In The Name Of Allah Most Gracious Most Mercifvl

Literary Criticism and Theory

النقد الأدبي و النّظرية

Translated into Arabic by : MISS HAIFA

العِبارات الملوّنه بالخط الأخضر الفاتح هي المراجع references فما يحتاج تحفظونها هي فقط لحفظ الحقوق الأدبية للكتب التي تم أخذ المنهج مِنها

&

المنهج يحتوي على اقتباسات كثيرة تُرجمت مباشرة من نصوص يونانية و رومانية فأثناء الترجمة كانت هناك بعض الجمل تُرجمت ترجمة حرة وهي تشكل نسبه صغيرة جداً وذلك لغرض فهم الطالبة لها كما ألحقت بعض منها ببعض الشروحات .

أتمنى لكم التوفيق

Good luck

Lecture 1

The Stories Behind the Stories 1

القصص وراء القصص

(اليونان و الرومان Greece and Rome)

- Literature and literary criticism in Western cultures cannot be understood without understanding its relationship to classical antiquity – Greek and Roman. Why?

الأدب و النقد الأدبي في الثقافة الغربية لا يمكن فهمه من دون فهم علاقته بالعصور القديمة التقليدية (الروم و اليونان) لماذا ؟

- Because European and Western literature and cultures were produced as a recreation, a revival of the classical cultures of Greece and Rome.

لأن الأدب الأوروبي و الغربي وثقافتهما لم تكن سوى إعادة بناء و إحياء للثقافة القديمة للروم و اليونان

- From the 16th to the 20th centuries, Western cultures considered Greece and Rome the most perfect civilizations, and Western drama, poetry, literary criticism, art, education, politics, fashion, architecture, painting, sculpture were ALL produced in imitation of classical antiquity (Greece and Rome).

ومن مطلع القرن الـ 16 إلى القرن العشرون ، إعتبرت الثقافة الغربية اليونان و روما من أكثر الحضارات مثاليّة ، و كانت الفنون الغربية كـ الدراما و الشعر و النقد الأدبي و الفنون و التعليم و السياسة و الموضات و فن العمارة و الرسم و النحت جميعها نتيجة لمحاكاة الأعمال التي تنتمي للعصور القديمة (الروم و اليونان)

- But the West's relationship with antiquity is not simple. It is full of contradictions and ambivalence.

و مع هذا فلم تكن علاقة الغرب مع العصور القديمة بسيطة إنما كانت مليئة بالازدواجية و التناقضات .

Two aspects to this relationship need to be illustrated.

و من أهم مظاهر هذه العلاقة التي نحتاج أن نسلط الضوء عليها هي :

1. Rome's ambivalent relationship to Greece (Lecture 1)

2. The West's ambivalent relationship to classical antiquity (Lecture 2)

1- التناقض ما بين الحضارتين الرومانية و اليونانية .

٢ -التناقض ما بين الغرب و الحضارات القديمة.

Roman poet Horace writes:

قال الشاعر الروماني : هوراس (في رسالته إلى اغوستس) :

"Captive Greece took its wild conqueror captive"

(الاسير اليوناني أخذ بأسر محتله الهمجي)

المقصود من هذه المقولة بأن القوة العسكرية لدى الروم لم تمنع إحساس النقص الذي يشعرون به إمام أندادهم اليونان المتفوقين عليهم أدبياً

Source: Horace, "A Letter to Augustus," in *Classical Literary Criticism*, p. 94.

Horace expresses a sense of inferiority and ambivalence because Rome conquered Greece politically and militarily but Rome could never produce a refined culture (poetry, philosophy, rhetoric, etc) like Greece.

ويشرح هوراس في رسالته هذه إحساس النقص حيث أن روما قد غزت اليونان سياسياً و عسكرياً إلا أنها لم تتمكن من إنتاج أدب جزل و مصقول (شعر أو فلسفه أو فن البلاغة) كما فعل اليونانيّون.

We find this sense of ambivalence and inferiority everywhere in Roman (Latin) literature: in Horace, Quintilian, Seneca, etc.

ونجد هذا الإحساس بالنقص سائداً في جميع أنحاء الأدب الروماني (اللاتيني) في كل من أعمال : هوراس ،كونتيليان و سينيكا ..ألخ

The Romans conquered Greece militarily, but they always felt that the culture of Greece remained infinitely more sophisticated and refined in poetry, in philosophy, in rhetoric, in medicine, in architecture, in painting, in manners and in refinement. Hence the sense of inferiority.

و كان الرومان - قد غزوا اليونان عسكرياً - لكنهم كانوا يعتقدون دائماً بأن الثقافة اليونانية (التي غزوها) ستضل الأرقى شعراً و فلسفة و بلاغةً ، و كذلك في الطب و الهندسة المعمارية و الذوق والأخلاق وذلك سيجعلهم يشعرون أمامها بالنقص دائماً .

Seneca, for example, writes:

وعلى سبيل المثال كتب سينيكا :

“No past life has been lived to lend us glory, and that which has existed before us is not ours.”

(الماضي لا يُهدينا ا المجد و ما قد خلفه السابقون ليس من حقّنا)

“[A] man who follows another not only finds nothing; he is not even looking.”

(الإنسان الذي يتبع إنساناً آخر لن يجد شيئاً و لا يعد حتى باحثاً)

Seneca, *Epistulae Morales* (44).

Source *Seneca: Epistulae Morales*, trans. Richard Gummere (Cambridge, MA and London: Heinemann and Harvard University Press), 1920.

***

For centuries, education in Rome consisted simply in IMITATING Greek masterpieces in literature, rhetoric, painting, etc. Horace, for example, advised his readers to simply imitate the Greeks and never try to invent anything themselves because their inventions will be weak and unattractive:

ولعصور، قام التعليم في روما على المحاكاة IMITATING ، محاكاة الأعمال اليونانية الكبيرة (التحف اليونانية masterpieces) في الأدب و البلاغة و الرسم ..الخ . و على سبيل المثال يقوم المعلم بأمر الطالب بأن يقوم بمحاكاة العمل اليوناني بدون أي محاولة في الإبداع و الإبتكار لأنهم يرون إبداعهم ضعيف و غير جذاب .

Must so derive them from the Grecian spring

As they may seem to flow without constraint….

New subjects are not easily explained,

And you had better choose a well-known theme

Than trust to an invention of your own;

For what originally others write

May be so well disguised, and so improved,

That with some justice it may pass for yours;

But then you must not copy trivial things,

Nor word for word too faithfully translate.

أننا نأخذ من الينابيع اليونانية التي تبدو و كأنها تتدفق من دون قيود لأن طرح و ابتكار الموضوعات جديدة ليس بالأمر السهل لذلك من الأفضل لنا أن نختار موضوعاً معروفاً بدلاً من أن نثِق بابتكارك الشخصي (إبتكار الكاتب الروماني) ولكن حينما نُحاكي و نقتبس فإننا يجب أن لا نقتبس التفاهات ولا نترجم الكلمات ترجمة أمينه حرفية بل نطورها و نُقنّعها ونضفي لها لها بعض الحكمة والتطوير .

(Source: *Latin Literature: An Anthology*, Michael Grant, ed., Penguin, 1979, pp. 214-5

The Romans so desperately wanted to imitate the Greeks and so constantly failed to match them. The reason is simple. Imitation cannot produce originality. As Seneca puts it with bitterness, “a man who follows another not only finds nothing; he is not even looking.”

وحاول الرومان بلا جدوى محاكاة و تقليد اليونان و فشلوا في مجاراتهم ، و السبب بسيط و هو أن المحاكاة لا تجلب الأصالة كما أوضح سينيكا بكلّ أسى فقال : (الإنسان الذي يتبع إنساناً آخر لن يجد شيئاً و لا يعد حتى باحثاً)

The Romans were a simple rural and uncultivated people who became successful warriors, and at the height of their success when they ruled the biggest empire in the world, they still felt that they were inferior culturally to their small province Greece.

This situation strongly affected how culture was produced in Rome and will also strongly affect how culture will be produced later in Europe and the West

و كان الرومان بطبيعتهم ريفيّين و غير متحضّرين لذلك برزوا في القوة العسكرية و أصبحوا محاربين ناجحين وبلغوا ذروة نجاحهم عندما حكموا أكبر إمبراطورية في العالم (الإمبراطورية الرومانية) و مع ذلك كانوا لا يزالون يشعرون بالنقص ثقافياً أمام مقاطعة صغيرة كـ اليونان !

و أثّر هذا الموقف بقوة في طريقة إنتاج الثقافة في روما و أثرت كذلك بقوة في كيفية إنتاج الثقافة لاحقاً في أوروبا والغرب بشكل عام .

Lecture 2

The Stories Behind the Stories **2**

Rome and Europe

In the Renaissance, Europeans rediscovered the books of the Greeks and Romans and that allowed them to develop a literature and a culture. The period is called the Renaissance because across Europe people wanted to **"revive"** the ancient learning of Rome and Greece.

قام الأوروبيون في عصر النهضة بإعادة اكتشاف كتب اليونانيين والرومان مما سمح لهم بتطوير الأدب والثقافة . وسمي هذا العصر بعصر النهضة لان الناس في أوروبا أرادوا إحياء المعارف العتيقة من روما القديمة واليونان.

During the Renaissance, Europe was far less sophisticated than Rome and Greece were. There were no written languages in Europe. The only written language was Latin and people who could read Greek, like Erasmus, were very rare. So we have an under-developed continent, largely illiterate that all of a sudden discovers a vast legacy from the ancient world – hundreds and hundreds of texts and books that no one had seen for hundreds of years. This material will transform the mind of Europe, and lead to the Renaissance, the Reformation, the Scientific Revolution, the Enlightenment and the modern technological world in which we live today

وخلال النهضة ، كانت أوروبا بدورها أقل تطوراً من روما و اليونان بشكل كبير ، فلم يكن هناك آنذاك لغة مكتوبة إذ كانت اللغة المكتوبة فقط هي اللغة اللاتينية و كان الناس الذين يستطيعون قراءة اللغة الإغريقية (اليونانية) قلّة كـ إيراسمس ، لذلك كانت أوروبا قارة متخلّفة آنذاك و شعبها أكثرهم من الأمّيين حتى اكتشفت بأنها تمتلك إرثاً عظيما من العالم القديم ، المئات و المئات من النصوص والكُتب التي لم يرها الناس منذ مئات السنين والتي غيرت من وضع الأوروبيين فقادتهم نحو حركة

النهضة ،حركة الإصلاح، الثورة العلمية و حركة التنوير و العالم التكنولوجي الحديث الذي نعيشه اليوم .

- **Contradictions and Confusions**

التناقضات والالتباسات :

Like the Romans, Europeans wanted to produce poems, books and sophisticated culture because they thought, like the Romans did, that high culture, great books and poems were what great and mighty nations have.

وكما هو الحال مع الرومان ، أراد الأوروبيون إنتاج قصائد و كتب و ثقافة متطورة لأنهم اعتقدوا كسابقيهم (الرومان) بأن الثقافة العالية و الكتب القويّة و الأشعار هي رمز للأمم العظيمة .

Great nations do great deeds (like conquering lands and people) and record those great deeds and conquests in great books and poems.

والأمم العظيمة تفعل أشياء عظيمة كـ (غزوا البلدان و الشعوب) و يقومون بتدوين هذه الغزوات في كتب و قصائد عظيمة **!**

The reason why "*les gestes* [the glorious deeds] of the Roman people" were unanimously celebrated and preferred to the deeds of the rest of humanity, Joachim du Bellay explains in the 1520s, was because they had "a multitude of writers." That is the reason, he says, why "in spite of the passage of time, the fierceness of battle, the vastness of Italy, and foreign incursions, the majority of their deeds (*gestes*) have been in their entirety preserved until our time." Joachim du Bellay

So the emergence of what we call today "literature" in Renaissance Europe had a strong political motivation and purpose.

و أما السبب وراء إحتفاء الغالبية الكبرى بمآثر الروم و إنجازاتهم وتفضيلها على بقية الأمم الأخرى كان بسبب أنهم كان لديهم عدد كبير من الكتّب . وكما يقول : , Joachim du Bellay فعلى الرغم من مرور الزمان و ضراوة المعارك الحربية واتساع ايطاليا ، والغزوات الاجنبيه كانت الغالبيه من انجازاتهم قد حُفظت حتى وقتنا هذا

حتى ظهر مانسميه اليوم ب" الأدب " في عصر النهضه في اوروبا وكان له دافع وهدف سياسي قوي.

What we call today literature emerged because Europeans were becoming politically and militarily powerful. They were conquering lands and taking over trade routes, and as the passage of du Bellay cited indicates, poetry and literature were necessary accessories of political power.

وما نسميه اليوما " أدباً " ظهر نتيجة إلى أن الاوروبيين أصبحوا أقوياءً سياسياً و عسكرياً ، قاموا بغزوا البلدان و الإستيلاء على الطرق التجارية وكما أشار دي بيليه لذلك فقال بأنّ " الأدب و الشعر كانوا لوازم ضرورية للقوة السياسيّة ".

The logic was this (و اما المنطق فكان يقول):

Great empires needed great literature, just like the Romans and the Greeks had.

الإمبراطوريات العظيمة احتاجت إلى أدب عظيم ، تماما كالأدب الذي كان عند الرومان و اليونان .

In that sense, the study of classical learning, literature and criticism all emerged with the purpose of giving the emerging European states written and “civilized” languages comparable to those of Rome and Greece.

ولذاك السّبب كانت دراسة المعارف الكلاسيكيّة و الأدب و النقد قد ظهرت بغرض إعطاء هذه الدولة الأوروبية الناشئة حضارة مكتوبة توازي تلك التي كانت لدى الرومان و الإغريق .

Europeans saw poems and plays and books and stories like they were national monuments. They judged the greatness of a nation by the monuments it builds, (the Coliseum in Rome) and saw books, poems, plays and literature as monuments of the greatness of nations.

و يرى الأوروبيّون القصائد و المسرحيات و الكُتب و القصص آثاراً وطنية ، فقد كانوا يحكمون على عظمه أي أمة من خلال آثارها التي بنتها (كالمدرّجات في روما the Coliseum in Rome) و كتبها و مسرحياتها و أدبها كجزء من الآثار التي دلت على عظمتها .

“It was, above all, Rome which provided the ideologues of the colonial systems of Spain, Britain and France with the language and political models they required, for the *Imperium romanum* has always had a unique place in the political imagination of western Europe. Not only was it believed to have been the largest and most powerful political community on earth, it has also been endowed by a succession of writers with a distinct, sometimes divinely inspired purpose.”

وفوق هذا كله ، كانت روما قد قدّمت إيديولوجية النظام الإستعماري في أسبانيا ،بريطانيا و فرنسا بالنماذج اللغويه والسياسيه التي تطلّبتها و كان هناك دائما للامبرياليين الرومانيين مكاناً فريدا في المخيله السياسيه لاوروبا ، ليس فقط لإعتقادهم بأنها تمتلك أقوى مجتمع سياسي على الأرض بل لأنها تمتعت بسلسلة من الكتّاب المتفوقين والناجحين ذوي ألأهداف المتميزة و التي تكون أحيانا من نبع الوحي ..

(Source: Anthony Pagden, *Lords of all the World: Ideologies of Empire in Spain, Britain and France 1500-1800*, Yale University Press, 1995, pp. 11-2.

“Imitation of the Classics” محاكاة الكلاسيكيّات

So to imitate Rome and Greece and develop “civilized” languages and cultures to go with their newly acquired military and political power, Europeans found a ready-made model to follow: the Romans.

و في سبيل محاكاة الروم و اليونان بغرض تطوير لغة و ثقافة (متحضّرة civilized) لمواكبة القوى العسكرية و السياسيةِ الجديدة المكتسبة حديثاً ، وجد الأوروبيون نموذجاً جاهزاً لإتباعه و هو : الرومان .

From the Renaissance all the way to the 20th century, European writers called for the “imitation of the classics.” This is how the concepts: “imitation of the classics,” “imitation of the ancients,” “*imitatio”* (Latin), “mimesis” (Greek) or simply “imitation” became, from the Renaissance to the 20th centuries, the most prestigious and classical concepts in European cultures. No other concept has had a strong formative and foundational influence in modern European cultures like these concepts of imitation.

ومنذ عصر النهضة وصولاً للقرن العشرون ، نادى الكتّاب الأوروبّيون (لمحاكاة الكلاسيكيّات imitation of the classics) وهكذا أصبحت هذه المفاهيم "محاكاة الكلاسيكيات imitation of the classics " و " محاكاة السّابقون imitation of the ancients " (باللاتيني (*imitatio*) و باليوناني (mimesis) منذ عصر النهضة وصولاً للقرن ال20 اكثر المفاهيم المرموقة والكلاسيكية في الثقافة الأوروبيّ و لم تكن هناك أي مفاهيم أُخرى لديها القوة والتأثير والتأسيس في الثقافة الأوروبية الحديثة كمفهوم المحاكاة "imitation "

Imitation doesn’t lead to Originality "المحاكاة لا تؤدي للأصالة"

In Rome, imitation led to frustration and produced a plagiaristic culture. Europeans simply ignored these complications. The desire to produce poetic monuments to go with their political and military power was more important.

في روما ، أدى بهم التقليد إلى الإحباط و الحصول على ثقافة مسروقة ، إما الأوروبيون فتجاهلوا ببساطه جميع هذه التعقيدات و كان الهدف الرئيسي لديهم هو الحصول على انجازات و آثار شعرية تتماشى و تواكب القوة السياسية و العسكرية و هذا كل ما كان يهمهم .

As long as imitation produced “textual monuments” in the form of books, poems and plays, European writers were happy with it.

ولطالما أن تلك المحاكاة ستُنتج آثاراً شعرية تدوّن في كتب ، قصائد و مسرحيات سيكون البريطانيون سَعداء بذلك .

Imitation doesn't lead to Originality " المحاكاة لا تؤدي للأصالة"

"it is a sign of greater elegance and skill for us," says du Bellay, "in imitation of the bees, to produce in our own words thoughts borrowed from others." Du Bellay advised his contemporaries **not to be "ashamed**" to write in their native language in imitation of the ancients.

"انها لعلامة لِ الأناقة والمهارة اكبر بالنسبة لنا" كما يقول بيليه ، يتابع " أفكارنا التي ننتجها بلغتنا و كلماتنا من خلال عملية المحاكاة تشبه عملية انتاج النحلة للعسل " ينصح بيليه هُنا مُعاصريه بعدم الشعور بالخجل أن يكتبوا بلغتهم الأصلية عند القيام بمحاكاة السابقين (المقصود هنا أن بيليه يحث على استخدام لغة البلد عند القيام بعملية المحاكاة و ينصح معاصريه أن يقوموا بذلك و أن لا يشعروا بالخجل إزاء ذلك)

It is "no vicious thing, but praiseworthy," he says, "to borrow from a foreign tongue sentences and words to appropriate them to our own." Du Bellay wished that his own language "were so rich in domestic models that it were not necessary to have recourse to foreign ones," but that was not the case.

"وهذا ليس بالأمر السئ بل هو شيء يستحق الثناء " يقول بيليه ، " عندما نستعير من اللغات الأجنبية جمل و كلمات و نقوم بتكييفها بلغتنا " و يتمنى لو أن لغته " غنية بالنماذج المحليّة حتى لا تضطر لأن تستعين باللغات الأجنبية " لكن هذه لم تكُن المشكلة .

Europeans adopted the Roman desire to produce a literary culture in imitation of the Greeks without realizing that this imitation method had failed in Rome and that it produced mainly an imitative and plagiaristic culture that remained inferior to the original Greek culture it tried to mimic and duplicate.

تبنى الأوروبيين الرغبه الرومانية بإنتاح ثقافة أدبية عن طريق محاكاة اليونان دون أن يدركوا بأن هذه المحاولة قد فشلت سلفاً مع الرومانيين ولم تخلف سوى ثقافة مقلّدة و مسروقة ضلت أقل شأناً من الثقافة الأصلية (اليونانية) التي ضلوا يقلدوها و يكرروها

In addition, Europeans thought that they were imitating the classical cultures of Greece ad Rome. In reality they imitated mostly the Romans. Very few Greek texts were available in Europe before the 19th century, and even those were read, studied and imitated through Roman perspectives. European classicism, for example, always claimed to be based on the ideas of Aristotle, but research shows that they knew very little of Aristotle's work. In eighteenth-century England, for example:

بالإضافة لذلك ، ظن الأوروبيون بأنّهم يحاكون الثقافة الكلاسيكيّة لكلا من اليونان و روما ، لكنهم في الواقع كانوا يحاكون روما في الغالب ، وقليل جداً من النصوص اليونانية كانت متوفرة في أوروبا قبل مطلع القرن ال19 ، و رغم أنّها قُرأت ، دُرست و قلّدت من خلال المنظور الروماني كانت الكلاسيكيّة الأوروبية تبنى دائماً على أفكار أرسطوطاليس لكن الأبحاث أكدت على أنهم لم يعرفوا من أعمال أرسطو سوى القليل ، و على سبيل المثال في القرن الثامن عشر في أنجلترا :

Aristotelism Without Aristotle "الحركة الأرسطية من دون آرسطو"

"A first hand knowledge of Aristotle, even in translation, seem to have been exceptional: Walpole mentions him five times in his letters – usually coupled with Bossu and the 'Rules'; and Cowper, at the age of fifty-three, had 'never in his life perused a page of Aristotle.' The *Poetics* were mush reverenced, but little read."

John W. Draper, "Aristotelian 'Mimesis' in Eighteenth Century England," *PMLA,* 36 (1921), pp. 373-4.

(فالمعرفة الأولية لأرسطو كانت مختلفة بعض الشئ وحتى أثناء الترجمة تبدوا إستثنائية ، ذكر والبول إسمه خمسة مرات في رسالته إلى جانب بوسو و رولس و كاوبر في سن الثالثة و الخمسون بأنه لم يقرأ في حياته صفحه واحدة لأرسطو بتمعّن ،فهو يحترمه رغم أنه لم يقرأه إلا قليلاً)

European writers knew Greek works "only… through the praise of (Roman) Latin authors."

عرِف الكتاب الاوروبيون الأعمال اليونانيه "فقط من خلال مدح الكتاب الرومانيون لها (اللاتينيون و اللاتينيه هي لغة الروم).

Richard Marback, *Plato's Dream of Sophistry* (University of South Carolina, 1999), p. 46.

Renaissance scholars recognized that Roman art and literature were derived from the Greeks, but they could not discern, as Glynne Wickham notes, how plagiaristic the Romans were. Hence, the grotesque European rankings of Horace as a higher dramatic theorist than Aristotle, and of Seneca as a more accomplished dramatist than Sophocles and Euripides.

و أدرك علماء عصر النهضة بأن الفن والأدب الروماني كانا مُشتقّان من اليونان ، لكنهم لم يستطيعوا تمييزها، كما لاحظ جلين ويكام كم كان الرومان سارقون للأدب وبالتالي التصنيفات الأوروبيّة المشوهة لهوراس كـ كاتب درامي أعلى من أرسطو ، وسينيكا كـ كاتب درامي ذو انجازات أكثر من سوفوكليس و يوروبيديس.

Glynne Wickham, "Neo-Classical Drama and The Reformation in England," in *Classical Drama and Its Influence*, ed. M. J. Anderson (Methuen, 1965), p.158.

***

Important to note: " ملاحضة مهمّة "

Literature is not simply stories or beautiful words, and literary criticism is not simply a discussion of the content or style of those stories or beautiful words.

There are more important, fascinating and REAL stories behind the fictitious stories and the beautiful words of literature.

الأدب ليس محض قصص أو كلمات جميلة ، و النقد الأدبي ليس مجرّد مناقشة للمحتوى و الأسلوب لهذه القصص و الكلمات الجميلة .

هناك أشياء أهم بكثير من ذلك ، و هي القصص الحقيقية و الرائعة التي تختبئ خلف تلك القصص الخيالية و الكلمات الجميلة .

Important to note (continued):" ملاحضة مهمّة " يتبع

Studying literature involves:

ودراسة الأدب تتضمّن :

1. understanding the historical forces – political, economic, cultural, military – that made literature as an institution, as a tradition and as a discourse possible and

–فهم القوى التاريخيّة ، السياسية و الاقتصادية ، الثقافية و العسكرية و هذا يجعل الأدب كمؤسسة كتقليد ، كخطاب

2. understanding the new historical realities – political, economic, cultural, military – that literature as an institution helps shape and create.

-فهم الحقائق التاريخية و السياسيّة و الاقتصادية و الثقافية و العسكرية التي يساعد الأدب كمؤسسه على صياغتها و خلقها .

We have to understand the historical forces that produce literature and the historical forces and transformations that literature then goes to produce. This is how we can study literature from a critical, analytical and scientific perspective. Do NOT just consume uncritically the stories and the dramas that you read or watch. You are critics, analysts and experts and you should adopt critical and analytical perspectives to this material.

علينا فهم القوى التاريخيّة التي تُنتج الأدب وكذلك القوى التاريخية والتحولات التي يُنتجها الأدب ، بهذه الطريقة يمكننا دراسة الأدب من المنظور النقدي العلمي التحليلي .ولأنّك ناقد الآن و محلل و خبير لذا عليك أن تتبنى المنظور التحليلي النقدي عند قراءة القصص و المسرحيات وألا تطلق أحكاماً عليها من دون تمحّص .

Lecture 3

Criticism in Ancient Greece:

النقد في اليونان

Plato on Poetry

أفلاطون و الشّعر

Greece and Western Literature "الأدب اليوناني و الغربي"

- There is no genre of literature that we have today – tragedy, comedy, the different forms of poetry, the short story and even the novel – that the Greeks didn't develop.
- Yes, Western literature is based on Greek literature, but as the previous lecture showed and as we will see in this lecture, the reality is more complex than that.
- Greek thought influenced, in one way or another, every single literary form that developed in Europe and the West, but the differences between the two cultures remain significant.

This lecture and the next will look at the two influential Greek thinkers who influenced the development of Western literature and criticism more than any other thinker in history: Plato and Aristotle

.

-لم تكن هناك أنواع أدبية كتلك التي نملكها يومنا هذا (كالتراجيديا، و الكوميديا، و انواع الشعر المختلفة و القصة القصيرة و حتى الرواية) لم يقم اليونان بتطويرها .

- الأدب الأوروبي –كما نعلم – مبني على الأدب اليوناني ، لكن كما أوضحت المحاضرة السابقة ، و كما سنرى في هذه المحاضرة ، فالأمر أكثر تعقيداً من ذلك .

- و أثر الفكر اليوناني بطريقة او بأخرى على جميع أجزاء الأدب الذي نشأ في أوروبا و الغرب لكن الفرق الأساسي ما بين الثقافتين يبقى ذو أهمية واضحة .

وفي هذه المحاضرة و ما يليها سوف نسلط الضوء على أهم مفكرين يونانيين أثروا على تطور الأدب الغربي و النقد أكثر من أي مفكر آخر في التاريخ ألا و هما : أفلاطون و أرسطوا .

Plato's Critique of Poetry" نقد أفلاطون للشعر "

- ❖ Extremely influential and extremely misunderstood.
- ❖ He wrote dialogues and in every single one, he addressed poetry. He was obsessed with poetry throughout his life. But to the present, Western literature and criticism cannot agree why Plato was so obsessed with poetry? Some critics love him, some hate him, but they all respect him.

- ❖ Plato's most important contributions to criticism appear in his famous dialogue the *Republic*. Two main ideas appear in this dialogue that have had a lasting influence. The following lecture will present those ideas and then provide some analysis.

❖Our interest is in Book III and Book X of the *Republic*. Two ideas emerge in these two books that have had a lasting influence:

- كان نقده مؤثر للغاية كما أُسئ فهمه للغاية .
- كتب حوارات و في كلّ منها خاطب الشعر ، كان مهووساً بالشعر طوال حياته و في وقتنا الحاضر لم يتوصل الأدب الغربي لمعرفة سبب هوس أفلاطون بالشعر ، أحبّه بعض النّقاد و كرهه البعض الآخر لكنهم جميعاً احترموه .
- - و كانت أهم مساهماته في النقد قد ظهرت في حواره الشهير (الجمهورية Republic) . حيث ظهرت فيه فكرتان رئيسيّتان خلّفتا تأثيراً باقيا و في هذه المحاضرة سوف نعرض هاتان الفكرتان و نقوم ببعض التحليلات لها.
- -و ينصب جل اهتمامنا في الكتاب الثالث و العاشر من (الجمهورية) حيث نجد في هذان الكتابان فكرتان جوهريتان كان لها التأثير الأطول :

Book III of the Republic (" الجمهورية "الكتاب الثالث من)

Plato makes the very important distinction between ***Mimesis*** **and** ***Diagesis*****,** two concepts that remain very important to analyse literature even today. They are often translated as **imitation and narration** or **showing and telling:**

وضع افلاطون الفرق الرئيسي ما بين الـ (***Mimesis***) و ال(***Diagesis***) ، فالمفهومان بقيا مهمّين في تحليل الأدب حتى هذا اليوم ، و تمت ترجمتهما كـ (المحاكاة و السّرد) أو (العرض و الإخبار)

- If I tell you the story of Napoleon's invasion of Egypt in the third person: He sailed to Alexandria with 30 000 soldiers and then he marched on Cairo, etc." That would be **a narration (diagesis).** I am **telling** you the story.

-لو أخبرتك قصة عن غزوا نابيلون لمصر بضمير الغائب فقلت : أبحر نابليون إلى الإسكندرية برفقة30000 جندي و زحف بعد ذلك إلى القاهرة ..الخ . "سيكون ذلك سرداً (**diagesis**) بمعنى أنني أتلوا عليك قصّة .

- But if I tell you the story in the first person, as if I am Napoleon: "I sailed to Alexandria with 30 000 soldiers, and then I marched on Cairo, etc." That would be an **imitation (mimesis).** I am **showing** you the story.

-ولكن لو أخبرتك القصة من المنظور الأول (بصيغه المُتحدّث) كما لو أنني نابليون بونابرت : " أبحرت إلى الأسكندرية برفقه 30 ألف جندي بعد ذلك زحفت إلى القاهرة " سيكون هذا محاكاة "**mimesis**" حيث أقوم بعرض القصّة لك .

- Drama with characters is usually a mimesis; stories in the third person are usually a diegesis.

المسرحية بالشّخصيات عادةً ما تكون محاكاة (**mimesis**) ، و القصص من المنظور الثالث تكون سرد(diegesis).

"But when the poet speaks in the person of another, may we not say that he assimilates his style to that of the person who, as he informs you, is going to speak?
Certainly
And this assimilation of himself to another, either by the use of voice or gesture, is the imitation (mimesis) of the person whose character he assumes?
Of course

Then in that case the narrative of the poet may be said to proceed by way of imitation?
Very true
Plato, *Republic* 393

"ولكن حينما يتحدث الشاعر لشخص آخر ، ألا يمكننا أن نقول بأنه يتقمّص أسلوبه بالشكل الذي كان يتكلم فيه هذا الشخص فعلياً ؟
قطعاً . و هذا التقمص سيكون إما عن طريق الصوت و إما عن طريق الإيمائات . هل يُعتبر من خلال هذا بأنّه يحاكي **(mimesis)** الشخصية التي يقلدها ؟
بالطبع .
اذا هل في هذه الحالة يتم سرد الشاعر بطريقة المحاكاة ؟ نعم "

Mimesis-Diegesis (imitation-narration)"المحاكاة و السرد"
Plato was the first to explain that narration or story telling (in Arabic al-sard) can proceed by narration or by imitation:
"And narration may be either simple narration, or imitation, or a union of the two" (*Republic*, 392).

كان افلاطون من أوائل المفكرين الذين قالوا بأن السرد أو الحكاية من الممكن أن يتم من خلال السرد أو المحاكاة : قال " فالسرد قد يكون سرداً بسيطا أو محاكاة أو إتحاد الإثنان "

This distinction has been very popular in Western literary criticism and it remains today very important for the analysis of literature. We will see in future lectures how useful it is to twentieth century schools of criticism like Formalism and Structuralism.

وهذا الإختلاف كان مشهوراً للغاية في النقد الأدبي الغربي، و ظل مهماً حتى يوما هذا لتحليل الأدب .و سنرى في المحاضرات القادمة كيف أنه ذو أهمية حتى ظهور مدارس النقد في مطلع القرن العشرون كالمدرسة الشكلية (**Formalism**) و المدرسة (**Structuralism**) .

Book X of the Republic "(الكتاب العاشر (من الجمهورية"

❖ Plato introduced another idea that has produced strong reactions in Western literature and criticism and has been very difficult to understand.

عرض أفلاطون فكرة أُخرى والتي قُوبلت برده فعل قوية في الأدب و النقد الغربي و كان من الصعب جداً فهمها .

❖ This is Plato's famous decision in Book X of the *Republic* to ban poets and poetry from the city.

و هذه واحده من أهم مناقشات أفلاطون في الكتاب العاشر من الجمهورية بغرض إدانه و منع الشعراء و الشعر من المدينة

Because European and Western cultures have always valued poetry, literature and art, Plato's decision has always been difficult to explain. Western cultures have always claimed that their practice of literature and art are based on Greek antiquity, but here is the most important Greek philosopher rejecting art and poetry and banning them from his ideal city

ولأن الثقافة الغربية و الأوروبية قدّرت الشعر دائماً ، الأدب و الفن ، كان من الصعب عليهم استيعاب فكرة أفلاطون هذه ، و لطالما زعموا بأن الثقافة الأوروبية تقوم في ممارستها للأدب و الفن على ثقافة اليونانيّون القُدماء ، و الآن يأتي أحد كبار فلاسفة اليونان ليرفُض فكرة ممارسة الفن و الشعر و يطرد الشعراء و الفنانون من جمهوريته المثالية .

Plato Bans the Poet "أفلاطون يطرد الشُّعراء"

Christopher Janaway sums up Western Reactions to Plato's Ban of Poetry:

"They protest too much: Plato is assailed with 'gross illogicality and unfairness', 'passionate, hopelessly bad arguments', 'trivial or sophistic arguments which he cannot himself regard as conclusive', and a position which is 'quite unacceptable' (how dare he!) – but then again it is said that he is only 'enjoying himself by over-stating his case', that a 'comparison with other dialogues makes it quite clear that [these sections of the *Republic*] do not contain his considered opinion', and that we should 'construct a nobler and more generous theory of Aesthetic Arts' on his behalf. Perhaps there is a hidden 'commendation of good art' even within Book 10 itself, or is Plato 'struggling after a theory of aesthetics which does not find full expression before Hegel'?

Christopher Janaway, Images of Excellence: Plato's Critique of the Arts, (Clarendon Press, Oxford, 1995), p.154, n. 46.

لخّص لنا كريستوفر جانوي ردّة فعل الغربيون لفكرة أفلاطون التي تنص على طرد الشعراء ، فقال " بأنّهم (يقصد الغربيون) إحتجّوا كثيراً ، وهاجموا أفلاطون وأنتقدوه بشكل غير عادل, وقيل بأن حِججهُ تافهة وميئوس منها فحتى هو نفسه لا يمكنه اعتبارها بأنّها قاطعة ، وكان موقفهم منه عدم القبول إذ كيف يجرؤ على مهاجمة مؤسسة الشعر و الفن .وقيل بلنه يستمتع بالمبالغه في طرحه ، وفي مقارنه حواره هذا بالحوارات الاخرى بدا من الواضح ب أن هذا الجزء من "كتاب الجمهوريه" لا يحتوي على أرائه الحقيقية وأننا يجب ان نبني نظرية أنبل و أكثر سخاءً في الفنون الجمالية نيابة عنه ، و ربما قد يكون هناك شئ من الثناء على الفن الجيّد في طيات كتابه العاشر هذا ، أم أنّ أفلاطون ناضل بعد وضعه لهذه النظرية التي لم تجد شرحاً كاملاً حتى من قَبل هيغل ؟

Some have even written imaginary dialogues with Plato to explain to him the gravity of his decision and teach him how good the Western concept of art is:

والبعض كتب حوارات خيالية مع أفلاطون ليشرحوا له خطورة قراره هذا و ليخبروه عن مدى روعة مفهوم الغربيّون للفن :

“We may be tempted to imagine teaching Plato this concept of ours, and patiently leading him out of error: ‘You see, these things that you are attacking are Art. If something is Art it invariably has the following value…and does not really need any further justification.’ (‘Thank you for clearing that up’, he might reply -…)”

Ibid.

" قد نميل الى أن نتخيل بأننا نقوم بإخبار افلاطون عن مفهومنا للفن ، ونبين له خطأه فنقول: هل ترى يا أفلاطون تلك الاشياء التي هاجمتها؟ إنّها الفن .والفن له دائما قيمة ثابته ...ولايحتاج الى ذكر أي تبرير اخر له ..ربما يرد بقوله ..شكرا للتوضيح..)"

Oral Society ""المجتمع الشّفهي"

❖ Only in the 20th century that some scholars finally showed that the poetry that Plato talks about and bans is different from the poetry and art that Europe and the West have.

-وفقط في القرن العشرون بيّن بعض الدارسون ان الشعر الذي تحدث عنه أفلاطون مختلف عن الفن والشعر عند الأوروبيون والغرب.

❖ Paul Kristller drew attention to the fact that the Greeks did not have anything similar to the Western ideas of art and literature. The Western ideas of art and literature did not exist in ancient Greece and Rome:

"The Greek term for Art and its Latin equivalent (ars) do not specifically denote the "fine arts" in the modern sense, but were applied to all kinds of human activities which we would call crafts or sciences."

Paul Kristller, "The Modern System of the Arts," in *Journal of the History of Ideas*, vols. XII-XIII, (1951 and 1952), p. 498.

-لفت بول كريسلر الانتباه الى حقيقة ان اليونان لم يكن لديهم أي تشابه في أفكار مع الغربيين في الفن والأدب . حيث أن أفكار الغرب عن الفن والأدب لم تكن موجودة عند قدماء اليونان والرومان.
"مُصطلح الفن عند اليونانيون ومرادفه اللاتيني (ars) لا تعني بشكل خاص الفنون الجميلة بالمعنى الحديث بل كانت تدل على جميع أنواع النشاطات البشرية التي من الممكن تسميتها الحرف او العلوم"

❖

❖ A decade later Eric Havelock confirmed the same point:

"Neither "art" nor "artist", *as we use the words*, is translatable into archaic or high-classical Greek."

Eric Havelock, *Preface to Plato*, (p. 33, n. 37.)

- وبعد عُقد من الزمان أثبت إيرك هيفلوك الفكرة ذاتها فقال : " لا يوجد لمفردتي "الفن و لا الفنّان " أي ترجمة في اللغة اليونانية القديمة"

❖ The Western institution of "Fine Arts" or "*les Beaux Arts"* or Aesthetics", as a system that includes on the basis of common characteristics those

human activities [painting, architecture, sculpture, music and poetry] and separates them from the crafts and the sciences, are all products of the mid eighteenth century:

❖

-والمؤسسه الغربيه لـ"لفنون الجميله Fine Arts "أو"les Beaux Arts" أو "Aesthetics " كـ نظام يشتمل على أسس الخصائص المشتركه للنشاطات البشريه كـ(الرسم ، الهندسه المعماريه ، النحت ، الموسيقى والشعر) وتفصلها عن الحرف والعلوم ، كانت نتاج منتصف القرن الـ18.

Arts is an 18th Century Invention "الفنون هي من اكتشاف القرن الـ18".

"The basic notion that the five "major arts" [painting, sculpture, architecture, music and poetry] constitute an area all by themselves, clearly separated by common characteristics from the crafts and the sciences and other human activities, has been taken for granted by most writers on aesthetics from Kant to the present day. It is freely employed even by those critics of art and literature who profess not to believe in "aesthetics"; and it is accepted as a matter of course by the general public of amateurs who assign to "Art" with a capital A that ever narrowing area of modern life which is not occupied by science, religion, or practical pursuit."

Paul Kristeller, "The Modern System of the Arts," (p. 498.)

" تنصّ الفكره الاساسيه على أن الفنون الرئيسيّة الخمسه (الرسم ، النحت ، العماره , الموسيقى والشعر) تشكل منطقه بحد ذاتها منفصله تماما عن مواصفات الحِرف والعلوم و بقيّة النشاطات الإنسانيّة ، والتي أُخذت بعين الاعتبار من قبل معظم الكتاب في علم الجمال منذ كانت وحتى وقتنا الحاضر، و وظّفت بحريه حتى من قبل نقاد الفن والادب الذين صرّحوا بعدم إيمانهم بعلم الجمال . واتفق عليها طبعا من قبل الجمهور العام من الهواة الذين عيّنوا الفن بإستخدام الكابيتال A ليضيّقوا مساحة الحياة الحديثة التي لا يشغلها العلم و الدين والسعي العملي "

So what kind of poetry did the Greeks have? Why did Plato ban it?
Notice, first, that Plato does not use the words "literature" or "art." He uses the word "poetry." The discipline that we call today Literature is an 18th century European invention. In the ancient world, they had poetry, tragedy

and comedy, but they were all known as “poetry.” They poet could be a tragedian like Sophocles or Euripides, a comedian like Aristophanes, or an epic poet like Homer, but the Greeks never called any of these poets “artists” and they never called their poems and plays, “literature.”

إذا ما نوع الشعر الذي كان لدى اليونانيون ؟ ولماذا حضره افلاطون ؟ لاحظ قبل كل شئ بأن أفلاطون لم يستخدم كلة أدب (literature) أو فن (art) بل إستخدم كلمة شعر (poetry) . و الأدب الذي نعرفه يومنا هذا هو نتاج إختراع القرن الثامن عشر ، وفي العالم القديم كان لديهم الشعر و التراجيديا و الكوميديا لكنها كانت تعرف جميعا بإسم (شعر) فالشاعر لديهم قد يكون كاتب تراجيديا كـ (Sophocles) و (Euripides) أو كاتب كوميديا كـ (Aristophanes) أو كاتب ملاحم كـ (Homer) إلا أن اليونان لم يطلق على أي من هؤلاء إسم فنّان (artists) و لم يطلق على أي من قصائدهم و مسرحياتهم إسم الأدب (literature)

- The poet that Plato describes in the *Republic*, as Eric Havelock shows, is a poet, a performer and an educator. The poetry that Plato talks about was main source of knowledge in the society.

- الشاعر الذي يصفه افلاطون في كتابه (الجمهوريه) كما يخبرنا إيريك هافلوك ، هو شاعر ومؤدي ومعلم. والشعر الذي كان يتحدث عنه افلاطون هو المصدر الرئيسي للمعرفة في المجتمع.

- It is only in an oral society that poetry becomes the most principal source of knowledge and education.

- وكان فقط في المجتمع الشفهي (المجتمع الذي يعتمد في معرفته على الكلام لا الكتابة) اصبح الشعر هو المصدرالاكثر اعتباراً للمعرفه والتعلم.

- The reason: in a society that does not have a system of writing, poetry becomes useful to record and preserve knowledge.

-و السبب : هو ان المجتمع الذي لايملك نظاماً في الكتابه , يصبح الشعر فيه مفيدا في تسجيل والمعارف والحفاظ عليها.

❖ Without a system of writing, how does a society preserve its knowledge, its customs and its traditions? How does this society transmit that knowledge, custom and tradition to the younger generation?

- و من دون نظام للكتابه كيف يمكن للمجتمع ان يحافظ على معارفه وعاداته وتقاليده ؟ كيف يمكن للمجتمع ان ينقل تلك المعارف والعادات والتقاليد للاجيال الأحدث ؟

The answer is: Poetry!
Because poetry uses rhyme, meter and harmony and those make language easy to remember (like proverbs are easy to remember)
Oral societies, societies that do not have a system of writing, use poetry like modern societies use schools, libraries, newspapers and television. Poetry is the education institution. Poetry is the storehouse of knowledge, customs and traditions. Poetry is the medium of communication.

الجواب هو : الشعر.
لانّ الشعر يستخدم القافيه "rhyme " والتناغم ، يجعل من تذكر اللغة امراً سهلاً (كما هي الأمثال سريعه الحفظ لمافيها من موسيقيّة)
المجتمعات الشفهيّة أو(الكلامية) هي مجتمعات ليس لديها نظام الكتابه وتستخدم الشعر كما تستخدمه المجتماعات الحديثه في المدارس ، المكتبات ، الصحف ، والتلفاز . فللشعر هنا بمثابة المؤسسه التعليميه . الشعر هو مخزن المعرفه ، العادات والتقاليد . الشعر هو وسيلة التواصل.

Oral Vs. Written Cultures " الثقافلت اللفظيه مقابل الثقافلت المكتوبه **".**

This poetry is vastly different that the Western institution of literature and art

- Literature is an interaction between a reader and a book
- Oral poetry is a communal performance.
- Literature is entertainment and pleasure
- Oral poetry teaches science, medicine, war and peace and social values
- The writer or artist of literature is a gifted individual
- The poet in an oral society is a leader, an educator, a warrior, a priest

These distinctions are important to understand why Plato saw the poet as a big danger to his society.

- هذا الشعر مختلف تماما عن المؤسسه الغربيه للادب والفن:
-الادب هو تفاعل بين القارئ والكتاب.
-الشعر الشفهي هو أداء شعبي (إجتماعي)
-الأدب يعطي المُتعه و البهجة
-الشعر اللفظي يعلم العلم ، الطب ، الحرب والسلام والقيم الإجتماعيه.
-الأديب كاتبا كان أم فناناً هو شخص موهوب.
-الشاعر في المجتمع الشفهي هو قائد ومعلم ومحارب و رجل دين.
هذه الفروقات مهمه لفهم سبب رؤية افلاطون للشعر كخطر جسيم على مجتمعه.

Poetry Cripples the Mind

❖ Plato accuses the poetic experience of his time of conditioning the citizens to imitate and repeat, uncritically, the values of a tradition without grasping it.

-و يدين افلاطون التجربه الشعريه في زمنه بأنها تقوم بتهيئة المواطنين لتقليد و تكرار القيم والتقاليد بدون ادراكها او استيعابها.

❖ The citizens, Plato says, are trained to imitate passively the already poor imitations provided by the discourse of poetry.

- يقول افلاطون أن المواطنين يتم تدريبهم غيبياً على تقليد التقليد الضعيف المقدم من قبل الشعر الحالي.

❖ The poet is only good at song-making. His knowledge of the things he sings about like courage, honour, war, peace, government, education, etc., is superficial. He only knows enough about them to make his song.

-الشاعر لا يجيد سوى صنع الاغاني . وحتى أن معرفته عن الاشياء التي يتغنى بها كالشجاعة ، الشرف ، الحرب ، السلام هي معرفة سطحية حيث لا يعرف منها إلا ما يمكّنه من كتابة أغانيه.

❖ The poet produces only a poor copy of the things he sings about, and those who listen to him and believe him acquire a poor education.

-الشاعر ينتج نسخه ضعيفه عن الاشياء التي يتغنى بها , و اولئك الذين يصغون اليه ويصدقونه بالتالي يحصلون على معرفة و تعليم ضعيفين.

.

Poetry excites the senses and neutralizes the brain and the thinking faculties. It produces docile and passive imitators

الشعر يثير حماس الأحاسيس ويُضعف قدرات العقل والتفكير فلا يُنتج سوى أتباع سلبيين وسهلي الانقياد

.

❖ The first two Books of the *Republic* describe an unhealthy Greek society where "all men believe in their hearts that injustice is far more profitable than justice" (*Republic*, 360). Virtue and justice are considered painful and unrewarding. Vice and injustice, however, are not only easy and practical but also rewarding.

-أو كتابين من "الجمهورية" شرحت مرض المجتمع اليوناني و كيف كان جميع الرجال يعتقدون بأن الظلم أكثر نفعاً و رِبحاً من العدالة ، الفضيلة و العدالة إعتُبرتا شاقّة و غير مجزية بينما إعتُبرت الرذيلة والظلم سهلتان و مجزيتان .

❖ Plato blames the traditional education given to the youth. It does not meet the standards of justice and virtue. Then he blames the parents and teachers as accomplices. If parents and tutors tell their children to be just, it is "for the sake of character and reputation, in the hope of obtaining for him who is *reputed* just some of those offices, marriages and the like" (*Republic*, 363).

- أخذ أفلاطون يلوم التعاليم التقليدية التي أخذت تُقدم للشباب فهي لا تلبي المعايير الثابته للعدالة و الفضيلة . بعد ذلك أخذ يلوم الآباء والمعلّمين المتواطئين في هذه الجريمة ، فلو أن الآباء و المعلمين علّموا أطفالهم العدل " سيكون لأجل الصيت و السُّمعة أملاً في الحصول على بعض المناصب أو الزيجات و ما إلى ذلك ..

❖ People are encourage to 'seem' just rather than 'be' just. And the authorities to whom people appeal for these views are, of course, the poets. Homer, Masaeus and Orpheus are all cited for illustration.

- يتم تشجيع الناس على ان "يبدوا عادلين" بدلا من ان يكونوا عادلين في الحقيقة . والقوة لمن يناشد الناس الذين ينادون بهذه الافكار هي بالطبع للشعراء. و أستشهد بكل من Homer , Masaeus, و Orpheus لغرض التوضيح.

See *Republic* (363 a-d; 364c-365a; 365e-366b).

❖ It would be fine, he says, if people just laughed at these tales and stories, but the problem is that they take them seriously as a source of education and law.

- يقول انه سيكون من الجيد لو ان الناس ضحكوا على تلك القصص والحكايات وحسب إنما لكن المشكله انهم ياخذونها على محمل الجد كمصدر للتعلم والقانون.

❖ How are people's minds going to be affected, he asks, by the poetic discourse to which they are exposed night and day, in private and in public, in weddings and funerals, in war and in peace?

-ويتساءل ، كيف ستتأثر عقول الناس من تلك الخطابات الشعريه التي يتلقّونها ليلاً ونهاراً ، في السرّ والعلنّ في الافراح والاتراح ، في الحرب والسلام.

❖ What is the impact especially on those who are young, "quick-witted, and, like bees on the wing, light on every flower?"

ماهو التأثير المتروك خصّيصاً على الشباب "سريعوا البديهة ، أمثال النحل الذي يطير على كل زهره "؟

❖ How are they going to deal with this dubious educational material poured into their minds? They are "prone to draw conclusions," he says (*Republic*, 365).

- كيف سيتعاملون مع هذه المواد التعليميه المشبوهه التي تصب في عقولهم؟ " عُرضة لإستخلاص النهايات "

The Colors of Poetry: Rhythm, Harmony and Measures

" الوان الشعر : القافيه، التناغم (الإيقاع) ،المعايير"

Plato analyses two aspects of poetry to prove his point: style and content.

Style: Plato observes that the charm of poetry and its power reside in its rhythm, harmony, and measures. These are what he calls the 'colours' of poetry. Without them, he says, poetry loses most of its charm and appeal. The poet, he says, is merely good at the aesthetic adjustment of his verses and rhythms and is actually ignorant about the content of his songs or tales. He is a good craftsman in terms of spinning the appropriate rhythms and melodies to achieve the desired effect on the listener, but as far as the actual matters he sings about, like war or peace or justice or good or evil, he knows no more about them than his ignorant audience. The poet's craft, Plato says, demands only a superficial knowledge of things; just enough to be able to give an imitation of them:

.

قام أفلاطون بتحليل جانبان من جوانب الشعر كي يُثبت وجهة نظره : الاسلوب والمحتوى.

أما الإسلوب: فلاحظ افلاطون أن سحر الشعر وقوته تتجلى في قافيته , إيقاعه ومعاييره . هذه هي التي كان يطلق عليها" ألوان الشعر ". بدونها يفقد الشعرمعظم سحره وجاذبيته "كما يقول".ويقول أيضاً بأنّ الشاعر هو جيد فحسب في اللمسات الجماليه التي يزين بها نصّه وايقاعاته وجاهل فيما يتعلق بمحتوى اغنياته او حكاياته .وهو حِرَفيّ ممتاز في نظم انسب القوافي والالحان ليحقق الرغبه المنشوده في التأثير على المستمع . و أنّه في الامور الواقعية التي يغني من اجلها كـ(الحرب والسلام او العداله او الخير او الشر) لايعرف عنها اكثر مما يعرف جمهوره (الجاهل) ايضا.. (بمعنى أن الشاعر معرفته في هذه الأمور ليست أكثر و أبعد عن معرفة الجمهور الجاهل بفرق شاسع) لذا يقول اقلاطون بأنّ مهنة الشاعر، تتطلب فقط معرفه سطحيه عن الاشياء ، معرفة تكون كافيه لأن تكون قادرة على تقديم محاكاة لها .

"The poet with his words and phrases may be said to lay on the colours of the several arts, himself understanding their nature only enough to imitate them; and other people, who are as ignorant as he is, and judge only from his words, imagine that if he speaks of cobbling, or of military

tactics, or of anything else, in meter and harmony and rhythm, he speaks very well - such is the sweet influence which melody and rhythm by nature have. And I think that you might have observed again and again what a poor appearance the tales of poets make when stripped of the colours which music puts upon them, and recited in simple prose."

Republic, (601a); See also *Gorgias*, (502).

" وقد يتسنى للشاعر بكلماته وعباراته ان يضع الوان الفنون المتنوعه ،ومن خلال فهمه لطبيعتها سيكون قادرا على تقليدها (تجسيدها) ، اما الاخرين الجاهلين تماما مثله ، سيحكمون فقط من خلال كلماته ، تخيل فقط لو انه هذا الشاعر تكلم عن الاصلاح او التنظيمات العسكريه او عن أي شيء آخر بقافيه و وزن وتناغم بطبيعة الحال سوف يتحدث بشكل ممتاز -كونه شاعرً – يعينه على ذلك التأثير الجميل الذي يحدثه اللحن و الايقاع . وأعتقد انك ربما قد لاحظت مرارا وتكرارا هذا الظهور الضعيف الذي تظهر به حكايات الشعراء عندما تتجرد من الالوان التي تحدثها الموسيقى فيها وتخرج في صورة نثرية بسيطة. "

(هنا يقصد أفلاطون أن القصص اللي يكتبها الأدباء لو تجردت من السجع و التشبيهات و الأوزان و جميع الادوات الشعرية ستكون فقيرة في مظهرها كأنها قصة عاديه كتبت بواسطه أي شخص والمغزى هنا أن الشعراء يخدعوننا بكلماتهم الجميلة ليجعلوننا نعتقد بأنها صادقة و قد يكون هذا الشاعر جاهلاً تماماً بالموضوع الذي يتناوله لكنه بمهارته الأدبية و الشعرية سيتمكن من خداعنا حتى نصدق كل ما يقوله)

- Form in oral poetry is not only verbal it is also physical. The oral poet relies equally on gestures, movements and mimicry. These, too, can have a powerful impact on an audience. Like the poet's words, they divert attention from what is actually being said and only aim to impress the spectator by the skills of the delivery:

- والشّكل في الشعر الشفهي ليس لفضياً و حسب إنّما حسّياً ، و الشاعر اللفضي يعتمد بشكل متساوٍ على الإيمائات، الحركات و المُحاكاة (mimicry) ، و هذه الأمور أيضاً لها تأثير قوي على المستمعين ، مثلها مثل كلمات الشّاعر فهي تصرف إنتباه المُستمع عمّا يُقال لتدهشهم بالمهارات الكلامية عند قيامه بتوصيل المعنى ، يقول أفلاطون :

"[A]nd he will be ready to imitate anything, not as a joke, but in right good earnest, and before a large company. As I was just now saying, he will attempt to represent the roll of thunder, the noise of wind and hail, or

the creaking of wheels, and pulleys, and the various sounds of the flutes; pipes, trumpets, and all sorts of instruments: he will bark like a dog, bleat like a sheep, or crow like a cock; his entire art will consist in imitation of voice and gesture, and there will be very little narration."

Republic, (397a). Subsequent references will be given in the text.

"فهو سيكون على إستعداد لأن يُقلّد أي شئ وهذا ليس على سبيل المُزاح بل على سبيل الجَد فتجده أمام الحُشود الكبيرة يصدح و يدوي كالرّعد ويضجّ كالرياح وصرير العجلات والبكرات و أصوات المزامير المُختلفة والأنابيب و الأبواق و جميع أنواع الأدوات و سوف ينبح كالكلاب و ثغاءالأغنام و يصيح كالدّيكة ولذا ففنه كله عبارة عن التقليد و المُحاكاة ، محاكاة الأصوات و الإيمائات و لن يكون هنالك سوى القليل فقط من السرد

- ❖ Exposing the youth to poetry from childhood to adult age, Plato says, is simply indoctrination and propaganda. The youth will be educated to rely on emotions rather than reason.

- تعريض الشباب الى الشعر من طفولتهم الى سن الرشد كما يقول افلاطون ، سيكون بمثابة التلقين و. (propaganda يقصد بهذه الكلمة نشر الكذب أي نوع من الكذب عليهم) بهذا سيتعلم الشباب على الإعتماد على عواطفهم بدلا من عقولهم.

Poetry cripples the mind. It weakens the critical faculty and breeds conformity. " الشعر يشل العقل ويُضعف القدرات النقديه ويولّد المُطابقة "

"Did you never observe," he asks, "how imitation, beginning in early youth and continuing far into life, at length grows into habits and becomes a second nature, affecting body, voice and mind?"

يتابع أفلاطون " ألم تلاحظ أبداً كيف أنّ التقليد يبدأ في مرحلة الشباب ويستمر طوال الحياة ومايلبث أن يكون عاده حتى يصبح طبيعه ثانيه تؤثر على الجسم ، الصوت والعقل ؟

The mixture of rhymes, rhythms and colourful images can have a strong and powerful impact on the listener, because rhythm and harmony," he says,

"find their way into the inward places of the soul, on which they mightily fasten (*Republic*, 401).

- "و المزيج من القافيه والايقاع والصور الملونه قد يكون ذا تأثيراً قوياً على المستمع ، لان الايقاع والتناغم تجد طريقها الى دواخل الروح المغلقة بقوّة ".

❖ Excitement of physical pleasures and internal passions, according to Plato, produce a neutralisation of the faculty of sense and judgement.

- و وفقاً لأفلاطون ، فللاثاره من المتع الجسديه والعواطف الداخليه التي تُنتج تحييدا لقدرات الحس والحكم.

❖ Plato's merit is that he distanced himself enough from these experiences to understand that the passivity effect produced was calculated.

- و نأى افلاطون بنفسه عن تلك التجارب بما يكفي ليفهم أنّ التاثير السلبي الذي انتج كان محسوبا.

❖ The passivity of the spectator/listener is a desired effect produced by a calculation of the components of the poetic medium.

- سلبية المتلقين او المستمعين ه ي النتيجه المرجوه الناتجه من احتساب محتويات المادة الشعرية .

❖ To be sure it is not only the naïve or the ignorant that succumb to the power of poetry. The strength of this tradition and its strong grip on minds is emphasised by Plato when he says "the best of us" are vulnerable to a good passage of Homer or the tragedians:

- و من المؤكد بأنه ليسوا فقط الساذجون و الجهلة من يخضعون لقوّة السحر ، بل ان هذه القوة الكبيرة وقبضتها أكّدت من قبل افلاطون فقال " أن أفضلنا (يقصد أكثر الناس جاها و علماً) يضعفون عند سماع نص لهومر أو أحد كتّاب التراجيديا، يقول :

"Hear and judge: The best of us, as I conceive, when we listen to a passage of Homer, or one of the tragedians, in which he represents some pitiful hero

who is drawling out his sorrows in a long oration, or weeping, and smiting his breast – the best of us, you know, delight in giving way to sympathy, and are in raptures at the excellence of the poet who stirs our feelings most.

Yes, of course I know"

(*Republic*, 605).

" اسمع واحكم :و أنّ افضلنا -كما أرى- عندما يستمع الى نص لهومر ، او أحد كتاب التراجيديا التي يُعرض فيها بطلا مثيراً للشفقه يتشدق بلَحزانه في خطبة طويله او ينتحب ويضرِب على صدره ،فأفضلنا - كما تعلمون- يبتهج عند إعطائهم المجال للتعاطف وينتشون ببراعه أمهر الشعراء في إثارة مشاعرنا أكثر من غيرِه " نعم أنا أعلم ذلك " يردد أفلاطون "

Seeming Vs. Being "التصنّع مقابل المظهر الحقيقي" .

"

- Poetry creates a culture of superficiality. People want only to "seem" just rather than "be" just.

- الشعر يخلق ثقافته من السطحيه والناس تريد أن تبدوا فقط اكثر من أتكون شيئاً في الحقيقة "

- This culture of appearances can be most devastating in politics and law, for it is there that material rewards and economic exploitation are great.

- وهذه الثقافة المتصنّعة قد تكون مدمّرة جداً من الناحية السياسية و القانون بسبب أن العوائد المادئية و الإقتصادية تكون كبيرة.

- Fake appearances can be of great use to politicians. They could develop, on its basis, superficial ideologies with the sole aim of control and profit. The poets and the rhetoricians are recognized as spin doctors who would ensure that people consent to being deceived or exploited. If that is not enough then there is always the option of force and coercion:

- الظهور الزائف ممكن أن يشكل فائدة كبيرة للسياسيين فيمكّنهم ان يطوروا على اساسه مجموعة من النظريات السطحيه لهدف وحيد الا و هو السيطره والرّبح.
والشعراء و البُلغاء يعرفون كإطباء الغزل وظيفتهم هي أن يطمئنوا على أن الناس موافقون

على أن يُخدعوا و يُستغلُّوا فإن لم يُكن ذلك كافياً فلديهم دائماً الخيار الآخر الا و هو القوّة و الإكراه :

“Nevertheless, the argument indicates this, if we would be happy, to be the path along which we should proceed. With a view to concealment we will establish secret brotherhoods and political clubs. And there are professors of rhetoric who teach the art of persuading courts and assemblies; and so, partly by persuasion and partly by force, I shall make unlawful gains and not be punished.” (*Republic*, 365)

-و مع هذا فإنّ هذه المُناقشة تشير إلى أننا حين نكون سُعداء بهذا الطريق الذي نسلُكُه سنقوم بطريقة الخفاء بتأسيس الأخويات (المنظمات السرّية) و النوادي السياسية و سيكون هنالك دائماً أساتذة البلاغة الذين سيمارسون فن إقناع المحاكم مجالس النّواب فتارة يكون ذلك بالإقناع و تارة يكون ذلك بالقوّة ، يُدلون مكاسب غير شرعية ولا يعاقبون على ذلك .

❖ The superficial culture that poetry produces is not, therefore, equally harmful to everybody. There are those who suffer it and there are those who use and benefit from it.

- والمُجتمع السطحي الذي يُنتجه الشعر مؤذياً للجميع ، فهناك من يُعاني مِنه و هناك من يستغله لمصالحه الشخصية .

❖ The benefits are an incentive for many to devote themselves to the game of breeding and developing appearances and lies. Only a cover is needed: “a picture and shadow of virtue to be the vestibule and exterior of my house.”

- والفائدة تحفزّ الجميع على تكريس أنفسهم للعبه تربية و تطوير المظاهر و الأكاذيب ، فهم لا يحتاجون سوى الغطاء " كتزيين منازلهم من الخارج بصور الفضيلة الزائفة "

Conclusion " خاتِمة"

❖ It seems obvious that, for Plato, it was a deplorable fact that such an experience, or communion, constituted the official form of cultural

organization on which the destiny of a whole people for generations depended. It was obvious to him that the Greeks' reliance on such sensational emotionalism as a source of law, education and morality was a very unhealthy state of affairs, and a recipe for disaster.

و يبدو أنه من الواضح لافلاطون بأنها حقيقه مؤسفه أن تكون مثل هذه التجربه هي من تشكّل أومن شكّلت النموذج الرسمي لمؤسسة الثقافه التي يعتمد عليها مصير اجيال كثيرة ، و كان من الواضح بالنسبه له ان اليونان يعتمدون على مثل هذه العواطف كمصدراً للقوانين و التعليم والأخلاق وكان هذا وضعاً خطيراً لتصريف شئونهم و طريقاً للكارثه .

- Take a step away from it, he suggested to his people, and you will realize how poor and fake an experience it is. You will realize, he says, that it is a blind imitation of modes and patterns of being with no recourse to even the most basic sense of evaluation and judgment.

اقترح أفلاطون على شعبه بان يبتعدوا عن ذلك عندها سيدركون كيف أنها كانت تجرُبة بائسة و مزيّفة .. و سوف يعرفون بأنهُ محض تقليد أعمى لأنماط ونماذج بدون اللجوء حتى الى أبسط المشاعر الأساسية للحكم والتقويم.

Lecture 4

Criticism in Ancient Greece
النقد في اليونان القديمة
Aristotle on Tragedy
ارسطو في فنّ التراجيديا

Plato Vs. Aristotle

Unlike Plato, Aristotle has always proved easier to incorporate in Western literary and philosophical systems. His analysis of Tragedy in the Poetics are still today the foundation of artistic, dramatic and literary practice.

Western scholars who dislike Plato's discussion of poetry or disagree with it are usually full of praise for Aristotle

وعلى عكس افلاطون أثبت ارسطو دائما بأنّه من الأسهل الإندماج في الادب الغربي والنظام الفلسفي . .و تحليله الشعري للتراجيديا مازال حتى هذا اليوم اساساً للممارسه الفنيه ، الدراميه والادبيه. وبالتالي فللباحثون او العلماء الغربيون الذين لم يحبوا آراء افلاطون ومناظراته في الشعر أو لم يتفقوا معه عادةُ ما يكونوا معجبون بآرسطوا .

Western scholars prefer Plato to Aristotle " العلماء الغربيون يفضلون افلاطون على آرسطوا"

"When Aristotle comes to challenge his great master and speaks up for art, his attitude to the work of imitation is altogether more respectful." John Jones (1962), pp. 23-4.

"One must keep in mind Plato's devaluation of mimesis in order to appreciate the impact of the repairs Aristotle undertook." Wolfgang Iser (1991), p. 281.

"Plato is known to have had shifting opinions on art depending on whether he thought art was useful for or detrimental to his ideal state. Aristotle's was also an aesthetics of effect, but a more enlightened and dehumanised one." Theodor Adorno (1986), p. 289.

يقول **جون جونز** "عندما قام آرسطو بتحدي معلمه العظيم "أفلاطون" وتحدث عن الفن كان موقفه من التقليد أكثر احتراما"
أما **وولفجانج إيزر** يقول "يجب أن يضع أحدنا بالحسبان موقف أفلاطون من التقليد و تقليله من قيمته من اجل تقدير أثر الإصلاحات التي قام بهاارسطو في هذا الصدد "
ويقول **ثيودور** "عُرف عن أفلاطون تغييره لآرائه في الفن اعتمادا على ما إذا كان يظن أنّ الفن مفيداً لحالته المثاليّة التي يُنادي بِها أم ضاراً لها . و الحالة المثالية لآرسطوا كانت أيضاً متأثرة بالجماليات إلا أنها كانت أكثر تنويرا وإنسانيه.

The Czar and the Bible of Literary Criticism "قيصر النقد الادبي .."

Aristotle has, for centuries, been considered in Western cultures as the unchallenged authority on poetry and literature; the 'czar of literary criticism,' to borrow the expression of Gerald Else.

The *Poetics* has for centuries functioned as the most authoritative book of literary criticism – the Bible of literary criticism

The following is an illustration of the main concepts of the *Poetics*.

اعتُبر أرسطو لعدة قرون صاحب القوه والسلطه المُطلقه للشعر والادب- في الثقافه الغربيه- ، "قيصر النقد الادبي" ، لاستعارته تعابير من جيرالد إلس.
وكما وُظّف;كتابُه فن الشعر (*Poetics*) - لعدة قرون -او تم اعتباره الكتاب الاكثر سلطه للنقد الادبي أو كما لو كان (الكتاب المقدس بالنسبه للنقد الادبي)
و فيما يلي توضيح لأهم المفاهيم الرئيسيه لهذا الكتاب .

Definition of Tragedy "تعريف التراجيديا"

"Tragedy, then, is **an imitation of an action** that is serious, complete, and of a certain magnitude; in language embellished with each kind of artistic ornament, the several kinds being found in separate parts of the play; in the form of **action, not of narrative**; with incidents **arousing pity and fear**, wherewith to accomplish its ***katharsis*** of such emotions. . . . Every Tragedy, therefore, must have **six parts**, which parts determine its quality—namely**, Plot, Characters, Diction, Thought, Spectacle, Melody**."

Aristotle, *Poetics*, trans. S.H. Butcher.

التراجيديا هي محاكاة لحدث جاد و كامل لهَ حجمُه في لغة فيها جميع أنواع الزخارف الفنية ، الانواع المختلفه الموجوده في الاجزاء المنفصله من المسرحيه ، بشكل حركي وليس سردي بأحداث تثير باخلنا الخوف والشفقة حتى تنجح بصقل هذه المشاعر..

وعلى هذا فأ كل تراجيديا يجب ان تحتوي على ستة اجزاء , والتي تحدد جودتها (الحبكه **Plot**، الشخصيات **Characters** ، الأُسلوب **Diction** ، الفكر **Thought**، المناظر**Spectacle** ، الالحان**Melody)**

Tragedy is the "imitation of an action (*mimesis*) according to the law of probability or necessity."

Aristotle says that tragedy is an imitation of action, not a narration. Tragedy **"shows"** you an action rather than **"tells"** you about it.

والتراجيديا هي" محاكاة (*mimesis*) الأفعال وفقاً لقانون الإحتمال أو الضرورة (probability or necessity).

يقول ارسطو ان التراجيديا محاكاة للاحداث أو الأفعال وليس سردا لها و التراجيديا **"تريك"** الحدث بدلا من ان **"تُخبرك"** عنه

.

Tragedy arouses **pity and fear**, because the audience can envision themselves within the cause-and-effect chain of the action. **The audience identifies with the characters, feels their pain and their grief and rejoices at their happiness.**

التراجيديا تثير الخوف والشفقه لان الجمهور يتصور نفسه فيها من خلال سلسلة (السبب والنتيجه) للحدث. **فالجمهور يجدون انفسهم في الشخصيات و يشعرون بألمهم وحزنهم ويفرحون بسعادتهم.**

Plot: The First Principle "الحبكة: القاعدة الأولى "

Aristotle defines plot as **"the arrangement of the incidents."** He is not talking about the story itself but **the way the incidents are presented to the audience**, the **structure** of the play.

Plot is the order and the arrangement of these incidents in a cause-effect sequence of events.

According to Aristotle, tragedies where the outcome depends on a tightly constructed cause-and-effect chain of actions are superior to those that

depend primarily on the character and personality of the hero/protagonist.

عرف أرسطوا الحبكة على أها **" ترتيب الأحداث"** فهو هنا لا يتحدث عن القصة بذاتها أنما يتحدث عن الطريقة التي تُعرض فيها أحداثها للجمهور ، هيكل المسرحية .

والحبكة هي نظام و ترتيب هذه الاحداث بطريقة السبب و النتيجة "cause-effect "

و وفقاً لآرسطوا ، فالتراجيديات تأتي نتيجه سلسلة أحداث محكمة السبب و النتيجة و هي تتفوق على تلك التي تعتمد بصورة رئيسيّة على شخصية البطل .

Qualities of Good plots: "مواصفات الحبكة الممتازة"

The plot must be **“a whole,”** with a **beginning, middle, and end**.

الحبكه يجب ان تكون مُتكامله ، ببدايه / وسط / نهايه.

- The beginning, called by modern critics the **incentive moment**, must start the cause-and-effect chain.

– البداية يُطلِق عليها النقاد الحديثون اسم " اللحظة المحفزّة **incentive moment** " التي لابد ان تبتدئ منها سلسلة السبب والنتيجة.

- The middle, or **climax**, must be caused by earlier incidents and itself causes the incidents that follow it.

- الوسط أو "الذروة**climax** " والتي لابد أن يكون سببها الأحداث وبالتالي هي التي تُسبب الأحداث القادمة.

- The end, or **resolution**, must be caused by the preceding events but not lead to other incidents. **The end should therefore solve or resolve the problem created during the incentive moment.**

– النهاية أو الخاتمة **" resolution"** و لابد أن تكون نتيجة الأحداث السابقة ولا تؤدي إلى إحداث أخرى . **لذلك النهايه لابد ان تقدم حلا للمشكلة خُلقت خلال اللحظة المحفّزة (المشكلة الرئيسية التي عُرضت في بداية القصة)**

- Aristotle calls the cause-and-effect chain leading from the incentive moment to the climax **the "tying up"** (*desis*). In modern terminology, it's called the **complication**.

و أطلق أرسطو على سلسلة (السبب و النتيجة) التي تبدأ مُنذ اللحضة المحفزة حتى منتصف الأحداث إسم (الربط **tying up) أو** "*desis*" وفي علم المُصطلحات الحديث يُطلق عليها (التعقيد) .

- He calls the cause-and-effect chain from the climax to the resolution the **"unravelling"** (*lusis*). In modern terminology, it's called the **dénouement.**

كما و أسمَى سلسلة السبب و النتيجة التي تبدأ مُنذ لحضة الذروة حتى الخاتمة إسم (التفكك و الإنهيار **unraveling**) و في علم المُصطلحات الحديث أُطلِق عليها إسم (حل العُقدة أو نتيجة العُقدة **dénouement**).

The plot: "complete" and should have "unity of action."

الحبكه : يجب ان تكون "مكتمة" ذو "أحداث متّحدة "

By this Aristotle means that the plot must be **structurally self-contained**, with the **incidents bound together by internal necessity, each action leading inevitably to the next with no outside intervention**. According to Aristotle, the worst kinds of plots are "'episodic,' in which the episodes or acts succeed one another without probable or necessary sequence"; the only thing that ties together the events in such a plot is the fact that they happen to the same person. Playwrights should not use coincidence. Similarly, the poet should exclude the irrational.

و يعني بذلك أرسطو أن الحبكه يجب ان تكون **قائمة بحد ذاتها هيكليّاً** ، بأحداث **مُترابطه من خلال الحاجة الداخليّة ، وكل حدث يقودنا حتمياً الى الحدث الذي يليه بدون أي تدخل خارجي** . و وفقا لارسطو فإنّ أسوأ انواع الحبكات هي تلك التي تكون على شكل (حلقات episodic) بحيث تكون الحلقات متتابعة حلقة تلو الأُخرى بدون أي تسلسل محتمل أو ضروري . والشيء الوحيد الذي يربط الاحداث ببعضها البعض في مثل هذه الحبكه هو حقيقة انها تحدث لنفس الشخص . كتاب المسرحية لايجب أن لا يستخدموا الصدفه "coincidence". وبالمثل الشاعر

يجب أن يستبعد اللعقلانيه."irrational "

The plot must be "of a certain magnitude," both quantitatively (length, complexity) and qualitatively ("seriousness" and universal significance).

"و الحبكة لابد ان تكون ذات حجم او معيار معين في كلا من "الكميّة" (الطول والتعقيد) و "النّوعية" (الجديه والاهميه العالميه) "

Aristotle argues that plots **should not be too brief**; the more incidents and themes that the playwright can bring together in an organic unity, the greater the artistic value and richness of the play. Also, the more universal and significant the meaning of the play, the more the playwright can catch and hold the emotions of the audience, the better the play will be.

و قال ارسطو بان الحبكة **يجب أن لا تكون شديدة الإيجاز** : فكلما زاد عدد الأحداث والموضوعات التي يذكرها الكاتب المسرحي في وحدة متماسكة ، كلما كانت القيمة الفنية للعمل اكبر، وكانت المسرحية أغنى ، و كلما كانت معاني المسرحية أكثر تميزاً وعالميه كلما استطاع الكاتب أن يستحوذ على عواطف الجمهور فتكون المسرحية أفضل.

II. Character: " الشخصيه "

Character should support the plot, i.e., personal motivations of the characters should be intricately connected parts of the cause-and-effect chain of actions that produce pity and fear in the audience.

الشخصيات يجب أن تكون داعمة للحبكة الدرامية ، بمعنى أنّه ينبغي ان تكون الدوافع الشخصيه للشخصيات بمثابة أجزاء مترابطة بصورة بسلسلة السبب والنتيجة للأحداث التي تبعث الأسف والخوف في نفوس الجمهور.

Characters in tragedy should have the following qualities:

-والشخصيات في التراجيديا يجب أن تكون تتوفر فيها الخِصال و الميزات الآتية "

- "good or fine" - the hero should be an aristocrat

- “true to life” - he/she should be realistic and believable.
- “consistency” - Once a character's personality and motivations are established, these should continue throughout the play.
- “necessary or probable” - must be logically constructed according to “the law of probability or necessity” that govern the actions of the play.
- “true to life and yet more beautiful,” - idealized, ennobled.

- "جيد اوممتاز" فللبطل عليه أن يكون أرستقراطياً (نبيلا).
- "واقعي " أي لابد ان يكون البطل أو البطلة واقعي وقابل للتصديق (يعني ما يجيب سوبر مان ولا سبونج بوب يجيب رجل يشبه بقية البشر عشان الناس تحس فيه و تتعاطف معه
- "الإتّساق والتناسق" عندما يقوم الكاتب بعملية تأسيس شخصية البطل و دوافعه لابد أن تستمر هذه الأمور بالظهور طوال المسرحية.
- "الضرورة والإحتماليّة " كما ولابد أن تُبنى بشكل منطقي وفقاً لقانون الإحتمال أو الضرورة الذي يتحكم بأحداث المسرحية.
- " واقعي وأكثر جمالاً" على البطل أن مثالي ، وسامي .

Thought and Diction "الفِكر و الأُسلوب"

III. Thought: الفِكر

Aristotle says little about thought, and most of what he has to say is associated with how speeches should reveal character. However, we may assume that this category would also include what we call the **themes** of a play.

تحدث آرسطو قليلاً عن الفكر أي أن معظم ماقاله كان مرتبطاً بكيف انه لابد أن نقوم باكتشاف الشخصية من خلال الكلام (كلام الشخصية في القصة).و بأي حال يُمكِننا أن تفترض أنّ هذا التصنِيف يضُم أيضاً مانسميه بموضوعات المسرحية " **themes** "

IV. Diction "الأسلوب "

Diction is “the expression of the meaning in words” which are proper and appropriate to the plot, characters, and end of the tragedy:

Here Aristotle discusses the stylistic elements of tragedy; he is particularly interested in metaphors: “the greatest thing by far is to have a command

of metaphor; . . . it is the mark of genius, for to make good metaphors implies an eye for resemblances."

" و هو التعبير عن المعنى بكلمات مناسبة وملائمة للحبكة ، الشخصيات و حتى نهاية التراجيديا ".

-وهُنا يناقش أرسطو العناصر الشكليه للتراجيديا ، هو مهتم بشكل خاص بالاستعارات : "أجمل شيء هو ان تمتلك قدره على التحكّم بلإستعارات ...أنها علامة على العبقرية أن تصنع استعارات جيده تُعيننا على فهم أوجه الشّبه "

Song and Spectacle " الاغنيه والمشهد او المنظر "

V. Song, or melody is the musical element of the chorus:

Aristotle argues that the Chorus should be fully integrated into the play like an actor; choral odes should not be "mere interludes," but should contribute to the unity of the plot.

- الاغنيه او اللحن :هو العنصر الموسيقي من الجوقة **"chorus** "

يرى أرسطوا بأنّ الجوقة يجب أن تكون مندمجة تماماً مع المسرحيّة تماماً كحال الممثل ،و القصائد الغنائيه أو الكورالية " choral odes " لايجب ان تكون مجرد "فواصل و استراحات" ، بل يجب أن تسراهم في وحدة الحبكه الدراميه.

VI. Spectacle "المَشهد**"**

(least connected with literature); "the production of spectacular effects depends more on the art of the stage machinist than on that of the poet."

Aristotle argues that superior poets rely on the inner structure of the **play rather than spectacle to arouse pity and fea**r; those who rely heavily on spectacle "create a sense, not of the terrible, but only of the monstrous."

- يعد المشهد أو المنظر (اقل العناصِر اتصالاً بالأدب) ويعتمد إنتاج التأثيرات الدراماتيكية على فن التكنيك المسرحي أكثر من تكنيك الشاعر نفسه"

ويرى ارسطو بأنّ الشعراء الكبار يعتمدون على البنية الداخلية للمسرحية عِوضاً عن من المشاهد و المناظر الخارجية المستخدمة في المسرحية لإثارة مشاعر الشفقة والخوف لدى المشاهدين , أما أولئك الذين يعتمدون كثيراً على المناظر لا يخلقون حسا سيئاً و حسب بل و مُوحش أيضاً "

Katharsis "التنفيس و التخلّص"

The end of the tragedy is a *katharsis* (purgation, cleansing) of the tragic emotions of pity and fear:

Katharsis is an Aristotelian term that has generated considerable debate. The word means “purging.”

Tragedy **arouses the emotions of pity and fear in order to purge away their excess,** to reduce these passions to a healthy, balanced proportion.

Aristotle also talks of the “pleasure” that is proper to tragedy, apparently meaning the aesthetic pleasure one gets from contemplating the pity and fear that are aroused through an intricately constructed work of art.

ويُعنى بكلمة " **Katharsis**" نهاية التراجيديا أو (التطهير و التطهر , التخلص) من المشاعر المأساوية كالخوف و الشّفقة .

وكلمة " *Katharsis* " هي مصطلح آرسطِي أثار جدلا كبيراً إذا أن المعنى للكلمه هو"التطهير " purging

-وتستثير التراجيديا مشاعر الشفقة والخوف في سبيل التطهر من فائِضِها والتقليل من حدّة هذه المشاعر البائسة للوصول إلى نسبه متوازنة وصحية.

كما و تحدّث أرسطو عن "البهجة pleasure" وهي ملائمة للتراجيديا ويقصد بِها هنا "اللذة الجمالية" التي يحصل عليها الشخص من خلال التفكير و التأمل في المشاعر التي تُثار فيه كالشفقة والخوف من خلال هذا العمل الفني المعقد البنية .

Lecture 5

Latin Criticism

النقد اللاتيني

Horace, Quintilian, Seneca

هوراسس ، سينيكا ، كوينتيليان

Living Culture Vs. Museum Culture "الثقافة الحية مقابل ثقافة المتحف"

In Ancient Greece: "في اليونان القديمه :: "

❖ Homer's poetry was not a book that readers read; it was an oral culture that people sang in the street and in the market place, in weddings and funerals, in war and in peace.

- و شعر هومر لم يُكن كتاب يقرأه القرّاء بل كان ثقافه شفهيه غناها الناس في الشوارع والاسواق ، في الزفافات والمآتم ، في الحرب والسلام.

❖ The great Greek tragedies of Aeschylus, Sophocles and Euripides were not plays that people read in books. They were performances and shows that people attended at the tragic festival every year.

و التراجيديات اليونانية العظيمة لأيسكيلوس و سوفكلس و يوريبديس لم تكن مسارح يقرأها الناس في الكُتب لا كانت عروضاً و تمليّات يشاهدها الناس يقصدها الناس في المهرجانات التراجيدية كل عام

❖ Greek culture was a "living culture" that sprang from people's everyday life. All the Greeks – old and young, aristocrats and commoners, literate and illiterate – participated in producing and in consuming this culture.

-و كانت الثقافه اليونانيه ثقافة حيه تنبع من حياة الناس اليوميه و كل اليونانيين الكبار والشباب ا،لارستقراطيين والعامّة، المتعلمين والاميين مُشاركين في انتاج واستهلاك هذه الثقافه

❖

In Ancient Rome, "روما القديمة "

❖ Greek culture became books that had no connection to everyday life and to average people.

- أضحت الثقافه اليونانيه كتباً ليس لها أي صله بالحياة اليوميه وعامة الشعب .

❖ Greek books were written in a language (Greek) that most of the Romans didn't speak and belonged to an era in the past that Romans had no knowledge of. Only a small, educated minority had the ability to interact with these books. It

was a dead culture, past, remote, and with no connections to the daily existence of the majority of the population.

- وكانت الكتب اليونانيه مكتوبة باللغة اليونانيّة التي لا يتحدثها مُعظم الرومان وتنتمي الى حقبه في الماضي لم يكن للرومان أي معرفة بها سوى مجموعه صغيرة من الأقليّة المُتعلمين الذين كانت لديهم المقدرة على فهم هذه الكتب ، بمعنى أنها كانت ثقافة ميتة ، قديمة ، بعيدة لا صلة لها بالحياة اليومية لأغلبية الشعب .

❖ In Rome, Greek culture was not a living culture anymore. It was a “museum” culture. Some aristocrats used it to show off, but it did not inspire the present.

- وكانت تعد الثقافه اليونانيه في روما ثقافة ميته إذ كانت ثقافه المتحف (لأنها لم تعد صالح و مناسبة للحياة اليومية لذلك إعتُبت ثقافة متحف) لذلك أخذ بعض النبلاء يستخدمونها أثناء حديثهم لغرض الإستعراض بها (يعني يستخدمون بعض الكلمات و الجمل من هذه اللغة العتيقة الغير مفهومة لدى الغالبية عشان يفهمون الناس أنهم كلاس و مثقفين زي تشوينج جم حقت بلقيس)

❖ Roman literature and criticism emerged as an attempt to imitate that Greek culture that was now preserved in books.

- ظهر الادب والنقد الروماني كمحاولة لمحاكاة تلك الثقافه اليونانيه المحفوظه الان في الكتب.

❖ The Romans did not engage the culture of Greece to make it inform and inspire their resent; they reproduced the books.

- لم يستعِن الرومان بالثقافة اليونانية لأجل إشهارها أو الإخبار عنهابل كل ما فعوه هو إعادة إنتاج كتبهم.

Florence Dupont makes a useful distinction between “Living Culture” (in Greece) and “Monument culture” (in Rome). See her *The Invention of Literature: From Greek Intoxication to the Latin Book*, (Johns Hopkins University Press, 1999).

- وقامت فلورنس دوبنت بعمل فرق مفيد بين الثقافه الحيه" Living Culture " في اليونان والثقافه التذكاريه " Monument culture" في روما

❖ **Horace: *Ars Poetica* "** هوراس **"**

❖ Very influential in shaping European literary and artistic tastes.

- و كان هوراس أحد المؤثرين بشكل كبير في تشكيل الذوق الفني و الأدب الأوروبي

❖ Horace, though, was not a philosopher-critic like Plato or Aristotle. He was a poet writing advice in the form of poems with the hope of improving the artistic effort of his contemporaries.

- و رُغم ذلك فان هوراس لم يكن ناقد فيلسوف كـ افلاطون او اريسطو بل كان شاعراً يكتب النصيحه في صيغة قصيده آملا بتحسين جهود مُعاصريِه الفنّية .

In *Ars Poetica*:"إسم قصيدته "

❖ He tells writers of plays that a comic subject should not be written in a tragic tone, and vice versa.

- أخبر هوراس كُتّاب المسرحيات بأن الموضوع الكوميدي لا يجب أن يُوضع في قالت تراجيدي أو يكتب بنغمة تراجيدية و العكس صحيح .

❖ He advises them not to present anything excessively violent or monstrous on stage, and that the *deus ex machina* should not be used unless absolutely necessary (192-5).

- كما و نصحهم أن لا يقدّموا شيئاً شديد العنف و الوحشية على خشبة المسرح وأن الأُمور الإلهية يجب أن لا تُستخدم إلا عند الضرورة القصوى .

❖ He tells writers that a play should not be shorter or longer than five acts (190), and that the chorus “should not sing between the acts anything which has no relevance to or cohesion with the plot” (195).

- كما و أخبرالكُتّاب أن المسرحية يجب أن لا تزيد أو تقل عن خمسة فصول ، و أن الجوقة الموسيقية التي تغني ما بين الفصول يجب ان لا تُغنّي عن شئ لا يمت بصلة لوحده الحبكة أو موضوع المسرحية)

❖ He advises, further, that poetry should teach and please and that the poem should be conceived as a form of static beauty similar to a painting: *ut pictora poesis*. (133-5).

Each one of these principles would become central in shaping European literary taste. *Ars Poetica,* in *Classical Literary Criticism*. Reference to line numbers

- كما و نصحهم أيضاً بأن الشعر يجب ان يُعلّم و يُسعد في الوقت نفسه ، و أنّ القصيدة يجب أن تُعتبر كشكل من أشكال الجمال الساكن كالرّسم .

-

كل واحد من هذه المبادئ ستكون رئيسيّة في تشكيل الأدب و الذّوق الأوروبي ، و تُشير "Ars Poetica " في النقد الأدبي الكلاسيكي إلى عدد الأسطر .

“Sensibility” "الإدراك"

❖ At the centre of Horace’s ideas is the notion of “sensibility.”

A poet, according to Horace, who has “neither the ability nor the knowledge to keep the duly assigned functions and tones” of poetry should not be “hailed as a poet.”

- توجد في منتصف أفكار هوراس فكرة و مفهوم يسمة الإدراك " sensibility"

إذ الشاعر وفقاً لهوراس الذي "لا يملك القدرة ولا المعرفة على الحِفاظ على المهام الموكلة للشعر كما يجب و النغمة " لا يجب أن يُشاد به كـ شاعراً .

This principle, announced in line 86 of the *Ars Poetica*, is assumed everywhere in Horace’s writing.

و أًعلن هذا المبدأ في السطر 86 من قصيدته "*Ars Poetica* " وتم إعتماده في جميع كتاباته .

Whenever Horace talks about the laws of composition and style, his model of excellence that he wants Roman poets to imitate are the Greeks.

و كان كلما تحدّث هوراس عن قانون الأسلوب و التركيب ،كان نموذج الكمال الذي اراد من الرومان حذوه هم اليونان .

The notion of “sensibility” that he asks writers to have is a tool that allows him to separate what he calls “sophisticated” tastes (which he associates with Greek books) from the “vulgar,” which Horace always associates with the rustic and popular:

ومفهوم الإدراك أو الحساسية الذي أراد من الكُتّاب تبنية هو آداة تُمكّنه من التفريق ما بين الذوق " الراقي sophisticated " و الذي كان يربطة بالكُتب اليونان، والذوق "المُبتذلvulgar " والذي أخذ دائماً يربطة بالعامة و الرّيفيّون .

“I hate the profane crowd and keep it at a distance,” he says in his *Odes*.
Horace, *Odes* (3.1.1) in *The Complete Odes and Epodes*, trans. David West, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 76.

هُنا يقول في أحد قصائده " انا اكره الحشود المبتذله وابتعد عنها"

In the S*atires*, he refers to “the college of flute-players, quacks, beggars, mimic actresses, parasites, and all their kinds.”
Satires, (1. 2) quoted in Allardyce Nicoll, *Masks Mimes, and Miracles: Studies in the Popular Theatre*, (Cooper Square Publishers: New York, 1963), p. 80.

ويُشِير في "Satires " إلى "جُموع من عازِفي الناي و الدجالين و المتسولين ، ممثلي الإيحاء والتقليد ، المتطفلين بجميع أنواعهم"

Horace’s hatred of the popular culture of his day is apparent in his “Letter to Augustus” where he writes:

وتظهر كرآهيّة هوراس للثقافة الشعبيه في زمنه في " رسالته لأغسطس" التي كتب فيها :

“Greece, now captive, took captive its wild conqueror, and introduced the arts to rural Latium. The unprepossessing Saturnian rhythm [the common verse of early Roman poetry] went out, and elegance drove off venom.
All the same, traces of the country long remained, and they are there today. It was late in the day that the Roman applied his intelligence to Greek literature…he began to enquire what use there might be in Sophocles, and Thespis and Aeschylus.”
Horace, “A Letter to Augustus,” in *Classical Literary Criticism*, p. 94.

This passage how Horace saw the contact between the Greek heritage and his Roman world.

-في هذا النص نرى كيف رأى هوراس الاتصال بين الموروث اليوناني وعالمه الروماني

It was a relationship of force and conquest that brought the Romans to Greece. As soon as Greece was captive, however, it held its conqueror captive, charming him with her nicely preserved culture (books).

,وكانت القوه العسكرية و حركة الفتوحات هي التي جلبت الرومان الى اليونان ، و ما أن أُسِرت اليونان ، تمكنت من أسر غُزاتها بثقافتها الجميلة المحفوظه في الكتب. (يعني الرومانيين هاجموا اليونان و أسروها بإستخدام الحرب و العُنف و القسوة لكن اليونانيين أسروهم ليس بالعُنف إنما بثقافتهم الراقية الرفيعه)

- Horace shows prejudice to the culture of everyday people, but he does not know that the culture of Greece that he sees in books now was itself a popular culture.

-أظهَر هوراس نوعاً من التحامل و الإزدراء الى ثقافة العامة من الناس ، إلا أنه لم يكن يعلم بأنّ الثقافة اليونانة التي كان يراها في الكتاب هي بذاتها كانت ثقافه شعبيه . !

Horace equates the preserved Greek culture (books) with “elegance” and he equates the popular culture of his own time with “venom.”

-ساوى هوراس الثقافه اليونانيه المحفوظه في الكتب بـ" بالأناقه" كما ساوى الثقافة الشعبية في عصره بـ "السُمّ " .

❖ Horace’s hatred of the popular culture of his day was widespread among Latin authors.

- وأنتشرت كراهيّة هوراس للثقافه الشعبيه في عصره بين الكتاب اللاتينيين (اللي هم الرومانيين شعبه)

❖ Poetry for Horace and his contemporaries meant written monuments that would land the lucky poet’s name on a library shelf next to the great Greek names. It would grant the poet fame, a nationalistic sense of glory and a presence in the pedagogical curriculum.

وكان الشعر يعني لهوراس و معاصريه الآثار المكتوبة "" التي ستحمل إسم الشاعر المحظوظ على أرفُف المكتبات بجانب أسماء الكُتّاب الكباء. حيث أنه سيُعطي الشاعر شُهرة و حس وطني بالمجد وحضوراً في المناهج التربوية .

“I will not die entirely,” writes Horace, “some principal part of me yet evading the great Goddess of Burials.” That great part of him was his books.

يقول هوراس " أنا لن اموت بشكل كامل بل أنّ هناك جزء رئيسي مني سوف يهرب من آلهة الدفن الكبيرة " ويعني بذلك الجُزء كُتُبه .

Horace, *The Odes* (3. 30), ed. J. d. McClatchy, (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2002), p. 243.

❖ Horace’s poetic practice was not rooted in everyday life, as Greek poetry was. He read and reread the *Iliad* in search of, as he put it, what was bad, what was good, what was useful, and what was not. (Horace, *Epistles*: 1. 2. 1).

- و لم تكُن ممارسة هوراس الشعريه مرسّخة في الحياة اليومية كما كان الحال في الشعر اليوناني بل قرأ واعاد قراءة "الإلياذة *Iliad*" في سبيل البحث عن- على حد تعبيره - الجيد و السيئ و ماهيّة كل مِنهُما ، والبحث عن المفيد و الغير ذلك.

❖ In the scorn he felt towards the popular culture of his day, the symptoms were already clear of the rift between “official” and “popular” culture that would divide future European societies.

- وكانت أمارات كراهيّتُه للثقافة الشعبية في زمانه واضحة في الثغرة ما بين الثقافةالرسميّ والشعبية التي سوف تقسم المجتمعات الاوروبيّ مستقبلا.

❖ The “duly assigned functions and tones” of poetry that Horace spent his life trying to make poets adhere to, were a mould for an artificial poetry with intolerant overtone.

- وتعيين الوظائف الشعريه و النَّغميّة التي امضى هوراس حياته محاولاً جعل الشعراء يلتزمون بها بالشكل الصحيح ، كانت قالبًللشّعر المُصطنع ذو النغمه عاليه التعصب.

❖ Horace’s ideas on poetry are based on an artificial distinction between a “civilized” text-based culture and a “vulgar” oral one.

-و أفكار هوراس في الشعر بنيت على تمييز إصطناعي وسطحي ما بين الثقافه المبنيه على النصوص المتحضره والثقافة المبنية على الكلام الشفهي المُبتذل.

Imitating the Greeks **"** محاكاة الإغريق **"**

❖ In all his writing, Horace urges Roman writers to imitate the Greeks and follow in their footsteps. “Study Greek models night and day,” was his legendary advice in the *Ars Poetica* (270).

وفي جميع كِتاباته ناقش هوراس الكتابات الرومانية لغرض محاكاة اليونانيّين والسير على نهجهم " دراسة النماذج اليونانيه ليلاً و نهاراً " كانت تلك نصيحته الإسطورية

❖ This idea, though, has an underlying contradiction. Horace wants Roman authors to imitate the Greeks night and day and follow in their footsteps, but he does not want them to be mere imitators.

وبالرّغُم مِن ان هذه الفكرة يوجد بها تناقص ضِمني أراد هوراس من الكُتّاب الرومان محاكاة و تقليد اليونانيين ليلاً و نهاراً والسير على نهجهم إلا أنه لم يكُن يريدهم أن يصبحوا مجرّد مقلدين .

❖ His solution, though, is only a set of metaphors with no practical steps:

“The common stock [the Greek heritage] will become your private property if you don’t linger on the broad and vulgar round, and anxiously render word for word, a loyal interpreter, or again, in the process of imitation, find yourself in a tight corner from which shame, or the rule of the craft, won’t let you move.” *Ars Poetica* (130-5).

وكان الحل الذي قدمه هو مجموعة الإستعارات بدون أي خطوات عملية ، فقال :

"المخزون الشائع من (الإرث اليوناني) سيُصبح ملكك الخاص إن لم تعبث به وتبتذله ، أو أن تحاكي الكلمة بكلمة قلِقاً ، فلو حاكيت بإخلاص ستضعُك عملية المًحاكاة هذه في زاوية ضيقة و لن تجعلك قادراً على الحراك أو التحكم في حرفتك وذلك أمر مُخزي "

Horace’s own poetry shows the same contradictions

وفي شعر هوراس نجد بعض التناقُضات :

- In the “Epistle to Maecenas” he complains about the slavish imitators who ape the morals and manners of their betters:

وفي قصيدته "Epistle to Maecena" إشتكى من المُقلّدين الخانِعين (الوضيعين) الذين قلّدوا فضائل وأخلاق الذين هم أفضل مِنهم ، يقول :

How oft, ye servile crew

Of mimics, when your bustling pranks I’ve seen,

Have ye provoked my smiles – how often my spleen!

كم كثيراً أيُها الطاقِم الذليل

من المقلدين حين تطيشون بصخب

تثيرون إبتسامتي !

(Horace, “Epistle To Maecenas, Answering his Unfair Critics,” in *The Complete Works of Horace*, (New York: The Modern Library, 1936), pp. 360-1.)

❖ In the process of following and imitating the Greeks, Horace differentiates himself from those who “mimic” the ancients and slavishly attempt to reproduce them. Obviously, he does not have much esteem for this kind of imitation and saw his own practice to be different:

وفي قضية محاكاة اليونان ، فرّق هوراس ما بينه و بين أولئك الذين يحاكون القّدماء بخضوع تام محاولين نسخهم من جديد . و مِن الواضح بأنّه لا يكن الكثير من الإحترام لهذا النوع من التقليد و يرى نشاطه في المُحاكاة مختلف عما يقومون به ، يقول :

“I was the first to plant free footstep on a virgin soil; I walked not where others trod. Who trusts himself will lead and rule the swarm. I was the first to show to Latium the iambics of Paros, following the rhythm and spirit of Archilochus, not the themes or the words that hounded Lycambes. Him, never before sung by other lips, I, the lyricist of Latium, have made known. It is my joy that I bring things untold before, and am read by the eyes and held in the hands of the civilized.”

(Horace, “Epistle to Maecenas” (21-34).)

❖ In imitating the Greeks, Horace claims originality, but the bold claim he makes of walking on virgin soil strongly contradicts the implied detail that the soil was not virgin, since Greek predecessors had already walked it.

- وأدّعى هوراس في محاكاته لليونان الأصالة إلا أن إدّعائه بأنّه يمشي على أرض عذراء يناقض بشدة حقيقة أن هذه الأرض ليست عذراء و أن اليونانيون قد مَشو عليها من قبل

❖ In addition, as Thomas Greene notes, the precise nature of what Horace claims to have brought back from his “walk” is not clear.

- و بالإضافة ، كما لاحظ توماس غرين فطبيعة إدعاء هوراس ليست واضِحة .

[1]Thomas Greene, *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry* (New Haven: Yale University Press, 1982), p.70.

❖ However Horace conceives of his imitation of the Greeks, he does a poor job at describing it or articulating its dialectics. Imitation seems to have been only a loose and imprecise metaphor in his vocabulary.

وعلى أي حال يعتقد هوراس بأنه بمحاكاته لليُونان يقوم بعمل ضعيف في إستخدام لهجتهم فمحاكاته يبدوا أنها لم تكن سوى إستعارة غير دقيقة للمفردات.

❖ *Horace and Stylistic Imitation*

❖In *Ars Poetica*, Horace also advises the aspirant poet to make his tale believable:

- وفي كتابه " *Ars Poetica* " ينصح هوراس الشعراء الطموحين بان يحرصوا ان تكون حكاياتهم قابله للتصديق.

❖ "If you want me to cry, mourn first yourself, then your misfortunes will hurt me" *Ars Poetica* (100-110).

- "لو أردتم منّي أن أبكي أرثوا أنفُسكم بالأوّل عندها ستُوجعني مآسيكم "

❖ "My advice to the skilled imitator will be to keep his eye on the model of life and manners, and draw his speech living from there" *Ars Poetica* (317-19).

- و نصيحتي للمقلّدين المحترفين هي أن يركزون على نموذج الحياة و الطِّباع و أن يجعل حديثه ينبعث حياً مِن هُناك "

❖ "Whatever you invent for pleasure, let it be near to truth." This is the famous:

- "كلما إبتكرت شيئاً لغرض البهجة أجعله قريباً من الواقع "

❖ "*ficta voluptatis causa sint proxima veris*." *Ars Poetica* (338-340).

❖ This use of imitation denotes a simple reality effect idea. Horace simply asks the writer to make the tale believable, according to fairly common standards. His use of the term and the idea of imitation are casual and conventional. If you

depict a coward, Horace advises, make the depiction close to a real person who is a coward.

- وهذا الإستخدام للمحاكاة يرمز إلى فكرة بسيطة مؤثرة و واقعيّة ، فهوراس هنا يطلُب من الكُتّاب أن يجعلوا من قصصهم واقعيه و قابلة للتصديق ، و وفقاً للمعايير العامة فإستخدامه لمُصطلح وفكرة المُحاكاة عام و تقليدي .
إذا صوّرت " شخصية جبانه" ، ينصح هوراس بأن يكون هذا التصوير قريباً مِن الواقع .

❖ But Horace only had a stylistic feature in mind. As Craig La Drière notes, Horace could not even think of poetry, all poetry, as an imitation, the way the idea is expressed in Book X of the *Republic*, or in Aristotle's *Poetics*.

- إلا أن هوراس كان يضع في حُسبانه دائماً الآداة الأُسلوبية , كما لاحظ ذلك كريج درير ، فهوراس لم يستطيع حتى أن يُفكر في الشعر فقد كان الشعر كله بالنسبة إليه مجرد مُحاكاة و هو الطريقة التي تُعبّر بها الأفكار التي وُجدت في كتابي (*Republic*) لأفلاطون و (*Poetics*) لأرسطو.

Craig La Drière, "Horace and the Theory of Imitation," *American Journal of Philology*, vol. Lx (1939): 288-300.

❖ Horace's ideas about imitating the Greeks and about poetry imitating real life models were both imprecise, but they will become VERY influential in shaping European art and literature

- و كانت كلا من فِكرتا هوراس عن المُحاكاة (محاكاة اليونانيين) و (محاكاة الشعر للحياة الواقعيّة) غير دقيقة لكنها أصبحت مؤثرة بشكل كبير في تشكيل مفهوم الأدب والفن الأوروبي .

the principles of taste and "sensibility" (*decorum*) he elaborates to distinguish what he thought was "civilized" from "uncivilized" poetry will be instrumental in shaping the European distinction between official high culture and popular low one.

- وكان قد عمل على دراسة مبدأي (الذوق) و (الإدراك أو الحساسية) للتمييز ما بين ما أعتقد بأنه (مُتحضر) و (غير مُتحضّر) ، وسيكون للشعر دوراً فعال في تشكيل الفروق ما بين الثقافة العالية في أوروبا و الثقافة الشعبية الرائجة "

❖ Horace's ideas also helped form the conception of literature and poetry as national monuments and trophies.

- كما و ساعدت أفكار هوراس على تشكيل مفهوم الأدب و الشعر كآثار وطنية و نُصُب تذكاريّة .

❖ Poetry in Horace's text was subordinated to oratory and the perfection of self-expression. Homer and Sophocles are reduced to classroom examples of correct speaking for rhetoricians to practice with.

- و الشعر في نصوص هوراس كان يخضَع لفن الخطابة والكمال في التعبير عن النفس . هومر وسوفوكليس عادوا الى امثلة الصفوف الدراسيه من المحادثات الصحيحه مع البلغاء للتدرب معهم .

❖ The idea of following the Greeks, as Thomas Greene notes, only magnified the temporal and cultural distance with them.

- و فِكرة محاكاة اليونانيية ، كما لاحظ توماس غرين ، تضخم و حسب المسافة الزمنية والثقافية بينهم.

❖ **II. Quintilian** - *Institutio Oratoria*. "كوينتيليان "

❖ From 68 to 88 C.E, he was the leading teacher of rhetoric in Rome. He wrote the *Institutio* as a help in the training of orators.

مُنذ عام 68 حتى عام 88 ، كان كوينتيليان المعلم الرائد في مجال الخطابه في روما. وكتب *Institutio* كخدمة منه لتدريب الخطباء.

❖ Sometimes Quintilian justifies the imitation of the Greeks:

"يبرر كوينتيليان تقليد اليونان في بعض الأحيان"

❖ “And every technique in life is founded on our natural desire to do ourselves what we approve in others. Hence children follow the shapes of letters to attain facility in writing; musicians look for a model to the voice of their instructors, painters to the works of their predecessors, countrymen to methods of growing that have been proved successful by experience. In fact, we can see that the rudiments of any kind of skill are shaped in accordance with an example set for it (10. 2. 2).”

"و كُل تقنيه في الحياة تنبع مِن رغبتنا الطبيعية للقيام بعمل شيء بأنفسنا مثلما نراه عند الآخرين فالأطفال بالتالي يتبعن أشكال الحروف من أجل أن يتمكنوا من الكتابة لاحقاً و الموسيقيّين يبحثون في النماذج الصوتية لأساتذتهم و الرسامين يبحثون عن أعمال أسلافهم و الفلاحين يبحثون عن طرق الزراعة التي أُثبت نجاحها بالتجربة . و في الواقع يمكننا رؤية أن أساسيات أي نوع من أنواع المهارة تتشكل بطريقة المحاكاة.

❖ *(Institutio Oratoria*, in *Ancient Literary Criticism),* references are to line numbers.

❖ But imitation is also dangerous:

" لكِن المُحاكاة قد تكون أمراً خطير "

“Yet, this very principle, which makes every accomplishment so much easier for us than it was for men who had nothing to follow, is dangerous unless taken up cautiously and with judgement” (10. 2. 3).

ومع ذلك ، فهذا المبدأ لذي يجعل كل انجاز أسهل بكثير بالنسبة لنا مما سيكون عليه بالنسبة لرجال ليس لديهم شيء ليقتدوا به أو يتبعوه ، فهو يشكل خطورة ما لم يؤخذ بحذر حكمة .

“It is the sign of a lazy mentality to be content with what has been discovered by others” (10. 2. 4).

- انه علامة على العقليه الكسوله التي تكتفي بما قد تم اكتشافه من قبل الآخرون .

“it is also shameful to be content merely to reach the level of your model” (10. 2. 7).

- كما انه من المخجل الاكتفاء بمجرد الوصول إلى مستوى النموذج الخاص بك.

Quintilian advocates two contradictory positions:

ويدعوا كونتيليان إلى وضعين متناقضين "

❖ First that progress could be achieved only by those who refuse to follow, hence the undesirability of imitating the Greeks.

- اولاً فإنّ ذلك التطور من الممكن تحقيقه فقط من قبل اولئك الذين يرفضون أن يتبعوا او يقلدوا ، وبالتالي عدم الرغبه في تقليد اليونان.

❖ At the same time, Quintilian continues to advocate imitation, and goes on to elaborate a list of precepts to guide writers to produce “accurate” imitations.

- وفي الوقت ذاته يتابع كوينتيليان دفاعه عن التقليد ، ويذهب إلى أو تحضير قائمه من المبادئ لتوجيه الكتاب لكي يُنتِجوا تقليدا ومحاكاة دقيقه .

- The imitator should consider carefully whom to imitate and he should not limit himself to one model only.

- والمُقلّد يجب أَن يفكر بعناية في من سيُقلده ولا يجب أن يحصر نفسه فقط على نموذج واحد.

- He should not violate the rules of genres and species of writing, and should be attentive to his models’ use of decorum, disposition and language.

- وكما يجب أن لا ينتهك قواعد أنواع الكتابة ، وينبغي أن يولي اهتماما لاستخدامه النموذجي لقواعد اللياقة و التصّرُف و اللغة .

III. Seneca

Seneca singles out the process of transformation that takes place when bees produce honey or when food, after it is eaten, turns into blood and tissue. He, then, explores the process of mellification and its chemistry. Did it happen

naturally? Does the bee play an active role in it? Is it a process of fermentation? He does not select any one theory to explain the production of honey. Instead, he stresses a process of transformation:

ويذكر سينيكا عملية التحول التي تحدث عندما يُنتج النحل العسل او الطعام ،فبعدما يؤكل هذا العسل يتحول إلى دم وانسجه . عندها يكتشف عملية الـ" إنتاج العسل" وكيمياءها. هل ياترى تحدث بشكل طبيعي ؟ هل يلعب النحل دور فعال في هذه العمليه ؟ هل هي عملية إختمار ؟ لم يختار سينيكا أي نظريه أي أحد ليشرح إنتاج العسل و بدلا من ذلك ، أكد على فكرة عملية التحول.

“We also, I say, ought to copy these bees, and sift whatever we have gathered from a varied course of reading, for such things are better preserved if they are kept separate; then by applying the supervising care with which our nature has endowed us, - in other words, our natural gifts, - we should so blend those several flavours into one delicious compound that, even though it betrays its origin, yet it nevertheless is clearly a different thing from that whence it came.”

Seneca, *Epistulae Morales* (84. 5-6).

و نَحنُ أيضا يجب ان نكون نسخ عن هذه النحل و نقوم بنخل و تمحيص كل ما جمعناه من قراءتنا المختلفة, بالنسبة لمثل هذه الأشياء سيكون حفظها أفضل لو كانت منفصلة عن بعضها وبعد ذلك تطبيق الرعاية الإشرافية بطبيعتنا التي قد وُهِبت لنا ، او بعبارة أخرى مواهبنا الطبيعية..لابد لنا أن نمزج هذه النكهات المتعددة في مزيج واحد لذيذ قد ينِم عن أصله إلا انه مع ذلك شيء آخر مختلف جدا عن الشيء الذي أتى منه.

“This is what we see nature doing in our own bodies without any labour on our part; the food we have eaten, as long as it retains its original quality and floats in our stomachs as an undiluted mass, is a burden; but it passes into tissue and blood only when it has been changed from its original form. So it is with the food which nourishes our higher nature, - we should see to it that whatever we have absorbed should not be allowed to remain unchanged, or it will be no part of us. We must digest it, otherwise it will merely enter the memory and not the reasoning power.”

Seneca, *Epistulae Morales* (84. 6-7).

وهذا هو ما نرى الطبيعة تفعله في أجسامنا بدون أي تدخل من جانبنا, فالطّعام الذي نأكله إذا احتفظ بهيئته الأصلية وأخذ يطفو في معدتنا ككُتل ثقيلة سيشكل وقتها عبئاً علينا ،لكنه يمر في أنسجتنا ودمنا عندما يتغير عن طبيعته

الأصليّ .فكما هو الحال مع الطعام الذي يغذي طبيعتنا العليا ، يجب علينا أن نعتقد بأنّة مهما كان الذي نمتصه (أو نستعيره : ويقصد هنا الإرث الأدبي) لايجب علينا إبقاؤه كما هو من دون تغيير وإلا لن يكون جزءا منا . يجب علينا هضمه وإلا سوف يدخل فقط في الذاكرة وليس القوه المنطقية ..

❖ Latin authors never discuss poetry or literature as an imitation (mimesis); they only discuss them as an imitation of the Greeks.

- الكُتّاب اللاتينيين لا يناقشون أبدا الشعر أو الأدب كمحاكاة أو تقليد هم فقط يناقشونها كتقليد لليونان.

❖ Latin authors are not familiar with Plato's and Aristotle's analysis of poetry. The *Poetics* or Republic III and X do not seem to have been available to the Romans:

"Unfortunately, Aristotle's *Poetics* exerted no observable influence in the classical period. It appears likely that the treatise was unavailable to subsequent critics."

- الكتاب اللاتينيين ليسوا مُطلعين على تحليلات افلاطون وارسطو للشعر ، وكلا من الكتب الثلاثه *Poetics* or Republic III and X لايبدو انها كانت متوفّرة للرومان .

يقول : " لسوء الحظ لم يُضِف كِتاب آرسطو "poetics" أي تأثير ملحوظ على الحُقبة الكلاسيكيه . ويبدو على الارجح ان الأطروحات لم تكن متوفره للنقاد اللاحقين"

Preminger, Hardison and Kerrane, "Introduction," in *Classical and Medieval Literary Criticism*, p. 7.

❖ Latin authors used poetry and literature for two things only:

"واستخدم الكُتّاب اللاتينيين الشعر و الأدب لحاجتين فقط"

- To improve eloquence لتطوير و تحسين البلاغة

- To sing the national glories of Rome and show off its culture.

لغناء الأمجاد الوطنية لروما و إستعراض ثقافتها

❖ This conception of literature will remain prevalent in Europe until the mid 20th century, as future lectures will show.

وهذا المفهوم للأدب سيبقى سائد في أوروبا حتى اواسط القرن العشرون كما سنرى في المُحاضرات القادمة .

Lecture 6

Humanist Criticism

النقد الإنساني

Italy, France, Holland

ايطاليا ، فرنسا ، هولاندا

Language as a Historical Phenomenon

- Renaissance humanists realised that the Latin they spoke and inherited from the Middle Ages was different from classical Latin. In this realisation, language was practically established as a historical phenomenon. This is obvious when comparing, for example, Dante's conception of language to that of Italian humanists of the fifteenth century, like Lorenzo Valla.

"اللغه كظاهره تاريخيّة"-

الإنسانيون في عصر النهضة أدركوا ان اللغة اللاتينية التي يتحدثون بها والتي ورثوها من العصور الوسطى مختلفه عن اللاتينيه القديمة و في هذا الصدد أسست اللغة بشكل عملي كظاهرة تاريخيه ويتضح هذا عند مقارنة مفهوم دانتي للغه بمفهوم الإنسانيين الايطاليين في القرن الخامس عشر ، مثل لورنزا فالا

For Dante, language was divinely instituted, and the connection of words and things and the rules of grammar were not arbitrary:

We assert that a certain form of speech was created by God together with the first soul. And I say, 'a form,' both in respect of the names of things and of the grammatical construction of these names, and of the utterances of this grammatical construction.

بالنسبة لدانتي ،وضعت اللغه و أسست بشكل الهي ، واتصال الكلمات والأشياء وقوانين النحو لم تكن اعتباطية.

-نحن نؤكد على ان ثمّة صيغه معينه من الكلام قد خُلقت من قبل الله مع خلقه لأول روح . وأنا اقول "صيغة"مع إحترامي لكل ما يخص أسماء الاشياء او البنية القواعديه لتلك الأسماء او تعابير هذه البنيه النحويه.

- **By the 1440s**, Italian humanists established the fact that meaning in language is created by humans and shaped by history, not given by God and nature. Lorenzo Valla could not be more specific:

Indeed, even if utterances are produced naturally, their meanings come from the institutions of men. Still, even these utterances men contrive by will as they impose names on perceived things… Unless perhaps we prefer to give credit for this to God who divided the languages of men at the Tower of Babel. However, Adam too adapted words to things, and afterwards everywhere men devised other words. Wherefore noun, verb and the other parts of speech per se are so many sounds but have multiple meanings through the institutions of men.

في عام 1440 أسّس الإنسانيين الايطاليين حقيقة أن المعنى في اللغة أُوجد من قبل البشر وصقله الزمان او التاريخ ، لم يعطى من قبل الرب والطبيعة . لم يكُن بوسع لورنزو بالا أن يُكون أكثر تحديدا ، يقول:

وبالطبع ، فحتى لو أنتج الكلام بشكل طبيعي ، سيأتي معناه من تأسيس الناس . ومع ذلك حتى هذا الكلام الذي اخترعه الناس سوف يفرض أسماء على الأشياء..... الا إذا ربما لو أجبنا أن نعزي هذا الفضل للرب الذي قسم لغات الناس على برج الإنجيل ...على أي حال ، تبنى آدم أيضاً كلمات وأعطاها للأشياء ، وبعد ذلك في كل مكان قام الناس بابتكار كلمات أخرى لهذا السبب ، الأسماء و الأفعال والأجزاء الأخرى من الكلام تنتج أصوات كثيرة ولكن لها معاني كثيرة من خلال تأسيس الناس لها..

- **Source:** Sarah Stever Gravelle, "The Latin-Vernacular Question and Humanist Theory of Language and Culture," *Journal of the History of Ideas*, 49 (1988), p. 376.

Neo-Latin Imitation

The realisation of the difference between medieval and classical Latin created a short era of intense neo-Latin imitation. For ancient thought to be revived, for the lessons of Rome to be properly grasped, humanists advocated the revival of ancient Latin. It was felt among some humanists that Latin had to become, again, the natural and familiar mode of organising experience for that experience to equal that of the ancients.

" تقليد النيولاتينيّة (اللاتينية الجديدة) "

إدراك الفرق ما بين العصور الوسطى والعصور الكلاسيكية اللاتينية خلق حقبه قصيرة في التقليد المكثف للاتينية الجديدة ولإعادة إحياء الفكر القديم ، للامساك بشكل محكم ومناسب لدروس الرومان, دعا الإنسانيين الى إعادة إحياء اللاتينية القديمة . حيث رأى بين بعض الإنسانيين بأن اللاتينية أصبحت مره أخرى النموذج الطبيعي والمألوف لتنظيم تجربه تكون مماثله لتجربه في العصر القديم.

- To that end, the imitation of Cicero in prose and Virgil in poetry was advocated. This textual practice of imitation reached its peak, as will be shown, in the controversy over whether Cicero should be the only model for imitation, or whether multiple models should be selected.

و لهذه الغاية ، تقليد سيسيرو في النثر وفيرجيل في الشعر كانت موضع تأييد . هذه الممارسة النصية للتقليد بلغت ذروتها ، كما سنرى لاحقا في الجدل حول ما اذا كان سيسيرو هو النموذج الوحيد للتقليد أو انه يجب اختيار نماذج متعددة للتقليد ..

The Rise of the Vernaculars

- The new conceptions of language led in the sixteenth and early seventeenth century to the undermining of Latin as the privileged language of learning. The central tactic in the attack on the monopoly of Latin was the production of grammar books for the vernacular. These demonstrated that vernaculars could be reduced to the same kind of rules as Latin.

"ظهور اللهجات: اللهجات العامية ".

قادت المفاهيم والتوجهات الجديدة للغة في القرن الـ16 و اوائل القرن 17 إلى زعزعة اللغة اللاتينية كاللغة السائدة -ذات الإمتياز- في التعليم.

الأسلوب او التكتيك الأساسي في مهاجمة احتكار اللغة اللاتينية كان نتاج كتب القواعد للهجة العامية الدارجة. و أثبتت ان اللهجات العامية ممكن أن تخضع لنفس نوعيّة القواعد كالتي تخضع لها اللغة اللاتينية .

- A sense of pride in the vernacular: ‘‘Let no one scorn this Tuscan language as plain and meagre,’’ said Poliziano, ‘‘if its riches and ornaments are justly appraised, this language will be judged not poor, not rough, but copious and highly polished.’’

Quoted in Sarah Stever Gravelle, ‘‘The Latin-Vernacular Question,’’ p. 381.

و إحساس الفخر باللهجة العامية : " لم يجعل أحداً يزدري هذه اللغة التوسكانية ويسخر منها كونها لُغة هزيلة وضعيفة " كما يقول بوليزيانو ، يواصل " ولو أن ثرواتها وزخارفها قُدّرت بإنصاف ، لن يكون الحكم على هذه اللغة بأنها فقيرة أو جافه ، بل غزيرة ومصقولة للغاية"

Cultural Decolonization

- The monopoly of classical reality as the sole subject of written knowledge came to be highlighted, and the exclusion of contemporary reality as a subject of knowledge began to be felt, acknowledged, and resisted.

- ‘‘What sort of nation are we, to speak perpetually with the mouth of another?’’ said Jacques Peletier (in R. Waswo)

- Joachim du Bellay says that the Romans’ labelling of the French as barbarians ‘‘had neither right nor privilege to legitimate thus their nation and to bastardise others.’’ (in Defense)

- A form of ‘‘cultural decolonisation.’’ It was an attack, he says on what was conceived to be a foreign domination, and its implicit concept of culture that assumed it to be the property of the small minority of Latin speakers.

"انهاء الاستعمار الثقافي"

- احتكار الواقع الكلاسيكي كموضوع وحيد للمعرفة المكتوبة ظهر بشكل بارز ، وإقصاء الواقع المعاصر كموضوع للمعرفة بدأ يصبح محسوسا. معروفا و مُقاوماً .

-أي نوع من الأمم نحن ؟ ، حتى نتحدث طوال الوقت بلغة ليست لغتنا ؟ يقول جاكويز بيليتاير.

-يقول جاكِم بيلاي في وصف الرومان من قبل الفرنسيين بالبربريين " لم يكن لديهم الحق او الامتياز لإعطاء أمتهم الشرعية و التقليل من حجم الآخرين "

- و كان من اشكال إنهاء الاستعمار الثقافي " الهجوم" على ما كان ينظر له على انه احتكار أجنبي ، ومفهومه الضمني للثقافة يفترض أنها ملك للأقليات الصغيرة من المتحدثين باللاتينيه.

To Speak With One’s Mouth

‘‘To have learned to speak with one’s own mouth means to value that speech as both an object of knowledge and the embodiment of a culture worth having. It is to declare that the materials and processes of daily life are as fully ‘cultural’ as the ruined monuments and dead languages of the ancient world. It is to overthrow the internalised domination of a foreign community, to decolonise the mind.’’

Richard Waswo, ‘‘The Rise of the Vernaculars,’’ p. 416.

"التحدث باللغة الأصليّة "

أن تتعلم التحدث بلسانك الأصلي (لغتك الأصلية) يعنِي أن تقدر قيمة ذلك الكلام أو الخطاب ك كائن معرفي وتجسيداً لثقافة تستحق الامتلاك، و ذلك للإعلان عن أن المواد والعمليات للحياة اليومية ثقافيه بالكامل مثلها مثل الآثار التالفة واللغات الميتة من العالم القديم . وهذا للإطاحة بالهيمنة الداخلية للمجتمع الأجنبي , لإنهاء استعمار العقل.

Vernacular Imitation of Latin

- The campaign to defend and promote the vernacular dislodged Latin's monopoly on all forms of written or printed enquiry by the early seventeenth century.

- But they developed the new European Language in imitation of Latin, by appropriating the vocabulary, grammar rules and stylistic features of Latin into the vernaculars.

- ‘‘Everyone understands,’’ said Landino in 1481, ‘‘how the Latin tongue became abundant by deriving many words from the Greek.’’ The Italian tongue would become richer, he deduced, ‘‘if everyday we transfer into it more new words taken from the Romans and make them commonplace among our own.’’

" تقليد العامية اللاتينية "

- حملة تعزيز وتشجيع والدفاع عن اللهجة العامية الدارجة أزاحت احتكار اللاتينيين على جميع إشكال التحقيقات أو الاستفسارات المكتوبة أو المطبوعة في أوائل القرن ال17.

- لكنهم طوروا اللغة الأوروبيّ الجديدة عن طريق محاكاة اللاتينية ، بملائمة المفردات وقوانين القواعد والمميزات الأسلوبيّ من اللاتينية الى اللهجة العامية.

-يقول لاندينو : (الجميع يفهم كيف أن اللغة اللاتينيّ أصبحت وفيرة عن طريق اخذ الكثير من الكلمات من الإغريق) . (وعلى ذلك فاللغة الايطالية ستكون اغني لو حولنا كل يوم إليها كلمات جديدة من الرومان وجعلها تصبح ملائمة ومدرجه في لغتنا) .

- **L**ike Cicero, Horace, Quintilian and Seneca, European writers also insisted that imitation should lead to originality, at least in principle. The European imitation debate (at least in terms of its dialectics) was almost a replica of the Latin debate.
  - مثل سيسيرو ،هوراك وكوينتيليان و سينيكا الكتاب ، أصرّ الكُتاب الاوروبيين كذلك على ان المُحاكاة و التقليد لابد ان يؤديان إلى الاصاله على الاقل في المبدأ (و الجدال في المحاكاة الأوروبية على الأقل مِن حيث لهجاتِها) تقريبا نُسخة طبق الأصل عن الجدال اللاتيني).

- Petrarch was the champion of Latin imitation. He advised his contemporaries to heed Seneca's advice and "imitate the bees which through an astonishing process produce wax and honey from the flowers they leave behind." There is nothing shameful about imitating the ancients and borrowing from them, said Petrarch. On the contrary, he added, "it is a sign of greater elegance and skill for us, in imitation of the bees, to produce in our own words thoughts borrowed from others." Like Seneca and Latin authors, Petrarch insisted that imitation should not reproduce its model:

-بيترارك كان بطل المحاكاة اللاتينية . نصح معاصريه بإتّباع نصيحة سينيكا "تقليد النحل في عمليته المدهشة لإنتاج العسل والشمع من الإزهار التي يتركونها ورائهم" . لا يوجد ما يخجل في تقليد القدماء والاستعارة منهم .، كما يقول بيترارك . وفي المقابل أضاف " إنها علامة الأناقة والمهارة ألأعلى بالنسبة لنا ، وفي تقليد النحل نُنتج بكلماتنا الخاصة أفكار نستعيرها من آخرين" . مثل سينيكا والكتاب اللاتينيين , يصر بيترارك على ان التقليد لاينبغي ان يستنسخ نموذجه.

Imitation Vs. Originality

- **Petrarch:** "To repeat, let us write neither in the style of one or another writer, but in a style uniquely ours although gathered from a variety of sources. (Rerum familiarium libri I-XIII)

- **Pietro Bembo** (1512) said that first "we should imitate the one who is best of all." Then he added "we should imitate in such a way that we strive to overtake him." Once the model is overtaken, "all our efforts should be devoted to surpassing him."

- **Landino** stressed that the imitative product should not be "the same as the ones we imitate, but to be similar to them in such a way that the similarity is scarcely recognised except by the learned."

"التقليد مقابل الاصاله"

- **بيترارك** : للتكرار، دعونا لا نكتب بأسلوب احد الكتاب او كاتب اخر ،بل باسلوب خاص بنا بشكل مميز على رغم انه مجمع من مصادر متنوعه .

.

- **بييترو بمبو** قال "أولاً لابد ان نقلد الشخص الذي يكون افضل من الجميع "و أضاف "لابد ان نُقلد بطريقة نسعى فيها الى التفوق عليه" عندما يتم التفوق على النموذج المحتذى به ، جميع مجهوداتنا يجب ان تكرس للتفوق عليه.

-**لاندينو** : أكد على أنّ المنتج المقلد لا ينبغي أن يكون مطابقا للأصل الذي تم تقليده ، لكن أن يكون مشابها

له بطريقه تكون بالكاد ادراكها باستثناء المتعلم .

Italian Humanism

- **Hieronimo Muzio started his *Arte Poetica* (1551) with the command:** "direct your eyes, with mind intent, upon the famous examples of the ancient times." From them, he says, "one learns to say anything." He advised writers to read and even "memorise entire books" of "good" authors, and noted that a slight variation of expression and meaning "is necessary to make one a poet." On a slight variation from Seneca's transformative metaphor, Muzio wanted the models to be assimilated by the imitator so that "writing shall exhale their previously absorbed odour, like a garment preserved among roses." (in Harold Ogden White, 1965)

"النزعه الانسانيه الايطاليّة"

-هييرونيمو موزي بدأ كتابه (*Arte Poetica*) بـقوله "وجّه عينيك و فِكرك على الأمثلة الشهيرة في العصور القديمه " التي يتعلم منها الشخص أن يقول أي شيء ، ونِصح الكتاّب أن يقرؤوا و يحفظوا جميع كتب الكتاب الجيدين وأشار الى أن الاختلاف الطفيف في التعبير و المعنى ضروري لِصُنع (الشّاعر) و في استعارات سينيكا التحوليّة أراد موزي أن يتم استيعاب النماذج من قبل المقلدين حتى تفوح كتاباتهم بالعبير الذي يكونوا امتصوه من قبل كقطع الثياب التي تحفظ بين الورود.

- **Giraldi Cinthio**: said in his Discorsi (1554) that after patient study of "good" authors, the writer would find that "imitation [would] change into nature", that his work would resemble the model not as a copy but "as father is to son." The writer, added Cinthio, would not be happy by merely equalling the model; he should "try to surpass him…as Virgil did in his imitation of Homer." (in White)

"جيرالدي سينثيو"

قال في كتابه (Discorsi) بعد دراسة طويلة للكتاب الجيدين, سيجد الكاتب أن (التقليد سوف يتحول إلى طبيعة) وعمله سوف يرمز إلى النموذج ليس كنُسخه بل " كما يكون الأب بالنسبة إلى ابنه " ، و يُضيف "الكاتب لن يكون سعيدا بمجرد معادلة النموذج فقط بل يجب عليه أن يحاول أن يتفوق عليه ، كما فعل فيرجيل في تقليده لهومر .

- **Antonio Minturno**: Also using Seneca's metaphor, said in his Arte Poetica (1563) that the writer should make his borrowed flowers "appear to have grown in his own garden, not to have been transplanted from elsewhere." The

writer, he said, must transform his material ‘‘as the bees convert the juice of the flowers into honey.’’ (in White)

" انتونيو مينتورنو "

-أستخدم أيضاً استعارة سينيكا , كما يقول في كتابه (Arte Poetica) أن الكاتب يجب أن يجعل زهوره المستعارة ان تظهر لتنمو في حديقته الخاصة ، ليس ليزرعها في مكان آخر " . الكاتب يجب أن يحول مادته كما تحول النحلة عصير الورود إلى عسل .

French Humanism

- If the terms of the imitation discussions in Italy were almost a carbon copy of Roman discussions, the terms of the French debate, with minor variations, were also almost a carbon copy of the Italian debate.

- Joachim du Bellay: echoed Vida’s celebration of theft and plunder from the classics and called on his contemporaries to ‘‘despoil’’ Rome and ‘‘pillage’’ Greece ‘‘without conscience.’’

Using Quintilian’s passage (without acknowledgement), du Bellay argued:

There is no doubt that the greatest part of invention lies in imitation: and just as it was most praiseworthy for the ancients to invent well, so is it most useful [for the moderns] to imitate well, even for those whose tongue is still not well copious and rich.

"الانسانيون الفرنسيون"

- لو كانت شروط نقاشات التقليد في ايطاليا تقريبا نسخه مطابقة للنقاشات الرومانية ، ستكون النقاشات الفرنسية مطابقة للنقاشات الايطالية ,مع اختلافات طفيفة.

-يواكيم دي بيللاي:

حاكى إحتفال فيدا بالسرقة والنهب من الكلاسيكيات ودعا معاصريه الى سلب روما و ونهب اليونان بدون ضمير . وباستخدام نص كوينتيلليان (بدون الاعتراف بذلك) قال دوبيلاي :" لا يوجد شك أن جزء كبير من الاختراع يكمن في التقليد : و كما كان جدير بالثناء بالنسبة للقدماء أن يخترعوا بشكل جيد ، فانه أيضا من المفيد جدا بالنسبة للجدد أن يقلّدوا بشكل جيد ، حتى بالنسبة لأولئك الذين لا تزال لغتهم غير غنية.

- du Bellay’s *Défense et Illustration de la Langue Française* (1549) also echoes Pietro Bembo’s *Prose della vulgar lingua* (1525).

- كما و حاكي ديبيلاي في كتابه *Défense et Illustration de la Langue Française* بيتروا بيمبو في *Prose della vulgar lingua* .

- Like Bembo, du Bellay also wanted to invent a language and a poetic tradition in his vernacular to vie with Latin as a language of culture and civilisation.

- Like Petrarch, he enjoined the reader not to be ‘‘ashamed’’ to write in his native tongue in imitation of the ancients. The Romans themselves, he impressed on his contemporaries, enriched their language by the imitation of the Greek masterpieces they inherited.

And using Seneca’s transformative metaphor (again without acknowledgement), du Bellay described the process through which the Romans enriched their language as consisting in:

Imitating the best Greek authors, transforming into them, devouring them; and after well digesting them, converting them into blood and nourishment.

- وكما هو الحال مع بيمبو اراد بيللاي أيضا ان يخترع لغة وتقليد شعري بلهجته العامية حتى تنافس اللاتينيه كلغه للثقافه والحضاره.

- و كما هو الحال مع بيترارك , أمر بيلاي القارئ بان لايخجل من ان يكتب بلغته الاصليه عن طريق تقليده للقدماء . الرومان أنفسهم (محاولا التاثير على معاصريه) آثروا إستخدام لغتهم عند قيامهم بتقليد روائع اليونان الأدبيةِ التي ورِثوها .

وباستخدام استعارات سينيكا التحولية (مره أخرى بدون أن يغترف) شرح بيللاي العملية التي أثرى بها الرومان لغتهم وقال بأنها قامت على : تقليد أفضل كتاب اليونان ، التحول على أشكالهم ، التهامهم ، وبعد هضمهم تحويلهم الى دم وغذاء.

- Since there was no shame in imitation, and since the Romans themselves enriched their tongue through imitation, du Bellay called on his French compatriots to practise it. It is ‘‘no vicious thing, but praiseworthy, to borrow from a foreign tongue sentences and words to appropriate them to our own.’’ du Bellay wished that his tongue ‘‘were so rich in domestic models that it were not necessary to have recourse to foreign ones,’’ but that was not the case. He believed that French poetry ‘‘is capable of a higher and better form’’ which ‘‘must be sought in the Greek and Roman’’ poets.

- Like Roman and Italian authors, du Bellay also stressed that imitation should produce some sort of originality. Only the ‘‘rarest and most exquisite virtues’’ are to be imitated, and he impressed on aspirant imitators to ‘‘penetrate the most hidden and interior part of the [model] author.’’

- ولأنه لايوجد عيب في التقليد ، ومنذ ان اصبح الرومان انفسهم يغنون لغتهم من خلال التقليد ، نادى بيللاي زملائه الفرنسيين ليمارسوا ذلك ." انه ليس بالشيء السيئ ، بل انه جدير بالثناء, إستعارة بعض الجمل والكلمات من لغات اجنبيه وملائمتها مع لغتنا الخاصه . دوبيللي تمنى لو ان لغته غنيه بالنماذج المحليه فلا يكون من الضروري الاستعانة بنماذج اجنبيه " ، لكن ذلك ليس ما كان عليه الحال.
و اعتقد بان الشعر الفرنسي قادر على إنتاج شكل او صيغه اعلى وافضل " والتب كان لابد ان تُرى في الشعراء اليونانيين والرومانيين.

- مثل الكتاب الرومان والايطاليين ، اكد دو بيللي على ان التقليد لابد ان ينتج نوع من الاصاله . فقط (الفضائل الاروع والأندر هي التي تقلد)، وأكد على المقلدين الطموحين بان يتغلغلوا الى الجزء الاكثر عمقا وغموضا من الكاتب النموذج.

Dutch Humanism

- Naturally, Europeans could not just imitate the Romans freely. After all, the latter were pagans, and Renaissance Europe was fervently Christian. European authors frequently stressed that imitation should not undermine the Christian character of their world.

- This issue was settled early on by Erasmus's dramatic intervention into the Ciceronian controversy through his dialogue Ciceronianus (1528).

The controversy raged in the early sixteenth century among Italian humanists between those who advocated the exclusive imitation of Cicero, and others who advocated the imitation of multiple models.

"الانسانيين الهولنديين"

بطبيعة الحال ، الاوروبيين لم يستطيعوا تقليد الرومان بحريه . الرومان كانوا وثنيين ، و اوروبا في عصر النهضه كانت مسيحيه مُتشدده . الكتاب الاوروبيون اكدوا باستمرار على ان التقليد يجب ان لا يزعزع او يزيل الطابع المسيحي لعالمهم.
-هذه المسأله تم تسويتها او حسمت مبكرا بتدخل ايراسموس الدرامي في الجدل مع سيسرون في حواره Ciceronianus.
-احتدم الجدل في اوائل القرنال16 بين الايطاليين الانسانيين و بين اولئك يدعون الى او يؤيدون

التقليدالحصري لسيسرون ، وبين اخرين يؤيدون تقليد نماذج كثيره ومتعدده.

❖ Erasmus and Ciceronians

❖ Erasmus's intervention established once and for all Christian interests and sensibilities as the ultimate limit of imitation. The "weapon," to use G. W. Pigman's word, that Erasmus used to establish what amounts to a red line in the practice of imitation, was the Horatian concept of decorum.

❖ **Erasmus: started with two propositions in the *Ciceronianus*:**

the one who speaks most like Cicero speaks best, and good speaking depends on decorum. From here, Erasmus argued that since decorum is important, one should not speak as Cicero spoke in the past, but as he would speak now, were he alive. This means "in a Christian manner about Christian matters.

"ايراسموس وسيسيرون"

أُسّس تدخُّل إيراسمس لجميع المصالح والإدراك المسيحي باعتباره الحد النهائي من التقليد. والسلاح كان بلستخدامه لكلمة G.W pgman التي استخدمها ايراسمس لتأسيس ما يصل إلى الخط الأحمر في ممارسة التقليد ، وكان هذا مفهوم هوراتيَن للّباقة .

"ايراسموس"بدأ باقتراحين من كتاب سيسرون : *Ciceronianus* :

الشخص الذي يتكلم اكثر مثل سيسيرو يتحدث أفضل ، والكلام الجيد يعتمد على اللباقة . ومن هنا يقول ايراسمس بأنه منذ ان أصبحت اللياقه مهمة ، لا يجب على أحدهم أن يتحدث كما تحدث سيسيرو في الماضي ، لكن كما كان سيتحدث الان وهو حي، وهذا يعني (في المُثل المسيحية عن المسائل والامور المسيحيه)

To stress the point, Erasmus openly branded the Ciceronians as a pagan sect:

للتأكيد على هذه النقطة وصف ايراسمس سيسرون علنا بأنهُ وثني المذهب.

"I hear that a new sect, as it were, of Ciceronians has risen among the Italians. I think, that if Cicero were now living and speaking about our religion, he would not say, 'May almighty God do this,' but 'May best and greatest Jupiter do this'; nor would he say, 'May the grace of Jesus Christ assist you,' but 'May the son of best

and greatest Jupiter make what you do succeed'; nor would he say, 'Peter, help the Roman church,' but 'Romulus, make the Roman senate and people prosper.' Since the principal virtue of the speaker is to speak with decorum, what praise do they deserve who, when they speak about the mysteries of our religion, use words as if they were writing in the times of Virgil and Ovid?"

Erasmus, *Opus epistolarum des Errasmi Roterdami*, eds. P. S. Allen , H. M. Allen, H. W. Garrod (Oxford: 1906-58), VII, 16, quoted in Pigman, "Imitation and the Renaissance Sense of the Past," p. 160.

" سمعت بان ثمّة طائفه جديده للسيسيريون قد ظهرت بين الايطاليين . وأنا اعتقد انه لو ان سيسيرو كان مازال على قيد الحياة الان ويتحدث عن ديننا ، لن يقول "ان الرب فعل ذلك" ، لكن سيقول ان ،،جوبيتير – كبير آلهة اليونانيّين-هو من فعل ذلك . ولن يقول بأن نِعم وبركات المسيح تساندك ، لكن سيقول " ليُنجحك ابن الاعظم جوبيتير فيما تقوم به" ولن يقول بيتر ساعد الكنيسه الرومانيه ، لكن سيقول " رومولوس صنع مجلس الشيوخ الروماني وعمل على ازدهار الشعب."
حيث ان مبدأ الفضيلة يحث المتكلم ان يتحدث بلباقه ، مالثناء الذي يستحقونه ، متى يتحدثون عن غموض ديننا ،و يستخدمون كلمات كما لو انهم يكتبون في عصر فيرجيل وأوفايد ؟"

- Obviously, Erasmus saw some dangers in the practice of imitation. With the rediscovery of pagan written documents and their unprecedented diffusion through printing, the strong admiration developing among Europeans for classical virtues could not but ring alarm bells for those who, like Erasmus, saw themselves as guardians of Christian virtue.
- While Erasmus's primary concern in writing the *Ciceronianus* was to expose renascent paganism disguising itself as Ciceronian classicism, he did not rely, as Pigman notes, "on religious appeal." Erasmus, according to Pigman, historicized decorum and developed a "historical argument" and "historical reasoning."

ومن الواضح ان ايراسمس رأى بعض المخاطر في ممارسة التقليد مع اعادة اكتشاف الوثائق الوثنيه المكتوبه التي لم يسبق ان انتشرت من خلال الطباعه , والإعجاب القوي الذي انتشر بين الاوروبيون للفضائل كلاسيكيه لم يفعل سوى أنه دق جرس الانذار لاولئك الذين (مثل ايراسموس) يرون انفسهم حراس للفضيله المسيحيه.

-و بينما اهتمام ايراسمس الاكبر في كتابة الـ *Ciceronianus* كاد ان يفضح الوثنيه الناشئه التي تتنكر على هيئة الكلاسيكيه السيسرونيه .، هو لم يعتمد - كما يلاحظ بيقمان- على التطبيق الديني ، بل أرّخ اللباقه وطور الحجج التاريخيه والمنطق التاريخي .

❖ Conclusion

- ❖ du Bellay ideas on imitation, as well as their imitative poetry merely rehearse the arguments of Italian humanists. And both the Italians and the French merely repeat the major precepts of the Roman imitatio discussion.
- ❖ Aristotle's mimesis, as illustrated earlier, was simply made synonymous with *imitatio*, and the *Poetics* was assimilated to a Horatian and essentially Roman conception of creative writing.

"خاتمه"

- افكار دو بيللاي في التقليد - كما هو الحال مع الشعر المقلد - مجرد تدريب او تكرار لحجج الايطاليين الانسانيون . وكلا من الايطاليين والفرنسيين كرروا فقط المفاهيم الأساسيه لنقاشات التقليد الروماني.

-محاكاة او تقليد ارسطو , كماهو موضح سابقا ، قامت ببساطه بعمل مرادف للتقليد ، والشعريه استوعبت هوراتيان ومفهوم الرومان الحساس للكتابه الخلاقه .

- ❖ The humanists were not philosophers. They were a class of professional teachers, chancellors and secretaries, who were connected to European courts through a patronage system. They composed documents, letters and orations, and they included princes, politicians, businessmen, artists, jurists, theologians, and physicians.
- ❖ European humanists recuperated Roman Latin theories of imitation and Roman pedagogies of composition and style. They were clearly not familiar with Greek discussions and analyses of poetry, especially Plato's and Aristotle.

- الإنسانيون لم يكونوا فلاسفة , كانوا طبقه من المعلمين المحترفين ، مستشارون وسكرتاريون كان لهم صله بالمحاكم الأوروبية من خلال نظام الرعاية، ألفوا الوثائق و الوسائل والخطب و كان من ضمنهم أمراء ، سياسيين ، رجال أعمال وفنانين و فقهاء ،رجال دين وأطباء.
- الإنسانيون الأوروبيون استردوا النظريات الرومانية اللاتينية وأساليب التدريس الرومانية في التكوين والأسلوب . لم يحبوا بوضوح نقاشات اليونان وتحليلاتهم للشعر ، خصوصا أفلاطون و أرسطو.

Lecture 7

Russian Formalism

الشكلية الروسية

The Russian Formalist Movement: Definition

- A school of literary scholarship that originated and flourished in Russia in the second decade of the 20th century, flourished in the 1920's and was suppressed in the 30s.

- It was championed by unorthodox philologists and literary historians, e.g., Boris Eichenbaum, Roman Jakobson, Viktor Shklovsky, Boris Tomashevsky, and Yuri Tynyanov.

- Its centers were the Moscow Linguistic Circle founded in 1915 and the Petrograd Society for the Study of Poetic Language (Opoyaz) formed in 1916.

- Their project was stated in *Poetics: Studies in the Theory of Poetic Language* (1919), and in *Modern Russian Poetry* (1921) by Roman Jakobson.

"حركة الشكيليين الروسيين : التعريف"

-مدرسة المنح الدراسية الأدبيه التي أنشأت وازدهرت في روسيا في العقد الثاني من القرن الـ20 ازدهرت في عام 1920 وقُمعت في الـ30.

-كان يتم الدفاع عنها من قبل عُلماء اللغة الغير تقليديين والمؤرخين الأدبيين أمثال :
Boris Eichenbaum, Roman Jakobson, Viktor Shklovsky, Boris Tomashevsky, and Yuri Tynyanov. .

-تمركزت حيث ُأسست دائرة موسكو اللغوية عام 1915 و مُجتمع البيتروجارد لدراسة اللغة الشعرية (Opoyaz) التي تشكلت عام 1916.

- مشروعهم تناول الشّعريات (*Poetics*) : وهي "الدراسات في نظرية اللغه الشعريه *Studies in the Theory of Poetic Language* " و " الشعر الروسي الحديث *Modern Russian Poetry* " لرومان جاكوبسون.

A Product of the Russian Revolution

- 1917 – The Bolshevik Revolution
- Prior to 1917, Russia romanticized literature and viewed literature from a religious perspective.
- After 1917, literature began to be observed and analyzed. The formalist perspective encouraged the study of literature from an objective and scientific lens.
- The "formalist" label was given to the Opoyaz group by its opponents rather than chosen by its adherents.
- The latter favored such self-definitions as the "morphological" approach or "specifiers."

"نتاج الثوره الروسيه "

- ثورة بولشفك عام1917.
- ما قبل هذا العام1917 ، شُوهد الأدب الروسي الرومانتيكي من منظور ديني .
- بعد عام1917 بدأ مُلاحظة الأدب و تحليله . و شجّع منظُور الشكليين دراسة الأدب من عدسه موضوعيه وعلميه.
- و -تسمية (الشكليينformalist) أُعطيت لمجموعة أوبوياز من قبل معارضيها بدلا من ان تُعطى من قبل اتباعها.
- فضّل الآنفي الذِكر مثل هذه التعريفات ك المنهج المورفولوجي "morphological " او المحددات " specifiers" .

Most Important Formalist Critics"أهم النُّقاد الشكليّون "

- Viktor Shklovsky, Yuri Tynianov, Vladimir Propp, Boris Eichenbaum, Roman Jakobson, Boris Tomashevsky, Grigory Gukovsky.
- These names revolutionized literary criticism between 1914 and the 1930s by establishing the specificity and autonomy of poetic language and literature.
- Russian formalism exerted a major influence on thinkers like Mikhail Bakhtin and Yuri Lotman, and on structuralism as a whole.

- هذه الأسماء أحدثت ثورة في النقد الأدبي ما بين عامي1914 و 1930 بتأسيس خُصوصية واستقلالية اللغة الشعرية في الأدب .
- بذل التشكيليّون الروسيّون تأثيرات عظيمه على بعض المفكرين مثل ميكايل باكتين و يوري لوتمان وعلى البنيويّة بشكل عام.

Formalist Project

Two Objectives:

- The emphasis on the literary work and its component parts
- The autonomy of literary scholarship

Formalism wanted to solve the methodological confusion which prevailed in traditional literary studies, and establish literary scholarship as a distinct and autonomous field of study.

" مشروع الشكليين"

و لهُ هدفان

-التركيز على العمل الأدبي وأجزاءه المُكوِّنة له.

-استقلالية المنح الأدبيّ.

الشكليين أرادوا أن يحلوا الخلط والارتباك المنهجي الذي ساد في دراسات الأدب التقليدي ، وتأسيس منح أدبيه كمجال دراسي مستقل ومنفصل.

Formalist Principles

Formalists are not interested in:

- The psychology and biography of the author.
- The religious, moral, or political value of literature.
- The symbolism in literature.
- Formalism strives to force literary or artwork to stand on its own
- people (i.e., author, reader) are not important
- the Formalists rejected traditional definitions of literature. They had a deep-seated distrust of psychology.
- They rejected the theories that locate literary meaning in the poet rather than the poem – the theories that invoke a "faculty of mind" conducive to poetic creation.
- They had little use for all the talk about "intuition," "imagination," "genius," and the like.

" مبادئ الشكليين "

الشّكليون غير مهتمين بـ :

-نفسية الكاتب وسيرة حياته.

-القيم الدينية ، الأخلاقية والسياسية للأدب.

-الرمزية في الأدب.

-الشكليين سعوا جاهدين إلى إجبار الأدب والعمل الفني ليقف على قدميه.

-الناس (مثل الكاتب أو القارئ) ليسوا مهمين.

- رفض الشكليين التعاريف التقليدية للأدب . كان لديهم عدم ثقة عميقة بعلم النفس.

-رفضوا النظريات التي تُحدد المعنى الأدبي من خلال الشاعر بدلا من القصيدة .. النظريات التي تقول أن "إمكانيات العقل" تُفضي إلى الإبداع شعري.

-كان استخدامهم للحدس"intuition " قليل ، المخيلة ،العبقرية وما الى ذلك...

The Subject of Literature

To the Formalists, it was necessary to narrow down the definition of literature:

❖ Roman Jakobson (Prague, 1921):

"The subject of literary scholarship is not literature in its totality but **literariness** (literaturnost'), i.e., that which makes of a given work a work of literature."

❖ Eichenbaum (Leningrad, 1927):

"The literary scholar ought to be concerned solely with the inquiry into the distinguishing features of the literary materials."

"موضوع الادب"

-بالنسبه للشكليون فكان من الضروري تضييق وحصر تعريف الأدب:

يقول رومان جاكوبسن في(Prague, 1921) :

" موضوع ألمنحه الأدبية ليس الأدب بكُليته لكن لـ (تنظيمه لخصائصه اللغوية وغير الرسمية)هذا ما يجعل من العمل المُعطى قطعة أدبيه.

يقول ايكنباوم في (Leningrad, 1927):

- "علماء اللغة يتعين عليهم العناية بشكل منفصل بتحقيق السمات المميزة للمواد الأدبية"

Poetic vs. Ordinary Language

- Russian Formalists argued that Literature was a specialized mode of language and proposed a fundamental opposition between the literary (or poetic) use of language and the ordinary (practical) use of language.

- Ordinary language aims at communicating a message by reference to the world outside the message

- Literature was a specialized mode of language. It does not aim at communicating a message and its reference is not to the world but to itself.

"الشعريه مقابل اللغه العاديه"

-الشكليين الروس قالوا بان الأدب نموذج مخصص من اللغة و يقترح اعتراض أساسي بين الاستخدام الأدبي (او الشعري) وبين الاستخدام العادي أو العملي للغة.
-اللغة العادية تهدف إلى توصيل رسالة للعالم بالإشارة الى العالم خارج الرسالة .
-كان الادب نموذجاً مخصصاً من اللغة . لا يهدف إلى إيصال رسالة ومرجعيته ليست للعالم بل لنفسه.

Literariness

- Literariness, according to Jan Mukarovsky, consists in “the maximum of foregrounding of the utterance,” that is the foregrounding of “the act of expression, the act of speech itself.” To foreground is to bring into high prominence.

"الادبيه"

- الادبيّ -وفقا لجان موكاروفسكي- تتكون من الحد الأقصى من القدرة على إبراز النص. وذلك أن الإبراز (إبراز التعبير ، هو إبراز الكلام بذاته " و الإبراز هو أن تسلط الضوء بجعل شئ ما يبدوا بارزاً .

- By backgrounding the referential aspect of language, poetry makes the words themselves palpable as phonic sounds.

-بالإستعانه بالإرجاعيّة نجد الجانب المرجعي للغة والشعر هو الذي يجعل الكلمات نفسها واضحة كالأصوات .

- By foreground its linguistic medium, the primary aim of literature, as Victor Shklovsky famously put it, **is to estrange** or **defamiliarize** or **make strange**

- بإبراز الأداة اللغويّة يكون الهدف الأوّلي للأدب كما أشتُهِر عن فيكتور شلكوفسكي هو جعلها غريبة و غير مألوفة .

Defamiliarization – Making Strange

- Literature “makes strange” ordinary perception and ordinary language and invites the reader to explore new forms of perceptions and sensations, and new ways of relating to language.

- Shklovsky's key terms, "making strange," "dis-automatization," received wide currency in the writings of the Russian Formalists.

- Jakobson claimed that in poetry "the communicative function is reduced to a minimum.”

- Shklovsky spoke of poetry as a "dance of articulatory organs.”

- **"الإنتقال إلى غير المألوف "**

- الأدب يصنع الغير مألوف من التصور الاعتيادي و اللغة الاعتيادية و يدعوا القارئ لإكتشاف أشكال جديدة من التصورات والأحاسيس وطُرق جديدة لربط اللغة .
- و المَصطلح الرمزي لشيلكوفسكي (صّنع الغير مألوف أو الغريب) "dis-automatization" لقي رواجاً كبيراً لدى الشكليين الروسيّين .
- زعم جاكوبسن بأنّ " الوظيفة التواصلية" في الشعر انخفضت إلى الحد الأدنَى .
- وصف شيلكوفسكي الشعر بأنّه " تراقص الأعضاء اللفظية "

(ممكن يجيكم من هالفقرة مقولة و يقول لكم أختاروا القائل)

Form vs. Content

- Formalism also rejected the traditional dichotomy of form vs. content which, as Wellek and Warren have put it, "cuts a work of art into two halves: a crude content and a superimposed, purely external form.”

- To the Formalist, verse is not merely a matter of external embellishment such as meter, rhyme, alliteration, superimposed upon ordinary speech. It is an integrated type of discourse, qualitatively different from prose, with a hierarchy of elements and internal laws of its own

"الشكل مقابل المُحتوى "

- رفض الشكليون كذلك الانقسام التقليدي ما بين الشكل و المُحتوى ، كما قال ويلك و وارِن " قطع العمل الفنِي يكون إلى نصفين :الجزء الخام(المُحتوى) و الشكل الخارجي البحت " superimposed" .
- بالنسبه للشكليون ، الشعر ليس مجرد زخارف خارجية كالوزن و القافية و الجِناس وفرضِها على الكلام العادي بل إنه نوع متكامل مِن الكلام يختلف نوعيّاً عن الشِعر بتسلسل هرمي للعناصر و قوانين خاصّة ها .

Plot vs. Story

❖ plot/story is a Formalist concept that distinguishes between:

✓ The events the work relates (the story) from

✓ the sequence in which those events are presented in the work (the plot).

❖ Both concepts help describe the significance of the form of a literary work in order to define its "literariness." For the Russian Formalists as a whole, form is what makes something art to begin with, so in order to understand a work of art (rather than as an ornamented communicative act) one must focus on its form.

"الحبكَة مُقابل القصّة "

الحبكة/القِصّة بالنسبة للشكليّون هو مفهوم يفرّقُون به بين :

- أحداث القصة، الأحداث التي يقوم العمل بربطِها ببعضها البعض
- الحبكة، التسلسل الذي تُعرض به هذه الأحداث .

كلا المفهومين ساهم في وصف أهمية الشكل في العمل الأدبي لغرض تعريف (أدبيّته) ، و بالنّسبه للروسيين الشكليين فالشكل هو ما يجعل من الشيء فنّاً ، ولفهم أي عمل فني كُونه عملاً فنياً (بدلا من كونه شيئاً مزخرفاً) يجب على الشخص أن يُركّز على شكلُه .

V. Propp: The Morphology of the Folktale

❖ One of the most influential Formalist contributions to the theory of fiction was the study in comparative folklore, especially Vladimir Propp's *Morphology of the Folktale*

❖ Propp studied fairy-tale stories and established character types and events associated with them. He called the events **Functions** and their **numbers were limited to 31.**

He developed a theory of character and established **7 broad character types,** which he thought could be applied to other narratives

بروب :" مورفولوجيا الحَكايا الخُرافيّة "

- و من أهم المُساهمات الشكلية المؤثّرة في نظرية الأدب هو دراسة الفلكلور النسبِي و خاصة عمل فلاديمير بروب " *Morphology of the Folktale* "
- درس بروب الحكايا الخُرافيّة و أسّس أنواع من الشخصية والأحداث المُرتبطة بِها ، و أطلق على الأحداث إسم (الوظائف **Functions**)و كان عددها محصوراً حتى الـ31 .
- طور نظرية الشخصية و أسس 7 أنواع رئيسيّة من الشخصيات التي رأى أنها ستُطبّق على أنواع السرد الأُخرى .
-

Propp (cont): The 31 Functions "الوظائف الواحدة و الثلاثون "

1. Absentation: One of the members of a family absents himself from home (or is dead)

الغياب. :أحد أفراد الأسرة يتغيّب /يتغيّبون عن الوطن(أو موتى)

2. An interdiction is addressed to the hero

.المَنع : مُوجّهَة إلى البطل

3. Violation: The interdiction is violated

.الإنتهاك : و يتم إنتهاك هذا المَنع

4. Reconnaissance: The villain makes an attempt at reconnaissance.

الإستطلاع: يحاول الشرير القيام بعملية الإستطلاع.

5. Delivery: The villain receives information about his victim.

الإيصال: تصل للشرير معلومات عن ضحيّتُه.

6. Trickery: The villain attempts to deceive his victim in order to take possession of him or his belongings.

التحايُل: يحاول الشرير خِداع ضحيّته كي يأخذ مكانتهُ أو يأخذ ممتلكاته .

7. Complicity: The victim submits to deception and thereby unwittingly helps his enemy.

التواطؤ: تخضع الضحيّة إلى الخديعه و من دون قصد تقوم بمساعده الشرير (العدوا)

8. Villainy or Lack: The villain causes harm or injury to a member of a family (“villainy) or one member of a family either lacks something or desires to have something (“lack”).

النذاله والنقص : يقوم الشرير بالتسبب بالضرر و الأذى لأحد أفراد الأُسرة (النذاله) أو أن يشعر أحد أفراد الأُسرة بالنقص أو الرغبة بشئ ما (النقص).

9. Mediation: Misfortune or lack is made known; the hero is approached with a request or a command; he is allowed to go or he is dispatched.

الوساطة : يُدرك النقص وسوء الحظ ،يِصل إلى البطل طلب أو أمراً ما ويُسمح له بالذهاب أو يتِم إستدعاؤه.

10: Counteraction: The seeker agrees or decides upon counteraction.

الإبطال: يوافق الساعي أو لا يوافق بهذا الخُصوص.

11. Departure: The hero leaves home

الرحيل : يترك البطل بِلادُه .

12. First Function of the Donor: The hero is tested, interrogated, attacked, etc., which prepares the way for his receiving either a magical agent or a helper.

الوظيفة الأولى للمانح : يتم إمتحان البطل ،إستجوابه ، مهاجمته ..الخ . الشئ الذي يمهد لمَنحه إما لمُعاون سِحري أو مُساعد

13. Hero's Reaction: The hero reacts to the actions of the future donor.

رد فعل البطل : يقوم البطل بالرد على المانح المُستقبلي.

14. Receipts of Magical Agent: The hero acquires the use of a magical agent.

الإستلام : يأخذ البَطل المِنحة (المُعاون السحري/الجني)

15. Guidance: The hero is transferred, delivered, or led to the whereabouts of an object of search.

التوجيه : يتم نقل البَطل و توجيهه إلى مكان وجود مسعاه .

16. Struggle: The hero and the villain join in direct combat.

الصِراع :يتصارع البطل و الشرير في قتال مُباشِر .

17. Branding: The hero is branded. الوِسم : يتِم وسم البطل

18. Victory: The villain is defeated. النصر : يُهزم الشرير

19. Liquidation: The initial misfortune or lack is liquidated.

تصفية الحِسابات : يتم التصفيه و التخلص من سوء الحظ و النقص الأوليّان .

20. Return: The hero returns. العودة : يعود البطل

21. Pursuit: The hero is pursued. المُطاردة : تتم مطاردة البَطل

22. Rescue: The rescue of the hero from pursuit. الإنقاذ: إنقاذ البطل مِن المُطاردة

23: Unrecognized Arrival: The hero, unrecognized, arrives home or in another country.

حظور غير مُعترف بِه : حينما يصل البطل إلى موطنه أو إلى أي أرض أخرى لا يتم التعرّف عليه .

24. Unfounded Claims: A false hero presents unfounded claims.

إدعاءات لا أساس لها من الصحه : يقوم البطل بعرض إدعاءات لا أساس لها .

25. Difficult Task: A difficult task is proposed to the hero.

مُهمّة شاقة : تُقدم للبطل مُهمّة شاقّة

26. Solution: The task is resolved. الحل : تُحل المهمّة

27. Recognition: The hero is recognized. الإدراك : يتم إدراك البَطل

28. Exposure: The false hero or villain is exposed.

الإنكشاف: تُفضح حقيقة الشرير أو البطل المُزيّف

29. Transfiguration: The hero is given a new appearance.

التجلّي : يُعطى البطل مظهراً جديداً

30. Punishment: The villain is punished. العِقاب : يُعاقب الشرير

31. Wedding: The hero is married and ascends the throne.

الزفاف : يتزوج البطل يعتلي العرش.

V. Propp: Character Types

- He also concluded that all the characters could be resolved into 8 broad character types in the 100 tales he analyzed:

1. The villain — struggles against the hero.
2. The dispatcher — character who makes the lack known and sends the hero off.
3. The (magical) helper — helps the hero in their quest.
4. The princess or prize — the hero deserves her throughout the story but is unable to marry her because of an unfair evil, usually because of the villain. The hero's journey is often ended when he marries the princess, thereby beating the villain.

"انواع الشخصيات "

كما و لخص لنا بأن جميع الشخصيات يمكن حصرها في 8 شخصيات رئيسيّة في المائة قصة التي حلّلها :

١ -**الشرير** : يتصارع مع البطل .

٢ -**المُرسل** : هو من يجعل النقص واضحاً لدى البطل و يقوم بتشجيعه للرحلة .

٣ -**المُساعد السحري** : يُساعد البطل في رحلته .

٤ -**الأميرة (أو المُكافأة):** يكون البطل مُستحقاً لها خلال القصة لكنه لا يتمكن من الزواج بِها بسبب الشر الظالم الذي يكون سببه الشرير ، و في الغالب تنتهي رحلة البطل بالزواج منها بعد أن يكون قد تخلص من الشرير.

V. Propp: Character Types (cont)

1. Her father — gives the task to the hero, identifies the false hero, marries the hero, often sought for during the narrative. Propp noted that functionally, the princess and the father cannot be clearly distinguished.
2. The donor — prepares the hero or gives the hero some magical object.
3. The hero or victim/seeker hero — reacts to the donor, weds the princess.
4. False hero — takes credit for the hero's actions or tries to marry the princess

"انواع الشخصيات"

١ -والدها : و هو من يعطي المهمة للبطل ، ويتعرف على البطل المزيّف ، و هي من يتزوج الأمير و في الأدب لا يمكن التفريق بين الأميرة و والدها بشكل واِضِح.
٢ -المانِح : يجهز البطل أو يُعطيه بعض القوى و المواد السحرية .
٣ -البطل/الضحية /السّاعي : و هو من يتعامل مع المانِح و يتزوجي الأميرة .
٤ -البطل المزيّف : ينتحل دور البطل و أفعاله و يحاول الزواج من الأميرة .

Legacy of Russian Formalism "الإرث الروسي الشكلي"

Formalist School is credited even by its adversaries such as Russian critic Yefimov:

و فُضّلت المدرسة الشكلية حتى مِن قبل مُعارضيها كالناقد الروسي ييفيموف :

"The contribution of our literary scholarship lies in the fact that it has focused sharply on the basic problems of literary criticism and literary study, first of all on the specificity of its object, that it modified our conception of the literary work and broke it down into its component parts, that it opened up new areas of inquiry, vastly enriched our knowledge of literary technology, raised the standards of our literary research and of our theorizing about literature effected, in a sense, a Europeanization of our literary scholarship…. Poetics became an object of scientific analysis, a concrete problem of literary scholarship"

Quoted in Erlich, "Russian Formalism: In Perspective" 225.

و مساهمات دراساتنا الأدبية تكمن في حقيقة أنها تُركز بحدّة على المشاكل الرئيسيه في النقد الأدبي والدراسات الأدبية ، فهي قبل كل شئ تُخصص موضوعاتها التي تعدل مفهومنا للعمل الأدبي و تقسمها إلى مكوناتها التي تفتح مجالا جديداً للاستفسار ، تُغني على نحو ضخم معرفتنا بالتقنية الأدبية و تعلوا بمعايير أبحاثنا الأدبية و نظرياتنا حول تأثير الأدب بمعنى أوربَة مِنحنا الأدبية ، الشعريات أصبحت آدآة للتحليل العلمي ، مُشكلة ملموسة في المنحة الأدبية ....

- Russian formalism gave rise to the Prague school of structuralism in the mid-1920s and provided a model for the literary wing of French structuralism in the 1960s and 1970s.

- أقام الشكليون الروس المدرسة ال بروغ (Prague school) للبنيويّة في أواسط الـ1920 و قدّموا نموذجاً للجناح الأدبي البنيوي الفرنسي في عام1960 و 1970

- The literary-theoretical paradigms that Russian Formalism inaugurated are still with us and has a vital presence in the theoretical discourse of our day.

النماذج النظرية الأدبية التي نصبِتها الشكلية الروسية لا تزال معنا ولها وجود حيوي في الخطاب النظري في أيامنا هذه.

- All contemporary schools of criticism owe a debt to Russian Formalism

جميع المدارس النقدية المُعاصِرة مدينة للمدرسة الروسية الشكلية .

Sources

- Victor Erlich, "Russian Formalism," *Journal of the History of Ideas*, vol. 34, No. 4 (1973)
- Vladimir Propp, *Morphology of the Folktale*, University of Texas, 1990.
- *Jerry Everard's Introduction to Vladimir Propp…*

<http://lostbiro.com/blog/?page_id=522>

Lecture 8
Structuralism
البُنيويّة

Structuralism "البنيويّة "

- Structuralism in literature appeared in France in the 1960s

- ظهرت البُنيويّة في الأدب في فرنسا عام1960 (أحفظوا التاريخ هذا مهم)

❖ It continues the work of Russian Formalism in the sense that it does not seek to interpret literature; it seeks rather to investigate its structures.

- تابعت أعمال الروسيين الشكليين بمعنى أنهم لا يسعُون إلى تفسير الأدب ، يسعون بدلا من ذلك الى فحص بُنيته .

❖ The most common names associated with structuralism are Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Gerard Gennete, and A.j. Greimas.

- و من أشهر الأسماء التي ارتبطت بالبُنيوية هي : رونالد بارتز ،تيفيتان تودوروف ، جيرارد جينيت و أي جي جريماس.

❖ The following lecture looks at one of the most influential contributions of structuralism to the study of literature: Gerard Gennete's *Discours du récit* (Paris, 1972), translated into English as *Narrative Discourse* (1980).

- وهذه المحاضرة تتناول أحد أهم المُشاركات المؤثرة لدراسة الأدب في البُنيوية و هو أحد أعمال جيرارد جنيث (*Discours du récit*) والذي تُرجم إلى الإنجليزية بإسم (*Narrative Discourse*) .

❖ No other book has been so systematic and so thorough in analyzing the structures of literary discourse and narratology.

- حيث لم يكُن هناك أي كتاب آخر ذو نظام و منهجية تُحلل بُنية الخطاب الأدبي والسرديات

Narrative Discourse "السرد الروائي"

❖ Gennette analyzes three main aspects of the narrative discourse:

حلل جينيت الجوانب الثلاثة الرئيسيّ في الخطاب الروائي أو السردي :

✓ Time: Order, Duration, Frequency

✓ Mood: Distance (Mimesis vs. Diegesis), Perspective (the question who sees?)

✓ Voice: Levels of narration (the question who speaks?)

-الوقت : الترتيب ، المدة , التردد او التكرار.

-المزاج: المسافه (مُحاكاة أو تجسيد) المنظور (الذي يرى الحدث)

-الصوت : مستويات الروايه اوالسرد (الذي يحكي)

Narrative Order "الترتيب السردي"

❖ There are two forms of time in narrative:

هناك نوعان من الزمن في الروايه او السرد :

✓ The time of the story: The time in which the story happens

The time of the narrative: The time in which the story is told/narrated ✓

-زمن القصه : أي الزمن الذي حصلت فيه القصه.

-زمن الروايه : أي الزمن الذي رويت او تروى فيه القصه.

❖ "Narrative Order" is the relation between the sequencing of events in the story and their arrangement in the narrative

-"ترتيب السرد" : و هو العلاقه بين تسلسل الاحداث في القصه وترتيبهم في الروايه.

❖ A narrator may choose to present the events in the order they occurred, that is, chronologically, or he can recount them out of order.

-"الراوي قد يختار ان يعرِض الاحداث بالترتيب الذي حصلت به ، وهذا الترتيب يعد ترتيب زمني (chronologically) او يمكنه ان يرويها من دون ترتيب .مثلاً:

Example:

detective stories often begin with a murder that has to be solved. The events preceding the crime, along with the investigation that leads to the killer, are presented afterwards.

The order in which the events occurred does not match the order in which they are presented in the narrative.

القصص البوليسيه: غالبا ما تبدأ بجريمة يجب أن تُحل .وبعد ذلك الأحداث التي تسبق الجريمة ثُم تُعرض بعد ذلك التحقيقات التي تقود إلى القاتل.

This mixing of temporal order produces a more gripping and complex plot (suspense).

و هذا المزج في الترتيب الزمني ينتج حبكه مُحكمه ومعقده اكثر (مُثيرة للتشويق).

Time Zero "وقت الصفر"

❖ The time of the story is, by definition, always chronological:

Events as they happen: A – B – C – D – E – F (a chronological order)

وقت القصه هو - على حسب التعريف - يكون دائما "زمنيا" :

- الاحداث كما حدثت بالترتيب : A-B-C-D-E-F : (تسلسل زمني)

The time of the narrative is not necessarily chronological:

Events as narrated: E – D – A – C – B – F (non-chronological)

زمن رواية القصه "ليس من الضروري ان يكون بتسلسل زمني":

الاحداث كما يتم روايتها : E-D-A-C-B-F : (تسلسل غير زمني.)

{ **وش معنى هالنقطتين ؟ الأولى تقصد أن القصة لما تحدث و لنأخذ مثال القصة البوليسية ، ترتيبها الزمني الأصلي انو مثلا صارت مشكلة بين طرفين و قام الطرف الأول بقتل الثاني و بعد ذلك جاءت الشرطه و المحققين ..الخ ، هذه هي الأحداث بالترتيب الزمني الحقيقي / و لكن الترتيب الغير زمني هو مثل اللي نشوفه بالأفلام ، يبدأ الفيلم بمشهد قتل ، بعد مشهد القتل يجي دور الشرطه و المحققين و في الأخير نعرف سبب المشكلة اللي خلت هذا الشخص يقوم بالقتل ، يعني الكاتب وش سوى هنا ؟ قام اخذ احداث من الأخير و حطها قدام و أخذ أحداث من قدام وحطها ورا و هذا الترتيب ما يحصل الا في القصص و المسلسلات و الأفلام بس على أرض الواقع مايوجد غير الترتيب الزمني** }

❖ **Time Zeros**: is the point in time in which the narrator is telling his/her story. This is the narrator's present, the moment in which a narrator is sitting and telling his/her story to an audience or to a reader, etc. Time Zero is the tome of the narration

- **وقت الصفر** : هي النقطة الزمنية التي يُخبر فيها الراوي قصته ، هذا هو عرض الراوي، أي اللحظة التي يجلس فيها الراوي ويخبر فيها قصته للمستمعين او للقراء .. الخ . الوقت الصفر هو بمثابة مُجلد السرد .

Anachronies "الأناكرونيز"

❖ Gennette calls all irregularities in the time of narration: Anachrobies.

- أطلق جنيت على جميع المُخالفات التي توجد في السرد الزمني إسم الأناكرونيز (هذه الكلمة وعدد من الكلمات القادمة هي من وضع جنيت لذلك لا مرادفات لها)

❖ Anachronies happen whenever a narrative stops the chronological order in order to bring events or information from the past (of the time zero) or from the future (of the time zero).

- تحدث الـ(Anachronies) كُلّما توقف الراوي عن سرده ليتذكر أحداثاً أو معلومات من الماضي 0 الوقت صفر) أو من المستقبل (الوقت صفر)

❖ Analepsis: The narrator recounts *after the fact* an event that took place earlier than the moment in which the narrative is stopped.

الـ(Analepsis) : يقوم الكاتب برواية حادثة ما وقعت بزمن ما قبل اللحضة الراهنة التي توقف فيها عن الحديث (يعني مثلا يكون يتكلم عن أحداث اليوم و يوقف كلام فجأة عشان يتذكر طيحه طاحها قبل 100 سنة ويجلس يسولف عنها).

❖ Example (fictitious): I woke up in a good mood this morning. In my mind were memories of my childhood, when I was running in the fields with my friends after school.

مثال على ذلك : استيقظت هذا الصباح في مزاج جيد، و كانت تدور في ذكريات الطفولة في رأسي ، حينما كُنت أركض في الحقُول برفقة أصدقائي في المدرسة .

❖ 2. Prolepsis: The narrator anticipates events that will occur after the point in time in which the story has stops.

الـ(Prolepsis) : يقوم الكاتِب بتوقع الأحداث التي ستحدُث في المستقبل في اللحظة التي توقف فيها عن الحديث (يعني يكون يتكلم عن أحداث اليوم أو اللحظة الراهنة و فجأة يوقف عشان يقول : أتوقع في المستقبل رح أتزوج من سيدة جميلة فيها كذا و كذا)

❖ Example (fictitious): How will my travel to Europe affect me? My relationship with my family and friends will never be the same again. This is what will make me later difficult to live with.

مثال على ذلك : كيف يمكن أن يؤثر علي سفري إلى أوروبا ؟ علاقتي بعائلتي وأصدقائي لن تعود كما كانت أبدا . هذا ما سوف يجعلني لاحِقاً شخص يصعب التعايُش معه . .

Reach and Extent

"An anachrony can reach into the past or the future, either more or less far from the "present" moment (that is, from the moment in the story when the narrative was interrupted to make room for the anachrony): this temporal distance we will name the anachrony's reach.
The anachrony itself can also cover a duration of story that is more or less long: we will call this its extent" (Gennette, *Narrative Discourse*, 1980, p. 48).

- و من المُمكن أن تصِل الـ (anachrony) الى الماضي أو المستقبل مهما كان بعدهما عن اللحظة الحالية (والتي هي اللحظة التي يتدخل عندها الراوي ليُفسح المجال للـ(anachrony) هذه المسافة الزمنية سوف نسميها(the anachrony's reach) وهذه الـ anachrony نفسها من الهُمكن أيضا أن تُغطي مده من القصة ممكن أن تطول أو تقصر . سوف نسميها مدى القصة (its extent)..

The Function of Anachronies "وظيفة الأناركونيز"

Anachronies can have several functions in a narrative:

- **Analepses** often take on an explanatory role, developing a character's psychology by relating events from his past

- **prolepses** can arouse the reader's curiosity by partially revealing facts that will surface later.

- These breaks in chronology may also be used to disrupt the classical novel's linear narrative.

من المُمكن أن يكون للأناركونيز العديد من الوظائف في الروايه:

- الـ (**Analepses**) وغالبا ما تأخذ الهور التوضيحي حيث تُطور نفسية الشخصيه بربط الاحداث بماضيه.
- الـ (**prolepses**)و من ممكن ان تثير فضول القارئ بالإفصاح جزئيا عن حقائق سوف تظهر لاحقا.
- وهذه الفواصل في التسلسل الزمني مِن المُمكن أيضا أن تستخدم لتعطيل خط السرد الروائي المعتاد.

Narrative Mood: Mimesis vs. Diegesis

العرض مقابل الإخبار **"أنماط السرد الروائي "**

❖ Traditional criticism studied, under the category of mood, the question whether literature uses *mimesis* (showing) or *diegesis* (telling).

- درس النقد التقليدي الرواية أو السرد -تحت خانة النمط- السؤال عما اذا كان الأدب يستخدم المحاكاة (العرض او التمثيل) او حكِي الحكايه (الإخبار بها) .

❖ Since the function of narrative is not to give an order, express a wish, state a condition, etc., but simply to tell a story and therefore to "report" facts (real or fictive), the indicative is its only mood.

- ولأن وظيفة الرواية ليست إعطاء أمر معين او التعبير عن رغبه معينه أو إقرار حاله أو ظرف معين ...الخ ، بل بكل بساطه سرد قصة ما وبالتالي الإخبار أو التبليغ بحقائق (حقيقية او خيال) ، نمطها الوحيد هو النمط الدلالي.

❖ In that sense, Genette says, all narrative is necessarily ***diegesis*** (telling). It can only achieve an illusion of ***mimesis*** (showing) by making the story real, alive and vivid.

- بذلك المعنى ، يقول جينيت :جميع السرد هو بالضرورة إخبارا بالكلام ،من الممكن فقط ان يحقق وهماً من المحاكاة (العرض) من خلال جعل القصه حقيقه ، حيه و حيويه.

❖ No narrative can show or imitate the story it tells. All it can do is tell it in a manner that can try to be detailed, precise, alive, and in that way give more or less the illusion of mimesis (showing). Narration (oral or written) is a fact of language and language signifies without imitating.

- ليس ثمّةَ سرد يُمكِنه أن يعرض او يُحاكي القصة التي يسردها . كل ما يمكنه فعله هو أن يحكي القصة بطريقه مفصّله ، محدده ،حيه ، وبهذه ألطريقه يعطي أكثر أو أقل من الخيال (المُحاكاة) . و السرد الشفهي هو حقيقة اللغة و اللغة يمكِن أن تُعبِّر من دون الحاجة لمحاكاة .

❖ Mimesis, for Gennete is only a form of diegesis, showing is only a form of telling.

- بالنسبة لجينيت ، المحاكاة ليست إلا شكل من أشكال التمثيل ، والعرض هو مجرد شكل من أشكال الإخبار.

❖ It is more accurate to study the relationship of the narrative to the information it presents under the headings of: Distance and Perspective

- من الدقة دراسة علاقة الرواية بالمعلومات التي تقدمها تحت عناوين : البعد والمنظور .

Narrative Distance "بعد الرواية "

- The only imitation (mimesis) possible in literature is the imitation of words, where the exact words uttered can be repeated/reproduced/imitated. Otherwise, ALL narratives are narratives of events and here every narrative chooses to take a certain amount of **distance** from the information is narrates.

-التقليد الوحيد المُمكن في الأدب هو تقليد الكلمات ، حيث يمكن تكرار الكلمات الملفُوظة بالضبط أو يُعاد إنتاجها او تقليدها . غير ذلك كل الروايات هي رواية للأحداث وهنا كُل رواية تختار أن تأخذ قدر معين من **المسافة** من المعلومات التي ترويها.

- **Narrative of Events**: Always a *diegesis*, that is, a transcription of the non-verbal into the verbal.
- ✓ *Mimesis*: maximum of information and a minimum of the informer.
- ✓ *Diegesis*: a minimum of information and a maximum presence of the informer.

"سرد الاحداث" : و دائما ما يكون بالـ(إخبار) أي تحويل الغير لفظي الى لفظي.

-المحاكاة(*Mimesis*) : الحد الاقصى من المعلومات والحد الادنى من الإخبار(إخبار مِن أخبر و يُخبر و مُخبر و تعني الإخبار بالكلام)
-الإخبار (*Diegesis*) : القليل من المعلومات والكثير من الإخبار .

Narrative of Words: The only form of mimesis that is possible (Three types):

- ✓ *Narrated speech:* is the most distant and reduced ("I informed my mother of my decision to marry Albertine" [exact uttered speech].

"سرد الكلمات" :وهو الشكل الوحيد المُمكن من أشكال المحاكاة ولهُ ثلاثة انواع :
الكلام المروي : الأكثر بعدا وإختزالاً (أعلمت امي بقراري الزواج من البرتين) [هنا يُنقل نفس الكلام الملفوظ تماماً بدون زيادة]

- ✓ *Transposed speech*: in indirect style ("I told my mother that I absolutely had to marry Albertine" [mixture of uttered and narrated speech].

الكلام المنقول : وهو الشكل الغير مُباشر (" أخبرت امي بأنّهُ علي أن أتزوج البرتين ") [مزيجاً من الكلام الملفوظ و المروِي]

✓ *Reproduced speech*: The most mimetic form is where the narrator pretends that the character is speaking and not the narrator: “I said to my mother: it is absolutely necessary that I marry Albertine.”

الكلام المُستنسخ : أكثر الأشكال متّسم بالتقليد حيث يتظاهر الراوي أن الشخصية هي من يتحدث وليس هو :(قلت لامي : من الضروري جداً أن أتزوج البرتين) .

Narrative Perspective "منظور السرد "

❖ **Perspective** is the second mode of regulating information.

- المنظور هو النمط الثاني من تنظيم المعلومات

❖ Traditional criticism, says Gennete, confuses two different issues (narrative voice and narrative perspective) under the question of “Point of View”:

-النقد التقليدي -كما يقول جينيت- يخلط بين مسألتين مختلفتين (صوت الراوي و منظور الراوي) داخل إطار مسألة " وجهة النظر."

❖ Gennete argues that a distinction should be made between narrative voice (the question “Who speaks?”) and narrative perspective (the question “Who sees?”).

يرى جينيت أن هذا التمييز يجب أن يكون ما بين صوت الراوي (من الذي يتحدث ؟) ومنظور الراوي (من الذي يرى ؟)

The one who perceives the events is not necessarily the one who tells the story of those events, and vice versa

-الشخص الذي يتصور الأحداث ليس بالضرورة أن يكون هو نفسه الشخص الذي يخبر قصة هذه الأحداث ، والعكس صحيح.

Focalization: Who Sees? "؟ وُجهة النظر التي يُعرض مِنها الكاتب : من يرى "

Genette distinguishes three kinds of focalization:

يفرق جينيت ما بين الثلاثة أنواع من وُجهات النظر :

1. *Zero focalization*: The narrator knows more than the characters. He may know the facts about all of the protagonists, as well as their thoughts and gestures. This is the traditional "omniscient narrator".

(وجهة النظر صِفر) : ويعرِف الراوي هنا اكثر مما تعرفه الشخصيات و ربما يعرف جميع الحقائق حول الابطال وافكارهم او ايمائاتهم , وهذا هو الراوي العارف بكل شيء.

2. *Internal focalization*: The narrator knows as much as the focal character. This character filters the information provided to the reader, and the narrator does not and cannot access or report the thoughts of other characters. Focalization means, primarily, a limitation, a limit on the capacity of the narrator to “see” and “report.” If the narrator wants to be seen as reliable, then he/she has to recognize and respect that he cannot be everywhere and know everything.

(وُجهة النظر الداخليّة) وهنا نجِد الكاتب يعرِف بقدر ما تعرف الشخصية المركزية ، و هذه الشخصيه تقوم بتصفية وترشيح المعلومات المَقُدمة الى القارئ ، وأما الراوي فلا يستطيع ان يوصل أفكار الشخصيات الأخرى. , تعني (Focalization) بشكل رئيسي المحدودية ، محدودية قدرات الرّاوي في الرؤية و الإخبار ، إذا ما أراد الرّاوي أن يُنظر إليه كـراوٍ موثوق عليه أن يدرك بانه لن يكون قادراً على أن يتواجد في كل مكان و أن يعرف كُل شئ و عليهِ أن يحترِم ذلك .

3. *External focalization*: The narrator knows less than the characters. He acts a bit like a camera lens, following the protagonists' actions and gestures from the outside; he is unable to guess their thoughts. Again, there is restriction.

(وجهة النظر الخارجيّة) هنا لا يعلم الراوي إلا القليل عن الشخصيات ، دوره هنا كالكامِيرا يتبع الأبطال ،إحداثهم و إيماءاتهم من الخارِج ، ولا يُمكنه التخمين بماذا يفكرون وهنا نجد نوعاً من التقييد على الراوي .

Levels of narration: Who Speaks? "مستويات الرواية: من الذي يتحدث ؟ "

❖ Genette systematizes the varieties of narrators according to purely formal criteria:

ينظم جينيت أصناف الرواة وفقاً لمعايير شكليه محضة:

Their structural position with respect to the story/events and the different narrative/enunciative levels of the work.

موقفهم البُنيوي فيما يتعلق بالقصة والإحداث ومستويات الرواية/الإيضاح المُختلفة في العمل.

The two criteria he uses result in the fourfould characterization of narrators into extradiegetic / intradiegetic on one hand, and homodiegetic / heterodiegetic on the other.

المِعيارين اللذان أستخدمهما نتُجت في وصفه الذي يضُم أربعة اجزاء للرُواة إلى (extradiegetic intradiegetic)من جهة ، و الـ (homodiegetic / heterodiegetic) من جهة أخرى .

Note: Do not confuse [in fiction] the narrating instance with the instance of writing, the [fictional] narrator [sender] with the [real] author, or the [fictional] recipient [receiver, addressee of the [fictive] narrative with the [real] reader of the work.

ملاحظه : لاتخلط (في الأدب) بين نموذج الروايه و نموذج الكتابه .الراوي(الخيالي) أوالمُرسل مع الكاتب (الحقيقي) ، او المتلقي الخيالي (المستقبل: المُخاطب للروايه الخيالية) مع القارئ الحقيقي للعمل.

❖ From the point of view of time, there are four types of narrating:

و مِن وُجهة نظر الوقت ، هنا أربعة أنواع للسرد (أو) الرواية :

❖ 1-SUBSEQUENT: The classical (most frequent) position of the past-tense narrative.

١ - التسلسل : الموقف الكلاسيكي الأكثر تكرارا للروايه بصيغة الماضي.

❖ 2- PRIOR: Predictive narrative, generally in the future tense (dreams, prophecies) [this type of narrating is done with less frequency than any other]

٢ - الأسبقية : الرواية التنبؤية وغالبا تكون بصيغة المستقبل (أحلام وتنبؤات) وهذا النوع من السرد يتم بتكرار اقل من أي نوع أخر.

❖ 3- SIMULTANEOUS: Narrative in the present contemporaneous with the action (this is the simplest form of narrating since the simultaneousness of the story and the narrating eliminates any sort of interference or temporal game).

٣ - في الوقت نفسه : الرواية في الوقت الحاضر تُزامن الحدث (هذه ابسط صيغه للرواية حيث أن مزامنة القصة مع الرواية أو سردها يزيل أي نوع من التداخل أو اللعبة الزمنية)

❖ 4-INTERPOLATED: Between the moments of the action (this is the most complex) [e.g., epistolary novels]

٤ - التشابك : بين لحظات الحدث (هذا هو الاكثر تعقيدا) مثال على ذلك : (الروايات التي على هيئة رسائل متشابكه)

Homodiegetic Narrator: a story in which the narrator is present in the story he narrates

الـHomodiegetic : وهي القصة التي يكون الراوي حاضر فيها.

Heterodiegetic Narrator: a story in which the narrator is absent from the story he narrates

الـHeterodiegetic : وهي القصة التي يكون الراوي ليس موجودا فيها.

Extradiegetic Narrative: The narrator is superior, in the sense of being at least one level higher than the story world, and hence has a good or virtually complete knowledge of the story he narrates.

الـ Extradiegetic : يكون الراوي متفوق بمعنى انه في مستوى أعلى من مستوى عالم القصة بدرجة واحدة على الأقل ، وبالتالي يكون لديه معرفه أفضل وأكمل عن القصة التي يرويها.

Intradiegetic Narrative: the narrator is immersed within the same level as that of the story world, and has limited or incomplete knowledge of the story he narrates.

الـIntradiegetic : يكون الراوي مُنغمساً في نفس مستوى القصة ، فيكون لديه معرفه محدده وغير مكتملة للقصة .

Sources

Gerard Gennette, *The Narrative Discourse*, trans. Jane E. Lewin, Foreword by Jonathan Culler (Ithaca, NY: Cornell University Press), 1983.

Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (London: Routledge), 1975.

Lecture 9

Author Critiques:

1. Roland Barthes: "The Death of the Author"

رونالد بارتز و "موت الكاتِب"

Structuralism "البُنيويّة"

- Structuralism usually designates a group of French thinkers who were influenced by Ferdinand de Saussure's theory of language

ترمُز البنيوية لطائفة من المُفكرين الفرنسيين الذين تأثروا بنظرية فيرناند دي سوجرز للّغة.

- They were active in the 1950s and 60s and applied concepts of structural linguistics to the study of social and cultural phenomenon, including literature.

وكانوا نشطِين عام 1950 و في الستينات و طبقوا مفهوم البنيوية اللغوي لدراسة الظواهر الثقافية الإجتماعية بما فيها الأدب.

- Structuralism developed first in Anthropology with Claude Levi-Strauss, then in literary and cultural studies with Roman Jackobson, Roland Barthes, Gerard Gennette, then in Psychoanalysis with Jacques Lacan, Intellectual History with Michel Foucault and Marxist Theory with Louis

Althusser. These thinkers never formed a school but it was under the label "Structuralism" that their work circulated in the 1960s and 70s (Jonathan Culler, *Introduction to Literary Theory*)

تطورت البُنيوية أولا في علم الإنسان بواسطة كلاود ليفسراوس وبعد ذلك في الدراسات الأدبية و الثقافيّة بواسطة رومان جاكوبسن و رونالد بارتز و جيرارد جينيت ، و بعد ذلك في التحليل النفسي بواسطة جاكويز لاكان ، و في التاريخ الفِكري بواسطة ميشيل فوكو و النظرية الماركسية بواسطة لوبز الذوزر. هؤلاء المفكرين لم يكونوا مدارِس إنما كانوا جميعهم يعملون تحت عنوان (البنيوية)حيث ذيعت أعمالهم و تم تداولها في عام1960 أي في الستينات .

- **In Literary Studies: "الدراسات الأدبية "**
- Structuralism is interested in the conventions and the structures of the literary work.
  - كانت البُنيويّة مُهتمة بالتقاليد و هيكل العمل الأدبي .
- It does not seek to produce new interpretations of literary works but to understand and explain how these works can have the meanings and effects that they do.
  - لم تكن تسعى لإنتاج تراجم جديدة للأعمال الأدبية بل إلى فهم و شرح كيف أن هذه الأعمال لها معانٍ و تأثيرات .
- It is not easy to distinguish Structuralism from Semiotics, the general science of signs, which traces its lineage to Saussure and Charles Sanders Pierce. Semiotics, though, is the general study of signs in behaviour and communication that avoids philosophical speculation and cultural critiques that marked Structuralism.
  - لم يكن من السهل التمييز ما بين البُنيوية و السيميائية (علم الإشارات العام) والذي يُنسب لكل من سوجرز و تشارلز ساندرز بيرز ، فعلم السيميائية هو دراسة عامّة للعلامات في السلوك والتواصل التي تتجنب المضاربة الفلسفية والإنتقادات الثقافية التي كانت احد العلامات البارزة في الحركة البنيوية .

Roland Barthes 1915-1980

This presentation will illustrate the work of one of the most prominent figures in French Structuralism, Roland Barthes, on a topic that has attracted a lot of attention: the function of the author in literature.
We will focus mostly on his famous article: “The Death of the Author,” published in his book *Image, Music, Text*, trans. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977): pp. 142-48.

فيما يلي سوف نوضّح أعمال أحد الشخصيات البارزة في البُنيويّة الفرنسية و هو رونالد بارتز، والذي استقطب الكثير من الإنتباه بخصوص: وظيفه الكاتِب في الأدب ، و سوف نركز بشكل اكثر على مقالته "موت الكاتِب"

The Author: A Modern Invention "الكاتب: إختراع حديث "

- Barthes reminds the reader in this essay that the idea of the “author” is a modern invention.
  - يُذكر بارتز القارئ بأن فكرة " الكاتب" هي عبارة عن اختراع حديث!

- The author, he says, is a modern figure, a product of our modern society. It emerged with English empiricism, French rationalism and the personal faith of the Reformation, when society discovered the prestige of the individual, of, as it is more nobly put, the ‘human person.’
  - يقول بان الكاتب هو شخصيةٍ حديثة من نِتاج مجتمعنا الحديث . ظهرت مع الامبريالية الانجليزية و العقلانية الفرنسية والإيمان الذاتي للإصلاح ، عندما اكتشف المجتمع و أدرك نفوذ الفرد لانه (بشر) .

- Literature is tyrannically centred on the author, his life, person, tastes and passions.
  - الأدب يُركز بشكل مُستبد على الكاتب نفسه و على حياته و شخصُه و أذواقه و شغفه .

❖ The explanation of a text is sought in the person who produced it. In ethnographic societies, the responsibility for a narrative is never assumed by a person but by a mediator, a relator.

- وتفسير النص أصبح يُرى من خلال الشخص الذي كتبه ، في المجتمعات الأنثروبولوجية لا تُقدّر مسؤولية السرد من خلال شخص بل مِن خلال وسيط .

The Function of the Author "وظيفة الكاتِب"

❖ The explanation of a work is always sought in the man or woman who produced it, as if it were always in the end, through the more or less transparent allegory of the fiction, the voice of a single person, the author 'confiding' in us.

شرح النص الأدبي لطالما كان يتم من خلال الشخص الذي قام بكتابته كما لو كان دائماً في نهاية المطاف وذلك يكون أكثر أو أقل من خلال قصة رمزية شفافة ، أو من خلال صوت شخص مُفرد ،هو ما يوثّقه الكاتب فينا .

❖ The author, as a result, reigns supreme in histories of literature, biographies of writers, interviews, magazines, as in the mind of the critics anxious to unite the works and their authors/persons through biographies, diaries and memoirs.

- ويمتلِك الكاتِب – نتيجة لهذا- مكانه سامية في تاريخ الأدب، و سِير الكُتّاب ، المقابلات ، المجلات ، و كما في عقول النقاد الذين يتوقون لتوحيد الأعمال مع مؤلّفيها من خلال السِيَر الذاتية و اليوميات و المُذكّرات .

❖ Literary criticism, as a result, and literature in general are enslaved to the author. The reader, the critic, the historian all read the text of literature only to try to discover the author, his life, his personality, his biography, psychology etc.

- النقد الادبي –نتيجة لهذا- و الأدب بشكل عام أصبح مُستعبدا (enslaved) للمؤلف . وبالتالي أصبح كل من القرّاء العاديون و النُقاد و المؤرّخون يقرأون النص لغرض إكتشاف الكاتِب و حياته و شخصيته و سيرة حياته و نفسيته .

❖ The work or the text, itself, goes unread, unanalyzed and unappreciated.

- العمل نفسهُ أو النص لا يتم قراءته ولا يتم تحليله وبالتالي لايتم تقديره .

The Death of the Author "موت الكاتِب"

❖ Barthes proposes that literature and criticism dispose of the the author – hence the metaphor of “the death of the author.”

-يقترح بارتز بأن يقوم الأدب و النقد بإستبعاد المؤلف و على ذلك تم إستخدام الإستعارة (موت المؤلف)

❖ Once the Author is removed, he says, the claim to decipher a text becomes quite futile.

-و حينما يتِم إبعاد المؤلف ، تُصير المطالبة بفك شيفرات النص غير مجدية تماما.

❖ The professional critics who claims to be the guardian of the text because he is best placed to understand the author’s intentions and to explain the text, looses his position. All readings become equal.

- و النُقّاد المحترفين يزعمون بأنهم الوُصاة على النص لأنّه يُعد المكان الأفضَل لفهم نوايا المؤلف و شرح النص يفقد مكانته فأصبحت جميع النصوص متساوية .

❖ Roland Barthes questioned the traditional idea that the meaning of the literary text and the production of the literary text should be traced solely to a single author.

- ويتساءل بارتز حول الفكرة التقليدية التي تنص على أن معنى النص الأدبي و إنتاجُه لابد أن تتبع مؤلف واحد فقط.

❖ Structuralism and Post structuralism proved that meaning is not fixed by or located in the author’s ‘intention.’

- أثبتت البُنيويّة و المابعدبنيوية بأن المعنى لا ثابتاً أو محدّداً داخل إطار نوايا الكاتِب .

❖ Barthes rejected the idea that literature and criticism should rely on “a single self-determining author, in control of his meanings, who fulfils his intentions and only his intentions” (Terry Eagleton).

- رفض بارتز فكرة أن الأدب و النقد يجب أن يعتمِدان على (مؤلف ذو قرار شخصي) في التحكم بمعانيه و التي تحقق نواياه هو فقط .

From ‘Work’ to ‘Text’ "مِن النص إلى العمل"

- According to Roland Barthes, it is language that speaks and not the author who no longer determines meaning. Consequences: We no longer talk about works but texts.

- و وِفقاً لرونالد فاللغة هي التي تتحدث ليس المؤلف من يفعل حيث لم يعد بوسعه ان يقرر اختيار المعاني (وبالتالي فنحن نتحدث عن الأعمال وليست النصوص).

"It is now known that a text is not a line of words realising a single 'theological' meaning (the 'message' of the Author-God) but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture." Barthes, "The Death of the Author."

- " والآن أصبح معروفاً بان النصوص لم تعد سطراً من الكلمات التي تقوم بتحقيق رسالة المؤلف. بل مساحه متعددة الأبعاد من التنوع في الكتابة ، لاشيء منها مُبتكر ، ممزوج او متضارب ، النص هو نسيج من الاقتباسات المُستمدة من عدد لايُحصى من مراكز الثقافة .

"Did he [the author] wish to express himself? he ought at least to know that the inner 'thing' he thinks to 'translate' is itself only a ready-formed dictionary, its words only explainable through other words, and so on indefinitely." (Ibid)

- "هل كان الكاتب يرغب أن يُعبر عن نفسه ؟ هل كان ينبغي عليه على الأقل أن يعرِف الشيء الداخلي الذي يفكر فيه لو أراد ان يقوم بترجمته هل هو مجرد قاموس جاهز . كلماته مفهومه فقط من خلال كلمات أخرى وهكذا الى مالانهايه..

From Author to Reader "من المؤلّف إلى القارئ"

- Barthes wants literature to move away from the idea of the author in prder to discover the reader, and more importantly, in order to discover writing.

- أراد بارتز أن ينتقل الأدب من فكرة التمحور حول المؤلف إلى اكتشاف القارئ و بالتالي و هو الأهم من ذلك اكتشاف الكتابة .

A text is not a message of an author; it is "a multidimensional space where a variety of writings, none of them original, blend and clash."

- النص ليس رسالة من المؤلف ، بل مساحه متعددة الأبعاد حيث تتمازج و تتعارض فيها الكتابات المُختلفة والتي لاشيء منها يتميز على الآخر.

A text is made of multiple writings, drawn from many cultures and entering into mutual relations of dialogue, parody, contestation, **but there is one place where this multiplicity is focused and that place is the reader, not, as was hitherto said, the author.**

- النص هو نتاج كتابات متعددة مستخلصه من العديد من الثقافات وداخله ضمن روابط متبادَلة من الحوارات ، المحاكاة الساخرة ،المخاصمات ، لكن هناك مكان واحد فقط تتمركز فيه هذه التعددية وهذا المكان هو القارئ ، وليس كما قال هيثيرتو سابقا بأنه المؤلف.

❖ In other words, it is the reader (not the author) that should be the focus of interpretation. The process of signification that a text carries are realized concretely at the moment of reading.

- و بعبارة اخرى فللقارئ (وليس الكاتب)هو من يجب ان يكون محور التفسير .وعملية التعبير عن المضمون التي يحمِلها النص يتم إدراكها بشكل ملموس منذ البدء في القراءه.

❖ The birth of the reader has a cost: the death of the Author.

- ولادة القارئ لها ثمن : وهذا الثمن هو موت المؤلف.

From Work to Text "مِن العمل إلى النص"

❖ The text is plural, “a tissue of quotations,” a woven fabric with citations, references, echoes, cultural languages, that signify FAR MORE than any authorial intentions.

- النص (جمع) وهو نسيج مِن الاقتباسات ،) أي قماش منسوج من الاستشهادات ، المراجع , الأصداء ، لغات ثقافيه التي تعني أكثر بكثير من أي نوايا كتابيه او تأليفيةِ .

It is this plurality that needs to be stressed and it can only be stressed by eliminating the function of the author and the tyranny of the author from the reading process.

- . ان هذه التعددية هي التي تحتاج التأكيد عليها ولا يمكن ذلك الا عن طريق القضاء على وظيفة الكاتب وطغيانه على عملية القراءة.

From Author to Scriptor "مِن المؤلف إلى السكريبتر"

- The Author, when believed in, is always conceived of as the past of his own book: book and author stand automatically on a single line divided into a before and an after.
  - .الكتاب والمؤلف يقفان تلقائيا على خط واحد ينقسم الى ، ماقبل ومابعدلذلك عندما نؤمن بالمؤلف نتصوره كماضي لكِتابه .

- The Author is thought to nourish the book, which is to say that he exists before it, thinks, suffers, lives for it, is in the same relation of antecedence to his work as a father to his child.
  - و يُعتقد بأنّ الكاتب يجب عليه أن يغذي الكِتاب حيث انه وُجِد قبله ، عاش و فكر و عانة من اجل كتابه ، تماما كالعلاقه بين الإبن و أبيه هي العلاقة ما بين الكِتاب و مؤلّفة.

- In complete contrast, the modern scriptor is born simultaneously with the text, is in no way equipped with a being preceding or exceeding the writing, is not the subject with the book as predicate; there is no other time than that of the enunciation and every text is eternally written here and now, at the moment it is read.
  - وعلى النقيض تماما, فالسكريبتر الحديث (modern scriptor) وُلد مع ولادة النص ، لا يُعد أبداً كونه مجهزاً قبل الكتِابة أو متجاوزاً إيّاها، ولايكون موضوع الكتاب مُتوقعا من قبل او كان في ذهن السكريبتر في زمن يسبق كتابته للنص : أي انه لا يوجد زمن آخر لا قبل ولا بعد كتابة السكريبتر للنص يربطه بالنص لا يوجد بينهما علاقة الا في نفس وقت كتابة او قول كلمات النص.

The Modern Scriptor "السكريبتر الحديث"

- The modern scriptor has, as Barthes describes it, the hand cut off from any voice. He is borne by a pure gesture of inscription (and not of expression), traces a field without origin – or which, at least, has no other origin than language itself, language which ceaselessly calls into question all origins.
  - السكريبتر الحديث – كما يصفه بارتز - هو يد تكتب ليس لها صوت يوجهها. يسير على مسار لا أصل له او على الأقل لا يوجد أصل له غير اللغة نفسها ، لغه تدعوا طوال الوقت الى التشكيك في الأصول.

- Succeeding the Author, the scriptor no longer bears within him passions, humours, feelings, impressions, but rather this immense dictionary from which he draws a writing that can know no halt: life never does more than imitate the book, and the book itself is only a tissue of signs, an imitation that is lost, indefinitely deferred

- و تبَعا لإستبعاد الكاتِب لم يعُد السكريبتور يحمل بداخله المشاعر والأمزِجة و الاحاسيس والإنطباعات بل بدلاً مِن هذا القاموس الهائل الذي يستقي مِنه كتاباته التي لا تتوقف : نجد الحياة لا تفعل أكثر من محاكاة الكِتاب و الكتاب نفسه ليس إلا نسيج من العلامات أو الإشارات ، ليس إلا تقليداً مفقود ، مؤجلاً لأجل غير مسمى.

*ملاحضة :
السكريبتر : هي كلمة و مصطلح استخدمه بارتز بشكل صريح لعرقلة الإستمرارية التقليدية للقوة ما بين مصطلحي (مؤلفـauthor) و سُلطة(authority)

Lecture 10

Author Critiques: الانتقادات الموجّهة للكاتِب

1. Michel Foucault: “What is an Author?”

Foucault's Title "عُنوان فوكو"

❖ Even with his title, Foucault is being provocative, taking a given and turning it into a problem.

His question ("What is an Author?") might even seem pointless at first, so accustomed have we all become to thinking about authors and authorship.

- حتى في عُنوانه نجِدُه إستفزازيّا ، يأخذ أمرا ما و يُحوّله إلى مُشكلة .

سؤاله : (ماهو المؤلف ؟) قد يبدو في البدايه بلا هدف و لكنه يجعلنا نفكر في ماهيّة الكاتب و الكِتابَة .

❖ The idea of the Death of the Author " فكرة موت المؤلف"

❖ Foucault questions the most basic assumptions about authorship. He reminds us that the concept of authorship hasn't always existed.

- شكّكَ فوكو في الافتراضات الاساسيه في التأليف وأخذَ يُذكرنا ان مفهوم لتأليف" authorship" لم يكُن موجوداً بشكل دائم.

It "came into being," he explains, at a particular moment in history, and it may pass out of being at some future moment.

- و يقول بإنّ هذا المصطلح قد ظهر إلى الوُجود في لحظه ما مِن لحظات التاريخ و قد يتلاشي من الوجود في لحظة ما مِن لحظات المُستقبل .

- Foucault also questions our habit of thinking about authors as individuals, heroic figures who somehow transcend or exist outside history (Shakespeare as a genius for all times and all place).

- كما و يتساءل فوكو عن سبب تفكيرنا المُعتاد في الكُتّاب كأفْراد ، أو شخصيات بطُوليّة صعدت سلم التاريخ أو ربما تواجدك خارج التاريخ على سبيل المِثال (شيكسبير كنابغة كل مكان وزمان)

- Why, he wonders, are we so strongly inclined to view authors in that way? Why are we often so resistant to the notion that authors are products of their times?

- و يتعجّب فيقول : لماذا نميلُ إلى هذه الدرجَة لتصوّر الكُتاب بهذا الشكل ؟ لِماذا نُقاوم و نرفض فكرة ان هؤلاء الكُتّاب هم نِتاج لأزمنتهم ؟

- According to Foucault, Barthes had urged critics to realize that they could "do without [the author] and study the work itself.” This urging, Foucault implies, is not realistic.

- نبّه بارتز النقّاد بأنّه بإمكانهم دراسة النص أو العمل الادبي من دون التطرق إلى الكاتب، و وفقاً لفوكو فهو يرى هذا التنبيه غير اقعيّاً .

- Foucault suggests that critics like Barthes and Derrida never really get rid of the author, but instead merely reassigns the author's powers and privileges to "writing" or to "language itself."

- كما و افتَرض فوكو بأن النقاد أمثال بارتز و ديريدا لم يتخلصوا من الكاتِب كلياً بل هم بدلاً مِن ذلك قاموا بإعادة تعيين قوى الكاتب و إمتيازاته إلى كتاباته و لُغته نفسها .(يعني ركزوا على الكتاب أكثر من مؤلفه)

- Foucault doesn't want his readers to assume that the question of authorship that's already been solved by critics like Barthes and Derrida.

He tries to show that neither Barthes nor Derrida has broken away from the question of the author--much less solved it.

- كما و لَم يُرِد فوكو من قُرّاءِه أن يعتبروا أن هذا السؤال (فيما يتعلق بسُلطة الكاتِب) أنّهُ قد حُلّ أخيراً من قبل النقاد كـ بارتز و ديريدا.

و حاول أن يُظهِر أنّ كلاً من بارتز و ديريدا لم يستطيعا الخُروج عن قضيّة (السؤال حول الكاتِب) ولم يقوموا كذلك بحلّها.

The Author as a Classificatory Function

"الكاتِب بإعتباره وظيفةً تصنيفيّة "

❖ Foucault asks us to think about the ways in which an author's name "functions" in our society. After raising questions about the functions of proper names, he goes on to say that the names of authors often serve a "classifactory" function.

ويطلب فوكو منا أن نفكر بطرق يكون لإسم الكاتب فيها دوراً فاعلاً في مُجتمعاتِنا . و بعد طرحه لهذا السؤال راح يقول بأنّ أسماء الكُتاب غالباً ما تخدمنا من الناحية التصنيفية .

❖ Think about how the average bookstore is organized.

When you go to the bookstore looking for Oliver Twist, most of the time you will search under the section:

فلنُفكر كيف يُمكن تصنيف معدل الكُتب حينما نذهب إلى أحد المكتبات و نبحث عن رواية أوليفر تويست ، في كثير من الأحيان يكون التصنيف هكذا :

Charles Dickens, or you will ask for the novels of Charles Dickens.

سنبحث عن إسم كاتب الروايَة و نبدأ بالبحث عن رواياته (واللي طبعاً هي واحده من أعماله يعني عشان نلقى قصة معينه لازم نسأل عن إسم الكاتب أولا و بعدين ندور بين أعماله عشان نلقاها ، هذه هي وظيفة إسم الكاتب بنظر فوكو)

It probably wouldn't even occur to you to make your search in any other way. It’s almost unconscious.

وعلى الأرجح لن تكُون هناك أي طريقة أخرى للبحث عن الكُتب . ستكون عملية لا واعيَة .

❖ The “Author Function”

"وظيفة الكاتِب"

- Now, Foucault asks, why do you--why do most of us--assume that it's "natural" for bookstores to classify books according to the names of their authors? What would happen to Oliver Twist if scholars were to discover that it hadn't been written by Charles Dickens? Wouldn't most bookstores, and wouldn't most of us, feel that the novel would have to be reclassified in light of that discovery? Why should we feel that way? After all, the words of the novel wouldn't have changed, would they?

والآن يتساءل فوكو لماذا –الغالبيّة منا- تعتقد بأنه من الطبيعي أن تقوم المكتبات بتصنيف الكتب وفقاً لأسماء كُتّابِها ؟ ماذا سيحصل لقصة أوليفر تويست لو أكتشف الدارسون و العلماء فيما بَعد بأنّها لم تكتب بواسطة تشارلز ديكنز ؟ ألن تشعر معظم المكتبات و مُعظمنا بأنّ أوليفر تويست قد يجب إعادة تصنيفها ضِمن إطار هذه الإكتشافات ؟ ماذا سيكون شعورنا آنذاك ؟ هذا كله لَن يُغيّر حرفا واحد من حروف القصة اليس كذلك ؟

- Foucault here introduces his concept of the "author function." It is not a person and it should not be confused with either the "author" or the "writer." The "author function" is more like a set of beliefs or assumptions governing the production, circulation, classification and consumption of texts.

و يُقدم فوكو هنا مفهومه لوظيفة الكاتب "author function " فهو ليس بشخص ولا يجب الخلط ما بين "الراوي " و "الكاتِب" فوظيفة الكاتب هُنا هي أقرب ما يكون لمجموعة من الإعتقادات أو الفرضيات تحكم المنتَوج الأدبي ، تجري في النصوص و تُصنّفها و تستهلكها .

❖ Characteristics of the “Author Function”

" خصائِص وظيفة الرّاوي "

❖ Foucault identifies and describes **four** characteristics of the "author function”:

عرّف فوكو و شرح أربعة خصائص لوظيفة الراوي :

1. The "author function" is linked to the legal system and arises as a result of the need to punish those responsible for transgressive statements.

   There is the need here to have names attached to statements made in case there is a need to punish someone for transgressive things that get said.

فوظيفة الرّاوي مُرتبطة بالنِّظام القانوني ونشأت نتيجة للحاجة لعِقاب اولئك المسئولين عن المُخالفة .

هناك حاجة لوجود أسماء مصحوبة بتقارير أوجدت لغرض مُعاقبة أحدهم حين يتفوّه بأشياء غير قانونية (مخالفة) (يعني أنو لما الكاتب يكتب في روايته أمور آثمة او غير مشروعة يكون أسمه عندهم و يقدرون يعاقبونه)

2. The "author function" does not affect all texts in the same way. For example, it doesn't seem to affect scientific texts as much as it affects literary texts. If a chemistry teacher is talking about the periodic table, you probably wouldn't stop her and say, "Wait a minute--who's the author of this table?" If I'm talking about a

poem, however, you might very well stop me and ask me about its author.

و وظيفة الكاتِب لا تؤثّر على جميع النصوص بنفس الطريقة ، مثلاُ هي لا تؤثر على النص العلمي بنفس القدر الذي تؤثر فيه على النص الأدبي ، فمثلاً لو تحدثت الأستاذة عن الجدول الدوري على الأرجح بأنّك لن تُوقفيها لتسأليها ": لحضة من فضلك .. من هو مؤلف هذا الجدول ؟" ولكن لو تحدثت عن قصيدة فمن المحتمل جداً أن توقفيها لتسأليها عن مؤلفها .

3. The "author function" is more complex than it seems to be.

This is one of the most difficult points in the essay. To illustrate, Foucault gives the example of the editorial problem of attribution-- the problem of deciding whether or not a given text should be attributed to a particular author.

وظيفة الكاتب قد تكون أكثر عقيداً مما تبدوا عليه

وهذه أحد أصعب النقاط في الدرس ، و للتوضيح يعطينا فوكو أمثلَة على المشاكل التحريرية في النِسبة (إنتساب الكِتاب لفلان) و مُشكلة تقرير ما إذا كان هذا الكتاب يجب أن يُنسب إلى كاتب بعينِه .

This problem may seem rather trivial, since most of the literary texts that we study have already been reliably attributed to an author. Imagine, however, a case in which a scholar discovered a long-forgotten poem whose author was completely unknown.

قد تبدوا هذه المُشكلة تافهه طالما أن مُعظم النصوص التي ندرسها الان قد تم نِسبتها إلى كتابها . تخيل ماذا لو أن أحد الدارسون إكتشف قصيدة منسية منذ القِدم لا يُعرف من هو كاتِبُها !

Imagine, furthermore, that the scholar had a hunch that the author of the poem was William Shakespeare.

ضِف على ذلك لو أنّ هذا الدارس كان لديه شعوراً بأنس كاتب هذه القصيدة هو ويليام شيكسبير .

What would the scholar have to do, what rules would she have to observe, what standards would she have to meet, in order to convince everyone else that she was right?

ماذا سيكُون على الدارس فِعله ؟ ماهي القوانين التي سيكون عليه رصدَها (أو عليها رصدها) ماهي المعايير التي سيكون عليه أن يُلبّيها ؟ حتى يتمكّن مِن إقناع الجميع بان ما يفعلُه صحيح ؟

4. The term "author" doesn't refer purely and simply to a real individual.

و مُصطلح " مؤلف " لا يُشير ببساطة و شفافية إلى فرد حقيقي.

The "author" is much like the "narrator," Foucault suggests, in that he or she can be an "alter ego" for the actual flesh-and-blood "writer."

فالمؤلّف يُشبه كثيراً الرّاوي ، و يرى فوكو بأنّ هذا الشخص (المؤلف أو الراوي) قد يكون روحاً و كياناً آخر للإنسان الحقيقي الذي قام بكتابة العمل "الكاتب".

“Author Function” Applies to Discourse

"وظيفة المؤلّف تنطبق على الخِطابة "

❖ Foucault then shows that the "author function" applies not just to individual works, but also to larger discourses.

عندها أخذ يبين بأن وظيفة المؤلف لاتنطبق فقط على الأعمال الفردية ، لكن أيضا تنطبق على الخطابات الأكبر

This, then, is the famous section on "founders of discursivity" – thinkers like Marx or Freud who produce their own texts (books), and "the possibilities or the rules for the formation of other texts."

هذا هو القِسم الأشهر عند "مؤسّسِي الخطابة " المفكرين أمثال ماركس و فرويد الذين أنتجو نصوصهم الخاصة (كتبهم) و(الامكانيه او قواعد الصياغة للنصوص الأخرى)

- He raises the possibility of doing a "historical analysis of discourse," and he notes that the "author function" has operated differently in different places and at different times.

أثار احتمالية عمل " تحليلي تاريخي للخطابة " ولاحظ بانّ وظيفة الكاتِب شُغِّلت بشكل مختلف في أماكِن و أوقات مُختلفة .

- Remember that he began this essay by questioning our tendency to imagine "authors" as individuals isolated from the rest of society.

تذكر بأنّهُ قد بدأ مقالته هذه مُثيراً تساؤلاته حول اعتبارنا أن الكاتب أو المؤلف شخص لا يشبه بقية المجتمع ؟

- Foucault, in the end, argues that the author is not a source of infinite meaning, but rather part of a system of beliefs that serve to limit and restrict meaning. For example: we often appeal to ideas of "authorial intention" to limit what someone might say about a text, or mark some interpretations and commentaries as illegitimate.

في النهاية يقول فوكو بان المؤلف ليس مصدراً للمعنى المُطلق بل هو جزء مِن نظام من المُعتقدات التي تخدم في حصر وتقييد المعنَى ، وعلى سبيل المثال : كثيراً ما تروق لنا فكرة (النيّة التأليفيّة) لحصر ما قد يقوله الشخص عن نص ما أو الإشارة إلى بعض التفسيرات أو التعليقات بانّها غير شرعية .

- At the very end, Foucault returns to Barthes and agrees that the "author function" may soon "disappear." He disagrees, though, that

instead of the limiting and restrictive "author function," we will have some kind of absolute freedom.

Most likely, one set of restrictions and limits (the author function) will give way to another set since, Foucault insists, there must and will always be some "system of constraint" working upon us.

وفي النّهاية يعود فوكو لبارتز ليوافق على فِكرة أن "وظيفة المؤلّف" قد تتلاشى و تختفي قريباً . وفي نفس الوقت يُخالفه فيقول بأنه بدلاً مِن حَصر وظيفة الكاتِب سيكون لدينا نوعاً من الحريّة الأكيدة.

و على الأرجَح ، فمجموعة من القُيود والحدود (وظيفة الكاتب) سوف تفسح المجال لمجموعة أخرى لذا يُصر فوكو على وجود نظاماً للقيود يعمل لصالحنا .

❖ **Sources**

❖ Foucault, M. (1977). “What is an author?” *Language, counter-memory, practice* (pp. 113-138). Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.

Lecture 11

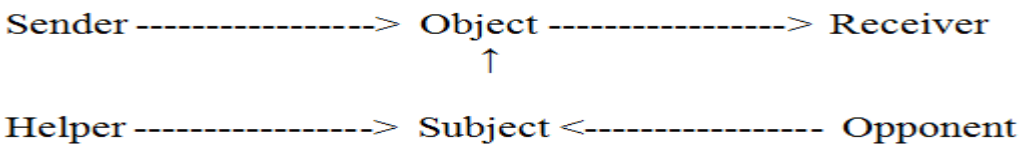
Greimas: The Actantial Model

Origins of the Actantial Model

" اصول الـ نموذج الكيان الفاعل **"**

(الكيان الفاعِل أو الكيان البطولي **" Actantial Model"** : هو مُصطلح أدبي غير موجود في معظم المعاجِم ، ويشير إلي أي كيان يقوم بدور البطولة و قد يكون هذا الكيان مخلوقاً ما أو مكاناً ما كمدينه ما أو قد يكون عبارة عن منزل أو غرفة أو قد يكُون آلهة أو قد يكون مجموعة من الشّخصيات نشير إليها بإسم واحد كـ لجيش مثلاً أو كالثوّار أو سكان المدينه أي أنه لا يتناول الأفراد فرداً فرداً بل يتناولهم كمجموعات و وحدات و قد يكون أيضاً رمزاً مُجرّداً كالحرّية أو السلام أو ما إلى ذلك ، طيب كيف نفرق بينه و بين الشخصية character اللي هي المُمثّل المُفرد ؟ هذا الشئ رح نتناولُه في هذه المحاضرة بإذن الله)

- During the sixties, A. J. Greimas proposed the actantial model based on the theories of Vladimir Propp.
- The actantial model is a tool that can theoretically be used to analyze any real or thematized action, but particularly those depicted in literary texts or images.
- In the actantial model, an action may be broken down into six components, called actants. Actantial analysis consists of assigning each element of the action being described to one of the actantial classes.
- **The Actantial Model**



- في الستّينات ، إقترح أي جيه جرِيمَس هذا النمُوذج مُستنداً إلى نظريات فلاديمير برووب.
- و يُعد هذا النموذج آداةً يُمكن إستخدامها نظرياً لتحليل أي نشاط حقيقي أو مطرُوح ضِمن إطار معين أو حقيقي" thematized " وبشكل خاص ومحدد تلك الاعمال المصوره في نصوص ادبيه او صور
- كما و في هذا النمّوذج قد تُحلّل الأحداث إلى سته مكوّنات يطلق عليها الـ "actants " ، و يقوم تحليل الكيان البُطُولي على تعيين كل من هذه العناصِر الستّة ويصِفُها كجزء مِن (طبقات) الكيان البطولي .

المُرسل---------- >الهدف أو المفعول به ---------- >المستقبل

المساعد ---------- > الفاعل ---------- > الخصم..

1. **The subject**: the hero of the story, who undertakes the main action.
2. **The object**: what the subject is directed toward
3. **The helper**: helps the subject reach the desired object
4. **The opponent**: hinders the subject in his progression
5. **The sender**: initiates the relation between the subject and the object
6. **The receiver**: the element for which the object is desired.

١ - الفَاعِل : وهو بطل القصه الذي يقوم بالعمل الرئيسي.
٢ - الهدّف (أو المَفعول به) : و هو الشئ الذي يُوجّه إليه فعل الفاعِل.
٣ -المُساعد : وهو الذي يساعد الفاعل في الوصول الى الهدف المنشود.
٤ - الخَصُم : وهو الذي يقوم بإعاقة الفاعل في تقدّمه.
٥ - -المُرسل : و هو من يؤسس العلاقة ما بين الفاعل والمفعول به.
٦ - المُستقبِل : العُنصر الذي ينشُده الهدّف .

Actant Vs. Character

"الفاعِل مُقابل الكيان الفاعِل، كيف نفرق بينهما ؟"

The actants must not be confused with characters because:

يجب أن لا نخلط ما بين الكيان الفاعِل و الفاعل (المُمثّل أو الشخصية المفردة) و ذلك بسبب :

- ✓ An actant can be an abstraction (the city, Eros, God, liberty, peace, the nation, etc), a collective character (the soldiers of an army) or even a group of several characters.

- الكيان الفاعِل قد يكون شيئاً مجرداً (كمدينه ، أيروس (آلهة الحُب)، آلهة ، حُريّة ، موطن .الخ) و قد يكون شخصية جماعيّة (كجنود في الجيش) أو حتى مجموعة من الشخصيات المُتعدّدة .

✓ A character can simultaneously or successively assume different actantial functions

- يُمكن للشخصية أن تتولّى المهام المُختلفة للكيان الفاعِل في آن واحد أو على التوالي .

✓ An actant can be absent from the stage or the action and its presence can be limited to its presence in the discourse of other speakers

- و يُمكن للكيان الفاعِل أن يكون غائباً عن خشبة المسرح والأحداث و أن يكون حضوره مقصوراً على كلام المتحدثين (المُمثّلين) .

❖ An actant, says Greimas, is an extrapolation of the syntactic structure of a narrative. An actant is identified with what assumes a syntactic function in the narrative.

- وكما يقول جيرماس فالكيان الفاعِل هو استقراء للبُنيه النحويه للسرد . ويتم التعرف على الكيان الفاعِل بما يتم افتراضه من قِبل الوظيفه النحويه في الروايه.

❖ **Six Actants, Three Axes** " الكيانات الفاعلة الستّه و المحاوِر الثلاثة "

❖ The six actants are divided into three oppositions, each of which forms an axis of the actantial description:

و تُقسّم الكيانات الفاعِلة الستّة إلى ثلاث مُعارضات و كلّ منها تشكّل محوراً للوصف الكياني :

1. **The axis of desire - Subject – Object**: The subject wants the object. The relationship established between the subject and the object is called a junction. Depending on whether the object is conjoined with the subject (for example, the Prince wants the Princess) or disjoined

(for example, a murderer succeeds in getting rid of his victim's body), it is called a conjunction or a disjunction.

١ -**محور الرغبة – الفاعِل –الهدف المنشود : و** الفاعل بطبيعة الحال يريد ان يحصل على الهدف و العلاقة التي تُأسِّس مابين الفاعل و الهدف تُسمى (بالتقاطع أو مُفترق الطرق junction) و تعتمد على ما إذا كان الهدف (المفعول به) ملتصِق أو مُرتبِط بالفاعل (مثلا : الامير يريد الاميره) أو غير ملتصق أو مرتبط (مثلا : المجُرم نجح في التخلص من جسد ضحيّته) ، ويسمى الارتباط(conjunction) والانفصال . (Disjunction)

2- **The axis of power – Helper – Opponent**: The helper assists in achieving the desired junction between the subject and object; the opponent tries to prevent this from happening (for example, the sword, the horse, courage, and the wise man help the Prince; the witch, the dragon, the far-off castle, and fear hinder him)

٢ -محور القوّة – المُساعِد- الخَصمُ : و المُساعد يقوم بتقديم المساعده لغرض الحصول على التقاطع المنشود مابين الفاعِل و الهدف ،بينما يحاول الخَصم أن يمنع ذلك من الحُصُول ومن أمثله هذه الأشياء (السّيف أو الحِصان أو العربة أو رجل حكيم) تقوم بمساعَدة البطل أو (ساحرة أو تنين أو قلعه بعيدة أو خوف) يعيقه عن التقدم.

3. **The axis of transmission – Sender – Receiver:** The sender is the element requesting the establishment of the junction between subject and object (for example, the King asks the Prince to rescue the Princess).

٣ -محور الإنتقال- المُرسِل- المُستقبِل : والمُرسل هو العنصر الذي يطلِب تأسيس التقاطع مابين الفاعل و الهَدف (مثلاً أن يطلُب الملِك من الأمِير أن يُنقذ الأميرة) هنا الملك هو المُرسل .

The receiver is the element for which the quest is being undertaken. To simplify, let us interpret the receiver (or beneficiary-receiver) as that which benefits from achieving the junction between subject and object (for example, the King, the kingdom, the Princess, the Prince, etc.) The Senders are often also Receivers.

لمُستقبل هو العنصر الذي يُشرع مِن أجلِه الطلب أو هو من يستقبله ، للتّسهيل دعونا نفسر معنى (المستقبل أو المُستفيد) فالمُستقبِل هو من يستفيد مِن تحقيق التقاطُع ما بين الفاعِل و المفعُول بِه و مِن أمثلته (الملك ، المملكه , الاميره ، الامير ..الخ)و المُرسِل غالباً ما يُعد مُستقبِلاً أيضاً .

4. Greimas, A. J. (1966). *Sémantique structurale*, Paris: Presses universitaires de France.
5. Greimas, A. J. (1983). *Structural Semantics: An Attempt at a Method*. trans. Daniele McDowell, Ronald Schleifer and Alan Velie, Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press.
6. Anne Ubersfeld, *Reading Theatre*, trans. Frank Collins, University of Toronto Press, 1999.

Lecture 12

Poststructuralism and Deconstruction

المابعدبُنيويّة و التفكِيكِيّة

Definition

❖ Poststructuralism is a broad historical description of intellectual developments in continental philosophy and critical theory

-**المابعدبنيويه**: هو وصف تاريخي واسع للتطورات الفكريه في الفلسفة القارّيّ والنظريّ النقديّ .

❖ An outcome of Twentieth-century French philosophy

- أَتَت نتيجة للفلسفة الفَرنسية في القرن العشرون.

❖ The prefix "post’ means primarily that it is critical of structuralism

- و كلمة (مابَعد) تعني بشكل رئيسي أنّها تنتقِد البُنيويّة.

❖ Structuralism tried to deal with meaning as complex structures that are culturally independent.

- حاولت البنيويّة التعامل مع المعنَى كبُنية معقّدة مستقلة ثقافياً.

❖ Post-structuralism sees culture and history as integral to meaning .

- و المابعدالبنيويّة ترى الثقافة و التاريخ كجزء لا يتجرأ مِن المَعنى .

❖ Poststructuralism was a ‘rebellion against’ structuralism

- وكانت المابَعد بُنيويّة حركة ثوريّة ضد البُنيويّة .

❖ It was a critical and comprehensive response to the basic assumptions of structuralism

- وكانت ردة فعل حاسمة وشاملة للإفتراضآت الأساسيّ للبُنيويّ .

❖ Poststructuralism studies the underlying structures inherent in cultural products (such as texts)

- دَرست المابعد بُنيويّة الهياكل الكامِنة المتأصّلة في المنتوجات الثقافيّة (كالنصوص)

❖ It uses analytical concepts from linguistics, psychology, anthropology and other fields

- وتستَخدِم المفاهيم التحليليّة من علم اللغويات و علم النّفس و الأنثربولوجيا (عِلم الإنسان) و مجالات أُخرى

❖ The Poststructuralist Text (النُصوص المابعد-بُنيويَة)

❖ To understand a text, Poststructuralism studies:

لكي تتمكّن من فهم أحد نصوص المابَعدبُنيويّة عليك التالي :

✓ The text itself دراسة النّص

✓ the systems of knowledge which interacted and came into play to produce the text . دراسة أنظمة المعرفة التي تفاعلت معاً لإنتاج النص

❖ Post-structuralism: a study of how knowledge is produced, an analysis of the social, cultural and historical systems that interact with each other to produce a specific cultural product, like a text of literature, for example!

- تَدرُس ما بعد البُنيويّة كيفية إنتاج المعرفة ، تحليل المجتمع و الثقافة و الأنظِمة التاريخية التي تتفاعل مع بعضها البعض لإعطاء منتوج ثقافي معين كأحد نصوص الأدب على سبيل المِثال.

❖ Basic Assumptions in Postsctructuralism "فرضيّات أساسيّة في المابَعدبُنيويّة "

❖ The concept of "self" as a singular and coherent entity, for Poststructuralism, is **a fictional construct, an illusion.**

- مفهوم الذات "self" كفرد وكيان متماسك بالنسبة للمابعدبنيويّة هو بنيه وهميه أي مُجرد وهم.

- The “individual,” for Poststructuralism, is not a coherent and whole entity, but a mass of conflicting tensions + Knowledge claims (e.g. gender, class, profession, etc.)

  - وبالنّسبة لما بعدالبنيوية فللفرد ليس كائن متماسك ومتكامل بل كُتله من التوترات المتناقضة و المُتضارِبة وإدعاءات للمَعرفةً (كـ النوع و الطبقة و المهنة .. الخ

- To properly study a text, the reader must understand how the work is related to his own personal concept of self and how the various concepts of self that form in the text come about and interact.

- ولدراسة نص ما بشكل مناسب لابد على القارئ أن يفهم كيف أن العمل مُرتبط بمفهومه الخاص للذات وكيف أن المفاهيم المتنوعه للذات التي تتشكل في النص تتحقّق وتتفاعلَ.

Self-perception: Poststructuralism requires a critical attitude to one's assumptions, limitations and general knowledge claims (gender, race, class, etc)

- الإدراك الذاتي : تتطلّب المابعد بنيويه موقفا حاسم أمام الإفتراضات و القيود وإدعاءات المعرفة العامة لأحدهم(الجنس، العرق، الطبقة، الخ).

Basic Assumptions "الإفتراضات الأساسية"

- “Authorial intentions” or the meaning that the author intends to “transmit” in a piece if literature, for Poststructuralism, is secondary to the meaning that the reader can generate from the text

  - "النوايا التألِيفيّة " أي المعنى الذي ينوي المؤلف نقلًه في قطعه أدبية بالنسبة لما بعدالبُنيويُّون هو شئ ثانوي بالنسبة للمعنى الذي يحاول القُرّاء إستنباطُه من النص .

❖ Rejects the idea of a literary text having one purpose, one meaning or one singular existence

- يرفض فكرة النص الأدبي ذو الهدف الواحد و المعنى الواحد و الوُجود الفَردِي الواحد .

❖ To utilize a variety of perspectives to create a multifaceted (or conflicting) interpretation of a text. Poststructuralism like multiplicity of readings and interpretations, even if they are contradictory

- وللاستفاده من التنوع في وجهات النظر لخلق تفسير متعدد الأُوجه للنص ، مالت المابعدبنيويه لتعدُّد القراءات والتفسيرات حتى لو كانت متناقضة.

❖ To analyze how the meanings of a text shift in relation to certain variables (usually the identity of the reader)

- لتَحليل كيف أن معانِي النّص تتغير فيما يتعلق بمتغيرات مُحدده (وعادَةً ما تكون هويّة القارئ).

-

❖ **Poststructuralist Concepts** "مفاهيم المابعدبُنيويه "

(1): Destabilized Meaning "الإضطراب أو الزعزعة "

❖ Poststructuralism displaces the writer/author and make the reader the primary subject of inquiry (instead of author / writer)

- تُزيح المابَعدبُنيويه الكاتب أو المؤلف وتجعل القارئ هو الفاعل الرئيسي في عملية الإستقصاء (بدلا مِن المؤلف او الكاتب)

❖ They call such displacement: the "destabilizing" or "decentering" of the author

- و هُم يطلقون على هذه الإزاحه إسم "زعزعَة إستقرار" أو "نزع مركّزيّة" الكاتب.

❖ Disregarding essentialist reading of the content that look for superficial readings or story lines

- تجاهل جوهريّة المُحتوى أثناء القراءة والميل إلى القراءة السطحيية لأسطر القصة

❖ Other sources are examined for meaning (e.g. readers, cultural norms, other literature, etc.)

- يتم فحص مصادر أُخرى بحثاً عن المعنى (كـ القرّاء ، المعايير الثقافيه ، أدب الآخرون ..الخ)

❖ Such alternative sources promise no consistency, but might provide valuable clues and shed light on unusual corners of the text.

- وهذه المصادِر البديلة قد لا تعِد بالإتساق و التماسُك لكنها قد تُزّودنا بأدلة قيّمة وتُسلّط الضوء على الزوايا الإستثنائيّة للنّص .

(2): Deconstruction "التفكِيكِيّة "

❖ Poststructuralism rejects that there is a consistent structure to texts, specifically the theory of binary opposition that structuralism made famous

- - ترفض المابعدبُنيويّة وجزد بُنية أو هيكل ثابت للنصوص و خاصّةً نظرية "المُعارضة الثنائيّة" التي أشهرها المابعدبُنيويُّون

❖ Post-structuralists advocate deconstruction

- المابعدبًنيويّة تؤيّد التفكيكيّة.

❖ Meanings of texts and concepts constantly shift in relation to many variables. The same text means different things from one era to another, from one person to another

- معاني النصوص والمفاهيم تتحول بشكل ثابت فيما يتعلق بالكثير من التنوّعات فللنص نفسه يعني اشياء مختلفه من حقبه زمنيه الى اخرى ، ومن شخص الى اخر.

❖ The only way to properly understand these meanings: deconstruct the assumptions and knowledge systems which produce the illusion of singular meaning

- والطريقه الوحيده لفهم هذه المعاني بشكل مناسب : هي تفكيك الفرضيات وأنظمة المعرفة التي بدورها تُنتج وهم المعنى المُفرد .

Lecture 13

Jacques Derrida and Deconstruction

جاك دِيريدا و التّفكيكِيّة

Post-structuralism is French "المابعد البُنيويه في فرنسا"

❖ Post-structuralism is a European-based theoretical movement that departs from structuralist methods of analysis. The most important names are:

والمابَعد البُونيويّة هي حركة نظريّة أوروبيّة تبتعِد عن أساليب التحليل البُنيوي و كان أهم الأسماء فيها هم كالتالي :

✓ Jacques Lacan (psychoanalysis) جاك لاكان في التحليل النّفسي

✓ Michel Foucault (history) ميشيل فوكو في التاريخ

✓ Jacques Derrida (philosophy) جاكويز او جاك ديريدا في الفلسفة

Deconstruction is American "التفكِيكِيّة"

❖ Deconstruction is a U.S.-based method of literary and cultural analysis influenced by the work of Jacques

هي اسلوب لتحليل الأدب والحضارة على أساس أميركي متأثر بعمل جاك ديريدا -.

✓ Derrida ديريدا
✓ J. Hillis Miller هيليس ميلر. جيه
✓ Geoffrey Hartman جيفري هيرتمن
✓ Paul De Man بول ديمان
✓ Barbara Johnson باربارا جوهانسن

Derrida's Central Works " أعمال ديريدا الأساسيّة "

❖ Three Early Classics: كلاسيكيّاته الثلاث القديمة
- ✓ Of Grammatology (1967) في علم النحو
- ✓ Speech and Phenomena (1967) في علم الكلام و الظواهر
- ✓ Writing and Difference (1967) في الكتابة و الإختلاف

❖ Further Interests: Politics, Literature, Ethics, etc. وفي المجالات الأُخرى كتب في السياسّة و الأدب و الأخلاق
- ✓ Acts of Literature (1992) أعمال الأَدب
- ✓ Spectres of Marx (1993) خيالات ماركس
- ✓ Of Hospitality (1997) في الضيافة

❖ Articles: في فنّ المقالة
- ✓ • "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences" (1966) [also in Writing and Difference]

"البُنيه النحّويه , العلامه ، واللعب في حديث البشر "
"العُلوم " في الكتابة و التفريق عام 1966

- ✓ • "Signature, Event, Context" (1977) [Derrida vs. Austin]

"التوقيع ،الحدث،السياق" عام 1977 (ديريدا ضد أوستن)

(هذه أسماء مقالاته اللي تحتهم خط ، لاحضوهم بالإنجليزي مكتوبين بـ الكابيتال)

Derrida on Language: What Language Is Not

ديريدا في اللغة " :مالذي قد لا تكُونه اللغة"

❖ Derrida radically challenges commonsense assumptions about language. For him,

تحدى ديريدا جذريّاً جميع الأفتراضات المنطقية حول اللغة فبالنسبة إليه :

✓ language is not a vehicle for the communication of pre-existing thoughts

اللغة ليست وسيلة تواصُلٍ تُنقل من خلالها الأفكَار الموجوده مسبقاً .

✓ “language is not an instrument or tool in man’s hands […]. Language rather thinks man and his ‘world’” (J. Hillis Miller, “The Critic as Host”)

اللّغة ليست وسيلة أو آدآة في يد الشخص بل هي بذاتها تعكِس على الشخص و على العالم .

✓ language is not a transparent window onto the world

اللغة ليسَت نافِذة شفّافة تُطل على العالم .

What Language Is "ماهي اللُغة"

❖ For Derrida, language is unreliable بالنسبة لدريدا فاللغة لا يُمكن الإعتماد عليها

❖ There is no pre-discursive reality. Every reality is shaped and accessed by a discourse. “there is nothing outside of the text” (Jacques Derrida, *Of Grammatology*)

ليس ثمّه هُناك واقِع ماقبل-خِطابي بل أن كُل الوقائع تتشكل و تتكوّن بالكلام "لايوجد هناك شئ خارِج النّص "

❖ Texts always refer to other texts (cf. Fredric Jameson’s The Prison-House of Language) النصوص دائماً ما تُشير إلى نصوص أُخرى

❖ Language constructs/shapes the world اللُغة تبنِي و تُتشكِّل العالم

Note: Derrida has a very broad notion of ‘text’ that includes all types of sign

systems)

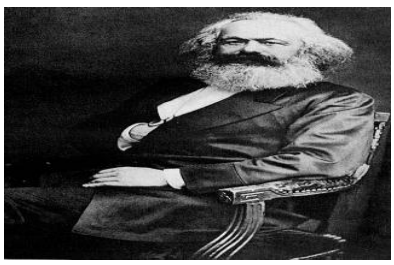
ملاحضة : كان لدى ديريدا مفهوم واسع جداً عن "النص" الذي يحتوي على جميع أنواع أنظِمة الإشارة .

Lecture 14

Marxist Literary Criticism

النقد الأدبي الماركسي

Karl Marx كارلْ ماركس



- Karl Marx born 1818 in Rhineland. وُلد كارل ماركس عام 1818 في رينلاند
- Known as “The Father of Communism.” عُرف كأب الشّيُوعيّة
- “Communist Correspondence League” – 1847 إنظم للعِصبة الشّيُوعية عام 1847
- “Communist Manifesto” published in 1848. نشر كتيّب البيان الشيوعي عام 1848

- The “League” was disbanded in 1852. تم تسريح العِصبة في عام 1852
- Marx died in 1883. مات في هذه السنة

Base-Superstructure "البنيه الفوقيه - القاعده"

- This is one of the most important ideas of karl Marx

وهي أحد أهم أفكار كارل ماكس

- The idea that history is made of two main forces:

والفِكرة تقول بأنّ التاريخ يتكوّن من قوتين :

- **The Base**: The material conditions of life, economic relations, labor, capital, etc

القاعدة : البيئة المادّية للحياة ، العَلاقات الإقتصادية و العمل و رأس المَال .

- **The Superstructure**: This is what today is called ideology or consciousness and includes, ideas, religion, politics, history, education, etc

البُنية الفوقيّة: و هذا ما يُسمّى اليوم الأيديولوجيا أو الوعي و يتضمّن الأفكار و الدين و السياسة و التاريخ و التعليم .. الخ

- Marx said that it is people’s material conditions that determines their consciousness. In other words, it is people’s economic conditions that determines the ideas and ideologies that they hold.

قال ماركس بأنّ الظروف المادية للناس هي التي تحدد مدى وعيهم ، بمعنى آخر أن الوضع الإقتصادي للناس هو من يحدد أفكارهم و أيديولوجياتهم (نظريّاتهم) .

- **Note**: Ibn Khaldoun says the same thing in the Muqaddimah

مُلاحضة : قال إبن خلدون الشئ ذاته في (المُقدمه)

❖ Marxism & Literary Criticism "الماركسِيّة و النقد الأدَبي"

❖ Marxist criticism analyzes literature in terms of the historical conditions which produce it while being aware of its own historical conditions.

يُحلل النقد الماركسي الأدب من حيث الظروف التاريخية التي كان نِتاجُها بينما يطّلِع على تِلك الظروف .

❖ The goal of Marxist criticism is to “explain the literary works more fully, paying attention to its forms, styles, and meanings- and looking at them as products of a particular history.

و هدف النقد الماركِسِي هو " شرح الأعمال الأدبية بشكل أكثر شمولاً ،لافِتاً النظر إلى أشكالِها و و أساليِبها و معانيها ، و ينظر إليها كنِتاج لُحقبة زمنية مُعيّنة "

❖ The best literature should reflect the historical dialectics of its time.

و أفضل الأدب هو ذاك الذي يعكِس الجِدالات التّارِيخية لتلك الحُقبة .

❖ To understand literature means understanding the total social process of which it is part

وفِهم الأدب يعنِي فِهم العملية الإحتماعيه الشامِلة التي كان جُزئاً مِنا

❖ To understand ideology, and literature as ideology (a set of ideas), one must analyze the relations between different classes in society.

و لفهم الأيديولوجيا و فهم الأدب كأيديولوجيّة (و تعنى مجموعة من الأفكار) على أحدنا أن يُحلل العلاقَة ما بين الطبقات المُختلفة في المجتمع.

❖ Important Marxist Ideas on Literature " أفكار الماركسيّة المُهمة في الأدب"

❖ Literary products (novels, plays, etc) cannot be understood outside of the economic conditions, class relations and ideologies of their time.

لا يُمكن فِهم فروع الأدب كـ (الرواية و المسرحية ..ألخ) خارج إطار الظروف الإقتصادية، و العلاقة الطبقيّة و أيديولوجيّات أزمِنتها .

- Truth is not eternal but is institutionally created (e.g.: “private property” is not a natural category but is the product of a certain historical development and a certain ideology at a certain time in history.

الحقيقة ليست خالِدة بل تولد بالتّأسيس (على سبيل المِثال :المُمتلكات الشخصية لا تُعد تصنيفا طبيعياً إنما نتاج بعض التطورات التاريخيّة المُعينة و بعض الأيديلوجيّات لحقبة مِن الزمان) .

- Art and Literature are commodities (consumer products) just like other commodity forms.

الفن و الأدب هي بمثابة السّلع (المُنتجات الإستهلاكيّة) مثلها مثل بقيّة أشكال السِلع الأُخرى .

Art and Literature are both Reflections of ideological struggle and can themselves be central to the task of ideology critique

الفَن و الأدب كلاهما يعكِسان الصراع الأيديولوجي ومن المُمكن ان يكُونا مركز لمهمة النقد الأيديولوجي..

The Main Schools of Marxism "أهم مدارس الماركسيّة"

- Classical Marxism: The work of Marx and Engels

الكلاسيكيّة الماركِسيّة : أعمال ماركس والإنجلز

- Early Western Marxism الماركسيّة الغربية القديمة
- Late Marxism . الماركسيّة الحديثة

1. Classical Marxism "الكلاسيكيّة الماركِسيّة "

- Classical Marxist criticism flourished in the period from the time of Marx and Engels to the Second World War.

إزدهر النقد الماركِسي الكلاسيكي في الحُقبة ما بين ماركس و الإنجلز حتى الحرب العالمية الثانية .

- Insists on the following basic tenets: materialism, economic determinism, class struggle, surplus value, reification, proletarian revolution and communism as the main forces of historical development. (Follow the money)

تَصرّ هذه المدرسة و تركّز على المبادئ التالية : المادّية ، الإقتصادية ، الحتميّة ، الصراع الطبقي ، القيمه الفائِضة , التجريديّة (أي معاملة الجميع كأدوات) , الثوره البروليتاريه ، والشيوعيه كقوى أساسيه للتطور التاريخي(السعي وراء المال)

- Marx and Engels were political philosophers rather than literary critics. The few comments they made on literature enabled people after them to build a Marxist theory of literature.

وكان كارل ماركس و الإنجلز فلاسفة سياسيّين أكثر من كونهم نُقّاد ، و التعليقات البسيطة التي كتبوها بخصوص الأدب مكنّت الناس مِن بعدهم من بِناء النظرية الماركسيّة في الأدب .

- Marx and Engels were more concerned with the contents rather than the form of the literature, because to them literary study was more politically oriented and content was much more politically important. Literary form, however, did have a place if it served their political purposes. Marx and Engels, for instance, liked the realism in C. Dickens, H. Balzac, and W.M. Thackeray, and Lenin praised L. Tolstoy for the “political and social truths” in his novels.

وكان ماركس و الإنجلز مهتمين كثيراً بالمُحتوى أكثر من الشكل في الأدب لأن دارسة الأدب بالنسبه لهم سياسيّة المَنحى لهذا السبب كان المُحتوى ذو الأهمية السياسيّة الأكبر . وقد كان للشكل الأدبي مكانه عندهم في حالة أنّهُ يخدم غرضهم السياسِي . و على سبيل المثال أحب ماركس و الإنجلز الواقعيّة في أعمال تشارلز ديكنز و بلزاك و ثيكري ، و قام لينن بإمتداح تولستوي (للحقائق السياسيّة و الإجتماعية) الموجودة في روايته .

❖ 2. Early Western Marxism "الماركسيّة الغربيّة القديمة"

❖ **Georg Lukács** was perhaps the first Western Marxist.

كان جورج لوكاس أول الماركسيّين الغربيين

❖ He denounced as mechanistic the “vulgar” Marxist version of criticism whereby the features of a cultural text were strictly determined by or interpreted in terms of the economic and social conditions of its production and by the class status of its author.

استنكر كـ حِرَفيْ النسخة الماركسية المُبتذلة من النّقد حيث ملامح النص الثقافي حُدّدت بشكل صارِم او فسرت على حسب الظروف الاقتصادية و الإجتماعية لإنتاجه وعلى حسب الحاله الطبقيّ لمؤلفه

However, he insisted, more than anybody else, on the traditional Marxist reflectionist theory (Superstructure as a reflection of the base), even when this theory was under severe attack from the formalists in the fifties.

وكان قد أصر أكثر من أي شخص آخر على النظرية الماركسيّة التقليديّة الإنعكاسيّة (المافوقبنيويّة كإنعكاس لهذِه القاعِدَة) حتى عندما هُوجمت نظريته هذه بشكل جارِح من قبل الشكليُّون في الخمسينات .

Mikhail M. Bakhtin: Monologism vs. dialogism

" ميخائيل باختين : المونولوجيزم مقابل الحواريّة "

❖ In “Discourse in the Novel” written in the 1930s, Bakhtin, like Lukács, tried to define the novel as a literary from in terms of Marxism.

وفي (حدِيث الرّواية) التي كتبها عام1930 ، حاول كما فعل لوكاس أن يُعرّف الرواية كشكل مِن أشكال الأدب من وجه نظر ماركسيّة .

❖ The discourse of the novel, he says, is dialogical, which means that it is not tyrannical and one-directional. It allows dialogue.

وقال أيضا بأنّ حديث الرواية حواريّ وليس إستبدادي ذو إتجاه واحد بل يُحبّذ الحوار .

- The discourse of poetry is monological, tyrannical and one-directional

وأما حديث الشعر فهو حديث مناجاة فردِي و مُستبِد و ذو اتجاه واحِد .

- In *Rabelais and His World*, he explains that laughter in the Medieval Carnival represented “the voice of the people” as an oppositional discourse against the monological, serious ecclesiastical, church establishment.

كما و شرح في (In Rabelais and His World) بأن الضحك في كرنفالات العُصور الوسطى يمثّل صوت (الناس) كنوع من المعارضة للشكل المونولوجي الفردي الجاد الكِنسي (الذي أسستهُ الكنيسة)

Frankfurt School of Marxism "مدرسة فرانكفورت للماركسيه"

- Founded In 1923 at the “Institute of Social Research” in the University of Frankfurt, Germany

وُجدت في عام 1923 في (معهد البحث الإجتماعي) في جامعة فرانكفورت في المانيا.

- Members and adherents have included: Max Hirkheimer, Thoedor Adorno, Walter Benjamin, Erich Fromm and Herbert Marcuse, Louis Althussser, Raymond Williams and others.

ضمت عددا من الأعضاء و المُنتسبين مثل (الأسماء تحتها خط) .

A distinctive feature of the Frankfurt School are independence of thought, interdisciplinarity and openness for opposing views

و أحد ميزات هذه المدرسة الواضحة هي الإستقلاليّة (إستقلالية الفكِر) تعدديّة الإختصاصات و الإنفتاح على الأراء المُعارِضة .

3. Late Marxism " الماركسيّة الحديثة

Raymond Williams says:

- There were at least three forms of Marxism: the writings of Karl Marx, the systems developed by later Marxists out of these writings, and Marxisms popular at given historical moments.

يقول رايموند ويليامز : " هناك على الأقل ثلاثة أشكال للماركسيّة : كتابات كارل ماركس ، النظام الذي طُوّر فيما بعد بواسطة الماركسيين خارج إطار هذه الكتابات ، و شعبية الماركسيّة في لحظات تاريخيّة معينة .

Fredric Jameson says:

- There were two Marxisms, one being the Marxian System developed by Karl Marx himself, and the other being its later development of various kind

ويقول فريدرك جيمزن : كان هناك نوعان للماركسيّة ، الأولى هي النظام الماركسي الذي طوّرَهُ كارل ماركس ، و الآخر الذي طُوّر لاحقاً من الأنواع المُختلفة "

“It is a mistake to equate concreteness with things. An individual object is the unique phenomenon it is because it is caught up in a mesh of relations with other objects.

"مِن الخطأ أن نُساوي التجريديّة (او التحجيريّة) بالأشياء الفردية ، فالأشياء الفردية هي ظاهرة فريدة لأنهُ يتم إكتشافها في شبَكة مِن العلاقات مع الكائِنات الأُخرى "

It is this web of relations and interactions, if you like, which is 'concrete', while the object considered in isolation is purely abstract.

و هذه الشبكة مِن العلاقات والتفاعُلات هي الشئ الملمُوس "'concrete'" بينما الأشياء في عُزلتها التامه تكون أشياء مُجرّدة .

In his *Grundrisse*, Karl Marx sees the abstract not as a lofty, esoteric notion, but as a kind of rough sketch of a thing.

وفي عملُه "*Grundrisse*" يرى كارل ماركس المُجرّدات كشئ نبيل أو فِكرة باطنيّة بل كنوع من الرسم الوعِر لشئ ما .

The notion of money, for example, is abstract because it is no more than a bare, preliminary outline of the actual reality.

و مفهُوم المال على سبيل المثال هي فكرة مُجرّدة لأنها لا تُعدّ أكثر من كونِها عارية ، مُخطّط أولي للواقِع الفِعلي .

It is only when we reinsert the idea of money into its complex social context, examining its relations to commodities, exchange, production and the like, that we can construct a 'concrete' concept of it, one which is adequate to its manifold substance.

فقط عندما نقوم بإعادة إدخال فكرة المال إلي سياقها الإجتماعي المُعقّد و نفحص علاقتها بالسلَع و الإنتاج و البورصة وما إلى ذلك حتى يُمكننا بناء مفهوم (ملموس 'concrete') لها كافِ لمضامينها المُتشعّبة .

The Anglo-Saxon empiricist tradition, by contrast, makes the mistake of supposing that the concrete is simple and the abstract is complex…

و أما في المقابل فقد اخطأ تقليد الأنجلو ساكسون التجريبي في فرضيته بأنّ الفِكرة المُتماسكة بسيطة والفكرة التجريديّة معقّدة .

In a similar way, a poem for Yury Lotman is concrete precisely because it is the product of many interacting systems.

وفي بطريقة مُشابِهة ، فقصيدة يوري لوتمن تعد نتاجاً مُتماسِكاً على وجه التحديد لأنها نتاج الكثير من الأنظِمة المُتفاعلة .

Like Imagist poetry, you can suppress a number of these systems (grammar, syntax, metre and so on) to leave the imagery standing proudly alone; but

this is actually an abstraction of the imagery from its context, not the concretion it appears to be.

و كما في شِعر الإيمجست يُمكنك قِمع عدد مِن هذه الأنظِمة (كالنّحُو وبناء الجُملة و و و و) لتجعَل مِن التَصوير يقف وحيداً بِفخر لكن هذا في الواقِع يُعد تجريداً للصورة من السياق لا يجعلها متماسكه معه في شكل واحد.

In modern poetics, the word 'concrete' has done far more harm than good.”

وفي الشِعريات الحديثة سبب مُصطلح الفكرة المُتماسِكة أو الملموسة ('concrete') الكثير من الضرر أكثر من النّفع .

— Terry Eagleton, How to Read a Poem

أتمنى لكم التوفيق

تحياتي