطي المباحث للخطوة المطبوعة في الوحل. ولكنه من خلال عدد لا يحصى من مختلف التجارب، يحوك ربما عن طريق عملية مشابهة للكشف، التجربة المجموعية هي القصيدة⁽²⁰⁾.

وأما ف.ر. ليفيز فيرتبط منهج المباشرة في التعبير عن الانفعال في الشعر لديه بالعجز عن القبض على شيء، أو عن تحليل انطباع، أو عن تقديم تجربة. وهو إخفاق يرجع بصورة رئيسية إلى حقيقة أن الانفعال يكتشف من الشيء الملموس. وقد كتب ليفيز في (الفكر والطبيعة الانفعالية) عن عجز شلي الملحوظ عن القبض على شيء أو تقديم أي موقف أو أية واقعة ملحوظة أو متخيلة أو أية تجربة، كشيء يوجد مستقلاً بطبيعته الخاصة وبحقه الخاص، وبالمقابل هناك التقديم المباشر للانفعال، انفعال معبر عنه باستمرار، بذاته ولذاته. ويعبر ليفيز عن وجه آخر لمفهوم (المعادل الموضوعي)، وهو أن التأثير الشعري لا يمكن ضمانته إلا حين يقدم الانفعال تقديمًا غير شخصي من خلال مادة خاصة.⁽²¹⁾

أما بالنسبة لكل من ويمزات W.K. Wimsatt وبيردزلي Monroe C. Beardsley فإننا نعثر على تجليات واضحة للمعادل الموضوعي في مفهومي المغالطة القصدية Intentional Fallacy والمغالطة التأثيرية الوجدانية (Affective Fallacy) اللتين صاغهما في كتابهما الأيقونة اللفظية The Verbal Icon حيث عرف الكاتبان المغالطة التأثيرية الوجدانية على أنها الخطأ في تقييم القصيدة الشعرية من خلال آثارها وخاصة منها الآثار الانفعالية الوجدانية للقارئ فإذا كانت المغالطة القصدية تقتضي أن ملكية النص تتجاوز النَّاص إلى جمهور القراء، بمعنى أن النص بدخوله عالم اللغة يتحرر من سلطة المؤلف ورقابته على معانيه، كما تقتضي المغالطة التأثيرية الفصل بين ماهية النص وتأثيره على القارئ، لأن الخلط بين النص وما يحدثه من نتائج وآثار على نفسية المتلقي في ظروف خاصة هو وهم أو خطأ نقدي ما ينبغي للناقد الموضوعي الحصيف أن يقع في شركه، لأنه إن وقع فسيقع في هوة الانطباعية التي كان النقد الجديد قد قام -أول ما قام - على أنقاضها "كما أن هذه المغالطة" قد سادت في ممارسات النقد الرومانطيسي الذي غالباً ما يعتبر القصيدة تعبيراً عن ذات المؤلف وبهذا تكون القصيدة سبيلاً يفضي إلى المؤلف ذاته ودليلاً يعتمد عليه الناقد في إثبات نجاح أو فشل القصيدة⁽²²⁾ فالنقاد الجدد يرفضون هذا الخلط بين ما هو للنص وما هو للقارئ، وهي التأثيرات التي كانت نظرية التلقي ترى بأن فهم النص غير ممكن بمعزل عنها، غير أن النقاد الجدد اعتبروا تدخل هذه التأثيرات في تحليل النص محذوراً 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 أصلاً من هذه الاستجابة.⁽²³⁾

إن مقومات هذا المفهوم عند النقاد الجدد كثيرة وقد لخصها حسام الخطيب في مجموعة من النقاط تتمثل في أن القصيدة هي خلق، وأن الشعر ليس تعبيراً مباشراً عن الشخصية، وأن الفنان الكامل هو الذي يستطيع أن يحقق انفصالاً تاماً بين الإنسان والمبدع، وأن يتمثل العواطف التي هي مادة الخلق، وأن اللغة هي ما يمثل الشيء إلى درجة أنهما متطابقان، وأن انفعال الفن ليس شخصياً، ويتعلق بالقصيدة لا بالشاعر. وهو لا يوصف بالمصطلحات العقلية والرمزية. وإنما يترجم إلى موقف أو عمل ملموس يثير استجابة انفعالية، ليخلص إلى أنه على الفنان ألا يحاول التعبير عن الانفعال بشكل مبالغ فيه، وأن يكون دقيقاً لا ينقص ولا يزيد. وهو ما يترتب عليه أن القصيدة لها حياتها الخاصة، ولها قوانينها ومبادئها الداخلية التي تنظمها، وهي تتضمن تغييراً حيويًا كيميائياً 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.⁽²⁴⁾

المعادل الموضوعي في النقد العربي

إن الحديث عن المعادل الموضوعي وأثره في الخطاب النقدي العربي، هو حديث عن تأثير ناقد ترك بصماته الشعرية والنقدية ليس على صفحات التاريخ الأدبي والنقدي العربيين وإنما على صفحات تاريخ عديد الشعوب والمجتمعات. و"عندما يدور الحديث عن الشعر العربي الحديث – الذي يدعى أحياناً بالشعر الحر – وعن المؤثرات الخارجية التي أسهمت في تكوينه، فإن صورة إليوت تبرز حتماً في المقدمة"⁽²⁵⁾ 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 ديLAN Thomas قلده اسم البابا، ولقبه ديلمور شفارتز Delmore Schwartz بالناقد الديكتاتور⁽²⁶⁾، 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.

وكما ملأ إليوت الدنيا وشغل الناس، شغلت نظرية المعادل الموضوعي التي جاء بها حيزاً مهماً، بالغ الأثر في الخطاب النقدي العربي ابتداء من الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، ولا زالت تشعل الحيز نفسه إلى غاية يومنا الحاضر. وتسربت هذه الفكرة بألحفة عدة، بحسب ثقافة النقاد الذين تلقوا هذا المصطلح، وبحسب فهمهم له، فتعددت الرؤى واختلفت الدلالات التي أضفوها عليه. ولعل مرد تلك الاختلافات يعود إلى الغموض الذي وسم الكثير من أفكار إليوت النقدية "ولكثرة الخلط لدى الناس في فهمه"⁽²⁷⁾ 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.⁽²⁸⁾

ولم يقتصر اختلاف تلقي النقد العربي للمعادل الموضوعي على ترجمته أو تعريبه فحسب وإنما تجاوز ذلك إلى رؤية النقاد العرب المختلفة لدلالاته وأهميته، واختلاف الشعراء والروائيين والمسرحيين في مستويات توظيفه؛ بساطة وتعقيداً، 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"⁽²⁹⁾، وهو المفهوم الذي يرتبط بلاشخصانية القصيدة الشعرية وبالمناهج الموضوعي الذي دعا إليه إليوت والنقاد الجدد ومن قبلهم ثلة من المفكرين والفلاسفة الغرب كالمفكر الانجليزي ماثيو آرنولد والفيلسوف الإيطالي بنيديتو كروتشي والناقد الأمريكي جوال سبينغارد وغيرهم. ومن هنا ينطلق موسى منيف ليقول وهو يتحدث عن الاتجاه الرافض للرؤية التعبيرية: "وفي مجال رفض النقد الرومنطقي الذي يقول إن الشعر تعبير عن العواطف قال إليوت إن الشعر ليس تعبيراً عن العواطف وإنما هو هروب من العواطف فوضع بذلك الأساس المتين للنقد الموضوعي أو ما يسمى بالمعادل الموضوعي"⁽³⁰⁾ ويبدو أن منيف هنا لا يفرق بين

النقد الموضوعي وبين المعادل الموضوعي الذي يعد إجراء نقدياً واستراتيجية من بين عديد الإجراءات التي ترتبط بالمنهج الموضوعي وبالنقد الجديد. وهذا الدمج بين مصطلح "النقد الموضوعي" أو الموضوعية و مصطلح "المعادل الموضوعي" نجده أيضاً عند محمد زكي العشماوي وهو يتحدث عن أثر إليوت في النقد والمشتغلين بالدراسات الأدبية والنقدية حين يقول: "أثر إليوت في كثيرين وعلى الأخص فيما سماه المعادل الموضوعي أو موضوعية الأدب، وقيمتها في أنها نبهت الأذهان إلى حقيقة هامة وهي أن الأدب خلق وليس تعبيراً".⁽³¹⁾

أما رشاد رشدي وهو أحد أكثر المتحمسين لإليوت وفكرة المعادل الموضوعي وعراب النقد الجديد في الوطن العربي كما وصفه يوسف وغليسي فقد كان سباقاً إلى الدعوة إلى الموضوعية في النقد والأدب رافضاً كل تلك المفاهيم السائدة التي غرقت في تمجيد ذاتية الأدب، ولم تكن رؤاه تختلف كثيراً عن رؤى فالأدب بالنسبة له ليس تعبيراً عن شخصية الكاتب، وسيرته وبيئته وكان يدعو 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 أو هملت أو غيرها، تعبيراً واحداً عن شخصية شكسبير لما نجحت في ذلك"⁽³²⁾ وإذا كان المعادل الموضوعي عند منيف هو الموضوعية، فإنه البلاغة عند رشاد رشدي فقد ذهب بعيداً في تقمص آراء إليوت ومفاهيمه وحاول تطبيقها على القضايا النقدية في بعدها العربي لذلك نجده يعرف البلاغة بالتعريف نفسه الذي أعطاه إليوت لمعادله، فيقول: "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 إثارتة."⁽³³⁾ 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"⁽³⁴⁾ 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. فهذه الرمزية في التعبير هي التمثيل الأسمى لفكرة المعادل الموضوعي والتي حاول من خلالها أن يؤسس بلاغة عربية جديدة مبنية على مقومات جديدة تكرر مفهوم "أن اللغة رمز وأنها لذلك يجب أن تكون وسيلة لا غاية تنشأ لذاتها"⁽³⁵⁾ ويقول أيضاً: "إن الوسيلة الوحيدة للتعبير عن الوجدان في الفن هي بإيجاد معادل موضوعي.. أو بعبارة أخرى بخلق جسم محدد أو موقف أو سلسلة من الأحداث تعادل الوجدان المعين الذي يراد التعبير عنه، حتي إذا ما اكتملت الحقائق الخارجية التي لا بد أن تنتمي إلى خبرة حسية تحقق الوجدان المطلوب إثارته.. وبناء عليه، فالحتمية الفنية تتحقق إذا تساوت الحقائق الخارجية مع الوجدان مساواة كاملة"⁽³⁶⁾ 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"⁽³⁷⁾

وهكذا نخلص في الختام إلى أن المعادل الموضوعي مصطلح هلامي الملامح، تشكل على مر حقب متفاوتة من تاريخ الفكر والفلسفة والنقد في التربة الغربية، وتمت أرضته عربياً بملامح أخرى متفاوتة المستويات ومختلفة في الرؤى والغايات. خضع لعدة تأويلات وتفسيرات فهناك من رآه مرادفاً للموضوعية في النقد، ومن تبناه رديفاً للبلاغة وأساليها، فنظر إليه كأساس للشعرية وضرورة ملازمة لها من قبل البعض، واكتفى البعض الآخر باعتباره مصطلحاً مناهضاً للرؤية الرومانسية القديمة التي تؤمن أن الشعر تعبير عن العواطف، فاتخذوه وسيلة للخروج من ربكة 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، فقد قرن بالرمز تارة وبالصورة الشعرية تارة أخرى، أو على مستوى التوظيف الإبداعي باعتباره معادلاً فنياً للهروب من سيطرة أحاسيس الشاعر على النص، أو قناعاً للتستر على الشخصية الحقيقية للمبدع، وبالرغم من الانتقادات التي وجهت إليه والغش الذي لم

يستطع إليوت أن يبدده في تقديمه له كبديل للأدوات والإجراءات النقدية التي كانت سائدة في عصره، يظل هذا المفهوم واحداً من أهم المصطلحات النقدية الأكثر أهمية في تاريخ النقد الأدبي في القرن العشرين، وواحداً 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" (38)

الإحالات:

- (1)- فنسنت ب ليتش النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ص 45.
- (2) -CHRIS BALDICK: The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms, p176.
- (3)- رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 121.
- (4)- Eliot: Selected Prose. p23 محمد عزام: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، ص 1999، ص 28.
- (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، ط 3، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، 2003، ص 53
- (7)- T. S. Eliot. The Sacred Wood Essays On Poetry and Criticism p92
- (8)- محمود قاسم: موسوعة جائزة نوبل 1901 - 1995 مكتبة مدبولي، القاهرة، ص 176.
- (9)- <http://web.cn.edu/kwheeler/document/Objectivecorrelative.pdf>
- (10)- لويس عوض: في الأدب الانجليزي الحديث، ط 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1978، ص 312، 313.
- (11)- انظر محمد مندور: الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، القاهرة، ص 85.
- (12)- Russell Elliott Murphy: Critical companion to T. S. Eliot: a literary reference to his life and work , Facts On File Library of American Literature, New York, USA, 2007, p151.
- (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)- Lucie Brock-Broido: Seven Objective Correlatives, Columbia: A Journal of Literature and Art , No. 35 (2001), p. 228.
- (16)- محمد عزام: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص 1999، ص 145.
- (17)- إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحددين، تونس، 1986 ص 145.

- (18)- John Crow Ransom: The New Criticism, Greenwood Press Publishers Westport, Connecticut, USA, 1979, p14.
- (19)- محمد عزام: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، ص 146.
- (20)- د. حسام الخطيب —أبحاث نقدية ومقارنة، ص 115 نقلا عن محمد عزام: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص 1999، ص 147.
- (21)- محمد عزام: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، ص 147.
- (22)- ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط 3، المركز الثقافي العربي، 2000، المغرب، ص 239.
- (23)- ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 241.
- (24)- ينظر: د. حسام الخطيب —أبحاث نقدية ومقارنة، ص 136 —137.
- (25)- د. محمد شاهين: ت.س. إلبوت وأثره في الشعر العربي، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2007 ص 9.
- (26)- The Norton Anthology of Theory and Criticism, Vincent B. Leitch, edition1. University Of Oklahoma, USA. 200I p1088.
- (27)- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث / / دار الثقافة / لبنان / 1973 / ص 303.
- (28)- ينظر: آفاق في الأدب والنقد، عناد غزوان، ص 14—17.
- (29)- ت. س. اليوت: مقالات في النقد الأدبي، ترجمة: لطيفة الزيات، ص 18.
- (30)- منيف موسى: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث دراسة مقارنة دار الفكر اللبناني بيروت الطبعة الأولى 1984 ص 121.
- (31)- محمد زكي العشماوي الرؤية المعاصرة للأدب والنقد ص 114.
- (32)- رشاد رشدي: ما هو الأدب، ص 12.
- (33)- رشاد رشدي: ما هو الأدب، ص 6.
- (34)- رشاد رشدي: ما هو الأدب، ص 6.
- (35)- رشاد رشدي: ما هو الأدب، ص 9.
- (36)- ينظر: رشاد رشدي، مجلة المسرح، شكسبير والمعادل الموضوعي، العدد الرابع، أفريل 1964، ص 6.
- (37)- عبد الرضا علي: الأسطورة في شعر السياب، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، العراق، ص 23.
- (38)- Keith M. Opdahl: Emotion as Meaning: The Literary Case for how We Imagine, Bucknell University Press, USA, 2002 p80.